

看、他者、凝視：拉岡與欲望結構的問題

劉紀蕙

2007 年 3 月 29 日

* * * *

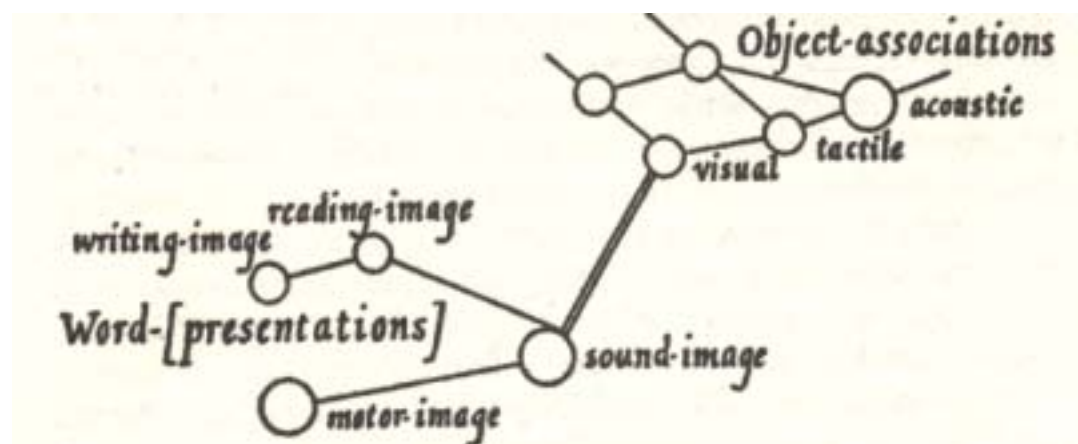
1. 有關眼睛、感知模式、以及感知經驗中最初就不受歡迎而被自動迴避的「真實」，有關夢中看到影像與聽到聲音之間的問題
2. 有關 gaze、匱乏感、焦慮、驅力、看見的連續構成邏輯，有關模擬的問題：70-74
3. 有關 gaze 與小客體(*objet a*)之間的關係(83-89)：如何回答拉岡的問題：「如果〔他者的〕凝視是意識的背面，我們要如何想像它呢？」(p. 83)拉岡如何以 Hans Holbein 的 *The Ambassadors* (1533)以及其中 anamorphoses 歪像之歪斜角度作為例子，討論說明視域與欲望的關係，以及欲望與匱乏的問題(p. 88-89)？
4. 拉岡有關主體在圖畫中如同 screen, stain, spot，是什麼意思(100-104)？為何他說，「他者的凝視與人們希望看見的之間，涉及了誘惑。主體所呈現的並不是他自己，而別人讓他看的卻不是他希望見到的。因此，眼睛可以作為小客體，*objet a*，是匱乏(lack, $-\Phi$)的層次上而言的小客體。」(104)
5. 「什麼是圖畫？」(What is a Picture?) 105-106, 108：對拉岡而言，這是什麼意思？他的答案是什麼？為何他說，「凝視在外部，我被看，我是一個圖案」(106)？為何他說，圖像的問題不在於再現，其目的與效果必然在他處。（“This is why the picture does not come into play in the field of representation. Its end and effect are elsewhere.” 108）？我們如何討論他所說的 screen，中心與邊緣，再現與真實？
6. 拉岡如何討論 *trompe-l'oeil*？欺眼畫法與拉岡所討論的大他者的凝視、大他者的欲望有何關連？在 *Doges' Palace* 中各種戰爭的繪畫以及在賽尚的畫作中，大他者的欲望如何以不同的方式出現？(110-116)他如何區別最初的時刻的看的衝動以及終止的時刻的姿勢的區別(the moment of seeing, identificatory haste, the terminal arrest of the gesture) (118)？

* * * *

討論拉岡有關 the Gaze 與 *Objet Petit a* 的問題之前，我們可以回顧一下他最爲人所熟悉的鏡像理論中涉及視覺形式的問題。拉岡的鏡像階段理論(Mirror stage)，重點在於原初認同與續發認同有何關係，以及爲何此原初認同以「視覺形式」與「空間形式」爲主，而且是「我」以及日後認同模式的「符號式基型」(symbolic matrix)，更是日後所有知識之空間妄想形式的基礎。這些空間形式都是以自戀爲基礎而建立的「誤識」(méconnaissance)。此理論在拉岡早期書寫中便已經提出，他在五 0 年代也繼續補充此論點。

