

第四章 精神分析結構學與展示設計

經過文獻的閱讀與實際從事的觀察研究，研究者發現展示意識由媒介符碼所再現出來，符碼內容包含著製碼意識的力量，同時也預言展示論述下一個作用的相對性作用力；展示設計者在從事展示製碼時，必須意識到製碼的作用力與觀眾解碼的詮釋力量。

然而，究竟何為展示製碼與解碼過程中的那道難以一語道破的鴻溝呢？如果將「慾望的匱乏」與「異化確認」，視為是製碼行為與符碼之間連接的根本原因，那麼製碼意識所表達的意義透過符碼媒介物的形象，進而產生主體對自我個體的辨認與慾望的滿足；而解碼的觀眾嘗試透過過程中的想像與誤識，以求獲得絕爽，若加入精神分析結構學予以詮釋，是否可行？

如何在展示設計中解決「人」的面向，以及看待主體與客體流動的關係，似乎已不只是現有的展示理論所能夠解決的了；研究者認為除了符號學、學習理論與詮釋學等學說之外，精神分析的學說似乎更能道破觀者參觀的幻視行為，是故希冀藉由精神分析結構學大師拉崗的學說，來補充展示設計理論與實務之不足，本章中嘗試以精神分析結構學，企圖貫穿館方製碼與觀眾解碼兩方的鴻溝，以下即分述之。

第一節 拉崗的「鏡像階段」

一、鏡像階段與幻視空間

在拉崗關於主體形成的理論中，「鏡像階段」(mirror stage)³⁰是最初、最基本的一個階段。在這個階段中，主體（6-18 個月的兒童）通過對自己在鏡子中的影子作出不同的認識，而逐漸擺脫了其「支離破碎的身體」的處境而確認了自己身體的同一性。我們因而可以體認到的是：兒童最初的自我或完整的自我形象，是在一個「想像」的存有狀態中開始發展--- 鏡中的形象既是他自身，也不是他自身；「我」經由是上某一客體或人物朝我們自身反射回來，我們才得到「我」的意念。此一客體在方面我們自身的一部分--- 我們與其認同---- 但同時又不是我們自身，而是某種異己的東西。文學理論家 Terry Eagleton 認為可將對鏡自攬的幼兒視之為「符徵」，而鏡中的形象則是某種「符旨」，此時的符徵與符旨安置的和諧一致，主體與客體之間猶未出現斷裂，是為一個完滿的世界；自我亦是一個自戀的過程，幼兒所見的形象總是指向其自身的意義。在此，他亦將其視之為文學中的「隱喻」(metaphor: simple sign can stand for several different feelings) 來作解讀：某一方(幼兒)在另一方(映像)中發現與自身的相似之處，所有的意義皆朝向自身。

³⁰ 在鏡像階段中，兒童對自己身體形象的認識，基本上經歷如下三個時期：

(1) 第一階段：兒童把鏡子中的他自己的影子感知為一個現實事物的影子，並認為這個影子在不斷地接近他和挑逗他。在六個月至二歲半之間，兒童在他的影子出現的情況下所做的反應的辯證法，都是由他周圍人的原型的欺騙而控制著的。在這個時期，我們看到兒童的情感反應與正常的過度情況。這時打別人的兒童總是叫喊他自己被人打了，他看見別人跌跤反而自己哭了起來。這個時期說明兒童仍服從於想像虛幻的領域。

(2) 第二階段：這個時期在兒童對自己身體的確認中起著決定性的作用。這時兒童發現鏡子中的那個他人，不再是一個實在的事物，而僅僅是一個影像。這時兒童也不再去抓握鏡子中的那個影像，他的行為業已表明，他從此以後便可以把影像從他人中區分出來，把影像從他的現實性中區分開來。

(3) 第三階段：這個時期兒童把他前兩個時期所獲加以具體化和深化，兒童不僅把鏡子中的那個反射看成是一個影像，而且特別是他已能確認那個影像就是他自己的影像。通過這種結構化作用，主體終於形成了自己基本的人格同一性。起初把鏡子中的影像看做是一個現實的事物，繼而把它看做他人的影像，最後把它看做主體自己的影像，從而初步確認了自己身體的同一性與整體性，這就是「鏡像階段」中兒童對自我的辨認。

「鏡像階段」中兒童通過自己在鏡子中的影像逐漸再認自己，「鏡子中的影像」既是一個隱喻說法，也道出了兒童在這個階段上自我再認的想像性特徵，因為，兒童是通過一個潛在性的東西認識自己的同一性的，而不是通過自己客觀的身體獲得自身的同一性的。鏡子中主體對自己同一性的辨認導致了日後主體在想像中對自己的誤認。

二、「鏡像階段」中的凝視力量

Lacan 可說是 20 世紀法國最具影響力的思想大師之一，他不僅與當時法國各大學術思潮與眾多學科皆有所關聯，並將其一生致力於重讀 Freud 的原典，為「回歸佛洛伊德」的理念而努力不懈，其嘗試將精神分析推入結構主義脈絡之下作解釋。他將佛洛伊德學派(Freudian)的論述予以修正，首先提及他企圖在「改寫佛洛伊德」下所牽涉到的探討層面：人類主體、主體的社會地位、主體與語言的關係，尤重以語言為主軸來鏈結到主體的討論之中；他在《文選》一書中，便嘗試以此脈絡將結構主義（鏡像階段）、後結構主義（象徵秩序）兩角度重新看精神分析心理學，首先討論到的是涉及存有問題的「想像態」，來描述並解釋嬰兒於早期發展中主客不分的狀態，尤其是嬰兒與母親的共生關係，便成爲是自我最初形成的「鏡像階段」，在 Lacan 關於主體形成的理論中，「鏡像階段」是最初、最基本的一個階段。

就 Lacan 而言，認爲主體呈現分裂狀況，個體試圖從主體發展過程中抽離，他提出所謂的「鏡像階段」（mirror phase），說明嬰兒經由觀看人的鏡像的過程，學習建構出自我的形象，並認知到鏡像中的他們雖是自己的投射，卻也不盡然可以代表自我的全體。另一方面，雖然嬰兒沒有辦法操控鏡像中的物理性變化，卻可以此爲底，從中藉由想像來串接學習；因此，觀看與想像，便成爲嬰兒發展時的兩大學習重要模式，而其中又以「鏡像階段」作爲學習的重要能力，由身體與影像來控制每一個成長階段中自我的覺知與依賴。

第二節 物件與記憶：觀眾的視覺編寫

我們可以發現在「鏡像階段」中，兒童是仰賴視覺與影像來從事認識自我的發展與學習，因此我們亦可以說圖形的學習（即鏡像階段）是先於象徵階段（即爲語言的學習）；另一方面，我們也可以發現兒童透過觀看與凝視而成長，其中卻必須歷經諸多虛幻、破碎、切割與分化的歷程，亦造成了日後主體的觀看與否及觀看的方式，都在在影響到他所看到的結果。這個過程也構成了人們後來所有的認同模式，主體對任何對象的認同都是一種期待的、想像的與理想化的關係，主體會後來發現之前的認同

是一種誤認，於是認同與破滅就構成了主體不斷重複的發展。拉崗進一步表示所謂的鏡像並不只限於真實的鏡子，也包括週遭他人的眼光與其對自我的反映，主體在成長過程中的認同建立是經過各種不同的鏡像反射，這也包括與週遭他人的互動與意見來確立，但是他人的眼光以及各種自我反映的鏡像總是不一致的，在嬰孩時期與成長過程中所經歷過的歡欣興奮的慾望驅使下，主體總會局限地、誤認地、滿足地認同某一個鏡像，然後當這個認同破滅之後，又會更期待下次理想化的認同。於嬰兒時期的鏡像階段之後，所餘存的想像的與現實的角力與辯證，反覆出現在人們的生活裡。通過這種結構化作用，主體終於形成了自己基本的人格同一性。

