

# 南華大學出版與文化事業管理研究所碩士論文

A THESIS FOR THE DEGREE OF MASTER OF BUSINESS ADMINISTRATION GRATEDUATE  
INSTITUTE OF PUBLISHING & CULTURAL ENTERPRISE MANAGEMENT STUDIES,  
NAN HUA UNIVERSITY

從文化觀點出發：以精神分析理論看史蒂芬金原著改編電影作品

**Embarks from the cultural viewpoint: Reads the Stephen King original works reorganization  
movie work by the psychoanalysis theory**

指導教授：黃漢青 博士

**ADVISOR : PH.D. Huang, Han Ching**

研究生：陳鳳涵

**GRADUATE STUDENT : Chen, Fong Han**

中 華 民 國 九 十 八 年 一 月

# 南 華 大 學

出版與文化事業管理研究所

碩士學位論文

從文化觀點出發：

以精神分析理論看史蒂芬金原著改編的電影作品

研究生：陳鳳涵

經考試合格特此證明

口試委員：連德仁

黃啟基

黃漢青

指導教授：黃漢青

所 長：楊聰仁

口試日期：中華民國九十七年十二月二十六日

# 南華大學出版與文化事業管理研究所九十八學年度第一學期 碩士論文摘要

論文題目：從文化觀點出發：以精神分析理論看史蒂芬金原著改編電影作品

研究生：陳鳳涵

指導教授：黃漢青 博士

## 論文摘要內容：

「電影」是社會文化的產物，電影內容反映的往往是人類的集體心靈。而電影是社會中最具有影響力的一種藝術型態，同時兼具文化與同特定時期的社會文化語境；如個體生存的境況與慾望、經濟的轉型、現代傳播媒介的作用、商業資本的運作、菁英文化與大眾文化的衝突與轉化等，形成各種複雜而微妙的聯繫。每個人不論閱讀小說或看一場電影就像是透過主角去實現創造自己不曾經歷的世界，滿足心中的渴望。讓自己短暫的進入夢中，一個烏托邦的世界。而觀看不同國度的電影，就如同進入不同國家的文化藝術的殿堂。

本研究對象以 Stephen King 原著改編的電影作品為主，並運用精神分析理論來探討兩者之間的關係，以達到整理與歸納精神分析中 Freud 與 Lacan 學說對文化研究的影響，並透過分析 Stephen King 原著改編的電影作品與精神分析間的關係，瞭解文化認同之影響與關鍵。

Stephen King 的作品在驚悚、恐怖的點綴下，仍不偏離對「人性」深層的探討主題，與精神分析中 Lacan 談到人的主體是隨著慾望不停的轉移，最終有可能建立起主體，但也有可能踏上毀滅的旅程。

本研究分析的四部電影中，《秘窗》的主角莫特就是介於毀滅與建立之間，因而成為一個透過「幻想」而存活下來的人；《戰慄遊戲》的安妮因將人生投影至小說家保羅作品中的人物苦兒，與現實生活產生脫離，最後走上死亡；《刺激 1995》中的安迪在成年時重新學習適應新文化，隨著時間/慾望的變遷，建立起符合新社會文化制度的新主體；《勿忘我》中比比是在泰德與圖書館文字符號的陪伴中，找到自己，真實的感受到「存在」與生命的意義。

若人的生命是處在沒有意義的狀態下，終究無法體驗到自己的存在，這也跟 Lacan 提到「精神分析就是生活經驗」的觀點相互輝映。在 Stephen King 的作品中，看到人的本性，當自己對人性的掌握與認識越深，就等同於對自我的認識越深。因為這一個關鍵，本研究發現全世界共同的語言「人性」。

**關鍵詞：**精神分析、拉康、史蒂芬金、文化、電影

**Title of Thesis** : Embarks from the cultural viewpoint: Reads the Stephen King original works reorganization movie work by the psychoanalysis theory

**Name of Institute** : Graduate Institute of Publishing & Cultural Enterprise Management Studies  
Nan Hua University

**Graduate date** : January 2009

**Degree Conferred** : M.B.A.

**Name of student** : Chen, Fong Han

**Advisor** : Ph.D. Huang, Han Ching

## Abstract

「The movie」 is the social culture product, the movie content reflection often is humanity's collective mind. But the movie is in the society the most influential one kind of artistic state, simultaneously has both cultural and with the specific time social culture linguistic environment; If the individual survival's condition and the desire, economical reforming, the modern vector's function, trade capital's operation, the cyanine UK culture and mass culture's conflict and the transformation and so on, form each kind complex and the subtle relation. No matter each person the reading novel or looked that a movie likely penetrates the world which the lead realized creates himself not once to experience, in full sole of the foot hope. Short enters oneself falls asleep, a Utopia world. But watches different state the movie, is similar to enters different national the cultural art palace.

This object of study by the Stephen King original works reorganization's movie work primarily, and discusses between both's relations using the psychoanalysis theory, achieves in the reorganization and the induction psychoanalysis Freud with Lacan the theory to the cultural research influence, and penetrates analyzes the Stephen King original works reorganization the movie work and during the psychoanalysis relations, influence and the key the understanding culture approval.

The Stephen King work in is frightened, under the terror embellishment, still did not deviate rightly 「the human nature」 in-depth discussion subject, Lacan with the psychoanalysis to talk about person's subject is the shift which does not stop along with the libido, has the possibility to establish the subject finally, but also has the journey which the possibility steps destroys.

In this research analysis four movies, "Secret Window" lead Mort is situated between the deconstruction and the establishment, thus becomes one to penetrate 「fantasized」 that survives the human who gets down; "Misery" of because Annie the life projection to the writer of fiction Paul work's in character, has painstakingly with the real life is separated from, finally steps onto the death; "The Shawshank Redemption" of Andy when grown-up studies adapts the new culture, along with the time and desire's vicissitude, establishes conforms to the new social culture system's new main body; "Hearts in Atlantics" of Bobby is in Ted Brautigan and in library article character number accompanying, found itself, real feeling 「existence」 and life significance.

If person's life is occupies does not have under the significance condition, is unable to experience own existence eventually, this also with Jacques Lacan to mention 「the psychoanalysis is the experience of life」 the viewpoint shines mutually. In the Stephen King work, sees person's natural disposition, when are deeper to human nature grasping with the understanding, equates in is deeper to the self-understanding. Because of this key, this research discovery world common language 「human nature」 .

**Keywords** : Psychoanalysis, Lacan, Stephen King, Culture, Movie

## 目 錄

中文摘要	.....	I
英文摘要	.....	II
目錄	.....	III
表目錄	.....	VI
圖目錄	.....	VII
第一章	緒論.....	1
1.1	研究背景.....	3
1.1.1	文化與產業連結.....	3
1.1.2	文化意義（符號價值）與文化循環.....	7
1.1.3	文化消費就是文化的實踐.....	10
1.1.4	視覺文化的興起.....	13
1.2	研究動機.....	15
1.3	研究目的.....	18
1.4	研究範圍.....	19
1.5	研究限制.....	20
1.6	研究方法.....	20
1.7	研究流程.....	23
第二章	文獻探討.....	24
2.1	台灣文化消費概況.....	24
2.2	關於 Stephen King.....	27
2.2.1	Stephen King 生平簡介.....	27
2.2.2	Stephen King 最賣座的電影.....	29
2.2.3	Stephen King 的相關研究.....	31
2.3	Stephen King 文化創意產業的化身.....	33
2.3.1	出版史上收入最高的作家.....	33
2.3.2	創造電子書奇蹟.....	33
2.3.3	授權金一美元：「Dollar Baby」計畫.....	34
2.4	通俗文化與菁英文化.....	35
2.5	電影中的精神分析理論.....	40

2.5.1	精神分析進入語言結構·····	40
2.5.2	電影稱為「醒著的白日夢」·····	40
2.5.3	電影的多種精神分析學研究·····	42
2.5.4	運用精神分析理論之相關電影研究·····	44
第三章	精神分析理論——Freud VS.Lacan·····	48
3.1	思想與文化·····	48
3.1.1	Marx、Nietzsche、Freud 的思想威力·····	48
3.1.2	語言與文化·····	51
3.2	精神分析影響層面·····	53
3.2.1	精神分析簡介·····	53
3.2.2	精神分析之文化脈絡·····	58
3.2.3	藝術創作的原型——伊底帕斯情結·····	61
3.2.4	精神分析之藝術創作·····	65
3.3	Lacan 的精神分析·····	68
3.3.1	Lacan 理論的產生與思想淵源·····	68
3.3.2	回歸佛洛伊德 (Back to Freud) ·····	70
3.3.3	Lacan 的基礎理論·····	73
3.4	小結·····	92
第四章	電影文本中的精神分析·····	94
4.1	《秘窗》分析·····	94
4.1.1	原著簡析·····	94
4.1.2	電影劇情·····	95
4.1.3	精神官能的徵兆·····	95
4.1.4	作品人物與現實重疊·····	98
4.1.5	自我的蛻變·····	100
4.2	《戰慄遊戲》分析·····	102
4.2.1	原著簡析·····	102
4.2.2	電影劇情·····	103
4.2.3	安妮的肛門性格·····	104
4.2.4	映照在他者幻想上的人生·····	107

4.2.5	角色相互依賴與重疊	108
4.3	《勿忘我》分析	110
4.3.1	原著簡析	110
4.3.2	電影劇情	112
4.3.3	巴比—母親—泰德相處模式	113
4.3.4	泰德的無意識語言	115
4.4	《刺激1995》分析	117
4.4.1	原著簡析	117
4.4.2	電影劇情	119
4.4.3	主體的轉換	120
4.4.4	進入監獄——回到嬰兒狀態	121
4.4.5	與他人互動——建立主體	122
4.4.6	文化制度對主體的影響	124
4.5	小結	125
第五章	結論與建議	127
5.1	研究結論	127
5.1.1	精神分析與 Stephen King 的共同性	127
5.1.2	菁英文化與俗民文化無法劃分的時代	129
5.1.3	精神分析應用廣泛	130
5.2	對華語電影的建議	131
5.2.1	改變「古典框架」的呈現形態	131
5.2.2	跳脫大中國英雄主義	132
5.2.3	傳達「不悲壯」的小人物心聲	132
5.2.4	以中華文化為基礎，加重西方文化元素	134
5.3	研究者之啟發	134
5.4	研究貢獻	135
參考文獻		136
附錄一		143

## 表目錄

表 2.1	2004~2006 年臺北市市民參與休閒娛樂性活動人數趨勢	24
表 2.2	臺北市首輪院線映演國產影片、港陸影片暨其他外片之票房	25
表 2.3	Stephen King 最賣座的 Top20 電影·····	29
表 2.4	中國大陸研究 Stephen King 的碩士論文簡表·····	31
表 2.5	精神分析理論解讀電影文本的碩士論文簡表·····	44

## 圖目錄

圖 1.1	文化、媒體與意義的產製·····	5
圖 1.2	文化循環·····	8
圖 1.3	語言符號結構與時裝符號結構·····	11
圖 1.4	語言符號與消費符號·····	11
圖 1.5	象徵系統·····	12
圖 3.1	拉康的 L 圖示與杜聲峰詮釋的 L 圖示·····	86

# 第一章 緒論

文化是通過人們的共同經驗，共用同一概念圖或講寫同一語言的族群而成形的概念，僅侷限在同一社群中。根據 Chris Anderson 的研究指出，工業革命之前，文化可以說都是屬於地方性。因為在農業時代，人口分佈遼闊，人們彼此距離遙遠，所以從地方口音至民俗習慣、音樂都是分裂文化的產物，沒有快速的大眾運輸工具和通訊技術，各地文化難以融合與擴散。由於缺乏傳遞大眾文化的工具，所以各地文化的影響力各有不同，除了周遊四方的劇團演出或識字的人閱讀少數的書籍之外，大多數文化的傳播速度不會比人快多少。（李明等譯，2006）

十九世紀中葉以後，工業革命進入另一新階段，汽船、火車、鐵路、運河等先進的交通方式相繼出現。都市化浪潮席捲而來，歐洲許多大都市紛紛崛起。這些商業重鎮和交通樞紐如族群的大熔爐，成為新文化的強力推進器。接著印刷技術的提升，報紙、留聲機、廣播、電影等大眾文化科技傳播媒體的誕生，讓紐約、倫敦和巴黎等時尚最新流行帶到讀者眼前。在二十世紀初葉，愛迪生又創造了電影。透過電影，舞台上的明星有了一個嶄新的媒體，讓他們可以接觸到更廣大的觀眾，在同一時間可以在許多城鎮放映。因人類是群居的動物，極易受他人的行動影響，有了大眾文化科技，透過廣播、電視、電影，這些媒體具有傳播文化的強大力量，讓人們跨越時空的藩籬，並讓社會同步發展。不光是你的鄰居和你看同樣的報紙、聽同樣的音樂、看同樣的電影，遠在世界的一端的人們也是一樣。1936 年，馬克思主義哲學家 Walter Benjamin 就曾對「機械複製」時代之中，「光彩」（aura，也就是藝術作品至高無上的品質）消逝的情形表示憂心。他以攝影和電影，以及錄製的音樂（而不是現場演奏的音樂）為例，表示「機械複製出來的藝術改變大眾對藝術的觀感。大眾看畢卡索畫作會有保守被動的態度，但在看到卓別林電影時，卻有前衛進度的感覺。……人們對了無新意的電影藝術照單全收，但嶄新的畫作藝術卻慘遭批評與排拒。」

在大眾媒體時代，打破了地區與距離的限制，讓文化快速傳播，創造了無數的暢銷金曲、賣座電影、熱門電視影集，1997 年，全球有超過 25 億的觀眾透過電視觀看「人民的王妃—戴安娜王妃」與世長辭的情景；好萊塢影片《鐵達尼號》(Titanic) 創下全球票房最高的紀錄（十億八千三百萬美元）。（邱誌勇等譯，2008）2000 年，超級男孩（NSYNC）推出第二張專輯「振翅高飛」創下第一週銷售二百四十萬張，到年底總共

賣出一千一百萬張。（李明等譯，2006）

根據 Chris Anderson 的研究指出，這些暢銷數字的產生，讓行銷大師們找到製造暢銷商品的秘方，開始複製創造一連串的暢銷商品，於是一味吹捧暢銷文化的結果，造成強化了暢銷文化。貨架空間的世界玩的是零和遊戲：擺了這個商品，就不能擺另外一個。不得不有所抉擇之下，娛樂產業自然會選最熱門的商品，大舉投資，傾全力推銷，但這麼一來，這些熱門商品和其餘商品之間的鴻溝又進一步擴大。這樣的現象無異是說：「如果只能有幾個有錢人，就讓他們成為超級鉅富吧。」結果導致需求曲線變得更陡峭。（李明等譯，2006）事實上，所有的暢銷商品與受到高度關注的名人，都是依據民眾的興趣與消費實踐，決定了這些被建構出來的影像是否成功的達到目的，換句話說，如果媒體中的「符號」獲得民眾的認同，也代表著我們透過大眾媒體所認識與理解的文化也越來越偏頗。

中國日報網歐葉報導 2008 年北京第 29 屆奧運開幕式，全球有 40 億電視觀眾同時收看開幕式，預計創下奧運史上同時觀看人數最多的一次。（中國日報網，2008）在短短幾小時的開幕式中，意圖呈現中國五千年來的歷史與文化，收看的全球觀眾很有可能以為自己從節目中，已正確解讀並認識了其中深刻的文化意涵。文化的形塑奠基在人們所建構與分享的意義，特別是當代文化，乃是透過影視媒體的體驗以及其他日常生活的實踐（活動）而形塑。大眾媒體當中所呈現的演員、人物、事件與文本，或多或少都是我們文化的一部分，以致於戴安娜王妃、《鐵達尼號》男主角李奧納多·狄卡皮歐、北京奧運透過媒體以一種充滿情緒與認知的方式，呈現在我們日常生活的沈思、對話、愉悅和痛楚之中，對我們而言，這些事件都變得異常的真實。這些事件提供元素，也構成我們理解自己以及周遭世界的一部分。

Jeff Lewis 指出顯而易見，我們認識生活世界的能力，現在已經完全地依賴我們與媒體的關係。這並不代表我們被眾多的資訊和娛樂媒體所「制約」，而是當我們對自己和世界的知識被媒體的影像和語言所過濾時，我們其實已經變成它們的一部分。或許這個抽象化的世界，透過矛盾和潛意識，誘引出一個對道德和意識型態實質上的強烈慾望：一個基本的真實並非如此地短暫、瞬間即逝以及偶然。人們經驗中的所有面向都是經由文化形塑而成，就如同小說或電影等文本，都是被「建構」與「中介」的。（邱誌

勇等譯，2008）而普遍民眾的興趣和消費實踐，決定了這些被建構出來的影像是否成功地達成目的。社會大眾無需害怕影像和資訊對個人經驗影響威力，而是要藉由此類文本融入自己的生活世界與想像力，進而去發掘、享受並利用這些經驗。

## 1.1 研究背景

### 1.1.1 文化與產業連結

文化的形塑奠基在人們所建構與分享的意義，特別是當代第一世界（First World）的文化，乃是透過影視媒體的體驗以及其他日常生活的實踐（活動）而形塑。這些「仲介」的過程可以被理解成：文本、文本產製者及文本閱聽人之間的互動，是在一個循環、動態的文化脈絡中運作。因此，文化不僅是意義存在的展現，更是刺激產品和新意義傳播的動力。事實上，文化最好被理解成特定社會團體建構意義的過程。文化可能是透過諸多不同種類的社會團體和社會實踐而被形塑與運作，例如：家庭、社區街坊、同齡團體、宗教、工作場所、文本風格、服飾風格、國族、全球……等等。

文化理論與文化研究想要探索的對象是關於文化，然而，這些學科本身也是在一個特定的文化脈絡中進行。它們在既有的意義與知識架構中運作及存在，並試圖去刺激新的觀念和意義。因此，必須從文化理論與文化研究本身所處的文化脈絡，去理解與分析文化理論與文化研究。（邱誌勇等譯，2008）

根據劉維公教授提出的〈文化創意產業推動績效指標研究計畫期末報告〉指出，1990年後，伴隨著消費需求而來的全球化衝擊，是影響文化產業成爲一種前所未有之新興產業的促因。今日世界各國越來越重視創意產業（又可以稱之爲文化產業、文化經濟等）的發展，因爲創意產業被認爲是國家經濟發展以及社會生活品質提升的重要關鍵因素（劉維公，2003）。

處在知識經濟時代，如何在有限的資源下，創造最大的使用效率與價值，成爲各國積極思考的產業策略模式。英國發現除了創新之外，利用人的創造力、技能、傳統的文化藝術與其他智慧的結合，也能發展出另一種新的產業—創意產業，不但具有高度的經濟效益，也能帶動就業機會，因而最早提出創意產業概念與政策。英國的創意產業由英國首相布萊爾（Tony Blair）於1997年籌設「創意產業籌備小組」直接推動，並於1998

年提出第一份的「創意產業」報告。英國也是全世界最擅長運用創意產業的國家，2001年在選定的十三個創意產業中，就有高達 1,125 億英鎊的產值，並創造 132 萬的就業人口（全球台商服務網，2006）。

根據行政院新聞局出版的《電影年鑑—中華民國 95 年電影年鑑》中指出，在當前全球產業發展潮流中，文化創意產業已不僅只是一個理念，而是有著巨大經濟效益的直接現實。事實上，分析目前全世界的產業趨勢，只要與文化有關連的產業，營利所得都是不斷地大幅攀升。（臺灣電影網，2004）

科技越來越發達，但人們的心靈與精神似乎越來越匱乏。用一句郭台銘的話來說，科技要用到人生，才叫科技。在 2007 年 1 月 17 日 364 期天下雜誌的封面故事「郭台銘的秘密基地」報導中提到郭台銘帶領鴻海帝國員工共同創造「中國科技產業史」，現在也開始進軍文化產業內容，投資電影。而郭台銘的遠景藍圖，就是未來可以將內容產業與鴻海集團的硬體製造整合。郭台銘說：「我們現在是全球最大的 ADSL 製造商，還有電腦、數位相機、DVD、網路等。傳送一個訊息，到傳送一部電影，中間其實有很大改進空間。其實 IT 現在是相當年輕的產業。」郭台銘強調，科技要用到人生，才叫科技。「將來拍電影，是一個很大的 IT 產業，我們可以用一個影城，把技術用到消費、娛樂，甚至影像處理、影片剪輯、製作、壓縮、傳輸。」郭台銘語露期待地說，「我們公司和影城結合後，就是一個高科技資訊處理的製造基地。」投資電影會讓郭台銘由 3C 製造業跨入第 4C—內容產業（莊素玉、熊毅晰，2007）。

以研究「創意城市」(the creative city) 知名的英國學者 Charles Landry 強調，創意產業的推動缺少不了評量績效指標，因為指標讓人必須正視問題，要求反思與不斷思考，激發出創意（劉維公，2003）。然而「創意產業」的觀念與作為仍未被一般人所熟悉，文化創意產業人才也亟需培育。如何運用「創意」製作出感動人心的作品，將「符號」轉化為人的精神資糧，在經濟上成為財富。

社會學者 Scott Lash 與 John Urry 的研究釐清了文化創意產業的時代意義：當代資本主義發生體質的變化，文化經濟成為主要的發展模式，此一模式帶動文化創意產業的興盛。依 Lash 與 Urry 的觀點來看，知識經濟論點僅掌握到當代資本主義發展模式的部分特色。因為當代資本主義在積極開發知識與資訊（如基因）的同時，也運用大量的符

號與象徵元素（如品牌意象）在產品的生產與消費過程中，讓產品成為文化意義的承載者。文化經濟主張，挑動現代人消費慾望的，往往不是產品的功用好壞（使用價值），而是文化意義（符號價值）（劉維公，2003）。而我們可以透過媒體電影中呈現的視覺圖像看到不同年代的文化價值。因此，媒體的作用在於「傳遞意義」。

媒體並非自然存在的事物，它涉及左右我們對事物的認知方式、產製意義的方法以及建構文化的手段。為了達到意義產製的匯流，媒體與閱聽人之間，必須存在一些重要的鄰近性和連續性，亦即必須有重疊之處或共同的想像。文化便是媒體與閱聽人互動中共用的空間（圖 1.1），提供我們此一互動的關係脈絡。

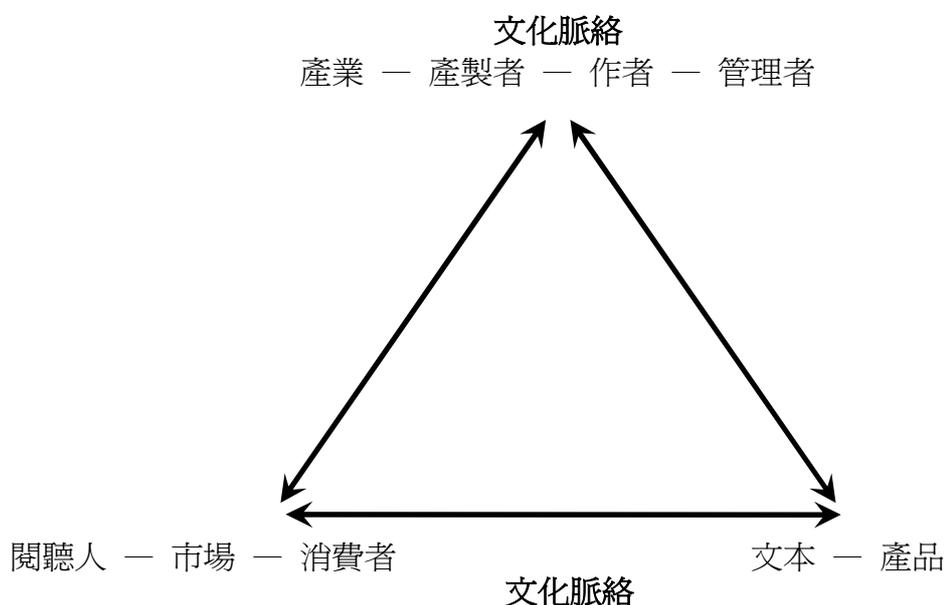


圖 1.1 文化、媒體與意義的產製（Jeff Lewis，2008）

媒體**產製者**（media producers）包含所有文本製作有貢獻的人物、機構、管理與過程。**文本**（texts）包含了任何用語言、聲音、氣味和影像所構成的形式。媒體文本涵蓋了電影、網站、書籍、電視、掌上型家庭錄影帶等等。在任何產製與接收層級間，各種文本型式的消費者都是可能的**閱聽人**（audiences）。從圖 1.1 來看，顯示出各個要素和其他所有要素皆有互動，雖然文化是形塑這些仲介要素（指文本產製者、文本、文本閱聽人）的基礎資源，但在這三項仲介要素的互動過程中也正建構著文化。亦即儘管這些仲介關係是一種活躍的動態過程，刺激著新意義的建構和傳播，但此過程卻仍是在既有意

義的脈絡中運作。這個「建構」和「傳播」的過程是閱聽人互動和實踐的一大部分。這意味著閱聽人在意義的建構上，一點也不遜於他們對意義的消費，就如同文本產製者的角色和責任一樣（邱誌勇等譯，2008）。換句話說，閱聽人與創作者對訊息意義的解讀與詮釋是站在對等的位置，而非單純的接受者，尤其當閱聽人選擇消費此訊息時，其實是運用媒體理解人們所處的社會，進而妥協與認同，乃至於開創屬於自己的世界，確立自己的位置。

根據 Pierre Bourdieu 的說法，資本主義的生產與消費變得較不以基本生存需求為導向，而是較聚焦於象徵性的交換。也就是說，人們已從追求基本生存需求，例如食物、衣著、住所，轉化為差異性消費，資本主義為了維持自己的生存，將消費創造新的需求和動機，藉由廣告以及「品味」的社會論述，使商品變得更重視象徵性意義。於是商品（以及服務）開始產生一種可附加在擁有者身上的「象徵性」價值，因此個人與團體依據品味、社會地位來界定彼此，由於消費社會的興起，這些象徵性價值隨著商品的大量生產與消費活動而迅速擴散。

而 Jean Baudrillard 並不認同 Bourdieu 的說法，Baudrillard 的觀點是，當代文化是一個符號、象徵以及影像氾濫的文化。這些符號透過大量媒體與資訊化過程而迅速擴散，正是這些符號突顯並創造了當代文化。Baudrillard 認為人們購買 BMW 高級轎車的象徵性力量，並不是透過消費來形塑、區隔社會地位，而是透過它「撩撥」消費者的能力而被塑造。

根據 Fredric Jameson 的說法，當代文化「最終將人類對個體自身的理解力，轉化為定位自己、組織自身對環境的知覺，並有知覺地在可描繪的外在世界中描繪自己的位置。」而 Roland Barthes 認為任何的再現或象徵化，都必定建構出一個「文本」或意義系統。於是，當所有宇宙之間的客體（object）都再現成爲一個文本時，它們在人類的知識和想法中才會變成有意義。因為，對文化分析而言，重要的是，真實現象的世界是沒有意義的，除非它被再現出來。在 Roland Barthes 的觀念裡，所有的東西都會建構一個本文或在一個符號系統中，一棵樹、一份報紙、一段對話、一篇關於服飾的文章，並經由文化的捕捉，事物才具有意義。這代表著自然與文化之間的區隔不再具有確切的效力，因為即便是自然的事物（水、星星、樹）都必須在人類的符號系統內，才能變得有

意義。對 Roland Barthes 和其他追隨著而言，人類經驗中所有面向都是經由文化形塑而成，就如同小說或電影等文本，都是被「建構」與「仲介」的（邱誌勇等譯，2008）。

從中我們可以明白，文化是透過人類經驗與想像的「脈絡」形塑地，而也會隨著時間的改變，人們的思想、想像及產製意義的方法也會不斷地轉換。所以，文化具有高度動態性，它總是不斷地變動，從未是固定的，而我們將文化和意義產製（包含個體與社會、想法及認知形式之間複雜的互動關係）的過程相互連結，並將重要關鍵形成文化過程中的物質和歷史條件納入考量。因此，文化是經由理性的、感性的、感官的和審美的過程得以被體驗。

### 1.1.2 文化意義（符號價值）與文化循環

人創造文化，又被文化所創造。於是，人是文化的主體，同時又是文化的對象。人生存於世界上，也就意味著人在文化中，這種複雜的依賴關係，或許修改 Immanuel Kant 著名的「上帝在我頭上，也在我心中。」成為「我在文化中，文化在我心中。」對於 Lacan 來說，便成為「我在文化所不在之中，文化在我所不在之中。」

Stuart Hall 認為文化總是體現為各種各樣的符號，舉凡人類的器具、行為方式，甚至思想概念，皆為文化之符號或文本。文化的創造在某種程度上說就是符號的創造。從符號的角度看，它的基本功能在於表述 (representation)：一種象徵。符號之所以被創造，就是為了向人們傳達某種意義。因此，從根本上來說，象徵一方面涉及到符號自身與意圖和被象徵物之間的複雜關係，另一方面又和特定語境中的交流、傳播、理解和解釋密切相關。這樣來看，所謂文化，就其本質乃是藉助符號或文本來傳達意義的人類行為。所以一些文化學家堅持文化的核心就是意義的創造、交往、理解和解釋。（徐亮等譯，2003）

「文化」是人文和社會科學中最困難的概念之一，有很多不同的界定方法。當它被運用在象徵經典的文學、繪畫、音樂及哲學作品時，即一個時代的「菁英文化」時，它是所有宏大觀念的總和。在同一參照係數中，當它作為更「現代」的引伸的用法，是指稱為那些通俗音樂、出版、藝術、設計及文學的廣泛流傳的形式，或指稱那些構成大多數「普通人」日常生活的休閒娛樂活動，即被稱為一個時代的「大眾文化」或「通俗文

化」的東西。在帶「社會科學」色彩界定下，「文化」一詞被指稱某一民族、社區、國家或社會集團的「生活方式」與眾不同之處。

那文化是如何被符號或文本所產生與實踐呢？如今「語言」具有這個特權，我們通過語言「理解」事物，生產和交流意義。語言是在一種文化中表達思想、觀念和情感的「媒介」之一。在語言中我們使用各種記號與符號（不論它們是聲音、書寫文字、電子技術生產的形象、音符、甚至各種物品）來代表或向別人傳達我們的概念、觀念和感情。當語言作為一種象徵系統運作，來維持參與者之間的對話，建立共用的意義，運用類似的方法解釋世界的一種文化，而產生文化主要的實踐活動之一，不管「語言」運用什麼符號呈現，就是把各種概念、觀念和感情放在一個可被轉達和闡釋的符號形式中具體化，而共用的意義就進入這些實踐的領域中，成為一個「文化循環」（見圖 1.2）的對話。（徐亮等譯，2003）

文化在人類經驗和想像的「脈絡」中被形塑。當經驗、實踐和人為產物（產品）進入主體的象徵程式時，它們才會變得有意義：也就是說，當它們再現於一般意義系統時才具有意義。無論在何種情況之下，當代文化研究學者都有一個普遍的共識，亦即仲介的過程乃是我們瞭解文化的核心途徑。

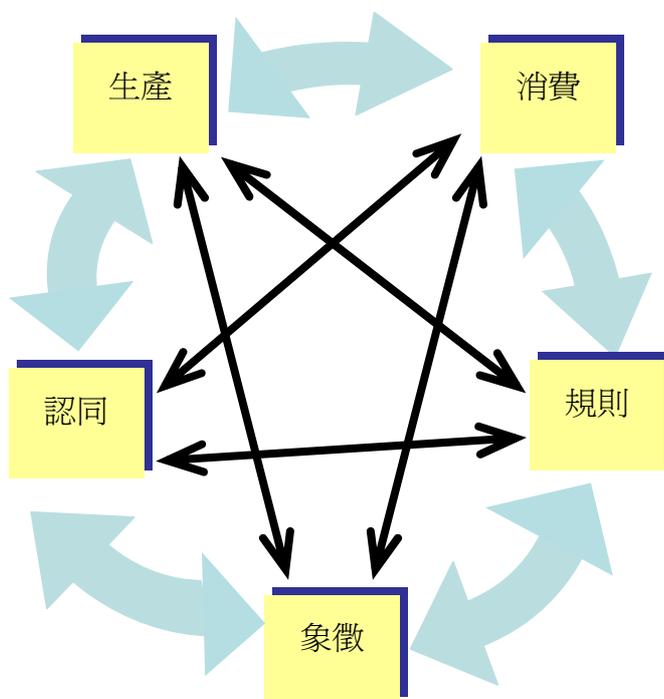


圖 1.2 文化循環（徐亮等譯，2003）

在文化研究中，文化已逐漸強調「意義」，不論文化用小說、電影、繪畫、電視、漫畫等形式呈現，在一個共用的意義中，一個社會或集團的同成員間的意義生產和交換，即「意義的給予和獲得」。也就是說同一個事物會有多元的意義，它絕對不會是單一、固定、不可改變的意義。舉例來說，石頭，它可以是一堆石頭、一座界碑、一尊雕像。這個意義的產生，全由參與者用大致相似的方法對他們周圍的事物做出富有意義的解釋，並理解它。從文化循環中表明，意義事實上產生於幾個不同的場所，並通過幾個不同的過程或實踐被傳播。意義持續不斷地在我們所參與的每一次個人及社會的相互作用中生產出來，並得以交流，也就是說，文化是由共識符號系統載荷的社會資訊及其生成和發展，沒有經過這些指意(符號)系統，我們不能接受這類認同(或真正拒絕它們)，因而也就不能建立或維持我們稱為一種文化的共同的「生活世界」。正是通過文化和語言，意義的產生和循環才能發生。

而商品正是透過文化與語言的象徵，引發同一地區或民族、團體對其認同後，才會有生產與消費。當商品與消費者若發生有認知上的落差，那就會產生「文化經驗的隔閡」。舉例來說，美國恐怖小說之王 Stephen King 在美國，宛如美國金庸，跟武俠小說金庸一樣具有不可替代的地位，擁有廣大的讀者群，然而，在七、八〇年代，Stephen King 在美國家喻戶曉時，在台灣與中國大陸，因社會文化背景不同的因素，無法對 Stephen King 作品產生認同，因此 Stephen King 的作品在台灣與大陸都是慘澹經營。

以《人魔》作者 Thomas Harris 來跟 Stephen King 作對照，同屬驚悚類型，但《沉默的羔羊》系列中，Harris 透過刑案分析來突顯單純的懸疑情節，沒有地域色彩的限制。反觀 Stephen King 儘管氣氛營造、文字魅力呈現的畫面感有過人之處，但小說中的時空背景，卻根植美國郊區小鎮特殊的社會文化，反映童年經驗、社會發展與環境的互動、投射社會的深層心理，那些元素的組合卻很難讓台灣與大陸的讀者體會，特別是經過中譯後，有些精神更無法呈現。因此「產生隔閡感」讓他的作品在台灣與大陸的市場無法獲得廣泛的支持。這是最典型的文化差異，就存在於東方與西方間，也影響閱聽眾對文本的回應情緒大不相同。「文化經驗的隔閡」正是影響消費者閱讀文本時產生認同感的重要因素(游婷喻，2003)。

相對於台灣對「日本文化」的認同與情感，與中國是截然不同地，台灣對日本的接

受度，遠遠超越中國，這也都是起源於社會背景因素的差異，而產生出認同的差異性。當一個民族或團體，無法對象徵符號（不論小說、電影等各種形式）產生認同時，因為沒有歸屬感也不能理解，就無法生產與消費，也不會產生文化的循環。

文化是一種動態的過程，隨著時間、區域不停的變化，這也就產生了「文化研究」（Cultural Studies），而「文化研究」承接了二十世紀以來的重要思想發展，用動態的、積極的、脈絡的方式看待文化形成和日常生活變遷。將文化視為未完成的、正在進行的、不斷重新詮釋和實踐的社會活動與過程，也因此總是在持續的文化詮釋和實踐中與人們發生關連，而在符號系統和再現的過程中形成主體和社會效應。

### 1.1.3 文化消費就是文化的實踐

文化與文明不能脫節，剛開始流行或創始的時候是「文明」，而它留下來的成果、發揮出來的力量就是「文化」，最後步入歷史時，則是「文化的遺產」。但文化不是自己講的，一定要對人類歷史或當時社會產生影響力，並且能夠持續下去的，才能稱為文化。文化是意義之創製與溝通的實踐；透過這種實踐，我們得以分享和爭議我們本身、彼此、以及世界的意義。因此，享有共同的文化，指的是用相當類似的方式來詮釋世界——使世界有意義。

John Storey 指出文化是我們與自然的關係，也是我們在生活中體現這種關係的方式。文化研究感興趣的主題在於，人們如何在文本與實踐的消費當中，去創製文化（to make culture）。套一句 Marx 討論歷史時所說的話：我們創造文化，但我們用以創造文化的條件與商品都不是我們自己的創造。文化不會做什麼，真正的作為是人，活生生的人；文化不是孤立的人，利用他人為工具來達到自己特定的目的；文化不過是人類在日常生活所進行的活動。文化消費（cultural consumption）是一項社會活動，也是一種日常實踐。透過文化消費的實踐，我們創造了文化。在文化消費中，我們一方面展現了製造文化的創造自由，一方面也體現了對文化工業（cultural industries）的依賴；文化工業提供了我們文化創造力的工具與條件。（張君玫譯，2001）最明顯的例子就是青少年次文化或流行文化，從小族群間的影響擴大成為社區、縣市、國家，乃至全球的影響。我們必須認清，事實上是普遍民眾的興趣和消費實踐，決定了這些被建構出來的影像是否成功地達成目的。

在電影《穿著 Prada 的惡魔》有一個經典橋段，Miranda Priestly（由梅莉史翠普飾演）扮演的女魔頭上司斥訓第二助理 Andy Sachs（由安娜海瑟威飾演）像知識分子一樣對時尚界流行嗤之以鼻，卻不知自己身上的土耳其藍毛衣，就是由他眼前瞧不起的這群時尚界專業人員由上而下發展出來的次文化產物。Miranda 不僅將流行工業由上而下的影響脈絡化，更讓 Andy 知道，妳視為理所當然的消費行爲，還是無從逃脫流行文化的影響力。從這裡我們可以看到每個人的生活，無時無刻不受到整體環境變化，而進行改變，沒有一個人可以逃出看似無聲無息，卻時時刻刻牽制著我們——「文化」。

一件土耳其藍毛衣最簡單的物質功能「遮體避寒」，但它也可兼作符號，構成意義並傳達訊息。在西方時尚消費文化中，時裝符碼將特殊的類型或組合的衣服與各種特定的概念（精美、禮節、隨意性、浪漫色彩）聯繫起來，這些是符號學中的所指，而衣服就是能指。這個連結編碼的過程將衣服變成了符號，我們可以將它們當作一種特定的語言來閱讀。當然，並非每個人都以同樣方法解讀時裝，存在著性別、年齡、階級、種族的差異，但所有共用相同時裝符碼的人都會以大致相同的方法解釋這些。此時，我們開始根據社會意識型態——普遍信仰、概念結構以及社會價值體系等更廣泛的領域，來解釋各種符號。運用圖 1.3、圖 1.4 說明：

語言符號 結構	能指 1、2... (各種聲音)	時裝符號 結構	能指 (衣服)
	所指 (概念)		所指 1、2... (精美、禮節、隨意性、浪漫色彩)

圖 1.3 語言符號結構與時裝符號結構（許薔薔等譯，1997、吳博文，2004）

語言符號 (人對世界的認知)		消費符號 (人爲意識型態操弄)	
能指 (聲音)	所指 (概念)	能指 (衣服)	所指 (意識型態)
			時裝符號
		能指	所指

圖 1.4 語言符號與消費符號（許薔薔等譯，1997、吳博文，2004）

當我們把這些符號與各種更廣泛的文化主題、概念、意義聯繫起來。例如，時裝語言透過解碼，將「衣服」與「精美、禮節、隨意性、浪漫色彩」等各種觀念聯繫起來，這些所指同文化、知識、歷史密切交流，可以說，正是通過它們，（文化的）外部世界才滲入（象徵的）系統。Roland Barthes 認為當符號進入這個象徵系統，是一個神話的層次。而我們透過消費實踐文化、創造神話。運用圖 1.5 說明象徵系統<sup>1</sup>：

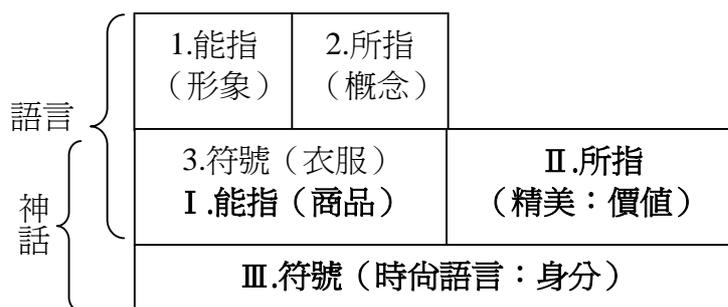


圖 1.5 象徵系統（徐亮等譯，2003）

當人們對符號有相同的文化認知時，他將只需知道總的術語或綜合的符號，只要這符號符合神話，都達到被賦予同樣意指功能的神話領域，都同樣建造了一個語言——客體。此時消費者對商品的認同，也已經轉變為在社會上呈現的價值，而不是商品本身。而這個認同也是將商品給於一個意義、一個身分，並將之主體化，投射到消費者的慾望與想像。於是開賓士車的人們不一定是為了車子本身擁有的良好性能，而是一種財富與權力慾望的象徵；手拿最新手機的青少年們，並不是對通訊的需求，反而是一種流行與擁有現代科技的象徵；消費者所在乎的並不一定是商品本身的價值，而是商品在社會上的價值。

我們可以看到這是資本主義的文化工業利用人類慾望將社會、經濟的階級隱藏起來，透過工業文化的大量生產與廣告傳播的強力行銷，使得人們無法分辨對於商品的真實或虛假的需求。

<sup>1</sup> 神話是一個特有的系統，由於它是由先於它存在的一條符號學鏈環所建構的，所以它是一個第二級符號學系統。在這樣的配置下，能指、所指、符號的只是一種隱喻。從表格中可見神話中有兩個符號學系統，其一個與另一個是錯開的：一個語言系統，也就是語言（或被它同化了的表像的各種模式），羅蘭巴特稱之為語言——客體，因為語言就是被神話抓住用來建造它自身系統的東西；以及另一個，神話自身，被巴特稱為無語言，因為，它是一個第二級語言，人們用它談論第一級語言。徐亮、陸興華譯，【英】Stuart Hall 編（2003），表徵：文化表現與意指實踐，北京，商務印書館，頁 69

依據 Lacan 學說，自我主體的建立，是透過消費慾望的象徵、想像認同某種文化制度，透過「他者」暨語言、歷史、穿著打扮等外在象徵，建立起真實的自我。學習大眾約定俗成的規約，成為自我核心的價值觀。誤以為站在鏡子面前的自己，是真實地，是不容任何人抹滅地身分，渾然不知外界一切的制度、文化、服裝、價值觀等等只是一種的象徵，是一種非真實的幻象，也是主體自己的想像，唯一不變地就是潛意識的主體，換句話說，就是每個人的主體是透過社會地位、消費象徵符號、滿足自我想像所建立，隨著時間、地點等外在環境因素的變化，每個人的主體也隨之轉變，而唯一不變的「潛意識的主體」配合著當時的情境換上不同的能指，唯有當自己保持清醒、定靜，才能讓主體不隨著能指的慾望而迷失或瓦解。

#### 1.1.4 視覺文化的興起

二十世紀電子媒體的出現，是人類文化傳播歷史上一次空前的革命，它改變了文化傳播的方式，改變了文化自身型態，甚至改變了生存於其中的人類生活。電子媒體導致了一系列新的現象。首先，電子媒體加速了全球化和本土化的進程，通過「時—空分離」或「時—空凝縮」，「地球村」應運而生。一方面是本地生活越來越受到遠處事件的「遠距作用」；另一方面本土化和民族化的意識異常突顯。我們—他者、本土—異邦、民族性—世界性等範疇，不再是抽象的範疇，而是滲透在我們日常生活中。其次，電子媒介一邊在擴大公共領域的疆界和範圍，將越來越多的人捲入其中，但同時它又以單向傳播、訊息的壟斷以及程式化等形式，在暗中萎縮和削弱潛在的批判空間。復次，電子媒體以其強而有力的「符號暴力」摧毀了一切傳統的世界，文化趨向於同質化和類型化，但它又為各種異質因素的成長提供了不同的空間，最後，電子媒體與市場的結合，必然形成消費主義意識型態以及被動的文化行爲，這似乎都與口傳文化和印刷文化全然有別。（徐亮等譯，2003）

Nicholas Mirzoeff 認為現代生活可說是發生在螢幕之上的，每天的生活越來越處在錄影的監視之下，這些影像來自購物中心、公路、自動櫃員機的攝影機，也有越來越多人使用手機拍照、數位相機、錄影機等裝置。同時，電腦和數位影碟（DVD）等視覺媒體，也逐漸變成人們工作和休閒的核心。相較於過去任何一個時期，現在的人類經驗已

經變得和視覺更密不可分，也更視覺化了，從衛星照片到人體內部的醫學影像，全都屬於這類的經驗的一部分。(陳芸芸譯，2004)

除了數位影像的崛起外，連漫畫、繪本等出版品也逐漸成為銷售市場中的主流商品。首先注意到這些發展的人是德國哲學家海德格 (M. Heidegger)，他將之稱為「世界圖像的興起」(the rise of the world picture)。Heidegger 認為「世界圖像……並非意指世界的畫面照片，而是指世界被假想成一種圖像，而且是從圖像的角度來被理解；從中世紀到現代，世界圖像並沒有改變；事實上是，當世界在本質上轉化為一種圖像時，也就是『現代』(the modern age) 問世的時刻。」

