

《给阿嬷的情书》中的东方诗性与美学

■文/辛妮姝

开绵长的悲悯与动容,让人体会到中式悲伤最动人的模样:最深的痛,从来都是无声无语,藏于心底。

侨批为媒:跨越山海的中式浪漫

如果说整部电影的诗意靠画面氛围撑起来,那侨批就是承载所有温柔和深情的核心。侨批是潮汕侨乡独有的特色印记,是老一辈华侨漂洋过海写下的家书,也是连接南洋异乡与潮汕故土、联结游子乡愁与家园念想的精神桥梁。整部影片以侨批作为主线,让一张张薄薄的信纸、一句句朴实的文字,成为最动人的情感表达,把独属于中国人的浪漫,悄悄藏在字里行间。

当年华侨远赴南洋,山海相隔、路途遥远,想见家人一面难如登天。数十年里,一封封跨海往返的侨批,成了亲人间唯一的慰藉。这些家书文字朴素、简简单单,通篇没有直白的情话,找不到一个“爱”字,却把藏在心底的思念、牵挂、愧疚和惦念,完完整整地留在了笔墨之间。爱意从不张扬,却年复一年、岁岁绵长。心里想念家人时,他们不会写肝肠寸断的相思,只会温柔写道:“江海万里,心中念你,便不觉遥远。”身在异乡、归期未定,满心牵挂无处安放时,也没有满腔哀怨,只淡淡叮嘱:“暹罗虽远,心有所寄,身若比邻,切要平安,即为团圆。”

这些文字既有古文的雅致韵味,又满是人间烟火的温度,和现在直白热烈的情感表达完全不同。再配上温柔醇厚的潮汕方言娓娓道来,这份跨越山海的牵挂瞬间有了声音、有了温度,这份朴素的情义也被岁月沉淀得愈发厚重。中国人的深情向来如此,内敛又温柔,不张扬、不浮夸,不用华丽的话术修饰,却细水长流、安稳绵长,足以治愈岁岁年年的别离与等待。

影片最妙的诗意镜头,还在于跨越时空的氛围感塑造。信里一句“行船入夜,恰江上升明月,似与你并肩共赏”,温柔得直击人心。清冷皎洁的月光漫过夜色,跨越了山海阻隔,跨越了生死边界,也跨越了数十年的悠悠岁月,把异乡与故土、生者与逝者、过往与当下紧紧牵绊在一起。这般意境,恰好对应了《春江花月夜》里“此时相望不相闻,愿逐月华流照君”的千古浪漫。

月光下藏着的这份深情,早就超越了普通的女性情爱。这里郑木生漂泊异乡、心系故土的牵挂,有叶淑柔守着家園、静待归人的执着,更有谢南枝默默守护、善意长存的温柔。一纸侨批、一轮明月、一份执念,串联起两代人的坚守与情义,道尽了中式浪漫最动人的模样:真正的深情从不用嘴说,陪伴也不必朝夕相处。心中有牵挂,岁岁能相望,便是人世间最圆满的团圆。

平凡坚守,书写女性温情

如若说留白的意境、侨批的诗意是影片的外衣,那么根植于人心的“情义”二字,便是整部作品的灵魂。影片名为《给阿嬷的情书》,看似是书写跨越山海的恋爱,实则跳出了小情小爱的局限,书写了一份超越爱情、超越血缘、超越岁月的人间大义,谱写了一曲属于潮汕女性的温情。

谢南枝与叶淑柔,本是素未谋面、相隔山海的两个陌生人,命运却因同一个人紧紧相连。郑木生客死南洋,为了不让故土的爱人彻夜心碎、半生崩塌,为了守住一个家庭的圆满与希望,谢南枝选择独自扛起所有沉重,隐瞒死讯、代笔家书,一守就是近二十年。

这份漫长的坚守,从来不是狭隘的占有与爱慕,而是源于郑木生当年的救命之恩,是知恩图报的朴素本心,是潮汕侨民同舟共济、守望相助的乡土情怀,更是两代游子对故土最深沉、最赤诚的眷恋。在交通闭塞、山海相隔的年代,一份善意、一份信义,足以支撑一个人熬过漫长岁月,默默坚守一生。

影片结尾,跨越半生的两位老人终于相见,没有想象中的抱头痛哭,没有千言万语的倾诉,没有恩怨纠葛的对峙,一切都归于平淡温柔。彼时的南枝已然年迈健忘,记忆早已模糊不清,面对守候半生的淑柔,她只轻声问出一句最朴素的家常:“我给你寄的咸猪肉收到了吗?”

