

跨文明对话书系
KUAWENMING DUIHUA SHUXI

镜像东方

——纪实主义：从伊朗新电影到中国新生代

高力 任晓楠 著

四川出版集团
巴蜀书社

跨文明对话书系
KUAWENMING DUIHUA SHUXI

镜像东方

—— 纪实主义：从伊朗新电影到中国新生代

高力 任晓楠 著

四川出版集团
巴蜀书社

图书在版编目(CIP)数据

镜像东方:纪实主义:从伊朗新电影到中国新生代/
高力,任晓楠著. —成都:巴蜀书社,2009.10
(跨文明对话书系)

ISBN 978-7-80752-473-1

I. 镜… II. ①高…②任… III. 电影—对比研究—中国、
伊朗 IV. J905

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 174654 号

镜像东方

——纪实主义:从伊朗新电影到中国新生代 高 力 任晓楠 著

责任编辑 谢艺波

封面设计 杨 艳

出 版 四川出版集团巴蜀书社

成都市槐树街2号 邮编 610031

总编室电话:(028)86259397

网 址 www.bsbook.com

发 行 巴蜀书社

发行科电话:(028)86259422 86259423

经 销 新华书店

印 刷 成都东江印务有限公司

版 次 2009年10月第1版

印 次 2009年10月第1次印刷

成品尺寸 203mm×140mm

印 张 8.75

字 数 230 千

书 号 ISBN 978-7-80752-473-1

定 价 21.00 元

本书若有印装质量问题,请与工厂调换

《跨文明对话书系》编审委员会

学术顾问：朱立元 曹顺庆

主 编：徐行言

副 主 编：汪启明 傅勇林 段志洪

编审委员会委员（按音序排名）：

柏桦	段志洪	傅勇林	高力	李岗
阮航	施维	苏志宏	汪启明	徐伯初
徐行言	谢艺波	易伯伦	赵静	

总 序

东西方文明的差异自古而然，东西方文化的交流与碰撞也由来已久。然而自西方工业革命兴起以来，由于西方社会的发展速度和发展水平超过了世界其他地区，以致于在相当长的时期，不少东西方学人都把西方的科学技术、社会制度乃至生活方式视为衡量文明发展水平的标尺，把社会进步的理想目标定位于以西方发展模式为蓝本的现代化，或以西方价值观为基础的普世文明。所谓西风东渐、西学东移，相当一批东方学人和政客也把工业化、信息化等现代科技进步看做西方文明的必然产物，为此他们不遗余力地向西方寻求真理，甚至将扬弃本民族的传统，从器物、制度到生活方式上全面模仿西方作为实现现代性改造的唯一模式和人类文明发展的归宿。东西方文明的交流遂呈现为单向的态势——以先进的西方文明征服、影响和改造其他“落后”或“野蛮”的文化似乎成为人类走向现代化生活的必然趋向。

自 20 世纪 80 年代以降，由于交通、信息交流的日趋便捷，发达国家产业的转移和国际市场的开拓，不同地域和文明之间的经济依存度和文化联系不断增强，人员、商品、信息乃至生活方

式、思想观念的流动和相互沟通日益增长，逐渐使整个世界变成一个各种复杂关系渗透交织的网络，全球化已成为人类社会发展的的大势所趋。然而，今天的全球化并不意味着将出现一种全球同质的“世界文化”或“地球文化”，相反，随着西方式工业文明内在矛盾的凸显、西方知识界的自省和一大批民族国家的重新崛起，本土化、地方化也成为全球化语境下许多后发区域维护民族文化遗产、保持自身文化特质的策略。全球化背景下的现代化发展道路已不再是简单地演绎强势的西方文明对东方文明及其他弱势文明的征服或同化的模式，相反长期处在边缘的第三世界地区的文化传统也开始发出自己的声音，参与对现代性的诠释，确立自己的文化身份，并寻求走向现代化的多元模式与道路。

尽管不同国家、民族之间的矛盾乃至对抗仍难以避免，不同文化在价值观和生活方式上的差异与冲突依然存在，但和平发展、和谐相处毕竟已经成为我们时代的主旋律。因此，对话正在成为不同文明之间交往的基本立场和方式。

何谓对话？对话的实质应是不同主体间双向互动的交流。哈贝马斯把对话作为不同社会阶层交往的主要形式，认为通过对话达到人们之间的相互理解和一致正是交往行为的目的。而巴赫金则将对话关系看做无所不在的现象，他认为整个人类的语言、人类生活的一切关系和一切表现形式、乃至一切蕴含着意义的事物之间都浸透着对话关系。毋庸置疑，对话的精神是交流、沟通与互动。这里有相互的凝视、好奇与欣赏，有积极的理解、借鉴与汲取，有主动的自省、调整与改造。总之，它是一个你中有我、我中有你的互学与互渗过程，文化学所总结的关于文化交往过程中的互化与涵化现象都可以说是对话的成果。需要特别指出的

