

类型中的风格追求者

——青年导演杨树鹏的电影艺术分析

周劲含

摘要：杨树鹏是中国内地最近十余年出现的新导演中，极具个性化风格特征的一位。在他目前已有的三部电影作品《烽火》、《我的唐朝兄弟》和《匹夫》中，他探索了一些一以贯之的主题表述域和风格符码。同时，他也力图通过战争片、古装动作片等类型载体，实现电影“作者”性和通俗性的协调与平衡。但从总体上看，对风格的强烈追求占到了上风，而类型意识的相对薄弱则阻碍了他的影片获得市场佳绩。

关键词：杨树鹏；风格；类型

作者简介：周劲含，女，编辑，电影学博士。（北京师范大学出版社，北京，100875）

中图分类号：J911

文献标志码：A

文章编号：1008-6552 (2013) 05-0089-07

2010年《中国银幕》曾以“中国导演新势力”为名，粗略介绍了16位从2000年以后开始投身电影创作的年轻导演。当时已完成了两部长片的杨树鹏忝列其间，并得到了“拍摄通俗的新作者电影”的评价。尽管那时他的第三部影片尚未问世，但这一针对他个人艺术追求和作品呈现状态的看法仍有着较为准确的概括性。的确，在最近十余年出现的新导演中，杨树鹏是颇具“作者”色彩的一位。检视他目前已有的三部作品（《烽火》、《我的唐朝兄弟》、《匹夫》）就不难发现，其中存在着一些统一且易于辨认的主题表述域和风格符码，从而使他的影片拥有了独特的个性标签。不过，这种个性化的倾向并不意味着杨树鹏在着力摆脱电影类型成规、市场环境、集体创作和观众趣味的规约。起码从主观层面看，他希求努力避免在“商业——艺术”的粗暴二分法中进行电影表述上的选择，并很早就认识到“导演能拍通俗的，让观众喜欢看的电影才是中国电影最需要做的事情”^[1]。而从他提供出的文本来看，对固定的、颇有观众缘的类型的依托一直是其创作的重要基础。因此，考察和分析杨树鹏的电影及其电影创作经历，将使我们触及到一个值得特别关注的话题，即导演在寻求个人风格与大众类型的平衡时的得与失。本文放弃了对杨树鹏现有的三部电影进行共时性分析的思路，而拟从历时性考察的方式入手，一方面力求避免固化地探讨这位尚在成长中的导演所表现出的风格特性；另一方面又希望能呈现一位充满强烈个性力量的风格追求者在与类型及由类型所表征的电影大众化运行机制的对话中所进行的思索、实践、尝试和探索。

一、个人经历：风格的基础

个人经历是塑造一个人独特性格的主要因素，当然也是一个导演独特风格的重要来源。尽管杨树鹏不是那种偏爱在影片里直接叙述个人历程和体验的导演，但生活记忆，尤其是青少年时代的生活记忆还是强烈地影响了他的创作，并以各种方式在他的作品里留下了印记。从他的经历中，其实很容易找到其电影美学选择和风格形成的源泉。

杨树鹏1970年出生在甘肃，由于父母工作的原因，他很小的时候便跟随双亲辗转于西北各地，最

后定居陕西省宝鸡市，在那里生活了近20年。在真正和电影创作发生关系之前的漫长时间里，杨树鹏的经历本身就像电影一样充满起伏和突变。小时候的颠簸生活造就了他的叛逆情绪，因此他少年时代曾有过一段打架、混“帮派”的“混混”生涯。初中毕业的时候，本就对生活感到迷茫的他又遭逢父母离异的家庭变故，于是再无心思求学。父母为防止他误入歧途，安排他进入消防队成了一名消防员。但消防队严明的纪律并没有使他有所收敛，打架、闯祸的事仍时有发生。22岁的时候，杨树鹏决定摆脱消防队的生活，到南方闯荡。但来到广州后，准备大展拳脚的他却两个月都没找到工作。在被深深的怀疑感所包围的情况下，他终于萌生去意，却不料在火车站钱被抢走了，身上仅剩的远不够买一张回家的车票。这时候，他结识了两个刚从公安局放出来的票贩子，尽管自己也正身陷困顿，但他还是解囊给这两个身无分文的倒霉蛋买了点吃的。因感念他的相助，票贩子很讲义气地试图帮他向火车站的“帮派”讨回被抢走的钱，协商未果后，又尽力帮他弄了张假车票，将他送上了归乡的旅途。

