



轻与重

20

欲望的眩晕

通过电影理解欲望

[法] 奥利维耶·普里奥尔 著 方尔平 译

姜丹丹 何乏笔 主编

Olivier Pourriol

Les vertiges du désir

Comprendre le désir par le cinéma

华东师范大学出版社



轻与重

FESTINA LENTE

姜丹丹 何乏笔 (Fabian Heubel) 主编

欲望的眩晕

通过电影理解欲望

[法] 奥利维耶·普里奥尔 著 方尔平 译

Ollivier Pourriol

Vertiges du désir

Comprendre le désir par le cinéma

图书在版编目(CIP)数据

欲望的眩晕/(法)普里奥尔著;方尔平译.

--上海:华东师范大学出版社,2015.3

ISBN 978-7-5675-2841-3

I. ①欲… II. ①普…②方… III. ①电影评论—世界
IV. ①J905.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 295698 号



VI HORAE

华东师范大学出版社六点分社

企划人 倪为国

轻与重文丛

欲望的眩晕：通过电影理解欲望

主 编 姜丹丹 何乏笔
著 者 (法)奥利维耶·普里奥尔
译 者 方尔平
责任编辑 高建红
封面设计 姚 荣

出版发行 华东师范大学出版社
社 址 上海市中山北路 3663 号 邮编 200062
网 址 www.ecnupress.com.cn
电 话 021-60821666 行政传真 021-62572105
客服电话 021-62865537
门市(邮购)电话 021-62869887
地 址 上海市中山北路 3663 号华东师范大学校内先锋路口
网 店 http://hdsdcbs.tmall.com

印 刷 者 上海中华商务联合印刷有限公司
开 本 787×1092 1/32
印 张 8.75
字 数 110 千字
版 次 2015 年 3 月第 1 版
印 次 2015 年 3 月第 1 次
书 号 ISBN 978-7-5675-2841-3/J · 234
定 价 45.00 元

出 版 人 王 焰

(如发现本版图书有印订质量问题,请寄回本社客服中心调换或电话 021-62865537 联系)



VI HORAE

华东师范大学出版社六点分社 策划

主 编 的 话

1

时下距京师同文馆设立推动西学东渐之兴起已有一百五十载。百余年来，尤其是近三十年，西学移译林林总总，汗牛充栋，累积了一代又一代中国学人从西方寻找出路的理想，以至当下中国人提出问题、关注问题、思考问题的进路和理路深受各种各样的西学所规定，而由此引发的新问题也往往被归咎于西方的影响。处在21世纪中西文化交流的新情境里，如何在译介西学时作出新的选择，又如何以新的思想姿态回应，成为我们

必须重新思考的一个严峻问题。

2

自晚清以来，中国一代又一代知识分子一直面临着现代性的冲击所带来的种种尖锐的提问：传统是否构成现代化进程的障碍？在中西古今的碰撞与磨合中，重构中华文化的身份与主体性如何得以实现？“五四”新文化运动带来的“中西、古今”的对立倾向能否彻底扭转？在历经沧桑之后，当下的中国经济崛起，如何重新激发中华文化生生不息的活力？在对现代性的批判与反思中，当代西方文明形态的理想模式一再经历祛魅，西方对中国的意义已然发生结构性的改变。但问题是：以何种态度应答这一改变？

中华文化的复兴，召唤对新时代所提出的精神挑战的深刻自觉，与此同时，也需要在更广阔、更细致的层面上展开文化的互动，在更深入、更充盈的跨文化思考中重建经典，既包括对古典的历史文化资源的梳理与考察，也包含对已成为古典的“现代经典”的体认与奠定。

面对种种历史危机与社会转型，欧洲学人选择一次又一次地重新解读欧洲的经典，既谦卑地尊重历史文化的真理内涵，又有抱负地重新连结文明的精神巨链，从当代问题出发，进行批判性重建。这种重新出发和叩问的勇气，值得借鉴。

3

一只螃蟹，一只蝴蝶，铸型了古罗马皇帝奥古斯都的一枚金币图案，象征一个明君应具备的双重品质，演绎了奥古斯都的座右铭：“FESTINA LENTE”（慢慢地，快进）。我们化用为“轻与重”文丛的图标，旨在传递这种悠远的隐喻：轻与重，或曰：快与慢。

轻，则快，隐喻思想灵动自由；重，则慢，象征诗意栖息大地。蝴蝶之轻灵，宛如对思想芬芳的追逐，朝圣“空气的神灵”；螃蟹之沉稳，恰似对文化土壤的立足，依托“土地的重量”。

在文艺复兴时期的人文主义那里，这种悖论演绎出一种智慧：审慎的精神与平衡的探求。思想的表达和传

播，快者，易乱；慢者，易坠。故既要审慎，又求平衡。在此，可这样领会：该快时当快，坚守一种持续不断的开拓与创造；该慢时宜慢，保有一份不可或缺耐心沉潜与深耕。用不逃避重负的态度面向传统耕耘与劳作，期待思想的轻盈转化与超越。

4

“轻与重”文丛，特别注重选择在欧洲（德法尤甚）与主流思想形态相平行的一种称作 *essai*（随笔）的文本。*Essai* 的词源有“平衡”（*exagium*）的涵义，也与考量、检验（*examen*）的精细联结在一起，且隐含“尝试”的意味。

这种文本孕育出的思想表达形态，承袭了从蒙田、帕斯卡尔到卢梭、尼采的传统，在 20 世纪，经过从本雅明到阿多诺，从柏格森到萨特、罗兰·巴特、福柯等诸位思想大师的传承，发展为一种富有活力的知性实践，形成一种求索和传达真理的风格。*Essai*，远不只是一种书写的风格，也成为一种思考与存在的方式。既体现思

索个体的主体性与节奏，又承载历史文化的积淀与转化，融思辨与感触、考证与诠释为一炉。

选择这样的文本，意在不渲染一种思潮、不言说一套学说或理论，而是传达西方学人如何在错综复杂的问题场域提问和解析，进而透彻理解西方学人对自身历史文化的自觉，对自身文明既自信又质疑、既肯定又批判的根本所在，而这恰恰是汉语学界还需要深思的。

提供这样的思想文化资源，旨在分享西方学者深入认知与解读欧洲经典的各种方式与问题意识，引领中国读者进一步思索传统与现代、古典文化与当代处境的复杂关系，进而为汉语学界重返中国经典研究、回应西方的经典重建做好更坚实的准备，为文化之间的平等对话创造可能性的条件。

是为序。

姜丹丹、何乏笔 (Fabian Heubel)

2012年7月

“……别拥抱我，别嘲笑我，我是一个不会跳舞的舞女。”

玛丽莲·梦露，《碎片》

让电影更深刻,让哲学更亲切

——《欲望的眩晕》导读

电影符号学家克里斯蒂安·麦茨把电影研究分为四类：电影批评、电影史、电影理论和电影学。其中，电影理论是“立足于电影世界的内部”从根本上对电影或影片进行思考，而电影学(filmologie)则是“心理学家、精神病学家、美学家、社会学家、教育家、生物学家从外部进行的一种科学研究”。

这种分类法算得上详尽而全面，即便近年来比较时兴的电影主题学也被收入囊中，可归入“电影批评”一类。在方法上，电影主题学与文学批评中的主题学同姓不同宗，都是立足于同一作者的所有作品，从中剥离出反复出现的若干主题，以揭示作者的内在世界及其作品的内在特质，不同之处只在于分析的对象，前者是电影，后者是文学。

然而,手中的这本《欲望的眩晕》不是简单的电影批评,也不可归入麦茨所谓的“电影学”。正如其副标题所示,本书旨在“通过电影理解欲望”:欲望是主题,理解欲望是目的,而电影充其量只是达到这一目的途径和方法。像是用哲学作为制作工艺,用欲望做竹签,把多部电影串联在一起,做成一串糖葫芦。也像是另一种电影主题学,但不再以电影为主线,而是以欲望这个哲学命题做主线。

欲望是浅显的,因为谁都会有,正如本书第三章开篇之处所言,“欲望从一开始就已存在。有欲望,即为存在,或者说存在,即为有欲望”。然而,这种浅显终究是表面上的浅显,当欲望被置于哲学的显微镜之下,它的那些由于表面上的浅显而往往被人忽视的性质、结构、特征……便一一浮出水面。

哲学就是这样,经常把一件我们所熟知的事物变得陌生,而一旦那些熟悉的东西变陌生了,它们就再也不会和以前一样,我们对它们的理解同样再也不会和以前一样。

本书每一章围绕着一个问题展开,先是欲望的对象所具有的普遍特质,接着是欲望的共有目标,也即通过斗争得到认可,然后是欲望的根本结构,也即模仿,第四章“欲望的疯狂”、第五章“欲望的时间”和最后一章“爱的眩晕”分别探讨欲望的几个特征——像是一个长镜头,详细展现了欲望的全景。总

的来看,每一章都和某个哲学家密切相关:萨特在第一章里屡次出现,第二章是黑格尔,第三章和第四章均为勒内·吉拉尔,第五章是柏拉图,第六章是德勒兹;与此同时,每一章的每一节都以一部影片(很多时候只是电影中的某些片段)为例,支撑并佐证所要阐明的论题。

普里奥尔把哲学和电影结合起来,造成了一个别样的蒙太奇。有了哲学的撑腰,那些表面上看起来平淡无奇,甚至某些电影学者可能不屑言及的影片便显得深刻了,至少有了那么一些值得咀嚼的味道;有了电影的映衬,那些平素似乎令人难以企及、拒人千里之外的哲学家和哲学思想也变得亲切了,显得平易近人——萨特在创作哲学巨著《存在与虚无》的同时还著有多部小说和戏剧,理由和效果也是如此。

虽如此,奥利维耶·普里奥尔在中国的知名度还不是很,《欲望的眩晕》是他被译为中文的第一部作品,前路漫漫。普里奥尔 1971 年生于法国,哲学教师、讲演人、作家,曾提出“电影哲学”(Ciné-Philo)的概念。所谓“电影哲学”,顾名思义,既是电影中的哲学,是电影的哲学,也是哲学大背景中的电影,这在《欲望的眩晕》中就可见一斑。为了阐述这一概念,他在法国各地做过一系列讲座,懂法语的读者不妨登录他的个人网站(<http://www.cine-philosophie.fr>)一窥堂奥。

凭着“电影哲学”的概念,凭着他执着的宣讲,我们有理由

相信,《欲望的眩晕》不会是他被译介到中国的最后一部作品:
这是他的欲望,是译者的欲望,想必也是读者掩卷之后的
欲望。

方尔平

2013年5月,于雅温得

目 录

让电影更深刻,让哲学更亲切

——《欲望的眩晕》导读 / 1

1 欲望的对象 / 1

《轻蔑》:肉体 / 3

《爱神》:手 / 20

《THX 1138》:爱抚 / 27

《天堂电影院》:不灭的欲望 / 36

2 认可的欲望 / 43

《军中禁恋》与《愤怒的公牛》:致命的目光 / 45

《盗火线》:意识的殊死斗争 / 51

《天国王朝》:“绝对精神”的欲望 / 57

《百万美元宝贝》:女人是和男人一样的人吗? / 62

3 模仿的欲望 / 81

《赌城风云》:别人的欲望 / 83

《放大》:自我的错觉 / 93

《查理和巧克力工厂》:标新立异的欲望 / 98

《玩具总动员》:有欲望的玩具 / 104

《金钱帝国》:生产线上的欲望 / 111

《超级名模》:欲望的模特 / 115

4 欲望的疯狂 / 123

《地狱》:忌妒 / 125

《我美丽的守护天使》:疯了的爱? / 131

《末世纪暴潮》:快感的毒药 / 153

5 欲望的时间 / 159

《梦之安魂曲》:欠缺 / 161

《美国丽人》:幻觉 / 178

6 爱的眩晕 / 199

《赌城风云》:欲望之电 / 201

《危险关系》:爱的风险 / 212

《欲望之翼》:生之渴求 / 226

电影目录 / 238

鸣谢 / 240

参考书目 / 242

附录 专有名词对照表 / 245

1

欲望的对象

“曾有无神论的文明，也有过文艺复兴的文明，而今我们进入了屁股的文明。”

——《狂人皮埃罗》

《轻蔑》：肉体

有尘世，而后有欲望的世界。有脸庞、鼻子、嘴巴、眼睛，有手，而后有你的手，你的眼睛，你的鼻子，你的嘴巴。以及你的脸庞。有众人，而后有你。当我想你时，世界空空如也，或是满世界都是你，得看情况，但其实是一回事。我说你是我欲望的对象，但也许我不该这么说，或是不该让你这么说。你不是一个类似其他对象的对象，也不是一个处于其他对象之间

的对象。你根本不是对象。是别的东西,也许该换个说法。因为,这就像电影:一旦进入我的意识的范围之内,你便抹拭了其他对象,你来到前景,使它们退居背景。有你,而后有其他。其他一切已不过是你的一幅布景,一个背景,一个居所。你改变了外在世界。萨特也是这么说的,只是说法有别:“有些欲望如同激情(*émotion*):我们在别处已注意到,激情不是在一个一成不变的外在世界里捕获某个令人感动的对象;其实,它是通过外在世界的一种剧烈的异化(*altération*)而得以体现,因为与它对应的,是意识以及意识与外在世界各种关系的一种整体的改变。”(《存在与虚无》)是的,欲望使意识整体发生改变。欲望不是某个整体之中的一部分,而是改变了整体。欲望就像一杯水里的一滴石榴红色的果汁:它会使一切都发生变化。所有水全变红了。整个意识都染上了欲望的颜色,因而意识本身也发生了剧烈的变化:存在着一个欲望的世界。电影做了什么,不正是通过某个意识的过滤,使我们沉浸于这样的欲望的世界吗?在一部影片的时间里,我们分享主人公的意识的整体所发生的变化,透过他的双眼或者说他的视线观看外在世界。电影拥有一个兼具空间性(银幕)和时间性的范畴(影片时长),它让我们体验到外在世界的剧烈的异化,体验到意识的整体变化。一部影片就是在某个他者的欲望中、在他的欲望的世界中的一次旅程;每当结束这次旅程,

我们总会更加富有，得到了一个世界，更得到了欲望。

碧姬·芭铎一丝不挂，趴在床上。她的臀部，她的背，她的头发，她便是“BB”。^①当然，她在片中另有其名：卡米尔。可是谁也不会上当，这就是碧姬，是芭铎，赤身裸体，一丝不挂，置于我们眼前。萨特的言辞从未如此贴切：“用双眼去爱抚，和欲求是一回事。”

“你看见镜子里我的脚了吗？”卡米尔问保罗（米歇尔·皮寇利饰），她的丈夫。他躺在她身旁，注视着画外她的镜像，抑或注视别处，抑或眼神空泛。他似乎想也没想，随口答道：

“嗯。”

“你觉得它们漂亮吗？”

“嗯，很漂亮。”

“那我的脚踝呢，你喜欢它们吗？”

“嗯。”

“我的膝盖，你也喜欢吗？”

“嗯。我很喜欢你的膝盖。”

① BB: Brigitte Bardot 首字母的缩写，碧姬·芭铎的昵称。以下所有脚注均为译注。

“那我的大腿呢？”

“也喜欢。”

“你在镜子里看见我的臀部了吧？”

“嗯。”

“你觉得漂亮吗，我的臀部？”

“嗯，很漂亮。”

此时，她说了句什么，听不清。他答道：

“好。”

“那我的乳房，你喜欢吗？”

“嗯，非常喜欢。”

他想抱紧她。

“轻点，保罗，别这么用力。”

“对不起，卡米尔。”

她挣脱他的拥抱，继续陈列：

“我的乳房，我的乳头，你更喜欢哪个？”

“不知道，都一样。”

“喜欢我的肩头吗？”

“嗯。”

“可我觉得，我的肩头还不够圆润。”

她说的是她的肩头，而画面却停留在她的臀部。

“我的胳膊你喜欢吗？”

“嗯。”

“我的脸蛋呢？”

背景从红色变成蓝色。滤镜换了。

“也喜欢。”

“我的嘴巴，我的双眼，我的鼻子，我的耳朵，都喜欢？”

“嗯，都喜欢。”

“也就是说，你爱我的全部。”

“是啊，我爱你的全部，温柔地，惨烈地。”

“我也是，保罗。”^①

爱她的全部，或者说几乎爱她的全部，因为碧姬·芭铎审视全身之时，显然忽略了她的双手。从双脚上溯到臀部，这是一个自然而连续的移动镜头，但奇怪的是，镜头接着就从臀部直接跳到了乳房，在那里略作停留，再从乳房到乳尖，继而回到寻常路：肩膀、胳膊；至此，又一次遗漏，略过双手，跳至脸庞，具体到每个感官。为什么在臀部和乳房略作停留？为什么忘了双手？萨特说过：“欲望的目标是整个躯体，但是它触

① 作者在本书中大量引用电影台词，但部分台词与影片原声有所出入。为此，译者在翻译时均以作者原文为准，仅在必要时参考影片原声并对原文略作修正。

及躯体的途径却主要是那些最无差别的、反应最迟钝的、最无法自主活动的肉块,是乳房、臀部、大腿:它们仿佛体现了一种纯粹的人为性。^①也正是由于这个原因,真正的爱抚是两具躯体最具肉感的部分的接触,是腹部、胸部的接触:进行爱抚的手说到底太过纤细,太接近一个完美的工具,而欲望的真正目的是相互倚靠、相互依赖的肉体的快感。”

关于手以及爱抚的意义,我们稍后再谈。为了探究欲望,我们将需要萨特、黑格尔、德勒兹,同样也需要王家卫、乔治·卢卡斯、马丁·斯科塞斯,等等。哲学和电影均痴迷于欲望,原因很简单:欲望便是它们的一切。“哲学”(*philosophia*),顾名思义即为“想要知道”(*philo*:想要; *sophia*:知识、智慧)。在苏格拉底看来,哲学家只知道一件事:他什么都不知道。这一点,他心知肚明,他知道自己想要知道,因此他寻觅,他有欲望,他朝着它所没有但又能预感到的知识而行动。这种寻觅没有任何保障,只是——正如柏拉图所言——一种“美丽的冒险”(*un beau risque*)。同样的,影片使我们与主人公的欲望建立起关系,主人公朝着一个他或许达不到的目标而运动,许多障碍将他与他的目标隔离开来,但这个目标值得他去冒险,也

① 人为性(*facticité*):也译为“器物性”、“事实性”、“散朴性”等,有关解释可参见杜小真,《存在和自由的重负:解读萨特〈存在与虚无〉》,山东人民出版社,2002年5月第1版,第143页。

值得我们观众追随他,追随他的欲望的主线与运动。在上述两种情况下,运动只有通过欲望才成为可能。如果说电影是运动的艺术,或者如德勒兹所言,是“影像-运动”,^①那么这种艺术最擅于融合欲望所是的运动,也最擅于诠释哲学所是的运动。不过,虽然电影是一种哲学的艺术,但奇怪的是,我们不一定要意识到这一点。正如让·杜歇^②所说,电影是思维本身的运动,或者说是以运动而呈现的思维,思维在电影中无须通过别的方式被表达。电影中虽有思维,但它却能隐藏我们在银幕上见到的所有运动之中。它甚至必须这么做。在电影中,思维完全处在运动之间,而影片正是这样一台奇特而又有力的机器,它把心灵置于运动。以一种机械的、魔术般的方式,影片把心灵带入一个欲望的世界。戈达尔在他的影片《轻蔑》——改编自阿尔贝托·莫拉维亚的小说——开篇处,用一句画外音作为宣言迎接他的观众:“安德烈·巴赞说过,电影用一个与我们的欲望相一致的世界替代了我们的视野。《轻蔑》讲的就是一个关于这样一个世界的故事。”

电影之所以试图讲述这个欲望的世界,是因为欲望和电

① 参见吉尔·德勒兹,《影像-运动》,午夜出版社,1983年。根据法语构词法则,“影像-运动”(image-mouvement)的意思是“作为影像的运动、作为运动的影像”,或“既是运动,又是影像”。

② 让·杜歇(1929—):法国导演、电影评论家。

影一样,既是清楚的,又是隐晦的。清楚,因为其中的一切均为可见;隐晦,因为其中的一切均非显而易见。电影把属于某个思维的运动搬上银幕,这一思维能够且必须隐藏在可见物之中,而它本身却不可见;同样的,欲望本身也不可见,但与此同时,它却能够意识到自身的力量。欲望无需理性,因为理性毫无用处,既不能支持欲望,也无法反对欲望。使欲望得以显现的,并非知性,而是某个运动。欲望是一种力量,是一个明显的事物,但无人知晓它的来源。没有什么比它更为清楚,但是——正如萨特所言——也没有什么比它更为模糊。“众所周知,欲望其实不仅仅是渴望(*envie*),也即清晰的、半透明的、通过我们的躯体而以某个事物为目标的渴望。欲望的特质是混沌(*trouble*),‘混沌’一词有助于我们更好地理解欲望的本质:混沌的水与透明的水相对立;混沌的视线与清晰的视线相对立。混沌的水仍然是水,它保留了水的流动性及其他本质特征,但某个不可捉摸的存在物却扰乱了水的透明度,与之浑然一体,无处不在却又处处不在,好像是水自己变得黏糊。”不仅仅是某种染色,不仅仅是石榴红的颜色,不仅仅是某种过滤,而是一种“混沌”,一种“黏糊”(*empâtement*),它改变了初始液体的材质和透明度。混沌的水好像变得厚重了,就像透明玻璃变成毛玻璃似的。混沌既是不透明的,同时又是浓密的。我们看得见它,但却看不清它的内部,因为光线不再

能够穿透其间。渴望是清晰的,说到底,它太过清晰,清晰得就像某个简单的需求,比如需要小便,渴望显然是愚笨且兽性的;相反,欲望却有它所独有的隐晦,它的厚度,它的深度,它的风险,以及它的黑暗。欲望不具有渴望所具有的那种无关紧要的单纯:“譬如,我们不会对一个女人抱有欲望同时又伫立在欲望的范畴之外,欲望总是牵涉到我。我是我的欲望的同谋者。或者说,在与躯体的同谋中,欲望完全是一种堕落。”(萨特)欲望牵涉到躯体,这也可以理解为欲望对躯体或凭借躯体作出承诺。同谋是罪犯的品德,但是除了罪行之外它还会完成很多别的任务,例如使我们的矛盾的本质得以形成。萨特秉持过激的二元论,一直是一个极端的笛卡尔主义者:“存在”(Etre)与“虚无”(Néant),换言之躯体与意识——笛卡尔称之为“躯体的实体”(res extensa)和“思考的实体”(res cognitans)——在欲望中庆祝它们的联盟,这一联盟尽管混沌,却可以被感知到。欲望使不可能变成可能:也即存在与虚无的联姻。萨特可以说是一位“介入”哲学家,他断言,是欲望使意识介入躯体,使之在躯体中变得“黏糊”,使之在躯体中堕落。我们觉得萨特对这种“介入”是半喜欢半讨厌的,但欲望的魅力以及混沌全在于此,我们只能全身心地存在于欲望之中。我们无法停留在欲望的岸边,只能潜入其中,在其中历险。清晰的意识坠入欲望的陷阱,在欲望中变得混沌,被欲望纠缠,

也许甚至会溺死在欲望之中,或是在欲望中获得圆满,得到呈现,这得看情况。

影片《轻蔑》的开篇给我们以全裸的碧姬·芭铎,那时她的美丽登峰造极。女人,瓦迪姆在《上帝创造女人》中创造的女人,呈现给全世界的举世最美的女人。影片中不久后,保罗发现:“电影简直不可思议。我们看到一些女人,她们穿着裙子。她们在演电影,但突然,我们看到了她们的屁股!”怎么会这样?是什么魔力让女人們的裙子消失不见?这是电影的魔力还是它的堕落?电影中的一切均有缘由。在《轻蔑》中,几乎所有人都值得轻蔑,唯一的例外是导演(即弗里茨·朗,他扮演他自己!)。美国制片人既是诱惑者,又是一个收买女人的人;编剧既是婊子,又是皮条客,为给妻子买一间公寓而不惜出卖自己的灵魂;他的妻子头脑简单,也是个婊子,但却是因为失望而变成婊子,被她的丈夫作为诱饵拱手相让。丈夫是监制的同谋,懦弱地闭上眼,对性交易视而不见,听之任之,把妻子让给别人。他出卖她,只为一份剧本合同。失望的她终于向制片人投怀送抱。你不是男人,她对丈夫说,我鄙视你。不过,她,BB,同样也把她的屁股卖给了制片、编剧和导演(是戈达尔,不是弗里茨·朗)。碧姬·芭铎,我们看到了她,她穿着裙子,她在演电影,但突然,我们看到了她的屁股!可这是怎样的屁股,又是怎样的优雅!萨特曾为美丽的女人

辩护：“优雅是躯体的外衣与面纱：裸露的肉体虽然就在眼前，但却不会被看见。以至于，优雅的无上媚态和无上挑战，正是展示一丝不挂的、除了优雅本身不穿戴别的衣裳或面纱的躯体。最优雅的躯体是穿着一种不可见的衣物、完全遮住其肉体的裸体，尽管这具肉体完全呈现在观众眼前。”没有谁能比裸女穿得更多，条件是她是优雅的。

在影片《大开眼戒》中，库布里克重操戈达尔的旧业，但他用是妮可·基德曼。影片的第一个镜头：妮可·基德曼背对观众，站在她那装饰着仿古柱子的奢华浴室里，褪下裙子，将臀部呈现在观众眼前。她的身材宛如古典雕像般优美、神圣，框定在那些柱子、几幅红色窗帘以及如同雕像底座的大理石地面之间，代表着她的美举世无双，她身材的曲线超凡脱俗。是一具雕像般的躯体，是浴室里的阿芙洛狄特，^①是欲望的完美对象，是碧姬·芭铎的化身。如果要像卡米尔那样进行列举，从双脚到头部，包括那些最无差别的肉块，那么最使人产生欲望的地方到底在哪儿？是否应当像杨可列维奇^②那样，联想到一种“莫可名状之物”，或“几乎什么也没有”，或一种无处不在却又处处不在的“魅力”？或是——抑或不是——某种

① 阿芙洛狄特：古希腊神话人物，即罗马神话中的维纳斯，爱与美的女神。

② 弗拉基米尔·杨可列维奇(1903—1985)：法国哲学家、音乐学家。

类似于《爱丽丝漫游奇境记》^①中“猫的微笑”的东西，也即一种“没有猫的微笑”？爱丽丝心想：“我发誓！我经常见到一只没有微笑的猫(un chat sans un sourire)，却从未见过一种没有猫的微笑(un sourire sans un chat)！……这是我生平从未见过的最奇异之事！”萨特试图阐释这一现象：“欲望的对象是什么？是不是说，欲望是对某个躯体的欲望？从某种意义上来说，我们无法否认这一点，但这有待进一步阐明。不错，使人心神荡漾的，确是躯体：一条胳膊、若隐若现的乳房或是一只脚。但首先要明确一点，只有以在场的整个躯体这一有机整体为背景，我们才会对被发现的胳膊和乳房产生欲望。[……]我的欲望不会出错：它所针对的，不是一些生理要素的总和，而是某个整体的外形，或者说某个处在情境之中(en situation)的外形。稍后我们将看到，姿态(attitude)对触发欲望大有帮助。有了姿态，四周乃至整个外在世界便确定了下来。”

情境、姿态，萨特以此阐释“猫的微笑”。如果说优雅阻碍我们看到裸体，那么情境则会阻碍我们看到美。妮可·基德曼就遇到过这样的情况。她还是宛如古典雕像，但姿态却不再那么体面：穿着裙子，戴着眼镜，坐在洗手间的马桶上，

① 《爱丽丝漫游奇境记》：小说，英国作家路易斯·卡罗尔著，1865年。

刚刚小解完。她的丈夫，汤姆·克鲁兹，走了进来，也在为出门做准备。她一边擦拭，一边问他她看起来如何。他没看她，只回答说她完美无缺，头发也是。他对着镜子，正忙着调整他的领结，只是作答，没有看她。她让他看一眼。他转过身，随便看了看她的发型，在她的脖子上印了一个吻，说道：“头发很美，你总是那么美。”不久，他混进一场神秘的群交聚会，所遇到的躯体虽不比妻子的躯体更美，却由于场面布局、玉体横陈以及情境中的风险和复杂而显得魅力四射。从某种意义上说，他的家里有同样的东西，但是他却没有能力看到。更为微妙的是，他的家里所有的，根本不是同样的东西。为什么？家庭的魔咒？浴室里那个裸体的妮可·基德曼和聚会中裸体的妮可·基德曼难道不一样吗？当然不一样，因为我们所欲望的不是躯体，而是处在情境之中的躯体。“这样一来，我们便站到了生理性质的‘心痒痒’（prurit）的对立面：欲望设定了外在世界，以外在世界为起点，对躯体产生欲望，以躯体为起点，对美丽的双手产生欲望。[……]我们所欲望的躯体不是纯粹的物质对象：纯粹的物质对象其实不在情境之中。”使人产生欲望的，不只是妮可·基德曼，而是处在情境之中的妮可·基德曼。是她的姿态和她所处的情境使欲望萌生。“当然，被欲求的他者也应该在情境中被捕获。我所欲望的，是一个处于客观世界中的女人，或站在一张桌

子旁，或一丝不挂躺在床上，或坐在我的身旁。”影片《轻蔑》中，当碧姬·芭铎，也即卡米尔，责怪丈夫不该让她长时间陪在勾引她的制片人身旁之时，要比当她像一个能够一块块自我介绍的纯粹物体似的赤身裸体躺在床上之时更加令人心潮澎湃，更加显得神秘。

欲望不是源于各部分的总和——无论各个部分如何美丽——而是源于姿态，也即整体的姿态，源于情境，也即以某个环境和某种特殊的配置为前提的情境。

当卡米尔在浴室里赌气的时候，保罗在客厅里大声朗读一本卡米尔刚刚翻阅过的色情插页书刊：“我曾独自一人评判三个美女的臀部比赛，是她们选我做裁判，并向我展示了她们那绚烂的裸体。第一个美女，背部洁白而轻柔，如花般绽放，兼有圆润的凹陷；第二个张开双腿，如雪的肉体显得比玫瑰还要鲜红欲滴；第三个恰恰相反，她一动不动，宛如宁静的大海，细腻的肌肤勾勒出长长的波浪，随着不由自主的战栗而颤动。”

三个美女，使人联想到三种优雅。可这又是三种截然不同的姿态，它们将“绚烂的裸体”置于情境之中，使之独具一格。在保罗读书的那间摆有家具的客厅里，我们看见了一尊裸女雕像，但雕像的裸体无法唤醒任何人的欲望，因为一尊雕像的情境总是一成不变，它的姿态已浇铸在青铜中，它那神圣

的永恒性将它置于欲望之外。浴室里，卡米尔浑身裹着泡沫，具有无限的可塑性；与此同时，保罗监测着她姿态的变化，就像我们观察大海或天空以监测暴风雨或闪电那样。这一刻，阴云密布。她不再爱他，他已感觉到这一点：

“以后没钱了，咱们只能变卖家产。”

“有什么让你觉得我不爱你了？”

“嗯。”

“是什么？……什么？”

“所有一切。”

“好吧。到底是什么，你举个例子？”

“你先告诉我是不是真的不爱我了？”

“不……你得先告诉我是什么……”

“是什么？是什么让我觉得你不爱我了，是今天下午开始你对我说话的方式……今天早上你还不是这样……昨天也不是。还有你看我的方式……”

如果你不是一个有欲望的存在者，不是一个活的存在者，而是一个物体，譬如一张红色的沙发——例如《轻蔑》中卡米尔裸身躺着的那张——那么你的生活会是怎样？无论何种形状，何种颜色，无论上面躺着的是不是碧姬·芭铎，红色沙发

都不会对它所承载的臀部产生欲望。这便是你与沙发之间的区别。或许,你曾对这张或那张沙发产生过强烈的欲望,并选择了它,但是沙发却不会对你抱有欲望或选择你。这便是一个没有欲望的存在者,一个存在方式相当拙劣,甚至意识不到自己的存在的存在者和一个有欲望的存在者之间的区别。一个有欲望的存在者所投向周围世界的,不仅是一束目光,还有一种使周围世界发生改观的欲望。对于一个有欲望的存在者而言,客观世界必定是活跃而非一成不变的。有欲望的人会把客观世界刺穿,因为他与它不相一致,他使它活跃,招惹它,再次创造它,并如萨特所言,使它虚无。意识使客观世界虚无:意识不是作为一个处于其他各种客体之间的客体而存在,比如视线不可简化为眼睛,欲望也是如此:有欲望,就是要再次创造客观世界,不与之等同——处于其他各种客体之间的客体却是如此,总是与自身等同。有欲望,同时也就是脱离客观世界,脱离自身,就是逃避萨特所说的“存在”,以确保“虚无”的自由。在这种总是具有双重性的二元关系中,“存在”体现了贫瘠,“虚无”体现了富有。主角,是“虚无”,也即意识、欲望、思维活动,它逃脱了“存在”,本质上固定的、一成不变的“存在”,转变它,震动它,战胜它,将它纳入某种演变。在《轻蔑》中,保罗把自己当作“虚无”,把卡米尔当作“存在”。就像他说过的,他把她简单地看作一个“二十六岁的打字员”,自忖

他这个杰出的编剧当初怎会屈尊娶她为妻；与此同时，他把她禁锢在一种人为性之中，把她变成了一个纯粹的物质对象，把她简化为躯体各个漂亮的部分——臀部、乳房、头发，等等——的总和，这些部分全都漂亮迷人，但终究不是别的，只是“存在”而已。即便不久之后，当他知道卡米尔鄙视他之时，他还是想把她的自由、她作为“虚无”的本质以及她的意识简单地视为人为性，但这一次，他是有理由的：

“我觉得你不爱我了。”

“就算知道真相，又有什么用？”

“看见没？你承认我说对了。”

“胡说，我什么也没承认，只是想你别烦我……是啊，我不爱你了。没什么好解释的，我不爱你了。”

“为什么？昨天你爱我吗？”

“嗯，很爱。可是现在不爱了。”

“究竟是什么原因？”

“是，当然有原因。”

“什么原因？”

“我不知道。我只知道，我不再爱你了。”

这已足够。她知道了，尽管不知道为什么。是否应当由

此得出结论,认为她是愚蠢的,或她是自由的,抑或欲望的自由度与其愚蠢度成正比?——这里的“愚蠢”(bête)指的不是“兽性”(bestial),而是对自我的盲目。探寻不再爱的缘由,是出于什么需要?给出一个理由,难道不是想把绝对的自由简化为对某个理由的屈从吗?难道不是把欲望的自由,以及它那特有的任意性,简化为知性的通用规则的运用吗?保罗只是把卡米尔视为欲望的对象,无视这个对象的运作规则,连提问的方式都是如此,而不承认她作为一个意识、一个欲望的主体的本质。在她身上,他看到的只是虚无和女人的虚荣,尽管她有她的意识。对于碧姬·芭铎,亦如卡米尔,所有人都抱有欲望,但谁也不知道为什么。那是因为,我们所欲望的,不是一个躯体:我们所欲望的,是躯体所体现的自由,是它在情境中的自由。不是躯体,而应该是身影;确切地说也不是身影,而是姿态。是情境,是姿态,更是风度(allure)——这个词极为精当,其中既有躯体,又有灵魂,既有风格,又有运动!