The Eye and the Gaze

至於拉岡理論中有關“The Eye and the Gaze” 眼睛與凝視的問題，這牽涉了知識形態的問題。他在這篇文章中，首先便解釋感知模式，或是觀看模式，爲何已經牽涉了原初壓抑(primary repression)的過程，也就是佛洛伊德所說的「字代表」只以「音符號」(sound-image)連結經驗的透過物件聯想(object-association)的「物代表」(thing-presentation)中的視覺面向。¹



而此視覺面向已經是迴避了遭遇經驗(tuché, encounter)的核心(nucleus)，而轉移的替代。此核心，也就是佛洛伊德所說的抗拒，resistance，是「真實」中無法捕捉的部分(the real)，而這個抗拒與壓抑，會造成強迫重複的不斷出現，也就是拉岡所討論的說故事時被隱性的力量所決定的句子構造法(syntax)。

拉岡指出，要說明此強迫重複的核心，就需要理解在遭遇經驗中主體發生的分裂(split)。拉岡說，這個分裂是我們能夠以辯證的效果(in its dialectic effect)來領悟

¹ Freud, S. (1915). The Unconscious. SE XIV, p. 214.

最初就不受歡迎的「真實」之基礎(p. 69)。也就是說，經驗中立即/自動被迴避的部分，就是最無法接受而被壓抑的部分；這個無法捕捉的「真實」，只有透過辯證式的反向操作，才能夠捕捉。

拉岡說，這個原初經驗的創傷性在於一個事實：“the strangeness of the disappearance and reappearance of the penis” (p. 70)。如果我們不能夠理解佛洛伊德討論「戀物」fetishism 時所說的小孩對於有關母親擁有的「陽物」的想像所使用的信念(belief)、想像(imaginary)、建構(construct)、設置(institute)這些概念，我們就無法理解拉岡此處所說的無法理解「陽具的失去與復返」而引發的「創傷感」與心理機制。創傷，一個驟然發生、帶來巨大震撼而無法理解的經驗。無法理解，或是自動摒除。拉岡以佛洛伊德所提到的夢，父親在兒子死去之後那晚，守零之時睡著，夢中看到燃燒中的小孩，也聽到小孩譴責的聲音，來說明這個分裂：夢中主體看到的景象，以及促使此景象發生的聲音：“the image of the approaching child” and “the invocation, the voice of the child, the solicitation of the gaze” (p. 70)

這個夢說明主體看到的景象是被良心的聲音、被他者的凝視所驅使。這個分裂，就是拉岡所說明的眼睛(the eye)與他者的凝視(the gaze)之間的斷裂。

拉岡利用梅洛龐蒂(Maurice Merleau-Ponty)的現象學『感官現象學』以及「可見與不可見」The Visible and the Invisible, The Phenomenology of the Perception 來說明，從伯拉圖的「理型」說法開始，我們就注意到，主體所觀看到的，不僅是由他的眼睛所決定，而更是由他的期待所決定。此形狀基本上是 ideic，具有美感成分的。因此，形象有其規範性作用(regulatory function)，這就是梅洛龐蒂所說的整體意向性(total intentionality)。(71)梅洛龐蒂更進一步指出，可見物或是視覺的現象學所依賴的是觀看者的眼睛，但是，拉岡卻認為此說法不甚正確。

拉岡強調，眼睛只是暗喻。觀者觀看之前，便存在著一種「〔他者的〕凝視」(pre-existence of a gaze)——我只看一個定點，而我被全面觀看。(72) 梅洛龐蒂所提出的光學場域(scopic field)之本體論，依循了佛洛伊德對於精神現實 psychic reality 之研究，提出精神真實，卻不將其實質化(without substantifying it)。拉岡指出，這是重要的起點，不過，拉岡提醒，我們要跨越的，並不是意向性所設置的可見與不可見之間的界線，我們要處理的問題，是「凝視」作為一種象徵性形成的地平線，「凝視」是我們所經驗到的「推力」(“thrust,” “the seer’s shoot,” “pousse”)，是構成閹割焦慮的匱乏感 (the lack that constitutes castration anxiety)。於是，拉岡說，「眼睛」與「他者的凝視」便是驅力在光學場域所展示的分裂(The eye and the gaze—this is for us the split in which the drive is manifested at the level of the scopie field.”) (73)。此處，匱乏感、焦慮、驅力、看見，是一個連續的構成邏輯。

