

本文章已註冊DOI數位物件識別碼

▶ 對照記 從《明室》的攝影現象學看張愛玲對老照相簿的視覺感知與想像

Reading Eileen Chang's Looking at the Old Photos through the Phenomenology of Roland Barthes in Camera Lucida

doi:10.6637/CWLQ.2016.45(1).167-194

中外文學, 45(1), 2016

作者/Author : 黃璿璋(Hsuan-Chang Huang)

頁數/Page : 167-194

出版日期/Publication Date : 2016/03

引用本篇文獻時，請提供DOI資訊，並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

[http://dx.doi.org/10.6637/CWLQ.2016.45\(1\).167-194](http://dx.doi.org/10.6637/CWLQ.2016.45(1).167-194)



DOI Enhanced

DOI是數位物件識別碼 (Digital Object Identifier, DOI) 的簡稱，是這篇文章在網路上的唯一識別碼，用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊，

請參考 <http://doi.airiti.com>

For more information,

Please see: <http://doi.airiti.com>

請往下捲動至下一頁，開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE



airiti

對照記

從《明室》的攝影現象學看張愛玲對老照相簿的視覺感知與想像*

黃璿璋**

摘要

張愛玲與羅蘭·巴特(Roland Barthes)在創作、喜好與對母親的情感具有高度巧合，時賢不乏對兩人的比較論述。但如果要說明張愛玲閱讀照片時的「美感與神祕感」(李歐梵語)等美學與哲學意涵，惟有再對《對照記》與巴特的《明室》二書深入分析，方能釐清張愛玲閱讀照片時的感覺結構生成；尤其當《明室》提供了對相片具現象學式與邏輯式的閱讀方法。

如果巴特《羅蘭·巴特論羅蘭·巴特》(*Roland Barthes par Roland Barthes*)以圖像和照片詮釋自我生命，《對照記》則可視為「張愛玲論張愛玲」的一種欲望與行動。本文首先分析張愛玲在「自己看自己」的活動中，對於其多重陌生、艷異的「神情」和「擺姿勢」的各種解讀；其次則以「知面」與「刺點」討論張愛玲「看」背後的知識系統如何支撐她所注意的，關於衣服的細節。最後則回到張愛玲創作的美學風格，嘗試提出她「超人／凡人」、「瞬間／永恆」的對照美學，此種美學可連結張愛玲觀看照片所產生的死亡與永恆的時間感，亦是羅蘭·巴特觀看照片時，格外注重之處。

關鍵詞：張愛玲，《對照記》，羅蘭·巴特，現象學，《明室》

* 本文103年7月8日收件；104年10月8日審查通過。

** 國立政治大學中國文學系碩士生。

Reading Eileen Chang's *Looking at the Old Photos* through the Phenomenology of Roland Barthes in *Camera Lucida*

Hsuan Chang Huang*

Abstract

This essay attempts to involve Eileen Chang and Roland Barthes in an encounter through the phenomenology of image in their looking at old photos. Leo Lee claims the “Eileen Chang creates a sense of mystery in a fabulous aesthetic context” in *Looking at the Old Photos*; however, the sense of Eileen Chang’s look is not a complete mystery. In my opinion, Roland Barthes’s *Camera Lucida* provides a phenomenological approach for understanding the sense of mystery in *Looking at the Old Photos*.

My comparison of these two books focuses on three main points. First, in the photographic gaze of Eileen Chang looking at herself, in Roland Barthes’ words, the unfamiliarity makes her have a multiple understanding of her countenance and gesture. Secondly, *Camera Lucida* develops the twin concepts of *studium* and *punctum* to explain the attraction of photos. These concepts apply as well to Eileen Chang’s habit of looking by which she always notices the details of clothing at first glance. Finally, just as *Camera Lucida* is a eulogy to Barthes’s late mother, *Looking at the Old Photos* can be taken as a eulogy Eileen Chang’ late mother and family members, as well. Roland Barthes and Eileen Chang both hold that the essence of a certain what has been can be revived by looking at photos.

Keywords: Eileen Chang, *Looking at the Old Photos*, Roland Barthes, Phenomenology, *Camera Lucida*

* MA Student, Department of Chinese Literature, National Chengchi University.

airiti

對照記

從《明室》的攝影現象學看張愛玲對老照相簿的視覺感知與想像*

黃璿璋

一、《對照記》和《明室》比較的可能——以最後的照片為起點

張愛玲於1994年獲「時報文學獎特別成就獎」時，特意至照相館攝影，自嘲像是綁匪寄給肉票家人的照片般，證明自己還活著。¹相片裡，張愛玲手持「主席金日成昨猝逝」的新聞頭條，希望能與讀者營造「天涯共此時」的即刻感。此照對張迷而言，自然得以一窺張愛玲的近況；但該照奇異的構圖，又帶領讀者產生歧異的「刺點」與多重解讀，例如世故的眼神、不自然的假髮與意味深長的新聞標語。如再深入考究，金日成是於1994年7月8日逝世，但照片卻遲於該年12月才拍攝；如此看來，張愛玲在照片後所記「天涯共此時」之即刻感，也未必是真的。

事實上，在張愛玲整本《對照記》中，「圖」與「真相」的直接關係皆被巧妙地鬆脫與複雜化；《對照記》的排列裡，處處涉及張愛玲對自我有意識的理解與刻意定位之「彰顯」與「遮蔽」。廣義來談「彰顯與遮蔽」，《對照記》的出版，一方面是張愛玲想與讀者交流，將其私生活公開，另

* 本文寫作期間承蒙鍾正道、羅麗君、梅家玲等師長悉心提點，復蒙《中外文學》匿名審查委員惠賜卓見，謹此特致謝忱。

1 照片並補錄於《對照記》再版之中(張愛玲2010a: 80)。張愛玲的老相片原於1993年11月至1994年1月在《皇冠雜誌》分三期刊載，後於1994年以《對照記》為名出版。本文所採《對照記》版本為2010年皇冠出版社再版的「張愛玲典藏」版，此版收錄包括舊版《對照記》中的〈對照記——看老照相簿〉，以及張愛玲九〇年代的晚期作品等，本文從下皆採用此版。

一方面卻將自己封鎖在獨居的房子中；回到內容來看，《對照記》被彰顯者當為影像與文字所及，遮蔽者又如影像與文字的未竟之處，如胡蘭成、父親等重要人物的缺席。² 無論何者，《對照記》都是處於「彰顯」與「遮蔽」中，一部「既開又闔」的雙重文本。

從現象學的角度來看，真理也存在於詮釋上的「開展」與「隱蔽」之辯證關係，³ 而張愛玲對照片的展開與閱讀行為未嘗不是如此？張愛玲作為一個創作者，在《對照記》自我、家族等照片的排列／敘事之中，同時也在進行自我生命的排序與表演；而張愛玲作為一個照片的閱讀者，卻也在該書裡以文字記錄自身對照片的詮解。究竟照片給了張愛玲什麼樣的故事，而張愛玲又取得了什麼？此即為本文的核心問題。照片需要主體的參與方能彰顯意義，如能透過當下書寫文字的追蹤，是否也可重新了解張愛玲在閱讀與想像照片時，一個「此曾在」(a certain what has been)的感受經驗？⁴

如要進一步釐清張愛玲同時身為相片的被攝者、閱讀者與詮釋者的多重身分，無可避免地必須回到羅蘭·巴特(Roland Barthes)於《明

2 例如《對照記》裡始終沒有出現父親、胡蘭成、賴雅，種種刻意的排演與抹除(erasure)皆使《對照記》成為具有濃烈後設性格(李歐梵2006: 39-40)。

3 如同胡賽爾(Edmund Husserl)在*Phantasy, Image Consciousness, and Memory (1898-1925)*中所指出的，一般人生活世界的經驗從出生開始就不斷地累積，但不能單純地將內容歸之於個人私密，亦會擷取他人意見，形成意義對象的統一。而在繪畫中，畫家雖受實物限制，但仍具主動的構造能力，構造時，涉入畫家的知識判斷，以及通過虛構創作表達畫家認知事物意義；phantasy，並在忠實面對事物下，去構造畫家所知的統一意義(「突顯」加「隱蔽」的觀察)，甚至為一種再造。此種再造以感知表象為基礎，成為圖像表象——圖像意識(2005)。

