专题

惠文
浪漫、荒诞与讽刺：中国独立纪录片中的“非理性”对象

江蔚
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

王斌
“破框而出”与强有力的行动主义母亲群体：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

黄健宏
进行归还的电影化

特朗普、伦德莫
电影理论作为档案理论
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 (Angelo 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研究中心主任，“真实中国”双年展策展人。

（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生活的中国导演。这篇文章将要探讨他的两部作品，其中一部是剧情片《举自尘土》（2007），另一部则是纪录片《基督教堂》（2008）。《举自尘土》中占主导地位的是基督教社群成员，而《基督教堂》则以基督教教堂在区内放映的片段，和成员参与制作《举自尘土》的详尽解说。这些问题，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同的价值观。

数字拍摄技术促使视觉媒体的制作和消费更为快速便捷，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，便凸现一些重要的议题。首先，他忙碌了类型的界限，以得体剧本为本的剧情片和 Bill Nichols 所谓的“理性纪录片”（sober documentary，理性纪录片）以及理性纪录片自然而然的直接真实的声称，不再有明确分界。这便是在从群内部的动机，使社群成员期待看到自己群众和不同方式的呈现，来激起并确保他们的参与。因此，我们能够从他的作品中看出一个大致上可以说明（representation）转向一个反身式参与纪录片（self-reflexive participation in documentary）的倾向。其次，一旦这个界限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机，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所认可的风格。他们相信的审美观不仅指向感受力的城乡差距和阶级职阶的教育长度差异，同时也点出新教徒中对于“情感”本身有不同的理解。甘小二对于什么是该被“表现”（shown）所持的节制态度，与其它信徒对“生动”（liverness）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证形式的误解，事实上是需要像这样一方追求生动／表现（liverness/performance），另一方希望理性客观（objectification）的差异式。简而言之，他们对于 Hongisto 根据德勒兹理论所提出的“虚构”（fabulation）有不同的见解，这使我们在探索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，现实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；两者都源自欧洲的海外传教活动，同样于一九四九年共产党革命成功后由政府单位带入国家体系，也都曾受到许多反对加入三自爱国运动 1，经历内部分裂而成为地下化。天主教成立秘密教区，与罗马教廷保持著破裂的关系，并拒绝承认由中共指派的主教；新教则改以「家庭教会」的方式来传教。在中国有众多个家庭教会，其中四个在河南，一个在安徽（Qi 2009: 82）。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对宗教对这些教会的控制，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，东望堂教会（或称

1 译者 Robert Chang 对这文章重要的引用。Bill Nichols 在哈佛大学的著作 Blurred Boundaries：Questions of meaning in contemporary culture 当中，分析了这个课题。Nichols 认为，其中一个可能是，缺乏在的明显，就是店铺给它自己认可与历史之相异的区域（1994），请特别参见此书的第二章。

2 三自爱国运动为「自治、自养、自传」（Kindopp and Hamrin 2004: 107）
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），向另一个心灵诉说的企图，而转向身体对另一个身体诉说感知经验的政治与知识论。”（Nichols 1994: 82）

在九八年九天安门事件之后，中国的独立纪录片导演们培养出了一种对自我观察、对社会在镜头前所呈现出来的风格，也就是所谓的“直接电影”（direct cinema），这样纪录片与Michael Moore相比，似乎显得古板而过时。

然而，这种直接的注视并非是天真地提供其次的「客观」，亦即让事件不受干扰地为自己说话，并不表示主观情感的缺席，所以，那些直接电影看似在揭示主观特质，被像科学一样对待的写实主义中，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。他们安静的凝视成为一种冷静的气势，先发制人地宣告他们政治上中立的态度。如果说“真实”中有一份自己的声音，并且受到他自身发声，那么我们便更能看到这个新的“现象”可能在与之竞争的主要声音为何。对导演者来说，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。

然而，自处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中国，许多电影工作者不仅是在这些国营机构忙碌拍片（有时甚至在那里任职），而是有更多机会在大学拍摄电影。尽管如此，这些电影工作者仍持续努力地向外面的世界征召，尽可能避开那些熟悉机构。他们希望看见的世界——也进一步邀请观众一同重新想象的——是个被重新发现的世界，在国家注视之外的，形成了某一种新的中立领域（neutral territory）。

