

從羅蘭巴特《明室》的「現代私密主體」看 安東尼奧尼的《春光乍洩》*

萬 胥 亭**
wanhsuting@gmail.com

摘 要

巴特的《明室》提出了一套「攝影現象學」，同時勾畫出某種「現代私密主體」的系譜學。此私密主體是照片中某個偶然「刺點」穿透文化符碼之「知面」所喚起的「強度的點狀自我」，而逼顯出社會所無法面對處理的「瘋狂真理」。

安東尼奧尼的電影《春光乍洩》亦觸及到「刺點」的問題。《明室》與《春光乍洩》的相互對照，見證了攝影的「瘋狂」與「睿智」。

關鍵詞：巴特、私密主體、現象學、刺點

* 本論文為九十六年度國科會研究計畫補助（序號 96-2411-H-029-007）之研究成果之一部分，僅此致謝。並感謝本刊審查委員提供寶貴意見。

**東海大學美術系助理教授

投稿日期：97.10.15；接受刊登日期：97.12.31；最後修訂日期：97.12.23

**To see Antonioni's *Blow-up* from the modern private
subject in Barthes' *Clear Room***

Hsu-ting Wang*
wanhsuting@gmail.com

Abstract

Barthes' *Clear Room* proposes a phenomenology of the photo, and depicts a genealogy of the modern private subject. This private subject, who is called by a hazard punctum penetrating the stadium of the cultural code, becomes an intensive punctual self, manifests the mad truth of the photo.

Antonioni's *Blow-up* touches also the problem of the punctum. Through a mutual reflection between *Clear Room* and *Blow-up*, we see the madness and sage of the photo.

Keywords: Barthes, private subject, phenomenology, punctum

* Assistant professor, Department of Fine Arts, Tunghai University

Received October 15, 2008; accepted December 17, 2008; last revised December 23, 2008.

從羅蘭巴特《明室》的「現代私密主體」看安東尼奧尼的《春光乍洩》

壹、導言

義大利導演安東尼奧尼（Michelangelo Antonioni, 1912-2007）的名片《Blow up》（1966），中譯《春光乍洩》，透過一名英國時尚攝影師的觀點來批判西方消費社會的影像文化，已成新浪潮電影的經典之作。故事背景在二十世紀六〇年代的倫敦，安東尼奧尼雖是義大利人，卻充分捕捉了倫敦當時特有的前衛普普風、搖滾樂與青少年叛逆文化的時代氛圍。

羅蘭巴特（Roland Barthes, 1915-1980）的《明室》（*La Chambre Claire*, 1980）是生前所出版的最後一本書，已成當代攝影理論不可略過的經典之作。但《明室》對攝影的探索，其實已延伸涵蓋到整個現代社會之影像文化的普遍批判省思。

而我們發現，《明室》更深刻的文化內涵，則是巴特透過對攝影影像的「現象學」描述，卻同時揭露反顯出某種「私人」與「內在」的現代主體形象。〔關於「現代私密主體」之界定，我們將根據加拿大哲學家泰勒（Charles Taylor, 1931）的《自我的根源：現代認同的形成》（*Sources of Self: the Making of the Modern Identity*, 1989）一書之主要論點「西方現代人之同一性（identity）之形成是一個內在化過程」，做進一步之釐清，詳見本論文「肆、現代私密主體的點狀自我」〕。

巴特之創見在於將此「現代私密主體」關連到十九世紀攝影發明時，西方社會所面臨的死亡儀式的式微沒落，並迴溯此「現代私密主體」之起源直至中世紀末期的私人祈禱儀式。可以說，巴特的「攝影現象學」同時蘊含著一套獨樹一格的「現代私密主體」的文化系譜學。

我們更發現，透過《明室》之「現代私密主體」的觀點來看《春光乍洩》，實有相映成趣，相互印證之妙。在此，我們並不是要借助或引用巴特的「攝影理論」來談論安東尼奧尼的「電影作品」，因為巴特的《明室》不只是一部理論著作，更充滿散文隨筆與自傳寫作的文學風格，其「創作

性」並不亞於其「理論性」¹。反之，安東尼奧尼的《春光乍洩》雖是劇情片，卻充滿新浪潮電影反思批判影像機制自身的典型「後設」意味，其「理論性」亦並不亞於「創作性」。所以我們並不是透過一套「攝影理論」來談論一部「電影作品」，而是讓《明室》與《春光乍洩》這兩套關於「攝影／影像」的「理論／創作」體系在相互對照印證之中，達到更深刻的相互理解與相互啟發。

《春光乍洩》最後一幕著名的寓言場景：攝影師觀看一群波希米亞的無稽年輕人以默劇式肢體動作模擬打網球，而若有所悟。《明室》最後一節指出現代社會如何馴化「攝影的瘋狂」的兩種方式，而對整個影像消費文化提出最激進澈底的省思批判。我們將看到，透過《春光乍洩》最後一幕與《明室》最後一節的相互對照印證，更能澄清照明安東尼奧尼與巴特

