

## 第五、六讲 视觉性理论

图像：“你的凝视伤害了我的脸”

### 一、视觉与知觉心理学

格式塔、贡布里希、阿恩海姆、

### 二、视觉性与形式主义艺术史学

艺术意志

### 三、视觉性与社会性

布列逊、福斯特，新艺术史

米歇尔：视觉与社会的双重建构

### 四、凝视与权力

萨特、拉康、福柯

穆尔维：电影与凝视，银幕 / 镜子

### 五、元图像

## 一、视觉与知觉心理学

格式塔心理学与艺术视知觉

阿恩海姆：在一个正方形中隐藏的结构

不是测量圆点与方块的距离。在把图作为一个整体观看时，我们或许会注意到，黑圆点对中心位置的偏离，是这个图的一个视觉特质。我们并非分别或孤立地去观看这个黑圆点和正方形，而是一下子就把握了二者之间的关系。

“没有一个事物是孤立存在的。看到一件事物，就意味着给这件事物在整体中分配一个位置，包括它在空间的位置，它在那些用来度量大小、亮度、距离的仪器的刻度盘上的位置，等等。

每一次这样的观看都是一次“视觉判断”。这种判断并不是在眼睛观看完毕之后由理智能力做出来的，它是与“观看”同时发生的。我们一次性地看到了事物的大小、距离、方向、但不是依次看到其中一个性质，然后将它们一一比较，而是把它们看作整体视阈的不可分割的性质。

视觉图像的上述各种性质（大小、距离、方向等），都不是静态的。一种不安定性。视觉经验是动态的！一个人或动物看到的，不仅仅是那种事物，亦不仅仅是它的色彩、形状、动作和大小，而首先是方向性张力间的相互作用。这些张力作用并不是观看者自己加入到这些静态图像中的。相反，它是任何知觉物以及它所拥有的大小、形状、位置或色彩能特征的内在性质。由于这一性质具有量级和方向，所以被描述为心理“力”。

黑色圆圈似乎正在向正方形中心运动，但是眼睛看不到任何一个标志这个中心点的事物。这说明，在视野之内所存在的事物，并不仅仅是那些落到视网膜上的事物。存在“感应性结构”。未画完整的圆。

知觉感应，不同于逻辑推导，是在知觉过程中从一个图像已有形态中自动诱导出来的一种插补。

知觉力。这种“力”是真正的力，而且存在于两个领域里，即存在于心理领域里和物理领域里。

视网膜上的千百万个微小的接收器通过神经结节细胞组合成团，通过这些组合，一种最初的和最基本的视觉形状就形成了，而这个形状又基本接近于落到视网膜的刺激式样。随着这些电化学信息到达大脑的终点，他们就以另一种方式逐渐成形，直到在大脑视觉皮层的各个层面上完全成形。

格式塔 Gestalt

格式塔心理学(Gestalt psychology)，又译完形心理学，是本世纪初形成于德国的现代西方心理学的主要流派之一。在德文中“格式塔”(gestalt)一词是“形式”、“形状”、“要义”的意思。这派心理学家用这个词来表示对感知对象整体结构的极度重视。格式塔心理学的主要倡导者、开创者是惠太海默(Max Wertheimer, 1880~1943)、柯勒(Wolfgang Kohler, 1887~1967)、考夫卡(Kurt Koffka, 1886~1941)等人。

视错觉图像中最著名的是美国心理学家贾斯特罗(Joseph Jastrow)提出的“鸭兔图”(图 33),他在 1899 年发表的一篇文章中,征用了一张 1892 年 11 月《哈伯周刊》(Harper's Weekly)上的图像,这张图从不同的角度既可以被看作鸭子,也可以被看成是一只兔子。贾斯特罗以此来说明人的视觉中包含了大脑的作用,视觉与认知关系密切,我们不仅用眼睛看,也是用头脑来看。贾斯特罗是格式塔心理学派的人物,他也借此指出整体决定部分的性质,部分只有依存于整体才有意义。<sup>39</sup>另外著名的图像是 1915 年英国漫画家希尔(W. E. Hill)发表的一张《我的妻子和岳母》(图 34)(My Wife and Mother-in-law),此图既可以被看作是一个背着脸的少妇,也可以被看作是一位侧脸的老妇人。这些两可图像利用视错觉,使得一张图可以看成两个形象,图中的各个部分都承担着两种表现功能。

从心理学上讲,“鸭兔图”是格式塔心理学上的典型例证。它在表明:整体决定部分的性质,部分只有依存于整体才有意义。而在哲学上,哲学家却以此来思考感觉与认知的关系。比如,维特根斯坦在《哲学研究》中就借助这个图形来说明:如果同一个对象可以被看成是两个不同的东西,那么,这就表明知觉并不是纯粹的感觉。我们必须在叙述知觉中注意若干方面。对知觉的报道承受着概念,是对经验与思想的结合。[4]

知觉不是纯粹的感觉。感觉是我们被动接受的,几乎不存在差别。在上面那个实验中,孩子们面对的是同一幅“鸭兔图”,感觉到的东西是一样的。但是,他们在对接受到的感觉材料进行综合认知的时候,情况就发生了变化:有的孩子看成了鸭子,有的孩子却看成了兔子。也就是说,我们观察事物的过程,同时也是给这个事物赋予意义的过程。赋予的意义不同,事物向我们显现的面目就会大相径庭。

格式塔心理学诞生于 1912 年。它强调经验和行为的整体性,反对当时流行的构造主义元素学说和行为主义“刺激-反应”公式,认为整体不等于部分之和,意识不等于感觉元素的集合,行为不等于反射弧的循环。

反对构造主义,认为复杂的知觉是简单感觉的束捆,意识经验是各种简单元素的群集。

在格式塔心理学家看来,知觉到的东西要大于眼睛见到的东西;任何一种经验的现象,其中的每一成分都牵连到其他成分,每一成分之所以有其特性,是因为它与其他部分具有关系。由此构成的整体,并不决定于其个别的元素,而局部过程却取决于整体的内在特性。完整的现象具有它本身的完整特性,它既不能分解为简单的元素,它的特性又不包含于元素之内。

## 心物场

考夫卡认为,世界是心物的,经验世界与物理世界不一样。观察者知觉现实的观念称作心理场(psychological field),被知觉的现实称作物理场(physical field)。心物场含有自我(Ego)和环境(environment)的两极化,这两极的每一部分各有它自己的组织(organization)。

环境又可以分为地理环境和行为环境(geographical and behavioural environments)两个方面。地理环境就是现实的环境,行为环境是意想中的环境。在考夫卡看来,行为产生于行为的环境,受行为环境的调节。为此,他曾用一个生动的例子来说明这个问题:在一个冬日的傍晚,于风雪交加之中,有一男子骑马来到一家客栈。他在铺天盖地的大雪中奔驰了数小时,大雪覆盖了一切道路和路标,由于找到这样一个安身之处而使他格外高兴。店主诧异地到门口迎接这位陌生人,并问客从何处来。男子直指客栈外面的方向,店主用一种惊恐的语调说:“你是否知道你已经骑马穿过了康斯坦斯湖?”闻及此事,男子当即倒毙在店主脚下。

那么,该男子的行为发生于何种环境之中呢?考夫卡认为,在他骑马过湖时,地理环境毫无疑问是湖泊,而他的行为环境则是冰天雪地的平原。倘若那个男子事先知道他要途经一个大湖,则他的行为环境就会发生很大的变化。正因为他当时的行为环境是坚硬的平地,才在闻及他骑马穿过湖泊时大惊失色。所以,在考夫卡看来,行为受行为环境的调节。

