

电影《无熊之境》中的“反身性”策略探析

An Analysis of Reflexive Strategies in the Film No Bears

张聪，北京京北职业技术学院

摘要

《无熊之境》是贾法·帕纳西导演在官方“幽禁”期间创作的第五部长片，影片具有强烈的自反意识，这种自反性一方面体现在他在创作中以现实为材料，对电影本体的深度思考上，另一方面则体现在对底层社会生活状态的敏锐捕捉、对政治霸权和宗教教条的强烈反抗意识、以及对自身生活和创作状态的深度剖白上。因此本文将以此部影片《无熊之境》为蓝本，来探讨反身性视域下，贾法·帕纳西对伊朗社会的关怀，对自我艺术理念的表达，以及对电影本体的探究与思考。

Abstract

No Bears is the fifth feature film directed by Jafar Panahi during his official "house arrest". The film exhibits a strong sense of self-reflexivity. On one hand, this self-reflexivity is reflected in his profound reflections on the ontology of cinema, using reality as raw material in his creation. On the other hand, it manifests in his keen insight into the living conditions of the underclass, his fierce resistance against political hegemony and religious dogma, as well as his in-depth dissection of his own life and creative status. Therefore, this thesis takes Jafar Panahi's 2022 film No Bears as the research object to explore his concern for Iranian society, the expression of his own artistic concepts, and his exploration and thinking on the ontology of cinema from the perspective of reflexivity.

关键词：反身性；套层结构；元电影；解构主义

Keywords: Reflexivity; Nested Structure; Meta-Cinema; Deconstructionism

一、前言

影片《无熊之境》，是2022年上映的一部伊朗电影，影片由贾法·帕纳西自编自导自演。本片入围第79届威尼斯电影节主竞赛单元提名，获得该届电影节评审团特别奖。但值得一提的是，影片在威尼斯放映完之后，领奖人并未出现，因为在2022年7月，他因保守派伊朗镇压持不同政见者而被捕。导演贾法·帕纳西的席位上，只有一张贴着导演名字的A4纸，但这并不妨碍在场观众向这位导演投以雷鸣般的掌声。这些鼓掌者，一方面是在道贺，另一方面，也是在庆幸，庆幸着这位虽身陷囹圄却有着铮铮铁骨的导演，在极度艰辛的条件下，仍能创作出来一部饱含诚意的电影，供世人观看。而这部影片，也是帕纳西对自身所处境地的一次更为精准的反身性实验。

关于核心概念的学术界定与理论溯源：本文将反身性作为核心的研究视角，并将元叙事的相关理论作为在影片叙事研究层面的重要分析策略，二者互为支撑，相互补充完成对《无熊之境》的影片解读。同时将反身性与自指性的学术概念进行区分界定，接下来就相关概念作出明确的学术界定，从而厘清其理论边界。

（一）反身性

反身性是由投资大师乔治·索罗斯提出的一个哲学概念，在金融、哲学、社会学以及文艺学领域得到了广泛应用。索罗斯原本用以总结投资场域中“参与者的思维或观点和其所处的实际情境处于一种双向反馈机制中”的现象，即投资者受实践与环境的影响产生某种思维，而这种思维又催动他们的行动，进一步改变实践与环境。而当反身性概念引介到电影艺术中后，电影艺术的反身性，则指的是文本展示自己的生产和构建、作者身份、互文影响，或接收的过程。在帕纳西拍摄过的电影中，无论是《这不是一部电影》，还是《出租车》《闭幕》，抑或是最近的《无熊之境》，都存在一定的共性，在这些影片中，他有意识地将“反身性”渗透进入了自己每一个镜头以及镜头的内部节奏之中。

