

《火遮眼》： 写实动作转向与情感表达困境

■文/张弛



在当下华语动作电影的创作版图中,《火遮眼》是一部风格取向明确、动作完成度较高的作品。影片沿用“绝境营救”与“孤胆反抗”的类型母题,将一名因伤失语、隐于市井的落魄父亲,置于跨国儿童拐卖、地下虐童直播和警黑勾结构成的黑暗现实中,以肉身搏杀承载亲情救赎与社会批判的双重主题。

该片一方面延续华语功夫片重视身体质感、技击体系的传统,另一方面吸收当下“硬核”动作电影的实战风格,借助封闭空间、近身缠斗和多流派功夫对抗,完成了动作美学的写实化转向。然而,与成熟的动作设计相比,影片的情感铺垫和困境营造相对不足,未能让观众在恐惧、愤怒与悲愤积累到与动作强度相匹配的层次。

从隐退高手到受伤父亲： 英雄叙事的去浪漫化

营救亲人、公权力失效和法外反抗,是动作电影史上反复使用的叙事模式。当制度性秩序无法保护受害者安全时,主人公以个人暴力完成追索与惩罚,暴力也由此获得情绪宣泄和道德清算的双重功能。《火遮眼》延续了这一模式,却对“隐退高手重出江湖”的类型设定进行了现实化改写。

在传统商业动作片中,隐退强者往往只是暂时离开江湖。一旦重新行动,仍具备压倒性的能力优势,观众享受的是强者清算恶人的“确定性”爽感。但《火遮眼》中王伟的隐退却并非主动选择。他曾是国际安保人员,因头部中弹而丧失语言能力,随之失去原有职业和生活轨迹,只能靠打零工维持生计。面对饭馆老人被混混欺凌,他虽心怀功夫,却选择带女儿离开。这份克制不是高手的从容,而是身体与精神双重创伤下的被动蛰伏和自我保护。观众观看其挣扎时,并不会产生强者惩恶扬善的娱乐快感,却能共情底层弱者走投无路的焦灼。由此,影片彻底脱离了职业英雄叙事,转向平民视角的现实书写。

失语设定进一步强化了人物的悲剧性与现实感。王伟失去的不只

是说话能力,更是向外界解释、求助和表达情感的渠道。因此“失语”便从生理事实转化为叙事策略:在语言被剥离后,所有情绪表达被迫压缩至身体层面,眼神、拳头成为唯一沟通方式。同时,失语切断了主角与外部世界的求助渠道,将“孤立无援”从修辞变为生理现实。更重要的是,失语赋予主角一种“先验的悲剧性”——他并非在故事中才被迫沉默,而是早已被暴力夺走了表达的能力,观众的同情在女儿被拐之前就已提前唤起。这与传统动作片中英雄通过宣言确立道德正当性的模式形成鲜明对照;王伟的愤怒与决心只能通过行动呈现,观众的道德认同也不再依赖语言中介,而是直接与身体暴力建立连接。

从观众心理角度看,近十年动作片审美正在发生变迁:从《英雄本色》式的浪漫江湖英雄,到《火遮眼》式的“去浪漫化”困兽之斗,本质是大众审美心态的转变。比起无所不能的完满强者,当下观众更愿意共情那些会疼痛、会流血、会濒临崩溃的普通人。赤脚踏过碎石的伤口,搏斗时扭曲的面部配合极具冲击力的拟声音效,都将观众拉入一种身体在场的体验,迫使观众直面暴力本身的原始张力,而非仅仅享受复仇的快感。

空间即战场： 多流派动作与立体化调度

写实动作片风格的建立,不仅仅依赖于人物设定,更依靠动作设计和空间调度。《火遮眼》值得肯定之处,正在于它构建了一套具有辨识度的实战动作体系。影片将中国功夫、柔道、跆拳道、印尼武术和力量型打法分配给不同人物。王伟的动作直接、紧凑,记者更多使用摔投和控制技术,柏龙偏向直线踢击,弓箭手的攻击精准狠辣,大块头则依赖蛮力与冲撞。人物不再共享同一套动作语言,其攻击与防御方式成为性格和身份的一部分。

