



瞭望者

蒙古国电影文化附体论

娜日娅 著

CFP 中国电影出版社



瞭望者

蒙古国电影文化附体论

娜日娅 著

CIP 中国电影出版社

2016 · 北京

图书在版编目 (CIP) 数据

瞭望者：蒙古国电影文化附体论/娜日娅著. —北京：
中国电影出版社，2016. 3

ISBN 978 - 7 - 106 - 04429 - 9

I. ①瞭… II. ①娜… III. ①电影评论—蒙古 IV.
①J905. 311

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 053929 号

瞭望者：蒙古国电影文化附体论

娜日娅 著

出版发行 中国电影出版社 (北京北三环东路 22 号) 邮编 100029

电话：64296664 (总编室) 64216278 (发行部)

64296742 (读者服务部) Email: cfpypg@126.com

经 销 新华书店

印 刷 北京易丰印捷科技股份有限公司

版 次 2016 年 3 月第 1 版 2016 年 3 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/720 × 1000 毫米 1/16

印张/15.25 字数/280 千字

书 号 ISBN 978 - 7 - 106 - 04429 - 9/J · 1832

定 价 39.00 元

序

对中国大多数电影工作者和电影爱好者而言，蒙古国的电影一直是一个比较陌生的领域。多年以来，我们只是通过在国际电影节上获奖的为数不多的蒙古国电影，才对这个国家的电影导演和电影作品有些许的了解，例如琵琶苏伦·戴娃的《哭泣的骆驼》等影片。《瞭望者——蒙古国电影文化附体论》是一部深入解析蒙古族文化传统与蒙古国电影创作内在联系的学术专著。希望这部专著的出版，能够帮助中国的电影工作者和电影爱好者以及学术领域，对蒙古国的电影历史与电影创作有更直观、更全面、更深入的认识和了解。

娜日娅于2014年在北京电影学院导演系获得博士学位。迄今为止，她是导演系招收的唯一一位蒙古族博士生。《瞭望者——蒙古国电影文化附体论》分为上下两篇，上篇“文化附体论”，是娜日娅的博士毕业论文。下篇“蒙古族电影文化现象阐释”，汇集了她在读博期间陆续完成的9篇学术文章。为深入了解蒙古国电影的历史与现状，娜日娅数次赴蒙古国做实地考察与调研。其间，她查阅了大量的资料、观摩了大量的影片、采访了许多电影编剧和电影导演。通过自己的努力，娜日娅掌握了有关蒙古国电影的宝贵的第一手材料，这些材料对她日后的研究工作起到了重要的支撑作用，并增

加了这部专著在文化与创作方面的“含金量”。对电影创作做文化研究是一项艰苦而复杂的工作，从研究选题的最初确定到学术专著的最终出版，娜日娅为这个研究项目花费了六年的时间。

在娜日娅的专著中，“文化附体”是指源远流长的蒙古族文化传统对蒙古国的电影创作特别是对导演创作的深刻影响。作为一位年轻的蒙古族学者，娜日娅对本民族的文化传统有着更朴素、更直接的认识和理解，她对这种认识与理解的表述方式也更带有本民族的特点。

就蒙古族而言的神力是建立在以下三个维度上的力量：来自母亲的生命、族源的意志和长生天赋予的品质。与生俱来的体魄、源自族性的不懈的意志、长生天的品质聚敛为神力，铸就了一个真正的“人”，这就是蒙古国电影的核心命题：如何去塑造一个“人”，一个“自由”的人。

对本民族文化传统有真切的认识和理解，是娜日娅研究工作最重要的优势。从专著的目录中我们能够看到，“族源的意志”、“母亲的生命”、“腾格里品质”这些饱含着蒙古族传统文化内涵的词语，被娜日娅直接用做了上篇各大章的标题，通读全书我们就更能明白，娜日娅正是从蒙古族传统文化的那些核心理念出发，去梳理并解析蒙古国的电影导演们在不同年代、不同时期的电影创作的。

在从事电影理论研究工作的同时，娜日娅也致力于文学创作和导演、编剧创作。在艺术创作方面的亲身实践，使她能够对电影创作的规律与特性有更切实的体会和感悟。对娜日娅的研究工作而言，“懂”创作和“懂”文化是重要的先决条件。

