文藝理論研究
Theoretical Studies in Literature and Art

Theoretical Studies in Literature and Art

Volume 41 | Number 6 Article 4

November 2021

After-Poststructuralist Image Theory: Jacques Rancière's Reconstruction of Roland Barthes's Photography Theory

Tiantian Wu

Follow this and additional works at: https://tsla.researchcommons.org/journal

Part of the Chinese Studies Commons

Recommended Citation

Wu, Tiantian. 2021. "After-Poststructuralist Image Theory: Jacques Rancière's Reconstruction of Roland Barthes's Photography Theory." *Theoretical Studies in Literature and Art* 41, (6): pp.112-120.
https://tsla.researchcommons.org/journal/vol41/iss6/4

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

“后结构主义之后”的图像理论

——论朗西埃对巴特摄影理论的重构

吴天天

摘　要：作为罗兰·巴特在后结构主义阶段创作的摄影理论著作，《明室：摄影札记》不再像其早期著作《神话修辞术》那样致力于对照片祛魅，而是试图通过提出与展面（studium）相对的刺点（punctum）来突显照片给人带来的情感冲击力。在“后结构主义之后”的思想家雅克·朗西埃看来，巴特的刺点理论对照片进行了赋魅，造成了恋物（fetish）以及一种道成肉身（incarnation）的神学。在重构巴特摄影理论的基础之上，朗西埃建立了自己的图像理论，该图像理论以语图关系为参照并以审美体制为旨归。总体来看，朗西埃在其图像理论中对巴特摄影理论的重构既包含洞见，也包含误读。

关键词：罗兰·巴特；　雅克·朗西埃；　摄影；　语图关系；　审美体制

作者简介：吴天天，文学博士，湖北大学文学院副教授，主要从事西方文论与美学研究。通讯地址：湖北省武汉市武昌区友谊大道368号湖北大学文学院，430062。电子邮箱：tiantianwu5@sina.com。本文系国家社科基金青年项目“崇高美学的谱系研究”[项目编号：20CZW002]的阶段性成果。

Title: After-Poststructuralist Image Theory: Jacques Rancière's Reconstruction of Roland Barthes's Photography Theory

Abstract: Roland Barthes's photography theory is mainly manifested in his poststructuralist work *Camera Lucida: Reflections on Photography*. It is not devoted to disenchantment of images as he did in his earlier work *Mythologies*, but highlights the affective power of images through the proposition of punctum (as a contrast to stadium). In the view of Jacques Rancière, Barthes's punctum theory enchants images and gives rise to fetish and the theology of incarnation. Rancière reconstructs Barthes's photography theory based on his own understanding of the aesthetic regime and language-image relationship. This reconstruction provides insights about image theory, but also reveals some misinterpretations of Barthes's photography theory.

Keywords: Roland Barthes; Jacques Rancière; photography; language-image relationship; aesthetic regime

Author: Wu Tiantian, Ph. D., is an associate professor at the School of Chinese Language and Literature, Hubei University. Her research interests include Western literary theory and aesthetics. Address: School of Chinese Language and Literature, Hubei University, 368 Youyi Blvd, Wuchang District, Wuhan 430062, Hubei, China. Email: tiantianwu5@sina.com This article is supported by the Youth Project of National Social Sciences Foundation (20CZW002).

进入21世纪以来，法国思想家雅克·朗西埃有关图像的著述（主要涉及摄影、电影等）明显增多，而他的图像理论深受罗兰·巴特影响。朗西埃2014年在就菲利普·瓦兹（Philip Watts）的著作《罗兰·巴特与电影》（2016年）接受专访时指出：“当我需要思考图像对人们的影响的时候，巴特的著作绝对是必读书。”（Watts 111）朗西埃在该访谈中回顾说，他最初阅读巴特的《神话修辞术》（*Mythologies*）（1957年）一书是在20世纪50年代末60年代初；20世纪70年代他没有关注巴特思想的变化，几乎不怎么阅读任何被称为“理论”的东西；到了21世纪的最初几年，当他试图推进自己对图像和文学的思考时，重新拿起了巴特的著作，阅读自己未曾读过的那些巴特作品（Watts 111）。朗西埃不读“理论”的20世纪70年代正是包括巴特思想在内的后结构主义“理

论”蓬勃生长的时期，就此而言，朗西埃在对后结构主义的接受方面具有一种“滞后性”——这种“滞后性”象征性地标识出了朗西埃在接受后结构主义理论时所采取的反思态度。此外，该访谈还透露出，朗西埃之所以将巴特后期著作《明室：摄影札记》（*Camera Lucida: Reflections on Photography*，1980 年出版，以下简称《明室》）视为图像理论方面的代表性著作，是因为该书的图像理论包含着有待充分发掘的复杂性与张力性。