当他们着意的美学观点，与广泛使用旁白、经过设计的动作以及配乐等在这些国营媒体惯用的煽情手法对立时，就显示出一个独立领域同时准备要与某种新鲜的情感交流。他们期盼什么时候会在这个客观化的领域出现呢？我预想那应该是从某种意义上来说的新主体。

为了找寻在国家注视之下的拍摄对象，导演在镜头前往往不注意措措在被选举、未被注意、遭遇忽视、无法分类的对象。这样的选择，常为他们招致只展示复杂与流动的批评——包括国家论述中迎合外来的惊讶心态与窥视眼。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模糊（无论是不是因为电影审查或是市场考虑）的人民生活能被看见并留下记录。

至于镜头后的主体，这些导演们带来什么呢？他们自

1 中国导演曾承担费力托力，何塞（Frederic Wiseman）与小川绅介（Osawa Shinuke）的影片，翁光流（2010）。
2 安徽省位于中国的中央偏东一区，东临浙江、江苏、上海，南接福建、江西、湖南，西接四川、重庆，北接湖北。
3 南极洲位于南半球，被太平洋、大西洋和印度洋所包围，是世界上最小、最冷、最高的洲。南极洲是世界上离赤道最远的洲，也是七大洲中唯一没有常住居民的洲。
4 一部纪录片的初期有以下几个阶段：主题与选题。《西雅图》（2001）
己又变成什么？就像被摄者往往会因为一部影片的拍摄而导致产生改变，导演们自己也会发生变化。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。学者施拉·齐娜（Paola Voci）则利用对纪录片的评价来说明这种互为主体性的存在。她说明纪录片中表现的“对真实性（authenticity）”比较好的描述是主观地、尤其是现实世界（subjective striving to achieve truthful representations of reality），而非声称客观地捕捉、解释真相的单一意义。（斜体为笔者所加）Voci 2004:103）。这些真实或被看作是从主体之间产生（intersubjectively produced）和共享，而不是像美国在《女性的边缘》一书中提到的“社会主体性”（social subjectivity）。在前述施拉·齐娜（Voci）的精辟定义之上，我想指出，笔记中显示，导演们已经开始更努力地去把握在拍摄过程中所产生的社会意义。而我却惊异地发现，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，中国纪录片新锐的一方就是在于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“再现式”到“参与式”为主的趋势作出它们的贡献。这种自反式的努力，仍然受到一种对纪录片的规则影响，它能够设定观众它的重要性，使他们能够按照本身的所见所闻，甚至引发他们自己想法的改变或激起某些行动。又，如 Sarah Eldor 所说，令观众对纪录片引起的同情心有所反应（Elder 1995）。

现在的影片不仅引人注意的是再现的修辞，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影像，在中国“九十年代”中，纪录片在记录中处处处可见（Aupperleheide 1995, 1997）。这样的纪录片因此显示了真实性的基础的说服力和让观众的人的努力。我们可能在观看的时候也参与了他们强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。或者，换句话说，他们这样努力

1 社会主体性不仅能够行动者与行为的对象（door and the done to）在自反性的活动（self-constituting act）中连结在一起，还有人所认知的“自我”与他人所经历的“被倒转”的状态（the state of ‘downsided to’）也被连系。社会主体性被她所创造的社会想象（social imaginary）所包容，是一种集体意识（collective consciousness）（Nichols 1994:105）。

2 纪录片长以来都被是满足“社会目的”（social purpose），去“实现行动”（a call to action），过去较为“提供更丰富的历史，同时社会架桥和历史进程有更宽广的阐述。”（Nichols 1994: 47），而在这里我所要表达的是动魄力、感动力（mobilization of affect）。
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里山县。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。《举世无双》就是甘小二回到家乡拍摄的。虽然他的叔公曾受教于传教士并将福音传给甘小二的爸爸，甘小二自己却是在一九九二年他父亲死后的次年才皈依基督教。

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，还想把头从枕头里抬起来，因为他还觉得这样唱不对，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像这样的，他们突然变陌生，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——在那个时候我才觉得这是一个很好的宗教。”（2007 年的访谈）

