

实在界之快感：齐泽克电影批评 对拉康理论的应用

孙 柏

[摘要] 齐泽克认为，拉康精神分析的核心命意在于实在界与现实之对立。实在界对于符号化的抵制所产生的剩余快感，总是会污损那幅依靠意识形态支撑而获得虚幻一致性的现实图景。电影作为视觉艺术和大众文化产品，最生动地体现了实在界之快感的激进性。齐泽克的大量理论阐述，都是借助精神分析与电影文本的交互阅读而展开。齐泽克深入分析和评述了《卡萨布兰卡》、《城市之光》和《知情太多的人》等几部经典影片，集中阐发了观影心理过程中可能会调动起来的激进的快感，并确认其作为电影艺术魅力的根本所在。齐泽克所说的“未完成之现实的本体论”，为我们审视拉康精神分析的电影理论提供了一个新的视角。

[关键词] 齐泽克；拉康精神分析；电影理论；快感；实在界

[作者简介] 孙柏：文学博士，中国人民大学文学院讲师（北京 100872）

一、引言：实在界之快感

在纪录片《变态者电影指南》的结尾，齐泽克说：“为了理解今天这个世界，我们真的需要电影。只有在电影中，我们才能得到我们在现实中不准备去面对的残酷一面。如果你想现实中寻找比现实更加现实的东西，就去看故事片。”^[1]

那么，从电影中去看些什么呢？齐泽克所说的比现实更加现实的东西，究竟是指什么？而且，说到底，为什么或在何种意义上，面对今天这个世界我们“真的”需要电影？

在当今国际思想界，齐泽克是拉康思想最重要的继承人之一。精神分析的理论体系博大精

深，齐泽克本人的著述也是纷繁万象，这的确会对一般读者理解其思想带来阅读上的困难。然而，在一定的努力之下，把握其理论表述的核心命意，也并非“不可能的任务”。实际上，齐泽克继承拉康思想的全部工作都致力于下面这一点：即对实在界之快感的阐发，并激活其哲学和政治上的激进性。这是齐泽克理论中最具思想性的方面，也是最富创造力和想象力的方面。在齐泽克的认识中，精神分析的最根本的努力方向，就是去勾画“实在界的面庞”。所谓“比现实更加现实的东西”，就是实在界。正因为有实在界，或者正因为我们总能够去发现现实界，我们置身其中的那个虚幻的、由意识形态支撑的现实^{[2](P28)}才不会是坚不可破的铁板一块。

当然，他把这种理论激进性的创见全部归之

[基金项目] 中国人民大学科学研究基金（中央高校基本科研业务费专项资金资助）“作为批判思想的电影理论——德勒兹、詹姆逊、齐泽克的电影著作研究”（10XNB044）

于拉康——准确说是后期拉康。齐泽克在其著作中反复申述拉康的断裂或转向所具有的重大意义。他说：“在拉康举办讲座的最后几年，他的注意力已经从想象界（the imaginary）和符号界（the symbolic）的分裂，转向了实在界（the real）与现实的对立。”^[3]（序言P5）又如：以1959年至1960年的研讨班所论《精神分析之伦理》为标志的断裂，彻底改变了拉康的教学重心：“从‘像语言那样结构起来的无意识’转向了处于其中心位置的原质（the Thing； das Ding）——抵抗一切符号化的快感的不可化约的核心。”^[4]（P191）再如：拉康的思想飞跃可以被描述为从现代主义的症候式阅读向后现代主义的对实在界之创伤性内核的迷恋，理论的对峙轴线从“想象界—符号界”转移到“符号界—实在界”^[5]（P123）。总而言之，拉康转向的基本路线图，就是从他早期的镜子阶段、想象性的身份认同、符号界或符指化程序下的主体建构等命题，转向他后期的实在界、创伤性内核、剩余快感、原质、小客体（即客体小 *a*, objet petit *a*）等处于同一理论水平线上的一系列关键词。与此同步，其思想策略的转移，也是不言而喻的：即从一味强调社会—符号秩序建构功能的意识形态批判，转向更具能动性、创建力的快感政治。就是说，对于僵化、虚假、役使性、决定论的现实进行揭露和攻击固然重要，但实在界之发覆才蕴含着对抗性的希望和可能。