与此同时,影片并未将场景仅仅当作“炫技”的舞台,而是将其转化为限制人物行动的“囚笼”。卡车后厢的铁栏缩短了转身距离,制冰厂的冰

柱既是掩体也是障碍,蛇洞的楼道压缩了逃生路线,打斗中随手抄起的锤子、棍子、自行车链条、梯子等被不断转化为攻防工具。这些道具并非被生硬地嵌入打斗,而是从环境中“生长”出来的反击手段。环境直接决定了人物的移动、攻击与防御方式,使“功夫”扩展为人与场景协同作战的整体系统。

在画面构图上,影片也突破了传统动作片平面化的交手逻辑。多次出现的“叠罗汉”式打斗将人物推向高处、压向低处,或在楼梯与狭窄通道甚至作为武器的铁梯上形成上下交互的攻防关系,使画面获得建筑结构的纵深感。观众的视线在垂直维度中追踪攻击与防御的路径,强化了压迫与挣脱的双重视觉张力。

多流派动作、环境道具和纵向构图相互配合,使影片的打斗不只是密集的节奏感,更呈现出清晰的空间逻辑。这也是《火遮眼》作为一部功夫片最具说服力的部分。

动作强度与情绪浓度的失衡

动作完成度越高,影片在情感叙事上的不足便越明显。写实动作片的观影快感,最终需要落实到情感的释放上——观众对主角的共情越深、对受害者所遭受的伤害感受越真切,最后的“暴力清算”便越具备“解气”效果。《火遮眼》的遗憾正在于此:它投入了足够真实的打斗,却未能投入同等充分的时间去建立情感关系。

父女关系是整部影片的情感发动机,却仅有理发店争执、女儿质问父亲等寥寥几场戏。观众能够理解王伟为何拼命,却没有足够的时间看到父女曾经如何相处、彼此亲密的细节,救女行动便只有叙事层面的动机,缺乏情感层面的共振。记者寻找妻子的支线本可与父女线形成镜像,但妻子主要以照片、戒指和台词转述存在,观众从未真正认识她。她的牺牲没有被具体呈现,其性格、希望与恐惧亦未获得生命化的表达。记者最终的复仇也因此更像情节的闭合,而非情绪的爆发。受害儿童的呈现同样流于群像,虽然跛脚男孩兼具诱骗者与受害者身份,已表现出一定复杂性,但其他儿童缺少具体的性格和生活细节。

类型片最强烈的愤怒,往往不来自受害者的数量,而来自观众对一个具体人物的认识深度。只有人物被真正“看见”,最后的暴力才能成为情绪上的偿还。《火遮眼》并非打得不够狠,而是动作的完成速度超过了情感的积累速度,虽然动作设计已经走向写实,但情感叙事仍停留在功能性的交代。

尽管如此,《火遮眼》依然是一部动作特色鲜明、创作态度诚恳的功夫片。它为后来者提供了启示:当“拳头”已经足够有力,如何让每一次“出拳”都承载更具体的人、更深的失去和更充分的情感理由,仍是写实动作类型需要持续面对的核心命题。

中国电影艺术研究中心 电影文化研究部专版

从驱邪之神到守护之问 ——《钟馗》的神话改写与叙事得失

■文/徐驰

如果说近年的国产神话动画最常见的路数,是把古老神祇改写成叛逆少年、失意中年或新式英雄,那么《钟馗》迈出的那一步更特别:它没有只停留在“钟馗长什么样”,而是进一步追问“今天,谁可以成为钟馗”。

这也是《钟馗》最值得讨论的地方。它试图把一个传统民俗中辟邪镇宅的神明,改写成可以传承的身份、可以学习的职责、可以由普通人接续的精神。但影片的难题也在这里:当它一边追求神话人物的当代化,一边又必须服务六一档的合家欢叙事时,锋利的神话命题将多少被磨成一个更安全、更明亮也更温和的成长故事。

