



重访第三空间

濮 波◎著



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS

浙江大学出版社

重访第三空间

濮 波◎著



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS

浙江大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

重访第三空间/ 濮波著. —杭州: 浙江大学出版社, 2019.06

ISBN 978-7-308-18128-0

I. ①重… II. ①濮… III. ①哲学理论 IV. ①B0

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 072017 号

重访第三空间

濮 波 著

责任编辑 唐妙琴

责任校对 刘雪峰 蔡 帆

封面设计 周 灵

出版发行 浙江大学出版社

(杭州市天目山路 148 号 邮政编码 310007)

(网址: <http://www.zjupress.com>)

排 版 杭州林智广告有限公司

印 刷 杭州高腾印务有限公司

开 本 710mm×1000mm 1/16

印 张 21.75

字 数 362 千

版 印 次 2019 年 6 月第 1 版 2019 年 6 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-308-18128-0

定 价 65.00 元

版权所有 翻印必究 印装差错 负责调换

浙江大学出版社市场运营中心联系方式: (0571) 88925591; <http://zjdxcb.tmall.com>

前 言

20 世纪下半叶起,法国学者亨利·列斐伏尔、米歇尔·福柯,美国学者爱德华·索佳以及这个领域内的众多后殖民主义学者、女性主义学者等,就对“第三空间”着手进行研究。虽然他们的研究成果各不相同,理论的路径和结论也同中有异,但是,有一点却是共同的,那就是他们对独立于人类世界的这个宇宙事物——第三空间的感知是立体的。

所谓的“第三空间”,就是(对所有具有生活复杂性的个体而言的)在真实和想象之外又融构了真实与想象的“差异空间”,一种“第三化”以及“他者化”的空间。在我们的思维认知和语言、文化、社会体系中,存在这样的第三空间。对之,我深信不疑,我的行为和研究忠诚于对第三空间的发现,无论

在世俗生活中，还是在学术生涯中，为此我获得很多，也失去很多。说失去，是因为第三空间的议题本身就需要在很大程度上取消存在于我们思维中顽固的二元对立和金字塔结构意识，就目前的学术环境而言，易招致异议，也带来不快。但我毫无怨言，《重访第三空间》对我而言更像是对选择了理论上的羊肠小径的特殊纪念。

我无悔于这样的选择。

目 录

Contents

1 绪论：重访第三空间	001
导 读	003
1.1 什么是第三空间？	004
1.2 第三空间电影、戏剧的基本姿态	009
2 镜头的场域	015
导 读	017
2.1 深入街道的第三空间	019
2.2 全景的政治：从两个镜头谈起	030
2.3 定场镜头的叙事美学	040
2.4 电影的透明性	056
3 社会的场域	071
导 读	073
3.1 社会意义的衍生	075
3.2 电影作为一种社会实践	085
3.3 终结还是轮回？	099
3.4 全球化的问题	109

4 地理的场域	119
导 读	121
4.1 迷失在城市意象里	122
4.2 寻找电影中的地理	130
4.3 行吟：一种与地理有关的写作	144
5 剧 场	155
导 读	157
5.1 “时空分延”：对跨文化(改编)戏剧的思考	160
5.2 戏曲的旅行：全球化语境里跨文化戏剧的状态	172
5.3 全球化时代悲剧的转型和杂糅、混沌特征	181
5.4 走向第三空间戏剧	208
5.5 后戏剧剧场的技术和伦理问题	218
6 文学的场域	233
导 读	235
6.1 现代诗歌的技巧：并列未经分析之事物	236
6.2 想象的情感结构	249
6.3 经典的多重意义	259
7 理论的跨界	291
导 读	293
7.1 麦茨电影符号学理论对于戏剧本体的指涉	294
7.2 傲慢与偏见——关于“黑人电影”的探讨和视角矫正	306
7.3 泛修辞：从自恋机制、文本盗猎到跨媒介	321
参考文献	335
后 记	339

1 绪论：重访第三空间

导 读

笔者对第三空间理论的探访和再发现,是对当下电影大片或大戏独占鳌头的语境所做的一次理论旅行的设想,从哲学的领域到电影、戏剧的领域,笔者做了一些可以接通两者的努力,力图以第三空间来弥补当下电影、戏剧美学资源的不足。这种思考,同时也是对 23 年前苏珊·桑塔格关于电影迷恋失落论断的回应。

