

现实主义电影《大佛普拉斯》中的叙事空间

武千卉

河北师范大学新闻传播学院, 河北 石家庄

收稿日期: 2026年4月27日; 录用日期: 2026年5月19日; 发布日期: 2026年5月29日

摘要

《大佛普拉斯》是一部魔幻现实主义艺术品, 斩获多项奖项。导演黄信尧利用独特的视听手法, 从边缘群体的物质空间入手, 透析社会底层群体的精神空间, 展现复杂的社会秩序空间。在影片这种独特的表现手法下, 社会底层群体的困境被表现得淋漓尽致, 讽刺了社会现状。

关键词

《大佛普拉斯》, 现实主义, 空间, 边缘人

Narrative Space in the Realist Film *The Great Buddha+*

Qianhui Wu

School of Journalism and Communication, Hebei Normal University, Shijiazhuang Hebei

Received: April 27, 2026; accepted: May 19, 2026; published: May 29, 2026

Abstract

The Great Buddha+ is a masterpiece of magical realism that has won numerous awards. Director Huang Hsin-yao employs distinctive audio-visual techniques, starting from the material space of marginalized groups to analyze the spiritual space of the underclass, thereby presenting the complex social order space. Through such unique expressive methods, the film vividly depicts the dilemmas of social underprivileged groups and satirizes the social reality.

Keywords

The Great Buddha+, Realism, Space, Marginalized People



1. 引言

20 世纪下半叶，人文社会科学领域出现了广泛的“空间转向”，从根本上改变了学者们理解和研究空间的方式。“空间”从一个中性的、静态的背景，被提升为一个具有生产性的、活跃的、充满社会文化意义的核心研究对象。其不再仅仅是故事发生的“舞台”，而是能动地参与故事意义的构建。某个特定的场所环境、建筑结构、空间布局均能传递信息、塑造人物心理或推动叙事进程。在此背景下诞生的空间叙事理论是以空间为核心，研究叙事中空间元素的结构、功能及其与时间交互关系的新型理论体系，广泛应用于文学、建筑、影视等领域。

《大佛普拉斯》是一部极具代表性的魔幻现实主义影视佳作，该片先后斩获多项电影奖项。影片导演黄信尧也凭借这部作品，一举夺得第 54 届金马奖最佳改编剧本、最佳新导演两项大奖。在创作表达上，《大佛普拉斯》延续了黄信尧标志性的黑色幽默与辛辣讽刺的创作风格，以影像为载体完成了对当下社会现实境况的深刻批判与反思。整部影片分为了黑白和彩色两种镜头画面，增添了更多的空间视角。本文以电影《大佛普拉斯》为分析文本，运用空间叙事理论来解析电影独特的表现手法。

2. 物质空间：边缘困境的揭露

物质空间是现实世界中客观存在、可被人类感官捕捉的空间形态，除了街道、居所这类具象的实体空间外，社会与自然、文化之间的互动联结，同样被纳入物质空间的研究范畴。物质空间与人类的日常生活深度绑定，身处其中的每个个体都是独立的存在，他们带着差异化的文化背景开展多样的社会实践，也让物质空间承载了对应的文化意涵。影片《大佛普拉斯》对各类物质空间的影像刻画，直观映射出社会的边缘文化生态，影片通过对特定人际关系与生存模式的呈现，深刻描摹了如蝼蚁般困于底层的边缘群体，在冰冷残酷的现实环境中所面临的生存境遇。

(一) 物质空间中的边缘群体

边缘人往往是社会生活中最容易被忽视的群体。边缘人的产生是社会发展的必然产物，随着社会的变迁，异乡人、流浪汉等群体被排除在社会之外，与社会格格不入。他们其中的部分人会勇于与生活作斗争，反抗不公，有的也会因为现实生活的压迫慢慢屈服，变得自卑软弱。在影视艺术中，边缘人的刻画被分为两类，一类是因疾病或自身原因被主流社会遗弃的人，另一类是在社会中深陷歧视的人群。

