

本文章已註冊DOI數位物件識別碼

▶ 影像與意像：拉岡的影像論與巴特的電影論

Image and Imago(superscript *): Lacan's Image Theory and Barthes's Film Theory

doi:10.6752/JCS.200803_(6).0005

文化研究, (6), 2008

Router: A Journal of Cultural Studies, (6), 2008

作者/Author：林克明(Ke-Min Lin)

頁數/Page：81-106

出版日期/Publication Date：2008/03

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/10.6752/JCS.200803_\(6\).0005](http://dx.doi.org/10.6752/JCS.200803_(6).0005)



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



Image and Imago*:
Lacan's Image Theory and Barthes's Film Theory

—Ke-Min Lin

影像與意像：
拉岡的影像論與巴特的電影論

林克明

誌謝：本文的完成首先要感謝黃建宏教授，因為本文影像與意像兩者概念區分的出發點主要是來自於與他的討論。為文期間，亦受到文化大學楊祖珺教授及義守大學黃冠華教授的幫助甚多，在此向他們致謝。另外在此也向兩位評審委員致感謝之意，他們的建議對於本文內容的澄清幫助甚大。最後亦謝謝陳惠敏小姐的幫忙。

*由於在英文中，影像和意像都是以image來表示，因此以英文表示本文題目及摘要時，便造成用詞上的困難。所以為了方便區分，本文在此用imago代表主觀意像，而沿用image表示客觀影像。然而以imago表示意像可能產生兩個問題（特別是在本文的架構下）：一是imago在拉岡的理論中具有特定的含意，以此代表「意像」，可能會對於中文中較為中性的「意像」一詞產生某種程度的扭曲；其次，拉岡僅在他的第一鏡像階段中使用這個字，之後就沒有再繼續使用，因此imago這個字是否適用於第二、三鏡像階段的意像便有待商榷。所以本文中使用的imago須以較廣泛的角度來思考。

林克明，聯合大學台灣語文與傳播學系助理教授
電子信箱：kclin@nuu.edu.tw

airiti

摘要

意像是否等同於影像？如果不同，那麼相對於影像的意像又是什麼？從拉岡的心理分析出發，本文試圖釐清影像和意像的關係。所得的結果將與巴特的電影論相互辯證，以試圖藉此理解在電影場域裡觀影者的意像為何。本文最後將導入拉岡的風格論，嘗試了解作者如何透過影像影響電影意像的構成。

關鍵詞：影像、意像、鏡像、敞義、風格

Abstract

Is there any difference between image and imago? If the answer is “yes”, what is imago compared with image? By means of Lacanian psychoanalysis, this paper seeks to clarify the term of imago and its relationship to image. The result will be examined by means of Barthes’s film theory in order to explore what the imago in relation to film image is. Finally, a Lacanian approach of understanding style is applied to realize how the author (filmmaker), if he/she can, intervenes in the formation of the film imago.

Keywords: image, imago, mirror image, obtuse meaning, style

一、前言

影像如何在觀影者的內心裡呈現？這個問題本身，已經假設在觀影行為裡有兩種不同「形象」的存在：一是呈現在觀影者眼前的**客觀影像**(image)，另一則是觀影者心中的**主觀意像**(imago)。以一個簡單的說法，影像可以視為是外在物體的視覺再現，是客觀獨立於觀影者之外的存在，而意像則是影像在內在心靈中的反映，是觀影者主觀意識所構成的。不論這兩種「形象」的最終結果是否一致，由於兩者在各自形成的過程中，並非如一般所認為的單向式因果關係，而是產生複雜而互相影響的關係，使得兩者呈現彼此獨立卻相互牽連的存在。舉例來說，影像雖然作為客觀物體的再現，但是影像的構成是由作為作者的主體所創造的，不可避免地，必然受到主體意像的影響。¹另一方面，意像的形成並非僅僅是由影像所決定，更會牽涉到觀影者對影像的觀看方式及價值判斷。因此，在這種複雜而彼此糾葛的情況下，我們要如何釐清這兩者的關係呢？

本文企圖從拉岡(Jacques Lacan)的心理分析出發，嘗試解決這個問題，希望藉此能掌握相對於影像的意像究竟為何。引用拉岡心理分析的理由，主要是因為拉岡認為，鏡像，作為一種影像，是決定主體心靈結構形成的主要依據，而自我形象的出現，也就是最初的「我」的意像，必須倚賴與這個鏡像不斷地互動作用。拉岡的理論因此可以提供一個有效理解意像與影像之間關係的分析架構。在本文中，我將從探討拉岡三個階段的鏡像理論開始：在每個階段裡，拉岡都重新確定鏡像及主體意像之間的關係。藉由探討這個關係的發展，我將嘗試了解拉岡式的意像究竟為何。

在第二部分中，透過對拉岡鏡像理論探討的結果，本文試圖藉此掌握電影活動中意像的形成。根據拉岡的理論，主體最終的意像並不同於鏡像，而是超越於鏡像之外。如果這個經驗可轉移到電影上，

1 這裡的意像包括由物體及影像兩者所反映的形象。

那麼觀影者的意像則不可能是電影影像，而必須存在於電影影像之外。在此我們必須先釐清何謂電影影像：一般而言，所謂的電影通常指的是具有故事或劇情的敘事電影，而這類電影的影像是在合理化地將這些敘事視覺化而已。巴特(Roland Barthes)認為這類的電影影像具有確義(obvious meaning)的功能。然而巴特又認為在電影中除了這個確義之外還存在著啟義(obtuse meaning)。因為啟義是一種超越電影影像的存在，因此我們可以聯想到具有類似性質的拉岡的意像。所以在第三部分，本文將詳細討論巴特的啟義以及其與拉岡式意像的關連，以此希望確立拉岡理論落實在電影活動的可行性。

由於巴特的啟義具有超越敘事結構的特性，因此湯普生(Kristin Thompson)認為啟義的構成來自於影像中「過剩」的物質性(materiality)，也就是影像中無法被敘事結構所使用的部分。湯普生的觀點提供我們一個可以藉由影像操控意像的可能性，然而這個操作性定義建立在一個假設之上，那就是認為所有無法被敘事結構吸納的影像元素都能夠產生意像。根據拉岡的理論，這個假設並不成立，因為即使意像是由影像的物質性而來的，但並非所有物質性都能產生意像，而能夠決定意像出現的唯一方式只有倚賴風格的產生。在本文的最後部分，我將試圖探索拉岡的風格論，以此了解如何透過電影影像產生電影意像。

二、鏡像三部曲

設想在一個與我們完全不同時空裡製作的一部電影中，有一個小女孩裸身站在鏡子前，面對她自己的鏡像。她的手，以一個左邊的方向移動，活生生地穿越她的匱乏(phallic lack)所在。²

—— Jacques Lacan, 2006, *Écrits*, p.70

2 此段翻譯採用朱利安(Philippe Julien)著，西謬(Devra Beck Simiu)翻譯的英譯本(1994)，所列頁碼為法文《書寫》(*Écrits*)的原頁碼。

影像和意像的關係究竟是如何呢？這兩個概念在英文中並不易劃分，因為它們皆指向「image」一詞。拉岡在他對於凝視(gaze)的討論中，藉由一個在古希臘發生的故事來說明他對於這兩者的理解。(Lacan 1978: 103)故事主要是在敘述古希臘兩位知名畫家——宙克西斯(Zeuxis)和帕爾哈西奧斯(Parrhasios)——在比賽他們的作品孰優孰劣。在故事中，宙克西斯所繪的是葡萄。他畫中葡萄的真實程度甚至能吸引空中的鳥兒來啄取。但是當他要求帕爾哈西奧斯掀開遮畫的布幕時，才發現所謂的布幕竟然是帕爾哈西奧斯所繪的畫。這場競賽的結果是帕爾哈西奧斯優勝，因為雖然宙克西斯的畫欺騙了飛鳥，但是帕爾哈西奧斯卻能夠欺騙畫家。

