

# 「慾望那可怕的光輝」： 葉慈詩歌的心理解析<sup>✧</sup>

馮冬

## 摘 要

本文從拉岡—紀傑克精神分析理論出發，深入展現葉慈詩中的慾望型態與幻想模式。葉慈對茉德·岡(Maud Gonne)的慾望正是在其不可滿足中得到維持，而詩的幻想正好為情慾的表演搭建舞臺。葉慈與茉德·岡以及奧莉維亞·莎士比亞(Olivia Shakespear)的戀情呈現鏡像對稱，完成了從拉岡之「物」到「小他物」的轉變。葉慈在中晚期詩作中，逐漸認同幻象與驅力，將激情慾望進行到底。對稍縱即逝的慾望對象的沉思，使得葉慈越來越傾向於濟慈式的烏托邦。通過虛構地呈現傳說中的藝術家的天堂，葉慈獲得了對抗破碎現實的心理力量。

**關鍵詞：**葉慈、慾望、拉岡、紀傑克

---

<sup>✧</sup>筆者在此感謝匿名審稿人的評語，使本文在理論和文本上得到進一步的釐清。

\* 本文 99 年 1 月 16 日收件；99 年 5 月 7 日審查通過。

馮冬，中國暨南大學外國語學院講師。

E-mail: fengdongpeter@gmail.com

# “Horrible Splendour of Desire”: A Psychoanalytic Reading of W. B. Yeats’s Poetry

*Feng Dong\**

## ABSTRACT

This essay explicates W. B. Yeats’s poetry within the framework of psychoanalysis formulated by Jacques Lacan and Slavoj Žižek. It reveals that Yeats’s desire for Maud Gonne is exactly maintained by its impossibility to reach the object. Maud Gonne functions as the Lacanian Thing in the poet’s socio-symbolic order. Another woman, Olivia Shakespear, came to Yeats’s rescue after he was refused by Maud by offering herself as the Lacanian *objet a*. The two women form a mirror-relationship, eliciting Yeats’s libidinal cathexes and directing his poetic imaginations in their different yet equally important ways. In later works Yeats tends to identify with the Lacanian drive by portraying dancing in a symptomal manner. The meditations on the spectral fleetingness of the object of desire incline Yeats towards a Keatsian utopia. Through creating an imagined paradise for artists, Yeats ultimately obtains the necessary spiritual fortitude to deal with a real life that is already broken.

**KEY WORDS:** Yeats, Desire, Lacan, Žižek

---

\* Feng Dong, Lecturer, College of Foreign Studies, Jinan University, China  
E-mail: fengdongpeter@gmail.com

一如浪漫主義前輩華茲華斯、拜倫、雪萊，葉慈（所謂「最後一個浪漫主義詩人」）同樣生死愛慾中煎熬一生，至死未能擺脫慾望的糾纏，或者說，他並不希望去擺脫。在《新詩集》（1938）中，垂暮之年的葉慈大聲叫道：「但我還未滿足」（〈你滿足嗎〉）。<sup>1</sup> 在《最後的詩》（1939）的最末，他還癡心幻想：「啊，多希望我重返青春／將她抱在我懷裡」（〈政治〉，CP 348）。葉慈以這樣的句子結束長達五十年的詩歌生涯，不能不說令人揪心哀慟，智慧的成熟果皮裡包裹的原來是一顆火熱的少年心。於是，葉慈與 T. S. 艾略特形成鮮明對照，前者以主體永不止息的慾望／情慾作為首要的詩歌驅力，而後者晚年日趨正統保守，以宏大的時間與宗教沉思湮滅了主體的隱秘激情。

然而，葉慈是個戴面具的人，在詩裡以虛構人物的口吻講話，所以他的慾望都藏在象徵面具的背後。不僅如此，面具本身即是葉慈的慾望對象：「是面具讓你著迷／讓你的心開始跳／而不是那背後的」（CP 95）。自我慾求的，乃是自我所分裂、幻化出的理想面具。在 1925 年初版的《幻象》中，葉慈將面具定義為「意志的反面或反自我（anti-self），即我們慾成為的形象（image）」（qtd. in Ellmann 229）。在 1937 年的再版中，葉慈將面具提升為「慾望之對象或善之理念」，而兩者「在所有事物中，乃是最難達到的」（*A Vision* 83）。艾爾曼（Richard Ellmann）在《葉慈：其人及其面具》一書中，進一步勾勒出葉慈面具的三種模式：面具首先象徵一個社會的自我（social self），進而發展為愛人面前的防禦盔甲（defensive armour），防止自我受到傷害，最後，面具成為我們慾求實現的英勇理想（heroic ideal）（175-76）。

有趣的是，葉慈英勇的面具常被他的批評家洞穿，露出敏感、膽怯、懼怕失敗的詩人本質。葉慈既渴望他者，又害怕他者。艾爾曼看到了戀愛中的葉慈如何被慾望分裂：「葉慈的困境在於，他天生愛夢幻，具有詩性和自我意識，無法像果敢的人一樣去行動……然而要贏得她 [茉德·岡]，他不得不變成行動的人，組織與建設愛爾蘭」（83）。葉慈也嘗試過「組織與建設愛爾蘭」，但可以說都是為了一個女人，他本人更想擁抱的是女人而不是政治：「他總認為 [民族主義] 有其危險、魯莽的一面」（Macrae 108）。女性主義批評者已指出，葉慈在早期詩歌文本中將愛爾

1 見 Yeats, *The Collected Poems of W. B. Yeats*, ed. Richard J. Finneran (New York: Simon & Schuster Inc., 1996) 322. 本文中所有葉慈詩歌均出自該版本，皆自譯，在翻譯過程中參考了傅浩與西蒙的譯本，在此表示感謝。後文以 CP 加頁碼來標記葉慈詩歌出處。

蘭與茱德同等地視為「致命的女人」(Larrissy 34-35)。葉慈的困境在於：一方面想贏得茱德，一方面又質疑她狂野的事業，這對張力為葉慈的詩奠定了一個可供其無窮演繹的基體 (matrix)。評論家們理所當然地承認茱德以及後來的奧莉維亞，在葉慈詩中佔據不可或缺之地位，比如，西尼 (Seamus Heaney) 輕描淡寫地說：「[葉慈] 談過戀愛，先是茱德，後是奧莉維亞，這些事件攪亂了他的感情生活，也提升了他，賦予他從事其它事業的力量」(64)。自古以來，每個男性詩人 (除了荷馬?) 身後都站著一、兩個女人，這似乎無須再論。然而，對葉慈的生平傳記、歷史政治、宗教哲學、象徵詩藝的大量研究，要麼將葉慈的慾望問題視作既定事實從而略去，要麼像西尼那樣，把女人與「其他事業」簡單地對立，忽視葉慈詩中不變的深層慾望驅力。女性主義的解讀，如卡琳福特 (E. B. Cullingford) 的《葉慈情詩中的性別與歷史》(*Gender and History in Yeats's Love Poetry*)，雖然強調了葉慈詩的慾望運作，卻將它歷史化、政治化、語境化，未能揭示出葉慈詩中非歷史 (ahistorical) 的創傷性缺口。從精神分析的角度來看葉慈，我們發現在葉慈「所是」和「慾成為」之間，存在巨大溝壑，而面具化的詩歌無疑以一種幻想／幻象 (fantasy)<sup>2</sup> 的方式，試圖去填補、掩蓋、防禦這個缺口。甚至，葉慈在中後期詩作中穿透幻想的安慰，直接認同於重複性衝動，越過慾望的辯證法，奔向死亡驅力的彼岸王國。本文以拉岡 (Jacques Lacan) 與紀傑克 (Slavoj Žižek) 的精神分析理論為出發點，拆卸葉慈的面具盔甲，探入其詩的慾望內核，揭示葉慈如何完成詩藝昇華並獲取持續的詩歌驅力，以闡明西尼所言的「攪亂」與「提升」的心理機制。

