

《给阿嬷的情书》何以实现超长续航



天天娱评

□刘宗智

潮汕方言电影《给阿嬷的情书》成为年度最抢眼的现象级黑马。影片扎根潮汕本土文化肌理,以全素人阵容演绎人间温情,无流量加持、无巨额宣发造势,以厚重的情感张力与独特的文化穿透力,开辟出差异化的票房新蓝海。影片上映55天依旧稳居单日票房前列,口碑持续碾压同期新旧影片,AI预测总票房趋近20亿,豆瓣评分稳步上扬、长线口碑坚挺。

相较于工业化大片的标准化叙事,《给阿嬷的情书》最鲜明的特质,便是将潮汕本土文化作为创作核心,为小众地域电影的市场化发展提供了全新范本。

长期以来,潮汕人下南洋的迁徙历史、侨乡的守望与羁绊,是潮汕文化的重要组成部分,却极少在影视领域被完整、细腻地呈现。影片正是以侨批为纽带,串联起跨洋思念、家国情怀与人间温情,让尘封的地域历史与人文精神得以可视化、具象化,不仅让潮汕观众产生强烈的文化共鸣,更让全国观众读懂了潮汕人的坚守、温柔与家国大义。

在影片导演蓝鸿春的创作体系中,潮汕本土文化不仅是影片的叙事背景,更是弥补创作短板、支撑作品价值的核心力量。这份创作初心,在蓝鸿春心中沉淀了十余年。他表示,“从我大学的时候开始就有这个想法。像潮汕这片土地,如果用镜头对准它来拍的话,也能讲出很多富有情感的故事。”非科班出身的他,从大学萌生拍摄家乡故事的念想,而后历经电视台工作、深耕影视行业,“从开始有念想想拍家乡故事电影,到最后落地,中间有超过10年以上的时间”,漫

长的积淀,让他对潮汕文化的影视表达愈发笃定。

独特的地域文化,为影片赋予了稀缺的商业新鲜感。蓝鸿春表示:“潮汕的文化跟电影结合这件事情,至少对于本土观众来说是极具新鲜感。电影商业性新鲜感占有极大因素,作为潮汕观众来讲,第一次在电影院看到自己每天跟爸爸妈妈说话的样子,我觉得这是一种新鲜的感受,很容易共情。”这种独一无二的文化体验,让影片跳出同质化竞争,凭借深厚的在地价值,完成了商业回收闭环。

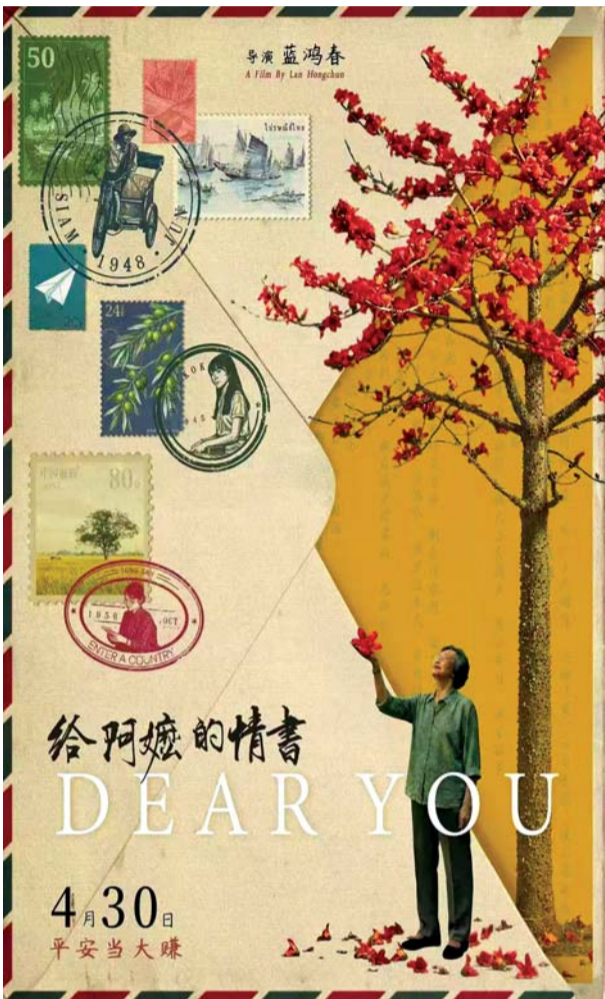
真实质朴的创作态度,是影片打动人的关键所在。不同于多数商业电影依赖戏剧化冲突、刻意煽情的叙事套路,《给阿嬷的情书》延续了蓝鸿春一贯的创作准则,“专业技巧上的不足,我用真实补足。我在编剧上没有太多经验,怎么判断这个东西到底好不好,我以真作为判断。”此前两部作品的故事桥段、人物台词,均源于他的成长体验,信手拈来的真实生活,作品自带烟火温度。而《给阿嬷的情书》的创作,对他而言是一次全新的突破与挑战,故事聚焦的南洋岁月,脱离了他的生命舒适区。