4 柏格(John Berger)曾指出「在照片與文字的相互關係裡，照片等待人們詮釋，而文字通常能完成這個任務」，「照片做為證據的地位，是無可反駁的穩固，但其自身蘊含的意義卻很薄弱，需要文字補足。而文字，作為一種概括(generalization)的符號，也藉著照片無可駁斥的存在感，而被賦予了一種特殊的真實性(authenticity)。照片與文字共同運作時力量強大，影像中原本開放的問句，彷彿已充分地被文字所解答完成」(2009: 97)。

室》(*La Chambre Claire*)的論述。巴特在《明室》中，運用散文體的書寫方式，建構一套具邏輯性的相片閱讀經驗，他將閱讀照片的行為分成三種構成：包含著攝影者(operator)、幻象(eidolon)和觀看者(spectator)，⁵另外涉及「刺點」、「知面」等觀念。巴特強烈的「本體論」願望，驅使他不斷尋求照片有別於其他圖像的本質，並運用「無拘無束的現象學」描述方法，替難以名狀的主體攝影閱讀經驗尋求一個邏輯性的表達方式。⁶回顧其歷史，描述感覺經驗的現象學和攝影兩者的關係在胡賽爾、海德格和沙特都做過說明(張燦輝2007: 291)，但系統化的建構要在于貝爾·達米施(Hubert Damisch)的討論中才見到。達米施提到相片不僅是對外在世界之現象與客體的勾勒，在描述攝影圖像時，即是反映出一種相當艱難的現象學式表述，是一種直觀經驗，也是進行文化客體、歷史構成的本質閱讀(1978: 70)。此種「本質性」，更在巴特的文章裡獲得深化，巴特認為照片的圖像，展現了「被當下化」的情景；照片的存在根據

-
- 5 此處所指eidolon原「為古希臘文化中的一個特殊範疇，廣義為「化身」(double)，包括影子、偶像、夢中影像、或是超自然的顯靈」。巴特取典自伊比鳩魯的感覺論，其認為只有直接接觸的感覺才可靠。在沒有直接接觸的狀況下，如視覺、聽覺、嗅覺，哲學家便想像物體會散發出一種物質，或稱「擬像」，前來衝擊感覺器官。上述也就是巴特將eidolon稱為幽靈(spectrum)的原因，巴特進而發展此喻，始之成為過去散發之光，透過相片，和現在之我臍帶式的結合(林志明1995: 119)。
- 6 在《明室》之中，巴特不斷宣稱其「是個十足的現象學家」，在這項關於攝影的研究中，現象學也提供其綱領和符號系統，以供表述觀看照片所產生的情感的意象性。此處認為巴特以現象學家的姿態自居，亦出自《明室》。巴特認為當相片顯現出顛覆、超越觀看者經驗之外的事物時(如怪物、決定性瞬間、重複曝光等)，即達到驚奇(surpris)效果。文章以Harold D. Edgerton用百萬分之一秒去捕捉的牛奶滴流為例，在法文原本內，巴特接著道：à peine besoin d'avouer que ce genre de photos ne me touche ni même ne m'intéresse: trop phénoménologue pour aimer autre chose qu'une apparence à ma mesure (Barthes 1980: 58-59)。意為作為現象學家的巴特，不會喜歡合乎其分寸表象以外事物。現象學本以自然態度來理解生活世界，而具驚奇效果的相片實際上卻超出主體所能觀察到的經驗之外。上述引用的法文原句並無主詞，只出現trop phénoménologue(可譯為「過於現象學家」或「十足的現象學家」)，但根據上文判斷，應可知巴特以「十足的現象學家」自稱。

如只有與圖像的「曾經」存在並論，並不能顯現其存在自身的含義。我們想從照片看見的，不單是事物的存在性，而是圖像所包含的「訊息」，意即那指稱對象除了在相紙上展示它過去的本身，也在當下展示著它現實的自己（張燦輝 2007: 294）。此種將圖像當做閱讀材料的方式，也正與張愛玲〈自己的文章〉中所述：「讓故事自身給它所能給的，而讓讀者取得他所能取得的」（2010b: 118）不謀而合。

有趣的是，張愛玲和羅蘭·巴特一直具有高度的相似性與巧合性。兩人時代相近，也都喜歡影星葛麗泰·嘉寶（Greta Garbo），而《對照記》和《明室》又恰分別為他們的最後一本著作。目前學界更不乏張愛玲與巴特的比較討論，如周芬伶指出巴特在照片中所追尋的「對母親的愛」，構成了《對照記》中女兒對母親的「愛的主題」（1999: 195-202）；羅鵬（Carlos Rojas）則從《明室》中對攝影的魑魅獨白，觀察《對照記》如何成為「自我遺像化」的遺作（2008: 165-66）；李歐梵也分析張愛玲「看照片的自己」與「照片中的自己」同時成為一種「雙重自我的影像」，在看與被看的結構當中，像是羅蘭·巴特在觀察葛麗泰·嘉寶時一樣，製造出「鏡花水月式」的美感與神祕感（2006: 50-51）。然而，惟有深入「對照」閱讀巴特的《明室》與張愛玲的《對照記》，才能邏輯化李歐梵所言的，張愛玲閱讀照片所產生的「美感與神祕感」之可能；而尋求此種可能，亦將《對照記》在傳記讀法之外，賦予該書文學性、哲學性與美學性意義與價值，是為本文的最大關懷之處。

《對照記》一書，並非單純地僅提供圖像與附記，而是張愛玲如何內化特定視覺感知和認定自我的過程。黃心村曾認為，《對照記》對於張愛玲自身的蒙蔽與神秘化，全然與《明室》單止通過照片來傳達記憶的方式不同（Huang 2005: 232-33）。但恐怕問題在於，《明室》並非單止於傳達個人記憶。巴特曾在訪談錄中，說明自己的寫作初衷。儘管他在回顧喪母照片時，認為私人照片可以處理人和愛／死亡的關係（Barthes 1991: 358），但他參考當時的期刊如《新觀察家攝影專刊》（*Nouvel Observateur Photo*），也試圖在「老照片」所代表的攝影黃金時代（359）中，「藉由幾

張任意被挑選的照片，試著去反省，並看清呈現在我意識之中的攝影本質。這是一種現象學方法」(357)。⁷除了「文之悅」，《明室》更傳達出「攝影之悅」。《明室》之所以命名為「明室」而非「暗房」，正是因為照片是過去此曾在的明證(Barthes 1991: 352)。或許與黃心村所宣稱的相反，巴特描述照片的現象學方法，反而能成為觀看張愛玲作為閱讀照片的主體，其感覺結構形成的線索。

二、從「巴特論巴特」到「張愛玲論張愛玲」

1994年《對照記》的出版，成為張愛玲逝世前的最後一部遺作。當中輯錄五十四張照片，大抵為張愛玲「至多三四歲」到她五十八歲的攝影作品，其中除有張愛玲童年照片和其家族長輩合影外，最多的，即是張愛玲自己的照片。《對照記》原是要和自傳性色彩濃厚的《小團圓》一同出版，但最後只有《對照記》先行付梓。⁸此書的出版，或據作者自識是為藉此保存「倖存的老照片」，又或許有其商業價值(2010c: 245)；但該書的問世，滿足了張迷窺探作家身世之欲，造成一時洛陽紙貴之景，也成為學界在論及作家身世、性格與所處時代時的第一手材料。

《對照記》的主題和張愛玲其他創作產生高度互文，也迫使讀者徘徊在索引／索隱之間，將此書的圖像和文字，作為佐證的「真實」材料。張愛玲在《對照記》中，解釋選擇相片的準則，是「也許在亂紋中可以依稀看得出一個自畫像來」。作為老舊相片的「讀者」，種種在相紙上的能指符號，又穿越紙面的物質本身，在張愛玲的想像與詮釋活動裡重新排序，編織張愛玲自我認同的生命影像，並構成反覆迴旋的家族、母親、

7 此處承蒙匿名審查意見的細心提點：「這個引用的觀點(黃心村)本身就有待商榷，明室與個人記憶相關的照片非常有限，應注意許多是在寫作本書時參照當時出版的期刊圖片所下的評論。」

