



# 想 象 的 能 指

## 精神分析与电影

克里斯蒂安·麦茨◎著 王志敏◎译

IMAGINARY SIGNIFIER  
PSYCHOANALYSIS  
AND  
CINEMA

中国  广播电视出版社  
CHINA RADIO & TELEVISION PUBLISHING HOUSE

# 想象的能指

---

## 精神分析与电影

克里斯蒂安·麦茨◎著 王志敏◎译

IMAGINARY SIGNIFIER  
PSYCHOANALYSIS  
AND  
THE CINEMA

## 图书在版编目 ( C I P ) 数据

想象的能指：精神分析与电影 / (法) 麦茨著；王志敏译. —北京：中国广播电视出版社，2006.1

ISBN 7-5043-4807-4

I. 想... II. ①麦... ②王... III. 电影符号学—研究 IV. J90—05

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 140330 号

### 想象的能指——精神分析与电影

作者	(法) 克里斯蒂安·麦茨
译者	王志敏
责任编辑	金月皎
封面设计	亿点印象
责任校对	张哲
监印	陈晓华
出版发行	中国广播电视出版社
电话	86093580 86093583
社址	北京市西城区真武庙二条9号 (邮政编码 100045)
经销	全国各地新华书店
印刷	涿州市京南印刷厂
装订	涿州市西何各庄新华装订厂
开本	680毫米×980毫米 1/16
字数	260 (千) 字
印张	21
版次	2006年1月第1版 2006年1月第1次印刷
印数	3000册
书号	ISBN 7-5043-4807-4/J·394
定价	43.00元

(版权所有 翻印必究·印装有误 负责调换)

克里斯蒂安·麦茨 Christian Matz (1931-1993)

1931年生于法国,1953年获德国文学文学士,从1966年开始在法国高等社会科学院任教,1971年获语言学博士学位。罗兰·巴特的学生。在巴黎大学讲授过克拉考尔的电影理论。后来为巴黎三大影视研究所教授。麦茨是充满理想主义和理性主义的迄今为止最深刻的电影理论家。

王志敏

北京电影学院教授、博士生导师。现任《北京电影学院学报》主编、北京电影学院电影学系主任、电影研究所所长。中国电影家协会会员、2002年—2006年国家教育部高等学校艺术类专业教学指导委员会委员。

主要著作有:《元美学》、《电影美学分析原理》、《现代电影美学基础》、《中外影视大辞典》、《大学美育:电影鉴赏指南》、《理论与批评:影像传播中的身份政治与历史叙事》等十余部。

## 英文版著者前言

本书由四部分组成,写于1973年到1976年期间。第一部分写于1974年,第二部分和第三部分写于1973年,第四部分写于1975年6月。它们首次成书,使用目前这个题目是在1977年。

第一部分《想象的能指》和第三部分《虚构电影及其观众:一种元心理学研究》(法文)最初发表在《通讯》1975年23期(3页至5页,108页至135页)上;第二部分《故事与话语:两种窥淫癖》最初发表在本维尼斯特的《语言系统、话语、社会》(1975巴黎版,301页至306页)上。第四部分《隐喻与换喻或想象的参照物》第一次发表是在《想象的能指》中。

第一部分由本·布鲁斯特译,第二部分由吉勒·布瑞顿和安威尔·威廉姆斯译,第三部分由阿尔弗雷德·古泽蒂译,第四部分由吉勒·布瑞顿和安威尔·威廉姆斯译,索引由本·布鲁斯特编制。

第一部分的英译首次发表在《银幕》16卷,1975年2期(14页至76页);第三部分的英译首次发表在《新文学史》8卷,1976年1期(75页至105页)。收在本书中的这两部分带有修订性旁注。

