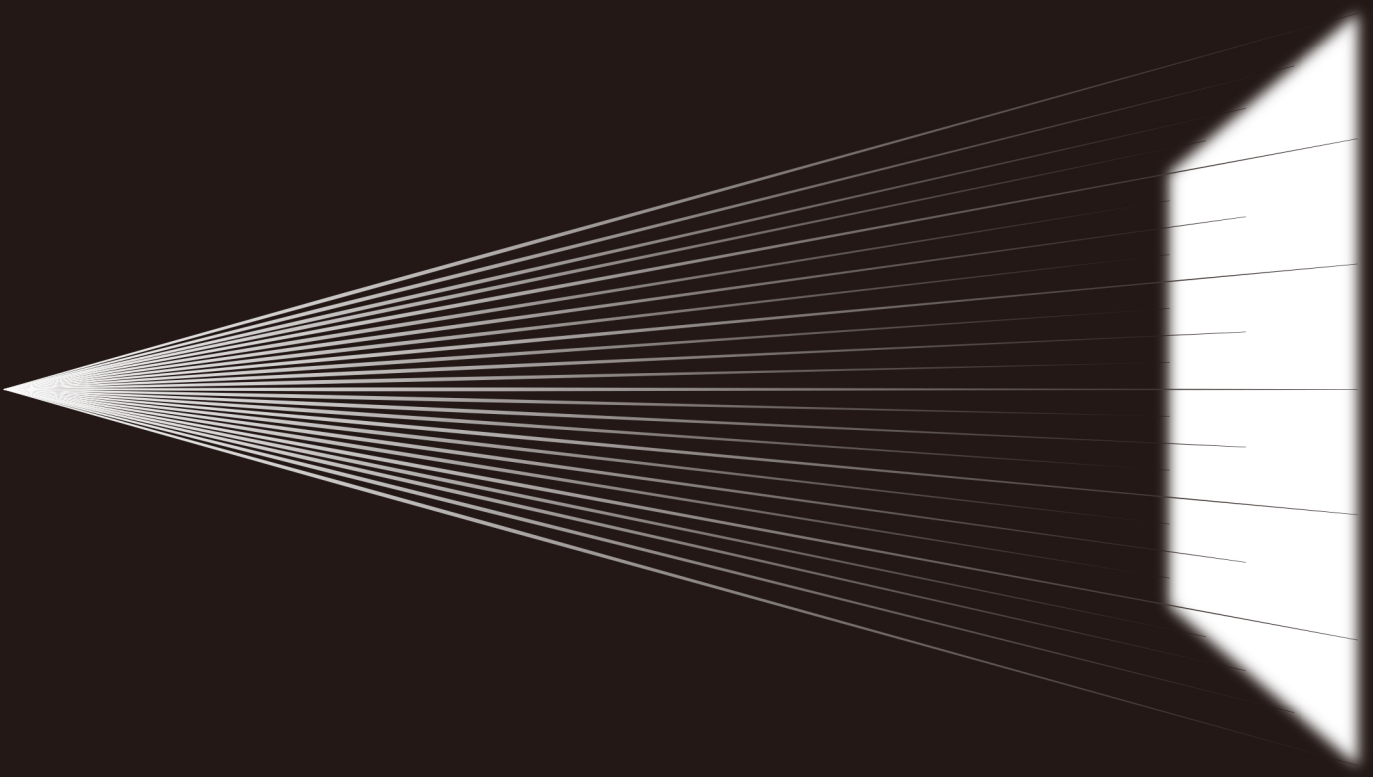
ISSN 2752-5147

2021-1
No. 1

华语独立影像观察

CHINESE INDEPENDENT CINEMA OBSERVER



华语独立影像资料馆
Chinese
Independent Film
Archive

本刊版权归华语独立影像资料馆(CIFA)所有。转载请注明出处，即《华语独立影像观察》（期数及出版年份）。请完整转发，如有任何删改，须得到本刊以及作者书面授权同意。转发不可用于营利活动。

Copyright of this journal belongs to the Chinese Independent Film Archive (CIFA). If republishing, please indicate the original source, i.e. *Chinese Independent Cinema Observer* (issue, number, and publication year). Please republish articles in their original form and obtain written permission from the journal and the author if any amendments are required. Republication cannot be for profit.

CHINESE INDEPENDENT CINEMA OBSERVER
华语独立影像观察

GENERAL EDITORS 主编
SABRINA QIONG YU 余琼
LUKE ROBINSON 卢克 • 罗宾逊

ASSOCIATE EDITORS 编委
BAO HONGWEI 包宏伟
LI TIECHENG 李铁成
FLORA LICHAA 李风华
LI XIAOFENG 黎小锋
MA RAN 马然
J.P. SNIADECKI 史杰鹏
WANG XIAOLU 王小鲁
YANG YISHU 杨弋枢
ZHANG ZANBO 张赞波
ZENG JINYAN 曾金燕

LAYOUT DESIGNER 版面设计
WANG WO 王我

PUBLISHED BY CHINESE INDEPENDENT FILM ARCHIVE, NEWCASTLE UNIVERSITY, UK
华语独立影像资料馆出版，纽卡斯尔大学，英国

华语独立影像资料馆
Chinese
Independent Film
Archive

Sino-Japanese Connections in Independent Film Cultures (1989-2020)
当代日本-中国独立电影文化的关联（1989-2020）

Executive Editors 执行主编

MA Ran 马然　AKIYAMA Tamako 秋山珠子（Guest Editor 客座编辑）

目录 Contents

1 《华语独立影像观察》发刊词

4 *Chinese Independent Cinema Observer* Launch Statement

8 导言 Introduction

8 “像群岛那样思考”——有关当代日本-中国独立电影文化的关联（1989-2020）

15 ‘Think Like an Archipelago’——Regarding the Japanese-Chinese Independent Film Culture Connections (1989-2020)

作者 Author：马然 (MA Ran)

22 日本影展与中国独立电影 Exhibiting Chinese Films in Japanese Film Festivals

23 Underground Vein Stretching Across the Sea: Showcasing Personal/Experimental Chinese Films in Japan in the Context of Image Forum

越过大海的地下脉络：通过Image Forum的平台展映中国的个人/实验电影作品

Author 作者: 山下宏洋 (YAMASHITA Koyo)

27 东京国际电影节与中国电影的三十年——从“蓝风筝”到“龙标”

From the Blue Kite to the ‘Dragon Seal’: Thirty Years of the Tokyo International Film Festival and Chinese Cinema

作者 Author：石坂健治 (ISHIZAKA Kenji) 翻译 Translator：闻豪 (WEN Hao)

33 从《流浪北京》到《死灵魂》，然后……——中国纪录片与山形国际纪录片电影节的三十年

From Bumming in Beijing to Dead Souls…Thirty Years of Chinese Independent Documentary at Yamagata International Documentary Film Festival

作者 Author：矢野和之 (YANO Kazuyuki) 翻译 Translator：邱晔(QIU Ye)

38 Green Image Film Festival (グリーンイメージ国際環境映像祭): The Oldest International Environmental Film Festival in Asia

Green Image国际环境电影节：亚洲历史最久的国际环境影展

Author 作者: UZU Ruriko(宇津留理子)

43 中国独立电影与东京 FILMeX 影展

Chinese Independent Cinema and the Tokyo FILMeX International Film Festival

作者 Author：市山尚三 (ICHIYAMA Shozo) 翻译 Translator：闻豪 (WEN Hao)

47 大阪亚洲电影节所映射出的中国电影的变化与多样性

Transformations and Multiplicity——Chinese Cinema as Shown by the Osaka Asian Film Festival

作者 Author：晖峻创三 (TERUOKA Sozo) 翻译 Translator：闻豪 (WEN Hao)

50 Celebrating a Diverse Chinese-Language Cinema Culture: Hiyoshi Festival of Chinese Cinema at Keio University

倡导多元的华语电影文化：庆应大学的日吉电影节

Author 作者：吉川龙生 (YOSHIKAWA Tatsuo)

57 一个“独立”的影展——东京中国独立电影展物语
An ‘Independent’ Film Festival: The Story of the Chinese Independent Film Festival in Tokyo
作者 Author：中山大树 (NAKAYAMA Hiroki)

63 跨越电影・电视・戏剧的边界：创作者们所创办的 “座・高园寺纪录片电影节”
Transgressing the Borders Between Film, Television, and Drama: Za Koenji Documentary Film Festival as a Festival Established by Creators
作者 Author：山崎裕 (YAMAZAKI Yutaka) 翻译 Translator：罗霄怡 (LUO Xiaoyi)

68. 从东京遥看现代中国---“目击！独立纪录片”上映会
An Overview of the Chinese Independent Documentary Screening Series in Tokyo
作者 Author：土屋昌明 (TSUCHIYA Masaaki)

72 走出山形 Journeys To/From Yamagata

73 去山形的路
The Road to Yamagata
作者 Author：吴文光 (WU Wenguang)

84 点燃导火线的火苗：中国纪录片导演和怀斯曼的相遇
The Spark that Lit the Fuse: Chinese Documentary Directors’ Encounter with Frederick Wiseman
作者 Author：秋山珠子 (AKIYAMA Tamako) 翻译 Translator：罗霄怡 (LUO Xiaoyi)

87 Time Traveling through Asian Documentary’s Pasts and Futures
穿越亚洲纪录片过往与未来的时间旅行
Author 作者: Markus NORNES (马克·诺恩斯)

95 Kunming, Yunnan: The Land Where Documentaries Begin to Dawn
云南省昆明市：纪录片黎明的所在
Author 作者: TSUCHIMOTO Noriaki (土本典昭) Translator 翻译: Michael TSANG (曾逸谦)

115 相遇（日本、纪录片，那些人，那些事）
Encounters (Japan, Documentary, Those People and Those Events)
作者 Author：冯艳 (FENG Yan)

126 学术视野 Articles

127 囿于限制而生的自由——以《和凤鸣》的字幕制作为例
The Liberty Coerced by Limitation: On Subtitling Fengming: A Chinese Memoir
作者 Author：秋山珠子 (AKIYAMA Tamako) 翻译 Translator：马然 (MA Ran)

142 亚际参照与弱势跨国：中国独立酷儿影像在日本的传播
Inter-Asia Referencing and Minor Transnationalism: The Dissemination of Chinese Independent Queer Films in Japan
作者 Author：于宁 (YU Ning)

155 访谈 Interviews

156 中国独立纪录影像与日本的不解之缘——与日本媒体工作者野中章弘的一次纵深谈
Chinese Independent Documentary's Hidden History with Japan: An In-depth Conversation with Producer, Journalist Nonaka Akihiro
访问者 Interviewer：土屋昌明 (TSUCHIYA Masaaki)

162 记录、创造、与中国独立电影的未来——导演黄骥、大塚龙治访谈
Document(ing), Creativity, and the Future of Chinese Independent Cinema: An Interview with Directors Huang Ji and Otsuka Ryuji
整理者 Document compiler：吉川龙生 (YOSHIKAWA Tatsuo)

173 小川绅介与香港社会运动纪录片文化的关联——策展人与纪录片作者们的访谈系列
Ogawa Shinsuke's Connections with Hong Kong's Social Movement Documentary Culture –An Interview Series
访问者 Interviewer：李铁成 (LI Tiecheng)

198 影评 Film Reviews

199 继承过去与迈向未来之旅：纪录片《长江》(1981)
The Documentary Film Chokō (1981): A Journey Through the Past and Towards the Future
作者 Author：伊藤 悟 (ITO Satoru)

207 从《流浪北京》(1990)到《四海为家》(1995)——理想主义的远游和回归
From Bumming in Beijing (1990) to At Home in the World (1995)—Idealism's Voyage and Return
作者 Author：孙何凝 (SUN Hening)

212 李缨"在日"纪录片中的异化空间
Alienated Spaces in Li Ying's Zainichi Documentaries
作者 Author：沈念 (SHEN Nian)

218 微缩"东亚"——从越境到理解
"East Asia" in Miniature—From Border-crossing to Understanding
作者 Author：袁金泊 (YUAN Jinbo)

223 个人与世界的冲突：季丹的《哈尔滨·回旋阶梯》(2008)与《危巢》(2011)
Ji Dan's Spiral Staircase of Harbin (2008) and When the Bough Break (2011): The Clash of Individuals and Worlds
作者 Author：闻豪 (WEN Hao)

226 "做鬼也要讨回公道"——从《渴望阳光》(2015)看"慰安妇"问题和回应的责任
'My Spirit will keep Fighting for Justice'—The 'Comfort Women' Issue and the Responsibility to Respond in Give Me the Sun (2015)
作者 Author：福永玄弥 (FUKUNAGA Genya)

234 《中国蓝》（《蝼蚁》，2016）影评：双重生活下的中国民营企业家
China Blue (*Lou Yi*, 2016) Review: The Dual Lives of a Chinese Entrepreneur
作者 Author：王宏斌 (WANG Hongbin)

236 “人人如蝼蚁一样活着”——《蝼蚁》导演马占冬线上采访
“Everybody lives as humble as an Ant”—An Online Interview with Filmmaker Ma Zhandong
访问者 Interviewer：王宏斌 (WANG Hongbin)

239 在对话中解构差异：评“我所看见的中国”系列纪录片(2015, 2018)
‘The China that I Saw’ Documentary Series (2015, 2018): Breaking Down Differences through Dialogue
作者 Author：朱永欢 (ZHU Yonghuan)

245 走出了柜子是否就走进了阳光：从纪录电影《出柜》(2019)看出柜政治与出柜经验
Out of the Closet and into the Sun?: The Politics and Experiences of Coming Out in Coming Out (2019)
作者 Author：郭立夫 (GUO Lifu)

254 研究档案 Research Archive

255 前言 Preface
作者 Author：中山大树 (NAKAYAMA Hiroki)

256 A 在日本被介绍过的中国独立电影（不完全）Chinese Indie Films Screened in Japan (incomplete)
274 B 在日本发行过的中国独立电影（不完全）Chinese Indie Films Distributed in Japan (incomplete)
277 C 发行过中国独立电影的日本机构（不完全）Japanese Distributors of Chinese Indie films (incomplete)
281 D 放映过中国独立电影的日本电影节 Chinese Indie Films Screened in Japanese Film Festivals
整理者 Document compiler：中山大树 (NAKAYAMA Hiroki)

289 后记 Epilogue

290 “潮境”—中国独立影像的日本脉络
307 When Currents Collide: Chinese Independent Cinema and Japan
作者 Author：秋山珠子 (AKIYAMA Tamako)
中文翻译 Chinese translator: 罗霄怡 (LUO Xiaoyi)
English Translator 英文翻译: Michael TSANG (曾逸谦)

323 附录 Appendix

324 简介 Biographies
334 致谢 Special Thanks

《华语独立影像观察》发刊词

全体编辑

独立影像是我们时代最真实也最重要的影像文献，它们呈现了当下中国现实的深度和广度。独立电影也是对话场域，它需要自由地敞开，需要保持异质性存在，也需要有对这个世界说不的勇气。【杨弋枢・中国】

华语独立影像是一种世界观、一种批判立场、一种视觉美学。它是在身不由己的大时代里部分电影人和研究者做出的艰难选择，也是在商业化和主流意识形态双重裹挟下部分热爱电影的人做出的自觉反应。它表达的是对个人生命体验和社会弱势群体命运的关注，以及对主流视觉政体和审美范式的颠覆。它在探索一种影像政治的过程中，也发展出了一套独特的视觉语言。作为酷儿影像的研究者，我希望华语独立影像能坚持反规范、反霸权的酷儿姿态，在实践中想象不同的世界并创造另类的社会关系。【包宏伟・英国】

我一直很喜欢站在边缘的感觉，因为我觉得那是保持自由与独立的最佳方式，不容易被中心所控制、为主流所裹挟。这也是离散在外的我保持与故土紧密联系的途径：站在边缘，更能看清真实而艰难的人生、更能感受到细微的呐喊与不屈的挣扎。做为一个从研究大众文化开始学术生涯的研究者，我很快在独立影像中找到精神的契合与情感的共鸣，自然而然地将那些从事独立影像创作、研究与传播的人引为同道。这份期刊是我们这群酷爱自由、珍视独立的影像及文字创作者试图打破各种界限的一种尝试，它书写着华语独立影像的历史、现在与未来，也承载着我们的美学理念、社会实践与政治理想。瘟疫蔓延之际，这些影像中传递出来的爱、关怀，勇气与力量，帮助我们直面疾病、动荡、隔离与死亡。【余琼・英国】

独立是全球电影文化中经常被使用的一个术语，用于描述在主流之外制作、发行及展映电影的空间、形式及实践。作为一种品质，独立应该始终被置于本土环境与各种关系之中进行考察，因为主流的定义—无论是从意识形态还是从工业的层面—是因地而异的。我第一次遇见中国独立电影是2000年代初在北京工作的时候。一个周末，一位熟人邀请我去一家废弃的工厂看场表演。回想起来，这场表演是文慧与吴文光的《与民工跳舞》。如果你仔细看关于这场表演的视频，你可能会瞥见一个年轻得多的我，正略带困惑、专注地观察着舞台中心的民工们。也许潜意识中受到了这次经历的影响，回英国后我就做了关于中国独立纪录片的博士论文。在论文中我探讨了现场美学，或者叫现场拍摄，这恰恰是与全世界独立电影制作都密不可分的新现实主义实践之一，在中国有着其特定的本土渊源与意义。但这些都是十几年前的事了。自那时起，中国独立电影发生了很多变化，也被更多地书写。我希望这份期刊能够提供一个空间，让我们去探索这些发展与变化，就中国及更大的华语地区的独立影像的过去、现在及未来进行交流。【卢克.罗宾逊・英国】

何为独立？繁体字的“獨”追溯到篆书，被认为是一只浪迹在蜀地的不合群的野兽，而“立”字在甲骨文中则是一个站立起来的人。所以“独立”连起来既强调离群的个体状态，又表达这一个体不需要依靠任何外力的行动，概括地说就是“相对性”和“自主性”。我们很容易理解一个生物（无论是野兽还是人）的独立；但连接电影，独立似乎就变得复杂了。相对性可以理解为相对于商业市场，相对于主流文化，相对于大众审美，相对于政治体制；自主性可以理解为思想自主、表达自主、制作自主、传播自主，等等。也许绝对的独立永远都不存在，但恰恰因为“相对性”，独立电影必定是逆境的、是实验的、是异类的、是反抗的；也恰恰因为“自主性”，独立电影必然是独特的、是自由的、是行动力强大的、是饱含生命力的。这就是它的魅力，它大胆地探索着电影的边界，努力追寻历史的依据，无限呈现人类的想象，爆发源自内心的呼喊。哪怕它很微弱，很渺小，但永远值得我们尊敬。向华语独立影像致敬！【李铁成・香港】

和所有艺术创作一样，电影创作是言论自由的一部分。而言论自由是天赋人权，是人的一切自由的基石，也是人之为人的核心要素。在一个随意剥夺公民权利、自由和尊严、习惯性遮蔽真相的国度，当下的电影审查体制成了极权踊跃而有效的帮凶，使得电影这门伟大的艺术形式在此地几乎沦为宣传工具或攫利工具，而丧失了它原本的魅力和活力。而独立电影，应该是从这片黑暗的夹缝中奋力突围的一道光：它借助耐心揭示真相——外部的真相和内心的真相，细致描绘社会和人的困境，清晰呈现集体主义之外的个体存在与个体价值，给边缘者以关注，给弱势者以关怀，给被侮辱被损害者以尊严。无论从内容还是形式上，独立电影的存在，都是在探索被权力规训之外的“表达的可能性”。作为一位独立创作者，我愿意时刻告诫自己：不服从权力，不顺从资本，不讨好观众，不依附圈子，不向任何一种强权主动让渡自己的言论自由；坚持立足现实，深入观察，保有独立思考和批判精神，努力于不可能处创造可能，于不自由处追寻自由。【张赞波・中国】

在独立电影领域，大多数我学到的与创作的，来自于痛苦、失败、不适与紧张。本地性、亲密性与脆弱性是我关注的、研究的、创作的故事的灵魂。通过这条路径，我看见人的尊严与社会现实。这个社会现实就是：贫穷、不公与暴力是大多数草根人群日常生活中要处理的关键议题。我相信，这是独立电影创作与传播的核心价值所在。对我而言，独立电影就是通过内容及电影语言本身，对强权说出真实，不管身处哪种社会处境中。【曾金燕・瑞典】

在中美两国之间工作与旅行多年之后，我终于在中国独立电影圈找到了我的族类。尽管当时是新手，我依然受到了欢迎，而这种开放与自由的精神对于独立电影至关重要：互相敞开，鼓励自我表达，力求呈现生活经验的脆弱性以及“现实的残酷与光芒”。我与富有启发性的同伴们团结一致、精诚合作，不断地超越国家与工业的界限去探索电影。这是一种实验，也是一种信仰，尽管法规及压制手段日渐增多，但这种持续的抵抗却在重新想象着电影和社会。【史杰鹏・美国】

2008年，我在法国的一个电影节上第一次看到了中国独立电影。一年后在北京我见到了这些电影的导演，对他们在艺术场所与小规模影展上与一群朋友和影评人一起组织放映的实践与坚持产生了浓厚兴趣。我逐渐明白独立是一个空间，在这里人们可以观看那些未能在中国影院中放映的电影，也可以结识对电影有着相同热爱及持相似价值观念的同道中人。在观看这些电影并聆听导演与现场观众的讨论时，我意识到独立产生于对美学的一种集体思考，这种美学旨在使银幕上反映的现实符合被拍摄者的真实生活。换句话说，就是找到词汇及它们所指代的具体事实之间的一致性，从而质疑政党/国家所倡导的意识形态的抽象化语言。最后，我注意到，由于当局施加的日益严格的各种限制，独立变成了一种为保存独立电影放映空间而进行的抗争。我一直试图通过我的研究及我在法国组织的中国独立电影的放映去描述与解释这种独立的景象，即作为一个社会空间、一种审美反思及一项政治抗争。作为本期刊的编委会成员，我愿意继续这种思考、并与大家分享。【李风华•比利时】

我一直觉得，纯粹意义上的独立电影，是一种理想。不逃避现实，不自我审查，不受主流文化捆绑，远离商业和工业。具体而言，是出于作者的好奇心、探索欲，采取尽可能低的成本以避开资本、票房、利益，以一种近乎手工作业的方式去发现、去创造，最终做出自己坚信的真正有意义的电影。这些年来，可以说是赤脚走在一条乱石铺就的山道上。总有一种声音，微弱然而清晰，似断还连，在不远处激励着我。我感谢那无所不在的嶙峋，我感恩那偶尔馈赠的芬芳。我没有回头，我还在路上。【黎小锋・中国】

独立电影是相对于什么而独立？独立于资本、大众意见、某些政治力量或艺术惯例？于是独立电影被赋予了小成本、小众、政治异见性、艺术先锋性等诸多意义。我一直认为中国独立电影的定义和别的地区差别很大，因为侧重点不同。中国独立电影最早的形式就是以个体去拍个体的故事，发表个体的见解。那时候脱离了集体束缚的个体更能够讲述普通人的真实感受，所以我总说独立电影在中国一度就是诚实电影和真实电影，就是要呈现当下真实的情况，诚实的表达自己的内心，而这其实是非常基本的要求，而不能因为这么做就被视为政治异

见者。中国独立电影的概念其实一直在变化，最近十年往往以“非龙标”为标准，偶尔会有例外。这样的标准更赋予独立电影一种政治色彩。这个过程中电影市场宽容度一度增加，独立电影人分化，一部分去拍龙标片，进行新的尝试，另有一部分还在替代空间中展映。但最近几年，这些空间都被迅速挤压。当挤压到了一定程度，独立电影早期那种决绝的地下制作模式也许会重返。面对难以把握的政治现实，大家追求到的些许空间竟然再次失去，这时候，我相信很多人会对自己多年来从事的事业一时间失去了信念。因此这是一个艰难的时刻。当然，也许有人会说，它其实一直很艰难。【王小鲁・中国】

最近在为华语独立影像资料馆寻找自己若干年来拍摄的影展活动照片时，也整理出了自己到日本的第二年（2011年）做过的一个独立电影放映活动的图片与文案，感慨良多。当时因为想看来自中国的独立电影而不得在微博上发了一句牢骚，于是被人鼓励说，“如果想看的话，为什么不自己在大阪做几场放映呢”。这事儿后来和身在北京的一位朋友联手，再加上身边日本同事、中国友人的热心帮忙（因为我当时不大懂日语），还真成了！活动美其名曰，“地下之后——中国新独立影像在大阪”。虽然场地空间有限（是一个合租的活动空间），来的观众也不太多，但是翻看相册时却领悟到，如果没有当时的尝试，自己不会是今天研究所谓越境的亚洲独立电影的自己，我也不会作为《观察》编辑部的成员之一，写下这段文字。2012年参加一次网络对谈的时候，我还这样有点煽情地写过一段话：“我清楚，对很多人来说，电影、独立电影不是生活中最重要的东西，但若有可能，这些作品能让你更敞亮地观看中国与世界。那些没有看过一部中国独立电影却以为能和你讨论中国现状的人，让我觉得恐惧。” 现在我依然这么认为，尽管如今中国独立影像的景观发生了巨大的变化，而十年前开始陪伴（过）我、我陪伴（过）的人与事，都以陌生的面貌，出现在了我的面前……我们或许正在见证一个有趣的时代？！【马然・日本】

Chinese Independent Cinema Observer Launch Statement

All editors

As the most genuine and important visual document of our time, independent cinema has captured the depth and breadth of reality in contemporary China. It is also a space for dialogue, characterised by its openness, heterogeneity, and courage to say no to this world. 【Yang Yishu, China】

Independent Chinese cinema represents a world view, a critical stance, and a visual aesthetic. It is a difficult choice made by some filmmakers and researchers in an age when one is compelled to make a choice; it is also a natural response from some cinephiles to the complicity of film industries today with commercialisation and mainstream ideology. It places individual experiences and the lives of marginalised social groups at the core of its critical enquiry; it also challenges and subverts a mainstream visual regime and conventional aesthetics. In pursuing a radical visual politics, it has developed a unique visual language. As a queer film researcher, I would like to think of independent Chinese cinema as being queer, insofar as queer continues to register an anti-normative and anti-hegemonic political stance—that is, capable of imagining a different world with alternative social relations. 【Bao Hongwei, UK】

I have always enjoyed living on the margins, because I think that is the best way to maintain freedom and independence, and not to be controlled by the centre or be trapped by the mainstream. This is also a way for me to keep connected with my homeland while in diaspora; by living on the margins, I can observe more clearly a social reality filled with hardship, subtle cries, and unyielding struggles. Starting as a researcher of popular culture, I quickly found spiritual fit and emotional resonance in independent films, and rapport in those who are engaged in the production, dissemination, and research of these films. This journal represents an attempt to break all kinds of boundaries by a group of scholars or/and filmmakers who love freedom and cherish independence. Its writings explore the past, the present, and the future of Chinese independent cinema, and bear our aesthetic, social and political values, and practices. In this era of pandemic, love, compassion, courage, and strength conveyed in independent films help us to face disease, turbulence, isolation, and death. 【Sabrina Qiong Yu, UK】

Independence is a term often used across film cultures globally to describe the spaces, forms, and practices by which cinema is made, distributed, and exhibited outside the mainstream. As a quality it is thus always relational and locally configured, for what constitutes mainstream—ideologically and industrially—varies from place to place. My first experience of independent cinema in China came while working in Beijing during the early 2000s. One weekend an acquaintance invited me to watch a performance piece in an abandoned factory. Retrospectively, I discovered this piece was Wen Hui and Wu Wenguang's Dances with Farmworkers; if you look closely at the resulting video, you may glimpse a much younger me intently inspecting the migrant workers at the centre of the performance with some puzzlement. Perhaps I was subconsciously influenced by this experience, for I went on to write a PhD about independent documentary, exploring the aesthetics of xianchang, or shooting 'on the scene'. This is precisely one of those neorealist practices associated with independent filmmaking worldwide that also has a specific local genealogy and significance in China. But that was over a decade ago. Since then much has changed and much more been written. I hope that this journal will therefore provide a space in which to explore these developments, and

to exchange ideas about the past, present, and future of independent film in China and beyond. 【Luke Robinson, UK】

What is duli (independence)? In traditional Chinese, the character du can be traced back to ancient seal script, and is considered to represent an outcast beast that wanders in the Sichuan area. In oracle bone script, the character li looks like a person standing. Therefore, put together, duli not only emphasises the individual status of an outlier, but also expresses that this individual does not need to rely on any external force to act. In a nutshell, it is about relativity and autonomy. It is easy for us to understand the independence of a creature (whether it is a human or a beast), but in connection with the cinema, independence seems to become complicated. Relativity can be understood as relative to the market, mainstream culture, mass aesthetics, or the political system, while autonomy can be understood as autonomy of thought, expression, production and communication, and so on. Perhaps absolute independence will never exist, but it is precisely because of its 'relativity' that independent cinema must fight against the odds, be experimental, different, and rebellious. And due to its autonomy, independent cinema must also be unique, free, powerful, and full of vitality. This is where its charm lies. Independent cinema is about the bold exploration of the boundaries of the cinema, persistent search for historical evidence, demonstration of the limitless human imagination, and the cry that bursts out from deep in one's heart. It might be small and fragile but is always worthy of our respect. Let us pay tribute to Chinese independent cinema! 【Li Tiecheng, Hong Kong】

Like all other artistic creation, filmmaking is part of freedom of speech. Freedom of speech is a natural human right, the cornerstone of human freedom, and the core of being a human being. In a country where citizens' rights, freedom and dignity are arbitrarily deprived and the truth is habitually obscured, the current film censorship system has become an active and effective accomplice of totalitarianism, and turned film, a great art form, into a propaganda tool or profit-maker, subsequently forfeiting its charm and vitality. Chinese independent cinema should be a light that breaks through the crack of this darkness: it reveals the truth—the external and inner truth—with great patience. It carefully depicts the plight of society and people, clearly presents individual existence and values outside of collectivism, pays attention to the marginalised, shows care for the disadvantaged, and gives dignity to the insulted and humiliated. Both in terms of their content and form, independent films are exploring 'the possibility of expression' beyond the surveillance of the power. As an independent filmmaker and writer, I always remind myself that I should not submit to authority, comply with capital, cater to the audience, or depend on any group; I should not surrender my freedom of speech to any kind of power; I should rely on reality, observe deeply, and maintain independence of thought and a critical spirit. I strive to create possibilities from impossibilities, and pursue freedom where there is none. 【Zhang Zanbo, China】

In the independent film sphere, most of what I have learned and created is from pain, failure, discomfort, and tension. Locality, intimacy, and vulnerability are often at the centre of my stories, where I see human dignity and social reality. The reality of this society is that poverty, inequality, or violence are major issues in most ordinary people's daily life experiences. I believe this is the core value of independent filmmaking and distribution. Independent film, to me, is speaking truth to power, in all kinds of social contexts, and not only in its content but also in its cinematic language. 【Zeng Jinyan, Sweden】

After working and traveling between China and the US for years, it was the Chinese independent film community where I finally found my tribe. Despite being new, I was welcomed, and this open and free spirit is central to independent cinema—an openness to one another, to self-expression, to the fragility of lived-experience, and to "the cruel radiance of what is." In solidarity and partnership with inspiring collaborators, we continue to explore cinema beyond the confines of state and studio, as an act of experimentation and devotion, a sustained resistance that reimagines both cinema and society, despite ever-growing regulations and repression. 【J.P. Sniadecki, USA】

I saw the first Chinese independent films in a French festival in 2008. One year later in Beijing, after having met the directors of these films, I became interested in how determined they were at organising screenings for their films in artistic venues and small-scale film festivals with a bunch of friends and film critics. It thus became clear to me that independence was a space where one could view films that were not distributed in Chinese film theatres, and also where one could meet people who shared a common passion for cinema and a similar societal ethics. While seeing these films and listening to the discussions between the directors and the spectators present, I realised that independence was born out of a collective reflection on aesthetics which was aiming at matching the reality shown on the screen with the lived reality of the people being filmed. In other words, to find a coherence between words and the concrete facts that they designate, in order to question the abstract language of the ideology promoted by the Party-state. Lastly, I observed independence turning into a struggle to preserve the existence of the screening spaces dedicated to independent cinema, in response to the growing restrictions imposed by the authorities. It is this vision of independence—as a social space, an aesthetic reflection, and a political struggle—that I have tried to describe and explain in my research as well as in the screenings that I have organised in France, and that I am still willing to share and reflect on as a member of the editorial committee of this journal. 【Flora Lichaa, Belgium】

I have always felt that independent film in its pure sense is an ideal. It means not escaping reality, not self-censoring, not being bound by mainstream culture, and staying away from business and industry. More specifically, it is out of the filmmaker's curiosity and desire to explore; it is about spending the lowest possible budget to avoid capital, the box office, and profit, discovering and creating in a nearly artisanal way, and finally making what we believe are trully meaningful films. Over the years, I have been walking barefoot on a rocky mountain road. There is always a voice around me, faint but clear, seemingly broken but persistent, that inspires me. I am grateful for the ubiquitous ruggedness and the occasional gift of fragrance. I haven't looked back; I am still on the way. 【Li Xiaofeng, China】

What is independent cinema independent of? Independent of capital, popular opinions, certain political forces, or artistic conventions? Independent cinema has been given many meanings such as low budget, niche, politically dissenting, and artistically avant-garde. I always think that the definition of independent cinema in China is very different from other regions because of the different focus. The earliest form of Chinese independent cinema involved individuals filming the stories of individuals and expressing their individual opinions. At that time, those individuals who were free of the shackles of collectivity were more able to convey the true feelings of ordinary people. Therefore, I have always said that independent films in China were honest and truthful films which aimed to capture the current reality and express their innermost feelings honestly. In fact, this is a very basic requirement; one should not be regarded as a political dissident just because one makes an independent film. The concept of Chinese independent cinema has been in constant change. In the past ten years, 'non-dragon seal' has come to be used as the standard, with some exceptions. Such a standard endows independent films with political meaning. During this process, the film market's tolerance increased for a while, and independent filmmakers split; some started to attempt shooting 'dragon seal' films anew, while some remained screening their films in alternative spaces. But in recent years, these spaces have been rapidly squeezed. When the squeeze reaches a certain point, the absolutely underground production model of the early independent cinema may return. In this difficult political reality, a bit of space that had been gained has been lost again. At this moment, I believe that many people may lose faith in the cause they have been engaged in for years. It is a difficult time. Of course, some people may say that it has always been difficult. 【Wang Xiaolu, China】

Recently, while searching for the photos of film screenings that I had curated/participated over all these years for Chinese Independent Film Archive, I also (re)discovered the images and texts from an independent film screening event that I organized the second year after I came to Japan (2011). It was such an emotional encounter with the past! At that time, I was kind of complaining on Weibo how in Osaka I could hardly

access independent films from China. Then a friend encouraged me by suggesting, “If you want to watch those indie works, why don't you organize the screening yourself?” Collaborating with a good friend in Beijing and with the great help of my Japanese colleagues and Chinese friends (as I didn't speak Japanese at the time), the screening actually took place! We named the event ‘Post-Underground—New Chinese Independent Cinema in Osaka’ (it was also my first time collaborating with Nagayama Hiroki, the curator of the Chinese Independent Film Festival in Tokyo!). Although the exhibition space was small (it was a shared event space) and the audience not large, looking back, I realized that without that attempt, I would not be the same person doing what I am doing today: probably I would not have worked on so-called ‘border-crossing’ Asian independent films, nor would I be part of the editorial board of Observer. In 2012, when invited to participate in a dialogue session, I wrote down lines like, “I understand that for many people, cinema or independent films/duli dianying are not the most important things in life, but if possible, watching these works allows you to grasp China and the world in a more illuminating way. People who haven’t watched a single Chinese independent film but think they can talk about the situations of China with me are terrifying”. Though the lines read a bit old-fashioned (maybe a bit too extreme) now, I still believe in the basic principles of that statement, even though the landscape of Chinese independent cinema has changed tremendously since 2012. The people and things that had/have been part of me for ten years have taken on an unfamiliar appearance and transformed…Maybe we should feel excited to live in such an interesting time as ours?! 【Ma Ran, Japan】

导言："像群岛那样思考"
——有关当代日本-中国独立电影文化的关联（1989-2020）

马然

本期是《华语独立影像观察》的创刊号，聚焦于中国独立电影与当代日本电影文化的相互关联。我们试图将对中国独立电影/影像的研究置于最近三十载（1989-2020）的中日影像文化关联中来，并对其交汇的历史轨迹、空间及转变等进行考察[1]。具体而言，我们特别关注日本学术界内外围绕此关联（性）所展开的、由异质的(heterogeneous)历史、文化、意识形态轨迹、话语表述与影像实践相互交织而生成的聚合体(assemblage)；同时，我们亦瞩目来自多方的诸如电影评论以及电影制作、发行放映（尤其是电影节网络）等相关领域的多元声音与观点。

尽管在较短的策划、组稿时间内，我们（编辑团队以及所有以各种形式参与、贡献本期内容的人）的确幸运地聚合到了一批工作并生活在中日两种语境中的思考者、见证者与身体力行者，并捕捉到了种种关联的线索（档案资料、图片、以及口述回忆等）。然而本期组稿的初衷并非在于野心勃勃地提供所谓的"全景全貌"、"真相"、以及"唯一"的历史发展叙述。我们更期待以本期的平台作为一个切入口来展示所谓关联性的复杂性、广度以及讨论本身的意义与政治性，并希望本期内容能够为深入探讨上述的关联性提供可能的、崭新的思考方法。例如，我们尤其期待从批判性的跨国（族）电影研究(critical transnational cinema studies)所提供的视角出发，进一步将有关"什么是中国独立电影"的核心命题转变为"**如何**（考察）中国独立电影"的问题（粗体强调为作者所加）来刺激思考[2]。

基于上述理由，本篇导言由两个部分构成：其一，如前所述，本期的意义在于提供索引而非全景、提出问题而非结论，因而有关如何思考中国独立电影与当代日本电影文化的关联性这样的庞大命题，我想扼要地以"群岛思想"(archipelagic thinking)作为引子来提供某种方向性的思考，希望与后记中秋山珠子更加语境化的历史梳理形成呼应（参见"潮境——中国独立影像的日本脉络"）；其二，大致勾勒并介绍本期内容。

长久以来，在中文的公共（外交）话语中，似乎有种约定俗成的说法是中国与日本是"一衣带水"的邻邦（"一衣带水"的说法最早出自于《南史·陈记下》）。固然"一衣带水"对中日两国在亚洲-太平洋地区的地理政治角色做出了一种过于空泛而刻板的描述，我们其实也可以利用这一意象对某种跨国族的、亚际（"inter-Asia/n"）关联的方式与可能性进行（再）想象。尤其重要的是，"一衣带水"指向的是某种中间状态与不确定性：在岛屿（例如，日本列岛的地理特征）与大陆（作为欧亚大陆一部分的中国）之间，不仅界限难以划分，且水体的流动会不断对边界进行再定义。

我们或许可以尝试通过"群岛思想"来进一步把握这种"中间性"(in-betweenness)。在其极具想象力的日文著作《群岛-世界论》中，文化人类学者今福龙太(Imafuku Ryūta)从法籍马提尼克裔的作家爱德华·格里桑（Édouard Glissant）的"群岛"概念出发，以人文地理学和人类学、历史研究、后殖民主义与现代思想史的交汇点为切入口来分析以海洋、岛屿等为中心的世界文学、艺术与视觉文本（包括小说、诗歌、绘画和地/绘图）等，对世界的版图进行了话语的重构与再想象[3]。电影学者亚历山大·萨尔顿(Alexander Zahlten)指出，在今福看来，"群岛"的描述具有双重功能，它（们）指向的"要么是一片水体，要么是这面水体中的岛屿"，由

此，这些复数的岛屿为我们提示了“认识世界的新路径”，而群岛本身则可以被看作是“充满了各种潜在联系的异质聚合体”——简言之，群岛想象提供给我们思考“各种意外关联（性）”的方法,而这些关联性则“跨越了时间与想象的边界”[4]。同时，正如约书华·内维斯(Joshua Neves)在他有关亚洲媒体群岛（论）的讨论中所阐述的那样，群岛想象的“目的在于试图超越有关岛屿与海洋、岛屿和大陆这类配对关系的老生常谈，并对那些重要的却被严重忽视的亚际间（inter-Asian）的合成体加以强调”。这里重要的在于，群岛思想中对关系性的想象是去中心化的，具体而言，“群岛指向的正是在各不相同的全球性、区域性以及本土的规模上所发生的、被边缘化的关联性”，而我们必须意识到“这些边缘同样是区域性与全球性交流的重要枢纽和网络”[5]。

回到本创刊号的主题上来，像群岛那样思考，就是去聚焦于异质的关系性与不确定的关联的可能；通过这种重绘地图的努力，我们试图瓦解所谓中心与边缘的两极对立，从而更好地去想象那些被边缘化的、被忽视的聚合体（例如：电影作品、人物与事件、文本与资料，以及各类电影节展和活动等等)，并讨论它们如何变得可见并得以被感知。一方面，我们提出将“中国独立电影”作为方法——即把它作为一种批评框架——去审视多元的日本影像文化空间。这里所勾勒出的日本影像文化圈由各种人类行动者(例如：电影作者、策展人/选片人、影评人、研究者、制片人以及观众等等)、非人类行动者（例如：各类电影节、电影与文化机构、政府以及非政府组织，相关的社会文化机构以及草根团体等等）、以及它们之间相互交织的关系网络构成[6]。1990年代以来，尽管这一空间一直笼罩在因为（日本）迷影文化的衰落与制片厂体制的转型（即所谓“后制片厂时代”的到来）而产生的不确定与焦虑中[7]，毫无疑问，这一电影文化圈同时也不可逆转地进一步融合成为亚际文化交流与全球视觉影像体制的一部分[8]。值得指出的是，正如秋山珠子在后记中所强调的那样，日本影像文化圈不应该被狭隘地框定在“电影”（“映画”）的范围内，我们的关注点也应当包括日本的电视产业及其相关媒体平台与中国独立影像的关联。

另外一方面，这里并非意在天真地认同各类有关跨文化融合、多元文化论(multiculturalism)和日中友好的话语表述，因为我们明白，这些叙事也往往会在不同的语境中为中国或者日本的民族主义话语所征用。在此，我们需要强调的是将（当代）日本电影文化作为研究的参照框架的同时，也将其看作是各种关联性发生的界面。从这样的角度出发，有关中国独立电影的研究或许能够从某种方法论的国族主义(methodological nationalism)中解放出来——后者通常对其自身的中国（汉族）中心主义(Han-Chinese centrism)及其（父系的）权力结构加以默认而缺乏批判精神，且往往对独立影像的亚际关联缺乏应有的关注[9]。同时，作为对这里所提出的亚际关联的延伸思考，必须加以注意的是，以中文与英文为主的学术研究中，有关中国独立电影的全球流通、策展与展映政治的讨论通常聚焦于欧美影展体系及其艺术电影市场(包括各类基金体系以及电视台网络等)[10]。如果加入所谓的“日本视角”，即同时关注日本当代的电影节策展与影像流通的政治与中国独立电影（尤其是纪录片）的关联的话，或许能够开辟新的批评场域，将我们惯常的东方主义、后殖民主义的批判思路进一步复杂化。同时，这样的努力也有助于推动日语学术语境内对中国独立电影研究的深入讨论[11]。

更为重要的是，在当下，对中国独立电影之“独立性”的讨论也变得更加复杂，已经不存在任何单一的、标准的答案——虽然这里无法提供充分的论述，不过我们可以扼要地提供几个思考路径，将这一观察进一步语境化。首先，如果以2014年宋庄栗宪庭电影基金(Li Xianting Film Fund)主办的北京独立影展(Beijing Independent Film Festival)被官方查封、基金档案库所收藏的独立影片以及相关资料等被收缴为象征性分界线的话，可以说，中国独立电影过去十数载以中国国内（如北京、南京和昆明等地）的民间独立电影节为中心来推进其体制化与社群建设的机构及其网络正在迅速被重组[12]。同时，尤其在2017年3月1日“电影产业促进法”开始施行之后，独立制作的电影（及其机构）与国家及各级政府所控制的审查体制的多层面协商依然在继续。例如，从本期集结的若干位日本电影节展策展人的角度来看，“促进法”或者说是更为广义的中国的电影审查体系（颁发公映许可证即“龙标”的标准与程序等）对当下的日本影展策展中国独立电影、包括艺术电影的操作影响巨大。然而，应当被强调的是，中国独立电影自诞生伊始，其各个环节包括制作、发行、展映以及有关独立电影的作者

论和相关电影运动话语等就一直是区域性的（亚洲的）、全球的电影网络体系的一部分，从未是孤岛。因此，我们也不应当避讳将中国独立电影新版图的构建（如果这种说法成立的话）放在当下中国电影市场快速发展并进一步国际化的语境中加以考察[13]。其中我们应尤其加以注意的是以中国为基地的、专业的私营“艺术影片”(arthouse)制作、发行以及放映公司（实体）的崛起，以及“艺术影片”的话语与中国独立电影之间的关联。因此，从宽泛的意义上而言，我们希望通过本期创刊号的努力，能夠将“**什么**是中国独立电影”转换为“**如何**（考察）中国独立电影”的命题去刺激思考，并展示可能的批评路径——“**如何**（考察）中国独立电影” 意味着激发新的视野、讨论与切入点，这项工作本身极富意义，却又充满挑战（粗体强调为作者所加）。

本期创刊号包括六个主要组成部分。紧接着导语部分，本期的第一个主题正是“日本影展与中国独立电影”。在组稿过程中，我们强烈地意识到中国独立电影与当代日本社会文化领域的关联正是在不同规模的日本本土的电影节以及电影展映活动中得到了最具活力和多元的体现——这里所指的关联形式多样，贯通了电影（电视）制作、评论、发行以及策展、展映等各个领域。因此，本期创刊号的第一部分聚集到一批来自上述领域中重要的实践者、亲历者与推动者。他们在短文中强调了他们各自是如何在自己所熟悉的诸如电影制作、策展和选片等工作中密切地关注了中国独立电影的作者与作品（或者更广义的中国电影，包括实验电影等）数十载的变革，并/或直接参与了中国独立电影、艺术电影的发展。受邀为本期专门创作了原创文章的供稿者包括山下宏洋(Image Forum影展)、石坂健治(东京国际电影节)、矢野和之（山形国际记录片电影节）、宇津留理子（Green Image国际环境电影节）、市山尚三(东京FILMeX国际影展)、晖峻创三（大阪亚洲电影节）、中山大树（东京中国独立电影节），山崎裕（座・高园寺纪录片电影节）以及两位长期通过大学的文化、学术交流平台展映中国独立电影的研究者——土屋昌明（专修大学）和吉川龙生（庆应大学）。参考前文提及的有关国际电影节网络中的“中国”与“西方”的视觉权力关系以及有关引入“日本视角”的话题，借用前文提到的内维斯的亚洲媒体群岛论，我们或许可以这样认为，即这些在日本国内发生的不同规模的电影节和放映活动 “……作为一个由节点或是群岛所构成的集合，重构了西方媒体城市(Western media capitals)的自我参照的逻辑”[14]。

本期内容的第二部分“走出山形”则以山形国际纪录片电影节(Yamagata International Documentary Film Festival，YIDFF)为中心，在日本东北的山形与中国之间穿越岛屿与海洋来回往复，期待为读者们了解中国独立纪录片的跨地性(translocality)以及山形影展在构建并促进亚际独立电影（纪录片）文化相互关联的方面所作出的前沿努力提供珍贵而新鲜的视角[15]。在这个部分，我们邀请到与YIDFF渊源颇深且与日本90年代以来的纪录片、独立影像制作、展映密切相关的独立纪录片作者冯艳、吴文光供稿。可以说，在冯艳与吴文光高度个人化且其流畅的追述中，尽管小川绅介及其作品的影响与纪录片方法论（尤其是其著作，由冯艳翻译为中文）占据了极其重要的位置，我们所读到的却不仅只是关于某一位日本纪录片大师的“传奇”。这些真挚的文字同时也为我们呈现出中日独立电影文化交流时空特定的、更为立体而丰满的面貌——其中，我们得以从作者有关超越年代辈分、个体与个体关联的讲述中更具体地认识中国独立纪录片作者与本身亦异质多元、且不断发展的日本纪录片文化的密切关联（例如吴文光所提及的他对“反小川”的原一男的认识，以及冯艳讲述的佐藤真的纪录片理念）。通过这些讲述，我们也得以了解中国独立纪录片导演们是如何从诸如YIDFF等电影节的平台出发，在更复杂的越境影像网络中与地区性的纪录片传统/文化发生关联，并积极成为这种区域性对话的参与者与贡献者，发出自己的声音。

同时，美国学者马克·诺恩斯（Markus Nornes）与秋山珠子也以亲历者的姿态，从不同侧面回忆了他们所了解的中国独立电影人与山形的“幕后”故事。诺恩斯与秋山的讲述不仅让我们关注YIDFF本身在地区的、全球性的影展网络中的特定策展视野及其定位。他们的观察也提示我们也应该充分强调从内维所提倡的“亚洲媒体群岛”(Asian media archipelago)的视点出发，以亚洲的电影节展（及其相关活动）作为平台关注“亚洲-亚洲之间的沟通交流与生成变化”，更多地展开类似基于YIDFF这样的深入的个案讨论[16]。

此外，在这一部分，我们更有幸得到已故的日本纪录片大师土本典昭(Tsuchimoto Noriaki)的夫人土本基子(Tsuchimoto Noriko)的授权（包括图片），首次将土本典昭回忆自己2005年到访昆明参加“云之南”纪录片影像展的经历翻译成英文——土本的文字本身与其他供稿者的山形回忆遥相呼应，也是对了解亚际（独立）电影文化交流而言弥足珍贵且不可缺少的档案。

本期第三部分“学术视野”则聚集了两篇颇具份量的跨学科的学术论文。作为资深的字幕翻译者与中国电影研究者，秋山珠子从翻译研究的角度出发，以自己为王兵实验性的纪录片《和凤鸣》（2007）制作字幕的经验为案例分析，不仅强调了在日本电影字幕翻译的传统与语境中（尤其就其严格的制限而言），字幕译者在翻译工作中所面对的挑战以及她自己极富启发性的解决方案。同时，她的案例本身对我们思考更广阔范围的有关中日之间（跨）文化翻译(cultural translation)的问题提供了难得的洞见。

与前述重视亚际文化(inter-Asian)研究框架的倡导形成呼应，于宁在“跨国酷儿主义”(queer transnationalism)的框架中以日本的酷儿影像文化特别是酷儿影展展映、流通的平台作为切入点，对新世纪以来中国大陆酷儿影像的文化生态与政治做出了语境化的回顾。尤其重要的是，他聚焦于大陆酷儿社区以及行动主义影像越境流通的困境，一方面从电影节研究的角度敏锐地呈现了当下中国酷儿（社区以及行动主义）影像的创作与广义的中国独立电影文化之间在展映的场域中所体现出来的差异。同时，他也为批判性地检视日中酷儿影展交流中存在的欧洲中心的策展理念等开辟了新的面向。

第四部分的“访谈”则是一个内容多元的访谈/论坛集。在土屋昌明与日本的资深媒体工作者野中章弘进行的深度访谈中，我们得以进一步了解野中在90年代通过日本为基地、面向亚洲的自由记者组织（Asia Press International）与电视台专题节目等和季丹、冯艳以及胡杰共同合作的经验。在野中平实的讲述中，我们不仅得以再度确认中国独立纪录片“从未是孤岛”的线索——这一线索长期以来甚少被研究者关注并提及。同时，野中与这些中国纪录片作者创作早期亦师亦友、互相影响的经验，也为我们把握亚际影像文化之间的群岛关联，提供了动人的证言。

第二篇论坛记录来自于2018年吉川龙生主持的有关中国独立电影的多人论坛，主要围绕来自湖南的独立电影作者黄骥与来自日本的大塚龙治的电影轨迹所展开——黄骥与大塚既是工作上的搭档，也是人生的伴侣。论坛中，二人不仅以自己早期搭档为日本电视台拍摄纪录专题片的经验出发为我们提供了有关中日影像关联的第一人称讲述；他们之后也围绕当下中国独立电影的技术发展、人才培养以及独立精神的讨论等问题与嘉宾一道展望了独立电影的“未来”。

第三篇群访则由几组访谈构成。在香港中文大学从事纪录片教学的李铁成结合当下香港文化政治生态与独立纪录片创作发展的语境，围绕小川绅介的纪录片引介到香港的意义、尤其是关于他的创作思想等与香港年轻一代纪录片作者、行动主义者和策展人等展开了对话。这些对谈本身也是对本期的主题有力的补充与回应。值得注意的是，正如我们之前强调的那样，群岛思想所遵循的正是去中心化的逻辑，而通过李铁成的群访我们也会注意到，较之于某种单向的“影响”论，香港的创作者与小川的关联中最有趣的部分来自于创作者、参与者自身对其在地经验差异性的反省与认知，而非对某种整齐划一的“普遍化”的反抗话语与实践的模仿。

本期的“影评”部分是一个与年轻一代研究者、影评人合作的电影评论单元（也是《观察》的固定单元）。其中，我们聚焦的主要是在日本（生活/过）的中国（离散）电影人所执导的纪录片作品,以及/或有中日共同制作背景的作品[17]——这一选择无意以偏概全，而其纪录片的偏向主要是出于十分实际的理由，即结合当代中国影像工作者跨境移动的轨迹（尤其是具体到出国留学、工作和移民等的可能性）与中国独立电影发展的历史来看，较之剧情片，纪录片（包括电视台制作的纪录专题等等）的创作力量更为突出[18]。同时，正因为本期意识到有关广义的中日电影文化交流的英文以及日文学术专著亦不在少数[19]，我们也希望通过这些影评的书

写，去重新注目中国独立电影与日本电影文化关联中长期被忽视的脉络与线索，例如有关慰安妇题材的纪录片作品，和对性少数人群、酷儿议题的思考等。

《观察》的最后一部分“研究档案”由四份相互关联的列表压轴，它们由东京中国独立影展的创办者中山大树整理编辑完成——这应该是首次以列表的方式呈现在日本发行、放映以及展映过的中国独立电影（不包括短片）。我们相信对研究者以及利益攸关者而言这份“档案”本身极具价值，不过对应导言开篇所提及的编辑精神，我们无意将列表作为“唯一”的、“最全面”或“最权威”的文件来分享；反而，我们希望这几份列表（包括其中未包括以及有争议的影片条目）都能够作为问题的触发点引导我们面向未来的研究与思考。

作为本创刊号客座编辑的秋山珠子书写了后记“潮境——中国独立影像的日本脉络”。这篇文字所勾勒的详实而相互交织的历史社会文化脉络，也高屋建瓴地概括并极大充实了本创刊号的主题。身兼研究者、电影字幕翻译者等多重角色的秋山，作为近三十年来中日（独立）电影文化关联的重要历史见证人、参与者以及推动者，以“潮境”（中文一般译作“锋”，即海洋气象中冷暖流交汇的锋面）入题，既宏观地审视了中日两国近三十年来社会经济发展的力量关系对比（包括转变的外交、文化政策框架等）与两国电影文化、电影电视产业的多层历史关联，同时也从（独立）电影人的越境交流、尤其是从电影节及其类似机构、组织（包括日本的电视台）作为文化接触界面的角度出发，为我们更好地去把握数十年间中日影像关联的美学意义及其政治性，提供了极有启发性的讨论与见证。这篇文字是本创刊号不可或缺的浓重一笔，我们也期待“潮境”能够刺激更多层面的延伸讨论并启发原创的研究项目。

致谢

本文由日本学术振兴会科研费(JSPS KAKENHI)支持，项目号码：18K12263; 项目号码：20H01219 （联合研究项目）。本创刊号的一部分中日英三语编辑与校对的工作亦得到以上两项科研费的支持，在此一并表示感谢。

注释

[1] 这里以发生了天安门事件的1989年为分野，而并没有选择个别的独立电影作品“诞生”的年份作为标记。我更想突出的是80年代末东亚、东南亚社会（台湾、南韩、菲律宾等）各自的社会运动、民主运动以及冷战后转型的文化社会语境，以及这些语境与各个地区所发生的艺术运动（包括影像运动）之间的某种关联。选用“1989”正是为了把中国放到上述关联之中进行考察。聚焦这类关联性并非意在强调某种区域性“同步”的时间，也不在于强调单纯的因果关系，我所讨论的也并非只限于艺术行动主义（art activism）或狭义的政治艺术(political art)。法国哲学家雅克·朗西埃(Jacques Rancière)谈到过民主与革命的关系，并指出“新的可感性的分配（distribution of the sensible）为艺术配置其特定的空间，配置特定的感觉，即美学的感觉”(2011, p.8)。我认为当某个社会中既存的可感性的分配被干扰时，上述所谓特定的经验“空间”会出现，而特定的“美学的感觉”则会在先锋的、独立的艺术与影像运动中得以呈现。这里以中国独立电影的 “第一波”作品为例——如吴文光的纪录片《流浪北京——最后的梦想者》（1990年）和张元的剧情片作品《妈妈》（1990年），都是在89之后拍摄的——这些作品并非是对八九民运的直接回应。但同时，这些独立制作之所以成为可能，正是因为1978年以来改革开放带来的中国社会的巨变，加上相对自由化的80年代中国都市中各种地下文化与另类文化形态的出现，为僵化的、充满意识形态的、但逐渐削弱的中央集权文化体系和社会主义视觉制度所构筑的 “共识”结构引入了“可感性”再配置的可能。因此，从这个角度而言，中国独立电影的 “诞生 ”的确与最终失败的“天安门民主运动 ”的政治能量形成了某种呼应，并与之相互关联（就算是中国独立电影并未能够持续地传递这种能量）。参见RANCIÈRE, JACQUES. The thinking of dissensus: politics and aesthetics[A]. P. BOWMAN & R. STAMP, Reading Rancière [C], London; New York: Continuum International Publishing Group, 2011: 1–17; 也可以参考我的论述MA, RAN. Independent filmmaking across borders in contemporary Asia [M]. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019:32. https://doi.org/10.5117/9789462986640.

[2]因篇幅所限，这里无法就“批判性的跨国族电影研究”做出更为细致的梳理。试举一例，在名为Transnational Cinemas的英文学术期刊2010年的创刊号中，Higbee与Lim就（英语圈）电影研究中的“批判性跨国族主义”(critical transnationalism)做出了富有洞见的观察, 他们强调 “跨国(族)电影 ”的概念本身 “有可能在颂扬族群、影像和文化的超国家流动（supranational）或跨国(transnational)交流的同时，是以忽略这些交流所发生的特定文化、历史或意识形态语境为代价的”（12）。 HIGBEE, W. AND LIM, S. H. (2010) Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies, transnational cinemas, 1(1), pp. 7–21. doi: 10.1386/trac.1.1.7/1.

[3] 今福龍太.群島ー世界論.[M].东京：岩波书店，2008.

[4] ZAHLTEN, ALEXANDER. The archipelagic thought of Asia is one (1973) and the documentary film collective NDU [J] Journal of Japanese and Korean cinema, 2018, 10 (2): 115–29. https://doi.org/10.1080/17564905.2018.1512396. 若非特别指出，本文中英文、日语与中文之间的互译都是由导言作者完成的。

[5] NEVES, J. Media archipelagos: inter-Asian film festivals[J], Discourse, 2012, 34(2–3): 232-233. doi: 10.13110/discourse.34.2-3.0230.

[6] 这里有关“文化圈”的思路是以社会学家布鲁诺·拉图尔(Bruno Latour)的“行动者网络”理论(actor-network-theory，ANT)为基础的。本导言中所提出的“电影节网络”这一说法，也遵循着相似的ANT理论，可以参见DE VALCK, M. Film festivals: from European geopolitics to global cinephilia [M]. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008; 以及ELSAESSER, T. European cinema: face to face with Hollywood[M]. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008. Available at: https://doi.org/10.1515/9789048505173.

[7]这里的“后制片厂时代”援引的是电影学者Mitsuyo Wada-Marciano的概念，即20世纪90年代以来，不仅日本制片厂垂直整合的体系进一步崩坏，所谓非传统制片厂制作的独立作品与制片厂作品之间的区分也越来越模糊;尽管如此，从票房表现来看，制片厂出品的日本电影作品依然占据着巨大优势。参见WADA-MARCIANO, M. Japanese cinema in the digital age [M]. Honolulu: University of Hawai’i Press, 2013. doi: 10.21313/hawaii/9780824835941.001.0001.

[8]拙作中曾论及2000年代以来日本电影、尤其是其独立电影制作与全球电影节体制的密切联系，“正如电影学者渡边大辅预计的那样，进入2000年之后，‘向国际电影节投片的文化’（国際映画祭に出す文化）席卷了日本。尤其是独立电影导演和制片人们，近来也越来越重视在国际电影节这个平台上发展作品的发行与放映网络。这个潮流在一定程度上也反映了日本政府在文化政策上的一些走向”，我这里提到的是诸如日本文化厅在2001年出台了《文化艺术振兴基本法》。可以参考马然.2017. “彻悟‘映画祭’:论当代日本国内外 电影节中的日本电影策展”,《戏剧与影视评论》，第 3 期，总第 18 期, 21-31 。与此有关的讨论也可以参考： MA, RAN. Eigasai inside out: programming Japanese cinema at overseas and Japanese film festivals today [A] HIDEAKI FUJIKI and ALASTAIR PHILLIPS, The Japanese cinema book [C], British Film Institute, 2020: 164–78;渡邊大輔,グローバル化時代の中のインディペンデント映画——その「国際性」とは何か[A] 岩本憲児,日本映画の海外進出:文化戦略の歴史[C],東京:森話社,2015: 367.有关日本电影国际化的讨论，也可以参见WADA-MARCIANO, M. Japanese cinema in the digital age [M]. Honolulu: University of Hawai’i Press, 2013; TEZUKA, YOSHIHARU. Dynamics of the cultures of discontent: how is globalization transforming the training fo filmmakers in Japan? [A] METTE HJORT, the education of the filmmaker in Europe, Australia, and Asia [C], New York: Palgrave Macmillan US, 2013: 171–87.

[9]这个有关反思与批判的话题本身已足够作为一个独立的研究项目来展开。若简单地以90年代以来英语圈的华语电影研究作为对照的话，我们或许可以参照鲁晓鹏的总结，认为（海外）华语电影研究大致由“民族电影模式”(national cinema)、“跨国电影模式”(transnational cinema)、“华语电影模式”(Chinese-language cinema)以及“华语语系电影模式”(Sinophone cinema studies)等组成，参见鲁晓鹏.华语电影概念探微[J].电影新作,2014:(5), 4-9.。一方面，英语学术界有关中国独立电影（包括纪录片）的研究与这四个相互交叠但并不完全一致的研究模式都有交汇，且成果丰硕，可以参见例如ZHANG, ZHEN, The urban generation: Chinese cinema and society at the turn of the twenty-first century[C]. Durham: Duke University Press, 2007; PICKOWICZ, P., & ZHANG YJ. From underground to Independent: alternative film culture in contemporary China [C]. Lanham, Md., Rowman & Littlefield, 2008; ROBINSON, L. 2013. independent Chinese documentary: from the studio to the street [M]. London: Palgrave Macmillan UK, 2013. ZHANG, ZHEN, & ZITO A, DV-made China: digital subjects and social transformations after independent film [C]. Honolulu: University of Hawai’i Press, 2015.另外一方面,有不少坚实的研究从后殖民主义的立场出发、从他者与（自我）民族志(auto-ethnography)等的角度、强调展映以及流通的面向来讨论中国独立电影与（西方）视觉体系尤其是与国际电影节体系的关系，同时，也不乏研究涉及海外华人导演（包括电影史的梳理），然而这些研究的不足在于，(1)在紧密结合当代中国社会议题的同时(例如内部的人口流动、迁移等)，却很少超越有关“中国”的地理边界想象，也很少去批判性地去思考“民族电影”与“少数民族电影”的问题；这些问题某种程度上所反映的正是整体研究框架所默认的汉族-中国中心主义的逻辑；(2)强调“中国”与“西方”的对话以及批判不均衡的权力结构的同时，却甚少将中国独立影像的流通、展映放到当代亚洲之中及亚洲之间(inter-Asia)的语境中去进行考察；也甚少有研究关注在亚洲境内具有跨地性(translocality)的华语/华人导演（如李缨、张律这样的作者）。有关于此类批判，也可以参见拙著，MA, RAN. Independent filmmaking across borders in contemporary Asia [M]. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019. https://doi.org/10.5117/9789462986640.

[10] 参见注释8。

[11] 社会学家中岛圣雄在有关“在日本的中国电影的研究”论文中曾指出，在日本（语）学界，尽管因为历史原因中国电影的研究曾经落入低潮，“在1980年和90年代，有关中国电影的学术讨论得以重续并繁盛起来”；而到了2000年代，“日本的中国电影研究出现了有趣的新趋势，其中包括更多的跨国族的和比较的方法，这些研究不仅关注电影文本，也关注制作、发行和展映的语境”。S. NAKAJIMA. Forthcoming. Studies of Chinese cinema in Japan. [J] Journal of Chinese film studies.

[12] 有关中国的民间电影节网络，也可以参见拙文,MA, R. Regarding the grassroots Chinese indepedent film festivals: modes of multiplicity and abnormal film networking [A], JOHNSON, M. D. et al. China’s iGeneration--cinema and moving image culture for the twenty-first century[C]. New York; London; New Delhi; Sydney: Bloomsbury, 2014: 235–254.

[13] LEUNG, WING-FAI, & LEE S.J. The Chinese film industry: emerging debates [J] Journal of Chinese cinemas 2019, 13 (3): 199–201. https://doi.org/10.1080/17508061.2019.1678235.

[14] NEVES, J. Media archipelagos: inter-Asian film festivals[J], Discourse, 2012, 34(2–3): 231. doi: 10.13110/discourse.34.2-3.0230.

[15] 众所周知，YIDFF的创建与纪录片作者小川绅介及独立纪录片团体“小川组”(Ogawa Production)颇有渊源。1975年，“小川组”决定集体搬到日本东北部山形县的牧野村去和当地村民共同生活。定居牧野村之后的16年间，他们一共制作了7部纪录片。山形县的省会都市山形市为1989年该市的一百周年纪念面向社会征集活动方案时，小川绅介提出应借此机会举办一个纪录片的国际电影节，即后来的双年展YIDFF。不幸的是，小川1992年因病去世。

[16] NEVES, J. Media archipelagos: inter-Asian film festivals[J], Discourse, 2012, 34(2–3): 234. doi: 10.13110/discourse.34.2-3.0230.

[17]日本歌手佐田雅志执导并入镜的纪录片《长江》的出现或许略令人意外。不过正如影评中所提到的，这部作品的拍摄与中国中央电视台的1983年的专题片《话说长江》关系密切，也可以说与中国独立纪录片的“前史”关系密切。

[18]在讨论李缨的作品时，我提出了“（不）可能的“在日华人”电影“的概念。而我借用“在日”影像的概念来探讨诸如李缨导演等人的电影创作，并非意在提出所谓的“在日华人”影像从历史脉络的整理与今日的制作发展而言都已经可以和“在日朝鲜/韩国人”电影文化相提并论。更重要的目的在于通过“在日华人”这个并不完全严密（甚至是长期被忽视）的表述来作为研究的概念工具和出发点，由此进一步探索华语语系离散研究与亚洲影像和视觉文化的关联。例如不能否认的是，在80年代以降到达日本的新移民、留学生和海外离散华人之中，我们的确能够列举出诸如班忠义、张丽玲、冯艳、任书剑和林家威（马来西亚华人）等（曾经）较为活跃的在日华人影视导演。可以参考马然. 论·谈:李缨的离散影像和(不)可能的“在日华人”电影[J]《戏剧与影视评论》，2018，第6期，总第27期：121-133.在本创刊号中，影评中涉及的华人作者都来自中国大陆。

[19]例如就单著而言，日文的历史研究包括诸如:晏妮.战时日中映画交涉史[M].东京：岩波书店，2010；刘文兵.日中映画交流史[M].东京：东京大学出版会，2016。英文著作诸如KIRSCH, G. Contemporary Sino-Japanese relations on screen: a history 1989-2005[M]. London; New York: Bloomsbury Academic, 2015; DeBoer, S. Coproducing Asia: locating Japanese–Chinese regional film and media [M]. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

‘Think Like An Archipelago’—Regarding Sino-Japanese Connections In Independent Film Cultures (1989-2020)

MA Ran

This inaugural issue of *Chinese Independent Cinema Observer* focuses on the interconnections between Chinese independent cinema and contemporary Japanese film culture. We seek to understand Chinese independent cinema, together with its historical trajectories, spaces, and transformations, by situating it within and alongside the cinematic-cultural interconnections between China and Japan of the recent three decades (1989-2020).[1] Specifically, we turn to an assemblage of intertwined (historical) trajectories, discursive articulations, and practices from within and outside of Japanese academia, by also attending to voices and visions from film criticism as well as the interrelated sectors of film production, distribution, and exhibition (especially the festival network).

Within a relatively short period of time, we (the editorial team and all those who have participated and contributed to this issue in various ways) have been fortunate enough to gather a group of thinkers, witnesses, and practioners who are familiar with the Chinese and/or Japanese contexts so that this launch issue could demarcate the trajectories and tease out the clues (archival materials, pictures, and oral histories) of this relationship. However, this issue does not seek to provide a so-called ‘panoramic view’, the ‘truth’, and the ‘one and only’ historical narrative apropos Japanese-Chinese independent film connections. Rather, we use this platform as an entry point to demonstrate how complicated the interconnections are and how meaningful it would be to engage in these discussions. Hopefully what has been covered in this first issue will generate new exciting ways of considering ‘*how* (to study/examine) Chinese Independent Cinema’ (my italics), particularly from the perspective of critical transnational cinema studies.[2]

This introduction consists of two parts. In the first, as mentioned above, since this issue aims to suggest clues instead of offering panoramic views, to pose questions rather than provide conclusions, I would therefore like to briefly turn to the concept of ‘archipelagic thinking’ to tease out some possible directions apropos how to think about Sino-Japanese connections in independent cinema. As such, I may also engage with Akiyama Tamako’s contextualised, historical overview in the epilogue titled ‘When Currents Collide: Chinese Independent Cinema and Japan’. In the second, I will outline the structure of this issue.

In public discourses there is a cliché regarding how Japan and China are two good neighbours separated/linked by ‘a strip of water’ (一衣带水, originally from the *History of the Southern Dynasties* 南史). While we could understand this saying as a flattened, formulaic description of the intricacy of Sino-Japanese geopolitical relations in the Asia-Pacific region and globally, here we will use the ‘strip of water’ trope to (re)imagine the modes and possibilities of transnational, inter-Asian connectivity. Specifically, the metaphor of a ‘strip of water’ designates a zone of in-between-ness and uncertainty, illustrating how a clear-cut boundary between the islands (e.g., Japan consists of a group of islands) and the continent (e.g. China) can hardly be drawn and can be easily reconfigured by the flow of water.

To underpin this ‘in-between-ness’, therefore, we turn to archipelagic thought. In his imaginative book titled *Aspects of Archipelagic World* (*Guntō-sekairon* 群岛--世界论), cultural anthropologist Imafuku Ryūta 今福龙太draws on French-Martinican writer Édouard Glissant's 爱德华·格里桑understanding of ‘archipelago’ to unpack world literature, artistic and visual texts (including fiction, poetry, painting and maps) that are centred on the imaginaries of oceans, waters, islands, and so forth. Situating his own studies at the intersection of human geography and anthropology, historical studies, postcolonialism and modern intellectual history, Imafuku aspires to re-envision and re-map the world discursively (2008). According to film scholar Alexander Zahlten 亚历山大·萨尔顿, with Imafuku, archipelago concerns the dual function of designating ‘either the expanse of water or the islands that populate it’, therefore, islands inspire ‘a new way of figuring the world’, wherein the archipelago figures ‘a more heterogeneous assemblage full of potential links’. Namely, it constitutes a model of ‘unexpected links across time and imagined

boundaries' (Zahlten 2018, pp. 120-121). Meanwhile, as suggested by Joshua Neves 约书华·内维斯' theorizing of the Asian media archipelago, to imagine the archipelago is a gesture that 'seeks to move beyond the well-worn pairing of island and sea and island and mainland, bringing into relief significant and significantly neglected inter-Asian formations' (2012, p. 232). That is to say, embodying a range of interrelations without centres, 'archipelagos get at the marginal relationalities that operate at distinct global, regional, and local scales', and namely, these edges too are vital hubs and networks for regional and global communication' (Neves 2012, pp. 232–233).

To think like an archipelago, we focus on the heterogenous connectivity and contingent relationality; in an effort of counter-mapping, we envision how the formations that have been marginalized and the unaccounted for (e.g. films, person[a]s, objects and texts, and festivals/events) may strike back. On the one hand, we leverage 'Chinese Independent Cinema' as method, namely as a critical framing, to engage a highly diversified Japanese cinematic-cultural sphere consisting of human (e.g. film directors, programmers/curators, critics and researchers, producers, audiences), non-human actors (e.g. film festivals, related official and grassroots organizations, groups, and cultural bodies and institutions), and their various networks that, while increasingly entrenched in the pessimism and anxiety about a declining (Japanese) national cinephiliac culture and film industry (the collapsing studio system since 1990s), is also irreversibly integrated with inter-Asian cultural flows and the global image regime (see Wada-Marciano 2012). It is worth pointing out that, as Akiyama Tamako emphasises in her epilogue, the discussion of the so-called Japanese cinematic-cultural sphere should not be narrowly framed within the context of 'cinema' ('eiga' 映画). Attention should be also directed to the interconnections between the transforming Japanese television industry, together with its media platforms, and Chinese independent cinema (image works).

On the other hand, we do not naively celebrate facile narratives about cross-cultural bonding, multiculturalism, and Sino-Japan friendship that may be easily utilized by Chinese or Japanese nationalist rhetoric, though often for different purposes. Instead, we simultaneously privilege (contemporary) Japanese cinema culture as a framework of reference and an interface of connectivity. In this way, arguably, our study of and observations about Chinese independent cinema will be somewhat liberated from the methodological nationalism that seems to always already presume Chinese (Han)-centrism and its (patriarchal) power structure without critical interrogation, and rarely takes inter-Asian connectivity into consideration. Also, the Japanese perspective will further complicate the interpretative lens of orientalism and postcolonialism apropos the politics of circulating, programming, and exhibiting Chinese independent works on the European-American film festival network. At the same time, we believe that such an effort could also facilitate a deeper understanding of Chinese independent film studies within Japanese academia.[3]

Importantly, currently, any consensual understanding of 'being independent' is invalidated and destabilised when previously established independent cinema-centred institutions and networks are disappearing and being reassembled, and when independent filmmaking itself has evolved and diversified throughout the process of institutionalization and commercialization in a global age. While it is not possible to provide an elaborate analysis, we can briefly turn to a few hints that may further contextualize the observations above. On the one hand, we may take the enforced closing-down of the Beijing Independent Film Festival 北京独立影像展 (organised by the Li Xianting Film Fund 栗宪庭电影基金 in Songzhuang, surburban Beijing) in 2014 and the violent confiscation of independent films (digital files) and related materials by the authorities as a figurative turning point (Davis 2020; BBC news 2014; also see Wang 2012)—the institutions and networks of Chinese independent cinema centering around China's grassroots independent film festivals (e.g. those in Beijing, Nanjing, and Kunming) have rapidly reterritorialized ever since (see Berry 2017). Meanwhile, following the enactment of the Film Industry Promotion Law 电影产业促进法on 1 March 2017, negotiations between independently produced films, their institutions, and the variously-scaled censorship organs have continued at multiple levels. For example, according to several Japanese film festival curators who have contributed to this launch issue, the Promotion Law, and China's film censorship more broadly (the criteria and procedures for issuing the public screening permits, or the dragon seal), has significantly impacted upon the ways Japanese film festivals programme Chinese independent and arthouse films today.

However, on the other hand, it should be emphasized that since its inception, the production, distribution, and exhibition of Chinese independent cinema, as well as the auteurist discourse and related film movements apropos independent cinema, have always been part of a regional (inter-Asian)/global network of image production, exhibition and distribution—Chinese independent cinema has never been an island. We should therefore examine the new topography of Chinese independent cinema, if such a claim is valid,

within the context of the drastic growth, expansion, and globalisation of the Chinese film market, with particular attention paid to the rise of the privately-funded, China-based 'arthouse' 艺术电影 companies specializing in production, distribution, and exhibition. Therefore, with this issue, we aim to revamp the question regarding *what* is Chinese Independent Cinema into one regarding *how* (to study/examine) Chinese Independent Cinema, with which we hope to generate new visions, stimulate debates, and demonstrate new possibilities for critical engagement.

This launch issue consists of six major parts or groups.

Following the Introduction 导言, we have a section titled Exhibiting Chinese Films in Japanese Film Festivals 日本影展与中国独立电影. While preparing for this issue, we saw how the connectivity between Chinese independent films and the Japanese socio-cultural sphere has found its most vibrant and diverse manifestation at variously scaled film festivals and continuously-run exhibition events. These connections take diverse forms and intersect with the sectors of film (and TV) production, criticism, distribution, curation, and exhibition. Therefore, this section consists of short essays written by several important stakeholders who have keenly followed and/or participated in the transformations of Chinese (independent) cinema via their work in research and criticism, production, curation, and programming. We have been lucky to receive contributions from Yamashita Koyo 山下宏洋 (Image Forum Film Festival), Ishizaka Kenji 石坂健治 (Tokyo International Film Festival), Uzu Ruriko 宇津留理子(Green Image Film Festival), Yano Kazuyuki 矢野和之 (Yamagata International Documentary Film Festival), Ichiyama Shozo 市山尚三(Tokyo FILMeX International Film Festival), Teruoka Sozo 晖峻创三(Osaka Asian Film Festival), Nakayama Hiroki (Chinese Independent Film Festival in Tokyo), Yamazaki Yutaka 山崎裕 (Za Koenji Documentary Film Festival), and essays by two university professors (Yoshikawa Tatsuo 吉川龙生and Tsuchiya Masaaki 土屋昌明) who have been organizing long-running screening events of Chinese (independent) films on campus. To borrow the insights of Neves, these Japan-based, differently-scaled festivals and screening events can also 'be understood as a clustering of sites or archipelagos that reframe the self-referential logic of Western media capitals' (2012, 231).

The third section of this issue, Out of Yamagata 走出山形, focuses on the Yamagata International Documentary Film Festival (YIDFF), envisioning the multiple trips between Yamagata in northeast Japan and China that have been made back and forth across the islands and sea. In doing so, we seek to offer the reader refreshing insights into the translocality of Chinese independent documentaries and the (somewhat-underestimated) cutting-edge efforts of YIDFF to configure and consolidate inter-Asian independent film (documentary) connections.

In this section, we have received contributions from independent documentary filmmakers Feng Yan 冯艳 and Wu Wenguang 吴文光, who have maintained close ties with YIDFF and have been closely associated with the Japanese independent media and film (documentary) scene since the 1990s. In Feng Yan's and Wu Wenguang's highly personal and delicate accounts, although the influence of Ogawa Shinsuke 小川绅介can never be underestimated, especially when it comes to the works by Ogawa Production and Ogawa's documentary methodology (including Ogawa's book *Harvesting Film*, translated into Chinese by Feng Yan, and cited by several of our contributors and interviewees from China and Hong Kong), what we are reading here is not only simply the 'legend' of one Japanese documentary maestro.[4]

These sincere reflections have also presented us with a richer picture of the historically-specific cultural exchanges between Chinese and Japanese independent cinemas. Reading through the authors' memoirs about their transgenerational, person-to-person connections, we are able to grasp how Chinese independent documentary filmmakers have been observing and engaging Japan's heterogeneous and evolving documentary culture (e.g., Wu Wenguang's reminiscences of his encounters with Hara Kazuo 原一男, an 'anti-Ogawa' auteur; and Feng Yan's accounts of Sato Makoto 佐藤真's documentary tenets). In these narratives, we see how Chinese independent documentarists leverage the platforms of festivals such as YIDFF to connect with a multilayered translocal image network, becoming active participants and contributors to these inter-Asian dialogues, and having their voices heard.

At the same time, in their own takes, American scholar Markus Nornes and Akiyama Tamako offer us the 'behind-the-scenes' stories of Chinese independent filmmakers and YIDFF. Nornes' and Akiyama's narratives draw our attention to the curatorial vision and positioning of YIDFF within the regional and global

network of film festivals. Leveraging the idea of 'Asian media archipelago', as suggested by Neves, we should turn to Asian film festivals as fertile terrain for the study of 'Asia-Asia correspondences and becomings' and therefore to encourage more in-depth case studies such as those based on the YIDFF (Neves 2012, p. 234).[5]

In addition, in this section, we are fortunate enough to have secured the permission (including pictures) from Tsuchimoto Noriko, wife of the late Japanese documentary master Tsuchimoto Noriaki, to render an English translation of the filmmaker's recollections about his visit to Kunming for the 2005 Yunnan Multicultural Visual Festival 云之南记录影像展. Tsuchimoto's accounts themselves speak to other contributors' recollections about Yamagata, configuring a valuable and indispensable archival document for us to approach the connectivity of inter-Asian (independent) cinema cultures.

The third part of this issue, Articles 学术视野, brings together two interdisciplinary academic papers. As a veteran subtitle translator and scholar of Chinese cinema, Akiyama Tamako looks at her own experience subtitling Wang Bing's 王兵 daring documentary *Fengming: A Chinese Memoir* 和凤鸣 (2007) into Japanese, as a case study intersecting Chinese independent film studies and translation studies. Not only she has highlighted the challenges faced by subtitle translators when negotiating with the constrains of film subtitle translation within the Japanese context, and illustrated her own highly inspiring solutions, but her case study also provides a rare insight into the broader issue of Sino-Japan (inter)cultural translation.

Echoing the aforementioned emphasis on inter-Asian framing, Yu Ning 于宁leverages the idea of 'queer transnationalism' and uses the Japanese queer visual sphere, particularly the platform of queer film festivals, as an entry point for a contextualised review of the cultural ecology and circulatory politics of Chinese independent queer images (films and videos) in the new millennium. Particularly important is Yu's focus on the film and video works from mainland China created by queer communities for activist agendas, particularly regarding the challenges facing the transnational exhibition and circulation of these community/activism-based images. Specifically, Yu's paper interrogates the Euro-America-centrism which has dominated the cultural exchange of queer films between China and Japan.

The fourth section, Interviews 访谈, is a collection of interviews and symposium discussions. In an in-depth interview between Tsuchiya Masaaki and veteran Japanese media practitioner Nonaka Akihiro, we learn more about Nonaka's experience working with Ji Dan 季丹, Feng Yan, and Hu Jie 胡杰 in the 1990s through Asia Press International, a Japan-based, Asia-oriented organization of freelance photo-video journalists,[6] and especially regarding the Chinese filmmakers' collaborations with Japanese television on documentary works 'reporting' about China. In Nonaka's sincere accounts, not only we can locate evidence that Chinese independent cinema (documentary) has 'never been an island'—a thread that has been long ignored in the study of Chinese independent documentary—but Nonaka's experiences working with and influencing these Chinese documentary filmmakers in the early stage of their careers, as their mentor, friend, and supporter, constitute a moving testimony to inter-Asian archipelagic connectivity.

The second part of this section is a transcript of a symposium on Chinese independent cinema moderated by Yoshikawa Tatsuo in 2018, focusing on the filmmaking trajectories of Huang Ji 黄骥, an independent film auteur from Hunan, and Otsuka Ryuji 大塚龙治, a filmmaker from Japan who studied at the Beijing Film Academy. Huang and Otsuka are partners in work and life. During the symposium, in which several scholars also participated, Huang and Otsuka offered fresh perspectives on Sino-Japanese image connections, reminiscing of their early experiences working on documentary features for Japanese TV programmes. In the second part, Huang and Otsuka discussed the 'future' of independent cinema with the other participants, their dialogue covering issues such as the technical development of Chinese independent cinema, the cultivation of young talent, and the so-called 'independent spirit'.

The third part of the section consists of several sets of interviews. Li Tiecheng 李铁成, who teaches documentary filmmaking at the Chinese University of Hong Kong 香港中文大学, talks with younger-generation Hong Kong documentary filmmakers, activists, and curators about the significance of introducing/screening Ogawa Shinsuke's documentaries to Hong Kong, especially within the context of the current cultural-political movements and the trajectory of local independent documentary filmmaking. These conversations themselves usefully complement and respond to the theme of this issue. It is worth noting that, as we have stressed before, archipelagic thinking is one of decentralization. Through Li's group interview we also notice that, instead of narratives of a one-way 'influence' (from Ogawa), the most

interesting part of the connections between Hong Kong-based filmmakers and activists and Ogawa concerns how the former work through their own local experiences, and how their creative acts are not standardized to any 'universal' discourse about resistance.

The Film Reviews 影评section has resulted from our collaboration with a group of younger researchers and film critics. Here, we have mostly highlighted the documentaries directed by Chinese (diasporic) filmmakers (who live/d) in Japan, and/or those that are made possible owing to Sino-Japanese collaborations. Our line-up is not meant to be exhaustive/representative and the selection is made mainly for very practical reasons: taking account of the conditions under which Chinese citizens travel to Japan (e.g. to study, work, and migrate), and the translocal trajectory of Chinese independent cinema, the production and visibility of documentaries (including documentary features for TV programmes) indeed overshadows that of feature films.[7] At the same time, there is no lack of academic monographs in English and Japanese on cultural exchange between Chinese and Japanese cinema in a broader sense. We hope these reviews of lesser-known works can shed light on the long-overlooked threads and clues to the connections between Chinese independent cinema and Japanese film culture, such as documentaries on the comfort women issue, and work on LGBTQ subjects.

The final part, Research Archive 研究档案, consists of four interconnected lists, compiled by the founder of the Tokyo Chinese Independent Film Festival, Nakayama Hiroki. We think this is the first attempt to compile and present a list of Chinese independent film titles (excluding short films) that have been released, screened, and exhibited in Japan. We believe that these lists are highly valuable in their own right for researchers and stakeholders alike. However, in keeping up with the editorial spirit mentioned at the beginning of the introduction, the lists are shared not because they are the 'one and only, 'most comprehensive', or the 'most authoritative'. Rather, we hope that the lists (especially the entries that are not included and those that are controversial) will inspire more questions to guide our research and thinking in the future.

The Epilogue 后记, When Currents Collide: Chinese Independent Cinema and Japan, is written by Akiyama Tamako, the guest editor of this inaugural issue. The detailed and intertwined historical and socio-cultural contexts outlined in this text have also greatly enhanced the theme of this inaugural issue. As a researcher and film subtitle translator, Akiyama has also been an important witness, participant, and mover apropos the cinema and image connections between Chinese and Japanese (independent) cinema during the last thirty years. The Japanese concept of *shiozakai* 潮境 refers to the front where cold and warm currents meet in ocean meteorology. Akiyama leverages this idea to offer us a macroscopic view regarding not only how the socio-economic developments of the PRC and Japan, but also the transforming Sino-Japanese relations of the past thirty years (including changing diplomacy and cultural policy frameworks), could be approached in their complexity and dynamics, so that we may better contextualise Sino-Japanese film and image (TV) connectivity historically. Akiyama also provides an enlightening discussion and testimony on the translocal exchanges of (independent) filmmakers, especially from the perspective of film festivals and similar institutions and organizations (including Japanese television) as a front/interface of cultural encounters, to grasp the aesthetic significance and politics of Sino-Japanese film and image connectivity over the decades. A valuable and indispensable contribution to this inaugural issue, this essay will definitely boost further related discussions and stimulate exciting future research projects.

Acknowledgements

This work was supported by JSPS KAKENHI Grant Number 18K12263; 20H01219 (Co-investigator). Part of the editorial and proofread work of this inaugural issue (in Chinese, English, and Japanese) was also supported by the two grants.

Notes

1.'1989' is used here to indicate the year of the Tian'anmen Square Democracy Movement, instead of the specific production year of any independent film work. In doing so, I also want to situate our examination of Chinese independent cinema (as a film movement) at the intersection of the social and democracy movements and transformations across East Asian and Southeast Asian societies, specifically those that

have taken place since the region's post-Cold War transformations in the late 1980s, and the multifarious, multi-sited, local and national-level artmaking and filmmaking undercurrents and movements. Here I am not highlighting the cause-and-effect connections between the social movements and the new waves of artmaking and filmmaking, or simply emphasizing art activism and political filmmaking, although they are not irrelevant topics. Rancière hints at the interconnections between modern democracy and revolution and the 'new distribution of the sensible that delineates a specific space for art, a specific feeling called aesthetic feeling' (2011, p. 8). I thereby propose that when the partage du sensible of a specific society is disrupted, specific sphere(s) of experience might emerge, and a certain 'aesthetic feeling' might find its space and time of appearance in the avant-garde and independent artmaking and filmmaking movements. Wu Wenguang's 吴文光 documentary *In italics* 流浪北京—最后的梦想者 (1990) and Zhang Yuan's 张元 semi-fictional *Mama* 妈妈 (1990) are often considered the 'first wave' of Chinese independent film works. Both were released in the aftermath of the 1989 Democracy Movement, and they may not have responded to the 1989 movement per se. But they became possible because the seismic transformation of Chinese society brought about by Reform and Opening 改革开放since 1978, together with the emergence of various underground and alternative cultural genres in Chinese urban centres in the relatively liberalized 1980s, introduced a dissensuality to dispute and redistribute the sensible fabrics configured by the rigid, ideological laden, yet gradually weakening centralized cultural system and socialist visual regime. Therefore, the 'birth' of Chinese indie cinema indeed commented on and connected with (if not necessarily carried on) the political energies of the doomed Tian'anmen Movement (Ma 2019, p. 29).

2.In Will Higbee and Song Hwee Lim's illuminating thesis calling for a 'critical transnationalism' in film studies, they stress that the conceptualization of 'transnational cinema' itself 'risks celebrating the supranational flow or transnational exchange of peoples, images, and cultures at the expense of the specific cultural, historical, or ideological context in which these exchanges take place' (2010, p.12).

3.For instance, in his study 'Chinese cinema studies in Japan', sociologist Nakajima Seio 中岛圣雄 illustrates how 'academic discussions on Chinese cinema resumed and flourished in the 1980s and the 1990s', and in the 2000s, 'interesting new trends in studies of Chinese cinema in Japan are emerging that include more transnational and comparative approaches, focusing not only on film text but the context of production, distribution, and exhibition' (Nakajima, forthcoming). Our issue may be a timely addition to Nakajima's observations.

4.As I have indicated elsewhere, Ogawa Shinsuke and his documentary filmmaking collective, Ogawa Collective, relocated to Magino Village in Kaminoyama in the remote Yamagata prefecture of Tohoku in 1975. The city of Yamagata (the capital city of Yamagata prefecture) was brainstorming for event ideas to celebrate the 1989 centennial anniversary of its founding when Ogawa proposed the ideas of establishing a documentary film festival. I believe that 'the event became possible because Ogawa and other Pro members had recruited help from within the Japanese film circle and the international festival community. Furthermore, his initiative was supported by Yamagata city, which continued to finance the festival even after its restructuring as a nonprofit organization in 2007' (Ma 2017, p. 169).

5.Also see my take on Asian documentary connections in Ma 2017.

6.According to the official site of Asia Press International (API): 'API was established in Tokyo on October 1, 1987…While the spirit of journalism in the big media networks is beginning to fade, API journalists, as expressionists, have been trying to be independent and creative. We strive to be free from any dependence on capital and authority. To realize this, we try to keep on developing our capabilities and spirit as recorders of the times. In addition, we continue to expand our network by joining hands with Asian peoples, regardless of differences in race and culture'. Nonaka is one of the founders of API. Visit their official site: https://www.asiapress.org/en/what/.

7.In my discussions on 'Chinese-in-Japan' filmmakers elsewhere, I have highlighted documentary filmmaker Li Ying 李缨, who came to Japan in the late 1980s, and set up his own Dragon Films in 1993, having produced documentaries such as *2H* (2000), *Aji* 味 (2003), and *Yasukuni* 靖国神社 (2007). We could have turned to several contemporary film and media works by Chinese-in-Japan filmmakers who have arrived in Japan since the mid-1980—such as Ban Zhongyi 班忠义, Ren Shujian 任书剑, and Zhang Liling 张丽玲, all of whom were from the PRC, as well as Lim Kah-Wai (Lin Jiawei 林家威) from Malaysia (to name some of the more active and well-known filmmakers)—and interrogate whether it is possible to envision a 'Chinese-in-Japan cinema' (2019, p. 132). Works by Ban and Ren are both reviewed in this launch issue.

Bibliography

BBC News, (2014). China's Beijing independent film festival shut down. *BBC News* [online]. 23 August. [Viewed 2 March 2021]. Available from: https://www.bbc.com/news/world-asia-china-28911343

Berry, C., (2017). The death of Chinese independent cinema? *The Asia Dialogue* [online]. 3 July. [Viewed 1 December 2020]. Available from: https://theasiadialogue.com/2017/07/03/the-death-of-chinese-independent-cinema/

Davis, R., (2020). China film festival closes, saying independence is 'impossible'. *Variety* [online]. 13 January. [Viewed 2 March 2021]. Available from: https://variety.com/2020/film/news/china-independent-film-festival-censorship-1203464803/

Higbee, W. and Lim, S. H., (2010). Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies. *Transnational Cinemas*. 1(1), 7–21.

Imafuku, R., (2008). *Gunto sekairon* [Aspects of archipelagic world]. Tokyo: Iwanami Shoten.

Ma, R. (2018). Asian documentary connections, scale-making, and the Yamagata International Documentary Film Festival (YIDFF). *Transnational Cinemas*. 9(2), 164–180.

— (2019). *Independent filmmaking across borders in contemporary Asia*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Nakajima, S., (forthcoming). Studies of Chinese cinema in Japan. *Journal of Chinese Film Studies*.

Neves, J., (2012). Media archipelagos: inter-Asian film festivals. *Discourse*. 34(2–3), 230-239.

Rancière, J., (2011). The thinking of dissensus: politics and aesthetics. In: P. Bowman and R Stamp, eds. *Reading Rancière*. London and New York: Continuum International Publishing Group. pp. 1–17.

Wada-Marciano, M., (2012). *Japanese cinema in the digital age*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

Wang, Q. (2012). Closed and open screens: the 9th Beijing Independent Film Festival. *Film Criticism*. 37(1), 62-69.

Zahlten, A., (2018). The archipelagic thought of Asia is One (1973) and the documentary film collective NDU. *Journal of Japanese and Korean Cinema*. 10(2), 115–129.

日本影展与中国独立电影 Exhibiting Chinese Films in Japanese Film Festivals

Underground Vein Stretching Across the Sea: Showcasing Personal/Experimental Chinese Films in Japan in the Context of Image Forum
越过大海的地下脉络：通过Image Forum的平台展映中国的个人/实验电影作品
Author 作者： YAMASHITA Koyo (山下宏洋)

东京国际电影节与中国电影的三十年——从“蓝风筝”到“龙标”
From the Blue Kite to the ‘Dragon Seal’: Thirty Years of the Tokyo International Film Festival and Chinese Cinema
作者 Author：石坂健治(ISHIZAKA Kenji) 翻译 Translator：闻豪 (WEN Hao)

从《流浪北京》到《死灵魂》，然后…—中国纪录片与山形国际纪录片电影节的三十年
From Bumming in Beijing to Dead Souls…Thirty Years of Chinese Independent Documentary at Yamagata International Documentary Film Festival
作者 Author：矢野和之(YANO Kazuyuki) 翻译 Translator：邱晔(QIU Ye)

Green Image Film Festival (グリーンイメージ国際環境映像祭): The Oldest International Environmental Film Festival in Asia
Green Image国际环境电影节：亚洲历史最久的国际环境影展
Author 作者: UZU Ruriko(宇津留理子)

中国独立电影与东京 FILMeX 影展
Chinese Independent Cinema and the Tokyo FILMeX International Film Festival
作者 Author：市山尚三(ICHIYAMA Shozo) 翻译 Translator：闻豪 (WEN Hao)

大阪亚洲电影节所映射出的中国电影的变化与多样性
Transformations and Multiplicity--Chinese Cinema as Shown by the Osaka Asian Film Festival
作者 Author：晖峻创三(TERUOKA Sozo) 翻译 Translator：闻豪 (WEN Hao)

Celebrating a Diverse Chinese-Language Cinema Culture: Hiyoshi Festival of Chinese Cinema at Keio University
倡导多元的华语电影文化：庆应大学的日吉电影节
Author 作者：YOSHIKAWA Tatsuo（吉川龙生）

一个“独立”的影展～东京中国独立电影展物语
An ‘Independent’ Film Festival: The Story of the Chinese Independent Film Festival in Tokyo
作者 Author：中山大树 （NAKAYAMA Hiroki）

跨越电影・电视・戏剧的边界：创作者们所创办的 “座・高园寺纪录片电影节”
Transgressing the Borders Between Film, Television, and Drama: Za Koenji Documentary Film Festival as a Festival Established by Creators
作者 Author：山崎裕（YAMAZAKI Yutaka） 翻译 Translator：罗霄怡 (LUO Xiaoyi)

从东京遥看现代中国---“目击！独立纪录片”上映会
An Overview of the Chinese Independent Documentary Screening Series in Tokyo
作者 Author：土屋昌明(TSUCHIYA Masaaki)

Underground Vein Stretching Across The Sea: Showcasing Personal/Experimental Chinese Films In Japan In The Context Of Image Forum

越过大海的地下脉络：通过Image Forum的平台展映中国的个人/实验电影作品

YAMASHITA Koyo (山下宏洋)

Image Forum 电影节　Image Forum Film Festival　http://www.imageforumfestival.com (est.1981)

Yamashita Koyo (山下宏洋)

Abstract

Image Forum is a multiplex institution that consists of the Image Forum Festival, the Image Forum Institute of Moving Image (for non-degree training in experimental filmmaking), and a publishing agency; also, as an arthouse distributor, it owns its own arthouse theaters too. Yamashita Koyo, Festival Director of Image Forum, surveys the conception and iterations of this experimental/personal filmmaking institution since 1970. Despite the growing global reach of Image Forum, Chinese independent films did not enter the festival until the 2000s. Yet the rapid growth in film works and corresponding interests prompted Image Forum to initiate new programmes, networks, and competitions to address the lack of organization and synergy between East Asian filmmakers. A similar development can be seen in programmes on experimental films, which finds new life in the Asian context. Yamashita also delineates Image Forum's other functions in art-house cinema programming and publishing and how each has intersected with various aspects of Chinese cinema.

概要

Image Forum作为影像机构，其构成包括Image Forum影展(Image Forum Festival)、艺术影院（并有自己的发行业务）、致力于培养实验影像制作人才的映像研究所及出版社。在这篇文章中，Image Forum影展总监山下宏洋回顾了Image Forum自1970年成立以来在推动日本国内实验电影与个人影像制作的方面所扮演的不可或缺的中心位置，尤其是该机构的影展数十年以来的发展。尽管Image Forum影展的选片自90年代后半逐渐开始关注来自亚洲的作品，它与中国独立影像却直到2000年后的数码时代才开始有交集。尽管影展所展映的来自中国的独立制作作品的数量逐渐增长，亦受到观众好评，策展方仍旧面临渠道和信息的不畅通、东亚作者间缺乏交流等的各类问题。于是，Image Forum通过与各类组织和个人的合作，逐渐扩展了展映中国独立电影的单元与关系网。同时，中国年轻电影作者的强势能量也让日本国内外的实验电影人受到鼓舞。在影展之外，山下也介绍了Image Forum是如何通过旗下的艺术影院和杂志与影像出版等活动将不同时期、不同类型的中国电影引介到了日本。

The Image Forum complex

Image Forum has played a central role in the experimental/personal filmmaking tradition in Japan for nearly fifty years. It started its screening activity in 1970 as Underground Centre (Underground Cinemateque) and started to distribute experimental films to cine-clubs, universities and institutions domestically, and eventually, internationally. The Underground Centre changed its name to Image Forum in 1977 and established the Image Forum Institute of Moving Image, which is a filmmaking workshop to cultivate younger generations of filmmakers. The regular showcase programme of new works by experimental/personal filmmakers among the circle was held in the Image Forum Cinemateque which developed and became the Experimental Film Festival in 1981 and in 1987 a competition section was added in the programme and it changed its name to Image Forum Festival.

Besides showcasing Japanese domestic films, the programme included films from various regions, although many were from Europe and North America. The presence of Asian films was almost non-existent in the early editions of the festival. Then in 1996 Image Forum Festival opened its domestic competition section to Asian countries in order to stimulate experimental filmmaking in other parts in Asia, also seeking to find potential partner institutions/festivals in this region (this continued until 2011). Most of the films shown in this section were from the Philippines, Hong Kong, and Korea where there were already circles of independent film (video) making tradition existing, but no films from China were shown.

The first films from the Chinese independent scene came to the festival after we entered the digital era, in the 2000s. In 2004, *The Red Flag Flies* 红旗飘 (2002) by Zhou Hongxiang 周弘湘 was shown along with *Lingchi–Echoes of a Historical Photograph* 凌迟考: 一张历史照片的回音 (2002) by Chen Chiehjen 陈界仁 (Taiwan) and *Light and Class* 빛과 계급 (2004) by Kim Gok 김곡 and Kim Sun 김선 (Korea) as a curated programme. The next year, in 2005, *Oxhide* 牛皮 (2005) by Liu Jiayin 刘迦茵 was shown in the festival.

Although it was possible to include a few Chinese independent films in the festival programme and interest in the Chinese independent films from the audience was quite strong, information on the new independent films was very difficult to access due to lack of institutions or organizations who could handle and bring this information to Japan.

After the collaboration with CinDi (Cinema Digital Seoul) Festival which brought *Little Moth* 血蝉 (2007) by Peng Tao 彭韬 and *Sweet Food City* 美食村 (2007) by Gao Wendong 高文东 to the 2009 festival programme, the network which was cultivated by the festival director Park Kiyong 박기용 in the East Asian region helped Image Forum Festival to collaborate further with Chinese programmers and filmmakers. One notable collaborative programme for example was with Zhang Yaxuan 张亚璇, who curated a programme series called Chinese Experimental Film Today in the festival"s 2010, 2013, and 2015 editions. In those programmes, the works of filmmakers/artists such as Li Ming 李明, Dong Wensheng 董文胜, Li Ning 李凝, Li Luo 李珞, and Hu Wei 胡伟 were featured. Zhang also curated Fresh Sensation: Chinese Independent Animation for the 2012 festival edition, in which she showcased animated works by up-and-coming artists such as Cao Fei 曹斐 (although she was already quite well known then in the contemporary art scene), Sun Xun 孫逊, Wang Haiyang 王海洋, and Lei Lei 雷磊.

Ma Lanhua (left) and Tang Han (right), the winners of the Excellence Prize at the Asian Experimental Competition, 2020

The festival met the radical strong energy of young filmmaking from China, which has a different feeling from the independent films from our domestic filmmaking culture. In Japanese filmmaking, experimentation in visual language tends to be more focused on the technical, compared with the more political and metaphorical Chinese experimental films. This different approach in experimental/personal films from China significantly inspired Japanese experimental film culture through these screenings.

It became even more difficult to follow experimental/personal filmmaking trends in China after the mid 2010s when the situation in China for this culture became more and more complicated. Taking this situation in China into consideration, and in order to seek out more diverse approaches in independent filmmaking in East Asia, Image Forum inaugurated the East Asian Experimental Competition in 2018. This competition is open to films made in Japan, Korea, Taiwan, Hong Kong, and China. These East Asian countries share many things in common culturally, although we can see that there is not much exchange between their independent art sectors. The festival believes that there will be many benefits to film culture in showcasing and encouraging exchange between the rich variety of independent cinema traditions in this region.

This year, in 2020, two films, *The Honor Among Thieves* 宋四公大闹禁魂张 (2019) by Ma Lanhua 马兰花 and *Pink Mao* (2020) by Tang Han 唐菡, garnered the Award for Excellence in this competition. We have just finished the third East Asian Experimental Competition in our festival and we intend this section to grow and become established as a window for the experimental/personal filmmaking scene in China.

Through our network with film festivals around the world, we occasionally present selected programmes for other international festivals from this competition section. One of the most recent examples is the animated short film *Splash* 水花 (2019) by Shen Jie 沈杰, nominated for the 2019 competition, which was shown online in a Malaysian short film festival, Seashorts 2020, in an Image Forum-curated programme.

In our 2019 edition of the festival, we organized an Asian Experimental Film Festival Meeting, where festival/institution organizers gathered and presented programmes from their own region and shared opinions on experimental filmmaking culture in Asia through discussion sessions. It was possibly one of the first attempts to gather organizations

Dennei New Cinema catalogue
©Daguerreo Press Inc.

from across Asia; organizations from China, Korea, Indonesia, Malaysia, the Philippines, Vietnam, and Thailand came together under the banner of 'experimental film'. From China, Pan Siming 潘思明, associate curator of the Times Museum 时代美术馆 in Guangzhou, participated and presented a programme comprised of three films made by Zhou Tao 周滔, an artist based in the city. The purpose of this event was to reconsider experimental film, which is a notion that originated in the west, from an Asian perspective. Also, we thought it would be interesting to share and compare our own ideas on experimental cinema, the meaning of which can vary between each part of Asia.

In the year 2000, Image Forum opened Theatre Image Forum, a two-screen art-house cinema in Shibuya, Tokyo, with the intention to expand its programming. There, films from the so-called art-house tradition are screened, occasionally combined with experimental film programmes. The presence of Chinese independent films is also significant in this cinema's programming. Most of Wang Bing's 王兵 documentary filmography has been released here, including the recent eight-hour plus work *Dead Souls* 死灵魂 (2018). Most of these films have been a commercial success so far despite their extremely lengthy running times. Controversial films such as *Devils on the Doorstep* 鬼子来了(2000) by Jiang Wen 姜文 and Lou Ye's 娄烨 *Summer Palace* 颐和园 (2006) were released in this cinema and also enjoyed commercial success. Recent successful releases were *An Elephant Sitting Still* 大象席地而坐 (2018) by Hu Bo 胡波 and *Kaili Blues* 路边野餐 (2015) by Bi Gan 毕赣 in this cinema.

Another important Image Forum activity is publishing. Its for-profit body, Daguerreo Press Inc., was established in 1980, when the first issue of the monthly magazine *Image Forum* came out. This magazine features reviews, essays and interviews on experimental/independent/alternative film and moving-image work. The magazine was very special and had a distinctive perspective crossing over different genres such as film and contemporary art. The magazine often featured Chinese cinema, and in 1988 published a special edition, 'Dennei New Cinema',[1] focusing on the Chinese Fifth Generation filmmakers and Taiwanese New Wave filmmakers. This edition featured an interview with Chen Kaige 陈凯歌 by Oshima Nagisa 大岛渚 when Chen came to Japan in 1986 with his *Yellow Earth* 黄土地 (1984). The magazine was published until 1995, re-started in 2000, but suspended after 2001. However, Daguerreo Press Inc. continues to release experimental and independent films on DVD.

What we especially notice during these years is the growing interest among younger audiences in Chinese independent film. It has been said that it is difficult to attract young audiences with Chinese films and indeed in the past the main audience in Japan for these films has been the older generation who are over fifty and sixty years of age. We see this tendency in the films from other parts of Asia as well. But we see these days that the younger generation is more open to Asian youth culture, which is reflected in this tendency in our audience.

We can say that we have been one of the organizations in Japan most active in introducing independent films from mainland China. We wish to continue to provide a space for Chinese independent films, even though we are based in Tokyo.

Editors' Notes

[1] The Japanese title, '電影ニューシネマ', can be literally translated as 'Electric Shadow New Cinema'.

东京国际电影节与中国电影的三十年
——从“蓝风筝”到“龙标”

From The Blue Kite To The ‘Dragon Seal’: Thirty Years Of The Tokyo International Film Festival And Chinese Cinema

石坂健治(ISHIZAKA Kenji)

翻译 Translator：闻豪 (WEN Hao)

东京国际电影节 Tokyo International Film Festival https://tiff-jp.net （est.1985)

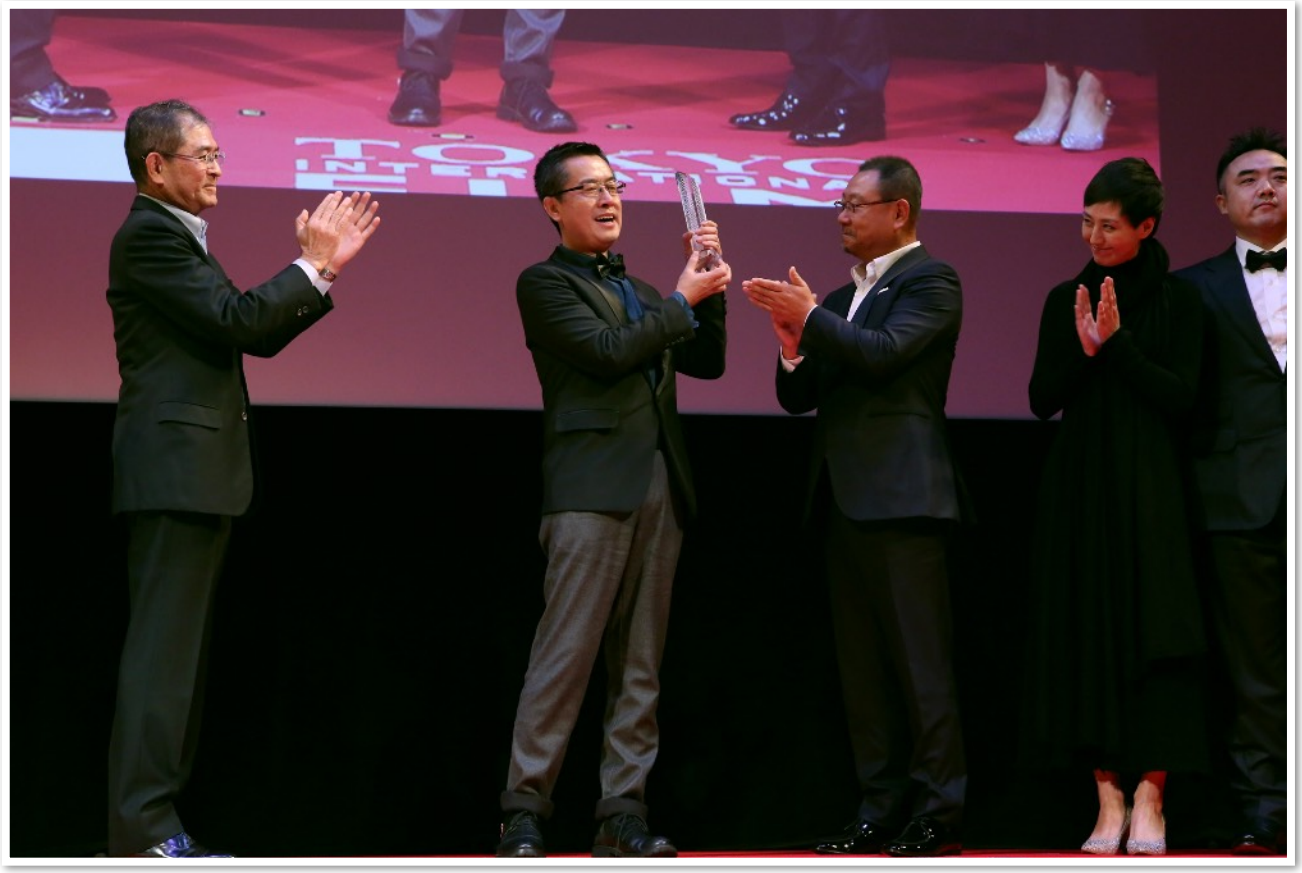
石坂健治(ISHIZAKA Kenji)

概要

在这篇文章中，现任东京国际电影节（TIFF）资深选片人的石板健治围绕TIFF展映中国电影的历史进行了回顾。80年代后期，TIFF通过展映中国第五代的电影作品与中国电影界建立了密切联系。90年代初，TIFF因为放映田壮壮的作品《蓝风筝》而招致中国官方抗议的事件之后，TIFF开始谨慎地只展映取得上映许可证即“龙标”的中国电影。石坂特别强调，在2010年前后，因应产业环境的变化，一些取得许可证的中国独立电影开始报名参加TIFF。一方面TIFF和其他放映中国独立电影的日本影展之间的界限开始模糊；另一方面，一些即使取得“龙标”的中国电影也会因“技术原因”临时撤档，这使得原有的电影展映“必要条件”开始崩塌。石坂由此提出中国有关文化、政策机构应当正视此类问题，为中国电影的海外展映创造更好的条件。

Abstract

Senior programmer of the Tokyo International Film Festival (TIFF) Ishizaka Kenji looks back on the late 1980s when TIFF established close contact with the Chinese film world by showcasing many Fifth Generation filmmakers. But after an official protest in response to the screening of The Blue Kite by Tian Zhuangzhuang in the early 90s, TIFF has since limited their selection to only films with a screening permit (‘dragon seal’) from the Chinese state. Ishizaka details the shifting landscape after 2010 and the re-emergence of state-approved independent films. He considers the conflation between TIFF and other independent film festivals in Japan, as well as the instability of the ‘dragon seal’ license in practice, calling on the relevant Chinese administrative bodies to create better conditions for the international exhibition of Chinese films.



TIFF2016颁奖典礼（艺术贡献奖：梅峰）©2016TIFF

TIFF2017 红地毯仪式 ©2017TIFF

TIFF2017开幕式（《暴雪将至》来宾）©2017TIFF

TIFF2017开幕式（《妖猫传》来宾）©2017TIFF

首先谈下我与东京国际电影节（TIFF）之间的关系。我在由日本外务省管辖的独立行政法人国际交流基金工作了约18年后，从2007年的第20届 TIFF 开始担任其亚洲电影单元的选片总监（Programming Director=PD），并从2020年起就任资深选片人（Senior Programmer=SP）一职。特别要声明的是，关于我上任前的TIFF，我主要是根据现有的资料、文献、以及当时的工作人员的证言为参考来进行陈述的。顺便一提，担任我这个职位的上上任PD是同样为这次特刊撰稿的市山尚三先生，而我的上任PD则是晖峻创三先生——从1990年代到现在的约30年间，可以说主要是由我们这三个人以国际电影节为平台与中国电影界斡旋、得以向日本介绍了不少来自中国的电影佳作以及争议性作品。

1985年，第1届 TIFF 伴随着黑泽明的《乱》开幕了，此后的一段时间可以说是 TIFF 与中国电影界的蜜月期。仅仅在两年后的第2届TIFF上，吴天明就凭借着《老井》夺得了 TIFF第一个国际竞赛单元的最高奖以及最佳男演员奖（由张艺谋获得），为中日友好关系的加速做出了贡献。再加上从1991年第4届起，由战后第一部中日合拍电影《一盘没有下完的棋》（1982）的制片人德间康快担任电影节总监制（General Producer=GP）后，TIFF与中国之间的情谊更是日益加深了。

但这样的亲密关系在1993第5届TIFF 的“蓝风筝事件”后急转直下。那一年的中国电影本来非常强势，凭借着两部作品制霸了该年的竞赛：田壮壮的《蓝风筝》夺取了国际竞赛单元的最高奖“东京大奖”、而宁瀛则以《找乐》获得了Young Cinema单元的最高奖“东京金奖”。但是意料之外的事件发生了：

> “在电影节进行到半程的节点，来自中国的代表团从电影节撤退了。（略）为了反对《蓝风筝》的上映。中方的主张是中国电影在海外上映前必须要事先通过相关部门的许可。换句话说就是未经中国政府许可的作品一律不得在海外上映。（略）因为该影片之前在欧洲等地上映时未发生过任何问题，我们也没想到中国代表团的态度会那么强硬。（略）同时我们也为得奖的两位导演感到惋惜。虽然他们得以脱离大部队暂时逗留在日本一段时间，但也很犹豫要不要参加最后的颁奖典礼。最后，田壮壮导演仍然登坛领了奖；而女性导演宁瀛则未登上领奖台——一直到颁奖会场Orchard 大堂的帷幕拉下后，我们才请她上来给她颁发了奖杯和奖状并予以祝福。”[1]

在日本国内外获得广泛报道的“蓝风筝事件”的影响力是持久的。东京国际电影节好像在90年代多次遇到过有关放映未受许可电影而导致的有形或无形的问题与纠纷。我上任的2000年代后半，TIFF已经为了预防中国电影未经中国国家电影局许可而可能产生的麻烦，都会要求中国电影在参赛前必须先取得“龙标”。这个措施直到今天还存在。因此，相比放映中国电影时不考虑受许可与否的东京FILMeX国际电影节与山形国际纪录片电影节，TIFF截然不同的方针也受到了批判并被认为是懦弱的。

甘心接受如此批判的同时，我也必须要澄清事情其实并没有看上去那么简单。一方面，与无论收到来自哪个国家政府的投诉时都选择优先维护其自身的自由意志并勇于反抗（至少表面上如此）的戛纳国际电影节相比，TIFF本身还未具有那样的强大实力。另一方面，就和一些国际体育赛事一样，TIFF也经常成为难以由电影界内部收拾的国际争端的中心舞台。2010年第24届TIFF的第一天，中国代表团就因为“台湾”代表团的称号而发难并要求其改变名称。这也使得许多正在等待出场的、衣着华丽的中国与台湾演员们被迫临时取消了开幕式前的红毯环节。此外，在2012年第26届TIFF上，因为受到钓鱼岛的政治争端的波及，以中国为首的来自日本诸邻国的嘉宾均拒绝参加该届展映。之前引用过的森冈先生也曾谈及此事：

> “这一年（2012年）因为钓鱼岛问题，电影节也被政治的巨浪所吞噬了。所以说一旦发生了政治问题，电影节是无法凭借自身力量去解决的。TIFF虽然已经在不介入政治的原则之下尽了全力，但以中国、韩国、台湾为首的近邻诸国的电影人也有他们自己相应的立场，大多数在无奈之中选择了放弃来日的行程。（略）好久不见的严浩导演也决定中止放映他的新作《浮城大亨》，非常令人遗憾。而作为组委会，遵从出品方的决定更是无可奈何的事情”2。

TIFF2015 SAMURAI奖（左起： 吉永小百合、山田洋次、吴宇森、大友启史）©2015TIFF

此外我还遇到过这样一些状况：某位导演的作品入选时，我们希望上映同一位导演在日本国内其它电影节参展的作品作为参考影片，但是这个要求被拒绝了。虽然具体理由我无从而知，但选择在TIFF 展映对于中国那边的电影人来说应该是一件相当敏感的事情。

TIFF好歹也是亚洲最高级的国际电影节，是由国际电影制片人协会（FIAPF）公认的全球14大A类电影节之一。虽然TIFF 是由一般社团法人日本电影制作者联盟（映连）主导，但也通过日本经济产业省投入了国家预算、开幕典礼不仅会有首相来演讲、在电影节手册的第一页还会登载首相的贺辞。在中方看来，TIFF想必是由日本这个"国家"来举办的电影节。因此从参展作品到参展嘉宾的每个环节都势必会投入比其他电影节更严密的监察。这也是FILMeX 和山形与TIFF 的情况的不同之处。而在这样的情况下如何尽可能得去寻找并展映优秀的作品，我想应当是策展人的使命。

曾经在TIFF为着获得中国电影的展映权而奋斗的市山、晖峻两位PD在积累了这些经验后转职到了别的电影节并继续活跃着。而我从2007年开始接手他们的工作，每年都在遵循 TIFF 的方针的同时进行一些冒险，不断重复着令我提心吊胆的的体验。在这之中，我既遇到了没有赶在截止日期前取得龙标而被迫放弃的作品，也有像在之后会提到的、即使是赶在截止日期前拿到了龙标也不能让人放心的情况。

但也有未遇到问题从而顺利上映的作品，其中一例是在2008年TIFF上展映的，有中国导演参与的国际短片集《世界的状态》。与阿彼察邦·韦拉斯哈古、佩德罗·科斯塔等人一同在列的是王兵导演的短片"暴虐工厂"。这部影片在呈现当代中国的工厂的景观的同时，闪回插入了文化大革命时代曾发生在同一个场所的私刑的残酷场景，是带给人很大冲击的一部影片。但要不是因为它作为葡萄牙电影参赛，说不定还会引起什么纠纷。

在进入2010年代后，情况有所改变。在日本，不仅是FILMeX、山形，还有大阪亚洲电影节以及东京中国独立电影节等影展开始积极介绍并放映包括未获得许可影片在内的中国独立电影。而我也在这些展映中遇到了不少优秀的电影作者，梦想着有一天能把他们带上 TIFF的舞台。而近期中国独立电影中有一些得到许可证的作品以及由大企业赞助的大型影片也开始频繁报名参加东京国际电影节了。

儿童电影名家杨瑾的作品曾被东京中国独立电影节介绍过。而他的《有人赞美聪慧，有人则不》能在2012年的TIFF 上映是让我感觉非常开心的一件事。之前提过的钓鱼岛风波之中，只有他现身于六本木的会场，并仿佛什么都没有发生似的说："诶，发生了什么事吗？"这件事让我记忆犹新。我现在仍搞不清楚他究竟是因为置身于行业之外所以不知道中国导演全体取消了来日的行程，还是为了坚持自己的独立精神而选择了装傻。

在FILMeX上以《光棍儿》（2010）获奖的郝杰在2015年以《我的青春期》入选了 TIFF的竞赛单元。这其中最让我震惊的是，在大赞助商的加持之下，中国独立电影导演的制作规模一下子庞大了起来。同时，我也得以窥见创作者的想法与赞助商一方的预期之间的所存在的裂痕，深感中国电影正处于巨大变化的漩涡之中。

在刚结束的2020年的TIFF上，同样是作为新人女性导演的石梦与申瑜为我们带来了充满实验风格的《无生》与《兔子暴力》。如今我们就很难判断某部作品的风格究竟是适合 TIFF还是FILMeX 了。

最后，我想说一下自2019年起开始冒头的一些情况。传言说是中华人民共和国建国70周年之际中国的电影审查会更严。果真，张艺谋导演的《一秒钟》在获得了龙标的情况下从柏林撤档、以及同样获得了龙标的管虎导演的《八佰》在上海国际电影节撤档，这两件大事令我记忆犹新。而撤档理由只有轻描淡写的一句"技术原因"。自此龙标作为审查合格的"充分条件"这一常识已经崩塌，转而演变成电影上映前的其中一个"必要条件"，而影片还需要通过双重的"技术审查"方可面世。那究竟一部影片怎样才算是安全通过呢？现在大家已经完全没有了头绪。这一系列上映中止的骚动也使得电影提供方（即中国电影界）与接受方（即国际电影节圈）都更加谨慎。"选择中国电影时一定要加倍警惕"也已经渐渐成为了全球规模的共识。

上述情况对TIFF 而言也不例外，这两年间我们面对着已经获得了龙标的作品也完全不能感到安心。实际上，已经有几部作品在"技术审查"还未通过的情况下同时走着电影节的流程，这对于我们选片人来说是像抱着炸弹一般令人精神衰弱的体验，听说FILMeX也有着类似的情况。总而言之这已经不是单个电影节能解决的问题，而是大概要由FIAPF出面来向中国政府提出要求改善的状况了吧。如果作为作品发表场所的国际电影节继续这样萎缩下去的话，对于中国电影界甚至是中国本身来说都是弊大于利的，但愿彼此之间还有商量余地。

作者注释

[1] 来源于东京国际电影节主页对森冈道夫的深度采访「映画祭の重鎮が語る、リアルな映画祭史！」（《电影节巨头口述的真实电影节史！》） http://2014.tiff-jp.net/news/ja/?p=18413 2020年11月29日阅览.

[2] 森冈道夫, http://2014.tiff-jp.net/news/ja/?p=25063 2020年11月29日阅览。

从《流浪北京》到《死灵魂》，然后……
——中国纪录片与山形国际纪录片电影节的三十年

From Bumming In Beijing To Dead Souls…Thirty Years Of Chinese Independent Documentary At Yamagata International Documentary Film Festival

矢野和之(YANO Kazuyuki)

翻译 Translator：邱晔(QIU Ye)

山形国际纪录片电影节 Yamagata International Documentary Film Festival
https://www.yidff.jp/home.html (est.1989)

矢野和之(YANO Kazuyuki)

概要

在这篇文章中，现属山形国际纪录片电影节东京事务局、CINEMATRIX公司代表的矢野和之回顾了山形国际纪录片电影节展映中国纪录片的历史。1980年代末90年代初，正在寻找亚洲纪录片力量的初生的山形国际纪录片电影节与田壮壮、吴文光等中国导演相遇。1991年，受山形国际纪录片电影节邀请，吴文光在山形放映了《流浪北京》，并将自己在山形的所见所闻带回了中国，中国纪录片由此兴起。此后，越来越多的中国纪录片在山形上映并获奖。在这些作品丰富了山形国际纪录片电影节的展映内容与文化的同时，山形国际纪录片电影节也在持续影响着这些纪录片创作者以及他们日后的创作。矢野和之还提到，虽然在21世纪初这些在山形获奖的纪录片在中国难以公映，但满怀热情的中国创作者和观众们还是通过咖啡馆放映、独立电影节等渠道传播着影片。近年来，越来越多的独立电影节和独立放映迫于当局压力而取消；同时也有越来越多的创作者被迫出走海外。但矢野和之仍然相信中国的纪录片创作者们可以凭借多种多样的方式坚持创作，并继续为山形国际纪录片电影节带来力量。

Abstract

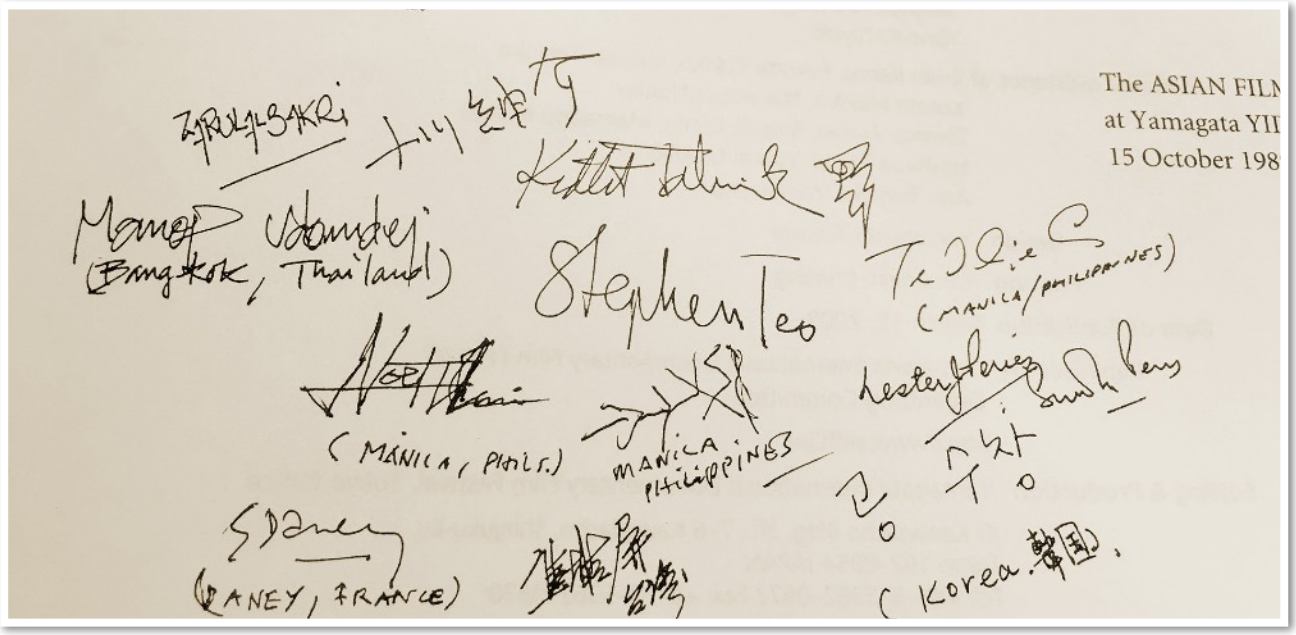
In this article, Yano Kazuyuki, representative of CINEMATRIX, the Tokyo office of Yamagata International Documentary Film Festival (YIDFF), revisits the exhibition history of Chinese documentary in Yamagata. During the late 1980s and early 90s, directors like Tian Zhuangzhuang and Wu Wenguang came into the sight of a newfound Yamagata Festival, hungry for documentary films in Asia. Wu Wenguang was invited to show Bumming in Beijing in 1991 and took his experience back to China with him, initiating a groundswell of documentary filmmaking. More and more films have been screened and awarded in Yamagata since then, establishing a reciprocal relationship between filmmakers and festival. Yano also mentions that even though some of the awarded films during the early aughts cannot be officially released in China, passionate filmmakers and audiences have managed to circulate the films within café screenings and independent festivals. In recent years, even those venues had to close down due to pressure from the administration; many filmmakers had to relocate and operate abroad. But Yano continues to believe in the ingenuity and perseverance of Chinese documentary auteurs, and their contributions to YIDFF.

1989年“亚洲研讨会” ©山形国际纪录片电影节

1991年，我在香港电影节上第一次看到吴文光的《流浪北京》。中国也能诞生出这样的纪录片了吗？我感到不可遏制的震惊。这是一部以个人视角描述天安门事件后亲朋好友们思想动摇的作品，正是山形国际纪录片电影节所需要的那种“纪录片”。

始于1989年的山形国际纪录片电影节作为亚洲的第一个纪录片电影节，非常期待来自亚洲各地的作品。然而，从中国等地来参赛的作品，比如介绍书法之类的，几乎都是文化电影[1]以及观光电影。竞赛单元规定参赛作品只能为胶片电影可能也是其中一个原因。于是我一边思索为什么亚洲会无法出产纪录片，一边召集电影作者们举办了“亚洲研讨会”[2]。当时，我们想过邀请中国导演田壮壮，他的《盗马贼》、《猎场札撒》等作品虽然是剧情片，却尖锐而深刻地切入了时代的核心。我从这些作品中看到了纪录片的可能性，但是很遗憾田壮壮彼时因为与当局的矛盾而未能来到日本（直到1993年，他终于作为竞赛单元的评委参加了山形国际纪录片电影节）。在当年的研讨会上，我们发出了宣言，提出即使有政治、经济等因素的阻挠，亚洲各国作者在精神上已经为制作纪录片做好了准备[3]。其实，当时在韩国、菲律宾等地，已经有用录影(带)摄影机(video)或8毫米(8mm)摄影机制作反体制作品或个人纪录片的电影作者了。

1989年在欢送会上念“亚洲宣言”的小川绅介导演和参与者们 ©山形国际纪录片电影节



1989年“亚洲宣言”上的各参与者署名 ©山形国际纪录片电影节

我们非常想在竞赛单元之外介绍诸如此类的来自亚洲的作品，所以在1991年第二届山形国际纪录片电影节上，开办研讨会的同时，我们也收集并放映了包括录影带影像在内的许多亚洲制作的作品。那年夏天，吴文光受福冈亚洲电影节的邀请来到日本[4]。我们希望他来福冈以后能一直待到10月的山形电影节。为了让他的签证成功延期到山形举办的时节，我们下了不少功夫。最终他成功参加了电影节，我们也得以放映《流浪北京》（电影节放映时的标题：《流浪北京—最后的梦想者》）。在此期间，吴文光多次拜访了小川组（小川プロダクション）的工作室，见到了小川绅介，并感受到了他言谈之中的激情。与电影节创办密切相关的小川绅介十分关注来自亚洲的电影创作者们，并期待与他们共同进行创作[5]。在小川绅介1992年去世后，遵循他的遗志，我们在亚洲单元开设了“小川绅介奖”，旨在关注那些最具潜力的亚洲导演与作品。在1993年第三届山形国际纪录片电影节上，吴文光的《1966，我的红卫兵时代》得到了第一届小川绅介奖。

连续两次参加山形国际纪录片电影节的吴文光（在山形）如饥似渴地观看了许多（当时在）中国国内无法观看的纪录片，听说回到中国后满腔热诚地向同行们传达了他的激动之情。1993年，他在第三届电影节上观看了竞赛单元放映的美国导演弗雷德里克·怀斯曼的《动物园》、同时又观看了怀斯曼其他作品的录像作品后，受到了新的冲击。之后他去美国时曾在怀斯曼的工作室长期逗留[6]。

以吴文光为先锋的中国纪录片中，许多作品以录影影像(video)的形式问世，在纪录片作者们的友人圈子里传播。山形电影节于1995年放映了蒋樾的《彼岸》、段锦川的《八廓南街16号》，1999年放映了朱传明的《北京弹匠》，2001年放映了杜海滨的《铁路沿线》、王芬的《不快乐的不止一个》，2003年放映了仲华的《今年冬天》等。这些作品是使得90年代到2000年代的亚洲单元丰富多彩的原因之一，同时它们也在电影爱好者之间得到了稳步传播。

1997年李红的《回到凤凰桥》、2003年沙青的《在一起的时光》、2007年冯艳的《秉爱》和2011年顾桃的《雨果的假期》分别获得了当年度的小川绅介奖。

竞赛单元的选片工作由来自山形的工作人员和市民以及来自东京的工作人员和影评人组成的团队负责。这个团队最多的时候有三十多人，现在有十人左右。与此相对的是，亚洲单元（即现在的“亚洲千波万波”单元）在当时是由策划人（coordinator）负责搜寻、挑选作品，从1999年开始变成作品征集模式，由策划人和1至2名工作人员共同选片。递交本影展的作品逐年递增，而我们的初衷是希望尽可能自由地、开放地选片，专注于作品本身，而不拘泥于导演在中国的立场，或该作品有没有在其他电影节获奖。在作品征集阶段，例如2005年作为评委参加竞赛单元的贾樟柯等、那些和纪录片导演们很亲近的剧情片导演，还有其他曾经来过山形的创作者们，都亲自介绍、推荐了作品。这给了我们很大的帮助。

此外，1992年9月至2007年10月期间，山形国际纪录片电影节主持着一份每年出版两期、共出版28期的名为

获奖者在闭幕式上，1993年山形国际纪录片电影节 从左到右：Bob Connelly, Robin Anderson, Frederick Wiseman, 佐藤真, Ulrich Seidl, Alexander Sokurov吴文光和Anand Patwardhan. ©山形国际纪录片电影节

“Documentary Box”(DocBox)的杂志（杂志分为日文版和英文版，部分内容可在电影节的官网浏览）[7]。杂志的内容包括与电影作家的访谈，各地纪录片的制作情况以及电影节相关报道等。杂志第一期就收录了有关吴文光的对文章。在此之后，这本杂志也时常刊登一些与中国相关的文章。比如中国纪录片的现状、历史，在云南等地举办的电影节的情况，在中国出版的书的书评等等。话题各式各样，内容丰富。想必这些文章也促使人们关注中国的纪录片，想观看相关作品，对它发生兴趣。

虽说90年代纪录片佳作辈出，但很难说这些作品都在中国得到了广泛的放映。虽然我曾怀疑过这些作品是否都是一般人没有机会看到的、志向仅在于影展的作品，但我后来知道当时也有不少人用录像带播放影片，或者在咖啡馆等空间放映作品。2004年冬天我去北京的时候，就亲眼见到了咖啡馆在放映电影。这场挤满了年轻人、热情洋溢的放映会令我刮目相看。此后，中国各地的独立电影节相继诞生，创作者云集，并展开热烈讨论，这些想必各位都耳熟能详了。

从2001年开始，山形的竞赛单元不再局限于只接受胶片摄影的作品，也开始包含录像摄影的作品。在那些只能通过录像的方法才能够完成的作品中，优秀作品也很多，而我们也想更多地关注这些作品。虽然在此之前，剧情片导演张元与吴文光曾经的合作伙伴段锦川共同导演的作品《广场》（1995年上映）、张元的《疯狂英语》（1999年上映）等胶片电影也曾在竞赛单元上映，但2003年王兵完全利用数字技术拍摄的《铁西区》还是令人震惊。这部作品若非录像（摄影）无法完成的作品，其9小时的时长前无古人，虽由王兵单独拍摄完成，其境界却异常广阔，这使得这部作品脱颖而出获得竞赛单元最高奖——罗伯特&弗朗西斯·弗拉哈迪奖。从此以后，王兵得到世界的关注，许多作品也获得了外国资金的赞助，坚持不断地进行着创作。此后王兵再次凭借《和凤鸣》[8]、《死灵魂》分别于2007年和2019年得到影展最高大奖，三度问鼎，十分令人欣喜。

把小川绅介的著作翻译成中文的冯艳也开始拍电影，她的第一部长片电影《长江之梦》，于1997年在山形放映。之后她持续拍摄着长江沿岸的人们，包括《秉爱》[9]。通过她翻译的书，中国、香港、台湾的许多创作者认识了小川绅介。因此，冯艳对这些创作者们可谓颇具影响。在吴文光创办的“民间记忆计划”中章梦奇也崭露头角，2011年，在亚洲单元放映《自画像和三个女人》后，章梦奇开始在家乡的村子里拍摄47公里系列。2017年，我们放映了《自画像：生于47公里》，2019年又在竞赛单元放映了《自画像：47公里之窗》。

最近，汇集诸多电影创作者、给大家提供热烈讨论电影的空间的中国国内的独立电影节迫于当局的压力不得不取消。其实看过2017年山形国际纪录片电影节放映的王我的《没有电影的电影节》的话[10]，就可以预测到这个情况。而且听说在咖啡馆等场所放映影片也开始变得不太容易。在这种情况下，将活动据点移至海外的创作者数量在不断增加。然而，即使如此，他们当中还是有很多人通过中国国内外合作的方式在坚持活动。我认为以

1993年电影节期间，山形观光中的吴文光（中央）和段锦川（其右后方） ©山形国际纪录片电影节

后创作者们还是可以通过各种各样的形式来展开创作，并希望未来在山形仍然能感受到中国纪录片的力量。

编者注释

[1] “文化电影”（日语“文化映画”），源自德语“Kulturfilm”。指与剧情片相对的、以提高人的知识和教养为目的而制作的电影。在战时以被写进“电影法”的形式被日本政府确立为一种电影类型。

[2] 1989年的首届YIDFF召开了一个超过5小时的“亚洲研讨会”(Asia Symposium)，主办者邀请了来自东亚及东南亚的导演、评论家、学者以及其他电影专业人士参加（他们的经验并不仅限于纪录片制作）。研讨会由小川及马来西亚导演张建德（Stephen Teo，后来他更加作为电影学者而为人所知）主持，参与者们为研讨会带来了关于他们各自国家及地区电影制作的第一手资料，很显然他们彼此都急于了解各自电影工业等的发展状况，也渴望从同行那里得到鼓励。研讨会结束时所提出的“亚洲宣言”其英文全文也可参见Teo, Stephen, Ken Erikawa, and Yano Kazuyuki, eds. 2007. Asia Symposium 1989. Yamagata: Yamagata International Documentary Film Festival Organizing Committee.有关研讨会和宣言的意义，也可以参阅 Akiyama, Tamako. 2019. “A Spark Beyond Time and Place：Ogawa Shinsuke and Asia.” In *ERIA Discussion Paper Series*, 5661:0–19. https://www.eria.org/publications/a-spark-beyond-time-and-place-ogawa-shinsuke-and-asia/；Ma Ran. 2017. “Asian Documentary Connections, Scale-Making, and the Yamagata International Documentary Film Festival (YIDFF).” *Transnational Cinemas*, 1–17. https://doi.org/10.1080/20403526.2017.1379733.

[3] 有关“宣言”，参见注解1的相关内容。

[4] 可以参考本期内容中吴文光的长文，“去山形的路”。

[5] 继承这个小川的构思，2007年山形影展策划人藤冈朝子发起了一次 “日中映画道场（日中电影营）”。关于此活动可以参考本期内容中Markus Nornes的报告“Time Traveling through Asian Documentary’s Pasts and Futures”。 此后，藤冈继续展开邀请亚洲电影创作者的“道场”，其对象也扩大为台湾、泰国、新加波等。请参阅“山形国際ドキュメンタリー道場（山形纪录片道场）(3)” https://www.reallocal.jp/73960

[6] 可以参考本期内容中秋山珠子的短文 “点燃导火线的火苗”。

[7] 可以参考山形影展的DocBox官方网站https://www.yidff.jp/docbox/docbox-e.html

[8] 有关于本作品是如何通过字幕传达给日本观众的讨论，可以参见本期秋山珠子的论文 “囿于限制而生的自由——以《和凤鸣》的字幕制作为例”。

[9] 可以参考本期内容中冯艳的长文 “相遇--日本、纪录片，那些人，那些事”。

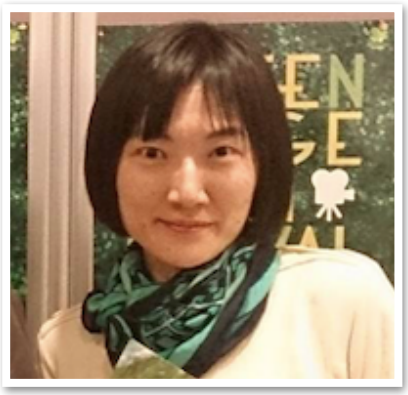
[10] 这部作品放映年代与创作年代间隔两年。

Green Image Film Festival (グリーンイメージ国際環境映像祭): The Oldest International Environmental Film Festival In Asia

Green Image国际环境电影节：亚洲历史最久的国际环境影展

UZU Ruriko (宇津留理子)

Green Image国际环境电影节 Green Image Film Festival
https://green-image.jp (est.1992)



UZU Ruriko (宇津留理子)

Abstract

This article delves into the history of the Green Image Festival and its mission of encouraging environmental films and promoting them to Asian and global audiences. The festival operates on both the international level, by highlighting environmental issues around the world for Japanese audiences, and the local level, by channeling film screenings for overseas events and education after the festival. According to programmer and committee member Uzu Ruriko, the festival has been important for several Chinese environmental filmmakers due to its capacity to connect to a larger international network of filmmakers and agents working to protect the environment, which encourages future productions, further career opportunities, and awareness of environmental issues.

概要

本文回顾了Green Image国际环境电影节的历史、它作为亚洲首个环境电影节所面临（过）的挑战，以及它鼓励与推广环境电影的目标。Green Image既连接国际电影作者和环境组织，用世界各地的环境电影来推广环境意识和保护，也在影展之后深入本土，将获奖影片推广到地方活动、公司或学校的层面。根据策展人/组委会委员宇津留理子的回顾，来自中国的环境电影作者更是通过这个电影节获得了国际平台的认可或者新的工作、电影制作的机会。时至今日，Green Image仍持续努力地宣扬环境保护与自然共生的意识，但同时也见证着环境电影的话题与视点随着时代所产生的改变。

The Green Image Film Festival is an international environmental film festival in Japan which creates opportunities to think about the earth's environment through film. Our history starts in 1992, when the Earth Summit was held in Rio de Janeiro, Brazil. Earth Vision Tokyo Global Environmental Film Festival (Earth Vision 地球环境映像, our former name) was founded by Sato Tadao 佐藤忠男, a film critic who is famous for introducing unknown films, especially

Green Image Film Festival team: (left to right) Executive Director Odachi Aiko尾立爱子, Chairperson Sato Tadao 佐藤忠男, and Uzu Ruriko 宇津留理子 ©GREEN IMAGE FILM FESTIVAL

Asian films, to the world, and Koizumi Shukichi 小泉修吉, one of Japan's pioneer environmental filmmakers. There were several environmental film festivals in Europe and the US back then, but none in Asia. No-one even knew if 'environmental films' existed in Asia. In such a situation, as the first environmental film festival in Asia, our festival decided to collect Asian environmental films and introduce them to the world, and to encourage Asian filmmakers to make environmental films. It was a great challenge for the first festival in 1992. This challenge proved that 'environmental films' already existed in Asia and some were unique and beautiful. Since then, we have been programming Asian environmental films, including Chinese environmental films, in our festival.

At the annual film festival entries are for both domestic and international films. Selected international films have Japanese subtitles added for screenings. This is very important part of the festival because after the festival, the award-winning films are mainly shown at local environmental events, at schools and companies for environmental education in various regions of Japan. These opportunities of watching environmental films enhance understanding of environmental issues in the world and also enhance cultural exchange.

The most important role of international film festivals is to promote films which are not really seen on television or screened at cinemas. Screening these exceptional environmental films encourages their production. Inviting films and filmmakers from all over the world also provides an opportunity to understand the background of these films and of those on frontline of environmental change.

Award ceremony of the seventeenth Earth Vision festival with director Jin Huaqing 金华青
©GREEN IMAGE FILM FESTIVAL

In addition, networking and co-operating with the environmental film festivals participating in the global international environmental film festival networks, Green Film Network and ECOMOVE International, makes it possible to introduce prominent environmental films to audiences globally.