### 「物」與頑石：從〈1916 復活節〉說起

本文的討論將從葉慈〈1916 復活節〉中的那塊「頑石」開始，因為它仿佛一個宇宙空間的黑洞，漩渦般地牽引著葉慈的象徵體系與詩歌慾力。這個被多重決定 (overdetermined) 的中樞意象關聯著葉慈對愛情、創傷、毀滅等議題的詩意再現。解開這塊石頭所蘊含的意義或無意義 (nonmeaning)，將有助透視葉慈的慾望模態與面具／幻想心理。對於〈1916 復活節〉中的「石頭」(stone) 與「生活的河流」(living stream)，批評家一般認為：前者代表毫不妥協的、盲目的、必死的、悲劇意義上

<sup>2</sup> 幻想是慾望投射的銀幕，慾望上演的舞臺，它教會了主體如何去慾望。

的革命決心，後者象徵流變的、人文主義的、喜劇意義上的普通大眾生活（Unterecker 161）。林奇（David Lynch）以為：「最令他 [葉慈] 感動的，是他們 [起義者] 對神秘目的（mysterious purpose）的忠誠」（149）。問題是，為什麼在葉慈眼裡，激進的政治革命成為一個「神秘目的」？「石頭」如何被葉慈賦予了神秘的光暈（aura）？萊德如何被葉慈（誤）認作詩性的、悲劇性的「頑石」？這群起義者如何從瑣碎的日常生活上升到萬劫不復的悲劇高度？僅僅通過參與「暴力顛覆」從而催生出一種「可怕的美」？葉慈「可怕的美」的本質是什麼？

起義者（及其支持者萊德）在 1916 年春天所完成的，不僅是激進的政治革命，而是一次拉岡意義上的「行動」（act），儘管它失敗了。拉岡在《研討班 7》中詳論了索福克勒斯的悲劇《安提戈涅》（*Antigone*），認為安提戈涅固執己見，違背國王命令埋葬亡兄這一行動，無異於將自己置於「兩次死亡之間」——象徵的死亡與真實的死亡。拉岡指出：「安提戈涅的位置代表了激進的極限……她不斷提醒我們，她居住在死亡的國度，但此刻，這個想法被神聖化了。她所受的懲罰，在於被懸置於生命與死亡的中間地帶。她雖然沒死，卻已然從生的世界中被抹除」（*Seminar VII* 279-80）。通過激進地否認或棄絕社會符號秩序（國王的律令），安提戈涅宣告了自己的象徵死亡：她被驅趕出城邦社會，像鬼魂一樣遊蕩，然而，這時她的肉體還未消亡，她還未「真實地」死亡。通過自殺性「行動」，安提戈涅棄絕了既定的社會道德價值框架，從而開創出新的道德坐標系。「行動」無疑是創傷性的，從此，主體不得不生活在幽靈的國度與精神病患者的花園。

在〈1916 復活節〉中，起義者們確實「真實地」死亡了，犧牲了。他們似乎沒有經歷「兩次死亡」（被放逐出社會結構），而是一次性地成為幕終時的安提戈涅（被處決／肉身消亡）。然而，葉慈為何在詩裡不厭其煩地列舉起義者日常生活的符號地位，如好心卻無知的貴族夫人、詩人兼校長、天性敏感的作家、「酗酒的、虛榮的」革命家等等，並描述與他們漫不經心的相遇：「我在天黑時碰到他們／一張張生動的臉」？難道從中我們沒有讀出起義者社會地位的差異如何被自殺性行動一概抹平？主體的異質性在這一集體的「道德行動」中被揚棄成為同質性。「不同的」市民變成「同樣的」革命烈士：「一切都變了，完全變了」（*CP* 180）。葉慈「可怕的美」並非簡單的暴力美學化，而是將一個普通主體提升到拉岡之「物」的高度。紀傑克說：「『兩次死亡之間』的地帶，充滿了崇高

的美以及可怕的怪物，這是『物』的居留地」(Žižek, *Sublime* 135)。然而，什麼是拉岡之「物」？

在吸取海德格和佛洛伊德關於「物」的概念後，<sup>3</sup> 拉岡在《研討班 7》中將「物」(*das Ding*) 定義為「能指的彼岸」，「物」就是無法被符號化、象徵化的東西，一個毫不妥協的「黯啞的實在」(*dumb reality*) (*Seminar VII* 54, 55)。切不可將拉岡之「物」理解為一個「有形實體」，毋寧說，它是主體性、意指結構、社會象徵關係中心的創傷性空缺，隸屬「真實界」(*the Real*)<sup>4</sup>。用紀傑克的話說，它是「什麼東西都可以填進去的一個空位」(*Interrogating* 47)。環繞著這個崇高空位，主體性和社會意指結構得以建立。所以，「物」不是一樣東西，而是一樣東西獲取「意義」(或用形式主義的說法：「使石頭成為石頭」)的先決保障，比如前衛藝術中置放破輪胎的那個崇高展臺。與此同時，「物」組織、規劃著主體的慾望：「『物』的問題與我們慾望中心任何敞開的、缺失的、開裂的有關」(*Seminar VII* 84)。作為慾望客體的「物」從一開始就缺失了，主體在不斷尋找它的過程中，在慾望的辯證法中，回溯地構建出了它。

再來看〈1916 復活節〉，讓葉慈以及人道主義的讀者們感到困惑是：起義者為何這般固執於「行動」？作為「神秘目的」的頑石擋在生活的河流中，到底想幹什麼？大自然時時刻刻 (*minute by minute*) 變遷著，各類動物過著幸福快樂的本能生活，而人心卻因迷戀暴力革命而變得石頭般僵硬，在大自然的中心佔據一個極不「自然」的角色。死亡擋住了生活。然而在此處，起義者並非表現出了對於慾望的對象原因 (*object-cause*) 的歇斯底裡般依戀，也沒有受到「物」的某種神秘召喚 (如葉慈本人與林奇認為的那樣)，而是直接「物化」——將自身等同為「物」，成為「物」的空位的一個填充 (*stand-in*)，在一瞬間將自身「昇華」。拉岡正是將「昇華」定義為「把對象提升到『物』的尊位上」(*Seminar VII* 112)。由此，起義者完成質的飛躍，如葉慈驚歎的那樣，「完全變了」(*transformed utterly*)，變成紀傑克所說的客體化的「怪物」，散發出恐怖而崇高的光澤，或用葉慈的話說，「慾望那可怕的光輝」(〈塔〉, *CP* 196)。其實，正是

<sup>3</sup> 詳見 Heidegger, "The Thing," *Poetry, Language, Thought*, trans. Albert Hofstadter (New York: Harper & Row, Publishers, 1971) 165-86. 拉岡在《研討班 7》中指涉了海德格，並將海德格與佛洛伊德綜合起來，吸取了前者聚合天地神人的「本體之物」和後者被壓抑的「慾望對象」。