## 翻 译 说 明

全书共四部分,主要由王志敏从英译本翻译。其中第四部分中的第8、9小节由人民大学哲学系张法教授译,第四部分中的第3、11、14小节由张法的硕士研究生刘晓琼译,王志敏校对;注释由王志敏的硕士研究生王曼舞译,王志敏的博士研究生赵斌做了注释校对及索引翻译。其中第一部分中的2、3小节又请崔君衍先生依据法文版进行了校对。王志敏的硕士研究生龚艳做了第一部分第2小节的校对录入工作。

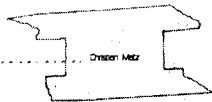


## 中译版序言：麦茨论

克里斯蒂安·麦茨(Christian Matz, 1931—1993) 1931年生于法国, 1953年获德国文学文学士, 从1966年开始在法国高等社会科学院任教, 1971年获语言学博士学位。罗兰·巴特的学生, 在巴黎大学讲授过克拉考尔的电影理论, 后来为巴黎三大影视研究所教授。1991年5月他提前退休, 1993年饮弹自尽, 原因不详。或许与个人生活的不幸(婚姻破裂、母亲病危、长年眼疾等情感原因)以及他的学术遭遇(他的电影符号学方向从20世纪80年代末期开始受到欧洲电影哲学和美国实用主义电影理论的双重挑战)有关。还有一点也很重要, 世界电影理论的风向标从法国转移到了美国。他的理论活动的主要意图是, 创立一门科学的电影理论, 来取代以往印象式的电影理论。麦茨电影符号学所达到的电影理论水平至今仍无人超越。他的理论如果能够被很好地理解, 就能使那些所谓的研究变得毫无意义。尼克·布朗指出, “在电影符号学理论中, 麦茨的论著是最完整和最有影响的。”<sup>①</sup>麦茨是一位充满理想主义和理性主义的迄今为止最雄心勃勃、最深刻的电影理论家的形象闻名于世的。但是, 在他生前, 却受到了来自法国学术明星德勒兹的公然理论挑战。而且造成了极大的影响。据说, 麦茨内心极度忧郁, 他的单身住所不接待任何人, 也不在家中接听电话。<sup>②</sup>有一种说法, 麦茨自杀与他对自己“江郎才尽”的失望有关。还有一种说法, 说他生意不顺。就是

① 见尼克·布朗:《电影理论史评》第102页, 中国电影出版社1994年出版。

② 麦茨等著:《电影与方法:符号学文选》347—348页, 生活、读书、新知三联书店2002年7月出版。



在他死后在学术界仍然受到误解和不公正的批评。虽然世界的思想潮流不可阻挡,但是,这并不会影响我们公正地评价麦茨的理论贡献。而且,潮流正盛本身,并不是其正确性的可靠担保。麦茨电影符号学的不可磨灭的贡献是,把 20 世纪西方人文科学的成果和思想结晶最大限度地和相当卓越地运用于电影理论研究之中,为当代西方电影理论做出了许多极其重要的理论建树,虽然不能说他一点儿片面性都没有,但和那些攻击他的人比起来,他的片面性还是最少的。他有一种学术研究所必需的极其宝贵的科学精神,而不太知道讲究策略和权术。他的最负盛名和最重要的代表性作品就是《想象的能指》。对西方电影理论研究产生了重大影响。很早就为中国电影理论研究界和大学影视传媒专业的研究者和学习者所强烈渴望。只是由于它的艰涩和思辨性,国内一直未有中译本出版。只是在一些著作中部分地被简单介绍过。

他在以往电影的“画框论”和“窗户论”理论之上,根据拉康的“镜像阶段”理论,提出了电影的“镜像论”。

他针对克拉考尔关于电影是“物质现实的复原”理论表述,提出了电影是“想象的能指”(Imaginary signifier)的理论表述。其中“想象”一语,是精神分析学用语,来源于拉康的人格构成(即结构层次)理论,除了映现和构想之外,还有某种非理性的意思。“能指”是结构主义语言学用语,指表现手段的意思。麦茨使用这一用语充分表明了他把精神分析学和语言学方法结合起来研究电影的意图:把电影当成梦和当成一种语言来进行研究。拉康的人格理论包括依次形成一种叠合关系的三个层次:无意识的真实界、形象性的想象界以及语言化的象征界(这一理论也受到了德勒兹的无端质疑)。“想象的能指”的含义是双重的:电影是一种想象的(即虚构)技术;而且,电影能指本身就是想象的。也就是说,电影是表现想象的手段,同时,这种手段本身就是想象的。