在杨树鹏此后的电影创作当中，少年时灰暗沮丧的“混混”状态和这段与票贩子的掌故，都作为重要的记忆被体现出来。《我的唐朝兄弟》和《匹夫》中彪悍的“强盗”主角，以及涌动在这些影片里的强烈、鲜明的野性和粗犷的雄性荷尔蒙冲动，无疑和他早年的“混混”经历有关。这也使他在为自己的风格寻找通俗化依托时，一直对战争片、动作片等类型保持高度的偏爱。与票贩子之间的那段掌故则让他对底层法外之徒的生活和心理有所了解，从而在电影里的“强盗”人物身上注入了自己独特的理解。杨树鹏曾谈到这件事对他的认识所产生的影响：“正因为这件事，我一直很珍惜底层人之间的那种友情，因为这种友情是最真实最淳朴的。所以我很相信道义。”^[2]于是，在他的作品中，出现了那些身处社会边缘、却有道义的主角们。这些人物的狡黠、义气，还有他们彼此之间处理友谊的方式，都在一定程度上是以导演的现实体验和记忆为根据的。

当然，在杨树鹏的个人经历中，还有另一条重要线索，那就是和文艺的关系。他的父母都是知识分子，而他本人即便在街头“混混”的阶段，也没有荒废写字和阅读。初中时，他就尝试写武侠小说；在消防队的时候，也发表过诗歌和画，并因此被提拔为防火参谋；后来专门进修过美术，在海南做过美工。多年里始终保持的同文字和阅读的亲近，终于使他在上世纪90年代中期得到了机会。一家影视公司要招聘写文案的人员，考官本不相信一身“混混”气的杨树鹏能胜任这份工作，但他现场就写好了一个命题小品，从而得以进入这家公司，正式开始了自己的文艺生涯。之后，他在新华社海南分社电视新闻中心当过记者和编辑，然后进入中央电视台担任编导，参与制作了《实话实说》栏目，并作为一个众所周知的“影迷”被崔永元选为《电影传奇》的总导演。

在这样的历程当中，没有接受过正规电影教育的杨树鹏也在摸索中一步步靠近电影创作。最早的电影接触当然还是来自童年，由于父亲每天放映电影，他很小就对电影非常熟悉，但这种熟悉并没有引起他特别的兴趣。直到成年后在出租录像带的小店里被各种各样的电影打开视野后，他才燃起了对电影的渴望。从这时开始他接触的一些风格强烈的重要导演的重要作品，都作为记忆以多种方式在后来的影片里闪现。在影视公司帮人撰稿时，杨树鹏对纪录片产生了兴趣。受当时《世界电影》上一篇关于怀斯曼的文章的启发，他说服公司的负责人，以海南山里一个名为初保的村子里的生活为题材，拍摄了纪录片《初保》。这次初尝当然并未得到一个成熟的成果，杨树鹏后来用“特别矫情”、“猎奇的产物”^[1](63)]来评价自己的这次尝试。不过这还是让他接触到了影像处理方面的工作。在新华社海南分社电视新闻中心的时候，他除了做一些新闻报道外，还拍了一部叫《梦断南洋》的纪录片。进入央视后，他得到了更多的和电影拍摄有关的机会。曾在网络上流传的那段《分家在十月》的视频，就有杨树鹏的参与，片头、片尾护士和老人的镜头就是由他拍摄的。而作为《电影传奇》的总导演，他差不多导演了200多场情景再现的戏。这个过程里，杨树鹏逐渐有了自己拍电影的想法。2006年，他离开《电影传奇》，投入到自己的故事片处女作《烽火》的拍摄当中。

