

一种关注

上海文艺评论专项基金特约刊登

电影《嗝嗝老师》是一个成熟电影工业下的类型成品——

用最常规的叙事手法，达成了最大的情感效果

刘起

在激发认同感方面，“套路”比“出人意料”更有效

因为社会现实与文化语境的差异，《嗝嗝老师》并没有生硬地照搬好莱坞电影，只借用了传记的人物设定，并在改编过程中，将印度复杂的社会现实纳入到电影文本里，使其呈现出比原作更大的格局。

布拉德·柯恩的自传小说与好莱坞改编电影，以人物个体经历为重心，更接近一部成长励志电影。《嗝嗝老师》则是一部教育励志电影，以作为教师的奈娜与9F班一群问题学生的故事为主线，而图雷特患者的个体成长经历，则简化压缩为人物前史。

影片开场，以高效的叙事迅速建构出人物性格与核心冲突。身为教育学学士、理学硕士的女主角奈娜，因为患有图雷特综合征，五年中经历了18次面试被拒，却始终不愿放弃成为一名教师的梦想。影片前20分钟，通过面试中她所遭遇的冷嘲热讽，以回忆的方式带出她成长经历中所面对的种种歧视与挫折。

当曾拒绝过她五次的母校接受了她的申请，聘用她担任老师，却并不是梦想的达成，而是实现梦想过程中一次更大的挑战——奈娜被指派担任一个异常问题班级9F班的班主任。根据印度义务教育法，圣蒂克这座高级私立学校不得不吸收一定名额的贫困学生组成9F班，这14名来自贫民窟的“问题学生”因家庭经济困难，遭遇学校中产及富裕阶层同学的冷眼和歧视，以至于变得叛逆、自暴自弃。这些学生不仅不爱学习，还经常恶作剧，是一群被学校认为无可救药的边缘差生。

由此，影片建构了双重戏剧冲突，主线是这些公认的坏学生如何在奈娜的努力下被改变，副线是被认为无法胜任教师职业的奈娜如何战胜疾病成为一名优秀教师。主线与副线在叙事上相辅相成，互为表里。

主线是特立独行的老师与问题学

生的故事，这类题材并不鲜见，比如经典电影《死亡诗社》《放牛班的春天》《一个都不能少》，日剧《麻辣教师》《极道鲜师》《龙樱》等，如何在这类题材中拍出新意，则是《嗝嗝老师》必须面对的挑战。

《嗝嗝老师》将复杂的社会现实与社会问题纳入文本中，使其不再是一个单纯的“问题学生”改邪归正的故事。“问题学生”的“问题”，不再指向简单的个体叛逆、自我封闭，而指向更普遍、更真实的社会现实。

主线中学生身份的设置，揭示出印度社会的种种现实问题，如种姓制度带来的阶级分化、贫富差距、教育资源分配等问题。这些难以解决的社会矛盾的不可调和性，也带来某种固化的观念与偏见，这些偏见使贫困学生变成“问题学生”。副线中奈娜的图雷特患者身份的设置，则揭示出更普遍的社会问题，即印度社会对于异类与弱势群体的歧视与偏见。

在影片中，学生的贫穷与奈娜的疾病，都是被印度社会视为边缘与异类的东西。这两者虽然一是生理性的、一是社会性的，但存在某种相似性——对于出身于贫民窟的学生而言，贫穷是天生的、固有的现实，是很难摆脱的困境；而对于出身富裕阶层的奈娜而言，疾病也是天生的、无法治愈的生存困境。

在一部以教育为主题的电影中，这两者的相似之处，也揭示出影片对于教育的本质、对于社会现实的某种深度思考。好的教育，并不是简单的传递知识，更重要的是培养学生的人格，使其成长为一个更好的人。因此，消除对于弱势群体的偏见与歧视，是教育中重要的一个环节。