視覺文化並非以視覺本身為基礎，而是奠基在「描繪既有事物或將之視覺化」的一種現代傾向上。它並非要取代論述，而是讓論述更包羅萬象、更快速和更有效率。圖像世界屬於新興的事物，它把視覺當成一個意義創造與鬥爭的場所。代表著以語言為基礎的潮流，轉變為圖像，從 W.J. T Mitchell 的觀點圖像理論 (picture theory) 看來，源自「圖像理論對於理解觀賞 (spectatorship) (觀看、凝視、瀏覽、觀察實踐、監視與視覺愉悅) 時所發生的問題，其程度和各方面的閱讀 (解譯、解碼、詮釋等) 是一樣的，而如果從文字模式著眼，『視覺經驗』或是『視覺閱讀能力』(visual literacy) 可能無法得到全觀的解釋。」亦即「如同文字的世界」已被「如同圖像的世界」所取代了。這類圖像不可能純然屬於視覺；但同樣地，視覺也瓦解並挑戰了任何「純粹以語言角度來定義文化」的企圖。

在當代大眾傳播媒體領域裡，連環漫畫、電影、電視都是以圖像做為媒介。因此，無論在反應現實或是製造幻想方面，圖像都比文字媒介更加地具體生動，更容易被大眾所接受，從而推展「讀圖」時代的來臨 (蘇新益，2006)。然而無論圖像或文字，都僅是一種傳遞的載體，不論讀書或看電影，閱讀中最大的享受，莫過於從閱讀的現場轉移至心靈的時空。客體的時間被打破，讀者的心中過去或未來和現在相交疊。感受一部作品，也就是感受書中或影片中意思的經驗。

而電影是社會中最具有影響力的一種藝術型態，同時兼具文化與同特定時期的社會文化語境；如個體生存的境況與慾望、經濟的轉型、現代傳播媒介的作用、商業資本的運作、菁英文化與大眾文化的衝突與轉化等，形成各種複雜而微妙的聯繫 (江曉雯著，

2004)。當美國電影成功地打造了美國神話，傳播著美國的價值觀念同時，各個國家與地區如何看待運用不同文化價值觀，重構自己的獨特文化型態。

## 1.2 研究動機

1996 年首度發行，「古墓奇兵」系列遊戲，全球至今已銷售 2,800 萬套，更以「正統英國風」訴求，讓虛擬主角「蘿拉」魅力無法擋，從遊戲、商品代言，一路紅到好萊塢；《哈利波特》系列自 1997 年第一集問世，已被翻譯成 62 種語言，所有版本的總銷售量超過 3 億 5000 萬本（2007 年），是世界上最暢銷的小說系列。以數位特效製作的電影，首集在全球締造 5 億多美元的票房，已推出前五本作品的電影版本，電影票房收入皆在七億美元以上。一系列電玩遊戲軟體，銷售也破數百萬套；不僅讓作者 J.K.羅琳擁有價值總額五億英鎊的個人財產，超越英國女王，更創造出一個產值驚人的「哈利波特」品牌企業（張戎誼、黃牧慈，2003）。這項暢銷數字的產生，是因「認同」文化，或因工業文化的強力廣告行銷的結果，不論結果如何，這都是因為電子媒體改變了文化傳播方式。

因文化傳播科技越來越進步，有越來越多的可供選擇傳播管道，加上網路的興起，改變了「暢銷商品」的面貌，不再集中關注在「熱門商品」上，而是產生了無數個「熱門商品」，人們透過虛擬網路集合同好，主要的根據是共同的嗜好和興趣，選擇自己想談論的主題、焦點，而不是聚焦媒體所呈現的話題上，人們從大眾市場轉向小眾市場，而且區隔的依據不是地理位置，而是自己的興趣。

在媒體巨擘當中，新聞集團（News Corp）Rupert Murdoch 他在 2005 年的演說中指出：「年輕人不喜歡有人扮演上帝的角色，從上面告訴他們該看些什麼。他們想控制自己的媒體，而不是為媒體所控制。」網路讓以往一枝獨秀的大眾市場，分裂成無數個的利基的分眾市場，消費者也散落紛飛，網路是唯一出現驚人的成長領域，但它包含上百萬個無從分類的網站，而每個網站都以自己的方式顛覆了媒體和行銷的傳統邏輯。「熱門商品」的數量大增，雖然消費者人數較少，但卻更投入。

Stephen King 的小說等作品會在台灣再度受到重視，其中之一的關鍵就是因為網路部落格的出現，微型的小眾透過網路發聲，尋找到許多同好而產生的力量，加上出版商

的行銷策略，讓台灣的讀者關注到 Stephen King 的小說。其實，很多人是從電影《綠色奇蹟》、《刺激 1995》暢銷後開始認識 Stephen King，而不是從精彩的小說，這跟電子媒體的快速發展，視覺文化的興起息息相關。而圖像更是跳脫了文字、語言，透過影像、動作傳遞訊息，拉近了全球文化的差距。

兩小時的電影擁有豐富的文化元素，不論是藝術、意識型態、價值觀、歷史、知識，與其說電影呈現豐富的文化內容，不如說是文化創造了電影。因電影、小說僅是一個媒介，重點是由文字、語言、圖像等符號化呈現出來的文化內容。如 Heidegger 所言，人透過語言構成世界，而語言先於我們而存在，同理文化構成電影工作者的表現視域，電影中沒有不變的理論典範，只有各式各樣多變而豐富的視角。

在電影第五元素中，主角們在古墓裡啟動裝置，發動秘密武器，擊退來襲的黑暗勢力，終於保住地球免於淪亡的浩劫，而啟動秘密武器的關鍵就是「地、水、火、風」，早在希臘時代的恩培多克利斯就主張，地水火風四元素是構成宇宙萬物的四種基本元素，「愛」讓四元素聚合，「恨」讓它們分離。導演魯貝松懂的不只是藝術，還有西方傳統中深邃的哲學意涵。西方的電影裡都有哲學的影子，遑論他們的科學、心理學、藝術、宗教，無不與哲學有深厚的綿遠的關係。

而東方的電影、電視劇總在武俠片、乾隆皇帝、慈禧太后等古代戲劇中無休止的打轉。美國人則不管這些，乾淨俐落地拍出一部《阿甘正傳》，以一個被政黨世界視為「弱者」的低能兒阿甘為主人公，貫穿起美國近代史上的政治事件，流行文化名牌時尚等方面，盡展揶揄之能事，重新解釋了歷史、戰爭和英雄，讓美國人看得樂此不疲。後現代電影常常借助科學幻想片的模式寄託對人類現存困境和未來世界的深深憂慮，但它們提供的影像世界作為我們當下生活的一部分構成又融合著後現代生活現實與虛擬，歷史與假說的混淆。（黃漢青，2002）

電視向來是台灣地區民眾的首要獲取資訊與娛樂的傳媒，每天都看電視是常態，看電影台更是一種首要獲取休閒娛樂的生活模式，沉溺在電影中的聲光娛樂效果中，而無視電影中隨著時間觀、歷史觀、宗教觀、世界觀所延伸的創意性議題變化。我們大部分是被動、不經審視地看，讓影像沖洗我們，而不去分析它們怎麼影響我們，如何塑造我們的價值觀。

Chris Anderson 研究指出電視將同步文化 (lockstep culture) 推向最高峰，1954 年，每週日晚上大約有 74% 的美國家庭都在收看「我愛露西」(I Love Lucy) (李明等譯，2006)；台灣在六十年代的電視布袋戲「雲州大儒俠史豔文」，也創下臺灣電視史上 97% 的超高收視率。電視的黃金時期，大家都看同一個節目，茶餘飯後討論某一件共同的文化活動。透過媒體，並結合自己的經驗，詮釋理解所看到的畫面、符號，而文化就在人類經驗與想像的「脈絡」中被形塑。

生命的意義是創造而來，而不是思索而來，上帝創造了人，人創造了觀念，然而在詮釋創造的過程中，不同的地點、時間、環境，包含本身的知識背景、不同生活背景、價值觀的人，面對相同故事卻有不同的理解與詮釋。所以電影與文學作品不可能完全等同於文本，或文本的實現，作品的內容比文本的內容豐富，因為文本只有在其實現時才算有了生命，不僅如此，文本的實現絕不獨立於讀者個人意向之外——儘管讀者的個人意向反過來也受到文本不同風格的影響。哲學家喬治·貝克萊 (George Berkeley) 曾說過：「存在即被感知。」從某種意義上說，使本文得以存在的是與感知相類似的對文本的閱讀，而這種創造是以非常個人化的方式進行的 (姚媛譯，2000)。

每個人不論閱讀小說或看一場電影就像是透過主角去實現創造自己不曾經歷的世界，滿足中心的渴望。讓自己短暫的進入夢中，一個烏托邦的世界。而觀看不同國度的電影，就如同進入不同國家的文化藝術的殿堂。

已故的京都大學名譽教授田中美太郎，是日本戰後極具代表性的哲學家，他曾說過：「所有的發明或發現，是已經被證實的科學，然而在此之前卻屬於哲學的領域。」例如，伽利略的地球自轉理論，在尚未證實前，這項事實被視為是人類哲學或信念而已，並非科學。而意識與科學並非完全無關，曾有人著作說，所有的現代化科學都是意識的產物。例如，因為有「想飛翔在空中」的念頭，形成意識，經過無數次的努力終於發明飛機，因此我們可以說意識並非完全與科學無關，科學在最初時也是由意識衍生而來的。由此可知，「心智的作用」也就是意識的存在，才讓萬物開始運作，對人類而言，意識極其重要 (稻盛和夫，2008)。所有的文化創意工作者，也都必須由「人類意識」、哲學中，發想作品。因此每一個創作者增添對生命的體認與哲學觀點的學習，將有助於創作。

選擇一個文化觀點中哲學性的精神分析來作為基礎理論，並選擇 Stephen King 的電影作品為研究對象，主要是想要表達透過西方人歐美的觀點中發現與認識，一位通俗作家的作品，在大眾文化中依然帶著濃厚的哲學、文化意涵，而文化思想是不受地域、空間、時間所限制，本研究想探討如何保持一個開放的心來接受新事物，對創作者而言，才會從日常生活中，不論人與人之間的互動、讀書、看電影，而得到新的啟發。所挑選的 Stephen King 作品中，都是以探討「人性」為主，人性是每個人的基本與本性，當自己對人性的掌握與認識加深，就等同於對自我的認識越深，如何增進對人性、對自我的開放度，如此，才會逐漸感受到，這正在增進對生命的體驗，並有助於創作時，更能運用自如，任意變化。而「人性」更是全世界的「通性」，不侷限於種族、時間、空間、語言。

本研究將運用文化觀點中的精神分析角度，重新詮釋 Stephen King 原著改編電影，研究者不是要探討原始作者或電影導演的原創意涵，而是在閱讀後重新詮釋後的觀感。

### 1.3 研究目的

有關電影的研究大都集中在產業、意識型態、女性角色、敘事、心理分析等議題上，本研究主要聚焦在電影如何應用文化思潮：精神分析，創意結合科技，不斷推陳出新的創造電影藝術的主題。

本研究的主要研究目的如下：

- 1.整理與歸納精神分析中 Freud 與 Lacan 的學說，作為分析探討 Stephen King 原著改編電影作品之依據。
- 2.藉由分析 Stephen King 原著改編電影，探討電影與精神分析間的關係，瞭解文化認同之影響。
- 3.從電影作品與精神分析中瞭解，電影中的文化理論元素對詮釋者產生的影響與啟發。

本研究的立論是從精神分析觀點出發，以 Lacan 學說為主，進行研究對象 Stephen King 的原著及其改編成電影的作品重新詮釋（研究目的的一）；探討電影作品與精神分析間的關係，從主體結構中瞭解語言符號如何影響文化認同（研究目的的二）；將電影作品透過不斷的推敲琢磨精神分析的概念，不斷的修飾意義，重新詮釋中，體驗

Lacan 所言的「精神分析就是談論經驗」的詮釋（研究目的三）。

## 1.4 研究範圍

將研究範圍設定在 Stephen King 原著改編成電影作品為主。因 Stephen King 是全球收入最豐的作家之一，他的著作被翻譯成 33 種語言，在 35 個國家出版，也是第一個發表網路收費作品的作家，有超過 70 部電影和電視節目取材自他的作品，其小說改編成電影的數量亦榮登冠座。

Stephen King 從 1974 年出版《Carrie》（魔女嘉莉）開始，至今仍持續創作。本研究範圍是以 Stephen King 原著改編成電影作品為主，指經由二次創作而產製的新文本：電影，其他電視、舞臺劇、漫畫等不列入研究範疇內。

雖然 Stephen King 是以恐怖小說著稱，但他的作品還包括科幻小說、奇幻小說等類別，因此本研究挑選的作品中已排除恐怖類型，著重在科幻與推理想象中的劇情片為主，因為科幻和推理類型的內容，不是在麻醉我們的幻想，而是激發我們的想像力和創造力。雖然科幻的外星人還不曾出現在現實世界中，但它不是邏輯上的不可能，只是目前還沒有實現而已。

本研究單從精神分析觀點切入，尋找 Stephen King 電影作品與文化理論關係，重新詮釋的電影作品中的文化元素。本研究著重在主角、故事分析，並不針對剪輯、演員、攝影、聲音等技術做討論。

而研究文本的選定，由於受限研究時間與論文的架構，是根據研究本身的認知所做的選擇，其篩選流程說明如下：

1. 蒐集並閱讀 Stephen King 所有原著改編電影：首先蒐集所有與 Stephen King 相關的電影作品（請參與附錄一），從 1976 年《Carrie》（魔女嘉莉）開始，有在台灣出版發行或在租片店可以找到的影片，一一觀看，進行初步篩選，並藉此瞭解 Stephen King 原著改編電影風格。
2. 搜尋 Stephen King 原著改編的電影票房，從美國票房超過 2000 萬美元以上的影片中選擇出與精神分析理論相近的影片，《勿忘我》、《戰慄遊戲》、《秘窗》、《站在我這邊》、《補夢網》、《刺激 1995》、《迷霧驚魂》、《再死一次》，這八部影片。

3. 尋找所挑選出的八部電影的中譯版本小說，其中《補夢網》僅有英文版小說。將這八部影片再進行小說文本與電影文本交叉閱讀，最後選出與 Freud、Lacan 精神分析觀點最相近的作品四部：《勿忘我》、《秘窗》、《戰慄遊戲》、《刺激 1995》。
4. 擬定文本分析策略，期待從文化觀點出發，運用精神分析角度看 Stephen King 原著改編電影作品，探討 Stephen King 如何把精神分析運用在作品中。

因此本研究以 Stephen King 的《勿忘我》、《秘窗》、《戰慄遊戲》、《刺激 1995》這四部作品改編的電影，作為分析的文本。

## 1.5 研究限制

本研究運用精神分析學說為研究理論之依據，但礙於研究者的語文能力限制，在閱讀 Freud 與 Lacan 的原文上有所困難。因此在整理精神分析學說的理論，是以閱讀二手資料為主，輔以 Freud、Lacan 相關的翻譯版本，以及參考國內外研究 Freud、Lacan 的相關學者之論述；雖然並非全文及全面性的探討，難免有不夠周全之處，本研究從文獻探討的方式，綜合所有相關 Freud、Lacan 的文章，以期彌補不足之處。而本研究著重的是有關 Stephen King 原著改編成電影作品為主，並不是針對精神分析中 Freud 或 Lacan 學說的研究。

而 Freud 與 Lacan 的思想體系相關龐雜，在綜合兩位精神分析觀點對分析電影進行論述，探討有關 Stephen King 原著改編成電影作品中之精神分析觀點的運用。本研究將歸納 Freud 從文化、宗教民族研究中的論述，來說明 Lacan 精神分析觀點的脈絡，並轉向人類語言結構的面向，針對主體的建立來進行分析討論，即從 Freud 的意識與潛意識、精神結構論、夢；Lacan 的鏡像階段、伊底帕斯情結、三界說：想像—象徵—真實這個幾方面，主要將以 Lacan 學說為主，作為建立分析電影主角建立主體的概念性模式。

## 1.6 研究方法

為瞭解 Stephen King 如何把精神分析用在電影中描述人性。本研究採取的研究方法為「文本分析」法。在文本資料的分析中，社會研究者有時會談到「詮釋的循環」(Hermeneutics circle)，亦即更深入的瞭解是一種循環的過程。透過不斷的推敲琢磨概念，不斷的修飾意義。對於文本的瞭解，開始於本文的個別部分意義，由其整體意義所

決定的過程。但是個別部分被決定的意義，最終也會改變整體的意義，然後這整體的意義又會再改變個別部分的意義，如此循環不已。(李美華等譯，1998)

Tudor的「文本分析」(text analysis)，是指有別於效果研究的探討傳統，此一傳統明顯是學科之間互動的產品，它和文化研究的關係密切，在較寬廣的意涵上，它涵蓋一種對流行文化或大眾文化進行普遍研究的概念和作法；Hak討論的「文本分析方法」(method of textual analysis)，主要是指作為社會學次領域的文藝社會學的探討策略；Wolf的「文本的分析」(textual analysis)，主要是從方法策略的角度來談，他指出在傳播理論「實體的媒介建構」議題上，一些本來存在的傳播研究傳統，和另一方面是符號學和論述分析的變化共同輻輳成新的可能方法，亦即是「文本的分析」，它挑戰了內容分析的習慣方法，Wolf指出探究的最終目的是希望豐富對大眾媒介效果的瞭解。

「文本分析」的起源可以追溯到長遠之前對於聖經的解釋，以及十九世紀的聖經「詮釋學」(hermeneutics)和文獻學(philology)，與法國的「徹底閱讀」(close reading)、美國新批評派的「內在分析」(immanent analysis)，但脫離不了的就是與「結構主義」(structuralism)有密切關係。結構主義者認為語言、事物及其所組成的意義之後，尚有「超越」的東西存在，但是文本從結構主義這裡得到養分之後，也獨立出自身的解釋力，由原先依循結構主義認為的「結構深層的同—性」，到後結構主義宣稱的「意義多元而無可參照」的脈絡，「文本」的詮釋面向也豐富了起來。既然如此，文本實物的分析就與語言分析有了區隔。語言主要依賴於「概念」的使用，但是文本實物更加依賴於「形象的召喚」以及物品本身的使用方式，語言分析約制於語言本身規則的運作，是一種以規則為基礎的認知方式，依賴的是人們對語言本身的「理性認知」；而文本實物分析依賴的則是一種「聯想模式」，其意義主要對應於人們日常生活的「實踐理性」。也就是說，文本實物在分析的層次上，比語言更加不透明的把文化意義付諸行動(實踐)，在此過程當中，人們將對文本的解讀方式變為日常生活的一部分，而忘卻其中的實踐意義，文本分析所要揭示的，便是這種隱藏關係。

文本分析有「文學理論」與「文化研究」兩條理路，前者著重在對於書面文句的再詮釋，後者則將「文本」置放在一個特定的社會脈絡之下去探討「文本與社會」的關係，本文所進行的電影研究，便是採用後者。

文本分析長期以來遭受「主觀寫作」的批評，許多慣常使用傳統研究方法（多是量化）的社會研究者認為，它是一種文學式的創作、評論，而不是科學的過程。但Fairclough也指出文本分析運用於社會研究上的四種確當理由，之所以提出這四項理由，並非強化文本分析的合法性、適用性，而是凸顯它在量化統計、質性訪談等研究方法之外對於社會研究的必要性，以及它所存在的研究基礎：

（1）理論上的理由：社會結構與社會行動是在研究社會時必要討論的重點，而文本提供了社會行動之擅場，社會學家在分析鉅觀結構時，也必須從文本獲得資料。

（2）方法論上的理由：文本分析能將研究的宣稱植根於文本的詳細特質裡。

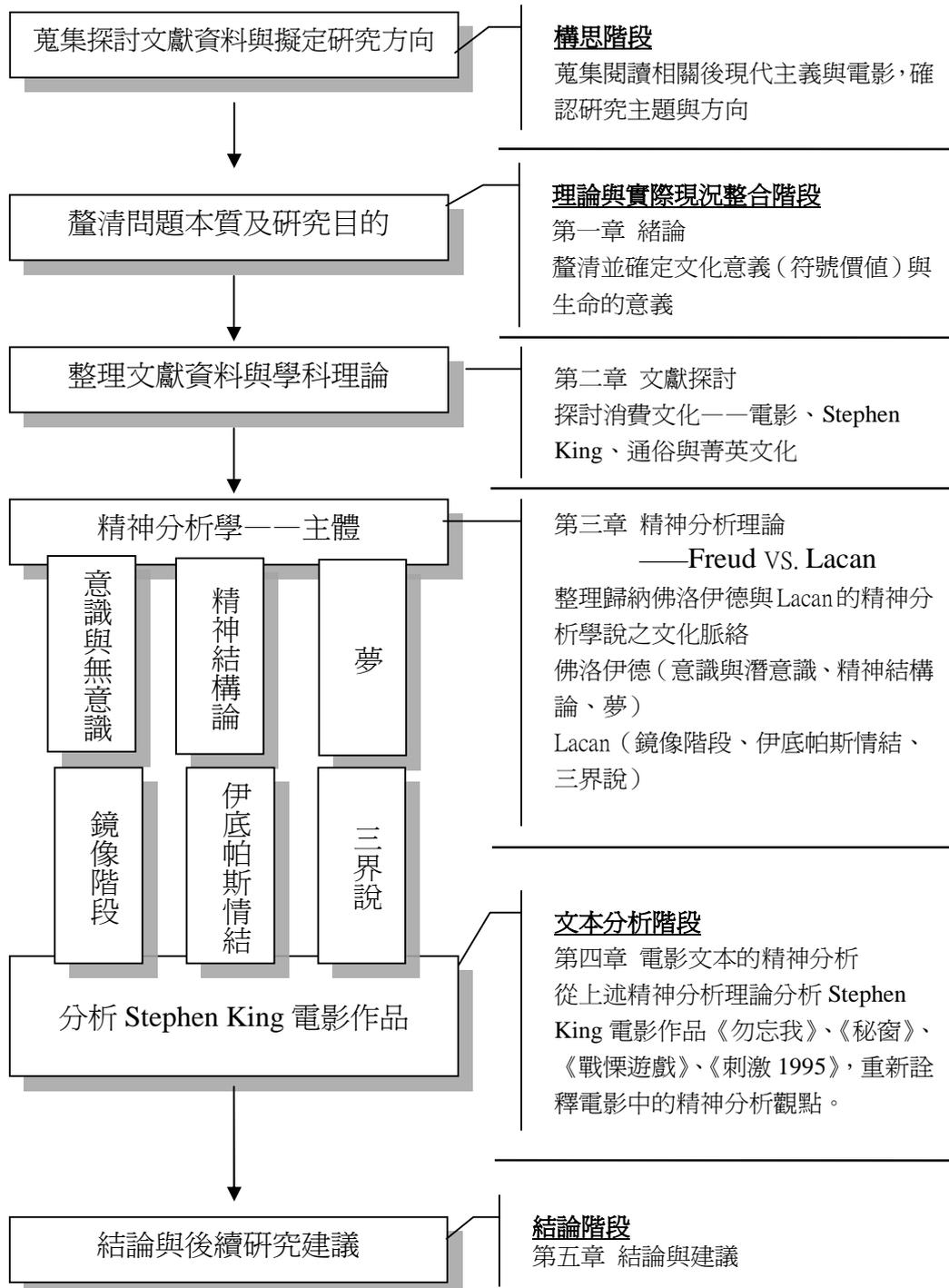
（3）歷史的理由：文本的呈現方式可以視為社會變遷的指標，因為在不同歷史時空中會出現不同的文本。

（4）政治的理由：越來越多的文本（不只是媒體文本）有社會控制與支配運作其中，文本分析作為批判論述分析之一部分，有助於大家提升對語言的穿透批判力。

文本分析提供研究者在觀察社會、與社會結構對話時的客觀基礎，絕非單一式、主觀式的寫作。（郭宏昇，2005）本研究基於上述理由，採取「文本分析」針對Stephen King的電影進行研究，企圖分析電影文本所呈現的精神分析觀點。

## 1.7 研究流程

本研究流程分為構思階段、理論與實際現況整合階段、文本分析階段與結論階段這四個部分，其中從理論與實際現況整合階段開始，就是本研究論述流程，可藉由以下列圖表說明：



## 第二章 文獻探討

### 2.1 台灣文化消費概況

聯合新聞網在 2008 年 1 月黃玉芳記者報導，台灣師範大學表演藝術研究所日前進行一份調查顯示，共成功電訪了 1076 位、各縣市 12 歲以上民眾，算一算 2006 年投資了多少錢在文化消費上，結果發現民眾最捨得投資在網路相關設備上，一年每人平均花 5507 元，其次則是買書，平均花 3152 元，而以購買雕塑品的金額最少，實際只有花 24 元。(黃玉芳，2008) 這份資料與臺北市文化指標公佈趨勢類似，臺北市文化指標調查(請參閱表 2.1) 中指出臺灣人在休閒娛樂的階層，花最多錢在電影上，觀賞外片人次與消費額最高，其次是參觀展覽，其中月收入 6 萬元以上，看電影、買畫看畫等的文化消費力最高，而月收入在 1 到 2 萬元間，為生活打拚的人最「沒錢沒閒」，各項目的文化消費情況普遍較低，而一般所謂的藝術消費，大概遠落於後，另在收入跟教育程度高度決定藝術消費，這點台師大、臺北市文化指標趨勢一樣。

表 2.1：2004 - 2006 年臺北市市民參與休閒娛樂性活動人數趨勢  
(資料來源：臺北市政府文化局，2006)

單年度單位：每百人人次

活動項目		年度			成長率 (%)		
		2004 年	2005 年	2006 年	2004 年 -2005 年	2005 年 -2006 年	2004 年 -2006 年
休閒娛樂性活動	到電影院觀賞國片	15.0	17.5	17.6	16.67	0.57	17.33
	到電影院觀賞外片	53.0	57.2	56.3	7.92	-1.57	6.23

綜觀台灣娛樂市場，不論電影、電視都充斥著許多的外國影片。除了原先佔有廣大比率的好萊塢電影、日本電影、日劇，鄰近的韓劇以及韓國電影也相繼進入台灣娛樂市場。就電影部分來看，在大多數的國家，所謂看電影，就如同德國導演溫德斯所說：「看

電影就同等於在看美國電影。」以台灣為例，根據行政院新聞局電影事業處統計資料顯示，民國九十六年國產影片、港陸影片暨其他外片核定準演數統計，國產影片 42 部 10.10%，香港、大陸影片 32 部 7.69%，其他外國影片 342 部 82.21%。臺北市首輪院線映演之票房統計，國產影片票房新台幣 198,820,828 元，票房比率 7.38%、港陸影片票房新台幣 59,692,517 元，票房比率 2.21%、其他外片票房新台幣 2,436,621,127 元，票房比率 90.41%。好萊塢電影的強勢，加上美商八大挾其影片優勢對於戲院掌握，顯現外片之供片能力強，影片數量多，市場支配力大、壟斷程度高。請參閱表 2.2（行政院新聞局，2006）

表 2.2：臺北市首輪院線映演國產影片、港陸影片暨其他外片之票房（歷年累計）  
單位：新台幣/元

年份	國產影片	港陸影片	其他外國影片
	票房/百分比	票房/百分比	票房/百分比
91	52,166,168	31,436,925	2,274,628,072
	2.21%	1.33%	96.46%
92	5,962,575	125,240,867	1,876,909,632
	0.3%	6.2%	93.5%
93	29,049,650	90,295,815	2,456,416,731
	1.13%	3.5%	95.37%
94	42,469,745	102,889,020	2,526,747,432
	1.59%	3.85%	94.56%
95	43,392,928	99,174,172	2,535,874,266
	1.62%	3.70%	94.68%
96	198,820,828	59,692,517	2,436,621,127
	7.38%	2.21%	90.41%

註：「票房」單位：新台幣/元、「百分比」指票房比率

在二十世紀初期，電影是人類社會中極為重要的傳播媒體，其影響力之深，早為當時社會學者與心理學者所重視，並利用科學與系統的方法，加以進行研究，早期這些學者對電影所進行的探索，如今已成為大眾傳播（mass communication）理論重要的里程碑。西方自 1960 年代以降，電影擠身進入學術領域的殿堂，到現在所累積的文獻與討

論電影的觀點，已經相當的複雜多元。

美國的電影學者 Robert C. Allen 與 Douglas Gomery 合著的「電影史：理論與實踐」一書中，對電影史研究取向上，則有較為完整的引介與探討，他們認為在電影的發展中，牽涉到種種變遷因素，包括它是一種特定的科技、是一種工業、是一種視聽的再現系統、是一種社會機構，對電影史的研究需從電影美學史、電影科技史、電影經濟史、電影社會史四方面加以研究，因此，他們認為好萊塢的電影之所以可以長期存在的原因，是因為它具有相當的彈性，這樣的彈性使得它可以對經濟變遷、科技革命、風格體系的變化以及面對創作者的美學要求等因素，加以相容並蓄，由此可知，好萊塢的出現與現今的屹立不墜，既不是偶然，亦非必然發展的結果（陳瑞慈，1994）。

好萊塢電影全世界所向披靡，對世界文化產生了不可估量的影響，而且在大多數人的生活中打上了深深的烙印。從台灣外片票房數據得知，我們被外片電影中豐富的內容、多樣化的題材、先進的技術、通俗的風格吸引了，在電影中總能發現一個超越平庸、凡俗生活之上的美麗新世界，獲得在現實生活中無法得到卻在心底渴望已久的奇妙體驗。雖然這些電影只能使他們獲得短暫的快感和滿足，在數量眾多的影迷心中，卻是世俗人生不可或缺的點綴。但事實上，貫穿著那個世界的是一些比複雜、紛繁的現實生活簡單得多的童話原則，或者是某種人為所製造出來的文化觀念和生活哲學。

然而面對強勢的外來文化，我們需要去思考的，是如何從這強勢文化中學習，融合當地文化，產生新的啟發與創意，這正是本研究想要探討的一環。

## 2.2 關於 Stephen King

### 2.2.1 Stephen King 生平簡介

史蒂芬金 (Stephen King)，在美國他的名字幾乎是婦孺皆知，是美國通俗小說領域中最成功的作家之一。就像華文武俠小說作家中的金庸一樣，都是巔峰人物。Stephen King 已經出版了逾四十本小說，每部小說發行人數都在 100 萬冊以上。八〇年代至九〇年代，歷年來美國暢銷書排行榜小說類上 Stephen King 的小說總是名列榜首，久居不下。

Stephen King 出生於 1947 年美國緬因州的波特蘭，在家排行第二，他和哥哥兩人由母親獨立撫養，從小居無定所，經常跟著母親四處寄宿在不同的親戚家裡，足跡遍及印第安那州和康乃狄克州。到了 11 歲，一家三口又搬回緬因州位於德倫小鎮的一棟小公寓裡，以便母親就近照顧行動不便的外祖父母。

1953~1954 年是 Stephen King 躺在診療檯的年代，也因為這樣休學一年，那個時間他開始寫作，六歲給媽媽看了一部半抄襲的作品，她十分驚訝，但媽媽知道是抄襲的作品後，很失望澆了他一頭冷水，告訴他「寫你自己的故事」，開啓了 Stephen King 的寫作之路 (蕭芳賢譯，2002)。

1966 年，自里斯本高中 (Lisbon Falls High School) 畢業後，Stephen King 便進入緬因州立大學英語系半工半讀，並持續投稿，賺取稿費貼補。大學時代的他十分活躍，除了大二擔任校刊的專欄主筆外，也積極參與校園政治活動，並大力支援反越戰運動。1970 年大學畢業後，隨即取得高中教師資格。1971 年 1 月完成終生大事的 Stephen King，由於當時還未找到教職工作，因此夫妻倆就靠著他在洗衣店打工的薪水及太太過去的一些積蓄過活，偶爾也會寫些短篇故事投稿至男性雜誌，以賺取稿費。婚後數年間，他仍不斷寫作，並賣給男性雜誌。這些作品後來多集結於《玉米田的孩子》(Night Shift) 一書中，或是刊登於其他文集裡。

1971 年秋天，他開始在漢普頓學院 (Hampden Academy) 教授高中英語課程，並利用晚上及週末時間繼續創作短篇故事，同時著手第一部長篇小說。1973 年春天，第一部小說《Carrie》(魔女嘉莉) 獲得出版社的青睞並決定於次年出版，並締造了 40 萬本的銷售佳績。

這讓他明白了一件事，即一本暢銷的小說會為他帶來財富，於是從此丟開教鞭，全

心全力投入小說的創作。30年來，他一共創作了200多部短篇小說和40本書，包括《吸血鬼復活記》（Salem's Lot）、《寵物墳場》（Pet Semanary）、《四季奇譚》（Different Seasons）、《再死一次》（The Dead Zone）、《世事難料》（Everything's Eventual）等作品。他的著作被翻譯成33種語言，在35個國家出版，有超過70部電影和電視節目取材自他的作品。

2003年，美國最重要的文學獎項之一，美國國家圖書獎評選委員會授予Stephen King「美國文學傑出貢獻獎」，以前曾獲得該獎章的有Saul Bellow、Philip Roth、Arthur Asher Miller、Toni Morrison。因此，有「恐怖小說之王」的Stephen King的獲獎，在某種意義上，意味著他已經躋身於文學巨匠的行列，這在文學界掀起了軒然大波，而Stephen King是唯一榮獲此殊榮的通俗小說家，這也是通俗小說在學術界爭取地位的一個重大進步。Stephen King不僅改變了恐怖小說之前的次要地位，也改變很多人對恐怖小說的看法，甚至對所有通俗小說的看法。

從1990年開始，Stephen King在純文學雜誌《紐約人》發表散文和小說；1996年，短篇《穿一身黑的男子》榮獲「歐·亨利短篇小說獎」。2002年評論家約翰·倫納德在《紐約時報書評》刊載長文，稱讚Stephen King的作品有Thomas Hardy、T. S. Eliot、Shakespeare的影子。2004年獲得世界奇幻文學獎的「終身成就獎」的肯定。2007年獲頒第六十一屆愛倫坡獎的大師獎。

由於Stephen King的小說情節多為驚悚駭人題材，再加上他的筆鋒犀利且鋪陳迂迴，令人讀後不寒而慄。當然，除了擅長營造恐怖氣氛外，其一般性的故事題材也是他的拿手絕活，讓人一開卷便欲罷不能。他的作品後來幾乎都被搬上大銀幕，例如《魔女嘉莉》、《再死一次》、《鬼店》、《克麗斯汀的誘惑》、《狂犬庫丘》、《戰慄遊戲》、《寵物墳場》及《綠色奇蹟》等，而讓他聲勢達到如日中天的，莫過於叫好又叫座的《刺激1995》（取材自《四季奇譚》）。

如今，Stephen King是全球收入最豐的作家之一，也是第一個發表網路收費作品的作家，其小說改編成電影的數量亦榮登冠座。對讀者而言，擅於描寫人性黑暗面的Stephen King，既是驚悚恐怖大師，也是通俗小說作家的第一把交椅（金蒂芬，2006）。

回顧Stephen King作品在台灣의出版歷史，可說是跌跌撞撞、筆路藍縷。最早由四

季出版社於民國六十六年出版的《奇女凱莉》（又譯為《魔女嘉莉》），是最早叩關台灣的作品，雖無從得知當時的銷售狀況如何，隨著這家出版社的倒閉，這部作品也因年代久遠而成為目前最難蒐藏的二手書。之後 Stephen King 在台引進的第二部作品，則是赫赫有名的《幽光》（電影譯為《鬼店》，影帝 Jack Nicholson 主演）。到了民國七十年代初，Stephen King 的短暫輝煌時刻來臨，皇冠出版社出版了一系列的「當代名著精選系列」，其中包括各種知名電影的原著小說。平心而論，當時皇冠的翻譯水準是很高的，讀者除了可以親炙各類知名小說的風采，更能充分享受字裡行間的樂趣。而 Stephen King 的作品在這套系列當中引進了高達十五部之多，其中不乏知名度頗高的《狂犬庫丘》、《牠》以及《慘不忍睹》（Misery，即電影《戰慄遊戲》）等。可惜的是，後來著作權法通過，這些精彩的小說因為沒有取得版權，便悄悄地消失了。之後至今長達十多年的時間，Stephen King 的小說在台灣取得合法版權並正式出版的只有五本，三本是短篇合集，一本是長篇，另一本則是他的自傳，但這些僅有的 Stephen King 作品在台的銷售量都十分淒慘，有些是因為翻譯品質的參差不齊，以致讓讀者興趣缺缺；有些則因選材錯誤，吸引不了陌生讀者的注意（施寄青等譯，2005）。

### 2.2.2 Stephen King 最賣座的電影

Stephen King 最賣座的 Top20 電影，美國電影票房數據如表 2.3：

表 2.3：Stephen King 最賣座的 Top20 電影（金蒂芬，2008）

排名	片名	美國電影票房
1	綠色奇蹟（The Green Mile）	1 億 3680 萬美元
2	1408	7198 萬美元
3	戰慄遊戲（Misery）	6127 萬美元
4	禁入墳場（Pet Sematary）或譯 寵物墳場	5746 萬美元
5	站在我這邊（Stand By Me）	5228 萬美元
6	秘窗（Secret Window）	4802 萬美元
7	鬼店（The Shining）	4401 萬美元
8	魔鬼阿諾（The Running Man）	3812 萬美元

9	魔女嘉莉 (Carrie)	3380 萬美元
10	捕夢網 (Dreamcatcher)	3371 萬美元
11	未來終結者 (The Lawnmower Man)	3210 萬美元
12	夢遊鬼驚魂 (Sleepwalkers)	3052 萬美元
13	刺激 1995 (The Shawshank Redemption)	2834 萬美元
14	迷霧驚魂 (The Mist)	2559 萬美元
15	熱淚傷痕 (Dolores Claiborne)	2436 萬美元
16	勿忘我 (Hearts in Atlantis)	2418 萬美元
17	狂犬庫丘 (Cujo)	2115 萬美元
18	鬼作秀 (Creepshow)	2102 萬美元
19	克莉絲汀的魅力 (Christine)	2101 萬美元
20	再死一次 (The Dead Zone)	2076 萬美元

認識 Stephen King 的人都以為，Stephen King「只」寫恐怖小說，並不知道像《刺激 1995》、《綠色奇蹟》、《熱淚傷痕》、《戰慄遊戲》等膾炙人口的電影，也都是出自 Stephen King 的原著改編，雖然 Stephen King 很會寫恐怖小說，但不代表他「只」寫恐怖小說。被稱為「大師」的 Stephen King，並非空穴來風，而是 Stephen King 的作品在驚悚、恐怖的點綴下，仍不偏離對人性深層探討的主題。讓所有讀者對 Stephen King 作品中人性的刻畫，留下深刻的印象。

選擇 Stephen King 的電影作品為研究對象，是因為 Stephen King 的作品將人性中的黑暗面描寫出來之外，並且在每篇毛骨悚然的、光怪陸離的故事中，給人一種熟悉、平凡但充滿神奇的世界，雖然有許多不可思議，但我們都看得見現實生活裡的種種真實反映。這些隱藏在大眾口味之中的現實問題，其實才是 Stephen King 作品中隨處可見的真正主題。他不過是在嚴肅的材料包裝了通俗易懂、天馬行空的情節，也正是這些包裹在通俗故事裡的核心，讓 Stephen King 的小說與眾不同（石擁軍，2006）。而「電影」既是社會文化的產物，電影內容往往反映的便是人類的集體心靈。

### 2.2.3 Stephen King 相關研究

Stephen King 從 1974 年出版《魔女嘉莉》以來，就成爲美國暢銷書作家之一，然而 10 多年來，Stephen King 在台灣的知名度一直不高，比起《魔戒》的 J. R. R. Tolkien、《哈利波特》的 J. K. Rowling，相較之下對台灣讀者而言，Stephen King 似乎只是一個陌生、非主流的恐怖小說家。很多人甚至不知道《綠色奇蹟》、《刺激 1995》是出自 Stephen King 的原創改編，或是從電影《綠色奇蹟》、《刺激 1995》暢銷後開始認識 Stephen King。

迄今爲止（2008 年 7 月），台灣碩博士論文中並沒有 Stephen King 的相關研究，本研究另從中國知識總庫與中國學位論文全文數據庫找到中國大陸研究 Stephen King 的碩士論文如表 2.4。

表 2.4：中國大陸研究 Stephen King 的碩士論文簡表

研究者	論文題目	學校/時間
郭冬輝	斯蒂芬·金小說《厄兆》的新哥特世界/ The New Gothic World of Cujo by Stephen King	山東大學/英語語言文學 碩士學位論文/2005
曾輝	斯蒂芬·金恐怖小說敘事模式及其翻譯/ The Narrative Model of Stephen King's Horror Fictions and Its Translation	湘潭大學/英語語言文學 碩士學位論文/2005
黃艷傑	平凡「超人」的悲劇——斯蒂芬·金小說《死亡區域》的悲劇主題分析/ The Tragedy of Ordinary 「Superman」—A Thematic Analysis of Stephen King's The Dead Zone	上海大學/英語語言文學 碩士學位論文/2007

中國大陸將 Stephen King 翻譯爲斯蒂芬·金，綜觀 Stephen King 在中國大陸狀況，也不比台灣好，七、八〇年代，Stephen King 在美國聲譽鼎盛的時候，中國的休閒文學還是由港臺的武俠小說和言情小說佔據著絕對的主導地位，恐怖小說在人們的概念中就是用來「嚇唬人」的低級趣味。因此當 Stephen King 的作品九〇年代初首次譯成中文並在中國出版發行以後，出版商巨大的宣傳聲勢並未引起多大的轟動。由於 Stephen King 的作品進入中國的時機不對，加上在美國存在已久的高雅文學和低俗文學之間的矛盾衝突在中國得到進一步演化，更加受到外國文學研究界的忽視，也是由於中國社會文化對恐

怖小說歷來懷有偏見所致（黃艷傑，2007）。

三篇論文其中有兩篇：斯蒂芬·金小說《厄兆》的新哥特世界、平凡「超人」的悲劇——斯蒂芬·金小說《死亡區域》的悲劇主題分析，是運用 Stephen King 眾多作品之一來進行文學分析。

其中山東大學的斯蒂芬·金小說《厄兆》的新哥特世界論文選擇 Stephen King 在 1982 年獲英國最佳小說獎幻想獎的作品《厄兆》（台灣翻譯《狂犬庫丘》），從新哥特的識別特徵為切入點，探索疏離的人際世界，關注個體的心智，以哥特傳統為對照，且以主題分析為主線，對《厄兆》展開新哥特世界的討論，從而對當代的美國社會、文化等有了新的認識。此論文透過分析 Stephen King 的新哥特世界，揭示新哥特從著眼大事件如歷史、文化和政治制度到關注弱勢個體和人際世界的顯著變化。變化的根源一方面是由於時代的變遷，古老的文學傳統為適應時代的要求，只有經過傳統和創新相融合才能繼續生存，另一分面是由於當今世界更注重對人類本身的關懷，尤其是對處於男性陰影裡女性的關注，進而展現了在物質財富日益發達的社會中人們物質生活的願望得以實現後，人們的心靈卻陷入迷惘，人際世界變得怪誕，女性世界變得狹窄空虛。總之，在 Stephen King 的新哥特世界的中心是最動人且深存美國內部的焦慮不安的深邃洞察，在怪誕與恐怖後面，Stephen King 的世界反映著美國世界（郭冬輝，2005）。

上海大學的平凡「超人」的悲劇——斯蒂芬·金小說《死亡區域》的悲劇主題分析，是對 Stephen King 的一篇早期作品《死亡區域》（台灣譯為《神鬼禁區》）的主題進行分析，此論文分析揭示作者在這個關於意外獲得超能力的普通人故事中所表達的悲劇性的主題，闡述小說中的悲劇是如何體現的，並從悲劇小說的形式中，對讀者產生的震撼進行探討。從《死亡區域》的故事中發覺作者在這篇小說中採用悲劇這一古老又富有生命力的文學形式來表達他對那些受到不公至待遇人們的同情。小說主人公的悲劇經歷是作者對標榜民主自由的美國社會的控訴，是對麻木冷漠的集體意識的責問（黃艷傑，2007）。

另湘潭大學的「斯蒂芬·金恐怖小說敘事模式及其翻譯」是從 Stephen King 的小說譯本在中國並沒有暢銷，其中小說結構引起了中國讀者的質疑，他們提出，其作品缺乏連貫性，思維的跳躍性太強以及文化思維的差異較大。從這一差異反映出兩國讀者對 Stephen King 恐怖小說敘事模式的不同態度。此論文分析了 Stephen King 恐怖小說敘事

模式和中國恐怖小說敘事模式的差異，探討了中國大陸翻譯 Stephen King 恐怖小說敘事模式翻譯的問題，並總結了有助於實現譯文文本功能的新的敘事模式的翻譯方法（曾輝，2005）。

另 Stephen King 喜歡在每一部作品中的序或後記中，記錄自己的近況，做為跟讀者間對話的平臺，其中在商周出版的《史蒂芬·金談寫作》一書中，Stephen King 也呈現半自傳式的介紹自己，並從遠流部落格「全世界最會說故事的鬼才——史蒂芬·金（Stephen King）」與「史蒂芬金的戰慄世界 by 林尙威」（全台第一個製作 Stephen King 的網站），做為本文研究參考文獻。

