

## 藝術欣賞的理論基礎（七）：精神分析－溫尼可與拉岡之理論與運用

### Foundation of Art Appreciation (VII): Winnicott's and Lacan's Psychoanalysis

林伯賢

前文介紹了以佛洛伊德（Sigmund Freud，1856-1939）為主的精神分析理論在藝術評論與鑑賞中的運用。除了佛洛伊德之外，溫尼可（Donald. W. Winnicott，1896-1971）和拉岡（Jacques Lacan，1901-）的理論亦深受當代藝術評論界的青睞。

溫尼可是英國小兒科醫師，他的「客體關係」（object relations）心理分析理論，也被運用在對藝術的詮釋上。溫尼可（1971）提出了「轉換性客體」（transitional object）的概念，所謂轉換性客體是一種象徵物，幼兒藉由轉換性客體克服與母親分離的焦慮，並獲得操控母親的滿足感。溫尼可認為，母親在幼兒成長過程中不可能隨時陪在身旁，幼兒往往需要依賴轉換性客體來建立安全感。轉換性客體可以是奶嘴、毛毯，玩具，甚至是幼兒自己的姆指或一搓頭髮。幼兒利用轉換性客體來建構一個有利的環境，並在幻想中覺得自己「創造」了這個客體。

根據溫尼可的理論，轉換性客體是藝術創作的來源，宗教藝術可以說是最明顯的例子。藝術史學者亞當斯（Adams，1996）在其《藝術方法論》（*The Methodologies of Art*）一書中，特別列舉了美索不達米亞文化的塔廟（Ziggurats）、埃及的金字塔以及歌德式教堂（Gothic cathedrals）為例（如圖 1 至圖 3 所示），來呼應溫尼可的理論：隆起於美索不達米亞平原上的塔廟，有如眾神棲息的大山；巨大巍峨的金字塔不僅是法老王的墓穴，塔身的稜線同時象徵著太陽的光芒，包覆黃金的石頭安放在金字塔頂，代表著埃及人對太陽神的崇拜；高聳入雲霄的歌德式教堂，彷彿向上延伸至天堂，更藉由視覺上的震撼，提醒世人另一個崇高境界的存在。在溫尼可的觀點裡，這些建築正是人類依存宗教、尋求安全感，所創造出來的一種轉換性客體。藉由這些轉換性客體，將神祇象徵性地安置在凡塵咫尺之間以獲得精神上的慰藉。



圖 1. 美索不達米亞塔廟，c. 2100

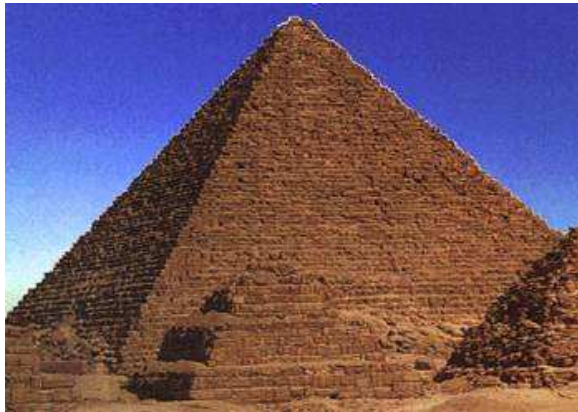


圖 2. 埃及金字塔，2530 B.C.



圖 3. 法國沙特爾大教堂，1194

除了建築之外，肖像畫（portrait）也扮演了轉換性客體的角色，特別是畫家的自畫像（self- portrait）長久以來被視為畫家企圖與觀者建立直接面對面溝通的一種形式，藉由畫家的妙筆，畫像轉化成畫家本人，將自己與觀眾連結在一起。有些畫家則是將自己畫成特定的角色，安置在大家耳熟能詳的故事情境中，以此來傳達個人對於該故事的詮釋。在諸多畫家中，卡拉瓦喬（Michelangelo Merisi da Caravaggio，1571-1610）對於這類角色轉換的運用，有極為另類的處理模式。

前文曾經提及卡拉瓦喬是所有藝術家中，讓精神分析論者最感興趣的一位（參見《藝術欣賞》第二卷第七期），他的許多作品中顯現出同性戀與暴力傾向。在西方神話與宗教故事中，許多與斬首有關的情節一直是卡拉瓦喬極感興趣的題材，更令人玩味的是他不斷的用自己的畫像來表現被砍下的首級。亞當斯（1996）特別指出卡拉瓦喬在處理這些圖像時，有更複雜的心理狀態。她提醒大家注意，卡拉瓦喬在幾幅用自己的畫像來表

