

# 1967—1988：美国公路电影中 家庭元素的缺失与复现

宋锦轩

**摘要：**从邦妮被克莱德从象征牢笼的家庭中召唤到公路开始，几乎所有1967年到1973年的公路电影都缺乏对主人公家庭的描述。家庭，这一美国电影中的核心意象在此时期的公路电影中奇怪的缺席着。激进的反文化运动褪去后的上世纪70年代末到80年代，嬉皮士们陆续踏上回归之路，美国公路电影的发展趋向也呈现出相应变化，家庭，这一缺失了将近十年的经典元素再度出现，成为公路电影路程的终点或者游荡者们心灵的锚地。

**关键词：**公路电影；家庭；反文化运动；漫游精神

**作者简介：**宋锦轩，男，讲师，电影学博士。（淮阴师范学院 传媒学院，江苏 淮安，223300）

**中图分类号：**J905      **文献标识码：**A      **文章编号：**1008-6552（2016）05-0085-06

公路电影系指在后现代社会背景下，叙事围绕路途展开，影片人物命运经由路程发生改变的电影类型。公路电影以道路和道路两侧的地域作为叙事展开的空间，以机动车辆为载体，以主人公在路上的漫游过程为主要内容。<sup>[1]</sup>与西部片、歌舞片、黑帮片等其它电影类型不同，公路电影的产生显然需要完备的公路网和大量出现的汽车作为必要的物质基础。二战后美国经济的繁荣带动汽车产业的发展和修建高速公路的热潮。美国在1956年开始率先兴建州际公路网，规划总里程41012英里，目标是把美国的主要城市都用“超级公路”连接起来。汽车普及和公路里程的增加迅速将美国变成一个车轮上的国家，它把城市和乡村、山地和荒野连为一体，使各社会阶层跨越不同区域的旅行成为常态，这为公路电影的大量出现做了充分的准备。

## 一、缘起：缺失与复现

二战之后美国经济的蓬勃发展推动着美国向后工业和后城市化社会转变。经济学家加尔布雷把这种新出现的社会形态称为“丰裕社会”，而社会学家贝尔则把它称为“后工业社会”。在哲学、社会学等文化领域，一般称之为“后现代社会”或“晚期资本主义社会”。虽然名称不同，但无疑都承认这是明显不同于战前和传统工业时代的社会。社会转型期，新旧价值观的剧烈冲突及其引发的社会大动荡在所难免，它每每表现为社会政治文化运动的风起云涌。美国在上世纪60年代，这种社会政治文化运动主要体现在以青年为主体的反文化运动上。

反文化运动是指美国上世纪60年代在青年人当中流行的以反战和反主流文化为特征的一种价值观、文化和生活方式，既包括校园民主运动、妇女解放运动、黑人民权运动、反战和平运动、环境保护运动、同性恋者权利运动等方面的政治“革命”，也包括摇滚乐、性解放、吸毒、嬉皮士文化，以及神秘主义和自我主义的复兴等方面的文化“革命”。<sup>[2]</sup>大量年轻人在这个年代与象征传统的父母决裂，他们从家庭出走，在美国各地游历，反抗传统的价值观念，寻找新的生活与意义。这成为公路电影在上世纪60年代开始出现并成为一种文化潮流的社会文化基础。

从邦妮被克莱德从象征牢笼的家庭中召唤到公路开始，几乎所有1967年到1973年的公路电影都缺

乏对主人公家庭的描述。公路上的主人公们仿佛孤儿一样漂浮于道路之上。家庭这一美国电影中的核心意象在此时期的公路电影中奇怪的缺席着。而当激进的政治风潮褪去，完美的适应了60年代的反文化潮流的公路电影，其风格也必然发生某种改变。因此从20世纪70年代后期到80年代，随着革命落幕，嬉皮士们陆续踏上回归之路，美国公路电影的意识形态内核也呈现出相应变化，家庭，这一缺失了将近十年的经典意象在公路电影中再度出现，成为路程的终点或者漫游者心灵的锚地。