何謂「凝視」？拉岡有一個十分奇特的解釋方式：「我們透過觀看與再現而與事物建立的關係之間，從一個階段到另一個階段之中，某種東西遺落、穿越、轉換，而且總是或多或少失去掌握，這就是他所說的凝視」(something slips, passes, is transmitted, from stage to stage, and is always to some degree eluded in it—that is what we call the gaze.) (73)。拉岡指出，所謂的「模擬」(mimicry)可以解釋這個關係，也就是說，不是從這個環境中被辨識，而是融入這個環境(its relation to the environment ... in which it has to merge)，不被辨識，如同昆蟲的保護色。看與被看物之間，被看物的先存「可被看見」的狀態，便是這個 the stain (74)。此 the stain 秘密地主宰凝視，而同時總是從視覺形式的捕捉中逃離之物。這也就是以自戀為基礎而建立的「誤識」(méconnaissance)。也就是說，看到的形象是要看的形象，是已經被限定也被決定的形象。

梅洛龐蒂所說的「世界的 spectacle」向我們展現「全知全見」(all seeing)。拉岡指出，當世界不僅只是「全知全見」，甚至要「展示」，便會像是在夢境中的經驗，甚為奇異。然而，在夢中，主體不會看見，而只會跟隨。(The subject does not see what it is leading, he follows.)。在夢中，主體不會像是笛卡兒的我知主體一般自稱有其意識。(75)

笛卡兒式的「我看我自己在看我」的我思主體，其實是個被主動消解的點，我以眼睛的抽離形式出現，因此，依照拉岡的說法，Gaze，就如同將手套由內向外翻轉，我以眼睛的方式出現，我看我自己在看我，意識就是此「自己看自己」的幻覺。這也正是笛卡兒的說法。

拉岡說明精神分析是有關主體的研究。此處，他要討論的是遭遇 tuché 如何以視覺的理解模式再現。此外，對他而言，精神分析就是要將主體從終極凝視的幻覺點上切斷(77)，減低意識的特權性(82)。精神分析所處理的，正是意識的理想化，以及意識的誤識(p. 82)。而拉岡利用 scotoma 的暗喻說明視覺驅力(scopic drive)的問題。²

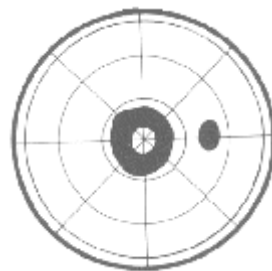
² What is the Blind Spot?

□Every eye has a blind spot where the optic nerve enters the eye and where photoreceptors are absent. We normally do not notice this because the brain fills in the missing information. The brain can give us the illusion of an uninterrupted visual field, but it cannot change the size of the blind spot because the area where photoreceptors are absent is a fixed anatomical feature. Diseases of the retina can cause photoreceptors to malfunction, which may cause an apparent enlargement of the anatomical blind spot or the appearance of additional blind spots at other locations. In the illustration to the right, the black spot to the right is a normal blind spot; the central black ring is a field defect (scotoma) caused by a