在这个意义上，奈娜与学生互为拯救者/被拯救者，这不仅是叙事层面的，也是主题层面的。

在师生的主线中，奈娜是拯救

者，学生是被拯救者。奈娜不仅要对抗来自学校其他教师和学生的歧视与偏见，也要努力消除存在于这些贫困学生内心的壁垒与硬壳。她坚信“没有坏学生，只有坏老师”，她也坚信贫穷不会阻碍这些一度落后的学生成为优秀学生。

在奈娜教师梦想的副线中，学生是拯救者，奈娜是被拯救者。面对图雷特患者无法成为老师的质疑，奈娜只有通过初次执教经历，才能证明自己的病症不会阻碍她成为一个好老师，也才能找到实现梦想的信心与勇气。也因此，当中间两名顽劣的学生破坏了学校对于9F班的信任时，一向自信勇敢、不以怪病为耻的奈娜，竟然难过得拼命咬自己的手，就像小时候父亲因她离家时她用卫生纸塞自己嘴的自责。

在叙事层面，主线叙事障碍是学生因社会现实而产生的内心壁垒，副线的叙事障碍是奈娜的抽动症状，两者相互作用，推动叙事进程。奈娜的病症一开始遭到学生嘲笑，当他们渐渐接受她，她的症状就不再是问题。但当中段两个男生遭到其他老师歧视而自我放弃时，也开始不信任奈娜，觉得她这样一个患者无法当好老师。

从剧作层面看，本片用了非常多的剧作套路，奈娜通过各种因材施教的教学方法，让学生的态度一点点发生转变，越来越勇敢，都是既温情动人又略显套路的桥段。比如用粉笔掰掉一小节来比喻人生改变一点点，可能就不大相同，使学生从消极抵抗到积极面对。比如用纸飞机放飞内心的恐惧与胆怯，使学生从封闭内心到敞开心扉。比如用鸡蛋做抛物线，用各种科学小实验激发学习兴趣，使学生从厌恶学习到对学习产生兴趣。

虽然这些小桥段有些套路，但在主流商业叙事电影中，其实没有必要警惕套路，因为恰恰是套路，比出人意料的情节设置，能制造出更强的认同感与更大的情感力量。《嗝嗝老师》展现出一个成熟的电影工业下的类型成品，如何用最常规套路的叙事手法，达成最大的情感效果。

2017年以来，一系列高质量的印度电影使得观众在日益积累的同时，也不自觉地建立起一种更高的标准。

最近上映的教育励志电影《嗝嗝老师》，以其理想主义的感染力与活力，再一次让观众感受到宝莱坞电影的魅力。

该片改编自自身患图雷特综合征的美国教师布拉德·柯恩的真实经历，2008年好莱坞根据这部自传改编拍摄了电影《叫我第一名》。十年之后，选择同一蓝本的印度电影《嗝嗝老师》，如何对其进行类型的本土化改造？



印度电影推陈出新、长盛不衰的秘密，就是类型生产与现实主义的真正结合。配图为《嗝嗝老师》剧照(上)、《起跑线》剧照(左)

现实题材商业片里，“有效性”比“深刻性”更重要

《嗝嗝老师》通过一个励志的、带有喜剧风格的故事，让观众在被感动的同时，也看到了印度社会某些苦涩、阴暗的现实。当出身中产阶级富裕家庭的奈娜，为了寻找那些失约家长会的贫困家庭家长而进入贫民窟，观众也通过她的视角，打量这些破败之地的悲惨现实。

影片结尾，贫民窟的这些学生全部通过了期末考试，而且有两名学生获得了优秀，而优等班的男老师也消除了固有偏见和刻板印象，认同了9F班学生的能力与价值，贫困学生和富裕学生也建立了友好相处的关系。我看到一些批评者质疑这样的叙事抹去了印度社会现实中真实存在的困境，认为这种现实主义的外衣下依旧是套路而简单的鸡汤，因为这种差异的鸿沟很难轻易抹平。我认为，这种批评中存在着对于类型电影的一种误解。