拉岡從這個故事中衍生出他有名的觀看(look)和凝視(gaze)的區分。簡單地說，觀看所指的是看者所看到的，在上述的故事中，所代表的是宙克西斯的葡萄；而凝視所指的是看者所希望看到的，所對應的是帕爾哈西奧斯的布幕。如果我們試圖建立這個觀看—凝視的區分和影像—意像的分類之間的關連，可以發現，在這個故事中，宙克西斯的葡萄可以視為客觀物體的極致再現，因為他的葡萄是將作者主觀意像的影響降至最低，而足以表現出葡萄真正的形貌來吸引鳥兒啄食（鳥兒在此可視為一最公正客觀的裁判）。宙克西斯的畫因此可以視為影像的完美呈現。而帕爾哈西奧斯的布幕在這個故事中所表現的並非僅僅是布幕而已，更重要的是，帕爾哈西奧斯的畫表現出宙克西斯對布幕下隱藏的可能性的期待，是宙克西斯心目中最主觀的、不受到任何客觀影像「污染」的存在。問題是，我們是否可以將帕爾哈西奧斯的布幕這個沒有形象的形象，視為對應影像的意像完美呈現呢？如果答案是「是」的話，我們又如何來了解這個拉岡式的意像？

拉岡的例子雖然能夠幫助我們區分影像及意像（至少是拉岡式的），但是在這個例子中所缺乏的是影像和意像之間的關係，因此我們就無力了解拉岡式的意像是否可以稱為意像，如果我們假設意像與影像之間必然的共生性。影像和意像是互相依賴存在的，並非如帕爾哈西奧斯和宙克西斯的故事一般，能各自以絕對的形式呈現（所以沒有任何葡萄畫足夠客觀真實地吸引鳥兒來取食）。事實上，拉岡對這

兩者的關係亦提出一個心理分析的看法。這個看法不僅僅有助於澄清我們對影像與意像兩者的概念，更是拉岡理論中主體建構的基礎。這個看法可以由拉岡的鏡像理論的發展來理解。

拉岡的鏡像理論可以分為三個階段，分別代表著拉岡在三個時期對不同面向的關注。³在第一階段，拉岡引用華隆(Henri Wallon)對於兒童心理發展的研究為出發點，來建立他對主體建構的觀點。(Lacan 2006: 3-9)根據拉岡的說法，兒童在開始之初只是由不同零散器官（口、肛門、眼睛、四肢等）組成的集合體。而在出生後6個月到18個月的期間，兒童才會透過鏡子所反映的自身影像，掌握到作為整體的概念。換句話說，兒童在這時候才會產生「我」(ego)的概念，而不是依附於他者(the Other)（通常在此時等同於母親）的零散器官，或者僅僅是母親的延伸而已。這個整體的概念賦予兒童掌握「我」的身體的能力。正如拉岡所說的：「主體以他對於自我(Self)的感覺，去認同本身之外的影像時，而這個影像也同時俘虜了他的這個感覺」。(Lacan 2006: 147)換句話說，兒童不僅為了自身的理由去認同這個外在影像，而同時會因為這個影像而認為是「我」擁有這個身體。「我」的出現也同時宣示了主觀意識的形成：透過鏡像的擬態(mimesis)，兒童掌握到「我」是與母親相同的存在，兒童因此開始能夠掌握主體與客體的區分。唯有主觀意識的形成，由主觀意識構成的意像才可能產生。不可否認地，兒童心靈中首次出現的意像必然是自我的形象，而這個意像卻無疑是外在自身影像的忠實反映。因此，在拉岡第一個鏡像階段中，影像與意像是一致的。

然而作為第一個意像的自我形象，從開始便呈現了一種不穩定的狀況。朱利安(Philippe Julien)比較佛洛伊德(Sigmund Freud)和拉岡對於自戀和仇視兩種情緒形成的理論時就說到，相對於佛洛伊德的兩種情緒是發生在不同階段，拉岡的兩種情緒卻同時在鏡像階段發生，並

3 本文對於拉岡三個鏡像階段的討論主要是依據朱利安(1994)對於拉岡三個理論發展時期的分析架構所延伸而來的。

且相互關連。⁴這兩種情緒即是因為兒童第一個意像出現而產生的。在這兩種情緒的交互作用下，使得原本一致的意像和影像之間開始產生了分裂。一方面，「我」的影像的出現宣示了兒童作為獨立個體的存在，兒童因此獲得某種活動性，這使得兒童對這個影像產生一種愛戀。另一方面，「我」的影像的出現也宣示了兒童與母親之間的斷裂，意味著兒童無法再如過去一般與母親之間完美的聯繫，這也使得兒童對自身影像產生某種反感。由於這兩種情緒的作用，使得原來僅僅作為單純反映外在影像的意像不再「純粹」。換句話說，兒童無法完全接受這個外在影像為自身的形象。這個不完全性造成了影像與意像之間的差異。

自我形象的不完全性使得拉岡導入了第二階段的鏡像理論。根據拉岡的說法，兒童在面對鏡中的影像時，必須倚賴母親言語的確認，才能確定鏡中的影像為自身的形象，拉岡因此認為在主體建構上語言優先於影像。⁵拉岡的語言優先性，必須視為解決影像與意像之間分裂的方法。正如前面所說的，「我」的鏡像的出現昭示了兒童與他者（母親）的斷裂，而這個斷裂的復合必須透過母親來決定，也就是母親願意回復與兒童之間的完美結合。為了妥善解決這個問題，拉岡引入了慾望的邏輯思考模式：慾望的產生是因為匱乏(Evans 1996: 95; Lacan 1993: 139)，也就是不完美狀態的出現，而慾望的滿足，也就是回歸完美狀態，必須藉由能夠彌補這個匱乏的對象來完成。⁶以此方

-
- 4 在佛洛伊德的理論中，首先出現的是仇視，接著因為社會化過程而使得仇視的情緒被壓抑，進而變形為自戀的情緒出現。見朱利安(1994: 34)。
 - 5 伊凡斯(Dylan Evans)在對於拉岡鏡像階段的解釋中提到，在鏡像階段中，「象徵秩序(the symbolic order)是由支持孩童（鏡像）的成人所產生的……成人代表著去確認兒童鏡像的他者」。當鏡像需要作為產生象徵秩序的成人來確認時，鏡像因此須受語言所控制。見伊凡斯(1996: 116)。
 - 6 對拉岡而言，慾望的滿足實際上是不可能存在的，正如兒童與母親之間永遠不可能再回復像胎兒在母親子宮中那種不分彼此的狀態。因此，慾望的滿足只能存在於想像之中。但是就是因為慾望具有這種想像的特質，我們才可以將我們「相信」(believe)可以滿足慾望的物視為能夠「真正」(truly)滿足慾望的物。這也是兒童「相信」他（她）可以提供滿足母親慾望的物。