¹ 關於《明室》極具「創作性」的書寫方式，值得多提幾筆。眾所周知，巴特是當代法國理論家中最「法蘭西」的一位，其文筆展現了法蘭西文士博學、優雅、機智的典型風格。

《明室》更是巴特著作中最「法蘭西」的一部。巴特自己在書中數次提到的米雪雷（Jules Michelet, 1798-1874），便是具有濃厚文學色彩的法國十九世紀史學家。據聞巴特年輕時代曾遍讀米雪雷全集（見許綺玲譯注），所以在《明室》這部晚年著作多次引述其文句及思想，並不意外。但我認為《明室》的法蘭西書寫系譜更可往前推溯：一、蒙田（Michel Montaigne, 1533-1592）的《隨筆集》（Essais），每篇都以「論 xx 主題」（如〈論名譽〉、〈論友誼〉）為形式，舉例豐富，旁徵博引，反覆申論，適時導入個人的體驗與省思。二、盧梭（Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778）的自傳《懺悔錄》（Les Confessions），將自己視為前所未有，獨一無二的「例外個體」，而毫無保留地挖掘暴露自我主觀私密的內心經驗；巴特在《明室》藉著探索自己看相片的經驗來述說抒發對已逝母親的思念之情，實帶有非常主觀的濃厚自傳色彩與懺悔意味。三、帕斯卡（Blaise Pascal, 1623-1662）的《沉思錄》（Pensées），以札記斷簡（fragments）的形式對無限時空的宇宙與無常偶然的生命存在提出種種沉思冥想，閃現著吉光片羽的洞見智慧。巴特在《明室》某些片段探討攝影之「指涉對象」，字裡行間時而天外飛來一筆，大膽援引佛學禪宗思想對「真如」或「空如」的瞬間體悟，亦近似帕斯卡《沉思錄》之思路。

此外，置於二十世紀的西方思潮，如果我們將「存在主義」界定為以現象學為「方法」，以人生之「存在」體驗為探索「主題」的思想流派，那麼，《明室》以別樹一格的攝影現象學揭露遍顯出某種無可言詮的「存在」體驗，更可列為二十世紀存在主義之哲學與文學的最後力作。

從羅蘭巴特《明室》的「現代私密主體」看安東尼奧尼的《春光乍洩》

的核心思想之曲折、深刻、微妙。

貳、現象學反符號學

眾所周知，巴特嘗以符號學（*sémiologie*）方法之文本分析，而聞名於法國學界與西方思壇。但在《明室》中，為了探索攝影經驗之特殊本質，巴特的研究進路採取了明顯的「方法學轉向」：從符號學轉向現象學（*phénoménologie*），甚至於有反符號學之意味。關於巴特此一「方法學轉向」，先提出幾點基本說明：

一、攝影之本質就是一種與「指涉對象」（*réfèrent*）不可分離的影像，符號學則是一門只研究符號系統之「符碼」，而可以完全不涉及「指涉對象」的科學。所以符號學無法觸及攝影之本質。

二、巴特採取胡賽爾（*Edmund Husserl, 1859-1938*）現象學對於「意向性」活動（*intentionnalité*）之「能思／所思」（*noèse/noème*）結構之分析來理解掌握攝影之「指涉對象」在吾人經驗中所呈現之本質性意義。

三、巴特並進一步採取與沙特（*Jean-Paul Sartre, 1905-1980*）早期著作《論想像》（*L'Imaginaire*）關於想像力與意象（*image*）之現象學分析相類似的風格來描述分析攝影影像之本質，所以《明室》的卷首題詞是「向沙特的《論想像》致敬」（*En hommage à L'Imaginaire de Sartre*）。

四、從符號學到現象學的「方法學轉向」，同時蘊含了從「知面」（*Studium*）到「刺點」（*Punctum*）這兩種攝影本體論元素之重新置定。符號學只能處理攝影之「知面」，現象學才觸及攝影之「刺點」。唯有「刺點」才逼顯出攝影不可言說之本質與真理。而我們將看到，關於攝影之真理的「不可言說性」，巴特不只是訴諸現象學，還更進一步訴諸精神分析。

以下試詳論之。

符號學，從它的創立者索緒爾（*Ferdinand de Saussure, 1857-1913*）開

始，就是專事探討符號之「能指」(signifiant)與「所指」(signifié)之「指意關係」(signification)的一門科學。決定「指意關係」之規則，稱為符碼 (code)。符號之意義完全由符碼所決定，可以和指涉對象完全無關。換言之，符號學是一門只研究符號系統之「符碼」，而不涉及「指涉對象」的科學。

而《明室》一開使就界定攝影是一種與其「指涉對象」不可分離的影像。在所有的影像與藝術形式當中，這是獨一無二的。

結果，如此這般的一張照片從來都無法與其指涉對象相區別（與其所再現之對象）²……據說照片總是隨身攜帶著它的指涉對象，二者遭受同樣致命不動的一擊，無論這是戀愛的或悲痛的一擊，在運動著的世界之核心：他們彼此黏貼，肢體交纏……好像被永恆的交媾結成一體。³

攝影之指向指涉對象，有如窗玻璃之指向風景，欲望之指向對象。⁴

此一對指涉對象的執拗固著 (entetement) 構成了攝影的本質。⁵可以有一套攝影的符號學，研究各種類型攝影之符碼，但它觸及不到攝影最核心的本質：指涉對象。攝影之指向指涉對象，是一個最原始簡單的事實，如一個牙牙學語的小孩，用手指指著某物說這個、那個！

一張照片總是位於此手勢所指之處，它說：這個，就是這個，就是這樣！沒有別的意思；一張照片無法被哲學地轉化說明，它被填滿偶然性，它只是包圍此偶然性之透明與輕盈的封套。⁶

² Roland Barthes, *La chambre claire: Note sur la photographie* (Paris: Etoile/Gallimard/Seuil, 1980), 16.

³ Barthes, *La chambre claire*, 17.

⁴ Barthes, *La chambre claire*, 17.

⁵ Barthes, *La chambre claire*, 17-8.

