戲劇研究　第17期
Journal of Theater Studies
2016年1月　頁41-72
DOI: 10.6257/JOTS.2016.17041

在劇場中飄盪的凝視與慾望——拉岡解析《安蒂岡妮》及其中的劇場批評模式*

吳承澤
中國文化大學中國戲劇學系助理教授

前言：拉岡解析悲劇《安蒂岡妮》所使用的基本架構

拉岡在《第十一講座：精神分析的四個基礎觀念》（*The Seminar Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*）中提及佛洛伊德（Sigmund Freud，1856-1939）和笛卡爾（René Descartes，1596-1650）同樣使用了懷疑的方法：

> 以完全相似的一種方式，當佛洛伊德懷疑時（因爲它們是它的夢，而且一開始是他正在懷疑）佛洛伊德肯定有一個思維，也就是無意識，它意味著它將自身揭露爲一種不在場。[1]

佛洛伊德就是基於對不在場無意識主體的認識，展開其閱讀希臘悲劇的模式，他透過重新詮釋《伊底帕斯王》（*Oedipus Rex*）故事中的神話敘事結構，建立起著名的伊底帕斯情結（Oedipus Complex）理論，他找出了人類主體如何產生陽具崇拜、閹割焦慮、繼而成爲一個無意識主體的過程。藉由這個希臘悲劇，佛

* 本論文由科技部研究案（NSC101-2410-H-254-002）所補助。此外也感謝本文的匿名評論委員，他們所提供的審查意見對本文最後的定稿和修改的思路上相當關鍵。

[1] Jacques Lacan, *The Seminar Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, ed. Jacques-Alain Miller (New York: W. W. Norton & Company, Inc, 1978), p. 36.

洛伊德說明了主體如何從嬰兒時期發展出對母親的依賴，而後過渡到認同父親的權威禁令，從而進入了父親的律法世界。其過程中標示著小孩走出與母親密不可分的想像認同關係，並轉向父親的律法世界，這樣子的轉換便是閹割情結（Castration Complex）。

雖然佛洛伊德這樣環繞著陽具來說明主體形成的過程，被批評爲有過度的生物學傾向，他對於人類主體從童年時期便出現與父母的三角關係結構的掌握，仍替我們說明了主體在認知性別、社會群居世界時的發展基礎。而伊底帕斯的神話故事扼要地闡明了主體與母親的想像認同關係在社會上是如何地不被容許，主體與父親的競爭與認同的必然性也變得容易理解。目前當紅的拉岡學派重要理論家紀傑克（Slavoj Žižek）則指出了伊底帕斯神話對於精神分析理論獨一無二的關鍵性：

> 當我們談論著精神分析中的神話時，我們其實是在談論一個神話，也就是伊底帕斯神話，所有其他的佛洛伊德神話（原始父親的神話、佛洛伊德式的摩西神話）都是從這個神話所變化出來的，儘管這些變化是必要的。[2]

然而，佛洛伊德這一借用伊底帕斯王劇情結構來闡述其精神分析理論的作法，僅只提取出一個簡化的故事梗概，去符合其臨床精神分析醫學的考察，若從希臘悲劇劇場演出的角度出發，他較忽略了作爲劇場本質中看與被看這一事實，於是我們的問題在於：精神分析理論是否具備著從更視覺性或從視覺驅力的角度面對劇場作品的可能？

畢竟對於一部由眾多視覺細節組成的劇場作品來說，精神分析必須進入到劇場的感官經驗才能產生新的視角，而非僅僅只是將藝術作品視爲創作者無意識狀態的表現。慶幸的是拉岡在《第七講座：精神分析的倫理》（*The Seminar of Jacques Lacan VII: The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960*）中討論到《安蒂岡妮》（*Antigone*）這個希臘悲劇，正好可做爲一個有效的例子，替我們揭示更多關於主體在劇場當中的視覺經驗、慾望與無意識之間的架構關係。

拉岡提到，《安蒂岡妮》劇中最爲關鍵的概念由*Até*[3]此一希臘字所代表，此字在城邦政治生活所代表的某個意義爲「人的生命難以越過的界限」（the limit

[2] Slavoj Žižek, *Did Somebody Say Totalitarianism?* (New York: Verso, 2002), p. 9.

[3] 此字在英文中通常譯成惡運（misfortune）或者殘暴（atrocity），但在拉岡的理解中這是一個較難用中文或英文單一名詞翻譯的希臘字，本文在此擬先不翻譯，但其意義將在文脈當中逐步說明展開。

臺灣大學學術

of human）[4]。換言之，拉岡在這裡想追問的是：安蒂岡妮越過城邦界限的意義對我們而言是什麼？討論這個*Atè*是拉岡《第七講座：精神分析的倫理》中的重要企圖。但從本文的角度而言，本文更關注拉岡注意到了劇場中的視覺經驗，注意到觀眾在劇場中經歷***Atè***有一大部分是來自於一種視覺的觀看，而非單純來自一種觀念上的抽象領悟，拉岡提到***Atè***涉及到安蒂岡妮的影像與這種終極界限之間的關係。拉岡說，安蒂岡妮在劇中：

> 哀嘆著她將以無法被埋葬入墳的方式離開人間，……她將不會擁有婚姻，也無法生養子嗣。……在這裡**安蒂岡妮的影像（image）一方面讓歌隊失去冷靜**，讓公正開始顯得不公正，**也驅使歌隊逾越一切規範**，包括拋棄了對城邦法律應有的尊重。同樣是在這裡，另一方面，**安蒂岡妮的影像也出現在我們眼前**，它比一切事物都動人，因爲這是慾望的完全顯露：慾望由這一位可敬的女孩眼中散發出來，清晰可見。[5]

在上述這段引言當中，安蒂岡妮的影像呈現出*Atè*的特質，無論是對劇中世界那個代表城邦律法的歌隊，又或者是對劇場演出時凝神注視舞台的現場觀眾們。

在拉岡看來，對於同爲劇中人的歌隊而言，安蒂岡妮哀戚而堅決的行動，表現出沉浸在某種超越城邦律法規定的瘋狂生命狀態中，這種生命狀態構成了一個新的倫理案例，讓歌隊重新反省了看似公正的城邦倫理對個體慾望問題的忽略；而另一方面拉岡又說安蒂岡妮的影像其實就是悲劇演出在視覺上審美的核心，透過這個核心，讓悲劇在戲劇行動上呈現出對律法觀念的質疑得以加強：

> 安蒂岡妮向我們揭示慾望在視覺當中的軌跡線。這慾望的軌跡線最後集中在一個擁有至今未被解釋的謎般影像上，它迫使你在一看見它的瞬間便閉上眼睛。這個影像就是悲劇的核心，因爲那就是安蒂岡妮自己那迷人的影像。我們很清楚知道（安蒂岡妮影像），貫穿在對話之中及之外、貫穿在家國問題之中及之外、貫穿在道德辯論之中及之外，是安蒂岡妮的影像本身使我們著迷，她蘊含著讓人無法承受的光彩。她有著既吸引又驚嚇我們的特質，恫赫著我們；這位恐怖、自願的受害者讓我們忐忑不安。[6]

---

[4] Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan VII: The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960*, ed. Jacques-Alain Miller, trans. Dennis Porter (New York: W. W. Norton & Company, Inc, 1992), p. 263.

[5] 同上註，頁280-281。其中粗體是本文爲了強調而加。

[6] 同上註，頁247。引言中括號爲筆者爲了讓幫助讀者更能掌握引文文意所加。

臺灣大學藝術期刊資料庫

也就是說拉岡認爲安蒂岡妮其實是一個貫穿整齣悲劇的核心影像（central image），拉岡說到：

> 我們要如何說明這種現象呢？相對於其他所有影像，這個核心影像有一種擴散的力量，因此其他的影像都突然間屈從於它並消失。戲劇行動的層層銜接正是闡明這個主題，這正是和安蒂岡妮的美息息相關。[7]

因此安蒂岡妮影像作爲一個在劇場當中所呈現出來眾多影像中的核心影像，超過了視覺上其他的繁多細節，挑起了觀眾的視覺驅力，讓觀眾在視覺經驗中經歷到慾望的劇烈流動。如透過劇場實際運作經驗詮釋拉岡的論述，這意味著劇場中安蒂岡妮的影像美其實是一種和觀眾慾望密切相關的事物，就如同在大眾文化的影視作品當中，我們可以發現美麗女演員的影像，總輕易超越其它的影像讓觀眾特別容易記住、神往。

簡而言之，安蒂岡妮影像的力量有著對劇場經驗和劇本結構的雙重介入，這可從戲劇學者雪佛森（Charles Shepherdson）在〈拉岡論安蒂岡妮中的愛與美〉（"Of Love and Beauty in Lacan's *Antigone*"）一文中所繪製的圖表清楚地看出來：

$$\text{現場觀眾}\ \frac{\text{滌淨}}{\text{美感}}\ \text{安蒂岡妮的舞台影像}\ \frac{\text{慾望}}{\text{愛}}\ \text{兄長}[8]$$

這個圖表其實清楚地勾勒了拉岡的分析架構，圖表的左方說明著安蒂岡妮一方面是劇場當中出現在觀眾眼前的活生生影像；而圖表的右方則說明著另一方面她也是劇中符號世界的角色，觀眾在觀賞《安蒂岡妮》演出之時，其實就正在以安蒂岡妮的舞台影像爲中介，進行一種視覺影像上與符號系統上的雙重領悟。但值得注意的是，上述雪佛森這個圖表其實無法清楚表述出，當觀眾進行這個雙重領悟時，並非如上述圖表般是可以清楚二分的，眞實的情況是一種複雜難解的糾結交纏：結構與力量、表面與深淵彼此正處於劇烈拉扯中。

這種讓悲劇現場觀眾透過觀看這一個挑戰律法行動演出所陷入的糾結交纏，其實涉及到拉岡系統的核心理論：波羅米昂結（Borromean Knot）的三層——想像層（the Imaginary）、象徵層（the Symbolic）、眞實層（the Real）架構所試

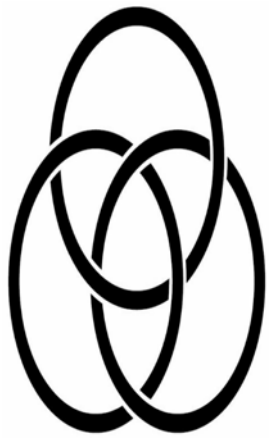
[7] 同上註，頁248。

[8] Charles Shepherdson, "Of Love and Beauty in Lacan's *Antigone*," *Umbr (a): A Journal of the Unconscious* (1999): 68.

