

影像中的征兆合成人

——论齐泽克的拉康主义电影研究

曾 胜

摘 要：齐泽克运用拉康精神分析理论对希区柯克电影中的征兆合成人进行了深入研究，分析了希区柯克电影中征兆合成人的生成机制及其叙事策略，阐释了希区柯克电影所具有的独特文化品位和深远的文化意义，认为希区柯克的电影是对拉康哲学的生动再现。同时，齐泽克通过对希区柯克电影的拉康主义研究，也深入阐述了拉康哲学思想与大众文化的紧密关系。

关键词：拉康；齐泽克；征兆合成人；凝视；希区柯克电影

作者简介：曾胜，男，副教授，文学博士。（浙江传媒学院 文学院，浙江 杭州，310018）

中图分类号：J905.712

文献标识码：A

文章编号：1008-6552 (2012) 02-0059-05

作为拉康精神分析理论的继承人和阐释者，斯拉沃热·齐泽克十分迷恋大众文化，对希区柯克的电影更是情有独钟，认为拉康的精神分析理论在希区柯克的影片中得到生动的体现，甚至主张“不敢问希区柯克的，就问拉康吧”。在齐泽克看来，希区柯克电影的最大成就是塑造了拉康所谓的征兆合成人，“虽然希区柯克电影的叙事为我们时代提供了有趣和通常感觉敏锐的瞬间，但使希区柯克生命之树长青的却是他的征兆合成人。他的电影之所以持续不变地充当我们欲望的客体，真正的原因就在这里。”^{[1](229)}齐泽克主要运用拉康精神分析理论中的征兆合成人概念深入解读了希区柯克的电影，同时又借希区柯克的电影生动阐释了艰深晦涩的拉康哲学，两者相得益彰，呈现出一种奇妙的“互文”效应。

一、从征兆到征兆合成人

我们知道，拉康所谓的“主体三界说”（真实界—想象界—符号界）将人之主体结构分为三个阶段：人出生伊始，其主体结构处于一种原始混沌的真实界，也即本能状态；在幼儿成长过程中，其躯体虽然尚未发育完善，但视觉器官却相对早熟，因此，幼儿是参照他人（如父母）的形象来认识自己的，也即通过他者而赋予自身以意义，从而产生自我意识，这就是人之主体结构的想象界，也即拉康所谓的镜像阶段；想象界即使幼儿“认识”自我，同时也诱导幼儿进入社会文化秩序，通过语言、行为规范及伦理道德的训练和养成，幼儿与社会的联系不断紧密，并最终成为整个社会符号体系中的一个组成部分，这就是所谓人之主体结构的符号界。当然，拉康的“主体三界”在一个人的成长过程中并非泾渭分明，相反，它们常常是交错重叠的，尤其是在符号界——人的社会符号化过程中，由于人从真实界而来，其自身必定或多或少地保留一些“原质”，这些“原质”遵循着快乐原则，并在以后的符号化过程中与符号秩序所遵循的现实原则产生抵牾，因此，符号界与真实界之间总是处于一种胶着状态。拉康把这些对人之主体结构符号化造成“断裂”的真实界的“原质”称为征兆，认为它们是人主体结构的一种“创伤性内核”，它们将阻碍人完全融入社会符号秩序，从而使作为大他者的符号秩序难以取得一致性的幻觉。

齐泽克为拉康的征兆下了一个间接性的定义：“严格地说，‘征兆’是一个特定的因素，它颠覆自己的普遍基础，犹如属（species）颠覆其种（genus）。”^{[2](29)}齐泽克认为是马克思首先“发明了征兆”，因为马克思通过揭示某些裂痕、非对称和病理性失衡等创伤性内核，击碎了资产阶级意识形态所谓