他试图把电影的“句法理论”(蒙太奇理论与长镜头理论),提升为电影





的“本文理论”。

他对电影理论的见解,极富启发性。他用不动声色的学术话语,表达了一系列具有震撼力的电影理论观点。麦茨还有一个具有震撼力的观点:性格就是一个人的病。这句话听起来有点儿惊世骇俗。实际上具有深刻的科学精神。对此可参见相思是一种病的报道。<sup>①</sup>

他说,我们之所以研究电影,是因为我们爱电影。但是,由于我们太爱电影了,所以我们就没办法再研究电影。因此,要想使我们能够更好地研究电影,我们就必须在一定程度上不那么爱电影。这一表述巧妙地表达了一种确实有点儿让人伤心的观点:对于电影的狂热的爱好,并不是电影研究的最好品格。

他为电影理论研究提供了许许多多的新东西。没有哪一位电影理论家,对于电影的分析与理解能够达到他所达到的那种深度和水平。他的精神分析电影理论是真正意义的电影美学,是对电影魅力的深刻揭示。在他看来,电影是同人的“力比多”打交道的,也就是说,是同人的欲望打交道的。麦茨还提出了“力比多经济学”的概念。有人认为麦茨这一页可以翻过去了,看来是翻不过去的。无论是运用精神分析还是运用语言学方法来处理电影这种媒介手段,说的都不是电影之外的事情,都是电影本身的事情,都加深了我们对这种媒介或艺术形式的意义和特点的深入理解。

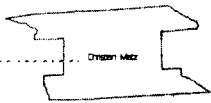
麦茨的电影理论活动大体上可以分为三个时期,即符号学时期、叙事学时期和文化学时期。

符号学时期又有电影符号学的创立阶段、本文分析阶段和深化阶段。

创立阶段的标志是首次发表于《通讯》(1964, communication)杂志上的《电影:语言系统还是语言?》一文,该文运用索绪尔的结构主义语言学方法,把电影作为一种特殊形态的影像语言,即具有某种约定性的表意符号来处理。这

---

<sup>①</sup> 1999年9月8日《中国妇女报》。该研究表明,相思与血液中胺的含量过少有关。这一发现改正了相思是情感丰富的表现的一般看法。



一阶段的工作主要是,论证电影的语言特性;进行电影的代码分类;提出镜头的八大组合段分类体系。这一阶段也被称之为电影第一符号学阶段。

**本文读解阶段。**他开始意识到,影片内涵的解释仅仅靠孤立的代码是无法解决的。因为,一部影片具有极其复杂的构成,它的意义以由多镜头构成的网络“织体”即本文为基础。他在《电影与语言》(1971)一书中提出了“本文分析”这一新的概念,强调了从研究表述结果的符号学过渡到研究表述过程的符号学的必要性,阐述了每一部影片都有一个本文系统的观点,暂时搁置制定一个有效代码体系的努力,转而强调对影片的社会作用和各种意义的全面研究。

**深化阶段。**即是电影第二符号学阶段。20世纪70年代后期,麦茨的研究方向发生了转变,其标志是首次发表在法国《通讯》杂志(1975年第23期)上的论文《想象的能指》。他的主要研究思路是,运用拉康的后弗洛伊德主义思想来解释电影现象。尼克·布朗概括说:“第二符号学是围绕着电影观者与电影影像之间的心理关系而建立起来的。如果说第一符号学是根据那些次级(心理)过程的范畴提出对符码的分析,那么第二符号学则发展了对主体的初级心理过程的分析。”还说,“这一区分确实表明了符号学从一种结构符号学发展为一种主体符号学的过程。”<sup>①</sup>

