

栗宪庭电影基金出品

中国 独立 影像

CHINESE INDEPENDENT CINEMA

专题

高丹

浪漫、荒诞与讽喻：中国独立纪录片中的“非理性”对象

江萌

从哀歌到狂想曲：中国独立纪录片的历史想象

张真

荒原中的梦游：DV独立纪录片中黑白影像的美学探索

王冰

“破柜而出”与强有力行动主义母亲群像：

案例分析纪录片《彩虹伴我心》

司徒安

十字架与摄影机：基督教美学与数位影像世界中实现的虚构

王音洁

从口述历史剧场到女性历史现场

——谈文慧的纪录片《听三奶奶讲过去的故事》

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

概念

黄建宏

进行归还的电影化

特朗普·伦德莫

电影理论作为档案理论

12

2013.08

十字架与摄影机： ——基督教美学与数位影像世界中实现的虚构

司徒安 (Angela Zito)

美国纽约大学

纽约大学人类学和宗教学副教授，宗教文化和媒体研究中心主任，“真实中国”双年影展策划。
(翻译：彭心远)

“从来没有任何电影处理过这个文化现象，这样的宗教情感，即使它们都在我们的眼前发生。”甘小二，引自 Kwok 2007。

甘小二是第一位用剧情片处理基督徒日常生活的中国导演。这篇文章将要探讨他的两部作品，其一是剧情片《举自尘土》(2007)，另一部则是记录前者如何被带上路并在各个教堂巡回放映的纪录片《教堂电影院》(2008)。《举自尘土》中大部分的演员正是基督教社群里的成员，而《教堂电影院》则交互穿插《举自尘土》在小区放映的纪录片段，和成员们参与制作《举自尘土》的详尽解说。在这当中，我们将能看出不同教会成员如何从这个影像计划发展出不一样的所有权概念。

数字拍摄技术促使视觉媒体的制作和消费更为快速简便，并改变了我们阅读影像的方式。甘小二以此数字技术拍摄这两部片，便凸显出一些重要的议题：首先，他挑战了类型的界线，使得以剧本为本的剧情片和 Bill Nichols 所谓的「理性纪录片」(sober documentary) 以及理性纪录片自然而然对直接真实的声称，不再有明确分野。¹ 这便是透过从群体内部动员，使社群成员期待看见自己所属群体被用不同的方式呈现，来激发并确保他们的参与。因此，我们能够从他的作品中看出一个大致上由再现 (representation) 转向一种反身式参与纪录片 (self-reflexive participation in documentary) 的倾向。其次，一旦这个界线因拍摄对象的参与而被打破，关于美学的考虑就开始进入、影响各个层面，在剧情片中成为一个备受争论的议题，并在纪录片中被大篇幅讨论。

甘小二的电影之所以提供了一个探讨这些要点的良

¹ 感谢 Robert Chang 对这篇文章精要的评语。Bill Nichols 在他才华洋溢的著作 *Blurred Boundaries: Questions of meaning in contemporary culture* 当中，分析了这个趋势 Nichols 认为，其中一个可被穿越、较基本的边界，就是诠释框架之认可与历史世界之例证的区隔 (1994)。请特别参见此书的第二章。

好机会，部分原因在于，大家在影片制作过程当中所持的美学立场有所不同：教会团体成员认为剧情片能否感动人是最重要的，因为他们以传播福音为影片的主要目的。然而，同样身为基督徒的甘小二却有不同的观点，追求的是现代主义艺术片导演感知事物的方式。他们相异的审美观不仅指向感受力的城乡差距和因阶级而异的教育程度差别，同时也点出新教徒中对于“感性”本身有不同的理解。甘小二对于什么该被“表现”(shown) 所持的节制态度，与其它信徒对“生动”(liveness) 的热衷形成对比。与其说这些差异是互斥的，不如说它们的存在证明了社会生活正反辩证式的调解，事实上是需要像这样一方追求生动／表现 (liveness/performance)、另一方希望理性客观 (objectification) 的差异时刻。简而言之，他们对于 Hongisto 根据德勒兹理论所提出的“虚构”(fabulation) 有不同见解，这使我们在探讨纪录片本质以及中国今日的纪录片时，能够得出一些有趣的结论 (Hongisto 2012)。

关于中国的基督徒

除了必须要跟国家在宗教信仰上有所交涉这样常见的事情之外，作为一名基督徒在中国，现在已经变成一件更加复杂而颇有意味的事。在中国，天主教和新教的历史是平行发展的：两者都源自于欧美的海外传教活动，同样于一九四九年共产党革命成功后由主政单位带入国家体系，也都由于许多成员不愿加入三自爱国运动²，经历内部分裂而转为地下化。天主教徒成立秘密教区，与罗马教廷维持薄弱的关系，并拒绝承认由中共指派的主教；新教徒则改以「家庭教会」的方式来传教。在中国共有五个大型的家庭教会系统，其中四个在河南，一个在安徽 (Qi 2009: 92)。它们被视为非法传教，因此聚会必须在信徒的家中暗地进行。不过近年来中国政府已相对放宽对这些教会的控制，北京一所著名的家庭教会就有多达一千名成员，他们甚至能够筹措到兴建会馆所需的四百万美金。然而就在二零一一年的四月十日前后，守望堂教会（或称

² 三自爱国运动为「自治、自养、自传。」(Kindopp and Hamrin 2004: 107.)