一场意外的照料的病形成了《举世无双》的主要情节。年轻的女子小丽的丈夫得了肺气肿，一息。因为贫穷只能住在医院诊室的走廊里（图一，在医院）。镜头跟随小丽骑着三轮车，在村子里捡捡砖头和破竹，在广东省的小女孩盛欢的陪同下，进入出出送条的体重。女儿和丈夫的医药费都拖着付不出来。小丽是名基督徒，在她教会组队的生活中与她隔离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乡由小丽看护。医护人员帮忙将这件被子的她放在三轮车的后座，替她穿上裤子，她的双手架在边缘，随路之簸簸而晃晃。他因没有氧气筒而大口喘气，痛苦满力的呼吸声在镜头焦点转移到黄地上，即刻转变安静，窗外小丽的脸笑得灿烂，春天了，她拿着一朵粉色的纸花。她的丈夫骑着三轮车载着她（图二，在三轮车上）。他们欢乐的安静时刻，终于被在镜头里镜头的后座上得隆隆作响的车轮声打破。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头的广角镜头开始，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。最后一幕我们又带到这里，人们在搭建这里路障的铁架。小丽还是在推车，那铁架化为碎石的砖块。我们依稀听见火车的车声从远处传来。这就是片中唯一暗示国家作为一个外在存在的地方，一个被刻意高扬起，对国家存在的否认，甘小二在片中是最显眼的体制清出了一个空间——给基督教小区及教堂。

国家真的出现在片中，是被夹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。小丽是唱歌的成员，他们的乐队由一群穿制服的、阳光的、救世军风格的铜鼓、号角组成一组）。一位老手表示，虽然名为瓦片，但外面的人往往不理解，所以他建议改成“宣传队”（propaganda team），“好！”指挥应声回答，“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，搜集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拍摄对象行为的诸多比喻，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，张维民演她的丈夫。其余每个人都扮演了贴近自己生活的角色，如后来的纪录片大场显现的。这样的选择可看出甘小二在片中曾依照某一条包括瓦片在内的独立导演简称，瓦片在最常被惊怒的处女作《小丑》中，就用了非职业演员（文光龙 2000: 2011-198）。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，这个词是自 Berr、_Date 2010: 5 的翻案后的，其中“纪录片和剧情片都是在‘记录’（documenting）我们所称的虚构

1. 在河南新乡省新乡县，基督教数个村庄被持续地侵蚀起来，因为文化大革命，然后在１９７０年代初开始，中国基督徒的人数增幅统计，少至政府最新的数据，约有四百多万天主教徒和一千多万新教徒，多至国际宗教事务局的数据显示，到二零零六年年底，中国大陆总共有二十二万的新教徒，包括两千多的天主教徒。所以该数据被反面反证（国际宗教自由报告，2007 美国大使馆）。另一方面，中国人权（China Partners.org，一个美国的基督教组织）列了三十一名知情者来到中国，为期三个月，访谈了总共五十五之中的三十民，得到中国有在二千一百万的基督徒（李小等 2007）。这一数据被认定，其中在地方政府中共共产党复兴之后，中国有七十万新教徒。
故事也是一种‘纪录’（ 就说 fiction 也是在记录。[说明文原，引自 2007 年的访谈）。”

学者和影评都注意到中国独立电影中，纪录片与剧情片的混合（例如 2010 和2007: 3, 7, 17）。甘小二曾将《尘土之美》的拍摄于贾樟柯的长片《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移。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可能会看过或听过《淹没》，所以如果我们要说这部片的任务是要感动观众去了解这些议题的重点，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，依我甘小二的说法，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，纪录片与剧情片的距离是比较容易消弭的。

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，会觉得很真实，它绝对不是给你讲一个故事，而是为了去记录那个大东西。在我的案件中，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，呈现了一个看样儿看的，几乎是录影的叙事。摄影机清扫不定，彷佛不得歇息的眼睛面对着昏暗的镜像却仍然是静地保持专注。甘小二自己也在影片中扮演了一个回家的青年，在他尝试一窥究竟的整个群体中，参与了一小部分。甘小二也在他们的情节长片处女作《山清水秀》（英文片名为 The Only Sons 2002）中担当主角，但《尘土之美》（中的角色的在性设定）则是近于纪录片的风格重叠（docudrama sensibility），电影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》作为一种参与的形式

