

巴特寫攝影： 從《明室》讀《巴特寫巴特》

許 綺 玲*

摘 要

羅蘭巴特在其書寫生涯中一直對攝影很感興趣，也留下多篇重要理論著作。可是當他不談攝影時，也經常提到可與攝影互喻的現象，可以說，巴特對攝影的觀感，是與他對文學的見解，或對其他文化現象的觀察剖析，同時並進，相輔相成的。至今，已有多位學者舉出這樣的觀察，比如杜波瓦便認為巴特是以一種「攝影的注目」在看待一切事物，無論是圖像、文字，或其他事物；換言之，是以巴特「佇留目光的態勢」作為探詢的起點；不是看巴特寫什麼或有否提及攝影，而是以「攝影」為「一普遍而不明言的程序」。我們認為這樣的思維模式也體現在《巴特寫巴特》中，故反過來看，本論文欲指出：當巴特在審思自己的注目焦點，他的思考模式，他的多面自我想像時，他也正是在思索著攝影——巴特寫巴特，即巴特寫攝影。若《巴特寫巴特》是一本藉由種種寫作修辭策略來閃躲中心我的(反/非)自傳體文本，而《明室》以半論文半小說的融合形式，可能是巴特作品中最直接顯現親密我的一本書。這兩本一隱一顯的類自傳，恰巧也在一隱一顯、一潛在一直接地寫攝影。最後，反身檢驗上述本論文對這兩本著作所進行的互文閱讀動勢，試著提出「從後思索」、「取消重來(出爾反爾)」、「事後回想」三種思維動勢的解釋可行性。

關鍵詞：羅蘭巴特、攝影、互文性、閱讀

* 國立中央大學法文系副教授

投稿日期：96.10.16；接受刊登日期：97.1.11；最後修訂日期：97.1.14

**Photography Writing by R. Barthes:
Reading *roland Barthes by roland barthes*
through *Camera lucida***

Chi-Lin Hsu*

Abstract

Roland Barthes was all life long interested in photography. Not only did he write several important critical essays about this subject, but he also applied his vision to all that comparable to photography. This particular vision is in relation with his observation upon all cultural phenomena. Indeed, many scholars have already agreed upon this remark. Philippe Dubois, for example, thought that Barthes adopted a so-called “photographic gaze” upon all sorts of things, either image or text. In other words, by the photographic gaze, Barthes entered into a questioning position in face of his contemplated object. So, the notion of “photography” can even be considered here as “an implicit general process” of his thinking mode, which is also present in his reluctant autobiography *roland Barthes by roland barthes*. This paper will try to prove that Barthes did look into his plural ego images, his self-reflection and all ideas, as if this were relevant to photography. Through *Camera Lucida*, one can read/see this uncommon autobiography, one eye upon Barthes himself and the other eye upon photography. Finally, we will try to define our own intertextual reading as an incessant come-across movement between these two texts of Barthes.

Keywords: Roland Barthes, Photography, Intertextuality, reading

* Associate Professor, Department of the French language and literature, National Central University

Received October 16, 2007; accepted January 11, 2008; last revised January 14, 2008.

壹、巴特與攝影文學

如果要開展文學與攝影的跨領域研究，羅蘭巴特（Roland Barthes, 1915-1980）必然是極為理想的研究對象。其著作對文學與攝影雙向的問題，啟示了多角度探索與多層次思考的可能。過去，一般多循經以下四個方向來探討與巴特有關的攝影／文學交流：一是偏重在軼事、訪談與各種見證紀錄中所記載，作家實際參與攝影活動的情形。依巴特自己的用語，是指他如何在攝影行為中扮演三種不同的角色，或三種情感意向，即操作者（Operator）、觀看者（Spectator），以及被拍對象，包括預想在拍照後於相中浮現的指稱對象：幽靈（Spectrum）；第二個方向，著眼於文學文本分析，從各篇論文、散文中，尋覓有關相片或攝影機制的影射、描述、引用或模擬等，把攝影（或照片）視為推動敘事或描述比喻的一項修辭策略。再其次，如果是攝影理論研究者，留意的必定是巴特開拓的攝影影像分析方法學，和新的批評角度指引；或者，學者亦可藉類如文字訓詁的方法，探究特定的字辭觀念在穿越不同的寫作階段時，其意義及用法的演變過程。最後，帶有點試探性地，可在文學中尋找某種仍有待定義的「攝影性」。

從約莫三十年的寫作歷程來看，巴特顯然對攝影有著持久的關注與興趣。我們略去第一項有關實際參與攝影行動的情況，從其他直接涉及文本的各項著手。首先，簡單地回顧一下巴特以攝影為題材的文章著作。一九六〇年代，正值結構主義符號學盛期，巴特以嚴謹的科學性，採我思不在場¹的論述方式，完成了兩篇重要的文章：一是以分析新聞攝影為主的

¹ 喬治·布萊（Georges Poulet）在《批評意識》一書中如此評論此時期的巴特論文：「批評行為只有一個存在理由，即在最高度的減約及抽象的水平上，顯現出作品的非主體性，以及那種面對外部世界及人的參照之奇特缺席（不在場）；這使得作品成為一個具有不同方向，卻又彼此相遇，並且朝向一個內在語言中心性的珊瑚骨：如同對著海水不確定的動盪，而形成一道連續的堤[……]，並且自己也處在環礁湖內水中的一叢叢珊

〈攝影訊息〉(“Message photographique”), 二是針對廣告攝影, 分析圖像符號的〈影像修辭學〉(“Rhétorique de l’image”)。前者最值得一提的, 可能是討論文字和圖像並置的部份, 點明兩者所形成的雙軌閱讀, 如何隨著歷史變遷而隱含著不同的政治性意義。至於後者運用的圖像分析方法學, 雖有未盡完善之處, 但描述過程設定的大原則, 仍具有一定的參考價值, 不愧居於此一領域的先驅地位。還有一篇重要的文章, 〈第三意〉(“Le Troisième sens”), 也和上兩篇一樣都收在《明意與鈍意》(*L’obvie et l’obtus*) 藝術文論集裡, 討論的則是數張愛森斯坦影片的停格靜像, 即已攝影化、照片化的電影影像, 試圖勾勒文化符碼無以定位的能指²。至此, 邁向一九七〇年代, 巴特已明確地跨越結構主義式的符號思考邏輯, 熱衷於正在發展的文本理論, 並受到精神分析的啟示。在最後的《明室》裡, 為了談論攝影(或者更確切言之, 是為了終究能談論自己心愛的幾張照片), 也為了開拓思索的新境地, 巴特作出決定, 聲稱與其前之研究方法斷裂, 不惜提出久已無人問津的現象學方法, 大膽恣意地將其變化, 以適合己用。更重要的是, 他為了那難以命名卻感受深刻的, 即尚無語言可以表述的攝影經驗, 找到了表達的途徑。此外, 巴特也在書中實際納入照片圖像, 寫《明室》之前, 已曾自行挑選攝影圖像, 並親撰圖說, 完成了文圖並茂的《符號帝國》(*L’Empire des signes*) 與《巴特寫巴特》(或一般譯為《巴