但是,行为环境在受地理环境调节的同时,以自我为核心的心理场也在运作着,它表明有机体的心理活动是一个由自我-行为环境-地理环境等进行动力交互作用的场。

同型论这概念意指环境中的组织关系在体验这些关系的个体中产生了一个与之同型的脑场模型。

## 同型论

考夫卡认为，大脑并非像许多人所认为的那样是一个感觉运动的连接器，而是一个复杂的电场。例如，让被试坐在暗室内，室内有两个光点交替闪现。当两个光点闪现的间隔超过 200 毫秒时，先见到第一光点，后见到第二光点，两者均静止不动；当间隔只有 30 毫秒时，被试则同时看到两个光点，它们也静止不动；但是，当间隔介于上述两者之间，为 60 毫秒时，被试则看到一个处于连续运动的光点。被试在事实上无运动的情境里觉察到明显的运动，说明光点引起了相互交迭的两个脑场，使之产生运动感觉。

格式塔同型论与神经系统机械观相对。神经系统的机械观认为，神经活动好比一架机器的运作，它不能组织或修改输入机器的东西，正像“记忆机器”忠实地复制知觉印象一样，它的机械性使知觉印象与其皮质复本之间在大小、形状和组织方面是一一对应的。由此推论，对每一知觉过程，脑内都会产生一种与物理刺激的组织精确对应的皮质“画面”。例如，一个人看到一个十字形，视觉区的皮质神经元就会被激活为一种十字形的形式，其视网膜意像与皮质之间具有一对一的对应，正如视网膜意像与刺激图形具有类似的对应一样。

为了反对这种机械观，考夫卡以似动实验为例论争道：既然经验到的似动和真动是同一的，那么实现似动和真动的皮质过程也必定是类似的。但是，这种同一是指经验到的空间秩序在结构上与作为基础的大脑过程分布的机能秩序相同，是指知觉经验的形式与刺激的形式相对应，而非刺激与知觉之间一对一的对应性。在这个意义上说，格式塔是现实世界“真实”的表象，但不是它的完全再现。它们在大小和形状方面并不等同。正如一张地图不是它所代表的地域的精细复制。它有逐点的对应，有关地区的特征都在图上表示出来。但是，也有歪曲，地图只是它所代表实地大小的一个分数，地图的曲线在现实中可能不那么分明，有些特征可能被略去。然而，正因为地图是同型的，它才用作旅行的向导。

比较与整体

在考夫卡看来，知觉问题涉及到比较和判断。当我们说这种灰色比那种灰色淡些，这根线条比那根线条长些，这个音比那个音响些时，我们所经验的究竟是什么呢？考夫卡用一实验予以阐释。比较的意思并不只是指两个不同的层次，还指上升本身，即向上的趋势和方向，它不是一个分离的、飘忽的、过渡的感觉，而是整个不可分的经验的中心特征。考夫卡指出，这种整体性知觉不仅在人类被试身上得到证实，而且在动物实验中也得到证实。

当动物面对两个刺激，被训练成对其中一个作出积极反应而对另一个作出消极反应时，它习得的究竟是什么呢？传统的理论认为，动物在与第一个刺激相应的一个感觉和积极反应之间形成了联结，在另一个感觉和消极反应之间也形成了联结。与此相反，考夫卡认为，动物习得的是对整体或组织的反应。例如，将浅色 b 和深色 C 两个物体置于动物面前，b 下有食物，C 下无食物。动物选择 b 可以得到食物，选择 C 则得不到食物。训练动物进行选择，直到动物总是选择 b 为止。然后，将这对刺激 (b 和 c) 替换成另一对刺激 (a 和 b)，其中 a 比 b 的颜色更浅些。根据传统的理论，动物必须在熟悉的、肯定的 b 和新的、中性的 a 之间进行选择，由于 b 有过训练，并与积极反应联结起来，所以要比没有建立任何联结的 a 更容易为动物所选择。事实上，动物选择了 a。为什么？考夫卡认为，动物在先前的训练中，已经学会对明度梯度中那个较高的梯度 (较亮的刺激) 作出积极反应，所以当它面对一对新刺激时，按照整体反应原则，将会以同样的行为选择刺激 a。

上述事实说明有机体对于刺激的反应有赖于其本身的态度，也就是自我问题。在考夫卡看来，被试在面对刺激以前，必须对最终将产生的结果先有某种心理态度，这种心理态度是实现一定结果的一种准备性。它意味着，当被试进入一个特定情境时，在准备性上已具备某种反应模式，这种模式就是格式塔所谓的组织。

组织律

考夫卡认为，我们自然而然地观察到的经验，都带有格式塔的特点，它们均属于心物场和同型论。以心物场和同型论为格式塔的总纲，由此派生出若干亚原则，称作组织律。在考夫卡看来，每一个人，包括儿童和未开化的人，都是依照组织律经验到有意义的知觉场的。这些良好的组织原则包括：

(1) 图形与背景。在具有一定配置的场内，有些对象突现出来形成图形，有些对象退居到衬托地位而成为背景。一般说来，图形与背景的区分度越大，图形就越可突出而成为我们的知觉对象。例如，我们在寂静中比较容易听到清脆的钟声，在绿叶中比较容易发现红花。反之，图形与背景的区分度越小，就越是难以把图形与背景分开，军事上的伪装便是如此。要使图形成为知觉

的对象，不仅要具备突出的特点，而且应具有明确的轮廓、明暗度和统一性。需要指出的是，这些特征不是物理刺激物的特性，而是心理场的特性。一个物体，例如一块冰，就物理意义而言，具有轮廓、硬度、高度，以及其他一些特性，但如果此物没有成为注意的中心，它就不会成为图形，而只能成为背景，从而在观察者的心理场内缺乏轮廓、硬度、高度等等。一俟它成为观察者的注意中心，便又成为图形，呈现轮廓、硬度、高度等等。

(2) 接近性和连续性。某些距离较短或互相接近的部分，容易组成整体。例如，图 7 表明，距离较近而毗邻的两线，自然而然地组合起来成为一个整体。连续性指对线条的一种知觉倾向，如图 8 所示，尽管线条受其他线条阻断，却仍像未阻断或仍然连续着一样为人们所经验到。

(3) 完整和闭合倾向。知觉印象随环境而呈现最为完善的形式。彼此相属的部分，容易组成整体，反之，彼此不相属的部分，则容易被隔离开来。图 9 有 12 个圆圈排成一个椭圆形，旁边还有一个圆圈，尽管按照接近性原则，它靠近 12 个圆圈中的其中一个，但我们仍把 12 个圆圈作为一个完整的整体来知觉，而把单独一个圆圈作为另一个整体来知觉。这种完整倾向说明知觉者心理的一种推论倾向，即把一种不连贯的有缺口的图形尽可能在心理上使之趋合，那便是闭合倾向，如图 10 所示。观察者总会将此视作猫头鹰图形，而不会视作其他分别独立的线条或圆圈。完整和闭合倾向在所有感觉道中都起作用，它为知觉图形提供完善的界定、对称和形式。

(4) 相似性。如果各部分的距离相等，但它的颜色有异，那么颜色相同的部分就自然组合成为整体。这说明相似的部分容易组成整体。如图 11 所示，○代表白色，●代表黑色，观察者容易将该列看作按直线排列，而非以横线排列。

(5) 转换律。按照同型论，由于格式塔与刺激型式同型，格式塔可以经历广泛的改变而不失其本身的特性。例如，一个曲调变调后仍可保持同样的曲调，尽管组成曲子的音符全都不同。一个不太会歌唱的人走调了，听者通过转换仍能知觉到他在唱什么曲子。