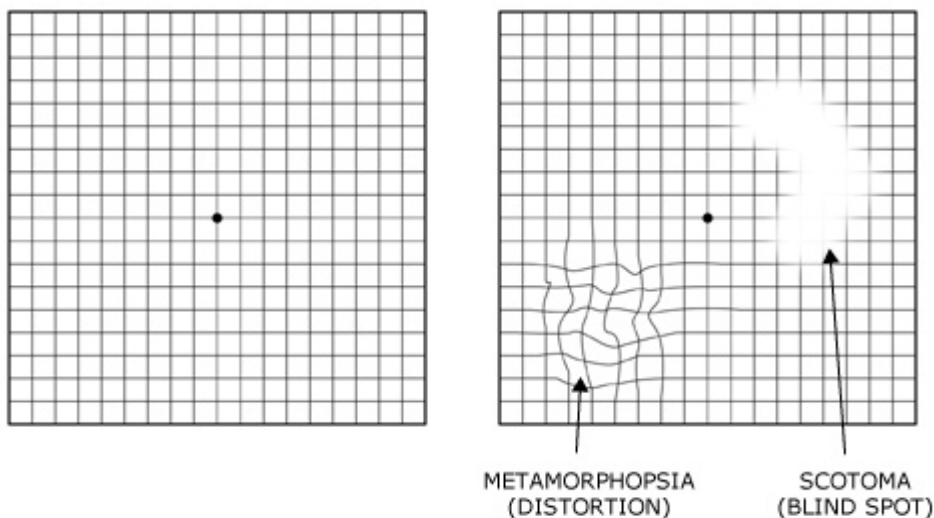
Anamorphosis

拉岡指出，小客體，*objet a*，是一個被優先注意的對象，此對象來自於原初的分離，是由於真實之趨近而引發的自我切除。(a privileged object, which has emerged from some primal separation, from some self-mutilation induced by the very approach of the real, whose name, in our algebra, in the *objet a*.” (83)這個小客體，正是造成主體分裂的原因。

「當他者的凝視出現之時，主體試圖讓自己配合它，而他自己便成為了那個點狀的存在，如同消逝點一般，而且，主體發現在此對象/客體他認知了自己的依賴欲望，而此處的凝視並無法被理解。這就是為什麼這個對象是誤識，也因此主體幸而得以將自己的消逝點符號化，成為看到自己看自己的意識的幻覺。」“From the moment that this gaze appears, the subject tries to adapt himself to it, he becomes that punctiform object, that point of vanishing being with which the subject confuses his own failure. Furthermore, of all the object in which the subject may recognize his dependence in the register of desire, the gaze is specified as un-apprehensible. That is why it is, more than any other object, misunderstood (*méconnu*), and it is perhaps for this reason, too, that the



disease <http://www.chirobase.org/06DD/blindspot.html> .



http://www.amdcanada.com/template.cfm?lang=eng§ion=1&subSec=6a&content=1_6

subject manages, fortunately, to symbolize his own vanishing and punctiform bar (trait) in the illusion of the consciousness of seeing oneself see oneself, in which the gaze is elided.” (83)



Holbein d.J.; Hans; **Born** 1497/98; **Died** 1543; **Style**--Late Renaissance

Title: Portrait of the French sent Jean de Dinteville and Georges De Selve

Year: 1533

拉岡問：「如果〔他者的〕凝視是意識的背面，我們要如何想像它呢？」(p. 83)

換句話說，當拉岡說，syntax 屬於前意識，但更屬於無意識，意思就是說，當主體說他自己的故事時，某種潛隱的作用主宰此 syntax，使其趨於濃縮。語言的替換與凝縮，文體的使用，都屬於最初的無意識抗拒。此濃縮也就是抗拒的核心 (nucleus of resistance)，而此核心便是無法命名與不可見的真實。此抗拒不是主體或是超我的抗拒，而是語言的最初抗拒(the first resistance of discourse)。(68) 這個隱性的主宰力量不在意識之內，我們要如何想像呢？以辯證的方式想像這個真實，是什麼意思？

拉岡說，凝視所佔據的優勢位置使我處於盲域(scotomized)。若以沙特的說法，凝視便是令我嚇一跳的凝視，「此凝視使我看不到正在看我而將我視為對象的眼睛」。沙特說，只要我處於被凝視中，我便不再看得到正在看我的眼睛。如果我看到那個看我的眼睛，那個凝視就會消失。(84)

不過，拉岡不認為沙特的說法正確，我們其實不會將此凝視視為凝視。拉岡認為，我所遭遇的凝視，是被我想像的大寫它者場域的凝視(the gaze I encounter ... is, not a seen gaze, but a gaze imagined by me in the field of the Other. P. 84)。這個凝視是他人的在場，是使我羞愧的他人，是客觀世界。

爲了說明視域與欲望的密切關係，拉岡以 anamorphoses 歪像之歪斜角度 oblique position 作為討論的例子：1533 Hans Holbein 的 *The Ambassadors*。從阿爾伯提到笛卡兒，我們注意到透視角的問題。而此幾何透視空間是空間的分配與扭曲，而不是視角的分配。拉岡指出，「在幾何向度的內部空間，我們必然會看到凝視的場域有一個特別的向度，此向度與視域無關，而與匱乏之功能有關，一個陽具鬼魂的出現」。“How can we not see here, immanent in the geometral dimension—a partial dimension in the field of the gaze, a dimension tht has nothing to do with vision as such—something symbolic of the function of the lack, of the appearance of the phallic ghost?” (88)