A good example of the role of international film festivals in this regard is *Wrapped in Green* 绿色包围 (2002). After this film was awarded the Grand Prize at the eleventh Earth Vision festival, we recommended it to ECOMOVE 2003, the festival of environmental film festivals in Berlin.[1] The film received the Special Jury Prize at the festival. Zhang

Award ceremony of the twentieth Earth Vision festival with director Wang Jiuliang 王久良
©GREEN IMAGE FILM FESTIVAL

Excursion for guests. Director Wang Jiuliang 王久良 is at the centre ©GREEN IMAGE FILM FESTIVAL

Keming 张克明, the director, started working with NHK, the Japanese public television network, as a result of winning the eleventh Earth Vision Grand Prize. In 2007, he returned again to the sixteenth Earth Vision as the award-winning director of the NHK programme, *Life in Harmony with Nature: Bamboo Forest—Yunnan Province, China*.[2]

Another case is Wang Jiuliang 王久良, the director of *Beijing Besieged by Waste* 垃圾围城 (2011). After he was awarded a prize at the twentieth Earth Vision festival, he won many awards for his next film, *Plastic China* 塑料王国 (2016). This film was selected for a Green Film Network Award, which is a celebration of the world's top environmental films as recognized by Green Film Network, the biggest global international environmental film festival network in the world, to promote environmental films worldwide and encourage initiatives that raise awareness of environmental issues.

Unfortunately, Koizumi Shukichi, one of the founders of our festival, the director and producer of many environmental films, who in 1967 raised awareness of the danger of pesticides with his film *Nouyakuka* 农药祸, passed away in 2014. Our festival has witnessed a shift in focus of environmental issues, from issues such as waste and pollution to ones such as biodiversity, climate change, and ocean plastics. We have witnessed changes in environmental filmmakers and changes in the style and focus of filmmaking over these thirty years. But, our goal has not changed. We seek to provide a small but sustainable platform to raise awareness of environmental issues and to nourish consciousness of living with nature and with the planet for the generations to come.

Here are the Chinese films in the official selection and those that have won awards at the Green Image Film Festival and the Earth Vision Tokyo Global Environmental Film Festival over the past twenty-eight years:

Big Tree County 大树乡 (China/dir. Hao Zhiqiang 郝志強/1993/45 min./U-matic). Social Environmental Film Award, third Earth Vision Film Festival

Waste Not, Want Not 今日与我, 我日用粮 (Hong Kong/dir.Yvonne Ng/1998/22 min./BetacamSP). Excellence Prize, eighth Earth Vision Film Festival

Madame Yin, the Hero of Desert Control in Jingbeitang (China/dir. Zhu Quanhu/2000/18 min./BetacamSP). Official Selection, tenth Earth Vision Film Festival

Wrapped in Green 绿色包围 (China, Japan/dir. Zhang Keming 张克明/2002/66 min./MiniDV, Earth Vision Grand Prize, eleventh Earth Vision Film Festival

Mystery of the Yunnan Snub-nosed Monkey 寻找滇金丝猴 (China/dir. Shi Lihong 史立红 and Dong Binghui 董冰卉/2002/41 min./Digital Betacam). Official Selection, eleventh Earth Vision Film Festival

Tracking the E-Waste Trail (Hong Kong/dir. Canace Lam Kit-yin and Benny Sea Chi-wai/2002/20 min./Digital Betacam). Official Selection, twelfth Earth Vision Film Festival

The New Green Generation (Hong Kong/dir. Vichy Ip/2004/22 min./Digital Betacam). Official Selection, thirteenth Earth Vision Film Festival

The Sage Hunter 山猪, 飞鼠, 撒可努 (Hong Kong/dir. Tony Cheung 张东亮/2005/98 min./35mm). Official Selection, fourteenth Earth Vision Film Festival

Living with Shame 瓦全 (China/dir. Jin Huaqing 金华青/2007/25 min./DVC). Official Selection, seventeenth Earth Vision Film Festival

Ancient Species 红谷子 (Taiwan /dir. Lin Zhizhan 林稚霑/2008/86 min./DVC). Earth Vision Award, eighteenth Earth Vision Film Festival

The Animal Conference on the Environment: Pied Piper and the Magical Mystery Tour (Japan, China/dir. Nishimura Junji 西村纯二/2010/10 min./HD). Earth Vision Children's Award, nineteenth Earth Vision Film Festival

Beijing Besieged by Waste 垃圾围城 (China/dir. Wang Jiuliang王久良/2011/72 min./DVCAM). Earth Vision Children's Award, twentieth Earth Vision Film Festival

Endless Road 奔跑的黄昏 (China/dir. Jin Huaqing 金华青/2014/42 min./HD). Special Jury Prize, second Green Image Film Festival

The Last Moose of Aoluguya 犴达罕 (China/dir. Gu Tao 顾桃/2013/100 min./ HDV). Special Jury Prize, third Green Image Film Festival

---

Editors' Notes

[1] On its official site, it is claimed that ECOMOVE International is a non-profit organisation that aims to 'support education on sustainable development through the use of (new) media'. And the ECOMOVE festival network aims to 'promote the environmental media—in particular the audio-visual media—as an important tool for getting the environmental message across to the general public worldwide and improve its image and appreciation by increasing quality and quantity of environmental media productions'. See the ECOMOVE official site: https://ecomove.de/festival-network.html. ECOMOVE 2003 was part of the network's events.

[2] The Japanese title of the work is <世界里山紀行 中国: 雲南　竹とともに生きる>, which could be translated as <世界里山游记: 中国云南—与竹生>. According to Motani Kosuke, the Japanese word *satoyama* (里山) 'describes the mountains, hills and woods adjacent to rural communities all over Japan', and it 'encompasses the mountains, woods, farms, fields and rivers surrounding rural communities, which have a stable position in the ecology through the dwellers usage and maintenance over the long term'. Motani, K (2017). *Satoyama* offers a chance to narrow economic gaps. *The Japan Times* [online]. December 31. [Viewed 21 December 2020]. Available from: https://www.japantimes.co.jp/news/2017/12/31/business/satoyama-offers-chance-narrow-economic-gaps/.

中国独立电影与东京 Filmex 影展

Chinese Independent Cinema And The Tokyo Filmex International Film Festival

市山尚三(ICHIYAMA Shozo)

翻译 Translator：闻豪 (WEN Hao)

东京 FILMeX 影展 Tokyo FILMeX International Film Festival https://filmex.jp (est.2000)

市山尚三(ICHIYAMA Shozo)

概要

市山尚三曾经在东京国际电影节担任选片人，是东京FILMeX国际电影节的现任总监。FILMeX于2000年由北野武工作室创立；其创立之初已确立其特色在于放映作者性较强的亚洲电影，并与主要放映好莱坞大片与日本娱乐电影的东京国际电影节有所区别。作为日本主要影展策展人以及华语艺术电影（贾樟柯、侯孝贤等）的制片人，市山在这篇文字中对中国电影国际展映的微观历史作出了回顾。他指出，尽管因为中国审查制度等原因，未经中方审查的电影常在90年代国际电影节上引起或大或小的冲突，但东京FILMeX国际电影节还是坚持自第一届起便开始展映中国独立电影。市山观察到2010年以来中国电影产业所发生的变化，同时强调东京FILMeX至今仍然是展映各类优秀的中国独立电影制作（包括取得龙标作品）的重要平台。

Abstract

Ichiyama Shozo worked as a programmer for the Tokyo International Film Festival (TIFF), and is now the director of Tokyo FILMeX International Film Festival. FILMeX was co-founded by Office Kitano in 2000, setting itself apart from the more mainstream and commercial TIFF by focusing on Asian cinema, with an emphasis on auteurism. Having been a part of the history of Chinese films on the global festival stage, Ichiyama stresses the consistent effort by FILMeX to include Chinese independent films since 2000, despite various incidents involving the Chinese censors and international film festivals in the 1990s. Ichiyama observes the transformation of the Chinese film industry since 2010, and the importance of FILMeX in continually highlight independent productions (with or without state license).

第一届东京FILMeX国际电影节于2000年12月举办，在那之前我曾在东京国际电影节专门推荐亚洲电影新作的单元担任选片人长达8年之久（1992年至1999年）。那么为什么会想到创立 FILMeX 影展呢？1998年，因为想要创立一个与东京国际电影节不同的影展，我所属的制作公司北野武工作室（Office Kitano）的同事正在募集协力者。虽然那时的我正运营着东京国际电影节这个大项目中的一个独立单元，但仍从中多少感觉到了一些束缚：由我所管理的单元的选片标准是作者性强的亚洲电影，但围绕东京国际电影节的大多数报道还是集中在好莱坞大片及日本的娱乐电影上；虽然参加放映的观众与评论家都对我所负责单元的选片有着很高的评价，但这

2019FILMeX《春江水暖》映后谈。左起：市山尚三，顾晓刚 ©东京FILMeX

些经验和感想很难向普罗大众普及。这时候恰逢北野武导演的制作人、同时也是北野武工作室社长的森昌行（Mori Masayuki）先生意识到北野武的早期作品是如何通过小型电影节积累起名气、再渐渐被戛纳与威尼斯这些大型电影节选中放映这个事实。因此他认为也有必要在日本举办一个与东京国际电影节有所区分的小型电影节，对每部上映作品都郑重而审慎地进行对待。

就这样，由北野武工作室所组织、我担任主席的东京FILMeX国际电影节启程了。在电影节起步之初，我们就确定了组成影展的三个单元：针对亚洲新人导演作品的竞赛单元，向观众们介绍亚洲的知名导演或者亚洲以外值得注意的作品的“特别招待作品”单元，以及以某位导演或某个主题为中心的“专题上映”单元。这样的结构到了今年的第21届仍未变动过。上映作品的数量每届都控制在30部影片左右，在电影节的范畴来看算是小规模。但也因为如此，我们对上映作品的选拔标准不作任何妥协，务必要求选出最能代表该年亚洲电影的作品。我想这也是为什么直到今天东京 FILMeX国际电影节还是能被观众与评论家们支持，并得以继续存续下去的原因吧。

我在东京国际电影节担任选片人的1990年代恰好也是中国独立电影诞生的时期。在陈凯歌、张艺谋等“第五代”导演开始在国际电影节崭露头角的1980年代后半时期，要论及“中国电影”，除了指向国营制片厂所制作的影片以外别无其它选择。而想要成为电影导演也只有一条路，就是考上作为当时唯一的电影教育机构的北京电影学院，并在毕业后被分配到各地的制片厂去。但到了1990年代，在制片厂体系外进行独立制作的年轻电影作者们渐渐多了起来——于1980年代末期进入北京电影学院学习的张元、王小帅、娄烨就是其中的佼佼者。然而，因为电影审查的存在，影片在中国的电影院上映前必须要经过剧本阶段与成片前的双重审查。试图越过审查直接把影片送往海外电影节上映，就会被视作是触犯相关规定的行为。1990年代登场的中国电影作者们的作品没有经过审查的情况很普遍，常常发生部分导演受到一定期间内“禁止拍摄影片”处分的状况。

2019FILMeX《风中有朵雨做的云》映后谈。左起：市山尚三，娄烨 ©东京FILMeX

我在东京国际电影节担任选片人时经手的大多数作品都是由制片人或者发行公司直接申请而参加的影展——只有中国的情况不同。如果根据北京的国家电影局提供的清单来选片的话，一般不会发生什么问题；但如果从别的渠道选择并放映中国电影，就会产生一些麻烦的后果。这其中最棘手的事件就发生在1993年：东京国际电影节展映了田壮壮导演的《蓝风筝》与张元导演的《北京杂种》。而从北京访日的“中国电影代表团”就这两部作品发起了请求中止放映的抗议行动，其他国家也借此机会了解到了中国独特的电影环境。在那之后虽然再没发生过类似的直接冲突，但围绕着中国电影参展的棘手事件于1990年代中不断重复发生。我也听说过有电影导演想要申请参加东京国际电影节却不被电影局接受的事情。

在东京FILMeX国际电影节起步之初，组委会内部曾针对中国电影的特殊性以及相应的处理手段进行过一番探讨。从我的个人判断来看，无论有没有通过审查，只要是值得上映的优秀作品我们就都应该争取。于是我们第一届上映的两部中国电影——获得了竞赛单元最优秀奖的娄烨的《苏州河》与特别招待作品单元上映的贾樟柯导演的《站台》——都是没有通过审查的作品。在那之后，我们会同时放映已通过与未通过审查的中国电影，不过还没有收到过中国政府的抗议。与此同时，从我辞去选片人职务后开始算起直到现在，东京国际电影节几乎只放映已通过审查的中国影片。这其中的缘由当然我并不知晓。总之不知道是不是因为第一届的选片情况的关系，东京FILMeX国际电影节一直不断收到中国独立电影的展映申请，直到今天。

2000年后，中国独立电影实现了巨大的飞跃。这其中最大的原因应该是数字电影制作的普及。比起花钱的35毫米胶片，包括《苏州河》在内的早期独立电影大都选择使用16毫米来进行制作。虽然数字摄影在那个时候已经存在，但年轻的电影作者们能负担得起的器材质量普遍偏低，而高性能的高清摄像机又需要大量的经费来支持。但到了2000年以后，数码摄像机的价格一下子下落——直到2006年，贾樟柯凭借家庭用小型高清摄像机拍摄的《三峡好人》获得了威尼斯电影节金狮奖，而这件事也给了更多的独立电影作者以勇气。

东京FILMeX国际电影节也放映了许多中国独立电影作者的出道作。2003年，现在已经成为大片导演的宁浩与友人们共同摄影的数字电影《香火》获得了该届电影节的最优秀作品奖。2005年以出道作《背鸭子的男孩》、2006年以《另一半》连续两年获得审查员特别奖的应亮导演可以称得上是数字电影制作的孩子。值得一提的是应亮是在北京师范大学和重庆大学学习的电影制作，所以那时北京电影学院已经不是中国唯一的电影教育机构了。话说回来，比起剧情片，更加蒙恩于数字制作的还是当属纪录片。2007年通过《木帮》出道的于广义本来是活动在黑龙江省的版画家。他用小型摄像机纪录下了渐渐被时代抛弃的伐木工人们的生活。虽然于广义没有学习过电影制作，《木帮》这部作品在技术上也有许多粗糙的地方，但他准确刻画拍摄对象的能力堪称非凡。在那之后，东京FILMeX国际电影节一共放映过四部于广义的作品。

中国的独立电影从2010年代后半开始有了新的动向。与中国经济的高速发展相呼应的，是中国电影产业难以令人置信的成长速度。虽然中国的电影院大多还是以放映娱乐电影为主，但借力于影片分享网站的飞速发展的气势，独立电影界也能吸引到投资人了。当然，投资人们为了能在中国国内收回制作成本，自然还是要求这些电影都必须通过审查。因此，在主题上避免触碰审查红线、在影像表现上进行新的尝试与挑战的中国独立电影逐渐登场并震惊了世界。曾在东京FILMeX国际电影节上进行展映的毕赣导演的《地球最后的夜晚》（2018年）与顾晓刚导演的《春江水暖》（2019年）就属于这类作品。在这数年间，中国电影的审查日趋严格，更加难以预测。即便如此，中国每年都仍然能诞生出精彩的电影作品。我想在今后的东京FILMeX国际电影节上，中国独立电影的存在仍然会是至关重要的。

大阪亚洲电影节所映射出的中国电影的变化与多样性

Transformations And Multiplicity: Chinese Cinema Through The Osaka Asian Film Festival

晖峻创三(TERUOKA Sozo)

翻译 Translator：闻豪 (WEN Hao)

大阪亚洲电影节 Osaka Asian Film Festival https://www.oaff.jp （est.2005）

晖峻创三(TERUOKA Sozo)

概要

在这篇文字中，大阪亚洲电影节（OAFF）的策展人晖峻创三扼要地讨论了OAFF策展中国电影的历史。晖峻介绍道，OAFF属于日本电影节中的晚进者。该电影节创办初期，不仅规模小，而且展映影片和观众都受限；现如今，在策展团队等的努力下，它已在以策展亚洲作品为主题的日本电影节中首屈一指。从展映中国电影的具体经验来谈，晖峻认为，OAFF一方面接受来自日本国内外政府资金的支持，另一方面在选片及相关节目策划上强调并坚持自主独立，其选片与相关策划不受政府机构的审查与政府官员强制要求（撤片等）的干扰，到目前为止尚未与中国（政府）合作过。大阪亚洲电影节上既放映过低预算的中国独立电影，也放映过偏商业的中国电影，近几年处于二者中间地带的中规模作品受到该电影节的关注。

Abstract

This article is an historical account of the programming of Chinese films at the Osaka Asian Film Festival (OAFF) by programming director Teruoka Sōzō. Even though OAFF was a latecomer to the Japan festival scene, with limited scale and scope at the start, it has now become one of the top festivals of Asian cinema. In Teruoka's experience, OAFF receives government funding within and outside of Japan while remaining autonomous in its film selection, and they believe in maintaining such autonomy, they should not subject their programming and selected works to any type of censorship or bureaucratic interventions, and thus so far the festival has yet to collaborate with Chinese governmental agencies. When it comes to its Chinese film selections, with both low-budget independent films and more commercial titles in past programmes, OAFF in recent years has set its sights on mid-budget productions between the two poles.

2019OAFF开幕式 ©OAFF

大阪亚洲电影节（大阪アジアン映画祭=Osaka Asian Film Festival）每年3月举办，并将会在2021年3月迎来它的第16届盛会。比起在日本举行的其它国际电影节来说，大阪亚洲电影节还是比较年轻的。即使是在以亚洲电影为主要对象的电影节门类中，大阪亚洲电影节也不如福冈亚洲电影节（2021年第34届）以及聚焦亚洲·福冈国际电影展（2021年第31届）来得悠久，属于晚进者。

在影展开办初期，我们的规模非常小，不仅没有日本首映的影片，连观众群也仅限于大阪周边。但到了现在，我们的大部分影片都是日本首映、国际首映、甚至是世界首映规格的作品，观众群也扩展到了日本全国。虽然在数量上还不多，但也渐渐可以看到来自海外的观众。此外，本影展还有一大特色，就是聚集了来自日本各大城市的电影行业内人士。为了尽早发掘当年的亚洲电影佳作，来自电影发行公司、电影节、媒体行业的相关人士都会在3月份准时聚在大阪。尤其在近年，大阪亚洲电影节的上映作品数量更是稳定突破了50部，在以亚洲电影为主题的日本的电影节中也算是首屈一指。

我是从2009年的第4届开始担任大阪亚洲电影节的策展人的。在那之前，大阪亚洲电影节主要是从东京的电影发行公司那里租借作品的拷贝来进行放映。自我上任后趁机一鼓作气进行了策展方面的改革，选择直接与亚洲各地的电影制作者们联系与交涉来进行放映。因此也就渐渐开始有了日本首映以上的规格。此外，从2011年起，我们还成长为了包含竞赛单元的电影节。

除了表面上容易发现的策展改革外，我们的另一项改革成绩是使得影展的资金源更为多样化了。大阪亚洲电影节虽然历年来是以大阪市政府的财政预算为中心来运营的，但近年来从日本文化厅、国际交流基金等日本政府系机构处也获得了相当数量的资金支持。此外，甚至还从外国的政府系机构处获得了不少的资金，以推广（跨国）合作项目。但即使如此，我们还是相当重视电影节策展之自主独立性，并重视只与那些认同策展自主独立性之重要性的机构合作。在作品选择上我们坚持自主独立的准则，即我们的策展（编者注：这里除了选片，也包括影展相关的策划活动）不希望受制于政府机构的审查，也不希望入选影片会在（来自合作的官方机构的）

2019OAFF《美丽》映后签名会。左起：池韵，周洲 @OAFF

2019OAFF《过春天》映后谈。左起：贺斌,白雪,上野昂志 @OAFF

官员的强制要求下受到任何影响——我们认为这是电影节及电影获取观众们信任的、事关生死存亡的问题。至今，我们已经与香港、台湾、泰国、印度尼西亚、菲律宾等政府机构合作举办过很多项目，但与中国（官方）则一次都还未合作过。

正是因为与中国（政府）间未曾有过合作关系，大阪亚洲电影节才得以放映类型多样、范围广大的中国电影。东京国际电影节原则上是不会放映未曾获得龙标的中国电影的，但大阪亚洲电影节则不受此限制。在大阪亚洲电影节创办初期，我们曾有一个子部门专门放映低预算的独立电影。应亮（《好猫》、《慰问》）与刘伽茵（《牛皮2》）这些导演们的作品就曾在那个子部门里展映。近年也有像周洲的《美丽》那样入选了主竞赛单元的作品。但在另一方面，冯小刚的《非诚勿扰》、《唐山大地震》、《我不是潘金莲》等作品也是在大阪亚洲电影节进行的日本首映。韩寒的《后会无期》、赵薇的《致我们终将逝去的青春》等人气作品也在本电影节实现了首映。

说起这几年入选（本影展的中国电影）的倾向，它们既不是那些与龙标无缘的、死硬的地下独立电影，也不是那些以商业性为宗旨的大规模预算的电影，而是处于中间地带的中规模作品。以最近一届（2020年举办的第15届）为例，就有杨荔钠的《春潮》和梁鸣的《日光之下》（值得一提的是该年还上映了本电影节历史上的第一部维吾尔语作品：艾麦提·麦麦提导演的短片《埃里克斯》）。另外，第14届的白雪的《过春天》和吕聿来的《桃源》、第12届的李云波的《呼吸正常》等作品也属于此类。从《过春天》的万达到《呼吸正常》的爱奇艺，与这些作品的制作者们进行影片发行方面的交涉的过程给我留下了很深的印象。这些作品并不是一面倒向商业，在很大程度上仍保留着独立电影的内容，但却选择了与现今中国娱乐业界的龙头们进行合作。从这里我想我也多少能窥见中国电影的变化与未来吧。

Celebrating A Diverse Chinese-Language Cinema Culture: Hiyoshi Festival Of Chinese Cinema At Keio University

倡导多元的华语电影文化：庆应义塾大学的日吉电影节

YOSHIKAWA Tatsuo（吉川龙生）

（庆应义塾大学）日吉电影节 Hiyoshi Festival of Chinese Cinema at Keio University
https://www.facebook.com/日吉電影節-171474222944704 (est.2008)

概要

2008的东京国际电影节，在现场担任翻译的吉川龙生将参加影展的中国影星借机邀请到了他所任教的庆应义塾大学的日吉校区与学生和大众互动——这一场旨在提升中国电影知名度的活动，成为了日吉电影节的起源。日吉的不同之处在于它是一个以大学为立足点的学术影展，该影展主要通过志愿者、其他电影节策展人与日本电影人的合作，促成一个学生、大众与从中国应邀而来的电影作者以及中国电影的研究者密切交流的环境。日吉电影节能够同时邀请到合适的独立电影与相应的嘉宾（如东京中国独立电影节的策展人中山大树和日本导演滨口龙介等）的原因还在于其活动日程的弹性与大学的资助。而与此同时，通过组织历年活动，吉川也注意到了年轻一代的中国独立电影人逐渐对经济收益有所追求，也越发对于将来制作大片充满憧憬。

Abstract

Yoshikawa Tatsuo took the opportunity of inviting guests at the 2008 Tokyo International Film Festival to Keio University and this launched the idea for the Hiyoshi Festival of Chinese Cinema. The festival is a university-based academic event marked by close interaction between guests either involved in, or knowledgeable of, Chinese cinema, and students and the general public. It relies heavily upon volunteers and outreach to festival organizers such as Nakayama Hiroki and filmmakers like Hamaguchi Ryusuke. With its scheduling flexibility and university funding, Hiyoshi Festival is able to select suitable independent films and cater to guest appearances and academic discussion. Yoshikawa also discusses the shifting balance between financial gain and ambition among young Chinese independent filmmakers.

Background and Motivation

The Hiyoshi Festival of Chinese Cinema (日吉电影节 Hiyoshi-Deneisetsu in Japanese) is a film festival featuring Chinese-language submissions. Since the first festival was held twelve years ago, the festival has been held at Keio University's Hiyoshi campus on ten occasions.

Yoshikawa Tatsuo, who had assisted in the running of the Tokyo International Film Festival and the China Film Week in Tokyo as an interpreter and facilitator of the guest speeches and Q&A sessions, proposed inviting the film festivals' guests to the university campus to interact with the students and the general public. It was this proposal that led to the first Hiyoshi Festival of Chinese Cinema in October 2008. A total of ten Tokyo International Film Festival guests visited

the Hiyoshi campus, including Chinese movie stars Zhang Fengyi 张丰毅, Zhao Wei 赵薇, and Tong Dawei 佟大为, who came to Tokyo for the Japan premier of *Red Cliff* 赤壁 (dir. John Woo 吴宇森, 2008) which was shown as part of the festival. They visited university classrooms and interacted with students, also holding an interactive event open to the public.

The idea behind the first festival was to raise the profile of Chinese cinema in Japan. Previously, Chinese film screenings had been held on campus, but only a very few students attended. Therefore, we thought that having actors and directors actually visit the campus would generate greater interest.

When the first event was held, we formed a volunteer organization consisting of faculty, university students and high school students and this organization helped maintain the momentum required to continue holding the event. As the first event was only an interactive event and did not include a film screening, and also as it is not always possible to invite the cast of major blockbusters such as *Red Cliff*, we then decided to screen films regardless of genre and invite those involved in producing the films to attend. In doing so, we thought that we could increase student participation in the film screenings, which had previously been low, and provide students with an opportunity to learn more about China and its surrounding countries and regions through interaction with the guests.

Festival information handed to attendees ©Ito Shinnosuke

The second event was held in 2009 and featured a screening of the Taiwanese film *Winds of September* 九降风 (dir. Tom Shu-Yu Lin 林书宇, 2008). The director visited the campus to speak at the festival. The third event was also held in 2009, and included a screening of the Chinese independent film *Taking Father Home* 背鸭子的男孩 (dir. Ying Liang 应亮, 2005). The director and another Chinese independent film director, Gu Tao 顾桃, visited the campus and attended the festival. The third event was held in collaboration with another event, the Chinese Independent Film Festival. The Hiyoshi Festival of Chinese Cinema assisted the Chinese Independent Film Festival in inviting its guests. We also co-operated in the translation of Japanese subtitles for one of the films screened at the Chinese Independent Film Festival.

An additional benefit of this co-operation was confirmation of the educational benefit of Japanese subtitles, which served to improve the skills of students with advanced Chinese proficiency, such as graduate students majoring in Chinese literature. These activities became the basic template for subsequent festival-related work, namely subtitle translation, film screenings, and guest appearances.

Film Selection Criteria and Key Audiences

For various reasons, it is challenging for an event organized by an academic institution to arrange Japanese subtitle translations and screenings of major commercial films. Therefore, our policy is to select films with superior artistic merit which are unlikely to receive general release in Japanese cinemas. Every year the Chinese Independent Film Festival is held, and its founder Nakayama Hiroki 中山大树 regularly helps us to select suitable films for the Hiyoshi Festival of Chinese Cinema. We have also co-operated every year in inviting guests to the Chinese Independent Film Festival. In this sense, the Hiyoshi Festival of Chinese Cinema is one of the film events most closely associated with the Chinese Independent Film Festival.

On the other hand, the Hiyoshi Festival of Chinese Cinema is not an ongoing film event with a specific theme, and we therefore try to avoid bias towards a specific region or genre, focusing instead on introducing various kinds of Chinese language films from an academic perspective. This means keeping an academic approach (not political nor commercial), avoiding outside intervention in the selection of films, and ensuring that there are opportunities to screen a variety of films. There have been cases where we were unable to find the right film at the right time, deciding instead to screen older films and hold academic discussions.

Although the audience at the Hiyoshi Festival of Chinese Cinema principally consists of students from the Keio University Hiyoshi campus, the event is open to the public, including film scholars and filmmakers. In 2011 and 2018, Cannes award-winning director Hamaguchi Ryusuke 濱口龙介was in the audience for a post-screening symposium. In 2014, parents of children with Asperger's syndrome participated in a post-screening symposium, and NHK (Japan's public broadcaster) covered the event on television.

HFCC 2018 sign on the gate of the Keio University Hiyoshi campus ©Yoshikawa Tatsuo

The Position of the Film Festival in Japan

As a university-based academic event held on a campus some distance from the center of Tokyo, we can hardly describe the Hiyoshi Festival of Chinese Cinema as an influential film festival in Japan. However, it is possible to say that the festival has indirectly contributed to a higher profile for Chinese independent films in Japan through its participation in the process of inviting guests to the Chinese Independent Film Festival.

As Yoshikawa, the principal festival organizer, was teaching at a university-affiliated high school when the festival was first established, he could not apply directly to the university for funding and had to ask professors in the university to fund the festival. However, since 2011, when Yoshikawa began lecturing at the university, it has been possible to secure a stable budget from the university to run the festival.

HFCC 2018 post-screening symposium ©Zhou Yilin

The festival schedule is able to adapt flexibly to incorporate suitable works of high quality, and so far we have not applied for external funding as such funding can be difficult to access, requiring applications long in advance, a process that may affect scheduling flexibility.

Exploring Chinese Independent Films

Many of the guests who have participated in the Hiyoshi Festival of Chinese Cinema are directors and producers who had been active from the early stages of the era of Chinese independent film. They include Zhang Ming 章明, Ying Liang, Gu Tao, Wang Hongwei 王宏伟, Xu Tong 徐童, Zhao Dayong 赵大勇, and Huang Ji 黄骥 and Otsuka Ryuji 大塚龙治. In many cases, the filmmakers were happy to have their films shown with Japanese subtitles and to interact with the students, and we, as organizers, are very grateful to them.

In recent years, young filmmakers have become increasingly concerned about financial gain. With limited budgets for university screenings and no commercial benefit to the filmmakers, it has become difficult to attract films and guests. I feel that these developments are connected with the recent dynamics surrounding Chinese independent film production. In previous years, when independent filmmaking in China was in its infancy, Chinese independent filmmakers were satisfied with the opportunity to express themselves artistically and reach a limited audience. However, in recent years, the ambitions of such filmmakers have evolved to the point where they want to create a highly artistic film on a low budget in order to make a profit and build their reputation in order to win backing for a larger-budget film that can achieve greater commercial success.

Complete Event List

The following is a list of all the events organized by the Hiyoshi Festival of Chinese Cinema Committee. Some events

did not use the name Hiyoshi Festival of Chinese Cinema due to factors including the location and scale of the event or the source of the events budget. Job titles refer to title at the time of the event.

October 2008
Hiyoshi Festival of Chinese Cinema 2008
Interactive event with the cast of *Red Cliff*/赤壁 (dir. John Woo/吴宇森, 2008)
Supported by the Tokyo International Film Festival, China Film Week in Tokyo

May 2009
Winds of September/九降风 (dir. Tom Shu-Yu Lin/林书宇, 2008)
Screening, director's speech, and Q&A session
Guest: Tom Shu-Yu Lin
Supported by Asia Republic Entertainment, Inc., Tokyo International Film Festival

December 2009
Hiyoshi Festival of Chinese Cinema 2009
Taking Father Home/背鸭子的男孩 (dir. Ying Liang/应亮, 2005)
Screening, guest speech, and Q&A session
Guests: Ying Liang, Gu Tao/顾桃 (director)
Supported by the Chinese Independent Film Festival

June 2010
Hiyoshi Festival of Chinese Cinema 2010
New Coming Teacher Lee 新来的李老师 (dir: Wang Li 王莉, 2010)
Screening and symposium on Sino-Japanese entertainment content business
Guests: Qi Weimin 齐为民 (producer), Wang Ning 王宁 (actor), Han Huiliang 韩会亮 (actor), Kawai Shinya 河井真也 (producer of *Ringu* 午夜凶铃), Tanaka Fumihito 田中文人 (Tokyo International Film Festival), Maeda Chie 前田知恵 (actor)
Supported by the Tokyo International Film Festival

December 2011
Hiyoshi Festival of Chinese Cinema 2011
Screening of omnibus film shot by young directors 新锐导演短编集. We also held a related symposium.
Guests: Zhang Ming 章明 (director), Wang Hongwei 王宏伟 (producer), Nakayama Hiroki 中山大树 (organizer of Chinese Independent Film Festival)
Supported by the Chinese Independent Film Festival

December 2012
Hiyoshi Festival of Chinese Cinema 2012
Kids in Shanghai 我坚强的小船 (dir. Peng Xiaolian 彭小莲, 2008)
Screening, guest speech, and Q&A session
Guest: Peng Xiaolian

December 2012
Storm Under the Sun 红日风暴 (dir. Peng Xiaolian and Minyanmoyu 闽燕墨雨, 2007)

Screening, guest speech, and Q&A session at Keio University, Mita Campus
Guest: Peng Xiaolian

December 2013
Hiyoshi Festival of Chinese Cinema 2013
Red Sorghum 红高粱 (dir. Zhang Yimou 张艺谋, 1988)
Screening and academic discussion
Guests: Wang Zhongchen 王中忱 (Tsinghua University, China), Fujii Shozo 藤井省三 (University of Tokyo), Mizuno Eiko 水野卫子 (subtitle translator)

December 2013
Lecture during university class
Guests: Xu Tong 徐童(director), Tang Caifeng 唐彩凤 (main character in Xu Tong's film), Nakayama Hiroki
Supported by the Chinese Independent Film Festival

November and December 2014
Hiyoshi Festival of Chinese Cinema 2014
My Running Shadow 我的影子在奔跑 (dir. Fang Gangliang 方刚亮, 2013), *The Youth* 最青春 (dir. Qi Weimin 齐为民, 2014)
Screenings and symposium
Guests: Fang Gangliang, Qi Weimin, Ding Wenjian 丁文剑 (producer of *My Running Shadow*), Qi Xunan 齐栩楠 (actor), Ma Xiaoqi 马晓琦 (actor), Yang Shangru 杨尚儒 (actor)
Organized in conjunction with the Tokyo Kinder Film Festival

September 2015
Li Xianglan: Film and Music 李香兰：电影与音乐（Editors' trans.）
My Nightingale 我的夜莺 (dir. Yasujiro Shimazu 岛津保次郎, 1944)
Screening and Symposium at Keio University, Mita Campus
Guests: Hattori Katsuhisa 服部克久 (composer, arranger), Yan Ni 晏妮 (Japan Institute of the Moving Image), Iwano Yuichi 岩野裕一 (editor, music journalist), Takahashi Masaharu 高桥政阳 (former reporter, TV Asahi Corporation), Mizuno Eiko

December 2015
Hiyoshi Festival of Chinese Cinema 2015
The High Life 寻欢作乐 (dir. Zhao Dayong 赵大勇, 2010), *Aoluguya, Aoluguya* 敖鲁古雅…敖鲁古雅… (dir. Gu Tao 顾桃, 2007). Screenings and symposium
Guests: Zhao Dayong, Gu Tao, Nakayama Hiroki, Mizuno Eiko
Supported by the Chinese Independent Film Festival

The event was not held in 2016 or 2017 as Yoshikawa was on sabbatical as a visiting scholar at SOAS, University of London, UK.

December 2018
Hiyoshi Festival of Chinese Cinema 2018

Foolish Bird 笨鸟 (dir. Huang Ji 黄骥and Otsuka Ryuji 大塚龙治, 2017), *Trace* 痕迹 (dir. Huang Ji and Otsuka Ryuji, 2013)
Screenings and symposium
Guests: Huang Ji, Otsuka Ryuji, Victor Fan (King's College London, UK), How Wee Ng (University of Hull, UK), Nakayama Hiroki
Supported by the Chinese Independent Film Festival

December 2019
Hiyoshi Festival of Chinese Cinema 2019
The Legend of Hei 罗小黑战记 (dir. MTJJ, 2019)
Screenings and panel discussion
Guests: Hirasawa Nao 平泽直 (CEO, Arch Inc.), Mihara Ryotaro 三原龙太郎 (cultural anthropologist)

一个“独立”的影展——东京中国独立电影展物语

An ‘Independent’ Film Festival: The Story Of The Chinese Independent Film Festival In Tokyo

中山大树（NAKAYAMA Hiroki）

东京中国独立电影展 Chinese Independent Film Festival in Tokyo
https://cifft.net/index.htm （est.2008）

概要

中山大树在这篇自述中回顾了自己创办东京中国独立影展的经历：该影展于2008年在东京的艺术影院举办首届，直到2015年的第五届影展为止，这个主要由中山与志愿者等主持、操办、运营的影展一直致力于向身在日本的观众推介来自中国的独立剧情片与纪录片等。影展初期，除放映之外的其他环节，大部分工作都需要由中山一个人独立完成。影展后期，很多日本的大学等机构来参与合作与赞助，同时，中国来的嘉宾数量也有所增加，观众群体也从中老年日本观众拓展到有不少居住在日本的中国（年轻）观众的参与。但是最后由于经济压力以及中国电影产业变化等原因，该影展终止于第五届。

Abstract

Nakayama Hiroki recounts his journey launching the Chinese Independent Film Festival in Tokyo in this article: from its debut in a Tokyo art house in 2008, to the fifth event in 2015, this festival was propelled by Nakayama and volunteers to present independent narrative films and documentaries from China to the audiences in Japan. At the outset, Nakayama single-handedly managed all but the actual projection of films. Later on, universities and various organizations would offer their support as the festival grew, which also saw more guests from China and a growing audience mixing older Japanese members and (young) Chinese expats. Due to financial strain and the changing Chinese film industry, the final curtain fell on the festival at the fifth event.

2006年10月我在报纸上发现了在御茶水举办的一个放映活动的介绍，两天放7部跟云南有关的纪录片。因为那时候我在做介绍中国电影的网站，要写跟中国电影有关的文章，所以我就去了这个活动。这个活动比较特别，很多片子都没有日文字幕，有人站在银幕旁边给我们念台词。场地也很小，没有座位，观众都坐在地板上；场地原本最多能进五十个人左右，可是有七八十个人要进来，结果很多人无法入场就离开了。门票一千日元一天，放完片子观众还可以留下吃饭喝酒（另外支付一千日元）。我后来才知道这是山形国际纪录片电影节东京巡展的一部分，可是那时候我不知道山形电影节，我看这么简单的活动也有这么多观众，以为放映活动做起来很容易。其实这是一个很大的误解，其实如果不是山形电影节，中国纪录片不可能有这么多观众。

我05年从中国回来之后在东京从事贸易工作，业余时间做网站玩。这个网站是02年还在上海的时候做起来的，里面的内容主要是我去电影院看首映式拍明星的照片，以及用日文介绍最新的中国电影。可能因为那是唯一一个在中国的日本人做的电影网站，所以比较受关注。我以前没有那么喜欢看电影，只是为了继续这个网站，看

第五届（2015） 在Polepole东中野，（从左）王超、秋山珠子、小栗康平、中山大树 ©中山大树

了很多电影，写了很多文章。后来有了一点影响力了，很多日本的发行公司找我做广告，电台采访我等等。TOKYO FILMeX影展也为了宣传联系了我，这个电影节放的都是偏独立的艺术电影，我在他们那边第一次看了中国的独立电影。我发现中国的独立电影跟之前我看的中国电影不一样，里面的人物更接近我在中国的时候看到的中国人，我觉得这样的电影值得给日本人介绍。原来我96年在北京留学之后一直想做中日文化交流的工作，但不知道自己能做什么，每天做自己不太喜欢的工作。直到06年，那天的误解让我决定放弃自己的事业，办一个中国独立电影的活动。

其实那时候我也不懂什么叫独立电影。07年我去了几次北京，也参加了宋庄的中国独立电影论坛，认识了很多导演，找了一些影片。08年8月在东京的一家艺术影院办了“东京中国独立电影展”。因为没有预算，我放的8部影片中有3部是从TOKYO FILMeX租的，有2部是从大阪亚洲电影节租的，只有3部是自己做日文字幕的影片。除了字幕之外，宣传（印刷宣传单、设计网页、媒体宣传）、售票、做画册、线上交流的主持翻译等工作都是我一个人做的。电影院只负责放映，其他全是靠我一个人。所以这个影展是“独立电影”节的同时也是“独立”电影节。

幸运的是观众里面有庆应大学的老师，他看完片子后跟我说以后可以合作。第二届的时候庆应大学帮我邀请了两位导演，影展的同时办了学术活动。后来这样参与、合作的大学越来越多，第五届的时候有五所大学做了类似的活动，有的大学承担导演的差旅费，有的大学用放映费等形式支持了我的影展。这些大学老师很多都是研究中国电影或者中国文化的。在日本应该没有其他影展跟这么多大学一起合作的，可能中国独立电影的学术价值高才有这么多老师们愿意合作吧。

影展办下来每届展映的影片多起来了，邀请的嘉宾也增加了。第五届来了二十几个来自中国的嘉宾。因为嘉宾不仅仅是导演，还有制片人等名义来了导演的老婆、女朋友、侄子之类的，而且他们经常忘记办签证、错过飞机、坐错车……接待中国嘉宾真的不容易。另外我也邀请过日本嘉宾。比如制片人市山尚三、演员渡边真起子、导演小栗康平等嘉宾跟中国导演做过对谈。我也比较重视这样的交流。

第五届（2015） 在Polepole东中野，（从左）中山大树、邱炯炯、秋山珠子 ©中山大树

日本的观众群跟中国不太一样，中老年人占大部分。两千几百个观众当中购买学生票的不到十个人。这不只是我的影展，日本的很多电影活动都这样，影迷的老龄化比较严重。影迷之外，也来了很多对中国感兴趣的观众。很多观众听得懂中文，放映结束后直接找导演聊天。这样的观众也年龄比较大。老人不太看动画片，所以放动画片的时候观众非常少。剧情片的观众比纪录片多。这样的观众需求也影响了我的选片标准。当初我办影展的目的是通过独立电影让更多的日本观众了解中国，所以我更喜欢放纪录片，但考虑观众的需求，我放的剧情片多一点。当然剧情片也反映当代中国社会。第三届之前没有几个中国观众，可是到了第五届中国观众多起来了，大概20%左右。这是很有意思的现象。中国观众很明显，因为都比较年轻。映后交流的时候最快举手的都是中国人，而日本老人都很害羞。

第一届第二届的时候在横滨、大阪、名古屋也做过巡展，都是当地的电影院主动找我的。可是他们的观众很少，每一场最多十几个人，少的时候一两个人，后来我觉得没有意思，就不做巡展了。不过日本各地的电影节找我的话，我也会联系导演让他们提供影片，我只收一点字幕费。有几部影片后来也在日本发行过，也有在电视台播出过。所以我觉得自己的影展还是有一定的推广作用。

15年举办第五届之后我不办影展了，原因有几个。一个是经济上的原因，每一届虽然能回收成本，但这个成本里面没有算我的劳务费。影展规模越来越大，我的压力也不少。而且中国的独立电影渐渐都有了国际发行代理，不像以前导演说了算。有一次我联系《大同》的国际发行的时候，他要我2000美元的放映费。这是比较极端的例子，但我也理解独立电影需要商业发展。可能我这样非常独立的影展形式跟不上时代了。更重要的原因是中国独立电影环境的变化。大环境不允许那么独立的电影制作后，独立电影的产量也减少了，中国的独立电影节也没有了，而我看得到的影片也非常有限了。许多导演往龙标的方向走了，那么东京国际电影节也可以放（他们的作品）的话，就不用我来介绍了。于是我就对做影展这件事慢慢失去了兴趣。

我还混在电影圈里面，有时候参与中日合拍片，有时候在中国做日本电影的放映活动。只是疫情后好像混不下去了，不知道怎么度过。好像台湾电影的放映比较容易找到资金，我觉得未来可以考虑一下。

第四届（2013） 在Auditorium涩谷，（从左） 中山大树、张律、最上麻衣子（翻译）©马然

东京中国独立电影展片单

第一届
时间：2008.08.23-09.05
地点：POLEPOLE东中野

《背鸭子的男孩》*Taking Father Home* 应亮，2005
《另一半》*The Other Half* 应亮，2006
《山清水秀》*The Only Sons* 甘小二，2002
《举自尘土》*Raised from Dust* 甘小二，2007
《草芥》*Weed* 王笠人，2006
《马乌甲》*Ma Wujia* 赵晔，2006
《高三》*Senior Year* 周浩，2005
《木帮》*Timber Gang* 于广义，2007

第二届
时间：2009.12.12-12.29
地点：POLEPOLE东中野

《扎赉诺尔》*Jalainur* 赵晔，2008
《好猫》*Good Cats* 应亮，2008

《血蝉》*Little Moth* 彭韬，2007
《武松打我》*Lost in Wusong* 陆一同，2005
《一只花奶牛》*The Black And White Milk Cow* 杨瑾，2004
《麦收》*Wheat Harvest* 徐童，2008
《我是中国人》*I'm Chinese* 沈少民，2007
《敖鲁古雅……敖鲁古雅.....》*Aoluguya,Aoluguya*..... 顾桃,2007

第三届
时间：2011.12.03-12.16
地点：POLEPOLE东中野

《新娘》*The Bride* 章明，2009
《二冬》*Er Dong* 杨瑾，2008
《寻欢作乐》*The High Life* 赵大勇,2010
《光棍儿》*Single Man* 郝杰，2010
《刺痛我》*Piercing Me* 刘健，2009
《天降》*Falling from the Sky* 张赞波，2009
《恋曲》*A Song of Love, Maybe* 张赞波，2010
《算命》*Fortune Teller* 徐童，2010
《废城》*Ghost Town* 赵大勇，2008
《书记》*The Transition Period* 周浩，2009

第四届
时间：2013.11.30-12.13
地点：AUDITRIUM涩谷

《有人赞美聪慧，有人则不》*Don't Expect Praises* 杨瑾，2012
《鸡蛋和石头》*Egg and Stone* 黄骥，2012
《小荷》*Lotus* 刘姝，2012
《告诉他们我乘白鹤去了》*Fly With the Crane* 李睿珺，2012
《焚尸人》*The Cremator* 彭韬，2012
《春梦》*Longing for the Rain* 杨荔钠，2012
《姑奶奶》*Madame* 邱炯炯，2010
《治疗》*Treatment* 吴文光，2010
《老唐头》*Shattered* 徐童，2011
《豆满江》*Dooman River* 张律，2010
《重庆》*Chongqing* 张律，2008
《唐诗》*Tang Poetry* 张律，2004
《操他妈电影》*Fuck Cinema* 吴文光，2005
《算命》*Fortune Teller* 徐童，2010

第五届
时间：2015.12.12-12.27

地点：POLEPOLE东中野

《K》*Emyrap Richard* 额德尼宝力格，2015
《诗人出差了》*Poet on a Business Trip* 睢安奇，2014
《水印街》*Trap Street* 文晏，2013
《痴》*Mr. Zhang Believes* 邱炯炯，2015
《鬼日子》*Shadow Days* 赵大勇，2014
《路边野餐》*Kaili Blues* 毕赣，2015
《冬》*Seven Days* 邢健，2014
《安阳婴儿》*The Orphan of Anyang* 王超，2001
《日日夜夜》*Day and Night* 王超，2004
《江城夏日》*Luxury Car* 王超，2006
《幻想曲》*Fantasia* 王超，2014
《木帮2014年版》*Timber Gang* 于广义，2014
《挖眼睛》*Cut Out the Eyes* 徐童，2014
《犴达罕》*The Last Moose of Aoluguya* 顾桃，2013

跨越电影·电视·戏剧的边界：创作者们所创办的“座·高园寺纪录片电影节”

The Creator-Led Za-Koenji Documentary Festival: Crossing Boundaries Of Film, Television, And Theater

山崎裕（YAMAZAKI Yutaka）

翻译 Translator：罗霄怡 (LUO Xiaoyi)

座・高园寺纪录片电影节 Za Koenji Documentary Film Festival http://zkdf.net （est.2010）

山崎裕（YAMAZAKI Yutaka）

概要

身为“座·高园寺纪录片电影节”影展总监的资深摄影师山崎裕在这篇文章中回顾了这一纪录片电影节诞生（创办于2010年）与发展的过程，并着重介绍了该影展打破电影和电视纪录片之间的边界、跨越新旧之分的初衷，而这个努力也启发了其他日本国内影展去重新发现日本电视纪录片的重要性。山崎强调，以扩展纪录片的可能性为原则，该电影节创办三个展映单元来回顾、展映不同层次和领域的纪录片，进而丰富和扩充“纪录片”这个影像类别的含义。该电影节于第6届（2015年）开始，陆续放映了胡杰、于广义、杜海滨、雎安奇和章梦奇等导演创作的中国独立电影，许多日本学者与相关人员也参与到展映和映后谈话等活动中。

Abstract

Serving as programme director of ZA-KOENJI Documentary Film Festival, veteran cinematographer Yamazaki Yukata emphasizes the relationship between the festival and Chinese independent cinema as he recounts the establishment (2010) and growth of ZA-KOENJI. According to Yamazaki, the festival develops three disparate selections to revisit and showcase documentaries in different themes and arenas, which also embody the core tenet of the festival to promote documentary cinema. The festival in turn also enriches and broadens the definition of the documentary genre, which extends to include TV documentaries, and it has also somewhat inspired the curatorial practices of other Japanese film festivals. Since the 6th event (2015), many independent films by directors such as Hu Jie, Yu Guangyi, Du Haibin, Ju Anqi, and Zhang Mengqi have been shown, with many Japanese scholars and film professionals incorporated into the screenings and panel discussions.

“想让大家看到纪录片！”

“想让更多的人了解纪录片的魅力！”

正是带着这样的愿望，一个全新的纪录片电影节诞生了。

2010年，同上述主题宣传词一同诞生的，是东京“座·高园寺纪录片电影节”，该电影节是在日本戏剧界的主导下，由两位剧作家发起的活动。2009年5月，在东京杉并区高园寺附近，拥有两个剧场和一个活动会场的、名为“座·高园寺”(ZA-KOENJI)的剧场诞生了。该剧场的两位初代馆长，是剧作家斋藤怜（Saito Ren）和艺术总监佐藤信（Sato Makoto）。他们二人自1960年代以来便是日本戏剧发展中，新剧、地下戏剧、音乐剧等各门类的领头人，也是我相识多年的老友。特别是，曾经身为戏剧和电视剧优秀编剧的斋藤怜，还曾与我所在的（股份有限公司）Documentary Japan（以下DJ）一起合作过纪录片节目。

斋藤同我商量道，他想做一个不仅关注戏剧，也关注影像相关内容的活动，我认为我们DJ或许可以创办一个纪录片电影节。当时，东京尚未有聚焦纪录片的电影节。喜欢纪录片的人们只能去山形国际纪录片电影节。

因此，我们与“座·高园寺”剧场共同举办的项目，“座·高园寺纪录片电影节”于第二年即2010年3月诞生。第一届为期6天。该活动既放映过去电视纪录片中的名作，也有纪录片电影中新老名导演的作品，以此形成一个作品种类丰富的平台，并吸引到很多对纪录片感兴趣的人。

其后，每年2月中旬召开为期5天的电影节成为定例，举办至今。来年，2021年2月将举办第12届[1]。

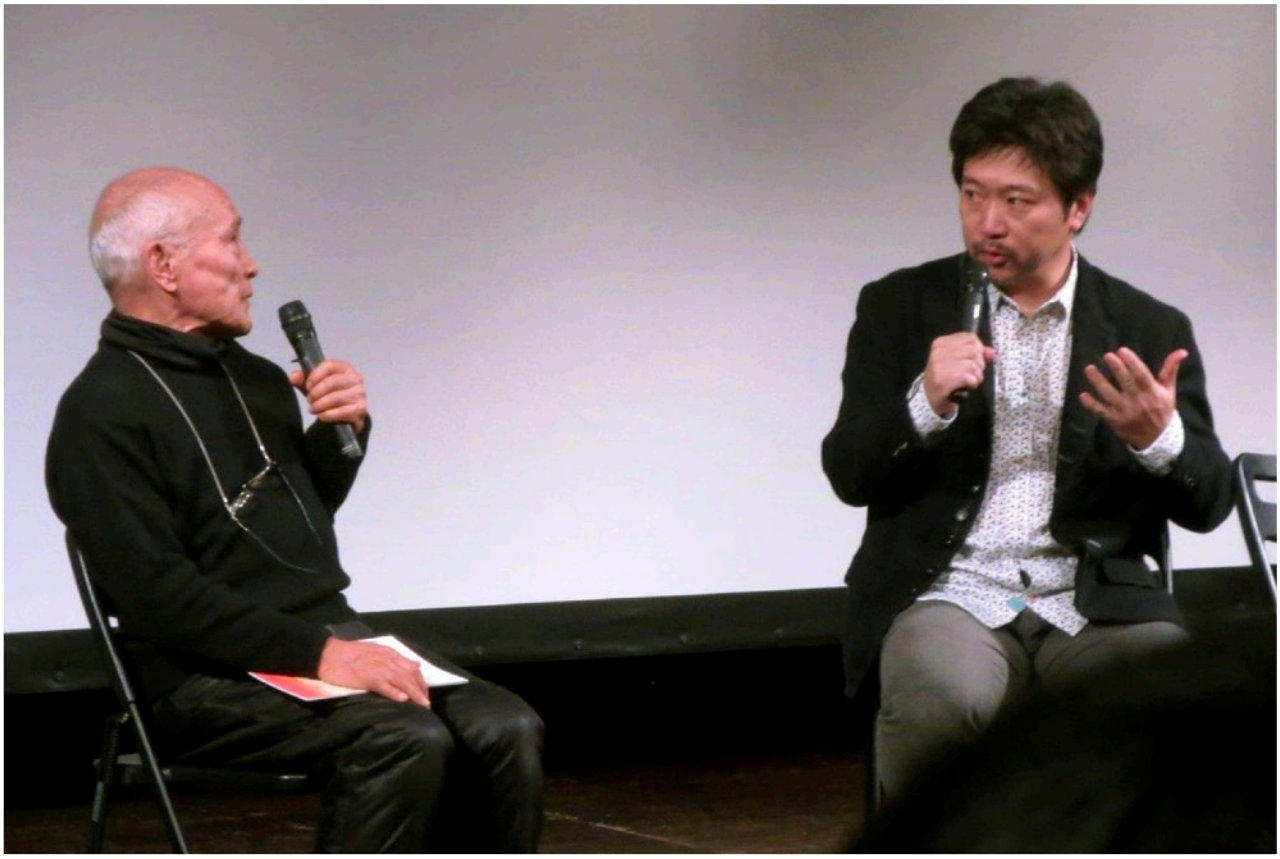
“座·高园寺”一方提供场地和工作人员，具体项目由DJ的工作人员和志愿者组成的执行委员会负责。运营资金来自门票收入和文化厅的小额援助，不足部分由DJ填补。

第一届活动中，我们的举办影展的主旨如下。

> 每天都有不少电视或电影“纪录片”问世。世间有许多人对纪录片抱有兴趣、十分关心。然而遗憾的是，大家观看纪录片的机会十分有限。我们认为， 优秀的纪录片让我们对新发现感到惊奇、因感动而落泪、让我们大笑、让我们感到跃动的兴奋，也有能一夜之间改变观看者世界观的力量。
>
> 跨越电视和电影的边界去再次发现纪录片的魅力与可能性，这就是本电影节的目的。（其余部分省略）
>
> 本电影节由纪录片的创作者们运营。作为创作者的我们，为了继续创作纪录片，需要发现当下的不足并寻觅未来的方向。这也是本电影节的目的。（其余部分省略）
>
> 本电影节要进行两项发现，分别是“发现过去的名作”和“发现新的杰作”。负责这方面的，是在各个领域都很活跃的、对纪录片造诣颇深的策展人们。我们要同他们一起探寻纪录片的过去和未来。

本电影节一般由三个单元构成，分别是根据特定主题选定的“特集”单元，由著名嘉宾组成的“（嘉宾）精选（selection）”单元，以及在普通报名作品中进行甄选的“竞赛（competition）”单元。为具体单元选片的时候，我们从创作者的立场出发，尽量广泛地解释纪录片这个门类，因而我们的关注对象不仅限于电影，也包括电视纪录片。

我们特别意识到，一些电视纪录片在播放过后，观众便很难再看到，所以要为过去的名作创造上映机会。至今为止上映过的电视纪录片旧作中，有曾经是1960年～1970年代日本电视纪录片黄金期支柱的、来自NHK的相



“精选”单元的嘉宾选片人（2014年），是枝裕和（右）与著名诗人谷川俊太郎（左）进行对谈 ©座·高园寺纪录片电影节

田洋（Aida Yutaka）、工藤敏树（Kudo Toshiki）、NTV的牛山纯一（Ushiyama Junichi）、RKB每日放送的木村荣文（Kimura Hidefumi）、朝日放送的铃木昭典（Suzuki Akinori）、TBS的萩本晴彦（Hagimoto Haruhiko）、木村良彦（Muraki Yoshihiko）、东京电视台的田原聪一朗（Tahara Soichiro）等人的作品，还有一些活跃在地方电视台的创作者们的作品。以本电影节为契机，过去优秀的电视纪录片受到关注，山形国际纪录片电影节也开始策划电视纪录片放映，日本各地逐渐展开相关专题上映会等活动。

本电影节“精选”单元的嘉宾选片人，有是枝裕和（Koreeda Hirokazu）、森达也（Mori Tatsuya）、河濑直美（Kawase Naomi）、田原聪一朗（Tahara Soichiro）等人，他们是活跃在纪录片、剧情片和新闻出版业等各个领域的创作者，本影展几乎每一届都有他们的身影。上述创作者中，多数都与我在做摄影工作时有过长年共事的经历。除此之外，作为嘉宾选片人来参加本电影节的，还有小说家、电影导演、音乐人、演员等来自各个领域的纪录片爱好者。嘉宾选片人们可以自由选择自己想要推荐的纪录片，并从嘉宾的角度对名作纪录片的魅力进行再发现，这便是此单元的目的。

各个单元中也包括映后谈话活动，谈话嘉宾包括创作者和相关人员。在电影节开展的过程中，我们通过与山形国际纪录片电影节、东京FILMeX、中国独立电影节等影展共同合作，逐渐打开视野，了解到日本和世界各国的纪录片作品。

竞选单元每年都会收到很多报名申请，其中有来自学生的作品，也有独立制作、以及电视台等来自不同层次与领域的作品。9名预备评委将在这些作品中选出5部，再由5名最终评委选出大奖作品。此部门的获奖作品，多数在公映后也得到很好的评价。

在各个单元的筹备阶段，作为影展总监，我不囿于既成观念，无论作品新旧、是否有名，只要是作者性强的作品，就是我们的选择。超越电视、电影的框架的，纪实性电视剧（documentary drama）和公共关系电影

《木帮》映后谈（2017年）。左起：山崎裕，中山大树 ©座·高园寺纪录片电影节

《青年小赵》映后谈（2017年）。左起：山崎裕，秋山珠子，赵昶通（荧幕上）©座·高园寺纪录片电影节

（public relations film）[2]影片也在我们的选择范围内。

我们也会选择很多来自日本之外其他国家的作品，我们一直关注来自亚洲、尤其是中国的作品。这或许可以追溯到“座·高园寺”艺术总监佐藤信在1980年代开始举办的、通过戏剧促进以亚洲为中心的国际交流的活动。

中国纪录片作者中，王兵、贾樟柯等人在日本已有名气，王兵的作品曾在候选名单上，但考虑到上映时长等原因，尚没有机会放映。给我留下深刻印象的中国纪录片作品，是在第8届东京FILMeX（2008年）上看到的于广义导演的《木帮》，我被这部电影打动，当时就想，有机会一定在“座・高园寺”上放映它。我们一直与山形纪录片电影节和中国独立电影节保持合作关系，从他们那里获得资讯并促成项目，直到2015年的第6届电影节，我们终于有机会上映来自中国的作品。

最初在本电影节中上映的中国独立电影作品，是第6届上映的《我虽死去》（导演：胡杰），当年我们邀请了中山大树（东京中国独立电影节代表）进行谈话。第8届，中山氏成为嘉宾选片人，进而实现《木帮》（导演：于广义）在本电影节的上映。同一年电影节还上映了《少年·小赵》（导演：杜海滨），并由秋山珠子和片中主人公趙昶通进行映后对谈。第9届上映《诗人出差了》（导演：睢安奇），并邀请旅日中国诗人田原（Tian Yuan）进行谈话。第11届，《自画像：47公里之窗》（导演：章梦奇）是诹访敦彦（Suwa Nobuhiro）导演选择的电影，诹访导演的讲座同电影上映一起进行。

第9届电影节中，日本电影大学的一部毕业作品，《山河之子》（原题：山河の子；导演：胡旭彤）获得竞选单元大奖。香港作品中，第7届我们上映了《My Way乾旦路》，并随上映举办了“座·高园寺”艺术总监、身兼本电影节评委会主席的佐藤信与本片导演卓翔（Cheuk Cheung）之间的对谈。来自中国的各个作品，都很有个性，表现方法也很多样，对我很有启发。

2021年2月，“座·高园寺纪录片电影节”将召开第12届。如今在新冠肺炎疫情的影响下，举办电影节十

《自画像：47公里之窗》映后谈（2020年）。左起：加瀬泽充, 诹访敦彦 ©座·高园寺纪录片电影节

分困难，但我们仍然会努力给喜爱纪录片的观众们创造一个观看和讨论的平台，一个超越并连接电视、电影和戏剧界限的重要场所，我们会珍惜并守护这个电影节。

译者注释

[1]本文日文原文由作者山崎裕完成于2020年末。

[2]公共关系电影，英文写作“public relations film”，日文写作“PR映画”。公共关系电影的内容包括企业介绍、实验纪录以及兼具娱乐性的“文化电影”（Kulturfilm），这种电影类型在战后日本兴起，其制作内容在日本进一步扩展到促销电影和产业教育电影等方面。公共关系电影在日本发展早期（1950～60年代）是日本艺术电影的摇篮，其中许多影片采用先进的电影技术并富含独创性的艺术观念，一些实验性电影作品在此诞生。信息来源：阿部慎一.PR映画の前進のために.PR映画年鑑1962年版.付1～9。

从东京遥看现代中国
——“目击！独立纪录片”上映会

An Overview Of The Chinese Independent Documentary Screening Series In Tokyo Abstract

土屋昌明(TSUCHIYA Masaaki)

“目击！独立纪录片”上映会Chinese Independent Documentary Screening Series in Tokyo
http://blog.livedoor.jp/m_tsichiya/（est.2018）

概要

专修大学的土屋昌明教授在这篇短文中介绍并回顾了自己与搭档共同举办的“目击”系列中国独立纪录片放映会。在2018-2019年（新冠肺炎之前），“目击”系列共举办了17场放映，有的场次还包括映后问答、嘉宾谈话等。土屋教授所放映、讨论的纪录片多聚焦于社会边缘人群以及与中国当代史如文革和其它政治运动等相关的个人创伤经验等。除此之外，土屋也专门为导演胡杰及其作品举办了多场放映及讨论会。上映作品的日语字幕经常由土屋教授以及/或他的学生协力翻译而成，而他本人也通过组织系列活动获得了丰富的经验。

Abstract

In this brief commentary by Tsuchiya Masaaki, he looks back on a screening series that he co-hosted, spanning across 17 events in 2018 and 2019 (prior to the COVID-19 pandemic). The Chinese independent documentaries he programmed tended to focus on untold stories of social minorities, as well as the traumatic experiences in PRC history, such as the Cultural Revolution, told from personal and alternative perspectives. When screened, these works were often accompanied by subtitles translated by Tsuchiya and filmmakers in panel discussions. Tsuchiya has been a major advocate of director Hu Jie, and gained valuable experience facilitating many of his screenings.

从2018年1月开始，我在东京举办了一系列上映会，名字叫做《目击！中国独立纪录片》。以中国独立纪录片为主。不仅上映，也尽可能邀请导演参加，一起做讨论活动。这个上映会由我（专修大学）和王瑄女士（时代影像研究会）共同主办。主要由我申请专修大学社会科学研究所研究资金来当做活动经费并主持活动。王女士是住在东京的电影爱好者，主要向东京的华人介绍中国独立电影。以下是《目击！中国独立纪录片》所上映的影片和参与者。

第1届　王兵《三姊妹》（*Three Sisters*, 2012年，153分钟）2018年 1 月28日（周日）
此次王兵没能参加，邀请王兵的合作者王嘉先生来参加讨论。王嘉参与过王兵的《德昂》、《苦钱》、《上海青年》等出品。

第2届　胡杰、艾晓明『关爱之家』（*Care and Love*, 2007年，108分钟）2018年2月24日（周六）
此片是采访河北邢台农村的一位妇女刘显红由于患艾滋病打官司。座谈会邀请阿古智子-东京大学大学院准教

授，她研究过河北艾滋病村的社会问题。日语字幕由我翻译。

第3届　胡旭彤《山河之子》（摄影、编辑：铃木总平，制作、编辑：太田晋平，出品：上清水温子，日本映画大学第4期毕业制作作品，2017年，57分）2018年3月17日（周六）
此片是采访甘肃省庆阳市的留守儿童及其家属。“座・高円寺纪录片电影节”竞赛部门大奖作品。胡导演参加了讨论。

第4届　胡杰《麦地沖的歌声》（*The Song of Maidichong*, 2016年，82分钟）2018年4月8日（周日）
此片是采访云南省苗族基督教徒，表述文化大革命时期受到打击，牧师王志明殉教的历史事件。日语字幕由我翻译。

第5届　赵亮《悲兮魔兽》（*Behemoth*,2015年，95分钟）2018年5月13日（周日）
此片是采访内蒙古煤矿工人。赵导演参加了讨论。日语字幕由我翻译做成文件资料发给观众。

第6届　陳彬彬《星国恋》（*To Singapore, with Love*,2013年，70分钟）2018年6月30日（周六）
此片所采访的人物都是1960年代受到政治镇压而跑到国外流亡的政治难民，表述他们对自己的生活、对祖国的情绪。

第7届　郭柯《三十二》（*Thirty Two*, 2014年，43 分钟）2018年7月21日（周六）
此片是采访日军慰安妇的妇女，表述她如何受到性暴力，她和她的儿子在战后如何生活的。

第 8 届　胡杰《远山》（*Remote Mountain*,1995年，45分钟）2018年9月28日（周六）
此片采访了青海的一所煤矿工人们。日语字幕由专修大学学生翻译。

第9届　班忠義《我要太阳》（*Give Me the Sun*,2017年，108分钟）2018年10月27日（周六）
此片是采访慰安妇的妇女们，表述她们如何受到性暴力，战后如何生活的。班导演参加了研讨。

第10届　陈为军《好死不如赖活着》（*To Live Is Better Than to Die*, 2003年，88分钟）2018年11月24日（周六）
这片是采访河北农村的一个家庭，家里父母都感染了艾滋病，两个女儿也被感染，只有大女儿没有感染。描写他们在这么艰难的情况下是如何生活的，不放弃对生活的希望。日语字幕由我翻译。

第11届　胡杰《我虽死去》（*Though I am Gone*, 2006年，66分钟）2018年12月22日（周六）
此片采访了一位老人，讲述他的妻子在66年文革刚开始的时候被北京师范大学附中学生活活打死的情况，并拍摄了这位老人当时拍到的照片。日语字幕由我翻译。关于此片，参看拙作“中国インディペンデント・ドキュメンタリーの社会的影響—胡傑監督『私が死んでも』を例として”（中国独立纪录片的社会影响力——以胡杰导演的《我虽死去》为例）《現文研》第95号，2019年3月，14～31页。

第12届　胡杰《格拉古之书》（*The Book of Gelagu*, 2013年，38分钟）2019年 2 月16日（周六）
此片采访了张先痴和他的妻子，讲述反右以后劳动改造的艰难生活。关于张先痴，也有邱炯炯的《痴》，我2017年在专修大学放映过，同时也邀请张先痴本人和夫人来日本参加了讨论。

第13届　蒋能杰《村小的孩子》（*Children at a Village School*, 2015年，95分钟）2019年3月23日（周六）

胡杰《格拉古之书》海报 ©王我

此片采访了湖南山村的留守儿童和小学的情况。日语字幕由我翻译。

第14届　徐辛《马皮》（*Ma Pi*, 2002年，80分）2019年5月11日（周六）
此片采访了江苏北部的一所村子里开办庙会的始末，其中出现所谓马皮，就是一种童乩之类。日语字幕由我翻译。

邀请《格拉古之书》作者张先痴来日本参加上映会 ©土屋昌明

第15届　王我《热闹》(*Noise*，2007 年，93 分钟) 2019年7月 20 日(周六)
此片记录了北京举办奥运会前的日常生活。

第16届　王我《折腾》（*According to China*，2010年，115分钟）2019年9月28日（周六）
此片内容为2008年出现在电视里和网络上的，各种各样的表现、表演、报道等。

第17届　王我《没有电影的电影节》（*A Filmless Festival*,2015年，80分钟）2019年10月22日（周二）
此片记录2014年北京独立电影展被警察镇压的实际情况。王导演参加了讨论。
除此以外，我其实从2004年前后开始一直在专修大

胡杰与江芬芬（胡杰作品出品人）©土屋昌明

学上映中国独立纪录片。其中最有影响力的上映会是以下2016年5月举办的胡杰的一次特展和座谈。这是如上所述举办的一系列上映会之契机。胡杰的作品关注中国现代史上的不为人知的问题，其参考价值很大，因此我早就觉得有必要在日本公开，做过几次放映会。胡杰特展内容如下。

1)《寻找林昭的灵魂》(*Searching for Lin Zhao's Soul*，2011年)2016年5月23日（周一）

2)《星火》（*Spark*， 2013年)5月24日（周二）胡杰参加座谈。

3)《我虽死去》5月25日（周三）胡杰参加座谈。

4)《我虽死去》,《红色美术—文革宣传画》(*Red Art*，2015年)5月28日（周六），同时举办了一场研讨会，题为"文革的记忆与作为方法的独立纪录片"。胡杰参加了研讨。这四个作品日语字幕都由我翻译。

通过这些活动，我感到在大学的上映会需要定期举办，每个月有上映会才能受到观众的长期关注。因此2018年开始了以上一系列的上映会活动。2019年年末以后一直到今天由于种种原因（主要在于疫情）没有继续举办上映会。到目前为止，疫情还没有结束的情况下，只能用线上的方式来做上映会，我正在准备再开始。

走出山形 Journeys To / From Yamagata

去山形的路
The Road to Yamagata
作者 Author：吴文光 (WU Wenguang)

点燃导火线的火苗：中国纪录片导演和怀斯曼的相遇
The Spark that Lit the Fuse: Chinese Documentary Directors' Encounter with Frederick Wiseman
作者 Author:秋山珠子(AKIYAMA Tamako) 翻译 Translator：罗霄怡 (LUO Xiaoyi)

Time Traveling through Asian Documentary's Pasts and Futures
穿越亚洲纪录片过往与未来的时间旅行
Author 作者: Markus NORNES (马克·诺恩斯)

Kunming, Yunnan: The Land Where Documentaries Begin to Dawne
云南省昆明市：纪录片黎明的所在
Author 作者: TSUCHIMOTO Noriaki (土本典昭) Translator 翻译: Michael TSANG (曾逸谦)

相遇（日本、纪录片，那些人，那些事）
Encounters (Japan, Documentary, Those People and Those Events)
作者 Author： 冯艳（FENG Yan）

去山形的路

The Road To Yamagata

吴文光 (WU Wenguang)

概要

吴文光在这篇一万多字的原创文字中回首自己独立电影的创作伊始就与日本结下的不解之缘。日本是吴文光第一次出国及参加影展的地方，山形国际纪录片影展也是吴参加过的次数最多的影展。在这篇动情的文字中，吴细数了自己在前往山形的道路上—意即他在纪录片创作道路上——所结识的来自日本国内外的电影导演、学者、策展人等等，其中小川绅介大概是其中最关键的一位。1991年吴在山形有机会拜访小川的工作室，在该工作室习得的“纪录片精神”对吴此后30年间的纪录片创作与思考产生巨大影响。同时，吴也强调所谓“反小川”的原一男也是对自己产生重要影响的导演之一，原一男创作纪录片时的“少产精做”和指向社会问题的尖锐性与深刻程度给吴留下了深刻印象。

Abstract

In this ten-thousand-word piece of autobiographical writing, Wu Wenguang explores the close ties between himself and Japan since the beginning of his independent filmmaking career. Japan was Wu's first foreign trip to a film festival, and the Yamagata International Documentary Film Festival is the festival he has attended most frequently. In this moving tale of the road to Yamagata—his documentary-making journey—Wu details the directors, academics, and programmers he got to know, of whom Ogawa Shinsuke left an indelible mark. Wu visited Ogawa's studio in Yamagata in 1991 and absorbed the 'documentary spirit' that greatly impacted his own mode of filmmaking and thinking. Meanwhile, Wu credits an equal influence from the 'anti-Ogawa', Hara Kazuo, namely Hara's succinct and polished output and sharp social critique.

秋山珠子来邮件说她为《华语独立影像观察》期刊编辑专题“中国独立电影与日本电影文化的联系”，希望我能写稿。认识秋山是1992年，即我第一次参加日本山形国际纪录片电影节（也是我第一次出国）次年，至今28年。秋山，这个会讲中国话的日本女孩，认识她的时候她是选修“中国文化”的大四学生，现在是大学讲授研究中国电影的老师学者和两个儿子（大儿大学、小儿高中）的妈妈。28年前秋山在我和山形和日本朋友间做翻译（一半是义务帮忙），这样的事一直不断，最近的一次是今年6月上海国际电影节安排我和原一男导演对谈，翻译也是秋山。我和“日本纪录片与人”有持续30年交往的话，秋山曾经并一直为我铺路搭桥，当然也是目击和见证人。她约我写稿，我心领神会。

我第一次出国和第一次参加电影节是日本，山形国际纪录片电影节是我去过最多的影展（共6次，4次影片参展，1次评委，1次研讨会），山形影展也是我看纪录片最多的影展，在九十年代初“纪录片饥饿年代”（国内几乎没有纪录片资源渠道），山形就是我的“纪录片哺乳库”。山形影展，30年我一次又一次去，感觉已经有一条

事实上的“通往山形之路”，闭上眼睛这条路上站着一个个人：小川绅介，伏屋博熊，矢野一和，藤岗朝子，马克，佐藤真，原一男……

小川绅介先生排在这条路上第一个人。对我来说，和小川先生相遇，可以说是奠定我一生纪录片道路的不可缺少的基石（最初我体会，小川绅介是我的“纪录片精神启蒙者”，30年过去后今天，从我最近15年与纪录片相关工作，我感悟，小川绅介对我的“纪录片精神”已经从“启蒙”转化为“导师”）。九十年代初至今，我写过的文字有小川绅介，有山形影展，还有在山形影展认识的美国纪录片作者怀斯曼，最近这几年我写过拍纪录片的原一男和佐藤真。这次秋山和我约稿，我乐意并有特别想写的冲动，源自前不久与原一男的对谈。

原一男和吴文光对话。©秋山珠子

7月下旬和原一男对话（线上）是上海国际电影节安排的，今年上海电影节有原一男新片《水俣病曼陀罗》入选放映，我做选片评审，看到这部6小时超长影片，据称耗费12年时间。两年前我在台湾纪录片影展看到原一男刚刚完成的《日本国vs泉南石棉村》，4小时长度，原一男说费时8年，当时我就吓一大跳，两年后又看到这个“12年拍摄的6小时片子”。

8年→4小时片子，12年→6小时片子。

相加：20年→10小时片子。

一个人的20年换来10小时片子。

这个世界只有疯子才这么干。

回想10年前（2010）我邀请原一男到北京草场地工作站做他的片子放映工作坊（放映+讲座+交流）。此事缘起于2008年我去密西根大学做放映交流，见到九十年代我四次去山形影展必见到的马克·诺恩斯，他是专攻日本文化及电影的美国人，山形影展从创办到整个九十年代他都扎在那里，不是帮忙客串，是在影展办公室有一张固定办公桌（我从他谈起山形影展的炯炯有神和滔滔不绝猜测山形影展是他“生命一部分”），2008我到密西根大学时，马克已经挪到这里当教授。放映完和活动主办人及一群老师同事加朋友在校园饭馆吃喝，马克坐我旁边，我俩话题在“原一男和他的电影”占大部分时间。

2008，村民影像计划持续三年，我深陷其中并受益巨大，但我自己的影像创作却在沼泽中。我对纪录片“刺向社会疾病利器”的作用感到怀疑，也被纪录片的“伤害”、“剥削利用”等道德责问捆缚，困惑怀疑中我看不到“创作何用”（这也是我投入村民影像计划缘由之一），这是我和马克谈到原一男电影的背景。

我之前看过原一男的《前进吧神军》，片中主角怪异拍得也怪异。马克说，你得看原一男更早前的电影，七十年代拍的《绝对隐私·恋歌1974》，相当的疯狂。我的英语有限，但马克嘴里蹦出并重复率高的一些词我记住了：“疯狂”（crazy），“行动”（activity），“自我”（self）。这些词对我这个深陷创作沼泽濒于奄奄一息之人等于是拐杖和强心剂。马克谈得眼睛闪闪发光，我也听得眼睛闪闪发光。我们的话题转到如何把原一男的片子弄到中国放映，马克拍胸脯，原一男那边由他来联系。我们相约第二年（2009）在山形影展碰头（我已经收到山形影展做评委邀请），和原一男具体面谈如何做。

第二年十月，我和马克如约在山形影展见着，他也如约把原一男和我安排在山形某个街口面对面，马克还约来我们共同的老朋友秋山珠子：原一男要去北京放片和交流，这事很严肃。秋山又成了我们之间的语言之桥。

我在2010写的“认识原一男”一文中说到和原一男的见面：“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。”

一切都在日语讲得和英语一样溜（在我听来）的美国人马克牵引安排下，还有秋山的日语中文桥搭建，原一男的片子放映和工作坊这个原来看起来“不可能任务”，顺流而下落实到次年（2010）草场地五月艺术节实现。

这篇文字写到这里，题目也确定了，就叫“去山形的路”。写之前想过的标题是“通往山形之路”，感觉偏重，好像我拍纪录片就是为了去山形一样，类似那些电影人的梦想归宿是戛纳威尼斯。

我和山形影展的事实发生是，我拍纪录片之前不知道世界上有一个“山形影展”，我知道（听说）日本有东京、京都、名古屋、广岛但不知道山形。1990做出《流浪北京》，次年山形影展选了这部片子并邀请我参加，就此我和山形影展认识并在九十年代五届影展中去了四届，九十年代我拍的四部片子全都在山形影展放映，大部分是“世界首映”。事实是，山形影展伴随我的整个九十年代纪录片拍摄，影响奠定了我的纪录片精神与基本道路，这种作用深刻到继续影响30年后现在我这个人。

“去山形的路”作为标题，是因为我的纪录片路交叉着去山形影展的路，我去山形影展的路从1991第一次，到2011第六次，20年间六次山形影展之行我结识交往数不完的电影人（和纪录片有关），单说日本人就一大排，这些我相遇并再次（或多次）相遇的人，也成了刺激影响我继续走在纪录片路上的关键人。

原一男是我“去山形的路”上相遇者之一，1991我第一次去山形时看他的片子《前进吧神军》，到今年（2020）我看他的最新片子《水俣病曼陀罗》并和他线上对谈。从我最初踏上山形影展之路，对我深刻启发影响的日本纪录片人有三个，小川绅介、佐藤真、原一男，前两个已不在人世，我的人生30年，原一男成了和我不离不散的唯一日本纪录片人。我这篇文字从2020和原一男对谈写起，感觉是“30年山形人与事”的倒叙。

先说2010年5月，65岁的原一男和他的四部纪录片（也是他所有纪录片）落地北京草场地工作站，这是原一男电影在中国第一次放映，中文版翻译和制作由草场地工作站策划和制作（字幕翻译是季丹和冯艳）。原一男的电影以及他的讲座和工作坊，对我和一些年轻纪录片人启发影响巨大，包括对当年刚起步的民间记忆计划回村与影像创作，原一男影像核心之“行动”可以说就是直接刺激。此话题展开写会扯出很长篇幅，暂且略过，直接跳到10年后的今年我和原一男重逢对话。

水俣曼陀罗©Shisso Production

实际2014年我和原一男有过重逢，那年原一男邀请我和章梦奇去他东京的“电影训练营”做放映交流工作坊。我一直好奇原一男纪录片创作的少产精做（70年代至90年代20年间只有四部片子），2010草场地和2014东京我和原一男两次相遇都问过他以后的拍摄打算，他回答是一带而过，感觉谈论这个兴趣不大。想到原一男最后一部片子是剧情片，我猜测大概他不想再抱起“记录摄影机”。

然后就到了2018年我在台湾纪录片影展看到原一男4小时片长《日本国vs泉南石棉村》，接着两年后的今年上海电影节看到6小时片长《水俣病曼陀罗》，后来知道原一男最近20年都耗费在这两部片中。不只是耗费年头和超长片子，还有影片刺向“社会公害与人心损伤”尖锐深刻度，我再次感受到面前站着的，不是一部片子一个导演，是一种精神和气质。这种精神气质从我30年前去山形路上就碰到，小川绅介、佐藤真……无数日本电影人集合凝练一起的一种“日本精神气质”，我找不到一个词来概括它，也不能准确周全描述出来，只是靠感觉并感悟着。

今年四月，为上海国际电影节审片看完原一男《水俣病曼陀罗》，回想两年前看他的上一部片子《日本国vs泉南石棉村》，我在笔记中写下：这样的纪录片人在中国还没生出来。

我没把这句话在后来和原一男对谈中公开，是觉得这只是我的一种偏极端表达，不希望被误读引向无聊争辩中。也许中国已经有原一男这样的电影人只是我不知道，或者中国本来就不需要这样的电影人。就是这种背景和心境中，2020年7月下旬我和原一男有了一次线上对话。

上海国际电影节安排的我和原一男对话，焦点是原一男在上影节放映的新片《水俣病曼陀罗》，我理解我的“对话角色”，是从我看过的原一男的电影（我看过他70年代至今40年间所拍全部纪录片）向原一男提问并铺出一条道路，顺着这条路引领更多人去看和认识原一男及他的电影。我乐意做这样的“提问者”和“铺路者”。

那天和原一男的对谈，我们在网络上面对面，人在异地（我猜测原一男在东京，我在鄂北丘陵一个被叫作“47公里”村子）。原一男依然黑发如丝，精神抖擞，75岁（在中国可称“高龄”）之人，依然可以像青壮年一样8年拍一部4小时片子，再12年拍一部6小时片子（题材之敏感内容之复杂牵扯面之广），我只觉得网络视频中的那个原一男让我惊诧：这个人为什么可以这样？！

崇敬钦佩望其项背等等心理作用下，那天和原一男对谈他的电影与创作，我是一个“仰视的提问者”。谈话持续两个多小时，望着视频那边原一男身居填满各种物品如仓库工作室，我最后说的押尾话是：非常敬佩原一男先生在那么狭小的工作室却拍出那么大的电影！

那天和原一男对谈是在秋山的中文日语切换中进行，两个多小时中我感觉非常惬意舒畅，完全没有“语言沼泽”感。来自秋山的中文和日语，两种语言A和B一样自然切换，铁路两条轨道一样并行伸向前方。我当然能够明

白，这并非出自所谓“职业译者”之功，是秋山，她也是这条轨道上的同行者，从28年前共同走来，从一个“选修中国文化”大四学生，走到“中国独立电影”大学讲授者研究者（包括两个儿子的母亲，以后可能会是一个或更多孙辈的奶奶）。

2020年7月下旬的一个下午，在网络上和原一男及秋山共同相处，中文日语咿哩哇啦叽里咕噜在空中飘荡，感觉我29年“与日本纪录片走来”像一部电影——准确地说，像一个慢动作回放——我看到：人的经过，时间的流淌，岁月的存在。我还看到，更多曾经一起“走过”的人，包括那些已经离开这个世界的人，比如小川绅介先生。

小川绅介先生是我“去山形的路”的导向牌。“导向牌”此处意思源自我的体验，不只是自己影片展示舞台，或希望登上高光打亮、掌声迎接的颁奖台，或认识人与朋友见面并happy的festival——我不排除和上述有关，只是想强调还有更多——比如说，道路的延伸与方向。此“道路”延伸之漫长和通往方向，非我当初所能认识并遥望得到。

因为山形影展我和小川绅介相遇，因为小川绅介我被引领到30年后的现在。在这其中作用于我的，我称之为“小川精神”。30年，足以涵盖我人生事业路的主要部分，漫长、曲折，难以悉数道尽其间人和故事，即使我“跳剪”、“蒙太奇”，有些故事和人是没法省略的（依我的感情作用也不愿“跳过去”），比如“去山形的路”1991年10月铺到我脚下之前，有些人和故事就出现了。

再说点“前叙”的话，1991年是《流浪北京》这部片子带我去山形影展的，倒退三年，1988年8月开始拍《流浪北京》第一个镜头，张慈在北京胡同一个院子里，那时“山形国际纪录片电影节”还没诞生，第二年（1989年10月）山形影展问世，那时《流浪北京》还是一些分散寄存在朋友处的素材磁带。又翻过一年（1990）我在

1993YIDFF/（左起）张元，今村Miyo，吴文光，今村秀一郎，秋山珠子©Imamura Miyo

昆明一个朋友管钥匙的单位剪辑机房里“蹭机房”弄出初剪，并有了《流浪北京：最后的梦想者》片名，我还是不知道“山形影展”（甚至连“纪录片”这个词也不知道）。实际我不知道任何与纪录片有关的电影节（当然听说过戛纳威尼斯，它们赫赫有名光芒耀眼到我觉得和我无关，或者说不敢想吧）。阴差阳错，山形影展的路铺到我面前。

山形影展之前，先有香港国际电影节，即《流浪北京》首映地（其中也有一个故事，《流浪北京》磁带被一个朋友随身带去香港，大概出自喜欢给人看了，磁带就这么流到香港影展负责纪录片单元的黄爱玲手里并被选入放映。这些都是我后来才知道的事，拍这部片子我当时只是“做了自己想做的事”，但羞于认作是“作品”）。有了香港影展放映，接着有了山形影展和福冈影展的看到和选片，两个日本影展的邀请信差不多时间寄到我这里，时间是1991年5月。这也是我第一次知道这两个影展名字。

两封日本影展的邀请信也是我人生中第一次收到从日本寄来的信。这以前我和日本的故事停留在“读”和“看”，前者是川端康成的《雪国》和三岛由纪夫剖腹自杀，后者是《望乡》、《追捕》和“寅次郎”，我和日本没有发生过现实生活中“人和人故事”，日本只是一个被我在远处“读”和“看”的国家。

第一个和我有具体故事的日本人出现了，他是刈间文俊，在两个日本影展邀请信到来前，他就出现在北京东郊十里堡一个居民楼我当时借居的一居室里。

我在正在写的“1990”一书中写到刈间文俊的出现，摘抄如下：

“《流浪北京》在香港国际电影节放映后，给我带来的第一个反应是刈间文俊，他是日本人，东京大学老师，研究中国文学和电影，中文当然非常流利，他来北京找到我，说香港国际电影节他去了，看了《流浪北京》想来找我聊一聊。

我当时住北京东郊十里堡，刈间文俊他打面的（当年北京满街跑的黄色小面包出租车）来，下车跟我往住处走，他比我大两岁，胖，走得气喘吁吁，边走边回头看，说看看有没有“尾巴”。刈间文俊说的“尾巴”我当时不是太明白指什么，后来知道了，说的是“跟踪”。我当时觉得刈间文俊偏夸张，我这种人哪够“跟踪级别”（以后我知道了，刈间文俊不是表演诙谐，他这方面是“老经验”）。

1991年5月刈间文俊来北京找到我，很正式的采访，后来他写的文章登在日本一个杂志，以后我们之间的关系延续下去，我和日本的杂志电视台采访做节目、包括我的第二部片子《我的1966》，刈间文俊都是一个‘二传手’。”

刈间文俊是我人生中第一个真实接触的日本人，他从香港国际电影节——第一个放我第一部片子但我却去不了的电影节——到北京找到我，带给我的直接印象是，一个陌生日本人专门来见我，采访我听我详细谈（还边听边在本子上记着）这部片子拍摄的前前后后。多年后想起胖乎乎脑门冒汗走进北京东郊十里堡我借居的一居室的刈间文俊，我就心生暖意，我去不了电影节但福音信使会专程赶到。继续再感慨下去的话，创作永远是黑暗中的孤独方式，不放弃持续下去终会有幸福使者敲门。

刈间文俊前脚离开，后脚就有两个电影节的邀请信寄到。那个时候网络还是天边外的事，传统邮局寄信收信是唯一方式，两个电影节的邀请信装在信封里贴着日本邮票寄到我这里（实际是我所住居民楼大门口收发室），信封上我的名字和地址都是中文，打开，英文，我当时可怜英文水平再靠中英字典基本看懂关键意思：《流浪北京》入选影展放映，我被邀参加，提供机票和住宿。这样的两封信足以让我喜不自禁，晚饭多吃了一碗。

福冈亚洲电影节是8月，山形之前我先去福冈。福冈亚洲电影节两个组织者前田秀一郎和今村Miyo，是夫妇两个，是我认识交往的第一个“真实日本人”刈间文俊之后的“并列第二”。

前田和Miyo在我认识的“真实日本人”并列第二是有缘由的，我和夫妇二人同时见面并住在他们家（我因为头次出国迫不及待打算提前两天到，写信跟前田这么说以后，回信说没问题，电影节开始前可以住他们家）。就这样我头次去日本也是第一次出国的头两天是住在前田夫妇家，福冈城一个弯弯绕巷子里一间小平房。影展开始前两天我随前田和Miyo吃住行一起，靠着几句勉强说出口的英语加字典再加手写汉字（和日本人交流用得上的方式之一），白天安排我在影展看片，晚上回来坐榻榻米上继续谈，蹩脚英语加手写汉字还谈到老子哲学。前田大我一岁，Miyo小我一岁，前田温和耐心，Miyo温柔细心，前者有宽厚兄长感，后者似温柔大姐，短短几天我竟然前所未有对前田和Miyo产生一种“家人感”。我没法忘掉也从来没有和任何人说过（羞于）的一件事是，影展结束我离开那天早上，前田电话打到我住的旅店，和我说影展忙他就在电话和我告别，放下电话，我竟然哭了起来。

福冈亚洲电影节，我第一个去到的电影节，和以后近30年我去过的无数电影节相比，这个电影节大概可以算做是“最小的”，甚至可称作“电影节迷你版”。影展大约五天时间，有大概20至30部片子放映（我的印象），每届一般邀请导演到场三人（我去的那年，有香港的方育平和一个我忘了名字的韩国导演，两人都是拍剧情片）。电影节规模这么“小”，听前田意思好像是因为经费。前田和Miyo说他们两口子喜欢电影就办起这个电影节，每次电影节从市政府那里申请到不多的一点经费，再找一些赞助及个人捐助。

福冈让我知道在日本（世界上）有这么一个如此特别的电影节（我以后从来没有碰到过和它类似的）。跟着前田和Miyo我又认识更多日本人，这些日本人在电影节印制的画刊最末一页是一串日本名字，名字后面再跟着若干千日元至若干万日元数字，那是自愿捐助者记录及感谢。这些捐助者都是爱电影并热心福冈本地这个小小电影节的人。我见过一些捐助者，影展期间每天放映节目结束晚上，前田夫妇带着参加影展的三个导演去一家日式酒馆聚餐，每次都有一些看片观众参与，他们大都是影展捐助者，脸上谦和，频繁鞠躬，嘴里不断应和着“嘿嘿”，聚餐结束鞠着躬嘿嘿着AA吃喝费。

每次放映后聚餐都有一个女孩，她的名字叫直子，瓜子脸，细眼，肤白，还有符合那句著名诗句“最是那一低头的温柔”，我眼中的典型日式女性一种。最后一个晚上聚餐她坐我旁边，我们说了很多话，她的英语和我一样也是磕磕绊绊，我们在餐巾纸上写了很多汉字，她写的汉字和她长得一样，娟秀、干净。

我和直子的故事本应该在影展最后一晚聚餐后在“导演与观众”线上戛然而止，阴差阳错几周后我又有机会返回福冈，应约为福冈当地一个电视台拍中国艺术家在福冈做艺术展览的电视片，也就是费大为策划，有黄永砯、谷文达、王鲁炎、杨洁昌、蔡国强五个艺术家参加“非常口”展览。拍摄期间，我大概因为采访时的奇怪提问被参展者怀疑和国内“有关方面”有什么背景关系，一次“枪走火误伤自家人”笑话。为此我在福冈待了一个月，这一个月导致我几乎掉入直子“最是那一低头的温柔”陷阱。命运使然吧，我和直子的故事跨过“导演和观众”，进入“互称兄妹篇”，然后就原地踏步至今。直子后来和他的日本丈夫到北京找我，再后来她是一女一儿母亲，最后一次我们见面是2010年我到东京艺术节演出8小时版《回忆》，直子看到消息从福冈来看演出，演出后我们在剧场外说了十分钟话。补充一句，我多年后总结，对直子是一种我在日本的罗曼蒂克想象，没有“过界”，第一次也是最后一次，始终保持美好想象。谢天谢地。借这篇文字，第一次提及这个往事，纪念之。

抱歉。我写“去山形的路”是不是走得过于慢了，写了6千字左右我还停留在山形“前站”福冈那里。没办法，我说过，写这篇文字我不是靠理性梳理，而是有温度有感情有故事的回忆支撑，绕不过去，只是尽可能略述。

“去山形的路”方向不变主题依然清晰，1991年8月在福冈亚洲电影节，影展结束头一天，前田告诉我，小川绅介先生邀请我去他东京工作室。

东京是福冈影展结束后我打算去的第二站。去东京属于慕名，听了多少年的“东京”终于有机会踏上东瀛后必须亲眼目睹，去之前也联系上朋友陈真的朋友李樱，去东京就住他那里。我的东京之行，离开福冈之前得到前田的转告，由原来的“一周观光客”加入“小川绅介工作室拜访”（后又更改为长达一个月驻留，这是后话）。

从前田那里得知小川先生的邀请时，我当时对小川绅介这个名字并不了解太多，好像就是在一本《世界电影史》中写到“日本60-70年代纪录片”一节中读到小川绅介和他的电影的简短介绍，但我没有看过他的任何一部电影（甚至都没听说过），完全不知道他拍的是什么内容何种手法。《流浪北京》入选并邀请我参加的山形影展是小川绅介一手推助而成这件事也是我后来知道的。总之那时小川绅介当时对我是一个完全陌生的名字，和很多四个字日本名字（大雄正夫武田三郎）听起来差不多。

“小川绅介”四个字在现实中凸显出来变成一个真实的存在并成为以后30年引领我的一个高山般背影，就发生在东京小川绅介工作室1991年8月那一段时间。当时我写过文字，回头看当时所写，我感觉这些文字依然带着我当时的真切和感触——

“坐在东京小川的工作室里，小川绅介这个在书里干巴巴的日本人的名字变成了眼前一个身材敦实、戴着眼镜、说话很多而且语速很快的生气活泼的人……小川的工作室，是一大两小的公寓房（像我们的两居室一样），两小间一是剪辑间，另是办公间，都只是六、七平米左右；大的这间有十四、五平米，是谈话和放片用。关掉灯，一面墙壁就变成银幕，在上面，所有从前那些在书里出现的枯燥的影片介绍就变成活着的人和历史……我就是在这里，几天时间里陆续看了小川的七部片子。《第二要塞的农民》这部他的代表作当然是其中之一。影片是黑白，长度两小时，内容是60年代末“三里塚”的村民们反对为修建东京成田机场让他们迁移的抗争活动。这是我第一次看到这样的纪录片，无解说，无音乐，几分钟以上的长镜头特别多，坐在银幕前，感觉像是身在20年前的那个现场，目击着当时人和事在怎样进行和发生……看《第二要塞的农民》，是一种在荒漠里行走多日，终于发现高山却仰而望止的感觉……”

除了看片，还有交谈，小川绅介先生和我讲他的纪录片拍摄——

“在小川的工作室和小川有过几次单独谈话，记得他比较多地谈到‘纪录片的第一要素是时间’。这个‘时间’，就是拍摄人在现场实际工作的时间单元，它决定了所记录的内容和含金量……小川是个爱讲话的、并且非常直率的人，在我面前，他一点儿都不掩饰他有近30年的纪录片工作经验，也不掩饰有告诉给像我这样的年轻人听的愿望（和我后来接触的大多外表礼让谦虚的日本人完全不同）。小川讲他在六十年代怎么离开大电影厂，和一帮志同道合的朋友开始独立制作纪录片，那时虽然困难，但大家可以同吃同住同工作长达一年而毫无怨言；他还讲到他的纪录片拍摄方法，录音和摄影是同等重用的，拍摄角度应该和被拍摄人是同样水平，即便对方蹲或躺在地上，摄影师也应该降低自己的摄影机。说这些话时，小川是手作扛摄影机样子，蹲和跪在地上讲着……”

小川绅介先生和我的交谈焦点逐渐走向“纪录片是一种精神”，这也是影响我以后30年纪录片道路的源头——

“小川专门安排了一天时间，访问我中国纪录片状况，他的妻子白石洋子在一旁拍照片和录音。访问的目的，小川是要了解整个亚洲的纪录片现状，那时他把很多精力放在推动亚洲纪录片的发展上。这些都是我后来慢慢知道的，我并不是第一个被邀请到他的工作室里的纪录片人，之前就有菲律宾、韩国、泰国、台湾的年轻纪录片人在小川这里以各种方式非正式地“进修”过。那时小川谈得最多的是，纪录片是一种精神，一种靠真实纪录的眼光和勇气建立起来的力量，来带动社会中更多人来思考和改变现状，所以它不应该只是个别电影人的事，应该集合起来，共同推动，形成力量……”

1991年8月，在东京小川绅介工作室待着的那段时间，看到小川绅介60年代末至70年代拍摄的三里塚农民抗争成田机场修建的“三里塚”纪录片系列，是视觉和内心的巨大冲击；小川绅介谈到的纪录片“作为一种精神力量”，让我感悟到一个伟大的创作者视线不只是停留在作品与获奖，还应该投向更远更广阔的地方。

最关键的还有，一个人几十年的纪录片与体验心得传输、包括升华到“记录精神可以集合起更多改变现实与社会的力量”，形象地转化为双膝跪在地上做肩扛摄影机拍摄的小川绅介身上。一个已经属于历史级别的日本前辈，在一个中国来的稀里糊涂拍了一部自己都不知道是纪录片的菜鸟面前，他跪在地上演示着“镜头和被拍摄者保持同一水平”。这个画面永久定格在我脑子里，什么时候想起小川绅介我脑子里跳出的就是这个画面。对我来说，“纪录片作为一种精神”，这个画面就是无可替代的最佳注释。

回忆起来，1991年8月，在东京小川绅介工作室那段时间，细节潮水一样涌来——

矢野和之先生，我第一天去小川绅介工作室前先见到他，他在东京环城轻轨山手线一个车站和我与李樱碰头，引路带去小川绅介工作室。以后我和小川谈话他也好几次在场，抽烟，话极少。有一种人，在众人场合中存在如空气一样，我在日本第一次感觉到有这类人，他们属于“大家的需要”但绝不过分显示自己，默默注视和伴随。矢野属于这种人。后来我知道他就是山形影展总监，也是我去山形的路上交往最多的人之一。

伏屋博熊先生，小川绅介电影制作所制片人，事实上的大管家，鞍前马后不停忙活，他也是山形影展“亚洲新浪潮”（亚洲单元）的操作人，该单元也是来自中国“没被审查”“没有龙标”片子的通道和出口。尤其是1993年第三届山形影展，藤岗朝子参与操作“亚洲新浪潮”后，每一届都少不了“中国独立纪录片”，并且越来越多。如果山形影展位居世界所有电影节“推出中国独立纪录片”之首的话，“亚洲新浪潮”就是始发站。我九十年代拍的四部片子都在“亚洲新浪潮”放映过。

加藤孝信，当时还是20岁出头小伙子，小川绅介的摄影助手，我在工作室看小川的电影（真的是胶片放映，不是磁带塞进电视机），加藤就是放映员，头上扎着条白头巾（擦汗用，不是装饰），日式男子的一种。小川夫人白石洋子，现场拍照录音，也是那种尽可能不显山不露水之人。

还有一个要记下来的是彭小莲，她当时从纽约到东京，也在小川绅介工作室和我一起看小川的电影。电影是英文字幕，我当时英语很糟，彭小莲边看片边为我口译。

在小川绅介工作室，还有一件必须记下的事。“1989”后有“出国限制条令”，每次出境在拿到签证后必须去出入境管理办理出国批准手续并在护照上加盖一个“允许出境”章。相当于，手里的护照在没有这个章之前等于是无效护照。我那次去日本申请护照就麻烦重重，左查右审，“1989”过去一年多，依然属敏感脆弱期。“你去日本干什么？”“为什么会有电影节邀请你？”“你拍了什么样的片子？”“有单位给你出证明吗？”我被无穷无尽这样的问题折磨烦扰，而且还必须回到我户籍所在地云南办这些事，还不能保证会不会给我护照盖那个章。我害怕失去山形影展，说了我的担心。

小川先生拍板：想法办下日本签证延期。

“找律师想办法。”

“什么？律师费10万日元？”

“再贵也要出这钱。”

“吴去山形很重要。”

这些叽里咕噜的日语断断续续通过翻译（一部分是李缨）传到我耳朵，我坐立不安羞惭自己一点事惊动那么多人还要破费那么多钱……最后，日本签证延期三个月的日本章盖在我护照上。

山形就在前面。

1991年10月山形影展前，我在东京有一段空闲时间，山形影展东京办公室是我常去的地方，去那里就是看片。我那时是纪录片饥饿者，什么样的片子给我都会狼吞虎咽塞进肚里。给我喂食的就是矢野先生，原一男的《前进！神军》就是矢野给我看的，磁带递给我什么也没说，我看完还磁带给他，他也没任何问我观感的表示。矢野真的像一个图书管理员。

在山形影展东京办公室除了矢野，我见到的还有伏屋，还有前面写到的马克·诺恩斯，还有小野圣子，还有一个叫Darrell的美国人。好像应该还有一两个日本人，名字我忘了。办公室安静，每人都趴在自己桌前，头都很少抬起来。偶尔某人和某人说话，轻轻走过去，用耳语声调交谈，马克这样的美国人也一样（听他说日语时感觉他已经“日化”了）。待在这里，我有一种终于可以饱餐一顿开心使用图书馆的舒畅，有时矢野会递给我一个汉堡当中饭，我又有待在自己家般的惬意。

一个影展去的次数多了，和影展人熟了，每次去影展办公室都会有一种“归来”感，比如瑞士尼翁真实影展，柏林影展青年论坛，芬兰坦普雷影展，台湾纪录片影展，但1991年10月山形影展前那段东京办公室感觉属独有，一个纪录片饥饿者舒畅并惬意的狼吞虎咽。

还有一件事需要补记，1991年我在东京小川绅介工作室期间，那个跪在地上做手持摄影机拍摄动作、精力旺盛语言滔滔急于告诉我所有必须告诉我的小川先生，那个时候患直肠癌动手术不久，没人和我说这事，我也丝毫看不出这是一个直肠癌患者。一个多月后小川先生病发住院，十月第二届山形影展开幕，小川先生缺席。

这些我都一点不知道，我是终于等到山形影展开门的兴奋。影展一周，我从第一天待到最后一天，每天上午10点第一部电影到晚上最后一部电影，我都端坐银幕前。待在黑暗影院里是我在山形影展的无二选择及最美好的度过。一周影展，100多部影片，我马不停蹄也就看了20多部。我万分遗憾的是，没有分身术不得不放弃一些影片。即使这样我也觉得自己是世界上最幸福的人，几乎每一部片子看完我都有眼睛和心胸一起被打开的感觉。

每天把最后一部晚场片子看完，影展聚会的“香味庵”就是山形当天的幸福句号，脱鞋榻榻米，清酒啤酒摇摇晃晃，酒下肚讲英语也被壮胆、什么都敢讲了。当时有一种很强烈的感觉是，之前拍片像孤儿一样，在山形影展就是回家。后来我写过篇标题是“山形，纪录片人的家”文字，有这么一段：

“在山形有种回家的感觉，一帮从世界各地跑来的拍纪录片的人，一说纪录片马上感觉是一家的，虽然都是穷人但还有些奇怪的想法、然后都在做着纪录片这种让人‘火’不起来的事。那时我对纪录片、对纪录片电影节、对所有和纪录片有关系的人都满怀天真和深情，一见到拍纪录片的人，不管肤色、不管男女、不管语言、不管高矮胖瘦，一股冲动就想冲上去和对方紧紧拥抱，然后坐下来，一杯啤酒，聊聊彼此。”

写到1991我置身山形影展现场，我觉得“去山形的路”这篇文字就差不多了。我终于到达山形影展，第一脚踏上，“山形的路”引领我走到30年后现在。

踏上山形，于我而言，故事的全部就是：遇上小川先生，领悟小川精神的开始，而不是亮相、舞台、领奖、个人成功、电影竞赛。通往山形的路漫长也曲折，而且还在延伸下去，我把“最初踏上的那一步”写出来，就是我写这篇文字的全部意图。

闪回到最近和原一男对谈，那天近三小时网上视频对谈结束，我的思绪从原一男到小川绅介……我想起约30年前第一次看到小川绅介“三里塚”纪录片系列，六十年代末那些抵抗机场侵占家园土地的农民抗争身影，我感觉这些身影走入到原一男的《日本国vs泉南石棉村》和《水俣病曼陀罗》。五十年前的黑白影像和现在的彩色在一种叠画中。

我这种感觉和原一男对谈时没说出来，我知道原一男强调他的电影和小川绅介不一样，甚至说他的电影是“反小川”的，我理解原一男所指的“反”表现在电影方式和语言上。我作为一个熟悉并尊崇两位日本前辈纪录片的中国纪录片人，在他们的电影中看到一种“共同/相似”，即影片里“被表现出来的日本人”，倔强、抗争、钉子一样存在着，看不到任何妥协迹象。面对这些影像，会感到陌生惊讶震撼以及不可企及的遥望。

我在想，这算不算是一种“日本精神”？如果是的话，这种“日本精神”与其表现/彰显者——小川绅介与原一男两位前辈之间是否有一种内在血缘关系？

谈到“日本精神”，我想起我后来在山形影展看到的小川绅介八十年代在日本北部一个叫古屋敷村的“驻村拍摄”，这是小川绅介继成田机场抗争记录系列“三里塚”之后的“下一站”，产生出《日本国：古屋敷村》、《牧野村千年物语》等影片，也是小川绅介带领一帮志愿追随者在八十年代的共同创作。我的感悟是，这是代表小川绅介人生最后的纪录片事业高峰。不管小川绅介的电影方式如何被质疑和批评（也许有其道理），我在乎的是，一种被称为“小川精神”的被继承、被延伸与被拓展。这大概才是对“小川遗产”最实在具体的尊重和善待。

小川绅介给我的最后一个信息是1992年1月，我离开山形影展回到北京两个月后，收到小川先生的新年贺卡，小川的新年祝福是：继续拍片吧！需要什么帮助，请只管告诉我。

收到小川先生的1992年新年贺卡一个月后，我收到消息：小川绅介先生在东京去世。

记忆返回1991年10月，如梦似醉山形影展结束，我回到北京。山形影展期间，我对矢野及伏屋两位恳切表示：我在中国的那些热爱纪录片的伙伴一定想看到小川先生的影片，有没有可能拷贝到小川片子的磁带？离开前，矢野和伏屋把一摞磁带放在我手上，其中就有这篇文字提到的小川先生所有影片。

把小川先生影片磁带打包在回国行李包中，我心里感觉愉快充实，我有最好的礼物带给国内那些饥渴中的伙伴们！我心里默念着我在山形影展学到的一句英文：I am an independent filmmaker.

写于47公里蓝房子

2020.9

（补记：感谢秋山珠子的热情+强力约稿——她用一封深情回忆邮件唤起我抑制不住的时光倒流！应约后，我以每天一篇笔记方式先写在草场地邮件组，10天10篇笔记，之后再合成一篇。感谢邮件组中读后的反馈声音，无论多寡只言片语都是我会永远记住的——写手再沧桑也需甘泉露水！你奉献给我我也会奉献回你！笔记也每天发给编辑马然和秋山两人，两位不断以热情温暖反馈，让我幻觉自己在写一篇“前无古人”文字，感谢！最后，秋山在我写作过程中每求必应帮助我查询和确认文中一些人名。再致感谢！）

点燃导火线的火苗：中国纪录片导演和怀斯曼的相遇

The Spark That Lit The Fuse: Chinese Documentary Directors' Encounter With Frederick Wiseman

秋山珠子 (AKIYAMA Tamako)

翻译 Translator：罗霄怡 (LUO Xiaoyi)

概要

很多人注意到中国独立纪录片所受到的直接电影的影响，却很少人知道直接电影和中国独立导演的第一次相遇发生在1993年的日本山形——可以说当初点燃导火线的火苗在21世纪初形成了燎原之势。1993年吴文光等中国导演在日本山形国际纪录片影展上与怀斯曼及其电影相遇，秋山珠子作为当年的翻译和旁观者记录下了这一过程。秋山回忆道，当年参加电影节的吴文光、段锦川和郝志强三人在山形影展上与佐藤真等亚洲导演进行积极交流，同时他们也通过该影展得以观看怀斯曼用直接电影手法拍摄的《动物园》。秋山强调，观影后三位导演被这种直接电影的拍摄方式所震撼，他们回国后开始不断组织相关电影的放映会和讨论会以及通过写作、出版等方式，这些活动随即影响到多位中国导演。数年后，随着数字化浪潮的到来，电影成本显著降低，许多受到影响的中国导演开始拍摄带有直接电影因素的纪录片，并积极参加各国电影节。

Abstract

While many people note the influence of direct cinema on Chinese independent documentaries, few know that the first encounter between direct cinema and Chinese independent filmmakers took place in Yamagata, Japan in 1993—and that the spark that lit the fuse in the first place kindled a great fire in the world of Chinese documentary filmmaking at the beginning of the twenty-first century. At the 1993 Yamagata International Documentary Film Festival, Akiyama Tamako worked as a translator for attendees Wu Wenguang, Duan Jinchuan, and Hao Zhiqiang. Akiyama narrates the day during the festival when they saw Zoo by Frederick Wiseman and were struck by its observational style. After the festival, Wu would bring many of Wiseman's films back to China, and showcase them to friends in screening and discussion groups hosted at his house, as well as writing about them. Several Chinese directors began to emulate Wiseman's methods. Although the direct cinema boom emerged from the advent of digital technology, its origins can be traced back squarely to that screening of Zoo in Yamagata, 1993.

2018年6月，上海国际电影节开幕式在全球同步直播。华丽舞台中央，一个人走了出来，是未系领带的吴文光导演。作为今年纪录片单元的三位评委当中唯一的中国导演，吴文光得到现场热烈的掌声。此单元上映的作品中排在前列的，是王兵的《方绣英》（2017），接着便是怀斯曼（Frederick Wiseman）的《书缘：纽约公共图书馆》（Ex Libris: The New York Public Library，2016）。这个同中国的直接电影（direct cinema） 机缘颇深的阵容，令我回忆起发生在四分之一个世纪之前某个夜晚的事情。

1993年10月，我离开残暑微留的东京，前往空气清凉的山形。通过前一年在北京相识的吴文光的介绍，我担任了山形国际纪录片电影节的中文翻译一职。从中国来的电影节嘉宾有吴文光、段锦川、郝智强三人。其中吴文光因为曾带着作为中国独立纪录片嚆矢的《流浪北京》（1990）参加过上一届山形电影节，所以他可以同许多电影人亲切地交谈，俨然已是这里的常客。在这个世界各国人才济济一堂，蕴藏着无政府式张力的山形电影节现场，我就像混进梁山泊的孩子一样不知所措，躲在吴文光的背后窥探大家的样子。比吴年轻的段锦川和郝智强二人和我一样首次参加山形影展，他们也显得略微紧张，如同结拜兄弟一样跟随吴文光。他们三人连日观看作品，并且如同受到前一年去世的小川绅介的引荐一样，他们与佐藤真等同样崇敬小川的亚洲导演们相识，在酒桌上觥筹交错，希望将那些在电影节吸收的知识全部消化，眼中闪耀着求知的光芒。

电影节开始几天后的某个傍晚，我与三位中国导演同行，为了看怀斯曼导演的《动物园》（Zoo，1993），特意前往离城镇中心较远的小电影院。在人影稀疏的夕阳街道走了将近20分钟，我们到了电影院，发现并不宽敞的观众席已经快要坐满。1小时过去之后，画面呈现的仍然只是动物园中平稳的日常，偶尔屏幕中会出现接受兽医检查时发出抵抗的呻吟声的动物。呜哇，这是不是故事的主角呢，我下意识地身体前倾，但是还没等展开戏剧性的情节，这些兽医便走出了镜头范围。当时的我不仅没有看过怀斯曼的作品，一般纪录片的观影经验也很少，想到就会这样度过130分钟时，我就开始有些不安，便小心翼翼地观察周边的人。大多数观众竟然都在用一种炙热的目光看着屏幕上平稳的光景，斜后方的吴文光导演更是前倾着身体观看。之后的观看过程中偶尔睡魔会来光顾，不过我可以感觉到这种“单调”的日常风景如同波状攻击一般开始向我发问，渐渐占据了我的头脑，在这样思考的过程中电影突然结束了。白发的怀斯曼导演感觉如哲学家一般，在他本人参与的Q&A环节结束后，影院灯光亮起，此时我的肩膀突然被拍了一下。“喂，珠子，刚刚的看到了吗！你觉得怎么样？”吴文光说话的语速比平时更快一些，声音因兴奋而响亮。被他不同寻常的气势所震慑的我说道，“啊……感觉，是很不可思议的作品。虽然只是不出奇的动物园风景，但觉得动物和人类好像都是什么系统的一部分……”我用中文竭尽全力如此表达后，老吴满意地微笑道，“你看得很认真啊。我还以为你会睡着呢。”他心满意足地说完这句话后才从座位上起身。其实，当时我真要表述的是，“这岂不是最近（90年代初）风靡中国知识界的福柯（Michel Foucault）理论的影像版本吗？”

观众们从颇为拥挤的电影院出来时，外面已经天黑。刚刚分开落座观影的三位导演，从电影院出来后一看到彼此，就像磁铁一样被互相吸引到一起。不难看出他们都十分兴奋，迫不及待地想要相互交流刚刚看完的电影的感想。此时的山形夜晚已有寒气，但他们的面色都很红润，甚至稍微有些出汗。他们三人一边激烈讨论着刚刚电影中令人震惊的手法，一边如同野牛群一样大步快速前行，我只能急急忙忙跟在后面追赶。自从那夜的电影上映活动之后，当时在山形的吴文光、段锦川、郝智强三人所崇拜的导演中，除了小川绅介又多了一个怀斯曼。

电影节闭幕、离开日本之前，吴文光说“要给没能来这里的中国同事们看看”，于是将《动物园》等几部怀斯曼的作品和一些其他导演的录像带回了中国。回到北京的吴文光在自己和朋友的公寓里组织了上述作品的观影会，他们孜孜不倦地一起讨论直接电影的可能性。观影会的常客之一是张元，他后来与段锦川共同导演了《广场》（1994），用无旁白的形式描绘了天安门广场前的日常，这部作品后来成为入选山形电影节国际竞赛单元的第一部中国电影。曾经也是出色的音乐录影带（MTV）导演的张元，其后追踪拍摄一位有强烈个性与超凡

山形国际纪录片电影节'93 的座谈会"讲述小川绅介"一节。佐藤真导演（右起第2人）、吴文光导演（第4人）、笔者（第5人）、段锦川导演（第6人）©YIDFF Network

感召力的英语老师的演讲之旅，是有着彭尼贝克（D.A. Pennebaker）风格的直接电影《疯狂英语》（1999），这部电影同时也被选入山形国际竞赛单元上映。在西藏电视台有八年工作经验的段锦川，积极使用直接电影的方法拍摄拉萨市内的基层行政组织，这部名为《八廓南街16号》（1996）的电影获得了法国真实电影节（Cinéma du réel）大奖。这也是中国纪录片电影首次在海外纪录片电影节上获得的大奖。

1993年在山形与怀斯曼相识的吴文光，其后在各国电影节中，逐渐加深与这位直接电影巨匠的交流，1997年吴接受怀斯曼的邀请在他波士顿的家中度过两周时光，因此得以近距离接触并了解怀斯曼的工作。其后吴文光持续在杂志和网络上发表介绍怀斯曼等直接电影主要导演的文章，也曾经为邀请怀斯曼来中国尽了力。波士顿访问两年后，吴以直接电影方法拍摄的关于大棚巡回演出团的《江湖》（1999）第四次参加山形电影节。同年电影节的国际竞赛单元上映了怀斯曼的《缅因州的贝尔法斯特》（Belfast, Main，1999），就是吴曾在波斯顿近距离观察过怀斯曼剪辑过程的那部影片。

二十一世纪前夕，那些吴文光等人反复观看到已有磨损的录像带被时代淘汰，中国急速数字化的浪潮席卷而来。相对便宜的数码摄像机上市后，纪录片制作的门槛显然降低，因而来自各行各业的创作者开始加入这个领域，他们手持数码摄像机，开始从各自不同的角度切入世界进行创作。杨天乙（现更名杨荔钠）的《老人》（1999）、杜海滨的《铁路沿线》（2000）、沙青的《在一起的时光》（2002）、王兵的《铁西区》（2003）、李一凡、鄢雨《淹没》（2004）、丛峰的《马大夫的诊所》（2008）、赵亮的《上访》（2009）、和渊的《阿仆大的守候》（2010）……这些用数码摄影机拍摄的带有直接电影因素的中国纪录片，以势如破竹之势席卷各国电影节，宛如点燃导火线后迎来的爆发时刻。

观看着回响着交响乐的、光辉耀眼的上海国际电影节典礼会场，我独自想起了山形那个昏暗的小电影院。1993年10月，那个由一个小火苗点燃导火线的夜晚。

（本文（原题：「導火線に点けられた火ー中国ドキュメンタリー監督とワイズマンの出会い」）原载《neoneo》网络版181号（2011年5月），后转载于《neoneo》报刊Vol.11 (2018年7月) 直接电影专题时经过作者增改而成。本稿有作者修订。）

Time Traveling Through Asian Documentary's Pasts And Futures

穿越亚洲纪录片过往与未来的时间旅行

Markus NORNES（马克·诺恩斯）

Abstract

This essay examines a very special event that took place immediately following the 2009 Yamagata International Documentary Film Festival. The director of that festival, Fujioka Asako, stayed in northern Japan and held back the young Chinese filmmakers. They retreated to a tiny village deep in the mountains, a place made famous by in his penultimate film. Fujioka called in the cinematographer of that film, along with several directors of the same generation. They held a 'dojo,' a school where the veteran independent filmmakers from Japan taught the younger generation of independent filmmakers from China. They watched films, shot and hand-developed Super-8 films, and held discussions deep into the night. It was evident that the independent scene of present-day China looked very much like that of Japan in the 60s and 70s—a kind of time slip in the mountains.

概要

本文回顾的是2009年山形国际纪录片电影节落幕后随即进行的一次非常特别的活动。当时任职影展主席的藤冈朝子让一些年轻的中国电影作者继续留在日本北部。他们一同暂时隐居到古屋敷村——这座曾经因小川绅介生前倒数第二部纪录片作品而广为世人所知的小山村。藤冈把纪录片《日本国古屋敷村》(1982)的摄影师以及与小川同世代的数位独立影像作者请到了现场。他们共同组建了一个"道场"，也就是日本资深独立电影人教授年轻中国影人的临时学堂。数日之间，参加者们一同观赏电影，也一起拍摄和冲洗超8毫米胶片电影作品，并长谈至深夜。这场近乎时空交错的山中奇谭，也在当时印证了为什么当代中国独立电影的状况与日本六、七十年代独立影像制作的景观是如此地相似。

We often think of film festivals as ephemeral places where filmmakers show their work and, at the same time, meet their audiences. However, those audience members may not realize that outside of the theaters, the festivals are crowded with filmmakers busy meeting each other. Since its first edition in 1989, the Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际记录片电影节has served as an important site where Chinese filmmakers could meet their colleagues, enabling the swift creation of a complex network of pan-Asian connections. The 2009 festival was no different, except for something that occurred *after* most of the filmmakers and audience members returned home.

The then-director of the festival's Tokyo Office, Fujioka Asako藤冈朝子, spearheaded a unique retreat deep into the local mountains for a group of young Japanese and Chinese filmmakers. They stayed in abandoned buildings in the old village of Furuyashiki古屋敷村, hearing lectures, watching and discussing films, and

even making films themselves. Before going into more detail, I'd like to back up and consider this event in light of its historical context. It is the connection between these filmmakers—the artists of the future—with their past, and in connection to this particular place, that made this retreat such a brilliant idea.

Most people tend to think of documentary as less market driven than fiction film; however, a quick look at its history reveals that nonfiction film is subject to many of the same economic and political forces that inform mainstream feature filmmaking—if on a smaller scale. In the days of celluloid production, documentary was largely the domain of the state and the PR mechanisms of the business world. This is true across the globe, but in Asia it was especially difficult for independent filmmakers to sustain themselves, or to make films in the first place. Most Asian countries struggled under authoritarian states, dictatorships, or varying states of warfare, colonization and occupation. Furthermore, the GDPs in most countries were low enough that 16mm film was out of reach for artists with independent inclinations. Before the Yamagata era, there were a few exceptions, notably Kidlat Tahimik 奇拉·塔西米克's experimental films, the 8mm film culture in the Philippines, and some documentary work in Hong Kong. However, nothing in Asia quite compares to the historical experience of Japanese documentary filmmakers.

Japan had enough wealthy camera fanatics to have a lively amateur scene from the 1910s through to the present. Its first independent film movement was the Proletarian Film League of Japan, which formed in 1929 and was active until 1934 when it folded under police pressure. Nonfiction filmmakers subsequently worked at both major studios and independent production companies through the China and Pacific Wars and the American Occupation. Documentary enjoyed great prestige throughout this period. After the Occupation ended in 1952, a stridently independent documentary swiftly emerged, led by great filmmakers like Kamei Fumio亀井文夫 and Matsumoto Toshio松本俊夫. However, small production companies working on PR films for government and business were still producing most documentary. And with the economy enjoying its high-growth spurt, business was very good indeed.

The most important of these companies was Iwanami岩波, a massive publishing house with its own film unit. Thanks to smart leadership, the press assembled a great staff of directors and cinematographers. However, by the mid-60s many of them chafed under the strictures of the PR film, and the best filmmakers fled for the uncertain world of independent filmmaking. These included directors like Hani Susumu羽仁进, Tsuchimoto Noriaki土本典昭, Ogawa Shinsuke小川绅介, and Higashi Yoichi东阳一, as well as cameramen like Suzuki Tatsuo铃木达夫, Tamura Masaki田村正毅, and Otsu Koshiro大津幸四郎. Their departure around 1963-4 marked a turn in the history of independent documentary in Japan. In fact, it initiated a period with remarkable similarities to present-day China. This was an era of land expropriation, revelations (and cover ups) about the environmental costs of the high growth economy, expanding free speech plus state surveillance and spectacular cinematic resistance. Between 1965 and 1975, Japan had one of the most thrilling documentary scenes in the world. However, after that it became increasingly difficult to make independent documentaries. Not because of censorship; rather, the audiences transformed and the indies failed to create a durable distribution network that could support the high cost of film production.

Although the timeline slips a decade or two here, the invention of DV—accompanied by sweeping political transformations—changed everything for independent artists across the breadth of Asia. Digital video enabled relatively poor artists to afford production, and also work under the radar where necessary. In the 1980s, video collectives appeared across the continent—notably in Taiwan, Korea, Hong Kong, and the Philippines. Elsewhere, individuals created and distributed their own work as best they could. One of these was Wu Wenguang吴文光 in China, who was followed by a handful of television and film producers who made independent documentaries on the side. It was in this context that the Yamagata International Documentary Film Festival appeared in 1989, and it fulfilled a number of functions in this regional film scene. It allowed filmmakers to show their work, and sometimes even win prize money. Yamagata's New Asian Cur-

rents programme, organized for many years by Fujioka (with shorter collaborations with Aaron Gerow, Darrell William Davis and Stephen Teo 张建德) was a main hub of this activity. Asian filmmakers could finally meet their colleagues from across Asia and beyond. Programmers from other international festivals picked up their work. And Yamagata's historical retrospectives gave them the opportunity to see canonical films they could only read about in this era before Internet piracy.

Each year, the festival saw the Chinese contingent steadily grow in numbers and power. It was in Yamagata where they encountered the influential figures of Ogawa Shinsuke and Fredrick Wiseman 弗雷德里克·怀斯曼. And in the 2000s the Chinese documentary exploded. DV put high quality video capture within reach of a growing middle class of well-educated rabble-rousers. PCs became ubiquitous enough to make non-linear editing easy and cheap. The government loosened strictures on public speech and allowed an independent documentary scene to flourish. It wasn't long before the films started taking all the awards back at Yamagata.

The parallels between 1960s Japan and present-day China caught the eye of Fujioka Asako. And in a stroke of brilliance, she dreamed up the 2009 retreat. She would hold over the best young Chinese and Japanese filmmakers at Yamagata and bring them into contact with veterans from Iwanami and Ogawa Productions. The veterans would offer master classes over the course of five days, and they'd call it the Nitchu Eiga Dojo 日中映画道场 Japanese-Chinese Dojo (dojo 道场 a school to study martial arts). The filmmakers included:

- Mao Chenyu 毛晨雨, China (*Ximaojia Universe*_神衍像, 2009, awarded a special mention in New Asian Currents that year)
- Ji Dan 季丹, China (*Spiral Staircase of Harbin* 哈尔滨回旋阶梯, 2008, awarded a special mention in New Asian Currents)
- Sato Leo 佐藤零郎, Japan (*Nagai Park Elegy* Nagaiseishun yoiyume uta, 2009)
- Kawabe Ryota 川部良太, Japan (*The Memory of Being Here* Koko ni iru koto no kioku, 2007)
- Cong Feng 丛峰, China (*Doctor Ma's Country Clinic* 马大夫的诊所, 2008, winner of the Directors Guild of Japan Award)
- Huang Weikai 黄伟凯, China (*Disorder* 现实是过去的未来, 2009)
- Omori Hiroki 大森宏树, Japan (*Memory of Spider and Moth* Kumo to hamushi no kioku, 2008)
- Nagaoka Noa 长冈野亚, Japan (*Hongara—Sacred Torch* Hongara, 2008)

This was the core group of 'students'. Their 'teachers' were veterans of the independent documentary scene from an era before. They included Iizuka Toshio 饭塚俊男 (director, former Ogawa Productions member), Otsu Koshiro (cameraman for Tsuchimoto Noriaki, Iwanami, and Ogawa Productions), and Naito Masayuki 内藤雅行 (cameraman, Iwanami). One scheduled teacher, producer Yoshiwara Junpei 吉原顺平 from Iwanami, had to bow out at the last minute; but they did screen a Tokieda Toshie时枝俊江 film on China which he produced (*Yuake no koku,* 1966).

The entire event was led by Fujioka Asako and indie director Kawaguchi Hajime 川口肇, with help from Onishi Kenji 大西健儿 (filmmaker), Akiyama Tamako 秋山珠子 (translator), Sato Ken 佐藤贤(translator), Nakayama Hiroki 中山大树 (translator, recent employee of Li Xianting Film Fund 栗宪庭电影基金), and several staff members from the Yamagata Documentary Film Festival, including Mabuchi Ai 马渕爱 (program-

Figure 1: The traditional potato soup party that kicked off the Dojo, with (left to right) poet Kimura Michio 木村迪夫, director Iizuka Toshio 饭塚俊男, Cong Feng 从峰, and Akiyama Tamako 秋山珠子. CC BY-SA.

mer of New Docs Japan) and Wakai Makiko 若井真木子 (present programmer of New Asian Currents). There were shorter visits from a number of filmmakers and programmers, such as Oki Hiroyuki 大木浩之, Kato Itaru 加藤到, Daishima Haruhiko 代岛治彦, former Ogawa Productions cinematographer Kato Takanobu 加藤 孝信, the Li Xianting Film Fund's Zhu Rikun 朱日坤, Yunfest's Yi Sicheng 易思成, and Kidlat Tahimik.

This entire crowd piled into a bus at the end of the Yamagata festival, and headed for the hills. The destination was perfect: Furuyashiki Village. This is a tiny, quaint village deep in the mountains and the site of Ogawa Productions' *'Nippon': Furuyashiki Village* 日本国 古屋敷村 (1983). This three-and-a-half-hour film was one of Ogawa's finest. It examines the brutal impact of modernity on this little corner of village Japan. At its height, Furuyashiki had eighteen families. There were only half that when Ogawa Pro arrived in the late 1970s, charmed by the lovely collection of thatched-roof homes. The film they made records the life history of the village at a moment when it seemed delicately poised between its lively past and a possible collapse.

Indeed, the intervening decades were not kind to Furuyashiki. The Nitchu Dojo arrived to find the thatched roofs rotting and riddled with holes. Most of the old farmhouses were in ruins. The rice paddies had returned to the jungle; one could see their vague outlines through the weeds. A handful of homes had been maintained. Some were kept by the descendants of Ogawa's 'movie stars', who grew vegetables there in the summer. And two new, back-to-the-earth families had moved in, seeking solitude and cheap real estate. The Dojo stayed in two large houses, men sleeping in one and women in the other. They had been part of a 1990s attempt to attract tourists to the pretty village. This theme park strategy failed, but a small citizens' group kept the buildings while it tried to preserve what it could.

Figure 3: Kawaguchi Hajime 川口肇 (left) holds a workshop on the Super-8 camera. From l to r: Naito Masayuki 内藤雅行, Otsu Koshiro 大津幸四郎, Mabuchi Toru 马渕 彻, Sato Leo 佐藤零郎, Nakayama Hiroki中山大樹, Nagaoka Noa 长冈野亚. CC BY-SA.

On the first day, this preservationist group met the festival contingent with an imo-no-kai, a traditional potato soup picnic Yamagata is known for (Figure 1). Farmers from adjacent villages came to welcome the filmmakers, including one of the villagers from the Ogawa film—probably the last surviving 'cast member'. That evening they gathered in one of the buildings and watched Ogawa's *'Nippon': Furuyashiki Village*. After the film, the young filmmakers heard from farmer poet Kimura Michio 木村迪夫 and Iizuka Toshio. Kimura was the host of Ogawa Productions in the nearby village of Magino 牧野村, while Iizuka was Ogawa's assistant director on the film.

It was uncanny watching the film in Furuyashiki. Onscreen, the village was vibrant and very much alive, but the old villagers complain to Ogawa about the evacuation of young people to the cities and the probable fate of the village. The Dojo now inhabited the future they feared. From the very first evening, one began to feel a slippage in the flow of time.

In the next couple days, the group would hear from two other veteran filmmakers. Otsu Koshiro is a cameraman of great renown (Figure 2). He started in Iwanami, and shot the first films of Ogawa Shinsuke before becoming Tsuchimoto Noriaki's main cameraman. He also worked with directors like Iizuka, Hara Kazuo 原一男, Sato Makoto 佐藤真 and Alexander Sokurov 亚历山大·索科洛夫. One of Otsu's most interesting themes was the relationship between individual artist and collective endeavor. Because all of the younger filmmakers were working primarily on DV, using low-end camcorders and personal computers for editing, most were accustomed to individual work rather than crew-based production. (A significant exception was

Figure 4: Kawaguchi Hajime 川口肇 (right) teaches the Dojo how to hand-develop Super-8 film. From l to r: Kubota Keiko久保田桂子, Cong Feng 丛峰, Ikeda Sho 池田将, Kawabe Ryota 川部良太, Huang Weikai 黄伟凯, Akiyama Tamako 秋山珠子, Miyake Nagaru 三宅流; crouching is Omori Hiroki 大森宏树. CC BY-SA.

Figure 5: Master class by former Ogawa Pro member Iizuka Toshio 饭塚俊男 (left) with (left to right) Nakayama Hiroki 中山大樹, Ji Dan 季丹, Huang Wenkai 黄伟凯, Lian Xiaonan 梁小楠, and Cong Feng 丛峰. CC BY-SA.

Sato Leo, who worked within a political collective.) Otsu spoke eloquently about the different modes of production, and one sensed some of the virtues of a division of labor drawing on the talent of specialists.

This impression was even stronger in the presentation by Naito Masayuki. Naito learned his craft from the great documentary cinematographer Segawa Jun'ichi 瀬川順一 after getting into the film world as a child actor and doing special effects work on Tsubuya Eiji's 圆谷英二 *Ultraman* series. Naito has experience with every format from 8mm to Imax, and he screened a documentary on silk dying that he had recently shot for a young filmmaker. The cinematography was stunning, but the sound was equally impressive. Naito revealed that all the sound was wild, captured separately and then synched up with the image during the editing stage. Since most of the recent work of young directors is shot on camcorders and without crews—especially in the Chinese case—Naito offered one of the stronger lessons of the Dojo.

In between these master classes and the delicious meals of local cuisine cooked up by Suzuki Ume 铃木梅 and her team, the Dojo participants actually made films in these relatively rough conditions. These sessions were led by experimental filmmaker Kawaguchi Hajime, who brought several boxfuls of Super-8 film equipment (Figure 3). In the first session, Kawaguchi asked for a show of hands of people who had made 8mm films. Nearly every Japanese participant—filmmaker and programmer alike—raised their hands, an index of 8mm's important place in Japanese film culture. None of the Chinese had touched the format, speculating that as celluloid it would fall under the ministry in charge of film and would probably be illegal. Kawaguchi broke out the cameras, and all the Dojo filmmakers formed teams. Each received a camera, several rolls of film, and a CD with (mostly urban) sounds to use as a soundtrack. They were to plan and shoot a short film using in-camera editing.

The groups set out, scouting locations around Furuyashiki. Some went as far as storyboarding their films. Others simply decided on a look and feel. The village was abuzz with crews collecting their images. As they did this, Kawaguchi and his assistants were in the kitchen brewing up an array of chemicals for home developing. When all the filmmakers had run through their rolls, they assembled outside the kitchen. Kawaguchi demonstrated how to pull out the film in a dark box, drop it in a light-tight container, and then pass through one chemical after another to develop and fix the images (Figure 4).

When they were done, they hung all their film strips to laundry lines and let them dry in the air. While the films dried, the Dojo participants returned the good will and support they had received from the Furuyashiki preservation society. The entire crew trudged up the mountain and spent the afternoon cutting thatch for the dilapidated buildings. Everyone worked hard, sharing Chinese and Japanese working songs as they cut and bundled the tall grass. When they were done, the film was dry and the workers got wet—either taking a dip in the village stream or heading down to Kaminoyama Hot Springs 上山温泉 for a quick soak. After a marvelous feast of mountain food, the Dojo members shared their short films and chatted around the coal-burning hearth until the wee hours.

The Nitchu Dojo was a strange and wonderful event. It was something like time travel. Strolling through the village, the narrow lanes lined with ruins, one could not help thinking that Furuyashiki represented the probable fate of village China as well. One stood in Japan's past, looking at China's future. And as for the young Japanese and Chinese filmmakers of today, they communed with the Japanese representatives of independent documentary's history as they contemplated their present practices and their own potential futures.

Kunming, Yunnan: The Land Where Documentaries Begin To Dawn

云南省昆明市：纪录片黎明的所在

TSUCHIMOTO Noriaki (土本典昭)

Translator 翻译: Michael TSANG (曾逸谦)

Abstract

In this series of interconnected four essays translated by Michael Tsang, documentary director Tsuchimoto Noriaki reflects on his experience as an invited guest at the 2005 Yunnan Multi Culture Visual Festival (Yunfest). In particular, he considers the particular position of Yunfest and Yunnan within the ecology of Chinese independent filmmaking; the experience of screening his documentary *On the Road* at the festival; the specific culture of Yunfest as an event, from networking to informal exhibition practices; the relationship between Japanese and Chinese documentary filmmaking; and what it was like talking to a class of ethnic minority visual anthropology students at the Yunnan Academy of Social Sciences.

概要

由Michael TSANG（曾逸谦)所翻译的这一系列相互关联的四篇散记中，纪录片导演土本典昭回顾了他作为受邀嘉宾参加2005年云之南记录影像展（Yunfest，云之南）的经历。土本特别讨论了云之南和云南在中国独立电影生态中的特殊地位；他自己在云之南影展中放映他的纪录片《在路上》的经历；云之南从建立网络到非正式的展览实践等方面作为活动所具有的特定文化；日本与中国纪录片制作之间的关系；以及与云南社会科学院视觉人类学项目的少数民族学生交谈的感受。

1.

Writing these essays has been tough for two reasons.[1] One of them was my inability to stay focused due to withdrawal symptoms from smoking. For fifty-eight years since I was 17, I had been a heavy smoker except for the several months I was jailed. On 7 July last year [2004], I decided to stop smoking on the day of the Tanabata Star Festival. While I had expected that it would be tough to battle with the dependence, the symptoms still hit me pretty hard. Since then my brain just couldn't function even if I had wanted to write, to the point where I was starting to get depressed and sick of talking about my own films. Last year I had a busy schedule, with film festivals in Taiwan, Seoul, and Beijing, as well as my own writing. But, in these events, together with the Tsuchimoto Noriaki Filmography Exhibition or the video interview Fuseya Hiroo 伏屋博雄 and Fujiwara Toshi 藤原敏史 did with me, I was mostly talking about me or my work without making much substantial contribution last year. I was getting fed up speaking about my half-a-century film career, and was fighting with depression and other complications of diabetes. It was in this worst of conditions that I went to Beijing last September, two months into quitting smoking.

The truth was that I had wanted to cancel my appearance at the documentary festival in Beijing. Indeed, I ended up sleeping in my hotel mostly, except when I had to be at the symposium. At times I had to get a

massage, and I was eating mostly congee since I had no appetite. All these brought worries not only to my wife who was there to take care of me, but also people like the film critic Murayama Kyoichiro 村山匡一郎, and Yano Kazuyuki 矢野和之 and Fujioka Asako 藤冈朝子 of the Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 (hereafter YIDFF). There were two symposiums I attended with staff from Chinese Central Television 中国中央电视台 (CCTV), students at film institutes and other colleagues, both of which had pre-set topics for discussion. I somehow managed to speak intellectually, though not without difficulty, but I felt sorry for the organisers who had to cover the expenses of two people, me, who was half sick, and my wife, the carer.

To make amends for my performance there, I made sure I prepared thoroughly this time for the documentary forum, the second Yunnan Multi Culture Visual Festival 云之南纪录影像展 (hereafter Yunfest) in Kunming, Yunnan Province, that took place at the end of March this year [2005]. I worked hard in regaining my health by taking walks, doing stretching exercises and taking alternate hot and cold baths. My nicotine dependence also wore off a bit, and finally, I managed to go to Kunming in the best condition I could pull off.

In fact, it was on the last day of that Beijing documentary festival when the Kunming filmmaker He Yuan 和渊 invited me to the festival in Yunnan, of which he was also a member. As I will explain later, He is a central figure in the documentary movement in Yunnan. Thanks to him, I was able to finally visit the city of Kunming that I have been hearing a lot about. I had known very little about the place, but my impression of it was 'a southern region of China where documentaries begin to shine' – an impression that I got upon reading, before I left for Beijing, Fujioka Asako's report 'Documentaries South of the Clouds' in Issue 23 of the journal *Documentary Box* (10 May 2004) published by the YIDFF.[2] It was a report that could have been written only by someone like Fujioka, i.e. a new generation of talent with a new sensibility for documentaries, cultivated by years of work of the YIDFF. It was a symbolic report in every way, offering analyses of documentarists and documentaries from Yunnan to exemplify the rise of new documentaries in China. I was touched by her affection, intellect, exuberant language, and devotion towards the documentary movement. Above all, much like how the so-called Fifth Generation of Chinese films had evolved from the ancient capital of Xi'an rather than from Beijing and Shanghai—traditionally the cultural centres of Chinese narrative films—the report detailed how a *nouveau vague* of documentary filmmaking emerged from the border province of Yunnan and its city Kunming – an account of the genesis of a 'Land of Documentaries', if you like. It began with an episode of the Chinese documentary filmmaker Wu Wenguang 吴文光, who became known in Japan after being awarded the Ogawa Shinsuke Award 小川绅介奖 at the YIDFF. However, after reading the report I had wanted to know more: why did the documentary movement begin in Kunming, and what talent was there after Wu Wenguang?

Wu learnt the craft of filmmaking while working at Kunming's TV station, before moving to Beijing to make *Bumming in Beijing: The Last of the Dreamers* 流浪北京 (1990) and *1966, My Time in the Red Guards 1966* 我的红卫兵时代 (1993) not long after, which made him a significant pioneer in the world of new Chinese documentaries. I had a first-hand account of his gallant personality at the 1999 YIDFF when we were at the same symposium on a Joris Ivens 尤里斯·伊文思 retrospective. In this event we discussed all of Ivens' works, and his wife, the documentary filmmaker Marceline Loridan-Ivens 玛索琳娜·罗尔丹·伊文思, discussed the ones she co-directed with her late husband and answered questions. When the discussion turned to the pair's work on China, Wu Wenguang did not shy away from criticising their documentary on the Cultural Revolution, *How Yukong Moved the Mountains* 愚公移山 (1976). I was a little irritated by his blunt comments to Loridan, who was not prepared for them.

How Yukong Moved the Mountains featured synchronised rushes, a technique often used by the pair, to elucidate the fine details of Chinese society under the Cultural Revolution. Instead of voice-over narration, the priority was to reproduce the raw sounds and voices of the moment, so the words and actions of the subjects that were filmed would have naturally resonated with the spirit of the Cultural Revolution. Wu Wenguang, however, did not appreciate this *cinéma vérité* style adopted by the great auteurs: he particularly could not accept the film's overall affirmation of the Cultural Revolution, and faulted Loridan for stooping so low in their acknowledgment to the understanding and hospitality of the Chinese authorities. In short, the warm welcome they received was from the Chinese leaders at the time, but not from the people of China, and he found such 'representation of the Chinese people' disagreeable when the film aligned so closely to the mainstream ideology of the time, the Cultural Revolution. This got me thinking: what would I have done if I had been in that situation? If I had been in support of the Cultural Revolution, I would probably have committed the same mistake as Joris and Marceline. Sitting beside Wu at the symposium, I couldn't help but feel my hands sweating. The criticism made Loridan visibly uncomfortable, and she fidgeted in her seat while answering that any work, whether good or bad, should be considered a 'child' of the creator's: clearly, it was an answer of defeat. That episode has stuck with me ever since, and it gave me a glimpse of Wu Wenguang's ardour, which is characteristic of his generation of 90s filmmakers.

Wu was certainly a gem discovered by the YIDFF. He wasn't on the scene yet in 1989 when the first YIDFF was held—in fact, there were few Asian documentary filmmakers, which prompted Ogawa Shinsuke 小川绅介 to ask a provocative question: why was there no documentary from Asia? Two years after, Wu drew attention with *Bumming in Beijing: The Last of the Dreamers*, but its video format prevented it from competing at the festival. Ever since video formats were accepted from 1999, there has been a blossoming of Asian documentary films, especially from China, Taiwan, and South Korea. It was in this context that the second Yunfest was held in Kunming, and I got to participate in it.

Fujioka's report in *Documentary Box* began with a narrative on Kunming's documentary movement, but why did the movement begin in Kunming in the first place? This was what I was interested to find out in this trip. I could understand that alternative cultures are often born from locales far away from the centre of power given a spirit of rebellion, which fit the profile of Yunnan with its mountainous geography deeply rooted in ethnic cultures and its stronger historical connections with Myanmar and Thailand than with China. One could even say Yunnan feels more Southeast Asian than Chinese. Perhaps this was why a bloom in documentary from this region could be so impactful on the rest of Asia.

According to Otsu Koshiro 大津幸四郎, the Japanese director Ushiyama Jun'ichi 牛山纯一 has already filmed Yunnan Province several times in his *Travel Around the World* series [*Sekai Ryokō Shirīzu*][3] in the 1970s. Nowadays, as Fujioka wrote in her report, 'there's a joke that says if you spend a year on the shores of Lugu Lake 泸沽湖 (a scenic spot inhabited by many ethnic groups), you'll bump into 100 film crews'. Film crews in Kunming now avoid calling the local mountain dwellers 'ethnic minorities' 少数民族, and instead use the term 'aboriginal ethnicities' 源生民族 [*gensei minzoku*], a clear attempt to reduce the suggestive discrimination and to respect their autochthony. There are twenty-five aboriginal ethnicities in Yunnan Province, occupying one tenth of the provincial population. I have no idea what sort of tensions there exist between them and the overwhelming presence and governance of the Chinese-speaking Han people, but they may be analogical to the kind of conflicts between the Tibetans and the current Chinese regime.

How to document the aboriginal ethnicities of Yunnan visually will be an imminent challenge, and the joke in the last paragraph reveals how film crews are already crowding in on the region. But these are also connected to larger questions that concerned Chinese documentary filmmakers present at this Yunnan festival, namely, how to confront the economic inequality between the urban and mountainous parts of Yunnan, and how to preserve ethnic cultures inherited for generations and generations—in other words, questions on class disparity, social issues, environmental challenges, and so on in Yunnan Province.

Minamata: The Victims and Their World 水俣病患者及其世界 ©Tsuchimoto Motoko

Fujioka's report speaks of a documentary produced by Yunnan Television that humorously shows how Yunnan locals, fed up with repeated travel journalism, have begun saying 'don't film us for free' and demanding compensation from film crews. Here we see an introspective reflection on television producers' own privilege and the phenomenon they have helped fuel; the belief that documentaries could facilitate society's progression and evolution would continue to thrive in a world full of such contradictions.