Lighthouse) 被政府下令驱赶，离开原来租赁的房屋，但他们并未解散，也没有分散进入信徒们的私家客厅 (Jacobs 2011)。这些信徒属于受过良好教育的中产阶级，在政府近来对文化圈（包括艺术家、电影工作者、教会、律师等等）严加控制的趋势下，他们成了国家急切关注的对象。

自从离开原居的乡村，甘小二就加入了像这样的都市教会。但是，在他电影中出现的教会并不是「地下的」，而是有向国家宗教事务局合法注册的三自爱国教会，只不过他们的礼拜仪式与神学理论相当接近源自河南的地下家庭教会，甘小二的影片也就设定在河南。他估计，在他家乡有百分之十五的人口是基督徒 (Kwok 2007)。中国的宗教团体往往都在和政府玩忽隐忽现的高风险躲猫猫游戏；法轮功输了，而基督徒才刚刚开始。

关于中国的独立纪录片

“……偏离了想要发自心灵，在科学理性的论述中 (in the discourse of scientific sobriety)，去向另一个心灵诉说的企图，而转向由身体向另一个身体诉说感知经验的政治与知识论。” (Nichols 1994: 82)

在一九八九年天安门事件之后，中国的独立纪录片导演们培养出了一种仔细观察、让事物在镜头前从容展现的风格，也就是所谓的“直接电影” (direct cinema)，这样的纪录片，与 Michael Moore 相比，似乎显得古怪而倒退。¹

然而，这种直接的注视并非是天真地提供全然的「客观」，亦即让事件不受干扰地为自己说话，也并不表示主观情感的缺席。所以，那些直接电影看似希望在摒除主观特质、被像科学一般对待的写实主义中，追求某种客观性的企图（这正是 Nichols 前文批评的），对中国导演来说是更加复杂的。² 他们安静的凝视成为一种清场的姿势，先发制人地宣告他们政治上中立的态度。³ 如果说“现实”有自己的声音，并且受邀为自己发声，那么我们便要考虑到这个新的“现实”可能碰上与之竞争的主要声音为何。对导演们来说，此一不受欢迎的声音，就来自于各式各样由国家经营的主流媒体。

1 中国导演们承认受到费特力·怀斯曼 (Frederick Wiseman) 与小川绅介 (Ogawa Shinsuke) 的影响：吴文光 (2010)。

2 他们也倾向于不对“写实主义”本身感兴趣，因为，它同样曾是旧国家社会主义所强调的美学 (张英进 2006: 27)。当然，由于老一辈的导演是在这样的美学背景之下成长的，它仍然有深远的影响。

3 “政治中立” (politically neutral) 在中国的语境中意指“非由政府所有、经营” (not state-owned or operated)。有人可能会以为这是方便地、甚至必须地，挪用新自由主义的市场取向，但其实它完全不能被看作是向新自由主义倒戈。夹在对政府的批评和对极致资本主义的批判，中国纪录片导演该如何作为呢？真的有可能往政府没看见的地方看去吗？这是否是一种乌托邦的幻想呢？后奥运时代，政府的新监视系统仍在原位。不过我认为，将视线从政府的视域移开，持续是中国纪录片导演创作的强烈动机。



然而，出自这样一个深深仰赖电视、电影、收音机等国营媒体来建构社会主义的传统，许多电影工作者不仅是从这些国营机构习得拍片技术，有些甚至在那里任职 (Johnson 2006: 51-52; 林旭东 2005)；而他们之中还有更多毕业自公营大专院校的电影学院。尽管如此，这些电影工作者仍持续努力地朝外面的世界扎根，尽可能避开那些熟悉的机构。他们希望看见的世界——也进一步邀请观众一同重新想象的——是个感触得到的世界，在国家注视之外的，形成了某种新的中立领域 (neutral territory)。

当他们着重的美学观点，与广泛使用旁白、经过设计的动作以及配乐等这些国营媒体惯用的煽情手法对立时，就显示出这个新的中立领域正准备要与某种新的情感作结合。他们期盼什么会在这个客观化的场域出现呢？我思忖那应该是从各种意义上来说的新主体。

为了找寻在国家注视之外的拍摄对象，导演在镜头前面往往将注意力着重在被边缘化、未被注意、遭刻意忽略、以及无法分类的对象。⁴ 这样的选择，常为他们招致只展示惨状与腐败的批评——揭发国家疮疤以迎合外来者的猎奇心态与窥视欲。实际上，这样的纪录片扩大了中国社会生活的版图，使得在此之前被主流媒体忽略和美化（无论是因为当局的电影审查或是市场考虑）的人民生活能被看见并留下记录建文件。

至于镜头后的主体，这些导演们带来什么呢？他们自

4 一些主流媒体忽略的对象有以下几个例子：王兵的《铁西区》(2001) 谈的是流离失所的工人；杜海滨的一些影片，如《伞》(2007)，一部多段式纪录片，分段呈现各种在偏乡小镇挣扎求生、力图往他处另谋出路的人们，包括劳工、新兵，和学生；他的新作《1428》(2009) 讲的是二零零八年四川大地震的生还者；还有来势汹汹的酷儿电影，从眷恋于酷儿社群的困境（例如高天的《美美》(2005) 拍摄了一名穷途潦倒的扮装皇后），到最近开始有导演用影像为酷儿撰史，让他们进入媒体被观众看见（崔子恩的《志同志》(2008)；请见又 Luke Robinson 在本书中的文章）。一个名副其实的纪录片类型，围绕着有争议性的产权和地方性的贪腐展开，如赵亮的《上访》(2009)；艾晓明的《太石村》(2005) 则是张真在本书的文章中所称行动主义影像制作 (activist filmmaking) 的一个例子（指编辑中的《DV 制造中国》；文章中译刊于《中国独立影像》第 11 期，2012 年 [编者注]）。

