



当代中国大众文化中的泰国想象
——以《人再囧途之泰囧》《唐人街探案》为例*
**Imagining Thailand in Contemporary
Chinese Popular Culture: A Case Study of
“Lost in Thailand” and “Detective Chinatown”**

黄斌

HUANG BIN

南宁师范大学、文学院

Faculty of Arts, Nanning Normal University

E-mail: 49659899@qq.com

Received: 22 April 2024 / Revised: 11 June 2024 / Accepted: 17 June 2024

摘要

在全球消费主义背景下，以电影电视为主要形式的大众文艺在很大程度上塑造了大众文化中的异国想象。《泰囧》《唐探》共同打造了当代中国大众文化中泰国想象的两个向度：奇观世界、疗愈之地。这些泰国想象也折射了许多值得关注的大众心态。

关键词：大众文化；泰国想象；奇观世界；疗愈之地

ABSTRACT

Under the background of global consumerism, popular literature and art with film and television as the main form has shaped the exotic imagination in popular culture to a great extent. "Embarrassed Thailand" and "Tang Tan" have jointly created two dimensions of Thai imagination in contemporary Chinese popular culture: the wonder world and the healing place. These Thai imaginations also reflect a lot of popular mentality worthy of attention.

Keywords: Popular Culture, Thailand, Imagination, The Wonder World, The Healing Place

* 本文为 2023 年度广西研究生教育创新计划项目（JGY2023230）、广西教育科学“十四五”规划 2023 年度专项课题（2023ZJY011）、2023 年度南宁师范大学课程思政示范性课程建设项目（南师教学[2023]23）的阶段性成果

引言

“异国”之“异”的非本土性，先天决定了大多数中国人对泰国的认知来源于间接经验。在前现代社会，这种间接经验来自于口传耳闻，古史典籍，来自于拥有更高书写能力的知识精英的写作，是主要由文字形式建构的形象文本。随着影音技术的飞速发展，全球化商业浪潮的席卷，以电影、电视剧为主要形式的大众文艺主导了对异国形象的塑造，他们作为大众艺术的代表，“比之文学等高雅艺术，更能快捷掌握巨量公众并形成明星崇拜热潮”^{[1][14]}。换言之，当处人们在中国大众文化这一背景去谈论“泰国”时，就不仅是通过官方媒体感知到的泰国国家形象^[2]，更多的是在影视剧中感知泰国。

比较文学形象学是专门研究文学作品中异国形象的分支学科。该理论的一个基本观点是：当人们在谈论作品中的“异国”时，实际上是在谈论一种“想象”。这种对异国的“想象”，并非指文艺创作中对客观现实有意识地主观改造，而是在关于“异国”的话题中，先天地包含一种“注视者”与“他者”的关系，这时候的“异国形象”，不仅是“形象制作主体或注视者一方对他者的创造式阅读和接受”，更是“按照注视者文化中的接受、程序而重组、重写的，这些模式和程式均先存于形象”^[3]。韦勒克认为：文学的突出特征是“虚构性”（fictionality）、“创造性”（invention）或“想象性”（imagination）^[4]。电影也具有同样的特性。阿兰·巴迪欧所说：“电影是一种大众艺术，因为它与大众分享社会想象。……电影能够再现世界的噪音，也能发明新的寂静。它能够再现我们世界的骚动，也能发明一种新形式的静止。它能接受我们谈话的弱点，也能创造新的交流”^{[1][14]}。因而，人们在从大众文艺中获得的关于泰国的间接经验里，不可避免地包含着多重“想象”。这使得中国大众文化里的“泰国想象”与“真实的泰国”之间，既相互关联映射，又形成了一套自为的感性经验体系。在这其中，《人再囧途之泰囧》（以下简称《泰囧》）和《唐人街探案》（以下简称《唐探》）既是最成功的商业电影，取得了票房与口碑的极大成功，又是当代中国大众文化中书写“泰国想象”的典范作品，值得我们加以细致考察。结合这两部电影的艺术特色，我们可以从“奇观世界”与“疗愈之地”这两个维度来展开考察。

