

中國公路電影創作脈絡與類型分辨

李 彬

[提 要] 近年來，在國產電影創作中，“公路電影”這一創作模式頻繁出現，然而對於“公路電影”的類型研究仍然存在眾多誤區。瞭解類型的來龍去脈，熟知類型的創作規律，才能有針對性地創作和研究類型電影。本文以中國公路電影的類型創作為例，對公路電影的兩個主要類型“公路片”和“治癒式”旅途片進行區隔，並分析了二者截然相反的類型敘事模式，對類型創新的成功和失敗範例也做了評析，指出類型不等於俗套，工整的類型片一樣可以做出精品，創作人員應當潛心研究類型片創作規律，中國電影市場健康發展需要優秀類型片。

[關鍵詞] 類型電影 公路電影 反類型 旅程結構 治癒式

[中圖分類號] J90 **[文獻標識碼]** A **[文章編號]** 0874 - 1824 (2017) 01 - 0055 - 09

中國電影原本缺乏類型創作土壤，主要創作類型也比較貧乏。但近年來商業電影的高速發展，催生了中國電影的多類型化創作。“公路電影”這一創作模式頻繁出現，然而對於“公路電影”的類型研究仍然存在眾多誤區。因而，關於“類型”研究，我們首先要明確，當我們談論類型的時候，我們在談論什麼？

一、公路電影：“反類型”與“類型”

在中外電影學術界，對公路電影的研究都不算豐富，正如提莫斯·科雷根（Timothy Corrigan）所說，“作為電影類型，公路電影經常被類型學科所忽略”。^①公路電影被普遍認為“是一個複雜的電影類型，由關於探求和尋找的神話主題構成，尋求的是對存在、愛、家庭的需求以及對未來的期許”。^②“公路電影”很容易被簡化成更容易上口的“公路片”，學界對其類型定位或者強調“人與路的關係”：“以公路作為基本空間背景”，“通常以逃亡、流浪或尋找為主題，反映主人公對人生的懷疑或者對自由的嚮往，從而顯現出現代社會中人與地理、人與人之間的複雜關係和內心世界”。^③或者強調“人與旅程的關係”，將公路電影界定為“把公路景色和故事情節相勾聯，以主角在旅行 / 逃亡路上的遭遇推衍劇情的發展，並最終發現 / 追求到事實真相 / 人生歸屬”。^④

然而，筆者認為，僅僅從道路景觀、尋找主題出發去界定這一類型是有問題的。

以近年國產電影為例，《人山人海》是哥哥為弟弟報仇，千里追兇；《三峽好人》是尋找妻子/丈夫，呈現三峽庫區普通民眾生活景觀；而《泰囧》則是通過路上的種種遭遇，找尋到了迷失的自我；《西遊記之三打白骨精》是孫悟空在西行之路上終於認可自己唐僧之徒的身份，護師取經。這四部影片都是談上路與尋找，都是“以旅程和道路為敘事載體，以主人公在路上的遭遇和人物內心的轉變來推動劇情發展”，^⑤卻顯然不能放在同一類型框架中進行分析研究。

所謂“類型”，即是“模式化”。湯瑪斯·沙茨(Thomas Schatz)曾明確指出：“界定一個流行電影故事程式就是要識別出它作為一個連貫的、飽含價值觀念敘事系統的地位。”^⑥類型電影是好萊塢大製片廠制成熟之後的產物，是高度模式化的影片創作體系，反映的是大眾文化心理需求，商業因素是類型片形成的最重要的原動力。

《尋龍訣》導演烏爾善在談到類型片創作之時曾指出：“主創首先要對影片的類型有清醒的認識，因為類型不是以主創的意志為轉移的，不是說我認為這是個喜劇、那是個奇幻，它就是了。每一種類型都有自身的規律，而這種規律來源於敘事文化的經驗積累，所以說只要摸清了類型的創作規律，也就掌握了大多數觀眾的審美規律。”^⑦筆者對此深以為然，所以釐清一個類型的來龍去脈非常之必要。

“公路電影”概念，確切地講並非指單一類型，而是涵蓋多種類型，且各類型自有其獨特的敘事模式和創作規律，絕對不可混為一談。其中最主要的“公路片”是一個特殊類型，是一個“反類型”的類型。筆者曾在《公路片：“反類型”的“類型”——關於“公路片”的精神來源、類型之辯與敘事分析》^⑧一文中分析過，發端於20世紀60年代美國，成長於“新好萊塢”的“公路片”，其本質是反“美國夢”、反好萊塢、“反類型”的。除了主題上的反主流，“公路片”所代表的反經典敘事模式根本上就是要破壞經典的、穩定的敘事結構，打斷觀眾的帶入性觀賞心理，產生間離效果，進行理性審視，拒絕完滿，是一種“破壞性”的敘事，屬於“藝術電影”、“作者電影”，而“藝術電影”在學術界也已然被當作一個獨立的現代“類型”來對待。^⑨