己又变成什么？就像被摄者往往会因为一部影片的拍摄而产生改变，导演们自己也会产生变化。在这之中就出现了一种“互为主体性”（intersubjectivity），而非主体和客体的对立。学者宝拉·齐娜（Paola Voci）论及当今的中国纪录片时说到：“对真实性（authenticity）比较好的描述是主观地、尽力去再现真实（subjective striving to achieve truthful representations of reality），而非声称客观地捕捉、解释真相的唯一意义。”（斜体为笔者所加，Voci 2004: 103）。这些真实被呈现为从主体之间产生（intersubjectively produced）和共享，而不是像尼克斯在《模糊的边界》一书中提及的“社会主体性”。¹ 在前述宝拉·齐娜（Voci）的精辟定义之上，我想附带地指出，中国导演们已开始更尽力将他们在拍片过程中所产生的社会意义记录下来，使得那些情景成为记录周围社会更重要、更必要的组成部分。

因此，中国纪录片新颖的一个地方就在它是借着利用上述的社会主体性，去投入当前普遍纪录片的转变，对从“再现式”到以“参与式”为主的趋势作出它们的贡献。这样自反式的努力，仍然受到一种旧的纪录片规则影响：它能够说服观众它的重要性，使他们相信屏幕上所见所闻，甚至引发他们想法的改变或激起某些行动。又，如 Sarah Elder 所说，令观众对纪录片引起的同理心有所反应（Elder 1995）。² 现在的影片不仅引用证明式再现的修辞，也倾向于在屏幕上展示导演自己的手法和真诚。随着可携式录像机的普及而兴起的第一人称录像，在一九八零年代中期至今，在美国的纪录片实践中处处可见（Aufderheide 1995, 1997）。这样的纪录片由此显示了真实性基本的说服力来自拍片人的努力，我们可能在观赏的时候也参与了他们极力追求真实的再现时的改变。如同过去一样，现



在这样的手法对观众的影响力越来越大，甚至超过影片本身作为证据的重要性。又或者，换句话说，他们这样努力

1 “社会主体性不仅将行动者与行动的对象（doer and the done to）在自我建构的行动中（self-constituting act）连接在一起，还有个人所体验的”“去做”与他人所经历的“被施加行动”的状态（the state of ‘does/done to’）也被连结。社会主体性和被它超越的社会想象（social imaginary）一样，是一种集体意识（collective consciousness）（Nichols 1994: 105）。

2 纪录片长久以来都在满足一个“社会的目的”（social purpose），去“唤起行动”（a call to action）。过去靠的是“提供更丰富的知性，或对社会架构和历史过程有更完足的阐述。”（Nichols 1994: 47），而在里我所要谈的是动情力、感动力（mobilization of affect）。

的证据本身与任何其它的证据同等重要。

新纪录片³，从九零年代萌芽开始，就已经高度重视社会合作，介入了那种理所当然导演作为作者的再现权威。导演不再是自动地声称、或是被赋予控制权，能够完全地掌握将在屏幕上出现的种种，相反地，被摄者常常是主动要求导演拍他们的，例如，让张元拍出《儿子》（1996）的那个家庭和张赞波《有一种静叫庄严》（2011）片中，成为地方基层的高中同学。有时候，被摄者也可能在制作影片的过程中自己拿起摄影机、提供他们记录下来的影像素材，例如欧宁的《煤市街》（2006）。

甘小二的影片完全地利用了这个转向参与、表现风格的趋势，在制作和消费的层面结合了纪录片和剧情片：《举自尘土》是甘小二希望对中国人的精神生活有所阐释的一系列关于基督教主题的七部故事长片中的第二部作品（请见甘小二2007年六月的访谈）。完成这部片之后，甘小二将它带到河南去放映，根据甘小二写给我的一封邮件内文（9-7-07），他们「共做了将近十场的放映，只有一场在一个家庭，其它全部在教堂。粗略估计，观众超过四千人次，留下了上千观众的签名，拍摄了他们的意见、感受。共拍摄了八十小时的素材，一千多张图片。」最后得到的这个纪录片，和剧情片一起，率先让人一窥改革后河南的基督教群体如何以电影为媒介自我呈现，并将自己呈现给世界。因为基督教美学强调运用媒体传播福音，他们的作为，实际上而有了更深刻的意义，在更广大的世界中，再现也变成了一种参与的行为。

一个“自己浮现”的故事：《举自尘土》和再现

“我觉得这部剧情片起着相当强烈的纪录片功能，记录当今中国农民的生活，以及中国农民基督徒的精神生活。而故事是在其中自己浮现的。”（甘小二，导演阐述）

甘小二毕业于北京电影学院的文学系，获文学硕士学位，他在那里主修电影理论并在毕业后朝电影实践发展。他跟先于他的贾樟柯导演一样都是走这样非正规的路线，

3 吕新雨所描述的“新纪录片运动”（New Documentary Movement）符合我所讨论的这几部纪录片（Lu 2003: 1-23; Lu 2010: 15-48）。如何将非完全巧合地在一九八九年天安门事件的觉醒中涌现的纪录片分类仍然是一个复杂的问题。它们是地下的并朝向独立之路迈进吗？（Pickowicz 2006: vii-xi），也就是说，它们总是避开了国家的审查制度，而拍摄者也审慎地躲开国家媒体机器？未必。仍然地下化吗？不然。请见美国发行商 dGenerate Films 的网站，有它们向世界透露的重要讯息：“dGenerate Films 将中国大陆独立、地下电影未经审查、前所未见、具备前瞻性的内容带到美国市场。”<http://dgeneratefilms.com/about/> 浏览日期 12/09/10）更多的讨论请参见 Johnston 2006，还有尤其是 Berry 和 Rofel 两人反对使用“独立”（independence）来指责这些纪录片，支持使用“另类”（alternative）一词，（2010: 135-37）。Berry 和 Rofel 特别有说服力地提醒我们这些纪录片形成一种“另类档案”（alternative archive）。我觉得他们在美学风格和社会驱力方面确实呈现一种“新”气象，他们现在所展现的这种“新”（newness），在未来一定更会受到赞赏。