《瞭望者——蒙古国电影文化附体论》的创作研究涉及了不同时期的蒙古国导演的一百多部重要作品。在这些作品中，娜日娅着重笔墨阐释的三位导演的“三部曲”作品：导演热·道尔吉帕拉木在1970年至1973年间根据长篇小说《清澈的塔米尔河》改编而成的“塔米尔河三部曲”；导演刚·吉格吉德苏荣在1990年和1991年拍摄的“‘毁灭的边缘’三部曲”，包括《石人泪》《余烬》《毁灭之路》；导演扎·伯恩达拉在1985年、1990年和1992年拍摄的“蒙古精神三部曲”，包括《嘎日迪芒奈》《陶德芒奈》《澈赤芒奈》。之所以比较看重这几部作品，是因为“三部曲”的创作特征，更能体现她对电影创作特性的理解。

当一个导演的作品被冠以“三部曲”的时候，我想他会为自己“历久弥新的伤感的坚持”的被关注而感到欣慰。任何一位有思想的导演都有属于自己的“梦魇”，它犹如一匹狼一样潜伏在体内，总有一天要崩裂出来。为了获得清醒，需要无限挣扎才能征服这个属于自己的“野兽”。崩裂而出的结果就是——凝结而成了生命总结性的形象，于是“三部曲”诞生了。这就是他们的灵魂深处想要表达的一以贯之的东西。是个人命运和时代命运的结晶，是个体精神与历史精神的碰撞。

我想，正是由于蒙古国的电影导演们在创作中有“他们在灵魂深处想要表达的一以贯之的东西”，才使得蒙古族的文化传统能够通过他们的艺术构思和视听表达在电影中得以延续；也正是由于蒙古国电影中那些由创作者思想情感的“崩裂”而“凝结成的生命总结性的形象”，才吸引着娜日娅去探寻蕴藏在它背后的蒙古族文化传统的力量。

民族传统文化对电影艺术创作的影响既是深刻的，又是潜移默化的，它经常会以一种经验性的、感性的方式或形态出现。这就要求研究者在具备理性的认识分析能力的同时，还要有很强的“感悟”和“捕捉”能力。娜日娅是具备这种能力的，也正由于她对蒙古国电影中那些富于文化意味的“迹象”的敏锐的“感悟”和“捕捉”，才使得她对电影创作所做的文化研究不刻板、不枯燥，始终保持着一一种鲜活、灵动的生命力。从以下的文字中我们可以感受到这一点：

对于许多蒙古国导演来说，儿时听故事的情境可能比故事本身留给自己的印象更为深刻。讲故事的时间、讲故事者的声音和神态、听者的表情成为他们今后在自己的影片中组织故事的源泉，并影响了他们的选择和方式。

处于沉睡状态的经验的烙印，在被需要时会以鲜活的形态占据导演的艺术思维。理由是这种经验曾经使他愉悦，并在他的意识留下了美感。……扮演图门（《陶德芒奈》中儿子的角色）的道尔吉达格瓦在蒙古包中选择位置时，首先会考虑西北，而不是东南方向。相比限定幅度和时间，适当地给予演员淋漓尽致的表演，才是做到了与文化内核的接近。因此，由习俗引发的结果会将时间真实

地再现出来。这种再现不仅为电影提供特定的场域，有时也会决定摄影机的运动和剪辑的手法。

民间谚语是蒙古国女导演的话语，关于她们电影的雏形，一句民间谚语或故事，有关牲畜的能够揉碎观众心灵的现象，生活中极其微小的细节都可能成为“导火索”，她们从这些民间素材中获取灵感后，将自己的理解注入其内。

记得在博士论文答辩通过后，我曾对娜日娅说，希望论文答辩的通过不是这项研究工作的结束。现在，在《瞭望者——蒙古国电影文化附体论》出版之际，我仍想对娜日娅表达同样的希望，希望这部学术专著的出版，是她对蒙古国电影与文化研究的新的开始。

