

伊朗电影的成功经验及对中国电影的借鉴意义

史之辰 史可扬

摘要: 伊朗电影自上世纪九十年代初复苏到兴起,广受国际电影界褒奖。文章概述了伊朗电影近30年取得的进步和其风格特色,探讨了伊朗电影从植根现实的题材选择,深切的人文情怀和形上追求,平实的叙事方式,淡而有味的电影风格这几个方面,可带给中国电影的启发性与借鉴意义。

关键词: 伊朗电影; 题材选择; 叙事方式; 中国电影; 启发性

作者简介: 史之辰,男,硕士。(北京师范大学 艺术与传媒学院,北京,100875)

史可扬,男,教授,博士生导师。(北京师范大学 艺术与传媒学院,北京,100875)

中图分类号: J905.373 **文献标识码:** A **文章编号:** 1008-6552 (2018) 02-0125-06

经过1979年伊朗革命后的低谷后,伊朗电影自上世纪九十年代初开始复苏,不仅有以阿巴斯、帕纳西、马吉迪等为代表的一批中年导演不断斩获各类国际电影奖项,且如萨米拉·马克马巴夫等成长于伊朗革命年代的年轻人也屡获佳绩,逐渐被国际电影界认可。导演法哈迪两获取得奥斯卡最佳外语片奖:《一次别离》(2012)、《推销员》(2017),堪称伊朗电影近年的最高成就。

在欧洲三大电影节上,伊朗电影也成绩斐然。

戛纳国际电影节:金棕榈奖《樱桃的滋味》(阿巴斯·基亚罗斯塔米);评委会奖:《下午五点》(萨米拉·马克马巴夫)、《黑板》(萨米拉·马克马巴夫)、《我在伊朗长大》(玛嘉·莎塔碧、文森特·帕兰德);“一种关注”特别奖:最佳导演奖《再见》(穆哈默德·拉素罗夫)及最佳编剧、导演、男女演员等。

柏林国际电影节:两个金熊奖《一次别离》《出租车》;三个银熊奖1974年第24届柏林电影节银熊奖、《静谧的生活》(苏赫瑞博·斯哈西德·萨雷斯)、1976年第26届柏林电影节银熊奖《石头花园》(帕尔维兹·沙亚德)、2006年第56届柏林电影节银熊奖《越位》(贾法·帕纳西)及最佳编剧、导演、男女演员等。

威尼斯国际电影节:金狮奖《生命的圆圈》(贾法·帕纳西)、评委会特别大奖《随风而去》(阿巴斯·基亚罗斯塔米)、最佳导演、最佳剧本等。

伊朗与中国同为文明古国,又都是“一带一路”沿线的重要国家,在一定意义上具有相似的电影生态,研究伊朗电影,尤其是其成功经验对中国电影的启发,某种程度上或许比研究欧美国家的电影更有现实意义。

一、植根现实的题材和平实的叙事

综观获奖的伊朗电影,多聚焦于日常生活,题材以妇女、儿童、底层民众、中产阶级等为主,而主题无一不来自伊朗的现实社会,这些年引起国际社会关注和影迷高度评价的如《何处是我朋友的家》《白汽球》《小鞋子》《天堂的颜色》《让风带着我飞》《水缸》等儿童题材电影,均围绕普通伊朗人的家庭生活尤其是儿童教育展开,无论市场还是口碑均获巨大成功。拍摄这种题材的电影已经成为当代伊朗电影的一个标志,它们不仅数量多,而且质量高。

伊朗电影一般不追求高科技、大场面及复杂的情节,节奏略显缓慢,有时甚至拖沓,画面质朴,绝少华丽。伊朗电影聚焦伊朗普通百姓的当下生存现状,有直面生命困境的人文关怀,直抵本质的真实,