杨树鹏在正式投身电影创作之前的这些电影接触，显然给他带来了重要的影响。一方面，他凭借这些“练习”把握了影像掌控的宝贵经验，从而终能得偿电影创作之愿；另一方面，对前辈电影作品的熟识则为他摸索自己的影像表述风格奠定了基础。在《电影传奇》中和老电影的密切接触，显然影响了《烽火》的呈现状态。杨树鹏没有像其他年轻导演那样对比较炫或酷的视觉效果充满兴趣，而是用拍老电影的方法、用较为传统的剪接方式完成了这部作品。同时，由“影迷”跻身电影创作者之列，也让他在电影处理方式上形成了一种突出的混搭、杂糅性，对黑泽明、侯麦等电影大师拍摄思路和方法的借鉴，对古今中外各种经典影像的借用和转化，都成了他风格探索的重要环节。

二、《烽火》（2008）：“作者”式战争片中的风格初探

一直怀揣电影梦的杨树鹏 2005 年写好了剧本，和几个朋友组建了北京逆光影视文化有限公司，花 300 多万元、用 25 天完成了自己第一部故事长片《烽火》的拍摄。这是一部带有浓重“作者”印记的电影，尽管从题名上看，它有意依托战争片类型的躯壳，但事实上整部影片的类型化色彩很淡。在这部作品里，杨树鹏讲述了一个战争背景下另类的忘年恋故事。14 岁女孩杜景萱父母双亡，带着弟弟栖身法国人开设的教堂。在那里，她照顾负伤的 35 岁国军上尉薛又方，并爱上了他。杜景萱是个满口谎话的姑娘，她向薛又方隐瞒自己的真实处境，也欺骗、戏弄同样喜欢薛又方的护士秀兰。她以不断犯拧的方式向薛又方表达自己的爱慕，直到薛又方再次奔赴前线，二人分离。最后，杜景萱为保护弟弟死在日军枪下，而无从得知她是否还活着的薛又方则在庆祝战争胜利的舞会上感受到莫可名状的巨大悲哀。

《烽火》没有强烈的戏剧性冲突，情节只随时间推移细细延伸，人物内在的心理、情绪而非外在的动作、事件掌控了整个影片的节奏。在这里，杨树鹏首次颇有成效地实践了自己风格上的追求。

首先，在主题表述上，他尝试了描写缺乏明确善恶分野的复杂人性。杜景萱以不断撒谎的方式和周围人相处，这使她看上去既非纯善、也非纯恶。她向薛又方营造自己父母健在的假象，掩盖自己和弟弟一直靠救济过活的事实，只为在心理上维持尊严。她也用谎言维护爱情，于是一次又一次地骗秀兰说薛又方有约，只为让秀兰一次次扑空。这一行为最终酿成了残酷的后果，秀兰最后一次被她骗出教堂后，遇到了进城的日军。在和弟弟的关系中，杜景萱的表现也是复杂的。饥饿中，她自己吃掉了偷来的羊肉包子，而没有留给同样饿着肚子的弟弟。不过，当面对日军枪口的时候，她仍然选择以自己的生命来保全弟弟的性命。她并非一个天使般的孩子，但她的行为有易于理解的心理动机，其中投射着她的春心萌动和颠沛流离。杨树鹏并未回避杜景萱自私的一面，但也不试图对她进行道德评判，而是努力强化她作为一个既不可爱也不可恨的小姑娘那种真实的生活状态。杨树鹏并不希望自己的人物被简单划分为好人和坏人，为此他让这种复杂性普遍存在于角色们身上。薛又方也是一个会撒谎的人，他拿着同一张照片，跟杜景萱说那是他太太，跟秀兰又说是他妹妹。秀兰的丈夫是个在前线打鬼子的人，但在家时也打老婆，所以她越来越把情感寄托到薛又方身上。这种复杂性甚至在日军身上也有体现，影片开场时，两个被俘的日本军人在微微下雪的天气里遥念故乡的境况，看上去可怜而无害，但到电影近尾声处，我们才发现这两个人正是残忍杀害了杜景萱的凶手。这种对人性复杂、善恶模糊的强调和偏爱，被杨树鹏持续地贯彻到了他此后的两部作品当中，成为其固定的主题表述域以及他独特风格标签的重要基础。