式思考，兒童如果能夠滿足母親的慾望，母親就願意回復與兒童的完美狀態，兒童因此願意盡其所能來彌補母親的匱乏，以確立「回歸母親」的可能性。兒童因此將滿足母親的慾望視為自身的慾望，這個慾望也就是拉岡所說的「人的慾望是他者的慾望」(man's desire is the desire of the Other)。(Lacan 1978: 235)這裡的他者指的就是母親。⁷在這個慾望邏輯的架構下，母親在兒童鏡像前的言語不僅僅是確定了影像與兒童之間的關係，更重要的是，她的言語顯示了她對兒童的期待。這個期待，也就是讓兒童確定了他（她）滿足母親慾望的可能性，能夠降低兒童因為影像所產生的與母親之間的斷裂而感到的不安，進而願意將母親認可的影像作為自己的形象。

然而影像與意像之間的斷裂並非就此可以弭平。由於言語的介入，影像與意像之間產生了新的分裂。首先是母親的語言具有某種對於未來的昭示性，換句話說，母親言語確定的並非僅僅是鏡中影像與兒童在此刻的關係，更重要的是，言語所確定的是兒童與未來自身形象的關係。如此一來，因為母親的言語，兒童必須將自身的客觀影像轉化為一種具有某種未來發展性的主觀意像。換言之，言語「固定」了兒童的「我」的形象。這使得影像與意像之間的關係逆轉：主觀意像不再是客觀影像的反映，而是客觀影像必須朝主觀意像的預示發展。這個「未來完成式」的結果使得影像無法等同於意像。其次，語言本身在拉岡的理論架構中永遠是阻隔真實訊息表達的「語言牆」(the wall of language)。⁸換句話說，母親的慾望是無法透過語言來表達

7 伊凡斯在對拉岡「慾望」一詞的解釋中提到：「母親是孩童最初的他者，因此孩童受母親的慾望所左右」。(Evans 1996: 39)

8 拉岡對語言牆的討論，出自於他對於L基模(Schema L)的分析。有關L基模的討論可見於*Seminar Book II*, pp.243-244、*Seminar Book III*, p.14及*Écrits*, pp.458-612。根據伊凡斯對拉岡「語言」概念的解釋，語言並非僅僅與象徵層同等觀，同時也包含想像層的部分。語言的象徵層部分包含了符徵(signifier)及完整言說(full speech)，而想像層則指的是符旨(signified)、表意系統(signification)及空洞言說(empty speech)。(Evans 1996: 98)L基模即是拉岡試圖以拓撲學的方式呈現這兩個面向的關係。在L基模中，語言牆是出現在語言的想像層部分，它阻撓扭曲了主體與他者在語言象徵層的對話。根據拉岡的說法，這是因為雖然主體每一次都企圖與真正的他者

的；而相同地，語言同樣也阻隔兒童對於母親慾望的理解。因此言語作為建立影像與兒童關係的依據仍然具有其不確定性，這同樣也使得影像與意像之間的關係無法畫下等號。

當兒童無法透過言語完全掌握母親的慾望時，兒童期待成為滿足母親慾望的對象便產生了不確定性，因此兒童在鏡像階段中，唯一能夠確定的只有母親的凝視，也就是兒童知道自己成為母親觀看的對象。⁹母親的凝視便成為兒童與母親間唯一的聯繫，而同樣地，她的凝視也讓兒童確信自己（更嚴謹地說，他〔她〕的「我」的形象）足以成為母親慾望對象的依據，換言之，他（她）的「我」必須包含母親的凝視。基於這一點，拉岡在他的第三個鏡像階段又從語言回到了鏡像本身。然而在這一階段中，拉岡不再認為鏡像所表現的是完整的「我」，也就是鏡像與「我」的形象／意像不再需要具有一致性。透過第二階段的分析，拉岡了解到如果當語言能夠完全「掌握」兒童的鏡像（同時也是「我」的形象）時，就是宣示了兒童作為「我」的死亡，因為鏡像／「我」完全成為語言的產物，被語言徹底掌控。因此鏡像雖然讓兒童獲得某種程度的主動性（如鏡像第一階段所示），在語言的作用下，卻使得鏡像反而成為對兒童的束縛（如鏡像第二階段所示），鏡像成為兒童在現世的「靈柩」。但是當母親的凝視介入

(true Other)展開完整言說，但是由於語言的使用，主體所能接觸的並非真正的他者，而僅僅是想像的他者，也就是拉岡所說的「被物化的他者」(the objectified other)，或者說是主體所期待的、預設的他者。相對的，參與與他者的對話也並非是真正的主體，而僅僅是主體的我(ego)，也就是想像的主體。所以主體與他者的對話其實是兩個「想像物」之間的對話。這個對話並非主體所期待的完整言說，而是空洞言說而已(Lacan 1988b: 243-244)。然而這裡必須強調的是，拉岡之所以將語言視為「牆」的原因，並非是它阻止了主體去接觸他者，而是因為它使得我們認為在「語言牆」之後有著真正的物或主體存在(Lacan 2006: 91)。而事實上，正如博爾奇－雅各布森(Mikkel Borch-Jacobsen)所說的：「牆即是物本身」(1991: 137)。換句話說，所有的物及主體除了符號／字以外什麼都不是。

- 9 拉岡(2006: 51-57)在〈論我的前身〉(On My Antecedents)一文中重新詮釋他的鏡像理論。他強調鏡像之所以能確保它與主體的關連在於「(主體與他者)凝視的交換，這顯現在孩童轉身面對他人的事實上，而他人在這裡指的是協助孩童進行這個鏡像遊戲的人，即使這個他人單單僅是出現在遊戲之中而已」。(55-56)

了兒童的「我」的構成，換句話說，「我」本身包含了母親的慾望時，由於這個慾望是無法用語言來界定，語言便無法完全固定兒童的「我」。這個在「我」的形象中逃逸語言限定的部分，拉岡稱為鏡像中的洞(hole)，更將這個洞視為「我」的自身(The ego is nothing but a hole)。(Julien 1994: 162)這也就是說，鏡像本身不再是「我」的呈現，而是幫助兒童勾勒出洞的位置，也就是兒童「我」的存在。

這個鏡像中的洞，在實際上並不易理解，因為我們無法在完整的鏡像中找出所謂的洞。拉岡認為我們之所以會產生這個問題，是因為觀看和凝視的不一致性：「我所看到的從來不是我想看到的」(what I look is never what I wish to see)。(Lacan 1978: 105)而從這句話所衍生的與鏡像相關的意義是，我所看到的（鏡子中的）我從來不是我想看到的我，也就是，並非是我希望他人所看到的我。透過拉岡的分析，我們可以清楚地發現，鏡像所呈現的只是「我所看到的我」，而在「我」的建構中，鏡像本身所無法含括的是母親的凝視，這個凝視「遮蔽」著兒童對母親的慾望，或者更確切地說，兒童對母親的慾望的慾望，也就是拉岡所謂的鏡像中的洞。因此我們可以理解成，鏡像的洞之所以不可見，是因為被母親的凝視所遮蓋，拉岡將凝視這種具有遮蓋洞的特性的「物」稱之為小對體(object a)。¹⁰但事實上，這個鏡像之洞與母親的凝視並不可分，因為它們都只是對於對母親的慾望的不同詮釋。

拉岡第三個鏡像階段似乎為影像和意像之間的關係下了一個新的定義：客觀影像的存在是為了勾勒影像中洞的存在，但是我們又如何透過這個影像之洞來理解主觀意像？拉岡認為可以用手套的例子來回答這個問題¹¹：手套可以作為客觀影像的對比，它呈現出手的外型，