●
 Holbein d.J.; Hans; Born 1497/98; Died 1543; Style--Late Renaissance
 Title: Portrait of the French sent Jean de Dinteville and Georges De Selve
 Year: 1533

拉岡指出，我們不在討論反省性的意識主體，而在討論欲望的主體(89)。觀看所牽涉的，不是幾何的觀看眼睛，而是如同在 Hans Holbein 的 The ambassadors 中所看到的畫面前方斜斜的物體一般，此物體正是閹割的具像化形象，也正是所有欲望被組織的中心。因此，不是陽具符號的具像化，而是閹割。(89) “the imaged embodiment of the minus-phi $[(-\phi)]$ of castration, which for us, centres the whole organization of the desires through the framework of the fundamental drives.” (89)也

就是說，在視域的功能之下，我們看到的不是陽具的象徵，那個變形的鬼魂，而是凝視本身，是欲望的對象，是閹割與匱乏的形象化。

“We shall then see emerging on the basis of vision, not the phallic symbol, the anamorphic ghost, but the gaze as such, but the gaze as such, in its pulsatile, dazzling and spread out function, as it is in this picture.” (89)

此處，拉岡說明的是我們所看到的對象，小客體，是我們的欲望對象，是我們的匱乏，是凝視，是大他者的凝視所要我們看的對象。而這個大他者，這個陽具，只能以鬼魂的方式出現。對拉岡而言，我思主體、欲望主體、真實，是以 topology 的方式構成相互關係。

The line and light

以拉岡的說法，主體在圖畫中如同 screen, stain, spot。此處的主體不是觀念性主體，而是成為圖畫(picture)的主體時，主體以模仿的方式，讓自己鑲嵌入圖畫中，成為一個色斑，污跡，一個圖畫(It imitates what, in that quasi-plant animal known as the bryozoaires,³ is a stain—at a particular phase of the bryozoaires, an intestinal loop forms a stain, at another phase, there functions something like a coloured centre. It is to this stain shape that the crustacean adapts itself. It becomes a stain, it becomes a picture, it is inscribed in the picture. (99)此模擬之功能只是個偽裝(camouflage)，如同甲殼蟲照著圖案改變外貌，重點不在於與背景和諧，而在於成為斑點，而在於成為圖案。在這個擬態狀況之下，「製造圖案是一個表象，背後是主體要插入一個捕捉視他的巨大功能。」(To imitate is no doubt to reproduce an image. But at bottom, it is, for the subject, to be inserted in a function whose exercise grasps it. p. 100)

拉岡根據此擬態的邏輯，提出了一個論點：畫家有其要展示的道德、追尋、研究、實踐，這是他的凝視。拉岡指出，畫家不僅要提供這個圖畫讓人看，更是要看的人放棄其凝視。主體如同畫家，提供了供凝視者觀看的圖畫，此圖畫使凝視者「可以放下凝視，如同放下武器」。(“You want to see? Well, take a look at this! He gives



something for the eye to feed on, but he invites the person to whom this picture is presented to lay down his gaze there as one lays down one's weapons. This is the pacifying, Apollonian effect of painting. Something is given not so much to the gaze as to the eye, something that involves the abandonment, the *laying down*, of the gaze.” 101) 此處，拉岡的意思是，主體要提供大他者所要的形象，以便大他者可以放開其凝視之武器，鬆懈其要求。

若要將眼睛視為器官，此器官是依據其功能而定。拉岡要解釋的是，他所研究的是器官與陽具的關係，而不是器官與性的關係。所以，拉岡說，在眼睛與凝視之間的辯證關係是一種誘惑(a lure) (102)。「在愛情中，我尋找你的目光，但是，令我深深感到不滿足的是，你從來不在我看到你的地方看我。」(“When, in love, I solicit a look, what is profoundly unsatisfying and always missing is that—*You never look at me from the place from which I see you.*”) (103) 也就是說，主體愛他者，受到他者的誘惑，期待他者看自己所提供的圖像。

然而，「我所看的從來不是我所希望看的」。拉岡又說，前文所說有關畫家與觀者之間的關係，只是欺眼法(trompe-l'oeil)的遊戲，「圖畫中的凝視勝過了肉眼。」“A triumph of the gaze over the eye.” 觀者以為圖畫中的影像是真的，但是，他卻被欺騙了。——

