

冲突之外的伊朗：当代伊朗电影的日常表征与中国接受

毛思宇^{1,2} 杨成翊¹

(1. 吉利学院, 四川 成都 641423; 2. 泰莱大学媒体与传播学院, 马来西亚 梳邦再也 47500)

摘要: 在国际新闻与公共传播中, 伊朗长期被置于核问题、制裁、宗教政治与中东安全等宏观叙事之中。2026年地区军事冲突进一步强化了这种以国家、安全和地缘政治为中心的认知框架。然而, 2024年以来一批伊朗电影持续将镜头转向身体、家庭、私人空间、情感关系与普通人的伦理处境, 使伊朗社会以日常生活而非单一政治符号进入跨文化观看。本文以接受美学和斯图亚特·霍尔的表征、编码/解码理论为主要理论资源, 以《我最喜欢的蛋糕》(2024)、《神圣无花果之种》(2024)和《普通事故》(2025)为核心文本, 并以《我被偷走的星球》(2024)作为补充案例, 考察当代伊朗电影如何将宏观层面的“伊朗问题”转译为具有身体感、情感性和生活质感的社会经验。进一步选取豆瓣等中文网络空间公开可检索的影评与短评作为观察性材料, 通过目的性取样和主题编码, 分析中国网络影迷如何在既有伊朗想象与电影提供的日常经验之间进行认同、协商与抵抗。研究认为, 当代伊朗电影并非以一种“真实伊朗”取代另一种伊朗想象, 而是通过日常表征形成再语境化效应: 抽象的国家对象被重新落实为具体人物、社会关系与生活经验, 中国观众原有的政治前理解由此被保留、修正或重新排列。电影作为文明互鉴媒介的价值, 正在于使文化差异不再只是制度与符号的距离, 而能够转化为围绕衰老、亲密、家庭、恐惧、创伤和道德选择展开的经验邻近。

关键词: 伊朗电影; 日常表征; 中国接受; 跨文化传播; 文明互鉴

DOI: doi.org/10.70693/202608072879

Iran Beyond Conflict: Everyday Representation in Contemporary Iranian Cinema and Its Chinese Reception

MAO Siyu^{1,2}, YANG Chengyi¹

¹ Geely University, Chengdu 641423, China

² School of Media and Communication, Taylor's University, Subang Jaya 47500, Malaysia

Abstract: In international news and public discourse, Iran has long been framed through nuclear disputes, sanctions, religious politics, and Middle Eastern security. The regional military escalation of 2026 further intensified this state- and security-centered horizon of understanding. Yet since 2024, a group of Iranian films has redirected attention toward bodies, families, private spaces, intimate relationships, and ordinary ethical dilemmas, allowing Iranian society to enter cross-cultural viewing through everyday life rather than a single geopolitical image. Drawing primarily on reception aesthetics and Stuart Hall's theories of representation and encoding/decoding, this article analyzes *My Favourite Cake* (2024), *The Seed of the Sacred Fig* (2024), and *It Was Just an Accident* (2025), with *My Stolen Planet* (2024) as a

作者简介: 毛思宇, 吉利学院助教, 泰莱大学媒体与传播学院博士研究生, 研究方向为影视艺术、女性电影与数字影像;

杨成翊, 吉利学院 2025 级广播电视编导 1 班本科生。

通讯作者: 毛思宇, E-mail: 0365836@sd.taylors.edu.my

supplementary case. It examines how contemporary Iranian cinema translates the macro-level “Iran question” into embodied, affective, and quotidian social experience. The article further uses publicly accessible Chinese-language reviews and short comments, mainly from Douban, as observational materials and applies purposive sampling and thematic coding to explore how Chinese online cinephiles negotiate between pre-existing images of Iran and the everyday experiences offered by film. The article argues that these films do not replace one image of Iran with a supposedly more “authentic” one. Rather, everyday representation produces a recontextualizing effect in which an abstract geopolitical object becomes a field of concrete persons, social relations, and lived experiences. Existing political pre-understandings are therefore retained, revised, or rearranged in reception. The intercultural value of cinema lies in turning cultural distance from a gap of institutions and symbols into experiential proximity organized around ageing, intimacy, family, fear, trauma, and moral choice.