紧扣平民百姓的关注点。在一定意义上,伊朗电影颇符合美国学者弗·杰姆逊的论断,“所有第三世界的本文均带有寓言性和特殊性:我们应该把这些本文当作民族寓言来阅读。第三世界的本文,甚至那些看起来好像是关于个人和力比多趋力的本文,总是以民族寓言的形式来投射一种政治:关于个人命运的故事包含着第三世界的大众文化和社会受到冲击的寓言”。^[1]

在电影商业化浪潮及好莱坞大片横扫全球电影市场的背景下,伊朗电影导演仍坚持自己的创作原则,恪守本土电影的艺术特色,表现在叙事上,就是严格遵循戏剧“三一律”,即同一时间同一地点讲述同一故事。如《关于〈10〉的十课》的故事发生于汽车驾驶室,《面包与小巷》以乡村小巷为故事地点,《生生长流》《何处是我朋友的家》《橄榄树下》则是柯盖尔省山村,《原样复制》的地点是托斯卡纳镇,《希林公主》的地点是电影院,这些影片的叙事时间都限定在一天之内。最为典型的《希林公主》,其银幕时间与叙事时间完全重叠:时长120分钟,这与弗雷德·金尼曼导演的《正午》有异曲同工之妙。不仅如此,影片情节也不旁生枝节,一律采用线性叙事方式,排斥同时异地、同地异时、异地异时等变异时空处理方式。影片情节单一甚至单调,导演阿巴斯认为:“有的电影把观众挟为人质,把他们按在座位上看完——这并不一定表示它们有吸引力。我的电影从不挟观众作人质,而给他们自由……我不爱花心思讲故事,不喜欢煽动观众的情绪或给他们规劝,不喜欢把我的观众视为感情容易摆布的无知小儿。”^[2]

法哈蒂导演的整体叙事风格是建立在新现实主义的基础上的,即追求生活本真,注意细节的把握和运用,调度和运镜很平稳,且不使用技巧性很强的手段。例如,《一次别离》中描绘的家庭,就像直接截取自现实生活,电影没有宏大主题,没有刻意的煽情,没有绚丽的声画,也没有豪华的场景,朴实的镜语,舒缓的节奏,演员自然放松的表演,充分揭示了一个普通家庭遭遇的信仰、人性、伦理困境。又比如《推销员》,情节的推进,人物形象的塑造,性格的显现,节奏的控制,都非常平实和扎实,让观众从平淡中感受故事的魅力。

在拍摄手法和剪辑手段上,不少伊朗导演的手法也很相似,他们大量使用自然光和长镜头,甚至是通过手持摄像机拍摄,严格遵循线性剪辑。如《一次别离》,全片基本通过手持摄像机拍摄,主观镜头利落而克制。场景的运用上,内景大多是生活实景及日常生活物体,狭小逼仄的居家气氛,隔间、墙壁、门的大量呈现,公共场所和街道杂乱的场景,自然真切地渲染了影片想要传递的氛围,也隐喻了阶层之间、人与人之间的隔阂。整部影片几乎只有真实的环境音,没有任何背景音乐,正因此,在结尾时突然插入的两段沉重悲怆的钢琴和弦,才将影片的故事及观众的情绪推到了高潮。

二、深切的人文情怀和形而上探讨

在朴素如纪实般的影像之下,是伊朗电影人深切的人文情怀。具体说来,伊朗电影的人文情怀表现在以下三个方面:

(一) 对感性生命、个体主体的关注

伊朗电影中很少有所谓“宏大叙事”,把镜头更多地对准感性的、具体的生命,并在这种关注中体现本质的关怀。看过马基德·马基迪《小鞋子》(亦译《天堂的孩子》,Children of Heaven)的观众,无不为其对小兄妹之间的真情所感染,被哥哥要为妹妹赢得一双球鞋的承诺所打动。男孩因为无意中丢失了妹妹的小鞋子,委屈和愧疚的泪水一直在眼眶里打转,令人心酸和怜悯。宣传海报中,男孩眼眶中打转的晶莹泪水并非为博取观众廉价的同情,而是生活的艰辛和兄妹的感情的自然情感流露,观众从中看到的是孩子“在世”的忧伤和无助,以及他们对比他们更弱小的生命的怜悯。在亚法·帕纳哈执导的《白气球》中,新年愿望只是得到一条金鱼的小女孩,拿着家里仅有的500元钱去买鱼,一路经历了钱被骗、失而复得、钱被卷入下水道,同样眼含泪水,泪水也是她面对大人们冷漠的唯一方式。对于这个小女孩,一条小金鱼就是她的世界,就如同《小鞋子》中的一双鞋子就是一个美丽的承诺,实在而温暖。在孩子的世界里,一条金鱼或一双鞋子,就是生活的意义和价值。马基德·马基迪

的另一部儿童电影《麻雀之歌》里，一家人对生活的一丝期望，都渗透着底层人士之间相互的帮助和关心，即使就是邻里之间的一盆汤，医院里一句简单的问候，都成为人间最值得珍视的财富。可以说，在艰辛而坚实的现实生活中，伊朗电影始终关注着生命之光、人性之光，并因此具有了打动人心的力量。

（二）生存与死亡的主题

《樱桃的滋味》中，那位不知为何要选择自杀的轻生者，以具体生存还是死亡的命题，揭示人的生存困境。电影表现了寻找死亡时发现生命的奇妙历程，探讨了对生死的看法。已故作家史铁生在《我与地坛》里写过：“一个人，出生了，这就不再是一个可以辩论的问题，而只是上帝交给他的一个事实，上帝在交给我们这件事实的同时，已经顺便保证了它的结果，所以死是一件不必急于求成的事，死是一个必然会降临的节日。”^[3]德国哲学家海德格尔认为，只有把生命带到死亡面前，生的意义才真正显现，换句话说，人活着即“向死而生”。“无并不是在在者之后才供出来的相对概念，而是源始地属于本质本身”，“无是否定的根源，而不是相反”，“作为对于存在者的不，存在并非在否定之无意义上的一种无”。^[4]“无”的定义究竟是什么呢？“无乃是对存在者的不，因而是从存在者方面被经验的存在。”^{[4](154)}“无”不是存在者，而是存在本身。《樱桃的滋味》便是一次以对“无”的逼近，追问“存在者”之存在的意义。

影片《生活在继续》，如该片导演阿巴斯所说，是“我在电影创作中对欧玛尔·海亚姆的参照开始于《生活在继续》，那是我到地震现场观看地震灾难的时候。在此之前，我从来没有这样近距离地看到过生与死的矛盾。也是在那个时刻，我感到自己很好地抓住了欧玛尔·海亚姆的哲学思想和诗歌的灵魂。它是基于这样一个原则：要想懂得生命，必须接近死亡，亲眼目睹死亡。在地震现场，我有一个非常深刻的体会，我去那里不是为了观看死亡，而是为了发现生命”。^①拍摄《生命在继续》的经历使阿巴斯导演感到人生如戏，他谈到：“比如我遇到过这样一个场面，一些村民正在洗孩子的裹尸布，与此同时他们也在洗桌布。这部影片捕捉到的东西更多的是生命而不是死亡。由于地震带来的灾难，人们当然感到悲伤，但是在他们内心深处，他们为自己能够继续生存感到高兴。海亚姆的诗歌或哲学很好地解释了这种人生如过客的思想。”他也曾谈起自己对于友人过世的体验，“去年，我参加一位电影家的葬礼，女人们站在一边，男人们站在另一边，这位电影家的夫人全身穿着黑，显得更加漂亮。站在我身旁的一个人对我说：‘看他妻子多漂亮！’即使在这样一个有关死亡的具体情境中，这种心情也是真实的。”^①观看这部电影，犹如随阿巴斯一起感悟人生，领会到阿巴斯对死亡的从容，感受到他悲天悯人的胸怀以及对生命的思考。