臺灣大學學術期刊資料庫

圖要表達的存有狀態。

象徵層



想像層　　眞實層

波羅米昂結

以波羅米昂結爲基礎，安蒂岡妮的影像美正處在看似具有穩定結構的三層交會的中心，乍看之下，其中除了美和影像無可異議地應歸於想像層，生與死相關的感受應與眞實層有關，其餘戲劇情節的倫理性與哲學意涵則應從象徵層去理解，一切似乎都一目了然。然而，拉岡精神分析的三界理論是否能這樣清楚分成三個互不相擾的層次呢？或者在分析悲劇（或其他相關的劇場作品時）要如何應用拉岡的體系呢？這需要一種複雜且細膩的理論工作作爲基礎，但本文作爲一篇單篇論文，我們只挑選與我們研究相關的拉岡論點，無法逐一作出全面精緻的討論，我們只能簡要說明我們所需的基礎觀念及它們之間的關係。

我們將會說明安蒂岡妮影像上美的效果，指向波羅米昂結中的象徵層和眞實層的交會邊界，因爲這關連著劇場現場影像的作用。對於觀看此劇深受感動落淚的觀眾而言，悲劇現場的影像，並非只是涉及到想像層連結自戀結構的運作，還必須觸及觀眾在視覺中的眞實層驅力，因此對拉岡凝視（gaze）視覺理論的基本爬梳是本文的重點之一。

但在本文分析安蒂岡妮的悲劇影像之前，將先討論拉岡分析架構的另外一個面向：即《安蒂岡妮》作爲劇中人，在其劇中世界所進行的戲劇行動所構成的意義。因爲關於劇中人物在劇中世界就其慾望糾葛的產生原因，常常是因爲劇中世界象徵層的失落所導致，劇中人如何回應這個象徵層失落的現象，其實正說明

了劇本敘事結構在精神分析觀點下所透露出的哲學及倫理義涵。

一、拉岡對《安蒂岡妮》文本的符號系統閱讀：一種悲劇英雄的倫理

回到《安蒂岡妮》的劇中世界，拉岡對《安蒂岡妮》文本的解讀要點，在於他認爲安蒂岡妮在面對劇中世界的情境時，展現出一種不同以往的倫理態度，或者說一種異於康德以降普遍理性倫理傳統[9]的慾望倫理，或者我們將其詮釋爲一種悲劇英雄倫理。

用倫理學的角度解讀《安蒂岡妮》最爲人熟知的就是黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel，1770-1831）。在黑格爾的詮釋下，克理昂（Creon）與安蒂岡妮分別代表兩種不同的法則，克里昂所捍衛的是**人的法則**（國法），而安蒂岡妮所堅持的則是**神的法則**（家庭精神），也就是說安蒂岡妮的悲劇性，在於兩種不同主體間普遍道德原則的衝突。黑格爾在《精神現象學》（*Phänomenology des Geistes*）中，說明《安蒂岡妮》悲劇中倫理意義其實就是奠基在追求普遍性法則的倫理意識（sittliches Bewußtsein）上：

> 假如倫理意識事先就意識到它所反對的法則和力量爲何，那些它所反對的事物，就會被它視爲是暴力與不正義，也會被它當作僅僅只是一種倫理上的偶然性（Zufälligkeit）。所以如果像安蒂岡妮那樣在了解（國法）之後，依然選擇去進行那些（違反國法）的罪行，那其倫理意識是更加具有

[9] 就哲學史的角度而言，康德（Immanuel Kant，1724-1804）倫理學的意義在於替主體理性和道德之間的關係重新詮釋。對於康德倫理學的預設而言，雖然所有的倫理判斷都要求主體從現象世界的實踐中去完成，但弔詭的是現象世界變化無常，並不能保證倫理判斷與善（good）之間的必然性，因此康德在《實踐理性批判》（*Critique of Practical Reason*）訴求人具有內在的善的意志（the good will），也就是我們在進行倫理判斷的時候，內在道德律令會成爲一種善的直覺，在這個直覺的要求下產生出應然（ought）去作的衝動，因而完成服從道德法則的行爲。在這樣的觀點下，康德解決了個體行爲準則和普遍性的法則之間的鴻溝，因爲作爲立法的主體會反思個體的準則能否被他人主觀同樣認可爲普遍行動的法則，這其實就是一種道德主體直覺中「可普遍化」（universalizability）程序的審核，審核後構成了範疇律令（categorical imperative）的形式。事實上在康德的詮釋下，這其實是一種具有理論位階的產物，是先驗純粹形式的道德法則，對主體在面臨倫理判斷時產生出義務般的道德普遍性和強制性，也就是說在理性的光照下，道德主體會將個體的利益欲望擺在一旁，唯獨遵照理性設定下的行爲標準而行動。

普遍意義的。[10]

在黑格爾看來，正是這種倫理意識，讓安蒂岡妮不同於伊底帕斯。安蒂岡妮有著堅持著普遍性倫理法則的倫理意識，這一倫理意識在伊底帕斯上是不存在的，伊底帕斯依賴的是知識判斷的能力，他所犯下的錯誤是知識的不足所造成的，因此伊底帕斯所顯示出來的是，主體因著認識環境的結果展現出主體行爲的能力，也就是一種行爲中的意識（handelndes Bewußtsein）。但安蒂岡妮不同，安蒂岡妮的倫理意識其實是一種在認知完備後的選擇，在這樣的狀態下其實突顯的是一種更高形式的主體，彰顯了一種主體倫理的自我立法精神。[11]

但拉岡並不認同黑格爾這種解讀，從拉岡哲學的角度看來，符號系統並非完全奠基於理性自身，也就是從理性立法精神來解讀《安蒂岡妮》，並無法完全理解安蒂岡妮行爲的眞正意義。事實上，在《安蒂岡妮》從十八世紀末開始的漫長評論史中，[12]拉岡在許多文化要角提出的觀點中追隨了哥德（J. W. Goethe，1749-

---

10 G.W.F. Hegel, *Phänomenology des Geistes* (Hamburg: Meiner, 1988), p. 309. 引言中括號爲筆者爲了讓幫助讀者更能掌握引文文意所加。

11 但這其中其實有一個爭議必須加以解決，到底安蒂岡妮對國法（人之法則）的輕視，是來自於對神之法則的偏執遵從，還是如同上述所論述的是一種理性主體之展現，也就是說這樣的道德模式到底是一種神諭式道德還是一種主體道德？在《精神現象學》中，黑格爾討論到安蒂岡妮已經脫離了希臘以諸神爲基礎的神諭式道德，在黑格爾的論述中，神諭式道德的標準：受苦，對安蒂岡妮而言已經不再是道德唯一的標準。黑格爾在《精神現象學》中討論了安蒂岡妮認罪的告白，也就是當安蒂岡妮在劇本當中，其實開始承認她已經如同其父親伊底帕斯般承擔起過失所帶來的受苦狀態，或者我們倒過來推論，因爲安蒂岡妮發現自己正在受苦，所以她必須承認就神諭式道德而言，她已經有了過失。但事實上，在黑格爾的詮釋下，安蒂岡妮的認罪其實只是一種反諷，因爲如果以神諭式道德爲依歸，當安蒂岡妮開始受苦之後，安蒂岡妮應該承認自己的過失，改變其堅持，但安蒂岡妮自始至終並沒有改變其想法。因此黑格爾發現安蒂岡妮一開始所堅持的作爲神之法則的家庭精神，其實並非安蒂岡妮眞正堅守之應然，否則當開始受苦之時，這個神之法則其實應該足以讓安蒂岡妮放棄。因此對黑格爾而言，安蒂岡妮眞正的道德來源，其實不再是以現實性效果爲依歸的受苦原則，而是如同本文註腳9說明之康德倫理學所展現出的近代理性道德主體。

12 根據學者泰瑞．賓尼（Tara Beaney）在〈美麗的死亡——十九世紀對《安蒂岡妮》的著迷〉（"Beautiful Death: the Nineteenth-century Fascination with Antigone"）一文的說明，德國浪漫派的幾位要角，從十八世紀末就開始對安蒂岡妮的死亡感到著迷。根據此文的介紹，在德國浪漫派時期，其要角諾瓦歷斯（Novalis）認爲死亡其實是一種將生命意義提升至巔峰的作法；而另一位德國浪漫派要角施萊格爾（Friedrich Schlegel）也認爲索福克里斯（Sophocles）的悲劇之所以完美，是透過悲劇英雄的死亡才足以構成，因此討論悲劇英雄的死亡（尤其是安蒂岡妮）意義成爲德國浪漫派賀德林（Friedrich Hölderlin）、里爾克（Rainer Maria Rilke）甚至是後來哲學家尼采（Friedrich Nietzsche）的重要議題。

1832）的觀點。他認爲雖然哥德在寫給艾克曼（Johann Peter Eckermann，1792-1854）的信中，沒有清楚地說明他的觀點，但歌德其實提出了一種不同於理性道德主體的解讀策略，這種解讀策略足以讓我們拒絕黑格爾看待《安蒂岡妮》的方式。[13]在拉岡看來，克里昂與安蒂岡妮的對立並不是一種法則與另一種法則間的對立，因爲這是一種忽略了象徵層符號系統其實與作爲一小塊眞實層（a little piece of the Real）——原欲物（the thing）同源的觀點，因此拉岡認爲：

> 我們必須用一種超越道德角度的新觀點來重新檢視安蒂岡妮的文本。[14]

又說：

> 我們的討論必須要超越道德的爭論，因爲其實是安蒂岡妮她自身使我們著迷，安蒂岡妮在連她自身也無法承受的光彩裡，有著一種特質，這種特質雖然令我們感覺到威脅，但卻仍舊吸引並照耀著我們；這當中有一種恐怖和自我犧牲的意志困擾著我們。我們只有透過追求悲劇眞正的感受，眞正的謎題以及眞正的意義，才能夠明白安蒂岡妮對我們的吸引力爲何。[15]

對拉岡而言這個新角度就是安蒂岡妮的慾望和愛，這是一種在法則裂縫當中才能被追索的純粹慾望，或者我們可以說，這是一種不同於近代理性主體倫理的悲劇英雄倫理。

爲了追索奠基在慾望上的悲劇英雄倫理，拉岡注意到安蒂岡妮在文本中如何訴說安蒂岡妮對其兄弟所表達的情感。在文本的開始之處，安蒂岡妮宣稱她的抉擇是基於「愛」，也就是希臘文兄弟之愛（*philia*）[16]，她在劇中的許多地方重複了這個字。但在文本的尾端，當她譴責完塵世，她在幽暗的墓地裡靜默下來，

不過如果將這個議題往前追索，其實是從德國希臘化運動（Hellenism）就已經開始，哥德在寫給艾克曼的書信當中，就已經試圖在討論安蒂岡妮死亡的意義。參見Tara Beaney, "Beautiful Death: the Nineteenth-century Fascination with *Antigone*," *Opticon 1826* 0.7 (2009). DOI: http:// /dx.doi.org/10.5334/opt.070902 [accessed 15 December 2014].