## 2.3 Stephen King 文化創意產業的化身

### 2.3.1 出版史上收入最高作家

世界上靠寫作成為億萬富翁的人並不多，中國作家只有一個，那就是武俠小說的金庸，而 Stephen King 則是世界出版史上收入最高的作家，在 32 歲的時候他就靠寫作成為了億萬富翁。自從 1974 年出版第一本小說《Carrie》（魔女嘉莉）以來 Stephen King 已經寫了超過 40 本書，作品被翻譯成 33 種語言，全球銷售超過 3 億 5000 萬冊。

在他最近訂的出版合同中，每一部小說的稿費是八百萬到一千萬美元。在八〇年代美國最暢銷的 25 部小說中，他一個人就占了七本，他的每一部作品都是好萊塢製片商的搶手貨（中國中央電視臺，2002），超過 80% 的作品被改編成電影，此紀錄高居全球作家之冠（金蒂芬，2006）。他的作品也同時被改編為電視、舞臺劇、漫畫。

### 2.3.2 創造電子書奇蹟

2000 年 Simon & Schuster 出版社宣佈將暢銷恐怖小說作家 Stephen King 的最新鬼故事小說「Riding the Bullet」發行電子書，成為第一本只發行 E-book 不發行印刷版本的書，在二十四小時內被下載了四十萬次以上，最後總共銷售了五十萬份（Richard，2000），創下了電子書籍銷售史上的奇蹟。

2001 年，Stephen King 決定擺脫出版社的限制，自行在網站（<http://www.stephenking.com>）上提供連載小說《植物》（The Plant）電子書的下載，價

錢是一美元。The Plant 沒有任何加密機制，採自由付費制度，讀者可以選擇在下載前或下載後，將一美元寄給 Stephen King。不過，他也在網站上公告「付費則故事繼續」(Pay and the story rolls.) 的理念，由於 The Plant 是連載小說，若讀者付費比例未到 75%，他可能就不再寫下去。

根據 Stephen King 官方網站上的說法，連載到第四章時，付款率就跌到 50% 以下，因此 Stephen King 上傳一至五章，並免費贈送第六章之後，決定暫停此計畫（陳彥融，2000）。當 Stephen King 結算電子書——The Plant 在網路上販售的營收，扣除網站建置維護、廣告等支出費用後，他還淨賺了四十六萬美元（約新台幣一千五百萬元）。（劉楚慧，2002）

### 2.3.3 授權金一美元：「Dollar Baby」計畫

Stephen King 本人發起的「Dollar Baby」計畫源自 1977 年，至今已邁入第三十年頭。當時 Stephen King 雖然只正式出版了《Carrie》、《Salem's Lot》、《The Shining》、《Rage》四本書，但卻已聲名大噪，而且有許多短篇恐怖小說散落各處發表。Stephen King 提出的「Dollar Baby」計畫，做法是：這些學生可以寫信給 Stephen King，請求授權某一篇短篇小說的「一次改拍權」，授權金只要一美元，拍完後必須寄一份拷貝給 Stephen King。但是，這些片子只能在校園的課堂上或電影節活動等場合做非營利性的播放，除非獲得 Stephen King 授權，否則不得做商業性播映或發行錄影帶牟利。

《綠色奇蹟》、《刺激 1995》、《史蒂芬金之迷霧驚魂》的導演法蘭克達拉邦（Frank Darabont）的第一部電影《房間裡的女人》（The Woman in the Room，1983），就是參加「Dollar Baby」計畫所產生的，他所改編的是《玉米田的孩子》中的一個短篇。Frank Darabont 如今成為好萊塢重量級導演。

另一位紐約大學電影系學生傑夫史屈洛（Jeff Schiro）也參加這項計畫，在 1982 年改編《玉米田的孩子》中的另一個短篇《The Boogeyman》。Frank Darabont 與 Jeff Schiro 的作品獲得 Stephen King 肯定，在他授權之下，於 1986 年正式發行 VHS 錄影帶《史蒂芬金之玉米田的孩子集錦》（Stephen King's Night Shift Collection）上市。

2000 年掀起網路熱潮，「Dollar Baby」再度受到矚目，一位名叫 Jay Holben 的洛杉磯電影人，參加了「Dollar Baby」，將 Stephen King 的《Skeleton Crew》其中的百行詩，

拍成了一部八分鐘的影片《偏執狂》(Paranoid)。這部短片創下兩項紀錄：一、它是 Stephen King 首度授權在網路上限時下載播放的影片，二、它也是 Stephen King 首度授權收錄在 DVD 公開發行上市的影片。(金蒂芬，2007)

## 2.4 通俗文化與菁英文化

學者Stoey將通俗文化 (Popular Culture) 分爲六種定義。第一，把通俗文化當成廣受許多人喜愛的文化；第二，先決定什麼是精緻文化，其餘所剩即屬於通俗文化；第三，將通俗文化定義爲「大眾文化」；第四，主張通俗文化是來自於「人民」的文化，反對任何將通俗文化當成是社會統治上層強加給「人民」的觀點；第五，源自於馬克思主義者Antonio Gramsci的政治分析，尤其是其對霸權概念的發展所做的研究；第六，主張後現代文化不再承認精緻文化和通俗文化之間的區分；最後，上述通俗文化的定義有一個共通點：無論各門派各有什麼堅持，通俗文化絕對是因工業化和都市化而產生的文化型態。(李根芳等譯，2003)

以大眾文化角度定義通俗文化的人，通常心中還殘留以往「黃金時代」的印象，感嘆民俗文化的消失或有機社群 (organic community) 的消失，其實當時的文化事物與今日大不相同。John Fiske指出：「在資本主義社會中，並不存在所謂的『真實的』(authentic) 民俗文化，可以拿來對照大眾文化的『不真實』(inauthenticity)。因此，悲嘆真實的民俗文化消逝其實只是一種徒勞的浪漫懷舊。」同樣的，哀嘆有機社群的失落也是徒然。

對於一些以大眾文化作爲架構來討論文化的評論家來說，大眾文化不僅只是一種由上而下的強制、薄弱無力的文化。就清楚明確的意義來說，大眾文化更是由美國進口的文化：「如果說，哪個地方發明了現代形式的通俗文化，那一定是美國的大型城市，特別是紐約。」在通俗文化的理論建構中，通俗文化等於美國大眾文化的觀點早就其來有自。這個觀點強調「美國化」一詞，認爲在美國文化的同質化 (homogenizing) 影響之下，英國文化已經沒落。至於美國和通俗文化的關連，首先，Andrew Ross曾經指出：「比起歐洲，通俗文化盤據美國社會和制度的中心，時間較長而影響較深遠。」其次，美國文化的影響無疑是世界性的，但影響層面雖廣，但其本質卻沒有什麼矛盾衝突。

在大眾文化觀點中，另有一個友善觀點，把通俗文化的文本與實踐視爲群眾幻想的形式，因此通俗文化被理解爲集體的夢想世界。Richard Maltby曾經主張，通俗文化提

供「一個逃避現實的方法，這種逃避不是逃離某處，也不是逃往某地，這是烏托邦式的自我逃避。」（李根芳等譯，2003）就這個意義來看，在電影中的精神分理論認為「電影是醒著的白日夢」，而美國好萊塢電影暢銷之文化實踐，其作用和夢想（白日夢）十分相似，它們借用另一種面貌的形式連結集體的（但被壓制和壓抑的）慾望和希望。正如Richard Maltby所言：「通俗文化拿我們的夢想加以包裝、再重新販售給我們。如果這算是一種罪惡的話，那麼它也應該是一種成就，因為通俗文化帶給我們更多各式各樣的夢想，我們在其他地方永遠沒法實現的夢想。」

在國際上，帕華洛帝（Luciano Pavarotti）灌製了普契尼（Giacomo Puccini）的「今夜無人能眠」（Nessun Dorma又譯「公主徹夜未眠」），就算是精緻文化的極度狂熱擁護者，也不會將帕華洛帝或普契尼排除在他們的典藏之外。但是，在1990年，帕華洛帝努力將《今晚夜未眠》推上英國音樂排行榜的冠軍。而從數量的角度來看，這種商業的成功可以使作曲家、演唱人、和歌曲，通通列入通俗文化之列。事實上，在某些人的心目中，這樣的商業成功如何貶低了這個曲子。開始有人抱怨怕他播放這個曲子，會被人誤認為跟隨流行。

1991年7月30日，帕華洛帝在倫敦海德公園舉辦一場免費音樂演唱會。原本預計將會有二十五萬民眾參與，但卻不料大雨滂沱，實際參加的人數約莫十萬人。這個現象對研究通俗文化的人來說是有兩個有趣的現象值得注意，第一這個活動廣受歡迎可能和帕華洛帝兩張高居英國唱片排行榜有關。他的廣受歡迎的現象使得人們懷疑菁英文化和通俗文化之間是否有明顯的區分。其二，帕華洛帝的廣受歡迎的程度威脅到菁英文化/通俗文化之間劃分的排他性。一時之間，原本菁英文化與通俗化看起來很明顯的差異，已經不再明顯。文化的差異似乎完全由經濟的差異所取代，變成「有錢人」和「芸芸眾人」之間的差異。（李根芳等譯，2003）

通俗文化領域中，小說在當今社會是一個重要的文化產品，它既有文學作品的基本形式要素，又有以情節娛人和教化的基本功能。（江寧康，2004）讀者之所以喜愛，是因為它貼近生活，調和了讀者的心理矛盾，曲折離奇的故事給人以審美的刺激，而它們建構的是虛擬世界，沒有實際危害。通俗小說的可讀性常常體現在以情節取勝上，是作者善於講述圍繞主人公所發生的一系列故事的表現。強調個人趣味使讀者們既不會通通

地被單純的感官慾望驅使，也不會完全被什麼文學批評權威所左右，他們從每年出版的千餘種通俗小說中各取所需地閱讀，一些好的通俗小說就是這樣流行起來並獲得各個階層的認可。正是廣大讀者的接受使通俗小說，尤其是嚴肅作品逐漸獲得了合法的「文學身分」，有的甚至成了當代通俗文化的「經典」。在美國當代社會矛盾和多元文化特徵也決定了通俗小說魚龍混雜式的繁榮，以致於2004年1月美國時代雜誌提出，思考今日「什麼是主流的流行文化」。當代美國文化的雙重性，及新教傳統價值觀與當代享樂主義的矛盾決定了通俗小說的雙重性，即優秀的嚴肅小說與低俗的淺薄小說同時並存的局面。

2003年11月19日美國全國圖書基金會頒發Stephen King美國文學傑出貢獻獎章，成為文學界最富爭議的事件。Stephen King是15年來獲此殊榮的唯一的通俗小說家。作為最重要的美國文學獎項之一「美國文學傑出貢獻獎」，在某種意義上，意味著有「恐怖小說之王」稱號的Stephen King已躋身於文學巨匠的行列，這在文學界掀起了軒然大波。1974年，Stephen King的第一本小說《魔女嘉莉》出版，並在短時間內賣出了40萬冊，從此他辭去工作，開始在家裡專心寫作。接下來的30年裡，Stephen King寫了200多部短篇小說和40本書。他的著作被翻譯成33種語言，在35個國家出版，有超過70部電影和電視節目取材自他的作品。他從1990年開始在純文學雜誌《紐約人》發表散文和小說；1996年，短篇《穿一身黑的男子》榮獲「歐·亨利短篇小說獎」。2002年，評論家約翰·倫納德在《紐約時報書評》刊載長文，稱讚Stephen King的作品中有Thomas Hardy、Daphne du Maurier、T. S. Eliot、J. R. R. Tolkien和Shakespeare的影子。Stephen King堪稱當今世界讀者最多，名聲最大的美國小說家。（周丹銘，2004）

美國一些堅持文學菁英立場的人士認為Stephen King獲國家文學獎代表了當前文學的一種墮落，因為Stephen King的小說只不過是把恐怖情節和科幻結合而成的當代神話，所以算不上是真正的文學。但是，通俗小說畢竟是「小說」，是以文字書寫的一種文學體裁，是供人們閱讀的文化藝術作品。通俗小說魚龍混雜式的繁榮也是當代美國社會文化發展的一種反映，它既是審美世俗化對審美貴族化的取代，也是哈佛大學教授丹尼爾·貝爾（Daniel Bell）提出資本主義文化矛盾所造成的特殊現象，即新教理論和享樂主義之間矛盾衝突的反映。美國社會的主流文化一貫以新教理論，即節制與奮鬥，為基本的道德標準。但是在當今的後工業社會裡，物質的豐富和媒體的暢通使得大眾可以

輕易獲得各種文化娛樂資源，而良好的社會福利制度在某種意義上又使得一些人耽溺於享受不思進取。於是，主流文化價值觀念常常被享樂主義潮流所取代。許多低俗小說也就應運而生，其中不少是暴力、金錢和色情這三大情節為故事核心，這是一個負面的東西。1994年的美國電影《低俗小說》(Pulp Fiction)就專門探討了文藝作品中的社會暴力問題，隨後2003年的電影《追殺比爾》(Kill Bill)則進一步表現了這個問題。不過，正因為當代美國社會是一個充滿文化矛盾的社會，所以在低俗小說氾濫的同時，嚴肅的流行小說也是俯拾皆是。這個現象與美國社會的文化傳統和文化機制有著很大的關係。

從歷史上看，通俗文學作品一直在為自己的「合法身分」與文化菁英們進行著鬥爭。歷史走到今天，世界已進入了多種元素相互交流融合的文化多元時代。文學創作亦呈現出多元文化價值取向，大眾文化與菁英文化的主流。在這種多元文化的世界現代語境下，美國通俗文學作品在國內和國際上被廣泛接受就有了深遠的文化背景。從藝術性上來說，通俗小說是不落人後的。Stephen King的小說敘述超出了一般平鋪直述的線性結構，運用了跳躍式的「拼貼」敘述技巧和細膩的心理描寫，具有相當的藝術創新意識。當代美國通俗小說的寫作手法對許多國家的文學發展有意想不到的影響和作用。通俗小說的敘事風格，語言使用和情節安排在大師級的作品中常常得以再現。通俗文學與經典大師作品之間的相互影響讓通俗文學成為文學的分母作品，承載和保障了文學精品的出現和文學體裁與流派的發生和發展。

當代英國文化學派代表費斯克(John Fiske)以符號學為方法論，提出通俗文化是一個符號學的戰場，大眾消費通俗文化的過程並非單純是消極接受的過程，同時也是依靠文化經濟的自主性對符號霸權進行抵抗的過程。所以通俗文化及其包含的通俗文學是民眾生命力與佔主導的意識型態進行談判的具有進步性的結果。後現代主義創作理論及其對文學文本意蘊層面和母題構成的轉變和主體精神的放逐也在實際操作上使通俗文學與嚴肅文學的對立變得含糊不清。一方面，通俗小說作家使用多重視角、意識流、對話理論等技巧對漸趨腐朽的結構進行革新；另一方面，嚴肅小說作家如Donald Barthelme、Philip Roth等人也利用拼貼等手法將通俗作品中的暢銷成分，母題建構語言特點等運用起來。西方後現代主義文學代言人之一費德勒甚至指出通俗文學就是六、七〇年代美國後現代主義小說的特徵。文化研究派對通俗文學的這種界定和後現代狀態下

文學的趨向使通俗文化在文學界的存在和發展得到了認可。(周丹銘，2004)

儘管眾多學者提出通俗文學與嚴肅文學的對立已不存在，但我們也必須看到通俗文學和嚴肅文學的差異。嚴肅文學以作者為本位，要求讀者適應作者，注重的是再現形式，追求的是作品的深度模式；通俗文學以讀者為本位，以吻合讀者大眾相對穩定的審美觀點為目的，注重的是被再現的內容，追求的是平面模式。這種差異不是在等級上的，而是在於各自所滿足的審美趣味和需求是不同的。日漸商業化的西方文化圈使文學世界不再是一塊淨土，爾虞我詐，唯利是圖的無恥之徒充斥其中，投機取巧，沽名釣譽的學術騙子粉墨登場。美國沒有官方的文藝聯盟或協會組織，小說創作完全是一種個人行為。其中既有為藝術而藝術和表現自我，也有是為了利和名。於是美國的通俗小說出現了優秀的嚴肅小說與低俗的淺薄小說同時並存的局面。通俗小說在美國魚龍混雜式的繁榮是通俗文學的特質的反映，也是當代美國社會文化發展的一種反映。它既是審美世俗化對審美貴族化的取代，也是美國文化矛盾性和雙重性的表現。

Stephen King的獲獎是美國文學界對題材嚴肅的通俗小說的肯定，是美國文化大眾化和兼容性的體現，是文學在文化背景下發展和調節的一個里程。受到讀者歡迎和作品貼近生活就是通俗小說繁榮與持久不可忽視的重要原因，也是其對文學一種貢獻。Stephen King的獲獎在通俗小說和文學作品之間築起了溝通的橋樑。文學的發展向來都是在「雅」與「俗」之間衝突著向前。從世界文學史來看，沒有通俗文學的繁榮就沒有雅緻文學的發展。在華語文學界中以金庸為例，一會兒被視為文化垃圾的製造者，群起而討伐之；一會兒，金庸又被大肆吹捧，譽為「大師」(趙科印，2006)。俗民生活的藝術永遠是所有經典傳世佳作的泉源。不論美國或台灣、中國大陸，通俗文學已經從邊緣地帶被推向了研究的中心。

## 2.5 電影中的精神分析理論

### 2.5.1 精神分析進入語言結構

電影理論學家採用心理分析主要是根據 Lacan 對 Freud 理論的重新解讀。是因 Lacan 引用 Saussure 的語言學中的兩個概念：即語言不是在於寫實，而是在於創建，故無可避免與意識型態相連。其次，語言是在指意系統中產生出來，或能指和所指間的關係是恣意專斷，這兩種論調都看語言是社會產物的論述一致。語言如同文化制度，存在於人類真實世界之中。而 Lacan 對語言的論點中，有兩個觀點對電影理論相當重要。第一是尼采 (Nietzsche) 的概念，語言是創建的：「文字的世界……創造事物的世界。」；「事物只在象徵秩序中表示意義。」；「只有加上符號，事物才變得有意義。」既存的現實並非藉由文字或影像來傳輸，反言之，語言和文字建構了現實。回到 Nietzsche 的說法，語言強迫我們用某種特定方式思考，且是不自覺的。他最著名的論點是：語言中隱含著神話學 (李天鐸、謝慰雯譯，1997)。這意味著語言並不單純僅是一個溝通的文字，文字的背後還隱藏著自古以來道德、文化概念，將文字禁錮在意識型態中。

Lacan 將符號學加入精神分析理論中，最爲人所知的是 Lacan 對論述裡慾望和主體性關係的強調 (也就是因爲如此強調，才使得心理分析可被視爲一種社會理論)。正如羅薩林·柯華 (Rosealind Coward) 所言：「潛意識肇端發源過程，與個人進入象徵性宇宙的過程是一樣的。」也就是說：第一，潛意識過程實質上是天生論述的；第二，心靈生活同時即是個人的 (私人的) 也是集體的 (社會的)。(張梨美，1997) 對電影理論來說，談到潛意識的目的，即意味著把電影當爲「客體」的概念，轉換成把電影視爲一「過程」，將電影符號學和電影敘事學的研究，放在主體 (subject) 型塑的概括性理論下來探討。如今心理分析電影理論則是要通過電影，探索人類文化的潛意識活動。

### 2.5.2 電影稱爲「醒著的白日夢」

Freud 認爲「夢是通往心靈無意識的捷徑」，電影跟夢一樣，用來記錄遺失的資料。換個說法，看電影有如公開地作夢。1929 年，沙爾舒茲的文章〈電影與無意識的關連〉中表示：「夢、白日夢、譫妄 (derlirium)<sup>2</sup>、幻想，根據 Freud 的研究，都是潛意識的

<sup>2</sup> 譫妄 (derlirium) 來自神經系統以外病因造成，最主要的病情爲意識不清醒，對外界認識不清，注意力

直接顯現，我則稱之為電影的直接視覺刺激與集體幻想。」(陳儒修、鄭玉菁譯，2004) Christian Matz 在 1977 年寫道：「我們人類社會生活中，虛構的電影與白日夢在相互進行功能上的競爭。」這樣的說法奠定了電影的心理分析，電影作為夢、白日夢以及投射在銀幕上的想法與願望。Matz 把電影與(白日)夢類比在一起，也與長久以來對電影的思考相結合。

Matz 探討電影與夢之間的關係，闡述電影狀態(Cinematic state)是一種特殊的接受狀態，這種狀態，不是正在銀幕上「放映」的那種物理的光波和聲波的電影狀態，而是在人的視網膜上呈現、聽覺器官接受和大腦皮層分析過的那種狀態。在 Matz 看來，這種狀態具有一種像夢的性質。而電影與夢之間的「親屬關係」，則在於睡眠程度的問題，看電影的人是「醒著」的，作夢的人是「睡著」的，關鍵在於，「醒」的程度和「睡」的程度問題。「電影狀態」可以說是清醒度弱化了了的清醒狀態，也可以說是清醒度增強了睡夢狀態。(王志敏譯，2006)依據這個意義，電影可以稱之為「醒著的白日夢」，而夢中的語言隱含著神話。

「神話是眾人的夢，夢是私人的神話。」坎伯認為夢與神話都具有類似的意義結構。兩者皆以它謎語般非現實或超現實的語言指涉我們內心另一層次的存在：潛意識。神話就是關於我們心靈深處之奧秘的寓言。神話故事表面上可能描述的是英雄外在的探索與歷險，但是其意義卻永遠是內向的。表面上，英雄發現了一個奇妙的外在世界；象徵地讀來，他發現的是自己內心世界。表面上，英雄發現已知的世界之外另有世界；象徵上，他發現了意識之外另有潛在的意識。表面上，英雄發現了物質世界的奧秘；象徵上，他發現了自己內心的奧秘。就意義來說，神話就是有情節的心理分析。(朱侃如譯，1997) 心理分析學家大膽而真正劃時代意義的著作，對神話學的研究者是不可或缺的：因為不論人們對某些特定個案和問題的細瑣且有時相互矛盾之詮釋的看法如何，Freud、C.G. Jung 及他們的追隨者已無可置疑地證明，神話的邏輯、英雄及事實一直延續到今日的社會。在欠缺一個普遍而有效神話的情況下，我們每個人擁有一座屬於自己私人、未被認可、基本、但隱含強大力量之夢的眾神廟(朱侃如譯，1997)。因此進入觀看電影中的睡夢狀態，就像進入自己的潛意識，正在探索內心的未知世界，發現自己內心的奧秘。

---

無法集中，產生錯覺與幻想等感覺障礙，且呈現緊張不安、動作遲緩、睡眠混亂等現象。

上述論點為心理分析電影理論的根本出發點，將看電影的觀眾比成作夢的人，而夢幻工廠（DREAM-WORK）——潛意識幻想的原型生產製造——則類比成電影本身。把夢當成是潛意識願望象徵性地逐漸實現，一個夢就是一本本結構好的「文本」。

### 2.5.3 電影的多種精神分析學研究<sup>3</sup>

精神分析理論的應用於電影中，基本上可分為三種類別：

- 1.傳記式精神分析（biopsychanalyses）：這是一種病症分類學的研究，也可視為一種診斷法，全面地或部分地切入，把影片當成類似精神官能症患者的創作者所產生的作品，依據此追溯影片導演（或編劇等）的精神狀態。這種影片的分析法，與 Freud 分析文學作品時，透過作品探討作家的內心狀態與兒時經驗，有異曲同工之處。
- 2.精神分析的性格學：是一種變形的傳記式精神分析，而這種性格學不再劃分精神病類型，而是針對電影中的人物為原始的心理進行探討，但完全必須依照敘事及其功能來決定，不論其嚴密性及連貫性程度高低如何，人物就是一個被建構出來的對象而已，不是一個真實的主體，這個精神分析的閱讀方式，也等於在下一個診斷。影片人物的「精神分析」，在影評中最容易把現實與藝術表現混為一談的研究類型。當然像處理精神病題材《捉迷藏》（Hide and Seek）、《女生向前走》（Girl, Interrupted）等或是犯罪題材如《沉默的羔羊》（Silence of the Lambs）、《人骨拼圖》（The Bone Collector）等搬上銀幕的電影中的罪犯、人物，時常都被置於心理不平衡的角度下閱讀。

上述這兩種分析所遭到的批評：它們冒著使影片意義凝固和枯竭的風險，因為它們強烈相信終極所指的危險（唯一、靜止和確定），所指這裡就是指重新的「分類學歸屬」範疇，或是病理，或僅僅是心理的；它們還包含一種直接來自頭一項研究的固有的簡約風險，即心理化簡約和純「創造」的意識型態；兩者的另一個風險是忽略影片中不涉及導演的作為個人的意識和無意識心理的一切，忽略

---

<sup>3</sup> 電影的多種精神分析學研究段落參見：（法）麥滋（Christian Matz）著，王志敏譯（2006），《想像的能指：精神分析與電影》，北京，中國廣播電視出版，頁 23-32；Jacques Aumont & Michael Marie 著，吳佩慈譯（1996），《當代電影分析方法論》，臺北，遠流出版，頁 250-252

作為直接社會印記的和無人成爲其「作品」的「作者」的一切：意識型態性的影響和壓力、電影符碼的和拍攝電影技術的客觀型態等。（王志敏譯，2006）意指這兩種分析是片面、不客觀地，僅專注在目標的心理或病態上的分析等，而忽略到一部電影的組成是眾多元素所構成，元素彼此之間的牽制與影響都已不在考量的範圍內。

3. 文本系統的精神分析：文本的系統分析是對於影片的精神分析，這種研究關注把對文本的系統和解釋，它是從影片顯現題材的整體（所指和能指）出發，而不僅從顯現的所指（電影劇本）出發。然而廣義的文本系統的精神分析是包含了電影劇本的精神分析，因爲這是一種更局部的研究視角：劇本是表像內容的組成部分而不是它的全部，是引向闡釋的元素之一，但非唯一元素。

在此並對影片分析擷自電影結構主義符號學（*sémiologie structurale*）的基本概念說明如下：（吳佩慈譯，1996）

1. 影片之本（*le texte filmique*）：即做爲「言談齊一性（*unité de discours*）之實際體現」的具體影片（也就是電影語言符碼的具體組合、運用）。
2. 影片文本系統（*le système textuel filmique*）：指每部影片所獨有的結構模式。由分析家所建構出來，以對應不同文本的影片文本系統，是一種接受該文本固有的邏輯性與緊密性制約的特定符碼組合方式。
3. 符碼（*le code*）：本身也是一種（因關係與區別形成的）系統，但不同於影片本文系統；符碼是一種可以運用在不同的文本上、更具普遍性的系統（而每個文本則變成該符碼的「資訊」*message*）。

文本除了上述結構主義式的意涵之外，在六〇年代末期，也特別指陳現代（文學範疇的）文本。

文本系統的精神分析是 **Christian Metz** 在《電影與語言》（1971）一書中提出的新概念，強調從研究表述結果的符號學過渡到研究表述過程的符號學的必要性，闡述了每一部影片都有一個一個文本系統的觀點，暫時擱置制定一個有效代碼系統的努力，轉而強調影片的社會作用和各種意義的全面研究。換句話說，書中爲符號（符碼）這個概念所下的基本定義是：既可以檢視某一部特定影片中與大部分電影共通的普遍現象（例如傳

統好萊塢電影中慣見的「背景投影法」，並界定影片外圍各種變化多端的文化條件（例如類型電影、社會再現等問題）。

Matz 所提出的概念可以在 Roland Barthes 的重要分析名作《S/Z》(1970) 重新得到印證，基本上，兩位理論家所談的符碼都是同樣的東西，一種界定符徵 (signifiant) 與符旨 (signifié) 之間關係的原則；另其「指涉性」符碼 (code référentiel) 及「象徵性」符碼 (code symbolique) 其實是各個不同內涵意指的總集合體。

分析家的任務是「拆散」、「攤平」該文本以呈現它的複數性、多義性，而善於運用內涵意指正式完成這類分析性閱讀過程最有效的工具，且惟有系統性的閱讀才能保證經過分析得到的內涵意指是中肯客觀的，免於穿鑿之嫌。

本研究將依據 Matz 提出的「文本系統的精神分析」對 Stephen Kin 原著改篇成電影文本的進行解讀。

#### 2.5.4 運用精神分析理論之相關電影研究

迄今為止 (2008 年 7 月)，本研究在台灣國家圖書館全球資訊網中博碩士論文中找到九篇，國內運用精神分析理論解讀電影文本的碩士論文整理如表 2.5。

表 2.5：精神分析理論解讀電影文本的碩士論文簡表

研究者	論文題目	摘要
李靜雯	聲音的所缺與所在——女性影像另類的探索(以「鋼琴師與她的情人」為例)/國立政治大學廣播電視學系碩士學位論文/1999	研究者主要的目的，在於討論建構女性電影。引用各種文獻，來探討女性電影的困境，與女性影像創作的出路。整理出給女性電影的創作者創作的方法，與對於情感、父權概念的反思與操作。
高珮瑜	電影中的扮裝與女性觀眾主體性/國立清華大學外國語文學系碩士學位論文/1999	本論文將探討扮裝電影，這個為數眾多但卻未被討論的電影類型，與女性觀看主體之間的關係。藉著電影中的扮裝者來重新思考幾個有關女性觀眾主體性的議題。

蘇柏帆	能言之沈默：珍·康萍〈鋼琴師與她的情人〉之心理分析觀點/國立高雄師範大學/英語學系碩士學位論文/2001	本論文旨在以拉岡 (Jacques Lacan) 與心理分析之電影理論來探討珍·康萍 (Jane Campion) 在〈鋼琴師與她的情人〉 (The Piano) 這部作品中女性主體之呈現。
楊菀喻	李安電影中的性別形象/佛光人文社會學院/文學研究所碩士學位論文/2003	本論文採取的是由「作者論」的研究途徑，並從佛洛伊德 (Sigmund Freud) 的精神分析 (psychoanalysis) 理論與榮格 (C.G. Jung) 的女性潛影理論入手分析李安的電影中的性別議題。
康靜文	《美國心·玫瑰情》與《鬥陣俱樂部》中的男性主體之死/國立成功大學/藝術研究所碩士學位論文/2001	本文以千禧年前的兩部電影——《美國心·玫瑰情》 (American Beauty) 與《鬥陣俱樂部》 (Fight Club) 為題材，藉此探討電影機制中較為人忽略的男性形象。分別從性別、社會角色和電影機制三個層面，分析片中男性所面臨的主體危機。
邱春煌	壓抑與認同：繪製《霸王別姬》中的中國男性本質/靜宜大學/英國語文學系研究所碩士學位論文/2003	本論文旨在從《霸王別姬》影片找出評估中國男性本質的方法，並解構性別的高牆，期對中國的性別研究有所貢獻。
蔡昆奮	許不了喜劇電影中的男性氣質研究/國立成功大學/藝術研究所碩士學位論文/1994	本研究援引了性別理論、文化理論、精神分析，經由符號學式的分析研究，透過扮裝以及逼真性的概念，來闡釋影片中對於男性氣質的建構。
朱立群	主體的生成應變與轉化：拉岡派精神分析理論的詮釋與操練/國立臺灣大學/新聞研究所碩士學位論文/2000	本論文主要藉由拉岡精神分析關於主體、慾望，並參攷拉岡派精神分析學者們的論點與詮釋，嘗試釐清主體的概念分析拉司逢提爾 (Lars Von Trier) 的電影《在黑暗中漫舞》。

周源潔	解讀恐怖片：談《半夜鬼上床》系列之心理分析/靜宜大學/英國語文學系研究所碩士學位論文/2005	本研究將從佛洛伊德（Sigmund Freud）心理分析及榮格（C.G. Jung）原型理論套用在由衛斯·克文（Wes Craven）一手所打造出以夢為主題的《半夜鬼上床系列》（A Nightmare on Elm Street Series）探討影片中所呈現出現代社會的文化意義，反應出人性中壓抑於內心深處的慾望及恐懼，並提供人性中的正面的力量與之對抗。
-----	---	--

從九篇論文中，運用精神分析理論中的 Freud、C.G. Jung、Lacan 等學者出發，融合符號學、社會角色、神話等理論探討當代社會、文化意涵。

國立政治大學「聲音的所缺與所在——女性影像另類的探索（以「鋼琴師與她的情人」為例）」透過分析女性影像，找出女性電影的創作者創作的方法，與對於情感、父權概念的反思與操作。

國立成功大學「許不了喜劇電影中的男性氣質研究」探討男性裝扮的形象進行研究，回歸到被閹割的陰性化男性氣質。經過電影文本的分析，這些特質反映了八〇年代台灣社會在轉型成工商業結構過程中，大眾心理對於男性氣質想像的集體渴望及焦慮心態。

國立清華大學「電影中的扮裝與女性觀眾主體性」，透過電影中男扮女、女扮男的裝扮中，探討女性觀眾主體性。而國立高雄師範大學「能言之沈默：珍·康萍〈鋼琴師與她的情人〉之心理分析觀點」，希冀藉著不同議題的探討及分析，對女性觀眾主體性論述注入另樣的關點。

佛光人文社會學院「李安電影中的性別形象」是針對李安在電影中塑造男女性別形象，進行個個突出，一一分析，此研究發現李安已完成的八部作品中，除了與《魔鬼共騎》之外，其他七部的確呈現有明顯的性別形象，而《臥虎藏龍》片更是源自李安個人的女性潛影。

靜宜大學「壓抑與認同：繪製《霸王別姬》中的中國男性本質」、國立成功大學「《美國心·玫瑰情》與《鬥陣俱樂部》中的男性主體之死」，此兩篇論文藉性別理論、文化理

論、精神分析，經由符號學的分析研究探討電影機制中，較為人忽略的男性形象。

國立臺灣大學「主體的生成應變與轉化：拉岡派精神分析理論的詮釋與操練」運用拉岡的主體論述來探討電影《在黑暗中漫舞》中閱聽人的主體。而靜宜大學「解讀恐怖片：談《半夜鬼上床》系列之心理分析」提出另一種思維空間讓人們逆向思考，如鄙俗的恐怖片並不單單表現出性、暴力，以及血腥層面。相反地，它呈現出現代社會的文化意義，反應出人性中壓抑於內心深處的慾望及恐懼，並提供人性中的正面的力量與之對抗。

本研究一著重在文本分析與詮釋，然而作品詮釋屬於個人觀點的創造性詮釋，並運用 Lacan 的精神分析理論，看 Stephen Kin 原著改編電影的內容意涵。二針對 Stephen Kin 所創造出的文化潮流進行探討。並從中整理出給創作者創作的反思與操作方向。

## 第三章 精神分析理論——Freud VS. Lacan

### 3.1 思想與文化

#### 3.1.1 Marx、Nietzsche、Freud 的思想威力

人類的思考都是關於人與自然的思考。人以擁有語言存在這個世界上，對於一切事情盡可能首尾一貫地予以說明。根據日本學者今村仁司、鷺田清一等人提到思考就是不斷地，即永遠且持續地思考永恆的「對象」（存在、存在者、時間、空間、死與不死、自由等等），在思考「永恆的」對象這一點上，人類的思考可以說是超越歷史的，即任何時代的人們都思索著同一的永恆對象。也就是說，在關於永恆對象問題上，人類的思考帶有超越時代的無歷史性。因此，在這一問題的思考中，歷史是不存在的。

其次，思考著的人在空間中僅僅佔據有限的場所，他們是在所賦予的生活世界與歷史狀況中思考並為生活世界和歷史狀況所限定的。也就是說，我們要接受每一生活世界和歷史給我們提出的許多質疑、問題和課題，並依之確定思索的方向。在這一點上，人類思考的產物就是該時代的思想，即所謂當時的現代思想。

換言之，人類的思考與思考著的人類以理性的語言思索永恆的對象，同時產生並承擔其時代的歷史課題。（今村仁司、鷺田清一等，2002）

十八世紀後半葉到十九世紀前半葉，法國啓蒙思想與德國古典哲學在當時思想家、哲學家的主張中雖然相互對立，但實際上卻似集合的形式，共同的批判性地總括十七世紀與十八世紀的思想成果（關於永恆對象的東西與關於歷史性課題的東西），給我們製作了一份財產目錄。與之同樣，涵蓋二十世紀後半葉的世界性哲學家與科學家的學者們一邊批判地繼承十九世紀與二十世紀前半葉的思索成果，一邊製作了思想性的共有財產目錄。不是單純地整理、沉溺他人的成果，而是更加深入地挖掘必須繼承的成果，直到能夠發現在以往的思想構圖中不能觀察，也不能思考的一些問題，並在這一過程中反思過去的遺產。在批判過去成果，進而開闢新的起點的自覺，往往來自外部的歷史經驗，以一種巨大的象徵性事件擺在思考著的人們面前，過去的法國革命就是這樣，它不單是法國的局部事件，而且是在世界史上具有劃時代意義的象徵性事件。

在歷史中生存並且思考著的人們，無疑要親自接受來自外部的歷史事件，並且解釋

其意義與方向。對於歷史事件之意義與方向的解釋，規定了人們思考的軌道。對現實的歷史經驗和生活實踐採取漠不關心的態度，一味埋頭於對傳承下來的永恆對象的思考，並且因之而自稱為「純粹的哲學」的人，實際上可以說是「非哲學」的。只有承認思考的外部世界，緊緊地抓住外部世界給我們提出的現實性問題與課題而進行思索的人們，才會給我們留下迎向未來的共同成果。（今村仁司、鷺田清一等，2002）

綜觀二十世紀思想體系中，Marx、Nietzsche、Freud 是在狹義的哲學領域中，更新哲學基礎，Marx 是包含經濟與政治的歷史世界的認識者，Nietzsche 既是古典文獻學者，又是支配藝術形式之傳統哲學的批判者，Freud 是既存心理學的批判者，又是無意識領域的科學探索者和精神分析的創立者。這三位思想家，都不是傳統意義上的哲學思想家。但是，若沒有他們思想的衝擊，就無從考察二十世紀的思想與思想家們。

在觀察二十世紀的思想源流時，不是僅僅在狹義的哲學舞臺上進行的。與哲學的展開相並列，關於人的科學以及社會科學由於提出新的理論，創造了新的概念，更新了思想的構圖，從而拓寬了以往連想都不敢想的關於人的理解的問題。在現代，無論怎樣做，也難以理解古人。如果不吸取關於人的科學以及社會科學為我們提供的，或是「發現」或是「建構」的關於個人的精神以及人類創造的社會結構方面的新知識，我們就不可能嘗試著推進狹義哲學的新發展。老實說，囿於古代和中世紀人學觀以及近代初期的人學觀，已經無法解說現代人了。例如：若無 Saussure 開創的結構語言學以及受其影響而產生的人學的革新（人類學、神話學、精神分析、經濟學、歷史學等等）及其成果，現在要解說「人」、「社會」、「文化」，是非常困難的。

從這一觀點來看，Marx、Nietzsche、Freud 的思考對於二十世紀的人們的思考來說，有著決定性的意義。Marx 把歷史世界（意指經濟、政治、意識型態的總體）從神話故事中解放出來，使之從科學理論上加以思考成為可能。Nietzsche 挖掘出以傳統哲學形式不能接近也不能思考的領域，開闢了從原理上思考它的可能性。Freud 開創對人類「精神」之深層的探索，「發現」了無意識的領域。透過他們，過去人們頭腦中關於「人」的形象完全解體了，以致於從根本上改變了人們關於個人的內在世界（Freud）、人的社會生活（Marx）和處於人的思想背面晦冥的意志（Nietzsche）的傳統的理解方式。在他們各自的領域中，提出了劃時代的新學說。在二十世紀中葉以後，Marx、Nietzsche、

Freud，超越各種意識型態的或政治性的利用，開始在學問領域真正發揮其巨大的影響力。換言之，他們的思想成為十九世紀向二十世紀轉移的思想關鍵點，並從其思想整體中醞釀了二十世紀的思想。三位懷疑大師 Marx、Nietzsche、Freud 對於傳統西方思想和文化的徹底懷疑精神，促進和加速了西方思想史和文化史上最輝煌和最活躍的新時代的到來。他們同時也成為二十世紀法國思想家們同古典和傳統思想文化相溝通的中間環節。（高宣揚，2003）

Marx 的批判精神在當代法國思想界的闡揚，並不是簡單地重複 Marx 本人的懷疑態度和革命思想，而是主要集中表現在對於當代社會和文化的批判，集中於「現代性」問題。首先，它指的是重建 Marx 的人文精神。第二，它主要是揭露現代社會和文化的危機實質，批判它們的不合理性和非正義性。第三，它集中揭露現代國家和政治制度的矛盾。從 Marx 提出「人的解放」的口號，即使再提出了「階級鬥爭」（*luttes des classes*）和「無產階級專政」（*dictature du prolétariat*）的概念之後，Marx 思想中的人文主義精神仍未有所遜色。

在法國當代新尼采主義不是簡單的重複 Nietzsche 的原則和概念，而是徹底改造 Nietzsche 哲學，發揚它的不妥協批判精神，徹底顛覆西方傳統理性主義、邏輯中心主義、語音中心主義、主體中心主義、神學中心主義以其各種變種，主張重新改寫一切歷史，摧毀、並重建一切文化，使人及其創造活動徹底擺脫一切約束，包括人間的和神界的各種戒律、禁忌和規範，永遠處於真正無目的和無止盡的高度自由的遊戲狀態。在這種情況下，Nietzsche 原來所提出的「超人」理念已經徹底改變成為一種無法加以界定的自由創造活動。

Freud 的精神分析學（*psychanalyse*）和精神治療學（*psychiatrie*）在當代法國也同 Marx 思想幾乎一樣，經歷了三大階段；而 Freud、Lacan、Foucault 分別是這大三階段的中心人物。所以，總的來說，Freud、Lacan、Foucault 三位大師，是當代法國精神分析學發展歷程中的三大「里程碑」。

二十世紀初到三〇年代是第一階段，Sartre 及一批文學藝術家，都熱衷於 Freud 精神分析學，並將它應用於文學和藝術的創作中，取得了輝煌的成果，再會上和學術界產生了廣泛的影響。三〇年代到五〇年代是第二階段，主要是以 Lacan 為首的精神分析學

家和精神治療專家試圖克服 Freud 原有理論思想體系中的缺陷，創立適合於法國及西方現代社會的精神分析學和精神治療學。這可以說是「後佛洛伊德主義」(Post-Freudisme) 的開始。在當代法國稱為「後佛洛伊德時期」主要是指「拉康時期」。Lacan 同他的同一時代學者如 Foucault，衝破 Freud 原有理論的範圍，一方面批判，甚至推翻 Freud 最重要的「戀母情結」及「自我」概念，另一方面又結合當帶社會文化的特徵以及對於精神分析的最新成果，對於無意識同語言的關係及其結構作出了深刻的分析，創立了獨特的精神分析和精神治療理論和方法的新體系。(高宣揚，2003)

二十世紀的理性崩潰、去自我中心的概念興起，徹底顛覆西方傳統理性主義，也同時向「人」的概念挑戰，這一挑戰讓人們重新探索人的身分、人的自由與日常生活、社會結構的研究，也重新探討理性，發現決定人的基本因素，不是在理性，而是在生活風格、生活態度、生活方式，在所有理性與非理性相混合的因素和力量中，存在著人之為人的重要基礎。因此各種生活方式和生活風格，隱含著人之成為人的奧秘。為了揭示人的奧秘，當代法國思想家特別強調人在其社會生活中的語言性，特別凸顯語言在社會生活中的中心地位，從而把人的社會性歸結為人的語言性，並透過語言這個「魔術杖」，將人引導到一切可能的領域。人是透過與語言同其自身及其世界打交道的一種特殊生命體，正是語言，同時給人無限自由與思想，卻又把人的侷限其中，限制了人的精神創造活動，傳統思想及其維護者往往透過語言及其論述形式的運作，無止盡地控制著社會文化的各種創作活動，駕奴著整個社會文化制度的建構、運作和更新過程。因此，語言具有驚人兩面性：它把人從自然中解放出來，又把人的帶進人為的文化牢籠。如此，語言成為了探索人及其世界奧秘的鑰匙。

### 3.1.2 文化與語言

「文化研究」(cultural study) 一詞首次由英國批判學者威廉斯 (Raymond Williams) 用來指涉一個特定的學術領域。如今此一學門已經滲透到全球主要大學的人文學科及社會科學中。然而，正如我們所見，有關文化與意義產製過程的研究，整合了各種哲學、文本研究、馬克思主義與社會理論等形式。

從 1960 年代開始，文化分析對意義產製過程的興趣漸趨濃厚。從對於高級藝術的

興趣轉至更爲整合式「生活方式」的研究，伯明罕的近期成員 **Stuart Hall** 採納法國語言學理論，對適當的媒介分析方法發展，提供了一個實質的理論架構。**Hall** 致力於整合兩個對文化全然不同的定義：亦即文化是「生活方式」以及文化是「意義產製」。有關流行文化的研究，必然將文化研究從以階級爲主的侷限中解放出來，並允許文化在文本消費與廣泛以閱聽人爲主的意義產製研究層次上運作。**Hall** 積極地藉由「語言」或「論述」，來進行文化理論化的工作。將語言視爲文化現象的興趣，通常與哲學中極具代表性的研究旨趣轉變雷同（尤其是語言哲學）。許多十九世紀晚期與二十世紀初期的哲學家開始問及：知識如何變得可能？這個解答由諸如 **Fridrich Nietzsche**、**Bertrand Russell**、**Ludwig Wittgenstein** 以及 **Charles Sanders Peirce** 等哲學家所提出，他們將語言視爲個人與真實世界之間的主要媒介。亦即，唯有透過語言的仲介，我們才可以「認識」事物，因此語言必須成爲我們研究世界的核心。（邱誌勇等譯，2008）

