

# 《人生路不熟》为何能成为五一档“黑马”？

■文/李春雷

在市场逐渐回暖的大背景下,2023年五一档共有18部左右新片上映,影片类型较为丰富,竞争也十分激烈。出乎意料的是,此前未被赋予太多期望的喜剧电影《人生路不熟》,跃居五一档票房冠军,成为当之无愧的“黑马”。在喜剧电影较为匮乏这一有利形势下,该片以尖锐的现实观照为魂,以爱与亲情的治愈力量为骨,加之平民英雄的浪漫叙事,成功打赢了这场“逆袭之战”。

## “类型+社会观照”的创作方法

大约十年前,《人再囧途之泰囧》《心花路放》等国产公路片曾在银幕上大放异彩。这些影片将公路电影这一类型与现实主义创作方法相结合,以片中人物一路上不断“翻车”的喜剧元素为引,最终抵达的旅程终点,揭示人生的真谛,完成人物形象的塑造。不仅赢得了观众的口碑与优异的票房收入,也为后续的本土公路电影创作提供了如何将商业与艺术巧妙结合的范本。

《人生路不熟》延续了同类影片的创作思路,将目光聚焦至“准女婿见岳父”这一人生大事上。当渴望被认可的准女婿和带有挑剔意味的岳父共乘一车,行驶在陌生的旅程上,便闹出了不少令人捧腹的笑话。

《人生路不熟》以一个家庭作为叙事主体,片中的四个主要人物都面临着各自的现实难题:万一帆(范丞丞饰)作为游戏设计师,是IT界全年无休上班族(“社畜”)的典型代表,他在繁重的工作下几乎无暇掌控自己的人生,而对准岳父的考验更是频频出糗。周东海(乔杉饰)作为中年父亲,不仅有自认为成熟实则怯懦的生存法则和人生智慧,更是以光鲜的工作和丰厚的物质条件作为认可二人爱情的前提。周微雨(张婧仪饰)作为成年的女儿,对于父亲强烈的掌控欲颇为不满,努力争取着和万一帆的美好结局。霍梅梅(马丽饰)兼顾妻子、母亲和岳母三重身份,费尽心思地平衡着丈夫、女儿和准女婿三人微妙的关系。

创作者通过停停走走的旅途,串联起年轻人需要应对的来自于职场、爱情和家庭的问题。影片将两辈人之间婚恋观的冲突、相互攀比的不良风气和无法躲避的酒桌文化等接地气的现象,隐藏在被人们默认却并不公平的“社会规则”之下。在片中人物令人发笑的窘境之中,借着喜剧的外衣,有效地纾缓了当下大多数普通人所承受的社会压力。

影片中所设置的带有现实主义的情境唤起了人们的共鸣,有网友认为,“这部片中,有对现实中贫富差距的讽刺,有对智能导航和智能家居的揶揄,有对工作中‘996’状态的揭露,有对婚恋上功利主义考量的批驳,更重要的是,有对人生之路如何选择的选择的思考。”“人生的犹豫到决断都是我们生活中遇到过或正在遇到的事,有时候人生就是比电影还要荒诞离谱,而且还不能退票。”

《人生路不熟》通过影片中所呈现的对婚恋观念的探讨、对职场无休止压榨的批判和对卡车司机这一边缘群体的刻画,不仅为电影赋予了丰富的戏剧冲突,还具有一定的现实意义。

## “治愈+爱与亲情”的剧情构思

影片中四个主要人物,构成父与女、夫与妻、翁与婿三对关系,造就了一段充满爱的旅途:父亲疼爱女儿,所以要考验女婿;女儿和女婿相爱,所以不惜编造谎话来争取圆满结局;母亲爱父亲,也疼爱女儿,所以想尽办法平衡家庭中的关系。

在面对女儿结婚这一终身大事上,周东海因疼爱女儿,所以对二人的关系呈现出了一种先反对后认可的特殊姿态。他无法向女儿表达自己的焦虑,只能用自己的处世方式来考验女婿万一帆,这是许多中国父亲对于女儿矛盾心理的缩影:既害怕婚姻给女儿带来伤害,又希望她能获得永久的幸福。

