视线之外：拉康凝视理论与绘画观看位置研究

潘鹏飞（东北石油大学艺术学院硕士研究生）

摘　要：若将拉康的凝视理解为画中人物的回看，容易混淆人物视线、主体认同与权力机制。本文以《精神分析的四个基本概念》中眼与凝视的区分为起点，结合绘画形式分析，考察图像如何组织观看位置。伦勃朗《34岁自画像》提示，身份呈现不足以单独证明凝视的运作；《大使们》中的变形骷髅，使正面观看与视点移动形成张力；《宫娥》则通过镜像、画布背面与画外视线，使观者难以独占一个确定位置。本文认为，凝视阐释应揭示主体与欲望对象之间无法被完全掌握的关系，并区分形式事实、结构判断与观者体验，避免预设艺术家心理或作品的效果。

关键词：拉康；凝视；绘画；观看位置；视觉主体

一、引言

绘画中的目光为何有时被称为“凝视”？一个人物朝向画外，是否就意味着作品正在审视观者？当这些问题进入艺术批评领域时，“凝视”常被用于说明人物视线、自我认同、社会监视和主体不安。不同问题因同一术语而发生联系，却也可能因此模糊了各自的解释边界。对于拉康凝视理论的艺术阐释而言，首要任务是厘清：所分析的究竟是可见的眼睛及其方向，还是主体与可见世界之间无法被其完全支配的关系。

拉康在1964年的第十一期研讨班中讨论了眼与凝视的分裂，并将凝视置于视觉驱力及对象小a（objet petit a）的问题之中。对象小a包含有对象的含义，但并非众多欲望对象中的一个，而是唤起欲望的“对象—原因”，是使某个对象成其为欲望对象的东西。如果非要说它是一个对象，那这个对象的本质在于它是一种不可能性，是不可能之物；用拉康的话说，是一种彻底的欠缺与匮乏。然而，在拉康看来，造成对象欠缺的原因有很多，挫折、剥夺和阉割都是欠缺的结构。对象a则是作为一种根本性的欠缺。《精神分析的四个基本概念》第六至第九讲有关视觉的论述，是本文的主要理论依据[1]。国内研究已从他者、主体分裂及凝视的不同思想来源等方面展开讨论；关于福柯与拉康的比较，也提示二者不能仅凭“被看”这一表面相似性合并[2]。克里普斯在讨论两者关联时，则既反对简单混同，也重新考察了其可能的交接之处[3]。刘宸从艺术对象与主体欲望的关系讨论拉康的艺术本体论，为凝视问题提供了更广阔的理论背景[4]。本文则把研究对象限定于绘画形式与观看位置，所要处理的并不是“凝视是否具有艺术研究价值”这一较为笼统的命题，而是它怎样进入具体作品分析，以及何种分析能够为其提供依据。

本文将“观看位置”作为贯通概念与形式的讨论线索。这里的位置既涉及观者相对于画面的身体方位，也涉及图像向观者分配的理解与认同关系，二者无法自动重合。基于此，本文先辨析眼、凝视与镜像认同等概念，再比较三件绘画：以伦勃朗《34岁自画像》限制从人物形象直接推断主体结构的做法，以《大使们》考察视点移动，以《宫娥》讨论画外关系。研究将三件作品视为具有不同解释条件的个案，检验其分别能够支持怎样的判断。

二、凝视概念与绘画分析的起点

（一）眼与凝视的区分

在通常的图像描述中，眼睛、视线及其朝向均属于可以观察和比较的形式要素。人物看向哪里、谁与谁形成对视，能够帮助研究者辨认叙事关系，却不能直接代替对拉康凝视的说明。拉康所讨论的分裂，动摇的是“主体可以凭借自身视点掌握可见世界”的预设。主体能够选择观看对象，却并不因此拥有对整个视觉场的支配权。凝视被置于对象小 a 的位置，意味着它不宜被理解为另一位观看者所持有的眼光[1]。

对象小 a 在此并非观看者想要获得的某个具体图像对象，而是使欲望持续运作、却无法被主体完整纳入表象的剩余；凝视是对象小 a 在视觉场中的一种形式。它所指出的并非人偶然看不清一件东西，而是观看主体本身已被牵涉入这一无法占有的对象关系之中。相应地，从客体一侧出现的凝视，也并非物体获得了人格后主动对人进行观察。

因此，人物直视画外可以成为分析的入口，却并非凝视存在的充分条件。研究者还须说明，构图中的何种安排使观者原本稳定的立足点受到干扰，或使其发现自身已经被纳入图像的组织之中。只有将视线方向与观看结构区分开来，才可能解释为什么没有画中人物回看的图像，也可以提出凝视问题；而包含大量眼睛的画面，未必需要借助拉康理论才能得到有效阐释。