(6) 共同方向运动。一个整体中的部分，如果作共同方向的移动，则这些作共同方向移动的部分容易组成新的整体。例如，图 12，根据接近律，可以看作 abc、def、ghi、jkl 等组合。如果 cde 和 ijk 同时向上移动，那么这种共同的运动可以组成新的整体，观察者看到的不再是 abc、def、ghi、jkl 的组合，而是 ab、cde、fgh、ijk 等组合。

(7) 知觉恒常性(perceptual constancy) 人们总是将世界知觉为一相当恒定以及不变的场所，即从不同的角度看同一个东西，落在视网膜上的影响是不一样的，但是我们不会认为是这个东西变形了。恒常性包含了明度、颜色、大小、形状的恒常性。比如下图中的“门”。

### 阿恩海姆

阿恩海姆(Rudolf Arnheim, 1904-2007)，著名的艺术心理学家。生于德国柏林。1923 年入柏林大学学习心理学与哲学，兼修艺术史与音乐史。在柏林大学，他受教于 Max Wertheimer、Wolfgang Kohler、Kurt Lewin 等格式塔心理学家。1928 年获柏林大学哲学博士学位。因犹太人的身份问题，他被迫于 1933 年移居意大利，1940 年定居美国。1943 年任罗兰斯大学教授，1968 年转任哈佛大学教授，讲授艺术心理学。晚年被聘为哈佛大学视觉艺术中心和视觉环境研究所研究员。1956-1960 年任美国美学协会主席、美国心理学会心理学与艺术分会主席。阿恩海姆的研究范围涉及视觉艺术的多个门类，包括绘画、电影、建筑、音乐等，并持续关注西方世界的艺术教育问题。

阿恩海姆为格式塔心理学派的重要代表人物之一，其主要理论观点与贡献为：系统地将格式塔心理学应用于视觉艺术之中，指出审美对象并非处于僵化状态的被动对象，而应被认为是处于动态平衡与统一的整体。视知觉过程是寻求把握对象整体性结构的创造性行为，而非机械的模仿行为。强调视知觉所体现的知觉式思维与概念思维具有同样的价值，二者共同构成人类经验的整体。知觉思维尤其对现代世界人类的精神建构起着不可或缺的作用。

主要著作：《表现的实验心理学研究》(1928)、《艺术电影》(1932)、《艺术与视知觉》(1954)、《心理学与艺术中的情绪与情感》(1958)、《视觉思维》(1969)、《热力学函数与艺术》(1971)、《建筑形式的动力学》(1977)、《中心的力量：视觉艺术构图研究》(1982)、《关于艺术教育的思考》(1990)，等等。

《艺术与视知觉》是阿恩海姆的代表性著作之一，此书 1954 年完成后，获得广泛赞誉。英国著名美术批评家赫伯特·里德称其为“系统地将格式塔心理学应用于视觉艺术的一部极为重要的著作，艺术心理学的各个专题在本书中第一次获得了科学的基础”。

全书的基本框架和推进方式为:前两章(平衡与形状)可视为第一部分,讲述基本概念,重点是知觉概念与格式塔的结构性和整体性内涵。第二部分为第三至八章,从形式、空间、光线、色彩几个角度,分析了不同的艺术语言作用于视知觉的机能与规律。第三部分包括最后三章(运动、张力与表现),分析艺术作品内部的形式要素如何构成运动及其张力结构,以及表现性的统摄地位。这部分 可以视为对艺术作品内部各要素的相互关系的研究。

阿恩海姆把自己的著作命名为《艺术与视知觉》,是自有深意的。作者曾说自己格式塔心理学方向的研究始终“致力于重新确立知觉与思维之间的统一”,之所以强调这一点,缘于阿恩海姆有感于在西方现代社会的资本主义分工体制下,艺术的位置越来越边缘化,并被人视为和科学等认识活动形成对照的、缺乏思维理性而专门作用于感觉的狭隘领域。他认为,作为视觉形式的艺术是创造性思维的主要媒介,和科学研究具有共通性;同时,艺术的方式理应成为现代社会中人的普遍素养,成为社会文化整体的一部分和普遍性的社会教育手段。

关于知觉概念,作者认为,这不是一种被动的复制般的感觉机能,而是人所具有的创造性能量。知觉能力的发展意味着人“逐渐把握事物的突出结构特征”,这不是从个别到一般的概括过程,而是从一开始就把握事物的粗略结构特征,即人在观看某物时在大脑里唤起“属于一般感觉范畴的特定图式”。视觉通过创造一种与刺激材料的性质相对应的一般形式结构来进行感知(即“异质同构”原则)。视觉活动不仅仅属于感觉,而且属于知觉;而知觉包含着理性思维内容(形成概念),并非对对象的机械复制,而是一种创造性活动。

阅读原文

## 第一章《平衡》

没有一个事物是孤立存在的。看到一事物,就意味着给这件事物在整体中分配一个位置,包括它在空间的位置,它在那些用来度量大小、亮度、距离的仪器的刻度盘上的位置,等等。

每一次这样的观看都是一次“视觉判断”。这种判断并不是在眼睛观看完毕之后由理智能力做出来的,它是与“观看”同时发生的。我们一次性地看到了事物的大小、距离、方向、但不是依次看到其中一个性质,然后将它们一一比较,而是把它们看作整体视阈的不可分割的性质。

一种不安定性。视觉经验是动态的!一个人或动物看到的,不仅仅是那种事物,亦不仅仅是它的色彩、形状、动作和大小,而首先是方向性张力间的相互作用。这些张力作用并不是观看者自己加入到这些静态图像中的。相反,它是任何知觉物以及它所拥有的大小、形状、位置或色彩能特征的内在性质。由于这一性质具有量级和方向,所以被描述为心理“力”。

黑色圆圈似乎正在向正方形中心运动,但是眼睛看不到任何一个标志这个中心点的事物。这说明,在视野之内所存在的事物,并不仅仅是那些落到视网膜上的事物。存在“感应性结构”。未画完整的圆。

知觉力。这种“力”是真正的力,而且存在于两个领域里,即存在于心理领域里和物理领域里。

文本解读

从知觉概念出发,我们对于物体“形状”的知觉,就不是通常所认为的物体的外轮廓线,而是对物体整体空间特征的把握:“一件物体的真实形状是由它的基本空间特征所构成的”。对形状的知觉,包括对眼睛所见的部分之外的把握(房间、口腔等的内部边界,球体隐藏在背部的那半个部分)、对外部边界和内部边部分与整体的关系,也是格式塔心理学的核心观点之一。两者的关系概括而言,就是“整体大于部分之和”。作者指出,均匀同质的结构是很少的,多数结构是由具有差异的部分构成的。部分处在与整体的关系之中,必须通过整体的结构来解释。那么,部分的特质是什么?部分与段落不同,不是任意从外表强加的。“真正的部分”是“小整体”,和整体有着内在的融合关系,又具有一定程度的独立性。“非真正的部分”则丝毫不能从整体中被单独抽取出来。而“整体大于部分之和”的判断指“真正的部分”,这些部分因为具有一定程度的独立性,所以联合在一起的效果大于部分相加的效果。并且,部分必须放在整体中理解,部分与部分之间的关系取决于整体。

阿恩海姆所论述的组织原则,实际是关于诸形式要素如何构成一个整体性结构的规律分析。

其中包含了从平面到空间的诸种变化关系，并强调整体结构骨架对于运动中各要素的组织与制约作用。本书的主要贡献，就在于完整系统地运用格式塔原理分析、把握复杂多变的形式要素的构成规律。在本书不少章节中，作者通过大量具体的作品分析，阐释了形式、空间、光线、色彩诸种语言的组织规律和它们对视知觉产生影响的方式，并力图以连贯的方法解释西方艺术史各个时期的形式语言特征。在这一基础上，“张力与简化”和“表现性”问题的论述，可以视为对艺术作品形式构成规律和创作目的的总结。