1.1 什么是第三空间？

现象：电影迷恋的失落

在 21 世纪的第 18 个年头，电影诞生的第 123 年头，离苏珊·桑塔格 1995 年发表《百年电影回眸》已经 23 个年头。1995 年，美国知识分子代表、思想家苏珊·桑塔格在其发表的《百年电影回眸》一文中指出，电影的百年历史形同生命的轮回，当大多数媚俗影片已经彻底失败，商业片则保持着惊人的弱智，或者过渡膨胀、墨守成规，无所顾忌地组合或再组合，以图再现昨日的辉煌，每一部希冀尽可能吸引更多观众的影片无不是某种仿效或重拍。电影似乎也成了一种没落的艺术。一种电影迷恋(cinephilia)也失落了。^①

确实，随着电影失去那一部分热衷的迷恋，我们看到的是电影走入衰落和新的范式兴盛的轮回。今天，商业大片依然我行我素，而其中一些精彩的科幻电影偶有闪现，给我们灵光一闪之感（对于这样的繁荣，正印证了苏珊·桑塔格的“电影迷恋的失落”之断言，或者美国另一位学者杰弗里·A·布朗在其《超级英雄电影的戏仿及霸权性男性气质》中提及的观众对超级英雄的“脑残级崇拜”现象^②）。总体而言，我们是失望的，客观表述如下：那些走入电影院的青少年主要群体，他们观影的目的与传统的知识分子不一样，

^①（美）苏珊·桑塔格：《重点所在》，陶洁、黄灿然等译，上海：上海译文出版社 2011 年版，第 133—140 页。

^②（美）杰弗里·A·布朗：《超级英雄电影的戏仿及霸权性男性气质》，华岚译，《世界电影》2016 年第 5 期，第 4—26 页。

仅仅是消遣、交际或者找到对他而言具有实用性的生活、情感认同的需要。在票房繁荣背后，我们不得不承认，这些电影背后都没有一种使我们（至少是笔者所代表的生于 20 世纪 70 年代的群体）更深层次的、内在的解放性的能量，而是一种在观影伦理和价值观上的双重黑暗——窥淫、受虐、施虐的欲望及其膨胀。

它的表面性繁荣，正说明了通常意义上的电影迷恋的失落。那种万人空巷观看《卡萨布兰卡》的电影体验，那种类似《蒂凡尼的早餐》一般具有光环的电影，让影迷无比心碎和无比满足的电影，确实已经走出我们的视野。我们悲伤地看到，在当今这个时代，取代电影迷恋的是这样的新电影图景：（1）超级英雄电影盛行，如从《超人》《蝙蝠侠》《超胆侠》《黑暗骑士》到《X 战警》《复仇者联盟》；（2）重口味电影层出不穷，充满血腥和杀戮，R 级片兴盛，如从《第一滴血》到《红番区》；（3）政治题材的电影（多以揭示政治场域的阴谋和主人公的黑暗心理为主线）也开始吸引一般观众，愈来愈流行，如《纸牌屋》《权力的游戏》《国务卿夫人》无不如此。在这些电影的背后，作为一名电影观察者，我嗅到了一种表面上是新的、骨子里却是僵化的二元论（从人物设计到情节编排和结构），如此不假思索地散布开来。这种亲密关系，正如斯洛文尼亚哲学家齐泽克在揭示 9·11 事件的推手时指出，极端组织的行为其实是对全球化资本主义暴力一贯的“淫荡的超我补充”一样（就是说这种针对美国的暴力与资本主义的暴力如同一个大家庭中的两兄弟，彼此身份“你中有我、我中有你”）^①，以上电影图景也势必与当前的资本一言堂有着深刻的关联。

重返第三空间的内涵

在这样的二元对立图景中，我们不禁怀念并重新思考列斐伏尔的“第三空间”（third space）概念，我深信对它的重新发现和利用意义重大。我们回顾一下 50 年前列斐伏尔的初衷——那个时候开始考虑空间的问题，当时间

^①（斯洛文尼亚）斯拉沃热·齐泽克：《欢迎来到实在界这个大荒漠》，季广茂译，南京：译林出版社 2014 年版，第 12 页。

(大部分文本叙事、政治统辖、城市管理权的延续等等都属于时间性统辖的领域)的权威开始让位于过去不被我们重视的空间时,空间观察成为哲学家的任务。尤其在当今世界,人类生活的空间维度深深地影响着实践与政治。但空间是真实的存在,还是想象的建构?是主观的,还是客观的?是自然,还是文化?在过去的若干个世纪,人类的认识徘徊在二元论的思维模式之中,试图在真实与想象、主观与客观以及自然与文化之间给出空间性定位。由此便出现了两种空间认识模式:第一空间认识论和第二空间认识论。

