

# “大象无形”：对《大象席地而坐》的存在主义观照

程波 袁道武

**摘要：**《大象席地而坐》是一部带有强烈的存在主义伤痕色彩的电影。影片充斥着后工业语境下人生的幻灭感和失望感。通过一个核心意象——满洲里大象的复调呈现，改写了原著的单线结构，将物质层面的能指关联着非物质层面的所指。不同于以往作品对底层生存焦虑的关注，影片有意识地聚焦于底层的虚无主义心境。影片的存在主义调性所生成的哲学思辨，使得其与当下社会语境又具有了互文意义。

**关键词：**叙事结构；核心意象；底层；存在

**作者简介：**程波，男，教授，文学博士。（上海大学 上海电影学院，上海，200072）

袁道武，男，博士生。（上海大学 上海电影学院，上海，200072）

**中图分类号：**J905.2

**文献标识码：**A

**文章编号：**1008-6552（2019）06-0061-05

“世界是荒诞的，人生是痛苦的”，萨特在《墙》中的这个存在主义式的观点，正是导演在《大象席地而坐》近四个小时的片长中所要向观众倾诉的。这个带有明显的对生活充满幻灭和失望感的情绪贯穿着整部影片。这是一个令人几近窒息的故事。人物被抽离饱满乐观的生命属性，在愤怒和无望中面对着存在之难。底层的生活背景，拮据的生活条件，灰蒙破败的空间底色，每一个人都有着清晰可感的虚无主义悲观情绪。人与人之间不可接近的主体间隔，生成如晚照中的钟声一样的无力感，极力诉说一种非本质性的存在，一切似乎都是非连续性的现象与碎片，所有人物都没有发现生活中那些叫人依恋的价值追求。反观现实，影片所带有的所谓“丧”的人物特质，并不仅仅弥漫在镜中人生，在当下一代的青年中更有着极强共鸣，那是一种以嘲讽自我的消极形式体认后现代工业语境下所面对的人生之难的“丧（sàng）文化”，俨然是“当下中国青年亚文化的一种重要表现形式”<sup>[1]</sup>。有所不同的是，“丧”的青年亚文化特质落脚在自嘲，而本片的精神症候集中于一种焦虑、疼痛与无望。

## 一、叙事结构与核心意象

原著小说相对电影体量过小，于是在小说中“我”的基础上，增加了韦布、黄玲、王金三个主要人物，“我”也由一个电影从业者改成县城的混混于成，叙事的视点从于成转变为韦布，并且有意识地用“大象”这个意象来勾连人物和剧情。导演重塑了作品的结构，去拓展他所要表达的故事的空间与深度。这个重塑首先是导演采用了多线叙事推进的故事结构。《大象席地而坐》起幅于对满洲里那个大象的言说，主要人物依次登场，落画在众人舟车劳顿的深夜那“彼岸”的象声。四个小时、四个主要人物、四段故事线，裹挟渐进于短暂的时空最终汇聚成流。一般而言，多线并行叙事本可以加快时空关系的递进和戏剧动作强度，但《大象席地而坐》的多线并行叙事并不着眼于时空与动作，只是为了服务于一种群像的刻画，最终将所有人平行地引向那席地而坐的大象。每一个单独时空中又大量采取了团块化的长镜拍摄，这让故事的节奏回归它应有的钝感。

导演将原著小说台湾的故事背景改为中国北方一处小城，大象所在的花莲市动物园也被置换成满洲里动物园。故事背景的在地化处理使得影片的基调与那灰蒙破败的小城形成了很好的呼应。影像的粗砺既来自于资金设备的掣肘，同时带来基准底色：北方小城、雾霾冬日、灰蒙天空。《大象席地而坐》中的小城空间以及小城空间中的人物，与第六代导演的部分创作有着相似和承接之处。如果将之与第六代导演作品中的空间做个比较的话，不同于后者侧重对人物所处的社会环境空间的时代呈现，《大象席地而坐》中的小城更像是人物无聊和无望心境的具象化的空间体现。伴随着这个改编，原著小说中落脚在主人公个人精神层面的叙事开始转变，电影与当下社会现实的距离被拉近。中学生、教师、房贷、学区房、养老甚至编制问题，这些当下中国最现实的元素被引入。影片呈现出一种在地化的代入感。电影与现实的互文与批判意味增强了。在影片中，每个人物都有着令人难以解开的生活中的死结。他们身上的故事，我们每天都在经历或者旁观。与朋友的妻子媾和致使其跳楼的于成，嘲笑学生却与女学生发生不伦之恋的教师，因为学区房太小而将被子女送去养老院的王金，偷拿儿子压岁钱的韦布父亲……镜头对当下中国底层人物的聚焦力透纸背。