“张力与简化”是视觉对象构成的两种基本原则。简化性指“作品把丰富的意义和多样化的形式组织在一个统一结构中”。“一切知觉都趋向于最简化的式样”。有关“张力”，作者指出绘画与雕塑具有“不运动物体之中的运动”的特性，而运动是由作品内在的结构所造成的。因而，观者对“对运动的知觉”实际上是“对具有倾向性的张力的知觉”。此外，通过具体的作品分析，作者指出能够创造运动艺术式样(以巴洛克风格为例)和造成倾向性张力的因素，包括倾斜、变形、频闪、物理力(绘画笔迹、笔触、艺术家个人性，因此，张力可以被视为艺术作品产生内在活力的重要原则。

此部分还有一个非常精彩的论点：张力不仅体现出作品的结构特征，也体现出知觉活动本身的特性。阿恩海姆认为，一切知觉活动都是能动的活动，它涉及的是一种外部的作用力对有机体的入侵，从而打乱了神经系统的平衡的总过程。他形容这种刺激是“用某种冲力在一块顽强抗拒的媒质上面猛刺一针的活动”，是“一场战斗”，“这两种互相对抗的力相互较量之后所产生的结果，就是最后生成的知觉对象”。

读者或许还记得上一篇文本中，考夫卡提出的艺术作品的“要求性”概念。这个概念指出了在审美过程中审美对象所暗含的主动性。阿恩海姆则更进一步，指出审美主体和审美对象之间存在着张力关系。这是一种相互对抗、争夺的紧张关系，是一场“战斗”，而非安逸地接受。这也是阿恩海姆赋予知觉、审美欣赏、艺术创造活动的最具精神性的特质。

表现性概念是格式塔心理学的核心观念之一，并代表艺术创作的最终目的与效果。简言之，表现性指艺术作品的内容必须超出作品所包含的个别物体的表象，并且，艺术表达出来的东西必须能够产生令观者接受的某种经验。因此，作品要用活跃的“力”去构成表达所使用的知觉式样。

表现性得以产生的原因：“异质同构”原理。“异质同构”指心理事实与物理事实之间结构性质上的相似性。异质同构原理是关于艺术作品的表现内容和现实表象、经验之间的转化关系，这一原理在作品中与张力原理、格式塔原理共同发生作用，从而产生作品的表现性。作者对舞蹈、绘画与建筑作品的阐释是很好的范例。

在对书中关键内容进行阅读之后，我们或许会对阿恩海姆对人类视知觉力量的理解留下深刻印象。在他的理解中，人类的视知觉能力是人类充分调动其肌体机能、知觉力、想象力与理解力的结果，是活的能动的行为。在这样的主体行为中，对象并非呆滞僵化的躯体，而是一个动态的整体，其中各种因素相互较量而形成力的作用，并最终形成丰富多变的意义。而一向被认为处于人类理智的基础层次、不包含理性因素的视知觉行为本身，就包含了创造性的理解因素。即，人类在感知世界的时刻就已经处于创造性的认识过程，视知觉是人类理解、认识世界的途径之一，其价值无法由理性思维替代。

更进一层，这一方法或许也可以被视为对于人类认识行为的本质的理解：认识必须内在于一种紧张感，它需要被理解为外部刺激与有机体之间的“战斗”，是两种“力之间的相互较量”。认识从来不是被动地捕捉表象，而是对于对象整体性结构的一种把握——换句话说，是创造一个新的现实。

## 格式塔心理美学

其一，整体性原则。认为人的一个知觉视野具有组织起来的趋势，呈现为一个完整的图形。知觉的各个部分之间构成一个结构框架，这也就是一个格式塔。格式塔作为一个整体不等于部分相加。在整体上显示出的特性不存在于各个部分之中。这便是“整体大于部分之和”的著名结论。

其二，同形论，又称为异质同构论。认为在知觉活动中，在作为对象的物理现象与作为认知主体的人的大脑生理现象之间存在着某种同形关系。



### 1. 一件艺术品就是一个格式塔

这是格式塔文艺心理学最基本的观点。考夫卡指出：“..... 艺术品是一个完整的统一体，一种有力的‘格式塔’。”它“不仅使自己的各部分组成一种层序统一，而且使这统一有自己的独特性质。”这就是说，一件艺术品必然是一个由各个部分按照一定的结构方式组成的有机整体。在这个整体上表现出一种独特性质，考夫卡称之为“格式塔质”(gestalt-property)。这种“格式塔质”是一种总体特征，它不存在于艺术品的各个组成部分之中，而是存在于各部分所构成的联系中。

但是考夫卡又认为，对任何一个个别部分的减少或者增加，或改变它们之间的既定位置，都会导致“格式塔质”发生变化。而一件艺术品的一部分如果“由于某些与它在整体中的作用很不相干属性而获得一种重要性，产生了一种超出了整体的规律所赋予它的功能的效果的话，那末在这种意义上这部分所包含的要求就是与艺术无关的，其效果也是不纯的。”按照考夫卡的意思，艺术家进行创作时，一种来自创作对象的要求成为他的“自我界限”：某种客观的东西需要艺术家来创造，而艺术家也必须服从这一要求。这样，艺术家的工作就受到这一需要被创造的东西的要求的指导。”具体而言，这种要求正是来自艺术品作为一种格式塔所表现出来的整体性质，即格式塔质。对此可以这样来理解：在艺术创作过程中，尚未定型的艺术品就已经对艺术家存在着一种反作用力，它引导艺术家沿着某种方向去创作。这个方向是朝向将各部分组成一个有机整体的目标的

### 2. 表现性

什么是表现性？阿恩海姆指出：“每一件艺术品都必须表现某种东西。这就是说，任何一件作品的内容都必须超出作品中所包含的那些个别物体的表象。”这意味着，艺术品所表现的东西并不存在于作品中的各个组成部分中。根据阿恩海姆的论述，表现性就存在于结构之中。换言之，表现性也就是艺术品中的“格式塔质”，它是在作品各组成部分的联系中呈现出的总体性质。或者说是由可见的艺术品表现出来的不可见的意蕴。

他认为这是由于在非物质的心理事实与物质的物理事实之间存在有结构上的相似性。一棵垂柳下垂的枝条之所以看上去是悲哀的，也正是因为垂柳枝条下垂的形状及其柔软性与悲哀的心理结构具有相似性之故。

当人们看到某种客观物体或景物时，这些客观物体或景物的结构形态会通过观察者的视觉系统在大脑皮层上引起生理力的活跃，这种生理力就构成了类似物体或景物结构的内在形式。当这种生理力的内在结构形式被观察者的心理所体验到时，尽管观察者体验到的是自己大脑皮层上的变化，但他却认为是体验到了来自物体或景物的性质。在心与物之间有了这层以大脑皮层生理力的变化为中介的关系，心理事实与物理事实便被沟通了。艺术家正是利用心与物之间的这层特殊关系来为自己所要表现的心理事实寻找外在同构物，而艺术欣赏者借助于这种特殊关系便可以透过外在同构物去体验艺术家所欲表现的心理内涵。

### 3. 艺术抽象的重要意义

阿恩海姆深入分析了知觉的抽象性。“这一刺激物的大体轮廓在大脑里唤起的是那种属于一般感觉范畴的特定图式。这时，这个一般性的图式就代替了整个刺激物，就像科学陈述中用一系列概念组成的网络去代替真实的现象一样，知觉过程实际上并不是简单的反映，而是抽象。”

视觉实际上就是一个通过创造一种与刺激材料的性质相对应的一般形式结构来感知眼前的原始材料的活动。这个一般的形式结构不仅能代表眼前的个别事物，而且能代表与这一个别事物相类似的无限多个其他的个别事物。我们可以将这种观点理解为：人们感知外物时，大脑皮层就开始了对该物的结构特征的提炼过程，而不是将这个物体的形状原原本本地印进脑海中。从这个意义上说，感知的确具有抽象性。