13 歌德的觀點不同於黑格爾的觀點，歌德認爲安蒂岡妮的核心問題並非倫理原則的位階問題，也就是家庭道德對國家法律的問題，歌德認爲安蒂岡妮的核心問題其實是親屬關係之間愛與慾望的問題，安蒂岡妮對其男性兄弟的愛和欲望才是安蒂岡妮死亡最值得被注意的面向，對他的觀點而言，最強而有利的支持是安蒂岡妮申明她的立場時，曾經說過失去丈夫可以再找，失去孩子可以再生，但是他的兄弟跟她出於同一個父母，她的父母已死，她不可能再有其他兄弟。

14 Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan VII: The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960*, p. 249.

15 同上註，頁247。

16 *Philia*在希臘文中指的是一種心智上的情感，這樣的情感通常的對象是對友誼、家庭或社群的忠誠，根據亞里斯多德的看法，*Philia*指的是一種非激情的、美德式的愛。

臺灣大學學術期刊資料庫

此時的她尚未死去，面對這個悲劇的高潮，劇場內充滿著濃重哀嘆的氣氛，此時歌隊的歌聲傳來，告訴觀眾歌隊所目睹的場景。安蒂岡妮在這個時刻如同一個女神和戰士般閃耀著奇異的光采，歌隊告訴我們安蒂岡妮的眼裡所展現的盡是「愛」，但值得注意的是此時歌隊所說的「愛」，所使用的詞卻被替換爲慾望之愛（*eros*）[17]。因此劇情從一開始的兄弟之愛（*philia*），到劇末要結束時歌隊所描述的慾望之愛（*eros*），《安蒂岡妮》這一文本的敘事過程正是這兩種情感互相重疊轉換的過程。在這個過程當中，安蒂岡妮對其兄弟的愛表面上支撐她進行神之法則的實踐，但最後被洩露出來的慾望之愛，才是安蒂岡妮從裂縫中所傳遞出來的一小塊眞實層。事實上，這樣的慾望之愛在安蒂岡妮的戲劇行動上產生出一種神秘而驚人的力量，也將安蒂岡妮帶入那個進行悲劇死亡抉擇的崇高瞬間。

對於安蒂岡妮而言，兄弟之愛是一種符合象徵層規則的產物，因爲安蒂岡妮的姐妹以斯梅（Ismene）同樣對兄弟具有兄弟之愛，但僅僅是兄弟之愛的能量，並無法打開象徵層的裂縫，以斯梅在面對死亡時選擇逃走，並且認份遵守自己作爲女人在符號系統中的位置：

> 我們必須謹記我只是女人，不可與男人爭鬥。[18]

又說：

> 我們還須記得我們是被權力較強的人統治著的……我會對有權力的人順從。[19]

但安蒂岡妮拒絕認同以斯梅採取的立場，她讓自己超越了兄弟之愛而進入了慾望之愛，進入了一種符號關係所無法化約的存有狀態。這種存有狀態代表著永劫與災難，這個狀態正是希臘文*Atè*所代表的另外一個意義。因此，拉岡指出安蒂岡妮的慾望之愛，帶領她來到了*Atè*，正意味著安蒂岡妮來到了「人的生命難以越過的界限」。[20]這個界限平常在以城邦律法爲代表的象徵層符號表層重重包圍下顯得隱而不彰，但安蒂岡妮慾望的激烈超越了這個界限，並且在超越這個界限的同時，構成了《安蒂岡妮》這個悲劇作品在符號結構上和劇場現場演出的高潮。

對於前者，也就是我們當前討論的劇本符號脈絡意義，拉岡其實想探索的是

---

17 *eros*在希臘文中指的是肉體的、激情的愛，常常帶有性慾或浪漫的期待，或某種缺乏平衡或邏輯的情感。在很多時候，*eros*指的是一種兩個人超越*Philia*的情感。

18 Sophocles, *Antigone* (Delaware: Prestwick House, 2005), p.15.

19 Sophocles, p.15.

20 Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan VII: The Ethics of Psychoanalysis 1959–1960*, pp. 263.

臺灣大學學術期刊資料庫

「安蒂岡妮超越人類界限的意義」[21]對我們而言是什麼？也就是安蒂岡妮進入了*Atè*狀態的慾望，到底對安蒂岡妮所代表的倫理學兩難有何啓示？因爲不從黑格爾主體道德的角度詮釋這個兩難是拉岡《第七講座：精神分析的倫理》中的重要企圖。以本文的角度，我們認爲拉岡提出的其實就是一種希臘悲劇英雄的倫理。何謂希臘悲劇英雄的倫理？

拉岡認爲當安蒂岡妮進入*Atè*，其實就意味著，不再有任何計算利害得失的考量繼續困擾著安蒂岡妮。此刻的安蒂岡妮一無所求，順應著一種絕對純粹的慾望，也就是順應著任憑死亡驅力推動的欲望。安蒂岡妮的戲劇行動顯示她在死亡驅力下，拒絕了一種爲自己存活考量的理性算計，只剩下一種爲死去兄弟而朝向死亡的偏執衝動。拉岡認爲此時的安蒂岡妮其實已經成爲一種雖然活著，但卻關閉所有可能性，進入一種緊緊靠近死亡邊緣的生命，此刻的安蒂岡妮在生與死的不明領域之間游移。就拉岡理論的角度，此刻的安蒂岡妮在象徵層結構中的眞實層黑洞已經打開蔓延的形式中活著，感受著她的生命充滿著回應眞實層中死亡要求的絕爽（jouissance）：

> 一連串的感嘆聲告訴我們一種意義，當生命的情境或命運變成某類死亡，（也就是那種被期待已久的死亡），死亡將會肆虐生命的領域，生命也只好寄居在死亡的領域。[22]

爲了詮釋安蒂岡妮困在生命與死亡之間重疊領域的存有狀態，拉岡借用了薩德（Marquis de Sade，1740-1814）的「第二死亡」（second death）概念加以說明，何謂薩德所言的「第二死亡」？事實上「第二死亡」絕非意指單純肉體自然循環的生理中止，也絕非指每個人都有機率遭逢的偶然性死亡，「第二死亡」：

> 指的是自己的慾望所帶來的激情，將自身存有作爲依據的象徵層基礎抹去，將自己從世界的符號秩序中徹底放逐，也就是讓自己的存有進入到某種虛無（nothingness）當中，展示出一種存有者能夠隔離出其原先存有位置。[23]

「第二死亡」也棄絕一切所有死亡的符號性意義，包含棄絕試圖透過當下死亡來重建永恆生命的企圖，「第二死亡」只能是由「純粹而單純的死亡欲望」[24]

[21] 同上註，頁263。
[22] 同上註，頁248。
[23] 同上註，頁248。
[24] 同上註，頁282。

臺灣大學學術期刊資料庫

推動，純粹地、劇烈地毫無所求地朝向死亡。對於拉岡而言「第二死亡」就是如同*Atè*所描述雖生猶死的狀態，以希臘悲劇的角度觀之，就是希臘悲劇的劇情，從急轉發現到英雄受難之間悲劇英雄們的存有狀態。對具有閱讀或觀看希臘悲劇文本經驗的人，也就是悲劇英雄們爆發其驚人生命能量，逐漸帶來崇高（sublime）感受的階段。

以《安蒂岡妮》爲例，安蒂岡妮對於她死去兄弟的慾望之愛，確定了她逝去的兄弟作爲原欲物，是任何能指符號都無法表達出來的，這也就意味著安蒂岡妮所慾望的事物是超越這個世界的事物，因此她來到了原欲物和象徵層的界限上。在這個界限上，安蒂岡妮爲了追尋她那超越生命之上的原欲物，又重演一遍關於伊底帕斯家族的不幸命運，這個不幸命運是希臘悲劇英雄專屬的場域，這個不幸命運意指著所有悲劇英雄在急轉發現之後，都有進入「第二死亡」的必然性，拉岡認爲：

> 他們（指悲劇英雄）在界限中，但這不是意味著英雄與他人的關係僅僅是孤立。而是超越了這些狀態；英雄角色會發現他們正處於界限界域（limit zone），會發現他們正處於一種生和死的中間領域。這個生和死的中間領域作爲主題會在文本中表明出來，也會在情境中顯現出來。[25]

安蒂岡妮這種異於常人的行爲模式，在進入「第二死亡」之後成就了她做爲悲劇英雄的種種，也符合*Atè*這種特殊性格的呈現。她的殘暴，也就是罔顧一切的盲目、使身邊的人感到不舒服，正符合*Atè*這個字還可以引申出來的厄運或瘟疫等意義。她過度強烈、爲追求其原欲物，不顧他人想法的慾望能量，導致她成爲與整個底比斯城邦對立的孤單個體。但是我們應理解這種孤獨爲慾望能量過剩的產物，這讓安蒂岡妮類似於同樣不容於社群的阿基理斯（Achilles），阿捷克斯（Ajax）、伊列克卓（Electra）、海克力士（Hercules）、菲洛克忒忒斯（Philoctetes）或伊底帕斯等，在索福克理斯其餘劇中所出現的英雄角色般，他們不是精神受創發瘋，便是被社群放逐後進入不再受到象徵秩序約束的孤獨狀態，要不就是如安蒂岡妮般在生與死的界限上徘徊。

法國古典學者凡爾農（Jean-Pierre Vernant，1914-2007）清楚強調了安蒂岡妮自我放逐這一行爲，其實正顯示了英雄和社群的關係。凡爾農分析阿基理斯與整個社群的對立進入*Atè*，與安蒂岡妮和城邦社群的對立相似：

