

驅力倫理： 《放牛班的春天》與《海上鋼琴師》

◎蔡淑惠

摘要

主體內部的驅力倫理是常被忽略的層面，個人內在驅力的運轉有其特定的軌道而造就不同的命運。本文藉由兩部電影《放牛班的春天》與《海上鋼琴師》來解釋拉岡在《精神分析的倫理》所討論驅力的弔詭倫理：死亡驅力具有破壞與創造的力量，有其內在倫理律則環繞著空白慾物，而享樂暗爽。本文也探討這個潛意識主體的空白弔詭現象，是否等同於布朗修在《文學空間》所討論的藝術動力，形上存有的觀念。這兩部電影的主角皆是藝術創作者，有著叛逆的悲傷童年，但他們皆懂得轉譯內在的悲傷力量、形成一股藝術創造動力，讓內在驅力運轉的方向不見得命定傾向攻擊的摧毀層面。

關鍵詞：真實層（the real）、死亡驅力（the death drive）、倫理（ethics）、超我（superego）、巔峰慾物（the Thing）、藝術動力（creative Force）、空白（the void）、內在性（immanence）

里爾克認為內在想像空間會「轉譯事物」，從一個語言轉變成另一個更私密內在的語言，這些都是語言的內室。在此，語言處於靜默中、也被靜默命名，讓這名稱形成靜默實境。「空間超越我們，並且轉譯事物」。因此，這就是變體，最卓越的轉譯者……這個基本的轉譯者就是詩人，這空間就是詩的空間，一片空無。但在整體缺席中，事物就開始發言，歸回到精神融合狀態，處於開放、流動，不再有核心點的永恆運程。(Blanchot 141)

一方面，超我 (the superego) 的矛盾與閹割律法有關；另一方面，超我也是一種命令，要超越所有律法。總結：超我與閹割運作禁制的功能很類似，但同時卻沒有服從陽具律法。因此，超我是一種兇暴機制命令主體去超越陽具律法，去體驗非陽具的暗爽，可是，這樣的機制同時也禁止主體靠近陰性暗爽。這也就是為什麼超我好像是原父 (the primordial father) 的一種笑聲，這位原父像在告訴兒子：「你已經殺了我，現在你可以盡情地在女人堆裡享樂，但你自己也真正看清楚，事實上，你根本無法這樣做，因此你最好也不要盲目嘗試。」(Salecl 70)

《放牛班的春天》¹ (*Les Choristes*) 與《海上鋼琴師》² (*The Legend of 1900*) 是兩部以音樂家為主的電影：前者描述一位成名的交響樂指揮家，回憶起孩童時代在輔育院糟糕的叛逆歲月，那時是如何迂迴地接受馬修導師的啟蒙並發現自我內在的音樂天賦；後者描述船上一位棄嬰終生在海上成長的音樂家，一生沒有陸地生活經驗，也不懂陸地「你爭我

¹ 《放牛班的春天》(*Les Choristes*)是法國導演克里斯多夫·巴哈帝耶(Christophe Barratier)一鳴驚人的處女作，自 2004 年柏林影展到法國正式放映，均受到廣大觀眾的喜愛；其中賈克·貝漢 (Jacques Perrin) 參與該片演出，他執導的一部有關候鳥遷徙的記錄片《鵬程千萬里》(*Le Peuple Migrateur*)更受好評。

² 《海上鋼琴師》(*The Legend of 1900*)是義大利當代名導演Guiseppe Tornatore的作品。他導過幾部賺入眼淚的好電影，如《新天堂樂園》(*Cinema Paradiso*)與《真愛伴我行》(*Malena*)。

奪」的「競爭秩序」，而那艘船就是家，他唯一的認同。雖然他締造感人的絕美樂音，但這位海上鋼琴師最後終究選擇與這艘廢船同歸於盡，擁抱暗爽，走向淒美的死亡之路。本篇論文主要在探究充滿創傷的孩童，如何透過藝術動力轉譯內在的叛逆與哀傷，締造一個詩學的美好空間，並且探究驅力倫理（死亡驅力）的弔詭律則如何影響主體的內在力量：主體內部那無法被符號化的空白（區隔）。這個潛意識的空白異界似乎有多層面，並非是單一現象：一方面可以驅動藝術轉譯的動力，部分昇華到符號層面，是一股創造力；另一方面，主體當然也會被符號引誘，逆轉而逼向極限，墜落至真實層的空白，啟動邪惡的虐慾力量，譬如：拉岡（Jacques Lacan）在《精神分析的倫理》（*The Ethics of Psychoanalysis*）所討論的兩個例子，沙德（Marguis de Sade）（施虐）與安提崗妮（Antigone）（受虐）。本篇論文嘗試用沙德的超我虐慾來談《放牛班的春天》中所呈現的打罵教育；用安提崗妮驅力倫理的例子來解析《海上鋼琴師》困於船上，無法下船，最後走向自毀的孤絕之境。

藝術動力

布朗修（Maurice Blanchot）的《文學空間》（*The Space of Literature*）所探討的並非文學的符號空間，而是文字藝術創作者追索內在神秘的空白空間，一個幾乎逼近死亡的藝術源頭的空間；這樣一個藝術源頭的創造動力頻頻逼迫創作者進入孤獨、被棄絕、甚至是絕望之境，而這也是時間缺席的層面。英譯者安恩·斯冒克（Ann Smock）在譯序中提到布朗修深受黑格爾（George Wilhelm Friedrich Hegel）、巴岱耶（Georges Bataille）與海德格（Martin Heidegger）影響，討論主體內在神秘的藝術動力欲求，追問創作源頭，讓一切消隱的空間瞬間再度重現（Blanchot 1982: 7）。因此文學空間是指那退隱的空間，無法被接近，卻又無可避免，而「這空間是其自身的錯置與移轉」（1982: 10）。因此，文學在其內部庇護虛無，稱之為「空白」（le vide, the void）；文學的空間，換句話說，就是空白（1982: 10-11），這是內在開展的私密性，也是停滯的時間，「一種悲痛的時間」，但這卻是黎明初啟，也因此文學欲求我們重返那裡，覓尋失落的靈魂密碼，而這個「空間」也常被喻為放逐或流亡（1982: 11）。

布朗修將文學當作是文字的藝術作品；藝術作品本身也是創作者發現孤獨所在，而孤獨更是展現存有（being）的現象：「存有，是文字用隱藏方式在掩護，或者逼使它現形，尤其是當文字本身躲入作品的沉靜空白」（1982: 22）。他談馬拉梅（Stéphane Mallarmé）經驗，提到語言的另一種原生粗樣：原字（crude word）。這原字屬於純粹靜默，是語言的缺席狀態，意圖要激勵虛空的存在，這種想像虛構語言來自靜默，將我們帶入虛構中，而終將歸回靜默（1982: 39）。「在詩語言的創造中，已不再只是與一般語言對立，也與思維對立；在詩的語言中，我們已不再指涉這個世界，不再認出這世界是個庇護所，也不認定是個目標所在」（1982: 41）。在文學空白的空間，語言是為靜默而發聲；在這臨界點，也是靜默在發言。這是一個根源性離格的字，因為它將自己本身拋離軌道。它指出無限擴張的「域外」；它類似一種回音，但這回音已融入浩瀚的低吟音，這也是靜默形成回響空間，一個「域外」之境，而這就是空白（1982: 51-52）。