**电影叙事学时期。**他从20世纪80年代开始,转向电影叙事学问题,在巴黎大学的博士生班讲授他的研究成果,他的电影叙事学著作《无人称表述,或影片定位》(1991)是根据他的讲稿整理而成的。书中广泛而详细地探讨了电影叙事学的各种问题。如主观影像和主观声音、中性影像和中性声音、影片中的影片、镜像、画外音、客观性体系等涉及表述主体和表述客体等问题,深化了电影叙事学的研究。

**电影文化学时期。**麦茨退休以后,研究兴趣发生变化,开始研究电影与

---

<sup>①</sup> 尼克·布朗:《电影理论史评》第164-165页,中国电影出版社1994年出版。



戏剧、文学、音乐、绘画等各门艺术的关系。

电影第二符号学的经典著作《想象的能指：精神分析与电影》(1975)，全书包括四部分，第一部分是电影第二符号学的基本纲领，其他三部分是对电影符号学主要问题的深入研究。

### 一、想象的能指(1974)

讨论了构成电影符号学基本框架的诸问题。这部分共有五章：

1. 电影及电影理论中的想象界和“好的对象”。麦茨指出，电影符号学路线的目的是，透过电影象征界，深入想象界，以便对其进行反思。麦茨把电影的存在看成是一种包括生产机器、消费机器和促销机器三部机器在内在的作为一个整体的电影机构的产物。

2. 研究者的想象界。讨论了四种一般电影能指的精神分析：病情学研究、性格学研究、剧作研究和本文系统研究。

3. 认同、镜子。讨论特殊电影能指的精神分析问题，讨论了电影的认同机制和镜像特征问题。

4. 感动的热情。讨论了电影的窥淫癖机制。

5. 否认、恋物癖。讨论了电影的恋物癖机制。

### 二、故事与话语：两种窥视癖论(1973)

讨论了作为话语的主流电影如何伪装成历史故事形式的问题、戏剧窥视与电影窥视的区别问题，以及电影的认同机制问题。

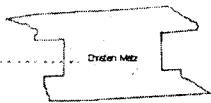
### 三、虚构影片及其观众：一种元心理学研究(1973)

讨论了电影和梦的区别和联系，以及电影作为一种处在梦境和清醒状态之间的白日梦状态的梦幻性质问题。

### 四、隐喻与换喻或想象界的参照物(1975 - 1976)

讨论了符号学的根本机制(既是梦的、修辞学的，也是电影的机制)和工作原理及其在电影中的表现的问题。

下面我们就来介绍一下该书的一些主要概念。



### 电影机构(Cinematic institution)

麦茨把电影机构作为一个由三部机器即生产机器、消费机器和促销机器三部机器组成的整体。电影机构的目的是“使自己不朽”(永远保持正常运转),它要求生产出来的电影必须成为“好的对象”,也就是说,要永远维持或重建电影同观众的“好的对象”的关系,保证电影机构的仿佛具有先见之明的自动生产。一部影片成为“好的对象”不是一个简单的作品事实,它是包括电影观众心理学在内的整个电影机构的共同产物。电影作品与观众心理的关系是一种隐喻和换喻的关系,就是说,两者具有同一形式,电影作品是观众心理结构的倒影式摹本。观众观看电影的愿望不能简单地理解成仅仅是一种对电影工业产品所形成的反应,这种愿望本身就是电影工业运转机制和链条的不可缺少的环节。第三机器作为一种批准机构和促销机构,也是必不可少的。它的批准使观众切切实实地从电影作品中得到享受性体验。总之电影理论研究和电影批评也是电影接受的不可缺少的条件。麦茨说,如果本我没有随身携带它的超我,就不能享受幸福。对于电影的批评和研究,使得电影向我们连续发出的、听不见的“爱我吧”的低声细语变得更加清晰嘹亮了,于是,论述电影的作品就成了电影的广告以及电影机构的润滑剂和语言学附加物。在这个意义上,电影是咖啡,而电影理论有点儿像是咖啡伴侣。当然,这里的电影理论并不包括麦茨的电影符号学。因为电影符号学是科学的。

