

文章编号: 1673-1646(2026)03-0132-07

《涉过愤怒的海》：中国犯罪电影的空间生产、 意象美学及伦理探赜

苗学慧, 张阿利*

(西北大学 文学院, 陕西 西安 710127)



摘要: 随着中国电影产业的发展, 当代中国犯罪电影打破了单一的类型范式, 通过多元类型的交叉融合, 打造出有别于传统犯罪电影的全新态势。在电影空间艺术视阈下, 从空间生产、意象美学与伦理审视不同维度厘定中国犯罪电影的创作范式, 着重对曹保平导演的“灼心”系列作品《涉过愤怒的海》研究, 其意义既为当代中国犯罪电影的空间生产提供重要的支撑和例证, 更在一个不断单一化、同质化的类型电影时代重建多层性、转化性意象符号, 彰显中国犯罪电影的多元形态及其影像发展的多维道路。

关键词: 《涉过愤怒的海》; 犯罪电影; 空间生产; 意象美学; 伦理

中图分类号: J905 **文献标识码:** A **doi:** 10.62756/xbsk.1673-1646.2026066

引用格式: 苗学慧, 张阿利. 《涉过愤怒的海》: 中国犯罪电影的空间生产、意象美学及伦理探赜[J]. 中北大学学报(社会科学版), 2026, 42(3): 132-138.

Crossing the Sea of Anger: Exploration of Space Production, Imagery Aesthetics, and Ethics in Chinese Crime Films

MIAO Xuehui, ZHANG Ali*

(Faculty of Liberal Arts, Northwest University, Xi'an 710127, China)

Abstract: With the development of China's film industry, contemporary Chinese crime films have broken away from the single genre paradigm and create a new situation that is different from traditional crime films through the cross-integration of multiple genres. This article, from the perspective of film spatial art, analyzes the creative exploration of Chinese crime films through three distinct dimensions: spatial production, imagery aesthetics, and ethical examination. It focuses particularly on the "Heart-Burning" series of films directed by Cao Baoping, notably *Crossing the Sea of Anger*, to explore the evolution of image space production and imagery construction beneath its crime-mystery core. By revealing the relative checks and balances between criminal motives and dark ethics, this study aims not only to provide crucial support and exemplification for the spatial production of contemporary Chinese crime films but also to reconstruct multi-layered and transformative imagery symbols in an era of increasingly monotonous and homogenized genre films. It aims to showcase the diverse forms of Chinese crime films and explore the multi-dimensional path of their image development.

Key words: *Crossing the Sea of Anger*; crime films; spatial production; imagery aesthetics; ethics

电影是以时间维度与空间维度融合产生的影像艺术。在中国电影的发展过程中, 犯罪题材电影是一

收稿日期: 2024-07-24

基金项目: 国家社会科学基金重大招标项目: 文化强国进程中中国影视高质量创新发展研究(21ZDA079)

作者简介: 苗学慧(2000—), 女, 硕士生, 从事专业: 戏剧与影视。E-mail: 1485246275@qq.com。

* 通信作者: 张阿利(1963—), 男, 教授, 博士, 博士生导师, 从事专业: 戏剧与影视。E-mail: zhangali@nwu.edu.cn。

支不可忽视的影像类型,其凭借犯罪为内核的叙事表达,尖锐的理念剖析及独有的市场召唤力,自21世纪以来,成为电影创作者的主要影像实践目标。伴随着中国电影产业改革的快速推进、电影市场的阶段性回升,中国犯罪电影依托本土化审美基调与哲学观文化记忆,正式开启跨类型、跨风格的影像呈现。相较于美国好莱坞电影的时间维度叙事,当代中国犯罪电影受20世纪70年代“空间转向”理念的影响,在打破传统时间叙事模式的同时,开始构建以中国空间美学为主导的叙事表达。“地理空间的定义表述为物质、能量、信息的数量及行为在地理范畴中的广延性存在形式。”^{[1]186}如果以空间为叙事角度,当代中国犯罪电影将传统现实主义的局限“写实”逐步抽离,从科技领域创造影像的空间奇观,深层把握现实主义“艺术再现”的空间审美逻辑,有利于推动中国犯罪电影风格拓展与类型建构。