“权利与义务”具有普遍性的假象（幻象），所以马克思主义“意识形态批判”的基本程序已经是“征兆性的”了。但是，齐泽克进一步指出，随着犬儒主义意识形态的出现，传统的意识形态批判已经不再奏效，马克思主义的“征兆性阅读”也失去了揭露的对象，因为根本不存在需要揭示的征兆——犬儒理性对自己所追求的意识形态幻象一清二楚，但他们依旧坦然为之。总之，意识形态结构着社会现实自身，征兆与幻象已经同流合污了。因此，齐泽克认为征兆是一个悖论性的存在，犹如人身躯上的伤口一样——“在你之中而非你”，征兆是“一个具有‘病理性’的意指构成对快感的绑定，一个抵抗沟通与阐释的惰性瑕疵，一个不能囊括在话语循环、社会粘结网络循环中却又称为其生存条件的瑕疵。”^{[2](105)}

正是在这种语境中，拉康提出了“征兆合成人”这一独创性概念。所谓征兆合成人，意指“由征兆和幻象综合而成的人”^{[2](104)}，征兆与幻象的对立关系因此在征兆合成人身上得到悖论式的统一：征兆是可以分析阐释的，而幻象则抵制阐释；征兆暗示出某些符号秩序的不一致性，而幻象则恰恰要掩饰、填补这些污点和缺陷。晚年的拉康将其理论研究的重心从符号界转向真实界，也即“转向了躲避能指之构造的真实界的残迹与剩余物的悖论性身份”^{[1](191)}，这里所谓的悖论性身份，即指征兆合成人。拉康的征兆合成人表征了主体由真实界向符号界转换过程中的困境：主体犹如一只在莫比乌斯环^①上爬行的蚂蚁，周而复始、永无止境，却又无以为家——主体只是一个占据了主体空位的虚无之物。晚年的拉康还以“博洛米尼纽结”^②来比喻人的这种悖论性存在结构：征兆将真实—想象—符号三界加以联结，使人成为集三种主体结构于一身的征兆合成人。“不管人们愿意不愿意，征兆确是（人的）一个隐喻”^{[3](461)}，征兆合成人是拉康继“主体三界说”之后提出的又一个有关主体结构的重要概念，是对人之主体悖论性存在的一种隐喻。拉康的征兆合成人表明：所谓人之主体结构不过是一种“维持”状态，它是不可能真实存在的。

和拉康一样，齐泽克也认为征兆合成人只是一个“愚蠢性”的“真实界无意义的碎片”^{[1](196)}，但他同时也承认，征兆合成人又是人得以存在的唯一方式，因为如果没有征兆的维系，人将崩溃，“征兆，作为征兆合成人的征兆，从字面看，是我们唯一的实体，是对我们存在的唯一的实证支撑，是赋予主体以一致性的唯一之处。换言之，征兆是我们作为主体‘逃避疯癫’的一种方式，是我们‘挑选某物’（征兆构成）而非乌有（严重的精神孤独症、对符号宇宙的破坏）的方式，‘挑选某物而非乌有’是通过把我们的快感捆绑在某种意指符号构成上完成的，它向我们保证把最小的一致性赋予我们的在世中在（being-in-the-world）。”^{[2](104)}

二、作为征兆的凝视

拉康认为“凝视”是暴露人之主体悖论性身份也即征兆合成人的重要征兆之一，他将凝视分为两类，即主体的凝视和客体的凝视。所谓主体的凝视，是指观者主体的凝视，也即拉康所说的一般能指结构和自动装置，它属于符号秩序的范畴，拉康称这种凝视为“观看”。而所谓客体的凝视，则指主体的凝视在遭遇客体的抗拒之后被折返的凝视，也即对主体所属的符号秩序的否定，它属于真实界的范畴。这两种凝视的区分非常重要，因为拉康认为观看与凝视在构成上是不对称的，真正的凝视并不在主体这边，而是处于客体那边。齐泽克批评某些后结构主义者只看到主体的凝视（观看），并将其视为在场形而上学的权威而大加解构，从而完全忽略了拉康对两种凝视类型的区分及其对客体凝视的强调。齐泽克认为，事实上只有客体的凝视才能真正引发主体性的危机，成为主体进入符号秩序的障碍，因