瑚。」喬治·布萊(郭宏安譯), 〈羅蘭·巴爾特〉, 《批評意識》(南昌: 百花洲文藝出版社, 1997年), 頁247。

² 以此三篇文章為中心, 若往上溯, 不可遺漏的是在一九五〇年代的《神話學》(*Mythologies*)。在這部標誌著社會符號學之批評文集裡, 有數篇檢討媒體如何運用攝影影像, 如何使之成為社會神話的理想載體; 另外, 也有關於攝影藝術展的評論, 揭露所謂的人道主義主題展試圖掩去歷史的誤導, 並討論了照片的感動力、敘事潛能和閱讀自由度等問題。巴特談攝影, 有所取捨, 重圖象內涵, 有意忽略拍照者而(受布萊希特啟示)強調觀者主動的詮釋權與批判態度, 故此書已透露了來日將會偏重處理的一些議題。再往下, 則有零星關於攝影家, 如阿維東(Richard Avedon)、佛恭(Bernard Faucon)、布迪內(Daniel Boudinet)、葛勒登(Wilhelm von Gloeden)等的作品觀感評述, 有關攝影不證自明的確證性、攝影的瘋狂等觀念, 都慢慢於這些短文中形成。

特自述》, *roland Barthes par roland barthes*) 兩本著作。其中的文圖關係，不再是屬於以攝影為客體的後設評論，旨在定義分類術語、歸結模式、釐清概念，或拆解迷思成見等；相反的，相對於早先重父權象徵的科學性，逐漸尋覓取代的是代表「母愛」的文學性筆調³。這兩本書嘗試展現的是文圖之間的並行並重，既有相互映照之效，也求保留個別的自主性。而巴特出版的最後著書《明室》(*La Chambre Claire — note sur la photographie*)，既是融合兩種文筆的終極發展結果，也是以攝影作為所思對象的集大成之作。書中所觸及的攝影問題包括眾多面向，多半能從他早先的作品尋得雛型，如關於攝影的符號性、拍照行為中主客體的衝突或愛慾關係，還有攝影與歷史、社會、文化、政治等的相互作用；至於觀者的閱讀反應則加入了更多的主體性探究。而讀者必然會在他的文中感受到他對機械複製時代的憂心，對源初、獨一性則充滿浪漫的鄉愁。

不過，除了這幾篇文章和《明室》確實論及攝影的題材之外，其實，當他不談攝影時，也經常提到可與攝影互喻的現象，有時是他對繪畫、素描、戲劇、音樂的實例分析，有時是對社會符號的解讀，有時則是對語言作用或書寫概念的思考，也有時是對自己的身體或人作為個體的敏銳感受。可以說，巴特對攝影的觀感，是與他對文學的見解，或者對其他文化現象的觀察剖析，同時並進，相輔相成的。而從其文本看來，相當明顯的，許多分析語彙可以互通（尤其是借用自語言學、傳播理論和精神分析學說的語彙）。換言之，巴特極有創意地挪用各門學說的語彙來談論不同型式的文本，即各種媒材或實質（*substance*）的廣義「文本」，打開了方法學不拘守單一類別研究客體之先例。具體而言，巴特自己特有的語彙（*idiolecte*），或者某些短詞，甚至長句的比喻，曾先後被用於談論文學、攝影或其他藝術的文章。比如有名的「此曾在」（*ça-a-été*）名詞化的產生

³ Annette Lavers, *Roland Barthes: Structuralism and After* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1982), 204-216.

由來⁴；再如一整個意象（小孩伸出一根指頭，指點東西的動作及連帶發出的驚嘆語，立即以一簡短的指示代名詞替換眼前發現的實物：「那個！」），用以寫俳句的特色，而俳句的特色又轉喻為攝影的特色⁵。如此，同樣的文學觀可以套用於攝影，也可以用來詮釋攝影影像、行為或機制；也難怪學者樂於借用巴特自身發展或喜用之文學理論來談他的攝影觀。跨學科、跨領域的時代已來臨，以文學理論探討攝影，早已不必擔憂會損及攝影獨立自主性的現代迷思，反而有助於開展攝影的可談性。反之亦然。

貳、攝影性的注目

學者塔戊（Louisa Taouk）觀察巴特在不同文本裡迎對攝影影像時的言述反應，進而追究各篇論文表述行為（*énonciation*）的差異；並且援用文本理論，在「意義形成」（*signification*）與「意義不斷演生性」（*signifiante*）的區別之下，分別列入第一、二意／第三意，明意／鈍意，知面／刺點等與閱讀圖像意義相關的成對觀念。她亦曾藉用巴特自己的話語來界定巴特投注於照片上的目光，指其為一種「多重複數性」（*pluralité*），而不是單純的「變」（*changement*）⁶，正因「意義形成」與「意義不斷演生性」乃交相作用於照片之上。

如是，塔戊以掃瞄語意，促生文義為主導的眼光，來說明巴特觀看照片的立場。相對的，攝影學者杜玻瓦（Philippe Dubois）提出了觀點正相

⁴ 「此曾在」先是以普通述語的形式不帶括弧地出現於〈影像修辭學〉裡，而後在《符號帝國》再度穿插入文中，談論日本的一對將官夫婦在雙雙自殺前的拍照留影，再是指逝去歌者留下的嗓音，最後則是在《明室》中連成一組名詞，作為攝影本質的觀念字鑰。

⁵ 這個景象的描述，先是用來比喻俳句從生活中所見，即刻掌握靈感的驚喜，以及立時寫定的創作瞬間性與（想像中的）無中介性，而後在《明室》便因這些特性易於和攝影的拍照舉動作聯想，由此相近性進而轉為照片與其指涉物之間的直接再現關聯與臨場感的說明。

⁶ Louisa Taouk, "La signifiante photographique," *La Recherche Photographique: Roland Barthes, une aventure avec la photographie* 92, no.12 (juin 1992): 31.