从2023年上映的中国犯罪电影来看,这些电影在叙事层面呈现出对时间维度的淡化,更多地选择空间来主导叙事及实现商业与艺术的双重探索。《消失的她》横空出世,展现出与传统犯罪电影迥然不同的空间布局逻辑,东南亚黑色地带的悬疑气息和暗流涌动的都市街道凸显出国别空间的奇异情绪。《坚如磐石》将镜头对标灯光玄幻、山路盘亘的山城重庆,影片中的人物被悬置在黑与彩的美术空间,似乎成为犯罪深渊的颗粒尘土。《93国际列车大劫案:莫斯科行动》在空间的编排层面选择以酷寒、重工为城市标签的莫斯科,多景观的时空影像和丰富的复古布景赋予电影独有的犯罪性质与国际格局。根据真实故事改编的《三大队》同样将空间切换串联整部影片,电影通过中国城市空间的不断转换与重组,展现出21世纪初中国本土犯罪与反犯罪的刑侦现状。《回廊亭》则大胆地将空间定格于狭窄的回廊亭酒店中,电影从开放空间到封闭空间的切换实现中国犯罪电影伦理本位的叙事转向。此外,诸如《孤注一掷》《鹦鹉杀》《热搜》等一系列犯罪电影,无论是空间隐喻还是意象阐释都展现出中国本土犯罪电影的包揽与兼容属性。

就电影本质而言,《涉过愤怒的海》从问题的产生、情节的铺设再到人物的塑造,同样离不开具体的空间范式,这其中涵盖着自然景象、人文生态、符号意象等,都可归纳为影像空间关照的具体彰显。但“非现实”的自然空间转化为电影意象符号时,则需要技术赋能实现观者与银幕的接受融合,

意象符号在影像空间生产过程中扮演着重要角色,形成一个由单一到多元、由单向到双向的影像空间,感染着观者的思考逻辑与伦理关切。

1 空间生产:愤怒的情绪与愤怒的海

空间生产概念首先在政治经济学领域被提出,本质是“非人类”的物质生产与社会生产维度,电影艺术理论将空间生产的引入从列斐伏尔开始。空间生产的影视创构性是一种全新的艺术思考,电影创作者有意或无意所创设的视觉空间达到观者接受与影像传播的双向互动逻辑。《涉过愤怒的海》在自然空间的设定范围甚至社会空间的设定归属中,始终存在以人物情绪为重点的阐释依据,这也是其犯罪诱因的空间存在样态,这种空间与情绪不断并列重组的影像活动,超越了传统犯罪电影的空间意象区分。从空间生产的角度出发来看待中国犯罪电影的自然空间、象征空间及意象空间,对于中国犯罪电影的空间艺术阐释与伦理审视的回归具有一定的突破性。

1.1 “可感”的自然建置

马塞尔·马尔丹说:“电影是空间的艺术。电影是相当现实主义地重新创造真实的具体空间,此外它也创造一种绝对独有的美学空间。”^{[2]183}自然空间作为犯罪电影非他设而存在的空间建制,理所当然被影像定格为人类社会实践及生产的环境基础,它依托自然环境与电影叙事发展而存在。从中国犯罪电影的叙事风格层面看,自然空间包纳山川湖海、名胜古迹等独特的地理人文环境,同时,自然空间涵盖的气候体系映照着电影人物的情绪波动与感情纠葛。在中国犯罪电影中,自然空间自身独有的空间样态不仅是影像创作者的内心彰显,也是影像氛围的天然挥发,更表征着中国本土文化记忆的隐秘背景。“人们必须一再浏览,必须从各个方面走近它,绕着它看,进入内部,在那有条不紊的内部空间里穿行,在变化的距离中看到变化的景物,才能洞察它那真正的丰富性及深的启示。”^{[3]50}所以,《涉过愤怒的海》中的自然空间并非单一、静置、固有的空间构建,而是不断延伸、不断变化的人类反制的空间维度。在曹保平导演的电影创作中,我们可以惊喜地发现他会不自觉地自然空间契合到人物情绪表达中,《烈日灼心》《追凶者也》《她杀》皆通过流动多变的空间切换特征,来暗示主人公内在强烈的复仇心理,成为人物情绪的自然载体。