一、巴特摄影理论及其疑难

与德勒兹、福柯、德里达、利奥塔等后结构主义者对绘画或电影的关注不同，巴特重点关注的图像类型是摄影（包括剧照）。让-米歇尔·拉巴泰（Jean-Michel Rabaté）在为论文集《罗兰·巴特之后的图像书写》（1997 年）所作的简介中指出：“探讨摄影在巴特作品中所扮演的角色是一项关键的工作，因为这不仅促使我们无偏见地对媒介自身予以重新审视，也激发我们重新检视似乎使很多评论者深感困惑之处：巴特早期致力于通过揭露隐藏在讯息背后的编码来对讯息进行祛魅，并进一步采纳一种更系统的结构主义方法论，然而，巴特后期似乎更关注一种个人化的‘迷狂’（ecstasies）。”（Rabaté 4）朗西埃同样认为巴特前期致力于对图像进行祛魅，但朗西埃并不像拉巴泰那样将巴特所关注的“迷狂”联系于后结构主义，而是试图揭示巴特后期对图像的赋魅。

巴特早在《神话修辞术》中就已探讨过摄影，后来又围绕摄影问题发表过《摄影讯息》（1961 年）、《图像修辞术》（1964 年）、《第三层意义：关于爱森斯坦电影剧照的研究笔记》（1970 年）等重要文章，并在后期撰写了摄影理论方面的重要著作——《明室》。上述三篇文章作为《神话修辞术》向《明室》的过渡，进行了一系列彼此相通的二元划分：无编码的讯息（涉及照片与被拍摄对象之间的相似性）和被编码的讯息（即照片的“艺术”、处理、“书写”或修辞）（Barthes, *Image* 19），指称性（denoted）讯息（与现实的机械性相似物有关）和内涵性（connoted）讯息（在指称性讯息的基础上发展起来），钝义（the obvious meaning）（与所指有关）和显义（the obtuse meaning）［与“无所指的能指”（a signifier without a signified）有关］。在这种二元区分的基础之上，巴特强调了指称对语言的悬置：“如果对照片来说纯粹的指称存在的话，或许这样的指称并不存在于通常所说的无意义的、中性的、客观的等层面上，而是相反，存在于绝对的创伤性图像这一层面上。创伤是对语言的悬置，对意义的阻塞。”（30）巴特在《明室》中借用一对拉丁词汇，将这种二元划分发展为刺点（punctum）与展面（studium）之间的区分。

针对展面与刺点之间的差别，巴特 1980 年在接受与《明室》有关的访谈时指出：“展面是人们对照片持有的普遍的、文化的以及文明的兴趣［……］但我注意到，有些照片包含的细节用一种神秘的方式捕获了我，令我惊讶和惊醒。这些照片比那些引发一般兴趣的照片更能打动我。我将这些细节因素称为刺点，因为它是一种尖点、刺痛，给我带来了强烈的感动。”当被问及“在‘文本的愉悦’（这里涉及巴特 1973 年的著作《文本的愉悦》——引者）之后，是否有一种‘图像的愉悦’”时，巴特回答：“就《明室》的前一部分而言，可以这么说。但接下来，我对哀悼和哀痛进行了更痛苦的思考。我试图发现和解释这种痛苦印象的来源：‘曾经存在过之物’（what was there）所具有的暴力。这就是‘摄影的迷狂’：某些与缺失、虚空有关的照片将你带离了自身。就此而言，《明室》与《恋人絮语》在哀悼的领域内是彼此映衬的。”（Barthes, *The Grain* 352）总之，与巴特对无编码的讯息、指称性讯息以及“无所指的能指”的阐发一脉相承，《明室》认为摄影的刺点不仅包括在照片隐含的某些难以阐释的细节之中，还涉及摄影的真谛，即“那个曾经存在过”（that-has-been）。巴特同年在关于摄影的访谈中就后一方面解释道：“照片确实是一种见证，但它是某种对不复存在之物的见证。照片中的人或许依然在世，但照片拍摄的是该主体存在的某个瞬间，已不复存在的某个瞬间。这对人类而言是种巨大的创伤，一种不断再生的创伤。”（356）值得注意的是，巴特的丧母之痛在《明室》中有深刻印痕。该书对摄影之真谛的归纳，与巴特在母亲去世之后对她儿时在“冬日花园”拍摄的一张照片的凝视有密切关联。他在母亲去世后不久创作的《哀痛日记》（写于 1977 年至 1979 年）中，多次提及这张照片与他对摄影的思考之间的关联。正如这张照片促成了他的摄影观的转变，《哀痛日记》提到

“当听到苏泽(Souzay)唱‘我心中备受煎熬’时,我突然抽泣起来”(《哀痛日记》47),而在早期的《神话修辞术》中,他原本将苏泽的动情演唱视为有待被祛魅的资产阶级艺术(《神话修辞术》119)。

根据《明室》一书,刺点与指称物(referent)有关:“从字面来看,照片是其指称物所发散出来的东西。从一个曾经存在过的现实的身体上发散出某些东西,这些发散物最终触及了正在此地的我;这种传递是否能够持续无关紧要;正如桑塔格所说,逝去之物的照片就像星辰延宕的光芒一样触及了我。一种脐带将被拍摄者的身体和我的目光连接了起来:难以触摸的光在这里成了一种肉身媒介,一种我与被拍摄者之间共有的皮肤。”(Barthes, *Camera* 80)而同时,巴特又将刺点联系于能指的物质性或惰性,联系于“无所指的能指”或者说“意指过程”(significance):“在照片中,事件从不为了其他某物而超越自身:照片总是将我所需要的总体引向我所见到的某个事物;照片是绝对的个别,是独立自主的偶然,是无光泽的甚至愚笨的,是此(是这张照片,而不是摄影),简言之,是拉康所说的偶遇(the Tuché),契机(the Occasion),撞见(the Encounter),真实界(the Real)。”(4)另外,结合电影来看,巴特多次宣称自己喜欢摄影而非电影,但其实他对电影和摄影的理解在“无所指的能指”方面有共通之处。例如,他早在 1963 年谈到电影对意义的悬置时就曾指出:“最好的电影(对我来说)是那些完美地做到了拒绝给出意义的电影[……]这部电影(路易斯·布努埃尔的电影《泯灭天使》——引者)充满了意指过程(significance),但它不具有一种意义,或一系列微末的意义。该电影以此方式带来深深的扰动,促使人们超越教条,超越教义。”(*The Grain* 21)