然而，Lacan所認為主體的建構是根基於誤識，這個誤識不僅僅是形象（image）上的誤識，而是一種分裂，所以在主體建構的過程中，已經有一部份被離異（alienated），所以永遠無法洞悉；因為對Lacan而言，潛意識不是一種論述的建構，而是一個認識世界的前提³¹；以看電影為例，對於Foucault來說，觀者的主體在看電影的過程中，會藉由觀看的經驗瞭解不同意識型態的論述，進而有掌握自我主體性的可能性，但Lacan的主體卻在看電影的過程中，無法由觀看的經驗完全掌握主體性，因為Lacan表示，凝視（gaze）的位置不是處在屏幕（screen）上，而是在視域（vision）以外的地方，因此所謂「完全掌握主體性」，或「讓主體現形」，是一種誤識。

以此用來解釋在參觀美術館時，引用拉崗的鏡像階段之概念，類推、歸納出觀眾建構自我，帶入自身歷史的編寫，用來理解自己與他人之不同，建構出屬於他們自己的重要想法，以及與他人互異的自我意識。在看與被

³¹ Joan Copjec（1994）曾論述道，在Foucault所提出「全景監控（panopticon）」的理論中，凝視（gaze）充滿了社會建構性，主體觀認為主體的形塑是各種不同的論述（discourse）建構而成，所以只要能掌握這些不同的論述，就可以穩定主體，所以主體的建構也可以藉由瞭解意識型態而完全洞悉；其意與Lacan的主體建構根於誤識，有很大的差別；然而凝視對Foucault而言是主體藉由觀看，瞭解再現（representation）與自身以外世界的關係，因此在觀看的經驗中，主體藉由對影像的掌握，瞭解建構主體的論述，因而使主體現形（visible）；因此，Foucault的主體是在凝視中看見自己的主體性，但Lacan的凝視則是出自於一種慾望的來源，與主體形成的分裂有密切關係。

看之間的複雜關係中努力的實踐著，因此，在美術館的參觀經驗中，除了個人脈絡與物件（藝術品）進行互動之外，尚須考量到社會脈絡以及環境脈絡兩大面向，而後兩者的發聲便須藉由語言文字作傳達，觀眾亦由從鏡像階段逐漸走至象徵秩序。

第三節 精神分析與美術館參觀行為

一、展示--空間—主體

本節的論述基調為符號學，因為空間的符號系統具有著多重層次的意義，一個單純的空間符號是由符號的符徵(signifier)與符號的符旨(signified)所構成；空間符號的符徵，正是此符號的表述部分(expression)，而所指則是指其內容(content)的部分。而後再將此一空間閱讀與符號化之意涵，延伸至美術館觀眾進行參觀時的一舉一動，為美術館所呈現的「幻視空間」效應作一詮釋，讓城市中的遊閒者能透過精神分析的論述，從中尋找到更多觀看的樂趣。

將展示--空間—主體三者的想像認同串接在一起時，便須鏈結 Lacan 的「鏡像階段」與美術館的「櫥窗展示」，首先讓我們回顧一下 Lacan 理論中有關「空間性」與「主體建構」之關係。

他舉例來說明這種過程，首先提出「小孩一出生便開始經歷缺乏的生命經驗」，因此主體生命便處在「缺乏」(manque a etre) 或「想要成為什麼」的狀況中（張雅萍譯，2001），換句話說，鏡像認同乃是一個「從不足到期待」(from insufficiency to anticipation) 的過程。由此一來，兒童的幾個不同的發展階段，皆可被視為不斷企圖克服這種缺乏的過程，只是這種企圖從來沒有真正成功過，然而，小孩（成人以後也是如此）仍會因為花費許多心思與時間去重新尋回這種整體感。我們可以發現在「鏡像階段」中，兒童是一個由碎型逐漸趨於完整的過程，從而初步確認了自己身體的同一性與整體性，這亦成就了「鏡像階段」中兒童對自我的辨認；其實，「鏡子中的影像」既是一個比喻說法，也道出了兒童在這個階段上自我再認的特徵，因為，兒童是通過一個對象物來認識自己的同一性，而不是通過自己

客觀的身體獲得自身的同一性的，鏡子中的主體對自己而言是一次同一性的辨認，也導致了日後主體在想像中對自己的誤認。曾有人說鏡像階段是一齣戲劇，根據對空間的確認，這齣戲劇的內在動力，逐漸把兒童從身體的不完整形象，導向我們稱爲他的身體的整體性的外科形狀學的形式。而此種認知世界斷裂性的產生，亦可推衍至美術館中觀眾藉由物件（個別訊息），再建構出串節（chunks），最後認知到策展主題的過程。

二、需要—慾望—需求

推衍由碎型逐漸趨於完整的過程，其中的匱乏與追求圓滿的心理，正可與慾望的論述結合爲一；慾望(Desire) 概念是 Lacan 理論體系中的一個重要問題，其地位恰似 Freud 的本能概念，是 Lacan 的精神分析動力學思想的體現。慾望論是 Lacan 受 Hegel 辯證法和當代哲學的啓示，用結構主義語言學方法解讀 Freud 本能論的結果。

1. 慾望論代替本能論

Freud 的本能論是其理論的重要組成部份，也是他的生物決定論的重要體現。Freud 在前期提出了自我本能和性本能（Libido 本能），後期又將二者合併爲生的本能，並在此基礎上提出了死的本能。他把本能看作是一種生物性的、機體的(而非心理的)連續驅力，目的是釋放和消除體內的緊張狀態。本能屬於心理裝置(apparatus)，只有透過觀念表達這一中介，他才能成爲意識的或是潛意識的。由於本能的某些內容與社會現實不相容，故而常常必壓抑進入潛意識，成爲一種潛意識的願望。Freud 認爲，這種潛意識的願望可爲夢提供動力。任何願望都與早期的或嬰兒期的生活經驗相聯繫，即他與某種「記憶痕跡」(memory-traces)或性經驗有著牢固的聯繫。在 Freud 那裡，潛意識的願望是可以滿足的，儘管只是在夢中或症狀中以歪曲的形式被滿足(藉由壓抑著他們的凝縮和移置鏈)。

Lacan 修正了 Freud 的本能論代之以慾望論，並以認識慾望代替了 Freud 的願望的滿足，他以需要、慾望和需求的三元論取代了 Freud 的生的本能和死的本能的二元論。Lacan 除了賦予傳統的需要和慾望概念以新的涵義

外，還引入了一個新的術語---需求。需求(demande，英譯為 demand)而不是精神分析的傳統概念，而常見於法律學領域，英文含義為 request（要求）或 appeal（申訴）。Lacan 對這三個概念進行了嚴格區分，並進一步闡明了它們之間的關係。他認為人從需要向慾望和需求轉化，是伴隨著主體的形成和語言的掌握這一過程而進行的。

Lacan 首先承認，需要是生物性的，他總是指向一個維持生存的特殊對象，當人們得要這個對象時，需要便得到了滿足。需要來源於生命的匱乏(lack)。按照 Lacan 的帶有神秘性的觀點，嬰兒出生就是一次經歷匱乏經驗的過程：嬰兒從母體中分離出來之後，從此不再享有母體在解剖學上為他提供的完整性。這種匱乏導致了有機體的需要產生，即嬰兒求生的動力。嬰兒藉助外界對象的（如母親的乳汁等）來滿足需要。但相對於嬰兒的匱乏而言，這種滿足只是一種幻想的滿足，因為嬰兒所渴望的原始的完整狀態將一去不復返了，也就是說，匱乏是一種最古老、也使最持久的動力狀態。