母亲霍梅梅的舐犊之情则显得更加放松和开明。纵使在周东海“擦亮眼睛择良婿”的条件下,她依然没有对

女儿和女婿提出任何苛刻要求,甚至还不停周旋在三人之间,总能在关键时刻缓和紧张的气氛。

万一帆因对周微雨的爱而踏上这段旅程。纵然糗事频发、不如人愿,但当陷入旅途中最大的困境、爱情、职业即将分崩离析之时,他还是迸发出巨大的勇气,用自己的行为赢得了周围家人的支持和认可,最终迎来了爱情的丰收。

主创通过这一旅程生发出许多关于爱与亲情的表达和思考,让观众观影时得到些许安慰与治愈。女性观众似乎更对片中的父女情感体验更加深刻,有豆瓣网友表示,“身为女儿,真的有被片中父亲的受感动到。”“看到最后潸然泪下,一个父亲对于女婿最大的请求竟然是不要伤害他女儿……”

## “勇气+平凡英雄”的主题表达

在劳动节来临之际,《人生路不熟》将大车司机这一角色搬上银幕,向生活中每一位有勇气的平凡英雄巧妙地表达了应有的敬意。

对于大车司机来说,“油耗子”这个词肯定不陌生,它泛指破坏各种输油设备,盗窃、非法运输、出售各种燃油的犯罪分子。曾经有一段时间,在一些地区,这些人抓住立案难、取证难的漏洞,肆无忌惮地损害大车司机的利益财产和人身安全。

即使是像影片中周东海这样极富有跑车经验的资深司机也吃过“油耗子”的亏。年轻时出车的一次阴差阳错,让他误以为女儿被“油耗子”挟持,从此留下了深刻的心理阴影。对于这种猖獗的现象,他不再有勇气反抗,只是默默遵从了“油耗子”所立下的不公开规则。

准女婿万一帆同样生活在“社会潜规则”之下。他从小时被各种“关系户”欺凌,长大成人之后在职场上受到不公平对待。观众似乎只能看到一个不会反抗、默默忍受的受气包形象,但他内心其实有自己所坚持的一套准则:对的,永远是对的。

万一帆是千万个理想主义者的缩影。他也许没有强大的武力、没有丰厚的资源、没有连连的好运,但他有一颗坚定的心。这一颗心生发出的勇气,足以让他对抗一切不公。

凭借这样的勇气,他唤醒了周东海沉寂许久的决心,二人与受过欺负的大车司机联手,与“油耗子”展开了一场正面对抗。在惊险刺激的飙车追逐场面中,万一帆凭借自己的智慧和家人的支持,惩治了犯罪分子,也赢得了未来岳父的认可。

紧张刺激的画面不仅让观众热血沸腾,更引发了他们对于个人命运的审视与思考。有观众这样评论道:“《My Way》这首歌响起的瞬间,我生命中的某些十字路口如同走马灯般在脑海中闪过,那一刻我和驾驶座上握紧航舵的万一帆灵魂共振了。我需要这样勇敢的时刻,我需要这样,同时体会生命的灿烂与苦难的时刻。这并不是一部完美的五星电影,但她是一部属于此刻23岁的我的五星电影。”

每一个勇敢坚持原则、努力超越自我的人都是英雄,创作者将这一主题隐含在喜剧片之中,在欢笑之余,更能给予观众正向的暗示与心理支持。

当然,《人生路不熟》在获得赞誉的同时,也出现了一些批评的声音。客观来说,这部影片确实存在着剧情创作套路化、人物形象扁平化、社会问题泛娱乐化的嫌疑,这也是近年喜剧片创作的一个窠臼。也许是体量的限制,翁婿之间的大量笑点堆砌占据了较多篇幅,女性角色没有被深挖,导致周微雨和万一帆的爱情线并不明朗,在满足影片整体的剧情逻辑与人物塑造的合理性上还是略显吃力。

从目前的成绩来看,《人生路不熟》所呈现的“喜剧+公路片+合家欢”式的奇妙旅程还是获得了大多数观众的喜爱,喜剧电影仍然具有非常大的市场潜力。创作者们应注意聆听时代之音,打破老旧套路桎梏,努力创作出内涵更为丰富、笑点更为高级、人物更加饱满的喜剧电影来。

(作者系福建师范大学传播学院2021级硕士研究生)

