

电影《捕风追影》： 用冲突美学 唤醒犯罪类型新的市场生命力

■文/杜昊

2025年暑期档,杨子导演的《捕风追影》成了这个夏天最“炸”的动作犯罪片——不仅票房即突破10亿,豆瓣上更是追平了成龙《警察故事》(A计划)的历史最佳评分8.2,更重要的是,打破了外界对动作犯罪类型已老的成见——既让熟悉港片的年轻观众看到了“老味道”的传承,也让年轻观众为“狼系养子团”“龙叔与小玉”的梗疯狂传播,电影短视频官号点赞破亿,三里屯沉浸式首映礼“引爆”社交场,票房逆袭频频发生,也让这部影片还在热映时人们便开始期待《捕风追影2》的到来。

这份“通杀”式的成功,所有的基础都源于一个好的故事,而这个电影的编剧也是杨子。作为动作犯罪片,我们在视觉上看到了大量冲突,这也是影迷最为津津乐道的;此外还有伦理的冲突、实际的冲突、科技的冲突,导演在电影里似乎藏了太多矛盾冲突体,在电影里,我们也看到了他对“冲突”的极致把控。这让这部影片打破了固有类型天花板,拓宽了更大的市场。

在动作犯罪类型陷入演员重复、主题陈旧的困局时,杨子将冲突视为类型破局的钥匙:从“天眼系统与传统跟踪术”的科技对抗,再到“退休老警与职场新警”的代际隔阂,再到“老贼与新贼”的犯罪逻辑碰撞,每一层冲突都不是简单的非黑即白,而是在对抗中藏着融合,在张力中透着温度。电影是靠冲突推进的,但好的冲突不是为了爽,是为了让观众看到冲突背后的人——他们的坚守、脆弱与成长。

科技天眼与传统跟踪术的冲突： 类型困局中撕开新口子

动作犯罪片的“老”,很大程度上源于对时代的疏离。当现实中的刑侦早已进入天眼覆盖、人脸识别的科技时代,不少类型电影仍在重复街头追车、电话监听的老套路,导致观众产生违和感。而《捕风追影》的突破,在于没有把科技当成取代传统的工具,而是让两者成为彼此对抗又彼此成就的冲突主体。

“天眼网络”与“跟踪队”的博弈正是这种新旧秩序的具象化。一方面,现代警队的办案逻辑围绕科技展开:靠人脸识别秒锁嫌疑人,靠AI识别行车轨迹,甚至习惯了无需出门就能掌握全局;另一方面,退休老警黄德忠组建的跟踪队,走的是“反科技”的传统路线,他们没有高科技装备,靠的是观察鞋印判断去向,从微表情识别谎言的老本事,扔到人堆里便会被瞬间淹没,这份“隐蔽性”恰恰成了对抗科技的最大优势。

影片没有刻意抬高某一方,而是让冲突在互补中找到平衡。比如一场关键的电梯跟踪戏:天眼能清晰拍到嫌疑人进电梯的画面,却看不到他在盲区快速换装的细节;年轻警察盯着屏幕只能看到“目标消失”,黄德忠却能从嫌疑人进电梯前无意识的小动作,预判其逃离方向。科技的“盲区”,正是传统经验的“主场”,这种设计跳出了非此即彼的对抗思维,转而探讨当科技成为习惯,我们是否丢了对人的观察、对细节的敏感,这一更深层的命题,让类型片的内核从“动作爽感”向“时代思考”延伸。

更巧妙的是,犯罪方同样是“新老冲突”的载体。反派傅隆生是“老派杀手”,擅长近身暗杀、一刀毙命,却深谙伪装干扰监控的新手段;他的养子团是“新生代罪犯”,玩得转变装秀,靠靠简易设备破解监控,却也继承了老贼的狠劲与缜密。这种新老混杂的犯罪逻辑,让警匪对抗不再是“科技对科技”的冰冷较量,而是充满“人的智慧”的博弈——既有传统犯罪的“江湖气”,又有现代犯罪的“潮流感”,恰好击中了不同年龄层观众的审美偏好。

