

# 中国现实主义电影的空间审美转向

## ——基于日常生活批判的考察

李巍

(惠州学院文学与传媒学院, 广东惠州 516007)

**摘要:**近年来以《南方车站的聚会》为代表的中国现实主义电影,拓展了电影艺术的空间审美。空间不再局限于以往的戏剧化空间、中性化空间或者由角色统摄的感觉空间。空间被主体化了,也被地方化了。在电影中空间是事件性的,它们不仅仅是烘托故事和角色的典型环境,同时也参与到故事之中,作为一个对话者与角色展开博弈。空间和叙事之间的裂缝揭示了空间的丰富性和多维度性,进而暴露了日常生活的多维度性。在类型化和商业化电影对空间的过度征服中,空间和镜头越来越“干净”,真正的现实和生活被遮蔽了,当下中国现实主义电影的空间审美突围为日常生活的探索及其解放开辟了新的路径。

**关键词:**日常生活批判;现实主义电影;空间美学;《南方车站的聚会》

**中图分类号:** J905.2

**文献标识码:** A

**文章编号:** 2096-8418 (2022) 03-0098-09

电影是光影的艺术,是叙事的艺术,同样也是空间的艺术。空间的呈现对整个电影的艺术效果而言至关重要。在传统电影理论中,空间主要被当作背景,它是提示性的或附带性的。无论是爱因汉姆和明斯特伯格的形式主义电影理论,还是巴赞、克拉考尔等人的现实主义电影理论,空间都未得到充分重视。空间本应该成为连接形式主义和现实主义的重要桥梁,因为形式主义对镜头、光影、色彩、道具的重视和现实主义对叙事、现实的展示,都离不开空间。空间是最为根本的一种形式,几乎所有的其他形式都依赖空间而存在,空间也是叙事和现实的根基,或者说它本身就是最大的现实之一。现代空间美学和都市理论的某些研究表明,空间特别是都市空间是无限多样故事的交汇点,“多琳·马西把城市描述为许多故事的交叉点,一系列独特、共存故事的汇聚点。某些类型的城市故事,那些构成现代主义和后现代主义文学和电影文本的故事。”<sup>[1]</sup>现代法国思想大师列斐伏尔(Henri Lefebvre)在《都市革命》中指出,都市空间是一个集大成者,“一个遭遇、对抗、集会同时发生之所,所有事物都会在这里聚集和存活”<sup>[2]</sup>,它汇聚着各种异质的符号、信息和资源,它看似没有创造什么,但最终孕育了一个充满可能性的都市生活。在意大利新现实主义看来,电影的时间密度和现实的时间密度应该一致,那么可以说电影空间与现实空间也存在一个类似的密度契合问题。正如一个事件的走向一直是开放性的一样,它的开放性跟都市本身的开放性一样,不仅受制于叙事内在逻辑或者目的性的影响,同样也受到日常生活中各种因素的影响,而都市空间无疑是最为显著的因素之一。众多有关都市的影视剧或小说,不管是侦探、言情、职场、恐怖,都源于某一具体空间的碰撞。只不过在电影类型化和商业化的大潮下,空间逐渐被工具化和奇观化了。近年来,中国的现实主义电影却在这种大潮之下开辟了一条新路径,它们将空间的事件性和丰富性通过现实主义的创作方法展示出来,进而将一种新的空间审美形态引入电影艺术之中。

**基金项目:**广东省教育厅(青年创新人才类项目:人文社科)“日常生活批判视域下的中国当下现实主义影视作品研究”(2018WQNCX177);广东省教育科学规划课题“日常生活批判与习近平文艺思想的人民性研究”(2021GXJK032);惠州学院自主创新能力提升计划项目“日常生活批判的空间美学效应研究”(HZU202024)。

**作者简介:**李巍,男,讲师,博士。

## 一、自觉与主观：中国现实主义电影的空间传统

空间的重要性在电影发展的早期并不突出，当时无论中外，电影都有所谓的“影戏”别称。早期的现实主义电影基本上也难逃此种“影戏”传统。最早的影戏多是直接在固定机位对戏剧影像进行复制，空间表现为客观物象的置入，摄影机尚未获得自觉，它只是客观地再现一切出现在镜头中的人和世界及其流动。当时的电影空间就是戏剧舞台布置的空间，而戏剧舞台布置的空间由于各种限制或多或少都具备一种自觉的抽象性。抽象意味着通过道具将背景空间与故事情节进行连接，而自觉性意味着此种高度抽象的场景转化完全是人为控制的。此时的影戏根本无法做到人与背景或人与空间的完美融合，空间往往是固定的、呆板的，无法随着剧情和人物的变化而产生相应的变化。西方戏剧的空间尚有舞台布置和道具进行提示性想象，中国的古典戏剧则完全需要观众自行想象故事发生的空间背景，它们都提示了空间对情节或故事推进的可有可无性。因此，这个时期的中国现实主义电影往往具备共同的空间特征，如“在环境造型中重指示性轻再现性；在影片的时空表现上以较大的叙事段落的戏剧性场面中展开的故事来完成影片主要的表意任务；创作原则以戏剧化冲突原则为基础”<sup>[3]</sup>。此后，在相当长一段时间内，电影艺术都致力于脱离戏剧传统而建构一种自身的本体性，其方式是试图征服空间，从而达到情节与空间背景的完美融合，让电影空间成为一种自觉的审美元素。