是，文明间对话的基础应是平等、相互尊重，而不是仰望或歧视，更不是恃强凌弱的输出与同化。

那么，不同文明之间的对话应当怎样进行呢？显然，我们所理解的文明间的对话并非政客之间的会谈，也不限于传统意义上的学术文化交往，甚至不一定都来自实际的接触行为或交互关系研究所产生的主题，而是包括能使文明之间产生碰撞与交流的所有可能形式——它有时借助于面对面的接触，相互汲取对方的优势，滋养自身的肌体；有时却并无直接交往，只是文明画廊中不同文化间差异的自然呈现，各自在对异域风景的注视中产生心有灵犀的感悟、启迪，乃至误读。此时，其中一方只需利用某种可以达成沟通的媒介和语言，将自身的文化特征与个性表达出来便已成为对话的主体。

基于上述理解，我们将这一套丛书定名为“跨文明对话书系”。这里汇集了西南交通大学“比较文学与当代文化研究中心”、“艺术与传播学院”、“外国语学院”一批教授和博士多年研究的成果，其中包括对西方文学和文化经典成果的多视角研究，关于中外语言文学的交流与影响的个案分析，以及基于现代学术立场、运用现代方法进行的中国传统语言文化的个案研究，可谓众彩纷呈。此中既有对过去的中西对话所产生成果的研究总结，也有在当下的语境中对他文明的审视与读解，还有对中华文明自身文化传承的整理与反思，其中自应包含着对新的对话的期许。相信这些学术探索对于读者加深对全球化时代中西文明的交互作用以及东西方文明优秀传统文化的理解会有所裨益。

感谢西南交通大学出版基金的支持。让我们将这一系列学术成果作为西南交通大学年轻的人文学科对正在走向多学科协调发

展的母校的献礼，并借以恢复“交通”这一术语最古老也最丰富的意蕴。

徐行言记于斑竹苑

2008年6月

目 录

引 言	(1)
第一章 伊朗新电影概观	(4)
第一节 伊朗电影发展历史	(4)
第二节 伊朗新电影代表人物——阿巴斯·基亚 罗斯塔米	(9)
一、生平与创作	(10)
二、拍摄方法	(14)
三、题材与主题	(15)
四、风格特征	(16)
第三节 伊朗电影的奇迹家族：穆森和“马克马尔巴夫 电影之家”	(18)
一、“马克马尔巴夫电影之家”的创作	(18)
二、纪录“生存”的苦难	(22)
三、本土化和开放性	(23)
第四节 马基德·马基迪和他的儿童电影	(26)
一、生平与创作	(26)

二、题材选择·····	(27)
三、“温暖与诗意”的风格·····	(31)
四、情节性的叙事·····	(32)
第五节 巴赫曼·戈巴蒂——库德族人的影像志·····	(34)
一、生平与创作·····	(34)
二、风格特征·····	(35)
第二章 中国新生代电影概观·····	(42)
第一节 中国新生代的创作概况·····	(42)
一、新生代的创作轨迹·····	(42)
二、电影观念及创作原则·····	(46)
三、题材选择：现代城市中的边缘人·····	(48)
四、反传统的叙事·····	(51)
五、音乐情绪与纪实寻求：新生代导演的两个 向度·····	(52)
第二节 体制外制片的第一人——张元·····	(63)
一、体制外创作的探索·····	(63)
二、现代艺术中的先锋情结·····	(66)
三、“寻找”的主题意象·····	(69)
第三节 贾樟柯“个人化”的时代影像·····	(72)
一、贾樟柯的创作概况·····	(72)
二、“时间”和“空间”里的个人体验与时代纪录·····	(74)
三、纪实的镜语·····	(81)
第四节 王超的符号化影像世界·····	(84)
一、冷静的镜头语言·····	(86)
二、边缘化的人物符号·····	(89)

