



| 电影 · Movie

Everything you always
wanted to know about Lacan
(but were afraid to ask Hitchcock)

不敢问希区柯克的， 就问拉康吧

[斯洛文尼亚] 斯拉沃热·齐泽克 编 穆青 译
Slavoj Žižek

帕斯卡尔·博尼采 Pascal Bonizer
米兰·博佐维奇 Miran Božovič
米歇尔·西昂 Michel Chion
米拉登·多拉 Mladen Dolar
弗里德里克·詹姆逊 Fredric Jameson
斯托扬·佩尔科 Stojan Felko
蕾纳塔·塞勒克 Renata Salecl
斯拉沃热·齐泽克 Slavoj Žižek
爱伦卡·祖潘奇克 Alenka Zupančič



世纪出版集团 上海人民出版社

不敢问希区柯克的， 就问拉康吧

[斯洛文尼亚] 斯拉沃热·齐泽克 编 穆青 译
Slavoj Žižek

图书在版编目(CIP)数据

不敢问希区柯克的,就问拉康吧/(斯洛文尼亚)齐泽克
(Zizek, S.)编;穆青译. —上海:上海人民出版社,
2007

书名原文: Everything You Always Wanted to Know
About Lacan

ISBN 978 - 7 - 208 - 06595 - 6

I. 不... II. ①齐... ②穆... III. 希区柯克, A.
(1899 ~ 1980) — 电影影片 — 电影评论
IV. J905.712

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 125113 号

出品人 施宏俊
策 划 贾超二
责任编辑 贾超二
装帧设计 陆智昌



世纪文景

不敢问希区柯克的,就问拉康吧

[斯洛文尼亚] 斯拉沃热·齐泽克 编

穆 青 译

出 版 世纪出版集团 上海人民出版社

(200001 上海福建中路 193 号 www.ewen.cc)

出 品 世纪出版集团 北京世纪文景文化传播有限公司

(100027 北京朝阳区幸福一村甲 55 号 4 层)

发 行 世纪出版集团发行中心

印 刷 北京华联印刷有限公司

开 本 635 × 965 毫米 1/16

印 张 18.25

插 页 2

字 数 235,000

版 次 2007 年 1 月第 1 版

印 次 2007 年 1 月第 1 次印刷

ISBN 978 - 7 - 208 - 06595 - 6/G · 1103

定 价 26.00 元

目 录

导言 1

阿尔弗雷德·希区柯克，或形式及其历史性调停.....	斯拉沃热·齐泽克	1
----------------------------	----------	---

第一部分 普遍性：主题 15

希区柯克式悬疑.....	帕斯卡尔·博尼采	17
希区柯克的客体.....	米拉登·多拉	35
《西北偏北》的空间体系.....	弗里德里克·詹姆逊	52
死亡的绝佳地点：希区柯克电影中的戏剧.....	爱伦卡·祖潘齐克	78
盲点，或洞察与盲视.....	斯托扬·佩尔科	109

第二部分 特殊性：影片 127

希区柯克式征兆合成.....	斯拉沃热·齐泽克	129
知道太多的观众.....	米拉登·多拉	133
命运的密码.....	米歇尔·西昂	142
没有安息的父亲.....	米拉登·多拉	148

《美人计》.....	帕斯卡尔·博尼采	156
第四边.....	米歇尔·西昂	161
位于自己视网膜后面的人.....	米兰·博佐维奇	167
皮囊与稻草.....	帕斯卡尔·博尼采	184
正确的男人与错误的女人.....	蕾纳塔·塞勒克	191
不可能的化身.....	米歇尔·西昂	200

第三部分 个体性：希区柯克的世界 213

“在他咄咄逼人的凝视中我看到了我的毁灭”.....	斯拉沃热·齐泽克	215
《伸冤记》错在何处?		215
希区柯克式寓言		220
从认同到小对形		226
《惊魂记》的莫比乌斯带		229
逆转的阿里斯托芬.....		234
“凝视对眼睛的胜利”		238
叙事封闭性与其漩涡		242
原质的凝视		249
“主体性空乏”		253
交互主体性的崩溃		256