先理论而后实作。甘小二于一九七零年出生于河南省新乡市七里营，他的村子因为毛泽东于一九五八年视察时的赞叹：“人民公社好！”而闻名。《举自尘土》就是甘小二回到那里拍摄的。虽然他的叔公曾受教于传教士并把福音传给甘小二的爸爸，甘小二自己却是在一九九七年他父亲死后才皈依基督教。



甘小二说：“我父亲的肺病拖了十八年之久。这十八年当中，我母亲从未放弃过治疗，但是这一次是彻底的绝望了。我父亲的身体已经不能动了，就完全不能动了，但他还想和我母亲一起唱赞美诗，还想把头从枕头上抬起来，因为他觉得这样唱不对，还想爬起来唱，但是他只能动一点，很可怜，在那种情况下，我突然觉得我父母不是这样子的，他们突然十分陌生，太陌生了。”

我母亲把我父亲交给神，就在我面前，我必须重新思考我和他们的关系——就在那时候我才觉得这是一个很好很好的宗教。”（2007年的访谈）

一场悉心照料的病形成了《举自尘土》的主要情节。年轻女人小丽的丈夫得了硅肺奄奄一息，因为贫穷只能住在医院冷冰冰的走廊（图一，在医院）。镜头跟随小丽骑着三轮车，在村子里捡拾砖和煤，或是在开朗的小女儿盛悦的陪同下，进进出出送饭给病入膏肓的丈夫。女儿的学费和丈夫的医药费都拖欠着付不出来。小丽是名基督徒，她在教会圣乐队的生活与她困窘的现实情况形成强烈对比。在一场特别令人悲伤的戏中，她的丈夫终于出院要在家由小丽看护，医护人员帮忙将裹着被子的他放在三轮车的后座，替他套上鞋子，他的双脚悬在边缘，随路之颠簸而摇晃。他因没有氧气筒而大口喘气，痛苦费力的呼吸声在镜头焦点转移到贫瘠的地上时，即刻转为安静，剩下小丽的笑容填满画面。春天了，她拿着一朵粉红色的纸花。她的丈夫骑着三轮车载着她（图二，在三轮车上）。他们欢愉的安静时刻，终究被在俯瞰镜头中冷而硬的地上滚得隆隆作响的车轮声打断。下个场景里，几个村民挖开了土地——一个坟，她丈夫的坟。

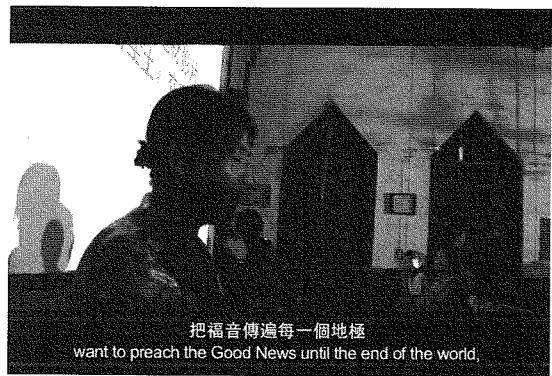
让我们倒带

这部片子神秘地以一个固定镜位的广角镜头开始，我们慢慢才发现镜头中的两个男人原来是在测量土地。我们也发现有条铁路会经过这里，所以大家赶忙架设路障，这

样政府就被迫要付钱打发他们，才能将路障拆除。最后一幕把我们又带回这里，人们仍在搭建摇摇欲坠的假路障。小丽还是在搬砖，那终将化为碎石的砖块。我们依稀听见火车声从远处传来。这就是片中唯一暗示国家作为一个外在存在的地方；这一个被刻意框起、对国家存在的否认，替甘小二在本片中最想呈现的体制清出了一个空间——给基督教小区及教堂。¹

国家真的出现在影片中时，是被夹带在教会成员的谈话和祷告内容里，如信徒集体为国家和领导祷告的时刻。小丽是唱诗班的成员，他们的乐队由一群穿制服的、阳刚的、救世军风格的铜鼓、号角军团组成。一位老鼓手解释，虽然名为唱诗班，但外面的人往往不明所以，因此他建议改叫“宣传队”（propaganda team），“好！”指挥应声附和，“一支耶稣的宣传队。”笑声四起，鼓手开始奏乐。在这个时刻，有两件事变得显而易见：甘小二是刻意地用纪录片的方式拍剧情片，捕捉人物的即兴演出，搜罗他们对基督徒生活的评论细节。其次，那些日常生活片段囊括了对于拍摄对象行为的众多比喻，包含基督徒和共产主义／社会主义者。

甘小二在片中只用了两个职业演员：胡淑丽演小丽，张献民演她的丈夫。其余每个人都扮演了贴近自己生活的角色，如后来的纪录片大幅展现的。这样的选择可看出甘小二是依照了某一条包括贾樟柯在内的独立导演路线，贾樟柯在他一鸣惊人的处女作《小武》中，就用了非职业演员（吴文光 2000: 194-198）。甘小二谈及他的电影的纪实风格或“现场写实主义”（on-the-spot realism，这个词是从 Berry and Rofel 2010: 5 的翻译借来的）：“纪录片和剧情片都是在‘记录’（documenting）。我们所称的虚构



把福音传遍每一个地极
want to preach the Good News until the end of the world.