Lacan 進而指出，需要是一種被節奏化了的生理功能，他總是傾向於成為新的需要或成為需求。從個體發展來看，嬰兒的哭聲最初只是獲得需要滿足的訊號，漸漸的，嬰兒發現，哭聲不僅可以得到需要的對象，而且可以得到母親的愛撫及關注。於是，哭的內涵不斷豐富起來並逐漸被語言所代替。需要的對象總在變化，似乎永難滿足，因為此時的需要以不再是一種單純的對某一對象的需要，而變為一種需求。這樣就完成了從匱乏到需要再到需求（語言出現）的發展過程。「主體在獲得語言之後，便以這樣或那樣的方式改變他在符旨中被異化的需要，並使需要背叛他的真實性。於是，真正的匱乏、需要和本能對象就永遠喪失了，被投入茫茫潛意識之中。主體被分裂為兩個部分：他的潛意識真實和部分地反映這個真實的意識語言。」(Lemaire, 1977)。Lacan 認為，需求是對認知和愛的需求。Lacan 說：「再由需要轉變為需求的過程中，其中哪個部分若被遺漏的、不能表達為需求的需要，被人們體驗為慾望，慾望誕生於需要與需求之間的間隙。」他還說：「慾望形成於一頁空白處，需求就在這個空白處被從需要上面撕裂了下來。」(Sarup, 1992)。慾望處於前意識之中，只有替換之後才能進入潛

意識生活；慾望與獨立於主體的現實對象無關，他總是指向一個被壓抑的原始本文。

從需要、需求、慾望的產生過程可以看出，這三者是既區別又聯繫的有機整體。需要來源匱乏，並藉由語言轉變為需求。Lacan 把需求稱為「符徵的峽谷」(defile of the signifier)，在他那裡，需求似乎是一個總稱，他指明了象徵界，指明了意義的處所，在此原始的慾望逐漸被異化。(Lemaire, 1997)。如上所言，慾望誕生於需要與需求之間間隙，是被壓抑進入潛意識之中的不能被表達為需求的部分需要。除此之外，Lacan 還不斷強調：慾望總是既超越於需求，又在需求前存在。首先，因為慾望的不可滿足性，他超越的需求，他是永恆的。當需求以自己的條件把慾望表達成爲一種語言形式時，也就是使慾望依附在符旨時，慾望就被判了他的真實意義。其次，慾望也探究需求之下的領域。慾望就是原始的基本匱乏在語言中異化，藉由隱喻和換喻的途徑，慾望才轉向並依附需求，因此，需求將總是得到潛意識的慾望的支持。

2. 慾望是他者的慾望

就 Lacan 而言，進入象徵秩序不僅標誌著語言的萌芽，而且標誌著語言將主體從他實際經歷的經驗中分隔、分離的過程。語言的萌芽也帶來原始壓抑，導致了潛意識的誕生。兒童擁有母親的需要被壓抑進潛意識之中，成爲深藏不露的潛意識慾望。伴隨著語言的獲得，主體得以確立，潛意識開始形成，慾望便誕生了。由此我們可以理解 Lacan 的兩個命題：「主體是慾望的主體」、「慾望是象徵的產物」。

Lacan 試圖證明慾望最初的根源是分裂或匱乏。他說，Freud 早已指出，在每個人的身上都有存在一個基本的分割 (cleavage) 或分裂。Lacan 借用了 Plato《饗宴篇》(Symposium) 中阿里斯多芬 (Aristophanes) 所講的神話故事：人原本是雌雄同體的四條腿的生物，後被憤怒的宙斯 (Zeus) 劈成兩半，所以人總是欲求他所喪失的另外一半。他藉此說明，在人類個體的發展史上，情況亦然。嬰兒的誕生過程就是一個與其統一體——母體分離的創傷過程。而在後來的生活中，嬰兒的斷乳，與母親的短暫分離，兒童

與其影像的 (image) 分離，是兒童所經歷的所有分離的範例。他便設法彌補這種缺失或匱乏。但是，兒童主體在最初或在意識中並不了解這種匱乏的對象是什麼，或者他並不了解自己的慾望，於是試圖在他者中尋求自己的慾望。因而他的慾望就變成了他著的慾望。在尋找慾望滿足的過程中，一個人的慾望卻變成了他者的慾望。Lacan 曾說：「我一直發現我的慾望存在於我的外部，因為我所慾望的總是某種我所匱乏的東西，即相對於我的他人 (other)。(Sarup, 1992)。Lacan 認為每一個人的慾望的實現總是或者依賴於自然界，或者依賴他人，因此可以肯定地說，一個人的慾望就是「他者的慾望」。

3. 慾望的對象

Lacan 所提出的他者相對應的一個概念：object- petit -a³² (簡稱 object-a)，他認為發音 (phoneme)、注視 (gaze) 和聲音 (voice) 都可以成為慾望的對象。他把 object-a 定義為：後鏡像階段的慾望能指，他喪失對潛意識所指的象徵性參照。反證回來，這些所指在分析中，又是與虛幻和特殊意義相聯的無窮連鎖 (chain)。

object-a 是主體出生之時就已失落的對象，他導致主體產生慾望並力求獲得滿足，但是，主體的任何慾望對象永遠只能是 object-a 的代替物。因為隨著主體的需求、慾望誕生。object-a 逐漸依附到外界對象之上，而真正的 Object-a-----原始匱乏則被壓抑到了潛意識之中。

Anika Lemaire 是得到 Lacan 首肯的弟子，也是 Lacan 論述的研究專家，她根據自己的理解把 object-a 的含意概括為兩個方面：第一，他是在主體的分裂中丟失的對象，是不知名的東西，是兒童為了滿足母親而希望成真的陽具，是自己的匱乏的象徵性補充。因而，object-a 是慾望的原因，他的無可挽回的消失造成了慾望的永恆性和他不斷地從一個需求能轉向另一個需求符徵。按 A·Green 的話說：「(object-a) 象徵著在能指領域中消失的東西，他失去了意義。抵抗這種消失的是被指名的主體。」(轉引自 Lemaire, 1993)。

³² Anika Lemaire 將其縮寫為 object-a，為方便起見，下文採用 object-a 代表的慾望對象。

若在一種更為原始的層次上，以神話的術語來表達，object-a 就是兒童再出生時被迫與母親分離時所體驗的基本匱乏對象。在他的一般性的意義上，他也是用來代替匱乏對象的本能部分對象（如乳房）。因此 object-a 是填補在分離裂隙中的第一個意象。用隱喻的說法，object-a 是匱乏的對象（陽具）的象徵。或者他是慾望的換喻性對象（如偶像），用 Lacan 的另一種表達方式，他就是跌落之物（the fallen，法文是說 le-caduc），是從能指鏈中落下的剩餘物。簡言之，object-a 是慾望的能指，他從潛意識所指（存在匱乏的對象：陽具）那裡獲得他的象徵參照性。不管 object-a 被描述為匱乏對象、慾望的能指，還是一種跌落之物、一抹痕跡，但它的本質意義則是建立在主體是一個被分裂的主體這一基礎之上的。在原始的意義上，object-a 是主體最初與母體分離時所遭受的匱乏。而當主體確立以後，它又導致了慾望，並成為慾望的對象或能指。因為慾望對象的不斷異化，object-a 原始意義已經失落了，object-a 淪為原始匱乏的一種痕跡，從而導致了慾望永難滿足。

4. 慾望即換喻

在慾望的逐步異化和昇華中，主要的方式還是仰賴移置或換喻的作用。甚至 Freud 的自由聯想也是按照換喻的方式進行的，它經由接近性聯想從一個主題過渡到另一個主題。因此，Lemaire 說：「慾望是換喻的表述只是試圖給出在一種方向上或其他方向上，聯想連結的一般趨向 (orientation)。」 (Lemaire, 1993)。

她進而指出：在夢中上升進入意識的能指，是支持潛意識慾望的能指的換喻。在能指和所指之間的意義聯繫不是直接的，換言之，夢抵抗著意義。這種抵抗的原因就在於連結時能指鏈的存在，這個能指鏈從顯夢中的能指進到潛意識的所指：與母親結合的需要。由此可見，慾望深藏潛意識之中，處於以換喻的形式層層相疊的能指網絡之中，夢境就恰似我和主體 S/s 之間的橫線，抵抗著對夢的隱意，尤其是對潛意識慾望的把握。必須藉由對夢的解析，賦予顯夢中漂浮的能指以意義，才能逐步從意識過渡到潛意識，發掘出最深層的潛意識所指：與母親結合的慾望。而其中又該如何透過精神分析，來使得展示脈絡中付於情境表述，另一方面，也將觀眾的