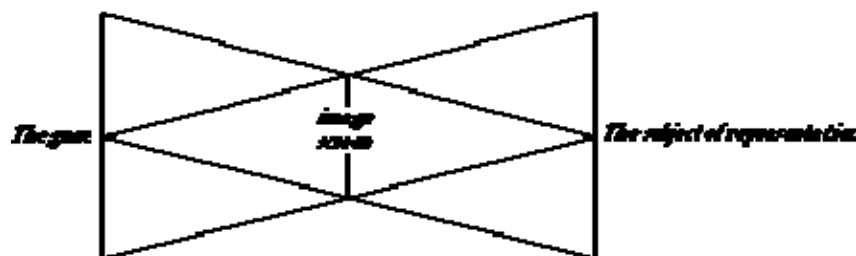
拉岡在此處問答階段，討論了 *Objet a* 是陽具匱乏的符號。就口腔期而言，斷奶會造成閹割與剝奪；肛門期，糞便則替代了陽具；在視覺層次，視覺層面的欲望不是需求之問題，而是對大他者的欲望 “At the scopic level, we are no longer at the level of demand, but of desire, of the desire of the Other.” (104)

拉岡說：「他者的凝視與人們希望看見的之間，涉及了誘惑。主體所呈現的並不是他自己，而別人讓他看的卻不是他希望見到的。因此，眼睛可以作為小客體，*objet a*，是匱乏(lack, $-\Phi$)的層次上而言的小客體。」(104) (The subject is presented as other than he is, and what one shows him is not what he wishes to see. It is in this way that the eye may function as *objet a*, that is to say, at the level of the lack ($-\Phi$).)

What is a Picture?

在「什麼是圖畫？」(What is a Picture?) 這一節中，拉岡繼續指出，在可見的場域中，小客體就是凝視之回望。“The *objet a* in the field of the visible is the gaze.” (105) 也就是說，小客體是依照著大他者的凝視（他者的欲望）而出現，大他者的欲望便是主體的欲望，主體欲望著大他者的欲望，主體企求自己成為想像中的大他者所認可、所期待、所欲求的樣態，想像中的大他者所欲望的，也就是大

他者的「凝視」，也就成為了主體的欲望對象，作為替代的小客體。



此圖中，拉岡指出，對立的兩個三角形中，一個放置了再現的主體，另一個則將我變成一個圖像。「我在凝視之下成為圖像」。拉岡強調，「在視覺領域中，凝視在外部，我被看，我是一個圖案」。(in the scopic field, the gaze is outside, I am looked at, that is to say, I am a picture.” (106)外部的凝視決定了我是誰。透過此凝視，我進入了光亮。透過此凝視，我被照相。此面具，屏帳，是再現之場所，帶有誘惑之性質。(106) “It is through the gaze that I enter light and it is from the gaze that I receive its effects. Hence it comes about that the gaze is the instrument through which light is embodied and through which I am photo-graphed.” (106)

此處，模擬(mimicry)之功能具有關鍵性的作用。而且，此模擬造成了面具與他者或是自我之複製(doubling of the other, or oneself)的效果。(107)

拉岡說，在感知的層面，畫面的中心是再現之屏障(screen)，這個屏障是中介他者凝視的位置(locus of mediation)，「就其與欲望之關係而言，現實僅會出現於邊緣」。(reality appears only as marginal. p. 108) 也就是說，我們在畫作中所注意到的主要敘事或是人物，通常只是遮蔽我們而無法注意到大他者之凝視。畫作的邊緣細節，則往往會流露出真實的欲望。

拉岡說，「重新在畫作中尋找構圖原則(composition)，搜索畫家用來區格表面之線條，這些已經消失隱藏的線條，力量的線條(lines of force)、影像的框架」等等，都可以讓我們發現畫作中不在場之物。不過，在感知層面，這個核心的場域卻必然不在場。

“In every picture, this central field cannot but be absent, and replaced by a hole—a reflection, in short, of the pupil behind which is situated the gaze. Consequently, and in as much as the picture enters into a relation to desire, the place of a central screen is always marked, which is precisely that by which, in front of the picture, I am elided as

subject of the geometral plane.” (108)

在感知的場域中，眼睛的分隔力量可以發揮到極致，而此視覺場域中的中央區域，必然是不在場的，而且被一個洞(hole)所取代，是眼球的反射，而在此眼球之後則是「他者的」凝視。而且，這個中央區域總是會被標示(marked)，而且，就是在這個被標示的屏障處，我被省略為「幾何平面上的主體」(subject of the geometral plane)。(108)因此，拉岡說，圖像的問題不在於再現，其目的與效果必然在他處。(“This is why the picture does not come into play in the field of representation. Its end and effect are elsewhere.” 108)