退休老警与职场新警的冲突： 代际隔阂中藏着传承的温度

黄德忠与何秋果的对手戏,精准捕捉了代际关系的错位感。黄德忠身上带着老警的保护欲——他知道警察的危险,所以总把何秋果挡在危险之外,不让她上一线,不让她接触核心线索,但这份好意又何秋果眼中却成了否定。作为牺牲警察的女儿,何秋果带着证明自己的执念,她业务能力强,却因没有实战经验被贴上新人标签,她反感被特殊对待,更反感老警用经验否定她的能力。影片中一场车内争执极具代表性——不是“谁对谁错”,而是两代人对警察职责的不同理解:老警眼中的职责是活着完成任务,新警眼中的职责是证明自己配得上这身警服。

这种冲突的化解,没有依赖说教,而是靠“行动”中的互相看见。当何秋果偷偷跟进案发现场陷入险境时,黄德忠没有用“老经验”命令她撤退,而是愿意相信她,按照她的方式来——这是老警对新警的信任;当黄德忠被傅隆生围困、体力不支时,何秋果不再执着于“单打独斗”,而是调用团队力量——这是新警对老警的回应。影片用细节展现着两人的变化:黄德忠逐渐放下保护者的执念,开始看见新警的能力;何秋果慢慢理解保护是警察之间的默契。

契。这种转变没有刻意煽情,却戳中了很多人的共鸣——无论是职场里被前辈“罩着”的新人,还是家庭里为孩子“操心”的长辈,都能从两人身上看到自己的影子。

更难得的是,影片没有回避老警的“脆弱”。黄德忠不再是“永远打不死”的超级警察,他会因腰椎病扶着腰喘气,会在看到与何秋果父亲相似的场景时失神,甚至会在危险面前犹豫“自己是否还能保护别人”。这种“不完美”让角色更真实,也让“传承”的主题更有重量——他传给何秋果的不仅是跟踪技术,更是“警察的初心”:跟踪的本质不是盯紧目标,而是看懂人心;办案的目的不是抓住罪犯,而是守住正义。在电影里,我们看到了“老经验”与“新力量”的接力,这份温度让动作犯罪片跳出了“暴力对抗”的局限,有了情感的厚度。

狼王与狼系养子团的冲突： 以爱为名的误解酿成悲剧

反派阵营的冲突,是这次《捕风追影》让人最为印象深刻的。影片没有把傅隆生塑造成“纯粹的坏人”,而是赋予他父亲与罪犯的双重身份,他与养子团的关系,藏着以爱为名的误解,这种冲突比警匪对抗更复杂、更戳心,也让反派形象摆脱了“工具人”的标签,有了人性的深度。

傅隆生的爱带着强烈的老派色彩。他收养的6个孩子,都是孤儿院倒闭后无家可归的孤儿,他给他们一个家,教他们生存技巧——却错把“犯罪手法”当成了“生存能力”。他会亲自去市场挑最新鲜的菜,给孩子们做一顿热饭;也会在孩子们不听话时,用杀手的规则惩罚他们。他以为教他们如何不被警察抓住是保护,却没教他们什么是对的、什么是错的。这种“错位的爱”,让他与养子团的关系从温情走向悲剧——孩子们崇拜他的狠劲,模仿他的行事风格,甚至以为用他的规则杀他就是继承。

影片用动作戏放大了这种冲突的悲剧感。傅隆生在孤儿院“1v30”的戏份,拍得极具情绪张力:他的动作没有花哨的技巧,却带着父亲般的愤怒——刀刀避开孩子,却对敌人毫不留情。养子团的反应更复杂,他们既害怕傅隆生的冷酷,又渴望得到他的认可,这种矛盾让他们在“帮傅隆生”与“怕傅隆生”之间摇摆。当孩子们最终对傅隆生动手时,没有激烈的争吵,只有一句“我们按你的规则来”,这句话道尽了悲剧的根源:傅隆生用犯罪规则定义了爱,孩子们便用犯罪规则回应了爱。