但是到了20世紀80年代，主流好萊塢商業電影也開始創作“上路”故事，此時主人公上路卻並非為了反主流文化，而是秉承類型電影的一貫敘事模式，採用經典的“三段式”敘事結構，反映人物在旅途中獲得內心成長，尋找到真正自我，投入主流生活懷抱的故事。筆者稱之為“治癒式”旅途片，^⑩很多人將此類型也叫做“公路片”是完全錯誤的，因為兩個類型在本質上是完全相反的。

二、現代化圖景、旅程結構與公路電影的類型敘事差異

我們不妨從創作史的角度來梳理和比較中國公路電影類型創作的主题、結構與敘事。

2001年，施潤玖創作了號稱“中國第一部公路片”的《走到底》。影片是強盜片與公路片的雜糅，原本就是“公路片”中的亞類型，以“亡命鴛鴦”系列為代表，如《邦妮與克萊德》(Bonnie and Clyde)、《窮山惡水》(Badlands)、《沒有明天的人》(Thieves Like Us)、《糖地快車》(The Sugarland Express)等片，1990年代以《末路狂花》(Thelma and Louise)和《天生殺人狂》(Natural Born Killer)而再次受到矚目。但《走到底》在“匪徒”形象的刻畫、多線索敘事的把握以及主题開掘等方面均過於淺顯，因而在類型創作上只能算是一次不成功的嘗試。倒是12年後的《無人區》在這方面有獨到之處。雖然在媒體宣傳方面該片一直被設定為中國“西部片”，

但是筆者認為，中國並沒有真正類型意義上的“西部片”，^⑩窮山惡水、法外之徒以及黑暗人性的設置，充分說明《無人區》是一部典型的“公路片”。

其實，在 21 世紀初的前前後後，已經有電影人開始了“公路片”創作的嘗試。早在 1997 年，王家衛就拍攝了《春光乍洩》。異域旅途，邊緣化的同性之愛，孤獨無望的情感追尋，片中瀰漫的哀傷氣息與 20 世紀 90 年代美國獨立電影創作中上路的邊緣人群一脈相承。2001 年，香港導演張婉婷也拍攝了搖滾題材的“公路片”《北京的樂與路》。2004 年，內地導演孫周的電影《周漁的火車》將一個女人的生命體驗放置在流動的火車上，也可以說是準確形象地呈現了“公路片”的特質。

2000 年，賈樟柯創作了《月台》。這是一部描寫現代化背景下，渴望出走又走向回歸的縣城年輕人的影片。雖然出現了一段“流浪藝人”的段落，《月台》卻並非完整意義上的“公路片”，但是為 2006 至 2007 年“公路片”的集中爆發奠定了基礎。

這些影片以“公路片”的形態出現，往往採用開放式敘事，運用“橫向穿插式結構”，^⑪並且標榜法國新浪潮以來的美學追求，以關照現實、聚焦邊緣人群、底層生活為主旨，反映轟轟烈烈的現代化進程中，普通人的現實生活圖景。與主人公獲得內在成長、結尾大團圓的主流影片不同，這些影片“通過人物的蛻變或失敗來展示社會現實的徒勞無功”，甚至“對個人欲望的壓制和迫害”。^⑫

（一）遊蕩的主人公與貧苦破敗的底層社會生態

“公路片”的主人公一脈相承的是法國新浪潮的“浪蕩兒”。在小鎮，在路上，流浪的主人公筋疲力盡。道路的開放性敘事可以盡展社會百態，特別是底層生態。在《旅程》（2004）中，20 世紀 90 年代兩個來自小縣城年輕人高考無望，期待通過尋找神奇的靈芝培育技術來致富，從而改變命運，然而一次次尋找，卻一次次被騙，一次次失落。《賴小子》（2006）的主人公也是學校裡的差生，社會上的混混。迷茫的他們最大的樂趣莫過於開著車瞎轉。誤以為自己開槍傷人之後，他們踏上了逃亡之路。同《旅程》一樣，離開家庭，離開教室，踏上路途的他們，心情格外雀躍，有一種恣意的快樂。

