

拒绝阐释：罗兰·巴特思想的后结构转向及其对当代电影理论的影响

Refusal of Elucidation: Roland Barthes's Turn to Post-structuralism and Its Influence on Contemporary Film Theory

文 常江 / Text/Chang Jiang

提要：本文对罗兰·巴特 20 世纪 70 年代出版的代表性著述中关于电影的理论观点进行全面的梳理和阐释，归纳其学术理念在从结构主义向后结构主义转向的过程中发生变化，以及作为独特性文本的电影在这一过程中扮演的角色。本文认为，关注并论述电影是罗兰·巴特采纳的一种用于使自己的理论体系完成从结构主义向(准)后结构主义转型的话语策略；“去碎片化”的总体电影观以及贯串批评实践始终的政治性才是罗兰·巴特对当代文化及电影理论做出的最主要的贡献。

关键词：罗兰·巴特 电影理论 意识形态 符号学 后结构主义

罗兰·巴特(Roland Barthes)并不能算是严格意义上的电影理论家，但作为现代符号学和媒介文化理论的重要奠基人之一，他对形象(imagery)、叙事(narrative)和神话(mythology)等概念的系统阐述，又无疑对电影研究产生了深远的影响。作为“语言学转向”(the linguistic turn)在法国文学/文化批评实践领域最重要的代表人物，罗兰·巴特的思想经历了从结构主义到(准)后结构主义的转向，这一转向大抵是以出版于 1970 年的《S/Z》为标志的。也正是从 1970 年开始，罗兰·巴特比前一时期更多地谈论到电影(尽管并不系统)，从而为电影理论在当代的发展提供了一份来自(后)符号学传统的话语资源。

本文对罗兰·巴特 20 世纪 70 年代出版的理论著作中关于电影的论述进行梳理和剖析，尤其关注《S/Z》《恋人絮语》《明室》等代表其观念转型的重要著作，着重从三方面来探讨后结构主义时期的罗兰·巴特的理论观点对电影理论产生的影响：电影的电影性(the filmic)与不可编码性(uncodifiability)，个体快感与意义之间的关系，以及作为意识形态的电影。在此基础上，本文尝试在文化理论发展的脉络中对罗兰·巴特关于电影的基本理论观点做出评析。

一、电影的“电影性”与“不可编码性”

从某种意义上说，经历了后结构转型的罗兰·巴特在相当程度上推翻了自己作为“符号学家”的诸多成熟的观点与分析模式，其中一个最显著的外在表现，就是他开始以一种近乎神秘主义的视角去看待某些(而非所有)媒介文本。正是出于这个原因，很多电影理论家选择有意或无意地忽视罗兰·巴特晚期的作品，如《文本的快感》(*The Pleasure of the Text*)、《符号帝国》(*The Empire of Signs*)，以及《恋人絮语》(*A Lover's Discourse*)等；在

这些理论家看来，对结构主义的“背叛”以及对快感和情欲的过度阐释破坏了批评家应当与经验(experience)保持批判性距离(critical distance)的一般规范。⁽¹⁾而罗兰·巴特的从后结构转向中获取的种种“新思路”，也无疑对高度结构化的主流电影理论构成了冲击。

首先，作为符号学家的罗兰·巴特否认电影是一种适用于符号分析的媒介文本，在他看来，任何旨在对电影文本加以叙事解剖或意义解读的行为，都不可能获得成功。在《罗兰·巴特自述》(*Roland Barthes by Roland Barthes*)一书中，他明确指出：“电影的能指天然处于持续的变动之中的……是图像连续统一体……电影的图像就像一条绵延不绝的缎带，根本无法被肢解为碎片，也不可能像俳句一样层次分明……对再现的限制使得批评家只能对电影呈现出来的东西全盘接受。”⁽²⁾在罗兰·巴特看来，电影天然是一种拒绝阐释的文本，或用符号学的术语来说，是一种“没有言语的语言”(a language without a langue)。由于其图像的变动性，罗兰·巴特将电影排除于符号学体系之外，为其赋予了某种不可言说的地位。或用妲娜·波兰(Dana Polan)的话来说：“电影存在于指意系统之外；作为一种无理性的在场(thereness)，电影中的能指往往以令人难以差距的方式彼此融合，电影的符号本质上就是前修辞或者反修辞的。”⁽³⁾

不过，电影对于罗兰·巴特而言也并非完全不可理解的，只不过电影的“可理解性”无法在符号

(1) Kristin Thompson, The concept of cinematic excess, *Ciné-Tracts*, 1977, 1 (2).