反的見解，認為巴特事實上是以前一種「攝影的注目」（regard photographique）在看待一切事物，無論是圖像、文字，或其他事物。杜坡瓦所要思考的這層關係，是根據巴特整體作品中所觸及的事物，反覆出現的「主題」（thème）（猶如意識批評者所定義的主題），以及他所習慣採取的切入角度（正如史塔侯賓斯基〔Jean Starobinski〕所言之「眼光」regard），看他習於在何事何物何處佇留眼光，由「我看」，進而「我思我寫」針對之任何客體。換言之，是以巴特「佇留目光的態勢」（la posture même de l'arrêt de son regard）⁷作為探詢的起點；不是看巴特為攝影寫了什麼，或者文中有否提及攝影，而是（依杜坡瓦之見）「攝影」在此被喻為「一普遍而不明言的程序」（comme un processus implicite général）⁸，也就是一種主客體關係的建立方式，一種迎對世界的態度。「攝影性」（le photographique）便試探性地用以界定一種特殊的、屬於巴特的觀看模式與思維模式。

杜坡瓦對於巴特式的攝影性注目，首先是以攝影對立於電影的觀注法來定義的。這也正是巴特在《明室》第一章所提過的：「我曾宣布偏好攝影，以攝影對立電影」⁹。巴特明知電影是流動的時間藝術，卻特意選擇停住的影像來談電影，使得電影先行攝影化（照片化），如此他才能掌控自己停佇其上的注目時間長短，而不是讓電影流動中的影像來決定觀者匆匆一瞥的瞬息，這樣，觀者得以掌握觀看的主動性。又因是對立於電影，且又不脫其關聯的條件之下，更加彰顯了觀看方式的選擇意志。杜坡瓦接著以各種不拘的聯想方式，由整個攝影機制所提供的可能情況（操作、觀看或閱讀、與實物的關係等）舉出種種攝影式注目的實踐：如在 *S/Z* 一書中，對巴爾札克小說的切割詞組（lexies）便好比攝影拍照過程中一次又

⁷ Philippe Dubois, "Le Regard photographique de Roland Barthes," *La Recherche Photographique: Roland Barthes, une aventure avec la photographie* 92, no.12 (juin 1992): 67.

⁸ Philippe Dubois, "Le Regard photographique de Roland Barthes," 67.

⁹ 羅蘭·巴特，《明室——攝影札記》（臺北：臺灣攝影工作室，1997年），頁13。

一次的對焦取景結果；這種反覆堅持的取樣行動，又可放大比例尺規，反映在巴特偏好起頭，一再從頭來的新鮮感，渴望品嚐的是每一篇新的作文開始動筆時的喜悅。這樣的態度，事實上也接近班雅明在觀察兒童遊戲時所注意到的一種態度，即始終不覺厭膩的「重新開始」。不斷地重新來過，這一運作原則也可喻為照相式的反覆行動。同時，也由照片對世物對象的斷章引句形式，說明他對小品短篇、隻言片語、日本俳句或局部細節物的熱愛。無不關聯的，宋姐(Susan Sontag)亦曾指出班雅明(Walter Benjamin)是引文的「熱情蒐集者」，因「對於引文（以及對於不一致引文的並置）的喜好，是一種超現實主義的品味」¹⁰，而基本上這種品味與現代攝影的特質密切相關。再進一步講，正因攝影是一種對本無邊際的景物對象進行設框切割的取捨藝術(l'art de la découpe et du prélèvement)¹¹，相對地也預設了一定的處世態度：這是對間斷、不連續性時間邏輯的偏好，強調的是偶存論與偶發性的哲學觀。再就閱讀接收的觀點來看，巴特的攝影式觀看，是一種縱向垂直切入式的閱讀藝術，層層穿入事物的底層，無異於佛洛依德在〈文明及其不滿〉一文中，以羅馬古城為意象，層層疊列，並現著不同時代留下來的廢墟，一種「隱跡文稿」(palimpsestes)，藉此想像每個人內心裡一切記憶殘痕之不朽¹²。這樣的閱讀經驗，當其達到極致時，觀者主體幾乎會感受到自己已「越過了非現實的代表事物，瘋狂的步入景中，進入像中」¹³，體驗到的可說是一種「主體靈與肉失魂落魄的全然投注」(investissement total du sujet, parfois à corps et âme perdus)¹⁴。話雖如此，我們仍要強調的是，巴特顯然並不輕易容許自己進入這樣的極致狀態（或者說，現實中這本是罕有的經驗），而在多半的時候保持著明晰的批

¹⁰ 蘇珊·宋姐（黃翰荻譯），《論攝影》（臺北：唐山出版社，1997年），頁86-87。

¹¹ Philippe Dubois, "Le Regard photographique de Roland Barthes," 70.

¹² 西格蒙特·弗洛依德（楊韶剛譯），〈文明及其不滿〉，《一個幻覺的未來》（北京：華夏出版社，1999年），頁6-7。

¹³ 羅蘭·巴特，《明室——攝影札記》（台北：台灣攝影工作室，1997年），頁133。

¹⁴ Philippe Dubois, "Le Regard photographique de Roland Barthes," 70.

判距離。唯有當最後，照片的閱讀涉及無以化約的「失落」時，他方從中體驗到，並且與古來珍重的審美極致經驗「狂喜」以及道德極致經驗「悲憫」作了聯接。只是即便在此時刻，巴特展現的仍是反思的精力，與層層疊疊，翻掀起細膩多褶的思考的本事。

杜波瓦以攝影作為一種典範模式，成為攝影與文學或其他媒材的關係定義，比較這樣的聯接看法，其實在一九七〇年代就有宋姐和克勞絲（Rosalind Krauss）也曾借攝影的特性來談當代藝術的發展趨勢。不過，兩者也有差異。宋姐著眼於攝影的機械複製性¹⁵，以及拍照使一切相中物民主化、去魅力的傾向。她指出現今「所有藝術都渴望具有攝影所處的狀態」¹⁶，簡述其重點：因攝影之為媒材（還算不上一種藝術形式），可將任何被拍物轉為藝術的題材；藝術本身則都以「後設藝術」（meta-arts）或媒體的姿態呈現¹⁷。而正因媒體一開頭就自許是民主的，結果不但削弱了專業製造者或作者的角色，且模糊了真與假、原作與複製、好壞品味之間的分野；而其實媒體本身並無內容，註定只能以戲仿的自我嘲諷面貌現身，其與真實永遠的距離，弔詭的依附關係，等於是在揶揄自身，對一切無動於衷。這便是資本主義消費社會下的（後現代）藝術基調。巴特對於宋姐的觀點並不陌生，在《明室》末章有綜合的引述，但是他對於這些視覺新文化的觀察，主要的仍是對照攝影潛藏的另一種力量，反向地植基於人自身「原始（或野蠻的）」的受魅惑本能（enchanté），並且有為這種

¹⁵ 關於攝影的機械複製性，宋姐是承襲自班雅明對於藝術生產過程及其社會意義的關注點。不過，杜波瓦也指出，將攝影史理解為「世界觀的模式」（modes de vision du monde）來撰寫其演變的，首推班雅明在〈攝影小史〉、〈機械複製時代的藝術品〉和其他片段文字註解（如 *Passages*）中的嘗試，請參見 Philippe Dubois, “Le Regard photographique de Roland Barthes,” 70.