Keywords: Iranian cinema; everyday representation; Chinese reception; cross-cultural communication; intercultural dialogue

引言：从“冲突中的伊朗”到“生活中的伊朗”

中国与伊朗之间的电影交流具有明确的制度基础。2021年，中国国家电影局与伊朗国家电影视听组织签署电影交流合作谅解备忘录，提出加强电影合作、推动文明交流互鉴与民心相通[1]。但电影交流并不是在真空中发生。对于中国观众而言，伊朗首先往往通过国际新闻、外交议题和中东局势进入公共视野。2026年2月28日，美国与以色列对伊朗实施军事打击，伊朗随后在地区范围内进行报复，联合国秘书长将其概括为对国际和平与安全构成严重威胁的军事升级[2]。现实冲突由此强化了伊朗与安全、战争、核问题和地缘政治之间的意义连接。对于一篇电影研究而言，重要的并不是复述冲突过程，而是意识到这种公共传播环境已经构成观众进入伊朗电影之前的“前文本”。

接受美学所强调的“期待视野”，提示作品意义总是在既有经验、知识和规范中被激活。姚斯认为，接受主体并非被动面对文本，而是在既有审美与社会经验的基础上判断新作品[3]；伊瑟进一步强调，文本中的空白和未定点需要在阅读行为中被具体化[4]。这一思路移用于跨文化电影观看，可以看到：中国观众观看伊朗电影时并非面对一个未知国家，而是带着已经被新闻、历史知识、电影节话语和既有伊朗电影经典共同塑造的认知框架。问题因此不再是“电影是否真实反映伊朗”，而是电影提供了哪些不同于宏观冲突叙事的经验材料，这些材料又如何与观众的既有认识发生碰撞。

近年的伊朗电影为这一问题提供了新的文本条件。《我最喜欢的蛋糕》以七十岁女性的独

居、饮食和爱情组织叙事；《神圣无花果之种》把社会紧张压缩进一个公务员家庭的父女、夫妻关系；《普通事故》从一次车辆故障展开，让监禁创伤、复仇欲望和伦理犹疑进入修理厂、道路与面包车等日常空间；纪录片《我被偷走的星球》则通过家庭录像与私人档案重建公共历史难以覆盖的生活经验。这些影片并不“远离政治”，相反，它们通过日常形式重新说明政治如何作用于身体、家庭、空间和记忆。

本文采用电影文本细读与质性接受分析相结合的方法。文本部分以2024—2025年的三部剧情长片为核心样本，并以《我被偷走的星球》作为辅助文本，重点分析身体、家庭、私人空间、移动空间、物件和声音如何组织“日常伊朗”。接受部分以豆瓣等中文网络空间公开可检索的长评、短评和讨论为观察性材料，采用目的性取样，不以评论总量、评分高低或样本比例推断“中国观众整体态度”，而是识别具有解释意义的接受模式，包括政治—制度框架、日常—情感框架、跨文化类比、电影语言判断与抵抗性解码。本文所谓“中国接受”，因此特指中文网络影迷围绕这些影片形成的可见接受文本，而非对全体中国观众的统计代表。

文章提出“日常表征的再语境化效应”作为贯穿全文的分析命题。所谓再语境化，并非电影把“错误的伊朗”替换成“真实的伊朗”，而是原本主要在国家、安全与冲突语境中被理解的对象，经由电影中的身体、家庭、日常劳动、爱情、衰老和创伤重新获得人的尺度。霍尔指出，表征并不是对既成现实的透明复制，而是在符号实践中生产意义[5]；相应地，观众也不会机械接受作品的意义编码，而是在自身社会位置和知识结构中形

成主导式、协商式或对抗式解码[6]。因此,本文真正关注的是:当“伊朗”从宏观国家对象转化为具体生活经验时,中国观众的理解方式发生了何种重新排列。

表 1 核心影片样本与分析维度

影片	年份	核心日常空间/物件	主要分析问题
《我最喜欢的蛋糕》	2024	厨房、餐桌、花园、身体	老年女性、亲密关系与私人生活的可见性
《神圣无花果之种》	2024	家庭、枪支、手机、汽车	公共权力如何进入家庭与代际关系
《普通事故》	2025	修理厂、道路、车辆、声音	政治创伤如何转化为日常伦理与身体记忆
《我被偷走的星球》	2024	家庭录像、私人档案	私人记忆如何补充公共国家叙事