（二）镜像认同与视觉中介

镜像阶段有助于说明主体如何借助外在形象形成对自身的完整想象，但不能由此推定，凝视就是镜中形象返还的目光。关于拉康从想象界问题转向凝视问题的研究，已提示二者之间存在理论发展的差异。倘若将镜像认同、他人的评价和对象小 a 全部称作“凝视”，这些概念之间需要解释的关系便会被预先抹平。

绘画研究仍可借助镜像认同讨论自我呈现，但分析对象应当具体：画家如何选择服饰、姿态和艺术传统，又如何将自身塑造为可被社会辨识的形象。而凝视问题则进一步追问：这种可辨识的形象能否使主体与自身完全一致？作品是否会使观看者意识到，自己对形象的理解依赖某种预设，而该预设并不穷尽图像的作用？这两组问题可以相互补充，却不能彼此代替。

拉康关于屏幕的讨论同样要求关注中介作用。主体并非未经任何转化便与凝视直接相遇；图像的组织、遮蔽与呈现参与构成了可见性。将这一观点应用于绘画研究，意味着不能只在画中寻找一双具有压迫感的眼睛，还应考察边框、遮挡、透视与图像惯例如何安排观者的接近方式。此处的屏幕也不应直接等同于当下的电子显示屏，否则概念会因词语相同而被错误移入另一媒介问题之中。

（三）绘画作用的复杂性

如果凝视只被理解为对主体的攻击，那么绘画便容易被描述成一种使观者持续失控的装置。然而，拉康在“什么是画”一讲中讨论绘画与凝视的关系时，也涉及绘画对目光的安置与诱引。艺术作品不必时常制造震撼，更不能将观者的不适当作理论成立的唯一标志。基于此，本文提出两个相互约束的分析问题。第一，作品怎样让观看者获得一个能够辨识、欣赏与组织图像的位置？第二，这一位置又在哪些细节中显露出限制？前者避免将艺术经验简化为被动陷落，后者则防止形式分析停留在观者对画面的控制层面。二者共同构成后续的比较尺度，而非所有绘画都必须符合的固定程式。

三、三件绘画中的位置安排

（一）自我形象与身份呈现

伦勃朗 1640 年的《34 岁自画像》提供了一个辨析自我形象的具体案例。画面中画家侧身倚靠石栏，头部转向画外，服饰、身体姿态与画面下缘共同构成了人物的自我呈现。英国国家美术馆的作品说明指出，画中的服饰具有复古意味，



图1　伦勃朗《34岁自画像》，1640年，布面油画，英国国家美术馆藏，NG672。

作品资料见参考文献[5]



图2　小汉斯·霍尔拜因《大使们》，1533年，橡木板油画，英国国家美术馆藏，NG1314。

图片：The National Gallery, London；作品资料见参考文献[6]

姿态与文艺复兴艺术传统有关[5]。因此，不能将这件作品简单概括为中年艺术家褪去浮华后自然流露的内心状态。

画面所呈现的是经过精心建构的自我形象。衣料、姿态和艺术传统的援引，使艺术家同时成为被表现者与形象的组织者。借助镜像认同可以讨论这种外在形象如何支撑自我想象；借助艺术史材料，则可以说明它如何参与艺术家身份的呈现。这两种解释都需要结合画面与历史信息，不能仅凭“自画像”这一题材名称直接推出。但从自我呈现推进到凝视议题，仍需要额外论证。人物朝向画外的目光，能够建立与观者的接触，却无法单独证明主体已被解构。画面下缘的石栏一方面分隔人物与观者，另一方面又因手臂向前的姿态而营造出接近感；可分析的张力首先存在于这种距离安排之中。至于观者是否会因此感到被审视，则需结合具体的观看情景与接受材料判断，不能将其预设为每个人都会经历的普遍事实。

这一例子的作用，在于限制从形象到心理的推断。它不支持依据艺术家面部神情确认某种创伤结构，更不能将其一生的自画像简单概括为“圣状”。后者属于拉康晚期的专门论题，若无独立的理论论证与材料依据，将其用于画家的心理说明，只会堆砌术语而不增添有效证据。自画像使认同问题变得可讨论，却并未自动完成对凝视的证明。