起初，這類研究都將語言視爲一個具有凝聚力、有秩序、以及可操作的意義產製系統。發展於二十世紀中期的「符號學」，企圖解釋所有的意義如何藉由「符號」與一個「符號系統」構成。索緒爾（**Ferdinand de Saussure**）主張，所有的意義產製都同樣是由特定的模式或結構支援一個既定的符號系統。李維史陀（**Claude Lévi-Strauss**）主張，文化是由類似的意義產製過程與模式所構成。他稱這些模式爲神話（**myth**）：是不斷重複的故事，用以化解社會中所暗藏的緊張關係。**Roland Barthes** 將「神話」概念用於解釋當代法國文化中，特定意義產製模式的主宰現象。這些結構主義式的曲徑，致力於理解意義何以可能，以及普世重複的模式如何建構意義產生。後續晚近的法國語言學者已經提出關於語言與意義產製的不精確本質等問題，對意義產製的不完整性、歷史與文化的強調，普遍成爲 **Foucault**、**Lacan** 等人著作中的主旨。

**Saussure** 提供我們一種語言科學，在思考跨越所有文化與脈絡時，對語言形構與操作的普世解釋。也就是說，對 **Saussure** 而言，語言符號唯有在解釋義中才有意義。符號客體與解釋義之間的交互關係，決定了語言系統的普遍過程。然而符號、圖像、文化本身不具有意義，若非透過相似/相同的知識背景，是無法理解地。文化是依照其需求決定了意義的範疇。而符號學（**semiotics**）較少實質地承襲於科學原理，而主要關注於特定的文本再現形式，尤其是電影與電視。當閱聽人「解讀」或「觀賞」一個文本時，是歷

史的與政治性的。文本透過對於符號的有效篩選，來達成生產次級表意系統的重要任務，而讀者爲了要建構他或她自己從文本中所獲得的意義，會以相同的文化系統與社會知識系統解讀。符號學提供了文本與文化分析的一個具體且明確定義路徑。也就是說，符號學提供一個滿足功利主義與官方文化之進步主義意識型態的論述。

精神分析理論開啓了將主體理論化爲「非固定」的主體之路徑，尤其是 Lacan 與 Julia Kristeva 採用了 Freud 精神分析。精神分析也對主體與語言（語言是用來連結起各個主體）之間較爲不穩定和未決的關係予以理論化。也就是說，主體不再以一種絕對著狀態存在，也不再是深植且基本上毫無變化的實體；主體是動態的、易變的、開放的，而且透過各種關係與經驗在語言中形成。（邱誌勇等譯，2008）

## 3.2 精神分析影響層面

### 3.2.1 精神分析簡介

根據中國大百科全書智慧藏彭祖智所言，精神分析又稱心理分析學 Psychoanalysis，19 世紀後期，奧地利精神病學家 Sigmund Freud（1856～1939）的獨特創見，是基礎醫學和臨床醫學的大發展。精神分析是治療神經症的一種方法，也是 Freud 及其後繼者在醫療實踐中建立的一套心理學理論。理論的中心概念是無意識；不符合社會規範的慾望和衝突被壓抑在無意識中仍影響著意識，並可表現爲神經症症狀。治療關鍵在於通過自由聯想及解夢等手段在無意識中尋找症狀的本源意義。

Freud 在催眠術的基礎上創精神分析法，治癒了當時令人頭疼的頑固病——神經症中的強迫症和恐怖症。他在臨床實踐和自我分析中發現了人類心理活動的某些規律，提出了一些新觀點：有潛意識概念、心理結構（本我、自我、超我）、伊底帕斯情結（Oedipus Complex）（戀母情結）、創傷理論、心理發展（口腔期（The Oral Stag）、肛門期（The Anal Stag）、性器期（The Phallic Stage）、潛伏期（The Latency Stage）、生殖期、防衛機制、移情、反移情，建立了精神分析學說。精神分析基本理論，說明如下：

#### 1. 意識與無意識

根據中國大百科全書智慧藏鍾友彬談到，意識是與直接感知有關的心理部

分，人們在清醒的意識下面存在著一個潛在的心理活動過程，即無意識或潛意識。無意識的心理活動人們不能意識到，這是因為在無意識和意識之間有一個潛在的壓抑力量，類似監察官。無意識是包括個人的原始衝動、各種本能及與本能有關的慾望。這些衝動和慾望受風俗、道德、法律的控制而被壓抑或排擠到意識閾之下，但未被消滅，仍在不自覺地積極活動和追求滿足。在無意識與意識之間還有一個過渡區域叫做潛意識。三者結合構成人的整個精神。（彭祖智，中國大百科全書智慧藏）

## 2. 幼兒性慾論

一個人從出生到衰老，一切行為動機，都有性的色彩，都受性本能衝動的支配。神經症的產生，就是由於性本能衝動受到壓抑而得不到滿足的結果。

人的性心理慾望不是從青春性腺成熟時才開始出現，而是生下即存在。幼兒性慾的目的在於刺激性樂區（口腔、肛門、性器）而求得器官的快感，而不是通過生殖器性交方式以求得性滿足。在口腔期和肛門期，性愛對象是自身，到性器期，性愛對象主要是異性父母。6歲前後，幼兒性慾到達頂點。隨後有一個潛伏期，到青春期才有成年人的成熟性慾，此時性愛對象是其他異性人。各階段的幼兒性慾得不到滿足和解決，便被潛抑到無意識成為癥結（情結）。性器慾階段留下的戀母癥結（伊底帕斯情結）尤其重要，它終生要求在意識上表現，成為神經症的根源。

精神分析理論也進一步指出，在性的後面有一種潛力，這種潛力常驅使人去追求快感。這種潛力被叫做「Libido」，一切快感都直接或間接與性有關，又稱性力。依 Freud 之見，性本能衝動和性欲是無意識的基礎和核心，但在現實生活中，由於受到意識（文明）的壓抑和控制，人的原初慾望往往得不到直接的滿足和顯現。性本能，Freud 把它稱為「Libido」，其本意識原始的慾望。這是一種本能的力量，即性力。它不是一般的生殖，它在 Freud 的精神分析學中有更寬廣的含意（張一兵，2006）。

正常情況下，它可在正當性活動中發洩，但在失常時會迂迴到非正常的道路，附著到別的活動，包括科學和藝術創造，此即 Freud 所謂的「昇華」。社會

風俗、制度、宗教以及精神病都與「Libido」有關。

### 3. 精神（或人格）結構論

在無意識概念的基礎上，他還提出了人的精神是由本我、自我和超我組成的。原我是天生的，自我和超我是後天形成的。原我代表慾望和衝動，自我代表理性和審慎，超我代表道德和良心。三者協調活動，在人不自覺察中保持心理平衡和對社會環境的正常適應。

最原始的本我是與生俱來的，是無意識的結構部分，由先天的本能：基本慾望所組成，是同肉體聯繫著的。肉體是其能量的源泉，是儲存心理能量的地方。這些本能和慾望強烈地衝動著，希望能很快地得到滿足。本我與外部世界不能直接接觸，因此，它急切地尋找出路，唯一的出路，就是通過自我。自我是 Freud 在 1920 年以前就已使用的一個老概念。他認為，自我也是意識的結構部分，它處在本我和外部之間，它與本我不同，是根據外部世界的需要來活動的，它的心理能力大部分消耗在對本我的控制和壓抑上。所謂超我，就是「道德化了的自我」。它包括兩個方面：一方面就是通常所講的良心；另一方面就是自我理想。自我理想是習俗教育的產物，以現實原則為基礎，它確定道德行為的標準。良心負責對違反道德標準的行為進行懲罰。超我的主要職能在於指導自我去限制本我的衝動。

在正常情況下，本我、自我和超我，三者協調活動，在不自覺中保持心理平衡和對社會環境的正常適應。自我在適應活動中發展了各種精神防禦機制如潛抑、置換、投射、合理化、軀體化、否認、昇華等等，以減輕或緩衝不能避免的心理困難和衝突。（彭祖智，中國大百科全書智慧藏）

### 4. 釋夢

根據中國大百科全書智慧藏孫非提到，Freud 用上述基本理論解釋了夢，並解釋了神經症和精神病的心理病理並指導分析治療實踐。夢是通向無意識的迂迴道理，通過釋夢，可以發現神經病患者的被壓抑的慾望。夢分「顯夢」和「隱義」。夢的工作方式有 4 種：凝縮、換位、戲劇化和潤飾。

Freud 認為無意識中的心理活動主要是人們在意識上不能承認、不能接受違

反社會道德和自己理性的慾望和動機。幼兒性慾由於其性愛對象指向父母違反了倫理道德，因而是無意識心理的重要內容。無意識心理活動在潛抑作用的監察下，一般不能到達意識。在入睡後潛抑作用減弱時，經過凝縮、置換、象徵化和再修飾等機制的化裝，才能躲過監察進入夢境。所以 Freud 說：「夢是被潛抑的慾望經過化裝的實現」。人能體驗到的夢象叫做顯夢，內容離奇古怪。顯夢卻有隱意，人們自己不能知道，需要加以分析才能明白。

Freud 認為被潛抑在無意識的幼兒性欲如果衝破壓抑直接在意識的行動中表現出來，便成為性變態如露陰癖、窺陰癖、挨擦癖、戀物癖等等，所以 Freud 說：「變態的性生活就是兒童的性生活。」這是非常態的性滿足。這些變態性行為是違反成人社會的道德規範的，自我要加以干涉，這便形成心理衝突，引起焦慮。為了避免焦慮，自我使用各種精神防禦機制把幼兒性欲偽裝成不帶明顯性內容的症狀表現出來，形成神經症。因此 Freud 認為「神經症是性變態的否定」。這是幼稚的性滿足。

幼年形成的無意識癥結是神經症的內在原因，病人自己不能知道。使無意識癥結意識化，病人知道了症狀的真意，症狀就失去存在的意義而消失。這就是分析治療的原理。但潛抑作用阻止癥結的意識化，病人無意識地表現出對治療的抵抗。要進行長時間的自由聯想，病人對醫生產生了移情時才能破除抵抗。移情是病人把幼年時對父母的態度置換給醫生，是特殊形式的抵抗。通過醫生的解釋和擴通，最後擺脫移情，病人才能真正認識到症狀的真意，這時的心理狀態叫做領悟。有了領悟，症狀才消失。

夢和神經症實質上都是無意識願望的實現，顯夢內容和神經症症狀具有同樣的意義。分析顯夢的隱意有助於揭示病人無意識心理內容，所以 Freud 認為「分析夢是進入無意識的捷徑」。除自由聯想外，釋夢也是精神分析的治療技術。（孫非，中國大百科全書智慧藏）

## 5. 快樂原則與現實原則

人的行為受本能的支配，但同時又要受現實的限制。因此，人的心理也就有兩種系統，每種系統各受特殊的原則支配。第 1 種系統受快樂原則的支配，形成

於嬰兒期，嬰兒的初級心理系統的特點是順從心理衝動、追求快樂，這就是快樂原則；第 2 種系統除受快樂原則支配以外，還受現實原則支配，形成於嬰兒期以後。快樂原則的特點是順從人的本能衝動，是絕對自由的。隨著人的年齡的增長，社會習俗和教育的影響也逐步加深。於是，他發現本能慾望往往和社會道德、法律規定不相容，發現自己除了尋求快樂之外，還要能適應現實，要懂得剋制自己的本能衝動，適應現實生活的要求。否則，不但不能得到快樂，反而會遭受痛苦。這就是現實原則的意義。（孫非，中國大百科全書智慧藏）

## 6. 生的本能和死的本能

生的本能和死的本能是 Freud 的後期經過修正的理論，生的本能指向生命的生成和增進，代表著愛和建設的力量，而死的本能則體現著恨和破壞的力量。Freud 認為，在人這個「生物寄存器」上，具有兩種相反的本能，其一是生的本能（愛欲本能），其二是死亡本能；前者的作用在於維持生命，保護機體的聯繫與統一，而後者的作用在於摧毀生命，打散聯繫，使機體回歸於無生命的狀態。這兩種本能永遠不可能單純地存在，而是相互糾結、混合在一起；在具體表現中究竟歸屬於哪一種，要依據各自表現的強烈程度而定。

死亡本能是一個自相矛盾的概念，因此即便在 Freud 自己的信徒中，其合理性也一直備受爭議。在非 Lacan 學派的精神分析學中，只有克萊恩學派才認真對待它。儘管如此，Freud 仍然在他晚期研究中堅持這個概念的重要性，因為他發現在人身上經常可以觀察到一些頑固的現象，比如強迫重複、憎恨、愛恨交織的情感，以及許多針對自己或他人的破壞欲。以一元論的快樂原則很難，甚至根本不能解釋這些現象。

Lacan 非常重視這個死亡本能概念，他說：「如果你們想理解 Freud 生物學的真正波長，你們就必須體會 Freud 的死亡本能，這種本能在那裡是在一種非比尋常的憎恨中被把握的。因為，逃避他學說中的與死亡本能就完全不可能瞭解他的學說。」（馬元龍，2006）

Freud 的精神分析理論是在 1900 年以後成熟起來的，而且聲譽日增。他從各地吸收了一批信徒，其中最被器重的是美國心理學家 Alfred Adler（1870～1937）和德國心理

學家 Carl Gustav Jung (1875~1961)，從而構成了 Freud 的精神分析學派。但是不久，Adler 因與 Freud 見解不合，於 1911 年脫離 Freud 而自立門戶，成立了個體心理學派。到 1913 年，C.G. Jung 也和 Freud 決裂，成立了分析心理學派。此後，Freud 的其他門人也都在某些方面或多或少地對 Freud 的正統精神分析理論提出修正意見。儘管 Freud 在表面上拒絕別人的批評，但實際上卻不得不考慮自己的理論是否有不妥之處。同時，又由於精神分析對精神神經病患者的治療效果也並不十分顯著，所以從 1920 年以後，Freud 便對其理論開始進行一些較大的修訂，以致形成他的後期理論（高覺敷譯，1984）。

由於 Freud 創新性的提法，在文學、哲學、心理學上都產生強大的效應，歐美國家開始了關於心理現象的多方面研究。這一學說已越出醫學界限，對心理學、人類學、文學藝術理論等許多學術領域產生了巨大影響。

另一位從來沒有和 Freud 有直接關係的法國精神科醫生雅各·拉康（Jacques Lacan），提倡「回歸佛洛伊德」（Back to Freud）。則成為 Freud 之後最具影響力的精神分析學理論家，並以「回歸佛洛伊德」為口號，和國際精神分析學會（International Psychoanalytical Association, IPA）在理論和組織政治上展開長達三十年的論戰。其中對於美國精神分析家的理論傾向，Lacan 反對過分強調自我作為修補機制的自我心理學（Ego Psychology），並強調應重返 Freud 關於無意識、本我（id）的論說。

Lacan 強調語言最能反映無意識心靈，並試圖將語言研究（為現代語言學、哲學和詩學中對語言的研究）引入精神分析學說。根據大英百科全書談到 Lacan 的主要貢獻是用二十世紀下半葉法國學者創始的結構語言學來解釋 Freud。他的影響遠超出精神分析領域，並使他成為 70 年代法國文化圈中的一位主導人物（大英百科全書，2008）。

### 3.2.2 精神分析之文化脈絡

大概沒有人比 Freud 更影響二十世紀的思想。他的工作影響了精神醫科、人類學、社會工作、刑罰學（penology）、和教育，又給小說家和劇作家提供無限的寫作資料。Freud 創造了一個「全新的思想」；無論是好是壞，社會已經改觀（陳張逸萍，2003）。

Freud 通過研究人類的變態行為而深入到人類的心裡底層，提出了他的精神分析理論；同時，他還把自己的精神分析理論應用到社會文化領域，提出了他的精神分析的文

化哲學。Freud 自己回憶說：「自從我寫作《夢的解釋》開始，精神分析就不再是一個純粹的醫學主題了。」「我的興趣，在我於自然科學的醫學和心理治療上走了終生的彎路之後，又重新回到早前使我流連忘返的那些文化問題之上。」（陳小文，1994）哲學詮釋家利科指出：「精神分析學闖入了人種學、道德、美學和宗教領域不是偶然的，它對文化現象的興趣並非表示附帶的工作或偶然越過了它的權能範圍，而是產生於它的最基本的目的。精神分析學並不只是想成爲一種醫術，從一開始它就企圖做得更多，及對整個人類現實進行解釋。」（熊哲宏，2000）

Freud 把他這一理論應用到社會科學領域主要動機是由於（1）精神分析所發現的心理現象與社會發展中的現象具有密切的關係，甚至具有同一性。（2）社會文化現象中的應用可以進一步確立精神分析的正確性。（3）社會文化領域（包括神話學、文化史、人類學、宗教學等）的專家們不瞭解甚至不承認精神分析所發現的結果對於社會文化的貢獻，所以一種責任心、一種使命感、一種必然性迫使 Freud 把他的精神分析應用到社會文化領域方面。（陳小文，1994）

### 3.2.2.1 文明與文化

Freud 認爲文明（Zivilisation）與文化（Kultur）混合在一起，他說：「所有人類文明，我的意思是指人類生命從本身動物狀態發展而來，而且不同於野獸生命的所有方面——我不屑於對文化與文明加以區別。」關於文明的基本含義，Freud 說：「如我們所知，人類文明往往向觀察者呈現兩個方面：一方面，它包括人類爲了控制自然的力量和汲取它的寶藏以滿足人類的需要而獲得的知識和能力，另一方面還包括人類爲了調解人與人之間的相互關係，特別是爲了調節那些可茲利用的財富分配所必需的一切規章制度。」（陳小文，1994）簡單地說，文明或文化就是人類在改造自然過程中獲得的知識、能力以及調節人們之間相互關係的一切規章制度的總和。

Freud 進一步指，「文明的實質在於爲了獲得財富而控制自然，還可以認爲，通過在人類中公平合理地分配財富，就能把威脅文明的那些危險消滅掉，現在看來，強調的中心已從物質轉向精神。」這就是說，文明可分爲文明的物質和精神財富。並以文明物質和精神財富作爲發展基礎，當人們在社會獲得成功而洋洋自得，而社會功能對文明社

會的人們提供滿足。Freud 認為，正是這種自戀性質的滿足，導致兩個後果：一是每一種文化都有權藐視其他文化，於是就成了不同的文化社會之間產生不和與仇恨的一個根源；二是由於這種自戀性質的滿足，讓成功地防止同一文化的社會內部對該文化產生敵意的力量之一。（熊哲宏，2000）因為這種滿足可以被社會所有階層分享，包含被壓迫階級，他們透過「藐視」異邦文化的權利補償了他們在自己社會內部遭受的不公正待遇。關於 Freud 對文化提出這個觀點，為我們研究不同文化差異，提供了不同的獨特觀點。

而 Freud 的這些觀點，都是根據自己精神分析方面的研究成果而提出的，在《圖騰與禁忌》中，描述人類原始狀態歷史發展的精神分析圖景。在《摩西與一神教》又再一次探討這個主題，對原始社會許多富有特徵的現象（原始人的心理機能的機制、原始禁忌的形成過程——禁忌、萬物有靈說和圖騰崇拜的產生）的說明，都是在研究兒童恐懼症時獲得的材料，其基礎理論是「伊底帕斯情結」。並將運用於分析澳洲、美洲的原始民族的圖騰，獲得崇拜圖騰是一種文化必經的階段，而每一個人的生命是從一個人、一個家庭、一個民族開始拓展成為每一個民族、種族、每一個國家結合成為一個「人類統一體」。

這樣的脈絡我們可以從 Freud 在《圖騰與禁忌》一書中，運用「伊底帕斯情結」解釋宗教跟道德時發現，並以一位五歲男童「小漢斯」對馬患有恐懼症的分析，證明小男孩把某些對父親的情感移至到動物身上。Freud 說，「小漢斯」病例表明它與圖騰崇拜相吻合的兩個有價值的特點：「小孩完全把自己等同於他的圖騰動物和他對它的矛盾情結的情感態度。依我看來，這些觀察證實了我們按照圖騰崇拜的公式把圖騰動物作為父親的替代物這一看法是正確的（在男性的例子中）。」如果圖騰動物就是父親，那麼構成圖騰崇拜核心的兩條禁令——不准屠殺圖騰和不准予同一圖騰的婦女發生性關係——就與伊底帕斯情結的弑父娶母兩條罪惡不謀而合，也與小孩的兩個原始慾望相互偶合了。這樣一來，圖騰崇拜的遠古起源也許就從這個等式中有所發現了。進一步來說，圖騰崇拜的兩個禁忌就成為人類宗教和道德觀念起源的心理因素。（熊哲宏，2000）

在文明的發展過程中，社會制度、道德、宗教正是對本能產生一個無形而強而有力的禁令，Freud 說：「人們不可能無視文明的建立要犧牲本能滿足到何種程度。文明的存在要預先假定強烈的本能要求的不滿足（克制、潛抑或其他）到何種程度。這種文明的

剝奪支配著人與人之間社會關係的整個領域。」(熊哲宏, 2000) 這句話顯示出文明的過程、原始部落的道德、宗教都是希望人們犧牲本能而達到發展, 因而文明的發展就是一種「忽略人性」的過程, 在文明社會中的具體表現在剝奪本能的滿足上。

因文明發展過程忽略人性, 因此造成文明具有剝奪本能的滿足, 當人類面對壓力時, 人類本能似乎被「類化」了, 出現某些取代它們的東西, 最明顯的例子就是肛門性格, 例如整齊清潔、有秩序等, 這些特徵本身具有價值和受歡迎的特質, 在成長過程中因為文明而得到強化, 長大之後成為明顯的支配人的性格, 整齊跟秩序是文明的要求, 這對生存而言, 並沒有必然性必須具備的理由。只是沿著文明的發展, 也可以讓壓抑的本能得到昇華作用。在 Freud 那裡, 文化是人自己壓抑自己的性欲, 首先是壓抑伊底帕斯情結並使之昇華的結果。Freud 認為伊底帕斯的閹割情結造成的壓抑, 使兒童的 Libido 貫注向兩個方向發展: 一是 Libido 能量被累積起來並可能使其脫離性目標本身而轉向其他方面, 昇華為更高級的文明, 實現個體與社會文化的連結。(王國芳、郭本禹, 1997)

因為透過犧牲原始性本能的衝動, 追求快樂的滿足中, 文明被建立起來, 而性本能可透過宗教、藝術創作、科學、道德等進行昇華, 將原本的性本能轉向其他目標, 成就另一種更大、更有社會價值的目的。Freud 將這種最高文化成就歸功於以這種昇華作用的方式釋放的能量。最高文化成就誘惑著人們通過更徹底的昇華而奮求獲得更高的文化成就。(熊哲宏, 2000)

### 3.2.3 藝術創作的原型——伊底帕斯情結

分析藝文創作和藝術問題時 Freud 使用「伊底帕斯情結」為基礎。Freud 借助一個著名的古希臘神話, 即伊底帕斯神話來說明兒童與父母之間的關係, 那就是精神分析學中眾所皆知的伊底帕斯情結(Oedipus Complex)問題。Freud 藉伊底帕斯神話中的 Oedipus 王子在命運註定下弑父娶母的故事, 試圖來說明兒童如何從依附母親到認同父親, 最終走向社會的主體成長歷程。(黃作, 2005)

Freud 曾說過, 伊底帕斯情結本身即為精神分析學的標誌。以希臘索福克勒斯有關男孩戀母仇父神話故事為原型構想的家庭內在衝突關係, 成為 Freud 精神分析學的理論基石。(李幼蒸, 1998)

心理分析是一種互文研究（intercontextual），跨越不同學科與思考體系，並對它所瞭解的文化對象保持開放。例如，Freud 的研究就把夢與神話的符號、象徵結合在一起。Felman 指出，伊底帕斯、自戀與超常（the uncanny）等都是文學的語言，被心理分析借用來指稱相關的現象。（陳儒修、鄭玉菁譯，2004）在 Freud《精神分析新論》中也提到術語「自戀」（narcissism）是從希臘神話中借來的，「那喀索斯」（別譯「納西斯」）是神話中愛戀自己的人。（汪鳳炎、郭本禹，2000）

Freud 在 1914 年曾經發表過一篇《論那喀索斯主義》，這是一篇流傳甚廣的論著，其中引用希臘神話的故事，傳說河神凱菲斯的兒子那喀索斯，喜歡對著河水欣賞自己映射于水中的倒影，並且為自己的形象所傾倒，由於這種心理的折磨，他終於憔悴而死，死後變成水仙花，日夜映射于水中，以後「那喀索斯」（narcissus）也就成了西方語言中水仙花的名稱。Freud 認為希臘神話中這則故事表達了一種自我愛戀的原型，人類中也普遍存在這種心理，生活中的「孤芳自賞，顧影自憐」也就是類似的表現，也表現為有的人過於喜愛照鏡子等等。只不過大多數人的這種畸形心理經過教育或是懲罰，被壓抑下去了，成為一種情結，Freud 就稱這種情結為「自戀情結」或是「那喀索斯情結」。這種心理對於人的自我概念的形成很重要，人的自我就是在這種心理作用下形成的，關於自我的形成過程，當時的 Freud 是這樣認為的：

自我發展的目標之一，就是離開原始自戀為始然後再拼命地恢復。這種分離由外力之下的 Libido 移置於自我理想造成的，而滿足則源於理想的實現。

Freud 他特別提出杜斯妥也夫斯基的《卡拉馬助夫兄弟們》中神父佐西馬與米提亞交談的場面，適時佐西馬意識到米提亞有殺父動機，當即匍匐在他的腳下。這個場面意味著什麼？Freud 作如是分析：

這不可能是意味表示崇拜；它肯定是意味神父正在抵禦鄙視和厭惡兇手的誘惑，為此一理由而在他面前卑躬屈膝。杜斯妥也夫斯基對罪犯的同情，事實上是浩瀚無邊的；它遠遠超過了這些可憐的傢伙可能要求的憐憫，而使人想起那「神聖的敬畏」，過去人們正是這樣來看癲癩病人和瘋人的。罪犯對他來說差不多成了救星，因為他承當了本來必然要有他人承當的罪惡。由於罪犯已經殺了人，人變無須再去謀殺了。

罪犯由此而成了人內心犯罪動機的替身，人因此理當感謝罪犯，因為否則他只好自己動手來殺人。所以 Freud 說，這不僅僅是出於好的憐憫，而是在同一謀殺衝動基礎上的一種認同關係，實際上是一種稍經易位的那喀索斯主義即自戀（narcissism）。

自戀是 Freud 理論中一個值得注意的術語。那喀索斯是希臘神話中的美少年，偶爾在水邊見到自己的影子，苦戀不已，最後憔悴而死。這個典故是西文中水仙花一名的由來。Freud 用這一術語指自我以本身為對象，彷彿與自己戀愛的一種本能。在寫於 1914 年的《論自戀》一文中他說：「自戀這個詞原來是臨床術語，由奈克（Nacke）在 1899 年開始採用，指一種人對待自己的身體就像對待性對象的身體一樣……它吸收了主體的全部性生活。」可見自戀也關涉 libido 需要的一種滿足（陸揚，2005）。

雖然以後 Freud 修正了自己的觀點，不再認為自我是從原型自戀中發展出來的，但是他的觀念出發點與思維過程顯然對於 Lacan 有不可否認的啓迪作用。（方漢文，2000）

伊底帕斯情結（Oedipus complex）是精神分析學說中重要的一個環節，但通常也是受到其他心理學家批評與一般社會大眾誤解的一個觀念。因為「伊底帕斯」是希臘悲劇中弑父娶母，而後遭到天譴的一位國王，所以一般人常將「伊底帕斯情結」跟「弑父娶母的念頭」聯想在一起，這固然並非全錯，只是在「格局」和「時間」上，與 Freud 的原先看法大有出入。Freud 說，每個男人都是一個「小伊底帕斯」（little Oedipus），這個「小」同時有「小時候」及「小格局」的含義，所謂「伊底帕斯情結」真正的意思是，一個男孩子在「心性發展」過程中的「性蕾性慾期」，也就是在二歲半到六歲之間，開始從外界尋找滿足其幼稚性慾的對象，母親是他環境中與他最接近、最關愛他的人，因此在童稚的心裏以母親為「愛人」，依戀母親。但他很快發現父親也非常接近母親，是他的「情敵」，於是他一方面愛其母親，一方面討厭同性的父親，希望他「離開」。但這種家庭羅曼史中的三角關係通常不會持續很久，男孩在成長過程中，「現實原則」逐漸擡頭，他會學習放棄對母親「越份」的愛與對父親的恨，而邁入另一個成長階段。女孩也有類似的過程，只是對象相反，現在通常以「伊底帕斯情結」來泛指幼兒對異性雙親的依戀與對同性雙親的排斥情感。雖然大多數正常人在成長過程中，都會忘懷這一場「童稚之戀」，但此一經驗仍保存在我們的無意識裏，偶而會以及其隱晦的方式表現出來。

伊底帕斯情結因而成為文學的一個母題：

很難說是巧合，所有時代文學中的三部經點著作——沙孚克裏斯的《伊底帕斯王》，莎士比亞的《哈姆雷特》與杜斯妥也夫斯基的《卡拉馬助夫兄弟們》——都會表現同一個題材：弑父。不僅如此，所有三部作品中，弑父的動機，對一個女人的性爭奪，都展示得一清二楚。

Freud 枚舉的這三部作品恐怕沒有什麼人會懷疑它們的經典意義，從年代上看也足以表現出文學史上最為輝煌的三個黃金時代，由此 Freud 得出伊底帕斯情結或顯或隱，當是一切文學的淵源所在的結論。（陸揚，2005）

Freud 在分析文學作品裏的《伊底帕斯情結》時，曾說：「很巧的，文學界的三大傑作，沙孚克裏斯的《伊底帕斯王》，莎士比亞的《哈姆雷特》與杜斯妥也夫斯基的《卡拉馬助夫兄弟們》，都涉及同一主題——弑父。而且，三者的行為動機很顯然地都起源於對一個女人的性競爭。」

「伊底帕斯情結」在文學作品裡的「變調」，似乎隨著人類文明的進展而益趨模糊。在希臘悲劇《伊底帕斯王》裡，弑父娶母的過程是赤裸的，唯一的修飾是將它委諸於命運的安排；伊底帕斯是在「不知情」的情況下自己動手殺死父親，並娶母親為妻。在莎士比亞的《哈姆雷特》裏則變得較隱晦，哈姆雷特並未親自做出弑父娶母的行為，而是由「代理人」——他的叔父克勞底阿斯代勞，克勞底阿斯像一面鏡子，反映出哈姆雷特心中的想望，而使他無法為父親報仇。在《卡拉馬助夫兄弟們》中，情況則更為複雜，由一個兒子公然與父親爭奪一個女人（母親心像），另一個兒子執行弑父的行動，而四個兒子則均需分攤弑父的罪名。（王溢嘉，1988）

就伊底帕斯情結本身來看，如德勒茲（Deleuze）和高塔利（Guattari）享有盛譽的《反伊底帕斯》一書所言，它已經成了現代文化中的一個隱喻。伊底帕斯代表對舊秩序的全盤否定，伊底帕斯殺死了父親，娶了母親，這就是事實。（陸揚，2005）

人類對權威、對家長總是有種蠢蠢欲動的忤逆心理，伊底帕斯情結正是應和了這樣一種根深蒂固的反傳統要求。在這面大旗之下，文學中似乎聚集起了一個陣營蔚為可觀的家族，其上彷彿總是疑神疑鬼地籠罩著父親的陰影。（陸揚，2005）

然而 Freud 將精神分析理論運用到藝術作品分析，並不是為了滿足成為文學評論家，而都是為了豐富和發展精神分析方面的知識。

### 3.2.4 精神分析之藝術創作

藝術創作起源於想像力，藉助想像力，放棄現實生活中成為父親替代者的打算，運用想像取代父親的地位，試圖來滿足無意識的慾望。其中想像力特別發達的人，就是成為一個詩人。Freud 認為，詩的想像力，能夠掌握住群眾，並將群眾吸引到幻想和想像的世界中去，所以，詩的想像力具有重大的意義，這是因為它的基礎是對原始的父輩的激情的眷戀感。(陳小文，1994) 在 Freud 看來，幻想和創作都是無意識慾望昇華的表現。

有關 Freud 文學作品的第一部論著題為「詹森的《格拉迪瓦》當中的妄想和夢」。從題目當中人們可以清楚看到，作者要考察的不是整個故事，而是主人公的妄想和夢。從 Freud 解讀詹森小說主人公的妄想和夢，說明了兩點：一方面，儘管夢在表面上看起來荒誕離奇，但它還是可以被解析的；另一方面，與現實生活中的夢想相似，夢是某一慾望的滿足，而這一慾望是夢者自己所不知道的。根據這種結果，從理性的觀點看這種方法也適用於解析人們夜間的夢與幻想。透過文學作品解析，Freud 提供展開聯想和做出正確解釋所需要的各種因素。(李書虹譯，2004)

而 Freud 分析另一部霍夫曼 (Hoffmann) 的《沙子人》(L'Homme au sable) 作品時，在一份筆記中寫到「同父親的關係曾經一直是作者感情生活中最敏感的部分之一。」這種對人——作家的關注，即認為一部分作品包含著作者無意識結構及無意識生活的痕跡和回聲的觀點，在幾十年裡影響著人們對作品的分析。

同時，Freud 也經常將文學作品「化約」(reduce) 成精神官能症 (neurosis) 的表現，他認為，作家之所以提筆，是想藉作品為其「受挫的慾望」找尋一種「替代性滿足」，文學作品乃是「與現實相反的幻覺」，但它不像其他幻覺，「幾乎可以說是無害而有益的」，因為「幻覺是他所追尋的唯一目標，除了少數為藝術著魔的人外，藝術從不敢對現實的領域做任何攻擊。」文學作品的主要功能之一是當作「麻醉劑」，它具有夢的特徵——Freud 稱之為「內在自欺」的扭曲。作家與精神官能症病人基本上是屬於同一類型的人，Freud 在提到某本小說的主角時曾說：「像他這樣把幻想與理智分開，命定要成為一個詩人或精神官能症病人，他們的生活領域不是在這個塵世。」(王溢嘉，2001)

沒有人能否認文學作品裏含有幻象的成分，但作家與精神官能症病人的「幻想」，

不僅是程度不同而已，它們還有一個重要的區別。Freud 自己說：

「在本質上，藝術家乃是一個逃避現實的人，因為他無法與本能滿足的受阻取得協議，於是他轉而進入幻想世界，讓他的性慾及野心在其中馳騁。但他也發現一條由其幻想世界返回現實世界的道路—藉其特殊稟賦將幻想塑造成另一個『新現實』，而使人們認為他的幻想產物乃是現實生活有意義的反映。因此，他利用這種捷徑實際變成他渴望成為的英雄、國王、創造者及其他角色，而不必實際去變動外在的世界。而他之所以能夠如願，因為其他人像他一樣，對現實的阻礙具有同樣的不滿。」(王溢嘉，2001)

藝術……是一種創造藝術家自己要滿足自己為滿足慾望的活動，也是旁觀者或聽眾欲滿足慾望的活動……藝術家之最初目的是使自己自由，並且藉作品傳達給大眾，傳達給其他遭受同樣慾望壓力的痛苦的人，而使他們也得到相同的自由解放。他好像是使他的個人慾望得到滿足；但是只有在它們改頭換面後，它們才能成為藝術品，即藉減輕它們的強烈性，遮掩它們的私人成份而強調共同的感受，並依循美的原則，而使其他人得到快樂。精神分析可以很容易就指出，除了在藝術欣賞的明顯層面外，另外有一種潛藏而更豐富的觀念存在，它乃由隱藏的本能解放而引起的。」(王溢嘉，2001)

Freud 亦認為，作家的幻想產物—文學作品，除了滿足自己外，亦能激起其他人的興趣、同情心及共鳴，而使他們無意識裏相同的慾望本能獲得滿足；但是要達到這種效果，或使文學成爲一種「社會活動」，本能的目標往往要經過改裝或修正。(王溢嘉，2001)

Freud 在柏娜帕黛所著愛倫坡研究的書上寫了一篇序言，他說：

「我們這種分析探究方法，並不是要解釋作者的才華，而是要指出他們創作的動機以及他們所得到的材料是什麼。」(王溢嘉，2001)

精神分析用在文學批評的領域裡，應包含兩個基本程式：第一批評家必須在文學作品中所呈現者與精神分析所主張者之間建議一致性；第二批評家必須在精神分析對「一般心靈」(mind in general) 的理論與某一「特殊心靈」(mind in particular) 間建立相關性。

精神分析處理的既是人類的心靈問題，則在精神分析引進文學的領域時，文學作品

與某人（或某群人）心靈間的相關性，自然成爲他最注重的目標。有下面三種心靈：作者的、角色的及觀眾的心靈。（王溢嘉，2001）

這種接近心靈的方式很自然地會將文學作品視爲並非單一的無意識願望而已，而是達成無意識願望的「完形」（Gestalt），是劇作家或觀眾心靈內在戲劇演出的舞臺。在「創造性作家與白日夢」這篇文章裏，Freud 指出，只有在粗糙的文學作品裏，作者才會以單一的角色來滿足他單一的願望；在更複雜的作品裏，作者會將自己分裂成數個角色來扮演。（王溢嘉，2001）

照這種分析批評法看來，一齣戲是一個整體或一個「完形」，是劇作家或觀眾心靈內在戲劇演出的舞臺，觀眾的反應乃是重現劇作家創造活動的變形，不管是劇作家或觀眾，其反應都是真實的人對刺激的真實反應。鐘森博士（Dr. Jhonson）認爲，我們以「戲劇所能令人相信的」去相信一齣戲劇，意即我們承認它是虛構的，但亦相信它是「現實的反映」。（王溢嘉，2001）柯爾雷基（Coleridge）則認爲「我們對真實與否不做判斷」，而是「暫時有意地懸擱不信任感，此及形成詩的信念」。這種「不信任的懸擱」與精神分析對藝術如何迷惑觀眾的說法頗相吻合：觀賞戲劇（或藝術作品）時，我們辨別真偽的自我功能被藝術的形式「收買」，而使無意識的反應得以自由迸出，我們越是有意識地告訴自己說：「這不是真的，這只是一齣戲」，我們就越能無意識地反應。（王溢嘉，2001）

如果沒有 Freud 和精神分析，文學與藝術的發趨勢是否又會不同？證諸事實似又不然，譬如崔寧（Lionel Trilling）即說：「如果我們要找一個作品受到 Freud 影響的作家，普魯斯特（Proust）的名字立刻就會映入我們的腦海，他的小說的書名使人覺得它們是精神分析的關係企業（法文書名比英文書名更具有這種意味），而他寫作的方式更是如此——例如對夢、性變態、聯想方式的描述、對應用隱喻有幾近強迫的興趣等，從這些和其他方面都顯示 Freud 的『影響』來，但我相信普魯斯特並沒有讀過 Freud 的著作。或者再說，解說『荒原』的文章，讀起來往往很像精神分析的釋夢，但我們知道，這首詩的作者 T. S. Eliot，其寫作方法並非來自 Freud，而是來自其他詩人。」也許精神分析只是將早已存在於文學界的一些「直觀式」感受和表現手法做「學理上的解釋」而已，沒有精神分析，它依然存在；但在有了系統化的理論後，它卻可強化這種趨勢。（王溢

嘉，2001)

藝術被 Freud 看作是通過排除人的意識中不被社會所接受的衝動，來調和「現實性」和「滿足」這兩個對立原則的一種特殊方法。藝術有助於消除人生活中的現實衝突和保持心理平衡，藉此消除病症的作用。在藝術家心理，通過創作的自我淨化把無意識慾望消融在社會可以接受的藝術活動中來達到。另從精神分析的觀點來說，從詩歌、藝術作品中獲得滿足得到真正享受的人們，都是因為每個人在心靈中蘊藏著類似創作者具有的無意識慾望。(陳小文，1994)

Freud 從植根於藝術家的家庭關係和創作活動傾向性之間密切聯繫與藝術家童年感受與回憶和藝術作品之間內容的密切聯繫的精神分析觀點，受到了現代西方文藝理論家的高度評價，形成了精神分析文藝理論流派，影響深遠。

無論如何，奧地利精神病學家西格蒙德·佛洛伊德 (Sigmund Freud, 1856~1939) 所創立的精神分析學 (Psychoanalysis)，不僅成為現代心理學的重要組成部分，而且已經影響與心理學直接有關的哲學、教育學、醫學等科學研究，並繼續滲透到文學、宗教、政治、司法商業及其他許多社會生活領域。精神分析學已發展成為二十世紀的主要社會思潮之一，構成了現代人文科學和社會科學所賴以發展的重要思想支柱 (高宣揚，1993, P VII)。而 Freud 對藝術和文學的影響隨著時間的推移而不斷變化，這也是他的精神分析理論本身變化的一種反映。(高建平譯，2006)

### 3.3 Lacan 的精神分析

#### 3.3.1 Lacan 理論的產生與思想淵源

法國著名學者雅克·拉康 (Jacques Lacan, 全名為 Jacques-Marie-Émile Lacan, 1901-1981) 終其一生致力於精神分析學的研究及講述，是自 Freud 以後最具影響力的法國精神分析學家，在二十世紀中具有國際影響的理論家、思想家。走進 Lacan 的世界之前，首先要瞭解 Lacan 理論產生的背景及其思想淵源。

Lacan 生於 1901 年誕生在法國巴黎一個生活優裕的天主教商人家庭。身為長子的他在當地有名的天主教學校學習期間是個很出色的學生，並對哲學產生了濃厚的興趣，尤其

推崇斯賓諾莎的《倫理學》。

1920 年 Lacan 進入大學開始學醫，1926 年開始專攻精神病學，期間他活躍在巴黎的作家、藝術家、知識分子圈子裡，同時，他參加當時巴黎的柯耶夫（Kojève）黑格爾哲學的討論班，深受黑格爾辯證法的影響。1932 年，Lacan 完成題為《妄想狂精神病及其與性格的關係》的博士論文，對於許多超現實主義畫家、詩人產生重大影響。1934 年 Lacan 加入了巴黎精神分析協會，正式完成了從精神病學向精神分析學的過渡。

1936 年 8 月於國際精神分析學協會第十四屆代表大會上，Lacan 提交了他的著名論文「鏡像階段」<sup>4</sup>。這篇論文確立了 Lacan 在精神分析學界的地位，同時也奠定了他在精神分析學研究的基調和方向。

到了五十年代初期，雖然 Lacan 已經確立了在法國精神分析學界的重要地位，但是由於他的「鏡像階段」理論所涉及到的自我的模型和當時美國的自我心理學派的觀點產生了尖銳的對立，另一方面，由於他對於精神分析中言語和語言的作用的進一步的思考促使他將每次分析時間縮短為五到十分鐘以內的彈性時間，打破了經典 Freud 意義上的每次五十分鐘固定時間的分析設置，Lacan 被巴黎精神分析協會開除，協會內支持 Lacan 的一批成員也同時退會，另行成立一個叫做法國精神分析學協會的組織。而這一組織未被國際精神分析協會所接受。到 1953 年，Lacan 在羅馬的國際精神分析大會上發表《羅馬講演》，即《精神分析中的言說與語言的功能和領域》，標誌 Lacan 學派的真正誕生。這篇文章主要是對 Saussure 的結構主義加以修正，進而提出這樣一個公式，即：能指／所指（S／s）的對照。明確指出精神分析是對能指的工作。同年，Lacan 開始他著名的長達 20 幾年的討論班，並給他帶來傳奇的聲望。1964 年 Lacan 成立巴黎佛洛伊德學院，採取徹底的開放政策，歡迎任何學科的學生接受精神分析學的訓練。並在此前後提出他著名的想像、象徵、實在三界理論。1968 年，Lacan 出版了他的九百多頁文集（*Écrits*），Lacan 的名氣可說又上升到了一個新高峰。1980 年 Lacan 解散巴黎佛洛伊德學院並創辦佛洛伊德主義事業學院。1981 年九月九日，Lacan 以八十歲高齡在巴黎逝世。

---

<sup>4</sup> 那次是在捷克的馬里恩巴（Marienbad）所舉行的國際會議，這是拉康初試啼聲，首次提出「鏡相階段」的理論，當時拉康在宣讀不到十分鐘時，不知何故被大會主席恩斯特·瓊斯（E. Jones）打斷，而且該篇論文之後並未付梓；之後，在 1938 年發表在《法蘭西百科全書》（*Encyclopédie Française*）的〈論家庭〉，以及在 1949 年，拉康在蘇黎世舉辦的國際精神分析學協會第十六屆代表大會上，宣讀了該論文的修訂本《鏡相階段作為精神分析經驗揭示我（I）的功能之形成》，之後所流行的便是這個版本。梁濃剛著，《回歸佛洛伊德》，遠流出版社，1992。

