



中國人民大學 学报

工作论文系列

Working Paper Series

情感之为客体关系：走向当代精神分析艺术理论

黄 敏

JRUCWP2024017

2024. 03. 25

- * 本刊编辑部将那些已通过审稿程序而处于“拟录用”状态的稿件制作成线上展示的工作论文，旨在及时传播学术研究成果而促进学术进步。编辑部还将继续与作者共同努力，修改完善论文，并在其达到刊发标准之后择期正式刊发。当然，若工作论文被发现存在严重的质量问题，则仍有可能被退稿。

情感之为客体关系： 走向当代精神分析艺术理论

黄 敏

[摘要] 客体关系的精神分析理论将艺术视为主客体之间“移情”与“反移情”的交流过程，在当代情感研究中彰显潜力。克莱因的“破坏”与“修复”心理模型、温尼科特的“游戏”与“潜在空间”概念、艾伦茨威格的“创造力三阶段”图式共同提供了一条探索艺术的形式特征、具身的审美经验和外在的文化现实之间深层互动的技术路径。情感之为客体关系，意味着人与外部现实的原发关系根本上被感觉为人与人的关系，在人性化的意义上释放了艺术作品的能动性，也为当代各种角度的艺术阐释提供了一种人格理论上的连接。

[关键词] 精神分析；客体关系；情感；交流过程

一、“客体关系”浮出水面

艺术史家詹姆斯·埃尔金斯曾经指出：“自从弗洛伊德写出论莱奥纳多和米开朗基罗的文章以来，精神分析一直有一个延续不断的传统，但它现今的理论构架更多地归功于拉康，而不是弗洛伊德。”^①的确，自弗洛伊德创立精神分析学以来，以拉康为首的后继者对精神分析所进行的结构语言学模式的改造，在20世纪的结构主义和后结构主义理论主潮中得到了充分的阐发，尤其在艺术研究中的影响力进一步扩大，使得当代艺术理论家们^②对精神分析模式的运用大部分都是以解释学和符号学为架构，对作为“文本、话语、符号、含义”的艺术进行心理分析。符号学大师诺曼·布列逊就将精神分析与维特根斯坦哲学、解构主义批评并列作为当下流行的三种（后结构主义）主要思想流派归于纯粹的“文本”领域，指出其致力于强烈的“认知”观念，尽管特别擅长处理有关意义的各种问题，但对于理解文本含义之外的领域——“情感、情绪、直觉、感觉——身体及其具身经验的生命”^③却明显具有局限性。

然而，精神分析艺术理论的发展并不只有语言学模式这一条路径，弗洛伊德本人就曾指出，除

作者：黄敏，中国传媒大学艺术研究院师资博士后，hmin0104@163.com。

* 本文系中国博士后科学基金第74批面上资助项目“当代图像理论中的移情问题研究”（2023M743280）、中央高校基本科研业务费专项资金资助“文化转向与艺术文化史范式研究”（CUC230B057）阶段性成果。

① 詹姆斯·埃尔金斯：《1970年以来的西方艺术理论概览》，载《美术研究》，2010（2）。

② 埃尔金斯此处列举到的运用精神分析模式的理论家有：哈尔·福斯特、米格农·尼克松、乔治·迪迪-于贝尔曼和米歇尔·莱雅——这个名单可以轻易扩充，把大多数北美艺术史家和理论家及许多欧洲理论家包括进去。

③ Norman Bryson. “The Neural Interface”. In Warren Neidich. *Blow-up: Photography, Cinema and the Brain*. Distributed Art Publishers, 2003, p. 6. 布列逊在为沃伦·奈迪西以神经学解释艺术的著作所撰写的导论中，对自身原先所倡导的流行理论的分析模式进行了批判，并对以神经学为代表的新的思考模式表示了支持。

了语言表达以外，情感可以通过更早的方式部分地进入意识，即“用图像思考”（thinking in pictures），它“是一种非常不完全的意识形式……它比文字思维更接近无意识过程，而且毫无疑问比后者更古老”^①，这恰恰为当代艺术史和文化研究领域的“图像（形象）转向”（pictorial/iconic turn）^② 提供了一个更早的认识论基础和心理学原则，只是弗洛伊德并未就如何用图像思考建立起可操作的方法论体系。在弗洛伊德之后，精神分析的思想流派、技术路径与临床实践形式实则涌现出丰富的发展向度^③，只是大部分的应用局限于临床医学和心理学、艺术治疗、教育等领域，在广义的人文领域的影响力却非常微弱。1968年英国的《新左派评论》编辑佩里·安德森指出，当时英国的精神分析学派——“客体关系”（Object Relations）^④ 学派尽管是“一个最有成就”的学派，但却“被封闭在一块技术的飞地里，这种隐秘而特殊的探索，与‘人文’文化的中心主流没有建立起关系”^⑤。思想史学者们曾试图从政治、经济、民族文化等多种历史因素解释为什么“有如此之多的人对弗洛伊德之后的精神分析本来颇有兴趣，但却急匆匆地越过海峡而投向了结构语言学模式”^⑥，不论原因为何，其历史后果是精神分析艺术理论的现今构架几乎单一地居于语言学模式的主导之下。

不过在“情感”日益成为艺术与文化研究中的一个关键词^⑦的当下来看，这种情况已然改变，曾经被忽视的、相对脱离“文本观”的精神分析路径正在重新浮出水面。^⑧ 尤其，当20世纪艺术史的情感理论谱系被追溯为“情感形式主义”（Affective Formalism）^⑨ 的时候，我们更能够重新发现客体关系精神分析路径的当代价值。情感形式主义的观点试图绕过所有文化媒介的观念，在观者的原初知觉中寻找审美体验的根基，这意味着不再将艺术作品视作某种特定的历史文化表征，而从观者的具身主体性出发重新诠释艺术的情感维度。它的当代发展一方面导向了更激进的对审美反应的自发生理机制的科学化探究，另一方面激起了人文学者对艺术家主体意图的辩护和对由文化塑造的审美理解的坚持。^⑩ 从“客体关系”的角度，则可以提供一种新的“缝合”的精神分析视角：观者和艺术作品的相遇被视为一种“移情”（transference）与“反移情”（countertransference）^⑪ 的交流过程，艺术家对艺术作品的创作同样是一个移情与反移情的交流过程，两者置于一个共享的重叠领域，这个无意识的领域整合了自发的生理反应和外部世界的文化塑造。

① Sigmund Freud. *The Ego and the Id*. Hogarth Press, 1923, p. 21.

