

尋找《明室》中的〈未來的文盲〉…

許綺玲*

大綱

尋找班雅明

〈攝影小史〉 / 〈未來的文盲〉

〈攝影小史〉 / 《明室》

小結

* 國立中央大學法文系副教授。

摘要

羅蘭巴特在1970年代末寫《明室》(*La Chambre Claire*)一書，當時攝影尚未成爲人文領域學術研究的一項客體，法國大學對攝影的理論性研究方興未艾。巴特探討攝影的興趣，伴隨了他二、三十年的寫作生涯。他作爲社會符號學家、文本理論家、作家、甚至晚年以接近哲學家的關注透過攝影思考生命問題，對於提昇攝影作爲學術研究客體有不容忽略的鼓舞作用。在此背景之下，思及攝影論述之發展，令人好奇的是，當巴特在寫《明室》前，是否讀過班雅明有關攝影的重要文章？事實上，班雅明〈攝影小史〉的法文譯文節錄，曾刊於1977年的《新觀察者》(*Le Nouvel Observateur*)畫報攝影專刊內，正是巴特寫《明室》時相當重要的參考源頭，隨文走的數幅影作更爲巴特提供了影像部份的思辨元素，同被納入其論證發展中，尤其是探索「刺點」定義的章節。巴特雖然在書中並未直接引用〈攝影小史〉的內文，也不曾提到班雅明其人其文，可是從幾個大的章節主旨，也從字裡行間，關鍵字鑰，皆可揣想兩者之間低抑或激烈的迴響，迂迴之對話有跡可尋，構成了隱性的互文。本論文以初探的嘗試，先了解《新觀察者》版本之原貌，再對《明室》與〈攝影小史〉進行文本對照閱讀，檢視巴特如何批評1920、30年代以來奠定的「現代攝影」理論與創作，如何回應班雅明所曾提出的幾個關鍵字鑰。

關鍵詞：羅蘭巴特、華特班雅明、攝影文學、現代攝影美學、靈光、刺點、時間、互文性

尋找《明室》中的〈未來的文盲〉...

許綺玲

一、尋找班雅明

閱讀羅蘭巴特的《明室》(*La Chambre Claire*)，難免會有這樣的疑問：「巴特是否讀過班雅明有關攝影的文章？」這個問題並不能在《明室》中立即得到實證的答案。翻遍全書，不曾見到巴特引用任何班雅明的文字。這位攝影評論前輩也沒有任何著作出現在巴特所列的書目中。然而，由於法國學者葛羅諾斯基(Daniel Grojnowski)在近年著作中的提示，解開了這個謎：¹原來巴特確實在參考書目中列了一項與班雅明有關的參考文獻，也就是《新觀察者》(*Le Nouvel Observateur*)畫報在1977年所出版的號外攝影專刊第二期，²其中不但刊載了班雅明的〈攝影小史〉法文版大部份的譯文，且該刊物中的幾幅攝影作品插圖也被巴特挪用於《明室》中。巴特同時也援引了《新觀察者》1978年度第三期刊物內，意大利作家卡爾維諾(Italo Calvino)一則短篇小說有關肖像攝影的三項觀念，³以及同期J. Thibaudeau與J.-F. Chevrier合撰，以佛洛伊德精神分析角度論述攝影的一篇文章。⁴兩

¹ 請參見 Daniel Grojnowski. “Les auras de l’‘aura’: Walter Benjamin”, *Photographie et langage*. (Paris: Librairie José Corti, 2002.) p.296，以及“Roland Barthes et le mystère de la Chambre Claire”, *Photographie et langage*. pp.300-301.

² *La Chambre Claire* 書目中僅見刊物總名：*Spécial photo, Nouvel Observateur*, No.2, nov. 1977. (Barthes 1980 : 187)。

³ Calvino (I.) ; “l’apprenti photographe”, nouvelle traduite par Danièle Sallenave, *Le Nouvel Observateur, Spécial Photo*, No.3, juin 1978. (Barthes 1980 : 185)

⁴ Chevrier (J.-F) et Thibaudeau (J.), “Une inquiétante étrangeté”, *Le Nouvel Observateur, Spécial Photo*, No. 3, juin 1978. (Barthes 1980 : 185)

者的出處，巴特都清楚標示於文字邊欄註，⁵並且把這兩篇文章的出版資料獨立而出，編列於書目中。然而，巴特卻彷彿無以從班雅明的文章裡找到可資借用的任何想法—但這結論未免下得太快，令人難以接受—或者我們也可合理地假設：巴特縱使從班雅明的文章裡多少得到了一些「啓示」、「共鳴」或「驚訝」，也許不是能以簡單的引句、或簡述概念等互文方式來指涉，而是有意無意經由其他較為曲折的途徑：旁生枝節、變形、互滲...，簡言之，不是建立單純有意識的後設文評關係，而毋寧是...「可寫性」的生產？或者，還有其他不易命名的可能？總之，很難教尋找班雅明的讀者，才剛起步就作罷。在這場尋訪歷程中，必然要觸及一般常見的閱讀影響問題：比如，巴特若是在撰寫《明室》前「接觸」過班雅明的攝影文章，⁶對其評價如何？既然書中沒有明確答案，便只能從週邊互文(paratextes)去尋找。果然，巴特在《明室》出版前的一篇訪談中，肯定班雅明論攝影文章的重要性，⁷以具有「先兆性」(prémonitoire)界定其地位。可是，嚴格來講，巴特並無指名所提到的「文章」為何，是否一定專指〈攝影小史〉，仍有待進一步查證？然而，除了《新觀察者》的版本之外，他曾否閱讀其他更為完整的版本，甚至是否曾一覽〈技術複製時代的藝術作品〉等班雅明其他的攝影文章，亦不得而知？他所言的「先兆性」又是從誰的觀點、以何時間點來評斷的？實質內容為何？種種這些問題仍有待解決。可惜，在那短短的訪談中，他未再深入說明。至今，所知也僅限於此了。

經過初步的觀察，所得不多。但是，至此我們也僅是圍繞著《明室》或巴特「這一邊」在發問，尚未了解班雅明〈攝影小史〉「那一邊」的概況。想要了解「巴特看到的是什麼樣的一份畫報？」，最好是去看看當年

⁵ *La Chambre Claire* 書中引用以上兩篇文章的頁碼分別是 Calvino: 頁 18, 61, 176; Chevrier-Thibaudeau :頁 28, 68。

⁶ 無論如何，可以確定的是巴特在寫《明室》之前，對班雅明已有一定的認識，比如他於 1977-78 學年度在法蘭西學院開設的講座（主題：Le Neutre）中，便多次引述班雅明。請參見 *Le Neutre, Cours au collège de France (1977-1978)*. Paris: Seuil, IMEC, 2002.

⁷ 請參見“Sur la photographie”, *Le Grain de la voix, Entretiens 1962-1980*. Paris: Seuil, 1981, p.329.

《新觀察者》畫報的原貌。而葛羅諾斯基雖然揭露了書目關聯的事實，卻並未就此關聯作進一步的研究，也並未留下更多的線索提示。我們只好一切從頭開始。要找到這份刊物並不難。至於比較的方法，基本上仍先從實證的、或現象學式的觀察入手。除此之外，我們處於現今的時間點回顧過去，可以參考的，不只是當年畫報的原貌。近年來學者對〈攝影小史〉德文初版的考証研究成果，也大大有助於我們去了解、評析和比較那份被遺忘於圖書館多時、早已泛黃了的舊畫報。

二、〈攝影小史〉 / 〈未來的文盲〉

〈攝影小史〉最早在1931年分三期刊載於德國《文學世界》畫報。⁸就出版框架而言，這是一份綜合性文學文化刊物，非專門報導攝影藝術，因此針對的讀者對象是一般文藝愛好者。相對的，1977年出版的《新觀察者》攝影專刊訴求的讀者群是關心攝影史的法國知識份子，更希望能藉此系列專刊的發行，喚起一般知識份子、甚至大眾對於攝影史、攝影研究的重視。當時在法國，班雅明的法譯著作仍不多，但〈攝影小史〉法譯版已見收錄於班雅明選文集內。⁹《新觀察者》轉載班雅明的文章，別具意義，是以其思想體系為背景，以攝影理論先行者的地位來介紹這位法國讀者依然陌生的德國戰前作家。¹⁰