## 二、出发：逃离家庭

美国人有着根深蒂固的漫游精神，但与之相对应的，他们同样也有着神圣的家庭观念。比如在西部片这一漫游精神的最早电影载体上，我们固然能够经常看到迁徙及漫游的情节，但迁徙本身是为了在西部边疆寻找新的领地建立家庭。而作为漫游精神集中体现的西部牛仔，他们守护的也往往是这种新建立的家庭及社区。而60年代末期兴起的公路电影的主人公则往往是漫无目的地游荡着。

家庭这一美国核心理念的缺席源于60年代反文化运动中年轻一代与父辈的决裂。这种决裂基于俄狄浦斯情结，即刘易斯·费尤尔提出的代际冲突论，他认为代际冲突是最原始的人性，是历史发展的根本驱动力，是历史的普遍性主题。在社会状况良好时，冲突有可能通过代际均衡来解决；境况不好时，则会演变为苦难、不屈、愤怒、暴力并导致长辈在年轻人眼中威信扫地。<sup>[2](2-3)</sup>

这种普遍性的代际冲突被其时的反文化运动激放大。拍摄于1967年的《毕业生》完美地诠释了这个时代的代际冲突，表现了青年与家庭决裂并走向公路的过程。尽管该片很少被放在公路电影的范畴里研究，但影片两次横跨美国的旅行仍然使《毕业生》有着浓重的公路电影色彩；而作为家庭逆子的本杰明与中产阶级父母决裂的过程，仿佛公路电影中无根漂流着的主人公们的集体前史。

《毕业生》开场于本杰明乘飞机毕业归来，结束于他和女友伊莲坐巴士离开。从剧情来看，本杰明无非是一个站在人生交叉口的毕业生，他和任何时代即将走向社会的毕业生一样，面对事业、家庭、责任、爱情会茫然不知所措。只是电影表现的上世纪60年代，把他与之前，以及之后的毕业生们区隔开来。60年代风起云涌的反文化运动，反映在《毕业生》内则成为父子两辈之间的代际冲突。但在更深刻的背景上，却是反映了60年代青年与传统的社会价值取向之间的根本对立。因此，本杰明并非单单站在人生的十字路口，而是站在整个美国历史动荡的十字路口。

影片并没有刻意展示波澜起伏的社会思潮动荡，但是那个时代特有的气息却渗透进每一个事件或背景之中：罗宾逊太太对本杰明的诱惑自然是60年代性解放的结果；女主角伊莲所在的伯克利加州分校正是彼时学生运动的中心。凡此种种，表明面对选择而茫然的不仅仅是本杰明，而是整整一代青年。而他们的选择也是基于一种与他们父辈对立的价值观。对于坚持“美国梦”的中产阶级父母来说，这些蜜罐中长大的婴儿潮一代更应该珍惜此时的生活。但片头中传送带上本杰明那张空虚迷茫的脸孔，已经预示了他根本不可能接受事先被写下的命运：物质充裕、生活刻板的中产阶级生活。

《毕业生》的最后，本杰明被隔离在教堂的二楼窗外，他被一横一竖的窗框映衬着，仿佛被钉在十字架上的耶稣。他声嘶力竭地呼唤着即将成为新娘的伊莲，直到后者跟他一起逃离。《毕业生》的结尾恰好连接了《邦妮与克莱德》的开头：本杰明从教堂的婚礼现场抢走了伊莲，正如《邦妮与克莱德》中克莱德从乏味的咖啡馆里拐走了邦妮。这是一种新时代的询唤，一代年轻人正式跟传统价值观决裂，走上漫游的公路之旅。

电影中最有预见性的是《毕业生》的结尾，当男女主角竭尽全力逃离父母踏上巴士之后，他们同样不知道去向何方。本杰明的脸孔上，依然是和片头一样的迷惘。这暗示着60年代青年们的困境和注定的结局：每一次逃离，都意味着一次新的落网。他们终究将在不久后要像父辈一样回归家庭，回归传统价值观。

### 三、在路上：迷惘漫游

在某种意义上，上世纪70年代连接了充满抗争的60年代，并显现出美国将要在80年代的前进方向。1973—1974年是一个转折点：美国从越战的泥潭中抽身，民权运动和女权运动取得一定成绩；但是，由于第四次中东战争引发的石油危机，突然使美国全面通货膨胀。美国人的关注重心从政治转向如何衣食住行这些现实问题。美国横跨了将近三十年的经济繁荣开始走向经济衰退。