类型电影的现实表达方式，是遮蔽了现实还是对现实更有效的表达？我们经常能看到一种对于现实题材类型电影的诟病，认为类型叙事会隔绝对社会现实真正深层的思考，使得电影成为观众的“麻醉品”。我并不认同这种观点，类型叙事固然在某种程度上简化了社会现实，但却不见得是对社会现实的遮蔽，而是以更容易被受众接受的方式，进行更有效的、更广泛的传播。

《嗝嗝老师》与我们看到的其他印度电影一样，以类型叙事的方式凝缩、抽象地呈现印度现实，而不是对于社会问题进行一种深度的、客观的、社会学式的讨论，也无意深入呈现社会现实复杂、暧昧、混沌的一面。

与艺术电影的现实表达不同，类型叙事策略，就是要将复杂的社会议题与社会现实，转化为一个清晰、简单、具有戏剧性的类型故事。以高度的戏剧性、起承转合的叙事结构、功能性的人物，来呈现混沌、暧昧、无解的社会现实与社会问题。

对于艺术电影来说，能否对复杂无解的现实问题，有一个深度的表达，是判断其是否合格的一个标准。但如果硬要把这条标准套在类型电影上，就忽视了商业电影以娱乐性为第一目标的大众属性。在一部商业电影

中，对于现实的呈现是否足够有深度，并不是一个合适的标准。非要一部商业电影拍出“掘地三尺”的现实批判力度，一定会在很大程度上损失娱乐性，从而限制传播的广度——大部分观众，并不想走进影院看一部真实呈现现实的复杂与无解的电影。

在现实表达这一点上，表达的深刻性与表达的有效性，从来都不是一回事，也很难两者兼顾。对于商业电影而言，现实表达的有效性（包括可读性与娱乐性），则是更加重要的诉求。理想的方式是在深刻性与有效性之间找到一个平衡点，而大部分印度电影，都在这一点上做得很好。

因此，《嗝嗝老师》中的理想主义与乐观主义，并不等同于肤浅，因为在一部现实题材的商业电影中，这两者往往可以成为最有效的叙事添加剂和情感催化剂，可以更好地引发观众的共鸣与同情。以类型化叙事策略呈现社会现实，并通过情节剧的圆满结局，调和复杂的现实，这样才能更有效地达成商业电影的文化功能，也不失为商业主流电影的一种理性选择。

(作者为电影学博士、影评人)



印度电影如何战胜偏见？

类型生产与现实主义的真正结合

刘宇清

在很长一段时间里，很多人关于印度的认识，大抵停留在四大文明古国阶段，或者就是《西游记》里的“西天”想象和教科书里的“圣雄”传说。幸好，印度电影一直在努力战胜偏见：对印度电影的偏见，以及对印度社会的偏见。色彩斑斓的印度电影与色彩斑斓的印度社会，互为镜像。

印度美食中有一种混合调料叫做玛萨拉(masala)，成分丰富，百味俱全，配方随地域不同而灵活变化，没有哪一个配方可以自诩为最正宗。同时，印度是一个多民族、多语言国家，不同语言的族群对母语的影片有很殷切的需求，由此造成电影形式、内容和风格的百花齐放。从美食到电影，印度人都离不开玛萨拉；多样性的综合，“玛萨拉电影”熔动作、喜剧、爱情、宗教、神话、现实等多种元素于一炉，伴以优美的歌舞和华丽的场景，“总有一款打动你”。

童年时看过的《流浪者》《大篷

事实上，任何成就，都是有根源的，电影也不例外。印度电影推陈出新、长盛不衰的秘密，就是类型生产与现实主义的真正结合。

早期的印度电影，大都表现圣人生活或者神话人物。上世纪30年代，有声电影甫一诞生，立即融入歌舞传统，形成以歌舞穿插为基本特征的民族电影，为宝莱坞奠定基础。一方面，印度电影钟爱色彩、炫酷和戏剧性，华而不实。另一方面，印度的“社会电影”挑战种姓制度，批判拜物主义，揭露社会贫困，同中国的左翼电影一样，比意大利新现实主义更早。