需要指出的是，无论哪种改动，大象作为人物情感依托的核心意象没有改变，它从被一个人念叨变为所有人心中那个迦南之地。用一个客观的意象来代替主观的情绪发泄，是意象派创作的常路，物质层面的能指象征关联着非物质层面的所指。作为核心意象的大象，是一种“在一刹那间表现出来的理性和感情的集合体……意象在任何情况下都不只是一个思想，它是一团或一堆相交融的思想……能使情绪找到它的‘对等物’”<sup>[2]</sup>。而颇有况味的是，大象作为一种典型的热带动物，被导演从处于热带交界的花莲安置在满洲里，一座毗邻蒙古和俄罗斯的小城。而在真实的世界中，处于北纬49°的满洲里动物园并没有大象。这到底是一种创作上的手法还是对影片中的人物与他们所处的生命环境的隐喻？

除了大象这个指向故事尽头的核心意象，毽子在片中也出现了三次。第一次是韦布和黄玲在猴子笼，韦布提出与黄玲私奔遭到拒绝和嘲讽——踢毽子是他不多的带来荣誉的技能；第二次是韦布被朋友欺骗，将老人踢飞的毽子据为己有；第三次则是众人在夜间停车间隙踢毽子，随后远处响起嘶鸣的象声。毽子的出现总是伴随着韦布的困顿和失落。作为四个人物并线叙事的主视点，韦布的戏份承载着粘合故事线的功能。用一个具象化的毽子将众人最后撺掇在一起，那个满洲里席地而坐的大象的嘶鸣从远处传来。

## 二、新的“底层”

最早将“底层”一词纳入学理视野的是葛兰西的《狱中札记》。他用“Subaltern Classes”来指称“底层阶级”<sup>[3]</sup>。抛开社会学意义上的分析，从文艺学表现来说，底层作为一种镜头的关注群体，其实自中国早期电影就一直存在。<sup>①</sup>因此笔者认为，这个“底层”更多的是社会结构的变迁中生成的在经济资源和政治话语上的边缘人。但不同于第六代电影中那种依托意识形态批判但冷静客观的底层视角，《大象席地而坐》的这个底层带有强烈的时代思潮情绪，其策略是在对当下社会真实体认的前提下，侧重以一种概念性的修辞去展示底层生活。这种展现并不依赖于一个厚实的现实土壤，而是将现实中那些具有符号感的人物、事件、动因等进行提纯，继而纳入叙事。这种策略带来的一个直接结果是“电影让观众深入沉浸在一个外部情感世界中，因为这个外部世界提供了使观众产生自我认同的接触点”。<sup>②</sup>使我们感同身受的也正是这种无助的幻灭感与遁世的存在主义情绪。当然，片中的人物，他们的生存背景、职业特征等具有社会辨识度的现实特征并没有被放在前台，生存的压力退而其次，人物的困境

① 典型如《渔光曲》《神女》《马路天使》《乌鸦与麻雀》等。

② 柏林电影节评审 Teresa Vena 评。资料来源：<https://baike.baidu.com/item/大象席地而坐/22391295?fr=aladdin>。

更多的是对存在价值无所皈依的困惑。韦布暴躁丑陋的父亲和拮据的家庭条件，黄玲阴戾的母亲和缺席的父亲，这些人物的底色在完成对人物的交代后便被置于后景。片中成年人的世界所面临的问题也是具体可感的，如子女教育与学区房、养老金与老无所依、中年男人的婚外情。当镜头转身而过，这些底层生活的速写便被融入前台人物共同情感特质的舞台背景。不可避免地，因为将预设性的角色特质和台词风格轮番注入影片中的人物，淡化了人物在现实图景中的多元性，使得每个人物都出现了一种相近的精神特质——似乎这几个角色是一个人分身的诉说，而电影只是“复调”般地将这种话语进行盘点。《大象席地而坐》通过对新的生存困境的关注，勾勒出当下底层人物的一幅浮世绘群像。

与以往的电影中反复出现的“底层戕害底层”的叙事不同，《大象席地而坐》对这个底层叙事主题并没有像《盲井》那样着力表现，但是它仍然存在着和之前的底层叙事一样的母题：寻找。“……他们也有抗争，这种抗争非常的微弱，进而演化成一种‘寻找’的状态……而最终找到的往往并非具体的出路，而是归结在人性的传统道德价值观念上”。<sup>[4]</sup>《大象席地而坐》也是一个“寻找”的主题，并且最终去寻找的并不是具体的出路，甚至这种寻找的对象从一开始就与人物的遭遇无关，遑论落地于一个传统的价值观念上。导演并没有将这个寻找的主题融于一个具体的人物动机或戏剧动作中，人物因为外在突发事件或内在自我需求而上路寻找的叙事路径在这里并不明显，这个满洲里大象固有地近乎先验地存在于韦布的意识中，而于成的好友念叨那只大象，王金年轻时恰巧在满洲里服过役，这一切几近刻意的巧合，只是将故事中的人物在遭遇生命（或曰“存在”）难以承受之轻时，将迷离的人物引向满洲里席地而坐的那头大象作为这种解脱的承载物，同时也让主题的表达具象化，只是很难去解释那大象的存在于片中人物之意义。不同于电影中对大象的“缺席的在场”式呈现，在原著小说中，作者解释了它席地而坐的原因：“我跑向那头坐着的大象……因为我得看看它为什么一直坐在那，这件事可能是我这辈子最大的一个问题了。等我贴着它，看到它那断了的后腿”<sup>[5]</sup>，以至于“我”很想“抱着它哭一场”。这个大象与片中人物具有相似的生存图景——他们被所处的世界所刺痛与剥夺。因而这种寻找，更多是一种对“此在”的意义的追问。