一、奇观世界

电影中的“奇观”概念，源自法国哲学家德波的“奇（景）观社会”理论。总体来说，电影中的“奇观”，“就是非同一般的具有强烈视觉吸引力的影像和画面，或是借助各种高科技电影手段创造出来的奇幻影像和画面。”^{[6][21]}结合《泰囧》《唐探》这两部电影来看，中国大众文化中的泰国想象是奇观化的，具体表现为场面奇观、动作与速度奇观、身体奇观等类型。

1. 场面奇观。

《泰囧》与《唐探》的场面奇观，是借助浓郁的地方特色与人文景观符号来实现的。在两部电影里，都以高速切换的蒙太奇镜头来组织叙事，令观众置身于一个异域风情浓郁的万花筒中。在影片中，泰国那骤雨时晴的天气，鲜艳饱和的服色，堆檐叠窗的陋巷，灯红酒绿的夜场，异域风情的

街道与水上市场，新奇美妙的事物（例如泰式辣酱等），不但承担了推动情节发展的叙事功能，还成为展现场面特色的景观符号，让观众获得了饱览高度浓缩异域风情的观影快感，从而实现了场面奇观的构建。

在类型电影的文化版图上，从好莱坞的早期就开始借用世界各国的场景来展现场景奇怪，欧洲、非洲、南美、东南亚等景观常见于美国影片中，在呈现第三世界国家地域景观时，常常大量裹挟贫困、愚昧甚至残暴式的特征。随着中国经济实力的崛起，中国电影观众已经不再满足于被动消费好莱坞大片虚构的异域场景，中国的类型电影也逐渐效仿好莱坞电影向域外借景的创作手法，如《非诚勿扰》、《杜拉拉升职记》等，共同形成了中国类型电影的“外景现象”。“这种域外借景模式是文化全球化及中国电影走向世界的必然要求”，也体现了“伴随经济崛起后试图重新建构域外想象、寻找本土文化自信的趋向”^{[10]149}。

需要指出的是，不是所有在域外借景的电影都能参与对人们异邦想象的塑造，《杜拉拉升职记》同在泰国拍摄，但风光旅游片式的外景“流于平面化、他者化的符号表象，并没有被建构为生动立体、不可匮乏的现实空间”^{[10]149}。主人公的经历不一定非要发生在泰国才能成立，这就使得外景地只是成为了幕布般的存在，无法通过故事与观众产生情感上的连结。《泰囧》《唐探》则将人物经历的传奇性与泰国本土自然人文风情的传奇性紧密契合，没有泰国，《泰囧》中荒诞的人物关系和情节将无法成立，而《唐探》的续集证明，即使再动漫化、游戏式的架空设定，一旦脱离了泰国特有的唐人街风情，也失去了某种情感力量与余味。

2. 动作与速度奇观。

在这两部影片中，借助双手合十问候“萨瓦迪卡”的日常行为动作，强化了中国观众对“亲善友好”的泰国形象的构建；借助“骑乘大象”与“泼水祝福”等民俗活动，强化了中国观众对泰国形成了“节日狂欢”“自由松弛”的国家想象；借助影片关于泰拳的搏击动作的奇怪展现，帮助中国观众构建了一种“神秘而魔幻”的泰国想象。更为重要的是，这种想象既能与中国大众文化中的武侠与江湖形成勾连，又能与好莱坞式的英雄警匪影视剧相融通，令观众既熟悉又陌生，既敬畏又向往。无论是《泰囧》中徐朗与王宝的窄巷飙车，还是《唐探》中唐仁与秦风在水上市场的逃亡，都让人仿佛在看詹姆斯邦德 007 系列——这位美国特工每到一座域外城市，一定会掀翻一个人流熙攘、店铺栉比的当地市场以示敬意。徐朗将一尊佛像偷偷放入高博的包里栽赃，唐仁抓起鲜红的向来人脸上抹去，没有什么比在一个陌生城市最生活化的场景里大肆破坏，更能宣告一种对异邦的“闯入”。