<sup>4</sup> 拉岡的「真實界」涵蓋了慾望客體，死亡驅力，無意識幻想等等無法被符號化 (*symbolize*) 的內容。

有了「不要命」的革命者這樣的崇高的、瘋狂的、心如頑石的「怪物」，葉慈作為詩人才能發揮他的想像與幻想，才能構建起他的詩的意指結構，即意象與象徵的體系，如麗達、天鵝、海倫、特洛伊、紅玫瑰等充滿創傷與暴力的「可怕之美」。這契合康德關於崇高<sup>5</sup>的論述。崇高的藝術溢出了主體的知性範疇，將不可呈現之物（「頑石」／慾望缺口）呈現了出來，讓觀眾在精神創傷中「痛著並快樂著」。

因為遭遇到黯啞的「物」，葉慈感覺無所適從（正如克瑞翁在安提戈涅面前無所適從），只好「呼喚一個個名字／像母親呼喚她的孩子／當沉睡最終降臨在／瘋狂的肢體上」（CP 181）。葉慈以幻想的慈母自居，其實暴露出創傷的自我防禦機制：詩人戴著消極的母親面具，居高臨下，以掩飾內心對積極行動的他者（包括茉德的丈夫麥克布萊德）的暗中豔羨（甚或嫉妒）。拉岡認為，人的慾望是他者的慾望，那麼可以說，葉慈的慾望是茉德的慾望，是慾成為茉德所欣賞的行動者的慾望。葉慈主動分擔茉德的命運，參加愛爾蘭共和國兄弟會、國家文學協會，從文學上為愛爾蘭尋根，撰寫《凱爾特的薄暮》（1902），為愛爾蘭國家劇院的事務奔走等等。<sup>6</sup>但葉慈對於極端的愛爾蘭民族主義，始終心懷疑慮，「過於長久的犧牲，把心變作了石頭」，葉慈如是說。他內心衝突的根源在於，對於茉德所代表的激進、崇高、可怕的革命事業，他既想去觸摸，又不敢去觸摸，只能通過較溫和與間接的方式來完成自己的文學使命。他的自我防禦與內心衝動最終通過象徵性的詩歌獲得調解。對葉慈來說，詩不是其他，詩就是這項調解或釋放本身。葉慈絕大部份的抒情詩，皆為圍繞這一慾望與創傷之「物」的神經質搏動：「他的作品不過是歇斯底裡症中常見的分裂意識的表徵罷了」（Ellmann 73）。

<sup>5</sup> 關於康德的「崇高」與拉岡之「物」的契合，參見 Žižek, *Sublime* 203。

<sup>6</sup> 福斯特（R. F. Foster）在《葉慈傳記》（*W. B. Yeats: A Life*）中提到，茉德曾否認自己對葉慈巨大的政治影響，她說：「很多人有種誤解，認為[葉慈]對愛爾蘭的忠誠始於他對愛情，其實不然，他小時候在斯萊戈（Sligo），那兒的大山大河就已經給他這樣的影響」。隨即，福斯特指出茉德所言之誤，葉慈的民族主義之所以變得激進，乃是為了彌補自身的自卑情結，希望在茉德眼裡做一個合格的求婚者等等，詳見 Foster 113-14。其實，葉慈詩作裡的政治與愛情已經深度糾纏在一起，難以分辨，或者，我們根本不需像福斯特那樣，去分辨政治與愛情孰是孰非，關鍵在於弄清，葉慈的慾望如何被茉德象徵的激進他者所牽引。

## 葉慈／茉德的典雅愛情

「物」作為激進的大寫的他者（Other）<sup>7</sup>，對主體有著致命的吸引。茉德早已被葉慈「物化」，「從一個女人變成女王或女神」（Steele 142-43）。茉德保持自身的不可獲取性，即是維持葉慈慾望的必要條件，葉慈向她求婚數次未果，第一次在 1891 年，那時葉慈才二十六歲，最末一次在 1916 年左右，葉慈已年過半百矣。葉慈與茉德的戀愛模式頗似中世紀的典雅愛情（courtly love）。<sup>8</sup> 拉岡認為典雅愛情是一個「歪像」（anamorphosis），中世紀宮廷詩人在藝術創作中所呈現的，不是一個有血有肉的、慾望著的女人，而是一個客體，一個「恐怖的、非人的伴侶」（*Seminar VII* 150）。紀傑克指出，典雅愛情中的女士具有「極端的、無法探究的他者性」，她「詭異而恐怖」，「這個創傷性他者即是拉岡的佛洛伊德術語所稱的物」，同時，「作為物的女士可視作『激進的惡』（radical Evil）的化身」（Žižek, *Metastases* 90, 98）。葉慈向我們呈現的茉德，正是這樣一個激進的他者／惡：「她居住在風暴與鬥爭裡／她的靈魂渴望著／一個高貴的死／無法忍受／生活裡普通的善」（*CP* 125）。

我們來重讀葉慈聞知茉德與麥克布萊德結婚時寫下的著名自白詩行吧：

我突然看見寒冷的、為烏鴉所喜悅的蒼穹  
彷彿燃燒過的冰，生出更多的冰，  
想像力與心快要發瘋  
每一個隨意的想法都消失了，  
惟留下許久前愛情挫敗的回憶，  
應與年輕的熱血一起過時；  
我毫無理智地承擔所有罪責，  
直到我痛哭，顫慄，前後搖晃，  
被光芒充滿。啊！難道這就是書上所說

<sup>7</sup> 這裡，有必要對拉岡的大寫他者（Autre/Other）與小寫他者（autre/other）做出說明：前者指絕對的（absolute），被承認（recognized）、卻不被理解（known）的他者；後者指想像的（imaginary）他者，即自我的鏡像（*Seminar III* 38-40）。紀傑克歸納出三類大他者：想像的大他，象徵的大他，真實的大他。與前節一致，本節論述集中於「真實的大他」：主體無法與之進行對稱對話（symmetrical dialogue）的他者，即安提戈涅，拉岡的創傷之「物」（Žižek, *Totalitarianism* 160-65）。

<sup>8</sup> 關於葉慈詩中典雅愛情的歷史淵源，可參考 Cullingford 25-36。

當死亡之床的混亂結束，鬼魂開始復活  
被赤裸地驅趕上路，作為蒼天不公的懲罰？

（〈寒冷的蒼穹〉，CP 125）

這首詩並不像有的批評家認為的那樣難讀（Unterecker 127）。從精神分析來看，「寒冷的蒼穹」無疑象徵著「與我們的需要與慾望完全無法合拍的激進他者性」，一架生產冰的「純粹機器」，一個無法被主體符號化的異質客體，冰冷、恐怖的空洞之物（Žižek, *Metastases* 90）。而「燃燒過的冰」這個矛盾修辭不僅僅如有的學者認為的那樣，「把詩裡餘下的兩個看似相反的主題統一起來：年輕時燃燒的激情與一個老人凍僵的魂魄」（Unterecker 128）。在「燃燒過的冰／生出更多的冰」的詭異詩行裡，葉慈向我們展現一種類似盲目生殖的「過剩」，精神創傷正因其「太多」／「過剩」而具備了蕩力<sup>9</sup>（*jouissance*）性質。這與憂鬱症類似，自我喪失了慾望的客體，導致力比多（*libido*）回流，自我變得空虛貧乏，主體正是在這種過剩的自戀力比多中享受病態快感（Freud 310-26）。被拒絕、冰凍的慾望以辯證法的方式釋放出更多的慾望，換句話說，慾望正是在不斷自我增殖中享受蕩力。得知茉德與別人結婚，葉慈頭腦裡一片空白，惟有「愛情挫敗的回憶」，他想到的還是自己，自己（未達成）的慾望。按照弗洛伊德「依戀型—自戀型」來劃分，在對待茉德上，葉慈看似屬於前者，實際上屬於後者。他並不像依戀母親一樣依戀茉德，他只需要她作為「真實之物」來賦予自己的生活和詩歌以象徵意義。為什麼是他去承擔罪責呢？有必須承擔的罪責嗎？葉慈既已經通過詩的「歪像」將茉德昇華為無法接近的女神／客體，<sup>10</sup> 那麼只剩下與客體相對應的主體來承擔超我的罪責。茉德最後選擇了革命家而不是詩人，並不代表她更「愛」革命家，兩人婚後不久便反目，分居，而茉德與葉慈竟再度和解。

