

南 華 大 學

生死學系

碩士論文

普魯斯特《追憶似水年華》之研究

：閱讀、回憶、自我書寫的生存美學實踐

A Study of <Proust>'s Novel "In Search of Lost Time"

-A Practice on the Reading, Reminiscence, Self Writing  
of Aesthetics of Existence

研 究 生：張 秋 蘭

指 導 教 授：李 燕 蕙 博 士

中 華 民 國 九 十 九 年 五 月 二 十 七 日

南 華 大 學

生 死 學 系

碩 士 學 位 論 文

普魯斯特《追憶似水年華》之研究：閱讀、回憶、自我書寫的生存美學實踐

A Study of 〈Proust〉's Novel "In Search of Lost Time" —  
A Practice on the Reading、Reminiscence、Self Writing of  
Aesthetics of Existence

研究生：張以舟

經考試合格特此證明

✓口試委員：黃淑慧  
李燕蕙  
蔡品雄

指導教授：李燕蕙

主任(所長)：蔡品雄

口試日期：中華民國99年5月27日

## 摘要

本研究旨在援引生存美學 (Aesthetics of Existence) 中閱讀、回憶和自我書寫所具有的審美、精神修煉「自我技術」(La techniques de soi) 以詮釋普魯斯特 (Michel Proust) 小說《追憶似水年華》中的生存美學實踐。

《追憶似水年華》以小說體裁寫就，內容卻不以情節為重，以引領讀者進入豐富無比的精神的天地為主。作者普魯斯特稱自己的作品為「內省性小說」。文本中充斥著豐富無比的哲學思考和對人物內在心靈、現象世界敏銳的觀察和描繪。「非自主性的回憶」(unvoluntary memory) 貫串全書，深度描繪了時間和存在的關係。

「閱讀」讓書中的主人翁馬歇爾認識書中的世界和自我的特質，也發現自己的藝術才華；與外在世界接觸，則讓他發現真實世界和書中同時存在著諸多的美與真理，他以審美的感知能力領悟到存在的真實和幸福其實就在生活中，生活即是一本大書，閱讀這本生活的書需要擁有自己的審美與創造性，也就是自身獨創的生命風格；追憶則能將存在召喚回來，讓人擁有「瞬間即是永恆」的存在感；最後，在眾多衰老、死亡現象中，他頓悟到唯有藝術的創作才能讓人免於平庸，也能將時間抓住，不致在死亡面前一無所有。創作的生存實踐是戰勝死亡並踰越自身生存的審美形式。

傅科回溯到古希臘時期的修身文化，發現古希臘時期的真理和主體並非現代性中被形塑的主體，而是將生活當作藝術、將自身作為藝術品，在美學實踐中不斷審美的態度關懷自身、認識自身、改寫自身進而創造自身的精神性實踐過程。這種主體的心靈是自由的、具有倫理特質及自我批判、不斷自我踰越與創造的精神。

本研究以傅科生存美學作為文本詮釋的理論基礎，研究目的在於揭露《追憶似水年華》作為生存美學實踐文本的現代性意義。經由本篇研究也發現到：閱讀、回憶、書寫乃是有效達到認識自身、轉向自身及創造自身的修身工夫；審美的生

存能作為現代主體對自身存在的美學救贖；文學作品的藝術世界有助於讀者對自身、他人、及世界的認識與存在意義的發現；生存美學的工夫實踐提供現代主體一種自由的與自身及他人的倫理關係。

本研究經由哲學論述與虛構文本的邂逅，進行一次美學的詮釋，也提供現代人對美學生存可能的一個沈思機會。

關鍵詞：修身工夫、關懷自身、閱讀、回憶、自我書寫、生存美學

## Abstract

This research focuses on the (techniques de soi) in reading, reminiscence, and self-writing in Aesthetics of Existence to interpret and reveal the practice of Aesthetics of Existence in <Michel Proust>'s novel "In Search of Lost Time".

In spite of novel form, "In Search of Lost Time" does not focus highly on the plot; the main point is to guiding readers step into the abundant spiritual world. Proust named his work an introspective novel, which was filled with penetrative observations and descriptions about the living world, the characters' inner states and abundant philosophical thinking.

Marcel desires to become a writer. Involuntary memory springs up through the whole story and deeply describes the relation between time and existence.