¹⁶ 蘇珊·宋姐（黃翰荻譯），《論攝影》，頁 188。

¹⁷ 「這一類的發展像：電影、電視、錄影帶、以錄音帶為基礎的凱基（John Cage）、史托克豪森（Stockhausen）以及史蒂夫·雷許（Steve Reich）的音樂，都是攝影所建立的模式的邏輯延伸。」蘇珊·宋姐（黃翰荻譯），《論攝影》，頁 187。

本能辯護的傾向。故他試圖藉著宋姐的論點指出時代矯往過正的現象，也正是由此歸返他當時所關注的愛與死的主題。晚期的巴特著作，因而被普遍認為更具有生命哲思的意涵。

相對於宋姐，深受巴特著作啟示的《十月》(*October*) 期刊藝評家克勞絲，採取的是較樂觀的態度與正面的價值觀，至少她從攝影性洞見的是創作與評論的新方向：將攝影視為一有益於解說當代藝術的理論工具，或「濾色鏡」。奇怪的是，她的出發點十分單純，她借用佩爾斯 (Charles S. Peirce) 三元符號學分類的觀點，卻僅僅專注在以攝影為代表的指涉符號性 (*indicialité*)，此一符號性不在於界定符號的本質，而是 (依佩爾斯的理論) 在於界定符號與其所代表物之間的「關係」。倘若克勞絲認為當今藝術多具有攝影性的表達傾向，這是因傳統的藝術就佩爾斯三元論的符號「關係」而言，是以圖像性或相像性 (*icônicité*) 為基礎，可是到了二十世紀，藝術則轉向了與現實物直接建立指涉性關係的種種思考與實驗。杜象 (Marcel Duchamp) 便是早期的重要代表，他的不少作品對後現代藝術的許多流派都具有預言性價值。

宋姐、克勞絲、杜坡瓦從攝影各取所須，各自發展其理論基礎，從不同的攝影特性與功能，抽離出一些原則或概念，藉以理解當代藝術文學創作；在各說各有理的情況下，相互之間卻也不容隨意置換各自的立論條件¹⁸。不過，攝影在三者的論文中，都部份作為「隱喻—觀念」(*métaphore-concept*) 來運作，攝影在數位影像時代逐漸普及之前，也一

¹⁸ 比如攝影的機械複製連帶所造成的影像民主化甚至低俗化不宜移置來談巴特的書寫。至於以攝影代稱 (代表) 的指涉符號性，也難以 (或沒有必要) 用來直接談論語言文學，因「語言符號之構成原則，基本上是屬於象徵性 (所指與能指的連結關係是約定俗成的)，不過其中如代名詞、某些地方及時間副詞等是屬於佩爾斯定義下的指涉性；而某些語境也關係到直接引句對真實的模仿，或者必定依靠背景情境、事件的關聯方能理解意義，但這些原已屬於語言運用自有的現象，似乎不宜套以『攝影性』稱之？」許綺玲，〈攝影與文學跨領域教學與研究〉，《1999 國際攝影專題學術研究會論文集：臺灣攝影教育的想像、論述與實踐》(臺北：中華攝影教育學會，1999 年)，頁 208。

時成為藝術不可規避的普遍（反）典範模式。然而，杜波瓦對巴特文本所提出的攝影性，如今回頭來看，我們卻可以發現其中他所著重的觀視者位置與立場，已讓「攝影性」的定義可以跳脫（特定的技術發展史時段）重重技術面制約的問題；是以，即便在今日數位化時代所發展的新影像主客體關係，仍不悖離有關「攝影性」上述的一些原則性概念，且能超越媒介如何運用於文藝的方法學考量（如克勞絲所關注的），而觸及更宏觀的人生哲學議題。這也是為什麼我們可以在下文中進一步將攝影性與生命書寫交叉並論的原因。

參、巴特寫巴特／巴特寫攝影

其實該提的是「明室」(*Camera lucida*)（這是一種比攝影更古老的描像器的名稱，藉之可以透過一面三稜鏡來描繪一物，一眼看著被畫對象，一眼看著畫紙）¹⁹。

在討論巴特攝影書寫時，較不為人注意的是《巴特寫巴特》(*roland Barthes par roland barthes*)²⁰一書。此書前面有四十多頁，所謂的「圖像想像」(*l'imaginaire d'images*)部份，巴特選取了一些家族相片和他本人各個時期的肖像照刊載，作了省視有關身體想像與社會符號負荷的有趣自評。除此以外，一般對該書的討論都放在他複雜的修辭策略與陳述系統，一方面分析巴特如何避免終極意義的黏固傾向，另一方面又觀其如何藉著這不可能的自傳或自傳的不可能，破除自我想像在書寫中形成的虛假一致性，以及藉此試圖建構的自圓其說的主體性。此書占了主要篇幅的「文字想像」(*l'imaginaire de l'écriture*)部份，原本與攝影並無直接明顯的關聯，

¹⁹ 羅蘭·巴特，《明室——攝影札記》，頁 122-124。

²⁰ Roland Barthes, *roland Barthes par roland barthes* (Paris: Editions du Seuil, 1975).

但是對攝影議題感興趣的學者，如蘇克洛斯（Nancy M. Shawcross），並不輕易放過巴特的任一篇（無論是否提及攝影的）文章，仍小心翼翼地檢視，尋找有關他攝影觀念成型的蛛絲馬跡²¹。關於《巴特寫巴特》一書，蘇克洛斯特別指出與攝影有關的意義生產的問題（且於《明室》中再次呼應），有以下三點：一、關於重大手勢（*geste*）在生命、歷史事故中的意涵；二、「無意義」的雙面價值（假自然的道可傻 *Doxa*，拒斥意義，即是在否認自身為歷史產物之實，但矛盾的是，唯有無意義的語言烏托邦才能對抗患了經神分裂症的科學論述）；三、意外、偶然、頓悟的福賜²²。不過，熟悉巴特的讀者必然知道這些問題早已反覆出現於巴特的論述中，只是在《巴特寫巴特》裡，又一次以回顧的方式提了出來，反應在此階段巴特所能思及者，而巴特並不預設為至終的結論。然而，是否只有這三項關聯值得一提？為什麼我們要特別在此提到與攝影「顯然」關聯不多的《巴特寫巴特》？這是我們在接下來的討論中要繼續探索的。

《巴特寫巴特》無論如何用計閃躲，總是作者以文字書寫，與自我的沉重想像進行的一場搏鬥。然而，這也是個時機，藉此他試圖彙整過去的所思所感，一一檢視，回顧，反省，等待再度啟程，踏上語言歷險的新旅途。因此，其地位或許可比擬費里尼的自傳式電影《八又二分之一》（*Otto e mezzo*），自傳兼虛構，以漫遊步調跳接不同時空的敘事。正因此，《巴特寫巴特》一書散落充滿的是巴特長久以來關注的意念、情感與事物，總

²¹ 蘇克洛絲在《巴特論攝影》（*Roland Barthes on Photography*）中，多運用巴特自己的文學理論用語，來形容巴特寫攝影的文章。她認為《明室》是巴特最完整的文學創作，應合了巴特自己的文學對比項「文本／作品」（*Texte vs. oeuvre*）、「書寫／寫」（*écriture vs. écrivance*）、「生產／產物」（*production vs. produit*）、「可寫的文本／可讀的文本」（*texte scriptible vs. texte lisible*）中的前項。Nancy M. Shawcross, *Roland Barthes on Photography: The Critical Tradition in Perspective* (Gainesville, etc.: University Press of Florida, 1997), 73-75.