### （一）1978年之前：自觉融入情节的电影空间

20世纪30年代，中国现实主义电影迎来了一个发展的高峰，诞生了《渔光曲》《姊妹花》《女性的呐喊》《上海24小时》《中国海的怒潮》等一大批优秀的现实主义作品。由于受到左翼文艺思潮以及日益迫近的抗日战争的影响，中国现实主义电影开始朝着左翼、浪漫主义以及象征主义相结合的方向发展，它导致了主题的膨胀和僭越，“这类影片都力图在时代和社会的尖锐冲突中直接展现主题，而不是着力于生活细节的真实描写，因此其作品戏剧性因素强烈，富于波澜起伏”<sup>[3] (33)</sup>。随着蒙太奇等电影技术的输入，现实主义电影中戏剧性因素的表达得到了更好的支撑。如此一来，观众的注意力都集中在角色和剧情的推进之上，最终使得真实的生活空间被挤出注意力范围，成为可有可无的东西。新中国成立之后，现实主义电影进一步与革命英雄叙事结合起来，诞生了《新儿女英雄传》《上甘岭》《中华儿女》《平原游击队》《红色娘子军》等一大批电影，即使像《不夜城》《女篮五号》这类聚焦都市影像的电影也逃不脱革命叙事的框架。生活的现实和细节被进一步边缘化，空间逐渐被融进了主题的表达需要之中，这一特征在“文革”期间的样板戏电影（如《智取威虎山》）中被放大到极致。正如巴拉兹·贝拉（Béla Balázs）所说，“人和背景在那里是同一回事，两者都只是画面而已，所以就真实性来说，人和物体是没有什么区别的。因此电影就和绘画一样，也有可能赋予背景（亦即周围的环境）某种外貌，其生动程度不亚于人物的面孔，或者像梵高后期作品里那样，背景的外貌甚至比人物的外貌更生动，以至于在景物的强烈的表现力面前，人物的表情竟变得无足轻重。”<sup>[4]</sup> 贝拉对电影空间的认识是多年来电影创作时的集体无意识，无论是现实主义电影还是非现实主义电影，空间和背景都被标识为情节的一个有机元素。

### （二）1978-2000年：角色统摄的电影空间与两种空间模式的并行

改革开放之后，空间与情节的统一逐渐让位给了另一种新的模式，即人物视角对空间的统摄，空间由自觉化转变成了主观化。这一模式最早产生于西方，在法国新浪潮电影、意大利新现实主义电影、表现主义电影、意识流电影以及希区柯克的恐怖电影中，都能清晰地观察到空间的主观化。恐怖电影惯用的某种色调和空间特性都高度契合了角色的内心恐惧，更不用说其他借用现代主义文学技巧的电影类型和流派。借助于中国几代导演的集体努力，这一特征逐渐显露于改革开放之后的中国现实主义电影之中。当然，这一结果是多种因素合力促成的，其首要原因在于中国历史社会变迁的内在逻辑，

改革开放让曾经沉默许久的人性表达再次苏醒过来，以往被阶级和政治遮蔽的“人及其内心世界”在此时被现实主义电影紧紧抓住并逐渐放大，当时的代表作品有《被爱情遗忘的角落》《人·鬼·情》《四十不惑》等。个体意识对空间乃至整个叙事的统摄，使得中国现实主义电影逐渐接近意大利新现实主义电影后期的“真实观”转向，即一种心理现实主义。人物视角完全吸收了背景空间，周围的环境都是人物行动和意识的展示与投射。当然，个体内心意识的凸显标示着一种对抗的姿态，它是那个特定时代的产物。因此当各种西方文艺思潮传入之后，很快便融入到中国现实主义电影的创作实践之中。如巴赞、克拉考尔的现实主义电影理论以及各种后现代主义理论。巴赞等人的现实主义理论对蒙太奇和戏剧化冲突持批判态度，巴赞曾高度赞扬了德·西卡导演的《温别尔托·D》，在这部电影的几个重要场景中，“电影叙述时间与主角的时间完美契合：导演拒绝为她的日常生活划定任何戏剧结构，充分平等尊重现实的每个细节，不偏不倚，不分层级。”<sup>[5]</sup>这种拒绝将现实戏剧化的态度配合后现代主义对宏大叙事的解构，进一步强化了个体角色的重要性，而这也正是彼时中国现实主义电影所需要的。