② “Pictorial turn” 出自 W. J. T. Mitchell. *Picture Theory*. University of Chicago Press, 1994. “Iconic turn” 出自 Gottfried Boehm. “Ikonische Wendung”. In G. Boehm (ed.). *Was ist ein Bild*. Wilhelm Fink, 1995.

③ 参见史蒂芬·米切尔、玛格丽特·布莱克：《弗洛伊德及其后继者：现代精神分析思想史》，商务印书馆，2007。

④ 客体关系按照字面意思，是指主体 subject（自体 ego）与客体 object（他者 other）的关系。Object 既可译为客体，也可译为对象、物体，在克莱因等人的理论中，客体主要是指人，以及与人相关的事物、情感，客体关系因而主要是一种人际间的理论，在当代艺术理论及批评的运用中，广泛将客体对应为艺术品。

⑤ Perry Anderson. “Components of the National Culture”. *New Left Review*, 1968, 7/8 (50): 42.

⑥ 彼得·福勒：《艺术与精神分析》，177页，四川美术出版社，1988。

⑦ 例如，参见 Donald R. Wehrs and Thomas Blake (eds.). *The Palgrave Handbook of Affect Studies and Textual Criticism*. Palgrave, 2017. 情感理论的兴起放在一个更大的背景下，可视为自20世纪八九十年代以来当代思潮中涌现出的众多对语言学转向及其主导范式进行反思、逃离与替代的“反能指哲学”与“非表征理论”的组成部分之一。

⑧ 例如，近十年内的相关著作有 Gabriela Goldstein (ed.). *Art in Psychoanalysis: A Contemporary Approach to Creativity and Analytic Practice*. Karnac Books, 2013. David Henderson (ed.). *Psychoanalysis: Philosophy, Art and Clinic*. Cambridge Scholars Publishing, 2015. 等等。

⑨ Todd Cronan. *Against Affective Formalism: Matisse, Bergson, Modernism*. University of Minnesota Press, 2013.

⑩ 参见马修·兰普利：《达尔文的诱惑：艺术、进化与神经科学》，157—167页，人民出版社，2023。

⑪ 我国学者张浩军指出，移情与反移情作为一对对置概念，狭义的移情特指病人对分析师的移情，广义的移情则指人与人之间的相互移情；狭义的反移情并不是指分析师“反过来”对病人产生移情，而是非移情式的情感反应，广义的反移情则指分析师对病人的移情所产生的一切情感反应，其中也包括了对病人的移情。参见张浩军：《精神分析语境中的移情》，载《现代哲学》，2022（1）。

客体关系理论以弗洛伊德的后期思想和梅兰妮·克莱因 (Melanie Klein)^① 对母婴关系的研究为基础,对创造性思维与无意识审美过程的深入探索,开拓了弗洛伊德“用图像思考”未竟的工作。但具体地说,它的方法论主张究竟有何特别之处,使其在当代艺术情感问题上较之其他精神分析流派更具潜力呢?本文认为,可以从“关系”和“过程”两个关键词来理解。

首先,客体关系理论用主体与客体之间的“关系”范式取代了局限于个体心理结构之内的“本能”驱力在人格和心理发展上的决定性地位。换句话说,这个心理学体系不再以本能为基础,而是承认主体对与客体建立关系的需求占据了主要地位。为这种范式转换奠定基础的是克莱因的儿童心理学研究,她将精神分析的范围拓展到了一个弗洛伊德未曾真正关注和研究的更早、更原始的心理阶段——前俄狄浦斯阶段。弗洛伊德实际上没有分析儿童的临床经验,他所有关于童年心理阶段的理论都是从成年病患的治疗中推理回溯而来的,在他的理论中,个体经过俄狄浦斯时期(3~5岁)已经形成了连续、稳定且相对静态和完整的心理结构,他对本能冲突的理解与强调始终发生在这个心理结构之内。但在克莱因的研究中,婴儿在3岁以前的自我认知是不连续、不完整、变幻不定的,作为“客体”的母亲在自我发展中起到了决定性的作用,建立在母婴关系基础上的早期自我在成人精神生活中持续发挥着更根本性的作用,本能的冲突与发展都离不开“关系”的范畴。在克莱因之后,客体关系理论决定性的发展步伐就在于全面引入“客体”的变量,建立了主体与外部环境交流互动的动态关系模式,也为艺术与其社会现实感及人格发展之间的内在联系增添了一种理论化路径。

其次,客体关系理论将艺术视为一种“过程”(process)而非一种“产物”(product)。按照艺术史家哈尔·福斯特的分类,精神分析的艺术阐释可以归纳为三个层次:“象征解读”(symbolic readings)、“过程描述”(accounts of process)和“修辞类比”(analogies in rhetoric)^②。弗洛伊德以释梦技术为核心的经典精神分析主要停留在“象征解读”的层次,拉康派的改造主要集中在“修辞类比”的层次,这两个层次本质上还是将艺术作品视为文化冲突的产物——不论是将其作为一个静态的、已完成的心理产物去倒推艺术家的潜在意图和心理症候,还是将其作为一个复杂指涉的文本去寻求特定的历史文化叙事,都把作品的价值引向了作品之外,却不真正关心一件艺术品是如何构成的、又是如何塑造我们当下感受的。就像美国批评家特里林评价弗洛伊德指出:“他总是在文学过程之外。尽管他对过程的产物有很多反应,但他并没有真正想象这个过程,他没有我们称之为对事物的‘感觉’。”^③ 这番评价将文学替换为其他艺术也同样适用,所谓对事物的“感觉”,即对艺术的质感、风格、绘画性、节奏等方面的“审美感受”,或谓之“美感”,在弗洛伊德看来只是性本能的派生物,是一种“额外刺激”(incentive bonus)^④,因此,他对审美过程的想象也被较为笼统的“性心理能量”(力比多)的动力学描述所代替——审美愉悦存在于从前期快感到终极快感的升华过程中。而客体关系理论对“过程描述”的改进——将审美过程理解为主客体之间无意识的移情与反移情的交流过程,提供了比经典的力比多升华模式更好的审美反应模型。这意味着从精神分析的实际临床经验^⑤中更深刻地讨论与审美经验的共通之处——两者都需要处理经验的主体间性

① 克莱因在婴儿是否可以被分析等技术性问题上,与弗洛伊德的女儿安娜·弗洛伊德产生了较大的分歧,使得精神分析界分裂为“伦敦学派”和“维也纳学派”,也使得20世纪40年代的英国精神分析学会爆发了“弗洛伊德—克莱因论战”,论战直接促发了客体关系学派的诞生。对这段历史的简要回顾可以参见王礼军、郭本禹:《英国精神分析学界的“科学大讨论”及其历史效应》,载《安徽师范大学学报》(人文社会科学版),2020(4)。

② Hal Foster. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Thames & Hudson, 2004, p. 19.