北京电影学院导演系

谢晓晶 教授

2016年3月

目 录

上篇：蒙古国电影文化附体论 /001

序 论 从展示到艺术 /005

第一节 电影进入蒙古 /009

第二节 发展的三个阶段 /010

第一章 文化附体 /027

第一节 精神与神力 /027

第二节 零 度 /032

第二章 族源的意志 /034

第一节 微妙关系 /034

第二节 理想空间 /068

第三节 轮 廓 /086

第三章 母亲的生命 /096

第一节 因“母亲”之名 /097

第二节 女性电影 /120

第四章 腾格里品质 /136

第一节 双倍数构图 /136

第二节 最后的“原住民” /144

第三节 英雄美学 /152

下篇：蒙古族电影现象阐释 /169

透过二度空间看心像 /171

——论蒙古国青少年电影中的“幻境”表达

生命的延续 /177

——论蒙古国电影《小黄狗的窝》

作为“母体”意识的“声音” /183

——论蒙古国电影的“人性”教育

论蒙古族电影的现状与发展前景 /192

诗化的认知视点 /199

——论宁才电影的镜头语言

浪漫主义美学中的空间透视 /206

——论电影《一代天骄成吉思汗》的场面调度

蒙古族电影的类型拓展之文化研究 /214

视觉文化冲击下的非“同质”化创作 /221

——蒙古族微电影谈

让他告诉你什么是生活 /230

——卓·格赫导演风格论

后记 /235

上篇：
蒙古国电影文化附体论



文化附体是蒙古国电影创作的终极根源。创作者在族性和集体无意识的双重维度中相信神力是存在的。而来自族源的意志、来自母亲的生命、来自腾格里美学的品质是神力的重要组成部分。影片创作正是透过对精神的认知、神力的眷顾和零度的状态才完成了数次的双向的文化抉择。

弱化痛苦根源，使语言符号的象征体系和文化动作的微奇观复合，运用神性思维等方式是捕捉微妙关系的具体表现。由地理和生活形态所铸就的理想空间感，使创作过程呈现出360度的场面调度、圆型轨迹的摄影机的运动方式和镜头联接。而二度空间中的几何线条又是心像的一种复原。体质特征还原了导演们对民族轮廓的勾勒欲望，他们通过风俗和象征化手法表达了诗意美。无论是捕捉、复合、复原或者勾勒的心理状态都是以意志作为后盾的；母亲/自然的二元象首先是蒙古人生命的根源所在。来自二者的强大力量使蒙古电影的叙事底色、完美家庭结构的呈现、个体位置在构图中的变迁等均打上了“一切以‘母亲’之名”的烙印。女性电影散发出的优雅意志也是通过心理影像和女电影人的生命观来体现的；传统的腾格里品质首先是导演设置双倍数构图的心理依据。而最后的“原住民”概念则是这种品质在叙事内部的反映。导演通过“悲剧”的软化和画内画外的人文情怀的复合实现了这种理念。腾格里品质也是英雄美产生的根源。由匈奴时期成型的“天之子”的宗教观念与以诚信为基础的“安达”模式是英雄美的具体体现。

Culture possession is the ultimate source and the final situation of Mongolia Film creation. The film makers believe in the existence of “divina” between the dual dimension of ethnicity and collective unconsciousness. While the will power of ethnicity, life from mother, quality of Tengri aesthetics constitute the important contents of the extra ordinary power. Through cognition of spirit, favor of “divina”, and “zero degree condition”, film production finishes its multiple dual decisions.

Means of softening the painful source, combining the system of symbolic language with the micro-wonder of culture movement, and exercising the spiritual thinking, etc are the concrete embodiment of catching subtle relations. The ideal sense of space created by geography and life style enables the production process presenting the round style mise-en-scene, round track camera movement and shot-to-shot connection. The geometry lines in two dimension space are the restoration of mental

images. Characteristics of temporality restore film directors' desire for outlining the contours of nationality. They express the poetic beauty by presenting customs and by means of symbolic technique. All the psychological condition which includes capture, combination, restoration and outlining is based on will power. The duality of Mother/Nature is the source where the Mongolian life is from. The strong power exerting from Mother/Nature enables all the followings branded in the name of "Mother": the narrative grounding, perfect family structure presentation and personal placement changes in composition. The elegant female will power is also embodied in psychology images and female filmmakers' life value. Traditional Tengri quality is primarily the psychological base for director's double data composition. While the concept of "Aborigines" is the reflection of such quality in narration. From softening "tragedy" and humanistic feeling in and out of picture, the directors realize such ideal. Tengri quality is the source for engendering the heroic beauty. The religious concept of "son of heaven" molding in Huns period, and the mode of "Anda" (Mongolian way of brotherhood) are the detail embodiment of such heroic beauty.