从空间的角度出发，改革开放之后中国的现实主义电影逐渐分化为两种不同模式，其代表分别为张艺谋的《秋菊打官司》和贾樟柯的《小武》。《秋菊打官司》是情节主导型，它是现实的，但不是日常的，空间在此类电影中并不重要，推动秋菊一路走下去的动力源于叙事本身的逻辑，无论是乡村还是县城，都只是强叙事的中性舞台而已。近些年的《我不是药神》《暴裂无声》《找到你》等依然属于此类。《小武》是另一类的现实主义，带着巴赞和后现代主义的影子，它试图抛弃戏剧化和情节，它既是现实的也是日常的，但《小武》中的空间与小武都是独立的，两者并不产生交集，小武只是在城镇空间中游荡。小武与陪唱女在KTV中的相遇，本该是一段极为重要，乃至引发生活质变的相遇，小武的爱情生活差一点成真，但最终陪唱女来无踪去无影，完全消失。这段空间引发的相遇无法改变故事走向，更不能掀起小武人生的转折波澜。类似的还有影片《苏州河》，它以上海苏州河这一混杂的空间作为叙事背景，苏州河安排了现代男女之间的相遇，其中的爱情故事和爱情误会皆离不开繁华而复杂的都市空间，但苏州河并不比古典小说中才子佳人的相遇更具现代意义，才子佳人的相遇总需要一个空间背景作为承担，空间是必要的，但空间又是透明的。故事的走向是传统的爱情导向，玫瑰跳河是故事的开始，但它不是空间促成的一个必然选项，玫瑰因为马达的欺骗才选择逃离，苏州河的存在与否不会影响逃离的结果，没有苏州河，玫瑰也完全可以在汽车站或火车站消失。

### （三）2000年之后：两种传统电影空间模式的新变

21世纪以来，随着商业化浪潮的袭来，电影步入“大片时代”，古装片一骑绝尘，现实主义电影逐渐退居二线，似乎成了遥远的过去。除了一小部分坚守者外，中国的现实主义电影逐渐朝着两个方向寻求突围：一方面是试图与商业类型电影融合，从冯小刚的《手机》一直到文牧野的《我不是药神》皆属于这条线路。另一方面是继续各种先锋实验，这是后现代主义的一种延续。如姜文的《太阳照常升起》和张一白的《好奇害死猫》等。前者的商业化突围加重了叙事对人物以及空间的主导，连曾经觉醒的心理现实空间也逐渐被遮蔽。后者的后现代主义突围虽然带来了对空间的一些积极思考，但空间的多重可能性依然停留在心理层面或主观化的层面。这一点跟匈牙利居作家伊芙特·皮洛（Yvette Biro）的论述一致，她认为空间不是中性和惰性的背景，不是为各种物体提供活动场所的冷漠的框架，空间应该成为一个导向场，或“成为促使存乎其中的所有实体不断推移的一个动因”<sup>[6]</sup>。但伊芙特对空间丰富性的提示依然脱离不了空间的主观化视角，空间不过是转化成了可变动的以及多样化的主观感知罢了。

## 二、从日常自在到日常自为：中国现实主义电影空间的本体化转向

近年来，中国的现实主义电影完成了空间的另一次转向，即空间被本体化了，这意味着空间不仅仅

是导演的自觉或角色自带的感性视角，随着角色的晃动而晃动。空间仿佛又获得了客观属性，但这个客观属性不同于早期电影和戏剧那种客观属性，空间依然具有人格化特征，但它并不是某一角色情绪的附属或镜头的附属，相反，它跟角色之间处于平等地位。空间变成了巴赫金对话哲学视域下的对话者，空间与角色以及电影创作者们在进行对话，它们是另一个有自主意识的主体，也就是说空间由自在的类本质对象化变成了自为的类本质对象化。空间自由了，空间与人物的关系变成非必然的关系，空间像一个多变的艺术家那样，让人永远猜不出它将会呈现出一部怎样的杰作。当下中国现实主义电影的故事背景绝大多数都设置于都市空间，而都市的所有空间都是人为塑造的空间，它们带着社会属性和人的意志，它们有权也急切地要求参与都市人的命运塑造。

### （一）中国现实主义电影空间的审美转向

2019年的电影《南方车站的聚会》较为典型地展现了空间的本体化，甚至电影名字本身就暗示了人物的悲剧以及故事的走向都源于都市空间的神奇聚散。电影讲述的是一个小偷为兄弟报仇，同时牺牲自我拯救妻女的老套故事。刚出狱不久的周泽农与猫眼在小偷大会上就每个人负责的空间区域产生了矛盾，猫眼只想要最肥的兴业街。为了争夺这一街区，双方约定进行一场偷车比赛，偷得多的一方将会胜出并接管兴业街。故事因空间而起，也因空间的转换而向意想不到的方向发展。空间是整个剧情走向的关键所在。在偷车大赛之前，未来是不可预料的，周泽农为何要举报自己，为什么要替兄弟报仇，这都与他们之后进入的具体空间密切相关。在偷车比赛时，猫眼在偷车的路上设置了障碍，结果意外杀死了周泽农的手下黄毛，这是一个猫眼本身也没有预料的情况，事后他曾袒露过事情真相，他原本并没有杀人的打算。既然杀人已成事实，猫眼就想顺便杀掉随后赶到的周泽农。周泽农在中枪后逃走，此时天空下起大雨，而他们这场动静过大的盗窃比赛又引来了警察，在意识和视线比较模糊的情况下周泽农误杀了路边的警察，进而引起了悬赏的后续故事。接下来的故事围绕妓女刘爱爱与周泽农展开，两个陌生的城市人在车站、海滩、野鹅塘、城中村小巷等一系列具体空间发生碰撞之后，逐渐由利用、猜忌变为相互信任，甚至发展出感情。两人关系的关键转变源于一场未曾预料到的英雄救美，刘爱爱逃跑时误入城中村的小作坊，被人拖进小巷一角企图强奸，正好被随后赶来的周泽农救下。所有这些意想不到的发展和变化都是都市空间本身的交错性造成的，正如剧中的重要空间野鹅塘，也是一个三教九流汇聚的空间，一个三不管的空间，故事和事件在其中沿着各种可能性的方向延展。