巴特的刺点理论呼应了其对俳句的理解。他在后结构主义时期的著作《符号帝国》(1970 年)中对俳句的特性阐发道,俳句简明空灵的形式意味着语言的终结,或语言的休止:“俳句既不描摹什么也不下定义,简化成了纯粹和唯一的指称(designation)。俳句所说的是‘那个’(it's that),‘如是’(it's thus),‘是这样’(it's so)。”(Barthes, *Empire* 83)这种语言的终结或休止可以在某种意义上被视为“语言的图像化”,或朗西埃所说的“语言的石化”。由此可见,刺点理论不仅可以应用于图像艺术,还可以进一步扩展到文学艺术。

此外,巴特在《现实效果》(1968 年)一文中还将俳句、照片所关涉到的现实称为一种“具体的现实”或“具体的细节”(Barthes, *The Rustle* 146－147)。纳奥米·舒尔(Naomi Schor)在《反升华(desublimation):罗兰·巴特的美学》一文中结合《现实效果》指出,巴特所推崇的现实是“一种怪诞的现实,一种反升华的现实,因为升华是符号中的升华机制”(224—225)。换个角度来看,这种对“反升华”的理解恰恰对应于后结构主义者拉康影响下的精神分析学者对崇高(sublime)以及升华(sublimation)的重释。拉康后期将关注重心从想象界(the Imaginary)和符号界(the Symbolic)转向了真实界,并认为真实界是由符号界在回溯中建构起来的创伤性基底,代表着符号界中的匮乏,代表着存在于符号界之中但又超越符号界之物。不仅如此,拉康后期在第七期研讨班《精神分析的伦理》(1959—1960 年)中界定“升华”时指出:“升华将某个客体抬高到原物的高度。”(Lacan 138)这里所说的“原物”(das Ding/the Thing)可以被替换为真实界。正如齐泽克所指出的,拉康意义上的崇高客体原本是偶然的、普通的甚至鄙俗的客体,我们只有借助某种距离或特定视角才能将这些日常客体视为崇高客体(Žižek 192)。与巴特对布努埃尔电影的阐释相应和,齐泽克认为布努埃尔电影对崇高客体的内涵予以了绝佳展示:布努埃尔电影的共同特征在于表明,一些平凡的客体或行为一旦占据真实界的位置,就变成无法获致或完成的了(例如在《泯灭天使》中,一群富人在宴会后无法跨越门槛并走出房间)(221)。与齐泽克相似,克里斯蒂娃也在拉康影响下将崇高联系于符号秩序遭到的动摇。克里斯蒂娃还针对崇高中的主体指出,当主体试图对其为之着迷的一些现象(例如,带有污痕的玻璃窗中透出的紫色光亮)付诸言辞时,被命名之物抗拒命名并将主体席卷到自己的所见所闻所想之外,从而使主体在感受欢愉的同时感受迷失(Kristeva 12)。可以看出,巴特的刺点理论与这些精神分析理论共有的后结构主义特征在于:彰显难以被语言所表达之物以及对语言秩序造成动摇之物。

哈尔·福斯特(Hal Foster)等学者将巴特摄

影理论与精神分析理论相联系的做法显示出，精神分析理论确实能为我们理解巴特摄影理论的合理性和阐释效力开辟崭新路径（Foster 132）。然而，从另一方面来看，巴特摄影理论也遭到了质疑。例如，德布雷（Debray）在《图像的生与死：西方观图史》（1992 年）一书中提醒我们，摄影是可以造假的，所以巴特对摄影的真谛的归纳是有局限的（312）。事实上，随着 20 世纪 80 年代以来数码摄影等图像技术的发展，巴特将摄影的真谛归纳为“那个曾经存在过”的做法似乎愈发受到挑战。此外，约翰·塔格（John Tagg）的著作《再现之重负：论摄影与历史》（1988 年）还指出，《明室》的局限在于设定了一种外在于语言、文化及意识形态之物，而“即使我们面对的是现实的存在物——照片被认为能够为我们确保该存在物（已逝去的）存在，我们也不能获得巴特所期待的本真性相遇（authentic encounter）。我们不能从意识、无意识、心理、感知等符码和操作中抽取出某些与存在有关的绝对之物”，“巴特所说的（照片的）‘明证性力量’（evidential force）是一种复杂的历史性产物，照片只有在某种体制性的实践之中、在某种特殊的历史化关联之中才能运用这种‘明证性力量’，而对该力量的探索会将我们带离美学的或现象学的语境”（Tagg 3－4）。