传统钟馗与影片改写的关键

传统文化中的钟馗,本来就是一个兼具多重面向的复杂形象。他既是民间熟悉的驱鬼神、门神、镇宅之神,也是民俗与年画中的“祈福纳祥”的对象;在“钟馗嫁妹”一类故事与图像里,他又不只是凶神恶煞,而是带着温情、情义与人间性。换句话说,传统钟馗从来不是单一的“打鬼机器”,而是同时连接着威严、庇护、礼俗和情感。正因为如此,现代改编若只是把钟馗画得更年轻、更好看,或者把地府做得更热闹,其实都还算不上真正的“现代化”;真正的现代化,必须重新回答:这个神为何守护,又如何守护。

《钟馗》的关键改写,是把“钟馗”从一个固定的神祇,改造成一个可以代代相传的职位。这个改动看似只是世界设定,实则是整部电影的叙事发动机。它一方面让钟馗脱离了传统图像对“豹头环眼、虬髯满面”的依赖,转而成为一种职责、一种制度、一条守护者谱系;另一方面,它也自然引入了“谁配继承”“如何继承”“是否必须按旧规继承”的问题。

这也正是本片最有意思、也最容易忽略的独特之处:它真正改写的,不是钟馗的性别、年龄或外形,而是钟馗的方法论。传统钟馗的功能是“替人消灭”,而影片把争议集中在“该不该让人知道妖怪存在”这一点上,于是“守护”第一次从结果转向方式,从神力转向伦理。初九希望凡人能拥有知情与自保的能力,旧钟馗则坚持以隔绝真相来维持秩序。神话人物的现代化,正是在这样的观念冲突里获得现实感:神不再只是更强的人,而是一个必须面对“控制”与“保护”边界的人。

例如初九初入地府、进入拱桥老城并获得“四手护身符”的段落。这里的地府不再是纯粹的阴森空间,而被设计成带有古代建筑肌理、同时混入奶茶店、集市、车厘、街道秩序的“可居住世界”。对合家欢观众而言,这种处理非常有效:它把原本令人敬畏的冥界,转换成可探索、可游历、可亲近的异世界,而“四手护身符”又把“守护”视觉化、玩具化、情感化,观众能立刻明白钟馗不是抽象地庇护初九,而是在具体地帮她挡下风险。声画关系上,这一段更接近轻奇幻冒险片的节奏,而不是惊悚式地府叙事。这样的设计既表现了人物关系,也满足了儿童观众的心理需求。不过这种处理的代价也显而易见:

当地府被高度“去恐怖化”之后,钟馗这一传统角色所携带的神秘、肃杀与民俗厚度,多少会被稀释。影片试图用历史风貌来弥补这一层:建筑样式、服装服饰参考五代十国风貌,钟馗主殿借鉴独乐寺观音阁,法袍绣有日月、山河与北斗七星,意在呈现“天人合一”的价值观。虽然主创意在热闹化、年轻化的基础上把历史感和仪式感“缝”回去,但这种尝试更多停留在了美术层,而不是一个从民间信仰中生长出来的钟馗世界。

该片另一个值得肯定的处理,是把钟馗的人物立体化,不再让他只承担功能,而是让“冷硬”背后有创伤和隐忍。影片在努力用重复构图、视觉高度和空间关系来表达“师承—对抗—超越”的人物弧线。这种处理是对的,因为神话人物的现代化,不能只靠对白说明,而必须让观众在空间关系里看见权威如何建立,又如何被重新定义。只可惜,这些有效的表达点还不够密,没能在影片形成同等强度的连续累积。

合家欢逻辑下的叙事结构

《钟馗》在结构上非常明确地服从合家欢类型的基本规则:以人间少女误入异界作为故事入口,用她的视角带观众认识世界;以地府伙伴群像来承担笑点、陪伴感和节奏缓冲;以一个能被迅速分辨的外部危机推进高潮,最后用师徒传承和众生合力完成情感升华。这种设计不难理解,也是国产动画近几年最成熟的一套工业路径。问题不在于这套路径是否“老”,而在于它是否足够支撑这次人物重塑。就《钟馗》而言,它的结构优点和缺点恰恰都来自这里:入口清楚、观感顺畅、角色亲和,但中段的戏剧压力不够,常常让“理念冲突”还没有被推到最尖锐的位置,就被世界游历、插科打诨和功能性地推进带走了。