需求以及無法道破的潛意識，轉化為量化的評比指標，在下一節討論之。

第四節 融入精神分析結構學的展示設計介面詮釋

一、幻視空間你我他

張小虹（2002）曾以百貨公司作為研究背景，來套用 Lacan 的鏡像階段作一詮釋，她認為將其理論延伸至百貨公司的現代性商品空間所帶來的暈眩與興奮時，必須將其延長至成人階段來加以推論，成為一個永不歇息的認同過程，也要將強調「自我」與「認同」的想像界，接合突顯「主體」與「位置」的象徵秩序（百貨公司的商品空間既是「自我」與「鏡像」的想像認同，也提供了主體在慾望場景中的象徵認同位置）。而更重要的是，當百貨公司的商品空間與 Lacan 的「鏡像階段」理論相遇時，我們不得不想起 Lacan 在討論「自我」由無到有的幻象認同時採用的著名譬喻---「道具部舊貨」（the bric-a-brac of its pros department）：

如果你允許我用一個意向來形容，自我便像是各式各樣大衣的層層堆疊，這些大衣是從我稱作道具部舊貨那裡借來的。

Lacan, 1968, 191

Lacan 在此提到了有關鏡像中「部分」到「完整」的具體說法，延伸至批評家 Leslie Camhi 在討論「百貨公司偷竊癖」時對現代性商品空間提出的分析，就相當有助於持續發展「道具部舊貨」與百貨公司關聯性的探討³³：

商品文化翻轉了主體由鏡像期以降的發展路徑，翻轉了嬰兒經由幻象所獲致一個完整身體形象的發展路徑。百貨公司將消費者的身體分裂成向外不斷擴展的射線，公司各個不同的部門迎合身體各個不同的部位。充滿陰性化想像的購物群眾，透過其在貨品市場上的反

³³ 換言之，此處對 Camhi 論述的挪用，主要是取其「部門」對「部位」的精彩分析，而將其「歇斯底里」的預設模式，移轉到此處以精神幻視處理想像認同的理論框架。

射與折射，在此被客體化、被再一次歇斯底里化。標價---交換價值的增補符號---成為客體與部分客體、肉身與貨品堆中唯一可以辨識的項目。

Leslie Camhi, 1993, 28

Camhi 在此對於百貨公司「部分」與「部位」的分析，她成功的一反 Lacan 鏡像期「完整」誤識之道而行，強調出主體於其中所不斷面臨的分裂與再分裂狀態，突顯了百貨公司的空間中，包含了完整與斷裂的兩個相反論證方向，讓百貨公司之所以被稱為” department store” --- 商品的分門別類（服飾部、皮鞋部、大衣部、帽飾部等），以拉崗的理論與以補強的更為清晰³⁴，亦使得觀者(尤其在此多指為女性)與商品的邂逅，由碎裂至完整、再由完整至碎裂的想像誤識中不斷前進，亦不斷的進行著拆解與重組（不同身體部位所對應出的商品亦不盡相同）、不斷歷經排列組合的過程（顏色、款式、材質等），觀看在此既是一種四分五裂的部位客體中勞心勞神，也是在完美無缺的幻象裡陶醉忘形。百貨公司似乎是將拉崗想像期的完整幻象，分裂到不同的商品部門，每個商品部門所提供部分身體形象的想像認同，須再經由時間延滯、空間轉換的過程（先逛服飾部、再逛皮鞋部、而後帽飾部等）。

由此論述模式推衍至美術館的展示設計之中，雖然無法仿照百貨公司那般直接針對身體部位，來從事展示空間上的區隔，然而卻可以推測觀眾的參觀，必須透過展品來認知世界斷裂性的產生，也就意味著可以針對個別的展品進行任意拼貼、連結的自由觀賞行為；對於身處其中的觀看行為而言，也須歷經一次次對於展品、串結與主題解構與建構的過程，才能得以串接起自我記憶與物品符號的高度連結。

二、美術館中的象徵秩序

在 Lacan 象徵秩序的論述之中，引述了 Saussure 結構主義的「能指與

³⁴ Lacan 僅處理由碎形至完整，而 Camhi 則強調由完整治碎裂的思考脈絡。

所指的脫離」，強調象徵體系結構的任意性，其能指與所指之間的連結是建構而生的（如下圖）³⁵。

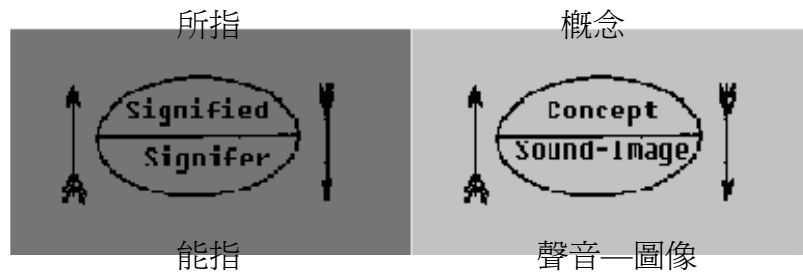


圖 4-4-1：Saussure 語言結構圖示

他進一步用「象徵」一詞指稱一個「結構」，這個結構的各要素是向語言學中的能指一樣起作用；而後他亦用「象徵」指稱如上結構所屬的一個更大的氛域，在此「象徵」可理解為「象徵秩序」，亦可視之為陽具，人的主體性是如何在其形成過程中，服從於事先建立起來的象徵性秩序。（如下頁圖 4-4-2）

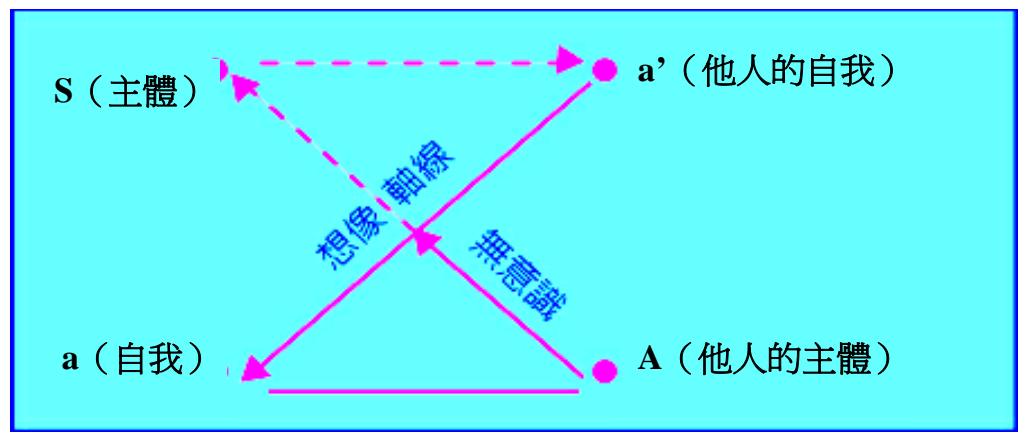


圖 4-4-2：Lacan 之象徵結構圖示

在這個關係圖中，主體所在的位置是 S，相對於主體而言真正的他者則是代表象徵秩序與潛意識的大的他者 A(Other)，而主體的建立也是透過與

³⁵ Saussure 的理論也在 Lacan 回到 Freud 的精神分析學派起了重要的作用，Saussure 的名言：「能指與所指(或意符與意旨)之間的關係是主觀定義的」，使 Lacan 能夠將精神分析學與結構主義語言學整合為一。出自於網路維基百科。