《新觀察者》在引介這位作家的文章時，採取了幾項編輯介入手法，對整篇文章的樣貌有一定程度的調整，對讀者的閱讀也有引導規限作用。

⁸ 〈攝影小史〉“Kleine Geschichte der Photographie”，1931年初版原刊於《文學世界》（*Die Literarische Welt*）畫報（第七年度），分三期連載如下：第一章，No. 38，9月18日出刊，頁3-4；第二章，No.39，9月25日出刊，頁3-4；第三章，No.40，10月2日出刊，頁7-8。（Gunthert 37）

⁹ 《新觀察者》的譯文截取自以下文集：“Petite histoire de la photographie”，*Poésie et révolution*. Paris: Denoël-Lettres Nouvelles, 1971. 原譯者為 Maurice de Gandillac。（*Nouvel Observateur* 20）

¹⁰ 該文在標題頁之下，有關於班雅明生平小傳幾行字的介紹。

編輯介入可分以下四大方面：一、添加編按序言；二、重訂標題；三、刪除部份章節；四、重新建立圖文關係。這四項改變必然相互牽動。同時，我們也將參照原初版本的出版背景，以釐清其與《新觀察者》版本的異同點。

就廣義的圖像符號學觀點來看，一份畫報的每個有形元素皆是帶有訊息的符碼。然而，本論文並無意對〈攝影小史〉和《明室》兩本書各自的來龍去脈與內容進行最徹底的追蹤剖析，而僅著重於探索兩者之間各種形式的交集，故以下參酌引述的研究文獻，也以此作為主軸來整合評量。

（一）編按

班雅明的文章被納入《新觀察者》攝影專刊第二期內，以「書寫與攝影」（*écriture et photographie*）為主題。編按序言有三項重點，提及法國攝影書寫的發展近況，班雅明文章的主題，並建議讀者自關開放不拘的圖文閱覽路徑。

首先，編者在序言裡感歎當時的法國欠缺真正有深度的攝影書寫，有關攝影的文章若非大師傳記就是文學創作——意指借相片抒情或敘事之作，傑出的知性文章尚且寥寥無幾，而學院也尚未普遍接受攝影為一項嚴肅的研究課題；即使偶有攝影的研究專論完成，又隨即「深鎖於學院庫藏之內」，其內容難為外人所知，也就無以發揮影響。有鑑於此，該刊思及於攝影發明約莫一百五十週年的時機，推出此一專號，除了介紹班雅明的經典論述，以及數篇當代作家學者的文章以外，也有拋磚引玉之意。雖然如此，我們必需了解在此之前，以審美、創作、技術面向、社會學調查、實用功能符號批判等的攝影專論並非不存在，但是《新觀察者》期待的攝影書寫是要真正以攝影作為一項人文思考的客體，且書寫本身應展現特質風範。他們所預想的攝影角色，則不再限於造形創作或實用設計學科的一

種必備技能而已，而是在人文社會領域內自成一科，成為獨立研究的學門。¹¹不過，該刊編者顯然仍限於現代主義式的媒材獨立性與專業排他性的觀點，不欲攝影與其他造形藝術「混為一談」，也期許攝影書寫當有別於「文學類」寫作。而學院仍被視為唯一正統研究機構。

在《新觀察者》一系列攝影專刊出版的後一年，在上述有關《明室》的訪談中，巴特也曾感歎當時荒蕪的攝影書寫成果。唯《明室》出版前後，正巧有蘇珊宋姐《論攝影》的法譯本問世，¹²再加上法國哲學家、小說家兼攝影家圖尼耶(Michel Tournier)也有關於攝影的散文集出版，¹³算是一時之間在法國學術界帶起了一股小小的攝影論壇熱潮。

在這些前提之下，編者卻出乎意料，仍依傳統畫題之分類觀點，將班雅明的文章主旨訂為有關「肖像」攝影之探討，但又強調其文並不僅限於此一主題及其編年史，盼讀者勿過度期待。這一取向定位，與文章刪減的部份、週邊的配圖選擇也有關，稍後詳談。

(二) 標題

〈攝影小史〉一文的標題在專刊裡被更名為〈未來的文盲〉(“Les analphabètes de l’avenir”)，標題本身頗有「先兆性」意味。它截取自內文第三章末的一段引句：「將來的文盲¹⁴是不懂得攝影的人，不是不會書寫的人」(班雅明54)。原來的標題〈攝影小史〉本是個似是而非的標題。此因

¹¹ 巴黎第八大學便率先創立了攝影科系。鼓吹成立獨立專屬之攝影科系的想法到了影像漸行數位化的時代，便已不合時宜，此後的新趨勢是將整體視覺文化視為跨領域的研究客體。

¹² Susan Sontag. *La Photographie*. Paris: Seuil, 1979. 巴特將該書列入《明室》的參考書目中，並引用於頁 126。

¹³ Michel Tournier. *Des clefs et des serrures, images et proses*. Paris: Chêne/ Hachette, 1979.

¹⁴ 或「明日的文盲…」，語出莫荷里－納吉的著作(Gunther 36)。

班雅明雖有心為攝影立史，卻對史的交待恣意而零散不全（且錯誤不少）。捨棄了這一標題，也就把史觀的問題降為次要議題，開放的將是另一閱讀的地平線。

事實上，班雅明寫作〈攝影小史〉的原初契機，適逢德國有幾部介紹早期攝影的圖集出版。¹⁵他一邊整理書評，一邊拼貼諸家想法（經常不註明出處），從中建構其攝影史觀：大體上，他以攝影發明後最初階段為黃金時代，以古非今。根據攝影史家呂貢(Olivier Lugon)近年來對於二戰之間(1919-1939)德國攝影文獻的整理研究，可知班雅明在〈攝影小史〉中提出的史觀，是他同時代新起的一種普遍看法，非班雅明一己的創見。這一史觀主要為現代主義攝影新美學的支持者所推動，¹⁶在他們眼中，此前之國際畫意派(pictorialisme)長達二、三十年的稱霸，無異於攝影的黑暗墮落期。他們在當時，尊古大師、復興古典，為的是替現代藝術找出歷史「正統」，並且視攝影媒材自主性為正規而具有未來發展性的藝術準則。(Lugon 344)班雅明亦接受這一史觀，尤其欣見莫荷里－納吉(Moholy-Nagy)為代表的現代美學觀有助於啓開人類接觸現實的新視野，但是他畢竟不是以攝影美學為第一或最終考量，而毋寧是從社會歷史發展的角度洞察其必要性。根據學者莫德林(Herbert Molderings)所言，班雅明有意將現代攝影美學與唯物史觀試圖作一結合，¹⁷目的在於提示未來的政治走向，或者依班雅明自己的說法，將美學政治化。因此，班雅明雖參考時人的攝影史觀，卻能夾敘夾評，不斷適時地加入個人的省思，比如，他將畫意派所代表的攝影「黑

¹⁵ 這些出版品指的是 Eugène Atget. *Lichtbilder* (intro. Camille Recht), Paris, Leipzig : éd. Jonquière, 1930 ; Heinrich Schwarz, *David Octavius Hill, Der Meister der Photographie*. Leipzig : Insel V., 1931 ;Helmuth Bossert, Heinrich Guttman, *Aus der Frühzeit der Photographie, 1840-1870*. Francfort, Milan: Sociétäts-Verlag, 1930.

¹⁶ 提出這一史觀的作者比如上述之 H. Schwarz, H. Bossert, H. Guttman, C. Recht, I. Gall, Erich Stenger.等。(Lugon 344)

¹⁷ 不過，莫德林也嚴正批評班雅明，說他欲以唯物史觀為導，卻僅僅不甚明確地提到畫報業與廣告業的勃興對攝影發展所帶來的必要活力泉源，然而資本主義工業發展演變的背景並未作深入的分析，莫德林以此為班雅明文章的一個弱點(Molderings 36)。

暗期」視為一項社會徵兆，從中見出其反映的是資產階級價值的興衰始末。末章，班雅明面對當時希特勒納粹之逐步掌權，更迫切期待攝影能在政治上發揮教育大眾的功能，透過所謂「建構」的景物攝影，糾察「犯罪現場」，透過攝影肖像讓觀者學習社會面相之解讀，也透過圖說文字導正政治觀點。因此，「未來的文盲」在這一目的性之下，便是特指欠缺能力，無法「正確」解讀攝影社會性與政治性訊息的一般大眾，甚至，攝影者本身。因此，若是以「未來的文盲」作為班雅明的文章標題，除了就編輯實用觀點來講要比中性的〈攝影小史〉更生動，也應有助於強化本文所帶有的政治性意涵。¹⁸但問題是，這是否《新觀察者》編輯的立場或意圖？卻不盡然，從其文章刪減的部份來看，令人難以確認這樣的可能性。