在2018年上映的影片《无名之辈》中，剧情的关键走向是劫匪胡广生和李海根为了躲避警察追捕，进入马嘉祺的房间。瘫痪的马嘉祺与两个类似“弱智”的劫匪之所以相遇，得益于重庆老城的空间特性。在老城拥挤密集的巷道里，低矮错落的房屋降低了他们进入的门槛。马嘉祺是一个高度瘫痪的残疾人，她常年在家且开窗通风，她渴望着外面的世界，渴望着作为一个健全人去感受外面的世界。在那种仓促紧急的情况下，洞开的窗户为慌不择路的劫匪提供了最好的诱惑。本片故事之所以得以发生，因为胡广生和李海根准备去抢银行，却发现银行有保安，于是临时决定去抢隔壁的手机店。手机壳的展示空间和真手机的存放空间的不同导致他们只抢到了一堆手机壳。在故事最后，胡广生、李海根与马先勇被一同送入救护车，救护车内部空间和烟花燃放的外部空间合力促成了胡广生误开了一枪，打中了马先勇。从而让故事在一种荒诞中收尾。

2019年上映的《过春天》属于现实主义青春电影，该片的场景不断在香港和深圳这两个都市空间中来回切换，“过”字体现了“港生”少年们的双城记生活。佩佩生于香港因此能够享受香港的教育资源，但迫于经济压力，她和母亲又无法立足于香港，只能住在深圳。佩佩的青春之所以与走私或“水客”产生关联，皆因她能在双城之间自由穿梭。她走私的源动力来自于对日本异域空间的美好想象，其当水客的契机在于过深圳海关时的一次偶然遭遇，被海关追捕的水客情急之下将一袋走私的手机塞给了她。在这次偶然的成功之后，花姐等水客陆续在佩佩的生活中出场。2020年上映的影片《风平浪

静》，其情节的转换一样高度依赖于空间。高考保送名额被抢走的宋浩想找同学李唐当面质问，但他走错了别墅，因为这些别墅在外观上都差不多。这一空间的错认开启了宋浩的逃亡生涯，他误伤了醉酒的房屋主人，随后赶来的父亲帮他杀人掩盖。15年后他重回故乡，但并不打算留下。在高速收费站与老同学潘晓霜的偶遇决定了接下来的故事。潘晓霜是一个之前完全没有铺垫的人物，她是随着高速收费站空间的出现而出现的，也是她利用收费站的栏杆挡住了宋浩再次离去的决心。留下的宋浩最终将老同学李唐、父亲及自己都送上了绝路。近5年有此特征的相关电影还有《平原上的夏洛克》《嘉年华》《心迷宫》等。

## （二）中国现实主义电影空间的事件性

近年来中国现实主义电影对空间有意无意的本体化呈现，实际上已经将一种新的美学形态引入了电影艺术之中，它越过了意大利新现实主义电影的时间密度，进入到新的空间密度之中。当然，空间密度与时间密度不同，它没办法利用电影时间和事件时间的相同长度来体现，空间密度实际上是展示了现实典型事件发生时的空间维度，即还原了空间的事件性。如《南方车站的聚会》同样剪辑了空间，在电影空间和现实空间之间，在电影不同的镜头空间之间，它无法做到意大利新现实主义要求的所谓相同密度。但它保留了日常典型事件中空间的角色身份，它不是事先作为典型空间或典型环境决定了某种事件，而是作为某种事件的一部分。英国哲学家多琳·马西（Doreen Massey）对空间的研判非常适合阐释当下中国现实主义电影对空间的处理，在她看来，“空间应该被理解为在同期多元化意义上多样性存在的可能性领域，不同的轨迹共存的领域，因而也是异质性同时共存的领域”<sup>[7]</sup>。周泽农、刘爱爱、胡广生、李海根、马先勇、马嘉祺、佩佩、阿豪、宋浩、万小宁等人的故事无不依赖于空间的多样性和异质性，他们之所以不同于以往的典型人物，因为他们不是被典型环境决定的，而是在与具体空间的碰撞中生成的。在这些电影中，空间或现实，如同巴赞所言，可能会溢出一种多余的东西。片段的现实或一个单独事件的含义唯有在与另一个事件或片段现实联结起来之后，才能被逆推出来，而不是事先决定于某种戏剧性逻辑中。空间的含义和作用也不是事先决定于故事主题之中或人物的情绪之中，它也必须在一连串的空间碰撞之后，才能逆推出其意义所在。这些空间不像意大利新现实主义电影那样拒绝戏剧化，相反正是它们促发了某种戏剧性。它们开启了小人物生活的另外一种可能，尽管很多时候这种可能性往往是悲剧性的。中国现实主义电影之所以能完成空间审美的突围，自然是得益于电影所依据的现实事件所提供的空间导向，但更重要的是，它们在当下都市空间巨变的时代中，始终坚持现实主义的核心原则，呈现出生命的真实空间轨迹，这是现实主义电影必将碰触空间本体化领域的根本原因。

