中国电影报 CHINA FILM NEWS 2026.08.26
责编:赵丽 责校:张惠 美编:李骁 E-mail:zgdyb2004@126.com

中国电影艺术研究中心
电影文化研究部专版

世界与人生的再安置
——评《奥德赛》

■ 文/王小鲁

不少朋友抱怨诺兰导演的《奥德赛》叙事上比较平庸,但也都承认在IMAX影厅的接近三个小时里,他聚精会神看了下来,不知不觉间影片已经结束。

这说明我们在感性和直觉的层面已全然接受了这部影片,但当我们离开电影院,进入理性层面,我们开始分析剧本的层面不够好,表演的层次不够多……但《奥德赛》这部电影就是我们坐在IMAX影厅里面所感受到的那样一个"整体"。

当我们做文本拆解的时候,我们进入了文字思维去审视电影。诺兰曾经说过,他一直在寻找一种方法,希望去"接近银幕上发生之事的直接体验",从这个层面来说,诺兰是一位"真正"的电影导演,他的确比别的导演更致力于拓展电影视听层面的感受力,他对IMAX的迷恋和执着证明了这一点。

但他的视觉层面的努力也并非某种纯粹形式主义的东西,在接近三个小时的时长里,你看到的如果仅仅是辉煌的画面,你也会感到疲倦和走神。现在的观影感受证明了《奥德赛》的感性搭配做得很出色,或者说用IAMX所进行的面向神话时代的叙事,它们有独特的搭配方法。

而且《奥德赛》对原作的改编并没有那么差。在美国媒体和中国的互联网上,影片上映后有各种激烈的意见。一种观点认为本片以基督教的反思和忏悔文化改编希腊充满原始生命力的神话,将英雄赞歌变成战争反思,这似乎是抱怨诺兰将荷马史诗搞成当下政治斗争的工具了。

我想说的是,那种反思和忏悔从古希腊戏剧中就发展出来了,不必一定联想到基督教,而这种借助《奥德赛》进行战争反思其实也并非始于诺兰,从科波拉的《现代启示录》就开始了。

在构思《现代启示录》的过程里,科波拉和他的编剧将《奥德赛》的骨架和灵魂一并拿来,包括塞壬这样的角色都有对应的人物。这部伟大电影的战争反思,比诺兰的《奥德赛》来得更极致,也更悲观。

而所谓的影射与当下政治化其实无从避免,这是电影生产的基本逻辑。你不能期待诺兰架上逃离现实的飞行器飞越当下,也不能禁止他在当下时空中去感受和表达。诺兰在某次访谈里也为自己做了辩护,他说荷马(姑且认为有这么一个人)作《奥德赛》本就是后来人写前朝事——《奥德赛》写的是青铜时代崩溃、黑暗时代到来的前夕,而荷马则生活在文明重启的年代,因此发生于几百年前的故事加入了荷马时代的精神价值——这跟诺兰的做法一样。

《奥德赛》的英文翻译者艾米丽·威尔逊女士则认为诺兰对荷马原作的处理过于简化了,她认为这部影片体现了诺兰一贯的"宏大与浅薄",他的视觉奇观正在淹没故事。她嘲笑诺兰刚晋升为爱宠人士,就在影片里添加了一条老狗来煽情。国内很多评论者也将影片和原著细节进行比对,有评论家认为诺兰电影没有奥德赛的床戏,辜负了奥德修斯所在时代的"宽阔"。

在我看来这都是奇怪的要求。若与原著比照,原著中的奥德修斯的确不反战,也不对特洛伊战争进行反思,他还经常很狡猾,这一点雅典娜颇能与他惺惺相惜。威尔逊翻译《奥德赛》的第一句,称奥德赛是一个复杂(Complicated)的人——国内的王焕生译本也是由希腊文翻来,则说奥德赛是一个"英明"的人,结合史诗后面的情节,也许英译更符合原著。

我认为奥德修斯不反思,是因为轮不到他反思。在荷马史诗里,奥德修斯和他的儿子忒勒马克斯所做的每项重大决策,都是由雅典娜在背后指导完成的。雅典娜化名门托尔,一步步地督导他们做事,而且告诉他们未来的生活场景。门托尔(Mentor)就是导师的意思,就是说,奥德修斯的人生论文其实是导师帮他写的。