1 在河南和安徽乡下，基督新教曾很快速地繁盛起来，因为文化大革命刚结束而七十年代晚期的改革正开始。中国基督徒的人数很难统计，少至政府最新的普查，约有四百万罗马天主教徒和一千万新教徒，多至国家宗教事务局局长叶小文的内部报告指出，到二零零六年底，中国总共有一亿三千万的教徒，包括两千万的天主教徒，但这个数据被外交部反驳（国际宗教自由报告，2007 北京美国大使馆）。另一方面，中国伙伴（ChinaPartners.org，一个美国的基督教组织）派了三十一名调查小组来中国，为期十三个月，访问了总共五千五百名左右的民众，得到中国共有三千九百万的新教徒（Ellis 2007）。唯一能确定的惊人事实是，在一九四九年中共共产党崛起之后，中国只有七十万新教徒。

故事也是一种‘记录’([就说 fiction 也是在记录。]英文为原文，引自 2007 年的访谈)。”

学者和影评都注意到了中国独立电影中，纪录片与剧情片的混合(张真 2010 and 2007: 3, 7, 17)。甘小二曾将《举自尘土》的拍摄于贾樟柯的剧情长片《三峡好人》(2006)比较。在贾樟柯拍摄《三峡好人》之前，就有一部关于三峡大坝计划的纪录片了，名为《淹没》(2005)，强调这个工程导致的破坏性迁居。但在甘小二看来，贾樟柯的剧情片反而比较出名，贾樟柯的观众群中只有一小部分有可能看过或听过《淹没》，所以如果说纪录片的任务是要感动观众去使他们了解到社会议题的重点，或甚至去让他们有一种参与感，一同提供一个现实的真实经验，那么，依照甘小二的说法，比起《淹没》，贾樟柯的剧情片无疑更能满足这项功能。对甘小二而言，纪录片与剧情片的差距是很容易消弭的。

甘小二也觉得他自己和贾樟柯使用的是类似的拍片方法：“有一种用剧情片去记录的方式。你看它的故事，会觉得很没意思，它绝对不是给你讲一个故事，而是为了去记录那个大的东西…在我的情况中，我想要记录的是那个大的背景。Storyline is like a melody，但是背景提供了结构。这些电影就是关于结构的。”(2007 年的访谈)

甘小二缓慢运动的摄影机、稀疏的对白，呈现了一个看向旁边的、几乎是谦逊的叙事。摄影机游移不定，彷彿不得歇息的眼睛面对着目不暇给的景象却仍冷静地保持专注。甘小二自己也在影片中扮演了一个回家的新郎，在他尝试一窥究竟的整个群体中，参与了一小部分。甘小二也在他的剧情长片处女作《山清水秀》(英文片名为 *The Only Sons* 2002) 中担当主角，但《举自尘土》中他的角色的自传性本质则接近纪录剧的风格神韵(docudrama sensibility)，影片在即兴与导演严格控制之间摆荡，某些关于情感该如何被利用和描绘的部份则成了甘小二和他的“演员们”的争论之处。

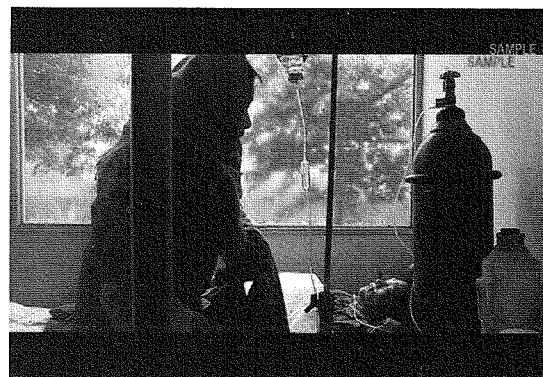
观察与感觉：《教堂电影院》作为一种参与的表现

“每次面对这个主题，我都知道，感觉是次要的。我只信任自己的感情。”(引自甘小二，《举自尘土》导演阐述)

二零零七年，甘小二和他的小团队开始投身于培养一群草根观众，以使更多人接触到他的作品，便于他将影片带去巡回放映。我先前有说明了从再现转向参与的趋势，是了解当前纪录片风气的关键。这种参与于下列几种情况产生：在拍摄者和被摄者之间；在被摄者自己之中；在观众和电影之间；或就在观众之中。换句话说，从前导演(或者说作者)和被摄者(角色)之间阶层化的互动关系，还有奇观式、再现式的电影和观众之间的关系，变成与这种水平的参与模式交叉切换。甘小二的《教堂电影院》就充满了这样的例子，混合了参与的企图并在它的核心展现出剧情片的手法，将整个小区团结起来。甘小二在这部剧情片

和纪录片里现身，伴着整个基督教社群，他们不仅提供了这两个影像计划的情境、演员，甚至还有观众。

甘小二表示，他拍的纪录片是有多个目的的(见个人通讯 9-1-07)。首先，他利用《举自尘土》的机会去介绍他的卡司，亲身展示他们作为基督徒的生活——我们先从一些简短的电影片段中认识到他们的角色，然后跟随他们进入他们的日常生活，看他们讨论神学、宗教义务和教会的政治，同时不忘喂猪、打麻将、吃晚餐。其次，我们看到这部片就在甘小二拍摄的教堂播放，原来充作电影场景的教堂现在成了电影院，但是是一个不寻常的电影院，因为看这部电影变成了一项宗教活动。当我们看见屏幕升起，甘小二和男演员张献民架设投影机，画面就切到一个摇镜，捕捉教堂会众每人紧闭双眼、朗声祷告的模样。接着，一个成员带领公祷，感谢神因为祂响应了他们的请求。这位女信徒宣布，“在他们的心中，每个兄弟姊妹都乐于传播福音！”透过各种除了网络以外的一切媒体：报纸、杂志、电视和电影。(图三，女人在屏幕前面带领祷告。)我们由此察觉他们对剧情长片是用来符合什么用途的理解和甘小二有异。