8 如張愛玲自己說到：「《對照記》加《小團圓》書太厚，書價太高。《小團圓》恐怕年內也還沒寫完。還是先出《對照記》」(2009: 16)。

衣飾、甚至死亡等主題。而攝影、母親與死亡的主題，在在讓論者如羅鵬、周芬伶等聯想到羅蘭·巴特的《明室》，如同羅鵬在〈張愛玲與相片懷舊〉中所言：

張愛玲和巴特兩人的作品，皆各自神祕地預示了作者未來(充滿意外的)死亡(如同前述，張愛玲在《對照記》出版後僅一年就逝世，巴特則是於1980年2月，也就是《明室》出版不久後，被洗衣車衝撞，並在一個月後與世長辭)，這個事實，更強化了兩人作品中共有的，對已故母親和指涉真實性的討論。因此，這兩部文本也都構成了自我遺像化的結果。它們不僅著迷於死，也像杜麗娘在《牡丹亭》中的自畫像，不祥地預言了作者自身的死亡。(2008: 179)

從《對照記》和《明室》著書的外緣來談，二部作品具有雷同的創作身世；而從內部來談，無論主題、相片和散文的編排方式，甚至語調也是驚人地相似。⁹

羅蘭·巴特在《明室》甫一開篇，就說到「向沙特的《想像》(*L'imagination*)致敬」。藉此，我們可以勾勒出從胡賽爾、沙特到巴特的思想軸線。胡賽爾所指的想像(*phantasy*)，是在意識運作的模態中，可將意識中的材料、形式等實質內容加以組織；¹⁰ 並非真實經驗(*actual*

9 《對照記》的語調除了和《明室》相似外，羅蘭·巴特的《羅蘭·巴特論羅蘭·巴特》(*Roland Barthes par Roland Barthes*)也應加入討論。如在《巴特論巴特》裡〈家庭故事〉，巴特在一張家族照片底下，寫道：「他們來自何方？這是加隆河上游地區一個公證人和他妻小的照片。我和他們是同一族，同一階級。這張照片像是警局裡的證物，證實了這一點。照片中那個有一雙藍眼睛的年輕人，柱肘沈思，他是我父親的父親，也就是我的爺爺，到了我的身體，一切都停下來了。他們製造了個一無是處的人」(巴特 2012: 49)。這些皆與張愛玲面對照片所引起的家族所思極其相似：「我沒趕上看見他們，所以跟他們的僅只是屬於彼此，一種沉默的無條件的支持，看似無用，無效，卻是我最需要的。他們只靜靜地躺在我的血液裡，等我死的時候再死一次」(張愛玲 2010a: 47)。

10 從胡賽爾的理論來看，意識發生之當下，直觀為最基本的模式：*present-perception*，

experience)，而是「類比經驗的活動」。對胡賽爾而言，想像有兩種內容，第一為知覺想像(perceptual phantasy)，為直觀內容的意義掌握，是知覺和想像的共同運作；第二為再生性想像(reproductive phantasy)，只需在記憶時活動，直接將經驗(actual experience)和想像統合，並對個體不做任何現實(reality)的設定，為不同層次的真實存在(Husserl 2005: 581-89)。而沙特在《想像》一書中，依循胡賽爾的現象學方法區別同為意識的想像與知覺兩者，將想像定義為自發性的創造。在向沙特致敬的《明室》當中，更可以看到巴特以現象學的方法自居，詳細深入觀看照片情感(émotion)和意象(intention)；巴特對照片的探求非單止於相片自身，且是以讀者姿態等待被喚起的「此曾在」之所思。

而張愛玲在《對照記》中，亦以「讀者」姿態來詮釋照片。為了避免所述文字與圖片不相符合，張愛玲多用「附記」二字來說明。羅鵬曾精采地指出在張愛玲的「意識」形成「附記」的過程中，《對照記》的文字說明不全然等同於相片的評論，在對照片的疏離裡，更可能形成一種後見之明的面具。意即，「附記」形成了中介觀看者與相片本身的假面(2008: 177)。然而，這種假面，在照片的詮釋活動裡，具有重要的意義。巴特在《明室》中，就認為相片除了能指上的直接意義外，詮釋行為／面具更能指涉出相片意義的普遍性(1995: 44)。相紙、附記，甚至整個「老舊相簿」的指涉，都攸關張愛玲如何建構自我(包含自我所認定的我、母親所認定的我、攝影師所認定的我等，後詳論)，以及張愛玲替難以命名的感受所尋求的語言表述。而《對照記》以圖文並行的方式，讓張愛玲在觀看／詮釋／回憶／想像照片內／外等行為之間，也表現出現象學式的閱讀與書寫，甚至是「張愛玲論張愛玲」的欲望。

此模式提供了關於事物最原初的材料(materials)，而不同型態則賦予材料不同的模式(form)。此模式並具形式、質料的第一意義，第一義又衍申變樣(modification)，變樣與過去、未來時態皆息息相關。過去為滯留，可進行回憶；未來為前攝，可進行期待，二種變樣對特定個體可給予不同的理解。

「張愛玲論張愛玲」之觀點，當然也緣自羅蘭·巴特的《羅蘭·巴特論羅蘭·巴特》。許綺玲曾經比較《明室》和《巴特論巴特》兩本書，嘗試說明二部作品同時為「一顯一隱的類自傳」與「一潛在一直接地寫攝影」；意即，兩部獨立文本具有高度的互文參照或相互可寫性。《明室》和《巴特論巴特》雖然前後組織各異，但依稀可以觀察到兩者皆是巴特對「我」和自我生命的片段論述，而貫穿其中的，即是杜玻瓦(Philippe Dubois)所認為「攝影的注目」(regard photographique)(1992: 67)，杜玻瓦分析巴特如攝影般的注目實踐時，認為巴特在S/Z中，提到巴爾札克的單字詞組(lexies)正如同攝影不斷取景的片段聚焦，此也影響到巴特在寫作時的風格，以及對切割片段引句、重頭來過等反覆行動的特別偏好。許綺玲繼續深化杜玻瓦的觀點，指出巴特作品反覆觸及的「主題」裡，攝影被作為一種「普遍而不言明的程序」(comme un processus implicite général)，「巴特事實上是有一種『攝影的注目』在看待一切事物，無論是圖像、文字，或其他事物」(2008: 74-75)。

如果說，巴特以「攝影的注目」呈現自我生命的片段書寫，使「巴特寫巴特」和「巴特寫攝影」互文比喻，那麼「張愛玲寫攝影」，也同樣可以是「張愛玲寫張愛玲」。熟知張愛玲的讀者，也可以輕易察覺到「反覆出現的主題」和「攝影的注目」亦為張愛玲作品所習見。前者像是「母親」、「家庭」、「衣服」等主題之互文，相關研究在張學論著裡已蔚為大觀；後者，則同周蕾指出，張愛玲作品常有著對細節習慣性注視的「攝影之眼」，並在敘事之中形成視覺、符號、隱喻的連鎖轉喻(2002: 135-55)。¹¹

將《對照記》作為反結構性的自傳，甚至是「張愛玲論張愛玲」的起點，是極有可能的；因為據張愛玲自述，作為張愛玲論攝影的《對照記》，本來就是要與張愛玲論張愛玲的自傳性小說《小團圓》一同出版。

11 除以上幾點相似外，還有「細節」。當巴特一次次對焦取景，「由照片對事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」(許綺玲 2008: 66)時，張愛玲對「細節」的視覺描寫，亦是張學研究的熱門主題。

而疏理張愛玲如何從「論照片」到「論自身」，以及張愛玲如何藉由現象學式的閱讀方法來詮釋自我，羅蘭·巴特的《明室》，即為重要的座標。從下即按《明室》索驥，觀察當這些照片成為張愛玲家族敘事的生命底蘊，張愛玲在自我對自我的解讀當中，如何涉及一連串他如何觀看、定義生命歷程等重要課題。