現被砍下的首級中，畫裡的首級都是在「活著」的狀態，而唯獨畫施洗者約翰時例外。例如在圖 4《猶滴斬殺霍拉法爾尼茲》(*Judith Beheading Holofernes*) 中，他化身被猶太女英雄猶滴誘殺的亞述將軍霍拉法爾尼茲，雖然鮮血四濺，眼神透著不能置信與無奈，但仍未死亡，整個表情酷似圖 5《大衛與歌利亞首級》(*David with the head of Goliath*) 中的歌利亞。最大的差別在於歌利亞的頭顱已完全與身軀分離，畫中的大衛彷彿提著一個活著的卡拉瓦喬人頭。在另一幅只有頭顱的《美杜莎》(*Medusa*，如圖 6) 中，畫家變成了蛇髮女妖，雖然身首異處，卻仍是是目光懾人。在前述這三幅畫裡，卡拉瓦喬將自己畫成被斬首的故事人物，卻同時存活在自己的死亡中。但是在《莎樂美手執施洗者約翰的人頭》(*Salome with the Head of St. John the Baptist*，如圖 7) 一圖中，莎樂美手持托盤，上面赫然是施洗者約翰的頭顱，從鬆弛下垂的眼瞼皮與嘴唇，施洗者約翰已然死亡。事實上畫中的約翰畫的不是自己，而是他的弟弟巴第斯塔，因為他弟弟和施洗者約翰有著同的名字 *Giovanni Battista*。亞當斯 (1996) 指出，卡拉瓦喬對於這位擔任神父的弟弟一直懷抱敵意。卡拉瓦喬利用名字上的巧合，在畫中置施洗者約翰於死地，藉由轉換作用滿足了個人內心幽微深處的願望。



圖 4. 卡拉瓦喬，《猶滴斬殺霍拉法爾尼茲》，1599，羅馬巴貝里尼美術館。

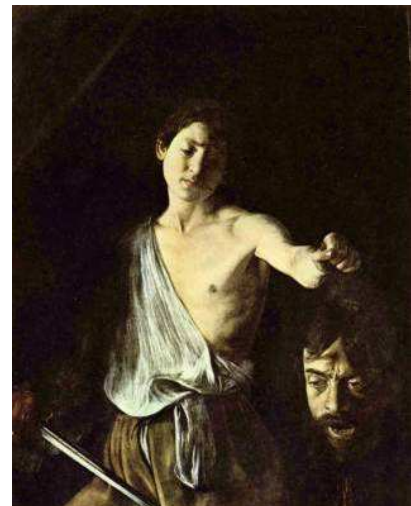


圖 5. 卡拉瓦喬，《大衛與歌利亞首級》，1605-10，羅馬貝佳斯美術館。



圖 6. 卡拉瓦喬，《美杜莎》，1596-98，佛羅倫斯烏菲茲美術館。



圖 7. 卡拉瓦喬，《莎樂美手執施洗者約翰首級》，1609-10，倫敦國家美術館。

法國精神分析心理學家拉岡的鏡像階段論（*mirror phase*）也常被運用在對藝術作品的詮釋。拉岡將人的心理功能區分為想像的（*imaginary*）、真實的（*real*）與象徵的（*symbolic*）三個層次。他認為人類在嬰孩期並無法認識自我的存在，漸漸的他們從鏡中看到了四周熟悉的環境，看到了自己的鏡像，也看到了母親的鏡像。嬰孩從鏡中看到了他的異己（*other*），同時還看到了另一個異己（他的母親），而這第二個異己，則使嬰孩肯定了第一個異己。根據拉岡的理論，鏡像階段通常發生在 6-18 個月時，是嬰孩自我初步形成的階段，然而此時嬰孩心中的自我（*ego*）並不等於真實的主體，要從想像的階段過渡到語言的階段，進入象徵的階段，人類的主體性才會建立起來。

拉岡的理論艱澀難懂，亦頗具爭議性。有關他將精神分析理論應用在詮釋藝術的論述，主要彙編在《精神分析的四個基本觀念》（*The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, 1981）一書中。亞當斯（1996）指出，拉岡的主要概念乃是強調凝視（*gaze*）的力量。美國藝術史與藝術評論學者卡里爾（Carrier, 1996）則強調，拉岡的重點在於解釋人們是如何發現自我，而人類自覺暴露於他人凝視的潛在意識，正是精神分析心理學與視覺藝術相通之處。印象派畫家馬內（Edouard Manet, 1832-1883）的名作《佛利貝爾傑酒店》（*A Bar at the Folies-Bergeres*，如圖 8）正可以用來呼應拉岡的理論。畫中女侍者的神秘眼神，不知擄獲了多少觀眾的心，更吸引了無數藝術評論家的關