这样的观察在影片中教会成员们讨论、批评《举自尘土》的一幕得到证实。他们对拍摄的热情投入和对最后产出的作品的积极关注，透露出他们是如何认真地看待这个影像计划。信徒的这些讨论揭示了他们的审美观和导演的明显差异，时常称这部影片为「咱们的电影」。面对这样的差异，甘小二只是静静地和他们一起坐在桌子旁。

一个女人担心非基督徒没办法了解这部影片，觉得片子的内容太过特定，不符合甘小二希望呈现基督徒为国人的普世化企图。她身旁的另一位女人直接说甘小二的纪录片不成功，因为“真实生活没有被体现出来”。老实说，我反而觉得甘小二在这方面是非常成功的，但我也开始体会到，她所说的“真实生活”并不是物质上的。当她说“他没有呈现基督徒如何生活…”，问题似乎就是甘小二没有详加描绘基督徒的道德生活(a Christian ethical life)。她指责甘小二模糊处理了那个丈夫的死亡，而且她对后来宁静欢愉的那场戏感到困惑：最后她才明白那是记忆。然后，某个人插嘴说应该要有配乐，大家便七嘴八舌地应声附和，要求有“音乐和对话”。第一个发言的女人提醒甘小二“这不是专题片(旧时国家电视台的常用词，指纪录片)，作为

一部剧情片，它应该要有音乐的氛围。尤其当你在传播福音（这也显示她认为传播福音是这部片的重点），你可以加上赞美歌。”

接续他们对音乐的渴求，信徒们开始谈论他们希望影片能表达更多的情感——小丽因为丈夫病危而心碎的情绪，身为基督徒的她最需要的神的话语、深具启示的诗文，或者应该有人唱圣歌给她听。这种通俗剧（melodrama）的倾向绝对是甘小二所深恶痛绝的，他在这一幕中，双唇紧闭，低头作笔记。这篇文章开头所引用的甘小二的话，在此情境中显得讽刺：甘小二所言的究竟是什么情感呢？我思忖他所指的是艺术家的感性，而非基督徒想要传播福音的强烈欲望（图四，在桌边，甘小二在右）。

二零零八年二月，在一系列我们在纽约市进行的对谈中，甘小二说起他作为一个导演是如何看待宗教和艺术之间的关系（请见2008年二月二十五日的访谈B）。他注意到，虽然他在遇到到耶稣之前先接触了艺术，但其实是他对宗教的投入逐渐形塑了他的艺术取向。在中国，基督徒导演是很罕见的。即使他渴望找到一个能在影片中表现精神本质的方式，他发觉自己对此也不甚熟悉。出于对博格曼（Bergman）电影的热爱，他起初还想让《举自尘土》的女主角除了偶尔发出“赞美神！”的感叹之外缄默不语。

“但是当我们拍的时候，发现不对啊，中国人，别人到她家里去了，她不能不说话。就是说在交代信息方面，她根本没必要去说话，但是她不能不说话，不然就是不礼貌。我看一个欧洲电影，他们可以不说话，你也不会觉得奇怪。但是中国人呢，你要是不说话，就真的是觉得非常奇怪。啊，这事情就严重了。

那么这就是我说，中国电影还没有找到一个表达精神性的，一个很好的方式。就沉默绝对不是方式，我原先以为不让你说话就是好了。我想做一个很静的，很内心的东西，我找不到更好的方法。”

这个内在感似乎是甘小二用来理解人神关系的重要关键，他指出，如此缺乏一个神学传统，中国电影充其量有许多关于人与人之间的故事，但没有处理人神关系的。在甘小二对沉默和安静的追求中，我们可以发现他的美学观与教徒的集体狂热相左。他从历史的角度切入这个问题：

“我之所以对宗教没有那么狂热，多半是因为整个的这一段新中国历史，都是在一个特别狂热的情况下（作者注：「狂热主义」是指疯狂、狂野、不加节制，有点自大意味的，因此为fanaticism最恰当的翻译）。然后这种状态就导致我们对狂热的东西特别的抗拒、特别的抗拒，当然是有道理的。”

对谈中，甘小二也提到了远志明，也就是拍摄了有如通俗剧般的纪录片《十字架——耶稣在中国》的制作人和导演。远志明在一九八九年天安门事件之后避难美国，对普林斯顿一群狂热的基督徒的感想，使甘小二觉得远志明的反应很能代表中国知识分子的那种心情。“他去普林斯顿

的一个聚会，看见每个人都拿着一本小书，这不就像是每人拿一本《毛泽东选集》在唱歌嘛？我们在这拼命挣扎着要摆脱这个东西，美国人怎么还在搞这个呢？”更重要的是，甘小二觉得他们这一辈的艺术家和导演（甘小二生于一九七零年）之中，很多人因为生活在「后狂热」的年代里，即使他们未曾真正参与那些政治活动，都倾向于回避狂热，在情感表达方面非常克制。克制这个词恰好描述甘小二自己的导演风格和他的个人举止。“你表达情感也是这个样子。就说你喜欢一个人，你也不是说那种特别狂热。就说所有的都是低低的。我想那就是那个时代的中国历史对我们这代人造成的一个影响。我们儿时看中国电影的时候，假如说有个人死了，一定有人哭天抢地喊着‘喔，妈妈，喔，妈妈…’一定是这样。一直在叫她的名字，那种表达方式我们感觉不会接受，受不了了。也并不一定不好，有些时候真的很需要，但是我们做不出来。”相反地，甘小二希望表达宗教本质、宗教情感性、精神性的方式，是透过“肉体的颤栗”和“灵魂的平安”，一种克制的美学，而非夸张的通俗剧。他感伤地说他的电影总被批评为不够激烈、不够激情。