（二）变形图像与视点移动

相较之下，小汉斯·霍尔拜因 1533 年的《大使们》与拉康关于变形透视的讨论具有直接关联。两位人物、陈列物与前景的斜长形体共同出现在画面中。作品中的变形骷髅，只有从偏侧角度观察才容易获得可辨认的形态；这一基本形式事实可由馆藏资料确认[6]。因此，讨论的关键并非两位人物是否直视观者，而是图像要求怎样的观看方式。

在正面观看时，观者可以辨认人物与器物，却很难将前景的形体纳入同一种清晰秩序。为确认这一现象，观者需要调整与画面的角度。位置移动改变了正面陈列与骷髅辨识之间的关系；这一安排提示，画面并未向观者提供一个始终自足的中心视点。由此提出的问题，也不能仅以观者终于破解了一个视觉谜题来概括。这一形式安排为眼与凝视的区分提供了切入点。骷髅并非拥有眼睛并回看观者的角色；它首先打破了正面观看足以掌握画面的预期。拉康进一步将这一变形图像联系于主体的消隐与阉割问题，使其成为欲望主体之匮乏的呈现。这一解释超出了光学技巧的层次，也应与霍尔拜因可由史料确认的创作意图区分开来。具体分析既不能把拉康的解释简化为看不清图像，也不能省略构图与辨识过程，直接以匮乏替代形式说明。

骷髅具有死亡意涵，并不意味着每位观者都会产生同一种存在体验。本文能够从作品结构中指出的，是辨识条件与身体位置之间的冲突。由这一冲突进一步讨论欲望主体，需要明确其属于精神分析阐释，不能与观者心理调查的结论互换。正是这种限定，能够使拉康理论超出对视觉奇观的复述，而不将理论解释当成唯一的作品意义。

（三）画外关系与位置悬置

《宫娥》提出的则是另一种位置问题。委拉斯开兹在 1656 年的画作中，将自己、宫廷人物、画布背面与后墙镜像共同纳入室内空间。普拉多博物馆的作品资料确认了其创作年代、媒材和人物背景[7]。与《大使们》不同，观者不必通过一个特定的侧向角度才能辨认关键形体；其困难更集中于画内表现与画外对象之间的关系。

画布背面遮蔽了正在绘制的内容，后墙镜中出现国王夫妇的形象，画家及部分人物朝向画外。观者由此被引向一个未被完整描绘的空间：画家在画谁，人物在看谁，镜像与当前场景如何对应？镜子提供了重要线索，却没有消除所有解释分歧。因此，不宜将观者所在之处与君主的位置无条件等同，也不能说画中所有人都在注视同一个观者。



图3　委拉斯开兹《宫娥》，1656年，布面油画，普拉多博物馆藏，P001174

作品资料见参考文献[7]

福柯以《宫娥》展开对再现关系的讨论，为分析画内、画外与观看主体提供了重要参照[8]。本文的比较着眼于：画面如何一面向观者开放，一面又使其无法充分确定自己的角色。观者可以将自己想象为被表现者的位置，也可以意识到自己只是站在一幅历史绘画前的当代观看者；这两种位置之间不能被简单抹平。画面使其进入一组关系，并不意味着观者获得了镜中国王所具有的历史身份或政治权力。

据此，本文将《宫娥》理解为观看位置被提出又受到保留的个案。其运用的是经概念辨析后的比较性解释，既不将作品中的互视直接命名为拉康凝视，也不将福柯的再现分析改写为拉康已

经作出的判断[9]。《大使们》以视点移动显露正面辨识的局限，《宫娥》则使辨识相对充分的观者也无法固定自己的画外角色。二者之间的差异，比笼统宣称画作都在“反向凝视”，更能说明理论切入作品的具体方式。

四、凝视阐释的证据与限度

（一）从形式细节到解释判断

上述比较需要区分三个层次。第一层是形式事实，如人物朝向、画布遮挡、镜中形象和变形图像；第二层是由这些事实支持的结构判断，如某一视点无法同时满足不同的辨识要求；第三层才是涉及主体、欲望与凝视的理论解释。层次之间可以逐步推进，但后一层判断不能反过来代替前一层的观察。就《大使们》而言，辨识骷髅所需的角度变化为位置分析提供了较为明确的依据；对《宫娥》而言，画外对象的未定性要求研究者容纳解释争议；对《34岁自画像》而言，身份呈现并不足以证明凝视机制。三个个案因而具有不同的证据强度。承认这种差异，比将它们排列为从创作到接受的完整系统，更能避免理论在个案之间被无条件复制。凝视分析还应允许某些作品细节由其他方法获得更充分的说明。服饰与社会身份可以借助肖像史研究，人物动作可以依托叙事与图像学分析，空间秩序可以通过透视研究阐明。拉康概念只有在解释这些方法尚未充分处理的位置关系时，才体现出必要性[10]。它不是覆盖其他分析的总名称，也不会因概念复杂而天然具有更强的解释力。