罗伯特斯塔姆在《电影理论解读》一书中曾说：“反身性不但必须被视为当代思潮之征候的一般语言意识，同时也必须被视为方法论上的自我意识。”其实，在帕纳西之前的影片中，这种反身性叙事手法已臻纯熟，那么，在《无熊之境》中，他又是以何种方式来将反身性代入自己的影片中去，体现出一定的自我意识，并且加以创新的呢？在笔者看来，帕纳西在影片《无熊之境》的自反性创作主要呈现出如下特征：1. 影片的结构多以叙述分层的嵌套方式来进行呈现。2. 影片中会涉及对设备（如照相机、监视器等）的呈现和指认，有元电影意识的体现。3. 影片在内容层面对文化信仰和传统习俗进行解构。

（二）自指性

自指性是后现代文艺理论的重要理念，也是电影反身性的基本构成要素以及表层呈现形式，其理论滥觞可溯源至俄国形式主义和结构主义文论，乔纳森卡勒在《文学理论入门》中指出：“自指性的核心是文本对自身的形式、结构、语言、媒介属性的直接指认与自我观照”。即“文本成为自身的研究对象”。苏珊海沃德在《电影研究关键词》中也对电影的自指性内涵作出了明确的界定，她认为，电影中的自指性是影片通过镜头语言、叙事结构、视听符号等方式，直接提醒观众其“电影性”本质，仅关注电影作为一种大众传播的媒介属性与其形式上的建构意义，而不涉及创作者对整个社会现实本身、对创作主体本身的内在联系性与外部拓展性，因此，其研究范畴仅限于文本的内部，而不能涵盖本文将要探讨的反身性的完整理论内涵。

（三）元叙事

元叙事的理念源自于现代主义理论家利奥塔的理论，后被引用至叙事学的研究与电影研究中，也是电影反身性研究在叙事维度的核心表现策略与重要分析工具，利奥塔在《后现代状况：关于知识的报告》中指出，元叙事的核心是“对叙事本身的叙事”。当元叙事的概念引入到电影领域之后，其内涵有进一步被趋向化。戴锦华在电影理论与批评当中明确指出，电影元叙事，是影片通过嵌套叙事、戏中戏、叙事视角切换、叙事中断等方式对电影的叙事规则、叙事主体、叙事真实性进行反思和解构，从而使观众对电影文本的内涵与外延信息从单一接受向多元质疑进行转变。

在影片《无熊之境》中，形式层面，帕纳西通过将虚构的纪实段落（戏内）与仿纪录的纪实段落（戏外）

并置，在让观众认识到“戏内”之假的同时，也对“戏外”桥段的真实性产生质疑，在打破重重的电影幻觉后，从而对电影文本反映现实的真实性提出质疑，使观众自觉对电影和现实的真实性进行深度思考。内容层面，帕纳西对教会控制下的社会道德和电影审查进行了反思和批判，并且在他的电影中，热衷于塑造主体觉醒的女性，表现她们对社会权利和个人自由的追求，以此反抗伊朗社会对女性的种种束缚。这些都体现了反抗神的主导而推崇个体主导的现代性精神。

接下来，笔者就将围绕贾法·帕纳西的最新影片《无熊之境》，来探讨分析其反身性叙事的呈现策略。

二、自我求新：幽禁状态下的形式与内容探索

贾法·帕纳西在一次采访中曾透露了他的电影形式观：“内涵指导形式，但是两者之间密不可分。如果找不到适合内容的电影形式，我不会随便采用另一种方式来表达。要找到这种统一性是最困难的。有时形式会变成内容，接近内容，使得内容更加深刻。”将形式看作内容本身，这也直接表明了贾法对形式的重视。自2010年贾法·帕纳西被限制出国、限制拍电影之后，因创作环境的局限，所以他的电影团队也只能尽量压缩工作人员的数量，基本上是以自编自导自演为主。在这样逼仄的创作背景之下，自然也就在内容方面的铺陈有所限制，不过这也倒逼其在形式上进行了大胆的探索。《无熊之境》则是这种探索之下的一种返璞与提纯。