《爱神》:手

让我们回到手,回到曾被碧姬·芭铎在列举她那最为美丽的肉块时忽视了的手。一开始,萨特曾有批评,说手不够肉感:“进行爱抚的手说到底太过纤细,太近乎于一个完美的工

具。而欲望的真正目的是相互倚靠、相互依赖的肉体的快感。”手最有能力,功能最多,手是一个高级工具,因此它抹拭了它自己的肉体,将其藏于功能之后。工具性使人忘记了事实。手总是置身于某个行动,而从不与它自身相一致,可以说,它总是处在情境之中。但令人困惑的是,正是这一点将其置于欲望的中心。正因为它是完美的,所以它才可能是优雅的:“优雅的躯体是一个展现自由的工具。优雅的举止揭示出躯体宛如一台精密仪器,并且时时刻刻证实着躯体的存在:手是为了抓取,并首先表明它是为了抓取而存在。它是在一个需要做出抓取动作的情景中被发现,因而它的存在本身像是受到了要求,受到了召唤。它的动作具有不可预见性,这体现了它的自由,因此它一开始存在,就已显露出来:就好像它是为了证实情境而出现。”手之所以很好地体现了自由,是因为它从来都不会简化为肉体。在一部名为《手》的短片中——收入集体创作的影片《爱神》——王家卫为我们呈现了一个裁缝学徒的情感历程。师傅派他去给华小姐(巩俐饰)量身,华小姐是一个有钱的情妇。他到得早了一些,只好在情妇的前厅里等待,此时的她娇喘连连,无疑是在取悦她的主顾。主顾走了,轮到年轻人向这个美艳绝伦的妖姬自我介绍。她注意到了他的窘迫,他笨拙地掩饰着,手拿袋子挡在裤子前:

“你怎么了？”

“没什么。”

“站好。把手放开。”

他依言照做。

“这是怎么了？”

“没怎么。”

“把裤子脱了。脱呀！”

年轻人还在发愣。她固执己见：

“你宁可我现在打电话给你师傅吗？脱了。”

他脱下裤子。

“内裤也脱了。”

他照做。

“还说没怎么？过来。把手给我。”

他伸出手。她抓住他的手，端详着，抚摸着，把它拉近，放在她的胸口。

“手护理得很好。你是第一次碰女人吗？一个裁缝会碰很多女人。你要是这么颤抖，以后谁会找你这样的裁缝？”

她一只手伸进他的腿间，开始爱抚他。他站不稳了。

“我对你好吗，嗯？那好……听着，你师傅老了。他说你很能干。以后，你会成为我的裁缝。记住今天的感

觉,以后给我做些好看的衣服。对……”

无疑,那是一只令人无法忘怀的手。它是一个如此完美的工具,它使华小姐得以从事妓女的工作,甚至无须或几乎无须动用她的肉体。尴尬全在年轻人这一边,事发突然,他无能为力,却又无法与她保持哪怕一丁点儿距离。他被那手捕获了,被它捕获,被它占有。萨特说:“欲望是一种令人着魔的行为。只有在他者的客观的人为性中,我才能抓住他者,因此欲望就是要使他者的自由凝滞在那种人为性之中:要让它在那里被抓住,就像通常说的一块奶油被抓住那样,使得他者的‘自为’浮出他躯体的表面,使之通过他的躯体而得到延展,使我在触碰躯体的同时触碰到他者的主观自由。这才是‘占有’一词的真正含义。”这个隐喻很有意思。萨特所说的“自为”(Pour-soi)就是意识——他也称其为“虚无”——与“自在”(En-soi)也即躯体相对立。手服务于“自在”,其目的在于通过“自在”抓住“自为”:手只能抓住躯体,但是如果它干得不错,那么心灵便会“凝滞”在躯体中。这是一种极为怪异的渔猎:让心灵像浮出一片神秘的水面那样浮出躯体的表面,为的是触碰它,触碰他者,也即广义上的“触碰他者”:触碰他的躯体,以求触碰他的心灵。这就是华小姐这个杰出的渔妇的技艺:她的手能够让他者的心灵浮出其躯体的表面,并在那里抓

住它。“我确实想占有他者的躯体,但我是想在它本身是一个‘被占有者’之时——也即他者的意识在躯体中被辨认出来之后——占有他的躯体。这是欲望不可能实现的理想:占有他者的超验性,将其作为纯粹的超验性但同时又作为躯体而占有。”(萨特)令人不解的是,那个手法如此娴熟的渔妇总是放过她的猎物,因为她不想让裁缝将一腔挚爱尽系于她,她只想让他给自己量体裁衣,只想抓住他而不想在他这一棵树上吊死。她想让别人对自己有欲望,而不想自己有欲望。她只对她的猎物的一半感兴趣,或者说:对他感兴趣,但并不痴爱他。她使年轻人沉入欲望的世界,自己却远远地站在岸上,窥伺着她的猎物,永不放过他。对于深谙欲望之道的她而言,即便是裁缝的一只手,也即一个如此完美以致消除并超越了其肉体的工具,也“首先是一片延展的、能够被抓住的骨肉”(萨特)。至于裁缝学徒,他从此就垮了。他已被人占有,以一种悲剧的方式,因为他没有希望能反过来占有别人。不过,进入到欲望的世界之后,他的人生终于有了意义和运动。他走着到来,并将跑着离开。

裁缝和他的贵妇之间开始了一种谦恭的爱情。他给她量身,给她裁衣;她从事她的本职,打电话招徕顾客。他身处她的私密世界的中央,同时又离她无限遥远。然而,德勒兹和加塔利在《千高原》中告诉我们:“在欠缺的法则(*loi du manque*)

和理想的超验性之下来诠释恭谦的爱情,或许是一个错误之举。相反,放弃外在快感,或是外在快感迟迟不到,无限远去,恰恰证实了一种胜利的状态,在这种状态下,欲望不再欠缺什么,而是自我满足,并建立起它的内在场域。”裁缝仿佛骑士,是一个没有希望却富有欲望的爱慕者,这个身份也许倒令他感到幸福。譬如,为华小姐量体变成了一件极为情色的事,但只是对量体的人而言才是如此。“哪怕最不经意的爱抚,其强度也能不亚于性高潮。与追求满足的欲望相比,性高潮只不过是一个事实,且往往令人烦恼。一切都是允许的:唯一重要的是,快感是欲望的过程的本身。[……]如果欲望不以快感为准则,那么这不是因为某种欠缺难以填补,反而是出于它的积极性,也即它在它的进程中形成的稳定性。”(德勒兹、加塔利,《千高原》)

在欲望的世界里,任何物体都不再会简化为它的功用。我所欲望的女人穿过的衣裙不再只是一件织物,而是爱人的居所。因此,它进入了一个特殊的世界,在那里,织物本身摇身一变,成为了欲望的对象。慢慢地,颤抖着,裁缝一只手继而整条手臂深深地探入他面前摊开的裙子,那裙子任他探索,它既是空的,里面没有他所欲望的女人,同时又是满的,里面满是他对那个女人的欲望:“接触就是爱抚。也就是说,我的感知不是为了达到某个目的而去运用客体并超越当下。在欲

望的态度中,感知某个客体,就是爱抚它”(萨特,《存在与虚无》)让-吕克·戈达尔透露说:“我喜欢物体。在我的剪辑室里,机器上有一个匣子:对我们温柔些,我们不是人类。”

岁月流逝,裁缝和妓女之间形成了一种夫妇般的关系,以至于当她寂寞和犹疑的时候,不可企及的华小姐往往刹那间也不由得被这一假象诱惑。为什么不去爱一个那么明显地且那么尊敬地爱着自己的人呢?她任由他用双手为她量身,因为他对她身体的每一个细节了如指掌,早已不需要尺子。她任由他环抱,那一刻,她让自己沉溺于温柔的二人世界。可是,不一会儿,她便清醒了过来,请他为她做一件新裙子,她要去勾引一个富有的美国人,那是她最后的希望。对于并非真正有欲望的女人而言,任何爱抚最后都只会化为一次接触。爱的人和不爱的人无论靠得多近,之间也是隔了千山万水的。

几个月或几年——谁知道呢——之后,原本高傲且艳丽的妓女已是人老珠黄。体弱多病、穷困潦倒的她又一次见到了前来拜访的她的裁缝,她的骑士,她的仆人。她不让他靠近,因为她知道自己得了一种不知名但致命的传染病,一种原本是荡妇的她注定会患的病。

“还记得我的手吗?”

“记得。”

“那天你应该很恨我。”

“没有。我要谢谢你。要不是你的手，我也许不会变成裁缝。”

“你得忘了我。找一个别的女人。过来。你一直对我好，而我却从未报答你。我现在也许已经没法报答你了。我什么都没有了。以前我还有我的身子，可现在已经一无是处。就剩下这双手。你会不会嫌弃？”

他摇了摇头，可她还是把一只手伸到他胯下。他由着她，任她满足他那心口不一的欲望，让自己濒临快感，也让自己泪流成河。他想要亲吻她，但她却用另一只手捂住自己的嘴唇，不想传染他。她的手是她身体唯一剩下之物，但同时也是她身体的全部，是她对自己身体的眷恋的全部。这一次，她的手似乎已被她的心灵所占据。

《THX 1138》^①：爱抚

从接触到爱抚，其间的距离犹如天际，抑或无限遥远，同时却又触手可及。在处女作《THX 1138》中，乔治·卢卡斯把

① 也译作《未来世界》或《五百年后》。

我们带到了未来世界。那里布满监控设备,人与人之间的接触不复存在,或总是通过媒介,而且是在至少一个第三者的控制下进行。影片于 1971 年上映,片中那个世界令人倍感压抑,其怪诞的程度从片名就可见一斑:“THX 1138”指的不是某种技术,而是影片的主人公。“THX 1138”是他的名字,但并不是一个真正的专有名词,而是前后连结的几个字母和一个数字,是一个纯粹抽象的符号。当你感到忧郁了,谁来帮你? 当你打开浴室里的药柜,它便开始把你拍摄下来,并把画面传输到一个监控中心,然后监控中心对症下药,给你开一张处方。你的每个欲望都有某些药丸与之对应!

可是,在那样一个格式化且受控制的世界里,何种欲望还有可能存在? 我们还能说那是一个“世界”吗? 当世界只是各种纯粹的物质实体的组合,它便是世界的末日,同时也是欲望的末日。或者说,那里的欲望已落入德勒兹所说的“循环”(cercle):“三条咒语指的是:每次你欲望什么,你都将缺少什么;你将只能寻求解脱;你将继续追求不可能实现的愉悦。于是,欲望完全落入陷阱,落入一个循环。”

我们的主人公 THX 1138(罗伯特·杜瓦尔饰)总是郁郁寡欢。他不知道这是为什么,就是觉得不对劲。在工厂里,他差点遭遇一次堪比核事故的严重事故。回到居所,他面壁而坐,那堵墙被用作电视屏幕,他用遥控器换了换电视频道,最

后停在一个裸体黑人舞女的节目。与此同时，他接上与电视机相连的“欢乐泵”，让机器给自己手淫，一直到高潮，这使他得以转移心思。他又换了个频道——其间我们听到一句既像广告词又像自我暗示的咒语：“我们从未如此满足，从未……”——转到一个暴力节目：一个男人倒在地上，正被一名机器人警察有节奏地殴打。暴力的宣泄取代了性的宣泄，二者之间既有一种连续性，又有一种令人胆寒的对等性。说到底，这是重复的同一个节目，它建立在宣泄式的快感的基础上，让人自我宣泄，同时很快又使人需要再一次宣泄。电视机和手淫机组成了一对以这种循环反复的满足感为职责的机器。当男人沉溺于电视节目之时，他的女人，确切的说是他的室友，走进来换了个频道：

“你该吃饭了。”

“你干嘛，为什么换台？”

“你看得够多了。”

“你也知道，我觉得不舒服。”

“你得把你的药给吃了。”

可是，药物对他已毫无作用，对此他心知肚明。他转而求救于医治灵魂的药，在一间忏悔室里向一个神父寻求帮助，那

人酷似神父，介于神父和精神分析学家之间，那间忏悔室既像电话亭，又像西洋镜，里头传来机器人一般的嗓音，像背诵似的说道：

“你是一个真正的信徒，国家的福音，大众的福音，你是神的子民，依照人的形象而创造，被大众所创造，为大众而创造。让我们为拥有商业而庆幸，去买更多的东西吧，现在就去买更多的东西吧，购买并快乐起来吧。”

THX 1138 呕吐了，痉挛了。自动化医疗告于失败，药物和空泛的广告词也告于失败。当他回到居所，他的女人像往常一样，打算从药物上寻找解决办法。她打开交互式药柜，犹豫不决。药柜问道：

“怎么了？怎么了？”（碟片卡住了）

“没事。”

她放弃了药物，走到男人——她的男人——身旁，触碰他。她爱抚他的皮肤，他的脸庞。他仿佛服了镇静剂，睡了很久，刚刚醒来，先是表情迷茫，接着任由她爱抚，然后对她的爱抚作出回应。他们又一次体会到接触，同时也体会到爱抚。

又一次体会到对方的脸庞。又一次体会到对方的身体。又一次体会到对方的爱。这些新的体会令她感到快乐，她终于吐露了心声：

“我曾那么害怕，那么孤独。”

双簧管的乐声取代了惯有的哔哔声。她承认道：“我曾想触摸你，无数次。”

“我曾是快乐的，你为什么让我陷入这一切？”

他快乐吗？是的，是一种绝望但又确定无疑的快乐。在宣泄式快感和沮丧的欲望所构成的幸福中，换言之，在幸福的幻觉中，男人曾经是三条咒语的循环的囚徒，但他的囚牢却是舒适的：他在里面原地转圈，就像轮子里的一只仓鼠。无忧无虑。只有宣泄，只有尚未完全满足的满足感。只有不带有欲望的快感。如今，物体对他已毫无作用。他镇静，他手淫，他极为满足，他坠入了欲望的三条咒语所构成的循环——“每次你欲望什么，你都将缺少什么；你将只能寻求解脱；你将继续追求不可能实现的愉悦”——他正在走向崩溃。在周围的事物中，唯一能给他带来一种类似人之觉醒的东西的（但表面上看剥夺了他的幸福，因为使他身陷险境），是一个主体。是一个“他人”。一个女人。他的女人。她爱抚他，并等着他真正

想要拥吻她。对他来说,那便是觉醒之时,是所有一切天翻地覆之时。萨特说:“爱抚不仅仅是触碰:它是塑造(façonnement)。在爱抚他者的同时,我通过我的爱抚使他的肉体在我的手指下获得新生。爱抚是使他者道成肉身的仪式。”

为什么他者需要道成肉身?凭着他自身,他难道不是已经完全存在了吗?难道他没有一个独立于我的存在的存在吗?难道他不已经是一个完美的肉身了吗?确切地说,是,却又不是。萨特进一步明确道:“我们所说的肉体,并不是躯体的某一部分,例如真皮、结缔组织或(确切地说)表皮,也不一定是‘正在休息的’或半睡半醒的躯体,尽管躯体往往是这样来更好地揭示其肉体。然而,爱抚是在脱去躯体的外衣也即行动的过程中、在分割躯体及其四周的可能性的过程中而揭示肉体:其目的是在行动中揭示躯体赖以支撑的结构,也即纯粹的‘在此’(être-là)。”肉体,是脱去了行动之外衣的躯体。是从躯体中减去其情境之后剩下的部分。矛盾就在这里:只有当躯体在情境之中,我才对它有欲望,但我所欲望的,是把它与它的情境分离开,使他回到一种纯粹的自身,回到“在此”。我想要做的,是让躯体回到它的肉体之中。萨特说:“欲望是一种尝试,尝试着除去躯体的行动,就像脱去它的衣服一样,使它作为纯粹的肉体而存在。”表面上看,爱抚的目的是为了别人好,但同时也是为

了将其禁闭在躯体之中,将其限制在躯体的边界之内,将其禁闭在肉体之中。使其道成肉身,也即使之回到肉体之中。爱抚中隐藏着一种侵犯,一种征服他人、把他人的无限的自由限制在原则上有限的躯体之中的意愿。不过——这便是矛盾之所在——我并不要真的禁闭他人或征服他人,而只是想让他完完整整地处在他的肉体之中,牢牢地拴在他的肉体之中,并定居在那里。我想要在接触他的躯体之时接触到他的灵魂。萨特没有使用“灵魂”(âme)一词,他总是害怕自己变成诗人,而是巧妙且散文般地使用了“自为”(pour-soi)一词,不过二者是一回事。使他者道成肉身,此举不乏微妙之处,萨特使用了“仪式”(cérémonie)一词:爱抚是一种祈祷,一种召唤,而不只是一种要求。当西哈诺·德·贝尔热拉克^①质问“究竟什么是吻”的时候,他可不怕自己变成诗人:

[吻]是一个错把嘴巴当成耳朵的秘密,
是一个发出蜂鸣声的永恒瞬间,
是一种花香四溢的心心相印,
是一种仿佛让心灵得到呼吸,

① 西哈诺·德·贝尔热拉克(1619—1655):法国作家、诗人,以其事迹改编的电影在中国一般译为《大鼻子情圣》。

仿佛在唇边品味灵魂的方式！

我们希望在唇边品味灵魂，而萨特则再次提到了手：“这就是为什么爱的动作有着一种近乎考究般的萎靡：不是抓住别人躯体的一部分，而是把自己的躯体带往别人的躯体；不是主动意义上的推动或触碰，而是放到那里。我就像带着一个静止不动的物体似的带着我自己的胳膊，并把它放在我所欲望的女人的肋部；我手掌尽头的手指好像是呆滞的，是我带着它们在她的胳膊上游走。”在爱抚中，我的躯体是最为呆滞的，看似如此，恰是如此。爱抚之美，在于它可以具有互动性。不是某人爱抚某个物体，而是某人爱抚另一个人。爱抚不只是把他人禁闭起来，因为爱抚可以是互动的，甚至必须如此，否则它又变回了简单的接触。当你爱抚一只手的时候，你所爱抚的那只手反过来也会爱抚你。我们所爱抚的不是某个表面，也不是一具躯体，而是某个人。如果这个“某个人”不满足于被动地被人爱抚，而是进入到互动的游戏中，那么我们会一起在现实关系中使某个事物得到诞生。我们让别人诞生，而别人也让我们诞生。借用莫里斯·梅洛-庞蒂^①的妙语，这

^① 莫里斯·梅洛-庞蒂(1908—1961)：法国哲学家、社会学家、心理学家，代表作有《知觉现象学》等。

是一种“共生”(co-naissance)。^① 通过爱抚,我们一起诞生。从某种意义上来说,是谁爱抚谁,已无从知晓。

换言之,我们一起使之诞生的“某个事物”是一个非常特殊的客体,它叫做“关系”(relation)。我们触摸不到它,但是在触摸他人的过程中却能发现它存在的证据。正如诗人皮埃尔·勒韦迪^②所写的,“没有爱,只有爱的证据”,我们同样也可以说:没有欲望,只有欲望的证据,这些证据可以被视为对象,它们把别人的欲望当作对象。当他的女人用手抓住他或者说向他伸出手的时候,THX 1138 变成了一个人。他从那些围在他身边却从未使他满足的物体中得到了拯救。两个人能够通过他们的肉体触及彼此,同时又不把对方简化为肉体,尽管他们必然要(且幸好是)通过肉体才能做到这一点。无论是从表面上看,还是从根本上看,令人感动的是这样一个矛盾:爱抚把他人禁闭在他的肉体中,同时也把我禁闭在我的肉体中,但是在把我们简化为只是肉体的同时,它也使我们的道成肉身。它使这个“我们”道成肉身,并且使我们得以亲手触摸到这个“我们”。

① 名词“connaissance”在法语里的含义是“认识、知识、结识”。拆分后,“co-”成为前缀,表示“共同的”;名词“naissance”的意思是“诞生、出生”。这是一个文字游戏。

② 皮埃尔·勒韦迪(1889—1960):法国超现实主义诗人。

在爱抚的过程中,THX 1138 终于和某个人有了关系:这是人与人之间的温暖,而不仅仅是温度上的温暖。这不是接触一个物体,而是爱抚一种自由。在那个受监控的、所有一切均以躯体的分隔和对交流的控制为基础的社会里,希望回来了,欲望和风险也回来了。要知道,我通过他人的躯体所欲望的,永远也是他的欲望。欲望首先是对欲望的欲望,否则它便什么也不是。爱抚,是人类的未来。

《天堂电影院》:不灭的欲望

对欲望的欲望,也可以理解为“以欲望本身为对象的欲望”,或者像保罗·艾吕雅^①所言,是“想要持续存在的坚定欲望”(dur désir de durer)。这是因为,欲望一方面希望得到满足,同时又想作为欲望而永恒存在。勒内·夏尔^②写道:“诗是已实现的、对不灭的欲望的爱。”所要做的,是既要满足欲望,又不让它逝去,是要让它永恒,而不让它停滞,是要从中汲取生命,而不剥夺它的生命。这正是戈达尔借狂人皮埃罗之口而说出的计划:“我有了一个关于小说的想法。不再描写人

① 保罗·艾吕雅(1895—1952):法国诗人。

② 勒内·夏尔(1907—1988):法国诗人。

们的生活,而是只描写生活。只是生活,别无其他。描写人们之间所存在的事物,空间、声音和色彩。必须做到这一点。乔伊斯^①曾尝试过,但我们应该能够做得更好。”这便是艺术家的赌注,也是他们的欲望:使欲望具有物体的形式,诠释它,实现它,使它运动起来,但是同时还要保持它所具有的可能性的品质。尽管这一目标是矛盾的,但我们仍应知其不可而为之。确切地说,我们必须这样做,勒内·夏尔所表达的也是这个意思:一个名副其实的艺术家人要不遗余力地使一个矛盾形象化,并准确地将它表达出来,也就是既要实现欲望,又要让欲望不灭。让·杜歇认为,这就是布努埃尔的电影所追求的目标:对欲望的欲望。影片一旦存在,它就是一个真实的、实现了的、圆满完成了的目标,但是它当中的某种东西仍然开放着,运动着,有着各种各样的未来。他实现了欲望,同时将它保持得一成不变。正如德勒兹所言,他没有使欲望降级为快感,降级为庸俗的宣泄——这是一种无法使人满足的满足感——也没有使丰富的欲望退化为贫乏的快感,而是演绎了欲望的快感,它与欲望的结果无关。对于布努埃尔来说,欲望的真正对象,是欲望本身,不只是概念上的欲望,而是处于运动中的欲望。借

^① 詹姆斯·乔伊斯(1882—1941):爱尔兰小说家、诗人,“意识流”文学的创始人。

用德勒兹的说法,我们可以说这是一种“运动式欲望”,但归根结底,二者说的是同一回事。

在电影里,欲望总是通过各种运动而体现,而那些运动又会引发其他的欲望。当天堂电影院放映《上帝创造女人》之时,前几排的一群男孩一边看着裸露的碧姬·芭铎,一边在黑暗中悄悄地手淫。“用双眼去爱抚”对他们而言已然不够。“如果说特写是锁孔,透过它,我们撞见了重要的细节,那么摇镜头就是一只手,它焦急地从头到脚寻求着女人的身体。”(阿多·吉胡,《爱、情色与电影》)正是如此,男孩们的手也在焦急地寻求他们自己的摇镜头……一个大人朝他们吼道:“好好看,别乱碰!”好一句妙语,好一句惊人的禁令,因为我们真的不知道怎样才能触碰到碧姬·芭铎。或许,人们在遵从某种平凡无奇的伦理的同时,总是不经意间违背了德勒兹的强求:不要让欲望退居为简单的快感。欲望应该一直是欲望。影院深处,大人们的行为如出一辙:帷幕后,一个妓女正在安慰他们,满足他们对碧姬·芭铎的不可能实现的欲望。BB的裸体令他们震惊,使他们采取实际行动,使他们进入到欲望的运动和不安之中,而妓女则使他们得到释放,使他们回落到现实的生活。然而,他们同样也服从于“好好看,别乱碰”这一命令,因为一旦被妓女触碰,他们也就不再看电影,或者说看着别处和别的事物,而且很有可能已经闭上了眼睛。在此,电影

处于一个十字路口,两种演变(devenir)在电影中交织:一是色情的演变,它以快感为方向,以自慰为目的,它把裸体视为欲望的共同对象,视为在暗中进行集体宣泄的工具;二是勒内·夏尔所说的真正的诗意的演变,在这个过程中,欲望一直是欲望。《天堂电影院》让电影的这两种可能性以及欲望的两个概念相互对峙。

第一种可能性,也即色情的可能性,是从宗教中继承而来,它的基础是这样一种观念:欲望终将在宣泄和快感中耗尽,所以要通过某种审查对它加以预防。在《千高原》中,德勒兹和/或加塔利写道:“欲望每次被背叛、被诅咒、被人从它的内在场域中连根拔起之时,后面总有一个神父。就是这个神父,念出了欲望的三条咒语:否定法则的咒语、外在法则的咒语、超验的典范的咒语。”否定法则,也即欠缺的法则;外在法则,就是快感的法则;超验的典范,则是不可企及的幻觉。德勒兹和加塔利详细解释了三条咒语,每条配以一个小故事,或是一部恐怖片的某一段剧情。片中,欲望遭到了神父的谴责:“神父朝北方转过身,说道:欲望即为欠缺(人们怎会不欠缺他们所欲望之物?)。神父执行了第一次献身,它被称为阉割。此时,北方的男男女女在他身后站成一排,有节奏地叫喊着‘欠缺,欠缺,这是共同的法则。’接着,神父朝南方转过身,把欲望和快感联系在一起。要知道,有些神父是享乐主义的,甚

至是快感主义的。欲望将在快感中得到宽慰；得到的快感将使欲望暂时平息，不仅如此，获得快感本身也是打断欲望、暂时宣泄欲望、摆脱欲望的一种方式。宣泄式快感：神父执行了第二次献身，它被称为手淫。接着，神父又朝东方转过身，喊道：快感无法实现，但不可实现的愉悦已被铭刻在欲望之中。因为，这正是理想（尽管不可实现），也正是生活的本义，即‘愉悦的欠缺’。神父执行了第三次献身，它被称为幻觉，或一千零一夜、一百二十天。^①此时，东方的人唱道：对，我们将是您的幻觉、您的理想、您的不可能性，是您的，同样也是我们的。”

这段文字值得深入分析，下文我们还将提到。其中，追求性快感的享乐主义神父这一意象尤为令人惊叹。在《天堂电影院》的开头处，所有影片公映前，阿尔代费奥神父都要把它们仔细地看一遍。他拿着一个小摇铃，每当遇到要剪去的镜头，他便摇动铃铛提示放映员阿尔弗莱多（菲利普·诺瓦雷饰）。那是上世纪40年代的西西里，神父是当地社会的精神领袖，而教区里的天堂电影院虽然美其名曰“天堂”，但却把天堂置于地狱的背景。阿尔弗莱多遵命行事，标出被禁的镜头——大多是慵懒的接吻或不着衣衫的曼妙胴体——然后拿

① 一百二十天：影射18世纪法国作家萨德的小说《索多玛一百二十天》。

出剪刀。正如上文那段文字所言,神父在这里扮演者传统角色,代表着北方,也即阉割。对于教会而言,欲望和禁令密切相关,教会总是把欲望简化为快感。几年后,影院不慎起火,一个私人投资商把它重建了起来。此时,神父丧失了他的权威,不再审查影片,但是他对欲望的看法先入为主,仍然一成不变:在欲望中,快感总是建立在禁令的基础上。不过,这次人们已经朝南方转过身,手淫取代了阉割。审查和宣泄,这是同一枚硬币的两面。此外,影院在关门之前的几年里,也曾被专门用来放映色情片。之后的问题是如何解放禁令和审查实际上激起的欲望,使之真正富有诗意。正是放映员阿尔弗莱多在多多的协助下创造了这一奇迹。当神父私下看电影的时候,小淘气多多曾溜进去偷看,而且试图偷走那些被禁的胶片。一开始,阿尔弗莱多总是把他驱之门外,但最后还是接受了他,并且喜欢上了他。四十年后,多多,真名萨瓦尔多(雅克·佩兰饰),当上了导演,定居罗马,变得富有且声名远扬,尽管(或者说由于)获得了巨大的成功,他却显得麻木不仁,面露悲伤。按照阿尔弗莱多的建议,他已三十年没再踏足西西里。一天,他的母亲打来电话,告诉他阿尔弗莱多的死讯。儿子回到家乡,参加良师益友的葬礼。阿尔弗莱多给他留下了一盘胶片,直到回到罗马他才把它打开。他独自坐在放映室里,发现孩提时代心目中的英雄送给他的礼物原来是被神父

审禁的所有接吻镜头。萨瓦尔多激动得热泪盈眶。他找回了他曾失去的东西：欲望。对电影的欲望，以及电影所是的欲望。阿尔弗莱多给了他最为罕见的东西：“已实现的、对不变的欲望的爱”，使欲望永恒不灭的满足感。萨瓦尔多之所以为他的成功而感到悲伤，那是因为他的成功掩盖了一个深层的失败：欲望有可能会根据它成功的方式而遭到惩罚。天堂电影院先是遭到教会的审查，接着变得商业化而且表面上似乎得到了解放，然后完全沦为情色或色情场所，最终关门大吉，被拆毁而用于建停车场。影院的历史折射出电影的演变：停车场也好，多功能厅也罢，其实都是一回事，逝去的电影总有一种继续生存的方式，但同时也有它所特有的一种怀旧之情，这种怀旧或许就是电影最为隐秘的生命。萨尔瓦多在激动的泪水找回了微笑，一种再次拥有未来的人的微笑。可以感觉到，他的导演生涯将真正拉开帷幕。

影片《天堂电影院》向我们展现了电影的死亡，同时也树立了电影的无限力量。或者说：它向我们展现了电影的色情的消极方面（其中欲望退居为欠缺、宣泄式快感和无法实现的幻觉），同时又演绎出电影作为欲望这一富有诗意的积极的一面。它救了自己，并通过重新激起欲望的方式而拯救了众人。

2

认可的欲望

“小姑娘，光是顽强，这还不够。”

——弗兰克·邓恩，《百万美元宝贝》

《军中禁恋》^①与《愤怒的公牛》：致命的目光

欲望是一种愤怒。黑格尔说过，人是一种愤怒中的动物。对谁而怒？对他自己。因何而怒？因为他知道自己是“精神”^②。——只有“精神”才知道自己是“精神”——但外形却

① 也直译为《干得漂亮》。

② 精神(esprit)：黑格尔提出的一个哲学概念。

“黑格尔……使用了‘精神’这个概念来表示人的本性。‘精神’不同于理性或意识，不是单纯的认识能力，也不只是自我意识或个体主体，（转下页注）

是一具躯体,是一种由血肉构成的动物。这一矛盾令他恼怒不已。

人类从什么时候开始得以不屈服于大自然?改造自然,否定它,改变它,消耗它,这都不够。如果我吃了一个苹果,那么从某种意义上来说,可以说我变成了苹果。马克思说过,人是其劳动成果的成果,是其所造产品的产品,也就是说,人是劳动的结果;同样的,我是我的欲望的成果。只要人的欲望仍以自然事物为对象,他和自然便仍然处于一种务实的、动物的关系中。他是愤怒中的动物,但仍然是动物。这是一个很简单的方程:如果说欲望是其对象的函数,那么人的欲望就应当以非自然事物的东西为对象,换言之,以某个非现实存在的东

(接上页注)而是能够包容一切的具有实体性、历史性、社会性的能动性主体。”(《西方哲学史》,张志伟主编,中国人民大学出版社,2002年6月第1版,第632页)

“精神”有狭义和广义之分,“狭义的精神是指精神、意识发展的一个特定阶段……相当于‘客观精神’。广义的精神是精神、意识发展的各个阶段的总称,‘意识’、‘自我意识’、‘理性’、‘精神’、‘宗教’、‘绝对知识’,都是广义的精神。”(《自我实现的历程——解读黑格尔〈精神现象学〉》,张世英著,山东人民出版社,2001年1月第1版,第135页)

此外,本书中还出现了黑格尔提出的另一个概念:“绝对”(absolu)。黑格尔认为,“绝对即精神”。“‘精神’超出自身的过程实际上也就是‘精神’成为它自己的过程,其结果就是‘精神’将涵盖一切而成为‘绝对精神’……这同时亦是‘绝对即精神’的最好也是惟一的证明。”(《西方哲学史》,出处同上)

综上,为表示区别,译者在本书中将把黑格尔的“esprit”译注为带引号的“精神”,把“absolu”译注为带引号的“绝对精神”。

西为对象。自然界只“存在”着一种这样的对象：欲望本身！唯一一种真正的人之欲望，便是对欲望的欲望。

可是，何谓对欲望的欲望？如果是彼此相爱的渴求，我们倒可以理解，但是此处的问题不是爱情，现在不是，暂时还不是。爱情是人类历史晚期的一项发明，我们稍后再谈。最初的欲望是以别的更为原始的东西为对象，它是如此原始，以至于往往被人视而不见。它就像远古社会，是所有人类关系的基础，但我们未必意识到它的存在。人类关系的秘密可以这样表述：想要得到认可，被认可的欲望。认可的欲望指的是想要被人认可的欲望，也就是说，被人认可为一种非自然的东西。对欲望的欲望，意思是我们想要证明，我们不是作为自然的客体而存在，而是作为“精神”而存在。可见，认可的欲望不以诸如一个苹果为对象。它需要有一个人。要想作为人而存在，或变成人而存在，至少要有两个欲望、两个意识、两个人。

克莱尔·德尼的影片《军中禁恋》把我们带到了吉布提。布景是黑色的火山岩，背景处一片蔚蓝的大海，两个男人穿着军装，敞开胸口，面对面站着，相隔几米远，一动不动。不一会儿，一场奇异的芭蕾舞、一场不用武器的单挑拉开序幕：他们的目光盯紧对方，一边顺时针转圈，一边靠得越来越近，直到摩肩接踵，相隔仅几厘米。在场的并非只有他们二人。其他一些士兵衣着无异，正注视着这场对峙。气氛紧张到了极点，

但是没有任何敌意的举止，没有任何话语，也没有使用任何武器。纯粹是一场目光的争斗。这种训练看似简单，也没什么危险，但是其实没有什么比它更为艰难，也没有什么比这更能训练驻外部队的士兵。不要低头，要战胜动物般的畏惧。可是，畏惧什么呢？在对方的目光里，我们又到底读出了什么呢？为什么承受另一个人的目光是如此之难？人们都说，眼睛是心灵的窗户，是我们内心那些不可见之物的显露之处。因此，不可见之物在对方的眼睛里昭然若揭。眼睛是面向“绝对精神”而打开的窗户，而“绝对精神”所注定的不是别的，正是一场殊死斗争——或黑格尔所说的“为得到认可而进行的斗争”。

谁也不愿低头，谁都想向对方证明：我无所畏惧。我是一个人，也就是说，是一个“精神”。若是有所畏惧，那便是一件很有意思的事情。勇气不是畏惧的缺席，而是畏惧遭到了否定。畏惧是勇气的材料。没有畏惧，便没有勇气。畏惧使我们变回到动物。当我们有所畏惧，我们就是动物。战胜畏惧，也就是证明我们不只是动物，更是一个能够抛开自然现实的“精神”。由于畏惧是第一大自然现象，因此只有那些敢于冒生命危险的人才可以证明他们不属于动物，而是属于人类。在人的眼睛里，我们读到了什么？萨特说过，“用双眼去爱抚，和欲求是一回事”，模仿萨特，谈及黑格尔，我们可以说“想要

得到认可的欲望,和用目光置人于死地是一回事”。

马丁·斯科塞斯的《愤怒的公牛》改编自杰克·拉莫塔(罗伯特·德·尼罗饰)也即“布朗克斯公牛”的事迹。影片把我们带到了拳击的世界,在那里,用目光置人于死地只是一个想象。第十三回合。杰克·拉莫塔,别名“愤怒的公牛”,遭到了苏格·雷·罗宾逊的控制和重创。一阵雨点般的狂暴重拳之后,公牛在重击之下仍然站着,拒绝倒下,他抓着围绳,等着对手致命的一击。

战斗到这一时刻的拉莫塔的目光,也即德·尼罗的目光,值得我们停下来细细端详。从竞技的角度来看,他已经输了。拉莫塔已无力回天。他遭到了重击,双腿站立不稳,身体已无反应。可是,他拒绝投降。他的躯体放弃了比赛,但他自己却绝不会放弃。这是一个仅剩下目光的人的目光,是一道纯粹的目光,它似乎在说:我已一无所有,但我依然在此。拉莫塔尽管战败了,但他的目光里一直充满挑战。他确实战败了,但是从根本上说,他却毫无败象。认可的欲望不在于具有相对性的比赛结果,而在于具有绝对性的“精神”。“绝对精神”是不可战胜的,它从不投降,它宁死不屈。

斯科塞斯在拍摄对手给拉莫塔最后一击的时候,采用的手法类似于希区柯克的《精神病患者》中凶手在浴室里刺杀被害人那一幕的拍摄手法。那已不是体育,而是一次死刑的行

刑。裁判在拉莫塔被打死之前终止比赛，判定罗宾逊获胜。拉莫塔勉强站着，走到胜者的角落去挑衅他，并重复道：“我从来没有被打倒！”这是愤怒者的高傲，他永不服从动物的自卫本能，而是时刻准备着，强调自己作为人的属性，并想要别人认可这一属性。重击之下，他的脸已然变形，血肉模糊，难以辨认，简直没了人样，但是他依然屹立不倒，以一种荒谬的、悲怆的、精彩的方式。

或许有人会说，动物也会相互打斗和挑战，但它们总是出于某些自然缘由——争夺雌性、领地或食物——而打斗和挑战，它们所追求的那些东西并不质疑生存这一首要地位。正是由于这个原因，动物之间的冲突很少会以一方死亡而告终：动物最后总是投降，向自然法则投降。“愤怒的公牛”下定决心，他要更进一步。他要超出自然，确立他的超自然的、反自然的、与自然相对抗的本质。表面上看，两个拳击手像猎犬那样地打斗，但确切地说，两人并不像动物那样打斗。因此，尽管从体育的角度来看，拉莫塔已经输了，但从人性的角度来看，他仍然在用一种毫不伪装的愤怒而继续斗争。

这种愤怒不针对任何人。它是一种逻辑上的愤怒，不含任何个人因素。拉莫塔所怨恨的，不是他的对手。他恨的是所有人，是上帝的造物，是自然。归根结底，人的欲望就是针对自然的愤怒，甚至是一种与自然相对抗的愤怒。它是以“精

神”之名而针对所有存在者的愤怒。这是一种伦理的愤怒，是“精神”的愤怒。“精神”即为一种愤怒。这就是为什么他或许说不清他怨恨的到底是谁。可是，当他由于一桩小事而身陷囹圄，那时他所惩罚的，却是他自己：他用拳头击打墙壁，直到双手伤痕累累，一边辱骂自己，一边用头去撞墙。他的愚蠢使他自己感到懊丧，他恨自己，同时又叫喊着自己本质上是善良的。他知道自己不是坏人，那么他又为何关上自己的心门，像是一头危险的动物？怎样证明自己并非动物，这就是愤怒的公牛的问题。这是公牛的愤怒，但他是因为自己身为人而愤怒。

《盗火线》：意识的殊死斗争

怎样证明我们不是动物？很简单，黑格尔答道：拿人生去冒险，但是什么也不图。让·伊波利特，最著名的黑格尔评论家之一，也曾说过：“只有冒险的人生才是根基牢固的人生。”冒险，这没问题，但是为何什么也不图？这是人类的一大矛盾。人为什么要去冒一些无用的风险？那是因为它们对人有用，只不过是以另一种方式：它们恰可证明人不只依赖于有用之物，证明人相对于自然所要求的各种谨慎是自由的，证明人并不像动物那样为了生存而服从于生物层面上的需求。从未

拿人生去冒险的人，不能真正地被称之为入。

显然，在以舒适和安全为首要关注的当今社会，这是一个令人困惑的建议。在尼古拉斯·雷的影片《无因的反抗》中，吉姆(詹姆斯·迪恩饰)和他的劲敌同时也是同学和竞争对手玩了一场“落汤鸡”游戏。两辆车冲向断崖，谁第一个因为怕死而从行驶中的车里跳下来，谁就是“落汤鸡”。既然是“鸡”，那就是一种动物，而且不是最尊贵的动物！是一只“落汤”鸡，是一只落到了恐惧之中的动物。在这个貌似荒唐的游戏中，吉姆的对手最终命丧断崖，而吉姆却幸免于难。吉姆赢了，因为他是唯一的幸存者，但同时他也输了，因为他没有走到最后。不过，他的对手也没有赢，因为他的死是一个意外：他并没有克服恐惧，本想先于吉姆跳下车，不料被困在了车里。在成人和家长看来，这个游戏毫无意义。相反，黑格尔或许会从中看到人类所专有的认可的欲望。

可是，仅仅冒生命危险是不够的。得有一个见证者，或者更确切地说，需要有一个合作伙伴。要知道，冒生命危险，与自然相对抗，不过是常见之举。动物们每天都会这么做。因此，得有一个对手。得有一个名副其实的敌人，也即某个和我一样想要得到同一个东西的人。他也准备好冒生命危险，以求得到认可，被定性为人。黑格尔曾讨论过一种“初始对立”：当两个人相遇之时，其中一人想让另一个人死，反之亦然。不

过,这不是出于愤恨,和感情也无关系。这是一个逻辑问题。两个“绝对精神”不能共存,同时又需要对方以求得到认可。殊死斗争由此产生。

电影是一种最擅长于表现人类冲突的艺术,其中富有这种类型的对立。在电影中,最邪恶的敌人总是和他的对手结成一对情同手足的奇特搭档。在迈克尔·曼的《盗火线》中,超级警察文森特·汉纳(阿尔·帕西诺饰)和超级匪徒内尔·麦克雷(罗伯特·德·尼罗饰)在一家酒吧里见了面,像老朋友似的聊了起来。这次谈话宣告了一场殊死斗争,但是两人在谈话中根本没有透露出哪怕一丁点儿恨意,反而表现得有逻辑,有理性,惺惺相惜,担心对方,而且同样都认可对方。他们的冲突并非源于使二人相对立之物,而是使之相靠近之物:二人都是“绝对精神”,都具有绝对的人性,因而都不能放弃,都会一条道走到黑。他们必将在现实中解决他们之间的矛盾。在殊死斗争到来之前,他们平心静气地对它进行了讨论:

“牢房,我是不会再进去的。”

“好啊,那你就别再犯事了。”

“我做我擅长的事,继续打劫;你做你擅长的事,努力抓捕像我这样的家伙。”

“是,你一直不惜一切,就是为了不愿过正常的

生活。”

“正常的生活是怎样的？吃吃烧烤，看看球赛？”

“是的。”

“不错，那就是正常生活，就像你的生活。”

“我的生活？不，我的生活一塌糊涂。[……]我的婚姻已陷入危机，这是我的第三次婚姻。因为，我得把我的所有时间用来四处追捕像你这样的家伙。这就是我的生活。”

“我的一个哥们儿曾经跟我说：千万不要沾上那些一旦看见警察到了街角而你却不能在三十秒之内及时脱身的事。如果你总要追捕我，如果我稍有行动你就得行动，那你还怎么奢求拯救你的婚姻？”