“自然性”指现实物质层面上的空间生产。“空间的实践,作为社会空间性的物质形态的制造过程,既表现为人类活动、行为于经验的一种中介,也表现为一种结果。”^{[4]102}自然空间不仅是人物与氛围的天然物质表现,更是情绪与感情的存在依据。金陨石在面对经济压力、生存环境和情感纠纷的多重困境时,将无处可依的心理依托指向一望无际、暗流涌动的大海,海洋随即成为外化愤怒者隐蔽、郁结情绪的重要空间成分。由于海洋黑灰色调的压抑外象,影片中弥漫的愤怒与焦躁的情绪底色尽可凸显,流动的波涛中被注入强烈的内在情感,观者在清晰可见的海洋结构中,深刻体验人物内化的情绪氛围。此外,《涉过愤怒的海》中的山野丛林,由于地理位置的隐蔽性、空间归属的神秘感,使整部电影弥漫着一种未知、恐惧的紧张气氛。丛林崎岖的山路形态难以接纳低盘车的通行,成为李苗苗可短暂安置的最佳空间形态,也成为景岚掩护李苗苗逃脱的安全空间路径。守护儿子的母性情感与视死如归的复仇情绪相互碰撞,地理空间的外部样貌指向影像双重性格的表征与基础。

1.2 “可触”的气象空间

中国犯罪电影的空间表达中,现象感气象空间(或现象感·气象空间)强调影像与特定物质与人物之间的互动与转移关系。当代中国犯罪电影具备广泛的文化消费市场,强势的悬疑氛围往往更精准把握观众心态,在人文情怀的表达上呈现出大量的感官共鸣,独特的气候景象为此增添丰富的气象空间形态,电影与气象空间打造出独特的互补关系。正如《涉过愤怒的海》,曹保平导演将镜头对准“气象空间”,从暴雨、龙卷风到海雾等,这些气象空间所展现出高湿闷热的体感,大幅度的天气变幻为电影的叙事进程和人物内心状态的揭示创造出合理的空间体验,形成专属于犯罪内核的空间表达。

气象空间独特的叙事表达力与观者体验性,不仅是电影空间叙事的直接动力,也是影像创作者赋予人物情绪与人文气质的主观心态。《涉过愤怒的海》中海雾弥漫,海上的飞鸟横冲直撞,平静的海面被海雾所遮蔽,海上灯塔在海中央矗立,单只渔船朝灯塔缓慢前行,若隐若现的气象特质打造出技巧性极强的影像造型,在视觉感官层面形成类似中国山水画般的空间质感,这也成为海上空间的内核的彰显。前期懦弱的李苗苗在此海雾朦胧、四周寂静的气象景观中直接爆发,人物阴暗、懊悔的情绪

属性被海雾所笼罩,金陨石的复仇之路也开始迷茫。整部电影伴随着海雾的消失,金丽娜的死因开始清晰明朗,电影中的气象空间成为角色形象外化与情节发展的关键因素。

同样,《消失的她》《瞒天过海》《三大队》中凛冽的狂风、强烈的暴雨和反转的气旋等共同构建出一个撕裂的气象空间,雨作为情绪的符号,电影中的雨水、雾汽和泪水交织相绕,营造出紧张、激烈、狂躁的空间气氛,映照出电影清晰的犯罪、悬疑的核心属性。《涉过愤怒的海》如此浓墨重彩的气象样态也是金陨石与景岚焦灼追逐的情感外化,金陨石内在的追逐躁动与景岚的故作镇静形成巨大反差。追逐中落鱼的出现是导演极富想象力的影像应证,引爆出整部电影愤怒的情绪想象。喜极而泣的金陨石、无奈痛喊的景岚与任人宰割的李苗苗通过暴雨过后的小雨渐渐勾连,主次空间中人物的矛盾对立在此刻得到彰显,成为电影最后追逐大获全胜的鲜明体现。

1.3 “可喻”的象征空间

中国犯罪电影倾向于侧面呈现犯罪现象,深刻揭示阳光下的犯罪特征,准确传达打击犯罪的批判意图及升华人性抉择与主观情绪的社会主题。象征空间在外化人物主观感受的过程中,必然会伴随着一些新的物象隐喻,由此快速吸引观者去思考与想象。

在象征空间变革的当代语境下,曹保平导演精准捕捉人物性格与情感的空间象征物,例如菖蒲节黑鲤在水缸中淹没象征着金陨石在金丽娜心中的父爱坠落,地下室的阵阵火焰与浓浓烟雾象征着金陨石强烈的反抗情绪与愤怒感受等,并借由真实象征场景体现人物的失语,对家庭问题和犯罪心态展开深沉反思。“一个好的人物塑造应该呈现出深层次的性格矛盾和命运变换。”^{[5]457}《涉过愤怒的海》的象征群体选择中,青年亚文化所代表的cosplay群体不仅是人物性格与精神矛盾的隐喻,这些二次元文化所呈现的生活风格与穿着特征更象征着年轻群体与长辈传统观念之间不可规避的矛盾鸿沟,找寻心灵慰藉成为叛逆少年暂时规避父母压力的主要路径,同时也正是父爱与母爱之间不对等的含蓄表现。