《人山人海》的旅程是尋找兇手。兇手可能藏匿的地方盡是螻蛄之地。影片鏡頭掠過的地方仿佛是被這個世界拋棄的角落。片中有一段是主人公與朋友在重慶棚戶區挨家挨戶搜索兇手，“讓觀眾幾乎直接進入到那些破敗、頹唐的陋局之中”，令人“第一時間想起了蝸居在北京地下室裡的那些底層民眾的生活”，給人一種“很疲憊的無力感”。^⑬影片最終找到兇手的地方是在黑煤窯。這更是個暗無天日的黑暗所在，絕望的主人公最終點燃了打火機，炸毀了礦井。倖存的小童工面對漫天飛舞的煤灰和熊熊燃燒的礦井，猶如面對一場剛剛醒來的噩夢。

義大利影片《消逝的星星》（2006）講述一個義大利工人到中國尋找一個曾經購買過國外問題高爐的鋼鐵廠，要用改良過的 IC 部件替換高爐零件，以解決安全隱患的故事。在青年工人的宿舍樓，主人公氣喘吁吁地爬了十幾層的高樓，看到的是逼仄樓道裡的擁擠住房，樓道裡甚至有住家直接吆喝售賣熟食。走廊裡高高低低掛著晾曬的衣物，每戶人家的居住區域都非常狹小，而且往往堆滿了家具、床鋪以及生活用品，疲憊的青年工人半裸著蜷在床上熟睡。影片同樣描繪了重慶的普通民眾生活，借助一個西方人的中國之旅，試圖傳遞出中國這個龐然大國被現代化浪潮裹挾其中的芸芸眾生，隨波逐流、奔湧向前的精神世界。

（二）家庭的叛離 / 無法回歸

“公路片”雖然寫的是“上路”，但是核心卻是“家庭”。《旅程》中，主人公令人窒息的家庭氛圍是促使他們“上路”的重要原因，離開家成為上路的動力，是對家庭的決裂。只有上路，他們才獲得最自由的放逐，最暢快的笑臉，以致沉迷於一次次上路，說走就拔腿而走。

而2006年前後集中出現“公路片”的一個重要原因是三峽移民。2006年5月20日，三峽大壩全線建成。《落葉歸根》（2006）、《三峽好人》（2006）、《消逝的星星》都不約而同講到了三峽工程使得很多人背井離鄉，落葉不能歸根。《落葉歸根》結尾，主人公一路艱辛，好不容易找到了工友的家，家卻只剩了一塊門板；《三峽好人》中，主人公循著地址去找前妻的家，卻只見茫茫江面，“家”早就搬走了；《消逝的星星》也提到了“三峽工程”，女主人公說：“有些人必須離開自己的家園，你所看到的一切都將要淹沒。”

影片呈現了一個一個破碎的家。《落葉歸根》中，宋丹丹扮演的清潔工，上了大學的兒子嫌棄母親身份低微不認她；小鎮上開髮廊的東北女孩聽到鄉音就受不了，卻獨自在遠離家鄉的南方謀生；《消逝的星星》中，女主人公未婚先孕，獨自在城市打拼，兒子放在鄉下的老人處養育，有明顯的自閉傾向；《三峽好人》中，男主人公韓三明不遠萬里來到三峽庫區尋找妻子，卻需要鉅款還債才能夫妻團圓，南下的女兒則命運可憂；女主人公趙濤千里迢迢尋找多年兩地分居的丈夫，為的是簽署離婚協定，改嫁他人……這一幕幕普通人的家庭際遇，就如同賈樟柯在《山河故人》（2015）中用一個“時間旅程”所講述的中國故事：山河依舊，故人不再。

（三）生活流敘事與失落迷茫的開放性結局

“公路片”往往刻意弱化的情節內部的衝突，採用“生活流”的方式來結構電影。這同樣師承“新浪潮”。在特呂弗的《四百下》裡就找不到任何符合傳統觀念的情節。在公路片中，情節鏈並不集中，而是開放的，散點式的，人物的表演也是強調生活原生態的。影片強調與觀眾的間離效果，拒絕運用經典好萊塢的吸引力法則，在鏡頭組接上拒絕運用傳統蒙太奇手段來營造影片與觀眾之間的心理張力，從而使影片敘事漫不經心，隨遇而安。而開放式結局帶來的更多的是前路迷茫。