（三）扎根于生活的道德困境

还是以阿斯哈·法哈蒂导演的《一次别离》为例，影片围绕着两个家庭的简单故事，涉及教育、宗教、阶级、性别角色等文化母题，但核心主旨是揭示伊朗普通人尤其是普通家庭中个体的道德困境：诚实和欺骗。人在特定的情境下经受着考验，面对命运，心灵时常被拷问。在父亲与女儿之间，诚实还是撒谎，成了父亲的道德难题，不得不撒谎已经有难言的苦楚，而更让他内心纠结的是女儿对自己撒谎的包庇，将会使女儿一起经受心灵的煎熬。因此，真实与谎言在这样一个特定的语境中，已很难用道德标准来界定与衡量，讲真话不违背道德原则，却会给生活造成极大破坏，谎言违背道德，却能挽救一个即将破碎的家庭。在说谎之后，女儿满眶的泪水，就是对这种道德困境的痛苦反应。

三、平实而富有哲思的电影风格

以最具伊朗电影代表性的阿巴斯导演的电影为例，他的作品一般故事情节性不强，纪实与虚构相结合，职业与非职业演员相结合，极少交代事件的起因和结尾，但是他打开了一个广阔的世界，营造

① 译自法国《电影手册》杂志1999年第12期，总第541期，中文见《当代电影》，2000年第3期。

开放式结局，平淡却最纯粹又不乏深刻。尤以《随风而逝》《樱桃树下》《希林公主》《如沐爱河》最为典型。《随风而逝》片头，工程师为何来到山村，其行动目标在哪里，影片结尾时挖坑人的性命如何，有没有死。对这些，阿巴斯均未作解答，只是全力向观众展示工程师在村子里的生活状态。《如沐爱河》片尾定格在窗户被打碎，老教授应声倒地的瞬间，至于他和明子的关系如何收场，则任由观众去思考。这些影片里，阿巴斯极度克制自己的情感，坚持“零度写作”，用中立性的、客观的镜头语言去构造影像世界，极少使用仰拍、大特写、闪回、叠画、升降格等情绪镜头，以场面一段落镜头等零剪辑的方式，将导演自己的倾向性遮蔽起来。

阿巴斯极力推崇小津安二郎，“只要被问到我最喜欢的，或者风格最接近的导演，我的回答一直是小津”，^[2]像小津那样，阿巴斯的电影视听语言强调恬淡美、生活诗意美。《橄榄树下》结尾处二人穿越橄榄林的大远景长镜头，《何处是我朋友的家》艾哈迈德奔跑在山坡上的大环境小人物式挤压构图，《随风而逝》里工程师与医生骑摩托穿梭于层层麦浪，《原样复制》里安迪·沃霍尔式结尾——阁楼顶上的风钟延时拍摄，《生生长流》里汽车终于冲上山顶的远景镜头，《伍》里静谧的池塘月色、蛙声阵阵……他的镜头语言好似情话般呈现。我国清代戏剧家李渔说过：“若能实具一段闲情，一双慧眼，则过目之物，尽在画图，入耳之声，无非诗料。”^[5]阿巴斯像一名自然审美艺术家，在他的意象世界里，“山川与予神遇而迹化”，主观的生命情调与客观的自然景象交融互渗，成就了一段段诗意长镜头，与侯孝贤、小津安二郎、李安、许秦豪等亚洲导演一起将东方美学气质推向世界舞台。

阿巴斯的另一个电影导师是塔科夫斯基。“他制作影像的手法非常丰富，既是现实主义的也是超现实主义的。对我来说，他不是一位俄罗斯电影艺术家，而是来自另外一个世界，来自一个被人们称做‘电影’的世界。”^①作为上世纪前苏联引以为骄傲的电影大师，塔科夫斯基以其朴素、平实、纯净，充满诗意的电影语言，为电影世界所认知和景仰。《镜子》《伊万的童年》《索拉里斯》《乡愁》《牺牲》等，都已经成为世界电影的经典，也正是塔科夫斯基称电影是“最有诗意的艺术”，^[6]从精神气质和美学主张上，影响了阿巴斯等伊朗导演。