臺灣大學學術期刊資料庫

[25] 同上註，頁272。引言中括號爲筆者爲了讓幫助讀者更能掌握引文文意所加。

> 阿基理斯甚至不需要做任何選擇，他從一開始就在走向短暫生命的路途上找到了自己，而且預先就決定奉獻給一個美麗的死亡。他的存在滲透了一種在死後才會獲得榮耀的氣氛，而這種榮耀在生前就已經被承諾了。阿基理斯追求一種榮耀的圖式因此對他而言，去妥協、去適應或去接受任何緩和的情境是不可能的，而同樣地去向壓力低頭、去接受任何軟弱的妥協，甚至去接受最低程度的妥協也是不可能的。這一個系統不再爲他運作。對阿基理斯而言，每一個冒犯，不管是從何而來，或者不管做這個行爲的人社會地位多高，都同樣是不能被容忍和不能被原諒的。至於每一個藉口；每一個帶來改善的榮耀式努力，無論看起來可以在多大程度上滿足阿基理斯的自戀慾，又或者可以在多大程度上修補公共事務，所有這些都是徒勞無益的。一種榮耀的極限主義使得阿基理斯將自己邊緣化，被迫在自己報復行爲的傲慢獨處中找到一個庇護之所。但是其他希臘人卻譴責他這種過度，認爲這是一種精神上的任性，一種錯誤類型的具體化——而這是一種*Atè*。[26]

因此如阿基理斯和安蒂岡妮般進入*Atè*的狀態，其實隱含著一種悲劇英雄倫理的向度。而這可以透過拉岡精神分析的倫理判斷：你是否依循著你背後的慾望行事？來加以說明。在拉岡看來，精神分析觀點下的倫理學並不像一般的效益主義倫理學或是理性主體倫理學在於提供出一套共同的道德標準，作爲行使道德判斷時的依據，而是要回到行動的意義。何謂行動的意義？精神分析的核心觀點就在於這一套理論預設我們日常生活看似被理性引導的行動抉擇底下，其實有更深層的意義架構早已形塑我們的經驗，這個意義架構就是拉岡試圖說明的無意識慾望架構，而倫理向度開展的可能必須要以此爲基礎。

回到安蒂岡妮的世界，拉岡認爲克里昂的思考其實相當近似康德的倫理學觀念。基於對法則普遍性的信任，克里昂將法則推展到不該適用的死者處理問題，造成安蒂岡妮和自己的悲劇。[27]因此，拉岡批判康德建立行爲準則的方式其實忽

---

[26] Jean Pierre Vernant, *L'individu, la mart, l'amour* (Paris: Gallimard, 1989), p. 43. 此處引言的中譯參考了雪佛森的英譯Charles Shepherdson, "Of Love and Beauty in Lacan's *Antigone*," p. 71.

[27] 拉岡指出克里昂的目標是實現對於城邦群眾而言最好的做法。根據倫理學的計算，最能使最多人得到好處的行爲便是最好的符合倫理的行爲。克里昂意圖執行城邦統治者的律法，將這律法視作超越、跨過一切界限的法規，也就是讓它成爲沒有界限的法規。他尋求這樣的一種善，能夠普及達到最大效益的善，這樣的一種觀念內含於悲劇的符號結構之中。

略了構成象徵層眞正的歷時性和共時性交錯的結構，這構成了康德倫理學有著兩個明顯的特徵：一是極端地拒絕考量病理學慾望對道德判斷的影響，二是過份膨脹對法則形式的信仰，視法則的建立爲倫理學唯一的目的。

基於此二點，拉岡認爲康德實際上是借助忽略、消除、壓抑病理學慾望才使法則的建立成爲可能，但在慾望這個黑洞之外實際上卻無法建立普遍性法則的基礎，因此，道德與慾望表面上的對立，其實更隱含著兩者相互形塑的關係。所以當我們回到拉岡的角度來看，只要我們在面對倫理問題，能夠區分個體慾望和普遍性這兩個不同的層次時，同一事物對每一個不同的個體就開始有了眞正的意義，這個所謂眞正的意義允許我們用個體慾望的角度來重新理解倫理學，就算面對普遍性的善也不例外。也就是說就算我們放棄爲善的普遍性理念服務，但是與善的意義的關係並沒有因此被放棄，反倒是善的意義會回到每一個獨立個體行爲裡加以完成，善的意義會在每一個體獨特而深刻的慾望當中被挖掘或被詮釋出來。紀傑克因此認爲基於個體慾望的關係：

> 尊重他人所具有的絕對特殊性，並不是爲了遵守我們每個人內在普遍道德律的要求，而是因爲對每一個個人而言，意義世界是絕對特殊的。[28]

對於精神分析觀點而言，這個個體慾望絕對特殊性的打開其實就是一種新的倫理學的可能，因爲拉岡認爲：

> 慾望會帶領著我們超越界限，因爲作爲想知道的慾望（desire to know）會一直想知道的更多，這讓慾望在開啓更多空間之時，成爲一種沒有標準的標準、或者無法衡量的標準，甚至是無限的標準。[29]

至此，悲劇英雄倫理得到了一個清楚的說明，悲劇英雄不追求符合社群集體的善，悲劇英雄之所以成爲悲劇英雄是因爲他們進入*Atè*，進入一種徘徊在「第二死亡」所帶來生與死之間的狀態，在這樣的狀態下其實就是一種新的意義及一種絕對特殊性開啓之時。對城邦而言，舊有的象徵層符號系統雖然可以代表著善的普遍性理念，但同時其實也約制著善這個理念新的可能性向度，因爲善理念新的可能性向度必須來自對舊有象徵層符號系統的摧毀，必須創造一種不再依賴來自舊有象徵層符號系統的新的倫理態度，這其實就是悲劇英雄對城邦倫理許諾的

[28] Slavoj Žižek, *Looking Awry: an Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture* (Cambridge. Mass: MIT Press, 1991), p. 156.

[29] Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan VII: The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960*, pp. 312-316.

臺灣大學學術期刊資料庫

任務。悲劇英雄對其慾望的堅持就是一種新的倫理打開的空間，當悲劇英雄將其慾望的能量完全發展出來，打開象徵層符號系統結構所力圖遮掩的那個眞實層黑洞，其實就是突顯出城邦舊有道德價值系統，在面對複雜現實情境時所無法適用的尷尬情境，悲劇英雄生命的任務就是突顯這個城邦道德的尷尬情境，而他們的死亡就是突破這個尷尬情境的出口。

因此雖然在衆多希臘文本當中，安蒂岡妮、阿基理斯或其他英雄們和死亡或受難的關係，總是顯得特別頑固、偏執，甚至近乎病態，但這種死亡使得安蒂岡妮或阿基理斯等英雄們在自外於其所在社群的絕對孤獨中，替城邦找到了一個新的倫理啓示，並成就了一種悲劇英雄的倫理，這是一種「超越的實現」。因爲只有透過一個悲劇英雄的崇高死亡，超越這個特質就不再需要其在象徵層的意義基礎，也不再需要被符號體系的架構所規範，這才是一種眞正的超越。因此眞正的超越，不再需要透過城邦大衆眼裡所衡量出來，也不再需要透過與其他城邦大衆理性交流才足以證明。現在只要透過單一的事件即可永遠地完成，那即是利用一個英雄生命的結束。

從悲劇英雄倫理的角度考量下，安蒂岡妮的哀歌不僅僅只是一種言說或者藝術作品，相反的，她哀歌的完成其實也就是她倫理德行的完成，她透過死亡所完成的德行成爲一種奇特的倫理結構，已經成爲城邦中一種特別的倫理資產，在城邦中代代相傳，感動著城邦的世世代代，時時如同一根不斷困擾著人心的刺，提醒著城邦後代在進行普遍性倫理判斷時，必須考量永遠無法逃避的絕對特殊性，這就是悲劇英雄倫理對城邦的意義。

二、拉岡慾望凝視（gaze）中影像的中介

當我們明白安蒂岡妮作爲劇中人世界如何面對象徵層失落，以及這個象徵層失落所具備的倫理意義，現在我們將要把目光拉回到安蒂岡妮作爲核心影像的意義。透過拉岡在《第十一講座：精神分析的四個基礎觀念》提出重要的凝視理論，可以爲我們理解安蒂岡妮影像意義帶來重要的幫助。

在《第十一講座：精神分析的四個基礎觀念》拉岡說明影像和視覺驅力的關係。拉岡從一個關於古希臘畫家之間的競賽故事來說明影像與視覺驅力有無之間

臺灣藝術期刊資料庫

的差異，[30]對於其中一位畫家盧修斯而言，其提供的視覺經驗模式其實就是對無法引起視覺驅力的影像之觀看，但對另一位畫家帕修西歐斯而言，他的創作對於其對手畫家而言，所表達的正是一種引發主體視覺驅力的影像，也就是拉岡的重要觀念：凝視，所謂的**凝視正是主體在客體身上所期望、所欲望看到的，但主體所看到的卻並非客體的性質**。於是值得追問的是：這個由觀者所期待所欲望看見的事物爲何？是否眞實物理地存在？如不存在，那這個在凝視當中所見之物到底爲何？

拉岡在《第十一講座：精神分析的四個基礎觀念》透過討論佛洛依德驅力循環概念，說明慾望的結構。拉岡將慾望結構劃分爲三個部分：主動、被動、及一直被忽略作爲第三種狀態的回射階段（reflexive）。這樣子的三區塊慾望結構突顯出一件事實，即主體因其自戀慾，進而對被動對象產生認同的過程中，絕非只是驅力主動地單線前進，事實上，主動驅力已經因爲被動對象的關係產生出回射、循環的現象，在這個循環中，產生出包含著主體對象化和對象主體化的剩餘產物。因此作爲主體凝視的對象，除了客體之外，總還有一個寄生在主體和客體中間污點般的某物，精神分析學者布斯比（Richard Boothby）清楚地指出：

> 對於拉岡來說，凝視的結構並非二元，而是三元的，它包含主體（觀看者）、視覺對象（被觀看的他者）、以及凝視（非觀看他者性質的第三項）。[31]

關於凝視當中所見之污點般某物的特質，拉岡的描述是這樣的：

> 當我們透過觀看及再現而與事物建立起關係時，有某物不斷在不同階段更

[30] 拉岡用希臘時代兩位畫家競賽的故事作爲說明，畫家盧修斯（Zeuxis）認爲自己的技術高超，他在這個競賽當中畫出了非常逼眞誘人的葡萄，逼眞到吸引鳥兒從天空飛下來想要咬走葡萄，但在競賽之時，另一位畫家帕修西歐斯（Parrhasios）卻用布幕遮蔽他的畫作，此時盧修斯非常好奇，他要求帕修西歐斯將遮住畫作的布幕揭開，以展現出畫作。但令人驚奇的是，原來布幕其實就是畫作，這於是讓盧修斯承認他在這場競賽中輸了，因爲他認爲：「我能夠欺騙空中的鳥兒，但是帕修西歐斯卻能夠欺騙盧修斯」，也就是說盧修斯承認自己畫出的葡萄，只能滿足鳥兒追求表象的慾望，但帕修西歐斯的作品雖然有所遮蔽，但卻刺激了自己產生想要看清楚布幕後所藏何物的快感，這說明了繪畫對視覺經驗所產生的衝擊是在假裝繪畫背後有什麼東西，而非單純地顯現什麼東西，因此假裝背後著隱藏著某件事物比起本身是什麼還來得重要，因此繪畫並不是揭示現實，反而是在遮蔽現實，作爲缺席的顯現是在製造現實的非現實空間，而在作爲顯現的缺席以不可能的幻覺空間取代現實。

[31] Richard Boothby, *Freud as Philosopher: Metapsychology After Lacan* (New York: Routledge, 2001), p.255.