那么，何谓实在界？如何理解快感的激进性、原质、小客体、症候（sinthome）、幻想、死亡驱力？实在界与现实之对立的形成，可以概述如下：主体为获取符号界中的位置并据以建构自我，就必须接受父之法即大他者（the big Other）的律令，交出他的欲望客体（在俄狄浦斯情结中这失落的欲望客体即母亲）。语言的习得是主体被父之法的领域接纳并进入符号界的必由之途，语言在主体身上铭刻下深深的断裂，也就是符号性的去势，造成主体自我与欲望客体的创伤性的分离。从这一交换中，主体获得的是那个由符号界予以充分组织化的“稳固”现实许诺给他的补偿性的快乐。但是，快乐（pleasure）从来不等于快感（jouissance； enjoyment），后者不会因为这些交易性的快乐就烟消云散，它会

引动一种驱力来调度主体为之奔忙。同样，被交出的欲望客体（小客体）也不能为替代性的补偿所满足，相反，它作为主体为成长必须付出的代价而永远以创伤性的形式存留于主体的心灵构造之中，它所引发的症状是无法解除的。必须强调的是，实在界首先应被理解为这一匮乏、短缺、激进的否定性和彻底的空无，它是抵制符号化过程的硬核，但其自身并不具有本体论的一致性，而是只有在回溯性的效果中才能获得实体化的显现。主体性构成中的全部悖论和分裂，都可以理解为是这种实体化的各种（不）可能性的斗争。概言之，主体为获得自我而与小客体分离造成了主体中的匮乏，而为了将这匮乏从稳固的现实抹除，整个符号界都将围绕它来运行。一方面，社会—符号秩序的组织确实分化、疏导了欲望能量；另一方面，这也使主体陷入到一个永无休止的驱力循环的深渊当中——他注定要用其一生去徒劳地追逐那无法企及的失落的客体。正因为如此，那无法被抹除的、无法被彻底符指化的不可能之客体，就既被抵押作符号界的社会大厦一致性的保障，又成为其墙角石。这就是说，正是这一程序本身蕴含了其被颠倒、被倾覆的可能：实在界对符号界的入侵，符号化的现实因实在界的剩余快感而崩溃，原质作为大他者中的短缺的实体化而像污渍一样弄脏“完满”的社会图景……

齐泽克的全部工作，以其著作一目了然的标题来说，无论是勾画“实在界的面庞”^[6]、散播“幻想的瘟疫”^[7]，还是力使快感像癌细胞一样地不断转移^[8]，等等，都是为了迎接这一崩溃、欢庆这样的污渍、激发这种快感。在齐泽克那里，电影存在的价值与魅力，也就在于这种激进的快感。我们“真的”需要电影，是因为在电影里，我们仍可遭遇原质、污渍，遭遇那失落的小客体所引发的症状，并从实在界的入侵中，从符号化的现实的崩溃中，也即从虚幻的世界图景的融解中，淋漓尽致地体验到这种激进的快感。看电影，就是“享受你的症状”^[9]。

下面，就让我们跟随齐泽克一起，重温几部电影史经典，借助他那敏锐的理论目光的烛照，从那些我们早已非常熟悉的影片段落中，去重新发现和享受那些曾被轻易错过的快感瞬间。

二、超我及其享乐：《卡萨布兰卡》的3½秒

好莱坞的永恒经典影片《卡萨布兰卡》中有一个著名场景，曾引起广泛的分析和讨论。伊尔莎（英格丽·鲍曼饰）深夜来到里克（汉弗瑞·鲍嘉饰）的房间，掏出手枪指着昔日的恋人，要他交出那封出境信，以帮助她的丈夫、受纳粹追捕的抵抗运动领袖拉兹洛逃离卡萨布兰卡。里克见状说道：“开枪呀，这样你就帮了我一个大忙！”意即死亡反倒可以帮助他解脱被伊尔莎离弃之苦。后者当即再难自持，泪水夺眶而出，她告诉里克自己仍然深爱着他。然后，深深为之感动的里克走向她，两人在近景镜头中深情相拥。接下来，画面溶为一个飞机场地面控制塔的全景镜头，塔顶的探照灯环射地扫过沉沉夜色。之后镜头再溶回到里克的房间窗外，他一边抽着烟、倚窗远眺，一边随着镜头由全景推为中景问道：“然后呢？”镜头切回到室内，坐在沙发上的伊尔莎继续讲述她当年为什么会不辞而别、离开里克的故事。