（三） 刪除段落

〈未來的文盲〉與〈攝影小史〉初版對照，如同大部份法國的譯本一般，沒有依原來德文版連載日所分的三大章節編號，而連成一個單篇無小標的長篇散文。原本過長的德文段落也重新劃分過。此外，除了一段詩句被刪（班雅明18）之外，最重要的是刪去了以下兩大長段文字：

第二章末的長段，直到第三章起頭，即等於中譯本從「順著這個比喻談下去，攝影界倒也出了一位布佐尼...」（班雅明33），到第三章「...如何捕捉社會環境和風景在人臉上的無名表露。然而，這種可能性的促成條件幾乎完全取決於被拍者」（班雅明41）。

第三章中間起，「有個深具意義的現象是，一般的辯論總堅持局限在

¹⁸ 莫德林提示我們，在德國 1960 年代的學運(Studentenbewegung, 1963-68)期間，為人遺忘多時的〈攝影小史〉曾被當作左翼思想在文藝方面主張的一份革命宣言，而再度流傳(Molderings 28-29)。但是此事在德國的影響廣幅如何，在法國方面是否曾得到迴響，仍有待查證。

和『攝影作為藝術』相關的美學上，相反的，像『藝術作為攝影（或藝術以攝影形式呈現）』這種更確切具有社會意涵的問題卻甚少受到注目」（班雅明46），一直到「...，使他們不致於陷入當今攝影的最大危險：裝飾傾向。史東(Sasha Stone)便說道：『攝影作為藝術是個非常危險的領域』」（班雅明50）。

這一刪，非同小可。豈不將〈攝影小史〉的兩大菁華片段刪去了？若要為編者想像一個「合理」的刪除理由，則不難發現這些段落剛巧都沒提到「肖像」，如此剩下的部份看似更加扣緊了肖像的主題，也符合編者導言裡的提示。但是這樣的介入卻不免讓人懷疑：編者是否無視於班雅明原來的推論脈絡，而刪去後的文章恐將比原先更顯得思緒跳躍而片斷化了？刪去的兩段確實包含了許多極為重要的美學與政治雙重議題，交織了多重而複雜的隱喻概念。尤其被刪的第一大段，可謂既難解又充滿班雅明式靈光乍現的想法：就在這一段文字裡，班雅明介紹了傳奇性的阿特傑，視他為超現實主義前衛藝術的革命先鋒，從論其作品風格出發，對應的是社會如何掃除虛假的「靈光」，解放了現實。接著，班雅明隨即提出了「靈光」著名而曖昧的那段定義，¹⁹最後並點出技術複製時代藝術品的普及化、平民化、共有化趨勢已在所難免。刪去的另一大段，正巧又從藝術的攝影複製所將造成的文化衝擊談起，接著又警示現代攝影若回返「為藝術而藝術」的傳統唯美崇拜，恐將固步自封，陷入發展困境，成為墮落的布爾喬亞價值的附庸。綜言之，在這兩段被刪的文字裡，班雅明提出他對當代兩大主導的攝影新藝術的觀點，一是以法國為主的超現實主義，另一是以莫荷里－納吉為中心的德國「新意象」；前者可作為美學政治化的成功實例；從後者關於攝影與藝術新起的辯證關係中，班雅明瞥見了攝影/社會發展的危機。

¹⁹ 「什麼是『靈光』？時空的奇異糾纏：遙遠之物的獨一顯現，雖遠，猶如近在眼前。靜歇在夏日正午，延著地平線那方山的弧線，或順著投影在觀者身上的一節樹枝，直到「此時刻」成為顯象的一部份——這就是在呼吸那遠山、那樹枝的靈光」（班雅明 34）。

這兩段文字有著不少的史料正確性及專業知識方面的問題，但是當時《新觀察者》的編輯是否也意識到這些問題，故加以刪除，恐怕難以斷定。這些問題如下：首先，在班雅明的認知裡，超現實主義僅以時代稍早的阿特傑為唯一代表，²⁰其他多樣形式的超現實攝影實驗創作則一概未提。而他所參考的攝影集編造了一位傳奇性濃厚的阿特傑，資料並不可靠，但班雅明樂於附會之。至於「新意象」，班雅明雖讚許這一現代攝影表現對技術條件的充份利用、持續開拓無限眼界的潛力等，但並非全盤接納其美學觀，僅片面而略顯零碎地引用某些論述，對於這一美學主張之下的藝術產物及其自我定位也心存疑慮。不過，問題最大的是有關攝影作為複製技術的方面。學者弗立佐(Michel Frizot)曾嚴厲批評他對定義與用詞混淆不清，把藝術模本的原樣翻製、實物的影像再現，以及負片的複本拷貝，三者混為一談(Frizot 119)。雖然如此，縱使班雅明對當代藝術發展，以及不同的複製技術工具的理解和解釋有偏頗誤解，卻能借選擇性的事例，以符合其唯物史觀和政治立場的取向，來推進論述——不能不說是他的政治熱情與創意思象使然。²¹

〈未來的文盲〉雖然保留了第三章有關俄國構成主義電影與桑德影作等重要部份（都以肖像為主），但是少了上述兩大段落（包括「靈光」的定義！），不免減損了原文在政治訴求上更充足的舉證效力。經過剪裁後的〈未來的文盲〉，也就更像是一篇短路跳接的攝影史，一篇主要為了評介各時期肖像之功能與表現的評論散文了。這就是巴特讀到的〈攝影小

²⁰ 有趣的是，班雅明在初版中論及阿特傑的段落，是以他所自藏的克魯爾(Germaine Krull)攝影作品來取代（或代表？），題材與阿特傑的「商店櫥窗」相同。

²¹ 〈攝影小史〉的幾個重要論點尚待日後由〈技術複製時代的藝術作品〉一文接續補充與發展。然而，莫德林說得好，他認為〈攝影小史〉自有其不可取代的地位，「處於草稿的狀態：以個人方式來表現馬克思主義與布爾喬亞智慧共組成之星座，不可複製且史上唯一，...是未完成的——有如一件沉思中的軀幹雕像，『未完成性』即其本身的美學形式」(Molderings 46-47)。而達米胥(Hubert Damisch)在〈攝影小史〉出刊五十週年(1981)的一篇紀念文中認為，攝影雖不比繪畫更能推動歷史（作為政戰工具），但仍能「撼動思想」(Damisch 29)，算是對該文得失的評價。

史〉？

（四） 配圖

巴特是否細讀了〈未來的文盲〉或〈攝影小史〉，也許永遠是個謎。但是他鐵定細看了《新觀察者》畫報裡陪襯一旁的多張照片。

原版的〈攝影小史〉配有多幅攝影圖像。有些圖雖然並不難找，但後來的重印或翻譯本均少見刊載這些原有的配圖。《新觀察者》畫報裡的〈未來的文盲〉亦無包含任一原有的配圖。總體來看，該畫報採取的是全刊一脈貫穿的配圖方式：文章與圖片各自分立，圖片並不專用以「配合說明」文章。若不想讀文字，亦可翻閱一幅接一幅半版或滿版的精印套色圖片，每雙頁至少有一幅古今影作可欣賞。每幅圖像並附上一段詳盡的說明文字，交互並列於文章段落之間，以編排字體及空格區分開來。圖說內容盡可能對攝影者與被拍對象詳作傳記式說明，並有影像美學或社會、歷史意涵方面的重點提示；若相中人物無可指認，欠缺身份資料可詢，圖說撰者便自行發揮想像，編一段小故事，或提出一些生命的基本問題。伴隨〈未來的文盲〉的攝影圖像雖與文章內容無涉，不過大體上仍順著時代順序展示作品，從最早的發明期直到二戰之後，跨越〈攝影小史〉的年代。作品多以英美早期攝影家之作爲主，歐陸較少；並符合編按所強調的主題，圖片均爲各種樣貌的個人或群體肖像（我們別忘了《明室》也算是一本以肖像爲主要論述客體的攝影札記）。值得注意的是，從圖說及選圖可知，編者對作品的評價與〈攝影小史〉相近，貶抑畫意派而頌讚「直接攝影」。事實上，畫意派(Pictorialisme)在1930年代沒落之後，始終難以翻身自證。這樣的美學評價從二戰期間以來歷久不衰，即使在戰後面臨各種歧異的新作風，仍難以動搖其受漠視的地位，²²一直要等到1990年代才真正改觀。