⁶ Barthes, *La chambre claire*, 15-6.

從羅蘭巴特《明室》的「現代私密主體」看安東尼奧尼的《春光乍洩》

要掌握攝影此一最原始簡單的指涉動作，巴特訴諸胡賽爾的現象學關於「意向性」結構的描述分析。現象學方法就是透過對意識經驗之描述來理解事物或對象之本質。吾人之意識經驗顯示為「意識總是意識到某物」的「意向性」活動，由此導出「意向性」活動的雙重結構：「意向性」所意識到的「某物」，所指向的對象，胡賽爾稱之為「所思」(noème)，「意向性」活動本身則稱之為「能思」(noèse)。可以這麼說，巴特以胡賽爾現象學之「能思／所思」的「意向性」結構取代索緒爾符號學之「能指／所指」的「指意」結構，來探索攝影經驗之本質。

然則，相對於胡賽爾將現象學視為奠立所有科學之堅實基礎的「嚴格科學」，巴特承認自己採用的毋寧是一種寬鬆的(vague)、瀟灑不拘的(desinvolte)，有點出格的現象學⁷。這是將現象學當成一種廣義的思考模式與思想風格，而巴特的法蘭西文采更使現象學方法從胡賽爾的「嚴格科學」成為一種交織著哲理思辨與抒情體驗的「書寫風格」(style de l'écriture)。

為什麼要以現象學反符號學？因為攝影之本質就在於每張照片總是指向某個實際存在的指涉對象，這個指涉對象是一種拒絕符碼，超越符碼的狀態。借用德勒茲(Gilles Deleuze, 1925-1995)與瓜達利(Félix Guattari, 1930-1992)的術語，巴特在《明室》中所做的，無非是對攝影的「去符碼化」(décodage)，將攝影從「符碼化」的狀態釋放出來，逼顯出攝影拒絕被符碼化的核心本質。

參、「知面」與「刺點」

所以，符號學與現象學作為兩種方法學，兩種觀看照片的「認知方式」，同時也界定了攝影的兩種「存在方式」，巴特由此推演出一套二元對立元素的「攝影存有學」，巴特以拉丁文的兩個詞來命名這兩個對立元素：

⁷ Barthes, *La chambre claire*, 40.

「知面」(Studium) 與「刺點」[Punctum (按照許綺玲之中譯)]⁸。「知面」(對應於符號學方法)是照片中可解讀的各種知識、文化、社會成規；以「知面」的觀點看照片，便是將照片符碼化，套入社會或文化的公式。相對的，「刺點」則是照片中拒絕符碼化，無法符碼化的某個偶然細節，有如處於知識、文化、社會之外的不可規範者。

「知面」與「刺點」雖彼此對立，但又可並存共現於同一照片中 (co-présence des deux éléments)⁹。「知面」是一種廣度量的延伸 (studium-étendue)，「刺點」則是干擾、穿透「知面」的瞬間的強烈一擊 (punctum-point)：

刺點將擾亂知面，它是此一偶然，指向我刺穿我，給我致命一擊。

10

我們發現，巴特思考「知面／刺點」訴諸這樣一種「面的延伸／點的穿透」的二元圖像，其實借用了柏格森 (Henri Bergson, 1859-1941) 與德勒茲的「廣度／強度」(extension/intensité) 二元論。而二氏之「強度／廣度」二元圖像則是延伸笛卡爾 (René Descartes, 1596-1650) 「心／物」二元論之「思維／廣延」(pensée/étendue) 二元圖像。廣度是外在的，空間的，物質的；強度是內在的，時間的，精神的。德勒茲在《差異與重複》指出：「能量學以兩種要素的組合來界定能量：強度與廣度。經驗顯示，強度不可分離於某一廣度，此廣度將之關連於某一外延〔廣延體 (étendue)〕」。

11

綜合言之，巴特的「刺點／知面」二元圖像延續了笛卡爾「思維／廣延」二元圖像，同時亦吸納融入了柏格森與德勒茲更為形象鮮明的「強度

⁸ 羅蘭·巴特 (Roland Barthes)，許綺玲 Xu Qiling 譯，《明室》*Ming Shi [La Chambre Claire]* (臺北[Taipei]：臺灣攝影工作室[Taiwan sheying gongzuoshi]，1997年)，頁11。

⁹ Barthes, *La chambre claire*, 47.

¹⁰ Barthes, *La chambre claire*, 49.

¹¹ Gilles Deleuze, *Différence et Répétition* (Paris: P.U.F., 1969), 287-8.

從羅蘭巴特《明室》的「現代私密主體」看安東尼奧尼的《春光乍洩》

／廣度」二元圖像。職是之故，笛卡爾「心／物」二元論所蘊含的「現代世界觀」之基本架構：「主體／客體」、「內在／外在」、「自我／世界」，皆延伸納入現代人的攝影經驗領域，並將之「存在主義化」，「強度／廣度」乃轉化成現代人面對攝影的存在體驗。

所以巴特借用英文中的 *love* 與 *like* 來說明「刺點／知面」之「強度／廣度」的差別。「知面」作為一種「廣度」，就是社會一般人所認可的「廣泛的興趣喜好」，它是一種 *like*，卻往往是不痛不癢、無所謂、不起勁（*nonchalant, indifférent*）的慾望。「刺點」則是一種「強度」穿透的 *love*，雖然只是一個偶然意外的細節，沒什麼理由，卻可以刺醒我，穿透我，干擾我，有如一道傷口。「刺點」之「強度」，就如中文常講的「錐心泣血」、「刻骨銘心」。