<sup>9</sup> *Jouissance* 於台灣境內的學術書刊大部分譯為絕爽／極爽／執爽，但筆者認為「蕩力」兩字或許更適合，因為 *jouissance* 源於器官的力比多貫注，類似一種激蕩著身體的持續的力，並非僅僅是極度歡暢的狀態。

<sup>10</sup> 也有論者認為葉慈對茉德的詩性呈現經歷了轉折，葉慈漸漸地「把對茉德的描述個性化，她不再是一個被瘋狂崇拜的模糊象徵，而變成可被男人直視的一個女人」。論者引用葉慈在茉德身上發現了「灰白的頭髮」（grey hair）來證明茉德已走下葉慈為她設的神壇，詳見 A. G. Stock, *W. B. Yeats: His Poetry and Thought* (London: Cambridge UP, 1961) 90。然而，我們從創傷的心理防禦機制來理解葉慈這個半嘲諷、半憐惜的措詞，那麼就會發現茉德並沒有被葉慈主體化，她仍是創傷的、不妥協的他者。葉慈不過再現了文藝復興以來「及時行樂」（*carpe diem*）的主題，比如，馬維爾（Andrew Marvell）在那首著名的〈致羞澀的情人〉（“To His Coy Mistress”）中，以墳墓和蛀蟲來威脅死不就範的貞女。

更不代表葉慈有何可責怪之處，這只說明這個女人諳熟葉慈深度的自戀情結，於是相應地採取「不可及之物」這一崇高的姿態。與安提戈涅一樣，茱德在徹底拒絕葉慈求婚時，「將自己特定的／明確的決定直接認同於他者的命令／召喚」(Žižek, *Totalitarianism* 163)。茱德深知，擁有葉慈惟一的方法就是拒絕他，失去他。葉慈熱愛的是幻想中的激進他者，那麼茱德的最佳策略就是去成為這個他者。茱德曾對葉慈說，「詩人永遠不該結婚；他可以從他所謂的不幸中作出美麗的詩來；世人會因為她不嫁給他而感謝她的」(qtd. in 傅浩 85)。其實，假若葉慈並沒有匍匐在女神面前，他反而有可能贏得她，「要贏取愛，不是通過嚴肅的俯伏，而是表面上的冷淡，而 [葉慈] 在與茱德·岡交往時，發現自己根本無法做到」(Macrae 106)。

葉慈並沒如自己所說，從此化作「赤裸上路的鬼魂」。他周圍一直有女人，年輕的，美貌的，有才華的，但都無法對葉慈構成「物」的創傷吸引。換言之，葉慈能輕易地將她們處理為一個個能指，將其符號化、同質化，吸納入他的世界觀。無法被主體化的創傷，惟有茱德。葉慈在晚年陷入初戀的回憶，以中世紀遊吟詩人的唏噓語調，虛構出冷豔的月亮女神：

如航行的月亮  
 孕育自謀殺性的美麗，  
 她邊走邊臉紅  
 站在我的路上  
 我以為她體內有一顆  
 有血有肉的心。

自從我把手放上去  
 發現一顆石頭的心後  
 我嘗試許多事情  
 但無一成功，  
 因為每只在月亮上旅行的手  
 都會變得瘋狂。

她笑了，改變了我  
 把我變作蠢漢，

讓我四處閒蕩，  
當月亮航行時  
頭腦比天空的星座  
還要空。(〈一個男人的青年與老年·初戀〉，CP 221)

羅森塔爾 (M. L. Rosenthal) 指出，此處的月亮女神「美麗而冷漠，僅具有表面的女性氣質，卻留下一片黑暗與混亂」(127)。應該補充的是，「黑暗與混亂」正是葉慈詩藝昇華所亟需的慾力／動因。對大多數人來說，初戀都具創傷意味。茉德的出現猶如一次意料不及的「事件」，打碎了葉慈生活中既定的象徵秩序，為其重新制定「幻想框架」(fantasy-frame) 與人生坐標系，讓葉慈在有生之年重複不斷地、無窮無盡地追憶／撫摸這個精神打擊。〈一個男人的青年與老年〉這組詩寫於 1926-1927 年間，其時葉慈已入花甲，娶妻生女，但仍未忘情。

如拉岡所言，主體與真實之「物」的相遇總是錯過，但正是這種錯過使得葉慈如強迫症病人一樣，不斷在詩裡重演和再現他的失戀創傷。葉慈一輩子在女人間「四處閒蕩」，不就是為了尋找那第一次「航行的月亮」，那「謀殺性的美麗」，那創傷性的「原初場景」(primal scene)？據佛洛伊德的修正，在很多情況下，原初場景並非實際發生的事實，它更多地由幻想構成，由主體在慾望的辯證運動中回溯地形成。「航行的月亮」與「石頭的心」，如〈1916 復活節〉中可怕的頑石，都是葉慈通過詩歌幻象構建出來的原初之「物」。只有冰冷的石頭和遠行的月亮才能引發葉慈狂熱的力比多貫注，這毫不奇怪。實際上，男人很容易就會愛上詭異奇譎、無法猜度的女人。葉慈曾坦白：「對於困難事物的迷戀／已吸乾我血管裡的精力／把活潑的快樂與自然的滿足／從我心裡扯出」(〈對於困難事物的迷戀〉，CP 93)，並認為自己「努力地／以古老而高貴的方式來愛你 [茉德]」(〈亞當的詛咒〉，CP 81)。這「古老而高貴的方式」類似一場主人／奴僕的遊戲，一場力比多經濟的非對稱談判，一個上演激情慾望的假面舞會：男人充當為「愛」獻身的英雄，女人拈花一笑，但仍不可及，仍包裹在神秘之中。男人也許並不愛女人本身，他愛的是她空洞的姿態，「她在他夢裡出現的樣子」(Žižek, *Metastases* 90)，男人愛自己的乾渴勝過了愛女人：

一個瘋子找到一個杯子，

都快要渴死，  
還不敢濕潤自己的嘴唇  
他被月亮詛咒，設想  
再喝上滿滿一口  
他的心跳就要爆炸。

去年十月我也找到了它  
發現它枯乾如骨頭，  
於是我發了瘋  
再也睡不著。(〈一個男人的青年與老年·空杯〉，CP 223)