伊朗导演也擅于使用灰暗的色调。城市、乡村、沙漠，都被一层薄薄的灰色所笼罩，没有了那些现代社会中的五光十色，缤纷绚烂。灰暗的色调与阴郁的故事相辅相成，相得益彰。从色彩中，我们既能感受到生活的苦闷，也能感受到主人公悲惨的现状。同时，这种处理方式还冲击着新型的大场面的视听模式，它的作用是带给观众以思考，而不是简单的感官刺激。从受众角度出发，它满足的并非观众自身的娱乐心理，而是满足观众的审美需求。此外，演员的本色出演，也是伊朗电影的一大特色。大量的非职业演员的使用，尤其以《小鞋子》《天堂的色彩》等中的孩子为代表，他们没有受过专业的训练，没有所谓的镜头感，有的只是内心的质朴，有的只是生活的本貌。但正是这种未经修饰的朴素才能直达观众内心，这种纯粹的反映生活的方式增强了观众的代入感，让观众能对主人公生出感同身受之感。

以2000年伊朗电影《黑板》为例，两伊战争期间，主人公萨义德是逃难大军中的一员。当他来到一户人家，帮一位老人读他儿子的信时，他发现那不是家书，而是一封来自巴格达监狱的死亡通知书，但他选择隐瞒事实真相，编造一个善意的谎言，告诉老人他儿子生活得不错，让老人继续心存希望。尽管其时人们生活贫苦，颠沛流离，但像萨义德这样的人依旧心怀善念，保有对生活的热忱及对生命的尊重。这种对生命与生活的美好向往是全人类共通的精神寄托，这其中折射的哲学观念也引人深思。

四、伊朗电影对中国电影现状的启发与警示

在数字化的浪潮下，借鉴伊朗电影的成功经验，对重新审视我们国家自身的电影历史，启发原创电影的创作实践，具有重要的意义。

① 译自法国《电影手册》杂志1999年第12期，总第541期，中文见《当代电影》，2000年第3期。

在笔者看来，这种启发可以归纳为如下几个方面：

首先，从普通人的真实生活和生命出发，追求生活的质感。注重现实主义美学和创作原则，原本是中国文艺的优良传统，也是中国电影最引以为傲的美学旗帜。纵观中国电影史，有代表性的优秀之作和被广大观众喜爱的作品，大都是植根现实的“接地气”之作。中国的电影观众乐于从电影中看“戏”，看普通人的悲欢离合故事和戏剧冲突，声光影像等电影的视听元素则应附属于“戏”。反观当下的某些中国电影，却日益表现出一定程度脱离现实生活，也未必符合中国电影观众真实情感的倾向。甚至可以说，中国电影自诞生以来就具备的与广大群众的血脉相通、立足普通百姓生活和生命的现实主义传统出现了一些断裂。经过解放前郑正秋、蔡楚生等导演以戏曲和民间文学改编创作的电影、“十七年”的“革命历史主义和革命现实主义电影”、第四代导演的政治与文化反思电影、第五代导演的寻根和文化寓言电影之后，一股大众文化浪潮席卷中国影坛，我们已很难从中发掘与中国现实紧密相连、兼具文化品味与美学追求的电影作品。作为文化产品的电影，一旦以商业思维代替艺术标准，便容易丧失对历史的挖掘、对现实的真切感知和思考，更难以让观众产生情感共鸣，最终也可能导致从根本上失去艺术品性和美学精神。在笔者看来，这是当下中国电影最值得警惕的现象，为规避这种现象，伊朗电影可提供给中国电影相当大的借鉴性提示。这种背离现实主义原则的倾向，对中国电影创作的直接影响，就是永恒、悲悯、良知、敬畏、道德等“深度意义”被质疑乃至抛弃，代之以主题苍白、形式透明、线索单一、故事浅显的所谓喜剧电影。尤其是新世纪以来，诸多“大片”的涌现，使中国电影一度片面追求技术手段的发展与创新，电影深刻的故事性与美学内涵却逐渐被边缘化。