### 电影状态(Cinematic state)

麦茨通过探讨电影与梦的关系,阐述了电影状态是一种特殊的接受状态,这种状态,不是正在银幕上“放映”的那种物理的光波和声波的电影状态,而是在人的视网膜上呈现、听觉器官接受和大脑皮层分析过的那种状态。在麦茨看来,这种状态具有一种像梦一样的性质。他认为,“电影状态”

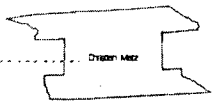


与梦之间,既有差别又有联系,它们的关系是一种“部分是亲属”和“部分是差异”的关系。把电影当成白日梦,被认为是一种相当简单化的看待电影的方法。但是,麦茨把电影与梦相比,并不是简单的类比。他把电影与梦的关系看成是一种“半梦关系”。这种看法,有助于我们更深入地理解和把握电影的特性。

在他看来,电影与梦之间的差异有三点:第一,主体的感知态度不同:电影观众知道他在看电影;做梦的人不知道他在做梦。第二,主体的感知形式不同:电影状态是一种知觉状态;梦状态是一种睡梦中的幻觉状态;前者具有现实刺激物;后者不具有现实刺激物。第三,主体的感知内容不同:电影状态的逻辑化和有意构造的程度,即二次化(secondaryisation)程度比较高;而梦状态的二次化程度比较低。这三点差异大体上可以成立,但也还是可以进行讨论。

至于电影与梦之间的“亲属关系”,则在于睡眠程度的问题,看电影的人是“醒着”的,做梦的人是“睡着”的,关键在于,“醒”的程度和“睡”的程度问题。“电影状态”可以说是清醒度弱化了了的清醒状态,也可以说是清醒度增强了的睡梦状态。在这个意义上,电影可以称之为“醒着的白日梦”。它既适应现实,即前行,又逃避现实,即退行。就时间的标志而言:梦属于儿童时代和夜晚;电影是更成年期的和属于白天,但不是中午。更正确地说,电影属于傍晚黄昏。

由此他得出结论说,正如过分满足欲望(极度愉快)的景象会使人从梦中惊醒一样,虚构影片的每一次被不喜欢都是因为,它或者是被满足得太多,或者是被满足得不够,或者是,既被满足得太多,又被满足得不够。《南京大屠杀》在表现残酷的力度上被满足得不够。而《狮王争霸》中的争斗、《天生杀手》中的暴力又被满足得太多。就是说,电影要使人喜欢,必须使人的意识和无意识产生幻觉,但是不能超过一定的限度,超过一定的限度,就会产生焦虑。这是一个重要的审美原则。此外,睡梦状态的幻想系数要大



大地高于电影状态,因为电影的想象经常要受到叙事的阻挠。

另外,麦茨关于电影有现实刺激物而梦没有现实刺激物的观点是有一些问题的。因为梦也需要有现实刺激物(如日有所思夜有所梦),而且也有可能进行调控。

据报道,日本作家斋藤荣在朋友的帮助下发明了一套用运动和饮食等手段来控制做梦的方法。英国的一位医生发明了一种能控制梦境的机器,其效果是想做什么样的梦就能做什么样的梦。

由此可见,梦始终保持着对于人的身心状况及外部环境刺激的高度敏感性。那么,当电影的梦幻性质得到深入理解以后,对于电影与促成电影产生的个体状态和现实状况的关系的深入理解,就不困难了。这就是所谓的电影作品的“自我涉指”和“现实涉指”。