其次，在影像的风格化处理上，《烽火》体现出了杨树鹏豁达的“拿来主义”态度，以及转化吸收的艺术野心。在这部影片中，不难发现前辈电影大师的作品对“影迷”杨树鹏产生的影响。薛又方和秀兰在城墙上散步，借用了费穆《小城之春》中的意象。薛又方昏迷时出现的几场似梦似幻的战争戏，明显带有斯皮尔伯格《拯救大兵瑞恩》中某些战斗场面的痕迹，只是杨树鹏把它用到了一个军人下意

识感受战争残酷的状态里。其中薛又方提着大刀在雾里反复跑来跑去的动作,则是对黑泽明《蛛网宫堡》里三船敏郎骑马迷失在雾中的模仿和转化。杨树鹏本人对黑泽明有很深的迷恋,他坦言《烽火》中对马的使用也受到了黑泽明的影响。黑泽明所喜爱的马冲进城堡的场面,被他用到了一场马冲进教堂的戏里。他还要求自己镜头里的这些伤兵,像黑泽明镜头下的武士一样,用一种矮着身子往后躲的动势,营造人物之间的气势对比。当然,在影片中,杨树鹏体现出了良好的转化功力,他把影像借用都整合到了一种较为统一的强烈个人风格之下。

从总体上看,《烽火》对风格的热情要远远大于对叙事的热情。在杨树鹏最初写出的故事和最终呈现出的影片之间,其实存在很大差别。原来的故事有更复杂的人物架构,比如杜景萱有一个小姨妈,而小姨妈和薛又方之间又有故事。但电影里,这些枝蔓的人物和情节都被去掉了,这主要缘于导演对侯麦那种用单纯的场景和单纯的行动建构人物关系的状态的向往,他明显把对风格呈现的追求放在对叙事表述的追求之上。事实上,在这部处女作当中,杨树鹏有些急于追求视觉上饱满有张力的效果,而没能进行足够稳定的叙事。人物刻画和细节方面,《烽火》是存在瑕疵的。那几场似真似幻的战争戏,其实原本是为薛又方后来的行为做铺垫的,是他行动的重要心理根据。但目前看来,它们同薛又方的行为并无太大联系,因此只构成了一种影像节奏上的需要,而没能成为必要的叙事动力。影片里的人物,除杜景萱外,其他都塑造得比较单一、薄弱,也有颇多语焉不详之处。在追求风格的同时,《烽火》并未很好地兼顾通俗性。此时的杨树鹏还在努力探索一种“作者”状态,他给自己提出了风格化表达的严格要求。在镜头上,他甚至刻意限制对特写的使用,因为“我不太喜欢特写”,并且“类似的设限挺多的”^[3]。那时他仍把“我”的喜好和理解放在最重要的位置,以追求和通俗化的电影相区别的效果。

当然,《烽火》并没有太大的市场压力,事实上它的整个运作基本是非市场化的。不过,拍出了这部“作者”式战争片的杨树鹏对市场并不抵触,也并不想成为曲高和寡者。尽管出资帮他拍片的朋友们认为,只要他们都很喜欢这部电影就行,但杨树鹏还是坚持要对投资负责的态度。经过这部“习作”的锻炼,他也开始思考自己的电影发展,并清楚地认识到“导演要能够在通俗性上下功夫,要能在讲故事能力上下功夫”^[1]。