（一）套层结构在形式上的一次自然化呈现

苏珊·海沃德在《电影研究关键词》中将套层结构解释为“当影像或涉及整个文本的概念出现重复时，文本之内就出现了套层结构。套层结构是文本内部的能指游戏，或者是互相镜映的潜文本，而套层结构的首要范例是电影中的电影：借助场面调度，电影中的电影指向的是那部‘真正’被拍摄的电影”。

从《谁能带我回家》到《这不是一部电影》再到《闭幕》、《三张面孔》与《无熊之境》，贾法·帕纳西不断地对电影的套层模式进行着探索，并从“戏中戏”的互文属性中，引发出对社会问题、电影形式和自我风格的深度反思。但若从其创作历程来看，这一模式在帕纳西导演的电影道路上，又存在着形式上的分野，在笔者看来，《无熊之境》以前，帕纳西电影的“套层结构”前后大致分为两个阶段：①《谁能带我回家》作为一种形式初探，使《这不是一部电影》对嵌套模式进行了更为坚定的探索；②到了《闭幕》中导演对此手法运用纯熟，将虚拟与真实的暧昧性提升到了一个更高的层次。前者在对“戏里”和“戏外”的呈现上，有着明确的界线，前半部分是“戏内”的场景，后半部分则是“戏外”的现实，并且后半部分对前半部分进行推翻、破坏和颠覆。后者使这种嵌套结构变得复杂化起来，导演将“戏内”与“戏外”交织呈现，它们看似互无交涉实则融为一体，并在导演的巧妙构思中，使影片成为了一场“雾中风景”。不过，《闭幕》虽手法精巧，却也使此部影片成为帕纳西导演最为晦涩难懂的一部。

而在影片《无熊之境》中，导演似乎在这种结构的运用上进行了一次“返璞归真”式的自省，影片相较于《谁能带我回家》与《这不是一部电影》的结构来说，前后的呈现不再那么割裂；与《闭幕》的复杂化来比较，又呈现出一种更为自然的气质。因此，笔者认为，这部电影可以看作帕纳西导演在形式创新上的第三次跃进。

影片甫一开始，向我们呈现了一对为了拿到护照去国外寻找自由的情侣，他们因为护照问题在街头争吵，但正当观众把注意力完全集中在情侣二人身上时，来自画外的一声“卡！”使观众从刚开始的剧情中抽离了出来，而随着镜头的缓慢后拉，观众才恍然大悟——这是一个导演通过远程监视的方式，在指导自己电影的过程。在随后的影片剧情中，远在乡村中的导演所经历的事情与他指导的影片拍摄现场反复穿插，使得电影中乡村的场景与护照问题的“戏中戏”二者之间形成了完美的互文关系。两条线索也随着影片的剧情的推展不断明朗了起来：一条线索是影片中戏外导演所在的乡村，他因拿着相机在村中拍照，而被当地人误认为他拍到了一对情侣约会的场景，由此引发了一场照片闹剧，被迫与村中的一对情侣共同陷入乡村中关于宗教意识问题的教条困境中，并因为本不存在的一张照片，导致了这对情侣双双自杀。另一方面则是身在乡村的导演远程指导的一部正在拍摄中的电影，戏中戏围绕护照而展开，夫妻二人为了护照，而苦等十年，但假护照的出现，让恪守现实主义路线的演员面临原则性的崩塌，抛弃了对自由和理想探索，放下了名为自由的逃离，而选择了自杀。到此，影片两根线索都以“死亡”作

