

编者按:《给阿嬷的情书》火了。它火得有点突然,仅靠小成本赢得高票房、好口碑。它的出圈证明:观众不缺为佳作买单的热情,只是在等待真正用心的作品。在此我们从不同角度探讨《给阿嬷的情书》为何吸引人、打动人,以期为行业带来更多启示。

这部“三无电影”,用真诚打败了算法

文韵平

没有流量明星、没有特效炫技、没有重磅宣发,一部成本仅1400万元的“三无电影”,首日排片不足2%;然而,上映两周后,它票房破2亿元,豆瓣评分高达9.1分。

在AI时代,《给阿嬷的情书》的成功有着别样的意义。它给了很多还在坚持“手搓”文艺作品的人一个正反馈。它再次证明了“真诚是唯一的必杀技”,同时更引人深思:在快节奏的当下,文艺创作者如何保持真诚、守住初心。

情义如何层层“长”出来

如果用短剧套路拍《给阿嬷的情书》,大概率会变成一个煽情又狗血的故事;下南洋的郑木生可以和房东的女儿谢南枝发展出一段情,潮汕阿嬷叶淑柔寻找真相的故事也能反转到20集……

可《给阿嬷的情书》偏偏没有这么拍。它最动人之处,在于把“爱”这个命题,从夫妻情,扩展到三重相互嵌套的美学境界。

第一重,是两位女性远隔重洋的“敬重之爱”。当南枝出于对木生夫妻的敬重,选择默默托举另一个家庭,这份沉甸甸的“侠义”便被刻进了时光中。

第二重,是同胞间的互助之爱。除了描绘三位主角的群像,电影也刻画了“下南洋”劳工的群像,拍他们在困境中的相互扶持,对故乡的眷恋和冀助。

第三重,则是对中国文字、家国风骨深入骨髓的“文化之爱”。主角在异国他



《给阿嬷的情书》剧照。

乡摸爬滚打的同时,也要冒着风险自办学堂,让下一代人学会中文读写。影片中的侨批(连带家书或简单附言的汇款凭证)更是让人切实体会到中文的含蓄隽永。当一番番沾着血汗的钞票,与泛黄信纸上典雅的古韵,一同寄回故乡时,那份情感变得无比立体。

三重境界,情义层层生长,让这部电影后劲十足。当整个行业沉迷于大数据推算、算法定制、流量套现的“爆款公式”时,《给阿嬷的情书》用真挚的表达赢得了观众。

坚持“我手写我心”有多难

这“真挚”从何而来?导演蓝鸿春的一句话道破天机,坚持“我手写我心”。

在找投资时,蓝鸿春做了一个反常的决定:把剧本改写成小说,因为“小说的阅读体会感优于工具文”。此外,用从抖音上“捞”来的金融专业大二学生担当主演;95%的对白是潮汕方言……这些创作方式如果用算法来衡量,都是高风险。可正是浓郁的地方特色、反复推敲的剧本和素人演员质朴真诚的演绎,《给阿嬷的情书》在众多只知道堆砌明星、悬浮炫技、话题先行的电影中显得特立独行。

可一部电影的剧本,居然要用“被改编成小说”来证明自己值得拍,这恰恰暴露了当下市场的一种错位——投资者和制片方习惯先看数据、看话题,却忘了:真正动人的故事,不看看有没有流量明星。“我手写我心”本应是文艺创作的基本

操作,为什么在技术高速发展的当下,却成为被追捧的稀缺产品?