萬瑪才旦的《尋找智美更登》（2007）借助一次尋找之旅，展現了處在傳統與現代轉型之中的西藏社會普通民眾的精神流變。智美更登是一個樂善好施、廣濟施貧的王子，將妻兒甚至眼睛都施捨給了更需要的人。一個導演要將這部傳統藏戲拍成電影，反映傳統的捨身精神，並意圖尋找一個具有智美更登一樣靈魂的人。然而，在四處尋找演員的過程中，卻經歷了當代年輕人對待捨身觀念、對待情感信念的變化。影片籠罩著淡淡的哀愁，片中原本有著堅定創作追求的導演，非但沒有在尋找中堅定信念，獲得內心提升，反而迷失了方向。《賴小子》中，貧窮、落後、閉塞的小鎮，“拉煤的卡車，忙碌的礦工，瀰漫著的灰塵……充斥著為生存而掙扎的人們，和他們冷漠的表情”，^⑩讓生活在這裡的少年看不到未來。在《消逝的星星》中，整個中國就像一個碩大的工地，到處是一片建設的繁忙景象，高聳的塔吊櫛次鱗比，晝夜不息。然而，高速發展的現代生活並沒有給普通人的境況帶來突變，反而帶來精神的迷失。《旅程》中，“經商下海”在當時是多麼誘人的“改變命運”的途徑，這讓兩個晃蕩在高考邊緣筋疲力盡的高中生放棄了“知識改變命運”的傳統觀念，進而想通過資本的積累來獲得翻身。可是，經濟大潮並沒有給年輕人帶來希望，男孩重新回去高考，女孩的南下之路執著卻盲目，或許在後來的《天註定》中，還會再看到她的身影。

“公路片”的旅程敘事所帶來的流動空間，社會生態和質樸面孔成為主人公/觀眾最直觀的

底層體驗。影片往往透著一股悲涼的氛圍，這種氛圍與主流商業影片中身處於全球化格局，蓬勃、時尚的現代中國氣息格格不入，卻是獨立影片擅長講述的當代底層中國故事，追求一種平凡、疏離，但又非常生活化的粗礪質感和紀錄風格。

2010年，香港導演葉偉民拍攝了影片《人在囧途》並收穫好評，2012年，《人在囧途》的主演徐崢轉行導演拍攝了《人再囧途之泰囧》並獲得巨大成功，以近13億的票房締造了當年華語電影新神話，由此掀起了一股“囧途”拍攝熱潮。不過，從媒體到主創再到觀眾，談論起這些同樣運用旅程敘事的商業電影，也統統將之歸為“公路片”，則屬於概念混淆。這些影片理當歸屬於好萊塢的成熟類型——“治癒式”旅途片。^⑥與“公路片”對家庭所代表的主流秩序的質疑、批判態度相反，面對破碎的家，影片力圖彌合傷痕，“治癒式”旅途片倡導寬容、理解、溝通，強調“愛”的力量。

雖然同樣運用旅程結構，“治癒式”旅途片與公路片在類型敘事上是截然相反的，相較於“公路片”的開放式結構，“治癒式”旅途片則是經典類型片的“三段式結構”。^⑦

（一）內在成長與人物弧

“公路片”的旅途往往是疏離的，人物在旅途中非但不會成長，反而愈加迷失。而對於經典類型片創作者來說，其主要“任務就是塑造……處於變化中的人物，在某種意義上，是到作品結尾會變得完全認不出來的人物、成熟的人物”，^⑧影片主人公在片中得到拯救，癒合傷口的過程，就是角色成長的過程，主人公在經歷之後會變得更加聰明堅強，從而完成“人物弧”。^⑨

“治癒式”旅途片講的是通過上路來進行“心靈救贖”的故事，是“浪子”的回歸。事實上，目前較為成功的國產類型片，其表層敘事下暗含的人物成長線，很多都採用了在旅程中完成“人物弧”的模式。影片《西遊記之三打白骨精》（2016）本質上就是一個孫悟空的旅途成長故事。《尋龍訣》裡，摸金校尉三劍客的冒險之旅其實也是主人公胡八一的自我成長之旅。導演烏爾善指出：“對於胡八一們來說，在古墓中闖關其實並不困難，真正困難的是戰勝自己的心魔。”^⑩

（二）催化劑與輔助力量

在“治癒式”旅途的類型敘事模式中，主人公成長的“催化劑”很重要。在影片中，主人公往往是有缺陷的人，或者因為性格而導致家庭不睦，或者在社會職業上歷經失敗，或者二者兼而有之。這些失敗者需要被另一個人救贖，而這個拯救他的人“通常是獨一無二，而且有些古怪”。這樣的角色就是催化劑。^⑪《人在囧途》和《泰囧》中王寶強飾演的牛耿和王寶，都承擔著這樣的戲劇功能，角色本身雖然傻裡傻氣，令人覺得搞笑，卻有著非同一般的精神“營養”。在這種兩人關係的相處過程中，主人公2作為輔助人物，從一種“對抗力量”轉變為“輔助力量”，兩人之間的關係轉換是這類影片的戲劇張力所在。其實，2004年馮小剛導演的由旅程敘事構建的影片《天下無賊》中，已經將王寶強“傻根”形象的“營養性”進行了深度挖掘。一路之上，“傻根”的簡單執拗、單純善良成為“我本善良”的主人公男女二賊發生轉變的“催化劑”，讓他們心甘情願為他打造了一個“天下無賊”的烏托邦世界，哪怕付出生命的代價。