²² 此外，自戰後以來，班雅明格外欣賞的阿特傑與桑德，也一直穩固地擁有經典大師的地

巴特在同一訪談中亦曾表示他認為攝影最偉大的時期是在「英雄時代、最初的時代」(Barthes 1981 : 333)，完全認同班雅明的看法。

然而，最令讀者感到好奇的是，畫報中的多幅攝影因為再度用於《明室》中而廣佈流傳。在同一訪談中，巴特也坦承自己用了不少《新觀察者》裡刊載的照片。²³多數照片正巧順著〈未來的文盲〉文章走。巴特自言基本上他是以「論證」(argumentative)的價值(Barthes 1981 : 333)來使用這些照片的，包括：

阿維東(Richard Avedon)攝：威廉·加斯比(William Casby)(62)。²⁴

泛·德·吉(James Van Der Zee)攝：家庭肖像(74)。

海恩(Lewis H. Hine)攝：療養院病患 (83)。

納達(Nadar)攝：沙佛釀·德·布拉札(Savorgnan de Brazza)(85)。

威爾森(G.W. Wilson)攝：維多利亞女王(92)。

加爾得內(Alexandre Gardner)攝：路易斯·拜恩(Lewis Payne)的肖像(149)。

這些照片當中，只有阿維東的作品是作為「知面」(Studium)的其一定義說明；其餘的，幾乎是一張接一張，用於解說「刺點」(Punctum)的定義，而拜恩的照片更是具現了最關鍵性的「刺點」第二義，時間，「此曾在」攝影本質的「激烈表現」(巴特 112)。這些照片已成爲《明室》不可或缺的一部份：幾乎已成了《明室》的照片。除此之外，筆者在翻閱系列專刊時，尚且發現有些相片在《明室》僅是以文字描寫方式被提及，並未直接

位。

²³ 或許當時原本關心攝影的人對《新觀察者》的圖像仍有印象，巴特引用其圖片便是明顯的事實，他自己先講明出處亦可免引人疑議。只是時隔多年，現今讀者已無法知道其由來了。

²⁴ 圖片說明末之括弧內所附的數字爲原 1980 年法文版圖片頁碼。

轉刊圖片，如麥可斯(Duane Michals)拍攝的雙手遮臉的沃霍爾(Andy Warhol)肖像(Barthes 1980 :77)；加爾頓(Galton)與莫罕穆德(Mohamed)的精神病患面相學攝影研究檔案(Barthes 1980 :175)；畢佑(Commandant Puyo)的「天然色照相術」(autochrome)藝術影作(Barthes 1980 :180)；以及，或許也有些微關聯，一批自動照相亭(photomaton)大頭照拾得拼貼之作²⁵(Barthes 1980 : 27)。

至此，我們可以很肯定地說，《新觀察者》確實提供給巴特以落實具現其想法的圖像材料。巴特充份利用了這些影像，並經常從圖說裡找到十分有用的訊息，成為「知面」的基礎，²⁶同時更發現了他的「刺點」。²⁷巴特從這些影像和圖說所作的創意挪用以及主觀化轉用，與班雅明自由拼貼他人引文、由敘轉評、化為己見，兩者豈不是有異曲同工之妙？最顯著的是班雅明解讀朵田戴(Karl Danthendey)夫妻雙人肖像時，從直觀人像、投射感受，再附會張冠李戴的誤識，竟也得出一段極具創意的攝影書寫。²⁸

若非《新觀察者》這批影像，《明室》必定是很不一樣的一本書，但圖片來自《新觀察者》編輯的貢獻，與班雅明本無關聯。至於〈攝影小史〉，若沒有任何可依實證分類的互文形式出現於《明室》中，但是否仍以某種「潛移默化」的方式，散落、播灑於《明室》？巴特是否從其他管道讀過

²⁵ Anton Van Dalen; “photos retrouvées, Times Square, 1963-70. photomaton.

²⁶ 比如黑奴加斯比、騎馬的維多利亞女王以及刺客拜恩等，巴特都從《新觀察者》獲知重要的背景訊息，供其衍申聯想。而沙佛釀·德·布拉札的三人合照以及泛德吉攝的家庭肖像圖說內容，也提供了很有用的歷史及社會符號分析，巴特也隨之採用。

²⁷ 關於「知面」與「刺點」的互補關係，請參看許綺玲論文：〈「事後靜下來，不由自主悟得一引向盲域的局部細節？」——談《明室》中「刺點」的幾個定義矛盾〉，《中外文學期刊》，第二十七卷第四期 316 號，1998 年 9 月。

²⁸ André Gunthert 在依據〈攝影小史〉初版以法語重新翻譯時，同時作了全部引文出處的詳細考證。朵田戴夫妻的照片故事見於其譯文譯註 15, 16, (“Petite histoire de la photographie (1931)”, *Etudes Photographiques*, Novembre 1996 No.1. Paris: Société Française de Photographie, 1996; 頁 32)。照片故事及分析的中文內容摘要，請參看：許綺玲，〈奇怪的照片小故事：《攝影小史》〉，《糖衣與木乃伊》(台北市：美學書房，2001)，頁 184-185。

這篇早期的攝影文論？如果這個謎終將無解，但依舊耐人尋味的是，巴特的文本確實「重拾」、「回應」了班雅明所曾開闢的幾個重要攝影議題。下一段，我們將比較兩位作家的寫作方法異同，再探討《明室》幾個字鑰與〈攝影小史〉有何對話與迴響。

三、〈攝影小史〉 / 《明室》

〈攝影小史〉初刊同時，接二連三的攝影史撰與攝影評論新作曾激起德國關於攝影美學和史觀的一場論辯。而《明室》出版前後，法國也樂見攝影書寫及攝影史的研究漸受重視。可以說，兩者的出版，都處在一個轉折點上，攝影論述從先前被冷落的局面轉而漸受關注。不過，這兩位主要是文學背景出身的作家，雖然對影像文化長期關懷，但是對其客體的認識也有一定的局限，特別是兩人在攝影技術方面僅掌握了片面的知識。兩人自覺或不自覺的懷舊傾向，又使他們對於同時代的新風格作品持保留態度。對於各種觀點的影像論述亦非照單全收，而是憑其書寫針對的特定議題來篩選整合，不難看出其中多少帶點隨意性與偶遇的緣份。依其文章的散文性質來看，他們當然不是照論文式寫作的步驟方法，也不講求完整齊備的文獻考證。可以想見他們在寫作時，如何將自己圍繞在幾本畫冊圖錄之中，讓思路穿梭其間，目光在影像之間來回停佇。如此，方法上的自由無拘或許更有利於書寫與圖像的對話。

上述在寫作方面兩人的相近處，或許並不能證明什麼。反倒是兩人在文中所持的陳述立場和角色定位值得我們注意，此因立論點的不同也啓開了論述發展上的分合異同。如果班雅明想藉一次小規模的歷史書寫嘗試，以提出他對當時及未來社會的美學/政治主張，相對的，巴特在《明室》裡的態度，表明是從私密主體出發，如達米胥(Hubert Damisch)所言，「《明室》裡的巴特同《最低限度的道德》(*Minima Moralia*)裡的阿多諾一般，肯定自

身作為主體的政治權利，且必須捍衛之」（Damisch 23）。巴特將自身定位於觀看者與被拍者（或他所言的「幽靈」*Spectrum*）的消極角色：作為被拍者，他每每無奈於接受此一角色，因自身想像與所得影像之間，那難以抗拒的異化，已構成政治上個人主體之權利範圍的危難；可是，作為觀看者，消極懶散的態度，順從直覺與情感的向性，卻形成了另一種哲學上的基礎，²⁹無待(*impassible*)以待，反而為自我真相的浮升讓出了空間。班雅明則認為觀看者及操作者在政治上皆應扮演積極主動的角色，以澄明的眼光對瞬息萬變的現實週遭時時保持警覺。由這些立場上的異同，巴特的《明室》與班雅明的〈攝影小史〉，在幾個近似的議題上竟也有了相近或相反的觀點。「未來的文盲是誰？」這個問題，若於此處採寬鬆多元的解釋，或可作為以下思考和對照兩個文本的引線。

（一）隨便什麼；危險的攝影

從《明室》出版以來，「刺點」曾引發了許多討論。相較之下，「知面」卻經常受到評論者的忽略。然而，熟悉〈攝影小史〉內容的讀者不難發現，在有關於「知面」定義的章節中，巴特彷彿回應了班雅明極為關切的攝影認知難題，有些章節更重拾同樣的討論客體，因而特別值得注意。

班雅明從〈攝影小史〉第三章起，檢討當代攝影美學，如前所述，原則上他肯定當時盛行的新意象、新即物與構成主義，皆以技術條件為本，足以開拓人類的視覺潛力。可是他在〈小史〉文末警告「未來的文盲」是不知如何解讀自己相片的攝影者，對他而言，「裝飾傾向」（班雅明50）會令攝影成為一個「危險的領域」；³⁰過度講求形式化、追求唯美、耽溺表象，

²⁹ 巴特對這種態度的嚮往與理論化或許最早可溯自他在〈寫作的零度〉中對《異鄉人》書寫的讚賞。但是寫作《明室》的時代，他在法蘭西學院的「中性」(*Le Neutre*)主題講座應該算是多年哲思的集大成，並因其喪母經驗而更確立為其人生觀。參閱 Roland Barthes. *Le Neutre, Cours au Collège de France (1977-78)*. Paris: Seuil/IMEC, 2002.