其次，学习伊朗电影，重新认识电影的本性，回归初心，对当下的中国电影来说，具有十分重要的意义。电影的本性是审美和艺术，电影的品性是文化，电影艺术活动是人的精神活动，这是不容置疑的美学前提。而电影作为人的精神文化产品，是以满足人的审美需要为主要目的，也是最基本的常识。我们可以说，电影艺术活动作为生产审美产品的活动，就应该是一种审美活动。在人类的三种活动形态，即物质实践活动、理论活动和审美活动中，审美活动处于最高层，它既遵循克服人与外部世界的分裂这一人类活动的普遍原则，又超越了物质实践活动的有限性，同时修正了理论活动的抽象性。因而，将电影艺术归于审美活动，就意味着它一方面是对现实矛盾的否定，另一方面又是对人的片面性的克服，对人的全面发展的提升。所以，实现超越的精神维度是电影永远不能舍弃的。我国当下的许多电影，在这方面状况堪忧，它们或以感官刺激、或以杯水风波式的表层生活，代替心灵感动，把本应是严肃的审美艺术活动，降格为商业性的逐利行为，至于故事的精神向度、人性的深度、心灵的丰富、理想之光和终极关怀，已经成为这些电影久违的品性。比如，这种商品化倾向或者以各类欲望作为表现主题，出现一大批所谓“官场电影”“商场电影”，不加掩饰地渲染人性中恶的因素，权欲、贪欲、色欲纷纷走上前台；抑或格局越来越小、反映面越来越窄，没有对生活的提炼和概括，以所谓喜剧片、都市时尚片作为突出代表，它们突出展现的是城市生活的物质繁荣和感性外表，表现的是没有太多美学内涵的感官性生活、官能性体验，在时尚文化的外表下，内里实质是精神的空虚和心灵的荒芜。电影已经远离了社会生活，从而也背弃了艺术的美学精神属性。新世纪以来，我国主流电影市场已很少有作品能展现深切的生命体验、生活的哲学思考以及文化伦理困境。我国一大部分电影正趋向缺乏精神质素的世俗乐趣，背离广大观众的“在世”体验，缺失基本的超越性和人文关怀。

再次，应像伊朗电影一样，从重视和重申优良的传统风格与叙事方法中“取经”，进行电影创作。一百多年的中国电影历史上，出现过许多优秀的影片，也树立了优良的美学传统。仔细分析这些电影为何会受欢迎，它们表现了什么电影观念，对中国电影业的发展非常必要。诚如很多电影理论家已经注意到的，这些电影作品，有关总体性的共同特征，充分体现着中国电影的影戏传统。而“影戏是不开口的戏，是有色无声的戏，是用摄影术照下来的戏”，^[7]“影戏是戏剧的一种，凡戏剧所有的价值它都具备”，^[8]“总体上说，在剧作上，‘影戏’把冲突律、情节结构方式和人物塑造等大量戏剧剧作经验都搬用过来。在镜头结构上，‘影戏’采用了与舞台幕场结构相似的较大的戏剧性段落场面作为基本叙

事单元。在视觉造型上,‘影戏’在导、摄、演、美各方面也都表现出明显的舞台剧影响的痕迹。一句话,‘影戏’从剧作到造型各方面,都浸透了戏剧化因素,是中国早期电影特定的艺术历史现象”。^[9]正是秉承着这样的电影美学理念,中国的电影观众乐于从电影中看“戏”,看普通人的悲欢离合故事和戏剧冲突,声光影像等电影的视听元素则附属于“戏”。