速度奇观往往与动作奇观相互紧密结合在一起，主要体现在两部影片中大量的追逐打斗场景。有论者指出，《唐探》中至少有 10 段带有诙谐特色的追逐情节，诸如大闹警局、大闹医院、闹市追车等。^[9]在《唐探》与《泰囧》的追逐打斗场景中，其模式虽然仍主要沿用地是好莱坞的模式，仍以紧张刺激的奇怪动作为主，但也融入了诸多泰国的特色。例如，《泰囧》中徐朗与王宝的窄巷飙车，《唐探》中唐仁与秦风水上市场的逃亡，既让人仿佛在看詹姆斯邦德 007 系列，又让人看到了泰国的人文风情。当徐朗将一尊佛像偷偷放入高博的包里栽赃，唐仁抓起鲜红的泰式辣酱向来人脸上抹去，这些场景动作中的泰国事物斗让动作与速度带有了泰国味，形成了“泰国想象”中的奇怪世界，

毕竟在一个陌生城市最生活化的场景里大肆破坏，能非常直接地宣告一种对异邦的“闯入”。但同样是对异邦的“闯入”，王宝与肩负拯救全人类使命的精英特工天差地别，他只是一个拿着心愿清单兴致勃勃享受旅程的中国游客，无论是傻瓜傻福的王宝，还是成功精英徐朗，面对奇观有猎奇的惊讶，但没有东方主义式的偏见，那种淡然且坦然接受奇观的心态，倒类似《后汉书》卷八十六《西南夷·传哀牢》条里记载与泰族同源的掸族献宝时的口吻：“永宁元年（公元 120 年），掸国王雍由调，复遣使者诣阙朝贺，献乐及幻人，能变化、吐火，自支解，易牛马头。又善跳丸，数乃至千。自言我海西人，海西即大秦也。掸国西南过大秦。”^[11]泱泱大国的心态写入了文化基因，恰如“朝贡关系”与西方殖民主义的本质不同。

3. 身体奇观

在关于泰国想象的奇观世界里，泰国人妖（Thai Ladyboys）是最有视觉冲击力的是身体奇观的极致，两部影片都对此进行了积极的征用。人妖是泰国旅游业的标志性符号之一，这一特殊人群先天生理性别为男性，通过各种手段以女性形象生活。“阴阳同体”的人妖及其表演本身都是被严重物化与凝视的对象。人妖表演每年为泰国贡献了 70 亿美金收入，每年来看人妖表演的游客达数百万。据泰国旅游局统计，二十年前人妖表演企业接待的主要游客为欧洲人，近十年来游客的主体已经变成了中国人。《泰囧》《唐探》的观众主体是中国人，电影里的人妖奇观同时也是他们经验的现实奇观，这一身体奇怪的呈现，强化了中国人研究的泰国想象。

穆尔维依据精神分析学说，认为奇观与电影中“控制着形象、色情的看的方式”相关。穆尔维相信，电影的视觉快感是由观看癖（窥淫癖）和自恋构成的，前者通过观看他人获得快感，后者是通过观看来达到自我建构。她特别强调视觉快感的重要性，于是，满足观看癖和自恋而提供视觉快感就成为电影的首要任务。穆尔维的出发点是从女性主义角度探讨电影所提供的视觉快感源于一种什么样的看与被看的关系，其中不同性别之间是否存在着不平等的关系。但她的理论无疑揭示了人们观看奇观电影时隐秘的心理动机：对于色情与隐私的窥探心态，对于越界的力比多冲动。从这一点来看，《泰囧》与《唐探》从不同角度浓墨重彩地展现了以人妖之美为代表的身体奇观，不但渲染了性别文化暧昧的泰国文化时，而且也有助于对身体奇观的窥探顺理成章地展开。另外，两部影片都展现了身体奇观，甚至都让主角们非必要地男扮女装，完成了对人妖的戏仿。泰国想象在这里与泰国现实相互映射，身体奇观的凸显虽非叙事与逻辑需要，却因为有了域外现实的依托可以在轻笑中得到原谅，而其带来的视觉冲击将奇观世界推向了高潮。

最后，需要指出的是，并不是所有的奇观电影都能影响人们的异邦想象，《泰囧》在美国上映票房惨淡^[13]因素众多，但至少说明《泰囧》更多符合的是中国人的泰国想象。《泰囧》《唐探》电影中的泰国奇观是令中国大众广泛接收的奇观世界，也因此进入中国大众的观念世界，影响了中国大众文化中的泰国想象。奇观之“奇”，表面上是具有冲击力的视觉画面，本质上还是诉诸心理层面的感受与经验。“奇”是对未曾见闻经验过的事物之向往，是对在新世界中置换一个全新自我的期待，是对越界与失重的潜在欲求，在故事情节与人物命运的合力作用下，这些对异邦的心理感受都有了依据。奇观电影的观看方式让这些心理体验都能以一种消费行为中实现，进而促进了泰国旅游消费；电影中的奇观与泰国现实相勾连，又使得泰国想象与奇观世界恍然重合了。