《给阿嬷的情书》的火爆反衬出当下创作环境的浮躁:不少综艺节目,不遗余力地制造热搜;演员一旦有了流量,立刻忙于接商务、直播带货,依靠“黑红”赚取真金白银;经典影片融梗梗,再加上名导名演,就能快速“产出”一部“新IP”……观众对这些怪现象有多厌恶,对《给阿嬷的情书》就有多欣赏。

给真诚多一些“浸泡”时间

不是每一部真诚的电影都会爆火,但如果一位愿意用“饱和式写作”,用三年时间做田野调查、用素人撑起一部电影的人,在市场证明了自己,那么它的意义就不在于复制,而在于方向:它告诉所有创作者,在算法统治的时代,依然有一条路可以绕开大数据,直抵人心。

而当我们呼唤更多真诚的表达时,就需要给真诚更多“浸泡”的时间。

当近乎整个行业都信奉快餐逻辑时,那份“慢思考”带来的精雕细琢,本身就是最稀缺的生产资料。就像导演蓝鸿春说的,“发自内心的,极其认真地去讲一个自己被触动过的事,就会得到观众的共鸣。”这不仅仅是创作方法,更是一种近乎信仰的坚持。只要还有人愿意这样做,真诚的土壤就不会消失。

电影尾声,阿嬷说:“有情有义的人,自有贵人相助。”

对于有情义的电影和电影人来说,观众就是他们的贵人。

有时候,谜底就在谜面上。(执笔 庄小蕾)

回到土地,回到生活 电影也是“听”的艺术

黄诗娴

近年来,越来越多电影开始重新回到地方文化、方言经验与地域记忆之中,但为什么有些地方题材电影只能停留在“地域文化展示”,而有些电影却能够从一地观众走向全国传播?《给阿嬷的情书》的破圈,成为一个值得讨论的现象。

《给阿嬷的情书》的破圈,首先在于它召唤了一次由地方观众共同参与完成的文化事件、一次文化认同。

粤语文化、港片传统以及本土语言环境的积累,使得广东长期以来拥有鲜明的区域电影消费传统。此前,香港电影《夜王》在春节档取得2.26亿元票房,其中广东一省便贡献了1.64亿元,占全国票房约73%。这说明,广东早已形成一种较稳定的地方文化消费意识,观众愿意主动支持带有本土语言、地方情感与区域文化认同的电影。

而《给阿嬷的情书》恰精准地触碰到这种区域文化心理。影片在全国公映前,率先于广东点映,凭借浓厚的地域文化气质与真挚的情感表达,迅速取得超千万点映票房与极佳口碑。据猫眼专业版数据显示,从点映开始至5月3日全国公映后,电影整个档期的排片占比与票房占比均持续低于10%,其中广东一省票房占比却高达全国票房的95%以上。换句话说,电影前期几乎是依靠广东单一市场观众的“托举”。尤其是在竞争极其激烈的一档,广东的市场支撑提供了非常关键的生存空间。

《给阿嬷的情书》的传播路径提供了一种非常值得注意的地方电影新逻辑:它并不直接依靠全国市场爆发,而是先在地方内部建立高度的文化和情感认同,再通过社交媒体“自来水”扩散,最终完成从区域市场到全国市场的情感外溢。

中国电影并不缺地方题材。例如,艺术片导演毕赣以贵州为背景的《路边野餐》《地球最后的夜晚》,以东北工业记忆为核心的《钢的琴》等,都曾获得不错的票房与口碑。但《给阿嬷的情书》不同的是,它既没有名导演与明星演员加持,也不是工业大片,而是一部典型的小成本方言电影。

电影虽然以侨批文化、“下南洋”历史

为叙事基础,但这些都看似地方化、生活化的细节之中渗透的却是中国人关于家庭、责任、等待、坚守与情义的共同价值观。它更为打动观众的,除了“潮汕奇观”,更有潮汕生活背后那些中国人共同的情感伦理。“下南洋”是潮汕人的历史,也是整个近代中国苦难历史的一部分;侨批是地方文化遗产,更承载着中国人关于家庭责任、故土认同与家国牵挂的精神结构。影片通过小人物、小家庭与地方生活,触及整个中国人的历史情感。