Interested in reading leads him to a wilder world and thus through this his distinguishing characteristic, in the same time, he also discovered his talent for art. On the other hand, contacts with the outside world made him realize that many truths and beauty simultaneously exist both inside and outside of books. Through his perception of beauty he understood the happiness and truth of existence lies everywhere in his life. Life itself is one great book, to read this book of life one must first to have their own aesthetic and creation, that is the life of their own unique style. In other words, one's unique living style. Reminiscence can call back the sense of existence, let one enjoy the feeling of "moment is eternity"; finally, in a number of aging, mortality, he had an insight that the only way to keep time from passing, to avoid being mediocre, he then decided to write a literary work to vanquish death and go beyond the limit of self-existence made him a existence of aesthetic.

Michel Foucault turns his eyes back to ancient Greece during the "Ia culture de soi", found the truth of the ancient Greek and the subject was not a modern

shape, but will live as art, and create their own as works of art in aesthetic practice, and continuously to the aesthetic caring for themselves, at that time the truth and subject were not what have been molded in the modernist culture today. It was a spiritual process of continuing concern, understanding, change, and finally creating oneself through the attitude of recognizing life as an art and oneself as a work of art. Subjects with that attitude are free-minded; carry the spirit of self-criticism, self-transcendence, morality, and creativity within. Through a combination with philosophical a discussion and fictitious text, this research of aesthetics interpretation will provide an opportunity for people who live in the modern world to think about the possibility of living by aesthetics.

In this study, Michel Foucault kept as a text interpretation of the theory of aesthetics based study aimed to expose the "In Search of Lost time" as the text of the modern aesthetic practice.

This study found that reading, reminiscence, self-writing are effective to recognize their own, turned to cultivating their own and create their own work; Living with appreciation of beauty can be the salvation for modern subjects; The artistic world in literature works helps readers to know and to discover about the existing meanings of self, other, and world. Practicing the technology of aesthetics of Existence provides modern subject a free relationship between themselves and others.

Through by a philosophical discourse and texts encountering, study not only for an aesthetic interpretation, but also to provide modern living a self-reflective opportunity of aesthetics.

**Key words : Ia technique de soi; epimeleia heautou; Reading; Reminiscence; self-writing; Aesthetics of Existence**

# 目錄

頁次

## 第一章緒論

第一節 緣起:文學與哲學的美學邂逅.....	1
壹、在哲學這一邊	
一、從尼采說起.....	3
二、輾轉來到了傅科.....	7
貳、文學這一邊	
一、普魯斯特的出現.....	12
二、《追憶似水年華》的生存美學.....	14
參、相見恨晚——普魯斯特與傅科.....	16
第二節 問題意識:《追憶》研究中人跡罕至的小徑---閱讀與自我 書寫的美學之軸.....	19
壹、生存美學的實踐者——奉獻自己給繆斯的人.....	22
貳、《追憶》文本的虛構與真實.....	27
參、研究者的閱讀、回憶與自我書寫.....	33
第三節 理想:作為一種「出越」(EX-cendence) .....	34
第二章《追憶似水年華》作者生平與文本梗要	

第一節 普魯斯特的身影 .....	36
壹、從 1922 年回憶起.....	36
貳、1908 那年之後.....	41
參、1881 年.....	46
一、文學的熬煉.....	48
二、美學、哲學的啟發.....	50
肆、美麗的 1871 年 7 月 10 日.....	52
伍、普魯斯特年表.....	53
第二節 《追憶似水年華》概說	
壹、回憶的詩學.....	57
貳、文本梗要 .....	59
第三章 傅科生存美學與自我技術	
第一節 生存美學產生的背景.....	65
壹、尼采主義者—傅科.....	65
貳、傅科主體論述的發展軸線.....	69
第二節 生存美學的內涵	
壹、主體與真理.....	76
一、關懷自身與認識自己.....	78
二、自身技術.....	82

貳、 關懷自身的審美與倫理特質.....	84
第三節 閱讀、回憶、自我書寫「自身技術」的內涵	
壹、閱讀、回憶、沈思、書寫的「自身技術」.....	90
貳、小結 .....	100
第四章 開啟存在大門的金鑰.....閱讀與自我書寫...	102
第一節 閱讀的精神性與審美體驗.....	105
壹、閱讀中的回憶與想像力——「問題化」的開始.....	108
貳、閱讀中對自我及他人的認識.....	117
參、閱讀中的精神性與審美.....	126
第二節 閱讀的孤獨之德——孤獨中的退卻、轉向自身.....	139
第五章 改寫自我的書寫	
第一節 閱讀生命的延續——書寫的開始.....	155
第二節 書寫的第一個轉角——藝術風格的發現.....	163
第三節 書寫的第二個轉角——看見生活的「影像書」.....	174
第四節 書寫的終點——死亡鐫刻的存在墓碑	
壹、肉身、死亡與藝術的救贖.....	182
貳、書寫與他者.....	193
第六章 結論與反思	
第一節 研究結論 .....	202