從20世紀50年代起，Lacan提出著名的「回歸弗洛伊德」（Back to Freud）的口號。他身體力行倡導重新詮釋及定義Freud的文本；事實上，Lacan最大的成就並不僅僅是發揚了Freud的學說，最重要的是他結合當時法國的結構主義及索緒爾的語言學思想，並且融合了黑格爾的精神現象學、海德格（M. Heidegger）的存在主義等，藉由重新解讀Freud的精神分析學，綜合有關哲學、文學、語言學、人類學等概念，建構出Lacan的精神分析學派。尤其是Lacan以結構語言學的概念，運用於精神分析的領域，將無意識與語言符號、象徵功能等結合起來研究，在互為主體的慾望辯證上掌握了重要的依據。

Lacan的思想體系之所以龐大，主要是因為Lacan對於各種學問的追求不遺餘力，舉凡精神病學、心理學、哲學、語言學等，作為對Freud精神分析文本的重新解讀，也建構出屬於Lacan的精神分析體系，甚至影響了當代許多的思想家，成為不可忽略的思想潮流。

Lacan從1936年宣讀「鏡像階段」論文開始，一直到1980年Lacan宣佈解散由他一手創立三十六年的「巴黎弗洛伊德學派」，叱吒法國思想界將近五十年的生涯。

### 3.3.2 回歸佛洛伊德

Lacan 的理論冒險是以「回歸佛洛伊德」（Back to Freud）這句響亮的口號而著稱於世的。Lacan 認為精神分析運動的歷程大致可劃分為三個階段：第一是 Freud 最初創立精神分析學的階段；第二是「自我心理學」對 Freud 的遺忘或壓抑的階段；第三就是 Lacan 自己「回歸佛洛伊德」的階段。（嚴澤勝，2007）Lacan 本人所申述的立場是，他的「回歸」Freud，指的就是重新正確地理解 Freud 學說中的主要內容，並以此來糾正其他的精神分析學家對 Freud 的錯誤理解和錯誤利用。（梁濃剛，1992）在這個問題上，我們必須堅持一種辯證的立場，一方面要看到 Lacan 與 Freud 的一致；另一方面要看到 Lacan 精神分析理論的獨特性。

法國馬克斯主義哲學家阿爾杜塞首先指出，Freud 的精神分析學是一門科學，有其特定的研究對象（即人的潛意識），有其一套追尋知識的方法，以及有其實踐應用的一面。Lacan 對 Freud 的回歸，其意思就在於：「回歸的 Freud 本人所建立、劃好的範圍和奠定基礎的那套理論那裏去，回歸到一套成熟的、經過反思的、有實據的和可驗證的理

論那裏去，回歸到一套精密的、在其生命過程中（包括在其實踐應用的生命過程中）已經安定下來，並且能夠為自己畫出範圍、產生（追求知識的）方法和造就自己的實踐應用的理論那裏去。換句話說，這項回歸 Freud 的行動，不是回到 Freud 的誕生期，而是回歸成熟期的 Freud。」（梁濃剛，1992）

彼得·迪尤斯在敘述 Lacan 思想發展歷程的時候，這樣說：

「到了五十年代初期，我們可以說，Lacan 已經對精神分析學理論和實踐完成了一次複雜的、在哲學上說來是成熟的重新整理，這項重新整理既意味了對 Freud 思想中的生物學色彩的成份的批判，也相應地表現了一種相互主體性的重要性和言語的功効的重視。」

「我們同時可以清楚的看到，到了這個時候，Lacan 雖然形容自己的理論和實踐工作一項『對 Freud 的回歸』，一項尋求恢復發揚精神分析學的正統理論的逆流行為，是對哲學的各種自滿表現的一種挑戰，Lacan 對精神分析學的理論基礎的重新整理，實際上是精神分析學界內外的一個更為廣泛的批判 Freud 思想中的生物還原論和生物決定論成份的潮流的其中一部分。」（梁濃剛，1992）

Michel Foucault 提出一個新的概念，他稱之為「論述活動的奠基者」。正是對所謂的「回歸」性質的論述和這些論述所要回歸的對象這兩者之間的關係，進行更深入和嚴格的理論整理。福柯為「回歸」性質的論述作出界定：

「這樣，我們就可以明白到，為什麼在（Marx、Freud 所奠基的）這些論述活動範圍內，『回歸到起源點』其實是一種難以避免的需要。這種回歸，既是論述活動範圍的構成部分，同時又不斷地修改論述活動的本身。回歸不是一種歷史的補充，不是附加在論述活動上面的一種成份，不是一種純粹的裝飾；相反，回歸論述是促成論述活動本身的轉化的一個有效和必須的因素。重新研究伽利略的著作，也許會改變我們對力學的發展史的認識，卻絕對無法改變力學本身。但在另一方面，重新研究 Freud 的著作，卻會修改了精神分析學的本身，正如重新研究 Marx 的著作，會改變馬克思主義的本身一樣。」

Foucault 所強調的是論述活動本身的這個無窮無盡的修正過程，這就意味了，我們可能並沒有一個穩定的認知對象。無論是阿爾杜塞所講的一個成熟期的 Freud，或者是

迪尤斯所講的一個成熟期的 Lacan，最終說來，都是一個我們可以加以修改和轉化的對象。(梁濃剛，1992)

第一個在美國翻譯和介紹 Lacan 的安東尼·懷爾登(Anthony Wilden)將 Lacan 的《羅馬論述》譯為英文出版，在書前的「譯者引言」中，他這樣說：

「經過 Lacan 之後，沒有人能再以相同的眼光來讀 Freud——可是，也要指出的是，經過佛洛伊德之後，同樣沒有人能再以相同的眼光來讀 Lacan。」

換言之，懷爾登看到的，並非是 Lacan 對 Freud 的單向「回歸」。相反，對他而言，Freud 的一套精神分析學理論和 Lacan 的一套精神分析學理論，兩者構成了一個相互影響的辯證關係，而經過這種辯證作用之後，兩者的面貌都不再一樣了。懷爾登的這個提法意味了，作為我們的知識對象，無論是 Freud 的論述，或者是 Lacan 的論述，都只能是一個不穩定的對象。既然沒有穩定的對象，似乎也就沒有穩定的意義。(梁濃剛，1992)

人們越深入瞭解 Lacan，就越來越感受到 Lacan 跟 Freud 的巨大差異，也就是說，從 Freud 的生物主義轉變到結構主義的語言學，在充分理解 Freud 與 Lacan 的思想基礎上，如果我們能夠用更宏觀的角度去看待他們，也就是從哲學的角度去審視兩位大師的思想，我們可以清楚的發現兩者內在的邏輯關係。比如，Freud 區分的感覺、意識和記憶或者本我、自我和超我，與 Lacan 離析出來的主體的三種精神秩序——想像、象徵和實在，就可以分別對應於哲學領域中的存在主義、現象學和結構主義。

從存在主義的觀點來看，主體是被拋擲到這個世界上來的，在他作為一個獨立的個體誕生出來之際，他是一個絕對孤獨的存在，與任何他人都沒有關係，支配他的是實在界的感覺和知覺。但是這種原始的實在狀態，這種純粹的存在，經被隨後發展起來的現象學上的意識所取代。Lacan 將自我這種意識統覺稱為想像，因為自我建立在先行獲得的「完形」(Gestalt)的身體形象之上，而這種形象只是一種幻覺。當主體順利克服伊底帕斯情結，進入語言，接受父親的法律之後，他的主體就真正的建立了起來。這時，「主體不再是一個自在的存在 (Being-for-itself) (實在)，也不是一個自我的存在 (Being-for-itself) (想像)，而是一個他者的存在 (Being-for-Others) (象徵)。」

從 Freud 的思想中發現 Lacan 精神分析與哲學的內在邏輯聯繫。Freud 在其後期思想發展中修正了早期提出的心理拓撲圖，將潛意識、前意識和意識的三元組更正為本

我、自我和超我的三元組。本能性的感覺（本我）所對應的是存在主義的實在，個體意識（自我）所對應的正是現象學的想像，而社會法律（超我）所對應的正是結構主義的象徵。（馬元龍，2006）在 Freud 的另外三個概念：性慾、自戀、死亡中也可找到與 Lacan：實在、想像、象徵相互對應之脈絡，受性慾支配的原始本能是主體唯一能感受到的（實在），處於自戀之中的主體，則只考慮自己和另一個特定的對象（想像），而在超越快樂原則的死亡本能中，主體感受到他者的存在（象徵）。當然 Freud 與 Lacan 的思想絕對不是一種簡單的類比，從上述的說明中，僅是說明兩者與哲學之間具有相同的對應關係，這就證明 Lacan 與 Freud 之間有非常密切的內在的邏輯聯繫。

使精神分析「回歸佛洛伊德」是 Lacan 一再堅持自己一生全部的努力，然毫無疑問地，Lacan 與 Freud 的差異是十分明顯地，因為這條回歸之路並不是兩點直接連結，而是經過 Heidegger、Hegel、Marx、Claude Levi-Strauss 和 Saussure 等人 而重新闡述 Freud 的精神分析學。而兩者的差異也體現在不同的方法論上，Freud 的方法論是 19 世紀後期蓬勃發展的生物學，這是當時最先進的科學。而 Lacan 的方法論是 20 世紀中期才真正開始產生廣泛影響的現代語言學和語言哲學。（馬元龍，2006）

Lacan 對精神分析的真正貢獻正在於他把現代語言學帶入精神分析，用另外一種出乎意料的方式重新詮釋了精神分析。Freud 與 Lacan 就像天平兩端的巨人一樣，相互凝視，各自重新整理各自的心理世界，不遑多讓（不分軒輊）各據精神分析學的一端。

### 3.3.3 Lacan 的基礎理論

#### 3.3.3.1 鏡像階段

1936年，Lacan提出「鏡像階段（Le stade du miroir）」理論，這是他全面深刻地研究Freud在精神分析理論中提出的心理發生與人格歷史建構邏輯後發表的顛覆性觀點。Lacan鏡像理論的主要出發點，是經由他自己改造過的黑格爾的主奴辯證法，其核心在於一種無異是的自欺關係。Lacan對人之存在論的理解基礎正是Marx——Heidegger式的關係本體論。Marx認為，人（個人主體）的本質在其現實性上不過是其全部社會關係的總和，而Heidegger則乾脆將此在（個人主體）直接認定為「在世之中」（通過上手物建

構世界、與他人共在)的關係性存在。在此，Marx的關係性存在是直接肯定性的，而Heidegger的在是關係論則具有否定性的意味。然而，Lacan要做的是進一步根本否定人之存在的關係本體論。Lacan實際上是在用黑格爾在《精神現象學》中自我意識辯證法的第一階段的說明，「代替Freud（1910~1915）對於初級自戀的最初解釋」。因為在這裡，黑格爾的承認概念與Freud的認同概念混而為一。黑格爾是促成Lacan有關鏡子階段論述的靈感。（張一兵，2006）

「鏡像階段論」是Lacan結構精神分析學的出發點，也是Lacan理論體系的核心內容之一，它是關於主體心理發展的基礎和關鍵，處理後來Lacan關於「想像、象徵、現實」三種秩序中的「想像界」；「伊底帕斯情結」則是主體從「想像界」進入「象徵界」的入口處。在此基礎上，Lacan探討了自我與他者的關係，他的理論不僅大大發展了Freud的精神分析學，也為人們理解自笛卡爾以來的基於「我思」的主體哲學傳統提供了一個新的批判性視角。

在發展「鏡像階段」的概念過程中，Lacan主要參考了以下兩方面的資料。其一，是有關兒童心理學以及有關嬰孩在鏡子前的行為表現的比較心理學方面的資料。其二，是動物生態學和形成學方面的資料。這些資料說明了，某些動物在發育以及在其生物學上的型態方面所呈現的一些特性，完全是由動物本身對其同類者所做的視覺觀察而獲得發展起來的。

Lacan所指的「鏡像階段」是指嬰孩在六個月至十八個月逐步能辨視出自己的身體（譬如在鏡中）的形象，從而逐步獲得自己身分的基本同一性（*identification fondamentale*）這樣的一種經驗過程。（杜聲峰，1988）Lacan指出，就精神分析學的角度來說，這個鏡像階段是一個關鍵性的時刻；這是每個人的自我初步形成的階段。嬰孩通過鏡中的這個同類者的影像（或者是他自己的鏡像）而掌握了一種完整的人體形式（在此之前，嬰兒並不理解到自己的手、腳等等，是一個整體的部分），他將這圖景誤認為是自己，此時發生的恰恰是Freud所講的那個自戀階段中自居（認同）（*méconnaissance*）關係，但是這個完整的人體形式，客觀上還不是嬰兒本身所可以掌握的（他要靠母親抱著他或其他實物的支撐）。因而，在鏡像前興奮反應的嬰孩，是在一個「想像的」（*Imaginary*）層面上，認同了鏡中的這個影像。無疑，Lacan已經清醒地意識到實體性主體的虛無，

其中暨包括Freud的生物性的本我（原欲），也包括自足的意識主體—自我心理。Lacan認為鏡像階段是一種認同過程，它不僅是主體成長中的一個重要時刻。而且還是自我的原型。Lacan既肯定Marx—Heidegger對人之存在的關係本體基礎，但又冷酷地將這種關係本體論顛倒在證偽邏輯之中。

Lacan的做法十分徹底，他首先根本否定了Freud的本我，及生物學意義上的本能原欲，使個人自我的開端成爲一個與生物存在鏈斷裂開來的無。如此一來，本沒有生物性本我的人最初就在鏡子裡自己的影像中、在虛假的映射關係中建構心理人格的，而我們長期沒有發現的事實是：假像成了主人。從而，Freud對自戀的規定—自我理想，即「個人主體期望自己成爲的那類人」被在相反的否定性關係中指認了。Freud的自戀真的成了水中的虛假幻像之戀。這就使得Freud的「在世」自我的開端必是一個空無。不過，這不是一個自我意識面對另一個自我意識，一個實體的主人對另一個實體的奴隸的征服，而是幻像與空無的映射關係對「我」的奴役，也才是Lacan鏡像說的本相。（張一兵，2006）

在1946年Lacan發表《談心理因果》報告中，對其思想進行綜述的報告，其對鏡像階段論的主旨作了比較明確的概括，他寫道：

主體的歷史是發展在一系列或多或少典型的理想認同之中的。這些認同代表了最純粹的心理現象，因為它們在根本上是顯示了**意象**的功能。我們將自我只看作是這些構成的一個中心體系，在其想像結構以及其利比多價值中一定要把這個體系理解成是這些構成。

對於那些甚至在科學中也若無其事地混淆自我和主體的存在的人，我們不在他們身上花時間。我們可以看到我們是在哪兒與那個最流行的概念產生分歧的。這個概念將自我等同於機體的關係功能的綜合。我們必須說這個概念是非驢非馬的，因為這是客觀的內容來定義一個主觀的綜合。

.....

**意象**在人的身上出現的第一個效果是一個主體異化的的效果，這是基本的一點。主體是認同在他人身上並一開始就是在他人身上證明自己。

.....

認同是一個不可化解的現象。而**意象**則是那個可以定義在想像的時空交織中的形式它的功能是實現一個心理階段的解決性的認同，也就是說個人與其相似者關係的一個變化。（嚴澤勝，2007）

在這裡，Lacan反覆強調的是對其鏡像階段論致關重要的兩個概念：意象（*imago*）與認同（*identification*）。這是我們理解他的這一理論的關鍵。所以Lacan在《鏡像階段》（1949）一文中說，「我們只要將鏡像階段理解為一種認同即可，在分析賦予這一術語的充分意義上它指的是當主體承接一個形象時在其身上所發生的變化——而分析理論對意象（*imago*）這一古老術語的運用足以表明形象（*image*）對這一階段效果（*phase-effect*）的預定性<sup>5</sup>。」此外，我們還需注意，對Lacan來說，自我不等於主體，自我只是主體中的一個現象（與笛卡爾的我思主體相對立），它不是機體的關係功能的綜合，而是一個主觀認同的綜合（與佛洛伊德後期的自我觀相對立）。

在Lacan的精神分析學的理論系統內，「鏡像階段」包含了以下幾個要點：

一、嬰孩將自己等同為鏡中的影像，初次掌握了一種完整的軀體感覺；鏡中的影像按照嬰孩本身的動作而作出反應，嬰孩對這個鏡像產生了自戀的認同（Lacan指出了，很多人病人在精神分析的過程中所供認的「受到肢解的軀體」的這種恐懼，都可以追溯到這個「鏡像階段」上去）。

二、嬰孩在鏡中看到了自己的身體，但實際上，這只是一個鏡像，而非他真正的身體。嬰孩將自己認為為一個對象，這個認同的過程，因而是建立在一個「錯誤認知」的基礎上。

---

<sup>5</sup> 在這裡有必要對拉康對「意象」（*imago*）一詞的用法做些說明：拉丁詞 *imago* 最初於 1911 年 6 月被引入精神分析理論，當拉康於 20 世紀 30 年代開始接受精神分析學訓練時，*imago* 已成為精神分析學的標準術語。這個詞顯然與「形象」（*image*）一詞有關，但它意在強調對 *image* 的主觀限定；換言之，它既包含一個視覺表象也包含情感。*Imago* 尤其指他人的 *image*（榮格提到過父親、母親和兄弟的 *imago*）；不過，他們並不是純粹個人經驗的產物，而是可在每個人心中實現的普遍原型。*imago* 是影響主體與他人之關係方式的框框，他人是通過這些不同的 *imago* 的透鏡而被認知的。*imago* 一詞在拉康 1950 年以前的著作中佔據著主角的位置，它與「情結」（*complex*）一詞密切相關。在 1938 年，拉康分別把三種家庭情結與一個特定的 *imago* 相連：斷奶情結與母親乳房的 *imago* 相連，侵略情結與對手的 *imago* 相連，以及伊底帕斯情結與父親的 *imago* 相連。如果說對榮格和克萊恩而言，*imago* 兼有肯定和否定的效果，那麼在拉康的著作中，它們偏向於否定的效果，即基本上是騙人的和破壞性的因素。拉康談到過破碎身體的 *imago*，甚至諸如鏡像這類統一的 *imago* 也不過是引發潛在的侵略性的完整性的幻覺。1950 年以後，*imago* 一詞幾乎從拉康的理論語彙中徹底消失了。不過，拉康在 1950 年前的著作中圍繞著 *imago* 這個詞所發展的基本觀念仍繼續在其思想中發揮著重要的作用，這些觀念是通過其他的詞、主要是 *image* 一詞來表述的。嚴澤勝著（2007），《穿越「我思」的幻象—拉康主體性理論及其當代效應》，北京：東方出版，p57

三、嬰孩在鏡中看到了他四周熟悉的家庭環境，他看到了自己的鏡像，也看到了到著他的母親的鏡像。用Lacan的講法，嬰孩從自己的鏡像身上看到了他的「異己」，同時還看到了另外一個「異己」（母親的鏡像），而這第二個「異己」，則使嬰孩確實肯定了這第一個的「異己」。

四、這個「鏡像階段」，總的說來，也即是「自我」初步形成的階段。對Lacan而言，「自我」（ego）並不等於「主體」（subject），嬰孩要從「想像的」階段過渡到「語言的」階段，他的主體性才會建立起來。（梁濃剛，1992）

在Lacan看來，嬰兒分辨的第一個外部客體不是別的什麼而是自己的母親，也就是說，嬰兒首先在「他者」身上發現了自己。嬰兒的自我意識由此開始。Lacan認為「鏡像階段」的嬰兒和許多生物體一樣，都具有一種認同和模仿能力，無論是同形確認過程的模仿，還是異形確認過程的模仿。然而，人跟動物不同之處在於，他具有一種想要得到他人和外界承認的慾望。嬰兒能把自己與自身之外的形象等同起來，無論是他自己在鏡中的影像，還是另一個孩子的形象，甚至是成人或外界事物形象。這說明人在「鏡像階段」時期就有了自我意識，並逐漸開始建立起一種「內在世界」與「外在世界」之間的關係，然而這個意識到的「自我」一開始就不是真實的，它不過是一個虛幻「鏡像」。富有戲劇性的是，一旦嬰兒能夠在鏡中辨識出自己的模樣，他會為這一發現而流露出喜悅的表情。Lacan指出，這一情境表現了一種「象徵性模式」：

一個尚處「嬰兒」階段的孩子，舉步蹣跚，仰倚母懷，卻興奮地將鏡中影像歸屬自己，這在我們看來是在一種典型的情境中表現了象徵性模式。在這個模式中，「我」突進成一種首要的形式。以後，在與他人的認同過程的辯正關係中，「我」才客觀化；以後，語言才給我重建起在普遍性中的主體功能。（黃漢平，2006）

簡言之，「鏡像階段」是人類主體成長路上的一個重要轉折點。主體（嬰兒）獲得了一種前所未有的想像的控制能力。儘管這種想像的控制與主體（嬰兒）後來由於機體成熟而獲得的實際控制力根本上是有別的，但是，這種心理想像控制卻具有非常重要的意義：它使主體（嬰兒）有所期待。主體（嬰兒）期待其能力的成熟。

「鏡像階段」不僅是主體成長中的一個重要時刻，而且它還含有一種範例功能，即它是自我的原型。Lacan稱鏡像是嬰兒通過成像獲自戀認同建立起來的，所以，鏡像可

以說是自我的開端。在隨後的生活中，通過一系列與自戀對象或愛之對象的認同，自我逐漸獲得了一種身分或同一（*identité*）。對於自我的這種構成狀況，Lacan曾形象地把之比喻為一隻洋蔥：「自我是一種像洋蔥一樣被做成的對象，剝開它，你就會發現構成它的連續認同。」鏡像無疑處於這一系列認同的底層。（黃作，2005）嬰兒對著鏡子笑是人類主體特有的行爲，其他生物如猴子並無此行爲，嬰兒的這個行爲是嬰兒（主體）誤認爲自如控制了鏡像能力的表現，正是自我這種誤認性的想向功能造就了一種以自我爲代表的想像秩序，Lacan稱之爲「想像界」（*L'Imaginaire*）。「鏡像時期」打開了人類主體的想像維度，創造了自我的生存空間，是人類主體發展途中的一個必經環節。（黃作，2005）

大約在十八個月左右，嬰兒的興趣就會從對鏡像的迷戀轉移到試圖工具控制和與他人的行爲交往中去，「鏡像階段」宣告結束。而隨著「鏡像階段」的結束，主體（嬰兒）迷戀鏡像行爲也隨之逐漸消失，這是主體（嬰兒）成長過程中的一個必經階段。這不是一件壞事，相反，它有助於主體（嬰兒）的順利成長。譬如，在接下來的的伊底帕斯情結階段，主體（嬰兒）便要經歷角色的轉換。只有經過了角色轉換的主體才會把自身的軀體與鏡像經驗所得來的統一感連結在一起，從而構成對自身軀體的統一感。從精神分析學觀點來看，這種對自身軀體統一感的形成才是嚴格意義上的自我的形成。（黃漢平，2006）

「鏡像階段」的意義在於它體現了某種開創性、某種潛在的異己性及分裂性的併存。鏡像是自我的開端，也是一切想像認同的開始，他開創了主體的統一感。然而在這種想像的虛幻統一認同中，我們可以感受到某種潛在異己性的存在，也就是異己性以「他者（*the otherness*）」的形式表現出來。因他者性始終存在於自我中，造成對統一性的拉扯，也就產生了分裂性。其實「鏡像階段」是一種隱喻，雖是人生中最初的序幕，其實也代表著人生如戲的開端，Lacan斷言：

鏡像階段是場悲劇，它的內在衝動從不足匱乏幫向預見先定——對於受空間確認誘惑的主體來說，它策動了從身體的殘缺形象到我們稱之為整體的矯形形式的種種狂想——一直達到建立起異化著的個體的強固框架，這個框架以其僵硬的結構將影響整個精神發展。由此，從內在世界（*Innenwelt*）到外在世界（*Umwelt*）的循環的打破，

導致了對自我的驗證的無窮化解。(黃漢平, 2006)

鏡像階段之後, 人逐漸進入了社會語言文化的網絡, Lacan指出: 「就是這個時期將人的所有知覺決定性地轉向到通過對他者的慾望的仲介中去; 還將它的對象物建成在通過他者競爭造成的抽象同值中; 並使我成為這樣一個機構, 對它來說所有的本能衝動都是種危險, 即使這衝動滿足了自然的成熟。對於人, 這種成熟的正常化從此決定於文化的幫助。就像伊底帕斯情結對於性欲對象那樣。」於是, Lacan從鏡像階段論又回到Freud的伊底帕斯情結問題上, 並且對精神分析學的這個老問題作了新的詮釋。(黃漢平, 2006)

### 3.3.3.2 伊底帕斯情結

伊底帕斯情結是佛洛伊德理論中非常重要的概念, 幾乎出現於他所有的著作中, 但他從未加以詳盡系統的闡述。精神分析學中的伊底帕斯情結概念是透過對親子(父子、母子、父女、母女)情感關係的研究, 來描述兒童主體的形成過程。按照Freud的觀點, 伊底帕斯情結出現於兒童性欲第三階段「陽具欲期」(phallic phase, 3-4歲)和潛伏期(latent phase, 6-11歲)之間, 約在3-6歲之間。在伊底帕斯情結前, 幼兒將注意力(裏比多)關注在身體的某一部分, 此時, 他在注意力(Libido)轉移至外部世界的對象。不論男孩、女孩, 外部對象所指的就是他親密無間的母親, 一旦生產性別角色後, 他們與母親的關係就會發生變化, 伊底帕斯情結便產生了。這一情結的積極表現形式就是: 兒童對異性父母有一種依戀態度, 而對同性父母則有一種忌恨態度; 在所謂的消極的伊底帕斯情結中, 兒童愛著同性父母, 卻怨恨異性的父母。Freud強調伊底帕斯情結的普遍性質: 「人的一切存在都以控制伊底帕斯情結為己任」。伊底帕斯情結對Freud來說, 是慾望、壓抑和性別認同的核心, 是主體形成的關鍵, 伊底帕斯情結展現了所有社會道德、良心、法律和所有權威形式的開端, Freud認為兒童的成熟和成長是以成功地解決伊底帕斯情結為標誌的, 而伊底帕斯情結的衰退也是因為社會道德的規範導致它的壓抑作用發揮。幼兒將愛戀對象轉移到外部, 社會文化觀念就開始滲入其意識之中, 超我逐漸發展起來, 迫使兒童逐漸放棄異性父母的依戀, 並認同同性父母的形象和地位。1924年, Freud認識解決伊底帕斯情結的重要關鍵——閹割情結(castration complex)——他發現閹割情結是一個獨立的情結, 它打碎了伊底帕斯情結, 創立了超我作為他的代表。

（王國芳、郭本禹，1997）在Freud那裡，文化是人自己壓抑自己的性欲，首先是壓抑伊底帕斯情結並使之昇華的結果。

從二十世紀五〇年代中期開始至六〇年代初期，Lacan補充並發展了Freud關於「伊底帕斯情結」的觀點，Lacan認為，鏡像階段中的主體（嬰兒）對自我的整體認識，雖然展開了主體形成的前景，卻並未使主體真正的出現，只是一種想像的虛幻水準的認識，處於Lacan所謂的「想像界」。Lacan把人稱做「說話的」主體，因此，「鏡像階段」之後的兒童必須在社會一象徵的秩序中佔據一席之地，擁有一個名字和一個講話的位置。

就Lacan來說，「伊底帕斯情結」時期是幼兒通過意識到自己、他者和外界的區別逐漸使自身獲得「主體性」（subjectivity）的時期。這個時期，幼兒開始服從由「父親」注入的人的生活中的「法」的影響，進入由語言符號組成的「象徵界」。Lacan的「伊底帕斯情結」論並非純粹生物學的探討，而是重視它的「結構化功能」（constructive function），因缺少嚴格的時間性，甚至也包含「鏡像階段」在內。其發生的時間跟Freud的時間大致相同，約3-6歲，發生在兒童性欲第三階段「陽具欲期」。而Lacan引入「父親之名」和「菲勒斯/陽具（Phallus）<sup>6</sup>」等隱喻。「菲勒斯/陽具（Phallus）」使兩性隸屬於象徵界。「父親之名」代表法律，體現著陽具的力量和閹割的威脅。

Lacan把伊底帕斯的發展過程分為三個階段：

（1）母親—嬰孩二元關係階段。

嬰兒一旦從鏡像的迷戀中脫離出來，他就會轉向他人。在嬰兒周圍最重要的人，莫過於母親，在經歷鏡像時期之後，嬰兒開始獲得了自我，於是母親—嬰兒關係也就成了自我與他人的一種想像的對象關係。Lacan曾經非常巧妙地談到過兩者之間的關係：「鏡像時期表示了主體與某種確切地說是現實同時又不是的東西即虛像的相遇。這一東西在我稱之為其原型（Urbild）的主體的某種結晶中扮演了一種關鍵的角色。我把鏡像時期放在與母嬰之間所產生的關係的平行位置上。」（黃作，2005）這個時期的嬰孩，一方面認同了母親的慾望的對象，可是在另一方面，他自己也是處在一種「欠缺」的狀態中，

---

<sup>6</sup> 此時菲勒斯（Phallus）是拉康理論中關鍵的幾個核心概念之一。首先需要指出的是，絕對不是指解剖學意義上的男性生殖器陰莖（penis），它是代表欲望。拉康的欲望概念從佛洛伊德的願望（wish）概念發展而來。人是欲望的載體，是一種欲望主體，這是拉康關於欲望的基本觀點。關於男性生殖器，佛洛伊德常用的術語是陰莖（penis），只有在極少的地方曾經用過菲勒斯（Phallus）這一術語。黃作著（2005年），《不思之說——拉康主體理論研究》，北京，人民出版社。

他還沒有成爲一個「主體」，因爲，他還沒有掌握到語言，還未能在語言的交往網絡中佔據他的個人位置。這個時期，兒童算是在一種想像關係中認同母親的慾望。

第一階段的菲勒斯處於母嬰關係的想像三角形的核心位置上，同時作爲禁止者的父親還沒有完全介入。菲勒斯是母親慾望的能指，兒童爲了取悅母親，其唯一的方法就是去成爲菲勒斯。Lacan說：「如果母親的慾望是菲勒斯，爲了讓她滿意，兒童願意成爲菲勒斯。」通過呼喚而打開的象徵維度，使母親成了一個他者，母親的慾望也就是他者的慾望。同時，主體（兒童）的慾望不是別的，而正是母親的慾望。於是，主體的慾望其實是他者慾望。（黃作，2005）兒童成爲菲勒斯，不僅可以滿足母親的慾望，從而得到母親的愛，而且同時也滿足了其本身的慾望；反之，不成爲菲勒斯，就意味著得不到母親的愛，也無法讓其本身的慾望得到滿足。

#### （2）母親—父親—嬰孩三元關係階段。

一個最明顯的標誌就是，父親是作爲母親的剝奪者而介入的。剝奪其實是對象之缺乏的一種表現型態。與閹割不同，閹割的對象是想像的，剝奪的對象則是象徵的。Lacan描述父親的剝奪行爲：「在這一層面（指剝奪）上，父親剝奪了某人她終究是沒有的東西，即，此東西只有就你們讓它作爲象徵符號呈現出來時才是存在著的。」（黃作，2005）

由於父親的介入，兒童被迫與母親分離。Lacan所敘述伊底帕斯歷程中，對父親認同這個階段，主要是通過語言的作用而實現的。「父親之名」（Name-of-the-Father），顧「名」思義，是語言的秩序內的東西，是一個能指，是一種比喻。正如「菲勒斯」這個能指超越了「陰莖」這個實物一樣，「父親之名」同樣超越了個別的父親這個人。再換過另一個講法，「父親之名」代表的，是一種法則，是一種家庭和社會的制度，因而，嬰孩對「父親之名」的認識，實際上就是對文明社會的一套先他而存在的法則的認識。

#### （3）父親—嬰孩二元關係階段，即對父親的認同階段。

第三階段中，最明顯的標誌就是兒童離開母親，轉而倒向父親。Lacan說：「爲了他的最大益處，就因爲兒童從此位置——其與母親對此都很滿意且在此他填充了成爲其換喻對象的功能——被驅逐了出去，第三種關係才能建立，有生殖能力的隨後階段才能建立。（黃作，2005）當主體（兒童）把自身象徵化了之後，他才能擁有作爲慾望能指的菲勒斯。

在伊底帕斯歷程的最後階段中，嬰孩完成了對父親的認同，他不再是母親的欠缺的補充，他現在已經轉化為一個擁有或者並不擁有「菲勒斯」的主體。而嬰孩透過父親，接受父親的象徵性，並賦予此象徵性意義。而Lacan運用學語言學來說明，嬰兒運用語言掌握「你」、「我」、「他」的概念和相對位置，進入到文化象徵秩序中。（黃漢平，2005）此時的Lacan引入了隱喻機制。所謂隱喻，就是一能指佔據另一能指的位置。由於象徵秩序是在母親基礎上打開的，母親能指就是最初的能指。通過隱喻機制，「父親之名」這一能指替代了「母親的慾望」這一能指的位置，從而進入了擁有母親慾望對象的位置上。這就是Lacan所講的著名的「父親的隱喻（la métaphore paternelle）」。（黃作，2005）可以用如圖公式表示：

$$\frac{\text{父親之名}}{\text{母親慾望}} \cdot \frac{\text{母親慾望}}{\text{對主體的能指}} \rightarrow \text{父名} \left[ \begin{array}{c} \text{大他者} \\ \text{菲勒斯} \end{array} \right]$$

這個公式可讀作：父親之名的隱喻功能是用一大他者來取代菲勒斯。這表明，去勢（即放棄對母親的亂倫慾望）對於幼兒在象徵秩序中擁有一個位置是致關重要的。（嚴澤勝，2007）也就是說，父親之名代表的是一種法則，是一種家庭和社會的制度。因此，這個基本能指賦於主體身分，主體（嬰兒）此時進入了象徵，他獲得了一個名字，以及一個可以被認可的說話位置。而主體是透過無意識結構而成為一個「我」。

伊底帕斯情結的出路，就是兒童與父親認同，Lacan認為「這種認同被稱為自我理想（Idéal du moi）」，另一方面，父親的隱喻扮演了一個重要角色，因為隱喻（機制）導致了能指秩序之類的東西的建立。Lacan高評價了伊底帕斯時期在主體歷史中的重要作用，他這樣說：「伊底帕斯情結不再僅僅是一種災難，因為，就像我們所說，它是我們與文化關係的基礎。」（黃作，2005）Lacan認為主體性和慾望是社會的產物，而非自然或發展的結果。主體性的發展歷程起始於鏡像階段，終止於伊底帕斯情結或父親的隱喻階段。

從「鏡像理論」以及「伊底帕斯情節」的解釋可以看出，每個人（嬰孩）透過的虛擬鏡像，想像為真實的主體，將自我與虛擬的對象混合，必須透過語言（符號）的轉化，讓人明白兩者間的差異。

### 3.3.3.3 無意識與語言

「無意識」是精神分析學的一個核心概念。Freud 作為精神分析學的創始人，系統的闡釋了以人的本能為核心的個體無意識理論。Lacan 運用結構語言學理論進一步揭示了無意識與語言的關係，認為它是語言文化作用下的產物，他改寫了傳統的精神分析學的基本理論，從而把 Freud 的個體無意識理論拓展為文化無意識理論。

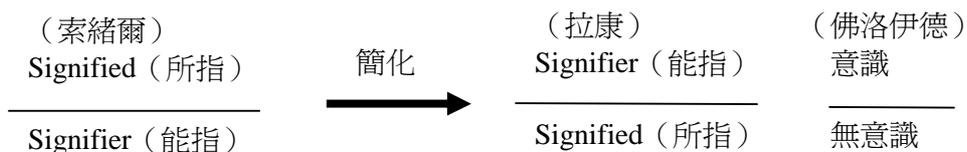
精神分析家（醫生）替精神「病人」進行分析工作的時候，他所能掌握的，就是病人對自己的夢境或自由聯想所做的口頭上的描述。這說明了，夢、自由聯想這些材料，在人的精神領域內以映射的形式出現，最後卻必然通過語言的物質媒介才能得以體現。而 Freud 在 1923 年的《The Ego and the Id》一書中再就「物的呈現」(Thing-Presentation) 和「詞的呈現」(Word-Presentation) 所作的探討和界分，反映出 Freud 實際上已經留意到語言和無意識之間的絕不簡單的關係。他是將「物的呈現」理解為無意識裡頭的一種視覺的、映射的或者是感覺的活動，而這個「物」的部分如果要衝破無意識的壓抑，突圍而出，成為我們清醒的意識部分，那就必須借助「詞的呈現」方式，換句話說，要借助語言的符號了。Freud 很清楚的一個意思是一一概念是不能脫離開「詞」而呈現出來的。

Lacan 認為 Freud 在早期的《夢的解析》、《日常生活中的精神病理》及《玩笑及其與無意識的關聯》等作品中，提出了描述他所發現的心理三區的第一套理論模型：無意識—前意識—意識，在這個理論模型中，無意識作為與前意識—意識系統相對的獨立系統居於核心地位。Freud 著力從夢、遺忘、誤記、失言或筆誤、玩笑、病徵以及言行癖好等日常生活現象中探索無意識心理機制，指出壓縮和移置為無意識思想的初級過程。自我分裂為無意識和意識，不再是自己心理宅邸的主人，無意識的存在使人的主體性徹底地去中心化。在 Lacan 看來，Freud 對無意識的發現，在其後來的思想演變中，逐漸脫離第一套理論模型及其對無意識的興趣。當後來 Freud 試圖根據他那個時代的生物學隱喻來解釋無意識時，他陷入了迷霧之中。其實，Freud 早期著作中將無意識與語言和象徵聯繫起來就已正確地指明了通往無意識的道路。Lacan 看來 Freud 沒能在他對無意識結構的發現上深入下去是因為受時代限制欠缺有效的知識工具，其中最重要的就是 Saussure 的結構語言學。(嚴澤勝，2007)

Saussure 將一個語言符號劃分為兩種成份，其一是這個符號的概念 (concept) 部分，其二，則是它的聽覺印象 (Sound image) 部分。他提議用 Signified (所指) 來替代概念，而用 Signifier (能指) 來代替「聽覺印象」。(梁濃剛，1992)



Lacan 在援引這個模式的時候，卻對這個組成關係進行了顛覆性的闡釋和引伸。在 Saussure 原來的圖式中，所指 (即概念的部分) 是處於能指 (即聽覺印象部分) 之上的，所指在「詞義」(signification) 的生產過程中，似乎佔據了一個比能指較為優越的地位。Lacan 將撤兩種成份上下關係顛倒了過來，因而，符號的表達模式，現在變成：



Lacan 要說明的是，第一，在符號的這兩種成份當中，現在是能指佔據了較為優越的位置，在符號的組合過程中，意義的產生店成了是由能指和其他的能指所構成的連鎖關係而形成的；第二這個模式所顯示的上下關係，中間的橫線代表了詞義的抗拒和障礙，所指不再受能指的支配。(梁濃剛，1989) 於是，能指成了「漂浮的能指」，所指也成了「滑動的所指」。

Lacan 認為他的能指好比佛洛伊德理論中的意識，所指好比無意識。無意識是語言的總體結構，精神分析由此便成為通過能指來對無意識所作的修辭解釋。具體的說，當我們在幼兒階段進入語言，先於我們而生成的語言和文化系統，便將其秩序和結構加諸我們身上。(陸揚，2005) Lacan 認為：能指是意識，所指是無意識，無意識是那些遭到壓抑的慾望被禁忌而受壓抑，是因為幼兒在孩童期便學會了語言。(左岸公社論壇，2006) 無意識像語言一樣構成，這是 Lacan 的主張，該命題標示著他終於超越了 Freud，且發展了 Saussure 的語言學理論。

Lacan 運用雅可布遜提出的隱喻和換喻是語言活動的兩個支柱。具體地說，雅可布遜把 Freud 的遷移作用與換喻聯繫起來（換喻是通過鄰接關係形成的），指一個意義或形象被另一意義與形象替代；把縮合作用與隱喻聯繫起來（隱喻是通過相似關係形成的）。隱喻與縮合類似，都是將意義和形象壓縮，疊加。換喻意味著缺乏，隱喻意味著慾望受壓抑的意義通過隱喻取代了表面的意義，從而表現慾望，因此，文字可以表達出無意識的憂慮，而無意識則不斷發出錯誤的信號。Lacan 把 Freud 跟 Saussure 的語言學概念聯繫起來：

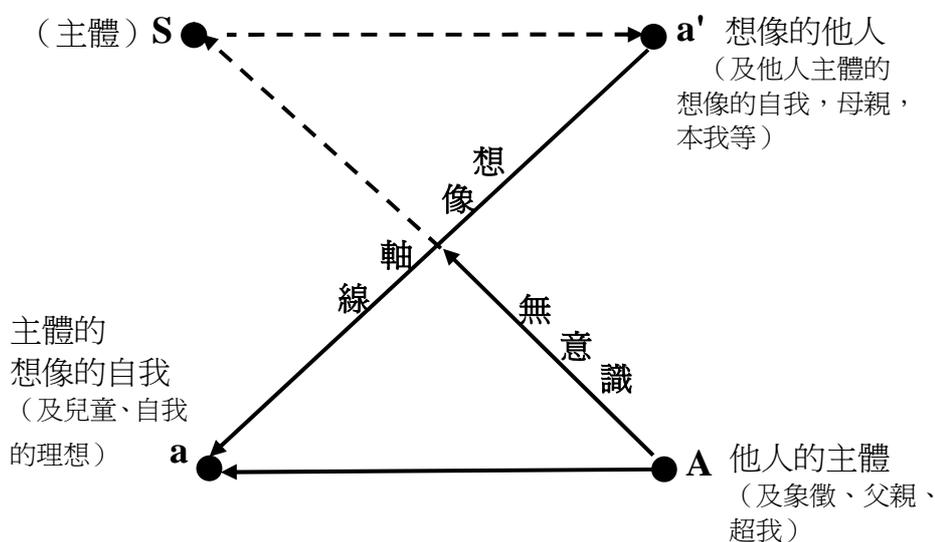
縮合（condensation）	遷移（déplacement）
隱喻	換喻
替換	組合
共時態（synchronie）	歷時態(diachronie)

Lacan 認為我們的整個話語，在某種意義上都是 Freud 所謂的疏忽，包括筆誤、失言、口誤等。無意識的東西像語言一樣構成，它自己內部因素緊密相連或被空白相隔，正像一個完整的「詞」而被分析者所說的話的任何停歇都是一種標點符號。換各角度說，當 Freud 說精神分析是「談話療法」（talking cure）的時候，他的意思應該是：精神分析是過有意識的談話來揭示出被分析者不能夠直接訴諸語言的無意識內容或意義。基於這一考慮，Freud 把語言摒除在無意識之外，關注在各種非正常語言形式（筆誤、失言、口誤等）中探索無意識，對 Lacan 來說，他認為無意識與語言，無論是正常形式或反常的語言，都是同一回事。

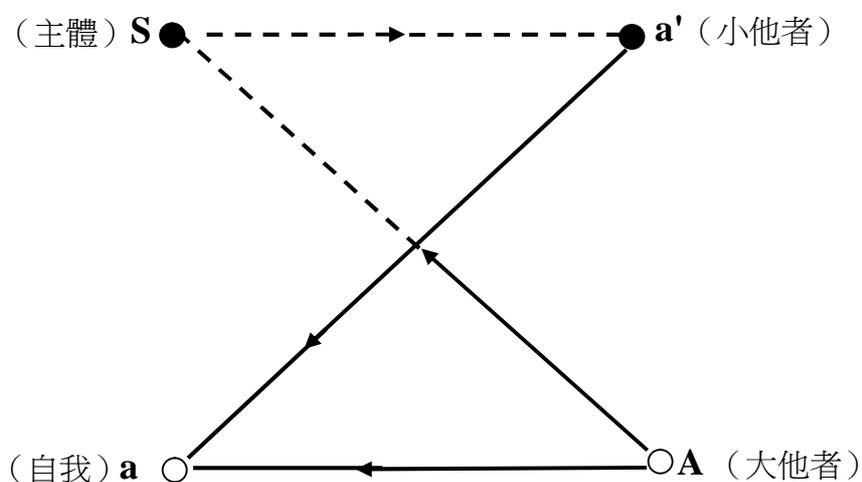
在無意識話語結構的能指鍊上，無意識只是通過「隱喻」和「換喻」來運作的。Lacan 斷言無意識具有語言性質，是因為他是能指作用下的產物。在 Lacan 看來，主體的無意識就是「他人」的語言，就是語言文化所說的話語，主體進如語言符號秩序就意味著進入「他人的話語」和「語言的結構」，就意味著進入一個超出其意識的「無意識」領域。實際上，正因為「主體」是說話的主體，所以主體是語言的產物：主體是通過語言建構起來的，主體更存在於語言中。Lacan 把無意識視為如語言一樣具有結構性，並將主體置入其中，從而進一步推論「無意識是他者的話語」，甚至人的慾望就是他者的

慾望。

在 1945-1955 年度的研討班講演《佛洛伊德理論中及精神分析技術中的自我概念》中，Lacan 用「L 圖式<sup>7</sup>」（圖 3.2）來說明「語言之牆」（the wall of language）：



圖：杜聲峰重新詮釋拉康的 L 圖示



圖：拉康的 L 圖示

圖 3.2 拉康的 L 圖示與杜聲峰詮釋的 L 圖示

<sup>7</sup> 上圖拉康的 L 圖示與杜聲峰的圖示略有不同，本研究將融合兩者進行解釋與分析。資料來源：嚴澤勝著（2007），《穿越「我思」的幻象—拉康主體性理論及其當代效應》，北京：東方出版，頁 102；杜聲峰著（1988），《拉康結構主義精神分析學》，臺北：遠流出版社，頁 115；黃漢平（2006 年）。《拉康與後現代文化批評》，北京，中國社會科學出版社，頁 64

Lacan 認為，在 L 圖式中，自我 (a) 和小他者即另一個自我 (a') 的想像關係客觀化為「語言之牆」。我們可以看到 L 圖式中，除了 a→a' 軸線外，還有 A→S 軸線，Lacan 把後者稱為「語言之牆」。從大他者 (他人的主體) 出發以建立主體 (S) 的真理的語言的實線在通過「語言之牆」時被打斷和折射。Lacan 分析道：

「想像秩序獲得其虛假的現實，然而卻是一種可證實的現實，它始於語言之牆定的那種秩序。

.....