边缘人之所以处于社会边缘，可以归咎于他们就是社会的最底层人群。反映边缘人的生活也就是在反映社会现实，因此，很多描绘边缘人的电影具有强烈的纪实性美学风格。《大佛普拉斯》中，肚财和菜埔的形象都是典型的边缘人——肚财没有固定收入，以拾荒为生，夜晚会去菜埔的警卫屋看电视，生活在艰难和困顿的处境中且没有丝毫改变的力量，他的形象是在当时现实社会下艰难生存的流浪汉拾荒者的缩影；菜埔白天兼职，夜晚在佛像艺术厂做保安守夜，住着下雨天会漏水的屋子，还要照顾着 80 岁的老母，被人随意辱骂，但他总是沉默地忍受，早已对自己的生活世界失望透顶。导演将镜头聚焦于两个社会边缘人，采用穷人的黑白世界和富人的彩色世界对比的方式，讽刺着社会的冷漠残酷和悲观绝望。流浪汉释迦总是沉默地观察整个世界，同唯一的好朋友肚财吃饭时也是一言不发，没有什么情绪波动。这些边缘人的形象是当今时代飞速发展下社会底层群体的映射，这是最悲哀的社会现状。

(二) 物质空间中的现实环境

街道是空间的重要场所，是体现现实环境的重要场景。街道中充斥着各色各样的人群，他们能够看到社会的变化、街头的流动，因此，街道往往是电影中的典型意象。汪民安在《身体、空间与后现代性》一书中表示：“街道可以作为一个片段的回避性场所，一个逃离了限制性空间的场所，街道临时性地变成了一块自由飞地。街道由于暂时将日常的政治逻辑和权力逻辑置于身后……当人们发现家庭难以忍耐的时候，他们往往身不由己地选择了街道” [1]。在电影《大佛普拉斯》中，街道作为空间必不可少的元素被赋予了与日常空间不同的意义，这使得街道成为了具有符号性的典型意象。

人在街道出现，但不同的人在街道的出现具有不同的意义。菜埔和肚财眼前的街道是黑白色的，他们骑着摩托车在小路之间穿梭。肚财骑着车到处收废品，去便利店抢过期便当，菜埔带着打吊针的母亲骑车，镜头的远处是破败的小屋。与之相反的是黄老板的彩色世界，“有钱人的世界就是不一样，是彩色的”。行车记录仪偷窥下的黄老板开车穿梭在五光十色的世界，有女伴作陪，也有昂贵的休息中心。黄老板穿梭在不一样的街道是在生活，但对于菜埔、肚财这群底层边缘人来讲，街道只是一个简单的生存空间。黑白色的是底层边缘人群的痛苦生存，彩色的是有钱人世界的繁华多彩，对比之间也在潜移默化地加强荒诞讥讽的色彩，这种鲜明的差异性本身也是对边缘化的讽刺。

影片中另一个值得注意的空间场所是便利店。便利店的空间分为三层，外面的空间是肚财抓娃娃的娃娃机所在地，这是肚财唯一的爱好；里面一层是便利店，菜埔、肚财和看柜台的人的对话在这里展开，菜埔帮黄老板拿快递包裹，在他们的对话中不难看出菜埔与整个社会都是脱节的，他甚至不知道7~11是哪：最里面一层的空间是游戏厅，里边乌烟瘴气充斥着底层人群，他们无事可做，只能在这里打发时间。整个社会在飞速向前发展，但这个空间场内的人显然是被遗弃的底层人们，这是影片的一个重要隐喻。

3. 精神空间：社会底层的探析

精神空间，“是指人的思想活动所占的空间。理智、情感、意志、欲望、理想、梦境等都是精神空间的结构形态……精神空间来源于欲望与满足之间在实现过程中的延迟或延宕，而时间上的延迟导致了空间上的开阔，即加深了这种距离” [2]。《大佛普拉斯》之中的精神空间是对底层人群精神世界的关注，他们的精神状态与社会现实交织。

3.1. 个体情感的缺失

纪实性影片最关注的还是人，尤其是这些被社会进步遗弃了的底层边缘人，他们在现实中挣扎生存。《大佛普拉斯》中，每个底层人都有着不同的生活境遇，个体情感的缺失和失意，也是悲剧发生的原因之一。电影中主要描述的底层人物有三位：菜埔、肚财、释迦。

首先是肚财，其父母双亡，没有文化、没有技能，拾荒为生，他会对着好友之一的菜埔呼来喝去，却对废品站的小学同学低声下气。亲情的缺失使他在情感认知上存在障碍，影片中讲述没有人进过肚财的家，没有人见过他家里面是什么样子，他从根本上将自己与外界隔开，不让任何人进入到他的精神世界。在他死后，菜埔才第一次进入他的卧室，里面是无数的游戏机娃娃和屋顶上的一张美女海报，抓娃娃在肚财看来是解压的行为，他的精神世界只有冰冷的娃娃相陪。其次是菜埔，独自照顾生病的80岁老母，唯一一个其他的亲人就是自私的小叔，还在菜埔最迷茫无助的时候骗走了他300块钱。最后是释迦，独来独往，没有人了解他的过去，平时也不与人交流。这三个底层人物的情感空间一直处于负面状态，他们的悲哀很大程度是由他们的情感方面缺失造成的，边缘人的“失语”导致他们只会越来越被社会遗弃。