壹、以生命為軸心的美學實踐風格.....	203
貳、「孤獨」德性的現代性意義.....	204
參、「感官」是更廣義的理性.....	204
肆、閱讀、回憶、書寫是開啟自身存在大門的鑰匙.....	205
第二節 研究限制與反思.....	208
壹、研究限制 .....	208
貳、研究反思 .....	208
參、結語 .....	209
參考文獻 .....	211-217

# 第一章 緒論

## 第一節 緣起：文學與哲學的美學邂逅

“To create is to live twice”<sup>1</sup>。《追憶似水年華》作者普魯斯特（Marcel Proust, 1871-1922）即是一位以自身獨創不斷踰越時間空間限制的人。他將人生而俱有的「感性衝動」和「形式衝動」的審美能力發揮到極致，讓自身浸透在生活的種種體驗中、並以藝術作品掌握住真實的存在意義。這種審美的生存離不開死亡的背景，卻可經由深刻的閱讀、沈思、反省、創作而贏得和死亡對峙、踰越死亡的心靈自由。以席勒的說法，就是「經過教養的鑑賞力同知性的明晰、情感的活躍、自由思想以及行為的莊重聯結在一起的」藝術化的生命<sup>2</sup>。

生命的創造對象即是自身，在最樸素的心靈狀態下，擺脫在世既有的獨斷和成見，將美感的精神點點滴滴落實在生活中，而成為一種「藝術家—哲人」的不斷體驗、創新，又不斷自我反思批判、改寫自我的生存，也即是傅科所指：「文學的神話可以直達我們自身，尤其可以達到某種描繪自身身份的重複性」<sup>3</sup>。傅科認為文字或書寫本來就意味著不斷地返回到出發點，以其進行一種迂迴的反思並以之做為中介。生活歷程的諸多體驗可藉著文學語言所特有的象徵、隱喻指涉能力，讓人更深切感受到自身生命歷史的真實性；文學的創造性也讓心靈擺脫現實主體的束縛，語言成為生命思想的載體，帶著自身重返生命的早晨。

普魯斯特的文字、語言是直探人心的，《追憶似水年華》<sup>4</sup>因此釋放出劇力萬鈞的能量，向人揭露了浩渺無垠的外部宇宙和瞬息萬變的內在心靈的運行法則。蒙泰涅（Michel Eyquem de Montaigne, 1533-1592）說：「維繫和巧妙地運用優美的心靈，就會造就熟練的語言」<sup>5</sup>的話，也正是普魯斯特的寫造。他深諳想像力

---

<sup>1</sup> Roger Shattuck “Proust’s way—A field guide to” *In search of Los tTime*”, New York, N.Y. W.W. Norton & company Ltd.p.226. 西方研究普魯斯特的文學評論權威 Roger Shattuck 在他得到國際書卷獎的 “Proust’s way”一書中，援引另一普魯斯特專家 Camus 的話形容普魯斯特。

<sup>2</sup> J.C.F.Schiller 《美育書簡》，徐恆醇譯，台北：丹青圖書有限公司，1887，頁 80-81。

<sup>3</sup> 高宣揚《傅科的生存美學—西方思想的起點與終點》，台北：五南圖書出版有限公司，2004，頁，31。

<sup>4</sup> 《追憶似水年華》，法國作家普魯斯特著，本研究的詮釋文本，採用台北市：聯經出版社，1992年譯本，計七冊，以下簡稱《追憶》。

<sup>5</sup> 轉引自高宣揚《傅科的生存美學》，頁 30。

在藝術創造舉足輕重的角色，因為自由的想像力能將人從充滿藝術素材的現象世界帶到精神世界的入口，但先決條件又必須是孤獨的。普魯斯特或他在《追憶》中創造出的主人翁馬歇爾，無疑都是孤獨的。「當我們體驗到孤獨含義時，似乎對藝術已知一二」<sup>6</sup>，在文學這一最高且最有靈性的藝術中，作家的人格、心靈力量及審美情感，因移入文本的敘述中，並與創造出的人物、情節隨境流轉，語言在寂靜中轉為一種永無止境的呢喃自語，像一條不竭的泉源，作家在文本中想方設法將存在的所有語詞和秘密開挖出來，讓在孤獨中的閱讀者不再孤獨，作品的生命也因閱讀而無盡止的延續下去。