大 A 互動所完成的，但是主體最原初的建立方式就是想像的鏡像認同，也就是會把從 a'（他的鏡像、相對於他的小他者）那裏所看到的，當成是主體的所在，從而建立自我 a(ego)，這也就是圖中從 S（主體）出發的線為何先指向 a'（小他者），之後又沿著想像的軸線到達 a（自我）(Dor, 161-4)，而 aa' 所構成的想像軸線同時也形成了一道語言牆(the wall of language)，使大他者與主體被分隔在遙遙相對的兩端，主體因此也不易直接接近自己潛意識的真相，這也就是為什麼從大他者發出的線條，經過語言牆的阻隔後會成為虛線；主體因此也不易直接接近自己潛意識的真相；而本研究將此架構轉化為美術館的展示設計時，便會呈現如下頁圖 4-4-3 的模式。

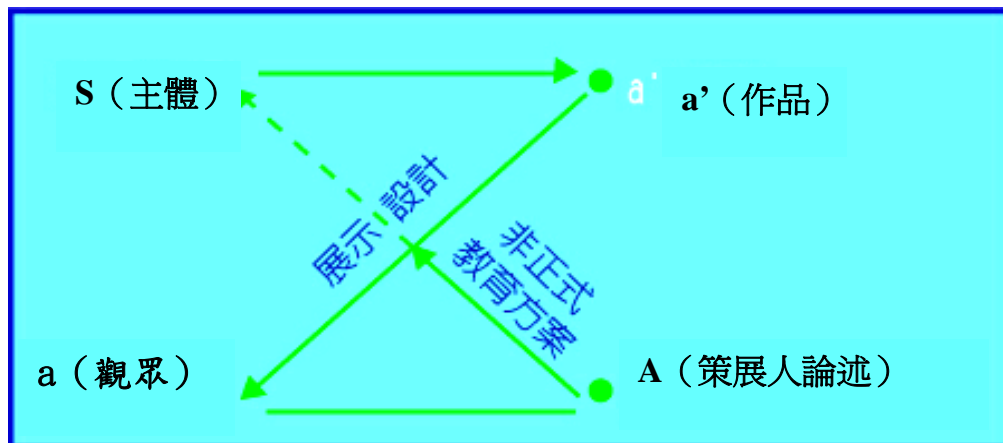


圖 4-4-3：美術館展示設計結構圖示

美術館中的主體 S（即為觀者），在漫遊的美術館中企圖去了解代表象徵秩序的策展人論述 A(Other)，主體的建立必須透過與大 A 互動來完成，然而主體 S 並不會直接與 A 進行面對面的接觸與互動，而是透過展場中的展品，也就是展示設計（也就是非正式教育方案），而 aa' 所構成的想像軸線所形成的語言牆，透過展示中非教育方案的設計，讓觀者能拼貼其中的作品符碼，主動的去連結與欣賞，因此 A 最好的部分即是『不在場的再現』（representation of absence）」——其實是一個允許人去發問或甚至於想到去問的既與方法的結果，將此概念融入到非正式教育方案的展示設計中，化解 S 與 A 原先結構性的鴻溝。

三、精神分析與展示設計

(一) 空間論述

有了上述理論建構的基底，我們便可以接著將「鏡像誤識」與觀眾作一聯結，首先提及的便是 Benjamin，他將「精神渙散」(distraction) 視為是城市現代性中十分重要的經驗³⁶，因為在其中的歷史與部位空間中，影像的大量涉取與重組，加上觀者於其中進行著大規模的行走機制，真是讓人不渙散也難；而「櫥窗」作為展示的模具，既反映出站在玻璃前方的觀者，亦微妙的將其身影與櫥窗中的理想化階級形象合而為一，從觀看的過程中獲得從 a 到 A 的「鏡像誤識」，完美的促成了「精神渙散」的觀看行為。若將相同的誤識亦頻頻出現於美術館參觀行為中，不難發現的是：

1. 原先貴族式的奢華物件，透過美術館的公開展示，讓觀者產生垂手可得的鄰近感，也讓觀者們在展示空間中體驗那交織複雜的物質文明，藝術品便處在那種與觀眾既要分彼此，又要有親近感的矛盾存在性之中。
2. 觀眾從中尋求增加與累積文化資本的機會，藉由與上流社會貼近的一座梯子，達成從 a 到 A 的主體建構。

Elizabeth Groze (1995) 在《空間、時間與變態》(Space, Time and Perversion) 一書中強調，「空間性」與「主體形構」並不在於以建構完整的「主體」，進入已建構完成的空間之中作移動，而在於「主體」並不先於「空間」而存在，而「空間」亦不先於「主體」而存在；「主體」與「空間」的關係是在一個相互邂逅與建構的過程中進行著，亦即回應 Lacan 的論述中，從 S 到 A 是由一組結構所交互建構而成的，透過觀看與消費等行為，使得主體認為自身已朝向上方的階級作挪移，而這一切的形構卻又都是在空間中一面進行著行走，一面進行與產製。Groze 表示道：

³⁶ 「精神渙散」一詞借用於〈機械複製時代的藝術作品〉一文中，只是 Benjamin 在文中主要指涉的對象多為電影。

空間並不因身為移動的空間而被主體認知，反倒是空間乃經由移動而產生，如是之故，空間的特質來自於主體對她的建構式使用。

Groze, 1995, 29

展示設計的目的即在於要讓主體理解到想像認同的虛妄，才能於象徵秩序中安身立命，所謂在象徵秩序中安身立命，是必須超越 a 與 a' 者間剪不斷理還亂的關係，瞭解到自己所面對的他者們，同樣也是一個個的主體，有其獨立的慾望運作模式，因此想用一己的自我去控制管束他們必定是徒勞無功的，唯有接受這個現實，才能在面對分離(separation)，因為小孩最早安置/確立(posit)的物件(object)便是鏡像中的自我，而認識到鏡像畢竟外於自身之後，他才能接受與母親分離的經驗，在象徵秩序中一一安置/確立其他物件/客體的存在，也就是展開他象徵表意(signify)的過程，利用語言的表意來昇華原初的失落感；因此觀眾也才能轉化並區分人我、自身與外物的基礎。

(二) 增加關係性串節的可能性

美術館展示文本的製碼原則，不應再是以物件為主的詮釋法則，而必須是從製碼者與觀眾解碼的角度出發，將展示文本視為兩者本體之間溝通、辯證、對話的介面，物件在此僅是溝通的媒介，而設計是將抽象的概念或訊息轉化為具象的再現過程，而展示設計便可區分為形式與內容兩部分，展示形式是具象化的展示媒體，包括物件、影像、聲音、氣味、觸感等物質屬性，亦可說是為展示內容的外顯，而這些外顯的具體安排則是依據展示內容的觀點與目的發展而來，建構操作展示的方法模式，便須釐清要素與方法間之可實行的展示操作歷程與基礎概念。

Charles R. Garoian 在探討博物館主體性的問題，以及博物館的展示與觀眾之間的對話過程中，十分強調觀眾經驗的參與，以建立觀眾的主體性，串接起博物館中所謂的真實，與觀眾生活中所體驗的真實，重塑博物館的思考模式；觀眾藉由感知能力來觀看藝術作品，進行有意識的觀看行為，

在觀看的過程中，帶入自身的生活記憶與文化經驗，從事藝術的理解與知識的建構行爲；將私人意念帶入公眾場域之中進行交流，達成一種動態的互動式觀看行爲。如是的觀念，可謂是從事展示領域之思考時，一項重大的轉折與突破，其中涉及了究竟展示的主體爲何？以及誰的經驗與文化體認，應該被置放於美術館中作展示？任何形式的傳譯活動皆可視爲一種人類心智啓蒙的活動，無論是潛在或顯著的教育目的，都環繞著「意義的理解及詮釋」而發展。在展示的研究中，「意義的理解」是一個動態的過程，其中充滿了各式各樣的互動關係（吳國淳，2001）。面對現代藝術的多元表現形式與符碼（codes），觀眾是否可以就自身對於藝術作品所進行的感知經驗，用來體驗並詮釋出現代藝術所隱藏的意涵呢？