上世纪50年代，亚洲和非洲29个国家，以不结盟的方式展开经济和文化合作，展现第三世界的生气与自信，印度就是其中之一。战争、殖民、隔离、饥荒和等级制度，使印度饱受创伤。经历二战剧烈的动荡，很多国家根本顾不上电影，印度却愿意为电影而生。在《大路之歌》中，萨吉亚特·雷伊通过少年阿普的眼睛观看父亲、母亲、姐姐和姑婆的生活，第一次向世人呈现真实的印度村庄，表现真实而非理想化的孩子，把社会写实精神发挥到极致，为印度电影赢得全球声誉。

印度电影将明星制发扬光大，从明星崇拜的狂热中获益。明星导演古鲁·杜特被誉为印度的安迪·威尔斯。谢尔米拉·泰戈尔是几代影迷心中的女神。印度电影的男星大都样貌俊朗、体格健硕，洋溢着英雄气概，地位稳定，特别招粉，堪称票房号召，比如妇孺皆知的四大男星：阿米尔·汗，沙鲁克·汗，萨尔曼·汗和赫里尼克·罗斯汉。印度电影的女星很美，举手投足，都透出骨子里的纯净，大而深邃的眼睛，水灵灵的会说话。大众崇拜英雄美人，印度电影通过明星满足观众的愿望。

印度人崇拜本民族的历史人物和

英雄传说。“大雪过后，千里银白，之后又是万物复苏”。世界是轮回的，人生也是轮回的。很多印度人，渴望用有限的一生，活出无限的世界。在印度电影中，历史人物往往会变成史诗中的神，难辨传说与想象，感性胜过于理性，神话即历史，历史似神话，《阿育王》如此，《巴霍巴利王》亦如此。现实世界的英雄，最终也会焕发圣人的光芒，今有《嗝嗝老师》为证。无论历史还是现实，印度民众的生活都算不上安逸，精神上需要安慰和寄托。神话情结和英雄崇拜，是印度大众电影繁荣的温床。

印度是非常传统的国家，人们普遍经历着“现代社会”难以想象的“传统”文化的压力，并且在电影中有非常生动的表现。以《摔跤吧！爸爸》和《神秘巨星》为例，煽情则水到渠成，毫无保留；批判则鞭辟入里，不留情面。虽然暴露了传统文化中落后的种种阴暗，却又让自己价值观中具有普遍性的一面走向了世界，让印度人可亲可信的善义得到完整的展现。什么是贫穷的滋味？穷人甚至没有大悲大喜的资格。面对教育资源分配的不公，焦虑的父母都不愿孩子输在“起跑线”上。电影《起跑线》生动形象地揭露印度社会不公，毫不忌讳地怨怒政府机构，同时充满天真的善意，既不冒犯底线，又给草根幻想和宣泄的空间。

电影不是让人去做虚无缥缈的黄梁美梦，而是教人不要放弃梦想/理想。印度电影并不像人们调侃的那样“一言不合就跳舞”，悲天悯人的社会意识，才是印度电影感动我们的深层原因。“电影如一面镜子，光线好，它就会失去了这份魔术的能力”。印度电影这面镜子，正是因为光线好，才能照鉴自己，赢得尊重。

(作者为西南大学文学院教授)

近年来，乘着“一带一路”的春风，《摔跤吧！爸爸》《神秘巨星》《起跑线》《厕所英雄》《嗝嗝老师》……一批印度电影带着崭新的面貌在中国刮起一阵强劲的“印度风”，色彩斑斓的“玛萨拉电影”盛宴，让中国观众胃口大开，大快朵颐，并且由衷感叹：时隔多年，宝莱坞已经不好莱坞了。