反觀“公路片”中的同行之人，卻沒有這種人物關係從對立到融合的轉折變化，也沒有主人公2對主人公1的“催化”作用。比如《旅程》中的思緒與郭萍，二人僅僅有對照作用，影片之初思緒是堅定的離家者，影片結尾卻轉換成了郭萍；《尋找智美更登》中，一路同行的老闆講述了自己的愛情故事，這故事卻讓去追尋愛情的女演員放棄了最初的念頭，連原本堅定信念的導演也迷失了……因而，這些故事中核心衝突是來自外部社會的，而非人物之間的內在情感衝突。

（三）情感治癒與大團圓收尾

與“公路片”的開放式結局不同中，商業類型片作為大眾藝術形式，則歷來是以大團圓的結局作為其經典敘事結構的終點，目的是要“彌合觀眾在現實中所缺失的某種心理需求”。^②所以，原本有缺點，有焦慮，作為家庭和事業雙重失敗者的主人公，在經歷了一番旅途的冒險之後，特別是在同行之人的“催化”作用下，終於治癒了自我，獲得了圓滿結局。《人在囧途》和《泰囧》都是如此，家庭和睦，其樂融融。在《等風來》結尾，女主人公也收穫了內心的平靜，重新開始新的生活。

結局的圓滿化源自於亞里士多德的“淨化”觀點，他認為藝術使觀眾產生並釋放憐憫和恐懼的情緒，從而使人心靈淨化。觀眾或讀者藉助作品經歷起起落落，治愈傷痛，準備好回歸日常生活。毫無疑問，這種回歸“秩序感”的結局正是商業類型片傳遞主流價值觀所要達到的目的。

三、類型創新與失敗嘗試

類型電影雖然是一種模式化創作，但是類型電影的發展並非一成不變，好的創新可以為類型創作帶來新鮮氣息，但拙劣的嘗試同樣也會導致失敗。

張揚導演的影片《飛越老人院》（2012）是一部描寫養老院的老人自發駕車出遊，享受人生最後輝煌的故事，在敘事結構上結合了“公路片”和“治癒式”旅途片的特質，但是又不完全按照類型模式去結構故事。首先，這是一群“叛逆”老人的故事，他們沒有遵從養老院的制度規定，擅自駕車上路，在大自然中享受自由呼吸的快樂。這是“公路片”最常見的主題。然而，導演並非為“叛逆”而“叛逆”，在批判了老人的兒孫們對老人缺乏真正的關愛甚至冷漠無情之後，也從老人的角度對兒女表達了歉意和思念之情，建立起了溝通的橋樑。影片設置了主人公老葛祖孫三代由怨恨、隔膜走向溝通、諒解的過程，並在結尾呈現了家庭的回歸。這又是“治癒式”旅途片的主旨。影片用“一個公路類型加上一個看上去不可能完成的任務——一群老頭老太太偷跑出去參加‘超級變變變’節目。正是這種似乎不可能完成的任務在完成過程中所發生的事，給觀眾帶來了溫暖和感動。這確實要比一出老人院就直奔大海要豐富得多。”^③影片用“老年人的淘氣”昇華了主題，“引出的是浪漫，生命的浪漫，也即回歸生命的本色”。^④而且，影片難得的是構築了一個雙向的溝通和理解，展示出創作者進入生命形態中“點點滴滴地捕捉探索的東西”，“一種真誠、一種堅守”，^⑤並以此成為觀眾對於角色產生“認同”的基礎，進而被打動。以“公路片”始，以“治癒式”終，不失為一次成功的嘗試。

影片《紅色康拜因》是《人山人海》導演蔡尚君 2007 年的作品。作為“公路片”，影片講述了一個家庭破碎的故事，兒子對父親一直滿懷仇恨，回歸的父親則一直試圖緩解父子關係，雖然兒子極力抗拒，但是二人之間的距離也在不知不覺中拉近。父子關係的治癒並沒有明顯的“三段式”結構，也沒有“催化劑”的作用，甚至在影片最後也沒有完全消融父子間的隔閡。但是，與“公路片”通常的開放性結局不同，本片的結尾雖然也是開放式的，但是卻又暗含了強烈的指向性。影片中父親是一個失敗的歸鄉者，在城市的打工生涯以落荒而逃、回歸故里作結，兒子雖然也走向了大城市，但是影片並沒有渲染現代城市的炫目迷人，而是一再詠歎黃金麥田的明媚鮮艷。兒子在城市中也是個失敗者，雖然在影片結尾仍然是離開鄉土，但是影片分明又預示其最好的結局還是回鄉割麥。這一次，在獨立製片的“公路片”中也出現了“回歸”的結局。