“简化原则”，对于绘画之类的造型艺术来说，所谓简化就是要抓住表现对象的结构特征，用最精粹的形式将其呈现出来。那么什么是衡量作品是否达到简化原则的标准呢？他说：“简化要求意义的结构与呈现这个意义的式样的结构之间达到一致。这种一致性，被格式塔心理学家称为‘同形性’。”而在具体创造过程中，则应该抓住“结构特征”来实现这种“同形性”。

现在我们大体上明了阿恩海姆关于“知觉抽象性”、“知觉概念”、“简化原则”的基本含义了：一件艺术品反映着，或者说解释着某种现实事物，并借助于这种反映或解释来表现特定意

义。艺术反映或解释事物、表现意义的手段不是一般的再现，而是依靠简化原则，即抓住事物的结构特征来对它加以抽象。这种抽象的内在依据是艺术家所欲表现的意义的结构，而这种意义的结构只有借助于某种事物的外在结构特征才能够得以显现。连接意义结构与事物外在结构的中介因素即是所谓“同形性”，或“异质同构”原理。

#### 4. 视觉艺术中的运动

阿恩海姆认为，一幅画或一件雕塑尽管在实际上是静止不动的，但看上去它却像是永远处于运动之中的。他称这种现象为“不动之动”。按照传统的联想主义心理学的观点，这种实际上不动而看上去像是在动的现象，是由于观赏者在观看过程中将自己以往的经验投射到对象中去了。阿恩海姆用作品形式结构中原本存在着一种客观的张力的观点来解释这种现象。他指出：“只有当视觉经验到张力之后，才会有这种运动的感觉。”在作品中存在的并不是真实的张力，而是一种似乎能够产生出张力的结构形式。真正的张力则存在于观赏者的大脑皮层中。他说：“我们在不动的式样中感受到的‘运动’就是大脑在对知觉刺激进行组织时激起的生理活动的心理对应物。”作品样式通过人的视觉而刺激人的大脑，大脑依据同形性原理对这种刺激进行组织，在这一组织过程中，大脑皮层产生一种生理力的活动，这种生理力的活动反映于心理，被感受为刺激物作品样式的力的运动。

对于艺术品的形式是如何创造“运动”效果的问题，阿恩海姆进行了细致分析。现简述如下：

第一，作品的运动性取决于作品各部分之间的比例。正是通过比例上的改变而造成张力效果的。

第二，倾斜也能够造成整个形状的运动感。在画面上，倾斜的物体被观赏者的眼睛自然而然地知觉为从垂直和水平等基本空间定向上的偏离，从而形成一种张力感，似乎倾斜的物体要恢复到正常位置的静止状态，或者是要脱离正常位置而到另一个方向去。阿恩海姆进而指出，物体的倾斜之所以能够产生运动感，是因为它被观赏者看作是某一实际运动过程中的一个短暂阶段。

#### 5. 视觉艺术中的平衡

与物理学不同的是，艺术品所要求的平衡是视知觉的平衡，而不是实际上的力的平衡。根据阿恩海姆的观点，视知觉的平衡来自于外物的刺激使大脑皮层中的生理力的分布达到可以互相抵消的状态时心理上的感受。阿恩海姆指出：“一个观赏者视觉方面的反应，应该被看作是大脑皮层中的生理力追求平衡状态时所造成的一种心理上的对应性经验。”

但是平衡并不是艺术的目的，它只是艺术达到目的的一个重要条件。平衡可以使艺术构成一个统一的、有序的系统，而且只有在这样的系统中才能最充分地展现作品所要表达的意义。因此，平衡是作品传达意义的手段。至于如何才能达到平衡，阿恩海姆分析了在作品中如何安排重力、方向、上下、左右等技术性问题。

格式塔心理学的原理用之于艺术心理研究可以说成就斐然。特别是阿恩海姆利用“同形论”观点对视觉艺术之表现性的研究产生了极为广泛的影响，在文学理论和美学发展史上是一种突破性成果。

### 图画再现的心理学：贡布里希

1. 绘画是转化而不是模仿。将光线转化为色彩。康斯太勃尔《从兰格姆看德达姆的景色》（铅笔）《德达姆溪谷》（铅笔）《威文荷公园》（油画），从素描的不同部分所反射的光的强度来看，其实只是略有加强而已，而从第一幅油画速写的画面上明暗层次已转换成色域，这就是素描转化为色彩的关系。

照片。

艺术家同样无法转录他所见的东西，他所能做到的只是把他的所见翻译成他的绘画手段（medium）的表现形式罢了。



温斯顿·丘吉尔“如果某个真正的权威认真探究记忆在绘画中所起的作用，那会是非常有趣的。我们首先专心致志的注视着所画的对象，转而注视着调色板，然后再注视着画布。画布所接受的信息往往是几秒钟以前从自然对象发出的。但是，他 en route（在途中）经过了一个邮局。它是用代码 code 传递的。它已从光线转为颜色。他传递给画布的是一种密码。直到它跟画布上其他各种东西之间的关系完全得当时，这种密码才能被译解，意义才能彰明，也才能反过来再从单纯的颜料翻译成光线。不过这时候的光线已不再是自然之光，而是艺术之光了。”

2. 没有图式(脑海中的预成图式) 就把握不住母题。贡布里希认为在摹写和再摹写的过程中，艺术家把一种新的模式同化为自己的模式和图式，没有图式就把握不住母题，艺术家对母题的摹写中运用了自己的思想和技巧，不一定和现实生活中的实景一样，会有一定的差异。

3. 埃及艺术、希腊艺术、欧洲中世纪艺术和文艺复兴艺术比较。埃及的绘画图式遵循“正面律”的特点。贡布里希认为埃及人创造的形象之所以具有观念、图式的特征，原因在于他们具有清晰特征的形象作为加强永恒性的符咒。在贡布里希看来，埃及艺术只涉及发生什么事件不涉及时间怎么发生，而希腊艺术是把从埃及艺术继承下来的那种近乎图画文字式的形式性和叙事画的概念性结合起来。在中世纪的艺术预成图式就是形象，是摹写的艺术，所以当时的作品一般线条都比较肯定，到了文艺复兴时代幻觉主义的叙事性绘画兴起，这也是一个依靠预成图式的时代，文艺复兴时许多大师的草图得以证明，预成图式是修改、矫正的起点。贡布里希从这种传统心理的制约模式出发，提出了贯穿全书的概念——预成图式。

4. 图式-修正、制作与匹配。贡布里希认为，所谓的模仿自然，实质上不过是按照等效关系，把客体整理为艺术手段——模式、图式、语汇所能容纳的现形式。我们是依靠图式来整理自然，只有当图式与自然格格不入时，我们才对图式进行修正、调整，以便重新应付自然。认识的过程，是获得知觉的过程，即对大脑投射的过程，也即制作和匹配、暗示和投射之间相互作用的复杂过程。在观看事物时，不同的人观念的投射过程不同，心理定向的选择原则不同。

形成图式、矫正图式、形成新的图式、进一步矫正……

5. 绘画与错觉的关系。

巴尔拉修怎样战胜宙克西斯

他把错觉和艺术家的绘画联系起来，投射就会代替知觉，从而产生的幻觉也就是错觉，艺术家不能把看到的纯粹物像直接投射到画面上，而需要理智的推断和想象来完成画面。贡布里希认为不完整的物象给予我们迷惑，他把费里思的《跑马大赛日》(现实主义名作)和马奈的《赛马会》(印象主义名作)做了对比。绘画要注重错觉的表现，当我们离开画布向后退观看时，可以品味历历可见的笔触消失在跃然而出的错觉中的感受。如达芬奇发明的“渐隐法”就是一种错觉渐渐消失的感受。