當主體與他的對話者說話時，他是在一個共同的語言中講話，這種共同的語言把想像的自我看作是存在著 (ex-sistantes)，而且是現實的 (réelles)，由於主體無法知曉在具體的對話所進行的領域中究竟發生了什麼事，他便只與一定數目的人物打交道，如 a、a'。主體把這些人物與他自己的形象聯繫起來，於是他與之對話的人也正是他要與之同化在一起的人。

.....

我們事實上是向 A<sub>1</sub>、A<sub>2</sub> 說話，即那些我們不知道的真正的他者 (大他者)、真正的主體。它們位於語言之牆的另一邊，原則上我永遠也無法到達他們。從根本上說，他們是每當我說一句真正的言語時所想達到的目標，但我總是通過反射達到 a'、a''。我總是欲求與真正的主體講話，然而卻不得不滿足於它們的幻影。主體和大他者 (真正的他者) 被語言之牆分隔開。如果語言是在大他者即真正的他者的實存中建立的，那麼語言如此構成則是為使我們返回客觀化的小他者……換言之，語言既使我們基於大他者，又極大地妨礙我們理解他。而這的確是精神分析經驗中致關重要的。」(嚴澤勝，2007；杜聲峰，1988)

在 Lacan 看來，語言既是真理的場所，同時亦是一種致命的幻覺場所，Lacan 常把這種幻覺稱為表徵幻覺 (representational illusion)。(嚴澤勝，2007) 換言之，是語言的表徵幻覺構成了一道「語言之牆」。也就是說，由於他人的主體無法達到另一個主體，因此主體間的對話便成了想像中自我與自我的交流。主體 (S) 在自我中的異化都肇啓於語言之牆所造成的那個「想像的自我」。因此從這個「語言之牆」，讓我們進入「無意識是他人的話語」。

語言本身並不能言說主體之空無的真理，確切地說，只有（充實的）語言才能，Lacan 說：

語言顯得真是言語，是因為它的真實並不是建立在人們所謂與事物的對稱上的：這樣真實的言語就反常地恰與真實的話語相對立，它們的真實是這樣區別開來的：言語的真實是由主體們因他們互有關聯而辨識出自己的存在才構成，而話語的真實是由對現實的認識而構成，因為主體在物體中瞄準了現實。（嚴澤勝，2007）

在這裡 Lacan 所要表達的是，真實的話語關注對事物作精準的描述，真實的言語則意在達成主體間的相互承認。例如：當人們說「我遵守」、「你是我的妻子」等，這是真實的話語，這僅是在對一事物作描述，Lacan 說：「充實的言語是行事的言語。」是指這些言語沒有任何指涉物，而且除了它們之自身外，也沒有任何所指。而真實的言語是主體與自我之間一種想像關係（主體在自我中的異化由起而來）；自我形成又是與「他人」有關的。例如：當人們說「你是我的丈夫」，這個是我在承認自己時成爲一個（象徵的）「你的妻子」，妻子代表象徵的語言，這個身分都是我在作出這些不同的承認之前所不是的。主體是通過別人的形象而達到自己身分的辨認與確定。在這個意義上，Lacan 說：「人本身是通過象徵秩序建構的。」（嚴澤勝，2007）

用「L 圖式」來說明，主體對大寫的 A（他人的主體）說這句話時，就遇到了小寫的 a'（想像的他人），即 S→a' 這個方向，而 a' 想像的他人又根據自我和另一個自我所建立的想像關係軸線把主體（S）送回到它真正的自我中去（a→a'）。Lacan 強調說這種關係必然是反射性的（réflexive），因爲一個自我總是也是另一個自我，反之亦然。（杜聲峰，1988）換言之，A 到 a 這一段路上起了無意識作用，當主體說「你是我的丈夫」時，隱含著「我是你的妻子」這個意思，儘管主體明顯的表達的仍是「你是我的丈夫」。這代表從 A 到 S 語言之牆阻礙了它們的直接交流，S 是全然沒有發覺意識到地，從 A 到 S 這個象徵性的方向起了無意識作用，另一方面從 A 到 a，因 a 是 S 講話的想像表現點，當 S 對 A 說「你是我的丈夫」，但他在 a 處則是聽到自己說「我是你的妻子」。我們可以說無意識就是他人的話語，從他人那裏，以一種許諾的逆反形式，主體又收回他自己的被遺忘的資訊。（杜聲峰，1988）

從上述的論點中，我們可以看到無意識像語言一樣被結構化，且無意識是他人的話

語。而在 Lacan 談論從主體與語言中確認出無意識方面的內容，就是要理解主體身上基本的分裂，而這種分裂正是構成主體的基本因素，其中菲勒斯具有致關重要的位置。因為在 Lacan 看來，菲勒斯既非某種幻象，亦非某個對象，更非某種身體器官，而是一個能指。這個能指非常的特別，因為它是能指的能指。Lacan 認為：

因為菲勒斯是一個能指，在（精神）分析的內在體系（economy）中，這個能指的功能可以揭開蒙在這個功能上的面紗——這個能指（始終）在一些秘密中為這個功能服務。這是這個能指註定應該作為一個整體標明那些意義效果，因為這個能指以其作為能指的在場規定了它們。

其實，這樣說明地，就是人需要一個象徵秩序，並在這些需要的言語中連接起來並以要求（demand）的形式得到表達，他們就必然衍生出「慾望」（desire），從而主體發生某種異化；因為將它們轉變為表意形式就意味著已經將它們置於從屬於他者之處的緊急關頭<sup>8</sup>。

對 Lacan 來說，語言在精神分析學中具有能指存在的優先性，強調這個優先性對意識具有影響，Lacan 之所以特別關注語言，不是因為語言本身，而是因為語言與文化和人的意識之間的密切關係。言語的動力來自主體的慾望，主體的慾望只能通過言語來表達，而無意識慾望的表達手段便是隱喻和換喻。換個方式說，語言的運作機制只能是隱喻和換喻，因為無意識慾望的表達必然要受到壓縮和移置。實際上 Lacan 的「L 圖式」所表達的思想已涉及到 Lacan 關於「主體」構成（鏡像階段、主體與他人的關係）與「主體」異化（主體在自我中被異化）的觀點。

### 3.3.3.4 想像—象徵—真實 三界說

Lacan在1953年左右提出了三界的概念「想像—象徵—真實」是關於主體理論的核心概念，這「三界說」是他在「羅馬演說」中標舉所謂的「回到佛洛伊德」，並在1953年7月8日「巴黎精神分析協會」的〈SIR演說〉中，基於回應Freud著作所遺留下的問題，提出「想像」、「象徵」與「真實」三界的概念，它是有其理論背景或者說是有針對性

---

<sup>8</sup> 拉康所謂的需要類似於本能，可以用實物滿足，至於要求，它所追求的是得到承認，得到愛，要求不能以實物來滿足；而拉康所謂的慾望，則無論如何也得不到滿足，因為慾望總是他者的慾望。馬元龍著（2006），《雅克·拉康：語言維度中的精神分析》，北京，東方出版。P79-80

的。

20世紀20年代以後，Freud早期將人的心理結構分爲：意識、潛意識和無意識，後來對自己前期的無意識理論作了修正，提出了三重人格結構學說，認爲人格結構由三個層次構成：本我（id）、自我（ego）和超我（superego），本我是與身俱來的無意識結構部分，基本上由性欲內驅力（libido）組成，按「快樂原則」活動；自我代表理性，按「現實原則」活動；超我代表社會道德準則，按「至善原則」活動。無論早期的心理結構或後期的人格結構，Freud對人的心理或者精神的認識都是著眼於個體的。Lacan並沒有在Freud這兩個拓撲結構中作非此即彼的選擇，事實上他在相當大的程度上繼承了這些觀念，但是儘管如此，針對Freud的三重人格結構學說，Lacan還是創造了一個自己的結構模式以解釋人的精神世界，提出了「主體心理結構」的三種構成：想像界（the symbolic）、象徵界（the imaginary）、真實界（the real）。

Lacan的三界說，絕對不是一個時間上的序列，而是一個邏輯上的發展；彼此之間的關係是包容、貫通的，而不是彼此消長的。主體進入鏡像階段後，隨著自我的形成，主體由原初渾沌的狀態擬爲一，進入母子的二元世界，是爲二，隨著伊底帕斯階段的到來，父親競爭者的介入打破了母子間的二元世界，是爲三；伊底帕斯情結的結果標誌著主體的形成與象徵秩序的建立，文化便形成了，不正與老子曰：「道生一，一生二，二生三，三生萬物。」的道理有異曲同工之妙。在文化的世界裡，才會使各種事物各得其所、各有所名，是爲萬物。

想像界與象徵界可以從「鏡像階段」中發現，主體最初的自我意識是建立在「想像」這一層面上，由於虛假性與誤認，以爲「自我」與「他者」存在著相似性，主體從對他者的想像誤認自己的完整，透過Lacan說明伊底帕斯的發展階段中，我們發現「父親之名」透過主體產生異化，進入了「象徵」。也就是說，想像藉由「幻想」和「意象」（或映象）構成，一個意象就是一種無意識的映象。它調整主體理解他者的方式。鏡像階段中嬰兒在鏡像前沈迷於他的映象這一現象是一種典型的想像關係。同時，想像秩序還包括前語言的各種結構，例如兒童、精神病患者和性倒錯病人的各種各樣的「原始的」幻想。

Lacan在這裡所指的想像可以說是「誤認」性質，或是一種「映象世界」，想像界

是一種不斷發展的過程，並進入象徵界，並不隨著鏡像階段的消失而消失，而是隨著象徵符號、語言、文化制度的「父親之名」，由它支配著個體生命活動規律的一種秩序，個體透過相同文化與語言同他人建立關係，即作為「主體」的出現。Lacan所謂的象徵界包括三類秩序：邏輯—數學、語言、社會與文化象徵現象。幼兒隨著語言表達慾望與情感，進入象徵界中而逐漸獲得主體。而主體在象徵界的意義，一方面是主體與他者的認識關係，構成一種與語言關係中的「互主性」，另一方面在語言這一互主性的結構中主體會脫離能指鏈，而成為漂浮的能指。亦即主體透過語言與社會制度確立自己的位置與價值，同時在面對社會制度的壓力下，否定自己的存在價值。這裡所要闡述的是將伊底帕斯情結視為一個文化結構，兒童透過父親之名，將一整套無意識的社會規則強加給他，而此前兒童從未意識到（因為始終只是一種生活體驗）的對母親的慾望就此被壓抑下去了。在這個意義上我們可以說伊底帕斯情結實現的就是一種原始的壓抑，它決定兒童得以進入文化，並以象徵符號和法律代替了存在的實在，此時「主體」根本已經被消解了。在象徵化的過程中，若缺少父親之名這一要素或這項功能發生退化，那麼主體就會產生精神症。也就是「主體」死亡了。從這裡來說，「主體」根本已經被消解了或「死亡」不存在，而「真實界」就是在其中了。

關於Lacan主體三種秩序的論述中，真實界是最模糊和最難理解的一種秩序。詹明信對於Lacan的真實界做出如下的敘述：「Lacan對『實在之物』進行一種『無症候』研究，這一概念給出了它的實際境況的地形圖，在這一境況中，這種『不在場的原因』可以被理解一種語詞限制，它既與符號性東西（或幻想性東西）無從分辨，有保持著自己的獨立性。」想像界和象徵界在主體建立的過程中確立了主體的位置，是主體跟他者的認同與限制，然而主體對自己本身所存在，並非我們能夠理解也非他者能夠影響地。

真實界是一種原始的無序和無知，主體無以接近和支配的領域，它不是指客觀現實，而是指一種脫離語言符號秩序的「缺場的在場」，真實是一種慾望之源，類似本我但不等於本我，處於一種渾沌的狀態而又在人的思維與語言之外，不受任何拘束及限制，表現出來的是一種空無、符號的殘餘、否定的體現，因此它是難以表述，不能言說地，它一旦被想像、被言說，就進入了想像界和象徵界<sup>9</sup>。Lacan的真實界如同佛教中著

---

<sup>9</sup> 關於拉康三界說部分參自於黃漢平著（2006），《拉康與後現代文化批評》，北京，中國社會科學出版，p70-76；陳美燕著（2005），從拉岡理論—在思考芙烈達·卡羅的自我認同，臺北市立師範學院視覺藝術

名的「拈花微笑」故事<sup>10</sup>。

真實界確實是很難表述，但其實Lacan的三界說「想像・象徵・真實」的概念在鏡像階段、伊底帕斯情結、無意識理論與主體的論述中已陸續出現，然而三者並非都明確的歸納整理出現，尤其是真實界，Lacan著墨甚少，這也就造成人們對真實界理解的匱乏。

### 3.4 小結

如果說Freud和Hegel是Lacan的兩位精神上的父親，那麼，Saussure的語言學和Claude Levi-Strauss的結構人類學則可以說借給了Lacan使Freud的精神分析技術理論化和使Hegel的自我意識辯證法技術化的手段，在某種意義上，Lacan的精神分析可以說是結構主義與精神分析學相結合的產物。Lacan的精神分析，不只是一種單純的精神分析學說，他提倡回歸佛洛伊德當成使命，他是透過Hegel、Heidegger、Saussure以及Claude Levi-Strauss等思想重鎮的漫長迂迴之路後而實現的回歸。

Lacan的精神分析所包含的知識體系對於人類的認知主體做了相當詳盡的詮釋。從哲學的思維中建立以語言作為精神分析的架構，整個所涵蓋的範圍超越了一般精神分析的角度，並進一步作為各種在人文現象理的研究。

從語言結構發展了無意識概念，透過話語來揭示人類深層無意識的運作，從「他者」確立了自我的定位，當自我的思緒和外界他者相互形成互認為主體時，無意識的語言便會透過不斷的變異（所指與能指的任意性、縮和/隱喻/症狀、移置/轉喻/慾望）使主體與自我之間形成斷裂與不穩定的狀態。主體的自我意識是因為他者而建立，就是透過語言、符號、文化、社會制度所建立地，由符號象徵秩序控制著主體，而非由自我在操控。因為Lacan，讓我們發現主體形成於文化符號制度之中。

Lacan的精神分析理論龐雜，本研究僅就所有收集而來的文獻，進行理解、整理與歸納，在此，僅綜合式的對Lacan的精神分析理論，進行概念模型式的分析。本研究是

---

研究所碩士論文，p37；吳博文著（2004），從拉康精神分析概念探討咖啡廣告文本中的慾望主體，中原大學商業設計學系碩士學位論文，p46-47；馬元龍著（2006），《雅克・拉康：語言維度中的精神分析》，北京，東方出版。p211-268

<sup>10</sup> 當初佛陀在靈鷲山上說法，大梵天王獻上一朵金蓮花供養佛，全場只有迦葉尊者破顏微笑，就在大眾仍毫無知覺的情況下，佛陀已經不言不語地將「不立文字，教外別傳」的禪法，傳予了迦葉尊者。此後禪法的代代相傳，也不是依於口授的語言文字，而是師徒間的心心相印。

針對Stephen Kin原著改篇成電影文本為探討對象，並運用Lacan的精神分析理論來理解分析Stephen Kin作品關於人類心理分析與精神分析的面向，電影人物的主體是如何被建構完成，抑或被消滅。

## 第四章 電影文本中的精神分析

本研究分析的對象是以 Stephen King 《勿忘我》、《秘窗》、《戰慄遊戲》、《刺激 1995》這四部作品改編的電影，作為分析的文本。本研究從精神分析觀點切入著重在主角與劇情分析，尋找 Stephen King 電影作品與文化理論：精神分析之間的關係，重新詮釋電影作品中的文化元素。所選擇的 Stephen King 原著改編的電影作品，是從全部的 Stephen King 原著改編電影中篩選出與 Freud、Lacan 精神分析觀點最相近的作品。運用 Freud、Lacan 精神分析學分析《秘窗》、《戰慄遊戲》、《勿忘我》、《刺激 1995》，重新詮釋精神分析觀點。

### 4.1 電影《秘窗》分析

#### 4.1.1 原著簡析

電影《秘窗》是由史蒂芬金 1990 年的《Four Past Midnight》中的中篇小說〈Secret Windows〉（秘窗）改編而成。1992 年時報將《Four Past Midnight》中的《秘密的窗》翻譯出版，2008 年遠流重新翻譯《Four Past Midnight》出版《午夜兩點》、《午夜四點》，其中〈Secret Windows〉（秘窗）收錄於《午夜兩點》中。

原著在 1990 年完成，2004 年改編成電影，電影架構與原著劇情壘同，變化不大，書中針對男主角莫特雷曾經歷過的抄襲經驗與有一度曾因壓力重大而精神分裂的狀況，有詳細描述。電影中大多是輕描淡寫的帶過，僅由男主角莫特雷與妻子艾咪的對話中，隱約知道莫特以往的經歷。

另一個差異處則是，原著中帶有攻擊性的莫特，從房子被火燒了之後，保險公司的調查員就開始對莫特起疑，認為有可疑之處，才會讓莫特雷在行兇時被發現，仍無法將殺死太太之想像，具體實現於現實生活中，最終踏上死亡的命運。這符合了 90 年代當時文化制度的權威時刻，只要是犯了錯，不論是否在精神異常的狀況下，都難逃被發覺的命運。

原著中將「真實」與「非真實」的味道呈現出來，要讓讀者體會一下，介於兩者之間會發生什麼事情，而內容就在男主角半夢半醒間展開，一個真實存在的人舒特，開始跟莫特說「你偷了我的故事」，莫特渾然不知舒特僅是因自己無法承受艾咪離開他的事

實後，產生出來的另一個人格，藉由「分裂」內在自我來面對外在的危機，如同「三面夏娃」、「24 個比利」的病例。而 Freud 的「潛抑說」為多重人格的「功能」提出令人信服的解釋，因為分裂出來的人格是為了保護自己免於哀傷的一種心理自衛機轉。

根據 Lacan 的理論，陌生男子約翰薛特的出現，正式莫特遇到自己想像中的理想形象的幻想幻滅後，主體已經搖搖欲墜，莫特已經不知道應該相信什麼，或依據什麼而生活，所以自己創造出了「約翰薛特」這個角色來面對世界。此時的莫特創造的「約翰薛特」象徵著「語言符號、文化制度」，莫特藉由這個「他者」來滿足自己的慾望。莫特此時宛如 Lacan 所談到的主體消失在符號之中，原著中莫特最後踏上死亡之途，描述著主體跳脫所有的語言符號、文化制度的枷鎖，進入自身的空無狀態，象徵著「他者」的破滅。

#### 4.1.2 電影劇情

劇中男主角莫特雷（強尼戴普飾演）是一名作家，因發現妻子和其他男人同床共枕而將自己隱居於湖邊小屋，莫特內心無法接受與自己相愛十幾年的妻子愛上了別的男人，並跟自己準備離婚，讓莫特終日昏沉、消極、無意寫作。

直到一個行徑詭異的陌生男子約翰薛特（約翰特托羅飾演）出現，控告莫特剽竊他的作品，要求莫特必須修改作品做為補償。然而莫特堅持自己沒有抄襲，卻引來約翰的不滿與強烈的敵意，將莫特飼養的狗殺死並留話威脅莫特，必須在特定的時間內提出證據，證明莫特沒有抄襲。莫特被約翰的舉動嚇到了，且懷疑自己被監視，所以請警方與私家偵探來調查約翰的來歷，卻一無所獲。

莫特在準備要去其妻住處找出證據時，因看到妻子與情人在屋中而作罷，隔天其妻住處失火，所有證據灰飛湮滅，莫特懷疑就是約翰放得火，乃與私家偵探相約調查約翰，隔天莫特在林中小路發現偵探與鄰居被人用斧頭砍死在車內，莫特被此情景嚇到了，昏迷了三小時後，約翰出現在面前，再三強調修改小說一事，並認為莫特沒有證據。

當莫特收到出版社寄來的雜誌時，發現最重要的內容證據已經被撕掉了。莫特此時內心出現另一個自己的形象，跟莫特進行對話，而約翰也出來告訴莫特根本沒有約翰這個人，他只是莫特創造出來的人物，所有詭異的事情，諸如狗被殺、房屋被縱火、偵探、

鄰居被殺死均是莫特自己所為，約翰之出現僅是做為一工具並代為執行。

最後莫特真實人格被潛意識人格約翰薛特所取代，將內心想做的事情依據約翰要求莫特改編小說的結局進行，將妻子與其妻男友殺害，並埋在後花園中以符合小說情節，也讓警方苦無證據定罪。而電影的結局，彷彿象徵著時代已經進入「真實」與「虛假」之間的灰色地帶，明明有矛盾之處，卻無法合理找出證據連貫起來。

### 4.1.3 精神官能的徵兆

Freud 的人格理論指出，任何一個人的人格都不是自然地憑空構成的，而是有一個不斷變化不斷發展的過程。也就是說，人格的發展是人的「自我」對「本我」的瞭解和控制，是人與環境和社會關係的相互作用互相溝通的結果。(吳光遠，2006) Freud 的本我——自我——超我模式中的自我所代表的，以否認、壓抑、昇華等自我防衛機制為中心，強調對現實的適應的意識——知覺模式。但是 Lacan 卻想盡量先記下這個過失，站在重視以 Freud 意識為中心的意識——無意識模式的立場，將分析還原到原點。(福原泰平，2002)

在電影《秘窗》中男主角因為在現實生活中遇到嚴重衝突，將現實生活中無法滿足的事情，轉移到作品當中呈現，讓作品中的主角從性格到結局，皆符合男主角都內心所渴望的。

人不管在任何階段中，如果在現實生活中遇到重大創傷或不順遂、不如意的事情，都會在內心留下一道深刻的陰影，而無時無刻的影響著自己。片中一開頭，莫特進行自我對話，最後憤而決定去揭發老婆的外遇，面對與自己相愛數十年的妻子紅杏出牆，對莫特來說是一個重大刺激，讓簡單的內心自我對話，演變成為「精神官能症」的開端。中華民國神經精神醫學會為精神官能症所下的定義是：「一種情感上之適應不良，其特色主要為源自某些未解決之潛意識衝突之焦慮。此種焦慮或者直接地被感覺到，或者由種種心理機轉加以控制，而造成他種主觀上甚覺痛苦的症狀。」(王溢嘉，1986)從 Lacan 的角度來說，此時，莫特的「父親之名」的功能發生了退化、弱化的現象，是象徵著產生精神病的開端。

在精神分析中有一個「喪失七小時記憶的 M 小姐」病例，M 小姐在病發當天亟需他人幫助，但卻四處碰壁，男友在她眼前離她而去，更是致命的一擊，當時的孤獨、無助

與絕望，超出她的負荷，而造成病發。Freud 認為這種狀態，是患者所失去的常是他無法接受的精神內涵，他藉一種特殊的精神力量——「潛抑作用」——將它們驅趕到潛意識的領域，而無法為意識心靈所憶起，換句話說，他是一種主動的心靈作用。（王溢嘉，2005）這種狀態對患者可以產生保護作用，使他免於回憶無法接受的事情。

男角主莫特經過了六個月的頹廢生活後，因「老婆外遇」的外在惱人事件，與自我內在衝突無法平衡下，於是潛抑就發生了作用，轉化為作品當中的人物呈現，演變成莫特心中的另一個形象，讓他開始進入「夢幻」的狀態，所以剛開始時他將自己作品與現實生活中的狀態混淆，進入到 Freud 無意識中（夢的狀態中），透過「夢」將無意識的念頭進入到潛意識中。

Freud 曾說：精神官能症是當事者「與自己的戰爭」。照精神分析的觀點，精神官能症的症狀，不管是焦慮、強迫性、歇斯底里、慮病等均來自當事者的自我防衛，他或因過去遭遇某種創傷性經驗，或因某些不被允許的、未得到滿足的慾望，積壓在潛意識中，因外在誘因而蠢動，造成內在安全的威脅，自我遂運用各種防衛機轉來圍堵它、壓抑它，這些「努力」即是精神官能症的症狀。（王溢嘉，1986）

Freud 在其「勇敢的信念」下，經常將文學作品「化約」（reduced）成精神官能症（neurosis）的表現，他認為，作家之所以提筆，是想藉作品為其「受挫的慾望」找尋一種「替代性滿足」，文學作品乃是「與現實相反的幻覺」，但它不像其他幻覺，「幾乎可以說是無害而有益的」，因為「幻覺是它所追尋的唯一目標，除了少數位藝術著魔的人外，藝術從不敢對現實的領域作任何攻擊。」文學作品的主要功能之一是當作「麻醉劑」，它具有夢的特徵—Freud 稱之為「內在自欺」的扭曲。（王溢嘉，2001）

電影中莫特嘗試要將被妻子戴上綠帽的現實情結，轉化成為自己的作品，但因無法順利開頭，而將作品刪除。可以說明莫特想藉作品為其「受挫的慾望」找尋一種「替代性滿足」。

而莫特與奇哥小狗的對話「你不去咬他我就把他殺了」，也是呈現一種對現實生活無法掌握的焦慮，而從莫特第一次與約翰碰面時，莫特表現出理智與冷靜，也是表現出不敢對現實的領域作任何攻擊。僅能透過作品，把作品當成是自己的「麻醉劑」。

作家和精神官能症病人基本上是屬於同一類型的人，Freud 在提到某本小說的主角時

曾說：「像他這樣把幻想與理智分開，命定要成爲一個詩人或精神官能症病人，他們的生活領域不是在這個塵世。」（王溢嘉，2001）

莫特與約翰薛特第一次碰面時，就是將約翰當成一般的書迷，嘗試替約翰分清楚幻想與理智，告訴約翰自己是絕不會發生抄襲這種行爲的人，說完倒頭繼續睡。莫特的行爲就是在作夢，也不會意識到自己可能是在作夢，終日的昏睡，其實已經讓人分不清何時是自己清醒的時刻。Lacan 曾以斯瑞柏的病例說明，當主體進入象徵化中，若缺乏了父親之名產生的作用，就會發病。其中便提到因爲夢見自己老毛病復發，有一次在凌晨半夢半醒之際，產生了一個念頭：「不管怎樣，做一個交媾中的女人一定妙極了。」而產生了受到迫害的妄想，幻覺並隨著出現。最初幻覺還只是週期性的發生，後來就經常出現了，病人對世界的存在感覺完全變得混亂了。（馬元龍，2006）這仿若莫特正在經歷的階段。

#### 4.1.4 作品人物與現實重疊

Freud 認爲神經症患者的症狀，並非是同一些實際發生過的事件有關的，而是某些願望幻想的產物，並且，就神經患者來說，精神的現實比之物質的現實更爲重要。（梁濃剛，1992）

在作家與精神官能症病人不可劃分的同時，男主角莫特將內心願望幻想的產物首先具體呈現在小說中，透過文字來表達內心的願望，在影片中莫特其妻已道出他在寫秘窗這部小說時，「兩人感情已經疏遠，而莫特當時很古怪，整晚都在趕稿。」這代表了莫特已經將自己融入於作品中，已將自己的性格與小說主角相互交錯，同時也是透過作品來轉移生活。

莫特與約翰、小狗奇哥的對話，都是內心慾望與理智的對話，即現實與幻想交錯，例如與約翰辯論作品何時完成、跟奇哥說他不想打電話找妻子艾美，而想小睡一下，但理智跟他說應該打電話找艾美之後，寫兩個小時的稿，在小睡一下，但最終還是被內心慾望（精神現實）所征服，直接跑去小睡。

從莫特的行爲中，例如約翰的出現、殺狗、放火燒屋、殺妻，是 Freud 所提到的移遷表現，移遷作用作爲換喻過程，Freud 說「在夢的完成過程中，構成對象的觀點和表

像的心理強度轉移到另外一些觀念和表像上去了，而對這些觀念和表像，我們是沒有預計到它們會聚集起來的。」（杜聲鋒，1988）莫特將內心對妻子的不滿與恨意，透過他幻想中的人物約翰表現出來，遷怒在小狗奇哥、屋子上面，莫特的無意識想透過別人呈現述說出來。

影片中莫特在房子被縱火後，私家偵探與他談到應是有人指使約翰薛特，莫特直接聯想到妻子艾美的男朋友泰德，從房子被縱火後，莫特已經開始將幻想的產物（精神現實）與物質現實，開始重疊。

Freud 說：「每個夢的意義都是一次願望實現。」（薛綯譯，2000）

莫特第一次和約翰薛特碰面，是在睡夢中被吵醒的狀態。莫特發現奇狗小狗的死亡，是因為夢見自己墜落「懸崖」驚醒，才會外出進行察看。莫特得知屋子被縱火的消息，是在清晨醒來時得知。從這些事件中發現，莫特每次醒來都會發生一件看似不可思議，但卻逐漸符合內心慾望的事件，將對妻子艾美外遇難堪的感受一一呈現出來。夢本質上是人把被禁止的願望在幻覺中實現。（薛綯譯，2000）

Freud 相信精神病的症狀之所以發生，是因為病人為保護自己不受難堪折磨而設計了心理防禦。夢的產生必然是同樣的道理。人出於自我防衛之心，不讓可能有害或危險的感覺和過往經驗留在意識領域裡。病人內在有某種他不自知的機制，把令他不安的感覺存在潛意識裡，也就是把這些感覺壓抑下去。Freud 把這種壓抑作用力稱為 censor（原意為「審查者」），後來又稱之為「超我」（superego）。被壓抑的感覺並不就此消失，卻會形成蘊藏在潛意識內的強悍力量，能夠改以症狀的姿態出現——或跑進夢裡，矇混過審查。（薛綯譯，2000）

莫特因妻子外遇經過六個月的時間，仍然無法釋懷，還是處一種壓抑狀態，每談到跟妻子艾美的事情，莫特依然覺得難堪折磨，加上之前抄襲別人作品的事情，也讓莫特內心耿耿於懷希望不要被人發現，當事情重疊交錯在一起時，漸漸的在心中產生防衛機制，逐漸蘊藏成一股強大的力量，進而創造出約翰薛特的出現、小狗奇哥的死亡、房子被縱火、鄰居與偵探被殺等事。

從 Lacan 的觀點來說，莫特在眾多事件的壓力下，主體已經支離破碎，而約翰薛特的出現，正是再重建主體階段中「想像界」，透過自己作品中的主角對重新建立主體，

並試圖對主體產生認同。所以約翰薛特出現宛如對孤立無援的，無自身能力的莫特伸出援手，莫特被這個外部的鏡像誘惑，使其深深地侵入到自己的內部。但當主體頑固的不承認這一點，也就迷失了自己的本質，開始有超乎正常行徑。此時的莫特就是將某個形象（約翰薛特）等同於我，也可以分析意義上理解為認同。

而莫特的行爲就像是一個「對剝奪者的憎恨」，Lacan 在《著作集》中說，奧古斯丁在《自白》中將這一點描寫進哥哥看見被母親抱著打盹的弟弟而嫉妒的臉色發青神態中。哥哥被弟弟這個掠奪者奪走了自己想像中作為理想形象的幻想而憤怒的發抖。在此哥哥發現了弟弟這個看得見的具體的掠奪者。兩個人作為抱有共同慾望的競爭對手相互衝突，暴露出隱藏在面對鏡子時的歡喜的背面的攻擊性。（福原泰平，2002）這正說明了莫特所有攻擊性的行爲，早就隱藏在無意識中。

#### 4.1.5 自我的蛻變

莫特影片中二分鐘的自我對話，正是進行蛻變的時刻，進行本我、自我、超我的對話，超我嘗試說服本我自首，所有的一切的事情，都是莫特自我做地，而自我還處於無意識狀態中，強力的抵抗。

Freud 說，壓抑來自我們的自我：一種每個人都有的一種心理過程的連貫組織：

「即每一個人都有一個心理過程的連貫組織，我們稱之為他的自我。這個自我包括意識，它控制著能動性（Motilität）的通道，即控制著把興奮排放到外部世界去去的通道：正是心理上的這個機構調節著它自身的一切形成過程，這個自我一到晚上就去睡覺了，即使在這個時候，它仍然對夢起著監察作用。自我還由此起著壓抑的作用，用壓抑的方法不僅把某些心理傾向排除在意識之外，而且禁止它們來取其他表現形式或活動。在（精神）分析中，這些被排斥的傾向和自我形成對立，分析面臨的任務就是去抗拒，自我正式用它來表示自己與被壓抑的東西無關。」（陳小文，1994）

自我是壓抑的根源，壓抑的力量來自自我，抗拒也來自自我，從前之所以沒有發現壓抑與自我之間的關係，就是因為抗拒的作用掩蓋了壓抑來自自我這一情況。（陳小文，1994）由此可以發現自我一方面是明晰的，即處於意識之中的自我，另一方面又是被壓

抑的自我，即處於無意識的自我。這樣自我被分為兩個部分——意識和無意識。自我不再是單純的處於意識中的東西，而是腳踏無意識和意識這兩條船的東西。（陳小文，1994）

而 Lacan 提到自我是在與另外一個完整的對象的認同過程中構成，而這個對象是一種想像的投射：人通過發現世界中某一可以認同的客體，來支撐一個虛構的統一的自我感。

Lacan 認為自我的形成是透過想像界，而想像界是我們的文化環境使個體形成其特徵特色的所有一切。由此觀之想像界，便是自我形成的階段或領域，它調節個人自己和個人之間的關係，如主體與對自己的「自我」的自戀關係，或主體對與自己相似的形象（或映象）的依戀關係等等。（陸楊，1998）

從莫特跟自己進行本我、自我、超我的精彩對話，緊接著莫特心中虛擬人物約翰薛特的出現，告訴莫特，約翰薛特是莫特心中虛擬人物，全部都是莫特自己捏造出來地，所有的事情都是莫特自己做地，因為莫特不敢自己做，所以找人幫他做，約翰薛特的出現，就是要莫特修改結局。

根據 Lacan 的理論，主體經過鏡像階段，體驗到只能將自己還原到外部的他人之中這種對他者的疏離。它將我們導入這樣一種自己與他者的不可思議的關係中，即「我」在成為自己本身之際認同的對手其實並非自己，而是他者，我為了成為真正的自己而必須捨棄自己本身，穿上他者的衣裝。（福原泰平，2002）

這時的莫特透過自己作品中的想像人物約翰薛特，建構一個可以認同的客體，將自己內心不應該被妻子戴綠帽子的心態，透過約翰薛特的出現要求修改小說結局，進而產生認同與投射，才能支撐建構莫特的另一種個性，冷靜冷血的殺死了妻子艾美及其男友，並夠構成莫特的新自我，好像一切都沒有發生過。此時的莫特已經成為他者。

電影中莫特與約翰薛特互動，宛如 Lacan 在《著作集》中多次提到 Freud 在《釋夢》中報告的一個簡短的夢的紀錄，名為《父親沒有察覺自己已經死去的夢》，內容是一個男子長期照顧重病的父親，後來父親死後，他一再做一個奇怪的夢，夢中死去的父親復活了，自己和平常一樣跟父親談話，但夢中兒子內心感到父親不知道自己死去，因而非常地傷心。Freud 解釋這個夢加上「如我所願」，就能將夢的所要表達的內容鮮明地呈現

出來。因為死去的父親就是想隱藏什麼的兒子自己，他因抱有這種慾望而感到傷心，假如父親覺察兒子的這種願望，兒子就會覺得那是不得了地，但夢卻誠實地坦白了兒子盼望的是父親不知道自己已死去。

Lacan 進一步指出，這裡說的主體實際是代表了主體中自我的一面。因此，自我被無知功能吞沒，被自戀的自我形象所迷惑，變成完全沒有覺察的愚蠢國王。自我絲毫沒有覺察到，自我通過自己放棄內在性，自己在外部接納缺失者的印記，因而就像在死亡的印記上重疊自己的無一樣構築起自身。主體在與自我這一反覆的外部印記認同之後，把外部納入印記混同於自己，並且把被疏離到外部的自己的假面作為真實來接受，把自身的生存配置到外部的死亡的周圍。不能成為自身主人的主體，被和自己不同的某種東西記錄下來，不知不覺中為外部的他人所操縱（福原泰平，2002）。莫特就是夢中死去的父親想隱藏什麼的兒子，而約翰薛特只不過是一個自我形象，然而莫特被無知功能吞沒，自戀於約翰薛特這個自我形象中，變成主體本身完全沒有覺察的能力，僅由外部的他者約翰薛特所操控。

## 4.2 《戰慄遊戲》分析

### 4.2.1 原著簡析

雖然僅是在描寫作家與讀者間的關係，原著中卻將讀者內心的渴望，完全投注、認同書中主角苦兒的情感具體呈現。而安妮透過書中主角讓自己逃避外在惱人的事件，平衡內心的衝突。苦兒就像是一道光，安妮強烈的受到她的吸引，而安妮也瘋狂的跳進去，將外部的他者盔甲披在自己的身上，把自己的形象完全隱沒其中。這種形象以統一體的幻想，將主體整合為一，產生了稱為自我的自戀的那喀索斯盔甲的萌芽，促進「我」的結構化。這樣，通過具有外在統一性的鏡像與自身的認同，主體擺脫了自身這個不協調的事物，讓安妮的生活得到滿足。Lacan 在《著作集》中描述了這種無上幸福的體驗：

「主體在幻影中先期得到其能力的成熟是依據其身體的整體型態，但這種型態僅作為一種外形，也就是僅在外在性方面由主體給予的形態……是在象徵我的精神永恆性的同時，也預示將來自我疏離的命運的形態。……鏡像階段是內在發展從不完全急轉向先期獲得一個戲劇。」（福原泰平，2002）

然 Lacan 提到即使那個形象、想像、投射的對象，給予充滿魅力的、不確定的主體以強烈的向心力和肯定感，鏡像仍是與自身具有差異的外來的他人的形象。「我」與鏡像絕不是一對一相互對應的同等型的東西，它是給「我」這一不確定實體的主體穿上衣裝，將主體隱藏起來，在形象中將之捧起的東西，而不是輕易被允許的合一的種類。

就在安妮遇到保羅，安妮將認同虛擬人物「苦兒」的情感轉移到至真實人物作家保羅身上時，此時的轉移出現了一個讓主體自身失去自己的機會，也就是說，鏡像階段中歡喜的瞬間，就像偷吃禁果的亞當和夏娃被逐伊甸園一樣，也是踏上前往失樂園的踏板的一瞬。安妮的主體將永遠沒有被建立的時刻。

保羅在監禁的期間，超我不停想逃離，但受限於外界牽制的自我無法動彈，本我卻因為安妮提供安逸的環境，而不想改變。雖然安妮恐怖的行徑、陰晴不定的脾氣，是讓保羅害怕的來源，而警方第一次來到安妮家前，保羅嘗試呼救後，安妮冷靜的將年輕員警殺害後，並告訴保羅是他害死員警，第二次機會來臨時保羅再也不敢呼救，附加的安逸環境讓他順利創作，讓保羅的本我逐漸認同安妮與接受自己被安妮軟禁的狀態，但他仍不放棄尋找逃離的機會。

原著中安妮最後在遭受攻擊後消失了，遍地找不到安妮的屍體，當保羅聽到這個訊息時，在尖叫中昏迷。安妮與保羅纏鬥，讓保羅費盡九牛二虎之力逃出安妮的魔掌，然而也在內心留下一道無法抹滅的傷痕，何時復原也遙遙無期，就在陰影中重新生活。

#### 4.2.2 電影劇情

根據 Stephen King 原著小說改編的心理驚悚片，題材十分別緻，描述書迷與所崇拜的作家之間一段微妙關係。導演羅布·賴納處理這部由「二人一屋」構成的影片具有高度的戲劇張力，詹姆斯·卡安與凱西·貝茨表演了鬥智鬥力的精彩對手戲。

電影中安妮（凱西·貝茨飾演）是流行小說作家保羅（詹姆斯·卡安飾演）的頭號書迷，也是一位精神狀況異常的護士，以往的工作是照顧嬰兒為主，然而接二連三的初生兒死亡，讓人開始產生懷疑安妮，最後被起訴坐牢，也因為這樣讓安妮失去了工作，而來到科羅拉多山區獨居。

流行小說作家保羅每當要創作新作品都會從紐約開著自己喜愛的野馬跑車來到科羅拉多，他認為自己獨自開車來到科羅拉多銀河小鎮會讓他文思泉湧，所以他的每一部作

品都是在科羅拉多誕生。然而他心中的遺憾是，暢銷作品「MISERY'S CHILD」系列是一部通俗大眾言情小說，而非是一部令人歌頌震撼永遠流傳的經典文學作品。保羅想完成一部經典作品的夢想，所以決定一個讓他名利雙收的虛構角色，MISERY'S CHILD 的主角苦兒死亡，結束暢銷作品的生命，而再次來到科羅拉多完成嚴肅的新作，在完成新作後從科羅拉多回紐約的途中遇上大風雪，發生車禍。遇上其貌不揚獨居在克羅拉多山上的中年護士安妮，將在風雪中發生車禍摔斷雙腿的流行小說作家保羅救回家中休養，親自細加照料。

安妮每當保羅來到科羅拉多銀河鎮創作時，安妮會忍不住跟蹤他，或某些晚上到保羅的小屋外觀察他，幻想她最喜愛的作家在房間做什麼。而當安妮將車禍的保羅救回家後，就將他禁錮在屋中，也不跟外界接觸與求援，初期還欺騙保羅已聯絡當地醫生，且對外道路因大風雪尚未開通，無法送他到醫院。

但當安妮看到保羅最新作品 MISERY'S CHILD 系列中將她最喜愛的主角苦兒死亡後，不禁怒火中燒，認為保羅殺死了苦兒，背叛了她，也枉費她的細心照顧。接著開始逼保羅燒掉他的尚未出版的新作，並要保羅讓苦兒起死回生，將這本創作做為回敬安妮的禮物，也是對安妮的一種尊重。而保羅則嘗試一切可能逃出這個瘋狂女書迷的魔掌，同時也持續創作滿足安妮對書中人物苦兒的迷戀，換取生存的機會。最後保羅殺死了安妮才逃離軟禁。但逃離不了安妮陰影的魔掌，隨時感覺到安妮存在的感覺。

### 4.2.3 安妮的肛門性格

電影的主軸其一是安妮和保羅間精彩的互動，其二是尋找保羅的老警長。本分析將著重在安妮和保羅間的分析。

安妮從救出保羅後，既不送他就醫，也不讓他對外聯絡且以暴風雪為理由告知保羅對外道路不通，無法送他去醫院，欺騙他已經初步跟醫生通過電話，確認保羅傷勢一切無礙，且她處理的跟醫生一樣好，等道路開通即送保羅到醫院，這些行為已經超出一位「頭號迷書」應有的行徑，可稱為是「超級瘋狂書迷」想把心愛的作家保羅的作品連人一同永遠留在身邊。加上當保羅一旦來到科羅拉多創作時，安妮會跟蹤他，或某些晚上到保羅的小屋外觀察他，幻想她最喜愛的作家在房間做什麼。這些行為可以說是一種「強

迫性精神官能症」中的過度反應的「反向作用」。

反向作用（reaction formation）是指一個人潛在的慾望、衝動不被容許或難以接受，於是改而表現出剛好相反的慾望或衝動，但他這種行為或態度在旁人看來卻顯得過分或不適當。譬如一個有三個小孩的媽媽，對孩子們有一種無法擺脫的慈愛和牽掛，從第一個孩子初生，從來沒有片刻離開孩子們，即使她的丈夫跟姊姊，也感覺出她這種行為有點過分、不當。她之所以對孩子這麼好，實緣於反向作用，以這種強迫性行為和態度來控制其潛在的對孩子們的攻擊性，在治療過程中，她透露了因不期待孩子的來臨，想殺死兒子的可怕念頭。

根據 Freud 的理論及觀察，強迫性精神官能症的患者多屬於「肛門性格」者。「肛門性格」是指約兒童一至三歲開始學習訓練排便時，如遇到幼兒排便快感與父母訓練發生問題時，或者在隨後的數個發展階段受阻，而產生「退行作用」（regression）則肛門性慾期所伴有的衝動即會固結（fixation），成為當事者的性格樣貌。（王溢嘉，1986）

「肛門性格」的特徵是當事者富有攻擊衝動，相當關心髒或不髒（從大便的髒延伸為道德上的「髒」）的問題，對自己的行事有跡近自虐的苛求（像幼年時虐待自己肛門一樣），喜歡自我批評、生活上的禁忌特別多（父母說過：「不准隨地大便！」）、對事情常抱著「雙情態度」（ambivalence），對人或事經常有愛、恨兩種互相矛盾的情感（源於對排便的矛盾情感——它是快感的來源，亦是受父母處罰而遭致痛苦的來源）。（王溢嘉，1986）

電影中的安妮因將喜愛的作家禁錮起來照顧，已違反常態正常人應有的表現，就像是母親保護嬰兒過當一樣。安妮初期對保羅的態度客氣溫暖，深怕自己表現不佳，不能獲得保羅的喜愛。看了保羅的新作後，覺得內容粗俗不堪，當安妮在表述看法時，將歇斯底里的情緒顯現出來，讓保羅大吃一驚，但安妮開始閱讀 MISERY'S CHILD 的最新作品時，卻又是溫柔可愛的一面。這種矛盾行為如同「雙情態度」（ambivalence）。