二、疗愈之地

异域的泰国究竟是一个怎样的国度，中国人该如何认识泰国，中国人为何如此热衷去泰国？这些问题都是大部分中国人在论及泰国时所产生的主要疑惑。针对这些问题而言，《泰囧》与《唐探》这两部电影折射出中国大众文化中关于泰国想象的第二个层面乃是疗愈之地。

1. 必须“在路上”的疗愈之旅

首先，关于“泰国想象”的疗愈性特质。《泰囧》是《人在囧途》的续集，延续了第一部的主题和模式，讲述社会精英人士与草根阶层因缘际会不得不结伴旅行，由于价值观念、言行方式的巨大反差，在旅途中“囧事”不断，碰撞出无数笑点。为此，《泰囧》的导演徐峥在采访中谈到：“我们想表达的主题非常简单，现代都市人盲目追求成功，但其实幸福指数反而降低了。我们把观众带入主人公体验的位置上来，让大家可以共同体验这样一段旅程，你会在旅途中碰到一个价值观跟自己完全不同的人，他会给你带来些许改变，让你重新认识自己，最后获得一些启迪。如果这些启迪能够让观众走出电影院的时候有一种满足感的话，我觉得我们的电影就成功了”^[13]。

基于这一创作意图，作为《泰囧》男主角之一的王宝，秉持着朴素的“世上还是好人多”的社会观，他之所以要去完成泰国游的心愿清单，是为了满足患阿尔兹海默症母亲的所有心愿。另外，在电影中，天真无邪的王宝也担负着疗愈者的角色，他用制作葱花饼的手法，治好了高博的落枕，用泰拳打掉了徐朗痛了很久的牙齿，“这犹如佛家的当头棒喝，成为徐朗顿悟的法门”^{[15]106}。但研究者也敏锐地指出，如果离开泰国，王宝这个疗愈者的角色将不再成立。“王宝以他的‘傻’和单纯的生活态度以及无私的帮助启发、感化了徐朗，在泰国之旅成为徐朗的‘帮手’，对于他走出迷失的困境起到了至关重要的作用。但一离开泰国的环境，王宝的作用就消失了，他仅仅是一个快乐的小店主”^{[15]107}。由此可见《泰囧》的“泰国想象”就是一片“在路上的疗愈之地”，这种“泰国想象”借助成功的电影叙事，有效地传达给了广大观众。

其次，关于“泰国想象”的“在路上”特质。对于《泰囧》这部影片而言，所谓的“囧”，乃是精英阶层的男主徐朗那貌似完美的计划，被王宝那“开过光”式的乌鸦嘴所“诅咒”，而不断受挫的状态，一直处于“在路上”追寻的状态。没有像王宝这样天真无邪的“宝宝们”那无心的阻挠，就不会有那么多混乱与灾难，就像徐朗被冲下激流后吼出的那句：“九九八十一难么？我拿个授权书怎么比西天取经还难？”然而最终，徐朗在历经艰难后，确实取回了“真经”，他放下了昔日对财富和名望的欲念，选择回归家庭。所有的“囧途”，都是主人公回归人生真谛的正途，一如徐朗的台词，“我在路上”，“我迷路了”，“我想回家”，整个故事的核心，是迷茫的现代人在旅途中获得疗愈与救赎。

另外，影片中的“泰国”一直以“在路上”的寻找状态而被呈现，这有效地将两个在现实中很难相遇的主体捆绑在一起。王宝是网红葱油饼商贩，可以被看成是“新生代农民工或小资化的屌丝”，初出国门，地处东南亚近邻、气候相近、消费适宜的泰国无疑是理想的选择。徐朗的泰国之行则是为了得到教授老周的授权，这个足以改变他人命运的神秘人物，正在泰国的一个偏远寺庙中修行。泰国这个既容纳鲜活的世俗欲望、又以佛教为宗，承载超越尘世寄托的奇观之国，利用公路片的“偶然”与“奇遇”，将本不可能的人物关系变为了可能。