### 三、无望的“此在”和彼岸的“象声”

韦布第一次出场时，他无能的父亲暴戾地呵斥韦布和他的母亲，咒骂着抱怨“一天又开始了”。以此为开端，接下来出场的每个人物都充满了相似的遁世与幻灭感。他们举手投足的话语都散发出一种与人物身份不相称的情绪，被罚打扫走廊的中学生在答非所问中抛出艾略特式的台词“世界是一片荒原”，连不谙世事的小女孩都在反问跳舞跳得更好“有什么用”。他们像加缪笔下的“局外人”，对生活中的一切有着漠不关心的厌恶，但又渴望去找到一种生存的意义并得到心灵的解脱。每一个人物都像是导演个人的分身，他们身处悲观厌世的虚无中，找不到存在的意义。

于成在和追求的女孩通话中说出“对，活着就是很烦”。海德格尔认为，存在的问题及其意义是对自我这个存在者提出来的，这个自我就是此在（Dasein）。它是处于世界之中的，但却不是如实体的物理对象那样地存在于世界，“此在的本质，它的独特的存在样式，从根本上来说就是烦（Sorge）”<sup>[6]</sup>，亦即人的一生都处在“烦”之中。海德格尔的生命存在哲学观是“向死而生”，他的存在是一种死亡的存在，死亡才是此在的终结，在此之前的人生本质上是一种“烦”。烦乱的此在世界让身处其中的人物不能舒展。韦布在家庭和校园中都经历着失望情绪，黄玲和母亲近乎偏执地对峙，王金因为不能养狗而不想搬入敬老院，却亲眼目睹自己的狗被生生咬死。现实世界的种种总是不顺遂人意。当面对朋友的欺骗和丢失手机的真相后，驻足在黄昏中的韦布终于被最后一根稻草压倒，他无法自己地面对身存的环境怒吼与流泪：“你是人渣是狗屎，你快去死吧！”故事进展到这里，我们不禁要替片中人物问一个海德格尔式的问题，那就是：诗意地栖居于这大地到底有多难？也许正如福柯所言，人不过是沙滩



上的一副笑脸，当海浪拂过，于这个世界而言我们并不曾留下什么。

#### 四、“无形大象”与“大象无形”

影片的氛围与一种“面孔感”相关。摄影机在力图渲染这种存在主义情绪的时候，选择避开故事的动作事件去看面孔，去观察人的状态和反应。当于成面对朋友的跳楼时，镜头的焦点跳过前景中的朋友落在于成的脸庞，以虚化景深的形式去表现那个面对着“此在”的人物。他们安静、无谓，对于身边发生的一切，内心的波澜没有在脸上泛起一点涟漪。当家人商谈送其去敬老院的长镜头中，王金的脸庞始终被突兀地置于镜头前景一言不发，韦布面对暴躁父亲的谩骂始终不置可否，黄玲在和母亲的第一次出场的生日蛋糕的争执中，也以相同的方式处理……所有具有疼痛感的事件都是留白的，以一种“世界以痛吻我，我却抱以沉默”的方式去面对。即使是朋友面向死亡纵身一跃，摄影机也没有离开主体，反而以推向于成的方式表现出对事件中主体情绪反应的迷恋。如同“大象经过客厅，人们选择熟视无睹”，导演更多地关注戏剧性事件对人的影响而不是关注客观事件本身的戏剧性。这在相当程度上是影片对于存在主义中人与这个世界主客体关系的一种呈现了。但需要指出的是，被留白的事件发生后留在主体上的印记并不是没有存在，人物在事件的麻木背后以滞后的痛感和反抗的方式宣泄，或面对小城的怒喊，或拿起铁棍奋力一击。和加缪笔下的人物不同，本片中的人物并不是生活的局外人，他们无处遁形又无所归依，于是通过某种逃离来回避，试图打破这种浓稠的压抑的麻木状态。这种回避的方式就是一个想象性的意象代偿：那只满洲里断腿的大象。这多少使得本片像一个摔在泥里的故事却散发着飘在云中的诗意。