Four Japanese documentary filmmakers were chosen for the retrospective section of the second Yunfest this time: Ogawa Shinsuke (with three films: *Summer in Narita* 三里塚之夏 [1968]; *Narita: The Peasants of the Second Fortress* 三里塚:第二防线的人们[1971]; *Magino Village: A Tale* 牧野村千年物语 [1987]), Mori Tatsuya 森达也 (with *A* [1997]), Shirakawa Toshihiro 白川敏弘 (with *Now, Where, To?* [2001] which won Japan's Image Forum Festival in 2002), and myself. As an indication of Yunfest's selection policy, I believe that my works were chosen partly because of the recommendation from the director He Yuan, who was a festival organiser.

Minamata Diary: Visiting Resurrected Souls 水俣日记. Tsuchimoto Motoko (left) and Tsuchimoto Noriaki (right) ©Tsuchimoto Motoko

I could understand why my works *On the Road: A Document* 记录：在路上 (1964)—which has been screened in Beijing before—and *Minamata: The Victims and Their World* 水俣病患者及其世界 (1971) were chosen, but my latest digital film *Minamata Diary: Visiting Resurrected Souls* (2004) was not exactly a representative work. Apart from several exceptions, on most occasions three out of my seventeen works on Minamata would be screened together as a series: *Minamata: The Victims and Their World*; *The Shiranui Sea* 不知火海 (1975); and *Minamata Disease: A Trilogy* 作为医学的水俣病 (1974-75). I was therefore surprised that the more personal video piece *Minamata Diary* was chosen for this event. I thought, 'ah, I see. They want to watch side by side an earlier work on Minamata and the latest work more than three decades onwards'. But then, what was the meaning of having my contemporary-style video work screened in Kunming? Perhaps it was selected because of the personal touch of the work, the 'handmade' feel of production as my companion Motoko and I did the filming and sound recording—in other words, because it was a work of the present. Perhaps it was interesting for young film hopefuls to see how a filmmaker of their grandfather's generation could be using the exact identical filming techniques as they do today. If this was the reason *Minamata Diary* was chosen, I would have plenty to say.

On the Road: A Document 记录：在路上 ©Tsuchimoto Motoko

Also, what can be gained now by screening one of my very first documentaries, *On the Road: A Document*? I thought about this question as I observed Chinese filmmakers when the film was screened in Beijing. This work is now forty years old but is already seen as a classic, given that the history of filmmaking only started more than a century ago. The film has also garnered interest in Europe and America where films are more developed. At the forty-ninth Flaherty Seminar two years ago [2003], documentary filmmakers saw the documentary as a work that lent itself to debates in documentary theory, on whether it could be classified as a social issue film, an experimental film, and simply something that is unclassifiable. Filmmakers such as Barbara Hammer 芭芭拉·汉默 even connected it to a genealogy of films, commenting that the camerawork is reminiscent of Dziga Vertov's吉加·维尔托夫 works, but they did not touch on my film's original mission to explore whether the deliriously intersecting roads have been rebuilt, and their problems overcome, simply by completing the construction of social infrastructure. On the other hand, in China and East Asia where films are developing, the documentary has had a very different reception. At the Beijing screening last autumn [2004], producers at the state-run Chinese Central Television (CCTV), aspiring film students and film critics took this film as a work that reflected social reality, and their critique was more sociological. The contrast between Asian and Euro-American reception was stark.

China is now experiencing an unprecedented 'traffic war'. There may be certain parallels between what was depicted in *On the Road: A Document* and the reality in China today. What's more, the film's portrayal of the chaos caused by construction works in preparation for the 1964 Tokyo Olympics forty years ago may echo the current 'on-the-road' situation as Beijing has also embarked on a modernisation project on its roads and urban environment. Viewers in Beijing saw the documentary as a work that had humans as its main focus, portraying 'the roads where human beings inhabit and live'. *On the Road* shows no extraordinary

images; every shot shows something perfectly normal, but under the bland everyday life brews an implosion. Such is the universal appeal of Suzuki Tatsuo's 铃木达夫 powerful cinematography.

I have heard that even in the border city of Kunming, the number of private cars has grown exponentially in the last two years, exactly in the way depicted in *On the Road*. In Kunming I sat in the passenger seat because I wanted to see the city, but witnessing the driving style there in which cars often prioritised themselves over pedestrians, many times my feet moved reflexively as if stepping on the brake. The situation was exactly the same as the one in my documentary, and someone commented that China today exactly replicated the tensions in Japan thirty years earlier—an observation that would be echoed later in the collective publication after the Kunming event. Gone were the days when people would walk on roads in leisure.

This first part serves as a preamble to my travelogue to Kunming; in the rest of the essay I seek to thoroughly digest my experience in China and Chinese films. Although it was a short trip, I spent a long time preparing my thoughts and feelings for it. As I have said in the beginning, I was half sick at the documentary festivals in Beijing and Seoul last year, and could not fulfil the goal of facilitating knowledge exchange on documentaries. To recover from the slump both in health and in reflective power, I managed to finish writing, on the day before I travelled to Kunming, the afterword to the book *What is a Documentary?* (2005, Gendai Shokan; *Dokyumentarī to wa nani ka?*), which is now available and is the accompanying guide to the Tsuchimoto Noriaki Filmography Exhibition last year. Writing that gave me the energy I needed to revisit China, and thanks to the amazing interpreters, I had fruitful conversations with writers and young film hopefuls, which will be mentioned in the following parts.

Group photo of 'Ao no Kai' (lit. The Blue Group) at Tsuchimoto's home in May 2005. From left to right: Kuroki Kazuo, Otsu Koshiro, Iwasa Hisaya, Tsuchimoto Noriaki, Kubota Yukio. ©Tsuchimoto Motoko

The student district in Kunming reminded me strongly of the Shinjuku, Kabuki-chō area where I spent much of my energy and passion during my 'Ao no Kai'[4] days. In Kunming, I felt like a young film aspirant once again, and I hope the rest of this essay will be able to communicate the excitement I experienced.

2.

A sense of excitement came over me as I was about to leave for Kunming. Besides the fact that I always have a soft spot for border regions, I think those in my generation who experienced the Second World War could recall that the word Kunming often appeared in newspapers towards the end of the war, because China's allies such as Britain and America would send supplies from Burma [Myanmar today] to Kunming to back up Chiang Kai-shek's Nationalist Party [the Kuomintang] in their defence against the Japanese army in the hinterland of Chongqing. The word Kunming, as part of the supply line to Chiang, left an impression on me during my secondary school days. My other impression of Yunnan came from Japanese television documentaries on the region, which stressed that Yunnan was the root of Japanese agriculture, since the ethnic groups there also grew rice, sang folk songs on love, and had terraced rice fields. Hence, the appeal of a documentary festival in this borderland was simply too great for me.

Since its inception two years ago, Yunfest together with its competition component is a biennial event that screens documentaries from all over China for the duration of a week. Thanks to the festival, Kunming has become the new kid on the block for China's documentary film movement. However, the organisers didn't call the event a 'documentary exhibition', but a 'multi culture visual festival', which suggests a festive flavour with attention also to music, dance, and other visual art forms. In any case, one of its major achievements has been to let the Chinese authorities accept it as a regular event. It seems that this success lies in the unique trajectory of Yunnan's documentary movement and a strong desire to highlight the achievements of Yunnan's ethnographic cinema (or visual anthropology) in documenting the richness of ethnic cultures in the province.

In my somewhat biased recollection, I have never heard of a governing regime that encourages documentary filmmaking practice initiated and led by the masses. There were even times when documentaries were regarded as left-wing cinema, but the truth is that regimes whether left or right don't seem to see eye to eye with documentaries. Even if we look at Soviet film history, documentaries were in decline only a few years after the Russian Revolution when Lenin was still alive. This is where Dziga Vertov comes in. A testimony of Leninist optimism, the saying goes, 'all films that are important to all realities must begin with newsreels'. Even Vertov, who devoted his life to making documentaries, halted his creative endeavours after his signature *Man with a Movie Camera* 持摄影机的人 (1929). Also, I believe that in the context of socialist cinema, documentary-like films did not emerge apart from certain periods of Cuban and Vietnamese cinema. Well, then, how about China? And with this occasion in mind, what can we say about Yunnan?

Even though the event this time was not exactly called a Yunnan documentary festival, but a visual festival, ninety-eight documentaries were selected, and if we include the competition entries, it truly could be seen as a festive celebration of documentaries. Looking at the organisational chart, the Yunnan Academy of Social Sciences 云南省社会科学院 was the main organiser of Yunfest, with Yunnan Library 云南省图书馆, the Yunnan Provincial Museum 云南省博物馆, the Yunnan Institute of Visual Anthropology 云南省影像人类学研究中心, the Visual Anthropology Laboratory at Yunnan University 云南大学影视人类学实验室, as well as the YIDFF Office listed as co-organisers. As the festival catalogue claims, there was no 'bureaucratic' intervention. In addition, I was surprised to find out that China's broadcasting authority, CCTV, was not involved in Yunnan's local broadcasting station, Yunnan Television 云南广播电视台.

Group photo at Yunfest. From left to right: Peng Xiaolian, Zhao Meilan, Wang Zhongyi, Tsuchimoto Noriaki, Duan Jinchuan, Jiang Yue ©Tsuchimoto Motoko

Yunfest's person-in-charge was Guo Jing 郭净, a young anthropologist who was involved in a local film screening group, but who emitted no vibe of authority. He and the filmmaker He Yuan (a Nakhi ethnic from Yunnan) put together this documentary festival. Even at the usual formal dinner gatherings, there was no need to make speeches introducing ourselves, which suited me just fine. It seems the organisers were trying to distinguish themselves from other officially organised film festivals, but at the same time were prudent enough to not be seen as anti-establishment.

On 24 March, as I arrived in Kunming after a transfer from Guangzhou Airport, my first impression of this city of 2.6 million people and numerous skyscrapers was that it was a modern city that looked nothing like a 'border town'. Advertisements for cell phones and locally made cigarettes hanged on the roofs of buildings, and the smog was quite heavy. He Yuan, the organiser, picked me up from Kunming Airport himself, but as I expected, there was no chartered transportation. I even had to wave my hands to help get taxis. It looked like the festival was run only by a few volunteers, and everyone had their plates full.

The main venue was Yunnan Library, built seven years ago beside the Green Lake scenic spot. There were three halls of various sizes, with video projection facilities installed. Everything on the festival programme was to be held in the library, and catering was provided by the huge restaurants run by ethnic communities on the premise. Interestingly, the office of this festival only had some desks and sofas and was not meant for receiving gusts, and with unfinished food and drinks it reminded me of a student society room. The room was where young film hopefuls and participating filmmakers debated about films, and there was no particular gesture to treat foreign filmmakers like myself or directors from Europe or America as guests. The amateurish atmosphere was befitting for such a young film festival, and reminded me strongly of a university film society that had nothing to do with commercialisation. But then, if we think about how the esteemed Englishwoman Ms Jane Balfour, with her sharp eye for outstanding films, has singlehandedly

distributed the Japanese director Itami Juzo's 伊丹十三 film to Europe, the same excitement can be found in China today: like Wang Bing's 王兵 2003 ultra-long documentary *Tie Xi Qu: West of the Tracks* 铁西区, we may be able to find the next rising star. I am sure Fujioka, too, saw it as her main task to discover new talent, and for this she was constantly on the move.

He Yuan said to me, 'Kunming is more than 1,000 kilometres about sea level, and the air quality used to be good …' But the smog in the city centre was heavy due to the exhaust gas emission from vehicles. He played a part in selecting my films for the festival, and wasn't surprised *On the Road* was chosen in addition to my Minamata films.

Here I'd like to make a small detour and talk about my interpreter. When I go overseas I always worry about language barriers. My companions, like myself, often could not speak English. In hindsight it was a wise move to request an interpreter, but this time I was lucky enough to have Zhao Meilan 赵妹岚, a young researcher who has taught Japanese at Yunnan University before, to accompany and interpret for me. Even though films and pollution are not her forté, she took charge of my daily interactions with other people.

This issue came to the fore, however, during the question and answer sessions; such back-and-forth exchanges are difficult to translate. In addition to interpreting skills, one also needs to have a thorough understanding of the film's themes and their specific expressions, as well as knowledge in film terminologies. My films sometimes even call for explanations on pollution and organic mercury poisoning. But then the event wasn't an academic conference, but a 'film festival', so interpreters also have to pay attention to the nature of the event as well. The success of a foreign film festival depends on whether there are good interpreters. Kunming gave me the guarantee that I would be able to express my thoughts. Interpretation at screenings was provided by Wang Zhongyi 王众一 (Editor-in-Chief of the Japanese edition of *People's China*[5]), who is well known among Japanese film circles, and Feng Yan 冯艳, a female documentary filmmaker who studied in Japan for seven years and translated Ogawa Shinsuke's book *Treasuring Films* [*Eiga o toru*] into Chinese[6]. That these interpreters were drafted to help out at Yunfest had to do with the question and answer sessions, which really are the highlight of a film festival.

As I have said in the previous section, a theme that resonated well with *On the Road* was the severe and very real problem of road safety in China, which differed from developed countries in Europe and America where infrastructure construction is basically complete. As an aside, according to an article in *Asahi Shimbun* 朝日新闻 (1 September, 2004), in the twenty-first century about 100,000 people die from traffic accidents in China a year, thus about 300 a day. To quote the article: 'imagine that every single day there's a wide-body commercial airplane crashing…' *On the Road* was made in 1963, when the annual number of fatalities from road accidents in Japan reached its peak of 12,000. What about now, forty years on? There are about 74,000,000 automatic cars in Japan with an annual death toll of 7,900. By comparison, China according to the article has 24,000,000 cars, a third of Japan's number, but the death toll is 'the worst in the world' at about 100,000 lives.

The Japanese *kanji* written by Tsuchimoto. Wang Zhongyi (left) and Tsuchimoto Noriaki (right) ©Tsuchimoto Motoko

So, what is China's road safety slogan? It has always been 'people-oriented'. That is

without doubt a good slogan. What *On the Road* wanted to do, in fact, was also to sound a warning alarm to a city where this people-oriented spirit had been lost, where urban construction had eroded traffic ethics. The situation depicted in the film was exacerbated by the Tokyo Olympics in 1964, and included a self-criticism at the apathy of Tokyo citizens. It was a painful documentary to make for me, but neither was I prepared for the kind of eccentric response I am going to describe.

Beijing will hold the Olympics three years from now in 2008. In anticipation of the event, large-scale construction works are under way in many cities, demanding patience from citizens. Perhaps because of this awareness, there were some nasty and ironic criticisms at the post-screening discussion. One of the questions was: 'setting aside your Minamata films which dealt with pollution, what intention is there to bring this film, which critiques traffic accidents forty years ago, to China today?' My interpreter Wang Zhongyi urged me to reply, perhaps thinking that it would inspire the ongoing discussion. I said, 'well, it wasn't me who chose it, but the festival organiser, so I didn't have any particular intention'. Then came another probing question: 'but then why is it now that you are showing such an old work from 40 years ago?' I still had no idea what the inquirer was getting at. Then I could hear booing from the floor, and could see a woman near him standing up and scolding him. Looking closely, I realised the woman was director Peng Xiaolian 彭小莲, who completed the final touches on Ogawa Shinsuke's last film *Red Persimmons* 满山红柿 (1992) and was on the selection panel of this festival. I have only seen her in pictures, but here she was, shouting 'stop translating this question. It's disrespectful to the director!' (Wang did translate everything for me, though.)

Wang said to the audience the discussion would continue, and urged the inquirer to be more specific. Still shouting, the inquirer explained his reasoning: 'nowadays the car manufacturing industry has produced many new jobs, brought convenience to urban activities, and helped bring about unprecedented prosperity. Are all of these not thanks to the car industry? What's with all these criticisms of motorised society? Are you trying to put a brake on China's development?' It seems that the film was seen as my (or Japan's) critique of China. Hearing that, some other audience then said, 'This is a film event. Why aren't you asking about the film itself?' I tried to broaden the subject and talked about what happened to my film. 'This film has been dormant for forty years, and still cannot be screened in public today. Until a few years back, I couldn't even see the new edition of the original master film even if I had wanted to see it. It wasn't until the production company, who held the rights, went bankrupt that the rights finally came back to me. And recently, film festivals from not only Europe and America, but also in Asia, have been asking to screen the film. I want you to know that I had no intention to bring this film here to criticise China's motorised society'.

Well, what about the road safety situation in Japan? I told the audience in earnest: 'Japan still hasn't established a people-oriented traffic ethics, either. People still have to cross roads with footbridges. I, at 76, can say from my everyday experience that pedestrians are not prioritised when it comes to using the streets'. Hearing that, many people started sharing what they thought about the film. Even as something like a consensus began to take shape among the audience, the inquirer still wanted to say things. Director Peng bellowed in anger, 'don't translate the words of this fool!' Wang, however, continued to translate everything for me.

After the event, Wang said to me, 'that's a kind of nationalism, which stems from the desire to be considered the peer of developed countries. Probably 60% of Chinese people think the same as that person'. With this I had a better understanding of where it all came from, and I replied, with true appreciation for his interpretation, 'it's rare to experience these sort of zealous exchanges even in film screenings in Japan'.

This sort of hostility also arises sometimes in discussions about pollution in developing countries. Some may think you'd have to turn a blind eye to unavoidable pollution in a society where development comes first. More than a decade ago, when there was a serious outbreak of Minamata disease in northeastern

China due to mercury poisoning, Chinese authorities who came to Minamata to observe asked Japanese researchers: 'isn't it cheaper to just compensate the victims with money than to close the factories?' Apparently, Dr Harada Masazumi 原田正纯 was speechless upon hearing that. Such were the actual thoughts of those in power, a deep-rooted belief in human discrimination. At the same time, it is very easy to spread developmentalist beliefs among the public by claiming that 'developed countries now keep preaching about the terror of pollution in order to stop us developing countries from catching up!' All it takes is for governments, officials in authority, bootlicking academics, or so-called 'experts' to keep forging a 'myth of safe industry and society'. I can never let this pass, because I have seen too many such travesties of humanity in the history of Minamata disease.

It was a productive screening with lots of thoughts on the current situation in China. The feedback was beyond my expectation. It confirmed my belief that even after forty years, *On the Road* remains a topical film that can induce critical thinking.

3.

The word 'Yunnan' in Yunnan Multi Culture Visual Festival is often stylised on posters and other promotional materials as *Yun zhi nan* 云之南—or South of the Clouds. It evokes the idea of the deep south—a different world at the far end of China's territory. The mysterious nature of this borderland, due to its distance from China's centres of power—Beijing, Shanghai, Guangdong, and so on—enabled the preservation of its uniqueness. This was perhaps the reason why Yunfest chose to call itself South of the Clouds.

However, as we entered the twenty-first century, Yunnan Province began to bask in a different sort of spotlight. A special feature on regions along the Mekong river, serialised in *Asahi Shimbun* in April 2003, opened my eyes: 'Yunnan Province has suddenly become the forefront of development, and the Mekong River is now seen as a "golden waterway" that facilitates the traffic of goods, people and capital in Southeast Asia'. This shows how China wants to not only develop its southern parts, but also put forward an ambitious blueprint to cultivate the Mekong region holistically across the borders of Thailand, Laos, Vietnam, and Burma. In the last three or four years, Yunnan Province has been designated a new entrance to China. The dazzling modernisation I witnessed in Kunming was the result of both China's development strategy in the south in anticipation of 'the advent of a new era' and visionary investment by foreign capital. It was amidst this transition that Fujioka Asako's reportage on Yunnan's documentary movement was published.

As I wrote in the last section, this visual festival was co-organised by the Yunnan Institute of Visual Anthropology, and hence had a focus on ethnographic films. But I couldn't help but think that there was an ambition to make Kunming the future centre of the ethnographic documentary movement in the entire Mekong region. Hence, when asked about my impression of Kunming during an interview with Yunnan Television, I said, 'this place is both Chinese and Southeast Asian'. Even though the twenty-five ethnicities occupy a tenth of the population, I could not tell a Dai, Tibetan, or Yi person apart; in other words, I could only recognise them as the 'non-Han ethnic groups'.

Some of the Han people in Yunnan were very sensitive in their treatment of the non-Han ethnic groups. Liu Xiaojin 刘晓津, an experienced female director working at Yunnan Television, is said to have devoted her entire life to the preservation and documentation of non-Han cultures. She would never use the term 'ethnic minorities'. She said, almost pleadingly, 'please call them "aboriginal ethnicities"', a term that gives off a vibe of 'indigenous communities'. In Japan, the term 'indigenous people' has also been used to address the Ainu people, but only in the last three or four decades, before which the government used to call them with the somewhat discriminatory term *dojin* 土人 [vernacular people]. So, I could see where Liu was coming from. Even on her name card, the words 'aboriginal ethnicity culture' appeared in the name of her affiliate organisation. However, what was curious to me was that I never heard other people using the term, nor

could I find it mentioned in the festival catalogue, but it seems to be understood among anthropological researchers in Yunnan studying the ethnic minorities with their perspectives on anthropology or ethnology.

I am talking about Liu here in detail because I could sense a strong belief from Liu's word choice to critically reflect on the sense of superiority that implicitly existed in the minds of the dominating Han-Chinese people (including Liu herself), and hence to declare that she, as a documentarist, and as courtesy to the non-Han ethnic groups, would continue using the term 'aboriginal ethnicities'.

Ethnic minorities in China had faced discriminations before the Communist regime came to power, but the remnants of the old days lived on in the new era. With Chinese philosophy so strongly rooted in the Han ethnicity, it was no surprise that non-Han ethnic groups in the borderlands could not avoid prejudice. According to the reportage in *Asahi Shimbun*, electricity did not come to these regions until the latter half of the 1990s, and television arrived even later. Without doubt there was a huge gap in the standard of living: their income was not even a tenth of what an office worker in Kunming would make.

However, it seems that a new light is dawning in the region. The border areas adjacent to the ASEAN countries used to be out of bounds to foreign journalists in the Cold War era because it was a military zone during the Sino-Vietnamese War. Now, as I have mentioned, the region has come to be in the limelight in recent years as a vibrant connection between China and Southeast Asia. This sense of excitement quickly spreads through the region, and today, visual anthropologists, intellectuals, and people from all walks of life in Kunming strive to get rid of the negative image of the borderland. The second Yunnan (South of Clouds) Multi Culture Visual Festival was born in such revolutionary times.

So, while it was a maturing festival relying on lots of volunteers, one could sense a pioneering, visionary energy. The avant-garde Japanese director Shirakawa Toshihiro 白川敏弘, who has recently visited several film festivals in Asia and is participating in this Kunming event for the first time as a director, was touched by the passion that the people here showed from the bottom of their heart, something less visible in documentary festivals in Taiwan and South Korea.

Indeed, there was an easygoingness in Kunming befitting what could be called a 'new found land' in documentary. Or perhaps one could also call it an anarchic atmosphere. Given that there were nearly a hundred selected films, young film students and hopefuls as well as television production staff from all over China filled the event with a freewheeling (hence 'anarchic') atmosphere and their stylish characters—some of the guys had long hair, or wore eye-catching hats, looking like free-spirited artists or social activists. Even though China's supposed to be a Confucian country where respect for the elderly was an important value, there was no special treatment for us apart from assigning Zhao Meilan as my interpreter. She was a Japanese major and was not interested in being a guide for Japanese tourists no matter how much it paid. An outstanding Japanese studies researcher, she was writing her thesis on Japanese people's volunteering activities in Africa, and in her own words, 'knew little about films'.

Everything was spontaneous and off the cuff. For example, on the first day I met this young twenty-something from Chongqing who, upon learning I came from Japan, said, 'I respect Kurosawa Akira 黒泽明 a lot, so this! (pointing at his flat cap hunting hat) I am wearing this to imitate Kurosawa!' And here I was, having no recollection of Kurosawa Akira in flat caps … Then out of nowhere he said 'let's take a picture', and stood by my side, asking his friend to take photos with his digital camera. I thought, disappointed, so he's just a celebrity-hunter. From what he pointed out in the YIDFF catalogue, he wasn't a competitor, but was in fact a student with work in the 'Young Forum' section of the festival, an achievement very much seen as a gateway to success for young directors.

The summary of his work looked interesting. Perhaps knowing that I had never seen his work, he took out a DVD from his rucksack, and gave it to me: 'this is my work!' At the back of the DVD case was some

handwritten information. Later, I checked it against the catalogue, and the work turned out to be a documentary called *The Youth's Cemetery* 青春墓园[7] (23 min, [2005]), about reconstructing the history of the Cultural Revolution by visiting the graves of those who lost their lives in Chongqing during that period. It appeared to have garnered much attention.

What took me by surprise was how he so naturally gave out his own self-produced work—encased in the most ordinary plastic DVD case with his own name, email and phone number written with a permanent marker—in the hope that I would watch it. It was like giving out his name card, and even though this is now an era of digital editing, he had faith that he could make acquaintances by giving out a crudely made DVD with handwritten info and not even a printed programme or flyer. Was this how they networked or made connections here in China among film critics, professors, or fellow producers?

Born in 1984 and now a 21-year-old student studying television production at Chongqing University, the young director told me to email him about my thoughts after watching his film. My interpreter, Zhao Meilan, said to a dumbfounded me, 'so this is how film people promoted themselves. It's really tiring!' But then he looked like he's of my grandson's generation, so I didn't mind it so much.

In Japan, it has also always been difficult for a newbie to get other people to watch your work. I knew it because I had been there. Before the digital age, if your film did not get to be screened in projection rooms, even your friends wouldn't want to watch it. It goes without saying that without proper connection, it was difficult for one's talent to be 'discovered' by film critics. In Japan, it was common to hand out letters or flyers explaining the intention of production together with the film itself, and this practice still exists. But it seemed that in China the common way was not to exchange name cards, but to present yourself through DVDs. After all, this is a country where what look like pirated editions of Chaplin's *Modern Times* 摩登时代 (1936) and Ozu Yasujiro 小津安二郎's *Tokyo Story* 东京物语 (1953) are sold in dollar stores or pound shops; DVDs are sold so cheaply on the streets that you'd wonder how much the originally price would have been. A self-produced DVD made with a popular laptop would surely be even cheaper. This is perhaps why these people approached random others at festivals like this, handing out multiple copies of their work for free to those who might seem interested.

Before I knew it, I was already given nearly ten such DVDs during my three-night stay in Kunming. Fujioka, renowned for her work at the YIDFF, apparently received a whole suitcase of these sample works. This ferocious self-promotion seems to be a good illustration of the documentary industry in China.

I want to finish this section by talking about the very meaningful underground film screening I attended.

On the second night of my stay in Kunming, Fujioka told me about a special screening at a different venue. This was a film that apparently could not be fit into the festival's programme, which was already jam-packed among the three well-equipped halls at the main venue Yunnan Library. In addition to the recommendation I got from the festival staff, I wanted to watch the film as soon as I learnt that it was about the current situation of the ethnic minorities in the province. Fully prepared to feel tired, I headed to the main streets of the city at night, towards the bar that was the screening venue. Fujioka told me that in large cities in China, there are often places that have video projectors equipped, and these places are used to hold underground screenings. It seems that works that have been 'shelved', in other words, those that have not been endorsed by the authorities and cannot be shown in cinemas or on television, may still be shown underground among fans.

The venue was a neon-filled club where people could drink, play billiard, and dance. Young students were moving their bodies to the rhythm of the live band. Some volunteers from the film festival saw us looking around for the screening, so they led us to the back of the dancehall while apologising for how noisy it was. There, we saw a multi-purpose space with a screen set up against the wall. There were no chairs, only big

cushions scattered across the floor, and we were told to sit wherever we like. It didn't look like a proper theatre, but more like a place for performances or relaxed screenings. Tonight, though, it was very crowded, as if all the young people participating at Yunfest were present. But sitting on what looked like to be the best spot of the venue was a white-haired old lady and her family. I thought she was a family member of the director whose film was being shown, and indeed she was. The old lady must have been overjoyed and come early to support a public screening of what appeared to be her daughter-in-law's work, and there she was, sitting with her back straight on a cushion, in a manner that was a bit out of place with the surrounding.

In the audience amidst young film producers and students were the famous director from Yunnan Television who made the documentary *The Last Caravan*[8] (2001) as well as some other people who appeared to be Kunming journalists. They were all sitting with their legs folded.

To make a slight distraction here, in a recent article I wrote something that echoed what I felt at this underground screening. 'Recently, filmmaking has increasingly reminded me of minstrels and poets in nineteenth-century Russia who extolled the revolution. They recited their own poems in a friendly, supportive pub, and the audience gave immediate reaction and feedback. These occasions brew a cauldron of thoughts and exchanges, and recommendation spread by word of mouth' (from the Afterword to *What is a Documentary? The Documentary Work of Tsuchimoto Noriaki*). I found glimpses of this at that screening. I have long desired a screening space where films could come to life, where filmmakers could make films, show them, talk about them, unashamedly shared them with people while at the same time accepting their straightforward critique. And in the present era when filmmaking no longer needs many production staff and can be done by a single person digitally, how can we evoke mutual feelings and exchange fair criticism respectfully? I remembered reading books a long time ago on revolutionary poets in Russia, on how they would recite their poems, how their fans and fellow poets would give support and encouragement on the spot, and how the poets would then polish their own work. These poets' personal agency to improve their craft reminded me very much of the independent documentarists. Somehow, I had a feeling I might witness something like this in Kunming.

With the screen behind her, the director, a thirty-something woman named Shi Lihong 史立红, welcomed the audience. I think normally she worked on films in Beijing, but the work she played tonight was a side project between her and her friends, and it didn't look like it could be broadcast on television. The film, *Voice of the Angry River* 怒江之春 (50 min; [2004]), exposed the current situation of the aboriginal communities who were forced to move from their mountainous habitats twenty years ago due to the construction of the hydroelectric dams.

Tsuchimoto Noriaki (left) and Shi Lihong (right) ©Tsuchimoto Motoko

The problems these communities faced were common dilemmas of economic development. Earlier in this part I mentioned the background to these developments with regard to the region, namely, how Yunnan was transformed from being seen as an undeveloped hinterland to now basking in the spotlight as the centre of the Mekong cultural region. In fact, these developments could be traced back to as early as the 1980s.

Another reason, as reported by the coverage

in *Asahi Shimbun*, was the large-scale construction of more than ten hydroelectric dams, led by the province under supervision from the national government: 'such large-scale projects have kickstarted the development of Yunnan Province which until now had no "window" to open to the outside world. Two (hydroelectric powerplants) have already been built, with a third, larger-scale one estimated to produce four million kilowatts now under construction'. A hydroelectric powerplant of such monstrous productivity is rather rare even globally, and the size of the reservoir formed is beyond imagination. The ethnic minorities documented in the film had been living in the mountains, valleys, and banks along the river with their own unique lifestyle, but they were practically expelled from their villages.

Such was the 'electricity sales' policy initiated by the province and the nation. For Yunnan Province, which had no export goods other than cigarettes, the export of electricity to other provinces was a unique asset. According to *Asahi Shimbun*, 'this development [of hydroelectric dams] was part of China's "great western development programme 西部大开发" beginning in the 1990s. It was a project that transferred electricity generated in the southwest of the country where water resources are plenty to Guangdong Province and other eastern parts where electricity is needed'. The 'electricity from the west' 西电东送 came precisely from the mountainous areas in the west of Yunnan province, the world of ethnic minorities that were the main actors of this documentary. How should we respect their habitat?

'How come you could film all these things?' Someone asked such a professional question. Director Shi replied that she filmed when she was on a volunteering trip helping out some Beijing scholars in their research. There were also questions that asked Shi to reveal insider information on whether anyone had approached the team to show this film on television. The pre-screening discussion was filled with tension.

Then, the film was screened. It depicted how the ethnic villagers could not find ways to make a living and ended up returning to the mountains and, as a last resort for income, scavenged glass, plastic bottles, and plastic bags from urban waste dumped in the valleys. These aboriginal villagers were living on minimal income (five yuan a day, approximately sixty yen), and doing exactly the most humiliating kind of labour also portrayed in *Scavenger* (1995) and *God's Children* (2002) by director Shinomiya Hiroshi 四之宫浩 in the Philippines. The manner of depiction was serene, with long takes staring at piles of rubbish and the villagers at work, or at villagers during interviews. A long shot that really struck me was when a young mother carrying her young child had no words to say while straightening disposed plastic bags: speechless and in despair, her tears fell at last, without the slightest sob.

I couldn't help but wonder: why couldn't such a film whose quality easily surpassed many documentaries be shown on television? But the audience were discussing more straightforward questions. People exchanged opinions until late at night with no end in sight. There was no moderator, and people did not shy away from making long comments. Director Shi became agitated as she answered questions.

My interpreter couldn't keep up with the quick pace of exchanges. But, I could feel the spirit. Every time another woman, who also seemed to be a filmmaker, passionately raised her voice during discussion, the audience would nod to show their agreement. There was perhaps a consensus in the venue agreeing that the work should be watched more broadly, and hence questioned why this work wasn't officially included in the festival and could only be screened surreptitiously. I thought, 'this is exactly what documentary is all about'. This late at night, viewers and filmmakers forgot about going home and simply continued discussing a film they had just seen, not wanting to miss a single comment. It was getting late for me and I wanted to go, but then, my interpreter Zhao Meilan said to me that 'someone knows you are here'.

So, I made this comment: 'what I see tonight is a film being shown in such a venue and receiving feedback from the audience, who in turn will spread the word about the film. The passion I witness here speaks to the success of the work'. I should have stopped here, but I ended up saying more: 'video is going to start a second revolution in film history. Tonight, the way filmmakers show their work and ask for feedback directly,

and the audience shows their support—isn't this what filmmaking was like in the beginning days of the Lumière brothers. To me, this event exemplifies perfectly what film should be like'. This was perhaps too much to interpret for Zhao Meilan, who had no background knowledge of film history. I was regretful for a moment, but then pulled myself together, seeing that director Shi and the young people there seemed encouraged by my excitement.

4.

As I penned this article, I asked myself why Kunming would be the new site for documentary in China. One of the reasons was Kunming's trajectory as it transformed from being a borderland in the deep south, or South of the Clouds, where the smell of gunpowder constantly existed until around 1995, to a new open city involved in a new circuit of exchange in Southeast Asia.

With 4,500 kilometres of logistic route, the Mekong River can already accommodate fifty-tonne class freighters from its river mouth and to upstream Yunnan. Thanks to the river, countries in the broader Southeast Asian region, including Laos, Cambodia, Vietnam, Thailand and Myanmar, are well connected, and now, Kunming is providing China with new access to these Asian countries.

Moreover, while there are twenty-five ethnic minorities (or aboriginal communities) in Yunnan, most of these are part of the same umbrella group of 'mountain dwellers' also living in the neighbouring countries and territories of Thailand, Laos, and Tibet. Thus, when it comes to multi-ethnicity, this region stands out from the rest of China. Here, neither 'Chinese philosophy' from ancient times nor 'Han chauvinism' is as prominent; rather, it is the rich cultures of ethnic minorities that are brought to the fore as a key feature of Yunnan.

It is no wonder that the tourist attraction Yunnan Ethnic Village is built on a vast piece of land in the suburbs of Kunming City. This is an amusement park where you can enjoy the lifestyles, handicrafts and cuisines of the ethnic minorities without having to go to the mountainous areas. Over a thousand ethnic staff run the facility. The place is very much marketed as 'Southeast Asia in China', and the exotic, ethnic feel is a major selling point, attracting not only tourist groups from Europe, America, Japan and Taiwan, but visitors from all over China as well.

I mentioned earlier that the ethnic minorities here have been constantly filmed by TV crews from all over the world, as well as by TV stations from Beijing and Yunnan. This can be seen in the joke I quoted: 'if you spend a year on the shores of Lugu Lake (a famous scenic spot), you'll bump into 100 film crews'. It's not hard to empathise with how fed up the ethnic communities must be. Think about it: they were simply filmed subjects, so to speak, and had no power to agree or disagree with the way they were portrayed. Was the visual representation accurate, were they merely pitied for being backward, or was everything just for fun? One cannot blame them for having these apprehensions. A woman working in the terraced rice fields said to a crew from Yunnan Television, 'if you want to film me, you'd better pay me!' This episode became well known as the television crew broadcast it in a humorous programme later, but is a story that speaks volumes about the situation of Yunnan in recent years. It remains a question for intellectuals and filmmakers in Kunming to think through issues of representation in ethnographic films.

Using terms such as film ethnology or visual anthropology brings up certain feelings in me, because these terms have almost fallen into disuse now. I believe the word was born in the midst of the age of television and documentaries in the 1970s. Until this day I continue to be amazed by the achievements of my friend from college, Ushiyama Jun'ichi, whose documentary programmes on Nippon TV beginning in the 1960s with *Nonfiction Theatre* [*Nonfikushon gekijō*] (and including *Amazing Travels around the World* [*Subarashii Sekai Ryokō*] and *The World Unknown to Us* [*Shirarezaru sekai*]) have been recognised as an informative part of ethnology and anthropology in the social sciences. Also, thanks to the writing he has done in these areas, Japanese universities eventually created departments of film (visual) anthropology and film

ethnology. Having said that, this disciplinary history in Japan was very different to the trajectory of visual anthropology practice here in Kunming.

Looking back even further to the time of the Lumière brothers when ethnographic films first appeared, we can see that ethnographic themes used to be highly treasured. There were times when they were used as explicit propaganda for imperialist policies of colonisation, or as weapons of appeasement and indoctrination against local inhabitants. At any rate, it was still very much the case that they portrayed the colonised people through the eyes of filmmakers in developed countries. After World War Two, as people began to reflect on the condescending perspectives used for portraying the histories of colonised inhabitants, these films once again gained a certain privileged status as an academic record of human history.

At the commemorative International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences in 1973, six methodological principles were passed as a resolution on visual anthropology. Among them, alongside the principle 'to ensure that the people whose lives are filmed (read: indigenous people and so on) share fully in the results, and that the resulting documentation is freely available', the fourth principle is also relevant to the situation in Kunming: to 'encourage training in the techniques of modern ethnographic filming, especially for professional fieldworkers and for the peoples who are being filmed (indigenous people)' (Hockings, ed. *Principles of Visual Anthropology*, 1975). In other words, it was resolved to cultivate filmmakers among the indigenous people being filmed. Since it would be difficult to make a realistic record if only filmmakers, directors and staff from developed countries visited the field site and made documents one-sidedly, there was an ambition to cultivate indigenous filmmakers and involve their participation.

Jean Rouch 让·鲁什 would go on and declare that filmmakers needed local staff who could speak the local language. I'm not sure if that is always the case ... For his documentary programmes, producer Ushiyama Jun'ichi had a harsh policy for his research team: for ten years, the assigned locale one was responsible for would not change. In other words, his researchers would be stuck with their respective field site for a whole decade. But as a result, he was able to produce globally acclaimed documentaries on 'undeveloped territories' such as New Guinea, the Amazon, and Africa. Yet, even with Ushiyama's talent, financial difficulty always seemed to be a challenge.

Incidentally, contributors like Margaret Mead 玛格丽特·米德 and others to the aforementioned *Principles of Visual Anthropology* had already predicted and expressed anticipation of the age of information technology and the rise of video that would come to dominate our current era. This has had huge implications for film theory. For example, Margaret Mead observed that ethnographic filmmaking was different from existing film editing practices—which built on certain aesthetic techniques and montage cuts—because it would be difficult to predict what would happen when filming the unfamiliar behaviour of indigenous people. There might be times when one could not even bear to make a cut on the footage. For this reason, she recommended a camera that could do long shots of at least ten minutes; likewise, Jean Rouch has said he wanted to make films with a sixteen milimetre camera and a 1000-foot magazine that could shoot for thirty minutes. The desires of these filmmakers made film budgets explode, and could eventually lead to financial collapse.

In the past, when film reels were used, their cost would worry filmmakers around the world who were producing films of an academic nature, which wouldn't sell well commercially. For example, even if Flaherty 罗伯特·弗拉哈迪 might have been able to determine the film scale in advance based on his film aesthetics, it took him a year to make the first cut for *Moana* 莫阿纳(1926): such was the devotion of a cinematographic pursuit. When it comes to ethnographic filmmaking, the more film reels one has, the better. Time constraint is the biggest enemy to an ethnographic filmmaker producing observational films. For the longest time, this type of academic films would often be shaped by the budget, and there often was no way back. In the

1970s, these films were all the rage on television, but even then, by the 1980s, programmes that did not perform well in investment terms had to be terminated. Filmmakers who wanted to safeguard the quality of the documentary, use long shots, and have a long-term engagement with the field could easily end up bankrupt—a very common struggle. Since then, the television documentary recession has continued; in the midst of all this, the advent of digital video has been revolutionary for visual anthropology. It has a particularly important part to play in the hype around Kunming's non-commercial documentary movement.

It has been thirty years since people like Margaret Mead and Jean Rouch spoke of the need to record 'the heritage of mankind […] in all its remaining diversity and richness' in *Resolution on Visual Anthropology*, the document passed at that 1973 visual anthropology meeting and adopted by the likes of Ushiyama. I think we can now say that the promise has finally come back to life—to familiarise ethnic minority activists with video production, so that they can independently make their own documentaries without interference. This is what a democratic documentary should be about: those whose lives were filmed now become the ones who film.

I have already mentioned that ninety-five percent of the works exhibited at Yunfest were digital videos, with some indeed depicting ethnic minorities. According to the programme, two of the thirteen films in competition were from Yunnan, and both were about aboriginal communities. But the film *Voice of the Angry River*, which as I mentioned portrayed the demands of villagers whose habitats were flooded by dam construction, seemed to have encountered an intervention by the authorities even though it was filmed in Yunnan, and could not enter the competition, hence only being screened in an underground bar late at night. While it seems television programmes touching on politics or social issues are still taboo in TV stations, which are directly managed by city, provincial, and national governments, we ought to keep an eye on how the independent filmmaker Shi Lihong's *Voice of the Angry River* will be screened, and how Yunfest can support her in future.

At the same time, I must also mention the Kunming filmmaker Miao Qingdong 缪庆东's short film, *The Singing Voices of Nanlin Village* 南林村的歌声 (2004), which did enter the competition. This is a skit that documented the collection of happy songs sung by a large family-like group of village people of Hani ethnicity. The bulk of the film was singing scenes where everyone from grandparents to grandchildren performed their own favourite songs, but I was particularly drawn to the film's opening scenes, which portrayed the village, the houses, the wells, the black pigs kept by the villagers, and so on. There was a sense of daily life being captured, as if the filmmaker just decided to film his own private life at home. Whether an insert shot or not, every shot was in fact determined by the visual composition. I would have loved to see longer shots of those villages, houses, wells, and the general daily life of the villagers. As for the singing scenes, tens of old villagers would sit in a circle and sing the dialogic songs passed down through generations. These seem to be love songs, where lovers in mountainous villages would countersing to each other in high, clear voices reaching across valleys. Everyone was listening intently and enjoying the singing. But when it came to the three grandchildren, the scene showed each of them singing pop songs with plastic bottles in their hands, perhaps trying to imitate chic pop singers on television. It was a hilarious scene, and even at the screening venue the audience broke into laughter. The film therefore also showed how the impact of television has reached these inner areas.

In the post-screening discussion, there were questions on the film's casual style. Someone seemed to have said that the film showed no sociological perspectives, to which director Miao replied, 'I only filmed what I liked'. Then came a follow-up question: 'where is your criticism as a filmmaker?' Once again director Miao replied, 'I filmed what I liked'. This was an answer you couldn't say much about. I could feel there was a nuance embedded in it, namely, that if it had been possible to depict sociological problems faced by ethnic minorities freely, he would have done so. His short and crisp answers perhaps had a hidden layer of meaning that the participants at the screening could understand.

As an aside, I also want to mention a similar episode.

On the day I left Kunming, I was given two DVDs by an elegant middle-aged female director at the venue. As I wrote earlier, in lieu of name cards a twenty-something film hopeful from Chongqing had already given me a self-made DVD with a handwritten note containing his information, so this time I wasn't particularly surprised, but this lady was very humble and didn't look like a professional. I only knew that she was a freelance documentary filmmaker in Beijing.

I watched the film on my computer after returning to Japan. The work, titled *The Demolition of Streets of Flowers, and the Demonstrations and Resistance (of the Residents)*, presented the demolition of the old streets of Beijing and the stubborn residents who resisted it. What I found interesting was how the camera stood by the residents' side. I tried to locate the work in the festival programme, thinking it was a published work, but I could not find any screening information, nor was it shown in underground events, it seemed. The director's name was Ma Ri, but I was told by a Chinese student studying in Japan that the name looked like a pseudonym. The director was perhaps a quiet, modest, and anonymous filmmaker.

The documentary's quality was clearly good enough to be shown on television, and the Chinese student who translated the film for me said that the way it was filmed wouldn't have caused any problem even at Beijing's CCTV. To find out if that was the truth, I asked the Chinese student to contact the director with the phone number on the DVD. The director said it could not be broadcast because it was rejected by the 'mainstream' in TV stations. As expected, I thought. But I also remembered that I met her not in Beijing, but in Kunming. I hope I am not reading too much into things, but in other words, bringing her own film that was rejected by Beijing, she came all the way to Kunming to meet fellow film people who could be her companions. And I so happened to be one of them. She brought with her an optimism: even if Beijing was not with her, there would be someone in Kunming who could understand her. Kunming as a 'land of documentary' is now seen to carry this attractive power.

Let's return to my trip. On my third day in Kunming, I was asked by Guo Jing, the person in charge of the entire festival and a director in film research at the Yunnan Academy of Social Sciences, to speak outside of my planned discussion event. He wanted me to give a special lecture to students majoring in film, covering quite a number of topics including 'the significance of filming Minamata in a documentary', 'advice for filmmaking beginners', plus some time for questions. This time, I was lucky to have veteran Wang Zhongyi as my interpreter.

When I arrived, I looked around and saw many people with tanned skin in the front row. There were people of Dai ethnicity, Yi ethnicity, Tibetan ethnicity, and so on, and Guo Jing introduced them one by one. Everyone had a camera, perhaps because this was a lecture on practical filming skills. After attending festivals in Seoul and Beijing, I have got used to young people holding cameras. But, imagining how these students would become active filmmakers and go on to make documentaries on and of their own, I kept thinking what I should say on the topic of 'why we make films'. Recalling the situation described in *Voice of the Angry River*, I decided to talk about how we should capture the beginning of environmental change.

So, I started with a hypothetical question: 'when people were investigating the cause of Minamata disease, what would I have filmed if I had had a DVD camera like we do now?' But this, in fact, was no hypothesis. When the outbreak of Minamata disease happened, everyone believed that the toxic wastewater from the Chisso factory was the cause, but there was no way to prove it. A small effort was made by Ito Hasuo 伊藤蓮雄, an insurance manager in Minamata at the time, who as a hobby recorded the changes in scenery at Minamata Bay and the fish swimming languidly with his 8mm camera, and made a film connecting the dots, adding his own conjecture in subtitles. This documentary evidence was screened at Japan's National Diet three years later, and it finally got the Diet members to make an inspection of Minamata. This was an episode that showed the power of video images.

So I said: 'if there are changes in the natural environment as a result of developing natural habitats around you, use your camera to film the signs and omens'.

As I was telling the story, I wrote on the blackboard the Japanese *kanji* for 'sea' and 'factory-poisonous pollution-fish-human', while Wang interpreted for me simultaneously. Words are easier to understand even if they are just listed beside one another. Before long I could hear some murmur from them—even though it's natural when you think about it, they were perhaps fascinated by the fact that a Japanese person was writing in ideograms. The tanned young people pointed their cameras at me with the blackboard in the background. As soon as the first person did that, another began to follow, and soon, everyone was filming the scene with their video and digital cameras. Embracing that moment of passion, I even talked about basic ways to use the camera, and wrote down words as I spoke. They seemed to know that my *Minamata Diary* was shot in video and edited digitally, so I felt a sense of intimacy as if we were exchanging experiences as fellow filmmakers. Wang even translated their mood and ambience for me.

There was no agenda for me on what and how much to say. But, reading my bio on the programme, I was asked about my affiliation with the Japan–China Friendship Association日中友好协会 and my past membership of the Japanese Communist Party. When asked if I am still a member, I answered, 'I quit, and I am glad I did so that I could make films on Minamata'. I looked around, and no one had a doubtful face. 'I cherish socialist ideas back from the eighteenth century, so I'm not obsessed only by the present. There must have been difficult circumstances for the Soviet Union and China as well ...' Luckily, Wang seemed to have translated these words tactfully for me.

On our way back, Wang said something to me as he bade me farewell brightly. I asked him to repeat because I couldn't hear it well. He said, 'you have sown the seeds today'. Seeing my puzzled face, he laughed and repeated himself. Since then, I have recalled Wang's exaggerated praise many times, and I know I have to do something from now on.

Perhaps that's because I know Kunming will become the centre for documentaries in China.

Editors'/Translator's Notes

---

[1]This article is a compilation of four essays serialised in the Japanese magazine on documentary, *neoneo* (*Dokyumentarī eiga no mēru magajin neoneo*), on 25 April, 14 May, 25 May, and 14 June 2005.]

[2]For Fujioka's piece titled 'Documentaries South of the Clouds', refer to *Documentary Box*, No. 23 (May 10, 2004), accessible at: https://www.yidff.jp/docbox/23/box23-3-e.html.

[3]This refers to the long-running travelogue documentary series *Hitachi Documentaries: Amazing Travels around the World* (*Hitachi Dokyumentarī—Subarashii Sekai Ryokō*) produced by Ushiyama between 1966 and 1990 with 1010 episodes.

[4]'Ao no Kai' (lit. The Blue Group) was an informal gathering Tsuchimoto helped initiate around 1961 for film production staff, many of whom (including Tsuchimoto himself) had worked at the film production company Iwanami Productions founded in 1950.

[5]China's state-run magazine for Sino-Japanese relations.

[6] The traditional Chinese-language version of Ogawa Shinsuke's book was firstly published in 1995 by a Taiwanese press; and its simplified Chinese language version was not published until 2007.

[7]Directed by Zhang Ke.

[8]Directed by Hao Yuejun.

相遇（日本、纪录片，那些人，那些事）

Encounters (Japan, Documentary, Those People And Those Events)

冯艳（FENG Yan）

概要

在这篇动情的叙述中，冯艳将自己的纪录片事业与日本电影人、电影文化圈相互交汇、得到创作灵感并获得人生重要启发的缘分娓娓道来。从在她留学阶段引导她走上纪录片之路的导师般的人物野中章弘开始，冯艳回忆了自己身兼导演、策展人（联络者）和翻译者等多重身份与中日纪录片交流密切相关的数十年旅程。同时，凭借她令人惊叹的洞察力，冯艳也在某种看似日常、私人的讲述中，深入浅出地介绍了数位日本前辈影人、纪录片工作者立足于自己的时代、从现场出发的理论与方法论（小川绅介、土本典昭、菊池信之、佐藤真等人），并谈到这些理念如何与自己对纪录片的理解形成了碰撞，并不断激励着自己进行勇敢探索。

Abstract

In her moving account, Feng Yan has shared with us how her documentary career has intricately intersected with the trajectories of Japanese filmmakers and the Japanese film culture scene, from which she has acquired lots of inspiration for both her life and work. Starting with her mentor, Nonaka Akihiko, who introduced her to the world of documentary while she was a PhD student at Kyoto University, Feng recalls her decades-long journey as a director, curator (coordinator) and translator apropos Sino-Japanese documentary exchanges. At the same time, with admirable insight, Feng also introduces the theories and methodologies of several former Japanese filmmakers and documentarians (Ogawa Shinsuke, Tsuchimoto Noriaki, Kikuchi Nobuyuki, Sato Makoto and others) that are grounded in their own social context and location-based. And she talks about how these visions have illuminated her own understanding of documentary filmmaking and continued to inspire her practices.

与冯艳本文 “相遇”有关的珍贵回忆与欢聚瞬间，已被CIFA整理为在线图库，配上双语图说，供读者在线阅览/
CIFA also presents a photo gallery of “Encounters” related to Feng Yan’s personal memories and moments of gathering throughout the years, captioned in both English and Chinese：

“相遇”图片线上展示（中文图说）
https://www.chinaindiefilm.org/10100/?lang=zh-hans

Link to the photo gallery of Feng Yan’s “Encounters”
https://www.chinaindiefilm.org/10100/

马然打电话来，希望我围绕着与自己有关的、中日间的纪录片文化交流，为新创刊的《华语独立影像观察》写一篇稿。

我的纪录片之路，确实是从日本开始的。如果不是遇到那些人，那些事，可能我的人生，会是完全不同的样态。那些给过我深刻影响的人，有的虽然从未谋面，有的只是擦肩而过，但他们却在我心底里切切实实地留下了痕迹。他们如今或生或往，但从未在我心里消失过。我想写下与他们的相遇。

野中章弘[1]

我第一次见野中，是在92年东京尼康沙龙的一个图片摄影展，那时我还是一名学生。这个题为“亚洲之当下”的摄影展是野中策划的，我去的目的是在这个摄影展中的影像论坛，为吴文光做翻译。

初次见面，野中给我的印象一点儿也不伟大但却深刻：在熙攘的会场里他分开众人向我走来的时候，我以为他伸出手来是要握手，却没想到他一把接过了我的行李。后来接触久了，我常听他说的就是：“很多人一起聚会的时候，那些默默地斟酒端菜，在大家高谈阔论的时候不声不响地洗碗收拾的人是最值得信任的。”之后很多年，这成了我看人的标准之一。在我拍片的时候，这种观察方式也起了很大作用，那些往往被忽略了的存在，总是会在剪辑的时候给我更多的思考。

当年野中最遗憾的，是在日本能看到的有关亚洲的图片和纪录影像不少，却鲜见亚洲人的自我表达。他的遗憾和小川绅介有点像，但小川没有等到他带领亚洲电影人一起拍片的梦想实现就去世了，而野中却用行动影响了一大批亚洲的年轻人，带领他们走上了纪录片之路。比如季丹和胡杰。那些年每次回国，野中都托我带一大堆器材磁带之类的“给养”给他们，就像一个国际搬运工。我猜那些东西都是他自掏腰包的，而我自己也受了野中的很多恩惠：比如我第一次接触纪录片，就是他带我去山形看的；我第一次带着录像机下去拍摄，是野中用一天的时间教我基本构图以及怎么使用的。

野中是日本第一批用超8录像机拍摄纪录影像的人，大约在他策划那个影像论坛的时候就开始做这件事了。之前他是一个图片摄影师，辗转于亚洲各地，拍摄了很多诸如泰国的艾滋病人、阿富汗内战、印度支那的难民、埃塞俄比亚的饥荒、柬埔寨内乱等的图片。这些图片聚焦的都是那些大背景下的小人物，他们零零碎碎的生活和喜怒哀乐。这倒也非常契合他的主张：“于无声处倾听，在黑暗里凝视。”不过他拍摄的超8作品，与其说是纪录片，更偏向于报道类的影像，这与他摄影记者的出身密切相关。

我永远记得我随野中拍片时看到的一张脸，这张脸是我决心拿起摄影机的契机之一。

那是在新疆，拍摄对象是研究哈萨克文化的历史学家苏北海。这个新疆历史研究界的传奇人物，命运多舛，曾经加入过国民党，又经历过10年的牢狱之灾，虽已80多岁高龄，却还在坚持田野调查，笔耕不辍。

苏北海的夫人，是一位异常安静寡言的女性。她的第一任丈夫是国民党高官，丈夫死后改嫁苏北海。在苏北海入狱的那些年里，独自抚养女儿长大。苏北海出狱后一心埋头学术，夫妻二人甚少交流，有时一天也说不上几句话。她的脸上，永远是同一副表情，看不出变化，让人觉得她是一个没有存在感的孤独之人。

采访夫人那天，野中提前准备了提纲，我来进行翻译。提纲都是围绕着苏北海，我估计采访顶多一个小时就能完成。但是，随着夫人的紧张慢慢消失，她的话语倾泻而出，却都是围绕着自己的故事。时间流逝，所答非问，我几次欲把话题拉回，都被野中示意不要打断，以至于花费了整整一个下午。

采访结束的时候，夫人脸上所流露出的温柔表情，是我从未见过的。那是长期被压抑的欲望在倾诉后得到释放的轻松。一瞬间，我被深深撼动。

其实野中拍的那个短片在技法上没多少创新，远不及他所拍摄的那些“决定性瞬间”有力量。但那个不知最终是否被用到片中的夫人脸上的表情，却影响了我的人生选择，这也应该是野中没有想到的。

很多年后我知道了纪录片有一种功能叫“疗伤”，也知道了纪录片的拍摄过程，可以不仅仅是“掠夺”，还可以“给与”。我庆幸在我拿起摄影机之前，野中就给我上了这一课。

野中现在几乎不拍片了。他在大学里教书，整天带着一群学生来来往往，有时候也带他们到北京来。我偶尔在日本或北京见到他的时候，照样一边吃饭一边打哈哈，漫无边际地聊天，口里说着不着调的话，心里面爱恨交加。与他的相遇，让我偏离了成为一名学者的轨道，过上了颠簸不定的生活。可这个选择，也让我知道了什么叫丰盈和志得意满，让我在有限的生命里，透过他人的人生，获得更多感悟。

山形影展和小川绅介的《收割电影》

我走上纪录片之路，也和山形影展脱不开干系。1993年随野中去山形看片，是我和纪录片真正意义上的第一次接触。《黑色收获》(Black Harvest, 1992)[2]、《兄弟的监护人》(Brother’s Keeper, 1992)、《动物园》(Zoo, 1993)、《俄罗斯挽歌》（The Elegy from Russia, 1993）……还有小川绅介的《三里塚·第二堡垒的人们》。那些宁肯把自己绑在树上，也绝不放弃土地和家园的农民形象，深深打动和感染了我。一个星期里，从早到晚坐在电影院里，心中不停地惊叹：怎么还有这样的电影?

山形之行，除了为我开拓了视野，还让我遇到了拿起摄影机的另一个契机——小川绅介的《收割电影——追求纪录片中至高无上的幸福》。这是由影评人山根贞男主编的小川绅介演讲对话集，为纪念一年前过世的影展发起人小川绅介，赶在了影展开幕前问世。

书中有一个红蜻蜓的故事，讲的是一个酒鬼老头，平时走路时都摇摇晃晃，但在割稻子的时候，只有他的腰上落了一只红蜻蜓，而那些来帮忙的年轻力壮的学生们身上就没有。道理很简单：他干了几十年农活，腰很稳，丝毫不晃。这个故事深深吸引了我。

当时，吴文光、郝志强几个正好带着自己的作品来参加山形，我兴奋地把这个故事讲给他们听。他们也一脸兴奋：你快把这本书翻译了吧，我们也想读！郝志强还说他认识电影出版社的编辑，可以帮助联系出版事宜。

虽然郝志强回国积极联系，但当时国内对纪录片的认知匮乏，这件事最终还是搁浅了。小川摄制组的制片伏屋博雄知道此事后，认为把小川的思想介绍到亚洲非常有意义，随即联系了台湾的影评人焦雄屏，在焦雄屏及朱天文等人的奔走下，最终于1995年，由台湾的远流出版社出版了此书，书名定为《小川绅介的世界——追求纪录片中至高无上的幸福》。

一年的时间要翻译30多万字的内容。虽有热情，但我对纪录片和电影工业一无所知。现在想来，都惊讶于自己当年的决定是多么“无畏”。好在，伟大的“说客”小川绅介的语言永远不会让人感到枯燥，即使是变作文字，也还是那么栩栩如生，犹如小川就坐在面前，对你侃侃而谈：

“架起摄影机，一边和对方交流一边拍摄。不论是剧情片还是纪录片都是如此，你拍对方的时候，实际上是在拍你和对方的关系。这里面有无穷的乐趣。根据自己努力的程度，对方的态度也相应地发生变化，自己与对方的关系不停地发生变化，因此你永远也不会厌倦。”（《收割电影》）

一年的时间，我就这样沉浸在小川的“声音”里不能自拔。小川自己都说，听他讲电影永远比看电影有趣。确实如此。他的语言充满了煽动性，他所描绘的那个纪录片的世界，宽广动人，充满了魔力。

1994年元旦，我收到了小川夫人白石洋子寄来的贺卡：“我最高兴的，是你说小川的语言即使译成了中文也非常生动。请一定要把这份生动传达出来啊！是的，小川就是这样一个内心充满了生机的人。他的电影，比什么都重要的，是鲜活的生命。这是他的目标，他为此而活……我多么想让你见到生前的小川……”

2007年的山形影展结束后，小川摄制组的副导演饭塚俊男亲自做向导，带着我们从中国来的一行人（包括作者、影评人、制片人、影展策划人）去了当年他们拍电影的村子。

在牧野村，接待我们的，是当年邀请小川摄制组“到山形来看看”的农民诗人木村迪男。在五巴神社，饭塚和木村回忆起《牧野村千年物语》中那个再现的五巴起义段落的拍摄。据说当时每晚参加拍摄的要250～300人，除了3个衙门里的官员和那个念史志的老人是专业演员外，其余的演员，包括维持秩序的，全部是当地的村民。那场戏一共拍摄了4天，每天从下午4点一直拍到12点，有时甚至是黎明。村民们白天下田劳动，夜晚赶来拍戏，却丝毫不觉得辛苦。

在木村迪男家，我们见到了另外5位曾参加过群演的老人。大家七嘴八舌地讲起当时为了背台词伤透了脑筋，笑谈“我们所有人都被小川蛊惑了”，形容拍戏的日子“就像过节一样”。还说第一剪出来的时候，很多人因为自己没有在片中露脸还很不甘心，要求无论如何也要把自己剪进去。

“五巴起义”是200多年前江户时代在牧野地区爆发的争取减租减息的农民暴动。这场暴动，遭到了官府的严酷镇压。为了维护起义的正当性和保护大多数参与者，包括太郎右卫门和他两个儿子在内的5个头领引咎自责，被官府砍头。

小川在与内藤正敏的对谈中曾经说过，太郎右卫门其实是一个很有钱的村长，拥有大量土地，但他落难后却没有一户农民愿意接收藩里拨下来的太郎右卫门大人的土地。几百年来，对冤魂的恐惧和愧疚一直埋藏在村民们的内心深处。在他们的潜意识里，说不定自己的祖先是背叛了太郎右卫门大人才活下来的“叛徒”。正是因为这种心情，他家的田地没人敢种，他家的老宅也因为“闹鬼”没人敢去，直到把老宅改建成了神社，5个断头的地藏菩萨被供奉到神社里去，村民们仍然在每年的大年三十和正月初一这个喜庆的日子里，满怀敬畏地到神社里去祭拜和祈祷。

小川说：“这些就是五巴这场戏的背景。这绝不是我们只去几天就能明白的，到底要花10年的时间。这是从许多人口中蹦出来的话中，一点儿一点儿咀嚼出来的。而且也绝不是因为要把太郎右卫门大人的故事拍到电影里去才明白的，而是在种稻以及做别的事的过程中，一点一点逐渐明白过来的。”

而今眼前的几位老人，他们的脸上，全然没有“也许是叛徒的后代”的愧疚，而是充满了自豪。与小川摄制组一起拍电影的日子，是他们可以津津乐道一辈子的事。

我深深折服于小川的良苦用心。面对村民们心中的隐痛，他采用了再现这一最人性的“治疗方式”。他不仅请村民们来扮演自己的祖先，还发动他们参与到制片工作中来。在这场戏里，村民们不再是单纯的“被拍摄者”，而是通过参与电影制作，把自己对太郎右卫门大人的情感揉入到电影中去，他们心中那种“没能和太郎右卫门大人一起战斗到最后”的愧疚，一点点地被“作为子孙的自豪感”所替代，并最终在镜头前得到释放。

不论何时何地，都和被拍摄者坚定地站在一起，用拍电影的方式帮他们找回尊严和自信，抚平伤口，并获得灵魂的救赎。小川绅介的爱，表达得含蓄和不动声色，它是如此宽广，令人荡气回肠。

告别的时候，木村迪男为我们朗诵了他的诗《矢尾部落》。这首诗他曾在小川绅介追悼会上朗诵过：

广阔的河滩上

陶片散落在泥土中

野兽活着，人死去

人活着，野兽死了

飞鸟创造的部落记忆

还新鲜地残留着

中国纪录片交流周和小川绅介、土本典昭回顾

2007年底，朱日坤邀请我为下一届的纪录片交流周策划一个小川绅介回顾单元。那时简体中文版《收割电影》刚刚在国内面世，小川绅介这个名字，开始被越来越多的年轻人知晓，想要看片的纪录片作者很多，但却找不到资源。而放映独立电影的“中国纪录片交流周”也已经举办了四届。

2002年小川绅介逝世10周年的时候，我曾受邀去东京参加一个小川绅介研讨会，讨论的正是小川的纪录片对亚洲的影响。那时候见过小川作品的版权所有者电影美学校的负责人松本正道先生。我曾问他，如今小川绅介在亚洲的影响这么大，为什么不出版小川作品的DVD，使其作品被更多人看到呢？[3]

我隐约记得松本当时给我的解释是：小川摄制组的作品，基本是通过众筹这种方式完成的。摄制组解散后，因为留下了巨额债务，电影美学校以偿还一部分债务的方式获得了（部分？）版权和管理权，但还有一部分的债务没有清偿。所以，在彻底解决版权问题之前，是无法进行发行的。

既然不可能买到片子，那只有放映这一个渠道了。如果能实现在国内的放映，对想看小川作品的人是一件十分难得的好事。

开始的时候，我们计划做4部。结果到了中途，朱日坤说：要不来一个全套的吧。

能够窥见小川作品的全貌，这固然是一件好事，但无疑也给我们的工作带来了巨大难度。到第二年的第5届交流周举办只有半年的时间，联系版权、胶转磁、邀请嘉宾，这些虽然都得到了山形影展的藤冈朝子和滨治佳的大力协助，但还有一个最重要的问题，就是这些影片在北京放映需要中文字幕。

我们一共挑选了12部作品。除了小川导演的9部作品之外，还包括美国导演芭芭拉·汉默拍摄小川摄制组的《奉献》(Devotion，2000)，原小川摄制组副导演、脱离了小川摄制组之后独自在三里塚坚持拍摄的福田克彦的《除草人的故事》，以及以饭塚俊男为主人公，由大泽未来、冈本和树两位日本年轻导演拍摄的《归乡——和小川绅介一起度过的日子》。12部影片中，有3部小川作品是之前云之南影展做过放映并有中文字幕的，但还有9部影片需要翻译，而且其中还有两部连文字脚本都没有。

那时候几乎是所有能用上的人都用上了。北京电影学院的留学生前田佳孝承担了没有剧本的日文电影字幕的整理工作；在日华人电影爱好者华春不仅从日文翻中文，还承担了影展手册的中译英的工作；后来自己创办了东京中国独立电影节的中山大树、在日留学生胡冬竹、季丹、我，都投入了字幕翻译的狂潮之中。

当时的交流周没有一分钱预算，所有人做的都是义务工作。但每一个人都像中了魔一样，心甘情愿地“为了小川（前田语）”而努力工作。字幕的工作量之大远远超出了我的预期，我记得直到影展的最后一日，《奉献》才上好字幕，幸好沒有耽误放映。

与我们这些初次体验了集体制作的乐趣和伟大，并暨此向小川绅介致敬的狂热的小川粉相比，嘉宾们的反应则要复杂得多，或许用百感交集来形容也不为过。

上野昂志说，他犹记得40年前第一次看《压制的森林》时，那从放映室四周的黑幕间透过的阳光和其中腾浮的尘埃。

福田克彦的夫人波多野雪枝讲述了一直作为副导演的福田，当年是如何想要成为导演，却一直没能得到小川的认可，虽想脱离小川摄制组，但面对恩师小川绅介又张不开口，苦恼不已。幸好当时自己作为福田的女友给他建议，假装生病住院才得以离开。

饭塚俊男说起和小川绅介一起度过的岁月，他们的分离，他现在重看影片回想起的过往，仍然禁不住无语凝噎。

纪录片是多段人生的重叠。拍摄者和被拍摄者之间，拍摄者和拍摄者之间，生命轨迹碰撞，有摩擦也有温暖和不舍。

波多野送给我一本厚厚的福田克彦的著作《三里塚暗色土》。我曾与福田克彦有过一面之缘。97年我的第一部作品《长江之梦》参加山形的时候，福田是亚洲新浪潮单元的评委。虽然知道他是小川的副导演，但碍于作者和评委的关系，并没有进行交流，只在闭幕酒会上被伏屋制片介绍给他。等到策划小川回顾展的时候，才知道他早在1998年54岁的时候就已经过世了。

这本书的腰封上印着："深入挖掘机场建设反对斗争35年历史深层的未完之书"。书是2001年出版的，也就是福田克彦去世的3年后。福田68年25岁的时候加入小川摄制组，10年时间，几乎担任了小川三里塚系列所有作品的副导演。离开后直到去世，20年里一直坚守在三里塚的土地上。除了影像，还用笔记录和研究三里塚的农业和斗争理论。他是在这本书的执笔过程中去世的。

芭芭拉在《奉献》的片尾字幕中说："小川摄制组留下了18部电影和山形影展。在他们身后，还有几千万日元的债务。在过去的30年间，500人借了840万给小川摄制组。"

《奉献》通过对小川摄制组部分前成员的采访，挖掘集体制作方式背后的各种罅隙，呈现了芭芭拉对权力、性别不平等以及理想主义的反思。但不可否认，小川绅介的电影，也让我们看到了集体制作的力量。在"边生活边拍摄"的制作体制下，拍摄者和被拍摄者，拍摄者和拍摄者之间的关系越来越亲密，他们相互碰撞，关系逐渐成熟，最后发酵升华。在这种浓厚的人际关系中产生的影像，它本身所具有的能量，只能用"电影的魔力"来形容。

继小川绅介回顾展之后，我们在09年的第六届中国纪录片交流周，又策划了土本典昭回顾单元，放映了土本导演的《蒸汽火车驾驶助理》、《在路上》、《水俣病患者及其世界》、《不知火海》以及《水俣日记》的5部作品。另外还加上了藤原敏史拍摄的，以土本为主人公的《电影就是记录生命——土本典昭的工作》。

关于土本典昭导演，有两件事给我的印象特别深刻。一是2007年山形影展结束后，朝子带着云之南影展的郭凈、易思成、杨昆、《姐姐》的导演胡新宇还有我，访问过位于东京的土本典昭工作室。我们在那里见到了他收藏的大量剪报。一排排书架上整齐地排列着的，是写着"地球环境"、"朝鲜民主主义共和国"、"水俣"以及"中国"字样的文件夹。土本说，他收集了《朝日新闻》上自69年以来99%有关中国的报道，并把它们分为36个主题，编辑为160册。我们还在他的书架上看到了《毛泽东选集》，以及他写的有关《矛盾论》的学习笔记[4]。

土本丝毫也不隐瞒他曾经加入过日本共产党并被捕过的事。他的中文阅读能力，还是在狱中读《矛盾论》时习得的。他开玩笑说他运气不好，是他先跟中国发生的联系，小川却被先介绍到中国了。

另一件事是2005年，云之南影展之后，我作为翻译随土本去广州的广东美术馆，参加第二届广州三年展上的“日本纪录片大师土本典昭专题放映会”。当时正是《秉爱》的剪辑期间，我正在苦恼影片如何架构，因此向土本请教。我记得土本当时问我：“怎么，你不把素材先按时间顺序剪一遍吗？”他说，只要你把素材按照时间顺序剪一遍，结构自然就会浮现出来。果然，我按照这个方法做了之后，脉络一下子就清晰了。

后来，我在土本导演的著作《电影就是记录生命》这本书中读到这样一段话，使我更加理解了土本的话背后，不仅仅是剪辑的技巧，还有着更深层次的思考：

“纪录片窃取他人的人生、肖像和语言，既然我们单方面地垄断着镜头、胶片、磁带等等这些物理性的武器，我们就不可能和被拍摄者处于平等地位。更因为我们通过剪辑这一完全个人化的操作方式来制造出某种印象，描绘出一个看似完全不同的世界，因此，当我们用电影的方式来表述一个重大事件时，我们充其量也只是素材的导演。正因为此，一直以来，我总是有意识地在剪辑的过程中，把拍摄的时间和镜头的顺序当作一个作家的旅程的全部展现给观众。”

土本典昭和小川绅介一样，都是以对拍摄对象的持久关注而闻名。但与小川绅介的“边生活边拍摄”不同的，是土本始终坚持自己“拍电影的外来者”的身份。一个非当事人的记录者，该如何向另外的非当事人的观众讲述他人的故事？看土本典昭拍摄的水俣，给我印象最深的是那些患者的背影：《水俣病患者及其世界》中柱着拐杖艰难穿行在柑橘林和闹市区的原渔民的背影，《不知火海》中海边少女伤心啜泣的背影，《水俣日记》里，在喜纳昌吉的演唱会上，歌声中蹲在地上恸哭的男人的背影。土本典昭就是被这些人的背影引领着，在漫长的岁月里完成了多达17部的水俣作品。同时，跟随在患者们身后的摄影机所拍摄到的，是生活在那里的人们眼中所看到的水俣的世界。

担任多部水俣电影摄影师的大津幸四郎，在影展结束回国后，特意为《艺术与投资》杂志所设的“大师土本典昭专栏”，写了一篇名为“土本典昭所生活的电影《水俣》的世界”的文章。在这文章的最后，他写道：

“在拍摄《水俣》电影的时候，土本经常告诫大家：不要妄想去做什么，我们什么也做不了。电影是需要预产期的。作者就是一个接生婆，能做的只有祈祷顺产，需要的时候帮一点小忙。在水俣，我们在患者出现最多的地区，住在渔民家的老房子里，吃着说不定已经被水银污染了的鱼，偶尔和村民们一起喝着烧酒，等待着有人对我们说：愿不愿意来拍拍我女儿，胎儿性患者啊？每当这个时候，我们都按捺着期待已久、跃跃欲试的心情，小心翼翼地提着摄影机到那个家里去。电影一点点成型，日子一点点成熟。”

日本录音界的叛逆者菊池信之

我和菊池先生的缘分，说起来有些奇妙。07年《秉爱》在山形放映后，菊池和饭塚这两个小川摄制组的老友，竟然为了这个片争吵起来。饭塚认为这个片中，秉爱和干部们在山上为宅地基吵架那场戏，录音明显没有做好，声音全都破掉了，从这一点上来说，它是不合格的。

而菊池则认为：作者想表达什么才是最重要的。他喜欢这个片子，那点儿缺陷无伤大雅，只要得到有能力之人的帮助，这个问题就能解决。而且他认为：这个问题只有他能解决。

这件事我是后来才听说的。饭塚的看法我早就知道，因为他看过片子之后就来找我专门说过这件事，非常诚恳令我这个后辈心生感动，而那时候我跟菊池才刚刚认识。

菊池是日本录音界的前辈，他加入小川摄制组的时间虽然有点晚，但小川绅介的代表作《牧野村千年物语》是他担任的录音。此外，他还跨剧情和纪录两个领域，与青山真治、河濑直美、阿巴斯等导演都有合作。

我十分清楚自己的拍摄中存在的技术问题。这个片子初剪之后，就有专业人士说过，那一段山上的声音有问题，最好不用或少用。但因为我觉得那场戏非常重要，所以就没舍得剪掉。

山形放映的那一版是张阳（《三峡好人》的录音师）为我做的调音。当时预算和时间都非常有限，加起来只有两天时间。张阳是做音乐出身，他的审美也和其他录音师不太相同。有时候声音不太糙的时候，他反而希望的是更糙一些。他觉得小机器拍摄的东西很鲜活，这让我对他很有好感。

我们没有过多地在本来就没有达标的技术问题上纠结，况且张阳好像并没有把达不达标当作问题，甚至有些录像机自带的噪音都没有刻意去掉。他反而关注片中那场村民大会段落的声音，当听说我根本没有录音，外接都没有，只是机器自带的麦克，就显得很惊讶的样子，说这个可以参考，以后像这种开会的场面，少用指向性麦克，多用立体环绕的。

我和张阳合作愉快，也觉得张阳不去碰的，肯定也是没办法的。因为他说过，人物说话的时候，背景里的杂音很难去除，硬要去除的话，人的说话声也会变音。所以当菊池毛遂自荐，拼命想要说服我重做声音的时候，我其实是一头雾水，完全不知道这么破的素材还能如何补救。

和菊池的合作，前期基本是线上进行的，只有最后半个多月的时间我才到菊池东京的工作室和他一起工作。在前期的大约半年的时间里，除了具体的素材问题之外，菊池跟我讲的，更多的是他对纪录片、对声音的理解和思考。

菊池认为声音是电影中看不见的故事。即使是同样的声音，不同的人听也会有不同的感受。因此，“到底声音是否作为一个独立的事物在发挥作用，很多时候我们都抱有疑问。说不定声音是被人的意识调律过的。”

他在拍摄现场，不仅会录同期声，也录下周围各种声音。混音的时候根据人物心理和剧情进行选择。也就是说所谓现实，充其量也不过是人们头脑中所构建的现实。他不认为这样会妨碍纪录片的真实：“画面中所存在的声音，并不一定是真实的。如果画面中的声音妨碍了说话的核心，那就应该拿掉。重要的是作者如何看待面前的这个现实。”

小川绅介在《收割电影》里多次提到“生理感觉”这个词，说他们片中稻田里的声音，水的声音，很多声音都是他们在机房里做出来的，放映的时候，反而被农民说这声音太妙了，跟自己在田里感受到的一样。小川他们不仅追求声音的质感，甚至使用显微镜拍摄稻子，可以说为了追求生理感觉，达到了登峰造极的地步。

我和菊池工作的过程中，被问得最多的是：你拍这个的时候是什么感受？包括山上的那个段落。当时山顶风很大，秉爱被逼迫着必须做出选择。而我则不被允许拍摄，只好把录像机提在手里，对自己说：如果我不能拍摄，我就没有站在这里的意义，镜头拍不好没关系，但至少也要把声音录上。当时我一边担心秉爱冲动之下做出不利选择，一边担心自己的举止被人看出破绽，腿都在抖。当我把这种心情告诉菊池的时候，他说：既然如此，那这个破掉的声音是有意义的，我们必须好好利用。

混音工作结束后我们在东京进行了试映。菊池亲手调整了放映厅的音响。当模拟杜比的音效响起，我在黑暗中只觉得驰魂夺魄，为那声音中包含着的情绪和丰富的情感。

菊池为《秉爱》所做的工作，不仅仅是在技术上，更重要的是让我明白了什么是纪录片中的“声音表达”。选择同期声录下的现实，还是你感受中的那个现实？作为一个作者，首先需要确认的，是自己想要表达和传递的是什么。

菊池笑称自己是日本“录音界的叛逆者”，他说的很多话，很多声音的处理方式，确实会让一些循规蹈矩的“匠人”觉得离经叛道。可是对我来说，他却是那个为我打开了纪录片声音世界大门的、一个启蒙者。

2011年云之南影展在大理做了一个“中日电影道场”，请菊池作导师讲授纪录片的声音[5]。菊池让大家分成小组拍摄短片，唯一的要求是不能使用同期声。回到日本后，菊池还发来邮件，解释这样做的理由：

“把影像中的同期声去掉，是指我们要多考虑影像的主旨，寻找适合它的声音。单独寻找声音，这不是说简单地贴上同期之外的声音就可以了，而是要根据剪辑的主旨，影像的主旨，思考和寻找声音。不是寻找与影像匹配的声音就够了，而是根据我们用影像来表达的事物，思考从声音的角度怎么去传达。

人的行动和意识是受周围环境所支配的。这个环境不只是拍摄时那一段有限的时间，而是需要我们从更广阔的时间中准确地抽取出来。此外，我们的拍摄，不是拍摄我们所看到的事物，而是努力拍摄蕴含在事物深处的东西。这个蕴含在深处的东西，如果从声音的角度来思考会是什么样子呢？我后悔在道场的时候没有把这些意思表达清楚……如果今后大家能在自己的作品里，或者是实验性的练习中，把这些装在脑子里进行实践，那么，也许视野会更广阔些。”

在我的心目中，菊池不是一个单纯的“匠人”，而是电影声音的“思考者”。我至今犹记得在山形影展的大师班上，菊池在具体讲述了一些器材的使用和声音的剪辑经验之后所说的话：“最近由于器材的数字化，出现了很多高音质的录音器材。于是，大家都争着来讨论哪种器材更好，而忘却了那些最根本的问题：自己的优势是什么？对自己来说，什么才是最重要的？”

“比任何事情都重要的，是和拍摄对象的关系，是所要拍摄的内容。只要这些有了，录音就可以不计。比如，特别重要的语言被风声、汽车声盖过了。但是，如果你拍到了那个想要说这些重要的话的人的脸，那么，即使是风声很大，汽车的噪音很强，观者也能从中感受到那个现场的份量。重要的是那个人，在那个时候，想要表达些什么。是否能抓住这些，完全取决于你在现场的注意力有多集中。’声音’是存在于你的注意力中的。”

佐藤真和他的《纪录电影的地平线——为了批判地接受这个世界》

在我的剪辑台上，放着一张佐藤真的照片。那是07年佐藤去世后不久，朝子带我去一个朋友的酒吧参加佐藤的追思会时，为我向主人要来的。当时这张照片被很小心地摆放在吧台一个显眼的位置上。照片中的佐藤坐在桌前，脸上挂着温和的笑容。

佐藤去世前，我正计划翻译他的《纪录电影的地平线——为了批判地接受这个世界》。刚刚收到他同意授权中文翻译版权的消息，就传来了他自杀的噩耗，我内心的震惊和受到的打击是不可言状的。

译书的起因是吕新雨策划的一套丛书，她计划把国外有关纪录片的学术著作引进国内，托我寻找并翻译日本的相关书籍。我在矢野和之帮我采购并带回北京的一堆书中挑选并推荐了佐藤真的《纪录电影的地平线》。

8月20日，吕新雨告诉我出版社通过了丛书的出版计划。21日，我给矢野邮件，希望他帮忙联系佐藤。23日，矢野回信：因为佐藤生病联系不上，耽搁了两天，今天终于接到了佐藤电话，说很高兴他的书能在中国翻译出版，并已跟日本的出版社凯风社的社长打过招呼。 26日，我给矢野去信问佐藤邮箱，以便翻译时遇到问题可以沟通。矢野回信：佐藤因为生病无法看邮件。告诉了我佐藤的电话和传真。我回信：有问题尽量自己解决，实在不明白再联系。然后就是那个难以置信的消息，前后只相隔两星期。

我不明白为什么能拍出《生活在阿贺》那样的影片，如明月秋风般温文尔雅的佐藤会患上抑郁症，更难以相信他以那样激烈的方式结束自己。矢野转来的讣报，字字触目惊心，令人心痛不已，不忍卒读：“2007年9月4日

下午2点20分左右，佐藤真先生去世。直接死因是全身摔伤，胸腹部多脏器破裂导致大量出血。佐藤真先生生于1957年9月12日，享年49岁……”

回想起93年去山形看片时见到佐藤的情景，那也是我唯一一次见到他。在《生活在阿贺》放映后，我和吴文光等人曾和他有过交流。我特别记忆深刻的是他讲到对小川绅介的崇拜，讲他拉片时，仔细到把小川影片的每一个镜头的长短都做了记录，用来研究剪辑的节奏。他讲话语调柔和，目光真诚，没有丝毫虚势作伪，让人不由自主地想要相信他、靠近他。我当时想：怪不得他拍的电影那么温暖，原来他就是这样一个人啊。

《纪录电影的地平线》分为上下两册，译成中文近50万字。09年我正式动手翻译时，压根儿也没有想到这本书的翻译完成，竟断断续续花费了10年时间。

那是我走上纪录片之路的第15个年头，或多或少，对纪录片的拍摄，有了一些经验和体会。但佐藤真的书，却让我对纪录片的认识有了脱胎换骨般的改变。

佐藤真认为“纪录片是一个电影作者，对这个难解的世界的私人透视图，是通过对拍摄成影像的事实碎片进行重新架构组合而产生的“个人化”的虚构。”[6]他不认为纪录片能通过语言来讲述现实世界，也不认为它能通过影像来客观地描述现实世界。因为“在纪录片的现场，不存在客观的事实或绝对的真实。”

“那些看似完全没有意识到摄影机存在的、非常自然的影像，也一定是因摄影机的闯入而发生了变化之后的现实。”“电影中的登场人物，摆出一副没有意识到摄影机存在的样子，在摄影机面前扮演着自己的角色和日常生活中的自己。演戏和真实生活（日常）的界限就是如此模糊。”[7]

佐藤真认为真正的纪录片作者，“不会去做对事实进行验证的这类蠢事”，也不应把“揭示唯一的真实”作为目的。“相反，吸引纪录片作者的，是罗列的事实越多，无法解释的疑团越深这一事实。描写未知事物的深度和广度才是纪录片的真正目的。这就是我所思考的，纪录片对待事实和真实的基本立场。”[8]

佐藤真丝毫也不隐瞒纪录片作者身上那“邪恶的犯罪意识”：“越是对被拍摄者不利的东西，拍摄者就越感兴趣……如果没有这种邪恶的犯罪意识，就不可能进行批判和评论。这是一种罪恶深重的习性，那就是认为只有善恶兼备，才能对人进行深入刻画。因此，所有的纪录片作者，不论他装出一副怎样的善人面孔，本质上都是恶棍。”[9]

“犯罪意识的第二点，就是指在这个排列组合的过程中，对拍摄对象所不愿意展现的东西进行描绘，或者是把它们描绘成被摄者本人也不曾意识到的某种其他的东西，这就是剪辑中的恶意。”[10]佐藤真断言：“电影是权力的产物。”

佐藤真的书，犹如一场风暴刮过，打碎了我头脑中纪录片的既成观念。它虽然围绕着纪录片展开论述，但同时也随处可见对人性的刨析。我在拍摄、剪辑，以及日常生活的缝隙中，断断续续地拿起这本书，字斟句酌，在反复推敲的翻译过程中，不断地和佐藤真对话。

因着这本书，我得以更好地理解了小川，理解了怀斯曼，理解了《全身小说家》中的井上光晴。佐藤真让我思考什么是纪录片以及我们为什么要拍摄。

“把影像和录音带中所记录下的事实片段，进行批判性的架构组合而制造出虚构，再用这个虚构来批判性地接受面前的这个现实。这种影像表达的整体，就叫做纪录片。”

“纪录片作者要有从现实以及纪录了现实的影像中进行学习的姿态。如果拍了纪录片，看了反映现实的纪录影像之后，拍摄者的思考方式和主张，与拍摄前没有任何变化，那还有什么必要去拍摄纪录片呢？纪录片是影像

作者在了解现实，彻底追究纪录影像的内涵，不断对自身的世界观进行反省的过程中所诞生‘的新的认识世界的方式’。”[11]

这个言辞犀利，一针见血，锋芒逼人的佐藤真，和我记忆中的佐藤截然不同。我所见过的那一个，谦和儒雅，含蓄内敛，不见圭角。但正是这个大智若愚的人，拍出了《生活在阿贺》那样遇见未来的电影。

我望向桌面上的照片，照片中的佐藤真，永远在微笑，仿佛在说：“真实就隐藏在矮树丛中，它的数量，和见过它的人一样多。”

野中常说：剧情片可以不计，但拍纪录片的，一定得是好人才行。什么是“纪录片好人”？我理解的好人的第一要义，就是不论对方年龄、地位高下，都能真诚以待。秋山珠子读了我写的初稿后写来邮件：我很感谢你提到菊池。他每逢见到我都说起“最近冯艳如何如何”的话。他跟我说你现在的处境，拍片进展，还总是思考着你当时所需要什么不需要什么的样子。

2005年从广州回来后不久，我收到了土本导演的信。信中附有一张照片，那是土本在映后与观众交流时，基子夫人从台上往下拍摄的。照片上的每一个人都笑得十分开心。土本写道：“感谢你对我在中国逗留期间的帮助。与其说是翻译，你更像是一个组织者，因此小生才能安下心来畅所欲言。你看这些观众的脸，他们是被你的话逗笑的。你把我的心情都翻译出来了……”

在我的心目中，小川、土本、大津、饭塚、福田、菊池、佐藤真，充满了人格魅力的他们，都是“纪录片好人”。他们都具有“好人”最重要的特质，那就是对弱者的同情，对事物持久的关注，对真实的不懈追求，以及不论顺境逆境都不放弃思考，真诚地活着。我怀着感恩的心情，写下了与他们的相遇。

编者注释 Editors’/Translator’s Notes

---

[1] 可以参见本期中收录的土屋昌明与野中章弘的访谈文章,其中野中也谈到与冯艳、季丹以及胡杰等人的关联与交往。

[2]本文中若非特别说明，所有附有英文的电影标题都是编者所加。

[3] 2016年6月开始，日本国内开始陆续发行小川组(Ogawa Productions)作品的DVD（都附有英文字幕），有关发行的详情请参见山形国际纪录片影展(YIDFF)的网页告知(英文), https://www.yidff.jp/news/16/ex160309-e.html。

[4]有关土本典昭与中国独立纪录片世界的缘分、尤其是他在参加昆明举办的“云之南纪录片影像展”前后的经历，可以参考本期中收入的土本典昭的回忆文字（译文），“Kunming, Yunnan: Where Documentaries Begin to Shine”。

[5]作为呼应，也可以参考本期内容有Markus Nornes回忆2009年YIDFF山形古屋敷村道场的文章，“Time Traveling through Asian Documentary’s Pasts and Futures”；冯艳并没有参加2009的那次道场活动。

[6] 冯艳主要是作为回忆的一部分来引用自己的中文译文。我们这里考虑到部分读者的需要,适当地在此为这些引言补上佐藤真日语原著的页码标注。编者参考的版本是凯风社2001年的初版原著。这段佐藤真的引用出自于原著的21页。

[7]原著27页。

[8]原著28页。

[9]原著32-33页。

[10]原著35页。

[11]原著16页。

学术视野 Articles

囿于限制而生的自由——以《和凤鸣》的字幕制作为例
The Liberty Coerced by Limitation: On Subtitling Fengming: A Chinese Memoir
作者 Author：秋山珠子 (AKIYAMA Tamako) 翻译 Translator：马然 (MA Ran)

亚际参照与弱势跨国：中国独立酷儿影像在日本的传播
Inter-Asia Referencing and Minor Transnationalism: The Dissemination of Chinese Independent Queer Films in Japan
作者 Author：于宁(YU Ning)

囿于限制而生的自由——以《和凤鸣》的字幕制作为例

The Liberty Coerced By Limitation: On Subtitling Fengming: A Chinese Memoir

秋山珠子 (AKIYAMA Tamako)

翻译: 马然 (MA Ran)

概要:

这篇论文涉及了翻译理论的历史，其中的例证不乏译者对自己是如何将文本从一种语言转换为另一种语言的思考，以及他们是如何运用象征手法来对译者的任务进行理论化的工作。作者曾主修日本文学、中国美学与当代哲学，也是一位资深的字幕翻译家。在这篇文章中，她诠释了自己为王兵的《和凤鸣》翻译字幕的经验。她首先提出了一个有关电影翻译的普遍规则，即面对时间空间上的极度限制， 字幕制作者常常感叹他们必须与诸多限制相互抗衡， 并羡慕那些看似拥有更大自由度的文学翻译者。但字幕的严格制限也能创造某种自由。秋山的文章用《和凤鸣》的字幕来说明翻译实践中潜在的实现自由的可能性。

关键词：中国；电影；纪录片；影像；和凤鸣；翻译；字幕；王兵

Abstract:

This essay steps into the long history of translation theory, which is replete with examples of translators contemplating their own work of transporting a text from one language to another and deploying metaphors to theorize the task of the translator. The author, a student of Chinese aesthetics and contemporary philosophy, is also a veteran subtitler. In this essay, she describes her own subtitling of Wang Bing's Fengming: A Chinese Memoir. She begins with a common observation about film translation: Facing extreme limitations in space and time, subtitlers often mourn the many limitations with which they must contend and look with envy at the translators of literature, who appear so free. But the strictures of subtitling can also produce a certain kind of freedom. Akiyama's essay uses the subtitles for Fengming to illustrate the liberatory possibilities hidden within the act of translation.

Keywords: China; cinema; documentary; film; He Fengming; translation; subtitling; Wang Bing

1. 前言

这篇文章的标题“囿于限制而生的自由”——也许读起来有点令人费解。凡是有翻译经验的人，大概都能够经常切身体会到那种缺乏自由的感觉。翻译与翻译研究的历史已然为我们揭示了围绕翻译的不可能性，然而同时，也充满了在这种负面的现实之外进行探索的无数尝试[1]。本论文是对前述悖律做出思考的又一尝试，而我会以有关王兵的充满实验性的纪录片《和凤鸣》（2007）的字幕翻译作为案例分析。

1.1 邂逅和凤鸣

我与中国独立纪录片的邂逅始于1990年代初其草创之时。自那以来，我作为亲历者一直关注着年轻导演们创作与徘徊的轨迹，通过翻译与口译的工作与研究，我也将他们的作品和与他们创作相关的谈话与经历介绍到了日本。

我是在2003年的山形国际记录片电影节第一次遇到王兵导演的，而其实我接触他的作品与认识本人更早。九小时长的《铁西区》（2003）的中间三小时的“艳粉街”的字幕由我翻译[2]，而这部作品在影展的最后一天得到了“罗伯特与弗兰西斯·弗拉哈迪奖”（Robert and Frances Flaherty Prize）——即大奖。 翻译《和凤鸣》的契机是在若干年后我在北京遇到了王兵，在东城区菜市场门前的台阶上他蹲着和我讲述的这样一件事：

最近我刚拍摄了一位老妇人，她是反右运动的幸存者。我是从黄昏时分开始拍摄的。当夜幕渐渐下垂的时候，她的讲述也越来越悲怆，越来越严肃。黑夜真正降临的时候，我让她开灯。她照做了，整个房间一下子就亮了。

听着王兵这样讲述，我想象那个场面与电影影像所特有的时间流逝，也在考虑翻译这个场景的难度。我当时希望自己有机会接下翻译该作品字幕的工作。果不其然，之后山形给我发来请求，让我翻译该片字幕。当我第一次观赏全片的时候，发现作品的三个小时都是同一位老妇人在讲述自己的人生经历——这可谓是“说话的脑袋”（talking heads）纪录片的极端例证。同时我也认识到翻译这部作品比我原先想象得更加具有挑战性。

与片名同名的人物是74岁的和凤鸣，她在1949年新中国成立之后志愿成为一名记者。在1957年反右运动中，她因为自己同样身为记者的丈夫的言论被打成右派。他们夫妻二人被分别送入了不同的劳改营，而在凤鸣不知情的情况下，她的丈夫在营中死于饥饿。凤鸣虽则熬过了饥荒和严酷的体力劳动幸存下来，却在文化大革命的时候再次遭受迫害。除了电影开篇跟随凤鸣在雪中走回公寓的约三分钟引子和片尾凤鸣在室内过日常生活的几个短暂片段以外，全片183分钟几乎全部由她坐在沙发上陈述自己严酷的人生，仅由18个镜头组成[3]。

王兵认为，作为电影的要素之一，语言同声音以及图像相比显得相当无力。和《铁西区》不同的是，《和凤鸣》这部风格极简的作品最大限度地克制使用影像自身的力量——这部作品是王兵对语言的力量进行掌控所做出的一个实验；他后来和我说，“我赌的就是电影最薄弱的部分：语言” [4]。该如何将这部作品的力度传达给不懂中文的观众呢？对一名电影字幕翻译者而言——对电影制作者来说亦然——传达一部依赖语言的电影作品的意义是最艰巨的挑战之一。翻译每部电影字幕的时候，我总是感到自己无法应付身肩的责任。尽管如此，那种责任感从未有过如《和凤鸣》让我体会到的那般沉重，也没有哪部作品像《和凤鸣》迫使我去深入地思考字幕翻译的限制与自由之间的关系。

1.2 日本语境下电影字幕翻译的体制化与 “限制”

所有文艺翻译都面临着语际翻译（interlingual translation）——即从一个“语义系统”转移到另外一个“语义系统”的困难与窘境[5]。 就电影字幕翻译而言，我们面对的还包括视听媒体所呈现出来的特定的时空限制。为了思考有关“限制”的问题，我们得先看看日本制作字幕的起源。

在日本，最早的字幕是于1931年为好莱坞电影《摩洛哥》（Morocco, 1930）所制作的（参见图 1） 。与过往的默片不同，外国的“有声片”（talkies）有外语的音轨，然而，该如何把它翻译给日本观众观看呢？ 发行商就此进行了一系列的尝试，其中包括使用默片风格的内嵌字幕（intertitle）来对情节作出解释，或者是转而依赖风靡默片时代的“辩士”（benshi），即那些在影片播放的同时进行现场解说的人士。最终，使用当时才发明的字幕（super impose）得到了广泛普及[6]。本文探讨字幕翻译的“限制”与“自由”时，要强调在为《摩洛哥》配备字幕的时候所建立的那些原则后来也成为了日语字幕翻译的主导原则[7]。

图1：《摩洛哥》(1930) 是在日本最早有字幕的作品

经过一系列的试炼，《摩洛哥》的字幕译者田村幸彦（Tamura Yukihiko）总结出了如下规则，尽管它们在今天的语境看来多少显得有些不言自明："应该计算台词的长度，当这条台词被翻译成日语后，须得在它在影片中被说出来的时候被（观众）读到，这就是字幕"[8]。田村为了确定字幕最适合的字数长度而做的"试验"十分有趣。他在横滨召集了一批艺伎。然后他给她们展示了《摩洛哥》不同版本的字幕，这些字幕各自有着不同的计时方法与字数，随后田村听取艺伎们的反馈，并推定电影观众可以在一秒之内毫不费力阅读的字数为四或者更少。

在此，最受强调的是字幕在银幕上出现的确切到电影帧数的时机[9]以及与时长限度和理解力相关的考量，因而"每秒四字"的原则被格外重视，成了日本字幕翻译的准则。可以说，这里似乎达成了某种合约（或者说是"交易"）。字幕出现与银幕发话之间存在着精确的时机关系；在讲话的时候字幕出现，在沉默的时刻它们就像是被抹掉一般消逝，同时，正因为这个装置对字数作出了严格的限制，使得观众能够心无旁骛地关注影像而无需感到身心的负担，于是字幕达成了某种梦境般的效果——即让观众感觉到仿佛自己能够直接理解外语。日本的字幕翻译家（我自己也包括在内）也接受了这种妥协——即为了制造出梦幻般的效果而限制字数——并在这种"不自由"的限定中工作。

在日本，经常有"电影字幕不是翻译"的这种说法。这一表达甚至成为与田村等人同样身为字幕草创期先锋的清水俊二（Shimizu Shunji）去世之后出版的专著标题[10]。这句话意味着：字幕有着严格的字数限制，而且，与文学翻译不同的是，读者没有机会重读文本，因此译者"不该为了准确而翻译"，而是应该作出在第一次被读到的时候就"能够被观众理解的字幕"[11]。自然，在录像带以及数码影像的时代还有可能暂停、回放并且重读；然而，就算有这样的新发展，翻译者们依然不愿意破坏前述的规定，因为更长的字幕会打断时间的流程，破坏那种（观众们）仿佛听懂了外语的幻觉。

基于上述准则的翻译实践，翻译者为观众理解外语电影敞开了大门，尽管同时有关改变电影文本意义是否妥当的问题也不时产生争议[12]。诺恩斯在他的"对《呼吁野性字幕》一文的思考或影视翻译中亏欠的多模态"中，把那种过分注重意义的易理解程度并损害电影本质的字幕叫做"明理清晰字幕"（sensible subtitles）[13]。他

的分析指出，“明理清晰字幕”倾向于为了迎合（付费的）普通观众而将具有难度且复杂的文本进行再加工，无视原文语言的纹理，同时令外语文本符合于本国的价值系统。因此，诺恩斯认为这些常规的字幕都有“腐化”（corrupt）的危机[14]。

在字幕翻译中，“腐化”的诱惑总是伺机而动。而这里所谓的诱惑也并不只限于上文所指出的对（原文）信息的损坏以及归化（domestication）。下文来自《和凤鸣》中的两个例子也证明诱惑无所不在，很大程度上，“每秒四字”的原则强化了这种诱惑。

2. 字幕翻译中的“腐化”诱惑

2.2 诱惑与责任之间

这部电影的开端，是一个推轨镜头（tracking shot）跟随一位背对着镜头的老妇人走过兰州被雪覆盖的居民区，之后她进入一间黑暗的公寓。在一个狭窄的房间内，她坐在褪色的沙发上，用下面这句话开启了对自己大半生的长达三小时的讲述：“我想对我自己谈一谈。”

面对着字幕的严格字数制限，我们应该如何把这句意味深长的表达流畅地翻译出来？一开始，字幕翻译者就面临着巨大的困难，并且感受到了腐化的诱惑。这句话有3秒钟24帧长[15]，因此日语的字幕应该只有15字或者更短。当我们把表意的汉字翻译成日语时，因为后者混合了表意的“汉字”（kanji）和表音的平假名（hiragana）与片假名（katakana），字数更是会增加约百分之五十。此外，如果选择直译，那么观众则很难在瞬间之内掌握字幕的意思。正如清水所言，重读电影字幕几乎是不可能的（尽管录像或者是数码影像的情况有所不同）；读者没有时间像读书那样去仔细阅读文本。

我在收到中文字幕的时候也同时收到了英文字幕，对此我很感激。英文字幕是由辛迪·卡特（Cindy Carter）完成的，她才华横溢，与导演本人有着十分密切的合作，所以在我制作字幕的时候，也不时参考她的英文翻译，它有帮助我思考诸多问题。

这段话的英文字幕则是，“那就让我从头开始谈吧 （Well, I guess I’ll start from the beginning ）。”（参见图2）翻译者把这句台词转变成为凤鸣的讲述中一个安全而合适的开篇。这表明和凤鸣的原话难于翻译，难到让英语翻译者放弃直接译出原意。我也被这句台词的复杂性难住，也多次考虑过不妨就照英文字幕她开头说的这第一句话 “那就让我们从头开始谈吧”进行翻译——如果那样的话，我也就可能禁不住诱惑敷衍了事。然而，凤鸣毕竟说的是“我想对我自己谈一谈”呀[16]。

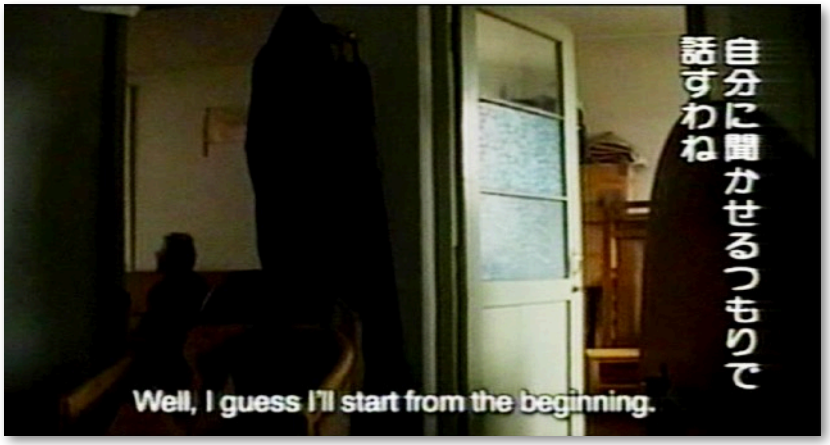


图2：电影开头的第一句话：“我想对我自己谈一谈。”©王兵

考虑了多种可能性之后，我把它翻译成了“自分に聞かせるつもりで 話すわね”（Jibun ni kikaseru tsumori de hanasu wa ne），你可以把这个译文理解为“我打算像让我自己倾听一样（对自己）说话”。把“对我自己谈 ”改成“让自己听”，把中文汉字的“想”译成日文的“tsumori”（意为打算、当做和认为），这样既保留了老太太说话的意思，又让人感觉日语表达比较自然。且这句日语刚好在字幕字数限制内。

后来，很多日本影评人在谈论这部电影时都直接对这一幕进行了评论。当我读到这些评论时，自己也惊讶于我的翻译选择对他们理解《和凤鸣》所产生的影响。

“在《和凤鸣》的开头，凤鸣宣称，她打算与自己交谈。这首先是与自我的对峙”[17]。

“一个身穿红色衣服的老妇人坐在沙发上喃喃。她的开场白感觉像咒语：“我想对我自己谈一谈”[18]。

在腐化的诱惑下，我原本可以采用类似于“就让我从头开始谈吧”这样“易懂”的日语翻译。对大多数的日本观众而言，那样的“翻译”会显得很自然，他们也不会觉得不连贯。然而，如果这样做了的话，恐怕就不会有上述那些对于电影的解读。总而言之，我不得不去思考自己选择是否恰当，同时深切地感受到作为一名翻译者自己所拥有的自由与责任之重。

2.2 意义与纹理之间

接下来有关腐化之诱惑的事例与如何翻译谈话的方式相关。诺恩斯认为过去的常规字幕太过于注重交流内容。他指出，在电影翻译过程中,语言的纹理（grain）——意即“剧本的语言或文学性风格 ”或 “电影的各种语音与视觉特质”——似乎常常被舍弃[19]。然而，在像《和凤鸣》这样一部有着连续三小时独白的独特结构的电影中，如果日语字幕无法传达其原本谈话的纹理，会导致凤鸣的微妙表情及语音与字幕不同步，日本观众可能会有听到不和谐音的感受。或者他们会被误导不去注意画面与音轨上的微妙变化，或者可能在电影中途就会离开剧院。

当我翻译电影的时候，我试图为某个人物确定其日文语境中的说话风格（我相信其他译者也会这样做），为此我常会参考与人物年龄、性别和教育背景类似的日本作家的文体[20]。我的意思并非在于我认为日本作家与其同世代的人物之间存在着某种具体的影响关系。而是由于当我翻译不同背景、年代以及不同性别的人物的说话风格时，使用俨如她/他用日语说话那样的文体做为参照物，是用来抑制套用我自己谈话风格这一诱惑的重要策略[21]。

我于是打电话给王兵问起主人公凤鸣的童年背景，因为她本人在影片中并没有提及，然后得悉虽然她并不富裕，但却出身于一个重视教育的家庭。我对她的背景与性格思考再三，考虑哪位日本作家的说话风格最接近凤鸣且最适合作为翻译的范本，于是选择了有吉佐和子（Ariyoshi Sawako）。有吉比凤鸣年长一岁，而且和凤鸣类似的是，在那个女性上学率极低的年代，她进入大学的英文系学习（虽然凤鸣本人在通过兰州大学英语专业的入学考试后放弃了大学教育，转而从事新闻工作）。有吉关注历史与社会问题，并从这些方面汲取灵感创作了许多精彩的文学作品，包括报告文学。有吉的写作是基于丰富的资料及田野调查所进行的，而凤鸣是一位精力充沛的记者，这是二者之间另一点相似之处。此外，我认为将二者紧密联系在一起的是讲故事的天赋，以及从个人的角度出发洞察历史的执着。在有吉的众多作品中，我选择了她的游记《新几内亚的两个女人》作为范本[22]。这里除了她所使用的第一人称的方式与电影《和凤鸣》的结构类似之外，其中她也生动地将景物、声响、暑气、湿度传达给读者，似乎与凤鸣的讲述方式有共同之处，因此我在翻译的时候一直把这本书放在旁边以便借鉴。我最初的目标是学习一个与凤鸣同世代女性的 “自然 ”的语言风格。然而，在阅读此书的过程中，我注意到在其个体叙述的简单结构中，蕴含着各种饱含心思且优美的技巧，这样的结构在电影中也可以找到。

其中包括凤鸣对她故事中出现的其他人物的模仿所构成的众声喧哗（polyphony）。请参照下面凤鸣相关回忆的讲述。无端被批成右派的折磨与凌辱使她考虑自杀，她离开办公室去买安眠药，这里她回忆起自己在路上碰巧遇到了自己的小儿子。（划线强调部分为作者所加）

A: 中文原文 B: 日语字幕（日语字数制限）（其中文直译） C: 英语字幕（其中文直译）	
1.A. 我出办公室门的时候，还遇见我的小儿子。小儿子当时在托儿所， B. 職場から薬局に向かう時 下の子と出くわした（19） （从办公室走到药房的时候，我碰到我的小儿子。）	C.Leaving the office, I had run into my youngest son in the nursery. （离开办公室，我碰到了上托儿所的小儿子。）
2.A. 他喊："妈妈，妈妈。" B. "ママ ママ"（7） （'妈妈，妈妈.'）	C. I remember him crying out for his mama, but I just ignored him. （我记得他哭着喊着要妈妈，但我根本不理他。）
3.A. 我都没有理他。 B. 私はその声を無視した（10） （我不理他喊什么。）	

在日语字幕1B中，我把她"在去药店的路上"这一幕之前所讲述的内容也写了进去，但由于篇幅有限，我不得不删掉了有关托儿所的内容。除了这个省略之外，日语字幕和英语字幕最大的区别在于捕捉她说话方式的策略。在影片中，凤鸣用孩子的高音调喊出"妈妈，妈妈"。英文字幕则将孩子的语句用间接引语翻译了出来，即"我记得他哭着喊着要妈妈"（I remember him crying out for his mama）。事实上，间接引语传达了孩子哭着说"妈妈 "的意思，如果只想传达语意的话，自然（"妈妈"这个词）只翻译一次就够了。如果我如英文字幕那般把2和3的部分结合起来，就可能余有足够字数加入 "托儿所 "这个词。延伸字幕停留的时间长度，放宽对字符数的限制——这对电影翻译者来说是难以抗拒的诱惑。然而，凤鸣吊着嗓子两次喊出"妈妈"再现了孩子的声音。如果不把这一反复翻译出来并让字幕与她的讲述同时出现的话，画面与声音就无法完全同步。在反复思考之后，由于字数有限，为了翻译语言的**纹理** (grain)，我牺牲了部分的**意义** (meaning) 即"托儿所"（强调为作者所加）。这是一个艰难的决定，因为我认识到"托儿所"是表示她儿子年龄的重要方式，但我也认为观众会通过凤鸣对孩子高亢声音的表现来想象到这一点。

在她的文章中，有吉常用直接引语来表现叙述者以外的人的各不相同的说话方式。通过使用这种技巧，第一人称的讲述变成了富含冲突的众声喧哗。读者从这些人的声音中看到了他们本来看不到的东西，也生动地听到了他们本来听不到的东西。当凤鸣这个讲故事的高手（可能是无意识地）用这种悲哀的反复来再现她孩子的声音时，尽管这一画面没有被表现在银幕上，在这里观众们却不得不去想象她迫使自己与忧虑且无辜的孩子分离开来的场景。而激发这个想象的不仅是讲述什么，还关于**如何**讲述，甚至有时后者更为重要（强调为作者所加）。我正是在阅读有吉的作品时意识到这一点的，因此我们无法忽视翻译这些纹理的必要性。

3. 绕道（detour）通往"自由"

现在不少日本评论家们都认为《和凤鸣》是王兵最优秀的创作之一[23]，但我翻译它的时候，几乎没有任何框架来判断它的价值。电影节的字幕翻译者往往是他们所担任字幕电影的第一批观众。对字幕翻译者而言有助于其解释的批评，只有在他们制作字幕的电影放映后才会出现。因此，在开始翻译一部电影之前，我的第一个重要任务就是从零开始把握作品的精髓。为了更好地理解《和凤鸣》，我努力寻找参考资料（相信这是大多数译者都会做的准备）：我阅读了凤鸣的自传[24]；也查阅了与她的故事有关的报告文学；研究了甘肃省的文学、历史与地理环境；同时也查找了有关政治史及其相关主题的书籍。如上所述，我还寻找了与她的言谈举止相近的日语文学作品。

这些研究能做到的只不过是帮助我理解她的谈话内容 （content of her speech）；对于探究**电影力量的秘密**（secret of the film’s power）而言却并不足够（强调为作者所加）。她在电影中谈到的大部分内容与她的自传有所重合[25]。然而，有一种力量在读这本书的时候感觉不到，却在看电影的时候能够确实感觉到，如果不找到电影力量的源头，我显然无法对这部电影进行与该力量相匹配的翻译。

村上春树（Murakami Haruki）既是一位小说家，也翻译过许多文学作品，其译作包括雷蒙德·卡佛（Raymond Clevie Carver Jr.）和F·斯科特·菲茨杰拉德（Francis Scott Key Fitzgerald）的小说等都广为人知。《翻译夜话》[26]是他与日本著名的美国当代文学翻译家、学者的柴田元幸（Shibata Motoyuki）的对话记录。其中他们二人断言：“好的写作 ”有两个基本要素：节奏（ビート：beat）与波澜起伏（うねり：uneri）。节奏是一种“物理性的、实际存在的韵律”，而波澜则是一种“周期比节奏更大 ”的波动[27]。村上说道：“当写作没有节奏和波澜的时候，人们根本无法读下去。无论文字多么优美，或它们串联得多么漂亮，如果没有节奏和波澜起伏，写作就无法正常呼吸”[28]。

我看到自己制作字幕的初稿时，它们串联得还可以，却痛感其波澜不足。在看我所制作的字幕与影片本身混合后最初的试映版的时候，自己有种忧惧感。记得当时我在想：“如果字幕还是这样，人们可能会认为这部电影不是一部‘作品’，而不过是一部单调的口述历史的素材”。为了履行我对电影和导演的责任，我重新考虑了我的翻译方法。

大概是那个时候，我去附近的一所能剧场看了一场能剧。忽然间，我觉得自己对《和凤鸣》这类电影曾经暧昧不明的起伏感有了一个清晰的意象。

能剧是一种极简的、具有高度象征性的戏剧艺术。能剧的主要角色是主角（仕手：Shite）与配角（胁：Waki）。每个能剧的故事大体上都遵循着类似模式：在从前，一位僧侣（胁）在旅行中遇到了一名单身女子（仕手，偶尔也会是男性角色）。他们开始交谈，然而对话内容变得越来越严肃、越来越令人困惑，于是僧侣开始意识到这个女人并非寻常凡人。当他询问女子的真实身份时，她突然消失了。疲惫的旅行者变得昏昏欲睡。当他忽然一觉醒来时，发现已是黄昏，四周一片漆黑。这时，之前的那个女人突然以生前的美丽形态出现。她一边讲述自己的故事，一边翩翩起舞。就在人们以为这一幕是幻觉或梦境时，她突然消逝。一切过后，只剩下吹过松枝的风声。这是能剧所遵循的一种典型模式。

观看能剧时，我感觉到在自己内心深处凤鸣的身影突然与“主角”（仕手）融为一体。影片的开头摄影机跟随凤鸣回家时的片段，与 “仕手”通过传统的长桥进入能舞台的情景非常相似。观众被诱导进入到一个异度空间。一名带着摄影机的旅行者王兵（“配角”，即胁）遇到了凤鸣，这次相遇才让她变成了主角（仕手）[29] 。在她的房间/舞台中央，凤鸣（仕手）讲述着她过去美丽而又残酷的回忆。而置身于电影院的幽暗中的观众也一同分享着她的沉重记忆。

“啊！”，我恍然大悟，“《和凤鸣》就是一出能剧。这是关于鬼魂的剧目。在一般人眼里凤鸣是一名普通的老妇人，其实当她被诬陷的丈夫死后，她也一同逝去了——就像仕手那样。”意识到这一点后，作品的面貌突然如同由无数颗不相关的星星聚合而成的星座那般呈现在我面前。

这里我并非意在表明王兵受到了能剧的影响，本来《和凤鸣》与能剧之间并没有直接的关系。如果说有关系的话，那就是凤鸣的处境和那些作为能剧背景的主题相似，即总有很多人被绝对的荒诞所践踏，随即被世界遗忘。我想强调的是：对已知事物的类比参照（analogy）可以帮助一个人理解未知的事物。 对我而言，与能剧——我熟悉的东西——的类比让我理解了《和凤鸣》中让我感到陌生的部分。如果是别人，无疑会用不同的类比。对我而言，现成的参照物恰好是能剧，通过能剧，我看到了这部叫做《和凤鸣》的艺术作品的波澜与流动的状态。

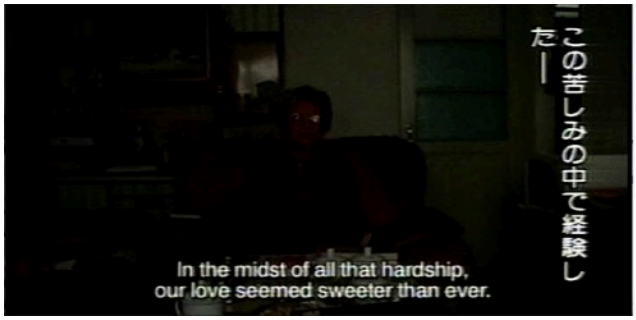
我终于发现，故事波澜起伏的高潮是夫妻间爱情的一段，而低谷则是凤鸣被告知丈夫死亡的一段。为了传达这部电影的力量，我决定按照能的节奏来翻译，让作品呼吸，从而突出它的起伏感。

4. 《和凤鸣》的翻译实践

4.1 翻译沉默

接下来的例子也许是影片中最重要的波动之处。凤鸣的丈夫在经历了一场激烈的批斗会后试图自杀，但失败了。在这一幕中，凤鸣安静地讲起了那个晚上两人亲密相处的情景。

A: 中文原文 B: 日语字幕（日语字数制限）（其中文直译） C: 英文字幕（其中文直译）	
1. A. 我们也感到在这个苦难中…… B. この苦しみの中で経験した—（13） （在这个苦难之中所体验的—）	C. In the midst of all that hardship, our love seemed sweeter than ever. （所有这些困境当中，我们的爱情显得曾未有过的甜蜜。）
【沉默】（不显示日语字幕）	
2. A. ……的爱情 B. 二人の愛には—（7） （两个人的爱情—）	
3. A. 特别甜蜜。一种特殊的甜蜜， B. 特別な甘美さがあった（13） （特别甜美。）	C. It was sweeter than anything we'd ever known. （它比我们所知道的任何事情更加甜蜜。）
4. A. 过去未尝经验过的甜蜜。 B. かつて感じた事のない 甘美さだった（10） （过去未尝经验过的甜美。）	



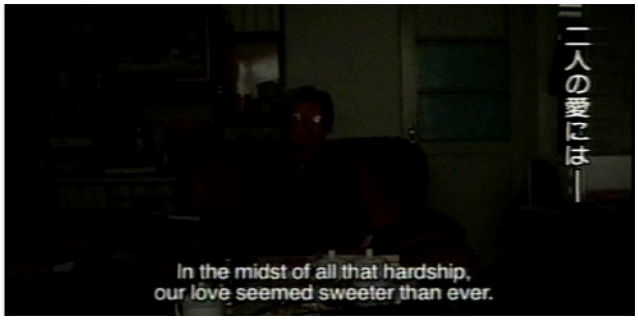


图3：日语字幕在“我们也感到在这个苦难中”（左）和“…的爱情”（右）之间插入了无字幕的画面。 ©王兵

画面很暗，暗到你几乎看不清她的身影。我们只听到她的声音从电影院的黑暗中传来，她回想起年轻时的美好记忆。这一幕可与能剧中的场景相提并论，尤其是那些主角——作为鬼魂的“仕手”——描述与前世的爱人相遇的场景。在这些场景中，女主角以他生前最美的姿态重现，在一段舞蹈中，过去与现在融为一体。这是故事波澜起伏的高峰。与身着华丽服装的能剧演员一样，凤鸣于黑暗中出现在我们的眼前，这让我们可以自由地想象她年轻时的模样，尽管我们并无法实际看到。这是我从这个场景中得到的意象。但是，我怎么才能把这个意象传达给听不懂中文的观众呢？ 当我摸索着给这个问题找到方案的时候，我恍然意识到了受制于字幕限制而产生的自由。

字幕不是一种只翻译谈话内容的媒介。与文学作品不同，字幕作为一种媒介，还可以翻译未说出来的东西——沉默，或者是（谈话中间的）间隔。为了能在观众心中留下凤鸣强烈而凄美的形象，我尽我所能地努力捕捉她说话的语调与间隔并传达一种张力，就像观众注视能剧舞台上的演员举手投足的感觉一样——观众会屏住呼吸等待下一句话的出现。

确定这个目标后，字幕和语音的同步变得绝对重要起来。

凤鸣说："我们也感到在这个苦难中……"之后，有片刻的沉默。然后，她接着说道，"……的爱情"。作为一个有相当教育程度、74岁的女性，凤鸣在思考应该如何描述可能是她与丈夫度过的最后的亲密一夜时，犹豫了。最后，她决定除了用 "爱情"这个词别无他法表达自己与丈夫所体会的情感时，仿若大坝决堤一般一连用了三次"甜蜜"来描述事情的经过，强调了"甜"打头的吸气音 "t"，发音时像水花溅出一样。当感情宣泄而出汇聚成情感的漩涡时，观众能够感受到这对夫妻爱情的真实与浓烈。

然而，在英文版中，在她沉默的间歇字幕却一直出现，所以观众很难感受到这种沉默与随后的情感涌动（见图3）。而且因为字幕'In the midst of all that hardship, our love seemed sweeter than ever'（所有这些困境当中，我们的爱情显得曾未有过的甜蜜）一开始就出现了，所以大多数观众在她迟疑不决的沉默之时就已经知道她会说什么—"……爱情"。在对白被纪录片主人公说出来之前启动字幕，就像事前泄露魔术的秘密一样。实际上在这种情况下，我觉得有必要**翻译这种停顿**，在她沉默的时候就不配字幕（强调为作者所加）；这使观众能够注意到她的沉默，并唤起人们在观看魔术或戏剧时所体验到的"接下来会发生什么？"的强烈感受。

本雅明在《译者的任务》中论证了形式的至关重要，同时指出："忠实于复制形式会损害达意"[30]。许多译者对此可能都有切身感受。尽管如此，本雅明强调"诗意的韵味并不局限于意义，而是来自精心挑选的词语所传达和表现的内涵"，"译作必须大力克制那种要传达信息、递送意义的愿望"[31] 。因而"逐字照译 "的方法被本雅明极力标榜为"真正的译作"，而在电影字幕翻译中，"逐字照译"的要求则为考虑字幕与声音和图像的同步时提供了一个关键的示意。

字幕要完成"真正的译作"，不仅需要翻译剧本上的文字，而且如上所述，还需要恰到好处地"打轴 "（spotting）以及掌握字幕出现以及撤下的时机的技术。有时字幕翻译者自己来完成这个工作，但就《和凤鸣》而言，打轴是由专门技术人员完成的。与字幕翻译者相比，这批技术人员对字幕的贡献是更加无形的。但是，他们也通过打轴来"翻译"电影里进行的时间。由于这种翻译，观众才会感到身临其境，除了体会到直接听懂凤鸣谈吐的感觉之外，会从现场的气氛、她声音的纹理，还有当然，从她的沉默中获得无法言说的多种信息。

4.2 制造空白

接下来，我想看看凤鸣在上面讨论的那一幕之后紧接着说的话。在那里我们会发现我所遇到的第二种 "自由"。

中文原文：爱情的花朵在我们的苦难之中绽放了。绽放得特别绚丽。

英文字幕：During that time, our love seemed to blossom
into something very beautiful.
（那时，我们的爱情就像开花开得很美妙。）

日语字幕：苦しみの中で 愛は咲き誇る花のようだった（22）
それは艶やかな花だった（12）
(在苦难之中爱情俨如绽放的花。
那是一朵绚丽（艶やか）的花。）

让我们来思考这句台词“绽放得特别绚丽”。在原文中，凤鸣没有用直白的词汇来指称她的关系。相反，她以委婉、间接的方式，用盛开的花的比喻来描述他们的亲昵。但是如果我把这句话直接翻译为日语，对于日本观众来说就太戏剧化了——甚至会有一种廉价的感觉。在汉语诗歌中，充沛的诗情往往通过动词来表达，但在日语中，诗情通常通过名词与形容词来表达。我的这段字幕只有12个字符可用。我犹豫了许久，最后用了下面的谓语主格句：“それは艶やかな花だった”（“那是一朵绚丽的花”）。

在日本，涉及花（hana）的俗语有的是。能剧作家世阿弥（Zeami）曾说过： “秘すれば花”（Hisureba hana：若隐若现，便是花）。可以说，这句话的意思是：“把东西隐藏起来，就能唤起人们心中意想不到的情感”。 小说家井伏鱒二（Ibuse Masuji）的脍炙人口的诗句“花に嵐”（Hana ni arashi：风雨中的花）是他翻译于武陵的诗作《劝酒》“花发多风雨”的译文，它说明了好光景更易经受劫难。“花”字具有双重性，它既提醒我们生命与美丽的盛景，也提示其凋谢的虚无。即使字数有限，我很确信，可以用 “花”字来唤起这一时刻的双重面向：这对男女爱情的浓烈和短暂。

我在这里下了另一个秘密赌注。“绚丽”一词的日语直译是“豪華絢爛”（gokakenran）。但是，“豪華絢爛”在日语中是一个很炫耀、很夸张的词，我觉得它很难让观众想象出这对爱人所经受的考验的严重性与悲剧性。经过考虑，我决定用形容词“艶か”来修饰“花”这个词。

这个形容词中的汉字“艶”，其实可以有两种读法：“ade（yaka）”和“tsuya（yaka）”。当日文汉字有这样的多重读法时，字幕翻译者就会用“rubi” （参见图4，右侧） ，即字幕中汉字旁边注音的小字，来确认其读法和意义。大多数字幕翻译者都担心如果不使用“rubi”，观众会感到困惑。不过，在这句译文，我故意没有用rubi。前一种读法“adeyaka”有一种艳丽感，甚至或许略带色欲。后者“tsuyayaka”则意味着一种更为细腻、光鲜的美。我并不在意观众是把字幕读成“adeyaka”还是“tsuyayaka”。他们可能在想象一朵玫瑰、或牡丹、或睡莲。他们可以任选择最适合自己心中隐秘花朵的一种解读[32]。我相信，凤鸣隐而未宣的故事与观众自己的“心花 ”相互交融时，他们会对凤鸣与丈夫最后一夜的生动情景了然于心[33]。

后来《和凤鸣》剧院发行的时候，我被影评人秦早穗子（Hata Sahoko）给宣传册子发表的评论所打动。秦本人的年龄和凤鸣差不多，她是以法国新浪潮电影评论家的身份崛起的。关于凤鸣，她写道：

对于女性来说，凤鸣对那个晚上两位心爱之人的身心合二为一的记忆犹新，是任何人都能理解的。这是一段“艶, en”的（译者注：凄美的、充满情欲的），也是痛苦的记忆[34]。

可以说，秦所想象的画面正是我所怀抱的意象。然而，她并非是因为我字幕的 “正确翻译”才选择的这个画面。的确，我的字幕很难说是 “正确的翻译”。相反，它留下了许多 “空白”让观众去填充。由于每秒字符数的严格限制，我使用了 “花”这个字——一个单字包含了多种形象，并让观众从“艶か”的复数读法中做出选择。你会注意到，秦在她的文章中使用的“艶”字。或许这说明这个汉字意境触发她去挖掘自己深层的记忆，然后把它与电影里面的这些陌生的声音和图像交织在了一起。

4.3 揣摩时态

在这最后一节，我想讨论一个我所认为的波澜之间所存在的低谷的场景。

凤鸣在与丈夫不同的农场呆了两年半后，终于获准到夹边沟劳改营看望丈夫。她路过沙漠般的荒野，终于到达了营地，却被告知丈夫已经在几天前去世。丈夫的去世对凤鸣的打击犹如晴天霹雳。由于车站太远，天黑前无法到达，凤鸣只好认命地在夹边沟过夜，就睡在地上挖出来的简陋地洞里，卧在硬土铺成的床上，等待天明。夹边沟农场犹如与世隔绝，她丈夫生前呆过的就是这般黯淡的地窝子，然后她描述了在那里过夜的情景。

A: 中文原文 B: 日语字幕（日语字数制限）（其中文直译）〈时态〉 C: 英文字幕（其中文直译）〈时态〉	
1. A. 醒来看见天上， B. 天を仰ぐと（8） （仰望了天空，）	C. I remember lying awake and looking up at the stars. （记得我躺着仰望星星）〈过去时〉
2. A. 能看到蓝天，能看到星星。 B. 漆黒の空と星とが見えた（13） （就能看到漆黑的天和星星。）〈过去时〉	
3. A. 我就想，这个地窝子的人可能都死光了吧。 B. ここの住人は皆 死んだのね（12） （生活在这里的每个人都死了，不是吗？） 〈独白，现在时〉	C. I kept thinking about all the men who had died in this cave. （我（当时）在想在这个地窝子里死去的所有的人。）〈过去时〉
4. A. 他们可能在， B. でも 多分ー（7） （但也许——）	C. Maybe they were still here… maybe their spirits never left. （也许他们还在这里…… 他们的灵魂并没有离开。）〈过去时〉
5. A. 他们的阴魂并没有离开这个地窝子 B. その亡霊はまだここにいる（13） （他们的鬼魂还在这里。）〈现在时〉	
6. A. 他们也许 B. こちら側をー（9） （向这边——）	C. Maybe they were peeping down into the cave through the cracks, （他们（当时）也许从那些缝隙里向地窝子窥视着。）
【沉默】（不显示日语字幕）	
7. A. 从那个地窝子顶上的缝隙里向里面窥视着。 B. 屋根の隙間からのぞいているはず（16） （可能从那个顶上的缝隙里俯视着。）〈现在时〉	
8. A. 想看看这里面到底发生了什么事情。 B. 一体何が起きるか気になって…（16） （担心这边会发生什么事情……）〈现在时〉	C. wondering what was happening here. （想知道这里发生了什么事情。）(过去时〉

图4 “醒来看见天上”（左），“能看到蓝天，能看到星星”（右）。此后凤鸣合眼以亲切的口气谈起亡魂。©王兵

凤鸣抬头看着满是裂缝的天板，看到满天的星星（参见图4）。在那里，她“发现 ”了在俯视看她的亡魂。在重述这个故事的时候，她并没有感到恐惧。相反，她速度放慢，一边哽咽着，一边用一种令人惊愕的亲切感描述着那些已经成为鬼魂的死者——这其中包括她的丈夫。凤鸣轻轻地闭上眼睛谈起这些亡魂，谈起他们在关切地注视着这世上的人们。这一幕所展现的不是生者缅怀死者，而是死者守护生者——在这一颠倒的视野中，凤鸣越过了生者与死者的边界。

这场戏，我为不确定该用哪种时态而烦恼，在第二稿中，我修改了一个地方的时态（译者：原文是指出修改语尾，这是因为日语作为一种黏着语，时态通过语尾动词的变化表示）。汉语是一种没有时态的语言。因此，在翻译成日语等有时态的语言时，译者必须（有意识或无意识地）决定使用哪种时态。

这段过去的场景英文字幕一贯用过去时来描述。与之相对照的是，尽管我在她仰望星空的那个节点（2B）用的是过去时，但当她在黑夜中被这些幻象包围时，她开始了独白——“生活在这里的每个人都死了，不是吗？”。（3B）——我把这个独白变成时态的换档杆，开始换成了现在时（4-8B）[35]。

在有时态的语言中，当过去的事件被当作现在发生的事情来表现时，往往会使用历史现在时（historical present）。然而，我并没有仅仅为了捕捉她回忆过去的生动性而使用现在时。当凤鸣的丈夫死后，她的时间就和他的拴在了一起——也就是说，在这一刻，她的灵魂死了，就像能剧的仕手一样，她成了一个鬼魂。我使用现在时是希望能够将这种转变表达出来，就算所能达成的十分有限。

个体的时间并不总是匀速流动的。在某一时刻，它会像凝固一般静止；在另一时刻，它可能会倒流。电影和文学常常表现这种时间流。这种表现无疑是《和凤鸣》力量的来源之一，整部作品甚至可以看作是一个长长的闪回[36]。在凤鸣无时态的叙述下，华语观众或许反复穿越过去与现在之间的界限，同时，生者与亡灵也得以这种方式相遇。

那么，上述的临界状况应该如何在有时态的语言中翻译出来呢？ 原文没有明确的标志来指导时态应该如何翻译。一切就要取决于译者。这是我在翻译这部电影时遇到的最令人生畏的 “自由”。为什么这里要用过去时？为什么我应该在那里用现在时？某个选择是否合理？ 当我差不多定稿时，我也在不断地质疑自己的判断，因为担心自己有的决定很武断，我似乎僭越了自己的权限。

影片公开放映后，剧作家大冈淳（Ooka Jun）在脸书（Facebook）上的评论交流中写下了对影片的看法。这时我才意识到，这部作品不仅为译者，也为观众提供了富有深意的 “自由”。他写道：

她得知丈夫去世的那个晚上，是最棒的场景。当然，这也是最令人悲伤的一幕。然而，在石原吉郎（Ishihara Yoshiro）关于西伯利亚的著作中[37]，有这样一句话：“没有什么比在绝望的条件下看到美丽的天空更荒唐的了”。（这场景）让我想起了这句话[38]。

这段画面所捕捉到的，无非是坐在沙发上的凤鸣。但在观看影片的过程中，大冈看到了凤鸣的夜空，在她的夜空中，他看到了西伯利亚的蔚蓝天空，美得很荒诞。多人经历的多重空间与时间意外地缠绕在了一起，形成了一种极有原创性的时间和视觉。要让每个观众都产生自己的视觉体验，感受到自己的时空——这不正是王兵寄予这部作品的艺术野心吗？

这部实验性的作品最终获得了山形国际纪录片电影节的大奖[39]，实现在影院发行、DVD发行，还成为一本专著的主题[40]。它的日文字幕时至今日依然在——以进行时的方式——延续着王兵的尝试，他企图用语言为观众扩展出无限的意象，并着力将无数的愿景相互串联。

5. 尾声

从《和凤鸣》开始，王兵已经拍了三部关于夹边沟的电影。 剧情片《夹边沟》（2010）展现了《和凤鸣》的观众无法直接看到的营地上的蓝天和在沙漠中挖出的简陋掩体（地窝子），以写实风格描绘了人们的生死；纪录片《死灵魂》（2018）捕捉了约90名幸存者和相关者的身姿与证词，用当时的信件和照片以及来自当代夹边沟的影像，给夹边沟所发生的事情投射复杂错综的光，进行了多层次的重构。 有关同一主题的三部作品，其表现手法和观赏体验迥然相异。

《和凤鸣》唯一关注的是凤鸣的个体讲述，不依靠任何外来材料，进而将物理性的黑暗引进到电影时空中，使得凤鸣的身影若隐若现。与之后两部作品所呈现的“光”相比，其 “黑暗”格外突出。山形影展放映《和凤鸣》后，王兵和采访者说到：

我想，和她坐在这个房间里不仅仅是两个人在说话，更像是两个灵魂在对谈。随着黄昏的到来，房间变得越来越暗，但即使我已经看不清楚她的脸，在这个安全而封闭的空间里、在这份宁静中和她谈话是如此地美好，因此我决定不开灯，也不操作相机让房间显得更亮。如果你在大屏幕上看，你大概能感受到这黑暗所营造的宁静之美[41]。

其极简风格给予了观众极大的自由，观众就如看能剧一般，在剧院的阴暗里面不由自主地把凤鸣的讲述与自己的切身经验交织在了一起，感受到既是凤鸣的又是自己的富有原创性的时空。这部作品的译者的责任之一，就是致力于让依靠字幕的观众尽可能地保有中文观众所享有的自由。为了达到这个目的，译者必须决定去选择——或者说放弃——什么样的词语，这使他们陷入一种令他们自身也感到畏惧的“自由”中。

字幕翻译者并不是唯一面临这种自由与责任问题的人。曾重新翻译艾米丽•勃朗特（Emily Jane Brontë）的《呼啸山庄》（Wuthering Heights）和南非小说家J.M.库切（John Maxwell Coetzee）的《耻辱》（Disgrace）的鸿巢友季子（Konosu Yukiko），是日本最优秀的文学翻译家之一。她曾说过，“翻译就像给球体投射光线” [42]。无论光线落在哪里，都会在给它的下半球投下阴影。

任何有良知的译者——不仅仅是字幕翻译者——都知道绝对准确的翻译是不可能的[43]。然而，译者的自由和责任在于，如何掌握包括从被照亮的表面到阴影的整个领域的整个球体——也就是电影作品力量的地理分布，以及如何投光。我们所被赋予的自由和责任与被赋予文学翻译家的自由与责任没有什么本质上的区别。如果说文学译者与字幕翻译者之间有什么区别的话，那就是由于字幕的限制，字幕翻译者所投射的光线能够照亮的表象要少得多。限制当然会改变可以采取的策略。

让我们重新思考一下鸿巢的比喻。如果我们直接在球体后面引入一面镜子，会发生什么？ 在恰到好处的角度，光线会同时照射到球体和球体后面的镜子上，我们就可以观察到镜子反射到黑暗半球上的光。

光线不仅直接投射到文本这一球体表面；每个观众也都拿着一面镜子。如果光线投射的角度合适，而观众拿着镜子的位置也合适——如果这两个条件（够幸运地）得到满足的话，光线就会反射到译者的光线无法到达的球体的阴影区域。诚如秦举起的镜子是她切身的生命经验；大冈举起的是诗人的直觉，诗人将自己在西伯利亚被关押的严酷经历升华为文学。这些观众就是这样看到了《和凤鸣》具有力量的黑暗区域。

字幕的目的不应仅限于提供某种单一的、清晰的意象。有时，贴切的译文会制造 “空白”供观众自由填充。有“空白”的译文并非什么权宜之计，也并非带有什么敷衍的目的。相反，要想在有限的字数中阐释作品的精髓，我们必须认真地确定可以创造什么样的“空白”，并恰当地使用这些“空白”。当这些 “空白”离开译者之手后，就会在观众的心中让意想不到的花朵绽放。而在这种字幕的严重限制之下而生的自由，大概也是字幕翻译家无意之中所得到的恩赐——或者说是花朵。

（英语原文: Akiyama, Tamako. The liberty coerced by limitation: On subtitling Fengming: A Chinese Memoir. 原载Journal of Chinese Cinemas. Vol.13(2019): 250-266. 〈https://doi.org/10.1080/17508061.2018.1522814〉本稿经过作者修订）

致谢

该研究由日本学术振兴会科研费（JSPS KAKENHI）资助，JP15K12846, JP19K00259.

注释

[1] 例如：ミカエル・ウスティノフ （Michaël Oustinoff），服部雄一郎译．翻译ーその历史・理论・展望 （La traduction） [M]．东京：白水社．2008:16-17.

[2] 2013年《铁西区》日语字幕版DVD发行时，笔者也翻译了其中的第一部“铁路”（4小时）。

[3] 有关镜头数量的依据，请参考： 藤井仁子．王兵という〈試し〉--《鉄西区》から《収容病棟》まで[M]//土屋昌明，铃木一誌编．ドキュメンタリー作家 王兵[M]．ポット出版プラス．2020: 200

[4] 这是该作品翻译完毕后，2007年山形国际纪录片电影节上再会时王兵和笔者说的话。

[5] JAKOBSON, ROMAN. On linguistic aspects of translation[M]//On translation. Cambridge. MA: Harvard University Press. 1959:232–239.

[6] 参见NORNES, MARKUS. Cinema babel: translating global cinema （电影巴别塔）[M].Minneapolis: University of Minnesota Press. 2007:123-155.

[7] 同上

[8] 清水俊二．映画字幕は翻译ではない[M]．东京：早川书房. 1992:28. 田村当时是《キネマ旬报》（电影旬报）的总编，他专门去纽约派拉蒙影业公司（Paramount Pictures Corporation）东部制片厂完成字幕制作工作，而把这个经历在《キネマ旬报》昭和6年（1931年）2月1日号上发表（清水（同上）:64.）

[9] 通常,于电影而言，一秒钟的图像由24帧画面构成，而电视与录像视频的话则有30帧。 根据媒体与表现方式的不同，帧数也有可能不同。字幕显示的确切性后来在日本形成了日本字幕技术“世界首位”的话语（户田奈津子．遗产の重さと尊さと[M]// 清水俊二．映画字幕は翻译ではない[M]．东京：早川书房. 1992:116.），有关此话语须专文讨论。

[10] 同7.

[11] 同7:72.

[12] 例如斯坦利・库布里克导演曾经批评日本著名的字幕翻译家戸田奈津子（Toda Natsuko）为《全金属外壳》（*Fullmetal Jacket*）所翻译的字幕并不正确，因此导致字幕翻译的人员调整。

[13] マーク・ノーネス（NORNES, MARKUS）．“滥用的字幕のために”再考ー视听觉翻译における责务の多面性についてー[M]//武田珂代子编．翻译通译研究の新地平. 东京：晃洋书房．2017：2-48．此文最早以日语出版，后来被译为中文（马克·诺恩斯, 吴娟娟译．对《呼吁野性字幕》一文的思考或影视翻译中亏欠的多模态[C]//范若恩, 戴从容编．复旦谈译录：第一辑.上海：上海三联书店. 2017:464-504），本文引用此文的术语时均采用其中文版的译法。

[14] 在“对《呼吁野性字幕》一文的思考或影视翻译中亏欠的多模态”（参见注13）中，诺恩斯对他在《电影巴别塔》（参见注5）一书中所说的 “腐化字幕” （corrupt subtitle）和 “野性字幕”（abusive subtitle）进行了重新思考与定义，把“腐化字幕”改称为“明理清晰字幕”（sensible subtitle），把“野性字幕”改称为“刺激感官性字幕”（sensuous subtitle）。

[15] 本作的帧速（frames per second or fps）为30/1。

[16] 这是为了我的翻译而被交到我手上的中文剧本上的原句。 我听起来这句话确实是这么说的，为了稳妥起见，我还与几位来自不同地域的中文母语人士进行了核实，他们也认可了我的理解。

[17] 秦早穗子．この忘れ难き记忆[Z]//三姉妹．东京：ムヴィオラ．2013：30.

[18] 北小路隆志．王兵监督作品《凤鸣（フォンミン）ーー中国の记忆》をめぐるノート [J]．京都造形艺术大学纪要. 2013 (2)：249.

[19] NORNES, MARKUS. Toward an abusive subtitling: Illuminating cinema’s apparatus of translation [M]//edited by edited by VENUTI, LAWRENCE. translated by ZOHN, HARRY. The translation studies reader. London: Routledge. 2004: 447–468.

[20] 当然，中国特殊的历史与政治环境对和凤鸣的说话风格有着十分重要的语言性影响，这里所说的环境因素当然不是同代日本作家的所谓“自然 ”表达所能体现的。对此，我有时必须采用不同的策略。

[21] 这种优先考虑目标语言（target language）的 “自由”翻译策略可以追溯到古罗马人对希腊语的翻译，并在十七八世纪法国的翻译实践中达到顶峰。然而，从十八世纪末开始，这种模式受到了批判。因为浪漫主义美学强调艺术作品的原创性，从这一标准看来，上述模式牺牲了 “忠实性”（ミカエル・ウスティノフ （Michaël Oustinoff），服部雄一郎译．翻译ーその历史・理论・展望 （*La traduction*） [M]．东京：白水社．2008：16-17．）。我并非主张要以一种忽略原作而进行 “自由”翻译；相反，我参考这些其他的言语模式，是为了避免通常的做法，即使用与自己接近的言语风格，这样我就给翻译进一步设置了 “限制”。我亦将在本文下面的章节中探讨翻译中 “自由”的问题。

[22] 有吉佐和子．女二人のニューギニア [M]．东京：朝日新聞社．1969.

[23] 参见：土屋昌明，铃木一誌编．ドキュメンタリー作家 王兵—現代中国の叛史[M]．ポット出版プラス．2020．

[24] 和凤鸣．经歷：我的1957年[M]．兰州：敦煌文艺出版社．2001．

[25] 同上.

[26] 村上春树，柴田元幸．翻译夜话[M]．东京：文藝春秋．2000．

[27] 同上：45.

[28] 同上：45.

[29] 关于“胁”（配角）的能剧叙述结构上的重要性，参见：安田登．ワキから见る能世界[M]．东京：日本放送出版协会．2006．身为“胁”演员的安田解释，在能剧里面往往只有“胁”能看到别人眼里看不见的“仕手”，并能让故事启动。

[30] BENJAMIN, WALTER．The task of the translator[M]//edited by VENUTI, LAWRENCE. translated by ZOHN, HARRY. The translation studies reader. London: Routledge. 2000:15–25.（译者注，这里的本雅明引文翻译直接引自张旭东译本雅明，“译者的任务”，< https://site.douban.com/106369/widget/notes/134616/note/90926478/>）

[31] 同上.

[32] 我给字幕翻译学校日语为母语的学生们进行讲座时，曾问他们怎么读这个形容词。那时，五十多名学生当中，约百分之六十读成“*adeyaka*”，百分之四十则读成“*tsuyayaka*”。

[33] 在山形国际纪录片电影节放完此片之后，从第一届以来一直参与此影展的资深英语翻译者山之内悦子（Yamanouchi Etsuko）跟我和王兵说道: “我从来没有看过这么性感的电影”。

[34] 同16: 31.