三、《我的唐朝兄弟》(2009):古装动作片中的风格新尝

2007年夏天,杨树鹏在上海国际电影节的第一届中国电影创投活动上,对自己的剧本《苦竹林》做了介绍。这一关于两个强盗的故事最终得到了“最具市场投资潜力项目”的荣誉,使杨树鹏成为了投资商们关注的对象。最后,发行《烽火》的星美传媒和上影集团联合投资,让他把《苦竹林》拍成了电影《我的唐朝兄弟》。

《我的唐朝兄弟》以古装动作片为载体,讲述的仍是一个有点另类的故事。盛唐某年,强盗陈六和薛十三伪装成猎户,闯入一个名叫苦竹林的村庄打劫,却撞上官兵欲强暴村民马七的女儿罗娘。二人出手相救,打死了作恶的官兵,却被害怕的村民们擒获,欲送交官府法办。在反复的逃跑、被擒、打斗中,这两个无法无天的强盗逐渐在村庄里盘桓下来。仍旧向往自由的薛十三打算离开,但爱上了罗娘的陈六却想留下来。但就在二人还是决定一起过回打家劫舍、四海漂泊的生活之时,被里正引来的官兵以诛灭强盗为名,大举屠村。二人侠义心起,回到村庄里与官兵激战。最后,薛十三被里正所杀,陈六则带着罗娘远走他乡。

和《烽火》相比,《我的唐朝兄弟》在寻求通俗化表述上有着更显著的自觉。它设置了更激烈的戏剧性冲突,强盗、村民、官兵三方之间的矛盾纠葛张弛有致地推动着情节发展。而且从它对自身所依托的古装动作片类型的利用来看,《我的唐朝兄弟》也达到了更好的观赏效果。《烽火》中的动作场面

只出现在薛又方半昏半醒的回忆、梦境或幻觉里，因此更偏向心理化，和人们通常的对一般战争片的观赏预期不可避免地存在差距。但《我的唐朝兄弟》中的动作戏更好地镶嵌到了整个叙事链条当中，也更注重一种为观众所渴求的对紧张、激烈的视觉冲击的呈现。几场重要的动作戏有着较为清晰的层次递进，随着官兵入侵村庄的规模和目的的变化，人物动作和场面调度的方式与复杂程度也在变化、升级，并在最后一场大战斗中形成了戏剧性的高潮。杨树鹏改变了自己在《烽火》里那种散文化的表述方式，而在叙事节奏上进行了更具备商业性可能的探索和尝试。

不过在更大的程度上，杨树鹏仍主要表现为一个风格执迷者。《我的唐朝兄弟》从直观上看和《烽火》有较大的差异，后者关注一个情窦初开的小姑娘，有一种内敛、灰暗、忧郁的情绪；而前者聚焦两个生猛的悍匪，总体风格上趋向大开大阖、野性张扬。然而，杨树鹏在《烽火》里表现出来的那些基本的主题和影像处理上的趣味，还是延续到了《我的唐朝兄弟》中。

人性的复杂、混沌在这部影片里仍是导演叙述的核心。陈六、薛十三两个强盗有狡黠、奸恶的一面，闯进苦竹林村时他们只想做坏事，但当村庄被屠，侠的精神又在他们身上显现出来。杨树鹏始终对直觉性的人性比对抽象性的人道怀有更大的兴趣，他认为“人道和人性的区别就是，人道特别高级，要用特别谨慎和有趣的方式描写出来；人性比较粗，只需要擦亮一些污点，使他们放射一点光芒就可以”^[4]。他在处理陈六杀官兵救罗娘一场戏时，没有表现陈六的果决，而是表现了他的犹豫。在一个持续时间较长的镜头里，陈六的动作缓慢又带有犹疑，并且从前面的情节铺垫来看，他的举动也并不能被完全解释为义举，因为同样垂涎罗娘美貌的他，可能只是不想让官兵占了便宜。陈六最后会表现出英雄的一面，是由于混沌人性里的偶然闪光。