③ Lionel Trilling. *Freud and the Crisis of Our Culture*. Beacon Press, 1955, p. 92.

④ 弗洛伊德:《作家与白日梦》,载《弗洛伊德论美文选》,37页,知识出版社,1987。

⑤ Otto Kernberg. *Object-Relations Theory and Clinical Psychoanalysis*. Jason Aronson, 1995.

(intersubjectivity)，交流双方必须在持续的关系中彼此在场；也需要处理经验的跨主体性 (trans-subjectivity)，交流常常发生在相互无法接近的主体之间。

对关系和过程的强调，显然十分契合当代艺术精神和美学趋势，当代语境下诞生的诸如“过程艺术”^①“关系美学”^②等概念都能予以印证。但更值得注意的是，客体关系理论对自现代艺术兴起以来就愈发凸显的一个审美问题的阐释方式，这个问题也许可以用加斯东·巴什拉的一句断言来概括：“形象在搅动表面之前已经触及了深处”^③——这就是我们在面对现代艺术常常是抽象的、模棱两可的、没有被艺术家赋予明确意义的图像/形象 (image) 时的审美体验，我们不需要知道它产生的背景，也不需要分享艺术家的痛苦，就可以立即对之做出反应。巴什拉以语言和文字为中心的现象学分析处理的是形象 (意象) 在现代诗歌中的情感反应，而本文将要具体论证的是，客体关系的精神分析思路能够更好地回答这个问题如何在绘画等非语言艺术中运作。

二、“破坏”与“修复”的审美过程

我们可以先从一个更具象的、看起来并不与现代艺术直接相关的问题开始谈起：为什么《米洛的维纳斯》恰恰在现代 (以其残损的形态) 比在古代 (完整的形象) 受到更加普遍的喜爱？包括肯尼斯·克拉克、阿诺德·豪泽尔、普列汉诺夫等许多大师都对这个问题做过精彩分析，但在英国批评家彼得·福勒看来，要最深刻地理解这个问题，就必须借助克莱因的精神分析模式。^④

克莱因对婴儿早期心理过程的描述可以概括为一个反复循环的“破坏” (attack) 与“修复” (repair) 模式。她认为婴儿在生命的最初几个月由于内在的死本能、出生时蒙受的创伤、饥饿、受挫等经验，承受了高度焦虑，婴儿会通过分裂 (splitting)、投射 (projection)、内投 (introjection) 幻想来处理这些焦虑经验，把自我的爱意 (爱本能) 和恨意 (死本能) 分别投射到外在客体 (即母亲) 的不同部分上——由于婴儿的知觉能力还未发育完整，与之产生关系的只是部分客体 (part object)，比如乳房。因为婴儿的即时满足特性，母亲 (乳房) 的形象要么被理想化为完全好的、令人满足和爱慕的，要么被完全否定为坏的、施加迫害和令人憎恨的，因此分裂为好母亲 (好乳房) 和坏母亲 (坏乳房)，婴儿会亲近前者而攻击后者，并在两种角色之间变化。好坏客体都会重新内投为婴儿的内在客体 (internal object)，导致婴儿人格内部新的紧张，相应地又会重新产生分裂、投射、内投，形成“恶性循环”。克莱因把这个心理状态称之为“偏执-分裂心位” (paranoid-schizoid position)^⑤。而到了一岁中期左右，“抑郁心位” (depressive position)^⑥ 的到来缓解了这种情况，婴儿意识到好母亲和坏母亲其实是同一个人，新的理解整合了曾经分裂的外部 and 内心世界的经验，但随之而来的是对曾经施加在母亲身上的“破坏”的悔恨、失落与罪疚感，对丧失所爱的恐惧。婴儿因此产生强烈的“修复”冲动，想要努力修补、重新创造、重新获得被毁坏的对象，这不仅包括外在的母亲身体，更包括受损害的内在客体。偏执-分裂心位和抑郁心位之间的心理交替在成年生活中不会消失，“破坏”与“修复”的过程也会不断地复现于人类交往的一切领域，尤其是艺术创造与审美感知的活动之中。克莱因派的理论家们认为修复的愿望和能力是一切艺术创造的基本源泉，艺术作品正是重新创造失落的内在对象、并使之外在化的表现。^⑦

这样看来，维纳斯的断臂是否正对应为“破坏”的结果，而它比其古代的完整形态更难能可贵

① Hal Foster, et al. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Thames & Hudson, 2004, pp. 535-536.

② Nicolas Bourriaud. *Relational Aesthetics*. Les Presse Du Reel, 1998.

③ Gaston Bachelard. *The Poetics of Space*. Beacon Press, 1994, p. xxiii.

④ 彼得·福勒：《艺术与精神分析》，104页，四川美术出版社，1988。

⑤⑥ Elizabeth Bott Spillius, et al. *The New Dictionary of Kleinian Thought*. Routledge, 2011, pp. 63-83, pp. 84-102.

⑦ Sandra Gosso (ed.). *Psychoanalysis and Art: Kleinian Perspectives*. Karnac Books, 2004.