## 二、精神分析理论对凝视的讨论

东北人“瞅啥瞅”

看与被看，主体问题

主体的构成分别与某个特别的结构性时刻关联在一起，这就是个体的观看和言说：自我的完形是通过观看、通过镜像的凝视完成的，主体的象征性认同则是通过语言或言语的调停实现的。自 20 世纪 30 年代开始，拉康就已经在讨论视觉性，讨论观看行为对于自我的构成功能，并先后引入“镜像阶段”和“想象界”的模式来对此做理论化的阐述。

### 1、镜像 (mirror image) / 镜像阶段 (mirror-image phase)

“镜像理论”的提出标志着拉康在精神分析理论界地位的确立，“镜像”成为理解拉康理论的关键一环。拉康认为婴儿在出生后的第 6 个月到第 18 个月这段时间，是其自我认同和人格形成的重要阶段——即镜像阶段，婴儿此时能够把镜中看到的形象与其自身形成认同。婴儿与黑猩猩

等动物的不同。黑猩猩一旦发觉镜像是空洞的，马上就会丧失兴趣，而婴儿则会以一连串的姿态动作作为回应，在这些动作中体会镜像与自我的关系。

这是一个原初场景，是一场戏剧。“我们只能把镜像阶段理解为‘一次认同’，在精神分析赋予这个术语的全部意义上来说——亦即主体认定一个镜像时发生于他身上的转变。”

这一阶段又分为三个时期，最初婴儿还无法分辨出镜中的形象与自身、自我的关系；第二个时期，婴儿发现镜中人物并非实在物，于是学会了把影像与现实区分开来；第三个时期，婴儿开始能从镜中认出自己的形象，并逐渐使自身主体得到认同。从此，镜像反射就引导着婴儿走向主体形成的道路。在认同的同时，婴儿也在镜中看到自己与他人的差异，认同是在与他者的对照中发生的，所以拉康认为人的自我从最开始就包含着分裂，致使一切整体的自我都成为一种幻觉。

在拉康那里，“镜子”本身就是一个隐喻，是个体在其中想象性地建构自我形象及自我与世界的关系的界面的隐喻，这个界面可以是个体自身的镜像，也可以是他人影像或物恋性的对象。个体把“力比多”投射到镜式的界面或界面里的形象之上，在那里想象性地形成一个理想形象，再把这个理想形象回投到自身之内，想象性地建构出一个有关自身的理想自我，进而用这个理想自我来预期个体自身的未来，预期个体在世界之中的存在以及个体与他人和世界的关系。

在拉康那里，镜子首先具有一种映现功能，但不是物理或光学意义上的形象复现，而是心理意义上的镜式映射，是“我”以自身或他人形象为镜而看到的理想自我的形象，所以这个映现功能根本上是自我构型的功能。

## 2、精神结构三界说

拉康把人的精神结构分为“想象界”（the Imaginary）“象征界”（the Symbolic）和“实在界”（the Real）三种，在某种程度上对应着弗洛伊德的自我、超我和本我三种人格结构。这三者是相继发生、彼此交错的生存境界。“这三个界域或秩序为主体面对或身处的三个存在级次，即形象的或想象的存在层，象征的或能指的存在层，以及实在的或真理的存在层。”<sup>1</sup>

想象界主要是婴儿在镜像阶段形成的认同心理，婴儿得以把镜中形象与自身进行认同，这时形成的自我乃是想象性的，因婴儿是通过“相似性的意向”使自身主体得到认同，镜中形象是虚无的存在。所以这时的主体形成与想象、幻想、激情、缺乏等密切相关，还是一种不稳定的状态。因此必须进入语言与社会文化的象征界层面。象征界是被结构化、语言化了的秩序结构，想象的主体在这里被注入社会历史的规定性。在象征界，语言作为社会文化约定的产物是最根本的要素，人必须进入语言，从而主体就是一个被语言秩序即社会文化秩序所召唤和规定的主体。主体在象征界接受道德、法律、秩序的制约。真实界在拉康那里似乎是神秘的、难以言说的层面，无法被想象界和象征界所把握。而拉康认为现实界才是主体形成的深层动因。

## 3. 凝视

镜像阶段理论其实是建立在一个镜子装置的基础上的；我们未尝不可以把这个镜子装置同时看作是一个观看装置，一个捕捉和结构我们的视觉活动的装置——理想自我的构成不就是通过认同我在镜中所看到且是想象地看到的那个镜像而完成的吗？

不仅自我或者说“理想自我”（ideal-ego）的形成有赖于镜前的观看，就连发生在象征界的“自我理想”（ego-ideal）的形成也是在镜前开始的。拉康在许多地方都提到，当父母抱着婴孩出现在镜前，指给他某个理想的认同形象时——例如父母对着镜中的形象说，“这就是我们的漂亮宝宝”，“这就是我们的小天才”等等——或者当婴孩以父母的形象或父母的期许、认可与赞赏作为参照来“完形”自己时，象征界的其他者就在此发挥作用了。主体在这个镜像认同中所完成的就不再只是理想自我，而还有自我理想。这就是说，在主体对镜像的观看中，不仅有属于想象界的自恋性认同，还有属于象征界的其他者认同。前者形成的是理想自我，后者形成的是自我理想；前者是对自己或与自己相似的他人形象的看，后者则是以他者的目光来看自己，按照他人指给自己的理想形象来看自己，以使自己成为令人满意的、值得爱的对象。换用拉康喜欢的拓扑学方式来说，与自我理想对应的观看方式是我“想象地”看那“象征地”看着我的他人，由此而形成了我“想象地”看自己的“象征形式”。在此至少可以说，触发主体进入象征秩序的东西不仅有言语或他者的话语，而且还有他者的看或凝视，因为那在看我的人（比如父母）已经是象征秩序的一部分，他们对我的看已然是象征性的看。

---

<sup>1</sup> 李幼蒸：《形上逻辑和本体虚无》，商务印书馆 2000 年版，第 205 页。

观看行为从来不是自足主体的自主行为，它必然涉及主体间性。萨特在《存在与虚无》中对“凝视”所做的著名讨论：

“我们不可把所论的凝视与——例如——看见他的眼睛这一事实相混淆。我在某人的凝视下觉察到自己的存在，而我甚至都没有看到也无法分辨那人的眼睛。完全可能的一点就是向我指示某个东西，即那里有他人存在。这扇窗户，如果它比较暗，如果我有理由认为它的背后有人，那它直接地就是一种凝视。从这个凝视存在的那一刻起，我已经是某个他人，因为我觉察到自己正在成为他人凝视的对象。但是，在这个位置——它是相互的——他人也知道我是一个知道自己将被观看的对象。”

《存在与虚无》being and nothingness. The Look

在本节中，萨特给出了两个著名的例子。让我从第二个开始（第 347-349 页），一个男人从钥匙孔窥视房间的例子。文章开头：

让我们想象一下，在嫉妒、好奇或恶习的驱使下，我刚刚把耳朵贴在门上，透过钥匙孔看了看。

（如果你仔细想想，那一定是一件相当“杂技”的事情。）

萨特说，首先，他完全被房间里看到的東西“吸引住了”。他处于非反思性水平。他孤身一人；他并不特别注意别人的存在。（如果他在观察房间里的其他人，他无论如何都不会真正把他們视为其他意识；他们只是他眼中的对象 object。）但现在，突然，他听到身后有脚步声，他突然意识到有人在看他。他被抓住了！突然间，整个情况对他来说发生了根本性的变化。他突然意识到自己被人看见了！

当然，变化是，现在他意识到另一个意识的存在，他正在看着他。简言之，前后两种情况之间的区别，正是一种孤立的意识，一种存在于他人面前的意识之间的区别——萨特称之为“为他人而存在”。the difference between an isolated consciousness, all by itself, and a consciousness in the presence of others —what Sartre calls being-for-others.