國家圖書館 藝術期刊資料庫

> 迭之間滑動、經過、或者被傳送著，但在某種程度上此某物卻也不斷不斷地躲避著，這就是我們所說的凝視。[32]

這個在凝視中不斷纏繞運作，但卻又不斷躲避著我們的某物，就是神秘的原初對象（proto-object）、或之前所說明的原欲物，或者在《第十一講座：精神分析的四個基礎觀念》拉岡稱之爲小對體（objeta）。[33]

因此，凝視的另一個意義即意味著主體被迫遭遇小對體，被迫遭遇象徵秩序中那個如深淵般的缺口，這將會讓主體經驗到一種無法抵抗的莫名驅力，這種「驅力來自於閹割焦慮所帶來的匱乏感」[34]。但弔詭的是當主體被迫面對小對體這個象徵他者的缺口時，主體卻讓自身的位置彷彿寸步不移地鎖在這個缺口，主體竟然認同著這個缺口，依賴這個永遠無法填補的缺口支撐自己的意義，拉岡說：

> 當凝視出現的時候，主體試著讓自己配合它，而他自己便成爲了那個點狀物，在這個點上主體消逝，彷彿搞混了自身。此外，主體發現在此對象上，他認知到自己對欲望的依賴。[35]

於是主體開始了一連串對這個永遠無法被填補的匱乏的填補動作。在這樣的狀態下，主體和小對體之間產生出一種特殊關係：就是主體既無法捕捉到它，但卻又緊隨著它，亦步亦趨，永遠擺脫不掉這種如影隨形的狀態。[36]

---

[32] Jacques Lacan, *The Seminar Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, p. 73.

[33] 從拉岡鏡像理論的角度而言，小對體就是當母親的目光介入了幼兒自我構成之後，幼兒自我構成永遠都包含了對母親慾望的慾望。但當幼兒失去了這個母親目光所帶來的愉悅，對母親的目光誕生了一個原初但卻從此都無法滿足的慾望（也就是原欲物），這個慾望永遠無法用語言進行清楚定義，永遠都像是一個躲藏在語言符號領域之外的無以名狀物，這個無以名狀物拉岡稱之爲鏡象中的洞（hole），一個充滿缺失、不在場，在主體象徵秩序中的一個永恆缺口。在1959-1960這個時期以前，拉岡都是用原欲物來指稱這個永恆缺口，但在1959-1960之後，隨著拉岡精神分析體系的逐漸完整，這個觀念發展出一個新的、更完整的術語，那就是小對體。因此，在某個面向上，原欲物的意義與小對體是相當接近的。

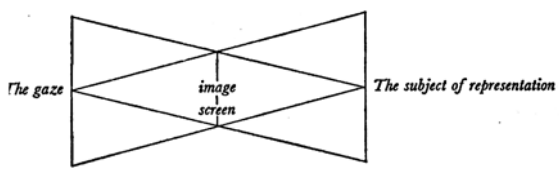
[34] Jacques Lacan, *The Seminar Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, p. 73.

[35] 同上註，頁83。

[36] 從拉岡理論的整體角度而言，這就是主體慾望的來源，我們活著便是不斷追尋這個失落的小對體，但拉岡所勾勒的弔詭情境就在於某物做爲小對體之所以產生出小對體的意義，正是因爲某物永遠都追尋不到。因此，小對體無法被象徵或具體爲某固定之物，反而像是一個鏈條一般不斷延伸分裂，不可定義捉摸。小對體透過幻現爲他者，讓我們不斷向他者或他物興起慾望，但我們又可悲、命定地永遠得不到滿足，小對體就像是視覺中的一抹幽靈，看的到卻永遠碰不到。拉岡在《第十一講座：精神分析的四個基礎觀念》明白地

如果回到視覺場域看待這個主體和小對體的關係，影像就成爲這兩者關係中的中介，**影像讓主體在其中發現小對體的痕跡，但卻又無法讓主體眞正擁有小對體**。回到上述繪畫比賽的例子，畫家盧修斯正是透過另一位畫家帕修西歐斯所提供的影像，產生出無法抑制的衝動，產生了凝視，追隨著其小對體的蹤跡，進而受騙輸掉了競賽，這說明了影像可以提供追索小對體的線索；但另一方面影像卻永遠無法命中小對體，無法讓主體的慾望眞正地滿足，如同回到伊底帕斯前完整自戀的狀態。因此，影像在拉岡理論中最核心的意義其實就是作爲當原初對象被取代後，永遠只能展現出「取代」這一機制的取代物，因此在影像中其實是無法讓原初對象眞正地顯現，原初對象永遠遺漏、消逝；但影像所顯現的確又不僅僅是影像本身的物理性質，因爲「取代」這一機制正不斷運作著，正是這個不斷運作讓觀者覺得影像背後總有著某種隱藏、缺席的對象，讓觀者無法抑制地去追隨，去欲求，因此影像總是顯現缺席，但從無法揭露缺席的對象。

影像作爲不完全的顯現，作爲一個始終是彷彿揭開什麼，但實際上卻從不揭開什麼的揭示，我們可以由拉岡在下圖《第十一講座：精神分析的四個基礎觀念》所繪製的凝視結構圖式[37]更清楚理解這個特質：



透過這個圖式，我們清楚地發現影像的屏幕效果，讓小對體和主體找到彼此參照的可能。拉岡認爲「屏幕（the screen）就是處在中介的位置」，[38]中介著位於主體與凝視之間那種互相共構的關係；而影像也和屏幕處在同一條軸線上，提供視覺上的物質性，反覆遮蓋著最原初、最決定性的原欲物。在這個圖式下，就主體而言，他在凝視中所遭遇的對象就是這個影像的屏幕效果，這個屏幕效果捕捉的是小對體的蹤跡，而非眞正不斷逃逸的小對體；但從小對體的角度觀之，如果缺乏這個影像的屏幕效果作爲中介，也將無法有效地施放讓主體追尋的蹤跡，完成

指出：「視覺場域的小對體就是凝視。」（Jacques Lacan, *The Seminar Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, p. 105.）

37 Jacques Lacan, *The Seminar Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, p. 106.

38 同上註，頁107。

臺灣大學學術期刊資料庫

欲望驅力的迴路。

精神分析學者昆涅特（Antonio Quinet）清楚地說明：

> 凝視是無法直接被看見的，因爲有某物遮蔽了它。遮蔽它的是影像：一種他者的影像。但小對體被他者影像遮蔽，這卻也是必要的，因爲只有屬於我自己的某部分才能激發我自己的慾望。[39]

三、精神分析作為劇場批評模式的可能：悲劇影像的意義[40]

透過拉岡的影像理論我們可以發現，眞實生活中讓人著迷的視覺經驗其實就是一種凝視，當我們凝視著影像，意味著我們正掉入一種被慾望引導的視覺經驗，因爲我們並不只是滿足於可見的影像，我們其實慾望的更多，慾望著在可見影像的背後追求我們沒有見到，但卻一直想看到更多的原欲物。對於觀者而言，注視著這些影像能夠產生一種絕爽：

---

39 Antonio Quinet, “The Gaze as an Object,” in *Reading Seminar XI: Lacan's Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* (Albany: State University of New York Press, 1995), p.140.

40 本文的重點主要是討論劇場影像的意義，但其實除了影像之外，拉岡還提出了其他重要的劇場因素：音樂，也就是歌隊（chorus）的劇場聽覺功能。對於拉岡而言，歌隊的作用是一種手段，幫助觀眾們做情感疏導的手段。事實上，除了對安蒂岡妮美麗動人的影像以外，觀眾並不需要太過投入到悲劇的觀看過程中，這也是古典希臘悲劇的歌隊所代表的隱藏意涵。歌隊的存在增加了情感或情緒的滌淨在希臘悲劇中的可能。我們可以設想當觀眾在經歷了一整天勞累的工作，甚至替明天將要簽的支票煩惱時，他們進入劇場根本無法好好專心，更無法投入劇台上的演出，這時歌隊的情感代理工作便顯得舉足輕重。歌隊代替觀眾對劇中人物做情感上的評論，雖然這感覺有一些愚蠢，但多少又是人道的。拉岡問道，到底什麼是歌隊呢？傳統的說法是那代表的就是觀眾自己。但無論它代表什麼，他認爲那都不重要，重要的是我們應注意到歌隊做爲一群被感動的人群。雖然說在滌淨效果中，觀眾的情感被深深地吸引進了劇中，他們感到憤怒、恐懼、傷心等，等到劇終再由其他途徑得到平復。不過，有趣的是，他指出觀眾的情感並不是直接被吸引的，觀眾出現在劇場中就如同等待被利用的材料，因爲歌隊就是掌管的管理人。但拉岡指出，這種歌隊的情感代理機制正是古典希臘悲劇存在的關鍵：即使觀眾沒有感受，歌隊都代替他感受了，即使觀眾沒有激動地顫抖，但歌隊的存在確保了劇裡的情感也多少作用在觀眾的身上。這類似於美國廿世紀電視娛樂節目中的罐頭笑聲，紀傑克在《幻想的瘟疫》（*The Plague of Fantasies*）中曾指出罐頭笑聲的功能也在於類似的代理機制，它不管觀眾是否覺得好笑都在要營造有趣效果的適當時刻播出笑聲，讓工作疲勞一天的觀眾能去除趕不上應該笑的時機的憂慮，而不管那個電視節目到底好不好笑，罐頭笑聲都代替你先笑了，即使事實上並沒有那麼好笑，觀眾仍多少能感受到笑的感覺。參見Slavoj Žižek, *The Plague of Fantasies* (London; New York: Verso, 1997).