序论 从展示到艺术

“你天生有一双细长的眼睛”——博·宝音贺西格

蒙古国（以下简称蒙古）电影《太阳驹》^①中母女二人凝望着小马驹奔向马群的视觉形象，使我联想到作品的“作者”以及作品内部的无意识的表意活动。同时它也仿佛诱使我捕捉一种情感程式中的灵魂游弋。寓意片段中二元的、静态与动态擦肩而过的影像提供抽象与具象交织的语言，而这种语言的原初就是想象力。如果可以从文化联系的心理学角度来看，请允许我的想象以“马群”为延伸词，并且回到游牧部族的氏族社会中去。“群马”是随着地域特征应运而生的一场家族革命的诱因。它使劳动社会出现分歧，从而颠覆了母系社会结构的平衡。起初群马的概念并非作为财产，而是作为男人干活的新工具出现的。因为生产方式的变更使氏族成员需要真实的存在。这就不得不追溯一个更为久远的、包涵着抽象词“马群”的一个时代。早期的蒙古诸多部落通过“割木记事”来释放蓄群数量的信息，以此来达成与对方的心灵契约。这种属于静态象征的、瞬间的永恒活动或许就是蒙古族造型艺术的起源。这里包含着以“情境性智力”^②为驱动的最早的动作和叙事的前身。“叙事的功能之一是在一个时间中处理另一个时间”。这种沟通方式利用时间的恒定处理了无限，更确切地说是暗示了一个永恒的故事，甚至是无数个循环状态的存在。此后，在循环的状态中，一个潜在的形象总是得到呈现，并且蒙古人的艺术表现力始终在感知着这种循环往复的再现形式，无论以何种方式，无形的，或是物质的。

① 蒙古国1986年拍摄的彩色故事片。导演为刚·吉格吉德苏荣。

② 作者借用匈牙利电影学家伊芙特·皮洛的术语。所谓情境意为对人产生直接刺激作用的具体自然社会环境。

可以打破空间界限，穿插多维度地说说蒙古人与自然生灵的精神发展的一致性。生息在树木茂密的早期蒙古地区的人们，在与自然的共进中悟出了树木逐年变柔的品性，他们发现山木、河木、草原上的木头心骨的不同。在适应地域特性和生活方式的过程中，他们分辨出不同季节、不同天气、不同五行中牲畜、动物品性的不同。如此对植物和动物的精密的分类体系，反映了古代蒙古人丰富的精神世界。正如电影《陶德芒奈》中驯马师用眼神即可捕捉住一匹良马一样，所依靠的是隐藏在一个民族历史深处的浓缩的记忆的再现或对未知梦幻的预演。“额尔古纳鸿”^①的传说中有“想象”、“经验”和对未知的“渴望”。通过畜皮造风匣、烧木炭化山的行为，乞颜氏族从狭窄的谷壑走向了广阔的平原。凝结在动作中的思维形态终究会突破裂缝，去寻觅真正适合自己的身存形式。可以将陡峭的悬崖、四面环山的地域空间喻为一面瞳孔，人们透过它来开阔“视界”，获得宛如日神阿波罗式的空间，以此来换取真正用眼睛看世界的机会。这使我联想到柏拉图的“一面墙壁上凿开一个洞孔的暗室”和《理想国》中所言的“囚徒”。人类只有透过地域的迁移才能获得一种新的生活精神。乞颜氏族跨越固有的“生态圈”，去捕捉广阔的物质世界，从而获得哲学的智慧。然而这种固有的乞颜精神所焕发的主动性特征，又使我们看到本能驱使下的思维方式。这与渡过额尔齐斯河的苍狼与白鹿的经典传说有着异曲同工的“编码”。《蒙古秘史》的开篇中记载着：“奉天命而生的孛儿帖赤那（译为苍狼），和他的妻子忽阿玛日勒（译为白鹿），渡江而来。”仅此传说就注定了这个民族的象征思维和浪漫的婚姻理想。由此显现的行动核心为：谁和谁到一个地方去，而不是谁来，而谁不动。这不同于《桃花源记》的被动。本能是固有的，但思维方式引领下的本能却是迥异的。所以，神话传说并非没有意义，它包含着若干信息。

获得了哲学的智慧，就获得了成熟的世界观。蒙古人对马群倾注了太多的精神，手艺人马蹬上铸上花纹来祝福主人平安、马匹健壮。智慧和分工的出现决定了马群之外的元素的问世。例如，全新的思维、肢体语言以及声音。如果为蒙古族造型艺术界定一个场域，那么寺庙和王宫首先要被提及。