2014 年韓寒的處女作《後會無期》則是另一種“公路片”商業化的嘗試。影片消費的是情懷，

目標受眾是越來越龐大的文藝青年群體。這個群體不會簡單地產生心理認同，所以，遵循目標受眾的心理期許是重要的創作原則。離開故土，沒有家鄉，三個上路的人是被放逐的無根的人，這是當下很多年輕人境遇的寫照。影片沒有採用經典商業敘事，而是選擇了碎片化的故事呈現，用叛逆的文藝青年姿態上路，哀歎了家鄉的沒落，又奮不顧身地為了理想踏上征程，四處飄泊，“背井離鄉，出人頭地”，並且慨言這是條註定“不平凡的路”。影片沒有像《旅程》一樣悲觀絕望，雖然所有的心理預期都變成了小小的失落，但是這種在輕鬆中關照內心隱痛、輕抹眼淚又再次迎接陽光的劇情設置，比一碗濃稠雞湯要更符合目標受眾的需求。導演無意深沉講述當下苦難，卻將苦難變成生活點綴輕鬆化解，挑起了話題，吸引了眼球，收穫了票房，算是一種避重就輕、不失聰明機巧的處理方式。

至於不成功嘗試的範例，《芳香之旅》（2006）在類型歸屬上不倫不類，在情感設置上虛假生硬，有“道德綁架”之嫌；《消逝的星星》在呈現當代中國底層景觀之時，因為缺乏故事性而硬性結構了義大利男主人公與中國女主人公的情感故事，二人從對抗到相愛，互相治癒。這種在“公路片”結構中強行“治癒”的方式不但不可信，而且削弱了呈現影片主要矛盾的筆力，敘事也產生了遊移，同時還暴露出了影片創作者的西方本位主義立場；影片《港囧》和《等風來》則是在主人公2的處理上出現重大問題，《港囧》中的小舅子毫無精神“營養”可言，他最大的特點是滿嘴紀錄片大師語錄，其效果不但不像是致敬，反而更像是一種“反智”姿態的戲弄；《等風來》中的主人公2是個玩世不恭的富二代，除了說了句點題的“等風來”撫平了女主人公焦躁的內心，全片他的所作所為沒有一樣是有精神“營養”的。讓富二代去治癒“城市白領階層”本身就違反商業片創作法則，創作者居然在類型電影人物設置的重要部分——“道德前提”環節中出現更致命的失誤——富二代褻瀆當地宗教，犯下了不可能翻身的錯誤，這樣一個人物形象有何資格去救贖他人？又如何能讓觀眾產生認同心理呢？對於一部立意獲得商業回報的電影來說，如此全然違反類型電影基本規則的設置使影片難以建立角色認同，人物的轉變就顯得虛偽矯情，自然無法在票房和口碑上有正面收穫。而影片《心花路放》則表面上講“治癒”，實則是嘲諷“治癒”的“反治癒”，並且對“殺馬特”群體進行消費和嘲弄，沒有把握好人文關懷的“度”，從而滑向了“惡俗”的邊緣。創作者的態度過於自作聰明，居高臨下，缺乏真誠，對於商業類型電影創作原則的漠視簡直令人匪夷所思。

商業電影是文化產品，非一次性消費，會對人的心靈乃至人生產生影響。票房並非只是一個個數字，每個數字背後代表的是一個個活生生的人、活生生的心。商業電影創作是有文化責任感的，因為票房越高，影片所產生的影響越大。作為商業電影的主脈，類型是經驗的積累，是規範化的創作。類型不等於俗套，工整的類型片一樣可以做出精品，《尋龍訣》和《唐人街探案》（2016）的出現證明我們有能力拍出合格的甚至好的類型片。

研究類型其實是研究觀眾，是尊重觀眾。中國電影市場健康發展需要優秀類型片。創作人員應當潛心研究類型片的創作規律，少拍侮辱觀眾智商的俗爛類型片。像《橫衝直撞好萊塢》（2015）這類簡單套用類型模式，貌似“治癒”的旅途片，雖然是大牌公司的大手筆，高投入，大製作，集結了國內一線明星，甚至遠赴好萊塢，邀約了眾多美國明星和主創參與，卻被網友詬病為“情味寥寥，情懷難覓，趣味低級”，^⑥“沒有情感積澱的一味惡搞”，^⑦“用的據稱是中國一線明星，跳樑小丑一般，不止是沒有新意，是以惡俗為樂趣和幽默，以糟糕的演繹為喜劇效果”來愚弄觀眾，那其惡劣後果必然是“災難性的自我毀滅”。^⑧

① Timothy Corrigan, *A Cinema Without Walls: Movies and Culture after Vietnam*, New Brunswick: Rutgers University Press, 1991, p. 143. 轉引自 Steven Cohan and Ina Rae Hark: *Introduction, The Road Movie Book*, edited by Steven Cohan and Ina Rae Hark, New York: Routledge, 1997, p. 2.