该片的聪明之处是没有把初九写成那种被动等待命运选中的“天选之人”。初九真正成立,不是因为地学会了法术,而是因为地不愿意搬旧规则,不愿接受“为了保护你,所以不让你知道”的逻辑。这也是本片最成熟的地方,在于它把矛盾写成两种保护方式的分歧,而不是老前辈与新人的简单对立。也就是说,影片真正让人物现代化的地方,不是初九最后变强,而是她有自己的伦理判断。这个判断,使她不仅是继承者,也是改写者。

然而,影片在结构上的问题也很明显:剧情套路、人物扁平、世界观不够厚、笑点略显刻意,中段起伏不够明显。换言之,电影有想法,但中段并没有持续给这些想法足够的结构压力。于是,人物弧线常常是“结论对了,过程略松”。

这也是为什么全片最有效的段落往往出现在开端和结尾,而不是中段。尤其是“高燃传位”片段,几乎集中了本片所有最成熟的表达:钟馗以身体缠住妖念上升,初九从疗伤的桃木枝中抽出桃木剑,二人以誓言接续彼此,祖师钟馗随之显现;与此同时,众人在塔下捡拾星星碎片,复原北斗之力。传承不再只是神位交接,而是“众志成城”的外化,守护也不再只靠战神,而要靠众生共同完成。无满仪式感的对白,雄浑磅

礴的配乐,师徒互置、群像穿插的剪辑,让人物改写、主题提升和视听高潮三者站到了同一条线上。

如果说“四手护身符”那场戏把守护做成了儿童可以触摸的情感经验,那么“高燃传位”一场则把守护升级成了社会意义上的责任共享。这里的两个道具线索,一是罗盘,它从父亲给女儿防迷路的小物件,逐渐变成感应破军星、连接亲情和推动结局的关键装置;二是桃木枝、桃木剑、发簪的变化,法器先用于疗伤,后成为武器,最终又与初九的身体形态结合,暗示地继承钟馗,但并没有被旧钟馗完全同化。这个道具链条,是影片少数真正做到“前面埋下、后面回收、还能服务人物”的叙事设计。它说明影片并非没有细节能力,而是细节能力分布得不够均匀。

因此,评价《钟馗》的叙事,不宜简单说“俗套”或“新颖”。更准确地说,它是一部有明确主题野心,但结构执行力不算稳定的合家欢神话动画。它最重要的成功,在于没有把“传承”写成一种无需思考的继承;它最明显的不足,则在于中段的推进仍较功能化,反派线与世界危机线更多承担情节用途,未能持续把伦理冲突和人物选择压缩到更高密度。这也是为什么该片结尾让人觉得“燃”,但中段又容易让人觉得“差一口气”。

近年国产神话改编动画普遍把传统神话人物从“固定神性”中解放出来,改写为能够承载当代情绪、代际矛盾与身份焦虑的现代角色,在技术与艺术逻辑之中完成深度转化。把这个背景放回《钟馗》,就会发现它面对的正是“要不要创新”,而是“创新落在设定层、人物层还是结构层”的问题。

和近些年来其他成功作品相比,《钟馗》并不追求“哪吒”系列那种高密度“爽感”叙事,也不像《姜子牙》那样把哲学命题铺得很大,更没有《新神榜:杨戬》那么强烈的系列化世界野心。它走的是一条更中间的路:把“神应如何守护人”这个较抽象的问题,压缩到一个师徒关系里,再用合家欢结构把它讲得更深入人心。它的优点是更易懂,人物关系也更直接;它的短板则是少了一点像“哪吒”系列那样层层加码的戏剧压力,也缺少《新神榜:杨戬》那种一眼即识别的视觉革命感。所以,《钟馗》不是没有想法,而是“想法比完成度更醒目”。这恰恰解释了它为何能获得一种分化口碑:观众能感受到它想得都不一样,但未必都会觉得它已经把这个“不一样”讲扎实了。

《钟馗》真正值得肯定的地方,是它没有停留在“把传统人物做年轻、做热血、做可爱”的表层更新上,而是努力把钟馗改写成一个关于守护伦理、知识边界和代际传承的现代问题。它最有价值的部分,是让“传承”不再只是接棒,而变成对旧方法的修正;它最遗憾的部分,则是这种修正并没有在全片获得同样强度的叙事支撑。也因此,这部电影的核心判断可以落在一句话:神话人物的现代化,不靠设定完成,而靠结构完成。设定只能提出问题,而真正让观众相信“新钟馗”成立的,是人物选择、关键场景和视听组织赋予这个问题的重量。