10 拉岡將凝視視為最具有代表性的小對體，見拉岡(1978: 270)。

11 拉岡對於手套的分析，基本上是來自他對於康德(Immanuel Kant)美學的回應。在《未來形上學導論》(*Prolegomena to Any Future Metaphysics*)一書中，康德提到手與手的鏡像之間的關係(1977: 30)。康德指出，儘管沒有比手的鏡像更接近手的物，但是兩者之間是無法彼此取代的，因為右手在鏡中所顯現的是左手。透過這個例子，康德發現，單以思考(thinking)來理解，這兩者（手與其鏡像）之間是沒有差異的，然而感官(senses)告訴我們，

但是卻永遠不可能是手本身，然而手套，由於它所具有的洞，讓我們知道這個手套是可以讓手來穿戴，因此這個洞幫助我們想像手的存在。¹²藉由這個例子可以知道，鏡像的洞使得兒童可以想像出「我」的存在，這個存在可以視為拉岡的「幻見」(fantasy)，我們可以將其視為拉岡式的意像。然而我們必須注意的是，手套的例子也告訴我們，雖然我們可以透過手套來想像手的存在，但是這並不是說，每個人所想像的手是一致的，相反地，每個人對於隱藏在手套下的手都有不同的想像，因此這也是拉岡所強調的，「幻見」除與洞/小對體有關外，也與形成幻見的主體有關。¹³所以對拉岡而言，每個人都會產

這個差異的是確存在。康德接著又指出，這個現象正如右手的手套無法戴入左手一般。康德因此提出了他的問題：我們應該如何解決這個知性概念(concept)和感性直觀(intuition)間的差異？

如果單以知性概念出發，這個問題是沒有出路的。所以康德只能指出知性概念有其不足之處，必須倚賴感性直觀來補足。拉岡對此提出他的解決方法：以手套為例，只要將右手手套由內向外翻轉過來(to turn inside out)，左手即可戴上(Lacan 2006: 56)。

拉岡在此引用康德的手套例子主要是為了解決主體與其鏡像之間的認同問題。正如博爾奇-雅各布森對拉岡的詮釋：拉岡的我(ego)的出現來自於鏡像，因此鏡像/替身從主體形成的開始即存在(the double comes the first)(Borch-Jacobsen 1991: 46)。以這個觀點出發，在拉岡的理論中，對於康德手與手之鏡像兩者差異無法在思考中產生的質疑並不會發生，因為將鏡像視為我本身的形象這個「想像」從開始即存在，否則主體無法形成，所以在思考上去理解「它不是我，但是它代表我」並不會產生矛盾。然而這裡所衍生的問題是，去思考「它非我卻代表我」的關係時，鏡像與我本身便產生一種分裂，因此極易落入佛洛伊德自我與鏡像之間的「自戀」關係。這並非拉岡的本意，因為他自始至終即認定沒有鏡像就沒有自我的出現，而佛洛伊德式的自戀則須建立在自我在鏡像產生之前即存在。為了持續他所主張的鏡像與自我之間的依存並且相同且相異的關係，拉岡因此提出的鏡像之洞的概念。鏡像的存在是為了勾勒出鏡像的盲點/洞所在，主體因此可以透過這個洞去想像「我」的存在。手套因此提供拉岡一個最好的例子證明他的觀點：手套不是手，但是因為手套的洞，我們可以由此想像手的存在。洞的概念讓拉岡的鏡像與自我之間的複雜關係得以維持。

- 12 帕爾哈西奧斯的布幕其實與手套的例子具有相同的含意。我們可以以保護畫的布套來思考帕爾哈西奧斯的例子，我們就可以了解影像所構成的洞對於意像形成的重要性。
- 13 拉岡的幻見是由主體與小對體兩者相互作用所產生的，可參考芬克(Bruce Fink)在《拉岡的主體：語言與執爽之間》(*The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance*)中對於幻見的討論。(1995: 174)

生不同的意像，即使是雙胞胎也不可能產生相同的意像。

三、敞義與意像

透過拉岡鏡像三階段的分析，我們可以釐清在拉岡心理分析中影像與意像的關係，但問題是，整個鏡像理論是建立在兒童自身的鏡中影像之上，我們又如何將這個鏡像分析的結果延伸到其他的影像之上？根據拉岡的說法，這種視覺經驗是具有普遍性的。正如他在《第十一講座》(*Seminar Book XI*)中所說的，「任何事物，在某種視覺設計之下，都成爲一個陷阱」(93)。這個陷阱指的是，當我們被某種視覺上的表達所吸引的同時，我們也同樣落入被觀看的視覺陷阱，正如獵物受誘餌所引誘，而被獵人所窺視的情形一般。換句話說，任何經過設計的視覺影像都是在「邀請」觀看者成爲被觀看的對象，就如鏡像使兒童成爲母親觀看的對象一般。因此拉岡也說到，影像中並不需要有任何「人」的存在，即使無人的風景畫也足以讓觀看者感受到凝視的眼神(Lacan 1978: 101)。而透過觀看這些影像，以及感受到影像之後隱藏的凝視，觀看者能夠形成某種想像，這種想像即是拉岡的幻見，也就是影像所產生的意像。

以拉岡的觀點來討論如何透過靜態的畫像來促使觀看者產生意像，已經有不少的例子¹⁴，然而在動態影像上的討論卻不多見。在這一方面最著名的討論莫過於西斯(Stephen Heath)的〈你也一樣〉(Anata mo) (1976/77)，然而西斯雖然指出電影影像所形成的「洞」或者小對體對於觀影者觀影經驗的重要性，卻缺乏進一步討論觀影者因爲這個洞所產生的意像究竟是什麼。然而，巴特(1985: 41-62)在〈第三意義〉(The Third Meaning)一文中所提出的敞義的概念，與拉岡的

14 包括拉岡對霍爾班(Hans Holbein the Younger)的《使節》(*The Ambassadors*)的分析、李德爾(Darian Leader)對達芬奇(Leonardo da Vinci)的《蒙娜麗莎》(*Mona Lisa*)的分析，以及史維格(Peter Schwenger)對歐姬芙(Georgia Totto O'Keeffe)的《紅色美人蕉》(*Red Cannas*)的分析。

小對體有著相似之處。因此在這一部分中，我將藉由對敵義的探討，嘗試了解由動態影像所產生的拉岡式意像究竟是什麼。

首先，我們必須掌握巴特的敵義究竟為何。根據巴特，敵義是相對於另外兩種電影意義，即溝通(communication)及表徵(signification)而來的。這後兩種意義構成了電影敘事，也形成觀影者對電影影像的主要認識，所以可以視為電影影像的確義。敵義因此便成為超越這兩種意義的產物，即是無法用確義來歸納的意義，而又由於敵義存在於敘事之外，所以巴特又將它稱之為「反敘事的典型」(the epitome of counter-narrative)。(57)依據這種說法，湯普生認為巴特的敵義可以視為影像的物質性(materiality)超越敘事結構的部分。¹⁵正如她所說的，電影是由影像所組成，但是這些影像的某些物質會被壓抑，以希望這些影像能成為單純組成敘事結構的視覺元素(Thompson 1986: 487)。¹⁶但是這種壓抑的行為永遠無法完全有效地達成，總是會有某些視覺元素「溢」出於敘事之外，因此電影的製作過程其實是敵義與確義之間的拔河。依據這種對於敵義的解釋，敵義似乎只是一種相對於確義的剩餘，是電影製作的「負擔」。

在湯普生的解釋中，敵義在電影中具有一種功能上的意義，這也促成她認為敵義存在的必要性。根據她的說法，對於熟悉好萊塢影像的當代觀影者而言，他（她）們早已習慣於將敘事電影與電影畫下等號，並且將融入劇情視為電影所提供的唯一娛樂，因為「藉由融入劇情，觀影者可以逃避現實(escapism)而獲得某種程度的愉悅」(486)。這種解釋是假設觀影者認同故事的進行，而故事會引導觀影者到某種「正確」的結局，使得他（她）們的感情得以紓解。然而，對於有豐