中国电影艺术研究中心  
电影文化研究部专版

# 《悲情城市》:历史叙事的被剥夺者

■文/王霞

今年北影节4K修复单元的最大热点,莫过于三十三年前上映的影片《悲情城市》了。这部以远摄长镜头著称的史诗片,以其复杂沉稳的空间叙事和多媒介文本互生的文化内涵,展示出它独有的凝视历史的决心、勇气和包容力,奠定了它在台湾电影史乃至台湾当代文化史中的重要地位,也凝聚起它在华语电影中的巨大号召力。

影片首次以影像的方式撕开了话语的禁忌,加速了在现实层面,将二战之后世界上实施时间最长的戒严令送进历史的步伐。侯孝贤带领他的台湾新电影的合作同伴们一起面对着1945年到1949年间的历史夹缝,以台湾本土林氏一家四兄弟人的消亡命运,静观时代暴力是怎样猝不及防地碾碎一代人和他们的热忱与梦想,并为整个族群埋下了深深的记忆创伤与文化阴影。

《悲情城市》之前,侯孝贤致力于从个人生命体验的角度,挖掘台湾乡土社会的城市化与工业化转型。时代巨大变迁的主题从《悲情城市》开始,在侯孝贤电影中转向了台湾近代史。也因此《悲情城市》被认为是上个世纪八十年代台湾新电影的创作顶点,也是侯孝贤个人创作的转折点。其影像创作开始试图解答:历史是基于什么保留下来的?个体和大历史发生关联的时刻会呈现出怎样的日常细节与情感状态?

于是《悲情城市》中搜集的一段段去戏剧化的家族片段,带给观众的并非是关于历史的叙事,而是关于失去的历史叙事。

《悲情城市》中四个兄弟的命运各有传奇,日据时期,他们分别是地方黑帮(老大文雄)、吕宋岛的随军医生(老二)、日军驻扎上海的翻译(老三文良)以及当地乡镇里失聪的照相爱好者(老四文清)。台湾“光复祖国”之后,台湾社会并非迎来光明——就像文雄

粤港澳电影专栏

# 《暴风》:红色革命电影“兄弟叙事”与港式“双雄”对决场景的融合

■文/周文萍

由珠江电影集团出品,陈嘉上导演,陈伟霆和王千源主演,讲述20世纪30年代汕头红色交通站故事的谍战影片《暴风》近日在全国上映受到关注。影片表现的是一段从没被电影表现过的壮阔历史。1930年秋冬至1934年10月长征前夕,全国地下党组织遭受严重破坏,我党多条秘密交通线被破坏,只有从上海经香港、汕头、大埔、永定到瑞金中央苏区的线路始终保持安全畅通,经由汕头秘密交通站转移保护的我党重要领导干部有周恩来、邓小平、聂荣臻、董必武、任弼时、刘伯承等一百多名,为中国革命保存了火种,创造了隐蔽战线史上的奇迹。

与一般谍战片对立双方情报人员绝对敌对的立场不同,《暴风》采用了红色革命电影经典的“兄弟叙事”模式,将正反派主角设定为一对曾经生死与共的兄弟,在展现双方不同道路选择的同时显现双方“本是同根生”的情感纠缠,同时融入港式“双雄”对决的动作场景,丰富了红色革命电影的艺术表现。

——

作为红色革命电影的一种经典叙事模式,“兄弟叙事”本身有着源自生活的真实。中国近现代革命的历程是一个在不断探索实践与斗争中逐渐发展的过程,各种思潮及派别此起彼伏,各有拥趸,即使是有着血缘关系的亲兄弟或非血缘关系但情同兄弟的朋友,也常常会由于彼此经历和信念的不同而分道扬镳,甚至成为敌对的双方。革命诗人,“左联”五烈士之一的殷夫与哥哥即是其中的代表。殷夫的

为“日本败战日”降生的儿子取名“光明”那样——而是将夹在二战和冷战之间的扭曲的政治时空中,并以“二二八惨案”作为这四年的注脚。老大的势力被政商勾结的外省人最终剔除,始终没有出现的老二最早成为时局的牺牲品,经历过战争创伤的老三被闯入的上海帮及其背后势力引诱、抓捕并残害至死,老四结交拥有政治理想的知识青年却因为残疾始终困于小小的照相馆,却最终难免牵连而不知所终。林家的败落和四兄弟的传奇并没有让他们成为电影叙事的主角,镜头始终与他们保持着相当的距离,哪怕是在时代暴力降临的每一个具体的时刻,电影镜头要么不在场,要么将那一时间点推入景深构图的后景当中。