之处正是激起了人们内心“修复”的冲动呢？某种程度上的确如此，残缺的《维纳斯》因其“曾受攻击”而成为“更深刻”的作品，原先未受损的完整作品则无法做到这一点。福勒把它和另一件表现了相似主题的雕塑，希勒姆·鲍尔斯的《希腊奴隶》进行对比，《希腊奴隶》在形式上极为完整、优美，毫无晦涩难解之处，却因此显得甜腻、降格，这件雕塑曾在美国和欧洲风靡一时，如今在文化史上却已被遗忘，而《维纳斯》仍然被铭记。福勒指出：“《维纳斯》以其被肢解了的形象而给欣赏者以情感影响，她唤起了他们最原始的幻想，即对母亲身体的粗暴残忍的对待，以及随后的修复过程，而《希腊奴隶》只是在理性化的文化形式中，企图唤起反常的性的形象而给欣赏者以挠痒式的兴奋，这种形象以自我保护为特征，不能使欣赏者产生共鸣。”^①

这里的“破坏”不在于外观事实上的损毁，而在于唤起了审美经验中潜在的破坏冲动，为修复动机提供了一个基础，观者通过对整个遭受攻击、抑郁苦斗过程的幻想投射，在内心里完成了一个具有普遍性的“内在客体”，从中获得自我完善的力量和对人格的滋养。而《维纳斯》能够具有这种普遍性，恰恰得益于破坏所引起的模棱两可，残缺的双臂使得这尊雕塑脱离了原本所属的表意系统——特殊的历史时期、希腊和雅典的文化观念、神话的寓意、维纳斯雕像的传统样式、女神崇拜与体育活动等等。她不再是一个具体明确的历史角色，她的意义变得开放，也因此才有资格成为“支配现代精神”^②的女神。

的确在许多现代和后现代的艺术中，残部常常比整体更受到青睐，未完成的、破碎的、不确定的作品更符合现代精神。美学家艾德里安·斯托克斯（Adrian Stokes）和安东·艾伦茨威格（Anton Ehrenzweig）都认为两极心位之间的交替震荡最能够解释现代主义艺术的情感特质^③，比如，立体派艺术支离破碎的画面与偏执一分裂心位的对应，使我们能够从一根中断的线条的笔触中想象焦虑变化的心理过程，而我们用传统图像学的方法却无法从这根线条中读出什么社会场景和文化惯例。

总的来说，克莱因的模型将自我情感中的攻击性因素转化为审美经验中的必要步骤，将弗洛伊德的死本能概念发展为一种深刻的死亡美学，在理解现代艺术情感上有其优势，但它客观上忽略了早期心理生活中介于两极之间的、更温和的因素，作为一种二元论模式局限性也很明显。艺术史家迈克尔·波德罗在一篇题为《破坏性与游戏》的文章中指出，在文学与艺术批评中运用这种模式很容易导致将人类生活中的所有事件都解释为内在精神世界破坏与修复的一种重演或“排练”，在婴儿时期就过于明确地编写好全部的剧本，成人世界于是沦为一个不断修复被破坏的、重建已失去的东西的过程，这或多或少把文艺作品框定在了一个较为机械、缺乏更多实际变化的模型之中，难以进一步展现外部现实迷人的复杂性。^④波德罗关注到另外两位客体关系学派成员 D. W. 温尼科特（D. W. Winnicott）与马里恩·米尔纳（Marion Milner）对克莱因模式的反思和改进。

米尔纳对“修复”与“创造”之间的关系作出了重新思考。她兼具画家、作家与精神分析师身份，能够更好地打通创造艺术的体验（艺术家的视角）和对艺术的创造性接受（观者的视角），两者都涉及对艺术的创造性审美反应。她于1950年所著的《论不能绘画》记录了自己学习绘画的过程和包括“涂鸦”在内的创作活动，以一个理论化、临床化的视角展开自我分析，重新审视艺术过程中的情感和智力问题。她发现无论是克莱因理论中的“破坏”与“修复”模式，还是后来的自我心理学（安娜·弗洛伊德、克里斯、哈特曼）中的“驱力减少”和“适应”，都没有触及她自己学

①② 彼得·福勒：《艺术与精神分析》，123、102页，四川美术出版社，1988。

③ Adrian Stokes. *The Invitation in Art*. Chilmark Press. 1966, p. 50. Anton Ehrenzweig. *The Hidden Order of Art*. University of California Press, 1967, p. 122.

④ Michael Podro. "Destructiveness and Play: Klein, Winnicott, Milner". In Lesley Caldwell (ed.). *Winnicott and the Psychoanalytic Tradition*. Karnac Books, 2007, pp. 24 - 31.

习绘画过程中最重要的内心体验，没有抓住创造性本身的最重要价值。米尔纳认为艺术最根本的任务不是修复动机所诠释的“重新创造已经失去的东西”，而是“创造现在的东西”，因为艺术家“正在创造看到它的力量”，这个力量就是包括一切人性在内的“自然”。^①这就需要重新思考“内部”与“外部”之间的分界：“重新创造已经失去的东西”是就艺术家内部世界而言的，内部的破坏性先于艺术家的创作发生，创作是对破坏性的纠正和弥补，重建内心的秩序；而“创造现在的东西”所关联的是另一种破坏性，是外部世界的一部分，是艺术家主动施加于她的主题之上的，只有通过分解她的主题，分解它以前被表现的方式，与外部世界的关系才能成为对自我的重塑，成为自我思想的建构。

米尔纳所设想的这种创造必须建立在内在世界与外在世界之间的充分灵活互动之上，这就把我们的目光引向了一个内与外体验的中间区域——温尼科特称之为“潜在空间”（potential space），一个能够在幻想与现实、自我与非我、预期与偶然之间自由“游戏”的中间地带。

三、创造游戏与审美的居间性

在克莱因研究的基础上，温尼科特将论述焦点汇集到了儿童心理发展的一个更短暂的阶段上，这个阶段介于婴儿早期物我不分的“主观性”以及开始意识到外部对象独立于自身的“客观性”之间，具有某种“居间性”（in-betweenness）^②的特质，相当于在“破坏”与“修复”之间建立了一个“过渡”的概念。这也使得与之相应的审美解释的核心，不再是对已经失去的事物的“修复”，而是对正在形成的事物的“创造”。外部世界的文化塑造正是通过这个微妙的居间状态进入到艺术家的创作之中，从而也进入到作品的创造性接受之中，它向我们揭示了：为什么某些现代抽象艺术看起来与我们对客观现实世界的认识毫无关系，却能够唤起我们种种遥远而复杂的情感反应？