(2) Roland Barthes, *Roland Barthes by Roland Barthes*, New York: Hill and Wang, 1977, pp. 54-55.

(3) Dana Polan, Roland Barthes and the moving image, presented at the *Society for Cinema Studies Conference*, April 1981, City University of New York, p. 2.

学的视阈中完成而已。在以《S/Z》为代表的一系列后期著作中，罗兰·巴特提出了一个令不少电影理论家难以接受的论点：电影只有在影片停止播放的时候，才能显现出意义。也就是说，只有阐释者拒绝接受由流动影像带来的叙事体验的时候，他才能够超越“能指-所指”的思维局限，获得关于电影的意义。罗兰·巴特将电影的这一反符号学特性称为“电影性”(the filmic)。在罗兰·巴特看来，“电影性”就等于“不可编码性”，即电影的图像和叙事不能做“能指-所指”分析的独特文本属性。在一部系统阐释各类媒介文本特性的著作中，罗兰·巴特声称：“电影的电影性是超越电影作品本身的‘精髓’、‘深度’和‘复杂性’的；只要电影还在特定的情境下、在特定的运动过程中，或处于正常的阶段，我们就不可能正确地把握电影性。”⁽⁴⁾ 简而言之，“电影性”与其说是一种关于电影的科学属性，不如说是阐释者在特定情境下与电影文本的一种转瞬即逝的“遭遇”，“是一种超越了心理学、个人经验、功能和意义的存在”。⁽⁵⁾

罗兰·巴特对于“电影性”这一概念的阐释，在某种程度上体现了他对结构主义的一种批判性的反思。在他看来，传统的符号学分析方法将作为“即刻现实”(immediate realities)的电影肢解为无数的叙事碎片，这一阐释策略不仅未能使得分析者与文本保持必要的距离并形成必要的陌生化效果，却反而导致了一种拜物教式的沉迷，破坏了分析本身的科学性。“每一个坐在电影院里的观众，获取的都是一种奇观式的沉浸，而不是一种批判式的警醒。”⁽⁶⁾

显然，对于罗兰·巴特而言，电影的“电影性”亦即其作为阐释对象的“不可编码性”，毋宁是其思想从结构主义向后结构主义转向过程中主动选择的一种话语策略。在其活跃于欧洲文化评论界的20世纪60年代，罗兰·巴特几乎没有对电影有过特别的关注。他所搭建的符号学分析体系是如此符合科学与逻辑的精神，一度被视为“语言学革命”在文化研究领域最具革命性的成果。结构主义时代的罗兰·巴特最青睐的分析对象是图片。从表面上看，不具时间维度和运动属性的静态图像自然更适合符号学分析，但将电影视为一种彻底的“后结构”文本显然也是有失偏颇的。并非只有静止的文本才可以被分解为符号，即使那些在电影中转瞬即逝的意象，也完全可以在社会和文化的脉络中进行符号学解读。罗兰·巴特在自己的最后一部著作《明室》(Camera Lucida)中坦言：“我向来喜欢摄影甚于电影，但我明白两者之间其实没有什么根本的分别。”⁽⁷⁾ 罗兰·巴特选择电影作为自己思想的后结构转向的“跳板”，固然有着现实的考虑，却也在一定程度上挑战了彼时以精神分析、马克思主义和结构主义为主流思想体系的欧洲电影理论，为文化理论进一步介入

电影研究奠定了基础。

二、个体快感与意义之间的关系

在某种意义上，罗兰·巴特后期的理论观点是深受存在主义的影响的，尤其深受萨特早期作品的影响。⁽⁸⁾ 在罗兰·巴特看来，客观世界是一种超越理解(understanding)与转化(transformation)的物质存在，只有借助美学想象带来的某种逃避主义策略，才能让我们对其加以把握。罗兰·巴特认为，我们对于他人的经验是天然不可理解的，我们所自以为的种种理解和阐释，其本质只是快感而已。因此，他曾不无玄虚地表示：“我被锁定在电影的图像之间，仿佛被困于构成了图像的能指与所指之间一样。图像是先于我存在的，我只能义无反顾地扑上去，为了破解其意义的奥秘，把我的鼻尖贴在银幕上。”⁽⁹⁾ 在罗兰·巴特眼中，对于电影的意义阐释只能是一种内向性(interiority)的行为，即对于“真实的”观影经验的获得，必须要外在于社会的符码体系。