荷马史诗中的奥德西斯不仅仅和卡吕普索上床,还和电影中那位将战士变成猪的基尔克共同生活,但荷马史诗里,这是天神赫尔墨斯安排的,赫尔墨斯、雅典娜有一个共同的爸爸叫宙斯,若依照荷马史诗的逻辑而不做现代转化,特洛伊战争当然也就不能提供作为人的奥德修斯反思的空间,因为他的主体性太弱了。

但诺兰植入了这重思想。影片对特洛伊战争的定位是清晰的,这是斯巴达的阿伽门农为了海上贸易而发动的。他在发动战争时残忍地以女儿献祭,奥德修斯若临阵脱逃,就可能危及儿子忒勒马克斯的安全,而海伦也曾让忒勒马克斯传话给他那位饱受战争之苦的母亲——那场以我之名所发动的战争,其实是一个谎言。

很显然,在诺兰镜头下,奥德赛所参与的特洛伊战争是一场不义的战争,而当奥德修斯卷入进去后,他所设定的木马计带来了胜利,带来一场酣畅淋漓的屠城。事后,奥德修斯陷入了巨大的精神危机与创伤。卡吕普索给奥德修斯吃忘忧莲,让他忘掉精神的痛苦——这一精神轨迹非常符合现实的逻辑。这里需要一场床戏吗?这床戏的叙事功能是为了克服异化?

此后的叙事,不是战争反思让我感受到了高尚道德的美,而是奥德修斯的中年放逐和迷失令人动容。我还是从这里想起《现代启示录》中维拉德上尉溯湄公河丛林而上的黑暗旅程,还想起很多类似的奥德赛叙事,芬兰导演考里斯马基的《没有过去的男人》,甚至蔡尚君的《人山人海》——但这也许能证明荷马史诗作为某类叙事的原型,它与人类精神结构的内在的同一性。

这也是一种普遍的迷失。在某个人生阶段,我们面对世界,忽然变得彻底无力。我们不再认识世界,也不再认识自己。电影《奥德赛》里解释青铜文明的晚期崩溃,在于希腊人的礼崩乐坏,根据历史,海上民族的入侵是重要原因,但电影里面说海上民族其实就是希腊人自己。

希腊内部的瓦解带来了漫长的黑暗时期,特洛伊战争之后更带来道德的混乱。这样的情景之下,奥德修斯的迷失和重建之旅就显得那么自然。而解读者认为电影以奥德赛时代映射当下为末世,这一点太主观了,但做如此判断的人,也许没有意识到类似于俄乌战争这些国际事件背后所代表的文明衰落的内涵。

在这个中年的迷失里,奥德修斯的扮演者马特·达蒙的表演被批评的迟钝和木讷,我觉得反而是一种独特的心理深度的表达。

这是一个关于生命和精神重建的电影,也是一部成长电影,奥德修斯所造访的每个地方,都承担了处理生命重要问题的叙事任务。而你若读过《奥德赛》原诗,你会发现影片内容的主体还是遵循了原著脉络,只是在精神走向上做了一些必要的当代改造。

《欢迎来龙餐馆》的反战修辞与叙事策略

■ 文/黄鹏铮

《欢迎来龙餐馆》的故事设定并不复杂:中国厨师徐福为养家还债远赴中东,在中国同胞马俊生担任前台经理的中餐馆"龙餐馆"做主厨。战争爆发后,他历经暴富、牢狱、恐怖组织囚禁,最终带着23名儿童逃离必死结局。影片上映14天票房破16亿元,豆瓣评分从开分的8.4涨至8.6。评论多聚焦于其"反战+美食"的类型融合,但真正值得追问的或许是另一个问题:当绝大多数战争电影把镜头对准战场,《欢迎来龙餐馆》为何选择将观众带进厨房?这一"去战场化"的选择背后,隐藏着一套怎样的修辞逻辑和叙事策略?

火的双重面孔

影片最核心的视觉修辞,是战火与炉火的并置。导演文牧野在采访中坦言:"新闻中战火纷飞的场面,藏着死亡和无数破碎家庭的眼泪,这跟美食带给人的体验完全不同,后者代表着烟火、光明、温暖、安稳。"两种极致的反差感"冲击着他的心灵"。这种冲击最终转化为影片的影像策略:厨房里的灶火与战场上的炮火,共享相近的视听编码——暖调光、特写镜头、慢镜追踪,却在价值取向上构成截然对立的两极。一处生产热量与食物,一处制造毁灭与死亡。