理解“电影状态”的梦幻性质,有助于我们了解,“电影状态”的幻想系数高于我们在现实生活中的知觉状态,“电影状态”的逻辑系数低于我们在现实生活中的知觉状态。

由此我们还能得出一个更为重要的观点,这就是,不同类型电影作品的幻想系数和逻辑系数也是不同的。例如,正剧的幻想系数较低,情节剧的幻想系数则较高。现实主义影片的幻想系数比较低,浪漫主义的影片的幻想系数比较高。《圣血》、《太阳有耳》、《窃贼、厨子和他的情人》、《新龙门客栈》等不同于一般影片之处,就在于它的幻想系数较高。某些“装神弄鬼”的影片,某些“奇迹不断”的影片,都是幻想系数比较高的影片,例如恐怖片。影片《蝴蝶君》中由尊龙扮演的假女人蝴蝶夫人的怀孕怎么能够骗得了男人呢?影片《赢家》中的残疾人运动员怎么能与汽车赛跑呢?动作片、功夫片中的打斗中的人怎么总是那么“经打”呢?《寻枪》的形态也比较特殊,不是一部现实主义的作品。幻想系数比较高。以往的理论研究,由于观念的局限,根本无法探讨这方面的创作规律。幻想系数问题可能体现在作品的各个方面,如情节安排、人物塑造等。一般来说,幻想系数较高的影片容易造



成把观众当白痴或傻瓜的效果,除非影片另有新意,或者在其他方面确实具有特殊的魅力。

### 电影创作的动力基础:视听驱动

麦茨认为,包括电影创作在内的一切艺术创作的动力基础是视听驱动。而视听驱动的实质是性驱动。在一般的观点看来,我们的看与听,大概可以分为两个部分,一部分是与性有关的,一部分是与性无关的。比如说,电影镜头,有一些是色情场景,有一些是非色情场景。再比如说,电影中的做爱场景是色情场景,是不够高尚的场景,而天安门广场升国旗则是非色情的场景,是高尚的场景。但在麦茨看来,这种理解是不正确的。我们古人说:“食色,性也。”麦茨的观点可以套用中国古代的表述方式:“视听,亦性也。”当然,中国古人的性与麦茨的所说的性,是有很大不同的。

视听驱动是两种性驱动。它们不同于本能之点是依赖于缺失。电影创作的可能性,建立在知觉热情,即看的欲望和听的欲望(拉康的四个主要的性驱动之一,即求神驱动)的基础之上。这两种性驱动由于更依赖于缺失,或者,至少是以更明确、更独特的方式依赖于缺失,而同其他驱动区别开来,缺失是想象界的特点。

#### (1)性驱动和本能的区别:缺失

缺失特点程度不同地适用于全部性驱动,缺失这一特点把性驱动与纯器官本能或者需求(拉康)区别开来,区别于把性驱动与弗洛伊德的自我保护本能区别开来。性驱动不像“饥”和“渴”那样,对其“对象”有着如此稳定而有力的联系。饥饿只能由食物来满足,食物对于满足饥饿的要求来说,是完全确定的;本能取决于一个完全真实的不可替代的对象,而驱动到达对象外的一点就能够被满足。这就是升华,换句话说,手淫。<sup>①</sup>驱动的满足从一

---

<sup>①</sup> 麦茨是从积极的方面来理解的。而劳伦斯则是从消极的方面来理解的。见其著:《劳伦斯散文随笔集》224页。中国广播电视出版社2000年1月出版。