## 三、突破预先给定的日常：本体化电影空间的多重可能

想要更好地理解中国现实主义电影的空间审美转向，日常生活批判理论的介入是必要的。日常生活批判的理论形态主要来自于一战后的欧美学术界，有两种主要的理论范式：其一是东欧马克思主义的日常生活批判，其二是西方马克思主义的日常生活批判。两者虽然有很多差别，但都吸收了马克思、黑格尔、胡塞尔、海德格尔等人的思想。胡塞尔的现象学是基于意向性这一概念，其主要探究的是人在世界中的意向性投射，胡塞尔将日常生活界定为一种自然态度占据主导的意识结构，这种意识结构天然地接受世界存在的有效性及其“预先给定性”<sup>[8]</sup>，但它搭建了一个主体间沟通的桥梁，因为人们共享了日常生活的一些基本意识结构，包括时间和空间的基本意识结构。海德格尔将其发展为“常人”概念，“常人”是大众的一种意识统治结构。“庸庸碌碌，平均状态，平整作用，都是常人的存在方式，这几种方式组建着我们称之为‘公众意见’的东西。公众意见当下调整着对世界与此在的一切解释并始终保持为正确。”<sup>[9]</sup> 匈牙利马克思主义思想家阿格妮丝·赫勒（Agnes Heller）将其称为“自在的类本

质对象化”，“虽然人的目的论活动促使这一领域活动并使之改变，但是它却是作为‘给定的’秩序而矗立于每一‘个人’面前。”<sup>[10]</sup> 日常生活中的风俗习惯、时空意识、语言表达等都是高度程式化的，具有重复性特征，是人们广泛共享的一些“预先给定性”。

### （一）“预先给定性”的传统电影空间

现实主义电影的两种传统空间表达都是这种“常人”意识的投射，即“自在的类本质对象化”。在主题或情节主导的类型化和商业化电影中，观众和电影创作者都高度共享了各种空间的常规意义，彼此的主体间交涉便源于共同的“常人”意识结构。观众能够轻易理解爱情电影中咖啡馆等约会空间的意蕴，能够理解侦探电影中空间转换所暗示的情节转换，也能理解诸多剧情片最后不断拉高拉远的空间镜头。杂乱的房屋空间总是与颓废情绪关联着，开阔的自然空间总是暗示着解放感和舒畅感，黑暗阴郁的城市窄巷空间总是铺垫着某种暴力和犯罪。一百年来，观众们像习惯日常生活那样习惯电影中的空间。因此，法兰克福学派的西奥多·阿多诺（Theodor Adorno）等人将电影视为“现实的延申”<sup>[11]</sup>，它是加固现实有框架的反启蒙工具。主观化的空间表达看似有所突破，其实同样依赖某种程式化的空间意识。表现主义电影是主观化电影空间的开拓者，如电影《卡里加里博士》中投射出来的诡异扭曲的日常空间形态。表现主义将内心的真实视为世界唯一的本质真实，但他们又认为这种个体内心的真实是普遍的真实。比如，恐怖电影中的空间总是有着特定的色调和角度，虽然它不符合现实的空间，却能被几乎所有观众所共享，对特定色调和角度的理解是人们进入特定主观化空间的必要前提。从海德格尔到卢卡奇、赫勒和科西克，艺术之思或“诗意地栖居”是最关键乃至唯一关键的解放方式，卢卡奇和赫勒称之为“自为的类本质对象化”。日常生活想要走向解放或一种人道主义必须实现从“自在”向“自为”的转变，自为的类本质对象化的最大特征是它的非必然性和自由性。在东欧马克思主义那里，艺术、科学和哲学才是自为的典型，空间、语言以及习俗则是自在的代表。他们认为，超越只能来自于一种非日常的东西，日常的问题日常解决不了，空间的问题空间也不能自己解决。

