

粤港澳电影专栏

中国电影艺术研究中心  
电影文化研究部专版

# 当代中国超人动画与形象的探索

■文周文萍

与灰太狼》之后打造的又一经典动画IP。首部《开心宝贝》自2010年在各大少儿卫视播出,12年来已经播出16季近1000集TV动画,上映了2部院线电影,《英雄的心》是系列第三部院线电影。

从动画形象上看,《开心超人》塑造了具有现代感的当代中国超人形象。中国动画中并不缺乏孙悟空、哪吒等许多超级英雄形象,但多为神话人物,与现代社会的距离遥远,难以让当代儿童产生代入感。《开心超人》将故事背景放在未来都市,主人公是戴头盔、穿紧身衣的机车战士,形象上极具科技感与未来感,更能在科技时代成长起来的00后及10后少年儿童认同与代入,带领他们进行上天入地保卫宇宙的英雄之旅。

人物设置上,与美日超人影视多以单个超人为主人公进行讲述不同,《开心超人》塑造的是超人英雄团体形象。该系列的主人公是5个装扮有别、性格不同、技能各异的少年超人:开心超人代表勇气,头盔和衣服主要是红色、性格正直勇敢,代表技能是开心铁拳;甜心超人代表善良,衣服和头盔是粉色,性格活泼,主要技能是甜心保护罩;信心超人(原名花心超人)代表自信,头盔和衣服主要是绿色,性格幽默,代表技能是信心磁力链;粗心超人代表宽容、头盔和衣服主要是蓝色组成,爱好研究武器,代表技能是粗心飞弹;小心超人代表坚毅,头盔和衣服主要是紫色,性格外冷内热,代表技能是小心分身。

超人群体的塑造反映了中国人的集体主义英雄观,也为少年儿童成长提供了多样化的榜样形象。五个超人有五种色彩,五种性格和五种技能,充分显示了人多样性。并且五个超人虽然名为“超人”,但他们都并非完美无缺的完人,而是都有自身的缺点:开心超人的勇敢中带着莽撞,甜心超人的厨艺让人不敢恭维,信心超人非常自恋,粗心超人常常丢三拉四,小心超人不善言辞。但无论具有怎样的色彩、性格、技能和弱点,只要坚守初心,他们都能发挥所长,成为保护星球的超人英雄。这种设定在帮助少年儿童建构起对人的多样性认识的同时也引导他们以客观眼光认识人的优缺点,了解人各有所长也各有所短,有助于避免单一化思维模式。

《开心超人》里少不了精彩的故事和正反两派间的激烈战斗。《英雄的心》故事相较前两部更为复杂,三维CG制作更提升了战斗场面的精彩程度。反派大大怪和小小怪驾驶巨型机甲猛烈杀出,与超人们展开激烈紧张的机甲大战,战斗双方你追我赶,上天入地,直接穿越时空,酷炫的场面牢牢吸引了大小观众的注意力。

《开心超人》不仅注重弘扬英雄精神,还注重启发观众思考。如第一部中的宅博士战胜自我的过程极为全部励志。《英雄的心》中,创作者更是给超人们设置了一个不可解决的问题:他们失去了超能力。没有超能力的超人还是超人吗?在经历失落、怀疑之后,他们如何找回超能力?又如何找回自己?在此过程中,影片不仅表现出超人们坚强勇敢、永不言弃的精神,也传达了脚踏实地、从身边小事做起的工匠精神,显现了团结互助的力量。

《开心超人》也是一个能给观众带来开心的动画系列。创作者常常在片中以喜剧的方式反映现实生活,如第一部里的“切西瓜”游戏、买粉丝现象等。《英雄的心》同样让人忍俊不禁,尤其超人失去超能力后的种种“再就业”方式,令人捧腹的同时也不无启迪。

同为《喜羊羊之父》黄伟明的作品,《开心超人》目前尚不及《喜羊羊与灰太狼》破圈度高。但作为当代中国超人动画的探索者,《开心超人》从动画设计、人物设置、观念表达、故事讲述等各方面都显示了值得肯定的特点。期待黄伟明及其团队能将此一系列不断发展与完善,使“开心超人”能发展成为与美国超人及日本奥特曼等并驾齐驱的当代中国超人IP形象代表。

(作者为广州大学副教授、广东省电影家协会主席团成员)

