中国电影报 CHINA FILM NEWS 2026.03.11
责编:姬政鹏 责校:张惠 美编:李骁 E-mail:zgdyb2004@126.com

西部片容器里的武侠新酒

《镖人：风起大漠》：

■文/王亚宁 魏李梅

2026年春节档电影《镖人：风起大漠》成为一匹成色独特的口碑“黑马”。截至3月10日，上映22天票房接近13亿元，影片观众满意度评分超过86分，豆瓣评分7.5分。在合家欢喜剧与视觉特效大片的重围中，一部硬派武侠片何以杀出重围？细察之下，《镖人》的突围并非简单的“武侠复兴”，而是一场自觉的类型杂交、肉身复归与精神重构。它将中国武侠的内核，装进西部片的容器，在代际演员的接力中，重新校准了“侠”与当代观众的连接方式。

类型杂交与“肉身叙事”

《镖人》最直观的陌生化效果，来自视觉空间的彻底重构。新疆魔鬼城的雅丹地貌占据了银幕，荒漠不再是武侠故事的背景板，而成为故事本身的主角。这种空间选择天然靠近西部片美学。荒漠中的孤胆镖客、危机四伏的小镇、不知来路的陌生人——这些西部片经典元素被一一激活。刀马出场时裹着破旧斗篷，沉默寡言，像极了伊斯特伍德镜头下的“无名客”。他接受的委托、遭遇的追杀，都与西部片叙事母题形成呼应。

但《镖人》并非简单模仿。它将西部片的视觉语法嫁接到武侠的精神内核，创造出独特的混血质感。刀马使用的套马索、短斧、弯刀，是西北游牧民族的生活工具，而非传统武侠的刀剑；他的打斗不求招式之美，只求生存之实。这种去仪式化的动作设计，将武侠从“江湖传说”拉回到“荒漠生存”的现实地面。西部片中的“荒野法则”与武侠片中的“江湖道义”达成共振。当刀马说出“受谁的命”，当老莫为守护家园而丧命，观众同时看到了西部牛仔的契约精神和中国武侠的“信”与“义”。

这种杂交在中国电影史上并非孤例。三十余年前的《双旗镇刀客》，已在这条道路上迈出过步伐。所不同者，《镖人》更为纯粹——它只想在类型语法层面证明：武侠可以这样拍，而且这样拍依然好看。

与类型杂交同样值得关注的，是影片对“肉身在场”的极致追求。185天实景拍摄，新疆魔鬼城的55℃高温与-10℃严寒，马战戏份大量采用实拍——这些数字在当下电影工业中近乎“逆行”。当观众看到谢霆锋挥舞数十斤重的实心钢鞭时手臂的颤抖，看到于适长发距真实火焰仅20厘米时的警觉，看到陈丽君从马背摔下后立即起身的倔强，这些瞬间传递的不是“特技效果”，而是“人的极限”。身体的真实损耗被镜头记录，转化为角色身上的沧桑与坚韧——那不是化妆师画出来的，是演员用身体扛出来的。

这种“身体质感”与影片的西部片气质形成内在呼应。西部片的核心魅力之一，正是人对极限环境的肉身征服。《镖人》将这种精神注入武侠，使“功夫”不再是空中楼阁的传奇，而成为荒漠中求生的现实技能。这种选择带有某种“逆行”意味。当国产电影竞相用CGI制造神话时，《镖人》选择让演员的身体直接承受风沙与火焰。这不仅是美学选择，更是一种创作伦理：它相信，真正的银幕震撼，最终来自人的肉身，而非像素的堆砌。

代际传承与侠义重构

《镖人》的演员阵容，构成了一幅中国武侠电影的人才图谱。李连杰、梁家辉代表黄金一代；吴京、谢霆锋构成中生代中坚；于适、此沙接续新生代潜力。李连杰睽违十四年重返武侠，术后减重完成零下夜戏，其意义早已超越具体角色——他是武侠黄金时代的“在场见证者”。吴京身兼主演与监制，将西北摔跤化为“大漠刀法”，以身体力行的方式承接前辈衣钵。陈丽君临危受命，把越剧翎子功转化为沙丘腾跃，提示了武侠动作的一个潜在源头——传统戏曲。于适无威亚完成1.8米长刀穿越火海，展现了新生代演员的诚意与潜力。

这场“四代同堂”的接力，本身就是一个值得记录的文化事件。它让观众直观感受到：武侠的血脉尚未断绝，还有人愿意用肉身去承接这门手艺。至于这场接力最终能在多大程度上改变武侠电影的传承格局，尚需时间给出答案。但至少，《镖人》让“传承”这个被谈论多年的问题，变成了一场可见可感的代际对话。