³⁰ 這段文字在〈未來的文盲〉一文中卻是被刪除的。

不但造成知識危機，更不利於人們在政治意識上的解放。簡言之，影像在政治上的**動機不明**極可能落入反動者之共謀。如前所述，班雅明所言的「文盲」主要指的就是影像政治意涵的無力接收者。

班雅明對現代攝影新語言的具體著墨並不多。《明室》第十四節「突襲驚嚇」(Surprendre)卻試圖整理了屬於「直接攝影」之下的幾項類型，談論的雖是跨越二戰以來直到巴特當代的攝影，³¹但是回顧來看，可視為針對1920至30年代以來奠基之現代美學的一種諷刺式分析。巴特帶著不滿的語氣，列出了五項他頗不以為然的作法，筆者依各自手法重新歸結如下：稀有被拍物之窮盡蒐集、視覺接收限度之挑戰、攝影材質潛能之發揮、攝影條件之偏離與超越、藉實物作影像修辭遊戲。此外，再加上一項難以分類的「隨便什麼」，鄙意明顯。這些，原是被認定為奠基於技術條件、依隨媒材自律性而發展的途徑，卻經由巴特的解析，曝顯為去除知識、以(挑釁為主)行為至上、流於矯情的行動派藝術：「攝影者就如特技演員一般，必須對一切可能性，甚至向微乎其微的可能性挑戰。推向極端，還得向有趣的一般定義挑戰，亦即當人們看不出何以要這樣拍時，便是一張驚奇的相片。...『隨便什麼』於是成了心機最複雜、最富造作價值的東西」(巴特43)。如此一來，當代社會豈不已將「未來的文盲」予以合理化、正名，甚至昇華！當代攝影者奉為規臬的竟是「不知為何」，「莫名其妙」。此處攝影者追求「不知為何」的努力本身，以及觀者的「看不懂」反應，竟成為影像的目標和品質的保證。更進一步講，在藝術的生產過程中，要以智

³¹ 巴特在第六章對二十世紀上半的一些現代攝影藝術代表也表達了帶點情緒化的評語：「有時，我竟憎恨起攝影；尤金·阿特傑的老樹根，皮耶爾·布雪(Pierre Boucher)的裸照，還有傑曼·克魯爾的重疊印相(僅列舉幾位時代較早的大師)對我有何用？」(巴特25)若對照〈攝影小史〉，阿特傑的老樹根可為「汲盡靈光的景物局部照」；有關布雪的裸照，是以其新古典或新即物式的健美人體著名，以新意象偏好的仰角拍攝；他所捕捉的運動選手瞬間動作，令人想到〈攝影小史〉中的一段評論：「曝光那一剎那便足以決定『一位田徑選手是否會成名...』」(班雅明24)；至於克魯爾，她代表新意象的集大成者，嘗試過各種實驗性技巧和視覺語言，但也同時從事新聞攝影，班雅明收藏有她非常近似阿特傑風格的城市景觀照片。

識空乏化作爲視覺藝術的主要客體，以分隔視覺接受中的概念與感知，作爲美學基礎。表面上，這彷彿只是在「爲藝術而藝術」的範圍內，注入的一種二度符號神話系統，³²在藝術的領域內刻意營造出的**動機不明**。但是，這其實不只是現代美學（在巴特看來）畸型發展的問題而已；這個傾向還觸及社會文化的深層問題。作爲社會符號學家的巴特並未忽略這一點：簡言之，他對當代攝影「藝術」的批評可對照他從《神話學》以來對小布爾喬亞價值的批評，這些價值（在此相關的）比如反智、以賣力程度對換等價；再加上從1960年代以後，法國逐漸形成消費主義社會，追求商品創新風尚的價值，爲求異求新而求新求異、不假深思地不斷迎合消費的欲望等。巴特對這些價值觀的不滿，多少等同於他對攝影藝術的反感。

不過，最重要的是巴特在《明室》第二大章結束前作的歸結性闡釋：這種令人「看不懂」的影像其實是一種以藝術手段馴服影像瘋狂的保證，因爲「看不懂」本身是絕斷而明確的，是單一、無深度的隔膜。藝術世界是如此，在廣告類或新聞紀實影像中，則力求訊息盡可能地簡單化。若非如此，「太多話」、訊息無止盡衍生的影像，會被當代社會認定是「危險有害的」；相反的，無知化，愚鈍化，已然成爲社會理性秩序的一項安全保障：「客體在說話，在含糊地引人遐思。即便是如此，亦可能被認爲是危險的，推至終極，比較可靠的是沒有意義」（巴特46）。

綜合比較上述班雅明和巴特的觀點，兩者在其著作中都提到攝影的「危險」，但觀點相反。班雅明是從政治面考量美學應該選擇的走向，唯美是危險的歧路。巴特則是用反諷法，指出當代社會眼中認定的危險是太多話的攝影，規範之道是消音，無論是藝術或傳媒都應簡化訊息，甚至以「莫名其妙」爲良方。因此，班雅明期待攝影具有教育者的功能，政治上的指導要先從指導攝影做起。而巴特的立場是反社會的，他把當今普遍的攝影用途視爲一種社會壓抑（瘋狂）的結果：要解放社會，轉型社會，須

³² 能指 1（被拍物）/所指 1（看不懂）→能指 2（看不懂的被拍物）/所指 2（攝影之爲藝術）→攝影藝術神話。

同時解放攝影。³³

(二) 假面、氣質、靈光

寫《明室》的巴特對於攝影本身批判社會的效力是抱持懷疑論的。但是他也承認，相對於意義過剩或無意義的影像，有一種足以顯現簡單純粹的社會意涵的影像，其確定性是難以為觀者所忽略的。關於這點，巴特在《明室》中是直接引用《新觀察者》對阿維東作品（William Casby，〈生為黑奴〉）及圖片說明所提示的觀念，並從其圖說當中，以及從卡爾維諾的短篇小說裡，借用了「假面」(masque)一字，作為人面肖像裡社會所注入的意涵：「人的面目為社會和歷史塑造出來的產物」（巴特44）。不過，巴特認為「假面」攝影甚為罕見，有此企圖的影像並不一定能達成目的。就像是為了回應班雅明（抄襲小說家都柏林）的看法，巴特再度以桑德（August Sander）為例來探討這個問題。從班雅明的時代到巴特的年代，五十年間，桑德的神話已然形成。巴特也不疑有他，採信的是一般對桑德因其影作而遭納粹迫害的傳說。這個傳說等於反向映證了班雅明和都柏林對桑德肖像功能的期許，將原先的「期許」逐漸附會轉化成「真實史實」。³⁴

³³ 這裡所謂的「反社會」與「瘋狂」的邊緣化問題，大體上應是指向法國主導政經的中產階級社會。不過，早已對政治立場不再表態的巴特，此處的觀點與其說是他早期讀馬克思、對反動、反革命的批判，不如說更像是吸收了傅科式的歷史觀察結果。

³⁴ 值得注意的是，桑德並不如後來所傳言的，受到納粹的嚴厲打壓。根據呂貢的考察，桑德的小部份作品雖曾被查禁，但主要是因受到他（所支持的）共產黨員兒子的牽連，而非因作品本身的內容或形式所致。雖非出自己意，桑德其實也算「左右逢源」，特別是右派對其影作有著諸多自相矛盾的看法，使得桑德的影作一時之間還會被少數人認為是以「德國原產的新即物」風格來充份表現民族主義意識形態定義下的「德意志人民」肖像(Lugon 116-117)。有關桑德的「神話」是如何在戰後形成的，是另一個值得探討的問題，筆者初步的推測，是這一神話的形成及廣佈，與西歐、尤其來自美國影集出版者的詮釋觀點有極大的關聯，就社會大環境之影響來看，戰後美國的反共意識形態，有可能致使桑德的引介者有意無意地忽略或隱埋其子的政黨傾向和遭遇，並穿鑿附會，進而誇大了納粹對其影像威力的高度注意及隨後的迫害行爲。