术语、关键词 272

人物、影片、著作 277

导 言

阿尔弗雷德·希区柯克，或形式及其历史性调停

斯拉沃热·齐泽克

在众多阐释现代主义与后现代主义之间的断裂的努力中，常常被忽视的一个问题是如何理解断裂对阐释地位的影响。在现代主义和后现代主义的观念中，阐释都是对象的内在组成部分，缺之则难以一窥艺术品堂奥。一个人无论阐释技艺多么千差万别都能够欣赏艺术作品的传统乐园，如今已经无可挽回地失去了。现代主义和后现代主义之间的断裂，就在于文本及其评论间的这种内在关联。一件现代主义的艺术品从定义上就是“难以理解的”，它是一次震惊，一次创伤突入，破坏了我们日常生活安适自得的常规性，并拒绝被主流意识形态的象征领域所整合。因而，初次遭遇之后，将由阐释登上舞台为我们整合这种震惊——阐释告诉我们，创伤标记着并向我们指出“常规”日常生活那令人震惊的堕落性。在这一意义上，

阐释是艺术品接受过程中的结论性时刻：艾略特 (T. S. Eliot)¹ 就非常机敏，就如人们对学术文章所期待的那样，他在《荒原》(Waste Land) 中附上了文献参考注释。

然而在后现代主义那里恰恰相反。它的最佳 (Par excellence) 客体是广受大众欢迎的产品 (如《银翼杀手》[Blade Runner]、《终结者》[Terminator] 或《蓝丝绒》[Blue Velvet]² 这样的电影)，阐释者的工作即是从中搜寻出拉康、德里达或福柯那些理论密技的例证。现代主义阐释的乐趣在于最终识别出并“净化”对象那令人不安的神秘 (“啊哈，现在我找到这表面上一团糟的关键所在了!”)，而后现代主义阐释的目标则在于使最初平淡无奇的事物陌生化——“你以为你看到的不过是一出连老太太都喜闻乐见的简单情节剧？可是如果不考虑到…… (征兆 [symptom] 和征兆合成人 [sinthom]³ 之间的区别、三环扭结 [Borromean knot]⁴ 的结构、女人作为诸多父名之一这一事实，等等、等等)，那就完全没有抓住关键!”

如果说有哪一位作者集中了这种使最平淡无奇的内容“陌生化”的阐释乐趣，那就是阿尔弗雷德·希区柯克。我们在近几十年间目睹了希区柯

1 艾略特 (1888—1965)，著名英国现代主义诗人、评论家，代表作为 1922 年的《荒原》。——本书脚注均为译者注

2 《银翼杀手》为里德利·斯科特 1982 年影片；《终结者》为詹姆斯·卡梅隆 1984 年影片；《蓝丝绒》为大卫·林奇 1986 年影片。

3 “征兆合成人”为晚期拉康新创的一个术语，主要含义是指由征兆和幻象合成的假人。它是主体在经过精神分析的“阐释征兆”和“穿越幻象”的两个阶段之后仍然无法放弃的关键征兆，是主体生存能够保持最小限度的一致性的根基。征兆是包含需要阐释的信息的意指结构，它对快感进行组织；征兆合成人则是渗透着快感的意指结构，直接为快感赋形。具体可见齐泽克《意识形态的崇高客体》第二章“从征兆到征兆合成人”，季广茂译，中央编译出版社，2002 年。

4 三环扭结为一个著名的拓扑结构，三个互相勾连的环，切开任何一个都将使另外两个解开。其原型来自 15 世纪意大利 Borromean 家族的纹章，故名。拉康用来描述想像界、象征界和实在界之间的关系，即三者同等重要，两两之间相互独立自主、互不相连，只有通过第三者的介入才能够发生关联。