²² Nancy M. Shawcross, *Roland Barthes on Photography: The Critical Tradition in Perspective*, 21-23.

之，他的種種「執念」。在寫作該書的同一年（1975年），巴特曾接受《文學雜誌》（*Le magazine littéraire*）的專訪，列舉了他的二十個字鑰（*vingt mots-clé*），雖不能斷言是他關注事物的最精華所在，但已算是極具代表性之選。這二十個字鑰指的是：愉悅、類比、自然、想像（*imaginaire*）、片斷、作文（*la dictée*）、俳句、三樣傲慢自大者（道可傻、大寫的科學、社會運動活躍份子）、人名、人稱代名詞、業餘愛好者、政治、閱讀、鄉下、咖啡館、小說性質（*le romanesque*）、幾個重要的人名（薩德、馬克思、布萊希特、紀德）、批評、日本、搭訕、倒錯或反常（*perversion*）。從他對這二十個字鑰的說明裡，引出了其他相關字詞，如歷史、神話、烏托邦、文本、愚蠢、歷險、偶然、欲望、追懷往事片段（*anamnèse*）、複數性、死亡、愛等。無疑的，許多字詞在他日後的作品中仍繼續出現，包括《明室》在內。而讀過了《明室》，再回頭重讀《巴特寫巴特》，會發現互文閱讀所引致的能指生產性在持續發酵：若以攝影作為過篩，便會發現這些字詞不正以暗含的方式潛藏著足以連接攝影的種種思考？如前所述，即使在他對於非攝影的其他領域事物提出觀感時，也透映著攝影，使之成為（廣義言之）攝影的隱喻或換喻。這些字鑰可用以指向攝影機制某個層次的現象，可能是牽涉的問題極多，僅舉幾個明顯的辭彙。其中有幾項，我們故意並列的是在同一項中不乏彼此可形成辯證性關係的元素，而這一層多樣的辯證性可能，是早在巴特的系統中存在的：

拍照者的態度、想像：薩德、業餘愛好者；
觀者的態度、意義的開放：布萊希特、文本；
隨機尋景與不斷地變換移走：搭訕、俳句；
既合於理性原則又具有強烈儀式性的拍照或操作步驟：科學、日本；
照片的不連續、無完結形式，累聚與注重其「量」的傾向：片斷、
俳句；
時間性與零時間性：俳句；
照片無所生產的生產：反常；

照片影像的寫實或逼真迷思，自然的文化：類比、想像、自然、馬克思；

照片的用途：政治、烏托邦、神話；

訊息的演生或附加價值：道可傻、愉悅、複數性、小說性質；

隨機改變的符號性：人稱代名詞；

其他如愚蠢、歷險、偶然、欲望、追懷往事片段（*anamnèse*）、死亡、愛等則是《明室》論攝影中最基本的觀念了。巴特將這些字鑰觀念延續至他對攝影的思考中，使攝影從過去有限的論述語彙中，越過新的疆界而擴展。就像在耗散結構理論裡所認為的：「在自然界中，不是只有一種平衡結構，還有一種非平衡結構，這種結構是一種能與外界自由地進行物質與能量交換的系統——開放系統，對這種系統的研究，使普利高津等人找到了『到何處去探析新結構的形成的重要線索』」²³。這樣的觀點，事實上能回應「散文」那不同於邏輯一貫之傳統（古典）論說文的形式，甚至可在阿多諾關於散文形式的討論中找到相呼應的地方。而在此，我們別忘了巴特是在以打破「自傳」來作（反）自我書寫的嘗試，換言之，他所進行的是一種反結構性或超越結構性的組合，使他的書寫萌生為一種無封閉性的自由裝置（*dispositif*），正如他在談到一些帶有「刺點」的相片時，便間接點出了存在於攝影的超越結構傾向。

再回到語彙主題的細節問題上。最好是舉幾個詳細的例子來說明上述的字鑰語彙如何可以遊走於不同領域的喻意之間。在題名為「業餘愛好者」（*L'amateur*）的短文裡，巴特復原該字的意義為「喜歡又一再喜歡」²⁴的人，以「優雅的」姿態安頓在能指當中，優雅對巴特而言即「不為了什麼」（*pour rien*），沒有目的與功用——這也正是理想的拍照者迎對被拍對象，無所取無所用而一再親近的態度；依巴特的看法，這是無事生產的

²³ 引自馮景源編，《新視野〈資本論〉哲學新探》（北京：中國人民大學出版社，1990年），頁117。其中的引句，根據書上的註解是出自《普利高津與耗散結構理論》，頁149。

²⁴ Roland Barthes, *roland Barthes par roland barthes*, 56.

反常作為（*pratique perverse*），純粹的愛欲之歡。在談到他作為業餘愛樂者，彈而不練鋼琴的段落裡，巴特說要「直接立即的歡愉，拒絕無聊的訓練調教，因訓練會阻礙了歡愉」——不正應合了快拍照攝影在觸景心動，靈感來時，不假思索的、立即的行動實踐？「『馬上！』即使這樣將以嚴重失去真實作為代價」。同樣的，在閱讀的情況也有類似的立即性感應，屬於源自身體的回應，已內化了經驗、情感與記憶的身體回應，如此，也難怪有人會將文本的愉悅與「刺點」並論²⁵。「刺點」或許有「鈍意」等明顯的前身，但是在《巴特寫巴特》裡也有多處以側寫方式正中「刺點」的特色：「從隱喻、象徵、徽誌、詩學癡解放出來，彰顯了顛覆的力量，這就是『荒唐』（*saugrenu*）」，——而根據字源，*su* 指鹽的形狀，*grenu* 是粒狀，而結合造出的古字 *sogrenu* 原有「刺刺」之意。這段引言，談的本是關於喜劇的演出藝術，而稍遠處，又談到觀戲時的情欲流動：

戲劇舞台（切割之景）是維納斯的地盤，亦即愛神被（賽姬與其油燈）觀看照亮的地方。只要有個偶而出現的次要角色展現某種引人欲求的理由（理由可以是倒錯無用的，與美無關的，而是連接於身體的某個細節、某個嗓音的本色、某種呼吸方式、甚至有點兒笨拙）那整場表演便有救了²⁶。

這種觀劇時對於岔離作品正宗意義的接受方式，借著引述神話人物的生動意象，與「刺點」閱讀的關係已不言而喻。然而攝影在巴特的認知裡，經常是個雙面價值物，如與文學相較，攝影便居於價值負面，但在實際的成堆照片裡，又可分出正負、奇凡、好惡、生死等相對意義下的兩類。因此，攝影或照片雖可催生直接的歡動想像（*fantasme*），有時卻又橫阻一切，只是最無可救藥的死物，一如「描寫」（*description*）的性質：

²⁵ 瓦勒（François Wahl）便試圖將《明室》裡提出的一個照片觀閱分類項「刺點」（*Punctum*）以及相中物可亂真的特質「即是此」（*c'est-ça*），與巴特自己的文本愉悅說（*le plaisir du texte*）作了比較。

²⁶ Roland Barthes, *roland Barthes par roland barthes*, 86.