总体来看，巴特摄影理论之所以包含疑难，并非仅仅源于“摄影技术的革新”给图像理论带来的挑战。就更深的层面而言，巴特摄影理论的疑难牵涉到自然与文化、可见者与可说者、赋魅与祛魅等一系列充满张力的问题。我们接下来会看到，朗西埃在对巴特摄影理论的质疑方面与德布雷、塔格等人有相近之处。在笔者看来，这些质疑源于巴特摄影理论所包含的疑难，而解读该疑难的一个关键策略是考察巴特刺点理论与后结构主义思想之间的关联。

二、语图关系：朗西埃重构巴特摄影理论过程中的潜在参照

后结构主义首先是一种语言理论，但与此同时后结构主义者又对图像多有关注。探讨后结构主义语图观不仅饶有趣味，而且颇有裨益。巴特在被问及摄影在其全部作品中占据何种位置时指出，他感兴趣的是文本与图像之间的关系，该关系是棘手的，但正是这种棘手带来了真正的创造乐趣（*The Grain* 359）。为了阐明朗西埃在重构巴特摄影理论的过程中如何将语图关系作为潜在参照，我们有必要对隐喻层面或者说功能层面的语言（或文本）和图像加以区分。就该层面而言，语言与图像之间的区分往往对应于其他一系列区分：可说者与可见者、说与看、言说与沉默、文化与自然、艺术与非艺术等。在朗西埃看来，巴特摄影理论发生了从语言到图像的转变：从强调以语言视角（该视角涉及社会文化、意识形态等因素）来审视图像转变为强调图像不可被化约为语言，从对图像的祛魅转变为对图像的赋魅。

朗西埃之所以将《明室》视为对图像的赋魅，主要是因为该书强调照片并非对被拍摄之物的复制，而是被拍摄之物的发散物，该发散物如同从被拍摄之物的表面剥离出来的皮肤。根据朗西埃的《图像的命运》一文，巴特对摄影的这种理解凸显了图像的他异性（alterity）：“事物的印记，他异性所体现出的赤裸裸的自身同一性而非摹仿性，可见物具有的无言的、无意义的物质性而非话语的修辞性——这正是当代对图像的庆贺或图像所引发的怀旧所需要的：一种直接的超验性，图像具有的伟大的本质，该本质由图像的物质生产模式所确保。”（Rancière, *The Future* 9）在朗西埃看来，这种对图像之他异性的理解使图像具有了本雅明所说的灵晕（aura），体现出一种“恋物”（fetish），并通向了一种道成肉身（incarnation）的神学。正因如此，朗西埃认为后期巴特对前期巴特予以了颠倒：“这位符号学家后悔将其一生中的大部分精力用来指出：‘当心！那些看起来具有自明性（self-evidence）的事物其实是被编码的讯息，社会或权威借助这种被编码的讯息使自身合法化：使自身自然化，使自身依托于可见者的不言自明性。’但他后来转变了方向，致力于以刺点的名义来强调照片的绝对自明性，同时把讯息的解码归为与展面有关的庸常之见。”（10）我们据此可以认为，朗西埃思想中存在“两个巴特”之间的对立，而这种对立在某种意义上亦可被理解为语言和图像之间的对立。

朗西埃在重构巴特摄影理论的过程中，对“图像的他异性”予以了重新界定。为此，朗西埃在《图像的命运》一文中以布列松的电影《驴子巴尔塔扎尔》为例解释说：“他异性进入了图像的组

成之中，但这种他异性并非与电影媒介的物质特性有关，而是与别的东西有关。电影《驴子巴尔塔扎尔》的图像主要并非对某种特定的技术媒介所具有的特性的展现，而是对操作（operations）的展现：展现出了整体与部分之间的关系，可见性与指示力量（以及指示力量所涉及的情感）之间的关系，期待之物与现实之物之间的关系。”（*The Future* 3）朗西埃不仅将图像的他异性理解为操作（operations），还进一步从语图关系角度阐发图像的操作，指出：“图像最常见的体制表现出可说者与可见者之间的关系，该关系既涉及可说者与可见者之间的相似，又涉及可说者与可见者之间的差异。”（7）

朗西埃在重构巴特摄影理论的过程中所采取的一个关键步骤是，将巴特的刺点理论中隐含的语图对立转换为语图互动。根据朗西埃的观点，图像所包含的语图关系对应于图像的双重功能：一种图像功能是对物体所携带之铭写（inscriptions）予以展示，另一种是赤裸裸的、无所指的呈现（presence）所具有的扰乱性的功能（*The Future* 14）。图像的这种双重功能又被朗西埃视为图像的双重诗学，即图像既是由可见形式书写的故事编码，又是一种阻碍意义、阻碍故事的迟钝现实（obtuse reality）（11—12）。与巴特的刺点理论针锋相对，朗西埃认为：“摄影之所以成为一种艺术，并非因为摄影用物体的印记对抗物体的摹本，而是因为摄影运用了两种图像诗学，同时地或分开地将其图像变成两种事物：一种是书写在面孔上或物体上的故事具有的可识别的证词，另一种是可见性——该可见性不受任何叙事和赋义的影响——的纯粹团块。”（11）故而，在朗西埃看来，“展面与刺点的对立专断地分开了审美图像经常摇摆其间的两个极点：一个极点是象形文字，另一个极点是无意义的、赤裸裸的呈现”（15）。