此處，拉岡已經充分發揮了視覺模式的平行比喻效果。他借用圖像與眼睛的功能，來說明看、主體、看到的對象、要看的驅力，以及看的對象所中介的替代與遮蔽。這也就是佛洛伊德所說的，夢象徵的圖像客觀內容不重要，重要的在於製作圖像者的主觀位置以及其欲望。

拉岡指出，通常繪畫中總有一種馴服觀者的觀看模式，要求觀者放下他的凝視。但是，也有反例，例如 Munch, James Ensor, Kubin, André Masson, 我們可以放下警戒，信任這些畫家所設計的觀看模式嗎？拉岡問，我們要學習佛洛伊德研究達文西，試圖探索達文西的幻想？這就是我們要區分再現與圖像之差異方式嗎？拉岡指出，其實並不是如此。所謂的「夢的繪畫」，dream painting，其實非常少見。因此，一般所謂的心理繪畫 psychopathological art 之侷限其實相當明顯。(110-1)我們要試圖探討的，其實是佛洛伊德試圖處理的，也就是力比多關係的結構(the point of view of structure in the libidinal relation)如何出現在藝術創作中，對拉岡而言，這就是佛洛伊德所說的「昇華」，以及此昇華「在社會場域中取得的價值」(it is a question ... as sublimation, and of the value it assumes in a social field. p. 111)

這就是我們要問的問題：繪畫的內容如何轉化而呈現在社會場域中出現的欲望結構與驅力？

- 欺眼法(trompe-l'oeil)。(103)





- **Trompe l'oeil**
- **GIJSBRECHTS, Cornelius.** Flemish painter (b. ca. 1630, Antwerpen, d. after 1675, København)

拉岡指出，繪畫有時候可以平撫人們、安慰人們，提供他們所要看的圖像，滿足他們的欲望。「馴化的觀看」或是「欺眼法」*dompte-regard*, *trompe-l'oeil*，例如鳥會飛向畫面，啄食葡萄，問題不在於葡萄之描繪有多真實，而在於其畫法是否更

靠近屬於鳥類的符號。“There would have to be something more reduced, something closer to the sign, in something representing grapes for the birds.” (112) 有趣的是，拉岡指出，對於人類來說，更會驅使人好奇的是，不是逼真的事物，也不是再現此事物的符號，而是似乎遮蔽某物的垂掛布幕。因此，不是形象的逼真或是符號的對等，而是繪畫的欺眼畫法性質假裝要呈現不是其自身之物。(pretends to be something other than what it is” (112)

因此，拉岡問，欺眼畫中到底是什麼使得我們被吸引而被滿足？只要我們稍微移動目光，我們便可發現此再現是虛假的，只是欺眼畫法的對象。

重點在於此欺眼畫法是否假裝成其他事物。或者，如同柏拉圖所引用的 Idea 概念：此圖像是其他概念的表象。這個「其他事物」便是「小客體」*petit a*：“The picture does not compete with appearance, it competes with what Plato designates for us beyond appearance as being the Idea. It is because the picture is the appearance that says it is that which gives the appearance that Plato attacks painting, as if it were an activity competing with his own.” (112)

拉岡指出，要探討此「小客體」之社會迴響(social repercussion)才是更有啟發性。(113)

以基督教的 icon 而言，這些代表神的「聖像」自然會吸引我們的注視，但是，事實是，這些聖像也同時被神所看，這些影像也引發了神的欲望。“What makes the value of the icon is that the god it represents is also looking at it. It is intended to please God. At this level, the artist is operating on the sacrificial plane--he is playing with those things, in this case images, that may arouse the desire of God.” (113)也就是說，藝術家所製造的影像是為了要博取大他者的愉悅與欲望，大他者的觀看如同向神的獻祭。此問題隱含了有關 the Names-of-the-Father 的問題。不過，拉岡並沒有在此處發揮此問題。

拉岡接下來提出了有關「社會共有」的問題，*communal*。拉岡所舉的例子是在 Doges' Palace 中各種戰爭的繪畫，例如 battle of Lepanto，這些繪畫的社會功能十分明顯，誰要來看？為什麼？這些觀眾如同學徒，來此學習特定的社會教育。圖畫背後，是此大廳設計者的凝視。(113) 但是，此凝視來自於何處？繪畫中馴化、教養、文明、吸引的力量，也就是拉岡要討論的被分離的小客體，*a*。