温尼科特认为，婴儿在生命最初阶段的经验形式是“主观全能”的，母亲无微不至的照顾、对他需求的及时响应使他感到是他的愿望创造和掌控了周遭的一切事物，他没有认识到自身是一个分离的、自律的个体，而觉得与母亲这个环境是完全融为一体的，这种早期的主观体验是“一个微妙的东西……存在于具有语言能力之前，没有被语言说明过，也不可能被语言说明”^③。但温尼科特强调是环境（母亲）塑造了这种同一性，是原初母性驱使母亲在短期之内悬置自己的主体性，完全以婴儿的需求为中心，才能够为婴儿提供这种主观经验，但渐渐地母亲会回归自身需求，脱离这种完全奉献自我的状态，不再完全满足孩子的欲望，这使得孩子渐渐意识到自我并非全能，得到了“客观现实”的经验，他开始正确地认识到客体是独立于自身的个体，是自己不能控制的，他需要在外部世界自行找到他想要的客体。但这种转变不是一下子完成的，在两种经验形式之间存在一个模棱两可的阶段，温尼科特认为在这个阶段婴儿必然会假设一个可以容纳所有“过渡经验”的“潜在空间”，这是一个“在拒不承认客体是非我的阶段，也就是在与客体融合的阶段末期，存在（但又不能存在）于婴儿与客体（母亲或母亲的一部分）之间的假设性领域。”它不在任何意义上的“内部”，也不在已经被痛苦地识别为非我的“外部”，它存在于“主观性客体和被客观地觉知到的客体之间，我的延伸和非我之间”^④，防止了婴儿的自我幻想和外部客观现实之间过早地相互区分。

“潜在空间”的概念不仅指涉婴儿这个短暂的特殊时期，还泛指所有位于幻想和现实之间的居

^① Marion Milner. *On Not Being Able to Paint*. Heinemann, 1989, p. 161.

^② 剑桥词典指出，居间性是在两个清晰明确的阶段或状态之间，因此难以用语言准确获知和描述，参见 <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/in-between>.

^③ D. W. Winnicott. *Playing and Reality*. Penguin Books, 1980, p. 131.

^④ 转引自奥格登：《心灵的母体：客体关系与精神分析对话》，112页，华东师范大学出版社，2016。

间性体验领域。温尼科特将“游戏”的范式定位在了这个领域之中，并推及艺术、宗教、成人生活中的日常审美活动以及一切文化经验的发生。婴儿自发的“游戏”不仅在心理发展中至关重要，而且对日常生活和艺术的创造力同样重要，“在游戏中，也许只有在游戏中，儿童或成人才能自由地发挥创造力”，“只有在游戏中，交流才是可能的”。^① 游戏的自发活力无法与被他人期待或社会习俗所规训的虚假自我相容，但这并不意味着游戏的自发性全赖于本能驱力的满足，潜在空间也不是全靠婴儿自行建立的，温尼科特始终强调母婴关系的社会特征，母亲所代表的文化环境在其中起到的基础性作用，“自身必须先于本能对自身的使用，就像骑马的人必须骑在马上，不能徒步行走一样……当有人在谈论别人时，他实际上是在他的文化经验的总和中谈论自己，所有这一切形成了一个集合体”。^② 因此，潜在空间最终是与“整个文化领域”有关。

换句话说，介乎内与外之间的游戏，把创造力的问题从内在天赋或社会习得之间的刻板分界，引向了艺术家与其世界之间更复杂、微妙和丰富的关系。它也把我们引向了在面对现代艺术、尤其在面对抽象艺术时特别容易遭遇的一个问题：为什么有些艺术看起来与我们对客观现实世界的认识毫无关系，却能够激起我们强烈而丰富的情感体验？从“文本观”的批评者的角度来看，经验必须总是经过某种符号中介才能够产生、传递、转化，社会环境与文化的影响也往往是在中介环节发挥作用，艺术社会史的学者们会尽量复杂化这个过程，但不可避免地总是为艺术文本寻求某种先在历史和意识形态的“潜文本”（subtext）^③ 的叙事，然而这种叙事在面对现代艺术时并不总是生效，当这个文本化的链条哪怕以更迂回的方式也无法建立起来的时候，批评者就无法准确地将种种遥远的情感种类或微妙的审美品质纳入到艺术之中，在试图解释其审美经验时面临结构的失效与词汇的匮乏。当代的现象学所提出的艺术“在场”经验，正是艺术史学者迪迪-于贝尔曼认为视觉元素拒绝被编入从而使艺术史的描述和分析方法无效化的时刻，一种我们“进入图像学领域异乎寻常地被削弱的时刻，被剥夺了符码，放弃了联想”^④；也是文学研究者甘布莱希特认为主体与文化客体相遇的美学经验不能够被解释学的分析方法所评判的时刻，“图像的力量是超出了分析策略的能力之外的，理解的术语是顿悟式的，幻想重现的，直示的。”^⑤ 但这并不意味着我们就此停留在无可描述的现象学瞬间，从而否认创造力和审美活动的现实基础。

温尼科特和米尔纳等精神分析师试图揭示的是，主体与周遭世界互动的这个过程在更早的阶段就已经发生，客体及其能动性并不必然总是进入到符号与象征系统之中，而是以更直接的方式参与到艺术家的原初创造力之中，同时也参与到观者的审美经验之中。前文已经指出，艺术家的创作活动与观者的审美活动都涉及到创造性的审美反应，在这里要进一步指出，两者不仅是相似的，而且是重叠的，通过艺术作品这个内与外之间的“过渡客体”（区别于克莱因派将艺术作品视为内在客体的外化），艺术家与观者共享着同一个自由游戏的领域。

要理解这个重叠的领域，就涉及到温尼科特在“游戏”基础上提出的另一个重要概念——“共享游戏”（shared playing）^⑥。游戏并不只是对婴儿自身来说的，游戏的规则将母亲与婴儿都卷入到交流的情境之中，使得两个领域相互重叠。在临床的心理治疗中，分析师与病人的互动则是另一种形式的共享游戏，病人通过对分析师的移情重建了其早期的内心世界，同时也创造了这种重建的力量，而分析师通过对病人的反移情也重新发现了自身的内心世界，从其材料中创造了防御性的或共情性的自我理解与对客观现实的洞察，并且，由于病人对分析师的移情只能通过分析师对病人的

①②⑥ D. W. Winnicott. *Playing and Reality*. Penguin Books, 1980, pp. 53 - 54, p. 116, p. 51.