结合整个后结构主义理论来看，朗西埃对巴特摄影理论的重构呼应了德勒兹针对拟像问题对柏拉图的摹仿论的颠覆，而且尤为明显的是，呼应了德里达对巴特摄影理论的重释。德里达认为，与解构主义的立场背道而驰，巴特的摄影理论包含着“一个独特的、不变的指称物的‘曾经存在’”（Derrida, *The Work* 53）。德里达在围绕复制（copy）、档案（archive）、签名（signature）等问题重新解读摄影的指称性时指出：“图像的生产意味着对指称性本身的修改，引入了多样性，可分解性，可替换性。”（Derrida, *Copy* 7）在德里达看来，“档案化（archivization）对事件的生产（produce）正如对事件的记录（record）一样多”（Derrida, *Archive* 17），同样，“图像的‘记录’无法与图像的‘生产’相分离，也就不再是对一个外部的、独特的指称物的指示”（*Copy* 5）。可以看出，朗西埃对巴特摄影理论中的赋魅（恋物与道成肉身的神学）的拒斥，关涉到德里达对超验所指（transcendental signified）、在场的形而上学（metaphysics of presence）以及逻各斯中心主义（logocentrism）的批判。

三、审美体制：朗西埃重构巴特摄影理论过程中的根本旨归

以朗西埃本人的思想体系观之，他在重构巴特摄影理论过程中的根本旨归是，建立以歧感（dissensus）和平等为特征的审美体制理论。根据朗西埃对艺术的三种体制的划分，与艺术的审美体制相区别的是图像的伦理体制和艺术的再现体制：图像的伦理体制以柏拉图对拟像的贬斥为代表，用等级森严的共同体生活来衡量艺术；艺术的再现体制或者说诗学体制以亚里士多德的摹仿论诗学为代表，并在古典诗学中有典型体现，该体制使艺术受制于一系列等级化的、规范化的再现性限制：“对行动的再现优于对性格的再现，或叙述优于描写；由主题的高贵与否所决定的文类等级；语言的优先性，具有现实效果的言语的优先性。”（Rancière, *The Politics* 22）而艺术的审美体制则创造了一种艺术特有的感性分配（distribution/partition of the sensible）方式，使现代艺术得以借助歧感和平等来突破此前两种体制的等级化制约和规范化限定。

在朗西埃看来，审美体制包含的歧感和平等促成了语图关系的变化。他在《语句，图像，历史》一文中提出了“语句-图像”（sentence-image）这一概念，并解释说：“我试图用语句-图像来联结两种审美功能——这种联结解构了文本与图像之间的再现性关系”（*The Future* 46），“在再现性逻辑中，语句的功能或者说语句式功能主要见于情节方面，以及作为动作之安排的故事。这意味

着,在此种情况下图像功能是一种展示或补充,所以图像的作用在于刻画角色、渲染场景”(Rancière, *Re-visions* 298)。再现体制重视由动作所构成的情节和故事,故而在再现体制中图像是语言的附庸;在审美体制中,图像式沉默侵袭了语言,呈现出言说与沉默之间的交织。

审美体制视野下的语图关系印证了朗西埃对治安(police)和政治(politics)的划分:治安涉及的是以等级性、排他性为特征的共识(consensus)共同体,而政治涉及的是以对“无分者之分”(a part of those who have no part)的引入为特征的歧感共同体、平等共同体。朗西埃试图肯定“沉默的图像”这一原本被语言所贬抑之物,就此而言,他并非不重视巴特的刺点理论的重要意义。然而,根据朗西埃的审美体制理论,我们既应该重视刺点,又应该重视刺点与展面之间的互动。为此,朗西埃在重构巴特摄影理论的过程中提出了“沉思的图像”(the pensive image)这一概念,该概念意味着同一平面(surface)上的不同图像功能之间的间距(*The Future* 131)。对巴特而言,图像的沉思性意味着“刺点的沉思性”,但在朗西埃看来,“不同表达体制之间的交织带来了图像的沉思性,这种沉思性拒绝刺点与展面之间的对立,艺术的操作性和图像的直接性之间的对立。因此,图像的沉思性并不意味着摄影式沉默的优先性或绘画式沉默的优先性,这种沉默自身是种图形性(figurativeness)类型,是不同表达体制之间的张力,亦是不同媒介力量之间的互动”(Rancière, *The Emancipated* 125)。