三、宿命的主题·····	(91)
第五节 李扬“隐性”与“显性”的纪实空间·····	(95)
一、人性黑暗的影像表达·····	(96)
二、影像构成：展示纪实的力量·····	(99)
第三章 跨文化的共同选择——纪实主义·····	(106)
第一节 边缘与主流：东方民族的历史镜像·····	(106)
第二节 潮流的潜蕴：纪实美学的当代表述·····	(121)
第三节 纪实的选择：主流之外的风景·····	(131)
第四章 底层关注与视角选择·····	(137)
第一节 人性的力量：平民视角与底层关注·····	(137)
第二节 视点的差异：“儿童”与“边缘”·····	(150)
一、伊朗新电影中的儿童片·····	(150)
二、中国新生代的边缘视角·····	(159)
第三节 生命的圆圈：伊朗新电影中的女性·····	(165)
第四节 边缘的视域：中国新生代电影中的女性·····	(175)
第五章 日常生活叙事代替虚构故事·····	(184)
第一节 纪实与虚构·····	(184)
第二节 生活场景的真实描摹·····	(192)
第三节 伊朗新电影的单线叙事与 “戏中戏”结构·····	(201)
一、简约的单线叙事·····	(201)
二、“戏中戏”结构·····	(205)
第四节 中国新生代电影的碎片式拼接叙事·····	(209)
第六章 风格与个性·····	(216)
第一节 纪实与风格·····	(216)

一、偏爱长镜头·····	(218)
二、采用中远景·····	(225)
三、启用非职业演员·····	(228)
第二节 伊朗电影：明快的影调，生活的诗意·····	(231)
一、考究构图层次与画面比例·····	(231)
二、营造温暖的光影与色调·····	(233)
三、注重自然音效与简单配乐·····	(237)
第三节 新生代电影：灰暗的色调、生活的冷峻·····	(239)
一、灰色晦涩的画面与强烈的明暗对比·····	(241)
二、快速剪辑与凌乱的时空结构·····	(243)
三、同期录音与选取质朴自然的音乐音响·····	(246)
结语：全球化视野中的民族镜像·····	(249)
一、亚洲民族电影的坚守与突围·····	(249)
二、伊朗新电影与中国新生代电影的困境与抉择·····	(253)
三、全球化语境下中国纪实电影的未来空间·····	(260)
参考文献·····	(265)
后 记·····	(268)

引 言

在论题展开之前，有必要进行一点澄清和限定。

本书论及的“镜像”并非涉及当代法国著名的精神分析学家拉康（Jacques-Marie Emile Lacan 1901-1983）在1936年颠覆弗洛伊德的精神分析学中所主张的心理发生和人格历史建构逻辑思想时所提出的“镜像理论”，而是意指被称为第七艺术的电影最直接的语言表达方式——镜头影像。确切地说，在这部被命名为《镜像东方——纪实主义：从伊朗新电影到中国新生代》的著作里，我们要论述的是纪实主义电影在当下世界东方的两大文明古国伊朗和中国的生存状态和现实发展。而澎湃在中伊新生代导演群落里的纪实主义电影潮流却是我们要研讨的主旨所在。

在教学中，不止一次地有学生追问过我们纪实电影与纪录电影的差异。事实上，尽管纪实电影在形态上、形式上与纪录电影十分相似，然而，其最大的不同在于其虚构的故事情节，它是一种更纯粹的艺术。此外，两者的不同还在于创作者与历史现场的关系上。纪录电影的创作者是事件发生的历史现场的在场者和记录者，而纪实电影的创作者却着眼于模拟和还原真实的历史现

场，着重于再现或表现在这个历史现场里发生的真实或虚拟的故事。当然，纪实电影也不乏有取材于生活现实事件的，但它没有细节真实的要求，也不承担纪录并剖析事件深层意义的责任。与纪实电影相比，纪录电影的悖论在于：它对人为手段的高度抑制本身就是一种人为的操控，其目的在于使观众在高度逼真的电影体验中把现实的印象想象为现实本身。还有一类影片的叙事停滞于现实纪录的影像表面，又追求一种纪录片的形式，但素材缺乏历史资料，事件缺少分析追问。这类影片则可基本归为“原生态纪录”。这类影片并无人为设定的主题，而是以现实纪录的影像本身来传达信息，信息处理终端为受众，也就等同于一万个读者心中有一万个哈姆雷特；回归到纪录的原始意义只在于纪录，即保存或传递影像符号，通过接收者生成信息。

如果我们不能用“真实度”来区分纪录电影（纪录片）与纪实风格电影及原生态纪录，那就用“假”的程度来简单区分。可以得出：原生态纪录假的程度最小；纪录片倾向性大，所以也较假；纪实风格电影，则侧重于“电影”，无所谓欺骗性，但从形式上来说是最假的。犹如张艺谋导演的两部纪实风格电影《秋菊打官司》、《一个都不能少》，在“客观”纪实表象下，潜隐的却是主流意识形态下的对新农村法制建设和农民法制意识的觉醒、农村青少年教育的“希望工程”、“烛光工程”的影像表达。当然，我们在这里所表述的“假”只是一个分隔符号，并无褒贬之意。