① “莫比乌斯环”是一种拓扑学结构，它只有一个面（表面）和一个边界，是由德国数学家、天文学家莫比乌斯（August Ferdinand Möbius）在1858年发现的。在这个结构中，面（表面）可以周而复始、永无止境地延续下去，拉康以此比喻人在真实界与符号界之间的困境。

② 博洛米尼纽结（Borromean Knot），一种数学和几何拓扑学结构，由16世纪天主教徒查理斯·博洛米（Saint Charles Borromeo）发明，拉康借之比喻主体三界之间既区别又相互依存的结构关系。

为“凝视（指主体的凝视——笔者）远非主体及其视境自我在场的保证，而是发挥着画面中/上的某个斑点或污点的作用，干扰画面的清晰可视性，在我与它的关系中引入不可化约的裂口。”^{[1](192)}

齐泽克在希区柯克的影片中找到了这种作为征兆的凝视，并发现它们具有一种经典的出场程序：某人正在接近某个神秘的客体——接近客体的主体视角与拍摄处于运动中的主体的客观镜头并列——凝视着主体的客体视角与表现主体惊慌失措的镜头并列。齐泽克认为，希区柯克影片中的这个程序之所以总能营造出令人惊悚万分的情境，是因为它体现了拉康观看与凝视之间的辩证法：观看和凝视之间的转换击碎了主体走向符号秩序的美梦，所以主体在符号化失败的瞬间会因为无所适从而变得惊慌失措。齐泽克以希区柯克的经典影片《后窗》为例，分析了此片中作为征兆的凝视：当偷窥者杰夫（剧中男主人公）凝视的目光遭遇到“对体”（剧中的凶手）的凝视时，杰夫的快感立即消失殆尽，因为此刻他丧失了作为一个主体所占据的作为隔着一定距离的、不偏不倚的观者的位置，并被定格在当下的情境里，也就是说，杰夫转而成为自己所观看的对象的一部分，他不得不面对自己的欲望问题——我到底想从自己正在干的事中得到什么？所以齐泽克认为，作为无意识的欲望一旦被主体意识到，欲望主体就将坠入深渊，因此，窥视者从不看被窥视者的眼睛，一切都应该在无意识中进行才能如愿意偿，否则就会“在他咄咄逼人的凝视中我看到了我的毁灭”^{[4](215)}。

齐泽克将希区柯克电影中的这些引发客体的凝视的征兆称为“希区柯克式客体”^{[4](导言7)}，并总结出它的三种形式：第一种形式是“麦格芬”，所谓麦格芬，就是一个无关紧要的空洞事物或一个纯粹的托词，它唯一的功能就是启动故事，如《三十九级台阶》中的战斗机发动图纸、《贵妇失踪案》中的密码乐曲等，它们虽然自身是缺席的，但对整个故事的运行和人物关系的构成却极其重要；第二种形式是“流转的交换客体”，所谓流转的交换客体，就是指符号化过程中的残留物，因为要在主体之间流转，故它们是在场的和不可或缺的，如《美人计》中的钥匙、《后窗》中的结婚戒指等，虽然它们是真实界的剩余物，但对符号结构的建立却至关重要，正是因为它们的侵入，我们非结构的想象性平衡才转变为一种象征性的结构化网络；第三种形式是“不可能的快感的沉默化身”，所谓不可能的快感的沉默化身，是指一些巨大的、压迫性的物质在场，它们既不是像麦格芬那样无关紧要的空洞之物，也不是在主体之间流转的交换客体，而是真实界冷漠麻木的想象性客体，如《鸟》中的鸟、《西北偏北》中的拉斯莫尔山的总统头像、《海角惊魂》中的自由女神像等。上述三种“希区柯克式客体”实际上就是拉康所说的征兆——存于真实界的创伤性内核，它们作为符号化主体的对立面存在，它们的凝视阻碍了主体结构的符号化进程，从而引发了主体的恐慌，使主体成为一种悖论性的存在也即征兆合成人。