三、自己看自己：艷異之我的誕生

我立在陽臺上，在黯藍的月光裡看那張照片，照片裡的笑，似乎有藐視的意味——因為太感到興趣的緣故，彷彿只有興趣沒有感情了，然而那注視裡還是有對這世界的難言的戀慕。

——〈「卷首玉照」與其他〉（張愛玲 2010c: 248）

對張愛玲而言，一本關於「我」的書出版，具有其創作史上的創新與延續意義。張愛玲在童年時期總覺得通篇「我我我」，並一股腦地訴說自己所見所聞的文學是要挨罵的，她「小時候大約感到了這種現象的悲哀，從此對於自說自話有了一種禁忌」；但這種想法隨著年紀漸長便也消退，她說道「現在漸漸知道了，要做個舉世矚目的大人物，寫個人手一冊的自傳，希望是很渺茫，還是隨時隨地把自己的事寫點出來，免得壓抑過甚，到年老的時候，一發不可復制，一定比誰都嘮叨」（2010d: 122）。事隔五十年，張愛玲在〈童言無忌〉中未料想到的情景竟也成真，《對照記》不僅使張迷「他們花費一辈子的時間瞪眼看自己的肚臍，並且想法子尋找，可有其他人也感到興趣的，叫人家也來瞪眼看」（2010d: 122），該書更延續著〈童言無忌〉中的「一吐為快」，讓張愛玲自己來說自己的故事。

《對照記》一書所呈照片皆為人物攝相，每張照片皆列有編號與文字，可以觀察張愛玲在閱讀該照片時所觸發的觀感與記憶，除了少數家族親友的照片外，大多是張愛玲的照片，以五十四張照片串連張愛玲的前半生。文章中，張愛玲大多記得照片是什麼時候拍的，以及當時拍攝

的時代背景與特殊狀況；全書敘事從談自己開始，談自己結束；如果〈自己的文章〉這一篇散文言說張愛玲「自己看自己的文章」的行為，《對照記》更是她「自己看自己的照片」的一種詮釋方式。如在(圖1)張愛玲即說「面色彷彿有點來意不善」，(圖4)中「我喜歡我四歲的時候懷疑一切的眼光」；也有像是(圖2)裡，照片中的小女孩明明是她自己，卻又說：「面團團的，我自己都不認識了。但是不是又是誰呢？」甚至有「看著十分陌生，毫無印象」(圖53)的情形發生。張愛玲在閱讀自己的照片時，一個個陌生、斷裂的身影紛紛出現在她的感覺裡，卻又都是張愛玲自己，她在《對照記》中所呈顯對於自我的感覺，幾乎是一種分裂的狀態。羅鵬曾認為，是因為母親將原本該是淺藍色的洋裝塗為「最鮮豔的綠色」，而現實與記憶的錯誤顏色才是造成「反摹仿」(*antimimetic*)的情感主因(2008: 169)。但張愛玲感覺「分裂自我」的產生其實與「照片」的生產、流行的時代息息相關，如同羅蘭·巴特指出：

反身自觀(而非對鏡自照)從**歷史**階段看來是晚近才出現的行為。油畫、素描、細密肖像畫，直到**攝影**大量風行之前，只是少數者的專利，況且其用途僅在於彰顯社會或經濟地位；無論如何，一幅畫得再酷似的肖像(這正是我試圖證明的)也不是一張照片。奇怪的是不曾有人想到這一反身自觀的新行為(對文明)造成的**困擾**。我期待有一關於**看的歷史**。**攝影**帶來的是：我，有如他人，即認同意識的扭曲分化。(1995: 22)¹²

在閱讀影像的感覺結構中，巴特所關心的，正在於觀者與圖像都指向「我」的時候，即反身自觀，或「自己看自己」的奇怪行為。當被看者(圖

12 本文《明室》的中文翻譯，皆採許綺玲的版本。法文本在行文時，多有以「斜體」表示強調的意思；許氏譯文保留了這個特色，翻譯時或以「楷體」代替表示，或以「楷體」和「斜體」表示。本文為尊重譯者，引用時仍依許文體例。惟本文在引文已是「楷體」的形式下，以「粗體」表示，「斜體」則無異。

像)為「我」的形象時，被看者與看者的關係存在著類比的同一性，但當我們宣稱圖像的意義為「我」時，圖像意義的「我」和觀者「我」就存在著角色轉換的問題——心態上，當被拍攝的「我」轉換到看照片的「我」的心態，此二種「我」之間並不一定完全一致；當初被拍照時的「我」所擺的姿態，不一定等於現在看照片時「我」的解讀。因此，在圖像與觀看主體之間，就存在本質如何歸屬的問題，也就是攝影本身，反而造就了分裂自我的出現。¹³

張愛玲觀察童年照片所造成的「分裂自我」，同樣在《巴特論巴特》當中亦可見相似說法。巴特在本書開篇，不僅說到「只有小時候的影像令我著迷」，更說到：

這些影像不再那麼固定，像一種有機體，開始變化多端起來(照片中的我不再像我了)。我一一細數家族中的一切，故居的影像和我體內的某種「本我」緊緊連結在一起，我彷彿跌入了一場沒有頭緒的夢境，我感覺照片中的我，牙齒、鼻子、頭髮、腿上的長統襪、瘦弱的身軀等等都不再屬於我，但也不屬於我之外的任何人，我從此陷入一種令人憂鬱的熟悉狀態，我看到主體的裂縫(非言語所能形容)。(2012: 31-32)

然而，此種分裂自我除了造就閱讀自身相片的陌異與不確定，對於巴特更為重要的是，我「如何」去觀看、認定照片中的自己以及主體的裂縫。儘管覺得陌生與不認識，但張愛玲在閱讀童年照片時，亦產生「我並不怎麼喜歡，只感到親切」之感，這也類於巴特所認為的「類比的同一性」。「我」作為判斷照片意義的主體和標準，亦容易隨閱讀主體的情

13 本處分裂自我，誠如Michael Fried指出，亦是刺點所帶來的延伸面向(2009: 152)。許綺玲曾詳細說明，刺點的第二義「時間」可讓照片讀者「引發一段個人回憶，也就是開闢一段盲域」，使照片的閱讀「也總是在於真／假歷史的發現：不管是個別影像的誕生史，觀者的個人史，或是相中人的歷史／故事」(1998: 109-10)。

感所牽扯波動。如前述所提「我喜歡我四歲的時候懷疑一切的眼光」，在（圖4）中，張愛玲以短篇小說的筆法描述自己童年遊歷舊式大家族的經驗，對於該照片只有一句短短的評價。可以追問的是，相片中的女孩是否被客觀地認為臉上呈顯著「懷疑一切的眼光」是因人而異的，而張愛玲作為一個照片的讀者，其價值判斷就涉及了對感知內容的情感判斷，並與她過去的經驗養成相關。張愛玲童年的生命經驗所造成對家族的創傷與記憶，正是張愛玲筆下不斷迴旋的題材，自早期“*What a life! What a girl's life!*”始，就複述她從小被父親囚禁、對母親的疏離等，而這樣的經驗可能催使著張愛玲認為她小時候即保有著「懷疑的眼光」，這或許從（圖4）旁的附錄文字中，文字絲毫未提及照片中所拍攝的地點、人物，卻敘述小時走訪大家族的情節可以推知。

種種自我看待自我的「懷疑」與「來意不善」，皆與當事者「看」當下的情感經驗相關，其藉由「看的活動」再次獲取共同（看照片當下的「我」，與小時候的「我」）的生命經驗。照片中，被拍攝者在拍攝的剎那，將自身的存有意義納入相片之中，這樣的意義可能是隱藏的；但如果專注於照片，並試圖找尋觀者與照片中存有的關係，照片中人物的氣質（*l'air*）卻會跟著彰顯。「氣質是個過度（*exorbitante*）的東西，由身體導向靈魂——*animula*」（巴特 1995: 127），而相同的人隨著不同的紙面卻會展現不同的氣質，這也是羅蘭·巴特所指稱的「氣質的投入」。氣質的發現，和刺點的出現一樣是不自覺地。當巴特在翻看母親的相片時，一直要到冬園照片，才能「尋」回母親，而非單純地於外在形象「認」出母親。之所能「尋」，即在於相片它呈現不可名狀卻又真實（*vérité*）的生命本質存在：氣質。按巴特的理論，這種「懷疑的眼光」或許正是張愛玲閱讀照片所發掘出來的氣質，這個刺點的來源，就讓過去的張愛玲與閱讀照片當下的張愛玲共存。在《對照記》（圖46）中：「有時候拍照，在鏡頭無人性的注視下，到偶而流露一二」，張愛玲即認為，照片中所反應的面容，可以觀察出當下的自我心境。而勾引出對舊家記憶的照片，似乎較常出現在張愛玲與年紀稍長的親戚間的合照，因為在（圖8）中，五個