资料来源:根据柏林国际电影节、戛纳国际电影节官方资料整理[10-14]。

一、宏观想象与日常经验:伊朗电影跨文化观看的双重视野

跨文化观看首先面临的是国家形象的先在性。国际新闻倾向于以可识别的事件节点组织国家叙事,战争、制裁、核谈判、外交冲突天然具有较高的新闻价值。在这一结构中,“伊朗”容易被压缩为制度、宗教、安全和国际关系的集合体。电影则具有不同的时间尺度:它可以把注意力停留在一个人的餐桌、一段迟疑的对话、一间卧室、一辆行驶缓慢的汽车或一次身体触碰上。两种媒介并不是简单的真实与虚假之分,而是选择了不同的可见对象。新闻强调事件的公共性,电影能够放大生活的持续性。

伊朗电影对于日常生活的关注并非近年才出现。有关伊朗电影史的研究指出,伊朗另类电影传统很早就以城市化中的日常实践和普通生活反拨商业类型片的重复模式[7]。对伊朗电影中住宅空间的研究也表明,家庭建筑、邻里关系和待客方式能够成为观察社会变化的重要入口[8]。这意味着,“日常”不是宏大政治之外的剩余部分,而是社会秩序得以被经验、执行和协商的具体层面。德塞托关于日常生活实践的讨论同样提示,普通主体并非只在制度规定中生活,而会通过微观行动重新使用空间、规则和物件[9]。对于伊朗

电影而言,日常空间因此既可能承载规训,也可能生成绕行、抵抗和自我表达。

由此可以区分两种“伊朗认知”。第一种从国家进入社会:观众先知道伊朗的政治、宗教、冲突,再把电影人物理解为这些结构的例证。第二种从生活进入社会:观众先遇见一个孤独老人、一对母女、一名修理工或一群曾经受过伤害的人,再从人物处境反推制度和文化环境。前者容易把人物变成宏观议题的说明材料,后者则使宏观结构必须经过人物经验才能获得意义。本文并不主张第二种天然优越,而是认为二者的碰撞构成中国接受真正值得分析的空间。

近年影片的变化尤其值得注意。《我最喜欢的蛋糕》在2024年柏林电影节主竞赛世界首映,并获得费比西奖和基督教评审团奖[10-11];《神圣无花果之种》入围2024年戛纳主竞赛并获特别奖,官方标示制片国包括德国、法国和伊朗[12];《普通事故》于2025年进入戛纳主竞赛并获得金棕榈,官方制片国为伊朗、法国和卢森堡[13]。这些作品具有跨国生产与国际电影节传播背景,却持续围绕伊朗社会内部的具体生活展开。它们既面向全球艺术电影网络,又通过波斯语、德黑兰空间、家庭结构、身体规训和地方生活保持鲜明的文化指向。这种“国际传播—地方经验”的并置,使其特别适合考察跨文化理解如何从国家想象进入日常经验。

二、私人生活的重新可见:身体、家庭与情感的日常表征

霍尔的表征理论强调,意义并非事物天然携带,而是在语言、图像和文化编码中被组织[5]。当代伊朗电影的重要性因此不在于“拍到了普通生活”这一事实本身,而在于它如何选择普通生活中的某些细节,使它们获得解释国家与社会的能力。与直接展示议会、军队或外交机构相比,《我最喜欢的蛋糕》等影片更愿意从厨房、餐桌、花园、汽车、手机、枪支和身体动作建立意义。宏观政治并未消失,而是以日常物件和关系的形式被重新编码。

《我最喜欢的蛋糕》是这种表征转换最典型的案例。柏林电影节官方资料确认,影片由玛利亚姆·莫哈达与贝塔什·萨奈哈执导,为伊朗、法国、瑞典、德国合拍作品[10]。影片没有从政治事件开始,而是从玛欣的独居生活开始:起床、买菜、与老友聚会、去餐厅、乘出租车、整理花园。七十岁女性在很多国家电影中都被安排

