

從巴特的《明室》看安東尼奧尼的《春光乍洩》初稿

萬胥亭（東海大學美術系助理教授）

一.

意大利導演安東尼奧尼（Michelangelo Antonioni）執導的《春光乍洩》（Blow up，按：攝影術語，指放大影像）1966年出品，獲1967年坎城影展大獎，已成新浪潮電影的經典之作。電影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。故事背景在倫敦，充滿了六〇年代英國特有的普普藝術、搖滾樂和青少年叛逆文化的時代氛圍。

羅蘭巴特（Roland Barthes）1980年出版的《明室》（La Chambre Claire）是生前所出版的最後一本書，現已成為當代攝影理論不可略過的經典之作。但《明室》對攝影影像的探索，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。

在此，我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，而是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」。反之，安東尼奧尼的《春光乍洩》雖是劇情片，卻充滿新浪潮電影自我批判影像之本質的典型「後設」意味，其「理論性」亦並不亞於其「創作性」。所以我要做的並不是透過一套「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」體系彼此相互對照，以達到相互印證，相互理解。

《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，而若有所思。而《明室》最後一節指出現代社會社會如何馴化「攝影的瘋狂」的兩種方式，而對整個影像消費的現代文明提出了最基進澈底的省思批判。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與相互印證，更能澄清照明安東尼奧尼與巴特的核心思想的曲折微妙深刻。

二.

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（Michelet, Jules），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，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（Montaigne, Michel）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，盧騷 (Rousseau, Jean-Jacques) 的自傳《懺悔錄》(Les Confessions)，將自己視為前所未有的，獨一無二的「例外與「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情意味。三，帕斯卡 (Blaise Pascal) 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」的瞬間體悟與頓悟，亦近似帕斯卡《沉思錄》之思路。

此外，置於西方現代思想與文學的發展脈絡來看，《明室》以現象學方法探討攝影影像之本質所喚起的「存在」體驗，則更可列為二十世紀存在主義之哲學與文學的最後一章。

三

《明室》基本的「方法學」立場非常明確：採取現象學 (phénoménologie) 的方法來反對符號學 (sémiologie)。

因為符號學，從它的創立者索緒爾開始，就是一門只探討符號之「能指」(signifiant) 與「所指」(signifié) 之「指意關係」(signification) 的科學。決定「指意關係」的規則，稱之為符碼 (code)。符號之意義完全由符碼所決定，可以和指涉對象 (réfèrent) 完全無關。符號學就是一門只研究符號系統之「符碼」，而不涉及「指涉對象」的科學。

而巴特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)」(p16)「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。」(p17) 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。(p17)

此一對指涉對象的執拗 (entêtement) 構成了攝影的本質。(p17-8) 可以有一套攝影的符號學，研究各種攝影類型之符碼，但它觸及不了攝影最核心的本質：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。」(15-6)

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」(intentionnalité) 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。依胡賽爾，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(P40)。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」成爲一種交織著哲理思辨與抒情體驗的「書寫風格」(style de l'écriture)。

爲什麼要以現象學反符號學？因爲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，超越符碼的非符碼化狀態(non codé)。借用德勒茲與瓜達利(Deleuze & Guattari)的術語，巴特在《明室》中所做的，無非是對攝影的「去符碼化」(décoder la photo)，將攝影從「符碼化」的狀態釋放出來，逼顯出攝影拒絕符碼化的核心本質。

所以，符號學與現象學作爲兩種方法學，兩種觀看照片的方式，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：「知面」(Studium)與「刺點」(Punctum)(按照許綺玲之中譯)。「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)(47)。「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。」(49)

我發現巴特思考「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(Bergson)與德勒茲的「廣度/強度」(étendue / intensité)二元論。依柏格森，廣度是外在的，空間的，物質的；強度是內在的，時間的，精神的。德勒茲則在「差異與重複」指出：「能量學界定能量以兩種要素的組合：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)。」(p287-8)

要之，柏格森與德勒茲的「廣度/強度」二元論可說是笛卡爾(Descartes)「心/物」二元論的一個當代延伸版本。而正如沙特的「爲己存有/在己存有」是笛卡爾「心/物」二元論的「存在主義化」，巴特的「知面/刺點」也透過攝影經驗將「廣度/強度」二元論「存在主義化」。「知面」是一般社會所認可的喜好興趣，像英文常講的 like，卻只是不痛不癢、無所謂、不起勁(nonchalant)的欲望。「刺點」則是 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。