与此同时,影片中的许多关系,也具有极强的普遍性。无论是南枝与淑柔之间那种超越血缘与身份的女性守望,还是潮州人之间“自己人互帮互助”的乡土伦理,都指向一种人与人之间真实连结的价值观。而这种关系,在高度都市化、原子化的今天,显得越来越稀缺。当人们越来越难进入深层情感交流,《给阿嬷的情书》却重新让坚守与等待获得了时间厚度,也让观众重新看到缓慢而真实的情感连接。

这部电影的破圈,还给我们提供了一种很重要的启示:未来中国电影有生命力的表达,不在越来越悬浮与抽象的宏大叙事之中,也不在不断堆叠的工业技术与视觉奇观里,而是在重新回到土地、回到故乡、回到普通中国人的生活经验之中。

中国电影这些年并不缺大制作,反而是那些能够让观众重新感受到人与人之间真实情感的电影更稀缺。而地方文化,恰恰提供了这种重新连接现实生活的可能。这或许也说明,当下地方题材电影的问题,未必是“地方性太强”,而是地方文化是否能够形成真实的身份认同与情感连接。

中国本身就是一个拥有巨大地域纵深与历史厚度的国家。不同的地方经验里,都藏着中国人最真实的情感结构与生活方式。真正的关键在于如何通过地方生活,重新找到中国人的情感、伦理与精神世界,而非简单复制“地方元素”。只有当地方经验能够进入共同情感,地方故事能够进入中国人的精神记忆,地方题材电影才有可能走得更远。(作者系集美大学电影学院教授)

陈亦水

电影是关于“看”的艺术,但更常常为人所忽略的是“听”的艺术。

蓝鸿春执导的“潮汕家庭三部曲”收官之作《给阿嬷的情书》,以其95%以上对白为潮汕方言的本土化表达,在今年五一档期实现票房逆袭。“潮汕家庭三部曲”可以说构成了一个完整而自洽的方言电影创作序列。从最早的《爸,我一定行的》的家庭代际冲突,到《带你去见我妈》的文化身份确认,再到今年的《给阿嬷的情书》对下南洋历史与侨批文化的纵深书写,潮汕方言贯穿始终,既服务于家庭伦理题材的情感表达,又承载了区域历史的文化重量。

在我们的日常认知中,方言通常被视为地域沟通的客观阻碍,但在银幕上,方言的存在不仅不会限制观众对影片的理解,反而更有益于传递出声音所携带的文化记忆和情感温度。影片中的潮汕方言,往往将名词赋予动词修辞含义,例如“眠床(床)”;具有丰富的情感感知力,例如“烧烧(暖和)”;以及既暗含传统社会对女性出嫁的复杂态度,又在父辈的话语中被赋予亲昵与牵挂的温度,“走仔(女儿),也不是要走的仔”。它们都让这部电影在从地域性消费走向全国性传播的过程中显得更独特。正如一位观众看完影片后在短评里所说:“一句潮汕话都听不懂,眼泪却把口罩打湿了三层。”

这种方言电影的特征,被长期低估却绵延不断,实际上早就构成中国电影史上关于语言、电影听觉的一条文化声脉。

中国方言电影的实践几乎与有声电影同步。1933年,上海天一影片公司制作了第一部粤语有声片《白金龙》。其出发点并非艺术自觉,而是有着清晰的商业考量。在当时,粤语片能够直接对接东南亚庞大的粤语观众群,该片实际上也是一部旨在面向南洋同胞观众销售的影片,从而成为中国方言电影的先驱之作。

张艺谋在影片《秋菊打官司》中使用陕西方言贯穿始终,使其成为中国方言电影美学自觉的标志性作品。秋菊讨说法时那句执拗的陕西方言,使观众不再感到角色在被表演,而是相信她就是那片黄土地上实际存在的人;在贾樟柯的