面对创作困境,蓝鸿春找到了最质朴也最扎实的解法,即深耕田野调查。他坦言,为了还原真实历史质感,影片创作全程以海量调研与采访为基础,“调研时间跟整个写作时间接近于1:1,比如说花一年写作,至少有一年是在调研和采访,几乎是平分的”。多年拍摄海外潮汕华人纪录片的积累,让他得以借助无数普通人的生命体验,填补自身的经历空白。主创团队走访老一辈华侨,倾听他们的迁徙故事、生活日常,甚至收集珍藏的旧课本、老物件,还原华文班授课、

侨乡通信、海外谋生等真实场景。与此同时,素人演员的真实演绎,进一步放大了影片的共情力。蓝鸿春表示,素人没有专业的表演技巧,“最重要是调取她的真实的感受力和她的生命体验”。影片中阿嬷的扮演者,亲身经历过亲人下南洋的离别与牵挂,其大哥的人生轨迹与片中木生高度契合,年少时收到南洋寄来的礼物、书信的真实记忆,让她的情感表达真挚动人。这种“以人为本、以真为核”的创作方式,让影片的情感表达纯粹自然。发自内心的真情流露,打破了观众与银幕的隔阂。

《给阿嬷的情书》能够实现超长续航、持续逆袭,不仅源于优质的内容内核,更得益于主创团队真诚的传播理念与长线运营思路,让作品的文化价值与情感价值慢慢沉淀、广泛传递。影片开局并不占优,首日排片占比极低,无流量加持、无顶级宣发的它,起初并不被市场看好。但主创团队摒弃快餐式营销,选择以口碑深耕、线下共情的方式,让作品慢慢走进观众心中。蓝鸿春坦言,影片上映前半年便敲定长线传播策略,携手合作方深耕本土市场,开展大规模线下见面会,“过去两个月见了两万人以上的观众,怎么让大家慢慢知道我们这个诚恳的态度,包括片子里面的情感,需要一个慢慢的过程。”正是这份不急躁、不功利的传播态度,让影片口碑持续发酵,从潮汕本土辐射至全国,从小众圈层破圈至全民受众,实现了票房与口碑的双向攀升。

除此之外,蓝鸿春多年的媒体从业经历,赋予了他独到的选题思维与价值判断。“要考虑到传播,我为什么做这个选题,社会意义在哪里,能传递什么情感价值。”蓝鸿春以“讲故事手艺人”的姿态坚守初心,“现在有了足够多的科技手段让我们训练自己的手艺,多训练一点手艺,自己的故事一定会越讲越好”。



每一拳都是一句话

□胡婷

电影《火遮眼》的故事设定在东南亚某处,影片主角王伟天生失语,他靠修灯具维生,独自拉扯女儿。有一天,女儿当街被掳走,他拼命追过两条街,未果,绝望地跪在了十字路口中央,周围车流呼啸,却没有人停下来。

他站起来去警局,比划、写字、拍桌子,对方刻意推诿,只是抬头看了他一眼,推过表格,指着“报案人信息”一栏,他迟迟没有落笔。在语言主导规则的社会里,一个不会说话的人,该如何描述女儿的长相?如何说清车牌的颜色?又如何解释自己为什么会在这条街上?