经过存在主义和超现实主义的过滤，同样吸收了马克思、黑格尔以及现象学思想的列斐伏尔（Henri Lefebure），则开创迥异的日常生活批判范式，这为理解中国现实主义电影的空间本体化提供了更大帮助。列斐伏尔始终坚持生活的双重性，它标示着日常生活自我拯救的可能性。日常的确是异化最深的地方，但也是解放潜能最大的地方。空间是日常生活最基础的组成部分，它同样充满着多重可能性。但是，包括影视作品在内的大多数艺术作品却与异化合谋，共同阻碍了空间多维度的暴露。列斐伏尔认为，祈求于非日常的人，没能够认清现象学一开始就表明立场，即日常生活的意识结构仅仅是众多意识结构的一种，不管它有多普遍。日常生活的其他意识结构也只能来自于日常生活。列斐伏尔在这里将日常生活和日常空间还原为存在主义的“存在”，而存在是先于本质的，日常生活的意识结构是一种后天的本质。现在应该直面“存在”而不是本质。他认为，主流电影的日常空间都是事先本质化的，这自然将本来多维度的日常给遮蔽了。这些电影都热衷于创造“熟悉的怪梦”<sup>[12]</sup>，展示一个不同于（其实是略高于）日常生活的另一个世界和生活空间，在这些空间中普遍存在着俊男美女，有着舒适的居住环境、繁华的娱乐休闲空间，宏伟庄严的信仰空间等。它们不仅无法激起改变日常的冲动，反而使人陷入已有日常生活的诱惑和陷阱之中。在都市日益成为主流生活方式的发达资本主义时代，改变日常必然意味着都市空间的改变。因此，列斐伏尔从早期的日常生活研究逐渐过渡到后期的空间研究，因为空间是当代日常生活最为核心的组成部分。

### （二）“异轨”的新电影空间

胡塞尔认为，艺术和哲学并不比日常生活的意识结构优越，它们同样是在默认世界存在的有效性和预先给定性的基础上展开的，它们都没能做到彻底有效的“悬搁”，即世界的彻底“现象”化。列斐伏尔也不相信传统艺术可以打破这种日常空间的预先给定性，甚至认为当今的艺术是加固资本主义意

意识形态的帮凶。日常生活的问题和空间的问题都必须在自身中得到解决。空间意识跟日常生活意识一样，必然是多重的，因此他提出了空间的三元辩证法，分别是“空间实践”、“空间表象”和“表征性空间”<sup>[13]</sup>。空间实践体现了各种社会活动的互动交往关系，它总是置身于特定的建筑和物质环境中。空间表象是被概念化的空间，是科学家、规划师、技术官僚以及某些特殊癖好的艺术家等构建出来的，它的特征是感知空间与构想空间的等同。表征性空间是对社会规范、价值以及经验的表达的一种阐发，突出空间的象征维度。空间的“预先给定性”在空间表象那里不可避免，但一个社会的“空间实践”总是需要在通过对其空间进行破解之后才能展现出来，因此空间不可能不留缝隙的是“预先给定性”的。基于存在主义的选择概念和马克思主义的实践概念，他认为，空间中的实践行动要高于艺术之思。在这里日常生活不再需要艺术的拯救，相反，日常生活通过一些异样的空间实践，可以暴露出它们的诗性本质，即日常生活和空间本来就存在的但又被“常人”遮蔽的东西。与列斐伏尔交往甚密的情境主义国际组织基于此种理论，展开了一次有一次都市空间的“漂移”或“异轨”实践。“异轨”是对抗异化空间的实践策略，也是突破都市异化空间的主要手段。情境主义国际企图通过在都市空间中的无规则游走来实现“异轨”，他们有意破坏上下班的固定路线以及娱乐、休闲、消费等其他日常生活中的空间规范，从而将麻木的都市人推向一些新的可能，他们认可列斐伏尔对日常都市空间的异化判断，也认可日常生活终将走向审美化和自由化的目标。但这种审美化和自由化的实现，不是传统艺术站在高位上的向下俯视，而是空间实践本身蕴含的诗性，即空间的事件性。它意味着日常生活的可能性被激活了，而且是在其最基础的部分那里被激活。

列斐伏尔认为，在传统艺术中只有卓别林式的电影才能或多或少激活日常空间。“卓别林让日常生活突然神奇起来，卓别林像陌生人一样走进了这个我们熟悉的世界，在回家的路上，经历这个世界，喜悦之中蕴含了伤害。他突然让我们失去了方向，当我们面对物体时，他不时告诉我们，我们是什么；这些物体突然成了怪物，熟悉的不再熟悉了（例如，当我们到达旅馆的房间或一个装修布置停当的房间，我们绊倒了家具，想办法让咖啡壶运转起来）。卓别林通过这种因为失去方向，因为陌生而出现的偏差，在一个比较高的层面上，把我们与事物、与人化的客观世界协调起来”<sup>[12](9)</sup>。德国戏剧家贝尔托·布莱希特（Bertolt Brecht）的“史诗剧”也能达到同样的效果，因为它们都涉及到行动，而不是静思。由此才能理解中国现实主义电影中的空间到底是在何种意义上发生了转向。周泽农、佩佩、宋浩、李广生等人之所以能够展现都市空间的事件性，源于他们不断突破“预先给定”的都市空间路线，不断在都市空间中作不定向的漂移和异轨。周泽农这个刚出狱不久的小偷，可以突破“偷盗—入狱—再偷盗—再入狱”的常规人生轨迹。持续的空间误入和空间错入激活了周泽农日常生活的种种可能性，小人物的喜剧走向了小人物的悲剧。他最终以死亡的方式回馈了妻子和孩子，并在其不光彩的人生中注入了一丝光辉，这一切皆是源于他在都市空间中的“异轨”。至于个体是否因为空间事件性的开启而彻底摆脱异化的日常生活，进而过上一种人道的的生活，这些都不得而知。但是，当车站、酒店、海滩、野鹅塘城中村、海关出入口、重庆老城区等空间由“预先给定性”的“本质”存在转变为个体自由探索和选择的“存在”，那么其美学意义便昭然若揭了。它将一扇几近被堵死的门重新打开，并让人透过它看到希望，这恰恰是以往认为只有艺术才能做到的事。可以说，新的空间观激活了电影艺术，也重塑了日常。