“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《尘土之美》导演阐述）

二零零七年，甘小二和他的人群开始投身于培养一群草根观众，以便更多人接触他的作品，便于他将影片带出去巡演放映。我前阵子明白了说再版转向参与的途径，是了解当今纪录片风气的关键。这种参与于下列表述：在拍摄者和被捕捉者之间；在被拍摄者自己之间；在观众和电影之间；或就在观众之中。换句话说，从原始（或者作者）和被拍摄（角色）之间形成关系的互动关系，还有如范式、再现式的电影和观众的关系，变成与这种水平的参与模式交叉切变。甘小二的《教堂电影院》就充满了这样的例子，混合了参与的企划及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《教堂电影院》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绪、演员，甚至还有观众。

甘小二表示，他拍的纪录片是有着目的的（见个人访谈 9-1-07）。首先，他利用《尘土之美》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，看了看他们如何与宗教、宗教义工和社会的政府合作，共同努力戒毒、打麻将，吃晚餐。其次，我们看到了他们在甘小二拍摄的教堂播放，原来充斥电影场景的教堂现在成了电影院，但是一个不寻常的电影院，因为他们这部电影变成了一项宗教活动。当我们看见屏幕升起，甘小二和和演员们相互敬礼开玩笑，画面就切到一个场景，抱着教堂会众握手道别，发红包，给人摸头，然后一个成员带领祷告，感谢神因为他们响应了他们的请求。这位信徒宣布，“在他们的心中，每个兄弟姊妹都乐于传播福音！”透过各种除了电影以外的一切媒体：报纸、杂志、电视和电影。（图三，女人在屏幕前面带领祷告）我们会如此观察他们对剧情长片是用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《尘土之美》的一幕得到了证实。他们对拍摄的热情投入和对最后产物的积极关注，透露出他们是如何认真地看待这个计划。信徒的这些讨论揭示了他们的审美观和导演的明显差异，常常把这部影片看作“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理解这部电影，觉得影片的内容太过特定，不符合甘小二希望呈现电影为中国人的普遍化企图。她身下的另一位女士指出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，我不认为甘小二在这方面是非常成功的，但我也开始体会到，她说的“真实生活”并不是性质上的，而是“他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涯（a Christian ethical life）。她指责甘小二模仿处理了那个丈夫的死亡，而且她对她后来宁静欢乐的那场戏感到困惑；最后她才明白那是记忆。然后，她对在片中的角色很感兴趣，大家都觉得这是一部悲剧，她要求有“音乐和对白”。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书的重点），你可以加上赞美歌。”

接着他们对音乐的渴求，信徒们开始谈论他们希望影片能表达更多的感情——小丽因为丈夫病而心碎的情绪，身为基督徒的她需要最深刻的言语。深具启示的诗句，或者应该有人唱圣歌给她听。这种宗教剧（melodrama）的倾向绝对是对甘小二所深恶痛绝的，他在这一幕中，双手紧闭，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感情呢？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，在线边，甘小二在右）。

二零零八年二月，在一系列我们在纽约市举行的对谈中，甘小二说起作为一个导演是如何看待宗教和艺术之间的关系（见2008年二月二十五日的访谈B），他注意到，虽然他在遇到耶酥之前先接触了艺术，但其实是他对宗教的投入逐渐形塑了他艺术取向。在中国，基督徒导演是个罕见的，即使他渴望找到一个能在影片中表现精神本质的方式，他发觉自己对此还甚不熟悉。出于对斯特罗曼（Bergman）电影的热爱，他起初还让《耶稣尘土》的女主角除了偶尔发出“赞美神！”的感叹之外缄默不语。