15 湯普生對敵義的解釋，可參見她的〈電影超越的概念〉(The Concept of Cinematic Excess)一文。見布勞迪和柯恩(Braudy & Cohen)，《電影理論和批判主義：導論閱讀》(Film Theory and Criticism: Introductory Readings)，pp.487-98。

16 巴特的敵義應該包括視覺和聽覺元素。如果要納入聽覺元素的討論，必須先就拉岡的「聽覺之鏡」加以探討。在此因篇幅所限，僅考慮敵義的視覺部分。

富觀影經驗的觀影者來說，他（她）們往往極容易預測到結局的內容，這種可以預測到的結果，有可能會為這些觀影者帶來某些不快。而在這種情況下，敝義的出現，由於它無法被敘事走向所預測，可以使觀影者得以跳脫這種「正確」的敘事結構，而能夠避免因為「已知結局」所產生的不快。

湯普生對於敝義的解釋與巴特的原意有所不同，儘管她所主張的敝義，與巴特一般，具有「反敘事」的成分存在。湯普生將敝義視為確義的附屬品，是為了解決確義造成的問題而產生的。在湯普生的眼裡，觀眾觀看電影的主要原因是來自於確義，而敝義充其量只是種需要但非主要的電影元素。然而對巴特來說，敝義不僅是被需要，更重要的是，唯有包含敝義的電影，才可以稱為「電影」。缺乏敝義的電影，只不過是一種「將語言、敘事、甚至詩變成動態影像的單調的轉換程序而已」（Barthes 1985: 59）。因此敝義和確義的主從關係，在巴特的眼中，恰好與湯普生相反。不是確義構成了電影，而是敝義定義了電影。敝義是一種遠比確義更重要的存在。就如他所說的，敝義代表的是「一種作者不朽的簽名，這個簽章支持了作者的整部作品的存在」（58）。

藉由上述對於敝義的討論，我們可以發現敝義與小對體之間確實存在許多相同之處。根據巴特的說法，敝義是影像中無法被敘事定義的部分。但是不同於電影中作為構成敘事結構的其他影像，或者說，被敘事結構所吸收的視覺元素，這個特殊的敝義「影像」是無法在電影敘事中被賦予任何意義的。因此巴特認為，「敝義只能透過理論的方式推導出來，卻無法被描述」（59）。這種敝義所表現的特質與拉岡的小對體類似，因為拉岡的小對體也是一個無法被語言定義的想像物，它的存在只是在標示 / 遮蔽影像的洞。而巴特又認為，敝義與觀影人的情緒及美感經驗息息相關，而小對體在拉岡的心理分析中也是作為主體情感及所有美感經驗的泉源。¹⁷這些相似性似乎都暗示我們

17 巴特對於敝義與美感經驗、情緒的關係並沒有清楚的界定（雖然他提到敝義的確傳達某些情緒 [51]），而是在〈第三意義〉一文中討論愛森斯坦

拉岡的小對體可以等同於巴特的敞義，因此我們也可以透過由敞義所決定的電影來思考拉岡的電影意像。

巴特將由敞義決定的電影稱為「另外的電影」(another film)(57)，以凸顯其與「一般的」傳統敘事電影的不同。根據巴特的說法，「另外的電影」是「散布、逆轉、受限於它自身的時間裡。它只能以一種與其他鏡頭、內容、文法不同的腳本方式出現。它是一種從未聽過的腳本、是反邏輯的，但卻是『真實』的」(57)。這種固定的時間性，使得「另外的電影」的主題既「沒有變化也沒有進展」，而進行的方式只有「出現與不出現」(57)。巴特對於「另外的電影」的描述並不容易了解，因此在下文中，我將藉由敞義與小對體的一致性，嘗試以拉岡的理論來理解巴特的「另外的電影」所展現的特質。

拉岡的小對體標示著影像中的洞，它不可以被想像、不可名之、也不可以被接近。這個洞正如黑洞一般，將所有東西吸納進去，概念、語言、動力、行動，甚至是光和時間。所有東西都無法逃脫這個洞的影響和束縛。因此當敞義等同於小對體時，作為敞義所構成的「另外的電影」理所當然所呈現的是既「沒有變化也沒有進展」，而所有內容「散布、逆轉、受限於它自身的時間裡」。另一方面，作為一個想像物的小對體，雖然具有影像的特質，但是卻與其他影像有所不同：它是以一種不斷地出現消失的方式展現。¹⁸對於這種小對體的

(Sergei M. Eisenstein)的《恐怖的伊凡》(*Ivan the Terrible*, 1945)時，提到美麗、醜陋等美感經驗都屬於敞義的範疇，而敞義同時又與愛(love)、情色(eroticism)、同理心(sympathy)、倒錯(inversion)、不舒服(discomfort)、虐待狂(sadism)有關(51)，由此可以判斷敞義與美感經驗、情緒之間具有關連性。而由這些歧異甚至相左的字詞判斷，巴特的敞義所引發的美感經驗和情緒並非僅僅是愉悅(pleasure)而已，也包含了負面的美感經驗和情緒，所以敞義所產生的「滿足」與拉岡的執爽(jouissance)較為一致。依此觀點，敞義與執爽直接相關的小對體在美感經驗和情緒方面具有類似的效果。

18 有關小對體的展現方式，可見於納西歐(Juan-David Nasio)在《拉岡精神分析理論的五堂課》(*Five Lessons on the Psychoanalytic Theory of Jacques Lacan*, 1998)一書中第三章節對小對體的討論。納西歐認為拉岡小對體的出現需合乎一種想像條件及兩種象徵條件，而「洞的不斷開張關合」(palpitating orificial opening)即為象徵條件之一。這裡的說法比較適合口與肛門等形式，而對於「凝視」和「聲音」(voice)等小對體形式則較難理解，因此在

特殊呈現，我們可以以前述的凝視來了解。凝視作為最初原型的小對體之一，只有在眼睛眨眼的一瞬間才捕捉的到。張開眼睛僅僅能產生觀看，而非凝視。而且除非眼睛在某個時間閉上，觀看者將無法感受到凝視，正如我們永遠不會將雕像的眼光視為一種凝視。因此睜開的眼睛無法表現凝視，而是必須依賴睜眼及閉眼的交互進行來表現。透過凝視的例子，我們可以發現小對體不僅必須以影像的方式出現，還必須以消失的影像的方式出現。依據這個觀點，如果做義可等同於小對體，由做義所構成的電影之中也必須顯現出這種獨特的運動方式的特性。這也解釋了為什麼巴特認為「另外的電影」只能以「出現與不出現」的交互方式進行。

拉岡的小對體，如前所述，是主體幻見的泉源。透過小對體，主體產生與自身關聯的幻見，而這幻見即是拉岡式的意像。每個幻見，或者每個意像，由主體自身出發，成為主體獨一無二的故事，是主體最「真實」的故事。這個故事不斷重複在主體的生命旅程中浮現，永不遺忘。在故事中，主體永遠有一個位置，不管是作為主角還是旁觀者，所以他（她）能夠詳細勾勒出故事的色彩、場所、時間，以及聲音。但是對主體來說，這個故事永遠是謎一般地存在，不知道是何時何地在他（她）身上開始出現。但是主體卻深刻了解這個故事對他（她）的重要性，以及這個故事如何決定他（她）的情感：他（她）的所有喜悅、痛苦、恐懼都是由此而生的。因此不管主體究竟喜歡與否，這個故事成為他（她）唯一也是最重要的故事。這個由小對體產生的故事正是巴特的「另外的電影」的永恆主題。這也解釋了為什麼「另外的電影」永遠凌駕於電影本身。因為不管觀影者看哪部電影，他（她）們總是期待在電影中看到「另外的電影」。藉由拉岡的心理分析，我們了解到意像對於電影的重要性。