这种冲突的终极意义,在于对人性的叩问。傅隆生不是天生的坏人,他也曾是被警察追捕的“猎物”,是孩子们的出现让他有了做父亲的渴望,养子团也不是天生的罪犯,他们只是在没有正确引导的环境下,把犯罪当成了生存。影片没有美化犯罪,也没有刻意煽情,而是让观众看到了错误的爱比恨更伤人,没有底线的保护,最终会变成伤害的根源。这种对反派的共情式刻画,打破了传统警匪片“好人赢、坏人输”的简单叙事,也让年轻观众感受到了类型片的深度——他们不再满足于“爽感”,而是渴望看到更复杂、更真实的人性。

所有冲突的终极指向： 不是分胜负,而是找共鸣

《捕风追影》的所有冲突,最终都指向一个核心——共鸣。导演杨子没有让冲突停留在对抗层面,而是让每一层冲突都贴近观众的生活:科技与传统的冲突,对应着“老人用不好手机、年轻人离不开手机”的现实;代际的冲突,对应着职场里的新人与前辈、家庭里的孩子与父母;甚至反派的冲突,也对应着“错误的爱与伤害”的情感困境。这些冲突不是为了“分胜负”,而是为了让观众“看见自己”。

这种共鸣,让影片突破了类型片的局限。对年轻观众来说,黄德忠的跟踪术、傅隆生的“老派”,唤起了他们对港片黄金时代的记忆;对年轻观众来说,何秋果的职场困境、养子团的变装秀,让他们看到了“自己的影子”。票务平台的数据显示,购票观众的画像并非一个典型的港片用户群体,而是更具全年龄段属性,这也证明了它没有讨好某一个群体,而是用“真实的冲突”连接了不同年龄层的审美。

跟踪的本质,是看懂人的心。所有冲突的终极落脚点:科技与传统的冲突,本质是工具与人的关系;代际的冲突,本质是理解与被理解的渴望;反派的冲突,本质是爱与被爱的错位。当观众看到这些,自然愿意为影片摇旗呐喊和买单,因为他们看到了自己的坚守、脆弱与成长。

这个暑假,《捕风追影》的成功不是偶然。它用“冲突美学”证明,动作犯罪片不是“老了”,也不是简单的“暴力冲突”,而是需要找到与时代对话的方式;它也证明,好的类型片不仅要有动作爽感,更要有情感温度。当冲突不再是为了对抗而对抗,而是为了“看见人、理解人”,类型片便能唤醒新的生命力,赢得不同观众的心。

中国电影艺术研究中心 电影文化研究部专版

《南京照相馆》： 被普通人“显影”的历史记忆

■文/虞晓

在今年暑期档的电影市场上,《长安的荔枝》和《南京照相馆》是历史题材影片中最为夺目的“双子星”。前者用唐朝“基层公务员”在极致的时空限制中千里送荔枝的荒诞喜剧,揭开了权力斗争和王朝兴衰的遮羞布,率先突破了春节档之后国产电影票房不超5亿的“禁区”;后者以中国影史上并不鲜见的“大屠杀叙事”,让我们再次回到1937年的南京,成为了暑期档的票房冠军。

以小切口进入大历史,用普通人的遭遇和经历,让历史叙事和当下的观众实现情绪共通和情感共鸣,是两部影片“异曲同工”的创作宗旨。唐朝小吏如何完成“不可实现的任务”,会引出当今社会职场“牛马”们的唏嘘感慨;当普通的南京市民遭遇敌军,吉祥照相馆内外那些小人物的生死悲欢,也让这段惨烈的民族痛史在观众的心中“显影”。

普通人的“南京”

国内南京大屠杀题材的故事片创作,始于1987年的《屠城血证》,这部影片和《南京照相馆》相似,都讲述了主人公舍命保护大屠杀的底片,将日军暴行公之于众的故事。其后吴子牛执导的《南京1937》(1995年),是抗战胜利50周年之际推出的作品。这两部诞生于上世纪第四代、第五代导演创作活跃期的影片,都将主人公的身份设定为医生,救死扶伤的职业却无法疗治巨大的民族创痛书写着共通的隐喻,精英视角和人文情怀也是它们醒目的时代标记。