与同时代的诸多电影理论家不同，从事社会与文化批评出身的罗兰·巴特从不忽视构成“电影”这一文本的各种物质存在。例如，在《离开影院那一刻》(Upon Leaving the Movie Theatre)一文中，他将光线晦暗的影院内空间比喻为催眠室，并指出正是电影院这一客观存在的事物(或媒介)导致了电影意义的内在性和个体性特征：在黑暗的环境下，人们处于“缺乏仪式感”(lack of ceremony)和“全身心放松”(relaxation of postures)的状态之中，这使得电影的观看行为相比其他视觉媒体的接受行为(比如看电视)具有显著的私密性——由于不具备完全黑暗的观看环境，电视将不可避免指向意义的琐碎、不完整性、公开性，从而最终“将观众宣判为‘家庭成员’”。⁽¹⁰⁾ 实际上，由电影院的空间构成出发，对“看电影”这一行为做“窥视”隐喻，是彼时诸多电影理论家(如劳拉·穆尔维)和电影创作者(如希区柯克)的共识，但罗兰·巴特并未从中解读出社会符码中的权力关系，而是将分析的落脚点置于此种情境下观众的“内向”和“自我”，这显然体现了他在后期的一种清晰的观念转向：放弃对于符号学作为普遍性分析体系的强调，将更多的精力放在对于文本承载文本的媒介自身的物质属

(4) Roland Barthes, *Image-Music-Text*, New York: Hill and Wang, 1977, p. 65.

(5) *Ibid.*, p. 54.

(6) Roland Barthes, *Upon leaving the movie theater. Communications*, 1975, no. 23, p. 4.

(7) Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, New York: Hill and Wang, 1981, p. 23.

(8) Ron Aronson, *Sartre: Philosophy in the World*, New York: Schocken, 1980.

(9) 同(6)，第3页。

(10) 同(6)，第5—6页。

性的考察上,从而探索一条既不抵触符号学基本原理,又符合新的时代精神的阐释方法。

对于个体快感而非普遍性分析方法的强调,体现了罗兰·巴特后期思想与早期思想的显著差异。正如结构主义在发展的过程中不断受到传统人文和美学观念的批判一样,罗兰·巴特的思想体系也在20世纪70年代的后结构主义浪潮中进行着反思与自我修正。一方面,他开始质疑文化(语境)是理解文本意义的基石,并逐渐认同基于个体快感的意义解读行为的合理性,诚如他在《明室》中所说的:“我看着某些图像,心中充斥着脱离文化束缚的最原始的冲动。”⁽¹¹⁾另一方面,他也不再认为解读者和文本之间存在着对话关系,而更愿意相信意义解读行为实际上是主体与对象相互沉浸的过程。在《恋人絮语》中,罗兰·巴特以一个虚构出来的恋人的遐想来替代早期符号解读的对话模式,他从头至尾都在以独白的方式,去“等待”来自对方的某种不可能存在的虚幻的“回报”。⁽¹²⁾对于罗兰·巴特关于文本意义只能通过多少带有神秘主义色彩的个体快感获取这一观点,蒲兰称之为“自我主义”(egoism):在具有过渡性色彩的《S/Z》一书中,罗兰·巴特尚且对个性化(individuality)和社会符码(social codes)做出严格的区分,但到了《明室》,两者之间已几乎没有差别——罗兰·巴特对于基于快感的主体性的捍卫,与其说是后结构主义的,不如说是存在主义的。⁽¹³⁾一如其本人在《明室》中所说的:“身为一个主体(subject)是我的政治权力,我必须捍卫这一点。”⁽¹⁴⁾

从欧洲文化理论与电影理论的发展脉络上看,罗兰·巴特对于个体快感及其之于电影文本意义解读实践的重要性的强调,是主流语言学文化批评体系由符号学向“现象学”回溯过程的折射。罗兰·巴特既清醒地认识到将错综复杂的文化艺术现象简单拆解为“能指-所指”的符号分析是一种机械化的还原论,又不愿意向以德里达为代表的后结构主义批评理论做出过多的妥协,于是他“折衷”地选择了存在主义,以及随之而来的某种带有现象学色彩的玄思观:电影是一种以沉浸为特点的文本,不但其内部的各个能指以相互沉浸的方式拖延意义的生成,而且其观众也以沉浸于文本的方式获得专属于自己的意义。电影的美学价值存在于其不可阐释的“电影性”之中,也存在于其对批评距离的消弭之中。