② *Lost Highways: An Illustrated History of Road Movies*, edited by Jack Sargeant and Stephanie Watson, London: Creation Books, 1999, Back Cover.

③ 鄧培仁、方玲玲:《流動的景觀——媒介地理學視野下公路電影的地理再現》,北京:《當代電影》,2006年第6期。

④ 范傑:《情感公路上的找尋》,成都:《四川戲劇》,2005年第6期。

⑤ 戴麗娜:《人在旅程——美國公路片研究》,南京:南京師範大學碩士學位論文,2008年,第1~2頁。

⑥ 湯瑪斯·沙茨:《好萊塢類型電影》,馮欣譯,上海:上海人民出版社,2009年,第24頁。

⑦ ⑩ 李博:《〈尋龍訣〉:探索國產大片的工業邏輯》,北京:《中國藝術報》,2016年1月4日。

⑧ 李彬:《公路片:“反類型”的“類型”——關於“公路片”的精神來源、類型之辯與敘事分析》,北京:《當代電影》,2015年第1期。

⑨ 類型電影與藝術電影最主要的不同之處就在藝術片力圖否定類型的程式化創作。目前已有很多學者將“藝術影片”也作為“類型電影”來看待,指出“通常作為類型電影對立面的、生存於小眾市場的/藝術電影(art film)或稱作/獨立電影(independent film)的,同樣也是一種類型電影”,“藝術電影同樣具有一系列類型標準,首要是/一般依存於文藝化定位,以及具有自身比較相近的預算水準和市場宣傳策略,還包括某些比較固定的演職人員”(何開麗:《羅伯特·斯塔姆電影類型理論解讀》,重慶:《四川外語學院學報》,2008年第3期),“類型存在於任何具體而個體的社會語境中,確定類型的分類並非首先出於方便電影研究的方法論需要,而是為方便觀眾群體的消費選擇而產生的。在這個意義上而言,‘藝術電影’是一種電影類型”(Jonathan Rayner, *The Films of Peter Weir*, Continuum International Publishing Group, 2006, p. 5. 而美國著名學者大衛·波德維爾也有類似研究結論,將“‘藝術電影’(art film)看成一種電影實踐的獨特模式,擁有其確定的

歷史存在、一套形式慣例,以及固有的觀賞程式。”(大衛·波德維爾:《電影詩學》,張錦譯,桂林:廣西師範大學出版社,2010年,第172頁),羅伯特·麥基也把“藝術電影”作為25個電影類型之一,因為它“已經變成一個傳統類型”(羅伯特·麥基:《故事——材質、結構、風格和銀幕劇作的原理》,周鐵東譯,北京:中國電影出版社,2001年,第100頁)。

⑩ 李彬:《從反叛聖歌到心靈雞湯——20世紀80年代以來美國保守主義家庭觀回歸與公路電影轉型》,貴陽:《貴州大學學報(藝術版)》,2013年第3期;李彬:《“治癒式”旅途片的類型分辨與價值觀解析》,上海:《電影新作》,2013年第6期。公路電影還常常與其他類型雜糅,常見的有公路驚悚片等。參見李彬:《經濟衰落陰影與公路驚悚片的家庭威脅》,貴陽:《貴州大學學報(藝術版)》,2014年第5期。筆者曾撰文將近年來的中國公路電影創作劃分為三種主要形態:公路逃遁與疏離迷失、旅途治愈與家庭回歸、公路氣質與治愈之旅的混搭,但並未從類型角度加以區格和解析。參見李彬:《中國式上路的旅途治愈與現實書寫——中國新近公路電影探析》,北京:《電影藝術》,2015年第1期。

⑪ “西部片”是美國文化中的獨特因數,開發美國西部的征程被當作當代的奧德賽史詩,“西部片”作為神話,是用電影來塑造美國的文化個性,通常是在“正邪”的二元對立中建構秩序,從而樹立起美式文化征服印第安文化的合理合法性。何平導演的《雙旗鎮刀客》接近美國西部片的類型設定,但《無人區》沒有建構起“正邪”的二元對立。另一部號稱“中國西部片”的《西風烈》,雖然構建了“警”與“匪”的二元對立,但本質上只是一部發生在西部的“警匪片”,因為不存在“西部片”中代表自由與正義,與匪徒戰鬥卻又在小鎮恢復秩序之後飄然而去的“牛仔”形象的設置。而《雙旗鎮刀客》中“孩兒哥”的設置是符合這一形象特徵的。