为家庭记忆、疾病或死亡的附属角色，但影片首先确认她仍然拥有欲望、审美和选择。她化妆、挑选衣服、邀请男人回家、准备食物并重新布置自己的身体，这些细节把“伊朗女性”从抽象权利议题中拉回一个有年龄、有身体、有孤独也有幽默感的个体。

影片中的“蛋糕”因此不是单纯的甜蜜象征。制作、分享和食用食物把私人空间转化为关系空间。厨房与餐桌一方面是高度日常化的女性空间，另一方面又成为玛欣主动组织亲密关系的场所。她不是等待家庭成员赋予晚年意义，而是通过做饭、饮酒、跳舞和谈话重新安排时间。电影对老年身体的处理也避免了纯粹悲情化：步伐迟缓、睡眠紊乱、身体不适与重新萌发的欲望同时存在。正是在这种并置中，伊朗社会不再只是“女性是否自由”的抽象判断，而转化为一个更复杂的问题：在具体生活条件中，一个女人如何争取属于自己的时间、空间与身体决定权。

《我被偷走的星球》进一步揭示私人影像本身可以成为国家表征的替代档案。柏林电影节将影片概括为导演法拉娜兹·沙里菲借助家庭影像、现成素材与自拍材料，为自己的祖国伊朗创造一种“alternative reality”[14]。这里的“另一现实”并不是否认公共历史，而是说明公共历史无法完整容纳家庭聚会、女性舞蹈、私人欢愉和个人记忆。家庭录像保存了公共空间中不一定可见的身体姿态和关系方式，使“国家历史”与“私人历史”之间出现张力。电影由此提示，跨文化理解如果只依赖公开政治事件，就会遗漏一个社会大量不进入新闻镜头的经验层。

从《我最喜欢的蛋糕》到《我被偷走的星球》，日常表征首先完成的是“私人生活的重新可见”。这种可见性并不意味着把伊朗温情化或去政治化。恰恰相反，玛欣在家中的自由之所以具有力量，是因为公共与私人之间存在明显差异；家庭录像中的舞蹈之所以具有历史价值，也是因为某些身体实践不能在公共空间中同样自然地展开。私人空间因此不是政治的对立面，而是政治边界最容易被感知的地方。

三、权力进入生活：家庭秩序、创伤记忆与日常政治

如果只强调爱情、食物和私人记忆，“冲突之外的伊朗”很容易滑向另一种浪漫化想象。因此，日常表征还必须解释权力如何进入生活。《神圣无花果之种》提供了最清晰的家庭尺度。影片没有把社会动荡处理成外部背景，而是使其持续穿透一个看似稳定的四口之家。父亲伊曼进入司法系统后获得新的职位与枪支，职业身份变

化首先表现为家庭内部的沉默、警惕和控制。枪从公共权力的工具变成家庭物件，又因失踪而引发互相怀疑、盘问和隔离。国家权力在此并不是一个抽象机构，而是以父亲的身体、职业焦虑、家庭规则和一件可触摸的物品进入私人关系。

影片对手机影像的使用进一步构成两套可见性之间的冲突。一方面，家庭电视与父亲的叙述维持秩序化的公共解释；另一方面，女儿通过手机观看街头影像，以来自现场的碎片重新判断现实。影像媒介本身由此成为家庭争论的一部分：谁有权解释“正在发生什么”，不再由父亲职位或传统家庭权威自动决定。女儿在餐桌上质疑公共叙述，意味着家庭内部的代际冲突同时也是媒介经验的冲突。影片将宏观政治压缩在餐桌、卧室、汽车和手机屏幕之间，使观众看到制度如何通过最亲密的人际关系被复制，又如何亲密关系内部遭遇抵抗。

伊朗电影中的家庭空间长期具有公共/私人边界的文化含义。Mohammadi 与 van den Scott 通过 18 部伊朗影片分析住宅与邻里关系，指出家庭建筑和隐私边界的变化会直接影响互动方式[8]。更近期关于伊朗电影中性别与空间的研究也强调，公共与私人空间中的移动自由持续受到性别、法律和社会结构的共同塑造[15]。《神圣无花果之种》的特殊之处在于，它没有把家庭简单设置为公共压迫之外的避难所，而是把家庭拍成权力被内化、转译和反抗的中间地带。母亲既承受父权秩序，又在维护家庭安全的名义下参与对女儿的约束；女儿既反抗父亲，也不断重新理解母亲的位置。日常关系因此比“压迫者/受害者”的二元结构更复杂。