小孩子並列展開在一張相片裡，就沒有如(圖4)般的家族敘事，反倒是細微地說明照相館的地點、相片中所出現的人物等等，從此觀點看，張愛玲的「世故」，也或許只有在與「大人」的合照中才會出現。

在《對照記》的後半部，大多是張愛玲的獨照，更多的又屬沙龍照的類型。張愛玲的獨照中，可明顯發覺張愛玲幾乎都是刻意的「擺姿勢」。其本身對於沙龍照是極要求的，如在散文〈「卷首玉照」與其他〉：

那麼，就再印一次罷。朱先生真對不起，大約你從來沒遇見像我這樣疙瘩的主顧。上回有一次我的照片也印得很壞，這次本來想絕對不要了，因為聽說你們比別人特別地好呀——不然我也不印了！……

拍出來，與她所計劃的很不同，因為不會做媚眼，眼睛裡倒有點自負，負氣的樣子。(2010c: 246-47)

在另一篇文章的引文中，那「有點自負，負氣的樣子」自然與前面分析《對照記》所述的，在照片閱讀中「氣質」與「情感經驗」轉移密切關連，但更可以注意的是，關於張愛玲在被攝影的當下，其「計畫」的是什麼？

李歐梵分析張愛玲的個人獨照時，說道「張愛玲似乎在搔首弄姿，裝模作樣，表現的是一種『展示』(exhibitionism)和炫露(flourishing)。」認為張愛玲對獨照沙龍的自覺「不完全在於她自己的身體(面孔和肩部)，而在於對照相機這個媒體存在的自覺，換言之，也就是相機鏡中的自我折射。這是一種『雙重自我』的影像：她自視自戀，但也知道在被看」(2006: 49-50)，說明了張愛玲如何在姿勢與臉部表情上營造「蒼涼」與「鏡花水月」式的美感。然而，在攝影當中，如同布迪厄(Pierre Bourdieu)的社會學考察，「擺姿勢便是讓自己拍出的姿勢不自然，或者說並不是為了拍出自然的姿勢來。出於同樣的意圖，人們在乎自己的姿勢是否端正，穿上最好的衣服，拒絕以平常面貌出現在日常工作中被抓拍。擺姿勢意味著尊重自己以及要求得到尊重」(2003: 62)。透過「擺姿

勢」(pose)的活動，除了可以從其自身進行存有證明：「我要從攝影師手裡獲取我這個人的存在」外，「擺姿勢」也彰顯了被攝者當下自身的某個特點，通過對自身的擺佈，可以揭露自身，或是指導照片必須曝露的重要之處。張愛玲個子很高，從(圖41)，張愛玲與影星李香蘭的照片中可以看出，張愛玲必須要坐下才不會與對方「相映成趣」。如果熟讀張愛玲的作品，在《小團圓》中可以發現，¹⁴ 她的高個子常常是外人見到她的第一印象。在這張照片當中，張愛玲即使坐著，也曝露、並給予讀者一個印證她「到底有多高？」的機會，這種「高度」，其實也不僅限於身高，同時也展現在(圖50)當中俯視的眼神，在這樣的眼神下，張愛玲也回憶起她赴美的入境表格，曾被誤寫為「六呎六吋」身高的事情。

「人的面目為社會和歷史塑造出來的產物」，姿勢除了是符合某種社會、歷史的文化期待與潛在規範外，《明室》中巴特更認為「擺姿勢」是為了尋求自我的內在認同：

攝影肖像為一封閉的眾力之場。四種想像在此交會、互相對峙、互相扭曲。面對鏡頭，我同時是：我自己以為的我，我希望別人以為的我，攝影師眼中的我，還有他藉以展現技藝的我。換言之，多麼奇怪的舉動：我竟不斷在模仿我自己。(1995: 22-23)

「我竟不斷在模仿我自己」的行為即指拍照時的「擺姿勢」具有一種「自我完美的認定」的企圖，目的是通過固定在某一時間片刻，讓活生生的生命產生「停滯」，也讓生命超脫時間的流動，進而形成一種極致的美。¹⁵

14 針對《小團圓》的內容問題，並非本文欲觀照之問題。但大部分學者認為，其為張愛玲的自傳性作品。本文亦持此觀點閱讀。

15 此觀點在布迪厄的影像社會中也獲得進一步的贊同與討論，其認為「擺姿勢照」或「結婚照」，藉由攝影將事物暫時化而使它們獲得去現實化的那種力量。「只有捕捉到從時間流中分裂出的莊嚴瞬間，只有將靜止不動的人捕捉到永恆的平面中，才會失去侵蝕的力量；當一個行動呈現為一種形態時，它便總是將一個本質的、『不動的』、超越時

從另一方面談，「自我完美的認定」也可以說是死亡的宣稱，其超脫了時間，即前述的存有凍結；此超脫時間，使原動的生命力被停止，在象徵意義上，也就等同於死亡。從此再對照回《對照記》，(圖45)為張愛玲的一張半身照，在張愛玲的想法裡，對她母親而言，「大概這一張比較像她心目中的女兒」。心目中的形象既為過去、又為永恆，如同巴特所言，「攝影曝光是一瞬即逝的，而她(母親?)卻把這即逝的一瞬保持了終生——彰顯出來的溫柔」。從此點看《對照記》中的每一幅相片，雖都有張愛玲生動的回憶做襯托，但無論是對張愛玲或是《對照記》的讀者而言，每一張照片與姿勢都只是張愛玲死亡的、蒼涼的凝結。

四、刺點與知面

再沒有心肝的女子說起她「去年那件織錦緞夾袍」的時候，也是一往情深的。

——〈更衣記〉(張愛玲2010c: 29)

羅蘭·巴特對觀看照片的活動分析，最為知名的觀點即「知面」(studium)與「刺點」(punctum)。巴特在《明室》中說明了照片本身會提供兩層意義，是為知面和刺點的二元結構。知面是照片在存有面相所給予的普遍訊息，具普遍意義；除了一種使強迫接收的客觀性，也具一種歷史的彰顯以及和生活世界的連結，這種客觀意義的接收最主要原因仍來自於教養。張愛玲在觀察照片時，通常會與她的知識養成、過往記憶做連結，此即為知面的表現，也由於知識養成的關係，張愛玲可十分容易地辨別照片背後所具備的歷史意義。

在《對照記》裡，除了通過家族的歷史照片去窺望張家的血緣譜系之

間的運動具體化，將一個姿勢的平衡或優美具體化成它所蘊含的社會意義一樣永恆；挽手站立的夫婦所表現的意義，如果換一個姿勢，則與梵蒂岡中卡托和鮑西亞攜手的意義相同。在日常美學的語言中，正平面描繪意味著永恆(與景深相對)，時間性因正平面描繪而被重新引入，而平面意味著存在或本質，亦即不受時間影響」(2003: 60)。

外，張愛玲在看一幅圖時，大多會先以照片中人物的衣物做解析。張愛玲的文學作品常是大量的近現代服飾的展演場地，大量精緻的衣物與布料如小說《金鎖記》等中「水綠灑花」、「雪青洋縐」、「烏藤鑲銀手鐲」傳統奢華服飾，以及〈童言無忌〉裡談「穿」一節，所講到的服飾搭配上需有一種「寶藍配蘋果綠，松花色配大紅，蔥綠配桃紅」式的「參差的對照」（2010d: 128）。而《對照記》中，同樣羅列著這些精美詞彙的衣物，但不同的是「有圖為證」。張愛玲在（圖2）開始時，就發揮她擅長的衣物描寫：「淡藍色薄綢，印著一蓬蓬白霧」、「T字型白綢領」等，可見她對服飾的專業知識。甚至是（圖46）的一張派司照，在《對照記》讀者不見任何衣服的情況下，張愛玲也能說起拍照當下所穿著的衣服：「這時候有配給布，發給我一段湖色土布，一段雪青洋紗，我做了一件喇叭袖唐裝單衫，一條袴子。去排班登記戶口，就穿著這套加長衫袴。」除了大量的描繪詞外，《對照記》裡更明顯特色在於，張愛玲注視照片時，通常先由當時所穿著的衣服樣式切入，在有圖像的情況下，甚至有些照片再用文字複述過外在衣物，完全不著墨於拍照當時的心情、地點與相關人物等。從羅蘭·巴特的觀點看，這些就並不只關乎「知面」的問題，對一張照片細節的第一眼注視，巴特或稱之為「刺點」。¹⁶