一句寻常烟火的问候,褪去了所有谎言与遗憾,消解了所有等待与委屈,瞬间击穿观众心底最柔软的防线。这世间最动人的情义,从不是轰轰烈烈的誓言,而是岁岁年年的坚守,是历经风雨而依旧不变的温柔,是跨越半生依然纯粹的本心。这份情义,早已超越了血缘羁绊、情爱纠葛、谎言与辜负,成为根植于岁月中最温柔、最坚韧的生命羁绊。

《给阿嬷的情书》以极简的白描手法,褪去了戏剧的滤镜与岁月的尘埃,用最朴素的镜头、最温柔的叙事,还原了旧时代普通人的坚守与善良。在那个车马很慢、书信很远的年代,人们的情义厚重而纯粹,这份温柔的情书,写给一生守候的阿嬷,写给漂泊无依的侨民,写给厚重深沉的故土,更写给每一个在时代洪流中坚守本心、笃守信义、温柔向善的平凡人,以东方独有的诗意与留白,让久违的纯粹温情,在银幕中静静流淌,直抵人心深处。

(作者为中国艺术研究院电影电视研究所副研究员)

中国电影艺术研究中心 电影文化研究部专版

神话动画电影《钟馗》的叙事伦理新突破与逻辑困境

■文/张弛

近年来,取材于神话已成为国产动画电影最常见的IP来源。经过十余年打磨,以神话为题材的国产动画电影已形成一种稳定的创作范式:选取经典神话人物,保留其原型框架与标志性情节,并以当代精神内核进行重置。这样的改编并非背离传统,而是通过注入现代思考,激活传统文化基因中的当代生命力。今年暑期档的动画电影《钟馗》,正是在这一脉络中进行的又一次尝试,从钟馗形象与地府景观对刻板印象的突破,到对英雄主义本质的追问,乃至延伸到当下社会应如何给予少年成长提供合理庇护等现实议题,都有思考。影片的叙事焦点已跳出古代神话的基本框架,投射出当代创作者对传统资源的重构。

形象解构与神话再编码: 从天神到责任的叙事转型

钟馗作为中国民间信仰中最具辨识度的驱邪神祇,历来传统上以“豹头环眼、铁面虬髯”的刚猛形象出现于年画与戏曲之中。而动画电影《钟馗》将这一符号化的神祇从固有定式中拉出,塑造了一位年轻俊朗、侠义正气又略带忧郁的师傅形象,并赋予钟馗其可以代代传承的精神与身份。与之呼应,传统神话体系中的其他配置也一并被颠覆:地府是繁华的古典中式楼阁,集市熙熙,扁形飞车穿行于天际;牛头马面负责消除记忆与修复村庄,孟婆掌管回春之术为受妖惊吓的世人“善后”——整套体系运转如一个分工细密的机构。这种改写将神话从供桌上请下来,还原为可理解、可参与、可传承的人间事务。钟馗不再是传统天神,而是一脉相承的“职责”——其源头,是那位因貌丑不为所用、报国无门,愤而撞殿柱身亡的唐朝进士。

在这一身世设定下,成为钟馗也将不靠血脉,亦非天选之命。而是源于个人的道德选择:有人愿意接过前人的桃木剑,替世间抵御黑暗。钟馗的神性由此解构为使命的传递。影片探讨的核心并非“我如何变强”,而是“我为何接过这份责任,以及该如何承担”的讨论。当钟馗坚持“独挡黑暗、墨守众生”,初九则选择“相信百姓、共同面对”时,矛盾焦点已非法力高下,而是两代守护者对“守护”的理解与伦理抉择,这一对立构成了影片的核心叙事张力。

独守与共担: 信息伦理英雄价值观重塑

由此,影片的核心议题也被牵出。《钟馗》真正的着力点并非在于压制妖魔的武力对抗上,而是落在一道信息伦理的命题:世人是否应该知道妖的存在?钟馗坚持“世人不知有妖”,其逻辑前提是真相可能引发集体恐慌与社会失序,而初九坚信百姓有知晓危险,也具备面对危险的勇气。这个核心冲突已经跳出了简单的正邪对抗,从“打怪升级”的冒险叙事转向更具现实意义的社会心理学思考。钟馗的逻辑本质上是一种家长式的保护主义,预设了“弱者承受不了真相”的认知不平等前提。而初九的立场则被村民们的行动一次次验证:他们自发捡回破军星的碎片,用地发明的炸药球合力去捉妖怪——普通人并没有钟馗想象中那样脆弱,这一情节设计构成了对家长主义的反思。