孙立军艺术展在京启幕

本报讯 6月13日,“片格之外,万象入怀——孙立军艺术展”在北京城市副中心美术馆正式开展,展期持续至7月3日。本次展览由国际动画艺术研究院、亚太动漫协会、北京影视动画协会联合主办,多家海内外专业机构共同协办。

展览集中呈现北京电影学院二级教授、博士生导师孙立军(凡悲兽)深耕动画创作、水墨艺术、当代艺术及数字跨界领域的代表性成果与珍贵创作档案。

展览以经典动画创作文献为核心脉络,生动勾勒出中国动画学派薪火相传、守正创新的发展图景。展区率先展出8K水墨动画《立秋》《秋实》前期手稿,留存角色塑造、画面意境、叙事表达的原始创作思路。两部作品融汇传统国画笔墨意趣、超高清影像技术与智能创作手段,是近年来国产水墨动画立足传统、拥抱科技的创新典范。其中,《秋实》入围第70届德国柏林国际电影节竞赛单元,斩获多项国际动画大奖;《立

秋》摘得亚洲微电影艺术节最佳作品奖,两部短片均获得中国电影金鸡奖最佳美术片提名。现场同步陈列《小兵张嘎》《终极大冒险》《新三岔口》《黄土坡》等经典动画的创新手稿,设计图稿与宣传物料,系统梳理孙立军数十载动画创作的风格流变、探索方向与艺术求索轨迹。

《小兵张嘎》原版胶片拷贝是本次展览的核心典藏藏品。该片作为北京本土原创动画长片的标志性作品,留存至今的胶片实物历经岁月沉淀,成为见证京城动画产业起步、发展与进阶的重要物证,拥有极高的史料价值与行业研究价值。展区同步推出该IP系列文创产品与人物雕塑,让深入人心的经典荧幕形象持续焕发新生,充分发挥优秀文艺作品以育人、以文化人的社会功能。由孙立军执导的文献纪录电影《中国动画100年》,长期专注于百年动画史料的抢救、梳理、整理与归档工作,相关影像资料已正式纳入国家影像典藏体

系。这部纪录片与本次展览形成深度联动,携手守护、传承并赓续源远流长的中国动画百年文脉。

展厅核心展区聚焦当代水墨与数字跨界创作,持续在艺术实践中探寻东方美学的现代表达路径。《人脸》系列作品融合人工智能技术与传统手工水墨笔法,笔墨凝练沉静、内涵意蕴悠长,该系列此前亮相全国农业展览馆当代艺术展,收获业界广泛关注与高度赞誉。全新打造的《岁月》系列,以写意笔墨解读时光内涵、阐释生命哲思,目前已启动威尼斯双年展平行单元的参展筹备工作。福豹系列艺术寓意深远,承载着传统吉祥文化内涵。

业内专家评价,本次展览深植于中国动画学派的深厚根基,紧跟新时代文艺发展潮流,持续拓宽东方艺术走向世界的话语权,持续拓宽东方艺术走向世界的表达维度。在文化强国建设的时代浪潮下,这场高规格跨界艺术盛会将持续发挥示范引领作用,推动国产动画创作、跨媒介艺术创新与影视美术教育行稳致远,让承载民族精神与人文温度的中国艺术,在世界舞台上持续绽放独特光彩。(刘铮铮 杨亮 霍笑妍)

广告

《对联》杂志征订信息

《对联》杂志(原名《对联·民间对联故事》)创刊于1985年1月,由山西日报社主管。以教育普及、传承发展、学术研究为核心,面向社会大众,普及对联知识,提高鉴赏能力和创作水平。突出知识性、趣味性、可读性、实用性。

国内统一刊号:CN14-1389/I

国内邮发代号:22-88

定价:月刊,120元/年

订阅方式:全国各地邮局、“中国邮政微邮局”微信公众号、中

国邮政报刊订阅网均可

十本以上集体订阅,直接联系《对联》期刊社

征订热线:15735155820 13269221236