如果说类型杂交是形式创新、肉身在场是拍摄伦理，那么对侠义精神的“重心偏移”，则是《镖人》最值得讨论的当代价值。传统武侠中的侠客，既有“为国为民”的宏大担当，也有“为友为邻”的朴素情感，两者本非对立。《镖人》的独特之处，在于将叙事重心从前者向后者的明显倾斜。

刀马的软肋是小七——与他相依为命的妹妹的孩子。这位天字二号通缉犯的全部行动逻辑，是“守护眼前人”。他的打斗是为了保护小七。这种“为身边人拼命”的情感，构成了驱动故事的核心动力。阿育娅的蜕变同样沿着这条路径展开。从向往长安花的少女到说出“我就是大沙暴”的复仇者，她的力量来源是父亲用生命守护的家园。当她发现父亲守护的地方其实就在脚下时，影片完成了对“侠义”的重释：桃花源不在远方，就在每一个需要守护的日常之中。

这种重心的偏移，或许是《镖人》能够穿越代际、引发共鸣的关键。在个体化程度日益加深的今天，“守护身边人”的情感经验，比“守护天下”的宏大叙事更贴近普通人的精神世界。当刀马在沙暴中挥刀，观众感受到的不只是英雄主义的崇高，更是每个人都能理解的本能选择。

《镖人》不是一部完美的作品，但它是一部有方向感的作品。它将西部片的风吹进武侠的沙，让两种类型杂交出新的可能；它以身体的质感对抗技术的幻觉，在视觉泛滥的时代找回电影的“肉身”；它用四代演员的接力呈现武侠的薪火相传，也让侠义的重心向当代观众的情感经验偏移。袁和平在沙暴中亲自示范的身影，李连杰带着膝伤完成旋踢的瞬间，这些时刻远比票房数字更接近武侠的本质。对于中国武侠电影而言，《镖人》的探索证明了：武侠的容器里，依然能斟出新酒的醇香。

（作者单位：曲阜师范大学）

中国电影艺术研究中心
电影文化研究部专版

《夜王》：舞照跳，酒照饮

■ 文/王小鲁

没想到《夜王》在北方可以这么迅速地被看到，比两广地区仅仅迟两天，之前听到的消息，都说它只在两广地区上映，是地域电影，或叫做地区电影。

地区电影的设定，实无必要。《夜王》所散发的20世纪后期香港电影文化的气息，北方观众也能亲切地领会，不然辜负了香港电影在20世纪80、90年代对内地的整体辐射。回想数十年前内地大众文化的崛起，其实主要结缘于港台流行文化。甚至20世纪90年代内地街头文化的状况，都与香港电影比如“古惑仔”系列有关。对于过来人来说，这都成为无须论证的常识。

就我个人的感受，《夜王》是最像贺岁片的贺岁片，它香艳、热烈，既有喜剧精神，又给予观众深切的情感冶炼。贺岁片这种电影品种，最早就起源于香港，到内地的流行，已是20世纪90年代中后期的事了。这当然与香港的经济和商业文化的发达有关。以上所说的地域电影，其实也是如此。

这些年，潮汕的朋友们往往自豪于他们拥有自己的贺岁片，是本地导演在本地融资，用潮汕方言拍成，最后也只在本地的影院上映。这些影片的票房成绩，足以让影片在本地完成良性的循环。潮汕民间经济活跃，但并非广东经济发达的地方，尚且如此。另有一段有趣的历史，最近看蔡楚生导演的资料，知道他曾在故乡拍摄过一部影片，也是在当地放映，这个渊源看来很是深远。只是资料不在手边，无法更为确切地叙述。

网上很多煽情的评论，比如“守住一方水土的真诚，远比讨好四海八荒更有力量”。但《夜王》已经超越了其地域性，虽然粤语台词在南方更能引发共鸣，北方人无法彻底领悟其中精妙，但我们对此至少也不太陌生啊！影片里面，中英混搭之“学富五car”“赴汤蹈fire”，领会起来并不困难，尤其它所呈现的香港夜总会场景，对于年龄渐近于“老登”的内地观众来说，简直耳熟能详。但问题也由此产生了。

当年看香港夜总会题材的电影，对于内地观众来说，尤其是在镭射影厅的观看，往往令人心惊肉跳。那里面存在着赤裸裸的对于女性身体的剥削和消费，今天观看其中的色情加暴力的美学，怎么看都透露着“政治不正确”。而夜总会题材避免不了的消费女性的问题，在今天女性主义浪潮高涨的时代，电影如何去安排叙事？从这个角度讲，《夜王》的叙事充满了危险与挑战。