舉卡夫卡（Franz Kafka）為例，創作似乎是一種心靈救贖，因為內在如此無望，也因此欲求變得強大，因為完全無法妥協，所以無望也顯得更加劇烈。而創作也是企圖要抵達「域外」空白靜默之境。「這就因為朝向那臨界點，時間消失的境域，創作者進入迷戀，面臨時間缺席的孤獨狀態」（1982: 60）。此刻，創作者已經不會去在乎外界的真實情境了，似乎意符會將創作者帶向一個空白靜默處，而感到絕對的孤獨。拉岡的精神分析也提出空白主體的觀念，似乎推動整體符號鍊的運作需要內部排除一個異質物才能啟動；而真正的主體卻是在符號外一個被區隔的空白。在《精神分析的倫理》，拉岡討論到巔峰慾物（the Thing）的問題，那也是符號極力要呈顯已被割除的消隱物。這是一種心靈很弔詭的現象：為了進入象徵秩序的符號層，主體某些異物質就必須被排除，而這樣的遺失卻是確立主體在象徵秩序的位置與認同，可是主體並不會遺忘被割除、殘餘的那部分，雖已形成空白狀態，只能找尋替代物去彌補這個空缺處，因此這個消隱空白物卻是主體極力追溯的源頭，也是創作者在創作時，欲求呈現的樣態。只是拉岡後來賦予這慾物內在倫理特質，他採用佛洛伊德（Sigmund Freud）的觀念，認為「亂倫」是被文明律法所排除的，因此律法扮演重大決定角色。因為慾物有僭越與重覆的特質

³，而不為文明律法所允許的皆被排除，所以這慾物就擁有這些被排除的特質。但這樣的說法，筆者認為是比較爭議性。如果這慾物（被排除的異質體）的特質純粹只是被文明律法所排除的一切，那似乎非符號的異界只是駭人的禁區，一個慾望悲劇的面向，而精神分析的倫理就是要指出這層痛苦、惡的層次，但這樣的認定是比較有問題的，那只是精神分析師的信仰問題，因為精神分析師是不信仰有個屬於超越精神體層面存在，卻只認定那是在符號化過程被割捨的剩餘部分，透過想像力，卻晉升到崇高狀態，只是主體幻見運作的問題，因此拉岡就拿沙德施虐的超我享樂（superego enjoyment）來嘲笑康德的超越理想論。但筆者認為非符號的空白異界難以明確論斷，而拉岡只是傳承佛洛伊德觀念，將這空白異物體的形式賦予亂倫內涵特質，忽略藝術創造力的層面，而藝術創作不見得一定與律法相互違抗，或者說，若違抗律法，也需知悉那律法是否有違抗的必要性，畢竟普遍性律法難以適用到每一種特殊情境。

海德格在《詩，語言，思想》(*Poetry, Language, Thought*) 提到藝術創作裡皆有種物體元素 (the thingly element in the work of art)，而這物體元素並非只是一群聚集物所展現的整體，而是與其內部隱藏的核心特質有關，希臘人稱這核心特質為 *hypokeimenon*，而這隱藏的核心特質所呈現的特色稱為 *ta sumbebekota* (Heidegger 1971: 19, 23)。決定這物體原初元素不是外在物質與形式，而是與形上思維的存有 (Being) 有關。因此，我們不難發現，每件藝術創作皆展現創作者的形上存有，而藝術創作的原始動力就是一趟探索形上存有的內在旅程。在此，如筆者在上面所質疑的，這非符號的異界也有層次的不同，並非一定指向慾物負面、較惡的層面，或者說，巔峰慾物也可部分被符號昇華到經驗界而展現美麗的樣態。拉岡也認為所有的意符任務就是要去呈現已成空白的潛意識異物體，在經驗界找尋、或者創造一個替代物，而藝術創作就是尋找自我認同的倫理，會晤存有的契機。這些形上「域外」的存有之境，似乎是藝術動力的源頭，也

³ 在筆者一篇論文〈異界的分裂點：迪力羅小說《名稱》中康德式沙德現象與巔峰經驗〉，《英美文學評論》9 (2006 Spring):149-180。在頁160-162處，有將慾物的特質詳盡說明，慾物是潛意識的根源作用，呈空白的基層活動，也可稱為是空白主體的母型，有重覆性的特質，讓主體認定是聖善物，弔詭的是，若要將這聖善物「完整地」呈顯在真實世界，就像沙德一樣，所引發的暴力是極為恐怖的，所以在經驗界，這會是聖惡物的表象。

與拉岡的空白主體產生某種連結，這是本篇論文的討論重點，但筆者並非將這些思想家所指涉的空白空間視為等同，而是嘗試在討論其間的差異性，也就是探索非符號化的空白，不管是區隔問題、真實層、巔峰慾物、內在性、或是藝術動力，我們在應用上，若皆視為同一層次是不太妥當的。

《放牛班的春天》就是有關一位不得志的音樂創作者，觀察到孩童常常陷入白日夢的嬉戲幻想中，特殊的教室空間讓他想起自己曾有的挫折感，似乎在孩童身上看到自己，他作詞譜曲，將一個暴力空間轉變成藝術空間。故事開始於一位已成名的音樂家接獲母親逝世的訊息，進而有機會與童年好友相聚，回憶起當年在輔育院的一段叛逆的歲月。這記憶的追溯讓他想起邁向成功之路的跌跌撞撞，尤其是一位啟蒙師長。輔育院在電影是充分展現階級歧視毒害的空間。因為家庭機制無法正常運轉——在「放牛班」有些小孩雙親已逝、有些來自經濟陷入困境的單親家庭、或來自問題家庭的暴力小孩——認同在這些孩子身上出了很大的問題。他們似乎是被整個「正常」社會結構所排除掉的那一塊「殘留物」，一個社會排除的「真實」層面：因為「健全」的結構無法容納他們。這群被排除的「他者」(the Other) 就以叛亂的方式來證明自己的存在。也因這群「他者」被認定是被排除的「不良品種」、「破銅爛鐵」，人們對他們也無抱太大希望，管教他們的院長就用歧視的方式掌控他們，採用「壓制」的暴力手段。整個輔育院像是一座監獄，這些小孩都像是通緝犯。當然小孩也「不甘示弱」，在電影一開始，輔育院的神父就被小孩暗藏在門上的磚塊砸傷頭部，而送醫急救。馬修老師的私人樂譜也被學生偷拿到廁所亂翻，孩子們彼此也會互相嘲諷、威脅、恐嚇，這都充分顯示這些小孩在惡的空間，學習長輩惡的權威管教，就盡興地發揮惡的一面。

當然這部電影的靈魂人物是克來蒙·馬修老師，一位新聘任的代課老師。這個陌生地（輔育院）是撫慰他人生挫敗感的一個暫時棲息處，他曾是一位音樂創作者，但才華不夠偉大到讓他很有成就，人到中年依舊只是代課老師。剛到這輔育院，他也飽受學生的戲弄。教室，一個學習知識的空間、意識形態聚集的場域，是社會律法與驅力倫理相遇的契機，同時也是主體築夢、認同與可能創傷的基地。學生與老師之間的認同在這教室空間形成一種辯證關係：老師需要得到學生的認同，學生也

需要老師的認同。馬修老師在學生身上看到自我挫敗的影子，又發現他們課餘時間喜歡唱歌，尤其對師長不滿都會自創打罵曲調清唱幾句，所以他靈機一動就將這些小孩的心聲寫成歌、譜成曲，組成一個合唱團。