保羅請安妮分享對新作的看法時，安妮自謙沒有資格對暢銷作家做任何批評，或提出建議，覺得保羅的全部作品都很好，但新作是汙言穢語，當保羅試圖解釋作品背景時，安妮近乎歇斯底里的亢奮批評作品不高尚，否認保羅說貧民區孩童的說話方式，如「給我他媽的一包豬飼料，十磅那婊子養的牛飼料」等粗俗語言。安妮過於激動將湯汁弄髒

了床單，馬上指責保羅都是因為他，但此時的安妮還在自控的範圍中，她馬上意識到自己的失態，而跟保羅道歉。

等到安妮發現他最鍾愛的主角苦兒死亡時，情緒控制已達到極限，溫和良善的一面消失殆盡，剩下的是冷漠衝動、具攻擊性的歇斯底里，告訴她覺得保羅跟其他人一樣都是騙子，並且背叛了她，也背叛了苦兒，他不能讓苦兒死，因為苦兒是最神聖的，同時安妮告知保羅永遠都不會有人來救他，因為她誰都沒有聯絡，所以他最好也祈禱安妮外出不要發生意外。這樣的人格表現，宛如雙重人格，溫柔婉約的另一面實際上是冷酷殘暴的個性。

後來安妮請保羅燒掉新作時，安妮說她問神的旨意，神說：「我把他交給你，讓你引領他。」自喻自己是上帝排來引導保羅的人，所以要求保羅自己將作品銷毀，這些行為已經可以看出安妮已將隣延伸至道德上的「隣」。覺得自己是上帝派來引導保羅的人，不能忍受保羅讓小說中的主角苦兒死亡，這時的安妮已經有「妄想症」，已經分不清楚真實與虛擬間的差距，並要求保羅讓苦兒起死回生，這都是與不符生活常理的行為。爾後，當安妮發現保羅身體逐漸康復並可以離開上鎖的房間後，安妮再次將保羅的腿打斷，做為離開房間的懲罰。這樣虐待他人的行為，安妮反而沒有任何不適，還覺得自己是對的，因安妮妄想她是神派來要協助保羅讓苦兒起死回生的人，安妮完全是一個脫離理性具有「妄想症」的人。

安妮此時處於 Lacan 所言的想像層面，而想像層面由快樂原則支配的，它努力尋求動態平衡，而處於盲目自動性中的象徵秩序總是干擾這一動態平衡：它就是「超越快樂原則」。人一旦陷入能指網絡，這一網絡就會對他產生壓制效果；他就會成為一個陌生的自治秩序的一部分，此秩序不斷地干擾其自然的動態平衡（例如，通過強制性的重複）（嚴澤勝，2007）。也可以從安妮對乾淨的要求，衣著整齊，固定擺放企鵝的方式，都是屬於強迫症的一環，而強迫症同時也屬於精神官能症的一種。一個人在遭受心理創傷或面臨心理衝突時，如果他是以「精神官能症」來做為其心中鬱積能量的出口，則他有可能有很多「選擇途徑」，從「雙手麻痺」或「不停洗手」等等各種發病方式都是可能的途徑之一，但他將做「何種」選擇（其實，他是身不由己），卻是我們無法預料的（王溢嘉，2005）。影片中，我們可以看到安妮透過重複要求（燒掉作品、讓苦兒復活）或

傷害保羅（防止逃跑打斷保羅的腳）來獲得她的快樂。

#### 4.2.4 映照在他者幻想上的人生

安妮的狀態跟 Lacan 獲得醫學博士學位論文《論妄想型精神病與人格的關係》<sup>11</sup>的病例埃梅十分的雷同，Lacan 說埃梅的幻想後面有自罰的傾向，並診斷她為自罰性妄想症，儘管埃梅不是有意識的，但她卻無意識地希望觸犯法律而受罰。在這個病例中，Lacan 把埃梅為了認知自己所必需的自我形象作為問題。他為了把自己確認為自己，為了自己作為真正的自己生存下去，強烈的要求向外部對象尋求確定自己的形象的基礎。

劇中的安妮一樣為了作為真正的自己生存下去，也一樣向外部對象尋找確定的形象，可以從他擔任護士開始，盡心盡力的照顧每一名嬰兒，雖然逐漸獲得肯定，但安妮仍無法滿足，依然感受到受挫，最後終於保羅系列作品 MISERY'S CHILD 的主角苦兒身上尋找到認同。鏡中之像用迷人的衣裝將安妮裝扮起來的同時，也給予了她的不穩定的存在擴展到未來並確定其基礎的、完整的永恆形象。如同河神凱菲斯的兒子那喀索斯，喜歡對著河水欣賞自己映射于水中的倒影，並且為自己的形象所傾倒，由於這種心理的折磨，他終於憔悴而死，死後變成水仙花，日夜映射于水中。而安妮陷入這種「自戀」的情結中，她被這個和諧的形象迷惑了，欣然地癡迷於與之認同。而且由於與鏡像的他者的認同，她在他者的形象中體驗了自己，走上了映射在他者的幻想上的人生。

然而當保羅決定讓苦兒永遠的死亡時，就像是把安妮殺死了一樣，因為苦兒給於安妮情感上的穩定，然而安妮所認同的苦兒形象，終究是他者的形象。可安妮早受敷於他者形象的支配，她無法接受苦兒死亡的訊息，認定保羅殺死苦兒，所以她這個女神要保羅讓苦兒回魂。在這個點上，可以看到「我（安妮）」就是把他者當作自己來生存，因而被拉入一個更大的難題中而苦惱的人。而苦兒的死，保羅對安妮而言，就是剝奪了她想要成為自身主人的權利，他在安妮眼中就是由他者造成的對她自身的主人性的掠奪。

---

<sup>11</sup> 論文中，拉康以精神病原因造成器質性病變作為研究的前提，摸索著探求對暗藏於人格內部的心理因素的理解。這是拉康自己負責長達一年半的病例，也是拉康唯一一次親自負責診察、治療，並有詳細報告的病例記錄。我們可藉此深入探討拉康構想的妄想症人格結構問題，也可以說是人向外部的他者尋求自己統一的整體形象，並把它誤認為是自己而瘋狂地爭奪它的主人性這樣一種藏於人類本性中的，對人來說是無法逃避的本源性狀態。（日）福原泰平著，王小峰、李濯凡譯，2002，《拉康—鏡像階段》，河北教育出版社出版，P24

#### 4.2.5 角色相互依賴與重疊

重傷在床的保羅完全無行動能力，宛如嬰兒般需透過別人的照顧，才能生存。而安妮是一名護士，宛如父母照顧者的角色，像父母一樣具備有支配孩子的主控權。可是一旦碰到有關寫作的問題時，安妮宛如像個不知所措的小孩，將保羅視為長輩般崇拜尊敬，而當保羅滿足安妮的需求時，例如為安妮寫書、讚美安妮時，都讓她獲得快樂與滿足這時，同時安妮轉化為被照顧者。

藝術起源於想像力，兒輩們藉助於想像力，放棄了在現實生活中成為父親替代者的打算，在想像中取代父親的地位，試圖以此來滿足無意識的慾望（陳小文，1994）。而保羅的作品讓安妮的想像獲得滿足，通過排除人的意識中不被社會所接受的衝動，來調和「現實性」和「滿足」這兩個對立原則的一種特殊方法（陳小文，1994）。

Freud 認為，詩的想像力，能夠掌握住群眾，並且將群眾吸引到幻想和想像的世界中去。所以，詩的想像力具有重大的意義，這是因為它的基礎是對原始父輩的激情的眷戀感（陳小文，1994）。

所以讀者安妮透過保羅的作品將自己不被社會接受的無意識慾望消融到作品的角色，消除生活中的現實衝突和保持心理平衡，然而當作品的主角苦兒死亡後，一切就失控了。

而保羅想結束主角苦兒的生命（一個讓他名利雙收的虛構角色），想認真的寫些嚴肅的作品，可以流傳的作品，這也是保羅透過創作來通過自我淨化和把無意識慾望消融在社會可以接受的藝術活動中來達到。

當保羅真正意識到安妮不僅是一個單純的書迷時，如果他想活命，就必須重新尋找出配合安妮的生活模式，然而他就像嬰兒般，無任何自理的行為能力，必須依賴安妮才能生存。所以保羅的「自我」開始有意識的學習，Freud 說，自我存在著一個等級，叫做「自我理想」(Ich-Ideal)，即自我在內心為自己樹立一個理想，它用這個理想來衡量自己，努力實現它，不斷地用這個理想來嚴格要求自己（陳小文，1994）。而保羅自我有意識的學習，是因為他在內心有想要逃離的夢想，因此要達成夢想，他必須學習模仿安妮，認同安妮的行為，並為安妮感到自豪跟驕傲，將自己的行為與她的行為結合起來，來獲得安妮的信任，其實這種追求認同的過程中，就是一種超我的展現。Freud 認為「自我理想」(Ich-Ideal) 就是超我，超我就是這種追求理想的認同過程中形成的。而 Lacan

理論中提到，自我是在與另一個完整的對象的認同過程中構成，而這個對象是一種想像的投射：人通過發現世界中某一可以認同的客體，來支撐一個虛構的統一的自我感（陸楊，1998）。也就是說自我理想就是一種象徵的攝取，是作為一個理想、作為一個內化了法律大綱而運作的能指，是支配主體在象徵秩序中之的位置指南，或是認同的結果（馬元龍，2006）。保羅正透過安妮這個對象去學習認同，來支撐自己身陷險境中害怕的感受，說服自我。

所以保羅開始創作讓安妮心中的苦兒復活，然而安妮對保羅剛寫出來的作品內容並不滿意，要保羅重寫，當安妮在描述小時候看章節電影火箭人時，她覺得本週的開頭與上週的結局完全不同，她覺得被欺騙了在電影院大叫，難道身旁的小孩都失憶了嗎？忘了上週的結尾。所以他要求保羅要依據上一本創作合理公平的讓苦兒復活，而不是創作出與前一本邏輯不合的內容。從安妮這樣的行為中，可以知道她從小就已經開始，對於「真實」與「虛幻」間分辨不清了，而不能輕鬆娛樂的看待「虛幻」的內容。也許因為成長過程讓他必須壓抑自己這方面的狀態，所以造成讓他長大後性格。

同時安妮已經開始呈現像父親的權威，不容被挑戰，從保羅跟他解釋新作的背景與告知他章節電影的主題、處理方式時，他覺得被保羅打斷，就像是小孩不懂還要裝懂得打斷她的談話，或把她當作什麼都不知道的笨蛋，她不容許保羅這樣，所以他指導保羅，說我的 MISERY'S 不是這樣地，必須合理的從苦兒已經被埋葬到墳墓中開始。在配合安妮的保羅同時，也再鍛鍊自己伺機找出離開的機會。

其實在電影中安妮是一個隱含的讀者、理想的讀者，她的反應刺激保羅寫作，因為安妮對前面創作的的不滿，而刺激他想出苦兒對蜂蟄過敏的點子，也讓保羅最後自己承認這本可能是 MISERY'S CHILD 系列中最好的一本，而且就在安妮對她的點子欣喜如狂時，保羅同時邀約他一起晚餐，開始讓自己認同學習安妮的行徑，另一方面他也為自己找尋離開的機會。

電影中安妮從認同保羅作品主角苦兒，到老警長到安妮家時，跟老警長說，神要我做好準備替代保羅，化身為保羅，安妮原本移情到苦兒身上，現在已轉移到保羅的身上。最後當安妮殺了老警長後，安妮準備和保羅同歸於盡，保羅告訴安妮，我們是註定要在了一起地，其實保羅同時也是在將抗拒安妮的心態壓抑下來，企圖做最後的反擊。這股力

量來自自我，其實自我是一體兩面的，他同時是自我壓抑的根源，壓抑的力量來自自我，抗拒也來自自我，從前沒有發現壓抑與自我之間的關係，就是因為抗拒的作用掩蓋了壓抑來自自我的情況。(陳小文，1994)

Freud 認為人格的發展是人的「自我」對「本我」的瞭解和控制，是人與環境和社會關係的相互作用相互溝通的結果(吳光遠，2006)。當保羅最後脫離安妮的魔掌後，保羅認為遇到安妮的經歷給了他不少幫忙，因為當他重新寫出一本嚴肅認真的小說也有可能獲獎時，保羅再也沒有像以前一樣的高興或介意書評家與讀者的看法，保羅說他會希望書評家喜歡，讀者喜歡，但他是為自己而寫。這是保羅的成長與蛻變，讓他進入另一個人生階段，只是這個階段伴隨的安妮的陰影，雖然事件已經經過一年半，他還是會感受到安妮在身邊。

## 4.3 《勿忘我》分析

### 4.3.1 原著簡析

Stephen King 著《勿忘我》這本書的英文原名是「Hearts in Atlantis」。2001 年拍成電影時，電影的英文名稱沿用「Hearts in Atlantis」(中文就叫《勿忘我》)，可事實上，電影只採用了第一部《一九六〇：穿黃外套的下等人》的內容。而「Hearts in Atlantis」是《勿忘我》第二部的部名，直譯為〈我的心留在亞特蘭提斯〉。(吳程遠，2006)

《勿忘我》中有五個橫跨 1960 至 1999 年的故事，看似各自獨立，卻又互相關聯，揭露小孩間純真的友誼、成人醜惡的掠奪世界，以及在戰爭之後對抗不諳的生存法則。危險、焦慮、還有人性最深層蠢蠢慾望與期待救贖的希望。

書中故事主要是敘述出身於單親家庭，11 歲的巴比，與住在他們家公寓樓上的房客，泰德老先生。這一老一少所發展出的深刻友誼。故事裡的泰德來自一個「奇怪」的地方，而泰德擁有一種特殊的能力：他可以看透人心，探知人們心中的想法，而且在某些情況之下，這種能力還會過渡到主角巴比身上，讓他擁有短暫的預測能力，然而對於巴比與母親，其實相處久了，彼此都會存在某種程度的瞭解，很多時候可以預測出對方的下一步行動，同時在對方發作之前，就可以感受到他的情緒與喜怒哀樂。

故事裡的巴比跟母親莉莎相依為命。作為一個母親，莉莎的確提供了巴比生活所需，算是盡到了基本責任；但莉莎願意給巴比的，就是這麼多了。故事中巴比因為泰德正面面對與瞭解到母親對他的愛「有限」，先前，他可以懷疑母親有著種種的理由可能不愛他，他可以在心裡為母親找到藉口，為母親辯解或是安慰自己，都好，至少那是一個模糊緩衝的空間。但是當他真的瞭解到母親願意給他的愛就只有這麼多時，自那一刻起，他就再也無法欺騙自己了；知道就是知道了，再也無法回到過去，也不能再假裝自己其實還是懵懂無知。更重要的是，他再也無法安慰自己說母親可能還愛著我，因為自己再也不會相信了。

全篇最大的衝突點，當然就是接近故事結尾時，那些來自奇怪的地方，全面追捕著泰德的「下等人」，終於將泰德給團團圍住，甚至還要將主角巴比給一起帶走。這時候，下等人給了巴比一個選擇的機會：他可以跟著知己好友泰德一起去到未知的世界，也可以回家陪著那個「不愛他」的母親。巴比在決定的同時，內心經歷強烈的掙扎，他跟泰德成為好朋友，同時他也是莉莎的兒子，這兩件事都是註定的宿命，他沒有辦法改變，選擇回到不愛自己的母親身邊，讓巴比的內心受到的譴責，因為他無法拯救泰德，克服心中的害怕幫助泰德脫離困境，只能懦弱的說要回到媽媽身邊。這是和電影最大不同之處，電影中的巴比一樣無法拯救泰德，但從這個過程中讓他更清楚知道自己十一歲孩童的能耐，因為他努力過了，雖然無法拯救泰德，但至少他努力的去做，並且體認跟媽媽之間關係，改變了相處模式。

《勿忘我》除了在第一部描寫巴比、莉莎以及泰德這三個主角人物彼此之間的互動關係以外，也開始鋪陳巴比與他兒時玩伴的關係，同時作者也免不了安排幾個巴比的死對頭。在第二部開始這些角色會在其他四篇故事中陸續登場，讓讀者知道隨著歲月流逝，原本童年時期生活在一起的這群人，成長後卻分別有了不同的際遇。直到最後一個故事，在一場葬禮之後，兩個年過半百的兒時玩伴再度相遇。彼此交換了幾句話，再檢視一下那些埋藏在心裡最深處的秘密；一切，盡在不言中（金蒂芬，2006）。

原著小說與電影劇情內容的變化不大，然而電影版沒有引起很大的迴響。電影版是第一部《一九六〇：穿黃外套的下等人》改編，與原著一樣刻劃著寓意深遠的人性。

### 4.3.2 電影劇情

中年攝影師巴比葛菲（大衛摩斯飾）而言，兒時玩伴之死，將他喚回了童年成長的小鎮，及其十一歲的夏日回憶。那一年夏天，他有兩位好友凱若（蜜卡布倫飾）與薩利（威爾羅斯哈飾），還有一位不知從哪裡來的陌生老人泰德布洛提根（安東尼霍普金斯飾）成為他們家的新房客。

那天巴比十一歲生日，媽媽送給巴比一張圖書館的「成人借書證」，巴比心中覺得很失望，因為他希望媽媽幫他出錢買輛腳踏車，但媽媽不願意，叫他自己想辦法存錢買腳踏車。就在早上出門時，遇到了剛剛搬來樓上的新鄰居泰德布洛提根，泰德搬來時，用著紙袋裝著日常用品，巴比的母親就說：「他不信任用紙袋搬家的人」，是一個先入為主觀念很強的，一旦他討厭一個人就會永遠的討厭下去。加上泰德的身分很神秘，神秘得令巴比的母親對他相當不信任也不友善。泰德是個奇特的老人，他時常像是在躲避什麼似地露出緊張的神情，或者恍惚地望向遠方、瞳孔不停地放大縮小，怎麼也叫不醒。但巴比對泰德很好奇，一直想進一步認識他，跟他相處。

晚上巴比原本計畫與媽媽一同出門慶生，卻因為媽媽需要加班而取消，而這份生日禮物「成人借書證」揭開了巴比和泰德第一次接觸。泰德告訴巴比，有很多經典小說在等著他，但巴比跟泰德抱怨媽媽送給他這份禮物是因為「免費」，泰德說：「無所謂，不要小看這張借書證，這些書都是寶藏，很多好書數百年來伴我們度過漫漫長夜，看一兩個小時，就會著迷，不然就換一本，試看看吧？」從英國作家班強森說時間是禿頭的老騙子，讓巴比進入書的世界。

媽媽不願意替巴比出錢買輛腳踏車，但巴比決心自己存錢達成願望，而新鄰居泰德，正好願意提供他一個打工的機會，每天替他讀報之外，巴比還必須替他做一些秘密的工作。即使泰德似乎有什麼秘密，要求巴比為他做的事似乎也顯得很瘋狂，然而，泰德卻教會巴比怎麼讀一本書，進入書中的世界。

巴比的父親早逝，母親對待他的方式很冷淡疏離。父親在巴比五歲過世之後，巴比對於過世多年的父親印象一直停留在母親自私的抹黑形容中，對父親的認識與形象都很模糊，不知道真正的父親是什麼樣子，聽到得都只是母親負面的批評，例如：死後留下一堆帳單給母親承受、是個好賭的人、每個人都不喜歡他的父親等等。然而巴比實際上卻渴望著自己也可以像好朋友薩利一樣，可以有父親陪伴他玩樂，而不是像母親這樣忽

視他。(這是巴比透過他人語言的描述，瞭解心中那個慾望)一直到泰德的出現，給了他成人的關懷與超越年齡的深刻友誼，漸漸地，泰德在不知不覺中取代了父親的地位，讓巴比看見了更開闊的世界。透過泰德特殊能力的幫助，巴比重新認識了已死亡的父親，體驗了父親的愛與從未讓母親知道的事蹟。

泰德給巴比的神秘任務，就是要他注意穿著黑衣、戴著黑帽的「危險人物」。這些危險人物顯然對泰德有很大的威脅，但他們出沒的證明又太過平凡：他們會張貼尋找走失寵物的海報、他們會在跳房子的圖案旁畫上星星或月亮，還有風箏尾巴……泰德吩咐巴比在發現這些跡象時要馬上通知他，但這些跡象太過瘋狂，甚至難以辨認，巴比即使親眼看到，還是不相信地認為一切只是巧合。他的眼睛看到了，但心中卻不相信、也不願意去看到。

巧合的跡象不斷顯現，終於有一天，處於泰德與巴比母親那條緊繃的弦斷了，巴比的母親打了電話給尋找寵物的留言，於是泰德被那些危險人物抓回去，即使巴比心中想要拯救泰德而不願背棄他，泰德還是被帶走。

多年之後，當巴比又踏上這個在他記憶中已經漸漸褪色的的小鎮，這個小鎮有太多讓他熟悉卻又陌生的影子，曾經是充滿歡笑與足跡的地方，現在卻是人去樓空，好朋友一個個離開人世，泰德自從上次分開後，從此音訊全無。就在他為歲月的流逝感到一絲絲傷心的時候，一個偶然的邂逅，讓他這一次回溯童年的時光旅程終於臻致完美。

### 4.3.3 巴比—母親—泰德相處模式

這三人之間互動關係，宛如伊底帕斯情結為腳本的變形，Lacan 的「伊底帕斯情結」是指主體（巴比）從「想像界」（對父親的想像）進入「象徵界」（泰德），讓主體確認自我與他者之間的關係。

巴比從五歲就失去父親，從來都沒有感受到父親的愛，而母親對於巴比又長期的忽略，不注重巴比的需求，因此讓巴比造成畏縮不敢當面跟人起衝突等性格，一直都是彬彬有禮，站在為他人設想的立場。例如媽媽無法帶巴比出去慶生晚餐時，巴比跟泰德提起這件事情時，還試圖幫母親說話解釋她不是故意的等。在巴比十一歲大的年紀，這樣的行為彷彿是害怕沒有滿足母親的慾望，對自我的認同是沒有信心，覺得是自己不乖、

不對，才會讓母親不高興，爲了母親高興他只有拼命壓抑自己滿足母親的慾望，加上在他的成長過程中，並沒有任何男性可以成爲他學習模仿的對象，所以他不清楚也不知道自己應該運用何種方式對待母親，宛如 Lacan 的「鏡像階段」理論中提及的，巴比掌握了主體軀體的感覺，但對這個鏡中影像感受到支離破碎而不是完整地，巴比很清楚的知道母親跟自己的不同，這是巴比認識到的第一個「異己」，而巴比的「自我」(ego)也未建立起來。

幼兒在伊底帕斯情節中處於全然無知的狀態，完全依賴母親，是一種潛在的驚嚇狀態。爲了改善此種情況，幼兒必須幻想母親絕對需要「自己」，幼兒幻想自己是母親所缺乏的（李天鐸、謝慰雯譯，1997）。而巴比對母親的順從，是因爲他完全依賴母親，他覺得母親很需要自己，因此他會希望自己滿足母親的慾望。其實，這是因爲巴比的自我影像呈現一種尚未獲得純熟狀態，以及永遠不會得到的完美和完整的程度，這個影像是一種自我陶醉的自我完美，如 Lacan 所言的「幻象」(mirage)，用來迴避缺乏以及「保持主體從一個不可能和不順從的真實得到之不確定的樂趣」(李天鐸、謝慰雯譯，1997)。

透過媽媽的生日禮物「成人借書證」讓巴比進入書中的世界，即進入語言的世界，泰德的出現宛如伊底帕斯情結中的第二階段，母親—父親—嬰孩的三元關係階段，泰德替代了母親的角色，巴比的媽媽與危險人物替代了父親的角色，巴比就是嬰孩。巴比透過泰德的引導加上「借書證」，以及幫泰德每天讀報，進入了語言的世界，透過語言讓巴比認識世界，就像是嬰孩對「父親之名」的認識，實際上就是對文明社會的認識，先巴比存在的一套法則。

顯性夢境如何藉著使用象徵，間接地表達了潛隱的性願望。願望轉移 (shifting over) 到顯性對象 (object) 的過程，Freud 稱之爲替換作用 (displacement) (張弘瑜譯，1995)。泰德的出現，讓巴比將對母親的慾望以及內心渴望父親的願望，轉移到泰德身上，泰德替代了巴比母親的溫暖，也替代了父親保護子女與陪伴的作用。例如泰德保護巴比和凱柔免於哈利及其他兩位流氓的攻擊；泰德陪伴巴比談話分享布朗柯納哥斯基復出比賽與書中的經驗等。

巴比的母親前去參加研討會時，邀請泰德擔任巴比的保母時，此時已經進入伊底帕斯的第三階段，透過每日讀報，巴比將泰德當成一個分享學習的對象，正在逐漸轉化中。

巴比跟泰德一同外出時，透過酒吧的女侍重新認識了「自己的父親」，隱喻著巴比逐漸對「自我」認同的完整性。

巴比、母親、泰德三者之間的相處，加上借書證與每日讀報的語言媒介，讓巴比逐漸完成對自我的認同，確認自己的主體性。巴比尚未遇到泰德之前，對父親的形象、男性的形象都是在想像狀態，因為泰德的出現，讓他重新確認自己的主體性，而母親的對他的忽略與危險人物，強迫巴比正視自己活在「想像」的狀態下，因為與泰德的分離，彷彿想像中的主體與象徵的主體相互衝突而產生了真實的主體。因為這個過程，讓巴比不再畏懼，勇敢的反駁母親的自私，痛毆比他的大流氓少年哈利，並試圖保護泰德不被危險人物抓走，改變巴比之前想維持和平不與母親爭執，也不跟流氓少年哈利起正面衝突的行爲。

#### 4.3.4 泰德的無意識語言

泰德時常像是在躲避什麼似地露出緊張的神情，或者恍惚地望向遠方、瞳孔不停地放大縮小，怎麼也叫不醒，嘴巴喃喃自語。無意識的喃喃自語中隱喻著危險人物的逼近。喃喃自語（語言是能指），危險人物是所指。

而泰德神秘靈媒（無意識）的力量，透過語言就像是滑動的能指，可以感受到巴比的慾望（腳踏車）、凱柔的危險、巴比母親不堪的遭遇等各式各樣不同的所指。從笛卡爾以來認為「我思故我在」，Lacan 將笛卡爾的名言改為「我不在我思，我思我不在」。Lacan 將這一思路引入文本（語言符號）中。而泰德運用語言的力量，彷彿身入其境，看到每一個人，象徵打破笛卡爾「我思故我在」。泰德神秘力量（靈媒行爲），透過零碎破亂的無意識語言、恍惚的行爲與巴比對話一再地重複，而巴比透過這樣語言，建立了自我認同與對社會文化認識的象徵。例如泰德描述布朗柯納哥斯基復出比賽時的情節，神貌呈現恍惚，緩緩道出，巴比透過泰德的語言，彷彿跟父親一同經歷共同的時光，當時巴比說出：「我就知道他辦得到」，象徵著加強他自我的信心。當凱柔在溪邊被哈利攻擊，巴比背著凱柔回到家中，就是將自己想像成布朗柯納哥斯一樣，相信自己一定可以辦到。而巴比在無意識中的慾望就是帶著凱柔離開此地，雖然他小小的身軀不易承受凱柔的重量，然而透過回想泰德對他說過的語言，讓巴比產生力量與自我認同而滿足慾

望。此時的巴比是由自我以外的法則所支配。

Lacan 自四十年代末鏡像理論起就對哲學、心理學、精神分析學的自我觀不斷進行根本的批判。他斷言，傳統上和常識上所說的意識及其自我為新的中心或主宰，是不能成立的。意識自主域不過是一種自戀狂式的虛幻，真正決定著意識活動的力源只存於無意識域。無意識本身不只是人的精神世界的一部分，而且與人的整個生存情境相關。按此理解，自我被置於一更複雜的多元決定立場中而徹底失去了自主性。自我於是由自我以外的法則所支配（李幼蒸，1998）。例如：當巴比看到母親莉絲的老闆畢德曼先生開車前來接她時，巴比脫口說出：「天啊！壞蛋」，接著畢德曼先生拿莉絲行李上車時，對巴比說：「女人就是這樣，每次都要帶一大堆行李，俗話說的好：『有女人受不了，沒有女人活不下去，不能斃了她們，除了在蒙大拿州以外。』『別做我不會做的事，但若你做了，小孩要取我的名字。』待他們離去後，巴比回應是「我會相信他才有鬼。我很擔心我媽。」而母親事後被老闆畢德曼先生性侵後回家。在這一段劇情中，巴比的脫口而出的壞蛋與我會相信他才有鬼等語言，雖屬在無意識狀態脫口而出，但巴比在這個多元決定的立場中徹底失去了自主性。而畢德曼先生對巴比說的話，也不是對巴比說，而是一種無意識，無主要對象的話語。畢德曼先生對巴比母親性侵時，也是處一種喝醉酒無意識的狀態下，完全是依據無意識中深沈的慾望行事。

Lacan 認為語詞它們不是為你而設計，然而，你卻必須在語言的世界裡找到自己的路，以便好好活下來（龔卓軍譯，1998）。其實語言在嬰孩尚未出生，即已存在，因此嬰孩所使用的語言，不論是在意識中或無意識中，都已經進入一個已建構完成的社會系統中。

在電影中賭博遊戲、危險人物，隱喻著社會文化系統。賭博不論是玩撲克牌或拳擊彩金，都有一套遊戲規則，不是你想隨便怎麼玩都可以地，必須依照規則，才可能贏得彩金獲得勝利。而危險人物透過密碼標識、寵物遺失尋找泰德，也是進入語言符碼系統中。而巴比與賭博遊戲、危險人物的接觸，彌補了主體的欠缺，實現完成自我的部分。在最後，巴比從對母親拙於言詞的男孩，蛻變為在「語言世界找到自己的路，以便好好活下來。」

## 4.4 《刺激 1995》分析

### 4.4.1 原著 Stephen King 的《四季奇譚》

電影《刺激 1995》是改編 Stephen King《四季奇譚》(Different Seasons) 其中一篇〈麗泰海華絲與蕭山克監獄的救贖〉的短篇小說。《四季奇譚》於一九八二年甫推出，便拿下《紐約時報》暢銷書排行榜冠軍，該年度並在美國狂銷二十八萬冊，是年度排行第七的暢銷書。歷經二十餘載，在全球已翻譯成三十一種語言，同時創下了四篇收錄小說中，就有三篇登上大銀幕的紀錄，除了膾炙人口的《刺激一九九五》外，還有〈納粹追凶〉描述迷戀德國納粹惡行的變態資優生詭異行為改編為《是誰和我玩遊戲》，以及〈總要找到你〉童年好友一同探險、尋找屍體改編的《站在我這邊》等三部。

《刺激 1995》原著小說整體故事架構，與電影幾乎沒有什麼差異。主題都是圍繞著『希望』發展，故事中精彩令人難忘的一段：安迪戶外勞動中跟警衛談判，說服他相信安迪可以讓他領到親人贈與的現金。Stephen King 簡單俐落的寫出，主角安迪在贏得尊嚴的一剎那無疑代表了安迪在監獄中獲得的第一次勝利，沒有任何恐怖駭人的場景，沒有怪物、鮮血、超能力，這種主角堅定積極的態度，使得故事讀起來行雲流水，既寫實又生動精彩。

安迪在屋頂上為同伴爭取「福利」，享受啤酒那一刻，電影中瑞德的旁白：「四十九年春的犯人，在屋頂上喝著啤酒...陽光灑在肩頭上，彷彿自由人，像在修繕自家屋頂。我們像是造物主般自在。安迪呢，他窩在涼蔭下，臉上掛著奇異微笑。看著我們喝他的酒...你可以說安迪是要拍獄方馬屁，也可以說他是為了博取囚犯友誼，但我認為他只不過是想重溫一下自由的感覺而已。」電影的呈現與原著的融合，在平靜的故事中，強烈的戲劇張力，讓人體會到縱使在石牆包圍下，仍然關不住心中的「自由」與「希望」(薛清江)。

在原著中老布只是個無足輕重的小角色，書裡也有隻鴿子(不是電影裡的烏鴉)叫小傑(Jake)，但它的主人不是老布而是另一個名叫波頓(Sherwood Bolton)的囚犯。小說裡的鴿子在主人出獄時也被放生，但它卻無法獨活，最終死在監獄操場的一角，如同老布不適應獄外的社會鬱鬱而終。電影中選擇了讓小傑一去不返。振翅高飛的鳥兒原本就是自由的象徵，老布也許失敗了，但小傑的杳無音訊未嘗不是一種希望。

電影中老布突然發狂挾持前來恭賀他假釋的獄友，只爲了能留在牢裡，最後棄刀痛哭；老布寫給獄友們那封令人動容的絕筆信，以及臨死前刻在橫樑上的「Brooks was here」。坐牢五十年的老布是徹底地被囹圄心態所制約了，他選擇以「自殺」這種決絕的姿態向世界道別，爲自己保留最後一絲尊嚴。這些都是原著沒有的情節，但豐富了老布這個角色的靈魂與深度，老布的遭遇是所有被「體制化」的犧牲品最深刻的悲劇縮影，也是整部電影對「體制化」最有力的批判。

另外安迪把獄卒鎖在廁所，對整座監獄播放莫扎特的歌劇《費加洛婚禮》的犯紀行爲。當樂聲傳遍監獄每個角落，囚犯們凝神靜聽，時間似乎靜止了，這時瑞德說了一段感人的旁白：「我從來沒搞懂這些義大利女高音唱什麼，其實我也不想懂，此時無言勝有言，她們唱出難以言傳的美，美得令你心碎，歌聲直竄雲端，超越失意囚徒的夢想，宛如小鳥飛入牢房，使石牆消失無蹤。就在這一瞬間，鯊堡眾囚彷彿重獲自由。」劇中安迪雙臂交叉枕在腦後的姿態，就是對監獄體制最大膽的挑釁和最直接的反抗。

原著小說中當湯米調離監獄後，電影中安排湯米的死亡，象徵著安迪夢醒時刻，將累積在心中多年的仇恨與苦悶爆發出來，原本讓自己離開監獄平反的機會，卻因爲典獄長私慾，讓安迪認清現實，下定決心逃獄。原著中對於安迪逃獄的內心世界並未有太多的著墨，電影中在安迪逃離監獄的那一刻的傾盆大雨，象徵著安迪重生與救贖。安迪鑿開牆壁、敲破糞管、在惡臭中匍匐前進，乃至最後逃出，都是書中既有的情節。這是Stephen King企圖將「救贖」的概念具象化的安排，由匍匐在地到抬頭挺胸，安迪重新站了起來，重拾生命的尊嚴與價值，這不僅是身體的救贖，也是靈魂的救贖。

原著小說結束於瑞德的「我希望……」，並踏上尋找安迪的旅程。然而電影中將結局延伸了出來，不僅沒有破壞整個故事，還圓了許多觀眾的夢。瑞德沿著沙灘走來，看到安迪讓陽光曬得發亮的臉龐帶著微笑，身邊像夢一樣藍的太平洋在兩人身旁澎湃，沒有記憶的太平洋，有著無窮的包容與撫慰的力量，彷彿所有的希望都能在此實現……。

（Nora，2006）

#### 4.4.2 電影劇情

故事發生在 1947 年，銀行家安迪因為妻子有婚外情，本欲報復外遇的妻子，但在行動之前打消主意，不料其妻及其情夫當晚即遭人殺害，因此他被指控槍殺了妻子及其情夫，安迪被判無期徒刑，這意味著他將在鯊堡監獄中渡過餘生。

阿瑞 1927 年因謀殺罪被判無期徒刑，數次假釋都未獲成功。他現在已經成爲鯊堡監獄中的「權威人物」，只要你付得起錢，他幾乎有辦法搞到任何你想要的東西：香菸，糖果，酒，甚至是大麻。每當有新囚犯來的時候，大家就賭誰會在第一個夜晚哭泣。阿瑞認爲弱不禁風、書生氣十足的安迪一定會哭，結果安迪的沉默使他輸掉了兩包煙。但同時也使阿瑞對他另眼相看。

好長時間以來，安迪不和任何人接觸，當大家聚在一起抱怨時，總是看到安迪在操場散步，神情仿公園裡一樣很悠閒地散步。安迪請阿瑞幫他搞的第一件東西是一把雕刻石槌，類似鶴嘴鋤，他的解釋是他想雕刻一些小東西以消磨時光，並說他自己想辦法逃過獄方的例行檢查。之後，安迪又跟阿瑞要了一幅麗塔·海華絲的巨幅海報貼在牢房的牆上。

安迪和另幾個犯人外出勞動，他無意間聽到監獄警衛在講有關稅的事情。安迪說他有辦法可以使警衛合法地免去這一大筆稅金，交換他十幾個犯人朋友每人爭得了兩瓶啤酒。喝著啤酒，阿瑞說多年來，他又第一次感受到了自由的感覺。

由於安迪精通財務制度方面的知識，很快使他擺脫了獄中繁重的體力勞動和其他變態囚犯的騷擾。不久，聲名遠颺的安迪開始爲越來越多的獄警處理稅務問題，甚至孩子的升學問題也來向他請教。同時安迪也逐步成爲鯊堡典獄長諾頓洗黑錢的重要工具。由於安迪不停地寫信給州長，從一週一信，寫了六年，州議會終於撥出兩百元給安迪，原本以爲用兩百元就可以結案的州議會，沒想到安迪改爲一週二信，終於爭取到一筆固定經費用於監獄圖書館的建設。

一個年輕竊盜的慣犯湯米的到來，打破了安迪平靜的獄中生活：湯米以前在另一所監獄服刑時跟殺死安迪妻子及其情夫的兇手同寢室，因此聽到安迪的案子後，他發現原本以爲是有胡鬧的笑話，沒想到是真的。當安迪知道真相後，失去慣有的理智與冷靜，並向典獄長提出要求重新審理此案時，卻遭到了斷然拒絕，並受到了單獨禁閉兩個月的

嚴重懲罰。爲了防止安迪獲釋，監獄不惜設計害死了湯米。

面對殘酷的現實，安迪變得很消沉……有一天，他對阿瑞說：「如果有一天，你可以獲得假釋，一定要到某個地方替我完成一個心願。那是我第一次和妻子約會的地方，那邊有一排石牆，延伸到大橡樹，在靠近大橡樹下的石牆，有一顆石頭下埋著一個盒子挖出來。到時候你就知道是什麼了。」之後沒有多久，安迪就在風雨交加、雷聲大作夜晚，在窄小的牆壁通道中爬出牢房，敲破糞管，在惡臭中匍匐前進五百哩，終於讓安迪逃獄成功。

原來二十年來，安迪每天都在用那把小鶴嘴鋤挖洞，然後用海報將洞口遮住。安迪出獄後，領走了部分監獄長存的黑錢，並告發了監獄長貪汙受賄的真相。監獄長在自己存小賬本的保險櫃裡見到的是安迪留下的一本聖經，裡邊挖空的部分放這一把幾乎磨成圓頭的鶴嘴鋤。安迪逃獄後沒多久，阿瑞收到了一張沒有署名只有地點的明信片，阿瑞知道那是安迪寄來給他的。

而阿瑞也終於經歷了三、四十年的牢獄生活後，獲得了假釋，他依據安迪離開前告訴他的話，前往尋找橡樹，在橡樹下他下找到了一盒現金和一封信，阿瑞也懷抱的希望前往邊境，兩個老朋友終於在墨西哥陽光明媚的海濱重逢了。

#### 4.4.3 主體的轉換

每個人不論在任何環境中，都必須建立「主體」，透過主體明白自己在社會、家庭、組織中的角色與位置，我們都是從社會文化、制度所附於我們的意識型態中建立主體，不論意識型態、文化背景將我們形塑成何種身分：銀行家、殺人犯、公務員、商人等等，我們從這個身分中感受到主體的存在，進而產生認同主體、認同自己。

Lacan 所說的嬰兒透過「鏡像—形象—想像（幻想）」這三個階段，轉化成「我」建立主體，在《刺激 1995》中的男主角，從「銀行家殺妻」的身分換成成爲獄卒，監獄中自有一套屬於各監獄的文化制度，當男主角進入這個文化制度後，已經重新開始學習適應新身分，宛如回到嬰兒時期必須重新學習的狀態，看到監獄中的獄友就是一面鏡子，從這面鏡子中去找尋自己想要成爲的形象，並將之幻想成那個「我」，而男主角的第一個我是「協助員警稅務問題」，第二個我正逐漸建立起他完整的自我——「籌募圖

書館費用、幫助獄友考取學歷」，第三個我「規劃逃離監獄計畫」。在監獄中經歷這三個我，讓男主角確立在監獄中的地位與認同，同時也讓自己在這個環境中游刃有餘。

從這個地方我們可以察覺，Lacan 所說的「我」並非固定不動地，這個「我」會隨著年紀、環境、境遇的不同而不停的轉化。一直被人們誤認為是獨立存在的個人主體（自我）其實是一個幻覺意義上的想像騙局，「我」從一開始就是一個空無，它不過是「一個操作性的觀念」。（張一兵，2006）

人的主體是透過制度、符號、文化、意識型態逐漸形成的。在《刺激 1995》中我們看到男主角因文化制度而造成身分、角色的重疊與轉換，從「銀行家」→殺人犯（獄卒）→幫員警報稅、洗錢→成立圖書館→計畫逃亡，在這一連串的事件中，男主角安迪的角色不停的轉換，逃出監獄後用另一個新的身分，不管身分角色如何轉變，安迪的「主體」從來不曾失去，因為滋生在安迪內心中的「希望」，就在惡臭中爬行五百哩，離開監獄時的大雷雨的畫面，那一刻更象徵了安迪感受到「主體」的完整與存在。

#### 4.4.4. 進入監獄——回到嬰兒狀態

安迪在法官宣判有罪的那一刻開始，回歸到零。當囚車帶著犯人進入監獄，犯人脫光衣服接受檢查清洗，光的身子走向牢房，就象徵著這一切重新開始，彷彿剛出生的嬰兒，光著身子來到世間，將開始重新學習所面對的一切。安迪正進入模糊狀態中，慢慢摸索他現在所身處的世界文化與制度。

不論在監獄或在自由世界，都是由語言、文化、制度所建構而成的世界。而在進入監獄前，就已經被一群人冠上編號、綽號，乃至於自己的「姓名」，都僅是運用「語言符號」象徵著「自己——我」或「主體」，從新犯人進入監獄時，老鳥們紛紛下賭注，用菜鳥或不同的綽號稱呼他們，從這一點影片中，我們可以從中與 Lacan 提到地想法驗證：

其實這個「我」早在尚未出世之時就已經被他人先行命名，之後還會在語言的詢喚中日益被建構為主體。（張一兵，2006）

安迪進入監獄初期，並不與人打交道，他正處於觀摩、初探的狀態中，當成人處於一個不熟悉的環境中，或許已經不再像嬰兒時期，處處充滿好奇心，但人為了生存，就

會在一個不熟悉的環境中，找到自己的出路。然而在主體建立的過程中，仍需要「帶領人」，其中監獄警衛象徵父親，代表理智的制度，一旦沒有達到要求就是必須面臨處罰；阿瑞象徵母親代表感性的制度，忠告與陪伴強過理智的處罰。Lacan 的他者是「以一種『引導者』的身分，指引人認識自己、進行自我認同，併同他人和整個世界發生關係。」（張一兵，2006）而安迪就是透過阿瑞與警衛認識自己，與監獄這個世界發生關係和互動。

#### 4.4.5 與他人互動——建立主體

安迪自在監獄主體的建立有幾個脈絡，初期是從與阿瑞攀談購買雕刻石槌，強力抵抗三姊妹的性侵，也許不一定每一次都獲得勝利，但從這個部分可以看到安迪為「建立主體」的努力，不輕易屈服於權威之中。

主體建立初期的關鍵，是在戶外勞動時安迪聽到警衛談到稅務問題時，自己主動前往跟警衛說，他可以幫助免除一大筆稅金，換取朋友們每人兩瓶啤酒，當朋友們喝啤酒的當下，安迪重溫自由，即使是一剎那。這個動作幫安迪在監獄中獲得基本的地位，不論在囚友面前或在監獄警衛中，他不再是一個軟弱白晰無用的書生，而是可以運用他的頭腦為自己建立在監獄中的地位與生存的位置。此時的安迪處於 Lacan 精神分析觀點中「想像、象徵、現實」三種秩序的「想像界」。

關鍵二：轉調圖書館，幫警衛理財報稅及每週一信建立圖書館，雖然經歷了六年的時間，才得到兩百元的建設基金與一些雜物與書籍，但州政府的回應，讓他更肯定自己的行為是正確地，所以他改為一週兩信，要求州政府撥一份固定經費建設圖書館，最後，他終於如願以償。

安迪在建立主體的同時，安迪提到，自己在監獄外剛正不阿，在監獄內卻汗穢不堪，大搞洗錢作業。這說明了在建立主體的同時，周遭環境的文化也時時影響著我們，如果安迪沒有幫監獄警衛報稅、幫典獄長洗錢，他就不可能從建立圖書館中獲得自我與成就，也不可能幫助囚友考取同等學歷證明，在建立主體的同時，也必須符合社會文化制度下的規範。如同 Lacan 的哲學視域中，人的慾望總是虛假的，你以為是自己有需要，而其實從來都只是他者的慾望。（張一兵，2006）需要總是已經預先假定了的，而不是