「刺點」究竟是什麼？就是某個偶然細節喚起我們意識到照片中的對象曾經真實存在過的事實。所以巴特的攝影現象學所逼顯的「所思」就是「此曾在」（*ça-a-été*）：照片中的這個對象曾經存在過。攝影的指涉對象隱含兩層意義：它是真實的，而且它已成過去。¹²它存在於過去時空的某一點。

《明室》的卷首題詞：「向沙特的《論想像》致敬」（*En hommage à L'Imaginaire de Sartre*），並非無謂的客套虛語。沙特在這本早期著作中對吾人「想像」意識呈現之意象（*image*）所做的現象學描述：「意象包圍著某種確定的虛無。一個意象即使如此生動、感人、強烈，……它給予它的對象如同缺席不在。」¹³預示了巴特以「此曾在」來界定攝影的「所思」。更耐人尋味的是，沙特論「記憶」時所舉的例子：「在罕見的例子中，一個記憶意象維持著無名性：突然間，我重見到一座憂傷的花園在灰色的天

¹² Barthes, *La chambre claire*, 120.

¹³ Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire* (Paris: Gallimard, 1940), 33.

空下，我不可能知道在何時何地我曾看過這花園。」¹⁴而巴特在母親去世後不久，翻閱母親舊照，發現母親五歲時在某個冬季花園與她哥哥的一張合照。¹⁵巴特看到「某些事物如同攝影之本質，浮動在這張個別照片中」，這張平凡的冬季花園照乃成為巴特探索影像迷宮的阿麗安（Ariane）之線¹⁶。沙特的「灰色天空下的無名花園」的記憶意象與巴特的「母親童年的冬季花園照」，也許就是這兩個例子純屬巧合的奇異呼應共鳴，使得《明室》的卷首題詞要向沙特致敬。

那麼，什麼是攝影的「能思」？巴特並未直接回答，但很明顯的，對巴特而言，攝影的「能思」絕非不痛不癢、冷漠無謂的意識狀態，而是愛，欲望，情感。為什麼「此曾在」會成為攝影的核心本質，因為照片中的這個對象是我所愛，我所欲望的對象。他曾經存在過，同時也已成過去，所以攝影的「能思」是愛，欲望，情感，同時也是一種「痛失所愛」，無可排遣的哀傷，悲痛，憂鬱。所以「此曾在」的簡單事實會成為「無法處理」「無法面對」者（l'Intraversable），如同精神分析之創傷場景或死亡原理。巴特的攝影現象學乃指向佛洛伊德（Freud Sigmund, 1856-1939）與拉岡（Jacques Lacan, 1901-1981）精神分析式之「不可思議」與「無法言詮」的極端弔詭。

但一切弔詭都開始於平常的生活經驗。現象學的運作方式，就是暫時懸置一切既有的成見與理論預設，回到最基本的生活經驗，讓對象在吾人意識中顯現出最本然的意義。例如，什麼是「死亡」？讓我們暫且懸置科學或宗教上關於死亡的界定，提出一生活世界的「死亡現象學」。在日常經驗中，當我們說某某人「死了」意味著什麼呢？意味著這個人「不在」（absent）了，再也不會出現在我們的眼前，永遠「消失」、「缺席」了。所以當某個熟人老友很久不見，又突然出現，我們常打趣道：「你死到哪

¹⁴ Sartre, *L'imaginaire*, 25.

¹⁵ Barthes, *La chambre claire*, 106.

¹⁶ Barthes, *La chambre claire*, 114.

從羅蘭巴特《明室》的「現代私密主體」看安東尼奧尼的《春光乍洩》

去了！」一個嬰兒看到母親離去，從自己的視野中消失，會號啕大哭，因為他以為母親已經死了。這個嬰兒其實是一個現象學家，體驗到「死亡」即「消失」、「不在」的本質性意義。

巴特的攝影現象學也始於懸置攝影師的專業經驗與各種攝影理論的預設觀點，回歸到一般人的看照片經驗與被拍照經驗，所以巴特寫道：「一般而言，票友（l'amateur）被界定為藝術家的不成熟狀態：某些人不能也不願自我提升到專業的掌控。但在攝影實踐的領域，票友反而是專業的昇華，因為票友更接近攝影之本質」。¹⁷

從這票友式的看照片經驗與被拍照經驗，巴特卻導出了一套極端弔詭的「死亡現象學」，甚至「幽靈現象學」：作為被拍照者，「我感覺攝影創造了我的身體，或將之死體化（le mortifie）」¹⁸「既非主體，亦非客體，而是一個感覺自己變成客體的主體：我經歷一種死亡的微觀經驗（micro-experience de la mort），我變成幽靈魅影」。¹⁹

攝影作為一個死去對象的生動影像（image vivante d'une chose morte）²⁰，不是使之栩栩如生（faire vivant），而是使之不動如死者、屍體：「攝影是不動影像，因為它們出不了框，它們被麻醉、釘死，像蝴蝶標本。」²¹

所以，「死亡是此一照片之本質」（l'eidos）²²，一個對象已消失不在，它的影像卻留存下來，這不就是古代人所認為的鬼魂、幽靈？攝影是扮演死者回返的死亡儀式與奇觀²³。所有的照片都是死者的遺照，都是死而復

¹⁷ Barthes, *La chambre claire*, 154.

¹⁸ Barthes, *La chambre claire*, 25.

¹⁹ Barthes, *La chambre claire*, 30.

²⁰ Barthes, *La chambre claire*, 123.

²¹ Barthes, *La chambre claire*, 90.