跨世纪之后大屠杀题材的创作有着更明显的“国际范”,民族的历史创痛有意无意地成为了展示给西方世界的“伤口”,陆川执导的《南京!南京!》(2009年)试图从日本兵的角度去反思战争,描摹出人性复杂;中外合拍的《拉贝日记》(2009年)以南京为背景,书写了一个“中国版辛德勒”的故事;张艺谋执导的《金陵十三钗》(2011年)从美国人的视角切入历史,讲述了一群风尘女子救赎生命的乱世传奇。

《南京照相馆》叙事上的创新就在于它放弃了外来者的视角和精英主义的视点,将镜头聚焦于一间在战火中岌岌可危的照相馆和一群藏身其中的普通人。他

们是冒充照相馆学徒的邮差阿昌(刘昊然饰),躲在地窖的店主老金(王晓饰)一家,为日本人充当翻译的王广海(王传君饰)把他的情人——龙套演员毓秀(高叶饰)也送进了照相馆,和阿昌假扮夫妻;毓秀的行李中夹带进来的警察宋存义(周游饰)。跟随着这群普通人,观众得以进入浩劫中的南京,“亲历”这段创痛的历史。

普通人、小人物在电影叙事中更容易获得观众的共情,但在人物塑造上也更讲究艺术的真实。或者说,这一群在浩劫中忍辱偷生的人为了活下去以不同的方式陆续进入照相馆,最终要为了“留存日军暴行的罪证”舍生取义,从恐惧到抗争,从懦弱到英勇,各自的人物变化轨迹和成长弧光就要让观众可见可感,真实可信。

所以和其他大屠杀题材影片中往往有着“超我”的暴力景观不同,《南京照相馆》对暴力的表现是克制和留白的,它们或者由可以外出的阿昌、毓秀、王广海等人亲历,或者通过照片让藏身地下的老金、宋存义见证确认,为人物情感和心里的变化提供了支撑和动力。在观众跟随他们亲历见证之外,日军摄影师伊藤秀夫(原岛大地饰)的行动线,又给观众提供了那些见诸教科书而家喻户晓的暴力证据,历史真实和艺术虚构的缝合,更强化了影片的艺术真实感。

人物的痛苦感受和情感变化,是《南京照相馆》叙事的主线和重心,当银幕上的普通人与今天的观众同感共情,大屠杀的死难者不再是冰冷的数字和模糊的名字,他们和阿昌、老金等人一样,也是血肉丰满、情感饱满的个体。由此,历史有了真切的痛感,1937年的南京就不再让观众置身事外的“遗迹”。

“普通法西斯”

《普通法西斯》是前苏联导演米哈伊尔·罗姆1965年拍摄的政论纪录片,在第二次世界大战的废墟之上,他试图回答这样一个尖锐的问题:普通德国人为何会丧失理智和灵魂而成为法西斯暴徒?

《南京照相馆》中日军摄影师伊藤秀夫也折射出类似的问题,这个看似文质彬彬的贵族青年,因为在屠刀之下解救了阿昌的性命,而成为了“朋友”,甚至让人觉

得侵略者身上也有未曾泯灭的良善人性。随着情节的推进,他身上的伪装一层层被拨开。喂流浪狗温情画面,与旁边堆积的尸体形成蒙太奇讽刺,这种微表情与大屠杀的并置,解构了侵略者任何“人性未泯”的可能性;当他把镜头对准暴力的现场,相机在他手中不再是艺术创作工具,而是权力凝视的延伸,快门声与枪声的声画蒙太奇,将摄影行为等同于杀戮行为,使相机成为比利刃更隐蔽的暴力工具;他熟知“朋友”“君子一诺”等儒家术语,却在通行证上暗藏杀机——看似逃生的机会,实则是处决的指令。最终在显影剂的腐蚀之下,他的“真面目”也得以显形,那张半人半魔的脸孔,就是“伪善之恶”的精准写照。