片中有一处转场极具代表性:少年赛夫站在灶台前颠勺炒菜,下一个镜头切至炮火连天。镜头没有解释,只是将两种"火"并置在一起,让观众自行完成价值判断。当镜头拒绝追随炮弹的轨迹而选择驻留在灶台前时,影片实际上已经在回答"哪里值得被看见"的问题,而这种回答本身就是一种价值选择。文牧野将镜头对准灶台而非战场,正是因为"当战争爆发的时候,地方变得不正常,人也变得不正常。但吃饭这件事替代不了,它是一件正常的事"。在一切秩序崩塌的时刻,持续记录"正常"如何被勉强维系,比反复展示"异常"如何摧毁一切,或许构成了一种更深沉的反战姿态。

如果将这一空间选择置于社会空间理论的视阈下,其意味更加清晰。影片中三个核心场景,龙餐馆、美军监狱、恐怖分子监狱,共同构成了三套截然不同的空间秩序:一处生产日常,两处生产恐惧与服从。列斐伏尔在《空间的生产》中指出,空间从来不是中立的容器,而是权力关系与社会秩序的产物。龙餐馆之所以能在战火中成为一个例外空间,正在于它持续进行的空间实践——日常的烹饪、交谈、围坐吃饭,在战争的抽象空间中创造出一块具身且有温度的飞地。美军的牢房和恐怖组织的基地都在试图将人简化为可规训的客体,而龙餐馆的灶台前,人重新成为可以为自己和他人做饭的主体。

三道菜,三次转身

如果说"火"的并置是影片在影像层面的视觉修辞,那么食物则在叙事层面承担了修辞功能。影片用三场美食戏搭建三幕叙事——"龙抬头""左宗棠鸡""徐福烩饭"三道菜,恰好对应徐福心态的三次转变。

第一道"龙抬头"出现在他初到龙餐馆时,食物作为谋生工具和自我主体性的展演;第二道"左宗棠鸡"出现在他被囚美军监狱时,食物成为保命的手段,体现了主体性的屈从;第三道"徐福烩饭"是在逃亡途中为孩子们做的简单饭菜,象征食物作为守护他人的媒介。三道菜不仅推动情节发展,更通过食物的制作方式和动机,反映了徐福从"为自己做"到"为保命做"再到"为他人做"的伦理位移。

在此,饮食人类学的一个基本判断获得了影像层面的印证:烹饪从来不只是生存手段,而是人类主体性的物质化外显。正如布里亚·萨瓦兰在《味觉生理学》中所言,"告诉我你吃什么,我就知道你是什么样的人",因为食物的选择、工序、享用方式,是"我之为我"的最日常的宣告。"龙抬头"的视觉炫技是主体性的展演,"左宗棠鸡"的被迫改良是主体性的屈从,"徐福烩饭"的简朴分享则是主体性的回归与升华,它不再需要向任何人证明"我是谁",只需要让"活着的人吃上热的"。

"不拍战斗"的反战策略

将《欢迎来龙餐馆》置于战争电影的类型谱系中,其反战的策略选择才会真正显现。战争电影对暴力的呈现各有其叙事归宿:或以惨烈唤起感官震撼,同时服务于英雄主义与牺牲伦理的建构(如《拯救大兵瑞恩》的诺曼底登陆开场);或以暴力之虚无揭示存在的荒诞(如《现代启示录》);或以历史之沉重追问道德的边界(如《辛德勒的名单》)。它们都依赖对战争本身的直接呈现来完成各自的表达。而《欢迎来龙餐馆》则提供了另一种选择:它拒绝让战争获得视觉上的"在场权"。影片中绝大多数战斗场面被处理为画外音——爆炸声、枪声从画面之外传来,而镜头始终驻留在厨房、餐桌或逃亡的路上。这种"去战场化"的选择,不是叙事上的权宜之计,而是一种创作策略:它将"不展示"本身作为一种反战姿态,通过拒绝将战争转化为可被观看的对象,阻断观众对战争奇观的消费,转而将视觉的全部重量压在"日常如何被勉强维系"这一侧。

由此,影片选择了一条区别于既有战争电影的类型路径:它以日常之珍贵暗示战争之剥夺。"好好吃饭"这四个字被反复言说,从徐福临行前为家人做的家宴,到中东婚礼上铁锅炖与烤鱼的融合,再到片尾逃难途中的烩饭。食物在不同情境中被赋予不同意义,但始终指向同一个方向:在一切秩序崩塌的时候,吃饭仍然是一件"正常的事"。