“空间生产”包含“精神空间”的生产,或者说“空间生产”本身是一种具有精神性的、精神见之于实践的活动^[6]。传统象征指代那些在人类社会发展过程中,

由于情感的沉淀与情怀的积聚而形成具备象征意义的某种物质或体系,当承载着人类情感与情怀的象征因素通过影像形式得以实现表达,空间便成为承接象征因素的最为鲜活的范式。象征空间将影像符号化特征进一步升级,人物的命运与性格回归到带有丰富意蕴的象征空间中,或回归特定剧情发展中,甚至回归影像本身主题解构中。父体的空间象征不仅在氏族部落中得以显现,海也是人类父体的重要象征符号,《涉过愤怒的海》中与海相关的鱼成为了金陨石直击复仇对象和成功为女追逐的父体空间象征。如果说金陨石是父体的具象表现,那么景岚则成为母体的空间象征,神秘的景岚与落魄的金陨石在最后实现了矛盾对立,在母体的庇护下李苗苗叛逆的内心可瞬间被压制,在父体的归责下金丽娜的性格被极度扭曲。父体与母体的象征群体揭开了犯罪意图神秘的面纱,父爱的失序与母爱的失重背后所蕴含的是整个社会伦理的失衡现状。

2 意象美学:意象符号与美学能指

社会空间是人类在系列活动过程中形成的一种特殊的长期空间场域,通常包括人文建筑、公共场所、艺术基地等人类活动场域,承载着社会生活的内核与人类活动的痕迹。在泛技术化的当代,社会空间的界定性与特殊性在电影媒介中被转切为可视化的意象符号。“人们依靠意象符号可以巩固和储存自己的认知成果,在文化空间中产生集体记忆,形成历史记忆,从而带来文化空间中文脉的延续。”^[7]因此,在技术特征明显的电影空间中,“意象”承担着人类社会空间的建构基点,城市、乡村、建筑、观念等意象将投射至影像空间,并在建构空间符号的同时将自己铭刻于意象本身。

清代的王夫之以诗歌审美为中心,从以“意”为主的“意象的本体性”、“情”与“景”统一的“意象的结构性”、审美直觉感兴的“意象的独创性”及“意象的虚拟性”等多方面进行了系统的论述^[8]。随着人类社会实践的发展,人类开始打破传统的“在地性”模式,生活意象被赋予精神羁绊,人类在进行生活实践与生存创造的同时,审美观念、文化理念也转变成生存样态的主动能指,意象美学在此产生。以观者情感为主要创作依据的影像作品开始对意象美学追问与构思,当代中国犯罪电影针对意象的视觉塑造、主体对视觉感官的综合体验和影像对主体的情绪再造,凸显出浓烈的影像氛围。当面对《心

迷宫》《第八个嫌疑人》《黄雀在后》中死寂的荒野、浩瀚的海洋、猛烈的暴雨等壮观的自然意象时,观者便会设身处地代入主观情绪,而面对《绝地追击》《爆裂点》《最后的真相》中荆棘密布的山林、川流不息的车流、空旷无人的穹顶等流动意象时会想象角色感受。无论是自然意象还是流动意象归根结底都是审美体验与观者情感的外化特质。《涉过愤怒的海》也是通过城市或乡村的意象建构来揭示犯罪心理与犯罪情绪的确切因素,观者通过视觉直达影像活动,在不同意象切换中,构成独一无二的意象美学范畴。