这种“恶”不是哪一个士兵或哪一支部队的选择,而是军国主义毒害下的必然。胆怯的新兵在军官的督促下完成了第一次杀人;伊藤秀夫为了实现祖父甲午战争没能攻入北京的遗憾而投笔从戎;“仁义孔智信”的儒家教义被军官曲解为阴谋和杀戮的注脚;南京的城墙砖被拆回国修建战功塔……从代际传承到层级的提升,从文化的盗用到殖民的贪婪,军国主义在彼时批量生产着“普通的法西斯”,也写下了崇尚暴力、又必将被暴力反噬的命运密码。

与之相对照的是,暴力可以杀戮生命,却摧毁不了中华文化的坚韧绵长。影片中那些活在南京的普通人,即便是王广海,也有着内心的不忍和善意;即便生死攸关,也会哼唱起乡音小曲;即便身处斗室,也向往着大好河山,有寸土不让的骨气……最为反讽的是,侵略者视若珍宝的屠杀底片,最终被中国平民调包为记录南京日常的生活照,他们想彰显和隐匿的,就在那些普通人的凝视中消弭无影。

《南京照相馆》口碑和票房的双赢,不仅证明了青年一代的创作者已经有能力担负起主流历史叙事的重担,更强化了这种重视社会情绪价值、以民族痛史激发大众爱国热情的创作规则的可借鉴性。更重要的,在“历史虚无主义”不时沉渣泛起的当下,国产电影当仁不让地应该书写我们自己的民族记忆,正如福柯所说,记忆是斗争的一个重大因素,是在斗争发展史中的一种意识动力机制,抓住了人民的记忆,就抓住了他们的动力……

镜里江山,戏中美人 ——粤剧电影《范蠡献西施》的现代转译

■文/刘晓希 饶曙光

2018年9月,广州市启动“广州市粤剧电影精品工程”,计划根据同名粤剧舞台剧目,拍摄十部4K高清大型粤剧电影,《范蠡献西施》也在其中。在数字化与传统文化复兴背景下,粤剧电影正重构创作与受众关系,以“粤剧+电影”“文艺+科技”“文艺+互联网”等新的表现形式,拓展粤剧艺术发展空间,以交互式观影等创新形式激活文化基因,完成传统戏曲的当代转译。

从舞台写意到银幕写实的跃迁

粤剧电影《范蠡献西施》根据同名经典粤剧改编。这种改编不能简单地用“忠于”或“独创”来概括,准确地说,它进行的是一种创造性的、服务于电影媒介的“转化”,可以概括为“神髓忠于原作,形式大胆创新”。

具体说来,在叙事结构与节奏层面,舞台版原作更遵循传统的戏曲叙事节奏,以“场”为单位,情节推进相对舒缓,留有大量空间给演员通过唱段和做功来抒情、展现角色内心世界。而电影版由于要符合电影的叙事节奏,删减了一些次要的过场戏或重复抒情的唱段,如范蠡的计谋和吴越的争霸段落,使主线故事更加突出和紧凑。此外,电影使用了大量的蒙太奇、闪回和叠化,将矛盾冲突集中化,有效加快了情节的推进速度,以适应现代观众(尤其是非戏迷观众)的观影习惯。

在视听表达层面,电影版《范蠡献西施》实现了从“舞台假定性”到“电影现实主义”的转换。舞台版依赖“一桌二椅”的写意美学。这需要演员的程式化表演和观众的想象力共同构建叙事场景。而电影版则用真实的山水宫殿、华丽的室内布景取代了抽象的舞台背景,提供了更直观的视觉享受。特别是电影擅长的“大特写”镜头,可以捕捉到演员面部细微的表情,极大地强化了角色的心理刻画和戏剧感染力,戏曲的“听戏”部分转化为了电影的“看戏”体验。

在表演层面,舞台版《范蠡献西施》的表演高度程式化,强调“四功五法”,演员的每一个动作、每一个眼神都需遵循规范,追求的是

在规矩中展现美感和韵味。而电影版《范蠡献西施》虽然保留了传统粤剧当中的人物妆造、服饰以及关键场景中的身段表演,但在保留戏曲唱念和核心身段的基础上,更加要求演员的表演必须向生活化、内心化靠拢。因为镜头会放大一切,过于夸张的舞台表情在特写里会显得非常突兀。这需要演员用更接近真实情感的、更细腻的面部表情和肢体语言来配合镜头。