《普通事故》则把日常政治从家庭空间推向移动空间。戛纳官方将其故事概括为“一次小事故引发不断升级的后果”，并确认影片获得 2025 年金棕榈[13]。影片开场是一辆汽车、一个家庭和一只被撞到的狗，随后车辆故障把人物带入修理环境。过去遭受拘禁和虐待的记忆，并不是通过宏大的回忆段落重新上演，而是由声音、假肢、脚步和身体反应突然激活。创伤首先表现为一种不确定的身体识别：眼睛可能认不出施害者，但声音和动作会让身体先于理性作出反应。

这种处理把政治暴力的后果从“事件”转化为“余生”。受害者早已离开监禁现场，他们拥有工作、婚礼、家庭和新的身份，却仍被某些声音、姿态和记忆牵回过去。车辆成为极具意味的空间：它既用于绑架疑似施害者，也不断在道路、城市和普通生活之间移动，使复仇行动始终无法完全脱离日常伦理。人物会因为救人、家庭责任或彼此争论而耽误计划，说明他们并没有被

“受害者”身份彻底固定。影片真正追问的不是国家暴力是否存在,而是经历暴力的人如何在后来生活中决定自己是否继续复制暴力。

因此,《神圣无花果之种》和《普通事故》共同修正了“日常=去政治化”的误解。前者说明公共权力会进入家庭并改变亲密关系,后者说明政治创伤会在事件结束后长期存留于身体和道德选择。日常生活既是权力落地的地方,也是主体重新判断、迟疑和反抗的地方。所谓“冲突之外”,并不是把冲突从伊朗电影中删除,而是把冲突从抽象国家关系重新放回生活后果。电影由此使宏观政治获得人的尺度。

四、从观看到协商:中国网络影迷的伊朗形象再阐释

电影的跨文化意义并不在文本完成时自动成立,而需要通过具体接受行为进入另一文化语境。本文对中国接受的观察主要基于豆瓣公开影评与短评。由于平台用户具有明显的影迷化、城市化和自选择特征,且影片在中国大陆并不存在统一院线发行条件,本文不将这些材料视为“中国公众意见”的缩影,而把它们理解为一组能够观察意义协商过程的文本。编码时重点识别五类线索:其一,评论是否首先从伊朗政治、宗教、审查或女性权利切入;其二,是否注意到衰老、饮食、家庭、亲密关系等日常经验;其三,是否产生与中国或更广泛东亚经验的类比;其四,是否把讨论转向镜头、声音、空间和叙事等电影形式;其五,是否拒绝影片的政治或美学编码。

第一种明显模式是“政治前理解持续介入”。《神圣无花果之种》的公开影评中,大量评论直接围绕神权、公权、父权、头巾抗议、电影审查与导演处境组织判断[16]。这说明观众并不会因为电影采用家庭叙事就放弃宏观框架。相反,家庭常被迅速读解为社会缩影,枪支被解释为权力符号,父女冲突被上升为制度和代际关系。此类解码与影片的政治意涵并不矛盾,但它说明现实知识仍然强烈规定着观看入口。对跨文化接受而言,电影并没有简单消除“冲突中的伊朗”,而是让原有政治认知寻找新的文本落点。

第二种模式是“日常经验的情感转译”。《我最喜欢的蛋糕》的中文影评中,较多文本首先讨论孤独、老年恋爱、空巢生活、晚年尊严和突然失去,而不是从伊朗外交或地缘政治切入[17]。有评论把玛欣的处境联系到普遍性的老龄化和独居问题,也有评论在分析伊朗社会限制的同时,仍把影片最重要的情感动力理解为老年人追求亲密关系的权利。这里出现了一个关键变化:文化差异没有消失,但不再是理解的唯一入口。观众