四兄弟也被剥夺了叙事表达的权利。影片中没有给与他们任何一个主观镜头,画外旁白的叙事声音大部分来自宽美的日记和阿雪的两封信件。两位女性只是为这个家族的不可避免的悲剧提供了观察者和陈述者的视角。影片甚至没有给老大的女儿阿雪一个近景的正面镜头,这个人物原本是吴念真剧本里最初的主角人物。

然而说到表达,《悲情城市》却是台湾电影中最早混杂了国语、台语、日语、粤语和沪语的影片,如果不包括听不懂的字幕卡,它里面的人物至少需要五种语言来表明各自复杂的政治文化身份。而语言背后却是时代标记的难以剥离的复杂权力关系。例如新旧黑帮势力的两场谈判所使用的语言,甚至引发文雄暴死的偶发事件就是他的小弟竟然用这几种语言的脏话攻击对方。权力的剥夺和权力更迭的上升,首先体现在语言上。上到日本殖民者,下到黑帮底层混混。

侯孝贤也注意到,不管是文化殖民还是意识形态话语剥夺,反映在日常生活形态中,会更加复杂。歌曲、诗词、历史传说等艺术文本因其背后的

媒介力量,在畸形的历史时刻会溢出文本之外,并触发复杂的文化心理症候。例如国语救亡歌曲《流亡三部曲》之于1945年的台湾青年知识分子;台湾儿歌《红蜻蜓》之于即将被遣送回日本,却难向宽美互达情愫的静子;德国的凄美民歌《罗蕾莱之歌》之于宽美眼入的上海帮及其背后势力;日本送行曲《视马车之歌》之于为陈仪政府迫害至死的台湾青年等等。种种的文化错认,会在相当长时间内迷失人们的文化归属感,必定导致身份指认的茫然。

影片中的文本使用最为复杂的当属诗句:“尽管飞扬地去吧/我随后就来/大家都一样——没有画外声诵读。静子偷换一词“我永远记得你”,而在相当长时间内迷失人们的文化归属感,必定导致身份指认的茫然。

表面上看字卡的出现,大多伴随着聩哑的文清坚持以手写形式与人交流,但是《悲情城市》对于字卡的处理,却并非默片中的对白交代。特别体现在这句诗歌上。影片将其叙事功能大降格,着意于黑屏竖版文字的展示、停顿和诵读。字卡镜头成为对于抽象情感和某种情绪表达的一种镜头形态,不断地插入在这部以“苍凉”为底色的影片中。它的背后没有发声者。哪怕它的文字文本的内容或许来自于影片中某个角色。

这句诗被影片呈现两遍。第一次出现在两段闪回镜头之后。《悲情城市》中的闪回镜头有着不同常规的使用,大多数时候,影片插入的闪回镜头,一幕或片段,并不代表某个视点人物,甚至也非叙事性的。例如这句诗出现前的两段闪回镜头,关于静子、哥哥和宽荣的交往。它们有可能是静子的记忆碎片,也可能是宽荣的,或者是传递这首诗的宽美的追念甚至一旁文清的想象。这些片段更强调画面瞬间的静态感。它出现在字卡镜头里的句子为:我永远记得你/尽管飞扬地去吧/我随后就来/大家都一样——由男

声诵读。

第二次出现是在一段日本女子自杀传奇的文本之后——“明治时代,有个女孩跳瀑布自杀,她不是厌世,也不是失志,是面对这么灿烂的青春,怕它一旦消失,不知如何是好?不如就跟樱花一样,在生命最美的时候,随风离枝。她的遗书,给当时的年轻人整个都振奋起来。当时是明治维新,充满了热情和气概的时代。”这个故事荣获了个头,然后由宽美讲给了文清。此后字卡镜头里的诗句为:同命运的/樱花/尽管飞扬地去吧/我随后就来/大家都一样——没有画外声诵读。

同样是死亡的意象,两次诗文表达却经过了多次的文化转义。原词是静子的哥哥毛笔书写的,代表着战前的日本青年青春激昂的理想主义精神。静子偷换一词“我永远记得你”,借此向宽荣表明心意。而宽荣诵读此句,抒发的却是死之决断背后寄托着的自由意志,以及他当下的社会主义的政治抱负。宽美将诗句写给文清,则是为共同见证他人的热血、青春、爱情,拉近并建立彼此的情感认同。