“是的，这你说到点子上了。你是什么人，和尚？”

“我有一个女人。”

“那你跟她说什么了？”

“我说我是业务员。”

“那么，如果看见我到了街角，你会不会跟那个女人不辞而别？”

“这是游戏规则，没办法。”

“不错，但是你这么做是没用的。”

“是，但我别无选择。哥们儿，我要么这样，要么换个

职业。可是我不会干别的。”

“我也一样。”

“再说我觉得我也不想换。”

“我也一样。”

他们的目光里闪耀着一种近乎于爱怜而又像是友谊的光芒，因为他们自己也承认，他们是一样的。他们之所以是高贵的竞争对手，之所以彼此认可对方，是因为他们二人谁都不会屈膝投降。正是由于这个原因，他们承认对方是一个“绝对精神”，也正是因为有着这一相同的本质，所以他们从根子上是互不相容的。没有谁比这一对敌人更为亲近：他们是相互对立而且彼此同等的两个人，互为对方的反面。两人都保持着戒备，都没有家庭生活或是家庭生活早已遭受打击，都受到“绝对精神”的制约。正因为他们彼此类似，而且是那么的默契，所以他们才注定要殊死斗争。他们谁都没有别的选择，只能一条道走到黑。“绝对精神”受不了任何权宜之计。这永远是一个你死我活的问题。

“虽然我们现在面对面聊过，但如果将来我在现场而且必须朝你开火，我不会迟疑，尽管我不愿那么做。”

“不过，每一枚硬币总有另一面。就算我被你困住，

而且必须把你击毙，那么无论怎样，我都不会让你挡住我的去路。”

影片的最后，我们再次见到他们俩。夜间，警察追捕匪徒，一直追到了机场跑道。那是一场注定不顺利的捉迷藏游戏。极度的警惕，锐利如刀的目光，一架飞机降落下来，大灯射出耀眼的光芒，照亮了行动中的匪徒，警察极为敏捷，一转身便开了枪，眼睛连眨都没眨一下。一颗子弹，接着又是两颗，射进了他的胸膛，对手终于被踢出了战斗。匪徒倒在地上，奄奄一息，他没了力气，不再能举起他的枪，他知道他输了。警察文森特不再害怕，走到他的身旁。内尔继续了他们的交谈，就好像他们刚刚告别似的：

“我跟你说过，牢房，我是不会再进去的。”宁可死去，也不再进监狱。他说到做到。文森特承认了对手的坚定决心。他朝文森特伸出一只手，文森特抓住他的手，握着它，像是握着一个临死的朋友的手。奇特的友谊。先是殊死斗争，现在又握手言和。这是因为，认可的欲望与爱毫无关系，与恨也毫无关系。这是一个逻辑上的矛盾，它只能在现实斗争中得到解决，但它并不导致敌意的情感。相反：若是没有对方，我们便无法得到认可。这个情形是一个困惑：那个唯一能理解我的人，我必须与他殊死斗争。我必须杀了那个唯一能成就我的

人生的人。这不仅仅是一个困惑，更是一个矛盾：我需要对方，需要他认可我是一个“绝对精神”，所以我不能杀了他。直到匪徒临死的那个短暂的片刻，警察和匪徒才终于享受到了只有对方才能给予自己的认可。在垂死的时候，两个“绝对精神”握手言和。很快，超级匪徒将变成一个传奇，而超级警察将再次超级孤独。两个“绝对精神”的人，都是绝对的孤独。正如于贝尔·格尔尼耶^①所言，黑格尔的哲学不是一种关于爱的哲学，而是一种关于骄傲(fierté)的哲学。故事结束时，不拥吻，但可以握手。

《天国王朝》：“绝对精神”的欲望

雷德利·斯科特的《天国王朝》把我们带回到 12 世纪十字军东征时代。雷诺德和盖伊违犯基督国王鲍德温四世的誓约，率领圣殿骑士团，叫喊着“奉上帝旨意”的口号，袭击了一支撒拉逊商队，意图激怒令人生畏的萨拉丁，挑起一场战争。萨拉丁亲率大军前来复仇，途中遇到了亲率大军前来迎战的基督国王。萨拉丁单枪匹马走出队伍，朝敌方的国王走了过去，对方

^① 本书作者曾和于贝尔·格尔尼耶合著《幸福的自由：教程与讲座——于贝尔·格尔尼耶的课》，他曾说格尔尼耶是他的“良师益友”。

也骑马朝他走了过来。萨拉丁一身简单、宽大且实用的黑衣；鲍德温四世穿着沉重的战甲，脸上戴着一张银饰面具，遮住麻风病的伤痕。萨拉丁语气坚定而又彬彬有礼地对他说：

“请阁下班师回朝，让我来惩处我的敌人。”

“我也恳请阁下撤回大马士革，以免遭受损伤。我向阁下保证，雷诺德将受到惩处。倘若阁下不肯撤军，你我将在此地同归于尽。”

两人面对面骑在马上，身后均是人山人海的军队。一阵具有决定意义的静默牵系着无数人的命运。鲍德温身患疾病，显然已力不可支。他问萨拉丁：

“阁下接受我的条件吗？”

“好，我接受。”

鲍德温身体微微晃了晃。萨拉丁感觉到了对手的脆弱，并觉察到他的病情在面具的勉强遮掩下仍在加剧。萨拉丁许诺：

“我会派御医来探视阁下。”

“*As-salam haleikoum*。”

“*Haleikoum salam*。”^①

两位国王彼此礼敬有加，同时也相互许诺：若是达不成协议，那便同归于尽。萨拉丁的要求原本无可妥协：他是来复仇的。正义至高无上，无可让步。鲍德温既承认萨拉丁的要求合情合理，也承认正义，但同时又不屈服于武力。因此，这既不是一次溃败，也不是一次妥协，而是一个“绝对精神”得到了另一个“绝对精神”的认可。关键问题一旦得到解决和排除，人所独有的孤独又将再次显现。萨拉丁答应派御医去探视他那病魔缠身的对手。个人总期望一切都好，但两位国王既然是“绝对精神”的化身，便无法在这方面相互妥协。殊死斗争在这里之所以没有成为必然，正是因为两位国王英明睿智，能够抗拒个体利益而彰显他们所代表的至高无上的正义。雷诺德和盖伊以必须发动宗教战争为借口，以此掩盖他们野兽般的贪婪胃口。对他们而言，“绝对精神”只不过是一个借口，但是对于萨拉丁和鲍德温来说，那却是他们最主要的关切。确切地说，正因为认可的欲望不是建立在恨的基础之上，他们之间才可能达成一次妥协。不过，也正是因为认可的欲望与简单的友谊毫无

① 二人互致问候，大意是“愿平安伴你左右”。

关联,它才注定总是导致殊死斗争,《盗火线》即为一例。

不久之后,我们在影片中又发现了另一个例子,那是在患麻风病的国王死了之后,在盖伊被萨拉丁的军队战败之后。此时,耶路撒冷的城门外,战争已经白热化。基督徒的首领巴里安(奥兰多·布鲁姆饰)组织了一次顽强的抵抗。虽然萨拉丁的军队在人数上占尽上风,但双方都是伤亡惨重。巴里安同意会见萨拉丁,和他进行谈判。萨拉丁穿着光芒夺目的盔甲,一直走到四名士兵抬着的华盖底下。巴里安的脸在战火中变得污迹斑斑,萨拉丁对他说道:

“你肯不肯献城?”

“我宁可将它付之一炬,也不会拱手相让。你的圣地,我们的圣地,还有耶路撒冷的所有一切,让人们全都丧心病狂。”

萨拉丁静静地注视着他的对手。巴里安不是国王,但他的谈吐很睿智。二人的身后是双方各自的军队。

“我想你还是献城为好。你打算毁了它吗?”

“毫不犹豫。你的士兵每杀死一个基督士兵,必将有十个撒拉逊人为他陪葬。你将全军覆没,从此再也无法东山再起。我向上帝发誓,你若是进了耶路撒冷,必将一败涂地。”

巴里安一番坚定的宣言之后，萨拉丁冷冷地说道：

“城里满是妇孺和孩童。我或许全军覆没，但你的城市也不例外。”

巴里安对此表示赞同，但他一面保持坚定，一面接过萨拉丁的话头：

“你能答应什么？我可没什么需求。”

“我将允许所有人在基督的土地上安全通行。所有人，女人，孩子，老人，你的所有骑士，你的所有士兵，还有你的王后。谁都不会受苦。真主安拉在上。”

“当年基督徒破城之后，曾屠杀了所有的穆斯林。”

“你要知道，我，和那些人不一样。我是萨拉丁，
萨——拉——丁——”

两人对视片刻，萨拉丁笑了笑，巴里安点点头：

“在此条件下，我同意献出耶路撒冷。”

“*As-salam haleikoum*。”

“愿平安伴你左右……”

萨拉丁转身远去。巴里安也正要离去，但他禁不住好奇，问萨拉丁道：

“耶路撒冷对你来说有什么价值？”

萨拉丁回过身，不以为然：

“它什么都不是！”

巴里安笑了笑，好像若有所悟，又好像哭笑不得。萨拉丁远远离去，再次回过身，握紧双拳，补充了一句：

“它是一切！”

我们或许已无法更好地道出认可的欲望的秘密。人与人为何相斗？什么也不为。为了正义吗，但正义只是一个反自然的发明，旨在以抽象的绝对平等替代自然的相对不平等；为了上帝吗，但上帝赋予我们人生以某种意义的前提条件是上帝不存在，不是众事物之一；为了荣誉吗，但荣誉既非人体器官，也不是某种疾病，它什么也不是，却能轻易损耗我们的生命。不为什么而相斗，动物从来不这么做，只有人才会这样：因此，这一“什么也不是”也就成了“是一切”。这是人在证明其“精神”的本质之时唯一能给出的证据。“绝对精神”什么也不是，同时又“是一切”：这就是“绝对精神”的最佳定义。人要想成为“绝对精神”，就必须准备好为此冒生命危险。要想赢得一切，就必须做好输掉一切的准备。这就是认可的欲望的关键，炙手可热，却又冰冷刺骨。

《百万美元宝贝》：女人是和男人一样的人吗？

众所周知，在论述认可的欲望也即想要被认可为“人”的

欲望之时,黑格尔所说的“人”指的不是男性的人,而是具有人性的人。^① 然而,必须承认的是,认可总是在一个男性的环境中并且按照男性的模式而进行。克林特·伊斯特伍德的《百万美元宝贝》为我们展现了麦琪·菲茨杰拉德(希拉里·斯万克饰),一个想要成为著名女拳击手的 31 岁的女青年。“拳击,是一个关于尊敬的故事。赢得尊敬,牺牲别人。”此时,她还不为人知,或鲜为人知:一个自学者,一个梦想着找到杰出教练的自学者。她把一腔热情倾注在弗兰克·邓恩(克林特·伊斯特伍德饰)身上,在更衣室的走廊里和他搭上了话:

“邓恩先生!”

“我欠您钱吗?”

“没有,先生。”

“我认识您母亲?”

“这,我无可奉告,我不知道。”

“那么,您有何贵干?”

“今晚的垫场赛是我打的,我打赢了。我叫麦琪·菲茨杰拉德。”

“哦,麦琪·菲茨杰拉德,什么事?”

① 法语的“homme”兼有“人”和“男人”的意思,所以作者有此区分。

“您看了我的比赛吗？”

“没有。”

“我发挥得很出色，我想请您当我的教练。”

“我不收女孩子。”

“或许您应该试试。看过我比赛的人都觉得我是个顽强的人。”

“小姑娘，光是顽强，这还不够。”

麦琪遇到了两个关于认可的问题：首先，她是女运动员，她要证明她有能力参加拳击比赛并得到认可；其次也是最重要的，她是女人，而弗兰克不收女弟子：拳赛，是男人的游戏。在获得拳击对手的权利之前，她必须先打破一些偏见。

在为了获得认可而战方面，为什么男人居于优先地位？女人难道不是和男人一样的人吗？这是因为，在黑格尔看来，女人是动物。注意：她们可爱，她们灵巧，但她们没有能力为得到认可而拿生命去冒险。这不是因为缺乏勇气，而是一个本质问题。女人本质上站在生命的一边，保护它，哺育它，维护它。她们无法拿生命去冒险而什么都不图，这一点她们不由自主。从某种意义上说，一个成功的女孩多少是个假小子。

替黑格尔说句公道话：从某种意义上说，女人是走在男人前头的，因为人的目标归根结底还是过上祥和的生活，也即黑

格尔所说的“布尔乔亚式生活”(vie bourgeoise),这种生活符合动物的价值观:生存的本能、对现实利益的保护、团聚在家人周围……而男人的目标终究是享受一种动物的生活,但这是一种极为特殊的动物,因为他已被认可为“人”。可以说,在这条道路上,女人确是走在男人前头。因此,黑格尔之所以视女人为动物,只是为了更好地使男人女性化,也即使他们化身为“人”。总之,在黑格尔看来,也正如弗兰克所认为的那样,在为了获得认可而斗争的残酷的竞技场上,女人没有一席之地。

弗拉克开始告诉麦琪一些事实,一些忠言逆耳的事实:

“看起来你是个好姑娘,我想你能听得进一些话。我能给你一个建议吗?”

“这正是我所期待的。”

“你可以去找一个经理人,当然了,要么在这里,要么在另一家训练馆。女子拳赛到处都有,那都是些蠢事,如今却很流行。然而,那只会浪费你的时间,因为你太老了。不知道你有没有意识到?”

“我觉得我还相当年轻。”

“不错,我也是,但是你不会看到我和一个二十岁的小伙子打拳击吧。训练一个拳手需要四年左右。你呢,你多大了?”

“呃……31岁，直到我下一个生日。”

“31岁，如我所料。你不会在31岁的时候去学芭蕾舞吧？”

“不错，但我练拳击已经三年了。”

“那你怎么还不会打梨形球？你以前的教练是谁？”

“呃，我没有教练。”

“很抱歉，我已经看出来了。忠言逆耳，但是这都是事实。原谅我，我觉得得有人告诉你这些。”

阿兰^①在《教育漫谈》一书中说过，家庭之爱有别于师生之情。他曾对他的学生说：“我不爱你们。”他的意思是，老师所给予的认可和我们有望在家庭环境里得到的认可毫无可比性。为什么？因为父母爱他们的孩子。相对于社会的认可，亲缘关系毫无意义，或者说它是以别的方式而有意义。虽然你的父母欣赏你所做的一切，但是他们其实或多或少地不在乎你所作所为的真正质量。无论你做什么，他们都会加以赞赏，但他们的赞赏并无任何价值。或者说，即使有一种情感上的价值，也毫无社会价值。反过来看，假如他们批评你所做的

^① 原名埃米尔-奥古斯特·夏提耶(1868—1951)，“阿兰”是他的笔名之一，法国哲学家、文论家，1932年发表《教育漫谈》。

一切,那么他们的批评同样也毫无价值。正是由于这个原因,在学校里,感情的缺席是使真正的学习以及黑格尔所说的“认真”学习成为可能的前提,这种学习的主旨是去模仿一个模范,但并非因为我们喜欢它,而是因为它为我们提供了一个可以通过努力而得到的对象。被评判的是作业,而非学生本人。或者说,被评判的是学生本人,但这一评判只以他的作业为依据。因此,麦琪不可能从弗兰克那里得到赞赏,甚至连批评也得不到。老师要严厉,这是他的艰巨任务。这是因为,学校只不过是一个介于家庭的安逸——这种安逸可能是负面的,因为家庭里也可能有恨,所谓的安逸便是从这个意义上而言——和社会的评判之间的中间环境。至于现实的反抗,我们将在社会中遇到它,而不是在家庭里,二者之间即为学校,它就像一道船闸,让人走出家庭的怀抱,逐渐学会服从于家庭之外的冷漠无情但却公正无私的法则。老师之所以严厉,是因为学校之外的世界更为严厉。老师必须严厉,因为社会是无情的。面对顽强的麦琪,弗兰克虽已心有所动,但情非得已,他还是必须给她泼上两盆冷水:她不仅是个女孩,而且更重要的,她已经太老了。矛盾之处在于,弗兰克一方面指出了麦琪的缺陷,另一方面却也表露出他已经慎重考虑过这个年轻女孩的机遇,这就意味着,他已摒弃了性别之说。此时,问题只在于年龄。从某种意义上说,他已经同意训练她,尽管他

自己暂时还不知道这一点。

麦琪为何如此执着？她为何也如此迫切需要得到认可？斯克雷普(摩根·弗里曼饰)——原为拳击手，弗兰克的朋友，兼管训练馆的日常管理和影片的画外音——解除了我们的迷惑：“她来自密苏里州西南部欧扎克郡的一个偏僻小村，离西奥多西亚不远，隐藏在雪松和橡树之间，是一个毫不起眼的地方。从小到大，她只相信一件事：自己一文不值。”

麦琪跨越近三千公里，从西奥多西亚来到洛杉矶，在一家餐馆当女服务员谋生。为了省钱支付弗兰克训练馆的学费，她经常回收餐馆顾客的剩菜剩饭。当老板无意间发现这一可悲之举的时候，她谎称：“这是拿回去喂狗的。”

吃剩饭剩菜，过着狗一般的凄惨生活，但这生活却因一项计划而显得五光十色。麦琪或许像一条狗一样活着，但她却像一个人那样有梦想。每当所有男孩全都离开训练馆，她却在斯克雷普善意的目光下继续训练。斯克雷普允许她在日常作息之余留在馆里，很有可能是因为他在她身上见到了认可的欲望所发出的神圣光芒。“如果说拳击有什么魔力，那也是一种超出人体极限的，超出一种会打裂肋骨、打碎肾脏和使视网膜脱落的战斗所具有的魔力。正是这种魔力使人为了一个只有他自己才知道的梦想而甘愿冒任何危险。”

奥古斯特·孔德说过，要学会以“外”(现实)来调节“内”

(欲望)。然而,应不应该放弃那个“只有自己才知道的”梦想呢?梦想只存在于“内”,却只有通过“外”而实现。这样一种梦想的魔力在于它几乎是可以触摸到的。麦琪的决心,她的欲望的力量,最终战胜了弗兰克的缄默,使他同意收她为徒。此时,她还没有什么成绩,但她已迈出了第一步,找到了一个优秀教练。

怎样才能辨别一位好老师?他不会要求你什么,也不会需要你。安提斯泰尼曾经用棍棒驱赶第欧根尼,^①第欧根尼却反驳道:“你想怎么打就怎么打吧,这无法阻止我坚信你是最有智慧的。”安提斯泰尼最终放下棍棒,收第欧根尼为徒。棍棒是一次考验,考察的是学生的决心,是他欲望的强度和虔诚度。《百万美元宝贝》为我们呈现了一个古典式启蒙教育的典范。麦琪首战告捷,使弗兰克同意收她为徒,但从此之后将是一个漫长而痛苦的过程,它在这位老师的指导下才刚刚开始:要想实现雄心壮志,她将必须改变自己的本质,变成另一个人。

“我对你的要求不是狠狠地出击,而是准确地出击。”

① 安提斯泰尼(或译“安提西尼”,前444—前365)和第欧根尼(或译“狄奥根尼”约前404—前323)均为古希腊哲学家,犬儒学派的奠基人和代表人物。

好了，看着我，你也可以和我一起数，这样能帮助你数数。

当我说‘一’的时候，你就打梨形球。”

“您能再来一次吗？”

“你只要数‘一’就行了，拜托。”

教育一个孩子，就是让他走出他的自我和他的内心。“éducation”(教育)一词源自“*ex-ducere*”，意即“把某人从……中带领、引导出来”。教育旨在带领孩子走出家庭，使他独立自主，能够服从于那些先于他而存在的法则，也即外在法则与现实法则。在人生之初，学校是母性的，也就是说它会保护孩子，此时母性法则占据首要地位。随着孩子的成长和年岁的增长，父亲的法则也即外在法则逐渐进入学校，直到学生走出校门、直面社会。

要知道，真正的认可将来自于社会而非学校。训练时的击打是有节制的，你所击打的沙袋不会对你进行反击。教练的目的不是打倒你，而是逐渐放开你，使你的本质发生改变。相比之下，对手却不会教你任何东西，而是要把你打败。因此，你将从对手那里学到更多：不只是你已经知道你所能做到的事，还有现实的考验，以及你不知道你所能做到的事。是的，要得到认可，前提是有一场斗争。得到认可的途径只有一条，那就是它来自于外部，来自于那些你不认识的、不想让你

舒坦的人。黑格尔说过：“‘精神’的自由指的不是外在于对立面那种独立，而是在战胜对立面（不是逃避它，而是与它斗争，使它屈服）之时所获得的那种独立。”这种独立才是具体而现实的。

据说，在武术中，唯一真正的师父是你的敌人，因为他会毫不客气地对你进行反击，不会手下留情。轻轻松松地赢了最初几场比赛之后，麦琪遇到一个真正的对手。她遭到了重创，回到她的角落，对弗兰克坦言：

“我根本没法碰到她。”

“你知道为什么吗？”

“为什么？”

“她更厉害，她打得更好，不错吧？她比你年轻，比你厉害，比你更有经验。那么，你打算怎么办？”

说完，他给她戴上了护齿。这场比赛是她第一次遇到比自己更厉害的对手，正是这个节点标志着学校和社会之间的过渡，标志着教练的训练和一种可能得到的真正的认可之间的过渡。这个孤注一掷的时刻，或从根本上说，这个揭示真理的时刻，难道不是她一直在等待着的吗？正是在这个时刻，她将克服恐惧，用肉体去冒险，以此证明她是一个名副其实的

“人”。是一个男人，还是一个女人？是一个女人，一个除了拳赛之外别无其他方法得到认可的女人，一个像是男人的女人。她背水一战，用一连串精彩的重拳获得了绝对胜利。观众们群情激扬，齐声欢呼她的昵称：“莫·库什勒！”

人们的欢呼声表明，通过这场危险重重的战斗，她得到了社会的认可。为什么是“莫·库什勒”，而不是更简单的“麦琪”或“菲茨杰拉德”？对此，麦琪自己也毫不知晓。“莫·库什勒”是弗兰克——爱尔兰诗歌的业余爱好者——送给麦琪的昵称，他让人把它绣在他送给她的那件华丽的蓝色丝绸战袍上。他送给她一个名字，却没有告诉她这个名字的含义。获胜之后，她在更衣室里和弗兰克开玩笑道：

“我找个爱尔兰人问问就知道了。”

“行啊。知道之后记得告诉我。”

“不管怎样，这个昵称从此伴随她左右。在爱丁堡、巴黎、布鲁塞尔、阿姆斯特丹等地，她每次上场比赛，人们都会欢呼‘莫·库什勒’，就好像到处都是爱尔兰人似的。从欧洲回来之后，麦琪上升到了一个新的级别。”

可见，她在战斗的过程中得到了一个名字。一个并非她自己姓名的名字：不是与生俱来的名字，而是在战斗中赢得的

名字。家庭给予她的姓名算不上真正的名字。确切地说，得到一个名字，其实是在家庭圈子之外，在群众当中、在报纸上有了自己的名字。令人惊诧的是，公众的认可无论有多么广泛，也丝毫改变不了家庭的认可或是该片中家庭的不认可。麦琪为自己的成功感到骄傲，她恳请弗兰克陪她去看望母亲——她用比赛赚来的钱给母亲买了一所房子，她要把房子的钥匙交给母亲。母亲愤愤地收下礼物：

“这笔钱你干嘛不直接给我？干嘛买这么大的房子！”

“是，说得对，真不该买。不过房子现在是你的了。你不是要钱吗？把它卖了就是。”

“亲爱的，我知道你这是为我们好，可有些时候，你做事还是考虑不周。”

“不错，妈妈。”

“房子我暂且留下。我只不过担心费用而已。”

“我会再给你多寄些钱。”

母亲冷笑一声，仔细看了看女儿眼睛下方的淤痕，又朝弗兰克瞥了一眼。弗兰克知趣地站在远处，在门外等着麦琪。

“是那个家伙打的？”

“我昨天有场比赛。”

“哈！”

“妈妈，我现在是拳击手了。”

“你还等什么，赶紧像大家那样找个男人嫁了吧！你知不知道，人们得知你的职业之后都笑话你。对不起，可这是事实，大家都瞧不起你。”

她不怀好意地笑着，她的女儿——也即麦琪的妹妹，她显然已成单身母亲，怀里正抱着孩子——也笑了，在这个奴性的女人家庭里，欣然回应着母亲那番奴性的说辞。弗兰克陪着他的冠军默默离去，始终不曾和麦琪的家人说一句话。麦琪伤心欲绝，她打败了很多更强劲冠军，却在一个回合之内就让母亲用只字片语获得了绝对胜利。脸上的淤痕见证了她的勇气，她带着这个胜利之战的标记，希望得到认可，却可悲地被母亲带回到家庭妇女的世界，那个做了妈妈的女儿、被抛弃了的妻子以及挨打的女人的世界。麦琪原本梦想着让母亲为她感到骄傲，此时却不得不放弃这一徒劳的希望。家庭的认可已然无望，剩下的只有社会上的战斗。

一出惨剧不久后即将登场……为了夺得世界冠军，她遇到了可怕的比丽，人送绰号“蓝熊”。麦琪控制了战局，正当她显然就要获胜之时，锣声响起，她转身朝她的角落走去。弗兰

克已经摆好凳子，好让她在暂停期间稍作休息。就在这时，蓝熊偷袭得手，一拳击中她的脸部。麦琪重重地摔倒，脖子狠狠地砸在凳子上，她昏了过去。再次醒来时，她已身在医院，身上插着管子，不能动弹：四肢瘫痪。惨剧已经登场。

几天后……医院里，弗兰克像父亲一样照料着麦琪。他临时出去找些喝的，回来时，发现麦琪一家来到她的病榻前：母亲身体肥胖，表情漠然，一头卷发，头戴小红帽，穿一件印着啄木鸟伍迪头像的特大号 T 恤；弟弟俨然是个小流氓，头发又长又脏，戴着牛仔帽，嚼着口香糖，刺着纹身；妹妹的头发是淡黄色的，俗不可耐，也戴着帽子，穿着佛罗里达式样的 T 恤。陪同他们前来的是一个大腹便便的男人，一身廉价西服。来的路上，他们先顺道去了一趟游乐场，然后才来看望麦琪。母亲略显尴尬地向瘫痪在床的女儿说明了她的来意：

“这……”

“这是个行政手续。”

“是什么？”

弗兰克向大家问好：

“都挺好的吧，怎样？”

没人回答。母亲继续说道：

“对不起，亲爱的，我们没有太多时间。约翰逊先生

远道而来，他收了我们不少钱，好让一切按规定办事。”

弗兰克接过话头，想委婉地让他们离去：

“你们可以把文件留下，待会儿我读给她听。”

弟弟语气生硬：

“老头儿，你是我们家的吗？这关你什么事？”

“妈妈，请你念给我听听。”

“这是一份法律上的东西，用来保护你的财产。”

“妈妈，不用担心，拳击协会会支付住院费等一切费用。”

“不错，但万一他们不管了呢，这谁也说不好。约翰逊先生说过，他们可能会没收我的房子。”

约翰逊先生解释得很专业：

“如果您把您的所有财产赠予您的母亲，那就没有人能动用了。”

弟弟进一步确认：

“医生动不了，殡仪馆动不了，谁都动不了。”

弗兰克怒了：

“好了好了，你们听着，把这些留下，我会读给她听的。”

麦琪支走弗兰克：

“对不起，邓恩先生，这确实和你无关。”

“好吧，我到走廊里去。”

“乖，亲爱的，你签个字吧，这样我就能照顾全家人。要是你父亲还在世，他也会这么说的。你怎么签？还能用手吗？”

母亲把一支笔递给麦琪，但是麦琪的手已不能能动。妹妹满怀爱心，想到了一个办法：

“唉，她只能用牙咬着了，妈妈。”

“嗯？”

“你把笔放到她嘴里就行了。”

母亲把笔送到麦琪的唇边：

“咬住，亲爱的。”

麦琪拒绝了：

“妈妈，你看了那场比赛吗？”

“我跟你说过我对这一切的看法。”

“我是最优秀的。”

“是，可你输掉了比赛。听人说，那不是你的错，但你终究还是输了。你应该不想再冒险输掉你剩下的东西吧！”

好一个残忍甚至可笑的家庭。这一幕传达了一个至关重要的信息：女青年所追求的认可不可能来自她的家庭。唯一

的办法是通过战斗而得到认可,尽管正是这一途径使她落到如此境地。她毫不后悔。“行动,并在行动的同时,实现转变。”于勒·勒吉耶^①的这句话经萨特而成为名言,道出了人的“存在”之真谛:行动,奋斗,进而变成行动的结果。要行动,而不仅仅是“存在”。一旦没有什么可行动的,我们便会坠回到“存在”。自然而然的倒退,令人眩晕的坠落。世界的巅峰之后,是家庭的深渊。此时的麦琪比婴儿和老人更无法自理,只能求助于弗兰克。也正因为弗兰克不是麦琪的家人,她才情愿让他代替她的家庭。只有他才能理解她的话:

“我想请您帮个忙。”

“行,你想怎样我都答应。”

“您还记得我的父亲当年是怎样对待他那条狗的吗?”

她的父亲曾经把他那条病重的狗给杀了。

“你赶紧把这给忘了。”

“我不想再这样下去了,特别是在我获得了那么多成就之后。我到过世界各地,人们一边鼓掌,一边喊着我的

^① 于勒·勒吉耶(1814—1862):法国哲学家,生前未出版著述,但他的哲学思想影响了萨特等一代人。

名字，你给我的、一直伴我左右的那个奇怪的名字。他们齐声欢呼着我的名字。我的名字还登上了报纸。这是我从不敢想象的……我出生时只有 1.3 公斤，父亲说我为来到这个世上曾做了一番斗争，我是在斗争中出生的。弗兰克，我只求你这一件事。我不想和你作斗争。该得到的我都得到了，全都得到了。别让他们偷走我内心深处的东西。趁我还听得见人们欢呼我的名字，让我离去吧。”

“不，求求你。别这样。别让我那么做。”

“求求你。”

“不。”

她得到了一切，她不想继续活下去，因为什么也做不了。品尝了人生的极度喜悦之后，动物般的苟活便不够了。弗兰克先是拒绝，但是面对麦琪的可怕的决心——她曾尝试嚼舌自尽——他最后还是同意了。在缩短麦琪的痛苦之时，他把她赢得的那个名字的含义告诉了她：莫·库什勒：“我的爱，我的骨肉”。这个众所周知的名字承载着一句秘密的告白。为获得认可而进行的斗争所具有的社会特征掩饰了弗兰克的爱，那是一个父亲对女儿的爱，一个给予她认可的养父，这种认可是她的家人所无法给予的。尊重，才是真正的爱。

3

模仿的欲望

“我只是一个玩具。”

——巴斯光年,《玩具总动员》

《赌城风云》:别人的欲望

斯宾诺莎告诉我们,欲望从一开始就已存在。有欲望,即为存在,或者说存在,即为有欲望,因为只要存在,就会想要持续存在。每个存在者都想要持续存在,也就是活着,而无论他是否意识到这一点。只要存在,就会追求某些特定事物。并不是因为事物是好的,所以我们才对它们抱有欲望,而是因为我们事物抱有欲望,所以它们才是好的。欲望是第一位的。在我们周围的事物中,那些令人产生欲望的事物,恰是我们通

过我们的本质使之令人产生欲望的事物。事物依赖于我们，围绕着我们的欲望而运转。欲望不是我们所拥有之物，而是我们所是之物。

面对斯宾诺莎，勒内·吉拉尔戴着人类学家的拳击手套，从拳击场的另一角走过来，对我们大致说了这么一句话：反过来看，有欲望，即为模仿，难道不是吗？欲望没有体现出我的不变的特殊性，而是揭露了使之得以产生的模仿，难道不是这样吗？看看史实、现实社会和宗教史，再看看人类的历史，你就会发现，你只能根据某个他人的欲望而有欲望。设想两个儿童，给他们一堆一模一样的玩具。其中一个儿童拿起一个玩具。另一个儿童本可以选择，本可以在玩具堆中拿起另一个玩具。不，他想要的，恰是第一个儿童拿起的那个玩具。你跟他解释，说那个玩具并无不同，只要从玩具堆里再拿一个就行，因为里头的玩具全都一模一样，可是没用，你那是白费口舌。其实你内心深处也知道，这个孩子有道理，因为别人想要的东西的价值比没人要的东西要高得多。我所想要的，不单单是某个物体，而是处在情境之中的、活生生的、被别人所激活了的物体。是要下地狱，还是要上天堂，那都得看别人怎么选。

马丁·斯科塞斯的《赌城风云》将我们带到拉斯维加斯的幕后。还有更好的实验室来观察模仿欲的机制吗？山姆·埃

斯·罗斯坦(罗伯特·德·尼罗饰),赌马庄家中的佼佼者,受有组织犯罪集团众头目雇佣,经营一家赌场。赌博的庄家的目的在于理解别人的欲望,对这一欲望离现实的差距进行分析和量化,进而确定赌博的赔率。他是研究欲望的科学家,他以此为业,正如他的同伴尼基(乔·佩西饰)所言,他是“脑外科医生”。担任赌场经理之后,他的职业的幅度变了,但本质没有变:他既要理解别人的欲望,同时又要使这种欲望产生,而自己却要出淤泥而不染。作为辨识作弊者的专家,他同时也要理解模仿欲的要素。一个优秀的赌场经理和人类学家、精神病医生有几分相似,但是得反其道而行之:他的目的不是治好病人,而是让他们的病情加重。山姆·罗斯坦,叛道的精神病科医生,这样说道:“你认为我们跑到这沙漠中央干嘛?都是为了钞票。这就是霓虹灯、导游、香槟、宾馆免费套房、女人、烧酒的目的。所有一切被结合起来,好让我们拿走你们的钱。这就是拉斯维加斯的真相。唯一的赢家,是我们。赌徒们没有任何机会。他们的现金成堆地从赌桌经过‘笼子’流入我们的柜台,再流到赌场最神圣的房间,也就是点钱的地方,是圣地中的圣地:点钞间。”

山姆,唯一一个不赌博的人,让其他所有人参与赌博。他是点钱的人,也是依赖时间的人。“赌得越多,赢得越少”,这条统计学法则不会有任何例外。赌徒的利益,在于赌的时间

尽可能地短。赌场的利益,却在于让赌徒赌的时间尽可能地长。时间是赌徒的敌手,是赌场的朋友。赌场之所以总是赢钱,原因就在于赌徒的欲望和赌场的利益之间的差距。利益使人麻木,使人觊觎,赌场正是靠着盲目的模仿欲而在暗中把赌徒的钱包掏空。

赌徒在输的时候之所以继续赌下去,是因为只要继续赌下去,他就会觉得还没有真正输掉。至少,暂未输掉。这便是赌徒的诅咒:他总以为能东山再起,却不料越陷越深。赌徒们信奉帕斯卡尔的伟大思想,他们选择消遣,而不顾虑死亡。^①所以他们赌博,并相信自己能够赢钱,却忘了所有一切早已输光。赌徒总是不断要求“刽子手先生,再给我一分钟”,而他的刽子手先生为自己的运气欣喜若狂,不但会给他一分钟,而且会给他尽可能多的时间。山姆说:“赌城的黄金法则是让他们继续赌下去。赌得越久,输得越多。最终,所有钱都被我们收入囊中。”

金吉儿(莎朗·斯通饰)是一个迷人的妓女,她光彩照人,手法娴熟,在拉斯维加斯叱咤风云,既魅力十足,又诡计多端,知道该贿赂谁,该纠缠谁。当她在赌桌上掷骰子之时,所有人

^① 法国思想家布莱士·帕斯卡尔对“消遣”(divertissement)曾有论述,详见其代表作《思想录》。

的视线都投向她。赌场经理山姆也不例外，正通过监控摄像头注视着她。她掷出骰子，放声尖叫：赢了！她对她的同伴——此君体态臃肿，留着小胡子，戴着眼镜，打一条金色领带——说道：

“我早告诉你我今晚手气旺！”

山姆看见她兴奋得倒在同伴怀中。真是一个好演员。真是一个好赌徒。在一个特写镜头中，只见她偷了几个筹码塞进手提包里。真是一个惯偷。小胡子注意到了。她也注意到已被他发现，为了掩饰，她从包里掏出口红，在唇上抹了抹。真是一个撒谎精。赌局继续进行。山姆带着两个保镖走了过来。她停止下注，不再赌了，谢过众人，兑换了筹码。

“拿着，要敢于冒险啊，史蒂夫。再疯狂一把。”

“谢谢你，再会！”

小胡子递给她三个筹码。

“拿着，美女，这是给你的。去喝一杯，祝我健康。”

“你开玩笑吧？”

“怎么了？”

“什么怎么了，我帮你赢了一堆钱，我要我那一份。”

“想得美，我都看见了，你那一份，你早就偷走了。”

“你说什么呢，这堆筹码都是什么？别告诉我说是沙拉。我要我那一份！”

“金吉儿，我盯着你一晚上，你一直在偷我的筹码！”

“别想诬赖我，我要我的钱！”

“让我看看你的包，里头塞满了筹码！”

“你胡说八道！谁偷了，我可不是那种人！”

“滚吧！”

“滚？”

“没错。”

“滚？”

“没错。”

“好吧，现在你高兴了？”

金吉儿打翻筹码，筹码撒了一地，顾客们涌过来哄抢。她又夺过几个盘子，扔到空中，一面放声大笑。山姆叉着手，绷着脸，盯着她。金吉儿瞥见山姆，朝他笑笑，然后继续撒筹码。山姆被她的美貌迷住了，并未插手，看着她胡闹。她慢慢后退，目不转睛地看着山姆，一边远去，一边朝他抛去挑逗的笑容。是慢镜头。要知道，金吉儿让整个世界都慢了下来。金

吉儿是一个星球。当她穿着炫目的紧身长裙出现,所有一切便开始运动,似乎围着她转动。哥白尼的革命仍在继续,此时她变成了世界的中心,她的脉搏把她的心跳传输到她的人造卫星,也即汲取她的能量的寄生虫。即便伸进包里的手被人当场逮住,她也能化险为夷。就像有人说的:她创造了事件。她为何要将筹码扔到空中?斯宾诺莎知道答案:“假如我们想象到某个人从一个只能被一人占有的事物中得到快乐,那么我们便会不惜一切,使他不占有该事物。”(《伦理学》,第三部分,命题三十二)宁可失去她的筹码,也不让小胡子不合理地从中得利。不过,金吉儿同时还依靠了模仿的欲望。在赌桌上,大家都想追随她的“手气”,所以都模仿她,像她那样去赌;同样的,她知道一旦扔了筹码,必将引起一场娱乐性的骚乱。不出她所料,大家全都朝筹码扑了过来。除了她和山姆。

一次对视,他们便认识了。他们处在欲望的同一侧,却处在镜子的两侧,一边是妓女,一边是赌马庄家。他们依靠别人的欲望而生存,条件是无可受其影响。山姆在模仿的欲望方面虽是专家,但却没有能力逃开它。和所有人一样,他也对金吉儿有欲望。和别人不同的是,他懂得怎样做才能娶她为妻,达到自己的目的。尽管他有能力理解并满足金吉儿的欲望,但是这并不能使他主宰自己的欲望。他对别人屈服于模仿欲的方式洞若观火,却看不见主导自己行为的机制。

在为庆祝自己的荣誉而组织的晚宴上，山姆注视着一袭镶金晚礼服的金吉儿四处招呼宾客，他承认：“我最大的快乐是看着我的妻子金吉儿全场周旋。所有人都爱慕她。怎么可能不爱慕她呢？她是这世上最有魅力的女人，人们竞相争逐，想让她相伴左右。有她在场，大家都觉得惬意。金吉儿能够对大家造成这种影响，我甚至觉得她鼓励大家这么做。”

他说他喜欢看着她全场周旋，其实他的快乐在于看着她让别人的欲望萌生。他喜欢感觉到她所建立的热情关系，以及她在她身边营造的风景。进一步说，山姆喜欢置身于这道风景，这道以金吉儿为闪耀核心的风景。正如初次邂逅一样，此时的金吉儿也是以慢镜头而呈现。这是她施加于众人的慢镜头，是正在萌生的欲望的慢镜头。这个女人——欲望的对象——具有诱惑力，她是刻意为之，还是无意为之，我们难以知晓，但这对她而言都一样，都不重要，因为她不以“我欲望什么”为回报：她的诱惑力是全方位的，这一点她不由自主，她能够对大家造成这种影响。她光芒四射，她的魅力是一道普照一切的光线。相比之下，山姆则在阴影中操控。他的职业也是以让别人萌生欲望为宗旨，但这种欲望不以他本人为目标，相反要以物体、仪器和筹码为媒介。他懂得欲望的驱动力，他观察，他分析，他计算并实施某一策略，而金吉儿只要存在即可。或者说，即便她和他一样是专家，是观察者，是计算者，她

也比他少费些脑力，更具有触觉性。她的法宝是人际关系，她左右逢源、善于处世——她是一个众人追捧的女人；他的法宝是比所有人更有理性，他骨子里是孤独的——他是众人之间的独行侠。但他和众人一样，也是以金吉儿为对象的模仿欲的受害者。

不一会儿，山姆和金吉儿二人来到一间客厅。山姆经理派头十足，抽着一根粗大的雪茄。一个棕色头发的年轻人来到他们身旁：

“恭喜你，山姆。”

“谢谢。”

年轻人吻了吻金吉儿的手，注视着她，一副痴迷的表情。萨姆绷着脸，她看见金吉儿在微笑。

“晚上好，夫人，您好吗？您是我遇见的最美的女人。您真有运气，罗斯坦先生。”

“谢谢，谢谢你的美言。”

“他是赌场里的小伙子，人挺好，很聪明。可他以为他是谁，这混蛋？第二天我就炒了他。”山姆不希望别人对他的妻子有欲望，而希望别人对他自己有欲望。或者确切地说，山姆所高兴的，不是大家都想要得到他的妻子，而是知道大家

都想要取代他的位置。不过,这种矛盾的满足感也有阴暗的一面,而且并非没有风险。

在弗洛伊德看来,如果你想要得到别人的妻子,那么你其实是对这个丈夫有欲望。因此,如果你希望有人想得到你的妻子,那么你其实是希望有人对你自己有欲望。这两种情况所涉及的都是一种潜在的同性恋。可是,这难道不是一种太过简单的简化吗?勒内·吉拉尔告诉我们,弗洛伊德的假设并不合理。要知道,根据别人的欲望而抱有欲望和对别人有欲望完全不是一回事。根据别人的欲望而抱有欲望,是以别人为榜样。可是,一旦你有了一个榜样,你立刻就会将其变成一个障碍,正如吉拉尔所言,你也就构建了一个榜样式的障碍,让一个竞争对手横空出世。年轻人在直截了当、毫不隐晦地赞美他的经理的同时,无意间把自己摆到了竞争对手的位置。更何况,他很聪明,因而更危险:必须把他赶走!