该片编剧队伍中加入了女性编剧的力量，是明智的避险方法之一。《夜王》主要是室内戏，成本并不高，但摄录美细心经营，画面流光溢彩，绮丽香艳，美女如云。欢哥说——“舞照跳，酒照饮”。创作者以人性化商业逻辑，赋予夜总会消费者和从业者以不卑不亢的价值安排。

消费者来此乃是花钱买尊重。欢哥说，他们不是大家所说的，来花钱装阔佬，而是花钱买尊严，公司里、社会上和家里得不到的，都希望在这里可以提供。女子们自然是打工者，她们在影片中从未失去尊严。欢哥说——世事艰难，但其实我们从来都没有容易过，能做到多久不知道，我们一定要赢到最后，大家都是底层出身，希望大家一起抬举。放客人进来之前，欢哥让大家先自行狂欢庆祝。美女们一起跳舞，这里不是传统的酒池肉林，美艳场景下有着一种低阶层社会共同奋斗的集体感。

三十年前左右，香港夜总会叙事由那些耳熟能详的名字如任达华、成奎安、吴家丽、张敏、张曼玉、冯宝宝等人来完成。最常见的场景是当“丑女”前来招呼，经常被一拳打成乌鸡眼或一脚踹飞至对面酒桌上，这样的情节带给我们爽感，也带来深深的不安。《夜王》中欢哥的夜总会遭遇困境，女生不够用，长相普通甚至滑稽的女服务员数次请缨下海，遭无情嘲笑——你下海有没有考虑鱼的感受？和前妻V姐带来的美女们相比，欢哥手下的人员参差不齐，欢哥恨道——你看她们一个个光鲜亮丽斗志昂扬，你们看着就像垃圾焚化炉。

这样的笑料没有被放弃，毒舌仍在，但其实已经变得相当温和。欢哥训斥手下的小姐被客户投诉，客户反映跟她划拳后，回家发噩梦，梦见自己小时候被女生霸凌。幽默的情节设计下透露出每个女性都富有主体性，不是被动的玩物。

老板娘V姐与女孩的关系处理也富有技巧。最难的情节乃是她和欢哥现女友Mimi之间的竞争，陷入危机的V姐强行来到欢哥家中居住，显然雀占鸠巢，Mimi作为员工，似乎形成了压迫的局面。但电影设计了欢哥与Mimi的貌合神离，他其实一直未能忘情于前妻。Mimi每次离开都将耳环丢在欢哥家中，希望对方能够领会，但欢哥从未发现，耳环反倒是被细心的V姐捡拾起来，构成了女性之间的隐秘对话。这一段也恍惚有王家卫风范。

商场买鞋一场戏是一种处心积虑的化解。两个女人一起试穿的时候，V姐因为尺码夹脚，将鞋子让给了Mimi，这是一场含蓄和富于象征性的和解。V姐还说，鞋子都松了你也要，明显在调侃欢哥。这样的叙事里，同为女性，都在追求同一个男人，但并未触发男性崇拜。

有人看《夜王》，赞美其中惊心动魄的剧本杀式的商战，我更倾心于其中走心的情感线索。V姐和欢哥的情感主线交代得相当完整，而且带入了面对时事的感喟，可以称为精彩。这一点自不待言。难能可贵的是，当他们复合后，热闹的舞会上香鬓酡影、人声嘈杂，电影创作人员的镜头不忘在这繁重的叙事任务里，抽空给失落的Mimi一个美丽的镜头，让我们看到她的哀伤。这样细腻的运镜，显示创作者都是富有同情心的绅士，他们富有洞察力，文明程度很高，而且深情款款。

《飞驰人生3》：中年“加冕”的“替代性满足”

■ 文/赵小源

2026年春节档，《飞驰人生3》作为赛车类型电影领衔奔跑，成功登顶春节档票房冠军、中国影史春节档总场次冠军。影片以中年男性从“觉醒”到“加冕”的英雄之旅叙事作为“主导叙事结构”，将中年危机与竞速美学进行链接，并在此过程之中，创造出一个隐含着观影“期待”的电影速度装置，以此来回应一场关于“公平与物化”的社会议题。

影片在延续前作汽车文化IP的基础上，仍然以一个赛车手的中年危机作为故事切入点，遵循着个人英雄主义的类型叙事模式，并深化了张驰这一角色自身的中年气质。这份气质的背后，本质上是导演韩寒自身“作者性”的镜像投射。《飞驰人生》“三部曲”系列自2019年起，电影文本之内的赛车术语、机械装置乃至以速度为核心的影像奇观等皆围绕着男性对世界的征服心理而展开，并重点突出中年男性在这一过程中所经历的权力位置规律（从边缘到中心），进而营造出属于男性乌托邦的精神胜利。然而，与前两部的精神胜利有所不同的是，第三部更侧重于中年的生命经验在机器神话之中的“加冕”，将张驰作为车手的主体性设置为对抗算法霸权的“想象空间”，进而激发观影群体对“坚守”肉身经验的具身认同。