> 對我們而言，正是介於肉眼（the eye）與凝視（the gaze）之間的斷裂，顯示出運作在視覺場域裡的驅力（the drive）。[41]

劇場當中的視覺經驗也是如此。對於現場的觀眾，劇場當中一連串精心控制過的影像到底創造出何種視覺經驗，能夠將正在觀看《安蒂岡妮》的他們逐漸帶到*Atè*的領域？而這種劇場中的*Atè*經驗又是如何構成？本文接下來要考察就是拉岡如何在精神分析凝視架構下說明這種經驗構成的迴路。

拉岡認爲悲劇本身就其自身審美效果的構成而言，最核心的本質就是一連串影像的呈現：「悲劇就是把自己攤開在前面，以讓影像被製造出來。」[42]在這樣的觀念下，拉岡堅持用一個字：美（beauty），來說明安蒂岡妮所帶來的視覺性劇場經驗。說明了安蒂岡妮所發出的純粹光芒、讓她的影像超越其物理性質，在劇場的舞台上對觀眾產生出不可思議的力量，拉岡稱爲：

> 是安蒂岡妮的影像本身使我們著迷，她蘊含著讓人無法承受的光彩。[43]

正是這個光彩吸引了觀眾，**也是這個光彩將劇場觀眾從一般的觀看轉化爲精神分析意義下的凝視**，或者我們說經驗到這種光彩，其實正意味著觀眾處在凝視的三元結構中，正如上一段引言所說明的：

> 對於拉岡而言，凝視的結構並非二元，而是三元的，它包含主體（觀看者）、視覺對象（被觀看的他者）、以及凝視（非觀看他者性質的第三項）。[44]

此時觀眾佔據了觀看者的位置，安蒂岡妮女演員的影像物理性佔據了視覺對象的位置，但此時卻出現了一種讓觀眾無法直視的光彩，這種光彩不屬於女演員演出影像的物理性質，但觀眾卻無可抑制地經驗到它，因此佔據三元結構中凝視的位置。

然而這個凝視是如何產生的？在拉岡看來，當《安蒂岡妮》的演出在符號結構的運行中來到了尾聲，逐漸要接近這個悲劇作品象徵層結構中的眞實層黑洞，劇場中的觀眾將會面對到一個舞台上的特殊影像，也就是拉岡所提到的核心影

---

41 Jacques Lacan, *The Seminar Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, p. 73.

42 Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan VII: The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960*, p. 237.

43 同上註，頁247。

44 Richard Boothby, *Freud as Philosopher: Metapsychology After Lacan*, p. 255.

臺灣大學學術期刊資料庫

像，這個核心影像在觀眾的認知結構中不會馬上被化約到概念的程度，相反的，這個影像會更加暴露出悲劇象徵層結構中眞實層黑洞的位置。安蒂岡妮的美麗影像，正是作爲一種不可被符號結構完全吸收，但又必須被符號結構包圍的眞實層黑洞展現出來。因此當安蒂岡妮這個不可思議的魅惑影像在劇本的符號結構出現時，它其實展現出一種介於符號世界和影像之間的雙重連結，一方面維持著劇本符號結構的運作，但另一方面也暴露出觀眾視覺經驗中的凝視位置，或者就是展現出觀眾的慾望所在，對於觀眾而言，這就是一種幻見（fantasy）[45]的啓動。拉岡認爲：

> 安蒂岡妮向我們揭示慾望在視覺當中的軌跡線。這慾望的軌跡線最後集中在一個擁有至今未被解釋的謎般影像上，它迫使你在一看見它的瞬間便閉上眼睛。……是安蒂岡妮的影像本身使我們著迷，她有著讓人難以負荷的光芒。她有著既吸引又驚嚇我們的特質，恫赫著我們；這位恐怖、自願的受害者讓我們忐忑不安。[46]

安蒂岡妮的美麗影像，作爲象徵層中黑洞的臨現，就是帶給觀眾*Atè*經驗的影像，這種帶有*Atè*經驗的影像具有一種極端的強度，這種帶有*Atè*經驗的影像展現出作爲原欲物的小對體的逃逸蹤跡，讓觀眾無法壓抑衝動、不由自主地跟隨。

觀眾凝視著安蒂岡妮，感受超出其自身情感負荷的某物，這個某物如同康德

---

45 從劇場作品的架構來思考，我們可以清楚發現劇場影像群和劇本符號系統彼此沾黏、牢不可分的關係。而作爲影像群中最有意義之影像：凝視，更是如此。但我們必須明白凝視是一種發生在主體經驗當中的現象，但在實際的藝術作品批評中，更具客觀性的討論起點常常是從藝術品的符號結構開始，那麼在藝術作品符號體系中，凝視會用何種現象出現呢?事實上，架構在符號系統當中的凝視影像就是幻見，拉岡如此說明幻見：「幻見就是一個放置在表義結構（signifying structure）中運作的影像」（Dylan Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, New York: Routledge, 1996, p. 62.），因此嚴格說來在劇場作品中，**從幻見的角度所突顯的就是文本的符號系統已經有某個部分被扭曲成一種眞實層臨現的狀態**，讓視覺經驗從單純的觀看成爲暴露出小對體的凝視；幻見是一種介於表面看似單調同一的現實和主體傷痕再度顯現之間所共構者。換句話說，幻見其實意味眞實層對主體視覺經驗的一種回應及干擾。這樣的一種架構，其實正是拉岡／紀傑克詮釋視覺藝術作品時常使用的角度，用凝視、幻見和小對體的關係架構，來逼顯出專屬於精神分析角度下的美感經驗與意義。在拉岡的描述中，小對體無法落入言詮，不可分析，它像是黑洞一樣，將慾望的軌道吸納進去；小對體也如同一台無法停止的機器，不斷地在主體觀看世界的過程中製造幻見。一個具有力量的視覺藝術作品，就像是在符號系統中架構了一個幻見，讓整個世界如一個在銀幕上瞬間停頓的深邃影像，吸納著不斷逼視著的凝視。

46 Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan VII: The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960*, p. 247.

所說的崇高（the sublime），讓主體無法將之範疇化，因此也無法理解它，所以它才成爲一個謎團，讓觀眾目瞪口呆，拉岡指出當悲劇現場的觀眾觀看這個謎團時，「有一種瞬間目盲的效果」[47]。安蒂岡妮的影像造成了凝視，帶來了「眞實層臨現」（presence of the Real）的力量，眞實層如同一個發出巨大引力的重力場，或者如同拉岡的比喻，這時的「眞實層臨現」發出了強烈光照，這樣的光照如同陽光般讓凡人無法直視。因此在引言中拉岡所宣稱的目盲，非是實際的感覺器官的失靈，而是觀眾對其內心所湧出的巨大驅力無法理解，這種驅力所帶來的震撼，體現了一種與眞實層相遇（encounter with the Real）的狀態。

因此，《安蒂岡妮》劇場演出影像得到了重視。[48]正如拉岡所言，影像所蘊

---

47 同上註，頁281。

48 我們還必須清楚幻見和小對體的出現，在實際的劇場作品當中，有時並無法像拉岡所分析《安蒂岡妮》般，僅僅由某一核心影像的影像特質獨立支撐，從藝術作品結構的角度分析此一現象，紀傑克認爲幻見和小對體的出現，有相當一部分還是無法避免來自於這個影像在象徵層符號結構中的位置：

> 雖然任何客體都可以發揮作爲慾望成因的功能，但是這個魅惑的力量並不是來自於物體自身的特質，而是基於物體在結構當中所佔領位置爲何，所產生的效果。因此基於結構的必然性，我們就會陷入幻見，而且以爲這個魅惑力量來自物體本身。（*Slavoj Žižek, Looking Awry: an Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, p. 33.）

就劇場觀眾經驗的角度而言，在拉岡精神分析的體系下，影像自身的魅惑並非完全來自於這個影像的客體本身對主體意識的衝擊，有相當一大部分也來自這個影像在劇本象徵層結構中的位置；也就是舞台上的影像對觀眾所產生的魅惑力量並非完全來自單純的客觀物理性，而是來自這一影像在戲劇世界當中的位置，是否填補了象徵層符號體系當中的命定缺乏，產生了構成幻見的可能。紀傑克用《哈姆雷特》當中的國王幽靈爲例，來說明象徵符號結構和原欲物相互纏繞交錯的觀念：

> 當我們詮釋《哈姆雷特》時，爲何國王也是原欲物呢？爲何象徵機制要如掛鉤般黏附著原欲物這一小塊的眞實層上呢？一種拉岡式的答案自然會說，因爲象徵場域本身就隱藏了區隔、漏洞、缺陷，並形成結構環繞著某種奇異物，某些不可能性，一小塊眞實層的功能就正是要填補這個空缺，隔離出作爲象徵符號核心的禁區。（Žižek, p. 33.）

也就是說國王的影像能夠構成凝視，並非來自扮演這個角色的特定演員其外型所構成，反而我們可以說不管是任何演員，無論其外形如何，只要其扮演的角色是《哈姆雷特》中的國王幽靈，填補著劇中世界象徵層的缺失時，皆能夠讓觀眾感受到國王幽靈影像的魅惑性。基於此，紀傑克也提到演員扮演國王幽靈的魅惑效果雖然來自於符號結構，但這個魅惑效果卻常常會被誤認爲演員自身的影像特質所構成：

> 國王的魅惑力量不是在於個人的特質，……用溝通行動理論的說法（speech act theory）就是他們在象徵性儀式（symbolic ritual）之下才能產生扮演效果（指魅惑力量），所以重要的是，他（指演員）必須要在一種積極而且必要的狀況之

含的視覺驅力是分析悲劇審美特質的重點：

> 要尋找悲劇眞正的感受，眞正的謎團及眞正的意義就要從這種（安蒂岡妮影像的）吸引力開始。[49]

事實上，**拉岡的分析方法與傳統評論家不同，不是僅從作爲符號結構的劇本角色、劇情設定等出發，還能提供從劇場所帶來的活生生影像出發，進而回頭去追溯劇本中符號結構的意義**。過去的評論方法有時只從象徵層表意結構去研究希臘悲劇中美的謎團是不完全的，那都太快略過了直接打動觀眾和讀者的感性面狀態，直接過度範疇化爲各種「某某主義」。[50]劇場中的影像具有超越一切界限的力量，成爲觀眾爲之暈眩但不知應如何解釋的謎團。在本文看來，對於劇場美感經驗的研究應該也包含去探究蘊含在每一個劇場作品中的此種謎團。

四、拉岡理論下希臘悲劇的滌淨效果

但我們不要忘記揭開眞實層永遠是恐怖的行爲，對於每一個經歷過伊底帕斯情結的人們，揭開眞實層也同時意味著噩夢傷痕再度地來到，希臘悲劇作爲揭開眞實層的潘朵拉，在拉岡眼中是如何爲觀眾揭開眞實層時還保護著觀眾？也就是說安蒂岡妮這個充滿誘惑及驅力的謎般*Atè*影像，是如何挖掘著觀眾的傷痕但又不造成傷痕的反噬。此外，還有一個希臘悲劇的重要倫理特質於此息息相關，在拉岡看來，雖然安蒂岡妮的影像無法成爲一個符號、或者一個能指，僅僅只是一個符號系統的剩餘物，這樣的審美經驗卻在城邦中產生出一種政治效應，嚴格說來，這樣的政治效應可以對黑格爾的律法觀念作一種補充，甚至是一種調解。

這個在政治上的效應就是亞里斯多德在《詩學》（*Poetics*）第六章當中所提到的滌淨效果（catharsis）：

> 悲劇模仿的是一個嚴肅完整且具有一定長度的行動，……而且它是透過行動模仿而非透過敘述模仿，它通過哀憐和恐懼造成了這些情緒的滌淨。[51]

下，才能產生扮演的效果，讓國王的魅惑力量好像正來自其（演員）個人的特質。（Žižek, p. 33）

[49] Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan VII: The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960*, p. 247. 引言中括號爲筆者爲了讓幫助讀者更能掌握引文文意所加。

[50] 拉岡寫到：「我不會留任何一些把柄讓你們添補字尾創造某某主義」。同上註，頁251。

[51] Aritotle, *Poetics* (New York: Hill &Wang, 1961), p. 61.