Doges' Palace -- Battle of Lepanto

拉岡問，我們要如何討論賽尚 Cézanne 畫作中畫筆運動下的「一點點藍色、一點點白色、一點點棕色」？



拉岡說，這正像是鳥會以掉落其羽毛來作畫，蛇會脫落其鱗片，樹會掉落其葉子，拉岡所說的「小小的骯髒的沈澱物」(small dirty deposits, p. 117)這個 deposit 的意思可以是身上脫落的沈澱物，也可以是押金、託管物、存款。這是個十分有趣的觀念，創作者或是作畫者總是以自身的一部份作為作品的材料。但是，此身上的部分卻已經轉變，而不再被辨識。拉岡以 “sovereign act” 來解釋此畫筆的運動：以運動的方式將來自於他處的能量在此終止，而轉為其他的物質化的形貌。 “A sovereign act, no doubt, since it passes into something that is materialized and which, from this sovereignty, will render obsolete, excluded, inoperant, whatever, coming from elsewhere, will be presented before this product.” (114)

拉岡說：正因為畫家的畫筆所帶出來的是一個運動的終止處，我們必須面對筆觸所呈現的，是對其自身動機的回應。 “Let us not forget that the painter’s brushstroke is something in which a movement is terminated. We are faced here with something that gives a new and different meaning to the term regression—we are faced with the element of motive in the sense of response, in so far as it produces, behind it, its own stimulus.” (114)

這個「終止的時刻」terminal moment 可以讓我們區別「姿勢」(gesture)與「表演」(act):畫筆以 gesture 接觸畫布，而在畫布上的姿態與筆觸所呈現的，其實是一場戲劇性的戰爭。 “It is by means of the gesture that the brushstroke is applied to the canvas. And so true is it that the gesture is always present there that there can be no doubt that the picture is first felt by us, as the terms *impression* or *impressionism* imply, as having more affinity with the gesture than with any other type of movement. All action represented in a picture appears to us as a battle scene, that is to say, as

something theatrical, necessarily created for the gesture.” (114-115)

以賽尚的畫作為例，畫面上呈現的是什麼樣的欲望？什麼欲望降臨此畫面？拉岡說，這不是他先前所說的「人對於大他者之欲望的欲望」，而是屬於大他者的欲望(a sort of desire *on the part of the Other*)，是表演大他者的欲望(at the end of which is the *showing*)。(115)我們要注意，拉岡所說的「大他者」，在 *Doges' Palace* 中各種戰爭的繪畫，以及在賽尚的畫作中，是以不同的方式出現的。

此外，拉岡提出了最初的時刻以及終止的時刻的區別，the moment of seeing, identificatory haste,以及 the terminal arrest of the gesture。看的起點，是一種衝動、前進的運動，而所謂凝視的終止時刻，the terminal time of the gaze，則捕捉住了姿態，使動作凝結。使動作凝結的動力，是要吸引而避開凝視的邪惡之眼(dispossessing the evil eye of the gaze, in order to ward it off)。拉岡說，這個凝視的力量會捕捉運動，甚至扼殺生命。“The evil eye is the *fascinum*, it is that which has the effect of arresting movement and, literally, of killing life.” (118)主體被大他者之凝視結構所引進的小客體所吸引，也同時被決定。“The subject is strictly speaking determined by the very separation tht determines the break of the *a*, that is to say, the fascinator element introduced by the gaze.” (118)

拉岡指出，精神分析的作用不在於提出解釋世界的哲學觀點，而在於讓主體可以從絕對凝視的虛幻連結中解除 (*we shall cut him off from this point of ultimate gaze, which is illusory.*) (77)。因此，在具有馴服、文明化以及吸引力的圖像功能 (“the taming, civilizing and fascinating power of the function of the picture” p. 116) 中，我們看到其中的小客體 *a* 以及此具有遮蔽性的屏障如何辯證性地揭露大他者的凝視結構，或是欲望結構。

Lacan, “Of the Gaze as *Objet Petit a*,” *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. Trans. By Alan Sheridan, New York, London: W.W. Norton & company, 1978.

——可以專注於以下部分：70-75, 82-89, 97, 99, 100-104, 105-106, 108, 110-116