（二）结构解释与历史条件

拉康式凝视与制度性的观看安排可以建立关联，但这种关联需要具体的中介。关于福柯与拉康的争论已经表明，将精神分析中的主体问题与权力机制直接合并，会遮蔽二者各自的理论目标；反之，将二者视作毫无交集，也会妨碍对观看情境的分析。艺术研究应当明确在哪个层次使用哪一种理论。刘宸对精神分析与艺术社会学关系的讨论，也提示主体欲望与历史条件之间仍需建立具体的联系。

就绘画而言，宫廷身份、收藏方式、陈列场所和解释传统，均可能改变作品向不同观者开放的方式。但由这些条件说明观看如何被组织，并不等于已经证明了某位观者的无意识结构。同样，提出主体无法完全掌握视觉场，也不能取消对特定历史制度的研究。普遍概念与历史材料之间的关系，应由个案论证建立。这一要求也限制了当代媒介的外推。自拍、算法推荐、监控和策展当然能够提出新的观看问题，但要将其纳入本研究，至少需要说明装置、使用情境与观看关系如何变化。仅凭“屏幕”“被看”或“反凝视”等词语，尚不足以完成跨媒介论证。本文因而将讨论保留在绘画及其观看位置，不以当代应用的广度代替个案分析的深度。

（三）主体能动性的讨论空间

观看位置受到图像安排制约，并不意味着观者只能被动接受一个预定身份。《大使们》要求观者移动观点，《宫娥》容许观者在不同理解之间切换；这种活动至少表明，观看需要身体与判断的参与。它们并不自动使主体摆脱所有限制，却也不支持“观者彻底陷落”的单向结论。能动性由此可以被理解为对自身观看条件的辨认与调整。观者未必能够成为全知的主体，但可以意识到某一位置如何形成遗漏之处，以及位置变化会带来何种理解差异。这是一种有限的解释可能，而非作品必然产生的解放效果。凝视理论的批判价值，也应在这种有限性中讨论：它促使观看者反思自身的位置，却不能替代具体的接受经验与社会行动。

五、结语

拉康的凝视理论进入绘画研究，其有效性不取决于作品中出现多少回看的眼睛，而取决于它能否让观看者与图像之间习以为常的关系成为问题。《34岁自画像》可以说明，形象认同与身份

呈现不直接等同于凝视；《大使们》以正面观看和侧向辨识之间的张力，显露视点掌握的局限；《宫娥》则在画内线索与画外角色之间保留了位置的不确定性。这些差异表明，观看位置可以成为连接绘画形式、欲望关系与主体所不能占有之部分的分析入口。凝视研究由此能够从“作品正在审视观者”的概括，转向可具体讨论的形式与关系。其方法层面的要求在于：区分可见视线与理论意义上的凝视，区分结构解释与经验效果，并在历史材料允许的范围内讨论主体位置。只有保持这些区分，精神分析阐释才能与艺术史分析展开有效对话，避免以主体解构的预设结论取代作品本身。

参考文献

[1]LACAN J.The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis[M]. SHERIDAN A,trans. New York: W.W.Norton & Company,1998.

[2]吴琼.他者的凝视——拉康的“凝视”理论[J].文艺研究,2010(4):33-42.

[3]KRIPS H.The Politics of the Gaze: Foucault,Lacan and Žižek[J].Culture Unbound,2010,2(1):91-102.

[4]刘宸.论拉康的艺术本体论及其美学意义[J].复旦学报(社会科学版),2026,68(1):106-114.

[5]NATIONAL GALLERY. Rembrandt:Self Portrait at the Age of 34[EB/OL].[2026-10-17]. https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/rembrandt-self-portrait-at-the-age-of-34.

[6]NATIONAL GALLERY. Hans Holbein the Younger:The Ambassadors[EB/OL].[2026-10-17].https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hans-holbein-the-younger-the-ambassadors.

[7]MUSEO NACIONAL DEL PRADO. Las Meninas[EB/OL].[2026-10-17].https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f.

[8]FOUCAULT M. The Order of Things:An Archaeology of the Human Sciences[M]. London:Routledge,2002.

[9]汤拥华.福柯还是拉康:一个有关凝视的考察[J].文艺研究,2020(12):5-19.

[10]LICITRA ROSA C,ANTONUCCI C,SIRACUSANO A,et al.From the Imaginary to Theory of the Gaze in Lacan[J].Frontiers in Psychology,2021,12:578277.