图像的沉思性意味着图像包含着非确定性。朗西埃在这方面所举的例子涉及《明室》第二部分之《时间作为刺点》中提到的一张照片。该照片拍摄的是年轻的刘易斯·佩恩(Lewis Payne),他在1865年因试图行刺一位政府要员而被捕,该照片拍摄于他身陷囹圄、即将被处以绞刑之时。巴特结合摄影的真谛对这张照片解读说:“照片拍摄得很漂亮,男孩长得也漂亮:这是展面。而刺点是:他即将去世。”(*Camera* 96)让巴特感到战栗的是,他从该照片中同时读出了双重意涵:这个男孩即将去世;这个男孩已经去世。朗西埃在《摄影笔记》(2009年)一文中指出,巴特在这张照片中发现的刺点其实有赖于对被拍摄者身份背景的认识,而这种社会文化方面的信息原本被巴特排除到刺点之外(Rancière, *Notes* 10)。进一步来看,朗西埃在《沉思的图像》一文中指出:“这张照片的沉思性或许是一种流通效果,诸种流通位于被拍摄者、摄影师、观众之间,意图与非意图之间,知与未知之间,表达与未表达之间,以及现在与过去之间。与巴特所言相反,这种沉思性源于我们不可能使两种图像相协调:一种是被判刑之人的社会性的、确定性的图像,另一种是一位年轻人的图像,这位年轻人的特点在于表现出若无其事的好奇心,盯着我们看不到的某个地方。”(*The Emancipated* 114)此外,朗西埃在阐发图像的沉思性时还谈到了沃克·埃文斯(Walker Evans)20世纪30年代拍摄的一张美国亚拉巴马州农家厨房的照片,该照片的拍摄原本用于调查贫困农民的生活境况。但朗西埃认为,在该照片中,挂在厨房墙壁上的简陋用品呈现出一种独特的艺术布置,该艺术布置侵入了社会功用之中。进而言之,我们不清楚这家农户是否有意让厨房布置带上审美特征,也不清楚拍摄者在拍摄时是出于纯粹的记录目的还是加入了特殊的审美考虑(116—118)。

朗西埃不仅将图像的沉思性联系于图像的非确定性,还联系于审美体制具有的漠然(indifference)特征。这种与艺术的中立性或者说艺术的非个人化有关的漠然性使人或物的社会确证性特征发生动摇,使图像作品不再仅仅沦为对某个确定性的情境或特征的表现(*The Emancipated* 119)。根据朗西埃的观点,黑格尔在《美学讲演录》中对穆里罗所画的小乞丐的阐释彰显出的恰恰是漠然性:这些小乞丐自由自在,不为外物所累,证实了一种几乎与奥林匹斯诸神相似的美(119)。另外,漠然性还体现出对再现体制所强调的行动加以悬置。此处需要指出的是,朗西埃在提出“沉思的图像”这一概念时借鉴了巴特由结构主义转向后结构主义期间创作的《S/Z》(1970年)一书。该书最后一小节题为“沉思的文本”,阐发了巴尔扎克小说《萨拉辛》的最后一句话,即“侯爵夫人陷入了沉思”(Barthes, *S/Z* 216)。朗西埃对这句话重新解读说:“事实上,沉思性的到来阻碍了行动的逻辑。一方面,沉思性使已经终止的行动被延长。但另一方面,沉思性使所有的结论都被悬置。”(*The Emancipated* 123)这种悬置意味着故事凝固于画面之中,意味着图像

不再仅仅是对行动的补充。与这种悬置有关的是沉默,或者说“语言的石化”:“一种可见者的平等性侵入了话语并使行动瘫痪”,“言语行为被这种导致行动瘫痪和意义消解的被动性(passivity)所侵袭,被这种可见者的惰性所侵袭”(*The Future* 121)。综合来看,图像的漠然性彰显了审美体制对再现体制的突破,彰显了朗西埃所倡导的“审美革命”,即“可见者与可说者之间、知识与行动之间、主动与被动之间等具有的有序关系的终结”(Rancière, *The Aesthetic* 21)。这种审美革命涉及朗西埃对艺术自律的重新解读。在这方面,朗西埃以福楼拜的小说为例解释说:“‘为艺术而艺术’在福楼拜的小说中意味着,小说不再是某类特殊读者的专属物,不再为社会价值而殚精竭虑,不再建基于对高贵主题和低贱主题的区分。”(Rancière, *A Few* 122)在朗西埃看来,艺术自律并不意味着艺术品的自律,而是意味着(感性)经验的自律(Rancière, *Dissensus* 117)。以此方式,朗西埃回到了“美学”(aesthetics)一词的初始含义,即“感性学”。根据朗西埃对“政治”的独特界定,“政治”意味着对感性的重新分配,而艺术自律恰恰促成了感性的重新分配,故而具有“政治”潜能。朗西埃对审美具有的这种解放力量的发掘既直接得益于席勒的《美育书简》,又潜在地呼应了马尔库塞的《审美之维》。