三、作为意识形态的电影

不妨说,罗兰·巴特在思想转型的后期几乎放弃了自己早年通过大量成功的批评实践搭建起来的符号学分析体系,但是有一种理论诉求却是他始终未曾放弃的,那就是对于意识形态的关注。对于隐藏在文本的字里行间的“未曾言明之物”(即意识形

态)的揭露,是罗兰·巴特自《神话学》时代即确立的批评宗旨,这一点并未因其晚年思想的转变而有所动摇。如果说罗兰·巴特的意识形态观念发生了变化,那么这种变化也集中体现在其头脑中的“意识形态”的内涵变得比以往更加宽泛。在一次接受采访时,罗兰·巴特甚至颇具气势地表示:“(批评的)关键问题在于战胜所指,战胜法则,战胜父体,战胜一切被压抑的东西。”⁽¹⁵⁾毫无疑问,政治性是贯穿罗兰·巴特一生全部思想体系的鲜明特征。

而值得深思的是,罗兰·巴特后期对意识形态理论的探索与他作为电影观众的生活体验有着密不可分的关系。事实上,罗兰·巴特始终不是一位真正意义上的电影观众,他对电影的关注主要出于一种颇有想象力的观念:电影是个体屈从于体系的隐喻,故而“看电影”这个动作本身就是意识形态在现代社会中运行的方式。因此,罗兰·巴特曾斩钉截铁地表示:“实际上,意识形态就是对于‘新纪元’的一种想象,是整个社会的电影院。”⁽¹⁶⁾只不过,业已超越结构主义思维方式的罗兰·巴特以电影为隐喻所尝试界定的“意识形态”与阿尔都塞所确立的“科学”的意识形态理论体系有本质的不同:对于阿尔都塞及其追随者来说,意识形态其实是一种话语的质询机制(a discursive interpellation);但在罗兰·巴特看来,以类似电影放映的方式发挥作用的意识形态其实更接近一种非话语的沉浸机制(a nondiscursive immersion),是一种对于“效果的狂欢”的沉溺。相对于其早年直观地将意识形态解读为一个修辞过程,经历了观念转型的罗兰·巴特甚至认为批评家根本无法完全理解意识形态实践的机制,“要么完全置身于意识形态之中,仅能依据其流动的痕迹做出现象学意义上的把握;要么根本就置身于意识形态之外,以完全沉浸于文本的方式找寻安全感”。⁽¹⁷⁾显然,与结构主义时期相比,逐渐转向后结构主义的罗兰·巴特对批评实践的意识形态揭露功能持有更为悲观的态度,他认为批评家仅凭现有的分析工具不但无法将文本中隐藏的意识形态昭示于众,而且还有可能自己“滑落”在意识形态之中,成为其传播的工具。

那么文化批评是否便毫无意义了呢?显然罗兰·巴特也并未因意识形态的难以捕捉而陷入彻底

(11) 同(7),第7页。

(12) Roland Barthes, *A Lover's Discourse*, New York: Hill and Wang.

(13) 同(3),第5页。

(14) 同(7),第15页。

(15) Stephen Heath, et al. (eds.), *Signs of the Times: Introduction Readings in Textual Semiotics*, Cambridge University Press, 1981, p. 49.

(16) 同(9),第3页。

(17) 同(3),第4页。

的虚无主义。他提出了一个耐人寻味的概念：边缘经验(experiences on the edge)。就像站在电影院的过道上看电影的人相对于坐在影院中心座位上的观众总是能够与银幕保持更具批判性的距离一样，如果批评者能够在批评实践中对文本持有一种戏仿甚至嘲弄的态度，那么意识形态的把戏便不会那么轻易攫取人的理智。也就是说，批评者只能在美学而非科学的领域，在一定程度上形成对于意识形态的清醒认识。在《符号帝国》一书中，罗兰·巴特的意识形态理论几乎演变为一种纯粹美学的形式主义，在他看来，文本之于解读，已不再是由语言编织而成的符码化的社会现实，而是需要后者通过审美行为去捕捉和领悟的转瞬即逝的意义谜团——总之，这是一种新的“语言和言语的辩证关系”。⁽¹⁸⁾

