

《爸爸》：罪案题材下的现实叙事与创伤书写

○ 张一宁

2026 年上映的现实题材影片《爸爸》，是导演翁子光继《踏血寻梅》之后，再度基于香港真实社会事件创作的文艺作品。影片以 2010 年荃湾家庭悲剧为原型，跳出罪案片热衷奇观叙事、戏剧冲突的创作惯性，以极简的镜头语言、平淡的日常叙事，聚焦灾难余波下个体的创伤处境与精神存续。影片以克制化的现实主义表达，为华语社会题材电影提供了新的叙事思路。

去奇观化叙事：罪案题材的视角转向

近年来，不少真实案件改编的商业类型片，往往倾向于放大案件冲突、强化悬疑色彩，通过戏剧化加工迎合大众猎奇心理，将个体苦难转化为娱乐化、流量化的视觉消费。相比之下，《爸爸》完成了一次罪案叙事的去奇观化转型。

影片并未重现案发过程，也不着力于梳理因果、审判对错，而是主动弱化事件的戏剧性，将叙事重心从“案件发生”转向“创伤存续”。故事聚焦普通茶餐厅老板阮永年，在家庭破碎、至亲相残的极端悲剧后，长期处于丧亲之痛与血缘羁绊的双重拉扯之中。导演放弃道德评判与剧情煽情，以时间的流动和日常的延续展开叙事，展现极端灾难落在普通人身上之后，漫长、沉默且无解的生命困境。这种叙事选择，让影片脱离类型片套路，具备了纯粹的现实观察价值。

极简影像美学：日常镜头下的创伤隐喻

在视听表达上，《爸爸》采用低调、内敛的影像风格，以 4:3 复古画幅构建封闭、压抑的视觉空间，暗合主角被创伤围困的精神状态。影片摒弃炫技式镜头语言，以大量固定镜头、长镜头和生活

化视角，记录人物的生存状态，形成纪实性极强的影像质感。

影片以碎片化的回忆穿插今昔对照，将阖家团圆的温暖日常，与悲剧之后空寂的居所、疏离的探视场景形成强烈反差。回忆画面不再是单纯的情节补充，而是人物心理创伤的外化，体现出创伤记忆反复侵入现实的心理特征。刘青云以隐忍、克制、麻木的生活化状态，诠释人物复杂的身份撕裂：既是悲剧的受害者，又是施暴者的至亲，爱恨无从安放，宽恕无从谈起。细腻的表演，让人物摆脱脸谱化，呈现出真实人性的多面与复杂。

市井现实主义：底层家庭的困境书写

《爸爸》延续了香港文艺片的市井写实传统，将故事扎根于普通市民的生活空间：老旧住宅、街边茶餐厅、滨海街巷，构成真实鲜活的底层生活空间。影片跳出港片常见的江湖叙事、精英叙事，将目光投向被大众忽略的精神疾病家庭与底层弱势群体。

影片以个体家庭的破碎，折射现实社会的隐性问题：大众对精神疾病的认知偏见、特殊家庭的舆论困境、幸存者的失语困境。在传统舆论视角中，此类案件往往只有“受害者”与“施暴者”二元对立的评判，但影片跳出单一价值判断，展现了悲剧背后的无奈与无辜。患病少年的病态失控、爱妻幼女的无辜殒命、主人公终身背负的精神枷锁，构成现实生活中难以界定善恶的灰色地带，体现了导演平视、包容的人文立场。

温和的人文救赎：现实主义创作的价值回归

当下部分现实题材影片，习惯于通过强冲突、强反转制造情绪宣泄，过度消费普通人的苦难体验。《爸爸》坚持对生命苦难的敬畏，不消费创伤、不刻意救赎、不强行和解，呈现出更加成熟的现实主义创作观。

影片没有给出人生困境的标准答案，也没有塑造逆袭式的治愈结局，而是如实呈现：人生多数创伤无法彻底消解，遗憾无法真正弥补；普通人的救赎，从来不是摆脱痛苦，而是带着残缺继续坚韧生活。影片结尾的梦幻团圆镜头，并非对现实的美化，而是影像艺术对苦难个体的温柔抚慰。