竭盡心力將對象的必朽本質呈顯出來，卻假裝（倒反的假相）相信它是活的，要它是活的：『讓它活』意謂的是『看它死』。形容詞就是這樣的假相；不管說了什麼，就單單因描寫性的特質，形容詞就是喪禮的、哀傷的²⁷。

像這樣的分析，似乎給了《明室》裡「攝影作為死亡的化身」另一精確的註腳。我們還可繼續這樣，挑更多的引句作聯想，但是在以上這幾個例子中，我們已繞經了《明室》中幾個重要的主題：喜歡／不喜歡、劇場、奇遇、刺點、死亡。

再換個角度看攝影的比喻，就其無主題順序的短篇式結構（或反結構）而言，不正具現了攝影性觀注下的許多切割片斷？再就《巴特寫巴特》整本書而言，也如巴特所形容的相片：「影像裡什麼都看得到，是沒有高下之序的一堆細節集合而成，沒有『秩序或命令』」²⁸。

杜波瓦在上述「攝影性注目」的論文中曾歸結出一個有趣的看法：

²⁷ Roland Barthes, *roland Barthes par roland barthes*, 72. 此處《巴特寫巴特》所用各段引文由筆者自譯為中文，依引用先後序附原文於下：頁 56：“(amator: qui aime et aime encore), ...il s’installe *gracieusement* (pour rien) dans le signifiant”；頁 74：“je veux une jouissance sonore immédiate et refuse l’ennui du dressage, car le dressage empêche la jouissance”；頁 75：“« *immédiatement!* », fût-ce au prix d’une perte considérable de réalité”；頁 84：“ce qui libère la métaphore, le symbole, l’emblème, de la manie poétique, ce qui en manifeste la puissance de subversion, c’est le *saugrenu*”；頁 86：“le théâtre (la scène découpé) est le lieu même de la *vénusté*, c’est-à-dire d’Eros regardé, éclairé (par Psyché et sa lampe). Il suffit qu’un personnage secondaire, épisodique, présente quelque motif de le désirer (ce motif peut être pervers, ne pas s’attacher à la beauté, mais à un détail du corps, au grain de la voix, à une façon de respirer, à quelque maladresse même), pour que tout un spectacle soit sauvé.”；頁 72：“la *description*: elle s’épuise à rendre le propre mortel de l’objet, en feignant (illusion par renversement) de le croire, de le vouloir vivant: « faire vivant » veut dire « voir mort ». L’adjectif est l’instrument de cette illusion; quoi qu’il dise, par sa seule qualité descriptive, l’adjectif est funèbre.”。

²⁸ Roland Barthes, *L’Obvie et l’obtus, Essais critiques III* (Paris: Editions du Seuil, 1982), 180.

當巴特在審思攝影時——尤其是寫作《明室》的巴特——，豈不等於是在審思他自己的注目、他自己的思考模式，也就是：「攝影性」的觀注？既然這樣的注目，這樣的思維模式，是巴特透過其書寫所表露的一種恆常特質，這樣的攝影性觀注，豈不也同樣投注在他反復檢閱的種種觀念、事物與回憶中？我們在此為了檢驗杜玻瓦的看法，以《巴特寫巴特》這本和攝影看似無關聯的作品來進行具體的觀察，得到的是肯定的結論。換言之，當巴特在審思自己的注目焦點，他的思考模式，他的多面自我想像時，他也正是在思索著……攝影，——巴特寫巴特，即巴特寫攝影²⁹？！

《巴特寫巴特》是一本藉由種種寫作修辭策略來閃躲中心我的（反／非）自傳體文本，而《明室》以半論文半小說的融合形式，可能是巴特作品中最直接顯現親密我的一本書。這兩本一隱一顯的類自傳，豈不恰巧也在一隱一顯、一潛在一直接地寫攝影？《巴特寫巴特》是對生命書寫的推卻與欲求，我們從中讀出的卻是片片斷斷有關攝影的寓言。相對的，《明室》如其副標題，本來預設為是「有關攝影的札記」，但透過攝影，巴特所整理、檢驗的，卻是他一生的情感意向以及他所「借用過」的知識在他生命中的意義。

肆、從後思索，取消重來，事後回想

《明室》以其複雜性和時間上宿命地居於最後者的絕對地位，不得不引人重調視焦，重讀其先前一生之作。在此可否援用「從後思索」的方式來界定《明室》與《巴特寫巴特》前後者之間的脈絡關係，以及我們讀者領悟的互文閱讀過程？馮景源在談到馬克思《資本論》裡所成熟運用的從後思索方法時，曾解釋說：「人們認識事物的規律，一般不是從始開始，

²⁹ 巴特寫巴特，即巴特寫攝影。以書寫作為在此的動詞，或聯接主客體的中介，從巴特（主詞）書寫巴特、書寫攝影，正是這樣的可交互並存觀，容許我們藉用「明室」（三稜鏡）的描繪輔助觀視器來比喻，因為它使得觀者同時「一眼看著被畫對象，一眼看著畫紙」。

而是從後開始。從後開始，即不僅要有縱向的歷史的說明，而且要有橫向的各層次的立體交叉，只有在說明了這些之後，才能更好地看到那縱向的歷史洪流」³⁰。除了這個立體交叉向與繼承性之外，這個精密嚴謹而具創意的邏輯思維方法尚有其他優點：「從後思索」不但要求研究對象的典型性與動態性，而思維過程必當展現層次性與開放性，更要有實踐性與預見性³¹。的確，《明室》具有因某種實踐的必然——為母親服喪，為昇華喪慟，為生命歷程的轉捩點找尋第三種形式（*tierce forme*）的文體，——而尋求不同於以往對攝影的理解考量方式，最終也指點了攝影認知與詮釋的新途徑，故確實也發揮了預見性；然而，要注意的是，《明室》相對於《巴特寫巴特》或其他早先的作品，並不能說是後者發展達致的一個「典型」，或者相對的高度發展的完美型式。從後思索的方法亦反對這樣的線性發展邏輯，馬克思便曾自言：「為什麼我不把以前的希臘哲學中的這個或那個因素放在首位[……]，而是相反，從伊壁鳩魯哲學追溯希臘哲學，從而讓它本身表現自己的特殊地位」³²。因此，分出前後的主次與完成度，從雛型到典型，從草樣到完稿，並不完全適合於談論《明室》與《巴特寫巴特》兩個自足而各具特色的多義文本。

也許我們可以進一步想像，並以更細膩的層次（*nuance*），試著修正《明室》與《巴特寫巴特》之間的互動關聯。借用一個出現在《明室》第一篇末的字眼 *palinodie*³³來說明。*palinodie* 一字可以譯為「推翻己見，重設觀點」，也就是取消重來。該字源出於齊克果的著作，他認為：「最好是先寫一本書，事後才能把它取消，這樣總好過什麼也沒寫，也就沒什麼可以取消的」³⁴。這個字出現在《明室》第一篇末，因巴特不滿第一篇對攝

³⁰ 馮景源編，《新視野〈資本論〉哲學新探》，頁 115。

³¹ 馮景源編，《新視野〈資本論〉哲學新探》，頁 114-115。

³² 馮景源編，《新視野〈資本論〉哲學新探》，頁 99。

³³ 羅蘭·巴特，《明室——攝影札記》，頁 70。

³⁴ Nancy M. Shawcross, *Roland Barthes on Photography: The Critical Tradition in Perspective*, 75.