[35] 有吉有时会在过去时和现在时之间插入独白，让过渡感觉很自然。在这里，凤鸣也用了一样的方法，即，“这个地窝子的人可能都死光了吧”。

[36] 电影中有一个重要的场景。日落后，房间变得全黑，在王兵的建议下，凤鸣站起开了灯。凤鸣屋里以及观众所处的剧院里的幽暗一瞬间消失，荧光灯照着衰老而动作缓慢的凤鸣。这一场景强行打断了倒叙，突然将观众拉回到了现在的时间。其实，王兵曾在北京给我讲述的就是这一段。

[37] 石原吉郎是日本战后的著名诗人。战后，他在西伯利亚被囚禁了8年。他以讲述自己在集中营中严酷经历的散文与诗歌著称。

[38] 大冈淳．あの旦那さんが亡くなっていたことが分かった夜のところ…[Z/OL]. Facebook. 2013年5月1日. https://www.facebook. com/megumi.iwata/posts/10200956496095602?comment_id =6532758&notif_t=like&__tn__=- UK-R. 最终访问日期2018年8月19日.

[39] 该届影展的评委团长是日本电影评论泰斗莲实重彦（Hasumi Shigehiko），他同年专为该作进行了一场公开讲座（2007年12月15号，东京:Athene Francais Cultural Center）。

[40] 土屋昌明，铃木一誌编．ドキュメンタリー作家 王兵—現代中国の叛史[M]．ポット出版プラス．2020．

[41] KUBOTA KEIKO（久保田桂子）.*FENGMING, A Chinese Memoir*--An interview with Wang Bing [EB/OL]. Yamagata International Film Festival 2007. https://www.yidff.jp/interviews/2007/07i014-e.html最终访问日期2020年11月26日. 采访者久保田是位纪录片导演，去看山形国际纪录片电影节被中国独立纪录片所吸引，参与了“东京中国独立影展”等几种中国独立电影放映活动。2013年参加了在草场地工作站举办的“五月艺术展示”，2014年其出品作《祖父の日記帳と私のビデオノート》（爷爷的日记和我的录像小册, 2013）获得了“座·高园寺纪录片电影节”大奖。

[42] 鸿巢友季子．“ドストエフスキーと爱に生きる”公开讲座[R]. 东京．2014年2月24日

[43] 1928年，安德烈-纪德（André Gide）发表过一个古怪的评论，他说，“重要的不是对单词进行翻译，而是对文章进行翻译，让所有感受和感动没有一点遗漏地表达出来，就像（被翻译的）作家在用进行法语写作时会表达的那样。这个目标，只有通过无休止的欺骗、不断的迂回、还有往往偏离如实的逐字照译才能实现”（引自ミカエル・ウスティノフ（Michaël Oustinoff） 同注1:96）。

亚际参照与弱势跨国主义：中国独立酷儿影像在日本的传播

Inter-Asia Referencing And Minor Transnationalism: The Dissemination Of Chinese Independent Queer Films In Japan

于宁 (YU Ning)

概要

本文在酷儿亚洲研究的脉络中，在“亚际参照（inter-Asia referencing）”和“弱势跨国主义（minor transnationalism）”理论框架下，聚焦中国大陆独立酷儿影像生产及其在日本的跨国传播实践，分析造成中国独立酷儿影像，特别是酷儿社区影像传播困境的原因，探讨中国独立酷儿影像对日本酷儿文化潜在的参照意义，以及“弱势跨国主义”在应对中日酷儿社区影像文化交流中依赖西方中介及受商业可行性限制等状况上的可能性。

关键词：中国独立影像，中国独立酷儿影像，亚际参照，弱势跨国主义，酷儿影展，日本传播

Abstract

Situated in the context of Queer Asia Studies, this article examines the production of independent queer films in mainland China and their dissemination in Japan. Drawing on the critical concepts of ‘inter-Asia referencing’ and ‘minor transnationalism’, I investigate why it’s difficult to disseminate Chinese independent queer films in Japan, especially queer community works; discuss what kind of inter-referencing Chinese independent queer films can offer Japanese queer culture; and then suggest the possibilities that minor transnationalism offers for dealing with these difficulties of dissemination, including the Euro-America-centrism which has dominated the cultural exchange of queer films between China and Japan, and the constraints on accepting queer community work due to the emphasis on the financial viability of film festivals.

Keywords: Chinese independent films, Chinese independent queer films, inter-Asia referencing, minor transnationalism, queer film festivals, dissemination in Japan

伴随着酷儿研究中的跨国转向，酷儿跨国主义（queer transnationalism）成为“挑战美国中心主义，再进一步解构美国引导全球性解放论述”的重要理论框架[1]。在这个酷儿知识生产去西方中心主义的脉络中，以“酷儿区域主义（queer regionalism）”[2]、“酷儿亚洲作为方法（queer Asia as method）”[3]等概念所代表的关注区域及跨区域间酷儿文化实践的研究得到了发展。本文在酷儿亚洲研究的脉络中，聚焦中国大陆独立酷儿影像创作，重新梳理中国独立酷儿影像的历史。同时本文以中国独立酷儿影像在日本的跨国传播实践作为“亚际参照

（inter-Asia referencing）”的案例，分析其现实主义美学对日本酷儿文化所具有的参照意义。通过探究造成中国酷儿社区影像在日本传播困境的原因，笔者指认以西方为中心的全球酷儿文化政治阶序格局中亚洲的边缘位置，并探讨同处边缘位置的中日酷儿社区之间的“弱势跨国主义（minor transnationalism）”在酷儿文化交流实践中的可能性。

本文使用的“弱势跨国主义”概念由Francoise Lionnet和史书美(Shu-mei Shih)提出，不同于将跨国主义看作是均质化力量（homogenizing force）的见解，这种从“弱势”视角提出的对跨国主义的思考，跳脱了对“主流-弱势”之间“同化-对抗”的垂直关系式思维，从而强调横向关联(transversal movements)；而这类关联既包括弱势和主流之间的横向关系，也包括绕过主流的弱势与弱势之间的边缘串联[4]。笔者认为中日酷儿社区之间的影像文化交流长久以来都依赖西方这个中心的中介，从而造成了中国酷儿社区影像在日本传播的困境。本文要探讨的，正是这种不穿越中心的、边缘与边缘之间水平流动式的弱势跨国模式在中日酷儿社区之间影像文化交流实践中的可能性。在亚洲研究的脉络中，这种对边缘与边缘之间横向关系的关照，呼应了陈光兴对“亚洲作为方法”的表述：“透过亚洲视野的想象与中介，处于亚洲的各个社会能够重新开始相互看见，彼此成为参照点，转化对于自身的认识”[5]。而蔡明发（Chua Beng Huat）为描述近年来亚洲区域间在经济、社会和政治实践中不断深化的相互参照而提出的“亚际参照”概念，挑战了历来“亚洲-欧美比较”中的等级体系[6]。本文将中日酷儿社区间的影像文化交流看作“亚际参照”的案例，在分析目前存在的负面参照的基础上，探讨中国独立酷儿影像对日本酷儿文化潜在的参照意义。

一、中国独立酷儿影像的诞生与发展

在中国大陆学界，酷儿理论的合法学术地位尚难说已获得承认[7]，中国独立酷儿影像也甚少得到学术关注。近年来，与中国独立酷儿影像相关的论述在英语学术写作中持续涌现。卢克·罗宾逊（Luke Robinson）在其对中国独立纪录片的研究中关注到近年来性少数主题作品的转变，即从以异性恋导演外部视角为主进行的创作到涌现出更多更能体现酷儿主体性的作品[8]。包宏伟在回顾中国独立酷儿影像的发展史时，也依据创作者的性身份，将其划分为两个阶段，其一是借用林松辉(Song Hwee Lim)的“胶片同志（celluloid comrades）”的概念来指代酷儿群体被异性恋导演再现的时期；其次是以崔子恩的“数码影像行动主义（digital video activism）”的概念所指代的酷儿主体自我再现的时期[9]。这里包提出“酷儿世代（queer generation）”概念，指涉第二个分期中创作酷儿社区纪录片的导演群体[10]。据笔者观察，导演的性身份认同基本与其影像创作的侧重点相一致，即异性恋导演的酷儿影像创作更侧重其作为独立电影的艺术性，而酷儿导演则更强调其创作作为酷儿运动手段的行动性[11]。鉴于此，本文尝试以基于不同创作侧重点的身份来分类[12]，除此之外还会再补充一类身份，即学生创作者。由此，笔者将中国独立酷儿影像创作群体大致分为独立电影导演（艺术家）、酷儿（社区）创作者（活动家）和学生创作者三类，分别对应中国独立酷儿影像中的三个类别：独立电影导演作品、酷儿社区创作和学生作品。这三种身份并非绝对对立，相互之间存在交叠，也是动态可变的，每个分类内部也存在多样性。以酷儿创作者的身份为例，Gareth Shaw和Xiaoling Zhang发现酷儿创作者会允许其作品在网络免费点播，他们以此种放弃版权的举动为依据推断酷儿创作者在此刻比起艺术家的角色，可能更注重其作为活动家的角色[13]。本文对中国独立酷儿影像的分类是在充分认识到上述身份的多样性和可变性的前提下，综合考量创作语境的策略性分类。

*1.*中国独立电影创作中的酷儿题材影像

1995年东京都会电视台（Tokyo Metropolitan Television，简称Tokyo MX TV）播放了3集系列纪录片《独立时代·中国新世代映像作家的挑战》[14]，张元在第3集《拍摄边缘人的边缘人：张元的挑战》中展现其一贯关注边缘的姿态，并预告了新作主题是中国新的禁忌，同性恋——这便是于次年问世的《东宫西宫》（1996），中国第一部以男同性恋为主题的电影。就这样，作为需要被关注的边缘，同性恋进入了中国独立

电影的镜头之内，而以性少数群体为主题的电影开始在独立电影中出现。此后，以男同性恋为主题的电影还有《谁见过野生动物的节日》（康峰，1998）和《男男女女》（刘冰鉴，1999），中国第一部关注跨性别女性的纪录片《金星小姐》（张元，2000）、第一部女同性恋主题剧情片《今年夏天》（李玉，2001）、以及第一部女同性恋主题纪录片《盒子》（英未未，2001）也相继问世。

2000年以后，随着数码技术的普及，影像表达作为特权被电影制片厂和电视台垄断的时代终结，越来越多的独立影像创作开始涌现，其中不乏对性少数群体的关注。男同性恋题材的有《忘记她是他》（魏星，2001）和《上海男孩》（陈苗，2002）；跨性别题材的有《唐唐》（张涵子，2004）、《人面桃花》（杜海滨，2005）、《宝宝》（韩涛，2005）、《美美》（高天，2005）、《蝶变》（王逸人，2005）、《香平丽》（蒋志，2005），主人公多是在舞厅、酒吧从事反串表演的艺人。而《莎莎》（刘波，2006）讲述的是一位女同性恋流浪艺人的故事。这些在中国新纪录运动新的发展阶段中创作的纪录片延续着中国新纪录运动关注底层的主题[15]，但其关怀社会底层群体的视角多是一种源自外部的窥探，作为他者的性少数被生产成一种知识，呈现给充满好奇的主流观众[16]。此后由独立电影导演创作的性少数主题影片在中国独立酷儿影像中比重减少，具有代表性的有展现女性同性情欲的实验片《熊猫奶糖》（彭磊，2007）、讲述男同性恋情感世界的《春风沉醉的夜晚》（娄烨，2009）、跨性别题材纪录片《姑奶奶》（邱炯炯，2010）和《二毛》（贾玉川，2019）、讲述男性同性之爱的网络微电影《宅男电台》（程亮，2011）、描写少女之间情愫的《甜蜜18岁》（何文超，2012）、展现跨性别变装表演情节的《舞厅》（胡笳，2013）、聚焦女同性恋者原生家庭问题的《美丽》（周洲，2018）等。

2.酷儿社区创作

因受器材、技术以及资金所限，早期中国独立酷儿影像中，性少数群体大多只是被拍摄的对象，性少数的经验是被代言的。以记录中国性少数的历史为目的，于1996年制作完成的中国第一部性少数主题的纪录片《同志》（王锋、吴春生）是个例外，该片采访了男女同性恋、跨性别及相关学者，并呈现了当时大陆同志社区景象，为中国性少数群体留下了珍贵的历史记录[17]。数码技术的普及，使性少数群体也开始变身为拍摄者，并逐渐成为中国独立酷儿影像的主要生产者，开始利用影像进行自我呈现。

崔子恩和程裕苏是最早使用数码摄像机创作酷儿剧情片的独立电影人，崔子恩的《旧约》（2001）、《夜景》（2004）[18]、《我如花似玉的儿子》（2007）等作品描绘了男性间的酷儿情欲。《石头和那个娜娜》（2005）探索了女同性恋的情感世界。而程裕苏的《我们害怕》（2002）与《目的地，上海》（2002）则聚焦了都市男同性恋的生态。首部由中国女同性恋拍摄的中国女同性恋主题纪录片《伤花》（栀子白，2006）体现着拍摄者与被拍摄者之间的共同理解和团体参与[19]。而《女人50分钟》（石头，2006）则记录了包括女性同性情欲在内的中国女性日常经验——作品采用涉身（embodied）性的拍摄手法[20]，展现的是一种源自内部视角的自我讲述。此外还有聚焦男同性恋情感问题的剧情片《春歌》（孟诺，2007）、《爱回温》（彭陌勰，2011），女同性恋自我呈现的爱情电影《链·爱》（夜奔，2014），跨性别女性亲自主演讲述自己心路历程的剧情片《雪地里的新娘》（纪君，2009），描写跨性别男性和跨性别女性之间奇妙互动的微电影《鼓楼西》（范坡坡，2018）等等。其中，新生代社区导演大京持续创作的酷儿短片[21]，展现的是性少数社区中身份多样的普通人的日常生活。在这些影片中，主人公不再只是舞台上的奇观，活动空间也不再只是酒吧或表演空间，在对日常的描绘中体现着主人公与制度性不平等进行协商的主体性和能动性。

随着中国酷儿社区的成长和权利运动的发展，影像开始成为同志活动家社群建构和权利倡导的手段，被广泛应用到运动记录及自我赋权等各个方面，因此也逐渐涌现出大量具有行动主义色彩的酷儿影像。《女同性恋游行

日》（石头，2002）和《台北，彩虹之城》（范坡坡，2008）是导演参与境外同志活动时的记录。《我们要结婚》（石头，2007）和《新前门大街》（范坡坡、郑凯贵，2009）则是对国内同志团体组织的同性婚姻平权活动的记录[22]。此外，回顾中国同志运动历史的影片也开始出现，其中包括回顾改革开放30年来中国同性恋议题发展变化的《誌同志》（崔子恩，2008）、记录中国第一个酷儿影展北京酷儿影展十年历程的《我们的故事—北京酷儿影展十年游击战》（杨洋，2011）、讲述1995年北京世界妇女大会之后中国女同性恋权利运动二十年历程的《我们在这里》（赵静、石头，2015），以及呈现上海酷儿社群发展集体回忆的《上海酷儿》（陈想起，2019）等。不同于早期新纪录运动中惯用的观察式纪录片美学，参与式纪录片形式在这些纪录片中被广泛应用。

随着酷儿运动中影像运用的普及，中国涌现出了专门以影像创作为行动手段的酷儿机构和项目。2007年酷儿视频播客“同志亦凡人”成立，该播客旨在以影像为手段推动社区发展。在制作众多期播客视频之余，该团体还从事纪录片创作，他们的作品包括由其负责人魏建刚执导的《恋夕阳》（2009）、《同志她她她他他他》（2010）、《生来同志》（2011）、《你如此坚强》（2012）等，主题涵盖老年男同性恋的性、同性恋扭转治疗、校园恐同霸凌、中国同志运动等多个议题。该团体还积极与其他机构合作，联合出品纪录片。与中国版《阴道独白》的演出团体“海狸社”联合出品的《来自阴道》（范坡坡，2013），记录了中国版《阴道独白》在引进中国以后在全国各地开展的上演运动的状况；与以向中国LGBT群体及其亲友提供服务和支持为宗旨的“中国同性恋亲友会”（成立于2008年）联合出品的《彩虹伴我心》（范坡坡，2012）和《彩虹老爸》（范坡坡，2016），则都讲述了“同性恋亲友会”的父母志愿者们与其同性恋子女之间的故事。此外，该团体还出品了以女同性恋残障人士为主题的《见怪不怪》（妖妖，2017）、双性恋自白的《双》（韦婷婷，2017）等。

“同志亦凡人”于2012年成立“酷儿大学纪录片训练营”，旨在培养更多的酷儿影像创作者通过影像手段进行赋权。该项目产出了《同志或直人》（刘言，2013）、《深度报道》（才旦、甄晨，2014）等大量微视频。其资助制作的作品中，还有中国第一部讲述跨性别男性的纪录片《兄弟》（妖妖，2013）、聚焦农村男同性恋生活的纪录片《小岳同志》（岳建波，2013）和《孟家诲银》（芦岭，2015）、同性恋者的父亲拍摄同性恋家庭亲子关系的《威风爸爸》（威风爸爸，2016）等。

2008年，“中国酷儿独立影像小组”成立，该小组除了举办“中国酷儿独立影像巡回展”，也同时参与纪录片创作，作品包括讲述性少数子女向家人出柜经验的《柜族》（范坡坡，2010）、聚焦酒吧反串舞者们悲喜的《舞娘》（范坡坡，2011）等。2009年以女同性恋和双性恋为主要目标群体的“发现自我之旅酷儿视频工作坊”项目成立，“中国酷儿独立影像小组”也加入支援，这个项目意在通过工作坊培训参与者以影像创作的方式讲述自己的生命故事，留下性少数群体的记忆档案。工作坊产出视频故事百部以上，通过“中国酷儿独立影像巡回展”等放映，并通过网络进行点播，部分作品在“北京酷儿影展”展映。

其他的影像训练项目还有女同性恋机构“同语”于2013年主办的“我们要发声”性别平等视频工作坊，以及“北京Bitch小组”与“北京女同志中心”、“北京同志中心”于2014年联合主办的“双性恋故事工作坊”等，这些机构的产出作品例如《当我们谈论双性恋的时候我们在谈什么》（Stephanie，2013）、《关于胸部》（小羽，2013）、《姐是个娘1》（Bitty，2013）等也在“北京酷儿影展”进行了展映。

在分析这些影像训练项目的创作时，谭佳提出“酷儿生成之美学[23]（aesthetics of queer becoming）”的概念，强调了这些影像创作实践对自我建构的介入性，指出影像创作本身成为现身（coming out）行动，在影像创作过程中建构了身份认同和社区形构[24]。涂建平（Stijn Deklerck）也指出这些社区创作对导演自身所处社会阶层“非主流性”的能动再现及对酷儿社区内部边缘群体的关照，可被看作是对抗同性恋正统主义（homonormativity）与实现自我赋权的手段[25]。

除了上述影像机构以外，许多酷儿组织也把影像作为实现组织宗旨的手段之一。如2007年成立的“粉色空间性文化发展中心”（以下简称“粉色空间”），以推动广泛的女性受压迫者的普遍性权益为宗旨，组织者通过使用影像记录女性经验，促成女性性权益的实现。其出品的作品有记录女性艾滋病患者临终自白的《宠儿》（何小培，2011）、拍摄女同性恋与男同性恋缔结形式婚姻过程的《奇缘一生》（何小培、袁园，2012）等。[26]

*3.*学生作品

除了上述这些与同志运动紧密结合的酷儿影像，近年来，学生作品也在中国独立酷儿影像中占据越来越重要的比重。随着大学影视教育的普及和数码摄像机在校园的流行，性少数当事人及关注酷儿议题的学生纷纷通过影像创作对性议题进行探讨。这其中既有非影视制作专业学生的自主创作[27]，也有《301的法则》（张迪，2004）、《阳春之春》（杨平道，2006）、《夏日时光》（陈洁，2010）、《花为眉》（张凡夕，2011）、《夜》（周豪，2014）、《雀斑》（熊沈秋月，2016）、《粉色药丸》（谢晓珊，2017）、《茧》（梅俪潆，2017）、《红裙下》（王凯旋，2018）、《马斯特贝特》（陈佳洛，2019）等来自全国及海外各大高校影视传媒专业学生的习作和毕业作品。栗宪庭电影学校的历届毕业生也创作出了众多酷儿主题短片[28]。在国内，虽然毕业作品选题并非完全自由，一部分影视制作专业的学生还是会选择在毕业进入商业创作之前，利用学生阶段有限的创作自由，在毕业作品中挑战性少数题材。

近年来，中国独立酷儿影像创作中的跨国实践也令人瞩目。既有国外导演以及旅居海外的中国导演在中国创作的作品，如《十年后》（Jordan Schiele，2011）、《沉李》（徐小溪、Roberto F. Canuto，2017）、《炫目上海滩》（Matthew Baren，2018）、《再见，南屏晚钟》（相梓，2019）、《出柜：中国LGBT的呐喊》（房满满，2019）[29]等，也有中国导演在旅居海外期间创作的作品[30]。笔者认为，以基于 “弱势跨国主义”的“跨国电影（transnational cinema）”[31]及“越境电影（border-crossing cinema）”[32]视角来分析这些作品[33]是有益的。

本节以创作者身份为分类依据，概述了中国独立酷儿影像的发展动态。下节将聚焦这三类独立酷儿影像在日本的传播状况。

二、中国独立酷儿影像在日本的传播状况

中国独立酷儿影像作为独立电影和酷儿主题这两者的交叉，在日本也主要通过关注中国独立电影的艺术影展和酷儿主题影展及放映会进行传播。本节将从日本的中国独立电影发行渠道和酷儿主题电影发行渠道两个脉络概述前述三类独立酷儿影像在日本的传播状况。

关于中日两国电影交流的研究，多聚焦在战时日本在华电影政策[34]及战后日本电影在中国的传播[35]等方面，对日本在中国独立电影发展中所扮演的角色等也有相关论述[36]，但鲜见与性和性别议题相关的中日电影交流的研究。关于酷儿影像的跨区域交流，在知识生产领域中去西方中心主义的脉络下，谭佳以“亚太酷儿电影节联盟（Asia Pacific Queer Film Festival Alliance）”为例，在“亚际参照”理论框架下,论述了包括中国大陆在内的亚太酷儿电影节网络间的酷儿影像交流实践的可能性及存在的不对等关系[37]。同时，包宏伟提出“酷儿全球南方（queer Global South）”概念，在“弱势跨国主义”理论框架下论述了在全球酷儿文化政治阶序格局中同处边缘位置的中国大陆与非洲之间基于个人和草根组织的酷儿影像交流实践，以及这种实践在对抗处于中心位置的西方霸权性的酷儿跨国实践上的可能性[38]。本节聚焦中国独立酷儿影像在日本的传播状况，分析造成中国独立酷儿影像，特别是酷儿社区影像传播困境的原因，探讨中国独立酷儿影像对日本酷儿文化潜在的参照意义，以及“弱势跨国主义”在应对中日酷儿社区影像文化交流中依赖西方中介及受商业可行性限制等状况上所展现的可能性。

*1.*中国独立电影在日发行渠道

中国独立电影自诞生起就通过海外影展寻求发行渠道，日本便是重镇之一。自中国独立纪录片的开山之作《流浪北京:最后的梦想者》（吴文光，1990）于1991年在第5届“福冈亚洲电影节”[39]和第2届“山形国际纪录片电影节”展映起，近30年间中国独立电影在日本获得广泛关注，在各大影展和艺术影院上映。福冈亚洲电影节、山形国际纪录片电影节、Tokyo FILMeX国际电影节、东京中国独立电影展[40]等艺术影展成为中国独立电影在日本主要的展映平台；同时，在东京国际电影节、大阪亚洲电影节、奈良国际电影节、座・高圆寺纪录片节等影展中也有中国独立电影放映。随着日本学界对中国独立电影的关注，主题放映研讨会在明治学院大学、早稻田大学、专修大学、立教大学、名古屋大学、神奈川大学等高校举办，学术放映也成为中国独立影像在日传播的重要渠道。除影展和主题放映以外，张元、娄烨、贾樟柯、王兵、毕赣等独立导演的作品也得以在日本进行商业发行，并在艺术影院上映。

性少数主题作为中国独立电影的一个题材，部分作品也通过上述发行渠道展映。张元的《东宫西宫》于1997年第11届“福冈亚洲电影节”展映[41]，通过日本电影公司东北新社发行，于1998年5月公映[42]，并于次年1月以《Imperial Palace》之名发行VHS。康峰的《谁见过野生动物的节日》于1998年第12届“福冈亚洲电影节”展映[43]。娄烨的《春风沉醉的夜晚》不仅在2009年第10届“Tokyo FILMeX国际电影节”特别展映，还通过日本电影公司UPLINK发行，于2010年11月起在艺术影院全国上映[44]。2013年第4届“东京中国独立电影展”放映了邱炯炯的《姑奶奶》，放映结束后还举行了与日本“亚洲酷儿电影节”策展人的对谈，展现了影展对中国独立酷儿影像的关注。2014年周豪的学生作品《夜》入围第3届“奈良国际电影节”竞赛单元并斩获最高奖[45]。2019年周洲的导演处女作《美丽》入围第14届“大阪亚洲电影节”，展映两场[46]。

在日本的艺术影展中展映的中国独立酷儿影像多为独立电影导演创作和学生作品，而酷儿社区创作未能获得展映机会。首先，艺术影展注重影片的艺术性和导演的作者（auteur）性，这也是中国独立电影受到日本艺术影展青睐的主要原因，而酷儿社区创作者的创作动机多为服务国内酷儿社区，影片强调的是行动性和社群性，与拥有职业及艺术自觉的独立电影导演相较，缺少在艺术影展中推广自己作品的企图心，从而较少向国外艺术影展投稿。其次，国内独立影展选片标准与海外艺术影展趋同，相较于更专业的独立电影导演创作与学生作品，酷儿社区创作在国内的独立影展中获得的展映机会较少，从而难以进入参考国内独立影展的日本选片人的视野。

*2.*酷儿主题影展及相关放映活动

比起注重艺术性和作者性的艺术影展，酷儿主题影展是酷儿影像的主要发行渠道。本节将概述中国独立酷儿影像在日本酷儿主题影展及相关放映活动中的放映情况。

与主要靠作者投稿的艺术电影节不同，日本的酷儿影展对海外影片多数依赖于策展人选片，投稿多数仅面向日本作品。如彩虹绕东京（Rainbow Reel Tokyo）和关西酷儿影展（Kansai Queer Film Festival）仅面向日本作品进行投稿征集；亚洲酷儿电影节（Asian Queer Film Festival）、香川彩虹电影节(Kagawa Rainbow Film Festival)和大须虹色电影节（Osu Rainbow Film Festival）的征片信息只有日语，征得的影片多为日本影片。爱媛LGBT电影节(Ehime LGBT Film Festival) 、青森国际LGBT电影节(Aomori International LGBT Film Festival)、福冈彩虹电影节(Fukuoka Rainbow Film Festival)以及大阪学生Queer电影节（大阪学生Queer映画祭）都属于策划展，不征片。

谭佳曾指出，许多亚洲观众对于其他亚洲国家的酷儿文化和历史的知识通常通过欧洲和北美获得，经由西方国际电影节进入其他亚洲国家观众视野仍是目前亚洲酷儿电影的一个发行模式[47]。由于中日酷儿社区之间的交流合作尚不充分，中国酷儿电影在日本酷儿影展的流通也存在类似的情况。虽然部分影展在策展上展现出了对

西方中心主义的警惕，但在选择包括中国在内的亚洲国家的影片时，日本的酷儿影展不可避免地会参照西方影展的选片标准。2015年成立的“亚太酷儿电影节联盟”即是为增进亚太各国酷儿社区彼此之间直接交流合作、挑战酷儿文化中西方中心主义的一个尝试。

酷儿社区主要集中在大都市，日本的酷儿影展最早也主要集中在东京、大阪等城市。日本历史最悠久、规模最大的酷儿影展是创办于1992年的东京国际女同性恋与男同性恋电影影像节（Tokyo International Lesbian & Gay Film & Video Festival），于1998年更名为东京国际女同性恋与男同性恋电影节（Tokyo International Lesbian & Gay Film Festival），并于2016年再度更名为“彩虹绕东京”。在该影展近30年的历史中展映的中国影片仅有四部，均为独立电影导演创作和学生作品，分别是于1998年第7届展映的《东宫西宫》、2002年第11届展映的《今年夏天》、2010年第19届展映的《春风沉醉的夜晚》以及2018年第27届于“亚太酷儿电影节联盟短片单元”中展映的由上海骄傲电影节推荐的《茧》。该影展历来参照西方影展选片，多放映在西方影展获得关注的影片。前三部影片均在重要国际影展中收获好评，从而得到该影展的关注。

东京另一个重要的酷儿影展是于2007年创办的日本亚洲酷儿影像节（Asian Queer Film & Video Festival in Japan），影展隔年举办，于2009年第2届举办时更名为“亚洲酷儿电影节”，到2013年举办4届后停办，是日本唯一一个专注于展映亚洲地区或以亚洲为主题的酷儿影片的影展。该影展是目前日本展映中国酷儿影片最多的影展，共放映过三部长片和三部短片。2007年第1届在东京及之后在福冈的放映会上展映了《唐唐》，2011年第3届展映了《熊猫奶糖》、《花为眉》和《新前门大街》，2013年第4届展映了《夏日时光》和《宅男电台》，其中《新前门大街》是日本的酷儿影展第一次展映中国酷儿导演创作的影片，选片人则是通过第29届“温哥华国际电影节”关注到这部影片的[48]。

在关西地区最重要的酷儿影展是于2005年创办的关西酷儿影展——该影展在大阪和京都两地举办，是日本第一个以“酷儿”命名的影展。选片强调主题的多样性与内容的酷儿性，对本土影片及亚洲影片也有侧重。该影展展映的中国影片有三部。2012年第7届放映了《我们的故事—北京酷儿影展十年游击战》，而该影展是从当年柏林国际电影节的片单中关注到这部影片的。2016年该影展特别设立了“华语特集”，他们并没有通过西方影展引介而是直接从2015年的北京酷儿影展、香港同志影展和台湾国际酷儿影展中选出了九部影片展映，其中，大陆影片上映的是《我们在这里》和《舞厅》。影展选片关注到了中国酷儿社区行动主义色彩的酷儿影像。

杨洋《我们的故事—北京酷儿影展十年游击战》映后谈 ©关西酷儿影展 https://kansai-qff.org/

此外关西地区还有2019年由大阪大学的学生组织的大阪学生Queer电影节。

2000年代中期以后，随着日本地方酷儿社区的发展，酷儿影展在东京、大阪以外的城市也纷纷出现，其中包括在香川县高松市创办的香川彩虹电影节(始于2005年)、在青森县青森市创办的青森国际LGBT电影节(始于2006年)、在爱媛县松山市举办的爱媛LGBT电影节(2011年至2016年)、在爱知县名古屋市创办的大须虹色电影节（始于2015年）以及在福冈县福冈市创办的福冈彩虹电影节(始于2016年)等。从影展命名多使用类似暗语的“彩虹”可以看出，在对性少数歧视严重的地方城市，在举办影展以期提高性少数在社会中的可见度时，影展策划者也悖论地采取了一种“不可见”的策略[49]。据菅野优香的观察，这些地方影展与当地社区联系紧密，作为性少数主题影展，在强调性身份的同时，地域身份也是影展的一大要素。这些影展面临的最大困难是资金问题，它们通常需要依赖地方自治体等的补助金展开活动[50]。这类影展规模较小，通常为1日活动，展映影片2至5部左右。影展选片侧重本土，兼映国外影片，其中以欧美国家出品的影片居多。各级自治体虽未就展映影片内容作出直接干涉，但影展的举办依赖于与当地社区的密切关系，自我审查不可避免，选片倾向保守态度。在上述影展中展映的中国影片共有四部，分别是2011年第6届青森国际LGBT电影节放映的《春风沉醉的夜晚》、2013年第3届爱媛LGBT电影节在关西酷儿影展的协助下放映的《我们的故事－北京酷儿影展十年游击战》、2015年首届大须虹色电影节放映的《甜蜜18岁》和2018年福冈彩虹电影节展映当年“彩虹绕东京”的“亚太酷儿电影节联盟短片单元”时放映的《茧》。可以看出，地方影展选片存在仰赖东京和大阪的影展选片的情况。不同于其他影展，大须虹色电影节的选片人中有中国成员，中国影片由其推荐[51]。

不难看出，在中日酷儿影像交流中中日作为边缘，经由西方这个中心的中介进行交流的状况显著。在上述日本酷儿主题影展中展映的中国影片，以独立电影导演作品居多，共8部，而酷儿社区影像仅有3部。酷儿社区影像不仅在独立电影流通渠道中被边缘化，在酷儿主题影展中也被边缘化。酷儿影展存在的意义，本来是在于通过影像展映来提高性少数可见度、发出性少数社区最真实的声音，但悖论的是，日本酷儿影展上展现的却多是中国性少数被代言的声音。

笔者认为，造成这个结果的原因主要在于中日酷儿社区之间交流不足。中国酷儿导演因对日本酷儿影展不了解及语言障碍等实际问题，较之于投稿给日本，更倾向于向西方影展递交作品。与此同时，日本的酷儿影展在选择中国影片时也大多参照西方国际影展的选片。西方国际影展作为品位制定者和文化守门人，掌握着对艺术电影认定的权力[52]，而独立电影导演的作品更符合这些影展强调作者性及艺术电影美学的标准[53]，比酷儿社区作品有更多的展映机会，因此仅参照西方国际影展选片，能进入日本影展选片人视野的中国酷儿社区影片非常有限。

“亚太酷儿电影节联盟”的影片推荐体制，推动了成员影展之间的直接交流，修正了主要由支配性的电影节系统所主导的媒体流向[54]。但对中国酷儿社区影像的推介，该联盟其实未起到太大作用。北京酷儿影展和上海骄傲电影节作为该联盟成员共享一个推荐名额，需从在两个影展均展映过的影片中进行选择[55]。尽管北京酷儿影展展映众多的酷儿社区作品，但在上海骄傲电影节展映的中国作品仅限“中文短片竞赛单元”入围影片。该竞赛单元设立“最佳摄影”、“最佳剪辑”、“最佳音效与音乐”等技术奖项，显示其对制片质量的重视，而“最佳剧本”奖项的设置则体现了对剧情片的侧重。酷儿社区影像中纪录片众多，且受制片质量标准所限通过该单元展映数量极少，以致基本无缘推荐。近年来推荐的影片多为《粉色药丸》、《红裙下》等学生作品以及跨国创作《沉李》等，均为“中文短片竞赛单元”最高奖项“最佳影片”的入围及获奖影片。

而在新自由主义脉络下，经历了从基于社区的组织向企业型精英电影机构转型[56]的商业化的酷儿影展,需要协商财政可行性与再现酷儿社区多样性之间的张力[57]，电影成就(cinematic accomplishment)和社区多样性呈现（representation of community diversity）之间的拉锯[58]也使得特定影片较难入选。2013年笔者曾协助彩虹

绕东京试映北京酷儿影展的中国酷儿社区影片，但无一入选。出于影展财政可行性的考量，具备一定制片质量和有票房预期的影片更有机会入选。

在日本的酷儿影展中，不仅中国酷儿社区影像被边缘化，对中国独立电影中的酷儿再现，也存在一种简化的解读倾向，往往被其观众建构为一种负面的参照。中国独立电影因其现实主义美学取向，相关影片多关照中国性少数群体的生存困境，这种出于关怀底层、直面现实的艺术呈现方式可能被日本观众简化解读为中国性少数受压抑的现实佐证。与此相对，笔触轻松欢快的娱乐作品却有可能成为标榜性少数人权先进的材料。福永玄弥曾以中国大陆影片《春风沉醉的夜晚》与台湾商业电影《明天记得爱上我》（陈骏霖，2013）为例，通过对比网上影评，分析日本观众对两者截然不同的观看方式，后者被当做虚构的故事观看，而前者却被看作是中国大陆压迫性现实的真实写照[59]。除去独立电影与商业电影不同美学风格的影响外，影展对影片的介绍文也引导观众采取一种关联中国政治现实的观看方式。《东宫西宫》的介绍文在进入影片内容介绍前，先谈及这部影片参加戛纳国际电影节时导演护照被北京政府扣留的风波，并严词抨击当时中国政府对言论自由和人权的打压及不承认同性恋在中国存在的官方态度，这部分背景介绍的篇幅超过影片内容介绍[60]。与此相似的是，《春风沉醉的夜晚》的介绍文中，首先提到的是导演娄烨因前作《颐和园》（2006）而被禁拍5年[61]。制度性不平等是同志运动斗争的目标，对它的暴露至关重要。《东宫西宫》揭露了同性恋议题被限制进入公共话语的社会权力结构和阻碍性少数群体发展身份认同的主流意识形态[62]，《春风沉醉的夜晚》则展现了异性恋霸权压制性少数群体生存空间、将其逼入私领域的规训机制。不可否认，上述电影的生产历史背景是帮助解读这些价值和意义的重要信息，但仅仅强化对中国当代政治背景的介绍，是一种偏向性明显的解读策略[63]，影片的批判价值被遮蔽，仅仅被简化理解为高压威权对人权压迫的记录。这种基于对性少数再现方式及观看方式所建构出来的等级阶序，混淆再现与现实之间的边界，很容易落入同性恋民族主义（homonationalism）陷阱，用本国的商业化、消费主义式的主流化再现标榜先进性和优越性，同时将现实主义式的再现简化为单纯的性少数群体被压抑的记录，从而将其建构成性少数人权落后国的参照。

在当今电视等主流媒体开始关注性少数议题的情况下，酷儿影展存在的一个意义在于补足主流媒体对性少数的过于单一的再现[64]，但与主流媒体再现趋同的选片会弱化酷儿影展这个功能。对伴随“LGBT热潮”在日本电视媒体涌现的迎合主流观众消费品味的性少数再现,以及充斥酷儿影展的“遥远国度光鲜人物的故事”，关西酷儿影展表现出了反思。在2021年“国内作品竞赛”的征片启事中，影展组织方以这两种再现为参照，表现出了对关照日本性少数社群现实作品的期待[65]，在批判日本酷儿文化中的西方中心主义和消费主义的同时，转向了介入本土现实的影像再现方式。而中国独立酷儿影像，不论是从外部视角关照性少数群体生存困境的独立电影导演创作，还是从内部视角展现酷儿社区多元主体在日常中与制度性不平等协商能动性的社区创作，历来都从不同层面介入性少数社群现实，从而可以成为日本酷儿文化反思西方中心主义和消费主义时的有效参照。在这个意义上，中国独立酷儿影像可以从前述人权落后国的负面参照转化为正面参照，发挥“亚际参照”的积极作用。

中国酷儿社区影像虽在日本酷儿影展中被边缘化，却在日本非商业性的性少数权益组织及学术机构等的相关主题放映活动中获得了展映。这些主题放映活动规模可能不及影展，但受商业可行性的限制较少，更能关注性少数现实议题。选片多源自日方选片人与中国酷儿社区的直接交流，体现出基于个人和草根组织主体性和能动性的“弱势跨国主义”在酷儿文化跨国实践中的有效性。

2012年10月，配合杨洋来日本参加“关西酷儿影展”，日本的性少数公益组织“Rainbow Action”在东京举办了《我们的故事—北京酷儿影展十年游击战》的主题放映活动，邀请杨洋与现场观众进行交流，向日本观众展现了中国同志运动在对抗制度性不平等时表现出的能动性。

2014年10月笔者所在的博士项目邀请崔子恩到东京大学演讲并放映其导演作品《誌同志》，这是日本的大学第一次放映由中国酷儿导演创作的独立酷儿影像。配合崔子恩来东京，曾经参与关西酷儿影展组织工作的福

永玄弥借此机会创办了名为“中国×酷儿×电影节”的放映会系列(此处略称CQF)，邀请崔子恩参加其导演作品《夜景》的映后谈，同时放映了当年北京酷儿影展展映的6部短片，分别是《十年后》、《来自阴道》以及来自各个影像训练项目的《深度报道》、《当我们在谈论双性恋时我们在谈什么》、《姐是个娘1》、《关于胸部》。福永玄弥在北京留学期间，曾为2013年第6届“北京酷儿影展”策划了“关西酷儿影展精选”单元，热心于推动中日酷儿社区的交流，前述2016年“关西酷儿影展华语特集”也由其策划。2015年3月，CQF举办了第2届放映会，展映了第1届的7部影片及“粉色空间”出品的《宠儿》。同年5月，CQF举办了“粉色空间”出品的《奇缘一生》特别展映会。2016年12月，中山大学柯倩婷副教授来日本参加学术会议，因柯倩婷是中文版《阴道独白》上演运动的早期参与者，CQF借机与相关学术机构合作在东京和京都举办了《来自阴道》的主题放映活动，邀请柯倩婷分享运动经验。“中国×酷儿×电影节”从创办契机到举办方式，体现了弱势跨国实践的灵活性和能动性。

崔子恩东京大学演讲 ©东京大学研究生院博士课程教育前沿课程 多元文化共生/综合式人类科学课程

崔子恩“中国×酷儿×电影节”《夜景》映后谈 ©福永玄弥

2020年11月上旬名古屋大学超域文化社会中心举办题为“质询规范性边界：再思全球化语境下的性别、身体和身份”的线上电影放映会和讨论会，线上展映了范坡坡的《彩虹伴我心》和《鼓楼西》，并举行了与范坡坡的线上对谈和讨论，通过范坡坡在中德两国的创作经验探讨全球化语境中身份的复杂性，从形式到内容都可看作是充分发挥个体能动性的酷儿文化跨国实践。

“弱势跨国主义”指出了以中心为参照建构边缘身份的弊端，强调了边缘位置之间的相互参照对弱势群体的意义。在中日酷儿影像交流中，最能从内部视角展现酷儿主体性与能动性的中国独立酷儿社区影像被边缘化便体现了酷儿影展依赖西方中心中介策展方式的不足。不可否认，边缘与边缘之间水平流动的文化交互方式，存在被主流强势文化操作淹没的可能[66]，但前述中国酷儿社区影像在日本的传播路径展示了同处边缘的中日酷儿社区之间基于个人和草根组织的弱势跨国实践的有效性，笔者乐见此种基于“弱势跨国主义”的合作能在今后推动中日酷儿社区之间交流的深化，通过彼此参照，认清自身不足，实现更好的成长。

致谢：

笔者感谢二位匿名评审和二位编辑提出的宝贵修改意见，帮助该文明晰论述方向。感谢马然老师推荐相关参考文献，感谢秋山珠子老师提供日本影展的相关信息。

注释

[1]刘奕德.从性史到酷儿跨国主义[A].黄盈盈、潘绥铭.积淀与反思 2016-2017中国“性”研究（下册）[C].香港：1908有限公司，2018：20-21.

[2] CHIANG, HOWARD, and WONG, ALVIN K.Queering the transnational turn: regionalism and queer Asias [J].Gender, place & culture: 2016, 23(11):1643-1656.

[3] YUE, AUDREY.Trans-Singapore: some notes towards queer Asia as method[J].Inter-Asia cultural studies: 2017, 18(1):10-24.

[4] LIONNET, FRANÇOISE, and SHIH, SHU-MEI. Introduction: thinking through the minor, transnationally[A].LIONNET, FRANÇOISE, and SHIH, SHU-MEI.Minor transnationalism[C].Durham and London: Duke University Press, 2005：5-8.

[5] 陈光兴.去帝国—亚洲作为方法[M].台北：行人出版社，2006：339.

[6] CHUA, BENG HUAT. Inter-Asia referencing and shifting frames of comparison[A].JOHNSON, CAROL, MACKIE, VERA, and MORRIS-SUZUKI, TESSA.The social sciences in the Asian century[C].Acton: ANU Press, 2015: 68-71.

[7] TAN, JIA. Beijing meets Hawai‘i: reflections on ku'er, indigeneity, and queer theory[J].GLQ: a journal of lesbian and gay studies: 2017, 23 (1):141.

[8] ROBINSON, LUKE. Independent Chinese documentary: from the studio to the street[M]. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013: 103-129.

[9] BAO, HONGWEI. From 'celluloid comrades' to 'digital video activism': queer filmmaking in postsocialist China[J].JOMEC journal: 2018, (12):82–100.

[10] BAO, HONGWEI. The ‘queer generation’: queer community documentary in contemporary China[J].Transnational screens:2019, 10 (3):201-216.

[11] 在“北京酷儿影展”的发展中也体现着中国独立酷儿影像这两个不同侧重点的动态变化。2001年“北京酷儿影展”的前身“中国同性恋电影节”在中国独立电影上映运动的脉络中创办，其将同性恋主题电影视作中国独立电影中一个高度艺术性的类别，上映影片也多是作为艺术创作的独立电影。之后，随着酷儿活动家加入影展组委会，北京酷儿影展与酷儿社区及酷儿运动的结合越来越紧密，北京酷儿影展也开始展映众多酷儿社区创作，开始成为酷儿社区通过影像发声的平台。

[12] 如北京酷儿影展创始人之一的杨洋，其性身份通常被理解为异性恋女性，其创办影展的初衷也主要是侧重中国独立电影的艺术性。但其在之后的酷儿影展举办中自我认同为“直同志”（参见第五届北京酷儿影展手册《致辞》），由其创作的《我们的故事—北京酷儿影展十年游击战》也是在酷儿运动的脉络中产生的，其侧重点在于为酷儿影展的上映运动留下记录，故该作可被归类为酷儿社区创作。

[13] SHAW, GARETH, and ZHANG, XIAOLING. Cyberspace and gay rights in a digital China: queer documentary film-making under state censorship[J]. China information:2018,32(2):283.

[14] 日语原标题为《独立時代・中国新世代映像作家の挑戦》，在东京都会电视台开台纪念节目“新闻杂志·纪录片剧场（ニュースマガジン·ドキュメンタリー劇場）” 中播放（请参考该纪录片制作者“龙影Dragon Films Inc.”官方网站中对该作品的介绍：http://www.dragonfilms.co.jp/programs.html）。3集分别为《流浪的灵魂：吴文光的世界（流浪する魂ー呉文光の世界ー）》、《寻找乌托邦：蒋樾的舞台（ユートピアを求めてー蒋樾の舞台ー）》和《拍摄边缘人的边缘人：张元的挑战（アウトサイダーを撮るアウトサイダーー張元のチャレンジー）》，每集时长35分钟左右，导演为李缨。感谢博士同学伊藤宁美将其父收藏的这套纪录片借给笔者观看。

[15] LU, XINYU. Rethinking China's new documentary movement: engagement with the social[A].BERRY, CHRIS, LU,XINYU, and ROFEL, LISA. The new Chinese documentary film movement: for the public record[C].Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010:15-48.

[16] ROBINSON, LUKE."To whom do our bodies belong?": being queer in Chinese DV documentary[A]. ZHANG, ZHEN, and ZITO, ANGELA.DV-made China: digital subjects and social transformations after independent film[C]. Honolulu:University of Hawai‘i Press, 2015:289-315.

[17] 2021年2月12日通过微信语音通话对吴春生的采访。关于《同志》的相关论述，请参考：BERRY, CHRIS. *East Palace, West Palace*: staging gay life in China[J].Jump cut: a review of contemporary media:1998,(42):84-89; REYNAUD, BÉRÉNICE.gay cinema and video[A].DAVIS, EDWARD L..Encyclopedia of contemporary Chinese culture[C].Oxon：Routledge,2005:303-304.

[18] 为半纪实半剧情影片。

[19] CHAO, SHI-YAN. Coming out of *The Box*, marching as dykes[A]. BERRY, CHRIS, LU, XINYU, and ROFEL, LISA. The new Chinese documentary film movement: for the public record[C]. Hong Kong: Hong Kong University Press,2010:94.

[20] WANG, QI. Chinese queer experimental documentaries by Shi Tou and Cui Zi’en[J]. Positions:2013, 21(3):660-661.

[21] 作品有《寻T》（2012）、《19个爱情故事》（2014）、《我要拍女女色情片》（2014）、《再见 启程》（2016）、《我要活着》（2019）等。

[22] 此外，还有记录2011年北京各性少数团体合作组织的“国际不再恐同日”主题骑行活动的《流动的彩虹》（2011）等。

[23] 中译由谭佳提供，在此向谭佳老师提供的帮助表示感谢。

[24] TAN, JIA. Aesthetics of queer becoming: *Comrade Yue* and Chinese community-based documentaries online[J].Critical studies in media communication:2016,33 (1):38-52.

[25] DEKLERCK, STIJN. Bolstering queer desires, reaching activist goals: practicing queer activist documentary filmmaking in Mainland China[J]. Studies in documentary film:2017, 11(3):232-247. 其他主要以影像作为行动手段的机构还有OUT CHINA等，官方网站为https://www.chinalgbt.org/。

[26] 其他还有“同性恋亲友会”出品的《回家》（久涛，2015）、“同城青少年资源中心”和武汉“同行同志中心”联合出品的《教师撑同志——我们身边的同志友善教师》（2015）、“同志平等权益促进会”出品的《杀死那只同性恋》（万青，2016）等。

[27] 作品有《啦啦啦》（朱一叶，2006）、《孤火》（韩尘，2007）、《在勾引中学会爱》（叶明，2013）、《看不见的房间》（胡嘉敏，2017）等。

[28] 包括《夜曲》（费晓熠，2009）、《夜半》（闵婕，2011）、《我》（崔悦枫，2012）、《不存在的选择》（吴漫，2012）、《菊花与玫瑰》（刘磊，2013）、《种下叶子》（潘锦心，2013）等。

[29] 原作为于2019年2月27日在日本NHK BS1播出的电视纪录片，播出时日语片名为《ザ・カミングアウト～中国・LGBTの叫び～》。导演后来重新剪辑电影版《出櫃（カミングアウト）～中国・LGBTの叫び～》于2019年东京纪录片电影节获短片单元最高奖，并于2021年1月23日起在新宿K’s cinema上映。请参考官方网站：http://www.pan-dora.co.jp/comingout/。

[30] 作品有《巴黎派对》（睢安奇，2014）、《右岸》（李媛媛，2016）、《喝一杯》（范坡坡，2019）、《线》（范坡坡，2019）等。

[31] BAO, HONGWEI. ‘Shanghai is burning’: *Extravaganza*, transgender representation and transnational cinema[J]. Global media and China:2018, 3(4):233-255.

[32] MA, RAN. Independent filmmaking across borders in contemporary Asia[M].Amsterdam：Amsterdam University Press, 2020:27-67.

[33] 包括留学海外的学生作品。

[34] 晏妮.战时日中映画交涉史[M].东京：岩波书店，2010：1-294.

[35] 刘文兵.日中映画交流史[M].东京：东京大学出版会，2016：1-298.

[36] 吴楠.中国インディペンデント映画と日本: 山形国際ドキュメンタリー映画祭と賈樟柯を中心に（中国独立电影与日本：以山形国际纪录片电影节与贾樟柯为中心）[J].知性と創造: 日中学者の思考（知性与创造：日中学者的思考）：2014，（5):196-214.

[37] TAN, JIA. Networking Asia Pacific: queer film festivals and the spatiotemporal politics of inter-referencing[J]. Inter-Asia cultural studies:2019,20(2):204-219.

[38] BAO, HONGWEI. The queer Global South: transnational video activism between China and Africa[J]. Global media and China:2020,5(3):294-318.

[39] 感谢秋山珠子老师提供《流浪北京:最后的梦想者》在福冈亚洲电影节的展映信息。福冈亚洲电影节于1991年7月展映了《流浪北京:最后的梦想者》，成为了日本第一个展映中国独立电影的电影节。此后历届电影节展映了十数部中国独立电影。该电影节负责人前田秀一郎先生在与笔者的邮件通信中透露其于1991年3月在香港国际电影节观看了该影片。关于香港推动中国独立电影走向国际舞台的相关论述，请参考：李铁成.一衣带水的舞台和桥梁——香港与中国独立电影之间的关系[J].中国独立影像：2013，（12)。

[40] 2008年中山大树在东京创办，2015年举办第5届之后处于活动休止状态。

[41] 2020年12月1日通过邮件向福冈亚洲电影节负责人前田秀一郎先生确认。

[42] COMING SOON新作紹介[J].キネマ旬報（电影旬报）:1998,(1257):100.

[43] 同41.

[44] UPLINK.*SPRING FEVER*[OL]. [2020-11-26]https://www.uplink.co.jp/springfever/.

[45] 后来该作品在日本被改编为舞台剧《Yè -夜-》，于2017年4月在东京艺术剧场上演7场，全部场次即日售空，在2.5次元女性观众群体中获得广泛反响。为回应想看原版电影和因票售罄未能看到舞台演出观众的要求，演出方在周豪和奈良国际电影节的支持下于同年12月举办“夜　Crossing Point＝舞台《Yè -夜-》与中国映画《The Night》的交点”合作展，在该展览中播放了周豪的原版电影《夜》，这是该作品继奈良国际电影节之后第二次在日本公开放映（请参考官方网站： https://zuu24.com/ye-yoru_cross/）。电影《夜》因舞台剧改编在日本的传播超出了独立电影和狭义的酷儿主题放映的脉络，其在2.5次元女性粉丝文化中的传播值得单独研究。

[46] 感谢秋山珠子老师提供有关《美丽》的展映信息。

[47] 同37:206-207.

[48] 2020年11月8日通过微信向范坡坡确认。

[49] 菅野优香.コミュニティを再考する－クィア・ＬＧＢＴ映画祭と情動の社会空間（重新思考社区：酷儿・LGBT电影节与情动的社会空间）[A].菊地夏野，堀江有里，饭野由里子.クィア・スタディーズをひらく１：アイデンティティ，コミュニティ，スペース（开拓酷儿研究1：身份，社区，空间）[C].京都：晃洋书房，2019：110-118.

[50] 同49.

[51] 2020年11月11日通过微信向该影片日语字幕翻译者秦勤确认。

[52] DE VALCK, MARIJKE. Film festivals: from European geopolitics to global cinephiliac [M].Amsterdam: Amsterdam University Press,2007:13-39.

[53] 同37:207.

[54] 同37:209.

[55] 2020年11月15日通过微信向“北京酷儿影展（爱酷电影周2019）”轮值主席汪啸确认。

[56] RICHARDS, STUART JAMES. The queer film festival: popcorn and politics[M].New York: Palgrave Macmillan, 2016: 143-144.

[57] RICHARDS, STUART JAMES. Frameline's conservative hoax: smashing Frameline's homonormative image to reveal a social empowering organization [J].antiTHESIS:hoax，2012,(22):123-139.

[58] ANDERSEN, JOCELINE. From the ground up: transforming the Inside Out LGBT Film and Video Festival of Toronto[J].Canadian journal of film studies:2012, 21(1):40.

[59] 福永玄弥.日本における華語クィア映画の表象分析：「ひとつの中国」をめぐるクィア・ポリティクス（在日本的华语酷儿电影的再现分析：围绕“一个中国”的酷儿政治）[R].东京：国际基督教大学性别研究中心 “映像と性の政治 ―映画とその上映の実践から（影像与性的政治－从电影及其上映实践谈起）”研讨会，2017年3月5日.[2020-11-20]. http://subsite.icu.ac.jp/cgs/event/lecture/20170305.html.

[60] Tokyo International L&G Film & Video Festival.东宫西宫[OL].[2020-11-26]https://rainbowreeltokyo.com/99/Japanese/programs98+j/east-j.html.

[61] Tokyo International Lesbian & Gay Film Festival Programs: *Spring Fever* [OL].[2020-11-26]https://rainbowreeltokyo.com/2010/prog/index.html#11.

[62] BERRY, CHRIS. *East Palace, West Palace*: staging gay life in China[J].Jump cut: a review of contemporary media:1998, (42):84-89.

[63] 感谢马然老师的修改意见。

[64] 同57:135.

[65] 関西クィア映画祭2021 实行委員会（关西酷儿影展2021 组委会）.国内作品コンペティション(国内作品竞赛)[OL].[2020-11-27]https://kansai-qff.org/2020/compe_info.html.

[66] 黄心雅.环太平洋原住民的生态想象——夏曼·蓝波安与太平洋岛屿文学[A].刘昭明.2014第十一届两岸中山大学中国文学学术研讨会论文集[C].高雄：国立中山大学中文系、清代学术研究中心、宋代文学史料研究室，2014：133-153.

访谈 Interviews

中国独立纪录影像与日本的不解之缘--与日本媒体工作者野中章弘的一次纵深谈

Chinese Independent Documentary's Hidden History with Japan: An In-depth Conversation with Producer, Journalist Nonaka Akihiro

访问者 Interviewer：土屋昌明（TSUCHIYA Masaaki）

记录、创造、与中国独立电影的未来 ——导演黄骥、大塚龙治访谈

Document(ing), Creativity, and the Future of Chinese Independent Cinema: An Interview with Directors Huang Ji and Otsuka Ryuji

整理者 Document compiler：吉川龙生 (YOSHIKAWA Tatsuo)

小川绅介与香港社会运动纪录片文化的关联—策展人与纪录片作者们的访谈系列

Ogawa Shinsuke's Connections with Hong Kong's Social Movement Documentary Culture –An Interview Series

访问者 Interviewer：李铁成 (LI Tiecheng)

中国独立纪录影像与日本的不解之缘
——与日本媒体工作者野中章弘的一次纵深谈

Chinese Independent Documentary's Hidden History With Japan: An In-Depth Conversation With Producer, Journalist NONAKA Akihiro

访问者：土屋昌明（Tsuchiya Masaaki）

野中章弘 （NONAKA Akihiro）

概要

野中章弘是致力于为亚洲自由职业记者提供报道平台的Asia Press International的创立者。90年代初，日本的电视节目开始接受用便携式摄像机记录的素材，且电视台愿意出资寻找来自亚洲的影像作者拍摄报道在地的素材。于是野中开始通过Asia Press International与中国和亚洲其他地区的年轻人合作，并培养后者用数码摄影机为日本的记录新闻类节目进行纪录专题的创作。通过土屋对野中的访谈，我们了解到野中一方面拓展了中国纪录片作者与山形国际纪录片电影节的联系；另一方面，直到2000年初期，野中持续为创作者们提供了以电视台节目为主的发布作品的空间，旨在发掘未知的中国，和坚持对真实的记录。独立纪录片作者季丹、冯艳和胡杰都是在野中的技术支持与影响下开始记录创作的。

Abstract

Nonaka Akihiro is the founder of Asia Press International. As Japanese television started to adopt camcorder footages and fund local filmmakers for programs on Asia in the early 90s, Nonaka collaborated with young people in China and trained them to work with cameras for TV documentary production. In this interview between Nonaka and Tsuchiya Masaaki, we learn about the network extended by Nonaka between Chinese independent filmmakers and Yamagata International Documentary Film Festival (YIDFF), as well as how Nonaka enabled filmmakers to deliver exploratory and authentic work in television until the early 2000s. Independent documentary auteurs such as Ji Dan, Feng Yan, and Hu Jie all began their careers with the support and influence of Nonaka.

土屋：据我了解，您在中国的独立电影尚未发展起来的90年代初期，就到北京指导纪录片拍摄了。当时有些青年受到您的点拨与帮助以后，从90年代前半期就开始创作独立纪录片，他们的创作给90年代的中国社会以及电影界带来了很大的影响。这些作品在日本国内电影界几乎没有人知道，但是它们在比如法国、英国、德国、美国等地的电影节上都受到了很高的评

价。这些中国独立纪录片导演后来的发展和您的指教有着相当的关联，意义非凡。因此今天我想向您请教当时交流、联系的一些具体状况。您当时为什么去北京呢?

野中：　我记得92年我的一位朋友，也是日本文艺春秋社的编辑，给我看了一本摄影集《被人遗忘的人：中国精神病人生存状况》，令我印象深刻。摄影师是吕楠。这位编辑问我："你要支援亚洲各地的记者，并且帮助他们建立起一个广泛的联络网，所以能否也支援一下这位吕楠？"。我看了吕楠的照片，有一种陌生感。为什么这么说呢，他所拍摄的中国社会以及中国人的生活状态，跟日本人所看到过的、听到过的完全不一样，我马上就确信吕楠一定会成为重要的摄影家，因此决定去北京跟他见一面，想具体洽谈如何进行合作。这是92年的事。

我跟吕楠联系上以后，他说："我不会日语，你先找我的一位朋友，她住在日本京都，可以当你的翻译。"因此我找到了他的朋友，就是季丹，当时在京都精华大学留学。她接到我的联系之后，马上到我东京的办公室来找我了。见到季丹，我觉得这位女生有点像文艺女青年，她也说自己想写纯文学。随后，我与季丹直接来到吕楠北京的家里。跟他商谈后，我们决定为他租房作为他的办公室。为什么需要办公室呢？因为当时吕楠需要一个地方跟朋友们讨论，还有一个理由，就是当时还没有数码摄像设备，照片还是需要冲洗的，所以需要一间房子。我们找到一间地下室，不是非法的地下，是真的地下室，这对冲洗胶卷来说很方便……其实外国人这么办也许是有点非法吧。有了这间房子以后，我就有很多机会跟吕楠和季丹聊天了，对我比较有利的条件就是我虽然不会中文，但是跟吕楠洽谈的时候有季丹当翻译，所以自然而然地就增加了跟季丹沟通的机会。我也渐渐了解到了这位文艺女青年很重感情，也很有才华，为人不错。

当时日本朝日新闻社已经开始了CS卫星频道"朝日新星"（"朝日ニュースター"），用这个频道播放《自由地带2000》(Free Zone 2000)节目。这个节目是以便携式摄像机纪录片作品为主的[1]，整个节目时长45分钟。这个节目开始的原因是在柏林墙倒塌的时候以及罗马尼亚人民打倒齐奥塞斯库（Nicolae Ceausescu）的时候，有普通市民用便携式摄像机记录了当时的现状。也就是说，记录者不是专家记者而是普通市民，而我们认为这样的普通人才能真正近距离接近拍摄对象，拍到那些具有决定性的镜头，这种普通市民所拍摄的纪录片通过日本NHK播放到了全世界。我们意识到，市民所拍摄的影片虽然质量方面不足，但是如果当做新闻素材的话，是可以接受的。所以当时《朝日新星》的导演想到把便携式摄像机交给事件当事者让他们拍摄自己的故事，他们还让日本的记者拿起便携式摄像机去现场拍纪录片[2]。

作为记者的我们面对新闻事件时都有自己的关心点，过去我们总是用照相机和笔来记录事件，而拍纪录片并不是我们的专业。不过，基于上述经验，我们也考虑开始做纪录片。当时CS卫星频道《朝日新星》刚开始，而刚才描述的纪录片则是他们的主要特点。然而这个项目说起容易做起来难，节目组马上和我商量如何找到可以作为当事者记录事件的导演。他们给出的经费只有一部作品50万日元，在当时这个价钱其实只是一般的日本电视节目经费的十分之一。不过，对拍摄者个人来讲这个数目其实还算可以，能够用作活动经费。我用这个资金请来季丹、冯艳和胡杰来制作45分钟的纪录片，而该频道则一共做了大概60个片子。这个资金其实不仅是面向中国创作者的，我们也想邀请亚洲其他地区的纪录片创作者。

当时我们的希望是建立起一个亚洲新闻界的联系网，本来没有打算以日本或者东京为中心，可是当时的亚洲各地区大部分都是独裁国家，没有表现自由的空间，只有日本可以自由表达，而且各个机构等等也有一定的经济实力。因此当时我想，要支援亚洲纪录片创作者的话，既需要精神上的支援，也应该帮助到他们的具体生活，改善他们的经济环境，才能有助于他们完成独立的创作。这样的话，50万日元经费还是可以被充分利用起来的。当时日元和亚洲其他国家的货币差距很大，比如说10万日元，在日本只能算是在报纸上投稿的一次稿费，

而在当时的中国可以足够吃一个月了。而且当时日本有一种所谓“亚洲热”，比如1980年东京只有两家泰国菜馆，到了1990年就已经超过了几百家。因此我的这种有关亚洲网络的想法受到了不少人的支持。

1992年，我见到季丹以后，请她陪我去西藏新疆等地，去了好几次，我拍了几部记录片，都有在NHK、“朝日新星”和“东京MX”等媒体上播放[3]。跟季丹一起去西藏的时候，我就发现她有非凡的才能。当时的中国知识分子因为不能轻易出国，于是认为西藏是外国，他们的印象里，西藏文化是异国文。而季丹完全不一样，她愿意直接跟西藏人交流，学习藏语，跟他们一起吃住，关心他们的生活。我对西藏完全陌生，也不会藏语，所以稍微拍一拍就满足了。当时达赖喇嘛14世的宫廷音乐师还活着，我去采访了他，后来编成45分钟的片子，在《朝日新星》节目里面播放。拍摄这个题材的时候我就觉得，我自己拍不如让季丹来拍摄。我的观察能力根本比不上她，这个经验是跟她一块儿活动以后才能体会到的。她的观察视角，她对周围环境的洞察，以及她与下层民众沟通的能力等等都可以说是她的才能。她本来是作为翻译人员或说是导游跟我来的，我却从她那儿学到了不少东西。所以我认为，把摄影机交给她、让她随便拍摄比我这个老外在短短的时间里拍摄中国好得多。从西藏回国、在上海机场分手的时候，我把我的摄影机赠送给了她。现在还记忆犹新，这就是她制作的开始。

其实，同样的情形我和冯艳之间也发生过。1992年当时季丹住在京都，她给我介绍她的好朋友冯艳。冯艳当时读京都大学经济学博士课程，希望走经济学者之路。我跟她交谈，就觉得她很有个性。她博士论文的题目是新疆的坎儿井。她说自己经常去新疆考察，我说那么下次我跟你一起去吧，我也对新疆感兴趣，要拍个纪录片在《自由地带2000》节目上播放。我的意思其实不在于拍摄作品本身而已，而在于通过拍摄、接近对象来了解中国。因此我并不追求作品的质量，而是想发掘别人不知道的中国。冯艳同意陪我去新疆，然后我认识了一位新疆大学的教授，他叫苏北海。这位教授研究哈萨克族，但他是汉族，年轻时和国民党有关系，反右以后在

冯艳2007年在山形国际纪录片影展，身后是其作品《秉爱》海报。©冯艳

劳教呆了十多年。我感到这位教授有记录的价值和必要，所以跟他去了天山和哈萨克族地区，编成45分钟描写他的纪录片。当时这种话题还是有点敏感的。我觉得我这个老外拍摄不如冯艳拍摄，因为当时我就发现冯艳看人的视角很合适当纪录片导演。

土屋：在那之前冯艳没有使用过摄影机吗？

野中：的确如此。她要做大学老师。我是1987年起开始运营ASIA PRESS INTERNATIONAL的，见过好多想做记者的青年，已经有一定的经验能够看出对方为人如何。我认为，记者需要有一种态度，就是对他人的尊敬、温和与期待，有这种态度的记者才能成为好的表现者，这些是最重要的资质。这也是我从自己的体验中获得的经验。这点和其他所谓艺术家有点不同，比如说画家，有的画家画得很好，可是其中为人不好、老是追求钱的大有人在。而记者呢，需要拥有人性、伦理、谦虚的态度。如果你不对他人尊敬，就不能虚心听取那些微弱的声音，更不能体察到对方的难言之隐。而用居高临下的俯视视角去报道，不是我想要的理想状态。从这点看冯艳，她和季丹有点相似，非常有记者的资质。但是冯艳当时在京都大学经济学部念博士，家里人都认为她会做学者。冯艳观察我的工作，渐渐觉得这个工作也很有意思，觉得通过研究坎儿井来考察新疆社会，还不如直接拍摄中国人以及中国社会问题的好，可是她也得考虑家里人的期待呀。所以她内心很矛盾、很痛苦。我的存在可以说是把她拉到邪道上了吧。最后到了1994年，冯艳回天津老家的时候终于告诉家里人。当时的事情冯艳的姐姐冯文泽写过一篇文章。家里人当然非常惊讶，可是后来冯文泽也开始拍纪录片了。

季丹和冯艳就是这样开始记录的，而当时中国根本买不起摄像机，太贵了。因此当初我把日本的八毫米摄像机带到北京放在办事处，让她们随便拿走拍摄，是这样开始的。季丹交往范围很广，也给我介绍过吴文光，吴让我观看《流浪北京》，然后我把这片带到东京，在《朝日新星》上播放过。我朋友都说，这部作品拍摄到了我们从来没有见过的、根本认识不到的中国人的生活，反响很好。但是吴文光当时是云南省电视台的导演，使用的不是小型录像机，而是比较大的U-matic（编者注：SONY的电视摄像机）[4]。所以应该说，《流浪北京》并不是我所说的视频记者（Video Journalist）的拍摄方法。另外，他还可以说是90年代独立表现者的鼻祖。当时日本方面也有很大的动向，就是山形国际纪录片电影节开始了，《流浪北京》获得了第一届小川绅介奖，吴也来日本了（编者注：1993年获奖的吴文光作品是《我的红卫兵时代》）。之后他了解到日本的纪录片导演及其作品，通过吴文光的活动，日本的纪录片动向很快就受到中国纪录片作者的关注，也增加了互相接触的机会，比如说冯艳把小川绅介的书翻译成中文。可以说，山形成了他们的目标。

季丹的朋友圈里面也有胡杰。他当时离开了人民解放军，作为画家在北京画画。我当时对他的作品有点感兴趣，我看画面上只有一种符号，有点像围棋的棋盘，据他说也有一些美国人要买。对我来讲根本没有意思。胡杰的妹妹胡敏也来了。他们都不会日语，我不能跟他们沟通。我看胡杰当时正在寻找他自己的人生道路呢。他的面前有季丹和冯艳拿着摄影机去采访，这些动向影响到了他，所以他也想拿着工具开始这种新的表现形式。这是94年前后的情况。对他们来讲，我们ASIA PRESS INTERNATIONAL的存在意义在于能提供发表空间，也可以有些收入。当时并没有其他国际平台，只有在日本发表这条渠道，而且在日本发表的话，也能得到一些资金，用来继续创作作品，周而复始，在这个过程中也可以锻炼能力。当初从他们制作短篇着手，我也可以提供一些帮助。当时是这样的情况。

比如冯艳，她当初和我讨论从哪儿着手，这是1994年。我说，我认为课题应该大一点儿才好，刚好有三峡水库开工，这个工程需要十五年的岁月，其间113万人口不得不搬迁，这个过程中一定会发生中国的社会问题，也能发现中国人生活上的悲喜剧。你从这个方向着手吧！这样冯艳去参加了开工典礼，当时江泽民或者李鹏，哪位领导去了我忘记了，反正她是从那个时候开始的。后来她制作的《秉爱》就是其中的一部分。

季丹一直关注西藏，后来开始拍摄留在东北地区的日本妇女[5]。其实，季丹的哥哥是和残留孤儿结了婚，然后回到日本的。季丹本人也出生于黑龙江省北部伊春，对满洲开拓团等问题很熟悉（访谈者注：当时日本政府招农民移民到满洲国当农民，叫做满洲开拓团），所以对这方面问题非常感兴趣，并开始制作纪录片。

当时Sony开发出了数码六毫米摄像机，情况就这样改变了[6]。过去他们所拍摄的作品画面质量不够，可是现在用这个Sony的话，除非是专家才能看得出他是小型录像机拍摄的，一般人根本看不出来。所以NHK也开始用Sony制造的数码产品了。

1995年NHK-BS有一个叫做《深夜王国》的节目，导演是我朋友，他为我们设计一个专门介绍纪录片的空间。这是第一次在NHK放她们的作品。然后NHK教育频道有个《ETV特集》，它的播放时段很好，也是我朋友做导演的，他请我提供一种跟NHK不一样风格的纪录片。大家都知道，NHK制造的纪录片虽然质量好，但是有一种千篇一律的味道，日本民间影像公司提供给NHK的作品也差不多，只能模仿NHK的风格，因此ETV需要有独特的、不同于NHK风格的作品。ETV资金也很丰富，可以邀请她们来日本参与编辑工作。之后我请冯艳拍摄一个中国农村的贫困家庭不能把孩子送去上学的问题。另外，1995年东京MX电视开局，以亚洲的东京为中心概念，也是我朋友给我提供了五分钟的空间。还有《新闻站台》（News Station）、《报道特集》等节目，都接受了我们的作品。所以冯艳和季丹她们至少有这么一些平台来制作并发表作品。

胡杰跟她们一样，但是他当初是去煤炭矿采访的，甘肃、青海那里，结果95年前后制作了纪录片《远山》。日本的几家电视台的节目比如《自由地带2000》也播放了胡的这个作品。

野中章弘与胡杰在早稻田大学。©秋山珠子

2000年以后，日本电视台的情况日益不好，大众媒体的状况也越来越衰落，这些电视台为了节约资金，先把来自亚洲其它地区的作品取消了，独立记录的空间也越来越狭窄，导致比如胡杰的作品就没有渠道介绍给日本人了。之后我和他们的交往仅限于私人关系，也没有机会一起工作去开拓日本的观众群了。我到今天依然每年都会拉我早稻田大学的学生们到季丹那里去访问研修。比如去年把学生拉到南京，采访日军南京大屠杀的幸存者，因为目前日本的学生没有学过这一段历史。前年去了抚顺、平顶山等东北地区。胡杰呢，因为我不懂中文，后来一直没有更多的交流，2013年才恢复了联系，因为土屋老师邀请他来日本嘛，那时才见到，实在是很久没有见到他了。

土屋：那么野中老师当时没有看到胡杰的《寻找林昭的灵魂》？

野中 ： 我只是听说过他在做这种历史方面的纪录片，并没有机会看到。

土屋：还有《星火》，您也是在我的上映会上看到的吧。感觉如何?

野中：这些作品非常强烈地表现出胡杰的一种意志，就是要把历史真实记录下来，这是对中国现在的情况来讲很重要的工作。他那个人从头到尾，一直都特别地顽强，不顾生活环境。他作为一个导演，如果创作能卖得出去的作品，很可能获得世界电影节的名誉也能挣钱，不过他一直走在记录者的路上。我90年代初对他们说过，中国将来一定会发展到表现自由、言论自由的社会，那时你们的立场就在于要引领中国的创作，所以为此要锻炼自己，培养实力！还有，目前物质上政治上有种种苦难，可是现在的问题就要现在记录下来，否则没法记录了。这两个课题对中国来讲很重要。2020年现在仍然如此。

【野中章弘先生是1953年、日本兵库县出身。早稻田大学教育・综合科学学术院教授，ASIA PRESS INTERNATIONAL代表。2020年9月12日，日本疫情下线上采访。土屋昌明采访、整理。】

访问者/编者注释

[1] 野中先生的说明：1985年日本索尼公司推出使用8毫米录像带的摄影机，直到90年代中期，这种摄影机一直是消费型小型录像机（Hi8摄像机）的主流。

[2] 这里所描述的也就是野中后来的谈话中所提及的“视频记者”(“Video Journalist”)。

[3] “东京MX”全名是东京都电视广播有限公司。该电视台的播放区域仅限于东京都内。

[4] 编者注：实际上，吴拍摄《流浪北京》时已经离开云南、漂在北京了，机器也是用的中央电视台的，他是在拍另一部电视台作品时套拍的《流浪北京》。

[5] 满洲国解体以后不少日本妇女以及孩子没法回国，一直住在中国国内，他们在日本被称为“残留妇人”和“残留孤儿”。

[6] 野中先生的解释(来自与采访者土屋先生2020年12月16的电子邮件通信)：
在8毫米录像带之后，90年代中期出现了6毫米的数字格式录像带，关键点在于其“数字格式”。一般我们或许不称之为“6毫米”，而是叫做“MiniDV”。随着数字MiniDV的出现，画质得到了极大的提高，非线性编辑（利用计算机进行非线性编辑）成为可能，于是，使用MiniDV、面向一般消费者发售的性能优越的小型摄像机相继问世。这同时使得在无线电视上播放用的、用迷你摄像机拍摄、制作的纪录片在普通影院的放映也成为可能。不过，MiniDV虽然是数字技术，它仍然是“磁带”（即使数字技术本身谈不上会劣化，但磁带本身的质量会劣化），后来，迷你摄像机的记录介质也从磁带转向了存储卡。
MiniDV出现后，Asia Press才得以在NHK的无线电视网（包括ETV特别节目等）上播放其影片，这都要感谢数字化的出现。也正是由于数字化，中国独立纪录片作者们可以向山形国际纪录片节和其他国际电影节提交作品（因为这样一来，小的视频镜头可以放大到大屏幕上，而且降幅最小，所以他们的作品也得以在影院放映。在那之前，除非影片是用16毫米或35毫米胶片或是用大型摄像机拍摄的作品，否则很难在影院上映）。

记录、创造、与中国独立电影的未来
——导演黄骥、大塚龙治访谈

Document(Ing), Creativity, And The Future Of Chinese Independent Cinema： An Interview With Directors HUANG Ji And OTSUKA Ryuji

整理者 Document compiler: 吉川龙生 (YOSHIKAWA Tatsuo)

概要

这篇学术访谈录记录了2018年12月在庆应义塾大学日吉校区举办的日吉电影节2018上中国导演黄骥与日本导演大塚龙治的座谈会的情况。前半部分，座谈会从大塚龙治导演为什么辞掉日本电视台的工作去中国学电影、黄骥导演如何创作第一部电影等话题开始，之后主要是两位导演分享他们共同参与（日本）电视纪录片的制作工作的经验。从中我们了解到两位导演如何确立自己的拍摄、制作的方法。后半部分，话题转到了关于独立电影的“独立性”的讨论上。参与者首先谈及摄影、剪辑设备的发展所引起的制作系统的变化，之后又就前者的变化是如何影响到整个中国独立电影界的制作情况等话题展开了讨论，同时大家也谈及当时（2018年）中国独立电影界的情况。通过了解黄骥、大塚两位导演从事电影制作的历程，我们也回顾了2000年代以来的中国独立电影的状况，部分参会者指出当下有可能已经进入了“后独立电影”时代，这种看法值得注意。

Abstract

This is an interview transcript of Chinese director Huang Ji and Japanese director Otsuka Ryuji at the Hiyoshi Festival on the Hiyoshi Campus of Keio University, December 2018. We learn about their initial entry points into TV documentary production for Japanese TV stations, and how they developed filmmaking techniques. In the latter half of the interview, the conversation centers around the ‘independent’ aspect of independent cinema. Developments in cinematography and editing technology led to changes in the production process and subsequently the production conditions of the Chinese independent film industry. Through the experiences of the two directors, we see not only the (current) situation in 2018 but also a larger picture of the industry after 2000 in China. The panel participants weigh in on the idea of ‘post-independent cinema’ and its implications.

座谈会日期、地点：

2018年12月18日、庆应义塾大学日吉校区来往舍

参会者：

黄骥（HUANG, Ji）；大塚龙治（OTSUKA Ryuji）；秋山珠子（AKIYAMA Tamako）；中山大树（NAKAYAMA Hiroki）；NG, How Wee（黄浩威）；FAN, Victor；吉川龙生（YOSHIKAWA Tatsuo）

2018 研讨会上的嘉宾（左起：中山大树、大塚龙治、黄骥）©Zhou Yilin

2018 研讨会上的嘉宾（左起：大塚龙治，黄骥，黄浩威，Victor Fan）©Zhou Yilin

关于两位导演的制作

吉川龙生（下文简称吉川）：我有一个问题想问大塚老师。就是你在日本做过电视台的工作，然后为了学电影去中国。你为什么选择中国，在那里你想学到什么样的东西呢?

秋山珠子（下文简称秋山）：大塚你哪一年去的?

大塚龙治（下文简称大塚）：2005年。选中国的理由呢，还是因为我受最大影响的就是陈凯歌的《黄土地》，还有张艺谋的《红高粱》那种片子吧。我会去想“怎么能拍到这种颜色很丰富的画面呢”。我在日本的时候也是个导演，所以对画面比较敏感。然后我从网页上得知，（北京）电影学院是亚洲最大的电影学校。

黄骥：其实学校很小。

大塚：而且我听说，（在那里）能用胶片拍电影。但是后来我去的时候，已经用数码的了。还有另外一个原因呢，我也是拍纪录片的，所以对中国的社会和生活感兴趣。再说05年刚好是北京奥运会的前3年，我想体验这个阶段。

黄骥：你想看到那个变化。

大塚：我公司辞职以后去的北京，但是我不可能一直没有工作。所以我决定在北京的第二年一定要拍自己的东西，这是我的目标。我在中国拍摄的第一部片子叫《玲玲的花园》，是跟黄骥合作的，是根据我第一次看到中国的风景和环境后产生的感受拍的。

黄骥：当时中国的很多年轻人挺喜欢《玲玲的花园》，因为这个片子从一个失眠的小女孩想要魔术助眠枕头，讲了08年奥运会前后大家“要新不要旧”的风气，以小见大，跟其他中国导演沉重压抑的拍法挺不一样。

大塚：对。第二个目标就是一定要给中国人看这个片子。我也想知道我拍的东西是什么样子的。而且这个作品，完全是自己拍自己剪的，百分之百纯度很高的东西。如果他们（中国观众）说不喜欢或者完全没有什么特别感受的话，我就会放弃，回日本。

秋山：真的?

大塚：真的。一开始完全不知道大家的反应。但是后来放的时候大家说还可以。然后得到了当摄影师去跟国内剧组一起拍电影的机会。

吉川：那黄骥老师怎么开始拍片的呢?

黄骥：我大学二年级拍了一部叫《地下》（2004年）的纪录片。是在我的家乡拍的。拍的是当时在中国农村非常流行的一种赌博，它利用的是香港六合彩的结果，但是赔率达到了可怕的1：40，所以又叫地下六合彩。

中山大树 （下文简称中山）:：他们让你拍吗?

黄骥：他们让我拍，因为都是老家人嘛。是和拍第一部长片《鸡蛋和石头》（2012年）同一个村。我拍的时候，不是批判他们。后来张献民老师看到了这个片子，他邀请这个片子去广州做放映活动，然后片子去了南京独立影展（编者注：即在南京举办的“中国独立影像年度展”）。那个是我第一次公开放映的机会吧。

秋山：这个《地下》你自己拍的?

黄骥：对，也是自己拍自己剪，自己做字幕。后来是大塚看到了我拍的这个纪录片想认识我。

大塚：那个时候我朋友没有告诉我这个是谁拍的，就直接给我看。然后，那个片子没有解说词和旁白。

黄骥：对，没有解说词，也是比较直接电影的方式。

大塚：因为我在日本的时候是拍电视的嘛，基本上（纪录片作品都）有解说词和旁白。所以，好像第一次看到这种纪录片。而且没有想过这个是大二的女孩子拍的，剪得很好。但是这个片子后来没有放映的机会吧。虽然张献民老师推荐去过影展，但是那个时候她不知道海外有什么电影节。

秋山：你还拍过什么纪录片?

黄骥：跟他（即大塚）一起给日本的电视台拍过纪录片。

大塚：日本有个频道叫BS12。他们想拍不同国家不同人一天的生活。每次都是他们进行主题策划，比如说，这次主题是17岁的女孩子，那我们要去找17岁的女孩子，跟拍她们一天的生活。其他导演去别的国家。他们每次都选三个国家拼起来介绍每个国家不同的文化。我们拍了大概20多部纪录片。但是这些纪录片都是在电视台播放的，不是在电影节。

黄骥：这个节目挺有意思的部分是，每次都是导演自己拿机器去拍，没有请摄影师。我就拿起摄影机自己去拍，从早上我去敲门她开门跟我打招呼开始，到晚上我跟她说再见然后把门关上这样结束。

大塚：但是这种拍法是黄骥特有的。（项目中）其他人都是日本导演。他们的一般都是按照剧本来的，而他们本人不会出现在画面里面。但是黄骥自己会在画面里出现，她的声音也在里面。日本人拍纪录片时会稍微比较有距离吧。

黄骥：（他们会）客观一点。

大塚：（他们）不会去参与镜头前发生的事物，可能是剪辑的时候才把自己想说的说出来，而不是在拍摄的时候。

秋山：你们这是电视纪录片吧?

大塚：对。电视台那边没有特别要求让我们用什么方式来拍。所以黄骥拍得也比较自然。

黄骥：比如说我拍摄人物吃饭喝酒，我也跟他们一起喝酒，然后都拍下来。

大塚：黄骥不会喝酒（笑）。

黄骥：对，我不会喝酒。反正拍摄过程就是跟他们一起，自己也在画面里面，跟直接电影有一点不一样。

大塚：她不会喝酒，但是她干杯时通过自己的直接反应表现酒的味道，所以挺有意思的。她的做法能够让观众看到这种交流。

黄骥：我觉得中国的导演挺喜欢跟人交流的，当然不是所有人都这样。

秋山：这就是独立电影的技术?

中山：这是电影的做法……如果是中国电视的话，做法也不太一样。

黄骥：对，电视不一样。

黄浩威：所以你是想以拍电影的方式去拍电视?

黄骥：对，起点是创作者对事物的好奇心。然后，我每次拍完了以后，大塚会查看我拍的这些好似没有主题、现场感比较强的素材，在这个基础上剪辑。

大塚：这个（过程）挺有意思的。因为我们去外地拍摄不能呆太长时间，可能最长七天

吧。每天她拍完以后就把素材给我，我当晚剪辑，然后决定第二天要拍的内容。我们在现场做好初剪后寄给日本，然后他们会压缩一点。

秋山：你们这个系列纪录片总共拍了几部呢?

黄骥：20多部吧。所以去了中国的很多地方。

黄浩威：那时候已经毕业了吗?

大塚：从她大学毕业后一年，也就是08奥运会的时候开始。

黄骥：大四毕业的那一年冬天拍了第一部短片《橘子皮的温度》（2010年）以后，开始做这个BS项目的。上面说的这个工作方式，到了后来拍《鸡蛋和石头》的时候，也对我们有很大的帮助。

秋山：是什么样的帮助呢?

黄骥：（《鸡蛋和石头》的时候）我们先拍一段时间的素材，然后大塚剪辑。剪辑时，我们会暂时停止拍摄，剪完了我们看过之后再决定接下来怎么拍。还有一个比较重要的帮助就是，（因为拍摄纪录片的经验）我们变得习惯从人物的日常生活中去发现一个故事。所以后来拍自己的电影的时候，也都是先从人物的日常生活开始去表现隐藏在日常生活之下的人物情绪，那是人物情绪上的戏剧性，而不是故事上的戏剧性，当时自己拍《鸡蛋和石头》和第二部长片《笨鸟》（2017年）的时候，还没有感受到拍电视台纪录片的经历对自己有什么影响。后来是慢慢觉得那个阶段对我们其实有很大的影响。

大塚：对，因为我们都用非专业演员。他们是肯定不会按着我们的剧本来演的。所以呢，我们会观察她们（演员）的日常生活，平时吃饭的时候吃什么的，就这样开始的。然后把这个人的生活的状态放在故事的画面里面。所以即使是有故事的主线，拍法也不是按照剧本走的。

黄骥：所以，挺像是在拍演员的纪录片，但又跟我们写的故事结合在一起。人物的遭遇是很戏剧性的，但她们的反应是很真实的，这个对比很强烈。表演的挑战在于，虽然一切都源于她的日常生活，但我们都知道这毕竟是一种再演。纪录片的话，有时候全部拍完了再去想怎么去剪辑或者怎么去表现人物都可以。故事片在拍之前或者拍的时候，已经一直在想怎么讲故事或者怎么去表现人物，去把握日常性与戏剧性之间的这个度，是与电影里的人物，也是与演员们互相摸索和互动的过程。

大塚：我们拍日本的纪录片的时候，日本那边只给我们主题，不会要求在哪儿拍摄。所以我们会选我们想去的地方。说西藏的话那个时候有点不可能，新疆还可以，所以都去了。基本上通过拍节目都去了大陆的不同的地方。

秋山：工作旅行，哈哈。

大塚：对。有一次主题是音乐，我们就选了新疆，调查当地有什么样的音乐。在我们还没找到采访对象的情况下，我们就先飞了过去，然后在当地会问本地人并且和他们见面。比如有演出的话，我们自己先去看看，然后找一找有没有有意思的采访对象。

黄骥：所以其实跟找演员是一样的。后来我们拍剧情片的时候，都是在当地去找有意思的可以出演的人……也是用这样的方式去找。

中山：不过如果是音乐家的话，找起来比较容易。但纪录片找普通人参加拍摄的话，怎么找呢?

大塚：对，有一次主题是搬家，我们一开始想到是北京的地下室什么的。但是住户不让我们拍。所以我们放弃了。后来我想起武汉是个大学生城市，我们俩还没去过。所以我们就直接飞过去了，然后发现了“蚂蚁族”。

黄骥：就是很多人住在一个房间里。

大塚：就类似于那种，我们找到一个蚂蚁族住的小区，快被拆掉的。所以我们就猜到他们肯定是要搬家。不过，我们还没找到采访对象。虽然在新闻上写了关于拆房的事情，但没有个人的名字。所以我们站在小区门口一直等着，观察谁会搬家。

黄骥：然后去跟他们聊天……

大塚：聊天就是去问对方，“你七天以内会不会搬家？”

黄骥：大概前面的两天是找拍摄对象。然后再用两天拍摄。

大塚：两三天一边拍摄，一边剪辑。

黄骥：就是我是白天拍的，晚上大塚马上进行剪辑，第二天接着去拍。

大塚：而且找到了（拍摄对象）以后，我得马上写稿子发给日本那边让他们了解情况。有意思的是，在中国肯定能找到采访对象，因为那么多有意思的人，里面肯定能找到题材，这个是中国的特点。

黄骥：对，大塚还有一个特别好的一个方法，就是我们每次拍摄时间都很紧张，对吧，所以我们每次下了飞机以后都会找出租车司机……找到好的出租车司机的话，他们知道很多事情，可以告诉我们去哪里可以发现什么，比如说刚才说到的蚂蚁村也比较大，不过司机可以告诉我们具体哪个地方可以找到这个接近于我们想要拍摄的对象。

大塚：对，这个挺有意思的。

中山：都能找到吗，就在两天内?

黄骥：基本上都能找到，观察吧。

大塚：基本上。但也有情况就是找到了、沟通好了后，对方突然拒绝拍摄。或者拍的时候没有发现有意思的事情，内容有点不足。

黄骥：有一次我们拍做假发的人……就是走遍中国收别人头发的职业，这种人很难找。然后，我们找到了一名男性，他特别不愿意相信别人。不过，他一开始答应拍摄了。

研讨会的欢聚（左起：黄浩威、郑扬阳，Victor Fan,中山大树、吉川龙生、秋山珠子、黄骥、大塚龙治）
Photo courtesy of O'Brien's Irish Pub

大塚：于是我们带了日本的剧组去找他，这个男的突然要更多钱，我们还没沟通好的时候就突然联系不到他了，当时我们只能直接去火车站找他。

黄骥：我们知道他会坐哪趟车回去，但不知道具体哪节车厢，所以我们就一个车厢一个车厢去找他。

大塚：就像赌博一样，我们也上车了。

黄骥：然后我们找到了他！就是这样，挺好玩的。

黄浩威：这个拍摄经历，已经可以拍成纪录片了。

大塚：对对对！

关于独立电影

黄浩威：我觉得黄骥讲的制作过程特别有意思：她让我们回到一个制作人的角度去考虑“独立”的含义。因为一般来说，思考“独立电影”的出发点是去看电影成品本身的政治标签。可是我们忽略了电影人本身的角度——她拍摄和创作的过程本身可能就是独立的，因为已经脱离了系统，不需要再靠一个团队到处跟着你去拍片。换言之，科技的发展其实也给独立这个概念注入了新的含义。

《痕迹》（2013）海报 ©YELLOW-GREEN PI

《笨鸟》（2017）海报 ©YELLOW-GREEN PI & COOLIE FILMS

黄骥：是的。我自己觉得，中国不管是地下还是地上的电影，独立或非独立的电影，一直都在变化。这个变化的过程有好几个阶段，而每个阶段跟中国的经济发展都有关系。经济发展后，更多的人买得起摄影机了。比如说我念大学的时候剪片子用的是一个几千块钱的windows系统的电脑，但那时候来到中国的大塚用的是苹果电脑。不过现在在中国，基本上已经都可以买苹果电脑。在这个过程里面，我觉得中国的独立电影在不同的阶段跟特定的人有关系。比如说我们讨论中国的独立电影，总会谈到张献民老师对嘛。其实中国独立电影首先应该要形成一个制作系统，但是中国的独立电影，好像只有几座或者几十座比较高的山。然后比较高的这几个山不存在的话，这个阶段的独立电影就几乎没有了。所以它的复杂和暧昧，我觉得是在这些地方。

秋山：说到复杂和暧昧的话，人人谈独立电影的时候，往往把注意力放在数码化之后的时期了。不过纵观数码化之前和之后的话，可以发现这块领域从来就处于一种灰色地带，它不是要么地上要么地下，是没那么清楚的，各种不同性质的甚至相互矛盾的事情也在其中发生着。

大塚：对，我觉真正的独立（电影）建起来的时代非常短。后来我也在栗宪庭学校教过一些年轻人。他们来上课的理念是自由精神而不是独立精神。我觉得独立精神和自由精神是不太一样的。

黄骥：挺不一样的。

大塚：栗宪庭的学校也是差不多08年以后开始的，那个时候佳能的DSLR摄影机5DmarkII出现了。用这个摄影机拍下来的画面就接近胶片的效果，有电影感。当时中国独立电影的唯一缺点是画面不好看。当时大家对纪录片都很熟悉，关注纪录片。但是谈到剧情片比如说学生作业的话，大家就觉得画面的水平很低。所以5Dmark出现以后，大家开始追求拍好看的画面……有些年轻人学生能够按照自己的画面感去拍好看的剧情片。80后的年轻人艺术表达的空间变大了，不过内容上的独立精神是越来越缺乏的……

黄骥：（只有画面上那些）自己感觉的东西。

秋山：那画面越好就越没有独立精神?

黄骥：独立精神可能是从选材、剧本等在画面呈现之前就存在的，指的是自己想讲的角度或者是想讲的东西是很独立的。大塚的意思就是对现在年轻人来说,电影的第一感受还是画面，对吧?已经有5DmarkII可以拍好看的画面，不管里面的内容或者角度什么的，(有这样的机器)已经可以拍一个看得下去的东西。以前的器材没有那么方便的时候只能靠作品内容或者导演个人的角度来判断作品。

大塚：比如说5DmarkII出现的时候呢，国外也都在用它。中国有些年轻人觉得国外的方式也可以模仿，所以他们慢慢会被别人的创作系统吸引。原来打破这个系统是独立精神对吧。但是5DmarkII出现了以后，大家用全世界用的设备，拍独立电影的思维方式基本上都一样了。

黄骥：都一样了，工具同化了表达，特点少了。

中山：现在很多年轻人觉得电影可以赚钱。就是网络上如有很多人关注自己的作品话，自己就会出名、很火，于是想拍电影的人越来越多了。以前，比如01年左右的那个时候，参与独立电影的、要拍自己作品的人，他们（的目的）不在于要拍一个很火的片子或者要赚钱。因为当时拍片子是赚不了钱的，他们也知道。那他们为什么要拍电影呢？那是因为有想表达的东西。当时就是很纯粹，没有商业的目的。但是当后来这种技术变得容易掌握，成本也可以很低、而且有网路的平台可以发表自己的作品的时候，更多的人、尤其是年轻人想要拍自己的电影。但是他们的目的就是想拍电影、想赚钱，或者是“我想做一个导演，商业导演”。然后呢，他们开始做独立电影，觉得独立电影是进入商业电影的跳板。所以现在很多年轻导演参加FIRST电影节，觉得参加FIRST有了机会就可以走商业导演的道路了。

黄骥：我觉得这样说，好像又有点笼统了。因为首先我觉得对现在的年轻人来说已经是没有独立这个词。

秋山：已经没有这个词了?

黄骥：对，我自己觉得。

中山：我也这样认为。

黄骥：但是我想先回到刚才大塚说的一个很重要的事情进行补充。他说中国的独立电影一直缺乏自己的系统，所以当我们中国拍电影的人可以使用跟别的国家一样的一个系统里面的器材时，在自己的国家里面没有模仿的对象，所以年轻人自然而然会去模仿国外的东西。那么为什么会没有这个系统呢。其实我觉得还是因为以前的很多电影只能地下流通，我们看不到的原因。比如说《蓝风筝》、《孩子王》，还有《鬼子来了》等等。它们实际上放在任何一个系统里面去讲都是很好的片子对吧。但是这些作品没有通过审查，都变成了“地下”电影，所以一般都看不到。我为什么可以看到？那是因为我上了电影学院，有时候老师在上课的时候会给我们讲，或者我们学院旁边有售卖盗版碟的，于是在还没有网络的时代，我们也可以看到这些作品。现在的年轻人呢，可以在网络时代看到其他国家的影像作品，可以说是同步的。但是《蓝风筝》这些片子还是很难看到，甚至已经很少被提起了。所以他们模仿的来源是其他国家的电影，而不是来源于我们中国电影里面最好的那部分，所以我说中国的独立电影被打断了，因为文化和思维被打断了。其实如果一开始没有被打断、没有独立和地上地下的这个概念的区分，大家都能看到这些片子，在此基础上继续去发展，我觉得现在大家拍的东西肯定不会像现在这样没有什么自己的风格的。比如像我们拍《鸡蛋和石头》的时候，《鸡蛋和石头》也是用的5DmarkII，对吧，但是呢，很多人看完以后特别地惊讶，因为很多观众不敢相信5DmarkII可以拍出这样的画面。因为很多在中国用5DmarkII拍东西的人都觉得5DmarkII只能拍饱和度特别高的作品，对吧？（问大塚）

大塚：就是感觉广告一样的。

黄骥：对，就是好看的、充满广告视觉的作品。但是《鸡蛋和石头》暗部比较多，比较清晰，对吧。所以很多人第一次知道5DmarkII可以这样子用。但是我觉得如果他们看了《蓝风筝》，或者看了其它的作品……如果一直有这样的一个系统作为参照的话，肯定可以想到自己去试一试，因为新作者可以在这个基础上做出自己电影美学的判断及延续，并且发展，另外一方面，因为我们没有影像系统，像我这样不拍商业片的很多导演，思维都不是画面而是文字的。比我大点或我这个年代的很多导演，就是像他刚才说的，一开始也是因为使用机器不那么方便，所以我们主要是从文字，也就是从思维方面去追求独立性。思想上的独立性有了以后，我们就也想用画面去做，但很难做得出来，我是因为跟大塚合作所以有了可能性。那当然我们做的在主流里面也是不被肯定的。所以到现在，对现在的年轻人来说，工具越来越便利，但是这个系统已经断掉了，所以已经没有思想上的独立了。真的很多人的感觉已经不是来自于我们的生活，可能是来自于我们看到的很多别的国家的导演拍的影像。我觉得我们的影像思维基本上是从零开始的。我们没有好的、美的影像思维的训练，大部分的人已经都看不到国内的好片子，即便看到了，也只是变成了山头，没有发展和延续，所以没有系统。

秋山：那现在，不管是这些独立电影也好，或者过去的地下电影也好，现在都看不到，是吗?

黄骥：现在年轻人已经没有特别想要去看这些（中国）作品了。对他们来说，这已经是过去的片子，而他们已经找到了自己的模仿对象。自己已经可以拍的话，不会特别想去看这些片子。

秋山：还不如看国外的、时髦的作品。

黄骥：对对。还有一个是，大家已经有一个印象就是觉得拍那样的东西拍得再好也没有用。

秋山：这为什么呢?

黄骥：因为就算拍得那么好也有可能不能放呀，通不过审查。

Victor Fan：其实我听你们说这番话，觉得很感慨。今年我在鹿特丹的时候，看了《蜻蜓之眼》，然后在柏林看了《大象席地而坐》。我们发觉就是你刚才说的一个问题：有一些画面拍得很好的东西，欧洲的观众很多时候都会觉得很美。但是站起来鼓掌好像是因为他们觉得中国人终于可以拍出像这样的电影了。

大塚：是的，但其实有一个矛盾也一直存在。比如海外的电影节他们也要考虑观众。欧美人倾向看逻辑性比较强、情感外露，节奏也快的片子。亚洲的片子节奏慢，暧昧情感表达比较多。那他们看这些亚洲的片子的时候，有一点差异，完全不太了解。所以现在的情况是，有一些中国的独立电影越来越像欧洲的片子——（这类作品的假设是）欧洲人会看得懂的，会直接感受到的，通过画面风格要让观众看懂。另外一方面呢，现在年轻导演也想去国外电影节。他们也会研究今年是什么样的中国片子参加，然后会认为“啊，这种片子获奖了，我们可以模仿这样的电影参加电影节”。

黄浩威：不过像这样的现象出现之前，张艺谋那帮导演在推自己的片子的时候，其实已经有人在说他们其实投其所好，就是从东方主义的角度来猎奇拍摄，他们所呈现的中国图像是给欧洲观众看的。我觉得，时过境迁，这个语境已经改变了。现在提到技术的便利，还有年轻一代导演他们在接受国外的信息，所以他们的美学以及素养与上代人完全不一样的。第五代导演的包袱、世界观，肯定是跟80后、90后、00后等等是不一样的。也许这中间存在着黄骥所提到的一个断层。但无论何者都逃不开审查的问题，这促使我们去思考体制的问题。我们不妨去回顾早期中国独立电影的生成，它的整个生态。像《流浪北京》，导演吴文光如果当时没有央视的团队帮他的话，他可能是拍不了片子的。甚至我们回到张艺谋的《活着》，或者其他第五代导演如陈凯歌早期的电影中的反体制的议题，其中有不少浩大的场面，包括《活着》国共内战那场，军队人数非常的震撼，这么庞

大的人力资源如果没有国家机关的动员，片子是不可能拍得成的。张艺谋要调动国家资源，肯定要有办法去走关系。所以所谓的独立，它到底独立到什么程度，而一个制作团队需要去靠国家体制借用多少资源，包括早期的吴文光他们，受益于体制的方便等问题,都必须是我们思考和界定中国独立电影的背景。

秋山：在中国，你生活在这个土地里，党国离不开的。

吉川："独立"有多层面的意思，其中一个是从技术独立，另一个是从系统独立，还有像自由思考的那种独立。你们刚才讲过的内容都有这些意思。有时候这些层面混在一起。刚才秋山老师提及灰色地带，也就是说虽然思想独立，不过因为技术上的原因离不开那些团队，所以不能完全独立，这样就是"灰色"地带了。

黄骥：对，还有制作经费上的独立，以及电影教育系统的独立。

大塚：我觉得海外的人看中国独立电影时，只看到现代的东西，只跟大师们的片子比较，看不到独立的"来源"在哪里。所以我感觉，大家已经不是那么在意中国电影独立性的来源。独立电影开始的部分才可以说是真正的独立，就是吴文光导演出现的时候。

黄浩威：是，我也觉得。就是，可能是从那个时候开始，一直到2010年代，这正好是中国独立电影很火的年代。不过这个时代可能已经是过去时了，这之后可能比较流行中国的其它种类的电影。就是说，后独立电影出现了。

大塚：对，这样考虑的话，我觉得独立电影时代中心的人，都是70年代出生的导演。或者60年代后半出生的。有一些导演们还有独立的精神，现在还有几位在做独立电影的。我感觉从80后开始，新人们接触了新技术和电影制作方式后，独立精神的概念突然变大了。

黄骥：对，80后，像我是84年的嘛。然后我18岁的时候是2002年。中国如果要说他的巨变的话，就是从89年，一次很大的变化，然后还有92年南巡讲话。80年代出生的人的成长过程里面，经历了中国发生的巨大变化，我们不再只从单一的角度去看东西了，也不会单一地去定义某个概念了。

大塚：最近国内的独立电影影展越来越少，所以现在爱看中国独立电影的大部分国内观众，只会先看国外获过奖的、但国内没机会看到的那些片子，所以观众的选择范围比较小。如果在海外有人说"中国独立电影的时代结束了"这句话，那这些本来就小众的国内观众也不会在意看中国独立电影，更不会去思考和关注来源了。

黄浩威：我觉得这个问题，不妨回到中国文学80年代寻根运动时期去考虑。韩少功有篇文章叫做《走向世界还是与世界接轨》。"与世界接轨"这个概念在中国80、90年代特别普遍。对于80后、90后的年轻导演来说，所谓的独立精神其含义也许已经变质了，甚至不重要了。那是不是因为他们已经觉得："我们已经成为了世界的一部分，跟世界接轨了呢？"

小川绅介与香港社会运动纪录片文化的关联——访谈系列

Ogawa Shinsuke's Connections With Hong Kong's Social Movement Documentary Culture – An Interview Series

访问者 Interviewer：李铁成 (LI Tiecheng)

概要

在这篇群访中，李铁成采访了七名香港独立影像工作者，其中包括电影学者、独立纪录片作者、香港独立电影节策展人和NGO“V-artivist”（影行者）部分成员等。文章以小川绅介的电影创作为核心，从其制作纪录片的态度、影像风格、作者与被拍摄者之间的关系，以及独立影像放映发行等层面，探讨十年来小川对于香港独立纪录片，尤其是社会运动纪录片的影响。访谈以2008-2012年菜园村事件为核心展开，力图根据七位受访者在独立电影创作和放映上的亲身经验，从不同角度反思小川与香港独立纪录片的关系，呈现出香港与众不同的独立纪录图景。

Abstract

This is a compilation of interviews between Li Tiecheng and seven Hong Kong independent film workers, including film scholars, independent documentary directors, the curator of the Hong Kong Independent Film Festival, and NGO members of 'V-artivist'. Focusing on Shinsuke Ogawa's film practice, the article discusses his influence on Hong Kong independent documentaries in the past decade, especially on social movement documentaries, from the perspective of Ogawa's attitude towards documentary production, his film style, the relationship between the director and their characters, as well as the screening and distribution of independent films.

导言

作者/访问者：李铁成 （LI Tiecheng）

如果从两岸三地的华语独立纪录片视野下回望，1990年初的中国大陆“新纪录片运动”和台湾在1987年解严后社会运动纪录片的井喷式爆发，都为各自独立纪录片界培养了大批作者、积累了丰富的创作经验。反观香港，1980至1990年代正是香港电影工业的黄金时代，1992年和1993年香港本土电影年产量甚至都超过了200部[1]，大行其道的商业片市场严重挤压了香港独立电影的生存空间，加之香港生活成本和拍摄成本居高不下，独立电影人面临着很大的生活和创作压力。近年比较活跃的独立作者之一的卢镇业在接受香港浸会大学吴国坤教授专访时就曾坦言[2]：“台湾和中国大陆的独立电影有比较广阔的空间，也给予了很多实践的机会给纪录片工作者，是很有活力的一群小众；而香港资本主义市场的色彩太浓，缺乏电影院、发行商和政府的进一步支持，窒碍了独立电影的发展。”[3]在这种情况下，香港独立纪录片相对大陆和台湾来讲虽然较早出现，但随后的发展比较缓慢。在香港独立纪录片中占比重最大的当属反映社会变革和记录社会事件的社会运动纪录片，从2008-

2012年的菜园村事件（下文会详细介绍）起，越来越多社会运动纪录片涌现出来，改变了香港独立纪录片发展的缓慢节奏。本文将通过对一些重要的香港纪录片作者、团体和电影节策展人的访谈，探究日本导演小川绅介及小川组对于近年来香港社会运动纪录片的影响。

香港城市大学教授魏时煜在梳理香港独立纪录片的发展脉络时划分了五个时期[4]，从1966年到1983年被看作是“社会运动高潮期”，“从六十年代中开始，围绕‘大学生活电影会’[5]活动的一些年轻人开始用超八和十六厘米摄影机拍摄实验短片，其中不乏纪录片”[6]。恰恰是这些具有反思力和行动力的年轻作者们奠定了香港社会运动纪录片的基础。Ian Aitken 和 Michael Ingham 两位学者曾在《香港纪录片电影》一书中这样总结1970-80年代：“这一时期的社会和政治问题培养了一种积极和强烈的独立精神，事后看来，这种精神可以用来界定未来几十年的纪录片风格。”[7]然而从当时纪录片所处的殖民政治环境来看，这种“独立精神”似乎也较少具有社会影响力。比如在1971年初知名的事件——保卫钓鱼岛事件中[8]，罗卡和赵德克用16mm胶片拍摄了十五分钟的黑白默片《香港保卫钓鱼台示威事件》[9]，呈现香港年轻人在中环示威抗议日本侵占钓鱼台的运动，罗卡在回忆当年状况时称：“你根本没有机会拥有一个管道来发表，电视台当时的新闻都是倾向政府的，即是说把参加六七暴动的人一律称为‘暴徒’、把自发搅社会运动的人也称为‘左仔’。因此香港较少有比较客观讨论、报道真实、缺少有组织有观点的纪录片……”[10]

这种情况在香港电台1978年开播《铿锵集》之后似乎有了一定改观。香港中文大学新闻与传播学院苏钥机教授曾如此评价香港电台（简称“港台”）：“因为它是公营机构，不须时刻考虑广告收入的压力，于是有条件不用把品味过度拉低以争取最大量的听众观众；因为它有编辑自主权，不受老板的干扰而能纯粹从新闻原则出发，于是可以站在大多数人的立场说话，不用担心‘政治不正确’……港台的主要功能在于提供准确客观的新闻资讯及反映公众意见，而不是为政府政策护航。”[11]香港电台1970年成立“公共事务电视部”（即现在的“电视部”），其中《铿锵集》这类主题先行的电视专题节目大多聚焦社会热点，每集时长20余分钟，开篇往往提出一个问题，然后将多方的采访按照一定逻辑顺序穿插始终。《铿锵集》这一力图贴近民生、平衡报导、客观评论的纪录形式获得了大众的青睐，直至今天仍长盛不衰。但另一方面这种模式也长期固化了香港观众对于“纪录片”的理解。节目中，作者与人物的距离通常比较远，被拍对象更多地是通过访谈向观众直接表达自己的观点，而非呈现其具体生活体验。另外所谓“客观”也大多基于访谈的多元化，作者轻易不会给出非常明确的立场。但针对这一点，“录影力量”（下文将介绍）核心之一的麦志恒就曾经批评：“他们（《铿锵集》，笔者注）所谓的持平，东讲一些西讲一些，对的讲讲不对又讲讲，最后大家来想想啦。我们很讨厌这种所谓无立场的做法，但其实他们有立场，这是一种中产阶级目光看社会的立场。那个真正的弱势只是讲‘我很穷’，然后就让大学教授走出来讲他们怎么惨怎么穷，找代言人代替他们讲。”[12]实际上，在面对为弱势群体发声的问题上，纪录片作者应该十分谨慎，因为如果没有深入了解被拍摄者的处境、文化和习性而简单代言，很容易会形成“底层研究”（Subaltern Studies）学者Gayatri Chakravorty Spivak所讲的那种危险状况，即大众所听到的声音只不过是代言者认为被代言者应该有的声音而已，从而代言的行为非但没有使弱势群体发声，反而却令其消声[13]。

1990年初，随着数码拍摄技术的普及，社会运动纪录片的拍摄成本和技术门槛也不断下降，一些社运团体开始以录影录像作为核心手段开展活动，比如成立于1989年的“录影力量”。“录影力量是由蔡甘铨和郑智雄等人创立，矢志推广使用录像媒体参与社会运动，鼓励民间的弱势社群争取发声权利，突破大众媒体被垄断的单一论述。组织的活动包括提供资源及空间，推广私人或团体主持的录像工作坊，并举办放映及研讨会。‘录影力量’的核心成员一直宣扬‘回到现场’（back to the scene）的概念，所谓‘现场’具体上指与不同小众平等交流，一起走出一条融合个人生活、大自然和创作的艺术之路。”[14]相对《铿锵集》，“录影力量”放下直接评论，更加注重对个体的关注，甚至成为了社会运动的参与者。在著名的“金轮天台屋事件”中[15]，郑智雄完成拍摄纪录片《大祸临头》（1995年，56分钟），影片展现政府在没有妥善安置的情况下宣布拆迁金轮大厦天台民屋，

80多名居民因此上街示威争取自身权益的事件。该片被看作是“展示拍摄者和被拍摄者协作反建制斗争的范本”[16]，“导演在不断跟进事件的过程中，会把每天的情况剪辑出来，播放给居民看，而居民可以通过这个‘金轮电视台’的影像，了解到他们所正在参与的拍摄，与他们所接受的主流电视台的采访，有着天壤之别。”[17]郑智雄在拍摄中非但没有回避自己的立场，反而会在居民被拘捕的时候大声质问、呵斥警察。蔡甘铨也回忆说：“始终在天台生活的人才对此议题有最深感受，所以当时‘录影力量’以参与者的立场介入，跟他们的位置必须保持平等，‘录影力量’只是提供拍摄技术的支持，并向他们学习、了解他们的处境。因为亲身介入，感觉脉搏也跟大家一起跳动。”[18]魏时煜教授曾观察：“在《大祸临头》的有些片段中，日本纪录片大师小川绅介的抗暴纪录片的影响清晰可见。”[19]而通过笔者的访问（见下文“影行者”的访谈）得知，“录影力量”当年的确受到小川绅介的影响，而蔡甘铨也在教学中讲授小川的拍摄手法，继续影响了新一代的香港纪录片作者。

香港观众最早正式接触小川绅介应该是在1988年，他曾亲临香港，出席了第十二届香港国际电影节，当时放映的是他1986年刚刚制作完成的片长222分钟的《牧野村千年物语》。这部影片是小川创作生涯的后期作品，沉淀着他对于农民和土地的爱，并运用虚构和写实的手法交叉呈现，无论从内容还是形式上都堪称经典。然而当时的香港观众对于该片反应冷淡，已故的香港影评人和电影节策展人黄爱玲曾坦言：“太空馆的放映厅最后只剩下寥寥几人，主办者非常尴尬，倒是小川很开豁，还提议去喝咖啡，一帮人聊得很开心。”[20]小川辞世后，香港国际电影节也曾于2002年放映过小川和大陆第五代电影人彭小莲合拍片《满山红柿》，但此后小川的影像在香港便鲜有所见了。小川真正被广大香港观众，尤其是纪录片作者深入认识是在“菜园村事件”之后。

2008至2009年，香港政府开始推行广深港高铁香港段计划，位于新界石岗的横台山菜园村（简称：菜园村）正处在高铁设计线路上，在此居住数十年的村民以“不迁不拆”为口号展开抗议活动，2011年初，因土地重置没有得到妥善解决，政府收地日又已到期，承建商与村民之间发生摩擦，政府多次出动警察收地引起暴力冲突[21]。这轮菜园村反高铁的全程被很多纪录片作者、一些缺乏拍摄经验的社会工作者与运动支持者们用摄影机纪录下来。

经历了菜园村反抗运动，香港独立电影NGO“影意志”的艺术总监崔允信也意识到香港纪录片作者的处境与当年的小川绅介是何等相似，如果用小川的影像呼应香港愈演愈烈的社会运动中纪录片作者们的创作，相比起抽象的文字更能产生强烈的化学效果。于是“影意志”在2011年11月举办了香港独立电影节的延伸活动：“独立焦点－小川绅介”，选取了横跨小川二十年创作生涯不同时期的七部影片，不仅有他早期短片《青年之海·四个函授生的故事》（1966），还有反应牧野村农民日常生活的《牧野物语· 养蚕篇》（1977）和《牧野村千年物语》（1986），更有三部三里冢系列的抗争纪录片[22]。同时“影意志”还举办了两次座谈会，邀请冯艳、黄爱玲、蔡甘荃、陈彦楷和香港独立电影学者及策展人张铁樑，对小川的身份和社会运动纪录片进行深入地讨论。这次回顾展反响极其热烈，几乎场场爆满，尤其对于正在纪录片实践中的作者们，更成为雪中送炭般的精神食粮和创作养分。其中曾做过媒体记者的陈浩伦更反思拍摄者与被拍摄者之间的关系，完成了影片《稻米是如何炼成的》，以此回应和致敬小川。

“录影力量”从成立之初后不断壮大，到1990年末，其内部开始产生一些分歧，对于一些问题也曾进行很多讨论和反思，比如获得政府艺术发展局的资助是否影响了创作的独立性、抗争人群之间的权力关系、自己的行为及身份等等，详细讨论参见郑智雄的访谈[23]和崔卫平教授的文章《录影力量——社会运动纪录片》[24]，本文不再赘述。2007年从“录影力量”中分离出来的新的NGO团体“影行者”，他们也成为在菜园村事件中重要的记录者。作为“影行者”中间力量的李维怡经历了两个团体的过度，从“录像力量”和“影行者”多年的拍摄活动以及与前辈的交往中，她汲取了大量的纪录片经验，其中也包括小川绅介的拍摄经验，但这首先源自小川的文字而非影像。由于小川的电影版权把控严格，DVD发行工作也进行得比较晚（2016年部分作品的DVD才得以在日本发行），2011年前除了香港国际电影节寥寥无几的几次放映外，纪录片工作者和爱好者们基本没有渠道亲

眼目睹他的影像（尤其是三里冢系列），反而那本由冯艳翻译的《小川绅介的世界：追求纪录片中至高无上的幸福》在1995年由台湾远流出版社出版，记载了小川绅介纪录片创作的大量理念和工作手记，一直鼓舞着香港作者们探索前行[25]。另一位受此影响的影行者成员陈彦楷（Benny）也称："一直没有机会看到小川先生的影片，只有一本书"[26]，他在菜园村事件中拍摄、剪接，与影行者和菜园村支持组制作完成的《铁怒沿线》三部曲，其中第三部《铁怒沿线：三谷》曾获得2013年日本山形国际纪录片影展奖励赏。

本文写作的动力不仅来自于以上对于小川绅介与香港社会运动纪录片关系的观察，更源自对张铁樑的一次访问以及对他的深切追念。

很清晰地记得我和铁樑第一次见面是在2009年，艾晓明老师带着她新片《我们的娃娃》来到香港中文大学新闻与传播学院做小型放映，活动结束后我和铁樑相互结识，得知两个人的名字中都有一个"铁"字，而且都在读PhD，研究范围也很相近，简直一见如故。后来相见也大多是在一些影展、独立电影节和学术会议中，直到毕业后，我们同其他几位朋友（应亮、黄文海、曾金燕、彭姗）一起策划建立"中国独立纪录片研究会"，一同工作、组织活动，也就更加熟悉起来。印象中的铁樑总是带着微笑，热诚、直率、谦卑、勤力，而又特别善良，他对于两岸三地独立电影的贡献有目共睹，也是一位优秀的学者和策展人，尤其对于小川绅介电影的推广和与日本山形国际电影节的交流互动更是非常难得的。他的英年早逝对于独立电影界无疑是一个巨大的损失。

2017年我在一个日本研究项目中对铁樑进行了一次访问，完成记录后并没有公开，希望在这里可以与读者共享铁樑生前对于小川绅介和香港纪录片的观察和理解。本人也根据他访问中的线索，依次采访了《稻米是如何炼成的》（2012）的导演陈浩伦、影意志艺术总监崔允信、《乱世备忘》（2015）的导演陈梓桓，以及"影行者"的三名成员：李维怡、张善怡和蔡咏彤。

借此文悼念张铁樑博士，愿他在天国安息……

注释

[1] 钟宝贤。《香港电影业百年》.香港：三联书店香港有限公司，2004：376.注：1992年和1993年香港本土电影年产量分别为210部和234部.

[2] 卢镇业："（Siuyea Lo，1986年12月11日－），别名'小野'，毕业于香港城市大学创意媒体学院后，开始创作独立电影。 2012年完成首部长片作品《那年春夏. 之后》，曾参加第36届香港国际电影节及华语纪录片节等多个影展，并于第十二届南方影展获当代观点奖及人权关怀奖。同年获香港艺术发展局颁发艺术新秀奖。2015年，与几位独立电影人筹办平地学生电影节。2020年，凭电影《叔.叔》获第39届香港电影金像奖最佳男配角提名。"引自：维基百科，卢镇业，https://zh.wikipedia.org/wiki/%E7%9B%A7%E9%8E%AE%E6%A5%AD，（检索日期：2021年1月21日）

[3] 吴国坤，《卢镇业访问：<那年春夏·之后> —— 手持录像机的社会运动参与者》，于《香港独立电影图景访问评论集》.香港：手民出版社.2018:98.

[4] 分别为早期（1921-1949）、左右派对峙期（1950-1965）、社会运动高潮期（1966-1983）、回归前过渡期（1984-1997）、独立数码时代（1998年以后）。参见：魏时煜，《香港的独立纪录之旅》，于张伟雄，周思中编，《制造香港：本土独立纪录片初探》.香港：香港电影评论学会.2011:16-56.

[5] 大学生生活电影会（简称"大影会"）："于五、六十年代成长的香港青年，深受西方文化薰陶、感染，一班钟情欧洲电影的文艺青年，仿效法国新浪潮几位先锋人物如高达、杜鲁福等的做法，由编写电影评论，到拿起摄影机当钢笔，尽情拍摄实验电影去言志或纪录。多位《中国学生周报》的核心人物如罗卡、林年同、石琪、金炳兴等人，于1967年组织并成立大学生活电影会（简称大影会）。他们一方面用摄影机拍下自己的电影短片，一方面举行作品发表会，向大众公开放映他们的电影作品，以表示实验电影绝非纯粹个人的玩意，而是有欣赏价值。"参见：《持摄影机的青年》，"香港记忆官网"，https://www.hkmemory.hk/MHK/collections/Archival_Camera_Collection/Wave_of_Amateur_Filmmaking/Young_Men_With_Moving_Cameras/index_cht.html，（检索日期：2021年1月22日）

[6] 魏时煜，《香港的独立纪录之旅》，29.

[7] Ian Aitken, Michael Ingham. Hong Kong Documentary Film, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014:177.

[8] 相关历史事件参见：《历史保钓事件记载》，保钓行动委员会官网，http://www.diaoyuislands.org/fwl/1.html，（检索日期：2021年1月5日）。

[9] 罗卡（香港，生于1941年）是香港著名作家、历史家、电影学者，专门研究香港和跨国电影。他曾于罗马电影实验中心受训，制作过多部实验电影，并曾任职于无线电视、电影文化中心、香港国际电影节和香港电影资料馆等机构。引自：百老汇院线网，https://www.cinema.com.hk/tc/movie/details/10473，（检索日期：2021年1月5日）。赵德克：是香港实验电影先驱，曾为国泰电影公司担任布景师，并于六十至七十年代执导六部实验电影。自1972年起移居巴黎，从事绘画工作。引自：百老汇院线网，https://www.cinema.com.hk/tc/movie/details/10473，（检索日期：2021年1月5日）。《香港保卫钓鱼台示威事件》，YouTube，https://www.youtube.com/watch?v=lbXztWIS_I0，影片拍摄于1971年4月10日，YouTube视频发布于2012年8月21日，（检索日期：2021年1月5日）。相关历史事件参见：《历史保钓事件记载》，保钓行动委员会官网，http://www.diaoyuislands.org/fwl/1.html，（检索日期：2021年1月5日）

[10] 魏时煜，《香港的独立纪录之旅》，30.

[11] 苏钥机，《从整体传媒结构看香港电台的定位》，香港电台网站，https://app3.rthk.hk/mediadigest/content.php?aid=1869，1998年4月5日，（检索日期：2021年1月25日）

[12] 魏时煜，《香港的独立纪录之旅》，44-45.

[13] 参见：Gayatri Chakravorty Spivak. Can the Subaltern Speak?, In Rosalind C. Morris ed. Can The Subaltern Speak: Reflections on The History of an Idea. New York: Columbia University Press, 2010.21-78.

[14] 张美君，《寻找香港电影的独立景观》.香港：三联书店（香港）有限公司.2010:256

[15] 金轮天台屋事件："在上世纪90年代中，政府展开'滚石行动'大规模清拆天台屋，引起住户不满。1995年5月，太子金轮大厦天台户屋民拒绝迫迁，与300防暴警察对峙，露宿抗争85日，最终街坊被分配到临屋区暂住，事件被拍成《大祸临头》纪录片。政府过程的安置政策，是在1982年6月1日前入住天台屋的居民可以在清拆时直上公屋，但其后入住的住户则不获安置。经过一轮抗争后，2002年政府修改政策，确认1982年6月1日后入住、但在期限前建成的天台屋居民，符合入息及资产审查，便可获得入住公屋的资格，可暂住中转屋再轮候公屋。不过，天台屋的清拆间中依然因为安置、重建等不同问题引起冲突和激烈抗争。"引自：CATHY，《屋宇署拆荃灣天台屋 街坊迫住收容中心》，基进报道网，https://radicalhk.com/2017/09/27/rooftop-house/ ，2017年9月27日，（检索日期：2021年1月25日）

[16] 魏时煜，《拿起摄影机抗命》，映画民手，https://www.cinezen.hk/?p=2959&fbclid=IwAR00vWSlB2CP2eJzhDEDJ2X_vsPPt60eGit8cIlMAvqRhIgViGP6xuy9Y3s，2015年2月12日，原文刊于《明报》（2014年10月30日）（检索日期：2021年1月25日）

[17] 魏时煜，《拿起摄影机抗命》.

[18] 张美君，《寻找香港电影的独立景观》，259.

[19] 魏时煜，《拿起摄影机抗命》.

[20] 家明，《消失的风土——简谈小川绅介的电影》，香港影评库，https://www.filmcritics.org.hk/film-review/node/2015/06/24/%E6%B6%88%E5%A4%B1%E7%9A%84%E9%A2%A8%E5%9C%9F%E2%80%94%E2%80%94-%E7%B0%A1%E8%AB%87%E5%B0%8F%E5%B7%9D%E7%B4%B3%E4%BB%8B%E7%9A%84%E9%9B%BB%E5%BD%B1，2011年11月20日，（检索日期：2020年12月1日）

[21] 菜园村运动时间表，https://pcd.org.hk/csaconference/download/caseStudy31.pdf，（检索日期：2020年12月1日）

[22] 「电影节目」，香港独立电影节，http://www.hkindieff.hk/2011/screening.html，（检索日期：2020年12月1日）

[23] 张美君，《寻找香港电影的独立景观》，259.259-264.

[24] 崔卫平，《录影力量——社会运动纪录片》，文学终点网，https://projects.zo.uni-heidelberg.de/archive2/DACHS_Leiden/archive/leiden/poetry/20041103/www.zhongdian.net/shownews.asp@newsid=448，原文引自"思与文网刊"，2004年4月26日，（检索日期：2021年1月25日）

[25] 《小川绅介的世界：追求纪录片中至高无上的幸福》简体字版在2007年由上海人民出版社出版，书名更换为《收割电影：追求纪录片中至高无上的幸福》。

[26] 陈彦楷，《责任与意义》，香港独立电影节，http://www.hkindieff.hk/2011/aboutOS4.html，（检索日期：2020年12月1日）

访问者：李铁成（成）

受访者：张铁樑（铁樑）；陈浩伦（伦）；崔允信（崔）；陈梓桓（桓）；李维怡（维）；张善怡（善）；蔡咏彤（彤）[1]

张铁樑采访 （2017年5月23日，香港理工大学）

概要

张铁樑在课堂上初识小川绅介，并对他的拍片手法产生兴趣。据张的观察，香港社运人士对小川电影有比较大的兴趣，他们主要借鉴小川的方法拍摄抗争议题的影片。他们也像小川一样，住在被拍摄对象附近，对其进行长年的观察。受到小川影响的导演们在电影中融入自己对小川的思考，并发展出自己的风格和个人性。小川的电影不仅启发导演们如何纪录雨伞运动等抗争活动，更促进他们对纪录片本身进行思考。

Abstract

Cheung Tit-leung first encountered the works of Ogawa Shinsuke in the classroom and was drawn to his techniques. According to Cheung, Ogawa's films have always garnered interests in the Hong Kong activist circle, whose members would make their own films inspired by his portrayal of social controversies and protests. Like Ogawa, these directors would live close to their subjects and observe them for years. We find in their films styles and individuality built upon dialogues with Ogawa. His films not only paved the way for filmmakers to document events like the Umbrella Movement, but also challenge their notions of documentary itself.

成：请问你第一次了解到小川绅介是什么时候?

铁樑：对我来讲，第一次知道小川其实是当年在岭南大学游静老师的课堂上介绍了小川绅介，那是我第一次接触这位日本导演。在课堂上我看了《三里冢》，我最感兴趣的是他怎么去拍片。

成：香港的创作者也好，观众也好，对小川有比较多的了解吗?

铁樑：我又不会这么说，因为小川的片子，特别是这一两年，刚刚出了DVD，所以传播会好一些。但是之前我们很多香港的朋友，特别是社运界的朋友，都可能见过有些文字上的描述，很少会传片子去看过，因为我们没出过DVD，网上流传的版本又可能是很低质量的。所以我想大部分的香港观众可能只是通过文字或者是从怎么样去做成一个抗争的理论上面去认识小川绅介。这件事情可能跟国内的观众有些相似。

成：有没有一个时间点，让香港观众和纪录片作者意识到小川的重要性?

铁樑：我觉得跟社会关系都很密切，尤其是之前香港发生菜园村起高铁、要清拆这件事。这个模式和情况跟当年成田机场三里冢的情况很像。在菜园村的争议之前（很多人）也都知道小川绅介了，但是发生这件事的时候，可能更加想知道小川在面对这样的事情时需要怎么去拍以及我们要怎样去反映这件事。所以我觉得菜园村反高铁事件之后，更多的作者会认识到小川，甚至理解到拍摄者和被拍摄者之间的关系的重要性。

成：据你所知，认识和学习他方法的作者是如何做的？可以举些例子吗?

铁樑：香港特别是社运界对小川有比较大的认识和兴趣。近年，比如陈彦恺，陈浩伦等人都会觉得小川拍摄的模式可以给他们参考去做一些抗争议题的影片。陈浩伦的片子里也都有加入小川的一些片段，去作为一个纪念，或者是响应自己对小川拍片理念的一些思考。小川绅介拍片的一些理念中，“拍摄者跟被拍摄者的关系”是对香港创作者而言特别重要思考的一个角度。因为我们说的香港传统电视式的纪录片，都维持一个中立或者没有立场的作者态度，但是他们（香港作者）现在自己作为独立导演去拍的时候，小川绅介给他们一些方向去思考自己的立场。“影行者”——之前的“录像力量”，可能也在想同样的事。虽然我不会说他们是单以小川绅介的思考作为他们的理念的，但是小川的确影响到他们的一些想法。比如刚刚说的被拍摄者与拍摄者之间的关系，还有包括应该怎么放映以及一定要被拍者同意之后我们才开始拍摄这一件事。

成：这个被拍摄者与拍摄者之间的关系可以再解释一下吗？他们会理解到哪些层面？

铁樑：之前香港作者可能都是用电视台那套拍摄方法：去一个地方访问，结束后就离开。但是小川绅介当年会跟他村民们一起住、甚至相处很长的一段时间才进行访问。我想这个状况其实很启发到香港的作者，（他们会意识到）“原来我们的访问可以通过另外一个形式做出来”。除了陈浩伦和Benny（陈彦恺），其实我刚刚想起的“小野”即卢镇业，他之前拍过《金妹》（2015），都是印证到小川绅介的一种理念。《金妹》讲的是一个餐厅里面的一个清洁女工，其实小野也都是那个餐厅里的员工。他自己作为员工跟那个女工相处后再去拍摄她。虽然是一个短片，但是这条片其实很清楚讲明白，这两个人是熟悉的，里面会聊一些相对好像很无聊的东西比如“你怎么过圣诞啊？”，“你之后会去哪里度假？”“你人生有什么看法？”……这些很细微、平淡的事情。其实我觉得这些方面跟小川拍摄的纪录片，他们讲的平常、日常等等是一个呼应。

成：还有没有其他呈现？你是否可以简单地梳理一下？

铁樑：我们刚刚讲到陈彦恺（Benny）之前拍的有关菜园村的一系列的片，我觉得和小川绅介的拍摄手法有呼应。陈彦恺作为导演，也住在村附近、不时会去那个村子里面，他已经成为那个村里面的一分子。有关菜园村的整个“铁怒沿线”系列，不是说一部两部，也都不是说一年两年拍完，他们是持续八九年，整三四部出来。现在也依然都在继续。所以我会觉得长时间拍摄，以及导演和村民之间的关系，其实都是Benny跟小川绅介当年的一种呼应。

成：刚刚也提到陈浩伦，那么能否谈一下他的《稻米是如何炼成的》这部作品。

铁樑：陈浩伦的片子都跟菜园村有关，但是他更是在呈现自己的思考——就是作为文艺青年，突然之间去耕田，究竟遇到一些什么困难；也就是耕田这件事，究竟对他们自身有什么影响呢？所以他里面引用了一些小川的片子，直接放了一些footage（素材）进去，说：“我们看小川绅介以前是这么做，但是在香港我不能这样做，我很难做到”。所以陈浩伦的《稻米》里面更加强调的是自己怎么去思考在香港耕种这件事。

成：所以这些香港纪录片作者是否能够站在小川肩膀上走出自己的路，或者可能希望自己超越小川？

铁樑：我不觉得香港作者，或者任何世界上的作者要超越小川。2017年的当下，是不是真的需要去创造一个东西去超越前人呢？我不觉得是这样。喜欢一位作者并不一定完全将他的理念变成自己的东西。当然，里面会有一些转化，可能小川只是这些导演其中的一个模仿对象……我讲模仿对象可能都不是很准确，也许只是他们的一个参考，甚至是给到他们一些思考、启发的一个前辈。所以我会觉得现代作者其实受到很多不同方面的东西的影响。

刚刚我们说陈浩伦，他会讲很多自己的东西是对小川绅介的思考，不过他更想讲的是自己的一些事情。一方面，香港的电视纪录片创作很强，不过当香港人对纪录片的想象大多是基于对电视式纪录片的想象的时候，反而讲个人性就很重要。讲个人性，就是去反对传统纪录片里面的所谓中立、没有立场这一件事。所以我依然觉

得小川绅介对香港有影响。同时，香港剧情片也很强，所以其实我刚刚讲到的几位作者有时会加一些剧情的手法进去，特别是陈浩伦。他做的纪录片里面其实都会有一些彩排，而他自己也拍剧情片。所以，香港的作者依然受到很多不同类型的作者、甚至是电影类型的影响。我不觉得小川绅介直接对某位导演有巨大的影响，2017年的香港作者很少有一个完全很明显的这样的关系。

成：反映“雨伞运动”的纪录片呢?

铁樑：有关“雨伞运动”，我们依然都会看到一些片中，导演们作为抗争者去拍其他抗争者，就是大家都是同一群人，去互相交流、互相聊天之下去拍整个过程，其中就包括《乱世备忘》。但我很难直接讲说是不是真的受小川很大影响。我更加会说，经过之前独立电影节的回顾展（2011年香港独立电影节小川绅介回顾展，笔者注），以及在更多人开始谈小川这一个导演和他的理念的时候，其实小川的某一些想法已经散播在香港做纪录片的人的心里面，其中包括我们怎么样去拍片的问题，比如说：我是应该作为一个导演空降到一个地方？还是我自己是一个抗争者，我去拍其他抗争者？我作为其中一个人去做我平时都会做的一些事情呢？……我觉得这个理念，在香港已经慢慢散播了。

成：小川对你的影响呢，有没有自己想评价的？或者这几年你对小川的理解?

铁樑：现在为什么我会做纪录片？我觉得很大关系是小川绅介。小川帮我答了一些问题：什么是纪录片？什么是真、什么是假？但是小川的定义里面没有提真和假，他提的是关系，刚才也讲到了。所以他给我了个答案，我觉得很感激。我觉得他帮我梳理了一些我解决不到的问题。我看了小川的书，也看了彭小莲的书，好像看到了（小川）另外一些东西，但这些所谓小川不好的东西才帮助是小川绅介变成一个他所讲的“人”[2]。我们人，有好的地方，有不好的地方，但如果我们只看一个人很好的地方，其实那个人是很不立体的。所以对我来讲，看完彭小莲的书，或者更多知道一些不同人对小川绅介整个团队的批评，整件事对我来说会立体很多，会印证到究竟一个人的形状究竟怎样。这都教到我，之后不管是影展，还是教书上的一些面向。我们没办法把一些东西作为完全美丽的状态来呈现，其中也都会有很多沙石，而沙石恰恰才是最有故事性、最精彩的地方。这个大概是小川的整个理念对我推进我的工作的一些影响。

陈浩伦采访（2020年10月15日，Zoom）

概要

尽管对小川绅介早有耳闻，但陈浩伦真正看到小川的电影是在2011年的香港独立电影节上。虽然陈一直以来对弱势群体都有所关心，力图帮助他们发声；但在看过小川电影后才逐渐领悟到对于弱势群体的“尊重”需要更深入到他们的生活，用他们的视角呈现其特有的历史和文化。同时，小川的电影也帮助他去思考自己的定位。在陈看来，小川对香港电影的影响主要体现在80年代出生的、拍“菜园村运动”的这代导演身上。而现如今高速生活节奏下，拍摄和观影的不断网络化和手机化使得小川的拍摄手法和风格已很难继续立足。

Abstract

Freddie Chan only knew Ogawa Shinsuke by reputation until he saw Ogawa’s films at the 2011 Hong Kong Independent Film Festival. He came to realize how even though he cared deeply for the underprivileged, he never experienced their lives firsthand. Chan believes that films by Ogawa helped him reconsider his own place and grounding in life. While Chan sees the influence of Ogawa in Hong Kong filmmakers born in the

80s, particularly the ones who documented protests surrounding Choi Yuen Tsuen village, he attributes the decline of that influence to a faster pace of life nowadays.

成：请问你最早是什么时候知道小川绅介的?

伦：很早了，应该是我念大学本科的时候，从Benny（陈彦楷）那边了解到小川的，Benny就是拍菜园村《铁怒沿线》的，我们2003年就认识了，他当时在沙头角那边种田，然后聊天他会讲一下为什么要种田，也会讨论电影，他也是当时只听说（小川的电影），一直都没有机会看，因为小川的电影在香港不好找。我一直到2009-10年菜园村运动后才真的有机会去看小川的电影，就是在香港独立电影节（关于小川回顾展）的一系列影片，我全部都看完了。当时我自己没有经历过农民的生活，但我去帮忙（拍摄）的时候，其实是从城市里生活的一个知识分子带着使命感去帮助那些弱势群体的那种角度去看农民的。所以农民、或者任何一个的弱势群体，当时在我眼中是一样的。小川头两三部的是拍成田机场的抗争，我觉得他们拍的是一种抗争电影。此外，电影节还放映了他很多不同的电影，我全部看完后在想，如果我参与不同的运动，去为弱势群体帮忙，自己有没有一种文化上的或是拍纪录片上的那种耐心呢——放慢节奏，认真地去描述一下他们的生活，展现他们自己的文化和历史。

当时我在看小川的电影会觉得，为什么这么多的东西看不懂呢?

成：什么东西看不懂?

伦：他拍农民的生活，农民生产的部分，所有都看不懂。

成：你是说他们的动作，他们的语言，还是……

伦：他们那一门的事业吧，种菜种米，农村里面所有的工作都看不懂，然后就觉得有一种想法:自己过去拍所谓的弱势群体的时候，有尊重被访者的生活历史跟文化吗？“尊重”的定义是什么？是不是说他们有危机的，然后你要介入危机去拍他们是最水深火热的人生的那一页，还是你跟他们认识、学会意识到其实他们也有自己历史，他们有自己社区和文化，这一点让我意识到比如说，是不是应该去记录对于香港或者是人类生活是有记录价值的事物。而且那些自己不懂的事物，需要重新在被拍摄者身上去学习。

以前刚毕业的时候，我曾接受在香港电台工作拍新闻的训练，那时觉得对于社会行动或者是现场，有能力去处理现场拍摄就可以。但是看完小川的片，我发现很多场合其实也没有很多事情要发生，没有什么太多的东西要调动，不用去很快速响应；看了小川的片后，我去反省当时的经验，觉得要试一些新的东西、给自己一个新的挑战，所以（决定）去种田的，从零开始去学，就发现一边拍一边学的过程蛮困难，很多东西要去适应。《稻米是如何炼成》是2011年开始拍，一直拍到2013年完成，对我的改变和冲击很大。我觉得对被访者和我的关系之中，要重新定义什么叫“尊重”。我们拍新闻纪录片的伦理里面，也有“尊重”这部分的，就是大家都同意才可以拍。但是更深一点的层次是，你要选一下你自己想拍的东西，还是你要走入他们的生命，要走多近，当然是没有办法去完全走近，但是有没有走得更近一点？这是对自己一个挑战吧。我觉得小川走到农田上面比你要拍抗争现场更冲，很激进，也很浪漫。

成：具体到哪部小川影片对你影响最大的？或者某一个片段?

伦：很有趣，看完所有片之后，成田机场的那些片对我影响是最少的。然后最深的是《牧野村千年物语》，因为里面看到小川（剧情）创作的部分，就是他邀请农民表演剧本里某一些段落，演完之后再挑出来接受采访讲故事。其实这部分对我2012年之后的创作、对我的剧情片影响也很大。如果故事是从真实的人物、生命里面

萃取出来的话，最好的演员可能是真实的人。而我自己拍片的一些理念就是跟弱势群体联系，去影响他们的生命。在我过去拍片的七年八年经验里，真的影响了一些人物的真实人生，其中还有一个从弱势群体中的人物变成了一个专业演员，人生开启了一条新路。所以对于我来说，纪录片创作就是尊重一些陌生人和他们的文化，这样我有新的勇气去走进他们生活，同时也改变了自己。需要花很多时间和被拍摄对象相处，实际上也是一种尊重。而拍剧情片就是结合我们既有的一些对弱势群体的理念，真实地去影响一些人，他们不再只是被访者，也不再只是被训练讲话讲得好一点而已。他们在作品的创作过程里面有一份权力。

成：从你最早看小川的影片是2011年到现在有十年了。能否梳理一下你的创作轨迹?

伦：我觉得最重要的是他帮我去想自己的定位。《稻米是如何炼成的》里面的旁白都是我拍摄时候的日记。我一边拍的时候看到我的朋友，他们也希望在土地上面找到自己的生活，我觉得那是一种幸福。当时是2010年，我刚开始拍的时候，我的朋友们也不知道怎样种（稻米），所以他们的计划需要种两年，两年可以种四次。我记录他们，如果要拍六次的收获的话大概需要三年。如果计算你拍纪录片的人生，当时刚刚是2011年的时候，我29岁，我在想如果我60岁就死了的话，我一生最多只能再拍十部片。我就计算了一下，感觉都差不多，所以不用急，要花时间去一边拍一边想，然后努力做好。我的计算也蛮准确，2011年到2013年我拍好《稻米》，然后2013年到2015年之间弄好《收割，开路》，2015年放映做到2017年，然后我现在拍的第三部作品是2016年开始拍的，这一次对这部作品的要求更高，花了五年，明年（2021年，笔者注）应该完成。所以我从2011年到2021年的十年间总共会拍三部。关于新界农村，其实我还有一部关于大屿山的作品叫做《水口婆婆的山歌》。那一部拍了八个月而已，是一个很短的计划，是有监制邀请我去拍的。我现在这个计划叫“新界三部曲”。

成：小川很务实的节奏，影响了你在不断往前走。

伦：但是我刚刚2011年看完他的片，然后看彭小莲的书之后[3]，有一点是我觉得不应该跟小川那样，就是他还没处理好的人际关系的那部分。我觉得可能小川自己很浪漫，但是除非你是很幸运，能找到跟你一起浪漫的人永远浪漫……因为彭小莲的书里面也讲到一些，他的拍摄的团队里有一些人需要结婚、跑去东京生小孩，然后被小川骂是叛徒。我觉得这个情况里面，小川在当一个老大，但是他没有办法处理。我觉得是你要当老大的话你就要处理，不然不要当老大好了。

成：接着之前的谈话，他对香港的影响，你的观察如何?