然而，巴特或許對桑德的觀察評價仍是兩面的。雖然他並未如蘇珊宋姐那般冷笑——她語帶反諷，點破了桑德計劃中過於天真的「客觀」信念——但是他也察覺到桑德有許多作品，並不能單靠影像就能展露給觀者十分明確、「純粹」的社會意涵，也就不一定能形成「假面」。從觀者到影像之間，巴特認為觀者一方先決的立場仍為關鍵所在；閱讀影像時，在極大的程度上仍取決於觀者主動選擇的解讀角度。對於欠缺政治警覺意識的人，大多數的影像至多只表現了圖像性的趣味。

至於班雅明的看法又如何？一方面，我們已看到他對攝影者與觀看者的解讀能力有極高的要求與期待：「社會環境(milieu)與風景只向某些攝影家顯露，因為只有他們才曉得如何捕捉社會環境和風景在人臉上的無名表露」（班雅明41），但是另一方面（又是在被刪去的段落裡！）他又接著寫道：「然而，這種可能性的促成條件幾乎完全取決於被拍者」（班雅明41）。換言之，被拍者本身須先已沉澱了由裡而表的社會性意涵（假面），才能為識者所掌握。

同樣的，巴特也確定只有在「某些攝影家」的慧眼和巧技之下，才有所謂的「假面攝影」存在（巴特44）。拍攝黑奴肖像的阿維東，其功力在《明室》中被兩次提起，不只因他善於捕捉「社會環境和風景在人臉上的無名表露」，並且能夠再現另一種屬於內在「本質」的肖像價值（其價值位階更高），也就是「氣質」(air)：這是一種超乎社會性的總體人物神情，具有不可拆解、不可簡化，不可析斷解讀(articuler)的印象。巴特在柯特茲所拍攝的〈蒙德里安肖像〉(Barthes 1980 : 172-173)中也感受到這種「氣質」的顯現，³⁵並為圖像配上這句問話：「如何具有睿智的氣質而不想任何睿智的事？」（巴特129）。巴特並未回答自己所提出的問題，但是已暗示了一個弔詭的真相：如同「刺點」在觀看者被動無待時才會浮現，被拍者的「氣

³⁵ 阿維東所拍的美國勞工領袖菲力普·藍道夫 (Philippe Randolph) 被認為具有「善良」的氣質。(巴特 126-127) 巴特且認為在他母親的「冬園相片」中也顯現出「純真」的氣質。

質」似乎也是在消極不自覺當中最易顯現。如此，巴特也算是肯定回應了上述班雅明「促成條件幾乎完全取決於被拍者」的說法。

巴特對「假面」與「氣質」如何呈顯於攝影當中並沒有再提出進一步的理論。反觀班雅明，卻在處理類似的現象時，從社會階級歷史以及技術發展史當中去探尋肇因。班雅明甚至在攝影早期的「黃金時代」，看到兩者的合一展現，結合了社會性與情感神態，他並以〈攝影小史〉第一次出現的「靈光」一詞來通稱之：「早期的人相，有一道『靈光』環繞著他們，如一道靈媒物，潛入他們的眼神中，使他們有充實和安定感」(班雅明30)。此處的「靈光」是可感知可分析的，技術上是一種早期攝影感光材質與曝光時間所共同形成的效果，在影像中具體地以光影分佈之柔和漸層所呈現。³⁶班雅明將這種效果的存在與否和十九世紀社會之變遷互喻，也就是當布爾喬亞昔日的價值與正當性已然式微，對應的攝影文化也只能追求造假的「靈光」，作為虛妄的補償，而補救的方法顯得勉強又造作：一方面，有試圖彰顯社會意涵（「假面」）而失敗的例子，比如卡夫卡童年的一幅相館照，相中那幼小的身體被外加的「幸福」符碼（裝束、背景）所壓抑，唯有焦慮的目光望向了相片外的遠方；另一方面，在所謂的藝術攝影表現中，相片載體借由外加的上膠等技術來模擬昔日靈光的表象（「氣質」），以模糊原有的光影指涉性留痕為代價。

「靈光」作為「假面」與「氣質」之融合的定義，僅見於上述班雅明那段引言。有趣的是句中幾分突兀地用了「靈媒物」古義之譬喻。³⁷儘管班雅明如何強調技術物質層面與階級史面向的解釋成因，其論述中不免暗示著老照片予人之神秘感受。多少出於這樣的矛盾混合語調，使得描寫紐

³⁶ 雖然班雅明的描述仍屬印象比喻式，但可以想見早期相片有時會有非人肉眼於日常情境所見之光影殘像，比如像早期相片常會出現的「光滲現象」(irradiation)等。

³⁷ 葛羅諾斯基對 aura 作了十分詳盡的字源考證，貫穿了古代神靈、宗教、個人魅力、東方式的「(神)氣」，道德精神、直至十九、二十世紀擬科學研究當中種種的相近觀念與名稱。請參見 Daniel Grojnowski. "Les auras de l' 'aura': Walter Benjamin", *Photographie et langage*. Paris: Librairie José Corti, 2002. pp. 277-298.。

哈芬漁婦影像的段落以及朵田戴夫婦的故事，成爲〈攝影小史〉予人印象最深、最美的一段文字吧？³⁸

（三）時間、刺點

「靈光」之爲靈媒物、神祕散發物，賦予攝影神奇的、魔幻的面向，這些比喻顯然在巴特的《明室》中也找到了共鳴，其由來主要是得自於「此曾在」攝影本質所奠基的指涉性符號關係。³⁹班雅明描述紐哈芬漁婦肖像並引發觀閱聯想，在這個專注的凝視過程中，觀者跳過時空距離，感受到相中客體的獨一無二性，也體悟其作爲曾經實存之個體生命的事實。也就是說，在這一過程中，觀者不只對攝影客體的實存明證、對接受經驗本身的反身意識，甚至進而引起的、對時間距離的強烈意識，都已相當接近巴特所謂的「刺點」之第二義，「沒有形、只有強度」（巴特 112），即對今昔時間的猛烈意識。不過，就「時間」來看，兩人的認知及重點仍有差別：首先，班雅明只在十九世紀初的老照片中感受到這一經驗，並強調其長時曝光之必要性，也就是以技術上的局限爲其主因；相對的，他認爲後來的快拍照(snapshot)已不再能激發這種意識了。巴特則在尋思「此曾在」的問題上，不去區分長時曝光的老照片和快拍照之間存有的技術面差異，而以「此曾在」爲**所有**照片的共通本質。換言之，一者認爲攝影（技術）史發展爲轉變的關鍵，另一者則未考慮歷史因素，或者只依攝影發明前、發明

³⁸ 對 André Gunthert 來講，這段文字以及對朵田戴夫妻肖像的想像，其中所提出的時間概念及觀閱照片的私密感受，才是班雅明全文中真正具有創意的部份。(Gunthert 50-54)不過，呂貢根據對當時文獻的比較研究結果，卻認爲班雅明的文章無論是史觀、唯物論嘗試、對複製性的關注以及觀看老照片時的懷舊意識，都與時人論點相通(Lugon 343-344; 355-356)，只是班雅明的書寫方式或許更耐人尋味。

³⁹ 對巴特而言，拍照的瞬間，被拍者的光影留痕是獨一無二的，即使之後由底片不斷翻印正片複本，也無妨每張照片都在見證原初的接觸，那獨一旦永不復返的時刻；複本並不能減損觀者（巴特）對這樣的深刻體認。相反的，班雅明在〈技術複製時代的藝術作品〉中則確認傳統藝術品具有的靈光乃取決於獨一無二的存在，因此，可以翻印多次的照片已無此條件（相較之，〈攝影小史〉及其先前文章中的各種靈光定義仍游移不定）。