为归结点而交融在了一起。因此,《无熊之境》虽表面上依然承继了帕纳西导演“关于电影的电影”的理念,但他在此片中又不仅仅局限于电影,而是在双线叙事中,将“戏内”与“戏外”的人物放在同一现实困境中进行探讨,在表象的呈现中,融汇了导演对伊朗社会、个人自由、边界问题等多方面的思考。影片从开场戏内外空间的交接,再到影片中间“戏内”与“戏外”的交织并进,不管在剪辑还是调度上,都呈现出了很自然的状态,尤其是开场的那一次衔接,通过一个电脑屏幕就将两段空间在一个镜头中完成了转换,使套层结构的运用在拉镜头的连续运动中更显自然。而后影片中三次“戏内”与“戏外”的转接,也都直接参与到影片整体的叙事当中,并没有产生像《谁能带我回家》与《这不是一部电影》一般前后对峙的错位感。

(二) 主观呈现与客观评价在内容上的颠倒

嵌套叙事(文本中关于其他叙事的叙事)就是元语言,通常称为元叙事。元叙事的效果常常是使观影者对一部电影的解读问题化。文本内部不同层面叙述之间的相互关联,承担着重新设定观影者位置的职能——不确定存在“可靠”或单一的解读。

在双线并行的叙事中,导演帕纳西也不断地在探讨着电影叙述主体与客体置换的可能性,他在影片中对导演所代表的客观性发起了责难,促使观众对导演的最终话语权产生质疑,进而反思着萦绕他自身的困惑。在影片的结尾处,片中的导演为了达到自己想要的效果,不惜牺牲影片的真实性,从走私犯那里拿到一个假的护照来哄骗等护照等了十年的女演员,以期进行自己后续的拍摄。但当戏中的女主角拿到假的护照并准备上车时,突然转过头朝向摄影机,与远程监控拍摄现场的导演展开了一场“质问式”的对话。

这也是影片第三次演员面向镜头直接与导演展开对话,影片中的女主,她认为导演违背“一切以现实性为基础”的原则,并且在拍摄毫无真实性可言的影片。对着镜头一遍遍地在质疑着影片拍摄的真实性,并摘下为了戏剧效果而戴起的头套,扬长而去,只留下导演助理和导演无奈的隔空对话。帕纳西在此处一方面从外部呈现上来不断打破第四堵墙的戏剧效应,提醒着观众,这只是一部电影,而不是现实。另一方面又在内部文本中不仅与自己、也拉着观众与其进行着关于艺术的真实与虚构的反思。在通常的影片中,导演都是站在客观立场对影片进行把控的那个人,演员的表演与现场调度也是以导演的主观要求为基准,然而在帕纳西的影片中,却常常会将这样的情况进行颠倒,从其早期作品《谁能带我回家》中小女孩突然面对镜头的罢演已初见端倪。直到《无熊之境》中,导演对嵌套叙事中主客关系的探讨又更进一步,影片中女主角的一番自白,终止了戏中戏的完整性,让影片中处于导演身份的角色陷入了拍摄的困境当中,这也让帕纳西通过这样一种设置,来直接对电影艺术发出了诘难,就像他经常说的一句话:“我们能用电影创造美好的结局,可现实呢?”电影创作的真实与虚构的边界究竟在哪里?设置的这一场闹剧与困境,也实则是自身困境的一种分支陈述与镜像投射,是对自身诉求的一次呼喊。贾法·帕纳西以放弃创作的方式来进行创作,以放弃抵抗的方式来进行着抵抗,他试图以最客观冷静的笔触和最大的程度来进行还原与翻译自身的困境,从而让观众在对伊朗社会现状和他本人艺术生存窘状的反复体验中,有所启发。

三、自我拷问:对元电影影像文本真实性的质询

贾法·帕纳西通常会在他的影片中安置与电影相关的物件或者致敬其他经典电影来使自己的电影具有“元电影”特色。而这种“元电影”式的自反性往往体现在颠覆电影文本的传统时空建构规则,以真实和虚构的双重时空秩序,以及叙事的不连贯引发观众的注意。帕纳西在《无熊之境》中,也使用了这种自我指涉的方法,来引起观众的注意。