伦：对香港影响好像已经停止了。我觉得影响是对我们80年代出生的作者，尤其是参与拍摄菜园村的这批人，其实时间是很短暂的，三年是一代。

成：创作者的代际吗？这也太快了。

伦：三年就一代，所以我觉得小川对我们在香港的影响是2010年到大概2013年这三年里面很投入菜园村的运动的人。

因为2013年之后，已经变成了反国教、那种中港矛盾的论述主导的社会潮。就是你要参与抗争，但是抗争能不能为你带来生活的改善？或者是生活的每一个环节是否可以自主独立呢？2013年之后，其实我们香港的运动主要是争取选票。然后现在选票是，对于自主、生活的自主的追求，面对每一天生活中受到的不公平对待，资本主义经济结构把我们变成弱势（比如说，工作时间太长或者是，工资太低），我们应该怎么办？……我觉得看小川的电影给我一个新的角度去思考。你要努力先去处理生产这个部分，然后做一些独立自主的事业，包括电影发行。比如说他团队拿电影去现场放，这种宣传方式，影响我很大，所以我的《稻米》跟《收割，开路》，或者是我其他作品就是用同样手法去放映，然后我认识了很多不同社会脉络的人。所以也认识了你。

成：对，但是你说小川的影响停止了，我还有些不太理解。

伦：我觉得当时候的影响是有一批人，去实验种田。然后“停止”的意思是大家可能从小川电影在香港放映所受到的那种影响停止了，或者说，历史的使命在三年完成了。因为我们这一代里面有一些人去拍，有些人种田，然后他们也有从事教育的去传播这种想法，然后更年轻的人已经明白了，就直接去行动，去种田……对，他们未必有看过小川的影片，也不需要去从里面受到启发。所以我刚刚说那种停止是对于，香港希望去进行社会改革的人，或者是对那种运动的影响已经停止。因为2013年之后香港的变化，主要的论述已经是中港矛盾、民主运动的论述，主要讨论在选举制度改革，这个问题是先于民众经济自主的，我在想我们会否有议会民主，但贫富差距和香港的经济过分依靠金融业、服务业和地产业等决定了我们日常生活所需都缺乏自力生产和自主性。现在不少国家选举制度都开放了，可是其他社会、经济问题依旧，甚至更坏。所以我觉得小川影片的影响其实在2013年香港这一波的浪潮后，已经被年轻人内化了，例如有机农业、学习耕作、强调小店经济等论述都普及了，小川的电影在香港发展的进程中，帮手提醒香港人生活自主的重要性。

成：你有没有观察到像有关“雨伞运动”，然后到19年这几个大型社运的节点中所创作出来的一些社会运动纪录片还会有一些小川的影子在？还是说那种精神影响就没有了？

伦：真的没有，因为第一就是香港的社会运动的agenda（日程）已经改变了，中港矛盾这部分是太大了。第二个比较直接的影响是Smart Phone跟4G（的出现），（这使得）大家看片或者是拍片的速度，消费影片的速度、要求、质量，变成了是跟科技的速度同步，所以小川那种拍片的要求——耐心，对一些创作人而言，完全是反潮流的。我觉得2011年和2012年的时候，大家都还没习惯在手机上看片，在计算机上看片都不是太流行，主要是去戏院，或者是小区放映很多。然后大家也没有现在那么忙，社会的活动也没有现在这么多。智能手机出现之后，大家去消费活动、或者是办活动，速度就很快，然后那种存在感是在手机里面有存在感，人才有存在感。所以如果要根据小川的拍片的速度，放映的速度、跟被访者建立信任的速度（去拍片的话），这样的慢节奏基本上在地球上面已经是不存在的。所以这蛮有趣，我觉得这就是为什么小川的那种精神，在智能手机出现之后的数字文化里面其实是没有位置的。

然后还有一点，就是，当时我看他拍《牧野物语·养蚕篇》，很有启发。我觉得这部片很激进。因为我看完之后我差不多全部都看不懂，我想，70年代到90年代，日本的城市化是很快。小川拍的时候已经知道，在城市里面的人已经看不懂了，这代表说，农民的画面，农民的故事，农民生活的电影，在地球上面是没有机会放映的。如果比较现实一些去策划，你怎样策划你的项目，是你要拍一部跟城市生活，走进戏院里面的人的文化是完全相反的一部片，大部分人不会看，是因为看不懂，因为这在他们生活里面已经慢慢消失，我觉得这种的态度超级激进。然后我就觉得他很有勇气，或者是觉得……如果你是觉得这种拍片的态度是正确的话，你怎样接受这种挑战，怎样讲给观众听。可能我们都看不懂、听不懂电影里面讲的，但是那个价值是什么？我们看完之后应该去思考的题目是什么？我觉得是，挑战性是很大的事，你要拍的好看，你要有使命感，你要在宣传的时候想一个故事，就是吸引他们过来看，然后看完、播完就要被骂，这种挑战是蛮大的，我觉得真的希望试试看。当时我就觉得，我为什么这么喜欢他做的事情，我们要这样一直问自己为什么？你喜欢什么？后来我觉得我就自己试一下去做。

崔允信采访（2020年10月15日，Zoom）

概要

2011年放映小川回顾专辑的时候，在菜园村（抗争）等社会运动的背景下，小川的电影获得很大的反响。虽然小川电影中拍摄的内容已经有三十余年的历史，但仍然对如今香港的电影拍摄有启发，可以促进人们反省。崔比较了《理大围城》和当年菜园村运动时影像的创作与展映，讨论如今香港观众对于社运纪录片的反应及变化。他认为小川呈现的是一种比较老派的慢节奏的精神，受其影响的导演也会更推崇在戏院观看电影的方式。

Abstract

Vincent Chui recalls a relatively small audience back when Ogawa Shinsuke brought his films to Hong Kong, but the event did attract the attention of several Hong Kong filmmakers and left a lasting impression on their works. The 2011 Ogawa retrospective, however, in the context of the Choi Yuen Tsuen village protests, received strong responses. Although the events in Ogawa films were decades old, they still serve as inspiration and frames of reference, such as in-depth and public discussions of social issues. Chui finds a more unrushed and old-fashioned mode in Ogawa's cinematic presentation, which lead subsequent directors to value theatrical screenings as well.

成：听黄爱玲老师曾经说，小川绅介来过香港，你们2011年也做了他的作品回顾专辑，请问你觉得他对香港的影响的如何呢？包括观众和作者。

崔：其实你问对现在有没有影响就很难讲，但是当时他来香港放映的时候是很少观众的。可能那时候香港人对他、对抗争、对他这些电影真的不是那么关心。之后香港好像一直都没有正式的放映……我不知道现在修复没有，但起码在2011年的时候，有很多都还在放16mm的菲林（胶片），而且有些保存得很差的。我们2011年（香港独立电影节组织放映）很害怕（保存状况有问题），送件的时日本方面已经告诉我们了，他们说有可能会断片。除了两套有可能会断播的，另外（五套）保存得也不好，大部分都是16mm的。所以可想而知，当时（黄爱玲提到的1988年）不要说在香港了，就算在日本，他的戏都不是很多机会放映的。也有消息说，原因是跟版权和钱有关的，这个就没有去深究。但是现在过了十年以后呢，我虽然不能说完全关我们影展的事，但是好像我们做完那次之后，香港人是更多人留意了这个导演。比如香港国际电影节(Hong Kong International Film Festival，简称HKIFF)之后也有放映一次他的戏[4]。又或者有其他导演拍他，或者受他的影响，我也见到陆陆续续有不同地方有放映。

你说的很对，当年我们想放映的时候，就是因为觉得好像没人放过；记得看的时候很多人都没看的，我自己也有没看过的部分。那段时间做策展正是菜园村（抗争）时候，因为看到香港开始反高铁，有这些社会运动，我们觉得反高铁和成田机场的事是不是可以有一个关联，所以就做了个专辑。结果反应比我们想象中大很多。我记得有个日本记者看完片子访问我们，为什么对一个连日本人都不是经常去放映的导演会有兴趣，我想真的是跟菜园村有关系。

至于你说对创作人有没有影响？因为当时我们Art Center（艺术中心）就一个场地而已，虽然每场都爆满，但是说真的每场都是100多个观众而已，大概190多。《牧野村千年物语》后来因为一些原因我们又重放映了一次，现场也坐满了。你说再做的时候是不是会很多人去看呢？我又不觉得是这样。当然HKIFF重做的时候，是多一些人的。那几次里面多不多香港的纪录片工作者看过呢？我估计是多的，而且(观众)都很年轻的。但是否

对他们有影响，或者有没有一种反应出来呢？我很老实说，暂时出现的最像的，就是《理大围城》和《占领立法会》，不过我没有问过这些作者有没有直接受影响或者有没有看过。

虽然梓桓在山行电影节拿了小川绅介奖，但是我都觉得不是这么相似的。反而这次我觉得《理大围城》和《占领立法会》做到那些张力，对叙事方式，对那些人物的观察等，我觉得是有些相似的。因为他们有不同的原因要考虑，所以影片中就没出到名字，他们就是这样一班人，叫做“香港纪录片工作者”，但是当然（他们）都是一群比较有经验的作者。我们之间没有特别聊过有没有受到小川绅介的影响。

成：现在《理大围城》这样抗争的影片和当时的菜园村相关的影片相比，创作或观众有没有什么变化？

崔：一定有的。《理大围城》（受到关注）可能因为香港“雨伞（运动）”之后，大家对这一类的电影越来越关心了，其实如果说到《铁怒沿线》获2013年日本山形国际纪录片影展奖励赏（Awards of Excellence）,当时我看这些电影的时候，就觉得情绪上不会这么激动，会觉得“我知道这件事了”的感觉而已，但现在就会对那些电影产生的印象深刻好多。所以其实我们很值得重新回顾过去十年，（回顾）这些（在香港发生的）运动究竟是怎样，有哪些好的作品把这些运动记录下来……大家一起去看都有好处的。但是，我想除了观众自己的感情，自己的参与的程度更投入之外，也是因为这个运动越来越激烈，虽然我很难用“entertaining”（“有观赏性”）来形容这些电影，但是现在你去拍的话，那些画面是会令观众很容易投入的。最近一些看过《理大围城》的观众分享说没猜到香港会出一个“战争纪录片”，因为那些场面真的和“Winter On Fire”差不多[5]。所以为什么这套电影有些身在其中的人是暂时不想看的，因为太激烈了。在外在的人，其实真的不知道原来里面是这么激烈的。最后我们经过权衡仍然觉得值得给大家看。

如果说回小川绅介，我一直回想起当时我们看（的原因）是，一来是关于日本，而且是几十年前的事情，其实是保持着很远的距离去欣赏他的电影的。虽然（他的作品）都会刺激我们想到自己的一些事情，但我想象当时那些电影在日本放映的时候，那种震撼应该都是（与今天《理大围城》在香港放映）一样，我觉得关于成田机场的第三部作品在日本当时放映的时候一定被人批评得很厉害，因为小川很直接拍摄有一些年轻人被警察抓走，当他们被放出来后，很多运动参与者都怀疑这些人是否在警察局时出卖了其他的同伴。他真的是直接把这些事情暴露出来，虽然是过了三十年了，又发生在这么远的日本，我们当时放映时候看就觉得“哇！好厉害！”，可以让我们反省。

可以想象小川当时放映出来是多么大胆，我觉得现在香港都有这个问题，所以为什么最开始那些《理大围城》的作者都有些挣扎，其实就是因为思考在这个时候放这些东西出来，大家是不是准备好去讨论了，或者承不承受得了。但是我又觉得有很多人是不知道理工大学当时内部情况的嘛，这一点是重要的，就是让不知道的人更加关心，这才是电影的作用之一。而现在香港最惨的反而变回到一种普通的电影都不能够更深入、更公开去讨论的地步。比如很简单，我们在放映的时候，有些观众想表达一些东西，但是他不能跟我讲说：“我当时在里面（理工大学校园内的现场）见到是这样，不是那样喔。”当然不会讲出来[6]。所以变成大家都……很奇怪。我不知道日本当时的状况会不会好一些，但是在香港就是有这种情况。

成：对，所以从2011年在小川回顾展上讨论，和我们今天再讨论《理大围城》这样的影片的时候，讨论的环境都很不一样了。之前采访陈浩伦时，他说过有一个最直接的感觉就是2011年的时候，我们不会用手机看片，也不太在计算机上看，都会去戏院看。然后现在放映，是不是活动会更难了。技术发展也影响我们现在拍片的速度，看片的速度、因为传播的速度都是越来越快的，而不像以前小川的节奏很慢，他可以花很长的时间去做。你有没有这方面的相似的感受呢？

崔：有的，所以为什么我们很坚持在戏院放映就是这个原因。因为我相信，第一，很快放上网络，可能会让大家一时间成为一个事件，觉得：“哇！这个运动有一部电影出来了”，但是很快都会过去。其次，我觉得我们这

些人，是进戏院看电影长大的人，反而没什么所谓的。我觉得虽然很难抗拒这个趋势，但都希望那些人愿意进戏院，认真去看。对学生、年轻人（作者）来讲，他们丢一条片子上网，获得几万的点击率都不及看到戏院里面有50个观众这么开心的，你看得出来的。香港艺术中心（Art Center）的放映有时都不满座的，就是几十个观众出来看，不过跟观众沟通那种感觉，跟在网络明明知道有1000人看过这部片，都不一样的。所以我说改变真的不只是银幕大不大呀。

为什么我们这些在影院长大的人没什么影响，因为我们如果开了计算机看电影或者看Netflix的时候，都会很专心的，会关掉灯。但是现在（年轻人）不是这样的，加上现在的疫情，大家很少去戏院，真的是觉得（观影）这件事是很随意的一件事：这边打游戏，回复几个WhatsApp，然后又同时看完这部电影。很老实讲，如果这样我们把一部电影放在网上是极不负责任的。因为这个运动这么贴近我们，事情这么近，你如果不这么专心去看到其中的某个镜头，就无法体会作者如何突然间做出的判断，我觉得对电影和观众其实都不是很好。

成：所以你是否会觉得小川的那种坚持和拍摄节奏可能是比较老派的，可能现在的年轻人或者这个时代都很难传承下去吗?

崔：我觉得这是没办法的，因为年代真的变了。可能晚一些他们（年轻人）又会在这样老派的模式底下开始，因为我觉得人始终都会追求一些好的东西的。就等于……当年由默片过渡到有声电影的时候，对电影的改变是很大的，就是把卓别林那些很成熟的演出完全推翻嘛。我想那时都会有一群人觉得，啊，电影死了，未来怎么办。但是结果都会克服的，只不过可能到时我已经不教书了，你好些的（笑）。

成：你觉得小川有什么地方可以做得更好，对现在年轻人的拍摄有什么借鉴?

崔：其实我又觉得没什么所谓。人在你自己的岗位做自己的事情，都要守护你自己的东西。比如去到现场，很多时候有很多冲突，或者有很多事，你拿着部相机去拍，究竟会不会拍人家被拉走（被拘捕），那你有没有一些挣扎？如果你比较菜园村和现在运动的规模的话，当年真的小很多。我记得那时在现场有些人认识我，他们本来正在拍东西，但是看见我就说："不拍了，我去做事情了，"然后把机器给我让我帮忙拍。我觉得很有趣，因为拿着机器的时候你的人是冷静下来的，你立刻就会感到我的职责就是找一个好的画面，我想记者都一样也会有这样的感受。所以我又不会去对（小川）这些东西有很大的批评[7]。回头想想就是当时在那个器材限制的年代，我觉得他真的很厉害，小川可以在那种条件都拍成这样的东西。现在的数码时代可以一直拍，菲林（胶片）又不同，你要换片、又贵。我觉得他始终都是一个很重要的，关于纪录社会运动的导演。

与陈梓桓对谈（《乱世备忘》座谈分享会记录，2020年10月17日，Zoom）

概要

陈梓桓在数码时代开始电影拍摄。与其他直接受到小川绅介影响的电影导演不同，陈并没有观看过小川的电影，只是间接从自己的纪录片老师那里受到小川的影响。参加山形影展的经历让他对剧情和纪录的界线有了新的思考，陈觉得是电影节让孤独创作的电影人聚集到一起。谈到雨伞运动和如今拍摄的不同之处，陈表示现如今运动模式的流动性、"无面孔"是造成拍摄困难的最大原因。

Abstract

Chan Tze Woon began making films in the digital era. Unlike directors who are directly influenced by Ogawa Shinsuke, Chan did not see his 2011 screenings but rather had Ogawa impressed upon him by his

documentary teacher. Chan gained new ideas on the boundary between fiction and documentary from his experience attending the Yamagata International Documentary Film Festival, which also allows for solitary creators to find company and community in his opinion. In a discussion of the Umbrella Movement and differences in filmmaking today, Chan illustrates the some of the challenges faced by documentarians such as following highly mobile political movements.

成：从你开始创作影像到拍摄《乱世备忘》基本都是独立制作、独立完成的，在拍摄和放映经验上有什么可以分享的吗?

桓：对，我自己其实是在一个摸索阶段。我所有认识的电影（胶片拍摄）都是在2010年开始，从城市大学去到浸会读电影的时候。当时我们学习中只见过一次菲林（胶片），有一堂剪片课教大家剪胶片，这些年可能已经没有这个内容。所以一直以来我都是digital（数码）拍摄，对于我们来说，关于拍摄器材没有太多担忧，也一直都很习惯数码器材拍摄，这也不断的容许我能一直开着摄像机，拍摄了很多素材，同时进行纪录片拍摄也是因为容易得到器材，价格便宜。所以（拍纪录片）是误打误撞的。

当然之前我也拍摄过短片、参过赛，无论是浸大读书时还是毕业后鲜浪潮的短片比赛，参加的都是一些想做电影或者想入行的学生参与的电影比赛。后来《乱世备忘》是关于2014年的雨伞运动，那时我觉得，香港这样一个大的社会运动需要影像记录，当时用的是5000元的Canon单反，有点误打误撞地拍摄完成了一个纪录片。当初拍也没想过那么多人看，在香港我想大概也有三四十场放映，因为放映这部影片，我也去了很多地方，当我在外国的电影节或者在大屏幕看到自己在占领场地拍到的人，会觉得很神奇，而且会觉得自己在做一些事，对于我来说，这也是我自己政治、公民社会的参与，同时也融入了自己艺术创作在里面，我觉得这方面仍然很好玩。

成：这个片子获得了小川绅介奖，好像你之前跟我提到过小川绅介对你的影响不太大，对吗?

桓：我自己是没什么看法，Vincent（崔允信）的“影意志”是有搞过小川绅介的放映，当时是2011年，我还在读书，我没有去看，但是我知道当时他们的放映确实影响了很多香港拍纪录片的人。我听过很多人说对小川的一些想法，也有看影意志放的陈浩伦制作的片子，大家会看到一些影响。但可能这种影响是慢慢渗透的，比如我的纪录片老师是Jimmy Choi（蔡甘铨先生），他是纪录片的专家。他经常会提到一些小川绅介相关内容和不同的纪录片方式。我自己没有去看很多，但是老师说的那些，比如如何与被拍摄者相处的内容，听得多，自己慢慢地也会用这种方式去拍摄。

我想香港的纪录片拍摄是比较保守的，我们所理解的纪录片很多都是电视那种，当然香港的电视纪录片很多都非常好。但我有时自己在创作的时候，甚至我现在在浸大教纪录片的课堂上，（意识到）学生对纪录片认知也是电视纪录片类型，但通过上课，或者听别人推荐一些香港导演的纪录片，会受到一些新的启发，对自己两三年之后的作品也是会有一些影响的。

成：之前到了山形的影展有没有什么收获?

桓：山形国际纪录片电影节是很好的电影节，后来也有去一些台湾和欧洲的电影节，对于纪录片创作开拓了很多眼光，给我的影响就是有很多纪录片会有剧情、创意的部分，很多纪录片好像越来越不像纪录片，对我来说是冲击很大的，也会影响到我现在的构思。我现在在想的就是，虽然我的片是有历史的面向、有今天存在，但是我们对历史的想象可能更多只局限在一些基于archive（档案）的素材和一些B-Roll（空镜头或辅助镜头）中，比如讲二次大战时候发生的事情，常用的是一种比较证据式的纪录片处理方法。我因为影展认识了很多

人，看了很多奇怪的片，就觉得可以试一些新的方式，可能说剧情重演、有演员、有剧本的纪录片会是什么样的，会不会可以让观众模糊剧情和纪录的界线。

可能去电影展的一些收获是，不一定是纪录片（创作），可能剧情片也是，很多时候都是自己围着自己做很长的时间，是很孤独的过程。电影节是一帮很孤独的人围在一起谈论创作，或者让大家看一下自己做的有趣的电影，（参加影展）是一件很开心的事情，这个是最大的收获。

成：谈到你正在剪辑的关于2019年社运的片子，我很好奇你在现场拍摄的状态，因为我也觉得现在跟当年“雨伞运动”是很不一样的环境，我也能设身处地去想如果是我去拍的话，自己可能很难有勇气走上街头，可以谈一下五、六年前的拍摄跟现在的拍摄有什么不同吗？

桓：我想难拍的地方在于，现在的模式很流动。以前是占领区，你到占领区就能找回认识的那些人，即便找不到，你走多几步也能碰见他，占领区虽然也有些流动，但基本是固定的。今天抗争首先是一场无面孔的抗争，第二是无领导且流动的：“be water”[8]。这件事让你很难去捕捉。我自己感觉的难度就在这里，也许某些场景很有冲突、很有戏剧性，能够表现抗争的状态，但他们散开之后就去了其他地方，你很难再追踪。所以2014年《乱世备忘》的拍摄方式已经不太可行，今天就算能够追踪拍摄到并成片，对被拍摄者也很危险，这个模式是难的。

另一个是在现场，会觉得自己很没用，因为我不会像前线专业记者那样冲得很前，当然这些记者有机构去支持，他们是传媒。我拍得很慢、也不是最前线的模式，当时在（制作）《乱世备忘》（的时候）拍摄后方的人也可以是很有趣，但今天来说，这样拍就会觉得自己很没用，究竟这些内容拍完怎么回去组织，是零概念的。但是我作为一个纪录片拍摄者自己也感到荣幸，因为很多人都会被问到还会不会留在香港，或者对未来有没有什么其他的想法，我自己经常都会感受到，在现场当拿摄影机拍摄抗争的手足们，作为拍摄者或者香港人，很荣幸在他们身边去拍他们的情况，我最大的感受是这样。

可能八九十年代的香港是经济起飞，很厉害，是一个大时代，但现在2020年甚至是这几年也是一个大时代，作为一个拍摄者在这个大时代里面，我是没办法离开的。我会觉得，2014年之后确实有很多纪录片出来，这些创作者我觉得他们自己也可以运作了，可能为什么Vincent今天没有搞一些纪录片Workshop（工作坊）也有这个原因，因为不需要搞了，太多人在做了。反而是说到剧情片，2014年之后确实是有一些，但是不多。会不会是就像我刚刚说的，无面孔这种抗争的时候很多东西拍不了，一些审讯拍不了，监狱里面拍不了，一些家庭的状态拍不了，也可能能听说很多故事，那些人群里诉说的，但却无法disclose（透露）到自己的身份，所以相对来说比较剧情的处理可能会是一个出路，我相信这个（方式）在反送中（题材）会比较多，但我不肯定是不是有人在做。

影行者采访（2020年10月28日，Zoom）

李维怡（维）、张善怡（善）、蔡咏彤（彤）

概要

李维怡、张善怡（Selina）、蔡咏彤三人各自通过图书、DVD和香港独立电影节等方式接触到小川绅介电影。他们在接触小川之前已经在拍摄社运相关纪录片。他们对小川的电影产生很强的共鸣，觉得受到鼓励，小川的电影也对他们的拍摄方式产生影响。看过小川电影之后，几位导演认识到拍摄方身分的复杂性，并形成一种轮

替拍摄和剪辑的制作方式，将野草堆般“不统一”的创作方式作为自己的风格。拍摄实践中，导演们还将纪录片素材变为一个沟通管道，建立起对同一议题有所争论而又出现在不同时空的被拍摄者们之间的联系。

Abstract

Lee Wai Yi, Selina Cheung, and Choi Wing Tung each came into contact with Ogawa Shinsuke via books, DVDs, and independent film festivals. Even though these directors have been engaged in documenting social movements before encountering similar films by Ogawa, his films provide resonance, encouragement, as well as an effect on their filmmaking techniques. The directors took note of the complex identities of the people behind the camera, and developed their own process of alternating shooting and editing, which creates a style of inconsistency. In the field, they have also learned to incorporate the people not represented in the meetings into their images, an idea that springboarded from Ogawa.

成：“影行者”是怎么样接触小川绅介的?

维：我是大学的时候看到他的书，就是台湾出的那一本，《小川绅介的世界——追求纪录片中至高无上的幸福》。所以我是先接触概念跟他拍片的故事，然后一直没有机会看到，也不晓得要从哪里弄。不过看的时候就因为身边有拆迁我也有去参与，然后也有一些朋友在拍片子，所以我大概理解那种可能的状况是怎么样的。90年代末，在台湾游历时，经由台湾 “全景影像工作室”的朋友引介,我第一次看到真实的影片。后来香港也有一些团体把更多片子拿到，就在香港又看到更多小川团队作品。

成：那应该是2011年的香港独立电影节，“影意志”举办的。

维：对，可是我已经忘记是哪一出了……最先看到应该是《牧野村千年物语》。所以一看就是看最后的，在村子里边呆了10年之后拍的这出影片。
善：2010年我加入影行者的时候，当时刚刚好去一个重建区，有一些租客面对被迫迁的问题。而我当时加入（的状态）就是一边和居民一起抗争一边一起拍纪录片。所以我是经历了运动之后的可能两三年，然后刚好有接触到（小川作品），我也是先看《牧野村千年物语》，然后后来有独立电影节，也有再看小川绅介其他影片。

成：就先看了文字，然后又看了电影，然后再去拍摄是吧？还是说拍摄其实是很早开始的。
维：对我来说是拍摄在看书之前已经发生了，对她(善)来说也是。通常都是开始参与一个运动，然后拿到摄影机，然后有一些人告诉我们，之前在日本有一个这样的人。
成：所以在拍摄过程中接触了小川，然后（他们的作品）会更加帮助你们去理解在拍摄时候的状态。

维：我觉得是共鸣吧。你跟抗争者他站在同一阵线去拍整件事情，因为你心里边想的就是我怎么去记录这件事情，我怎么站在弱势者的角度去记录这件事情，然后你看到一个老前辈在做这样的事情，而且他还干得非常不错。可能当时自己学到的一些社会科学的概念在看那本书之后，我能连结到。

对于我来说，在我看到那本书的时候，刚好是自己一个人要开始进入社会运动，当然我也有之前的累积——我肯定小时候是一个非常乖的小孩，是非常听话的学生，然后通常不会犯规；可是到了大学以后开始参与第一次抗争就会发现说，你有很多对社会的认知跟想法被挑战了，可是那些挑战通常是非常理性的，就是理论性的。有一些前辈、学长、学姐在不断的挑战你的底线这样子。我那个时候大概正处于自己原本的世界正在崩溃的状态，我觉得那本书是很能帮助我重新抓回一些东西，因为它不是理论性的，是直接对人的，就是（教会我）对人我怎么看？人是一样什么东西，生命是一样什么东西？然后人的尊严，生命的尊严是什么？从这里开始，把所有云上的理念跟理论跟人的情感与生活结合起来，对我来说这个（做法）比较可行。而且他这本书的书名就

叫《追求至高无上的幸福》，最深刻的就是他会讲说，如果你不断的往内发掘自己，你就会发现自己跟其他人的联系。这个用理论来说应该是有关“意识形态”，或是别的社会理论了。可是他的讲法我就觉得非常有人的气息，很容易理解。

彤：我看过的第一出应该是有关成田机场的。2012年我才接触到菜园村，那时整个抗争已经结束了。那时我是进去一起去参与一些小区营造、一些菜园村的规划这样。有一次在菜园村里面举办放映，就播了其中一套小川团队的作品，我不记得那个名字。里面的内容我不是很记得，因为很长。但我记得作品中他们真的去实行（拍摄）的整个社运过程。当时的我，是没有看过这样的片子的，而且是直接在菜园村里面看。因为我是先看了菜园村的那些纪录片，然后才看了小川的那出片，时间序倒转的，是会觉得很相似。
维：其实我们都是倒过来的，就不是因为看了小川的片子然后变成怎么样，而是因为进入了某些环境，做了一些事情，然后经过其他人的引荐，知道了小川，再从他那里再多学习了一些东西。

成：所以其实是先自己拍摄，然后看到小川的电影产生了共鸣，接着你们又继续拍。那么在看过小川电影之后的拍摄和以前的拍摄有什么不同吗？还是没有什么不同，他的电影对你们只是一种鼓励而已？

维：鼓励很重要，像我们这种人，信念都跟整个社会不同，总被认为和社会作对，我们这些人需要很多鼓励（大笑）。

开始的时候，第一次参加拆迁拍摄，1995-1996年前后，也就是刚才我说的“从前价值观崩溃”的时代。那个时候是其他人在拆迁事件中拍片，然后他们（“录像力量”的创作者们）不介意不同的参与者都试着拿摄影机（来记录这个过程），所以我们这种没拍过的人也可以拍拍看。而且他们都不太介意说专不专业，就是告诉你怎么开机，你就尝试，用你的直觉去尝试。所以那个时候我是有拿过摄影机，可是我没有怎么想过纪录片这个东西，我只是知道他们有在拍，有时候我觉得拍一下也挺好玩的。可是我也清楚地知道那个机器在抗争的场合是什么意义。因为我们那个时候刚好有一件事情：有警察诬告一个居民打他，然后最后是那个片子里面看到是警察打居民，所以（居民）就无罪释放了。

所以后来我觉得这纪录片是很有用的。而且不单是知道有用，拍片的朋友也很明显的在用（纪录片取证），而且他们也应该有有看过小川的片吧，然后我也不知道这当中因小川而来的影响到底有多少，因为我没有跟他们聊过这件事情。我只能这样讲。我觉得那个时候，我对于影片的想法或者是我看到的就只有这些，但那些朋友也会用影片去挑战一些事情，比如说在运动内部的一些权力关系的问题，比如说那些社工和支持者与居民之间的权力关系。但是后来另外一段片子也是同一个事情，他那些社工怎么打压了居民的想法。他所观察的是，在居民尝试的自主决定的过程当中，社工有大程度是在警察来以前已经自己害怕得“镇暴”，或者有没有留有足够空间让居民自决。

拍摄方面他们之间有些人本来就是很专业的人，看他们拍摄好像很轻松，不会让你觉得很难。可是我当时是没有想过我要拍片子的，后来是……我想做一个计划是关于土地跟人的关系，那个时候就是利东街人民规划运动的抗争，利东街的抗争其实一直是一个我们想做的事情，可是当时也没有想过要拍利东街的纪录片，我只是觉得这个事情好像很重要，鼓励大家轮流去，什么时候他们有事发生，我们就去拍一下。所以到后来，就有一堆人拍回来的不知道什么具体内容的素材，然后我剪片子的时候一直在心里埋怨人家：怎么只拍这些就停机了？那个句子未讲完为什么停机？动作未完成为何停机？

剪片子的过程之中，我觉得我应该是有再看过一次《牧野村》，我觉得那个时候看到的东西就非常不一样了，因为有了真正的实践后，能从片子里领会的东西肯定比以前多很多：比如说，（会思考）那时为什么摄影机会在那里，为什么他（作者）站在那里……或者是拍摄在拍摄时对居民讲什么话，为什么等等，就有一些这样的呼应感。我觉得《牧野村物语》对我们这种人来说，就是开阔了纪录片的可能性，它可以是又拍科普片，然后

又变成让被拍者来演戏。第一次看的时候会看不懂为什么让他们来演戏，如果没有看过那本书的话会更不懂。所以看到的时候就觉得这个还挺好玩的。

可是后来我们就会发现说，我们跟小川不一样的地方是，所有身份都在我们身上：我们就是组织者，也是纪录者，然后我们也是陪他们（被拍摄对象）一起走过这件事情的人。后来朋友们就发展了一个说法，就是“家庭录像带”。好像我们一群人一起商量好要做某一件事情，到那一天就有一个人负责拍片子，其他人就去负责做那件事情，有点像开生日会。如果我们是去示威抗议的，到那个时候就（会有一个人）把它拍回来，然后就有人剪了，然后大家一起看。反正都是轮替的，轮替着去拍，轮替的去剪。你剪一部分，我剪一部分，再看看怎么样拼凑起来这样子。

我们觉得参与比较重要，所以没有特别要求一定要统一拍摄风格这样子。不统一的拍摄风格就是我们的特色，（就像）野草堆一样。所以我是觉得有跟小川他们是有一样的部分，可是也有不一样的部分，而且非常理解要到处放片子的需要，我觉得那个（放映）也是一个运动。我们自己也当然要到处放片子，所以开始想象说，要到处拍放片子实在是太自然了，因为这件抗争就是主流媒体不会报或者是乱报，所以我们一定要到处去放，然后动员一直在发生，我们也想拉一些不同的朋友来了解一下居民的角度。所以自己真正在做的时候，就觉得我理解到我那个时候在书中看到的东西的深层意义，看书那个时候也能理解，可是做了以后理解就是不一样。

成：有一点点没明白，你理解看到的东西的意义是什么时候?

维：比如说在我没有自己做片子之前，看到他们说要到处去放映，觉得这个理念上当然是非常好，当然主流媒体不帮你要到处自己放。可是到你自己要做的时候，你就觉得对，真的是非常自然的，你可能也不需要看过他的书，你也会这样做，因为这是一个需要。那个时候会感觉到的并不是说有一个前辈，或是有一些前辈他们在遥远的地方和时代做着很好的事，而是说一个竟然好几十年在各地都没有改变的、我们共通的社会问题，就是主流媒体对待草根基层的处理大都是这么糟糕。在一个声称民主的地区，它的主流媒体就长这个样子，然后我们都没有办法解决，我们都要用这个方法（独立制作，自主放映）。那个感觉就不再是你看一本书看人家的事情，而是说，你看到一个已经去世的“同志”，他过去在做的事情。然后你跟他的关系变不一样了。

成：那个关系就变成……战友。
维：其实我觉得，“同志”在字面上可能是最贴切的。战友可能是临时因敌方一致才成为战友，但“同志”理论上是大家志向相同共同奋进的人，法国大革命初期巴黎市民也喊对方做“同志”。不过历史太沉重地压在这个词语上，致使它的意义已变得不同。或是，有些路上的小径，这位过世的朋友已帮你开好路了，彷佛自己接收到一种礼物，这让我感觉自己也可以为后来不认识的人做一些事。

成：能够理解，虽然他已经过世，但是看到他的作品和他的文字，受到的鼓舞依然蛮大的。可以谈谈一些与被拍摄者沟通的经验吗?
善：在《铁怒沿线》系列中，Benny不只是拍片子，比如说他不只拍抗争场合，他也有很多跟村民的互动与聊天。比如说有一些村民可能是平常在会议上不会发言、或是不会去开会， Benny作为一个管道，跟他们聊了以后，发现有些事情或意见也重要，也应该跟其他人分享，他也把影片拿来跟其他村民分享。或是在开会以后，把开会需要决定的事情拍了片子，用这些素材问不开会的人怎么看。

成：就是先拍了片子，然后拿去给会议上的人看是吗?
维：据我所知是两边都有（参与开会的人和错过会议的人），（也就是说）他的片子会成为一个沟通的管道。

成：那很重要，似乎超越了小川?

善：类似把影片作为沟通管道这样的事情我们常常做，有一些居民可能白天没办法要上班，有些行动去不了，而另一些刚好失业或上夜班的居民去参与了，然后我们把行动影片拿回去，互相认可大家的参与。有些居民上夜班无法开晚上的居民会，而居民会的情形也因拍摄而留下来了。或者是有些居民可能他工作很忙，然后他的声音没办法亲自跟外界去分享，我们可以放片分享以后，把其他人看到影片之后有什么反应再播给居民看到，这样去互动。反正影片可以有这样的媒介的效果，可以压缩空间跟时间。长时间劳动的人，他们可能有时候日夜颠倒，那么白天上班跟晚上上班的人根本就互相见不到。怎么让他们开会，怎么合作，（产生）共同感，让大家感觉我们都是一起在同一个运动里面（很重要）。

维：这另一方面是我们作为组织者的经验，就是说如果有一个人他很积极，然后其他人都看不到他在做什么，然后大家很容易只会觉得他出风头。或是说所有事情就只看着他的意志来决定做不做，那其他人就很没有参与的意义，就变成很不民主的群体了。所以我们觉得在民主化的事情上面，影像可以扮演一个更积极的角色。

回应刚才铁成的话，我不觉得我们说这样做是“超越”了小川，一方面是说我们有意识地在做组织工作，另外一方面是说，我们觉得学习应该有所发展，跟随时代和文化背景的需要而变化，不能全都只抄他的。如果只是纯粹抄袭做法，这样的学习方式对前人太不尊敬了，应该有自己的发展，我觉得这个才是正常，而不是说一种“超越”这么厉害的事情。

因为影行者成立就是2007年了，2007年摄影开始普及化，这个东西都是我们比较关注的。不再是我们拍，然后我们去讲你们的故事，可不可以你们自己来讲你们的故事？当然这个过程有很多的困难，因为香港社会就是工时越来越长，然后房租又超贵，很多基层市民只能打两份工这样子。那就变成没有时间、没有空间、没有力气。所以我们也调整说，算了，不要求你剪片、你来拍。或是或者我们一起想剧本，然后我们一起来拍一个什么东西。反正大家一起参与，而不是说要求一个劳动阶层，他从剧本到拍摄到剪接，他要自己做自己的创作，这样子就有点太难，应该时间跟体力上都不太可能。所以就有很多跟他们不同程度合作拍摄的计划。

成：谈到放映，最近的放映跟以往有没有什么新的变化？

彤：2014-2015年，我们用联系放映的方式去一些大学、找一些小区团体，如果有地方就可以借。我们有时会自己带机器去，讨论要放什么主题。主要都是找到片子后，跟导演（一起去现场）讨论。我们的方式可能就是帮他们做字幕，去换取放映的权限。还有一种方式就是会找跟那些（影片）片段有关的主题和地方去播——“回到现场”。

维：“回到现场”是一个“录像力量”的朋友发明的说法。

彤：我觉得这个是最好的方式，你可以同当时（当地）的人，或者相关议题的人去聊天，而且他们都会分享当时不同的经历。这样的聊天就跟普通的映后讨论不一样了。

成：好像之前在我的课堂上，记得你（维怡）讲过拿一个投影机和幕布出来，然后就摆一些椅子在街头……

维：那是我们的小区放映活动。这种放映是最简单最基本的，那空间在小区里也是人来人往的地方。大家对于片子的耐性是不会很高的，除非他看到非常有趣、非常引起他好奇的东西这样子。

可是我们的片子都是“苦大仇深”的嘛，这种事情是不会有人想要去看，因为他的生活已经非常痛苦了，为什么闲暇时还要我们来告诉他他有多辛苦？后来我们就比较少在街上放着我们的片子。而且有些时候如果他不认同那个事情，很快就变成要有非常不理性的吵架这样子，然后你不想跟他吵，他会跟你吵的。尤其是去年以后就很容易这样。

其实我们早两年已经开始想说，用一些录像装置的方式，就去做弄一个什么奇怪的东西，然后人们经过的时候觉得“这个是什么东西，这么奇怪”这样子，就会驻足一下，八卦一下。

善：比如说去年在万圣也有尝试这样的做法。万圣节与鬼怪、恐怖有关，然后我们就拿了“恐怖”的意念。比如说，很多人都面对着很艰苦的劳动状况，或者是有工伤或者是很多劳损，其实这也是很恐怖的东西。然后我们找了几个不同的行业访问他们，听到他们说一天可以做12、13、14个小时啊，然后身体哪里劳损或受伤了，然后我们把这些访谈做成短片，做成万圣节感的录像装置。有了节日气氛，路过的人就可能八卦看一下什么事情，然后就可以看一下影片，就有机会再聊一点。

维：就是用Halloween搞怪的气氛，中和了苦大仇深的语气，尝试用另一个方式传播。 实际上我们是做了5个灯箱，然后上面打印了一个牛油纸，上面就写的是他是什么名字、做什么工作，那个片子就用pad或小型笔电放在箱子里面了。对，我们就想用装置的方法，而且我们也想把装置这个方式推广在基层的小区里边，因为其实我觉得很多居民他们自己有在做装置……只要你觉得这个东西放在一起有一个意义，那就是一个装置。装置都是用现成物的，它不需要你有很好的画画技巧或雕塑技巧，它就是这样一种非常有普及化潜质的艺术形式。我觉得艺术普及化的过程一定要推广一下装置，大家都可以做。

还有后来有一个比较高兴的，就是我们给印度尼西亚的移民家务工办了一个摄影工作坊，就是她们去拍照片，然后在展览里边也有一些关于她们的故事的影片。

成：有人对小川也有批判性的看法，就是他可能创作上和他跟周围的人的关系上不算太好，这些你们怎么看?

维：有听过。首先是他跟摄影队伍的不合，这个是非常多人讲的，好像是太多人称赞他，然后有些人就觉得要平衡一下相关的论述吧。我觉得独裁的导演当然是不好的，所以我们都不会这样。如果有独裁的导演出现，可能他就没有办法再在这个团队里。可是我觉得有功有过，就都讲了吧。我觉得人就是会犯错，然后不应该是说，因为你觉得他是你的启蒙者，然后你非常不接受他有犯错，我觉得这是很奇怪的态度—他是你的老师，不代表他是圣人，更不代表他非得是圣人不可，这个只是你自己希望你的老师是圣人，所以你看起来比较厉害一点的样子吧。

所有人都会有缺点跟错误，我这样讲的意思不是说他做得不对了还是勉强原谅他或怎样，而是说，如果你知道他做过这样的事情或许是不对的，那自己就该前车可鉴，不要重复前人的错误。这就是后来者自己的修身。至于之前已经发生了也就已经发生了，他们团队里发生的问题，也是另一个团队的人们自己必须要处理和面对的。我们其他人，说真的都只能打嘴炮而已。可能会有人觉得有“家暴”其他人不能不理，如果真的牵涉性命财产子女的家暴，当然须介入；但这一类的，对我来讲，信息不足以让人做“判官”或找到一个位置介入，只能说，可能也有这种情况出现，很多团体都有内部不民主，但不民主有时不是单方面，所以，只能前车可鉴，自己明白不能够做他被人批评有做的事，这样吧。

成：你们团队内部如何处理相互之间的关系呢?

善：可能很难很明显地讲，大家互相可以多了解一点对方，之后群体走下去的可能更顺利，有一点团结的效果。

维：这个在组织里面就非常重要，因为做过组织的人都知道，一旦吵架往往不可收拾的，意见不同可以非常严重。如果你对那个人的理解更多一些，可能就不至于（很大分歧）。

成：还要什么要补充吗?

维：补充一点，我们的影片在拍摄的过程中，有部分的人会做到 empowerment（赋权） 的效果，就是不单是向外的拿去放，而是这个东西向内，造成一个内部的沟通。比如说行动完了看片子，然后去检讨一下我们这一次做成怎么样。它（影片）在整个抗争体的生命里边，扮演了一种更积极的角色。除了电影作品跟放映以外，还有别的收获？这个是经验里边慢慢发展出来的东西。比如你不断的访问居民，其实在帮他练习讲话，在利东街抗争的时候，我就发现了。我们不停重复地问，他们不停重复地讲，然后一些人会从开始结结巴巴变成表达很流利的样子。

我觉得另外一个我印象比较深刻的例子，就是我记得顺宁道的重建居民，他们第一次去抗争，拿着banner（标语）去示威不是自己（顺宁道）的抗争，而是菜园村的抗争。为什么呢？那时菜园村（抗争）要动员，我们就尝试把 Benny 前面拍的一些短的素材，关于婆婆在种田的一些片子拿给那些居民看，想说我们想要支持一些像这样子被拆迁的老人家。我本来是战战兢兢，觉得说居民会不会觉得不关我的事，但让我意外的是，因为很多新移民有种田的经验，他们看到婆婆在做事情，就知道她在做什么了。就会对她产生一种同情，觉得老人家这么辛苦种田，却要被人家赶走，结果那一次就有几个居民出去抗争了，带着孩子出去的。我觉得对于他们来说也是一种学习，先参与了别的示威，也是一种练习。我觉得大家在看影片的过程也是在学习社会——以往的概念跟现在发生事情的观念已经发生了变化，它怎么变化，向什么方向变化？我觉得那就是艺术，它就是内在的一种改变。所以我觉得我们的片子不仅仅是片子，而是一个向社会提问和学习的过程。他怎么变成这个镜头，为什么会出现这个镜头，每一个为什么都非常的重要。

成：好的，再次感谢你们的时间和支持！谢谢！

注释

[1]采访正文末附有受访者的简介与主要影片介绍。

[2]对于小川绅介的评论，也有褒贬不一的声音。彭小莲曾在她的书中通过对小川组成员的访问呈现了一些对于他缺点的反思，比如剧组以男性中心制，女性往往成了“男性的附庸”；小川更多地让剧组的年轻人为自己工作，而没有想法要去培养新的导演，甚至“知道别人想拍的时候，就会阻挠别人”；另外小川的电影事业盈利很少，开始结婚和有家室的成员在不得不为自己的家庭和未来着想时选择离开小川组，他们又往往会被小川视为“叛徒”。相关内容参见《寂静的日子》于彭小莲，《理想主义的困惑：寻找纪录片大师小川绅介》[M].上海：华东师范大学出版社,2007:165-180

[3]彭小莲，《理想主义的困惑：寻找纪录片大师小川绅介》[M].上海：华东师范大学出版社,2007.

[4]2015年的第三十九届香港国际电影节举办了《回到三里冢：小川绅介的启示》，放映了小川绅介三套三里冢系列影片。

[5]Winter on Fire: Ukraine's Fight for Freedom，中文名为《凛冬烈火：乌克兰自由之战》，是一部由Evgeny Afineevsky 指导于2015年完成的纪录片，讲述2013-14年乌克兰的社会运动——“乌克兰革命”，曾获得2016年奥斯卡最佳纪录片奖提名。因其内容与香港反送中运动有相似之处，在香港影响很大。

[6]因为讲出来就证明其曾经参与过理大围城内部的行动。

[7]如上文中彭小莲在其书中所提到的对于小川绅介那些负面的评论。

[8]2019年被抗争者们广泛引用的李小龙对于功夫的理解：“Be water”(像水一样)，旨在以柔克刚，开放自由，游击性强。参见：ANDERLINI JAMIL，“Year in a word: be water，Hong Kong protesters take inspiration from Bruce Lee’s philosophy [J/OL].Financial times(2019-12-23)[2020-12-14].https://www.ft.com/content/c34b9582-1da2-11ea-97df-cc63de1d73f4.

受访者简介

张铁樑（Cheung Tit Leung）

香港独立电影策展人、研究者。“岭南大学视觉艺术哲学博士，于各大专院校客席任教电影课程。他对导演小川绅介作品深有研究，2011 年开始协助香港独立电影节策划‘小川绅介回顾展’。自 2014 年起，他担任‘香港独立电影节’的策展工作，后来更加入成为影意志董事局成员；与友人创办‘中国独立纪录片研究会’，致力中国独立纪录片的研究和推广。 2017 年，他与蔡倩怡创办香港真实影像协会，推广香港纪录片文化，曾策划多个项目，包括‘香港纪录片回顾专题（1980-1997）’、‘当代国际纪录片共学：其后’此外，他也是雨伞运动纪录片《乱世备忘》的监制之一。”引用来源：《本地独立电影研究者张铁梁逝世，终年37岁》，立场新闻，https://www.thestandnews.com/culture/%E6%9C%AC%E5%9C%B0%E7%8D%A8%E7%AB%8B%E9%9B%BB%E5%BD%B1%E7%A0%94%E7%A9%B6%E8%80%85%E5%BC%B5%E9%90%B5%E6%A8%91%E9%80%9D%E4%B8%96-%E7%B5%82%E5%B9%B4-38-%E6%AD%B2/ 2020年3月22日，（检索日期：2020年12月10日）

陈浩伦（Freddie Chan）

香港独立电影作者。“香港岭南大学文化研系一级荣誉学士(2006)，毕业后任职香港电台电视部时事及公共事务组任职编导，2008年开始创作独立电影。《反高铁运动之传媒透视》（2010）；《稻米是如何炼成的》（2013）入围华语纪录片电影节及台湾南方影展；剧情短片《美好生活》、《女实Q》于2013及2015年获香港独立短片比赛ifva金奖及银奖；以及纪录片《收割，开路！》（2015）。”

引用来源：好戏网，https://www.mask9.com/node/202872，（检索日期：2021年2月2日）

崔允信（Vincent Chui）

香港电影导演，策展人。“1965年出生于香港，1988年毕业于美国洛杉矶洛约拉马利蒙特大学电影系，回港后曾在电视台及电影公司工作。 1993年开始参与独立制作，曾获得香港独立短片及录像比赛奖项。 1997年与其他独立电影工作者组成影意志，宣传及发行香港独立电影。同年，与许鞍华合导《去日苦多》，是他首次参与导演工作。 2001年独自执导《忧忧愁愁的走了》，入选南韩全州电影节参赛影片，又获法国杜维尔亚洲电影节选入DV数码竞赛单元。 2004年以《追踪眼前人》，获选为台北电影节闭幕电影，并入选莫斯科电影节新导演竞赛部分。”2008年执导商业片《爱情万岁》，另外执导的两部独立电影为《三条窄路》（2009）和《无花果》（2012）。目前任“影意志”艺术总监。

引用来源：艺频网，http://arts-news.net/artlibrary/talent-pool/%E5%B4%94%E5%85%81%E4%BF%A1，（检索日期：2021年2月2日）

陈梓桓（Chan Tze Woon）

“毕业于城市大学政策及行政学系，其后于浸会大学修读电影电视及数码媒体（制作）硕士，作品包括：《香港人不知道的》（2013）、鲜浪潮短片作品《作为雨水：表象及意志》（2014），以阴谋论及伪纪录片的手法描绘香港的政治氛围，获鲜浪潮短片比赛最佳创意奖，及入围香港独立及录像比赛公开组竞赛。曾参与的电影及电视包括 《奇幻夜》（剪接助理）、《狮子山下2014：做地产》（剪接）。 ”《乱世备忘》（2016）为他首部长纪录片作品，入围第53届金马奖最佳纪录片提名（2016），并获得2017年日本山形国际纪录片展亚洲新力单元小川绅介奖。

引用来源：《生命图书馆》，香港大学学生发展及资源中心官网，https://www.cedars.hku.hk/ge/programme/detail?id=385，（检索日期：2021年2月2日）

李维怡（Lee Wai Yi）

“影行者”总监、香港独立纪录片作者、社会艺术工作者、作家。从事纪录片创作、录像艺术教育、基层平权运动。与不同市民一同创作的纪录片“包括有关湾仔利东街人民规划运动的《黄幡翻飞处》(2005)、有关2005年反世贸抗争的《沉重而绚烂的十二月》(2005)、有关扎铁工人罢工的《扎草根．铁生花》(2007)、有关货柜车司机生活的《Dog and Butterfly》(2007)、有关保卫天星皇后码头运动的《码头与彼岸》(2008)、有关都市贫民反迫迁的《顺宁道，走下去》(2010)、有关资本全球化的个人流徒纪录系列《未存在的故乡》三部曲(2013-15) 、有关旧区生活感知的《旧区五行纪》系列的《火篇》和《木篇》(2014)、有关年青人到社区探索的小故事《翻土.景深》(2017)等等。”

引用来源：落草为艺网，https://comartforum.wordpress.com/speakers-intro/leewaiyi/，（检索日期：2021年2月2日）

张善怡（Selina Cheung）

“基层家庭长大，中大语言学系毕业后，曾任职本地劳工团体，2009为创办《草纸》成员之一，并加入筹办草根媒体实习计划。 2010年加入影行者工作团队，同年加入顺宁道重建义工支援组。自2012年起与影行者友好一同筹办在深水埗街头每月一次的社区放映活动及出版以深水埗街坊为对象的《心水报》。曾和多个团体的街坊、妇女、工人共同创作短片，如： 《新来港妈妈的心声》(与街工妇女共同创作)、 《顺宁被迫迁租户近况:面临强拍的天台屋》(与前顺宁道重建被迫迁租户共同创作)、 《菜园新村·波叔的家园生活》(与菜园村村民波叔共同创作)、 《有型师奶》、《一辛无酬》（与妇女贫穷关注会妇女共同创作）、 《大鱼和小鱼~阿杰》（与关综联街坊共同创作）、 《鬼马X光机》、《你真系适合做这份工吗？ 》（与工权会工伤工友共同创作）、 《路口》（与东京街福荣街重建关注组街坊共同创作）、 《论废青》、《工伤权益－抉择知多少？ 》、《乱嗡廿四之咪俾地产老点》（与社区互助发展行动街坊共同创作）等。 ”

引用来源:落草为艺网，https://comartforum.wordpress.com/speakers-intro/selina-cheung/，（检索日期：2021年2月2日）

蔡咏彤（Tsoi Wing Tung ）

理工大学公共政策及行政学系毕业， 曾在影行者作实习生， 其间负责菜园村相关研究， 毕业后对土地议题仍感兴趣， 2018加入影行者， 亦负责土载四方众计划。以城市女入乡郊作起点，在菜园新村探索，了解乡村的历史，也希望了解村民的粗生绿色生活， 记录和传承一些乡村文化，探讨永续生活与发展。创作短片有：《煲蔗水（一）跟高婆去斩蔗》、《煲蔗水 （二）柴火煲蔗水》、《 粗生手艺： 罗太小法宝》、《 高婆墟市故事》、《高婆与白兰》、《农务初哥》、《跟高婆织织复织织》、 《围村大女》、《听金兰说八乡》、《跟高婆学造糕》、《八乡游记》。

影片介绍

《稻米是如何炼成的》（The Way of Paddy）

导演：陈浩伦.独立制片，2012.

简介："从2009年的'反高铁护菜园'运动发展出来的菜园村生活馆，吸引了一群知识份子加入，他们除了支持村民外，更身体力行加入耕种行列。本片描述他们尝试种米的过程。"

引用来源：《稻米是如何炼成的》，好戏网，https://www.mask9.com/node/100997，（检索日期：2021年2月2日）

《铁怒沿线：三谷》（Raging Land 3: Three Valleys）

拍摄、剪接：陈彦楷，制作：菜园村支援组、影行者.独立制片，2011.

简介：菜园村，"在争取复耕牌的半年中，村民同时开始新村的规划，要不要有马路，谁住在谁旁边，谁住在这谁住在那，村头村尾，每间屋的设计，污水的处理，自有地、农地与公家地的比例等等等，一盖集体讨论决定。同时政府宣布村民十一月要离开。另一方面，因土地路权的问题，村民担心即使买了地却未能可以通往起屋而踌躇。时间逼切，这是团结的机会，亦有溃散的危机。踏入十一月，政府开始进场拆屋，开始了每日巡守、阻挡怪手，争取先建后搬的日子。"

引用来源：《铁怒沿线：三谷》，第九届香港社会运动电影节官网，https://smff2011.wordpress.com/2011/08/22/choiyuen2011/，2011年8月22日，（检索日期：2021年2月2日）

《乱世备忘》（Yellowing）

导演：陈梓桓. 影意志有限公司出品，2016.

简介："2014 年于香港发生的雨伞运动，由年轻人主导策动，一呼百应之下，万人占领街道，以公民抗命的方式争取民主普选，从里而外、从香港到全世界，雨伞运动可说是从此改变了香港未来的可能。跳脱议论式的访谈评论，《乱世备忘》没有知名权威人士的断言，而以最贴近活动当时的纪录，为雨伞运动留下心情的、细微的、运动发展的备忘录。"

引用来源：《乱世备忘》，台北金马影展官网，https://www.goldenhorse.org.tw/film/about/archive/detail/1421，（检索日期：2021年2月2日）

影评 Film Reviews

继承过去与迈向未来之旅：纪录片《长江》(1981)
The Documentary Film Chokō (1981): A Journey Through the Past and Towards the Future
作者 Author：伊藤 悟 (ITO Satoru)

从《流浪北京》(1990)到《四海为家》(1995)——理想主义的远游和回归
From Bumming in Beijing (1990) to At Home in the World (1995)—Idealism's Voyage and Return
作者 Author：孙何凝 (SUN Heying)

李缨"在日"纪录片中的异化空间
Alienated Spaces in Li Ying's Zainichi Documentaries
作者 Author：沈念 (SHEN Nian)

微缩"东亚"--从越境到理解
"East Asia" in Miniature—From Border-crossing to Understanding
作者 Author：袁金泊 (YUAN Jinbo)

个人与世界的冲突：季丹的《哈尔滨·回旋阶梯》(2008)与《危巢》(2011)
Ji Dan's Spiral Staircase of Harbin (2008) and When the Bough Break (2011): The Clash of Individuals and Worlds
作者 Author：闻豪 (WEN Hao)

"做鬼也要讨回公道"--从《渴望阳光》(2015)看"慰安妇"问题和回应的责任
'My Spirit will keep Fighting for Justice'—The 'Comfort Women' Issue and the Responsibility to Respond in Give Me the Sun (2015)
作者 Author：福永玄弥(FUKUNAGA Genya)

《中国蓝》（《蝼蚁》）(2016)影评：双重生活下的中国民营企业家
China Blue (Lou Yi, 2016) Review: The Dual Lives of a Chinese Entrepreneur
作者 Author：王宏斌 (WANG Hongbin)

"人人如蝼蚁一样活着"—《蝼蚁》导演马占冬线上采访
"Everybody lives as Humble as an Ant"--An Online Interview with Filmmaker Ma Zhandong
访问者 Author：王宏斌 (WANG Hongbin)

在对话中解构差异：评"我所看见的中国"系列纪录片(2015, 2018)
'The China that I Saw' Documentary Series (2015, 2018): Breaking Down Differences through Dialogue
作者 Author：朱永欢 (ZHU Yonghuan)

走出了柜子是否就走进了阳光：从纪录电影《出柜》(2019)看出柜政治与出柜经验
Out of the Closet and into the Sun?: The Politics and Experiences of Coming Out in Coming Out (2019)
作者 Author：郭立夫(GUO Lifu)

继承过去与迈向未来之旅：纪录片《长江》(1981)

The Documentary Film *Chokō* (1981): A Journey Through The Past And Towards The Future

伊藤 悟 (ITO Satoru)

1981年11月，由日本原创歌手佐田雅志(Sada Masashi)导演、主演的纪录片《长江》[1]（时长138分钟）在日本120多家电影院进行了公映。该作品由佐田雅志（佐田企划公司）出资，是在中国中央电视台的协助下花了一年半的时间摄制而成的。在此之后，中央电视台将独自拍摄的素材与日本摄制组拍摄的胶片副本进行剪辑，于1983年8月推出电视节目《话说长江》（共25集）。纪录片《长江》在日本院线公映结束后，佐田企划公司重新编辑素材并制作了电视节目《你好！中国》（「ニイハオ！中国」共6集）[2]，该节目从1983年8月起通过日本NHK（日本放送协会电视台）上进行了播放。

《长江》和《你好！中国》都是用相同的影像素材制作的，是通过青年佐田雅志的旅行来记录我们尚未认知的长江流域的面貌及其不断变化的“当下”状况。但两片采用了不同的表达方式。到目前为止，《长江》被评估为具有历史价值的影像资料。可当我搜集相关资料了解后，我认为该片的真正目的和价值与中日战争的记忆密切相关。在长江和平的“当下”状况下，佐田雅志试图以自己的身体和感官去亲身继承战争记忆。

关于电影制作

负责《长江》这部电影导演、主演、音乐的佐田雅志，1952年4月出生于日本长崎县（2020年11月现在68岁），作为著名的原创歌手、演员、作家，截止到2020年8月，他已经完成了4425场演唱会，是在日本演出次数最多的歌手[3]。电影的“总指挥”是其父亲佐田雅人(Sada Masato)，据佐田雅志介绍，他的父亲只是出主意，主要目的是想去中国旅游。总监制是著名电影导演市川昆（Ichikawa Kon）。制片经理是弟弟佐田繁理(Sada Shigeri)与堀内博周(Horiuchi Hirochika)，监制是佐田雅志、德安恂(Tokuyasu Makoto)、著名导演原一男(Hara Kazuo)，剧本由菊池昭典(Kikuchi Akinori)与佐田父亲的熟人长野广生(Nagano Hiromu)撰写。录音师是沼田和夫(Numata Kazuo)，音乐由佐田雅志、服部克久(Hattoru Katsuhisa)与渡边俊幸(Watanabe Toshiyuki)创作。主题歌《生生流转》由佐田雅志演唱，这首歌是佐田雅志在四川的新自由主义经济市场受启发而创作的。

这部电影的前期拍摄分为四个阶段：第一次拍摄前于1980年5月20日～6月20日做了调查，之后于1980年8月26日～12月11日进行第一次拍摄旅行；第二次拍摄前于1981年2月3日～3月13日做了调查，并于1981年4月27日～9月4日进行了第二次拍摄旅行。起初，摄影组打算用录像带摄影机，但开始拍摄不久就更换为35mm胶片摄像机。摄影分为四个组，第一组按照剧本拍摄故事，其余三组则拍摄第一组未能记录的场景和补充镜头。结果素材量巨大，胶片总计113万英尺（包括45,000英尺长的空中拍摄）长。

佐田雅志参加了两次拍摄旅行，在中国呆了半年。他每天只睡三、四个小时，通常是一大早就离开宿舍，直到黄昏时分才收拾机器回驻地，并且每晚都开会讨论到深夜。虽然日本摄制组得到中国有关部门的摄影许可，但在现场，当地的公安人员始终监视着摄影工作，在某些情况下甚至会阻止拍摄。因此，他们拍摄的工作效率很低。他们每次到达现场后先收集相关信息，之后一边与中方就镜头的许可等问题进行商讨一边拍摄。

该电影自1981年11月以来在120多家电影院公映，并获得了5亿日元的发行收入，这个数字对于纪录电影来说非同寻常。票房的成功，除了佐田雅志作为歌手的名气以外，很大程度上归功于1980年4月NHK开始播放的中日第一次共同制作的电视专题片《丝绸之路》(NHK特集シルクロード－絲綢之路－/共12集）引起了日本人对中国历史文化的兴趣[4]。

虽然说票房是成功的，但佐田雅志本人从银行借钱，花了28亿日元的制作费。他的欠款是加上利息总共35亿日元[5]。最初计划的制作费用是2亿日元，但由于航空摄影费用、拍摄旅行的长期化与人事费的增长，制作成本像滚雪球一样增加。近年佐田回忆称，他多次考虑过取消拍摄，但他告诉自己，中国方面既然已经相信我们小公司的热情与能力并允许摄制这部电影，那么我们就已成为了代表日本的电影制作组，而这部电影也将成为呈现一衣带水的中日关系的代表作品。所以佐田加倍努力地完成了拍摄。时年29岁的佐田雅志回到日本后，每年举办150场演唱会，以偿还因拍摄而激增的债务。他花了30年的时间才还清，避免了破产。但佐田说摄制这部电影他从来没后悔，时至今日还保管着所有的胶片，他说，如果将来谁有想法继续做类似的事，他都会欣然表示“很高兴与您合作”[6]。

电影故事

有关这部电影的内容，佐田雅志通常将其称作“寻找长江第一滴水”的寻根之旅[7]。电影手册和DVD解说中是这样写的：“佐田雅志思考人生与自己的生活方式”，“这部电影展现了长江流域的壮丽风土、文化和历史，并通过与在当地生活的人们的接触，重新认识了这片作为日本文化起源的土地,并将各地的真实面貌传达给今世后代”，“中国，既是佐田雅志祖父曾居住过的地方，又是其父母相识的国家。佐田雅志沿着中国的母亲河长江寻找自己与日本根源的奇遇，进行3200公里的壮丽旅程”等[8]。虽然在媒体报道中通常介绍这部电影是关于长江流域人文地理的纪录片。但是，如果观众把他的电影当作普通的旅游纪录片，就会误解佐田雅志最想表达的东西，误认为电影的主题缺乏一贯性——的确，电影的编辑结构和演出手法或许容易让观众陷入混乱。

电影故事的旅程从长江的入海口处溯流而上，囊括各地自然风景、城镇景观、村庄环境以及代表中国现代化发展的象征物（如：大桥、汽车、水库等）、日常用品与历史文物、生活气氛与老百姓的表情等等。几乎每个场景都有佐田独自一人行走的镜头，但他和本地人交流的镜头并不多。有些地方，为了显示佐田单独旅行的气氛，摄制组拍了他表演孤独旅者的虚构镜头。这部电影采用两类解说词。一类是客观的男声解说词，简单地介绍每个场景的地理等信息：同时还有佐田配合自己感想的主观解说词。依据各个场景的气氛，剪辑手法也很明显地分别运用轻快、舒缓与自由的节奏。重视利用同期声与环境声。这里为了便于说明，我把故事分为三部分，依据佐田雅志的旅行路线和相关内容来介绍：

第一部旅游：上海（街上、教堂）、无锡（水上居民）、太湖（田园、稻米）、镇江（甘露寺、民间京戏）、南京（中山陵、中华门）、收养一只流浪小狗、张家界、景德镇、九江（度假钓鱼）

在电影的第一部中，叙事显得模糊，有点分散。电影开头的客观解说词只介绍了长江的地理，没有点明该作品的主题。佐田的旅途从上海的一座教堂起步，但主观解说词也没有说明他来中国的目的。佐田带着中国中央电视台的日语翻译去无锡，搜寻水上居民的传统歌曲，随后拍到了很短的一段女性唱歌的镜头。之后画面突然转换介绍太湖，接着佐田雅志说起日本稻米源流来自何地，然后他又突然出现在某地办公室观看6000年前的稻米化石。在南京他收养了一只流浪小狗，取名为“没关系”，但到了景德镇后小狗再也不出现。

电影暗含的主题是追寻战争的痕迹。他来到南京，首先独自参观了中山陵，然后走到中华门。佐田自述的解说词提醒观众这里就是中日战争的象征，不能忘记日军曾在这里开枪，中日两军交战。佐田看着中华门，却不敢

只是从路灯的阴影中畏怯地观察中华门的佐田 ©电影《长江》

走到近前，只是从路灯的阴影中畏怯地观察它[9]。接下来在变换场景之后，佐田雅志心情很沉重地在雨中独自在铁路上走着。

第二部历史：长江与客船“东方红”（哄孩子睡觉的母亲）、武汉汉口（佐田母亲的记忆）、武汉（武汉大学日语系）、岳阳（杜甫）、武汉阳逻（龙舟比赛）、荆州（西汉墓男尸）、宜昌（采访老人中日战争的记忆、新建水库工程）、三峡、风箱峡、奉节（白帝城）、丰都（国庆节的小孩子、天使殿三位道士、鬼的故事、佐田与老百姓合影）、重庆（防空洞、煤矿与采访工人）、刘家湾（日本战俘营旧址）、坐夜班火车。

第二部基于暗含的主题继续佐田的旅程。他逛了汉口的街道之后，在机场送别那位回北京的翻译。他说从这里开始就要独自旅行了。他到访了武汉大学，和几个日语系学生交流。学生们问他为什么对中国感兴趣，可佐田含糊其辞，他试着说起祖父的过去，但没表达清楚，以至于他的表情有点拘束。到了宜昌，这部分呈现了两位老人和一位中年人的特写镜头，他们回忆中日战争并叙述自己的经历。

电影在丰都记录了令人印象深刻的镜头。佐田首先介绍了一个传说：丰都人曾经自称为鬼的子孙，据说丰都是阎王所管辖的地方，亚洲人死后灵魂都会回到丰都，在这里接受审判。摄像机缓缓前行拍摄下一张张脸，外国摄制组的到来惊扰了这里的人们，街上到处都是人，就像一场盛宴。此时佐田感叹道：“鬼是什么？（佐田站在日本人的角度）如果以心中有愧的人叫做鬼的话，那么我也是鬼的子孙。”最后，摄像机拍到了很奇妙的合影，佐田雅志与上千男女老少在街上一起站着不动，静静地看着镜头，就像是在盯着我们观众。电影第二部分

佐田雅志与上千男女老少在街上一起站着不动，静静地看着镜头，就像是在盯着我们观众（第二排右侧戴眼镜者为佐田）©电影《长江》

的末尾，佐田访问刘家湾的日本战俘营旧址。有一户人家猪圈的墙上还保留着当时日本人涂写的痕迹。他看着日本士兵透着绝望与思乡之感的笔迹，佐田不禁百感交集，他不断追问自己反战的心情是否伪善。

第三部暂缓而重新起步：佐田心情沉重地游览、大足（石刻）、宜宾（蜀南竹海）、佐田在宾馆接电话发脾气、劳动的人们（主题歌《生生流转》）、成都（露天市场、熊猫）、乐山（大佛、佐田与小孩子们合影）、峨眉山（佐田登山、清早的云海）

第三部分佐田终于说出，寻找长江源头的第一滴水是这次旅行的目的。可他说中国有关部门不允许他进入金沙江流域。他无法再走下去，只是惶惶然在竹林里漫步。晚上佐田雅志在宾馆接电话时发了一通脾气。早上他胡子拉碴，一副很疲倦的样子。逛市场的时候，他用中文跟小贩买菜。他到乐山参观大佛，遇到小孩子们边唱边跳，于是他也加入其中。摄像机隔着江缓缓推上去，拍摄他与小孩子们在大佛脚上拍纪念照的样子。佐田和小孩子们交流后，心情好转，遂决心登峨眉山。虽然不能亲自抵达长江的源头，但他想知道远在群山之外的源头究竟有多远。清晨他站在峨眉山顶，眺望一望无际的云海，他说：“在没看到长江的第一滴水之前，我不能死。”电影在这里结束。

从《长江》到《你好！中国》、《话说长江》

从佐田雅志的拍摄素材中诞生了三部作品：纪录片《长江》、电视节目《你好！中国》、与中国中央电视台的电视节目《话说长江》。 有趣的是，各片的制作意图、观点和编辑方法都完全不同。

《话说长江》于1983年8月至10月在中国中央电视台播出。该片一共有25集，成为继《丝绸之路》(中日共同制作的中国段)之后的有一部大型系列片。本片故事从长江源头开始，每集逐步下行，一路讲到入海口。节目片中安排了男女两位主持人，主持人用对话形式的解说词来讲述有关场景的人文地理知识，给观众生动而亲切的感觉。整篇故事带有对中国历史文化的自豪感与爱国主义的色彩。制作方式以解说展开，少用同期声，多配音乐，常用笔歌墨舞的解说字幕来介绍诗文等。当我再次观看《话说长江》时，发现几乎每集都会能看到佐田雅志的身影，但始终没有针对他个人的介绍。第1集至第3集的故事在金沙江流域展开，所有图像均由中方拍摄，从第4集以后的大部分素材都是日本摄影组拍摄的。

在日本，电影院线公映《长江》后，佐田企划公司于1983年8月至12月在NHK上播出了6部电视节目《你好！中国》（剧本构思Isaac Kleinerman；剧本编写Linda Richardson）[10]。这些记录着珍贵影像的作品，1984年由日本华纳唱片公司出售，系列共6盘录像带。1983年4月两本影集《长江・梦纪行》（上・下）出版[11]，里面加了相关解释与佐田雅志的经验感受。《你好！中国》与《长江》的表达方式完全不同。在电视节目中，佐田作为解说人，用与电影不同的较为明朗的语气介绍他到访的地方、遇见的人与生活，并叙说镜头拍摄的背景以及当时的印象,故事的进展节奏轻快。

因为佐田雅志在电视节目中就某些镜头的记录意图对观众进行了解说，所以看过电影的观众才会知道为什么电影中的有些镜头是那样剪辑的。比如，电影的开头部分，佐田参观了上海的一座教堂，静静地坐着看人们唱赞美诗的样子，同时附上他的独白“我来中国了，从这里开始就是中国。”这个很短的镜头与独白让观众感到困惑，让他们很难理解为什么中国之行的出发点选在这座教堂。而在电视节目上佐田对这个疑惑进行了解释：他的家乡长崎市有许多教堂，虽然他不是信徒，但小时候经常到教堂去玩，教堂是一个让他安神的地方。所以参观了上海的教堂后，他有一种做好准备出发的感觉；也可以理解为，他从爷爷奶奶与父母那里所继承的记忆和对中国的憧憬塑造了现在的他，他旅行的目的是为了寻找他精神的源流，所以他想找回儿时那份对中国抱有的纯真而好奇的思绪。

再举另外一个例子：佐田在寻找长江第一滴水的路上，顺道去丰都的天子殿访问了三位道士[12]。当时外面下着雨，佐田与老人静静地坐在一起，摄像机拍了每个老人与佐田雅志的特写镜头。电影没有解释这个场景的剪辑意图，但在电视节目中，佐田配了解说词：中国有一句谚语“凡事要好,须问三老”。就像这样，看了电视节目后才能明白电影中的某些场景的编辑逻辑与内涵。

这部电视节目与《话说长江》最大区别在于视点。从长江源头开始的《话说长江》是从宏观角度总括地理与历史的全貌，《你好！中国》则是从佐田雅志个人的微观角度来观察各地人民的面貌与生活，试图从生活环境中捕捉文化与历史。所以《话说长江》，除了例如传统手工艺师傅等人的镜头以外，普通人表情的特写镜头极少，所有个人视点的镜头也几乎都从素材里剥离了，取而代之的是更多采用远景镜头；与之相对，《你好！中国》与《长江》更积极地展现个体的样貌，采用更多的特写镜头。也可以说，《你好！中国》的影像都是佐田雅志的眼睛所直接看到的，观众通过佐田的眼睛直观地观察并认识中国。《长江》也多用特写镜头，但更多地是让观众从稍远的视角来观察佐田的旅程。

佐田雅志曾在回忆当时的拍摄过程时说，刚开始的拍摄计划是制作类似电视节目的普通旅游片，他只想讲解说词，没打算出演。他还说，要是谈自己对中国历史的兴趣，比起万里长城等建筑，更吸引他的是《三国演义》、古代诗人等历史人物以及中国老百姓的气质与民风。所以摄影组的拍摄对象是以人为主。但后来工作人员提了个意见称，如果佐田雅志不露面，这部片子可能就不会对观众有那么大的吸引力了，由此佐田决定为观众充当“向导”的角色，扮演一名旅行者。虽然素材数目庞大，但拍摄他自己的镜头比较少。因此在后期工作时，对构造故事与编辑素材也带来了些限制。

至于这些影像的历史价值，电视节目几乎收录了摄影组到访过的所有地方，使影片颇具有资料价值。在佐田雅志叙事的引导下，他的电视节目让观众集中关注眼前所反映的中国文化、历史和生活等各种“当下”的情境。不仅如此，电影还呈现了青年佐田雅志安静地旅行的样子，给观众听到当时同期声记录的自然声音与生活声音，并提供给我们思考“过去”和“未来”的空间。但有时候观众也容易被解说词与眼前的壮丽自然景象过度吸引，继而会忘记思考或感受导演真正想表达的意图。换句话说，自然江山如画、农村风貌清幽、城镇气氛热烈……无不使人入迷、忘记思考。

电影主题的背后：佐田家的战争记忆

当在媒体上谈论制作电影的动机时，佐田雅志表示，他的爷爷奶奶和父母曾经住在中国，他从小就是听着他们关于中国的回忆长大的。由于家人的生活背景的缘故，佐田从小就对中国怀有一种像思乡一样的憧憬。

父亲佐田雅人在第二次世界大战期间，作为陆军士兵在中国参战，左手拇指和左耳鼓膜被手榴弹的碎片严重炸伤。母亲佐田喜代子(Sada Kiyoko)在18岁时自愿移居武汉汉口，在一个公司担任打字员三年。战争结束后，喜代子的家兄带佐田雅人返回日本，并把佐田雅人介绍给她，后来他们就结婚了。

佐田雅志的祖父佐田茂治（Sada Shigeharu）曾是一名间谍（军事侦探），精通中文，二战期间在中国大陆与西伯利亚等地开展情报活动。佐田的祖母在符拉迪沃斯托克经营一家餐厅，祖父和祖母在那里相识。因为祖父早逝，佐田雅志没见过面他的面，但佐田在初中二年级时看到过去祖父给家人写的一封信，信中说：“在四川，我是唯一的日本人。”佐田回忆：“这句话至今仍然使我感到激动。”从那之后，他就开始渴望去中国，但那时中日外交关系还没恢复。

佐田雅志长大后成为歌手并创作了许多热门歌曲。1979年发表了《关白宣言》，唱片销量超过160万张，却被误会为是关于男尊女卑的歌，在社会上受到了批评。1980年发表的《防人之诗》也走红了。其实《防人之诗》是反战歌曲，但被批评为右派歌曲。佐田曾表示：“有些人没听完歌词全文，误会了主题。”就这样，佐田出名后经常受到批评，因音乐事业而备受烦恼，于是与家人商量去中国度假。有一天，他在酒宴上偶然讲了句话：“你想看看长江的第一滴水吗？”（据说，可能是他父亲的主意），他有了拍电影的念头。他为此下了很大决心，花了一个半月的时间写了一份计划书。之后父亲接受佐田的委托,在去中国旅游时顺便到中央电视台，偷偷地把计划书放进了信箱里。几个月后，佐田就收到了电视台的联络。据说，当时已经有6个国家电视台向中国中央电视台提出合作计划，让佐田没想到的是,最后中央电视台选择与他们的小公司合作。最初，因为他没有制作电影的经验，所以希望获得日本的电视台协助，但中方驳回了方案。中日合作的电影项目就是这样启动的。

电影联合摄制组完成第一次前期调查（1980年5月20日～6月20日）后，时年28岁的佐田雅志于1980年9月6日至7日在北京展览馆举办了独唱会。那年，该演唱会作为中国国庆节特别电视节目在中国中央电视台播放了几次。后来，佐田企划公司编辑了这场演唱会的影像和佐田在北京小巷的镜头，出版了音乐录像带[13]。演唱会结束后的第二天，佐田带父母与妹妹首次造访了武汉，这是母亲40年来的第一次故地重游。佐田从小就听母亲回忆当年住在武汉汉口的那些事，并曾创作过关于汉口的两首歌：《弗莱迪或者三教街，在俄罗斯租界》（フレディもしくは三教街－ロシア租界にて）、和《亲爱的“米槠果”酒馆的母亲》（椎の実のママへ）。

佐田雅志曾反复思索母亲的青春时代是什么样。在母亲的记忆中，她在汉口的青春像春天一样温暖，但是实际上当时的背景是一场悲惨的战争，母亲在汉口周围不断遭到轰炸，对普通老百姓来说显然是痛苦的。佐田认为，母亲为了抵制战争引起的痛苦记忆，努力搜寻并珍惜生活细节中的极小的乐趣。佐田在汉口的街上跟着母亲散步，找到了她过去走过的路、上班的建筑、住过的宿舍。在他本人来到汉口之后，终于感悟了：从此时此刻起，他承担了把父母给他继承的记忆与感情传给下一代的任务。在有限的生命中，人们逐渐将自己的记忆传

递给下一代，传接人与人之间的联系。佐田雅志也因此再次确信，《长江》这部电影将向后人彰显中日友好的关系，于是他发誓要完成这部电影。在汉口，他拍摄了一个镜头：站在街头不打伞，任由身体被雨水打湿、就这么闭着眼睛呆着。他想通过这个镜头表达这种深邃的感悟。

参与电影制作的重要人物

虽然电影的主干故事是关于寻找长江的第一滴水的旅行，但他的旅途缺少不了思考中日战争的痕迹。于是，佐田雅志的父亲拜托了一位朋友长野广生负责前期调查与剧本构思。

长野广生于1920年生于爱媛县，儿时曾先后迁居到朝鲜信义州、中国安东市和日本东京。1938年在北京的“北京同学会”就读[14]。1941年他被征兵，先后被派到中国多个各战场。因他听力有残疾，所以从事的是记录战殁者的笔记工作。战后半年，他在南京服役。1946年回日本后在一家报社工作。后来他移居东京，开始写作活动。

长野1980年2月参加“鲁迅之会”[15]，时隔34年后再次来到中国。之后不久，他应佐田雅志的父亲的邀请，决定参与编写剧本的工作。在1980年6月20日到1981年7月6日之间，他往返中国四次,进行前期调查和协助拍摄，总共在中国停留229天。因为他会说中文，又熟悉中国历史和文化，所以就承担了与地方干部和公众等的直接交流。

他根据自己的旅行经历写了两本随想录出版[16]。他的行文风格体现了其极强的洞察力和人情味。每章每节，他首先描述在当地看到的东西、听到的声音，或者是与当地人交流的情景，然后基于这些在各地所接触到的风土人情的感受，联想有关古代历史、诗歌、国共内战、共产党人物、中日战争、他个人的战争记忆等方面的内容而展开叙述。

其实，在影片拍摄过程中所到访的许多村庄和城镇是他在战争期间走过的地方。中日战争结束后，上司命令他销毁所有文件，但他为了缅怀死者，私自把战殁者的名单藏了起来。1945年11月，他住在乌江镇对岸的村庄重新整理名单，可因为对于将来的不安缠绕心头，当时没想起此地与项羽的坟墓有历史关系。他寄宿的农家的老太太很关心他，劝他在本地结婚安居。他感激不尽，并深感人与人之间的缘分不应该因战争而被完全破坏。

他在随想录中感慨：二战时他不管路过哪个地方、看到什么古迹，都没有闲心欣赏风景、思考历史，而现在去哪里都能沉醉在赏景的兴致里，真的要感谢和平年代。但这同时也给他带来一层担忧——眼前所见的这些和平的社会环境、优雅的风景与人们淳朴的笑容等美好的现实，恍惚之间甚至让他一度怀疑自己关于战争的记忆似乎只是幻影。这种想法令他震惊，甚至感到自己身心的一体感或者平衡感要崩溃。也许长野想说：战争的记忆绝对不是虚构的，那时的体验与感受不能被遗忘。长野还写道：人老了就剩不下多少时间，所以想解开过去的谜团，但有前途的年轻人也逃不了过去，尽管如此，年轻人一定会超越过去前进。这句话让笔者觉得长野编写的剧本就像给年轻的佐田雅志的考验一样。因此，这句话为片中佐田雅志独自走路的这一场景营造了严肃而沉重的氛围。

结语

最后，我想以佐田雅志的音乐哲学作结，而我认为这也是他对待电影的态度。佐田24岁时曾在美国和保罗・西蒙（Paul Simon）会面，西蒙告诉他：音乐走向过去[17]。歌手唱完歌或者唱片放完后，那首歌曲就和听众的生活、记忆相连起来，成为“他们的歌”，而不再是只属于音乐家一个人的音乐了。同样地，佐田寻根之旅也给广大观众留下了各种印象,作品所带来的感受也因人而异。佐田在采访中坦言：“我估计制作这部电影的心意，要等到50年乃至100年以后才会有人真正全面地评价。”[18] 我们通过佐田的作品，能看到现在已经看不到的长江两岸的自然、文物、生活与人们的生活景象。是的，他们拍摄的素材绝对有历史价值，但他拍电影的意义绝不

止于影像资料的记录。至少观众不可轻易判断这部电影是普通的旅游片。我认为电影的意义在于佐田的执行力。虽然佐田无法到达长江的源头，但从计划电影制作到登上哦眉山始终没有放弃走行，他的要求被驳回时并不止步，对中国的好奇心与憧憬驱使佐田一直前进。所以，他的表情、态度、演技会引起观众的同感心，摄影与编辑也有效地表现了佐田的魅力。

佐田对过去的态度不是遗忘而是继承。佐田为了面对过去的史实，从佐田家的战争记忆出发，一边到访中国各地接触自然、文化历史、与老百姓生活，一边追寻战争的痕迹。他不是简单的随波逐流，而是以自己的身体和感官去亲身感受镜头里的“当下”的中国，并通过自己的经验来思考怎样继承过去，如何迈向未来。而反观现在，我们的处事的态度是否往往缺乏基于真实、客观的经验，从而导致容易被任意的言论或者政治思想所左右?

注释

[1] さだまさし. 長江（DVD）[Z]. 東京：日本コロムビア, 2001。

[2] さだまさし. ニイハオ！中国（VHS全6巻「さだまさしふれあいの旅」「若者たちの舞台」「古都・成都」「田園そして子供たち」「伝統と名人」「桃源郷へ」）[Z]. 東京：ワーナーミュージック・ジャパン, 1984。

[3] さだまさしオフィシャルサイト（2020年11月15日閲覧, https://masasingtown.com/）。

[4] 産経新聞社. 「さだまさし　映画「長江」で背負った２８億円の借金が「やけくその起爆剤」に」（2020年11月15日閲覧, https://www.sankei.com/entertainments/news/140815/ent1408150015-n1.html）。

[5] 日刊ゲンダイ. 「映画「長江」で３５億円の借金を負った さだまさし」（2020年11月15日閲覧, https://www.nikkan-gendai.com/articles/view/geinox/146857）. さだまさし. 白帝城の交差点で『ふるさと』を歌う, 話のアルバム 4 出会い（CD）[Z]. 東京：新潮社, 2001.当时的汇率1元人民币约合130日元，即人民币270万元。按目前的汇率，等于人民币2亿2千万元。

[6] 同[1]。

[7] 这里“长江的第一滴水”是长江源头的意思。

[8] 其实，佐田雅志的父母在日本才认识。

[9] 《长江》与电视节目《你好！中国》的主题音乐取名为《中华门》。さだまさし. ニイハオ！中国～さだまさしふれあいの旅（LP）[Z]. 東京：FREE FLIGHT, 1983。

[10] 第1集《你好！中国：佐田雅志相逢之旅》（74分钟）可以说是电影的摘要或解释版本。其它5集分别是《青年的舞台》、《老城成都》、《农村与儿童》、《传统与大师》、《到桃花源》（每集49分钟）。

[11] さだまさし（文）・森田研作（写真）. 長江・夢紀行（上 / 下）[M]. 東京：集英社, 1983。

[12] 据长野广生所言，其中两位是和尚。長野広生. 長江ゆきつもどりつ[M]. 東京：東京新聞出版局, 1982:172。

[13] さだまさし. 雅志在北京-さだまさし北京コンサート（DVD）[Z]. 東京：テイチクエンタテインメント, 2001。

[14] 在北京的这所职业学校培养了许多中文老师和研究者。

[15] 「魯迅の会」：中日外交关系回复后，日本社会以鲁迅为中日友好的象征，全国各地建立了各种私立中日交流组织。[16] 長野広生. 長江ゆきつもどりつ[M]. 東京：東京新聞出版局, 1982. 長野広生. 長江幻想行–揚子江歴史模様[M]. 東京：草風館, 1986。

[16] 長野広生. 長江ゆきつもどりつ[M]. 東京：東京新聞出版局, 1982. 長野広生. 長江幻想行–揚子江歴史模様[M]. 東京：草風館, 1986。

[17] さだまさし. 憧れの人ポール・サイモンの音楽観, 話のアルバム 4 出会い（CD）[Z]. 東京：新潮社, 2001。

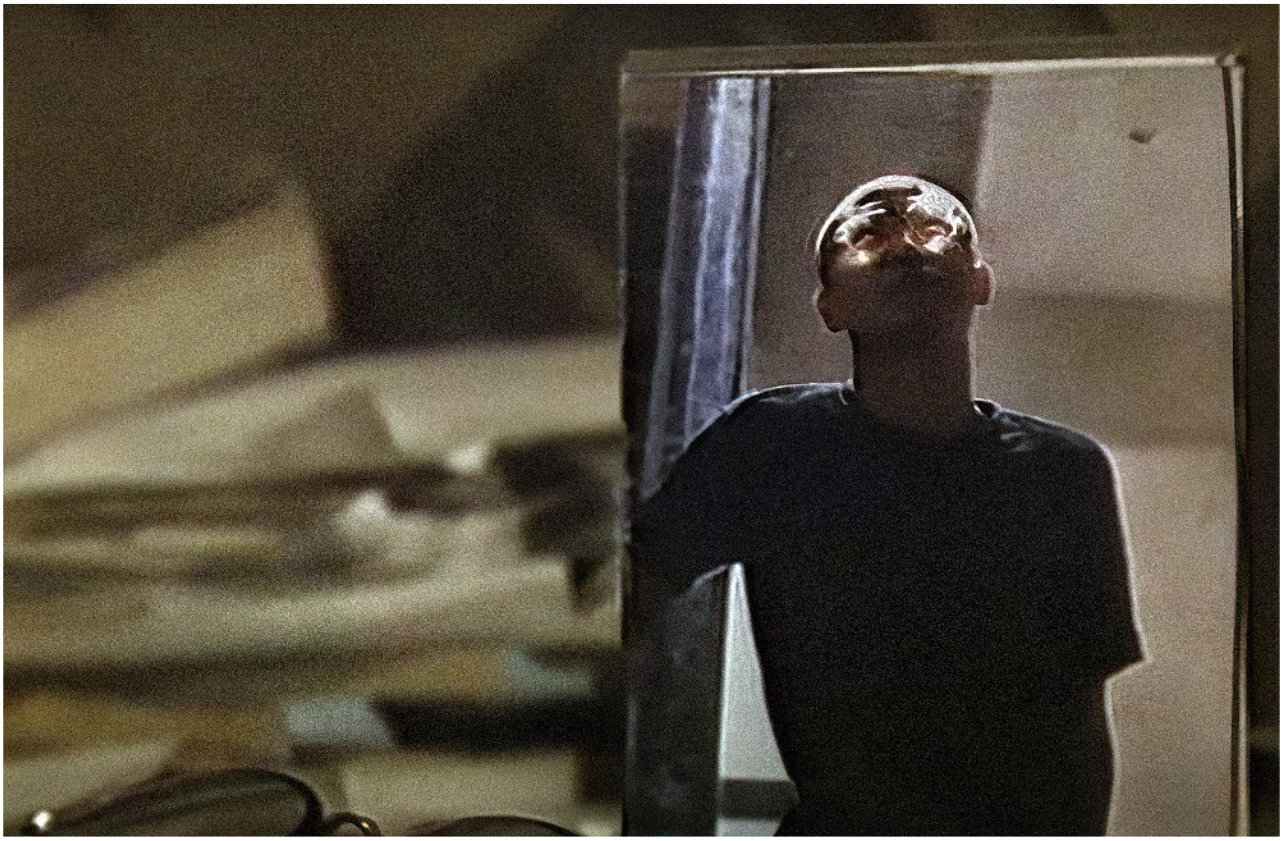
[18] 同[1]。

从《流浪北京》到《四海为家》——理想主义的远游和回归

From *Bumming In Beijing* (1990) *To At Home In The World* (1995)—Idealism's Voyage And Return

孙何凝 (SUN Hening)

今年五月末的夏日，在疫情封城的无所事事的日子里，我终于看了那部被誉为中国独立纪录片的先声之作《流浪北京》（1990）。五位"盲流"艺术家出于对艺术与自由的追求，漂流到北京生活，对理想近乎疯狂的追求，最后在现实的无奈里又不得不退却到某处。他们后来的选择好像早已被预料到：流浪北京，离开北京，定居国外。看完影片，我在某种唏嘘中，带着失落接受了一个理想时代的落幕。四个月后，我从英国的另一座城市搬到了伦敦，但仍然还没有回到自己的祖国，又看到了《流浪北京》的续集《四海为家》（1995）。同样是聚焦这五位艺术家，但是时间过去了五年，看到五年后他们的生活变化与心境写照，虽然时代早已不同，却多少也与自己呼应了起来。



牟森房间中的照片，截图来自《流浪北京》

张夏平的画，截图来自《流浪北京》

从《流浪北京》到《四海为家》，五年后，理想主义的一代人从此岸漂流到彼岸，却发现彼岸也不是那么简单、光明，毫无难处的。如果说《流浪北京》反映了青年艺术家某种单纯、执着的美好想象，《四海为家》则更为现实地展现着，在同一种国族身份之下，漂泊意味着什么，归宿又是否可寻。

最后的梦想者

80年代是急促、热情、大胆的。真理标准问题大讨论，给人们带来思想解放的巨大空间，艺术氛围也呈现出了极大的自由和开放，而“85新潮”的出现动摇了过去三十年主流艺术观念，艺术家们开始脱离集体化的牢笼。走出桎梏，挣脱束缚，变成了他们最基本的渴望和诉求。其中，自由职业也开始成为一种现象，个人第一次从“单位”的概念中跳脱出来，变得可以独立生存。

《流浪北京》里的五位主人公，他们的共同身份就是“自由艺术家”，又称盲流艺术家。从云南来的画家张夏平和作家张慈，她们曾经在家乡单位工作，但是厌恶了某种单调，她们漂来北京。而从北师大毕业的牟森，和工艺美术学院毕业的张大力和高波，则是毕业后不愿意服从分配回到家乡，开始漂在了北京。

导演吴文光给《流浪北京》取了一个副标题叫“最后的梦想者”。当“最后”与“梦想者”放在一起，多少听起来有些悲情与决绝。但回到当时的时代语境，这好像也是最合适的注脚。虽然影片只截取了这个时代里的两年时间，但也可以窥到一代理想主义者的状态。这种状态最明显的特点之一，便是“盲流”，脱离体制，成为边缘。这种边缘性所对应的精神状态和生活状态，在人物身上清晰可见。他们居住在幽暗、狭小的出租屋里，没有北京户口，解决吃饭问题，要么是去学校食堂蹭饭，要么是往朋友家去。虽然如此，对艺术的热爱和相信，他们仍认真地过着“盲流生活”。高波笑呵呵地说着，“成为盲流，并没有什么好骄傲的，也没有什么好羞耻的。”而牟森则认真地啃着面包，谈论着对自己未来的设想。

但这种边缘性随即也呈现出了一种困境。盲流意味着一个不稳定、甚至是穷酸的生活。艺术不得不成为了谋生的手段，而谋生总是要遇到外在的现实问题。拍摄此片时，自由作家张慈已经通过假结婚马上要出国，其余几位艺术家谈着对“出国”的想法。对于那个遥远的彼岸，影片最后的字幕呈现了他们当时的选择——出国定居（除了牟森外）。吴文光曾这样剖析他的拍摄初衷：“也许某种东西要结束了，就想把它拍下来。没想到，过了一两年真的结束了，随之而来的90年代是崭新的一个年代。”

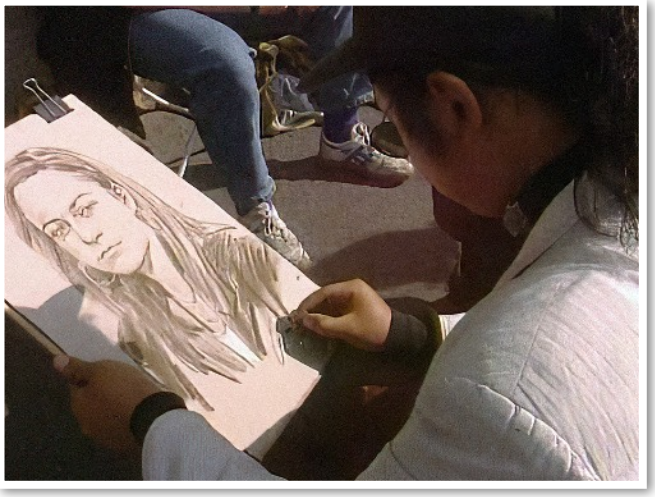
于是，在试图抓住那个时代的闪光之处时，影像也记录下了某种消逝。与主人公身份边缘性呼应，摄影机语言也呈现了一种边缘性，画面是粗糙、真实、个人主义的。而摄影机背后的导演本人也是这群梦想者的一员。当吴文光拿起相机记录下这五位自由艺术家的北漂生活，镜头外的“他”也与影像中的“他们”相互映照。此时，他不仅仅是记录者，更是一个参与者。正如他曾说，“我和片子里的人物有过类似的生活，希望过也失望过，痛苦过也快乐过，幼稚过也疯狂过。”

理想主义的远游

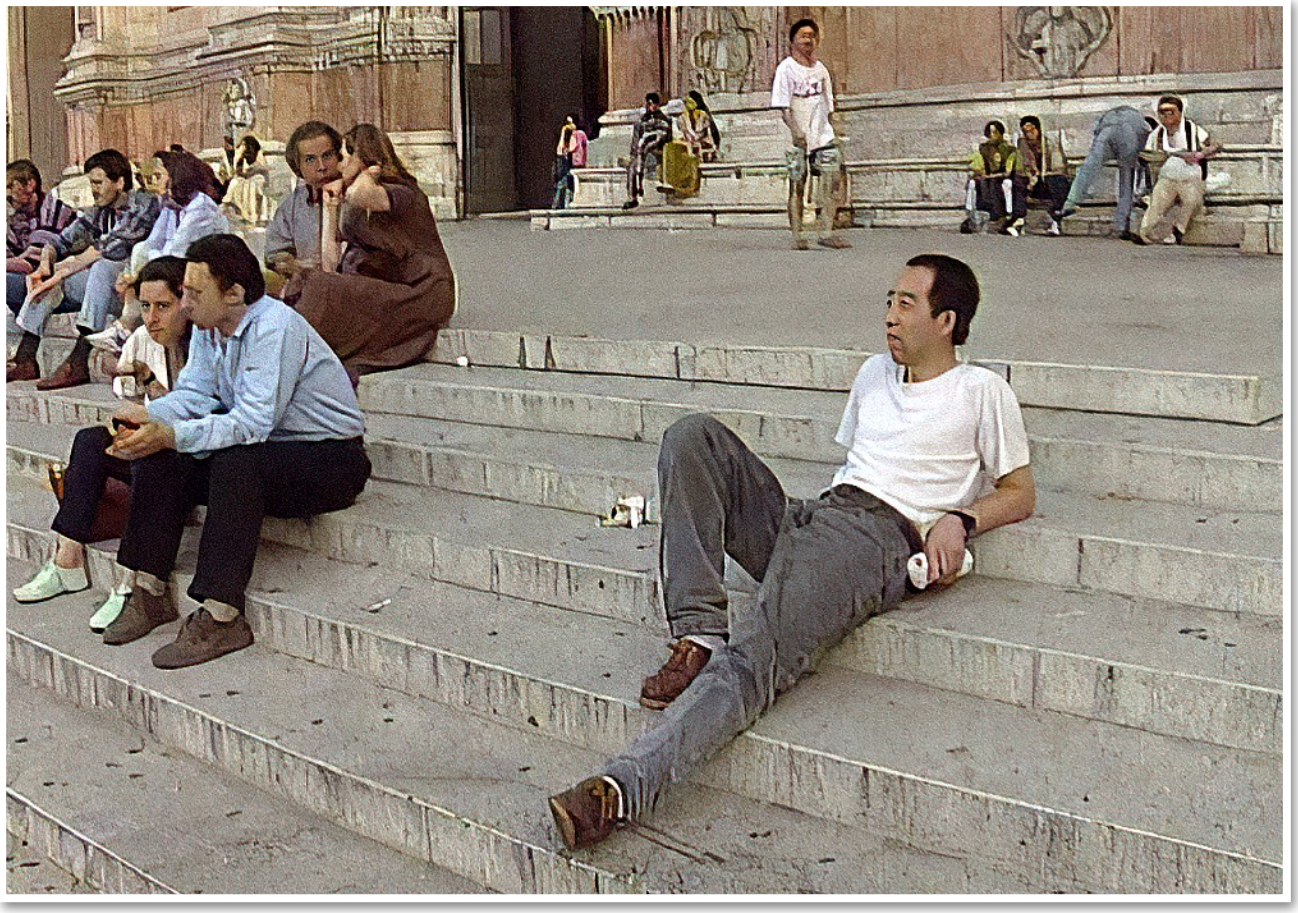
在完成《流浪北京》三年后的夏天，续片《四海为家》在北京开始拍摄，当时牟森还留在北京。吴文光在导演自述时曾说，“那时我们对北京都非常失望，我自己也想离开北京。我当时存有续拍《流浪北京》的愿望是想问：在北京还有梦想吗？如果北京不给我们梦想，巴黎会给吗？美国会给吗？” 镜头从牟森开始，他仍然留在北京，考虑着想搬到一个有电话机的公寓里去。对于“出国定居”这件事，他仍觉得自己不会做这样的选择。到九四年春夏，镜头移到海外，拍摄了已经定居在外的其他四个人。他们都已经成家，大多数也有了自己的孩子。

美国学者萨义德曾在《寒冬心灵》里谈“流亡者”所过的生活，“多数人主要知道一个文化、一个环境、一个家，流亡者至少知道两个；这个多重视野产生一种觉知：觉知同时并存的面向，而这种觉知——借用音乐的术语来说——是对位的（contrapuntal）……流亡是过着习以为常的秩序以外的生活。它是游牧的、去中心的（decentered）、对位的”[1]。虽然在这里，萨义德用以描述的是知识分子流亡的状态，但我倒觉得，用来描述这些艺术家的漂泊状态，也很贴切——“过着习以为常的秩序以外的生活，是游牧的、去中心的、对位的。”

他们是流动的漫游者，虽然渴望扎根在一片新的土地，但作为一个外来者，重新生长需要更多的时间。所以我们看到，张大力坐在开阔的广场台阶上说，你必须面对一个现实，想办法让这个城市接受你，怎么生活，成为它的一部分，与它的人民能够交流沟通。“像一棵树长在了盐碱地里，没有办法，必须生长。即便歪七八扭，也得活下来。”张夏平在奥地利的一个小村庄，周围是大片的草地、湖泊，但几乎见不到别人，和孩子说中文的时候，她才会觉得“好像还是在中国”。这种“漫游”不仅仅是身体上的移动，更是精神上的，是否能够在西方文明中找到归宿，还是只能成为永远的异乡人，这需要在时间中不断调试。


高波在巴黎给人画像，截图来自《四海为家》

在这个调试过程里，盲流艺术家身份的边缘性仍然存在，但因为国别身份，他们的生活更加“去中心”了。在现实面前，好像还得暂且搁置曾经追求纯粹的艺术理想。高波在塞纳河畔替人画自画像，从白天工作到夜晚。张大力在夜晚出去涂鸦，头两年必须画着自己不喜欢的商业画才能谋生。在这种困境里，他们需要通过艺术来养家糊口。但我看到，两位男性艺术家手里至少还握着艺术，虽然艺术是谋生的手段，但仍占



张大力在意大利的广场上，截图来自《流浪北京》

据他们日常的大部分时间。比起这两位男性艺术家，《四海为家》里两位女性艺术家，因为“母亲”的身份，艺术在她们生活中暂时退居到了更后面的位置。张夏平有了两个孩子，生活在一个庞大的奥地利家庭中，处理家务照顾孩子，她忙的没有时间画画。她说她牺牲了很多，没有了以前自由自在、任性的艺术家生活。而张慈说现在是一天一天的，真正地过日子，孩子成为了她的“作品”，对于未来她也茫然不知，“买房子，买条狗，养孩子，过日子，这就是美国家庭的生活。”

回到《四海为家》的拍摄缘起，牟森和吴文光在北京的院子里喝酒，他们发问，如果北京不给我们梦想，巴黎会给吗？美国会给吗？看完此片，观众仍旧没有答案。最后的梦想者还渴望着实现理想，但从此岸到彼岸，生活呈现了新的困境。

一种温情和乐观

从《流浪北京》到《四海为家》，作为观众，我想大多数人难免不为这样的变化感到一些失落，或者是再次确认对现实的妥协，又或者是大加批判艺术家的清高。对我来说，其实不然。从此岸到彼岸，他们踏入了一种新的生活，但也认真地过着，或许多少有些妥协，但理想主义远游并不意味着绝对的消失。在纪录片中，我看到张慈拿出以前的作品，仍然非常郑重地说，希望有一天能把自己的作品付印，交到读者面前。而片子临近完成时，高波、还有张大力带着他们的妻子、还有孩子回到北京定居。

《流浪北京》里言语里的诉求、不安或鲜活，在《四海为家》里，变成一种漫游、平静和细碎的生活。吴文光的纪录片无褒无贬，甚至我感受到一种淡淡的温情。老朋友的异国相见，家乡话的对谈，在那些彼岸一下子都显得弥足珍贵起来。最后与张慈的告别，镜头在缓缓的远行中结束，只听见吴文光的画外音：“再见，好好留

张慈最后与吴文光道别，截图来自《四海为家》

在美国。”影片最后高波从机场出来，他的笑容依然显眼，说着“不错不错”，影片戛然而止。这样的漂泊像一个圆圈，从起点出发，再次回到了起点。

不论是在《流浪北京》还是《四海为家》，摄影机和这些对象共同形成了另一种话语。初次看到影片时，我毫无准备地被这样一种“直接”所打到了。按学术的主流评价来说，导演吴文光打破了以传播国家形象的“镜头分切+解说+配乐”的形式，使用了长镜头、同期声和最少限度的字幕，开启了“独立纪录片”的先河。而后，经由1991年的西单聚会，“独立”成为了这一批影像工作者共同认可的信念价值。

抛开学术的评价，我更想把这个行为比作一种自然而然的“记录”，在粗糙的影像中记录、呈现个体一种真实的状态，而这个真实是与时代语境相呼应的。影像与拍摄对象和种种细节紧密联系，互相指涉，形成了对那个时代的一种“文献”记录，一份田野调查。在这份记录中，正是导演将镜头对准了一个个细微而具体的个体，我们才有机会看到他们的热切、执着、疯狂，又或是无奈、妥协。个人不再是“消失”的，他们变得无比真实。

注释

1 爱德华·萨义德.知识分子论[M].单德兴，译. 北京：生活·读书·新知三联书店，2016 :1。

李缨“在日”纪录片中的异化空间

Alienated Spaces In Li Ying’s *Zainichi* Documentaries

沈念 (SHEN Nian)

导言

于文化大革命爆发的1960年代出生、于改革开放兴起的80年代旅日的李缨具有可称得上是漫长的“在日”经验。“在日”一词最早更多地被用以形容“在日朝鲜人/韩国人”，表示一种非日本人“存在于日本”的状态。但他们只是存在，却并不享有与日本国籍捆绑的一系列国民权益，是承受着偏见的、被排除的“外来者”1。本文之所以沿用“在日”这一概念，是想结合李缨在日本创作的三部纪录片——《2H》（2000）、《味》（2003）、《靖国神社》（2007）——中的“异化空间”来分析其摇摆的身份认同所带来的独特视角与感受。

本文所说的异化空间，是指一种游离的、隔绝的、封闭的空间。李缨往往刻意地（这份刻意让这些空间充满人工痕迹）将自己的取材对象——《2H》中的马晋三、《味》中的佐藤孟江、《靖国YASUKUNI》中的刈谷直治——置于这一空间之中。异化空间不仅与被摄体产生碰撞（这种隔离是保护又是禁锢），同时也与摄影者保持张力（异化空间被营造、亦可被“侵染”、甚至被打破）。本文关注的是：被摄体、摄影者以及二者同时置身的异化空间之间的关系。

异化的空间，异化的身体

黑暗中，光点大小的标题“2H”逐渐放大、明亮、清晰，与此相伴的还有渐响的电车行进声。下一个镜头是在行进中的电车车厢内拍摄的前路风景，然而当电车真正出现在画面上时，方才的电车声响却淡出了，我们只能听到一片真空般的寂静。与这份沉默相对立的，是紧随其后的工作人员的厉声警告，他要求乘客移开视线，不要去看地上的血迹。在车厢内的众人或逃避或漠视的情况下，只有李缨的镜头死死地粘住“案发现场”（我们可以将之理解为一般人的“不看”与纪录片导演李缨的“看”之间的对比），虽然在这一“零说明”的场景中，观众无法得知意外的细节：是跳轨？发病？或其它？我们甚至不确定这三个镜头之间的关联，没有证据表明第一个镜头中的电车声属于第二个镜头中的电车，同样，谁也不能保证第三个镜头中的事故发生在第二个镜头中的电车上。无电车画面的电车声、无电车声的电车画面、有电车声画却无说明的电车事件。声画的操纵与零星的片段展示让影片自伊始便进入一个异化空间：没有确切的时间与地点，没有明晰的前因与后果，像是一个游离于现实之外的异世界。

而从第四个镜头我们可以看到，异化的空间，无疑是为异化的身体所准备的容器。《2H》的主人公马晋三（曾任孙中山参谋与国民党将军等要职[2]）以局部的、放大的、扭曲的形态——手部特写——登场。宛如被刻印在皮肤上的褶皱，失去光泽的指甲，以及其四周翻卷的死皮，这些被极度放大的细节让马晋三的身体产生一种奇妙的物质性。手的运动渐渐停止，与被摄体的静止相对，镜头自身开始缓慢而细微地移动，最终对准由于掌心空握而形成的小孔（图1），透过小孔，隐约可以看到模糊的光。画面剪切到车窗外的风景，缓缓右移，经由马晋三的耳朵，安定于他的侧脸与抚摸脸部的手。镜头突然切到马晋三的仰拍，之前一直用身体局部占据几乎整个画面的被摄体此时让出过半的空间，虽然因为拍摄角度，我们依然看不清车厢的整体环境与其他乘

图1：马晋三老人手部特写，截图来自《2H》

客。被置于前景的马晋三的手开始重复一种运动——让大拇指不断地在食指与中指的空隙间摩挲（这个画面的漫画版最终成为海报）。当广播报出下一站的站名“东京”，镜头从仰拍回到平拍，我们终于得见拥挤的车厢，但是不断摇晃的手持镜头始终让画面保持摆荡与歪斜——制造一个动荡不安的空间。画外传来日本孩童说日语的声音，随后马晋三同样用日语低声道“东京”，镜头在这一秒回到水平位置，马晋三的脸部特写与作为背景的车厢分占画面的一半（图2）。至此，通过声与画的提示，我们终于将马晋三与其所置身的环境联系起来——一辆拥挤的、开往东京站的电车。

当然，我们依然对画面中的一切一无所知，我们不确定坐在电车上的马晋三来自何方，为何出现在这辆电车，又将去往何处。如果没有在观影前预习，我们也许甚至无法确定这就是影片的主人公马晋三。毕竟自始至终，我们都无法看清他的正脸，也没有任何解说来给予我们准确的信息。在这一充斥着异化空间与异化身体的画面内，一个镜头中本该浑然一体的、“摄影者-被摄体-双方共处的环境”之间的关系被解构。马晋三初次登场的三个镜头中，他的身体局部几乎全程以贴着镜头的至近距离呈现在观众面前，然而我们并没有因为极度的接近而得以加深了解，相反，正是这种近距离使我们止步于管中窥豹，看不清被摄体的全貌，同时也使马晋三与他身处的环境之间出现隔阂与疏离，让我们无法精确把握两者之间的关系。若联系影片中后段李缨与马晋三关于历史的讨论，可以发现这些充满异质性的、既接近又疏远的镜头，似乎已经自行给出了回答：当我们试图将一个人作为历史人物记录时，不仅历史会远去模糊，就连人物本身也会开始扭曲。但这并非贬义，我们有充分的理由相信，李缨运用大量畸变的特写、俯拍与仰拍、昏暗的远景与意义不明的长镜头等表现手法，就是想强调这种模糊与扭曲，来粉碎许多观众观看常规纪录片时的习惯——不假思索地照单全收那些浅显易懂的讯息，并通过画面中的异质性来调动观众自发的思考。

图2：马晋三老人脸部特写，截图来自《2H》

被异质性侵染的“现实”

与NHK共同制作的《味》相较于《2H》显得更加“常规”一些，但异化空间与异化身体的表象依然在开场便为全片定下基调。在《何日君再来》的歌声结束后，画面渐亮，偏红色调的广角镜头中，一瓶蛇酒被置于中心，主人公佐藤孟江[3]则坐于画面左侧，她正不知向谁叙述着蛇酒的美味之处，画面前方飘着来源不明的烟。下一个镜头，摄影机对准蛇酒并慢慢推进，直到我们看清死蛇毫无生气的左眼（图3）。画面剪切至孟江的左眼（她的右眼被蛇酒遮挡），同时，她的眼镜镜片又让人联想起囚禁死蛇的酒瓶玻璃（图4）。蛇酒被移开后，画面变为孟江与丈夫浩六的手部特写，镜头上移后拉后固定，佐藤夫妇并排安坐。这个场景中，不论是摄影（广角镜头）、剪辑（蛇眼与人眼的蒙太奇）、还是色调（诡异的红色）等都突出了强烈的人工痕迹，这绝非一个常规的纪录片场景，不含任何“自然”与“真实”的暗示。哪怕下一个场景便回归常见的纪录片手法——用历史影像与新闻片段简介了人物与时代背景，却依然无法拂拭开场带来的冲击。

值得注意的是，这一“人工感”极重的开场与电影中盘充满“纪实感”的场景相映成趣。东方美食学院院长刘广伟为了说服佐藤夫妇接受自己的东京连锁店计划，邀他们去豪华昂贵的新鲁菜餐厅体会中国当今的“新风”。从车上到店内的这段距离，刘广伟向夫妇俩介绍餐厅，几乎句句不离营业额，讽刺的是，与此同时，店内嘈杂的电子音乐涌向了甚至还未踏入店门的一行人。更有趣的是，入店后，李缨没有将镜头对准他的主人公们，而是选择凝视被养殖在水槽中的动物（虽然我们始终可以听到说着普通话的刘广伟与用日语对话的佐藤夫妇，以及那刺耳的乐声）。在一连串水中世界的镜头后，海龟占据了我们的视线并望向镜头，镜头上移并后拉，孟江入画并说：“海龟的刺身很好吃吧”。她局促不安地张望四周（其间也数度瞥向镜头），然而周围没有一个人回应

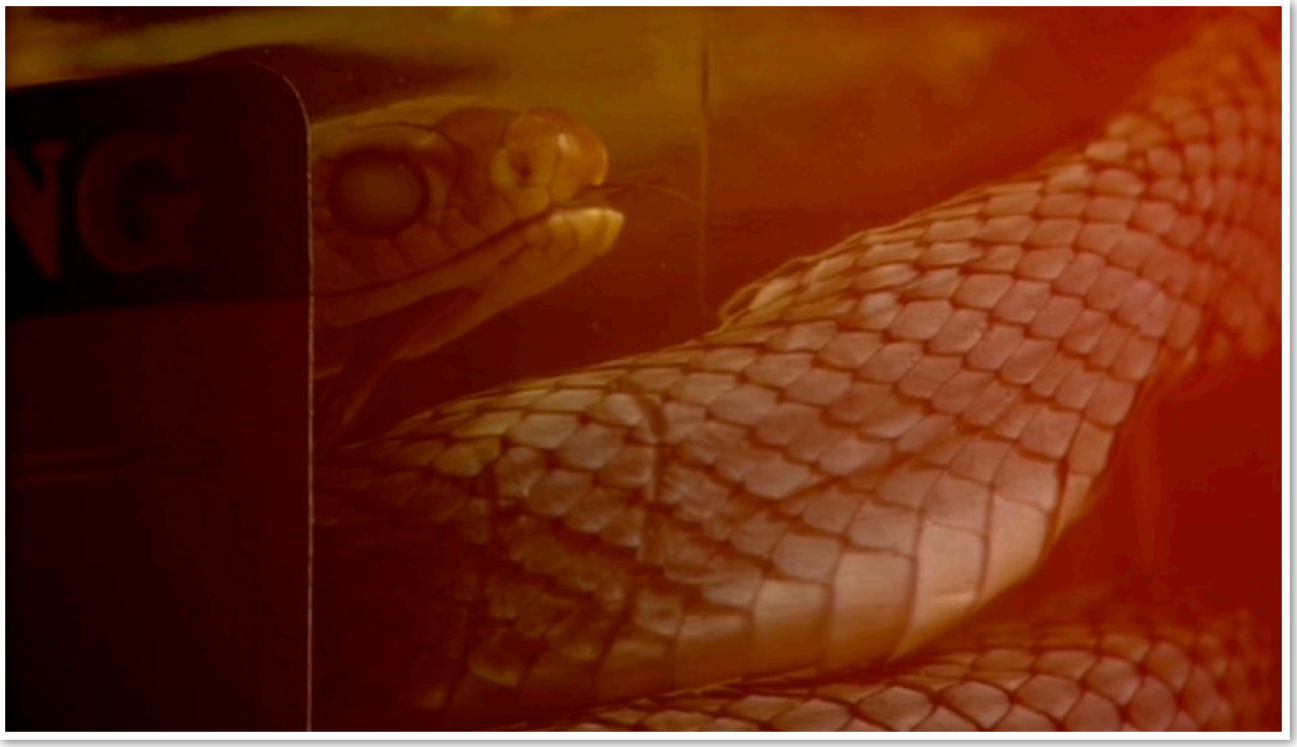


图3：蛇酒特写，截图来自《味》

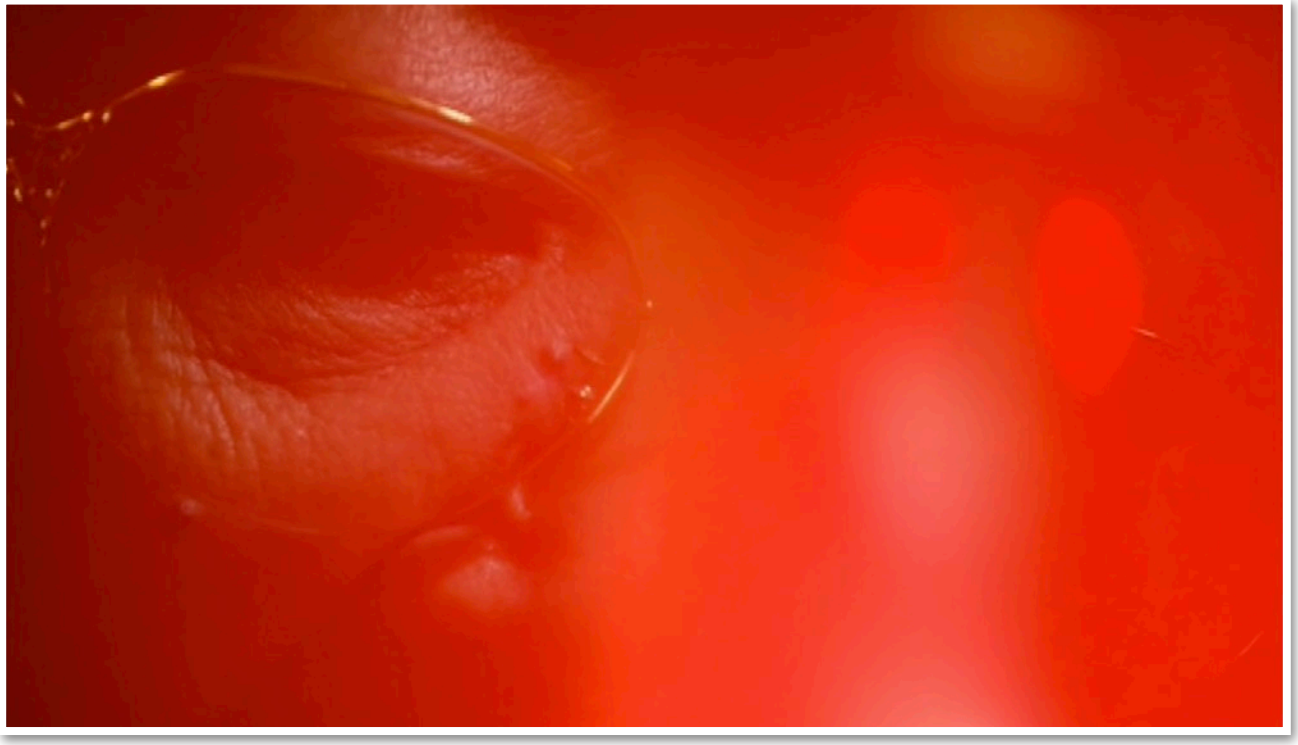


图4：佐藤孟江特写，截图来自《味》

她，随着一行人的移动，镜头后退，我们看到水槽上贴了两行红色的大字："仅供观赏，不可食用"。毫无疑问，在这个移动镜头中，受困于水槽的海龟与受困于新鲁菜餐厅的孟江产生了紧密的联系与某种象征性的意义。对于孟江来说，蛇、鱼、龟等动物都是食材，然而对刘广伟（或许还包含以他为代表的许多中国餐饮业商人）而言，这些都是观赏品。正如孟江追逐的梦想是精进传统鲁菜的"味"，而刘广伟只希望她作为一块招牌、一个噱头、一颗仅供观赏的"活化石"——刘广伟在片中屡屡用这个词形容孟江——为他所用，他不在乎"味"，

图5：刈谷直治老人于锻造厂挥剑，截图来自《靖国YASUKUNI》

只在乎“形”，以及“形”能吸引的“金”。开场的异化空间与异化身体所带来的被摄体之间（孟江与蛇）的联结，在“纪实性”的场景中获得重复与延伸（孟江与龟），从而使得异质性侵染“现实”，增幅了现实中的荒诞感。

从异化空间到“现实”

《2H》与《味》中异化空间的另一功能，就是为主人公们构建一个安全的、无菌的、与世隔绝的世外桃源，无论时代如何日新月异，环境如何纷扰嘈杂，在这真空地带之中，时间与空间都是凝滞不前的，身处其中的、被异化的身体也无需顺应外界的变化。正因此，马晋三能够蛰伏于自己的小公寓重复千篇一律的“无聊”生活，不愿改变的佐藤夫妇也得以在济南宾馆坚守古老传统的鲁菜滋味。不论是外来者入侵内部（新介绍的看护人入住马晋三家中），还是他们自己尝试走向外部（佐藤夫妇前往中国），每当他们接触外界的新鲜空气（虽然有时是他们自己寻求这种接触，比如马晋三需要陪伴，孟江则是心怀在中国开鲁菜菜馆的愿景），他们总是满怀失望、伤痕累累地回归独属于自己的异化空间。对他们而言，异化空间既是牢狱，又是城池。

而在《靖国YASUKUNI》中，异化空间又多了第三层意义——具有美化作用的保护色。影片开场展示了一个色调偏蓝的、凌乱的锻造厂内部，一名老人（刈谷直治，在影片拍摄时是最后一位制造靖国刀的职人）徐徐入画，以非常庄严的姿势与神态挥剑（图5）。显而易见，这一开场同李缨的前两部作品一脉相承，在最初就构建了异化的空间与异化的身体。

李缨曾在《靖国YASUKUNI》一书中写道：“几乎所有日本人都以为，当时的靖国刀和现代被认为的一样，只是作为装饰品被制造的。但是实际上，第二次世界大战时，日军是将刀作为兵器使用的。正如电影中插入的影像资料所展示的那样，当时甚至存在训练如何在战场上使用日本刀的学校，而这些对现在的日本人而言是根本无法想象的。刀，绝不是装饰品，而是战场上的兵器。”[4]在影片中盘，李缨插入两名日本军官向井敏明少尉与野田毅少尉的“百人斩竞赛”新闻，与身着军装游走在靖国神社的角色扮演者的影像，随后剪切到刈谷锻造靖国刀的场面，以及李缨和刈谷关于战场上靖国刀实际作用的讨论。这种剪辑方式无疑将刀的使用与刀的锻造联系

起来，刈谷那孤独的、封闭的、远离尘世的、作为象征被重重保护的异化空间，被猝不及防地拽入战场，而向来被视为装饰品、艺术品、象征物的军刀，也因此砍入真实的人骨、染上滚烫的鲜血。

如果说《2H》和《味》是让被摄体安于异化空间之中，那么《靖国YASUKUNI》则是把被摄体从异化空间拉出，迫使其进入残酷无情的现实。在上文提到的这段对话中，刈谷指着过去的影像资料告诉李缨，每一把军刀在上战场前都用一种绑上好几层湿稻草的青竹测试过，因为青竹的质感就像是人骨。在影片的结尾，我们看到军刀实战训练与日本军砍杀平民的一系列历史影像。由此，靖国刀（及其所象征的一切）的美化伪装同湿稻草一起被撕碎。测试刀是否锋利的青竹稻草化为骨肉，作为艺术品/象征物的靖国刀化为杀人兵器，一生只做一件事的职人（不论是有意还是无意）成为战争协助者。当然，这不是针对刈谷的批判，而是将矛头直指影响这一代人、潜伏于其背后的意识形态[5]。

总结

李缨影片中异化空间的营造，有时具有较强烈的人工痕迹，在纪录片中用这种风格化的手法也许会有不够严谨，或使作品本身失却“纪实感”之嫌。但正如上文所分析的那样，异化空间的构建、反复与应变，使得李缨在处理大历史中的小个体时，避免落入单一、老旧的俗套与陈规，简单地交出一份狭隘的“标准答卷”，而是采用更灵活、复合的视角与方法。

注释

1 RYANG, SONIA. Introduction: between the nations: diaspora and Koreans in Japan[C]// diaspora without homeland: being korean in japan, RYANG S. AND LIE J. (eds.), Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press. 2009.11.

2 信息译自电影制作公司龙影官网（http://www.dragonfilms.co.jp/films/2000_1.html，[R/OL]，[2020-12-25].

3 佐藤孟江从1925年至1948年一直生活在中国山东省的济南，她在青春时代所习得的传统山东料理，由于中国的文化大革命而在本土荒废（信息译自电影制作公司龙影官网：http://www.dragonfilms.co.jp/films/2003.html，[R/OL], [2020-12-25].

4 李缨.《靖国YASUKUNI》【M】.东京：朝日新闻出版，2009：Kindle版786/1919.

5 同上，Kindle版776-1919.

微缩东亚：从“越境”到和解

“East Asia” In Miniature—From Border-Crossing To Understanding

袁金泊 (YUAN Jinbo)

2009年夏天，刚拿到日本大学艺术学博士学位的任书剑凭借毕业作品《我的抒情时代》（《私の叙情的な時代》）斩获第三十一届PIA Film Festival (PFF)“企划奖”(“企画賞”)和“技术奖”(“技術賞”)两项大奖。在之后的放映环节，影片亦广受好评，连续在名古屋和福冈获得两座由观众票选的“观众奖”（“観客賞”）。作为PFF成立31年来首部由中国青年导演创作入围并获奖的影片，《我的抒情时代》成绩斐然。

PFF作为日本创办最久的电影节，自1977年成立以来，已经成为向日本电影界“输出导演生力军”的主要基地之一——园子温 (Sono Sion)、石井岳龙（Ishii Gakuryu）、犬童一心（Inudou Isshin）、黑泽清（Kurosawa Kiyoshi）、石井裕也（Ishii Yuya）等许多优秀导演年轻时都曾在PFF崭露头角，或因得到PFF资助而得已完成自己的早期作品[1]。PFF对自己的目标定位是“展示和发现正在崛起的独立电影人才和创新的纪实作品” [2]，而作为一部由旅日中国人留学生拍摄的影片，《我的抒情时代》的获奖在当时似乎为“独立越境电影”（independent border-crossing film）带来了新的希望。

“越境”与“边界”

将《我的抒情时代》看作是一部“独立越境电影”,首先是因为，这部耗资800万日元的电影，制作经费全部由导演任书剑自己承担。1998年，在南京大学读完本科并获得文学学士学位的任书剑前往日本留学，一心想要攻读电影专业，却发现日本的电影学硕士入学必须要提交个人作品，而90年代的中国，用任书剑自己话说“连DV都是奢侈品，又怎么会有机会在本科时就拍出个人作品呢”[3]。于是他放弃硕士入学计划，在2000年进入日本映画学校[4]，从基础开始学起。这一选择，为他取得后来的成绩打下了坚实的基础。

上个世纪九十年代，正是曾经被冷战冰封的世界进入“溶解”的时期：苏联解体、柏林墙倒塌、中国改革开放进程加快，南北韩开始对话，台湾同意向大陆开放……东亚各国之间也开始了更加频繁的交流和接触，然而战争的伤痛和阴影依然存在。90年代末赴日的任书剑，亲身经历了巨大的文化冲击和因为其中国人身份而带来的摩擦，以至于他将“身份问题”认为是当时“每一个在日本的中国人必须解决的首要问题”[5]。也正是出于对身份问题的思考，他将眼光投向了和自己一样的在日中国人和亚洲人，并在班主任、著名纪录片导演原一男的指导下，拍摄了讲述为了赚钱而非法滞留日本的中国家庭的纪录片。这部名为《蒲公英的岁月》（《蒲公英的歲月》）的作品，不仅获得日本映画学校第十五届“今村昌平奖”，还在2003年入展山形国际电影节，又于2010年被TBS电视台播出。成功进入日本大学艺术学攻读硕士后，他又独自一人前往朝鲜拍摄了纪录片《北朝鲜的暑假》（《北朝鮮の夏休み》，2005），这部作品同样入展山形电影节，并在TBS电视台播放，取得了当时的最高收视率。

靠着这部优秀的纪录片作品，任书剑从学校获得了200万日元的奖学金，用它购买了一台super16胶片摄影机和胶卷，在朋友办的幼儿园（也是《我的抒情时代》中出现的幼儿园）租了一间办公室，作为以后三年电影制

健谈的清洁工大婶得知赵明来自南京后，两人陷入沉默，随即对话回到谈论天气和季节的“日本式寒暄”，截图来自《我的抒情时代》。

作的工作室，其余经费则来自他读书期间为电视台和影视公司拍摄作品赚得的收入。

《我的抒情时代》（下文称作《抒情时代》）从一个21世纪初留学日本的中国年轻人的视角出发，片段式地讲述了他一年的生活、遇到的人和发生的事，远离宏大叙事，以一种缓慢、平淡的风格，见微知著地刻画和反应了在日本的亚洲人、特别是中国人因为“身份问题”而遭遇的困境与摩擦。

故事发生的东京在影片中是一个“现实空间”——来自南京的中国青年赵明、台湾的交换生女孩儿徐、非法滞留日本的不合法家庭（母亲为中国人，父亲是印尼华人）、以及赵明的韩国室友金等人在东京生活并相遇。影片中，他们各自的故乡是一个个“想象空间”——没有以具体的图像被展现，却在“话语”（discourse）中不断地出现，从而与现实空间叠加，甚至产生摩擦。比如，当健谈的清洁工大婶拉着扔垃圾的赵明不断追问他出身地是哪里时，躲不过的赵明支支吾吾地承认自己的家乡是南京。在这个电影片段中，对于赵明和出生在昭和年间[6]的日本老人而言，即使没有参加过战争，“南京”依然是一个承载着战争创伤和痛苦记忆的空间，这个“想象空间”像个硬邦邦的巨石，砸碎了现实空间的平和和对话继续的可能性，徒留尴尬与沉默。

再比如，托新世纪初日本兴起第一波“韩流”的福，初来日本时连日语都说不顺溜的韩国室友金很快找到了一个“哈韩”的日本女友凉子，他们在东京的公寓里一起讨论“韩流”杂志。对于凉子而言，曾经是日本殖民地的韩国如今或许只是一个“浪漫爱情”的发生地、一个自己喜欢的偶像生活的地方，这个浪漫的想象甚至为他们在东京的爱情打了一道柔光。“故乡”作为想象空间和东京作为现实空间的重叠与摩擦，在很大程度上推动了剧情的发展，正如PFF的评价一样，《我的抒情时代》是存在于日本社会的“东亚缩图”（東アジアの縮図）[7]。

不知是有意或无心，PFF评语忽视了本片中的另一个想象空间——西方。这个空间搭建在退休老人平井和儿子一家的对话上，说是“对话”，其实更多的是独居的平井对居住在加拿大多伦多的儿子单方面的“追寻”。他打国际长途给儿子家里，却因为儿媳不懂日语而被匆匆挂掉；为了能够和儿媳交流，一把年纪的平井去报了英语学习班；当他再次拿起电话试图用笨拙的英语和儿子交流时，依旧没有听懂电话另一头是儿子录好的答录机声音……在这样一次次的追寻中，生活着年轻而忙碌的儿子一家的加拿大，成为了这个正在衰老的日本人想要接近、却总是被隔离在外的空间，而这或许也是一次“越境”，是日本对“西方”的追寻。

此外，除了这种空间的跨越带来的文化与情感的冲突和联系之外，技术和制作上的合作也可以使本片被视作一个“越境”文本。影片由任书剑编剧和导演，日本著名音乐家巨势典子配乐，制作团队和演员来自中国大陆、香港、台湾、日本和韩国，尽管没有资本的越境融合，技术的合作依然突破了单一的民族和国家界限。

但是“身份”在电影中依然是不可跨越的界限。国家和地区之间的差异与关联不再仅仅通过地理边界来做出区隔与划分，这些差异与关联通过片中个体之间的矛盾与冲突具象地再现，影片中，生活在同一个空间中的人们就这样被硬生生地分割了开来。第一次在教授办公室里见到徐，就听见徐在向讲授表达“不喜欢中国”的赵明，本能地对这个台湾女生全无好感；在报告会上，因为讲解中国经济腾飞、“即将成为世界第二大经济体”而意气风发的赵明，更是将徐关于贫富差距和环境污染问题的提问视作是对中国的挑衅。战争的创伤和历史的痛苦，让“身份”尤其成为了留日学生和旅日华人不得不解决的一个问题。这种迫切性从严安生追溯近代中国人留日精神史时描写的第一代留学生开始，一直延续到了影片中的赵明身上——然而，《精神史》中肩负着“中体西用”重任的第一代留日学生对已经开始现代化的“东洋”环境与文化颇感自卑与惶惶不安[8]，而作为新留日青年代表的赵明，却早已学会了与日本人公事公办地谈生意，也多了与日本人吵架的底气。

如果说，赵明所面临的身份问题，部分是缘于历史问题的遗留，那么在《抒情时代》中那对非法滞留的年轻夫妇身上，“身份”则关系着最基本的生存境况。与赵明的赴日求学不同，片中名叫Ryo的男孩的印尼华人父亲和他来自中国农村的母亲赴日的唯一目的是为了赚钱。作品简单交代父亲的“海外华人”背景，在1998年印尼排华事件（又称黑色五月暴动）中被烧了房子的父亲，毫无疑问是一个无家可归的人；影片对母亲的故乡和原来的生活没有任何交代，似乎是默认了另一种流离失所——她或许像导演在《蒲公英的岁月》中拍摄的那个来自福建农村的中国女人一样，为了给国内的家人寄钱而拼命地工作，又或许早已没有家人在故乡等候。《抒情时代》中的夫妻没有日本签证，躲藏在工厂、天台楼顶和简陋的公寓中，他们的婚姻和家庭也没有法律的认可，因而，一旦这种身份被撕开，他们面临的是被逮捕和强制遣返，是一个家庭的分崩离析。

性别：国家关系的隐喻

在《东方主义》一书中，萨义德曾详细论述过后殖民主义中西方社会对东方的支配和不对等的“建构与被建构”关系[9]，而其中，性别往往被用来隐喻国家关系：西方社会和殖民者的自我建构是“男性的”（male）、“阳刚的”（masculine）；东方社会和殖民地则被建构为“女性的”（female）、“阴柔的”（feminine）[10]。

在《抒情时代》的电影文本里，国家权力关系也部分地以性别的隐喻再现。九十年代末二十一世纪初，曾经自比“亚洲领袖”的日本，在战后经济奇迹结束、泡沫经济崩溃后，进入了“失去的十年”[11]，与紧追其后、发展势头正足的中国相比，这个步入老龄化的国家在影片中也多以老人（退休的父亲、白发的教授）的形象呈现；曾经是日本殖民地的台湾，在中国与日本的较量中，毫不意外地被描绘成一个柔和甜美的青年女性；赴日求学的中国留学生赵明，是一个冷静圆融、行动力强又有着经济头脑和销售才能的青年男性。

在电影文本中的对话里，也出现了用性别来解释国家关系的明喻：一起吃饭时向赵明解释为什么同根同源的台湾要闹“独立”的徐，用“强而有力的男人”来比喻中国，用“被逼婚”的女人来比喻台湾。此外，与含蓄委婉的东方女性气质截然不同的，张扬而自信的外国女性，在东方社会文本中经常被视作一种对传统父权的威胁与挑战。暮年平井在与加拿大儿媳通电话的时候，笨拙地使用儿媳的语言——英语交流，却未被耐心对待，电话匆匆结束，留下平井垂头叹气。

在这几组关系中，国家关系的强势与弱势、文化的差异与不平等，通过性别和年龄的对比，被清晰地呈现了出来。主人公赵明的身体（健康而有肌肉线条）、生活（会自己做饭的“顾家”性格与顿顿吃泡面的韩国青年的对比）和才能（有经济头脑、独立、敢于拼搏），似乎也完全符合了中国异性恋男性的自我想象与定位。

以性别、年龄来表现不同的国家关系的设置，再结合本文之前对国族身份的强调来看，《我的抒情时代》与90年代在中国大陆热播的、第一批关注中国人海外生活的中国内地电视剧有异曲同工之处：和《新大陆》（1993）、《北京人在纽约》（1994）及其姐妹篇《上海人在东京》（1996）等作品类似，《我的抒情时代》也是以中国（异性恋）青年男性为主体，将国家身份内置（internalise）到个人身上，完成了一场对主流的国家框架和性别秩序的顺从式而不是挑战性的叙事。

语言：差异与聚合的载体

语言是本片表现身份区别和文化差异主要方式之一，在影片中，同一个主体对不同语言的切换使用，再现了生活在异国的人们的身份的流动性，这也可以被看作是一种对个人心理的切割：在课堂上和工作中，赵明[12]用日语和大家交流，这是一个完全“向外”的空间；而起着黏合影片段落、推动情节发展、表现情感作用的内心独白（大量依靠独白稍显镜头语言的稚嫩和不足），使用的是中文，对于赵明而言这是一个完全“向内”的空间；赵明和徐、和幼儿园长、以及和小朋友Ryo之间的交流，中文和日语相互穿插，这是一个处在内外之间的空间。在这个空间中，两种语言的使用，让他们既不同于日本人，也不同于在各自的家乡生活着的其他人。语言的流动，强调着他们所处的环境、文化和身份的流动。因此，对于年幼的Ryo来说，还没有学会认知身份时，他会时不时忘记自己在当时当地应该说日语还是中文。当妈妈带着他要回国的时候，赵明再三叮嘱他：“不要忘记日语，这是你的财产”，这句话或许对于Ryo而言，还需要很多时间来体会：语言作为一种记忆，承载着生命的一段时光，那也正是其他人无法复刻的、独属于Ryo的人生经历。

在日华人间双语的交流，也以一种惨痛的方式体现着他们的“他者”身份。来自印度尼西亚的华人爸爸，在为了保护妻子而与纠缠她的日本醉汉发生争执的过程中，被识破他“外人”（gaijin）身份，于是引起警察的怀疑而被抓捕、遣返回国。闹事的日本人可以大大咧咧地在街头大喊“你是外人吧”，被欺负的华人却只能落荒而逃。这里语言区分了“我们”和“他者”，而“外人”这个原本由“外国人”（gaikokujin）简化而成的词语在日语中的含义也更多地是为了强调“我们之外的人”。

另一方面，语言也起着最重要的聚合作用。赵明和邋遢的韩国舍友之间出现矛盾时，他们用日语争吵；当电视里放着日本首相参拜靖国神社的新闻时，两人又坐在地上一起用日语呼喊“靖国参拜反对”。两个身处异国的“外人”，用异国的语言建立起了类似家人的关系，日语承载着他们的分歧，也是联系他们的纽带。影片的最后，平井终于放下对英语的执念，为了去中国看Ryo母子而开始学起了中文，或许也象征着他放下了对血缘家庭的追寻，转身走向了一种更加后天的、建构性的亲缘关系，而在这种亲缘关系中，语言承担着极其重要的作用。

写到这里，我开始反思自己，我曾一度觉得电影过于拘泥于国族身份，依然属于对主流叙事的顺从，但现在看来，这部作品确实也在一定程度上探讨了身份的流动性。尤其是在和导演对话时，听到他说“这些故事确有其人”后，我忽然觉得，用2021年生活在日本的我的眼光，来批判上个世纪九十年代末中国赴日留学前辈的经历，或许过于主观了。当“睡狮”被战败和屈辱自“四千余年大梦”中敲醒以来，从1896年第一批中国留学生赴日，到现在已有一百二十多年历史了。百年留日史，每个时间阶段的赴日留学生，对于身份必定有着各自不同的体验和经历。影片中，赵明曾在课堂上意气风发地预测，“中国将在2050年成为世界第二大经济体”，现实中，这一目标早在2010年就已达成，此后又是十年已过，今日的中国青年留学日本时，又有着怎样的认知与体验呢?

说到底，就像电影的名字一样，导演对故事的讲述，其实也是对自己青年留日时光的抒情式的记录。作为一部讲述生活在日本的“外人”的故事片，电影其实涉及到了很多现实问题：非法劳工及其子女的生存和教育、从事

灰色行业的亚洲女性、东亚几个国家之间的历史问题对作为个体的人与人之间关系的影响等等。但是这些并没有被以一种激烈的方式控诉出来，而是被以一种轻描淡写的形式，克制而缓慢地表达。

正如陈光兴在《去帝国》中论述的，个人身份其实也是一种记忆。国家之间的战争、历史的伤痛，通过语言和身份嵌入个体，战争的后遗症存在于每一个人的身体、精神和人际关系之中[13]。战争和分裂的结束，或许只需要一纸政令，但是嵌入进人的内心的疤痕和阴影，却需要一代人，乃至好几代人，在日常生活中、在不断的交流里去溶解。

影片的最后，平井满怀期待地踏上了去中国寻找Ryo的路程，赵明最终喜欢上了那个让他一开始全无好感的台湾女性，经常争吵的韩国舍友也理所当然地拿出存款帮助他申请去台湾。这或许也是影片也提供的一个柔情的解决方式：不同国家的人们，在经历了冲突和摩擦以后，依靠善意最终互相理解。

注释

---

[1] 历届PFF 入选及获奖名单可参见电影节官网的“PFFアワード年別一覧”（PFF大奖历年一览表）页面，网址：https://pff.jp/jp/award/archives [2021-01-05]

[2] 有关PFF的介绍和定位，可参见PFF官网主页，网址：https://pff.jp/jp/about/[2021-01-05]另外，除了标明的地方，其余在中文、日语和英文之间的翻译都由作者本人完成，下同。

[3] 本文有关电影拍摄的幕后和任书剑本人经历，如未标明出处，皆来自作者对导演任书剑的电话访谈（2021年1月5日进行）。

[4] 日本映画学校，现为日本映画大学，“映画”即是日语中“电影”的意思。该校是日本迄今第一所只设有“电影”学科的专业性大学，也是世界代表性的电影教育机关CILECT的会员院校，而目前日本国内仅有日本映画大学，东京艺术大学，日本大学艺术学部是CILECT组织的成员院校。其前身是日本知名导演今村昌平于1975年创立的横滨放送映画学校，在1985年改名为日本映画学校，2011年正式改名为日本映画大学。

[5] 采访中任书剑对当时的回忆，为任书剑原话。

[6] 昭和作为日本年号，指的是昭和天皇在位期間，即从1926年12月25日至1989年1月7日。

[7] 具体内容，可参见PFF网页，网址：https://pff.jp/jp/collection/my-lyrical-age.html，[2021-01-05].

[8] 严安生.灵台无计逃神矢：近代中国人留日精神史[M]。北京：生活·读书·新知三联书店，2018.

[9] SAID, EDWARD W. Orientalism. [M]. Harmondsworth: Penguin, 1987.

[10] HAYNES, DOUGLAS M., and MRINALINI SINHA. Colonial masculinity: the ‘manly Englishman’ and the ‘effeminate Bengali’ in the late nineteenth century. [C]. The American historical review 105, no. 3 (2000): 909. https://doi.org/10.2307/2651845.

[11] “失去的十年”（失われた10年），指的是日本在泡沫经济崩溃后，自1991年开始到2000年代初期的长期经济不景气阶段。

[12] 该角色由一位来自香港的演员扮演，剧中实际上并没有明显突出“南京口音”。

[13] 陳光兴.去帝國：亞洲作為方法[M].台湾：行人出版社，2006.