3.2. 社会阶层差异产生的异化心理空间

社会现代化的高速发展积累了巨额财富，可这些财富并未真正惠及广大普通民众。现代社会中，金钱与权力带来的裹挟与规训几乎渗透到社会的各个角落，边缘群体被主流社会的排斥程度不断加深，底层群体面临的生存困境与精神层面的矛盾冲突也愈发尖锐。以物质主义为核心的社会风气，会持续消解个体持有的道德准则，在这一异化过程中，个体的精神状态会逐渐走向冷漠与压抑。金钱至上的主义使得人们都沉浸在另一种压抑里。菜埔和肚财偷看黄老板行车记录仪的行为就是在满足人的一种偷窥欲望，他们长期面临着社会的施压，只得用这样一种偷窥上层人的世界的方式来满足自己的欲望。他们看行车记录仪时，并没有看到任何的动作，而是在靠听到的声音来想象动作。

“底层人民来自群体施压、家庭责任和社会认同的重重包围，以及最深重的资本剥削，在长期被践踏、被矮化、被抛弃后，只能用暴力习惯和暴力行为释放内心压抑已久的愤恨和无奈” [3]。拾荒者肚财平日里是个连和陌生人正常对话都畏畏缩缩的底层小人物，唯有在夹娃娃的过程中才能找到些许自我存在感，可当他遭遇执法人员的不公对待时，却选择以激烈的姿态竭力反抗。他与执法人员扭打在一起，试图以主动的暴力对抗加诸自身的规则束缚，可这场豁出全部的反抗最终还是以彻底的失败告终，他依旧被强行带往公安局羁押。

这种对底层个体微弱却决绝的反抗的无情践踏，本身就是一场极具张力的无声讽刺，它直白地撕开了所谓公平法治的虚伪假面，将底层群体连最基本的反抗权利都被彻底剥夺的残酷现实暴露无遗。导演黄信尧正是通过描摹这类边缘人物在生存挤压下的异化心理与无力反抗的宿命，完成了对当下社会现状的尖锐批判，也深刻呈现出社会洪流中渺小个体普遍面临的精神迷茫与生存困境。

4. 社会空间：叠加式的空间再造

《大佛普拉斯》能成为华语影坛极具分量的魔幻现实主义佳作，其核心创作亮点之一，在于影片采用了层次丰富的叠加式叙事结构。影片创新性地以黑白影像框定底层群体的生存场域，以饱和鲜活的彩色画面呈现上流阶层的生活空间，两种截然不同的影像质感交织推进叙事，以极具视觉冲击力的对比手法，完成了对社会秩序与割裂社会生态的深刻隐喻。同时，影片以正在铸造的巨型佛像作为贯穿全片的核心线索，从佛像的塑形铸造、内部藏尸到最终法会现场的情节推进，所有的阶层冲突、人性博弈都围绕这一核心意象展开，让分散的叙事片段形成了完整且表意统一的叙事闭环。“大佛代表了社会的秩序，既是叙事的线索，又是叙事的空间” [4]。

（一）泾渭分明的底层社会和上流社会

黑白分明的底层人民世界与色彩绚丽的上流世界之间泾渭分明，以行车记录仪为线索，记录仪之内的彩色世界中，黄老板做着各种事情，记录仪之外的黑色世界中，社会底层的菜埔、肚财、释迦艰难生活。黑白的底层社会代表着生活在贫困、残酷、无望、孤独的人们，而彩色的上流社会则代表着虚荣、浮华、腐朽、空虚的富有人群。这两个世界的对比是电影中的主题之一，宣泄着导演黄信尧对社会整体状况的担忧和不满。电影通过对这两个世界的对比，呈现出了社会阶层的严重分化和人与人之间的隔阂，同时也反映了现实社会中贫富差距和人性的复杂性。

影片以色彩差异为核心建构的阶层空间，呈现出彻底的二元割裂状态。导演借助行车记录仪这一特殊媒介，以“偷窥”精英阶层生活的情节设计，既展现出肚财与菜埔对上层社会生活的强烈好奇，也点明了二者之间永远无法跨越的阶层壁垒。底层人物的生存场域始终被黑白影像包裹，而他们只能通过屏幕里的彩色画面，触碰到上流社会的冰山一角。肚财那句“有钱人的世界你看，果然是彩色的”的直白感慨，更是以极具戏谑感的平民化表达，将影片中泾渭分明的阶层割裂状态直白地呈现在观众面前，让抽象的阶层分化转化为了可被直观感知的影像符号。黑白世界的世界是沉闷、单调的、死气沉沉的。菜埔