藝術本身就是目的，藝術家的存在姿態就是創造。當人擁有了藝術的心靈，人就得以在內心點燃一盞燭光以對抗外部世界的黑夜。美感撫平的心靈則讓生存不再喧鬧不安。尼采的藝術思想、傅科的生存美學即在追求這樣一種理想，而普魯斯特的《追憶似水年華》<sup>7</sup>藉由文學的虛構揭露了生命作為藝術品的一種可能。他將人性中的知性結合了感性以倘佯在廣義的現象世界，這個世界同時既在時間裡，也在時間外，穿梭古今，卻又立足於存在的當下。自身獨創的「我」因而不再是外部律令、道德規範、知識權力作用下的大寫的「我」，而是完完全全經由自由選擇與創造完成的小寫、真實、卻又是倫理的「自身」；既是生活中進行創造的「我」，又是藝術作品完成後消解掉主體的「我」，其關鍵即在於一種不斷創造、改寫自身的生存態度。

傅科提出的生存美學，以「關懷自身」為核心，「關懷自身」、「認識自己」是同步並行且相輔相成的。此一哲學的態度不在建構理論系統，也非進行抽象意義的探討，而在於「探索和總結生活的藝術，尋求生存美學的各種技藝」<sup>8</sup>。懂得生存美學的現代人，即是在一次又一次總結自身的經驗中，使自己徹底不斷超越自身、改寫自身、繼而創造自身成為自己的主人。因此，審美的生存，是立足在生活世界中，以藝術的心靈去建構屬於個人的經驗，將生活當作藝術，讓自身成為藝術品、並擁有自由的、屬己的生命風格。

尼采說：“He who has a “why” to live for can bear almost any “why”。也就是

---

<sup>6</sup> 莫里斯·布朗肖《文學空間》，顧嘉琛譯，北京：商務印書館，2003，頁1。

<sup>7</sup> 《追憶似水年華》簡稱，以下簡稱《追憶》。

<sup>8</sup> 高直揚《傅科的生存美學》，頁2。

說，一個「懂得『為何』而活的人，差不多『任何』痛苦都忍受得住」<sup>9</sup>。久病不癒的人本有悲觀、拒絕存在的權力，身染痼疾的普魯斯特卻在作品中昭示著尼采藝術意志所體現的「痛苦的人沒有悲觀的權力」尋求存在意義的哲學，以《追憶》見證傳科現代真實主體的主體化審美生存的可能——哲學和文學的美學邂逅所成就的審美生存。其中，閱讀、沈思、回憶、和書寫扮演了關鍵的自身藝術。

## 壹、在哲學這一邊

### 一、從尼采說起

存在的主题，向來為哲學思想或文學藝術創作所關注。思考存在，卻又離不開時間、死亡、主體、真理等生命之謎。為此，哲人、藝術家等，無不紛紛從思想、語言、或創作的不同視域或關懷切入，總想為世人找到一條通達各種生命意義的坦途。哲人們以思考凝煉出來的論述、言說；藝術家創造出來的文本、藝術作品，就像懸掛在天幕上熠熠生輝的繁星，閃爍著、陪伴人類走過一個又一個的黑夜。

在本世紀之前，西方哲學和藝術的概念一如楚河漢界，彼此不相往來。哲學被化約為以思想和辯證為核心，偏向理性、科學論證為主的學術；藝術、文學等則被歸為感性的、創造的、人文的，甚至被貶為主觀的、非理性表現形式。以存在主義哲學家亞斯培（Karl Jaspers 1883-1969）的說法，就是「將基礎世界和現象世界截然劃分的二分法偏見」<sup>10</sup>。西方哲學因襲哲學史上的範疇為圭臬、以學術派別先見而形成劃地自限的錯覺，就像《追憶》主人翁馬歇爾所曾經歷過的錯覺般如出一轍：他將不同方向的兩條散步路線，因為初始的第一個認識錯覺，在未曾深究情況下，一開始就認為兩條路是背道而馳不相往來的，直在多年以後方才憬悟到，其實只要在某個地點轉個彎，兩條路就逕行交會、殊途同歸了<sup>11</sup>。

<sup>9</sup> 引自戈登歐伯（Gordan W. Allport）代序，收錄於弗朗克《活出意義來》”*Man’s Search for Meaning*”，趙可式、沈錦惠合譯，台北市：光啓出版社，1995，頁9。