2. 被放慢的泰国时间

导演徐峥在接受采访时说，他创作这部电影的灵感来自于一次泰国旅游，他发现这个国家的整体节奏要比中国慢很多，这里所有的人都有自己的信仰，他们的处世态度相对来说更平和一些，安全感更强。于是，在有机会自编自导自演一部电影的时候，他把场景放在了泰国”^[14]。此言揭示了《泰囧》的将泰国“想象”为疗愈之地的两个关键词：时间与信仰。

(1) “时间”这个关键词

时间是非常重要的哲学概念。学者一般认为时间有两种，“一种是属自然科学性质的时间，即作为一种对事件的度量；另外一种是与人身心的心理体会或者日常经验紧密相关的时间”，也可分别称为“客观时间”和“主观时间”。中泰时间“快慢”的差异，显然是“主观时间”的体验。在历史传统上，中国与泰国都是农耕文明国家，时间历法与四时相应，是一种“环形时间观”^[16]。环形时间观认为，世界像一个大圆圈，世界上万事万物在经历了一个时间周期之后又回到原来的状态，在这种观念下，人们便认为时间是充裕的，养成了不紧不慢，休闲悠哉做事的方式。与“环形时间观”相对的是“线性时间观”：时间就像一条直线不断，一旦失去便不能挽回，持这类时间观的人关注的是未来，使用时间的精确度也极高。随着中国被抛入现代世界，关于“效率”与“金钱”的神话被不断制造出来，勤奋的中国人秉承“时间就是生命”的理念，创造了许多奇迹，但也失去了在曾经的环形时间观念下传统中国人的从容与悠然。试问，实现了财富自由的老周在泰国的修行，是否也是为了寻回这种慢节奏的时间观与人生呢？

导演告诉观众，找回中国人传统的心灵松弛与宁静不需要财富自由，可以试试到泰国走一走。电影开头就呈现了曼谷大堵车，为着急赶飞机的徐朗按下了暂停键，司机的淡定和徐朗的焦躁令人会心一笑，“中国人最着急”，“泰国人最磨蹭”，泰国为中国人的时间观念提供了另一种参照系。正是因为忙中出错，徐朗遗失了护照，遇上专程送还手机的王宝，后者出国忘带钱包，两人都无法独自旅行，这一桥段直接促成了两人的“捆绑”，泰囧之旅正式开始。双主角的对照也可以看成是两种时间观的博弈，徐朗心急如焚、目标明确，却越急越错，遇黑帮，坠山崖，落激流，遭蛇毒，一路追逐他的竞争对手高博亦然，洋相百出。油霸加一两滴可以增强动力，一瓶全倒进油缸反而让车子熄了火，仿佛是对欲速则不达的现代生活的讽喻。精英们一张，王宝则一弛。他搞不清状况，把剑拔弩张的黑帮对峙搅和成一出闹剧，“逃亡”间隙，他照旧体验小鱼 spa、过泼水节、放天灯祈福；眼镜蛇被烤炙成晚餐，山穷水尽之处，便是柳暗花明。王宝不紧不慢、享受旅途的节奏恰与泰国的时间观相互契合，徐朗的转变也浅白地昭示：放慢脚步，也许有机会重启人生。

(2) “信仰”这个关键词

在《泰囧》与《唐探》的电影场景中，不时出现僧人、寺庙以及大量与佛教有关的事物，是一部大量展现了泰国宗教信仰的电影，在电影叙事中，宗教元素也起着叙事推动的作用。例如，《泰囧》的目的地是周先生修行的佛寺，获取地图时要穿过诵经的僧堂。这些叙事细节都让该片的“泰国想象”洋溢着宗教信仰的光辉色彩。

之所以如此，与泰国的信教国情密切相关。当代泰国是东南亚重要的佛教国家，全国人口的 95% 以上信仰佛教，全国共有佛寺 32000 多座，僧侣 30 万人。每个成年男子一生必须出家一次，少则 3

个月，多则数年，以报答父母的养育之恩。在泰国，佛教学校的学历受教育部承认，有学位的僧侣可以在各省办的公立学校任教^[11]。除佛教外，伊斯兰教、基督教和印度教也有自己的生存空间。总之，在泰国，宗教既是一种文化意识形态、生活方式，也是一种社会制度。这就使得信仰在泰国社会的日常生活中，如盐化水，无处不在，在影片中被随手拈来地表现也就不足为奇了。