此將原意轉換為「出現及消失交替的展現方式」，以強調小對體必須以不斷地消失和出現來呈現。其他兩個條件分別為「具有促使人掌握的突出形式」（想像條件）及「主體與他者之間的相互需求(double demand）」（象徵條件）(Nasio 1998: 83-4)。

四、風格的產生

然而，儘管我們已經知道啟義是發生在敘事結構之外，是否所有那些超越敘事的視覺元素，都足以構成「另外的電影」呢？答案是否定的。首先我們必須了解，不同的觀影者會因為個人經驗喜好的不同，對於哪些視覺元素會「溢」出敘事結構會有不同的判斷，除非這些超越敘事的元素是作者企圖讓所有觀影者都能「察覺」，也就是作者透過某種設計，讓觀影者「發現」這些元素的出現並非是敘事結構所必要的。換句話說，超越敘事的視覺元素，必須經過作者的設計，才可能轉化為啟義。這也是巴特所強調的，啟義必須代表「一種作者不朽的簽名」。

何謂電影中作者不朽的簽名？理所當然的，我們會直接聯想到作者的風格。我們是否可以就此大膽地說，電影風格與觀影者的電影意像密切相關呢？在回答這個問題之前，我們必須先就電影風格這個課題加以討論。在影像理論中，並不乏在這一方面的研究。但是許多這方面的研究是從影像作者或者客觀歷史的角度來理解風格¹⁹，而忽略了觀影者對於風格的重要性。但是我們知道，風格的產生絕非作者單方面可以決定的，還必須觀影者能夠注意到作者對視覺元素的安排。因此將觀影者納入對風格形成的理解便有其必要性。在下文中，我將繼續沿用拉岡的理論來理解風格，因為拉岡的分析永遠是建立在「溝通」的基礎上：在心理治療的過程中，是分析師和被分析者的關係，而在電影的場域裡，是作者與觀影者的關係。

爲了讓讀者了解爲什麼他必須用晦澀難懂的文字風格來說明他的心理分析理論，拉岡在他的《書寫》的前言部分中提出了他對風格的看法。拉岡給予風格三種不同的定義，我將它綜合後分成依次是「風格就是人自身」(the style is the man himself)、
「風格是風格所說話的

19 前者可以巴贊(Germain Bazin)爲代表，主張風格是由作者所創造的。後者則可以芬奇(Margaret Finch)爲代表，主張風格是在某個特殊時空一群作品所表現的特性。

人」(the style is the man one addresses)以及「風格的問題需透過小對體來解決」(The object – the object *a* – that (cor)responds to the question about style)。(Lacan 2006: 3-5)這三個定義本身就令人困惑，而且拉岡在他的書中並沒有進一步對這三者加以解釋，因此在下文裡，我將試圖釐清這三者的關係，以還原拉岡式風格的原貌。²⁰

首先，拉岡對風格的第一個定義是引用布豐(Comte de Buffon)的名言「風格就是人自身」。就這句話的表面意義而言，風格指的是作者本身的特質，因為有這個特質的存在，作者才可以與其他人有所不同。然而要凸顯作者與他人的差異，絕非作者本身可以獨立完成，而是必須要依靠他人的認可，認可他（她）所具有的不同之處，並能進而「看到」他（她）所具有的特質。但這裡拉岡所指的他人並不是指所有人，而必須是作者所認可的「他者」。換句話說，唯有作者認可的他者，才有資格認可作者。以參加影展的影片為例，對於作者來說，在這裡的他者通常是評審，而決定作者與其他人的不同之處，就在於他（她）是否能吸引評審的目光(gaze)。作者的風格、特質以及他（她）極力與其他人區隔的不同之處，都顯現在他（她）作為被評審觀看的對象。

根據拉岡，這個他者的凝視，正是小對體，是所有人的慾望所在。然而為了獲得這種凝視，作者必須先將自己投身於影展的規則之中，也就是參與評審所制定的遊戲。換句話說，他（她）必須符合規則，成為影展的「參賽者」，也就是取得這個遊戲中的「身分」(identity)，成為這個特殊象徵層(symbolic order)的符徵之一。如果他（她）拒絕這個身分，或拒絕成為這個符徵，他（她）就無法得到他者的凝視。因此，他（她）的特質，他（她）的風格，唯有在這個遊戲中才能凸顯出來。而作為這個象徵層中的符徵，作者被賦予了可以在遊戲中「移動」的能力。這個能力的表現在於因為他（她）已經成

20 對於拉岡「風格」的探討，首見於米勒(Judith Miller)的〈風格就是人自身〉(Style is the Man Himself)(1991)一文。本部分的風格分析是參考其精神重新詮釋三個定義的關係。

為這個象徵層中的符徵之一，所以可以不斷地被這象徵層中的其他符徵所替代²¹，直到成為最後一個符徵，也就是不再有其他符徵可以代替為止。這個最後的符徵，拉岡稱之為「字符」(the letter)，是處於這個象徵層的邊緣，因為沒有任何符徵能超過這個符徵之外。因此這個符徵，就如洞的邊緣(edge)一般，代表著象徵層的極限，但它也是洞的一部分，因為沒有邊緣也就沒有洞的存在。因此超越這個符徵（包括這個符徵本身）是制定規則的他者無法用規則解釋的部分，所以也標示他者無法理解的區域。而根據拉岡，這種象徵層無法含括的部分，正被小對體所「遮蔽」，也就是他者的凝視所占據。²²因此，正是這個字符 / 小對體的位置使得作者願意投入這場遊戲，成為這個象徵層的符徵，期待藉由這個身分最終能占據字符的位置，成為他者目光的焦點。從這角度出發，如果風格可以吸引他者的目光，那是因為風格能顯示他者的慾望所在。因此拉岡說到，「風格的問題需透過小對體來解決」。

基於這個觀點，拉岡提出了他對風格的另一個定義：風格是風格所說話的人。拉岡將「人自身」代換為「風格所說話的人」的理由，主要在於他希望強調風格的誕生必須讓作者成為這個象徵層的符徵，並且藉由這個身分，作者不斷地向他者發聲。根據拉岡的說法，當我們與他者對話時，我們所獲得的訊息並非來自於他者，而是來自於我們自身。²³拉岡的L基模(Schema L)可以幫助我們了解這個弔詭的說

21 這就是拉岡所說的“A signifier represents the subject for another signifier” (2006: 694)。

22 事實上，勒克萊(Serge Leclaire)在《精神分析：無意識秩序和字符的實踐》(*Psychoanalyzing: On the Order of the Unconscious and the Practice of the Letter*)一書中指出，小對體和字符皆與鏡像的洞（同樣也是象徵層的匱乏部分）有關，只不過小對體的功能在於遮蔽這個洞，而字符的功能則在於定位或命名這個洞(1988: 53)。換言之，這兩者代表的都是他者的慾望所在，只是在想像(imaginary)層與象徵(symbolic)層所反映的不同表象而已。我們可以用疤痕(scar)的例子理解小對體與字符：疤痕作為一個符徵可以標示皮膚的裂痕所在，但是同時又可以作為遮蔽這個裂痕的想像物。