最后,还应指出,虽然近年来伊朗电影频频在国际上获奖,并在全球范围内赢得众多赞誉,但在伊朗本土,却往往不为主流舆论赞赏,票房表现平平,有些甚至惨淡。伊朗国内对他们迎合西方的指责也不鲜见。而且,伊朗的电影环境与中国还是有一定差异,如伊朗导演的创作相对独立,往往不需要考虑票房,可以相对专注于艺术探索,伊朗的电影市场开放程度与我国也有很大距离。尤其,随着阿巴斯的逝世、马克·马尔巴夫家族定居伦敦,伊朗电影人才不断流失,已经有人撰文谈“伊朗电影神话的终结”。^[10]事实上,伊朗本土最受欢迎的依旧是战争片、家庭伦理剧等通俗情节片,尤其是喜剧片票房最好,这些通过讨巧情节、夸张表演吸引观众的商业电影,占据了伊朗大部分电影市场。如新世纪以来的几部年度票房冠军影片,如《德黑兰之夜》(达酋仕·法尔杭导演)、《烂心城市》(拉克莎·巴尼·伊特玛德导演)、《面具》(萨曼·莫加达姆导演)、《蜥蜴》(卡玛尔·大不里兹导演),《停火》(导演塔赫米奈·米兰尼)、《被驱逐者》(弗里敦·耶拉执导)等,无一不是喜剧电影。^[11]在伊朗国内,好莱坞电影以盗版DVD和网络下载等形式流行,“叫好不叫座”的艺术电影遭遇的困境同样是伊朗电影需要研究与解决的课题。个别导演的获奖作品,是否能够全面客观地代表伊朗的电影工业水准及表现社会文化的真实情况,仍然值得商榷。

这样的问题对于中国电影也同样存在,这几年涌现的《在那水草丰茂的地方》《塔诺》《路边野餐》《一个勺子》《丢羊》《喊山》等艺术电影,口碑良好、票房不佳似乎成为它们共同的尴尬。即便如获得金狮奖的贾樟柯导演的《三峡好人》、获金熊奖的王全安导演的《图雅的婚事》,国内的票房表现也非常不尽如人意。因此,如何获得商业和艺术的双赢,是伊朗和中国电影面临的共同课题。在充分借鉴和吸收伊朗电影经验基础上,走出中国电影自己的路,仍然任重而道远。

参考文献:

- [1] [美] 弗·杰姆逊. 处于跨国资本主义时代中的第三世界文学 [A]. 张京媛. 新历史主义与文学批评 [C]. 北京: 北京大学出版社, 1993: 235.
- [2] 李宏宇. 阿巴斯: 我喜欢让观众睡着的电影 [N]. 南方周末, 2004-5-20 (5).
- [3] 史铁生. 我与地坛 [A]. 史铁生. 我的遥远的清平湾 [C]. 北京: 新华出版社, 2010: 64.
- [4] [德] 马丁·海德格尔. 论根据的本质 [A]. 海德格尔选集 (上卷) [C]. 孙周兴译. 上海: 上海三联书店, 1996: 154.
- [5] 李渔. 闲情偶寄 [M]. 杭州: 浙江古籍出版社, 2011: 86.
- [6] [苏] 安德烈·塔科夫斯基. 雕刻时光 [M]. 张晓东译. 海口: 南海出版公司, 2016: 15.
- [7] 周剑云. 第二期序言 [J]. 影戏杂志, 1921 (11).
- [8] 侯曜. 影戏剧本作法 [A]. 罗艺军. 中国电影理论文选 (上册) [C]. 北京: 文化艺术出版社, 1992: 66.
- [9] 陈犀禾. 中国电影美学的再认识 [A]. 罗艺军. 中国电影理论文选 (上册) [C]. 北京: 文化艺术出版社, 1992.
- [10] 汪方华. 伊朗电影神话的终结 [J]. 中国文艺评论, 2017 (2).
- [11] 时光. 伊朗历 1385 年: 走进伊朗看电影 [J]. 电影艺术, 2008 (1).

[责任编辑: 高辛凡]