由文中引述之理論交織、建構出美術館展示中所涉及的三種脈絡：個人脈絡（personal context）、社會脈絡（social context）、以及環境脈絡（physical context），這三個脈絡的重疊與互動關係，形成所謂的「觀眾感知與意義詮釋」。爲了達到美術館與觀眾之間能產生開放性的論述，觀眾在此必須與藝術作品進行對話，並進行一種學習成果的回饋與展示，或用聽、或看、或說、或文字、或語言，藉以表達知識的傳輸結果，以提供一種自傳式的展示回應，方能成爲新世紀美術館有效展示的設計策略。而美術館的展示可視同於一種近似記憶與文化的展演，由此看來，其使用便可成爲是衍生許多提問的文化展示工具；在此，我們便需要去探討美術館、藝術品與展示三者的關係究竟是什麼？此外，究竟是誰才是展示的主體？而其中又該去展示何者的記憶與文化？顯然的，在美術館中「觀者」才是參與的主體，並才能產生所謂的「互動式博物館經驗」（interactive museum experiences），美術館的展示必須加入觀眾的個人經驗與社會知識，重置觀者於主導、富創造力與批判性的地位，方能使美術館成爲展現觀眾文化的代言物，由此也可使得美術館文化的使用，如同一種經由意象、創造與展示新文化的根源，也具體形塑出觀者個人的認同，產生觀者與美術館間存有一種批判性的對話模式，將美術館視爲實現願望的場域。

（三）展示鏈結

觀眾、空間與藝術品的交織與互動模式之不同，都將造成不同的展示結果，現在將針對觀眾在美術館進行認知的方式，介紹不同學者的觀點，具體形塑出主知主義的論述模式，如何在美術館中發酵、運作。以下即整合裡論學者說法，加以具體實踐：

1. C. R. Garoian (2001)：

C. R. Garoian 在〈博物館實踐 (Performing the Museum)〉一文中，將博物館的展示視同於一種近似記憶與文化的展演，從中深度去探討參觀博物館時，觀眾的學習歷程與其主體性的展現，並將博物館與觀眾的對話過程，區分為五種教育學上的策略，以期達成並產生所謂的「互動式博物館經驗 (interactive museum experiences)」(Garoian, 2001)：

- (1) 個人運用感知來從事學習 (以現象學理論為背景的學習模式)
- (2) 自傳式的展示
- (3) 博物館文化的展示法
- (4) 科際整合式的展示模式
- (5) 機構的展演

運用上述五項策略來進行一種展示性的學習歷程，是將觀眾置於考量的中心點 (如：下頁圖 4-4-4)，藉由科技整合式的綜合性教育學習法，使觀眾能透過各自的文化觀點與生活經驗，去加以詮釋並與美術館中的展品作一串接；其中最重要的莫過於是第一項教學法「個人運用感知來從事學習」。現象學家認為感知是連結經驗與世界的一大手段，而我們的身體就成為如同文化產物一般的縮影，架構出一種邏輯上的運行歷程，由此一說可推演出觀者靠肉體來「知覺」，而依賴「主體」來進行學習；知覺在此，是觀眾與真實世界發生關係的憑藉，而肉體便可依據知覺的過程與結果，讓主體來形塑出在博物館中的知識與經驗，其中「視覺」，又可謂是美術館中被運用最多的感知媒介。

其中我們也可發現，藝術品在此隱身為他者，藏於外在的參觀行為之中，而美術館的文化形塑，即是在呈現觀眾與他者間互動關係的展現，因

此便涉及到觀眾如何運用到觀看理論與其感知能力，在美術館中從事學習及建構知識的活動，也是本研究嘗試將觀看理論涉入美術館的展示中，其立論點之所在。

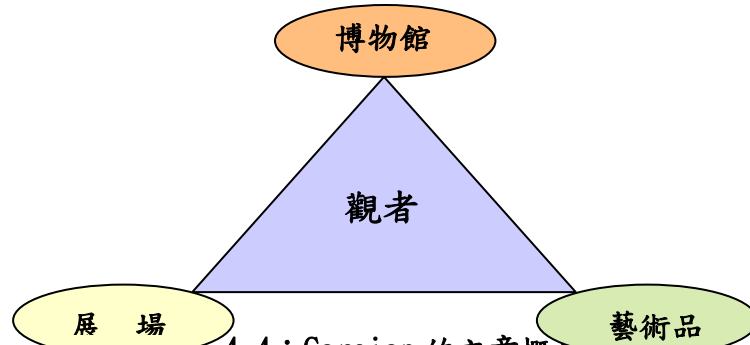


圖 4-4-4：Garoian 的文章概念圖示

(製圖：曹筱玥，資料來源：Garoian C. R. (2001). Performing the Museum. *Studies in Art Education: A Journal of Issues and Reserch* 2001, 42(3): 234-248)

學者 **Garoian** 更於行文中提出五種策略，用來輔助博物館中觀眾與展品兩組對話形制的確立，實踐對於展示本身綜合性的理解，與作品意義於今日之再詮釋，現依序分述之：

(1)知覺的展現(Performing Perception)

Garoian 在此引用羅蘭巴特的隱喻概念³⁷，並認為美學品質的攝取與形塑，是以藝術作品作為刺點，來引發觀眾的涉入與再詮釋，可謂是一種人與作品相關聯的過程，也是連訣主體與客體的具體方式；而在博物館中所使用到的隱喻方式，共可區分為三大類，茲分述如下：

³⁷ 隱喻 (Metaphor) 就是以熟悉的事物代替不熟悉的，特點是利用符號之間的「相似」和「相異」之處，因此我們可以說它以「系譜軸」進行運作，因為有足夠的相似點才能置於同一系譜軸，但也要有足夠的相異點，才能比較出之間的相對之處。隱喻在圖像符號設計中是一種象徵的形式，用索緒爾的概念來說，隱喻本質上是「聯想式」的，透過聯想、諷刺、幽默、不可思議等謎樣的符號具組成，吸引讀者注意並產生共鳴，因此，隱喻呈現的符號義是一個「新的」概念或經驗，其類型可分為三種：

- (1) 獨立形象的隱喻 (Isolated Pictorial)：如同文字表達，涉及獨立現象間的關係。
- (2) 結構的隱喻 (Structural Metaphor)：牽涉到形象結構間的關係。
- (3) 質感的隱喻 (Textural Metaphor)：以相似或不同事物之感性直覺為基礎，使產生心理的連結效應 (陳美蓉，2002)。

- A. Barthes 的交叉結構 (Chiasm) :主體認知與客觀經驗所產生的場域與過程。
- B. 博物館(即是本體之外在物)所串接的經驗，是一偶然性的存有關係，而觀者是透過本體所營造的情境，來巧妙構築起博物館中的藝術品、觀者記憶與文化史三方面領域的結合，其結果是呈為一開放性與不可預測性的歷程。
- C. 再現博物館與觀者之間的短暫串聯與持續變遷，如同藝術品的意涵會隨時代變遷，而觀者的認知也是如此；在博物館中，主體性的展現會隨觀者與時代而變遷，與時驟變而產生出新的發現，因而展示的部分也必須隨之改變，觀者並可透過言說、閱讀與操作，從中展示自身的主體性。

(2) 自傳的展現(Performing Autobiography)