这句诗歌背后的日本文化精神是“求取死若归途之道”,却在文本转译的媒介性再现中,添加了不同人物的更为复杂的时代内涵。它代表了影片对于每一个历史的人质的理解和宽容。正是这种对于叙事媒介的敏感,使得《悲情城市》不同于很多关于历史枪声记忆的影片。而对于媒介间性在历史叙事中的放大,也在侯孝贤此后的两部作品《戏梦人生》和《好男好女》中得到了进一步的推进和加强。从日据到“二二八事件”直至长达38年的戒严期,在台湾失去的历史叙事中,大多数人的日常是缄默的,婚丧寿诞就可以简单地标注一生。他们曾经被物理性地剥夺、改写、覆盖的声音或许已经化为各种媒介残片,是“后记忆者”切入历史时,首先要面对的。因为这是对历史叙事的被剥夺者的尊重。

残酷性,也喻示了渡江战役的意义所在:统一全中国,才能结束兄弟相残的悲剧。

二

众多“兄弟叙事”的红色革命影视作品珠玉在前,《暴风》的“兄弟叙事”如何推陈出新?影片抓住了红色交通站隐蔽战线的特点,抓住谍战真假虚实,变幻莫测的特点,围绕主人公陈家栋等人的“身份”疑云做文章,并辅以港式“双雄”对决式的场景表现,为红色革命电影的“兄弟叙事”带来了新意。

“身份”是《暴风》不可回避的关键词。与一般红色革命电影中的兄弟往往具有或正或反的明确立场不同,陈家栋与王历文在表面上同属国民党一方,实际分属国共两方。王是被派到汕头抓捕共产党的国民党特务头子,陈家栋本身是警察,又有枪杀共产党人的“功绩”,王因此将陈视作自己的心腹,多次将抓捕的重任交给了他。而陈实际已是共产党员,他要在明面上遵从王的命令的同时保护交通站,又要在王对其产生怀疑的情况步步紧逼的情况下尽力掩护自己的身份,由此便产生了许多颇具看点的戏剧冲突。

如陈接到王的首个任务就是依情报去抓捕共产党接头人,事实上这个接头人正是陈自己。面对这个自己抓自己的任务,陈要做到自身避险虽不难,要通知来接头的秘密人员却不易。还有国和广州电视台出品,彭顺导演的表现渡江战役的《打过长江去》则是与《暴风》相隔最近的红色革命电影“兄弟叙事”案例;李经纬和李经纬两兄弟战场相遇,本有机会开枪却终于无法下手。兄弟两人的纠结显示了战争的

家栋的信任与提携是有目共睹的。而陈家栋对王也并非缺乏情谊,事实上,他当初曾经冒死救过王,王在离开汕头之前也和他有着同样的革命信仰,他对王极为崇敬。但重回汕头的王已经背叛了革命,这令他在失望之际不得不在兄弟情谊与革命信仰间作出自己的选择。两人“兄弟情”的变化令两位主演分别发出感慨:“再见大哥,一切都变得很不一样,“想提携小弟,他却越来越不听话”。此种纠结,正是影片的一大看点。

彼此身份揭示之后,导演陈嘉上又将香港电影双雄对决的动作场景融入到了影片之中。王历文与陈家栋举枪互指的场景无疑有着《无间道》等香港经典影片的影响,而火场搏斗的场景又为其增添了新元素。值得注意的是,王历文与陈家栋的火场搏斗并非特效制作,而是真火拍摄,是演员穿着防火衣,点火,打扑,20秒后再灭火,如此循环往复,一条条拍摄出的结果。真火拍摄增加了影片场景的真实性和可看性,也继承了曾令港片大放异彩的拼命精神。

除了正反两位主角,《暴风》中还有许多隐含的兄弟情谊。如江河与老路生死相托的情谊,陈家栋与刺仔相濡以沫的情谊,以及陈家栋与老K、老路等共产党人间的的情谊。他们与陈家栋志同道合的兄弟情和王历文与陈家栋理智与情感相冲突的兄弟情形成鲜明对比,展现出红色革命影视中“兄弟叙事”的丰富层次与发展的可能空间。

(作者为广州大学副教授、广东省电影家协会主席团成员、广州市文艺评论家协会副主席)