在风格化美学的处理上，《我的唐朝兄弟》体现出了更明显的受黑泽明影响的痕迹。陈六这个角色粗莽、癫狂、时而可笑的状态，以及他身上鲜明的农民性情感，甚至可以让人轻松指认出《七武士》中三船敏郎扮演的那个假武士的影子。演员姜武在塑造陈六时用到的那种狂热的、运动性强烈的表演方法，也同三船敏郎的经典演出极为相仿。当然，杨树鹏还是对之加以了消化和改造，去掉了明显模仿黑泽明的痕迹。比如他把民间戏曲里的“踩楼梯”（即人物你一句我一句地进行台词搭配）应用到了陈六和薛十三身上，造成一种荒诞、喜感的效果。同时，他强调了人物身上灵巧、奔放的特质，而没有简单模仿黑泽明电影中人物的雕塑感。

除了沿袭《烽火》在风格上的基本思路外，《我的唐朝兄弟》还进行了一些颇具特色的新尝试。这一次，杨树鹏把更为个人化的东西注入了自己的作品。他引入了一种中国内地电影里鲜见的类型角色——强盗，并着力表现他们强烈的欲望、盲目的荷尔蒙冲动、与秩序相对抗的自由不羁，还有一种直来直去的男性江湖情谊。这种独特的类型角色，以及与这类角色相伴生的暴力和粗野，都使人很容易联想起杨树鹏早年的街头“混混”岁月。而他本人曾明确地指出，影片对陈六和薛十三的友谊的表现，来自他在现实生活里和朋友的关系。两个强盗相互间的信任、猜忌，他们的贫嘴、逗乐，都是根据生活中的原型塑造出来的。^[5]更有意思的是，杨树鹏还亲自在电影里扮演了一个角色——诗人李白。他来到苦竹林村，以和陈六、薛十三完全相同的搭讪方式敲开了村民马七的门。他与强盗们短暂邂逅，还吟诵了一首《静夜思》。在这个奇妙的诗人与强盗共处的场景里，杨树鹏无疑让并存于他身上的“文艺”的一面和“混混”的一面进行了对话，并进一步强化了整部电影诗性与匪气的奇特融合。的确，张狂、粗野的类型角色和高度风格化的影像处理、节奏掌控，共同构成了这部电影的特色。而创作中更明确的个体经验投入，则让《我的唐朝兄弟》有了更易被指认的“杨树鹏”标签。

然而，追求风格表达的杨树鹏在市场上遭遇了败绩。《我的唐朝兄弟》作为贺岁档的开局上映，但仅一个星期就下线，票房极为惨淡。这一方面可归咎于发行的不力，而另一方面这部影片本身对风格的更多强调也阻碍了观众的欣赏。杨树鹏尽管借重了一个古装动作片的躯壳，但从总体上看，他的类

型意识仍是相对薄弱的。就像陈六和薛十三这两个表征着自由个性的强盗，最终在与象征秩序的里正的斗争中悲剧收场一样，人性含混和强烈的写意性，在类型成规的既定规则面前，最终败下阵来。

四、《匹夫》(2012): 另类西部战争片中的风格延伸

《匹夫》其实是个为朋友救急而落到杨树鹏手中的项目，原来的故事主要讲述几个现代人“穿越”回到抗战时期，和八路军一起打鬼子。杨树鹏接手后，发现剧本并不适合他的风格状态，也不是他所擅长处理的，于是着手进行改写，并最终形成了一个关于匪帮的热血抗日故事。土匪方有望带领匪帮绑架了一个“新郎官”高栋梁，岂知高栋梁并非单纯的“肉票”，而是企图借匪帮之力完成任务的游击队员。正是这个铁血顽强的高栋梁的到来，让匪首方有望和匪帮开始发生变化，他们最终放弃了打家劫舍的营生，踏上了对抗日军、一逞匹夫之勇的道路。