个人与世界的冲突：季丹的《哈尔滨·回旋阶梯》(2008)与《危巢》(2011)

Ji Dan's *Spiral Staircase Of Harbin* (2008) And *When The Bough Break* (2011): The Clash Of Individuals And Worlds

闻豪 (WEN Hao)

在《哈尔滨·回旋阶梯》（2008）与《危巢》（2011）两部作品的开头，导演季丹均选择用冲突——母女/父女的口角——作为切入口来展开叙事。同时，这两部作品的故事核心也都是围绕着冲突而展开——《哈尔滨·回旋阶梯》里两组家庭的冲突分别是：不愿高考一心想要画画的女儿与希望她以学业优先的母亲两人间的冲突 [1]，以及迷恋上网的儿子与溺爱他的残疾父亲及操持家计的母亲三人间的冲突；同时，《危巢》里的父母与两女一儿五人间的关系，微妙而充满火药味。而对于家庭这个小社会单位内部潜藏的矛盾与错综复杂的权力关系的体察，让季丹的观察式纪录片摆脱了这类型常见的含蓄与冗长，达到了一种剧情片意义上的好看。而冲突的另一面，则是沉思般的空镜。季丹擅长从拍摄对象的生活空间中提取出创作的意向，辅以一种精准巧妙的穿插剪辑将其融入影片的叙事之中。本文试图围绕"冲突"、以及填补冲突段落空隙的空镜这对季丹作品的关键词出发，探讨她是如何通过冲击与静观、介入与抽离的不断切换来使其叙事得以连接起个人（这里指其摄影对象的私人生活）与世界（更普遍的社会问题）间的共同经验。结合季丹自身对纪录片创作方法的阐释与反思，笔者尝试勾勒出个人（作为电影作者的季丹）纪录世界（如何选择题材、记录对象并描绘事件）的方法与哲学。

季丹的纪录片生涯起步于日本，早在1992年学生时期她就曾陪同Asia Press的野中章弘先生去西藏、新疆等地取材。据野中回忆，虽然对于当时的大多数中国知识分子来说，西藏文化充满了异域风情，但季丹却愿意主动与当地人交流、学习藏语并跟他们一起吃住 [2]。这也使得野中后来选择把摄影机赠送给季丹，帮助她独立自主

回旋阶梯的空镜，截图来自《哈尔滨·回旋阶梯》

地开始纪录片制作的生涯 [3]。在对西藏进行了长久的记录、并联合拍摄伙伴沙青交出了《老人们》（1999）、《贡布的幸福生活》（1999）等描述当地人状况的作品后，季丹在2000年代中期开始逐渐把视野投向与自己关系更为密切的哈尔滨与北京等地。《哈尔滨·回旋阶梯》与《危巢》就是季丹这一时期的作品。

《哈尔滨·回旋阶梯》采用了穿插叙述的手法，讲述了两对家庭的日常生活与各自所面临的问题。虽说是穿插叙事，但影片结构实际非常清晰：先用三十五分钟点出了母女二人的家庭所面临的升学矛盾和内部困境，然后又用四十分钟展现另一个家庭父母子三人的生活现状和主要问题；之后分别用十至二十分钟呈现出两家庭主要冲突的爆发；最后以一个不到五分钟的人物独白（来自母女家庭的母亲）来收尾。两段在叙事结构上平行的故事由本片中最主要的空间意向“回旋阶梯”所连接，主角们行走在回旋阶梯上的场景一改家庭故事中的吵闹与喧嚣，仅由沉默的行走（时而配合人物的独白）与非叙事的自然音所呈现；而摄像机更是数次离开中心人物，转向拍摄阶梯的空镜，作为过渡。

从故事内部来说，回旋阶梯的镜头贯通了两个除了生活不易外全无相似的家庭。我们从季丹导演的访谈中了解到两家家长都曾是她的高中同学[4]。通过对两个曾经交集的个体在家庭生活中所遇到的类似却又不尽相同的困境，季丹考察了两个故事所具有的特殊性与普遍性。从叙事层面来说，游离于故事情节外的回旋阶梯空镜头表达不仅在空间上贯通了两家人，还把更多围绕着回旋阶梯所生活的居民们牵入了这个意象之中，试图指向一种能为一般民众所共享的普遍经验。有关这部作品的社会指向，我们也应该同时把影片放在其制作语境下来看——《哈尔滨·回旋阶梯》是由季丹与日本NHK电视台合作制作，并被收录于该台的电视纪录片项目《新的中国人》系列之中的[5]：回旋阶梯作为一个完美的意象——无论是朝上还是朝下，始终是离不开圆心在做绕行运动——化身成家/国的比喻，进而勾勒出了“中国人”“新”的面貌与喜怒哀乐 [6]。

提喻空间意象以指向普遍现实的手法同样出现在了季丹的另一部作品《危巢》之中。与《哈尔滨·回旋阶梯》一样，《危巢》的名字直接点明了该影片所主要呈现的空间与其想要体现的社会意象。首先，“危巢”指的是片中一家五口所居住的，位于北京郊外垃圾坑中央的板房；其次，“危巢”指的是一种普遍意义下的朝不保夕的底层经验。在影片前面的大部分时间，通过大段的人物对白（主要集中在“危巢”内）与空镜（多关注“危巢”邻近的物理空间）的交叉剪辑，导演季丹全景式地描摹出了一家五口基本的生活环境及人物性格[7]。而在最后的半个小时，通过对大年三十一气呵成的戏剧化呈现，季丹将之前埋下的伏笔汇总，淋漓尽致地刻画出了这一底层家庭中错综复杂的权力关系。在这段高潮戏中，我们了解到其实这个家庭已经在某种程度上走出了影片前半部分所表现的阴影：两个女儿虽然放弃了学业，但已经可以出去打工养活自己，儿子也顺利进入了黄冈中学学习。但这并不代表这个家庭就没有问题存在：父亲对自己绝对权威的把控（模仿首长讲话、要求儿女给自己洗脚、要求妻子剪脚趾甲等）、儿子对父亲的逆反、妻子对丈夫的怨恨、二女儿对家庭矛盾的逃避、以及大女儿试图承担起家长的角色对一切进行纠正（对父亲酒后失态进行责骂的同时，又教育弟弟要尊敬父辈）……当季丹把叙事空间压缩在这个局促而又飘摇的板房之中、并略去了之前穿插的外部空间时所产生的普遍性，是这一段戏中最难能可贵的：在这里，观众们关注的是冲突中家人身体间的张力而非人物的身份或阶级带来的苦难。对底层“他者”略带怜悯的窥探被原生家庭的普遍经验所掳获，从而使得一种跨越阶级的父权结构显形。

似有所指的静像与充满火药味的冲突戏完美融合在了季丹的影像之中，在很大程度上也反映了季丹作为导演的拍摄方法。就像季丹在“云之南”纪录影像展的采访中所阐述的那样，她对拍摄对象采取的是一种不介入，但时刻站在附近“守望”的方式[8]。这种“守望”的微妙之处在于：在《哈尔滨·回旋阶梯》与《危巢》两部影片中，季丹的摄像机在大部分时候都是客观而静态的；唯有在冲突戏中，我们明显能通过摄影机的晃动、拍摄对象直接面对摄影机的发问等桥段发现导演的主体是如何渐渐被牵入对象的世界之中。面对试图对家庭进行反抗的母亲（《哈尔滨·回旋阶梯》）与女儿（《危巢》），季丹那不介入的“守望”实际上随时处于一种等待着介入的状态：这与摄影主体咄咄逼人地通过询问拍摄对象来达到政治目的、或刻意冷漠地与拍摄对象保持距离不同，体

现了摄影主体让渡其主动性、等待被拍摄对象的主体性被调动这一姿态。这种随时等待被卷入的“守望”使得主体与对象之间的关系变得动态，也在最大程度上尊重了他者的特殊性。结合季丹从日本起步的纪录片生涯，我们不难把她的这种“守望”与日本纪录片大师小川绅介在生涯后期通过驻扎生活的方式与山形的拍摄对象们形成一种新的共同体的做法相比较。两者都强调了一种更为灵活民主的记录方式，在一定程度上消弭了记录主体与拍摄对象间的信息隔阂与权力差异。

在尊重他者的特殊性的前提下，季丹的守望仍然保留了对普遍性的期待。季丹曾说起自己在自由创作初期时去西藏拍摄《贡布的幸福生活》（1999）的初衷：“那时师范大学都是国家分配，我想在那种体制里尽可能得到自由。才进校时，老师做过调查：‘你将来的理想是什么？’ 我说：‘我想到祖国最偏远的地方去。’”[9] 拒绝体制、藐视体制的独立纪录片导演，在中国并不少见。但到了《哈尔滨·回旋阶梯》，季丹回到了自己的家乡东北，才真正摸索出了自己独特的纪录片哲学。在影片的结尾，季丹的老同学带着行李坐上离开回旋阶梯的车，背景响起独白：“我和女儿说等你考完大学，我一定要离开你们两个一段时间。然后我买张票，（中略）也许我上西双版纳，也许上西藏。一定一定让我的生命里有段日子是属于我自己，（中略）但可能有一天我又会回来。”当季丹通过影像正视她自己曾怜悯甚至藐视过的[10]、被困在小城里的同学在某种意义上与她享有同一种想象与（未必共时的）经验时，这种普遍的他者性让对象穿透了主体，进而使得一种留有自反空间的共情成为可能。

注释

1 这个家庭的父亲因为经济犯罪陷入了牢狱之灾，主人公妻子一直为证明其清白而奔波。

2 土屋昌明. “中国独立记录影像与日本的不解之缘—与日本媒体工作者野中章弘的一次纵深谈” [J]. 《华语独立影像观察》2020年第一期（即将出版）.

3 同上。

4 见解明明、遠藤暁子. “纪录片制作是一场修行”. [2020-01-07] https://www.yidff.jp/interviews/2009/09i059.html [EB/OL].

5 像许多2010年前的电视节目一样，该系列的信息已经从官网上被撤下。综合网络上残留下的一些蛛丝马迹，我们可以知道该项目还同时赞助并收录了如郭静/柯丁丁的《上海城市男孩的忧郁》（2007）以及杨荔钠的《一起跳舞》（2006）等作品。而在这系列之中，《哈尔滨·回旋阶梯》因在2009年山形国际纪录片电影节的“亚洲千波万波”单元上夺得了特别奖，从而在纪录片史上留下了更深的痕迹。

6 笔者在此无意概括化中国人与中国人的经验，仅从该电视纪录片的主题角度出发赞赏影片对主题的精准把握。

7 这家原来有六口人，只不过大姐已在多年前失踪。

8 见“季丹与沙青：把死神引上歧途”. [2020-01-07] https://www.docin.com/p-190654646.html [EB/OL]. 随着云之南纪录影像展的停办，该文章的原出处与作者已无处可寻，我们只能根据采访当中的蛛丝马迹猜测该访问发生于季丹带着《危巢》参加第五届云之南纪录影像展的2011年。

9 同上。

10 见解明明、遠藤暁子. “纪录片制作是一场修行”. [2020-01-07]. https://www.yidff.jp/interviews/2009/09i059.html [EB/OL].

“做鬼也要讨回公道”
——从《渴望阳光》(2015)看“慰安妇”问题和回应的责任

‘My Spirit Will Keep Fighting For Justice’—The ‘Comfort Women’ Issue And The Responsibility To Respond In *Give Me The Sun* (2015)

福永玄弥(FUKUNAGA Genya)

导言

“慰安妇问题是不愿接受日本道歉的韩国的问题”

“根本没有强制抓人的证据”

“也许日军确实曾犯下暴行，但这与我们无关”

“老师的讲义偏袒被害者，缺乏客观性”

这些都是我收到过的学生反馈。我在东京与首都圈内的多所大学担任性与性别（gender/sexuality）课程的教学工作。这是一门包含十五次讲座，持续五个月的课程，内容涉及女性主义和酷儿运动历史、现代家庭和照护工作、性工作、色情文化、性暴力与性侵害、同性恋与跨性别、性教育、“慰安妇”问题等众多议题。一般来说，这些课程我都可以在一次讲座中讲完，但是在慰安妇问题上我却花掉了三次讲座的时间。过程中我使用了丰富的影像和摄影资料，带着万分的小心在“慰安妇”议题上投入了非常多精力。

但即便如此，学生们对“慰安妇”问题的理解依然相当有限。一个学期之后，面对女性和同性恋者、跨性别者，学生们终于可以设身处地地想象这些少数人群面临的来自社会的不公、歧视和暴力。但到了“慰安妇”问题，学生们就会像文头的引用一样，站在维护日本政府（国家）的立场上强调“问题解决不了是反日的韩国的错”或“根本没有证据证明强行抓人存在”等观点。

为什么这些日本大学生无法冷静地倾听“慰安妇”幸存者们的声音呢？同性恋者的人权问题和“慰安妇”问题在结构上是否不同？能够理解前者“痛苦”的学生们为什么在后者的问题上就摇身一变站在加害者的立场上，尝试为国家辩护呢？

本文将以笔者自己在日本大学教授性与性别研究课程时所面临的问题为引，参考旅日华人导演班忠义导演的纪录片《渴望阳光》（2018）对上述问题展开讨论。

从《渴望阳光》看“慰安妇”问题

2018年，美国#MeToo运动的火种蔓延到亚洲。日本也出现了用#MeToo问题重新解读慰安妇问题的实践（#慰安妇问题也是#MeToo问题）。其中最突出的观点来自于女性主义者们：“‘慰安妇’幸存女性们勇于打破沉默和禁忌，向性侵害说不！她们才是我们的先驱！”[1]。事实上，虽然日军的战争性暴力在战后日本社会并非无人知晓，但直到20世纪90年代幸存女性赴日诉讼为止，这些问题从未被当作“应该解决的问题”。在日本，慰安妇问题一直以来被认为是幸存女性的“个例受害”问题，但是遍布于亚洲各地的幸存女性们的连续诉讼清晰地证明了“慰安妇”问题是日军有组织的制度性性暴力的残忍后果，“慰安妇”问题被重构成了亟待解决的社会问题。从这个意义上来说，“慰安妇”问题毫无疑问是#MeToo运动的先驱。

纪录电影《渴望阳光》收录了侵华日军幸存“慰安妇”女性和相关人员的访谈。本片导演班忠义也是在接触了这些幸存女性的证词后才对这一问题产生了兴趣[2]。1992年，“关于日本战后赔偿的国际公听会”在东京举行，班忠义在这次公听会上被来自中国的幸存女性万爱花的证词所触动，并以此为契机展开了一系列针对中国幸存女性的志愿和调查活动。而该片正是班忠义以个人名义自1995年以来开展的长达二十年的调查活动的成果，该片向我们展现了日军性奴隶制度幸存女性们长期所处的困境。

从性与性别研究的角度来看，即便是战争期间发生的性暴力也不能被合理化为“男性的生物本能”[3]。而日军也正是依据“男性本能论”，建立性奴隶制度来鼓舞军队的士气的。这个性奴隶制度不但侵害了殖民地和入侵地区的女性身体，也暴力地剥夺了男性士兵的性欲望和性活动。也就是说，日军“慰安妇”问题并不单纯是男性士兵个人的“性暴力事件”，而是“被军事化、制度化的性暴力”，这一性暴力与女性歧视、种族歧视、阶级歧视、殖民主义、帝国主义复杂勾连，是多重歧视制度化的结果[4] / [5]。

一名侵华日军老兵曾说道：“只有玩过女人的男人才是真正的大和男儿”。而正是这样的性别规范强化了军队中的同性社交（homosocial），让低级士兵们即使违背本意也要去敲响慰安所的门[6]。在这个意义上，日军的性奴隶制度既是士兵的个人暴行，也是国家的制度性犯罪。从日军在全亚洲范围内设立的数量庞大的慰安所也能看出性暴力的组织性和系统性[7]。

然而，《渴望阳光》的中心人物万爱花却多次强调“我不是慰安妇”[8]。

> 我不是慰安妇。不管别人怎么说，我不是慰安妇。我是因为是共产党员才被（日军）抓走的。我誓死抵抗，绝不屈服。逃出来又被抓回去，被严刑拷打到失去意识，醒来后又是一轮严刑拷打。逃走了三回都被抓了回来，几次以后我的身子都不像人身子了[9]。

中国女性“不光是在慰安所，在塬上、家里，任何地方都有受害经历”。万爱花就是某天突然被日军抓走、监禁、拷问并施以性暴力的。基于万爱花和原日军老兵的证词，班忠义将日军的性奴隶制度分成了“内部”与“外部”两个层面，认为“被放入‘慰安所’的女性属于‘体制内’，而包括万爱花在内的山西省的幸存女性们则属于‘体制外’”[10]。然而万爱花对自己的受害经历却和班忠义尝试的归类方法不尽相同。万爱花在证词中强调了自己的共产党员身份，尝试将自己定位在更广大的“民间抗日英雄”的框架里，通过否定“慰安妇”身份，万爱花并不希望将自己的受害经历简化成性暴力。在这一点上，《渴望阳光》和班忠义事实上也并未完全回应万爱花的“渴望”。

日本政府对“慰安妇”问题的回应

《渴望阳光》中，多位中国幸存女性向镜头展现了日军残酷的身体、精神暴力给自己带来的无法磨灭的疤痕和身体损伤。而这些疤痕和损伤狠狠地驳斥了将“慰安妇”问题视为“陈年往事”的日本学生们的观点。幸存女性们

截自《渴望阳光》官方网站

所经历的痛苦在战争结束七十年后依然无法消解。她们参杂着愤怒、悲伤、绝望，万念俱灰的证词和表情都通过镜头生动鲜活地展现在我们面前。为了理解这些幸存女性的痛苦，我们必须先回顾日本政府对“慰安妇”问题的回应。

1991年，金学顺等三名韩国“慰安妇”幸存者要求日本政府道歉并赔偿。自此，“慰安妇”问题成为了政治论争中的重要议题。虽然日本政府在1993年“河野谈话”中承认了日军参与设立慰安所以及在强迫抓人等行为，却并未完全回应幸存女性们诸如公开道歉赔偿、承诺防止犯罪再次发生的措施（如改革教育体制或设立资料馆）等要求。1997年，历史修正主义思想开始在日本迅速扩散，一个叫做“思考日本前途和历史教育的年轻议员集会”（中川昭一任代表、安倍晋三任事务局长）的政治集团也应运而生。这一政治集团以自民党保守政治家为中心，不断地在舆论空间散播贬损幸存女性名誉、践踏她们尊严的暴力发言，引发了激烈且广泛的讨论。

日本社会与政治领域在千禧年之后同时展现出保守化倾向。不论是中央和地方政府，还是一般社会舆论中都出现了“性别反冲”（gender backlash）。这是一股对女性主义运动的反冲力量。保守派们认为女性主义是“破坏日本社会优良传统的左派势力”。而“慰安妇”问题正是绝对不能让步的“主战场”[11]。究其原因，正是因为在21世

班忠义在孟县西部地区展开调查时使用的吉普车（1996年 ©班忠义）

纪迅速发展的日本保守运动将性别平等以及对亚太战争的反思看作“自虐史观”，并加以攻击；而“慰安妇”问题恰恰处在这两者的交叉点上。

两次安倍政权（2006-07，2012-20）更是给这些保守势力提供了沃土。他们进一步主张“慰安妇问题”是中韩等“反日国家”、日本左派以及女性主义者为了贬损日本而设计出来的“宣传战”[12]。20世纪90年代开始以《正论》杂志（产经新闻社）等保守媒体发端的保守言论在21世纪初已经成为了弥散在日本社会各个角落里的“常识”，被广泛接受。

这场保守运动成功地将与“慰安妇”相关的记述从教科书中删除。而这些猖獗的保守言论占领了大众媒体的大部分版面。对于只能从电视杂志接触到政治言论的日本年轻人来说，这些保守言论就成了唯一的“真相”。在我教授的近千名学生中，大多数甚至都不知道“慰安妇”不光只有来自朝鲜半岛的女性这个简单的事实。对于这些不且不愿探究真相的这些学生来说，诸如“没有证据能够证明慰安妇是历史事实”这样的保守话语可以简单置换为自己的意见和立场。

被国家抛弃的女性们

另一方面，幸存女性们也从未放弃与日本政府的抗争。从1991年到2010年，包括韩国人、在日朝鲜人、中国人、台湾人以及荷兰人在内的幸存女性们总共提起了十次诉讼。虽然大多数判决都认定了侵害的事实，但这些幸存者女性却无一例外的败诉。败诉的理由包括“国家无应答责任”、“超过申诉期限”或者“已根据双边条约解决”等。

2000年，女性国际战犯法庭在东京召开，将东京战后审判（1946-48）中未能完成的对日军性犯罪的判决交由民间再审。这次女性国际战犯法庭最终判决日本政府应当承担国家责任，昭和裕仁天皇有罪。但是日本政府并未出席这次审判，幸存女性们的名誉和尊严也只在有限范围内得到了恢复。

班忠义长达二十年的调查活动不单从不同角度反映了日军的性奴隶制度，也揭露了“中国幸存女性”的不同层次；更点明了中国政府没有积极支援幸存女性的现实。

班忠义在2015年出版的《给无声之人以光明》（声なき人たちに光を）中，整理了日军性暴力幸存者在共产党“红区”和国民党“白区”中的不同经历。日本战败后，中国共产党建立了自己的独立政权，山西省孟县等“红区”的性暴力幸存女性得以最早公开倾诉自己的受害经历。然而，在日军占领地区以及国民党支配的“白区”中，幸存女性不但无法发声，甚至因为讲述受害经历而在社会中经历了各种各样的歧视和压迫[13]。

山西孟县河东碉堡性暴力幸存者尹林香（1996年 ©班忠义）

而事实上，共产党在获得政权之后，对待“慰安妇”问题的态度却有了本质上的变化。《渴望阳光》也拍摄了万爱花倾诉“中国政府靠不住”的情形。20世纪90年代后，“慰安妇”问题被认为是国家对女性的非人道犯罪，在国际范围内得到了广泛关注。但中国政府却担心因此“在国内人权意识高涨……非但不支持公民的战争赔偿维权，甚至对相关运动进行镇压。”结果，中国政府“从未向日本自民党政权提出过赔偿请求”[14]。

这些幸存女性承担着昔日“大日本帝国”犯下的种种罪行，却不论在日本还是中国，连她们受害的事实都无法被承认。她们夺回尊严和名誉的机会就这样被国家剥夺。用“无声之人”形容中国幸存女性，班忠义想要表达的应该正是这样的历史困境[15]。

班忠义可以以一己之力听取、收集被中国和日本两国政府抛弃了的女性的声音，不光是靠着他自己的人缘和能力，也和他来往于中日之间的生活经历有关。他这样回忆自己于1987年开始的日本留学生涯[16]。

> 1987年……我的留学应该被称作“因战争而留学”。很多中国人、日本人在战争中牺牲，而我就在这些幸存下来的（中国的）血亲和（日本）有关人员的帮助下得以赴日留学。因为自己的这份经历，我也希望能肩负着这个使命走下去。

班忠义用自己的母语中文和苦读习得的日语一直致力于建立、扩大覆盖中国受害女性、日本的支援机构以及日军老兵的关系网络。正如他自己所说：“爱国在另一个意义上其实就是在制造敌人”[17]，他没有被中国与日本的国家话语收编，而是保持着具有批判性的距离，倾听幸存女性的声音，探求着一个回应的责任。

在东京龟户市公民馆陈述证词的万爱花（1992年 ©班忠义）

回应的责任

让我们回到文头的问题。为什么大多数日本大学生无法真诚倾听“慰安妇”幸存者们的声音呢？为什么他/她们在面对“慰安妇”问题时会摇身一变为国家辩护呢？

正如本文所述，要多角度、全方面地理解日军性奴隶制度，就必须广泛地了解包括亚洲近现代史、日本殖民主义与帝国主义史，日本自21世纪以来保守派的抬头以及女性主义的全球化等综合、多元的知识体系。为什么幸存女性的告发直到20世纪90年代才成为可能？为什么在遍布亚洲各地的幸存女性中朝鲜半岛出身的女性占有压倒性的数量？为什么日本政府没能主动揭发日军性奴隶制度的全部真相？为什么“慰安妇”问题在东京审判和旧金山条约以及双边条约中被一再忽略？日本保守派多次践踏受害女性尊严和名誉的动机又是什么？为什么多数日本公民支持保守政权以及运动人士的“二次强暴”，将加害责任推回到“反日国家的韩国（与中国）”头上，并因此，在如今依然无意识地为依然存在的国家暴力背书呢？

这些问题的答案并不是通过推特或者综合性电视节目就可以轻易、免费获得的。想要探究这些问题的答案，人们只能观看为幸存女性发声的电影；或者购买关于“慰安妇”问题的学术论文或出版物。人们需要付出时间和金钱；需要主动接近那些被剥夺发言权、或者努力发声却最终被消音的女性们。只有通过这样主动的行动，我们才能知道我们平日里接触的信息是多么扭曲。

被国家抛弃的幸存女性与少数群体的声音难以到达对自己国家公民身份毫无疑问的大多数公众耳中。但也正因如此，我们更要共同为了“给无声之人以阳光”而不断奋斗。而这，也正是班忠义导演通过《渴望阳光》传递给我们的接力棒，传递给我们的回应责任。

写在最后

要对“慰安妇”幸存女性承担责任的不仅是旧日军，还有组成现代日本社会的我们。在《渴望阳光》与《我心不败》（オレの心は負けてない）[18]等处理“慰安妇”问题的电影中，受害女性们不惜脱掉衣服在镜头前展现自己伤痕累累的身体；在《渴望阳光》中，女性国际战犯法庭上陈述证词的万爱花在所有听证人面前脱下衣服展示伤疤，却因为无法承受回忆和耻辱而晕厥。

冒着晕厥的风险，顶着耻辱，这些女性也要向公众展示她们的伤口。在她们看来，自己伤痕累累的身体就是“慰安妇”这一暴力体制确实存在过的证据。而这一行为也正是这些受害女性对高举“慰安妇不是强迫”或“NO EXIST‘JUGUN’IANFU”等标语的厚颜无耻的右翼运动家们的血淋淋的控诉（这些标语和运动家们也被纪录在了《渴望阳光》之中）。而迫使她们一次又一次地不顾羞耻在人前脱衣展示的，不正是仍然无法解决“慰安妇”问题的日本人吗？日本后殖民与女性主义研究学者冈真理对探求真相的责任有过如下论述[19]：

> 证词是能够证实“事实”的“真相”的。因为证词是只有亲身经历“事实”的当事者才能陈述的。而作为“事实”不可替代的证人所陈述的证词保证了“事实”的真相。而面对坚持否认“真相”的历史修正主义者，我希望能够将这些证词摆在他们面前，并质问他们：即便如此你们还要捍卫你们的主张吗？但是，如果只有通过撕开自己伤痕累累的身体，掏出内脏的方式才能证明“事实”的“真相”的话，那该是多么残酷的事！如果即便如此，厚颜无耻的否定者仍要继续否认“事实”的话——而事实上，他们也很有可能这么做——那么我们又是否能再要求她们挖得更深，将那些只有当事人能够感知的伤痛作为证词陈述呢？到底要如何撕裂身体，如何割骨削肉；到底要如何折磨自己的身体才能陈述证词，才能描述“真相”呢？这些女性（慰安妇幸存者）又为何要靠不断唤醒痛苦来陈述证词呢？这仅仅是否定她们证词的（日本的）历史修正主义者的错吗？当然是。但战后日本社会对这些“事实”的遗忘，以及对那些历史修正主义者们否定“事实”的言论无动于衷的日本人也在迫使她们用自伤的方式一遍又一遍地陈述着证词。不仅如此，我们也对她们现在正在经历的暴力负有责任。

2001年，中国幸存女性刘面换在一所日本大学向听众说道：“老师们、同学们，请帮助我们。让我们和日本政府的官司能尽快有个公道……”而十年后的2011年，刘面换带着遗憾离开了人世。

2013年，病床上意识模糊的万爱花，用生命今生的最后一丝力气说道：

想要一个道歉……

（日本政府）应该认罪，应该低头赔罪……

我就算死了……做鬼也要个公道……

变成鬼……也要为大家讨回个公道……

把道理要回来……

死了……就没意义了……

我还要去日本告……

万爱花于2013年离世。但是，万爱花、刘面换，以及所有幸存女性的证词、每一次哀叹、啜泣，每一个表情，她们活过、存在过的证据都通过班忠义的镜头活生生地呈现在我们面前，也将这一份回应的责任展现在正在读这篇文章的你们面前。

注释

---

1 「慰安婦問題は#MeTooだ！～性暴力NO！で手をつなごう～」（慰安妇问题是#MeToo！ 联手向性暴力说No！）[2020-10-02]. http://movie-tutorial.info/2018/05/02/%E6%85%B0%E5%AE%89%E5%A9%A6%E5%95%8F%E9%A1%8C%E3%81%AFmetoo%E3%81%A0%EF%BC%81%E3%80%9C%E6%80%A7%E6%9A%B4%E5%8A%9Bno%EF%BC%81%E3%81%A7%E6%89%8B%E3%82%92%E3%81%A4%E3%81%AA%E3%81%94%E3%81%86%E3%80%9C/）

2 班忠義.《ガイサンシーとその姉妹たち》[Z]. シグロ,2007.

3 ENLOE, CYNTHIA, Maneuvers: the international politics of militarizing women's lives [M]. The University of California Press,2000.

4 山口智美・能川元一・テッサ-モーリス-スズキ・小山エミ編.《海を渡る「慰安婦」問題：右派の「歴史戦」を問う》[C]. 岩波書店,2016.

5 吉見義明.《日本軍「慰安婦」制度とは何か》[M].岩波書店,2010.

6 班忠義.《太陽がほしい》[Z]. 彩虹プロダクション,2018.

7 参考「日本軍慰安所マップ」（日军慰安所地图）wam女たちの戦争と平和資料館（Wam女性战争和平资料馆）[2020-10-02]. https://wam-peace.org/ianjo/map/.

8 班忠義.《太陽がほしい》[Z].彩虹プロダクション,2018.

9 原文日文，笔者翻译。

10 班忠義.《声なき人たちに光を：旧軍人と中国人“慰安婦”の20年間の記録》[M]. いのちのことば社,2015: 100.

11 ミキ・デザキ.《主戦場》[Z]. ノーマン・プロダクション, 2019.

12 山口智美・能川元一・テッサ-モーリス-スズキ・小山エミ編.《海を渡る「慰安婦」問題：右派の「歴史戦」を問う》[C]. 岩波書店, 2016.

13 班忠義《声なき人たちに光を：旧軍人と中国人“慰安婦”の20年間の記録》[M]. いのちのことば社, 2015.

14 班忠義.《声なき人たちに光を：旧軍人と中国人“慰安婦”の20年間の記録》[M]. いのちのことば社,2015: 72.

15 班忠義.《声なき人たちに光を：旧軍人と中国人“慰安婦”の20年間の記録》[M]. いのちのことば社,2015.

16 班忠義,《声なき人たちに光を：旧軍人と中国人“慰安婦”の20年間の記録》[M]. いのちのことば社,2015:21-22.

17 班忠義,《声なき人たちに光を：旧軍人と中国人“慰安婦”の20年間の記録》[M]. いのちのことば社,2015:30.

18 电影《我心不败》是由韩国导演安海龙执导，于2007年上映的纪录电影。电影记录了在日韩国人“慰安妇”幸存者宋神道参与日本在日韩国人“慰安妇”幸存者索赔和要求政府谢罪的运动的过程。安海龍.《オレの心は負けてない》[Z]. 在日の慰安婦裁判を支える会,2007.

19 岡真里. 出来事の現実.天野正子等編新編日本のフェミニズム2：フェミニズム理論[C] . 岩波書店,2000: 283-284.

《中国蓝》（《蝼蚁》）(2016)影评：双重生活下的中国民营企业家

China Blue (Lou Yi, 2016) Review: The Dual Lives Of A Chinese Entrepreneur

王宏斌 (WANG Hongbin)

《中国蓝：一个企业家的记录》[1]是由日本AsianComplex公司[2]制作，中国大陆独立纪录片导演马占冬拍摄的纪录片。该片曾获得第33届ATP（全日本テレビ番組製作社連盟）[3]纪录片部门优秀奖。2011年伊始，马占冬策划了以民营企业家为主题的记录片项目，持续多年拍摄并积存了大量未剪辑的素材。在导演结识日本独立制片人平野爱（Hirano Ai）后，这个项目受邀参加了2015年的TOKYO Docs[4]，获得“优秀企划奖”的同时也直接得到了日方的资金赞助，在顺利地完成素材剪辑后成为了一部中日合拍的独立纪录片。导演和制作方经过多轮艰难的协商讨论之后，纪录片按照日本电视台的播放标准被压缩在了110分钟左右，于2016年11月7日在日本NHK BS1电视台首播，并立即引起了日本观众的反响。在网络博客上，不少日本观众写下了自己的感想和评论，其中不乏“被拍摄的场景，可能发生在古今中外世界上的任何地方。但是，这部作品在物理和心理上从极近的距离来拍摄对象，这非常地新鲜且有趣[5]”这样的称赞。

纪录片讲述了当代中国西南地区颇有成就的民营搬家公司——成都蚂蚁搬家公司的老板李浪的企业日常与私人生活。导演马占冬出生于四川，在2001年开始进行纪录片的拍摄和制作，并在2006年成立了工作室，创作了《海石湾》、《五月的一天》等十余部独立纪录片。其作品忠实地展现了时代背景下中国普通大众的真实状态，这样的拍摄理念也延续到了《中国蓝》（《蝼蚁》）里。在笔者对导演的采访中，他提到了拍摄这部纪录片的初衷：“我认为当今的中国的社会阶层里，没有哪个群体像企业家那样更能代表中国，或者说在他们身上更能体现社会巨变下的状况，他们也是勾连这个社会‘上、下’的最具有代表性的群体。”(编者注：请参考同期刊登的导演访谈）也许正是因为有这样的制作初衷，公共空间和私人空间不断地来回切换成为了这部纪录片在剪辑上最大的特点。在紧凑的剪辑节奏中，马占冬的镜头跟随着李浪进入到其公共和私人生活空间——办公室、食堂、旅馆、KTV、客厅等等。在办公室等较为开放的公共空间里，身着正装处理公司的业务时，李浪时而微笑得意，时而抽烟无奈。尤其在被问到民营企业家的处境时，李浪缓慢并富有声调地讲述着大跃进、文革等历史事件对于个人的影响——在极限状态下个体为了生存而迸发出动物般的求生本能，代代相传，延续到当今时代下中国人的DNA里。固定镜头下李浪充满血性和略显疲惫的双眼，似乎也在印证这种求生本能的延续性。他们既需要通过行贿等非法方式与政府苟且与妥协，也需要在竞争激烈的市场环境下通过压榨低成本劳动力、污染环境等非常规手段减少生产成本，快速地积累个人资产走上发家致富的道路。而在纪录片的片头，凌晨七点的成都，天未完全明亮，车流涌动。李浪挤在狭小的包子店里独自一人吃着早餐，和普通上班族、学生一样穿梭在阴暗嘈杂的地下街里，在贪婪势利的外表下显露出平凡普通的一面。

在私人空间的拍摄里，作为一个成功人士，李浪在妻子和外遇之间保持着微妙的平衡。在日常的家庭生活里，李浪是一个负责任的父亲，他在街边与孩子消遣玩乐的片段也是本片唯一让笔者感到温馨的场景。与之相对的是，在另一个隐秘的巢穴里，他与情人吉吉粗暴地扭打在一起。这充满了暴力性的一幕也许让观众感到不快，但为了阻止两人吵架而走进镜头画面内的导演的身影，让这一戏剧化的场景充满了现实感。吉吉带着不满的情绪向镜头叙述自己感情生活中所遭遇到的性别歧视的对待；而另一处，李浪则饶有兴致地回忆着自己与情人的

邂逅，赞美吉吉的穿着和身材，言语中透露着男性的世俗欲望。出轨的民营企业家在两个家庭里对女性表现出截然不同的态度，这样的情节使笔者联想到中国第六代导演娄烨的《浮城谜事》（2012）——同样讲述了2010年代的中国社会里一个拥有双重家庭生活的民营企业家感情挣扎故事。但与《浮城谜事》里男主角不断地通过寻找外遇来寻找爱情所不同的是，作为激烈的市场竞争中取得成功的商人，李浪在对待外遇的态度上则显得更加的冷漠和无情。

2000年以来，随着DV等小型数码摄影机进入普通消费者市场，在中国本土出现了大量的独立影像，通过这些影像我们能真切地感受到时代背景下中国的真实样貌。借用德国社会学家乌尔里希·贝克在描述世界主义下的风险社会时所说："在官方划定的政治领域外——在商业、科学、技术实验室和私人生活中——存在着大量的活动、争论、讨价还价、欺骗、分裂、统一、爱与背叛，但是其中没有一个是按照正规政治的合法规则来行事的。"[6]。斡旋在制度和商业竞争下的商人、游走在妻子与情人之间的丈夫——双重生活下李浪的人生体验，立体地折射出经济高速发展时期中国社会诸多难以言说的问题，也凸显了个体的多重性和复杂性。作为一部大胆反映时代背景下真实人性的纪录片，《中国蓝》（《蝼蚁》）不仅在制作剪辑的层面，也在主题内容的层面跨越了国界，引起了海外观众的共鸣。

译者/编者注

[1] 纪录片的日语标题是『チャイナ・ブルー～ある企業家の記録～』，直译即"中国蓝—一个企业家的记录"。在编者与本片导演马占冬的沟通中得知，导演作为独立作者，在企划一开始就已经决定的标题实为《蝼蚁》。出于对独立作者与制作方双方的尊重，影评部分我们采用了直译的《中国蓝》，同时将《蝼蚁》放在括号中作为补充说明；在影评附上的个人采访中，我们遵照导演的采访原文和意愿使用了《蝼蚁》这个标题，并对NHK的标题也作出了说明。马占冬在本期刊发刊时，也在加紧《蝼蚁》的剪辑，成片将会与NHK的播放版本不同。

[2] AsianComplex，全称亚洲宽步传媒公司，由日本独立制片人佐藤充则和平野爱于2003年成立的日本独立纪录片制作公司，其名称的主要含义是"作为一个亚洲人用复眼看世界描写现实"。详情可参考该公司的主页,[2020-12-25].http://asi-com.com/index.html.

[3] ATP（全日本テレビ番組製作社連盟），全称Association of All Japan TV Program Production Companies,成立于1982年，是由日本主要的电视节目制作公司组建的团体，通过电视制作人材的培养，优秀电视节目的表彰等途径致力于提高电视节目的质量的同时，也积极地开展海外的国际合作项目。具体详情可参考联盟主页,[2020-12-25].http://www.atp.or.jp/about/summary.php。

[4] Tokyo Docs成立于2011年，是由日本非营利活动法人成立的旨在支持包括纪录片的国际联合制作的国际支援项目。具体详情可参考项目主页，[2020-12-25].https://org.tokyodocs.jp.

[5] 原文的中文由作者翻译。详细的感想和评论可参考以下网址，[2020-12-25].https://blog.goo.ne.jp/take16bb/e/f1fffe2f003356172255a6119f470cba.

[6] （德）乌尔里希·贝克著，吴英姿、孙淑敏译，世界风险社会[M]，南京大学出版社，2004年，120页。

“人人如蝼蚁一样活着”
——《蝼蚁》导演马占冬线上采访[1]

“Everybody Lives As Humble As An Ant"
--An Online Interview With Filmmaker Ma Zhandong

访问者：王宏斌 (WANG Hongbin)

王宏斌（下文略称“王”）：首先，关于这部纪录片的企划，你选择拍摄民营企业家的题材的初衷是什么？

马占冬（文中略称“马”）：开始我计划是想拍摄一部有关农民工二代的故事（就是那些在城市生长，即融入不到城市，也回不去农村的年轻一代）。在寻找这个群体的过程中，我在一个社区书店里认识了李浪，我们都经常去这家小书店。作为一个搬家公司的老板，他也是一个好的观察对象。在沟通交往的过程中，他很爽快地同意了我的拍摄计划。但在沟通的过程中发现李总是个很有意思的人，他的企业家身份也让我更感兴趣，因为我认为当今中国的社会阶层里，没有那个群体像企业家那样更代表中国，或者说在他们身上更能体现中国改革开放后几代中国人在社会巨变下的状况，他们也是勾连这个社会 “上、下”（社会阶层）的最具代表性的群体。当我提出想拍摄他时，我也没想到他居然爽快地答应了。片子开始的设想是（同时发展）两条线，一条是李总，二是农民工 。但我很快放弃了第二条线，我觉得那样对比太强，刻意。于是就只拍摄李总，这个机会难得。（而他）也是我一直想拍摄的一个群体。之前有过这样的计划都没实现。所以《蝼蚁》就诞生了，从2011年冬天到2014上半年连续拍摄之后，2016 、2017 、2018期间也有过断断续续的拍摄。

王：导演刚才提到了中国改革开放以后的社会阶层。在你这部纪录片里，李浪在谈到企业发展时，特有提到文革时期那种极限状态下人的求生本能延续到了当今社会竞争里。同时，李浪把情人看作物品般随意殴打，这样的场景显得十分暴力。人的求生本能和暴力性体现否是导演所说的一种勾连社会“上、下”群体的体现呢？

马：我说的“勾连”是指中国企业家处在社会的一个 “中间”（阶层）。他们这个群体既与社会“下层”广泛接触、共生；也深入社会顶层合谋、腾挪。在当下的语境里，无论是文化精英还是政客，都没有一个群体如他们那样深深地“懂”得这个社会与国家。尤其是那些民营企业家很多人，他们的创业史就是这个国家的发展史。他们个人的特质与企业历程，都能立体地勾勒这个国家巨变下的社会状况。

人有很多面向，我们都有善与恶的一面。一部纪录片并不能提供一个完整的、绝对的价值判断。如果看过《蝼蚁》的观众能对片中的人物有复杂的感受，不是简单的从好与坏的理解，这是我的初衷。（这样的理解）也更符合人的定义吧。在没有法律公正的判决外，现实生活的人往往更加复杂，难以（用单纯的）好与坏去区分。我们所有的艺术终其根本，都是反映我们身处时代之下的人，并反映自身周遭世界，以及对那些爱恨情仇、欲望、困惑、理想受挫中的人性进行揭示与反省。这些故事与道理，基本都被前人讲过了，甚至成为经典，并没有答案，或者说每一代人都有自己的答案。人类不断重复这些问题老生常谈地去叙事。不然，像我们这些人，干什么呢？

王：在与被采访人李浪沟通的时候是怎样一种状态呢？因为有一些镜头似乎会让人觉得有些不快，比如有在屋子里殴打的固定镜头。

马：关于那个两个人冲突的镜头……当时的情况是他们吵架后，我与李离开了他家，回到他的暂住地。我和李在房间内聊天，机器架在那，在拍李。吉吉是中途寻来，我们都不知道她会找来。过程中两人又吵了起来，都很冲动，也涉及到他们的一些私事，我就匆忙退到房间外面离开了，没有关机。我在外面大概10多分钟进去，想关机结束拍摄，劝他们结束吵架。我进去时其实不知发生了什么，我当时站在那里挺尴尬……在犹豫是继续拍还是停止的时候，他们就打起来了。

也是后期剪辑时我才知道打架是如何发生的。仔细听，那段声音有问题——就是李的声音大些，是之前只有我和他，我在拍摄他时戴的是领夹麦克风，后来发生的事谁也没想到。之前吵架的过程很长，我进屋的镜头也减掉了。之所以我仍然用了这段，没有更多的犹豫（当然一些吵架的话减掉了）是因为我觉得这一行为过程能反映李的另一面。

王：看完这部纪录片作为观众的我联想到了一些明清时期的世俗小说，比如《三言二拍》，里面记录了大量的商人经商过程与婚外情这样的私人故事。导演如何看待当今高速发展的中国社会下的个体?

马：有关如何看待今日中国的个体的问题……国人从没有像今天这样分裂，在一个否认普世价值观的社会里，任何一个阶层都难以形成一个基本的共识。它取决于你站在什么价值观上，在什么社会立场上。它取决于你要评判的人和事与自己的亲疏、利害关系上——这就是我们的生存环境。我们习惯用复杂性扭曲、混淆一些现代文明社会里一些基本的认知。片子叫《蝼蚁》就是说当下中国社会里的人他们无论贫富、有无权利都没有安全感。某种意义上，比如在有尊严的活法面前，人人如蝼蚁一样活着。每一个人都在时代的洪流中被动、主动地努力适应这个社会，当所有的社会资源集中在制度性的框架内时，“社会”这个机器就会挤压并让所有人变形。无论是那些与时代共舞的人，还是主动拒绝的(人)，我们都很难在个体身上看到一个完整的人。片中涉及他们的爱情、婚姻观等这一最个人化的情感的体现，你能从中看到我们社会中一个群体的价值观如何变化的，这就是我为什么放了很大篇幅展现他们之间的感情变化的原因。人，是最好的表现社会属性的载体。

王：关于这部纪录片的共同制作的过程，在后期制作的过程里与日方制作人有意见的不统一，这些不统一主要是集中于哪一些制作领域呢？导演在共同制作之前已经拍好了大量素材，最终呈现的一个半小时左右的纪录片是否是导演理想的版本?

马：不统一主要体现在对影像的理解不同，以及电视台和一个独立制作者之间的不同。日方需要明确很多信息，比如某一个出现的人物，要交代身份甚至年龄；而我认为这个偶然出现的人物并不影响剧情，对影片发展也没帮助，不需要面面俱到。电视台概念先行，先把问题提出来，再找素材印证；我要以素材为主，拍到了就用，没拍到不用。电视台要每件事开始都交代清楚，需要不断的字幕提示；我尽量不要解释性的字幕，要影片发展，看完观众自然有自己的判断。我的习惯要讲镜头、段落间的逻辑，喜欢细节；电视台要在有限的时间讲清故事，要直接明了。电视台站在观众的角度理解影片，而我完全不想观众等等吧！

这个过程中没有谁对、谁更好的判断。（是我们之间）对影像理解的不同，工作方式的不同而已。作为一个电视机构，我完全能理解它的要求，通过工作我也认识了高效率处理影片的可能性。在合作方AsianComplex公司的帮助下我对现在呈现的部分没有感到不满意。这是一个有限制（时间、 播放方式）下的较好的结果。我也非常感谢合作方理解与容忍我。感谢他们的全力支持与帮助，（从中我）也学习到一些好的工作方法。影片的副标题以及英文名，还有开篇的我的画外音都是NHK加上去的。当然他们也尊重了我的大部分剪辑。妥协也好，相互尊重也罢。这是一个相互理解的过程，是一个工作。我希望他们也能像我一样接受现在的结果。

我拥有版权，肯定会重新剪辑这部影片。预计处理完目前手上的片子年底就开始。影片就叫《蝼蚁》，没有其它的名字。从影片本身来说它的容量应该大一些，但构架基本一致。

王：关于未来的纪录片制作，导演是否还会继续尝试共同制作呢?

马：我不拒绝共同合作。有机会我仍然愿意尝试。保持乐观的态度去学习新的经验。

2020.10.18整理

编者注释

[1] 本纪录片播出时的日语标题是『チャイナ・ブルー～ある企業家の記録～』，直译即“中国蓝—一个企业家的记录”。访谈中，导演马占冬本人所使用的标题是《蝼蚁》，这里作为访问者与编者，我们亦采用这个标题指代这部作品；同时也在导演本人知情的情况下加上了这条注解

在对话中解构差异：评“我所看见的中国”系列纪录片(2015, 2018)

‘The China That I Saw’ Documentary Series (2015, 2018): Breaking Down Differences Through Dialogue

朱永欢 (ZHU Yonghuan)

“我所看见的中国”是关强导演为富士电视台纪录片节目“NONFIX”拍摄的系列作品。NONFIX于1989年10月在富士电视台深夜2点正式开播。这档节目的创办初衷是：打破现有电视台纪录片的惯有做法。其题名由“非虚构”（原标题：ノンフィクション、non-fiction ）和“非固定” （原标题：fix「固定」）两者组合而来。

“非虚构”容易让人联想到日本第一档真正的民间电视台纪录片节目——“非虚构剧场”（ 原标题：ノンフィクション劇場、1962年日本电视台首播）。该节目的宗旨是追踪记录日本民众生活中的人情冷暖，强调创作者的作者性[1]。某种程度上“NONFIX”主张的“非虚构”也延续了这样的精神。“非固定”的意图在于打破制作上固定的观念。例如改变原播出时段所对应的题材和类型——制作者们将这档呈现社会议题的纪录节目放在了一向追求轻松娱乐风格的深夜2点档。同时纪录片创作者也在创作过程中打破了自己的预设观念。比如是枝裕和在此认识到，创作纪录片的有趣之处并非是通过影像呈现自己设想的结论，而是在拍摄的过程中不断累积自己的发现。这样的实践就是“非固定”追求的意义[2]。

综上所述，“NONFIX”鼓励创作者呈现社会现象，同时希望他们敢于表达自己的立场，并积极展示不同层面的对社会问题的认识。节目组在2014年策划的“我所看见的中国”也是如此，这个节目致力于展现当代中国社会面貌。该系列先成功策划了关强导演的第一部针对“性解放”[3]的纪录片，于是有了后来以“性、金、梦、爱、食”为主题的5部连续创作作品。

本评论将首作《风花雪月：我所看见的中国之性的解放》（原标题：風花雪月～ボクが見た祖国・性の解放～）与尾作《炊烟袅袅：我所看见的中国之食》（原标题：炊烟袅袅 ～ボク見た中国の“食”～）放在一起解读，来探析关强导演的个人风格。我注意到两部作品都带有矛盾的对话关系，这种矛盾是因不同立场构建出来的差异而产生的，它让我们看见了中国当下社会中存在的对立关系与不对称的发展状态。这种矛盾的对话关系也呈现出关强导演创作构思的变化，首作突出了一种二元的语境，尾作则在这种二元语境的基础上试图探寻更多不同的声音[4]。

《风花雪月：我所看见的中国之性的解放》：性文化对话中的两种声音

首作《风花雪月：我所看见的中国之性的解放》为关强获得了ATP（全日本电视节目制作社联盟）的优秀新人奖。ATP联盟于1982年正式成立，为促进电视台内部与外部优秀人才的通力合作起到了实质效应。在这样的环境下被策划的NONFIX，标志着电视制作节目从“地方（制作）时代”过渡到了“制片时代”。同时ATP联盟的表彰也是在鼓励为电视制作革新做出贡献的创作者们[5]。

我想通过分析这部作品中明显呈现出来的两种声音，来探讨关强导演如何对“中国的性解放”这一问题进行解构的。这两种声音建构在关强导演对两位女性的深度访谈之上。饶有趣味的是，关强导演在访谈中常常向她们抛掷一些带有预设性与引导性的问题，两位受访者通过她们的回应不断打破这层引导。换言之，镜头下的她们带

有明显的主体意识——她们对性和相关问题有明确的看法和认识——同时二者之间持有不同的立场。我认为，导演同二者的访谈中，首先以直击性别问题来探索中国当下关于性的议题，二者之间的差异构成一种矛盾的对话。我们从中可以窥见现象背后的复杂秩序。

李小姐是关强导演访谈的第一位女性，她的主张展现了一种对性爱文化的积极姿态。导演在拍摄记录广州性文化节的过程中遇到李小姐，她当天带着工作来此参观。虽然该文化节号称是关于性的文化节，但会场并没有展示应有的文化宣传，更像是贸易活动的现场。旁白强调“在中国，性得到了解放”，但这段影像却没有让我们看到性禁忌是如何被解放的。所以导演的访谈更像是对“中国的性解放”提出质疑，他通过强调性话题中的“羞耻化”问题揭露了性成为禁忌的根本原因。例如导演向李小姐抛出了这样一个问题：“交易成人玩具时和男性老板交流的时候，不会觉得别扭吗？”李小姐从个人认识及科普的角度否定了提问中的“别扭”——她以医疗为例，强调自己职业的正当性。此处言及正当性并非想对其进行褒贬，而是想强调李小姐不视性爱为禁忌，并积极讨论性爱合理性的态度。换言之，她的发言是在明确作为成人玩具售卖者，有义务有责任普及性爱观念的立场。站在性别层面来看，李小姐的言说是在对售卖成人玩具这一职业去羞耻化，也是对这一职业中长期存在的性别差异问题的一种抵抗。我认为李小姐的积极回应使其职业本身能被大家更全面地了解。

导演接着来到重庆李小姐的成人用品店，以继续这段访谈，李小姐在这段对话中站在夫妻生活的角度，就成人玩具的意义进一步进行自我主张。李小姐特别强调“夫妻伴侣之间的性生活”是将性爱文化放在大众认知中最为合理的层面进行讨论，因而成人玩具有利于增进夫妻感情。我认为，李小姐通过言说夫妻生活这种最为日常的性爱表象，来打破性的禁忌。影像中李小姐送货的情景也值得一提，其中顾客在交易平台微信上“十万火急”地催单，该行为展现出一种成人玩具的现代风貌。如果将这种现象同影片中彭晓辉教授展示的古代成人玩具图做对比的话，可以发现，成人玩具在中国性爱文化史中有很重要的位置。

成人玩具不是现代性的产物，它在现代化过程中通过自身形式和售卖方式的变化，不断放大性爱文化在人们日常生活中的接受和认识。因此我认为，对李小姐售卖成人玩具的纪录，其实是站在试图消解性别偏见的立场上，对当代中国城市中性爱文化的一种复魅式呈现。虽然影片中没有进一步讨论成人玩具的技术性问题，以及

古时候售卖成人玩具的图，截图来自《风花雪月：我所看见的中国之性的解放》

夫妻生活与婚姻伦理中的性别问题，但这段纪录的确是对“中国的性开放”给予了一定的肯定意义。与李小姐构成矛盾对话的是导演与黄小姐的访谈，后者从色情文化的角度揭示了性的权力结构下的性别问题。

关强导演来到福建夜总会准备访谈性感女团表演者黄小姐，他面对女团热舞的画面，用画外音的形式提出疑问：“随着性的解放，成为性的主人，又或是性的奴隶，谁又能清楚？”他在此强调了由性权力结构反映出来的特征，意即所谓性感舞团就是一种欲望的投射对象。从性别角度来看，这里的女性通常只能是被观看的对象，这也是一种目前阶段所有的色情文化表象。影片中的一段科普动画也强调了这一点，通过男性群体窥视电脑屏幕中穿着比基尼女性的画面，画外音解说着2013年之后色情文化传播速度随着中国互联网的发展得以增加，这与前述语境相契合。

最能体现这种色情文化表现的便是成人影像。这里借用日本影评人阿部嘉昭评论成人影像的一个观点：阿部批判了80年代后期日本成人影像逐步市场化过程中，影像拍摄角度中呈现的男性凝视问题。随着成人影像从制作技术到叙事呈现上的进步，主张“单一化美少女”的唯美成人影像出现了。通过与以往粗粝的成人影像进行对比，阿部认为这种影像制作过程中增强了女性意识的表达[6]。我认为，如果说“单一化美少女”这类成人影像对唯美气氛的强调旨在制造一种女性认同的视线，那么女性意识就是对女性欲望的正视。在关强的影像中，我们可以通过黄小姐在访谈过程中对自我意识的把握与展现认识到这一点。

黄小姐在个人采访中流露出与夜总会上的表演截然不同的姿态。当她谈及儿时的贫穷生活和父母离异、祖母重男轻女等个人经历时，镜头放大了她落泪的面庞，这样的细节凸显了一种反差，强调了她作为一个普通女性的日常性。

当她回到家乡探望亲朋好友时，这种日常性更加具体。关强导演问她：“你是喜欢这份工作的吗？”黄小姐也表达了自己的看法：“喜欢被人瞩目但不等于喜欢卖性感。我其实想要的是我不穿那么少他们也喜欢我，但他们喜欢的就是我穿那么少的样子。”她以日常对话的方式，看着镜头道出了自己的内心，这可以理解为一种正视自我欲望的表现。同时，她的阐述也说明了女性在正视自我欲望的过程中所遭遇到的多重困境，其中有来自男性凝视的压抑，还有因经济资源不平等所造成的权力剥削。可见女性正视自己的欲望需要非常大的勇气与力

镜头特写了黄小姐讲述自己经历的情景，截图来自《风花雪月：我所看见的中国之性的解放》

量。然而，在乡镇中成长的女性们因为缺乏基本认知条件，她们不仅无法正视自己的欲望，而且由于她们在生长环境中一直处于被动姿态，从而演变成一种对自我的主动压抑[7]。走出乡镇的黄小姐还要面临成为色情文化中被消费对象的风险。黄小姐的发声让我们看到的不仅是城乡都存在的性别不平等问题，还有在经济高速发展的当下中国城市与乡村之间的巨大差异。

李小姐与黄小姐之间形成的这种对话其实并非是在同一个问题上进行的对立阐释，而通过她们之间形成的二元姿态，我们看到性文化本身在历史语境下与在日常生活中广泛涵盖到诸多层面的问题；其次在这种广泛的语境里面，通过对性别视野的关注，我们才能看到所谓积极进步性与尚未被揭开的社会现象之间，囊括了个体经验的差别与人文经济发展的不对称状态。而这样的图景最终让我看到的是中国社会的复杂结构。

《炊烟袅袅：我所看见的中国之食》：饮食文化对话中的多重性

相比于首作呈现出来的二元声音，尾作对饮食文化的探讨关注了更多层次的差异，并且也揭示出当下中国社会随着经济高速发展而形成不对等状态的一种整体面貌。换言之，我们通过矛盾的对话还可以窥见到“历史变迁”的流动语境中，当下与历史的对话关系。本作分别关注饮食文化的奢侈倾向、健康营养的条件及食材的选取等三个层面的对话。我想通过对饮食的营养条件构成表现出来的矛盾对话，来具体分析当下与历史之间的联系。

关强导演通过记录两个城市截然不同的面貌，展现了不同人群对饮食的营养条件这一命题上形成的巨大差异。如果说导演到上海的纪录展现了一种高品质的生活，那么深入江西的小巷中探访民间作坊，一种拥挤忙碌且破败的景象，则实际上加剧了二者的矛盾。二者之间缺乏一种整体脉络的书写，从而让人看到的是一种显著的断裂感。但导演并没有一味地浮于表面地强调这种落差，而是在二者针对饮食健康问题所建立的对话中，让我们看到了从经济到文化认知等多层次的对照性。

当关强导演来到上海采访营养师夏小姐时，夏小姐的店里展现出来的“健康营养”，正是一种建立在高度物质基础上的现代化科技理念。当美味健康的食物变成人体所需摄入的定量标准，当烹饪方法成为家庭之中必修的课程，这些科学准则一定程度上体现出一种工业概念化的生产方式——它忽视了物质条件难以达到工业精准度

这个小巷中的露天厨房，截图来自《炊烟袅袅：我所看见的中国之食》

时，又该以何种方法追寻科学的命题。所以关强导演访谈夏小姐时会问道：“油条为什么不好？”在这个询问的过程中，较之于夏小姐科学合理的解释，更有趣的是在场所有人听到这一问题后惊呼的反应，仿佛“油条”已是不能在这里提及的食物，如同禁忌一般被彻底地否定和排除。这不正有一种因为看待事情绝对化而导致的理所当然的批评姿态吗？

转而关强导演选取了自己吃炸串的画面进行拍摄，表现出对这种科学观念的质疑。关强导演在几组对话中融入自我体验的记录影像，就像是在异质对话中融入一个必不可少的介质一般，他首先以记录的形式呈现自己的思考立场，然后再通过质疑的方式进行再发现，以此打破原立场的单一性。不过作者没有用他的主观判断在第一时间去肯定或者否定某种立场，他在融入自我立场的同时也对其进行了悬置，强调了由多种声音构建出的复杂性影像。这就是与首作最不同的地方，首作多以访谈来突显女性的自我表达。这似乎也指明了饮食文化在中国其实早已形成了多元性，只是现在我们要探讨的不是食物本身多元性的问题，而是随着饮食文化的多元化，差异背后又有着怎样的多重原因。所以导演来到位于江西某癌症专门医院附近小巷的作坊进行深入拍摄时，我们会发现导演探寻了与上述观点相反的立场，即“油条不好但为什么还有人吃”。

拥挤在这个露天厨房的人群大多是在癌症医院住院病人的家属，他们为了长期照顾病人在这里自己搭起炉子升火做饭。

影像中，一位家属声称自己做饭更加健康营养，对于他们来说也许维持生活的一顿简单饭菜就是健康饮食。当露天厨房的人们抛出“因为科技发展才导致化学加工的食物影响了人们的健康，以前的人根本不会得这些病”这样一个观点时，我们也能窥见，造就与上述夏小姐们构成矛盾对话的不只是物质条件，还有文化认知条件的不同。他们的物质基础使他们避免不了食入现在的化学加工产品，同时他们也缺乏认知全面的科学概念的条件。他们在言说中悼念着“过去”，一种他们主观想象的健康图景，现时的巨大变化加剧了他们对过去生活的思念。我认为这就是当下与历史之间产生具体的联系：乡愁情节。

对此更值得思考的是，在时代飞跃的变化中，为何这种乡愁情节构成了两者矛盾对话中的重要要素？承载过往记忆的历史语境又究竟有怎样的面貌？当关强导演深度探访一位在露天厨房为患病妻子做饭的戴先生时，他主动问及戴先生“人活着是为了什么”，从戴先生的陈述中便可窥见一二。面对镜头，戴先生苦笑地答复道：“一辈子都没有过上好日子，也不知道为什么要活着。”他简短地回忆了自己的过往，他生于59年的饥荒之中，读书时代遇上了文化大革命，工作以后又迎来了下岗潮，他人生的转折点常常与时代的历史转折相重合，个人与历史共同谱写成了他命运的断章。他的言说充满无奈，同时他自知面对历史大环境自己其实没有选择[8]。这进一步说明，当下一些人对过往的反复记忆也许并非都是因为过去的美好，也可能是因为过去的历史语境有着超越个人经历的共振性，这使得当下与历史的连接对于多数人来说的体验中还有一种失衡的焦虑性。

而无论是探讨食物的奢侈，还是食物营养问题，亦或是食材的选取，我们都能看到当历史含义成为人们述说中的记忆时，这种述说与当下构成的经济、科学理念、人文政策等矛盾关系。所以影像建构的潜在对话关系不仅反映人们不同的立场，还有历史问题遗留到当下所形成的冲突。我认为关强导演的纪录为我们展现的，正是当今中国社会高速发展的时期中呈现的，这一正在加剧的乡愁症结。而从电视台纪录片制作的层面来看，这也可以说是关强导演为我们呈现出的当今“非虚构与非固定的中国”面貌。

注释

[1] 参考丹羽美之.《日本のテレビ・ドキュメンタリー》[M].東京:東京大学出版会，2020.49—57頁.具有跨时代性意义的“非虚构剧场”由牛山纯一制作，大岛渚的《被忘却的皇军》（原名：忘れられた皇軍、1963年8月16日）,本土典昭的《水俣的人活着》（原名：水俣の子は生きている.1965年5月2日）都是经由这档节目制作出来的重要作品.

[2] 参考丹羽美之.同上.185—197頁.在这档节目中是枝裕和在这档节目中创作了《但是，在舍弃福祉的时代》（原名：しかし……ー福祉切り捨ての時代にー、1991年3月12日）,森达也创作了《“禁止播放的歌”唱歌的是谁？管制的是谁？》（原名：「放送禁止歌」～唄っているのは誰？規制するのは誰？～.1999年5月22日）.

[3] 参见オルタス网页关强介绍[2020-12-30]：https://www.ortus-japan.co.jp/voice.

[4] 另外评论者本人在对本次两部作品分析的时候，发现恰好两部作品的摄影都由大塚龙治担当完成。据了解，关强导演本人在创作这个系列的时候就非常希望和大塚龙治合作。所以这里也有必要简单介绍大塚龙治的创作经历。大塚龙治与黄骥导演北京电影学院相识相知，随后一同为日本电视台创作了多部纪录片。近年两人联合执导的纪实性剧情电影《笨鸟》以黄骥导演的亲身经历为底本再现了发生在中国乡镇女孩身上的故事。在这样一个语境前提下，我认为关强导演的这个系列的摄影风格是有助于展现导演自身的作者性的.

[5] 参考丹羽美之.同上.188頁.

[6] 阿部嘉昭.「ドキュメンタリーとしてのアダルト・ビデオ」.黒沢清・吉見俊哉・四方田犬彦・李鳳宇編.《日本映画は生きている第7巻：踏み越えるドキュメンタリー》[C].東京：岩波書店,2012.205–209頁.

[7] 关于这一点，令人联想到本片摄影师大塚龙治和黄骥导演合作完成的电影《笨鸟》（2017）中对乡镇留守女孩议题的探讨。《笨鸟》根据黄骥导演的亲身经历改编，它关注了生活在乡镇环境中的一位女孩在经历过犯罪与性暴力后的成长故事。电影展现出在当今网络科技发展与乡村资源贫瘠的冲突之下，女孩（们）的一种迷茫与失语状态。少女持久的沉默，仿佛就是对当今中国乡镇女孩在性关系中不自知地被诱导并被剥削后不知所措的真实写照.

[8] 实际上对戴先生进行深度访谈的过程中，我发现本作有一个细节上的疏忽，就是画外音的旁白对一种食材进行了错误的翻译。这个错误的翻译发生在关强导演对戴先生到菜市场买菜的情景进行了记录。戴先生在菜市场挑选鳝鱼的过程中，字幕旁白将鳝鱼误译为了鳗鱼。鳗鱼和鳝鱼不是同一种鱼。而这一点在翻译过程中被忽视了，这个失误使文本呈现出一定的矛盾性，因而也使得这个片段增加了原影像中没有的讽刺性。在处理鳝鱼的特写镜头中，随着众人围观的嬉闹声，画面中一只活鳝鱼被直接用刀剖开，在它抖动的身躯的画面中，卖主的画外音替它阐释着“它还不想死”。虽然这个镜头并没有过于血淋淋，但恰是这冷静的画外音与人们清晰的哄笑声，给画面带来了一种讽刺意味。联系鳝鱼本身的生命状态来看，它终其一身在小溪的淤泥中度过，在成为食物之前还在倔强挣扎，有着对活命最原始的反应。我认为这里用特写镜头强调出的讽刺性，是与戴先生随后自嘲生活的这番话有一定呼应与共鸣的.

[9] 在完成本评论的过程中得到了名古屋大学人文学研究科在读博士罗霄怡的大力协助，特此鸣谢.

走出了柜子是否就走进了阳光：从纪录电影《出柜》（2019）看出柜政治与出柜经验

Out Of The Closet And Into The Sun?: The Politics And Experiences Of Coming Out In *Coming Out* (2019)

郭立夫(GUO Lifu)

导言

我是一名性少数者。2012年我加入了北京同志中心，成为了性少数公益事业的一份子。将近一年的志愿者工作，让我对自己的性倾向有了新的认知，也对中国性少数者的生存状态有了更客观全面的了解。各种形式的歧视依然存在，同性恋扭转治疗依然猖獗。2013年我下定决心趁春节假期向家人出柜。

然而，造化弄人。2013年10月我父亲因为脑出血骤然离世。从接到母亲急切的电话到亲眼看着父亲在昏迷状态下留下最后一滴眼泪只经过了三天。一周后，我的外公也因为癌症去世。失去了自己得以依赖的两个男人，母亲陷入了深深的绝望。我背着光，看着母亲默默哭泣的剪影，咽下了出柜的欲望。

那之后，母亲在众多亲戚好友的支援下渐渐恢复了精神。期间，我经常带着我的男友一同回家探望，虽然没有直接说明我们之间的关系，但我们同吃同住，双入双出，母亲也都看在眼里。回北京的高铁站，母亲握着男友的手，哭着给了他一个大大的拥抱。那之后，母亲甚至打电话向我炫耀她又帮我挡掉了多少相亲。我从来没有出柜，却得到了母亲的默许。

《出柜》(2019)的开场，谷超在墓地祭拜母亲，决心向父亲出柜的场景在我看来只能用五味杂陈来形容[1]。我深深理解谷超想要出柜的欲望，但也同时为他作出的这个选择感到担忧。我承认，我没有直接出柜也许是在尝试冠冕堂皇地用“不想伤害母亲” 搪塞所谓“不敢面对的懦弱”。也正因为我的亲身经历，看到谷超准备直接出柜的画面时，我切身感受到了他的紧张。

但另一方面，通过镜头，我觉得我正在直窥谷超的伤口，在亲手挖出谷超和父亲心里深埋的荆棘。我为此感到担忧、羞愧。我直接看到了本应属于谷超私人生活的他和父亲之间复杂的关系，以及出柜给两人同时带来的伤痛。我看到了深夜听到父亲啜泣，本来应该因为出柜得到解放的谷超却陷入了更深的挣扎。这部电影的开场就让我心惊肉跳。我们除了出柜，真的就没有任何办法了吗？

1. 作为政治策略的“出柜”

要解决这个问题，我们要先看看性少数者为什么要出柜。“出柜”是一个基于西方文化的词汇。橱柜代表着秘密，隐私；而走出橱柜顾名思义就是将隐私拿出来给别人看，这是一种揭露、展示的行为，往往伴随着当事者自己的伤痛[2]。

出柜后的谷超与父亲，截图来自《出柜》（©2019 Temjin）

“出柜”是同性恋运动最重要的政治策略之一。在主流社会对同性恋者视而不见的背景下，一些同性恋者主动公开自己的身份，将本应属于私事的“性”带到公共话语空间中，通过主动分享自己的性倾向和性经验搅乱公共话语空间“不谈私事”的既定规范。这也和第二波女性主义运动宣扬的“个人的就是政治的”不谋而合。通过出柜，同性恋者向主流社会宣告：“同性恋是真实存在的！”“我们就在这里！”仿佛只有先出现在公共空间里，只有先现身，才有说话的资格。

影片《出柜》在开头引用的统计学数据就是这个政治策略最直观的体现。“中国的LGBT人口约7000万。”这句话不具备任何统计学意义。首先，无论用任何方法，性少数群体的总数是不可能被确定的。因为这是普遍被认为的“私事”，被访者回答的真实性无从考证。另外，并不是所有人都将性倾向、性行为等同于身份认同，进行同性间性行为并不代表认可自己的同性恋身份，事实上，很多异性恋者也会进行同性性行为[3]。最后，中国全国人口的普查从实践意义上来说，没有政府的支持几乎是不可能的。

这个数据是因为李银河的《他们的世界》[4]以及《同性恋亚文化》[5]而在中国人所周知的。李银河的数据来源于《金赛性学报告》[6]。而金赛性学报告只测量了美国男性中发生同性性行为的比率。有过同性性行为并不等于是同性恋；美国20世纪4、50年代的调查数据也无法应用在现代中国；而男性的性行为也无法用来代替女性的性行为，更无从谈及包括双性恋和跨性别的所谓“LGBT”了。李银河使用这个数据的目的是为了阐明自己的研究意义。毕竟在90年代，同性恋这个听起来没什么社会意义的话题，如果不牵扯上数量庞大的社会群体是很难得到出版机会的。因此，李银河只是用这个数据来策略性地争取发言的合法性。

但即便如此，因为有了学者的加持，7000万这个数据也成了之后同志运动重要的话术之一。例如，北京同志中心就不断在自己的出版物和公开发言中以这个数据为依据，强调同性恋人群的庞大及其权利和生存问题的重要性。这个策略的目的在于告诉主流社会：“有这么多的同性恋活在黑暗之中。”数字越大，震撼就越大，创造社会变革的可能性和合理性也就越高。

LGBT 组织就像灯塔，在海浪的击打中坚挺，为每一叶迷失的孤舟照亮回家的路。

我们都或多或少地沐浴在灯塔的光亮下
可是对于灯塔的前世今生
我们又了解多少呢?
国内LGBT草根组织何时萌芽？如何发展?
是谁？在何时？在何地？做了什么？改变了中国 7000 万 LGBT者的生活。

北京同志中心主办的自媒体“北同文化”中的“7000万”叙事，截图来自于"北京同志中心是怎么成立的：LGBT草根组织的萌芽和兴起"[OL]. 北同文化. 2020-8-6: https://wemp.app/posts/ae352e87-7b9a-4bdf-aaa7-7257b6ab3283

但是随着时代的变迁，同志公益机构也渐渐放弃使用7000万这个本质上并不适合中国的数据，改为测量同志人群的“出柜率”。出柜率越高，主流文化对性少数者的接受度也就越高。相反，出柜率越低，主流社会就越排斥性少数者，社会就越需要改变。然而，对于社会运动来说，只要基于性倾向和性别认同的歧视存在，运动参与者们就不会轻易公开“乐观”的数字。因为他们的目的就是为了推动社会的变革。而变革是需要“问题”的。从这个意义上讲，出柜、现身对于推动平权来说是至关重要的。这些数据的应用不应该被解读成误用，也不该被解读成真实状况，而应该被解读成一种政治、话语策略。

然而遗憾的是，我们在电影《出柜》中只能看到仿佛真实存在的“7000万”庞大的LGBT群体。如果电影《出柜》，像当今的同志运动一样，将这个数据作为一种号召社会变革的话语策略，那么这一策略在电影中又是如何被实践的呢?

这就牵扯到出柜的另一层含义了。那就是我接下来将要展开的“作为生活经验的出柜”。通过本文的论述，我强调电影《出柜》，或现代“出柜”话语亟需突破的陷阱就是如何处理“作为政治策略的出柜”与“作为生活经验的出柜”之间复杂的、交织并存、甚至时而互相矛盾的关系。

2. 作为生活经验的“出柜”

电影《出柜》讲述了两个不同的出柜故事。谷超在母亲去世后，决定向父亲表明真实的自己，在餐桌上向父亲出柜。父亲一边坚持“只要你愿意，没有什么（指同性恋）是改变不了的”，又一边强调：“再怎么样，他也是我的儿子。”虽然之后哭泣了一夜，但还是慢慢接受了谷超的同性恋身份。

而另一边，拉拉陈安安的出柜故事就充满了冲突。19岁时向单亲母亲出柜，但母亲却多次以自杀相逼。每次母亲造访陈安安和女友在上海的住所之前，陈安安都要将和女友的亲密照片藏起来。关于陈安安和母亲的出柜冲突，电影着重描述了一次同性恋亲友会举办的活动上母女二人的“辩论” [7]。陈安安母亲不断坚持：“女孩子不结婚怎么办？”“是同性恋，我很丢脸”等观点，显得顽固、偏执，又保守。说不过母亲的陈安安最终露出了疲累且绝望的神情，放弃了辩论。

北京同志中心与北京大学社会学系、联合国发展署联合发布的《中国性少数群体生存状况》（年份不详）中关于出柜的数据（笔者拍摄）

这两个故事乍看之下都非常生活化。其中出柜最重要的理由被描述成“做真实的自己”。而电影也重点描述了这些人在“做真实自己”的路上遇到的障碍：来自父母的、亲戚的催婚，老家的人际关系等。这样的个人叙事最大的特点以及最大的功效就是可以尽可能地远离政治，并且最大程度地，情真意切地展现出同性恋者生活的“困难”和“痛苦”。

然而这个困难和痛苦到底是否来自以父母催婚为代表的中国传统价值观呢？谷超的姑姑和陈安安的母亲不约而同地给出了同一个理由：“现在这个时代不合适，周围环境没法接受。”如果是作为政治策略的出柜，那么这些来自父母的反对不堪一击。正像电影中亲友会的工作人员何凤兰说的：“我们不争取，社会怎么能够改变？”

但是，我又不得不思考，对于作为生活经验的出柜来说，谷超姑姑和陈安安母亲的担忧并非毫无道理。出柜从来就不是一蹴而就的。它可能出现在家族聚会的餐桌上，可能出现在公司午餐期间，也可能出现在社交媒体上。现代社会里，每一个人都拥有不止一个人际关系圈子。而这些圈子又并非完全独立，一次出柜往往牵连着接连不断地出柜。

对家人和朋友出柜，就意味着家人和朋友会被拉入同一个柜子里。而柜里柜外的这个差距，就是让陈安安母亲不安的“面子”问题。换句话说，正是因为柜子里的生活被认为是“痛苦”的，父母不愿陪同孩子进入柜子里生活也并非十恶不赦。不论谷超父亲深夜的哭泣，还是陈安安母亲看似执拗的拒绝都在揭露一个残酷的现实：出柜的现场是沉痛的。出柜的性少数者和他/她们的家人所真实经历的这些痛苦无法被“出了柜就能见到阳光”这样的单纯的线性叙事认可。

这里真正的问题并不能简单归结为中国传统道德观念的束缚，而更应该归结于“作为政治策略的出柜”面对“作为生活经验的出柜”时展现出的苍白无力。在性少数机构的不断努力下，出柜被逐渐塑造成了“性少数者做自己的唯一出路”。在电影中，面对被母亲要求形式婚礼的陈安安，亲友会的工作人员段荣丰斩钉截铁地说：“唯一的办法就是跟所有人出柜。”

在同性恋亲友会活动上谈话的陈安安与母亲，截图来自《出柜》（©2019 Temjin）

3. “唯一的办法就是跟所有人出柜”

段荣丰讲述了自己的经历。他曾经为了满足父母和一位女性形婚，但是发现结婚之后亲戚朋友们从催婚变成了“催生（催促生孩子）”，压力并未减少。因此，他认为要出柜就要完全出柜。当然，对于在一家同性恋权益机构拥有全职工作的段荣丰来说，对所有人出柜也许是必须的。因为现代人没法逃离以工作为中心的人际关系网络。但是陈安安不同，陈安安母亲并未要求陈安安真正结婚，只是办一场婚礼；而陈安安也并不是同性恋权益机构的全职工作人员。

段荣丰的建议展现了当代中国“出柜”话语的一个重要特点：成功者叙事。所谓成功者叙事就是成功向家人，甚至所有生活关系网络出柜的人讲述自己出柜之后的“解放感”和“轻松感”的叙事模式。段荣丰作为这样一个出柜成功者，面对准出柜失败者陈安安讲述自己出柜成功经验的这个叙事结构很好地体现了同志运动中出柜叙事所隐含的危险。这个危险就是将“作为政治策略的出柜叙事（即出柜政治）”简单置换成陷阱重重的“作为生活经验的出柜（即出柜经验）”。而要承担这些生活风险的就是被劝解的性少数者以及他们的家人。

事实上，出柜政治往往会将“爱我的人应该接受真实的我自己”作为出柜的行动依据；而这个依据却大多被包装成生活经验。“因为我和你的关系非比寻常，所以我希望能在你面前展示真实的自己。”在这样的出柜动机里，原生家庭成了出柜行为的首选空间。其依据就是“至少希望自己的家人能够接受自己”、“在爱自己的人（家人）面前，没有秘密”、“家人的爱是无条件的”等现代家庭价值。

然而往往性少数者理解的“无条件的爱”和家人理解的“无条件的爱”之间存在巨大的落差，而这个落差又有可能强化出柜的暴力。例如，谷超父亲不断强调的“能够改变”就非常让人担忧。孩子向父母展现“真实的自己”是为了和父母之间的爱，而父母了解孩子的性别认同之后用各种手段介入也是出于这种爱。事实上，在我参与的关于中国大陆地区扭转治疗的案例中，一大半都是因为主动向父母出柜而被强行送入扭转治疗中心的。如此看来，出柜的政治和出柜的现实之间存在着无法弥补的落差，而出柜政治所描绘的美好的拥有公开生活的未来似乎已经成为性少数者们不惧危险也要勇敢实践的信条了。

4. 出柜和回家的家庭政治

香港同志研究学者周华山（Chou Wah-shan）认为出柜策略并不适合中华文化语境。周华山认为，出柜在美国同性恋运动中的应用不光是一种政治策略，而更多的是被用来确立美国的个人主义价值、权利话语、自我表达，以及在大都市中的“匿名性”和将性认为是身份建构的核心元素等价值[8]。这一话语模式在中国的出柜论述中也没有缺席。如电影中两位主人公强调的“真实的自己”，以及何凤兰强调的改变社会（权利）等话术。

周华山也指出在美国的语境中，出柜是一个标志着同志是否诚实的指标。关于这一论点，酷儿理论学者塞吉维克（Sedgewick）也就出柜所映射的“诚实/欺骗”论调展开了深刻且具有批判性的讨论[9]。如作为同性恋运动参与者就必须要先完成自己的“出柜”课题。只有这样才会被认可为诚实可靠的同性恋运动者。而事实上，“隐藏和欺骗”不光在同性恋运动中，在跨性别政治中也经常被拿来攻击跨性别者[10]。如使用女性公共澡堂的跨性别女性可能会被认为是故意隐瞒自己的“男性身份”而被排斥，甚至被攻击。

换句话说，同性恋出柜（即揭露自己的性倾向和性别身份的行为）在美国的语境中是关乎公共关系和个人形象的，而在中国则更多地被体现为个人对家庭的责任，强调了同志亲属基于血缘/养育关系的知情权[11]。而这个基于告知责任/知情权的中国出柜叙事恰恰体现着中华文化对出柜政治的直接挑战。周华山总结，中华文化中的“自我”是社交性和道德性的（a social and moral self）[12]。也就是说，在中华文化中“自我”是具有一定的公共性的。这也迎合了费孝通所论述的“差序格局”。在这个差序格局中，每个人都是自己人际关系的中心，而其公共性则是以波纹状向外扩散的[13]。这样的文化背景异常强调处于社交中心的“自我”和周边的关系。而原生家庭正是这个关系建构过程中最基础也最重要的社会结构。

周华山点出了非常重要的一个论点，那就是中国的家族关系在某种程度上是半公共的。维持这种半公共的家族关系本身就具备一定的政治性。因此，性少数者在对家人直接出柜的时候，真正困惑家人的是他们要如何应对家族或者宗族关系中的政治关系和结构的变化。

但是周华山的论述过于强调中华传统文化的影响，却忽略了西方同性恋文化也对中国性少数者有着同样、甚至更深的影响。就像电影中描述的那样，年轻一辈的性少数者大多出生在改革开放之后，生长在经济快速发展，个人主义极度高昂的时代里。加上美国同性恋运动和文化的输入，这些年轻人将自己的原生家庭理解为独立于亲属关系的个体也不难理解。但是问题就是在这个剧烈变化的时代中，依赖于亲属关系生存的父辈们并没有随着时代改变。而中国社会出柜的痛楚恰恰就来自于这个时代的鸿沟。

相较于出柜，周华山认为“回家”（coming home）更适合中华文化语境。“回家”指性少数者在不主动揭露自己的性倾向，也就是不主动将自己定义为本质化的同性恋的前提下，带着同性伴侣先参与自己的家族人际关系网；通过紧密地接触让家族人际关系网直接接受无关性别的伴侣本人，而不是接受作为本质的同性恋的自己[14]。

周华山的主张在提出之后立刻引起了广泛的讨论。其最被诟病的问题就是“回家”策略其实并没有直接面对中华文化中的恐同文化，而是策略性地绕开了“同性恋”这个身份，让所有人可以在不谈同性恋的前提下和谐相处。而不谈同性恋，同性恋就永远无法走入公共视野，同性恋婚姻权等明显的制度性不公就无法被填平。

但是我想强调：周华山的理论重要在直接点出了出柜政治投射在中华文化圈的真实生活中时可能会出现的问题，也为同志实践提供了不同于起源于美国的出柜政治的新的想象，更为因自己性别认同和家庭关系而苦恼的性少数者们提供了一条不那么激进、不那么危险的生活实践策略。也就是说，这里重要的问题是出柜政治要如何脱离对出柜经验的利用，以及如何脱离同志出柜的伤痛文学式的叙事。只有摆脱了这些叙事，性少数者的出

柜经验才不会被扁平化。而叙事扁平化的危险就在于简化了性少数者面临的生活问题，就算推动制度变革也依然会不断将那些不符合这些扁平叙事的性少数者排除在外。

结语

《出柜》确实是一部触动人心的电影。尤其做为性少数者，我在观影途中几次直接感受到了紧张和焦虑。这部电影的目的非常清晰，就像它开头的统计数据一样，在于告诉观众中国当今同性恋者的生存处境，多达“7000万”的同性恋依然难以被家人认可，生活在阴暗的柜子里，过着偷偷摸摸的生活。纪录片的拍摄手法也让这些信息显得格外真实，格外触动人心。

但是正如本文所述，这部电影却同时让我感到了极度的不安。因为它延续了出柜政治中将出柜的真实、痛苦的经历揭伤疤式地展现的策略。甚至，在展现伤疤的同时，电影还通过运动家的口吻继续画着“出了柜就有阳光”的大饼。陈安安失败的出柜经验被归结于无法向所有的亲属出柜，直接体现了成功出柜者对失败出柜者简单的教化。归根结底，《出柜》这部电影并没有很好地处理出柜政治和出柜经验之间复杂隐秘的关系。

更让我不安的是这部电影制作生产和发行过程的政治。这是一部由出身中国的年轻导演在日本制作公司的支援下，面向日本观众制作的纪录电影。这里就不得不提到日本的同志文化是如何看待中国的同志文化和运动的了。福永（Fukunaga）在论述中强调，东亚不同地区的同志文化和运动之间依然存在着殖民性的凝视[15]。比如，日本同志文化将台湾视为亚洲最理想的“同志天堂”的同时，将中国同志不断地与落后、被压迫挂钩；如果说台湾是日本同志运动努力的目标的话，中国则是建构日本同志文化先进性的不可或缺的“落后的他者”。

2019年东京纪录片电影节上《出柜》的简介也体现出了类似的凝视/欲望：

据推测，中国有大约7000万性少数者。在充满偏见和歧视的社会中，他/她们为了生活不得不隐藏真实的自己。该片跟拍了下定决心“至少要在父母面前做回真实自己”的一男一女。在性少数者公益机构志愿者的帮助下，他们鼓起勇气向父母告知了自己的同性恋身份，但……本片描述了在社会共识和严格的规范仍然残存的中国社会中，激烈纠缠的，尝试打破隔阂的亲子间惊险的、戏剧性的展开。[16]（原文日文，笔者翻译）

这里，中国社会被描述成了本质的保守社会，在这个社会中生存的性少数者也被描述成了“理想的”受害者。其中也强调了我在上文探讨的“至少要在父母面前做回真实自己”的论述。事实上，正如我在文中所论，中国社会中性少数者和父母之间的紧张关系更多的是来源于改革开放之后剧烈的文化变革，是两种价值观的冲突；更是同性恋出柜政治和真实出柜经验无法咬合所造成的撕裂。绝不是简化了的“自由-保守”或“先进-落后”所能够概括的。

我并非否认出柜政治的价值和必要性，但是当出柜政治打着“平权”的旗帜收编甚至强迫多样的出柜策略向一个西方模版靠拢时，反思和突破也是必须的。我更不是否定谷超或者陈安安向家里出柜的欲望，而是要点明当这样的欲望和欲望难以实现的挣扎痛苦被放在一个参杂了殖民主义和基于现代性凝视的阶序关系中时，这些经验就不再是个人叙事，而是被置换成政治策略的个人经验。在这个置换过程中，谷超和陈安安早已超越了他/她们生活中的自己，而成为了强化阶序关系的符号。

“也许，同志运动需要的并不是出柜政治，而是政治出柜。”这是北京同志中心主任小铁在接受多维新闻访谈时，对当下中国同志运动策略的总结[17]。就像本文强调的，出柜具有双重性，它既是带领少数群体走进公共视野，争取平权的重要话术和指标；但同时也是有可能刺激出更多反冲和暴力的定时炸弹。不同于出柜政治——即通过揭露真实的同性恋身份暴露社会问题—伤敌一千自损八百的策略，小铁所说的“政治出柜”指的是任何人，不论性倾向和性别认同都可以站出来以性少数者的身份出柜，号召同志平权。这样的做法将出柜政治和出

柜经验分离，不会以“平权的美好未来”逼迫性少数者涉险出柜；也让现实生活中各种各样的出柜策略拥有更多的合法性。毕竟每个人的家庭状况、生活背景各不相同，“出柜”或者“回家”经历本就应是多姿多彩的。

事实上，在近年的同志运动中，已经出现了“政治出柜”的实践。2019年，行为艺术家武老白展开了一场名为《恋人》的行为艺术行动。其目的是揭露心理诊疗机构以及精神医疗机构依然在施行的同性恋扭转治疗。在这场行动中，作为异性恋顺性别男性的武老白主动联系可疑的心理诊所和医疗机构，自称同性恋并希望得到治疗。有趣的是，经过了看似缜密的各类机械和计算机诊断之后，武老白在所有机构都被确诊为同性恋，需要扭转治疗。武老白的行动直接暴露了扭转治疗中同性恋诊断的荒谬，用事实证明了同性恋扭转治疗的伪科学属性。

更重要的是，非性少数者的武老白作为同性恋的“出柜”是非常典型的“政治出柜”，强调了以倡导平权为目的的出柜策略并不需要性少数者真实的伤痛叙事。证明了比起不断唤起性少数者在出柜中面临的伤痛，纯粹的政治出柜不但可能，甚至可以是更有效的抗争手段。

注释

[1] 电影《出櫃（カミングアウト）～中国・LGBTの叫び～》（出柜：中国、LGBT的恸哭）是由1989年出生的中国导演房满满拍摄，日本电视纪录片制作公司铁木真（テムジン，Temjin）制作，于2019年上映的纪录电影。房满满. 《出櫃（カミングアウト）～中国・LGBTの叫び～[Z] . 株式会テムジン, 2019.

[2] SEDGEWICK, EVE KOSOFSKY. Epistemology of the closet[C]//the lesbian and gay studies reader, ABELOVE H, BARALE M.A. & HALPERIN D.M. ed. New York, London: Routledge. 1993: 47.

[3] 阿尔弗雷德・C・金塞. 潘绥铭译。《金赛性学报告》[M]. 海南：海南出版社，三环出版社,2007 .

[4] 李银河，王小波. 《他们的世界》[M]. 太原：山西人民出版社, 1992.

[5] 李银河. 《同性恋亚文化》[M]. 呼和浩特: 内蒙古大学出版社, 2009.

[6] 《金赛报告》是由美国性学者阿尔弗雷德・金赛等人所著的两本书：《男性性行为》（Sexual Behavior in the Human Male，1948）以及《女性性行为》（Sexual Behavior in the Human Female，1953）组成的。该书的中文版由中国性社会学家潘绥铭翻译，于1989年出版，该书中的统计数据对90年代的中国性学讨论产生了巨大影响；也是改革开放后性文化复苏的重要指标。

[7] 中国同性恋亲友会（Parents and Friends of Lesbians and Gays in China, PFLAG China）于2008年成立于广东省广州市，是一家为中国大陆地区性少数者以及其家人、亲友提供支援和服务的非政府组织，活动范围覆盖全国24个城市，是中国大陆地区最有影响力的性少数组织之一。

[8] CHOU, WAH-SHAN. Tongzhi: politics of same-sex eroticism in Chinese societies [M]. New York: Haworth Press, 2000:251.

[9] SEDGEWICK, EVE KOSOFSKY. Epistemology of the closet[C]//the lesbian and gay studies reader, ABELOVE H, BARALE M.A. & HALPERIN D.M. ed. New York, London: Routledge. 1993.

[10] BEAUCHAMP, TOBY. Going stealth: transgender politics and U.S. surveillance practice [M]. Durham and London: Duke University Press. 2019. 清水晶子. 埋没した棘：現れないかもしれない複数性のクィア・ポリティクスのために[J] . 《思想：フェミニズム——身体 / 表象——》. 2020 (3): 35–51.

[11] 而另一方面， 跨性别者的“出柜”无论在中国还是在美国的语境中，都被放在了“公共安全”的框架中。其中跨性别的身体，无论是跨性别男性还是跨性别女性，都被理解为“不诚实的、狡猾的加害者”，而这些公共安全的担忧之中，顺性别女性依然被片面地理解为受害者，公共安全体制需要保护的对象。

[12] CHOU, WAH-SHAN. Tongzhi: politics of same-sex eroticism in Chinese societies [M]. New York: Haworth Press, 2000:252.

[13] 费孝通.《乡土中国》（修订本）[M].（原载于1947年《世纪评论》杂志）上海：上海人民出版社,2013.

[14] CHOU, WAH-SHAN. Tongzhi: politics of same-sex eroticism in Chinese societies [M]. New York: Haworth Press, 2000:263-272.

[15] 福永玄弥（FUKUNAGA, Genya）. “The bedfellows of post-imperialism and homonationalism: ‘solidarity’ between Japan and Taiwan’s LGBT movements” [J]. Inter-Asia Cultural Studies. 即将出版.

[16]原文为：“中国に7000万人いると推定される性的マイノリティの人々。偏見や差別が根強い社会で、ほとんどの人が本当の自分を隠して生きるなか、「せめて親にはありのままの自分を受け入れてもらいたい」と、意を決してカミングアウトする男性と女性に密着する。性的少数者を支援するボランティアの助けを得て、勇気を振り絞って同性愛者であることを親に告白するが…。社会的通念や規範の厳しく残る中国社会で、激しく葛藤し、壁を乗り越えようと模索する親子のスリリングなドラマが展開される。” [2020-10-07].https://tdff-neoneo.com/lineup/lineup-1045.

[17] 对话北京同志中心：沉默到发声，需要政治出柜[OL]. 多维新闻，时擦 嘉崎撰写. [2018-04-21]. https://www.dwnews.com/%E4%B8%AD%E5%9B%BD/60053193/%E5%AF%B9%E8%AF%9D%E5%8C%97%E4%BA%AC%E5%90%8C%E5%BF%97%E4%B8%AD%E5%BF%83%E6%B2%89%E9%BB%98%E5%88%B0%E5%8F%91%E5%A3%B0%E9%9C%80%E8%A6%81%E6%94%BF%E6%B2%BB%E5%87%BA%E6%9F%9C.

研究档案 Research Archive

前言 Preface
作者 Author：中山大树（NAKAYAMA Hiroki）

A 在日本被介绍过的中国独立电影（不完全）Chinese Indie Films Screened in Japan (incomplete)
整理者 Document compiler：中山大树（NAKAYAMA Hiroki）

B 在日本发行过的中国独立电影（不完全）Chinese Indie Films Distributed in Japan (incomplete)
整理者 Document compiler：中山大树（NAKAYAMA Hiroki）

C 发行过中国独立电影的日本机构（不完全）Japanese Distributors of Chinese Indie films (incomplete)
整理者 Document compiler：中山大树（NAKAYAMA Hiroki）

D 放映过中国独立电影的日本电影节 Chinese Indie Films Screened in Japanese Film Festivals
整理者 Document compiler：中山大树（NAKAYAMA Hiroki）

前言

中山大树

九十年代以来有很多中国独立电影在日本被介绍过。我们做的四个表格列出了在日本发行过的、参加过电影节的、以及在各种活动上放映过的中国独立电影。从表格中我们可以看出中国独立电影和日本的密切关系。

跟这期的两位编辑马然老师和秋山老师商量之后，我们定了两个标准。
1.这次的片单只收集中国大陆出生的导演拍摄的作品。不管在哪个国家制作，只要中国导演拍摄的都算中国电影。
2.只收集片长30分钟以上的作品。

独立电影的定义不明确，这次我们采取了比较广义的定义。不是政府宣传部、电影频道、国有制片厂和后来的电影集团、华谊兄弟之类的大电影公司出品的影片都算独立电影了。这样的独立电影之外，马然老师和秋山老师觉得可以加的影片也在里面。比如中国被禁的电影、独立电影出身的导演后来拍摄的商业电影等。所以我们的表格中也不完全是独立电影，而且可能会有漏掉的作品，但我相信在日本放过的大部分中国独立电影都在这里。

Preface

NAKAYAMA Hiroki

Many Chinese independent films have been introduced to Japan since the 1990s. We have made these four tables to showcase Chinese independent films that were distributed in Japan, or screened at Japanese film festivals and various events. From these tables, we can see the close relationship between Chinese independent films and Japan.

After discussion with the two editors of this issue, Ma Ran and Tamako Akiyama, we agreed on two criteria for inclusion:

1. We only included works by directors born in Mainland China. No matter which country a film is produced in, as long as it is made by a Chinese director, it is considered a Chinese film.

2. We only included works that are more than thirty minutes in length.

The definition of Chinese independent film is ambiguous, so we adopted a broad definition. Films not produced by government propaganda departments, film channels, state-owned studios, and film conglomerates and large film companies such as Huayi Brothers are considered independent films. In addition to such independent films, there are also films that Ma Ran and Tamako Akiyama think can be included, such as films banned in China, and commercial films by directors who were once independent filmmakers. Therefore, not everything presented is an independent film, and there may be works we have missed. But I believe most of the Chinese independent films that have been screened in Japan are included in these tables.

A 在日本被介绍过的中国独立电影（不完全）Chinese Indie Films Screened in Japan (incomplete)

No.	Director 导演	Production Year 制作年份	English title 中文片名 日文片名	Length 片长	Category 类别	Distribution Year 发行年份	Distributor (Cinema Release) 发行公司(上映)	DVD(VHS) Publisher DVD(VHS)出版公司	Film Festival 电影节 电影节 日文名称	Year of the festival 电影节年份	Award 奖项
1	Ai Weiwei 艾未未	2007	Fairytale 童话 童話	152	Documentary 纪录				AI WEIWEI: ACCORDING TO WHAT? 艾未未个展 アイ・ウェイウェイ展–何に因って?	2009	
2	Ai Weiwei 艾未未	2017	Human Flow 人流 ヒューマン・フロー 大地漂流	140	Documentary 纪录	2019	Kino Films				
3	Bai Di 白諦	2013	Shenfen 身份 身分（シュンフン）	106	Documentary 纪录	Uncertain 不确定	Silent Voice		Okinawa International Movie Festival 冲绳国际电影节 沖縄国際映画祭	2013	
									Downtown Paradise Festival 横滨若叶町多文化电影节 よこはま若葉町多文化映画祭	2013	
									The Yebisu International Festival for Art & Alternative Visions 惠比寿影像节 恵比寿映像祭	2014	
4	Bai Xue 白雪	2018	The Crossing 过春天 THE CROSSING ～香港と大陸をまたぐ少女～	99	Fiction 剧情	2020	TEAM JOY		Osaka Asian Film Festival 大阪亚洲电影节 大阪アジアン映画祭	2019	Most Promising Talent Award
									Aichi International Women's Film Festival 爱知国际女性电影节 あいち国際女性映画祭	2019	
5	Ban Zhongyi 班忠义	2000	Where Is Grandma Zheng's Homeland? 王母郑氏 チョンおばさんのクニ	90	Documentary 纪录	2000	SIGLO	SIGLO	Lecture at Senshu University (Prof.Tsuchiya) 专修大学讲座（土屋昌明教授） 映画上映と討論	2017	
6	Ban Zhongyi 班忠义	2007	Gai Shanxi and Her Sisters 盖山西和她的姐妹们 蓋山西＜ガイサンシー＞とその姉妹たち	80	Documentary 纪录	2007	SIGLO	SIGLO			
7	Ban Zhongyi 班忠义	2018	Give Me the Sun 渴望阳光 太陽がほしい	108	Documentary 纪录	2019	Taiyougahoshii wo hiromerukai 推广《渴望阳光》会		Lecture at Senshu University (Prof.Tsuchiya) 专修大学讲座（土屋昌明教授） 班忠義監督作品「太陽がほしい—「慰安婦」とよばれた女性たちの人生の記録」	2016	
8	Bi Gan 毕赣	2015	Kaili Blues 路边野餐 凱里ブルース	110	Fiction 剧情	2020	Really Like Films、Miramiru		Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo 东京中国独立电影展 中国インディペンデント映画祭	2015	
									The Focus on Asia Fukuoka International Film Festival Asia Focus福冈国际电影节 アジアフォーカス福岡国際映画祭	2016	
									Aichi Triennale 爱知三年展 あいちトリエンナーレ	2016	
9	Bi Gan 毕赣	2018	Long Day's Journey Into Night 地球最后的夜晚 ロングデイズ・ジャーニー この夜の涯てへ	138	Fiction 剧情	2020	Really Like Films、miramiru		Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2018	Student Jury Prize
10	Cai Shangjun 蔡尚君	2011	People Mountain People Sea 人山人海 人山人海	91	Fiction 剧情				Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2011	
11	Cai Shangjun 蔡尚君	2017	The Conformist 冰之下 氷の下	126	Fiction 剧情				Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2017	
12	Chen Chong 陈冲	1998	Xiu Xiu: The Sent Down Girl 天浴 シュウシュウの季節	99	Fiction 剧情	1999	Ace Pictures、Victor Company of Japan	JVC Entertainment			
13	Chen Zhen 陈真	1990	Penyao Village 盆窑村 盆窯村		Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	1991	
14	Chen Zhuo 陈卓	2012	Song of Silence 杨梅洲 沈黙の歌	117	Fiction 剧情				SKIP CITY INTERNATIONAL D-Cinema FESTIVAL SKIP CITY国际D-Cinema电影节 SKIPシティ国際Dシネマ映画祭	2012	
15	Cheng Liang 程亮	2011	My Spiritual Medicine 宅男电台 おたくラジオ	35	Fiction 剧情				Asian Queer Film Festival 亚洲酷儿电影节 アジアンクィア映画祭	2013	
16	Cong Feng 丛峰	2008	Doctor Ma's Country Clinic 马大夫的诊所 馬先生の診療所	215	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2009	Directors Guild of Japan Award
17	Cui Zhaosong 崔兆松	2019	The Wandering Rock 流浪的石头 さまようロック魂	93	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2019	
18	Cui Zien 崔子恩	2005	Night Scene 夜景 夜景	73	Fiction 剧情				CNQFF CNQFF 東アジア×クィア×映像プロジェクト	2014	
19	Dai Sijie 戴思杰	1989	Niu-Peng 牛棚 中国、わがいたみ	94	Fiction 剧情	1990	Cinematrix、Flick				
20	Dai Sijie 戴思杰	2002	Balzac and the Little Chinese Seamstress 巴尔扎克和小裁缝 小さな中国のお針子	110	Fiction 剧情	2003	Albatros Film	Pand			
21	Dai Sijie 戴思杰	2005	The Chinese Botanist's Daughters 植物学家的女儿 中国の植物学者の娘たち	98	Fiction 剧情	2007	Astaire	Kadokawa Entertainment 角川Entertainment			

No.	Director 导演	Production Year 制作年份	English title 中文片名 日文片名	Length 片长	Category 类别	Distribution Year 发行年份	Distributor (Cinema Release) 发行公司(上映)	DVD(VHS) Publisher DVD(VHS)出版公司	Film Festival 电影节 电影节 日文名称	Year of the festival 电影节年份	Award 奖项
22	De Gena 德格娜	2015	A Simple Goodbye 告别 告别	100	Fiction 剧情				Tokyo International Film Festival 东京国际电影节 東京国際映画祭	2015	The Spirit of Asia Award by the Japan Foundation Asia Center
23	Du Haibing 杜海滨	2000	Along the Railway 铁路沿线 線路沿い	125	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2001	Special Mentions
24	Du Haibing 杜海滨	2015	A Young Patriot 少年小赵 青年★趙	106	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2015	
									Za-Koenji Documentary Festival 座・高园寺纪录片节 座・高円寺ドキュメンタリーフェスティバル	2017	
									Tokyo Docs Tokyo Docs Tokyo Docs	2018	
25	Duan Jinchuan 段锦川	1996	No. 16, Barkhor South Street 八廓南街16号 八廓南街16号	100	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	1997	
26	Emyr ap Richard、Darhad Erdenibulag Emyr ap Richard、额德尼宝力格	2015	K K K	88	Fiction 剧情				Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo 东京中国独立电影展 中国インディペンデント映画祭	2015	
27	Fan Popo 范坡坡	2013	The VaChina Monologues 来自阴道 ヴァギナ×チャイナ～まんこ語っちゃいな～	30	Documentary 纪录				CNQFF CNQFF 東アジア×クィア×映像プロジェクト	2014	
28	Fang Gangliang 方刚亮	2012	My Running Shadow 我的影子在奔跑 ぼくとママの追いかけっこ	97	Fiction 剧情				Hiyoshi Festival of Chinese Cinema 日吉电影节 日吉電影節	2014	
29	Fang Manman 房满满	2019	Coming Out 出柜 出櫃（カミングアウト） 中国 LGBTの叫び	54	Documentary 纪录	2021	Pandora		Tokyo Documentary Film Festival 东京纪录片电影节 東京ドキュメンタリー映画祭	2019	The Grand Prize of Short Film
30	Feng Yan 冯艳	1997	Dreams of Changjiang 长江梦 長江の夢	85	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	1997	
31	Feng Yan 冯艳	2007	Bing'ai 秉爱 長江にいきる	114	Documentary 纪录	2009	Documentary Dream Center	Documentary Dream Center	Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2007	Ogawa Shinsuke Prize, Community Cinema Award
									Aichi International Women's Film Festival 爱知国际女性电影节 あいち国際女性映画祭	2008	
									Chinese Film Retrospective 中国电影的全貌 中国映画の全貌	2010	
32	Feng Yan 冯艳	2015	A Day in Tianjin 津城一日 天津の一日	50	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2015	
33	Fu Hongxing 傅红星	1993	Tibetan Opera Troupe in the Khams 甘孜藏戏团 カムの一座	60	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	1993	
34	Gan Chao, Liang Zi 干超、梁子	2004	Last House Standing 房东蒋先生 蒋（チアン）氏の家	54	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2005	
35	Gan Xiaoer 甘小二	2002	The Only Sons 山清水秀 山清水秀ー息子	102	Fiction 剧情				Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo 东京中国独立电影展 中国インディペンデント映画祭	2008	
36	Gan Xiaoer 甘小二	2007	Raised from Dust 举自尘土 塵より出づる	102	Fiction 剧情				Osaka Asian Film Festival 大阪亚洲电影节 大阪アジアン映画祭	2007	
									Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo 东京中国独立电影展 中国インディペンデント映画祭	2008	
37	Gao Zehao 高则豪	2012	Witness 目击者 目撃者	94	Fiction 剧情				The Focus on Asia Fukuoka International Film Festival Asia Focus福冈国际电影节 アジアフォーカス福岡国際映画祭	2013	
38	Gu Tao 顾桃	2007	Aoluguya,Aoluguya… 敖鲁古雅·敖鲁古雅 オルグヤ、オルグヤ…	81	Documentary 纪录				Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo 东京中国独立电影展 中国インディペンデント映画祭	2009	
									Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2011	
									Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2013	
39	Gu Tao 顾桃	2011	Yuguo and His Mother 雨果的假期 雨果（ユイグォ）の休暇	49	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2011	Ogawa Shinsuke Prize

No.	Director 导演	Production Year 制作年份	English title 中文片名 日文片名	Length 片长	Category 类别	Distribution Year 发行年份	Distributor (Cinema Release) 发行公司(上映)	DVD(VHS) Publisher DVD(VHS)出版公司	Film Festival 电影节 电影节 日文名称	Year of the festival 电影节年份	Award 奖项
									Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2013	
40	Gu Tao 顾桃	2013	The Last Moose of Aoluguya 犴达罕 最後のハンダハン	100	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2013	
									Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo 东京中国独立电影展 中国インディペンデント映画祭	2015	
									Green Image Film Festival Green Image国际环境影像节 グリーンイメージ国際環境映像祭	2016	Special Jury Prize
41	Gu Xiaogang 顾晓刚	2019	Dwelling in the Fuchun Mountains 春江水暖 春江水暖	150	Fiction 剧情	2021	MOVIOLA		Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2019	Special Jury Prize
42	Guo jing 郭净	2005	"Mountaineers," "Harvest," "Food for the Buddha" and "Wild Flower Valley" from the series A Legend of Kawakarpo 卡瓦格博：《登山者》《麦子》《佛的食物》《野花谷》 カワガルボ伝奇（登山者、収穫、ラマ僧に捧げる食膳、野花谷）	116	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2005	
43	Guo Ke 郭柯	2014	Thirty Two 三十二 三十二	43	Documentary 纪录				Witness! China independent documentary 目击！中国独立纪录片 目撃！中国インディペンデント・ドキュメンタリー	2018	
44	Guo Xiaolu 郭小橹	2009	She, a Chinese 中国姑娘 中国娘	98	Fiction 剧情				Sandai Festival 三大电影节周 三大映画祭週間	2011	
45	Han Guang 翰光	2010	Outside the Great Wall 亡命 亡命	118	Documentary 纪录	2012	SIGLO	SIGLO	Lecture at Senshu University (Prof.Tsuchiya) 专修大学讲座（土屋昌明教授） ドキュメンタリー映画で観る　現代中国の光と影	2012	
									Lecture at Senshu University (Prof.Tsuchiya) 专修大学讲座（土屋昌明教授） 「越境」とは何か―中国人にとって	2016	
46	Han Jie 韩杰	2006	Walking on the Wild Side 赖小子 ワイルドサイドを歩け	89	Fiction 剧情				Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2006	
47	Han Jie 韩杰	2011	Mr.Tree Hello! 树先生 ミスター・ツリー	88	Fiction 剧情				Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2011	
48	Hao Jie 郝杰	2010	Single Man 光棍儿 独身男	94	Fiction 剧情				Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2010	Special Jury Prize
									Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo 东京中国独立电影展 中国インディペンデント映画祭	2011	
49	Hao Jie 郝杰	2012	The Love Songs Of Tiedan 美姐 ティエダンのラブソング	91	Fiction 剧情				Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2012	
50	Hao Jie 郝杰	2015	My Original Dream 我的青春期 ぼくの桃色の夢	107	Fiction 剧情				Tokyo International Film Festival 东京国际电影节 東京国際映画祭	2015	
51	Hao zhiqiang 郝智强	1993	Big Tree Country 大树乡 大樹郷		Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	1993	
52	He Wenchao 何文超	2013	Sweet Eighteen 甜蜜18岁 Sweet Eighteen	85	Fiction 剧情				Osu Rainbow Film Festival 大须虹色电影节 大須にじいろ映画祭	2015	
53	He Xiangyu 何翔宇	2017	The Swim 游泳 ザ・スイム	96	Documentary 纪录	2019	Tomo Suzuki Japan		The Yebisu International Festival for Art & Alternative Visions 惠比寿影像节 惠比寿映像祭	2019	
54	He Yuan 和渊	2010	Apuda 阿仆大的守候 阿仆大（アプダ）	145	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2011	Awards of Excellence
55	Hu Bo 胡波	2018	An Elephant Sitting Still 大象席地而坐 象は静かに座っている	234	Fiction 剧情	2019	BITTERS END	TC Entertainment	Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2018	
56	Hu Jia 胡笳	2013	Dance With Me 舞厅 私とダンスを	85	Fiction 剧情				Kansai Queer Film Festival 关西酷儿电影节 関西クィア映画祭	2016	
57	Hu Jia 、Zeng Jinyan 胡佳、曾金燕	2007	Prisoners in Freedom City 自由城的囚徒 自由都市の囚人	31	Documentary 纪录				Kitakyushu Biennial 北九州国际双年展 北九州国際ビエンナーレ	2009	
58	Hu Jie 胡杰	1995	Remote Mountain 远山 遠山	45	Documentary 纪录				Witness! China independent documentary 目击！中国独立纪录片 目撃！中国インディペンデント・ドキュメンタリー	2018	
59	Hu Jie 胡杰	2005	Searching for Lin Zhao's Soul 寻找林昭的灵魂 林昭のたましいを探して	116	Documentary 纪录				Lecture at Senshu University (Prof.Tsuchiya) 专修大学讲座（土屋昌明教授） ドキュメンタリー映画で観る　現代中国の光と影	2012	

No.	Director 导演	Production Year 制作年份	English title 中文片名 日文片名	Length 片长	Category 类别	Distribution Year 发行年份	Distributor (Cinema Release) 发行公司(上映)	DVD(VHS) Publisher DVD(VHS)出版公司	Film Festival 电影节 电影节 日文名称	Year of the festival 电影节年份	Award 奖项
									Lecture at Senshu University (Prof.Tsuchiya) 专修大学讲座（土屋昌明教授） 中国現代史とドキュメンタリーの可能性	2013	
									Lecture at Senshu University (Prof.Tsuchiya) 专修大学讲座（土屋昌明教授） 封印された中国現代史に向かい合う	2016	
60	Hu Jie 胡杰	2006	Though I Am Gone 我虽死去 私が死んでも	68	Documentary 纪录				Lecture at Senshu University (Prof.Tsuchiya) 专修大学讲座（土屋昌明教授） 中国現代史とドキュメンタリーの可能性	2013	
									Za-Koenji Documentary Festival 座・高园寺纪录片节 座・高円寺ドキュメンタリーフェスティバル	2015	
									Lecture at Senshu University (Prof.Tsuchiya) 专修大学讲座（土屋昌明教授） 封印された中国現代史に向かい合う	2016	
61	Hu Jie 胡杰	2013	Spark 星火 星火	100	Documentary 纪录				Lecture at Senshu University (Prof.Tsuchiya) 专修大学讲座（土屋昌明教授） 封印された中国現代史に向かい合う	2015	
									Rikkyo University 立教大学 死者が見つめる世界：胡傑監督と中国インディペンデント・ドキュメンタリー	2016	
									Dokushojin Documentary film screening 《周刊读书人》纪录片放映会 「週刊読書人」ドキュメンタリー映画上映会	2017	
62	Hu Jie 胡杰	2013	The Book of Gelagu 格拉古之书 グラーグの書	38	Documentary 纪录				Lecture at Senshu University (Prof.Tsuchiya) 专修大学讲座（土屋昌明教授） 反右派に関する映画上映と討論	2017	
									Witness! China independent documentary 目击！中国独立纪录片 目撃！中国インディペンデント・ドキュメンタリー	2018	
63	Hu Jie 胡杰	2015	Propaganda Posters of the Cultural Revolution 文革宣传画 文学宣伝画	63	Documentary 纪录				Lecture at Senshu University (Prof.Tsuchiya) 专修大学讲座（土屋昌明教授） 封印された中国現代史に向かい合う	2016	
									Lecture at Senshu University (Prof.Tsuchiya) 专修大学讲座（土屋昌明教授） 胡傑ドキュメンタリー映画上映会	2017	
64	Hu Jie 、Ai Xiaoming 胡杰、艾晓明	2007	The House of Care and Love 关爱之家 関愛の家	108	Documentary 纪录				Witness! China independent documentary 目击！中国独立纪录 目撃！中国独立記録	2018	
65	Hu Shu 胡庶	2006	I Want to Dance 开水要烫，姑娘要壮 あたしが踊る！	79	Fiction 剧情				The Focus on Asia Fukuoka International Film Festival Asia Focus福冈国际电影节 アジアフォーカス福岡国際映画祭	2007	
66	Hu Xinyu 胡新宇	2007	Sister 姐姐 姉貴	151	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2007	
67	Hu Xutong 胡旭彤	2017	Living on the Loess 山河之子 山河の子	57	Documentary 纪录				Za-Koenji Documentary Festival 座・高园寺纪录片节 座・高円寺ドキュメンタリーフェスティバル	2018	Grand Prize
									PIA FILM FESTIVAL Pia电影节 ぴあフィルムフェスティバル	2018	
									Tokyo Documentary Film Festival 东京纪录片电影节 東京ドキュメンタリー映画祭	2018	
68	Huang Ji 黄骥	2012	Egg and Stone 鸡蛋和石头 卵と石	101	Fiction 剧情				Osaka Asian Film Festival 大阪亚洲电影节 大阪アジアン映画祭	2013	
									Pia Film Festival Pia电影节 ぴあフィルムフェスティバル	2013	
									Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo 东京中国独立电影展 中国インディペンデント映画祭	2013	
69	Huang Ji, Otsuka Ryuji 黄骥、大冢龙治	2013	Trace 痕迹 Trace	72	Documentary 纪录				Hiyoshi Festival of Chinese Cinema 日吉电影节 日吉電影節	2018	
70	Huang Ji、Otsuka Ryuji 黄骥、大冢龙治	2017	The Foolish Bird 笨鸟 フーリッシュ・バード	118	Fiction 剧情				The Focus on Asia Fukuoka International Film Festival Asia Focus福冈国际电影节 アジアフォーカス福岡国際映画祭	2017	
									Hiyoshi Festival of Chinese Cinema 日吉电影节 日吉電影節	2018	
71	Huang Weikai 黄伟凯	2009	Disorder 现实是过去的未来 現実、それは過去の未来	58	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2009	

No.	Director 导演	Production Year 制作年份	English title 中文片名 日文片名	Length 片长	Category 类别	Distribution Year 发行年份	Distributor (Cinema Release) 发行公司(上映)	DVD(VHS) Publisher DVD(VHS)出版公司	Film Festival 电影节 电影节 日文名称	Year of the festival 电影节年份	Award 奖项
									Lecture at Senshu University (Prof.Tsuchiya) 专修大学讲座（土屋昌明教授） ドキュメンタリー映画で観る　現代中国の光と影	2012	
72	Huang Wenhai 黄文海	2005	Dream Walking 梦游 夢遊	86	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2007	
73	Jang Yue 蒋樾	1992	Catholicism in Tibet 天主在西藏 チベットのカトリック		Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	1993	
74	Jang Yue 蒋樾	1994	The Other Bank 彼岸 彼岸	142	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	1995	Special Mentions
75	Ji Dan 季丹	2008	Spiral Staircase of Harbin 哈尔滨旋转楼梯 ハルビン螺旋階段	109	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2009	Special Mentions
76	Jia Zhangke 贾樟柯	1998	Xiao Wu 小武 一瞬の夢	108	Fiction 剧情	1999	BITTERS END	Geneon Entertainment			
77	Jia Zhangke 贾樟柯	2000	Platform 站台 プラットホーム	151	Fiction 剧情	2001	BITTERS END、OFFICE KITANO BITTERS END、OFFICE 北野	Bandai Visual	Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2000	
78	Jia Zhangke 贾樟柯	2002	Unknown Pleasures 任逍遥 青の稲妻	112	Fiction 剧情	2003	BITTERS END、OFFICE KITANO BITTERS END、OFFICE 北野	Geneon Entertainment	Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2002	
79	Jia Zhangke 贾樟柯	2004	The World 世界 世界	133	Fiction 剧情	2005	BITTERS END、OFFICE KITANO BITTERS END、OFFICE 北野	Bandai Visual			
80	Jia Zhangke 贾樟柯	2006	Dong 东 東	66	Documentary 纪录				Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2007	
81	Jia Zhangke 贾樟柯	2006	Still Life 三峡好人 長江哀歌	113	Fiction 剧情	2007	BITTERS END、OFFICE KITANO BITTERS END、OFFICE 北野	Bandai Visual	Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2006	
82	Jia Zhangke 贾樟柯	2007	Useless 无用 無用	84	Documentary 纪录				Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2007	
83	Jia Zhangke 贾樟柯	2008	24 City 二十四城记 四川のうた	112	Fiction 剧情	2009	BITTERS END、OFFICE KITANO BITTERS END、OFFICE 北野	Bandai Visual			
84	Jia Zhangke 贾樟柯	2010	I Wish I Knew 海上传奇 海上伝奇	118	Documentary 纪录				Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2010	
85	Jia Zhangke 贾樟柯	2013	A Touch Of Sin 天注定 罪の手ざわり	129	Fiction 剧情	2014	BITTERS END、OFFICE KITANO BITTERS END、OFFICE 北野	Bandai Visual	Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2013	
86	Jia Zhangke 贾樟柯	2015	Mountains May Depart 山河故人 山河ノスタルジア	125	Fiction 剧情	2016	BITTERS END、OFFICE KITANO BITTERS END、OFFICE 北野	Bandai Visual	Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2015	
87	Jia Zhangke 贾樟柯	2018	Ash is Purest White 江湖儿女 帰れない二人	135	Fiction 剧情	2019	BITTERS END	Kinokuniya Company 纪伊国屋书店	Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2018	
88	Jia Zhangke 贾樟柯	2020	Swimming Out Till The Sea Turns Blue 一直游到海水变蓝 海が青くなるまで泳ぐ	111	Documentary 纪录				Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2020	
89	Jiang Qinmin 蒋钦民	2012	Tokyo Newcomer 初到东京 東京に来たばかり	100	Fiction 剧情	2013	ARK Entertainment	Mid Ship	Osaka Asian Film Festival 大阪亚洲电影节 大阪アジアン映画祭	2012	
90	Jiang Wen 姜文	2000	Devils on the Doorstep 鬼子来了 鬼が来た	140	Fiction 剧情	2002	Tokuma Toko 东光德间	Geneon Entertainment	The Focus on Asia Fukuoka International Film Festival Asia Focus福冈国际电影节 アジアフォーカス福岡国際映画祭	2001	
91	Jin Huaqing 金华青	2014	Endless Road 奔跑的黄昏 終わりのない道	42	Documentary 纪录				Green Image Film Festival Green Image国际环境影像节 グリーンイメージ国際環境映像祭	2015	Special Jury Prize
92	Jin Xingzheng 金行征	2015	Gone 离开 離開	78	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2015	
93	Ju Anqi 雎安奇	2014	Poet on a Business Trip 诗人出差了 詩人、出張スル	103	Fiction 剧情				Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo 东京中国独立电影展 中国インディペンデント映画祭	2015	
									Za-Koenji Documentary Festival 座・高园寺纪录片节 座・高円寺ドキュメンタリーフェスティバル	2018	
94	Ju Anqi 雎安奇	2006	Night in China 中国之夜 中国之夜	82	Documentary 纪录				Fukuoka Asian Film Festival 福冈亚洲电影节 福岡アジア映画祭	2006	
95	Kang Jianning,Gao Guodong 康健宁、高国栋	1995	Life 生活 生活		Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	1995	

No.	Director 导演	Production Year 制作年份	English title 中文片名 日文片名	Length 片长	Category 类别	Distribution Year 发行年份	Distributor (Cinema Release) 发行公司(上映)	DVD(VHS) Publisher DVD(VHS)出版公司	Film Festival 电影节 电影节 日文名称	Year of the festival 电影节年份	Award 奖项
96	Kang Shiwei 康世伟	2017	Dance on the Square 广场上的舞蹈 広場のダンス	90	Documentary 纪录				Lecture at Senshu University (Prof.Tsuchiya) 专修大学讲座（土屋昌明教授） 康世偉監督『広場のダンス』上映	2019	
97	Li Dawei 李大为	2008	A Tale of Two Donkeys 走着瞧 二匹のロバの物語	100	Fiction 剧情				Tokyo International Film Festival 东京国际电影节 東京国際映画祭	2008	
98	Li Hong 李红	1997	Out of Phoenix Bridge 回到鳳凰橋 鳳凰橋を離れて	110	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	1997	Ogawa Shinsuke Prize, “We Love Cinema” Awards
									The Focus on Asia Fukuoka International Film Festival Asia Focus福冈国际电影节 アジアフォーカス福岡国際映画祭	2003	
99	Li Hong Qi 李红旗	2008	Routine Holiday 黄金周 ルーティーン ホリデー	81	Fiction 剧情				Osaka Asian Film Festival 大阪亚洲电影节 大阪アジアン映画祭	2011	
100	Li Hongqi 李红旗	2010	Winter Vacation 寒假 冬休みの情景	91	Fiction 剧情				NHK ASIAN FILM FESTIVAL NHK亚洲电影节 NHKアジア・フィルム・フェスティバル	2010	
									The Focus on Asia Fukuoka International Film Festival Asia Focus福冈国际电影节 アジアフォーカス福岡国際映画祭	2011	
101	Li Jixian 李继贤	2001	High Sky Summer 王首先的夏天 思い出の夏	87	Fiction 剧情	2004	Wako 和光	MAXAM	The Focus on Asia Fukuoka International Film Festival Asia Focus福冈国际电影节 アジアフォーカス福岡国際映画祭	2004	
									Chinese Film Retrospective 中国电影的全貌 中国映画の全貌	2004	
									Chinese film festival in Yokohama 横滨中国电影节 横浜中国映画祭	2006	
102	Li Lin 李林	2001	Three-Five People 350元之人 350元の子	85	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2003	FIPRESCI Prize
103	Li Ruijun 李睿珺	2012	Fly With the Crane 告诉他们我乘白鹤去了 白鶴に乗って	99	Fiction 剧情				Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo 东京中国独立电影展 中国インディペンデント映画祭	2013	
104	Li Ruijun 李睿珺	2014	River Road 家在水草丰茂的地方 僕たちの家に帰ろう	103	Fiction 剧情	2015	Magic Hour	ODESSA ENTERTAINMENT	Tokyo International Film Festival 东京国际电影节 東京国際映画祭	2014	
									Fukuoka Asia Film Festival 福冈亚洲电影节 福岡アジアフィルムフェスティバル	2020	
105	Li Xiaofeng 黎小锋	2012	Gold Underground 遍地乌金 ゴールド・アンダーグラウンド	138	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2013	
106	Li Yifan, Yan Yu 李一凡、鄢雨	2004	Before the Flood 淹没 水没の前に	143	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2005	The Robert and Frances Flaherty Prize(The Grand Prize)
107	Li Ying 李缨	2000	2H 2H 2H	120	Documentary 纪录	2000	Dragon Films INC 龙影	TO Books	Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	1999	
108	Li Ying 李缨	2003	Dream Cuisine 味 味	134	Documentary 纪录	2003	Image Fourm、Media Suite				
109	Li Ying 李缨	2007	Yasukuni 靖国神社 靖国YASUKUNI	123	Documentary 纪录	2008	NINE ENTERTAINMENT				
110	Li Yu 李玉	2001	Fish and Elephant 今年夏天 残夏	106	Fiction 剧情				Rainbow Reel Tokyo Rainbow Reel东京 レインボー・リール東京	2002	
111	Li Yu 李玉	2007	Lost in Beijing 苹果 ロスト・イン・北京	109	Fiction 剧情	Uncertain 不确定	0	Eizobunkasha 映像文化社	Chinese Film Retrospective 中国电影的全貌 中国映画の全貌	2012	
									Osaka Asian Film Festival 大阪亚洲电影节 大阪アジアン映画祭	2013	
112	Li Yu 李玉	2010	Buddha Mountain 观音山 ブッダ・マウンテン　希望と祈りの旅	109	Fiction 剧情	2013	Olio、Kino Cinema	MAXAM	Tokyo International Film Festival 东京国际电影节 東京国際映画祭	2010	Award for Best Artistic Contribution, Best Actress Award
									The Focus on Asia Fukuoka International Film Festival Asia Focus福冈国际电影节 アジアフォーカス福岡国際映画祭	2013	
									Chinatown Film Festival 横滨中华街电影节 横浜中華街映画祭	2013	
113	Li Yu 李玉	2012	Double Xposure 二次曝光 二重露光～Double Xposure～	105	Fiction 剧情				Osaka Asian Film Festival **大阪亚洲电影节** **大阪アジアン映画祭**	2013	
									Aichi International Women's Film Festival 爱知国际女性电影节 あいち国際女性映画祭	2013	

No.	Director 导演	Production Year 制作年份	English title 中文片名 日文片名	Length 片长	Category 类别	Distribution Year 发行年份	Distributor (Cinema Release) 发行公司(上映)	DVD(VHS) Publisher DVD(VHS)出版公司	Film Festival 电影节 电影节 日文名称	Year of the festival 电影节年份	Award 奖项
114	Li Yunbo 李云波	2016	Something in Blue 呼吸正常 呼吸正常	107	Fiction 剧情				Osaka Asian Film Festival 大阪亚洲电影节 大阪アジアン映画祭	2017	
115	Liang Ming 梁鸣	2019	Wisdom Tooth 阳光之下 日光之下	104	Fiction 剧情				Osaka Asian Film Festival 大阪亚洲电影节 大阪アジアン映画祭	2020	
116	Liu Bingjian 刘冰鉴	1996	Ink Stone 砚床 硯<すずり>	89	Fiction 剧情				Chinese Film Festival 中国电影节 中国映画祭	1996	
117	Liu Bingjian 刘冰鉴	1999	Men and Women 男男女女 男たち女たち	89	Fiction 剧情				Pia Film Festival Pia电影节 ぴあフィルムフェスティバル	2000	
118	Liu Bingjian 刘冰鉴	2002	Cry Woman 哭泣的女人 涙女	90	Fiction 剧情	2004	Miracle Voice、 BITTERS END				
119	Liu Fendong 刘奋斗	2004	Green Hat 绿帽子 緑の帽子	88	Fiction 剧情				Asian Marine Film Festival in Makuhari 亚洲海洋电影节in幕张 アジア海洋映画祭イン幕張	2005	
120	Liu Gaoming 刘高明	2006	Paigu 排骨 排骨	106	Documentary 纪录				Documentary Dream Show Documentary Dream Show ドキュメンタリー・ドリーム・ショー	2008	
									Kitakyushu Biennial 北九州国际双年展 北九州国際ビエンナーレ	2009	
121	Liu Hao 刘浩	2007	The Basement 底下 地下室	104	Fiction 剧情				Osaka Asian Film Festival 大阪亚洲电影节 大阪アジアン映画祭	2007	
122	Liu Hao 刘浩	2018	The Poet 诗人 詩人	123	Fiction 剧情				Tokyo International Film Festival 东京国际电影节 東京国際映画祭	2018	
123	Liu Jian 刘健	2009	Piercing I 刺痛我 ピアシングI	74	动画				Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo 东京中国独立电影展 中国インディペンデント映画祭	2011	
									New Chitose Airport International Animation Festival 新千岁机场国际动画片电影节 新千歳空港国際アニメーション映画祭	2017	
124	Liu Jian 刘健	2017	Have a Nice Day 大世界 Have a Nice Day	74	Fiction 剧情				Tokyo International Film Festival 东京国际电影节 東京国際映画祭	2017	
125	Liu Jiayin 刘伽茵	2009	OxhideII 牛皮2 オクスハイドII	132	Fiction 剧情				Osaka Asian Film Festival 大阪亚洲电影节 大阪アジアン映画祭	2012	
126	Liu Mingyang 刘铭漾	2018	Xinyan 芯言 芯言～残された子ども～	34	Documentary 纪录				Tokyo Documentary Film Festival 东京纪录片电影节 東京ドキュメンタリー映画祭	2019	
127	Liu Shu 刘姝	2012	Lotus 小荷 小荷（シャオホー）	90	Fiction 剧情				Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo 东京中国独立电影展 中国インディペンデント映画祭	2013	
									Nagaoka Asian Film Festival 长冈亚洲电影节 長岡アジア映画祭	2014	
128	Lou Ye 娄烨	1994	Weekend Lover 周末情人 デッド・エンド 最後の恋人	98	Fiction 剧情				Chinese Film Festival 中国电影节 中国映画祭	1995	
129	Lou Ye 娄烨	1995	Don't Be Young 危情少女 危情少女 嵐嵐	100	Fiction 剧情	2004	Pal Entertainment		The Focus on Asia Fukuoka International Film Festival Asia Focus福冈国际电影节 アジアフォーカス福岡国際映画祭	2004	
130	Lou Ye 娄烨	2000	Suzhou River 苏州河 ふたりの人魚	83	Fiction 剧情	2001	UPLINK	UPLINK	Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2000	Grand Prize
131	Lou Ye 娄烨	2003	Purple Butterfly 紫蝴蝶 パープル・バタフライ	128	Fiction 剧情	2005	ASMIK ACE	KADOKAWA 角川书店			
132	Lou Ye 娄烨	2006	Summer Palace 颐和园 天安門、恋人たち	140	Fiction 剧情	2008	Daguerreo Press	Kadokawa Entertainment 角川Entertainment			
133	Lou Ye 娄烨	2009	Spring Fever 春风沉醉的夜晚 スプリング・フィーバー	115	Fiction 剧情	2010	UPLINK	UPLINK	Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2009	
									Rainbow Reel Tokyo Rainbow Reel 东京 レインボー・リール東京	2010	
134	Lou Ye 娄烨	2011	Love and Bruises 花 パリ、ただよう花	105	Fiction 剧情	2013	UPLINK	TC Entertainment			
135	Lou Ye 娄烨	2012	Mystery 浮城谜事 二重生活	98	Fiction 剧情	2015	UPLINK	TC Entertainment			
136	Lou Ye 娄烨	2014	Blind Massage 推拿 ブラインド・マッサージ	115	Fiction 剧情	2017	UPLINK	TC Entertainment	The Focus on Asia Fukuoka International Film Festival Asia Focus福冈国际电影节 アジアフォーカス福岡国際映画祭	2014	
137	Lou Ye 娄烨	2018	The Shadow Play 风中有朵雨做的云 シャドウプレイ	125	Fiction 剧情	Undecided 待定	UPLINK		Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2019	
138	Lu Yitong 陆一同	2005	Lost In Wusong 武松打我 武松の一撃	93	Fiction 剧情				Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo 东京中国独立电影展 中国インディペンデント映画祭	2009	
139	Lv Le 吕乐	1998	Mr.Zhao 赵先生 趙先生	88	Fiction 剧情	1998	Bugpoint				

No.	Director 导演	Production Year 制作年份	English title 中文片名 日文片名	Length 片长	Category 类别	Distribution Year 发行年份	Distributor (Cinema Release) 发行公司(上映)	DVD(VHS) Publisher DVD(VHS)出版公司	Film Festival 电影节 电影节 日文名称	Year of the festival 电影节年份	Award 奖项
140	Ma Nan 马楠	2016	Old Stone 老石 OLD STONE	80	Fiction 剧情				Nara International Film Festival 奈良国际电影节 なら国際映画祭	2016	
141	Ma Yingli 马英力	2018	A Documentary on The Shadow Play 梦的背后 夢の裏側～ドキュメンタリー・オン・シャドウプレイ	94	Documentary 纪录	Undecided 待定	UPLINK		Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2019	
142	Mao Chenyu 毛晨雨	2009	Ximaojia Universe 神衍像 細毛家の宇宙	76	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2009	Special Mentions
143	Mei Feng 梅峰	2016	Mr No Problem 不成问题的问题 ミスター・ノー・プロブレム	144	Fiction 剧情				Tokyo International Film Festival 东京国际电影节 東京国際映画祭	2016	Award for Best Artistic Contribution
144	Mei Feng 梅峰	2020	Love Song 1980 恋曲1980 恋唄1980	127	Fiction 剧情				Tokyo International Film Festival 东京国际电影节 東京国際映画祭	2020	
145	Meng Jinghui 孟京辉	2002	Chicken Poets 像鸡毛一样飞 チキン・ポエッツ	94	Fiction 剧情				Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2002	
146	Meng Xiaowei 孟小为	2010	Thatched Cottages on the Enclave 飞地上的草房 草庵の村	55	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2011	
147	Ning Hao 宁浩	2003	Incense 香火 香火	98	Fiction 剧情				Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2003	Grand Prize
148	Ning Hao 宁浩	2005	Mongolian Ping Pong 绿草地 モンゴリアン・ピンポン	102	Fiction 剧情	2007	Daguerreo Press	Daguerreo Press	Tokyo International Film Festival 东京国际电影节 東京国際映画祭	2005	
									NHK ASIAN FILM FESTIVAL NHK亚洲电影节 NHKアジア・フィルム・フェスティバル	2006	
									Nagaoka Asian Film Festival 长冈亚洲电影节 長岡アジア映画祭	2007	
149	Ning Hao 宁浩	2006	Crazy Stone 疯狂的石头 クレイジー·ストーン ～翡翠狂騒曲～	105	Fiction 剧情	2007	IMX	CCRE	Tokyo International Film Festival 东京国际电影节 東京国際映画祭	2006	
150	Ning Ying 宁瀛	1992	For Fun 找乐 北京好日	98	Fiction 剧情	1993	TJC Tokuma Toko TJC东光德间	Shochiku 松竹	Tokyo International Film Festival 东京国际电影节 東京国際映画祭	1993	Tokyo Golden Prize
									Chinese Film Festival 中国电影节 中国映画祭	1993	
									Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	1997	
151	Ning Ying 宁瀛	2000	I Love Beijing 夏日暖洋洋 アイラヴ北京 -I Love Beijing	90	Fiction 剧情				Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2001	
152	Ning Ying 宁瀛	2005	Perpetual Motion 无穷动 無窮動	90	Fiction 剧情				Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2005	
									Aichi International Women's Film Festival 爱知国际女性电影节 あいち国際女性映画祭	2007	
153	Niu Bo 牛波	2002	The Tao of Chinese Medicine 汉方道 王様の漢方	104	Fiction 剧情	2002	ASMIK ACE	Kadokawa Pictures 角川映画			
154	Ou Ning, Cao Fei 欧宁、曹斐	2003	San Yuan Li 三元里 三元里	44	Documentary 纪录				EALAI extracurricular screenings (The University of Tokyo) EALAi课外放映（东京大学） EALAI課外上映（東京大学）	2006	
									Documentary Dream Show Documentary Dream Show ドキュメンタリー・ドリーム・ショー	2008	
									Lecture at Senshu University (Prof.Tsuchiya) 专修大学讲座（土屋昌明教授） ドキュメンタリー映画で観る　現代中国の光と影	2012	
155	Pan Jianlin 潘剑林	2008	Feast of Villains 流氓的盛宴 悪党たちの宴	85	Fiction 剧情				Osaka Asian Film Festival 大阪亚洲电影节 大阪アジアン映画祭	2010	
156	Pema Tseden 万玛才旦	2005	The Silent Holy Stones 静静的嘛呢石 静かなるマニ石	102	Fiction 剧情				Chinese Film Festival 中国电影节 中国映画祭	2006	
									Pema Tseden Film Festival 万玛才旦电影节 ペマ・ツェテン映画祭	2013	
157	Pema Tseden 万玛才旦	2008	The Search 寻找智美更登 ティメー・クンデンを探して	112	Fiction 剧情				Pema Tseden Film Festival 万玛才旦电影节 ペマ・ツェテン映画祭	2013	
158	Pema Tseden 万玛才旦	2011	Old Dog 老狗 オールド・ドッグ	88	Fiction 剧情				Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2011	Grand Prize
									Pema Tseden Film Festival 万玛才旦电影节 ペマ・ツェテン映画祭	2013	

No.	Director 导演	Production Year 制作年份	English title 中文片名 日文片名	Length 片长	Category 类别	Distribution Year 发行年份	Distributor (Cinema Release) 发行公司(上映)	DVD(VHS) Publisher DVD(VHS)出版公司	Film Festival 电影节 电影节 日文名称	Year of the festival 电影节年份	Award 奖项
159	Pema Tseden 万玛才旦	2015	Tharlo 塔洛 タルロ	123	Fiction 剧情				Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2015	Grand Prize, Student Jury Prize
									Tibetan movie masterpiece selection 西藏电影杰作选 チベット映画傑作選	2016	
160	Pema Tseden 万玛才旦	2018	Jinpa 撞死了一只羊 轢き殺された羊	86	Fiction 剧情				Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2018	Special Jury Prize
									The Focus on Asia Fukuoka International Film Festival Asia Focus福冈国际电影节 アジアフォーカス福岡国際映画祭	2019	
161	Pema Tseden 万玛才旦	2019	Balloon 气球 羊飼いと風船	102	Fiction 剧情	2021	BITTERS END		Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2019	Grand Prize
162	Peng Fei 鹏飞	2017	The Taste of Rice Flower 米花之味 THE TASTE OF RICE FLOWER	95	Fiction 剧情				Nara International Film Festival 奈良国际电影节 なら国際映画祭	2016	Audience Award
									Chinese Film Festival 中国电影节「电影2018」 中国映画祭「電影2018」	2018	
163	Peng Fei 鹏飞	2020	Tracing Her Shadow 又见奈良 再会の奈良	99	Fiction 剧情				Nara International Film Festival 奈良国际电影节 なら国際映画祭	2020	
164	Peng Lei 彭磊	2007	The Panda Candy 熊猫奶糖 パンダキャンディ	85	Fiction 剧情				Asian Queer Film Festival 亚洲酷儿电影节 アジアンクィア映画祭	2011	
165	Peng Tao 彭韬	2007	Little Moth 血蝉 小蛾（シャオオー）の行方	99	Fiction 剧情				Image Forum Festival Image Forum Festival イメージフォーラム・フェスティバル	2009	
									Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo 东京中国独立电影展 中国インディペンデント映画祭	2009	
166	Peng Tao 彭韬	2012	Cremator 焚尸人 嫁ぐ死体	90	Fiction 剧情				Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo 东京中国独立电影展 中国インディペンデント映画祭	2013	
167	Peng Xiaolian 彭小莲	2008	Kids in Shanghai 我坚强的小船 夏の船 — Kids in Shanghai	84	Fiction 剧情				Hiyoshi Festival of Chinese Cinema 日吉电影节 日吉電影節	2012	
168	Peng Xiaolian 彭小莲	2012	Storm Under the Sun 红日风暴 紅日風暴—胡風と毛沢東	165	Documentary 纪录				Hiyoshi Festival of Chinese Cinema 日吉电影节 日吉電影節	2012	
169	Qi Weimin 齐为民	2014	Youth 最青春 未成年	96	Fiction 剧情				Hiyoshi Festival of Chinese Cinema 日吉电影节 日吉電影節	2014	
170	Qiu Jiongjiong 邱炯炯	2010	Madame 姑奶奶 マダム	120	Documentary 纪录				Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo 东京中国独立电影展 中国インディペンデント映画祭	2013	
									Lecture at Senshu University (Prof.Tsuchiya) 专修大学讲座（土屋昌明教授） 中国インディペンデント・ドキュメンタリー（専修大学）	2015	
									Downtown Paradise Festival 横滨若叶町多文化电影节 よこはま若葉町多文化映画祭	2016	
171	Qiu Jiongjiong 邱炯炯	2015	Mr. Zhang Believes 痴 癡（ち）	134	Documentary 纪录				Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo 东京中国独立电影展 中国インディペンデント映画祭	2015	
172	Quan Ling 权聆	2013	Forgetting to Know You 忘了去懂你 見知らぬあなた	87	Fiction 剧情				Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2013	
173	Ren Shujian 任书剑	2003	Dandelion 蒲公英的岁月 蒲公英的歳月（たんぽぽのさいげつ）	60	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2005	
174	Ren Shujian 任书剑	2008	My Lyrical Age 我的抒情时代 私の叙情的な時代	99	Fiction 剧情				Pia Film Festival Pia电影节 ぴあフィルムフェスティバル	2009	Planning Award, Technical Award
175	Rong Guangrong 荣光荣	2016	Children Are Not Afraid of Death, Children Are Afraid of Ghosts 孩子不惧怕死亡，但是害怕魔鬼 子どもたちは死を恐れないが、お化けは怖がる	85	Fiction 剧情				The Focus on Asia Fukuoka International Film Festival Asia Focus福冈国际电影节 アジアフォーカス福岡国際映画祭	2017	
176	Sha Qing 沙青	2002	Wellspring 在一起的时光 一緒の時	49	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2003	Ogawa Shinsuke Prize
									Gougouretsuretsu!! Chinese Independent Movie 轰轰烈烈！中国独立电影 轟轟烈烈！！中国インディーズ・ムービー	2011	
177	Sha Qing 沙青	2016	Lone Existence 独自存在 孤独な存在	77	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2017	Awards of Excellence

No.	Director 导演	Production Year 制作年份	English title 中文片名 日文片名	Length 片长	Category 类别	Distribution Year 发行年份	Distributor (Cinema Release) 发行公司(上映)	DVD(VHS) Publisher DVD(VHS)出版公司	Film Festival 电影节 电影节 日文名称	Year of the festival 电影节年份	Award 奖项
178	Shen Shaomin 沈少民	2005	I'm Chinese 我是中国人 俺たち中国人	95	Documentary 纪录				Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo 东京中国独立电影展 中国インディペンデント映画祭	2009	
179	Shen Yu 申瑜	2020	The Old Town Girls 兔子暴力 兎たちの暴走	104	Fiction 剧情				Tokyo International Film Festival 东京国际电影节 東京国際映画祭	2020	
180	Sheng Zhimin 盛志民	2006	Bliss 浮生 幸福の幻影	96	Fiction 剧情				Fukuoka Asian Film Festival 福冈亚洲电影节 福岡アジア映画祭	2007	
181	Shi Lihong 史立红	2004	Voice of the Angry River 怒江之声 怒江（どこう）の声	30	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2005	
182	Shi Meng 石梦	2020	Alaya 无生 アラヤ	150	Fiction 剧情				Tokyo International Film Festival 东京国际电影节 東京国際映画祭	2020	
183	Shi Tou 石头	2006	Women Fifty Minutes 女人50分钟 女50分間	54	Documentary 纪录				Kitakyushu Biennial 北九州国际双年展 北九州国際ビエンナーレ	2009	
184	Song Fang 宋方	2012	Memories Look at me 记忆望着我 記憶が私を見る	87	Fiction 剧情				Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2012	Special Jury Prize
185	Song Fang 宋方	2020	The Calming 平静 平静	89	Fiction 剧情				Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2020	
186	Song Taijia 松太加	2010	Sun Beaten Path 太阳总在左边 陽に灼けた道	89	Fiction 剧情				The Focus on Asia Fukuoka International Film Festival Asia Focus福冈国际电影节 アジアフォーカス福岡国際映画祭	2011	
187	Song Taijia 松太加	2015	River 河 草原の河	98	Fiction 剧情	2017	MOVIOLA	Kinokuniya Company 纪伊国屋书店	Tokyo International Film Festival 东京国际电影节 東京国際映画祭	2015	
188	Song Taijia 松太加	2018	Ala Changso 阿拉姜色 巡礼の約束	109	Fiction 剧情	2020	MOVIOLA		Chinese Film Festival 中国电影节「电影2019」 中国映画祭「電影2019」	2019	
189	Su Qing 、Mi Na 苏青、米娜	2010	Sign Language Time 手语时代 手話時代	87	Documentary 纪录				Tokyo International Deaf Film Festival 东京聋电影节 東京ろう映画祭	2019	
190	Su Qing 、Mi Na 苏青、米娜	2017	Caro Mio Ben (My Dear Beloved) 梧桐树 カーロ・ミオ・ベン（愛しき人よ）	118	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2017	
191	Su Qing, Mi Na 苏青、米娜	2003	White Tower 白塔 白塔	83	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2005	
192	Sun Yueling 孙悦凌	2004	Blossoming in the Wind 风经 風経	60	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2005	
193	Tang Danian 唐大年	2006	Young & Clueless 青春期 青春期	103	Fiction 剧情				Tokyo International Film Festival 东京国际电影节 東京国際映画祭	2006	
194	Tang Xiaobai 唐晓白	2008	Perfect Life 完美生活 完美生活	97	Fiction 剧情				Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2008	
									Uno Port Art Films 宇野港艺术映画座 宇野港芸術映画座	2011	
195	Tang Xiaobai 唐晓白	2012	All Apologies 爱的替身 愛の身替わり	88	Fiction 剧情				Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2012	
									Aichi International Women's Film Festival 爱知国际女性电影节 あいち国際女性映画祭	2013	
196	Tian Zhuangzhuang 田壮壮	1993	The Blue Kite 蓝风筝 青い凧	138	Fiction 剧情	1994	EUROSPACE	Shochiku 松竹	Tokyo International Film Festival 东京国际电影节 東京国際映画祭	1993	Tokyo Grand Prix
197	Wang Bing 王兵	2003	Tie Xi Qu: West of the Tracks 铁西区 鉄西区	545	Documentary 纪录	2013	MOVIOLA	Kinokuniya Company 纪伊国屋书店	Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2003	The Robert and Frances Flaherty Prize(The Grand Prize)
									The Yebisu International Festival for Art & Alternative Visions 惠比寿影像节 恵比寿映像祭	2009	
198	Wang Bing 王兵	2007	Fengming: A Chinese Memoir 和凤鸣 鳳鳴（フォンミン）— 中国の記憶	183	Documentary 纪录	2013	MOVIOLA	Kinokuniya Company 纪伊国屋书店	Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2007	The Robert and Frances Flaherty Prize(The Grand Prize)
199	Wang Bing 王兵	2008	Crude Oil 原油 原油	840	Documentary 纪录				All Films of Wang Bing 王兵全作一举上映 ワン・ビン（王兵）全作一挙上映	2011	
200	Wang Bing 王兵	2009	Man with No Name 无名者 名前のない男	96	Documentary 纪录				Image Forum Festival Image Forum Festival イメージフォーラム・フェスティバル	2011	
									Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2011	