2.1 孤岛:幻境与现实的凝聚

“在每一种文化、文明中,都存在着真实的场所和现实的场所,并且在社会的建立中形成,这些真实的场所像反场所的东西,一种的确实现了的乌托邦(utopia),在这些乌托邦中,真正的场所,所有能够在文化内部被找到的其他真正的场所是被表现出来的、有争议的,同时又是被颠倒的。”^[9]¹⁶⁴“孤岛”就是一个极具有意象与反乌托邦意蕴的精神媒介,这一意象可追溯到上古时期,部落之间无止境的厮杀、决斗、冲突等暴力行为迫使无胜算的微弱部落另辟静处,于是孤岛就成为急需安心与归心的漂泊者的生存场所与意象空间。由此开始,“孤岛”确立了影像以“依托一救赎”的基本意象属性。尽管孤岛是一个带有精神慰藉的意象范畴,但它在《涉过愤怒的海》中充分诠释着父权的封建内核与人性的反思理念。金丽娜虽不沉溺于追求父爱的绝对本能,但人性审视生命的态度却逐渐淡去,孤岛强调的是父亲与父权的统一与融合,这迫使她以孤岛作为父亲的物质意象,始终将自己捆绑在童年栖息地的苦痛之中。

“艺术品作为一个整体来说,就是情感的意象。对于这种意象,我们可以称之为艺术符号。”^[10]⁹²⁻¹⁰³作为意象美学研究的重要分支,电影意象美学在视觉构建中并非单一的光影杂糅而是依托具体的物质意象不断贴合人物塑造和重构的,并且伴随着影像技术与数字载体的不断创新与突破。“景观是社会的产物,是人们基于自己的世界观及与他人的关系进行创造、表述和解释的结果。”^[11]《涉过愤怒的海》中孤岛一方面承载着金陨石生存审美与留观体验的意象媒介,另一方面作为展示金丽娜的悲惨童年在时光交错和交叉叙事作用下的结果性特征。曹保平在刻画孤岛样态时合理选择光影互动、对比暗示、时空呼应等手段展示多重意象特征具备的关键审美依据和视觉意义。

在当代影像文化中,“犯罪”意味着与人性伦理和法律法制的冲突与矛盾,但犯罪的同时也意味着反抗与反击。尽管中国犯罪电影的意象能指是人物寄托情感的美好意愿,但在某种程度上也被理解为忏悔与记忆的主要介质。电影通过走出荒岛、走向荒岛的阶段性阐述,通过艺术手段对人性的揭示与转变实现凸显。可以说,《涉过愤怒的海》在荒岛属性的定义层面,为观者生成人性与现实、复仇与幻象交织,具有美学与意象交织并最终归于家庭的“新诞生”缘由的“孤岛”之景。

2.2 鱼雨:拟像与情感的交汇

中国意象理论在现代审视与艺术并置的潜移默化之下,已经转变成“非山水”“非诗词”的意象美学范畴,影像系统开启的视觉表达逐渐突破以传统意象为核心的叙事模式。电影艺术的叙事风格与意象体系融为一体,构建成一个物象意象、人物意象、情节意象的影像活动。“意象的成立必须有两个基础:一是物象在影像中的反复出现;二是物象对特定审美情感的承载和表现。”^[12]从中国意象美学的角度重新理解中国犯罪电影,能够极大促成新的影像艺术及其叙事内核,为当下中国犯罪电影的美学架构提供全新的创作资源。《涉过愤怒的海》所呈现的物不是中国传统诗文的意象指代,而是具体的、特殊的“情感代词”,自然地符合人物精神介质的基本要求。即便看似毫不相关的客观物象,本质上是影像创作者利用艺术手段不同程度的意象链接。

鱼雨是《涉过愤怒的海》影像构建中具有高光感、革新性的重要意象,鱼雨围绕金陨石的复仇追逐路线展开,在跨海大桥的激烈追逐中竟下起史上罕有的鱼雨,这种在犯罪电影中不多见的气象生成却是影片主人公之间产生激烈冲突与斗争的影像化元素,因为风暴、车战、犯罪的呈现是横亘在现实与想象之间的巨大障碍。然而,影像一方面通过虚拟现实技术拼贴转换,建构起极具视听性、多层次的鱼雨大观,另一方面,影像借助人工智能合成技术打造出惊险刺激的车战碰撞,更是以拟像与现实的交汇创造出符合观者情绪的追逐空间。较为接近真实的形象都与它们的参照物具有索引性与外貌上的同一性。“它们与其参照物十分相似,而这些参照物则反过来正是形成这些形象的源泉与实物联系。”^[13]如果说,传统犯罪电影的影像与观者之间是单向的“接受—感知”的分裂关系,那么当代虚拟现实、AIGC等数字化影像技术为犯罪电影

的“意境扩充范式”与观者之间重新建立起一种“双向—深层”的关系维度,即伴随着幻境与现实的重新组合与生成,通过人工智能合成意象世界的美学景象,构造出符合观者审美体验的“现实—非现实”影像世界。