可以先理解“一个孤独的人为什么需要陪伴”,再回到“为什么在这个社会中,这种陪伴具有特殊风险”。

这种顺序变化构成本文所谓再语境化效应。原有政治知识仍然存在,却被嵌入更具体的人物经验之中。对于玛欣而言,“女性自由”不再只表现为法律或制度层面的权利清单,而具体化为是否能够在家中不戴头巾、是否能邀请异性、是否能饮酒跳舞、是否能在老年重新表达欲望。抽象议题因此获得身体和时间。中国观众对这些细节的关注,也使伊朗女性形象不再局限于年轻抗议者或受压迫者,而扩展到老年、独居、幽默、主动追求爱情的多重身份。

第三种模式是“伦理共情超过立场判断”。围绕《普通事故》的中文长评,既有把影片与帕纳西个人监禁经历、伊朗政治处境相连接的评论,也有大量讨论声音、复仇、宽恕、恐惧和人物是否应当实施暴力的分析[18]。部分评论特别关注受害者在复仇机会出现后仍然不断迟疑,认为影片将政治伤害转化为关于“是否成为自己所憎恨之人”的伦理问题。此时观众并不需要拥有完整的伊朗政治知识,也能够进入人物困境。电影通过伦理选择建立了一种跨文化可译性:国家制度可能陌生,但报复、恐惧、羞辱、良心和创伤记忆并不陌生。

第四种模式是“协商与抵抗并存”。霍尔的编码/解码理论提醒我们,观众接受并非从作品到意义的单向运输[6]。《神圣无花果之种》的豆瓣影评中既有高度认同其父权—神权寓言的解读,也有评论质疑后段剧情为了政治冲突而牺牲人物可信度,认为作品存在符号化、脸谱化或“为了获奖”而强化表达的问题[16]。《普通事故》同样存在赞赏人道主义伦理与批评其剧作过于工整、政治背景影响评价的不同声音[18]。这些抵抗性文本非常重要,因为它们证明“中国接受”不是从冲突偏见走向文化理解的线性进步,而是持续协商。

第五种模式是“从国家判断转向电影判断”。一些评论即使讨论伊朗政治,也开始细致分析《神圣无花果之种》的真实手机影像与剧情影像之间的割裂、家庭空间的构图、车窗和栅栏制造的压迫感,或《普通事故》中声音作为创伤触发器的作用[16][18]。这意味着观众不再只问“伊朗发生了什么”,而开始问“电影怎样让我理解这些经验”。对电影研究而言,这一转变尤其重要。文明互鉴不是让外国电影退化成国情教材,而是通过形式经验让观众理解另一社会中的感受结构。

总体而言,中国网络影迷的公开评论显示出三层并存关系:政治前理解没有消失;日常经验提供了重新组织政治知识的中介;观众仍可能对影片的政治立场和电影形式进行抵抗性判断。由此,本文不能得出“中国观众从此改变了对伊朗的看法”这样的强结论,更合理的判断是:这些影片扩大了伊朗可以被理解的语汇。伊朗不再只能与核问题、战争、宗教和制裁连接,也开始与蛋糕、花园、老年爱情、母女冲突、汽车、修理厂、身体记忆和道德犹疑连接。接受的变化首先发生在意义资源的增加,而不是态度的一致改变。

五、从文化距离到经验邻近:伊朗电影跨文化传播的意义生成

跨文化传播研究常以“文化折扣”解释文化产品进入异文化市场时,由语言、价值、生活方式和社会制度差异造成的理解与吸引力损耗[19]。伊朗电影面对中国观众显然存在这种距离:波斯语、伊斯兰社会规范、政治制度、审查环境和地区历史都需要额外知识。但如果只从“差异有多大”理解跨文化传播,就会忽略电影能够主动创造共同经验坐标。近年来伊朗电影的日常转向说明,文化距离并不是固定不变的,而会随着表征单位的变化被重新组织。

当表征单位是“伊朗国家”时,中国观众必须面对庞大的政治、宗教和历史知识;当表征单位变成“一个独居七十岁女性的一晚”“一个家庭因为一把枪失去信任”“几个受害者决定是否复仇”时,理解所需要的文化背景明显不同。观众并不因此获得完整的伊朗知识,却可以通过自身的家庭经验、衰老经验、亲密关系经验和道德判断进入作品。本文把这种由日常经验产生的跨文化可理解性概括为“经验邻近”。它不是既有理论中的固定概念,而是对本文样本传播机制的分析性描述。