後為決定性斷代。然而，若是所有照片皆共有「此曾在」的本質，「時間」之為刺點的強烈意識，卻不是每個人對每張照片都會有的經驗。班雅明由紐哈芬漁婦照片觸發冥想，感受到被拍客體的實存明證與獨一性，他有感受到那既近且遠的存在，對之有「曾經真確存在」的認識，但並沒有因「已經不存在」而憂愁感傷。因此，請讀者容我們作個不太對襯的比照：紐哈芬漁婦對班雅明所激起的召喚聯想，其實比較接近巴特舉例的尼葉普斯的〈擺好餐具的桌子〉靜物照(Barthes 1980 :137)，強調的是人們明白攝影的實物指證性，並不同於過去繪畫所帶有的逼真效果或「相像性」(iconicity)。然而，巴特更進一步思及的是，某些相片不只有指明相中物的過去實存，更不能不讓人意識到的是那一刻「永不復返」的時間性。因此，對於注入相中世界的時間性來講，兩人都在凝視當中重新體驗、揣摩那被拍物迎對拍照行為特有的唯一時刻，那（過去式）「存活」的一刻已被恆久留存，但是班雅明感受較強的是猶如投入戲劇情境「此時此地」的此在感，⁴⁰不像巴特（面對某些照片）有時尚且會感到震驚、傷慟，因為意識到那一時刻已被絕對封死於相片中了。這種照片特有的絕緣、與現今時空完全無望的隔離，正是巴特要再區分出一項「刺點第二義」的原因。總的來講，巴特較班雅明更執著於思索攝影時間的矛盾性，也是由此而洞見攝影的思考應與「愛與死」的雙重主題緊密相繫。⁴¹

也是與時間的矛盾性有關，對於凝視照片時啓開的時間性（過去未來式）聯想，兩人都感受到相中人「注視的目光」(le regard)扮演著決定性作用。班雅明為朵田戴夫妻編想的故事，從扭曲其軼事，再依隨相中人的目光（望向不知名的未來）套入根特(André Gunthert)所謂的「回顧預言」式

⁴⁰ 巴特看柯特茲拍的學童照片亦有類似的想像，且因思及未來而帶來故事想像的愉悅沉醉感：「恩斯特可能至今仍建在；但在何處？過得如何？好一部小說！」(巴特 101)。

⁴¹ 「愛與死」的主題若從私密經驗來講，自然與巴特喪母有關；由此出發，巴特進一步地認為：「攝影的理想演變，在於私人用途的攝影，也就是指攝影關照著與某人建立的愛的關聯；唯有與相中人曾經建立愛的連結，照片才会有其十足的力量，儘管這個連結可能只是潛在的而已。這一切環繞著愛與死而展演開來，非常地浪漫」(Barthes 1981 : 333)。但這個十分複雜的議題已超出本文討論的範圍，僅點到此。

聯想(Benjamin 32)。巴特在接著談「氣質」的章節之後也提到注視的目光。⁴²但是他特別留意的是相中人面向觀者時所流露出的眼光，一種空洞的、「無所思」的眼光，讓觀看相片的人彷彿處在相中人視而不見的未來時間點上。觀看者對這虛幻的、時間錯隔的相互主體性，會感受到極度不安的反身意識，因這種相互主體性是純想像的，似存而錯失的，是沒有真正搭起完整圓拱的彩虹橋。這裡巴特的文字便顯得極為曖昧：他從加爾頓與莫罕穆德的精神病患照片檔案中得出「正視眼睛的人便是瘋狂的」的結論(巴特130)，但這句話卻一石二鳥，言中的既是相中人，更是觀看者自身反身自覺被客體化、烏有化的驚恐。⁴³

巴特尋思「刺點」的定義之一「盲域」，是開啓故事想像與敘事時間性的契機。經常，特定的細節成爲其出口所在。班雅明談照片故事的發展，則並未強調特定細節的效果。「刺點」的細節魅力無法在〈攝影小史〉中直接找到對應的觀念。但是葛羅諾斯基在彙整各種班雅明式「靈光」的諸多意義時，⁴⁴曾指出一點，深具啓示，值得我們在此處概述並闡釋其想法：正午時分，賞遠山景，近處樹枝，投影身上，⁴⁵是一種切劃出有限時空框架的感受經驗；同樣的，在觀賞戲劇的時間連續性過程中，由於演出者的姿態、手勢、音調等的「細節」，觀眾會感受到那一特殊時刻的神奇感，⁴⁶

⁴² 《明室》第45章談「氣質」，接著，第46章談「目光」。

⁴³ 觀看者與相中人「對看」，觀者在意識上已分裂爲二，移情對方，而警覺到自己（此在的觀看者）並不存在於對方（過去的相中人）的注視中，這種虛妄的「相互主體性」至終是觀看主體在自我投射中意識到自己非但不是被看的客體，且在相中人的目光中化爲烏有。近似於此的推論，但涉及被拍者看著相機卻得不到目光回應，也曾出現在班雅明《談波特萊爾幾個主題》的文章裡，請參看 Walter Benjamin. “Sur quelques thèmes baudelairiens”, *Essai 2 1935-1940*. Paris: Denoël/ Gonthier, 1971. p.187.。

⁴⁴ 班雅明的「靈光」除了攝影之外，也以各種層次差異的定義出現於繪畫、一般藝術品、自然賞景、觀戲、普魯斯特式的非自願回憶景象，以及迎對一個此在對象物出現於眼前時，所感受到的、充滿感動的、特別是私密的接受經驗(Grojnowski 285-289)。

⁴⁵ 也就是〈未來的文盲〉刪去之第一大段中出現的「靈光」定義。

⁴⁶ 不過，葛式此處的闡述和原來班雅明的看法略有不同：在〈機械複製時代的藝術品〉一文中，班雅明提到現場舞台演員其本人之在場「此時此地性」的演出才構成其人之「靈光」，即臨場感魅力；這樣的靈光魅力在電影的機械再現中必然要犧牲掉。基本上在該

這都是一種「靈光」乍現(Grojnowski 289)。這個情境與出神入化的審美經驗相較，或許有更高度的自我意識。⁴⁷

葛式進一步闡釋說，當這種經驗出現於藝術欣賞過程時，觀看者正強烈地意識到就在當下眼前，美正在蘊生，見證的是：在藝術家的展演中有個精彩細節「正在生產」中(Grojnowski 289)。然而，這樣的經驗若是發生在觀看照片的情況，則有個挑戰文化規範的兩難出現：當觀者為某一細節之美所感動，或者以個人感受投射其上時，並無法如上述面對戲劇或繪畫作品的情況，不能解釋為某一藝術家創生成果的接受。這是因攝影影像的形成，其整個的光影留痕經過，只是個機械性的感光過程，是「非人手介入」、文化闕如、非指涉藝術（才情與技藝）創生的成果。或許班雅明也曾意識到攝影特有的情況，無論如何，在〈攝影小史〉之後的攝影論述中，「靈光」已逐漸轉為獨偏「作品之獨一無二存在」與崇拜儀式價值的面向，且完全不為攝影所擁有了。

巧妙的是，上述葛式以戲劇為例所舉的欣賞情境描述，竟與《巴特寫巴特》中提到的觀戲經驗相當接近：「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」（Barthes 1975：86）。其中，巴特更顯出欲望在此特定場域裡可期待的偶然交流，同時又強調在這私密的觀賞中，為之感動的源頭並不尊崇文化上所界定的美的賞析標準。這樣的感動

文中，班雅明已完全否絕複製技術相關藝術（電影、攝影）有靈光存在的可能性了。請參看 Walter Benjamin“L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique”, *Oeuvres III*. Paris : Gallimard, 2000. p.291.

⁴⁷ 浪漫主義者在欣賞大自然美景時，也是當成一個「景觀」(spectacle)甚至是一幅「藝術品」來欣賞，其美的讚歎至終將轉為對於大自然藝術品的創造者，即造物主或上帝的讚美，並見證其存在。典型的例子如夏朵布里昂(François-René de Chateaubriand)在《基督教精髓》(*Le Génie du christianisme*, 1802)裡的大自然描寫文。

或騷動，已經非常接近發覺「刺點」的經驗了。而上述葛式指出的問題（即感受攝影影像的特定細節卻無涉拍照者藝術生產行為的體認），對巴特來講，已不構成問題。作為觀看者，面對戲劇這一傳統藝術，巴特已自承將身體欲望置於觀看主體的前位，接受、甚至熱烈期待那反菁英文化、去除審美規範標準的制約。當這樣的觀點再移至攝影的觀看時，巴特也強調「刺點」的閱讀已將知識、教養揚棄一旁，⁴⁸不是體會、理解，也不是賞析，而是聽從欲望的指導以及愉悅的召喚——而這時，影像的操作者早已退席。由此可得，上述葛氏指出觀景或觀戲經驗中的「靈光」定義，約莫位於巴特的「知面」與「刺點」的中途。又由於攝影已視為被攝客體的感光留痕，將操作者放入括弧，因此「刺點」的閱讀又讓觀看者以狂想的方式更為直接地觸及了被攝體，「我越過了非現實的代表事物，瘋狂地步入景中，進入像中」（巴特133）：瘋狂的，便是那否定文化、知識，閃躲「知面」閱讀的觀看者——就此而言，不也是個「未來的文盲」？