问题就出在飞机场控制塔的那个镜头，它插在一对恋人深情相拥和继续冷静地坐谈往事之间，却只有3½秒的时间。那么，在这3½秒里，到底发生了什么？这是引起人们兴趣和讨论的焦点。说得更直白一点：他们两个人做爱了没有？——电影本身的处理手法似乎给出了肯定和否定两个答案。如果我们把那3½秒的镜头仅看做真实的叙事时间，再看到床或沙发以及两人的衣着丝毫未乱，谈话内容也像是没有中断、一直在继续，那么答案就是否定的：里克和伊尔莎很“清白”。但是，如果我们注意这组镜头中的某些特征，它们依循的是那个年代拍摄类似场景的惯例——如控制塔镜头前后都用到“溶”的剪辑转场表明一段时间被省略，里克“事”后一支烟的、放松的身体姿态，甚至控制塔的“菲勒斯”象征等等，那么影片似乎又是在向我们传递肯定的信息：他们出轨了。

看来，面对这一场景的表达含混造成的明显歧义，如何选择就取决于观众的理解和道德标准了。对于那些严格服从叙事表层的安排、严格遵

守好莱坞道德规范来认读影片的观众来说，的确什么也没发生。而在那些更为老练、更加熟悉那一时期电影传达言外之意的各种符码的观众，他们看到的就会是另一番景象，即更为大胆的性爱场景。

然而齐泽克并不认可这样一种解释，即认为影片只是通过某种技巧向观众传递可供选择的双重编码信息。相反，他指出，这一场景的叙事策略要远为复杂。实际情况是：正因为叙事表层看起来清白无辜，观众的罪恶愿望可以被有效地遮蔽或解脱，正是在这一条件下，他们“才被允许进入肮脏的幻想”^{[10](P83)}。因此，这里不存在非此即彼的选择，不存在自律和淫海两相对峙的不同观众；而是说，同一名观众在同时即可达成这两种理解。用拉康的话说，在那关键的3½秒里，男女主人公的确做爱了——但他们是为我们肮脏的幻想性的想象而做的，而不是为大他者而做的。^{[11](P83)}正是因为大他者没有看见——准确说，是视而不见——我们才能如此畅快地享乐其间。

若要理解大他者的这种悖谬性，拉康关于“理想自我”、“自我理想”与“超我”的辨析会有所助益。它将为我们解释，为什么像《卡萨布兰卡》这一著名场景所展现的那样，超我是淫荡的、是敦使我们放纵于快感的享乐的。

依照作为其理论基础的三元组“想象界—符号界—实在界”^{[12](P1xx)}，拉康对弗洛伊德提出的“理想自我”、“自我理想”和“超我”等概念用语言学的方法进行重写，并对它们在主体形构的动力学地形图上进行重新部署。“理想自我 (ideal ego)”代表的是主体理想化的自我意象，即“我”希望“我”在他人的目光中所呈现的样子；“自我理想 (ego-ideal)”则是监视着我、督促着我，使我竭力追随去实现的理想能动性，即大他者——正是在它的凝视下，“我”形塑出“我”的自我意象；而“超我 (superego)”指向的是同一种能动力量，却集中于它报复性的、施虐的、惩罚性的一面。理想自我是想象性的，是理想化的自我镜像；自我理想是符号界的，即“我”的符号认同点，从大他者的这一点上，“我”审视着“我”自己；而超我则是实在界的，它向我提出各种各样不可能的要求，残酷而永不