从英雄观念的谱系学来看,这一分歧的背后其实是两种英雄观的碰撞。钟馗所代表的是传统悲剧的英雄形象——孤独、负重前行,把世人护在身后。这种英雄观源自古希腊悲剧中的普罗米修斯式牺牲,以及中国民间传说中“独当一面”的侠客伦理。而初九带来的是另一种可能:不靠武力碾压,更善于联结、信任与集体协作。在她的理解里,英雄不是那个替所有人做决定的人,而是相信每个人都有能力为自己做决定的人。这种“去中心化”的英雄观,与现代社会学中的自主性培育理念高度契合。当这两种英雄观在师徒之间反复拉扯中,影片也便悄然触及了当下社会的现实问题——身为守护者的家长,究竟该给予下一代怎样的成长庇护?是无知的安全,还是有知的危险?这一追问使得《钟馗》超越了普通动画电影的娱乐功能,具备了社会议题的介入价值。

主题先行与逻辑简化: 国产神话动画的叙事瓶颈

尽管影片在观念层面具有启发性,但从电影叙事逻辑的角度审视,仍存在若干结构性不足。面向多年龄段观众,故事可以简单,但人物不能单薄。尤其是撑起情节转折的人物动机,必须足够扎实,否则观

本地人叙事的兴起

■文/王小鲁

种地区电影有自己的叙事“诡计”,我们不知道其语气衔接的流畅性,也不知道其语调的升降、起伏与心理活动的匹配关系,所以有时候就不能判断表演的好坏。

贾樟柯之后,还有李睿珺。更早的也有,早期的粤语片,后来的未被发掘的京味电影,甚至张艺谋的《秋菊打官司》……前例还有很多。

由于最近潮汕地区电影《给阿嬷的情书》成为一时的显学,我们借此可以往上追溯至潮汕籍导演蔡楚生执导的影片《采莲》。此片创作于1926或1927年。影片由当时在汕头工作的蔡楚生的戏剧剧本拍摄,他本人在电影中有演出。

剧中故事也是潮汕故事,当时汕头商业繁荣,资产者和政府联合发行地方彩票“汕票”“中山票”,引得地方平民参与这一赌博游戏。《采莲》讲述了一个汕头穷鞋匠买汕票中奖最终一无所获的故事。

影片只洗印了一个拷贝,只在汕头一带放映。学者李亦中称其为汕头唯一的“本土电影”。影片为6本,是长片或者接近于长片的规模。

更早的1913年,潮汕人郑正秋拍摄的潮汕故事《难夫难妻》,似乎也有本土电影的影子,但不是真正的本土电影。《采莲》似乎是目前可知的具有一定叙事规模的早期剧情片中,唯一的本土电影。

最早为学术所赋权的地区电影,应是电影理论家钟惦棐提出并热情推广的“西部电影”。但西部电影提出后即遭冷落。当年西部片的重要片例有《红高粱》《双旗镇刀客》《一个和八个》……这些影片都在宁夏镇北堡影视城取景。这里有西部荒凉地貌,有古老的黄土城堡遗迹。这个影视城的创办者是作家张贤亮先生,2014年春,笔者去拜访他时,他认为不存在“西部电影”。

原因在于1958年后,户籍制度和其他政治制度带来的社会管理的规范化,让地方文化的特殊性无法容身。“以前若去拜访一个蒙古包,本地人会将口中正在吃的肉吐出来献给客人,这是最高礼节。现在,这样的民俗已不复存在。”广泛联结和互动的社会,消除了这种特异性的存在。