### 慾望叢林：奧莉維亞的長髮

從萊德到奧莉維亞 (Olivia Shakespear) 的過程，即是從令人恐懼的、悲劇性的安提戈涅，到可接近的、富生活氣息的伊斯墨涅 (Ismene)，從被動的精神創傷到主動的慾望佔有，從自戀型到依戀型，從拉岡之「物」到「小他物」(objet a)<sup>11</sup>。奧莉維亞是葉慈繼萊德之後的第二個重要女人，兩人曾同居，一生未中斷過通信與友誼。奧莉維亞有一頭漂亮、濃密的長髮，正好為葉慈在萊德處受阻的力比多提供不可多得的傾注客體。「小他物」與「物」同屬拉岡的真實界，同是慾望的對象原因，然而小他物更多地指涉某個具體的對象，該對象在主體內部但卻悖論地超越了主體自身。「小他物是主體為了構建自身而從自身分離下來的一個器官。它是缺失的象徵，菲勒斯 (Phallus) 的象徵」(Lacan, *Seminar XI* 103)。不僅如此，凡可以掩蓋主體內部空隙與缺失的物件，皆可視作小他物 (Homer 88)。

小他物在葉慈的詩中通常以某種「女性掩體」的形式出現，在早期的〈女人心〉一詩中，葉慈以奧莉維亞的口吻搭建起看似堅實的愛情堡壘，以對抗世間的煩惱與生死：

我何需母親的關愛，

---

<sup>11</sup> 拉岡在1964年的《研討班11》中用「小他物」代替了「物」作為慾望客體。如果說「物」代表了創傷的、激進的大寫他者 (Autre/Other)，那麼「小他物」則對應較溫和的、想像的小寫他者 (autre/other)。當主體與大他者／「物」的想像關係破裂後，「小他物」就作為原初之「物」的提示與殘餘而存在。關於「物」與「小他物」的對比差異，見 Žižek, *Plague* 81。

與溫暖安全的家居；  
我濃密如花的頭髮  
為我們遮擋苦風苦雨。

藏身的頭髮與閃亮的眼睛，  
我不再於生死中流轉，  
我的心靠著他溫暖的心，  
我的呼吸混合著他的呼吸。(CP 60-61)

我們目睹了葉慈的假面：明明是他自己神經質地擔憂「苦風苦雨」(bitter storm)，懼怕「於生死中流轉」(be with life and death)，卻通過詩的無意識幻術將這個恐懼移置／投射到他的戀人身上。葉慈在奧莉維亞身上看到的，難道不正是「母親的關愛」或「溫暖安全的家居」這個拉岡所說的「原初幻象」<sup>12</sup>？葉慈汲汲渴望的，正是母親黑暗而溫暖的子宮，與母親合一的原初快感，一個躲避情感創傷的封閉城堡。葉慈無法長久地凝視萊德那「謀殺性的美麗」和「慾望那可怕的光輝」，正如人無法直視正午的太陽，他需要一個陰暗溫柔的掩體來保護自己，而奧莉維亞「濃密如花」的頭髮正好供他「藏身」(hide)。更進一步說，奧莉維亞似乎沒辦法給葉慈任何別的東西，她不像萊德，可以給他革命的激情和超絕的容貌，她惟有「濃密的頭髮」(dim hair)，當然還有「蒼白的眉頭」和「平靜的雙手」(CP 61)——與萊德相比當然「平靜」。從精神分析看，頭髮雖長在奧莉維亞身上，似乎已脫離了她本人，成為獨立的「器官」和慾望客體。頭髮已不是頭髮本身，它獲取了超越自身的意義，成為力比多的接收器。這已不是簡單的詩學提喻(synecdoche)，而關涉到作為提喻的能指喪失了它的所指，或者說，喻體乾脆就篡了本體的位，逐本體而代之。

奧莉維亞的長髮以幻想的方式暫時縫合了葉慈主體核心的慾望缺口，為他情慾的演出鋪墊浪漫的舞臺：「親愛的，閉上你的眼睛，讓你的心／敲打著我的心，讓你的頭髮傾瀉於我胸前，／淹沒愛的孤獨時刻，於休憩的深沉暮色」(CP 62)。葉慈此刻安然享受「休憩的深沉暮色」，不知他是否預感到十五年後，當萊德與別人結婚時，他竟會痛苦以至於

<sup>12</sup> 「原初幻象」(fundamental fantasy)是所有幻象的歸結，它保證了主體的蕩力(jouissance)，直指主體存在之核心。

「被光芒充滿」？竟會於寒冷的蒼穹下遊蕩如赤裸的鬼魂？不管怎樣，在與奧莉維亞的交往中，葉慈試著去放下茉德，哪怕是暫時的：「他夢見他坐在／她濃密的長髮裡玩耍……／他的脖子他的胸膛他的手臂／淹沒在她濃密的長髮裡」（CP 57）。在這個夢裡，葉慈處扮演的不是慈母，而是他的本色——「天真」的男孩。這個男孩堅信關於母親——他者的「全能的幻象」（Lacan, *Écrit* 299），在此幻象中，男孩的原始需求得到暫時滿足。由此觀之，奧莉維亞的長髮象徵著被壓抑之禁忌的回歸，是「母性的菲勒斯，作為亂倫關係符號的菲勒斯」（Žižek, *Enjoy* 147）。

在詩歌裡，女人頭髮成為男人的慾望客體，本不足奇，十八世紀英國詩人蒲柏（Alexander Pope）驚天動地的《奪髮記》即因一縷秀髮而起。可以設想，奧莉維亞若剪掉她濃密的長髮，葉慈對她的興趣恐怕大打折扣。在《葦間風》（1899）裡，為了釋放並同時掩蓋自己的情慾，葉慈讓各類愛爾蘭神話人物與動物輪番登場，包括乘風而行、象徵著慾望的希神（Sidhe），披散長髮的美麗女神尼婭芙（Niamh），「腦子裡燃著一團火」的青春之神安格斯（Aengus），還有幻影之馬（Shadowy Horses），它那長長的鬃毛（long mane）更是直接暗示奧莉維亞的長髮（CP 55, 59, 62）。誠如艾爾曼所言，「葉慈藏不住秘密的」（296），已被慾望煎熬得不堪的葉慈，有時乾脆摘下面具，呼喚一把可以遮擋慾望之風的愛情傘：「她的頭髮如花瓣合起／腳下是愛的寧靜」（CP 65）。悖論的是，作為「小他物」的女人頭髮，不但沒有滿足葉慈慾望，更是激發更多慾望。這一點在葉慈詩韻上顯露無疑。幾乎無一例外地，葉慈用 *air* 去押韻 *hair*，這不僅因為兩詞幾乎音形相同，而是因為兩詞在意義上的緊密關聯：女人的秀髮如幻影般的空氣，無形無色，與慾念俱生，夢醒後如風四散。葉慈坦言道：「我把風作為朦朧的慾望與希望的象徵……因為風、靈魂以及朦朧的慾望之間具有普遍的關聯」（CP 480）。《葦間風》的標題本身即彰顯慾望的攫取與追逐：蘆葦乃女人的頭髮，慾望之對象，風則是男人的靈魂（*anima*）或氣息（*breath*），在能指的網絡中快意地穿行。上帝在造人時吹的那口氣，那股風，那在無盡換喻中穿行的原始需求，乃是人的徹底本質。

我們看到葉慈愛上了兩個鏡像般的女人，一個是剛烈的女革命家，帶來恐怖的、崇高的美，用「物」的創傷威力將葉慈的感情世界撕裂；另一個是柔情的女作家，「有教養，性格隨和」（Macrae 115），用她「小他物」的秀美長髮來修補、彌合葉慈支離破碎的情慾。一個折射出葉慈