履足，而当“我”竭尽全力仍无法满足这样的要求时，它便对“我”抱以恶意、无情的嘲弄。在它的眼中，“我”越是感到自己有罪，就越是要力图平抑我的罪恶冲动，以满足它的要求。在拉康看来，超我和自我理想的区别就在于，后者规划一种伦理实践，而超我则完全相反，它是反伦理的。在超我中，更准确地说是在超我与自我理想的张力关系中（因为两者为主体提供的是一种分裂的自我评估和驱力导向），还隐含着—则“欲望的律令”，它与自我理想之间存在的裂隙至关重要。表面看来，自我理想引导我们走向道德上的成熟，迫使我们通过接受既存社会—符号秩序的“合理”要求而背弃欲望的律令。而超我，则以其过剩的、剩余的负罪感，而成为自我理想的另一面：“正是为了我们背弃‘欲望的律令’，它向我们施加了难以承受的压力。”用拉康的话说：“唯一使一个人感到负罪的，就是他面对自己的欲望而退却。”^{[13](P81)}换言之，使我们真正感到有罪的，就是对我们自己欲望的背弃。负罪感产生于超我（不要忘了，它和自我理想互为正反面）和主体的欲望、欲望的客体和成因之间纠结、只能调停而永不能解决的悖谬关系。我们越是在欲望面前首鼠两端、望而却步，超我就越是施加给我们残酷的惩罚和无情的嘲弄。正是基于这一点，拉康才提出超我是快感的命令式：“没有任何东西可以迫使一个人去享乐，除了超我。超我就是快感的命令式——享乐吧！”^{[14](P3)}

现在我们回到《卡萨布兰卡》那个著名场景，看是否能获得一种新的理解。在那3½秒的时间里，道德规范（依据那部臭名昭著的《海斯法典》^①与性爱幻想同时存在，它们之间无以调和的分裂、裂隙，正好展现的就是自我理想与超我的对立。“在自我理想（这里等同于公共的符号界的法）的层面，没有任何可疑的事情发生，文本是干净的；而在另一层面，文本向观众掷出超我的指令：‘享乐吧！’——也即，向你的肮脏的幻想让步吧！”^{[15](P83-84)}就是说，正因为你被告知他们没有做爱，你才获准进入那种性爱场

景的想象；正因为你被从表面上解除了那种罪恶感，你才被默许尽情地享受那种罪恶感自身的淫荡。“这种双重阅读不只是意味着向符号界的法妥协，其原因在于，法也只是对维系表象感兴趣，而给予你自由去践行幻想，只要它不会冒犯公共领域即可。法本身需要淫秽的补充，借以为它自身的支撑。”^{[16](P84)}

三、弄脏画面的污渍：《城市之光》的最后场景

《城市之光》讲的是一个流浪汉与失明的卖花姑娘的故事，后者误把他当成了一个好善乐施的富翁。而流浪汉则利用另一次偶遇从一个真正的富翁那里得到一笔钱，把它送给卖花姑娘，帮助她治好了眼睛。在影片的最后一场戏里，流浪汉和恢复了视力的卖花姑娘不期重逢，后者在把一枚铜板塞到流浪汉的手里时，才从那曾经非常熟悉的手的温暖触感认出他来：他不再是富翁，他就是他自己——一个流浪汉。

整部影片的情感效果和戏剧能量都建立在这样一种身份的错置和误识之上：流浪汉被当成了富翁。此前已有学者指出：流浪汉角色的基本特征就是“叠置（interposition）”。齐泽克进一步运用拉康的精神分析术语解释说：实际上，他是被叠置在凝视和它的正确对象之间；加之于流浪汉身上的这一凝视本来是派定给另一个人、一个理想客体的（即富翁），而当流浪汉被解除了扮演此一理想客体的义务时，就重新回到他的本来面目，即那样一种污渍，它扰乱了凝视及其恰当的客体之间的直接交流，从而弄脏了整幅看似“完美”的画面。卓别林的所有喜剧都是由这一错置的凝视造成的：“流浪汉总是成为投向别人或他物的凝视的对象，于是他就被误认和接受为是另外的某人”，而一旦流浪汉暴露他真实的自己，不再充任由他人的凝视的目光派定给他的那个替代性的角色，不再能够为任何符号的和社会的身份所组织，而是“减缩为单纯客体残余的存

^① 《海斯法典》（Hays Code）：1922年，美国电影制片人和发行人协会（MPPDA）成立，又被称为“海斯审查办公室”——以MPPDA首任主席威尔·海斯（Will H. Hays）的名字命名，后改名为“美国电影协会”。这一机构的电影审查主要是针对好莱坞性丑闻和电影中的性内容，在当时具有强大的政治影响和道德威望。1934年，基于公众（以及卫道士们）的持续施压，MPPDA出台了《制度法典》，为电影工业的高雅趣味提供指南，并成为强制性的典章规范，它被称为《海斯法典》。