③ 詹姆逊：《政治无意识》，69页，中国社会科学出版社，1999。

④ Georges Didi-Huberman. *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*. The Pennsylvania State University Press, 2004, p. 27.

⑤ H. U. Gumbrecht. *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford University Press, 2004, p. 95.

反移情被体验到，反移情往往居于分析互动中更核心的地位。^① 米尔纳曾记录下一个分析案例，她与一个小男孩病患展开“两个村庄之间的战争游戏”，男孩带着一种“与外部对象融合”的热情在游戏中排演各种充满仪式感的“戏剧”，他会拉上窗帘，点上蜡烛，在“村庄”上空扔火柴，模拟燃烧、牺牲、献祭。米尔纳从这些陌生的、带有攻击性的游戏行为中却获得了一种熟悉的、静止而简朴的审美感受，一种与伯纳德·贝伦森所描述的“审美时刻”^② 相类似的情感体验。她意识到她从男孩在游戏里的自发创作活动所共情的是她本人在学习绘画过程中抛弃了透视的观念而探求与客体对象更深融合的感受，这种创造性的审美感受能够在毫不相干的颜色、形状、声音、句子中达成一种相互回应的情感共鸣。温尼科特也曾在分析过程中进行过一种“曲线游戏”，他会先在一张白纸上随意画一条弯弯曲曲的线，孩子则用自己画的线来回应，“对话”由此展开。^③ 病人和分析师之间展开了真正的交流，却不是以任何可交流的符号的方式，按照米尔纳的说法，这是“一个纯粹心理过程的真相，对此没有更直接的语言可用”^④，或按照巴什拉的现象学语汇，这是一种直抵内心深处的“回响”^⑤。

四、原发过程的能动性

温尼科特和米尔纳的分析经验所展现的，是在移情与反移情中，病人的无意识与分析师的无意识之间潜在的相互接触，但这种接触在多大程度上可以转换为观者与艺术家通过艺术作品的无意识交流（或在跨主体的意义上，转换为观者与艺术作品、艺术家与艺术作品之间的交流）？分析经验尽管和审美经验有诸多重要的共同点，但两者之间必须不止停留在直觉式的类比，而是建立起切实的转换方式，才能发展为一种真正有潜力的当代精神分析艺术理论。在这一点上走得更远、思考得更系统的是美学家艾伦茨威格，他对艺术与精神分析的贡献，深入到艺术的知觉形式与无意识的“原发过程”（primary process）的复杂互动，集中体现在他1967年出版的遗作《艺术的隐藏秩序》中。

“原发过程”与“继发过程”（secondary process）是弗洛伊德为人类心理活动划分的两重性框架，前者可以概括地理解为无意识或本我的活动总和，后者则是前意识或自我的活动总和。^⑥ 原发过程与继发过程之间的相互作用可以为所有人文领域的内部与外部问题提供一个强有力的思想框架，但弗洛伊德本人并不认为原发过程的思维形式具备处理外部现实的能力（或者说，无意识根本不具备思维形式），这恰恰是艾伦茨威格及其他客体关系学派成员试图修正并尝试理论化的一个重要的经验领域。

对于弗洛伊德来说，无意识中充满了原始、混乱、不可控的本能和驱力，只是毫无结构与秩序的原材料的提供者，无意识的幻象必须首先经过继发过程的修正或润饰，才能够进入到审美欣赏。因此他始终认为艺术是严谨有序的，将艺术的审美结构完全归因于继发过程。但艾伦茨威格持相反

① 关于反移情现象在精神分析的认识论基础上的重要性，参见 Arthur F. Marotti. “Countertransference, the Communication Process, and the Dimensions of Psychoanalytic Criticism”. *Critical Inquiry*, 1978, 4 (3): 471-476.

② 贝伦森指出：“……那短暂的瞬间，如此短暂，以至于几乎是永恒的，当观众与他正在观看的艺术作品，或观众自己在艺术方面看到的任何形式的现实，如形式和色彩，融为一体。他不再是平常的自己，图画或建筑、雕像、风景或审美现实不再在他之外。两者成为一个实体；时间和空间被废除，观众被一种意识占据。当他恢复日常意识时，就好像他被引入了启发性的、形成性的奥秘之中。” Bernard Berenson. *Aesthetics and History in the Visual Arts*. Pantheon, 1948, p. 84.

③ Nicky Glover. *Psychoanalytic Aesthetics: An Introduction to the British School*. Karnac Books, 2009, p. 175-177.

④ Marion Milner. *An Experiment in Leisure*. Chatto & Windus, 1937, p. 151.

⑤ Gaston Bachelard. *The Poetics of Space*. Beacon Press, 1994, p. xvi.

⑥ Sigmund Freud. “An Outline of Psychoanalysis”. In *The Standard Edition of the Complete Psychoanalytical Works of Sigmund Freud*, 23. Hogarth Press, 1964, p. 164.

观点,认为继发过程的秩序仅仅支配了完形范围内(gestalt-bound)的表层知觉,而原发过程及其完形范围外(gestalt-free)的深层知觉也有其“隐藏秩序”,只是这一秩序和我们在现代语言学观念下所理解的由能指之间的相互差异所构成的秩序并不相同,它像是包含了光谱上所有色彩的白色,是先于种种对立区分的“未分化”(undifferentiated)的整体,超出了我们有意识思维的理解和感知,却可以被融合式的、直觉的、弥散的感知方式所把握——艾伦茨威格称之为“去分化知觉”^①。去分化知觉在原发过程的层面上运作,是一种前逻辑的、充满情感的思维形式,它可以潜在地充当内部和外部世界灵活交流的组织工具,是创造性工作和审美感知必不可少的一环。