杨弋枢在《电影中的电影:元电影研究》一书中的定义:“元电影是指关于电影的电影,包括所有以电影为内容,在电影中关涉电影的电影,在文本中直接引用、借鉴、指涉另外的电影文本或者反射电影自身制作过程的电影都在元电影之列。元电影将电影自身作为对象,标示了一个内指性的、本体意识的、自我认识与自我反射的电影世界,包含着对电影艺术自身形式和构成规律的审视。”简言之,元电影是电影中的电影,关于电影的电影,关于电影制作、观看、分析的电影,关于电影性的电影,或者使用一

些非常规的方法使人意识到，这是一部电影，其对电影机制的展示表明了元电影的自反性，或反身性。

电影《无熊之境》既呈现了导演在边远乡村远程指导电影拍摄时所遭遇的一些事情，也展现了被摄主体在表演的过程中可与导演遭遇形成互文共振的片段。影片本身就是一个“关于导演远程执导电影的电影”。两个片段中的主体处于不同的空间，帕纳西导演也在这部影片中又一次模糊了真实与虚构的界限。他自己扮演的导演因限制出境跑到边境村子远程指导拍戏，而戏中的情侣也是要逃离那个他去不了的国度。戏外导演本可以通过走私贩的帮助趁机跨过边境线，但他还是选择留下，戏内这个酝酿了十年的真实事件因为导演加了一场走私犯假护照戏份最终导致女人跳河自杀。戏外导演无意间拍到的一张照片成了村里年轻姑娘婚约之外恋情的唯一证据，本想帮助这对情侣挣脱传统束缚去恋爱自由，但最终还是因为道德禁锢死于非命。

影片整体看似复杂，实则有着非常清晰的结构呈现，在“戏内”，也就是巴赫蒂亚与扎拉作为演员来被拍摄的桥段，他们的表演经常会由于自身原因和导演的原因而被打断，这种拍摄中断也使得叙事主体发生转移，而当观众适应了以片中导演本人为主体的叙事路线时，影片又一次切到了片中片的情节和片中片演员的生存状况中，以此形成的循环往复的来回跳跃，使观众最终对“戏内”的剧情内容不断“祛魅”，忽略甚至忘记对其剧情的追问，从而将视角转至这部影片的幕后故事上，而这个幕后故事，也成为了影片真正的剧情。因此影片的主体内容就跳升至对一个创作团队的生活状况的记录与呈现上，在这一层面使影片完成了一种二次指涉。