严峻的经济状况迫使大多数漫游者从乡村公路上或者禅修营地中醒过来，开始需要为自己的生存奋斗。他们无法像过去那样衣食无忧地徜徉于心灵之旅，或者在美国的广袤大地上漫游；拒绝工作仍可维持基本生活的日子已经过去。飙升的物价使得无数乌托邦般的嬉皮公社无疾而终，大量嬉皮士们回到城市或者乡村谋生。

在经历10年的动荡之后，大多数美国人开始厌倦了无休止的社会运动，他们逐渐现实起来，回过头去追求他们曾经抛弃的传统价值观。敏锐地反映着时代风潮的公路电影率先感觉到了社会意识形态的变化，亲情与家庭在此时期重新又出现在新好莱坞电影人的创作中。1973年波格丹诺维奇拍出《纸月亮》，重又将故事背景设定在美国经济大萧条时期，一个成年人带着一个素不相识的儿童，在漫长的旅途中一路行骗，彼此敌视，却在影片的末端产生家人一般深厚的感情。从某种角度来说，这两个主人公都是道德有瑕疵的人，他们一路上与警察的猫鼠追逐又让人想起《邦妮与克莱德》之后的一些犯罪公路片。然而这一切在波格丹诺维奇的审视下却开始注入了温情的因素，而这在之前以反抗为旗帜的公路电影是非常鲜见的。

因此，与60年代充满暴力的犯罪公路题材不同，《纸月亮》更像是变形的30年代神经喜剧《一夜风流》。主人公由一对欢喜冤家转换成奇特的二人组：成年的中年浪子和年幼的女性孤儿。这大概是首次在公路电影中出现这种成年人和儿童搭配的人物设置，也是首次在美国公路电影中出现关于回家的主题。这显然影响了1974年的《爱丽丝漫游记》和90年代的《完美的世界》，以及之后的《中央车站》《菊次郎的夏天》等一系列公路电影。这种人物关系带来的意义层面的隐喻是大致相同的，即表面是冷漠的成年人出于无奈要帮助一个儿童找回家庭，但同时在这一路的寻找中，成年人常常也会寻回自己失却的温情与爱。1973年美国的经济危机跟30年代的大萧条有类似之处，而父女般的温情回归也对60年代的父子代际冲突表现出和解姿态。

《纸月亮》标志着离家的浪子迈上归程的第一步，这种浪子归家的故事在1973年后并非偶然现象。1973年杰瑞·沙茨伯格拍摄的《稻草人》讲述马克斯和来恩相识于南加州的乡村公路上。马克斯刚服完刑，他打算到匹兹堡去开洗车店，途中顺道来看妹妹可利。来恩是一名船员，在海上漂泊7年的他回家看妻子和从未见过面的儿子，二人意气相投，很快便成为朋友，于是一路同行，这是又一部另类的《奥德赛》式归乡故事，寻回家庭的情节开始出现在公路电影之中。1974年斯皮尔伯格的第二部电影《糖地快车》问世，电影讲述青年女性卢珍协助丈夫克劳斯从监狱逃脱，一路狂奔去夺回被收养的孩子。但是在到达儿子的新家时，丈夫却被埋伏在那里的狙击手击毙。卢珍被判处监禁15个月，最后她却领回了自己的孩子。这虽然仍是关于警察与罪犯的追逐套路，但主题却是因为爱，因为要通过“夺取”儿子而得到一个完整的家庭。联想到斯皮尔伯格的第一部更加宿命与冷峻，没有任何家庭元素展示的《决斗》，我们清晰地看到公路电影的意识形态特征的确开始从鲜明的反抗体制朝向漫游中的迷惘与亲情渴望。

同年，与斯皮尔伯格同为婴儿潮的一代导演的乔治·卢卡斯，凭着自己对时代嗅觉敏锐，在1973年拍出自己的第一部长片《美国风情画》，讲述4个小镇青年在1962年高中毕业的夜晚到黎明之间的故事，缅怀自己在1962年迷惘却清新的青春。里面的约翰和柯特像是面临两种人生道路选择的导演乔