人們都喜歡知道自己的位置，一些小的詭詐技巧，能夠引導他們自願去某些地方，一直到他們已經能認知，在如是的範圍之中，可以歡愉的享受如同家一般的喜樂。

Morrison 1995:288

美術館，是自我歷史的編寫場域，展示了空間與觀眾編寫的關係，而與空間的互動，在此便可說是與自己的互動；觀眾將其文化與記憶帶入博物館文化之中，展示他們所擁有的藝術經驗與認知，藉以移轉以往學術性的絕對判準，而觀者個人的敘事性則是將主體、客體與本體三者的觀感予以具體展現的要角。在此敘事性的對話過程之中，「聽」與「發聲」便成為是博物館教育法中的兩個主要的溝通方式，而串接其中的關係理論則需參酌學者 Shoshanna Felman 的觀點，他的論述奠基於佛洛伊德(Freudian) 與 Lacan 及其門派的學說，即是以精神分析論來從事教育法的實踐，執行時強調「得到」與「接受」兩種互惠關係的對應與證實，以引發個人敘事性的論述得以在美術館的場域中，產生良好的對話與討論，共同帶出關於「聽」的學習，與「發聲」後所產生之有意義的知識。另一方面，觀者透過 Mitchell(1994)所提出的理解三階段：讀像的疏離性(ekphrastic

indifference)、讀像的期望性(ekphrastic hope)、讀像的恐懼性(ekphrastic fear)，展延了觀者的記憶史與文化史，也打破了傳統上美術館所慣用之觀看藝術品的歷史教育法，所造成文化觀的建置，僅注重學術專業的偏執而忽略觀眾的弊病。

在觀者自身的敘事性與作品的故事性相連結的過程中，產生了許多模式的連結，如：類似性的展現、隱喻、轉喻等，皆是與觀者經驗的串接相互關聯的重要方式。此外，為了將自身的視覺經驗予以文字化，觀者也進一步讓作品有一個發聲的方式，這些傳譯的模式對於美術館的展示而言，皆是為了構築感知經驗十分重要的通路。由此，自傳式內容的展現，是需要加入一種對於批評的需求，以及觀者介入美術館歷史文化的程度來決定，由此衍生出不同而複雜、多變而豐富的美術館文化，亦奠立了觀者成為置身其中編寫歷史的主體角色。

(3) 博物館文化的展現(Performing Museum Culture)

由上述理論推之，博物館的展示涉及了自傳式的展現，與現今所要談及的博物館文化的展現；藝評家 Thomas McEvelly 便曾針對文化符碼進行重要之研究，並標示了藝術品中所能尋得之內容上的互異性，以「看鳥的十三種方法」作一範例，藉以打破傳統上現代主義者所堅持的形式分析模式，進一步提出更多的開放性，融入於博物館的展示之中，以符合後現代的社會氛圍；茲將其所提出之關注面向分述如下：

- A. 藝術品中每一部份再現後的內容
- B. 藝術家所提供的口述資料
- C. 從媒材中所提供的內容訊息
- D. 內容亦包含藝術創發和操作實踐的方式
- E. 作品規格的考量亦會影響內容
- F. 從作品產生當時來詮釋相關的內容
- G. 作品中的背景故事即為內容
- H. 與藝術史相關的內容
- I. 內容是一種過程移轉、與時遽變的軌跡

- J. 內容可謂是一種圖像的承接關係
- K. 內容中亦包含了形式
- L. 內容將包含所呈現出的態度與心緒（包括諷刺性或是幽默的語彙），而又可針對其中作細微的分類
- M. 內容也常隱身於傳記予生理學的回應之中，讓人自己去覺知其中的奧妙

以上的方式，提供了觀者對於內容有更多不同角度的切入，而能進行更進一步的辯證，如此一來，美術館中知識內容的互異性，便將隨著觀者一同來創立與建構，在對話的機制出現後，美術館中文化與歷史的延展性，亦隨之增加、擴張。如同以下行文中 Morrison 所言：

我們需要一個與世界共舞的手、眼、舌與心，我們需要喚起各種經驗的靈光乍現，沿著日常生活中複雜和已褪去的片段，伸展到學生已擁有的普通常識之中。

Morrison,1995:288

（4）科際整合的展現(Performing Interdisciplinarity)

Garioian 相信世界上的知識皆是經由商議、談判與妥協而來的，在此學術架構理論之下，知識是在交叉、互動下而得的產物，所以其外圍多半是游移的，在意義上具有著可替代性與多重性，會隨著不同的交織過程而得到不同的解答；由此推演至博物館的文化經驗亦然之，其中文化與歷史的積累，即是各學科與教學策略作用下的產物，知識成爲一種互相傳遞與分享的概念；**Garioian** 進一步引用地下莖（rhizome）的概念³⁸，以具體化博物館中知識建構的互動狀態，其中所交織那龐雜、蔓延的不同學科的知識，就如同地下莖所延伸繪製成的地圖一般，會因領域與目的之不同而擴張或改道，其中交織與運行的軌跡，大致可區分爲六大原則，茲分述如下：

³⁸ 最早由 Gilles Deleuze 所提出。

- A. 關聯法 (connection)：串接不同文化、原則與領域的知識
- B. 異質性 (heterogeneity)：尊重不同學科間相異的原理原則
- C. 多元性 (multiplicity)：融合主體與客體兩者之詮釋
- D. 標示重點法 (asignifying)：找出連結的中心點
- E. 製圖法 (cartography)：製圖的過程及象徵了組織的模式、學科串接的方向與記憶的位置
- F. 貼花印法 (decalcomania, 超現實主義中所使用的專有名詞)：在多元觀點下，將自己內心的想法予以投射，建構出屬於自我的詮釋。

(5) 機構的展現(Performing the Institution)

博物館其機構設置的功能性，究竟是意圖在強調何種氛圍與目的呢？重點是放在環境營造之上，亦或是在館員工作的內容、典藏的確立或是藝術品的修復與展示呢？而以上所提及的這些元素，又如何去影響所謂的觀眾經驗呢？作者以一連串的提問企圖突顯出博物館的外顯部分，與觀眾經驗互動時兩者間的關係，前者是基於博物館的專業性與學術考量下的規劃，然而作者卻希望將此力量逐一予以消解，轉向強調機構本身與觀者感官的互動，並認為此模式之建構才是構成博物館隱性課程的重要元素。

Garoyan 以中世紀的宗教藝術為例，他認為在此展示型態中包含了建築、儀典與建築三者的並置與共陳，今天若將其視為一個展演的空間來觀察其屬性，可將之命名為「設計完備的環境 (choreographed environment)」，因為它以整體氛圍來增強觀者對於藝術品與其中象徵經驗的體會；仔細分析其上所提及的教堂展示策略，可謂是運用五種知覺的涉入，來引發觀眾身體的共感，藉以擴展其中藝術品的價值，在進一步予以神格化，觀眾也在此氛圍的營造之下，經驗了所謂宗教儀典的過程。

轉向美術館的展示時，即可運用不同的博物館及其建築體之不同營造方式，來從中不斷的與觀者作互動，觀眾能藉由洞察其中的政經因素，藉以參與博物館的文化形塑機制，更進一步去揭露、試驗與批判博物館機構之建構內容，去學習如何涉入與互動，如此一來，博物館在管理系統上，便必須去考量個人、家庭、社區等因素，達成專業透視與尊重大眾文化，兩者相輔相成的景況。

2. 依據理論進行空間規劃：

依據第二章中所提及的展示設計學理，結合本章中精神分析結構學的論述，研究者從中萃取出三種展示設計，試用於精神分析結構學的脈絡作一詮釋，以下分述之：

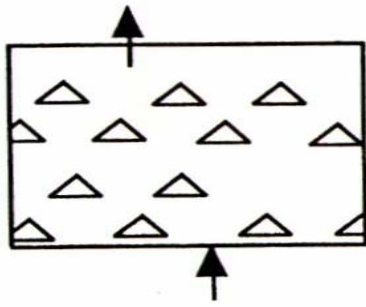
(1) 精神分析結構學與島型結構展示設計

回顧第二章的文獻，Melton 發現島形結構 (Island) 等結構體，可將美術館分割成較小的區塊，使得觀眾對於展示內容能更細緻的參觀；此外，也有利將參觀者與分散注意力的群眾吵雜聲，和鄰近的展示物分隔開來，讓小團體能夠社交性地互動，這些都將能夠增加觀眾參觀展示的持續力。