然而，通俗剧正好是《教堂电影院》里批评甘小二的教徒所青睐的。我们可以回顾一下远志明那将通俗剧美学发挥到极致的作品：《十字架——耶稣在中国》是著名的基督教主题影片，为一套四片DVD，在中国暗地流传，因为是远志明在二零零三年流亡海外的时候制作的。¹它提供了新教徒在中国传教的历史，包括当前地下化的家庭教会运动。影片中充满了见证上帝的故事和言谈，时常，访问和旁白会被赞美诗和极端的情感涌现打断（图五，第三片DVD：《苦杯》）。在神州传播协会通讯的一篇报导中，远志明写到观众觉得这套纪录片十分不同凡响：“我们更收到无数的电邮和来信，常见的一句话就是：‘太感人了！我们流着泪一气看完。’在欧洲和北美十几场首映式上，上千人决志信主，几百人献身传道。最后一次在休斯敦举行，第一晚放映《生命泉》，近两千五百人出席，大约二百人走到台前决志信主；第二晚放映《苦杯》，大约一千五百名基督徒出席，数十人站出来献身传道。”在中国大陆，「无以计数的《十字架》拷贝在神州大地上广泛流传并飞速扩展着。各各分散在东西南北的中国基督徒们，第一次看见神家里的弟兄姐妹如此众多，远方的亲人们是如此可爱，神的国度是如此兴旺，个个禁不住泪流满面。有的教会通知弟兄姐妹们要带着手绢来看《十字架》。有的农村教会看一会儿就停下来流泪祷告一会儿，然后再接着看。」（远志明2004）

我想这应该是批评甘小二的人心中所希望的——眼泪、过剩的情绪、音乐，一而再激发观众强烈的反应。这些DVD在中国，被鼓励以盗版的方式流传，「有人将《生命泉》复制几千套，在大街、路边、机场、车站派发…难

¹ 影片在中国以外也可以从网络上下载。远志明（b 1965）是在天安门事件之后逃离中国，并且是叫好叫座的电视影集《河殇》的其中一位编剧。他在美国时皈依基督教福音教会，在加州帕塔露玛（Petaluma）设有事工会，制作大量的福音影视媒体。可参见其网站 <http://www.chinasoul.org/>。

52),使得法兰克福学派认为文化「中介了物质和心灵、经济和社会政治的互动」(Mendieta 2006:5)。透过强调“媒介物”(media)与“中介”(mediation)的奇妙的差异,我想要着眼于将过程物化(materializing process)的这个悖论上(Zito 2008)。重点最后还是归结到在这个普遍社会现实的辩证性建构过程中,我们选择分析哪个时刻。如同许多事物,电影只有时是一个对象——它竭力成为一个能够存在、流传,并且不会以过快速度毁坏的对象。但是它也想成为一个持续进行的整体社会制作过程中一个停顿,以具体的形式存在,能够被听见、看见、携带,或网络邮寄。

甘小二的电影呈现给我们一些有趣的表演(performance)和客观体现(objectification)的角度,并在两者中可能地抽换。甘小二希望制作美丽的、有艺术价值的影片,那种会在欧美艺术电影院和影展中放映的电影。在他的眼中,这就是他能献给他的基督教社群的最好礼物。但是他也为了纳入信徒们长篇大论的批评而缩短了他的纪录片《教堂电影院》,以传达他们希望《举自尘土》能作为一个特别用来传播福音的载体,即使他本人不同意这样的观点也无意更改他的剧情片。甘小二确实是一个客观的呈现者(objectifier),而他对于那些信徒的表演的尊重反而更证明了他的客观。

教会成员在这个联合计划中全心全意地提供了他们的表演,但希望延长他们参与的、有情感连结的时刻,以感染观众,产生疗效的效果,让观众也受感动而心向耶稣。他们的希望与西非五旬节派强调神恩的剧情录像(video dramas)的美学相似。如Brian Larkin所总结的,「这些是设计用来激起具体效果的类型,彷彿圣灵(Holy Spirit)一般,他们进入并占据你的身体。」(Larkin 2008: 190)¹他们希望消弭掉甘小二坚持保有的美学距离,使观者能完全融入,而吸引更多的观众。对于信徒来说,最理想的观众就是在下个基督教的剧情片中能够参与演出的人,甚至,或说尤其,让他们皈依基督教。若将甘小二和信徒的美学冲突作一政治敏锐的阅读,就可发现信徒们反对导演用那种符号语言学上复杂但形式上未给予观众导引的方式,去呈现片中丈夫在三轮车上苟延残喘的痛苦死亡,视为未能引发基督教情感,其实也显示出一种潜意识的焦虑。实际上,观众即使未受特别引导,也能看出画面如何显现社会改革的失败和伴随而来的社群的匮乏(特别是片中所有民不聊生的贫困场景)。那些使人激动、政治上挑衅的解读都会被排除、制止,辅以基督教的音乐和诗歌对感官情绪作更多的导引。

与其将单一对象命名为“纪录片”,这个词其实更应该被理论化为一种对世界的意向,一种指向自身之外的创造,以作为一个可供流传的事物来从事社会参与。这样的理解,也就是说纪录片该用以引发同情的看法,使得甘小二影片里的这基督教社群,比起他本人,对纪录片的理解

¹ 关于西非五旬节教派的录像,目前已有丰富的文献。请见Katrien Pype(2012)谈刚果民主共和国的金夏沙和Brigit Meyer(2006)谈迦纳的文献。