由于播放的时间相近,且都是以短片组合的方式呈现,本文想把正在电影院里上映的《你是我的春天》(后简称《春天》)与正在流媒体里播放的《大世界扭蛋机》(后简称《扭蛋》)放在一起谈谈。

当然它们在形式上存在着比较大的区别。《春天》是以2020年武汉抗击新冠肺炎疫情为背景的集锦式电影,其中包含了五个故事,分别由五位导演、五个团队各自完成。虽然《春天》是作为一部电影上映的,但由于每个部分都独立成篇,体量上也符合目前国内电影节展对短片时长的要求,因此可以被视作是五个独立短片的合集。集锦式电影在20世纪三十年代的中国电影中已经存在,比如左翼电影《女儿经》(1934)、国防电影《联华交响曲》(1937),都是集结了当时最负盛名的电影人拼盘完成。除此之外,中国台湾“新电影”的发端之作《光阴的故事》(1982),多部爱情类型片如《恋爱地图》(2005)、《恋爱中的城市》(2015)等也都是此类创作,只是过去这种形式更多出现在艺术片、商业片中。2019年国庆档上映的《我和我的祖国》开始将集锦电影与新主流表达进行结合,随后《我和我的家乡》、《我和我的父辈》、《金刚川》等影片都成为拥有成熟创作经验与票房保证的集锦式新主流电影的代表。

《扭蛋》则构成了另一种部分与整体的关系。虽然都统摄在一个共同的题目下(《大世界扭蛋机》),

持续三年的疫情,很大程度上影响了电影的制作模式,特别是取景规模的收缩。但也有幸达成了一批富于创意的影像形态,如《套套》(2022)、《祝你好运,奥里·格兰德》(2022)、《万湖会议》(2022)等角度各异的单场景电影,以及一批将生命体验与影像实践结合起来的值得深味的影片,如《被溺》(2001)、《引见》(2021)、《小说家的电影》(2022)、《莱奥诺拉的告别》(以下称《告别》)等。特别是后者,似乎影像形式越是自觉地突破纪录片与剧情片的界限,越能有效地将其叙事能力提炼到对生命与时间的考量上;越是面对“孤独”与“隔绝”的真实体验,越能轻松释放影像书写的任意与自由。某种程度上,让观众在一瞬间享受了对抗“疫情心理综合征”的快感。

今年2月,90岁高龄的意大利导演保罗·塔维亚尼在柏林电影节拿到了费比西奖,他的这部致敬离世兄弟维托里奥·塔维亚尼的影片《告别》,以跨界拼贴的Essay文本、舒适流畅的节奏、幽默开放的格局以及真挚的情感,打动了很多人。谁都知道,贯穿全片的老人独白,既来自豪华剧院天花板上漂浮着的皮兰德娄的幽灵,也来自维托里奥·塔维亚尼的精神。60年来以塔维亚尼兄弟命名的电影,今年第一次在主创栏上只剩下保罗一人的名字,但全片“死亡与告别”的主题,又让塔维亚尼无处不在。

## 散文电影

《告别》篇幅不长,结构看上去清晰明确。前面近一个小时的黑白片段是剧作家从罗马返乡西西里的三次葬礼,后面20多分钟彩色片是一个来自西西里的离乡少年杀人故事。但是由于多种形式的跨文本调用,又让这部影片的结构出奇复杂。意大利著名剧作家路易吉皮兰

# 集锦式电影与电影短片集

■文/雷晶晶

但又具体拆分成了四个单元和十四部短片,即使同一单元内部的短片也只是由一个单元名松散地连接着,各自所要传达的主题并不相同。除了《扭蛋》,最近还有一批短片集包括“青葱计划”的短片展、第15届FIRST训练营的短片合集《对立面》陆续在流媒体上线,这让曾经只能在电影节展、艺术影院、专业院校放映厅里的青年影人创作得以被更多人看到。从规模、质量与影响力来看,《扭蛋》系列是其中最为成熟的作品,具有一定的代表性。

把《春天》与《扭蛋》这两个播放时间相近的作品放在一起,会发现一些有意思的现象。在某种程度上,他们的目标观众构成好像与屏幕的大小形成正比。《春天》中的五个短故事被放置在同一背景板之下,虽然都是以小人物的遭遇作为表现对象,但这些人物的行动、情感无不和大时代密切相关,他们的形象与生活是社会全景的不同切面。每部短片中的故事并不仅仅是个人的故事,更需要达成一种普遍性,片中的主人公要成为大时代下的典型人物。《春天》是面向所有观众的。