山姆初到拉斯维加斯的时候,觉得自己身处天堂:“像我这样的家伙,拉斯维加斯洗去了我们的罪。这是一个道德洗车店,其作用无异于卢尔德^①对残疾人的功效。”可是,当山姆选择一种模仿欲的粒子加速器做他的妻子,他便陷入了一个

^① 卢尔德(Lourdes):法国西南地区小城,据说当地经常出现病人不治而愈等类似奇迹。

不稳定的涡流之中。他越是欣然地看着妻子让欲望在她四周萌生,他对她的欲望就越是变得强烈。渐渐地,金吉儿把山姆推上了模仿式的竞争的道路,因为她汇聚了太多的欲望。他的注意力终将从他的妻子转向他那些或真实或假想的竞争对手,把他抛进嫉妒的深渊。山姆在赌场之所以是快乐的,那是因为他自己不赌博。至于爱情,拉斯维加斯并非卢尔德,那里没有奇迹——无论是对于赌徒,还是对于经理。模仿的体系容不得例外。

《放大》:自我的错觉

米开朗琪罗·安东尼奥尼的影片《放大》讲述了一个时尚摄影师托马斯(戴维·海明斯饰)的故事。他相貌堂堂,富有魅力,相当走红,身边总有一些出于职业或其他原因而随时准备宽衣解带的模特和年轻女子。且听他怎样引导他的模特,一个很漂亮、很苗条(过于苗条?)、有一头长长的金发、容貌出众的姑娘:

“好。现在真的要注意了。再多一点,多一点,多一点。很好。来,再来,挺胸,再挺胸,抬起胳膊,伸展四肢,我的小猫。非常非常非常好!继续,继续,来!加油!

加油！好极了。好，对，注意了！非常棒，对，对，要放松。
抬起头。全都给我，全都给我。”

这场戏宛如一场没有性行为的床上戏。该有的全都有了：摄影师拥吻女孩的脖子，挑逗着她，然后坐在她身上；女孩躺着，献出自己，扭动着臀部；他占有了她，但只是在摄影中占有，一面不断重复喊着：“对，对，对！”节奏逐渐加快，两具躯体越来越近，但之间总是隔着两个镜头：一个是照相机的镜头，另一个是摄像机的镜头。

这一幕非常怪异，它含有性的意味，却又不让人享用。他让她“全都给我”，但是她到底给了他什么，而他又从她那儿得到什么？是她的图像。是一个镜头。他得到的是被摄对象的一幅画面，而非被摄对象本身。他拍下了她的画面，而并未触碰画面的实体。更确切地说，他拍下的是一幅可被复制的图像。一张时尚照片被拍出来，目的就在于被大量复制，然后通过杂志而传播。摄影师与现实的关系被他职业的本质破坏了。他从不与拍摄对象深入交流，而只是创作出一幅可被复制的图像，这幅图像是用来让人产生欲望，但拍摄对象本身从不被人消费。同时，它也不是可被消费的。拍摄对象的图像本质上是无法令人满足的。消费社会的悲剧在于，它所呈现的对象令人产生欲望，但它们永远都不可被消费；摄影师的悲

剧在于,躺在他脚下献出身体的那个妙龄少女对他而言只是一个机遇,只能用于创作一幅用于满足别人的欲望而非他自己的欲望的图像。拍摄结束了,他弃女孩于不顾,任由她心潮澎湃而没有接着做些什么,任由她躺在地上,气喘吁吁,满怀欲望,激动不已。他什么也没对她说,只是重重地倒在不远处的沙发上,像是刚做过爱似的。但这种做爱是残缺的。我们不禁自问:在这个不完整的行为里,欲望变成了什么?当躯体简化为它的图像,欲望到哪儿去了?安东尼奥尼带领我们审度时尚的世界,让我们对模特的美貌痴迷不已,对模特的非人道的使用方式惊恐不已。

不过,最有意思的还在后头。尽管我们的摄影师表面上对欲望漠然无视,但是他将仍然逃不过最隐秘的欲望机制。影片将近结束时,托马斯涉足一场气氛异常安静的摇滚音乐会。安东尼奥尼拍摄的是一个真实的乐队,也即新兵乐队,吉米·佩奇、杰夫·贝克曾是该乐队成员。当时的布景酷似画廊。听众像患了紧张症一般安静,像是一群僵尸,全都傻愣着,显得疲惫不堪,一副严肃的表情,除了一对装模作样跳舞的男女。只有乐队在释放着摇滚音乐的巨大能量。这时,吉他手遇到了一个技术问题:扩音器嗤啦作响,叫人难受。他先是轻轻地拍了拍那台顽抗的机器,好像那是一台旧电视机;接着,他不耐烦了,用吉他的琴颈砸了它几下,砸得越来越重。

一个技术员过来向他伸出援手，但这恰好说明了他的无能。于是，出于恼怒，或是出于天性，他把吉他在扩音器上砸破了，几脚把它给踹破，把碎了的琴颈给观众看了看，好像那是一尊奖杯或一件圣物，然后把它扔向观众。之前一直无精打采的观众此时立刻扑了过去，你争我抢。在这场突如其来的暴乱中，托马斯，我们这位沉着冷静、总是显得很酷的摄影师，也像疯了似的加入了争抢的行列。他把那件珍贵的物品抢到手，自己也从虎视眈眈的人群中脱身而出，艰难地把追来的人给甩掉。他来到安静的街上，面对着一家商店的橱窗，只见店里满是塑料模特，表情和观众们起初时无异。他松了口气，审视着那件脱离了背景的物品，一个破碎的吉他琴颈。为了它，他刚刚简直冒了生命危险。他把琴颈扔了。片刻之前，这个物品价值连城，此时却一文不值。一个路人看见托马斯扔了一个东西，于是便走过来把它捡起，但接着也扔了。此时，它只不过是一个垃圾。一个脱离了欲望的世界的东西。这个可怜的玩意儿，转瞬之间就从无上的荣耀、所有人的欲望对象变成了绝对的不幸或被人无视的寂寞物体。

作为时尚摄影师，托马斯深谙模仿欲之道，但可以想见的是，他并没有觉察到模仿欲的陷阱。一旦置身于集体，他立刻变得和其他人完全一样。他之所以臣服于模仿的欲望，原因很简单，正如勒内·吉拉尔所言，无论怎样警觉，人们都无法

逃开模仿的欲望。

斯宾诺莎说过：“好胜心不是别的，正是我们内心产生的对某个事物的欲望，我们之所以对它有欲望，是因为我们想象到其他与我们相仿的人有着同样的欲望。”（《伦理学》，第三部分，命题二十七）这种“好胜心”，或者说模仿的欲望，不过是欲望的一个失败的例子，是欲望的病态演变。相反，吉拉尔断言，任何欲望都是模仿，而好胜心正是欲望的真相。他拒绝把模仿的欲望视为心理上的偶然事件或个体理性的失败案例。吉拉尔一上来就把个体纳入到某个社会背景之中，该社会背景决定了个体，但个体却未能意识到这一点。模仿的欲望不是个体对某一特殊欲望的降级，而是社会的根源，是一个提前决定了所有个体的过程。这正是个体欲望的深层秘密——最好称之为“个体间的欲望”（*désir interdividuel*），以更好地体现个体的总是次要的、虚幻的特征。斯宾诺莎揭露了自由意志的假象，认为笛卡尔深受其害。我们可以说，吉拉尔揭露了自由欲望或个体欲望的假象，而斯宾诺莎深受其害。斯宾诺莎并没有错：他所描写的“好胜心”这种现象的确存在。但它是欲望的核心，而非不幸遭到降级的欲望。它是欲望的实体而非偶然现象。在《一个名为欲望的模仿者》中，让-米歇尔·伍格胡良，一个笃信勒内·吉拉尔的理論的精神病学专家，非常清晰地陈述了模仿欲的原则：一方面，“是欲望造就了自我，并

通过它本身的运作使自我得以存在。[……]欲望是自我的起源,而自我实际上是‘欲望的自我’(moi-du-désir)。因此,被欲望所造就的自我不可能要求得到该欲望的所有权。[……]另一方面,欲望具有模仿性,因为它是对另一欲望的再现和复制。因此,自我不可能要求得到以他人的欲望为基础将该自我构建起来的那个欲望的所有权。”

我们在影片《放大》中的那场戏里看到的,正是摄影师的自我在模仿欲中的消散:在模仿的欲望中,“欲望的自我”走到了表面上的自我的前面,个体服从于群体的法则。或者说,当群体在场时,个体服从于群体;当个体和群体保持一定距离而独立存在之时,他就会恢复理智。那场戏就像一个颇具启示意义的笔误:自我这座冰山突然间翻转过来,揭露出它的社会基础,其中大部分都具有模仿性。社会性从个体之下跃然而上,揭露了个体在根子上的假象。

《查理和巧克力工厂》:标新立异的欲望

曾被关押在奥斯维辛集中营的普里莫·莱维^①把他的经历写进了一本令人难忘的书里,书名兼具问题、条件和命令三

① 普里莫·莱维(1919—1987):意大利作家。

种形式：《如果这是一个人》。带着他那惯有的严肃的幽默感，他让我们把集中营和屠杀营当作人道主义科学——或非人道主义科学，此处二者是一回事——的实验室来反思。这是因为，他认为，正是在那个残忍的环境里，他才有机会观察到最令人吃惊的、最具启示意义的人类行为。以一个老人的故事为例：自打他来到集中营，这个老人就开始节省他自己的那份面包，连续多日不吃不喝，尽管他和其他人一样饿得不行，而他这样做的目的竟然是为了购买各种不同颜色的碎布！老人有个计划：他把那些碎布剪成小块，根据颜色定价，然后拿出去卖。一种颜色一种价格，每种颜色的价格都是公开的。普里莫·莱维熟知集中营的秘密法则，所以不觉得这个疯子有多少幸存的机遇。然而，几个星期之后，虽然老人身体虚弱，或许撑不了多久，但他却成了集中营里最富有的人。凭着什么奇迹？没有任何奇迹，只是凭着他对人的欲望的机制了如指掌。在一个形式同一的环境里，如何体现自己的不同？很简单，稍微动动脑子就能想到：佩戴一个大家都知道其价格的符号。集中营里，所有“犯人”都必须穿制服，因此迫切需要体现自己的特殊性和所拥有的权力。他们突然发现，只要根据自己的财力购买一块某种颜色的布条，就能够把自己的地位昭示于众。

在此，标新立异的符号不是用来标记受害者，它不是一颗

强加的、侮辱性的、形式同一的黄色星星,反而是一块被选定的、被期望的、有特殊性的、珍贵的布条。老人的才干在于他认识到人们在一个形式同一的环境里需要特殊化,懂得根据这一需要创造价值,并发明了这样一个经济实惠的差异体制。物资投入很小,因为物品已被简化为一个纯粹符号,但收益却很大,因为物品的售价具有随意性。所买的物品本身不具有价值,而是在大家都知道其价格的情况下才具有价值。有价值的,是其他人都知道它的价格。比如,红色布条之所以比蓝色布条贵,是因为它比蓝色布条贵这一事实,与颜色的本质或布料的质量无关。就是这样。符号是任意的,价格是任意的,欲望是模仿的:所有人都知道红色布条最贵,所以大家都想要红色布条。这难道没有让您联想到什么吗?处在另一个时代但有着同样政治才干的拿破仑不也发明了军团荣誉勋章(红色布条)、国家荣誉勋章(蓝色布条)等等他称之为“法兰西共和国的摇铃玩具”(hochet de la République)的有色布条吗?他说过,他就是这样统率众人的……

那孩子们呢?蒂姆·伯顿根据罗尔德·达尔的小说改编的影片《查理和巧克力工厂》带领我们深入到儿童的模仿欲的无情世界之中。威利·旺卡(约翰尼·德普饰)是一个天才的发明家,经营着一家比瑞士银行还要神秘的巧克力工厂,凭着他那令人难以抗拒的独家配方占领了全球市场。一天,他宣

布,他在销往全球各地的块装巧克力里悄悄塞进了六张金券,每张金券的获得者将有幸……

一开始,这件事并没有什么特别之处。金券的作用和有色布条、“法兰西共和国的摇铃玩具”并无二异。不过,金券可不像食品袋里的小礼物那样简单。食品袋中的礼物是有价值保障的。它就像蛋糕上的樱桃,使它所陪伴的食品更加完美。它是一种奖品,增加了食品的价值,从而增强了潜在消费者的欲望。以同样的价格,给更多的东西,这是众所周知的促销法则。威利·旺卡走得更远:他增加了巧克力的价值,而没有在巧克力袋里装进礼物。或者说,他把每块巧克力都变成了彩票。在出售的几百万块巧克力中,他只悄悄塞进了六张奖券,但是有了这六份“礼物”或“奖品”,所有巧克力的价值全都增值了!他出售的不再是巧克力,而是梦想。全世界所有孩子都将想得到他的巧克力,当然如此,没有比这更正常的了,不过归根结底,相比于对金券的追寻,对巧克力的欲望可就黯然失色了。当孩子们要求得到一块巧克力之时,他们想要的,不再是巧克力本身,而是从中找到极为难得的敲门砖。只有一个穷人家的孩子是个例外,他和查理小时候一样可怜:他的生日礼物是一块巧克力,虽然他没有从中发现一张神秘的奖券,但是失望过后,他仍然悲怆地,而且略像野兽一般地(必须指出这一点)满足于能够吃到巧克力——对他而言,这可是一件非同寻常的大事。然

而，维露卡的富爸爸就不是这样，他告诉记者：

“我的小维露卡一告诉我她一定要得到一张金券，我就把我所能找到的旺卡巧克力全都买了下来。几千块，几十万块。你们知道，我做的是花生产业，我告诉我的女工们：‘各位女士，早安，从现在起，暂停剥花生，改拆这些巧克力的包装纸。’三天过去了，什么也没发现。这真是太糟糕了。我的小维露卡一天比一天生气：‘我的金券呢？我要我的金券。’诸位都知道，我受不了看着我的宝贝女儿那么不开心。我发了誓，一定要继续寻找，直到帮她找到她想要的金券为止。终于，我给她找到了一张。”

父亲很自豪，他终于满足了女儿的欲望。他把那张令人垂涎已久、耗费重金而得来的金券郑重地交给女儿。不料，女儿并不领情，她的反应出人意料。她没有只字片言的感谢，而是表达了她的下一个欲望，我们都知道，那又是一个命令：

“爸爸！我还要一匹小马！”

模仿欲的逻辑和德勒兹在分析欲望的咒语时所发现的欠缺及永恒失望的逻辑极为吻合。当我们对所有人都想得到的

事物产生欲望,这一欲望就必然受制于外部法则(我们创造不了欲望的对象)、欠缺(我们必然欠缺尚未创造出来的欲望的对象)和无法实现的愉悦(欲望的对象遥不可及)。不过,此处的模仿欲同时也和普里莫·莱维所描写的标新立异的逻辑极为吻合。那个讨厌的小女孩的父亲之所以为成功找到一张金券而倍感自豪,是因为他把那张金券视为一个标新立异的符号,它就像一块有色布条,标志着他的功勋。金券的价值对女儿而言说到底是无关紧要甚至一文不值的,对父亲而言却高得不可估量。

事实上,金券有什么用处?它会打开怎样一扇神奇的大门?为什么所有人都对那些神秘的金券抱有欲望?在一个由模仿的欲望所构建的世界里,金券纯粹是标新立异的符号,因此它本身并无多大价值。然而,从另一个角度来看,得到金券的人将有幸参观威利·旺卡的神秘的巧克力工厂,这是一个绝无仅有的特权……所有一切原来都是冲着这个机会来的。正是根据这种谋求奖赏的表面的虚荣心,我们才看到了威利·旺卡的商业才能以及模仿现象的威力。当人们对模仿的痴迷介入其中,竞争的对象就变得无关紧要,退居次要地位,完全被竞争的激烈性所掩盖。孩子们所欲望的,不再是巧克力本身,而是金券。金券之所以这么有价值,正是因为所有人都对它有欲望。有谁真的梦想参观一家工厂?维露卡的父亲

不惜一切代价得到金券，他自己也经营着一家工厂，但是他的女儿可能从来未曾想要去参观。金券之所以价值连城，是因为它不仅具有现实价值，更是一个象征、一个纯粹的符号。所有人只要去买一块巧克力，无论是否从中找到金券，都能够体验到对一次参观的梦想。这部影片本身——以电影院里的一个座位的价格——也是献给所有孩子的一张神秘的金券。

另一方面，威利·旺卡并不是一个玩弄儿童欲望的无耻的人。他看破红尘，孤独无依，略显孤僻，迫不及待地想要找一个心灵纯洁的朋友。那个可怜的孩子查理之所以撞了大运，是因为他没有或者说不像别人那样受制于模仿的欲望。威利·旺卡利用金券设计了一次选拔考试，金券激化了模仿者之间的竞争，通过对比揭示出一颗罕有的珍珠，也即一个不是只会模仿别人的孩子。参观巧克力工厂犹如一次品德测试，是一连串设置好的陷阱，孩子们相继落入其中，只有查理幸免于难。能够在金券这则光彩夺目的谎言之下发现巧克力的苦涩的真相的，唯查理一人。《查理和巧克力工厂》所揭示的，是如何在他人的影响下成为自我。

《玩具总动员》：有欲望的玩具

现在，让我们走进另一个世界，玩具的世界。如果说所有

孩子都想要同样的玩具,那么玩具呢,它们又想要什么?这个问题表面上看似奇怪,但是对于那些想要从一个出人意料的角
度探究模仿欲的奥秘的人来说,却又是一个引人入胜的问题。约翰·拉塞特的动画片《玩具总动员》和我们分享了玩具在人们背后的生活。要知道,玩具也有生命,^①他们在被孩子们玩的时候之所以是不活动的物体,那是出于职业道德和责任心。可是,无论怎样老练,他们一年之中必有两天胆战心惊:圣诞节和“主人”的生日。今天是安迪的生日。他的玩具们全都惊慌失措,并针对此次危机召开了一次研讨会,然后监视着“礼物”的到来:来者是“巴斯光年”,他的外形是一个现代宇航员,配有立体声音响,里面布满电子芯片。自从这个不速之客走出他那貌似宇宙飞船的盒子,他的到来立刻使队长伍迪——他的外形只是一个牛仔——的权威受到了影响。刚在安迪的卧室里落地,巴斯就遭到了“老”玩具们各种羡慕的问题的骚扰。

塑料猪问道:“对了,你是从哪儿来的?新加坡?香港?”

“不,事实上,我来自第四象限伽马巡逻队,是太空突

① 既如此,下文将用“他”、“她”、“他们”来指称有关玩具。

击队宇宙保护精英小组的成员(伍迪在盒子上看到了同样的解说),负责保卫我们的星系,防备星际联盟头号大敌、邪恶大帝扎克的入侵。”

土豆先生:“是吗?我来自‘玩乐校园’公司。”

抱抱龙:“我来自‘美泰尔’公司。呃,确切地说,不是‘美泰尔’公司,是一家在公共采购招标中被‘美泰尔’收购了的小公司。”

伍迪嫉妒极了,对牧羊女说道:“就好像他们从没见过新玩具似的。”

“他们确实从没见过像他这样的玩具。他身上的超现代化小工具比瑞士军刀还要多。”

弹簧狗按了巴斯身上的一个按钮,巴斯发出一阵声响和一束红色光。巴斯说:“当心,小家伙,你不想被我的激光击毁吧。”

土豆先生:“啊,激光!伍迪,你为什么没有激光呢?”

“那不是激光,只不过是一盏会闪烁的小灯泡而已!”

塑料猪问土豆先生:“伍迪怎么了?”

“他也想有激光。”

伍迪恼羞成怒,想让巴斯现实一点:“够了,都给我住口!好了,安迪的新玩具给我们大家留下了深刻印象。”

“玩具?”

“玩——具——!”

“对不起，我觉得你想说的是‘太空突击队’，没错吧?”

“其实，我想说的现在还不能说，因为有‘学龄前玩具’在场。”

土豆先生：“好像一场暴风雨就要来临。”

抱抱龙：“光年先生，我很好奇，太空突击队大致是干嘛的?”

伍迪忍不住了：“他不是一个真的突击队员，他不会和坏人搏斗，他不会射击，也不会飞!”

“对不起。”说完，巴斯便按下一个按钮，打开了他的翅膀。所有玩具全都赞叹不已，唯有伍迪仍在越来越尖锐地进行批评。

“这翅膀真不错!”

“真了不起!”

“什么呀，什么呀？这是塑料做的，他不会飞!”

伍迪心生嫉妒，不惜一切想要摆脱巴斯，而这样一来，他也渐渐疏远了其他玩具。当安迪和妈妈在一个加油站稍作停留之时，在那个惊心动魄的地方，为了争夺主人安迪的宠爱，伍迪和巴斯这两个玩具竞争对手打了起来。他们越打越

激烈，竟忘了及时登上安迪家的车。结果，他们被落下了。这是玩具之间一次殊死斗争，我们在玩具世界里看到了黑格尔的思想，但其中夹杂着勒内·吉拉尔的思想，因为此次斗争的核心是模仿的欲望，巴斯不久之后也将发现这一点。他无意间在电视上看到了一则广告，广告正在吹捧“他的”功绩：

“呼叫巴斯光年，这里是星际总部，你收到了吗？”

巴斯正要回答，却发现讯息并不是发送给他的。他在电视上看到了他自己，但奇怪的是，电视里既是他，又不是他……

广告继续播放：“巴斯光年，地球需要你们。巴斯光年，全宇宙的超级英雄，已成为全世界的超级玩具，各种装备应有尽有：自动遥控通讯手腕（他看了看自己的手腕）、集成式空手道手臂、激光射线、多语段声音模拟器。”广告里，有个孩子按下了玩具上的红色按钮：“一个未知星球上的秘密任务。”同样，巴斯也按下他的红色按钮，传来同一个句子：“一个未知星球上的秘密任务。”他有翅膀，他可以“飞向宇宙，冲出宇宙”。电视屏幕上出现了一条警示语：“本玩具不是飞行玩具。”继而：“购买巴斯光年，拯救最近的星系。巴斯光年，玩具无限，艾尔公司生产，世界各地均有销售。”广告以一幅令巴斯绝望的画

面作结：一家玩具超市的过道里，巴斯光年玩具摆满了每一层货架。巴斯像是被雷电击中了一样，他揭开手腕上的盖子，发现盖子里写着“台湾制造”。他心灰意冷，最后一次奋力飞翔，不料却摔到了楼梯下方，摔断了一条胳膊。

巴斯刚刚发现了几件事。第一，他只是一个玩具，是其他无数同样玩具中的一个。他没有任何特殊性，却一直误以为自己独一无二。他被自己的想法给蒙蔽了，自认为独一无二，其实谁也不是。第二，他之所以被批量生产，是因为他是作为独一无二的玩具而被推荐给所有的孩子，因此他是一种模仿欲的玩具。这是模仿欲的两个假象。巴斯幡然醒悟，终于明白伍迪所言不虚。伍迪所不能忍受巴斯的，也正是他不知自己身为玩具这一本质，以及他自认为独一无二这一假象。正是巴斯的盲目使伍迪成了他的敌人。此时，既然模仿的真相已然大白，那么认可的欲望将开始发挥它的全部作用。

这是因为，奇怪的是，正是黑格尔使巴斯和伍迪得以找回他们的地位，也即通过斗争赢回他们的地位。这不是一次使他们相互对立的斗争，相反：是一次使他们团结一致对付一个共同敌人的斗争。巴斯和伍迪被坏小子希德——一个喜欢虐待玩具的刽子手——抓获，成了他的囚徒，他们将竭尽全力，回到主人安迪的身边。玩具之间第一次殊死斗争幸好没有继续下去，而认可的欲望将使他们共同努力，对抗并战胜他们共

同的敌人。

顺便明确一点：勒内·吉拉尔和模仿的欲望类似于黑格尔及其认可的欲望，都是对欲望的欲望。不过，在黑格尔那里，别人和我一样想要得到同一个东西，是因为我们彼此相像，都具有同一个欲望；在吉拉尔这里，我之所以和别人一样想得到同一个东西，是因为别人想得到它：因为你对它有欲望，所以我将尽我所能，从你那里把它夺过来。在黑格尔那里，认可的欲望不是相互模仿的，而是对称的。在吉拉尔这里，模仿的欲望正因为是相互模仿的，所以才是对称的。在黑格尔那里，我是因自己而有欲望，我是我的欲望的根源，而且我需要别人来认可我。在吉拉尔这里，我只有在模仿别人之时才有欲望，而别人也是如此，我们构成了一个模仿的螺旋，它没有明确的根源。

表面上看，《玩具总动员》里有话语权的，是黑格尔。这是因为，一个在被生产出来之时没有自己的身份的玩具，一个与其他玩具一模一样、谁也不是的玩具，却可以通过他的经历，通过他的行动，获得某种人格，变成“某人”。正因为他们敢冒生命危险，巴斯和伍迪才赢得了他们原本所不具有的特殊性。故事的最后，必须承认：玩具们干得不错。在为了得到认可而斗争的同时，他们真正地变成了“人”。

不过，这是最后一次转换，从此之后，得益于影片的衍生

品,模仿的欲望将再次找回它的权利。这是因为,看过《玩具总动员》的孩子们落入了一个完美无缺的陷阱。通过斗争,伍迪和巴斯成功地得到认可,被认可为“人”;在观众眼中,他们此时已经是完完全全的“人”。他们不再是玩具,而是个体,在出现之时仍然一动不动、扮作玩具的个体,因为人们只认得他们作为物体时的状态。通过一个与现实相互影响的“嵌套结构”(mise en abîme),从此没有什么能够比伍迪和巴斯光年这一塑料形象更具个体性和生命特质。《玩具总动员》使我们真正过渡到另一面:我们,作为观众,作为小观众的父母,变成了……玩具的玩具。

《金钱帝国》^①:生产线上的欲望

在科恩兄弟的《金钱帝国》中,我们见识了商业化欲望的奥秘。我们将看到,欲望不是一门精密科学,甚至恰好相反。1958年,纽约。赫德萨克公司总裁自杀身亡,董事会成员决定任命一个白痴做公司领导,目的是让公司股票价格下跌,然后一举收购。他们自认为找到了理想人选:诺维尔·巴恩斯(蒂姆·罗宾斯饰),一所名不见经传的贸易学校的青年毕业

① 也译为《影子大亨》。

生,幼稚可爱,乳臭未干。一开始,他似乎满足了他们的期望:他所展示的发展战略令他们额手称庆。这个呆子竟然想用……一个圆圈去占领全球市场!他对轮胎或者说铁环进行了改造,并笨手笨脚地做了示范,试着用腰部让它转起来。对于这一发明,他甚至连名字都没想好。有人问,这玩意儿有什么用处,这位新任老总答道:“你知道……给孩子们!”总得给这个东西起个名字,最终它被称作“呼啦圈”!一个没有用处、无法命名且注定失败的东西:董事会欣喜若狂。

刚开始,市场证明董事会的看法是对的。一家玩具店的老板站在呼啦圈这一新产品的广告旁边等待顾客。广告上,一个孩子用腰部转着呼啦圈,旁边是广告词:“你知道……给孩子们!”起始价:1.79 美元。无人问津。店老板静静地抽着烟。鉴于市场供求法则,他开始降价:1.59 美元。很快:1.49 美元、1.39 美元。仍然没人光顾。价格暴跌,到了促销价:两个仅售 25 美分。最后,它成了附赠品:无论买什么,都送一个。这一闪电般的失败令店老板恼羞成怒,他把呼啦圈全给扔了出去,扔到商店后面一条堆放垃圾的胡同里。其中一个呼啦圈像是被某种超自然的力量推动着,一直向前滚动,躲过街上的障碍物,转了几个弯,接着滚到人行道上,遇到了一个男孩,绕着他转了几圈,最后停在他的脚下。男孩的目光里充满好奇。远处传来一阵铃声:附近一所学校放学了,一群

孩子欢呼雀跃地冲出学校，来到大街上。男孩跨出一步，站在呼啦圈里，拿起它，开始用腰部使它转动，身手灵活得像马戏团的杂技演员。他笑了，仿佛体会到了运动员的快乐。那群孩子跑到街角，停下脚步，一动不动地看着这出不可思议的表演。慢镜头。他们目瞪口呆，眼神里写满了惊讶，赞叹不已。男孩即兴发挥，用呼啦圈做出各种姿势：用脚踝转，用脖子转……孩子们受到了诱惑，叫喊着朝玩具店蜂拥而去。模仿的欲望！店老板站在门口，大吃一惊，看着孩子们冲进店里。转眼间，呼啦圈的价格从零涨到 3.99 美元，比起始价还高出一大截。一次令人难以置信的成功。股票价格暴涨。“白痴”老总摇身一变，成了天才。他和那些购买呼啦圈的孩子们一样天真幼稚，但却在任何真正的成人或许都会失败的地方获得了成功。

此处有几个信息。把一个事物放在橱窗里，以求使之令人产生欲望，这是不够的：橱窗里的事物当然是作为欲望的对象而被推介，但它尚未处在情境之中。“供”尚不足以创造“求”。一个没人想要得到的事物是没有任何价值的。矛盾之处在于，正是当商人把呼啦圈扔掉的时候，他才得到了一个机遇。一个男孩捡起它，使用它；一群孩子看到了这个男孩，并且羡慕他，想要模仿他，进而对呼啦圈产生了欲望……价格由此上涨。呼啦圈的价值是被榜样所创造，是被模仿所创造。模仿的欲望在这里发挥到了极致。可是，为什么第一个孩子

想要玩呼啦圈呢？他可没有模仿任何人，是呼啦圈自行来到了他的脚下。这是一个幸运的意外，而且明显有点太过幸运了。在这里，科恩兄弟拿呼啦圈这一荒谬现象开了个玩笑。通过再现一个几乎不可能发生的初始场景，让我们从中看到第一个自发的、继而被大家竞相模仿的欲望，影片明白无误地告诉我们：所有一切本不可能像这样发生。无可否认的是，呼啦圈的价值源自于它所导致的模仿的传染，但这一传染的源头却无法明确；即便传染源可以明确，我们也只能描绘这一现象而无法理解它，仅此而已。如果真有一门关于模仿的欲望的科学，如果我们能够预见哪个事物具有传染性，那么生意场上或许就只有成功而没有失败了。顺便说一句，这部影片本身相对而言是一个失败：理解了模仿欲的奥秘，将一次商业上的成功搬上银幕，这并没有保障影片获得成功。

紧接着，一场广告运动疯狂登场。广告中，呼啦圈有了各种用途，传染到各个年龄段，从孩子到父母：妈妈一身家务打扮，一边用吸尘器吸尘……一边转着呼啦圈；爸爸在办公室里一边抽烟斗，一边看文件……一边转着呼啦圈。这个神奇的圆圈出现在晚会上、婚礼上……大家全都参与其中，甚至连科学家也不例外！这是因为，一个没有用处的事物在传播中是没有界限的。既然它什么用处也没有，那么它便可以为所有人所用。

可见,影片一方面告诉我们,一个如此规模的商业成功是非理性且无法预料的,但另一方面也给我提供了一些要素,阐明这一成功的某些原因。比如,一个大众现象是以一个大众化生产为前提。年轻的老总在董事会眼中不管显得有多么白痴,但终归是毕业于一所贸易学校,懂得如何描述产品的优点:“经济,简单,生产成本低,盈利性高,销售潜力大。”为什么?这得归功于塑料。当时是1958年,塑料是不久前的一项发明,它可以被制成任何形状。还有哪一种形状比圆圈更为简单呢?说到底,是生产条件决定了呼啦圈的形状。所要做的,只是为它设计一个用途……可见,在娱乐产业里,价值的创造可以同时建立在两个基础上,一是严格遵守生产的经济法则,二是当模仿的欲望发挥作用时,随意发明一个用途而不管它是多么的没有用处。影片提供了另一个相当有意思的例证:基于同样的模型和同样的图案也即圆形,所发明的新事物——飞盘——同样也是前景看好。它是一个塑料圆盘:这种形状最容易生产。它与呼啦圈一样毫无用处,因而一样有需求。它是使模仿获得成功的最佳形状。

《超级名模》:欲望的模特

现在,让我们沉浸到模仿的典范之中。本·斯蒂勒的喜

剧片《超级名模》把我们带进了模特——更确切地说,是超级男模——的世界乃至精神世界。超级模特与其他模特不一样。他们高高在上,俯视他人,被包括模特在内的所有人竞相模仿。超级模特几乎是抽象的,与其说是一个个体,倒不如说是一个观念(idée)。观念甚于肉体,超级模特是对“美”的古代观念的现代诠释。在柏拉图论述“美”的《会饮篇》中,苏格拉底指出,只要好好地观察,我们就会发现“美”这一观念要比美丽的事物更美,因此我们要逐渐从对美丽的身体的爱上升到对美的观念的爱,美的观念既是美的真相,又是美的真理。在柏拉图阐述“美”的另一篇对话《大希庇亚篇》中,苏格拉底让希庇亚给“美”下一个定义,希庇亚被问住了,只举了一个例子:“美是一个美丽的少女。”苏格拉底对此嗤之以鼻,他说,如此说来,美丽的铁锅不也是美吗?人们用于衡量客观世界各种事物之美的模型是“美”的观念或定义。在柏拉图看来,美的观念比美丽的事物更实际,因为美的观念是永恒的,正如于贝尔·格尔尼耶用一句简明而又残酷的柏拉图式箴言所说的:“年老的特洛伊的海伦^①因为她的美而得以永生。”可见,现代的超级模特是变质了的柏拉图的美的观念。一个超级模

① 特洛伊的海伦(Hélène de Troie):希腊神话中的人物,宙斯的女儿,特洛伊战争便是因她而起。

特,就是一个把自己当成一个观念的人,或者更确切地说,是一个被人们当作一个观念的人。人们想要以这个观念为基础去调节众人的欲望。可是,观念本质上是不存在的。正是这一点保证了观念的永恒性。因此,超级模特也是不存在或几乎不存在的。

《时代》杂志记者玛蒂尔达遇到了两个当红男模:韩素(金发演员欧文·威尔逊饰)和戴瑞克(本·斯蒂勒饰)。韩素和戴瑞克问道:

“就我读过的报道来看,你好像很漠视干我们这行的人。”

“你为什么这么讨厌模特,玛蒂尔达?”

“你们真的想知道?”

“对啊。”

“我觉得你们虚荣、愚蠢,而且自恋得令人难以置信。”

“我完全同意。那你觉得男模怎样?”

三人傻傻地笑了。

“非常棒!”