克成为一种理论现象——无穷无尽的书籍、论文、大学课程和研讨会，这是一个绝佳的“后现代”现象。这有赖于他的电影那非凡的移情能量。对真正的希区柯克狂（*aficionados*）来说，在他的电影中任何事物都有意义，表面上最简单的情节也隐藏着哲理的幽微（无需否认，本书也极大地分享了这种疯狂）。然而，基于这一切，希区柯克就是一个“后现代主义者”雏形（*avant la lettre*）吗？如果参照弗雷德里克·詹姆逊（Fredric Jameson）基于对电影史的特定视角而阐述的现实主义—现代主义—后现代主义的三元组（“现实主义”代表着经典好莱坞，即在1930—1940年代确立的叙事编码；“现代主义”指的是1950—1960年代伟大的作者导演 [auteurs]；而“后现代主义”则是我们今天的大杂烩，这种对创伤性原质 [Thing] 的坚执顽念将每一处叙事关节都还原为一次“净化”原质的失败尝试），希区柯克的位置将在哪里呢？^[1]

从辩证的角度看，希区柯克之尤其有趣，恰因他徘徊在这一三元分类的边界^[2]——任何分类的努力都迟早将我们带至一个悖论性结论，希区柯克在某种方式上同时是所有三者。他是“现实主义的”（在老左派批评家和电影史家眼中，他的名字就代表着好莱坞意识形态叙事的封闭性。直到最近的雷蒙·贝鲁尔 [Raymond Bellour]¹ 看来，希区柯克的电影是俄狄浦斯之旅的变异，是经典好莱坞叙事的一个“既古怪又典范的版本”^[3]），他是“现代主义的”（也就是说，既是一个先驱者，也是伟大作者导演中的一员，处在好莱坞边缘或置身其外，颠覆其叙事编码——威尔斯 [Welles]、雷诺阿 [Renoir]、伯格曼 [Bergman]² ……），他也是“后现代主义的”（不谈其他的理由，只需看看前面已经提到过的，

1 雷蒙·贝鲁尔（1939—），法国著名电影理论家，代表著作有《电影分析》（*Analyse du Film*, 1978年）、《影像之间》（*L'Entre-images*, 1999年）等。

2 奥逊·威尔斯（1915—1985），美国导演，代表作《公民凯恩》、《安倍逊大族》等；让·雷诺阿（1894—1979），法国导演，代表作《游戏规则》、《大幻影》等；英格玛·伯格曼（1918—），瑞典导演，代表作《第七封印》、《野草莓》等。

他的电影作品对阐释者的移情能量)。

那么,到底什么是“真实的”希区柯克呢?有一条轻易的脱身之道,断言希区柯克“就是一个现实主义者”,他牢牢地植根于好莱坞机制,只是后来被人挪用了,先是被《电影手册》(*Cahiers du Cinéma*)周围的一帮现代主义者,然后是被后现代主义者。然而这样的解决之道有赖于在“事物自身”和附加阐释之间的区分,这是一个认识论上非常可疑的区分,因为阐释从来就不是简单地“外在”于其对象的。因而,更具生产性的是将这一僵局移置到希区柯克作品自身之中,将现实主义—现代主义—后现代主义三元组用作分类原则,为了将希区柯克的作品引入秩序,将之区分为五个阶段:

- 《三十九级台阶》(*The Thirty-Nine Steps*)之前的影片:“认识论断裂”发生之前的希区柯克,伊莉莎白·魏斯(Elizabeth Weis)恰当地称之为“希区柯克经典风格得以巩固”^[4]之前的希区柯克,或者用黑格尔的话说,是成为自身概念之前的希区柯克。当然,在断裂之前的影片中我们也可以玩“完整的希区柯克已经在此”的游戏,比如威廉·罗斯曼(William Rothman)¹就在《房客》(*The Lodger*)中发现了直到《惊魂记》(*Psycho*)才得以完成的完整希区柯克的各种因素。^[5]但游戏的前提是不能忽视这一过程的反溯(*retroactive*)特征:我们这样说的立足点是已然完成了的“希区柯克世界”这一概念。