治·卢卡斯本人。乔治·卢卡斯年轻时酷爱赛车,准备成为职业赛车手。但是考大学前的一次严重车祸让他放弃了做赛车手的梦想。他显然把自己的赛车梦寄予在电影中的车手约翰身上,后者似乎有着詹姆斯·迪恩在《无因的反叛》中的风格,当然最后约翰也如卢卡斯少年时代的偶像詹姆斯·迪恩一样在车祸中死去。尽管影片所有的情节都跟汽车有关,尽管乔治·卢卡斯在里面设置了一个赛车手的角色,但多了不少赛车桥段,但所有的人都在小镇附近兜来转去,他们不用回归,他们在影片里根本没有上路。

卢卡斯在《美国风情画》中对于60年代的反思主要是通过片中的柯特来完成的。柯特作为影片里唯一逃离小镇的青年,在影片结束的清晨,那位代表着梦想的金发女郎还开着白色“雷鸟”在高速公路奔驰时,柯特已经搭上飞机奔向自己的未来。在这里没有《无因的反叛》中那种纯洁天性的突如其来的沦丧,相反,柯特是经历了渐进的觉醒并意识到自己必须长大。

《美国风情画》的结构方式是崭新的,这部电影按照乔治·卢卡斯的话来说是“点唱机”结构。笔者觉得影片的结构更像是影片开头的汽车餐厅,它的布局是个开放式的大大的圆形停车场。主人公们在这里汇聚,又从这里奔向各自的空间,开始各自相对独立的故事。这种在城市的封闭公路系统逡巡的电影跟我们前文探讨的以开放的公路为基本视觉载体的公路电影显然不同,它被影评人宝琳·凯尔称为“城市公路电影”。

虽然《美国风情画》部分情景以导演的亲身经历为基础,但是采取的并非纪录式的调子,正如卢卡斯承认的,他的目的是向观众展现一个被摇滚乐和海滩聚会变了形的过去。影片中除了一个唱片节目播音员杰克、几位警察、教师等点缀性的小角色外,几乎没有任何成年人,虽然所有人都在自己的家乡,但同样对家庭没有任何正面描述。

正如福柯所言:重要的不是故事讲述的年代,而是讲述故事的年代。1973年拍摄的1962年的美国小镇,对动荡的10年厌倦了的卢卡斯略去了社会中的压抑和反抗暗流。尽管《美国风情画》中的在街上游荡的主人公们和《飞车党》中的小混混一样荷尔蒙过剩,一样不满足于显然象征了美国的小镇生活。但与后者不同的是,《美国风情画》中的少年们是完全无害的,他们不是社会的威胁,而是一抹青春的异样色彩。

虽然反映上世纪60年代的青年一代离不开死亡的气息,但是卢卡斯选择通过片尾的字幕形式给予交代,这自然淡却了60年代的对抗性气氛,而使得影片的最终效果显得像它的音乐一样轻松、活泼,抚慰人心。赛车手车祸死去;参加越战的士兵失踪;逃离小镇的柯特成为作家;现实的史蒂夫成为房地产经纪人。史蒂夫的形象耐人寻味,他务实、世故、淡漠;他或者是美国电影中出现的第一个雅皮士形象。雅皮(Yuppie),是young urban professional的简写,年轻的郊区专业人士。而第一代雅皮的来源正是曾经离开家庭,上路漫游的婴儿潮一代。

《美国风情画》从汽车开始,以飞机结束。而在3年之后的1977年,卢卡斯推出《星球大战》,延续《太空2001》开辟的星际旅行之路,把美国人的漫游精神和边疆意识带入太空时代。当然,《星球大战》也用回归传统的高概念大片终结了充满反抗精神的新好莱坞时期。尽管在题材上,星际旅行的《星球大战》是充满着探索性的,但在本质意涵上,这部电影却充满着对传统价值的回溯。这在影片开拍之前,在乔治·卢卡斯的头脑中就已经设定了:“我要拍一部儿童电影,一部能传授基本道德理念的影片。大家都忘了告诉孩子:嗨,这是正确的,那是错误的。”<sup>[3]</sup>