既然罗兰·巴特对结构主义意识形态理论的修正和发展主要是以电影为隐喻来实现的，那么电影相对于其他媒介文本的独特性便得到了进一步的强调。电影观众对于电影图像和叙事的沉浸，在罗兰·巴特看来完全可以产生革命性的效果，一如其在《罗兰·巴特自述》一书中所形容的：“有一些图像是本书作者对自己的馈赠，他所获得的快感不仅妙不可言，而且也相当自私。”⁽¹⁹⁾在《明室》中，罗兰·巴特对于电影的意识形态潜能做出了更加诗化的想象：“图像赋予了我生机，我也赋予图像以生命……(我和图像之间的)这种关系就是一切冒险的来源。”⁽²⁰⁾只有在电影这种“理想”的沉浸式文本中，意识形态的种种特征才能够完全呈现在解读者面前；也只有电影的解读，才能够以罗兰·巴特所设想的那种“边缘经验”的姿态在最大程度上抵御无处不在又无从觉察的意识形态的压制。因此，与其说罗兰·巴特从意识形态的角度为电影文本的阐释提供了一种路径，不如说他是通过将意识形态隐喻为电影的方式，现代社会在文化领域运转的某些隐秘的机制。罗兰·巴特始终不是一位真正意义上的电影理论家，但是他对电影的本质做出了属于符号学时代的剖析。

结语

本文对罗兰·巴特在20世纪70年代出版的代表性著作中关于电影的阐释进行了较为全面的梳理，尝试在学术史的脉络中锚定这位符号学的奠基人、20世纪最著名的文化批评家在电影理论领域所处的位置。经爬梳与分析，我们不妨从下述三个角度对罗兰·巴特的“电影理论”做出评价。

首先，对于罗兰·巴特而言，关注并论述电影是一种用于使自己的理论体系完成从结构主义向(准)后结构主义转型的话语策略，所以我们不能认为罗兰·巴特围绕电影提出的种种论点是真正意义上的“电影理论”。恰恰相反，他所关注的电影，实际上主要是作为“物质实在”的电影技术/媒介，

包括电影图像的运动性以及电影院的物质属性等等，而不是作为符号体系或叙事载体的电影。为了在不彻底否定自己构建的符号学分析体系的前提下实现批评理论和方法的转型，罗兰·巴特将电影与其他文本形式，尤其是静态摄影严格区分开来，认为两者无论在形态构成还是表意模式上都有本质的不同，这是不甚准确的。事实上，我们从罗兰·巴特70年代的代表性作品中已经能够看出，一种近乎玄学的个人主义和经验主义已经取代了其早期作品(如《神话学》《零度写作》等)中的科学精神，这除了与罗兰·巴特本人晚年的精神状态相关，而且也在很大程度上折射出整个欧洲知识界在20世纪70年代经历“后结构转向”时的观念紊乱与自相矛盾。

其次，与同时代的其他电影理论家不同，罗兰·巴特提出了一种“去碎片化”的总体电影观。无论是“电影性”概念的提出，还是针对意识形态进行的电影隐喻，均旨在抵抗对于电影进行符号、叙事等维度上的“肢解”的各类批评实践。在罗兰·巴特看来，电影的独特性(或许也是其最大的魅力)就在于它和观众(解读者)之间相互沉浸、难以分割的关系。通过对这一关系的阐述，罗兰·巴特得以同时实现自己这一时期的两项重要的理论诉求：对主体性(subjectivity)和个体性(individuality)的强调，以及对意识形态概念的重新界定。当然，这也从另一个侧面表明罗兰·巴特并不是真正意义上的电影理论家，他的“电影理论”实际上是一种以电影为喻体的文化观；或者说，电影及其物质存在和传播方式构成了罗兰·巴特后期思想的骨架。

最后，必须看到的是，罗兰·巴特终其一生都对藉由文化批评实现的政治批判有着浓厚的兴趣和不懈的追求。无论如何看待自己创设的符号分析方法存在的问题，他都坚持认为对意识形态予以揭露是批评家不可推卸的使命。对此，詹明信(Fredric Jameson)的评价是十分中肯的：“资本主义创造出来的最重要的美学产品……就是一个被损害的主体及其颠覆与反抗不可容忍的社会秩序的徒劳的努力。”⁽²¹⁾政治性，或者对于整个资本主义制度的批判性反思(无论是从科学还是美学的角度)，才是罗兰·巴特留给后世最为宝贵的理论遗产。他的“电影作为意识形态”的隐喻，直至今日仍然有力地解释着社会文化中方方面面的问题。

(常江，清华大学新闻与传播学院副教授，100084)

(18) Roland Barthes, *L'Empire des Signes*, Paris: Flammarion, 1980, p. 128.

(19) 同(2)，第3页。

(20) 同(7)，第5页。

(21) Fredric Jameson, *Symbolic Inference*, *Critical Inquiry*, 1978, 4 (3), p. 519.