电影里,山西方言构成了影片纪实美学风格的核心要素,使粗糙的、带着泥土气息的生活本身直接进入银幕,观众因此听到的也不再是经过修饰的对白,而是源自角色本能的、不设防的某种声音状态。宁浩导演2006年的喜剧片《疯狂的石头》带来了方言电影的重要转折。该片使用重庆话、青岛话、河北话等多地方言编织出一出黑色幽默,以不到300万元的制作成本获得超过2000万元的票房,成为当年国产电影的市场黑马。随着《疯狂的石头》《火锅英雄》《无名之辈》等影片的推出,方言与喜剧片的结合成为成熟的类型模式,方言也由此在商业类型片中展现出强大的票房号召力。

近些年,方言电影开始试图打破商业与艺术院线的二元区隔。例如,以沪语为代表的吴语电影《爱情神话》充斥着大量上海话对白,既保留了艺术片的生活质感与作者风格,又传递出上海都市消费主义文化的日常情感状态,一度将沪语电影的议题带入主流视野。

从《白金龙》而面向南洋粤语观众的市场定位,到今天的《给阿嬷的情书》以潮汕方言讲述跨越半个世纪的南洋家书故事,中国方言电影与世界华人群体之间始终存在着一条未曾断裂的听觉纽带。

正所谓:“人作殊方语,莺为故国声。”诗人王维曾记述晓行巴峡时因听到异地方言而引发对故土的思念心情。世界上最不需要字幕和翻译的,是情感。《给阿嬷的情书》也是在此意义上以潮汕方言为声音载体,将侨批这一世界记忆遗产转化为银幕上的情感叙事,让20世纪上半叶下南洋华人群体的历史记忆,以方言电影的形式获得了一次集体发声的机会。

更重要的是,对于非方言区的电影观众,方言在这里不再是需要被翻译的符号,而是一种具有直接感染力的语言艺术、情感艺术。当影片中那些从潮汕寄往南洋的侨批被念出时,观众听到的不仅是一封家书,更是一个以方言的语音情感跨越语系区隔和地理距离,连接并激活了不同方言使用者的文化血脉与历史记忆,这正是中国方言电影不可替代的声脉力量。

(作者系北京师范大学艺术与传媒学院副教授)

书法之美

烂漫符号 契刻万象

——甲骨文的节奏之美

元国霞

1899年,身患疟疾的清朝国子监祭酒王懿荣,多看了一眼“龙骨”药材上的不规则符号,尘封3000余年的甲骨文得以面世。“甲骨四堂”(罗振玉、王国维、郭沫若、董作宾)等的竭力研究,将中国信史、汉字史、书法史向前推进至殷商时期。殷商甲骨文也因此位列“20世纪初中国古文献四大发现”。

高度符号化,是甲骨文成为我国迄今发现最早的成熟文字系统与书法形式的关键。其并未有严密的笔法、结体等规则。尖、平、斜、锥等不同性状的刻刀和龟、牛、鹿、猪、虎骨等材质,制约着契刻的深浅、直曲、虚实等。刀法亦随机调整,如大字逾半寸,单双兼施;小字如米粟,多为单刀。郭沫若誉契刻者为“殷世之钟王颜柳”,但水平、习惯个体差异大,形成多元的契刻艺术。

甲骨文上承原始刻划符号,下接颇为秩序化的金文。已出土的约15万片上共刻有4500多个不同的文字符号,记录卜辞、天文、战争等社会百态,被称为“商代百科全书”,由此也保留了最多元的象形意趣。如“卜”“兆”等字来源于占卜兆纹的象形。商《祭祀狩猎涂朱牛骨刻辞》为最早记录车辆者,上有两个“车”的象形字,一是横轴断裂表示车已坏,一是车厢朝下两轮朝上,表示翻车了。这类字,一字数言又一字多形,不仅给观者带来立体的画面感和无限想象,还根据字义随机调整字形,拓展了艺术演绎的表现力,也是“阅读书法”最内涵直观的表达。