影片结尾,徐福20年后重返龙餐馆,看到赛夫颠勺的背影,他拿的是勺子,不是枪。当赛夫选择灶台而非武器,意味着"厨房的烟火还在继续",而这或许就是"和平该有的样子"。文牧野说:"战争一定会结束,而生活永远会持续下去。"这正是《欢迎来龙餐馆》最终的信念:它不相信战争能通过展示战争本身被终结,但它相信,只要灶台上还有火,只要还有人记得"好好吃饭",那么被战争所中断的生活,就仍有重新开始的可能。

然而,这一策略的有效性本身也值得审视。影片中战火愈炽烈,菜品的呈现就愈发光鲜亮丽。镜头以近乎美食纪录片的精度追踪每一道工序,而炮声只是画外音。这种视觉反差产生了修辞力量,但同时也提示了一个问题:当战争的苦难被反复用作美食"珍贵感"的参照系、当人物的转变弧光被设计为符合三幕剧结构,影片所生产的究竟是反战的反思,还是一种"苦难+治愈"的情感消费品?这并非质疑影片的创作诚意,毕竟市场和观众的认可自有其价值,而是追问:当"不拍战争"本身成为一种可复制的类型配方,中国电影是否正在用一套精致的商业语法,将本来需要直面复杂性的议题置换为可供消费的情感体验?

这不是对《欢迎来龙餐馆》的否定,而是对其所开辟的这一创作路径的持续追问。当"好好吃饭"成为反战的答案,它既可能是一种最朴素的人文关怀,也可能是一种最隐蔽的叙事简化。两者之间的那条线,或许正是未来同类题材需要不断辨认的边界。

传统题材的现实主义书写
——《八仙!》

■ 文/范博禹

在暑期档的类型分布中,动画电影往往不仅具有较强的市场号召力,更体现为一种文化传播建构的生动影像实践。观照近年来"暑期档"国产动画电影的创作发展,从《长安三万里》《白蛇:浮生》到《浪浪山小妖怪》《聊斋:兰若寺》,这些影片的故事背景紧紧依托于中国古代神话或民间传说,力图在传统文化与影像表达的融合之间,探索出一条能够与当代观众产生深层精神共鸣的创新路径。然而,如何将这些积淀千年的传统文化与美学精神从一种简单的叙事情节或视觉造型元素,转化为根植于影像的深层表意机制,构成了中国动画电影创作当下面临且亟待解决的核心命题。

2026年暑期档动画电影《八仙!》将民间传说"八仙过海"改写为一次融合现代职场权力空间与喜剧类型元素的冒险叙事。影片上映次日实现票房逆跌的同时,更获得了高度的口碑认可,在暑期档观众满意度调查中位居榜首。广泛的市场接受不仅显示了该片作为商业类型化实践的成功,更为国产动画电影在传统题材的现实主义书写探索提供了具有价值的参照路径与经验启示。

所谓传统题材的现实主义书写,超越"再现现实"的观念窠臼,需在历史与当下、虚构与现实之间建立起影像感知的连接通道,为当代观众提供"合理的现实感"。在叙事建构中,这种书写并不以观众能否识别某种文化符号为价值旨归,而在于传统题材经由影像表意的当代转译,重新进入今天的价值系统与情感结构,在传统文化创造性转化与创新性发展进程中,获得全新的影像阐释力。

《八仙!》选择了一种具有新意的切入视角,它将现代职场叙事引入中国古代民间传说中由"神仙—凡人—妖魔鬼怪"构成的三界空间权力结构。神仙各司其职,依靠香火维持地位,以"有求必应"接受KPI考核;仙班、编制、排名、营业资格等制度化表述,与现代社会的职场经验形成直接勾连。这一巧妙的转译机制,既让叙事推进维系在传统神话的既有空间场域与合理世界观下,又让观众在对职场元素的识别中建立起与现实经验的认同连接。中国神话本就包含职司、品阶、供奉和天庭管理等权力结构,电影将潜藏其中的制度逻辑具象化为可感知的影像与故事,使观众在熟悉的生存经验中理解蓬莱世界的运行方式。在这一空间叙事策略下,电影的叙事线索就从线性的"凡人成仙"成长之旅转变为角色面对复杂情境时在价值系统博弈间的抉择:钟离权的失意与犬儒、吕洞宾的隐忍与报恩、何仙姑对侠义名号的承继,以及其余人物或谋生、或逐利、或寻求认同的愿望,共同消解了传统题材中神仙高居云端的距离。所谓"仙",也由先验身份转化为人物在利益、恐惧与公共责任之间作出的选择。