臺灣大學學術期刊資料庫

拉岡在《第七講座：精神分析的倫理》中也對滌淨效果作出了討論。拉岡認爲希臘悲劇的滌淨效果（**此效果對亞理斯多德而言，是希臘悲劇眾多審美特質中，最足以造就城邦政治和諧的重要特徵**），必須建立在劇場中安蒂岡妮美的影像所具備的特質上。拉岡寫到：

> 我們是透過在眾多影像當中的某一個影像介入後才能得到滌淨的。[52]

爲何安蒂岡妮影像所帶來的凝視可以產生滌淨效果？這其實涉及了拉岡精神分析體系中對藝術作品美感經驗的核心討論，也就是藝術作品中美的影像和原欲物間的關係到底爲何。對於拉岡而言，《安蒂岡妮》這一文本在希臘悲劇現場的演出，其實就是一個說明美的影像和原欲物關連的好例子，拉岡認爲：

> 劇本中表現出來的痛苦和美的現象其實相關連著，只是這種關聯從來沒有被強調。[53]

又說：

> 當欲望之光既反射又折射的同時，最後將會帶給我們一種極爲奇特和深沉的效果，這種效果就是美作用在慾望上所造成的。[54]

因此對於悲劇現場的觀眾而言，在同時經歷了慾望和對美的雙重體驗之後，就是精神分析理論可以去檢視這種關聯的最佳對象。

正如之前我們理解的拉岡凝視理論的性質，我們有一個悲觀的洞見，我們永遠無法追尋到小對體。但在藝術作品的架構下，對小對體的無法完全掌握反而突顯出藝術作品功能和意義的樂觀意涵，於是拉岡在《第七講座：精神分析的倫理》當中討論了康德美學。

拉岡重新詮釋了康德的命題，康德在《判斷力的批判》（*Critique of Judgement*）當中認爲美是一種「無目的的合目的」（purposiveness without purpose），美的現象本身其實就是不包含審美對象在內，而在於主體的審美結構當中。拉岡重新詮釋這個命題，認爲藝術作品中美的影像雖然不包含美的對象在內，但出現在美的影像當中的對象，其實就是一種作爲界限的能指（signifier of a limit），這個界限能指切割出一個場域，在這個場域中原欲物逐漸被逼

---

52 Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan VII: The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960*, p. 248.

53 同上註，頁261。

54 同上註，頁261。

臺灣大學學術期刊資料庫

顯，因此拉岡說「透過這個能指能夠讓缺席的原欲物顯現」，[55]也就是說當美的影像作用在慾望的軌跡上，其實就可以將軌跡帶回到原欲物的重力場（the gravitational field of the Thing），也就驅動了凝視。精神分析理論家露麗琪克（Alenka Zupančič）在〈受造物的光芒：康德、尼采與拉岡〉（"The Splendor of Creation: Kant, Nietzsche, Lacan"）一文中也說明了藝術作品這種特殊的性質：

> 藝術並不僅僅作爲主體和其原欲物之間的中介，而是在它的領域中創造了原欲物，這帶給我們一種對內在空缺爲何的洞見。藝術作品的原初姿態（arch-gesture）就是基於這個內在空缺，編織出一個包圍它的射線網絡。[56]

回到拉岡精神分析的理論，藝術作品就是讓作爲原初能指（S1）的陽具（the phallus）浮現的場域。因爲作爲原始自戀壓抑標記的陽具，對於慾望而言總是不斷處於換喻和轉喻的過程，因此我們始終只能無奈地在各種不同的取代物上追尋原欲物的蹤跡，並且讓這個不斷取代的過程，造成一種讓慾望總是命定延遲滿足的緊張狀態。但是藝術作品中美的影像和原欲物的關係卻很特別，美這個取代物不同於一般取代物和原欲物間的延遲關係，**在拉岡觀念中美的影像對我們的驅力而言，同時造就了慾望的禁制和慾望的滿足，美的影像所驅動的凝視，一方面隔絕保護我們與原欲物的關係，防止我們直接面對原欲物的恐怖，避免了對我們的情感再次造成無可彌補的傷害，但另一方面美的影像和抽象符號最大的不同是，美的影像依然容許我們繼續保持與原欲物的關聯，使得原欲物可以在其中顯現而讓觀者獲得滿足**，也就是說美的影像作爲禁止的界限，透過禁制慾望卻帶來慾望，是對禁制的逾越（transgression），但同時卻也在慾望逾越的時候完成了慾望的禁制，使得我們就在保持距離的狀態中得到一種不滿足的滿足，一種即帶有痛苦但又有愉悅的狀態，一種絕爽。

精神分析學者范浩特（Philippe Van Haute）清楚地說明拉岡對藝術作品美的觀念：

> 有一件事情是清楚的，那就是在對美的體驗中，我們可以在不摧毀意義世界（the meaning world）的狀況下和那個不斷逃避的某物有了接觸，但在

臺灣大學學術期刊資料庫

[55] 同上註，頁261。

[56] Alenka Zupančič, "The Splendor of Creation: Kant, Nietzsche, Lacan," *Umbr (a): A Journal of the Unconscious* (1999): 41.

這個狀態下，美同時也是保護我們免於眞實層傷害的最後一道防線。[57]

回到《安蒂岡妮》的悲劇現場，我們可以明白當觀眾目睹了《安蒂岡妮》悲劇演出所帶來的哀憐和恐懼時，其實正在承受一種慾望劇烈驅力的傷害，但此時由於安蒂岡妮美的影像所驅動的凝視具備著上述所討論的雙重功能：一方面帶來保護，一方面依然帶來滿足。作爲保護的功能是因爲希臘悲劇的演出影像作爲藝術作品畢竟還是一種再現（representation）的結構，具有強大穩定的象徵層結構防止觀眾甚至是演出者的崩潰，但這種結構卻也在安蒂岡妮美的影像出現時，開始無法完全封閉眞實層的力量，將觀眾僅僅限制在象徵層的理解，也就是說希臘悲劇作爲再現結構，當中還有著一個區域允許著眞實層透過美的影像臨現，而這個眞實層臨現卻也因爲象徵層的穩定再現結構，而不引起太多的傷害。

在這種的雙重結構下，拉岡清楚地分析了滌淨效果的認知基礎，滌淨效果就來自於象徵層結構與眞實層臨現影像的交雜，也就是在悲劇演出現場的某一刻，在一連串的影像群中的某個核心影像裡，凝視被驅動了（這個被驅動的凝視在《安蒂岡妮》中就是安蒂岡妮的美，或者在《伊底帕斯王》中可能就是伊底帕斯刺瞎自己眼睛的時刻），在這個凝視被驅動的過程中，城邦民眾飽受壓抑的眞實層驅力能夠在不構成崩潰的前提下得到釋放。因此當悲劇觀眾走出劇場，回到城邦政治生活時，更能夠在象徵層結構中進行政治事務的討論，避免了眞實層驅力中沒有受到控制的暴動，破壞了城邦政治生活的秩序。

結語：拉岡精神分析轉化為戲劇及劇場批評模式

本文考察了拉岡評論《安蒂岡妮》，以及拉岡觀念中可以試圖轉化爲戲劇或劇場批評模式的面向，其實想挖掘出某種「較爲清楚」的操作脈絡，讓想運用拉岡精神分析作爲劇場批評方法的劇場研究者能夠更快上手。但我們還是必須強調拉岡理論的複雜性和劇場現象的多元層面，絕非是本文所能窮盡，反而是有待於來者在操作及閱讀拉岡理論於劇場現象時，對本文所提出的理據加以補充甚至是修正。

在實際進行劇場作品的批評工作時，我們可以說：在精神分析的角度下，所

[57] Philippe Van Haute, “Death and Sublimation in Lacan’s Reading of Antigone,” *Levinas and Lacan: The Missed Encounter*, ed. Sarah Harasym (Albany: State University Press, 1998), p. 115.

臺灣大學學術期刊資料庫

有吸引人感動人的劇場作品，皆具有一套劇本符號系統與這套符號系統所陷落出的小對體／幻見如黑洞般的空缺。這個結構有著雙重意義：(1)、使劇中人在劇本世界的戲劇動作中，發現支撐戲劇世界中律法規則的象徵層失落，激發出劇中人意識結構中眞實層的臨現，例如本文主角安蒂岡妮或其他如伊底帕斯、阿捷克斯等悲劇英雄。(2)、讓某個核心影像使小對體在沒有預設的狀態下，突然運作在劇場的觀看經驗中時，構成了幻見，也就發生了凝視，那一瞬間，劇場的舞台影像不再只是各種單調物理裝置的集合，而是讓觀眾感受到一種強烈魅惑的無底深淵，例如拉岡所一再提及的安蒂岡妮影像。

因此，我們掌握了精神分析方法中最關鍵的評論結構：**首先精神分析的解讀可以是對戲劇文本的解讀，在這種戲劇文本解讀當中，精神分析要探索的是戲劇文本符號結構和作爲隱藏在戲劇世界象徵層當中眞實層黑洞之力量，造成戲劇文本符號系統扭曲干擾之意義**；在這種評論方法下，可以考掘劇中角色與其無意識結構所突顯劇本文本的倫理、社會及哲學意涵；但另一方面，**精神分析可以透過分析觀眾在劇場當中的視覺驅力，說明黑洞與符號結構之交錯關係在劇場中臨現**（presence）**之時，觀眾欲望的運作迴路，或者凝視經驗的來龍去脈**。凝視影像作爲一種不可被結構化約但又必須被結構包圍的黑洞，其實也適合說明劇場文本無法被戲劇文本所化約的物質性，有許多的感動只能純然地來自對劇場影像的觀看。所以當我們了解這樣子的交錯關係，其實就是說明了精神分析對劇場作品的雙重解讀。