再来看《扭蛋》。相对《春天》,《扭蛋》系列所关心的问题,大部分是不那么“与生活息息相关”的小问题。比如《地球最后的导演》关于电影未来的想象与对电影人的戏谑,《你好,再见》中对齐美尔式人际交往非人格化的探讨,尤其是

温仕培导演的《杀死时间》,其高度风格化的影像与存在主义的对话带来了有关存在、时间、爱情、真相等等更多面向的质询。在此一意义上,《扭蛋》的观看是需要门槛的,更别谈其中安置的大量迷影致敬,《扭蛋》的许多故事短片是为有一定观影数量的观众而准备。内容与主题观决定了两部作品与观众的关系——大众的(《春天》)与分众的(《扭蛋》)。《扭蛋》所合作的流媒体播放平台,其本身也是分众的。

尽管在面向观众方面存在区别,但也不能说作为集锦式电影的《春天》与作为电影短片集的《扭蛋》分属于商业和艺术的阵营。就像贾樟柯与宁浩已经可以成为同一部影片中的双男主,曾经主旋律、艺术、商业三分的边界日益变得模糊,近期上映的《云宵之上》亦是相关的实践。《扭蛋》不乏开放的、实验的探索,但从目前的七部来看,其中也有相对保守的创作。《春天》由董越执导的“病房”故事则进行了风格化的尝试,短片中使用了高度写实的拍摄手法,以湖北籍演员担任主演,夹杂方言的对话、手持镜头、对真实细节的密集呈现、适时的延宕等等都让人印象深刻。不过值得注意的是,在《春天》这部集锦式电影中,只有第三个故事“社区”与第四个故事“病房”采用了交叉并叙的方式被拆开剪辑,其余的三个故事都是被完整讲述,这样的设置是因为要中和“病房”的风格化吗?

在电影破旧立新的时刻,常常能够迸发出载入史册的短片合集。电影行业的萧条、电影不确定的未来,现在也许是一个关于电影的重要时刻。《春天》、《扭蛋》以及其它作品将短片合集作为形式的选择,首先肯定是集聚效应的需要,在商业和影响力上都可以获得一定的保障,集锦式的新主流电影已在创作中检验过票房价值,青年影人的共同出场也能够聚拢更多的目光。但这同时也是一种相对安全的考虑,发挥“1+1大于2”的效果固然好,但短片合集也能够提供一定的风险对冲。在电影投资变得谨慎的当下,集锦式电影成为一种“押多不押一”的策略,而以合集方式出场的导演们则试图用短片当作提案,以期换取一张进入长片的通行证。

《扭蛋》开局单元“明日之后”的四部科幻短片都是以近未来作为故事背景,但身处未来的人们却流露出怀旧的向往。《春天》中的人们都在与疫情作斗争,但仍然对下一个春天的来临充满期待。虽然两部作品对未来提供了两种不同的情绪,但未来本就是一体两面,未来的所指并不相同,而观众的情绪则是需要借由不同的面向得以释放。这样看来,《春天》与《扭蛋》实际上构成了一种宏观与微观的互补。“大问题”与“小问题”共存于广泛的故事当中,这既是促成多样化电影生态的需要,也是电影面向未来的驱动。

# 《莱奥诺拉的告别》：未尽的虚构与延续的戏剧

■文/王霞

德妻于1936年辞世,由于政治动荡与战祸横行,在此后的25年中,他的骨灰有了三次荒诞经历。塔维亚尼兄弟对这段历史进行过走访,对于已故的塔维亚尼,这就是一段未完成的作品。这个段落以历史撤演与既得影像为主要方式进行了历时的叙事。“骨灰”与“皮兰德娄”幽灵般的画外独白,成为叙事的视觉线索与主题线索。而在画面流畅而调皮的空转换中,实际上的叙事主体则是二战以来的意大利社会景观。由骨灰与幽灵独白提供的艺术家的双重在场——“死亡的”与“文本的”,大大丰富了对于历史认知的态度,也即每个人死后的世界,其实都在以不可知的方式延续着,其中的荒诞感不输于任何戏剧。