²² Barthes, *La chambre claire*, 32.

²³ Barthes, *La chambre claire*, 23.

返的魅影幢幢。

巴特有另一個講法比較不那麼陰鬱：「攝影在實質上是指涉對象的流出物（*émanation du référent*）。從一個曾存在於彼處的真實物體，其幅射的光線觸及在這裡的我；傳遞時間的長短並不重要，那已消失對象的照片觸及到我，就如一顆星發出的光延遲到達」。²⁴

但無論是比擬為天上的星光還是死者的幽靈魅影，「此曾在」是攝影無可駁斥的「真實」（*réalité, reality*）。面對此一「真實」，吾人不能多贊一詞。而這就是攝影的「真理」（*vérité, truth*）：就是這樣（*c'est-ça*），就是如此（*c'est tel*），無話可說，沒什麼好說的（*rien à dire*）。

整部《明室》就是在訴說這無話可說的「真理」。巴特認為，攝影之「天才」就是將「真實」與「真理」混同疊合為一。²⁵怎麼說呢？最簡單的理解是，如果「真實」是指實際存在之事實狀況，「真理」則是對事實狀況的理解或詮釋，那麼，一般的科學與藝術所追求的「真理」都不只是對「事實」的直接呈現，而必然是通過某種媒介形式而有所加工轉化。唯有攝影，它對「事實」的直接呈現就是它的「真理」！它告訴吾人：此曾在！就是這樣！不容吾人多贊一詞。

巴特從一張死刑犯的照片解讀出「此曾在」的弔詭時態：他將要死去，他已經死去！這就是刺點！每一張照片都是預知死亡紀事：「不管照片中的主體是否已死去，所有的攝影都是此一死劫終局（*catastrophe*）」。²⁶這是一種時間的壓碎覆滅（*un écrasement du Temps*），這已經死了，這將要死去！攝影的「此曾在」的時光隧道是沒有出口，沒有未來的。每一張照片都是「沒有明天」。這就是攝影的「憂鬱」。被帶入此一沒有未來，沒有出口的時間迴路中的看照片的人，只能是一個絕對憂鬱的主體，連哀悼都不可

²⁴ Barthes, *La chambre claire*, 126.

²⁵ Barthes, *La chambre claire*, 121.

²⁶ Barthes, *La chambre claire*, 150.

從羅蘭巴特《明室》的「現代私密主體」看安東尼奧尼的《春光乍洩》

能。因為哀悼是一種「工作」(travail du deuil)，一種「辯證法」式的勞動，透過種種紀念與儀式，將痛失所愛的哀傷予以轉化超越，揚棄昇華，就如一般人常講的「節哀順變」，「化悲痛為力量」。

攝影的真理「就是這樣！」則拒絕任何辯證法的轉化超越。死了就是死了，就是這樣，沒什麼好說的！也沒什麼好做的(rien à faire)！此一「非辯證」的真理逼顯出一種陷入絕對憂鬱的主體，絕對的無能與無言！

巴特指出攝影作為一個新的人類學對象，應關聯到十九世紀下半開始的「死亡的危機」，這意味著：在一個宗教與儀式式微消退的現代社會，死亡失去了原有的象徵意義與位置，變成一種非象徵性的平板死亡(la mort plate)，一種無深度的字面意義的死亡(Mort littérale)²⁷：死了就是死了！沒什麼好說的！簡言之，這是死亡的「去符碼化」，死亡失去了社會與文化的定位，變成一個平板的事實。而攝影正是一種沒有符碼，沒有深意的扁平影像：「我必須承認此法則：我無法深化、穿透照片。我只能掃視它如一平展的表面。照片是扁平的(plate)，就扁平一詞的所有意義」。

²⁸

巴特對攝影的定義，乍看如素樸的寫實主義：「寫實主義者，我是其中之一，我總已是，一旦我肯定攝影是一種沒有符碼的影像。」²⁹但此素樸的寫實主義卻可導出盧梭式(Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778)反社會，反文化的極端結論：「我是一個野蠻人，一個兒童，或一個狂噪症患者；我攆走所有的知識，所有的文化」。³⁰

²⁷ Barthes, *La chambre claire*, 144-5.

²⁸ Barthes, *La chambre claire*, 164.

²⁹ Barthes, *La chambre claire*, 138.

³⁰ Barthes, *La chambre claire*, 82.

肆、現代私密主體的「點狀自我」

現在的問題已不只是：什麼是「刺點」？而是：被「刺點」所刺痛喚起的「意識」是一個什麼樣的「自我」或「主體」？

加拿大哲學家泰勒在《自我的根源：現代認同的形成》指出，西方現代人的主體性的形成是一個「內在化」過程，現代人的自我感覺到自己具有一種「內在深度的存在」³¹。泰勒認為此一轉向自我的「內在深度性語言」可迴溯到聖奧古斯丁（Saint Augustine, 354-430）的「不要走向外部，回到你自身，內在的人存在於真理之中」，內在深度是通向上帝之路。³²

但一直要到笛卡爾嚴格區分心靈之「思維」與物質之「廣延」的「心物二元論」，才將此「內在深化」之路帶進了「理性化」與「世俗化」的現代世界。笛卡爾的「我思」(cogito)作為不占據空間「廣延」的純粹「思維」，就如幾何學上的一個「點」，成為一個截然對立於外在物質世界的「內在自我」。泰勒指出，英國哲學家洛克（John Locke, 1632 -1704）將笛卡爾純粹內在的「我思」推到極至，形成一種「點狀自我」(punctual self)的現代主體形象：「真正的自我是無廣延的；它不在任何地方，而只是把事物當作對象裝配的力量」。³³