经验邻近尤其适合解释中国与伊朗之间的电影文化交流。两国社会历史、宗教传统与电影工业存在明显差异,但家庭在社会生活中的重要性、代际关系的张力、女性在家庭与公共空间之间的协商、快速现代化带来的孤独和迁移经验,都可能形成可比较而非可等同的观察维度。已有研究也尝试从跨亚洲视角比较中国与伊朗电影中的女性、母职和性别表达,说明两种电影文化之间并非只有“东方/西方”的单向参照[20]。在这一意义上,伊朗电影的中国接受可以从“异域电影如何被观看”进一步转向“亚洲社会经验如何互相解释”。

但经验邻近不能被理解为取消文化差异。恰恰相反,有效的文明互鉴需要同时保留“可共情”与“不可轻易等同”两个层面。如果中国观众把伊朗女性处境完全套入中国经验,可能抹去法律、宗教和社会结构的差异;如果只强调伊朗的特殊性,又可能重新把人物固定为异域奇观。电影的价值在于维持两者之间的张力:观众可以理解玛欣的孤独,却仍需要理解她的亲密选择为何具有特殊风险;可以理解女儿反抗父亲,却不能把伊朗家庭简单等同于任何普通代际冲突;可以理解复仇伦理,却仍要认识人物创伤的具体政治来源。

因此,电影作为文明互鉴媒介的作用,不是把另一个文明包装成容易消费的“相似者”,也不是通过差异制造猎奇,而是让观众在具体人物经验中同时感到熟悉与陌生。前者提供进入的情感通道,后者要求进一步学习文化语境。日常表征正好承担了这一中介作用:它让制度差异落到人物生活,又让人物生活保留制度痕迹。由此形成的跨文化理解,比单纯增加伊朗知识更加接近电影的媒介特性,因为它通过影像、声音、空间与时间组织感知,而不是只提供事实说明。

结语:让国家重新获得人的尺度

2026年的现实冲突使伊朗再次以高度政治化和安全化的方式进入全球公共视野。对于电影研究而言,最容易的写法是把最新伊朗电影直接当作现实政治的注脚,但这恰恰会削弱电影自身的解释能力。本文以2024—2025年的《我最喜欢的蛋糕》《神圣无花果之种》《普通故事》为核心,并参照《我被偷走的星球》,所要说明的是另一条路径:现实冲突构成观看的前理解,电影则通过日常表征把这种宏观认识重新放回身体、家庭、私人空间、移动空间和伦理选择之中。

三部核心影片呈现出清晰的递进关系。《我最喜欢的蛋糕》让老年女性的欲望、食物和家庭空间重新可见;《神圣无花果之种》揭示公共权力如何进入家庭并改变亲密关系;《普通故事》则进一步说明政治暴力如何在事件之后沉淀为身体记忆、恐惧与复仇伦理。它们并没有提供一个脱离冲突的“纯粹文化伊朗”,而是把冲突的社会后果从国家层面转译到人的生活。

中国网络影迷的公开接受文本同样表明,这种转译不会产生整齐一致的态度变化。政治前理解持续介入,日常共情与制度判断并行,认同、协商与抵抗同时存在。真正发生变化的,是可用于理解伊朗的意义资源被扩展:一个原本主要与战争、核问题、宗教政治相连接的国家,也可以

通过老年爱情、家庭争执、私人影像、道路、声音和创伤记忆被感知。本文据此提出的“日常表征再语境化效应”，强调的正是这种从抽象国家对象向具体生活主体的意义移动。

“以影为桥”的文明互鉴因此不能停留在电影作为国家形象宣传工具的理解上。电影最有价值的地方，往往不是替一个国家提供统一、正面的形象，而是恢复其社会内部的复杂性，使观众看到不同人物、不同处境和彼此矛盾的经验。跨文化理解也不是抵达一个最终正确的伊朗，而是获得更多理解伊朗的坐标。只有当“他者”不再只是国际新闻中的行动主体，而重新成为有身体、有家庭、有欲望、有恐惧并需要作出道德选择的人，电影的文明互鉴价值才真正发生。