少年杀人故事来自于皮兰德娄生前最后一部作品,改编自新闻事件的未完成的短篇小说《钉子》。这个段落不断的闪回中,拼进了塔维亚尼兄弟1984年拍摄的《卡奥斯》里的《另一个儿子》中的片段。《卡奥斯》也是改编自皮兰德娄的文本,一部民间故事集,只是故事背景来自于19世纪。《卡奥斯》的片段在彩色的《钉子》里被处理为关于杀人男孩的历史的黑白影像。这段三重虚构的文本——皮兰德娄对新闻的改编、《另一个儿子》对于少年历史的模拟、保罗一人的名字,但全片“死亡与告别”的主题,又让塔维亚尼无处不在。

是建立在情节基础上的,而是建立在对某些影像哲学观念的穿刺上,是散文电影借助跨文本对话,试图对真实与幻想,事件与历史,生命与存在予以一道可以穿刺而过的光,指向这一组组概念在相互映射之中的“未尽感”。这道光也是1946年,塔维亚尼兄弟,这两个十几岁的少年在罗西里尼的电影《战火》中看到的。两位导演在多次采访中都提到过,他们多年前的那天被“电影的力量”意外击中感受。“影像”所能揭示的真相,可以远远超越事件,甚至超越历史主体而存在。这是他们当年在意大利新现实主义电影中看到的,也是此后多年来他们从未放弃寻找的。《告别》中关于1936-1946年的战争叙事,先后援引了包括《暴力夏季》(1959)、《太阳仍将升起》(1946)、《战火》、《强盗》(1945)等在内的新现实主义电影,并加入了少量的新闻片。对于电影而言,很多时候虚构即历史。

## 荒诞底色

尽管塔维亚尼兄弟曾包揽三大电影节奖项,早在1986年就获得了威尼斯电影节终身成就奖,其作品在国内也做过几次影展,但知名度并不广泛。某种程度上也源于其国族电影叙事,坚守着意大利新现实主义对于粗糙现实的美学执念,坚守着对于底层边缘叙事的持久热情,维护着影像现实的开放性,同时他有着对现实事件荒诞感的敏感。

《告别》中最能体现以上坚守的就是火车上的那段15分钟的群戏。二战结束后,曾经为了对抗法西斯政权而草草安葬的皮兰德娄骨灰,从罗马公墓墙里被凿出来,准备在剧作家的家乡西西里岛的阿格里根托(Agrigento)重新举办一次盛大的祈福仪式。这个过程的历史撤演,保罗用影像挖掘的却是被大历史碾压后

的意大利小民,他们的生存状态和生命态度,也因此历史与现实之间的荒诞得以显影。骨灰对于运送者阿格里根托的官员是圣物,但对于路边送报的骑术人、对于能搭坐美国飞机而心怀各种危险迷信的西西里岛人、对于火车里的

还乡老兵,对于做棺材铺生意的老板,对于观看抬棺仪式的孩童,它可能是无用的、不祥的,可以是参与“三个人”与“一个死人”的扑克牌游戏中的道具,一桩节省棺材板的生意,一个关于侏儒的有趣联想。开往西西里岛的火车里载满了各类回乡的人,他们的身上承载着那段历史的各种创伤。而阿格里根托官员有惊无险的骨灰的失而复得的过程,更是充满了对意大利战后重建的历史的隐喻。这个过程中,停站时突然冒出来的要“抖动抖动”的美国兵、因被德国人俘虏而意外收获爱情的跨国情侣分别代表了战后意大利人寻找历史方向的各种可能。而火车在天亮时的抵达,更是导演对意大利战后艰难地走出阴霾的感怀。

《告别》的色彩转换,早在《凯撒必须死》中就使用过。后者关于现实与戏剧、角色与扮演的套层结构,因封闭的叙事空间被建立起来,也因虚构/现实的空间转换而相互指涉。《凯撒必须死》中有一幕,一幅大海和天空的画像在囚犯的视点中由黑白变成了彩色。而影片《告别》的黑白转彩色也发生在海天之间。后者还有黑白与彩色共存的一幕,发生在棺材被推入火塘的一幕。也许在保罗看来,天与海之间的自由感,灰烬与火焰之间的生命感,都影像可以自由穿梭的元素。所谓“告别”的影像,所谓死后的传记片,不仅源于“艺术家”永远拥有“未尽之作”,也得益于“未尽”本身,就是叙事文本参与历史的过