借用泰勒的自鑄新詞，我們可以說，在巴特的《明室》中，被「刺點」

³¹ 查理斯·泰勒（Charles Taylor），韓震 Han Zhen 等譯，《自我的根源：現代認同的形成》*Ziwo de genyuan: xiandai rentong de xingcheng* [Sources of the Self: The Making of the Modern Identity]（南京[Nanjing]：譯林出版社[Yi Lin chubanshe]，2001年），頁2。

³² 查理斯·泰勒（Charles Taylor），韓震 Han Zhen 等譯，《自我的根源：現代認同的形成》*Ziwo de genyuan: xiandai rentong de xingcheng* [Sources of the Self: The Making of the Modern Identity]，頁191。

³³ 查理斯·泰勒（Charles Taylor），韓震 Han Zhen 等譯，《自我的根源：現代認同的形成》*Ziwo de genyuan: xiandai rentong de xingcheng* [Sources of the Self: The Making of the Modern Identity]，頁257。

從羅蘭巴特《明室》的「現代私密主體」看安東尼奧尼的《春光乍洩》

所刺痛喚起的正是一個「點狀自我」！換言之，巴特以極其個人化的攝影現象學逼顯出另一種「內在深度」的現代主體形象。而巴特一再以「瞬間強烈一擊」來形容「刺點」，則是在「內在深度」語言之上加入一種柏格森與德勒茲式的「強度」語言，而正如德勒茲在《差異與重複》指出：「深度即強度」³⁴，巴特的「點狀自我」是一個瞬間穿透社會廣度面的「強度主體」。

巴特更將「知面／刺點」所蘊涵的「外在／內在」的二元圖像推演為「公共領域／私人領域」的畫分：

每一張相片被解讀為其指涉對象的私密表象 (l'apparence privée)：攝影的年代正對應於私生活領域 (le privé) 之突然闖入公共領域，或者更對應於一種新社會價值的創造，即私領域的公眾廣告性 (la publicité)：私領域被如此地公然消費……。然則正如私領域不僅僅是一件貨品 (落於私有財產的歷史法則之下)，私領域是私有財產但也超越私有財產，那正是一個絕對不可剝奪 (inaliénable) 的場域，在哪，我的影像是自由的 (自由的自我取消)，它是內在性 (l'intériorité) 的條件，我相信，此內在性與我的真理疊合為一，或者，更好說，此內在性與構成我的無法面對的創傷疊合為一。我要以一種必要的反抗，來重建公領域與私領域的畫分：我要宣稱內在性，而不暴露我的隱私 (l'intimité)。³⁵

所以，攝影之「刺點」所逼顯的「點狀自我」是一種「內在性」與「私人性」的「現代私密主體」。巴特還將之迴溯至中世紀末期的私人祈禱儀式：

我難以忍受電影的私人放映 (沒有足夠的公眾，沒有足夠的匿名性)，但在我凝視的照片之前，我需要獨自一人。朝向中世紀的終結，某些信徒取代集體的讀經與祈禱儀式以一種個人的讀經與

³⁴ Deleuze, *Différence et Répétition*, 285.

³⁵ Barthes, *La chambre claire*, 153.

祈禱儀式，低語的，內在化的，沉思性的。公眾照片的解讀，究極而言，總是一種私人性的解讀。³⁶

「現代私密主體」的產生必須置於西方近代更廣闊的「個人主義」興起之歷史發展脈絡。有兩個主要脈絡，一是經濟上之「私有財產權」之「私有制」的形成，一是宗教改革運動之新教帶來了基督教信仰的「個人化」與「私人化」。簡言之，財產的「私有化」與宗教信仰的「私人化」促成了西方「個人主義」之興起，從而產生了「主體意識哲學」的現代思想以及「主觀表現性」(subjective expressionism)的現代文化。「現代私密主體」是西方這一整套「個人主義」，「主體意識哲學」與「主觀表現性」文化之歷史發展脈絡必然導出的邏輯結果。

我們已看到，巴特以其獨特方式，將攝影「刺點」經驗所逼顯的「私密主體性」關連到新的「私有權」模式〔絕對不可剝奪(inaliénable)的個人私生活領域的「影像所有權」〕以及新的「私密化信仰」(面對照片的私密解讀作為一種內在化沉思的私人祈禱儀式)。可以說，巴特透過攝影經驗獨自發展建構出一套「現代私密主體」的文化系譜學。

最後，「知面／刺點」，「外在／內在」，「公共／私人」的畫分更推演出一種盧梭式的「文化／自然」二元圖像。一個看照片的人，突然被某個偶然細節的「刺點」瞬間擊中刺痛，變成一個自外於任何社會脈絡文化符碼的「內在的人」。但這個「內在的人」卻是一個盧梭式的「高貴野蠻人」：「我是一個野蠻人，一個兒童，或一個狂噪症患者；我攆走所有的知識，所有的文化」。

這個「內在的野蠻人」作為一個不佔任何社會文化位置的「點狀自我」，是一個陷入絕對無能與無言的憂鬱主體：「絕對的主體性唯有在一種沉默的狀態與努力中達到（閉上眼睛，這是讓影像在沉默中說話）」。

³⁶ Barthes, *La chambre claire*, 152.