在很大程度上，《匹夫》可以被看成是杨树鹏对《我的唐朝兄弟》的一次更为大胆的延伸。他所描述的“匹夫”，既不同于《集结号》里的无名英雄，也不同于《南京！南京！》里的芸芸众生，甚至不同于另一部昭示匹夫之勇与匹夫之价值的电影《十月围城》里的三教九流，而是有着明确的身份，那就是他在《我的唐朝兄弟》里已尝试表现的强盗这一类型角色。在谈到“匹夫”一词的用意时，杨树鹏还是抛出了他一贯坚持的人性复杂论：“匹夫这两个字，词性复杂，它可以是褒义的、中性的，甚至是贬义的。电影里的角色也是这样复杂，他们虽是底层人物，但却有勇气，有担当。古人说‘匹夫之怒，血溅五步’，我要的，是这个意思。”^[6]从这一点上看，《匹夫》里的强盗很像是陈六、薛十三这两个唐朝悍匪在抗战时期的回响。不过，在更为浓墨重彩、热情奔放的风格基调上，《匹夫》中的强盗们在以更为强势的姿态影响整个故事的进展方式和逻辑。如果说《我的唐朝兄弟》演绎了自由不羁的强盗闯入秩序世界，把那里搅得天翻地覆却最终失败；那么《匹夫》则叙述了一个原本有目的、有想法的“启蒙者”闯入强盗世界，在那里摸爬滚打并最后接受了匪帮逻辑。被绑来的高栋梁打算利用土匪的武装打日本人，于是竭力想将强盗们的雄性荷尔蒙升华为家国大义，但事实是他并没把匪帮变成真正的游击队，倒是自己在逐渐“匪”化。他能成功打入匪帮，靠的不是高喊打鬼子的口号，而是一场挟持伪警官太太勒索赎人的“绑票”戏。并且，他也任由方有望将刺杀日本亲王的计划变成另一场野心勃勃的绑架，即企图以亲王夫妇为人质要挟日本退兵。除了在行动上向强盗方式倒戈外，高栋梁在情感上也渐渐认同了方有望。在这两个原本“道不同，不相为谋”的人之间，最终建立起了土匪岳三炮们和方有望之间的那种关系，那绝不是游击队组织中的同志情谊，而是江湖生涯里的兄弟情谊。这无疑让高栋梁和方有望开始向陈六和薛十三的那个方向发展。

在美学风格上，《匹夫》延续了《我的唐朝兄弟》对历史进行写意化处理的手法。这既表现在故事本身，也表现在影像处理方式上。就前者而言，《匹夫》讲了一个比《我的唐朝兄弟》更具荒诞感的故事。能想出绑架亲王以要挟日本退兵的招数已足够戏谑，而影片结尾，高栋梁、方有望、方梓珍等人还当真煞有介事地踏上了前往日本、改写“历史”的旅途。这种书写历史的趣味取向，其实早在杨树鹏做《电影传奇》总导演的时候就已产生，他希望可以片子做得好看甚至八卦，这同崔永元对那些老电影产生的时代怀抱的不容侵犯的热爱有很大不同。不过，他终于还是得到机会，在两部讲述强盗故事的电影里践行了自己的想法。就后者而言，《匹夫》采用了一种带有主观色彩的诗意的摄影风格。配合着故事的荒诞与浪漫化，影片大量采用高光的处理来营造与纪实风格迥然有别的表现主义氛围，再加上厚重的、高饱和度的色彩处理，呈现出了夸张化的诗意效果。当然，视觉呈现上的符号杂糅性也仍旧被杨树鹏沿用。片头的字幕呈现方式是对邵氏公司老电影的模仿；方有望匪帮栖身的地道，既能勾起观众对《地道战》这种往昔经典的怀旧记忆，又使人想起库斯图里卡的《地下》中营造的那个一应俱全的地下世界；匪帮戴着大头娃娃面具抢银行，是对本·阿弗莱克的《城中大盗》里一场匪徒