的瘋狂自戀，另一個使得葉慈依戀，激發他無意識的亂倫幻想（根據佛洛伊德和拉岡，愛情最終還是自戀的）。其實，她們只在葉慈的想像中才成為鏡像罷了，葉慈有意安排她倆演對臺戲，她倆現實中的差別並不像葉慈呈現的那樣。奧莉維亞與茉德一樣，都是有夫之婦，都不是葉慈最終可棲息的對象。相比較而言，茉德畢竟是「主人能指」（**Master Signifier**），凌駕其他女人之上。葉慈多次把茉德喻作傾覆特洛伊的海倫，把自己視作被毀的「第二個特洛伊」。不要被〈沒有第二個特洛伊〉這首詩的標題誤導，當然沒有第二個特洛伊，因為葉慈本人就是第二個特洛伊。<sup>13</sup> 茉德與奧莉維亞並不完全對等，葉慈在後者身上時不時地看見前者的身影，而這，在葉慈看來，竟成為奧莉維亞離開他的原因（見〈戀人失戀時的悲哀〉，*CP* 61）。不管怎樣，這兩個女人以各自的方式掩蓋了葉慈的主體空隙，調動他的心理能量，激發他的詩藝昇華。從精神分析來觀，葉慈愛戀的對象，不是茉德，而是作為創傷之「物」的茉德；不是奧莉維亞，而是作為掩飾主體空缺的「小他物」的奧莉維亞。與雪萊一樣，<sup>14</sup> 讓葉慈至死難忘的，是那飽經滄桑後，仍舊終不可得的慾望對象之水中倒影——隱約閃現的真實界：「男人愛戀那消失的事物，／還有什麼可多說？」（*CP* 208）再如：

我聽見很老，很老的人說，  
 「一切都在改變，  
 我們一個接一個地離開。」  
 他們的手像爪子，他們的膝  
 彎曲，如水邊  
 蒼老的山楂樹。  
 我聽見很老，很老的人說，  
 「一切的美麗  
 如水流逝。」（〈老人欣賞自己的水中倒影〉，*CP* 82）

<sup>13</sup> 類似的觀點見 Macrae 110。

<sup>14</sup> 葉慈極仰慕雪萊，稱其《解放的普羅米修斯》（*Prometheus Unbound*, 1820）為「聖書」，並撰文分析雪萊的哲學觀，詳見 Yeats, "The Philosophy of Shelley's Poetry" 65-95。

## 舞女與乞丐

對於慾望的本質，葉慈深有體會。從早期的《玫瑰集》到晚期的《新詩集》，葉慈大部分的抒情詩皆為慾望問題之多型態演化。他在某個注釋中寫道：「男人慾望著女人，而女人慾望著男人的慾望」（CP 455）。那麼，在慾望無止盡的、症狀性的漂流與追逐背後，究竟有何本體論上的基點？精神分析給出的答案是，惟症狀而已，人的本質就是他的症狀，以及對症狀的認同。的確，葉慈在愛情詩中需求幻象（長髮、休憩）以防禦真實的創傷（頑石、「行動」），但此種幻象終究難以消除葉慈對「兩次死亡之間」不可及之物的深度迷戀。從葉慈中、晚期的詩來看，詩人似乎並沒有變得「成熟」，而是越來越「瘋癲」：「請給我老年的狂熱（frenzy）」（CP 301）。如果說艾略特以乾枯的口吻歎息，人越老，「生與死的模式越複雜」（189），那麼葉慈的回答是，人越老，「他的喜悅一天比一天深沉」，雖然這種喜悅夾雜著痛楚（CP 344）。隨年齡漸長，葉慈並沒有妥協他的激情慾望，而是將其進行到底：「當搖籃與線軸已成為過去／我終將凝結成／一片陰影／像風一樣透明，／我想我會找到／忠誠的愛人，忠誠的愛人」（CP 219-20）。葉慈正是在這種根本不可能找到的重複性尋找之中獲得快感，以至於在中後期詩作裡，葉慈竟然穿越予人慰藉的「全能的幻象」，<sup>15</sup> 認同於驅力（*Trieb*）本身——可怕的重複性衝動，並從中攝取身體的蕩力（*jouissance*）。此時，茉德，奧莉維亞，茉德之女，以及葉慈之女，均化身為匿名的長髮舞女，隨葉慈的目光一齊搖擺。

在著名的〈在學童中間〉的最後兩行詩裡，葉慈完成與重複性衝動的認同：

啊，隨音樂搖擺的身體，啊，閃亮的目光  
我們如何分辨舞者與舞蹈？（CP 217）

這首詩的前五個詩節塞滿了葉慈常用的情慾象徵：被化作天鵝的宙斯所姦汗的麗達。葉慈仿佛又看到了茉德和她的女兒伊索爾德（*Iseult Gonne*）——「天鵝的後代」（葉慈曾向伊索爾德求婚，仍被拒，他有時在詩裡把自己的女兒投射／誤認為她，見〈為我的女兒禱告〉，CP 188-90）。第六個詩節對古希臘哲學（柏拉圖，亞裡斯多德，畢達哥拉斯）

<sup>15</sup> 穿越幻象（*traversing the fantasy*）之後，主體與創傷相認同，在重複性的創傷遭遇中獲取快感。

提出質疑。第七個詩節質疑「激情、虔誠和愛意所熟知的那些現象」（愛情、宗教、親情），因為它們「也令人心碎」。在穿透了情慾追逐和哲學宗教諸種幻象後，葉慈發現，惟一留存的，竟是不斷搖擺的身體，是死亡驅力的旋轉本身。「如何分辨舞者與舞蹈」將我們從慾望的範疇引渡到驅力的國度。舞蹈成為驅力的象徵絕非偶然，紀傑克就驅力給出的經典例子是：從前，有個女孩穿上一雙魔鞋，她必須跳舞，不停地跳，最後筋疲力盡，魔鞋脫不下來，只好用斧頭砍下她的雙腳，而那血淋淋的雙腳竟然在舞池上繼續瘋狂的旋轉（*Abyss* 80-81）。葉慈自己也曾感悟：「如偉大聖賢所言，／人以不死的雙腳跳舞」（*Men dance on deathless feet*）（*CP* 247）。

在葉慈的象徵體系中，「跳舞」這個死亡衝動常常為主體帶來身體的蕩力：「但願我能在水上航行……／吹著笛子，跳著舞，／發現最美的事／就是在跳舞時變換愛人／一吻換一吻」（*CP* 136）。蕩力與慾望的不同在於，慾望在無止境的換喻中滑行，不斷更替對象（「變換愛人」），而蕩力／驅力則以它自身的旋轉與回歸為目標，這就是為什麼愛人可變換，舞步卻不可停下來。葉慈在很多詩裡提到跳舞的女孩，其中一首：

你在海邊起舞；  
你何須在意  
風或海浪的咆哮？  
披散著你那  
被鹽水打濕的頭髮；  
你年輕，還不知道  
傻子會得勝，也未嘗過  
到手即失去的愛情，  
最好的勞動者已死去  
收成等待捆束。  
你何須懼怕  
風的恐怖的呼嘯？（〈致風中起舞的女孩〉，*CP* 122）

這個女孩即是伊索爾德，葉慈一度傾注的對象。她不顧海風那駭人的呼嘯，披散頭髮，在海邊獨自起舞。這首詩似乎暗示肅殺的政治氣氛，「最好的勞動者已死去」似指已故的愛爾蘭政治領袖帕內爾（*C. S. Parnell*）。