自從這合唱團組成之後，學生的叛逆與哀傷有了釋放發洩的正當管道，也因此老師與學生之間的認同慢慢地確立了。當然莫翰奇在當年是位叛逆少年（現在雖然已是知名交響樂團指揮家），卻奇妙地有著似天籟般的聲嗓。相隔五十年後，貝比諾（當年一位雙親已逝，卻堅持父親星期六一定會來看他的小孩）來拜訪他，拿著馬修老師在輔育院寫的日記，使得他們回憶起童年的一段可歌可泣的故事。確實以他目前的成就，令人很難想像童年是在輔育院度過。其實當事件發生時，也是主體貫穿想像的幻見（*going through the fantasy*），認知內在性的契機。若是沒有遇見馬修老師，莫翰奇大概也不清楚他未來可以往音樂這條路去發展。馬修老師透過觀照這些頑皮小孩的想像，譜曲填詞，讓音樂藝術的力量轉譯、且昇華孩童內在叛逆的暴力衝動，使得孩童在象徵秩序找到認同的位置，而不再處於「他者」被棄絕的狀態。輔育院就變得很弔詭：是創傷也是療傷的地方，讓莫翰奇慢慢地往個人倫理的道路（音樂家）走去。

驅力倫理與藝術動力

在拉岡第七講座中，驅力倫理並非是一般所認知的倫理，而是主體內部特殊認同的倫理意識。在談驅力倫理之前，我們要先認知到驅力問題。所以何謂驅力（the drive）？佛洛伊德在〈超越快感原則〉（“*Beyond the Pleasure Principle*”）還是有區分生的驅力與死亡驅力，但後來在拉岡的解析裡，驅力就是死亡驅力⁴。從佛洛伊德的觀點，死亡驅力是帶著強制性

⁴ 驅力，對拉岡而言，指著是一種意符（a signifier），與生理性別無關。佛洛伊德會將陽具（phallus）化約成是男性生殖器（male sexual organ），但對拉岡而言，陽具是一種純粹的差異意符，也是指出暗爽的遺失（the loss of jouissance）。布羅絲（Marie-Hélène Brousse）就解釋說：意符阻礙需要（need）而製造驅力，驅力就是意符在需要上運作，會製造某種殘餘物。某些東西會因此遺失，那就是慾望。驅力就是意符運作的結果，那就是他者的索求（the Other's demand）（Brousse 1995: 106-107）。驅力與潛意識空白主體有關；驅力與本能衝動（instincts）不是屬於同一個層次；驅力處在某種固定持續狀態，對物客體的耗費並不會降低驅力的力量與刺激。滿足並不意味著驅力力量就將改變，驅力還是堅固持續著。簡言之，拉岡認為驅力是拼貼式的（a monstage），而本能衝動比較像是一種程式設計（a

重覆的特質 (the compulsion to repeat)，讓潛意識被壓抑的記憶重覆地歸回，但也因這種壓抑反撲會讓自我 (ego) 感到某種程度的痛苦 (unpleasure) (Freud 1955: 20)。這些皆是未曾滿足的慾念。但如果透過移情作用，用白日夢的形式呈現會比較不那麼痛苦。病人有時會感到好像被一種惡運掌控、或者被一種邪惡力量附身，而其實佛洛伊德認為這些命運都是自己的潛意識在製造事端⁵ (1955: 21)。事實上，重覆是一種內在強制的驅力要歸回到原初的事物狀態 (1955: 36-37)，似乎任何一個生物有機體皆有其內在死亡運轉律則。一般我們會誤以為驅力是迎向未來、接受變化，但其實剛好相反，是朝逆轉方向要追溯古老的源頭。

拉岡在第七講座《精神分析的倫理》更深入地提到隱藏在潛意識的慾物 (the Thing) 就是召喚死亡驅力歸回的主要動力。原先，這慾物是被符號化過程所排除的殘餘物，也因被排除而形成空白，所以任何文字符號也無法準確地掌握其內涵特質，但這慾物卻是潛意識基層運作的動力，但一方面卻也充滿攻擊慾 (Lacan 1992: 106)，隱藏著不被文明所接受亂倫慾物的暗爽 (jouissance)。拉岡《精神分析的倫理》似乎就嘗試指出這層惡勢力的悲劇運作，讓主體「甘願」百般受苦。死亡驅力是如何引爆潛意識惡的力量 (虐慾：受虐與施虐)，它是如何以「良善」與「美感經驗」來誘惑主體走向極端，而誤入惡界。這種所謂高亢的「超越」

program)，外在事物與內在組織系統會協調一致，但是驅力在這方面是呈斷裂狀態，驅力皆是屬於部份性質 (partial) (1995: 112-113)。對拉岡而言，力比多 (libido) 與死亡有關，而且就是死亡驅力的一種特質，意味著無法被毀滅 (indestructible)。象徵秩序被再現所形構，再現 (representation) 也意味著某物質的死亡，因此死亡與象徵秩序息息相關。矛盾的是：驅力依附在他者的索求，但他者的索求卻只是一種形構 (a construction)，因為他者不存在。在進入分析的過程，他者會不停地躲避我們，等到我們對遮掩性相當熟悉後，他者會讓我們感到焦躁。我們愈焦躁，就愈表示我們愈接近這驅力物，因此驅力與空缺有關。珍娜思 (Maire Jaanus) 也強調驅力就是一種永恆持續的力量，我們心理核心區被驅力盤據，也可以說，我們始於驅力，而非本能衝動。但當驅力駛向超越快樂原則，便抵達某種去性化 (desexualized) 的禁區，這就是真實層，而面對愛物就會傾向攻擊虐慾。

⁵ 死亡驅力的強制重覆性特質讓主體誤以為被命運捉弄，但其實是某些孩童經驗沒有好好處理，而因此會產生永恆地重覆某種事件讓主體深感好像被惡魔附身那樣地倒楣，譬如：某些人的友誼皆一再地遭遇被背叛；某些人一再重覆類似情感痛苦的經驗。而因此佛洛伊德認為確實潛意識有某種驅力能量在完成自己內在的需求。強制性重覆呈現一種本能衝動特質 (an instinctual character)，與快樂原則相衝突，表面呈現出好像是惡魔在製造事端 (Freud 1955: 35)。每一次的重覆皆強化了追溯的需求。

層次，事實上，按照紀傑克（Slavoj Žižek）所言，是理性逆轉到結構內部的殘餘部分，誤以為自己處在最高點的超越面，實際上是在結構內部最低點的殘餘面，兩者都是符號無法呈現的空白，而後者屬於惡質真實界的真實層（the real Real）（譬如：沙德的變態理性）。拉岡說十誡律法語言的禁制是無法抵擋慾物的叛亂動力，於是他就用驅力倫理來嘲諷基督教「愛」的倫理：愈禁制不可以做什麼，某些主體的驅力卻已經在享樂，而且律法愈嚴苛，驅力叛亂的動力愈強勁愈暗爽，似乎怎麼擋也擋不住這樣的慾望。拉岡用沙德與希臘悲劇人物安提崗妮來解析在社會律法的嚴苛規範下，主體卻愈遵從內部暗爽（jouissance）虐慾（施虐與被虐）的「神聖倫理」，堅持維護死亡驅力內部「懷舊任務」——歸回擁抱巔峰慾物，這潛意識基層運作的動力——寧願施暴、自殘、痛苦、甚至死亡，也絕不肯向社會律令妥協。似乎主體內部有各自特殊堅執的「倫理」法則，有某種「道德理想典型標準」在捍衛自己；而愈堅持歸回巔峰慾物，這潛意識核心運作的異幻體，就愈接近暗爽的虐慾，拉岡就用沙德與安提崗妮（雖然看起來是兩個極端的例子，但都不偏離虐慾的問題）來解說死亡驅力倫理的現象；潛意識的巔峰慾物——這個已消隱、無法被符號呈現的慾物——似乎是死亡驅力重覆性的「倫理」基層。因此，潛意識有這個空白陷阱，似乎是將主體逼入死亡境界；驅力倫理法則似乎是很弔詭的：意志的堅持力可以說是驅力的魅力，但走向極端後，就是一種病態的執著（譬如：炸彈客的自殺攻擊）。