2.3 他者:归属与归心的消解

意象伦理归根结底是影像艺术的他者话语体系,意象美学同样具有自我推动与他者触觉的“借代”机制,无论是菖蒲节黑鲤还是海雾蜻蜓,亦或是孤岛灯塔,这些意象都凸显出人物情绪的外化意识。现象学要求理解现象的“意象结构”^[14]¹⁴⁵,《涉过愤怒的海》将艺术与美学放置在同一意象,从而产生不同的情感属性,在影像艺术创造中凸显家庭归属之重,意象美学的伦理学意义与美学本体反思价值得以充分彰显。意象美学的“借代”机制完成了从基本的视觉审视到家庭伦理批判的阶段衍变,意象不仅完成了独具美学价值的空间指向,更是社会心理的反思结果。

“本我”与“他者”的相应相生实际是自我与他者的主观意识的相辅相成、相互依存,自我实质上是一种拟像自我,始终被他者所控制。“家宅是一种强大的融合力量,把人的思想回忆和梦融合在一起。在这一融合中,联系的原则是梦想。过去、现在和未来给家宅不同的活力,这些活力常常相互干涉,有时相互对抗,有时相互刺激。”^[15]⁵金丽娜和李苗苗本我的缺失促使二人在异国他乡寻找他者来依靠,同时日本是青年亚文化盛行的重要空间,青年开始无意识、无感觉、无思考地开始接触与依存。对亚文化的热切和对故土的疏离成为二人灵魂归属的依托,对超现实的人性抉择和生存空间的转切成为二人的破冰之举,这两者共同构成电影他者意象的美学基础。从日本出发,到着眼故土,两位少年看似心中的追求得以实现,但实际上心灵的依托无法找到栖息地,在现实生活的猛烈打击之下,原本破败不堪的精神世界已被摧毁,家庭转型的阵痛最终还是需要孩子去承担。“他者与自我的时代归属、精神与肉身的现实回归,是影片把握青少年犯罪心理、犯罪感知、犯罪后果的重要依据,而摄影的美学特征在于揭示真实。”^[16]¹⁷《涉过愤怒的海》从自然意象触发到他者主体意象的抒发,意象美学以观者的视觉审视为基础,融合观者在意象中的情绪体验,最终构建出既具备犯罪因素的真实家庭伦理存在的影像艺术,又构建出具有当代社会

人文实践价值与反思体系的影像思考。

3 伦理审视：“家”的缺失与具身表达

“家庭空间是确切的生活初本。”^[15]⁴ 家庭空间作为个体初次生存的空间场域，是生命向世界展现的最初形态，同样也是能够基本依赖与依靠的情感场所，但正由于家庭空间亲属关系的缺位导致个体主体认同出现偏差或危机，最终严重影响伦理抉择，产生家庭伦理问题。“人民伦理大叙事的教化是动员、规范个人的生命感觉；自由伦理个体叙事的教化是抱慰、是伸展个人的生命感觉。”^[17]⁷ 《涉过愤怒的海》作为一部现实主义影像作品，其故事逻辑彰显着中国普遍家庭关系的伦理失衡，通过两个家庭的对照呈现，可以深切感受到当代父性与母性的极度缺失，同时还有少年懵懂情愫的层次性补位，两者共同构成整部影片的伦理背景。正是由这个象征性背景衍生出当下中国家庭与具身认知的解读样本，其价值着重体现在空间伦理语境下对当代伦理失衡的变相化反思。

3.1 缺失家庭关系的情感伦理

毋庸置疑，中国人的家庭意识深受传统儒家思想的影响，《论语》中提道，景公问政于孔子。孔子对曰：“君君、臣臣、父父、子子。”公曰：“善哉！信如君不君，臣不臣，父不父，子不子，虽有粟，吾得而食诸？”^[18]¹² 在传统家庭观念的影响之下，中国普遍家庭伦理的“父子关系”，即父亲掌握家庭的话语权。《涉过愤怒的海》中金陨石同样被赋予一种实在的家庭话语权，他自以为是与唯我独尊的性格表征直接在自己的女儿金丽娜身上清晰可见，将女儿死亡的原因理所当然地怀疑到其他人的错误判定，诠释了“父亲”在家庭中的至尊地位。同样，景岚为保护自己的儿子免受伤害选择逃亡甚至欺骗警察的行为，正反射出母亲在家庭伦理中的责任。