從羅蘭巴特《明室》的「現代私密主體」看安東尼奧尼的《春光乍洩》

³⁷但也可能逆轉為反抗一切社會文化體制的激進主體，亢奮噪進如兒童與野蠻人：「攝影的年代亦是革命的年代，抗議的年代，刺殺與爆破的年代，簡言之，不耐煩的年代，否認所有的成熟腐敗」。³⁸

無論是私密憂鬱或亢奮噪進，攝影的真理所逼顯的反社會、反文化的主體性其實就是「瘋狂」，正如一個成年人如果言行仍如兒童與野蠻人，很難不被社會視為瘋子。攝影的真理是現代社會「無法面對／無法處理」的「瘋狂真理」。

於是，《明室》的最後一章論及現代社會如何馴服「攝影的瘋狂」。

現代社會有兩種馴服的方式：一、將攝影藝術化或美學化（如商業攝影）；二、將攝影普及化、群體化、庸俗化，用今天流行的講法就是「八卦化」（狗仔隊偷拍的社會寫真照）。這兩種馴化的方式使影像變成陳腔濫調（*clichés*），使現代社會變成一個大量消費陳腔濫調影像的社會。巴特更深刻的指出，現代社會不只是大量消費陳腔濫調的影像，而且是遵循影像的陳腔濫調來進行各種消費，甚至性愛色情的消費都是遵循春宮照的刻板印象。被馴化的攝影以它的專制壓扁其他的影像，成為一整套強迫主導吾人的消費公式與欲望法則。

這兩種馴化攝影的方式皆可列入巴特所說的「知面」：符碼化與公式化的影像。「知面」只能喚起不痛不癢、漫不經心的欲望（*désir nonchalant*），產生一個冷漠無謂的無差別世界〔*un monde sans différences (indifférent)*〕³⁹。

³⁷ Barthes, *La chambre claire: Note sur la photographie*, 88-9.

³⁸ Barthes, *La chambre claire: Note sur la photographie*, 146.

³⁹ Barthes, *La chambre claire: Note sur la photographie*, 183.

伍、從《明室》看《春光乍洩》： 攝影的瘋狂與睿智

《春光乍洩》的主角是一個倫敦的時尚攝影師，偶爾也充當狗仔隊偷拍一些社會寫真照(電影一開始，他剛好完成一項混進某祕密機構單位的偷拍任務，發錢給買通的人員)，正是專門製造「美學化」與「八卦化」的消費影像 clichés。

《春光乍洩》所揭示的攝影師情境正是《明室》最後一章所描寫的符碼化、公式化的「知面」影像世界，一個大量消費陳腔濫調的影像，並且遵循影像的陳腔濫調來消費的冷漠無謂的無差別世界！

所以這名攝影師的生活看似時髦風光，縱慾頹廢，其實卻活在巴特所說的 *nonchalant* 的狀態，活得不痛不癢，漫不經心，冷漠所謂，而感到百無聊賴，一切皆可可有可無。工作之餘，他帶著相機漫無目的地遊走。劇情的轉捩點就發生在攝影師逛到一處空曠的公園，無意間偷拍到一個政治人物和一名女子擁抱幽會的鏡頭。他以為捕捉到千載難逢的政治人物的緋聞八卦照。可是當他回家將影像洗出，放大懸掛，卻發現照片中與政治人物擁抱的女子，其視線方向頗不尋常。這不尋常視線指向右側樹叢，樹叢中有一斑點。他將斑點放大，發現竟是一隻手握著一把槍。攝影師由此推論可能發生了一宗政治謀殺案。他遍尋所有照片，終於在一張照片中發現公園草叢間有一可疑陰影。他將陰影放大，正是某具躺在草叢間的軀體。他返回公園，果然在草地上發現政治人物的屍體。

攝影師原本活在一個「知面」的影像世界，包括在公園偶然偷拍到政治名人緋聞也是屬於「符碼化」的八卦照。但照片中女子的不尋常視線作為一個偶然的細節，卻構成了一個意外的「刺點」。這使得攝影師像是被刺醒一般，整個人突然活了起來，振奮起來，就如巴特描寫「刺點」：「在這個死氣沉悶的荒漠中，這張照片突然闖到我眼前，它使我活起來，我也

從羅蘭巴特《明室》的「現代私密主體」看安東尼奧尼的《春光乍洩》

使它活起來。」⁴⁰ 攝影師彷彿突然有了熱烈追求的人生目標，想從照片中去追索那真實存在過的指涉對象，那不容懷疑的「此曾在！」：有一個人被謀殺了！有一個人死了！

換言之，《春光乍洩》的攝影師從照片中一個不尋常的偶然細節與斑點所展開的偵探推理過程，可視為是對攝影之「指涉性」本質的一種「道成肉身」的證明：證明攝影是與其「指涉對象」無法分離的影像，證明攝影必然指向一個真實存在過的對象，證明攝影的「指涉對象」都是某個死者、屍體！這個攝影師拍過無數的商業照與八卦照，但只有這幾張偶然在公園偷拍到的問題照片使他第一次觸及攝影的本質：攝影就是死去對象的生動影像（*image vivante d'une chose morte*），「死亡是此一照片之本質」（*l'eidos*），所有的照片在本質上都指向某個死者、屍體，都是死者的遺照，都是死而復返的幽靈魅影。所有的「此曾在」都指向一個「無法處理／無法面對」的創傷場景，都是一道刺穿撕裂社會文化「知面」的傷口裂痕。

因此，《春光乍洩》的整個偵探推理過程可類比於《明室》探索攝影本質的研究論證過程，都是從「知面」走向「刺點」，從「刺點」逼顯出攝影「無法處理／無法面對」的「真實」與「真理」！

當攝影師想把他偶然揭露的這個「此曾在」的「真實」告訴別人（包括他的情婦與老闆），卻沒有人願意面對，眾人寧可活在浮光掠影，鏡花水月的影像消費中而醉生夢死。攝影師乃進而觸及了攝影的「真理」，一種不見容於社會，可能會對社會構成危險與威脅的「瘋狂真理」。攝影師變成一個自外於任何社會位置的「強度點狀自我」，而不覺陷入極端的憂鬱之中，瀕臨瘋狂的界限。正如巴特寫道：

界定先進社會的特徵就是這些社會消費影像，而不像從前的社會訴諸信仰。這些消費影像的社會因此更自由，較少狂熱的幻覺，

⁴⁰ Barthes, *La chambre claire*, 39.