- 1930年代后半叶的英国电影——从《三十九级台阶》到《贵妇失踪案》(*The Lady Vanishes*):“现实主义”的希区柯克(显然正因为此,像

1 威廉·罗斯曼,美国著名电影理论家,代表著作有《摄影机之“我”》(*The 'I' of the Camera*)和《经典纪录电影》(*Documentary Film Classics*)等。

乔治·萨杜尔 [Georges Sadoul]¹ 这样通常对希区柯克批判有加的古板马克思主义者，也觉得这些影片令人喜爱），形式上局限在经典叙事规范之内，主题上集中在情侣初次旅行的俄狄浦斯故事。这些影片的生动情节连一分钟也欺骗不了我们——它们的首要功能就是使情侣经受考验，并使他们最终得以团圆。这些影片的故事，都是一对情侣因为意外而捆在一起（有时候是直接如此：且看《三十九级台阶》中手铐的作用），经过一系列的考验而成熟起来。这是资产阶级婚姻意识形态基本主题的各种变体，莫扎特的《魔笛》（*Magic Flute*）是其最早的、或许也是最庄严的表现。^[6] 被偶然所连接并历经磨炼而团圆的情侣，在《三十九级台阶》中是汉纳和帕梅拉，在《间谍末日》（*The Secret Agent*）中是阿什顿和埃尔莎，在《年少无知》（*Young and Innocent*）中是罗伯特和艾莉卡，在《贵妇失踪案》中则是吉尔伯特和艾丽丝。只有《破坏》（*Sabotage*）是一个显然的例外，然而这部影片中希尔维亚、她的罪犯丈夫韦罗克以及侦探托德之间的三角关系，预兆着希区柯克下一阶段关键特征。

• “塞尔兹尼克 (Selznick)² 时期”——从《蝴蝶梦》（*Rebecca*）到《魔羯星下》（*Under Capricorn*）：“现代主义”的希区柯克，形式上的标志是长时间的、扭曲变形的跟拍镜头的大量使用，主题集中于女性主人公的视角，这个女主角因一个暧昧不清的（邪恶、无能、猥亵、颓废等等）父亲形象而深受创伤。也就是说在规则上，叙事视角是一个夹在两个男人之间的女人的视角：年老的恶人（她的父亲或年迈的丈夫，他们是一类典型的希区柯克式人物，一个知道自身的邪恶并追求着自己的毁灭的恶人），以

1 乔治·萨杜尔（1904—1964），法国著名马克思主义电影理论家，代表作为《世界电影史》等。

2 大卫·塞尔兹尼克（1902—1965），好莱坞著名制片人，《乱世佳人》（1939）的制片。正是他邀请希区柯克从英国来到了好莱坞。

及多少有点平淡乏味的“好小伙儿”式年轻人，而她最终选择了后者。除《破坏》中的希尔维亚、韦罗克和托德之外，这类三角关系的主要例子，有《海外特派员》（*Foreign Correspondent*）中的卡洛尔·费什，夹在对前纳粹分子父亲的忠和对年轻美国记者的爱之间；《疑影》（*Shadow of a Doubt*）中的夏丽，夹在与她同名的谋杀犯舅舅和侦探杰克之间；当然还有《美人计》（*Notorious*）中的艾丽西亚，夹在年长的丈夫塞巴斯蒂安和德弗林之间。^[7]这一时期暧昧的顶峰是《夺魂索》（*Rope*）：这部影片没有女主人公，但我们见到了同性恋伙伴中的“被动”一方（法利·格兰格 [Farley Granger] 饰），他夹在自己富有魅力的邪恶同伴，以及他们的老师、由詹姆斯·史都华饰演的教授之间，后者猝然意识到，他们的犯罪正是他自己教育的成功。