具体而言,“第一空间”(物质空间,即“空间的实践”,是对于那些统治者而言的)的透视法和认识论模式,关注的主要是空间形式之具体形象的物质性,以及可以根据经验来描述的事物;“第二空间”(精神空间,即“空间的再现”是感受和建构的认识模式)是在空间的观念之中构想出来的,缘于人类的精神活动,并再现了认识形式之中人类对于空间性的探索与反思。而列斐伏尔的独创性在于:在原先的二元认知路线里加入另一个要素(诚然他自己也认为这种实践是实验性质的),组成三元辩证的路径。比如,他在社会性、历史性的本体论的二元关系中加入了空间性,使得本体论的三元辩证法成立;同样的,他在“空间的实践”和“空间的再现”之外,加上一项“再现的空间”(第三空间,即不能用物质和精神二元法进行划分的杂糅空间),组成了列斐伏尔在空间观察上的三元辩证法。

在列斐伏尔的构想里,“再现的空间”包含了复杂的符号体系,有时经过了编码,有时则没有。^①“再现性空间”是有生命的:它会说话。它拥有一个富有感情的核心或者说中心:自我、床、卧室、房屋;或者,广场、教堂、墓地。它包围着热情、行动以及生活情境的中心,它直接暗含时间。结果,关于它有着各种各样的描述,可以是方向性的、环境性的或关系性的,因为它本质上是性质上的、灵活的和能动的。^②

^① (美)爱德华·索佳:《第三空间——去往洛杉矶和其他真实和想象地方的旅程》,陆杨等译,上海:上海教育出版社2005年版,第85页。

^② (美)爱德华·索佳:《第三空间——去往洛杉矶和其他真实和想象地方的旅程》,陆杨等译,上海:上海教育出版社2005年版,第87—88页。

如果可以把“第一空间”称为(对统治者而言的)“真实的地方”,把“第二空间”称为现代主义的认知空间,或者(对艺术家而言的)“想象的地方”,那么,“第三空间”就是(对所有具有生活复杂性的个体而言的)在真实和想象之外又融构了真实和想象的“差异空间”,一种“第三化”以及“他者化”的空间。或者说,“第三空间”是一种灵活地呈现空间的策略,一种超越传统二元论认识空间的可能性。

第三空间理论重构了空间的秩序(这种颠覆传统的社会关系、人际关系、两性关系和权力关系的叙事,正是这一代观众内心所渴望的),因为(在这个空间里),那最具包容性的社会空间概念都包含三种空间性——感知的、构想的与实际的,谁也不具有内在的、先天的优先地位。第三空间削减了传统的金字塔模型——无论是政治的还是社会、个体的——这种平等,对于挣脱今天绝大多数商业电影中充盈的二元景观叙事捆绑而言,十分必要。第三空间因此包含如此具有超越时光的真理性。对此,美国第三空间理论家爱德华·索佳(Edward W. Soja, 又译索亚、苏贾)在其《第三空间——去往洛杉矶和其他真实和想象地方的旅程》一书中解读列斐伏尔时早有精彩的论断:

生活世界是彻底开放的,而且是开放的彻底,生活世界无所不包,它们超越所有的学科领域,同时又以政治为中心并对战略选择很敏感;生活世界永远不能被彻底认知,然而关于它们的知识又能够引导我们在奴役中寻求变革、解放和自由。第三空间就是这种生活世界的无限构成。^①

按照法国哲学家列斐伏尔的“空间的生产”、福柯的“异形地志学”,第三空间是指“中心了的边缘”“功能对立的空间、异托邦”或者“普遍的空间危机

^① (美)爱德华·索佳:《第三空间——去往洛杉矶和其他真实和想象地方的旅程》,陆杨等译,上海:上海教育出版社2005年版,第90页。

席卷全球的时候,伴随一种空间意识的他者形式开始出现的空间(意识)。”^①而爱德华·索佳则将其定义为:“它是这样一个空间,那里种族、阶级和性别问题能够讨论而不扬此抑彼;那里人可以是马克思主义者又是后马克思主义者,是唯物主义者又是唯心主义者,是结构主义者又是人文主义者,受科学约束同时又跨越学科。”^②