島型結構的展示設計為精神分析理論，提供了一個有趣的想像製碼，研究者將與精神分析中的匱乏(lack)論述³⁹作一連結，即當主體進入已經埋伏在那裡，等待它的語言系統中所產生的結果，延伸至展示設計的目的，即在於要讓主體理解到想像認同的虛妄，才能於象徵秩序中安身立命，觀眾在此憑藉著展示空間中存有的島型物件，視為一種想像性的對應物，其提供了自我從未獲得的統一性、一致性與整體性。因為想像在本質上是自戀的，島型結構的展示設計，正好含有一種週期性的侵略(aggressive)元素，藉由點狀的不斷出現，讓主體在參觀過程中不斷發現自己是破碎的、不完整時，便才能將主體得以顯現出來（請參閱下頁圖 4-4-5）。

³⁹ 匱乏，意指最初和母親身體的分離，所產生的效果；它也在日後的回溯中，被體驗成是第一次的閹割經驗。

組織圖示



理論延伸

島型結構的展示設計含有一種週期性的侵略(aggressive)元素，可與精神分析中的匱乏(lack)論述作一連結。

圖 4-4-5：島型結構體與美術館空間實例

(2) 精神分析結構學與凹室空間展示設計

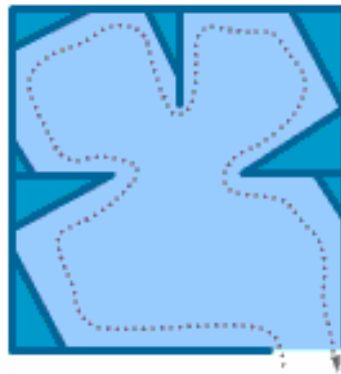
回顧學者 Lakota 與 Kantner 針對美術館中建築與組織各因素，曾提出的以下思考：展示空間可巧妙使用小房間 (chambers)、凹室 (alcoves)、島形結構 (Island) 等結構體，將美術館分割成較小的區塊，而這些小區域要大到能讓大約 10-20 人來參觀展覽 (參閱下圖 4-4-6 之 A、B 型)，將此空間設計扣連到「鏡像階段」的觀看效應，。

編號

組織圖示

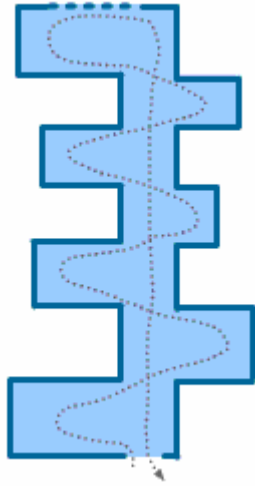
理論延伸

類型 A



展示空間可巧妙使用凹室 (小房間)，讓主體理解到想像認同的虛妄，才能於象徵秩序中安身立命。

類型 B



美術館將展場分割成較小的區塊（凹室），展示空間上的區隔，有助於觀眾須歷經一次次的串節。

類型 C



凹室中若結合島形結構，勢必可以由小到大、由點而面的串聯起展示製碼的內涵，展示空間上的區隔。

圖 4-4-6：凹式結構體之展示空間規劃圖示

美術館中觀眾藉由物件（個別訊息），再建構出串節（chunks），最後認知到策展主題的過程，倘若結合上凹室空間的設計，勢必可以由小到大、由點而面的串聯起展示製碼的內涵，展示空間上的區隔，有助於觀眾須歷經一次次對於展品、串結與主題解構與建構的過程，串接起自我記憶與物品中的高度連結。

(3) 精神分析結構學與生態展示設計：

生態博物館是一種工具，它是由公共機關與地方族群共同構思、形塑和營運。公共機關的參與方式是提供專家、設備和資源，地方族群的參與，則是基於其本身的願望、知識以及個別化的方式。

Rivère, 1985, 182-183

生態展示是地方族群用以觀照自己的一面鏡子，藉之發現自我的形象，並對他們目前所居住，以及先民所賴以維生的生活領域，尋求解釋；它同時也是一面外來訪客用以觀察此一地方族群的鏡子，希望增進瞭解，並博得訪客對此一地方族群之工業、習俗、認同的尊敬。

此種空間已形成了現今展示設計的主流詮釋，因為它讓人們得以在展場中的特殊場所駐足或徘徊。是故，研究者將生態展示所形成的「鏡子形象」，與精神分析結構學中的「幻視空間」作一連結，便會發現生態展示提供了滿足要求(demand)的形式，觀眾透過一個場景(對象物)來認識它者，其實另一方面，目的是要確認自己的同一性，然而此同一性卻不是通過自己客觀的身體來獲得，鏡子中的主體對自己而言是一次同一性的辨認，也導致了日後主體在想像中對自己的誤認。而上述幾種展示設計的模式，研究者嘗試將其與精神分析結構學的理论加以關聯，為的是讓展示設計的理论得以延伸與擴充。

第五節 小結

本章由美術館的展示本質出發作論述，得出展示設計必須要兼顧製碼與解碼雙向的作用力，位於一個參與主體意義的價值基礎上，建立開放辯證的展示文本，而此展示本質反映在展示設計的取向上，說明了展示設計由過去注重展示客體實用性的特質，轉變為注重「人」(觀眾)，從此基礎點出發，展示設計必須從結構觀點看待文本關係的組成，且將展示視為一

個人為製造出來的符號媒體，透過符號的運作，形成觀眾主體與展示客體之間關係的對映，所以說，展示符號的操作是關係的操作，也使關係成為流動的變項，回應了當代展示設計具有辯證且多元開放的本質，歸納策略如下：

1.清晰的展示架構

就參觀者而言，展示的組織架構應該要清楚，如此一來參觀者便能從整體展示物的布置設計上，領略出展示設計的目的，如：在入口處應該要提供指引的標示說明，清楚了引導觀眾的參觀方向，而此說明要能明確的傳達出展示的整體概念，並且能與個別展示的區塊相連接，而這些標題能清楚陳述所包含的概念。

2.增加關係性串節的可能性

Charles R. Garoian（2001）在探討博物館主體性的過程中，強調博物館的展示與觀眾之間的對話過程，希冀藉由觀眾經驗的參與來建立觀眾的主體性；因為觀眾藉由感知能力來觀看藝術作品，進行有意識的觀看行為，在觀看的過程中，帶入自身的生活記憶與文化經驗，從事藝術的理解與知識的建構行為，達成一種動態的互動式觀看行為。

3. 驗證理論是否為真

如是的觀念，可謂是從事展示領域之思考時，一項重大的轉折與突破。在展示的研究中，「意義的理解」是一個動態的過程，其中充滿了各式各樣的互動關係（吳國淳，2001），由文中引述之理論交織、建構出美術館展示中所涉及的三種脈絡：個人脈絡（personal context）、社會脈絡（social context）、以及環境脈絡（physical context），這三個脈絡的重疊與互動關係，形成所謂的「觀眾感知與意義詮釋」，為了達到美術館與觀眾之間能產生開放性的論述，觀眾在此必須與藝術作品進行對話，並進行一種學習成果的回饋與展示，或用聽、或看、或說、或文字、或語言，藉以表達知識的傳輸結果，以提供一種自傳式的展示回應，方能成為新世紀美術館有效展示的設計策略。而美術館的展示可視同於一種近似記憶與文化的展演，由此看來，其使用便可成為是衍生許多提問的文化展示工具；在美術館中，「觀

者」才是參與的主體，並才能產生所謂的「互動式博物館經驗」(interactive museum experiences)。

隱喻恰好處於無意識中產生意義的那一點上，下一章節之中，將借鏡於精神分析的理論，結合上述展示設計的理論操作，藉以打破以往以「物」為主的寫實主義策展論述基調，回歸到「人」(觀眾)的面向，欲建立所謂「以觀者為主體」的展示設計，便是研究者所探討的課題，在下一個章節中，將以一種新的博物館溝通模式作為展示設計之參酌，嘗試以調查研究的精神，實際驗證展示的理論與實務。