现在，关键是要理解，在这个例子中，当萨特突然意识到他正在被监视时，他不一定会转移到反思层面。毫无疑问，他很快就会进入反思阶段，但萨特想要关注的是，当他意识到自己正在被监视时，但在他开始反思之前，这个微妙的时刻。

现在，你可能会说，这怎么可能？我们说那个人意识到他被监视了。这种意识难道不包括一种意识，即他自己是其中的一部分吗？这难道不是我们很久以前一直在讨论的对自我超越的反思的定义吗？我们现在是不是要篡改我们之前对反思的定义？

不，一点也不。我们保留了我们一直使用的反思概念。那里没有什么好玩的事。为了了解发生了什么，让我们再举一个例子。这是萨特关于公园里男人的例子（第 341-346 页）。这是我提到的萨特的两个著名例子中的另一个。他首先给出了它，但我想第二次处理它，以使用它来引导进一步的事情。

这个例子也许更容易理解，而且还有一个附带的好处，那就是它解释了为什么直视一个人的眼睛如此困难，而凝视一个人的眼睛又如此困难。

假设你在公园里，想自己的事。一切都很好；目前没有特殊的理论问题。就在几步之外另一个人，坐在长凳上读论文，也关心自己的事情。

一切正常。到目前为止，一切都和我们在“存在与虚无”中描述的一样。由你的意识构成的整个世界，包括那另一个人的身体，被安排（定向）来指代一个特定的视点——你的观点 is arranged (oriented) to refer to a particular point of view—your point of view。一切都与你有关；一切都围绕着你，围绕着你，围绕着你视角——摄像机的眼睛，总是出现在屏幕上，但从来没有在屏幕上被视为一种现象。

但现在，突然间，另一个人坚定地放下纸，抬起头，直视着你的眼睛。（这是 staredown。）你吓了一跳；你会感到不安。为什么？

这是因为突然之间，世界以不同的方式呈现在你面前。这个人不祥的目光中有某种威胁。

你并不是害怕他会攻击你，或者诸如此类的事情。让我们假设这个人年老体弱，所以在这种情况下不存在任何身体危险。尽管如此，你仍然会被他的凝视吓坏。为什么？

萨特说，他并不是在用身体伤害来威胁你。更严重的是。他是对你们整个世界秩序和安排的威胁。

当你意识到在那些陌生的眼睛后面有另一种意识时，你就会意识到在事物上有另一种视点，一种原则上你永远无法占据的观点。（这是其他人的“隐私”）突然间，世界对你来说不仅仅是指你的观点，而是指另一个观点和另一个相机。你周围的世界不再是井然有序的。现在已经在他的周围安排好了。

当然，一切都是一样的。树还是一样的颜色，长凳还在那里。然而，情况却截然不同。一切都是同样的，但有些东西已经溶解了。这个世界现在是他的世界，一个不再来自你而是来自他的陌生世界。世界上出现的价值观突然变成了他的价值观，你永远看不到。

此外，你突然意识到他能看见你的独特优势 *peculiar vantage point*。换句话说，他能看见你。那种独特的、私密的视角就是你自己，你自己一直都是这样，**you yourself always are but can never see without distortion**——现在可以被另一个人看到，而且没有任何特殊的失真（我们很快就会看到）！

再次注意：所有这些都是反思之前进行的。我不必退后一步，为自己着想，以这种方式感到不安和威胁。事实上，如果我真的后退一步，反思一下，情况就会缓和下来。我从对方的眼神中退缩，转而思考。在那一刻，我可能会质疑他的判断，认为他真的不了解我，等等（事实上，这正是赢得 *staredown* 的方法。在思考其他事情时，继续盯着对方的眼睛。）

但是，事实仍然是，在我思考之前，我感觉到了他的目光，我在那里认出了自己。

对萨特来说，最基本的问题是：我如何与他人接触？问题不是：我如何知道其他人的存在？这根本不是一个认识论问题；这是一个本体论的问题。

对萨特来说，我与其他人接触的基本方式不是知道他们在那里，而是通过羞耻感、自豪感等。

萨特在钥匙孔也是如此。在他开始思考自己的羞耻感之前，或者在他开始思考其他任何事情之前，他会感到羞耻。

让我们进一步思考这些例子。我们有（a）萨特在钥匙孔，和（b）公园里盯着我看的那个人。

在这两种情况下，我都知道有人看见我。这个这里的物体不是我，而是另一个，而另一个不是任何其他中性物体（例如公园长椅、钥匙孔），而是**另一个自我**。

让我们再想想公园里的那个人。他赞成你在那里做的事吗？他在暗中谴责你吗？他觉得你丑陋、笨拙、不合适吗？他喜欢你吗？

你说不准！**你的世界突然被对方的价值观所困扰**，你无法控制，也无法接近。世界上还有一个松散的自由，一个对你自己造成暴力的自由，接管了你的世界。

你突然意识到另一个人可以把你当成一个物体。（再一次，我意识到对方在看着我。）你占据了一个独特的有利位置，却永远看不见，你恶意地试图把它变成一个惰性的物体，把它自己变成一个物体，而另一个成功地把它看作一个物体。你永远无法像别人看待你那样看待自己。试图这样做，试图将自己视为一个对象，是不诚实的。

但另一个人把你当作一个物体。因此，你对别人来说就是你永远无法为自己成功的東西。所以你暴露了；你很脆弱。

但另一个可以这样对你。他决定你是高尚的、善良的还是令人畏惧的。他会做出判断，把他的价值观投射到包括你在内的事物上。他看到了你的真实面目。

我有趣吗？除非他认为我是。我丑吗？除非他认为我是。你知道他的价值观是坚持的！

当然，你可能会问：他是谁来定义我？为什么他对我的评价会这样影响我？我为什么要接受他的观点，而不是我自己的观点？

嗯，我想没有好的答案。但问题是，我确实接受他的观点！例如，我确实感到羞愧或自豪。当然，这些感觉本质上是指他人的价值观。

萨特说，在某一点上，独自感到羞愧是不可能的。他是对的！羞耻感已经让你接触到了其他人和他们的价值观，即使他们不在现场。因此我在对方对我的评价中认识到了自己，尽管我可能完全不知道它们是什么。另一个人的判断深深地刺痛了我的心。为什么他的判断会伤害我，除非我从中认识到自己？但它们完全超出了我的控制范围。

我一生的目标是定义自己，成为我自己，成为一个明确的自我。但这一切都是不诚实的。我不能成功。我永远与真实的我分离。这是我无法达到的目标。

我承认对方的判断，也不能解释我承认对方的权威这一事实。还记得几年前出版的流行心理学书籍《我没事》：你没事吧？告诉自己我很好对我没有任何好处；但如果你告诉我我没事，那就完全不同了。你的判断认可了我；或者反过来，它会以一种让我明白的方式谴责我。第一种观点不能解释这一事实。

萨特讲述了战时士兵爬向农舍的故事（第 346 页）。他们不知道它是否被占用；可能完全是。但他们感觉到了其他人的存在。那些窗户像眼睛。他们就像那个男人在公园里盯着看一样具有威胁性，也同样令人不安。

这里的重点不是要确定其他意识在哪里，或者他们是我的朋友还是敌人（确定他们对我的价值观）。所有这些都是知识的问题。但即使我弄错了，事实仍然是：我很确定我在这个世界上并不孤单。而且，就像我自己存在的确定性一样，这种确定性不是我能证明的东西。我的存在本身并不仅仅是一个孤立的存在；它是一种社会存在。