《火遮眼》的导演谷垣健治是甄子丹团队的核心动作指导,此前凭《怒火·重案》《九龙城寨之围城》拿过两次金像奖最佳动作设计,他知道如何让身体替角色开口。于是,《火遮眼》的动作戏不再只是动作戏,而是变成了王伟的肺腑之言。

追车那场戏,王伟趴在面包车底盘上,脸贴着滚烫的柏油路面,手指抠进车架的缝隙里。他没有武器,没有计划,甚至连目标是什么都不确定,只知道这辆车带走了女儿,这像一段语无伦次的台词,句子和句子之间没有逻辑,只有慌乱的喘息和擦伤的血痕。到了酒吧混战,他学会了借助周围的东西,像是在逐步丰富自己的词汇。制冰厂对决蛮力大块头,王伟直拳不断被对方厚重身躯化解,他

意识到单凭蛮力行不通,开始摸索打斗节奏、假动作与攻防时机,就像习得了一些语言艺术。

谢苗在这部电影里的表演,几乎全部压在了身体上。从头到尾他没有一句台词,连手语都很少打,他唯一能依赖的是眼神和躯干。很多镜头里,他站在画面的角落,眼神空洞,肩膀塌下去,膝盖微屈,整个人是垮的。但一旦动手,他的核心立刻收紧,焦急、疲惫、犹豫、无助都被转化成拳头砸出去的力道。

后半段的警局五人混战,将电影里的身体对话推向了极致。那场戏里同时存在五个人,各自立场不同、目标不同,但没有人说话,只有拳脚、绞杀、翻滚、撞击。这里的空间极其狭窄,警局的办公桌、文件柜、走廊转角都成了叙事元素。

王伟、记者纳文、反派“西装暴徒”和“弓箭战神”以及中途杀出来的大块头,五个人像五条缠绕在一起的线,分不清谁在攻击谁,谁在帮谁。导演用了大量镜头和中全景,让观众得以看清每一个动作的起点和落点。柔道的借力、中国功夫的整劲、空手道凌厉腿法,大块头狂暴蛮力、好莱坞特技的翻滚落地,不同的“口音”在同一空间里碰撞,而王伟的“口音”最笨拙,没有修饰,却又不肯停歇。打到后面,他已经没有什么招式可言了,只是用头撞、用牙咬、用膝盖顶,像一个人把词汇用光了,只好用语气词和感叹号继续表达。

影片没有给出任何王伟出手致死的尸体镜头,所有对手仅被击晕、重创、摔脱战场,这个细节可被当做导演对“暴力修辞”的界定。暴力在这里不是终结的手段,而是持续的、无效的、永远抵达不了终点的传递。每一场打斗之后,王伟依然没有找到女儿,他必须站起来,走向下一场打斗。可以看出,暴力没有解决任何问题,它只是让问题得以被继续言说。这种设定让《火遮眼》区别于大多数以暴制暴的类型片,它不提供宣泄的出口,而是让角色处在“不能说、只能打”的循环里,打到体力耗尽、打到身体残破,打到连观众都开始怀疑“这样打下去还有什么意义”。而恰恰是这种怀疑,让影片触及了王伟的真正处境。

影片结尾,王伟终于找到了女儿雨晴。王伟蹲下去,把女儿搂进怀里,额头抵着她的肩膀。导演没有给这场重逢配煽情的音乐,没有慢镜头,没有泪如雨下,只是让一个颤抖的父亲抱着一个沉默的孩子,在昏暗的光线里待了很久。

《火遮眼》也有短板,反派的脸谱化、部分情节的逻辑跳脱、文戏空间的被压缩,都是客观存在的瑕疵。但这些短板恰恰与它的长处同根同源,它把所有的力气都押在了“身体表达”这一个点上,希望观众能够从拳脚的间隙里读懂那些没有说出口的东西。

(作者为山东大学新闻与传媒学院研究生)