艾伦茨威格进一步设想了创造性工作中意识与无意识协作的复杂过程,他借鉴改造了克莱因的破坏与修复心理模型以及温尼科特、米尔纳对过渡状态与游戏的观点,在这些理论的基础上提出了“创造力的三阶段”(the three phases of creativity)图式,这个图式既适用于艺术家的创作过程,也适用于观者对已完成作品的欣赏(再创作)过程。它可以简要地概括为“投射、去分化和再融合”的三重节奏:在创作过程的第一阶段(“分裂”),原始的、碎片化的、模糊断裂的元素被投射到艺术作品中,这些元素代表了艺术家自身人格的分裂部分,它们在启动第二阶段的相互反应中激发了一种辩证的创造性张力;第二阶段(“狂躁”)在艺术作品的图像空间(pictorial space)中创造了一个“海洋”或“子宫”来容纳和整合这些碎片化的投射;重新融合的第三阶段(“抑郁”)则是将艺术作品当作独立于自身的存在,甚至当作是别人的作品一样,进行有意识的重新审视和继发修正。^②

这三个阶段并非按时间顺序先后发生,而是处于多重的相互作用之中。第一阶段和第三阶段形成的“投射”与“内投”的双重节奏对应为克莱因的“偏执—分裂”心位和“抑郁”心位之间的交替,并在两极之间插入了一个更重要的阶段:“狂躁—海洋”阶段——对这个阶段的描述他借用了弗洛伊德在描述宗教体验时提出的“海洋感觉”(oceanic feeling)这一概念。弗洛伊德认为海洋感觉最初来自于婴儿“还不会将他的自我同外部世界区分开来”,因而具有“无限性和与宇宙的联系”以及“与整个外部世界结为一体的感觉”,或者说一种原始的“包罗万象的”感觉,这种原始的自我感觉仍然存在于许多人成年后的心理生活中,可以与“更狭窄、有明显界限的成熟的自我感觉并存与他们的生活中”。^③但弗洛伊德并不承认这种感觉可以应用在对艺术的审美体验的描述中,并且对这种偏向于神秘主义的情感持一种防御性否定的态度。艾伦茨威格对“海洋感觉”的挪用,将它从宗教体验中脱离出来,不仅仅作为一种“感觉”,而且作为一种创造性的“状态”、“过程”或“阶段”,应用到对艺术创造和审美鉴赏的解读中去。他认为,这种状态不是“倒退”回婴儿状态,而是在创造性工作中自我发生的极端去分化的产物,海洋阶段所承担的正是温尼科特和米尔纳所说的过渡阶段的“创造性自我”(creative ego)的重要作用:“能够暂停自我和非我之间的界限,以便在客体和自我明显分离的现实世界中变得更加自在。分化和去分化的自我节奏在这两极之间,在内外世界之间不断摇摆。”^④

对于完整完成三个阶段的“成熟的”作品来说,海洋阶段通常是隐藏的,无法获得创作者的自觉,也无法被观者所感知。作品在第三阶段最强烈地被感受为一个完全独立的存在,就像一个活生生的“人”一样与艺术家进行“对话”,“以这种方式,作品的有意识和无意识成分之间,以及艺术家的有意识和无意识感知水平之间发生了充分的交流。他自己的无意识也作为一

① Anton Ehrenzweig, “The Undifferentiated Matrix of Artistic Imagination”, In W. Munsterberger (ed.), *The Psychoanalytic Study of Society*, 3. International University Press, 1964.

②④ Anton Ehrenzweig, *The Hidden Order of Art*. University of California Press, 1967, pp. 102 - 103, p. 121.

③ 参见弗洛伊德:《一种幻想的未来 文明及其不满》, 105 - 118 页, 上海人民出版社, 2007。

个‘子宫’来接收他意识自我的分裂和被压抑的部分。整合的外部 and 内部过程是同一个不可分割的创造过程的不同方面。”^①

但恰恰在现代艺术的极端案例中，由于非理性对理性的自毁性攻击，表层的完形形式被破坏，现代艺术的第三阶段常常处于“未完成”或“不成熟”的状态，这就使得大量未经润饰的、含混不清的、未分节的形式（inarticulate form）存留于作品表面。观者更容易被去分化的海洋所包围，甚至，观者接过艺术家的责任，被图像空间所吸入、被邀请来亲自完成第三阶段，这从另一个角度解释了许多先锋艺术的“介入性”^② 概念，观者需要从他们更熟悉的审美方式——面对成熟作品的康德式“静观”，转向包围、融合、合一的海洋情境，沉入主体间的无意识交流。例如，在观赏梅尔塞·坎宁安的舞蹈作品过程中，舞者之间的互动给艾伦茨威格留下了深刻的体验，坎宁安将一种复调的不确定性引入到舞蹈编排中，在一个剧目中，舞者必须完成有限的几个可能的动作，但是他们可以自由选择任何顺序，由几个同时发生的事件融合而成的整体舞台将在无数可能的排列中变化：

每个舞者都纺纱并编织了一个看不见的茧。他在自己周围建立了一个保护性的（类似子宫的）空间，就像一个动物占据了一个只属于他的领地。为了让每个舞者自由地完成他的序列，其他舞者必须沿着看不见的边界移动……他们收缩，扩张，为了无意义或危险的相遇而相交，直到在一个神圣的时刻，分离的空间打开并融合成一个突然的联盟……我们可能同时感到被困住了，迷失在无限中。这些矛盾但又相容的空间体验反映了艺术未分化的底层结构。子宫正在准备接受滋养并最终返还艺术家的投射，一个既包含又排斥观众的内部空间。^③

在舞者有限的随机组合动作中，艾伦茨威格获得了无限的、融合的审美体验。艺术所营造的这个仪式性空间使他能够暂时放弃理性对逻辑、顺序和因果的自觉需求，将意识沉入更低分化的、趋向无限的非理性整体，获得深度的一致性和连贯性。在这个审美的时刻，他不仅是和具体的他者（表演者、其他观众）而且是和人类关系的整体同属于一个共享的、交流的潜在空间，私人的全部历史和无意识经验在此相遇。如精神分析师克里斯托弗·博拉斯所言，“被他人的无意识触摸，就像被原发过程的风吹散到遥远的联想和阐述中，通过自身主体性的私人联系到达”^④。

五、结语

客体关系最根本的理论出发点是，个人与外部世界的原发关系，被感觉为人与人的关系。它的重要价值在于，为当代在“非人”、“后人”的道路上越走越远的各种理论提供了一种人格理论上的连接，将许多不同面向的当代问题调和到一起。例如，当代的交际理论、行为研究、生态学、生物学可以在精神分析的依附理论中得到结合；^⑤ 又如，当代神经科学的研究成果可以放入精神分析对原发过程与继发过程的论述体系中，以解释情感在身体、运动、生命等范畴之间的转化。^⑥

对当代艺术理论来说，这种从人格理论出发对各种不同面向的连接与缝合也许尤为重要。美学

^① Anton Ehrenzweig, *The Hidden Order of Art*. University of California Press, 1967, pp. 104 - 105.