在照片之中，一張照片的刺點與知面正以隱相和顯相的形式共存。¹⁷ 刺點為潛藏的意圖，在照片呈顯的時刻，就已經被包含在圖像當

16 需注意的是，羅蘭·巴特「刺點」觀念本身隨著《明室》書寫的開展不斷地增生甚至矛盾。許綺玲即曾以「事後靜下來，不由自主悟得一引向盲域的局部細節」的詞組道出刺點所包含的多重特性（1998）。Michael Fried在〈巴特的刺點〉中，甚至以「反劇場性的」（antitheatrical）來命名刺點的多重義及其悖論，例如刺點的顯示也在事後；比起現在注視的照片，更可能是記憶層次中所看過的影像（2009）。

17 知面較具廣延性（extension），反映著觀者對社會某一層面的了解，以及對文化、社會的知識，並屬於漫不經心的欲望領域；理論上，應與攝影師的意圖一致，預設著攝影師的知識活動，這種知識背景為透過教育、教養而養成，也是為「可傳遞」的。知面可將圖像做歷史的詮釋，歷史事件通過圖像，將所有完整的細節記錄下來。圖像的實相為一種模仿，貼近真實存有的面相，但也常與事實發生爭執，具有糾纏的關係。照片保留了歷史，應反映著活生生的世界，但呈顯的方式，結果又不似於真實世界，反而

中。刺點也可以對知面的普遍意義進行干擾，二者之間沒有聯繫的規則。¹⁸ 刺點分布在細節當中，為客觀的存在，其本身的發掘非純粹的客觀。在被發現的同時，即讓自身從隱蔽中公開，透過公布自身，也可以使照片自身存有的客觀意義及主體意義跳出。照片保留了歷史，為張愛玲在歷史的當下穿著的鐵證，但對於看照片的人而言，「看」的活動通常在知面和刺點兩者之間的相互辯證當中發生。知面較屬於公領域，而刺點則屬於私領域。而當私領域(刺點)被觀者找出時，就結束其私密性，可被納入文化領域去討論，不再屬於個人的。如《明室》曾舉梅波碩普(Mapplethorpe)的性器特寫照為例，它以極近的距離拍攝內褲織紋，因而將色情轉成了愛慾；「照片不再是單一的，因我對布料的紋理產生了興趣」(巴特 1995: 51)。服飾與織紋作為物理性的「細節」物件不停干擾著看之主體，並讓主體藉由刺點發現細節，再由個體經驗領域進入公共的文化領域討論。¹⁹

周蕾在《婦女與中國現代性》一書中，已指出「細節」所構成的整體，讓張愛玲的現代性書寫獨樹一幟，尤其是服飾上的細節(Chou 1991: 85)。巴特在《明室》中的刺點「尤其偏好的是有關身體的再現及外衣形象符號的歷史，遙呼早年研究的流行符號體系」(許綺玲 1998: 100)；同樣在《對照記》裡，張愛玲在看照片時，很容易先去注意到照片當中人物所穿著的服飾，再由服飾去引出個人性經驗。在看自己的舊照時，張愛玲說道：「我穿著我繼母的舊衣服。她過門前聽說我跟她身材相差不遠，帶了兩箱子嫁前衣來給我穿。」相同的情節亦出現在《小團圓》裡。張愛玲因為在貴族式的教會女校上課，繼母的舊衣常使張愛玲倍感難

類似一種舞臺設計，反映背離的真實世界，而攝影師的選擇就好像舞臺的架設，其選擇了一個歷史事件，並玩弄此歷史。一般而言，攝影師盡量去捕捉真實世界與舞臺設計中間的平衡，而羅蘭·巴特卻運用了刺點，打破了此平衡(Levy 2009: 395-406)。

18 兩者之間並無因果關係，也無法被析出任何規則。刺點與主體有關，與攝影師無關。

19 如《明室》所說：「刺點雖突如其來，卻多少具有潛在的擴展力，這一力量常是換喻性的」(巴特 1995: 56)。

堪，在《對照記》中她甚至提到：「都是因為後母贈衣造成一種特殊的心理，以致於後來一度 clothes-crazy。」相對於照片上的知面需要靠文化教養，刺點的文化、道德層次中夾帶的知識養成較弱，但亦為觀者情感的投射。²⁰ 這種照片本身潛存的力量，會使存有進行隱喻的彰顯。刺點本身為超越技術的、非符號象徵，為事物的自身。照片的意義非單只有知面，更需要刺點來突出。刺點非刻意被安排的畫面，其能引起觀者的震撼，如影片的定格，可以從跳動的狀態掉到精確的點，此點也彰顯了存有本身。例如(圖41)為張愛玲和影星李香蘭的合照，但全文並沒有針對李香蘭的個性、談吐進行描摹，反倒是她的 clothes-crazy 很自然地使張愛玲的眼光放到她自己身上的那件衣服。當時張愛玲身穿的是由祖母的舊被單所改造而成的衣服，關於此件衣服在《餘韻》、《對照記》中都有所記載。而對服飾的刺點力量即能取代知面的細節，擴充照片的意義，甚至是充滿整張相片。²¹ 所以不難怪張愛玲在觀看(圖31)到(圖40)時多半只替自己的衣服補加文字說明，其他有關自己拍攝的時間、地點等粗略帶過。

刺點可被理解，但不可能破解刺點為何能吸引觀者(刺點的呈顯可能喚起記憶，但仍無法說明為何沒有先關注到其他事物)，以及在看到所有的細節後，不知為何最終只看見特定的那個點。但張愛玲對服飾的注意絕對不能歸屬於單純的刺點，她對服飾的描寫絕對需要其專業知識的支撐，從蔡登山의 考察中可見，張愛玲極可能在港大求學期間學習過許地山的「中國服飾史」、「三百年來的中國婦女服裝」等課程，「許地山對服裝的沿革與經濟政治影響的看法，甚至引起張愛玲相當程度的共鳴。……服飾對張愛玲個人而言，是她炫耀、自慰和補償心理的顯現；而到她筆下時，除對舊生活的依戀懷念外，更多的是藉服飾的變化和陳述句的形式，來暴露隱藏在華美衣服下人性的陰暗面，它成為捕

20 刺點為觀者特殊天賦所看到的新視角，羅蘭·巴特或稱之為「命運」。

21 刺點在未被找出時，不能保證一定可在重複性的閱覽活動中能夠被找出，但一旦被找出，即可一再地重複。

捉人物靈魂的獨特話語」(2003: 68)。單就《對照記》一書，也可知她閱讀照片時，對於服飾的審美、製作上有一定的概念。如(圖42、43)：「我就穿著那件唯一的清裝行頭，大襖下穿著薄呢旗袍。拍了幾張，要換個樣子。單色呢旗袍不上照，就在旗袍外面加件浴衣，看得出頸項上有一圈旗袍領的陰影。(為求線條簡潔，我把低矮的旗袍領改為連續的圈領。)」張愛玲不僅在專論服飾的〈更衣記〉中炫學，在閱讀人像照片時，也習慣從衣服切入來「論」。這種對於服裝品味上的「論」不僅只存於〈更衣記〉，在《對照記》亦可發掘她在老相簿的閱讀中實踐，從日常生活當中去展演對服裝的知識、品味與情感。從羅蘭·巴特的觀點看《對照記》，照片本身具有「像的存有」以及「文化層面」，甚至與瞬間捕捉的時間有關，而在存有的瞬間意義上，當中可以顯現自身存有的凍結以及氣質的投入，這些都可能形成觀照者的刺點。種種對刺點的捕捉，又完全處於非知識論下的運作，為一種情感的表現。

五、悠長得像永生的童年

房屋裡有我們家的太多的回憶，像重重疊疊複印的照片，整個的空氣有點模糊。有太陽的地方使人瞌睡，陰暗的地方有古墓的清涼。房屋的青黑的心子裡是清醒的，有它自己的一個怪異的世界。

——〈私語〉(張愛玲2010c: 151)

在閱讀照片的時候，所觀察到的刺點表示著被攝當下的存有展現生命力的那一刻，具有存有的強度與時間意義，²² 可以喚起我們意識到照片中對象的「此曾在」。因此，照片中的被攝對象雖是真實的、亦為過去的，通過時間所冒出來的刺點，能將照片的死亡以及生存兩種狀態共存。《對照記》收入了許多張愛玲顯赫家族成員的影像，從外曾祖父李鴻