影作分類挑選的過程中，僅僅達致了關於己身的認識（欲望如何運作），卻無法觸及他想深入領會的相片（即「冬園相片」），因而打算重新思考：以此作為第一、二篇之間的轉折。巴特雖這麼想（也表明他「正在」這麼想），但書已在，並未真正「取消」上篇，使之不留曾經存在、曾經行經的足跡。可是留它在，只是作為錯走的歧路，影子般的對照而已嗎？蘇克洛絲認為「取消重來」本身應具有積極建構大寫的文本（*Texte*）的作用，是在「並置持續移動中的不同層次透視遠近景」³⁵。前篇後篇，出發了又重來，在同一迷宮內連出新的路線，「但不可忽略的是這條路依然是在迷宮之內」³⁶。「取消重來」實際上可視為一種方法學，促成了《明室》一書讀來所能同時感受想像的「正在生產狀態」，實地成為不斷生產意義的文本。

隱性指涉攝影的《巴特寫巴特》和以攝影為明言主題的《明室》之間的關係，也許可借用這類似的情狀來描述。一在先，一在後，但兩者之間自然不是真的取消前者，以便重新來過。而正如《明室》裡的上下篇，可將重新來的，疊接於前者，兩者同樣留存於各自的位置，展現出不同的組織網絡。如上所述，「取消重來」在此毋寧（有條件地）變成了一種對應的閱讀方法，讀出了可寫的文本（*texte scriptible*）；換言之，讓前後之間，一者可從另一者的角度洞見可寫文本的狀態，從而讓穿梭兩者間的閱讀活潑起來，互相催生，彼此多向折射，繽紛燦爛。因之，《明室》中，明的思索攝影，不正以某種方式點點散散地遙呼《巴特寫巴特》裡暗的（鈍的？）思索攝影？綜而言之，《明室》與《巴特寫巴特》兩個獨立的文本，若是形成了以自我書寫和攝影反思的雙主題相互輝映的互文參照性或相互可寫性，使一者形同另一者的可寫文本，並不因前後之間有何絕對明確

³⁵ Nancy M. Shawcross, *Roland Barthes on Photography: The Critical Tradition in Perspective*, 75.

³⁶ Nancy M. Shawcross, *Roland Barthes on Photography: The Critical Tradition in Perspective*, 75.

的後設語言的發展關係，也無所取消，更非真正的出爾反爾。

《巴特寫巴特》和《明室》前後兩本書的組織各有不同：如果《巴特寫巴特》是依字母順序，清楚排列的一則則片段小文，兩兩間隔著空白，《明室》則是重新撿選組織斷片，所形成的一片馬賽克圖樣³⁷，攝影便是其中統合的主題。而馬賽克鑲嵌畫的特點就在於片斷與整體同時立見，但又不像拼圖（puzzle），其碎片只為整體存在，只為整體而製造。「在當代西方文明中得到最高發展的技巧之一就是拆零，即把問題分解成盡可能小的一些部份。但我們非常擅長此技，以致我們竟時常忘記把這些細部重新裝到一起」³⁸。喜歡細節片斷的巴特，並未丟失了組裝重整的智慧與功夫。《巴特寫巴特》可謂代表著拆解的成就，而《明室》則是組合的努力。正如詩人雪萊在某處曾言的，分析拆解靠的是理智的力量，而聯想融合則有賴於想像力，兩者對人的思維同等重要。

無不可平行看待的是，《巴特寫巴特》裡那刻意的支離破碎、躲躲閃閃，不相信自己可以完整存在的「我」，到了《明室》，總算有了連綴一體的面貌。這樣的轉變，不禁令人想起布萊早先的預言：「意識的沉默和主體的不在場會無休止地繼續下去嗎？我不相信。一種不變的經驗向我們表明，在文學史如同在其他方面一樣，永遠無法從言語中完全地剝除存在的主體部份，主體部份被驅逐或被迫沉默，卻總要重新出現，並以新的方式表現出來」³⁹。

不過，「取消重來」之說，有追悔前者不滿前者之意，把重點放在後者，依然是辜負了前者。何況對巴特而言，不是等到黃昏時才飛來密涅瓦

³⁷ Nancy M. Shawcross, *Roland Barthes on Photography: The Critical Tradition in Perspective*, 72.

³⁸ 轉引自馮景源編，《新視野〈資本論〉哲學新探》，頁 111，註釋載明其出處為「阿·托夫勒為伊·普里戈金、伊·斯唐熱的《從混沌到有序》一書寫的《前言：科學和變化》，見《從混沌到有序》（上海：上海譯文出版社，1987 年），頁 5。」

³⁹ 喬治·布萊（郭宏安譯），〈羅蘭·巴爾特〉，《批評意識》，頁 248。

的貓頭鷹。在《明室》的上下篇之間，敘述者主動地對前半部的言述活動作了反省，也明確地表示重新嘗試的決定。這樣的一道聲明，在《巴特寫巴特》和《明室》之間只能在二者之外，但仍在巴特的寫作經歷之內，找到一篇一九七八年的講稿〈長久以來，我早早就寢〉（“Longtemps, je me suis couché de bonne heure”）。這篇講稿是為但丁式「生命中途」有心找尋新文體的決定聲明，是《巴特寫巴特》裡憂慮「文學將往何處去？」之後，一個明朗的重來決定。在文中，巴特頗有啟示性地用了個服裝的隱喻：「一件衣袍不是件補丁（patchwork），〔普魯斯特的〕《往事回憶錄》當然也不是」⁴⁰。

然而，如果要為這兩本書，再加上這篇具有轉折聲明的中介文章，為三者確立或還原一個地位均等而無主次之分的關係（猶如佩爾斯三元符號間的互動關係，三角三邊，可正向亦可逆向返轉，而中間是空心的），我們的閱讀態度和立場也許應該再修正一次，也就是再重新審定此處的互文作用。雖然先後之序依然存在，但彼此照應，使每一個單元在這反覆來回的動勢中都更加明晰，相互透映，因已有前者而使後者的出現自證，而有了後者又使回想中的前者成為新意義蘊生的關鍵所在，彼此成為意義生產的相互鏈接條件。這個「事後回想」的過程，正是如同電影蒙太奇在一幕幕景變換之間，連綴敘事所須倚賴的觀閱先決條件；也就是在一此與一彼，這兒與那兒，在場與不在場，視域與盲域之間，來回地聯接關節（articulation）。而這其實也正是語言所謂的發音（articulation）要領，在音與音之間，彼此回應，讓語言得以運作，語意誕生的原則即在於此。讀了《明室》，再回頭重看《巴特寫巴特》，使我們投射於兩者交叉並現的豐富意義，成為一種立面的閱讀⁴¹。

⁴⁰ Roland Barthes, “Longtemps je me suis couché de bonne heure,” *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV* (Paris: Editions du Seuil, 1984), 317.