在”，他就变成了一个令人感到烦扰因而需要被祛除的污点、污渍。^{[17](P6-7)}

出于那误会造成的“叠置”，流浪汉不得不奔走于富翁和卖花姑娘之间，奔走于他所扮演的角色和流浪汉本人之间，也即内在于符号秩序的理想认同与完全被抛出既定轨道的“社会渣滓”、社会残余之间。从剧情来看，似乎他的作用就仅仅是把钱从真正的富翁那里转送到卖花姑娘的手上——也就是说，他只是一个流通者、一个送信人。然而在齐泽克看来，流浪汉既是将那理想的一对（富翁和贫家女）联系在一起的中介，同时又是他们实现真正交流的障碍，“是那个阻止了他们产生直接联系的污渍，是那个永远不能处在他自己位置上的闯入者”^{[18](P7)}。要达成这一结果，影片最后一场戏，以及我们对它的理解，就变得至关重要。实际上，它提出了这样一个关键问题：卖花姑娘是否接受了那个流浪汉？齐泽克的答案是否定的，他认为影片的最后一组镜头并没有提供一个太过俗套的大团圆式结局，并没有暗示观众流浪汉和卖花姑娘最终走到了一起。因为卓别林没有使用常规的、也是廉价的缝合剪辑来封闭叙事：影片结束于流浪汉的近景镜头（卓别林在临终前曾经表示，这是他一生拍过的美美的一个镜头），他咬着手指数，手里握着卖花姑娘刚刚送给他的玫瑰花，表情里混杂着羞涩、欣喜、不无期待，但显然也包含着某种可能更深的恐惧。这之后并没有给出反打镜头，即表现卖花姑娘表示接受对方的镜头——接受无论如何就在她面前、她终于“看见”了的这个人。影片就在流浪汉含混、暧昧的表情里转暗，并推出“剧终”的字幕。超越画面仍在延续的是那依旧饱含激情的音乐——齐泽克提醒我们注意：“因为感情太过强烈，音乐溢出了画面。”^[19]

如果说流浪汉因为填充了社会文化结构所需要和设定的“富翁”那个位置，从而实现符号秩序的完满的话，那么影片的结尾，在卖花姑娘认出流浪汉的那一刻，那幅花好月圆的完美幻景就被打破了，流浪汉重新被呈现为弄脏整幅画面的污点，在避免为一种虚幻的大团圆结局所俘获的时候，他就又回到了他原来所在的位置（尽管那绝不是社会结构和符号秩序中可能会有任何归属感的“位置”）。难道不是在影片的一开始，卓

别林就已经向我们清晰地描绘了这一被玷污的画面吗？流浪汉意外出现在刚刚揭幕的城市纪念碑上，使一众上流社会的绅士贵妇们大惊失色；而且，就如同流浪汉在其他许多地方的表演，他越是努力使自己做出符合那些礼仪和规范的样子，他对它的讽刺就越是强烈，因为他的表演（破衣烂衫，却总要一本正经地保持那些本不属于他的绅士礼节）只能是在不断强化那种永远无法复位的脱节之感。在齐泽克看来，这已触及“拉康问题的真正核心：它关涉的是符号认同与逃脱了符号认同的剩余、残渣、粪便客体（the object-excrement）。我们可以说，这部影片扮演的就是拉康在《精神分析的四个基本概念》里所称的‘分离’，即在‘我（I）’和‘小客体（a）’之间，自我理想、主体的符号认同和客体之间的分离：客体从符号界中遗落、隔离开来”^{[20](P4)}。卓别林的流浪汉的境遇，尤其是他在《城市之光》结尾的那个时刻，可以进一步转译为拉康式的理论表述：流浪汉所面对的是一种符号性的死亡，“他的存在不再由符号网络中的某个位置来决定，反而是物质化了大他者、符号界中的那个真空、空洞的纯空无性”。这种将大他者中的空洞实体化的存在，就是拉康（通过译解弗洛伊德）所说的“原质”，即“抵制符号化的快感的纯粹实体”。^{[21](P8)}

卓别林的流浪汉标识出的是这样一种过剩，它无法被社会秩序和符号界所充分吸收，它总是不能安然就位于大他者指定给它的位置，它总是滑脱、逃离、逸出，并以此来对抗和抵制符号界的运行，因而总是弄污了那幅似乎完满的美好图景，从而揭示其幻象的性质。

四、声音作为小客体：《知情太多的人》的“乱伦之歌”

