

粤港澳电影专栏

《迷你世界之觉醒》：“影游融合”的动画电影实践

■文/周文萍

多,而不同的选择带来的可能是面貌完全不同的影片。《觉醒》的主创从一开始便明确了要做一个青少年热血冒险的故事,并选择了游戏《迷你世界》中的原始人卡卡这一形象为男主角,讲述他经历磨难最终成为英雄的故事。这无疑是一个兼顾了电影与游戏特点的选择。从电影角度看,英雄成长一直是电影最受欢迎的主题,英雄的冒险历程也永远具有激动人心的力量,这也是同期上映的《开心超人英雄之心》和《猪猪侠大电影·海洋日记》作出同样选择的原因。从游戏角度看,冒险游戏一直是广受欢迎的游戏类型,角色在游戏里勇往直前,发挥聪明才智探索未知世界,达成任务目标的过程也像极了英雄成长的过程。《觉醒》选择的主角卡卡(以及妮妮)是《迷你世界》游戏玩家第一次进入游戏就会接触到的初始角色,具有广泛的受众基础,容易为粉丝观众所认同。

人物的完善与塑造也是影片要解决的问题。游戏里的卡卡并没有完整的故事线,影片不仅要为卡卡设计完整的故事线,还要从出生、经历、性格等各方面完善和丰满人物。根据设定,卡卡是一个坚强乐观,不畏艰险,勇敢与黑暗势力做斗争的少年英雄形象。但如果只具有勇敢坚强,不畏艰险的一面,卡卡就只会是一个平庸的扁平人物。如何使之成为一个丰满生动的圆形人物?主创提出:“我们希望卡卡能够获得能力和精神的双重成长。”怎样使卡卡获得成长?《觉醒》的解决方式带上了游戏的特点。片中卡卡被设定为天生自带BUG:他体内同时拥有正邪两种强大的力量,当被邪恶力量控制时,他便成为了邪恶力量的傀儡。而要摆脱和战胜邪恶力量,卡卡就必须在能力和精神上得到成长。围绕正邪两种力量的斗争,卡卡便有了由善到恶,又以善胜恶的变化,在此变化中,影片不仅完成了卡卡的英雄之旅,也弘扬了坚定勇敢、坚守初心的精神。片名中的觉醒,不仅是卡卡体内邪恶力量的觉醒,更是卡卡精神意志的觉醒。

人物塑造的方式反映出《觉醒》在电影化的同时也保留着游戏的特征。此类游戏特征在片中还有很多。

影片的角色配置具有游戏特点。卡卡身边的妮妮、巴拉贡和熊仔等就像是他的队友,担任着助攻的角色,地下人奇多也是助攻的NPC,给了他找到黑龙的线索——一首童谣和一个武器长矛。配角们的形象在银幕上也得到了丰富。妮妮又美又飒,能够独当一面。酋长小兽上看似幽默糊涂,但对正事绝不含糊,比传统严肃的大家长更为客气。熊孩子调皮可爱,自带团宠性质。

《觉醒》的情节设定也具有明显的游戏特征。卡卡觉醒打败虚空军团是其成长目标,也是游戏目标,卡卡从部落到地下世界的冒险过程也是游戏过程。他一路上遇到和解决的各种危机和困难,则类似游戏里的各种支线任务。

《觉醒》的场景设置既与游戏相关联,又发挥了电影大银幕的优势。影片主要构建了地上和地下两个世界,地上是原始部落生活的正常世界,地下则是充满危机和冒险世界,以及源之境、黑龙村、世界等众多场景。这些场景均源自游戏设定,电影更突出了他们的绚丽奇幻。再加之食人花、大石龟等许多独特的珍奇异兽,珍稀植物和特殊?种,共同营造出一个绚丽浪漫,奇幻神秘的世界。

随着当代游戏产业及文化的发展,“影游融合”类电影越来越常见。尤其知名游戏IP更是深受电影投资者欢迎。但由于自身故事的缺乏,游戏改编电影从来不是一件容易的事。《觉醒》从类型、人物、情节、场景等多方面进行探索,力图在创作中兼顾游戏及电影的优势及特点,为“影游融合”电影作出了新的探索。该系列如有后续之作,希望能够更加大胆,突破现有套路,创作出更新更好的作品。

(作者为广州大学副教授、广东省电影家协会主席团成员)