“不不,说真的,玛蒂——我能叫你玛蒂吧?——你在跟我们故弄玄虚。你没把实话全都说出来,肯定还有

别的。”

“你们真的想知道真相？好吧，那我就实话实说了。
我在七年级时，是班里最胖的。”

戴瑞克忍不住做了个鬼脸，故作恶心。玛蒂尔达不高兴了：

“得了，就说到这儿吧。”

“别啊别啊，对不起，我错了，你继续说。”

“班里所有美女全都嘲笑我。那是一段叫人伤心的时光。每天放学回家后，我总会翻看妈妈的《时尚》和《魅力》等杂志。看着那些美到极致的女人，看到她们那么苗条、苗条得令人不可思议，我就不明白，我为什么不像她们那样。我真的搞不懂。于是，从那时起，我开始变得……”

“变得怎样？”

“变得食欲过盛。”

韩素和戴瑞克愣了一会儿，意识到这番倾述不同寻常：

“你能读懂别人的心思吗？”

玛蒂尔达惊讶了好一会儿，接着解释道：

“所谓食欲过盛，就是吃完就吐。天哪！这正是你们，你们这些模特，给人们造成的影响！你们让人觉得自己不堪入目！”

韩素和戴瑞克笑弯了腰：

“玛蒂尔达，玛蒂尔达！那又怎样，有什么可难过的！我经常在饭后呕吐。”

“我也是，这是走台前减肥的最好的方法。”

“你们是不是疯了？你们难道不知道这是一种病吗？”

不，他们不知道。这不是他们存在的目的。他们存在，这已足够。正如韩素所声明的，“我对我的职业极为专注。我知道我在兜售什么吗？不知道；我知道我在做什么吗？不知道。可是我在这里，我将努力呈现一个最佳的我。”戴瑞克的招牌表情永远是撅着嘴，他说过：“‘模特’一词的希腊语词源的意思是‘不定形的粘土’。每次面对镜头，我都要让自己想到这一点。”玛蒂尔达把问题阐述得很清楚，但却搞错了对象。她说“你们这些模特”，但模特是无罪或没什么罪的。他们不是自己把自己打造成了模特，他们既不明白这其中的运作模式，也不知道自己在做什么。说得好听点，他们是木偶；说的难听点，他们只不过是衣架。他们也是模仿的欲望的受害者。另一方面，韩素知道自己的模特是谁：“小时候，我和其他孩子不一样，他们全都想成为宇航员，而我所感兴趣的，是想知道森林里的树木的树皮是由什么构成的。理查德·基尔？我很喜欢他。斯汀？

他是我的另一个榜样。他多年来创作的音乐,我没怎么听过,但我敬重他作为创作者的活动。”^①我们稍后就会发现,韩素对这些模特的认同,目的不是模仿,而是想要与众不同。正是为了和大家不一样,正是为了和那帮未来的宇航员们的因循守旧划清界线,他才会去寻找其他值得模仿的明星。

受模特之苦的,并非模特本人,而是那些迫使自己像模特一样、和他们有同样欲望的人。或者说,模仿模特的人饱受竞相模仿之苦,而模特自己所受之苦,则是为了获得认可而相互竞争。对于时尚的奴隶,是模仿的欲望;对于超级模特,则是认可的欲望。因此,他们殊死斗争,或为了纯粹的声誉而斗争,为时尚的奖杯而表面上静悄悄地、实际上无比残酷地斗争,正如列尼·克拉维兹^②(由他本人扮演)所介绍的那样:“本年度最佳男模的候选人是……”,先是韩素,“年轻性感,热情奔放,出道第一年,上的杂志封面就多过其他新晋模特,他的态度是‘这有什么?只不过是时装罢了!’”接着是戴瑞克:“过去十年,男模职业一直处于唯一一个五音节姓名^③的阴影

① 理查德·基尔(1949—):美国演员,曾出演《芝加哥》、《麻雀变凤凰》等影片。斯汀(1951—):英国歌手,代表作包括影片《这个杀手不太冷》的主题曲《我心之形》。

② 列尼·克拉维兹(1964—):美国歌手。

③ “戴瑞克·汝兰德”的原文是“Derek Zoolander”,一共五个音节。

之下：戴瑞克·汝兰德。”穿着普拉达进行殊死斗争，既怪异，又恐怖。这不是《盗火线》，也不是枪战，但对于超级模特而言，在模特界死亡可能也就是实际上的死亡。韩素战败了戴瑞克，令他出尽洋相，很快就堕落到社会最底层。

不过，在一个被模仿的欲望所掌控的世界里，最底层其实很容易转变为最高层。正如我们在影片《放大》中曾见过的那样，连一个垃圾都能变成一件宝贝。此时，著名时装设计师穆加图——在时装界很伟大，在身材上却很矮小——建议戴瑞克做他的代言人，演绎他的新款成衣：

“让我来给你展示时装的未来。让我来给你展示颓废派！这是一种风格，一种受流浪汉、乞丐、妓女和瘾君子启发的新生活方式，它将使我们这个非凡的城市变得无与伦比。我选择了你，戴瑞克，来做颓废派的面孔、形象，乃至它所表达的精神。这将让你东山再起，再创辉煌。”

穆加图知道，事物的价值与它的实际价值没有什么关系。奢侈品产业是实际价值与商品价格差距最大的产业。所卖的不是有用途之物，而是使人产生欲望之物。在这种产业里，利润达到了顶峰。一个生产成本不过 30 欧元的皮包，在商店里能卖到 3000 欧元。穆加图把这一逻辑运用到了极致：为什么

不试着让人们对垃圾产生欲望呢？生产成本为零，收益却最高。穆加图是时尚界和人类学的天才，他运用了勒内·吉拉尔和普里莫·莱维发现的法则：在人类社会中，创造价值的最简单的方法就是使人们产生某种模仿的欲望。这其中兼有萨特的影响：使人们产生欲望的不是事物本身，而是处于情境之中的事物，是被模特穿着的、激活了的、拯救了的事物。要激起模仿的欲望，要引发传染，就得有一个初始动力。正是由于这个原因，人们总是说“推出”（lancement）一个产品或一个品牌。人们所欲望的，只会是呈现在运动中的事物。人们所追求的，只会是已有某种动态的事物。对于模特而言，重要的是要学会走步，要千方百计地争取走台，因为只有在追求某个运动之时，欲望才有可能萌生。

4

欲望的疯狂

“别用你的爱来惩罚我。”

——荣格医生对萨碧娜·斯皮尔林

如是说,《我美丽的守护天使》

《地狱》:忌妒

亨利-乔治·克鲁佐的未竟之作《地狱》的主角是忌妒——该片后来被克洛德·夏布罗尔根据同一剧本翻拍过。片中,马塞尔(在克鲁佐的版本中由塞尔日·雷加尼饰演,在夏布罗尔的版本中改名保罗,由弗朗索瓦·克吕泽饰演)对妻子奥黛特(克鲁佐的版本中由罗密·施奈德饰演,夏布罗尔的版本中由艾玛纽埃尔·贝阿饰演,改名奈丽)爱得疯狂。先是

爱,后是疯狂,二者不断杂糅,比例逐渐倒置,而忌妒之魔很快就露出它那青色的眼睛。那是青色的眼睛,也是嘲讽的眼睛,正如莎士比亚在《奥赛罗》中所写的那样:“哦!将军,要当心嫉妒;嫉妒是一个青眼睛的妖怪,最会戏弄它所要吞噬的鱼肉。”^①忌妒是一种可怕的矛盾,由爱和恨交织而成,那是一种不断增长的恨,它以爱为前提,同时又把爱颠覆,宛如一道被撒上了爱的盐粒的伤口。忌妒的痛苦首先在于仍然爱着被忌妒和怀疑的对象,并对它爱得太过。爱与恨的交织便是地狱,这地狱更是爱与恨所构成的螺旋,是二者不可避免的恶化过程:忌妒为它自己挖掘了坟墓,接着头晕目眩地坠入其中。

忌妒使现实变得扭曲。克鲁佐反复运用视觉和听觉效果,使人体会到病态的想象使现实发生的变质。妄想交错出现,幻觉手法反复运用,罗密·施奈德的脸在变幻的光线下变得可怕。在滤光的作用下,湖水变成了鲜红的血。夏布罗尔没有直接使画面发生扭曲,而是对声音进行了处理,以此使人感觉到忌妒在暗中的腐蚀作用。在画面上,他主要运用的是摄影机运动和场面调度,而没有采用特效:忌妒的特殊效应足以使变焦距镜头(保罗仔细观察奈丽的脸,寻找她出轨的迹

^① 参见《莎士比亚全集 34·奥赛罗》,莎士比亚著,梁实秋译,中国广播电视出版社,2001年7月,第127页。在法语中,“忌妒、吃醋”和“嫉妒”是同一个词“jaloux”的两层含义。

象)所体现的固执和摇镜头(保罗像个业余侦探似的跟踪奈丽,害怕跟丢了)所体现的焦虑变得令人难以忍受。夏布罗尔最多不过运用了叠印:保罗在开车的时候,道路后退的画面与他所幻想的画面相互叠印,他幻想到奈丽有了“情人”,幻想到奈丽和她的情人快乐地嬉戏。以忌妒为主题的影片无须做的太多,因为即便什么事都没有,这种“什么事都没有”也会变成“什么事都有”,令忌妒的人焦虑不安。保罗在城里跟踪奈丽,不料却跟丢了,最后在一家露天咖啡吧与她不期而遇。他穿过马路,差点没被一辆自行车给撞倒,他来到她身旁。她一上来就对他略加嘲笑:

“你心不在焉,亲爱的,你心不在焉。”

“你在这儿干嘛呢?”

“呃,我在等妈妈啊!”

“她不是生病了吗?”

“是啊,可你知道,她永远也闲不下来。对了,你呢,你在这儿干嘛?你该不是病了吧?”

“没有,我刚好路过。”

“为什么?你本来就打算进城吗?”

他局促不安,点了根烟,极力掩饰:

“银行的事,你知道……”

“我不想让你不高兴，可是银行在城市的另一头。还有，你的车呢？”

他嘟囔着，回答得牛头不对马嘴。

“保罗，你怎么能这样，竟然跟踪我？”

“怎么会呢？我哪有什么理由跟踪你？”

“那最好了，可是如果你再这样的话，我就让你有理由跟踪我。”

忌妒是怎样转变为疯狂的？忌妒总会转变为疯狂，因为忌妒无需证据，它会凭空捏造出证据。保罗无论看到什么，总会以之为素材，联想到最坏的一面。为什么一个忌妒的人总是有理有据？如果他整天都在怀疑与他朝夕共处的人，那么他终将变得忍无可忍，并且使他所担忧的事情——矛盾的是，那同时也是他所希望的——成为现实。忌妒者总想让自己有理有据，甚至是为了反驳他自己！无论有没有他人的帮助，忌妒者总能达到他的目的。他人不是地狱：自己一人便已足够。^①

奈丽说的不错，保罗病了，尽管这并非她之所愿。这是因为，忌妒的人越是有理有据，就越是饱受痛苦和煎熬。他

① 影射萨特的名言“他人即地狱”。

越是陷入自己罗织的黑暗,所有一切在他看来就越是清楚。不过,那是一种阴暗的清楚,宛如不见星辰的夜空。夏布罗尔拍了一个绝妙的镜头:保罗处于湖边树木的影子之间,以清楚可辨的蓝色水面为背景,他的身影清晰地出现在前景处。他远远地监视和观察着妻子的身影,那或许真的是她,在一个明媚的夏日里,正尽情地滑水,而陪在她身旁的,定是她的情夫。这是一个如同白昼的夜晚,世界被光线一分为二。保罗的理性迷失在黑暗中,因为他看得太过清楚。他聪明得过了头,反而变得盲目,竟然对欲望的对象进行了病态的质疑。

正常人和疯子之间的差异不在于欲望的结构,欲望总是模仿性的。人非生为疯子:人是逐渐变成疯子的。在此,变成疯子,就是逐渐看不到欲望的对象,只看得到榜样。欲望的对象令忌妒者精神恍惚,而他的竞争对手却令他更加精神恍惚。为了阐明这个奇怪的现象,勒内·吉拉尔从文学作品中引用了一个例子:陀思妥耶夫斯基的《永久的丈夫》。“永久的丈夫”的思维逻辑类似于“永久的忌妒者”,但二者互为反面。前者需要别人觊觎他的妻子,以此证实妻子的价值。只有在别人渴望得到他妻子的前提下,他的妻子才有价值。好一个自欺欺人的丈夫。他的妻子曾经红杏出墙,妻子死后,他孑然一身,并知道了她的情夫是谁。后来,他又有了一个貌美如花的

未婚妻,可令人惊讶的是,他却找到前妻的情夫,把未婚妻拱手奉上。在精神分析学家看来,他或许是走进了一种“失败行为”(conduite d'échec),也就是说,他故意让他的第一次悲剧重演。该发生的终于发生了:那个令人难以抗拒的情夫再次勾引了他的未婚妻。如何解释这种“失败行为”?吉拉尔认为这不是“失败行为”,这其中当然有失败,但这一失败却以一种辉煌的胜利为目的。“永久的丈夫”为何要找到前妻的情夫?为的是让他的新婚妻子经受情夫的测试和考验,以此验证他的新选择,确保他现任妻子和前妻一样都会令人产生欲望。如果情夫对她感兴趣,那就说明娶她为妻、向情夫复仇是有相当大的意义的。这条路显然行不通,因为他的问题在于,他只会根据别人的欲望而有欲望,或者说他的欲望的对象总是被竞争所掩盖。“永久的丈夫”的欲望永远无法定位在对象身上,而只能定位在竞争对手身上。

他们的病不在于模仿——模仿是欲望的正常状态——而是始于丈夫自愿去寻找乃至制造障碍,并以之为榜样。在《地狱》中,障碍先是马蒂诺(克鲁佐的版本中由让-克洛德·贝尔克饰演,夏布罗尔的版本中由马克·拉瓦纳饰演),后来逐渐拓展到所有人,以至于无论是谁,都变成了障碍。在夏布罗尔影片中,保罗到后来竟然怀疑妻子在深夜偷偷起床,去和旅店里的客人们鬼混。他的疑心是如此的极端、疯狂和面面俱

到。忌妒的人是一心要和全人类作对的。奈丽被保罗打了之后,连诊治她的医生也遭到了保罗的怀疑和威胁。得知医生对奈丽进行了诊断,保罗不怀好意地嘲讽道:“原来您都已经得手了。谢谢您,医生,我得付您多少钱?”他和别人的关系只剩下一一种,即竞争关系。他不堪忍受欲望的折磨,变得不善于处理任何社会关系。他经受着一个无法忍受的矛盾:他需要别人赋予他欲望的对象以价值;但与此同时,他又需要以别人为榜样,制造出各种各样凭空想象的障碍。人们的漠视或许也是一种侮辱。人们无论是漠视他的妻子,还是对她过于感兴趣,都会对他造成伤害,而前者或许更甚。这是因为,对他的妻子没有欲望,也就是不承认他的欲望的对象具有价值。不得已,他只好认为那些漠视的人并不是真的漠视。这么一来,忌妒的人就变得忌妒所有人,他需要与所有人竞争,既是为了确认他欲望的对象的价值,也是为了验证他的怀疑。他不怕与所有人竞争,但是这会使他崩溃。忌妒无药可治,诸君慎之……

《我美丽的守护天使》:疯了的爱?

罗贝多·法恩扎的《我美丽的守护天使》把弗洛伊德的弟子荣格医生(伊恩·格伦饰)和他的一个女病人萨碧娜·斯皮

尔林(艾米丽亚·福克斯饰)之间的故事搬上了银幕。起初,萨碧娜是个精神病人,她的主治医生荣格尝试运用弗洛伊德的理论,用“谈话疗法”代替电疗和冷水浴疗法。谈话疗法比较温和,旨在让病人说话和表达,把话语权交还给病人,倾听病人说些什么。初次见面,荣格问道:

“你为什么想自杀?”

“因为我是个坏女人。”

“这不是一个充分的理由。我得阻止你,你觉得我们俩谁会赢呢,斯皮尔林小姐?我想尝试一种全新疗法。它毫无强迫性,既不用冷水浴,也不需要铁链把你绑在床上,而是让你倾述。你想说什么就说什么。你说,我听。”

“我可以跟你说说他们在火星上做些什么。”

“说吧,他们在火星上干嘛了?”

“那里没有孩子。”

“为什么?”

“因为火星上没有人做爱。”

“你是怎么知道的?”

“我去过。”

“我也很想去。”

“每当我说这些东西的时候，别人总是不屑一顾。”

“看来你喜欢孩子，萨碧娜。告诉我你在想什么，别害怕。”

“医生，你是治不好我的。”

“为什么？”

“因为你健康，可我却不是。”

“所以？”

“所以？所以我知道你无法理解我。”

“你健康，可我却不是。”女疯子坚信，某种本质上的区别使得只有她自己才能理解她自己的感觉。吉拉尔认为，精神病学的问题在于它总是理性地看待病人。从某种意义上来说，医学只是根据病人的妄想症而确认他们是疯子，因为妄想症使疯子不同于一般人，但疯子却愿意让自己不同于一般人。另一方面，在吉拉尔看来，当某个人觉得他自己独一无二之时，这便是病症的开始。这是因为，现实总是两面性的：我们一生中都在根据别人的欲望而产生欲望，根据外界的模型而产生欲望。一旦我们不再承认这一点，一旦我们觉得自己可以自发产生欲望，我们就会开始变成疯子。这一观点着实令人惊诧，因而也非常有意思。医学在创造“偏执狂”、“精神分裂”等类别之时，在讨论“幻觉”等症状之时，只不过是把假象

客观化,而那些假象早在浪漫主义^①时代就已存在。何为浪漫主义?是错觉,说得难听点,是个体认为自己是孤岛的谎言。浪漫主义坚信人具有孤岛的属性,无法从外部加以理解:如果我是疯子而你不是,那么你就无法理解我。

然而,吉拉尔认为,正常人和疯子的区别不在于本质,而在于程度。欲望的自然结构是一个三角形:如果乙模仿甲对于对象丙的欲望,那么甲、乙、丙就构成了一个三角形。不过,这个三角形并非静止不变,构成它的不仅是三个可以成为顶端的点,还有一些方向和强度会发生变化的力量。正是它们之间的相互作用决定了欲望是否病态。我们大致上可以区分以下几个阶段:

- 一、甲拥有丙或对丙有欲望;
- 二、乙以甲为榜样并模仿甲的欲望;
- 三、甲变成了乙的竞争对手。榜样变成了障碍;
- 四、甲乙之间的竞争使他们在斗争的过程中忘记了丙;
- 五、甲发现自己对丙的欲望有所增强,因为乙作为竞争对手,也对丙有欲望,榜样自己也陷入了模仿之中。

第四阶段和第五阶段既相互补充,又相互矛盾。竞争关

^① 浪漫主义是一种文艺思潮,上承古典主义,在法国主要兴盛于19世纪,其特征是形式自由奔放,注重个人感情的表达。

系既会超越欲望的对象,使之被人忘记,同时也会使其价值发生增长。在夏布罗尔的《地狱》中,保罗误以为马蒂诺是妻子的情夫,把他当成了竞争对手,满脑萦绕的烦恼全都是针对他,而与此同时,在保罗眼中,妻子的价值也因此而增长了,但我们知道,这是一种人造的价值,完全来自于模仿。它不是来自于对奈丽的爱,而是来自于对情夫的恨。上述“阶段”并非真正的阶段,因为它们不一定总是出现,也未必是连续的,因此或许应当称其为模仿的欲望的一些“可能性”。在这些可能性中,某些是真正意义上的病态,并且会发生激化或恶化,变成疯狂。

勒内·吉拉尔认为,精神病学的问题之一是它的模型具有静态的特征。他说,精神病学不能对病情的恶化作出解释,而只能发现它并试着去治疗它。为此,吉拉尔建议采用以下这一动态模型:如果某人总是根据他人的欲望而有欲望,那么他与该榜样也即障碍之间的竞争关系超越竞争的对象之时就是病症的起始。

以竞争关系为定位,病情的恶化便能够得到解释。为何如此?人不是静态的客体,而是会对外界给予的投射作出反应的主体。对他人的微笑不予回应,这可能会被视为敌意。这种镜面效应,这种由于人的态度而引发的相互关系,是一切病情恶化的根源。都说疯子是孤独的,但是事实上,他们总是

处在与某个或想象或真实的——这不重要——对手的竞争关系之中，其病情的恶化程度可以通过那个想象的对手的地位而得到解释：对手在上，他在下，对手在下，他在上，依次类推，情况越来越糟糕。“主体以其自身为代价而得到的，是模仿的欲望的逻辑。欲望本身逐渐脱离欲望的对象，和榜样捆在一起，而病情的恶化与这一过程是同步的，因为以正常的方式行为举止，并不意味着逃脱了模仿的欲望——谁也逃脱不了它——而是意味着没有屈服于它以至于对所有对象视而不见且只关注榜样。”（勒内·吉拉尔，《自创世以来的一些隐藏的事物》）

这就是疯子和正常人的不同之处。正常人能接受障碍，并可能与之斗争，疯子却只关注障碍而忘了欲望的对象。在夏布罗尔的《地狱》中，保罗后来满脑子都是他所想象的妻子的情夫，而不再关注妻子本人。这种疯狂是何道理？障碍越是阻碍你达到你欲望的目标，这一目标的价值就越是增长。可见，制造障碍、专注于竞争对手以增加欲望对象的价值并非荒唐之举。

疯子的感觉要么更为敏锐，要么更为迟钝，但二者是一回事，都是源于人类关系的微妙性。人类关系是微妙的，变成疯子，就是过于敏感但却以迟钝的方式去感知人类关系。疯子比正常人走得更远，因为他们认真地对待自己的欲望，不惜一

切代价去实现它,这使他们变得疯癫。疯癫不是人们的正常状态,只是某些缺乏过滤能力、对人类关系有些畏惧的人的欲望的结构暴露出来了而已。疯子并不专注于欲望的对象,而是专注于人类关系,但又不懂得交流的法则。“具有理性和功能性,是拥有欲望的对象并围绕着它们而忙忙碌碌;作为疯子,则是任由欲望的榜样所占据,因而是要去完成这一欲望的使命,是要把疯子与动物生活之间极具相对性的区别所造成的结果推向极致,是沉迷于对榜样的痴爱,而无论榜样是对他们示以抗拒,还是施以暴力。”

荣格医生尝试让他的病人回到正常状态,让她专注于欲望的对象。他看到了希望的曙光,因为他发现她会捏泥人,她有创造的能力,有创造性,而且歌唱得很好。

“你唱得真好。我也喜欢雕塑,但和胶泥相比,我更喜欢石头。你很有天赋。在哪儿学的?”

“我叔叔教我的。在俄国。”

“他是雕塑师?”

“不,他是材料师,他教过我怎样用碎布来造纸。”

“真的?有意思,我也喜欢做一些不那么正儿八经的事儿。”

“比如?”

“我有时候能预感到某些事情。可以说我有点儿像通灵者。”

她笑了，接着倒了下去。

“我刚才腿软了。”

“你经常这么摔倒吗？”

萨碧娜看见有个女人在窗口那儿注视着她。

“那个女人是谁？她在窥视我们。”

荣格看了看，但女人已经消失不见。

“我没看见有人啊。”

“那扇窗户后头有个女人，她在盯着我。”

“那是我的公寓，我没看见有什么女人。你还没回答我呢，你经常这么摔倒吗？”

“曾经有过一次。”

“什么时候？”

“我的小猫咪生了一窝小猫。我说，我想和她一样也生孩子。父亲冲我发了火，可母亲却说，想要孩子也没有什么不好，她说不管怎样我正在变成一个女人。”

说着，她露出了一只乳房。荣格回避了一下。

“不要怕。我只是想让你看看我是怎样给我的孩子喂奶的。”

她的病情开始好转,但是尚未完全康复,因为她还缺少弗洛伊德所说的“本我”(Surmoi)。本我能够理解社会禁忌。若不是真的给孩子哺乳,就不应该在公众场合露出乳房:她还不懂得这一点,所以她仍然缺少某种东西。要掌握人际交流的规则,就必须掌握我们前面提到过的人类关系的微妙性。不过,这种相对而言的不适应并不是病人与医生之间的本质区别。相反,他们有很多共同点:两人都会雕塑事物:她用胶泥,他用石块;她的素材更具可塑性,他更了解外在世界的抵抗力。疯子忍受不了现实事物的抵抗力,因此要打造一个精神病学意义上的不具抵抗力的客观世界。每当有了某种欲望的时候,我们便面临选择:要么以想象的方式——例如做梦——去满足欲望,要么在现实中去实现欲望,也即把欲望付诸实践。正如弗洛伊德所言,最大的困难在于如何在人类的两大必需品——爱和实践——之间找到平衡。

弗洛伊德的弟子荣格心想,要让他的病人懂得他和她之间没有本质的差异。他达到了这个目的,使她开始好转。他让她出了院,并让她每周去他的诊所两次,而她却希望去得更频繁一些。一个经典的现象,也即“移情”(transfert),使她爱上了她的主治医生。然而,在同意进行一种既是游戏又是疗法的角色互换的同时,在同意向她讲述他自己的梦境以求与这个不同寻常的女病人平等交流的同时,他却身陷“反移

情”(contre-transfert)的危险之中。如果她向他讲述她的梦境,那么他也得向她讲述自己的梦境。可是,如果他真的把自己的梦境和盘托出,那么他难道不会萌发一种更为私密的情感吗?

“总是谈我的梦,咱们会烦的。要不你也跟我说说你的梦?”

“我不知道该不该这么做,因为我是你的医生。不过既然是你,我就破个例。就跟你说说我昨晚做的梦吧。我梦见了一匹高大的骏马,是一匹公马,它嘶叫着,直立着。几个人想要制服它,可它却不听使唤,直到一匹小马驹颠颠儿地跑了过来,它才立刻安静下来。”

萨碧娜开始“自由联想”,一个他们俩经常做的游戏:

“公马。”

“驯马师。”

“纪律。”

“学生。”

“老师。”

“弗洛伊德。”

萨碧娜诠释道:

“弗洛伊德让你感到害怕,所以你认为,在他面前,你

得像一匹温顺的马驹那样。”

“很有可能。”

“你的梦可能是你的不满足感的标志。”

“你看，我们竟然互换了角色。你脑子想的是哪种不满足感？”

“你在性爱方面的不满足感。”

荣格愣了一会儿。萨碧娜接着说道：

“我是不是说了什么让你不开心的话了？”

“在你眼中，到处都是爱，是不是？”

“爱是操纵世界的力量。你自己也说过，不去爱，就无法治疗病人，你还记得吗？”

荣格看了看表。萨碧娜自觉地站起身，准备离去：

“时间到了。”

当她朝门口走去的时候，荣格抓住了她的胳膊，一面爱抚着她的脸，一面继续说道：

“原谅我，原谅我。”

“原谅你？”

“我有时候会完全不由自主。”

“我真开心，原来医生也会这样。”

这种角色互换一开始是出于治疗的目的，此时却对荣格

的生活造成了致病的影响。萨碧娜对荣格与弗洛伊德之间竞争关系的诠释与吉拉尔所说的相仿：“大部分学者无意与人竞争，他们所关心的，最多只是在各自的领域出类拔萃，竞争意识只涉及其他人。然而，大家都知道，表面上最无关紧要的障碍往往也会导致某种可怕的痛苦。学术界没有等级之分，因而也就没有什么客观准则，每个人终将受到他的伙伴的间接评判。事实上，在学术界，患精神类疾病的大有人在。”

一般而言，学术界的竞争既是最为激烈的，又是最为隐蔽的。黑格尔所定义的“为纯粹的名誉而进行的斗争”同样适用于学者之间的关系。吉拉尔断言，尼采之所以变成疯子，是因为他和瓦格纳^①陷入了一种三角关系。在其学术生涯之初，尼采颂扬瓦格纳并以他为榜样，或许甚至奉他为偶像。后来，当榜样变成了障碍，一个无法超越的障碍，尼采便决定抛弃他，代之以他物，代之以比才、奥芬巴赫^②，代之以一些对他而言无足轻重的竞争对手。尼采之所以变成疯子，其根源也许是他和瓦格纳之间的一种假想的竞争关系，当时瓦格纳在德国学术界占据着首要地位，尼采渴望这一地位，但他的同时代

① 威廉·理查德·瓦格纳(1813—1883):德国作曲家。

② 乔治·比才(1838—1875):法国作曲家;雅克·奥芬巴赫(1819—1880):德籍法国作曲家。

人尚未赋予他这一地位。注意,吉拉尔说过,这不是因为尼采在他的著述中到处声称他是一个天才,而且不怀疑自己是天才。或许恰好相反。解除这一怀疑的唯一方法或许正是疯癫,因为疯癫能够一劳永逸地使你区别于他人。疯癫是一种选择——当然是反面的,是一种负面的选择——但它却确认了一种绝对的特殊性。当人们觉得自己与他人完全不同的时候,使人体体会到这一假象的唯一方式便是疯癫。

萨碧娜走出了这一假象。可以说,她已经痊愈,因为她已懂得,会见一旦结束,她就应当起身离去。守时就是服从于他人的时间,并且承认自己和大家一样。我们不是在无话可说之时离去,而是在时间到了之时离去。告别之时,不再是他而是她注意到了这一点。首先违反这一规则的竟是医生,是他拦住了他的女病人。

荣格医生进行了一次弗洛伊德式的坦白:“我有时候会完全不由自主。”弗洛伊德认为,自我(moi)是不由自主的,体现在两个方面:第一,在我们的内心里,性的本能不可能被完全抑制住;第二,心理过程本身是无意识的。对于这两个方面,荣格能逃得过哪一个呢?他和其他人并无不同,因此他的生活陷入了困境。通过一种神秘的“病症互换”,病人回到了光明之中,医生却走进了暗夜。他失去了控制力,他和病人之间的关系发生了颠倒,以至于萨碧娜对无意识的探索比荣格更

为大胆和果断。两人在克里姆特^①的画展上不期而遇，面对一幅描绘犹滴和阿乐弗尼^②的作品，萨碧娜侃侃而谈，问道：

“你觉得犹滴为什么杀了阿乐弗尼？在这儿见到我，你很惊讶吧？”

“因为上帝命令她这么做，为的是拯救她的子民。”

“她先是诱惑他，后来又砍下了他的头颅。您看看她的脸，她像是一个执行上帝命令的人吗？”

“你在暗示什么，斯皮尔林小姐？”

“你再仔细看看。她的双眼，她那性感的嘴唇，裸露的胸口，一只戴着首饰的手，头发里抽搐的手指。不，犹滴不是为了服从上帝而杀了阿乐弗尼。”

“那是为了什么？”

“她之所以杀了他，是因为她爱他。”

“我承认……你有时候会说一些令我震惊的话。”

“真的吗？没想到我竟能震惊一个研究无意识的学者。”

① 古斯塔夫·克里姆特(1862—1918)：奥地利象征主义画家。

② 犹滴(Judith,或译犹底特)和阿乐弗尼(Holopherne)的故事详见《圣经次经》之《犹滴传》。

或许,这并不会使德勒兹感到惊讶:“精神分析学对无意识多有论述,甚至是它发现了无意识,但是在实践中,它却总是简化它,摧毁它,消除它。无意识被设想为一个负面事物,它是敌人。”相比荣格,萨碧娜对无意识的恐惧要小得多。此时,是她在引导着他,而他则逐渐任由她为之。萨碧娜道:

“想不想知道我昨晚做的梦?”

“好啊。”

“我觉得,我还是演示给你看看好了。”

“给我演示……一个梦?难以置信。你好像很……”

“有所不同?”

“有所转变。”

“蝴蝶。”

“唯美。”

“自然。”

“食物。”

“小猫。”

“交织。”

他们开始做爱。她发现:

“这比梦里要美得多。”

“你让我发现了一些我以前从未感受过的东西。”

荣格颤抖着，她提醒道：

“你得走了。”

“我知道。”

“我们能不能哪天一块儿度过一个整夜？”

他蜷成一团，抱紧她。荣格医生的姿势退回到胎儿时期。他成功了。成功得有点儿过头。他向我们证明，同时也向她和他自己证明，疯癫和爱之间的区别是如此之小，以至于他有能力找到他的女病人，使她从疯癫过渡到有欲望，而他自己在回到欲望之中的同时，也险些变成疯子。坠入爱河，便是坠入病态。剧院里的演出还在进行，荣格和萨碧娜却走了出去，因为荣格满怀感动，想到大厅里尽情地流泪。她来到他身旁，拉着他的一只手，把它贴在自己的脸上：

“你的手很凉。怎么了？”

“那是因为我太幸福了。”

“那你还哭什么呢？”

“小时候，母亲常说：‘多么可恶的幸福！’她其实应该说‘天赐的幸福’，但是现在我觉得她说得有道理。多么可恶的幸福！”

她献上深吻，他报以回应。接着，她骑到他身上：

“我想给你生个孩子。就在这儿。立刻。我想怀个孩子。”

“你说什么？你疯了！”

她笑道：

“我当然疯了，是你第一个作出诊断，然后又治好了我，现在我已不再疯了。”

谁疯了？是她又疯了吗？当她想给他生个孩子之时，他便意识到了这一点。抑或是惧怕爱情的他疯了？他所惧怕的是爱情还是疯狂？谁是理性的？是他，还是她？难以定论。

在接下来的一场戏里，荣格医生主动向弗洛伊德求助，征求他的建议：“亲爱的弗洛伊德教授：我一直抱着最虔诚的敬意去治疗我的一个女病人，可如今她却可能会毁掉我的一生，只因我不肯和她生个孩子。她爱上了我，视我为她的父亲，她的情人，她的丈夫。我该怎么办？恳请她自制是毫无用处的。我知道，您一定会视我为始作俑者，但爱的激情远非逻辑或理性所能约束。我错了，是的，错在变成了我自己的欲望的受害者，可您自己也曾说过，爱与精神病如此之邻近，以至于爱可能就是一种精神病。爱是一种疯狂！一种真正的疯狂！”他拿起凿子和锤子，砸碎了他正在雕刻的石像，那石像隐约是弗洛

伊德的模样。好了，荣格医生终于在爱与精神病的边境线上颤栗了。爱与精神病为何如此之邻近？

欲望将事物放大，而我们在睡梦中也是如此，将某个事物放大，使得它很快就占据整个空间。一旦坠入爱河，我们便真的会向下坠落，总会有一个下落的动作，因为那是从现实坠落，被与世隔绝，变得孑然一身，或者确切地说，爱的对象变成了唯一有价值之物。爱会消除整个世界。爱上一个人，便失去了整个世界。失去整个世界，便进入到精神病之中。荣格医生不是为爱而生。激情将他摧毁。炽烈的感情将他独占，将他击碎。他无法继续工作，无法思考，无法生活。绝望之余，他转而求助于那个无意间给他带来痛苦的女人。他变成了他的女病人的病人，这是一个颇具讽刺意味的角色互换。他给她带去一束鲜花，她扑到他身上，搂着他的脖子，然后接过鲜花，陶醉地闻着：

“走啊，过来，你为什么站在门口？”

“我得向你坦白。”

“你要和我分手吗？”

“萨碧娜，理智一点。我的妻子……”

“艾玛不想失去你。”

“为了大家好，我求求你，要抑制你对我的感情。”

她把鲜花朝他扔了过去。他继续说道：

“你要理解我，天哪，我们必须避免丑闻。”

“是你应该好好理解，你这是在抛弃你最好的东西。
我们的爱是这个世上最美的事物。”

她想拥吻他，而他却抓住她的胳膊：

“你之所以爱我，是因为我救了你。现在你应该帮
帮我。”

“我帮你什么？”

“这份爱……总有一天会把我给毁了，把我们俩都给
毁了。”

“这份爱难道不是很好吗？”

“不，当然不，它不好，它是个错误。求求你听我
说完。”

“我准备好了，你说吧。”

“我们可以继续见面，或许你还可以到我家来，成为
艾玛的朋友。”

“什么？这太可鄙了！”

“为了生存，有时候我们必须这样。在我们相识之
前，我有我的工作，我的家庭，他们对我并不感到害怕。
可是自从我们相识以来，我就得病了，萨碧娜。给我一点
爱和耐心，正如我当初给予你的那样。别用你的爱来惩

罚我。”

她拿起一把裁纸刀，朝他扑了过去，想要刺死他：

“你不能离开我！你不能离开我！”

他轻易就制服了她。她躺在地上，抽泣着。

此时，角色互换已全部完成。荣格医生看起来是病了，而且要求一个女病人抑制她的情感，这是一种极为罕见的疗法。荣格惧怕疾病，也惧怕丑闻。对他来说，萨碧娜是一个太过强大的力量。她拥有一种比他高明的知识，使他不得不缴械投降。勒内·吉拉尔在一本题为《招致丑闻的人》的书中明确指出，丑闻总是旨在揭示某一欲望的真相。制造丑闻，就是揭露欲望的真相，这正是丑闻令人无法承受的一面，也正是这一面使丑闻真正成其为丑闻：制造丑闻的人总是胜过身陷丑闻的人，他们知道欲望的真相，而且不去怀疑这些真相，或是不愿深入了解它们。萨碧娜告诉荣格：你自以为离开我你就能活得更好，但实际上你这是在毁掉你自己的欲望，你所折磨的不是别人，而是你自己。萨碧娜下定决心，他要制造荣格所畏惧的丑闻，并由此揭露真相。她一面穿衣，一面对镜子里的自己说道：

“你惧怕爱情，所以就认为我不应该再骚扰你。咱们

走着瞧。”

一阵掌声响起，荣格的演讲结束了。萨碧娜向在场所有人自我介绍道：

“您好，我是荣格医生的情妇。您不认识我，我是荣格医生的情妇，很高兴您能来到这里，我是荣格医生的情妇，我和荣格医生上过床，他的情妇就是我，我叫萨碧娜·斯皮尔林，我是荣格医生的情妇……”

镜头回到现实。面对镜子成功地进行了这次想象的彩排之后，萨碧娜昂首挺胸地离开了公寓。她走进报告厅，那里荣格刚刚结束演讲，赢得了阵阵掌声。他瞥见她，顿觉倍感尴尬，低头走到位于前排的妻子身旁。不料，她并未针对荣格，而是对一个貌似荣格的男人说道：

“我来这儿本想羞辱你一番。可是到了之后，我却只想让你安心，只想告诉你我永远爱你。我以前想要自杀，可现在却活得好好的，是你救了我，我不会忘记。”

“对不起，我想你肯定是认错人了。”

“我得走了，不过你不用担心我，我再也不会给你带来烦恼。你的妻子应该知道，我对她绝对没有任何怨恨，她肯定是一个完美的女人，毫无疑问，因为你选择了她。

告诉她我祝她幸福，也祝你幸福。”

她转过身，哭着走了。荣格医生没有拦她，只是低声呼唤了她一句：

“斯皮尔林小姐！”

可是她并未回头。

她面对镜子想象了一出令她感到满意的丑闻，但是她为什么没有将其付诸现实？为什么她没有直接向荣格倾诉，而是冲一个与荣格相貌相似，发型、胡须和脸型与他相仿的陌生人说出那番话？这是她犯的一个错误，还是她精神不正常的标志？这是否意味着她丧失了一切对于事物和现实的感觉，而事物和现实也由于她的妄想症而发生了异变？更进一步看，这是否标志着她有着十足的能力，能够找到最佳的语言和场合向荣格道出一番使人感动、心碎而又能被世俗所接受的诀别？

当她大声向别人倾诉之时，她既能让荣格和他的妻子听到自己的话，又能让所有人觉得她疯了，这使她的话语变得可以被人接受。这样一来，她既公开表白了自己的爱和谢意，又没有制造丑闻。这是一次成功而新颖的分手，这一幕标志着她已彻底康复。她已不再需要荣格，也正是由于这个原因，她才没有直接向他倾诉。对她而言，这次分手将是一个全新的

开始。不久之后,她将成为一个著名的精神分析学家。她是
可以制造丑闻的人,所以她总是知道欲望的真相。

《末世世纪暴潮》:快感的毒药

凯瑟琳·毕格罗的影片《末世世纪暴潮》把我们带到列尼·
尼罗(拉尔夫·范恩斯饰)的生活中。此君曾是警察,后来成
了一个非常特别的贩子,他承诺让顾客们体验到别人的生活
片段,这得益于一种神秘的大脑皮层情感记录技术,名为“章
鱼”。让我们来听一听他是怎样在一家夜店的隐秘环境里向
顾客介绍他的产品的:

“听着,我先来解释一下这种技术,好吧?它不是电
视,但比电视要好一百倍。它是生活,是别人私生活中的
一个片段,是纯粹的、十足的现实,就像大脑皮层中出现
的那样:你可以身临其境,你看得到,听得到,感觉得到。
别人干嘛,你就会干嘛。至于具体干嘛,这可以由您自己
决定您想看到什么,想成为谁,想做什么。您想在家里滑
雪?容易。不过,对于您这种人来说,想要滑雪,坐飞机
去就是了。不,您感兴趣的不是这个,而是……而是那些
违禁的事,对不对,是禁果,比如拿着一把 357 麦格农手

枪闯进一家饭店，体验肾上腺素在血管里翻腾。看见那边搂着一个外国妞的家伙了吧？您不想成为那个家伙二十分钟吗？那将是很重要的二十分钟。我能让你做到这一点而不玷污你的婚戒。”

“挺诱人的。”

“对啊，您想要什么，我都有。真的，不管您渴望什么，只要您一句话。信任我，相信我，是的，我是您的神父，我是您的心理医生，我会把您带到那些让您魂牵梦绕的幻觉中去。我是圣诞老人，能够满足您潜意识里的欲望。只要您说得出口或想得到，您就能做得到。您想要一个女人？您想要两个女人？其实，我还不知道您在幻想什么。您想要一个男人？或是，您想要变成一个女人？您想想，自己变成了一个女人，而且知道那是什么感觉。你想让一个修女用鞭子抽打您？一切都是可行的。”

“这些肯定不是免费的吧？”

“钱呢，咱们再说。我先给你提供一个我手头的样品。我这里有一盘准备好的带子。”

“什么？就在这儿？”

“去我办公室。来吧。”

这个贩子兼圣诞老人提供了什么？他解开了关于模仿的

欲望的无解方程：以他人为榜样，同时又取缔了他人这一障碍。他的手段使人既能根据某一他人的欲望而有欲望，又能以他人为榜样而不会使之成为障碍，使人在占据他人位置的同时仍然处在自己的位置，而且表面上看这其中并无危险。他所承诺的那种满足感显然也是建立在一个三角形结构的基础之上，因为这仍然是根据某一他人的欲望而有欲望。他人是榜样，这是欲望的正常结构，但这里的不正常之处在于能够无须斗争、竞争或抵抗便可占据他人的位置。换言之，一切变得皆有可能。正是由于这个原因，他所推销之物其实是一种毒药。这种毒药取缔了现实的反抗。你可以把所有人当做榜样，根据他们的欲望而有欲望，你可以选择榜样，而这个榜样却不会做出任何抵抗，你不会遇到任何障碍。

列尼是一个称职的圣诞老人，经常散发礼物。他前去看望泰克斯，一个双腿截肢的视频编辑。泰克斯一边坐着轮椅跳舞，显得怡然自得，一边兴高采烈地把一些电影片段混合编辑起来，在他工作的夜总会里播放。

“嘿！你好，泰克斯。”

“都还好吧，兄弟？”

“怎么着，你这两节该死的竹竿还没长出来？”

“没呢，不过很快就会的，我肯定。”

“给，我给你带了这个，你会喜欢的，送给你，一个会让你惊喜的礼物。祝你千禧年快乐，泰克斯。”

泰克斯接通仪器，闭上双眼。列尼的礼物出现了：泰克斯又有了双腿，正在海滩上慢跑，他遇到了一个美丽的少女，只见她笑着跟他打招呼。当泰克斯再次睁开眼睛，一阵巨大的悲伤将他完全占据。重获双腿的幸福不过昙花一现，却让他悲伤地意识到他已失去它们。列尼的礼物的初衷是好的，但这种满足欲望的方式只是一种稍纵即逝的补偿，总是让人带着苦涩回到现实之中。它越是给人以满足，就越是加深人们的失落，这种方式既迷人，又残酷。对列尼本人来说，情况也是这样。他是一个优秀的圣诞老人，一个无心插柳的神父，却是一个蹩脚的心理医生。作为新入行的推销员，他犯了一个严重错误：消费他所兜售的产品。作为自己的最佳顾客同时也是最差劲的敌人，列尼一再温故自己生活中的最好时光。只要接通仪器，闭上双眼，他就能再次体验和菲斯（朱丽叶特·刘易斯饰）在一起的时刻，那时候他俩幸福美满，亲密无间。他坐在幽暗的卧室里，心潮澎湃，独自一人陶醉其中，而与此同时，他又身处一个不会重返的过去时刻，他在和她做爱，或者说和一个幻影做爱：

“哦，我的美人，我的美人，我的美人。”

“列尼，我好喜欢你的眼神。你的眼睛很会观看。”

当录影带放到最后，重返现实却令人痛苦不堪，比“交配终止”^①和(关于交配的)记忆“终止”还要糟糕。毫无疑问，独自温故一段共处的时光只会加剧他的孤独感。不过，这里的问题并不是把自己禁锢在孤独感中那么简单，而是在对方以及对方的欲望均已不在场的情况下，仍然想要让那段过去的时光重返。萨特在《存在与虚无》中指出：“眼神不可能被看到：我一旦朝眼神看过去，它就会立即消逝，看到的只有眼睛。”和菲斯分手之后，列尼所追寻的眼神，还是菲斯的眼神。他无数次重温她注视他眼神的那个时刻，但是由于他只看到了一个被记录下来的眼神，因此他所看到的眼神是空洞的。他人的欲望不是一部可以随意重播的电影。他人的欲望，只有他人才能了解，才能诠释。相互的爱无法永葆无虞，想要把他人禁锢在过去的欲望中，受到的处罚将是走向一个空洞而死亡的未来。

希望他人永远和过去共处的时光相一致，这是欲望的另

① 原文为拉丁语“coitus interruptus”，指的是采用体外射精等方式中断性行为，避免怀孕。

一种病变。这是一种欲望中的欲望,是希望欲望永恒不变的欲望。然而,欲望本质上是自由的。欲望不可能承诺什么,它永远也不知道诺言这一说。不过,也并非永远。

5

欲望的时间

“尽管情人会失去，爱却一定会长存。死亡也一统不了天下。”

——狄兰·托马斯^①

《梦之安魂曲》：欠缺

身为人，就是处在欠缺之中，而欲望也只有在欠缺的环境中才能运作。柏拉图《会饮篇》中的宾客之一阿里斯托芬就是这么认为的。那是一场庆典的次日，大家醉意未消，决定少喝

^① 狄兰·托马斯(1914—1953)：英国诗人，此处诗句选自他的诗《死亡也一统不了天下》。

一些,多聊一些,将一场迷醉用另一种迷醉取而代之。轮到谁,谁就要给爱下一个定义。轮到阿里斯托芬的时候,局面变得有意思了:作为一个伟大的故事家,他编造了一个关于原始的阴阳人的神话,并断言爱起源于人和诸神之间的一场纷争。原始人不同于现代人,他们是球形的,有四条胳膊、四条腿和两个头,是一群有着可怕威力的生物,换句话说,对诸神而言,人是一种威胁:“宙斯把人全都劈成了两半,就像我们切苹果晾干、用一根头发切熟鸡蛋那样。切完后,他吩咐阿波罗把人的脸部和脖子的一半朝切面转过去,让他们好好看看自己被切成了什么样;至于其他部分,让阿波罗治好!原始人被切分之后,每一半都想得到自己的另一半,于是就开始寻找另一半。”

这是一个非常动听而又不乏滑稽的神话,因为其中对丢失的另一半的爱恋和思念显得有些怪诞。爱,就是欠缺,欠缺我们已丢失并努力寻找的那另一半。这样一来,欠缺也许是欲望的核心,而重新找到另一半则是一个早已注定无法实现的梦想。顾名思义,达伦·阿罗诺夫斯基的《梦之安魂曲》探索的正是这一虚幻的梦想。影片运用了一个很简单的技术手段——分屏(split screen),也即把屏幕一分为二——来表达这一梦想的内在矛盾。这部电影讲述的是男青年哈里(杰瑞德·莱托饰)和女青年玛丽安(詹妮弗·康奈利饰)的故事。

他们彼此相爱，如胶似漆，像是同一枚硬币的两面，他们身材完美，外貌相像（性别上的微小差异除外）。男孩没有胡子，他身上的女性气质足以营造一种使人迷惑的印象。他们面对面地说着话，陶醉于对彼此的爱恋。

“知道我在想什么吗？你是我遇到的最美丽的女孩。”

“真的？”

“第一次见到你的时候，我就是这么想的。”

“哈里，你真好，我好高兴。在你之前，也有人对我这么说过，但我觉得没什么意思。”

“为什么呢？你觉得那只是花言巧语，对吗？”

“不不，不是的，我不知道，我根本不在乎他们在想什么。从他们口中说出来，我就觉得没有意义，也没有真实性，可是你一说，我就听进去了。真的听进去了。”

“你知道吗，和你在一起，我就能真的变成一个完整的人。”

“你真是这么觉得的？”

是，他确实是那么觉得的。他想到是原始的阴阳人：“和你在一起”，变成一个人，重新形成一个完整的人。乍一看，我

们觉得他们确实是面对面,很可能躺在床上,肯定刚做完爱。在拍摄现场,情况确实如此,但是在影片中却并非如此:他们是在“分屏”中而呈现。然而,这个分屏并非一目了然——因为镜头虽然一分为二,但是并置的两幅画面之间的界线一开始是不可见的,消隐在黑暗中。我们所看到的,既是同处一个镜头的面对面的两张脸,又是分隔在两幅画面中的两张脸。这个伪装巧妙的分屏一上来就给人一种幻觉,使人觉得两个主人公处在同一个镜头和同一个空间,但事实上,他们是在两幅平行的画面中,被两幅画面之间的垂直界线缝合在一起。这种拍摄手法提出的问题是:这两个并列的人能够彼此交流吗?我们是否一直处在某种“分屏”之中,我们每个人是否都被禁锢在自己的界线、自己的空间和自己的躯体之中?既然我们从根本上是相互隔离的,那么是否可能有某种真正的交流?可能有吧,因为这一分屏有时候也会消失不见,从而形成一种真正的“面对面”,使得两个不同空间融合为一。此外,声音和画面之间存在着不对称:即便当画面将二人分隔之时,话语却将他们结合在一起:“可是你一说,我就听进去了。真的听进去了。”听进去,就是彼此理解,就是共享某些东西,至少是用耳朵来共享,因为交流的语言尤其是语言的含义可以说是共同的。画面中存在着一种分隔,而与此同时,语言中却存在着一种结合。当镜头不再分屏,一幅初始的影像随之重新

形成。阿里斯托芬说：“当爱人们——无论是爱慕男童，还是其他的爱——恰好遇到他们的另一半，他们就会奇迹般地被柔情、亲缘感和爱牢牢抓住。他们不再满足于相互分离，哪怕只是片刻。[……]原因在于我们原始的本质，在于使我们成为人的完整性，而对这种完整性的欲望和追逐就叫做爱。”

由此可见，这个分屏不乏讽刺意味，它似乎告诉我们，相互融合并重新形成原始的阴阳人定然是一个温柔的梦，一个夭折了的梦。对此，只要看一看哈里和玛丽安所设想的未来就能明白——与其说看一看，毋宁说听一听，因为他们所设想的未来此时还只是或者说已经是说说而已。两人偷偷溜到一栋楼房的屋顶上，哈里一边叠纸飞机，一边把纸飞机朝空中抛去——这是一个谶语式的符号。他问道：

“你为什么和你爸妈搞得这么僵？我想不通。你想要的一切，他们都给了你。他们给你找了一间公寓，还替你找了一个心理医生。”

“是，这很好，我知道，好极了，但我希望他们给我的，不是钱，你明白吗？可事实上那是他们给我的唯一的東西。”

“那你为什么不自立？”

“你觉得我该怎样自立？”

“不知道。或许你可以去设计服装，你的画画得很棒。你可以开一家时装店。”

“不行。”

“为什么？”

“那样一来，我就没有时间和你在一起了。”

阿里斯托芬说：“一对对夫妇伸出双臂，怀着重聚的欲望紧紧抓住对方，由于之前在分离的状态中什么也不想做，所以他们也许会死于饥饿或懒惰。”问题就此出现：既是融合的问题，也是时间的问题。两个人一旦融合为一个人，他们便不再有任何时间专门用于创造。为什么要创造？他们已经得到希冀的一切，不再欠缺任何东西：他们已经重新构成了原始的阴阳人。这既是一个成功，又是一个失败，因为从此之后，他们的人生将不再有任何收获：二人世界变成了一种死亡，这死亡无疑舒心惬意，但却单调乏味。这也是一种循环的时间，纯粹自然的、动物的时间。为了不至于深陷纯粹的当下，他们必须人为地制造一些生活中所欠缺的事情：他们按下电梯的警报铃，躲开闻讯前来的保安，同时借着这个机会一边逃跑，一边贪婪地拥吻。

他们无所畏惧。对他们而言，那不是避开一次危险，反而是制造危险然后脱身而逃。他们不是要逃脱险境：他们是要制

造险境,以求有机会避开它。他们故意给自己营造害怕的感觉,以此为戏。制造一个危险,就是为自己打开一个未来。除了体验各种激情,活着还有什么别的目的?这样一来,生活就不只是有意思,还会变得有激情。在一个安逸的、程式化的、有保障的环境里,我们必须创造一些险境,制造一些危机,以此感觉到自己有欲望,有人的特质。心理医生建立了各种范畴,用于解释青少年的冒险行为属于病症——当然,有时候确实如此——但是冒险的欲望并不一定是病症,即便是,那么它也是被称为“人”的这种动物所特有的病症。这是一种形而上的病症,是人类固有的病症。在讨论黑格尔的“意识的殊死斗争”之时,我们已经在影片《无因的反抗》中看到这一点。与此同时,哈里和玛丽安这对恋人的人生完全是植物性的——这才是真正的病症。他们仿佛两棵植物,任由他们的父母浇灌。不过,他们只是两棵不会生长的植物。他们无力为自己创造一个真正意义上的未来,所以满足于一次又一次的逃避,这将进一步深化已经有待填补的欠缺。毒品与人造的恍惚,飘飘欲仙的感觉,超自然的加速和梦一般的缓慢杂糅在一起的短暂的眩晕,一个更美好的世界的幻象……所有这一切只会在毒品药性过去之后使现实世界显得愈发无耻和丑陋。

令人惊讶的是,这个男孩的母亲萨拉·戈德法伯(艾伦·伯斯汀饰)患上了同样的病,并将和儿子走上同样的道路。两

代人之间的差距改变不了什么：每当以欠缺为基础而有欲望，到头来总是吸毒成瘾。萨拉和她的亡夫曾组建了一个幸福的整体、一个原始的阴阳人。在一张照片上，只见她站在丈夫和刚毕业的儿子身旁，一脸迷人的微笑，身穿一件非常合体的红裙，显得神采奕奕。可是，丈夫走了之后发生了什么呢？生活仍在继续，但已完全变样。该怎样填补剩余的时间？该怎样对待自我的另一半已然缺失、此后将永远空洞的时间？和儿子哈里一样，萨拉也吸毒成瘾，只不过她吸食的毒品是电视和甜食。两种毒品，两种针对那无法填补的空洞的补偿。电视和食物永远不会替代爱的幸福，却能打发时间。电视不仅具有催眠的效力，还可以提供一种没有差异的时间，所以能够使当下变得可以忍受，使人感觉不到时间的流逝，使时间变得自然、充实且僵化：用影视专业人员的话说，也就是成为一种“流”(flux)。它是纯粹的当下。至于面对电视吃些零食，它也能形成一种连续性，一种有节奏的时间，其节奏就是生理上的周期性欠缺，以及通过某种快感的宣泄满足这些欠缺。它能够使人有事可做。消磨时间，便是孤独感的咒语。她的生活已经退化为宣泄式的快感和永恒的欠缺，而颇具讽刺意味的是，打破她生活的周期性的，恰恰也是电视。一切始于一个奇怪的来电：

“喂？”

“戈德法伯女士？萨拉·戈德法伯女士？”

“喂，是我。”

“您好，戈德法伯女士。”

“哦！我没兴趣。”

“戈德法伯女士，我不是在推销商品，真的不是。我只是想给您提供一个上电视的机会。”

“上电视？”

“是的，戈德法伯女士，上电视。祝贺您。”

“呃，可是我没有……”

“我们不要求您付钱，戈德法伯女士。我打电话给您，是要告诉您，您中奖了。我公司为广受美国观众喜欢的电视节目选送参与者。您已经从一长串候选人名单中脱颖而出，换句话说，您已经中奖了。”

“哦。”

“这是真的，戈德法伯女士。”

“我从来没想到我会上电视，这是一个……”

“可是您真的要上电视了。我们会把所有相关材料邮寄给您。再见。再次祝贺您，并祝您好运。”

萨拉放下电话。她还没回过神来。她的脸上露出了微

笑,但很快又变得闷闷不乐。晴天之后,便是阴雨。这个女人是“幸福的”,因为她已不再有欲望。从某种意义上说,幸福就是尽最大可能忘掉幸福的可能性。一旦有了某个值得憧憬的未来,随之而来的便是烦恼,但随之而来还有生活,不是吗?

黑格尔区分了三种时间:自然时间、动物时间和人类时间。自然时间是永恒而不断循环的当下,是四季的时间,是僵化的时间:是从无改变、永远和自身相同之物的时间。动物时间是本能的时间和物种的时间,它虽然同样也被当下所掌控,但却囊括了过去时刻:正因为动物有记忆,所以人们可以驯服某种动物,也可以根据它所认识的事物来改变它对某一事件的反应。自然时间和动物时间都是在原地踏步,只有人类时间才能够面向未来,能够打破自然的牢笼并创造新事物。一个有欲望的人是什么样的呢?他是一个走出自然时间的周期的人。他不再重复欠缺的生物周期,而是创造了一个历史。

不过,身为人,还不足以体验人类时间。靠甜食和电视维持生命的萨拉虽有人的形体,实际上却活在自然时间甚至可以说是僵化的时间之中,活像一株植物,深陷于循环反复且没有出路的当下时刻。她所体验的,最多还有一种动物时间,以吃巧克力和看电视为节奏。在接到那个颠覆性的电话之前,她只是在生理需求中苟延残喘,幽居在电视荧幕营造的半明半暗之中,远离生活中的灿烂光芒。突然,欲望从天而降,犹

如漫漫长夜里的一道闪电！欲望的时间是一种开放的时间。生理需求使人体器官的空乏与满足的周期不断重复，而欲望却能缔造未来。欲望把时间挖深，使它变得有生气，有活力，有激情。欲望创造或者说重新创造时间，它使人走出循环，打破周期，打开时间，从动物般的生存转变到人之存在。

想到自己将要再次回到别人的视线中，萨拉不禁为自己的外表惴惴不安。她早已淡出别人的视线，就连她自己也不再在意自己的外表。她转过身，看着那张全家福，照片中的她一袭红色长裙，光彩照人，站在当时还活着的丈夫和优秀的儿子之间。她再次体验了那个时刻，或者说就像穿一条裙子似的“穿”过了那个时刻，“穿”过了她的回忆。欲望重新回到她的生活之中，使那个时刻变成了一个矛盾的邀请：邀请她走出家门，同时又邀请她通过电视而更好地回到家里。她所梦想的未来不是一个真正的未来，她的欲望注定将以失败而告终，因为她什么都不想创造，只满足于重复并找回一段无法重构的过去时光。这一切只能是草草收场，而影片是这一注定的失败的记录。

此外，对旧日时光的追忆使萨拉感觉到一种新的欠缺，它既不是饥饿，不是口渴，不是身体器官所体验的欠缺，这些都不难满足，也不像是动物的某种需求，而是一个无法满足的欲望，是人的欲望。所有一切始于一个计划。为了达到她的目

的,她决定节食。从早餐起,她的痛苦就开始了,那真是一顿名副其实的早餐,与其说是一顿早餐,倒不如说是一顿斋饭。看着面前的便饭,萨拉一声叹息。一个煮鸡蛋,半个柚子,一杯黑咖啡。她朝它们看了一眼。一眨眼,只是一眨眼,半个柚子没了。鸡蛋也是如此。接着,咖啡也是如此。什么都没了。她的早餐尚未开始,就已结束。影片运用了一个既有趣又残酷的省略手法,略去了进食的过程,有“之前”,有“之后”,却没有“期间”。萨拉意犹未尽,犹疑不决,她摸了摸自己的嘴唇,好像是为了核实那些食物一闪而过之后有没有留下味道。紧接着的,是一个时钟的大特写,指针慢了下来。她朝身旁充满诱惑的冰箱看了一眼。她抗拒着。她的肚子在咕咕叫,表示抗议。她骂道:“别吵了行不行?穿上那条红裙子,终究好过吃一块奶酪千层酥。”

穿裙子和吃千层酥是两种相互矛盾的生活方式,体现了生理需求和欲望之间的斗争,更是与时间的两种关系之间的斗争。生理需求对她说:“吃吧!”而欲望却告诉她:“不许吃!”违抗自然的生理需求,就是脱离自然时间,认可人类时间,使未来变得优于当下。此时,时间不再以同样的方式而流逝。可以说,时间从此开始绵延。萨拉不住地看墙上的时钟,接着又看了看表:她觉得时间仿佛变慢了。

柏格森区分了两种时间:一是他所说的共同时间,或钟表

的时间,也即客观时间;二是主观时间,或意识的时间、个体的时间。一边是抽象时间,现实中并不存在,我们以外在的方式通过一条切分为等长线段的直线来表现它,它是科学的时间、物理的时间、客体的时间;另一边是现实的时间,是某个意识在内心所体验到的一段时间流程:对于某个意识而言,一个小时从来都不会以同样的方式而流逝。电影扩大了钟表的时间和节食的时间之间的差距。顺带提一句,电影的材料正是时间的绵延:是意识的时间,而非钟表的时间。当我们饿了的时候,时间就会过得慢一些。电影让我们体会到了这种被体验的时间所发生的变化,例如这部影片中鸡蛋、柚子和咖啡食用时间的省略,时钟指针的变慢,等等。“蒙太奇扰乱了时间的流程,使之中断,同时又赋予它某种新的品质。时间的扭曲可以成为它的一种节奏化的表现方式。雕刻时间!”(安德烈·塔可夫斯基,《尘封的时光》)①

从此,该怎样欺骗饥饿感?要欺骗饥饿感,她就得欺骗自己的意识。萨拉继续看电视——电视是一个共同的时间流,是永无差异的抽象时间——以免陷入没有尽头的饥饿的时间。她反反复复地观看“节食”频道:

① 中译本题为《雕刻时光》,人民文学出版社,2003年。

三件事，这是我为了改变生活而做的一切，三件事……不吃红肉！想想那里头都有些什么吧！以前我是吃红肉的，吃了很多煮熟的大块红肉，我很喜欢肉类！现在我已经完全变了……不吃红肉！

然而，在不断提醒她应当有所放弃的同时，电视加剧了萨拉的欠缺感，欠缺由此变成了她唯一的念想。这个寡妇发现，她不经意间培养了一种意料之中的爱情，她爱上了她的冰箱。每个人都有他自己的原始的阴阳人，每个人都有他自己的“分屏”。从此，她不再那么想念她的亡夫，而更想念在她孤独之时陪在她身旁的那个诱人的伙伴。此时的她还没有做好登上电视荧幕的准备，她的生活已变成一部讲述家庭故事的西部片：并非“从前，在西部地区……”，而是“从前，在我厨房里……”在分屏镜头里，一边是感到欠缺的女人，另一边是对她施以嘲弄的冰箱。两边同时变焦距拉近，使二者的对抗显得越来越紧张：一边，冰箱在放大；另一边，欠缺感也在放大。

笛卡尔在《论心灵的感情》中的一段论述可用于这个带有心理特征的变焦距镜头：“激情几乎总是使它所代表的好的方面和坏的方面显得更大且更为突出，以至于激情总是促使我们更加勇敢而谨慎地去追求好的方面并躲避坏的方面。”笛卡尔并没有说因为激情使现实发生扭曲所以激情不是好事——

一个理性主义哲学家或许会这么说——反而认为这种扭曲对我们是有用的。欲望是一个变形透镜,它使现实略显恍惚,而欲望的对象一旦被放大,我们就会更有动力去获得它。这种幻觉的用处在于,欲望帮助我们活下去。激情使我们走出自然需求的控制,走进人为且丰富的欲望世界。

不过,对于萨拉而言,饥饿施加给她的现实的扭曲与她节食的初衷却是相互矛盾的:饥饿越是放大欲望的对象,放弃欲望的对象就越是难以办到,直至令她难以承受。她该如何走出困境?再简单不过:走出家门即可。虽然独自一人无法获得胜利,但是如果有人陪着,她就能够做到。她和几个退休的女人和寡妇是朋友,她们正在她家门前一边晒太阳,一边闲聊:

“我在节食。”

“怎样节食?”

“煮鸡蛋和柚子。”

“哦,我知道了。祝你好运!”

“我坚持得不错。”

“你是从什么时候开始的?”

“我已经坚持一整天了。”

“一整天?这才一点钟啊。”

柏格森式的笑话：节食的时间扩大成了钟表所无法度量的
的无穷无尽的绵延。萨拉不甘示弱：

“我觉得我瘦了。”

“她觉得她瘦了。”

“我的小露易丝轻易就减掉了 25 公斤。”

“轻易？”

“怎么个轻易法？”

“这个嘛……”

“你是不是把她关在蒸汽浴室里了？”

“她去看了一个医生，医生给了她一些药片，后来她
就不再想吃东西了。”

“好吧，但那又怎样？你的意思是那样一来我就不再
想大吃特吃抹了鹅肝酱的黑麦面包了吗？”

“听着，当着一个节食的人的面，你不该那么说。”

“没关系。我待会儿再吃一片柚子吧。我觉得我
瘦了。”

然而，自我暗示很快就变得于事无补，而药物的诱惑则大
到了极点。医生的药片是一条难以抗拒的捷径。萨拉吃了
药，却不知道自已落入了一个致命的漩涡：她戒掉了甜食那种

温和的毒品,却深陷于安非他明这种烈性的毒品。这是一个“医生”开给她的,说是可以骤然止住饥饿。的确,她将会减掉体重,比之前的节食要来得快得多。或许太快了一些,以至于她失去了辨别现实和幻觉的能力。电视和安非他明对她已经没有作用了。她像是有了第三只眼,一眨眼,竟看到了电冰箱的内脏,只见里头满是诱人的食品。她恼羞成怒,粗鲁地拒绝了它的诱惑:

“滚开,你这该死的!”

她想以入睡来躲避这一切,但却毫无睡意,遭到了天花板的恶意攻击,馅饼、蛋糕、各色甜点从那里朝她扑过来。遭到驱逐的甜食展开了复仇。此时的萨拉只不过是一个饥饿的吸毒者,由于追逐一个流产的梦想而正在崩溃。有其子必有其母。她真正的错误,她违背自然法则以及自己的意愿而犯下的罪过,在于想要戒掉饥饿。要知道,饥饿本身具有一种深奥而奇妙的真理,不应该加以拒绝。在《流动的盛宴》中,海明威以简明而唯美的笔触正视并表达了这一点:

饥饿是很好的锻炼

在巴黎,若是吃得不够饱,你定会感到非常饥饿。面

包房的橱窗里摆着那么诱人的食物，人们在外面人行道旁的桌边用餐，以至于你总是被食物的景象和味道所追随。当你已放弃新闻工作却只写了一些在美国无人问津的小说^①，当你跟家人打过招呼说你在外与人共进午餐，此时的最佳去处便是卢森堡公园，因为从天文台广场到沃日拉尔路，一路上都看不到也闻不到什么吃的东西。到了那儿，你便可走进卢森堡博物馆，倘若腹内空空、饿得发慌，那么所有画作就会更加鲜明，更加清晰，更加唯美。正是在饥饿的时候，我学会了更好地理解塞尚，也真正懂得了他是怎么画出那些风景画的。我心想，当初作画之时，他是不是也在挨饿呢，但转念一想，他或许只是忘了吃饭而已。这正是当你失眠或饥饿之时脑海里浮现出的那些未经思索但又颇有启发意义的想法中的一个。后来我想，塞尚大概是以另一种方式而感到饥饿。

《美国丽人》：幻觉

有欲望，并不是有所欠缺，而是知道自己有所欠缺，是以另

^① 海明威在此暗指他自己。

一种方式而感到饥饿。在柏拉图的《会饮篇》中,轮到苏格拉底发言时,他告诉我们,爱罗斯——爱神或欲望之神——是一个饥饿的神,不过这是一种自相矛盾的饥饿,因为作为波罗斯和佩尼亚也即富有神和贫乏神的儿子,他既富有,又贫穷。“他本质上既非长生不老,也非寿命有终,而是在一天之内时而处于富足状态,显得蓬勃兴旺、生气勃勃,时而衰竭而死,继而又凭借着得自于父亲的禀赋而再生。他不断地失去他之所得,以至于他既非一直处于富足状态,也非一直处于贫乏状态,而总是处于智慧和无知之间的状态。原因在于,诸神都不探寻真理,也不企盼成为智者,因为他们已是智者。一般而言,某人倘若已是智者,他便不会去探寻真理。此外,无知者既不探寻真理,也不企盼成为智者,因为无知具有一种讨厌的性质:在没有善、没有美也没有学识的情况下,人们就会认为自己已经拥有足够多的东西。在不认为自己欠缺某物的时候,人们就不会想要得到此物。”

在萨姆·门德斯的影片《美国丽人》中,莱斯特(凯文·史派西饰)用画外音向我们揭露了他生活的贫乏,他住在美国的一处郊外,生活犹如地狱:“我叫莱斯特·伯哈姆。这是我住的街区。这是我住的街道。这是我的生活。我今年 42 岁。不到一年之后,我就会死去。”

闹钟响了。他关掉闹铃,动作已然倦怠:

“当然，现在我还不知道。不过从某种意义上说，我已经死了。你瞧，我正在一边淋浴一边自慰。对我而言，这是一天当中最美好的时刻，此后便是逐渐坠入深渊。”

在莱斯特一边淋浴一边手淫的镜头之后，紧接着的是一支美艳的红玫瑰的特写。一个穿着考究的工作服的美妇人（安妮特·贝宁饰）拿着一把整枝剪，将花枝剪断：“这是我的妻子卡罗琳。看见没有，那剪刀的把手和她做园艺时穿的胶鞋是不是搭配得很优雅？这可不是一个巧合。”

莱斯特穿着睡衣，透过客厅的窗户注视着他的妻子，只见她一边做园艺，一边和他们的同性恋邻居寒暄：

“你好，吉姆。”

“你好，卡罗琳。”

“你的领带真漂亮，啊，瞧这颜色！”

“我好喜欢你的玫瑰，你是怎么种出这么花繁叶茂的植物的啊？”

“告诉你秘方吧：普通肥料加蛋壳。”

莱斯特叹道：“天哪，连瞧她一眼，我都受不了。她以前并非如此。以前，她很幸福，我们都很幸福。”

屋里，一个十五六岁的女孩在上网，正在浏览关于丰胸的网页：“我女儿，珍妮，独生女。珍妮是一个十足的青少年典型：暴躁，迷茫，颓废。我很想告诉她，一切都会好起来，可我又不想对她撒谎。[……]我的妻子和女儿都认为我是一个可悲的失败者。她们没错，我的确失去了什么。我不知道具体是什么，但我知道我从未如此……萎靡不振。可是你知道吗？想要重新振作，永远都为时不晚。”

表面上看，莱斯特是一个无知的人，但事实上他却是智者。智者并非一无所知，而是知道自己一无所知；同样的，莱斯特知道自己失去了什么，他有一种欠缺感，而他之所以认为想要重新振作还为时不晚，正是得益于这种欠缺感。相比之下，卡罗琳欠缺什么呢？对此，莱斯特确信无疑：她所欠缺的，恰是什么也不欠缺。“以前，她很幸福，我们都很幸福。”我们仿佛听见了海明威在《流动的盛宴》结尾处的那段饱含乡愁的话语：“但这便是我们年少时的巴黎，那时的我们非常贫穷，非常幸福。”此时，卡罗琳貌似富有，其实却因此而贫穷。她的不幸，在于自以为幸福快乐，觉得自己无所欠缺。可是，她这种表面上完美无缺的生活只不过是一种带有完美无缺的外表的生活罢了：外表是完美无缺的，却只是表面上完美无缺。玫瑰鲜红欲滴，是欲望的颜色，却被这个戴着手套防避花刺的女人一刀剪断，而与此同时，她的丈夫正在浴室里自慰。这个蒙太

奇颇具表现力：卡罗琳，一个从事阉割的女人，所想的只是如何去控制她身边亲近的人，或退一步说，控制她身边亲近的人的表面。随后，她指责起她的女儿珍妮，说她的衣服滑稽可笑，像个丑小鸭。这一羞辱只会加剧珍妮的烦恼，因为珍妮已经为胸部的大小而焦虑不已。如果卡罗琳信奉斯宾诺莎，她就会安慰女儿，告诉她说：亲爱的，男人不需要骏马的那种完美，女人也不需要奶牛的那种完美。斯宾诺莎当然不反对丰满的乳房，只是每个人都有他自己所独有的完美。使我们变得痛苦的，正是对想象力的滥用，我们在《超级名模》中的模特身上已经看到这一点：每当从自身之外去寻找欲望的法则，我们就会感到痛苦，因为那是通过欠缺的模式——说得难听点，是以无法补救的缺陷的模式——来审视自己。

卡罗琳之所以如此看重外表——尽管她的外表已足够完美——是因为她比她女儿更依赖外表。她女儿是外表的受害者，而她却是外表的奴隶。无疑，她不懂斯宾诺莎，她的生活仅仅基于一种不完整的想象力，这种人总是把自己和自身之外的某个完美的榜样相比较，而不去把握自己的法则。对此，莱斯特心知肚明：卡罗琳是把死亡当作完美。她把“无”当作“有”，她没有意识到自己所落入的陷阱，她不知道自己的生活应当建立在欠缺的基础之上。相比之下，莱斯特却知道自己有所欠缺。这种欠缺的意识是首要的财富，或许更是唯一的财富。

抑或不是。因为,真正将莱斯特从萎靡不振中拯救出来的,不是某一哲学思想,而是一次一见倾心的邂逅。在女儿珍妮参加的制服篮球宝贝演出上,被妻子拽到现场的他迷上了年轻貌美的安吉拉。安吉拉 15 岁,一头金黄色头发,魅力十足,是她把莱斯特从睡梦中唤醒。从他发现“猎物”的那一刻起,雄壮的军号声立刻被一种清脆的音乐所取代,这音乐伴随着欲望的诞生,标志着钟表的共同时间向意识所体验的现实时间的过渡。我们从现实世界过渡到欲望的世界,进入了莱斯特的感知之中。

此时,电影的所有手法和技术手段集合在一起,旨在让我们体会到欲望使感知所发生的演变。一开始,是客体的放大。还记得我们在分析《梦之安魂曲》之时曾提到的笛卡尔的《论心灵的感情》吧:欲望会将它的对象放大。于是,安吉拉通过各种方式而被放大,占据了越来越多的空间:空间方面,采用特写镜头和变焦距镜头;时间方面,采用慢镜头和动作复现。慢镜头是特写镜头或变焦距镜头在时间上的等价物,可以说,它是在时间中把客体放大。与正常速度相比,我们在慢镜头中能够更仔细地品味客体。正如瓦尔特·本雅明在《机械复制时代的艺术品》中所言,“摄影机前的现实不同于人眼前的现实,之所以不同,关键是因为它用一个受制于无意识的空间替代了人的意识所主导的空间”。对于这种视觉上的无意识,

电影是借助特写、变焦距、慢镜头等手段而将它创造出来：“放大的作用不仅仅是使我们看得不够清楚的事物变得更为清晰，还使素材的一些全新的结构出现在我们眼前。”同样的，慢镜头也展示了一些别样的形式，这些形式“根本不是放慢了的快速运动，而是一些特别滑动、漂浮且超凡的运动”。

莱斯特已身处另一个世界。很快，四周的一切都已消失不见，大厅里只剩下他一个人以及他欲望的对象。他被摄影机所隔离，被光线所隔离（一束欲望的追光瞄准安吉拉），被场面调度所隔离（阶梯上的观众不见了，场上其他篮球宝贝也全退下了，不再存在）。接着，我们进入到幻觉之中。当然，镜头依然是慢镜头。安吉拉开始做一些略显色情且越来越放荡的动作——我们可以怀疑她未必真的做了那些动作。莱斯特开始胡思乱想，相继看到了他之所见、放大的对象和幻觉。安吉拉终于拉开她的外衣，露出了……她的乳房？错了！是无数玫瑰花瓣从她的胸口涌出，遮住她的羞处，朝莱斯特飞去。花瓣舞动着，凌乱但又活力十足，而他妻子手中的那朵玫瑰却被抓住，被剪断，被阉割，最后的归宿只是一只花瓶。

莱斯特目瞪口呆。或许有人会认为，这个惊诧的时刻只不过是一个贫乏的、无能为力的时刻，但事实上它却是一个启示性的时刻，一个转折的时刻：莱斯特一生之中从来没有像这个发呆的时刻一样充满活力，笛卡尔把这样的时刻称为“崇拜”（admi-

ration)。崇拜是一种激情,是其他所有激情的起源。“ad-”:朝向;“-mirari”:被动地去看、注视。虽然注视可以是主动的,但只有在现场才是如此,与我们对所观察之物的专注程度成正比。当一个新事物——某个我们从未见过的东西,譬如传说中的凤毛麟角之类的事物——出现在我们眼前,它对我们的影响将会很大,以至于我们会希望再次见到它。莱斯特本不想来观看这场演出,此时却一门心思全都扑在了安吉拉身上。他提出要送她一程,这让他女儿大跌眼镜,而安吉拉则示以婉拒:

“谢了,我有车。”

“你有车,哦,挺好,挺好。珍妮也打算马上买一辆。”

珍妮很尴尬,把父亲拉回现实:

“爸爸!妈妈在等你回家。”

“好吧,很高兴认识你,安吉拉。珍妮的朋友就是……我的朋友……好了,希望咱们能再见面。”(他傻笑着)

只剩下珍妮和安吉拉时,珍妮评论道:

“他能再可怜点儿吗?我真不敢相信。”

“我倒觉得他挺可爱。你爸妈应该很久没有上床了。”

那天夜里,有了梦中情人的莱斯特在床上激动不已。他

满脸微笑，瞪大双眼，盯着几近全裸的安吉拉，只见她紧贴天花板，躺在玫瑰花瓣铺成的床上。慢镜头中，玫瑰花瓣如雨般坠落，雨中的安吉拉同样笑容可掬，很是诱人，用一个慵懒的手势挑逗着莱斯特。玫瑰色成了莱斯特生活的新颜色。

“多么不可思议的感觉啊，就好像我昏迷了二十年，刚刚才苏醒过来……太——美——妙——了——！”

天花板变成了幻觉的投影银幕。不过，这已不再是《梦之安魂曲》中那种令人焦虑的病态的幻觉，而是一种令人愉悦的虚构，它体现了思维的联想能力：在那个梦的慢镜头中，从天而降的玫瑰花瓣是莱斯特的想象，他也知道那是他的想象。他把现实转变成一个白日梦，这个梦使他从昏迷中苏醒过来。他又有了欲望。可以说，他结晶了。司汤达说过：“让恋人的头脑工作二十四小时，你就会发现以下这种情况：在萨尔茨堡盐矿，有人把一根在冬天掉了叶子的树枝扔到废矿井的深处，两三个月后又把它给取了出来，此时的树枝上已布满亮晶晶的结晶体，连最细的枝桠——粗过山雀的爪子——也都被无数活动的、璀璨夺目的宝石所包裹，树枝的本来面目已然无法辨认。我所说的‘结晶’(cristallisation)是一种思维活动，它能从眼前的一切事物中发现所爱的对象具有新的完美之处。一句话，只要想

到了某个优点,就能在所爱之人身上看到这个优点。”^①表面上看,这种结晶现象发生在我们内心,不为我们所知,也不由我们自主,但事实上它是由我们所创造,并被我们所感知:正因为我们要再次体验某种情感,我们才会在内心将它放大,才会通过幻觉、梦境或遐想使我们所欲望之物在不在场之时依然存在。结晶现象不仅发生在萨尔茨堡盐井的深处,在莱斯特家的天花板上或是在他的浴室里同样也会出现。

《梦之安魂曲》中的萨拉为了上电视而节食,莱斯特则为得到少女的芳心而再次锻炼肌肉。几个月后,莱斯特又一次走进雾气腾腾的浴室,发现安吉拉正在那里洗澡,浴缸里满是玫瑰花瓣。莱斯特的肌肉变得发达了,一如他之所愿:

“来啊,我在等你呢。听说你的肌肉变得发达了。我看得出来。我一直在等你来给我洗个澡。我好脏,就像一头小猪似的。”

莱斯特一只手慢慢伸向浴缸,伸向安吉拉的腿间,而安吉拉则闭着双眼,将自己拱手奉上。手在靠近,不断靠近,一直在靠近……终于,手伸进了水中,而我们却从幻觉回到了现

① 引自司汤达的《论爱情》。

实,只见莱斯特正躺在床上手淫,声音和动作把身旁的妻子给吵醒了。妻子问道:

“你在干嘛呢?”