拉康曾经征引爱德华·蒙克的名画《呐喊》来说明声音作为小客体的秘密：那叫喊是因过度的焦虑而无法被听到的声音，即未能被传达、没有找到出口的声音。这样的未发出的声音，因情感能量太过强烈而“无法释放的声音，不能自我解脱从而进入主体层面的声音”^{[22](P117)}，正符合拉康在另一个地方对小客体的定义：在喉之骨。

拉康曾指出，需要予以解释的最终的小客体的形式，就是凝视和声音。齐泽克对这一论断做了进一步的阐发：如果说凝视作为小客体是盲人的眼睛，即看不见的眼睛，那么，声音作为小客体，就是保持沉默的声音，也即我们听不到的声音。

电影史上最著名的叫喊都是沉默的。例如爱森斯坦《战舰波将金号》经典段落“敖德萨阶梯”中绝望的母亲，在目睹幼子被枪杀时发出的尖叫；希区柯克《鸟》中米契的母亲在看到被啄去眼睛的尸体时，也发出同样的无声的惊叫。“这种沉默的呐喊所传达的，是遭遇到快感之实在界的那种恐怖感。人不得不去对抗这种意味着释放、决定和选择的叫喊，只有通过这叫喊，无法承受的紧张才能得以宣泄。”^{[23](P117)}在这些片例中，沉默的叫喊都是由母亲发出的，这绝非偶然，它们都代表着母亲不愿切断她与儿子的联系，不愿切断把她与儿子联为一体的那根脐带。

然而，在齐泽克看来，希区柯克1956年重拍的《知情太多的人》是一个更为有趣也更复杂的例子。该片的经典场景、戏剧的最高潮段落是在阿尔伯特音乐厅，母亲（桃乐斯·戴饰）的尖叫及时阻止了凶手的刺杀行动。但是与《战舰波将金号》和《鸟》中母亲的无声叫喊不同，它是发出了声音的。齐泽克解释说，这一重要区别表明，《知情太多的人》的尖叫所标识的是母亲被迫要在自己的儿子和公共利益之间作出一个抉择。事实表明，在这一性命攸关的时刻，她最终选择了公共利益，而放弃了自己的儿子——因此，她的尖叫是发出了声音的，是通过将那种积蓄的情感能量释放以进入主体层面的举动，即放弃乱伦快感以屈从于符号秩序的召唤。“换句话说，沉默与发出声音的叫喊之间的对立，对应着快感与大他者之间的对立：无声的尖叫所体现的是主体对其快感的遵从，他/她准备向大他者、向法、向父权隐喻交换其快感（即交换赋予他/她的身体以快感的客体）；而（像桃乐斯·戴）这样发出声音的尖叫则表明选择已经作出，主体获得了他/她自己在共同体中的位置。”^{[24](P118)}

用发出的声音来保全共同体的完好无损、来向秩序性存在让步和妥协，这当然不会是希区柯克电影的终曲。母亲必须要以另一种声音来赎回

被她“叛卖”的儿子的爱。这个声音就是影片结尾的“乱伦之歌”《世道当如此》（*Que Será Será*），它将为母亲再度寻获遭绑架的儿子，从而把主体与原质即母亲的身体重新联系在一起。如果说《战舰波将金号》和《鸟》中母亲的无声的叫喊是不愿切断母子之间的脐带联系所致，那么《知情太多的人》结尾的这首《世道当如此》就是要重建这一连接，重建这种乱伦的母子恋情。之所以说《世道当如此》是一首乱伦之歌，齐泽克提示我们注意以下几点：桃乐斯·戴在唱这首歌时那种公开的、不加掩饰的放荡，使得在场宾客都为之感到尴尬不堪；希区柯克使他的镜头沿着楼梯寻声而上，经过长长的走廊直达关押着男孩的房间，仿佛是用剪辑来直接勾勒联系着母子命运的那根脐带。而这首歌的内容本身也很耐人寻味。歌词是小男孩在问母亲：长大以后，他会是怎样的？而答案就是这歌声，即表征着母子之间情感强度的声音本身——它不仅拾阶而上、直达儿子心底，而且根本上说它表示的是母亲最终将捕获她的儿子；这乱伦之歌最终表达的就是，儿子永远不能脱离母亲的掌控。《知情太多的人》里的孩子将会变成什么样子？恐怕我们应该到希区柯克此后的影片中去寻找答案：他将会变成《精神病患者》里的诺曼·贝茨，后者的全部身心完全被母亲的声音所占据。