No.	Director 导演	Production Year 制作年份	English title 中文片名 日文片名	Length 片长	Category 类别	Distribution Year 发行年份	Distributor (Cinema Release) 发行公司(上映)	DVD(VHS) Publisher DVD(VHS)出版公司	Film Festival 电影节 电影节 日文名称	Year of the festival 电影节年份	Award 奖项
									All Films of Wang Bing 王兵全作一举上映 ワン・ビン（王兵）全作一挙上映	2011	
201	Wang Bing 王兵	2010	The Ditch 夹边沟 無言歌	109	Fiction 剧情	2011	MOVIOLA	Kinokuniya Company 纪伊国屋书店	Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2010	
202	Wang Bing 王兵	2012	Three Sisters 三姊妹 三姉妹～雲南の子	153	Documentary 纪录	2013	MOVIOLA	Kinokuniya Company 纪伊国屋书店	Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2012	
									Downtown Paradise Festival 横滨若叶町多文化电影节 よこはま若葉町多文化映画祭	2013	
									Witness! China independent documentary 目击！中国独立纪录 目撃！中国独立記録	2018	
203	Wang Bing 王兵	2016	Bitter Money 苦钱 苦い銭	163	Documentary 纪录	2018	MOVIOLA	Kinokuniya Company 纪伊国屋书店	Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2016	
204	Wang Bing 王兵	2017	Mrs.Fang 方绣英 ファンさん	87	Documentary 纪录				Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2017	
205	Wang Bing 王兵	2013	Til Madness Do Us Part 疯爱 収容病棟	237	Documentary 纪录	2014	MOVIOLA	Kinokuniya Company 纪伊国屋书店	The Yebisu International Festival for Art & Alternative Visions 惠比寿影像节 恵比寿映像祭	2014	
206	Wang Bing 王兵	2018	Dead Souls 死灵魂 死霊魂	495	Documentary 纪录	2020	MOVIOLA		Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2019	The Robert and Frances Flaherty Prize(The Grand Prize)
207	Wang Chao 王超	2001	The Orphan of Anyang 安阳婴儿 安陽の赤ちゃん	86	Fiction 剧情	2005	Bugpoint		Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo 东京中国独立电影展 中国インディペンデント映画祭	2015	
208	Wang Chao 王超	2004	Day and Night 日日夜夜 寝ても覚めても	89	Fiction 剧情				Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo 东京中国独立电影展 中国インディペンデント映画祭	2015	
209	Wang Chao 王超	2006	Luxury Car 江城夏日 江城の夏	85	Fiction 剧情				Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo 东京中国独立电影展 中国インディペンデント映画祭	2015	
210	Wang Chao 王超	2014	Fantasia 幻想曲 幻想曲	86	Fiction 剧情				Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo 东京中国独立电影展 中国インディペンデント映画祭	2015	
211	Wang Erzhuo 王尔桌	2012	South of the Clouds 彩云之南 ぼくとおばさん	80	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2013	
212	Wang Fen 王芬	2000	More than One Is Unhappy 不快乐的不止一个 不幸せなのは一方だけじゃない	45	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2001	Awards of Excellence
									The Focus on Asia Fukuoka International Film Festival Asia Focus福冈国际电影节 アジアフォーカス福岡国際映画祭	2003	
213	Wang Guangli 王光利	1992	I Have Graduated 我毕业了 卒業	66	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	1993	
214	Wang Guangli 王光利	2000	Go For Broke 横竖横 イチかバチか	87	Fiction 剧情				Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2001	
215	Wang Haibing 王海兵	2000	Days in Those Mountains 山里的日子 山での日々	162	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2001	
216	Wang Jiangwei 汪建伟	1996	Production 生产 生産	60	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	1997	
217	Wang jiangwei 汪建伟	1999	Living Elsewhere 生活在别处 よそに住んで	175	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	1999	
218	Wang Jing 王晶	2020	The Best Is Yet To Come 不止不休 不止不休（原题）	115	Fiction 剧情	Undecided 待定	LONGRIDE		Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2020	
219	Wang Jiuliang 王久良	2011	Beijing Besieged by Waste 垃圾围城 北京ーゴミの城壁	72	Documentary 纪录				EARTH VISION Tokyo Global Environmental Film Festiva EARTH VISION地球环境影像节 アース・ビジョン 地球環境映像祭	2012	Children EARTH VISION Award
220	Wang Li 王莉	2010	New Teacher Lee 新来的李老師 笑顔の教室	90	Fiction 剧情				Hiyoshi Festival of Chinese Cinema 日吉电影节 日吉電影節	2010	
221	Wang Lina 王丽娜	2018	A First Farewell 第一次的离别 はじめての別れ	90	Fiction 剧情				Tokyo International Film Festival 东京国际电影节 東京国際映画祭	2018	Asian Future Best Film Award
222	Wang Liren 王笠人	2006	Weed 草芥 草芥	99	Fiction 剧情				Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo 东京中国独立电影展 中国インディペンデント映画祭	2008	

No.	Director 导演	Production Year 制作年份	English title 中文片名 日文片名	Length 片长	Category 类别	Distribution Year 发行年份	Distributor (Cinema Release) 发行公司(上映)	DVD(VHS) Publisher DVD(VHS)出版公司	Film Festival 电影节 电影节 日文名称	Year of the festival 电影节年份	Award 奖项
223	Wang Naizhen 王乃真	2019	An Investigation into Japanese Women in China after the War 战后遗华日本女性考 戦後中国残留婦人考 問縁・愛縁	135	Documentary 纪录				Tokyo Documentary Film Festival 东京纪录片电影节 東京ドキュメンタリー映画祭	2019	
224	Wang Quanan 王全安	2006	Tuya's Marriage 图雅的婚事 トゥヤーの結婚	96	Fiction 剧情	2008	Wako、Guapa Guapo 和光、Guapa Guapo	MAXAM	The Focus on Asia Fukuoka International Film Festival Asia Focus福冈国际电影节 アジアフォーカス福岡国際映画祭	2007	
225	Wang Quanan 王全安	2009	Weaving Girl 纺织姑娘 紡績姑娘（クーニャン）	93	Fiction 剧情				Osaka Asian Film Festival 大阪亚洲电影节 大阪アジアン映画祭	2010	
226	Wang Quanan 王全安	2010	Apart Together 团圆 再会の食卓	96	Fiction 剧情	2011	GAGA	Shochiku 松竹			
227	Wang Rui 王瑞	2019	Chaogtu with Sarula 白云之下 チャクトゥとサルラ	111	Fiction 剧情				Tokyo International Film Festival 东京国际电影节 東京国際映画祭	2019	Award for Best Artistic Contribution
228	Wang Wo 王我	2007	NOISE 热闹 NOISE	62	Documentary 纪录				Documentary Dream Show Documentary Dream Show ドキュメンタリー・ドリーム・ショー	2008	
									The Post-underground The Post-underground アンダーグラウンドの後で	2011	
229	Wang Wo 王我	2014	The Dialogue 对话 対話	102	Documentary 纪录				*The Dialogue* Screening 《对话》放映会 『対話』上映会@にっしぃ劇場	2014	
230	Wang Wo 王我	2015	A Filmless Festival 没有电影的电影节 映画のない映画祭	80	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2017	
									Up & Down: Documentary × China × Art (Rikkyo University) Up & Down: 纪录片×中国×艺术（立教大学） Up & Down ドキュメンタリー×中国×アート（立教大学）	2017	
									Urayasu Documentary Film Festival 浦安纪录片电影节 うらやすドキュメンタリー映画祭	2018	
231	Wang Xiaoshuai 王小帅	2019	So Long, My Son 地久天长 在りし日の歌	185	Fiction 剧情	2020	BITTERS END	Kinokuniya Company 纪伊国屋书店			
232	Wang Xiaoshuai 王小帅	1993	The Days 冬春的日子 ザ・デイズ	75	Fiction 剧情				Pia Film Festival Pia电影节 ぴあフィルムフェスティバル	2000	
233	Wang Xiaoshuai 王小帅	1997	Frozen 极度寒冷 凍てついて	96	Fiction 剧情				Pia Film Festival Pia电影节 ぴあフィルムフェスティバル	2000	
234	Wang Xiaoshuai 王小帅	2000	Beijing Bicycle 十七岁的单车 北京の自転車	113	Fiction 剧情	Uncertain 不确定	0	Ken Media	The Focus on Asia Fukuoka International Film Festival Asia Focus福冈国际电影节 アジアフォーカス福岡国際映画祭	2001	
									Chinese Film Retrospective 中国电影的全貌 中国映画の全貌	2010	
235	Wang Xiaoshuai 王小帅	2008	In Love We Trust 左右 我らが愛にゆれる時	115	Fiction 剧情	Uncertain 不确定	0	Amazing D.C.	The Focus on Asia Fukuoka International Film Festival Asia Focus福冈国际电影节 アジアフォーカス福岡国際映画祭	2008	
									Sandai Festival 三大电影节周 三大映画祭週間	2011	
236	Wang Xiaoshuai 王小帅	2010	Chongqing Blues 日照重庆 重慶ブルース	110	Fiction 剧情				Tokyo International Film Festival 东京国际电影节 東京国際映画祭	2010	
237	Wang Xiaoshuai 王小帅	2011	11 Flowers 我十一 僕は11歳	115	Fiction 剧情				Tokyo International Film Festival 东京国际电影节 東京国際映画祭	2011	
238	Wang Xiaoshuai 王小帅	2014	Red Amnesia 闯入者 赤い季節の忘却	115	Fiction 剧情				The Focus on Asia Fukuoka International Film Festival Asia Focus福冈国际电影节 アジアフォーカス福岡国際映画祭	2015	
239	Wang Xuebo 王学博	2016	Knife in the Clear Water 清水里的刀子 神水の中のナイフ	93	Fiction 剧情				Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2016	
240	Wei Xiaobo 魏晓波	2017	The Days 3 生活而已 3 ザ・デイズ 3	90	Documentary 纪录				Tokyo Documentary Film Festival 东京纪录片电影节 東京ドキュメンタリー映画祭	2018	
241	Wen Yan 文曼	2013	Trap Street 水印街 トラップストリート	94	Fiction 剧情				Uno Port Art Films 宇野港艺术映画座 宇野港芸術映画座	2015	
									Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo 东京中国独立电影展 中国インディペンデント映画祭	2015	
242	Wen Yan 文曼	2017	Angels Wear White 嘉年华 天使は白をまとう	107	Fiction 剧情				Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2017	
243	Wu Qinyao 吴沁遥	2019	Travel Nostalgia 旅愁 旅愁	90	Fiction 剧情	2020	Iha Films		SKIP CITY INTERNATIONAL D-Cinema FESTIVAL SKIP CITY国际D-Cinema电影节 SKIPシティ国際Dシネマ映画祭	2019	
									TAMA NEW WAVE TAMA NEW WAVE TAMA NEW WAVE	2019	Grand Prix, Best Actor Award

No.	Director 导演	Production Year 制作年份	English title 中文片名 日文片名	Length 片长	Category 类别	Distribution Year 发行年份	Distributor (Cinema Release) 发行公司(上映)	DVD(VHS) Publisher DVD(VHS)出版公司	Film Festival 电影节 电影节 日文名称	Year of the festival 电影节年份	Award 奖项
244	Wu Wenguang 吴文光	1990	Bumming in Beijing—The Last of the Dreamers 流浪北京 流浪北京　最後の夢想家たち	70	Documentary 纪录				Fukuoka Asian Film Festival 福冈亚洲电影节 福岡アジア映画祭	1991	
									Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	1991	
									Gougouretsuretsu!! Chinese Independent Movie 轰轰烈烈!! 中国独立电影 轟轟烈烈！！ 中国インディーズ・ムービー	2011	
245	Wu Wenguang 吴文光	1993	1966, My Time in the Red Guards 1966，我的红卫兵时代 私の紅衛兵時代	165	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	1993	Ogawa Shinsuke Prize
246	Wu Wenguang 吴文光	1995	At Home in the World 四海为家 四海我家	80	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	1995	
247	Wu Wenguang 吴文光	1999	Jiang Hu: Life on the Road 江湖 江湖	150	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	1999	
248	Wu Wenguang 吴文光	2005	Fuck Cinema 操他妈电影 ファック・シネマ	160	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2009	
									Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo 东京中国独立电影展 中国インディペンデント映画祭	2013	
249	Wu Wenguang 吴文光	2010	Treatment 治疗 治療	80	Documentary 纪录				Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo 东京中国独立电影展 中国インディペンデント映画祭	2013	
250	Xing Fei 邢菲	2016	I Want to Run for Office 我要参选 選挙に出たい	78	Documentary 纪录	2018	Kirokubito		Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2017	
									Za-Koenji Documentary Festival 座・高园寺纪录片节 座・高円寺ドキュメンタリーフェスティバル	2018	
251	Xing Jian 邢健	2014	Seven Days 冬 冬	73	Fiction 剧情				Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo 东京中国独立电影展 中国インディペンデント映画祭	2015	
252	Xu Bing 徐冰	2017	Dragonfly Eyes 蜻蜓之眼 とんぼの眼	82	Fiction 剧情				Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2017	
253	Xu Tong 徐童	2008	Wheat Harvest 麦收 収穫	98	Documentary 纪录				Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo 东京中国独立电影展 中国インディペンデント映画祭	2009	
									The Post-underground The Post-underground アンダーグラウンドの後で	2011	
									The Lecture of Musashino Art University Image Library 武藏野美术大学Image Library影像讲座 武蔵野美術大学イメージライブラリー映像講座	2011	
254	Xu Tong 徐童	2009	Fortune Teller 算命 占い師	129	Documentary 纪录				Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo 东京中国独立电影展 中国インディペンデント映画祭	2011	
									Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo 东京中国独立电影展 中国インディペンデント映画祭	2013	
255	Xu Tong 徐童	2011	Shattered 老唐头 唐爺さん	89	Documentary 纪录				Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo 东京中国独立电影展 中国インディペンデント映画祭	2013	
256	Xu Tong 徐童	2014	Cut Out the Eyes 挖眼睛 えぐられた目玉	79	Documentary 纪录				Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo 东京中国独立电影展 中国インディペンデント映画祭	2015	
									China Independent Documentary Screening(Nagoya University) 中国独立纪录片放映会（名古屋大学） 中国インディペンデントドキュメンタリー上映会（名古屋大学）	2015	
									DOCU-MEMENTO DOCU-MEMENTO DOCU-MEMENTO	2017	
257	Xu Xin 徐辛	2006	Torch Troupes 火把剧团 火把(たいまつ)劇団	110	Documentary 纪录				Documentary Dream Show Documentary Dream Show ドキュメンタリー・ドリーム・ショー	2008	
258	Xu Xin 徐辛	2002	Mapi 马皮 馬皮	80	Documentary 纪录				Lecture at Senshu University (Prof.Tsuchiya) 专修大学讲座（土屋昌明教授） 徐辛監督「馬皮」上映とトーク	2017	
259	Xu Xin 徐辛	2017	A Yangtze Landscape 长江 長江の眺め	156	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2017	

No.	Director 导演	Production Year 制作年份	English title 中文片名 日文片名	Length 片长	Category 类别	Distribution Year 发行年份	Distributor (Cinema Release) 发行公司(上映)	DVD(VHS) Publisher DVD(VHS)出版公司	Film Festival 电影节 电影节 日文名称	Year of the festival 电影节年份	Award 奖项
									Image Forum Festival Image Forum Festival イメージフォーラム・フェスティバル	2018	
260	Yang Chao 杨超	2016	Crosscurrent 长江图 長江　愛の詩	115	Fiction 剧情	2018	SPO	Vap	SKIP CITY INTERNATIONAL D-Cinema FESTIVAL SKIP CITY国际D-Cinema电影节 SKIPシティ国際Dシネマ映画祭	2016	
261	Yang Huilong 杨惠龙	2013	Today and Tomorrow 今天明天 今日から明日へ	90	Fiction 剧情				Tokyo International Film Festival 东京国际电影节 東京国際映画祭	2013	
262	Yang Jin 杨瑾	2004	The Black And White Milk Cow 一只花奶牛 牛乳先生	98	Fiction 剧情				Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo 东京中国独立电影展 中国インディペンデント映画祭	2009	
									The Post-underground The Post-underground アンダーグラウンドの後で	2011	
263	Yang Jin 杨瑾	2008	Er Dong 二冬 冬に生まれて	105	Fiction 剧情				Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo 东京中国独立电影展 中国インディペンデント映画祭	2011	
264	Yang Jin 杨瑾	2012	Don't Expect Praises 有人赞美聪慧，有人则不 ホメられないかも	100	Fiction 剧情				Tokyo International Film Festival 东京国际电影节 東京国際映画祭	2012	
									Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo **东京中国独立电影展** **中国インディペンデント映画祭**	2013	
277	Yang Lina 杨荔钠	2012	Longing for the Rain 春梦 春夢	98	Fiction 剧情				SKIP CITY INTERNATIONAL D-Cinema FESTIVAL SKIP CITY国际D-Cinema电影节 SKIPシティ国際Dシネマ映画祭	2013	
265	Yang Lina 杨荔钠	2019	Spring Tide 春潮 春潮	124	Fiction 剧情				Osaka Asian Film Festival 大阪亚洲电影节 大阪アジアン映画祭	2020	
266	Yang Mingming 杨明明	2018	Girls Always Happy 柔情史 柔情史	116	Fiction 剧情				Nagoya University 名古屋大学 名古屋大学	2019	
267	Yang Tianyi 杨天乙 (杨荔钠)	1999	Old Men 老头 老人	94	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	1999	Awards of Excellence
									The Focus on Asia Fukuoka International Film Festival Asia Focus福冈国际电影节 アジアフォーカス福岡国際映画祭	2003	
									Gougouretsuretsu!! Chinese Independent Movie 轰轰烈烈!! 中国独立电影 轟轟烈烈！！中国インディーズ・ムービー	2011	
268	Yang Xin 杨昕	2002	Boys Story 吸引 少年の誘惑	72	Fiction 剧情	2002	Movie Television				
269	Yang Yang 杨洋	2011	Our Story –The Ten-Year 'Guerrilla Warfare' of the Beijing Queer Film Festival 我们的故事—北京酷儿影展十年游击战 わたしたちの物語 ～ 北京クィア映画祭と十年間の『ゲリラ戦』	42	Documentary 纪录				Kansai Queer Film Festival 关西酷儿电影节 関西クィア映画祭	2012	
									Ehime LGBT Film Festival 爱媛LGBT电影节 愛媛LGBT映画祭	2013	
270	Ye Daying 叶大鹰	1995	Red Cherry 红樱桃 レッドチェリー	122	Fiction 剧情	Uncertain 不确定	0	Daiei 大映	Chinese Film Festival 中国电影节 中国映画祭	1995	
271	Ye Yun 叶云	2015	Look Love (Special Version) 对看 見つめる（特別版）	176	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2015	
272	Ying Liang 应亮	2005	Takeing Father Home 背鸭子的男孩 あひるを背負った少年	100	Fiction 剧情				Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2005	Special Jury Prize
									Osaka Asian Film Festival 大阪亚洲电影节 大阪アジアン映画祭	2006	
									Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo 东京中国独立电影展 中国インディペンデント映画祭	2008	
273	Ying Liang 应亮	2006	The Other Half 另一半 アザー・ハーフ	111	Fiction 剧情				Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2006	Special Jury Prize
									Osaka Asian Film Festival 大阪亚洲电影节 大阪アジアン映画祭	2007	
									Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo 东京中国独立电影展 中国インディペンデント映画祭	2008	
274	Ying Liang 应亮	2008	Good Cats 好猫 グッド・キャット	103	Fiction 剧情				Osaka Asian Film Festival 大阪亚洲电影节 大阪アジアン映画祭	2009	
									Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo 东京中国独立电影展 中国インディペンデント映画祭	2009	

No.	Director 导演	Production Year 制作年份	English title 中文片名 日文片名	Length 片长	Category 类别	Distribution Year 发行年份	Distributor (Cinema Release) 发行公司(上映)	DVD(VHS) Publisher DVD(VHS)出版公司	Film Festival 电影节 电影节 日文名称	Year of the festival 电影节年份	Award 奖项
275	Ying Liang 应亮	2012	When Night Falls 我还有话要说 私には言いたいことがある	70	Fiction 剧情				Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2012	
276	Ying Liang 应亮	2018	A Family Tour 自由行 自由行	107	Fiction 剧情				Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2018	
									The Focus on Asia Fukuoka International Film Festival Asia Focus福冈国际电影节 アジアフォーカス福岡国際映画祭	2019	
									Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo 东京中国独立电影展 中国インディペンデント映画祭	2013	
278	You Xing 尤行	2019	Summer Knight 夏夜骑士 夏の夜の騎士	99	Fiction 剧情				Tokyo International Film Festival 东京国际电影节 東京国際映画祭	2019	Asian Future Best Film Award
279	Yu Guangyi 于广义	2007	Timber Gang 木帮 最後の木こりたち	90	Documentary 纪录				Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2007	
									Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo 东京中国独立电影展 中国インディペンデント映画祭	2008	
280	Yu Guangyi 于广义	2008	Survival Song 小李子 サバイバル・ソング	94	Documentary 纪录				Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2008	Special Jury Prize
281	Yu Guangyi 于广义	2011	Bachelor Mountain 光棍 独り者の山	96	Documentary 纪录				Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2011	
282	Yu Guangyi 于广义	2014	Timber Gang 木帮 最後の木こりたち（2014年版）	111	Documentary 纪录				Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo 东京中国独立电影展 中国インディペンデント映画祭	2015	
									Za-Koenji Documentary Festival 座・高园寺纪录片节 座・高円寺ドキュメンタリーフェスティバル	2017	
283	Yu Guangyi 于广义	2017	Immortals in the Village 跳大神 シャーマンの村	109	Documentary 纪录				Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2017	
284	Yu Jian 于坚	2003	Jade Green Station 碧色车站 翡翠駅	122	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival **山形国际纪录片电影节** **山形国際ドキュメンタリー映画祭**	2005	
285	Zeng Qingxin 曾庆新	2005	Gebu Sweet Gebu 吉祥格布 グブ村のキャラバン隊	60	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2005	
286	Zhang Dalei 张大磊	2016	The Summer Is Gone 八月 八月	107	Fiction 剧情				Tokyo International Film Festival 东京国际电影节 東京国際映画祭	2016	
287	Zhang Fanxi 张凡夕	2011	Bad Romance 花为眉 花と眉	83	Fiction 剧情				Asian Queer Film Festival 亚洲酷儿电影节 アジアンクィア映画祭	2011	
288	Zhang Hanyi 张撼依	2016	Life After Life 枝繁叶茂 よみがえりの樹	85	Fiction 剧情				Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2016	Grand Prize
289	Zhang Hanzi 张涵子	2004	Tang Tang 唐唐 タンタン	90	Fiction 剧情				Asian Queer Film Festiva 亚洲酷儿电影节 アジアンクィア映画祭	2007	
290	Zhang Jiarui 章家瑞	2002	When Ruoma Was Seventeen 婼玛的十七岁 雲南の少女　ルオマの初恋	90	Fiction 剧情	2007	Wako、Guapa Guapo 和光、Guapa Guapo	MAXAM	The Focus on Asia Fukuoka International Film Festival Asia Focus福冈国际电影节 アジアフォーカス福岡国際映画祭	2004	
291	Zhang Keming 张克明	2003	Wrapped in Green 绿色包围 緑色包囲	73	Documentary 纪录	2003	Eiga sensen、Polepole Higashinakano 映画战线、Polepole东中野				
292	Zhang Lu 张律	2004	Tang Poetry 唐诗 唐詩	86	Fiction 剧情				Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo 东京中国独立电影展 中国インディペンデント映画祭	2013	
293	Zhang Lu 张律	2005	Grain in Ear 芒种 キムチを売る女	109	Fiction 剧情	2007	Magic Hour	ONLY HEARTS			
294	Zhang Lu 张律	2006	Desert Dream 沙漠之梦 風と砂の女	125	Fiction 剧情				The Focus on Asia Fukuoka International Film Festival Asia Focus福冈国际电影节 アジアフォーカス福岡国際映画祭	2007	
295	Zhang Lu 张律	2008	Chongqing 重庆 重慶	93	Fiction 剧情				Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo 东京中国独立电影展 中国インディペンデント映画祭	2013	
296	Zhang Lu 张律	2008	Iri 里里 イリ	107	Fiction 剧情				The Focus on Asia Fukuoka International Film Festival Asia Focus福冈国际电影节 アジアフォーカス福岡国際映画祭	2009	
297	Zhang Lu 张律	2010	Dooman River 豆满江 豆満江（とまんこう）	90	Fiction 剧情				The Focus on Asia Fukuoka International Film Festival Asia Focus福冈国际电影节 アジアフォーカス福岡国際映画祭	2010	
									Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo 东京中国独立电影展 中国インディペンデント映画祭	2013	

No.	Director 导演	Production Year 制作年份	English title 中文片名 日文片名	Length 片长	Category 类别	Distribution Year 发行年份	Distributor (Cinema Release) 发行公司(上映)	DVD(VHS) Publisher DVD(VHS)出版公司	Film Festival 电影节 电影节 日文名称	Year of the festival 电影节年份	Award 奖项
298	Zhang Lu 张律	2014	Gyeongju 庆州 慶州（キョンジュ）　ヒョンとユニ	145	Fiction 剧情	2019	A PEOPLE CINEMA		The Focus on Asia Fukuoka International Film Festival Asia Focus福冈国际电影节 アジアフォーカス福岡国際映画祭	2014	
299	Zhang Lu 张律	2016	A Quiet Dream 春梦 春の夢	101	Fiction 剧情	Uncertain 不确定	Spring Has Come	ODESSA ENTERTAINMENT	Heart and Hearts Korean Film Week Heart and Hearts Korean Film Week ハートアンドハーツ・コリアン・フィルムウィーク	2017	
									The Focus on Asia Fukuoka International Film Festival Asia Focus福冈国际电影节 アジアフォーカス福岡国際映画祭	2017	
300	Zhang Lu 张律	2019	Fukuoka 福冈 福岡	86	Fiction 剧情				The Focus on Asia Fukuoka International Film Festival Asia Focus福冈国际电影节 アジアフォーカス福岡国際映画祭	2019	
301	Zhang Lv 张律	2018	Ode to the Goose 咏鹅 群山：　鵝鳥を咏う	121	Fiction 剧情				Osaka Asian Film Festival 大阪亚洲电影节 大阪アジアン映画祭	2019	
									The Focus on Asia Fukuoka International Film Festival Asia Focus福冈国际电影节 アジアフォーカス福岡国際映画祭	2019	
302	Zhang Mengqi 章梦奇	2010	Self-Portrait with Three Women 自画像和三个女人 三人の女性の自画像	75	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2011	
303	Zhang Mengqi 章梦奇	2016	Self Portrait: Birth in 47 KM 自画像：生于47公里 自画像：47KMに生まれて	102	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2017	
									Nagoya University 名古屋大学 名古屋大学	2017	
304	Zhang Mengqi 章梦奇	2017	Self-Portrait: Sphinx in 47 KM 自画像：47公里斯芬克斯 自画像：47KMのスフィンクス	94	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2019	
305	Zhang Mengqi 章梦奇	2019	Self-Portrait: Window in 47 KM 自画像：47公里之窗 自画像：47KMの窓	110	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2019	
306	Zhang Ming 章明	2005	Before Born 结果 結果	104	Fiction 剧情				Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2005	
307	Zhang Ming 章明	2009	The Bride 新娘 花嫁	102	Fiction 剧情				Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo 东京中国独立电影展 中国インディペンデント映画祭	2011	
308	Zhang Ming 章明	1996	Rain Clouds over Wushan 巫山云雨 沈む街	99	Fiction 剧情	1999	PONY CANYON、Slow Learner				
309	Zhang Ming 章明	2001	Weekend Plot 秘语十七小时 週末の出来事	91	Fiction 剧情				Tokyo International Film Festival 东京国际电影节 東京国際映画祭	2001	
310	Zhang Ming 章明	2018	The Pluto Moment 冥王星时刻 冥王星の時	110	Fiction 剧情				The Focus on Asia Fukuoka International Film Festival Asia Focus福冈国际电影节 アジアフォーカス福岡国際映画祭	2018	
311	Zhang Yang 张杨	2015	Paths of The Soul 冈仁波齐 ラサへの歩き方 祈りの2400km	118	Fiction 剧情	2016	MOVIOLA	Kinokuniya Company 纪伊国屋书店			
312	Zhang Yibai 张一白	2002	Spring Subway 开往春天的地铁 恋する地下鉄	96	Fiction 剧情				Chinese Film Festival in Saitama 彩之国琦玉中国电影节 彩の国さいたま中国映画祭	2005	
313	Zhang Yibai 张一白	2008	Lost, Indulgence 秘岸 秘岸	90	Fiction 剧情				Osaka Asian Film Festiva 大阪亚洲电影节 大阪アジアン映画祭	2009	
314	Zhang Yimou 张艺谋	1994	To Live 活着 活きる	131	Fiction 剧情	2002	KADOKAWA、Dragon Film 角川书店、Dragon Film	Happinet Pictures			
315	Zhang Yuan 张元	1999	Crazy English 疯狂英语 クレイジー・イングリッシュ	90	Documentary 纪录	2000	UPLINK	UPLINK	Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	1999	
316	Zhang Yuan 张元	1999	Seventeen Years 过年回家 ただいま	89	Fiction 剧情	2000	K2 Entertainment	SPO	Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2000	
317	Zhang Yuan 张元	1993	Beijing Bastards 北京杂种 北京バスターズ	91	Fiction 剧情	1994	Network Films		Tokyo International Film Festival 东京国际电影节 東京国際映画祭	1993	
318	Zhang Yuan 张元	1996	East Palace, West Palace 东宫西宫 東宮西宮	95	Fiction 剧情	1998	TOHOKUSHINSHA FILM 东北新社	Toei Video 东映Video	Fukuoka Asian Film Festival 福冈亚洲电影节 福岡アジア映画祭	1997	
									Rainbow Reel Tokyo Rainbow Reel 东京 レインボー・リール東京	1998	
319	Zhang Yuan 张元	2002	Green Tea 绿茶 緑茶	89	Fiction 剧情	2006	KINETIQUE	RENTRAK JAPAN			
320	Zhang Yuan 张元	2003	I Love You 我爱你 ウォ・アイ・ニー	98	Fiction 剧情	2006	Movie Eye、RENTRAK	RENTRAK JAPAN	Tokyo International Film Festival 东京国际电影节 東京国際映画祭	2003	
321	Zhang Yuan 张元	2006	Little Red Flowers 看上去很美 小さな赤い花	92	Fiction 剧情	2008	Alcine Terran	UPLINK			

No.	Director 导演	Production Year 制作年份	English title 中文片名 日文片名	Length 片长	Category 类别	Distribution Year 发行年份	Distributor (Cinema Release) 发行公司(上映)	DVD(VHS) Publisher DVD(VHS)出版公司	Film Festival 电影节 电影节 日文名称	Year of the festival 电影节年份	Award 奖项
322	Zhang Yuan, Duan Jingchuan 张元、段锦川	1994	The Square 广场 広場	100	Documentary 纪录	1997	Dragon Films INC 龙影		Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	1995	FIPRESCI Prize
323	Zhang Yuedong 张跃东	2007	Mid-Afternoon Barks 下午狗叫 犬吠える午後	77	Fiction 剧情				Gougouretsuretsu!! Chinese Independent Movie 轰轰烈烈！中国独立电影 轟轟烈烈！！中国インディーズ・ムービー	2011	
324	Zhang Zanbo 张赞波	2009	Falling from the Sky 天降 天から落ちてきた!	124	Documentary 纪录				Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo 东京中国独立电影展 中国インディペンデント映画祭	2011	
325	Zhang Zanbo 张赞波	2010	A Song of Love, Maybe 恋曲 恋曲（こいうた）	114	Documentary 纪录				Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo 东京中国独立电影展 中国インディペンデント映画祭	2011	
326	Zhao Dayong 赵大勇	2007	Street Life 南京路 南京路	112	Documentary 纪录				Documentary Dream Show Documentary Dream Show ドキュメンタリー・ドリーム・ショー	2008	
327	Zhao Dayong 赵大勇	2008	Ghost Town 废城 ゴーストタウン	122	Documentary 纪录				Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo 东京中国独立电影展 中国インディペンデント映画祭	2011	
328	Zhao Dayong 赵大勇	2010	The High Life 寻欢作乐 歓楽のボエム	93	Fiction 剧情				Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo 东京中国独立电影展 中国インディペンデント映画祭	2011	
									Hiyoshi Festival of Chinese Cinema 日吉电影节 日吉電影節	2015	
329	Zhao Dayong 赵大勇	2014	Shadow Days 鬼日子 シャドウデイズ	96	Fiction 剧情				Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2014	Special Mention
									Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo 东京中国独立电影展 中国インディペンデント映画祭	2015	
330	Zhao Gang 赵刚	2013	To Sing To Live 唱着活着 歌は人生	62	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2013	
331	Zhao Jing 、Shi Tou 赵静、石头	2015	We are Here 我们在这里 私たちはここにいる！：北京女性会議と中国レズビアン運動の記録	60	Documentary 纪录				Kansai Queer Film Festival 关西酷儿电影节 関西クィア映画祭	2016	
332	Zhao Liang 赵亮	2009	Petition 上访 北京陳情村の人々	124	Documentary 纪录				Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2009	
									Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2013	
333	Zhao Liang 赵亮	2015	Behemoth 悲兮魔兽 ベヒモス	91	Documentary 纪录				Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2015	Special Jury Prize
									Witness! China independent documentary 目击！中国独立纪录片 目撃！中国インディペンデント・ドキュメンタリー	2018	
334	Zhao Xiang 赵祥	2017	Stonehead 石头 石頭	90	Fiction 剧情				Tokyo International Film Festival 东京国际电影节 東京国際映画祭	2017	
335	Zhao Ye 赵晔	2006	Ma Wu Jia 马乌甲 馬烏甲	95	Fiction 剧情				Osaka Asian Film Festival 大阪亚洲电影节 大阪アジアン映画祭	2007	
									Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo 东京中国独立电影展 中国インディペンデント映画祭	2008	
336	Zhao Ye 赵晔	2008	Jalainur 扎赉诺尔 ジャライノール	92	Fiction 剧情	2011	Cinematrix	Cinematrix	Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo 东京中国独立电影展 中国インディペンデント映画祭	2009	
337	Zhao Ye 赵晔	2010	Last Chestnuts 光男的栗子 光男の栗	60	Fiction 剧情				Nara International Film Festival 奈良国际电影节 なら国際映画祭	2010	
338	Zheng Yi 郑毅	2017	Soul Inn 花花世界灵魂客 ソウル・イン	100	Fiction 剧情				Tokyo International Film Festival 东京国际电影节 東京国際映画祭	2017	
339	Zhong Hua 仲华	2001	This Winter 今年冬天 この冬	90	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2001	
									The Focus on Asia Fukuoka International Film Festival Asia Focus福冈国际电影节 アジアフォーカス福岡国際映画祭	2003	
									Gougouretsuretsu!! Chinese Independent Movie 轰轰烈烈!! 中国独立电影 轟轟烈烈！！中国インディーズ・ムービー	2011	
340	Zhong Jian 钟健	2005	Try to Remember Try to Remember 憶え描き	90	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2005	

No.	Director 导演	Production Year 制作年份	English title 中文片名 日文片名	Length 片长	Category 类别	Distribution Year 发行年份	Distributor (Cinema Release) 发行公司(上映)	DVD(VHS) Publisher DVD(VHS)出版公司	Film Festival 电影节 电影节 日文名称	Year of the festival 电影节年份	Award 奖项
341	Zhou Hao 周浩	2005	Senior Year 高三 高三	95	Documentary 纪录				Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo 东京中国独立电影展 中国インディペンデント映画祭	2008	
									Documentary Dream Show Documentary Dream Show ドキュメンタリー・ドリーム・ショー	2008	
342	Zhou Hao 周浩	2009	The Transition Period 书记 書記	104	Documentary 纪录				Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo 东京中国独立电影展 中国インディペンデント映画祭	2011	
343	Zhou Hao 周豪	2014	The Night 夜 The Night	95	Fiction 剧情				Nara International Film Festival 奈良国际电影节 なら国際映画祭	2014	Golden SHIKA Award
									Yè-Yoru Crossing Point 夜　Crossing Point＝舞台《Yè -夜-》与中国映画《The Night》的交点 舞台『Yè -夜-』と中国映画『The Night』の交点	2017	
344	Zhou Wei 周伟	2007	The I-Go King and His Son 棋王和他的儿子 囲碁王とその息子	105	Fiction 剧情				SKIP CITY INTERNATIONAL D-Cinema FESTIVAL SKIP CITY国际D-Cinema电影节 SKIPシティ国際Dシネマ映画祭	2008	
345	Zhou Yaowu 周耀武	2008	Cucumber 黄瓜 黄瓜（きゅうり）	100	Fiction 剧情				Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2008	
346	Zhou Yuejun 周岳军	2003	Foggy Valley 雾谷 霧の谷	45	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2005	
347	Zhou Zhou 周洲	2018	Meili 美丽 美麗	88	Fiction 剧情				Osaka Asian Film Festival 大阪亚洲电影节 大阪アジアン映画祭	2019	
348	Zhou Ziyang 周子阳	2017	Old Beast 老兽 老いた野獣	110	Fiction 剧情				Tokyo International Film Festival 东京国际电影节 東京国際映画祭	2017	Special Mention
349	Zhu Chuanming 朱传明	1999	Beijing Cotton-Fluffer 北京弹匠 綿打ち職人	78	Documentary 纪录				Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	1999	Awards of Excellence
350	Zhu Shengze 朱声仄	2016	Another Year 又一年 また一年	181	Documentary 纪录	Undecided 待定	Sunny Film		Yamagata International Documentary Film Festival 山形国际纪录片电影节 山形国際ドキュメンタリー映画祭	2017	
351	Zhu Wen 朱文	2003	South of the Clouds 云的南方 雲の南へ	100	Fiction 剧情				Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2004	
352	Zhu Wen 朱文	2010	Thomas Mao 小东西 トーマス、マオ	77	Fiction 剧情				Tokyo Filmex 东京FILMeX 東京フィルメックス	2010	
353	Zhu Wen 朱文	2001	Seafood 海鲜 海鮮	90	Fiction 剧情				Asian Marine Film Festival in Makuhari 亚洲海洋电影节in幕张 アジア海洋映画祭イン幕張	2005	
354	Zhuang Yuxin 庄宇新	2007	Teeth of Love 爱情的牙齿 愛の歯	114	Fiction 剧情				The Focus on Asia Fukuoka International Film Festival Asia Focus福冈国际电影节 アジアフォーカス福岡国際映画祭	2008	

B 在日本发行过的中国独立电影（不完全）Chinese Indie Films Distributed in Japan (incomplete)

No.	Distribution Year 日本发行年份	English Title	中文片名	日文片名	导演	Director	Distributor (Cinema Release) 发行公司（上映）	DVD(VHS) Publisher DVD(VHS)出版公司
1	1990	Niu-Peng	牛棚	中国、わがいたみ	戴思杰	Dai Sijie	Cinematrix、Flick	
2	1993	For Fun	找乐	北京好日	宁瀛	Ning Ying	TJC Tokuma Toko TJC东光德间	Shochiku 松竹
3	1994	Beijing Bastards	北京杂种	北京バスターズ	张元	Zhang Yuan	Network Films	
4	1994	The Blue Kite	蓝风筝	青い凧	田壮壮	Tian Zhuangzhuang	EUROSPACE	Shochiku 松竹
5	1997	The Square	广场	広場	张元、段锦川	Zhang Yuan, Duan Jingchuan	Dragon Films INC 龙影	
6	1998	East Palace, West Palace	东宫西宫	東宮西宮	张元	Zhang Yuan	TOHOKUSHINSHA FILM 东北新社	Toei Video 东映Video
7	1998	Mr.Zhao	赵先生	趙先生	吕乐	Lv Yue	Bugpoint	
8	1999	Rain Clouds over Wushan	巫山云雨	沈む街	章明	Zhang Ming	PONY CANYON、Slow Learner	
9	1999	Xiao Wu	小武	一瞬の夢	贾樟柯	Jia Zhangke	BITTERS END	Geneon Entertainment
10	1999	Xiu Xiu: The Sent Down Girl	天浴	シュウシュウの季節	陈冲	Chen Chong	Ace Pictures、Victor Company of Japan	JVC Entertainment
11	2000	2H	2H	2H	李缨	Li Ying	Dragon Films INC 龙影	TO Books
12	2000	Crazy English	疯狂英语	クレイジー・イングリッシュ	张元	Zhang Yuan	UPLINK	UPLINK
13	2000	Seventeen Years	过年回家	ただいま	张元	Zhang Yuan	K2 Entertainment	SPO
14	2000	Where Is Grandma Zheng's Homeland?	王母郑氏	チョンおばさんのクニ	班忠义	Ban Zhongyi	SIGLO	SIGLO
15	2001	Platform	站台	プラットホーム	贾樟柯	Jia Zhangke	BITTERS END、OFFICE KITANO BITTERS END、OFFICE 北野	Bandai Visual
16	2001	Suzhou River	苏州河	ふたりの人魚	娄烨	Lou Ye	UPLINK	UPLINK
17	2002	Boys Story	吸引	少年の誘惑	杨昕	Yang Xin	Movie Television	
18	2002	Devils on the Doorstep	鬼子来了	鬼が来た	姜文	Jiang Wen	Tokuma Toko 东光德间	Geneon Entertainment
19	2002	The Tao of Chinese Medicine	汉方道	王様の漢方	牛波	Niu Bo	ASMIK ACE	Kadokawa Pictures 角川映画
20	2002	To Live	活着	活きる	张艺谋	Zhang Yimou	KADOKAWA、Dragon Film 角川书店、Dragon Film	Happinet Pictures
21	2003	Balzac and the Little Chinese Seamstress	巴尔扎克和小裁缝	小さな中国のお針子	戴思杰	Dai Sijie	Albatros Film	Pand
22	2003	Dream Cuisine	味	味	李缨	Li Ying	Image Fourm、Media Suite	
23	2003	Unknown Pleasures	任逍遥	青の稲妻	贾樟柯	Jia Zhangke	BITTERS END、OFFICE KITANO BITTERS END、OFFICE 北野	Geneon Entertainment
24	2003	Wrapped in Green	绿色包围	緑色包囲	张克明	Zhang Keming	Eiga sensen、Polepole Higashinakano 映画战线、Polepole东中野	
25	2004	Cry Woman	哭泣的女人	涙女	刘冰鉴	Liu Bingjian	Miracle Voice、BITTERS END	
26	2004	Don't Be Young	危情少女	危情少女 嵐嵐	娄烨	Lou Ye	Pal Entertainment	
27	2004	High Sky Summer	王首先的夏天	思い出の夏	李继贤	Li Jixian	Wako 和光	MAXAM
28	2005	Purple Butterfly	紫蝴蝶	パープル・バタフライ	娄烨	Lou Ye	ASMIK ACE	KADOKAWA 角川书店
29	2005	The Orphan of Anyang	安阳婴儿	安陽の赤ちゃん	王超	Wang Chao	Bugpoint	
30	2005	The World	世界	世界	贾樟柯	Jia Zhangke	BITTERS END、OFFICE KITANO BITTERS END、OFFICE 北野	Bandai Visual
31	2006	Green Tea	绿茶	緑茶	张元	Zhang Yuan	KINETIQUE	RENTRAK JAPAN
32	2006	I Love You	我爱你	ウォ・アイ・ニー	张元	Zhang Yuan	Movie Eye、RENTRAK	RENTRAK JAPAN
33	2007	Crazy Stone	疯狂的石头	クレイジー·ストーン ～翡翠狂騒曲～	宁浩	Ning Hao	IMX	CCRE
34	2007	Gai Shanxi and Her Sisters	盖山西和她的姐妹们	蓋山西＜ガイサンシー＞とその姉妹たち	班忠义	Ban Zhongyi	SIGLO	SIGLO
35	2007	Grain in Ear	芒种	キムチを売る女	张律	Zhang Lu	Magic Hour	ONLY HEARTS
36	2007	Mongolian Ping Pong	绿草地	モンゴリアン・ピンポン	宁浩	Ning Hao	Daguerreo Press	Daguerreo Press
37	2007	Still Life	三峡好人	長江哀歌	贾樟柯	Jia Zhangke	BITTERS END、OFFICE KITANO BITTERS END、OFFICE 北野	Bandai Visual
38	2007	The Chinese Botanist's Daughters	植物学家的女儿	中国の植物学者の娘たち	戴思杰	Dai Sijie	Astaire	Kadokawa Entertainment 角川Entertainment
39	2007	When Ruoma Was Seventeen	婼玛的十七岁	雲南の少女　ルオマの初恋	章家瑞	Zhang Jiarui	Wako、Guapa Guapo 和光、Guapa Guapo	MAXAM
40	2008	Little Red Flowers	看上去很美	小さな赤い花	张元	Zhang Yuan	Alcine Terran	UPLINK
41	2008	Summer Palace	颐和园	天安門、恋人たち	娄烨	Lou Ye	Daguerreo Press	Kadokawa Entertainment 角川Entertainment
42	2008	Tuya's Marriage	图雅的婚事	トゥヤーの結婚	王全安	Wang Quanan	Wako、Guapa Guapo 和光、Guapa Guapo	MAXAM

No.	Distribution Year 日本发行年份	English Title	中文片名	日文片名	导演	Director	Distributor (Cinema Release) 发行公司（上映）	DVD(VHS) Publisher DVD(VHS)出版公司
43	2008	Yasukuni	靖国神社	靖国YASUKUNI	李缨	Li Ying	NINE ENTERTAINMENT	
44	2009	24 City	二十四城记	四川のうた	贾樟柯	Jia Zhangke	BITTERS END、OFFICE KITANO BITTERS END、OFFICE 北野	Bandai Visual
45	2009	Bing'ai	秉爱	長江にいきる	冯艳	Feng Yan	Documentary Dream Center	Documentary Dream Center
46	2010	Spring Fever	春风沉醉的夜晚	スプリング・フィーバー	娄烨	Lou Ye	UPLINK	UPLINK
47	2011	Apart Together	团圆	再会の食卓	王全安	Wang Quanan	GAGA	Shochiku 松竹
48	2011	Jalainur	扎赉诺尔	ジャライノール	赵晔	Zhao Ye	Cinematrix	Cinematrix
49	2011	The Ditch	夹边沟	無言歌	王兵	Wang Bing	MOVIOLA	Kinokuniya Company 纪伊国屋书店
50	2012	Outside the Great Wall	亡命	亡命	翰光	Han Guang	SIGLO	SIGLO
51	2013	Buddha Mountain	观音山	ブッダ・マウンテン　希望と祈りの旅	李玉	Li Yu	Olio、Kino Cinema	MAXAM
52	2013	Fengming: A Chinese Memoir	和凤鸣	鳳鳴（フォンミン）― 中国の記憶	王兵	Wang Bing	MOVIOLA	Kinokuniya Company 纪伊国屋书店
53	2013	Love and Bruises	花	パリ、ただよう花	娄烨	Lou Ye	UPLINK	TC Entertainment
54	2013	Three Sisters	三姊妹	三姉妹～雲南の子	王兵	Wang Bing	MOVIOLA	Kinokuniya Company 纪伊国屋书店
55	2013	Tie Xi Qu: West of the Tracks	铁西区	鉄西区	王兵	Wang Bing	MOVIOLA	Kinokuniya Company 纪伊国屋书店
56	2013	Tokyo Newcomer	初到东京	東京に来たばかり	蒋钦民	Jiang Qinmin	ARK Entertainment	Mid Ship
57	2014	A Touch Of Sin	天注定	罪の手ざわり	贾樟柯	Jia Zhangke	BITTERS END、OFFICE KITANO BITTERS END、OFFICE 北野	Bandai Visual
58	2014	Til Madness Do Us Part	疯爱	収容病棟	王兵	Wang Bing	MOVIOLA	Kinokuniya Company 纪伊国屋书店
59	2015	Mystery	浮城谜事	二重生活	娄烨	Lou Ye	UPLINK	TC Entertainment
60	2015	River Road	家在水草丰茂的地方	僕たちの家に帰ろう	李睿珺	Li Ruijun	Magic Hour	ODESSA ENTERTAINMENT
61	2016	Mountains May Depart	山河故人	山河ノスタルジア	贾樟柯	Jia Zhangke	BITTERS END、OFFICE KITANO BITTERS END、OFFICE 北野	Bandai Visual
62	2016	Paths of The Soul	冈仁波齐	ラサへの歩き方 祈りの2400km	张杨	Zhang Yang	MOVIOLA	Kinokuniya Company 纪伊国屋书店
63	2017	Blind Massage	推拿	ブラインド・マッサージ	娄烨	Lou Ye	UPLINK	TC Entertainment
64	2017	River	河	草原の河	松太加	Song Taijia	MOVIOLA	Kinokuniya Company 纪伊国屋书店
65	2018	Bitter Money	苦钱	苦い銭	王兵	Wang Bing	MOVIOLA	Kinokuniya Company 纪伊国屋书店
66	2018	Crosscurrent	长江图	長江　愛の詩	杨超	Yang Chao	SPO	Vap
67	2018	I Want to Run for Office	我要参选	選挙に出たい	邢菲	Xing Fei	Kirokubito	
68	2019	An Elephant Sitting Still	大象席地而坐	象は静かに座っている	胡波	Hu Bo	BITTERS END	TC Entertainment
69	2019	Ash is Purest White	江湖儿女	帰れない二人	贾樟柯	Jia Zhangke	BITTERS END	Kinokuniya Company 纪伊国屋书店
70	2019	Give Me the Sun	渴望阳光	太陽がほしい	班忠义	Ban Zhongyi	Taiyougahoshii wo hiromerukai 推广《渴望阳光》会	
71	2019	Gyeongju	庆州	慶州（キョンジュ）　ヒョンとユニ	张律	Zhang Lu	A PEOPLE CINEMA	
72	2019	Human Flow	人流	ヒューマン・フロー　大地漂流	艾未未	Ai Weiwei	Kino Films	
73	2019	The Swim	游泳	ザ・スイム	何翔宇	He Xiangyu	Tomo Suzuki Japan	
74	2020	Ala Changso	阿拉姜色	巡礼の約束	松太加	Song Taijia	MOVIOLA	
75	2020	Dead Souls	死灵魂	死霊魂	王兵	Wang Bing	MOVIOLA	
76	2020	Kaili Blues	路边野餐	凱里ブルース	毕赣	Bi Gan	Really Like Films、Miramiru	
77	2020	Long Day's Journey Into Night	地球最后的夜晚	ロングデイズ・ジャーニー この夜の涯てへ	毕赣	Bi Gan	Really Like Films、Miramiru	
78	2020	So Long, My Son	地久天长	在りし日の歌	王小帅	Wang Xiaoshuai	BITTERS END	Kinokuniya Company 纪伊国屋书店
79	2020	The Crossing	过春天	THE CROSSING ～香港と大陸をまたぐ少女～	白雪	Bai Xue	TEAM JOY	
80	2020	Travel Nostalgia	旅愁	旅愁	吴沁遥	Wu Qinyao	Iha Films	
81	2021	Balloon	气球	羊飼いと風船	万玛才旦	Pema Tseden	BITTERS END	
82	2021	Coming Out	出柜	出櫃（カミングアウト）　中国 LGBT の叫び	房满满	Fang Manman	Pandora	
83	2021	Dwelling in the Fuchun Mountains	春江水暖	春江水暖	顾晓刚	Gu Xiaogang	MOVIOLA	
84	Undecided 待定	A Documentary on The Shadow Play	梦的背后	夢の裏側～ドキュメンタリー・オン・シャドウプレイ	马英力	Ma Yingli	UPLINK	
85	Undecided 待定	The Shadow Play	风中有朵雨做的云	シャドウプレイ	娄烨	Lou Ye	UPLINK	
86	Undecided 待定	The Best Is Yet To Come	不止不休	不止不休（原題）	王晶	Wang Jing	LONGRIDE	

No.	Distribution Year 日本发行年份	English Title	中文片名	日文片名	导演	Director	Distributor (Cinema Release) 发行公司（上映）	DVD(VHS) Publisher DVD(VHS)出版公司
87	Undecided 待定	Another Year	又一年	また一年	朱声仄	Zhu Shengze	Sunny Film	
88	Uncertain 不确定	A Quiet Dream	春梦	春の夢	张律	Zhang Lu	Spring Has Come	ODESSA ENTERTAINMENT
89	Uncertain 不确定	Shenfen	身份	身分（シュンフン）	白諦	Bai Di	Silent Voice	
90	Uncertain 不确定	Beijing Bicycle	十七岁的单车	北京の自転車	王小帅	Wang Xiaoshuai		Ken Media
91	Uncertain 不确定	In Love We Trust	左右	我らが愛にゆれる時	王小帅	Wang Xiaoshuai		Amazing D.C.
92	Uncertain 不确定	Lost in Beijing	苹果	ロスト・イン・北京	李玉	Li Yu		Eizobunkasha 映像文化社
93	Uncertain 不确定	Red Cherry	红樱桃	レッドチェリー	叶大鹰	Ye Daying		Daiei 大映

C 发行过中国独立电影的日本机构（不完全）Japanese Distributors of Chinese Indie films (incomplete)

No.	Distributor 发行公司	Distribution Year 发行年份	English Title	中文片名	日文片名	Cinema Release 上映	DVD(VHS) Publish DVD(VHS)出版
1	A PEOPLE CINEMA	2019	Gyeongju	庆州	慶州（キョンジュ）　ヒョンとユニ	✓	
2	Ace Pictures、Victor Company of Japan	1999	Xiu Xiu: The Sent Down Girl	天浴	シュウシュウの季節	✓	
3	Albatros Film	2003	Balzac and the Little Chinese Seamstress	巴尔扎克和小裁缝	小さな中国のお針子	✓	
4	Alcine Terran	2008	Little Red Flowers	看上去很美	小さな赤い花	✓	
5	Amazing D.C.	Uncertain 不确定	In Love We Trust	左右	我らが愛にゆれる時		✓
6	ARK Entertainment	2013	Tokyo Newcomer	初到东京	東京に来たばかり	✓	
7	ASMIK ACE	2002	The Tao of Chinese Medicine	汉方道	王様の漢方	✓	
8	ASMIK ACE	2005	Purple Butterfly	紫蝴蝶	パープル・バタフライ	✓	
9	Astaire	2007	The Chinese Botanist's Daughters	植物学家的女儿	中国の植物学者の娘たち	✓	
10	Bandai Visual	2001	Platform	站台	プラットホーム		✓
11	Bandai Visual	2005	The World	世界	世界		✓
12	Bandai Visual	2007	Still Life	三峡好人	長江哀歌		✓
13	Bandai Visual	2009	24 City	二十四城记	四川のうた		✓
14	Bandai Visual	2014	A Touch Of Sin	天注定	罪の手ざわり		✓
15	Bandai Visual	2016	Mountains May Depart	山河故人	山河ノスタルジア		✓
16	BITTERS END	1999	Xiao Wu	小武	一瞬の夢	✓	
17	BITTERS END	2019	An Elephant Sitting Still	大象席地而坐	象は静かに座っている	✓	
18	BITTERS END	2019	Ash is Purest White	江湖儿女	帰れない二人	✓	
19	BITTERS END	2020	So Long, My Son	地久天长	在りし日の歌	✓	
20	BITTERS END	2021	Balloon	气球	羊飼いと風船	✓	
21	BITTERS END、OFFICE KITANO BITTERS END、OFFICE 北野	2001	Platform	站台	プラットホーム	✓	
22	BITTERS END、OFFICE KITANO BITTERS END、OFFICE 北野	2003	Unknown Pleasures	任逍遥	青の稲妻	✓	
23	BITTERS END、OFFICE KITANO BITTERS END、OFFICE 北野	2005	The World	世界	世界	✓	
24	BITTERS END、OFFICE KITANO BITTERS END、OFFICE 北野	2007	Still Life	三峡好人	長江哀歌	✓	
25	BITTERS END、OFFICE KITANO BITTERS END、OFFICE 北野	2009	24 City	二十四城记	四川のうた	✓	
26	BITTERS END、OFFICE KITANO BITTERS END、OFFICE 北野	2014	A Touch Of Sin	天注定	罪の手ざわり	✓	
27	BITTERS END、OFFICE KITANO BITTERS END、OFFICE 北野	2016	Mountains May Depart	山河故人	山河ノスタルジア	✓	
28	Bugpoint	1998	Mr.Zhao	赵先生	趙先生	✓	
29	Bugpoint	2005	The Orphan of Anyang	安阳婴儿	安陽の赤ちゃん	✓	
30	CCRE	2007	Crazy Stone	疯狂的石头	クレイジー·ストーン ～翡翠狂騒曲～		✓
31	Cinematrix	2011	Jalainur	扎赉诺尔	ジャライノール	✓	✓
33	Cinematrix、Flick	1990	Niu-Peng	牛棚	中国、わがいたみ	✓	
34	Daguerreo Press	2007	Mongolian Ping Pong	绿草地	モンゴリアン・ピンポン	✓	✓
36	Daguerreo Press	2008	Summer Palace	颐和园	天安門、恋人たち	✓	
37	Daiei 大映	Uncertain 不确定	Red Cherry	红樱桃	レッドチェリー		✓
38	Documentary Dream Center	2009	Bing'ai	秉爱	長江にいきる	✓	✓
40	Dragon Films INC 龙影	1997	The Square	广场	広場	✓	
41	Dragon Films INC 龙影	2000	2H	2H	2H	✓	
42	Eiga sensen、Polepole Higashinakano 映画战线、Polepole东中野	2003	Wrapped in Green	绿色包围	緑色包囲	✓	
43	Eizobunkasha 映像文化社	Uncertain 不确定	Lost in Beijing	苹果	ロスト・イン・北京		✓
44	EUROSPACE	1994	The Blue Kite	蓝风筝	青い凧	✓	
45	GAGA	2011	Apart Together	团圆	再会の食卓	✓	
46	Geneon Entertainment	1999	Xiao Wu	小武	一瞬の夢		✓

No.	Distributor 发行公司	Distribution Year 发行年份	English Title	中文片名	日文片名	Cinema Release 上映	DVD(VHS) Publish DVD(VHS)出版
47	Geneon Entertainment	2002	Devils on the Doorstep	鬼子来了	鬼が来た		✓
48	Geneon Entertainment	2003	Unknown Pleasures	任逍遥	青の稲妻		✓
49	Happinet Pictures	2002	To Live	活着	活きる		✓
50	Iha Films	2020	Travel Nostalgia	旅愁	旅愁	✓	
51	Image Fourm、Media Suite	2003	Dream Cuisine	味	味	✓	
52	IMX	2007	Crazy Stone	疯狂的石头	クレイジー·ストーン ～翡翠狂騒曲～	✓	
53	JVC Entertainment	1999	Xiu Xiu: The Sent Down Girl	天浴	シュウシュウの季節		✓
54	K2 Entertainment	2000	Seventeen Years	过年回家	ただいま	✓	
55	KADOKAWA 角川书店	2005	Purple Butterfly	紫蝴蝶	パープル・バタフライ		✓
56	Kadokawa Entertainment 角川Entertainment	2007	The Chinese Botanist's Daughters	植物学家的女儿	中国の植物学者の娘たち		✓
57	Kadokawa Entertainment 角川Entertainment	2008	Summer Palace	颐和园	天安門、恋人たち		✓
58	Kadokawa Pictures 角川映画	2002	The Tao of Chinese Medicine	汉方道	王様の漢方		✓
59	KADOKAWA、Dragon Film 角川书店、Dragon Film	2002	To Live	活着	活きる	✓	
60	Ken Media	Uncertain 不确定	Beijing Bicycle	十七岁的单车	北京の自転車		✓
61	KINETIQUE	2006	Green Tea	绿茶	緑茶	✓	
62	Kino Films	2019	Human Flow	人流	ヒューマン・フロー　大地漂流	✓	
63	Kinokuniya Company 纪伊国屋书店	2011	The Ditch	夹边沟	無言歌		✓
64	Kinokuniya Company 纪伊国屋书店	2013	Fengming: A Chinese Memoir	和凤鸣	鳳鳴（フォンミン）— 中国の記憶		✓
65	Kinokuniya Company 纪伊国屋书店	2013	Three Sisters	三姊妹	三姉妹～雲南の子		✓
66	Kinokuniya Company 纪伊国屋书店	2013	Tie Xi Qu: West of the Tracks	铁西区	鉄西区		✓
67	Kinokuniya Company 纪伊国屋书店	2014	Til Madness Do Us Part	疯爱	収容病棟		✓
68	Kinokuniya Company 纪伊国屋书店	2016	Paths of The Soul	冈仁波齐	ラサへの歩き方 祈りの2400km		✓
69	Kinokuniya Company 纪伊国屋书店	2017	River	河	草原の河		✓
70	Kinokuniya Company 纪伊国屋书店	2018	Bitter Money	苦钱	苦い銭		✓
71	Kinokuniya Company 纪伊国屋书店	2019	Ash is Purest White	江湖儿女	帰れない二人		✓
72	Kinokuniya Company 纪伊国屋书店	2020	So Long, My Son	地久天长	在りし日の歌		✓
73	Kirokubito	2018	I Want to Run for Office	我要参选	選挙に出たい	✓	
74	LONGRIDE	Undecided 待定	The Best Is Yet To Come	不止不休	不止不休（原題）	✓	
75	Magic Hour	2007	Grain in Ear	芒种	キムチを売る女	✓	
76	Magic Hour	2015	River Road	家在水草丰茂的地方	僕たちの家に帰ろう	✓	
77	MAXAM	2004	High Sky Summer	王首先的夏天	思い出の夏		✓
78	MAXAM	2007	When Ruoma Was Seventeen	婼玛的十七岁	雲南の少女　ルオマの初恋		✓
79	MAXAM	2008	Tuya's Marriage	图雅的婚事	トゥヤーの結婚		✓
80	MAXAM	2013	Buddha Mountain	观音山	ブッダ・マウンテン　希望と祈りの旅		✓
81	Mid Ship	2013	Tokyo Newcomer	初到东京	東京に来たばかり		✓
82	Miracle Voice、BITTERS END	2004	Cry Woman	哭泣的女人	涙女	✓	
83	Movie Eye、RENTRAK	2006	I Love You	我爱你	ウォ・アイ・ニー	✓	
84	Movie Television	2002	Boys Story	吸引	少年の誘惑	✓	
85	MOVIOLA	2011	The Ditch	夹边沟	無言歌	✓	
86	MOVIOLA	2013	Fengming: A Chinese Memoir	和凤鸣	鳳鳴（フォンミン）— 中国の記憶	✓	
87	MOVIOLA	2013	Three Sisters	三姊妹	三姉妹～雲南の子	✓	
88	MOVIOLA	2013	Tie Xi Qu: West of the Tracks	铁西区	鉄西区	✓	
89	MOVIOLA	2014	Til Madness Do Us Part	疯爱	収容病棟	✓	
90	MOVIOLA	2016	Paths of The Soul	冈仁波齐	ラサへの歩き方 祈りの2400km	✓	
91	MOVIOLA	2017	River	河	草原の河	✓	
92	MOVIOLA	2018	Bitter Money	苦钱	苦い銭	✓	

No.	Distributor 发行公司	Distribution Year 发行年份	English Title	中文片名	日文片名	Cinema Release 上映	DVD(VHS) Publish DVD(VHS)出版
93	MOVIOLA	2020	Ala Changso	阿拉姜色	巡礼の約束	✓	
94	MOVIOLA	2020	Dead Souls	死灵魂	死霊魂	✓	
95	MOVIOLA	2021	Dwelling in the Fuchun Mountains	春江水暖	春江水暖	✓	
96	Network Films	1994	Beijing Bastards	北京杂种	北京バスターズ	✓	
97	NINE ENTERTAINMENT	2008	Yasukuni	靖国神社	靖国YASUKUNI	✓	
98	ODESSA ENTERTAINMENT	Uncertain 不确定	A Quiet Dream	春梦	春の夢		✓
99	ODESSA ENTERTAINMENT	2015	River Road	家在水草丰茂的地方	僕たちの家に帰ろう		✓
100	Olio、Kino Cinema	2013	Buddha Mountain	观音山	ブッダ・マウンテン　希望と祈りの旅	✓	
101	ONLY HEARTS	2007	Grain in Ear	芒种	キムチを売る女		✓
102	Pal Entertainment	2004	Don't Be Young	危情少女	危情少女 嵐嵐	✓	
103	Pand	2003	Balzac and the Little Chinese Seamstress	巴尔扎克和小裁缝	小さな中国のお針子		✓
104	Pandora	2021	Coming Out	出柜	出櫃（カミングアウト）　中国 LGBT の叫び	✓	
105	PONY CANYON、Slow Learner	1999	Rain Clouds over Wushan	巫山云雨	沈む街	✓	
106	Really Like Films、Miramiru	2020	Kaili Blues	路边野餐	凱里ブルース	✓	
107	Really Like Films、miramiru	2020	Long Day's Journey Into Night	地球最后的夜晚	ロングデイズ・ジャーニー この夜の涯てへ	✓	
108	RENTRAK JAPAN	2006	Green Tea	绿茶	緑茶		✓
109	RENTRAK JAPAN	2006	I Love You	我爱你	ウォ・アイ・ニー		✓
110	Shochiku 松竹	1993	For Fun	找乐	北京好日		✓
111	Shochiku 松竹	1994	The Blue Kite	蓝风筝	青い凧		✓
112	Shochiku 松竹	2011	Apart Together	团圆	再会の食卓		✓
113	SIGLO	2000	Where Is Grandma Zheng's Homeland?	王母郑氏	チョンおばさんのクニ	✓	✓
114	SIGLO	2007	Gai Shanxi and Her Sisters	盖山西和她的姐妹们	蓋山西＜ガイサンシー＞とその姉妹たち	✓	✓
115	SIGLO	2012	Outside the Great Wall	亡命	亡命	✓	✓
116	Silent Voice	Uncertain 不确定	Shenfen	身份	身分（シュンフン）	✓	
117	SPO	2000	Seventeen Years	过年回家	ただいま		✓
118	SPO	2018	Crosscurrent	长江图	長江　愛の詩	✓	
119	Spring Has Come	Uncertain 不确定	A Quiet Dream	春梦	春の夢	✓	
120	Sunny Film	Undecided 待定	Another Year	又一年	また一年	✓	
121	Taiyougahoshii wo hiromerukai 推广《渴望阳光》会	2019	Give Me the Sun	渴望阳光	太陽がほしい	✓	
122	TC Entertainment	2013	Love and Bruises	花	パリ、ただよう花		✓
123	TC Entertainment	2015	Mystery	浮城谜事	二重生活		✓
124	TC Entertainment	2017	Blind Massage	推拿	ブラインド・マッサージ		✓
125	TC Entertainment	2019	An Elephant Sitting Still	大象席地而坐	象は静かに座っている		✓
126	TEAM JOY	2020	The Crossing	过春天	THE CROSSING ～香港と大陸をまたぐ少女～	✓	
127	TJC Tokuma Toko TJC东光德间	1993	For Fun	找乐	北京好日	✓	
128	TO Books	2000	2H	2H	2H		✓
129	Toei Video 东映Video	1998	East Palace, West Palace	东宫西宫	東宮西宮		✓
130	TOHOKUSHINSHA FILM 东北新社	1998	East Palace, West Palace	东宫西宫	東宮西宮	✓	
131	Tokuma Toko 东光德间	2002	Devils on the Doorstep	鬼子来了	鬼が来た	✓	
132	Tomo Suzuki Japan	2019	The Swim	游泳	ザ・スイム	✓	
133	UPLINK	2000	Crazy English	疯狂英语	クレイジー・イングリッシュ	✓	✓
134	UPLINK	2001	Suzhou River	苏州河	ふたりの人魚	✓	✓
135	UPLINK	2008	Little Red Flowers	看上去很美	小さな赤い花		✓
136	UPLINK	2010	Spring Fever	春风沉醉的夜晚	スプリング・フィーバー	✓	✓
137	UPLINK	2013	Love and Bruises	花	パリ、ただよう花	✓	
138	UPLINK	2015	Mystery	浮城谜事	二重生活	✓	

No.	Distributor 发行公司	Distribution Year 发行年份	English Title	中文片名	日文片名	Cinema Release 上映	DVD(VHS) Publish DVD(VHS)出版
139	UPLINK	2017	Blind Massage	推拿	ブラインド・マッサージ	✓	
140	UPLINK	Undecided 待定	A Documentary on The Shadow Play	梦的背后	夢の裏側～ドキュメンタリー・オン・シャドウプレイ	✓	
141	UPLINK	Undecided 待定	The Shadow Play	风中有朵雨做的云	シャドウプレイ	✓	
142	Vap	2018	Crosscurrent	长江图	長江　愛の詩		✓
143	Wako 和光	2004	High Sky Summer	王首先的夏天	思い出の夏	✓	
144	Wako、Guapa Guapo 和光、Guapa Guapo	2007	When Ruoma Was Seventeen	婼玛的十七岁	雲南の少女　ルオマの初恋	✓	
145	Wako、Guapa Guapo 和光、Guapa Guapo	2008	Tuya's Marriage	图雅的婚事	トゥヤーの結婚	✓	

D 放映过中国独立电影的日本电影节 Chinese Indie Films Screened in Japanese Film Festivals

Year 年份	English Title	中文片名	日文片名	Director	导演	Production Year 制作年份	Length 片长	Category 类别	Award 奖项
Aichi International Women's Film Festival / 爱知国际女性电影节 / あいち国際女性映画祭									
2007	Perpetual Motion	无穷动	無窮動	Ning Ying	宁瀛	2005	90	剧情	
2008	Bing'ai	秉爱	長江にいきる	Feng Yan	冯艳	2007	114	纪录	
2013	All Apologies	爱的替身	愛の身替わり	Tang Xiaobai	唐晓白	2012	88	剧情	
2013	Double Xposure	二次曝光	二重露光～Double Xposure～	Li Yu	李玉	2012	105	剧情	
2019	The Crossing	过春天	過ぎた春	Bai Xue	白雪	2018	99	剧情	
Asian Marine Film Festival in Makuhari / 亚洲海洋电影节in幕张 / アジア海洋映画祭イン幕張									
2005	Green Hat	绿帽子	緑の帽子	Liu Fendong	刘奋斗	2004	88	剧情	
2005	Seafood	海鲜	海鮮	Zhu Wen	朱文	2001	90	剧情	
Asian Queer Film Festival / 亚洲酷儿电影节 / アジアンクィア映画祭									
2007	Tang Tang	唐唐	タンタン	Zhang Hanzi	张涵子	2004	90	剧情	
2011	Bad Romance	花为眉	花と眉	Zhang Fanxi	张凡夕	2011	83	剧情	
2011	The Panda Candy	熊猫奶糖	パンダキャンディ	Peng Lei	彭磊	2007	85	剧情	
2013	My Spiritual Medicine	宅男电台	おたくラジオ	Cheng Liang	程亮	2011	35	剧情	
Chinatown Film Festival / 横滨中华街电影节 / 横浜中華街映画祭									
2013	Buddha Mountain	观音山	ブッダ・マウンテン 希望と祈りの旅	Li Yu	李玉	2010	109	剧情	
Chinese Film Festival / 中国电影节 / 中国映画祭									
1993	For Fun	找乐	北京好日	Ning Ying	宁瀛	1992	98	剧情	
1995	Red Cherry	红樱桃	レッドチェリー	Ye Daying	叶大鹰	1995	122	剧情	
1995	Weekend Lover	周末情人	デッド・エンド 最後の恋人	Lou Ye	娄烨	1994	98	剧情	
1996	Ink Stone	砚床	硯<すずり>	Liu Bingjian	刘冰鉴	1996	89	剧情	
Chinese Film Festival / 中国电影节 / 中国映画祭									
2006	The Silent Holy Stones	静静的嘛呢石	静かなるマニ石	Pema Tseden	万玛才旦	2005	102	剧情	
Chinese Film Festival / 中国电影节「电影201X」/ 中国映画祭「電影201X」									
2018	The Taste of Rice Flower	米花之味	The Taste of Rice Flower	Peng Fei	鹏飞	2017	95	剧情	
2019	Ala Changso	阿拉姜色	巡礼の約束	Song Taijia	松太加	2018	109	剧情	
Chinese Film Festival in Saitama / 彩之国琦玉中国电影节 / 彩の国さいたま中国映画祭									
2005	Spring Subway	开往春天的地铁	恋する地下鉄	Zhang Yibai	张一白	2002	96	剧情	
Chinese film festival in Yokohama / 横滨中国电影节 / 横浜中国映画祭									
2006	High Sky Summer	王首先的夏天	思い出の夏	Li Jixian	李继贤	2001	87	剧情	
Chinese Film Retrospective / 中国电影的全貌 / 中国映画の全貌									
2004	High Sky Summer	王首先的夏天	思い出の夏	Li Jixian	李继贤	2001	87	剧情	
2010	Beijing Bicycle	十七岁的单车	北京の自転車	Wang Xiaoshuai	王小帅	2000	113	剧情	
2010	Bing'ai	秉爱	長江にいきる	Feng Yan	冯艳	2007	114	纪录	
2012	Lost in Beijing	苹果	ロスト・イン・北京	Li Yu	李玉	2007	109	剧情	
Chinese Independent Film Festivsl in Tokyo / 东京中国独立电影展 / 中国インディペンデント映画祭									
2008	Ma Wu Jia	马乌甲	馬烏甲	Zhao Ye	赵晔	2006	95	剧情	
2008	Raised from Dust	举自尘土	塵より出づる	Gan Xiaoer	甘小二	2007	102	剧情	
2008	Senior Year	高三	高三	Zhou Hao	周浩	2005	95	纪录	
2008	Takeing Father Home	背鸭子的男孩	あひるを背負った少年	Ying Liang	应亮	2005	100	剧情	
2008	The Only Sons	山清水秀	山清水秀—息子	Gan Xiaoer	甘小二	2002	102	剧情	
2008	The Other Half	另一半	アザー・ハーフ	Ying Liang	应亮	2006	111	剧情	
2008	Timber Gang	木帮	最後の木こりたち	Yu Guangyi	于广义	2007	90	纪录	
2008	Weed	草芥	草芥	Wang Liren	王笠人	2006	99	剧情	
2009	Aoluguya,Aoluguya…	敖鲁古雅·敖鲁古雅	オルグヤ、オルグヤ…	Gu Tao	顾桃	2007	81	纪录	
2009	Good Cats	好猫	グッド・キャット	Ying Liang	应亮	2008	103	剧情	
2009	I'm Chinese	我是中国人	俺たち中国人	Shen Shaomin	沈少民	2005	95	纪录	
2009	Jalainur	扎赉诺尔	ジャライノール	Zhao Ye	赵晔	2008	92	剧情	
2009	Little Moth	血蝉	小蛾（シャオオー）の行方	Peng Tao	彭韬	2007	99	剧情	
2009	Lost In Wusong	武松打我	武松の一撃	Lu Yitong	陆一同	2005	93	剧情	
2009	The Black And White Milk Cow	一只花奶牛	牛乳先生	Yang Jin	杨瑾	2004	98	剧情	
2009	Wheat Harvest	麦收	収穫	Xu Tong	徐童	2008	98	纪录	
2011	A Song of Love, Maybe	恋曲	恋曲（こいうた）	Zhang Zanbo	张赞波	2010	114	纪录	
2011	Er Dong	二冬	冬に生まれて	Yang Jin	杨瑾	2008	105	剧情	
2011	Falling from the Sky	天降	天から落ちてきた!	Zhang Zanbo	张赞波	2009	124	纪录	
2011	Fortune Teller	算命	占い師	Xu Tong	徐童	2009	129	纪录	
2011	Ghost Town	废城	ゴーストタウン	Zhao Dayong	赵大勇	2008	122	纪录	
2011	Piercing I	刺痛我	ピアシングI	Liu Jian	刘健	2009	74	动画	
2011	Single Man	光棍儿	独身男	Hao Jie	郝杰	2010	94	剧情	
2011	The Bride	新娘	花嫁	Zhang Ming	章明	2009	102	剧情	

Year 年份	English Title	中文片名	日文片名	Director	导演	Production Year 制作年份	Length 片长	Category 类别	Award 奖项
2011	The High Life	寻欢作乐	歓楽のポエム	Zhao Dayong	赵大勇	2010	93	剧情	
2011	The Transition Period	书记	書記	Zhou Hao	周浩	2009	104	纪录	
2013	Chongqing	重庆	重慶	Zhang Lu	张律	2008	93	剧情	
2013	Cremator	焚尸人	嫁ぐ死体	Peng Tao	彭韬	2012	90	剧情	
2013	Don't Expect Praises	有人赞美聪慧，有人则不	ホメられないかも	Yang Jin	杨瑾	2012	100	剧情	
2013	Dooman River	豆满江	豆満江（とまんこう）	Zhang Lu	张律	2010	90	剧情	
2013	Egg and Stone	鸡蛋和石头	卵と石	Huang Ji	黄骥	2012	101	剧情	
2013	Fly With the Crane	告诉他们我乘白鹤去了	白鶴に乗って	Li Ruijun	李睿珺	2012	99	剧情	
2013	Fortune Teller	算命	占い師	Xu Tong	徐童	2009	129	纪录	
2013	Fuck Cinema	操他妈电影	ファック・シネマ	Wu Wenguang	吴文光	2005	160	纪录	
2013	Longing for the Rain	春梦	春夢	Yang Lina	杨荔钠	2012	98	剧情	
2013	Lotus	小荷	小荷（シャオホー）	Liu Shu	刘姝	2012	90	剧情	
2013	Madame	姑奶奶	マダム	Qiu Jiongjiong	邱炯炯	2010	120	纪录	
2013	Shattered	老唐头	唐爺さん	Xu Tong	徐童	2011	89	纪录	
2013	Tang Poetry	唐诗	唐詩	Zhang Lu	张律	2004	86	剧情	
2013	Treatment	治疗	治療	Wu Wenguang	吴文光	2010	80	纪录	
2015	Cut Out the Eyes	挖眼睛	えぐられた目玉	Xu Tong	徐童	2014	79	纪录	
2015	Day and Night	日日夜夜	寝ても覚めても	Wang Chao	王超	2004	89	剧情	
2015	Fantasia	幻想曲	幻想曲	Wang Chao	王超	2014	86	剧情	
2015	K	K	K	Emyr ap Richard、Darhad Erdenibulag	Emyr ap Richard、额德尼宝力格	2015	88	剧情	
2015	Kaili Blues	路边野餐	凱里ブルース	Bi Gan	毕赣	2015	110	剧情	
2015	Luxury Car	江城夏日	江城の夏	Wang Chao	王超	2006	85	剧情	
2015	Mr. Zhang Believes	痴	癡（ち）	Qiu Jiongjiong	邱炯炯	2015	134	纪录	
2015	Poet on a Business Trip	诗人出差了	詩人、出張スル	Ju Anqi	雎安奇	2014	103	剧情	
2015	Seven Days	冬	冬	Xing Jian	邢健	2014	73	剧情	
2015	Shadow Days	鬼日子	シャドウデイズ	Zhao Dayong	赵大勇	2014	96	剧情	
2015	The Last Moose of Aoluguya	犴达罕	最後のハンダハン	Gu Tao	顾桃	2013	100	纪录	
2015	The Orphan of Anyang	安阳婴儿	安陽の赤ちゃん	Wang Chao	王超	2001	86	剧情	
2015	Timber Gang	木帮	最後の木こりたち（2014年版）	Yu Guangyi	于广义	2014	111	纪录	
2015	Trap Street	水印街	トラップストリート	Wen Yan	文晏	2013	94	剧情	
CNQFF / CNQFF / 東アジア×クィア×映像プロジェクト									
2014	Night Scene	夜景	夜景	Cui Zien	崔子恩	2005	73	剧情	
2014	The VaChina Monologues	来自阴道	ヴァギナ×チャイナ～まんこ語っちゃいな～	Fan Popo	范坡坡	2013	30	纪录	
DOCU-MEMENTO / DOCU-MEMENTO / DOCU-MEMENTO									
2017	Cut Out the Eyes	挖眼睛	えぐられた目玉	Xu Tong	徐童	2014	79	纪录	
Documentary Dream Show / Documentary Dream Show / ドキュメンタリー・ドリーム・ショー									
2008	NOISE	NOISE	NOISE	Wang Wo	王我	2007	62	纪录	
2008	Paigu	排骨	排骨	Liu Gaoming	刘高明	2006	106	纪录	
2008	San Yuan Li	三元里	三元里	Ou Ning, Cao Fei	欧宁、曹斐	2003	44	纪录	
2008	Senior Year	高三	高三	Zhou Hao	周浩	2005	95	纪录	
2008	Street Life	南京路	南京路	Zhao Dayong	赵大勇	2007	112	纪录	
2008	Torch Troupes	火把剧团	火把(たいまつ)劇団	Xu Xin	徐辛	2006	110	纪录	
Downtown Paradise Festival / 横滨若叶町多文化电影节 / よこはま若葉町多文化映画祭									
2013	Shenfen	身份	身分（シュンフン）	Bai Di	白諦	2013	106	纪录	
2013	Three Sisters	三姊妹	三姉妹～雲南の子	Wang Bing	王兵	2012	153	纪录	
2016	Madame	姑奶奶	マダム	Qiu Jiongjiong	邱炯炯	2010	120	纪录	
EARTH VISION Tokyo Global Environmental Film Festival / EARTH VISION地球环境影像节 / アース・ビジョン 地球環境映像祭									
2012	Beijing Besieged by Waste	垃圾围城	北京ーゴミの城壁	Wang Jiuliang	王久良	2011	72	纪录	Children EARTH VISION Award
Ehime LGBT Film Festival / 爱媛LGBT电影节 / 愛媛LGBT映画祭									
2013	Our Story –The Ten-Year 'Guerrilla Warfare' of the Beijing Queer Film Festival	我们的故事—北京酷儿影展十年游击战	わたしたちの物語 ～北京クィア映画祭と十年間の『ゲリラ戦』	Yang Yang	杨洋	2011	42	纪录	
Fukuoka Asia Film Festival / 福冈亚洲电影节 / 福岡アジアフィルムフェスティバル									
2020	River Road	家在水草丰茂的地方	僕たちの家に帰ろう	Li Ruijun	李睿珺	2014	103	剧情	
Fukuoka Asian Film Festival / 福冈亚洲电影节 / 福岡アジア映画祭									
1991	Bumming in Beijing—The Last of the Dreamers	流浪北京	流浪北京　最後の夢想家たち	Wu Wenguang	吴文光	1990	70	纪录	
1997	East Palace, West Palace	东宫西宫	東宮西宮	Zhang Yuan	张元	1996	95	剧情	
2006	Night in China	中国之夜	中国之夜	Ju Anqi	雎安奇	2006	82	纪录	
2007	Bliss	浮生	幸福の幻影	Sheng Zhimin	盛志民	2006	96	剧情	
Gougouretsuretsu!! Chinese Independent Movie / 轰轰烈烈!! 中国独立电影 / 轟轟烈烈!! 中国インディーズ・ムービー									

Year 年份	English Title	中文片名	日文片名	Director	导演	Production Year 制作年份	Length 片长	Category 类别	Award 奖项
2011	Bumming in Beijing—The Last of the Dreamers	流浪北京	流浪北京　最後の夢想家たち	Wu Wenguang	吴文光	1990	70	纪录	
2011	Mid-Afternoon Barks	下午狗叫	犬吠える午後	Zhang Yuedong	张跃东	2007	77	剧情	
2011	Old Men	老头	老人	Yang Tianyi	杨天乙	1999	94	纪录	
2011	This Winter	今年冬天	この冬	Zhong Hua	仲华	2001	90	纪录	
2011	Wellspring	在一起的时光	一緒の時	Sha Qing	沙青	2002	49	纪录	
Green Image Film Festival / Green Image国际环境影像节 / グリーンイメージ国際環境映像祭									
2015	Endless Road	奔跑的黄昏	終わりのない道	Jin Huaqing	金华青	2014	42	纪录	Special Jury Prize
2016	The Last Moose of Aoluguya	犴达罕	最後のハンダハン	Gu Tao	顾桃	2013	100	纪录	Special Jury Prize
Heart and Hearts Korean Film Week / Heart and Hearts Korean Film Week / ハートアンドハーツ・コリアン・フィルムウィーク									
2017	A Quiet Dream	春梦	春の夢	Zhang Lu	张律	2016	101	剧情	
Image Forum Festival / Image Forum Festival / イメージフォーラム・フェスティバル									
2009	Little Moth	血蝉	リトル・モス	Peng Tao	彭韬	2007	99	剧情	
2011	Man with No Name	无名者	名前のない男	Wang Bing	王兵	2009	96	纪录	
2018	A Yangtze Landscape	长江	長江の眺め	Xu Xin	徐辛	2017	156	纪录	
Kansai Queer Film Festival / 关西酷儿电影节 / 関西クィア映画祭									
2012	Our Story –The Ten-Year 'Guerrilla Warfare' of the Beijing Queer Film Festival	我们的故事—北京酷儿影展十年游击战	わたしたちの物語 ～北京クィア映画祭と十年間の『ゲリラ戦	Yang Yang	杨洋	2011	42	纪录	
2016	Dance With Me	舞厅	私とダンスを	Hu Jia	胡笳	2013	85	剧情	
2016	We are Here	我们在这里	私たちはここにいる！：北京女性会議と中国レズビアン運動の記録	Zhao Jing 、Shi Tou	赵静、石头	2015	60	纪录	
Kitakyushu Biennial / 北九州国际双年展 / 北九州国際ビエンナーレ									
2009	Paigu	排骨	排骨	Liu Gaoming	刘高明	2006	106	纪录	
2009	Prisoners in Freedom City	自由城的囚徒	自由都市の囚人	Hu Jia 、Zeng Jinyan	胡佳、曾金燕	2007	31	纪录	
2009	Women Fifty Minutes	女人50分钟	女50分間	Shi Tou	石头	2006	54	纪录	
Nagaoka Asian Film Festival / 长冈亚洲电影节 / 長岡アジア映画祭									
2007	Mongolian Ping Pong	绿草地	モンゴリアン・ピンポン	Ning Hao	宁浩	2005	102	剧情	
2014	Lotus	小荷	小荷（シャオホー）	Liu Shu	刘姝	2012	90	剧情	
Nara International Film Festival / 奈良国际电影节 / なら国際映画祭									
2010	Last Chestnuts	光男的栗子	光男の栗	Zhao Ye	赵晔	2010	60	剧情	
2014	The Night	夜	The Night	Zhou Hao	周豪	2014	95	剧情	Golden SHIKA Award
2016	Old Stone	老石	OLD STONE	Ma Nan	马楠	2016	80	剧情	
2016	The Taste of Rice Flower	米花之味	THE TASTE OF RICE FLOWER	Peng Fei	鹏飞	2017	95	剧情	Audience Award
2020	Tracing Her Shadow	又见奈良	再会の奈良	Peng Fei	鹏飞	2020	99	剧情	
New Chitose Airport International Animation Festival / 新千岁机场国际动画片电影节 / 新千歳空港国際アニメーション映画祭									
2017	Piercing I	刺痛我	ピアシングI	Liu Jian	刘健	2009	74	动画	
NHK ASIAN FILM FESTIVAL / NHK亚洲电影节 / NHKアジア・フィルム・フェスティバル									
2006	Mongolian Ping Pong	绿草地	モンゴリアン・ピンポン	Ning Hao	宁浩	2005	102	剧情	
2010	Winter Vacation	寒假	冬休みの情景	Li Hongqi	李红旗	2010	91	剧情	
Okinawa International Movie Festival / 冲绳国际电影节 / 沖縄国際映画祭									
2013	Shenfen	身份	身分（シュンフン）	Bai Di	白諦	2013	106	纪录	
Osaka Asian Film Festival / 大阪亚洲电影节 / 大阪アジアン映画祭									
2006	Takeing Father Home	背鸭子的男孩	あひるを背負った少年	Ying Liang	应亮	2005	100	剧情	
2007	Ma Wu Jia	马乌甲	馬烏甲	Zhao Ye	赵晔	2006	95	剧情	
2007	Raised from Dust	举自尘土	塵より出づる	Gan Xiaoer	甘小二	2007	102	剧情	
2007	The Basement	底下	地下室	Liu Hao	刘浩	2007	104	剧情	
2007	The Other Half	另一半	アザー・ハーフ	Ying Liang	应亮	2006	111	剧情	
2009	Good Cats	好猫	グッド・キャット	Ying Liang	应亮	2008	103	剧情	
2009	Lost, Indulgence	秘岸	秘岸	Zhang Yibai	张一白	2008	90	剧情	
2010	Feast of Villains	流氓的盛宴	悪党たちの宴	Pan Jianlin	潘剑林	2008	85	剧情	
2010	Weaving Girl	纺织姑娘	紡績姑娘（クーニャン）	Wang Quanan	王全安	2009	93	剧情	
2011	Routine Holiday	黄金周	ルーティーン ホリデー	Li Hongqi	李红旗	2008	81	剧情	
2012	OxhideII	牛皮2	オクスハイドII	Liu Jiayin	刘伽茵	2009	132	剧情	
2012	Tokyo Newcomer	初到东京	東京に来たばかり	Jiang Qinmin	蒋钦民	2012	100	剧情	
2013	Double Xposure	二次曝光	二重露光～Double Xposure～	Li Yu	李玉	2012	105	剧情	
2013	Egg and Stone	鸡蛋和石头	卵と石	Huang Ji	黄骥	2012	101	剧情	
2013	Lost in Beijing	苹果	ロスト・イン・北京	Li Yu	李玉	2007	109	剧情	
2017	Something in Blue	呼吸正常	呼吸正常	Li Yunbo	李云波	2016	107	剧情	
2019	Meili	美丽	美麗	Zhou Zhou	周洲	2018	88	剧情	
2019	Ode to the Goose	咏鹅	群山：鵞鳥を咏う	Zhang Lv	张律	2018	121	剧情	
2019	The Crossing	过春天	過ぎた春	Bai Xue	白雪	2018	99	剧情	Most Promising Talent Award
2020	Spring Tide	春潮	春潮	Yang Lina	杨荔钠	2019	124	剧情	

Year 年份	English Title	中文片名	日文片名	Director	导演	Production Year 制作年份	Length 片长	Category 类别	Award 奖项
2020	Wisdom Tooth	阳光之下	日光之下	Liang Ming	梁鸣	2019	104	剧情	
Osu Rainbow Film Festival / 大须虹色电影节 / 大須にじいろ映画祭									
2015	Sweet Eighteen	甜蜜18岁	Sweet Eighteen	He Wenchao	何文超	2013	85	剧情	
Pema Tseden Film Festival / 万玛才旦电影节 / ペマ・ツェテン映画祭									
2013	Old Dog	老狗	オールド・ドッグ	Pema Tseden	万玛才旦	2011	88	剧情	
2013	The Search	寻找智美更登	ティメー・クンデンを探して	Pema Tseden	万玛才旦	2008	112	剧情	
2013	The Silent Holy Stones	静静的嘛呢石	静かなるマニ石	Pema Tseden	万玛才旦	2005	102	剧情	
Pia Film Festival / Pia电影节 / ぴあフィルムフェスティバル									
2000	Frozen	极度寒冷	凍てついて	Wang Xiaoshuai	王小帅	1997	96	剧情	
2000	Men and Women	男男女女	男たち女たち	Liu Bingjian	刘冰鉴	1999	89	剧情	
2000	The Days	冬春的日子	ザ・デイズ	Wang Xiaoshuai	王小帅	1993	75	剧情	
2009	My Lyrical Age	我的抒情时代	私の叙情的な時代	Ren Shujian	任书剑	2008	99	剧情	Planning Award, Technical Award
2013	Egg and Stone	鸡蛋和石头	卵と石	Huang Ji	黄骥	2012	101	剧情	
2018	Living on the Loess	山河之子	山河の子	Hu Xutong	胡旭彤	2017	57	纪录	
Rainbow Reel Tokyo / Rainbow Reel 东京 / レインボー・リール東京									
1998	East Palace, West Palace	东宫西宫	東宮西宮	Zhang Yuan	张元	1996	95	剧情	
2002	Fish and Elephant	今年夏天	残夏	Li Yu	李玉	2001	106	剧情	
2010	Spring Fever	春风沉醉的夜晚	スプリング・フィーバー	Lou Ye	娄烨	2009	115	剧情	
Sandai Festival / 三大电影节周 / 三大映画祭週間									
2011	In Love We Trust	左右	我らが愛にゆれる時	Wang Xiaoshuai	王小帅	2008	115	剧情	
2011	She, a Chinese	中国姑娘	中国娘	Guo Xiaolu	郭小橹	2009	98	剧情	
SKIP CITY INTERNATIONAL D-Cinema FESTIVAL / SKIP CITY国际D-Cinema电影节 / SKIPシティ国際Dシネマ映画祭									
2008	The I-Go King and His Son	棋王和他的儿子	囲碁王とその息子	Zhou Wei	周伟	2007	105	剧情	
2012	Song of Silence	杨梅洲	沈黙の歌	Chen Zhuo	陈卓	2012	117	剧情	
2013	Longing for the Rain	春梦	春夢	Yang Lina	杨荔钠	2012	98	剧情	
2016	Crosscurrent	长江图	長江　愛の詩	Yang Chao	杨超	2016	115	剧情	
2019	Travel Nostalgia	旅愁	旅愁	Wu Qinyao	吴沁遥	2019	90	剧情	
TAMA NEW WAVE / TAMA NEW WAVE / TAMA NEW WAVE									
2019	Travel Nostalgia	旅愁	旅愁	Wu Qinyao	吴沁遥	2019	90	剧情	Grand Prix, Best Actor Award
The Focus on Asia Fukuoka International Film Festival / Asia Focus福冈国际电影节 / アジアフォーカス福岡国際映画祭									
2001	Beijing Bicycle	十七岁的单车	北京の自転車	Wang Xiaoshuai	王小帅	2000	113	剧情	
2001	Devils on the Doorstep	鬼子来了	鬼が来た	Jiang Wen	姜文	2000	140	剧情	
2003	More than One Is Unhappy	不快乐的不止一个	不幸せなのは一方だけじゃない	Wang Fen	王芬	2000	45	纪录	
2003	Old Men	老头	老人	Yang Tianyi	杨天乙	1999	94	纪录	
2003	Out of Phoenix Bridge	回到凤凰桥	鳳凰橋を離れて	Li Hong	李红	1997	110	纪录	
2003	This Winter	今年冬天	この冬	Zhong Hua	仲华	2001	90	纪录	
2004	Don't Be Young	危情少女	危情少女 嵐嵐	Lou Ye	娄烨	1995	100	剧情	
2004	High Sky Summer	王首先的夏天	思い出の夏	Li Jixian	李继贤	2001	87	剧情	
2004	When Ruoma Was Seventeen	婼玛的十七岁	ルオマは17歳（仮題）	Zhang Jiarui	章家瑞	2002	90	剧情	
2007	Desert Dream	沙漠之梦	風と砂の女	Zhang Lu	张律	2006	125	剧情	
2007	I Want to Dance	开水要烫，姑娘要壮	あたしが踊る！	Hu Shu	胡庶	2006	79	剧情	
2007	Tuya's Marriage	图雅的婚事	トゥヤーの結婚	Wang Quanan	王全安	2006	96	剧情	
2008	In Love We Trust	左右	愛を信ず	Wang Xiaoshuai	王小帅	2008	115	剧情	
2008	Teeth of Love	爱情的牙齿	愛の歯	Zhuang Yuxin	庄宇新	2007	114	剧情	
2009	Iri	里里	イリ	Zhang Lu	张律	2008	107	剧情	
2010	Dooman River	豆满江	豆満江（とまんこう）	Zhang Lu	张律	2010	90	剧情	
2011	Sun Beaten Path	太阳总在左边	陽に灼けた道	Song Taijia	松太加	2010	89	剧情	
2011	Winter Vacation	寒假	冬休みの情景	Li Hongqi	李红旗	2010	91	剧情	
2013	Buddha Mountain	观音山	ブッダ・マウンテン希望と祈りの旅	Li Yu	李玉	2010	109	剧情	
2013	Witness	目击者	目撃者	Gao Zehao	高则豪	2012	94	剧情	
2014	Blind Massage	推拿	ブラインド・マッサージ	Lou Ye	娄烨	2014	115	剧情	
2014	Gyeongju	庆州	慶州（キョンジュ）ヒョンとユニ	Zhang Lu	张律	2014	145	剧情	
2015	Red Amnesia	闯入者	赤い季節の忘却	Wang Xiaoshuai	王小帅	2014	115	剧情	
2016	Kaili Blues	路边野餐	凱里ブルース	Bi Gan	毕赣	2015	110	剧情	
2017	A Quiet Dream	春梦	春の夢	Zhang Lu	张律	2016	101	剧情	
2017	Children Are Not Afraid of Death, Children Are Afraid of Ghosts	孩子不惧怕死亡，但是害怕魔鬼	子どもたちは死を恐れないが、お化けは怖がる	Rong Guangrong	荣光荣	2016	85	剧情	
2017	The Foolish Bird	笨鸟	フーリッシュ・バード	Huang Ji、Otsuka Ryuji	黄骥、大冢龙治	2017	118	剧情	
2018	The Pluto Moment	冥王星时刻	冥王星の時	Zhang Ming	章明	2018	110	剧情	
2019	A Family Tour	自由行	自由行	Ying Liang	应亮	2018	107	剧情	
2019	Fukuoka	福冈	福岡	Zhang Lu	张律	2019	86	剧情	

Year 年份	English Title	中文片名	日文片名	Director	导演	Production Year 制作年份	Length 片长	Category 类别	Award 奖项
2019	Jinpa	撞死了一只羊	轢き殺された羊	Pema Tseden	万玛才旦	2018	86	剧情	
2019	Ode to the Goose	咏鹅	群山：鵞鳥を咏う	Zhang Lu	张律	2018	121	剧情	
The Post-underground / The Post-underground / アンダーグラウンドの後で									
2011	NOISE	热闹	NOISE	Wang Wo	王我	2007	62	纪录	
2011	The Black And White Milk Cow	一只花奶牛	牛乳先生	Yang Jin	杨瑾	2004	98	剧情	
2011	Wheat Harvest	麦收	収穫	Xu Tong	徐童	2008	98	纪录	
The Yebisu International Festival for Art & Alternative Visions / 惠比寿影像节 / 恵比寿映像祭									
2009	Tie Xi Qu: West of the Tracks	铁西区	鉄西区	Wang Bing	王兵	2003	545	纪录	
2014	Shenfen	身份	身分（シュンフン）	Bai Di	白諦	2013	106	纪录	
2014	Til Madness Do Us Part	疯爱	収容病棟	Wang Bing	王兵	2013	237	纪录	
2019	The Swim	游泳	ザ・スイム	He Xiangyu	何翔宇	2017	96	纪录	
Tibetan movie masterpiece selection / 西藏电影杰作选 / チベット映画傑作選									
2016	Tharlo	塔洛	タルロ	Pema Tseden	万玛才旦	2015	123	剧情	
Tokyo Docs / Tokyo Docs / Tokyo Docs									
2018	A Young Patriot	少年小赵	青年★趙	Du Haibin	杜海滨	2015	106	纪录	
Tokyo Documentary Film Festival / 东京纪录片电影节 / 東京ドキュメンタリー映画祭									
2018	Living on the Loess	山河之子	山河の子	Hu Xutong	胡旭彤	2017	57	纪录	
2018	The Days 3	生活而已 3	ザ・デイズ 3	Wei Xiaobo	魏晓波	2017	90	纪录	
2019	An Investigation into Japanese Women in China after the War	战后遗华日本女性考	戦後中国残留婦人考問縁・愛縁	Wang Naizhen	王乃真	2019	135	纪录	
2019	Coming Out	出柜	出櫃（カミングアウト） 中国 LGBTの叫び	Fang Manman	房满满	2019	54	纪录	The Grand Prize of Short Film
2019	Xinyan	芯言	芯言～残された子ども～	Liu Mingyang	刘铭漾	2018	34	纪录	
Tokyo Filmex / 东京FILMeX / 東京フィルメックス									
2000	Platform	站台	プラットホーム	Jia Zhangke	贾樟柯	2000	151	剧情	
2000	Seventeen Years	过年回家	ただいま	Zhang Yuan	张元	1999	89	剧情	
2000	Suzhou River	苏州河	ふたりの人魚	Lou Ye	娄烨	2000	83	剧情	Grand Prize
2001	Go For Broke	横竖横	イチかバチか	Wang Guangli	王光利	2000	87	剧情	
2001	I Love Beijing	夏日暖洋洋	アイラヴ北京 -I Love Beijing	Ning Ying	宁瀛	2000	90	剧情	
2002	Chicken Poets	像鸡毛一样飞	チキン・ポエッツ	Meng Jinghui	孟京辉	2002	94	剧情	
2002	Unknown Pleasures	任逍遥	青の稲妻	Jia Zhangke	贾樟柯	2002	112	剧情	
2003	Incense	香火	香火	Ning Hao	宁浩	2003	98	剧情	Grand Prize
2004	South of the Clouds	云的南方	雲の南へ	Zhu Wen	朱文	2003	100	剧情	
2005	Before Born	结果	結果	Zhang Ming	章明	2005	104	剧情	
2005	Perpetual Motion	无穷动	無窮動	Ning Ying	宁瀛	2005	90	剧情	
2005	Takeing Father Home	背鸭子的男孩	あひるを背負った少年	Ying Liang	应亮	2005	100	剧情	Special Jury Prize
2006	Still Life	三峡好人	長江哀歌	Jia Zhangke	贾樟柯	2006	113	剧情	
2006	The Other Half	另一半	アザー・ハーフ	Ying Liang	应亮	2006	111	剧情	Special Jury Prize
2006	Walking on the Wild Side	赖小子	ワイルドサイドを歩け	Han Jie	韩杰	2006	89	剧情	
2007	Dong	东	東	Jia Zhangke	贾樟柯	2006	66	纪录	
2007	Timber Gang	木帮	最後の木こりたち	Yu Guangyi	于广义	2007	90	纪录	
2007	Useless	无用	無用	Jia Zhangke	贾樟柯	2007	84	纪录	
2008	Cucumber	黄瓜	黄瓜（きゅうり）	Zhou Yaowu	周耀武	2008	100	剧情	
2008	Perfect Life	完美生活	完美生活	Tang Xiaobai	唐晓白	2008	97	剧情	
2008	Survival Song	小李子	サバイバル・ソング	Yu Guangyi	于广义	2008	94	纪录	Special Jury Prize
2009	Petition	上访	北京陳情村の人々	Zhao Liang	赵亮	2009	124	纪录	
2009	Spring Fever	春风沉醉的夜晚	春風沈酔の夜	Lou Ye	娄烨	2009	115	剧情	
2010	I Wish I Knew	海上传奇	海上伝奇	Jia Zhangke	贾樟柯	2010	118	纪录	
2010	Single Man	光棍儿	独身男	Hao Jie	郝杰	2010	94	剧情	Special Jury Prize
2010	The Ditch	夹边沟	溝	Wang Bing	王兵	2010	109	剧情	
2010	Thomas Mao	小东西	トーマス、マオ	Zhu Wen	朱文	2010	77	剧情	
2011	Bachelor Mountain	光棍	独り者の山	Yu Guangyi	于广义	2011	96	纪录	
2011	Mr.Tree	Hello! 树先生	ミスター・ツリー	Han Jie	韩杰	2011	88	剧情	
2011	Old Dog	老狗	オールド・ドッグ	Pema Tseden	万玛才旦	2011	88	剧情	Grand Prize
2011	People Mountain People Sea	人山人海	人山人海	Cai Shangjun	蔡尚君	2011	91	剧情	
2012	All Apologies	爱的替身	愛の身替わり	Tang Xiaobai	唐晓白	2012	88	剧情	
2012	Memories Look at me	记忆望着我	記憶が私を見る	Song Fang	宋方	2012	87	剧情	Special Jury Prize
2012	The Love Songs Of Tiedan	美姐	ティエダンのラブソング	Hao Jie	郝杰	2012	91	剧情	
2012	Three Sisters	三姊妹	三姉妹～雲南の子	Wang Bing	王兵	2012	153	纪录	
2012	When Night Falls	我还有话要说	私には言いたいことがある	Ying Liang	应亮	2012	70	剧情	
2013	A Touch Of Sin	天注定	罪の手ざわり	Jia Zhangke	贾樟柯	2013	129	剧情	
2013	Forgetting to Know You	忘了去懂你	見知らぬあなた	Quan Ling	权聆	2013	87	剧情	
2014	Shadow Days	鬼日子	シャドウデイズ	Zhao Dayong	赵大勇	2014	96	剧情	Special Mention

Year 年份	English Title	中文片名	日文片名	Director	导演	Production Year 制作年份	Length 片长	Category 类别	Award 奖项
2015	Behemoth	悲兮魔兽	ベヒモス	Zhao Liang	赵亮	2015	91	纪录	Special Jury Prize
2015	Mountains May Depart	山河故人	山河ノスタルジア	Jia Zhangke	贾樟柯	2015	125	剧情	
2015	Tharlo	塔洛	タルロ	Pema Tseden	万玛才旦	2015	123	剧情	Grand Prize, Student Jury Prize
2016	Bitter Money	苦钱	苦い銭	Wang Bing	王兵	2016	163	纪录	
2016	Knife in the Clear Water	清水里的刀子	神水の中のナイフ	Wang Xuebo	王学博	2016	93	剧情	
2016	Life After Life	枝繁叶茂	よみがえりの樹	Zhang Hanyi	张撼依	2016	85	剧情	Grand Prize
2017	Angels Wear White	嘉年华	天使は白をまとう	Wen Yan	文晏	2017	107	剧情	
2017	Dragonfly Eyes	蜻蜓之眼	とんぼの眼	Xu Bing	徐冰	2017	82	剧情	
2017	Immortals in the Village	跳大神	シャーマンの村	Yu Guangyi	于广义	2017	109	纪录	
2017	Mrs.Fang	方绣英	ファンさん	Wang Bing	王兵	2017	87	纪录	
2017	The Conformist	冰之下	氷の下	Cai Shangjun	蔡尚君	2017	126	剧情	
2018	A Family Tour	自由行	自由行	Ying Liang	应亮	2018	107	剧情	
2018	An Elephant Sitting Still	大象席地而坐	象は静かに座っている	Hu Bo	胡波	2018	234	剧情	
2018	Ash is Purest White	江湖儿女	アッシュ・イズ・ピュアレスト・ホワイト(原題)	Jia Zhangke	贾樟柯	2018	135	剧情	
2018	Jinpa	撞死了一只羊	轢き殺された羊	Pema Tseden	万玛才旦	2018	86	剧情	Special Jury Prize
2018	Long Day's Journey Into Night	地球最后的夜晚	ロングデイズ・ジャーニー、イントゥ・ナイト（仮題）	Bi Gan	毕赣	2018	138	剧情	Student Jury Prize
2019	A Documentary on The Shadow Play	梦的背后	夢の裏側～ドキュメンタリー・オン・シャドウプレイ	Ma Yingli	马英力	2018	94	纪录	
2019	Balloon	气球	羊飼いと風船	Pema Tseden	万玛才旦	2019	102	剧情	Grand Prize
2019	Dwelling in the Fuchun Mountains	春江水暖	春江水暖	Gu Xiaogang	顾晓刚	2019	150	剧情	Special Jury Prize
2019	The Shadow Play	风中有朵雨做的云	シャドウプレイ	Lou Ye	娄烨	2018	125	剧情	
2020	Swimming Out Till The Sea Turns Blue	一直游到海水变蓝	海が青くなるまで泳ぐ	Jia Zhangke	贾樟柯	2020	111	纪录	
2020	The Best Is Yet To Come	不止不休	不止不休（原題）	Wang Jing	王晶	2020	115	剧情	
2020	The Calming	平静	平静	Song Fang	宋方	2020	89	剧情	
Tokyo International Deaf Film Festival / 东京聋电影节 / 東京ろう映画祭									
2019	Sign Language Time	手语时代	手話時代	Su Qing 、Mi Na	苏青、米娜	2010	87	纪录	
Tokyo International Film Festival / 东京国际电影节 / 東京国際映画祭									
1993	Beijing Bastards	北京杂种	北京バスターズ	Zhang Yuan	张元	1993	91	剧情	
1993	For Fun	找乐	北京好日	Ning Ying	宁瀛	1992	98	剧情	Tokyo Golden Prize
1993	The Blue Kite	蓝风筝	青い凧	Tian Zhuangzhuang	田壮壮	1993	138	剧情	Tokyo Grand Prix
2001	Weekend Plot	秘语十七小时	週末の出来事	Zhang Ming	章明	2001	91	剧情	
2003	I Love You	我爱你	ウォ・アイ・ニー	Zhang Yuan	张元	2003	98	剧情	
2005	Mongolian Ping Pong	绿草地	モンゴリアン・ピンポン	Ning Hao	宁浩	2005	102	剧情	
2006	Crazy Stone	疯狂的石头	クレイジー·ストーン～翡翠狂騒曲～	Ning Hao	宁浩	2006	105	剧情	
2006	Young & Clueless	青春期	青春期	Tang Danian	唐大年	2006	103	剧情	
2008	A Tale of Two Donkeys	走着瞧	二匹のロバの物語	Li Dawei	李大为	2008	100	剧情	
2010	Buddha Mountain	观音山	ブッダ・マウンテン希望と祈りの旅	Li Yu	李玉	2010	109	剧情	Award for Best Artistic Contribution, Best Actress Award
2010	Chongqing Blues	日照重庆	重慶ブルース	Wang Xiaoshuai	王小帅	2010	110	剧情	
2011	11 Flowers	我十一	僕は11歳	Wang Xiaoshuai	王小帅	2011	115	剧情	
2012	Don't Expect Praises	有人赞美聪慧，有人则不	ホメられないかも	Yang Jin	杨瑾	2012	100	剧情	
2013	Today and Tomorrow	今天明天	今日から明日へ	Yang Huilong	杨惠龙	2013	90	剧情	
2014	River Road	家在水草丰茂的地方	遥かなる家	Li Ruijun	李睿珺	2014	103	剧情	
2015	A Simple Goodbye	告别	告别	De Gena	德格娜	2015	100	剧情	The Spirit of Asia Award by the Japan Foundation Asia Center
2015	My Original Dream	我的青春期	ぼくの桃色の夢	Hao Jie	郝杰	2015	107	剧情	
2015	River	河	草原の河	Song Taijia	松太加	2015	98	剧情	
2016	Mr No Problem	不成问题的问题	ミスター・ノー・プロブレム	Mei Feng	梅峰	2016	144	剧情	Award for Best Artistic Contribution
2016	The Summer Is Gone	八月	八月	Zhang Dalei	张大磊	2016	107	剧情	
2017	Have a Nice Day	大世界	Have a Nice Day	Liu Jian	刘健	2017	74	剧情	
2017	Old Beast	老兽	老いた野獣	Zhou Ziyang	周子阳	2017	110	剧情	Special Mention
2017	Soul Inn	花花世界灵魂客	ソウル・イン	Zheng Yi	郑毅	2017	100	剧情	
2017	Stonehead	石头	石頭	Zhao Xiang	赵祥	2017	90	剧情	
2018	A First Farewell	第一次的离别	はじめての別れ	Wang Lina	王丽娜	2018	90	剧情	Asian Future Best Film Award
2018	The Poet	诗人	詩人	Liu Hao	刘浩	2018	123	剧情	
2019	Chaogtu with Sarula	白云之下	チャクトゥとサルラ	Wang Rui	王瑞	2019	111	剧情	Award for Best Artistic Contribution
2019	Summer Knight	夏夜骑士	夏の夜の騎士	You Xing	尤行	2019	99	剧情	Asian Future Best Film Award
2020	Alaya	无生	アラヤ	Shi Meng	石梦	2020	150	剧情	
2020	Love Song 1980	恋曲1980	恋唄1980	Mei Feng	梅峰	2020	127	剧情	
2020	The Old Town Girls	兔子暴力	兎たちの暴走	Shen Yu	申瑜	2020	104	剧情	
2020	Tracing Her Shadow	又见奈良	再会の奈良	Peng Fei	鹏飞	2020	99	剧情	

Year 年份	English Title	中文片名	日文片名	Director	导演	Production Year 制作年份	Length 片长	Category 类别	Award 奖项
Uno Port Art Films / 宇野港艺术映画座 / 宇野港芸術映画座									
2011	Perfect Life	完美生活	完美生活	Tang Xiaobai	唐晓白	2008	97	剧情	
2015	Trap Street	水印街	トラップストリート	Wen Yan	文晏	2013	94	剧情	
Urayasu Documentary Film Festival / 浦安纪录片电影节 / うらやすドキュメンタリー映画祭									
2018	A Filmless Festival	没有电影的电影节	映画のない映画祭	Wang Wo	王我	2015	80	纪录	
Yamagata International Documentary Film Festival / 山形国际纪录片电影节 / 山形国際ドキュメンタリー映画祭									
1991	Bumming in Beijing—The Last of the Dreamers	流浪北京	流浪北京　最後の夢想家たち	Wu Wenguang	吴文光	1990	70	纪录	
1991	Penyao Village	盆窑村	盆窯村	Chen Zhen	陈真	1990		纪录	
1993	I Have Graduated	我毕业了	卒業	Wang Guangli	王光利	1992	66	纪录	
1993	1966, My Time in the Red Guards	1966，我的红卫兵时代	私の紅衛兵時代	Wu Wenguang	吴文光	1993	165	纪录	Ogawa Shinsuke Prize
1993	Big Tree Country	大树乡	大樹郷	Hao zhiqiang	郝智强	1993		纪录	
1993	Catholicism in Tibet	天主在西藏	チベットのカトリック	Jang Yue	蒋樾	1992		纪录	
1993	Tibetan Opera Troupe in the Khams	甘孜藏戏团	カムの一座	Fu Hongxing	傅红星	1993	60	纪录	
1995	At Home in the World	四海为家	四海我家	Wu Wenguang	吴文光	1995	80	纪录	
1995	Life	生活	生活	Kang Jianning,Gao Guodong	康健宁、高国栋	1995		纪录	
1995	The Other Bank	彼岸	彼岸	Jang Yue	蒋樾	1994	142	纪录	Special Mentions
1995	The Square	广场	広場	Zhang Yuan, Duan Jingchuan	张元、段锦川	1994	100	纪录	FIPRESCI Prize
1997	Dreams of Changjiang	长江梦	長江の夢	Feng Yan	冯艳	1997	85	纪录	
1997	For Fun	找乐	北京好日	Ning Ying	宁瀛	1992	98	剧情	
1997	No. 16, Barkhor South Street	八廓南街16号	八廓南街16号	Duan Jingchuan	段锦川	1996	100	纪录	
1997	Out of Phoenix Bridge	回到鳳凰橋	鳳凰橋を離れて	Li Hong	李红	1997	110	纪录	Ogawa Shinsuke Prize, “We Love Cinema” Awards
1997	Production	生产	生産	Wang Jiangwei	汪建伟	1996	60	纪录	
1999	2H	2H	2H	Li Ying	李缨	2000	120	纪录	
1999	Beijing Cotton-Fluffer	北京弹匠	綿打ち職人	Zhu Chuanming	朱传明	1999	78	纪录	Awards of Excellence
1999	Crazy English	疯狂英语	瘋狂英語（ふうきょうえいご）	Zhang Yuan	张元	1999	90	纪录	
1999	Jiang Hu: Life on the Road	江湖	江湖	Wu Wenguang	吴文光	1999	150	纪录	
1999	Living Elsewhere	生活在别处	よそに住んで	Wang jiangwei	汪建伟	1999	175	纪录	
1999	Old Men	老头	老人	Yang Tianyi	杨天乙	1999	94	纪录	Awards of Excellence
2001	Along the Railway	铁路沿线	線路沿い	Du Haibin	杜海滨	2000	125	纪录	Special Mentions
2001	Days in Those Mountains	山里的日子	山での日々	Wang Haibing	王海兵	2000	162	纪录	
2001	More than One Is Unhappy	不快乐的不止一个	不幸せなのは一方だけじゃない	Wang Fen	王芬	2000	45	纪录	Awards of Excellence
2001	This Winter	今年冬天	この冬	Zhong Hua	仲华	2001	90	纪录	
2003	Three-Five People	350元之人	350元の子	Li Lin	李林	2001	85	纪录	FIPRESCI Prize
2003	Tie Xi Qu: West of the Tracks	铁西区	鉄西区	Wang Bing	王兵	2003	545	纪录	The Robert and Frances Flaherty Prize(The Grand Prize)
2003	Wellspring	在一起的时光	一緒の時	Sha Qing	沙青	2002	49	纪录	Ogawa Shinsuke Prize
2005	"Mountaineers," "Harvest," "Food for the Buddha" and "Wild Flower Valley" from the series A Legend of Kawakarpo	卡瓦格博：《登山者》《麦子》《佛的食物》《野花谷》	カワガルボ伝奇（登山者、収穫、ラマ僧に捧げる食膳、野花谷）	Guo jing	郭净	2005	116	纪录	
2005	Before the Flood	淹没	水没の前に	Li Yifan, Yan Yu	李一凡、鄢雨	2004	143	纪录	The Robert and Frances Flaherty Prize(The Grand Prize)
2005	Blossoming in the Wind	风经	風経	Sun Yueling	孙悦凌	2004	60	纪录	
2005	Dandelion	蒲公英的岁月	蒲公英的歳月（たんぽぽのさいげつ）	Ren Shujian	任书剑	2003	60	纪录	
2005	Foggy Valley	雾谷	霧の谷	Zhou Yuejun	周岳军	2003	45	纪录	
2005	Gebu Sweet Gebu	吉祥格布	グブ村のキャラバン隊	Zeng Qingxin	曾庆新	2005	60	纪录	
2005	Jade Green Station	碧色车站	翡翠駅	Yu Jian	于坚	2003	122	纪录	
2005	Last House Standing	房东蒋先生	蒋（チアン）氏の家	Gan Chao, Liang Zi	干超、梁子	2004	54	纪录	
2005	Try to Remember	Try to Remember	憶え描き	Zhong Jian	钟健	2005	90	纪录	
2005	Voice of the Angry River	怒江之声	怒江（どこう）の声	Shi Lihong	史立红	2004	30	纪录	
2005	White Tower	白塔	白塔	Su Qing, Mi Na	苏青、米娜	2003	83	纪录	
2007	Bing'ai	秉爱	秉愛（ビンアイ）	Feng Yan	冯艳	2007	114	纪录	Ogawa Shinsuke Prize, Community Cinema Award
2007	Dream Walking	梦游	夢遊	Huang Wenhai	黄文海	2005	86	纪录	
2007	Fengming: A Chinese Memoir	和凤鸣	鳳鳴（フォンミン）—中国の記憶	Wang Bing	王兵	2007	183	纪录	The Robert and Frances Flaherty Prize(The Grand Prize)
2007	Sister	姐姐	姉貴	Hu Xinyu	胡新宇	2007	151	纪录	
2009	Disorder	现实是过去的未来	現実、それは過去の未来	Huang Weikai	黄伟凯	2009	58	纪录	
2009	Doctor Ma's Country Clinic	马大夫的诊所	馬先生の診療所	Cong Feng	丛峰	2008	215	纪录	Directors Guild of Japan Award
2009	Fuck Cinema	操他妈电影	ファック・シネマ	Wu Wenguang	吴文光	2005	160	纪录	
2009	Spiral Staircase of Harbin	哈尔滨旋转楼梯	ハルビン螺旋階段	Ji Dan	季丹	2008	109	纪录	Special Mentions
2009	Ximaojia Universe	神衍像	細毛家の宇宙	Mao Chenyu	毛晨雨	2009	76	纪录	Special Mentions

Year 年份	English Title	中文片名	日文片名	Director	导演	Production Year 制作年份	Length 片长	Category 类别	Award 奖项
2011	Aoluguya,Aoluguya…	敖鲁古雅·敖鲁古雅	オルグヤ、オルグヤ…	Gu Tao	顾桃	2007	81	纪录	
2011	Apuda	阿仆大的守候	阿仆大（アプダ）	He Yuan	和渊	2010	145	纪录	Awards of Excellence
2011	Man with No Name	无名者	名前のない男	Wang Bing	王兵	2009	96	纪录	
2011	Self-Portrait with Three Women	自画像和三个女人	三人の女性の自画像	Zhang Mengqi	章梦奇	2010	75	纪录	
2011	Thatched Cottages on the Enclave	飞地上的草房	草庵の村	Meng Xiaowei	孟小为	2010	55	纪录	
2011	Yuguo and His Mother	雨果的假期	雨果（ユィグォ）の休暇	Gu Tao	顾桃	2011	49	纪录	Ogawa Shinsuke Prize
2013	Aoluguya,Aoluguya…	敖鲁古雅·敖鲁古雅	オルグヤ、オルグヤ…	Gu Tao	顾桃	2007	81	纪录	
2013	Gold Underground	遍地乌金	ゴールド・アンダーグラウンド	Li Xiaofeng	黎小锋	2012	138	纪录	
2013	South of the Clouds	彩云之南	ぼくとおばさん	Wang Erzhuo	王尔桌	2012	80	纪录	
2013	The Last Moose of Aoluguya	犴达罕	最後のハンダハン	Gu Tao	顾桃	2013	100	纪录	
2013	To Sing To Live	唱着活着	歌は人生	Zhao Gang	赵刚	2013	62	纪录	
2013	Yuguo and His Mother	雨果的假期	雨果（ユィグォ）の休暇	Gu Tao	顾桃	2011	49	纪录	
2015	A Day in Tianjin	津城一日	天津の一日	Feng Yan	冯艳	2015	50	纪录	
2015	A Young Patriot	少年小赵	青年★趙	Du Haibing	杜海滨	2015	106	纪录	
2015	Gone	离开	離開	Jin Xingzheng	金行征	2015	78	纪录	
2015	Look Love (Special Version)	对看	見つめる（特別版）	Ye Yun	叶云	2015	176	纪录	
2017	A Filmless Festival	没有电影的电影节	映画のない映画祭	Wang Wo	王我	2015	80	纪录	
2017	A Yangtze Landscape	长江	長江の眺め	Xu Xin	徐辛	2017	156	纪录	
2017	Another Year	又一年	また一年	Zhu Shengze	朱声仄	2016	181	纪录	
2017	Caro Mio Ben (My Dear Beloved)	梧桐树	カーロ・ミオ・ベン（愛しき人よ）	Su Qing 、Mi Na	苏青、米娜	2017	118	纪录	
2017	I Want to Run for Office	我要参选	選挙に出たい	Xing Fei	邢菲	2016	78	纪录	
2017	Lone Existence	独自存在	孤独な存在	Sha Qing	沙青	2016	77	纪录	Awards of Excellence
2017	Self Portrait: Birth in 47 KM	自画像：生于47公里	自画像：47KMに生まれて	Zhang Mengqi	章梦奇	2016	102	纪录	
2019	Dead Souls	死灵魂	死霊魂	Wang Bing	王兵	2018	495	纪录	The Robert and Frances Flaherty Prize(The Grand Prize)
2019	Self-Portrait: Sphinx in 47 KM	自画像：47公里斯芬克斯	自画像：47KMのスフィンクス	Zhang Mengqi	章梦奇	2017	94	纪录	
2019	Self-Portrait: Window in 47 KM	自画像：47公里之窗	自画像：47KMの窓	Zhang Mengqi	章梦奇	2019	110	纪录	
2019	The Wandering Rock	流浪的石头	さまようロック魂	Cui Zhaosong	崔兆松	2019	93	纪录	
	Petition	上访	北京陳情村の人々	Zhao Liang	赵亮	2009	124	纪录	
Za-Koenji Documentary Festival / 座・高园寺纪录片节 / 座・高円寺ドキュメンタリーフェスティバル									
2015	Though I Am Gone	我虽死去	私が死んでも	Hu Jie	胡杰	2006	68	纪录	
2017	A Young Patriot	少年小赵	青年★趙	Du Haibin	杜海滨	2015	106	纪录	
2017	Timber Gang	木帮	最後の木こりたち（2014年版）	Yu Guangyi	于广义	2014	111	纪录	
2018	I Want to Run for Office	我要参选	選挙に出たい	Xing Fei	邢菲	2016	78	纪录	
2018	Living on the Loess	山河之子	山河の子	Hu Xutong	胡旭彤	2017	57	纪录	Grand Prize
2018	Poet on a Business Trip	诗人出差了	詩人、出張スル	Ju Anqi	雎安奇	2014	103	剧情	

后记 Epilogue

“潮境”——中国独立影像的日本脉络
When Currents Collide: Chinese Independent Cinema and Japan
作者 Author: 秋山珠子 (AKIYAMA Tamako)
中文翻译 Chinese translator: 罗霄怡(LUO Xiaoyi)
English Translator 英文翻译: Michael TSANG (曾逸谦)

“潮境”——中国独立影像的日本脉络

作者：秋山珠子

翻译：罗霄怡

与中国独立电影的相遇

1992年，北京电影学院。天安门事件之后，沉郁的气氛仍然笼罩着北京。一位身材壮硕的寸头男人，微微弓着背，缓缓走在空旷昏暗的走廊上。“是这里。”在无人的教室里， 我紧张地坐在椅子上。那人将我身后的门关上后，便如同水坝泄洪一般，他的声音低沉并带着浓重的云南口音，开始滔滔不绝地说起他遇到的第一位外国纪录片导演——小川绅介。这个人就是在当时的一年多前拍摄完成《流浪北京》(1990)的吴文光导演[1]。

那是我第一次接触到中国独立电影（当时，其实还没有“独立电影”这个词语）。从那之后，我每次前往中国，都会收到吴文光及其友人的邀请，去他们的家中举办的个人聚会以及其他艺术活动。当他们来日本参加电影节等活动时，我便担当他们的翻译和口译工作，成为他们与日本之间的一个小小接口。如此一来，我便可以实时观察到自中国独立电影草创期以来近30年的中日交流脉络。

本文旨在梳理从80年代日本的“亚洲热”到新冠疫情后摸索新的中日合作的背景，从日本的角度观察中日交流的脉络，记述我曾参与过的纪录片电影相关事例，借后述“潮境”的意象来着重从“亚洲热”、“电影节”、“电视”等三个方面进行阐述，最后我将简单说明本刊的结构。因本人视野有限，有很多电影、导演和重要的观无法在本文中覆盖全面。请大家坦率地提出批评，希望以中日脉络为背景的观点不断更新、更加多元。

“亚洲热”与“潮境”

香港是中国独立电影向境外输出的第一个重要港口。在策展人黄爱玲（Wong Ain-ling）等人的努力下，香港国际电影节积极引进当时刚出现的中国独立电影，吴文光的《流浪北京》刚刚创作完成便在当年（1991年）春天的香港国际电影界上展映[2]。

香港国际电影节以其横跨东西方的丰富而锐意的策划而闻名，当时该电影节每年都吸引很多关心电影的日本人，这些电影人会在接下来的几个月里将影展中的部分作品带回日本。对于当年未能亲自前往香港国际电影节的吴文光来说，他第一次受邀参加的电影节是1991年8月的福冈亚洲电影节，第二次是同年10月的山形国际纪录片电影节。在许多关心中国新创造的日本人的共同努力下，吴文光在参与两个电影节的期间，在日本停留了将近两个月。期间他得以直接与小川绅介交流，倾听小川绅介那热情洋溢但颇为蹩脚的英语，并在小川在东京简朴的工作室中观看小川摄制组(Ogawa Production)的电影[3]。这些活动都是《流浪北京》在香港首映后短短半年内发生的。因此可以说中国独立电影从诞生之初，便通过紧密的个人关系打开了联通日本的回路。

恰逢当时的日本正处于源自80年代中期的“亚洲热”(Asian boom)之中[4]。1972年“中日邦交正常化”、亚洲NIEs（Newly Industrial Economics·新型工业化经济体）的兴起、冷战结构的缓和等国际局势的变化，加之后来被称作“泡沫经济”的经济繁荣(1986年至1991年)，令政府开始采取积极的文化政策推进亚洲内部交流，从而令人们关注亚洲的电影、美术、音乐、戏剧、文学等新兴的文化潮流[5]。值得注意的是，在日本对亚洲的高涨兴趣中，也在不断汇入逆流，如有的日本人对政治经济洪流中被遗忘的东西加以深切关注——其中既有对过热的商业主义的厌恶，也包括对开发中被淘汰或失去的东西的惋惜，以及对战争遗留的负面影响的反思等等[6]。

上述情况好似寒流和暖流等不同洋流相碰撞而产生的“潮境”[7]。自古以来，潮境就被誉为钓鱼的好地方。这不仅仅是因为此处容易聚集不同洋流的鱼群。在潮境处，因方向、速度、温度、密度等性质不同的水团相互碰撞，结合海底复杂的地形产生大小不一的涡流，并引起上涌和下涌等湍流。这些涡流和湍流带来了营养物质，滋生了浮游生物意即鱼类的食物，也增加了水中的含氧量，使鱼类更加活跃。

我所观察到的日本与中国独立电影的交汇脉络也可以以“潮境”的意象来加以把握，（其过程就好似）性质相异的潮流不断交汇，其中不仅众多的电影人和作品等要素相互吸引并交流，同时，由日本既有文化与社会背景形成的复杂地貌中，由细微的凸起与凹陷而造成的复杂湍流和漩涡，也会激荡起个人与历史的沉淀，令这些沉淀物随着洋流浮向表层，为那些在潮境处相遇的人和作品提供了新旧交融的养分，进而生出意想不到的成果。

电影节

关于潮境的一个极佳的范例是国际电影节[8]。就像海底的地形一样，日本有不少独具特色的本土电影节，这些电影节体现了电影制作土壤的多样性[9]。在泡沫经济洪流席卷而至的80年代，在日本，新的大型国际电影节相继涌现。在日本通商产业省的主导下[10]，东京国际电影节（東京国際映画祭，1985～）诞生，由地方政府主办的山形国际纪录片电影节（山形国際ドキュメンタリー映画祭，1989～）和聚焦亚洲·福冈国际电影节（アジアフォーカス・福岡国際映画祭，1991～）也应运而生，这些国际电影节都有关注亚洲的共性。其中历史的偶然性也如潜流般在起作用。1988年之后的数年间，一些地方政府频频策划了包括电影节在内的大型项目，这些项目是为了纪念明治政府推行的中央集权政策——市町村制度颁布（1888年）100周年[11]。

然而，往往是与这些政治、经济潮流迥异、有时甚至是相反潮流的汇入决定了电影节的具体样貌。比如，小川当年刚好住在邻接山形市的上山市，山形市政府找当年刚从柏林国际电影节回来的“国际”导演小川绅介商量电影节一事时，刚好小川正在探索在亚洲范围内合作的可能性，于是隔年举办的亚洲第一个国际纪录片电影节就此诞生[12]。小川说道，

> 山形电影节的“亚洲平台”，并不单纯是寻找出资人的场所，而是所有与电影有关的人员交流思想，交换信息的场所。我认为最重要的，是要把它具体的纪录片创作联系起来，如果不和那些具有新生力量和创新精神的纪录片创作相结合，那么，这个平台就毫无意义。这个平台应该是产生作品的一个契机，是一个可以改变整个亚洲之未来的快乐的漩涡[13]。

小川将公营与民营、金钱与艺术、日本与亚洲等“现代的结构性思考中常常被当作是对立关系”的内容一举概括”[14]，他对它们因性质、速度、方向上的差异而形成“快乐的漩涡”持积极态度。这个漩涡的起点，即一个旨在交流个体思想与主张的“亚洲平台”体系，是基于泡沫经济大潮的余波建立的。例如，山形影展用山形市政府的预算支付亚洲青年电影人的旅费，为放映的大部分影片提供日语和英语字幕或配音，并在交流会场指派电影人所在国当地语言的翻译人员以促进交流[15]。

我们可以看到潮境对界限混淆状态的偏爱。1989年首届山形影展邀请田壮壮做评委[16]，虚实交汇的《2H》（1999）由前央视导演、后在日本学习视觉人类学的李缨所拍摄，是早期参加同一电影节竞赛单元的中国电影作品[17]，如此可见，在潮境之地，纪录片与剧情片、独立和非独立的区别并非绝对，反而这种混杂状况是被肯定甚至是被推崇的。

我最初也是最后一次见到小川绅介，是1991年3月在涉谷的THE SEED HALL。这是一个象征着泡沫经济顶峰的先锋艺术空间，位于流行时尚品牌店面林立的百货大楼顶层。彭小莲的剧情片《女人的故事》（1988）当时在此上映，而观众席中间，小川绅介用高亢的声音，颇有气势地数次站起来向台上的彭小莲和焦雄屏（Peggy Chiao）提问。同年8月，小川邀请彭小莲到距离光鲜亮丽的涩谷400公里的山形县牧野村（Magino Village）的小川摄制组寄宿大约1个月的时间，体验纪录片拍摄。这是小川晚年培养亚洲年轻纪录片制作人梦想的初步体现，该想法构思于上世纪80年代末、小川摄制组一度衰落的时期[18]。然而小川的梦想并未能完全实现，他于次年2月因癌症去世，享年55岁[19]。

彭小莲以她所创作的剧情片--包括两部获得金鸡奖的电影《我和我的同学们》（1987）和《美丽上海》（2004）而为人所知。除此之外，她在小川未完成的胶片的基础上拍摄完成了纪录片《满山红柿》（1992），之后她还用6年的时间拍摄了纪录片《红日风暴》（2009），该电影追溯了因“胡风事件”而受到牵连的几个人的命运，其中包括她曾是“七月派”诗人的父亲彭柏山。彭小莲根据《红日风暴》收集到的影像材料进而制作了一部关于他父亲的盟友，一位数度入狱且生还的著名文学家贾植芳的纪录片《把人字写端正》（2016），该片经过一番辛苦最终得到了上海电视艺术人文频道的资助而得以完成[20]。彭小莲于2019年去世，她的遗作是图书《编辑钟叔河：纸上的纪录片》（香港中文大学出版社，2019年），讲述一位前右派编辑的充满曲折的一生，该作品原计划是拍成一部纪录片。

在这“快乐的漩涡”中，中国导演们不仅仅认识了小川绅介、土本典昭、佐藤真以及原一男等日本导演[21]。在1993年的山形电影节上，我偶然见证了电影节与会者吴文光、段锦川、郝志强初遇弗雷德里克·怀斯曼作品《动物园》（1993）时极其兴奋的情状，那是他们初次观看直接电影[22]。现在回想起来，参加同一届电影节的还有阿巴斯·基亚罗斯塔米（Abbas Kiarostami）、亚历山大·索科洛夫（Aleksandr Sokurov）、埃罗尔·莫里斯（Errol Morris）、原一男（Hara Kazuo）、佐藤真（Sato Makoto）以及田壮壮等电影人。但吴文光等三位导演却几乎不太关注他们，反而对怀斯曼及其影像表现出特别的关心。后来吴文光通过电影节事务所要了一部分怀斯曼作品的录像带，并带回国给中国的朋友们看。段锦川则在下一届山形国际纪录片电影节上带着与张元导演共同拍摄的《广场》（1994）参加展映。在小川的梦想中，“这个平台应该是产生作品的一个契机”，但他或许

不会想到那个平台后来会成为开启中国直接电影创作洪流的源头之一。毕竟自潮境席卷而上的多种多样的养分中具体汲取何种养分，是由接受方决定的。

“亚洲热”中不同领域的浪潮在潮境之处合流。我担任字幕翻译的第一部电影是张元的《北京杂种》（1993）。本片与田壮壮的《蓝风筝》（1993年）一起，在没有经过审查程序的情况下就参加了东京国际电影节，这也成为之后在东京国际电影节上放映的电影必须通过审查程序的缘由之一[23]。1994年，小川摄制组的制作人伏屋博雄（Fuseya Hiroo）能实现《北京杂种》的剧场上映，与当时亚洲热中对中国摇滚乐的关注和介绍它的日本电视节目有一定的关系。

1989年天安门事件前后，《北京杂种》的主演崔健曾在日本新闻媒体中被作为罢课学生们的英雄而时常被报道。在泡沫经济时代，对日本和西方的商业化摇滚表示失望的日本音乐人和乐迷们，立刻被中国摇滚的粗犷力量所吸引[24]。富士电视台(Fuji TV)是当时收视率位居东京首位的商业电视台之一，1994年至1998年该电视台常在深夜档播出介绍亚洲最新乐坛动向的节目，其中便时常介绍张元所导演的崔健和艾敬等人的MTV[25]。1993年至1994年期间，崔健曾在东京、大阪、福冈、京都等地参加音乐节或单独举行演唱会，并在大型唱片公司东芝EMI旗下发行了一系列日本版CD。作为一部主打摇滚新感召力的电影，《北京杂种》从制作阶段就在日本乐迷中引起热议。如此，《北京杂种》便卷入音乐界的逆流之中，并公开发行，其后在日本公共媒体NHK(日本放送协会/Nippon Housou Kyoukai/Japan Broadcasting Corporation）频道也放映过此片。

在日立、索尼、NEC、松下等日本厂商激烈的开发热潮中，供普通家庭使用的非专业高性能模拟摄像机（Analog Video Camera）和数字摄像机(Digital Video Camera)快速发展[26]，形成滚滚浪涛，在影展的潮境之处，掀起了一个个漩涡，来自多种背景的创作者开始参与到影像创作中。1999年伊始，在山形国际纪录片电影节，以杨天乙（杨荔钠）的《老头》（1999）和朱传明的《北京弹匠》（1999）作为开端，许多从未在电视台或电影制片厂工作过的、背景多元的中国导演开始发表使用非专业摄像机所拍摄的处女作，此后，几乎每届山形电影节都有中国导演获奖[27]。参加2001年亚洲单元的3位导演均为70后，创作者们代际更替的速度之快令我印象深刻。其中杜海滨的《铁路沿线》（2000）、王芬（王分）的《不快乐的不止一个》（2000）获奖，从而为下一步的发展打下基础。然而，仲华的《今年冬天》（2001）当年却与奖项无缘。《今年冬天》这部电影生动地展现了过去与未来的隔阂，该电影受邀参与到电影节期间佩德罗· 科斯塔（Pedro Costa）举办的研讨会中，在电影节期间一直引人注目[28]。颁奖礼后，面对有些失落的仲华我心中过意不去，然而他反而像是安慰我似地说道：“我知道奖项并不能决定作品的价值。但是奖项对下一步的发展很重要”。在上升流的外围，还有这种无情的现实[29]。

随着数码摄像机在世界范围内迅速普及，自2001年起，山形国际纪录片电影节开始允许录像作品参加国际竞选单元，此前这些作品只能参加亚洲单元。以此为契机，报名参加影展的中国作品在质量和数量上都呈上升趋势，小川曾预想的“快乐的漩涡”逐渐扩大，而竞赛单元中，王兵的《铁西区》（2003）、李一凡和鄢雨的《淹没》（2004）、王兵的《和凤鸣》（2007）、和渊的《阿仆大的守候》（2010）、沙青的《独自存在》（2016）、王兵的《死灵魂》（2018）依次获奖。此外亚洲单元中，用数码摄像机拍摄的沙青的《在一起的时

光》（2002）、冯艳的《秉爱》（2007）、丛峰的《马大夫的诊所》（2007）、季丹的《哈尔滨旋转楼梯》（2008）、毛晨雨的《神衍像》（2009）、顾桃的《雨果的假期》（2011）等作品也在电影节中获奖[30]。

冯艳导演的《秉爱》（2007）在日本公映时使用的海报　©冯艳

总之，这一时期中国独立电影的存在愈加不可或缺，影响力也在不断增强。与此同时，1992年泡沫经济崩溃后，日本经济长期处于低潮状态，中央以及地方政府的财政如同退潮一般逐渐失去活力[31]。在这种大环境的影响下，2007年，山形国际纪录片电影节的运营主体从山形市政府转移给作为非营利活动法人的团体（自2013年开始为认定NPO法人）[32]。与此同时，我们可以注意到另有一股潜流涌动，1995年阪神淡路大地震后，日本市民的自发参与与合作意识不断增强，这一年被称作“志愿元年”（ボランティア元年），1998年的NPO法便是伴随此现象而颁布的[33]。与经济的低潮同时发生的这种暗流也汇入到了电影节之中。这一时期成立的许多电影节都旗帜鲜明地表明自己的个性，招揽志愿者的参与的前提便是需要参与者们赞成其主旨，与此同时，以民间为主体的中小规模活动，还有由大学或市民组织的非营利上映活动也得到了发展[34]。山形国际纪录片电影节创办之初是亚洲唯一的纪录片影展，到了21世纪，情况已经大有不同。若将目光转向日本之外，便可看到当时新的国际纪录片电影节也在亚洲相继兴起[35]，中国的民间电影节自2000年以来也正在发展壮大。如此一来，正如山形影展亚洲单元的名称“亚洲千波万波”所描绘的那样，潮境已经逐渐在日本境内外蔓延开来。

电视

因为公开资料不完备或欠缺等原因，日本关于电视纪录片的研究，进展相当缓慢，而海外的相关研究则更为不足。然而近年来，资料档案的逐步发展与完善也为我们重新评价电视纪录片提供了新的机遇——例如我们认识到，电视纪录片为土本典昭、大岛渚、是枝裕和和森达也等不同代际、进行剧情与纪录片制作的导演们提供了实验创作的平台；同时，牛山纯一（Ushiyama Jun’ichi）和木村荣文（Kimura Hidefumi，即 Kimura Eibun）这样并非具有电影背景的电视制片人也因其较强的作家性带给电影导演们影响而引起世人的关注[36]。这种在日本电视与电影之间连续不断的对流作用，也影响了中国独立纪录片的发展。

在电视之潮境中，最初形成中日合作互动的是一股政治洪流。1972年中日邦交正常化后，日本NHK便几次向

佐田雅志导演的《长江》（1981）剧照。在总监修市川昆（Ichikawa Kon）的建议下，电影中加入了长江注入大海的画面，该场景由助理导演原一男（Hara Kazuo）乘直升飞机在上海上空指挥拍摄，并成为电影的开篇场景。两种不同水体的碰撞景象，令人想起之后拍摄的《河殇》（1988）中，最后一集“蔚蓝色”的完结画面。

中国中央电视台提出合拍的建议，1978年邓小平访日之后，《丝绸之路》（1980-81）的合作拍摄终于开始，这对中日双方电视台来说都是第一部国际合作的大型记录片[37]。天城靱彦(Amagi Yukihiko)是该节目的导演之一，他曾对我说，他在前期调研中拜访过日本的一位丝绸之路文物专家，当时这位专家对他说，“我虽然已经研究了几十年丝绸之路，但还从未实地访问过”，天城听到这席话时，心情复杂得难于言说[38]。

仿佛是为了弥补长年累月停滞的交流，中日两国进行国际合拍的大型纪录片接连在日本播出，包括佐田雅志的《长江》（1981）[39]、NHK的《大黄河》（1986），TBS的《万里长城》（1991）等等，这些合拍片同时牵引着日本的亚洲热。我小时候第一次被家人带去电影院观看的便是《长江》，与我同一代研究者中有不少人是在看过这部作品或《丝绸之路》等作品之后开始关心中国的[40]。在国际合作中，中日双方各自持有这些作品的剪辑权。在中国，上述作品分别被剪辑成《话说长江》（1983）、《河殇》（1988）[41]、《望长城》（1991），这些作品推动了中国80年代“寻根热”和“文化热”等热潮，也构筑起中国独立纪录片的重要前史[42]。

在电视的潮境中，技术与经济潮流甚至比政治潮流更直接地汇入其中，在吞没一些逆流的过程中，形成一个又一个意想不到的漩涡。在泡沫经济的鼎盛时期，起始于1980年代后期的卫星广播令日本的电视频道增加，这给广播电视台内外的“改革者”与“异端者”提供了千载一遇的机会，他们因而得以创作出有别于传统风格的实验性节目[43]。这些节目旨在于输出扎根亚洲的、由在地创作者制作的多样内容，并播放亚洲独立导演的现有作品，进而为他们提供资金并资助他们的新创作，一个新的浪潮就此诞生[44]。例如，吴文光携电影《流浪北京》参加1991年的山形国际纪录片电影节，并凭借这个机会获得了NHK的资助，因此得以完成其续集《四海为家》（1994），这部影片追踪讲述了在前作中出国人物们的后续情况[45]。同一作品电视版的《四海我が家》在NHK的BS频道播出，是一档120分钟的节目，节目中包含吴文光与他的好友佐藤真导演的对谈[46]。前几年，我才得知《四海为家》得到了NHK的资助，非常惊讶。吴带着有些愕然的表情说道：“你之前不知道吗？那时候如果没得到这笔资金的话，怎么能够拍摄《四海为家》这种需要很多海外取景的电影呢？”1990年代初期，日本的GDP大概是中国的8倍[47]。我记得NHK和其他电视台的制片人经常光顾山形国际纪录片电影节的映后交流空间“香味庵”（Komian）。相比于完成口译工作后身心放松的我，电视台的制片人们正忙着为电视台引进新的潮流，不遗余力地寻找新的影像作家，此时的交流正是他们的工作时间。参加山形展映的导演中，与NHK合作作品的例子还有李缨的《味》（2003）、杨荔钠的《一起跳舞》（2006）、季丹的《哈尔滨回旋阶梯》（2008）等等[48]。

此外，拍摄和剪辑设备的技术革新在潮境里形成新的漩涡，吸引了当今中国独立纪录片的一些重要人物。新锐摄影记者（photo journalist）野中章弘（Nonaka Akihiro）为了抵抗被“商业主义和官僚主义”腐蚀的主流大众媒体，于1987年成立了自由摄影记者团体“ASIAPRESS INTERNATIONAL”（简称ASIA PRESS），该团体试图通过鼓励包括在地创作者在内的多领域创作者参与报道，进而掀起新闻的新潮流[49]。1990年代，非专业摄影机性能越来越完善，同时，冷战结束后的影像不断在新闻节目中播放，这些现象尽收野中眼底，他于是开始思考可以代替照片的、以视频为媒体的“视频新闻”（video journalism）的可能性，并积极培养亚洲青年创作者。起初许多电视台对非专业摄影持怀疑态度，但野中逐渐获得了台内“改革者”或“异端者”的支持，视频新闻的发布平台以卫星广播电视为中心逐步扩大[50]。

在这处潮境里，新闻报道和纪录片时常合流。上世纪90年代初，野中在CS频道播出了吴文光的《流浪北京》，他还委托吴文光制作中国摇滚等题材的节目，我就是在吴文光的介绍下认识野中的。那时候，我多次前往ASIA PRESS的小办公室，那间办公室租在目黑区河岸的一栋旧公寓楼中，常有亚洲各国才华横溢且举止活泼的青年来来往往，其中便有当时在日本留学的季丹和冯艳。1993年野中邀请此前与电影并无关联的她们前往山形电影节观看纪录片，并以此为契机促成冯艳翻译小川绅介的《收获电影》一书。这本书替代了当时尚未以录像带或DVD形式发行的小川的影像作品，将他有关纪录片的思考传播至华语界，极大地激发了读者们的想象力，并促使一部分读者踏上影像创作的道路[51]。1990年代中期，日本的GDP达到中国的近10倍，正是两国经济差距达到顶峰的时候[52]。野中在日本电视体系中逐步开拓了一套方法，让亚洲创作者们尽可能自由地创作节目，并支付制作费用让他们得以一边生活一边进行创作。这一做法一直持续到2000年代初，直到日本各个电视台的预算开始减少才不再继续[53]。通过这一做法，回到中国的季丹和冯艳参与了几部日本电视节目的制作，走上了影像创作的道路。野中每次前往中国收集素材的时候都会带着拍摄和剪辑设备，其中很多设备都会留给她们，并鼓励她们在从事电视工作之余去创作属于自己的影像作品。如果没有野中，大概我们就不可能看到她们所创作的像《秉爱》和《哈尔滨回旋楼梯》等作品，这些作品纤细敏锐，带着一种爱与痛所交织的复杂感情去接近所拍摄的对象。在中国的某一天，野中经季丹介绍认识了胡杰。胡杰当时还是一名画家，他正在寻找更合适的媒介来表达自己，在遇到野中后，胡杰将画笔替换为摄影机，并创作出早期代表作《远山》（1996）等作品。胡杰的作品多聚焦生活在现代社会边缘的人们，将他们生活的沧桑感融入进绘画般的阴影中，他的几部早期作品曾在日本电视台播出。胡杰之后成为中国独立电影中罕有的一位作者，他通过记录影像刻画那些被埋没的中国当代史，这都是与野中相识后发生的事情[54]。

通过日本电视节目获得影像拍摄经验的并不只有纪录电影作家。大塚龙治(Otsuka Ryuji)前往中国留学之前，曾在日本一家大型电视制作公司担任导演，他被《黄土地》和《红高粱》等电影中的色彩表现深深吸引，于2005年到北京电影学院留学。当时正是中国经济快速增长的时期，也是中国GDP快要追上日本的时期[55]。离开日本稳定的工作前往北京追梦，就好像《流浪北京》中的故事在15年后重演。大塚在北京电影学院与当时还是导演系学生的黄骥相识，他们二人于2008年开始合作，共同为日本BS频道的纪录片系列拍摄创作20多部作品。虽然预算不多，但在被分配到的主题之下，他们有比较高的创作自由度，可以自主选择拍摄地与拍摄对象。在这种创作框架之中，他们二人各自发挥自己擅长的部分，并互相弥补不足，他们的合作就像钥匙和锁孔一样精

妙。他们在人们的日常生活中寻找故事，这也成为他们后来剧情片创作的基础[56]。

2011年东日本大地震发生后，海外各国有关灾难的报道错综复杂，淹没了日本电视台发出的报道，这让一些日本电视人痛切地感受到日本媒体国际传播能力的不足。这种（行业的）危机感，再加上日本经济不景气导致的纪录片节目预算缩减成为“Tokyo Docs”诞生的背景。Tokyo Docs的核心是纪录片提案大会（pitching session），该项目旨在通过推动国际合作、强化制作多维度的电视节目并强化日本的国际传播力。它由ATP（全日本电视节目制作者联盟/Association of All Japan TV Program Production Companies）主办， 法人代表是曾导演过《丝绸之路》的天城靱彦。与IDFA、Hot Docs、Sheffield Doc/Fest等历史悠久的欧美影展的纪录片提案大会相比，Tokyo Docs特别关注亚洲，很多关心亚洲的相关决策者(decision maker)在此聚集，包括独立影像作家在内的亚洲创作者的报名数量也在逐年增加[57]。范俭、韩萌、杜海、关强、商明、康世伟、潘志琪、车怡岑等中国导演的项目都得到了很高的评价，其中很多项目由此启动。

Tokyo Docs与山形国际纪录片电影节也渊源颇深[58]。2018年Tokyo Docs在前期活动中准备上映我为山形影展翻译的杜海滨的《少年小赵》（2015），并跟我商量邀请电影主人公赵昶通作为嘉宾的事宜[59]，我便从那年开始与Tokyo Docs结缘，后来受邀做提案会议“Colors of Asia”的评审工作。Colors of Asia创办于2015年，是由海外导演与日本合作者们组合而成的纪录片提案大会，致力于培养能够参与到未来国际合作中的制片人（producer）[60]。这种尝试有助于增加近年来在中国常驻或有留学经验的年轻日本制片人与中国独立电影导演之间进行合作的机会。拥有北京生活经验的制片人山本妙（Ymamoto Tae）在赵亮拍摄关于核题材的新纪录片《无去来处》（即将上映）时，负责福岛外景的联络工作，同时也积极参加了潘志琪等数位中国导演的项目，山本作为日方的合作伙伴多次参与到Tokyo Docs的纪录片提案大会中来。毕业于上海师范大学的平野爱（Hirano Ai）通过朱日坤在北京结识了马占冬，平野为马占冬拍摄了整整5年的未经剪辑的原始素材所震撼，于是开始策划这部作品。这个拍摄项目后来获得Tokyo Docs的奖项，并以此为契机，由NHK制作完成了马占冬导演的纪录片《中国蓝/蝼蚁》（2016），该片也获得了ATP奖[61]。正因为Tokyo Docs致力于增强日本的国际传播力，因而也在推动著作权的灵活运用。著作权问题对日本的电视台而言一直是个难题。目前，导演马占冬在自己保有著作权的基础上，继续进行创作，据悉他正在着手准备不同于NHK版本的导演剪辑版[62]。

图片来自赵亮的纪录片《无去来处》（即将上映）。以福岛的海边为背景，能乐师在震后建筑起来的防波堤上起舞。©赵亮

有中国留学经验的年轻日本制片人日渐活跃的同时，近年来有日本留学经验的80后中国导演创作的电视纪录片也备受关注。在早稻田大学就读期间，房满满师从野中章弘。她为NHK制作了一部关于中国LGBT青年的电视纪录片《出柜》（2019），该片的导演剪辑版摘得东京纪录片电影节短片单元的大奖，并获得在影院公映的机会[63]。关强师从东京造型大学研究生院的导演兼教授諏訪敦彦。2014年关强开始为富士电视台深夜节目《NONFIX》制作旨在捕捉当今中国的系列纪录片，其中《风花雪月——我所看见的祖国·性解放》（2015）获得ATP奖项中的电视大奖优秀新人奖（テレビグランプリ優秀新人賞）[64]。NONFIX是富士电视台于1989年开始播放的深夜档节目，开播当时正是泡沫景气与冷战结束等历史激流相互冲撞的时期。因为该节目播放时间在深更半夜，收视率不高预算也很低，但它却作为允许实验性影像创作的“解放区”而为人所知，青年时期的是枝裕和和森达也等人都曾为这个节目制作了不少作者性很强的纪录片[65]。中国的GDP在2010年超过了日本，并且在之后10年的时间里达到日本的3倍左右[66]。对NONFIX而言，尽管预算有限，但是可以拍摄“在中国做不了”的作品，这种作为解放区的涡流，如今依然吸引着80后中国导演们来日本电视台工作[67]。

当下，新冠疫情这股洪流席卷整个世界，自然也波及到潮境之处。制片人平野爱和导演房满满在现场拍摄困难的状况下，努力尝试与当地影人和市民一起合作，积极引进他们的多层视角来创作新的纪录片。新冠疫情之下诞生的作品，有平野爱制作的《在“国安法”中飘摇的香港》（“国安法”に揺れる香港，2020），房满满导演的《武汉封城的76天》（封鎖都市・武漢—76日間市民の記録，2020）、《黑人中国梦》（黒人中国夢—ブラック・チャイナ・ドリーム，2021）等等，都是在无法去国外取材的条件下，全部使用当地合作者所拍摄的素材编辑而成的作品。上述作品广受好评，曾在电视上重复播放，部分作品获奖[68]。《丝绸之路》以前，被政治隔绝的时代，本土中国的真实影像几乎无法被看到[69]，如今全世界都被病毒隔绝，中国现场更加生动的影像通过远程联合制作而得以传播出来[70]。推动这种反转的正是潮境中最新的乱流。

潮境与逆流的激情(pathos of countercurrents)

以上便是笔者从上世纪80年代至今，对中日相交的潮境进行的诸多面貌的走马观花般的追溯。在潮境之处，不同的水体之间既保有各自独特的个性，又互相交汇。交汇处发生的并非融合或溶解，而是一系列的上升流、下降流和涡流。涌入这个场域中的，不是中国和日本、资本和反资本、电影和电视、剧情片和纪录片等二元对立的概念，而是双重甚至多重标准的狂澜。

小川绅介利用泡沫景气的余波建立起亚洲第一个国际纪录片电影节，他在事业衰退期与亚洲电影人分享了日本现代化过程中所经历的伤痕。身为剧情片导演的彭小莲耐心地培育小川播撒下的种子，并让它们历经时间进行发酵——她没有追随中国经济高速发展的巨浪，坚持拍摄反思有关被埋没的中国现代史的纪录片。野中章弘则尝试利用卫星广播和先进器材等技术浪潮，在他所批判的大众传媒中掀起视频新闻（video journalism）的新浪潮。80后的中国创作者们与辉煌且繁荣的中国拉开了距离，并以经济退潮期的日本为基点，努力捕捉当今中国里被边缘化的人和事。

潮境没有固定结构。某一瞬间产生的看似具有结构的东西，或许在下一秒便改变了形状[71]。就像海洋世界中发

生的状况那样，这种变化是非线性的，且难于找到规律。但如果要说这些变化的共同点，那就是我们所看到的潮境处，总会涌入与主流相对的逆流的激情（pathos of countercurrents）。小川绅介谈到他对亚洲别有一般的热情时说：

> 我们作为经济成长的前辈，不应该因为自己所失去的东西而东南亚人还有，就狂妄自大地说好。失去东西是很遗憾很后悔的，同时，如果我们认识到自己失去的是很重要的东西，应该把这种心情说出来，没有必要就好或不好对别人进行说教。（略）我们所失去的东西，所做的错事，因为自己的过错而痛惜的心情，应该接连不断地把它表现出来[72]。

小川绅介、土本典昭、佐藤真和野中章弘等导演，他们都曾关注并记录在政治、经济、社会等不可抗拒的激流中动荡不安的、伤痕累累的甚至被弹压、打击和抛弃的人物、自然与文化。可以说，这些作品就是他们自身的愚昧和“痛惜的心情”的负片，他们并没有试图对此进行掩饰。

不仅仅是上述导演，由逆流的激情冲击而出的许多创作者、组织者和观众们，将那些如同沉淀物一般堆积下来的“痛惜的心情”一一推向潮境，将它们托付给由不同水团撞击而生成的令人眩晕的漩涡之中。

小川的三里塚和牧野村、土本的水俣、吴文光的流浪、怀斯曼的直接电影、崔健的摇滚、三峡大坝开发的阴影、战争记忆的刺痛、阪神淡路大地震和东日本大地震的伤痛、病毒带来的隔绝……粘附在心灵上的疼痛，从文脉中剥离，与多股逆流不断交织，借着浪潮的运动力量卷入涡旋中，最终浮上水面。就像那些在大海潮境处起舞的鱼儿一样，那些浮上水面的物质会被他人接受，被赋予新的意义，以另外一种形式重生。

本期结构

在潮境之地浮起的物质是什么，是谁把它舀起来的，是如何被赋予新生命的，而那些没有被卷入漩涡之中、沉淀在水中的东西又是什么——这些疑问通过本刊各位作者坦诚而自省的陈述，基于他们各自的知识与经验进行分析，做出了既批判又自由的解读，相信读者定会感知得到。当然，在本刊有限的篇幅中，我们所能刊登的只是庞大的中日文化交流背景中的一部分，除此之外还有许多值得探索的主题——关于为数众多的重要作品、本刊尚未提及的电影节（特别是东京以外的地方电影节）、日本对亚洲其他地域电影接受的异同、中国独立电影与其他艺术领域（美术、音乐、文学等）的关联、受到中国独立电影影响的日本导演、日本独立电影在中国的接受以及从社会性别（gender）角度进行重新考量等等。在潮境之地，观看的位置不同，看到的风景会大不一样。我们希望这本小小的专辑能够成为今后进一步探索的启动源头之一。

由于马然已经在导言中简明扼要地介绍了本期各个专栏的内容，所以我在这里简单介绍一下各专栏内的文章排版顺序和使用语言的情况。每个栏目中的排版顺序反应出时间与空间的运动轨迹。“日本影展与中国独立电影”和“影评”两个栏目分别按照电影节成立年份和电影制作年份来排列。“走出山形”和“访谈”一边顺沿着时间轴的发展一边追踪空间轨迹。其中前者从前往山形的道路（吴文光）开始，走到山形内部（秋山、Nornes），进而从山形过渡到中国（土本），之后展开华语圈（冯艳）的旅程。“学术视野”栏目中，视点从微观（秋山）移动到宏观（于宁）。毋庸讳言，上述的排列和分类只是众多可能性中的一种。卷末提供的“研究档案”，是由中山

大树制作的数据表格，我暗自希望读者将这个周密的表格作为“领航员”，自由解读这些文本和数据，并迈向出尚未可知的航路。

接下来讲讲语言。《Chinese Independent Cinema Observer/华语独立影像观察》是由中文和英文编辑而成的双语学术期刊。两种语言中既没有以谁为主，也没有以谁为辅，这是我们“试图打破各种界限”（余琼发刊词）的编辑方针之一。本期除导言、后记和研究档案同时使用中英两种语言之外，言语的选择皆遵从作者自己的意愿，翻译时也会询问作者的意见（如果作者没有特别的意见则由编辑部来决定）。为了方便读者，除影评文章外，每篇文章均附有中英文摘要。在创刊号的编辑过程中，除了中英文之外，还加入了大量日文稿件和资料，使编辑工作变得十分复杂。我们的规章制度只是暂定的，希望读者批评指正，帮助我们今后更新。

最后，衷心感谢不遗余力支持我们的CIFA、各位作者、译者、提供资料的人、审稿人以及其他所有给予我们慷慨帮助和支持的人——你们使得原本因语言而局限于日文世界的内容进一步展现给中英文世界的读者们。特别感谢共同担当执行主编的马然，感谢她的智慧、启迪和勇往直前的工作热情；感谢主编余琼和Luke Robinson不辞辛劳地帮助我们，干练且优雅地解决所有困难；感谢王我的设计，他将文章的本质都升华为贴切的图像——如果没有你们本期难以问世。

现在我只希望本期所提供的所有与电影相关的意志与逆流的激情可以形成“快乐的漩涡”。

2021年3月 于东京

致谢

该研究由公益社团法人二十一世纪文化学术财团以及日本学术振兴会科研费（19K00259）资助。

注释

[1]上世纪90年代初的日本，吴文光不仅在日本电影界略有名气，也得到研究中国的学者以及电影研究者的关注，这要归功于在东京大学任教的刈间文俊(Karima Fumitosh)。刈间文俊是与中国第五代导演有着深厚情谊的文学、电影研究者，他在1991年香港国际电影节上观看《流浪北京》之后，立即前往北京拜访吴文光，并根据与吴的长文访谈内容在东京大学表象文化学会发行的学术期刊上发表了论文(刈間，1991，pp44-49)。1991年，当时身为研究生的我在跟刈间之间的个人谈话中初次听到吴文光的名字。

[2]黄爱玲在2018年与世长辞。1988年小川绅介作品在香港初次上映也是在她的策划下进行的。详情参照本期刊载的文章，李铁成“小川绅介与香港社会运动纪录片文化的关联——策展人与纪录片作者们的访谈系列”。

[3]其中详细始末可以参考本期内容，吴文光的“去山形的路” 以及矢野和之的“从《流浪北京》到《死灵魂》，然后…——中国纪录片与山形国际纪录片电影节的三十年”。

[4]同一时期，日本对亚洲的兴趣不仅仅体现在电影上，还体现在当代艺术、文学、戏剧、音乐等其他艺术领域。以当代艺术领域为例，国际交流基金、美术评论家联盟(AICA)、东京画廊、资生堂画廊等各个日本公营私营机构经常邀请中国艺术家和策展人赴日。在笔者担当翻译和口译的过程中，曾负责两位艺术家的翻译工作，他们分别是栗宪庭和方力钧，二人当时都因日本国际交流基金主办的展览“方力钧——没有故事的时代中的人像”(方力鈞——物語なき時代の人間像，1996年)而来到日本。后栗宪庭成立栗宪庭电影基金(2006～)，该基金的出资人之一就是方力钧。

[5]关于日本亚洲热和文化政策，岸清香通过论述现代美术对其进行明晰研究，请参考岸清香(2019)。

[6]本期文章中也有从多角度分析了这一时期战争的影响和表象(representation)。可以参考本期内容中伊藤悟的“继承过去与迈向未来之旅”；纪录片《长江》”；福永玄弥的“‘做鬼也要讨回公道’——从《渴望阳光》看‘慰安妇’问题和回应的责任”；沈念的“李缨‘在日’纪录片中的异化空间”；袁金泊的“微缩‘东亚’——从越境到理解”等影评，以及土屋昌明的“中国独立记录影像与日本的不解之缘——与日本媒体工作者野中章弘的一次纵深谈”等。

[7]译者注：潮境作为不同洋流的接触面、锋面、交汇点等在日文中使用。这个名词根据英文ocean front可以翻译为“海洋峰”，较通俗的说法是“海水分界线”。参照：http://www.fio.org.cn/news/7297.htm。这里使用“潮境”原词汇表达，以保留其不止于海洋学意义的文学隐喻含义。

[8]本期的专题“日本电影节与中国独立电影”由十个与中国独立电影有密切关系的日本电影节和放映活动的策展人或主办者撰写的文章组成。文章顺序按照电影节成立的年份排列，以便深入了解电影节与中国关联的演变与互动。

[9]关于日本电影节错综复杂且丰富的脉络，可以参阅Ma (2020)。

[10]日本主要行政机关之一。负责指挥日本产业政策和通商贸易，同时主导日本经济的高度成长。2001年根据日本中央政府的改革政策，该部门转入“经济产业省”。

11 这个时期诞生的国际电影节并不仅限于政府主办。1987年，由大量政府预算支持的“聚焦亚洲·福冈国际电影节”成立之前，已有福冈市民在同一城市设立了“福冈亚洲电影节”。电影节的代表前田修一郎不仅是第一个将吴文光介绍到日本并策划充满独立电影精神的放映节目，同时，他也是介绍吴文光和小川相识的重要人物。

[12]关于小川绅介与亚洲，请参照Nornes (2013)。

[13]引自小川原著(1993, p. 251)。 由冯艳翻译的该书简体字版为《收割电影：追求纪录片中至高无上的幸福》(上海人民出版社,2007）,这里引自简体字版(p.235)。冯艳翻译的该书同名繁体字版由台湾远流出版社1995年出版。

[14]引自波多野 (1992，p.138)。

[15]可以参阅Akiyama (2019)。

[16]1989年秋，田壮壮原计划参加山形国际纪录片电影节的活动因天安门事件而取消。1993年，田壮壮携《蓝风筝》参加东京国际电影节后，终于有机会留在日本担任山形国际纪录片电影节的评委。(可以参考本期内容中石坂健治的“东京国际电影节与中国电影的三十年——从“蓝风筝”到“龙标””以及矢野和之的“从《流浪北京》到《死灵魂》，然后…—中国纪录片与山形国际纪录片电影节的三十年”)。在这两个电影节上，我都有机会近距离看到田壮壮。在距离东京400公里的山形，那些在东京提起与电影无关的政治问题为难他、让他感到紧张的日本国内外记者都不见踪影，而他全程显得十分轻松。

[17]可以参考本期影评中沈念的“李缨‘在日’纪录片中的异化空间”。

[18]关于小川在事业衰落期构想亚洲合作的具体内容，请参照Nornes (2013), Akiyama (2019)。

[19]日中映画道场部分继承了小川的“梦想”，可以参考本期内容：Markus Nornes的“Time Traveling through Asian Documentary’s Pasts and Futures”、冯艳的“相遇（日本、纪录片，那些人，那些事）”和土本典昭的“Kunming, Yunnan: Where Documentaries Begin to Dawn”.