在人物谱系设计层面上，张驰从《飞驰人生1》的孤胆热血到《飞驰人生2》的托举后辈，再到《飞驰人生3》的适度妥协，他的弧光变化是对“中年”这一人生阶段的渐进性思考。可以说，第三部中张驰人到中年后的一系列选择（录制商演视频、讨好上级领导、隐忍不公待遇等），是最贴近现实情境的镜像化表达。尤其是影片巧妙地设计出“很多时候赛场上的输赢，在会议室里就已经决定了”“最怕的是外行领导内行”“我不是输给车，我是输给你们这套局”等金句台词来映射张驰所遭遇的职场不公，事实上，亦是对当下社会“萝卜岗”“资源咖”“办公室政治”等热议话题的回应。张驰对国家队选拔所执着的“公平”正是文本之外无数观众于现实生活中无比渴求的社会想象。而他作为个人野生车手在“沐尘100拉力赛”的胜利“加冕”，乃至前作反派角色叶经理“玩脏儿”的趣味“洗白”，都是为观众制造出一次痛击现实社会“暗箱操作”的“替代性满足”。这份“替代性满足”的背后，是社会情绪中尊重与尊严亟需“被看见”的映射，既包含着对系统性力量压迫的个体意识反抗，又承载着对制度性公平运转的集体心理期待。

与此同时，影片借竞技赛车的“壳”来诠释人机关系的“核”，在对竞技场域“是否公平”审视的过程中，牵引出当下时代人工智能技术所带来的物化焦虑。伴随着科学技术的不断发展，AI作为“技术他者”的介入性愈发深入，也致使产生诸多围绕“AI是否完全替代人类”这类话题的讨论。影片以赛车竞技场域为思考空间，并通过在竞速情境之中设置以“SS8”等系统性理性力量为代表的技术他者与以张驰、孙宇强等为代表的车手主体之间的对立竞争，来完成对人类肉身主体性经验的再次确认。特别是以百强总、安部长、李伦等为代表的资本力量对人工智能技术的绝对服从与全面信任，直接映射出技术权力对人的无意识控制，这也意味着影片对算法霸权所带来的“情境掌控”能力保持一种深刻的批判态度。其中，安部长等人反复强调的“赛车赛的是车”正是技术他者消解主体自身决策能力与意愿的外化表现。而张驰等人个体意志与机械肉身的深度融合所带来的英雄胜利，是一次对抗技术物化的实验爽感再造，但影片并未全面否定技术他者的理性价值，无论是张驰赛车搭载的初级驾驶辅助系统“SS1”，还是中速天梯主导开发的全新驾驶系统“SS8”，皆在展现车手与赛车之间的合作关系。事实上，影片并没有刻意渲染人机关系所衍生的数字焦虑，而是在研讨如何从“依赖技术”转变至“运用技术”的过程中，最终以身体的技术化形式来回应“人与算法何以共存”这一时代命题。

在艺术表达层面上，导演以赛车的机械装置为引，通过视听语言的创新组合，例如背投影像的应用、分屏视效的呈现、车门转场的衔接等成功地将车内空间与车外空间的“在场”呈现于观众面前。其中，俯瞰镜头、远景镜头以及全景镜头等镜语组合，最大限度地创造赛车场域之中的竞速奇观；主观镜头与特写镜头、跟拍镜头的快频跳切则引发对速度时间性的具身感知。值得一提的是，影片所模拟的车手视角，在张驰赛车引擎盖意外掀起且遮挡行程视线这一叙事段落中，直接生产出贴近赛车空间质感的身体经验模式，使观众在沉浸于速度狂欢的同时，共振于其在面临极限到来之时仅专注于享受比赛的纯粹热爱。

至此，《飞驰人生3》中张驰对“赛车”竞技的极致热爱，本质上寄托着无数观众对“人生”胜利的真实期待。张驰在《飞驰人生》系列电影中的每一次“加冕”，都使文本之外的观影群体，尤其是春节档期间承担家庭重任的中年人群，集体获得一次无法在现实生活中实现的“替代性满足”。而这种“满足”具有连锁效应，它并不仅仅在中年人群内部流通，而是激发出全年龄段观影人群对“加冕”过程的深度渴望与情感依赖。可以说，张驰等人的胜利“加冕”，既是绝对实力对公平权力的成功捍卫，亦是人的意志从技术物化中重新抽离的一次主体回归。