“没干嘛。”

“你在手淫?”

“没有。”

“你就是在手淫!”

“好吧,他妈的,那你杀了我吧!我就是在打手枪,就是在打飞机,就是在玩我的弟弟。”

“你真恶心!”

“对不起,可是咱们两人当中至少还有个人能有点性欲。”

“我也是!”

“真的吗?看来只有我一个人觉得有必要解决这个问题。”

“哦!哦!莱斯特,我不想再受这种折磨了,婚姻不是这样的!”

“这么些年来,你对婚姻一直是在敷衍,我从没说过什么,可你倒觉得你很幸福。好吧,那我现在就告诉你:我已经变了,现在的我想打手枪就打手枪,因为你已经让

我懂得,这方面我指望不上你。”

“好的,我明白了!可是你以为就你一个人对性生活不满吗?”

“难道不是吗?好啊,那你还等什么?我都准备好了,机不可失啊!”

“你别想碰我,要不然我立刻要求离婚,快到你连回头的时间都没有。”

“以什么理由呢?我不酗酒,我没和别的女人上床,我没虐待你,没打过你,自从你告诉我我有多么无能之后,我连碰都没有碰过你。”

“哦!”

“再说了,我在你求学期间供养过你,或许有人会由此得出结论,认为我有权得到你一半的收入。”

“哦!”

“就说到这儿吧!睡前别忘了关灯。晚安!”

双人床上,莱斯特转身背对妻子,脸上笑容绽放。整个世界终于清静了。一开始,是一幅想象的场景:雾气、玫瑰的花瓣、清纯的少女、挑逗的话语、象征着幻觉的轻音乐……表面上看,与当初在浴室里手淫相比,莱斯特没有多大进步。然而,进步还是有的,他不再只是手淫,而是幻想一个活生生的

场景,那场景如此真实,以至于他竟然觉察不到到自己是在手淫。他的想象力非常丰富。当初贫乏而死寂的生活此时已富有想象。通过这种幻觉的方式,欲望使现实变得鲜活动人。也正是得益于这次幻觉所引发的争吵,莱斯特总算鼓起勇气,朝他那盛气凌人且富有阉割特质的妻子关上了心门,同时在夫妻之间和自己的生活中掌握了话语权。也正是在这个时刻,卡罗琳很有可能决心杀了丈夫。

只剩下一个决定性的问题:是该梦想所欲望之物,还是该亲身去体验它?在现实中直面欲望,也许是回答这个问题的最佳方式,至少在电影中是如此……梦想了一年,莱斯特终于如愿以偿,和前来投怀送抱的安吉拉独处一室。外面,夜已深,大雨滂沱。莱斯特走到安吉拉身旁:

“你想对我说什么?你想要什么?”

“我不知道。”

“你……你不知道?”

“你想要什么?”

“你是在开玩笑吧?我想要的是你。自从第一眼见到你,我就想得到你。你是我遇见过的最美的物事。”

“你不觉得我很平凡吗?”

“你不可能平凡,哪怕你想要那样。”

“谢谢。因为我觉得没有比平凡更糟糕的了……”

他亲吻她，把她抱到沙发上，开始褪下她的衣衫，他的动作无比缓慢、温柔、激动，他终于看到了她那一对迷人的嫩乳。幻觉和玫瑰花瓣变成了现实。就在这时，安吉拉腼腆地说道：

“这是我的初夜。”

“开玩笑吧？”

“对不起，我一直想尝试的。我觉得还是告诉你比较好，省得你待会儿惊讶，因为我不是那么的……你怎么了？你不是说我很美吗？”

莱斯特吃了一惊，停了下来。有人或许会认为，影片此处是为了遵守好莱坞的有关严格规定。也许真是如此，但一般来说，展现“某个欲望寻求满足”的电影很少会向我们展现该欲望得到的满足。为什么？让-吕克·戈达尔和莫里斯·皮亚拉的一次对话（原载 1984 年 2 月 16 日的《世界报》）为我们提供了一条线索：“睡美人的故事^①总是在王子把公主吻醒的

① 指法国作家夏尔·贝洛所著的童话故事，《格林童话》中有改编的版本。

时候即告结束。接下来他们会是怎样,还好我们一无所知,因为故事讲到了这里,本就不该再持续太久。”因此,导演阻止了莱斯特,没再让他进行下去。他将永葆活力,永远拥有欲望,但他的欲望得不到满足,否则那便是他的死亡。莱斯特所富有的,是少女安吉拉给予他的欲望。在电影里,我们寻找欲望,我们想要找回活力,但电影中欲望的满足总会带有淫秽的余味。在电影里,欲望应该是不灭的。

莱斯特和安吉拉放弃了,两人什么也没做,但这种无作为其实也是一种作为,因为莱斯特并不是什么都放弃了。他的计划已成往事,像是一个成熟的水果从树上掉了下来。表面上看,这是一回事,但一切都已改变。放弃某事,就是停留于某种失望,或许不久之后会卷土重来。然而,走到欲望的尽头,或是在欲望之路上走得尽可能的远,那便是完成了欲望,也是耗尽了欲望。即便达到了目的,欲望也会改变它的性质和目标。过了一会儿,莱斯特和安吉拉来到厨房,他和她的交谈已变得友好、轻松、和谐——他们之间终于建立起了一种真正的关系。就在这时,安吉拉问了一个致命的问题:

“你呢,还好吗?”

“好久没人这么问我了。我很好……”

“我去一下洗手间。”

莱斯特独自一人在厨房里，四处一片寂静。他凝视着一张黑白照片，照片中的他正开怀大笑，身边是妻子卡罗琳和女儿珍妮：

“我很好。天哪，这多好。天哪，天哪，天哪……”

莱斯特像是一个现代的男版睡美人，刚刚被迷人的安吉拉公主唤醒，但也正如戈达尔所言，故事到了这里就不会再持续太久。一把手枪顶住了他的脖子。一声枪响。他的鲜血染红了厨房的墙壁。

楼上的卧室里，他的女儿和男友听见了枪声。两人走下楼，发现莱斯特已经死去，头倒在餐桌上，睁着双眼，合着的嘴巴定格于一种奇怪的笑容。莱斯特的画外音——名副其实的画外音——说道：“一直听人说，死去的那一刻，你的一生会瞬间浮现在眼前。其实，这一刻比一瞬间要长得多，它会无限延展，就像一片时间的海洋。对我来说，一生就是假日里躺在夏天的草地上，看着天幕中的流星雨……”

少年时代的莱斯特躺在草地上，看着天空。珍妮和她男友再次出现，两人躺在珍妮的卧室里，听见枪声，坐起身来。

是道路两旁大树的树叶在秋风中飞旋……

浴室里，安吉拉面对镜子，听见枪声，惴惴不安地转过身来。

是祖母的双手，那干枯且布满皱纹的皮肤宛如羊皮纸一般……

雨中，他的妻子卡罗琳像落汤鸡似的，抱着藏在手提包里的枪，朝家门走来。她也听见了枪声。

是汤尼表哥第一次开着他那全新的火鸟跑车来到我们家……

我们看见了凶手，他回到家里，T恤上满是血迹。至于是谁，我就不多说了。

是珍妮……

女儿珍妮，十五六岁的模样，一副赌气且闷闷不乐的表情，推开家门，但不知对面是谁。

是珍妮……

孩提时的珍妮扮作仙子，一只手拿着一根魔棒似的焰火，嘟着嘴，可爱极了。

卡罗琳回到家，由于差点铸成大错而吓得心惊胆战。她打开衣柜，把藏手枪的手提包扔进一个箱子。看着面前挂着的莱斯特的衣服，她瘫倒在地，一边撕心裂肺地叫着，一边把那些衣服绝望地抱在怀里。

是卡罗琳……

年轻时的卡罗琳坐在旋转木马上，开怀大笑，显得非常幸福。

一只塑料袋在风中轻舞飞扬，逐渐把我们带回到影片的第一个镜头，也即莱斯特生活和遇难的那个城郊的鸟瞰镜头。莱斯特总结道：“或许，我应该为我的死而感到恼火，但这已于事无补。这世上有太多的美好，有时候我会有一种印象，觉得那些美好的事物从四处同时向我袭来，将我淹没，把我的心装满，使它变得像一个马上就要爆炸的气球。那时我才明白，我应该放手，别老想着抓住不放。于是，它们就像雨水一样洗涤着我，使我在这毫无意义、微不足道的一生中的每一刻都心怀感激。你一定不懂我在说什么，没关系，总有一天你会明白。”

剧终。但也许并未终了,因为死了的莱斯特至少通过话语而得到了再生。他好像说过,死的那一刻对活着的人而言不过转瞬即逝,对体验它的人而言却会无限延展,他将继续体验它,直到永远。

柏格森曾经提出一个假想:在死亡的那一刻,当人的感知力从行动的必要性中解放出来之时,此前的一生之中所有曾经有过的没有用处的感知就会突然浮现。人之所以会在死的那一刻再次见到他的一生,是因为意识已不再必须专注于有待去完成的行动,终于可以自由地为了感知而感知,而非为了采取行动而感知。一生之中,我们能够感知到一切,但我们所感知的,只有那些于我们有用之物。当我们死去之时,所有我们曾经无意中感知过的事物,或是所有曾经感知但已遗忘之物,都会再次出现在意识之中,无须任何准备,因而也没有任何时间性。也正是由于这个原因,莱斯特死亡当时的场景是彩色的,而他的记忆和他的那些美好时光却是黑白的,呈现在慢镜头中,带着永恒的完美。

他的所有记忆都是凝视的时刻,是表面上显得消极的时刻,但奇怪的是,莱斯特却从未如此得意和满足。从行动的必要性中解脱出来,这使人得以接触到斯宾诺莎所说的唯一一种真正而完整的行动:思考。思考,其实就是思维的行动。有了这种真正的行动,也就是说当我们懂得了什么之后,我们就

会感觉到并体验到一种永恒，莱斯特死去之时的再生——因为是他用画外音为我们讲述了他的一生——就是证明。死亡好像没能使他真正死去，用斯宾诺莎的话来说，他好像成功地使自己在一生中变得尽可能地永恒。

当莱斯特大彻大悟、无所欠缺之时，卡罗琳也终于找回了她在影片开头处所欠缺之物：欲望。无疑，她的欲望是以一种欠缺的形式而出现，因为莱斯特——她想抱在怀里的那个莱斯特——已永远不会再出现在她面前的那些衣服之中。失去了，方知有爱。

6

爱的眩晕

“只有在眩晕开始之时，才有真正的愉悦。”

——歌德

《赌城风云》：欲望之电

米歇尔·图尼埃在《桤木王》中写道：“有两种女人，一种是摆设式女人(femme-bibelot)，可供摆弄、使唤，被人用目光去亲吻，是男人一生中的装饰品；另一种是风景式女人(femme-paysage)，对于她们，我们可以观光，可以介入其中，但也有迷失其中的危险。”^①

^① 米歇尔·图尼埃(1924—):法国小说家,代表作有《礼拜五或太平洋上的灵薄狱》等。《桤木王》发表于1970年,获法国龚古尔文学奖。

在影片《轻蔑》中，保罗把卡米尔当作摆设式女人，但卡米尔其实是风景式女人。碧姬·芭铎、玛丽莲·梦露等偶像派影星往往如此，所受到的魔咒是同样的：这些女人被人当作摆设，其风景总是很久之后才被人发现。梦露的前夫阿瑟·米勒谈及梦露时曾说过：“为了生存，她本该脸皮厚一些，或至少现实一些，可她并非如此。她是一个诗人，站在街角，想要向一群路人朗诵她的诗歌，而那群人却扯掉了她的衣服。”如今，梦露的诗已结集出版，她的诗句证实了她的风景：“事物的吼叫/空泛且太过稚嫩/没人能懂得/那是命运的声声呜咽。”然而，该怎样理解“风景”？表面上看，《雅歌》使用了同样的比喻来探究女性的身体：

我妹子，我新妇，你是关锁的园，禁闭的井，封闭的泉源。

你园内所种的结了石榴，有佳美的果子，并凤仙花与哪咤树。

有哪咤和番红花，菖蒲和桂树，并各样乳香木，没药，沉香，与一切上等的果品。

你是园中的泉，活水的井，从黎巴嫩流下来的溪水。^①

① 引自《旧约圣经》，“雅歌”，第四章。

花园般的女人,水井般的女人,泉源般的女人,水果般的女人,菖蒲般的女人,小溪般的女人,这一切集于女人一身。是啊,面对梦露的玲珑曲线,无论哪个男人,哪怕他再无诗意,也定会愿意奉上所有这些比喻。不过,我们所要探讨的并非这些比喻,也不是与女人相似的风景,而是被女人关在内心的风景,或是她们所属的风景。在《识字读本》^①的“D: Désir”(D:欲望)篇中,德勒兹提醒我们:“抽象地谈论欲望,其实是把某个所谓的客体从欲望中抽离出来。你所欲望的,永远不会是某个人或某个东西,而总是一个整体。各要素之间该有什么性质的关系,欲望才会产生?我所欲望的不是一个女人,同时还包括这个女人所包含的一种风景,我虽不认识这一风景,但我能预感到它……”换言之,一个女人的风景,就是她自身当中所包含的可能性。一种我想在一场真实的恋爱中将其打开的可能性。抛开那些幻觉般的比喻,我们看到了梦露所呈现的另一种风景,那风景中满是波浪、暴风雨、河流和蛇:“揽镜自照,我的眉毛拧成一团。如果凑得很近,我就会见到我不愿看到的一幕:紧张,悲伤,失望,暗淡的双眼,由于那些宛如地图上的河流一般的毛细血管而变红的脸庞,像蛇一样

^① 《识字读本》:德勒兹系列访谈的录像,摄于1988年,共有25个主题,按首字母顺序排列。

坠落的头发。最令我显得悲伤的是我的嘴巴，挨着我那几乎已死去的双眼。我的嘴唇就像暴风雨掀起的一阵阵波浪，唇间有一条线，它说：别拥抱我，别嘲笑我，我是一个不会跳舞的舞女。”在《米歇尔·图尼埃和没有他人的世界》中（收入《意义的逻辑》），德勒兹又提到了风景式女人这一观点：“普鲁斯特说，远看阿尔贝蒂娜^①，她包含着或体现着沙滩和汹涌的波涛：‘若是她曾经见过我，那么我对她而言代表着什么？她是从哪个世界中将我区别开来？’爱情和嫉妒将是一种尝试，尝试着发展和打开这个名为阿尔贝蒂娜的世界。”

德勒兹所说的“风景”与萨特提到的“情境”有何不同？二者难道不是一回事吗？萨特说，我们永远不会对独立于它所在环境、情境和姿态的某一客体有欲望；我们所欲望的，是与某个与外在世界相关联的客体，而不是某个与世隔绝的、抽象的客体。德勒兹补充道：是的，我们所欲望的是一个整体。进一步说，我们所欲望的，或许不是客体，而是整体。我们所欲望的，是一种风景，这种风景不仅仅是客体当下的情境和它现在的姿态，还包括它所包含的所有可能性，也不仅仅是它所处的外在世界，还包括它所包含的世界。风景是情境以及我尚不知晓、正在猜测、希望和欲望的一切可能的情境。

① 普鲁斯特《追忆逝水年华》中的人物之一。

在马丁·斯科塞斯的《赌城风云》中,女主角不是阿尔贝蒂娜,而是金吉儿:沙朗·斯通。金吉儿, Ginger, 生姜, 一个调料式女人。我们立刻认出了她的面目:这是一个风景式女人。在这道风景旁边的,不是普鲁斯特,而是萨姆:罗伯特·德·尼罗。美女与野兽。妓女中的女王与赌博庄家中的国王。金吉儿是有欲望的,经常对生活(而不是对她自己)提出建议:她一边给收银员小费,一边告诉他:“要敢于冒险啊,史蒂夫。”丰满的生活并非安定的生活。所谓丰满,是多有起伏和高潮。这个女人的风景是冒着危险的,是调料般的,是鲜活的。

她是个泉源般的女人,但那是钱的泉源,在她身旁滚滚流动。虽如此,我们却不能说她爱钱,其实应该是钱爱她,因为她喜欢让钱流动,这正是钱所最爱的:易主。钱是最好的可交换物。在赌场里,筹码使人得以衡量自己的欲望,把自己的欲望与他人的欲望相比较。金吉儿是一个钱所感兴趣的女人,同时也是一个不出卖自己的女人。她爱的是钱所代表的自由。这种自由当然体现在筹码上,但筹码不是真正的物体,而只是一些符号。筹码本身没有价值,只是一种中介,与其说它是一种物体,倒不如说它是一种关系。自由不会永远驻守在筹码之中,而是经过它,穿过它,在它们当中流通,这也就是为什么钱的本质在于流通。交换、流动、人际关系的流通,这才

是钱的风景。钱是一种流体,本质上的液态的。

萨姆的职责在于抓小偷,可他却爱上了一个小偷。这其中有何玄妙?注意,金吉儿可不是一个普通的小偷,她是在光天化日里行窃,是个女神偷。仿造拉罗什福科^①关于伟人的言论,我们可以说,只有伟大的女人才有巨大的缺陷。金吉儿光芒四射,盛气凌人。对于筹码,她无论是偷窃,还是扔掉,动作总是那么漠然和洒脱。见到这个光彩耀人且挥金如土的女人,萨姆既好笑,又震惊。他想得到她,尽管他知道她的价码很高。他到底想从她身上得到什么?他睿智,她灵活。他知道欲望的秘诀,并与之保持距离;而她则是欲望,和欲望同为一体。他见多识广,她优雅动人。两人谁都不欠缺什么:他们都是自己那个世界的核心,拥有绝对的统治权。这么一来,该如何解释流通于他们二人之间的欲望?

“欲望什么都不欠缺,它不欠缺它的对象。它所欠缺的其实是主体,或者说它欠缺的是固定的主体。只有通过压制,才会有固定的主体。”德勒兹和加塔利在《反俄狄浦斯》中之所言如若可信,欲望和欠缺之间便毫无关系。或者更确切地说,欠缺即便存在,也不是相对于某一固定的主体而言,而只是因为

^① 弗朗索瓦·德·拉罗什福科(1613—1680):法国作家、思想家,著有《箴言录》和《回忆录》。

欲望不会与某一主体相挂钩。欲望不属于某个人,而是在人与人之间流动。它不是一种存在,而是一种关系。它不是一种实物,而是介于实物之间,介于某一主体和某些实物之间,介于某一主体与其他主体之间。它是在潜在的差异之间流通的电流。德勒兹认为,欲望和欠缺只不过是一种抽象的、错误的、病态的和有压力的结构,继承于柏拉图,后被宗教所压制。人们之所以在很长一段时期内完全不理解欲望,正是由于柏拉图的错!此外,没有找到一個貼切的模型或比喻同樣也是一個過錯:相比欠缺,欲望更像电流,流动于“或多”与“或少”之间,但这并不使之成为某种欠缺:差异不等于欠缺。诗人皮埃尔·勒韦迪认为,超现实主义^①诗歌形象的特质在于它的能量,在于它在两种相距遥远的现实之间接通电流,建立起某种相似关系,造成一种心理上的闪电和一种诗意的短路。与这种诗歌形象的电流相关联的,是比喻的两个端点之间的距离和差异。当保罗·艾吕雅写下“地球是蓝色的/像一个橙子”这句诗之时,他便把地球和橙子这两个相距非常遥远的事物通过一种超现实的方式拉近了。从外形上看,这种拉近似乎不无道理,因为地球和橙子均为球体,而他却用一种颜色上

① 超现实主义(Surréalisme):20世纪二三十年代起源于法国的一种文学艺术流派,主要特征是以所谓“超现实”的梦境、幻觉等作为创作的源泉,认为只有这种超越现实的“无意识”才能真实地展现客观现实的本来面目。

的关系替代了外形的关系：地球是蓝色的，而橙子却是……橙色的。等待所造成的惊喜和失望增强了诗歌形象的电流，而对于诗歌形象在比喻的两个端点之间所跨过的距离，我们可以像德勒兹那样，说它是诗歌形象中的“旅行”(voyage)，也可以像加斯东·巴什拉那样，说它是诗歌形象中的“加速运动”(accélération)。巴什拉说过，诗歌形象是心理现象的加速器。总之，我们不应当消极地把欲望理解为欠缺，而应当积极地将其理解为旅行、电流或加速运动。

回到影片。一边是萨姆，欲望的神经外科医生，另一边是金吉儿，使人产生欲望的风景式女人。这两个端点之间存在着巨大的潜在差异，也一定存在着电流。从此，萨姆所关心的问题就是如何使自己变得令人有欲望，变成那个惯于让别人产生欲望而自己却不去体验欲望的女人的欲望的对象。怎样才能亲历这道风景同时又不会变成其中的一个简单的元素？怎样才能在这个女人之中冒险而不至于迷失其中？萨姆以往一直是冷酷的谋士，可这一次他却已准备好赌上一把。爱的眩晕。

不过，为了征服她，他还是决定用赌场经纪人的身份。他很清楚胯下这匹马的喜好。他知道什么能打动金吉儿。于是，他采取了婚姻这种传统而简单的战略，给了她一所宽敞的豪宅，配以衣柜、皮衣和首饰。那些摆设虽是无价之宝，但终

究是摆设，是一些用于征服一道风景的摆设。金吉儿一边参观自己的新家，一边心醉地赞叹道：

“哦！太好了！哦！啊！所有这些全都是我的东西！”

萨姆递给她一件毛皮大衣：

“试试吧，这是给你的。”

“你在开玩笑吧，这是什么皮的？”

“栗鼠。”

“摸起来真软啊！”

“好看吧，嗯？”

“从来没有人对我这么好。啊，天哪！你说，如果我把这些全都戴上，会不会太过火呀？”

“你想怎样就怎样。这是我答应过你的，怎么样，我说话算话吧？”

“你真好！这些首饰真不错。”

“就一件事，所有这些东西都不能放在这儿，得存到银行里去。”

“这个我能留在家里吗？你就让我高兴一回吧。”

就在这时，萨姆提醒金吉儿道：

“你听我说，听好了，我要跟你说的话很重要。”

“什么？”

“你知道吗，所有这些玩意儿其实不算什么。如果没有信任，钱就一文不值。我要把我的一生交到你的手中……”

我们曾听萨特说过，人们所欲望的不只是一个躯体，而是一个被占有了的躯体。萨姆所欲望的，也不仅仅是金吉儿这个人，更是她的信任。换言之，他并不想占有一个客体，而是希望他所欲望的是一个主体，他想要一种自由的关系，并且希望自己也是对方的欲望，是对方之所爱。可矛盾而悲剧的是，他想给金吉儿自由，但又只给了她爱他的自由。可见，他是想把金吉儿禁闭在他自己的自由之中。他要得到什么证据才肯信任她呢？彼此之间的信任其实没有证据可言，否则那便不是信任，而是猜忌。萨姆真正要求的，是爱情。他把信任和爱混为一谈，认为信任可以先于爱或者替代爱，这将是他和金吉儿婚姻的祸根。虽然金吉儿爱着莱斯特（詹姆斯·伍德饰），一个失败的男人，但她还是选择了嫁给萨姆的钱财。她常常躲进银行的保险库，注视着她用放弃自由而换来的报酬，注视着她那些令人爱不释手的精美首饰。她在那里教导女儿树立正确的价值观：“想不想看看那个？你爸爸把所有这些首饰都给了我，因为他非常非常爱我。”在安德烈·祖拉斯基导演、罗

密·施耐德和雅克·迪特隆主演的《爱是最重要的事》中，我们听到了一个精彩而又可怖的问题：“你有多爱我？”婚前做妓女时，金吉儿卖的只是她的魅力，嫁为人妇之后，她却卖掉了她的自由，但她乐意，而且并不觉得不幸——暂未觉得，但很快就会觉得。自由价值几何？她用自由换来了“他非常非常爱我”，但自由是无价的，怎会甘心定价出售？从无价到有价，这坠落令人头晕目眩。换句话说，怎样让一个风景式女人变成摆设式女人？很快地，在那栋金碧辉煌的牢笼里，她只能依靠酒精和毒品来释放自己，就像爱丽丝在镜子另一侧遇到的红色女王。爱丽丝惊讶地问道：

“红色女王，好奇怪啊，我们跑得很快，可身边的景致却没有变化，为什么呢？”

“因为我们是为了停留在原地而奔跑。”^①

跑得越来越快，却没有任何方向。金吉儿之所以被珠宝首饰所打动，是因为她从中感觉到了一种风景，但这是哪种风景？这个风景式女人在珠宝首饰的囚牢里原地踏步，回忆着她那一去不复返的自由，只觉得阵阵眩晕。萨姆给了金吉儿

① 参见《爱丽丝漫游奇境记》，路易斯·卡罗尔著，1865年。

她自以为喜欢的东西，却把她从能给她电源的那个整体之中隔离出来。当欲望失去电源，它虽然仍会震颤，却已被空洞所攫取。

《危险关系》：爱的风险

在《危险关系》^①中，拉克洛为我们展现了两个情场高手，他们同时也是两个病人膏肓的人。之所以这么说，是因为梅特伊侯爵夫人和凡尔蒙子爵得了一种非常特殊的恐高症：他们患上了爱的眩晕。为了防止病发，他们必须注意与别人保持距离，将其视为或难以征服或易于征服、以这一难易度为价值的物体。说他们病人膏肓，是因为他们已不再知道——或许一直都不知道——怎样对某个事物本身抱有欲望。在他们看来，使欲望具有价值或尊贵性的，正是欲望遇到的各种障碍。欲望的价值只在于它所遇到的挑战。若是没有障碍，那也得创造障碍。为了在电影中表现这一对堕落的人，斯蒂芬·弗雷斯选择了格伦·克洛斯和约翰·马尔科维奇担当主角。梅特伊交给凡尔蒙一项任务——同时也是一个挑战：勾

① 《危险关系》：法国作家皮埃尔·肖德洛·德·拉克洛所著的书信体小说，1782年出版，曾多次被改编为电影。

引塞茜尔·德·沃朗奇,她刚刚离开修道院,已被许给梅特伊的仇人巴士底德:

“她还是个处女。”

“真的?”

“她的蜜月一结束,巴士底德就会泪流满面,成为整个巴黎的笑话。”

“那是必然的。”

“好!爱和复仇正是你的喜好。”

“算了,我还是放弃吧。”

“什么?”

“我不想那么做。”

“为什么?”

“这件事易如反掌。您想啊,她没见过什么世面,什么也不懂。仅出于好奇,她就不会拒绝我,而我只要稍一出击,她定会乖乖就范。在这件事上,除了我,谁都能征服她。我已名声在外,得顾惜名声……”

凡尔蒙更愿意去追求杜维尔夫人,虽然她看起来像是一座无法攻克的城堡。梅特伊对这样一个目标的意义表示质疑,而凡尔蒙却坚信他的选择没错,就像一个夺得过世界冠军

的拳击手被人质疑想要参加一场轻易即可取胜的拳赛似的：

“什么？去勾引一个因妇道、贞节、婚姻幸福美满而闻名的女人？得了吧！还有比这更离奇的事儿吗？”

“我觉得，有她丈夫做竞争对手，也没什么不好。要不然，即便成功了，也没什么大不了的，而要是失败了，却会颜面扫地。对了，杜维尔先生现在何处？”

“在勃艮第，他在那儿打一场好像永远也打不完的官司。你就别指望从这场婚外情中得到什么快乐了。”

为了证明自己是对的，凡尔蒙必须抬高价码：

“恰恰相反。我根本没打算颠覆她以往的任何信念。我希望她固守她的宗教信仰和道德操守，坚信婚姻的圣洁，而同时又无法掌控自己的心。”

这是一个名副其实的挑战，足以掩饰凡尔蒙勾引美丽无双的杜维尔夫人（米歇尔·菲佛饰）这一低级趣味。这场爱犹如一场体育运动，但却是一种搏击类体育运动。亚历山大·科耶夫^①在他的《黑格尔导读》中似曾确认过爱与搏斗之间的关系：“（人类的）爱也是一种认可的欲望；恋人想要被爱，也就

① 亚历山大·科耶夫（1902—1968）：俄裔法国哲学家。

是想要得到认可,被视为一种使其有别于他人的绝对价值或带有特殊性的普遍价值。”或是被所爱之人认可,或是通过在社会中打拼而得到认可,这两种欲望表面上看没有什么区别,因为在想要被爱的同时,恋人就已经想要被认可为“绝对精神”。然而,这两种欲望的本质区别在于:在爱情中,人们既希望被认可为“绝对精神”,同时又什么也不做,不斗争,也不拿人生去冒险,只想凭自己之所是而被爱,而非因自己之所为而被爱。正是由于这个原因,黑格尔曾暗示过,他对爱情的指责“一方面是它的‘私有’性质(我们只能被很少的人爱,而认可却可以是普遍的),二是由于没有生命危险(只有这种危险才是人区别于动物的唯一一种客观特性)以至于它‘缺乏严肃性’。”

且听梅特伊如何向凡尔蒙表明她的信仰,她的言辞和黑格尔在论述“为了得到认可而殊死斗争”时的语言颇为相似:

“我之所以成功,是因为我早就知道,我来到这个世界上,就是为了制服你们男人,为我们女人复仇。”

“是嘛? 那您是怎么做到的?”

“踏入社会那年,我不过十五岁,但我已知道余生之中人们给我指定了怎样的角色:沉默不语,听命于人。这让我学会了聆听、感觉和观察。唉,想起当时人们对我说

过的话，我都觉得好笑，那些话毫无意义。不过，我强迫自己去看清楚人们千方百计想要隐藏的东西。我装作漠不关心，学会了一边面带微笑，一边在桌子底下把刀叉插进指甲缝。很快，我就变成了一个擅于虚伪的人。我想得到的并不是快乐，而是认可。我曾就举止仪表求助过严肃的道学家，曾为学会思考而求助于哲学家，也曾为了在小说中看看我到底能走到哪一步而求助过文学家。我把所有这一切归结于一条令人赞叹的原则：要么胜利，要么死去，此外别无选择。”

“这么说来，您现在已不会再失误了？”

“如果想得到一个情人，我就会占有他，而他要是想从中得到荣耀，却定会头破血流。我和他们之间就是这样。”

“告诉我，我们之间又是怎样？”

“当我想要得到你的时候，我还不了解你。一见你对我一腔痴情，我就激情满怀地想要得到你。在此之前，我的意愿从未被我的欲望所掩盖。它们之间是一场漫长的争战。”

这番话精彩无比。意愿和欲望之间是一场漫长的争战。意愿能够塑造和改造现实，而欲望却总是不由我们掌握，我们

无法为我们的欲望负全责，也无法成为它的主人。当我们认为我们能够塑造自己，使自己变得能令人有欲望，我们就把所有一切都归功于意愿，而完全否定了欲望的作用。打击梅特伊这个女人的，是一个内在矛盾：她想要保证自己被人欲望，同时又无视真诚和魅力，所以她越是成功，就越是失败。无论和谁在一起，她都得到了成功，但是这种成功却有一种失败的苦涩，因为她从来都不是凭着她之所是而得到认可，而总是凭着她之所为而得到认可。她所征服的猎物或许满足了她想要在社会上得到认可的欲望，她是一个有欲望的女拳击手，但她本人却从未真正被人爱过。她得到了所有人的认可，却得不到任何人的真爱。

梅特伊的方法论有一个弊病：她的所作所为太不高尚。打仗的前提条件是宣战，但她的战争却是以一种偷偷摸摸、卑鄙无耻的方式而进行。当力量对比太过悬殊之时，阴谋诡计和暗地里的游击战毫不可耻，而梅特伊的可耻之处在于她袭击的是一些只想得到爱情的人。她自己不会冒任何风险，而爱她的人却危险重重。她的卑鄙终将使她自己受到惩罚。她的高贵掩饰了她所作所为的无耻，而她的诡计却揭露了她内心挥之不去的恐惧。她无法企求别人的尊重，因为她不冒任何风险，她的拳赛对手只是那些没有意识到自己处境、前来求爱而非求胜的人。她的每一拳都是阴招。

表面上看，凡尔蒙也好不到哪儿去。他没什么人情味，但是如果我们承认欲望是一种职业，那么他在这种职业上倒是才华横溢。他操纵欲望的才能在于他擅于使用一些对他的猎物有价值的符号。且听他如何引诱谨慎的杜维尔夫人：

“您看我多无能，我曾告诫自己，永远也不要向您吐露这个如此沉重的秘密，可是只要一看到您的眼睛……您无须害怕，我没有什么不当的愿望，我永远也不会违犯您的道德。可我爱您！不，不只是爱：是崇拜。可怜可怜我吧，帮帮我吧！”

听了这段表白之后，杜维尔夫人逃回了她的卧室。凡尔蒙紧跟其后，透过锁孔观察他的工作成效，只见他的猎物穿着紧身外衣，像是透不过气来，这是一种化学反应和物理反应。作为情感方面的高手，凡尔蒙运用了一种被现代人称为“画中门”(porte dans la figure)的技术，也即先提出一个很高的要求，这个要求必然会遭到拒绝，紧跟着再提出一个较低的要求，这一要求相比之下显得较为合理，所以不太可能遭到拒绝。先说“我爱您”，接着再说“我崇拜您”，这便是一个“画中门”。他先在她的脑海里留下了他爱她这一观念，这一点她无法接受，但是她却可以接受他的崇拜，因为那是对她的道德的

一种敬意。与此同时，他还实现了一次身体上的接触：他扑到她的膝下，企求她的怜悯。他的技巧在于他把欲望的表象与怜悯和道德的符号混在了一起，前者她必须拒绝，后者她却不得不接受。他的所作所为无须任何真诚，他甚至可以不去做什么，这种态度是诱惑策略获得成功的条件。在一个风尘女子的身旁，凡尔蒙用这女子的臀部当书桌，写了一封热情洋溢的情书：

“亲爱的杜维尔夫人，假如我——（扮书桌的女子嗤嗤一笑）我叫你别动！——享用了您提出的那些好建议，刚才那场袭击了我的大雨就会让我的心所期盼的诱惑蠢蠢欲动。此刻，我纸笔下的书桌已被我的情感浸湿。然而，尽管狂热对我的折磨吞噬了我的感官，阻止我闭上眼睛，但是我向您保证，此时此刻我比您幸福一百倍。”

语言的魔力能够在千里之外产生效应。书信是最早的一种远程作业。作为职场高手，凡尔蒙能够预见他发出的信号所产生的效应。他用的词都有双重含义，他也只用那些能有双重含义的词，这可不仅仅是为了调戏那个风尘女子。“享用”(jouir)指的既是感官上的愉悦，又是一种隐秘的愉悦。他坏就坏在把表达感官愉悦的词汇偷偷地装进隐秘词汇的信

封,而且不把封口封上。信任语言,用词模棱两可,刺激所有感官,这就是凡尔蒙的才华。他已站在了一道边界上,正如他在写给他的同谋梅特伊夫人的一封信中承认的:“她接受了我的爱,我接受了她的友情,但我们都知道这两个概念之间的界线有多么薄弱……我清楚地感觉到,她已到了束手就擒的边缘。她已闭上双眼。”凡尔蒙总是在恰当的时刻说出恰当的词语、滑溜的词语:

“唉,我的生意下周就要结束了。”

“啊,我知道了。”

“可是我怕我难以离你远去。”

“你必须离去,我请求你。”

“你真的这么急于摆脱我吗?”

“这还用回答吗?我信任你的正直和慷慨。希望我能够对你心怀感激。”

“我不要感激。我希望你给我一种全然不同的情感。”

“我知道,上帝总是对真爱加以惩罚,这让我觉得,这样的事或许永远也不会发生在我身上。”

“怎样的事?是爱情,对吗?”