也许张贤亮所说的一切,是对更早的社会

众难以产生认同与共情。

首先,钟馗拒绝让世人知晓妖怪存在的核心理由,源于他创伤性过往:他曾将真相公之于众,引发猜忌与混乱,妖邪趁乱肆虐,师父中计而死。这一段往事支撑了他全部的行为逻辑,却存在明显的简化处理。影片将“告知真相”与“灾难后果”连级为一条必然的因果链——仿佛只要真相被公开,恐慌与祸乱就必然降临,至于其中的变量(如告知方式、受众心理、社会准备度等)统统被省略了。这使得钟馗的“独守”更像一道创伤后的应激屏障,而非经过审慎反思的立场,关键是它反过来削弱了初九立场的合理性:因为钟馗的创伤逻辑一旦被接受为“绝对正确”的教训,初九的“信任百姓”便显得轻率甚至危险。师徒之间的矛盾,以及钟馗最终对初九的认同,也因此失去了本该有的张力。

其次,“通灵耳”的角色反转存在伏笔不足的叙事缺陷。故事结尾揭示他才是幕后黑手——五百年前还是妖的妹妹被害,他意图复仇,于是赐法器于墨白,最后亲自与钟馗对决。反转的戏剧性是够了,但伏笔的密度与精度远不达标。大半天时间里,通灵耳都是以钟馗好友、情报提供者的正面面目出现:他协助定位墨白的方位,暗示初九可以去书房自学法术。这些行为在表面逻辑上都是在帮助主角一方。如果他是反派,这些举动都需要以双重动机重新解释——比如利用初九达成某种目的,或者故意引导钟馗踏入陷阱。可惜影片并未给出这种双重建构,观众在真相揭晓时感受到的只有意外,而非恍然大悟,反转的叙事功能未能实现从“惊奇”到“必然性”的升华。

归根结底,上述问题源于同一叙事生产模式的症结:故事在“主题先行”的驱动下,对情节逻辑和人物动机做了简化处理,只为快速抵达价值冲突的高点。钟馗的创伤背景被绝对化,是为了强化“独守”与“共担”的二元对立;通灵耳的反转缺乏铺垫,是为了制造一场终极Boss战。这些简化在故事梗概阶段可以理解,但进入真正的剧本层面,就需要更细腻的缝补与填充,而这环节恰恰也是国产神话动画从“好概念”走向“好影片”过程中最常失足之处。未来若能在保持观念锐度的同时,加强对叙事逻辑的审视,国产神话动画或将实现从“主题驱动”向“人物与逻辑双轮驱动”的范式升级。

文化的总结。几十年前的时代精神里,地方走向全国,国家走向世界,那个年代人们热衷全球化和走出去,现在则热衷于走回去,回到地方,回到田园和母语。当外部世界瞬息万变,失去了可靠性,就从自身和地方寻找意义的源泉。

以前热衷于引进外部的尤其是海外的资金,现在则是要振兴地方文旅,尤其是2010年后逐渐兴起的地区电影,与地方文旅的发展不无关系。

当然它必然具备更充分的文化内涵。它是一种自我赋权、自我呈现,地方电影是一种自我展演的人类学。它致力于自我发现,它也是一种小共同体内部的自我整合,而且地方会拥有共同的情感资源,这是一种关于生命、生活叙事的新的可能性。

其实这些年中国的小成本电影,有一个重要倾向——更多人开始拍摄家庭影像和私电影。他们开始关注自身、自我治疗。从某个角度来说,地区电影就是一个地区的私影像。它是自我讲述的,是反殖民的,它不是由他者主导的关于我的叙事。

私影像的早期重要代表——日本导演原一男,早年间他拍摄个人私域,后来开始拍摄日本社会的重大事件,包括历史事件。有一次我问他这个转变发生的契机,他说其实自己没有转变:“确实有不少人认为我的摄影机从私人领域转向公共领域,但我自己并不这样认为。尽管我是一名导演,但我出生在社会的贫困阶层,我对自我身份的认定仍然是属于弱势群体。底层出生的我在看到水保病病人在被压榨的时候,产生了同理心。我跟他或者其它社会底层的弱者是有一种共感的,我在拍摄他们的时候懂得他们的痛苦。所以,我想把这种社会的构造、阶级问题和底层人民所遭受的痛苦都拍摄给大家看。它是一个社会问题,我拍摄的是同为底层的自己的私影像。”

这是公私之辩,是地方电影和非地方电影之辩。地方有时候满足于在当地的自我循环,但也具有最终走向世界的潜力。《给阿嬷的情书》写的是地方的故事,但它变成了一个普遍性和公共性的事件,它和国家世界有了深层的联结。本地人以方言拍摄本土故事,是为地方电影,地方电影作为方法,这一方法本身就具有普遍性。