然而，假設施行一種紀傑克提倡的「暴力闡釋」，「使文本脫離常規的闡釋背景」，那麼，這首詩便豁然顯現它的「真相效果」(Žižek, *Plague* 95)。在剝離這首詩的浪漫—象徵主義外殼後，我們看到的是，在盲目的死亡驅力的鞭策下，一個強迫症患者如何置外部現實於不顧，瘋狂地重複同一個空洞的、既無起因、也無觀眾的動作：跳舞。摘掉葉慈的面具，我們發現，正是葉慈本人的慾望凝視製造出了這個症候的舞女。伊索爾德的海邊之舞正是葉慈本人難以遏制的視覺驅力 (scopic drive) 的表徵。

卡琳福特 (E. B. Cullingford) 從女性主義批判出發，認為葉慈筆下的舞女滿足了男性的窺視慾 (88)，然而，她忽視了窺視欲的反身性 (self-reflexivity)。根據拉岡，視覺驅力的本質並不在於去「看」(see)，而在於使自己被想像的他者「看到」(seen)，所以凝視 (gaze) 變成了一個外在的「小他物」：觀看者「看」的不是某個具體的對象，而是想像他者的凝視本身 (*Seminar XI* 84)。此處，葉慈的快感恰好源於在伊索爾德面前暴露他自己，迫使自己被想像的激進他者「看到」。緊隨該詩，葉慈又寫了一首〈兩年以後〉給伊索爾德，告誡她不要像她母親那樣，如絕望的燃燒的飛蛾，遭受折磨 (suffered) 以至於崩潰 (broken) (*CP* 122)。葉慈的嚴父面具背後，其實隱藏了一個絕望的求愛者。並不是葉慈在凝視伊索爾德，而是葉慈想像伊索爾德在凝視他。確實，葉慈喜歡年輕貌美的女孩，如果她碰巧會跳舞，那就令葉慈再欣賞不過。但是我們不必倉促地從女性主義的角度去批判葉慈對於年輕、貌美、善舞的女孩的凝視。精神分析揭示的是，葉慈的理想之美或「可怕之美」並非僅僅固化了對於女性的陳規式再現 (stereotyped representation) (致命的女人，瘋女人等等)，而是預設了一個隱蔽的、卻能夠調動並規劃主體慾力的他者凝視。危險而癡狂的舞女象徵葉慈想去觸摸卻又不敢觸摸的歇斯底裡—激情型 (hysterica-passio)<sup>16</sup> 他者。葉慈正是通過重複地「看」舞女來捕獲他者 (茉德、奧莉維亞、伊索爾德、讀者大眾，不論「想像的」還是「真實的」) 的凝視。這個凝視像一個看不見的点，支撐著葉慈詩中慾力與能指的旋轉。取消這個他者的凝視，葉慈恐怕也寫不出這些創痛的詩篇來。葉慈七十一歲的時候，仍不肯放棄對創傷他者的迷戀，寫下〈一個瘋癲的女孩〉：

<sup>16</sup> “Hysterica-passio”是葉慈晚年在觀看茉德銅像時的感慨 (*CP* 340)。葉慈詩裡那些充滿激情 (當然也遭受痛苦，因為 passio 同時指耶穌受難)，卻又神經質的女孩，基本上是茉德的變體，也是葉慈想像的他者凝視點。

那個瘋癲的女孩即興創作她的樂曲  
與她的詩，在海邊起舞，  
她的靈魂自我分裂，  
上升，下墜，不知墜落何處，

.....

無論發生任何災難  
她都纏繞在絕望的樂曲里  
纏繞，纏繞，

.....

唱道，「啊，渴望大海，飢渴的大海。」（CP 303）

與〈致風中起舞的女孩〉類似，作為遠景的、了無人煙的「大海」暗示著：主體突破了慣常的社會關係，進入「兩次死亡之間」的瘋狂地帶，被自身的驅力無窮「纏繞」（wound），主體與驅力認同，遭受客體化命運，如安提戈涅。末句難以逡譯，“sea-starved hungry sea”似指：女孩渴望大海，渴望觸摸「能指的彼岸」，然而，此種觸摸非但沒能滿足她，反而使她愈加飢渴。葉慈在詩中高度同情這個女孩：「我宣稱那女孩／為一個美麗崇高的事物（thing）／或一個英勇地失去（lost），又英勇地尋回（found）的事物」（CP 303）。葉慈稱她為「事物」，或出於親切與憐憫，如英語口語中常見的「可憐的小傢夥」（a poor little thing）。然而，我們深入這幾行詩的慾望內部，就會發現，葉慈的詩性蕩力，恰好源於美麗、崇高、瘋狂之「物」的假想失落與找回。這個症候的舞女不僅影射了萊德以及伊索爾德，同時使得葉慈自身回環運行的驅力有跡可循。葉慈自己難道沒有遭受靈魂的分裂？「我的靈魂愛慕著／那傷害靈魂的」（CP 299）。葉慈自己難道沒有纏繞在絕望的詩歌裡？「從夢幻到夢幻從詩韻到詩韻／我與空中的影像閒談／模糊的記憶，只剩下記憶」（CP 154）。葉慈難道沒有渴望那只會使自己更加飢渴的大海？那象徵著慾望與毀滅的特洛伊的海岸？葉慈的這個舞女，難道不就是他的面具，他慾成為的、置任何災難於不顧的英勇形象？一個永恆地遊離於既定的符號世界以外的未死（undead）的影像？

如果說慾望散發出可怕的光輝，那麼蕩力則藉助身體的搖擺，「英勇地」（heroically）在「絕望的樂曲」中繼續那脫離現實的精神分裂之舞。在〈麥克爾·羅巴蒂斯與舞者〉一詩中，葉慈不無緣由地感歎：「身體裡

存有巨大的危險」(CP 176)。舞蹈似乎已超越浪漫的氛圍，具備病理特徵，而比「去人性化」(dehumanized)的女性舞蹈更能再現「英勇」驅力的，則是男性身體的搖擺，甚或赤裸戰鬥。葉慈的悲劇性或後浪漫主義特徵，體現在對「死而不亡」的過剩驅力的終極關懷上面。茉德，奧莉維亞，伊索爾德，美麗崇高的舞女等等，對葉慈的吸引也許都不及心臟本身的強烈悸動(*pulsion*)<sup>17</sup>，一種可怕的、向前的助推力。葉慈的敘事詩〈三個乞丐〉，以殘忍的方式描繪了驅力及其帶來的蕩力。乞丐的瘋狂遠遠勝過了舞女。一天，一個國王問三個乞丐：「慾望最少的人得到最多／還是慾望最多的人得到最多？」其中一個乞丐贊同後者。於是國王宣佈做一個實驗，他們三個人誰能在第三天正午鐘響之前睡著，他就將得到一千磅。可想而知，三個乞丐頓時爭論起來，攪得對方無法安睡：

他們毆打撕咬一整夜；  
 他們毆打撕咬直到天亮；  
 他們毆打撕咬又過了一天  
 直到又一個夜晚結束，  
 如果有片刻歇息  
 他們便蹲下來大罵，  
 當老癸爾王走來站在  
 三個人跟前結束這故事時，  
 他們的身上混合著血和蟲子。  
 「時間到了！」他大喊道，三個人  
 用充血的眼睛瞪著他。  
 「時間到了！」他大喊道，三個人  
 倒在塵土裡，打起鼾來。(CP 113)

金錢這個創傷之物，幻影般的慾望客體，就這樣啟動了主體內部盲目而可怕的死亡驅力，讓其環繞它，讓其在自身的不可能性中去遭遇它，在自身的症候中去滿足那永不厭足的快感衝動。在追逐崇高的物神時，在渴望彼岸之花時，人彷彿有無限的精力，可以不顧一切，樂此不疲。主體驅力停止的那一刻，即是主體「真實地」死亡的時刻。人「倒在塵土裡」，愛恨悲歡霎時終止。「然而我痛哭——俄狄浦斯的孩子／墮落到無