從驅力倫理的角度來看，輔育院的打罵教育也是展現死亡驅力的攻擊慾，而有些難以管教的所謂「壞小孩」確實知道自己在搗蛋作亂、做不對的事，但也無法克制自己不那麼做，畢竟，當一個人在社會空間找不到認同，生存的方式可能就會選擇「不長進」，不讓自己的慾望跟著社會前進，也不懂得如何「關注自己」，理性反而會逆轉、退回到驅力較惡的層面，而執意要歸回「原初在母體子宮那風平浪靜的狀態」，這就是死亡驅力的「魅惑倫理」。但這條「內部暗爽的聖途」奔回擁抱慾物是條不歸路，似乎這無法被符號化的慾物在潛意識所呈現的空缺，像是個心靈無底黑洞，只是死亡驅力復返的方向，愈被吸引進去，愈接近死亡引發暴力，也無法找回什麼慾物，因此，愈懷舊就愈傾向暴力，所以意識主

體展現的就是裏外皆叛亂。

輔育院儼然形成一種類似失控的死亡驅力 (the death drive) 亂竄的空間。從拉岡學派學者沙勒克 (Renata Salecl) 對驅力的解釋：進入這社會象徵秩序，主體結構會排除掉某些東西，形成空缺，產生殘餘的現象，所以被社會律法所接受的主體就不會再盡情發揮淫蕩的獸慾。但主體為了認知內部的某種遺失 (the loss)，會遇見無以名狀的壓力，拉岡就將之稱為驅力 (Salecl 1998: 48)。驅力的弔詭：雖然驅力是在符號化過程中所流失的，但並非從此就與他者的場域 (the field of the Other) 斷掉關係。在驅力的範疇內，主體不僅是主動觀視客體，同時主體也被客體觀視，像一位偷窺者在觀視某些東西，但重點卻是他更期待被他者觀視。在此，驅力像似主體內部逆轉的一種動力。驅力是與僭越、叛亂有關，對佛洛伊德，驅力是處於超越快樂原則，而超越快樂原則所帶來的情緒反應並非是更快樂，而是歡痛。

驅力與慾望這兩者各自與象徵秩序有其不同的關係。慾望基本上與律法有關，因為慾望總是追求某種被禁制、或無法獲得的東西。慾望的邏輯是：「我被禁止這樣做，但儘管如此，我將會去做。」相反地，驅力並不在乎禁制：它也不關心要征服律法。驅力的邏輯是：「我不想做這件事，但儘管如此，我卻正在做。」……因此，驅力有著相反的邏輯，當主體不願做某件事，但卻發現自己正歡樂地在進行這件事……驅力，很弔詭的是常常會得到滿足，然而，慾望總是停留在無法滿足狀態，而不斷地從這物體更換到那物體。因此，驅力是一種持續的壓力，環繞在製造歡痛暗爽的小幻物……在這種情況，驅力與變態確實很像……如果慾望會不斷地質問，驅力則是展現遲鈍，會停止任何質疑……，驅力的動態面向與變態很像，因為變態者同樣也不會要求允許什麼。在最後的印證，驅力一直都是死亡驅力，一種破壞力不停地顛覆主體在象徵秩序的支撐點。

(Salecl 1998: 49-50)

沙勒克對驅力與慾望的解析其實差異性不大，但可以理解的是：驅力是主體意志的堅執，也是主體特殊「倫理」的意識。某人偏偏執意要「那麼做」，讓旁人有時無法理解，好似主體盲目繞著一個固定點在轉，很難被改變，並且堅執這樣才是「對的」，才是「正確的」。這樣的驅力問題似乎在形塑主體的個性特質。我們可以理解在輔育院，律令愈禁制，管教愈嚴苛、愈無人性化，叛亂就愈暗爽，孩童的暗爽就是違抗歧視他們的師長；想盡辦法讓師長生氣、憤怒，就是他們的暗爽。因此，叛逆就是失去社會認同的小孩唯一存在的「暗爽」：有些孩子會走向自虐：自殺（從高樓跳下墜死），有些小孩會選擇施虐施暴，譬如：在門上擺上磚塊，神父一開門就被砸傷而血流不止，或者說謊栽贓，讓別人頂罪，或者大欺小，凌辱弱者。要如何解決死亡驅力惡的力量，轉到正面的層次，拉岡也有提到要改變主體的位置，轉換主體的認同，讓主體換另一個角度思考事物，就會改變驅力運轉的方向。馬修老師也不是一直保護學生的爛好人，他也會處罰他們，但不是用嚴厲毒罵的方式，而是用藝術的力量轉變他們的躁動。

這群小孩天真的幻想似白日夢的創作者⁶，而輔育院嚴厲刻板的空間卻讓他們的幻想窒息，但只要這些幻想有個抒發的管道，這些暴動是可以被調整的。在輔育院，罪與罰的「惡性循環」正好為驅力暗爽鋪設一個重覆軌道：為了「罰」的快感，就專注於詳查錯事；為了躲避「罪」，就極力說謊，但卻暗地惡念四竄，這些都是傾向死亡驅力「惡」的暗爽。而暴力事件只是表象，深層的意義可能皆是個人的慾念皆無處發洩。問

⁶ 佛洛伊德在〈作家與白日夢〉(“Creative Writers and Daydreaming”) 提到每位聚精會神在遊戲的小孩都是創作者，而每位藝術創作者都會像小孩子在玩遊戲那樣地認真嚴肅，盡情地竭盡飛舞的想像力短暫地脫離現實情境 (Freud 1985: 131,132)，於是語言就是扮演遊戲與詩創作之間重要的連結者。但當童年的遊戲不得不因為成長而必須遭遇棄離時，然而事實上根據佛洛伊德的看法，也沒有真正被拋離，反而被轉換成是一種幻想式的白日夢 (Freud 1985:133)，因此白日夢就取代了童年的遊戲。白日夢隱喻著成年人尚未脫離孩童的幻想年代，但也並非只有悲傷、鬱悶的人才會有白日夢幻想，因為每齣白日夢的意象皆像是修正現實情境的一種橡皮擦，抹去日常生活中停留在幻想裡的瑕疵。創作者皆將童年夢境迂迴地再度美感地呈現，因此白日夢就是將消隱的地平線，那消隱的心靈幻物，重新用詩的語言再度喚回。藝術創作與想像力的活動似乎愈親臨消隱的過往空間，用意象將其再現於想像空間，就愈接近心靈的狂喜。每位創作者透過意象的營造皆在撫慰內在一段消隱的時空。因此，藝術動力就是一股心靈療程的力量。

題是：巔峰慾物（主體另一個內在深層主體）已無法被完整尋回，只能用類似替代物平衡內在的矛盾。主體內部是充滿坑坑洞洞的空缺體，只能用想像創造力築一層幻見（fantasy），再現消隱的意象填補這些空缺。因此教導這群創傷孩童就是要打翻「罪與罰」「惡」的暗爽律則，洞穿彼此「理想自我」的典型道德標準，讓壓抑反撲的創傷記憶透過一個美麗的管道展現出來。馬修老師發現小孩的白日夢幻想，與其說接受孩童心不在焉的想像力，不如說其實馬修老師透過這段認同與集體藝術的療程，除了在撫慰這群創傷小孩，他也在撫慰挫敗的自我，完成自己過往想當音樂家的夢想。