齐泽克指出，我们在希区柯克伟大的后期作品中遭遇的，是以不同形式的声音呈现的母性超我：《鸟》中米契母亲的无声的尖叫，《后窗》里自反性地指涉着丽莎阉割力量的女高音歌声，更不用说《知情太多的人》的“乱伦之歌”和《精神病患者》中干尸母亲的声音幽灵——凡此种种，都是母性超我的显现。所谓“母性超我”，就是将主体指引向作为欲望对象的母亲的能动性；它不是一种道德的力量，相反是一种淫秽的力量，它不断地提醒和命令着主体要屈服于他的欲望。因此，无论是“乱伦之歌”还是无声的呐喊，声音作为小客体的意涵可以被理解为：主体因过分接近欲望的客体一成因，即过分接近剩余快感的污渍而引起的强烈反应。母亲的声音、母性超我以至母亲本身（作为超我在影片剧情中的人格化体现）“就是表现为一个特定形式上的干扰，占据着一个扰乱视域的污点的位置”^{[25](P119)}，

它作为声音污渍，总是穿梭于银幕内外，既不属于剧情世界，也不是外在的伴奏式的画外非剧情声（《后窗》中的女高音歌声最为典型），对于“现实”的时空连续体来说，它总是一个居间的、异在的潜伏者，破坏了画面的平整、透明，最终会瓦解这幅“现实”图景的虚幻的一致性。

五、结语：未完成之现实的本体论

这里引述的三部影片的例子，有一共通之处，即它们都充分演示了“符号界—实在界”之对峙。无论是作为小客体的声音、弄脏画面的污渍，还是淫秽超我的享乐指令，都内在地产生于大他者或符号界的运作、运行本身。正是符指化或社会化的程序本身，酝酿了其倾覆的可能——那无法被抹除的、无法被彻底符指化的不可能之客体，既被抵押作符号界一致性的保障，又必然会成为其墙角石。由此，我们可以看到，齐泽克试图建立一种哲学和政治学意义上的新的普遍主义，也是对拉康自许以精神分析建立一个全新本体论的思想使命的实践和拓展。根本上说，这是一种诉求对抗性的普遍主义，即以实在界与现实之对立展现出来的对抗性自身的普遍主义。其普遍性，既体现在本体论层面上现代社会的主体建构自身的模式上，也体现在最一般的社会文化的具体实践中。这样看来，齐泽克的著述方式，即将拉康的理论母题与大众文化典型个案并置一处进行交互阅读的方式，并不仅仅像他常常表面声称的那样是以浅俗释崇高，而是蕴含着某种更为深谋远虑的理论策略：他“持续不断地展示了世人所说的神或永恒的层面与我们最贴近的生活现实之间这种无法割断的联系”^{[26](P2)}，正是为了论证这一可能性——我们完全可以从最习见的社会文化实践中去发掘和推动这种抵抗的普遍性，这种针对符号化的同一性展开的抵抗，亦正可视为一种否定的普遍性、反普遍性的普遍性。^{[27](P286-289)}

就此而论，当代大众文化的各种实践中，电影首当其冲。电影作为表象的艺术，与其说是对现实的再现，不如说是要告诉我们，现实是如何建构其自身的。齐泽克认为，电影提供了一种

“未完成之现实的本体论”^[28]。所谓“未完成之现实”，是指现实始终处在符指化过程，也即符号—社会秩序的组织、结构、部署的过程之中。但这一过程却永远看不到它真正得以完成的那一天，其原因就在于实在界是总也无法被符号界彻底吸收的，是无法被彻底组织到现实的有机构成中来的。因此，电影之所以是艺术而不是现实的再现，就在于它本身展现了实在界与现实的对立。我们去看电影，并不是为了例行公事地去完善我们对于“现实”的认证，而是恰恰相反，我们看电影是受到一个内在于我们自身的欲望游戏的驱使：我们期待着从那里遭遇到恐怖、震撼、惊骇，这些归根结底是由我们的创伤性内核所致；我们期待在那里遭遇污渍、原质，总之是实在界溢出和融化掉现实的东西。不仅是现实，而且是保障我们把现实经验转化为“现实”的那种结构本身被瓦解了，我们就期待着从那里一享激进之快感。这就是为什么齐泽克邀请我们去看电影的原因：电影与既存世界的关系，正是实在界与现实之对立。