从现实层面来看，影片对“父父子子”的家庭伦理观念微妙地涉及到当前社会存在的家庭伦理问题。近年来，父母对孩子的成长不够关注，青少年的心理问题日趋严重，这一社会现状势必呈现在影视作品中。金丽娜在童年时期便经历父母感情的破裂，随着父亲金陨石在“亲子”关系上的极度缺失，她的童年从未感知或感受到真正的父爱，导致一生都在逃避家庭的掌控，甚至是父亲的掌控。面对能够带给自己一丝关爱的李苗苗，她毫不犹豫地深陷其中，只为能够弥补自

己童年没有父爱的创伤。但在一系列的情感纠葛之后，金丽娜已经意识到自己的童年伤痕是无法得到治愈的，所以她重新将自己放置在童年密闭的空间中，随时等待死亡的到来。

如果说金陨石对金丽娜的伦理刻画是一种父权镇压，那么景岚对李苗苗的伦理意图就是母权维护。金陨石对身边的人和事都持有唯我独尊的心态意识，以致于妻离子散的悲观局面。景岚则是强化母爱的责任意图，不断解决李苗苗所犯的错误，凸显家庭溺爱的伦理桎梏。导演曹保平在访谈中也指出：“家庭的情感缺失，就是父母对孩子的关爱缺失，这是最主要的家庭伦理现状。”^[19] 关于家的缺失问题，影片就体现在父母情感破碎导致的失衡局面。片中，导致李苗苗心理畸形的原因不外乎母亲的无条件包容、父亲的极端性放任，在这样家庭的双重反向压迫下，李苗苗逐渐丧失本我，他的内心构建起只有自己受伤才能够得到亲人的关注意识。在金钱满足、生活富足的家庭环境中，李苗苗没有“家”的观念，这个割裂的家庭几乎不存在，也让观众感受到类似这样的少年的无所依靠，贯穿的压抑与脆弱增强了影片的情感缺失效果，可见，没有情感依托的家庭正是导演想要竭力证实的伦理问题。

3.2 表达人物关系的具身伦理

从笛卡尔开始的“身心二元论”强调身体既是生理与心理的最终载体，到知觉现象学的研究论断，本体的“具身性”成为身体感知的重要依据，再到身体感知的逻辑体验图式，具身性问题已然成为身体经验的来源与方法论。这种“具身性”理念导致了伦理研究的身体转向，它使观者在了解身体动态与感官经验的同时，着重领悟观者的“体验性”获得，传统伦理秩序与具身性认同因而逐渐凸显。可见，新的具身性理念认为“身体”在自我认知、社会经验中具备“感知”内涵，即“在这个关注情感体验的当代世界中，身体与外部环境存在贴近式的感知交流”^[20]¹³⁵。这种将具身的感知体验融入认知系统，成为具身性的经验意识，影片《涉过愤怒的海》的影像表征中直接彰显出具身性的感知体验，具体体现在以人物冲突为主的叙事情境中。

在以“追逐”为核心的人物冲突中，《涉过愤怒的海》详尽刻画出金陨石与李苗苗的具身性情景。饶曙光在评析影片时指出：“曹保平在人物性格塑造和故事强度之间找到了平衡点，他敢于将人物性

格推到极致,从而形成巨大的情节张力。”^[21]这种人物性格的极端设置不仅满足了情节冲突的需要,还进一步外化了人物的具身情绪,物化了更强的象征性与经验性。片中,李苗苗遭遇的两次被迫逐几乎都是在灰暗的天气与闭塞的空间中完成的,如密闭幽暗的日本地铁、空旷无依的大厦顶楼、暴雨袭卷的“鱼雨”公路等。这种黄昏或雨夜阴冷恐怖的氛围营造,与人物遭遇追杀时感知的痛苦、恐惧等情绪互为叠印。同样,由于女儿的离奇死亡,金陨石带着强烈的怒火前往日本,因此影片着重展现了金陨石与李苗苗、景岚等一家人的矛盾冲突,刻画了金陨石因生活希望的幻灭而激发的仇恨与怨怼。影片也以身体创伤的具身性感知来渲染人物的内心情绪,如在幽暗逼仄的衣橱内自杀式撞伤,金陨石通过自己受伤流血的方式,试图感知金丽娜在死亡边缘的无助与恐惧。此时,一向以坚强不怕苦自居的金陨石流露出“委屈”的具身意识。可见,这种情绪蔓延互为观照、人物矛盾交相辉映的具身性感知,更易使观者对主人公的情绪内化感同身受。