扎拉跳海自杀后，巴赫蒂亚从车内下车去认领扎拉的尸体，当助理问起帕纳西，是否要跟着他一同下车时，处在屏幕后的导演制止了这一行为，而是让助理在车内客观地将这一过程记录下来。片中导演在此时在乎的并不是别人正在遭遇的事情，而是自己影片能够记录下来事情。在影片最后一个场景中，村庄对帕纳西下了“驱逐令”，帕纳西驱车离开村庄，在路上看到倒在河滩中越境失败被枪击而亡的情侣索尔杜兹和格萨，他安全带也没有来得及系上，落荒而逃。路途中，安全带提示音“嘟嘟”地回响，我们可以看到开车时的帕纳西也是紧皱着眉头，他在思考着什么我们不得而知，但透过影片，我们起码知道，他因为想拍一部“以真实事件改编的关于偷渡的影片”的过程中，却意外导致了两起因为偷渡问题而发生的惨剧，这时候，作为执导《无熊之境》的贾法·帕纳西来说，他思考的，更多的应该是：之前自身一直在影片中寻求的真实感，究竟是不是真正意义上的真实？当现实的真实有力的对自己想要在影片中诠释的真实作出有力回击之后，还有没有再继续再拍摄一部影片的的必要？总的来说，《无熊之境》虽是以记录片中导演与演员的生存状况为主，但这一“记录”的行为，如若跳脱出影片来看，仍是假的，它仍旧是作为幕后的最终决策者贾法·帕纳西导演手底下的一部有编导痕迹的影片而存在，那从这个意义上来说，导演费尽心力拍摄一部看似真实但又实则是“假的”影片的意义何在呢？元电影的意义何在呢？在笔者看来，贾法·帕纳西正是在他的影片中不断围绕“以电影为对象，以自我指涉为手段，以对世界的虚实边界为最终目的”的理念来进行探讨，所以才能使得他敢于进行这样的试验。中国“第六代”导演领军人物贾樟柯在谈到如何看待“艺术的真实”问题时说：“真实只存在于结构的联结之处，是起承转合中真切的理由和无可击的内心依据，是在拆解叙事模式之后仍然令我们信服的现实秩序……我追求电影中的真实感甚于追求真实。”现实中的真实，有时反而是虚假的，艺术中的虚假，有时候反而是最真实的，而在电影之外，帕纳西曾因对电影审查制度不满而被“软禁”，又因抗议被判处六年监禁。借助这样一种微妙互文关系的电影形式提出反思与发问，在当下的社会制度与传统道德下，到底什么是对，什么是错？身在围城中的帕纳西导演，仍能熟稔地在电影的真实与虚构之间游走自如，并且能不顾外界压力，以纯真之心去探寻电影作为一门艺术最本质性的东西，这一行为本身就足具艺术呈现的真实性，他真诚地呈现了伊朗的社会现实，并且毫保留地对自我进行了剖析。在这一过程中既让观众和他自己深化了对电影、导演、艺术的认知，也同时使观众对一些传统道德观念与政治体制产生了反思。

四、自我解构：对信仰的消解，对权威的解构

结构主义中的重要理论“逻各斯中心主义”意味着世间万物的背后都有一个最基本的原则，一个中心词，一种主导力量，一个潜在的所谓上帝，这种被所有人认为是终极与真理的东西构成了一系列的逻各斯。世间万物都像地球围绕太阳转动一样在遵循着“逻各斯中心主义”进行着运转，逻各斯的运转逻辑是不会改变的，这意味着只要人们背离了逻各斯就代表着思想走向了谬误。

解构主义者认为“逻各斯中心主义”是一种十分狭隘的思想，他们批判结构主义中固定存在的“形而上学”。因此，解构主义试图破坏与瓦解传统的单元化秩序，包括既存的道德秩序、伦理秩序、认知秩序等，分别对应一般概念中的道德、伦理、认知等观念。无论是对文学作品还是电影的分析，通常总是离不开“中心”二字，而这正是解构主义所攻击“逻各斯中心主义”的一种延伸概念。帕纳西的电影很少具有传统意义上的中心，因为其电影中各种单元化秩序被不断的破坏，并且在自由创作的过程中，经常体现出解构主义对崇高的消解。在影片《无熊之境》中，则形成了在解构中重构、再现与表现共存也成了贾法·帕纳西导演的一大特色。

（一）反身性的文本结构

在传统的电影叙事话语中，往往是比较遵循罗格的中心主义，在主题呈现和叙事中心的表达上，具有单一、线性的文本范式。而帕纳西在《无熊之境》中，却别开生面，采用多角度、碎片化的故事叙述模式，使影片的主题具有了多义性的特征：一部电影并不只是表现单一主题，而是出现了与所谓的“主题”不相干的人和事，并从这些“无关”的人和事中延伸出其他的主题。例如影片一开始就是围绕“越境”这一主题而展开，但当进行到影片中段时，却因为照片风波，而将叙事视角向了对传统道德观念与边界问题的探讨上。

影片中并没有明确的主角，也没有单一的主题，乡村情侣、戏内演员、帕纳西饰演的导演，共同构成了影片的叙事主题，而越境自由、文化反思、艺术真实、创作困境也熔铸了影片的多义性主题，这种去中心化的反身性叙事，让影片成为了开放性的文本，观众可以自由地从多个方向去进行解读。由此，帕纳西也在影片中达成了他的反身性意图：现实的社会本身就是复杂并且多元的，不存在单一化的“真相”与“主题”。