1979年,科波拉终于完成了命运多舛的《现代启示录》。科波拉在《关于影片〈现代启示录〉的自述》中回忆:“我用《黑暗之心》作为架子,利用船的隐喻。——整整10年,这个剧本始终停留在我的心头。我一直有这样的印象:这个影片中有些特别的地方,它说的是一个人逆流而上,最后看到了自己的另外一副面孔。这是单枪匹马的追寻,是经典式的、寓意深长的旅行故事。”<sup>[4]</sup>

对于《现代启示录》来说，越战只是背景，核心是威拉德溯流而上，终于抵达自己内心最黑暗的地方。它是标准的旅程结构，用湄公河上逆流而上的历程隐喻男主角对自身的内心探索。当在处理影片的结尾的时候，科波拉陷入一个两难的选择，他曾经考虑过两个不同的结尾：一个是男主角决定留在蛮荒之地，另一个是决定返回文明社会。科波拉替主人公威拉德上尉选择了后者。

威拉德上尉选择从荒蛮的丛林回到文明的主流社会或者象征了狂飙突进的反文化运动的结束，即将到来的1980年代社会将彻底转向。美国总统换成了里根，主流意识形态全面右转，社会趋向保守，离家出走的逆子们转而踏上归家之路。

#### 四、回归：重塑家庭

20世纪80年代被称为里根的年代，因为从1980年开始他做了8年的总统。在他的第一个任期，经济衰退停止，通货膨胀减弱。他厉行减税，美国人重又感觉到了希望，他们又可以挣钱了。而在意识形态方面，经历一段时间的政治修辞学替换<sup>①</sup>后，终于完成了一种意味深长的意识形态逆转：从诞生之日起就一直遭到贬斥的资产阶级，突然开始以正义、道德和文明的形象出现于世界舞台，而其新老对手则纷纷成为邪恶的象征。主流经济学家也把亲切的眼光投在本国新崛起的“中产阶级”身上，把它当作本民族的摩西。<sup>[5]</sup>

这些曾一度背叛家庭的前中产阶级大学生们，在70年代末期剪掉长发，脱掉破烂的牛仔裤，陆续回到曾被他们视为保守落后的家庭生活里，并在短短数年内穿上西装化身雅皮士，成为社会中坚，比如声名鹊起的政治家，渊博的学界精英以及如鱼得水的成功商人。

在某种程度上，上世纪80年代像是60年代的反面。60年代是抗议和革新的年代，年轻一代抗议越南战争、种族歧视和女性歧视。这个年代的美国社会英雄被认为是帮助别人的人。在80年代，美国社会英雄通常都意味着那些帮助自己的人，也即成功地将度量方式转换为一个挣到了很多钱的人。社会学家创造了几个名词来形容80年代的社会阶层：除雅皮士之外最流行的一个是“我一代”（Me generation），意指仅仅关心自己的一代。

1988年公映的公路电影《雨人》中冷漠自私的雅皮士查理是一个典型的“我一代”形象，他代表了我们前面提到的“回到中产阶级羊圈”的曾经叛逆的嬉皮士：他不到30岁，年龄推算正好是赶上学生造反的60年代，而且他儿时的记忆中有个“雨人”给他唱The Beatles的歌曲：《I saw her standing there》，这首歌曲发行于1963年。他偷开父亲的老爷车出去兜风（车的名字是Buick Roadmaster，这个“公路大师”的名字或者回应着本片的公路电影特征），他叛逆地跟父亲断绝关系将近二十年，这也象征了60年代的年轻人与父辈的代际冲突。而他在旅途中对哥哥的亲情复苏，从“绑架”哥哥勒索钱财的自私商人变成了骨肉情深的哥哥的保护者，这也意味着他回归曾经决裂的家庭，与保护智障哥哥的父亲形象重合。