职场叙事仅是观众与文本产生情感共鸣的入口,而电影的叙事表意不止于此。若古代人物仅被改写为会打卡、讲流行语的现代"打工人",传统题材的影像表达便停留在"借壳"而非转译。《八仙!》的可贵之处,在于将职场隐喻最终转化为"寻找本心"的价值追问。八个凡人最初因利益结伴,但面对法阵抽取百姓寿命时,却牺牲自我主动返回;"有求必应"也由制度口号恢复为对他人痛苦的真实回应。现代经验由此回应并重新阐释了传统题材蕴含的价值指向,为"济世救人""但行好事"的道义精神提供了新的叙事环境。由此,本片也建立起一个值得思考的基本命题:传统题材能否形成当代共鸣,取决于创作者能否从今天的生活矛盾出发,重新激活传统文化内部仍有阐释力的价值关系。

传统文化既提供叙事题材,也提供故事世界的具象化依据,民俗色彩、年画质感、器物纹样与市井生活共同构成热闹、丰饶的仙境想象。对传统文化资源的深入开掘,正在拓宽国产动画的类型边界。在类型化策略层面,《八仙!》折射出近年动画电影发展的一种鲜明趋势:超越对原故事文本的情节复述,主动从神话谱系中寻找母题,并通过喜剧、悬疑、冒险、动作等成熟的类型元素与叙事机制重组故事世界。而在视觉风格构建方面,电影从古籍壁画和民间美术中提取巨鳌负山、鱼拉辇车、福禄寿三星等意象,通过3D渲染等数字动画技术将神话想象中繁华流动的蓬莱仙境转化为可感知的场景,在世界观建构与呈现、群像调度和动作设计等方面,也展现出中国动画制作技术日趋成熟所带来的长足进步。

数字视觉技术发展虽然带来了影像可实现性的提升,但也在某种程度上携带着审美趋同化的危机,构成国产动画在技术与美学之间不断反思探索的张力性所在。比如,《八仙!》的场景构建具有鲜明的视觉元素密度,但其人物形象却仍在一定程度上暴露了趋同性:主要角色普遍年轻化,面部结构趋向光洁、俊美和标准化,传统形象中的年龄感、身体差异与粗粝气质因此被削减。影片通过服饰、色彩、发型和器物道具强化辨识度,却在角色面部、身体、步态和动作方式的设计上形成承载文化身份的深层载体。因此,蓬莱空间可以令观众迅速辨认出中国传统文化的视觉元素,但部分人物一旦脱离服装和道具,却可能进入相近的商业动画审美模板。这并非单部影片存在的缺陷,而是当前国产动画如何平衡工业效率、市场接受与美学构建层面面临的共同命题:场景愈益宏大,细节愈益繁复,形成属于作品自身、具有辨识度的视觉语法则更需深入。

技术快速变革发展的时代语境下,中国动画创作若要实现进一步提升,便需要在传统文化价值与影像美学的互为佐证关系中加以深耕。创作需要从传统文化为故事提供角色设定、器物图录和装饰纹样,转化为角色的行动模式、空间的组织方式、镜头的调度机制以及情绪生成与情感共鸣。"男女老少、富贵贫贱"的八仙结构,可转化为身体运动、表演节奏和观看视点;民间美术对夸张、变形、留白与色彩关系的理解,也可以超越表面贴图,进入动画运动和空间建构的内部。与此同时,基于本土文化的美学体系建构并不意味着回到对古代图式的静态摹仿,而是转化为中国哲学思想中的生命观、伦理观以及想象方式,参与现代电影语言的表意系统,使影像的视听形式与人物行动、情节设置构成完整的叙事表意机制,文化内涵也能赋予技术奇观营造的视听体验以不可替代的美学精神指向。

《八仙!》为传统题材与当代经验的融合提供了丰富的实践样本:观众在"神仙打工"的会心一笑中照见自己的现实处境,又在八个凡人返回险境的生死抉择中重新体认"舍生取义"的精神价值。与此同时,电影也为中国动画的提升发展提出了一个值得思考的课题,即当创作者已然能够娴熟地讲述一个依托于传统题材的中国故事,那么如何与当下社会形成映照,在深耕现实与深挖传统文化价值的双重维度,进行传统题材的现实主义书写。

(作者单位:河北传媒学院)