（二）反身性的文化反思

在影片的叙事内容，贾法·帕纳西导演也对《古兰经》的内涵进行了解构与重塑。在以往的伊朗电影中，例如《一次别离》、《推销员》等影片中，《古兰经》的出现，往往是起到了一个为最后的道德底线进行兜底的作用，剧中角色在遇到法律和民主协商解决不了的事情时，往往会以最敬畏的心态祭出《古兰经》，并且将手放在《古兰经》封面上真心诚意进行发誓，在这个时候，每个人都以最纯净的内心来面对《古兰经》，这也在另一方面体现出宗教在解世俗问题中，所发挥的正向作用，同时也使观众对伊朗人民坚定而纯洁的信仰甚为叹服。但是在《无熊之境》中，帕纳西却打破了人们对《古兰经》的敬畏之心，影片中因为“照片风波”，导演坚称自己没有拍摄关于那对情侣的照片，村民们却不相信导演所说的话，但苦于没有证据，村民们因此想让帕纳西对着《古兰经》发誓，让帕纳西的房东来作调停。在这一桥段，导演在《无熊之境》中对《古兰经》的内涵进行了两次解构。

房东对帕纳西说的一番话，形成了对《古兰经》的一次解构，他不断地劝导帕纳西不管怎样，都要对着《古兰经》发誓，即使是在圣书面前说了假话，也无所谓，因为村民的关注点不在于是否说了假话，而在于是否进行了“发誓”这一行为，房东的一句话“只要是出与和平的目的，就算是在发誓时撒谎也是可以接受的。”更是对解构《古兰经》的一种注脚。接着，在正式发誓的时候，导演因为想留下对自己有利的证据，而打开了摄影机对自己说的话进行了录像，但是在发誓中提到“今天来这里只是为了尊重你们的传统”等不当言论，而被当地人质疑，并打断其录像。而帕纳西在对《古兰经》进行发誓的时候，他作为一名导演，也同时在解构者自己对《古兰经》的信仰，在影片中，导演的性格多俗时候是显得有些高傲的，他很轻易地否定自己助理地建议，对组内演员和村中因情侣地照片而产生地事件也漠不关心，在起誓之时，他首先想到的不是真诚地面对自身的信仰，而是将摄影机架在人群中间，以此证明自己“发过誓”，这其实就不是一种关乎道德和信仰的宣誓，而是面对法律的一种宣誓。因此，整体来看，《古兰经》在《无熊之境》中的作用，仅仅作为一个能够使双方妥协，并且以最快的方式解决问题的工具而已，丝毫没有信仰层面权威意义的体现。这种对信仰的大胆解构，一方面传达出了伊朗社会中所存在的信仰危机，另一方面也对伊朗社会中“城市——乡村”、“法律——道德”等方面存在的鸿沟进行了一次赤裸的呈现。