我們可以發現紀傑克在《有人說過極權主義嗎？》（*Did Somebody Say Totalitarianism?*）中〈神話及神話的循環〉（"The Myth and Its Vicissitudes"）這一章節，也用了這兩個角度分析伊底帕斯家族三代的神話：

> 人們試圖以顛倒的母體作爲透鏡，在三階段的邏輯時間中去閱讀這三代人的故事：
>
> ．在第一代中，災難性事件是由命運行動的虛假結論引發的：一份使人疏離的合約。
>
> ．接下來便是理解的時間（time of understanding）：理解以下這種情況所需的時間。就是由於上述這個合約，我失去了一切，我被貶爲一個棄兒。簡而言之，發生在這裡的是與大他者的剝離，也就是我被剝奪了在象徵層秩序中的立足點。
>
> ．最後是一個觀看時刻（moment de voir），那要看什麼？當然是看美麗

臺灣大學學術期刊資料庫

> 客體（beautiful object）。第二時刻到第三時刻的過渡，與從令人厭惡的恐慌客體（phobic object）到令人產生昇華的拜物（elevated fetish）的過渡是相同的，也就是說我這裡所發現的是雖然面對相同客體，但卻產生了一種主體態度的逆轉。[58]

首先是對象徵層結構扭曲的理解，這個結構當中的黑洞扭曲之處，就是紀傑克所說明的「一份使人疏離的合約」，從這個合約開始重重扭曲了家庭通常所具有的象徵層結構（故事中所發生的亂倫、弒父、手足相殘等），因此伊底帕斯的眞實層力量爆發，爲城邦的倫理平衡帶來了巨大的衝擊，最後安蒂岡妮的影像昇華了這一切，讓象徵層的扭曲透過了一個美麗影像所驅動的幻見，在觀眾的意識狀態產生出一種滌淨效果，「從令人厭惡的恐慌客體到令人產生昇華的拜物的過渡」。也就是在上述的引言當中，紀傑克將希臘悲劇的符號結構和眞實層影像臨現作了一個清晰扼要的說明，筆者認爲討論這三個時刻所開展的象徵層結構扭曲、眞實層影像和觀眾主體絕爽的產生，正是拉岡精神分析理論轉化爲戲劇批評或劇場批評的二種可能性模式。這兩種模式也正是紀傑克在《傾斜觀看》當中不斷反覆使用進行於大眾文化分析的模式。

此外，就劇場研究的角度而言，拉岡這一對劇場影像的揭示，其實可能更適用於說明西方一九六〇年代以降的前衛劇場，尤其是在當前衛劇場的創作者放棄了複雜的敘事情節，更依賴身體或意象的影像物理性美感之後。以葛羅托斯基（Jerzy Grotowski，1933-1999）爲例，葛羅托斯基作品《忠貞王子》（*The Constant Prince*），雖然已經拿掉了原始劇作的劇情，但是當演員奇士拉克（Ryszard Cieslak）在劇場舞台上用身體製作出一個個神秘誘人的謎般影像時，觀眾卻依然進入了一種特殊的審美狀態，因爲奇士拉克的身體展現出一種如安蒂岡妮般的*Atè*，這是一種所有舞台機制所構成的象徵層，試圖去遮掩但依然可以透過演員巨大能量所揭開的眞實層黑洞。觀眾在奇士拉克已經無以名狀，超越所有符號限制的身體勢態當中，看到了奇士拉克正邁向第二死亡狀態。從拉岡的術語看來，當奇士拉克打碎了一套已經被藝術體制宣告爲可以信任的劇場技術，離開了他所熟悉的身體姿態，且也不再依附於一種封閉的劇場符號系統當中，讓自己打開了一種「存有空白」（lack of being）的狀態，[59]這震撼了一九六〇年代的

[58] Slavoj Žižek, *Did Somebody Say Totalitarianism?*, pp.19-20.

[59] Jacques Lacan, *Écrits: The First Complete Edition in English*, trans. Bruce Fink (New York: W.

臺灣大學學術期刊資料庫

劇場界，學者們開始使用各種術語來說明這個「存有空白」。

當現場爲數不多的觀眾目睹了奇士拉克這個「存有空白」的影像，其實也正意味著*Até*的力量透過視覺啓動了觀眾慾望的迴路，觀眾在奇士拉克的身體影像上看到了凝視，重新目睹無意識眞實層在影像的中介下部分衝破了象徵層符號系統的層層包圍，巨大的驅力帶來了一種無以名狀的感受。我們可以說一旦貧窮劇場中的神聖演員用其身體運作揭開了其自身的眞實層，同樣也替現場每一個目睹演員身體影像的觀眾揭開了其自身的眞實層。

但對於本文的文末而言，其實還有更值得關心的問題在於，這種拉岡精神分析劇場批評模式，是否有其合法性超越目前西方理論家所慣於選用的西方戲劇或劇場文本，進而能夠加入華語世界傳統文本的詮釋批評中，這是一個需要更全面考量討論的議題。在最樂觀的狀況下，我們期望看到的是透過這一套分析模式能幫助本地劇場界，理解自己劇場經驗中早已隱隱約約體驗到，卻不知道如何清楚表述的感覺或感動，並且能夠以此爲基礎找到進一步創作這個感覺的可能。又或者，我們可以嘗試透過拉岡精神分析評論模式挖掘出隱藏在華語傳統戲劇文本當中的「文化無意識」，藉此能夠更清楚劇場作品在華語世界精神風貌中的位置，又或者開啓一種新的倫理模式的探討，這對於戲劇及劇場研究而言，可能都是相當有價值的取向。

臺灣大學學術期刊資料庫

W. Norton & Company, Inc, 2006), p. 430.

在劇場中飄盪的凝視與慾望——拉岡解析《安蒂岡妮》及其中的劇場批評模式

吳承澤

中國文化大學中國戲劇學系助理教授

本文主要是從劇場批評的角度來詮釋拉岡對《安蒂岡妮》的討論。對於本文而言，拉岡雖然在討論《安蒂岡妮》之時，爲了其理論的需求，說明精神分析架構下的倫理學可能，但本文卻認爲拉岡的討論其實可以轉化爲一套劇場批評模式。這樣的一套批評模式可從下列兩個角度說明：戲劇世界的符號結構及劇場物質性的視覺審美經驗。首先，對於戲劇符號結構的說明，拉岡的詮釋不同於傳統黑格爾式的詮釋，說明了安蒂岡妮其實展現出一種希臘悲劇英雄倫理的向度，我們可以將悲劇英雄的死亡視爲新的城邦倫理誕生的時刻；此外基於拉岡的視覺理論，拉岡對《安蒂岡妮》討論，其實也可以被視爲是一種對劇場視覺經驗的分析架構，拉岡認爲奠基在安蒂岡妮美麗影像上的視覺經驗，將觀眾帶向了某種生存狀態的極限經驗，因此透過這樣的視覺經驗架構與拉岡慾望理論的嫁接，我們可以找到新的角度來詮釋亞里斯多德所提出的滌淨效果。

關鍵字：拉岡精神分析　劇場批評模式　劇場視覺驅力　希臘悲劇英雄倫理　滌淨效果

臺灣大學學術期刊資料庫

The Haunted Gaze and Desire in the Theatrical Visual Experience: Lacan's *Antigone* and the Mode of Theatre Criticism behind It

Chen-tse WU

Assistant Professor, Department of Chinese Drama, Chinese Culture University

This paper aims at re-interpreting Lacan's discussion on Antigone from a theatrical perspective. In order to develop a comprehensive theoretical analysis, Lacan has examined ethical possibility in Antigone within the framework of psychoanalysis. Interestingly, it is found that Lacan's psychoanalytical discussion can be transformed into a mode of theatre criticism. First, in terms of the theatrical system of signification, Lacan's analysis differs from the traditional Hegelian discussion since he points out that Antigone represents a dimension of heroic ethics of Greek tragedy. Second, based on Lacan's visual theory, his discussion on Antigone can be viewed as a framework of analysis of visual experience of theatre. Significantly, this paper contends that linking Lacan's analysis of visual experience of theatre with his theory of desire will bring about a fresh angle for reexamining Aristotle's notion of catharsis.

Keywords: Lacanian psychoanalysis　the mode of theatre criticism
visual drive of theatre　ethics of the hero of Greek tragedy
catharsis

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

Aristotle. *Poetics*. New York: Hill &Wang, 1961.

Beaney, Tara. "Beautiful Death: the Nineteenth-century Fascination with *Antigone*." *Opticon1826* 0.7 (2009). DOI: http://dx.doi.org/ 10.5334/opt.070902 [accessed 15 December 2014].

Boothby, Richard. *Freud as Philosopher: Metapsychology After Lacan*. New York: Routledge, 2001.

Evans, Dylan. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1996.

Hegel, G.W.F. *Phänomenology des Geistes*. Hamburg: Meiner, 1988.

Lacan, Jacques. *The Seminar Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis.* Ed. Jacques-Alain Miller. New York: W. W. Norton & Company, Inc, 1978.

_____. *The Seminar of Jacques Lacan VII: The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960*. Ed. Jacques-Alain Miller. Trans. Dennis Porter. New York: W. W. Norton & Company, Inc, 1992.

_____. *Écrits: The First Complete Edition in English*. Trans. Bruce Fink. New York: W. W. Norton & Company, Inc, 2006.

Quinet, Antonio. "The Gaze as an Object." *Reading Seminar XI: Lacan's Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Albany: State University of New York Press, 1995.

Shepherdson, Charles. "Of Love and Beauty in Lacan's *Antigone*," *Umbr (a): A Journal of the Unconscious* (1999): 63-80.

Sophocles. *Antigone*. Delaware: Prestwick House, 2005.

Van Haute, Philippe. "Death and Sublimation in Lacan's Reading of Antigone." *Levinas and* Lacan*: The Missed Encounter*. Ed. Sarah Harasym. Albany: State University Press, 1998.

Vernant, Jean Pierre. *L'individu, la mart, l'amour*. Paris: Gallimard, 1989.

Žižek, Slavoj. *Looking Awry: an Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge. Mass: MIT Press, 1991.

_____. *The Plague of Fantasies*. London; New York: Verso, 1997.

_____. *Did Somebody Say Totalitarianism?*. New York: Verso, 2002.

Zupančič, Alenka. "The Splendor of Creation: Kant, Nietzsche, Lacan." *Umbr (a): A Journal of the Unconscious* (1999): 35-44.

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術
期刊資料庫