中国电影艺术研究中心
电影文化研究部专版

《隐入尘烟》：驴与麦子的生命形态

■文/王霞

《隐入尘烟》的市场成绩应该是多年来默默坚守乡土叙事的导演李睿珺始料不及的。李睿珺十五六岁从甘肃张掖高台县罗城镇花墙子村走出,而他的电影镜头,从《老驴头》、《告诉他们,我乘白鹤去了》(以下为《白鹤》)、《礼物》(短片)、《家在水草丰茂的地方》(以下为《水草》)、《路过未来》,直到这部《隐入尘烟》,始终朝向家乡,持续探究着中国河西走廊地区农牧社会内部发生的现代性剧变,发生在个体与土地之间的巨大撕裂又根深蒂固的联系,凝望着这片荒漠废墟与水草绿洲之间的人们正在逝去的、已经逝去的、难以寻回的去、当下与未来。他们是现代化进程中被抛下的失地老人和留守儿童,是在城市化进程中被引流到都市而用完即弃的农民工一代,以及迷失于家乡与他乡之间的年轻的农民工二代。

到了《隐入尘烟》,他的影片里第一次出现了依靠“身体劳作与土地进行能量交换”的中年农民,尽管他们只是乡村主流社会之外的底层弃民。然而正是这两个“被侮辱与被损害的”失语者,在低如微尘的艰难求存与相互支撑中完成了各自生命的复苏,并以其顺从与接受、谨慎与包容定格了中国几千年农耕文明消逝前的一代遗民肖像,让观众得以一瞥“执子之手与子偕老”的传统中国人深重绵长的情感方式。

影片纪录了农夫马有铁和村妇曹贵英的一段为时不长的包办婚姻,将二人带有封闭色彩的生活与劳作,书写在一幅幅以饱和的赭黄为主的暖色画卷上,并以四季的生长收藏标记出一种生死往复的时空观念,回应着卑微者存在与隐没的命运与价值。影片对人物命运走向、空间依存方式、生命的时间形态都进行了物质现实、文化隐喻与生命感知的多层叙事,将李睿珺电影一直以来的废墟景观与文化凝视收束到人物身上,将其创作提升为一曲人性的挽歌。

驴与麦子:被抛弃的与被唤醒的

《隐入尘烟》的两个人物来自西北偏远地区的农村,来自这个农业荒废的社区内部的最底层。镜头在凝视与跟踪他们被社会结构性地遗弃、被欺侮与驱逐、被时代更迭的烟尘埋没的过程中,也描绘了他们因为被迫独立生存而获得的短暂的爱的唤醒与生命的复苏。两个过程同时发生。

多年来,马有铁自比任人使唤的驴,而曹贵英自认为连驴都不如;马有铁曾在驴棚鸡圈边的矮屋里,曹贵英睡在连遮风挡雨都不能的窝棚中。当两人被各自家庭当包袱丢弃后,他们来到连片的黄泥废墟里谋生,除了一头被嫌弃的老驴跟着,他们没有积蓄,没有祝福,他们有限的破旧家当:铺盖、炕桌、帘帘、喝水的玻璃罐……甚至喜字,都是马有铁使用多年的。他们的婚姻仪式是一张不情不愿麻木忍耐的结婚照和一场沙漠里祭向亡者的告白。婚后第一件事是被村民们上门胁迫,进城给全村最富的包租户献血。此后他们的婚姻生活始终伴随着两条线索,一边发生在他们与土地之间:相互扶持,土里刨食;另一边发生于他们与社会之间:拉去献血、唤去运家具、不断被驱赶……

对于土地,与其说婚姻给了他们自主生存的空间,莫若说他们被合法放逐到了农耕时代自生自灭:在闲置的土地上耕种,在废弃的空屋里起灶,用原始的农具耕地,修力所能及的泥土房。驴子是他们苦难兄弟,麦子的精神成为他们的精神。麦田上的播种、插秧、除草、收割、打谷,让他们咀嚼着麦子的一生,也唤醒了农民朴素的生命感知。土地对麦子的孕育、季节对燕子的召唤、流水对蝌蚪的养成,农耕文明的生命伦理,就是每一粒种子都值得尊重。尊重让他们成为彼此的一道微光,越是卑微,越是珍惜。马有铁小心呵护女人的残疾带来的一次次尴尬,曹贵英心疼男人为富人输血的每一分钟。影片几个重要的灯光段落参考了乔治·德·拉·图尔的光线设计:女人冬夜送水的一簇电棒光、男人“抱抱鸡”的灯影摇曳、雨夜反复跌倒时被两人的电光照亮的大片雨线——在冷暖光对画面的争夺中,