当然，当另一个人看着我的时候，我却在看着他，这使得整个情况变得更加复杂！情况从另一面反映出来。

在萨特的理论中，还有另一个如此鲜明的选择：

（a）我可以将另一个视为一个对象，视为我的世界中许多对象中的一个特殊对象。那样的话，我就安全了；我控制局势，对方的威胁解除。或者（2）我可以将他视为一个主体，一种通过他的外表定义我的意识。在这种情况下，我失去了对局势的控制；我成了他的目标。我为自己而存在，变成了为他而存在，为他人而存在。

对萨特来说，在任何特定的时刻，我都可以对另一个人采取这样或那样的态度。但我永远不能把它们结合起来。

简而言之，我们之间有一种紧张，一种斗争。可以说，这里有一个 staredown。我们中的哪一个将是定义世界的人？（我急忙强调，staredown 这个概念是我的比较。萨特本人没有使用这个例子，尽管他确实谈到了。）谁先把眼睛转过去，谁就输了比赛。他已经屈服了。他成了一个客体。

这种“眼球对眼球”的小对峙是一般人际关系的缩影。我和其他人的关系都是一种 staredown 的性质。

在他精彩的剧本《死无葬身之地》的结尾，萨特有句著名的台词“他人即地狱”。

也许值得在这里再次回顾黑格尔在精神现象学中对主人和奴隶的分析。我之前提到过这是一篇关于萨特的非常有影响力的文章。在这里，我们非常清楚地看到这种影响。（除了黑格尔，奴隶最终获胜，在这个意义上，辩证法的未来在于奴隶；另一方面，对于萨特来说，没有赢家！每个人都输了！）

萨特的论述中是什么东西令拉康感到信服呢？首先，在萨特那里，凝视不是指我对他人的凝视，而是指他人对我的凝视，所以它揭示了他人的存在对于我的结构性功能，或者说我的“为他结构”；其次，萨特强调说，凝视不是指别人的目光，不是指看见别人的目光在盯着我，而是说我觉得有某个他人在凝视我，就是说，这个他人的凝视并不一定是一种实际的看，而是存在于主体的想象中的；再次，凝视表明我是一个为他的存在，我在他人的凝视中发现了自己，我即是他人，是为他人而存在的。

在梅洛-庞蒂看来，在主体的观看之外，总有一个普遍的全视者、一个无所不在的他者在他处观看。拉康将这称之为“凝视的前存在”（the preexistence of a gaze），即主体在向外观看的同时也被另一个东西所注视，主体总是处在来自另一个领域的目光包围之下：我只能从某一点去看，但在我的存在中，我却在四面八方被看。“凝视的前存在”并不是指另一个主体对我的先行凝视，而是指在所有主体的看的行为背后，有一个不可能之物在暗中支配、主宰着看的行为的发生。

主体之“看”因凝视的先行而必然导致分裂，拉康称之为“眼睛与凝视之间的分裂”：“眼睛与凝视——这就是对我们而言的分裂，在那里，驱力得以在视界领域（scopic field）的层面呈现。”

弗洛伊德：驱力的功能主要体现为主动与被动、主体与对象、快感与不快感这三组对立的形式，驱力的转化指的就是这三组功能的共同作用机制。他特别分析了两种特定的转化情形：向对立面转化和向主体自身的转化。前一种主要指从主动转向被动，如从施虐狂转到受虐狂、从窥视



癖转到裸露癖，这一转化只涉及驱力目的的变化，即从主动性的目的(施虐、观看)转到被动性的目的(受虐、被观看)；后一种则涉及驱力对象的转化，即从以他人为对象转向以自我为对象，如受虐狂是把施虐转向自身，由此分享着对自我攻击的快乐，裸露癖则是把窥视转向自身，由此分享着展示自我的快乐。弗洛伊德还把这两种转化结合为一个共生的过程，提出了驱力转化的三个阶段：以别人为对象(此时的主体为施虐狂、窥视癖)、以自己为对象(主体从主动转向被动)、新主体的出现(受虐狂、裸露癖)，并借用语法学的概念分别称这三个阶段为三种“语态”(voice)：施动的(active)、反身的(reflexive)和受动的(passive)。

在前两个时刻(施动的和反身的)，还没有出现所谓的新主体，比如在施动语态中是主体在看(他人或他物)，在反身语态中是主体在看自己的某处，在此，看的主体没有变，只是看的对象变了；只有到第三个时刻(受动语态)，当驱力完成其循环时，才有一个新的主体出现，因为这时是主体让自己的某处被看，这个使自己被看的主体就是一个新主体，他把自己变成了看的对象。并且，第三个时刻看似被动，但驱力本质上总是主动的。因此第三个时刻不是“被看”，而是“使自己被看”。这一驱力循环就是拉康所讲的“视界驱力”的基本结构，即驱力在视界领域中的呈现，而构成这一结构的基本对立形式就是“看”与(使自己)“被看”。

如果说主体的看属于眼睛的功能，那么主体使自己被看就是凝视的功能，可“眼睛与凝视的分裂”又是什么意思呢？在日常理解中，眼睛不就是观看和凝视的器官吗？它们的分裂从何而来？这涉及拉康对凝视概念的独特运用，拉康的凝视理论要讨论的不是我们的眼睛能够看到什么和如何去看，也不是我们所看到的东西，而是我们的看的行为是怎样发生的；更确切地说，我们的观看是如何因为凝视而可能的，又是如何因为凝视而不可能的。换言之，如果说拉康所谓的“看”指的是主体的看，那他所谓的“凝视”则指既在主体之内又在主体之外的某个东西的凝视。如果说“看”代表着眼睛的功能，那么“凝视”就是使看变得可能(我看/我被看)和不可能(看而不见/见而不看)的原因与机制，是主体的观看行为内有一种内爆式视觉机器，“眼睛与凝视的分裂”就存在于可能的看与不可能的看的辩证反转中。

“想象的凝视”。镜像之看是一种想象的看，而且这个看一开始就受到了发生在他者场域中的象征之看的染指，这意味着，主体在这个“看”中不仅形成了统一的“理想自我”的原型，也形成了作为其超我律令的自我理想的原型。

动物也有“想象的凝视”，其最典型的体现是“拟态现象”(mimicry)，即有些动物可以依据环境模仿性地改变自己的视觉形态——如身体的颜色——来达到保护自己或攻击敌人的目的。非如传统所说单纯为了适应环境，而是动物依据“他者”的存在而对自身存在的某种构形。动物因为想象自己将被看而对自身形体可能的视觉效果做出拟态性的改变，这一“假定被看的前存在”也是人的“想象的凝视”的本质所在，即在人的镜像之看中，真正发挥作用的不是我在看，而是我可能被看，我是因为想象自己有可能被看而看自己的，并且是用他人的目光看自己。

这意味着我是“看到自己在观看自己”(seeing oneself seeing oneself)。我的“看”本来是由他者的凝视主宰的，我是被看的，可在我的想象中。在我的意念和意识中。我看不到——更有可能是不承认、我否认——他者的这个凝视，我不觉得、也不认为我的理想自我和自我理想是为了迎合他人的目光才显得这样的。通过想象，我避开他人看我这样一个事实，于是我的观看模式就变成了“看到自己在观看自己”。拉康称之为“凝视功能的逃避”、“凝视的省略”、“想象的凝视”的一种“意识幻觉”。主体的看以及由此而来的认同效果之所以可能，是因为他想象在他者的场域中有一种凝视，有一道不可见的目光在引导、引诱和调节他对自己的看，可在主体的这一想象的观看中，这个他者中的凝视却是被省略的。