因此，在社會象徵與想像的層面，主體必須發揮想像力去填補這道內部的空缺，平衡其內部的不穩定與矛盾。合唱團這個小組織就剛好幫這群小孩找到一個安適的符號填補主體內部那份躁動的區隔空白，使得原本被棄置的主體頓時可以進入象徵層，找到一個認同，不再被認定是邊緣的劣質棄物。教室這個空間原本就會充滿很多游離的符號，師長若帶著位階歧視的嚴苛態度欺壓小孩，小孩的超我道德判斷也會模仿這位長者的嚴苛與欺壓的方式，而展現更巨大的攻擊力。當然，佛洛伊德在《文明及其不滿》（*Civilization and Its Discontents*）也曾說過，文明最大的難題在於無法解決彼此互相排擠的超我攻擊慾。於是很容易理解的是，在馬修老師來到輔育院之前，那裡的小孩與長輩們都處在暴力的對立狀態。

若沒有組織合唱團，這個輔育院又是孩童二度創傷之處。合唱團，這股藝術力量，將孩童的幻想（包括對師長嚴苛管教的不滿、孤寂與被歧視的心聲）透過昇華創作力，落實在象徵秩序，找到自我的內在認同；明顯的是，當孩童的私密慾念可以被符號化在象徵秩序後，他們這群原先被視為「破銅爛鐵」，會令人驚訝地發揮出潛力，展現迷人的歌聲。當然，這合唱團也曾慘遭院長的禁制，但是馬修老師與孩童的驅力倫理慾望依舊固著在藝術自我表達的強烈慾望，偷偷練唱，似乎被愈禁制，他們練唱的團結力量就愈高漲，這也是驅力倫理僭越性較正面的層面。因此，筆者才會試著解說，驅力雖有違抗命令、權威的特質，但也需要知道反權威的每個特殊僭越行動是否「正確」，在此部電影，很明顯的是，

院長管教不當，所以這僭越行動是屬於正面的，不見得一定像拉岡認定那樣，朝負面方向而走向悲劇、死亡。當然到最後被犧牲掉的，還是馬修老師被革職，但後來院長也被查出管教不當，有遭受處分。

非符號化的異界：真實層與巔峰慾物之間的差異

在拉岡精神分析理論，主體三位一體（象徵層、想像層與真實層）的結構內，真實層抗拒被符號化，是結構內部空白的區隔，也是最令我們感到困擾的部分。但主體形成認同，想像層在象徵符號層所構築的幻見（fantasy）是一個很重要的因素。主體這三個層面的結構又是相互交錯、交融在一起，而每一層面皆有其空白的區隔。紀傑克早期的著作並沒有明確區分「巔峰慾物」與「真實層」的差異性，但後來在《傀儡與侏儒》（*The Puppet and the Dwarf: The Perverse Core of Christianity*），就將這兩種符號的空白做更詳細的差異解說，似乎這被符號所排除的空白「外邊」或「域外」更顯現其複雜性。一般對真實層的認知，皆是顛覆主體意識，被一種昏亂的逼迫力量襲擊，顯現惡的魅力；這個被符號化過程所排除的剩餘物「域外」卻是躲在結構內部，讓結構本身無法形成封閉的整體，成為內部一種區隔性（後來，紀傑克在 2004 年又將真實層區分為三個界面：象徵界真實層、想像界真實層、真實界真實層，而第三種才是我們一般所認定的真實層。）紀傑克解說：

真實層並非是另一個核心點，或是一個更「深度」、更「真」的焦距點，或讓象徵形構過程變動的「黑洞」；而是一種阻礙，總是錯置每個核心，我們也頻頻錯過。關於慾物體本身這個觀念：真實層並不是慾物的無底洞，讓我們無法掌握，也因此每次符號化過程皆只是部分、不適當；反而是因為這隱形障礙物，這道扭曲的屏障總讓我們偏離外界事物狀態，這種「卡在喉嚨的骨頭」會讓每次符號化過程賦予病態的扭曲，也就是說，真實層讓符號化過程錯過它的客體。（Žižek 2003: 67）

若從這角度來看，輔育院的院長總認定這些小孩已經壞到無法拯救的地步，當然這種認知也是他個人的問題，因為在他的觀視點，他只選擇自己想看到的部分，或者他只看到自己的扭曲意象卻不自知：總有一道隱形的真實層讓他無法看到全貌，或者看到的皆是視覺扭曲後的意象，他只是根據社會象徵秩序的符號在觀看事物，所以眼前的這群「他者」皆是破銅爛鐵，也因為是被認定是「劣質品」，院長也就不會加以善待。因此，馬修老師提議要將這群「破銅爛鐵」組成一個合唱團，對於院長簡直是不可思議。院長一口否決，因為他相信自己的錯誤信念，認定這群「他者」不可能會有什麼好嗓子唱歌。但院長愈不讓他們練習，由於驅力作祟，馬修老師愈想盡辦法讓孩子們偷偷練習。畢竟，在一個難以找到認同的社會空間，音樂已是孩子心靈唯一的希望與救贖，藝術儼然形成他們存在可以遵循的「倫理」。

然而，這個巔峰慾物、真實層的空白區隔與藝術創作的心靈空白空間有什麼關係？在早期的解析中，紀傑克就有談到真實層的邪惡恐怖力量會附著在觀視物（gaze qua object）與聲音體（voice qua object）；然而為了對現實情境產生現實感，不墮入精神異常狀態，某些觀視體與聲音體必要被結構本身排除掉。因此，在觀視區內，觀視物就變成某種盲點，聲音體就形成靜默狀態（1996: 92）。紀傑克曾問：「我們為何聽音樂？」他的回答是：「為了避免正面迎見聲音體的恐怖」。於是用里爾克（Rainer Maria Rilke）對美的觀點來解析音樂：

那是一種魅惑、一道屏風、最後的簾幕，用來保護我們免於直接正面碰觸聲音體的恐怖。每當精妙的樂音圖崩解，或者碰撞到一種純粹默音的叫喊，我們就進入聲音體。拉岡就指出，聲音與靜默彼此就像形態與基層的關係。靜默並非是基層，衍生聲音形態；相反地，迴響的樂音本身提供一種基層，讓靜默的形態顯而易見。因此，我們可以在聲音與意象找出一種關係的公式：聲音並非純粹只是堅執存留在我們可見度的不同層面，反而是指出在視線內的一種區隔，朝向迴避我們觀視的層次。換句話說，它們之間的關係是以某種不可能性來連繫的：基本

上，我們聽到事物，正因為是我們無法觀看到全面性的整體。
 (Žižek 1996: 93)

由此可見，藝術的力量迂迴地讓我們接近巔峰慾物，展現出形形色色的美。想像力在符號的層面飄遊，這就是快樂原則，但若要超越快樂原則，直接進入已被排除的聲音體，就進入恐怖。而美麗是一種屏風遮掩內部的醜陋與恐怖，畢竟慾物是心靈的紅色警戒區。所以紀傑克又說：事實上叔本華讓我們理解音樂是引導我們去接近巔峰慾物，音樂直接轉變用語言傳達意義的生命物體驅力。也因這理由，音樂迂迴繞道意義，在存有的真實中「抓住」主體：在音樂裡，我們聽到無法被看到的一切（1996: 94）。因此，藝術之美是讓主體停留在想像層面，避免誤入真實層的區隔空白。