三、征兆合成人的叙事策略

在希区柯克电影中，征兆合成人的“悖论性身份”总是围绕“凝视”而展开，这种主体凝视向客体凝视的转换也被齐泽克称为“从认同到小对形”的过程，“在此发生的滑移或旋转也可以定义为从认同到小对形的过程：从作为象征性认同点的凝视到作为客体的凝视。……通过这种从认同到小对形的滑移，观众被迫面对那在他/她看似‘中性’的凝视中运作的欲望。”^{[4](227)}例如，在《惊魂记》中有这样一幕：凶手诺曼神经质地看着装有被害者玛丽蓉尸体的汽车缓缓沉入沼泽，然而就在下沉过程中，汽车受阻瞬间停止不动了，此时，观众不由自主地替凶手诺曼担忧起来——显然，此时观众—主体的凝视与凶手诺曼—客体的凝视经由转换而保持一致，观众主体的凝视此时已不再是客观公正的了，这种“返回”的凝视彻底暴露出了观众—主体内心的欲望，他们不得不承认这一幕场景就是为他们的眼睛——欲望所上演的。“欲望总是他人的欲望”，拉康所言极是，观众此时的欲望正是凶手诺曼的欲望，反之亦然！总之，这“返回”的凝视旋即成为观众主体走向符号秩序的一个绊脚石，是使观众主体结构未能完全符号化的一个病态“污点”。

主体凝视与客体凝视之间的转换，正是希区柯克电影中征兆合成人的叙事策略，“通过反思性地纳入自己的凝视，观众开始意识到，他/她的这种凝视已经总是有所偏见的和‘意识形态的’，打上了‘病态’欲望的烙印。”^{[4](228)}齐泽克将此策略称为“希区柯克式颠覆”，认为这种叙事策略将主体（包

括剧中角色和电影观众)引入一种“莫比乌斯环”般的悖论性处境:征兆,作为从符号秩序中被排斥的事物,又在真实界中回归了,主体由此沦为征兆合成物。“希区柯克式颠覆”与阿尔都塞“意识形态的询唤”或“意识形态的凝视”一脉相承:人们常常误以为自己就是这种想象性的意识形态凝视的确定对象,从而在作为意识形态大他者的符号秩序幻觉中建构起自己的主体地位。

一般而言,好莱坞电影都具有“叙事封闭性”的特点,强调时空结构、故事情节和人物关系的逻辑性,也即重视对影像符号秩序的建构,然而,这种“叙事封闭性”与意识形态的所谓“开放性”幻觉又似乎形成矛盾,因为“意识形态的基本母体并不是为事实上依赖于具体环境之偶然状况的事物赋予不可避免的必然性形式:意识形态的最高诱惑是通过消弭基本结构必然性而生产出‘开放性’的幻觉”^{[4](244)}。齐泽克对此观点并不苟同,他认为人们之所以责备好莱坞电影封闭性叙事的轻薄浮华,是因为人们只局限于影片叙事空间内部的运转,而未能发现这一封闭性叙事空间实际早已被某种“不可见”的未知物所“弯曲”,它根本不可能获得符号秩序的一致性幻觉,换句话说,好莱坞影片在其符号秩序的建构过程中必定会遭遇“断裂”之处,其叙事的意识形态幻象最终一定会被戳破,从而暴露其主体作为征兆合成物的真实境遇。因此,齐泽克并不像一般精英学者那样对希区柯克电影盲目加以批判,反而从中领略到一种拉康后现代主义哲学的解构意味,认为希区柯克的作品之所以能够近乎完美地“从情感上操纵观众”^{[4](243)},恰恰就在于他并不像当时一些先锋派导演那样急于直接打破叙事的封闭性,而是不动声色地让影片从其“封闭性叙事”中自行暴露出某些征兆,从而揭示作为大他者欲望的符号秩序的某种欺骗性。如《惊魂记》实际上是由两个相互异质但却各自完美的故事组成:第一部分是有关玛丽蓉的道德剧,女主人公受金钱的诱惑而开始其毁灭之旅,途中遇见诺曼,诺曼的生存境遇使她醒悟过来并决定回归正常生活。其中,沐浴一场戏(到被刺杀前的一瞬间为止)就可以视为玛丽蓉自我忏悔、决定偿还罪责并回归主流社会符号秩序的隐喻——这是一个不折不扣的封闭性叙事。第二部分是有关诺曼的故事,也可以构成一个封闭性叙事,即对一个连环杀手的秘密的揭露和展示,整个故事也严格符合传统叙事的逻辑。然而,希区柯克的成功恰恰源于在《惊魂记》中进行一种冒险的游戏,他将这两个完全异质的封闭故事打乱并重新加以组合,从而形成一种“希区柯克式颠覆”,使观众在主体凝视(对玛丽蓉丧失道德的谴责——符号界)与客体凝视(因担忧诺曼的危险处境而暴露出来的与凶手的共谋关系——真实界)之间滑移不定、转换不止,从而彻底陷入到一种莫比乌斯环般的悖论中去。特别是在影片最后一个镜头,当诺曼带着一种嘲讽的表情直视摄像机(观众)时,这似乎表明他已经知道了观众是其同谋,“由此完成的就是前面提到过的我们的凝视从认同到小对形的逆转,即从自我理想的中性凝视逆转为客体。”^{[4](237)}因此,观众“在他咄咄逼人的凝视中我看到了我的毁灭”,也即被遗弃在社会符号秩序之外。而这正是希区柯克电影叙事的吊诡之处:在其封闭性叙事中隐含着某种创伤性内核,使其封闭性叙事最后“功亏一篑”,从而实现希区柯克的创作初衷——“希区柯克的整个世界奠基与由大他者看向摄影机的凝视所浓缩的‘绝对他异性’和观众的看之间的共谋关系”^{[4](246)}。