齐泽克的这些思想直接承继于拉康，又极富创造性地应用于对电影等大众文化的分析和批评，这不仅为今天的理论界注入了巨大的活力，而且对于电影理论自身的发展更是别具启示性的意义。我们知道，在20世纪70年代现代电影理论的巅峰时期，拉康精神分析几乎成为整个电影研究领域基础性的理论框架，无论是克里斯蒂安·麦茨的第二电影符号学、《电影手册》派的意识形态批评，还是劳拉·穆尔维等人开启的女性主义电影理论，无一不是从拉康精神分析中获得他们的理论资源和批判利器的。而到了20世纪80年代，随着新自由主义意识形态的兴起和“60年代”革命文化的落潮，作为一种批判性的思想实践的理论渐趋式微，以精神分析为主导的现代电影理论也陷入沉滞的境地。在这样一种困顿局面下，齐泽克的横空出世以及他源源不断的丰富著述，都再度刷新了拉康精神分析理论对于包括电影在内的一般思想文化领域的介入能力。在齐泽克关涉电影的各种论述当中，“未完成之现实的本体论”最能体现他应用拉康理论的核心与精髓，从而有可能打破尘封已久的僵局，为精神分析的电影理论重新开创一种新的可能。

参考文献

- [1] [19] [28] Slavoj Žižek. *The Pervert's Guide to Cinema*, a film by Sophie Fiennes, an Amoeba Film/ Lone Star/ Mischief Films Production, 2006.
- [2] 斯拉沃热·齐泽克:《意识形态的崇高客体》,北京,中央编译出版社,2001。
- [3] [27] 斯拉沃热·齐泽克:《斜目而视:透过通俗文化看拉康》,杭州,浙江大学出版社,2011。
- [4] [6] 斯拉沃热·齐泽克:《实在界的面庞》,北京,中央编译出版社,2004。
- [5] [9] [17] [18] [20] [21] [22] [23] [24] [25] Slavoj Žižek. *Enjoy Your Symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and out*. London: Routledge, 1992.
- [7] 斯拉沃热·齐泽克:《幻想的瘟疫》,南京,江苏人民出版社,2006。
- [8] 斯拉沃热·齐泽克:《快感大转移——妇女与因果性六论》,南京,江苏人民出版社,2004。
- [10] [11] [13] [15] [16] Slavoj Žižek. *How to Read Lacan*. New York: W. W. Norton & Company, 2007.
- [12] Jacques Lacan. *Écrits: A Selection*. London: Routledge, 2001.
- [14] Jacques Lacan. *On Feminine Sexuality: The Limits of Love and Knowledge*. London: W. W. Norton & Company, 1999.
- [26] 格林·戴里:《与齐泽克对话》,南京,江苏人民出版社,2005。

Enjoyment of the Real: Žižek's Application of Lacanian Psychoanalytic Theory to Criticism of Film

SUN Bai

(School of Liberal Arts, Renmin University of China, Beijing 100872)

Abstract: Slavoj Žižek takes the opposition of reality and the Real as the kernel of the Lacanian psychoanalysis. The excessive enjoyment produced by the resistance of the Real to the symbolization always smears over the illusory picture of reality which is sustained by the ideological supports. Film, one of the most popular cultural products and the visual arts, embodies to a great extent this radical feature of the enjoyment of the Real. So it is not difficult to understand that Žižek's massive theoretical explicitation takes a way of interactive reading of the psychoanalytical theories and the film texts. With explanations on several classical narrative films, namely, *Casablanca*, *City Light* and *The Man Who Knew Too Much*, Žižek has explore how these radical enjoyments are mobilized in the films as well as in the psychological procedure of the cinema-goers. The point is that what makes a certain film the art work is just the enjoyment of the Real. "The ontology of the unfinished reality" that Žižek once addressed in his film criticism might offer us a start point to renew the interaction of Lacanian psychoanalysis and film theory.

Key words: Slavoj Žižek; Lacanian psychoanalysis; film theory; enjoyment; the Real

(责任编辑 林 间 张 静)