在電影中，馬修老師觀察小孩們，發現他們似乎都常處在一種幻想（*reverie*）的奇異世界，在另一個夢境的心靈時空迷走，飄揚在想像的夢體中，尤其當合唱團練唱練得愈來愈好時，馬修老師感動地發現這群所謂的「破銅爛鐵」也能唱出美妙和諧的歌聲，他的眼神充滿感動。這一瞬間，不僅這些小孩找到認同，馬修老師，這位長期的代課老師，終於也找到自己的認同。當一個人找到自己的認同時，也是與世界和平共處的契機，更是完成自我倫理的實踐。似乎也唯有將被棄置的那部分，透過藝術創造力的改裝、轉譯，昇華到象徵符號層，主體才能安適，找到認同。巴虛拉（Gaston Bachelard）在《幻想的詩學》（*The Poetics of Reverie*）提到「記憶是一個充滿諸多心理廢墟的場域」（Bachelard 1992: 100）。某些幻想會很深度，帶領我們進入深層自我，使我們忘卻自己的歷史，而今日的孤獨會遣送我們返回到原初的孤獨，這是童年的孤獨在我們的靈魂深處有著不可抹滅的印記，在孤獨的幻想，人可以釋放痛苦。當這個社會不因此而干擾，讓幻想者處於幻想的靜態祥和中，這小孩就會像個宇宙之子（1992: 99）。巴虛拉強調著，美麗深藏於靈魂體，在記憶的底層，透過詩人的文字意象，童年會因此而展現得驕豔動人。

很驚訝的是，接受自由意識最令人讚揚的場域是幻想……從心理層次而言，只有在幻想中，我們是自由的存有。有種潛藏的童年皆存於我們內心，我們可以再度體驗這種可能性……為了抵達孤獨的記憶，我們理想了童年那孤獨的世界。(Bachelard 1992: 101)

幻想讓我們更接近自己的存有，重新開啟消隱的心靈童年會再度尋回內在的陽光。巴虛拉一直在強調幻想的喜樂是來自於童年的記憶，當想像結合記憶，我們回到消逝的「過去」，讓過往的一切再度活現。從巴虛拉的觀點，我們不難想像其實與拉岡所談的原初消隱慾物，這個最古老的潛意識空白慾物，是很類似的。再度印證，藝術創作就是要讓這消隱的心靈慾物再度用另一種方式、另一種轉譯的符號間接部分地呈顯出來。

內在性

在幻想的想像空間，這個意象轉譯的心靈創作空間，為何與死亡有關係？驅力就是意符(a signifier)的效應，這個意符又永恆地指向一個看不見、無以名狀的他者(the Other)，一個空缺；但，這藝術的動力卻讓想像空間充滿無窮的意象。布朗修認為藝術就是與異界(空缺的他者)深度緊密相繫，而每當異界開啟，我們將失去所有可能性，藝術就是這種「災難」的意識。我們陷溺在失落深淵裡，無法言談自我，註定要放逐，在一切已不再與尚未之間擺盪游離(1982: 75)。但是在那符號無法呈顯的空白，總類似荒蕪沙漠，那裡又存有什麼？那個藝術動力探索的空白是個絕對分離的異界，卻又對創作者呈現魅惑的力量。如果海德格說藝術作品是間接部分地展現形上存有的特質，那麼布朗修也會認定藝術是一條永恆朝向自我的道路，甚至也是一條死亡之路(1982: 124)。死亡是生命的一部分，也是生命最私密的神秘性，而驅力又依隨意符朝向看不見的異界探索，這更顯示出我們的局限。布朗修解析里爾克就談到，他面臨意識的自我關閉，「另一端」對他而言，就是維繫某種「純粹關係」：在這關係，存有的事實外於自己，是在事物本身，而不是事物再現的部分(1982: 135)。這種內在意識想像空間的無限開展也是朝向意識未知的

空白之境。里爾克體驗了意象轉譯的內在想像，而他的詩句皆帶領高貴意義，並非走向虛無，而是指向更崇高的內在私密層面。也因為存有與異界的空白有很緊密的關係，但愈親臨這異界空白就愈傾向瘋狂與死亡，畢竟那純粹的內在性（immanence）並不是可以存於語言符號的系統中。

電影《海上鋼琴師》就是有關一位天才鋼琴師，因為是特殊的孤兒身份（無正式登記的姓氏），一生皆活在船上，不曾下船，最後孤獨失落萬分而選擇與船共亡。這故事也是採用倒敘法，由主角 1900（以數字為名，因為他是在 1900 年第一天誕生）唯一的友人麥斯來敘述。因為他要賣掉小喇叭樂器，在吹奏最後一曲時，樂器行老板突然想起曾經在廢鋼琴撿到一塊老舊唱片，曲調一模一樣，這時麥斯藉由這首曲子，回憶當年在海上的一位傳奇人物，1900，因為那曲子正是 1900 在尚未發表，就被毀壞的初戀曲。1900 是位棄嬰，由船上一位黑人工人收養，但這位養父工作時不幸意外罹難，所以 1900 二度成為孤兒，這似乎也是 1900 潛意識死亡驅力特殊運轉方向，使得他再度遇見相同命運。長大後的 1900 是位奇特人物，無師自通的琴藝相當令人激賞，自然地就吸引很多人到船上聆聽他的琴聲。雖然船在世界各地靠岸，但他卻不曾下船，一方面他是個沒有登記任何身份的人，好像這世界不曾知道有他的存在，類似一種「象徵性死亡」(the symbolic death)。那艘船就是他的家，他唯一的認同、棲息處。他的象徵秩序就是凝聚在那艘船。船上的空間也形塑他內在驅力運轉的軌道，使得他難以割捨這艘船，我們也可說這艘船就是象徵他的巔峰慾物。在船上形形色色的旅客更是他作曲的靈感想像，雖然創造無數首好樂音，但船也有年齡，終歸淪為廢船，但他依舊不願下船，再加上陸地的象徵秩序世界已事先將他排除，他的存在類似一種被棄的「他者」，所以最後他選擇與這艘年老的廢船一起在大海被炸藥炸死。

或許很多人不解為何 1900 不下船迎接陸地生活？他不凡的鋼琴樂音可以為他贏得富裕的生活。但若仔細觀察其實不難發現，1900 完全不屬於陸地生活，他不懂競爭的象徵秩序，況且他的想像認同不懂另一套象徵的符號世界，他是屬於被棄離的一小塊「真實」，僅能在海上靜默地用樂音療傷。佛洛伊德認為驅力有其內在的神秘性，那艘船（家），對 1900

而言，已經透過想像認同晉升到一種巔峰慾物那樣尊貴崇高的位置，一種巔峰慾物藉由物質意象昇華、轉譯到某種崇高完美的狀態，那是驅力繞著核心認同運轉的方向，也是他唯一的認同。他也只能停留在船上才能創造美妙樂音；陸地，對他而言，太無限太浩瀚，他無法創作。我們便不禁續問：家屋、童年、舊憶，確實是營造想像力最豐富的思維靈感。也就是說，只有停留在船上，在船空間內的一景一物才能讓他持續白日夢的幻想而作曲。當那艘舊船需要被炸毀時，這對 1900 而言，船毀就是等於他的死亡，畢竟船就是他的家⁷，家已是他的病癥（a symptom），因為他是孤兒；他在病癥裡歡痛，畢竟榮華富貴無法解決他內在深層的孤獨、一種被拋棄的痛苦，所以他選擇與船共存共亡。這樣的「倫理抉擇」（an ethical choice）是呼應內在空白的形上倫理主體。