20世纪80年代，惯于表现人的孤独与疏离的文德斯也开始正面表现家庭以及亲情。比如他拍摄于1984年的《德州巴黎》，影片的前半段是弟弟带着哥哥从荒漠回家，后半段是父亲带着儿子找到母亲。尽管影片表现的依然是疏离、流浪和漂泊这类他的电影中的常见主题，依然是人类自身不可解的孤独感，以及人与人之间的无法沟通，但他仍然需要从家庭和亲人中得到关怀和爱。影片伊始，就是在美国西南部的德州荒野中，男主人公特拉维斯（travis本身即是旅行的意思）在这里寻找一个叫巴黎的地方，他唯一的资料是他手上的一张荒地上的照片。这是父母第一次做爱的地方，也是可能孕育了他的

① 以“价值中立”的社会学词汇系统替换左派词汇，如以全球化替换殖民化和西方化，以中产阶级替换资产阶级，以民主社会替代资本主义社会等等。

地方。他的寻找,意味着对自己本源的寻找,也是对于父母关爱的寻找。

而烈日下的荒野本身就营造出干涸的感觉,空空的水壶、没有水的水龙头,映衬了特拉维斯对于水的渴求。而水,本身对他即意味着感情的浸润。首先把特拉维斯唤回社会的是他的兄弟沃特,这也宣告了主人公与一段没有终点的彷徨的暂时终结。接下来特拉维斯与自己的儿子亨特见面,弥合两人关系缺口的依然是关于过去幸福家庭的超8毫米录影带。

接下来是第二次上路,父子两人出发找寻出走的母亲,这依然是特拉维斯对于家庭、爱情的渴望。《德州巴黎》中特拉维斯和珍在色情电话俱乐部对话的场景或者是电影的核心,两人隔着玻璃通过电话才能沟通,而沟通的时候,他们在对面的玻璃/镜子上看到的是自己的脸。这或者隐喻了人跟人之间的隔膜和无法沟通,而即便是跟儿子亨特,他也是需要通过录音机才能把自己的心声表露出来。但也正是在这一幕,让我们明白了特拉维斯在德州寻找巴黎的另外一个原因,他是因为要在德州的巴黎找到属于自己、珍和亨特的家庭。他通过邮购买下这块地的真正原因是想迁居于此。他把这里当成他的原点、最本质意义上的家。他酒醉后反复对儿子描述他母亲的质朴,显然是对现在的珍的失望。

在德州寻找叫巴黎的地方,这本身或者就意味着是一种注定没有结果的追寻。尽管这种人与人之间的疏离和无法沟通本身就是注定的,但它也更加凸显了特拉维斯对爱、亲情、家庭的渴望。他无法拥有它,他无法在爱与现代人的个人空间中划一个界限,这是他片尾离去的真正原因。促使特拉维斯踏上路途的原因已经不是反抗、漫游或者自我追寻,而是对于爱的渴望、对于回家的渴望。

显而易见,比较1988年巴瑞·莱文森拍摄的《雨人》和上述的《德州巴黎》有相似之处:关于兄弟的旅程结构、不能沟通的哥哥,但最后都会用亲情迎来某种程度上的和解。只是与更加绝望的《德州巴黎》相比,显然《雨人》有着更加乐观的美国精神和美国一代人的集体记忆,因此《雨人》在创造票房奇迹的同时赢得了评论界的认可,收获奥斯卡4项大奖:最佳影片、最佳导演、最佳剧本、最佳男主角。这标志着主流社会对于曾经离家出走的嬉皮士浪子回头的肯定。回想起21年前的1967年,同样是由达斯汀·霍夫曼主演的《毕业生》,该片同样获得多项奥斯卡奖,但反映的却是60年代的一代年轻人与家庭和主流价值观的决裂。21年的时间逝去,美国的浪子们就已经从开放的公路上全面回归家庭或传统了。

#### 参考文献:

- [1] 宋锦轩.在路上:美国公路电影源流研究[D].北京电影学院,2012:2.
- [2] 吕庆广.60年代美国学生运动[M].南京:江苏人民出版社,2005.
- [3] [美]彼得·比斯金.逍遥骑士,愤怒公牛——新好莱坞的内幕[M].严敏,钱晓玲译.北京:文慧出版社,2008:38.
- [4] 郝一匡.好莱坞大师谈艺录[M].北京:中国电影出版社,1998:102.
- [5] 程巍.中产阶级的孩子们:60年代与文化领导权[M].北京:北京三联书店,2006.

[责任编辑:华晓红]