就更深广的层面而言,朗西埃从审美体制理论出发对图像的沉思性(非确定性、漠然性)的揭示体现出他对“图像转向”的独特理解。在他看来,巴特前后期对待图像的两种不同态度(从祛魅转向赋魅)代表了人们对“图像转向”的两种解读方式:一种是像居伊·德波、波德里亚等人一样采纳偶像破坏式的立场,另一种是像巴特在《明室》中那样强调图像承载着“存在者具有的独特的感知特征或感性特征,该特征不可被化约为任何含义或意义”(Rancière, *Do Pictures* 125)。针对第二种解读方式,朗西埃发表了《图像真的想获得一种生命吗?》一文。该文回应了“图像转向”的提出者米歇尔(W. J. T. Mitchell)2005 年出版的著作《图像想要什么?:形象的生命与爱》(*What do pictures want?: The lives and loves of images*)。米歇尔这部著作是其“图像三部曲”的第三部,前两部是对语图问题多有关注的《图像学:形象、文本、意识形态》(1986 年)和《图像理论》(1994 年)。在第三部中,米歇尔主张像巴特在《明室》中那样“不再坚信对图像的批判能够克服图像的魔力”(Mitchell 9)。为此,米歇尔认为:“图像好像活的有机体一般;活的有机体最好被描述为具有欲望(例如,嗜好、需要、要求、驱力等等)之物;因此,‘图像想要什么’这一问题就不可避免了。”(11)以朗西埃的观点视之,米歇尔将图像看作有机的、有欲望的“活的图像”(living image),这种做法与巴特的刺点理论如出一辙,在反对偶像破坏的过程中走向了一种道成肉身的神学。有鉴于此,朗西埃试图对“图像转向”予以重释,探索“图像转向”在祛魅与赋魅(偶像破坏与偶像崇拜)这两条道路之外的“第三条道路”。

米歇尔针对图像与欲望之间的关系指出:“图像想要的不是被观者阐释、解码、膜拜、捣毁、揭露或祛魅,也不是被观者迷恋。它们甚至不想被善意的评论者赋予主体性或个体性——这些评论者认为,人性是他们能给予图像的最高的赞美。图像的欲望可能是非人的,最好被比之为动物、机器、赛博格等形象,甚至被比之为更基础的形象——伊拉斯谟·达尔文(Erusmus Darwin)所说的‘植物具有的爱’(这里所说的‘爱’侧重指两性之间的爱——引者)。因此,在与‘图像想要什么’有关的最后一个例子中,答案可能是‘什么也不想要’。”(Mitchell 48)这里所说的“最后一个例子”涉及芭芭拉·克鲁格(Barbara Kruger)的一幅摄影蒙太奇作品。该作品展示出一座人物雕像的侧脸,眼神空洞、面无表情,甚至性别模糊。米歇尔认为,这张侧脸看起来超越于欲望,但拼贴在这张照片上的文字——“你的凝视击中我的侧脸”——却使这张照片流露出诸种不相容的欲望:它想被看;它不想被看;它不在乎是否被看(45)。朗西埃格外重视米歇尔谈到的这个例子,但与米歇尔不同,朗西埃认为这幅摄影作品在阐释方面的非确定性涉及图像的漠然性,该漠然性不仅呼应了黑格尔对穆里罗所画的小乞丐的阐释,还与席勒在《美育书简》中对一座朱诺女神雕像的阐释异曲同工:朱诺女神具有的那种无欲无求、无关目的、无所操心的神态彰显了席勒美学所标举的“自由游戏”(*Do Pictures* 129)。正因如此,朗西埃比较赞同米歇尔的以下观点:“视觉在联结社会纽带方面与语言一样重要,而且视觉不可被化约为语言、‘符号’或话语。图像想要获得

与语言同等的权利,不被转化为语言。图像既不想被贬降为一种‘图像史’,也不想被抬高为一种‘艺术史’,而是想被视为一种具有多重主体位置和身份的复杂个体。”(47—48)不过,朗西埃补充道,如果说该观点仍然赋予了图像太多“欲望”的话,我们需要认识到“好像”(as if)这一短语在米歇尔思想中扮演的重要角色,并且替米歇尔将该观点修正为:图像“好像”(而并非“真的”)具有欲望和生命(131)。

结　语

朗西埃对巴特摄影理论的重构致力于消解刺点理论所包含的赋魅倾向,但这并不意味着朗西埃一味主张对图像予以祛魅。事实上,朗西埃早在《阿尔都塞的教谕》(1974 年)和《无知的教师》(1987 年)等著作中就已倾向于质疑祛魅策略所隐含的知识分子的傲慢以及思想立场的等级化,后来愈发重视将祛魅策略联系于“批判理论”(critical theory)所暴露出的局限。因此,正如瓦兹在《罗兰·巴特与电影》一书的结语《从巴特到朗西埃?》中指出的,巴特和朗西埃都体现出对祛魅的质疑(Watts 97)。然而,朗西埃的图像理论在克服祛魅策略所面临的困境方面所采取的独特路径是,从审美体制理论出发探索如何在图像领域实现感性的重新分配,实现歧感和平等。根据朗西埃的界定,歧感意味着“每一情境都可以从内部裂开,在一种不同的感知领域和意义领域中被重构”(*The Emancipated* 49),就此而言,巴特在其刺点理论中为感性、情感、偶然以及事件所作的辩护能为朗西埃提供重要启示。

巴特摄影理论对感性、情感、偶然以及事件的重视体现出后结构主义者的核心诉求,即:用差异思想取代形而上学中的二元对立思想。正如海德格尔所表明的,西方形而上学由柏拉图所奠定并且在笛卡尔以来的现代思想谱系中演变为主体形而上学,造成了理性对感性的贬抑、本质对现象的贬抑、主体对他者的贬抑。在探求以差异思想为要义的后形而上学思想的过程中,后结构主义者们不约而同地倾向于使图像成为语言的制衡因素,故而在推动语言扩张的同时也加强了对语言的反思。德里达在接受视觉文化方面的访谈时承认自己对语言的偏爱,但同时强调他处理语言的方式是“使语言发生爆炸,从而使非语言之物在语言中出现”(*Copy* ⅩⅤⅡ-ⅩⅤⅢ)。在将图像作为“非语言之物”方面,福柯、利奥塔以及巴特等后结构主义者更加引人注目。朗西埃在重构巴特摄影理论的过程中致力于从审美体制理论出发,将巴特摄影理论中的语图对立转换为语图互动。不过,朗西埃未能充分重视巴特摄影理论与后结构主义之间的关联,未能充分关注后结构主义对结构主义的借鉴与突破。