23 這就是拉岡所說的“our message comes to us from the Other, and – to state the rest of the principle – in an inverted form” (2006: 3-4)。

法。²⁴L 基模告訴我們，主體是無法跨越「語言牆」與他者產生真正的對話；主體所獲得的訊息永遠只是他（她）所發出的訊息的返回。但是我們不可以將這個訊息與一般資訊式的訊息視為等同，根據拉岡的說法，主體對他者所發出的訊息只有一種，那就是希望獲得他者的認可。但是語言牆的存在告訴我們，主體如果可以收到來自於他者的認可，實際上這個認可是來自於主體本身，而非他者。另外，L 基模又告訴我們，這個訊息的回歸必須藉由小對體的幫助。理由是，拉岡認為，在主體與他者溝通的過程中，主體唯一可接觸他者的途徑只能經由小對體，因為小對體代表著「不是他者的他者」(the other which isn't an other at all)。(Lacan 1988b: 321)因此，主體所認為的從他者返回的訊息，其實是來自於小對體。而我們已知小對體與風格的關連性，所以作者從他者所返回的訊息，也就是對自己的認可，其實等同於從風格而來的。依照這一個說法，雖然作者形成了風格（風格就是人自身），但實際上是因為風格的出現，作者才能夠獲得對自己的認可，作者成為「風格所說話的人」，風格決定了作者。

風格因此成為一面完美的鏡子，反映出作者主體本身。然而一旦風格形成，它同時也成為其他支持或欣賞作者風格的人的完美鏡子。欣賞作者的風格，實際上就是認可作者的作品足以吸引他者的凝視，也就是確立小對體的所在。而在遭遇到小對體的同時，支持者同樣獲得自小對體返回的訊息，這個訊息是他（她）們對作者（包括對支持作者的自己）的認可、對作者作品的期待，以及對於他者凝視的想像。因此他們也是「風格所說話的人」。這也是布豐對他的支持者們說到：「你們是風格！」²⁵風格決定了支持者的特質：他們是作者的作者。

對拉岡而言，支持者本身作為風格所說話的人，必然是作者所參與的遊戲的一分子，是這個象徵層的符徵之一，否則他（她）們無法欣賞或支持作者。只有成為象徵層的符徵，他（她）們才具有能力讓

24 拉岡對L 基模的討論見*Écrits*, pp. 458-61.

25 引自米勒的英譯(1991: 148)。

自己與他者的慾望產生關連。然而更重要的是，作為象徵層的符徵，他（她）們也具有遞移他者目光的能力，因此他（她）們也作為他者的代言人，有責任貫徹他者的遊戲規則。支持者的存在所以也意味著他者不必然要存在。我們可以回想影展評審的例子，當評審的公信或者能力不足時，往往需要其他與會人士的協助。²⁶這個例子顯現出當他者不足以成為「他者」時，支持者的凝視可以代表「他者」的凝視，決定風格的產生。因此風格不僅是「正式」作者的產物，支持者也促成風格的出現。

如果風格並不能由作者獨立產生，那麼作者是否只能被動地等待風格的降臨？對於布豐來說，作者仍然可以透過「創造」來主導風格的產生。²⁷布豐在此提出一個新的概念。在前述的討論中，作者創造風格的方式是在「追尋」他者（包括支持者）的凝視，因此他（她）的風格是依賴他者而存在。作者只能在規則之中，不斷地轉換自己的位置，以期待能「幸運地」找到字符的位置，受到風格的眷顧。然而透過創造所產生的風格卻有所不同，因為創造本身不需要再倚賴他者。什麼是創造呢？索勒(Colette Soler)從拉岡的觀點出發，認為所謂的創造是「無中生有」。²⁸她這裡所指的「無」並非是真正的空無一物，而是指象徵層的匱乏所在，也就是遊戲規則無法涵蓋的部分。換言之，索勒的創造指的是在這個「無」的地方安置一個新的符徵，而這個符徵是無法用現有的規則來限定的。事實上，這個新符徵與我們所謂的字符十分類似，因為他（她）們同樣都標示著象徵層的匱乏所在，但是新符徵遠比字符更有其積極的意義存在：由於新符徵超越了現有規則，所以為了將它納入規則之中，必須以新的規則來因應。這個新符徵因此反過來影響到整個規則，正如突破性的發明可改變整個世界一般，這與字符單純作為規則的極限有所不同。

26 這裡的與會人士理所當然包括觀影者。事實上，在電影場域中，評審及支持者都是觀影者。

27 引自米勒的英譯(1991: 150)。

28 索勒的原文為“to bring something into being where there was nothing before”。可參見她的〈文學徵兆〉(Literature as Symptom, 1991)一文。

因此所謂的創造即是在創造一個新的符徵以重新確立遊戲規則。換句話說，風格的產生並不再是獲得他者的凝視，更重要的是去取代他者的位置。在這個位置上，作者的凝視即他者的凝視，他（她）成爲真正的作者，不需要再倚賴他者。他（她）唯一所依賴的是他（她）的作品、他（她）的風格，他（她）成爲塞萬提斯(Miguel de Cervantes)所謂的「作品之子」(the son of his own works)(Cervantes 2004: 31)，而這個作品使他（她）與所有人（甚至包括他者）真正地區隔，他（她）成爲「真正的作者」。然而，我們必須留意到在這個分析中作者和作品的分野。雖然真正的作者能夠動搖他者的位置，他（她）並非是所謂的精神異常者(psychosis)，無法接受象徵秩序的約束。²⁹拉岡並非將真正的作者等同於徵兆(symptom)，而是將作者的作品或風格推至這個位置。作者仍然是「風格所說話的人」，只是他（她）的作品或風格成爲新規則的核心。

就上述的兩種風格而論，拉岡所期待的風格顯然偏向於後者，因爲拉岡的心理分析，正是希望主體能擺脫他者的牽絆，成爲自己的主人。因此拉岡的風格最終可以歸結於創造，而拉岡式的創造在於藉由新的符徵，重新組合原有的規則。由這個觀點出發，我們可以重新檢視我們的問題：在電影場域裡，是否所有超越敘事結構 / 確義的視覺元素都可以與風格 / 敵義畫下等號呢？首先，風格的產生無法靠作者獨立完成，同時也需要觀影者的認可。換句話說，只有當觀影者能確實察覺這些視覺元素是超越於敘事結構，而且認可這些元素存在的必要性，這些影像元素才有成爲風格的可能。其次，從拉岡的風格發現，唯有「真正的作者」才能產生風格，因爲他（她）努力去建立新

29 根據拉岡的說法，精神異常者不接受父之名(Name-of-the-Father)在象徵秩序中的地位，也就是在象徵秩序中的父親功能(paternal function)被他 / 她排除在外。父親在拉岡的學說裡所扮演的是制定法律(Law)的角色，父親角色的缺席表示著法律 / 規則無法施加於精神異常者身上，因此精神異常者不受象徵秩序的約束（拉岡的法律可等同於象徵秩序，見伊凡斯 [99]）。有關拉岡的精神異常者進一步的討論，可參見Bruce Fink, "Psychosis," in *A Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis Theory And Technique*, pp.79-111.