反讽地更加前卫、更加完足!不过,他们还是需要甘小二来替他们拍出这部“纪录片”。

参考文献

- Aufderheide, Pat. 1997. "Public Intimacy: The Development Of First--Person Documentary." *Afterimage* 25.1 (July/August).
- Patricia Aufderheide. 1995. "Vernacular Video," *Columbia Journalism Review* (Jan/Feb), pp, 46-48.
- Berry, Chris and Lisa Rofel. 2010. "Introduction." In Berry, Lu Xinyu and Rofel eds. *The New Chinese documentary film movement: For the public record*. Hong Kong University Press. pp. 3-15.
- Elder, Sarah. 1995. "Collaborative filmmaking" An open space for making meaning, a moral ground for ethnographic film." *Visual Anthropology Review* 11.2: 94-101.
- Ellis, Mark. 2007. "China Survey reveals fewer Christians than some Evangelicals want to believe." October 2007 <http://www.assistnews.net/STORIES/2007/s07100011.htm> (accessed 12-12-10)
- Hongisto, Ilona,. 2011. "Soul of the documentary: Expression and the capture of the real" unpublished PhD. Dissertation, University of Turku, Finland.
- _____. 2011a. "Documentary Fabulation and the Creation of Collectivity", paper given at talk at Visible Evidence, New York, NYU, USA, 11-14.8.
- Jacobs, Andrew. 2011. "Illicit Church, Evicted, Tries to Buck Beijing" NYT (April 17) http://www.nytimes.com/2011/04/18/world/asia/18beijing.html?_r=1&emc=tnt&tntemail0=y (accessed 4.26.11)
- Johnson, Matthew David. 2006. "'A Scene beyond Our Line of Sight': Wu Wenguang and New Documentary Cinema's Politics of Independence," in Pickowicz and Zhang, pp. 47-76.
- Kraicer, Shelly. "China's wasteland: Jia Zhangke's Still Life." Cinemascope.
- Kwok, Yenni. 2007. "The Passion of Gan." Asia Sentinel. Friday, July 20. http://www.asiasentinel.com/index.php?option=com_content&task=view&id=590<

- mid=34 (accessed 12-10-10)
- Larkin, Brian. 2008. *Signal and Noise: Media, Infrastructure, and Urban Culture in Nigeria*. Durham, NC: Duke University Press.
- Lebow, Alisa. 2012. *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. Wallflower Press.
- 林旭东 . 2004. "Documentary in mainland China." *Documentary Box* 26: 24-36.
- McGrath, Jason. 2008. "The Cinema of Displacement: The Three Gorges Project in Feature Film and Video," in Wu Hung ed., *Displacement: The Three Gorges Dam and Contemporary Chinese Art*. Chicago: Smart Museum of Art, U of Chicago.
- Meyer, Birgit. 2006. "Impossible Representations: Pentecostalism, Vision and Video Technology in Ghana." In B. Meyer and A. Moors, eds. *Religion, Media and the Public Sphere*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 290-312.
- Morgan, David. 1998. *Visual piety: A history and theory of popular images*. University of California Press.
- Nichols, Bill. 1994. *Blurred Boundaries : Questions of meaning in contemporary culture*. Indiana University Press.
- Pickwicz, Paul and Yingjing Zhang, eds. 2006. *From Underground to Independent: Alternative Film Culture in Contemporary China*. Rowman & Littlefield.
- Pype, Latrien. 2012. *The Making of Pentecostal Melodrama*. NY: Berghahn Books.
- Qi, Liu. 2009. "Field Notes: A close look into an immigrant workers' church in Beijing" . *Nova religio: The journal of alternative and emergent religions*, 12.4: 91-98.
- Sherman, Tom. 2007. Wired January 28, 2007. http://www.wired.com/beyond_the_beyond/2007/01/vernacular_vide/ Accessed May 12, 2013.
- Voci, Paola. 2004. "From the Center to the Periphery: Chinese Documentary's Visual Conjectures." *Modern Chinese Literature and Culture* 16.1 (Spring): 65-113.
- Wong, Joanna S. 2004. "The Cross—Jesus in China" Christianity Today. <http://www.christiantoday.com/article/the.cross.jesus.in.china/136.htm> (accessed 12-5-13)
- 吴文光 . 2000. “访问《小武导演》贾樟柯”(Interviewing the director of The Thief, Jia Zhangke). Document/ 现场 1.1: 184-213.
- Xu, Yi-hua. 2004. "Patriotic Protestants: The making of an official church" in Jason Kindopp and Carol Lee Hamrin, eds. *God and Caesar in China: Policy implications of church-state tensions*. Wash DC: Brookings Institutions Press. pp. 107-121.
- 远志明 . 2004. 十字架：耶稣 在中国简报 (“A short Report on *The Cross: Jesus in China*) China Soul For Christ Foundation Newsletter, July 20, 2004. <http://christiantimes.org.hk/Common/Reader/News>ShowNews.jsp?Nid=24787&Pid=2&Version=886&Cid=105&Charse=t=gb2312> (accessed Dec 15, 2012)
- 张英进 . 2006. "My camera doesn't lie? Truth, subjectivity, and audience in Chinese independent film and video." in Pickowicz and Zhang, 23-46.
- 张真 . 2010. "Transfiguring the Postsocialist City: Experimental Image-Making in Contemporary China." In Yomi Braester and James Tweedie eds., *Cinema at the City's Edge: Film and Urban Networks in East Asia*. Hong Kong University Press. pp. 95-118.
- 张真. 2007. "Introduction," in Zhang Zhen, ed. *The Urban Generation* Duke University Press.
- Zito, Angela. 2008. "Culture" in David Morgan, editor. *Key Words in Religion, Media and Culture*. Routledge.