总体而言，《爸爸》以克制悲悯的视角观照底层个体命运，让真实事件改编电影回归人文价值与社会反思。在同质化严重的影视创作环境中，这种坚守现实主义本心、尊重个体苦难的创作态度，尤为珍贵。



《功夫女足》：游戏逻辑与身体叙事背后的“周氏童心”

○ 周 粟

周星驰新作《功夫女足》以游戏化的闯关叙事与极具力量感的身体书写，在 2026 年暑期档掀起观影热潮。然而，当“无厘头”喜剧被纳入模块化的打怪升级框架，当女性群像的身体叙事取代了小人物的命运溯源，这部现象级作品所折射出的创作心态转变，也成为值得审视的文化议题。

归来的“喜剧之王”：新作的商业成功与叙事偏移

《功夫女足》延续了“中国风”与“运动风”交织的经典身体叙事，更在周星驰标志性的“无厘头”对白之外，拓宽了女性力量的群像演绎维度，以高频的游戏化张力与极致的情怀感充盈其间，再次取得了商业层面的现象级成功，宣告了“喜剧之王”周星驰时隔多年的王者归来。

然而，在文本建构与叙事取舍上，影片也存在值得探讨的偏移：高强度的身体叙事与模块化的闯关游戏逻辑，压缩了本应张弛有度的电影表意节奏，改变了周星驰电影原有对底层小人物往昔命运溯源的深沉底色。这种高频率的叙事推进速度，使最具周星驰 IP 特质的“草根逆袭”角色弧光暗淡；进而，影片因缺乏充分的前史铺陈，使小人物咬牙坚持的行为动机难以唤起观众的深层认同，却也从这种简化的处理中，流露出“星爷”历经沧桑归来仍是“少年”的独特心绪。

追忆“消逝的童年”：闯关模式下的游戏化叙事与拼贴狂欢

《功夫女足》叙事上的突出特征，恰恰体现在周星驰创作心态的转变：其选择舍弃最为擅长的小人物前史深描这一“慢热”铺垫，转向极致的肢体博弈与电子游戏化的“速热”叙事。影



片以电子游戏般“零帧起手”的极简逻辑推演情节，通过与不同实力队伍间闯关式的身体对抗，呈现“峨眉队”逐级打怪通关的游戏化叙事，折射出周星驰借助儿童化游戏心理实现情绪补偿的创作转变。如今已 64 岁的“星爷”这份对童心的坚守，也使作品成为高度适配少年儿童审美特质的“快乐电影”，许多孩子走出影院仍旧兴奋不已，意犹未尽。

与此同时，影片大量的运动影像设计，配合女性群像兼具力量感与审美性的身体叙事传达，呈现出周星驰以丰富“迷影”经验传递出的亚文化“拼贴”风格。正如伯明翰学派赫伯迪格把“拼贴”描述为“符号的游击战”那样，影片中对《足球小将》等经典动画奇观化动作的夸张改编，对《赌神》《喜剧之王》《唐伯虎点秋香》等经典电影符号化意象的戏仿，在刻意弱化故事片强因果逻辑特质的同时，进一步强化了以亚文化“拼贴”实现对经典意象

《火遮眼》：写实动作美学与小人物叙事

○ 张 震

港式写实动作片《火遮眼》（《The Furious》），讲述了一个失语父亲寻女复仇的故事。影片以粤语俗语“火遮眼”为题眼，全片秉持“零替身、零 CG、零快剪”的硬核实拍理念，在暴力快感与情感温度之间寻找平衡，呈现出近年华语写实动作片难得一见的质感。

被逼入绝境的父亲

“火遮眼”在粤语中指人被极端情绪裹挟、突破理智束缚的状态。但影片与寻常复仇片不同，主角王伟（谢苗饰）并非天生的复仇机器，他是一个失语的维修工，靠修理灯具独自拉扯女儿长大。失语的设定为主角设置了一道天然屏障——他无法通过语言宣泄，所有的愤怒、焦灼与绝望，只能依靠眼神、肢体和打斗的节奏来传递。影片前半段用大量生活化镜头铺陈父女相处的日常：接送放学、修理旧灯、简单的晚饭。这些看似平淡的段落，为后续的复仇行动蓄足了情感重量。当女儿被黑帮掳走，王伟被迫重拾尘封已久的身手，他的“火遮眼”并非主动求战的暴怒，而是退无可退的本能反击。影片刻意回避了“以暴制暴”的爽感，每一场打斗都伴随着负伤、透支与狼狈，观众很难从中获得纯粹的酣畅，反而会不断被拉回一个普通父亲在绝境中的无力和坚持的情绪状态。