头戴骷髅面具抢银行的戏的转化式借用；而匪帮小妹良好身着日式女学生的水手服，挥刀砍杀、血光四溅的一幕，在叙事上强化了角色渴望上学的心理刻画，同时又在银幕上呈现出疑似日本邪典电影（CULT）的意象。这种对古今中外多种文化符号的拼贴，进一步强化了《匹夫》浓烈、张狂、夸张、戏谑的状态。

其实，在追求自我风格的同时，杨树鹏也试图对《匹夫》进行更为通俗化的处理。比如他摒弃了一味排斥在电影里使用煽情性情节的态度，让暗恋方有望已久的黑狗在临死前说出了心中的爱意。他也对类型有所考虑，在选景时就决定依靠现有景致拍摄西部片类型上的战争片。但他所说的“西部片”，主要还是视觉风格意义上的，而不是叙事套路意义上的。在叙事方面，《匹夫》仍然是存在问题的。一方面，情节线中有语焉不详、虎头蛇尾之处；另一方面，对角色复杂性的强调，以及在类型样式、视觉风格上的大量混搭，又让文本呈现出内在的摇摆性和割裂性。

《匹夫》是杨树鹏的一部真正经历了完整市场化运作的电影。发行方光线传媒对这部影片的宣传不遗余力，除影院的“阵地宣传”外，主创团队也到各一线城市和省级票仓城市一一造势。在市场能见度上，《匹夫》明显优于《烽火》和《我的唐朝兄弟》，但在票房收益上，结果却并不令人满意。杨树鹏曾专门到影院和售票人员进行交流，得到的答案是，他的电影在叙事和类型上都太不清晰，观众无法很快地了解到这究竟是个什么故事。而他在又一次市场失败后，也开始对自己的创作进行反思：“我原来不在意类型，我认为类型是完成以后才要去考虑的事情，是推广时赋予电影一个类型，好让目标受众知道它是什么。在创作之初和创作过程中我们不当被类型限制，但是我现在越来越清楚地感受到，好莱坞的铁律在不断发挥作用……在这些类型里面你可以混搭，但第一类型一定要清楚。我可能会越来越在意我下一步电影的类型是什么！”^[7]

五、结 语

作为一位有着强烈风格追求的电影导演，杨树鹏探索了在自己的影片中构建独特主题表述和美学风格处理的可能。从《烽火》到《我的唐朝兄弟》再到《匹夫》，三部电影的拍摄历程，是他逐步摸索自我风格的过程，是他一步步深入地走向市场化环境的过程，也是他在创作的“作者”性和通俗性之间寻求对话的过程。他对含混人性、强盗角色、混搭美学的强烈兴趣和反复使用，使他具有了鲜明的风格标签。但在风格追求时，类型意识的相对薄弱，则让他的电影连续遭遇市场败绩。他自己也日渐意识到，相比情境，电影更为倚重叙事。注重情境却忽视叙事，恰是他目前创作的致命伤。如何真正地解决好这一点，真正地协调好风格与类型的关系，是杨树鹏电影创作下一步亟须解决的问题。当然，通过他的自我反思，我们也有理由期待他将给观众带来更为成熟的作品。

参考文献：

- [1] 吴冠平. 两个人的战争:杨树鹏访谈[J]. 电影艺术,2007(5):68.
- [2] 裴筠曦. 一个读过《百年孤独》的混混[J]. 视野,2010(19):11.
- [3] 晓琦. 杨树鹏专访:我首先做到尽量诚实[J]. 电影世界,2012(4):51.
- [4] 汪琳. 匹夫杨树鹏[J]. 21世纪商业评论,2012(9):82.
- [5] 平客,夏辰. 在大唐的村子里,活着[N]. 南方周末,2009-11-19.
- [6] 笑雪,李乐. 匹夫之怒,血溅五步[J]. 电影世界,2012(4):49.
- [7] 吴冠平. 耳闻之事,皆成文章:杨树鹏访谈[J]. 电影艺术,2012(4):40.