① 波斯历史学家拉希德·丁1303年—1305年创作的著作《史集》中记载的关于蒙古族起源的传说故事。

在10至11世纪，契丹兴起表演、舞蹈艺术。王宫里设有专门的舞蹈团，各属地的官员会定期到王宫施行舞礼。不仅在皇宫里，民间也有小孩子做爬杆、舞刀的表演。^①17至19世纪，蒙古人在唱歌跳舞时对身体、手势、眼神流动的崇尚也已彰显了表演的规律。其次的场域是民间的、围绕着蒙古包的一切，以及与之密切相关的花边艺术。然而它与宗教的隐晦的象征意义毫无关系。13至14世纪的蒙古人可以在蒙古包的套脑、毡帘上画上花朵、树木、鸟禽等，并镶上美丽的花边。在之后的电影的造型质感中，可以充分感受到这种属于传统的细腻的情怀的延续。这与我国蒙古族电影的粗犷、素描式的风格是有区别的。16世纪，在阿拉坦汗给明朝皇帝的书信附带的绘画作品中，我们可以看到从土默特故乡到北京路途上的城镇、墙池，以及阿拉坦汗与臣子妻妾，他的宫邸、宫廷乐手等等。我想，以上这些属于大众的的形态，就是诺埃尔·伯奇所定义的作为“展示性”艺术的“无声电影艺术”的雏形吧。

同样要生产的两个女人，一个进了医院而顺利生产，而另一位因屡信喇嘛的“医术”而致胎死腹内。这是第一部无声电影《诺日吉玛之路》中所反映的20世纪初期蒙古的情况。在当时，人民的意识生存在犹如作家达·纳楚格道尔吉所形容的“扣放的锅里”，昏暗而蛮味，不见天日。而忽热（蒙古国首都乌兰巴托的旧称）一座名为“毕日扎”的俄罗斯旅馆里放映的影像使他们仿佛看到“长着犄角的兔子”一样惊奇。人民革命前夕，博·巴德穆两手空空地来到大忽热，从美、德商人那里学到了摄影技术和修理器材



电影《诺日吉玛之路》截图

① [元]李志常《长春真人西游记》中有记载：回纥首领远远地来迎接，在城南吃饭，献上葡萄酒。还让小孩子做爬杆、舞刀的表演。

的手艺。博格达汗欣赏他的才华，就请他到皇宫里为自己开车。据博·巴德穆的妻子回忆，他在做司机时还必须穿上喇嘛的袍子，披上斗篷。1917年至1918年的一天，“手艺人”变成了蒙古国的第一位摄影师，他在汗宫里放映了蒙古人纵马驰骋的场面。这真是历史性的一刻，这位布里亚特蒙古人首次使蒙古马在光学中获得了自由的展示。针对于个体的处女影像的确是一个有趣的呈现，它既是一种需要，又是蕴藏着文明的一种蛮荒的讯息。博格达汗宫里单一性结构的“骑马驰骋”的镜头，与卢米埃尔兄弟《工厂大门》中的两匹马拉着的马车驶入工厂的镜头相比，少了一分工业，多了一分自由；与爱迪生的歌舞厅和拳击的场面相比，少了分喧哗与竞技，多了分广阔的场域。蒙古国人民与电影之间的关系所呈现的形态，是从观赏骏马到驰骋马背的变化过程。这就如人类对待魔术和“世界”这个哲学概念的态度一样。起初出于好奇心想要知道魔术师是如何做到的，人们关心的也只是将自己置身事外的事物。随着情感共鸣的产生，他们意识到自己是世界这个神秘事物的一部分，很想了解其中的奥秘。于是，好奇的人们变成了电影的参与者。

蒙古国电影的发展经历了由俄罗斯电影人协助拍片到独立完成的过程。与世界电影一样，它也经历了由黑白到彩色、从无声到有声、从展示性节目到艺术电影的历程。源于民间文学作品和苏联舞台艺术经验的蒙古国剧场艺术，为蒙古电影的发展奠定了良好的基础，尤其是舞台剧作的兴起，为电影的成长储备了人才和文本条件。蒙古国从建国后的第二年开始兴建文艺，1924年成立“苏赫巴特尔”文艺俱乐部，1935年建立电影制片厂，1936年摄制了第一部无声纪录短片《我们的47周年》；1938年第一部有声故事片《蒙古之子》问世；1961年和德国合拍了首部彩色片《金殿》。蒙古国是沿袭着博格达汗国、社会主义、资本主义等三种体质走入新世纪的。随着社会体制的变革，电影厂经历了几次科技设备的扩张和革新，电影的产量也逐年剧增。据统计，截止到1961年，电影总数为1940年的5倍，到了1981年又增长了两倍，截止到1998年，电影产量总数为1500多部（包括991部纪录片）。20世纪90年代初，制片厂被股份制俱乐部和个人工作室所代替，电影厂最终宣布解体。另外，一些专业电影院校的建立也为电影的制作储备了人才力量。如今，蒙古国电影已走过了90年的历程，体制变革为电影艺术的发展提供了大的政治文化背景，而民族文化在不同时期以不同的方式体现出