四、小 結

經過了上一章節的比較，我們還是不敢斷言〈未來的文盲〉有否直接「影響」巴特。何況在討論過程中，形成交集的重要觀念所涉及的〈攝影小史〉關鍵引句，恰好是被《新觀察者》刪除掉的部份！雖然如此，影響論本來就不是我們追尋答案的真正目標，而是作為一種嘗試探索的路徑，在比對過程中推進思索。終究，可確知的是，班雅明1930年代初所彙整的攝影史話議題，他所開啓的討論方向，在日後確實引發了諸多迴響。班雅

⁴⁸ 「辨識知面，即註定要迎對攝影者的意圖，要與之共處，或者贊同，或者反對，但必定可以了解，可以在心中思辨，因為（知面所依藉的）文化即是創作者與消費者之間的一項合約。知面是一種教養（知識和禮儀）教我能夠認出操作者，能夠體驗其創作的動機目的…」（巴特 37-38）。

明的攝影文獻若具有「先兆性」，亦須經由日後學者的努力與證實，無論是肯定或反駁，總是從一而再地回顧中，找到了引發興趣、激發爭議的點。換言之，學者對其文獻的再發掘與再閱讀，有助於逐漸鞏固其「經典」地位；或反過來說，作為經典的生命延伸，正有賴於不斷的闡釋、回應、商榷。從班雅明到巴特，當然不是單一直線相通的脈絡可連繫。在以上的討論中，我們便發現定義始終浮動的「靈光」，或隱或顯地閃現在巴特探討的「假面」、「氣質」、「刺點」與時間的各種概念當中。而關於現代藝術美學的問題、攝影之社會介入功能的問題（如對桑德的評價），則可說是從班雅明以來，經由蘇珊宋姐、約翰柏格等，直到巴特及其後的學者，已成為攝影的經典課題，其論述仍在多元匯流中，繼續前行。

班雅明從整建攝影史的宏觀角度切入，卻在憂時的感傷語調中，留下了懷舊而未決的結語。巴特在《明室》中本是擺明了以「我」為中心，迎對現象世界，也甘冒洩露其私密情感的不安，在焦慮、困惑、傷慟、悲憫，以及愉悅、陶醉等種種動情言述之間，同時在進行著一趟知性的追尋之旅。然而，從私我出發，最終巴特仍延續著隨筆散文的傳統，將個人感想逐漸引向了普遍化的思考，從攝影洞見的，最終是要針砭整體當代文化中的病癥。就此，越過了半個世紀的時光，巴特與班雅明看似反向而行，至終，卻有了深刻的共鳴。

參考書目

羅蘭·巴特著，許綺玲譯

1997 《明室－攝影札記》。台北市：台灣攝影工作室（修訂版）。

華特·班雅明，許綺玲譯

1998 《迎向靈光消逝的年代》。台北市：台灣攝影工作室。

強納森·柯拉瑞，蔡佩君譯

2009 《觀察者的技術－論十九世紀的視覺與現代性》。台北市：行人出版社。

許綺玲

2001 〈奇怪的照片小故事：《攝影小史》〉，《糖衣與木乃伊》。台北市：美學書房。頁183-188。

許綺玲

2002 〈「事後靜下來，不由自主悟得一引向盲域的局部細節？」—談《明室》中「刺點」的幾個定義矛盾〉，《中外文學期刊》，第二十七卷第四期316號。頁94-112。

Arrouye, Jean.

2005 “La photographie selon Italo Calvino”, *La Photographie au pied de la lettre*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université Provence, 2005. pp.263-271.

Barthes, Roland

1975 *roland BARTHES par roland barthes*. Paris: Seuil.

Barthes, Roland

1980 *La Chambre Claire: Note sur la photographie*. Paris: Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil.

Barthes, Roland

1981 *Le Grain de la voix, Entretiens 1962-1980*. Paris: Seuil, 1981.

Barthes, Roland

2002 *Le Neutre, Cours au collège de France (1977-1978)*. Paris: Seuil, IMEC.

Benjamin, Walter

1975 (traduit par Maurice de Gandillac). “Les analphabètes de l’avenir”, *Le Nouvel Observateur. Spécial photo No. 2*, pp.7-20.

Benjamin, Walter

1996 (traduit par André Gunthert). “Petite histoire de la photographie (1931) ”, *Etudes Photographiques*, Novembre 1996 No.1. Paris: Société Française de Photographie, pp. 6-39.

Damisch, Hubert

2001 “L’intraitable”, *La Dénivelé : A l’épreuve de la photographie, essai*. Paris: Seuil, pp. 14-24.

Damisch, Hubert

- 2001 “Agitphot: Pour le cinquantième anniversaire de la ‘Petite histoire de la photographie’ de Walter Benjamin”, *La Dénivelée: A l'épreuve de la photographie, essai*. Paris: Seuil, pp. 25-29.

Didi-Huberman, Georges

- 2002 “Connaissance par le kaleidoscope. Morale du joujou et dialectique de l'image selon Walter Benjamin”. *Etudes Photographiques*, mai 2000, No.7. Paris : Société Française de Photographie, pp.4-27.

Frizot, Michel

- 2004 “La Modernité instrumentale , note sur Walter Benjamin”, *Etudes Photographiques*, No.8. Paris: Société Française de Photographie, pp.111-123.

Grojnowski, Daniel

- 2003 “Les auras de l' ‘aura’ : Walter Benjamin”, *Photographie et langage*. Paris: Librairie José Corti, pp. 277-298.

Grojnowski, Daniel

- 2004 “Roland Barthes et le mystère de la Chambre Claire”, *Photographie et langage*. Paris: Librairie José Corti, pp.299-316.

Grojnowski, Daniel

- 2002 “Une image énigmatique”, *Photographie et langage*. Paris: Librairie José Corti, pp. 316-332.

Gunthert, André

- 1997 “Le temps retrouvé: Walter Benjamin et la photographie”, *Jardins*

d'hiver: Littérature et photographie. Paris: Presses de l'Ecole Normale Supérieure, pp.43-54.

Jimenez, Marc

1990 “Le retour de l’aura”, *Revue d’esthétique, Walter Benjamin, hors série*. Paris: Editions Jean-Michel Place.

Lugon, Olivier

1997 *La Photographie en Allemagn : anthologie de textes (1919-1939)*. Nîmes: Editions Jacqueline Chambon.

Molderings, Herbert

2006 “L’esprit du consturctivisme. Remarques sur la ‘Petite histoire de la photographie’ de Walter Benjamin”. *Etudes photographique*. Mai 2006, No. 18. Paris: Société Française de Photographie.

Shawcross, Nancy M.

1997 *Roland Barthes on photography, The Critical Tradition in Perspective*. University Press of Florida.

von Amelunxen, Hubertus (traduit par V. Meyer)

1998 “D’un état mélancolique en photographie. Walter Benjamin et la conception de l’allégorie”, *Revue des sciences humaines*, t. LXXXI, No. 210, avril-juin 1988. pp. 9-23.

Le Nouvel Observateur, Spécial Photo No. 1-7, 1977-79.

In Search of “the Future Analphabets” in *Camera Lucida*

Chi-Lin Hsu

Abstract

While Roland Barthes wrote *Camera Lucida* in the end of 1970s, photography was not yet considered an object of serious human sciences research in French universities. Throughout his career as writer and social-semiology researcher, Barthes took a deep interest in photography, which finally led to him using it to ponder life’s philosophical meaning. Certainly he contributed significantly to the elevation of photography to something deserving of scientific research. In this context, one may reasonably wonder if Barthes, while writing his *Camera Lucida*, had already read Walter Benjamin’s essay, “Little History of Photography.” Indeed, Barthes’ bibliography lists a special issue of magazine *Le Nouvel Observateur* that did contain an incomplete version of Benjamin’s text. Barthes admitted that in this magazine he found many photographs that served to bolster the argument of his book. Nevertheless, he had not quoted or made any evident reference to Benjamin. But we can still glimpse between the lines many intertextual responses, perhaps in a manner not so easy to classify. Consequently, this article will begin by examining the version of Benjamin’s essay in *Le Nouvel Observateur* in order to find what Barthes might have read in it, and then go on to make

a comparison between these two texts, focusing on certain keywords that may be in dialogue from one text to the other.

Keywords: Roland Barthes, Walter Benjamin, photo literature, modern photo aesthetics, *Aura*, *Punctum*, time, intertextuality