邵牧君先生认为：19世纪末叶在巴黎和纽约出现最早的电影的同时，西方电影史也开始了两个传统：纪实主义传统和技术主义传统。“这两个传统的发展演变是贯串于西方各国电影在各

个不同时期的发展中的。”一部西方电影史“完全可以说是写实主义和技术主义两个传统消长变化的历史”。“第二次世界大战以后，好莱坞电影日趋衰落，技术主义传统绝对优势开始让位于写实主义。尤其是意大利的新现实主义运动和以法国的巴赞等人为代表的写实主义电影美学的勃兴，把写实主义传统推到一个新的高峰……”^①

事实上，在当前携高科技呼啸而来的好莱坞技术主义电影大片的冲击下，发轫于 19 世纪末叶、兴盛于第二次世界大战后的西方的纪实主义电影在 20 世纪末叶日渐式微，却在东方电影中焕发出新的活力和魅力。在引起中外影人热切关注、成为电影理论界权威话语的穿透物和表征体的伊朗新电影和中国新生代导演的当下镜语中，纪实主义电影已经成为一道瑰丽的风景线。对这两者之间的影响比较和平行比较研究，在两者的异质同构和同质异构中展示其各自的风光和魅力，是本书所研讨的中心向度和表述内蕴。

^① 邵牧君：《西方电影史概论》，北京：中国电影出版社，1981 年版，第 11 页。

第一章 伊朗新电影概观

第一节 伊朗电影发展历史

伊朗的电影制作起源于 20 年代末，其第一部有声片名为 *The Lor Girl*，是由一位旅居印度的伊朗侨民制作的，他名叫阿布杜尔·侯塞因·沙班达（Abdol Hossein Sepanta）。二战后，伊朗电影经历了死气沉沉的近 30 年时间，仅出产通俗而质量低劣的言情和喜剧片。20 世纪六七十年代，全世界电影都爆发“新浪潮”，伊朗当然也不例外。在 1979 年的霍梅尼“伊斯兰革命”发生前的 10 年左右的时间里，一群富有开拓精神的艺术家掀起了伊朗电影的新浪潮运动，他们开始制作高质量的、讲究电影语言本身，并具有强烈社会意识的本土电影。20 世纪 60 年代末的伊朗新浪潮由毕业于美国加州大学洛杉矶分校电影系的达鲁希·梅赫朱依（Dariush Mehrjui）开创。梅赫朱依 20 岁那年到美国加州学习电影，而那段时间的 UCLA 偏于注重电影的技术层面，对艺术层面关注不够，所以梅赫朱依在参加了几次课后

(据说曾得到让·雷诺阿关于如何与演员合作的指点) 感觉不满, 就转向哲学系。毕业后他带着一个爱情剧本回到伊朗, 但没能成功将之拍成电影, 转而拍了部戏仿詹姆斯·邦德的惊悚片《钻石33》。该片在技术上颇获首肯, 票房却不理想。梅赫朱依第二部长片便是在伊朗新电影中开天辟地的《奶牛》(1969)。故事讲述的是一个贫困的村子里唯一的一头奶牛神秘地死去之后, 奶牛的主人受到了灾难性的打击, 最后精神失常。该片在威尼斯电影节上获奖, 随后引起世界影坛的关注。此片是较早接受国家资助的长片, 但因为对伊朗农村的负面描写, 被审查机构封禁, 后来因为在威尼斯电影节上大受好评, 才得以公映。随后, 梅赫朱依又陆续拍了票房成功的《天真先生》和政治讽喻剧《邮差》。但接下来争议很强的 *The Cycle* (1975) 又被禁4年, 这反而成为梅赫朱依在西方最受欢迎的影片。最早和达鲁希·梅赫朱依的《奶牛》齐名的是 Masud Kimiai 导演的 *Gheisar* (1969), 还有 Naser Taqvaie 导演的 *Calm in Front of Others*, 这些影片相比“FILMFARSI”(伊朗对庸俗的大众电影的代称), 焕发出清新的气息。

说到伊朗新浪潮运动的背景, 有人说: “20 世纪 70 年代见证了国王政治上取得的辉煌成功, 使他相信自己的政权固若金汤, 所以允许电影人对社会问题进行适度批判。” 往前看, 五六十年代社会风气宽松带来的文化积累和文学成就上的繁荣发达是电影新浪潮赖以发育的土壤。1963 年, 德黑兰成立戏剧艺术学院, 此后有许多艺术类院校成立。最早毕业的学生和在国外接受过教育的电影人才的归国, 为伊朗电影界带来新鲜空气, 正是以他们为主力军, 才拍出了许多具有进步意义的电影。