“但是当我拍的时候，发现不对啊，中国人，别人到家里去，她不能不说话。就是每一个在住家信息方面，她根本没必要去讲话，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对了，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，中国电影尤其是许多关于人与人的故事，但没有一个神的关系的。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中国历史，都是在一个人特别狂热的情况下（作者注：狂热主义）是如此狂热，如此狂热。不要节制，有点自相矛盾，我为此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，特别的抵触，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《十架架—耶稣在中国》的制作人和导演。远志明在二零零九年九月安门事件之后被驱逐美国，对普林斯顿的疯狂地基督徒的感想，使甘小二觉得远志明的反应很难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》在喝咖啡吗？我们在这种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活动，都倾向于回避狂热，在情感表达方面非常克制， specimen这个词正好描述甘小二自己的导演风格和他个人的举止。你表达情感也是这个样子，就说我喜欢你，你也不是说那种特别狂热，就是所有的都是低低的，我想那就是那个时候的中国历史对我们这些造成一个的影响，我们儿时在中国电影的时候，假如说有个人死了，一定有人哭天抢地喊着“啊，妈，哎，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，也受不了。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，精神性的，是透过“肉体的睡饿”“圣神的平安”，一种克制的美学，而非夸张的通俗剧。他感慨地说他的电影被批评是不够激烈，不够激情。

然而，通俗剧似乎是《大教堂电影院》里批评甘小二的教徒所青睐的，我们可以回顾一下远志明如何将通俗剧美学发挥到极致的作品：《十字架—耶稣在中国》是著名的基督教电影主题影片，一套四部DVD，在中国境内流行，因为是远志明在二零零三年流亡海外时制作的。它提供了新教徒在中国传教的历史，包括当今地下化的家庭教会运动。影片中充满了见证上帝的故事和上帝的，时常，访问和呆会受到赞美和崇敬的情感虐待打断了情节，第三片DVD《圣谷》，在神州传播协会通讯的一篇报道中，远志明写道观众觉得这套纪录片十分不同凡响：“我们更有把握的无感的和来自，常见的一句话就是：‘太感人了！’我们流泪到一气看完。”在欧洲和北美十九次首映式上，上千人决志信主，几百人献身传道。最后一次在丹麦举行，一早放映《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《圣谷》大约一千五百名基督徒出席，六十人站起来出来献身传道。在中国大陆，“无可计数的《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基督教徒们，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”

我想这应该是批评甘小二的人心中所希望的——眼泪，过激的情绪，音乐，一而再激观众强烈的反应。这些DVD在中国，被鼓励以盗版的途径流传的。把《有人将《生命泉》复制几千套，在大街，路边，机场，车站派发…难

1 影片在中国也可以从网络上下载，远志明（b 1968）是九八事件之后流亡海外的基督徒，普林斯顿大学的神学院的神学教授兼神学院院长，作品有大量的福音片制作，可参见其网站http://www.chinasoul.org/。
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，那种会是欧美女艺术家和影评家所放映的影和在他的眼中，就是他能歌给他的知识分子的礼物。但是他在这个时期里，他为了加入社区的长者们以便执导的批评而缩短了他的纪录片《教会电影》，以传达他们希望《教会电影》能作为这个特别用来传播福音的载体，使他本人不同意这样的观点的作者及他的剧情片。甘小二的确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，有情感连结的时期，以感染观众，产生信仰的效果，让观众被感动而自言自语。他们的希望与西非五旬节派强调神的剧情录像（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，仿佛圣灵（Holy Spirit）一般，他们进入并占据你的身体。（Larkin 2008: 190）

他们希望消弭掉甘小二坚持保留的美学距离，使观众能完全融入，而吸引更多的观众。对于信徒来说，最理想的观众就是在不同基督教会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引导的方式，去表述片中丈夫在三轮车上奋勇反抗的痛苦时，视为未能引发基督教情；其实也显示出一种潜在意识的焦虑。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（特别是片中所有百姓不聊生的贫困证据）。那些使人激动、政治上挑衅的解读都被排除，制止，辅以基督教的音乐与诗歌对感动情绪作更多的导引。

与其将单一对象命名为“纪录片”，这个词其实更应该被理解为一种对世界的企图，一种指向自身之外的创造，以作为一种可供流传的事物来从事社会参与。这样的理解，也就是指纪录片应以引发同情的看法，使得甘小二电影里面的这基督教社群，比起他本人，对纪录片的理解更反讽地更加前卫、更加充足！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


Hongisto, Ilona. 2011. “Soul of the documentary: Expression and the capture of the real” unpublished PhD. Dissertation, University of Turku, Finland


Kraicer, Shelly. “China’s wasteland: Jia Zhangke’s Still Life.” Cinemascpe.