內在性、形上存有、潛意識消隱的空白慾物、真實層這些琳瑯滿目的名稱，對筆者而言，雖然皆指出符號無法呈現的「域外」，但卻不全然屬於同一個層次，而紀傑克所解析的真實層，雖然也是符號無法呈現的「空白」，可是真實層卻是結構內部的區隔問題，而真實界真實層是惡的源頭，又與潛意識的空白慾物有關。因此，若依照傅柯對倫理的看法——「關注自己」⁸——我們探究倫理就似乎無法避開主體的內在性問題探

⁷ 巴虛拉在《空間詩學》（*The Poetics of Space*）就用現象學觀點解析物體與想像之間的意象創造力。譬如：家屋象徵在這世界一個我們生存的角落，這空間存在一個我（I）與非我（non-I）想像的辯證關係。家屋，一個空間的庇護所，讓我們的思維想像馳騁在白日夢境中，藉由這些物質的想像，記憶會深度地追溯源頭。因此，一切有關居住的空間會引導我們想像進入一段消隱的過去記憶。家屋庇護著白日夢，白日夢因此產生某種自主安隱度（autovalorization）（Bachelard 1994: 6）。這種物質的空間想像類似一種地誌分析（topoanalysis），有關地域性質私密生活的心靈探索（1994: 8）。在進行追溯記憶的源頭，家屋是集結消隱記憶的場域；當我們耽溺在過往的回憶中，皆希望時間停滯下來。記憶並不會記錄時間的明確延續性；我們無法恢復已被毀壞的延續性，我們只能想像，用一種已抽離內部密度的抽象時間來進行。透過空間，我們見證記憶的斷裂（已石化的陳舊延續性），而潛意識滯留。記憶是停滯，愈固定於空間就愈顯得堅固美好（1994: 9），似乎透過童年家屋這空間的想像可以引導我們的白日夢馳騁在過往的記憶，直達遠古消隱記憶的層面。讓白日夢重遊在消隱的心靈空間是種狂喜的活動。因此，我們不難想像這位鋼琴師只是不願意放棄這艘船、這個「家」的白日夢幻想，讓驅力的暗爽一直固定在這艘船，這樣的驅力倫理卻是形成他的存在認同，然而在這艘船上觀察來來往往的人也是他白日夢的內容，更是他作曲的靈感來源。當然他會廝守這艘船，廝守他的白日夢幻想。

⁸ 傅柯（Michel Foucault）認為倫理是主體對自由一種有意識的實踐過程，其基層意識就是「關注自己」（the care of the self）。「關注自己」在希臘羅馬時代，是必須展現良善行為

討，而這個內在性卻又不可與拉岡的巔峰慾物混為一談，雖然相當容易就混淆在一起，筆者認為內在性與藝術創造動力較有關係。德勒茲（Gilles Deleuze）談到內在性（immanence），依舊會歸回到尚未被符號化前的那段「純粹」空白，既不屬於主體也不歸屬於客體。

什麼是超越性場域？這不屬於客體或主體……呈現出非主體（a-subjective）意識的一條純粹河流，一種反射前階段、非個體的意識，也是一種無自我意識的本質延續……這是一種超越性經驗主義（transcendental empiricism）與一般有主體與客體顯現的世界是不一樣的。在超越性經驗主義中，總存在著某種狂野、頗有巨大威力性，當然這不是感官元素，因為感官在絕對意識的流動中，是一種絕裂。（Deleuze 2001: 25）

絕對內在性有它內在的邏輯，不存在某物中，也不屬於主體或客體。因此，內在性就是皆不歸屬於任何主體或客體，也非屬於某種較高層次超越性的整體（Deleuze, 2001: 27）。德勒茲說內在性就是一種生命（a life），擁有完整的力量與完整的祥和，也是一種非個體（impersonal）的單一奇特狀態（singularity）。德勒茲似乎在說明生命有其內部自我開展的過程，不是康德的超越性先驗概念，也非純粹指向某種形上存有。伴隨著事件發生，內在性會顯現出來。他也提到小孩們，透過受苦與脆弱，事實上是充滿著內在性生命，顯現純粹力量，甚至是祥和福祉（2001: 30）。事件的單一奇特性讓內在性充滿實質的擬真情境（virtuality）。這主體內部分裂「創傷」的事件已發生，但卻因屬於超越意識層次，所以我們現在

與對自由有適當的實踐，這些都是為了瞭解自我、建構自我、超越自我（Foucault 1997: 284-285）。然而這樣的定義，乍看之下，似乎容易被誤解是私愛，一種自私自利的形式，完全不管他人存在。但是當傅柯被問到：「照顧好自己會不會演變成是一種極端表現，變成運作自己的權勢去掌控他人？」傅柯說：「不會的。因為要用權勢掌控他人，要對他人進行類似暴君獨裁的權勢，這事實上正是這個人沒有照顧好自己，變成是自己慾望的奴隸。」（1997: 288）傅柯認為如果一個人深度瞭解並接受自我的能力，知道什麼事該做，什麼事不值得去在意，到最後他／她也不會恐懼死亡，也因此就不會想要用權勢去掌控他人。傅柯所談的「關注自己」似乎與私愛（self-love）或自私自利（self-interest or selfish）並不是有任何等同的意義。

一點也無法清楚地憶起原初的創傷事件。德勒茲說：「在生命或事物狀態中，傷口已被具體化；但它卻本身是內在性的一種純粹擬真情境，而讓我們走向生命。我的傷口先於我的存在：這並不是傷口的超越性是種高階的真實，而是內在性做為擬真情境總存在於這超越場域。」(32) 好像事件內存有雙層結構 (Deleuze 1993: 81)，一層是現狀實際面所發生的事端，另一層是精神超越面，指出過去與未來，橫跨過現狀，解脫掉事物的限制性，看到單一奇特狀態、非個體性的部分，此刻，主體貫穿自己的想像幻見，認出自己的病癥，慢慢地即將會產生新的認同。

德勒茲也認為內在性與倫理有關，當然這樣的倫理與傅柯所謂的「關注自我」有關，筆者想提出的質疑是，這樣的「關注自我」也無法避開潛意識死亡驅力倫理法則的戲弄。雖然拉岡解析死亡驅力，就是要讓主體如何避免透過極端的「愛」、「良善」、「美感經驗」而逆轉墮入到惡的虐慾層面，也就是真實界的真實層，這也是精神分析想要指出的悲劇面：要如何貫穿主體的幻見，看到自己的病癥問題，進而改變主體位置，改變自我傷害與傷害他人的超我虐慾。但這裡，德勒茲所談的內在性是超越負面，屬於正面肯定的層次，或者說德勒茲的觀視位置與精神分析師觀視角度不同⁹，德勒茲，遵從史賓諾莎 (Baruch Spinoza) 的倫理觀，就提到道德律事實上是充滿虐慾 (超我批判的攻擊慾)，人是無法透過道德律進入內在性。道德與倫理，對德勒茲而言，是屬於不同層次的問題；他認為暴君、奴隸、與說道者 (如：牧師) 皆不懂倫理，只是利用悲苦情感 (sad passion) 壓榨對方，建立自我權威 (1993: 75)。倫理是找到自我的喜樂，引導我們走向行動活力的福祐 (the bliss of action)，然而悲苦情感只會逼我們墮入無能；「倫理應是體驗內在性的旅程，但內在性是屬