⁴¹ 也許有人會反駁道：巴特不是以攝影對立電影，寧取攝影式的片斷觀注？巴特在談攝影停格靜照時，的確認為鈍意雖存在於對談（interlocution）中，但並不在於發音節之聯/斷（articulation）裡。不過，蘇克洛絲也提醒我們，巴特在分析鈍意的特性時，並沒

巴特作品的豐富性，鼓勵我們探勘各種閱讀的可能。因此，針對屬於潛藏轉化而有待解構詮釋的（攝影）書寫，尋索一種尚無固定名稱或定義的互文關係，而這層互文關係的特殊性在於它既非唯一的，也不是單一動向的，而是猶如網路世界裡的自由聯結，形成一個無限個潛在介面的知識形象。而我們之所以能闢出這樣一趟旅程路線圖，這一回的引導則有賴於文章起頭所提到的，有關巴特的攝影性視觀：首先確認了巴特一生作品對於攝影的關注，進而能以攝影為喻，為他定義一種世界觀，並落實於其書寫中；由此，我們才能接著試探如何透過《明室》重讀《巴特寫巴特》的這一趟思索歷程。

有忘記它仍屬於一文本（電影敘事），是存在於一文本之內的假定（artifact）片斷，它的文本出處或語境（context）仍是歸電影類型，而非立即無條件地成為「照片」。請參見 Nancy M. Shawcross, *Roland Barthes on Photography: The Critical Tradition in Perspective*, 20.

徵引文獻

論著

羅蘭·巴特（許綺玲譯），《明室——攝影札記》，臺北：臺灣攝影工作室，1997年修訂版。

喬治·布萊（郭宏安譯），〈羅蘭·巴爾特〉，《批評意識》，南昌：百花洲文藝出版社，1997年，頁244-249。

西格蒙特·弗洛伊德（楊韶剛譯），〈文明及其不滿〉，《一個幻覺的未來》，北京：華夏出版社，1999年，頁1-76。

許綺玲，〈攝影與文學跨領域教學與研究〉，《1999國際攝影專題學術研究會論文集：臺灣攝影教育的想像、論述與實踐》，臺北：中華攝影教育學會，1999年，頁198-209。

馮景源編，〈第四章：主體的開放性的史學方法論原則；第五章：「從後思索」的創造性與現代思維方法〉，《新視野：〈資本論〉哲學新探》，北京：中國人民大學出版社，1990年，頁93-133。

蘇珊·宋姐（黃翰荻譯），《論攝影》，臺北：唐山出版社，1997年。

Adorno, Theodor. W. "L'essai comme forme." In *Notes sur la littérature*, 5-29. Paris : Flammarion, 1984.

Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris: Editions du Seuil, 1972.

———. *Mythologies*. Paris : Editions du Seuil, 1957.

———. *S/Z*. Paris: Editions du Seuil, 1970.

———. *L'Empire des signes*. Genève: Editions d'Art Albert Skira S.A. ; Paris: Flammarion, 1970.

———. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Editions du Seuil, 1971.

———. *roland Barthes par roland barthes*. Paris: Editions du Seuil, 1975.

———. *La Chambre claire —Note sur la photographie*. Paris: Cahiers du

- Cinéma, Gallimard, Seuil, 1980.
- . “Vingt mots-clé pour Roland Barthes.” In *Le Grain de la voix, Entretiens 1962-1980*, 194-220. Paris: Editions du Seuil, 1981.
- . *L’Obvie et l’obtus, Essais critiques III*. Paris: Editions du Seuil, 1982.
- . “Longtemps je me suis couché de bonne heure.” In *Le breuissement de la langue, Essais critiques IV*, 313-325. Paris: Editions du Seuil, 1984.
- Burgin, Victor. “Chance Encounters: Flâneur and Détraquée in Breton’s *Nadja*.” In *Visions & Textuality*, edited by Stephen Melville and Bill Readings, 361-372. Houndmills, Basingstoke, Hampshire & London: Macmillan Press Ltd. 1995.
- Coste, Claude. *Roland Barthes Moraliste*. Villeneuve-d’Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 1998.
- Dubois, Philippe. “Le Regard photographique de Roland Barthes.” *La Recherche Photographique: Roland Barthes, une aventure avec la photographie* 92, no.12 (juin 1992): 66-70.
- Gaudreault, André and François Jost. *Le Récit cinématographique*. Paris: Nathan, 1990.
- Grundberg, Andy. “Camera Culture in a postmodern Age.” In *Photography and Art: Interactions since 1946*, edited by Andy Grundberg and Kathleen McCarthy Gauss, 207-231. New York: Abbeville Press, 1987.
- Jay, Martin. “Chap. 8: The Camera as Momento Mori: Barthes, Metz and the Cahiers du Cinéma.” In *Downcast Eyes, the Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, 435-491. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1994.
- Krauss, Rosalind. *Le Photographique: Pour une Théorie des Ecart*s. Translated by Marc Bloch and Jean Kempf. Paris: Macula, 1990.
- Lavers, Annette. *Roland Barthes: Structuralism and After*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1982.

- Rylance, Rick. *Roland Barthes*. New York, London etc.: Harvester Wheatsheaf, 1994.
- Schaeffer, Jean-Marie. *L'image précaire: Du dispositif photographique*. Paris: Editions du Seuil, 1987.
- Shawcross, Nancy, M. *Roland Barthes on Photography: The Critical Tradition in Perspective*. Gainesville etc.: University Press of Florida, 1997.
- Sontag, Susan. *On Photography*. New York: A Delta Book, 1977.
- Taouk, Louisa. "La signifiante photographique." *La Recherche Photographique, Roland Barthes, une aventure avec la photographie* 92, no.12 (juin 1992): 30-33.
- Wahl, François. "Entre le plaisir du texte et le « c'est-ça » de la photographie." *La Recherche Photographique: Roland Barthes, une aventure avec la photographie* 92, no.12 (juin 1992): 34-39.
- Wiseman, Mary Bittner. *The Ecstasies of Roland Barthes*. London & New York: Routledge, 1989.

中央大學人文學報 第三十三期