但也更虛假〔(fausses) 較少真誠〕，這些消費的影像，可透過令人作嘔的厭煩印象的告白，轉譯為時下流行的意識，如同四處普及化的影像產生一個無差別無所謂的冷漠世界，在其中，唯有此處或彼處偶發冒出的無政府主者，社會邊緣份子與個人主義的吶喊，能夠革除影像，直接地挽救欲望（不通過任何中介）。⁴¹

「令人作嘔的厭煩印象的告白」（l'aveu d'une impression d'ennui nauséux）隱然是在向沙特的存在主義小說《作嘔》（*La Nausée*, 1938）致敬。巴特的這段描繪正可形容《春光乍洩》中攝影師的鬱卒情境。而片中不時莫名冒現的一群波希米亞年輕人，正是影射具有反社會、反文化傾向的無政府主義者與社會邊緣份子。

於是我們來到《春光乍洩》最後一幕的著名默劇：鬱卒獨行的攝影師又碰到那群波希米亞年輕人，其中幾個進入網球場，演出打網球的肢體默劇，其他人則假裝觀賞，攝影師也跟著湊興看看。一名演員假裝把球打到場外，另一名演員跑到場邊，竟要求攝影師幫忙撿拾並不存在的球。他猶豫片刻後，把相機放下，也作出彎腰撿「球」並將「球」傳回的模擬動作。一霎時，從銀幕上傳來了清脆的擊球聲音：他（以及觀眾）都聽到了這個聲音！攝影師彷彿瞬間頓悟釋懷，重新背起相機。電影在此結束。

這到底意味什麼？巴特最後指出，有兩種途徑來面對攝影的「真實」：瘋狂或睿智（sage）。睿智就是讓攝影的「真實」維持相對的緩和化。瘋狂則是毫無保留地面對攝影所喚醒的那無法面對的真實欲望。⁴²

《春光乍洩》的最後一幕似乎也提出了某種將「瘋狂」相對緩和化的「睿智」之可能。無庸諱言，這樣的「睿智」是一種洞悉現實機制之運作的「犬儒」世故，就如《紅樓夢》所說的「真作假時假亦真，無為有處有還無」。洞悉世情真假，了然於心，豁然釋懷，卻如道家之「和光同塵，

⁴¹ Barthes, *La chambre claire*, 182-3.

⁴² Barthes, *La chambre claire*, 183.

從羅蘭巴特《明室》的「現代私密主體」看安東尼奧尼的《春光乍洩》

以與世俗處」。巴特亦如此寫道：「某物令我豁然開朗，它在我之中引發細微震動，一種頓悟，一段空之過渡（le passage du vide），指涉的事物是否微不足道一點也不重要。」⁴³這「空之過渡」正如佛教空宗之「不壞假名而說諸法實相」。

《春光乍洩》最後一幕的「睿智」也算是一種「不壞假名而說諸法實相」的排解之道，一段「空之過渡」吧？

最後，我們聯想到法文日常用語中一個詩意而又性格的句子：Un point c'est tout！字面的意思是：「一點就是全部！」寓意的意思則是：「就是這樣，不用再多說了！」關於巴特的「刺點」之探討，亦何妨以此句作結：Un point c'est tout！

⁴³ Barthes, *La chambre claire*, 80-81.

徵引文獻

(一) 近人編輯、論著

羅蘭·巴特 (Roland Barthes)，許綺玲 Xu Qiling 譯，《明室》*Ming Shi [La Chambre Claire]*，臺北[Taipei]：臺灣攝影工作室[Taiwan sheying gongzuoshi]，1997 年。

查理斯·泰勒 (Charles Taylor)，韓震 Han Zhen 等譯，《自我的根源：現代認同的形成》*Ziwo de genyuan: xiandai rentong de xingcheng [Sources of the Self: The Making of the Modern Identity]*，南京[Nanjing]：譯林出版社[Yi Lin chubanshe]，2001 年。

Barthes, Roland. *La chambre claire: Note sur la photographie*. Paris: Etoile/Gallimard/Seuil, 1980.

Baudelaire, Charles. *Critique d'art*. Paris: Gallimard, 1976.

Berman, Marshall. *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. New York: Penguin Books, 1982.

Delanda, Manuel. *Intensive Science and Virtual Philosophy*. New York: University of New York Press, 2002.

Deleuze, Gilles. *Différence et Répétition*. Paris: P.U.F., 1969.

Sartre, Jean-Paul. *L'imaginaire*. Paris: Gallimard, 1940.

Taylor, Charles. *Sources of the Self: the Making of the Modern Identity*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

Vinent, Thierry. *La psychose freudienne — L'invention psychanalytique de la psychose*. Paris: Editions Arcanes, 1995.

(二) 其它

Antonioni, Michelangelo. *Blow-Up*. <http://en.wikipedia.org/wiki/Blowup> (accessed June 8, 2008).