需要指出的是，《泰囧》与《唐探》并不像《等风来》那样尼泊尔禅师之口棒喝无信仰的中国人^[17]，而是巧妙地把泰国文化中的宗教信仰变成淡淡的远景，与世俗风景并置，表现出一种对游客友好的姿态，于此同时又肯定了信仰对人的引导作用。信仰是一种精神依托，在疗愈之旅中，作为一种他者的风景，启迪旅人重新审视、振作精神，不失为一种宝贵的文化资源。

3. 小人物与失败者的乐园

尽管《泰囧》与《唐探》这两部影片讲述的都是倒霉透顶的新中产阶级在又傻又天真的他者抚慰中完成心灵拯救与家庭回归，但是《泰囧》依然呈现了徐峥式的都市中产逐渐屌丝化的过程，尤其体现在他陷入职场的“腹黑化”和家庭的内在危机中无法自拔。正是这种社会位置的微妙变化，使得徐峥与王宝强的相遇相伴不仅仅是跨越阶级的和解之旅，更是新中产变成屌丝之后与新工人处在相似的社会结构上的表征”^[18]。这种对社会较高阶层跌落的揶揄，这种轻松的平视视角，恰好体现了泰国作为想象中治愈之地的第三个特征：小人物与失败者的乐园。

这一特征在某种程度上也是一种想象。在互联网上流传着一则泰国“神话”：泰国是世界上贫富差距最大的国家之一，但同时也是幸福指数最高的国家。前者的依据是：“根据世界经济论坛（World Economic Forum）数据显示，2018 年，泰国的贫富差距在 107 个国家和地区中排在第 25 位，超过越南（第 29 位）、新加坡（第 36 位）和日本（第 87 位）等亚洲国家。泰国拥有财富最多的 20% 的人口与拥有财富最少的 20% 的人口收入相差 10.3 倍”^{[19]66}。后者的数据来源于美国财经资讯公司 Bloomberg News 在综合考察了 65 个经济体 2017 年的通胀率和失业率预期后，发布了最新一期的悲惨指数 (Misery Index)，泰国排在最末位，在传播中被解读为“幸福指数最高”。但研究者也承认：“泰国地理位置独特，常年风调雨顺、物产丰富，这使得泰国人的生活成本是比较低的，政府的各种政策也形成了人们对自然和政府的依赖。整体而言，泰国民众的幸福指数还是比较高的”^{[19]61}。“贫富差距最大”、“幸福指数最高”两个吸睛的判断相结合，给予人一种想象：在泰国，穷人也快乐。

给这一神话添砖加瓦的还有泰国大众文化中渲染的平民基调。近年来泰国输出的优质公益广告大都采用平民化的叙述方式，平凡人本色演出，在平凡的生活中因善举成为英雄。在佛教文化的影响下，泰国平民“不自卑、宽容、不埋怨、平和。遇到逆境乐观、幽默甚至自嘲”^[20]。这些神话都充实了对泰国平民生活图景的想象，也同时潜移默化地影响了中国导演。

为了让剧中人物身处的泰国更像“泰国”，《泰囧》与《唐探》均采用了大量平民化的视角，表现为对位高权重者的喜剧化、闹剧化设置，如《唐探》中唐人街警局自上而下的昏聩与混乱；表现为对社会较高阶级自命不凡的揶揄和“教育”，如《泰囧》里徐朗的形象由精英而逐渐屌丝化；表现为小人物都如有天佑，王宝强在两部戏里的“痴傻”与“癫狂”都与好运相随，总能逢凶化吉，

“寻龙尺”能通灵，莫家拳能制敌，小人物也有大能量。这些设置里当然有创造电影奇观的诉求，但同时也赋予了影片中的泰国丰富生动的平民色彩，《唐探》里演唱邓丽君金曲的唐人街黑帮老大，咖啡店里性别模糊的服务员，出入同性恋俱乐部的窃贼，美艳义气的妈妈桑，还有见缝插针出现的和尚、人妖、黑帮群像，在这样多元的图景下，电影的主人公都从旧世界的身份中松绑，获得了新的身份与救赎：唐仁其实一直没有正式的泰国身份，但在家乡被戴绿帽子的屈辱让他宁愿选择漂泊在外，过一种没心没肺但有尊严的人生；秦风在国内考警校失利，源于面试时吐露的“想完成一次完美犯罪”的黑暗潜意识，在泰国的“私人侦探”身份可以让他摆脱非黑即白的伦理道德束缚，释放才智，探索自我。总之，这两部电影在“泰国想象”的语境中，确保了小人物也能快乐地实现价值，失败者也能修补破碎之心，重新开启人生旅程。