注。當我們與女侍者的眼神交會時，在概念上，女侍者是在觀看畫中鏡子裡所反映出的酒店中的芸芸眾生，她的目光其實避開了觀眾。但藉由鏡子的巧妙安排，我們看到了女侍者的背影，卻也看到了在視覺角度上不應該出現的神秘男士，他的目光直視著女侍者，於是整幅畫便彷彿是馬內為印證拉岡的理論所做的佈局。在畫中我們看到女侍者在觀望別人，她同時無法避開別人對她的凝視；神秘男士不存在於酒店現實場景中，他只是存在於鏡中的幻影，他凝視女侍者，正如同我們也正在凝視女侍者，所以那位神秘男士就是每一正在看畫的觀眾。這也正是拉岡（1981：106）所說的：我將自我轉置於受人凝視的畫中...我被注視，因此我成為一幅畫。

拉岡深受佛洛伊德（Sigmund Freud，1856-1939）的影響。威爾登（Wilden，1998）指出，根據拉岡的理論，男童在戀母情結形成時期所產生的去勢焦慮（castration anxiety）主要肇因於「缺乏」（lack, or absence）。當幼兒感知母親缺少了應當呈現的性器官時，去勢是一種既非真實、又非潛在（neither real, nor really potential）的狀態，而成為男童對於父親的一種象徵式的負債（symbolic debt）。拉岡相當重視「可見」與「不可見」（is seen and not seen）、「呈現」與「闕如」（present and absent）的相對關係。凝視代表「可見」與「呈現」；「不可見」與「闕如」則引發慾望（desire）。拉岡的理論解釋了自戀傾向的形成，他認為被排除在母親與嬰孩的凝視（locked gaze）間之其他人，將成為局外人（outsider）；這種被排斥感將引發嫉妒而形成自戀傾向（narcissism）。我們知道在西方文化裡，自戀一詞來自於水仙花。根據希臘神話，納西斯（Narcissus）是河神克菲索斯（Cephisus）與女神利裏奧佩（Liriope）的兒子，長相極為俊美。他偶然在河邊看到自己在水中的倒影，愛上了自己的影子卻又得不到它，最後鬱悶而死，變成了自戀的水仙花。

圖 9 是卡拉瓦喬的《納西斯》(Narcissus)，畫中納西斯俯坐在河邊，水面清澈如鏡，納西斯凝視水中，全然陶醉於自己在水中的身影。對照拉岡的說法，畫家藉由納西斯對自己身影的凝視，將畫中人孤立在自己所建構內心世界裡。當我們欣賞這件作品時，是否一方面為納西斯這樣顧影自憐、渾然不為外界所動的專注神情，而深深受到吸引；另一方面也為卡拉瓦喬善用凝視的力量，傳神地表現以自戀為主題的繪畫手法，而感動

不已？

拉岡（1981: 89）建議我們在觀賞任何圖畫時，正確的方法便是試著先找到畫中人物所展現的凝視。前文介紹圖像研究與圖像學時（《藝術欣賞》第二卷第一期），曾經介紹義大利畫家喬托（Giotto, 1267-1337）在帕多瓦阿雷那小禮拜堂（Arena Chapel, Padua）的壁畫《耶穌誕生》（*Nativity*，圖 10）。在這幅壁畫中，我們同樣看到了拉岡所強調的母親與孩子之間凝視的眼神。除了聖母與聖嬰交會的目光之外，喬托充分運用了凝視的力量來鋪陳這幅有名的聖經故事。畫中左側的接生婦和牛都以虔誠的目光投注在聖母與聖嬰身上，驢子則被描繪成目光呆滯以象徵其粗率與無知（印證聖經中「牛認識主人，驢只認識主人的槽」的譬喻）。坐在地上的約瑟（Joseph）是整幅畫中重要的人物，他背對聖嬰眼睛半開半閉，在聖經故事中，耶穌是上帝之子，約瑟則是耶穌在人世間的父親，傳統上他總被畫成閉眼沈睡的模樣。在喬托的畫中略有改變，約瑟似在半睡半醒之間，突顯了他父親角色的不確定性：他既是耶穌的父親，又不是耶穌的父親。