符徵來填補他（她）的匱乏，滿足他（她）自身的慾望。基於這一個觀點，風格的出現絕非意外，並且有其嚴格的標準：如果超越確義的視覺元素可以稱之為風格，那是因為作者企圖利用這些元素去彌補那些他（她）畢生中所希望滿足，但是卻因為語言³⁰的限制而無力掌握的慾望。這些稱之為風格的視覺元素，如果存在於電影之中，便會將原有的電影轉換為「另外的電影」，也就是每個觀影者（包括作者）「唯一的電影」。這也是為何小津安二郎說，他畢生所有的電影都指向同一個的主題(theme)。(Chowdhury 2003)小津的話無疑是「風格是人自身」的另一種詮釋。不論作者「唯一的主题」為何，這個主题都是無法用電影語言輕易掌握的，這促使作者必須不斷地拍攝電影。只有當觀影者能感受到作者企圖在電影之外所表達的主题，這個主题才可能出現，它化身為一個新的符徵，而這就是風格。

五、結語

電影影像和電影意像的關係究竟為何？藉由拉岡和巴特的理論，本文為這兩者的脈絡關係提供一個新的解釋。作為電影的意像，不可否認，必須從電影的影像出發，但是當影像必須包含觀影者「我」的存在時，也就是影像不再成為單純的視覺呈現，而是被納入於「我看影像」的動作之中時，影像便喪失了客觀性，因為這個動作必然是為服務某種目的而存在。就拉岡來說，觀看的目的只有一種，就是滿足觀看者的慾望。因此電影影像必須成為滿足慾望的對象，但是滿足的方式不是依賴它所呈現的完整面貌，而是藉由它所創造的匱乏，也就是影像產生的盲點，幫助觀影者發展自身的幻見(fantasy)。對拉岡而言，這才是真正的電影意像。

由於這個電影意像是從自身出發的，所以對所有人來說，它都是獨一無二的，是最真實的。巴特將這種意像視為「另外的電影」，也

30 這裡的語言必須含括廣義的社會語言，即傳統及法規等。

是「唯一的電影」。這個「另外的電影」在電影中必須倚賴啟義來完成，而啟義的出現則與超越敘事結構的視覺元素緊密相關。然而，根據拉岡，這並非指所有超越敘事的視覺元素，只有那些能夠稱之為風格的元素才能形成啟義。

依據拉岡的理論，對於具有風格的電影有著嚴格的定義。風格的產生無法依賴作者本身達成，它的形成需要其他人的認可，而這個所謂的其他人在電影的場域裡，主要指的就是作者所認可的觀影者。然而要獲得觀影者的認可並不容易，因為這個認可所表現的是觀影者的凝視。而只有當作者的作品符合創造的條件時，也就是作者的作品能跳脫於現有的規則之外，這個凝視才可能發生。以拉岡的說法，風格的出現等同於一個新符徵的創造，而創造的結果代表的正是舊規則的殞落。

因此，風格提供一個打破舊規則的機會。拉岡在他的分析者論述 (the discourse of the analyst) 就提到，當主體遭遇到新符徵時，會迫使使她（她）對原有被動接受的知識產生質疑，進而發展自己主動吸收 / 建構的知識。同樣地，風格的出現，讓觀影者（包括作者本身）必須面對一個不受過去規則束縛的新符徵。由新符徵所主導的故事，不再是一個嚴格依循敘事結構發展的故事，也不是受到強力社會價值制約的故事，而是由自身出發，完全屬於自身的故事。這並不是說這些既有的約束會因此而消失，但是新符徵的介入，至少給予觀影者（包括作者）鬆動這些束縛的可能性。這也就是「另外的電影」的真正價值。因此，作為一個真正的電影作者，在電影影像中創造風格便成為他（她）的唯一職志。藉由風格，讓觀影者和作者本身都能創造獨一無二的電影意象。

引用書目

Barthes, Roland. 1985. *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*, translated by Richard Howard. New York: Hill and Wang.

Bazin, André. 1997. *Bazin at Work: Major Essays and Reviews from the Forties and Fifties*, translated by Alain Piette and Bert Cardullo, edited by Bert

- Cardullo. New York: Routledge.
- Borch-Jacobsen, Mikkel. 1991. *Lacan: The Absolute Master*, translated by Douglas Brick. Stanford, California: Stanford University Press.
- Buffon, Georges Louis Leclerc. 1917. *Discours sur le style*. Paris: Hachette.
- Cervantes, Miguel de. 2004. *Don Quixote*, translated by Tobias Smollett and Tobias George Smollett. New York : Barnes & Noble Press.
- Chowdhury, Sabbir. 2003. "Centenary Tribute to Yasujiro Ozu," in *The Daily Star* 4(203), Dec. 20.
- Evans, Dylan. 1996. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. New York: Routledge.
- Finch, Margaret. 1974. *Style in Art History: An Introduction to Theories of Style and Sequence*. Metuchen, New York: Scarecrow Press.
- Fink, Bruce. 1995. *The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance*. Princeton, New York: Princeton University Press.
- . 1999. *A Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis: Theory and Technique*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Heath, Stephen. 1976/77. "Anato mo," in *Screen* 17(4): 49-66.
- Julien, Philippe. 1994. *Jacques Lacan's Return to Freud: The Real, the Symbolic, and the Imaginary*, translated by Devra Beck Simiu. New York: New York University Press.
- Kant, Immanuel. 1977. *Prolegomena to Any Future Metaphysics That Will Be Able to Come Forward As Science*. Indianapolis, Indiana: Hackett pub.
- Lacan, Jacques. 1978[1964]. *The Seminar Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, translated by Alan Sheridan, edited by Jacques-Alain Miller. New York: W.W. Norton & Co.
- . 1988a[1975]. *The Seminar Book I: Freud's Papers on Technique 1953-1954*, translated by J. Forrester, edited by Jacques-Alain Miller. New York: W.W. Norton & Co.
- . 1988b[1978]. *The Seminar Book II: The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis 1954-1955*, translated by Sylvana Tomaselli, edited by Jacques-Alain Miller. New York: W.W. Norton & Co.

- . 1991. *Le Séminaire Livre VIII: Le Transfert 1960-1961*, edited by Jacques-Alain Miller. Paris: Seuil.
- . 1993[1981]. *The Seminar Book III: The Psychoses 1955-56*. translated by Russell Grigg, edited by Jacques-Alain Miller. New York: W.W. Norton & Co.
- . 2006[1966]. *Écrits: The First Complete Edition in English*, translated by Bruce Fink. New York: W.W. Norton & Co.
- Leader, Darian. 2003. *Stealing the Mona Lisa: What Art Stops Us from Seeing*. New York: Counterpoint.
- Leclaire, Serge. 1998. *Psychoanalyzing: On the Order of the Unconscious and the Practice of the Letter*, translated by Peggy Kamuf. Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- Miller, Judith. 1991. "Style is the man himself," in *Lacan and the Subject of Language*, edited by Ellie Ragland-Sullivan and Mark Bracher, pp. 143-51. New York: Routledge.
- Nasio, Juan-David 1998. *Five Lessons on the Psychoanalytic Theory of Jacques Lacan*. Trans. David Pettigrew and François Raffoul. Albany: State University of New York Press
- Ragland-Sullivan, Ellie, and Bracher, Mark, Eds. 1991. *Lacan and the Subject of Language*. London: Routledge.
- Schwenger, Peter. 2006. *The Tears of Things: Melancholy and Physical Objects*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Soler, Colette. 1991. "Literature as Symptom," in *Lacan and the Subject of Language*, edited by Ellie Ragland-Sullivan and Mark Bracher, pp. 213-219. New York: Routledge.
- Thompson, Kristin. 1986. "The Concept of Cinematic Excess," in *Narrative, Apparatus, Ideology*, edited by Philip Rosen, pp.130-142. New York: Columbia University Press.
- Verhaeghe, Paul. 1995. "From Impossibility to Inability: Lacan's Theory on the Four Discourses," in *The Letter* 3: 76-99.