#### 四、多维的日常：中国现实主义电影空间突围的美学意义

目前，打开空间事件性的这道大门，还需要突破弥散在周围的厚重的“熟悉的怪梦”，这日复一日的积累得益于商业电影以及主流视觉艺术（包括电视剧、广告、游戏等）对空间的过度征服。它使得电影无法接触真正的事件，也无法参与真正的事件。

### （一）主流视觉艺术对空间的净化和征服

主流视觉艺术随着技术的革新和进步已经可以随意操纵空间，各种类型化的电影，尤其是科幻电影和动漫电影，几乎征服了空间。甚至一些现实主义的影视作品也有类似倾向。动用各种现代化设备，电影需要的各种空间和建筑可以被迅速搭建，甚至可以一比一快速复制诸多历史空间。电影特技的发展进一步加剧了空间的可操作性，特技一方面带给观众一种前所未有的空间维度，另一方面也将空间的事件性“净化”殆尽。那些想象的空间尽管越来越精细逼真，但也越来越奇观化，只是另一种景观而已。随着好莱坞工业化叙事的主导地位逐渐加强，电影特效等光影科技的日益发展以及电影类型化和商业化的深入发展，空间与故事的撕裂或者说空间事件性与故事事件性的矛盾被弥合了，电影的镜头和画面变得越来越“干净”。“干净”的画面意味着每一个镜头都能与当下的表达主题深度契合，没有多余的部分来干扰电影此刻想要暗示的情绪或主题，它与故事完全融入在一起，两者之间不再产生龃龉，特效大片和动漫电影的画面在这方面表现得尤为明显，它们可以与人物情绪、故事进程完美融合。故事和人物不是被迫置于某一特定的现实情境中，相反是空间和情境被反向置于电影叙事之中。人物的表演和故事的推演很多时候是在绿幕下完成的，甚至参与对话的角色也可以完全虚拟，如魔幻电影中的各种魔法生物以及科幻电影中对各种未来空间的想象等。

电影、电视等大众文化对世界的中性化或净化，列斐伏尔、鲍德里亚等人都早有警觉。不过，以往的中性化手段是将现实事件信息化，“它们的功能是对世界的特殊、唯一、只叙述事件的特性进行中性化，代之以一个配备了多种相互同质、互为意义并相互参照的传媒的宇宙”<sup>[14]</sup>。类型化和商业化的电影更进一步，在过度阐释后的视觉空间中，空间和事件都被简约化了，现实空间的多维性变成了编码后的单一叙事空间。它导致观众窥私欲的滋生，列斐伏尔将其称为“生活的再隐私化”，人们将日常生活完全过成了个人生活，“个人生活和日常生活合并起来，给逃避历史、逃避错误、规避风险和危险提供了一个借口，这在生活的和历史的领域之间创造了一个鸿沟”<sup>[15]</sup>，一种原本应该有的政治化冲动和潜能被消磨掉了。尽管如此，如果电影始终取材于现实空间，那么即使是被规训或编码后的空间信息也始终存在一种裂缝，在巴赞看来，它就不可能完全抑制现实空间的多余性，一定会有所遗漏。这就为卓别林式电影留下了可能性，从而打开了一条通往非异化的大门。