亞當斯（1996）特別提醒大家注意畫面上方的報喜天使，五位天使依其視線方向從左到右形成一個弧線，其中三位仰望天空，中間一位則俯視地上的約瑟。畫面上沒有上帝的圖像，卻藉由三位仰視天使的視線，象徵了上帝的存在，更藉由那位俯視天使的視線，將天父的角色轉移到約瑟的身上。最右邊一位天使傾身俯望右下角的兩位牧羊人，雙方目光交接，象徵了報喜任務的完成。即便是約瑟與牧羊人之間的羊群，也可見到喬托細心的安排。畫中共有三隻公綿羊，兩隻母綿羊和一隻小綿羊，正好與人的數目相符合。其中有一隻母綿羊凝視著小綿羊，呼應左邊的聖母與聖嬰。至於右側黑色的山羊，頭偏向一邊，完全漠視這個聖經上重大事件的發生，其呆滯的目光和驢子一樣象徵著無知。以圖像研究的觀點來看，用白綿羊和黑山來做為善、惡的區別，在西方文化中有其傳統淵源。馬太福音上記載：「當人子在他榮耀裡，同著眾天使降臨的時候，要坐在他榮耀的寶座上。萬民都要聚集在他面前，他要把他們分別出來，好像牧羊的分別綿羊山羊一般。把綿羊安置在右邊、山羊在左邊。於是王要向那右邊的說，你們這蒙我父賜福的，可來承受那創世以來為你們所預備的國」。結合圖像研究與拉岡的理論來詮釋喬托這幅壁畫，相信可以幫助觀賞者獲得更多的情趣。

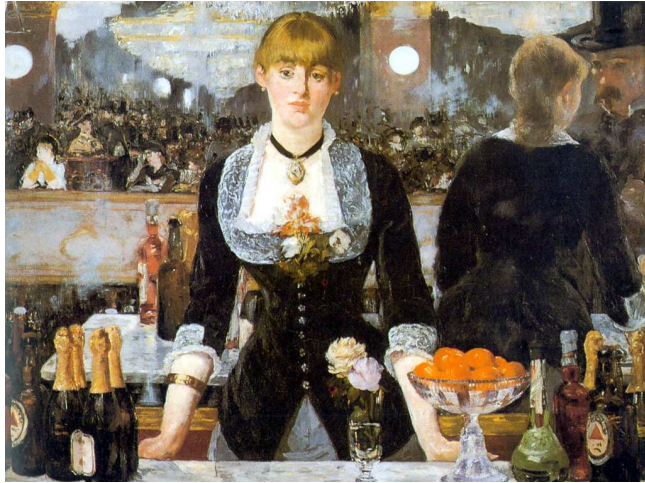


圖 8. 馬內，《佛利貝爾傑酒店》，1881-82，考陶爾德藝術館。



圖 9. 卡拉瓦喬，《納西斯》，1597-99，羅馬國立美術館。



圖 10. 喬托，《耶穌誕生》，1305，義大利帕多瓦，阿雷那小禮拜堂。

佛洛伊德和其追隨者所建立的精神分析心理學派長久以來一直頗具爭議性，但卻受到藝術評論家的青睞，也成為當代藝術評論與鑑賞極為重要的方法論。雖然精神分析用在藝術評論往往讓人有一種過度詮釋的觀感，然而不可否認的，它提供了一個更寬廣的

視野，讓我們從不同的面向去探索藝術。有些人也許會懷疑，這些基於精神分析理論所做的詮釋，真是藝術家當初創作的原始動機嗎？正如拉岡（1981：72，82）所言，我從一個定點看世界，外界則從不同的角度觀察我...人的意識原本就一種對「自我檢視的假象」所進行的自我檢視，而它終究是建立在一個從內到外的凝視結構中（the inside-out structure of the gaze）。所以重要的也許不是藝術家當初怎麼想，而是後來我們怎麼看，更重要的是：我們相不相信我們所看到的。

### 參考書目

- Adams, L. S. (1996). *The methodologies of art: An introduction*. Boulder, CO: Westview Press.
- Carrier, D. (1996). Art history in the mirror stage: Interpreting *A Bar at Folie-Bergere*. In B. Collins (Ed.), *Twelve views of Manet's Bar* (pp. 71-90). Princeton, NJ : Princeton University Press.
- Lacan, J. (1981). *The four fundamental concepts of psycho-analysis*. NY: W.W. Norton.
- Wilden, A. (1998). Lacan and the discourse of the other. In J. Lacan & A. Wilden (Trans.), *The language of the self: The function of language in psychoanalysis* (pp. 159-311). Baltimore, MD: Johns Hopkins Press.
- Winnicott, D. W. (1971). *Play and reality*. NY: Basic Books.