- 1950年代与1960年代早期的伟大电影——从《火车上的陌生人》（*Strangers on a Train*）到《鸟》（*Birds*）：“后现代主义”的希区柯克，形式上强调寓言性维度（电影叙事内容就包含了自身的阐述和消费过程索引：譬如从《后窗》[*Rear Window*]到《惊魂记》的“窥淫癖”，等等），主题上则集中体现为男性主人公的视角，他那母性超我阻碍他进入一种“正常的”性关系（《火车上的陌生人》中的布鲁诺，《后窗》中的杰夫，《西北偏北》[*North by Northwest*]中的罗杰·桑希尔，《惊魂记》中的诺曼，《鸟》中的米契，直到《狂凶记》[*Frenzy*]中的“领带杀手”）。

- 《艳贼》（*Marnie*）及其后的电影：尽管仍时有孤立的精彩片断灵光乍现（《艳贼》中街道尽头的巨大废弃船体，《冲破铁幕》[*Torn Curtain*]中格罗米柯的谋杀，《狂凶记》中的退行运动镜头，《大巧局》[*Family Plot*]中对平行叙事的应用，等等），这些都是“后”电影，是分崩离析的电影。正是这种分崩离析使希区柯克的世界解体为自己的各个成分，使它们

Everything you always wanted to know about Lacan (But were afraid to ask Hitchcock)

在理论上不乏趣味，使我们能够孤立各个成分，并清晰地加以把握。

在对希区柯克电影的“社会调停”进行分析时，关键的一点是，在其电影的三个核心阶段的每一个阶段，占统治地位的主体性类型都和资本主义的三个发展阶段（自由资本主义，帝国主义式国家资本主义，“后工业”晚期资本主义）的主体性形式相一致。情侣们初踏旅程，各种障碍激发了他们重归于好的欲望，“自主”主体历经考验而强大的古典意识形态是其基础；第二阶段那听天由命的父亲形象呼应着这种“自主”主体的衰落，获胜的对立面则是平淡乏味的“他律”主人公；最后，在1950年代和1960年代早期的典型希区柯克式主人公身上，我们很容易认出“病态自恋”的特征，即所谓“消费社会”的典型主体性形式。^[8]对希区柯克世界的“社会调停”问题，这本身就是一个充分的回答：他发展的内在逻辑直接就是社会性的。通过三种不同形态的欲望，希区柯克的电影以一种清晰的——也可以说是纯化的——形式展现了这三种主体性类型。也可以参照三个阶段中每一个阶段占统治地位主体形式的对立面即客体来描绘这些类型。一说到“希区柯克式客体”，首先的——也可以说是自动的——联想当然就是麦格芬（McGuffin），但麦格芬只是希区柯克电影里三种客体类型之一而已。

• 首先是麦格芬，它自身“无关紧要”，只是一个空洞空间、一个纯粹托辞，其惟一任务是发动故事：《三十九级台阶》中的战斗机发动机图纸，《海外特派员》中海军条约的秘密条款，《贵妇失踪案》中的密码乐曲，《美人计》中装铀的酒瓶，等等。它是纯粹的表面：它自身完全是无关紧要的，就结构必然性而言则是缺席的。它的意义纯粹是反身自指的，它只是对其他人、对故事中的主角有着意义，并且生命攸关。

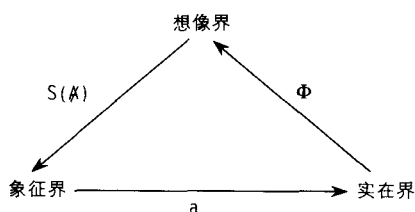
• 然而在一系列希区柯克电影中，我们发现了另一种客体，绝对不是无关紧要的，不是纯粹的缺席：在此重要的恰恰是其在场，它是实在碎片的物质性在场——是一种剩余，是不能被缩减为与象征结构相适应的形式化关系网络的残留物。我们可以把这种客体定义为在主体之间流转的交换客体，它在象征性关系中起着担保和抵押的作用。这就是钥匙在《美人计》和《电话谋杀案》（*Dial M for Murder*）中，结婚戒指在《疑影》和《后窗》中，打火机在《火车上的陌生人》中的角色，甚至是《擒凶记》（*The Man Who Knew Too Much*）中那个在两对夫妇之间流转的孩子的角色。它是独一无二的，没有镜像——它没有二重身，逃脱了二重镜像关系。也正因为此，它扮演关键角色。这些电影的基础就是一整系列的二重关系，每一个元素都有自己的镜像对应体（《火车上的陌生人》；在《疑影》中核心人物的名字就是双重的：夏理舅舅和夏丽外甥女）：它是惟一直没有对应体的，因此它必须在对立元素之间流转，仿佛在寻找从一开始就失去的合适位置。