四

「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。它存在於過去時空的某一點。(120)

攝影的「所思」就是「此曾在」此一簡單事實，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」絕非不痛不癢的冷漠意識狀態，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，憂鬱，悲痛。所以「此曾在」的簡單事實會成為「無法處理」「無法面對」(l'Intraitable)，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與拉岡精神分析式之「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，讓對象在我的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是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，卻導出一套極端弔詭的「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)」(p25)「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。」(30)

攝影作為一個死去對象的生動影像(image vivante d'une chose morte)(123)，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。」(p90)

所以，「死亡是此一照片之本質」(l'eidos)(32)，一個對象已消失不在，它的影像卻留存下來，這不正是鬼魂、幽靈？攝影是扮演死者回返的死亡儀式與奇觀(p23)。所有的攝影都是死者的遺照，都是死而覆復返的魅影幢幢。

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，那已消失的對象的照片觸及到我，就如一

顆星發出的光延遲到達。」(p126)

但無論是天上星光還是幽靈魅影，「此曾在」是攝影無可駁斥的「真實」(réalité, reality)，面對此一「真實」，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，沒什麼可說的(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」混同為一。(121) 為什麼呢？我的理解是，如果「真實」指事實存在的事物，「真理」則是對事實的理解或詮釋，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，而必有所剪裁加工與轉化。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)。」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！(150)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，就如一般常講的「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，在一個宗教與儀式消退式微的現代社會，死亡失去了原有的象徵意義與位置，變成一種非象徵的平板的死亡(la mort plate)，一種無深度的字面意義的死亡(Mort littérale)(144-5)－死了就是死了！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的影像。

巴特對攝影的定義是素樸的寫實主義：「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。」(p138)但此素樸的寫實主義卻可導出盧騷式反社會，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。」(p82)

一個看照片的人，被某個偶然「刺點」所刺痛，變成一個盧騷式的「高貴的野蠻人」。這是一個脫離任何社會文化脈絡的現代私祕主體(巴特還將此攝影影像所揭露之「現代私密主體」溯源至中世紀末期的私人祈禱儀式)，一個陷入絕對無能與無言的現代憂鬱主體，「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)。」(p88-9)但也可能是反抗一切

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。」(146)

無論是私密憂鬱抑或亢奮噪進，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」。一個成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」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，而且是遵循陳腔濫調的影像來進行各種消費，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我們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」只能喚起不痛不養的漫不經心的欲望(désir nonchalant)，產生一個無差別無所謂的冷漠世界(un monde sans différences(indifférent))(183)。

五

《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」之消費影像的 clichés。

所以這名攝影師的生活看似時髦風光，縱欲頹廢，其實卻活在巴特所說的 nonchalant 的狀態，活得不痛不養，漫不經心，冷漠所謂，感到百無聊賴，一切可有可無；工作之餘，他帶著相機漫無目的的遊走。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性擁抱幽會的鏡頭。他以為捕捉到千載難逢的政治人物緋聞的八卦新聞。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的政治名人緋聞也屬於「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，整個人振奮起來，突然有了活力，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，它給我生氣活力，我也給它生氣活力。」(39) 攝影師突然有了熱烈追求的目標，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！

《春光乍洩》乃揭示觸及了攝影的本質：所有的攝影都指向死亡，屍體，都是死者的遺照，幽靈，魅影。所有的「此曾在！」都指向一個「無法處理/面對」的創傷場景，都是一道刺穿撕裂社會文化「知面」的傷口。

但當攝影師想把他發現的這個「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」。攝影師不覺陷入極端的憂鬱之中，近於瘋狂。

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，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)。」(182-3)。

「令人作嘔的厭煩印象的告白」(l'aveu d'une impression d'ennui nauséux)顯然是向沙特的存在主義致敬。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，也正是反社會反文化傾向的無政府主者與社會邊緣份子。

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，其他人假裝觀賞，攝影師也跟著隨興看看。演到有人把球打到場外，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和緩化。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。

《春光乍洩》的最後一幕似乎也提出了某種緩和避免「瘋狂」的「睿智」之可能。無庸諱言，這樣的「睿智」是一種洞悉現實機制運作的「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，以與世俗處」；亦如佛教空宗之「不壞假名而說諸法實相」。巴特亦寫道：「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。」(80-81)

《春光乍洩》最後的「睿智」也算是一種沒有解決的解決之道吧？