这个所有人都希望看到的大象是以缺席的方式在场的，满洲里也不是一个可以朝拜的圣城，这头承载着“意”的“无形大象”又以“大象无形”的方式存在于镜头中，从一个终极归宿作为出发点，来反照现实的人生从而完成对人物思绪的“移情”，通过“移置‘自我’（主体的生命活动）于‘非自我’（对象的形象）来达到物我同一，客观形象成为主观思想感情的表现”<sup>[2](1)</sup>，用一个略带有“彼岸”色彩的“象声”来指涉处于困顿中的人的精神皈依的符号，以此完成对现时“此在”的回应。而本片所试图揭示的所谓价值和主题也是“无形”的，存在与无望的情绪渲染是一个重心，但存在主义的一个表征则是虚无，对人生意义的转身和回避，对形而上价值的遁世情绪，反过来又形成了一种“无主题的主题，无追求的追求”这种背反式的悖论。从存在主义的视阈来讲，这种人物的虚无价值观可以被看成是“超感觉的强制性世界之缺席”<sup>[7]</sup>。近现代哲学的理性与人本都被抛弃，怀疑论走向了极致，一切坚固的东西都烟消云散了。而对于尼采所谓“我们莫不是迷失在一个无边的虚无中了吗”这个死结一般的困惑，导演在结尾给出了一个象征着希望的“象声”，以达到“度物象取其真”。伴随着这一声嘶鸣，虚无主义，“最神秘莫测的不速之客”，不仅在片中，也穿过银幕，当门而立于我们身前。

#### 五、结 语

李少白在《中国电影史》中评价《牯岭街少年杀人事件》时这样写道：“世界不会因为一个少年的理想而改变，少年却以自己的生命来祭奠这个世界”。<sup>[8]</sup>《大象席地而坐》因为本片导演胡波的突然离世带来了超出预期的关注，创作者的自殒与影片的调性形成了一种我们并不愿意看到的关联。对于影片的解读在多大程度上能够还原创作者的初衷，就像影片结尾众人循声而望的那彼岸的象声一样，没有一个可抵达之筏了。胡波让人想到诗人海子，虽然后者更偏向理想的不可接近而前者更偏向存在的虚无感，但他们共同的是面对此在的现实世界的烦乱和无望反衬出彼岸世界的纯粹和意义。当在此岸的现实中愈发经受这种无助的时候，真诚而深刻的人很自然地会感到痛苦。从这个意义上说，胡波和海子是一样的，“他们的死只是他们这种生命气质的人真诚地面对生命本身的感受和意愿的结果”。<sup>[9]</sup>

然而，我们还是要说，人虽然是有意识的主观性、自由和某种程度上的虚无，但其实存在的本质在于存在而不是本质，个体同他的世界也并不是主客体二元关系，而是一种直接、主动的参与关系。严格地说，面对这个世界浓烈的存在主义思潮转向，我们更应该倾向于将之视为“对当前文化危机的基本反映”<sup>[10]</sup>。从这个意义上来说，韦布也好、于成也好，甚至导演本人所经历的这种无助，是被我们每一个人所承受的。虽然存在主义确实有将人类的一切努力化为虚有的可能，但我们仍然要用乐观主义的态度去面对失去意义的存在并学会从中得到某种不期然而遇的安慰，也许正如同里尔克所言：有何胜利可言，挺住就是一切。

### 参考文献：

- [1] 董扣艳．“丧文化”现象与青年社会心态透视 [J]．中国青年研究，2017（11）：23.
- [2] 伍蠡甫．西方文论选 [M]．上海：上海译文出版社，1983：251.
- [3] [意] 安东尼奥·葛兰西．狱中札记 [M]．曹雷雨，姜丽，张跃译．北京：中国社会科学出版社，2000：77.
- [4] 程波，刘贺萌．从认同危机到伦理困境——20 世纪 90 年代以来中国电影中的“农民工形象”研究 [J]．浙江传媒学院学报，2011（3）：62.
- [5] 胡迁．大裂 [M]．北京：九州出版社，2017：27.
- [6] [英] 阿尔弗雷德·艾耶尔．二十世纪哲学 [M]．李步楼等译．上海：上海译文出版社，1987：259.
- [7] [德] 海德格尔．人，诗意地栖居：超译海德格尔 [M]．丹明子译．北京：北京时代华文书局，2017：48.
- [8] 李少白．中国电影史 [M]．北京：高等教育出版社，2006：309.
- [9] 程波．先锋及其语境：中国当代先锋文学思潮研究 [M]．桂林：广西师范大学出版社，2006：11.
- [10] [美] 梯利，伍德．西方哲学史 [M]．刘进等译．北京：商务印书馆，2009：667.

[ 责任编辑：华晓红 ]