这一角色的悖论在于，尽管它是**实在界**的剩余，是“排泄物”（精神分析会称之为“肛门客体”），却作为象征结构恢复的积极条件而起作用：主体间象征交换结构的展开，只能体现在这一作为担保的纯粹物质元素之上。譬如在《火车上的陌生人》中，只有当客体（打火机）在二人之间流转时，布鲁诺和居伊之间的谋杀合同才能够生效。

整个一系列的希区柯克电影都是这种情况：在开始的时候，我们有的是事物之间的非结构的、前象征的想像性自我和谐状态，一种中性的平衡，主体间关系在严格意义上尚未被结构化——通过在他们之间流转的匮乏而结构化。悖论在于，这一象征性契约和关系的结构化网络，只有当体现在一个完全偶然的物质元素之上时，才能够建立起来。它是突然闯入的**实在界**碎屑，扰乱了主体间自我和谐的中性关系。换言之，经由**实在界**的撞击，想像性平衡转变为一种象征性的结构化网络。^[9]

- 最后还有第三种客体：譬如《鸟》中的鸟（还可以加上《艳贼》中玛尔尼母亲所住街道尽头那巨大的废弃船体，更不用说一系列影片中的巨大雕像了，从《勒索》[*Blackmail*] 中的埃及雕像、《海角惊魂》[*Saboteur*] 中的自由女神像，一直到《西北偏北》中拉什莫尔山的总统头像）。这种客体是巨大的、压迫性的物质在场，不是麦格芬那样无关紧要的空洞，也不在主体之间流转。它不是交换客体，它仅仅是一种不可能的快感（jouissance）的沉默化身。

- 我们该如何解释这三种客体之间的一贯性逻辑——或它们结构上的互赖呢？在名为“更多（*Encore*）”的研讨班上，拉康给出了如下图式：^[10]



我们一定不要认为箭头方向指示着决定关系（“想像界决定象征界”，等等），而应在“想像界的象征化”这一意义上加以理解。因此：

- 麦格芬显然就是小对形（*objet petit a*），是象征秩序中心处的裂缝——是匮乏，是发动了阐释的象征性运动的实在界空洞，是需要被解释、被破译的**秘密**的纯粹表面；

- 流转的交换客体是 $S(A)$ ，是不能被缩减为想像界镜像游戏的象征客体，从而它划定了象征秩序绕之得以构建的不可能性之处——它是启动象

征结构的结晶过程的微小因素，

- 最后，鸟是 Phi (即 Φ)，是**实在界**在冷漠麻木的想像性客体化——这一形象为不可能的快感赋予了躯体。^[11]

很容易看出来，这三种类型的客体如何依据着希区柯克作品的三个核心阶段而得以配置：

- 第一个阶段显然要归诸小对形即麦格芬的旗下：诱惑主人公进入俄狄浦斯之旅的纯粹表面（麦格芬的角色在这一阶段最为显露，这并非偶然：从《三十九级台阶》中的战斗机发动机设计图，到《贵妇失踪案》中的密码乐曲），

- 第二个阶段为 S (A) 所控制——它是指示父亲的无能的勋章：它是实在的碎片，作为能指意味着“大他者”被删除，父亲难以承担他的名、他的象征性命令，因为他被一种淫秽快感所掌控（《疑影》中的结婚戒指，《美人计》中的钥匙，等等），