日复一日地白天做兼职，晚上做保安，照顾生病的老母；肚财日复一日骑着车行驶在每一条路上，重复地捡垃圾，捡便利店过期凉透了的便当填饱肚子。对于他们来说，黄老板等人的生活只能靠想象，于是他们打开了行车记录仪，窥探上流社会生活。黑白色彩的穷人阶级相比于彩色世界，更加具有深刻性。

黑白世界的设定是导演对社会现实的隐喻，揭示了社会中存在的贫富差距和人性的复杂性。通过与彩色上流社会形成鲜明对比，黑白世界凸显了底层社会的边缘化和被忽视。这种视觉上的对比进一步强调了电影中探讨的社会问题和人性的困境。肚财因窥视到了黄老板的杀人案件被灭口，而真凶黄老板却能因为他的背后关系逃脱制裁。肚财死后，黑色的地上用白色的笔勾勒出一个简单的人形，甚至于连最后的遗照都是从新闻图上截取的照片，这使得影片更具有有一种荒诞感，显示出现实主义特征。

(二) 链接下的社会秩序空间

影片中原本处于完全对立、彻底割裂状态的两个阶层空间，最终依靠行车记录仪这一特殊的影像媒介，完成了叙事层面的有机链接。这一设备成为了横亘在底层与上流阶层间的坚固壁垒中唯一一条可供底层群体窥探的隐秘通道，肚财与菜埔正是借助它，得以触碰到原本与自己毫无交集的、属于上流社会的彩色图景。但行车记录仪的拍摄范围仅局限于车外环境，无法捕捉车厢内的私密场景与对话内容，这使得肚财与菜埔只能依靠零散的画面与声音碎片，拼凑、想象上流社会的真实样貌。这种充满留白的叙事设计，不仅为观众预留了充足的解读与想象空间，也以一种极具巧思的方式，完成了两个原本彻底隔绝的阶层空间的软性联结。

僵化固化的阶层秩序以循环往复的运行模式，无声规训着社会个体的日常生活轨迹，这套看似稳定的社会规则，早已沦为维护少数精英利益的工具，不会因底层群体的微弱反抗产生任何动摇。影片中贯穿全片的巨型佛像，正是这套看似神圣公正、实则冰冷虚伪的社会秩序与运行规则的核心隐喻。佛像表面是普通民众寄托信仰、寻求精神救赎的神圣载体，如同社会秩序对外标榜的公平与正义；而其空心的内部最终成为富商藏匿杀人罪证的容器，也恰好撕开了这套秩序为上层群体掩盖罪恶、维护特权的本质。是人们创造出来大佛，大佛又受着众人的参拜，隐喻着人们创造了规则，却又被那些规则和秩序束缚着。影片的最后，肚财走了，但剩下的一切都没有改变，世界依旧是灰暗的。社会的阶级秩序、行为准则，并不会因为某个穷人的意外死亡而改变。大佛依旧会伫立在庙宇的中央，因为社会秩序的空间仍然将所有的个别空间包含其中，规定着每个个别空间的界限、内在秩序和彼此间关系。

5. 结语

黄信尧以影像为镜，在《大佛普拉斯》中完成了对社会的缩影式呈现。整部影片中贫穷与财富、黑白与彩色、庄重与放荡等对立的元素具有很强烈的冲击力，也进一步强化了影片的辛辣讽刺效果。而影片采用的多维度空间叙事的独特表达手法，更在其扎实的现实主义美学基底之上，注入了浓厚的魔幻荒诞色彩。

参考文献

- [1] 汪民安. 身体、空间与后现代性[M]. 江苏人民出版社, 2006: 141, 265.
- [2] 海阔, 罗钥岫. 电影叙事空间文化研究范式[J]. 北京电影学院学报, 2011(2): 66-72.
- [3] 徐爽, 袁铭泽. 沉默的呐喊: 《爆裂无声》中的符号隐喻、阶层症候与社会寓言[J]. 电影评介, 2018(13): 35-39.
- [4] 刘芯宇, 李思维. 秩序·灰暗·彩色——《大佛普拉斯》的叠加叙事空间[J]. 现代交际, 2019(16): 93+92.