整体而言,朗西埃对巴特摄影理论的重构让我们看到了朗西埃本人以语图关系为参照并以审美体制为旨归的图像理论,也让我们看到了巴特摄影理论乃至整个后结构主义理论包含的限度与潜能。朗西埃本人强调其对巴特图像理论的质疑与批判,并为我们呈现出一种似乎更“辩证”的图像理论。但笔者围绕图像问题对二人思想的比较表明,朗西埃对巴特图像理论所展开的更多的并非“颠覆”,而是“重构”。以朗西埃图像理论为参照,我们会发现巴特图像理论并非那么“极端”;以巴特图像理论为参照,我们会发现朗西埃图像理论并非那么“温和”。从更大范围来看,如果我们将朗西埃、巴迪欧、阿甘本、齐泽克等深受后结构主义影响的思想家视为“后结构主义之后”的重要学者,那么这些学者给我们带来的重要启示在于:真正超越后结构主义理论的方式不是绕开后结构主义并回到“后结构主义之前”,而是直面由后结构主义衍生出的种种疑难。

引用作品[Works Cited]

Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1981.

---. *Empire of Signs*. Trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1983.

罗兰·巴特:《哀痛日记》,怀宇译。北京:中国人民大学出版社,2011 年。

[---. *Mourning Diary*. Trans. Huai Yu, Beijing: China Renmin University Press, 2011.]

——:《神话修辞术》,屠友祥译。上海:上海人民出版社,2016 年。

[---. *Mythologies*. Trans. Tu Youxiang. Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 2016.]

---. *Image-Music-Text*. Trans. Stephen Heath. London: Fontana Press, 1977.

---. *S/Z*. Trans. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1974.

---. *The Grain of the Voice: Interviews 1962 - 1980*. Trans. Linda Coverdale. New York: Hill and Wang, 1985.

---. *The Rustle of Language*. Trans. Richard Howard. Berkeley: University of California Press, 1989.

雷吉斯·德布雷:《图像的生与死:西方观图史》,黄迅余、黄建华译。上海:华东师范大学出版社,2014 年。

[Debray, Régis. *The Life and Death of Images: A History of Western Gaze*. Trans. Huang Xunyu and Huang Jianhua. Shanghai: East China Normal University Press, 2014.]

Derrida, Jacques. *Archive Fever: A Freudian Impression*. Trans. Eric Prenowitz. Chicago & London: University of Chicago Press, 1998.

---. *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography*. Trans. Jeff Fort. Stanford: Stanford University Press, 2010.

---. *The Work of Mourning*. Chicago & London: University of Chicago Press, 2001.

Foster, Hal. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1996.

Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Trans. Leon S. Roudies and New York: Columbia University Press, 1982.

Lacan, Jacques. *The Ethics of Psychoanalysis (The Seminar of Jacques Lacan: Book Ⅶ)*. Trans. Dennis Porter. London and New York: Routledge, 2008.

Mitchell, William John Thomas. *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*. Chicago, MA University of Chicago Press, 2005.

Schor, Naomi. "Desublimation: Roland Barthes's Aesthetics." *Critical Essays on Roland Barthes*. Ed. Diana Knight. New York: G. K. Hall & Co., 2000. 219 - 235.

Rabaté, Jean-Michel. "Introduction." *Writing the Image After Roland Barthes*. Ed. Jean-Michel Rabaté. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997. 1 - 18.

Rancière, Jacques. "A Few Remarks on the Method of Jacques Rancière." *Parallax* 15.3 (2009): 114 - 132.

---. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Trans. Steven Corcoran. London and New York: Continuum, 2010.

---. "Do Pictures Really Want to Live?" Trans. Jeremy F. Lane. *Culture, Theory & Critique* 50. 2 - 3 (2009): 123 -132.

---. "Notes on the Photographic Image." *Radical Philosophy* 156 (2009): 8 - 15.

---. "Re-visions: Remarks on the Love of Cinema: An Interview by Oliver Davis." *Journal of Visual Culture* 10.3(2011): 294 - 304.

---. *The Aesthetic Unconscious*. Cambridge & Malden: Polity Press. 2009.

---. *The Emancipated Spectator*. Trans. Gregory Elliott. London and New York: Verso, 2009.

---. *The Future of the Image*. Trans. Gregory Elliott. London and New York: Verso, 2007.

---. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Trans. Gabriel Rockhill. London and New York: Continuum, 2004.

Tagg, John. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. New York: Palgrave Macmillan, 1988.

Watts, Philip. *Roland Barthes' Cinema*. New York: Oxford University Press, 2016.

Žižek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. London and New York: Verso, 1989.

(责任编辑:黄金城)