22 時間所指為片刻、充滿契機的瞬間。

章、祖父張佩綸，甚至臺灣電視影星張小燕的母親也是張愛玲的表妹。張氏家族的容顏在《對照記》中變得清晰可見，而對於張愛玲而言，除了是外貌的辨認，閱讀老相片時，更是她疏理內在生命的過程。

在老照相簿的閱讀中，張愛玲採取「對照」的方式耙梳自我生命。題名「對照」應是採字面上看相片的意涵；但「對照」一詞繁複地出現在張愛玲的創作之中，最出名的大概就是「蔥綠與桃紅」的對照，其在〈童言無忌〉中說到「色澤的調和，中國人新從西洋學到了『對照』與『和諧』兩條規矩——用粗淺的看法，對照便是紅與綠，和諧便是綠與綠」(2010d: 128)。「對照」一詞耐人尋味，歷來學者紛從不同角度去詮釋，如南方朔認為《對照記》「如蔥綠與桃紅的對照，這是張愛玲的顏色自喻、是她的小說敘事模式，甚至也是她的世界觀與人生觀」(1994: 119)；李歐梵則說「她對照的是形象(照片)與個人身世的真實，因此用文字來解釋心得，我對照的文本不僅是她的《對照記》，也是後世人對於她這一生的真實和虛幻的對照關係」(2006: 39)；陳芳明則認為「對照，其實還暗示新舊對照，現代與傳統的對照，有一種強烈的時間感。不僅是記憶，也是一種歷史。所以《對照記》已不再只是停留在相片層面，它是一種時間與空間的相互參照與對比」(2013: 188)。

本文此處想開始談的「對照」，除了如上所述是蔥綠／桃紅、真實／虛幻、現代／傳統的對照外，更想另闢一條張愛玲的「超人／凡人」、「瞬間／永恆」的對照美學。張愛玲曾說過：「比較天才更為要緊的是普通人。一般的說來，活過半輩子的人，大都有一點真切的生活經驗，一點獨到的見解。他們從來沒想到把它寫下來，事過境遷，就此湮沒了」(2010e: 99-100)。一方面張愛玲想要擺脫「平凡人」的身分，甚而說出「快，快，遲了來不及了，來不及了！」、「出名要趁早」(2010f: 176)，展現出對於時間與成名來不及的雙重焦慮；但另一方面，在〈自己的文章〉中，她也說過：「我發現弄文學的人向來是注重人生飛揚的一面，而忽視人生安穩的一面。其實，後者正是前者的底子。」對張愛玲而言，當寫作題材強調人生的飛揚面時，「飛揚只能是浮沫，許多強有力的作

品只予人以興奮，不能予人以啟示，就是失敗在不知道把握這底子」。在追求人生飛揚的同時，張愛玲不斷展現出希望能保有平凡人永恆的韻味：「強調人生飛揚的一面，多少有點超人的氣質。超人是生在一個時代裡的。而人生安穩的一面則有永恆的意味，雖然這種安穩常是不安全的，而且每隔多少時候就要破壞一次，但仍然是永恆的」(2010b: 114)。比起「悲壯」，她更喜歡具「深長的回味」的蒼涼，「就因為它像蔥綠配桃紅，是一種參差的對照」(2010b: 115)。在張愛玲的文學當中，「悲壯」與「蒼涼」的對照恰恰就隱喻著「瞬間」與「永恆」、「超人」與「凡人」的書寫美學，她也期待「自己的文章」可以具備著永恆的特性，因為「許多流到現在的偉大作品，原來的主題往往不再被讀者注意，因為事過境遷之後，原來的主題早已不使我們感覺興趣，倒是隨時從故事本身發見了新的啟示，使那作品成為永生的」(2010b: 116)。

而此種「超人／凡人」、「瞬間／永恆」的對照也可以在《對照記》中被開掘出來，它是關於張愛玲身為名作家的日常面，也是在每個瞬間鏡頭下所流傳的一部經典著作。而除了外緣意義，在《對照記》的書寫中也可以發現這些敘事美學。張愛玲對於被拍攝當下的人事已非抱有強烈的感覺，甚至是用「死亡」來表現，但在閱讀照片當下的同時，觀看主體又不斷去召喚那些記憶，彷彿他們又重新活起來一般。羅蘭·巴特曾說過「攝影與復活當有某種關連」(1995: 99)。巴特在講述母親照片的結構時，說明了照片為「觀者」以及「曾經存在過的人」的中介，二者存有的關係具備情感的要素，而非一種重新認識。觀者在觀看時，被提醒了其人的歷史意義，而通過照片亦可以證成被攝者確實存在過的真實性。而這種存在卻被凝結在照片之中，被攝者以「死亡」的方式被圖像化；攝影師的手勢，宛如是往被攝者身上塗抹防腐劑：

這一切，簡直像是受驚駭的**攝影師**須竭盡心力搏鬥，以免攝影成為**死亡**。而我，既已變成了物體，便不再掙扎。我已有預感，要從這場惡夢中醒來必定更加艱難，因社會將如何處理解讀我的相片，我

無從得知(無論如何,同一張臉可作種種不同解釋);但是當我在這道手術後的產物中發現自己時,看到的是我已完全變成了像,亦即變成了死亡本身。(巴特1995: 23)

而當照片被觀看時,過去的存有又投入時間之中而再被理解,並可以在時間流之中不斷被建構。「看」的活動可以重新讓死者有了生命,再次獲取共同的生命經驗。回到《對照記》,在(圖49)張愛玲個人沙龍照中,該圖為張愛玲於香港所攝,三十年後張愛玲再看到這張照片時,不禁自題「悵望卅秋一灑淚,蕭條異代不同時」,重現了三十年前與三十年後的記憶與情感;(圖二)中,張愛玲在看照片時,「隨又記起那天我非常高興,看見我母親替這張照片著色」的童年回憶。而在(圖3)、(圖4)、(圖11)、(圖22)、(圖23)、(圖24)、(圖25)更多的則是講述對照片人物的大家族記憶,這些照片畢竟是親人所傳,對張愛玲來多記憶相當遙遠,但感覺卻相當清晰。如張愛玲在看她祖母的照片時,眼中的祖母「她在祭祀的遺像中面容比這張攜兒帶女的照片更加陰冷」;那些在照片旁所敘述的故事,大多是張愛玲「自己『尋根』,零零碎碎一鱗半爪挖掘出來的,所以格外珍惜」。逝者已去,但張愛玲在閱讀的過程中卻重新使過去重現。前述羅蘭·巴特所說的「死者」非特指真實的死亡,所指為一種過去的樣態,以及過去存有的價值被凝結在相紙裡。這樣的情形,就讓過去存在的存有重生。重生的時刻,又以類似永恆的狀態存在,形成了一直存在的基本結構,生存與死亡的意義重新構造出共存意義,所以有了超時性。²³ 逝者固然已去,但卻如張愛玲自己所說:

我沒趕上看見他們,所以跟他們的僅只是屬於彼此,一種沉默的無

23 如巴特在說明「描寫」(description)性質所說:「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』意味的是『看他死』。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,形容時就是喪禮的、哀傷的。」此處引文為許綺玲所譯(2008: 74)。

條件的支持，看似無用，無效，卻是最需要的。他們只靜靜地躺在我的血液裡，等我死的時候再死一次。

我愛他們。(2010a: 47)

令讀者們震驚的是，張愛玲從未用「愛」如此強烈的字眼形容過她與她家族的關係。此處出現的「死亡」與「愛」之意象，也同樣是羅蘭·巴特探討私人照片所欲建立起來的攝影哲學。在《明室》出版前的訪談錄中，他很清楚地說到：「攝影的理想未來在於私人照片，也就是說，在於一種能夠處理我們跟某一個人的愛的關係的攝影。唯其跟那個被複現的人物有著愛的關聯，即使只是潛在的關聯，才會產生完整的力量。這一切都圍繞著愛與死亡」(Barthes 1991: 358)。死亡讓時間凍結在過去，又因有愛才能再存於此刻，直至永恆。我們之所以被照片吸引，原因就在於照片為存有的瞬間爆發與情感的瞬時召喚。在閱讀老相片時，張愛玲說：「滿目荒涼，只有我祖父母的姻緣色彩鮮明，給了我很大的滿足，所以在這裡佔掉不合比例的篇幅」。在《對照記》中，的確確張愛玲花了泰半篇幅在追述老家族的陳年舊事。這些文字，也都化為召喚幽靈的咒語，使家族遺像活生生地再現於張愛玲的生命當中。