齐泽克之所以偏爱希区柯克的电影,是因为他认为希区柯克电影极为生动地阐述了拉康的哲学思想,“希区柯克从1935年代的影片到《惊魂记》的道路在某种意义上平行于拉康的发展。”^{[4](258)}当然,希区柯克并非所有作品都像《惊魂记》那样成功,其《伸冤记》就是例外,齐泽克称此片是“从希区柯克作品总体中‘旁逸斜出’的一部影片”^{[4](215)},认为该片失败的原因就在于希区柯克在影片中放弃了“上帝视野”(俯瞰整个场景,洞察一切,同时又使观众对此保持无知),而是错误地跳出来直接进行道德陈述,使影片缺乏客观的“上帝视野”与“主观”的凝视之间的对立,观众由于过早从符号界的想象快感中醒来而兴致索然,所以即使面对最悲惨的场景也无动于衷。

四、征兆合成人的文化意义

由于征兆乃“在主体之中而又超出主体”的不可象征化的客体,拉康征兆合成人的出现也给交互主体性关系——一种符号秩序带来了危机,从一个侧面证明了当代哲学中的交互主体性思想的虚妄之

处。齐泽克认为希区柯克和拉康一样，都属于抵制交互主体性的笛卡儿派，“笛卡儿的我思被认为无法思及交互主体性的首要地位：我思——以及随后的故事——在结构上就是‘独白的’”^[4](258)]。这也是为什么希区柯克电影很少采用闪回和画外音而主观镜头却频频出现的原因，因为闪回和画外音通常的形式是向大他者、社会权威的代表也即符号秩序进行忏悔，这样主体便借助于闪回和画外音将自己的经验整合进符号秩序，也即交互主体性空间，而主观摄影却与那些闪回和画外音完全不同，它能够造成主体凝视与客体凝视之间的频繁转换，也即符号界与真实界之间的断裂，使观者主体与他者的凝视认同，从而将自己排除在符号秩序之外，前者留给观众的是一个必然性的结局，而后者却因为充满了各种可能性而跌宕起伏，并使主体产生一种无以为家的感伤情怀，“在影片中，当我们突然‘通过他人的眼睛看到实物’时，我们会发现自己占据着一个任何符号化都不可能调停的空间”^[4](261)]。因此，齐泽克认为希区柯克是一个卓越的主观摄影导演，其《惊魂记》预示了晚期资本主义社会作为真理中介的交互主体性领域的崩溃。