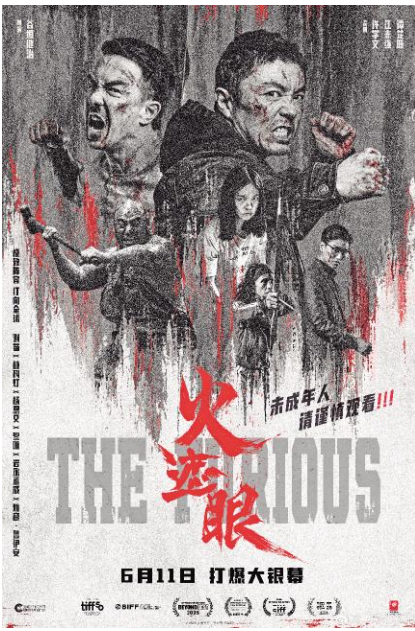
狭窄空间里的格斗逻辑

写实化动作设计是《火遮眼》最突出的特征。影片的打斗场景从逼仄的巷道、拥挤的迪厅，逐渐延伸到冰厂和警局。这些环境天然限制了角色的闪躲空间，迫使每一记攻击都落到实处，

花哨的腾挪和套路化的招式失去了施展余地，取而代之的是贴身缠斗、关节锁技、重击砸摔。更值得留意的是，影片根据每位角色的体型和技术特点，安排了不同的格斗风格：谢苗以巴西柔术为核心，林科灯主打柔道摔法，黎唯的极限武术、岩永丞威的硬朗腿法、雅彦·鲁伊安的印尼班卡苏拉，各具辨识度。五种流派并非简单拼贴，而是在狭小空间内，通过多个长镜头的调度与组合，让观众看清每一次攻防的来龙去脉。尤其片尾的五人混战，几位角色在同一空间内各施所长、彼此牵制，既保持了个人风格的清晰度，又维持了混乱中的秩序感。动作不是孤立的，而是与人物处境、空间限制紧密咬合的叙事元素。

极简叙事与表演的减法

叙事上，影片采用了极为省俭的单线结构：丢女儿、找女儿、救女儿。没有多余的支线，没有刻意的反转，所有的情节推进都服务于这条主线。这种取舍无疑牺牲了配角和反派的厚度——他们的动机和心理刻画相对单薄，黑恶势力的面目也趋于符号化。但影片得以将全部叙事能量灌注于王伟的个体行动中，节奏紧凑，不拖泥带水。此外，故事背景被置于东南亚某处，一定程度上淡化了港片固有的地缘文化特征。谢苗的表演为整部影片提供了情感锚点。从童星出道到沉寂多年，再到凭借网络电影积累口碑，他此次重返大银幕，没有刻意贩卖情怀，而是用近乎沉默的方式撑起了整部戏。失语者的设定让他放弃了大量台词，表演的重心完全落在眼神和肢体节奏上：日常片段里温和甚至有些木讷的父亲，寻女途中焦灼却强作镇定



的中年人，复仇时决绝但依然带着笨拙的前格斗者——这些层次不是靠戏剧化的爆发完成的，而是通过细微的呼吸、停顿和动作幅度的变化逐步释放。文戏的克制与武戏的凌厉形成了互补，让王伟这个角色脱离了动作片主角常见的工具属性，有了可以被观众记住的温度。

当然，影片的局限同样清晰。反派的扁平化、社会批判的浅尝辄止，都是类型创作中常见的妥协。但《火遮眼》的价值或许恰恰在于，它没有试图包罗万象，而是在一个极小的切口里，用实拍的拳脚、笨拙的父爱和克制的愤怒，验证了动作片依然可以“打”得动人。在特效与快速剪辑成为行业捷径的当下，这种返璞归真的创作取向，至少为写实动作片提供了一条值得审视的路径。