六、結語

寫作對於張愛玲而言，是一種存在方式(余斌2007: 478)；但人的在場與存在，除了以寫作構築外，亦可能依存影像而再現。²⁴ 在《對照記》之中，照片成為了「攝影話語」(photographic discourse)所交織的「攝影文

24 如《明室》說到：攝影的所思便叫做「此曾在」，或者：「固執者」。在拉丁文中(為了澄清細微差異，宜引經據典)無疑的是 *interfuit*：此刻我所看見的，曾在那兒，伸展在那介於無限與主體(操作者或觀看者)之間的地方；它曾在那兒，旋即又分離；它曾經在場，絕對不容置疑，卻又已延遲異化，此即拉丁文動詞 *intersum* 的意義(巴特 1995: 94)。

本」(photographic text)；而在攝影文本、《對照記》文字與張愛玲其他作品三類的疊合與互文之間，則是觀察張愛玲表演、觀看、定義自我的重要之處。²⁵ 此種互文的分析方式對分析張愛玲應別具意義，尤其當張愛玲的寫作是不斷「以重複枝蔓的形式顛覆傳統家族歷史的大敘事(master narrative)」所發展出特殊的衍生(derivation)與迴旋(involution)美學與文學史觀。²⁶ 但不僅是通過書寫，從《對照記》中也可發現，攝相的編排與閱讀，也是張愛玲自身記憶的技藝。

本文出入於張愛玲的影像與文字之間，是為一種嘗試，也是具意義的閱讀方式；也如許綺玲指出，如果要開展文學與攝影的跨領域研究，在方法上羅蘭·巴特必然是極為理想的對象。²⁷ 巴特曾以五十餘張的照片與片段書寫的方式詮釋自我的生命，完成《羅蘭·巴特論羅蘭·巴特》一書；而《對照記》或可視為「張愛玲論張愛玲」的一種欲望與行動。本文從張愛玲的最後一張照片談起，試圖以巴特《明室》的現象學方法，理解張愛玲「自己看自己」的閱讀活動。首先分析自我多重陌生、艷異的「神情」與對於「擺姿勢」的各種解讀，觀察解讀後的感覺轉移與感覺邏輯的生成；次之則以張愛玲對照片中人物的衣著論述為主，以「知面」與「刺點」說明張愛玲如何看，以及「看」的背後，其教養、知識系統如何支撐她所注意與陳述的，關於衣服的細節。復次則回到張愛玲創作的美學

25 Victor Burgin曾說明，「要了解照片並不是件簡單的事情：照片是一種我們可稱之為『攝影話語』(photographic discourse)所構成的文本，但這種話語，就像其他話語一般，涵蓋超越自身的話語意涵；這種『攝影文本』(photographic text)與其他的一樣，連結成複雜的『互文性』，是在特定文化與歷史之中，我們『習以為常』(taken for granted)的文本的一系列的疊合」(1982: 144)。

26 王德威認為張愛玲的作品，從散文到小說、自傳性的「流言」皆具有此特徵(2010: 75)。

27 許綺玲：「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」(2008: 61)。

風格，試圖在蔥綠／桃紅顏色、真實／虛幻、現代／傳統的對照外，嘗試提出張愛玲「超人／凡人」、「瞬間／永恆」的對照美學，此種對照美學可再連結張愛玲觀看照片所產生的「死亡」與「永恆」的時間感，此亦為羅蘭·巴特觀看照片時，格外注重之處。

引用書目

- 巴特·羅蘭(Barthes, Roland)。1995。《明室·攝影札記》(*La chambre claire*)。譯：許綺玲。臺北：臺灣攝影《季刊》。
- 。2012。《羅蘭·巴特論羅蘭·巴特》(*Roland Barthes par Roland Barthes*)。譯：劉森堯；審訂：林志明。臺北：麥田出版。
- 王德威。2010。〈雷峰塔下的張愛玲：《雷峰塔》、《易經》與「迴旋」和「衍生」的美學〉。譯：王宇平。《現代中文學刊》9: 74-87。
- 布迪厄，皮埃爾(Bourdieu, Pierre)。2003。〈攝影的社會定義〉。《西方攝影文論選》。編譯：顧錚。杭州：浙江攝影出版社。57-72。
- 李歐梵。2006。《蒼涼與世故：張愛玲的啟示》。香港：牛津大學出版社。
- 余斌。2007。《張愛玲傳》。南京：南京大學出版社。
- 周芬伶。1999。《豔異——張愛玲與中國文學》。臺北：元尊文化。
- 周蕾。2002。〈玫瑰的故事——再讀張愛玲的寫作技巧及其中之種種利害關係〉。譯：劉逸竹。《中外文學》30.10: 135-55。
- 林志明。1995。〈斷簡論《明室》〉。《誠品閱讀》21: 118-23。
- 南方朔。1994。〈蔥綠與桃紅的配對——閱讀張愛玲《對照記》〉。《聯合文學》11.2: 117-19。
- 柏格，約翰(Berger, John)、尚·摩爾(Jean Mohr)。2009。《另一種影像敘事》(*Another Way of Telling*)。譯：張世倫。臺北：麥田出版。
- 陳芳明。2013。〈我們的張愛玲〉。《星遲夜讀》。臺北：聯合文學。179-90。
- 許綺玲。1998。〈「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》27.3: 94-112。
- 。2008。〈巴特寫攝影：從《明室》讀《巴特寫巴特》〉。《中央大學人文學報》32: 59-83。
- 張愛玲。2009。《小團圓》。臺北：皇冠出版。
- 。2010a。《對照記》。臺北：皇冠出版。
- 。2010b。〈自己的文章〉。《華麗緣》。臺北：皇冠出版。114-20。

- 。2010c。〈「卷首玉照」與其他〉。《華麗緣》。245-49。
- 。2010d。〈童言無忌〉。《華麗緣》。122-36。
- 。2010e。〈論寫作〉。《華麗緣》。99-105。
- 。2010f。〈《傳奇》再版的話〉。《華麗緣》。176-78。
- 張燦輝。2007。〈現象學與攝影——從觀看相片攝影的觀看〉。《現象學與人文科學》2006 No. 3。編：香港中文大學現象學與人文科學研究中心。臺北：漫遊者文化。285-302。
- 蔡登山。2003。〈張愛玲與許地山的相遇〉。《歷史月刊》181: 63-69。
- Barthes, Roland. 1980. *La Chambre Claire*. Paris: Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil.
- . 1991. *The Grain of the Voice: Interviews, 1962-1980*. Trans. Linda Coverdale. Berkeley: U of California P.
- Burgin, Victor. 1982. "Looking at Photographs." *Thinking Photography*. Ed. Victor Burgin. London: Macmillan. 142-53.
- Chou, Rey. 1991. *Women and Chinese Modernity: The Politics of Reading between West and East*. Minnesota: U of Minnesota P.
- Damisch, Hubert. 1978. "Five Notes for a Phenomenology of the Photographic Image." *October* 5: 70-72.
- Dubois, Philippe. 1992. "Le Regard photographique de Roland Barthes." *La Recherche Photographique: Roland Barthes, une aventure avec la photographie* 92.12: 67-71.
- Fried, Michael. 2009. "Barthes's Punctum." *Photography Degree Zero: Reflection on Roland Barthes's Camera Lucida*. Ed. Geoffrey Batchen. Cambridge: MIT P. 141-69.
- Huang, Nicole. 2005. *Women, War, Domesticity: Shanghai Literature and Popular Culture of the 1940s*. Leiden, Boston: Brill.
- Husserl, Edmund. 2005. *Phantasy, Image Consciousness, and Memory (1898-1925)*. Trans. J. B. Brough. Dordrecht: Springer.
- Levy, Lior. 2009. "The Question of Photographic Meaning in Roland Barthes' *Camera Lucida*." *Philosophy Today* 53.4: 395-406.
- Rojas, Carlos. 2008. *The Naked Gaze: Reflections on Chinese Modernity*. Cambridge, MA: Harvard University Asia Center.