影片以越来越多的暖光来刻画他们之间的情感变化。越是活得艰辛,越能感受相互扶持的温暖。僵直的表情松动了,有了牵挂,有了交心的对话,有了十个鸡蛋带来的生活目标,紧绷的嘴角弯曲成笑意,不期而至的温情暖意让他们的生命从未变得如此值得。

然而马有铁和曹贵英始终是两个无名者,除了各自家庭为抛弃他们组织相亲时、村里公布名单逼追献血时,以及城里报道特困户的危房政策时,没有人记得他们的名字,更多时候他们被叫做“遭瘟货”,跟当地人骂驴是一个唤法。在农业凋敝、房屋空置、农村空心化、农民脱耕的大环境下,他们回归到赤裸裸的农夫一般的存在如果不是绝无仅有,也是微不足道的。

因为这俩人对土地的依存关系,并不存在附着性,只是临时的,缺乏足够的社会性支撑。或者说,他们是落在两种文明系统夹缝中的无足轻重的瞬间存在。一方面他们被传统的前现代社会的乡土文化体系抛弃;男老女残,他们的身体完全丧失了乡土伦理中传宗接代的核心价值。所以即便他们之间有了恩爱,仍然会被村民们嘲笑和嫌弃。另一方面在农业社会的现代性变迁中,他们不仅无法在城市化过程中获利而且还要遭遇进一步的吸血和剥夺。面对外部世界的商业逻辑,处于农耕文化中的人不知道自己发声。农业资源(土地、麦子)转化成货币资本的过程中,普通农民既不掌握控制资源的话语权(村长与三哥是有的),也不是从事农业资源批发的中介人(张永福是有的),何况是连普通农民都欺负和无视的马有铁与曹贵英。

被两种文化体系双重抛弃,“瘟神”与“闲王”组成了最低维度的共同体,以让“抛弃”合法化。抛弃与重生的两条逆向叙事线有着紧密的逻辑关系,观众越是与人物发生共情,越是难以用惯常的“现代性的文化批判”或者“城市化的文化乡愁”进行阐释。

如麦子般复苏的生命没有改变人物的社会性,一旦有社会关系介入马有铁和曹贵英的二人世界,他们仍被他人、也被自己视为“驴”一般的存在。夹在两种文明中的“低价值感”,让他们在人群中无地自容。整个村庄的社会视野中,他们就是微不足道的那部分。自然的回馈与社会的剥夺并行不悖地发生在他们身上。所以不管是用影片《莫娣》(2016)、《绿洲》(2002)来同类重获个体价值的“边缘人的爱情”,还是用《小森林》系列(2014-2015)来比城市人久违的“乡村诗意”,都大大地遮蔽了本片厚重的现实批判。

包容的土地止于“桥头”

《隐入尘烟》的空间叙事复杂多义,实则在于传统的乡土文化空间与两个当代遗民的低物质生存空间重合在了一起;同时,乡土空间的时间化处理,导致封闭的生命感知空间在其中又进行了一层叠加。这种设置曾在《水草》的壁画场景中,一边发生着他们与土地之间:相互扶持,土里刨食;另一边发生于他们与社会之间:拉去献血、唤去运家具、不断被驱赶……

影片中有一个标志性的地点:水渠上的桥头,出现过四次。它位于两个零余者相互舔舐、情义有应的开端处(深夜送水),也是二人不幸命运的最终丧情处(命断水渠);既是二人世界情感升温、对外示威的誓情处(抱妻坐车),又是二人亲密相处中最浓稠、最私密的藏情地(水中搓背)。

作为地理空间,桥头是村子里黄泥老屋废墟与新瓦红砖建筑的界碑,是笔直的水泥公路与蜿蜒的乡村土路的分界点。作为社会空间,这里是滞留在乡村的老汉妻子们经常聚集的闲话处,而对于马有铁和曹贵英,桥这头是他们独立生存的自然空间,桥那头就是与城市化发展、价值交换、血亲社群发生关联的社会空间。影片将二人情感发展的几个重要节点设置于此,恰恰因为此处空间的复合性给人物带来的巨大压力。以上几个场景里,马有铁和曹贵英的镜头始终处于一种随时被外来者侵犯的紧张感中。这种紧张,夜晚源于划破夜空的车流声或刺眼的车灯,