千变万化的甲骨形状及布局拥有书法中最多元的幅式美。一版可记事一件或多件,组成多个字群,如国家图书馆所藏的“北图5405”号甲骨上契刻卜辞36条。各字群的契刻时间、作者时有不同,同版的契刻风格包罗万象。如《祭祀狩猎涂朱牛骨刻辞》正面有四组刻辞,背面有两组,差异颇大。字群内的排列顺序亦是多变,非卜辞类以直下行为主;卜辞类有竖列上起右行或左行、右起右行或左行,有横排单行,还有往某方向排布后掉头者等。多元的排布顺序活跃着整体的空间节奏。

字群间除用留白来相隔,龟甲类常有“顺兆”“迎兆”的习惯,整版有如多个大小小伴水而居的村庄航拍图;版背类常有如《祭祀狩猎涂朱牛骨刻辞》般在字群间刻划“界划”以示独立。兆纹和界划的直曲、正斜、纵



商《祭祀狩猎涂朱牛骨刻辞》正面。

横、长短、粗细等多随机,生发出形形色色的章法形式。不论是否有界格,字群组合亦颇为自由,多者似满天繁星,或似大珠小珠落玉盘之感;少者零星几字,空灵似“寥寥几点映苍梧”。或规整匀称,或左右宕突,还有正反两版遥相呼应者,加上占卜和残损,一版一式,出其不意。中堂、扇面、对联、条幅、斗方等形制一应俱全。其无限的可能性,后世难以比拟。

天真烂漫的甲骨文,既不开时代浸染。董作宾以“书体”为十项断代标准之一,将270余年的甲骨文发展分为五期,虽后世多有调整,但仍具典型性。武丁时期浑浑噩噩,如《祭祀狩猎涂朱牛骨刻辞》左侧刻辞有如颜真卿般雄壮,同期也有精细小字;祖庚祖甲时期整饬静穆;廩辛康丁时期虽潦草率意,但也多了些意趣;武乙文丁时期劲峭规整,如郭沫若主编的《甲骨文合集》中的32028号甲骨刻辞;帝乙帝辛时期禽隽秀于匀称,如《甲骨文合集》中的35361号甲骨刻辞。当然,风格变化过程漫长,每期皆极尽变化之存在。

甲骨文的面世,迅速拓展了20世纪书法篆刻艺术的格局,多位书家学者用各自的笔、刀,激活着甲骨文旺盛的生命力,如罗振玉的端庄圆劲、刀辅之的清雅静穆、郭沫若的奇趣变幻、董作宾的清润俊朗、王襄的浑厚古拙、简经纶的劲挺灵动、胡小石的苍劲放逸、潘天寿的刚健开张、沙孟翁的松活洒脱等,铸就了独有的艺术高峰。

甲骨文艺术探索仅逾百年,世人对其缺乏充分的审美认知,专业院校也少有专门的课程,但其为深耕传统、激活创造力、突破时风的底气 and 抓手,吾辈当协力发掘和弘扬。

(作者系浙江财经大学艺术学院副教授、浙江省青年书法家协会副主席)

上图:《甲骨文合集》32028号甲骨拓片。

下图:《甲骨文合集》35361号甲骨拓片。

少年与城市彼此映照

——评张菡长篇小说《初阳》

张晓珺

成长常常是儿童文学创作的核心主题,也是最基本的叙事动力。少年儿童的梦想与希冀、烦恼与困惑,都不会孤立地取决于自我意识与个性的伸张,而是自我与家庭、学校、社会乃至世界之间的复杂交互。