⑫ 早在兩千多年前的古希臘,亞里斯多德在《詩學》中就第一次提出了“穿插劇”這一嶄新的名詞概念,它與“複雜劇”、“苦難劇”、“性格劇”一起,被並稱為當時四種獨立的戲劇樣式。亞氏還以當時的一些悲劇如《普羅米修斯》等為例證,指出,這種“穿插劇”的主要特點集中表現在它的結構藝術上,即是採取了一種“穿插式結構”(後人又有稱為“插曲式結構”的)。而“穿插式結構”又分“縱向式穿插結

構”與“橫向式穿插結構”。參見王建高、邵桂蘭：《淺談“穿插式結構”》，西安：《當代戲劇》，1985年第4期。

⑬黃川、李霞：《〈無名的裘德〉：一部實驗性的反成長小說》，河南洛陽：《解放軍外國語學院學報》，2012年第2期。

⑭冷百科孫小杜：《未刪減改版人山人海：人炸了，山塌了（六千字影評一字不刪不改）》，<https://movie.douban.com/review/5534453/>, 2012-08-15.

⑮醜老鴨：《賴小子的青春逃亡》，<https://movie.douban.com/review/1111955/>, 2007-01-16.

⑯“治癒式”旅途片的代表作品有：《一夜風流》（*It Happened One Night*, 1934）、《紙月亮》（*Paper Moon*, 1973）、《飛機火車汽車》（*Planes, Trains and Automobiles*, 1987）、《雨人》（*Rain Man*, 1988）、《午夜狂奔》（*Midnight Run*, 1988）、《女人香》（*Scence of Woman*, 1992）、《陽光小美女》（*Little Miss Sunshine*, 2006）、《預產期》（*Due Date*, 2010）、《糾結之旅》（*The Guilt Trip*, 2012）等，常常與愛情片、喜劇片雜糅創作。

⑰“三段式結構”指的是“一個開端，一個中間階段和一個結局”，具體講要有“一個能展開整個故事的干擾事件（一個引起觀眾興趣的鉤子或是戲劇性的事件）”和“一個處於主人公及其對手之間的核心衝突”。而且，“一般的慣例是：劇本的25%為第一幕，50%為第二幕，剩下的25%是第三幕”，“幕之間的那些‘鉤子’”，被稱為“轉捩點或情節點”。見溫蒂·簡·漢森：《編劇：步步為營》，郝哲、柳青譯，南京：江蘇教育出版社，2006年，第91~92頁。

⑱盧克曼：《情節！情節！——通過人物、懸念予衝突賦予故事生命力》，唐奇、李永強譯，北京：中國人民大學出版社，2012年，第61~63頁。

⑲溫蒂·簡·漢森指出，“人物必須能打動觀眾。他

們的行為必須能在觀眾那裡引發一種認同感，一種內心的關注以及能有所獲的一種願望”，“干擾事件賦予你的人物，特別是主角，以一個追求的目標。在追求這個目標的過程中，他們所獲得的經歷使得他們成長與改變。這就是‘人物的成長’”，“在經歷了這些後，會變得更加聰明和堅強。所以這些阻礙其實應該被看作人類靈魂的自然進化”，“你的人物會做出決定，並且承擔使得人物改變或成長的後果。這便是人物弧”。見溫蒂·簡·漢森：《編劇：步步為營》，第56、36、142頁。

⑳參見布萊克·斯奈德：《救貓咪II——經典電影劇本探秘》，汪振城譯，杭州：浙江大學出版社，2011年，第133頁。

㉑賈磊：《影像化的機器——9·11後美國電影的意識形態症候》，北京：《藝術評論》，2004年第11期。

㉒㉓張楊、黃式憲、王人殷、皇甫宜川：《〈飛越老人院〉四人談》，北京：《當代電影》，2012年第5期。

㉔逆規則：《〈橫衝直撞好萊塢〉：娛樂精神可嘉 娛樂智商欠奉》，<http://yule.sohu.com/20150626/n415646178.shtml>, 2015-06-26.

㉕夢裡詩書：《三傻胡鬧好萊塢》，<https://movie.douban.com/review/7511944/>, 2015-06-27.

㉖暹姬恨劇透：《黑的一手漂亮的好萊塢》，<https://movie.douban.com/review/7508146/>, 2015-06-24.

作者簡介：李彬，北京電影學院副研究員，美國華盛頓大學訪問學者，博士。北京 100088

[責任編輯 桑海 李俏紅]