- 在第三个阶段，不同形式的大 Phi 占据了统治地位：巨大的雕像、鸟以及其他的“污点”，它们是母性超我的快感的物化，它们污染画面，使之不再透明。

每种形式客体的统治地位决定着欲望的类型——它在变形，从对难以捉摸的诱惑那毫无问题的追逐，到对原质的暧昧不清的迷恋。甚至可以说，这三个阶段逐步挑明了性关系的不可能性：通过男女关系的两个不同层面——爱情关系和合作伙伴关系——之间增长的不和谐，这种不可能性

在希区柯克世界中显现出来：^[12]

- 1930年代的电影有赖于这两个层面之间的一种未明确建立的和谐：男女主人公被外界的必需抛入合作关系，而调查中的合作自身就导致了“内在的”连接即爱情（《三十九级台阶》、《间谍末日》、《年少无知》、《贵妇失踪案》）。因此，尽管伴侣关系是生产出来了，这一生产的标准意识形态框架却遭到破坏：伴侣关系的产生可以说是“来自外部”，爱情不是内心深处的激情感受，而是外在偶然相遇的结果——伴侣首先是被抛在了一起，有时候甚至实实在在是被连在一起（如《三十九级台阶》）。我们可以称此为希区柯克的帕斯卡式一面：按照相爱中那样来行事，爱情自己就会浮现。

- 第二个阶段（即塞尔兹尼克阶段）的影片引入了一种不可消除的不协调和拒绝的调子：在结尾处，伙伴关系的确成功了，伴侣也快乐地结合了，然而付出的代价是一个第三人、一个真正富有魅力的人的牺牲。这一牺牲赋予大团圆结局一种潜在的悲苦滋味：它至少在暗示，这一大团圆是对资产阶级平庸日常生活的顺从接受（常规说来，这第三人是一个暧昧不清的父亲形象——《海外特派员》中的赫伯特·马歇尔，《疑影》中的约瑟夫·科顿，《美人计》中的克劳德·雷恩，但它也可能是一个致命的他者女人——《蝴蝶梦》中的丽贝卡，或简单的就是主人公自身的想像性倒转即谋杀者形象——在《深闺疑云》[*Suspicion*]中，加里·格兰特最终成了一个幼稚不堪的普通骗子而已）。

- 在第三个阶段的影片中，每一种合作关系不是注定要失败，就是完全缺乏利比多满足——也就是说，伙伴关系和爱情关系在互相排除（从《欲海惊魂》[*Stage Fright*]中的简·怀曼和里查德·托德，《迷魂记》中的詹

姆斯·史都华和芭芭拉·德尔·吉德斯，直到《惊魂记》中的萨姆和丽拉）。这一发展的总体逻辑是，我们越是从外部进展到内部，爱情关系越是失去它在外部的象征织体中的支持，它就越是要注定要失败，甚至或表现出致命的一面。

本书收录的文章时不时会显得像是一个希区柯克版的——用福尔摩斯学 (Holmesiana)¹ 的话说——“高等批判 (Higher Criticism)”：我们严肃地进行着游戏，其根本规则是认可希区柯克是一个“严肃艺术家”（这个规则对许多人的不可信程度，不亚于断言歇洛克·福尔摩斯真有其人）。然而我们已经说过，对那些所谓希区柯克狂“神圣化”自己的阐释对象——将希区柯克抬高为上帝一般的造物主，控制着自己作品甚至最微小的细节——的谴责，可以这样来回答：这种态度不过是移情关系的标志，希区柯克的功能是“假定知道的主体 (sujet suppose savoir)”——还需要补充吗，此中确有真理，在理论上也比强调希区柯克的失误和自相矛盾之处的态度远为更富生产性？简言之，拉康式的箴言“知者迷失 (les non-dupes errent)”在此永远是有效的：追踪移情虚构直到尽头，是欲在理论中生产出一些真实的不二法门。

1 指围绕着柯南道尔爵士的福尔摩斯系列探案小说而进行的续书和研究活动，一般参照解经学的术语分为高等批判和低等批判两个派别。前者最典型的做法即是把福尔摩斯当作一个真人进行研究，譬如这一派的一本著作是对福尔摩斯进行的精神分析。