参考文献

- [1] 国家电影局. 中伊签署电影交流合作谅解备忘录[EB/OL]. 2021-05-26[2026-08-07]. https://www.chinafilm.gov.cn/xwzx/ywxx/202105/t20210526_1162.html.
- [2] UNITED NATIONS SECRETARY-GENERAL. Statement by the Secretary-General on Iran[EB/OL]. 2026-02-28[2026-08-07]. <https://www.un.org/sg/en/content/sg/statements/2026-02-28/statement-the-secretary-general-iran>.
- [3] JAUSS H R. Toward an Aesthetic of Reception[M]. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- [4] ISER W. The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response[M]. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.
- [5] HALL S. The Work of Representation[A]//HALL S, ed. Representation: Cultural Representations and Signifying Practices[C]. London: Sage, 1997: 13-74.
- [6] HALL S. Encoding/Decoding[A]//HALL S, HOBSON D, LOWE A, et al., eds. Culture, Media, Language[C]. London: Hutchinson, 1980:128-138.
- [7] REKABTALAEI G. Cinematic Revolution: Cosmopolitan Alter-cinema of Pre-revolutionary Iran[J]. Iranian Studies, 2015,48(4):567-589.
- [8] MOHAMMADI F, VAN DEN SCOTT L J K. Entering Iranian Homes: Privacy Borders and Hospitality in Iranian Movies[J]. Qualitative Sociology Review, 2023,19(2):40-61.
- [9] DE CERTEAU M. The Practice of Everyday Life[M]. Berkeley: University of California Press, 1984.
- [10] BERLINALE. Press Dossier 2024: Keyke mahboobe man (My Favourite Cake)[EB/OL]. 2024[2026-08-07]. <https://www.berlinale.de/media/download/presse/dossier/pressedossier-2024.pdf>.
- [11] BERLINALE. The Awards 2024[EB/OL]. 2024-02-23[2026-08-07]. <https://www.berlinale.de/media/en/download/awards-juries/berlinale-preise-2024.pdf>.
- [12] FESTIVAL DE CANNES. The Seed of the Sacred Fig[EB/OL]. 2024[2026-08-07]. <https://www.festival-cannes.com/en/f/the-seed-of-the-sacred-fig/>.
- [13] FESTIVAL DE CANNES. Un Simple Accident[EB/OL]. 2025[2026-08-07]. <https://www.festival-cannes.com/en/f/un-simple-accident/>.
- [14] BERLINALE. Brücken zwischen erlebter Realität und filmischen Möglichkeitsräumen: My Stolen Planet[EB/OL]. 2024-01-17[2026-08-07]. <https://www.berlinale.de/de/2024/news-pressemitteilung-n/249489.html>.
- [15] ALI N. Freedom of Movement: Patriarchy, Gender and Space in Iranian Cinema[EB/OL]. Cinema Iranica, 2025[2026-08-07]. <https://cinema.iranicaonline.org/article/freedom-of-movement-a-cinematic-analysis-of-patriarchy-gender-and-space-in-iran/>.
- [16] 豆瓣电影. 《神圣无花果之种》影评页面[EB/OL]. [2026-08-07]. <https://movie.douban.com/subject/36864625/reviews>.
- [17] 豆瓣电影. 《我最喜欢的蛋糕》影评页面[EB/OL]. [2026-08-07]. <https://m.douban.com/movie/subject/35740381/reviews>.
- [18] 豆瓣电影. 《普通事故》影评页面[EB/OL]. [2026-08-07]. <https://m.douban.com/movie/subject/37247238/reviews>.
- [19] HOSKINS C, MIRUS R. Reasons for the US Dominance of the International Trade in Television Programmes[J]. Media, Culture & Society, 1988, 10(4):499-515.
- [20] HAN Y. Representing Sexuality on Screen in Walled Societies: A Comparative Analysis of Iranian Film (The May Lady) and Chinese Film (Army Nurse)[A]//KHOSRONEJAD P, ed. ReFocus: The Films of Rakhshan Banietemad[C]. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021:173-186.