“不,我不能,你答应过的,永远也不说出这个字眼。”

“是的，我懂，可我必须而且想要知道你是否爱我。我不强迫你说出来，别说了吧。看着我。”

她抬起头，看着他，接着嘟囔了一句：“是的。”他抱住她的脖子，她没有抵抗，整个人都瘫软了。她跪倒在地，把他的双腿抱在怀里，恳求道：

“看在上帝的份上，如果你不想让我死去，那就放了我吧。哦，不，帮帮我，帮帮我。”

她已跪下。敌人已经倒下，轻易即可要了她的命，但出人意料的是，他却放过了她。这是因为什么奇迹？梅特伊嘲笑凡尔蒙道：

“这条美人鱼竟然溜了，真可惜，不是吗？”

“是我让她溜走的。”

“为什么？”

“因为这个女人感动了我。”

在杜维尔夫人面前，凡尔蒙看清了自己的庸俗和可耻。他怎能向一个不愿应战的女人发动战争？这个女人的善良感动了他，也正是她的善良使他的险恶用心浮出水面。可是，在梅特伊的鞭策下，他将重操旧业并大显身手。几天后，他一边喊着“胜利”一边来到了梅特伊家中，前来向她汇报他的成果：

“这真是史无前例。”

“怎么了？”

“所有的一切就像一个神秘的魔法，也许我永远也无法再次亲历。这是一次独一无二的经历。从她投降的那天起，她的一举一动之中就透着一种唯美的纯朴。一种相互间的狂热使我们活力四射。在我这一生之中，肉体上的愉悦第一次被一种迷醉所替代。这个女人令我震撼，令我如此震撼，以至于我很快就拜倒在她的石榴裙下，向她发誓我永远只爱她一个人。说实话，至少此时此刻和接下来的两三个小时内，我是这么想的。”

“是嘛？”

“这一切太棒了！”

“是嘛？对我而言，这意味着一种令人难以置信的庸俗。”

“我可没跟您说谎。不过在我看来，这件事最大的好处是好像现在我终于配得上我的报酬了。”

他把她的椅子朝自己坐的椅子拉过来，但她却突然站起身：

“先生，我不得不宣布，我们的计划失败了。”

“您这是什么意思？”

“[……]尽管您可能的确不知道，但显而易见的是，

您已经爱上了那个女人。”

梅特伊搬起石头砸了自己的脚。尽管凡尔蒙最初说到杜维尔夫人的影响时是那么的淡漠和虚伪，可他终究还是真真切切地受到了她的影响。在不断模仿爱情的过程中，他终于感觉到了爱情。然而，梅特伊最终还是促成了凡尔蒙和杜维尔夫人的分手——就算得不到凡尔蒙的真爱，至少也不能让他爱上另一个女人。梅特伊自问，杜维尔夫人什么也没有做，却得到了凡尔蒙的爱，而她自己作为这方面的高手，做了那么多，却没能达到目的，他怎会爱上她，命运为何如此不公？科耶夫答道：“正如歌德所言：我们爱上某人，不是因为他之所谓，而是由于他之所是。”换句话说，为了得到真爱，其实什么也不必做。只须存在，仅此而已。这确实不公平，但事实就是如此。在爱情中，功劳并无意义。科耶夫继续说道：“正是由于这个原因，人们可能会爱上一个死者，因为一个真的什么也不做的人或许其实就像死去了一般；也正是由于这个原因，人们可能会爱上一个动物同时可以不‘认可’它。要记得，一个人和一个动物之间——或是一个男人和一个女人之间——永远也不会有一对一的决斗；也要记得，如果某人把自己完全献给爱情，他便‘愧为一个人’。”

《危险关系》的结尾使我们得以对这段话进行两点修改：

首先,这部电影讲述的恰是一个男人和一个女人之间的一对一对决,尽管其中的女人也即梅特伊侯爵夫人装备了男性的武器去给女性复仇。其次,凡尔蒙虽是一个一往无前的爱情战士,但我们还是来听一听他最后是把怎样的人评定为“愧为一个人”的……

对于凡尔蒙来说,丹瑟尼甚至算不上一个竞争对手,充其量只是一个白痴,一个坠入爱河的人,一个可能被爱但不被认可的“动物”。丹瑟尼发现凡尔蒙竟然辜负他的信任,勾引了他的恋人塞茜尔·德·沃朗奇,于是便决定和凡尔蒙一对一决斗。这是一个非常荒谬的计划,因为在凡尔蒙面前,他不会有任何机会。然而,当他冒着生命的危险向凡尔蒙发起挑战之时,他终于具有了人的价值,这也恰是因为他不会有任何机会。他冒着在决斗中丧生的危险,得到了凡尔蒙的认可,而此时的凡尔蒙却已厌倦人世,宁可死在丹瑟尼手下。丹瑟尼不费吹灰之力便战胜了凡尔蒙。决斗之际,丹瑟尼杀了凡尔蒙,或者更确切地说,使凡尔蒙懂得自己其实早已死去。临死前,凡尔蒙向丹瑟尼提出了最后一个请求:

“希望您无论如何,一定要去看望杜维尔夫人。”

“我想她已病入膏肓。”

“正因为如此,这才对我如此重要。请务必转告她,

我无法解释，不知道自己怎会荒唐到弃她而去。自从那次荒唐之举以来，我的人生便已失去存在的理由。我把剑插得更深了，比您插的还要深。请帮我除去心头这把利刃吧。告诉她，她应该为我的死而感到高兴，因为如果没有她，我将永远无法活下去。也告诉她，她的爱是我在这世上经历过的唯一的幸福。您会为我做这些吗？”

“会的。”

丹瑟尼感动得流下了泪水。凡尔蒙的证人指责道：

“现在后悔已经有点晚了。”

但凡尔蒙却为他的对手同时也是使他得到解脱的人辩解道：

“别这么说。他这么做，倒不愧为一个人，而对于一个像我这样的人，我想这世上谁都不会这样赞美我。”

即便在临死之际，凡尔蒙仍然不忘精心选择他最后的词句。身体里的剑，心头的利刃，靠着灵巧的舌头最后的几次跳动，他为自己找到了一个信使。或许，这是他一生中最真诚的时刻。一个从未有勇气沉迷于爱情的男人，一个直到垂死之时才意识到自己没有能力享受人生之精华的男人，在死亡的边缘体会到了最后的眩晕。

正如萨特在《存在与虚无》中说过的那样，诸如《危险关

系》这样的作品在探究以淡泊的方式体验欲望的可能性之时，“为我们提供了一种关于他者的实践知识，以及控制他者的技艺”。在这里，他者已退回到工具的状态，永远不会被认为是一个目的，也得不到任何认可。“这种失明的状态可能会长期持续，并根据我内心之恶而可能拓展，需要几年乃至一生才可缓解：除了在某些短暂而可怖的感悟期间，有的人至死也不曾怀疑过他者是什么。”

《欲望之翼》^①：生之渴求

人们都甘愿为爱而死，而维姆·文德斯却在影片《欲望之翼》中为我们展现了一个甘愿为爱而活的天使。此时，达米尔（布鲁诺·甘茨饰）的生活是黑白的，具有死亡的一切特质。可以说，他是《美国丽人》中的莱斯特的反面。他是一个痛苦的天使，尽管表面上看他拥有一切。他是纯粹的灵魂，缺少一具躯体。正是他的完美剥夺了他的存在感：他是永恒的，这使他无法像萨特说的那样，“凝滞”于具有人为性且受到诸多限制的躯体，并在躯体中变得“黏糊”。矛盾的是，天使摆脱了躯

^① 原名《柏林苍穹下》，“欲望之翼”是该片的法语译名。鉴于本书主题，此处选用后者。

体,却因为不能受到躯体的痛苦而痛苦。他只是见证者,永远也不会是尘世中的行为者。他洞悉尘世中的一切秘密,而这种认知的过剩反过来却变成了一种不幸,因为他什么也做不了。他的灵魂无所不能,但他没有躯体,所以他仍然一无所能。无所不知,却无能为力:他什么都知道,但什么也做不了。他所缺少的,恰是欠缺,他知道这一点,因为他什么都知道。

和莱斯特一样,他也是遇到了一个女人之后才从无尽的迷梦中醒来。在阿勒冈马戏团的旅行车里,美丽的杂技演员玛丽昂(索尔维格·多马丹饰)揽镜自照,浮想联翩,身旁的天使倾听着她的思绪:“今晚不成了。每个月圆之夜,再也不会空中杂技,上次没有,最近一次没有。我想,我得放弃这个梦了,马戏团没了。没了。夜幕又一次降临我的脑海。恐惧。为死亡而恐惧。为什么不是死亡。有时候,最精彩的总是最美的。在镜子里看着自己,便是看着自己思考。那么,你在思考些什么呢?我在想,我依然有恐惧的权利,但已不再有述说恐惧的权利。你并没有失明,因为你的心仍然一直在跳动。所以你哭泣,想要像一个满怀忧愁的小丫头那样哭泣。你知道你为什么哭泣,为谁哭泣吗?不是为我。我不知道,我很想知道,但我什么也不知道。我有一点点恐惧。走了。散了。算了。”

这些思绪是矛盾的、感人的、多变的,是绝望继而欢快的,

是沉重继而轻松的。是脆弱的。是珍贵的。是不可预见的。是充满人性的。他为什么不能得到这个女人的爱,哪怕只是被她看见?他为什么不能有一具躯体去体会感动,去抚慰她,把她拥入怀中?下凡的代价是放弃永恒。我们懂得他的犹豫,但与此同时,他也已知道何为永恒。他所不知道的,乃是死亡这一限度。

说到这里,要注意到,维姆·文德斯把这家马戏团命名为“阿勒冈”,是向摄影师亨利·阿勒冈致敬。该片的照明师兼摄影师亨利·阿勒冈是一位伟大的黑白电影艺术家。他的摄影代表作主要有让·科克托的《美女与野兽》,还写过《论光与影》等著作来阐述他的艺术理念。对于这部1987年的影片而言,选择黑白片显然不是一个偶然。也许,让-吕克·戈达尔从中看到了追溯电影起源的尝试,看到了黑白与生活之间的复杂关系:“我想到的是:为什么电影被发明之时是黑白的?它被发明之时,本可以是彩色的,当时彩色已经问世。早在尼埃普斯拍出第一张照片的时候,大家就已知道怎样制作彩色。要我说,我认为,当我们偷窃了生活本来的画面,当文艺作品是一种‘偷窃’,我们就得‘服丧’。可见,电影被发明之时之所以是黑白的,是因为我们应该为生活‘服丧’。”(参见发表于1995年3月《片场》杂志的访谈录)

因此,这是一个为生活服丧的天使。不过,人虽会死去,

但人的生活却并非从一开始就具有死亡的特质，反而是活生生的。另一个下凡的天使（彼得·福克饰）就是这么跟他解释的，他有一种特异功能，能感觉到天使的存在，尽管他也看不见他们。寒风彻骨，他站在一家卖薯条的快餐店门口，对着一个除了观众谁也看不见的天使自言自语，想要说服他下凡，店老板看着他，以为他是个疯子。他懂得天使的痛苦，所以才会向天使伸出手。从某种意义上来说，他们之间的距离无限遥远，但这一距离轻易即可跨过。只要从天而降就能跨过这段距离。他端着一杯咖啡，叼着一根烟，一边在本子上画画，一边对达米尔说道：

“我看不见你，但我知道你就在我面前。我感觉到了。自从我来到这儿，你就在街角晃悠。我真想看见你的脸，凝视着你，告诉你我在人间感觉有多么好，哪怕只是触摸了什么东西，我也觉得非常惬意。抽根烟，喝杯咖啡，如果我们能一起做这些事，那该有多么美妙。或是一起画画，你看，只要拿起一支铅笔，画一道黑色的线条，再画一道浅色的，将它们搭配在一起，就能得到一幅绝好的图案。再比如说，你瞧，手冷了，只要一只手搓一搓另一只手就可以了，这感觉多好。这样的好事，人间不可胜数。你不在人间，而我在人间。我希望你来到这里，希望

你能同我说话。我是你的朋友，你知道的，”他凌空握了握他的手，一只看不见的手，“Compañero。”^①

画画，天冷时搓搓手，抽根烟，喝杯咖啡，这便是下凡但幸福的天使向永恒但不幸福的天使许诺的种种快乐。矛盾的是，他所许诺的，是一种忧虑(inquiétude)，美好的人之忧虑，它与恐慌(angoisie)不可混为一谈。对此，于贝尔·格尔尼耶在《幸福的自由》曾有解释：“恐慌是一种停滞，而忧虑却是一种运动。所有恐慌都是死寂的。恐慌是生命中的死亡，而忧虑却是生命中的生机，生命在不断地活跃着，存在着。忧虑是生命的生机，是生命的持续力。”

“打倒人世间背后的世界，”天使说。尼采或许会说，要打倒“后世界”(arrières-mondes)，打倒唯心主义。归根结底，加塔利和德勒兹说的好，要打倒柏拉图主义，因为这是这一争论最早的起源。在柏拉图的《高尔吉亚篇》里，苏格拉底和他唯一的对手卡利克勒针锋相对，但他的雄辩没有说服卡利克勒。卡利克勒发表了一段言论，认为是以受约束的方式还是以不受约束的方式来满足欲望并不重要，关键是运动及其强度。苏格拉底试图说服他：“你仔细想想，这两种生活——智者的

① 西班牙语，意思是“同伴、同学”。

生活和不受约束的人的生活——与以下两个人的境况有无可比性：他们各有很多木桶，其中一人的木桶完好无损，里头装满了东西，一只装的是葡萄酒，一只装的是蜂蜜，一只装的是牛奶，其他的也都装满了各种液体，而且每只木桶中的液体均为稀世珍品，价值不菲，只有费劲千辛万苦才能得到。此人一旦把他的各个木桶装满，就再也不往里头添加任何东西，他不再有任何忧虑，从这个角度来看，他完全是一劳永逸。另一个人也能获得同样的液体，尽管也要像第一个人那样费劲千辛万苦。可是，他的木桶已经损坏，有一些洞，所以他不得不忍受最熬人的烦恼，没日没夜不停地把桶装满。这一场景便是上述两种生活的形象，你会不会说，不受约束的人的生活比智者的生活更幸福？我的这番话是让你赞同不受约束的人的境况比另一个人更好，还是没能对你的想法造成任何影响？”

对此，卡利克勒答道：“苏格拉底，你错了。那个木桶一直是满的人再也无法品尝任何快乐——这正是我刚才所说的‘像一块石头一样生活，再也不能感觉到快乐或痛苦’——而生活的乐趣恰恰在于尽其所能往桶里注入液体。”

两种截然相反的生活版本和生活模式。对于其中一种，幸福和满足在于桶里装有东西，更在于确保桶关得严严实实。关闭欲望，以满足欲望。与此相对，作为节奏的信徒，卡利克勒接受变化，不惧怕变化。他的观点相反：你的桶空了，必须

重新把它加满，这并不意味着你的生活毫无价值，因为就像卡利克勒说的，你要尽你所能把桶加满，并享受这个过程和运动——而苏格拉底所惧怕的，似乎正是过程和运动。桶总是不满，你总是必须把它加满。这正是生活的节奏。可以想象，卡利克勒是幸福的。

天使是永恒的，所以他的生活是“满”的，他的木桶不可能是空的。当他决定下凡之时，他便放弃了“满”所造成的那种令人苦恼的幸福。他之所以想变成人，是为了去体验欠缺——欠缺也能带来生活的快乐——去感受人生中的高潮与低谷、度日如年与白驹过隙。就在下凡之前，他对一直在他身旁的同伴坦白道：“我将跳进河流之中。我经常听到凡人的这一表达方式，现在我终于懂得了它的含义。我要穿过一片对面没有彼岸的浅滩，只有在河流中，我才能找到浅滩，它只存在于那里。我将穿过死亡与时间的浅滩。我要下去，不再做永恒的观察者。所谓观察，不该是从天上向下看，而应该是平视。”

跳进一条没有彼岸的河流，走进一种运动。不是木桶，木桶一直是静止的，也不是莱斯特在《美国丽人》片尾时所说的“时间的海洋”，而是一条河流，充满活力的河流。天使对他的同伴说道：“看见那边水面上的那支羽毛了吗？它已经消失了。你看，沥青路面上的刹车痕迹，滚动着的烟头，正在枯涸

的河流,只有此时此刻的水面还在颤动。”颤动,这正是“此时此刻”的性质。

也正是由于这个原因,卡利克勒没有被苏格拉底的论据说服。苏格拉底坚信,我们可以一劳永逸地得到某物,然后以一种不明确而且或许是无限的方式来享受它,而卡利克勒和那位天使一样,认为人生的幸福恰恰在于放弃永恒,在于愿意承受变化和打击,在于爱上我们的境况和机遇。生活的意义不是加满一次并一劳永逸,不是像卡利克勒说的那样,像一块石头那样满足、充实、快乐和死寂,而是进入河流之中,进入时间的漩涡之中。不要从理性和永恒的角度去评判生活,而要根据节奏从内部去体验生活。生活应该由欠缺和渴求而构成。生活是忧虑的,并富有这种忧虑。

在本书即将结束之时,为了使它能够令你们有所渴求而非驻足于饥饿也即欠缺的状态,我想引用于贝尔·格尔尼耶发表在《幸福的自由》中的一长段文字。在我看来,这段文字是一座深厚的宝藏,也是我们对欲望的忧虑的最确切的评论:

忧虑是被欲望激活的一种意识。如果欲望所希冀的,欲望从根本上想要得到的,是不再有欲望,如果欲望从一开始就想做一件事也即消除欲望,那么这终究是一件可悲的事。[……]这是因为,幸福并非拥有我们所

欲望之物，而是总是想要得到比我们已有之物更多的东西。爱就是如此。《存在与虚无》中有一段话很精彩，其中萨特指出，欲望本身不会趋于削弱——那些谨慎的心理学家们却是这么认为的，这是心理分析的基础，对于心理分析而言，欲望是一种无法承受冲动——而是趋于遭到干扰。人对欲望的依赖甚于对其他一切的依赖。萨特写道，人之所以喝水，不是为了摆脱口渴；站在我们的立场上，我们会说：喝水不同于小便，做爱不同于性欲的发泄。被满足了的欲望与被消除了的欲望完全是两码事。口渴也是一种幸福，假如这种幸福不能在喝水之后仍然存在，那么喝水的幸福该是多么无趣，这又该是一件多么可悲和可笑的事。不是先有口渴再有喝水，口渴在喝水时消除，而是口渴本身在喝水，喝水使口渴得到满足，使口渴完整地存在。[……]如果我们通过忧虑学会了总是欲望得到更多，总是更好地抱有欲望，如果忧虑不同于动物的欲望，可以以人的方式、按照黑格尔的说法被定义为“对欲望的欲望”，那么在此情况下，还有什么比忧虑更能令人有欲望？如果这么理解，那么忧虑就不再令人生厌、惊厥和焦躁。[……]当然，忧虑不是平静的，不会使人心平气和，但它也有它的冷静，它不同于急躁。急躁时，人们希望欲望尽快得到满足，以此证明这一欲望无可忍受，

只能造成痛苦；在忧虑的情况下，对幸福的欲望早已在欲望的幸福中得到实现。

达米尔终于下凡了，从一个永恒的世界——体现在亨利·阿勒冈所创作的庄严但又可怖的黑色与白色——来到了一个色彩缤纷的世界，那些色彩未必是欢快的，但却洋溢着可被亲身体验的现实所具有的至高无上的快乐。天使终于降到了凡间，他把他的盔甲夹在腋下，看上去并没有陷入对逝去的完美的怀念之中。他带着空空如也的盔甲，不以为它是一种遗憾，而是把它当作一种生存的承诺。

他活力十足地走着，像凡人一样幸福。这时候，柏林的颜色是一种动人的暗淡和灰暗。彼得·汉德克^①为他献上诗句，所表达的不是对逝去的永恒的遗憾，而是活着所具有的无可匹敌的欢乐，这欢乐既空洞又充实，代表着一个既敞开大门又会被擦身而过且富有欲望的现实世界：

儿时，在每座山之巅，他向往着另一座更高的山，
在每个城市，他又向往着另一个更大的城市，

^① 彼得·汉德克(1942—)：奥地利作家、电影导演。他与维姆·文德斯共同创作了该片剧本，他的诗歌《当孩子仍是孩子》作为旁白多次在片中出现。

如今他依然如此。

儿时，他站在树梢，双手伸向樱桃，

那份欣喜，如今依旧。

儿时，陌生人令他胆怯，

如今依然如此。

儿时，他等待着第一场雪，

如今他还在继续等待。

当孩童仍是孩童，他用一根木棍当做标枪投向一棵
大树，

那木棍插进树中，如今还在颤抖。

在这里，想要得到更多，总是想要得到更多，这一欲望已不再是某种病态的欠缺的外在症状，反而表达了一种至关重要的富足。天使吟诵的汉德克的诗句所描写的，也不是欲望得不到满足的周期性、无可救药的循环，而是欲望的渴求和生机勃勃的运动。“总是想要得到更多”，其中的“总是”指的并不是一种令人遗憾的循环或邪恶欲望的循环，而是“不变的欲望”——也即保留着它的翅膀的欲望——的螺旋式循环。达米尔渴望活着：“我站在一边已经很久，缺席了很久，身在外也已很久。向前一步，走进人世的历史，哪怕只是为了手里拿着一个苹果。”不是占有，而只是“拿着”，是颤抖，一直颤抖。

爱从来都不是确定的,我们的手中也只能拿着很少的东西,但眩晕是一定的。天使之所以从天而降,是因为他也想有他的一见钟情。

电影目录

《无因的反抗》，尼古拉斯·雷(导演,下同),1955年

《轻蔑》，让-吕克·戈达尔,1963年

《放大》，米开朗琪罗·安东尼奥尼,1966年

《THX 1138》，乔治·卢卡斯,1971年

《愤怒的公牛》，马丁·斯科塞斯,1980年

《欲望之翼》，维姆·文德斯,1987年

《危险关系》，斯蒂芬·弗雷斯,1988年

《天堂电影院》，朱塞佩·托纳多雷,1988年

《地狱》，克洛德·夏布罗尔,1994年

《金钱帝国》，乔尔·科恩、伊桑·科恩,1994年

《赌城风云》，马丁·斯科塞斯,1995年

《玩具总动员》，约翰·拉塞特,1995年

《末世纪暴潮》，凯瑟琳·毕格罗，1995 年
《盗火线》，迈克尔·曼，1995 年
《大开眼戒》，斯坦利·库布里克，1999 年
《军中禁恋》，克莱尔·德尼，1999 年
《美国丽人》，萨姆·门德斯，1999 年
《梦之安魂曲》，达伦·阿罗诺夫斯基，2000 年
《超级名模》，本·斯蒂勒，2001 年
《我美丽的守护天使》，罗贝多·法恩扎，2002 年
《爱神》之《手》，王家卫，2004 年
《百万美元宝贝》，克林特·伊斯特伍德，2004 年
《天国王朝》，雷德利·斯科特，2005 年
《查理和巧克力工厂》，蒂姆·伯顿，2005 年
《地狱》，亨利-乔治·克鲁佐，1964 年

鸣 谢

本书源自一系列讲座,远未面面俱到。在巴黎 MK2 电视台图书馆,在尼斯电影馆,在安古莱姆漫画城,在各地电影院(耶尔、博韦、特鲁瓦、肖蒙、安格莱、马赛、里约热内卢)和中学(索米尔、塞弗尔、贡比涅、洛桑、莫尔日、锡永),在多场活动期间(帕拉迪图书节、《新观察家》公众开放日、巴黎医学院吉普赛研讨会、里昂“精神分裂症与复发”研讨会、南特苏菲访谈、圣埃米隆哲学节),我所遇到的不同听众所提出的问题、看法和批评,均使本书受益匪浅。上述列举或有遗漏,亦属在所难免。在此,谨向他们致以谢意,正是他们的关注,他们的友善,他们的要求,他们的好奇心和他们的到场,使本书得以面世。

感谢 MK2 电视台的 Elisha、Marin、Nathanaël、Claude、

Raphaël、Guillaume、Ragnhild、Alexandre、Myriam、Sébastien、Jean-Marie、Ranjitha、Jacques、Jérôme、Levent、Louise、Bertrand、Caroline、Jeffrey、John,以及 MK2 电视台图书馆所有工作人员;

感谢 Jean Douchet、Odile Chapel、Sophie Duez、Stéphan Charbit、John Truby、Pierre- Alexandre Schwab、Alain Gérard、Cynthia Fleury、François Ollandini、Marie-Jeanne Ollandini、Atiq Rahimi、André Manoukian、Philippe Mahrer、Bruno Boulay、Anne-Sophie Berthellin、Xavier Lazarus、Jean Maurice Belayche、Sophie Bousseau、Rafael Soatto、Olivier Bouchara、Vincent Monnier、Christian Doucet、Nathalie Frieden、Cédric Pillet、Christophe Calame、Henri François Zech、William Jouan、Raphaël Ferreira、Czeslaw Michalewski、Guillaume Durand、Frédéric Peltrault、Yann Cézard、Cristina Zahar、Charles Pépin、Guillaume Allary。

参考书目

让-保罗·萨特,《存在与虚无》,伽利玛出版社,巴黎,1976年。

路易斯·卡罗尔,《爱丽丝漫游奇境记》,收入《全集》第一卷,罗贝尔·拉丰出版社,巴黎,2003年。

吉尔·德勒兹、菲利克斯·加塔利,《千高原》,午夜出版社,巴黎,1972年。

保罗·艾吕雅,《想要持续存在的坚定欲望》,阿诺尔德-博尔达出版社,巴黎,1946年。

阿多·吉胡,《爱、情色与电影》,洛斯费尔德出版社,1966年。

斯宾诺莎,《伦理学》,加尼耶兄弟出版社,巴黎,1953年。

莎士比亚,《奥赛罗》,罗贝尔·拉丰出版社,巴黎,

2000年。

勒内·吉拉尔、让-米歇尔·伍格胡良、居伊·勒佛尔，《自创世以来的一些隐藏的事物》，格拉塞出版社，巴黎，1978年。

柏拉图，《会饮篇》，弗拉马里翁出版社，巴黎，2007年。

安德烈·塔可夫斯基，《尘封的时光：从〈伊万的童年〉到〈牺牲〉》，《电影手册》出版社，巴黎，1989年。

欧内斯特·海明威，《流动的盛宴》，伽利玛出版社，1994年。

瓦尔特·本雅明，《机械复制时代的艺术品》，阿利亚出版社，巴黎，2003年

司汤达，《论爱情》，阿藏出版社，巴黎，1948年。

米歇尔·图尼埃，《桤木王》，伽利玛出版社，巴黎，1970年。

玛丽莲·梦露，《碎片》，瑟伊出版社，巴黎，2010年。

吉尔·德勒兹，《识字读本》，蒙帕纳斯出版社，巴黎，2004年。

吉尔·德勒兹，《米歇尔·图尼埃和没有他人的世界》，收入《意义的逻辑》，午夜出版社，巴黎，1977年。

吉尔·德勒兹、菲利克斯·加塔利，《反俄狄浦斯》，午夜出版社，巴黎，1995年。

亚历山大·科耶夫,《黑格尔导读》,伽利玛出版社,巴黎,1988年。

皮埃尔·肖德洛·德·拉克洛,《危险关系》,收入《全集》,伽利玛出版社,巴黎,1979年。

于贝尔·格尔尼耶、奥利维耶·普里奥尔,《幸福的自由》,格拉塞出版社,巴黎,2003年。

柏拉图,《高尔吉亚篇》,收入《全集》第一卷,伽利玛出版社,巴黎,1993年。

附录

专有名词对照表

(按汉译词音序排列)

影片

《爱神》之《手》(王家卫,2004) *La Main dans Eros*

《爱是最重要的事》(祖拉斯基,1975) *L'important
c'est d'aimer*

《百万美元宝贝》(伊斯特伍德,2004) *Million Dollar Baby*

《查理和巧克力工厂》(蒂姆·伯顿,2005) *Charlie et
la chocolaterie*

《超级名模》(本·斯蒂勒,2001) *Zoolander*

《大开眼戒》(斯坦利·库布里克,1999) *Eyes Wide Shut*

《盗火线》(迈克尔·曼,1995) *Heat*

《地狱》(亨利-乔治·克鲁佐,1964) *L'Enfer*

《地狱》(克洛德·夏布罗尔,1994) *L'Enfer*

《赌城风云》(马丁·斯科塞斯,1995) *Casino*
《放大》(米开朗琪罗·安东尼奥尼,1966) *Blow up*
《愤怒的公牛》(马丁·斯科塞斯,1980) *Raging Bull*
《金钱帝国》(科恩兄弟,1994) *Le Grand saut* (*The Hud-sucker Proxy*)

《精神病患者》(希区柯克,1960) *Psychose*
《军中禁恋》(克莱尔·德尼,1999) *Beau travail*
《狂人皮埃罗》(让-吕克·戈达尔,1965) *Pierre le fou*
《美国丽人》(萨姆·门德斯,1999) *American Beauty*
《美女与野兽》(让·科克托,1946) *La Belle et la Bête*
《梦之安魂曲》(达伦·阿罗诺夫斯基,2000) *Requiem for a Dream*

《末世纪暴潮》(凯瑟琳·毕格罗,1995) *Strange Days*
《轻蔑》(让-吕克·戈达尔,1963) *Le Mépris*
《上帝创造女人》(罗杰·瓦迪姆,1956) *Et Dieu créa la femme*

《THX 1138》(乔治·卢卡斯,1971) *THX 1138*
《天国王朝》(雷德利·斯科特,2005) *Kingdom of Heaven*
《天堂电影院》(朱塞佩·托纳多雷,1988) *Cinema Paradiso*
《玩具总动员》(约翰·拉塞特,1995) *Toy Story*
《危险关系》(斯蒂芬·弗雷斯,1988年) *Les Liaisons dan-*

gercuses

《我美丽的守护天使》(罗贝多·法恩扎,2002) *L'Âme en jeu* (*The Soul Keeper*)

《无因的反抗》(尼古拉斯·雷,1955) *La Fureur de vivre* (*Rebel Without a Cause*)

《欲望之翼》(维姆·文德斯,1987) *Les Ailes du désir*

人名(括号前为姓,括号内是名。影片中的人物除史上确有其人之外均不予收入。)

A

阿勒冈(亨利)Henri Alekan

阿罗诺夫斯基(达伦)Darren Aronofsky

艾吕雅(保罗)Paul Eluard

安东尼奥尼(米开朗琪罗)Michelangelo Antonioni

安提斯泰尼 Antisthène

奥芬巴赫(雅克)Jacques Offenbach

B

芭铎(碧姬)Brigitte Bardot

巴里安 Balian

巴什拉(加斯东)Gaston Bachelard

巴赞(安德烈)André Bazin

鲍德温四世 Baudouin IV

贝阿(艾玛纽埃尔)Emmanuel Béart

贝尔克(让-克洛德)Jean-Claude Bercq

贝克(杰夫)Jeff Beck

贝洛(夏尔)Charles Perrault

贝宁(安妮特)Annette Benning

本雅明(瓦尔特)Walter Benjamin

比才(乔治)Georges Bizet

毕格罗(凯瑟琳)Kathryn Bigelow

伯顿(蒂姆)Tim Burton

柏格森(亨利)Henri Bergson

柏拉图 Platon

伯斯汀(艾伦)Ellen Burstyn

布鲁姆(奥兰多)Orlando Bloom

布努埃尔(路易斯)Louis Buñuel

D

达尔(罗尔德)Roald Dahl

德·贝尔热拉克(西哈诺)Cyrano de Bergerac

德勒兹(吉尔)Gilles Deleuze

德·吕西尼昂(盖伊)Guy de Lusignan

德尼(克莱尔)Claire Denis

德·尼罗(罗伯特)Robert de Niro
德普(约翰尼)Johnny Depp
德·夏蒂永(雷诺德)Renaud de Châtillon
迪恩(詹姆斯)James Dean
笛卡尔(勒内)René Descartes
第欧根尼 Diogène
迪特隆(雅克)Jacques Dutronc
杜瓦尔(罗伯特)Robert Duvall
杜歇(让)Jean Douchet
多马丹(索尔维格)Solweig Dommartin

F

法恩扎(罗贝多)Roberto Faenza
范恩斯(拉尔夫)Ralph Fiennes
菲佛(米歇尔)Michelle Pfeiffer
福克(彼得)Peter Falk
福克斯(艾米丽亚)Emilia Fox
弗雷斯(斯蒂芬)Stephen Frears
弗里曼(摩根)Morgan Freeman
弗洛伊德 Freud

G

甘茨(布鲁诺)Bruno Ganz

戈达尔(让-吕克)Jean-Luc Godard

歌德 Goethe

格尔尼耶(于贝尔)Hubert Grenier

格伦(伊恩)Iain Glen

科克托(让)Jean Cocteau

H

海明斯(戴维)David Hemmings

海明威(欧内斯特)Ernest Hemingway

汉德克(彼得)Peter Handke

黑格尔 Hegel

J

基德曼(妮可)Nicole Kidman

基尔(理查德)Richard Gere

吉胡(阿多)Ado Kyrrou

吉拉尔(勒内)René Girard

加塔利(菲利克斯)Félix Guattari

K

卡罗尔(路易斯)Lewis Carroll

康奈利(詹妮弗)Jennifer Connelly

科恩兄弟(乔尔·科恩、伊桑·科恩)frères Coen (Joel Coen, Ethan Coen)

克拉维兹(列尼)Lenny Kravitz
克里姆特(古斯塔夫)Gustav Klimt
克鲁兹(汤姆)Tom Cruise
克鲁佐(亨利-乔治)Henri-George Clouzot
克吕泽(弗朗索瓦)François Cluzet
克洛斯(格伦)Glenn Close
科耶夫(亚历山大)Alexandre Kojève
孔德(奥古斯特)Auguste Comte
库布里克(斯坦利)Stanley Kubrik

L

拉克洛(皮埃尔·肖德洛·德)Pierre Choderlos de Laclos
拉罗什福科 François de La Rochefoucauld
拉莫塔(杰克)Jack LaMotta
拉塞特(约翰)John Lasseter
拉瓦纳(马克)Marc Lavoine
莱托(杰瑞德)Jared Leto
莱维(普里莫)Primo Levi
朗(弗里茨)Fritz Lang
勒佛尔(居伊)Guy Lefort
勒吉耶(于勒)Jules Lequier
勒韦迪(皮埃尔)Pierre Reverdy

雷(尼古拉斯)Nicolas Ray
雷加尼(塞尔日)Serge Reggiani
刘易斯(朱丽叶特)Juliette Lewis
卢卡斯(乔治)George Lucas
罗宾斯(蒂姆)Tim Robbins
罗宾逊(苏格·雷)Sugar Ray Robinson

M

马尔科维奇(约翰)John Malkovitch
马克思 Marx
麦茨(克里斯蒂安)Christian Metz
曼(迈克尔)Michael Mann
梅洛-庞蒂(莫里斯)Maurice Merleau-Ponty
门德斯(萨姆)Sam Mendes
梦露(玛丽莲)Marilyn Monroe
米勒(阿瑟)Arthur Miller
莫拉维亚(阿尔贝托)Alberto Moravia

N

尼埃普斯 Niepce
诺瓦雷(菲利普)Philippe Noiret

P

帕西诺(阿尔)Al Pacino

佩兰(雅克)Jacques Perrin

佩奇(吉米)Jimmy Page

佩西(乔)Joe Pesci

皮寇利(米歇尔)Michel Piccoli

皮亚拉(莫里斯)Maurice Pialat

普里奥尔(奥利维耶)Olivier Pourriol

普鲁斯特 Proust

Q

乔伊斯(詹姆斯)James Joyce

R

荣格 Jung

S

萨拉丁 Saladin

萨特(让-保罗)Jean-Paul Sartre

莎士比亚 Shakespeare

施耐德(罗密)Romy Schneider

史派西(凯文)Kevin Spacey

斯宾诺莎 Spinoza

斯蒂勒(本)Ben Stiller

斯科塞斯(马丁)Martin Scorsese

斯科特(雷德利)Ridley Scott

斯皮尔林(萨碧娜)Sabina Spielrein

司汤达 Stendhal

斯汀 Sting

斯通(莎朗)Sharon Stone

斯万克(希拉里)Hilary Swank

T

塔可夫斯基(安德烈)Andrei Tarkovski

图尼埃(米歇尔)Michel Tournier

托马斯(狄兰)Dylan Thomas

托纳多雷(朱塞佩)Giuseppe Tornatore

陀思妥耶夫斯基 Dostoïevski

W

瓦迪姆(罗杰)Roger Vadim

瓦格纳(威廉·理查德)Wilhelm Richard Wagner

威尔逊(欧文)Owen Wilson

文德斯(维姆)Wim Wenders

伍德(詹姆斯)James Wood

伍格胡良(让-米歇尔)Jean-Michel Oughourlian

X

希区柯克(阿尔弗雷德)Alfred Hitchcock

夏布罗尔(克洛德)Claude Chabrol

夏尔(勒内)René Char

夏提耶(埃米尔-奥古斯特, 笔名阿兰) Emile-Auguste
Chartier (Alain)

新兵乐队 Yardbirds

Y

杨可列维奇(弗拉基米尔)Vladimir Jankélévitch

伊波利特(让)Jean Hyppolite

伊斯特伍德(克林特)Clint Eastwood

Z

祖拉斯基(安德烈)Andrzej Zulawski

书刊

《爱丽丝漫游奇境记》(卡罗尔) *Alice's Adventures in Wonderland*

《爱、情色与电影》(吉胡) *Amour, érotisme et cinéma*

《尘封的时光:从〈伊万的童年〉到〈牺牲〉》(塔可夫斯基)
Le temps scellé, de L'Enfance d'Ivan au Sacrifice

《存在与虚无》(萨特) *L'Etre et le Néant*

《电影手册》(期刊) *Cahiers du Cinéma*

《反俄狄浦斯》(德勒兹、加塔利) *L'Anti-Cédipe*

《黑格尔导读》(科耶夫) *Introduction à la lecture de Hegel*

《机械复制时代的艺术品》(本雅明) *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*

《教育漫谈》(阿兰) *Propos sur l'éducation*

《流动的盛宴》(海明威) *Paris est une fête (A Moveable Feast)*

《论爱情》(司汤达) *De l'Amour*

《论光与影》(阿勒冈) *Des Lumières et des ombres*

《伦理学》(斯宾诺莎) *Ethique*

《论心灵的感情》(笛卡尔) *Traité des passions*

《奥赛罗》(莎士比亚) *Othello*

《片场》(期刊) *Studio*

《桤木王》(图尼埃) *Le Roi des Aulnes*

《千高原》(德勒兹、加塔利) *Mille plateaux*

《如果这是一个人》(莱维) *Si c'est un homme*

《世界报》(报纸) *Le Monde*

《识字读本》(德勒兹) *Abécédaire*

《碎片》(梦露) *Fragments*

《危险关系》(拉克洛) *Les Liaisons dangereuses*

《想要持续存在的坚定欲望》(艾吕雅) *Le Dur désir de durer*

《幸福的自由》(格尔尼耶、普里奥尔) *La Liberté heureuse*

《一个名为欲望的模仿者》(伍格胡良) *Un mime
nommé désir*

《意义的逻辑》(德勒兹) *Logique du sens*

《永久的丈夫》(陀思妥耶夫斯基) *L'Eternel mari*

《招致丑闻的人》(吉拉尔) *Celui par qui le scandale arrive*

《自创世以来的一些隐藏的事物》(吉拉尔) *Des choses
cachées depuis la fondation du monde*

LES VERTIGES DU DÉSIR

By Ollivier Pourriol

Copyright © NiL éditions, Paris, 2010

Published by arrangement with SA ÉDITIONS ROBERT LAFFONT through Garance Agent Littéraire

Simplified Chinese Translation Copyright © 2015 by East China Normal University Press Ltd.

ALL RIGHTS RESERVED.

上海市版权局著作权合同登记 图字:09-2012-266 号

《欲望的眩晕：通过电影理解欲望》不是简单的电影批评。正如副标题所示，本书旨在“理解欲望”。为了达到这个目的，作者一方面带我们回顾了几部著名的影片，同时在每一章中各援引一名著名哲学家：比如萨特将为我们阐释《轻蔑》里碧姬·芭铎的臀部，黑格尔为我们分析帕西诺和德尼罗在《盗火线》里的殊死斗争，吉拉尔将为我们讲解《玩具总动员》里的模仿欲，德勒兹为我们展现莎朗·斯通在《赌城风云》中的性感，柏拉图为我们描绘《柏林苍穹下》中的爱之眩晕。

本书系《电影哲学》的第二卷。“电影哲学”（Ciné-Philo）是作者提出的一个概念，顾名思义，它指的既是电影中的哲学，电影的哲学，也是哲学大背景中的电影。读完本书，您将会更好地理解何为电影哲学的理念。

上架建议：哲学 电影批评

ISBN 978-7-5675-2841-3



9 787567 528413 >

责任编辑 / 高建红 装帧设计 / 姚 荣

定价：45.00元

www.ecnupress.com.cn