结语

在全球消费主义的背景下，以电影电视为主要形式的大众文艺很大程度上塑造了大众文化中的异国想象。与此同时，大众文化中的异国想象也会投射到大众文艺中，呈现了符合大众想象中的异国形象的作品会受到热捧，票房是最好的证明，高票房电影和它们的观众，都是大众文化中异国想象的创造者。在中国当代影史中谈及泰国想象，绕不开《泰囧》《唐探》这两部高票房电影，它们共同打造了当代中国大众文化中泰国想象的两个向度：奇观世界与疗愈之地。奇观满足了人们的消费快感、求新体验、越界冲动；疗愈让人们宣泄痛苦，陶冶心灵，重启人生。这些泰国想象，也折射出当代中国大众的世界视野和域外心态，反映了经济高速发展造成的现代病，并成为我们解读当代大众心理期待与潜在需求的一条幽径。

参考文献

陈思诚，李金秋，冯斯亮.“我一直想拍一部侦探电影”——《唐人街·探案》导演陈思诚访谈[J].

当代电影, 2016, (2): 49.

陈旭光，宋法刚. 温故 2012 年度中国电影的文化、美学与类型[J]. 文艺争鸣, 2013, (2).

段立生. 泰国通史[M]. 上海: 上海社会科学院出版社, 2014.

樊 然，朱春敬. 中泰跨文化交际中的时间观念[J]. 文学教育(上), 2017, (2).

何玉新. 徐峥: 从《泰囧》成功看喜剧饥渴[N]. 天津日报, 2013-01-09 (13).

李仁良. 泰国政府扶贫减贫战略解析. 东南亚纵横[J]. 2020, (6).

刘 扬，段婷婷. 跨文化地域电影叙事中的当代中国社会症候群. 电影艺术, 2014, (2): 89.

陆嘉宁. 陌生化的胜利——评《唐人街探案》[J]. 北京电影学院学报, 2016, (2): 16.

曲丽萍. 迷失的现代人——评《人再囧途之泰囧》[J]. 北京电影学院学报, 2013, (2).

阮 立. 《泰囧》美国遇冷的文化折扣角度分析[J]. 视听, 2015, (9).

唐劲松. 中泰两国公益微电影文化价值观比较[J]. 南通职业大学学报. 2017, 31 (2): 26.

王一川. 流动回溯的现代性影像——21 世纪头二十年中国影视潮[J]. 南方文坛, 2020, (6):14.

汪正龙等. 文学理论研究导引[M]. 南京: 南京大学出版社, 2015.

徐成龙. 泰国纪行[J]. 热带地理, 1985, (2):123.

叶 航. 一种动作喜剧的模式、变迁与跨地影响——从《最佳拍档》到《人再囧途之泰囧》[J]. 电影艺术, 2017, (2):26.

赵小琪. 比较文学教程[M]. 北京: 北京大学出版社, 2010:70.

张慧瑜. 文化记忆与社会表征——以近期几部中小成本国产片为例[J]. 艺术广角. 2013, (4):41.

张 勇. “借来的空间”——中国类型片中的域外场景研究[J]. 当代电影, 2013, (8).

周 宪. 论奇观电影与视觉文化[J]. 文艺研究, 2005, (3)

Suleeporn Suebsiriviri yakorn. 中国官方媒体中的泰国国家形象——以《人民日报》为例[J]. 文化创新比较研究, 2020, 4(15):49.

	Name and Surname (姓名): HUANG BIN
	Highest Education (最高学历): Ph. D.
	University or Agency (任职院校或单位): Nanning Normal University, P.R.China
	Field of Expertise (专业领域): Theatre and Film Literature
	Address (地址): No.175, Mingxiu East Road, Nanning, Guangxi Zhuang Autonomous Region, P.R.China