⁹ 也許讀者覺得奇怪為何在此出現德勒茲的論點，而德勒茲是極力反對精神分析療程的哲學家，他與瓜達里 (Félix Guattari) 合著的《反伊底帕斯》(Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia) 與《一千個山台》(A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia) 就一直抨擊精神分析療程也是父權結構對人管訓的方式。在此，筆者並沒有要為拉岡辯護，筆者認為德勒茲與拉岡在某層次並非極端相反，反而呈現互補缺點的可能。譬如：德勒茲的「逃逸路線」及「去隸屬化」的觀念是不可能無止盡的擴展，德勒茲沒有考慮到驅力喜歡重覆的律則，而極端的陰性暗爽也是無法獲得，不停追逐，只會走向死亡，身體似乎有其生理的限制存在，況且慾望機器也極容易與驅力混淆。但德勒茲討論的內在性問題，這卻是拉岡精神分析「意識形態」沒有考慮到的部分。

於潛意識層面及對潛意識的征服。倫理喜樂是與思索肯定面有關係」(1993: 77)。

在電影《海上鋼琴師》的 1900 他並沒有選擇一般人想要的陸地生活，他依循自己特殊的「驅力倫理」在「關注自己」，走向自我的內在性，雖然終究傾向悲劇性的死亡。每當內在性開展，也是主體面對死亡與瘋狂的契機，因此他選擇自殺的「驅力倫理」之路。顯然地，這樣的「關注自己」是否也難逃驅力倫理的魅惑。1900 的堅執，這樣的固執且難以改變的意志（或者欲望），是否給 1900 自己帶來致命的痛苦，雖然他可能覺得很歡愉，而 1900 終究也難逃潛意識「暗爽」的問題，堅持與船共亡。但對拉岡精神分析師而言，這卻是呈現一種悲劇，就像他所解析的安提崗妮，拉岡認為這位悲劇女主角只要順從國家律法就沒事，可是偏偏某種內在驅力倫理的堅執問題，讓自己選擇違抗，走向死亡。觀眾看這位海上鋼琴師是否也有同感，他的琴藝那麼好，都已吸引陸地爵士鋼琴師親自來船上挑戰，如果他的琴聲可以錄製成唱片銷售，必定財源滾滾，為何他要放棄這樣的榮華富貴？是否就是個懦夫。然而，主體內在性的特殊神秘並不是可以用一般理性的邏輯來解析，也無法用一般倫理價值體系來認知。或許，這也在說明驅力倫理與內在性是主體內部的神秘，而主體本身也無法反抗其內部這樣的「聖約」。然而在《放牛班的春天》，馬修老師帶領的這群放牛班合唱團也是遵照學生自我內在的倫理需求在進行，除了幫學生找回認同，也是他走向自我內在肯定的倫理之路，雖然常違反院長意願及到最後終究被院長辭職，但是他在學生心中所留下的影響是令人深度振奮的，我想整部電影也在表達僵硬的權威管教只是利用弱者在建立自我的威權認同，那是院長自我認同的病癥。從另一個反權威反壓制、追求自由的角度來看，「驅力倫理」在某方面也是主體的自我關注，也是內在性的展現形式，雖然常違背律令而陷於困境，但這樣堅持的「暗爽享樂」，顯然地，並不是拉岡這位精神分析師所想要看到的，精神分析總是希望被分析者到最後遵從社會價值體系而「學乖學好」地回到自己所處的位置，因此潛意識空白慾物，對拉岡而言，才會解析成是惡的性質。

非符號化的「域外」，總有其魅惑主體的神秘性；那主體內部的「空

白」之境，有精神分析師對「良善」與「邪惡」太多的想像與揣測，然而精神分析理論卻忽略主體藝術動力層面的考量，但筆者也非因此就否定精神分析，而是嘗試解釋主體內部的神秘性並非精神分析的倫理邏輯可以理解；就算拉岡認定巔峰慾物（the Thing）是召喚死亡驅力歸回的源頭，但也非因此這慾物就被賦予惡的特質，像安提崗妮的反抗律法、像馬修老師違抗院長的權威、像 1900 最後選擇與船共亡，這些意志的堅執，筆者認為已超越「善」與「惡」價值體系，而展現「絕美」的生命力與主體的內在性。

引用書目

- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Tr. Maria Jolas. Boston: Beacon Press, 1994.
- . *The Poetics of Reverie*. Tr. Daniel Russell. Boston: Beacon Press, 1992.
- Blanchot, Maurice. *The Space of Literature*. Tr. Ann Smock. Lincoln: University of Nebraska Press, 1982.
- . *The Writing of the Disaster*. Tr. Ann Smock. Lincoln: University of Nebraska Press, 1986.
- Butler, Judith. *Giving an Account of Oneself*. New York: Fordham University Press, 2005.
- Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition*. Tr. Paul Patton. London: The Athlone Press, 1994.
- . *The Deleuze Reader*. Ed. Constantin V. Boundas. New York: Columbia University Press, 1993.
- . *Pure Immanence: Essays on a Life*. Tr. Anne Boyman. New York: Zone Books, 2001.
- Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *What is Philosophy?* Trs. Graham Burchell and Hugh Tomlinson. London: Verso, 1994.
- Feldstein, Richard, Bruce Fink and Maire Jaanus, eds. *Reading Seminar XI: Lacan's Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. New York: State University of New York Press, 1995.
- Foucault, Michel. *Ethics: Essential Works of Foucault 1954-1984*. Vol. 1. Ed. Paul Rabinow. Trs. Robert Hurley and Others. New York: Penguin Books, 1997.
- Freud, Sigmund. *Art and Literature*. The Pelican Freud Library Vol. 14. Ed. Albert Dickson. Tr. James Strachey. New York: Penguin, 1985.
- . *Beyond the Pleasure Principle, Group Psychology and Other Works*. Vol. XVIII(1920-1922) . London: The Hogarth Press, 1955.
- Heidegger, Martin. *Poetry, Language, Thought*. Tr. Albert Hofstadter. New

- York: Harper Colophon Books, 1971.
- Hegel, G. W. F. *Encyclopedia of the Philosophical Sciences in Outline and Critical Writings*. Ed. Ernst Behler. New York: Continuum, 1990.
- Lacan, Jacques. *Seminar Book II: The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis 1954-1955*. Ed. Jacques-Alain Miller. Tr. Sylvana Tomaselli. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- . *The Seminar of Jacques Lacan: The Limits of Love and Knowledge. Book XX Encore 1972-73*. Ed. Jacques-Alain Miller. Tr. Bruce Fink. New York: Norton, 1998.
- . *The Ethics of Psychoanalysis. 1959-1960. Book VII*. Ed. Jacques-Alain Miller. Tr. Dennis Porter. London: Routledge, 1992.
- Leclaire, Serge. *A Child Is Being Killed: On Primary Narcissism and the Death Drive*. Tr. Marie-Claude Hays. Stanford: Stanford University Press, 1998.
- Salecl, Renata and Slavoj Žižek, eds. *Gaze and voice as love objects*. Durham: Duke University Press, 1996.
- Žižek, Slavoj. *Enjoy Your Symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and Out*. London: Routledge, 1992.
- . *The Puppet and the Dwarf: The Perverse Core of Christianity*. London: The MIT Press, 2003.
- Žižek, Slavoj and Glyn Daly. *Conversation with Žižek*. Malden: Blackwell, 2004.