被賦予、設置和體驗的。主體需要「自然」、「真實」的對象來滿足自己的需要，比如口渴了，就需要喝水等等。(張一兵，2006)而安迪在監獄中因為必須建立自己的地位(需求)，加上自己瘦弱的身軀無法抵抗三姊妹的性侵，所以運用自己的理財專長(語言、符號)，透過監獄警衛、典獄長(象徵性媒介)的協助，讓自己「自然」免於被性侵。這個需求與象徵性媒介融為一體，便開始發揮要求的功能，如對大寫他者的呼喚。

而語言自身的象徵是在他者的位置產生出來的，而安迪運用他理財專長這個語言象徵，呼喚要求典獄長、警衛(他者)滿足他免於性侵、建立圖書館、幫助囚友考取同等學歷(需求)等行為以建立自己在監獄中的地位。同時，他為自己設定目標：一週一信建立圖書館，另透過協助警衛報稅、理財，恢復自信，建立主體。此時的安迪處於「象徵界」中，他運用典獄長、警衛的慾望，滿足他們的慾望，要他們承認安迪擁有一個自主的價值，要他們承認安迪的價值等於他們的價值，而安迪此時也將他人的慾望誤認為自己的慾望，進而取代自己的慾望，象徵著自己的主體。

關鍵三：在安迪逃離監獄的那一刻，建立完整的主體。當安迪從湯米那裡得知自己案情的真相時，仍處在象徵界中的安迪，失去冷靜亟欲告訴典獄長，期待著典獄長將安迪的慾望當成是自己的慾望，長久以來，安迪一直用典獄長的價值、慾望取代自己的慾望，實現著他者的慾望，讓他誤認為典獄長會協助自己達到慾望。當安迪被典獄長取笑諷刺拒絕，加上湯米被設計陷害死亡後，讓安迪真正認清自己長久以來誤認的慾望，誤認的自我。重新發現自己的「主體」一直存在，並不是透過典獄長或警衛權利的象徵來確認自己「主體」的存在。此時的安迪跨越了「象徵界」，進入「真實界」，真正體驗存在於內心中的「主體」。直到安迪逃離監獄的那一刻，安迪才真正體驗到「主體」的存在與完整，並經歷了 Lacan 主體的三層界域「想像、象徵、真實」。

電影裡安迪心中的「希望」成為影片中心的主軸，也可代表著那無法被言語的「主體」，當「主體」處於一個無法被定義的符號象徵系統，便是處在這種「真實界」的真正情形：拒斥符號化。拒斥符號化而非拒斥象徵化的意思是指：符號化成為既定的，能指與所指存在著互為主體的關係。而象徵所強調的是能指與所指不穩定的任意關係。「希望」是一種概念，無法用任何具體符號、語言具象化的概念，電影中透過安迪對整座監獄播放莫札特的歌劇《費加洛婚禮》，每個人聽到歌劇一剎那的表情，是任何無法用任

何言語形容，但「主體」就在那一刻真實呈現在每個人身上。這是 Lacan 所提到有關真實界的概念，是原始的無序和無知，不被想像界、象徵界所規範，是不存在於他者的一個「實體」，從而建立與想像、象徵對立的場域。所表現的只是一種空無、符號的殘餘、否定的體現：一旦被言說，就進入想像與象徵界（吳博文，2004）。因心中的「希望」帶領著安迪體驗存在在主體之中不同分裂的主體：自我—缺乏主體（嬰兒時期），它者—想像主體，透過自我想像（關鍵一：協助警衛報稅）到將他者—慾望主體（洗錢、建立圖書館），將他者的慾望誤認為自己的慾望，直到逃獄前往一個沒有回憶的地方，代表著連符號、語言都不存在之處，進入到真實界的主體之中。換句話說，當人身處在一個對自己有意義的地方，主體才會存在，也是電影中傳達的訊息：「希望」是美好的事情。（Hope, is good thing.）

#### 4.4.6 文化制度對主體的影響

電影中的老布在監獄關了五十年，監獄裡體制化的生活讓他如魚得水，要他離開監獄，就像是將他當成猛獸的餐點一般，全無反抗能力，只能乖乖聽命，連唯一僅有的尊嚴也被摧毀殆盡。

監獄生活是一種文化、制度的象徵，當人們在同一種文化、制度之下生活久了，一旦迷失其中，自身將完全沒有任何應變能力，喪失了主體。Lacan 認為主體所使用的語言符號統一世界，象徵與自身的社會文化的存在，實則卻失去了主體存在的本身，因為語言即主體存在之死，是異化之異化。此處指得是主體被自己鏡像中的形象迷住了，就好比那喀索斯看見水中自己的倒影時被深深迷住的情景，將外部他者的盔甲披在身上，把自己的形象完全隱沒其中。此時的老布早就已經將監獄的制度，所有的一切披在自己身上，早已習慣這一切的生活，完全被外境呈現的一切投射到自身身上，以為這就是一切，完全沒有了自己。這也是最後造成老布選擇自殺來結束生命的主要原因，當一個人存在的地方對自己一點意義都沒有時，主體等同於死亡。

## 4.5 小結

本研究運用 Stephen King 的作品來闡述 Lacan 精神分析學說的觀點，而不是對 Stephen King 進行文學批評，即是透過作品中的主角來「展示主體從能指的旅程中接受決定性的定向」，也就是說象徵秩序對主體來說是建構性的。在這四部電影中《勿忘我》中的巴比、《秘窗》的莫特、《戰慄遊戲》的安妮與保羅、《刺激 1995》的安迪和阿瑞，不就像是我們周遭日常生活中的人們一般，找尋自己在所處的環境中的位置與角色，只是每個人都有著不同的結局。

渴望父母親的愛的巴比、無法接受妻子外遇的莫特、想要創作經典作品的保羅、不能夠容忍被侵犯或剝奪的安妮、實現自我理想的安迪、領悟人生的阿瑞，在這些人物當中，我們看到不同階段的自己，在人生不同階段與領域中，內心總是存在著渴望，只是我們是否認真的傾聽內心的渴望，不論面對什麼，仍堅持繼續前進，保持希望。也許我們會走偏了，像莫特一樣轉變成另一個人，或是永遠在心中帶著陰影的保羅，但我們也極有可能像安迪與巴比一樣，找尋到真正的存在。

突破個人局限的巨痛乃是精神成長的巨痛。藝術、文學、神話與禮拜、哲學及苦修的鍛鍊，都是幫助個人突破局限的視域，以進入不斷擴大理解領域的工具。當他跨越一個又一個的門檻，征服一隻有一隻的龍怪後，他對神性層次的最高願望也會隨之增加，直到它含容了整個宇宙為止。最後，心打破了宇宙的局限範疇，而達到一種超越所有形象——所有的象徵，所有的神——經驗的領悟；一種對無可遁逃之虛空體悟（朱侃如譯，1997）。

在分析 Stephen King 的這四部作品中，發現形成主體的過程中，是一種突破，但不是每一個人並都會經歷每一個過程或階段，才能體會到一種對無可遁逃的虛空體悟，這個結果有可能是建立或毀滅主體。

Stephen King 的作品吸引人，是因為作品中著重喚醒人類內在的覺性，這個覺性無關好壞，從 Lacan 精神分析的角度，透過「語言」、「社會制度」中去發覺那人性中最深層的覺性，最原始的覺性，那個意義是存在在「意識」之外，在所有符號/語言/社會制度象徵意義之外的地方，存在著人類內在的力量，源源不絕的動力。現在我們所見的行爲現象都在語言/制度教育之後的結果，而非人類內在的覺性與力量，除非我們拋開一

切，才能接觸到它。

## 第五章 結論與建議

### 5.1 研究結論

從精神分析的角度分析《勿忘我》、《刺激 1995》、《秘窗》、《戰慄遊戲》由 Stephen King 原著改編作品中發現，人性是隨著現實慾望不停的轉變，而生命的價值也是透過滿足主體（自身）的慾望實現。換句話說，你想要實現自我，必須親身經驗，去嘗試它的味道，然而人們的每個決定也不是存然由內心慾望而決定，而是社會價值與道德規範。但一旦你決定屈服內心慾望，就沒有機會反悔，可能終將踏上毀滅之路，如《戰慄遊戲》中的安妮，或生活中所有的經驗將跟隨著你一輩子，如《戰慄遊戲》中的保羅、《秘窗》的莫特。若你決定反抗權威或社會價值，你也是賭上生命，竭盡所能的實現一切，如《刺激 1995》的安迪、《勿忘我》的巴比。

精神分析有一個重要關鍵，就是「體驗生活」。從生活層面角度來看 Stephen King 的作品，本研究發現故事中的主角都十分貼近生活中隨處可見的人們，很有可能就是家裡的鄰居，或與自己成長經驗相似。更重要地，就是在觀看影片之後，對於影片中呈現詮釋的時代感與人性的焦慮感，會心有戚戚焉。

#### 5.1.1 精神分析與 Stephen King 的共同性

本研究運用 Lacan 的精神分析詮釋 Stephen King 原著改編作品時發現，Lacan 提到人透過想像建立主體，如同佛教所言眾生因妄想執著而不能得證，Lacan 的「想像」如同「妄想執著」，而 Lacan 的「真實」如同佛教所言的「空無」，然佛家的空無之真實意涵絕非文字之所指之意。

一旦我們將 Lacan 的主體思想放到 Stephen King 原著改編作品中重新詮釋，發現：

##### 1. 進入人生意義分辨不清的時代

我們正處於沒有集中「理性」、「上帝」於一身的時代，在《戰慄遊戲》安妮、《秘窗》的莫特於電影劇情中不合常理之發展，例如：莫特殺死了妻子、安妮藏匿保羅的瘋狂舉動。對安妮與莫特而言，他們的人生意義已經不分對錯，也不討論對錯了，他們所有的行動，都是為了滿足心中的慾望與想像。回歸到真實生活中，我們不難發現身邊隨處可見人們為了私利而不顧他人的行為，人們對於自身價值在社

會、家庭中的定位也模糊不清，不再有一個統一判斷的標準，而是在多元與彈性中不停的轉移。

以往人生的目的與意義是由「上帝」與上層社會的「知識分子」決定，然而現代由資本主義、權力意識來決定社會價值與人生意義，再也沒有一個統一的標準，回到原始「人性」的直覺判斷，然而人性一旦與現實環境發生衝突，在資本主義：金錢遊戲漩渦中的道德價值觀下，人們再也分辨不清何者是「正」何者是「反」，人生的意義與價值也不再有了分辨的依據、準則。

## 2. 回歸到人性的本身

Stephen King 四部作品中《勿忘我》、《刺激 1995》、《戰慄遊戲》、《秘窗》的主角，共同面對關於「存在」的問題，為了證明自己在社會的角色與地位，回歸到人的本身探討人生的意義。從真實的人生中看待《勿忘我》的巴比、《刺激 1995》的安迪與阿瑞，是積極圓滿的人生，電影最後《刺激 1995》中兩位老友擁抱、《勿忘我》的巴比獨自一人騎腳踏車暢遊樹林間，象徵著找到「真實」的自己，發現自己的存在。《戰慄遊戲》、《秘窗》的主角是從人性的陰暗面中確立自己的存在，透過痛苦、復仇的快感中，體驗自己真實的存在。

「人性」有善、惡兩面，然而本研究發現，不論由善的那一面出發或由惡的那一面出發，觀看、閱讀 Stephen King 四部作品中，Stephen King 對人性的刻劃十分深刻與動人，就像是在日常生活中會聽到，或在媒體新聞報導中會看到的人們行為反應。而觀看電影的閱聽人，不論心中是偏向仇恨或積極向上的人生觀，都可以從 Stephen King 的原著改編電影作品中，得到共鳴與情緒宣洩，宛如有人替自己伸張了正義與平反了委屈一般。正因為 Stephen King 的作品從「人性」的角度出發，加上透過「電影」圖像的傳播，縮短文化隔閡的差距，才能獲得大眾的共鳴與歷久不衰。

Stephen King 運用全世界共同的語言「人性」深刻的描寫故事中的主角，引發不同文化背景與族群的對故事主角的認同，如同精神分析學為不同文化背景與族群探討人們的心理歷程，具有異曲同工之妙。

## 5.1.2 菁英文化與俗民文化無法劃分的時代

### 1. Stephen King 榮獲「美國文學傑出貢獻獎」

2003 年 Stephen King 獲得「美國文學傑出貢獻獎」，在某種意義上，意味著他已經躋身於文學巨匠的行列，而 Stephen King 是唯一榮獲此殊榮的通俗小說家，這也是通俗小說在學術界爭取地位的一個重大進步。Stephen King 不僅改變了恐怖小說之前的次要地位，也改變很多人對恐怖小說的看法，甚至對所有通俗小說的看法。

### 2. 視覺（圖像）時代與網路科技的興起

Stephen King 的出版品在台灣慘澹經營，是因「文化隔閡」造成。在 Stephen King 作品中美國小鎮地方風俗思潮濃厚，加上其翻譯文字無法呈現傳達出作品中所表述的文化意涵與精神意涵。然而透過圖像世界——「電影」文本媒介的傳播，Stephen King 的作品開始被廣大的台灣和中國大陸群眾接受，視覺/圖像打破了文化隔閡。由 Stephen King 原著改編電影作品的暢銷，就可以證明圖像比文字更容易縮短文化隔閡的距離。

而現代科技的快速發展，更加拉近人與人之間的距離。網路科技的產生，讓不同文化背景的人們透過網路進行互動，促進彼此之間的認識。因此網路科技讓原本不受人注意的地方文化或小眾文化，受到大家的注目並且聚集同好。間接造成文化的流行不再是由少數菁英分子所決定，且運用大眾傳播而造成轟動的傳統模式已被網路科技所打破。

如此一來，更加速菁英文化與通俗文化模糊的界線。進入工業時代、數位時代、資本主義社會的興起，只要人們有消費的能力與權力，就有權決定他想閱讀的文本。而 Stephen King 的原著也是因為網路部落格，讓台灣的讀者有更進一步的認識。

### 3. 文化消費的實踐

研究中發現，現代這個時代只要能夠獲得廣大觀眾的肯定，就是好作品。由受民眾歡迎的程度與消費力、票房數據決定了作品的暢銷，象徵著由民眾選擇決

定作品的文化消費實踐。例如《海角七號》榮獲 2008 年金馬獎觀眾票選最佳影片。中國時報報導（葉宜欣，2008），截至 2008 年 10 月 14 日為止《海角七號》寫下歷史，大台北地區累積票房 2 億零 133 萬，超越《魔戒三部曲—王者再臨》，朝《侏羅紀公園》的 2 億 1316 萬邁進，全台已破 4 億。打破《色·戒》台北市一億三千六百萬的票房紀錄，成為 10 年來最賣座國片。

然而要成為像 Stephen King 原著改編作品《刺激 1995》、《戰慄遊戲》、《秘窗》等，針對普遍共同人性主題的深刻描述，獲得全球觀眾的喜愛，華語影壇還有很大的進步空間。

以往一部流傳許久成為經典的電影，因為獲得電影獎項的肯定，然而現代會成為經典流傳的事件，不再由權威代表而決定，而是由民眾的消費力來決定。放眼全球《哈利波特》旋風、愛爾蘭踢踏舞劇火焰之舞、三大男高音全球巡迴演出，乃至於英國星光大道產生的 Paul Potts 從「賣手機的普通小市民」到「全英國風迷的歌劇明星」，都是榮獲廣大觀眾喜愛、文化消費實踐的代表，象徵著跨入菁英與俗民文化不分的年代。

本研究從 Stephen King 的獲獎、傳播科技的快速發展、民眾消費能力的提升，論述現代已進入菁英與俗民文化不分的年代。

### 5.1.3 精神分析應用廣泛

從 Freud、Lacan 等學者運用精神分析理論分析經典文學，例如 Lacan 分析愛倫坡〈被竊的信〉、Freud 分析〈哈姆雷特〉等。本研究運用在分析 Stephen King 原著改編作品，從中可以發現一個經典的理論，可以化約為不同的面貌，透過不同時空、環境、區域的詮釋，得到新的體認與運用。回歸到 Lacan 所提及的「精神分析就是一種生活的體驗」。只要是跟探討生命意義或人性有所相關議題的作品，皆可運用精神分析理論得到不同的新體驗。

本研究運用 Lacan 精神分析理論分析電影作品，主要是希望透過對理論的學習理解，將形而上的理論轉化成為日常生活中具體可行的行為，本研究發現，當理論與現實作品進行分析時，中間有一段融合的距離，這個需要時間醞釀消化的距離，正是本研究

關注與重視的關鍵，建議後續研究者也持續關注與重視作品與理論的融合。因為將當代的思想潮流具體呈現於日常生活中，而不是侷限在學術領域當中，而思想與日常生活息息相關，絕對不是各據天平的兩端，互不相關。人的行為是深受思想、意識型態所影響，對自己、對生活保持覺性與開放的態度，才能真正接觸到生命的本質，瞭解自己存在的價值與意義。

## 5.2 對華語電影的建議

### 5.2.1 改變「古典框架」的呈現形態

本研究中發現在台灣精神分析理論的學術研究，已經跟上世界的潮流與腳步。但在文本（電影、文學）呈現的型態上，仍會限制我們對人性的探討。在《英雄》、《臥虎藏龍》、《海角七號》還一直停留在古典表現的框架中，因型態的表現限制我們對人性的探索。在古典中看到我們文化的質感與美感，但不足以達到人性的普遍性，也沒有符合現代人的精神狀況，我們既然能夠欣賞《戰慄遊戲》、《刺激 1995》等電影，還有這麼高的評價，但在這個狀況與條件下，華語電影的表現方式還是停留在古老的框架中，這個框架就是受到地域文化的影響，若從「美學」的欣賞角度，可說已達到後現代美學的精神。

以 2008 年金馬獎的最佳劇情片《投名狀》為例，《投名狀》是一部戰爭史詩電影，也可以說是一部假托歷史，其實在諷刺戰爭、政治，進而哀嘆這兩者對人性尊嚴、感情信誓的蠶食鯨吞。然而表現手法仍逃離不出武打動作與電影美學濃厚的氛圍，因為著重在武打與美學，而削弱了哀嘆人性尊嚴意涵的呈現。完美的電影美學呈現並不能體現其時代的精神現象與現代人的焦慮感，也就不容易被全球市場所接受。放眼華語影壇不僅《投名狀》如此，2008 年金馬獎最佳改編劇本《集結號》、《英雄》、《臥虎藏龍》等片，想表達人性的悲哀、尊嚴與環境洪流對人性衝擊之意涵，全部因表現型態而侷限人性主題的詮釋，而無法將普遍性的人性深度刻畫出來。

### 5.2.2 跳脫大中國英雄主義

近年華語電影如《夜宴》、《英雄》、《滿城盡帶黃金甲》、《投名狀》、《色戒》等片，都是運用大卡司、大場景，壯觀的畫面來刺激消費，創造銷售量。換另一個角度說，同時也在強調強調中華民族的廣與大，以及悠久的歷史與深厚的文化意涵，這些畫面象徵著大中國英雄主義的表現。因從每部電影中幾乎都是先以國家、鄉里、城鎮為優先考量，為前題，最後才會顧及到個人層面的問題。

就算不著重大卡司、大場景的電影，如《海角七號》也一樣都是先以鄉里為優先考量，電影中恆春當地樂團的組成就是因為要發展當地的經濟為主，而忽略了所在環境的現實條件，但它貼近了台灣人民的生活心聲，若要進軍國際市場，故事內容與現代人的精神狀況及時代感，還是有一段距離。

在 2008 年 12 月 9 日中國時報報導中，李安導演就做了一個很貼切的比喻，「海角七號就像臭豆腐，進軍奧斯卡，須讓老外消化。」李安解釋《海》片描述本土文化與日軍議題，需要時間給老外消化，就好比臭豆腐自己很愛，卻不能一廂情願要人家喜歡，要持續淬鍊提升，讓老外知道臭豆腐跟起司一樣好吃。(李雨勤，2008)

進軍國際就不能再以大中國英雄主義與貼近台灣人民生活之基本元素為主體，而必須加重符合全球趨勢與思想潮流的時代感與文化意涵，才能真正創作出讓全球市場認同與消費的作品。

### 5.2.3 傳達「不悲壯」的小人物心聲

以華語電影中一旦談論在個人存在的價值時，總是卑微與壯烈的。在中華民族的民族性中，人的一生似乎就是為了要成就大事業，而不能單純的，僅僅為了追尋個人生命存在的價值而努力，而是必須先把國家、鄉里的利益與價值先擺在前頭，一旦談及個人的存在的價值，結局都是悲壯的。而這些狀態可以從《投名狀》、《色戒》、《海角七號》、《臥虎藏龍》、《功夫》、《長江七號》等片中皆可發現，小市民、小人物總是需要犧牲自己，先思考國家利益，自己才能夠繼續生存。如果先思考自己個人的慾望，結果通常都是悲壯的。

反觀由 Stephen King 原著改編作品在 2008 年 3 月上檔的《史蒂芬金之迷霧驚魂》，

電影最後的結局，真得是讓人大吃一驚，卻一點也不悲壯，反而留下讓人無限的反思空間，同時電影也真實的貼近現代人焦慮不安的心情與精神狀況。電影中的人物，都是小市民一平凡的老百姓，每個人都是爲了「生存」而不停的抉擇與奮鬥，但他們在抉擇的過程中，沒有一絲味道是以國家、鄉里爲優先考量，反而這是他們第一個拋棄的觀念，所有的決定都是由個人出發，男主角生存的目的是爲了保護兒子，也不是要讓自己成爲英雄帶領鎮民衝出超市，這一切的演變全都是自然而然發生的。

鎮民們所有的決策也都是依據大家的生活經驗而決定，從「生活經驗而共同決定」的觀點，本研究又再次發現 Stephen King 作品中潛藏的精神分析理論元素，以及真實「人性」的呈現。

不過，導演法蘭克戴倫邦特（Frank Darabont）在 1980 年首次看到《迷霧驚魂》原著，事隔二十多年後將原著搬上大銀幕。火行者的電影部落格中對《迷霧驚魂》之影評中提到，在大部分的電影中，英雄主角帶著精選過的平民逃出去後，應該都是會成功地與皆大歡喜的結局。而不相信他們的人，搞不清狀況的人，大概就是死路一條了。《迷霧驚魂》卻能夠打破這個俗套，這點讓電影更爲寫實，在沒有人知道全局，沒有人知道將來會如何的情況下，最聰明的人作出最理智的抉擇，可能是錯的。《迷霧驚魂》的結局會讓人看得心都涼了……真的，你怎麼知道會這樣？怎麼可能知道？男主角與眾人最後決定不讓自己被怪物吃掉，所以同意由男主角將他們槍殺，而男主角自己自殺，可是最後男主角卻是唯一獲救的人，可悲的是，原本認爲是聰明理智的抉擇，最後竟是男主角殺死了親生兒子與其他人。從頭到尾觀眾都跟著男主角湯瑪士傑恩一路走過來，參與他的每一個決策，都相信他在當下的判斷是正確的，可是……這都是一廂情願的想法，電影中才会有歡樂大團圓的結果，現實呢？很抱歉，沒有人說得準。（火行者，2008）

電影最後五分鐘的結局跟原著截然不同，原著是結束於男主角與眾人離開超市，踏上一個未知但懷抱希望的旅程，劃下句點。這反應出當時 Stephen King 創作時代的精神，而《迷霧驚魂》電影中唯獨沒有忠於原著就是最後五分鐘，導演法蘭克戴倫邦特（Frank Darabont）將二十一世紀，當代現代人焦慮不安的心情，在電影當中完完整整的描述出來，而獲得廣大的共鳴。法蘭克戴倫邦特（Frank Darabont）在導劇情片上是功力非常高深的，他的兩部名片（《刺激 1995》（The Shawshank Redemption）和《綠色奇蹟》（The

Green Mile)) 也都是 Stephen King 的小說改編，法蘭克戴瑞邦總是能把 Stephen King 原著中非常深層的感覺給帶出來。

#### 5.2.4 以中華文化為基礎，加重西方文化元素

本研究對華語電影的建議，是立足於創作出符合全球市場需求為前題的作品，而非否定華語電影的努力與成就。一個創作者不論是單純為了藝術而創作，或是為了經濟面而創作，在現代資本主義的操作下，都無法逃避面對殘酷與現實的銷售數據。

然而創作者如何同時兼顧經濟面的「生存」與藝術面的實現「自我理想」，本研究的建議是用開放的心態學習西方文化思潮，並以中華文化為基礎融入西方文化思潮，讓作品中同時具備東方與西方的文化元素，才能創作出進入全球市場的作品。目前最成功的例子林懷民的雲門舞集與幾米的繪本，雲門舞集運用現代舞蹈的西文文化元素詮釋中華民族的文化。幾米運用全球共同繪本語言詮釋現代人焦慮不安的心情與精神狀況。

### 5.3 研究者之啟發

本研究者對 Lacan 的精神分析理論進行綜合式理解、整理與歸納，與重新詮釋分析 Stephen King 原著改篇成電影文本時，深深感受到人只有在社會和文化的反覆對話中，才能最終認識自己，才能真正認識世界。從根本上說，人在一生中，不管是誰，只要他確實期望生命變得有意義，就要不斷超越和逾越現實，並又不斷回到現實世界：在《勿忘我》的巴比、《刺激一九九五》的安迪，就是不斷超越和逾越現實的最佳代表，他們真實面對現實，抗拒遠比自己巨大的社會壓力與規範，僅僅是為了實踐生命的意義。在現實生活中，人們為了生活與實踐自我，就在文化實踐的仲介下成為了反覆的超越，而證明自己存在的價值與生命的意義。

衷心期待後續的研究者在閱讀、學習和批判當代文化理論或文化研究之思想家、學者、哲學家的業績中，能夠深化提煉自身的思考，或者藉此成為自己創造性發現的起端。二十一世紀的思想與文化要在這些成果和遺產的基礎上建構。在地球上任何地域創造出的思想與學問的成果已為人類所共有，並且必須在各個文化傳統中進行再編，這一點已經成為二十世紀明確的特徵。在台灣，單單自閉於自己的傳統文化中，或者單純地熱衷

於吸取外國的思想這樣的時代已經結束。現在的課題是：不論地球上何處產生的東西，我們都要恰當地評價它，並把它結合到我們的思考之中，組織到知識生產的實踐中。從世界規模看，這種傾向越來越強。本研究結果期盼對文化研究、人對自我心理歷程之認識等有所助益。

## 5.4 研究貢獻

1.目前在台灣的碩博論文中，並沒有任何相關Stephen King的研究，因此本研究為獨創性的研究成果。

2.運用精神分析理論對電影文本進行分析詮釋的觀點，不同於目前的研究成果。本研究探討電影文本的呈現面貌與精神分析理論中的相關脈絡，非針對閱聽者或創作者的角度進行分析，結合精神分析理論提出研究者的觀點。

3.本研究具體的將大眾流行電影作品與學術領域的精神分析理論結合，不再是讓大眾流行作品與學術領域各據兩端，隔空評論。研究中將兩者重新詮釋與結合，提出研究者的原創觀點。

## 參考文獻

### ◎書籍

1. 方漢文著（2000），後現代主義文化心理：Lacan 研究，初版，上海：上海三聯書局出版
2. 王國芳、郭本禹著（1997），拉岡，臺北，生智出版
3. 王溢嘉編著（1986），與自己的戰爭—精神官能症及其他，臺北，野鵝出版
4. 王溢嘉著（1988），愛情新詮，第一版二刷，臺北：自立晚報社文化出版
5. 王溢嘉著（2001），精神分析與文學，初版，臺北：野鵝出版
6. 王溢嘉編著（2005），變態心理檔案，臺北，野鵝出版
7. 江曉雯著，劉立濱主編（2004），當代世界電影文化（1990-2000），北京：中國電影出版社
8. 吳光遠著（2006），佛洛伊德，臺北，海鵠文化出版
9. 李幼蒸著（1998），慾望倫理學：佛洛伊德和 Lacan，嘉義縣大林，南華管理學院出版
10. 杜聲峰著（1988），Lacan 結構主義精神分析學，遠流出版社
11. 馬元龍著（2006），雅克·Lacan：語言維度中的精神分析，北京，東方出版。
12. 高宣揚著（1993），佛洛伊德主義，臺北，遠流出版
13. 高宣揚著（2003），當代法國思想五十年，初版，臺北，五南出版
14. 張一兵著（2006），不可能的存在之真—Lacan 哲學映象，北京，商務印書館
15. 梁濃剛著（1989），回歸弗洛伊德—Lacan 的精神分析學，初版，臺北，遠流出版社
16. 陳小文著（1994），佛洛伊德，臺北，東大發行，三民總經銷
17. 陸揚著（2005），精神分析文論，第一版四刷，山東教育出版社
18. 黃作著（2005），不思之說—Lacan 主體理論研究，第一版，北京：人民出版社出版
19. 黃漢平（2006），Lacan 與後現代文化批評，北京，中國社會科學出版社
20. 黃漢青著（2002），千年之戀，台中市，暉宇出版
21. 熊哲宏著（2000），心靈深處的王國—佛洛伊德的精神分析學，臺北，貓頭鷹出版，城邦發行

22. 臺北市政府文化局著（2006），臺北市九十五年文化指標調，臺北市：北市文化局
23. 嚴澤勝著（2007），穿越「我思」的幻象—Lacan 主體性理論及其當代效應，北京：東方出版

◎翻譯作品

1. 卞崇道、周秀靜譯，（日）今村仁司等著（2002），馬克思、Nietzsche、佛洛伊德、胡塞爾—現代思想的源流，石家莊：河北教育出版社
2. 王小峰、李濯凡譯，（日）福原泰平著（2002），Lacan—鏡像階段，河北教育出版社出版，P56
3. 王志敏譯，（法）麥滋（Christian Matz）著（2006），想像的能指：精神分析與電影，北京，中國廣播電視出版
4. 朱侃如譯，Joseph Campbell 著（1997），千面英雄，臺北縣新店：立緒文化
5. 吳佩慈譯，Jacques Aumont & Michael Marie 著（1996），當代電影分析方法論，臺北，遠流出版
6. 呂美女譯，稻盛和夫著（2008），稻盛和夫的哲學，臺北，天下雜誌
7. 李天鐸、謝慰雯譯，Robert Lapsley & Michael Westlake 著（1997），電影與當代批評理論，臺北，遠流出版
8. 李明等譯，克裏斯.安德森(Chris Anderson)著（2006），長尾理論—打破 80/20 法則的新經濟學，臺北市：天下遠見出版，大和書報總經銷
9. 李美華等譯，Earl Babbie 著（1998），社會科學研究方法，臺北，時英
10. 李書虹譯，（法）貝爾曼-諾埃爾著（2004），文學文本的精神分析：佛洛伊德影響下的文學批評解析導論，天津：天津人民出版
11. 李根芳、周素鳳譯，John Storey 著（2003），文化理論與通俗文化導論，，臺北市：巨流
12. 汪鳳炎、郭本禹譯，Sigmund Freud 著（2000），精神分析新論，第一版，臺北：知書房出版
13. 邱誌勇、許夢芸譯，Jeff Lewis 著（2008），細說文化研究基礎，臺北縣永和：韋伯

## 文化

14. 姚媛譯，Arthur Asa Berger 著（2000），通俗文化、媒介和日常生活中的敘事，南京：南京大學出版
15. 施寄青、趙永芬、齊若蘭譯，Stephen King 著（2005），四季奇譚，臺北，遠流出版
16. 柯清心譯，Stephen King 著（2006），戰慄遊戲，臺北，遠流出版
17. 徐亮、陸興華譯，（英）Stuart Hall 編，REPRESENTATION：Cultural Representations and Signifying Practices（2003），表徵：文化表現與意指實踐，北京，商務印書館
18. 高建平譯，（美）斯佩克特著（2006），佛洛伊德的美學：藝術研究中的精神分析法，成都：四川人民出版
19. 高覺敷譯，佛洛伊德（Sigmund Freud）著（1984），精神分析引論，商務印書館，北京
20. 張弘瑜譯，Appignanesi, Richard 文字，Oscar Zarate 漫畫（1995），佛洛伊德，臺北縣：立緒文化
21. 張君玫譯，John Storey 著（2001），文化消費與日常生活，臺北市：巨流
22. 張梨美譯，Robert Stam，Robert Burgoyne，Sandy Fitterman-Lewis 著（1997），電影符號學的新語彙，臺北，遠流出版
23. 陳芸芸譯，Nicholas Mirzoeff 著（2004），視覺文化導論，臺北縣：韋柏文化
24. 陳張逸萍譯，Martin & Deidre Bobgan 著（2003），心理學不合聖經，臺北，生命出版社
25. 陳儒修、鄭玉菁譯，Vicky Lebeu 著（2004），佛洛伊德看電影：心理分析電影理論，一版，臺北，書林出版
26. 趙永芬譯，Stephen King 著（2008），午夜兩點，臺北，遠流出版
27. 齊若蘭譯，Stephen King 著（2006），勿忘我，臺北，遠流出版
28. 蕭芳賢譯，Stephen King 著（2002），史蒂芬·金談寫作，臺北，商周出版；城邦文化發行
29. 薛絢譯，Anthony Stevens 著（2000），夢：私我的神話，臺北縣：立緒
30. 龔卓軍譯，Darian Leader 文字，Judy Groves 漫畫（1998），拉岡，臺北縣新店：立

## 緒文化

### ◎期刊文獻

1. 石擁軍（2006年10月），恐怖面具後的人性表情—現代恐怖小說大師斯蒂芬·金作品的現實意蘊，漯河職業技術學院學報，5卷4期，91-92頁
2. 江寧康（2004），通俗小說與當代美國文化，譯林，雙月刊200年04期，202-204頁
3. 周丹銘（2004），從史蒂芬·金獲獎看美國文化背景下的通俗文學，全國中外近現代文化學術研討會論文集，瀋陽師範大學出版，239-245頁
4. 張戎誼、黃牧慈（2003年10月），文化創意遇上數位科技—哈利波特傳奇，e天下雜誌，034期
5. 莊素玉、熊毅晰（2007），郭台銘的秘密基地，天下雜誌，364期，126-127頁
6. 黃漢平（2005年7月），Lacan 與後現代文化批評，暨南學報(哲學社會科學版)，27卷4期，125-129頁
7. 黃艷傑(2007)，期待斯蒂芬·金在中國的第二個春天，外國文學動態(World Literature Recent Developments)，2007年05期，16-19頁
8. 趙科印（2006），「權威批評話語」在通俗文學批評中的尷尬，甘肅社會科學，第5期，33-35頁

### ◎網路資料

1. Nora，The Shawshank Redemption，2006/5/23，  
<http://life.fhl.net/cgi-bin/rogbook.cgi?user=life&proc=read&bid=1&msgno=73>，上網時間：2008/9/28
2. Richard（2000），網路行銷的首要挑戰—瞭解虛擬訪客的「旁敲側擊」策略，  
<http://blog.rsbag.net/?p=140>，2008/8 上網
3. 大英百科全書（2008），拉岡 Lacan, Jacques (Marie Emile)，  
<http://wordpedia.eb.com/tbol/article?i=042501>，2008年8月6日取自大英線上繁體中

文版

4. 中國大百科全書智慧藏，孫非，  
<http://libimap.nhu.edu.tw/cpedia/Content.asp?ID=17497&Query=1>，2008/8/7 上網
5. 中國大百科全書智慧藏，彭祖智，  
<http://libimap.nhu.edu.tw/cpedia/Content.asp?ID=4717&Query=1>，2008/8/7 上網
6. 中國大百科全書智慧藏，鍾友彬，  
<http://libimap.nhu.edu.tw/cpedia/Content.asp?ID=23541&Query=1>，2008/8/7 上網
7. 中國中央電視臺（2002），世界出版史上收入最高的作家：史蒂芬金，CCTV 科教頻道《人物》，<http://202.108.249.200/lm/284/56/44068.html>，2008/8/6 上網
8. 火行者的電影部落格（2008），《史蒂芬金之迷霧驚魂》人性的可怕／慈悲和勇氣，也可能造成悲劇，  
<http://blog.nownews.com/firewalker/textview.php?file=0000129279>，上網時間：  
2008/12/12
9. 左岸公社論壇（2006），語言與無意識——Lacan 理論評述，  
<http://www.zafz.cn/bbs/bbs/ShowPost.asp?ThreadID=388>
10. 全球台商服務網，台灣文化創意產業的發展，  
<http://twbusiness.nat.gov.tw/asp/industry11.asp>，本文摘自《經濟前瞻》2006 年 9 月  
第 107 期，2008/8/6 上網
11. 行政院新聞局電影事業服務處統計資料，2006  
<http://info.gio.gov.tw/ct.asp?xItem=15367&ctNode=1007>，2006/6/14 上網
12. 吳程遠，2006/09/01，亞特蘭提斯、《蒼蠅王》和史蒂芬·金，  
<http://www.ylib.com/hotsale/atlantis/guide.htm>
13. 李雨勤/台北報導，2008/12/09，中國時報，  
<http://showbiz.chinatimes.com/Chinatimes/ExteriorContent/Showbiz/Showbiz-Page/0,4434,content+110511-5+112008120900296,00.html>，上網時間：2008/12/12
14. 金蒂芬（2006），探索史蒂芬金的生平，  
<http://blog.ylib.com/StephenKing/Archives/2006/07/27/442>，2008/5/21 上網

15. 金蒂芬 (2006), 載滿榮光的史蒂芬金,  
<http://blog.ylib.com/StephenKing/Archives/2006/07/26/430>, 2008/8 上網
16. 金蒂芬 (2006), 離別後, 請你《勿忘我》(by Sakar),  
<http://blog.ylib.com/StephenKing/Archives/2006/09/29/1032>, 上網時間: 2007/04
17. 金蒂芬 (2007), 一塊錢就可改拍史蒂芬金作品的「Dollar Baby」計畫,  
<http://blog.ylib.com/StephenKing/Archives/2007/03/19/2388>, 2008/8 上網
18. 金蒂芬 (2008), 史蒂芬金最賣座的十大電影,  
<http://blog.ylib.com/StephenKing/Archives/2008/06/10/6486>, 2008/8/6 上網
19. 金蒂芬 (2008), 遺珠在此! 史蒂芬金最賣座電影第 11-20 名,  
<http://blog.ylib.com/StephenKing/Archives/2008/06/17/6546>, 2008/8/6 上網
20. 黃玉芳/臺北報導, 2008/01/09, 沒閒錢! 平均 1 年只看 2 場電影, 聯合新聞網,  
<http://ccindustry.pixnet.net/blog/post/12793201>, 2008/5/21 上網
21. 陳彥融 (2000.12.25), 榮譽付費制度失敗, 史蒂芬·金的植物不幸夭折,  
<http://www.tacocity.com.tw/swlinb/>, 來自「史蒂芬金的戰慄世界 by 林尚威」網站,  
2008/8 上網
22. 葉宜欣/台北報導, 2008/10/16, 中國時報, 海角雙喜 票房破 4 億 魏德聖夏威夷拿首獎 田中千繪又哭了,  
<http://showbiz.chinatimes.com/Chinatimes/ExteriorContent/Showbiz/Showbiz-Page/0,4434,content+110511-5+112008101600262,00.html>, 上網時間: 2008/12/12
23. 臺灣電影網: 電影年鑑—中華民國 95 年電影年鑑, 五年兩百億投入文化創意產業,  
<http://tc.gio.gov.tw/ct.asp?xItem=54247&ctNode=219>, 2008/8/6 上網
24. 劉楚慧 (2002.5.6), 史蒂芬·金用電子書大賺四十六萬美元, 名作家不需要出版社,  
<http://www.tacocity.com.tw/swlinb/>, 來自「史蒂芬金的戰慄世界 by 林尚威」網站,  
2008/8 上網
25. 劉維公 (2003), 文化創意產業推動績效指標研究計畫期末報告,  
<http://www.cci.org.tw/portal/download/index.asp>, 2005/4/11 上網
26. 鮑謹博士夫婦合著, 陳張逸萍譯 (2003), 佛洛伊德 (Sigmund Freud) 和他的「戀

母殺父狂」，

[http://www.chinesechristiandiscernment.net/psychologists/Freud\\_Sigmund.htm](http://www.chinesechristiandiscernment.net/psychologists/Freud_Sigmund.htm)，上網日期：2007/12/22

27. 薛清江，「恐懼」與「希望」——淺談電影「刺激一九九五」與人生困境，  
<http://www4.stut.edu.tw/project/phlife/life/1995/1995.html>，上網時間：2008/9/28
28. 歐葉，中國日報網，2008，《洛杉磯時報》：北京奧運開幕式是全球共同驕傲，  
[http://big5.ce.cn/xwzx/gjss/gdxw/200808/11/t20080811\\_16455495.shtml](http://big5.ce.cn/xwzx/gjss/gdxw/200808/11/t20080811_16455495.shtml)，上網時間：2008/8/24
29. 臺灣電影網，五年兩百億投入文化創意產業，電影年鑑——中華民國 95 年電影年鑑，  
<http://tc.gio.gov.tw/ct.asp?xItem=54247&ctNode=219>，上網時間：2008/8/6 上網

#### ◎學位論文

1. 吳博文（2004），從 Lacan 精神分析概念探討咖啡廣告文本中的慾望主體，中原大學商業設計學系碩士論文
2. 郭冬輝（2005），斯蒂芬·金小說《厄兆》的新哥特世界，山東大學英語語言文學碩士學位論文
3. 郭宏昇（2005），仿真的再現——1980-2004 華語恐怖電影的後現代轉折，南華大學社會學碩士論文
4. 陳瑞慈（1994），電影場景、語意、符號的空間文化化與全球市場——李安早期電影個案分析，銘傳大學空間設計研究所碩士論文
5. 曾輝（2005），斯蒂芬·金恐怖小說敘事模式及其翻譯，湘潭大學英語語言文學碩士學位論文
6. 游婷喻（2003），日本恐怖漫畫之恐怖元素研究，世新大學傳播研究所碩士論文
7. 黃艷傑（2007），平凡「超人」的悲劇——斯蒂芬·金小說《死亡區域》的悲劇主題分析，上海大學英語語言文學碩士學位論文
8. 蘇新益（2006），台灣漫畫出版品文化意涵及產業發展議題之研究，南華大學出版事業管理研究所碩士論文

附錄一：史蒂芬金原著改編電影

出版年份	英文	中文	發行	類型
1976	Carrie	魔女嘉莉	福斯發行	恐怖驚悚
1980	The Shining	鬼店		驚悚
1983	Cujo	狂犬驚魂		恐怖驚悚
	The Dead Zone	死亡禁地/再死一次		
	Christine	克麗絲汀魅力		恐怖驚悚
1984	Children of the Corn	芝加哥打鬼		恐怖驚悚
	Firestarter	勢如破竹		
1985	Cat's Eye	貓眼看人	巨圖科技股份	劇情
	Silver Bullet	銀色子彈		
1986	Maximum Overdrive	驚心動魄撞死你		驚悚
	Stand by Me	站在我這邊	哥倫比亞三星 影片	劇情
1987	Creepshow 2	鬼作秀 2		恐怖驚悚
	The Running Man	魔鬼阿諾	巨圖科技股份	動作/科幻
1989	Pet Sematary	禁入墳場/寵物墳場	巨圖科技股份	恐怖驚悚
1990	Tales from the Darkside: The Movie	午夜鬼譚 3		驚悚
	Graveyard Shift	奪魂大夜班		驚悚
	Misery	戰慄遊戲	米高梅影片	劇情
1992	The Lawnmower Man	未來終結者		科幻驚悚
1993	Children of the Corn II: The Final Sacrifice	玉米田的小孩 2		劇情
	The Dark Half	人鬼雙胞胎		驚悚
	Needful Things	勾魂遊戲		驚悚
1994	The Shawshank Redemption	刺激 1995	華納	劇情
	Children of the Corn III:	玉米田的小孩 3	UIP	劇情

	Urban Harvest			
1995	Dolores Claiborne	熱淚傷痕	華納	劇情
1996	Sometimes They Come Back... Again	第七幻象 2		科幻
	Children of the Corn IV: The Gathering	聚魔地		恐怖、驚悚
	Stephen King's Thinner	瘦到死/魔鬼計畫		恐怖、驚悚
1997	The Night Flier	史蒂芬金惡夜嚇破膽		驚悚
1998	Apt Pupil	誰在跟我玩遊戲	得利影視	劇情
1999	The Rage: Carrie 2	邪氣逼人	聯美影片	驚悚
	Sometimes They Come Back... for More/ Frozen	禁入鬼門關		驚悚
	The Green Mile	綠色奇蹟	華納	劇情
2001	Hearts in Atlantis	勿忘我	華納	劇情
	Stephen King's Sleepwalkers	夢遊鬼驚魂/史蒂芬金之夢遊者	得利影視	恐怖驚悚
2002	Firestarter 2: Rekindled	奪命第六感		驚悚
2003	Dreamcatcher	捕夢網	華納	劇情
2004	Secret Window	祕窗	巨圖科技股份	驚悚
	Riding the Bullet			
2006	Desperation	史蒂芬金之絕望生機	華納	驚悚
2007	1408	1408	福斯	驚悚
2008	The Mist	史蒂芬金之迷霧驚魂	威視	驚悚

資料來源：本研究整理

參考資料：開眼電影網 <http://www.atmovies.com.tw/home/>、

星光大道 <http://www.starblvd.net/>

說明：史蒂芬金的作品並非在台灣都有發行上市，本研究依據找到的內容完成本附錄。

因此找不到的項目例如發行商或翻譯中文等，皆未標示。