[20]参阅李辉(2016)。这部作品的导演剪辑版在贾植芳的学生陈思和等人的努力下，在贾植芳百年诞辰的典礼上播放(李,2017)。

[21]本期刊登的三位导演的美文，不仅描述了导演之间令人印象深刻的相遇故事，还记述了他们与许多或知名或不知名的中日友人相识的过程。可以参考吳文光的“去山形的路”、冯艳的“相遇(日本、纪录片，那些人，那些事)”以及土本典昭的“Kunming, Yunnan: Where Documentaries Begin to Dawn”。

[22]可以参考本期内容中秋山珠子的“点燃导火线的火苗”。

[23]关于东京国际电影节的“《蓝风筝》事件”，可以参考本期内容中石坂健治的“东京国际电影节与中国电影的三十年——从’蓝风筝’到‘龙标’”，以及市山尚三的“中国独立电影与东京 FILMeX 影展”。

[24]比如日本大型乐队“暴风乐队(Bakufu Slump)”的鼓手 Funky末吉迷上了中国的摇滚乐，他学习中文，并在中国展开音乐事业。我通过崔健结识了末吉。当时末吉对自己所属的日本乐坛抱有冷嘲热讽的态度。参考ファンキー末吉(1998)。

[25]从上世纪80年代末开始，富士电视台制作出许多在黄金时段(prime time)难以播出的节目，这些颇具实验性和野心的节目依次在深夜档推出。其中包括介绍亚洲最新乐坛动向的“Asia N Beat” (1994-1998年)，以及稍后将讨论的纪录片节目“NONFIX” (丹羽,2020,pp186-187)。

[26]关于日本制造商之间激烈的竞争，可以参考黑田(2010)。

[27]关于山形国际纪录片电影节和其他电影节中上映的丰富作品，请参考本期研究档案中，中山大树整理的列表。

[28] 可以参考秋山(2002)。

[29] 关于没能卷入漩涡中而引发的尖锐质疑，并商榷复杂错综的策展理念的问题，可以参考本期内容中于宁的“亚际参照与弱势跨国：中国独立酷儿影像在日本的传播”。

[30] 这期间我还翻译了王兵的《铁西区》、《和凤鸣》、和渊的《阿仆大的守候》、沙青的《独自存在》、丛峰的《马大夫的诊所》。其中关于《和凤鸣》的字幕翻译和日本接受之间的关系，请参考本期“学术视野”中秋山珠子的“囿于限制而生的自由——以《和凤鸣》的字幕制作为例”。

[31关于山形县内市町村的财政恶化分析，可以参考出井&小野(2015)。

[32]此后山形市政府成为协办方。

[33]可以参考辻中,et al.(2012)。

[34]关于这一时期诞生的民间主体电影节，可以参考本期专题“日本影展与中国独立电影”中的宇津留理子的“Green Image国际环境电影节：亚洲历史最久的国际环境影展”、市山尚三的“中国独立电影与东京FILMeX 影展”、晖峻创三的“大阪亚洲电影节所映射出的中国电影的变化与多样性”、中山大树的“一个“独立”的影展～东京中国独立电影展物语” 以及山崎裕的“跨越电影・电视・戏剧的边界：作家所创办的 “座・高园寺纪录片电影节”。关于大学的上映活动，可以参考吉川龙生的“倡导多元的华语电影文化：庆应大学的日吉电影节”和土屋昌明的“从东京遥看现代中国——“目击!独立纪录片”上映会”。此外，关于以当事者为主体的电影节的新可能，可以参阅 “学术视野”中的于宁的“亚际参照与弱势跨国：中国独立酷儿影像在日本的传播”。

[35]后续的亚洲纪录片电影节，有台湾国际纪录片电影节(1998～)、印度喀拉拉国际纪录片&短片电影节(2008～)、韩国DMZ国际纪录片电影节(2009～)、西湖国际纪录片大会(2017～)等等。掐红台湾国际纪录片电影节在创立之初，还曾派遣大型考察团前往山形国际纪录片电影节，学习电影节的知识(Miyazawa,1998)。

[36]日本电视纪录片研究的最新成果，请参看丹羽(2020)。此外，关于连接电影和电视桥梁的纪录片电影节，可以参考本期内容中山崎裕的“跨越电影·电视·戏剧的边界：作家所创办的‘座·高园寺纪录片电影节’”。

[37]参考天城靷彦的演讲：“《丝绸之路》运来了什么？--国際合作与纪录片制作”,2020年6月11日、于神奈川大学(Kanagawa University)。

[38]2020年6月11日，来自与天城靷彦的个人谈话。

[39]以歌手身份在中国举办了第一场个人演唱会的佐田雅志，用这次合作拍摄过程中获得的素材制作了NHK电视台的节目《你好！中国》和电影《长江》。市川昆、原一男等日本重要导演参与了该片的制作。更多详细信息，可以参阅本期影评中伊藤悟的“继承过去与迈向未来之旅：日本歌手佐田雅志导演·主演的纪录片《长江》”。

[40]参阅及川淳子(2015),小林正典(2008)。

[41]一说与NHK共同进行黄河拍摄的素材，被中央电视台认为是失败的，因为担心无法获得收视率，于是由书写解说词的苏小康提议从文化角度切入，因而进行重新编辑，在添加新素材之后制作完成了《河殇》(金铜，2009)。

[42]据刘间论文，日本拍摄团队为《大黄河》取景时吴文光也是随行人员之一。吴对日本的影像制作方法很不适应，有时为了银幕的需要而强行要求被拍摄对象再现场景，中国的“艺术纪录电影”也以为了传达意识形态为目的，因而再现场景成为一种拍摄的前提。以此为契机，吴开始思考何时可以自由呈现被拍摄对象的本来面貌(刘间，1991，pp.47,48)。

[43]卫星广播包括利用广播卫星进行的BS广播和利用通信卫星进行的CS广播，它们各自设立了多个频道。

[44]除卫星广播外，日本读卖电视台作为地面广播公司以深夜电影节目组的名义在山形国际纪录片电影节上设立“最爱电影！奖” (CINEMA だいすき！賞)。1997年《回到凤凰桥》(1997)和余力为的《美丽的魂魄》(1996)获奖，奖金中包括电视台的放映费用。

[45]可以参阅本期影评中孙何凝的“从《流浪北京》到《四海为家》——理想主义漂泊和归宿”。

[46]电影本身87分钟。这部作品还曾作为NHK电视节目“アジア発ドキュメンタリー第1回--中国”的一部分于1994年10月播放(シネマトリックス,2008)。

[47]可以参考日本经济新闻(2018)。

[48]可以参考本期影评中沈念的“李缨‘在日’纪录片中的异化空间”以及闻豪的“冲突与静观之中看个人与世界：季丹的《哈尔滨·回旋阶梯》与《危巢》”。值得注意的是，很多时候电影节展映的版本是导演剪辑版本，与电视版不同。

[49]可以参阅野中(2003,p.186)。

[50]同上：pp.187-195。

[51]关于《收割电影》的翻译，可以参考冯艳的“相遇(日本、纪录片，那些人，那些事)”。此外，关于此书翻译后对华语圈的影响，可以参阅李铁城的“小川绅介与香港社会运动纪录片文化的关联”以及Akiyama(2019)。

[52]可以参考日本经济新闻(2018)。

[53]可以参阅本期内容汇总土屋昌明的“中国独立记录影像与日本的不解之缘——与日本媒体工作者野中章弘的一次纵深谈”。

[54]关于野中和中国导演们的交流，可以参阅本期访谈中土屋昌明的“中国独立记录影像与日本的不解之缘——与日本媒体工作者野中章弘的一次纵深谈”以及“走出山行”中冯艳的“相遇(日本、纪录片，那些人，那些事)”。

[55]可以参阅日本经济新闻(2018)。

[56]以上关于大塚和黄的经历，可以参阅本期访谈中吉川龙生的“纪录、创造、与中国独立电影的未来——导演黄骥、大塚龙治访谈”。

[57]可以参阅大墙(2018)。

[58]山形国际纪录片电影节的藤冈朝子亦是Tokyo Docs的理事，双方曾在山形电影节内共同召开活动。

[59]邀请赵昶通的“Tokyo Docs 2018 上映会”于2018年11月4日在日比谷图书馆召开。参加活动的还有Tokyo Docs评委、同时因作为是枝裕和以及河濑直美作品的摄影师而为人所知的山崎裕。山崎主办的座·高园寺纪录片电影节中也上映过《少年小赵》，并与趙昶通进行过线上谈话活动。可以参见本期专题“日本影展与中国独立电影节”中山崎裕的“跨越电影·电视·戏剧的边界：作家所创办的‘座·高园寺纪录片电影节’”。

[60]关于Colors of Asia的报告，可以参阅Chi(2018)。

[61]可以参阅本期影评中王宏斌的“《中国蓝》影评：双重生活下的中国民营企业家”。ATP奖是日本唯一一个由制作公司的制片人、导演和创作者们选出的奖项。

[62]可以参阅本期影评中王宏斌的“‘人人如蝼蚁一样活着’——《蝼蚁》导演马占东线上采访”。

[63]可以参阅本期影评中郭立夫的“走出了柜子是否就走进了阳光：从纪录电影《出柜》看出轨政治与出柜经验”。

[64]关于关强的作品，可以参阅本期影评中朱永欢的“在对话中解构差异：评‘我所看见的中国’系列纪录片”。此外，《风花雪月》等许多关强的作品都由大塚龙治担当摄影师。

[65]当然，这个制度中也有制约。森达也的代表作，关于奥姆真理教的《A》(1998)，原本要在NONFIX播放，但后来该计划被中止，这部纪录片后来作为自主电影制作完成(丹羽,2020,pp.185-187,199)。

[66]可以参考日本経済新聞(2018)以及丸川(2021)。

[67]可以参阅(シネマジャーナル, 2021)。

[68]房满满《武汉封城的76天》获2020年早稻田新闻大奖(石橋湛山記念 早稲田ジャーナリズム大賞)奖励賞(早稲田大学，2021)。

[69]由岩波电影的时枝俊江(Tokieda Toshie)拍摄的纪录片《拂晓之国》(夜明けの国/Land of The Dawn, 1967)或是一个例外。该电影本来意在记录中国人的日常生活，拍摄时间从1966年夏天开始的半年间，却遇上了文革初期，由此竟成了文革初期人们生活的罕有记录。可以参阅土屋(2008)，Imaizumi(2003)。

[70]关于《武汉封城的76天》的远距离拍摄，可以参考房(2020)。

[71]关于结构与“反结构”，可以参阅Turner(1996)。

[72]参照注释13。这里引自简体字版翻译p.39。

引用文献

Akiyama Tamako. (2019, 8 7). *A Spark Beyond Time and Place*: *Ogawa Shinsuke and Asia*. Retrieved 2 22, 2021, from ERIA Discussion Paper Series,No.290:https://www.eria.org/publications/a-spark-beyond-time-and-place-ogawa-shinsuke-and-asia/

ChiRelex. (2018年5月20日). 2016 WINDOC 韓國仁川提案大會About DOCS PORT INCHEON與東京紀錄片提案大會 TokyoDoc 製片人培育計畫心得. 检索日期:2021年2月22日，来源: https://medium.com/@relax.chi/2016紀錄片國際網絡發展平台計畫-windoc-37fcedb9e022

Documentary Dream Center. (无日期). Yamagata Documentary Dojo. 检索日期: 2021年2月22日，来源: https://ddcenter.org/dojo/

Imaizumi Ayako. (2003年5月3日). Documentarists of Japan, #19: Tokieda Toshie. 检索日期: 2021年2月22日，来源: Documentary Box #21: https://www.yidff.jp/docbox/21/box21-1-1-e.html

Ma Ran. (2020). Eigasai inside out: Japanese cinema and film festival programming. 出处 AlastairHideaki & PhilipFujiki (编辑), The Japanese Cinema Book. London: British Film Institute.

Miyazawa Hiraku. (1998年8月). Taiwan International Documentary Film Festival Report (Part 1). 检索日期: 2021年2月22日，来源: Documentary Box #13: https://www.yidff.jp/docbox/13/box13-3-e.html

Museum of Obsolete Media. (无日期). Video Format Timeline. 检索日期: 2021年2月22日，来源: https://obsoletemedia.org/video/

Nornes,Markus. (2013年7月16日). 存在し得ない義人たちの連帯(完全版)―山形での小川紳介 (The Impossible Solidarity of the Righteous: Ogawa Shinsuke in Yamagata). 检索日期: 2021年2月22日，来源: neoneoweb 2017: http://webneo.org/archives/10227

Turner, Victor. (1996). The Ritual Process: Structure and Anti-Structure. London: Routledge.

シネマジャーナル. (2021年1月24日).『出櫃（カミングアウト）--中国 LGBT の叫び』 房満満監督インタビュー. 检索日期: 2021年2月22日，来源: http://cineja-film-report.seesaa.net/article/479677060.html

シネマトリックス. (2008年9月). 中国★記録電影の20年. 检索日期: 2021年2月22日，来源: ドキュメンタリー・ドリーム・ショー--山形in東京2008: http://www.cinematrix.jp/dds2008/program/13/

ドキュ山ライブ！. (无日期). 映画祭100の質問. 检索日期: 2021年2月22日，来源: http://www.yidff-live.info/100questions/

ファンキー末吉. (1998). 大陸ロックで大成功した男. 東京: アミューズブックス.

刈間文俊. (1991). 呉文光の『放浪の北京―最後の夢想者たち』. Represantation(秋), 44-49.

丸川知雄. (2021年2月17日). 2020年、世界は「中国の実力」を見せつけられた. 检索日期: 2021年2月22日，来源: Newsweek日本版: https://www.newsweekjapan.jp/marukawa/2021/02/2020.php

岸清香. (2019). 対アジア文化政策と現代美術--国際交流基金における美術事業の新展開（1990-2005年）--. 都留文科大学紀要, 90. 检索来源: http://trail.tsuru.ac.jp/dspace/handle/trair/938

及川淳子. (2015年4月30日). 日中関係、文化の力を信じバトンをつぐ. 检索日期: 2021年2月22日，来源: 論座: https://webronza.asahi.com/politics/articles/2015042700009.html?page=1

金鐘. (2009年5月22日). 告別中國二十年 --專訪作家蘇曉康先生. 检索日期: 2021年2月22日，来源: 开放杂志: http://www.open.com.hk/old_version/0906p56.html

香港中文大学出版社. (无日期). 編輯鍾叔河--紙上的紀錄片. 检索日期: 2021年2月22日，来源: https://cup.cuhk.edu.hk/ZhongShuhe

黒田隆男. (2010年10月). イメージセンサの世界における日本--日本が果たしてきた役割と歴史から学ぶこと--(Japan in the World of lmage Sensors−What Japan the role of and What could playing一). 检索日期: 2021年2月22日，来源: ITE Technical Report Vo1.34，No.38: https://obsoletemedia.org/video/

秋山珠子. (2002). 70年代生れの中国ドキュメンタリー映画監督たち. 中国語(3).

出井信夫, & 小野英一. (2015年1月23日). 自治体財政の総合的分析における課題と展望―財政指標データの主成分分析による山形県内全市町村の財政運営評価―. 東北公益文科大学総合研究論集(27), 〈https://koeki.repo.nii.ac.jp/?action=repository_action_common_download&item_id=345&item_no=1&attribute_id=22&file_no=1〉.

小川绅介. (1995). 小川绅介的世界：追求纪录片中至高无上的幸福. (山根貞男, 编辑) 台北: 遠流出版社.

小川绅介. (2007). 收割电影：追求纪录片中至高无上的幸福 (山根贞男 版本). 上海: 上海人民出版社.

小川紳介. (1993). 映画を穫る―ドキュメンタリーの至福を求めて. (山根貞男, 编辑) 東京: 筑摩書房.

小林正典. (2008). シルクロードと中国の観光開発. 東西南北, 2008, 〈http://id.nii.ac.jp/1073/00001364/〉.

早稲田大学. (2021年2月16日). 检索日期: 2021年3月，来源: 2020年第20回「石橋湛山記念 早稲田ジャーナリズム大賞」発表: https://www.waseda.jp/top/news/71585?fbclid=IwAR3E8cNrYi5xMmnaZdowX-o-4lXd735Avji0HGMoyY-mQk3mqyWa2fsBt-0
大墻敦. (2018年1月). 国際共同製作イベント"Tokyo Docs" 7年目の成果と課題. 放送研究と調査(1), 〈https://www.nhk.or.jp/bunken/research/domestic/pdf/20180101_5.pdf〉.
丹羽美之. (2020). 日本のテレビ・ドキュメンタリー. 東京: 東京大学出版会.
辻中豊, 坂本治也, & 山本英弘. (2012). 現代日本のNPO政治 : 市民社会の新局面 (The Politics of Non-Profit Organization in Contemporary Japan). 東京: 木鐸社.
土屋昌明. (2008). 目撃！ 文化大革命: 映画『夜明けの国』を読み解く. 東京, 東京: 太田出版.
日本経済新聞. (2018年10月23日). 友好・対立・協調…揺れた日中の40年. 检索日期: 2021年2月22日，来源: https://vdata.nikkei.com/newsgraphics/cj-postwar-history/
波多野哲郎. (1992). あらゆる二元性を乗り越える巨大な渦--小川紳介. 出处 映画新聞 (编辑), 小川紳介を語る--あるドキュメンタリー監督の奇跡. 東京: フイルムアート社.
房満満. (2020). 封鎖都市・武漢の76日間をリモート取材. 检索日期: 2021年2月22日，来源: http://www.waseda-j.jp/archives/4145
野中章弘. (2003). デジタル時代と新たなジャーナリズムの創出. 出处 吉見俊哉 (编辑), メディア・プラクティス: 媒体を創って世界を変える. 東京: せりか書房.
李辉. (2016年7月3日). 贾植芳百年诞辰｜一场永不分手的恋爱. 检索日期: 2021年2月22日，来源: 澎湃新闻: https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_1492732
李辉. (2017年12月28日). 彭小莲：贾植芳让我明白，怎么去做一个人，保持一个知识分子的人格和灵魂. 检索日期: 2021年2月22日，来源: 上海采风: https://www.sohu.com/a/213351399_488478

When Currents Collide: Chinese Independent Cinema And Japan

AKIYAMA Tamako

Translated by Michael TSANG (曾逸谦)

My First Encounter with Chinese Independent Cinema

Beijing Film Academy, 1992. The city of Beijing was still covered in a depressing gloom following the Tian'anmen Incident. Inside the academy, I was following a man with a large build and close-cropped hairstyle, who was walking briskly along a dark, deserted corridor. We entered an empty classroom, and I sat on a chair anxiously. As soon as the man closed the classroom door, words poured out from him as if a dam had burst, and in a bass voice with a strong Yunnan accent, he spoke eloquently about the first foreign documentary director he had met, Ogawa Shinsuke 小川绅介 from Japan. This man was director Wu Wenguang 吴文光, who had just finished the film *Bumming in Beijing* 流浪北京 (1990) a year or so earlier.[1]

Since then, I have been invited to private gatherings with Wu and his friends whenever I visited Beijing, and have acted as their interpreter when they were invited to Japanese film festivals, doing my own small part by acting as a bridge between them and Japan. It was by pure chance, then, that I came to bear witness to nearly thirty years of Sino-Japanese documentary conversations ever since the birth of Chinese independent cinema (a term that did not even exist back then).

As an epilogue to this issue, I will retrace the trajectory from *Bumming in Beijing*'s screening in Japan in 1991 to a new exploration of collaborations in a post-Covid era, using documentary-related events and examples that I have witnessed to contour a network of Sino-Japanese exchanges in three main focuses: the Asian boom, film festivals, and television. I will then conclude with a short introduction to the overall structure of this issue. It goes without saying that with my limited experience and exposure, there are bound to be many works, directors, and perspectives that we have not been able to cover in this special issue. Comments are most welcome, and it is our hope that more multi-faceted discussions on Sino-Japanese documentary exchanges will take place.

The Asian Boom and the 'Tidal Fronts' of the Film World

Hong Kong was the first key window through which Chinese independent films were exported abroad. Ever since self-produced Chinese films first appeared, the Hong Kong International Film Festival (HKIFF) 香港国际电影节 had always actively promoted such works thanks to the efforts of programmers such as Wong Ain-ling 黄爱玲. Wu Wenguang's *Bumming in Beijing* was also screened at the 15th HKIFF in spring 1991, not long after its completion in 1990.[2]

Benefitting from its unique and rich exposure to Eastern and Western cultures, the HKIFF was known for its avant-garde programming and attracted many filmmakers from Japan every year, who would then screen many of those films in Japanese film festivals several months later. Wu Wenguang was not present at the 1991 HKIFF, so the first international film festival he was invited to was the Fukuoka Asian Film Festival in August 1998, followed by the Yamagata International Documentary Film Festival in October that year. In between those two months, Wu Wenguang stayed in Japan thanks to the generosity and hospitality of Japanese documentarians who were enthusiastic about new creations from China. He met the Japanese documentary director Ogawa Shinsuke, and could feel Ogawa's fervent passion beneath his broken English. He was also able to bathe in the light of many of Ogawa's films at Ogawa Production's (hereafter Ogawa Pro) down-to-earth studio in Tokyo.[3] All these took place within half a year from *Bumming in Beijing*'s first screening in Hong Kong. In this way, Chinese independent cinema was able to unlock a circuit of exchange with Japan in its earliest days through such personal introductions and connections.

Japan was then in the midst of an 'Asian Boom', which refers to a government-initiated cultural policy starting in the mid-1980s that aimed at facilitating dialogue in the region and capturing new cultural currents in Asian film, art, music, theatre,

literature, and so on.[4] The policy was the result of a number of local, regional and international factors, including the restoring of diplomatic relations between Japan and China in 1972; the thriving of newly industrialising economies (NIEs) in Asia; the easing of Cold War tensions; and a period of continuous economic boom in Japan between 1986 and 1991 now known as the 'bubble era'.[5] Such enhanced attention to Asia, it must be pointed out, was very much driven by a flush of countercurrents against political and economic trends in Japan at the time, as well as genuine concerns towards things that had fallen between the cracks. These concerns include, among others, contempt for heightened commercialisation, cherishment of things lost due to developmentalism, and reflection on the negative legacy left by the Second World War.[6]

To describe this web of interaction with a metaphor, we can think of this as a tidal front where cold water currents collide and mix with warm ones. From ancient times, tidal fronts are often seen as a great venue for fishing. This is not simply because it easily attracts fish that thrive on mixed currents: in oceanography, a front is formed when large bodies of ocean water with different physical and chemical attributes such as speed, direction, temperature and density collide with one another. In the process, vortices of different sizes occur due to the rugged terrain of the seabed, creating various turbulences, including rising currents called upwellings and sinking ones called downwellings.[7] Fish breed easily in such an environment, because these vortices and currents increase the oxygen content in water and, by invigorating nutrients in the sea, allow plankton to proliferate, which ultimately become food for fish.

This metaphor of the tidal front could be applied to describe the exchanges between Japan and Chinese independent cinema I have witnessed so far. People from different streams crossed paths with each other, new introductions were made, and then one thing led to another. Complex turbulences and vortices – including downdrafts called eddies and updrafts called kolks – could be formed by a pre-existing landscape etched with Japanese cultural and social backgrounds, as well as by the slightest swells and hollows that would bring up unexpected sediments accumulated in people's minds and in history. This process might then reenergise other people present on the spot, bringing much-needed nutrients to their work and generating surprising results.

Film Festivals

International film festivals are a typical manifestation of a 'tidal front'.[8] Just like how the topography of the ocean floor can be unpredictable and uneven, plenty of domestic film festivals emerged and were unique in their own ways, fully reflecting the diverse environment of filmmaking in Japan.[9] During the torrent of the bubble economy in the 1980s, large-scale international film festivals were established one after another, and many of them shared a common focus on Asia. The Tokyo International Film Festival 東京国際映画祭/东京国际电影节 (1985-) was initiated by the Ministry of International Trade and Industry in the central government, but there were also festivals organised by local municipal authorities, such as the Yamagata Independent Documentary Film Festival 山形国際ドキュメンタリー映画祭/山形国际纪录片电影节 (1989-; hereafter YIDFF) and Focus on Asia: Fukuoka International Film Festival アジアフォーカス・福岡国際映画祭/聚焦亚洲：福冈国际电影节 (1991-). The fact that many local municipalities were all planning to start as big a project as a film festival in the few years following 1988 also had a coincidental historical undercurrent at play: 1988 was the centenary of the municipal system that the Meiji government announced in 1888 as part of its centralisation policy.[10]

However, what determined the nature of these film festivals were not the political and economic factors I mentioned, but by a different inflow that resisted that economic and political tide. For example, the city of Yamagata launched a discussion with director Ogawa Shinsuke, who so happened to be living in the neighbouring city of Kaminoyama and, having just returned from international exposure at the Berlin International Film Festival 柏林国际电影节, wanted to explore ways to collaborate with like-minded cineastes in Asia. At Ogawa's initiative, Asia's first international documentary film festival was thus born in Yamagata as a biennial (Dokyu yama raibu!, n.d.). Ogawa said:

The 'Asian platform' created by the Yamagata International Documentary Film Festival was not simply about finding sponsors and having them fund the festival financially. It was to provide a venue for the confluence of our ambitions through all our films. And to me, above all, it will not mean much if it does not become a cradle that gives birth to documentaries filled with new visions and ways of expression. It should create an enjoyable vortex that inspires new films that can anticipate all the different potential futures of the Asian region. (Ogawa 1993, p. 251).[11]

Ogawa conceptualises all the different natures, speeds, and directions in various dichotomies between the government and the public, capital and the arts, Japan and Asia – or what Hatano Tetsuro 波多野哲朗 (1992, p. 138) calls the

‘dichotomous relations that characterise modern binary thinking’ – with a rich and optimistic metaphor: ‘enjoyable vortex’. But before these vortices even appeared, the ‘Asian platform’ that enabled everyone to exchange their views and ideas was established and funded amidst an optimism brought by the bubble economy. For instance, the YIDFF was funded by the budget of Yamagata city, and was able to pay for the voyages of young Asian directors, add Japanese and English subtitles or voiceovers to most of the films screened, and station interpreters for various languages at different discussion venues (see Akiyama 2019).

Tidal fronts also often show a proclivity for disruptions. The first YIDFF in 1989 for instance invited Tian Zhuangzhuang 田壮壮as one of the jury members, who was known for his narrative films.[12] Later, Li Ying 李缨, who was a former director for China Central Television (CCTV) and later studied visual anthropology in Japan, was one of the first to participate in the international competition section of YIDFF with *2H* (1999), a work that blurs the boundary between reality and imagination.[13] These examples show that in the tidal front between Chinese and Japanese documentary filmmaking, there was no absolute distinction between documentaries and narrative films, or between what counted as independent and what did not. In a way, such disruptions were even encouraged.

The only time I met Ogawa Shinsuke was in March 1991, in an avant-garde art space that could only be said to be a symbol of excess under the bubble economy – Seed Hall in Shibuya 涉谷. In this event hall on the top floor of a department store selling trendy fashion and branded items, Peng Xiaolian’s 彭小莲 narrative film *Women’s Story* 女人的故事 (1988) was screened. Sitting in the audience was Ogawa himself, standing up many times to pose questions in his high-pitched voice to those on stage, including Peng Xiaolian and Peggy Chiao 焦雄屏. For a month in August the same year, Ogawa brought Peng 400 kilometres away from the hustle-bustle of Shibuya to Ogawa Pro in Magino Village 牧野村 in Yamagata Prefecture 山形县, and let her experience the making of documentaries. This was a tiny realisation of Ogawa’s dream in his late years, which was to nurture young Asian documentarians, and which Ogawa had been concerned with since Ogawa Pro was downsizing in the late 1980s.[14] Sadly, he died the following February of cancer, without getting to witness whether his dream came true.[15]

Peng Xiaolian, known for her Golden Rooster-winning narrative films like *Me and My Classmates* 我和我的同学们 (1987) and *Shanghai Story* 美丽上海 (2004), would go on to take up the last film project Ogawa had left behind, *Manzan Benigaki/Red Persimmons* 满山红柿 (1992). She then spent six years directing the historical documentary *Storm Under the Sun* 红日风暴 (2009), tracking what had happened to people involved in and affected by the arrests and trials of the so-called ‘Hu Feng’s clique of counterrevolutionaries’ 胡风反革命集团. Among this clique was Peng’s own father – the poet Peng Boshan 彭博山 of the ‘Qiyue’ (七月 July) School named after an eponymous journal – who was collectively punished and later lost his life (Li 2016).[16] Based on production footage from *Storm Under the Sun*, Peng also managed to persuade, though not without huge difficulty, the Art Media channel of Shanghai Television to fund the production of *To Write the Character for ‘Human’ Properly* 把人字写端正 (2016), a documentary about the famous writer Jia Zhifang 贾植芳, who was a trusted ally of Peng Boshan and survived several jail terms. Peng Xiaolian’s last work before her death in 2019 was a work she had intended to make as a documentary film, but ended up turning into a book: *A Paper Documentary of Zhong Shuhe* 编辑钟叔河：纸上的纪录片, about the twisted life path of the former right-wing editor.[17]

In this ‘enjoyable vortex’, it was not only Japanese filmmakers, like Ogawa Shinsuke, Tsuchimoto Noriaki 土本典昭 and Sato Makoto 佐藤真 and others, that the Chinese directors could meet.[18] At the YIDFF in autumn 1993, I got to witness, by coincidence, how excited Wu Wenguang, Duan Jinchuan 段锦川 and Hao Zhiqiang 郝智强 were when they saw Frederick Wiseman’s 弗雷德里克．怀斯曼 *Zoo* 动物园 (1993), their first exposure to direct cinema.[19] In hindsight, it was indeed Wiseman to whom the trio paid particular attention, even though other directors were present that year, such as Abbas Kiarostami 阿巴斯．奇亚罗斯塔米, Alexander Sokurov 亚历山大．索科洛夫, Errol Morris 埃洛．莫里斯, Hara Kazuo 原一男, Sato Makoto and Tian Zhuangzhuang. After the festival, Wu Wenguang brought back to China many VHS tapes of Wiseman’s works which he got from the YIDFF office, and showed them to his friends. Duan Jinchuan then brought *The Square* 广场 (1994) to the next YIDFF, a work of direct cinema co-directed with Zhang Yuan 张元. Ogawa had the dream of making the YIDFF ‘a cradle giving birth to new films’, but it must have been completely beyond his expectation that the YIDFF would help inspire a steady stream of direct cinema from Chinese directors. It is always up to the individual to decide, among the many things heaved up by the colliding currents, which kind of ‘nutrients’ they want to absorb.

In this tidal front of documentaries, there were also times when currents from other fields converged. The first subtitle translation I did was for Zhang Yuan's *Beijing Bastards* 北京杂种 (1993), which was screened at the Tokyo International Film Festival without being censored and, together with Tian Zhuangzhuang's *The Blue Kite* 蓝风筝 (1993), became the reason why that same festival would subsequently only show works that have passed through censorship.[20] Nonetheless, *Beijing Bastards* was later screened in cinema in 1994 through the producer Fuseya Hiroo 伏屋博雄 at Ogawa Pro, but this was partly thanks to the popularity of Chinese rock music – also a phenomenon under the 'Asian boom' – and its promotion on Japanese television channels.

Around the time of the student movement and the Tian'anmen Incident of 1989, *Beijing Bastard*'s producer-cum-main-character, Cui Jian 崔健, was occasionally introduced on Japanese news programmes as a hero among those young people fighting for reform. Musicians and music fans in Japan, who had then been disappointed with the commercialisation of rock music in Japan and in the West during the bubble era, suddenly fell in love with the raw energy and charisma of Chinese rock.[21] In particular, the flagship network Fuji TV frequently broadcast late-night programmes introducing the latest music from Asia, and from time to time promoted the music videos of Cui Jian and Ai Jing 艾敬 directed by Zhang Yuan.[22] Cui Jian himself took part in music festivals and held solo performances in Tokyo, Osaka, Fukuoka, Kyoto and other cities across 1993 and 1994, after which he released Japanese versions of his CDs under the major recording label Toshiba EMI. Ever since the production stage, *Beijing Bastards* already received some level of attention even among music fans, seen as a work that could express a renewed charisma of rock music. The film was thus released in such a countercurrent in the music scene, and later was even broadcast on NHK, Japan's public broadcasting station.

Thanks to fierce competition between Japanese manufacturers like Hitachi, Sony, NEC, Panasonic and others, new waves of consumer-use, high-performance analog and digital video cameras stirred up vortices after vortices at the 'tidal front' of film festivals.[23] The biggest of these vortices was the participation of filmmakers with a variety of backgrounds. Starting with Yang Tianyi's 杨天乙 (a.k.a. Yang Lina 杨荔钠) *Old Men* 老头 (1999) and Zhu Chuanming's 朱传明 *Beijing Cotton Fluffer* 北京弹匠 (1999) in 1999, the YIDFF has since seen more and more young Chinese filmmakers – who had no working experience at a TV station or film company – producing works with their consumer-use video cameras, some of which have even gone on to win awards like the Chinese directors that came before them.[24] At the next YIDFF in 2001, the three Chinese films in the New Asian Currents competition were all made by directors born in the 1970s, accelerating the emergence of a new generation of filmmakers. Among the three, Du Haibin's 杜海滨 *Along the Railway* 铁路沿线 (a.k.a. *Along the Railroad Tracks,* 2000) and Wang Fen's 王芬/王分 *More than One is Unhappy* 不快乐的不止一个 (a.k.a. *Unhappiness Doesn't Stop at One,* 2000) both got awards, achieving a milestone that would open the door to the next step of their careers. Zhong Hua's 仲华 *This Winter* 今年冬天 (2001), a film that made a vivid demarcation between past and future, had no wins however, even though it garnered quite some attention during the festival, including being invited to a workshop by Pedro Costa 佩德罗．科斯塔 (see Akiyama 2002). After the award ceremony, I could not bear to look at a dispirited Zhong Hua, but it was he who said, as if to comfort me, 'I know awards shouldn't determine the value of a work, but awards are important for getting to the next stage of one's career'. Such harsh realities await those edged out of the upwelling currents.[25]

Acknowledging that digital videos were quickly becoming popular in the world, video works, which hitherto were limited only to the festival's New Asian Currents competition, could finally enter the International Competition section. Thanks to this, the number and quality of Chinese works entering this part of the competition continued to increase, bringing in wave after wave of awards. These include, in the International Competition section, Wang Bing's 王兵 *Tie Xi Qu: West of Tracks* 铁西区 (2003), Li Yifan 李一凡 and Yan Yu's 鄢雨 *Before the Flood* 淹没 (2004), Wang Bin's *Fengming: A Chinese Memoir* 和凤鸣 (2007), He Yuan's 和渊 *Apuda* 阿仆大的守候 (2010), Sha Qing's 沙青 *Lone Existence* 独自存在 (2016), Wang Bin's *Dead Souls* 死灵魂 (2018); and in the New Asian Currents section, Sha Qing's *Wellspring* 在一起的时光 (2002), Feng Yan's 馮艳 *Bing'ai* 秉爱 (2007), Cong Feng's 丛峰 *Doctor Ma's Country Clinic* 马大夫的诊所 (2008), Ji Dan's 季丹 *Spiral Staircase of Harbin* 哈尔滨旋转楼梯 (2008), Mao Chenyu's 毛晨雨 *Ximaojia Universe* 神衍像 (2009), Gu Tao's 顾桃 *Yuguo and His Mother* 雨果的假期 (2011), among others.[26]

The increasing attention on Chinese independent documentaries overlapped with a period when Japan's economic bubble burst in 1992, as a result of which Japan suffered a long period of economic downturn and both national and local finance were on the ebb.[27] As a result, the organising body of YIDFF was handed over from Yamagata city to a non-profit organisation in 2007 (later on a certified nonprofit organisation in 2013).[28] Another current that underlay the development was the heightened awareness of volunteering work among citizens as an aftermath to the 1995 Great Hanshin (Kobe)

Earthquake and the resulting enactment of the so-called 'NPO Act' (Act on Promotion of Specified Non-profit Activities) in 1998 (see Tsujinaka et al. 2012). This undercurrent – in parallel with the ebb tide of the economy – also had an impact on film festivals, especially many of those founded in this period, since they were often mid- and small-scale activities led by non-governmental forces, and relied on volunteers who agreed with the clear message and character each festival displayed. Volunteering also enabled screening activities to take place in universities or among citizens themselves.[29] Thus, the picture became very different from that when YIDFF had been first founded as the only documentary festival in Asia; new international film festivals were born all around the region,[30] and non-governmental film festivals in China also received much attention. The tidal fronts were spreading beyond Japan, across oceans, to other countries.

Television

Research on Japanese television documentaries has not progressed much even in Japan, let alone abroad, due to missing materials and the lack of archival endeavours. However, recent archival efforts will, with hope, lead to a re-evaluation of the role played by television documentaries, both in terms of how they provided an important avenue for documentary or fictional film directors of various generations to produce experimental works – whether it was Tsuchimoto Noriaki or Oshima Nagisa 大岛渚, Kore-eda Hirokazu 是枝裕和 or Mori Tatsuya 森达也; and how television producers like Ushiyama Jun'ichi 牛山纯一, Kimura Hidefumi 木村栄文 (a.k.a. Kimura Eibun) and others have produced uniquely-flavoured works that influenced film directors despite their different training backgrounds and career paths.[31] Hence, television and film in Japan have never ceased exchanging currents with one another, and these collisions in turn brought a convectional effect to Chinese independent documentaries.

The first interaction between Chinese and Japanese television – the first mixing of currents on the tidal front of TV – was triggered by torrents in politics. Immediately after Japan and China restored diplomatic relations in 1972, NHK continuously sent invitations to CCTV for co-productions. Eventually, with Deng Xiaoping's visit to Japan in 1978, the documentary series *The Silk Road* 丝绸之路 (1980-1981) began filming (Amagi 2020). For both Japanese and Chinese

Screenshot from Episode 1, 'Chang'an [Xi'an] Far Away' of *The Silk Road* (1980-1981) by NHK. The farewell poem shown on screen, 'Seeing Yuan'er off on a Mission to Anxi' by the Tang dynasty poet Wang Wei 王维, speaks of a journey that begins from Chang'an towards the western regions of China.

television stations, this was their first international co-production. Amagi Yukihiko 天城韧彦, the director of the programme, recalled a moment of mixed feelings when an esteemed Japanese researcher in relics and artefacts of the Silk Road said to him in a preparatory interview for the show: 'I have been doing research on this topic for decades, but I have never been able to visit the actual site'.[32]

After that, as if exchanges that had once dried up were rejuvenated, large-scale documentaries co-produced between China and Japan aired one after another, including Sada Masashi's *Choko* 长江 (*Yangtze River*, 1981)[33], NHK's *Dai Koga* 大黄河 (*The Great Yellow River*, 1986), TBS's *The Great Wall* 万里长城 (1991) and others, taking a frontline position in Japan's 'Asian boom'. *Choko* was, in fact, the first film I ever saw in a cinema, having been brought by my family to see the film. Indeed, many among my generation of Chinese studies researchers came to be interested in China after watching this film or *The Silk Road* (see for instance Oikawa 2015 and Kobayashi 2008). Both TV stations had their individual rights to edit these international co-productions. The Chinese side re-edited the footage into a series of programmes including *The Story of the Yangtze River* 话说长江 (1983), *River Elegy* 河殇 (1988),[34] and *Odyssey of the Great Wall* 望长城 (1991), and these helped shape the cultural fever and the root-searching (*xungen* 寻根) fever in the 1980s, paving the way to the advent of Chinese independent cinema later.[35]

In the tidal front of television, apart from politics which was also a major force, it was technology and economy that were the main currents that collided with one another and with their respective countercurrents. This gave rise to various accidental vortices. Thanks to satellite broadcast that began in the second half of the 1980s, the proliferation of TV channels in the heyday of the bubble economy gave revolutionaries and rebels within and without television stations an opportunity to produce experimental programmes in a style never seen before.[36] With a view to broadcasting content that came from filmmakers rooted in Asia, existing works by Asian independent directors were aired, and new streams of production emerged even by providing capital for their new projects.[37] The release of *Bumming in Beijing* at the 1991 YIDFF led to an offer from NHK to fund the production of a sequel, to which Wu Wenguang accepted and made *At Home in the World* 四海为家 (1994), tracking down subjects in the earlier film who left for abroad and finding out what had happened to them.[38] The television version of *At Home in the World* was a 120-minute programme that included an interview with Wu's trusted ally, the director Sato Makoto, and was aired on NHK's BS channel.[39] Years later, seeing that I was surprised to learn that the film had been filmed with NHK funding, Wu said to me, dumbfounded: 'You didn't know? How could we have done all the overseas shootings so crucial for *At Home in the World* at the time if we didn't have the money?' In the early 1990s, Japan's GDP was eight times that of China's (see Nihon Keizai Shimbun 2018). I remember that producers from NHK and other TV stations would visit Komian 香味庵, an exchange lounge available at the YIDFF every night. While I was there to relax after a day of interpreting, those producers were there for work, thoroughly focused on finding new documentarians and bringing new currents into television. Examples of works co-produced between NHK and Chinese directors who exhibited at the YIDFF include Li Ying's *Dream Cuisine* 味 (2003), Yang Lina's *Let's Dance Together* 一起跳舞 (2006), Ji Dan's *Spiral Staircase of Harbin* (2008), and others.[40]

Screenshot from the film Choko (1981) showing a tidal front between the Yangtze River and the Pacific Ocean. Responding to a request from the supervisor-in-chief Ichikawa Kon for a 'picturesque' representation ('e' in Japanese) of the Yangtze River flowing into the sea, assistant director Hara Kazuo took charge and went on a helicopter to film from the sky of Shanghai.

As time went by, further technological advancement in filming and editing equipment has produced new vortices in this tidal front, bringing in figures that are now central to Chinese independent cinema. In 1987, the sharp-minded former photo journalist Nonaka Akihiro 野中章弘 started a group of freelance photo journalists called Asia Press International, in an attempt to fight back at mainstream media which had been eroded by 'commercialisation and bureaucracy' and create a new stream of journalism that would involve multiple authors including the stakeholders themselves (see Nonaka 2003, p. 186). With improved functionalities of consumer-

use video cameras and watching clips of the end of Cold War that filled news programmes in the 1990s, Nonaka identified a potential for 'video journalism', substituting photos with video footages, and attempted to proactively cultivate young Asian video journalists. In the beginning, many TV stations were sceptical about clips taken by non-professionals, but over time, Nonaka managed to win the approval of some of the non-mainstream people in TV stations, and to create opportunities to show more video journalism, mostly on satellite broadcast channels (ibid., pp. 187-195).

In this tidal front, the currents of journalism and documentary mixed with each other from time to time. In early 1990s, not only did Nonaka air Wu Wenguang's *Bumming in Beijing* on a CS channel, but he also asked Wu to produce programmes, such as those introducing Chinese rock music. Through Wu's introduction, I came to know Nonaka, and through visiting Asia Press International's then tiny office in an old riverside apartment block in Meguro, I met many young energetic talents from Asia, among whom were Ji Dan and Feng Yan who had been studying in Japan. Even though the two had never made films at that point, Nonaka invited them to the 1993 YIDFF, and with this opportunity, Feng Yan translated Ogawa Shinsuke's book *Harvesting Film* into Chinese. Ogawa's work had never been released on home video formats, but his words created ripples in the Chinese-speaking world and greatly stimulated readers' imagination, and the translation successfully inspired some of the readers to make their own documentaries.[41] In the mid-1990s, Japan's GDP was 10 times that of China's, the biggest gap ever (see Nihon Keizai Shimbun 2018). With the space that he created little by little in Japanese television, Nonaka allowed Asian creators to make programmes with as much freedom as possible, and by returning the production fee, built a framework in which they could support their living while creating their works. This continued until the early 2000s when the budgets of TV stations were gradually cut.[42] Thanks to this framework, Ji Dan and Feng Yan, who had since returned to China, helped produce several television programmes for Japan while making their own films. When Nonaka traveled to China for shootings, he would often leave many filming and editing equipment with the two, and encourage them to pursue their own documentaries alongside working for Japanese television. Without him, perhaps we would not have been able to appreciate Ji's and Feng's delicate works today – beginning with *Bing'ai* (2007) and *Spiral Staircase of Harbin* (2008) – that drew us to people who held so much love and pain in them.

Once, in China, Nonaka was introduced to Ji Dan's friend Hu Jie 胡傑, who was then a painter and was trying to find a medium of expression that better suited the things he wanted to communicate. Having met Nonaka, he then put down his paint brushes and took up cameras instead, and went on to produce works that captured life's vicissitudes of those living in the margins of modern society, as seen in his earliest masterpiece *Remote Mountains* 远山 (1996) and others. Many of his works were aired on Japanese television. Such was the beginning Hu Jie's career as a documentarist, who then went on to become an extraordinary independent director known for depicting hidden histories in contemporary China.[43]

It was not only the documentary directors who accumulated experiences of filmmaking from working on Japanese television programmes. Otsuka Ryuji 大塚龙治, who was then working as a director at a major TV programme production company in Japan, was mesmerised by the colours in Chen Kaige's 陈凯歌 *Yellow Earth* 黄土地 (1984) and Zhang Yimou's 张艺谋 *Red Sorghum* 红高粱 (1987), and left for China to study at the Beijing Film Academy in 2005. This was the period when China was developing its economy at breakneck speed, and its GDP has almost caught up with Japan's (Nihon Keizai Shimbun 2018). Otsuka's abandoning a stable job in Japan to chase after his dream in Beijing was like a reprise of *Bumming in Beijing* 15 years later. At the Beijing Film Academy, he met Huang Ji 黄骥, then studying at the Department of Film Directing, and in 2008, the two started producing a documentary series of more than 20 programmes for BS channels in Japan. Even though the budget was small, they were given much liberty in their production process, and could decide where and who to film within a broad given theme. This allowed the duo to search for a perfectly matched collaboration style that maximised their respective strengths and complemented each other's weaknesses, and explore techniques of extracting stories from people's daily life which they would go on to use in their narrative films later.[44]

Screenshot from the film *Bing'ai* (2007), showing Bing'ai herself with her back towards the Yangtze. The Japanese subtitle reads, 'we finally became husband and wife'. ©Feng Yan

Immediately after the 2011 Tohoku Earthquake, some people in the television industry in Japan witnessed the messy information reported abroad and felt an acute realisation of Japanese media's lack of communicative power to the world. That sense of crisis, together with shrinking budgets that hit documentary programmes due to the economic ebb, gave birth to Tokyo Docs, a forum event that promotes international co-productions with a view to producing multifaceted programmes and strengthening Japan's communicative power to the world. The main organiser is the Association of All Japan TV Program Production Companies (ATP for short), and the chairman is the director of *The Silk Road*, Amagi Yukihiko. The main component of Tokyo Docs is its pitching sessions which, compared to other long-running pitching forums in Europe and North America such as the IDFA, Hot Docs, and Sheffield Doc/Fest, have a stronger Asian focus. It is now known for attracting decision makers in this aspect, and every year, more and more Asian filmmakers, documentarians included, apply to participate in the event (Ogaki 2018). Over the years, projects led by Fan Jian 范俭, Han Meng 韩萌, Du Hai 杜海, Guan Qiang 关强, Shang Ming 商明, Kang Shiwei 康世伟, Pan Zhiqi 潘志琪 and Che Yicen 车怡岑 have received high acclaim, and many of them went into production.

Screenshot from I Am So Sorry (forthcoming), showing the film crew starting at the nuclear power plant afar, amidst crests of waves hitting the shores of Fukushima. ©Zhao Liang

Tokyo Docs and the YIDFF share deep-rooted connections.[45] When Du Haibin's *A Young Patriot* 少年小赵 (2015), a film that I had translated for the YIDFF, was screened at a pre-festival event of the 2018 Tokyo Docs, I took part in a negotiation to invite the film's protagonist, Zhao Changtong 赵昶通, to the festival as a guest. With this, from the same year I also came to be involved in the festival's newly created pitching session, 'Colors of Asia'.[46] This is an initiative set up in 2015 that pairs up an overseas director with a Japanese partner, with the intention to cultivate producers that can lead international co-productions in the future.[47] Thanks to such initiatives, there have been more opportunities in recent years to allow young Japanese producers who are based or have studied in China to collaborate with Chinese independent film directors. For example, the producer Yamamoto Tae 山本妙, who had once been stationed in Beijing, arranged shootings in Fukushima for Zhao Liang's 赵亮 forthcoming documentary *I Am So Sorry* 无去来处 on nuclear disasters. She also took part in Tokyo Docs, beginning with Pan Zhiqi's project in 2020, as the Japanese partner to several Chinese directors. Through the introduction of Zhu Rikun 朱日坤, Hirano Ai 平野爱, a graduate of Shanghai Normal University, came to know director Ma Zhandong 马占冬 in Beijing, and was so impressed by 5 years' worth of unedited footage Ma had filmed and accumulated that she turned it into a film project. After winning an honourable mention at Tokyo Docs, the work, called *China Blue* 中国蓝/蝼蚁 (2016), was later produced by NHK and won an ATP Award.[48] Because it places strong emphasis on speaking to the world, Tokyo Docs has also campaigned for a more flexible use of copyright, which has been a main hurdle for Japanese television so far. At the time of writing, the copyright of *China Blue* remains with director Ma and filming is ongoing, and he is preparing a director's cut that will be different from the NHK version.[49]

In parallel to the thriving of Japanese producers who gained experience in China, post-80s Chinese directors who have

studied in Japan are also attracting attention for their documentaries in recent years. Fang Manman 房满满, who studied with Nonaka Akihiro during her time at Waseda University 早稲田大学, made the television documentary *Coming Out* 出柜 (2019) with NHK about young LGBT people in China. The director's cut won the grand prix in the Short Film section of the Tokyo Documentary Film Festival, and later managed to screen in cinemas.[50] Guan Qiang, who was a graduate student at Tokyo Zokei University 东京造形大学 studying under Suwa Nobuhiro 诹访敦彦, began producing a series of documentaries since 2014 dissecting China today for *NONFIX*, a late-night programme on Fuji TV. Among these, he won the Best Newcomer Award at the ATP Award TV Grand Prix with *Hedonism and Beyond: The China that I Saw – Sexual Emancipation* 风花雪月：我所看见的中国．性解放 (2015).[51] *NONFIX* began as a late-night programme on Fuji TV in 1989, amidst the vigorous historical currents of the bubble economy and the end of the Cold War. Although ratings and budgets were low, it was known for being a 'free zone' that encouraged experimental productions, where directors like Kore-eda Hirokazu and Mori Tatsuya produced many uniquely-flavoured documentaries in their youth.[52] China's GDP surpassed Japan's in 2010, and in another decade, is set to triple that of Japan (see Nihon Keizai Shimbun 2018 and Marukawa 2021). Even though the budget is limited, Japanese television as a 'free zone' still appeals to post-80s Chinese directors, because they can make films that 'cannot not be made in China' (see Cinema Journal 2021).

At the time of writing, the coronavirus pandemic has become one of the latest 'currents' that have swept across the world, and naturally, has also greatly affected the tidal front of documentary exchanges. Given the difficulty of traveling to China for shootings, producer Hirano Ai and director Fang Manman have taken up the challenge to liaise with local collaborators and produce documentaries that incorporate those local perspectives. Their post-Covid works include *Hong Kong: Convulsed by the National Security Law* **"国安法"に揺れる香港** (2020) produced by Hirano Ai, and *Life Under Lockdown in Wuhan – 76 Days of Civil Record* **封鎖都市・武漢—76日間市民の記録** (2020) and *A Black China Dream* **黒人中国夢ーブラック・チャイナ・ドリーム** (2021), both directed by Fang Manman. All of them received critical acclaim and were broadcast again. A local and authentic view of China, which used to be off limits before *The Silk Road* when China was in political isolation from other countries,[53] can now be shown in Japan through remote collaborations, ironically caused by another isolation, this time due to viruses.[54] This paradox becomes the latest turbulent flow in the tidal front of television.

Tidal Fronts and the Pathos of Countercurrents

In the above, I have painted broad strokes on various aspects of a tidal front of Sino-Japanese exchanges since the 1980s. Tidal fronts in an ocean feature water masses of different characteristics colliding with one another but largely retaining their main attributes. Hence, what takes place is not fusion or dissolution, but updrafts and downdrafts that eventually turn into kolks and eddies, above or under water. In documentary fronts, this means that instead of dichotomies – China versus Japan, capital versus anti-capital, film versus television, narrative films versus documentaries – double, or even multiple, principles and situations interfere and co-exist with one another.

Ogawa Shinsuke took advantage of the bubble economy's rippling effect to establish the first international documentary film festival in Asia, where, near the end of his career, he shared the wounds of modernisation in Japan with other Asian filmmakers. Peng Xiaolian, a director of narrative films, turned her back against the thundering speed of economic development in China and, as the seeds Ogawa sowed germinated over time, also produced multiple documentaries unearthing hidden episodes in Chinese modern history. Nonaka Akihiro rode on the wave of technological advancement in satellite broadcasting and filming equipment, and attempted to spin a new whirlpool of video journalism amidst the mass media in Japan of which he was critical. The post-80s Chinese filmmakers took a critical distance from China's gaudy prosperity, and, using an economically stagnated Japan as their base, made portrayals of those swept to the margins in China today.

Tidal fronts have no fixed structure. What seems to emerge as a structure may change completely the next moment. When currents collide in an ocean, the collision is often non-linear and unpredictable. But if one common feature exists among the tidal fronts we have examined so far, it would be that against every mainstream, there was always an implicit or explicit influx of a pathos of countercurrent. Ogawa Shinsuke writes the following about his obsessive passion towards Asia:

What I am trying to say are not arrogant things like, 'as an advanced economy, it's such a good thing to see other Asian people still having […] the qualities we have lost'. […] Rather, we must continue to open up about the painful scars that our foolish misgivings have left in our hearts – the things that have eroded away, the mistakes that we have committed. (Ogawa 1993, p. 40)

Ogawa Shinsuke, Tsuchimoto Noriaki, Sato Makoto and Nonaka Akihiro – they all observed closely and made visual records of people, environments and cultures that were either damaged greatly, or expelled and abandoned, by political, economic and social torrents that were difficult to completely resist. And these figures do not shy away from revealing their own indiscreetness and the gloomy shadows of 'painful scars in their hearts'.

But they are not the only ones. Stirred by the pathos of countercurrents, many filmmakers, programmers, organisers and viewers have exposed the 'painful scars' that have accumulated in their own hearts, and in the tidal front where they could meet and interact with different 'water masses' of people, they hoped that their feelings could find an echo in others in the dazzling currents of the moment.

Ogawa's Sanrizuka and Magino Village, Tsuchimoto's Minamata, Wu Wenguang's bum-around wanderings, Wiseman's direct cinema, Cui Jian's rock music, shadows that came with building the Three Gorges Dam, painful war memories, traumas of the Great Hanshin Earthquake of 1995 and the Tohoku Earthquake of 2011, isolation and alienation under Covid lockdowns – the pain that accompanied all these scars transcended time and space and, with the help of major centripetal forces in the movement, mixed with many countercurrents and was driven up by kolks to the water surface. And, just as fish thrive in a tidal front with increased nutrients, other people would hear the pain, muse on it, give new meanings to it, and elevate it into a new piece of creation.

Putting Together This Issue

I trust that readers will learn from the many straightforward and reflective testimonies, intellectual and experiential analyses, and critical and flexible interpretations penned by our diverse range of authors in this issue. Together, these works discuss what kinds of kolks and eddies whirled up when various currents collided, who rode along which of those kolks, how they brought about new waves and energies, and what happened to those that could not get involved and ended up settling in the dregs. Of course, this issue has only been able to cover a portion of Sino-Japanese cultural trajectories, and many topics remain worthy of further investigation, including a large number of important works and film festivals that we could not cover (for the latter, especially local film festivals outside Tokyo); Japan's reception and comparisons of other films from Asia; the connection between documentary films and other fields in the arts (fine art, music, literature, and so on); Japanese directors who were influenced by Chinese independent cinema; the reception of Japanese independent films in China; analysis from a gender perspective; and so on. Tidal fronts, when observed from a different position, give a totally different picture. We hope that this small themed issue can become something like the priming water for a pump, so that new streams of explorations and examinations can fountain in the time to come.

The purpose and content of each section has already been concisely and precisely discussed in Ma Ran's 马然 introduction. Here, I will make some short remarks on the order of articles within the sections and the language used in the issue.

The way with which we ordered the articles in each section reflected both temporal and spatial trajectories. The sections 'Exhibiting Chinese Films in Japanese Film Festivals' and 'Film Reviews' were ordered chronologically according to when the film festivals were established and the films were released. The sections 'Journeys To/From Yamagata' and 'Interviews' also broadly follow a chronological order, but convey a spatial trajectory as well. 'Journeys To/From Yamagata' in particular records a continuing journey that begins with travelling to Yamagata (Wu Wenguang), then within Yamagata (Akiyama; Nornes), followed by a trip from Yamagata to China (Tsuchimoto), finally reaching out to the Chinese-speaking world (Feng Yan). Meanwhile, the two pieces in the 'Articles' section zoom out from a microscopic viewpoint (Akiyama) to a macroscopic perspective (Yu Ning). It goes without saying that our organisation and ordering is but one possibility out of many others. Last but not least, the film list appended at the end of the issue under 'Research Archive' is a pilot effort that invites readers to interpret the data themselves and discover new linkages.

On the topic of language, the *Chinese Independent Cinema Observer* is a bilingual academic journal in Chinese and English. The unique editorial policy that sees the two languages as equal can be taken as another of those editorial 'attempt[s] to break all kinds of boundaries' (Sabrina Qiong Yu's Launch Statement). In this issue, apart from the introduction, the epilogue and the research archive which are bilingual, we have respected authors' wish to write in, or translate into, whatever language they desired (and if there was no particular preference, the editors made the call). To help readers understand the content as much as possible, pieces written in only one language (either Chinese or English), except the film reviews, come with abstracts in both languages. This issue, as the debut issue, posed particularly complex challenges to the editorial work, given that, on top of Chinese and English, many of the materials and articles were written

in Japanese. The rules and conventions we have explored in this issue could be subject to change, and we thank readers for their comments and feedback.

Last but not least, my heartfelt thanks are due to CIFA, all the authors, translators, informants, peer reviewers, proofreaders, as well as everyone who showed interest and concern for this issue: they spent huge efforts to make available the content we have – which so far has been much confined to Japan due to linguistic limitations – to a broader Chinese- or English-speaking readership. In particular, this issue would not have materialised if not for my fellow co-editor Ma Ran's lion-like activism filled with wisdom, intellect and passion; the chief editors Sabrina Qiong Yu and Luke Robinson's untiring leadership and problem-solving skills, elegantly and decisively working out solutions to whatever problem we had; and Wang Wo's typesetting which elevated the visual aesthetics of the texts.

With this, I hope that all the ideas and pathos about films, as well as all the currents and countercurrents involved, that we have communicated in this issue will continue to create 'enjoyable vortices'.

March 2021

Tokyo

Acknowledgments

This research was supported by The Kikawada Foundation and JSPS KAKENHI Grant Number 19K00259.

Notes

[1] In the early 1990s in Japan, Wu Wenguang was a widely known figure not only within film circles, but also among researchers in Chinese studies and film studies. This was all thanks to Karima Fumitoshi 刈间文俊, a professor in literature and film at the University of Tokyo. Karima was particularly close to the so-called fifth generation of Chinese directors. After watching Wu Wenguang's *Bumming in Beijing* at the 15th Hong Kong International Film Festival 香港国际电影节 in 1991, Karima flew to Beijing to interview Wu, and later published an article based on the interview in the journal of the Association for Studies of Culture and Representation 表象文化论学会 at The University of Tokyo (see Karima 1991). I also first heard of Wu Wenguang in a private conversation with Karima in 1991 when I was a graduate school student.

[2] Wong Ain-ling, who unfortunately passed away in 2018, also made great efforts to organize the first ever screening of Ogawa Shinsuke's films in Hong Kong in 1988. See Li Tiecheng's 李铁成article in this issue, 'Ogawa Shinsuke's Connections with Hong Kong's Social Movement Documentary Culture – An Interview Series'.

[3] For a detailed account of what had happened in this period, see articles in this issue by Wu Wenguang, 'The Road to Yamagata', and Yano Kazuyuki 矢野和之, 'From *Bumming in Beijing* to *Dead Souls* … Thirty Years of Chinese Independent Documentary at Yamagata International Documentary Film Festival'.

[4] In this period, Japan expressed immense interest to Asian cultures not only in films, but also in modern art, literature, theatre, music, and other artistic avenues. In modern art, for instance, both governmental and non-governmental art institutions, such as the Japan Foundation, the International Association of Art Critics, the Tokyo Gallery, the Shiseido Gallery and others, frequently invited Chinese artists and curators to Japan. I for instance have translated and interpreted for the art critic Li Xianting 栗宪庭, the artist Fang Lijun 方力钧, and others. Fang's works were shown in the Japan Foundation-funded exhibition, 'Fang Lijun: Human Images in an Uncertain Age' (1996), to which Li was also invited. Later, Li created his own Li Xianting's Film Fund 栗宪庭电影基金 (2006-), and Fang became one of the sponsors.

[5] For a clear discussion of Japan's Asian Boom and cultural policies through the perspective of modern art, see Kishi (2019).

[6] Many articles in this issue have discussed and analysed the impact of the war and its representation. See reviews by Ito Satoru 伊藤悟, 'The Documentary Film *Choko* (1981): A Journey Through the Past and Towards the Future'; Shen Nian 沈念, 'Alienated Spaces in Li Ying's *Zainichi* Documentaries'; Yuan Jinbo 袁金泊, '"East Asia" in Miniature—From Border-crossing to Understanding'; Fukunaga Genya 福永玄弥, '"My Spirit Will Keep Fighting for Justice"—The "Comfort Women" Issue and the Responsibility to Respond in *Give Me the Sun* (2015)'; and the interview by Tsuchiya Masaaki 土屋昌明, 'Chinese Independent Documentary's Hidden History with Japan: An In-depth Conversation with Producer, Journalist Nonaka Akihiro'.

[7] [Translator's note] In this article, the translator uses the word 'vortex' – which has both a technical and a general ring to it – to refer generally to the multiple ideas of swirls in water communicated by the word '*uzu*' 渦 in Japanese. In a tidal front, swirls occur in all directions as a result of collision, and can manifest both visibly on the water surface and under water. I am aware that in oceanography, vortex more specifically refers to swirls that have a downdraft (i.e. they suck things down). In this article, I use the word 'eddy' for these downdrafts, and this complements the word 'kolk', which is the scientific term for the oppositional concept of 'updrafts', i.e. swirls that bring things up from the bottom. As will be clear below, the author of this article has both eddies and kolks in mind when the word '*uzu*' is used. In short, in this article's understanding, 'vortex' is the general term for swirls/*uzu*, which can be further classified into 'eddy' the downdraft and 'kolk' the updraft.

[8] The feature section 'Exhibiting Chinese Films in Japanese Film Festivals' in this issue consists of articles written by the programming directors or organisers of 10 Japanese film festivals or screening events that have the strongest connections to Chinese independent cinema.

[9] For example, the Image Forum Festival was founded in 1981 and has since been the frontline of introducing the latest experimental films in Japan; for more, see Yamashita Koyo's 山下宏洋 article in this issue, 'Underground Vein Stretching Across the Sea: Showcasing Personal/Experimental Chinese Films in Japan in the Context of Image Forum'. For a discussion on the rich complexities and webs of connection among film festivals in Japan, see Ma (2020).

[10] International film festivals established in this period were not only funded by public money. Before Focus on Asia: Fukuoka International Film Festival was established in 1991 and supported by abundant governmental budget, public citizens from the same city of Fukuoka had already founded the Fukuoka Asian Film Festival 福冈亚洲电影节 in 1987. The founder of this festival, Maeda Shuichiro 前田秀一郎, produced a program that thoroughly manifested the spirit of independent cinema, being the first to screen Wu's *Bumming in Beijing* to a Japanese audience, and in turn introducing Wu to Ogawa.

[11] The book has been translated into traditional Chinese as Ogawa (1995) and into simplified Chinese as Ogawa (2007).

[12] Tian Zhuangzhuang was, in the end, not able to take part in the 1989 YIDFF due to the Tian'anmen Incident. In 1993, after participating at the Tokyo International Film Festival with *The Blue Kite*, Tian stayed behind in Japan and adjudicated for the YIDFF that year. See articles in the feature 'Exhibiting Chinese Films in Japanese Film Festivals' in this issue: 'From *the Blue Kite* to the "Dragon Seal": Thirty Years of the Tokyo International Film Festival and Chinese Cinema' by Ishizaka Kenji 石坂健治, and 'From *Bumming in Beijing* to *Dead Souls* … Thirty Years of Chinese Independent Documentary at Yamagata International Documentary Film Festival' by Yano Kazuyuki.

[13] See Shen Nian's film review in this issue, 'Alienated Spaces in Li Ying's *Zainichi* Documentaries'.

[14] Nornes (2013) and Akiyama (2019) have discussed how Ogawa connected the sunset of his own career to a broader concern for Asia and Asian documentaries.

[15] For more on the Documentary Dream Center which at least in part inherited Ogawa's 'dream', see articles in this issue: 'Time Traveling through Asian Documentary's Pasts and Futures' by Markus Nornes 马克．诺恩斯, 'Encounters (Japan, Documentary, Those People and Those Events)' by Feng Yan, and 'Kunming, Yunnan: The Land Where Documentaries Begin to Dawn' by Tsuchimoto Noriaki. The founder of Documentary Dream Center, Fujioka Asako, is now branching out into an artist-in-residence programme known as the Yamagata Documentary Dojo (Documentary Dream Center, n.d.).

[16] Thanks to the efforts of Jia Zhifang's students, Chen Sihe 陈思和 and others, the director's cut of this documentary was screened at a ceremony celebrating Jia's 100th birthday (Li 2017).

[17] The book was published posthumously in August 2019 by The Chinese University of Hong Kong Press. The product page on the press's website shows interview footage Peng Xiaolian took during her interview with Zhong (Chinese University of Hong Kong Press, n.d.).

[18] This issue includes beautifully written articles by the three directors, recounting their chance meetings not only with fellow directors, but also with many named or unnamed Japanese and Chinese people on different occasions. See Wu Wenguang, 'The Road to Yamagata'; Feng Yan, 'Encounters (Japan, Documentary, Those People and Those Events)'; and Tsuchimoto Noriaki, 'Kunming, Yunnan: The Land Where Documentaries Begin to Dawn'.

[19] See Akiyama Tamako's 秋山珠子 article in this issue, 'The Spark that Lit the Fuse: Chinese Documentary Directors' Encounter with Frederick Wiseman'.

[20] See Ishizaka Kenji's article, 'From *the Blue Kite* to the "Dragon Seal": Thirty Years of the Tokyo International Film Festival and Chinese Cinema' in the section 'Exhibiting Chinese Films in Japanese Film Festivals' in this issue.

[21] Funky Sueyoshi ファンキー末吉, the drummer of the hugely popular band *Bakufu Slump* 爆風スランプ, was so captivated by Chinese rock music that he learnt Chinese and went to China to make and play music. I came to know Sueyoshi through Cui Jian's connections, and I recall Sueyoshi's consistently cynical attitude to the Japanese music scene in which he himself was involved (see Funky Sueyoshi 1998).

[22] In fact, since the late 1980s Fuji TV had made use of the late-night slots to broadcast many experimental and ambitious programmes that would otherwise be difficult to air during prime time. Among them were *Asia N Beats [Ajia N bito]*, which introduces the latest music news in Asia, and the documentary programme *NONFIX* which will be discussed later (see Niwa 2020, pp. 186-187).

[23] See Museum of Obsolete Media (n.d.) for an evolution of video formats. For more on the competition between Japanese camera manufacturers, see Kuroda (2010).

[24] See the tables prepared by Nakayama Hiroki 中山大树 in the Research Archive section of this issue for the rich collection of works screened at the YIDFF and other film festivals.

[25] For a cogent critique of how vortices and eddies – currents and trends – can also produce invisibilities and minorities, see 'Inter-Asia Referencing and Minor Transnationalism: The Dissemination of Chinese Independent Queer Films in Japan' by Yu Ning 于宁 in this issue.

[26] Among these award-winning works, I had the pleasure to translate the subtitles for Wang Bin's *Tie Xi Qu: West of Tracks* and *Fengming: A Chinese Memoir*, He Yuan's *Apuda*, Sha Qing's *Lone Existence*, and Cong Feng's *Doctor Ma's Country Clinic*. For more on the subtitling and translation of *Fengming: A Chinese Memoir* and the film's reception in Japan, see Akiyama Tamako's 'The Liberty Coerced by Limitation: On Subtitling *Fengming: A Chinese Memoir*' in this issue.

[27] See Idei Nobuo and Ono Eiichi (2015) for an analysis of the worsening financial situation of the municipalities in Yamagata Prefecture.

[28] Since then, the city of Yamagata has become a co-organiser.

[29] The feature section 'Exhibiting Chinese Films in Japanese Film Festivals' in this issue provides much information on non-governmental film festivals born in this period. See Uzu Ruriko's 宇津留理子 'Green Image Film Festival: The Oldest International Environmental Film Festival in Asia', Ichiyama Shozo's 市山尚三 'Chinese Independent Cinema and the Tokyo FILMeX International Film Festival', Teruoka Sozo's 晖峻创三 'Transformations and Multiplicity--Chinese Cinema as Shown by the Osaka Asian Film Festival', Nakayama Hiroki's 'An "Independent" Film Festival: The Story of the Chinese Independent Film Festival in Tokyo', and Yamazaki Yutaka's 山崎裕 'Transgressing the Borders Between Film, Television, and Drama: Za Koenji Documentary Film Festival as a Festival Established by Creators'. For more on exhibition events in universities, see Yoshikawa Tatsuo's 吉川龙生 'Celebrating a Diverse Chinese-Language Cinema Culture: Hiyoshi Festival of Chinese Cinema at Keio University' and Tsuchiya Masaaki's 'An Overview of the Chinese Independent Documentary Screening Series in Tokyo'. For an academic discussion on the new possibilities from film festivals that place film subjects at the centre of agency, see Yu Ning's 'Inter-Asia Referencing and Minor Transnationalism: The Dissemination of Chinese Independent Queer Films in Japan' under 'Articles'.

[30] Examples of these subsequent Asian documentary film festivals include the Taiwan International Documentary Festival, the DMZ International Documentary Film Festival in Korea, the International Documentary and Short Film Festival of Kerala in India, the West Lake International Documentary Festival in China, and others. Before its establishment, the Taiwan International Documentary Festival sent a large observer group to YIDFF and learnt how to organise film festivals (Miyazawa 1998).

[31] Niwa (2020) provides latest research on Japanese TV documentaries. Also, Tsuchimoto Noriaki's essay 'Kunming, Yunnan: The Land Where Documentaries Begin to Dawn', in the feature 'Journeys To/From Yamagata' in this issue, touches on the work of his old friend, the TV director Ushiyama Jun'ichi, and shows huge interest in Chinese TV producers' reflective practices. Finally, on the establishment of documentary film festivals, which helped bridge the gap between films and TV series, see the article by Yamazaki Yutaka in this issue, 'Transgressing the Borders Between Film, Television, and Drama: Za Koenji Documentary Film Festival as a Festival Established by Creators'.

[32] Private conversation with Amagi Yukihiko, 11 June 2020.

[33] Sada Masashi 佐田雅志, the first Japanese singer to hold a solo concert in China, used the footage filmed for the co-production to produce the NHK TV programme *Hello! China* 你好！中国！ and the documentary film *Choko*. *Choko* in particular was produced partly with the help of important Japanese directors such as Ichikawa Kon 市川崑, Hara Kazuo and others. For more on this film, see Ito Satoru's film review in this issue, 'The Documentary Film *Choko* (1981): A Journey Through the Past and Towards the Future'.

[34] The CCTV considered the footage on the Yellow River co-filmed with the NHK a failure and feared for a low rating. The writer of the narration, Su Xiaokang 苏晓康, was said to have then propose to re-edit the available footage and add new ones to shift the focus to a cultural perspective; *River Elegy* was the result (Jinzhong 2009).

[35] Wu Wenguang was among the Japanese film crew who went to China to film *Dai Koga*. Speaking of the shooting experience, Wu expressed a sense of discomfort with the length the Japanese crew was willing to go to request the filmed subject be represented in an unreasonable way for the sake of aesthetics. This reminded Wu of his dislike of a similar obsession in Chinese artistic documentaries with representation for the purpose of ideological propagation. Both of these thoughts have contributed to Wu's belief later to film a subject freely in its most natural form (Karima 1991, pp. 47-48).

[36] Satellite broadcasting came in two types, BS (using broadcast satellites) and CS (using communication satellites). Both types offered many channels.

[37] Apart from satellite broadcast, the terrestrial telecasting station Yomiuri TV set up the 'We Love Cinema!' Awards in the YIDFF, named after an eponymous late-night TV programme airing since 1984. In 1997, the awards went to Li Hong's 李红 *Out of Phoenix Bridge* 回到凤凰桥 (1997) and Yu Lik-wai's 余力为*Neon Goddesses* 美丽的魂魄 (1996), with prize money that covered the screening fee.

[38] See Sun Heying's 孙何凝 film review in this issue, 'From *Bumming in Beijing* (1990) to *At Home in the World* (1995)—Idealism's Voyage and Return'.

[39] The main version is 87 minutes in length. The TV version was broadcast in October 1994 in the NHK programme *Documentaries to Asia Episode 1 – China [Ajia hatsu dokyumentarī dai 1 kai – Chūgoku]* (Cinematrix, 2008).

[40] See in this issue Shen Nian's film review, 'Alienated Spaces in Li Ying's *Zainichi* Documentaries' and Wen Hao's 闻豪 review, 'Ji Dan's *Spiral Staircase of Harbin* (2008) and *When the Bough Break* (2011): The Clash of Individuals and Worlds'. Often, the version shown at film festivals is the director's cut, different from the version broadcast on TV.

[41] For more on this translation of *Harvesting Film*, see Feng Yan's 'Encounters (Japan, Documentary, Those People and Those Events)'. And for more on how this translation brought influence to the Chinese-speaking world, see Li Tiecheng's 'Ogawa Shinsuke's Connections with Hong Kong's Social Movement Documentary Culture – An Interview Series' in this issue and Akiyama (2019).

[42] See Tsuchiya Masaaki's 'Chinese Independent Documentary's Hidden History with Japan: An In-depth Conversation with Producer, Journalist Nonaka Akihiro' in this issue.

[43] For more on Nonaka's exchanges with Chinese directors, see Tsuchiya Masaaki's interview, 'Chinese Independent Documentary's Hidden History with Japan: An In-depth Conversation with Producer, Journalist Nonaka Akihiro', and Feng Yan's sharing, 'Encounters (Japan, Documentary, Those People and Those Events)', in this issue.

[44] To read more about Otsuka's and Huang's experiences, see Yoshikawa Tatsuo's interview in this issue, 'Creativity, and the Future of Chinese Independent Cinema: An Interview with Directors Huang Ji and Otsuka Ryuji'.

[45] Fujioka Asako of the YIDFF is also a member of Tokyo Docs, and has organized Tokyo Docs events in collaboration with YIDFF.

[46] The pre-festival event to which Zhao Changtong was invited took place on 4 November 2018 at Hibiya Library. Tokyo Docs judge Yamazaki Yutaka, a cameraman known for his work on Kore-eda Hirokazu's and Kawase Naomi's films, came to the screening. In addition, Yamazaki screened *A Young Patriot* at Za Koenji Documentary Film Festival which he organised, and held an online talk with Zhao. See Yamazaki's account 'Transgressing the Borders Between Film, Television, and Drama: Za Koenji Documentary Film Festival as a Festival Established by Creators' in the section 'Exhibiting Chinese Films in Japanese Film Festivals' in this issue.

[47] See Chi (2018) for a report on Colors of Asia.

[48] See Wang Hongbin's 王宏斌 film review in this issue, '*China Blue* (2016) Review: The Dual Lives of a Chinese Entrepreneur'. The ATP Awards is the only award in Japan that is selected by film production staff (producers, directors and others working in film production companies).

[49] See Wang Hongbin's film review in this issue, '"Everybody lives as humble as an Ant"—an Online Interview with Filmmaker Ma Zhandong'.

[50] See Guo Lifu's 郭立夫 film review in this issue, 'Out of the Closet and into the Sun?: The Politics and Experiences of Coming Out in *Coming Out* (2019)'.

[51] For more of Guan Qiang's work, see Zhu Yonghuan's 朱永欢 film review in this issue, '"The China that I Saw" Documentary Series (2015, 2018): Breaking Down Differences through Dialogue'. Also, Otsuka Ryuji was the cinematographer for most of Guan Qiang's films, starting from *Hedonism and Beyond*.

[52] Of course, there were also boundaries. Mori Tatsuya's masterpiece, *A* (1998), about the Aum Shinrikyo sect, was supposed to air on *NONFIX* but later pulled from the programme. Mori then made it as an independent film (Niwa 2020, pp. 185-187, 199).

[53] Tokieda Toshie 时枝俊江 of Iwanami Productions 岩波映画 made the documentary *Land of the Dawn* 黎明之国 (1967), a rare attempt capturing half a year's time from summer 1966 and the daily life that transpired in the early days of the Cultural Revolution (see Tsuchiya 2008; Imaizumi 2003).

[54] See Fang (2020) for more on shooting *Life Under Lockdown in Wuhan* remotely.

Bibliography

Akiyama, T., (2002). 70 nendai umare no Chugoku dokyumentari eiga kantoku-tachi [Chinese documentary directors born in the 70s]. *Chugokugo [Chinese]*. 3, 36-37.

Akiyama, T., (2019). *A spark beyond time and place: Ogawa Shinsuke and Asia*. [Online]. *ERIA Discussion Paper Series*, No. 290. [Viewed 22 February 2021]. Available from: https://www.eria.org/publications/a-spark-beyond-time-and-place-ogawa-shinsuke-and-asia/

Amagi, Y., (2020). *'Shiruku Rodo' ga hakonda mono: kokusai kyodo seisaku to dokyumentari [What* Silk Road *Brought About: International Co-productions and Documentaries]*. Lecture at Kanagawa University. 11 June.

Chi, R., (2018). 2016 WINDOC Hanguo Renchuan Ti'an Dahui About DOCS PORT INCHEON yu Dongjing Jilupian Dahui TokyoDoc zhipianren peiyu jihua xinde [Thoughts on producer training programmes at the 2016 About DOC PORT INCHEON and TokyoDoc]. [online]. *Medium*. [Viewed 22 February 2021]. Available from: https://medium.com/@relax.chi/2016紀錄片國際網絡發展平台計畫-windoc-37fcedb9e022

The Chinese University of Hong Kong Press, (n.d.). A Paper Documentary of Zhong Shuhe. [online]. *The Chinese University of Hong Kong Press*. [Viewed 22 February 2021]. Available from: https://cup.cuhk.edu.hk/ZhongShuhe

Cinema Journal, (2021). 'Chugui (kamingu auto) – Chugoku LGBT no sakebi' Bo Manman kantoku intabyu [Interview with Fang Manman, director of *Coming Out – The Cries of LGBT in China*]. [online]. *Cinema Journal*. [Viewed 22 February 2021]. Available from: http://cineja-film-report.seesaa.net/article/479677060.html

Cinematrix, (2008). Chugoku ★ jilu dianying no 20 nen [20 years of Chinese documentary cinema]. [online]. *Cinematrix*. [Viewed 22 February 2021]. Available from: http://www.cinematrix.jp/dds2008/program/13/

Documentary Dream Center, (n.d.). Yamagata Documentary Dojo. [online]. *Documentary Dream Center*. [Viewed 22 February 2021]. Available from: https://ddcenter.org/dojo/

Dokyu yama raibu!, (n.d.). Eigasai 100 no shitsumon [100 questions about the film festival]. [online]. *YIDFF Live*. [Viewed 22 February 2021]. Available from: http://www.yidff-live.info/100questions/

Fang, M., (2020). Fusatoshi・Wuhan no 76 nichikan o rimoto shuzai. [online]. *Waseda University*. [Viewed 22 February 2021]. Available from: http://www.waseda-j.jp/archives/4145

Funky Sueyoshi, (1998). *Tairiku rokku de daiseiko shita otoko [The man who enjoyed great success in rock circles in the mainland]*. Tokyo: Amuse Books.

Hatano, T., (1992). Arayuru nigensei o norikoeru kyodai na uzu—Ogawa Shinsuke. [A big vortex that overcomes every binary: Ogawa Shinsuke] In: Eiga Shinbun, ed. *Ogawa Shinsuke o kataru—aru dokyumentari kantoku no kiseki [On Ogawa Shinsuke: the miracle of a certain documentary director]*. Tokyo: Film Art, Inc. pp. 123-139.

Ideyi, N., Ono, E., (2015). Jijitai zaisei no sogoteki bunseki ni okeru kadai to tenbo—zaisei shihyo deta no shuseibun bunseki ni yoru Yamagata kennai zen shichoson no zaisei un'ei hyokai— [Issues and forays in comprehensive analysis of municipal finance: evaluating the fiscal operation of all municipalities in Yamagata Prefecture through analysing main components in fiscal indicator data]. *Forum21: Tohoku University of Community Service and Science Bulletin* [online]. 27, 1-23. [Viewed 22 February 2021]. Available from: https://koeki.repo.nii.ac.jp/?action=repository_action_common_download&item_id=345&item_no=1&attribute_id=22&file_no=1

Imaizumi, A., (2003). Documentarists of Japan, #19: Tokieda Toshie. [online]. *YIDFF*. [Viewed 22 February 2021]. Available from: https://www.yidff.jp/docbox/21/box21-1-1-e.html

Jinzhong, (2009). Gaobie Zhongguo Ershinian—zhuanfang zuojia Su Xiaokang Xiansheng [Twenty years since farewell to China: an interview with author Mr Su Xiaokang]. [online]. *Open Magazine*. [Viewed 22 February 2021]. Available from: http://www.open.com.hk/old_version/0906p56.html

Karima, F., (1991). Wu Wenguang's *Bumming in Beijing—The Last Dreamers*. *Representation*. 2, 44-49.

Kishi, S., (2019). Foreign cultural policy and enhancing cultural exchange in Asia: An examination on the development of the Japan Foundation's Contemporary Art Program (1990-2005). *The Tsuru University Review*. No. 90, 1-36.

Kobayashi, M., (2008). Shiruku rodo to Chugoku no kanko kaihatsu [The silk road and tourism development in China]. *Tozai Nanboku: Bulletin of the Wako Institute* [online]. Issue 2008, 6-17. [Viewed 22 February 2021]. Available from: http://id.nii.ac.jp/1073/00001364/

Kuroda, T., (2010). Imeji no sekai ni okeru Nihon – Nihon ga hatashite kita yakuwari to rekishi kara manabu koto [Japan in the world of image sensors – what Japan has been playing the role of, and what could be learnt from the history]. *The Journal of the Institute of Image Information and Television Engineers* [online]. 65(3), 336-341. [Viewed 22 February 2021]. Available from: https://doi.org/10.3169/itej.65.336

Li, H., (2016). *Jia Zhifang bainen danchen / Yichang yongbufenshou de lian'ai*. [online]. *The Paper.* [Viewed 22 February 2021]. Available from: https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_1492732

Li, H., (2017). Peng Xiaolian: Jia Zhifang rang wo mingbai, zhenme qu zuo yi ge ren, baochi yi ge zhishifenzi de renge he linghun (Peng Xiaolian: Jia Zhifang taught me how to be a human being and maintain the esteem and soul of an intellectual). [online]. *Sohu*. [Viewed 22 February 2021]. Available from: https://www.sohu.com/a/213351399_488478

Ma, R., (2020). Eigasai inside out: Japanese cinema and film festival programming. In: H. Fujiki, and P. Alastair, eds. *The Japanese cinema book*. London: British Film Institute. pp. 164-178.

Marukawa, T., (2021). 2020 nen, sekai wa 'Chugoku no jitsuryoku' o misetsukerareta [In 2020, the world witnessed 'the power of China']. [online]. *Newsweek Japan*. [Viewed 22 February 2021]. Available from: https://www.newsweekjapan.jp/marukawa /2021/02/2020.php

Miyazawa, H., (1998). Taiwan International Documentary Film Festival Report (Part 1). [online]. *YIDFF*. [Viewed 22 February 2021]. Available from: https://www.yidff.jp/docbox/13/box13-3-e.html

Museum of Obsolete Media, (n.d.). Video Format Timeline. [online]. *Museum of Obsolete Media*. [Viewed 22 February 2021]. Available from: https://obsoletemedia.org/video/

Nihon Keizai Shimbun, (2018). Yuko．tairitsu．kyocho … yureta Nitchu no 40-nen [Friendship, adversary, negotiation … 40 years of tumultuous Sino-Japanese relationships]. [online]. *Nikkei*. [Viewed 22 February 2021]. Available from: https://vdata.nikkei.com/newsgraphics/cj-postwar-history/

Niwa, Y., (2020). *Nihon no terebi．dokyumentari [Television documentary in Japan]*. Tokyo: University of Tokyo Press.

Nonaka, A., (2003). Dejitaru jidai to arata na janarizumu no soshitsu. [The digital age and the creation of a new journalism]. In: S. Yoshima, ed. *Media purakutisu: baitai o tsukutte sekai o kaeru [Media practice: inventing media and changing the world]*. Tokyo: Serika Shobo. pp. 186-199.

Nornes, M., (2013). Sonzai shienai gijin-tachi no rentai (kanzenban): Yamagata de no Ogawa Shinsuke [The impossible solidarity of the righteous: Ogawa Shinsuke in Yamagata]. Trans. K. Yutaro. *Neoneo Web* [online]. 16 July. [Viewed 22 February 2021]. Available from: http://webneo.org/archives/10227

Ogaki, A., (2018). Kokusai kyodo seisaku ibento 'Tokyo Docs' 7-nen me no seika to kadai [Results and Issues After 7 Years of TokyoDocs, an international collaborative event]. *Hoso kenkyu to chosa [The NHK Monthly Report on Broadcast Research]*. 68(1), 78-85. [Viewed 22 February 2021]. Available from: https://www.nhk.or.jp/bunken/research/domestic/pdf/20180101_5.pdf

Ogawa, S., (1993). *Eiga o toru—Dokyumentari no shifuku o motomete [Harvesting film: seeking supreme bliss in documentary]*. Ed. S. Yamane. Tokyo: Chikuma Shobo.

Ogawa, S., (1995). *Xiaochuan Shenjie de shijie: zhuiqiu jilupian zhong zhigaowushang de xingfu*. Translated by Feng Yan. Taipei: Yuan-Liou Publishing Company.

Ogawa, S., (2007). *Shouge dianying: zhuiqiu jilupian zhong zhigaowushang de xingfu*. Translated by Feng Yan. Shanghai: Shanghai People's Press.

Oikawa, J., (2015). Nitchu kankei, bunka no chikara o shinji baton o tsugu [Believing the power of culture, passing on the baton for Sino-Japanese relations]. [online]. *Ronza, Asahi Shimbun*. [Viewed 22 February 2021] Available from: https://webronza.asahi.com/politics/articles/2015042700009.html?page=1

Tsuchiya, M., (2008). *Mokugeki! Bunkadakakumei: eiga 'Yoake no Kuni' o yomitoku [Witness the Cultural Revolution! Interpreting the film* Land of the Dawn*]*. Tokyo: Ohta Publishing, Co.

Tsujinaka, Y., Sakamoto, H., and Yamamoto, H., (2012). *Gendai Nihon no NPO seiji: shimin shakai no shinkyokumen [The politics of non-profit organisation in contemporary Japan]*. Tokyo: Bokutakusha.

附录 Appendix

简介 Biographies / 致谢 Special Thanks

简介 Biographies

导言 Introduction

马然日本名古屋大学人文学研究科Global-30“亚洲中的日本文化”研究 (Japan-in-Asia Cultural Studies)与映像学副教授。她的研究领域是东亚的独立电影以及电影节研究;目前感兴趣的研究课题是日本战后的非虚构影像。她最近出版了单著《越境的当代亚洲独立电影》（阿姆斯特丹大学出版社，2019）。研究之外，马然也做影评与国际影展的报道工作，并成功在大阪、北京和名古屋等地进行了多次亚洲独立电影的放映活动。

MA Ran teaches in the international programme ‘Japan-in-Asia' Cultural Studies and the programme of Cinema Studies (*eizogaku*) in the Graduate School of Humanities, Nagoya University, Japan. Her research interests include East Asian independent cinemas and film festival studies, on which topics she has published several journal articles and book chapters, including contributions to *Chinese Film Festivals: Sites of Translation* (2017) and *The Japanese Cinema Book* (British Film Institute, 2020). Currently she is working on subjective filmmaking and self-documentary in postwar Japan. Ma is the author of *Independent Filmmaking across Borders in Contemporary Asia* (Amsterdam University Press, 2019). Besides research, she has also curated and organized screening events of independent films in Osaka, Beijing, and Nagoya.

日本影展与中国独立电影 Exhibiting Chinese Films in Japanese Film Festivals

山下 宏洋 Image Forum 影展总监

出生于日本东京，从2001年起成为日本Image Forum影像艺术节总监；自2005年成为Image Forum影院的策展人。担当过多个日本国内外电影与新媒体影展和各种电影盛事的策展人或特邀策展人，比如：Transmediale跨媒体艺术节（柏林），挪威短片电影节（格里姆斯塔），25小时影展（巴塞罗那），高雄电影节（台湾），首尔国际新媒体庆典（首尔）等等。他是日本青年独立动画艺术家“思考与绘画”（2001）电影展映及其DVD项目的策展人，也在韩国光州的亚洲文化中心担任电影与录像收藏的顾问。他在多个国际电影或艺术影展曾担任评委，比如香港国际电影节，康城电影节导演双周单元，鹿特丹国际电影节等。

YAMASHITA Koyo is the festival director of the Image Forum Festival. Born in Tokyo, Japan. Has been festival director of the Image Forum Festival since 2001. Programmer of Theater Image Forum in Shibuya, Tokyo since 2005. Has been guest programmer/curator for many film and media art festivals and film events in and outside Japan, such as: Transmediale (Berlin), Bozar (Brusells), the Arkipel International Documentary and Experimental Film Festival (Jakarta), Sea Shorts (Malaysia), and the Seoul New Media Festival Festival (Seoul). Also curator for the film exhibition/DVD project for Japanese emerging independent animation artist ‘Thinking And Drawing’ (2001). Advisor for collection of film and video for the Asian Culture Center in Kwangju, Korea. Has served as juror for many international film/art festivals such as the Hong Kong International Film Festival, Cannes Director’s Fortnight, the Rotterdam International Film Festival, and the Tampere Film Festival.

石坂 健治 东京国际电影节节目总监

石坂健治是一位影评人，曾于日本国际交流基金任电影统筹，现为日本电影大学（即今村昌平电影学院）教授及院长。

ISHIZAKA Kenji is the programming director of the Tokyo International Film Festival, and a film critic. He was film coordinator at the Japan Foundation and serves as dean/professor at the Japan Institute of the Moving Image (Imamura Shohei Film School).

矢野 和之 原山形影展东京事务局长

矢野和之在早期参与日本国际交流基金的非洲电影节等的相关工作后，于1985年离职，并成立了自己的电影发行公司。该公司至今依然致力于包括奇拉•塔西米克(Kidlat Tahimik)、佩德罗•科斯塔(Pedro Costa)、罗伯特•克拉默(Robert Kramer)等人的作品的发行，其在日本发行的作品，也包括来自埃及、中国和埃塞俄比亚等地区的影片。自1989年、山形国际纪录片节的策划阶段开始，矢野就与之密切相关，1989年至2007年间，他受山形影展的委托担任东京事务局长一职。现在依然继续作为工作人员参与山形影展亚洲单元的初选工作等。

YANO Kazuyuki. After working at the Japan Foundation for several years, Yano established the film distribution company Cinematrix and began the distribution of art films in Japan in 1985. He has distributed films by Kidlat Tahimik, Robert Kramer, Pedro Costa, and others, including Egyptian, Ethiopian and Chinese films. He participated in the founding of the Yamagata International Documentary Film Festival in Yamagata, Japan, and was director from its first edition in 1989 to 2007. He is now working for the festival as a staff member, and a pre-selection member for the New Asian Currents programme.

宇津 留理子　　Green Image国际环境电影节执行委员

生于日本长野,毕业于筑波大学国际关系专业。1997年加入“地球视野东京全球环境电影节”，1998年起担任协理人，并于2003年起担任电影节总监。对2004年两个全新环境电影节——韩国(首尔绿色电影节)和台湾(台湾宜兰绿色国际电影节)的创办有所贡献。宇津也是Tokyo Docs 2016年和2017年“亚洲颜色”的评审。她于她于2020年担任Smaragdni生态电影节（克罗地亚）和多维尔绿色奖（法国）的评委之一。2013年创办了Green Image 电影节并在此影展工作至今。

UZU Ruriko. Born in Nagano, Japan. Graduated from Tsukuba University in International Relations. Joined Earth Vision Tokyo Global Environmental Film Festival in 1997, worked as a coordinator from 1998, and as festival director from 2003. Contributed to founding new environmental film festivals in Korea (the Green Film Festival in Seoul) and in Taiwan (the Yilan Green International Film Festival in Taiwan) in 2004. A commentator for ‘Colour of Asia’ at Tokyo Docs 2016 and 2017. One of the jurors for the Smaragdni Eco Film Festival (Croatia) and the Deauville Green Awards (France) in 2020. Established Green Image Film Festival in 2013 and has worked there since then.

市山尚三 东京FILMeX影展总监/制片人

1963年出生。主要以松竹和北野事务所为基地制作海外电影人的作品。由他担纲制作人的主要作品有侯孝贤导演的《上海之花》（1998年）、获得戛纳电影节评委会奖的萨米拉-马克马巴夫导演的《黑板》（2000年），以及获得2013年戛纳电影节最佳编剧奖的贾樟柯导演的《天注定》（2013年）。1992年至1999年，他是东京国际电影节评选委员会成员。2000年，他创办了东京FILMeX国际影展，并担任总监。2013年起担任东京艺术大学大学院电影与新媒体研究科客座教授。同时自2018年起担任Talents Tokyo组委会（TOKYO FILMeX）主席。他是2019年川喜多奖的获得者。

ICHIYAMA Shozo is Tokyo FILMeX director/film producer. Born in 1963. He has primarily produced works by overseas filmmakers from production bases at Shochiku and Office Kitano. Major works include Flowers of Shanghai 海上花 (1998) directed by Hou Hsiao-hsien 侯孝贤, “Blackboards” (2000) by director Samira Makhmalbaf, which won the Jury Prize at the Cannes Film Festival, and A Touch of Sin 天注定 (2013) directed by Jia Zhangke 贾樟柯, which garnered the Best Screenplay award at the 2013 Cannes Film Festival. Between 1992 and 1999 he was a member of the selection committee for the Tokyo International Film Festival. In 2000 he launched the film festival, Tokyo FILMeX, and serves as director. Since 2013, he has been Visiting Professor at the Graduate School of Film and New Media at

Tokyo University of the Arts. Also he has been Chairman of Talents Tokyo Organizing Committee (TOKYO FILMeX) since 2018. He is the recipient of the 2019 Kawakita Award.

晖峻 创三　大阪亚洲电影节策展人

晖峻在策展中实践着对亚洲电影发展的地域性观察。同时他也是一位资深影评人，对亚洲电影研究有着深度见解，并持续在日本具有影响力的电影杂志《电影旬报》发表影评，著有《香港电影世界》一书。晖峻曾任东京影展亚洲电影单元节目总监，也受邀担任金马奖、香港电影节、首尔电影节、亚洲电影大奖、雅加达电影节等影展/活动的评审。

TERUOKA Sozo is currently the programming director of the Osaka Asian Film Festival. He is a distinguished film critic specialising in Asian cinema. He was the programming director (for Asian cinema) of the Tokyo International Film Festival, and served as a member of the jury at the Hong Kong International Film Festival, the Golden Horse Awards in Taiwan, the Jakarta International Film Festival, the Seoul International Film Festival, and the Asian Film Awards. As a film critic, he writes for *Kinema Jumpo*, a leading Japanese film magazine and *Asahi Shimbun*.

吉川 龙生 庆应大学教授、日吉大学生电影节主办人

吉川龙生专攻中国电影研究、中国现代文学与汉语教学研究。他的学术出版物包括关于导演孙瑜和《武训传》（1950）的论文以及关于作家王朔和池莉的论文。同时他也是中文书籍与电影的日文翻译者，其译作包括报告文学《蚁族--大学毕业生聚居村实录》（2010）和纪录片《我们的青春，在台湾》（导演：傅榆，2018）、《红日风暴》（导演：彭小莲、闽燕墨雨，2012）等。他也是庆应义塾大学日吉大学生电影节主办人。

YOSHIKAWA Tatsuo is a professor at Keio University, Japan. Yoshikawa specializes in Chinese film studies, Chinese modern literature, and Chinese language education. Among his publications include essays on the director Sun Yu 孙瑜 and his film, *The Life of Wu Xun* 武训传 (1950) and on novelists, Wang Shuo 王朔 and Chi Li 池莉. He is also a translator of Chinese books and films, including the work of reportage *The Ant Tribe* 蚁族(2010) and documentary film *Our Youth in Taiwan* 我們的青春，在台灣(dir. Fu Yue 傅榆, 2018), *Storm Under the Sun* 红日风暴 (dir. Peng Xiaolian 彭小莲, 2012). He also serves as director of the Hiyoshi Festival of Chinese Cinema.

中山 大树 原东京中国独立电影展创办人

出生于千叶县。毕业于金泽大学文学部社会学研究室。九十年代在北京和上海留过学。从2008年到2015年在东京举办东京中国独立电影展。还策划过新加坡电影展（2009/东京）、日本独立电影展（2012/北京、天津、成都等）、滨口龙介回顾展（2019/北京、成都、南京）等影展。在山形国际纪录片电影节、台湾国际纪录片影展等电影节当过中日翻译。2013年在日本出版《现代中国独立电影》（讲谈社）。

NAKAYAMA Hiroki founder/director of Chinese Independent Film Festival Tokyo. Born in Chiba prefecture, Japan, Nakayama received his BA degree in Sociology at the School of Letters, Kanazawa University. He studied at universities at Beijing and Shanghai in the 1990s. Between 2008 and 2015, Nakayama curated the China Independent Film Festival in Tokyo. He is also the curator and coordinator of many transnational film screening events, including a Singapore film exhibition (2009/Tokyo), Japanese independent cinema exhibition (2012/ Beijing, Tianjin, and Chengdu), a Hamaguchi Ryusuke retrospective (2019/Beijing, Chengdu, Nanjing), and so forth. Besides his activities as a festival programmer, he has also worked as a Chinese-Japanese interpreter for the Yamagata International Documentary Film Festival and the Taiwan International Documentary Film Festival. Nakayama is the author of *Gendai chugoku dokuritsu den'e*i (*Contemporary Chinese Independent Cinema*, Kodansha, 2013).

山崎 裕 座・高园寺纪录片电影节 影展总监

生于1940年。1963年毕业于日本大学艺术学部电影学科。1964年作为纪录片“日本の華 浮世絵肉筆”的摄影师出道。之后在纪录片、广告、电视剧等领域继续活跃着。1998年参与摄制了是枝裕和导演的《下一站，天国》（1999），之后也参加了《无人知晓》（2004）等多部是枝作品的拍摄。此外，除了河濑直美导演之外，山崎还在继续以摄影指导的身份参与了多多位导演的剧情与纪录片作品的拍摄。

YAMAZAKI Yutaka Za・Koenji Documentary Festival programme director. Born 1940 in Tokyo. Graduated from the Film Department, Nihon University College of Art in 1963. Yamazaki debuted in 1964 as a cameraman working for on a documentary film, *Discover Ukiyoe Drawings*. Later, he worked mainly in the field of documentary, TV drama, and also commercial films. In 1998, he worked as the director of photography for the first feature film *After Life*（1999）by Hirokazu Kore-eda, and later on, he also collaborated with Kore-eda on works such as *Distance*（2001）and *Nobody Knows*（2004）. In addition, Yamazaki has also worked as director of photography for Naomi Kawase and on other fiction and non-fiction films.

土屋 昌明 专修大学国际交流学院（东京）教授、“目击！独立纪录片”上映会主办人

土屋昌明致力于中国历史以及影视史学、纪录片等研究。与铃木一志共编《ドキュメンタリー作家王兵——現代中国の叛史》（《纪录片导演王兵——当代中国之叛史》，ポット出版，2020）；主编《映像の可能性を探る》（専修大学出版局，2018）。论文有「胡傑監督『星火』の構成と意義」、「中国映像歴史学の挑戦—胡傑監督《林昭の魂を探して》について」等。

TSUCHIYA Masaaki is a professor at the School of International Communication, Senshu University, Japan. He is the organizer for the Chinese Independent Documentary Screening Series in Tokyo. His research interests include Chinese history and the historical study of film and television, as well as documentary studies. He has co-edited *Documentary Filmmaker Wang Bing--a Rebellious History of Modern China* (Pot Publishing, 2020) and edited *In Search of the Potentialities for Images* (Senshu University Press, 2018). His published essays include, “On the Composition and Significance of Hu Jie’s *Spark* (*Xinghuo*)” and “Challenges for the Historiographical Study of Chinese Images: Regarding Hu Jie’s *Searching for Lin Zhao’s Soul*”.

走出山形 Journeys To/From Yamagata

吴文光

1956年出生云南昆明，1974年中学毕业后到农村当“知识青年”务农至1978年； 1982年毕业于云南大学中文系；之后在昆明和新疆尼勒克二牧场任中学教师三年，在电视台做记者、编辑四年。1988年至今，作为自由职业者居住北京。

纪录片作品：《流浪北京》（1990）、《我的1966》（1993）、《四海为家》（1995）、《江湖》（1999）、《和民工跳舞》（2001）、《你的名字叫外地人》（2003）、《操他妈电影》（2005）、《亮出你的家伙》（2010）、《治疗》（2010）、《因为饥饿》（2013）、《调查父亲》（2016）、《之间》（2017）、《自传：穿过》（2017）、《自传：挣扎》（2018）、《自传：恐惧》（2019）、《度过：1章→围困》（2020）。
短片：《日记：1998年11月21日，雪》、《公共空间》（2000）、《寻找哈姆雷特》（2002）
剧场作品：《治疗》（2009）、《回忆饥饿》（2010）、《调查父亲》（2013）、《阅读饥饿》（2016）、《阅读父亲》（2019）

著作：《流浪北京》、《革命现场1966》、《江湖报告》、《镜头像眼睛一样》；主编《现场》（出版三卷）。2005年，策划与组织村民影像计划。2010年，策划与组织民间记忆计划。

WU Wenguang is the founder and director of Caochangdi Work Station. Wu was born in south-western China's Yunnan province in 1956. After graduating from high school in 1974, Wu was send to the countryside, where he worked as a farmer for four years. Between 1978 and 1982, he studied Chinese Literature in Yunnan University. After university, Wu worked as a teacher at a junior high school for three years, and later in television as a journalist for four years. Wu left television and moved to Beijing in 1988 to be an independent documentary filmmaker, freelance writer, and creator and producer of dance/theater.

秋山 珠子 神奈川大学外语系中文专业副教授、CIFA顾问团成员

秋山珠子在日本神奈川大学任教，并以对华语电影与影像翻译的研究以及字幕翻译和口译的实践而广为人知。自 20 世纪 90 年代以来，她一直是中国思想、电影和美术的观察者和亲历者。她通过写作、翻译始终支持这些艺术家的努力，共同经历了他们的许多转折点，并将中国艺术和电影的前沿发展状况介绍给日本。她的许多字幕翻译作品包括张元的《北京杂种》（1993）和《疯狂英语》（1999）、李缨 《2H》（1999）、王兵的《铁西区》（2003）和《和凤鸣》（2007）、丛峰《马大夫的诊所》（2008）、王久良《垃圾围城》（2010）、杜海滨《少年小赵》（2015）、沙青《独自存在》（2016）等。她曾应多个大学与电影节之邀进行演讲者或担任评委。她目前正在进行一部有关侯孝贤的出版物的翻译。同时，她也在进行一部有关中国独立纪录片的学术专著的写作，其中提出将中国独立纪录片场域视为"文化庇护/避难所"（Cultural Asylum）的新概念正是基于她接近三十年的参与观察经验以及对历史语境的剖析，该研究也获得了日本学术振兴会（JSPS）的资助。

AKIYAMA Tamako is Associate Professor in the Department of Chinese at Kanagawa University, and a advisory board member of CIFA. She is widely known for her scholarship on, and subtitling and interpretation of, Chinese language cinema. She has been a close observer of Chinese thought, cinema, and art since the 1990s. Supporting these artists' efforts through writing, translation, and interpretation, she has experienced their many turning points together-helping to introduce the forefront of Chinese art and film to Japan. Her many translations include Zhang Yuan's *Beijing Bastards* (1993) and *Crazy English* (1999), Li Ying's *2H* (1999), Wang Bing's *Tie Xi Qu: West of the Tracks* (2003) and *Fengming: A Chinese Memoir* (2007), Cong Feng's *Dr. Ma's Country Clinic* (2008), Wang Jiuliang's *Beijing Besieged by Waste* (2010), Du Haibin's *A Young Patriot* (2015) and Sha Qing's *Lone Existence* (2016). She has been invited as a speaker or festival juror by many universities and film festivals. Akiyama also has been awarded the Grant-in-Aid for Exploratory Research from the Japan Society for the Promotion of Science (JSPS) for research into contemporary Chinese documentary. She is currently writing a critical history of the independent Chinese documentary scene as 'cultural asylum'.

马克·诺恩斯

密歇根大学亚洲电影学教授，任职于电影电视与媒体研究学院、亚洲语言文化学院与艺术设计学院。曾任早稻田大学、东京大学客座教授，致力于中国与日本电影的影史、亚洲研究中的叙事与学科以及纪录片等研究。马克·诺恩斯与日本导演想田和弘、密歇根大学电影学教授特丽·萨里斯等合作导演的纪录片《大房子》曾入围多个电影节包 括 2018 年柏林影评人周、2018年西湖国际纪录片大会等。他曾与香港浸会大学电影学教授叶月瑜合作出版书籍《上演记忆:侯孝贤的悲情城市》。曾多次参与山形国际纪录片电影节整体设计的策展工作。

Markus NORNES is Professor of Asian Cinema at the University of Michigan. Much of his work has explored the history of Japanese documentary and its theoretical implications. He has also written about nonfiction production in other parts of Asia. In the 1980s and 1990s Nornes worked as a programmer at the Hawai'i International Film Festival and the Yamagata International Documentary Film Festival, where he organized major retrospectives. Nornes' research centers on the cinemas of Asia, particularly the non-fiction form. His first book is a history of the first half-century of documentary in Japan. It examines the emergence of documentary, its exploitation by left-wing movements, and ultimately its cooptation by the government in waging war across Asia. He followed this up with a monograph following the life trajectory of director Ogawa Shinsuke, who had a formative impact on Chinese independent documentary. As with his work on Chinese documentary, Nornes is foremost concerned with the political and ethical complexities of producing documentary at times of social tension or political crisis. Nornes also specializes in film translation. He has translated subtitles for Japanese films and written a monograph on the subject entitled, *Cinema Babel*. He has also published books on the Japanese pink film, Hou Hsiao-hsien's *City of Sadness*, Korean Hallyu and social media, Pacific War cinema, and Japanese prewar film theory. Professor Nornes has just finished a book entitled, *Brushed in Light: East Asian Cinema and Calligraphy*.

冯艳，天津人。毕业于天津外国语学院日本文学专业。1988年—2002年学习和工作于日本。1993年在山形国际纪录片电影节与小川绅介的电影和著作《收割电影——追求纪录片中至高无上的幸福》相遇，从此走上纪录片创作道路。1994年开始用超8和DV制作纪录片。作品曾在日本多家电视台发表。第一部长片《长江之梦》（1997年）曾参展柏林人类学电影节，并获1998年第一届台湾国际纪录片双年展优秀奖。2007年完成《秉爱》，参展众多国际电影节，并在日本、西班牙和香港获奖。目前她在从事《长江边的女人们》的后期制作。

FENG Yan was raised in Tianjin, China, where she studied Japanese literature prior to moving to Japan in 1988. Entering the doctoral course in Economics at Kyoto University, she lived in Japan for thirteen years. Feng Yan began making documentaries about rural China in 1994. At the Yamagata International Documentary Film Festival (YIDFF) in 1993 she discovered the renowned Japanese documentarist Ogawa Shinsuke's films. She translated Ogawa's book *Eiga o toru* (*Harvesting Films*) into Chinese, and published it in Taiwan. *Dreams of Changjiang* (1997) was her first feature-length documentary and screened at YIDFF 1997 and the Hong Kong International Film Festival 1998. It won the Excellent Documentary Award at the Taiwan International Documentary Festival 1998. *Bingai* (2007) won the Excellent Documentary Award at the fourth China Documentary Film Festival in 2007, as well as the Ogawa Shinsuke Prize and the Community Cinema Award at YIDFF 2007. Her recent work, *Daughters of the River*, is currently in post-production.

学术视野 Articles

秋山珠子

于宁 东京大学综合文化研究科超域科学文化专攻表象文化论课程在读博士

于宁自2018年起任国际基督教大学性别研究中心研究员。专攻方向为中国电影史、酷儿理论。研究关注中国独立影像和酷儿文化，特别是大陆性少数群体的影像实践。发表论文有「北京酷児映画展：現代中国における性的少数者の文化政治について（北京酷儿影展：关于现代中国的性少数文化政治）」，『女たちの21世紀 特集 LGBT主流化の影で（女人们的21世纪 专号 LGBT主流化的阴影下）』90，アジア女性資料センター（亚洲女性资料中心），2017年6月，pp.30-33；'Queer Video Activism: Video Use by Sexual and Gender Minority Activists

in Mainland China', Series Praxis of Coexistence in Cultural Diversity Volume 3: Imagining the Possibilities of the University and Civil Society from East Asia, The University of Tokyo, September 2017, pp.123-141.等。

YU Ning is a PhD student in Culture and Representation, in the Department of Interdisciplinary Cultural Studies, Graduate School of Arts and Science, the University of Tokyo, majoring in Chinese film history and queer theory. He has been conducting research activities as a research fellow at the Center for Gender Studies, International Christian University, since 2018. His research focuses on Chinese independent film culture and queer film culture, especially the film practices initiated by the sexual and gender minorities in mainland China. His recent articles include: 'Pekin kuxia eigaten: gendai Chugoku ni okeru seiteki syoususya no bunka seiji ni tsuite ('Beijing Queer Film Festival: On the Cultural Politics of Sexual and Gender Minorities in Contemporary China'), *Onnatachi* no 21seiki (*Women's Asia* 21) 90, Asia-Japan Women's Resource Centre, June 2017, pp.30-33; 'Queer Video Activism: Video Use by Sexual and Gender Minority Activists in Mainland China', Series Praxis of Coexistence in Cultural Diversity Volume 3: Imagining the Possibilities of the University and Civil Society from East Asia, The University of Tokyo, September 2017, pp.123-141.

访谈 Interviews

李铁成

毕业於香港中文大学，获得文化研究博士学位，他的博士论文是探讨中国独立电影的生态及其"亚体制"问题。他作为香港中文大学文化及宗教研究系的讲师，主要教授的课程涉及独立电影研究、影视中文化研究、影评写作、纪录片理论与实践等。2014-2018年与友人一同创办中国独立纪录片研究会进行独立电影的策展、讨论、研究和发行工作。2020年成为《华语独立影像观察》的责任编辑之一。作为作者，他的纪录短片《我的电影》(2010)、《华哥》(2013)分别展映于第十五届香港IFVA和第六届华语纪录片节中。

LI Tiecheng received his Ph.D. in Cultural Studies from the Chinese University of Hong Kong. His dissertation focused on the ecologies and institutionalization of Chinese independent films. He is a lecturer in the Department of Cultural and Religious Studies at the Chinese University of Hong Kong, and the courses he teaches involve independent film studies, cultural studies in film and video, film criticism writing, and theory and practice in documentaries. From 2014 to 2018, he co-founded the Chinese Independent Documentary Lab with five other friends to conduct film screening curation, discussion, research, and film distribution. In 2020, he became one of the responsible editors of the *Chinese Independent Cinema Observer*. As a directorr, his short documentary films *My Film* (2010) and *Brother Wah* (2013) were screened in the fifteenth Hong Kong Independent Film and Video Awards and the sixth Chinese Documentary Festival.

影评 Film Reviews

伊藤悟

文学博士。他现任日本国立民族学博物馆的科研费客座研究员。他的主要研究方向包括中国与泰国区域研究，艺术人类学、民族音乐学、影视人类学等。作为一名民族志电影导演，伊藤的作品包括：Sensing the Journey of the Dead (2014)，Lik Yaat (2011)。他的学术专著包括カーム・ソンコーカオ - 徳宏タイ上座仏教社会における

シャーマンの送霊うた (*Khaam Song Khokhau : Shamanic Ritual Song in Dehong Tai Buddhist Communities*，东京外国语大学，2017)

ITO Satoru holds a Doctor of Literature degree. He is currently a visiting researcher at the National Museum of Ethnology, Japan. His research fields include Chinese and Thai area atudies, anthropology of art, ethnomusicology, and visual anthropology. Also, he is the director of several ethnographic films, including *Sensing the Journey of the Dead* (2014) and*Lik Yaat* (2011).. Satoru is also the author of *kamu sonkokao—Tokukou tai zyoza bukkyo shakai ni okeru shaman no tsubiuta* (*Khaam Song Khokhau: Shamanic Ritual Song in Dehong Tai Buddhist Communities*, Tokyo University of Foreign Studies, 2017).

孙何凝

英国谢菲尔德大学创意文化产业研究生，喜欢文字和影像，故事包含一切，作为动词的生活是我寻找的答案。

SUN Hening is a postgraduate student from Sheffield University who studies creative and cultural industry management. Using words and images, she believes a story can contain everything. She is looking for answers in the practice of life.

沈念 电影学 博士四年

上海戏剧学院戏剧影视文学系学士，日本大学艺术学研究科硕士，现于京都大学攻读电影学博士。专攻电影改编论与日本电影史。同时也是影评人、记者、策展人与编剧。所写论文「小栗康平の『伽倻子のために』における在日朝鮮人表象」载于『映像学』2020 年 1 月第 103 号。

SHEN Nian received her BA in Theatre and Literature from Shanghai Theatre Academy and MA in Image Arts from Nihon University College of Art. She is currently a PhD candidate in Human and Environmental Studies at Kyoto University.

袁金泊，名古屋大学人文学研究科博士在读，东亚文化研究方向，专攻性别、中国男性气质和流行文化中的身份再现研究。业余摄影师。

YUAN Jinbo is a doctoral candidate in the Department of Humanities at Nagoya University. Her work focuses on East Asian cultural studies, particularly gender, Chinese masculinity, and identity representation in popular culture. She is also an amateur photographer.

闻豪

就读于日本名古屋大学与英国华威大学联合博士项目。曾研究日本独立电影与作者的生产，现阶段研究主题为电影中的东京与全球化时代的城市政治。化名 Methy 进行电影评论、电影节报告、电影人采访及影展策展等多重活动。

WEN Hao is a PhD student in the University of Warwick-Nagoya University joint PhD programme in Global Screen Studies. His research mainly explores cultural policy, film practice, and representation regarding the city of Tokyo in the age of globalization. Wen is also active in film programming, writing film festival reports, and film criticism and reviewing.

福永玄弥

东京大学大学院博士候选人，在早稻田大学等4所大学担任讲师。专攻社会学、女性主义/酷儿理论、东亚地区区域研究。研究围绕东亚地区的性的现代和现代化展开。研究成果包括〈#MeToo终将席卷日本？性/别政治与时间性的问题〉《人间思想》（第18期，人间出版社，香港，2018）等。

FUKUNAGA Genya is a PhD Candidate at the University of Tokyo, and a lecturer at four universities, including Waseda University. His research interests cover sociology, feminism/queer theory, and area studies of East Asia. He interrogates the modernization of sexuality in East Asia. His publications include '#MeToo is Finally Engulfing Japan? The Problems of Sexual Politics and Temporality' in *Renjian Thought Review*, vol.18. Hong Kong.

王宏斌，现为日本大阪大学言语文化研究科硕士研究生，其研究领域是中国第六代电影和当代东亚电影。

WANG Hongbin is an MA student in the Graduate School of Language and Culture at Osaka University, Japan. His areas of interest are Sixth Generation Chinese cinema and contemporary East Asian cinema.

朱永欢是北海道大学文学院人文学专攻、影像现代文化论的硕士生。她目前的研究主题为大岛渚电影中的音响研究，并关注性别多元化和流动性。

ZHU Yonghuan is studying for an MA in Visual and Modern Culture at Hokkaido University, Japan. Her research is about sound in the films of Oshima Nagisa. She also focuses on gender diversity and fluidity.

郭立夫

东京大学大学院博士候选人。专攻女性主义、酷儿理论、中国和非洲的区域研究。研究主题以中国大陆地区的同志运动为中心，具体分析2017年之后中国和非洲（加纳）的性少数运动的交流、中国大陆地区的反对同性恋扭转治疗的运动、以及性教育等事例。

GUO Lifu is a PhD Candidate at the University of Tokyo. His research interests include feminism, queer theory, and area studies in relation to China and Africa. He has analyzed and interrogated the *tongzhi* social movements in mainland China. His research cases include, but are not limited to, *tongzhi* interaction with activism in Africa (Ghana), the anti-gay-conversion-therapy movement, and sex education.

研究档案 Research Archive

中山大树

后记 Epilogue

秋山珠子

翻译 Translators

罗霄怡

名古屋大学人文学研究科映像学专业博士在读。专攻方向为中日电影交流，独立电影研究。研究关注以中国东北地区（战时“满洲”）为中心的残留孤儿、遗留武器、“满蒙开拓团”等亚洲战争遗留问题的影像表现。

LUO Xiaoyi is a PhD candidate in Cinema Studies, Graduate School of Humanities, Nagoya University. Her research is about Sino-Japanese film connections and Chinese independent cinema studies. Luo's current project mainly focuses on image and representation apropos the postcolonial legacies of Manchuria and World War Two, specifically concerning issues such as war orphans and Japanese emigrants to Manchuria and Mongolia.

邱晔

名古屋大学人文学研究科性别学硕士在读。关心性少数群体与电影节文化，目前主要致力于研究于日本举行的酷儿电影节。

QIU Ye is currently a master's student in the Department of Gender Studies of Nagoya University. Her research interests are sexual minorities and film festival culture. Ye's master's research is about queer film festivals in Japan.

闻豪

曾逸谦 世界文学，东亚文学
香港中文大学英文系学士及性别研究硕士，英国华威大学英语及比较文学博士，现为纽卡斯尔大学现代语言系博士后研究员。专攻东亚文学及流行文化与世界文学的交流，著作见于《Japan Forum》等期刊，并合编 *Murakami Haruki and Our Years of Pilgrimage* (Routledge，即将出版)及创办期刊《香港研究》。同时也写书评，不定时于文学杂志《Cha: An Asian Literary Journal》上发表。

Michael TSANG received his BA in English and MPhil in Gender Studies from the Chinese University of Hong Kong, and his PhD in English and Comparative Literary Studies from the University of Warwick. He is now a Leverhulme postdoctoral fellow at the School of Modern Languages, Newcastle University. His co-edited volume, *Murakami Haruki and Our Years of Pilgrimage*, is forthcoming with Routledge, and he is a founding editor of *Hong Kong Studies*, the first bilingual academic journal on Hong Kong.

致谢 Special Thanks

在此特别感谢华语独立影像资料馆(CIFA)的全体工作人员以及《华语独立影像观察》的编辑团队。

We would like to thank all the colleagues working at/for the Chinese Independent Film Archive (CIFA) and all the editors of *Chinese Independent Cinema Observer*.

BAN Zhongyi (班忠义)
Freddie CHAN (陈浩伦)
CHAN Tze Woon (陈梓桓)
Chinese Independent Documentary Screening Series in Tokyo (目击！独立纪录片)
The Chinese Independent Film Festival
Selina CHEUNG (张善怡)
CHEUNG Tit-leung (张铁樑)
CHUI Vincent (崔允信)
DOGASE Masato (洞ヶ瀬真人)
FAN Victor
FANG Manman (房满满)
FENG Yan (冯艳)
FUJIOKA Asako (藤冈朝子)
FUKUNAGA Genya (福永玄弥)
Green Image Film Festival
GUAN Qiang (关强)
GUO Lifu (郭立夫)
HAN Yanli (韩燕丽)
HARA Kazuo (原一男)
HIRANO Ai (平野爱)
HUANG Ji (黄骥)
ICHIYAMA Shozo (市山尚三)
Image Forum Film Festival
IMAMURA Miyo (今村ミヨ)
ISHIZAKA Kenji (石坂健治)
ITO Satoru (伊藤悟)
JI Dan (季丹)
Jidai Eizo Kenkyukai (时代影像研究会)
Journal of Chinese Cinemas
LEE Wai Yi (李维怡)
LUO Xiaoyi (罗霄怡)
MA Yikan (马一勘)
MA Zhandong (马占冬)
Markus NORNES
NAKAJIMA Seio (中嶋圣雄)
NAKAYAMA Hiroki (中山大树)
Neoneo [http://webneo.org/]
NG How Wee (黄浩威)
NONAKA Akihiro (野中章弘)
O'Brien's Irish Pub

ODACHI Aiko (尾立爱子)
Osaka Asian Film Festival (大阪亚洲电影节)
OTOI Aya (音居あや)
OTSUKA Ryuji (大塚龙治)
QIU Ye (邱晔)
REN Shujian (任书剑)
SATO Ken (佐藤贤)
SHA Qing (沙青)
SHEN Nian (沈念)
SHI Yiqing (施伊青)
SHIMANO Chihiro (島野千寻)
SUN Hening, Sunny (孙何凝)
TERUOKA Sozo (晖峻创三)
Hiyoshi Festival of Chinese Cinema (日吉电影节)
Tokyo Docs
Tokyo FILMeX (东京FILMeX 影展)
Tokyo International Film Festival (东京国际电影节)
TSANG Michael(曾逸谦)
TSOI Wing Tung (蔡咏彤)
TSUCHIMOTO Motoko (土本基子)
TSUCHIMOTO Noriaki (土本典昭)
TSUCHIYA Masaaki (土屋昌明)
UZU Ruriko (宇津留理子)
WANG Bing (王兵)
WANG Hongbin (王宏斌)
WANG Wo (王我)
WANG Xuan (王瑄)
WEN Hao (闻豪)
WU Wenguang (吴文光)
XIAO Xiao (肖潇)
Yamagata International Documentary Film Festival (山形国际纪录片电影节)
YAMASHITA Koyo (山下宏洋)
YAMAZAKI Yutaka (山崎裕)
YAN Ni (晏妮)
YANO Kazuyuki (矢野和之)
Yomi BRAESTER
YOSHIKAWA Tatsuo (吉川龙生)
YU Ning (于宁)
YUAN Jinbo (袁金泊)
ZA-KOENJI Documentary Festival (座·高园寺纪录片电影节)
ZHAO Liang (赵亮)
ZHU Rikun (朱日坤)
ZHU Yonghuan (朱永欢)

华 语 独 立 影 像 观 察

C H I N E S E

I N D E P E N D E N T

C I N E M A

O B S E R V E R