家国叙事下的女性主体觉醒

相比于上述形式上的传承与创新,电影版《范蠡献西施》在人物设置和主题呈现上的“守”与“攻”则显得更加耐人寻味。粤剧版《范蠡献西施》讲述了越王勾践被囚于吴,范蠡苻萝访艳觅得美人西施,诱导她为复兴越国献身。西施于吴官迷惑夫差使其杀伍子胥,范蠡辅佐勾践越伐吴。范蠡遁身芳踪,终与西施再会。而电影版《范蠡献西施》在人物设置和主题呈现层面均体现出与粤剧之间不小的差异。

首先,在人物设置层面,由于银幕可以容纳更庞大、更细腻的人物群像,而不必像舞台那样极度精简以聚焦核心,所以增加了郑旦这一角色的戏份。增加郑旦,使得吴王后宫的情节更丰满,也增强了故事的历史厚重感与视觉呈现的多样性。郑旦的引入构建了一组至关重要的“镜像对照”,极大地丰富了“献美”计谋的层次与悲剧性。舞台上,西施是孤绝的、唯一的牺牲品,她的命运虽令人唏嘘,但戏剧冲突相对集中。而电影通过郑旦的出场,甚至是和三美女一起献美,瞬间将“献美”从一个抽象计谋具象为一场规模化的、系统性的、冷酷的政治操作,使得电影在讲述这段历史的同时,也带给观众关于主体性的反思。

其次,在情节主题层面,粤剧版《范蠡献西施》用大量段落呈现“苻萝访美,溪畔定情”。范蠡奉命巡行全国,寻访美女。在诸暨苻萝村,偶遇在溪边浣纱的西施,惊为天人。两人一见钟情,在山水之间互诉衷肠,定下白

首之约。此时,范蠡尚未向西施透露国家大事。接着,范蠡回朝复命,内心极度挣扎。一方面是与西施的爱情,另一方面是复国的重任。最终,国仇家恨压倒了个人的情感,他不得不向勾践提出,将西施献给吴王夫差。勾践应允。范蠡找到西施,向她坦白了残酷的真相和国家的计划。西施如遭雷击,从幸福的天堂坠入地狱。她起初悲痛欲绝,难以接受。但在范蠡和国难的感召下,她深明大义,为了父母之邦,最终强忍巨大的悲痛,答应牺牲自己的爱情和幸福,接受使命。这样的剧情发展,至少说明,范蠡与西施有爱在先,因此,出于对范蠡的爱也好,出于对家国的爱也罢,委身吴王的西施在大计完成后,可以“原谅”并重新接受范蠡的爱,成全了传统戏迷更加钟爱的“大团圆”结局。

而在电影版《范蠡献西施》中,在进宫教习礼仪前,甚至在西施要被送去吴宫前一刹那,范蠡都还不曾明确西施对自己的爱慕,因此,我们有理由相信,范蠡不是真爱西施。所以电影版《范蠡献西施》的最后,西施拒绝范蠡与其重修旧好,而是选择投江自尽。西施的投江,可以看作是她对自己使命的终极完成,这凸显了在传统家国叙事下,女性命运被宏大历史浪潮所裹挟甚至吞噬的悲情。这是她对自身无法掌控的命运的抗争,是以生命为代价对政治操纵的拒绝,试图夺回对自身命运的最终掌控权。此外,西施投江,也应该带有对范蠡作为男性的些许失望,西施不愿做男性和政治的棋子,这是女性角色主体性和命运自主权的有力体现。

正是这种“旧里出新、新中有根”的创作思路,让粤剧电影不再只是“给老戏迷看的怀旧片”,而成为跨阶层、跨文化的新国潮内容。它为更多传统文化的现代传承与创新提供了可复制、可推广的范式:以技术赋能形式,以观念刷新主题,让古老的文化基因在当代语境中完成“二次编码”,从而持续获得生命力与市场活力。

(刘晓希,广州大学学报责任编辑;饶曙光,中国电影评论学会会长)