在《涉过愤怒的海》着力刻画的冲突矛盾中,人与人之间的具身经验是强烈的身体实践。他们通过敌对的初始经验快速感知另一主体的具身想法,而这种具体境况又进一步牵扯出他们的行为预判和情感抉择,如金陨石预判李苗苗参加漫展、李烈猜测景岚藏匿位置等,影片正是从情景叙事和人物冲突两方面对身体进行伦理性辩驳,体现了强烈的具身伦理观念。

4 结 语

“空间”“意象”“伦理”“情绪”等作为伴随后现代文化转化与超现实影像转向成为兴起的全新学术论点,往往夹杂着丰富的空间与意象理论特质,在影像艺术的不断变革与视觉文化的不断发展中,为中国犯罪电影空间的理论探索扩充了多重艺术维度。《涉过愤怒的海》对于中国犯罪电影的基本立场在于,将作为空间生产实践来展示影像情绪的三层衔接与辩证,进而揭开中国犯罪电影的意象美学所具备的多变性与接洽性。当然,用中国犯罪电影的伦理审视与人性阐述对于《涉过愤怒的海》进行研究时,实际上也可以采用“空间生产”“意象美学”等视角反馈。总体来说,《涉过愤怒的海》为中国犯罪电影提供了更多切入的可能性,或许其无奈感与悔恨感在多冲突的当代家庭伦理观念能够得

到观者反思。

参考文献

- [1] 海阔. 电影叙事的空间转向[M]. 北京: 中国传媒大学出版社, 2015.
- [2] 马塞尔·马尔丹. 电影语言[M]. 何振滢, 译. 北京: 中国电影出版社, 1992.
- [3] 辛华泉. 空间构成[M]. 哈尔滨: 黑龙江美术出版社, 1992.
- [4] 罗伯特·麦基. 故事: 材质·结构·风格 and 银幕剧作的原理[M]. 周铁东, 译. 天津: 天津人民出版社, 2016.
- [5] 刘怀玉. 现代性的平庸与神奇: 列斐伏尔日常生活批判哲学的文本学解读[M]. 北京: 北京师范大学出版社, 2018.
- [6] M. 福柯, 王喆法. 另类空间[J]. 世界哲学, 2006(6): 52-57.
- [7] 李玉臻. 非物质文化遗产视角下的文化空间研究[J]. 学术论坛, 2008, 31(9): 178-181.
- [8] 陈旭光. 中国新主流电影的“空间生产”与文化消费[J]. 北京电影学院学报, 2021(4): 4-13.
- [9] 邵培仁. 媒介地理学新论[M]. 杭州: 浙江大学出版社, 2021.
- [10] 胡雪冈. 意象范畴的流变[M]. 南昌: 百花洲文艺出版社, 2017.
- [11] 尹迪. 角色、意象与空间: 城市电影中的重庆符号[J]. 当代电影, 2013(1): 195-197.
- [12] 陈林侠. 意象美学: 当下中国电影美学重建的理论[J]. 厦门大学学报(哲学社会科学版), 2023, 73(4): 139-149.
- [13] S·普林斯, 著. 王卓如, 译. 真实的谎言: 感觉上的真实性、数字成像和电影理论[J]. 世界电影, 1997(2): 209-230.
- [14] 周月亮. 影视艺术哲学[M]. 北京: 中国广播电视出版社, 2004.
- [15] 加斯东·巴什拉. 空间的诗学[M]. 张逸婧, 译. 上海: 上海译文出版社, 2009.
- [16] 安德烈·巴赞. 电影是什么?[M]. 崔君衍, 译. 北京: 文化艺术出版社, 2008.
- [17] 刘小枫. 沉重的肉身[M]. 6版. 北京: 华夏出版社, 2012.
- [18] 孔子. 论语[M]. 杨伯峻, 译. 北京: 中华书局, 2006.
- [19] 曹保平, 潘若简, 李牧歌. 《涉过愤怒的海》: 类型叙事、心理探究和社会观照: 曹保平访谈[J]. 电影艺术, 2024(1): 98-106.
- [20] 张尧均. 隐喻的身体: 梅洛-庞蒂身体现象学研究[M]. 武汉: 崇文书局, 2023.
- [21] 《涉过愤怒的海》学术研讨会发言摘要[J]. 北京电影学院学报, 2024(1): 85-99.