尽管希区柯克的作品曾饱受欧洲批评界的诋毁，但以特吕弗为代表的《电影手册》批评家却非常重视希区柯克，认为他的影片是“以异乎寻常的细心、独特的激情，并与罕有的娴熟技巧掩盖起来的敏感制作而成的，它们连续不断地流传开来，在全世界传播，能与新作品的影片相媲美，不会遭到时间的破坏。”^[5](序言3)]齐泽克也认为希区柯克从根本上说是一个“严肃艺术家”，他永恒的魅力来源于他并不像许多现代主义艺术家那样直接抗拒主流意识形态的象征领域，而是像后现代主义艺术家那样在最平淡无奇的内容中找到“陌生化”的阐释乐趣。希区柯克的不少影片兼具商业性和实验性，如他的《迷魂记》、《西北偏北》和《惊魂记》三部影片就一直不断地被其他导演所模仿，但无人能够像希区柯克那样具有如此鲜明的个人风格。或许，我们很难完全按照詹姆斯所谓现实主义—现代主义—后现代主义三元组对希区柯克进行定位，因为更准确地说，他恰恰徘徊在这三元组的边界，或者说，在某种程度上他同时就是三者。可以说，希区柯克电影通过对征兆合成人的塑造和剖析，展示了当下人们充满悖论的犬儒式生存境遇，其影片可以帮助我们对世界、对人生有一个更好的体认，当然，征兆合成人形象也极大地提升了希区柯克电影的文化品位，正如特吕弗所说：“希区柯克不仅强化了生活，他也强化了电影。”^[5](288)]

拉康的哲学思想抽象晦涩，在法国及一般拉丁国家，其思想主要还是与精神分析的临床治疗联系在一起，但这并不妨碍拉康对当代文化如文学、哲学和电影理论等产生巨大影响和冲击力，“在盎格鲁—萨克逊语系的国家中，临床方面的核心地位很大程度上是不存在的，拉康的影响几乎是专门围绕文学—电影—女权主义这个三角旋转的。”^[2](序言1)]事实上，拉康思想对当代文化的影响早已超越了语系的局限而成为世界性的了，而这一切在很大程度上都应该归功于齐泽克对拉康哲学思想富有成效的诠释与传播，因为“斯洛文尼亚语系的拉康学派具有很高的原创性特色，……齐泽克就属于这个学派。与拉丁和盎格鲁—萨克逊世界形成鲜明对比的是，拉康的范畴主要用于哲学性和政治性的反省之中。当斯洛文尼亚理论家努力把他们的缝隙延伸到文学和电影领域的时候，有关临床实践这一维度则全告阙如。”^[2](序言3)]总之，作为享誉世界的当代最著名的拉康化马克思主义哲学家，齐泽克运用拉康哲学对电影，特别是对希区柯克电影进行了深入研究，同时对拉康的哲学思想作了精妙而生动的诠释，这不但对我们理解拉康哲学与大众文化的关系大有裨益，而且对我们理解当下人之主体性的真实境遇也富有启发意义。

参考文献：

- [1] [斯洛文尼亚]斯拉沃热·齐泽克：实在界的面庞[M]。季广茂译。北京：中央编译出版社，2004。
- [2] [斯洛文尼亚]斯拉沃热·齐泽克：意识形态的崇高客体[M]。季广茂译。北京：中央编译出版社，2002。
- [3] [日]福原泰平：拉康——镜像阶段[M]。王小峰等译。石家庄：河北教育出版社，2002。
- [4] [斯洛文尼亚]斯拉沃热·齐泽克编：不敢问希区柯克的，就问拉康吧[M]。穆青译。北京：世纪出版集团，2007。
- [5] [法]弗朗索瓦·特吕弗：希区柯克与特吕弗对话录[M]。郑克鲁译。北京：世纪出版集团，2007。