① (美)爱德华·索佳:《第三空间——去往洛杉矶和其他真实和想象地方的旅程》,陆杨等译,上海:上海教育出版社2005年版,第13、188、192页。

② (美)爱德华·索佳:《第三空间——去往洛杉矶和其他真实和想象地方的旅程》,陆杨等译,上海:上海教育出版社2005年版,第13页。

1.2 第三空间电影、戏剧的基本姿态

第三空间电影

在过去的电影中，我们既窥见了现代电影语言在空间表达上的胜利，也见证了电影中空间的不确定性和空间的越界。

在电影空间的表达上，我们先来看法国导演戈达尔对于电影剪辑法则的重新制定。^①关于戈达尔的评论汗牛充栋，在此笔者选择了一些具有代表性的评论，比如意大利电影符号学家 Johannes Ehrat 在其《电影符号学：皮尔斯与电影美学》一书中就对戈达尔的《向玛丽致敬》意义的丰富性展开过详细的阐释，并将他电影实践中运用的技术提升到一种真正的本体性高度。^②而对于意大利著名电影导演安东尼奥尼来说，他对电影的贡献在于其现代性语言的开拓。美国的意大利电影史论家彼得·邦达内拉如此盛赞安东尼奥尼：“安东尼奥尼的天才不在于采用在战后文学中稀松平常的主题，而在于把它表现成美不胜收的视觉形象。”^③安东尼奥尼的现代电影语言的开拓性不只在于他与传统叙事的决裂，还在于他绝对主动地掌控了节奏和构图——用彼得·邦达内拉的话说，是打破传统的情节，以便让故事的内在

① 戈达尔的电影，无论是早期的《电影史》，还是最近的《再见语言》，均延续了这种独特的个人差异性风格。

② (意)艾赫拉特：《电影符号学：皮尔斯与电影美学》，文一茗译，成都：四川大学出版社2015年版，第186—211页。

③ (美)彼得·邦达内拉：《意大利电影——从新现实主义到现在》，王之光译，北京：商务印书馆2011年版，第173页。

节奏而不是逻辑联系和先后次序来驱动影片的进程——目标是将电影绑定于真相而非逻辑^①——以及在叙事的表面化和潜在(弗洛伊德潜意识和各种欲望、情结)意识的表达上可以游刃有余的操作能力。《奇遇》《红色沙漠》《夜》《放大》莫不如此。在稍晚的美国导演罗伯特·泽米吉斯的《阿甘正传》这部电影中,对社会思潮(保守主义重获优势)的敏感把握,弥合了二元之间的沟壑,乃至这部电影是如此感人,对于长期忍受、抵抗美国自由派那种放纵生活的保守主义者而言,《阿甘正传》无疑是一次灵魂盛宴。这也是一种电影的空间表达,是电影空间延伸至国家的意识形态轮廓的一次极佳的证明。

其次,在现代电影语言一路高歌猛进的旅程中,我们还发现大量的不确定性空间和有待重新定义的空间。对于这种空间,如大卫·芬奇的电影(《战栗空间》)和克里斯托弗·诺兰的电影(《记忆碎片》《盗梦空间》)的空间建构,史蒂芬·斯皮尔伯格对于宏大叙事空间的把握能力,以及借助隐喻手法(如《大白鲨》对于一种蔓延在美国社会对外来者的恐惧意识的视觉化展现,《泰坦尼克号》对一次爱情的追叙)在一个封闭空间中表达集体无意识的高超技术,我们也记忆犹新。

我们把目光转向亚洲电影,从黑泽明、小津安二郎、北野武、侯孝贤、杨德昌和蔡明亮等或传统或前卫的导演中,不难发现这些导演树立各自电影现代性表达(特别是对于电影空间表达)的差异性和独特价值。这种价值也体现在中国导演陈凯歌和张艺谋早期电影中对电影空间和色彩的建构。在更年轻的导演贾樟柯的电影中,我们看到,其电影表达的空间中往往有一个故乡汾阳的原型。无论在其早期的《故乡三部曲》还是在后来的《三峡好人》《二十四城记》《山河故人》中,汾阳一直作为故事发生的原点而存在。无论是《站台》中的崔明亮、尹瑞娟、张军、钟萍,《三峡好人》中的韩三明,《小武》中的小武,《山河故人》中的沈涛……他们都来自汾阳。贾樟柯镜头下的汾阳,是一个充满了生活世界的无限细节的第三空间。正是这种复杂性,让贾樟柯的电影空间获得了一种与时间比拼的厚重感。

^① (美)彼得·邦达内拉:《意大利电影——从新现实主义到现在》,王之光译,北京:商务印书馆2011年版,第172页。