<sup>17</sup> 拉岡正是用 *pulsion* 來譯佛洛伊德的 *Trieb*。詳見 Lacan, *Seminar XI* 162。

愛的塵土裡」(CP 276)。正因為無愛，人們才尋找愛，去與愛相遇，就算遭受創痛也不覺得痛，覺得還不夠痛。正因為人的存在是「向死的存在」，人的慾望與驅力才顯現得那樣英勇，仿佛它永遠未死，不死，死而不亡。通過在詩裡重複上演與創傷他者的相遇，葉慈揭示出人類自身無法彌補的那條危險、美麗、崇高的裂縫——「慾望那可怕的光輝」。

### 結語／序曲

正如李爾克(R. M. Rilke)決心要永遠地做一個開始者(beginner)，葉慈認為自己一輩子都在為那永不發生的事情做準備(Yeats, *Autobiography* 65)。對稍縱即逝的慾望對象的沉思，使得他越來越傾向於濟慈式的烏托邦，在現實面前支離破碎的慾望，在古希臘阿波羅式的永恆藝術中獲得徹底的凝聚與毀滅。無法企及的真實之物幻化為拜占庭這個「永恆的藝術品」，死亡衝動在烏托邦裡達到極致：「燒掉我的心吧／它厭倦了慾望／系在一頭垂死的動物上／已認不出他是誰」，希望自己的身體變成「古希臘金匠／錘煉出來的黃金」(〈駛向拜占庭〉, CP 193-94)。阿多諾(Theodor Adorno)曾言，「烏托邦的可能性與徹底毀滅的可能性相匯合」(33)。「錘煉」(hammering)的過程既是重新鑄造也是徹底毀滅，雜糅了智慧和情慾，創痛與快感，而金光閃閃的「黃金」在象徵慾望客體的同時，也指涉了凝聚個人歷史瞬間的詩歌藝術。正是通過虛構地呈現傳說中的藝術家的天堂，葉慈才獲得對抗破碎現實的心理力量。作為白日夢的藝術除了逃避現實外，或許還有更深層的內涵。葉慈晚年的一段話總結了他的藝術信仰：

藝術家變得越來越獨特，越來越自足，他漸漸地失去了對這個日益複雜的世界的把握。某一天，像一個前往聖地的朝聖者，他出發去尋找智慧。他將成為最浪漫的角色，他將戴上所有的面具。(Yeats, *Autobiography* 285)

浪漫而崇高的面具、頑石、月亮、玫瑰、舞蹈、長髮、蘆葦、風等等，都成為葉慈再現、防禦、超脫現實世界的象徵性手段。藝術家不應試圖去「把握」這個「日益複雜的世界」，那是哲學家或社會學家的任務，相反，他通過文學「行動」，索性棄絕了將人的慾望異化的符號世界，不惜毀滅個人的現實生活，也要試圖在藝術與神話中去逼近原初的真實。烏

托邦即是對現實最強烈的批判，最高的智慧不是絕情斷慾，而是在慾望問題上拒絕妥協——如拉岡的倫理學所表明的——義無反顧地追隨那「兩次死亡之間」的幻影之「物」，以至於認同症狀／蕩力，以近乎精神病人的方式築建起藝術的樂園。在葉慈的「聖地」，我們仿佛看見了那喀索斯的漂滿花瓣的水中倒影，聽見俄耳浦斯對著豎琴與石頭放聲歌唱：「她的舞姿勝過思想／肉體完美」（CP 171）。

## 引用書目

### 中文書目及期刊

傅浩。《葉慈評傳》，杭州：浙江文藝出版社，1999。

### 英文書目及期刊

- Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory*. Trans. Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: U of Minnesota P, 1997.
- Cullingford, Elizabeth Butler. *Gender and History in Yeats's Love Poetry*. New York: Syracuse UP, 1996.
- Eliot, T. S. *Collected Poems, 1909-1962*. 1963. New York: Harcourt Brace & Company, 1991.
- Ellmann, Richard. *Yeats: The Man and the Mask*. Harmondsworth: Penguin Books, 1987.
- Foster, R. F. W. B. *Yeats: A Life. I: The Apprentice Mage, 1865-1914*. New York: Oxford UP, 1998.
- Freud, Sigmund. "Mourning and Melancholia." *The Penguin Freud Reader*. Trans. Adam Phillips. London: Penguin Books, 2006. 310-26.
- Heaney, Seamus. "Yeats as an Example?" *Yeats, Sligo and Ireland: Essays to Mark the 21st Yeats International Summer School*. Ed. A. Norman Jeffares. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1980. 56-72.
- Heidegger, Martin. "The Thing." *Poetry, Language, Thought*. Trans. Albert Hofstadter. New York: Harper & Row, Publishers, 1971. 165-86.
- Homer, Sean. *Jacques Lacan*. London: Routledge, 2005.
- Lacan, Jacques. *Écrit: A Selection*. Trans. Bruce Fink. New York: W. W. Norton & Company, 2002.
- . *The Seminar of Jacques Lacan, Book VII: The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960*. Trans. Dennis Porter. New York: W. W. Norton & Company, 1992.
- . *The Seminar of Jacques Lacan, Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Trans. Alan Sheridan. New York: W. W. Norton & Company, 1998.
- . *The Seminar of Jacques Lacan, Book III: The Psychoses*. Trans. Russell Grigg. New York: W. W. Norton & Company, 1997.
- Larrissy, Edward. *Yeats the Poet: The Measures of Difference*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1994.
- Lynch, David. *Yeats: The Poetics of the Self*. Chicago: U of Chicago P, 1979.

- Macrae, Alasdair D. F. W. B. *Yeats: A Literary Life*. London: Macmillan Press, 1995.
- Rosenthal, M. L. *Sailing into the Unknown: Yeats, Pound, and Eliot*. New York: Oxford UP, 1978.
- Steele, Karen. "Biography as Promotional Discourse: The Case of Maud Gonne." *Cultural Studies* 15.1 (2001): 138-60.
- Stock, A. G. W. B. *Yeats: His Poetry and Thought*. London: Cambridge UP, 1961.
- Unterecker, John. *A Reader's Guide to William Butler Yeats*. New York: The Noonday Press, 1959.
- Yeats, W. B. *A Vision*. 1937. London: The Macmillan Press, 1981.
- . *The Autobiography of William Butler Yeats*. London: Macmillan Company, 1969.
- . *The Collected Poems of W. B. Yeats*. Ed. Richard J. Finneran. New York: Simon & Schuster, 1996.
- . "The Philosophy of Shelley's Poetry." *Essays and Introductions*. London: Macmillan Press, 1980. 65-95.
- Žižek, Slavoj. *The Abyss of Freedom*. U of Michigan P, 1997.
- . *Did Somebody Say Totalitarianism?: Five Interventions in the (Mis)use of a Notion*. New York: Verso, 2001.
- . *Enjoy Your Symptom: Jacques Lacan in Hollywood and Out*. New York: Routledge, 2008.
- . *Interrogating the Real*. Ed. Rex Butler and Scott Stephens. London: Continuum, 2005.
- . *The Metastases of Enjoyment: Six Essays on Women and Causality*. New York: Verso, 2005.
- . *The Plague of Fantasies*. New York: Verso, 1997.
- . *The Sublime Object of Ideology*. New York: Verso, 1989.