### （二）现实主义电影对多维日常空间的凸显

因此，唯有坚持现实主义，电影才能重新打开空间的多维性和丰富性，空间的自主性才能真正地被凸显出来，由此才能真正向观众展开当下日常生活的可能性。新中国成立以来，中国经历了前所未有的城市化运动，日常空间的巨大变革和重组是我们基本的生活元素，普通人或多姿多彩或多灾多难的生活都是在这种日常空间中碰撞出来的，当现实主义电影坚持将典型的塑造与其真实的生存空间相结合，空间的本体化必然会发生。近年来，中国现实主义电影对空间的突围回应了中国的最大现实，进一步更新了现实主义，拓展了现实主义的内涵。日常生活批判的哲学家们始终高度肯定空间对日常生活的塑造力，这种塑造力来源于现代都市的崛起、人口的高度聚集以及空间的过度规划。哲学家们不断为空间的解放大声疾呼，甚至有情境主义国际这种企图重塑日常都市空间的尝试，他们鼓励都市人在日常生活中不断偏离自己的空间痕迹，在一种“越轨”中享受到一种自我“创境”的自由感。然而，正如列斐伏尔所提示的那样，都市空间的越轨行为其实一直都在现实生活中发生着，有时候只需要把镜头对准它们即可。《南方车站的聚会》等电影依托于真实的生活事件，取材于现实的生活空间，这才暴露了日常空间的多元性，被驯服的空间以野性的面目重新展露出来。《秋菊打官司》等电影中尽管有方言和地方性特色，但地方空间的缺失还不足以撼动故事的架构。相反，《过春天》中的香港和深圳、《南方车站的聚会》中的武汉、《无名之辈》中的重庆等，都带有不可抹去的地方性，其缺失将造成叙事的不完整。普通人的日常生活就是通过叙事与具体空间的裂缝被生动地展现出来，人与空间之间的

矛盾本身就是当今最大的现实之一。

## 五、结 语

都市空间的本体化，在意大利新现实主义电影早期和法国新浪潮电影中都有所体现，后期的新现实主义电影转向心理现实之后，空间的本体性地位被彻底解构。新浪潮和新现实主义其实都诞生于现代都市之中，是现代都市空间造就的电影形态。近十年来，中国经历了更快速的城市化进程，人们见证了史无前例的大规模拆迁和迁入活动，其造就了一系列独特的城市空间。在快速的空间生产中，不是每一个城市空间都是模范的 CBD 或住宅小区，更多的城市空间其实是非规划性的，带着野性的自发生长特征，如大都市中的城中村，那里聚集着众多谋求工作和发展的年轻大学生和求职者。还有一些城乡交叉地带、大型农贸市场、日渐残破的老城区以及一些工业区附近自发形成的打工群体聚集区等。普通中国人的日常生活更多的是在那些非规划的区域展开的，如果想探究和理解中国人民的真实生活及其可能性，那么“野鹅塘”这种真实的都市空间便不能被遗漏。即使在规划好的写字楼、百货商场及现代居民小区，空间仍充满了各种区隔和功能分块，但这种真实的空间依然充斥着各种裂缝，依然诞生着种种可能或不可能的事件。

### 参考文献：

- [1] [英] 彼得·布鲁克. 现代性与大都市 [M]. 杨春雨, 译. 南京: 江苏凤凰教育出版社, 2015: 1.
- [2] [法] 亨利·列斐伏尔. 都市革命 [M]. 刘怀玉, 张笑夷, 郑劲超, 译. 北京: 首都师范大学出版社, 2018: 136.
- [3] 钟大丰, 舒晓鸣. 中国电影史 [M]. 北京: 中国广播影视出版社, 2018: 14.
- [4] [匈] 巴拉兹·贝拉. 电影美学 [M]. 何力, 译. 北京: 中国电影出版社, 2017: 91.
- [5] [美] 彼得·邦达内达. 意大利电影——从现实主义到现在 [M]. 王之光, 译. 北京: 商务印书馆, 2019: 58.
- [6] [匈] 伊芙特·皮洛. 世俗神话: 电影的野性思维 [M]. 崔君衍, 笈香, 译. 北京: 商务印书馆, 2020: 92.
- [7] [英] 多琳·马西. 保卫空间 [M]. 王爱松, 译. 南京: 江苏凤凰教育出版社, 2013: 13.
- [8] [德] 胡塞尔. 欧洲科学的危机与超越论的现象学 [M]. 王炳文, 译. 北京: 商务印书馆, 2001: 179.
- [9] [德] 马丁·海德格尔. 存在与时间 [M]. 陈嘉映, 王庆节, 译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2014: 148.
- [10] [匈] 阿格尼丝·赫勒. 日常生活 [M]. 衣俊卿, 译. 哈尔滨: 黑龙江大学出版社, 2010: 114.
- [11] [德] 马克斯·霍克海默, 西奥多·阿道尔诺. 启蒙辩证法 [M]. 渠敬东, 曹卫东, 译. 上海: 上海人民出版社, 2006: 140.
- [12] [法] 亨利·列斐伏尔. 日常生活批判 (第一卷) [M]. 叶齐茂, 倪晓晖, 译. 北京: 社会科学文献出版社, 2018: 7.
- [13] [法] 亨利·列斐伏尔. 空间的生产 [M]. 刘怀玉, 等译. 北京: 商务印书馆, 2021: 58-59.
- [14] [法] 让·鲍德里亚. 消费社会 [M]. 刘成富, 全志钢, 译. 南京: 南京大学出版社, 2014: 114.
- [15] [法] 亨利·列斐伏尔. 日常生活批判 (第二卷) [M]. 叶齐茂, 倪晓晖, 译. 北京: 社会科学文献出版社, 2018: 317.

[责任编辑: 高辛凡]