浙江作家张菡的长篇小说《初阳》,并非聚焦于某个孤立的少年形象,而是在“世界超市”义乌的城市背景下,书写一幅由三位少年(叶莉、路易斯、乌拉)共同铺展的成长图景及其背后的家庭谱系与时代、社会。叶莉酷爱足球,然而母亲却担心足球耽误学业,希望她专注中考。这一困境折射出中国家庭中普遍存在的教育焦虑。叶莉的成长,不是通过激烈的叛逆获得戏剧性的胜利,而是她在学业与足球之间寻找平衡,用行动证明热爱与责任可以并行。路易斯痴迷画画,追求艺术,但母亲希望他继承家族商业。他是混血儿,德国奶奶倾向于孩子的个性选择——东西方教育观念在同一屋檐下碰撞、磨合。乌拉来自遥远的非洲,父亲的经营陷入困境。一向无忧无虑、单纯俏皮的他,理解了父亲作为外来商人的艰辛,主动担当,在和父亲一起走进淘

宝村,帮助父亲探索电商生意的同时,也笃定了攻读商学院的理想。将这三个少年的成长并置来看,成长不是线性的帆风顺,独立也并非孤立于家庭社会之外,而是在理想与现实、自我与他人、热爱与责任之间的不断对话、博弈与整合。不同文化背景下的少年在相互理解与尊重中共同成长的过程。

《初阳》采用颇为开阔的叙事策略,将义乌的发展历史拆解为几个家庭的血脉记忆,其人物谱系因此也成为义乌城市史与国际化进程的生动切片。例如,乌拉的父系作为非洲创业者,代表的是义乌国际化最鲜活的面孔。他见证着这座东方商城如何在两个遥远的大陆之间架起商贸的桥梁。

张菡没有让“初阳”简单化地破晓初升,而是把他们破茧而出的可能性置于义乌的历史与现实背景中。于是,少年的朝气与蓬勃,一方面构成了义乌的青春之镜,映照这座“世界超市”的开放包容,同时也成为城市的青春之灯,投射出面向未来的勃勃生命之光。

(作者系浙江工业大学文化地理学研究中心教授、人文学院院长)

新文艺青年

鄂立帆

走出影院,在刷小红书和抖音时,我发现相比于普通话版,不少年轻博主,观众推荐潮汕话版:“阿嬷念信时的隐忍温柔,普通话表达不出来。”甚至一些北方方言区的年轻人也向影院“争取”潮汕话版排片;一些影院也很“听劝”,表示会增加潮汕话版。我认为,除了方言本身更适合表达影片里那些最朴素、绵长、克制的情感和接地气的生活氛围外,这也可以说是潮汕文化

“土味”何以让年轻人回味

流行背景下的必然。近年,英歌舞、牛肉火锅等潮汕文化符号频频红遍全国,地域文化的兴盛必然带动语言的传播。不仅是潮汕话,如今的年轻人,越来越有文化自信。在他们眼中,中国各地方言“土味”的外壳下,是鲜活、美好的文化内核。抖音、B站里受欢迎的方言短片博主如雨后春笋般涌现,其中不少是00后。另一方面,语言也将反哺地域文化的推广。电影里的油柑、木棉花,已让不少年轻观众对潮汕心痒痒了。同时,影片跳出以往涉侨主题电影坚

毅的固有叙事风格,在温柔的节奏中将镜头对准家国认同的重要组成部分——语言与文字传承。郑木生等华侨在泰国艰难谋生,却仍冒着风险偷偷教孩子们学中文、念唐诗。这让我想起在我们暨南大学,每年都有世界各地的华人华侨子弟来此求学,其中许多人错过了中文学习的关键期,学写字、练发音时格外吃力,却咬牙坚持。这不就是电影里华文教育的现实延续吗?南洋移民史中,华人办教育的艰辛不该被遗忘。而这部电影正是以小见

大,让这份坚守为更多人所知晓。

影片更引发我对网络时代语文素养的反思。虽然方言之美越来越被大家认识,但我们习惯了用表情包传递情绪,用网络梗敷衍沟通,试问自己:多久没有静下心来写一篇完整的文章了?等你下次旅行时,不妨寄一张明信片,努力写下漂亮的笔迹,深刻电影里以纸传情的温柔,也传递语言文字的美妙。

(作者系暨南大学华文学院博士研究生)