白日源于众人冷漠围观的视线或冷嘲热讽的评论。不管是车声、灯影还是他人注视与评论,都让他们的双人镜头具备着应激反应的封闭性,代表着二人之间撑起的情感空间。

这样的声画关系处理的双人镜头,在影片中多次出现,特别是在影片前面的冬与春的段落里。马有铁与曹贵英往往以中景或全景景别居于画面中心,画外指责的、索讨的声音则出现在近景景别中,制造出憋屈感的二人空间。他俩越是身处前景,越被封闭在他人的话语中,以显示这个情感空间同时具备不被世人包容的社会性。

如果说马有铁与曹贵英生命觉醒的自由意志,在空间表现上是垂直的:日出日入,仰头揩汗,俯首锄犁,梁上归巢燕,脚下走地鸡,夜长屋顶消夏,农歌水里摸鱼。那么在水平方向,他俩不仅窘于一辆老木残轭的驴车,还止步于分割现代性与阶层性的地标处——“桥头”。

周而复始与永将逝去

如果说在《隐入尘烟》之前,李睿珺电影的生命时态是以人物标注的:孩子是未来,老人是过去,年轻人是当下。那么在《隐入尘烟》中,两个时代遗民的生命时态则表现得更为复杂。这里出现了两种时间,都代表着过去。一种是麦子的时间,对应着影片中反复出现的日历,是麦子在冬藏春生夏长秋收中循环往复的时间。一种是尘烟的时间,对应着被结婚证定格的2011年的印戳,是房屋院落被一一推倒后烟尘哄起的瞬间。前者是演绎了上千年的过去,后者完成了对前者的最终掩埋。不管观众怎样猜测马有铁的结局,他们夫妻二人终将离世,只不过在死亡到来之前他们共同在麦子的时间里,得到过短暂而永恒的复活。

麦子的时间为凝固的晶体结构,是传统的农耕文明中,土地给予每一个“筋力以长地财者”周而复始的不变的回应与接纳。摄影王维华参考了安德·鲁怀斯的农民画和弗朗索瓦·米勒的田园画,以全景和大全景,刻画低物质需求的两个人物为黄天厚土的自然空间所收容的样子,同时以自然界的大线条与人物对比,放大了二人遗世孤立的处境。以农夫的四季空间塑造时间,马有铁和曹贵英被贬低的低流动性社会的价值逻辑,在这种生死轮回的东方式的时间晶体里得到对接。在这里雨槽瓶的哨音、夜麦芒的转动、蛋壳后孵出的第一个蛋,都是晶体之诗的复音结构。在晶体时间里,他们二人的共同生活不止一年。

尘烟的时间是现代性的时间,犹如一个灭点,在马有铁和曹贵英结婚的那一天就出现了。它可以表述为“永将消逝”。尽管2011年是一个被修改过的时间,是片尾字幕结束后又被追加了一次的字幕。它决然推翻的性质是同一的。尘烟的时间会伪装成一种未来时,犹如被社会的线性发展赋予了使命,以不断追加的“现在”,结束过去,结束前一个文明,以及被遗落在前一个文明中的两个“瘟神”。

李睿珺说,有些时候不是你死就能死的。在观众对结尾的种种解读中,有人参考《老驴头》与《白鹤》说住进楼房的马有铁也许是一堆骨灰。有人说体会到了爱与尊严的马有铁再回去做驴,被任子继续控制利用,相比他的死亡更加残酷。无论如何,马有铁与一个残疾人、一头驴一起,一担泥一桶水一块砖一苇席地建起的家,被推土机瞬间轰塌,置换出一笔交易和一段政绩,再次成就了围观的人。这对脆弱夫妻隐入尘烟的命运早已写在了包办婚姻之始。对于影片的结尾,不管是《利维坦》(2014)式的——一个时代被资本与权力的机械长臂轰然推倒,还是《凯撒必须死》(2012)式的——囚徒遇见了艺术,房间才真正成为囚牢,《隐入尘烟》都没有辜负这片大地上醒过的灵魂和朴质的生命。

被新冠病毒改写了生活秩序并面临价值重启的城市观众与《隐入尘烟》中最底层、最边缘的人物共情。共情的不是无以为诉的苦难,而是在活着的微尘里,识别出爱的能力。