（三）反身性的社会表达

帕纳西的电影之路，相较于其师父（阿巴斯）的温和表达，他始终具有强烈的反叛意识，而且反叛得彻底且尖锐。而《无熊之境》中的政治隐喻与反叛意识的表达更为深刻。在对影片审查制度的遵循上，贾法·帕纳西体现出了与伊朗大多数导演，甚至与自己的师父阿巴斯所截然不同的特点，那就是彻底的反叛意识。贾法·帕纳西的影片一方面有对电影形式的不断探索，另一方面也对社会问题不断揭露，而对这些问题进行发难的尖锐程度，是其他导演所不能比的，比如在《无熊之境》中，导演对边界问题、艺术创作自由问题、传统腐朽习俗问题和政治高压均有提及。在影片中，因为照片风波，村中情侣在迫不得已的情况下，偷越边境而被枪杀。酝酿十年，受尽各种折磨，一心只想拥有两个护照的扎拉，却因为假护照事件，而最终选择跳海自杀。她们的死亡，其根本原因真的是因为一张照片或者一本护照吗！显然不是的。而在影片之外，导演帕纳西在服刑期间，也以绝食来对自己遭遇的不公进行无声的抗议，入狱后的帕纳希也曾发布声明：“这只是镇压的借口。尽管我知道司法系统和安全机构没有执行法律的意愿，但出于对我的律师和朋友的尊重，我通过了所有合法途径来争取我的权利；今天，和许多被困在伊朗的人一样，我别无选择，只能用我最宝贵的财产，也就是我的生命，来抗议这些不人道的行为。”那名想要追求自由与爱情的村中少女，象征了无数困在黑色面纱下的伊斯兰女性。那位付出一切想要追求自由与真实的妻子，象征了无数奋起反抗却被现实击垮的伊朗民众。而帕纳西导演，则代表了那些努力发声的伊朗电影人。

帕纳西导演在影片之外的创作行为，是对政治权威的现实反身性反叛：在各种困境中，他仍旧坚持创作，用反身性的电影实践，去窥探和镜像社会的各个层面，他这种以创作反抗压制的行为，实则让影片的反身性意义远超出了文本本身，影片中一影片外的帕纳西，影片中与影片外的伊朗社会，形成了一种深度的互文，二者共同诠释了伊朗电影人在剖析、表现社会现实方面的坚守，即使是在“有熊之境”，也要用自己微薄的呐喊，去为伊朗的社会去开辟出一片“无熊之境”。

五、结语

贾法·帕纳西是伊朗电影的中坚力量，是享誉世界影坛的电影导演，他以真诚、纯净的内心去探寻电影的本质；以着犀利尖锐的笔触刻画着伊朗社会的百态。在他的新片《无熊之境》中，他一方面承继师志，在影片的形式和叙事话语风格上追寻着师父阿巴斯的脚步，深深扎根于他所生长的这片土地，以热忱的内心投入底层民众，真诚地观察与记录他们的生活。另一方面，他又勇于自我革新，探索者电影新颖的表达方式，通过在“套层结构”、“元电影意识”、“解构叙事规则”等方面的创新，对传统电影叙事发起了挑战，在模糊现实与虚拟、戏内和戏外的过程中，充分实践了反身性的策略，促使观众对点回应文本的真实性进行反思。

另外，他的电影又如刀锋般尖锐，一边寻找着自我的价值，一边又与伊朗其他导演的温和路径截然不同，呈现出强烈的反抗意识，在他的电影《无熊之境》中，社会底层人物的艰难生存境遇，与导演的去留窘境，在很大程度上反映了社会、政治制度和文化结构中的不合理性，体现了一个电影创作者应有的本心与良知。

参考文献

- 贺来.(2017).重建个体性:个体的“自反性”与人的“自由个性”.探索与争鸣,(5),40-43.
- 孟宪清.(2015).谈德里达对文字学中“逻各斯中心主义”的解构.烟台大学学报:哲学社会科学版,28(3),1-7.
- 孙清松.(2013).自我及其反身性建构(博士学位论文,山东大学).
- 肖瑛.(2005).“反身性”研究的若干问题辨析.国外社会科学,(2),10-17.
- 翟彦妮.(2013).浅析“元电影”的传播价值与意义.新闻世界,(10),297-298.
- Culler, J. (2008). Literary theory: A very short introduction. Oxford University Press.

Hayward, S. (2013). Cinema studies: The key concepts. Routledge.

Lyotard, J.-F. (1984). The postmodern condition: A report on knowledge. University of Minnesota Press.

Stam, R. (2000). Film theory: An introduction. Blackwell.

作者介绍

张聪，硕士，北京京北职业技术学院，影视文化系，助教，主要研究电影批评、导演研究方向。