^② 例如，美学家阿诺德·贝林特指出欣赏当代艺术最为重要的一个观念是：“欣赏者以参与的姿态介入艺术对象或环境。”参见贝林特：《艺术与介入》，2页，商务印书馆，2013。

^③ Anton Ehrenzweig, *The Hidden Order of Art*. University of California Press, 1967, pp. 93 - 94.

^④ Christopher Bollas, *Being A Character: Psychoanalysis and Self Experience*. London: Routledge, 2019, p. 45.

^⑤ John Bowlby, *Attachment and Loss*. Penguin, 1971.

^⑥ P. Noy. "A Revision of the Psychoanalytic Theory of the Primary Process". *International Journal of Psychoanalysis*, 1969, 50: 155 - 178. A. Damasio. *The Feeling of What Happens*. Harcourt Brace, 1999. G. J. Rose. "Implicit motion in non-verbal art: transmission and transformation of affect". In Gabriela Goldstein (ed.). *Art in Psychoanalysis: A Contemporary Approach to Creativity and Analytic Practice*. Karnac Books, 2013.

和艺术史作为一个相对保守的人文领域，艺术过程中的种种情感互动尚无法被其他领域的自然科学和社会科学的最新进展完全参透，反而常常会引起防御性的批评。但理论家们从各种角度作出的对于艺术的形式与内容、风格与文化、内部与外部的解释并非不可调和，种种关于因果、顺序、影响的表述都可以放入到人类关系的全部表达之中：孤独、自我保护、恐惧、攻击、怀疑、认可、爱和失去……情感之为客体关系，在最人性化的意义上释放了艺术作品的能动性（agency）。

最后，本文还想就两个关键词作一些批评与反思。其一是对“模型”的批评。很多精神分析方法对艺术过程和审美反应的描述严重依赖于模型，这在前文评价克莱因理论时就已涉及到，模型能够使某些问题更加清晰，但也存在将真实复杂的事物简化还原为某些固定模式的风险。对整个客体关系理论来说，它假设任何能量的转移都必然会（主动地或被动地）围绕着与客体的关系自行组织起来，这赋予了客体也许是过于绝对的重要性和中心地位。法国哲学家利奥塔在1974年为艾伦茨威格的《艺术的隐藏秩序》法语译本作序时认为，客体关系的艺术分析使得运用者某种程度上成为了“克莱因模式的囚徒”，克莱因的概念框架——投射和内投的基本操作，必须围绕构成客体的中心问题：好客体还是坏客体？而艾伦茨威格据此发展而来的创造力图式，尽管经过了修改，增加了“创造性自我”暂停分化的不确定与偶然性色彩，但这个以客体为绝对中心的三段式概念框架又不可避免地有了黑格尔辩证法的色彩。^①就此而言，我们不可能完全摆脱模型，但可以更谨慎地将它作为理解艺术的“脚手架”，而不是支配我们思维的提线。

其二是对“客体”的进一步反思。克莱因把客体分为外在客体和内在客体，温尼科特等人提出由文化整体潜在塑造的过渡客体，这难免使我们把这些客体概念与拉康在文化领域更具影响的“客体”或“他者”概念进行比较，客体关系对内与外的划分似乎很容易滑向对作为自我镜像的“小他者”与作为整体社会象征秩序的“大他者”的划分。利奥塔由此提出的忧虑是，这很容易使得主体与艺术作品的交流，成为一种被社会与语言结构所束缚的、具有规介意味的与“大他者”之间的“对话”，而他更愿意把两者的关系理解为一种在拉康之谓“机遇”（tuchè）的意义上的“相遇”，^②它包含一种纯粹的偶然性，艺术作品以未预料的自在之物的姿态侵入到自我的梦中。^③本文认为，将艺术过程与文化环境的互动完全理解为符号秩序的建构，这恰恰是拉康的结构语言学模式的局限所在。作为客体的艺术作品不能简单地理解为大他者、小他者又或完全的自在之物，而应理解为一种更具能动性的行动者。从客体关系把跨主体的交流想象为人与人的交流这一点来说，这发挥了艺术作品的“人格化”效果——作品有自己的“感觉”、有自己的“生命力”，有主动施加影响、塑造我们情感品质的能力。这正是对情感之为客体关系如何释放艺术作品的能动性的一个小小注解。

Affects as Object Relations: Towards Contemporary Psychoanalytic Art Theory

HUANG Min

(Institute of Art, Communication University of China)

Abstract: The psychoanalytic theory of object relations regards art as the communication process of “transference” and “countertransference” between the subject and the object, showcasing significant

^{①②} Jean-Francois Lyotard. “Beyond Representation”. In Andrew Benjamin (ed.). *The Lyotard Reader*. Basil Blackwell, 1989, p. 163, p. 163.

^③ 拉康根据亚里士多德对“自发”（automation）和“机遇”（tuchè）的区分和讨论，以“自发”来指涉能指网络的“重复自动性”，以“机遇”来指涉与实在界的“创伤性相遇”。参见霍默：《导读拉康》，127页，重庆大学出版社，2014。“机遇”给无意识欲望让出位置，让本没想到的事情得以实现，因此超出了象征秩序的决定。拉康曾依据弗洛伊德一个梦的文本作为与实在相遇的经典案例，参见 Jacques Lacan. *The Four Concepts of Psychoanalysis*, Norton, 1978, pp. 68 - 71.

potential in contemporary affect studies. Melanie Klein's psychological model of "attack" and "repair", D. W. Winnicott's concepts of "play" and "potential space", and Anton Ehrenzweig's schema of "the three phases of creativity" collectively offer a technical pathway for exploring the deep interaction between formal features of art, embodied aesthetic experiences, and external cultural realities. Taking affects as object relations implies that the primary interaction between individuals and the external reality is essentially perceived as interpersonal relationships. In a humanistic sense, this perspective releases the agency of artistic works and provides a theoretical link for various levels of contemporary art interpretation.

Key words: Psychoanalysis; Object Relations; Affects; Communication Process