开始就可以不要对象,不要把机体放入危险中。本能的需求既不能被压抑,也不能被升华。饥渴只有食物和水才能解决。画饼不能充饥,望梅不能止渴。而性驱动对性对象的需要,则是更为易变的,更有适应性的。没有对象它也能得到满足。按照拉康的说法,性驱动从根本上说是更反常的。反过来,它们总是多少没有被满足,即使在对象已被得到之时,也是如此;就像我们平时所说的欲壑难填,欲望在其表面熄灭的短暂眩晕之后,非常迅速地再生,作为欲望,它主要是由自身来持续的,它有自己的节律,并且经常是完全独立于所获愉悦的节律。性驱动的本性是,当它得到了它的对象的时候,它仍感到它没有得到它。因此,没有谁,没有什么对象能够满足它。最终,它没有对象,无论如何没有真实的对象;通过全都是替代品(因此全都是更和谐和更可互换)的真实对象,它追求一种想象的对象,一个失去的“对象”,这是它最真实的对象,一个总是被失去,并且总是作为被失去之物来“欲求”的对象。

## (2) 视听驱动与其他性驱动的区别:距离

视听驱动同其对象的缺席、同想象界的无限追求有着更有力、更特殊的关系。与其他性驱动相反,把视界驱动和求神驱动合而为一的察觉驱动的突出特点是,它的对象是在远处(看的距离、听的距离)的和缺席的。视觉和听觉是一种距离感,触觉、味觉和嗅觉是一种接触感。弗洛伊德提到,窥淫癖像虐待狂一样,总是保持同对象(即被 take 的对象,或被看的对象)和驱动源(即生殖器或眼睛)的分离;窥淫者不看被看者的眼睛。反之,口欲和肛门欲的驱动活动开创了一定程度的不完全融合,以及根源和目标的共同存在(倾向于接触和距离的消除),目的是为了获得根源水平上的愉悦(官能愉悦)。

为社会所接受的主要艺术门类,都是以距离感觉为基础的,而取决于接触感觉的艺术却经常被认为是“次要的”艺术,例如,烹饪艺术和芳香艺术等。视觉和听觉想象在社会历史中比触觉和嗅觉想象发挥了重要得多的作



用。这绝不是偶然的。距离感是艺术的最重要的特性。因此我们可以说，视听驱动是一种高尚的性驱动。升华了的性驱动。

窥淫者认真地维持一条在对象和眼睛、对象和他身体之间的鸿沟、一个空洞的空间：他的看把对象钉在一个合适的距离，就像电影观众注意避免离银幕“太近”或“太远”。窥淫者在空间方面代表着永远把他和对象分离开的断裂。充填这一距离将会使主体不知所措，导致他消灭对象（对象离他太近，结果使他不能再看到它），由此，通过动员接触的感觉和为视界安排一个终点来转入其他的驱动活动。性感高潮是在短暂的幻觉状态中被再次发现的对象，它是对象和主体的裂缝的想象性隐瞒，一种“融合”的色情神话。看的驱动，除了在它发展得特别好的时候以外，不如其他合成驱动，直接同性感高潮相联系；它因其刺激性作用而有助于高潮，但只靠对象的形象还不足以产生性感高潮，因为看尚属于“预备”阶段。在这里，我们看不到在其他驱动中才能够更好地建立起来的缺失被满足的幻觉，非想象的幻觉、对对象的完美关系的幻觉。

关于求神驱动，也可以这么说，但要加以必要的修正。但迄今为止，很少由精神分析加以周密研究。拉康说：语言是“挖空存在使之成为欲望”的东西。就是说，语言正是由于客体的不在，才具有意义。

### (3) 电影视界体系的双重缺失特点

上述特点不是电影的特有属性，而只是以视听为基础的全部表现手段的属性，实际上是全部艺术（绘画、雕塑、建筑、音乐、歌剧、戏剧）的属性。电影的独特之处是额外的重复、一种把欲望射进螺旋追加和特有旋转的缺失。首先，电影“提供”给我们的场景和声音是特别丰富多样的，但是，给多少就偷走多少。银幕对我们的理解呈现，但却从我们的“把握”缺席。电影与戏剧相比，除了对象方面的依据以外，观众方面的察觉驱动的机制在目前是完全一致的，这就是为什么电影非常适合于处理那些依赖于直接的、非升华的观淫癖色情场景的原因之一。其次，戏剧真正“给”了它的所给物，而且总是