<sup>10</sup> 陳懷恩導讀，佛德里希·威廉·尼采《悲劇的誕生》，周國平譯，台北縣：左岸文化，2005，頁20。

<sup>11</sup> 在《追憶》中，作者描述童年時期的馬歇爾，由於對貢布雷渡假暫居所在附近的環境不熟悉，每當家人帶著他散步時，又總是以住家為中心、隨性變換走兩個完全不同方向的路。馬歇爾

哲學思想的這種現象，直到尼采（Friedrich Wilhelm Nietzsche,1844-1900）對之進行了嚴厲的批判，並提出全新的哲學觀點，帶動另一波對人類存在及相關實踐活動的新視野，以全新的視角審視生存的種種問題。

具有希臘語言學、文學研究基礎的尼采，在希臘文化中發現了西方哲學與藝術之所以轉向的原因，這個轉向與蘇格拉底伊始宣揚理性的思想不無關係。尼采經由早期對希臘悲劇的描述分析，創造新的生命價值觀。從他早期的著作《從音樂精神中悲劇的誕生》（*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*，1871）、《論我們的教育前途》（*Über die Eukunft unserer Bildungszuatalten*，1870-1872）、《未成熟的沈思》（*Unzeitgem-per Betrachtungen*，1873-1876）到1878年之後，尼采進入哲學思想的過渡階段，針對傳統的形上學進行批判，也是他的思想轉入理論的階段，主要著作計有：《人性、太人性》（*Menschliches, Allzumenschliches*，1878）、《晨曦》（*Morgenröte*，1881）、《歡愉的智慧》（*Die Fröhliche wissenschaft*，1882）；到了後期，尼采將他所有的理論歸結到新的倫理道德體系，也就是他對後期思想家影響頗大的「超人」、「權力意志」哲學。此一階段作品以《查拉圖斯特拉如是說》（*Earathustra*，1833-1885）、《善惡之外》（*Jenseit ron Gut und Böse*，1886）、《倫理學起源》*Genealogie der Moral*為代表<sup>12</sup>。

尼采的思想主要在推翻傳統的倫理以及宗教，重新建構一種理想的倫理規範和宗教情操。他認為人的生命是唯一的真實，倫理道德無非是外加而來的東西；他提出人與環境是對立的假定，認為阻礙人發展的就是人生活於其中的環境，人必須終其一生全力和外在世界作一戰鬥，使自己的生命不至被毀滅；再者，在個人的超越上，個人所擁有的生命權力意志，即是最強有力的人性，是強者之得以生存的原因，也是所有人類生活派生而來的「學術、宗教、藝術」的生發之源。基於這些哲學的假定，他一方面駁斥了觀念世界的概念，也貶抑道德的至高無上性，他的哲學賦予藝術至高的權力意志。蟄伏在每個人內在的與生俱來的藝術意

---

因此將經過一位商人階層朋友家的方向稱作：在斯萬家那一邊；另一邊有貴族座落、引發他渴望好奇卻可遇而不可求的貴族莊園方向，則被他冠上：蓋爾芒特家族那一邊。當時還年幼的馬歇爾，一直以爲這兩個散步所走的路線是南轅北轍、完全沒有交集的。直到成年後，在一次返鄉回到貢布雷，和童年心儀的女子、也是斯萬的女兒一起散步時，他才豁然發現，長久以來，他認為毫無交集的兩條路線，竟然是彼此相通的；而且兩者間的距離，只不過在穿梭幾處繁花似錦、風景殊然的小徑之後，轉個灣，看似毫無關聯的兩座莊園間，就赫然出現了一條曲徑通幽的接合處。

<sup>12</sup> 鄔昆如《西洋百位哲學家》，台北：東大圖書公司，2002，頁 687-689。

志，被他認為是對所謂的真實世界最優越的認識力。因為，在他的眼裡，自古以來真正的藝術家，都比哲學家對世界、真理的認識的表現更為正確。那是因為，藝術家具有多數人所缺乏的認識世界真相的意志：

**他們沒有離開生命循之而前進的總軌道，它們熱愛『塵世』事物——他們愛他們的感官……一切不為清教徒良心所困擾而生活著的人們、及可得而如此生活的人們，不斷增進其感官的精神性和多重性，我們的確頗為感官的精細、豐富和有力而感謝它們……一個像歌德那樣以不斷增長的樂趣和誠意依戀著『塵世事物』，這正是有教養的標誌，這樣，他就會堅持一個偉大的人類觀念：當人類學會美化自己的時候，他就成了存在的美化者<sup>13</sup>。**

除了「美化自己、成為存在的美化者」藝術化生存的思想，尼采還提出「世界只有一個」的哲學主張，這個世界就是我們生活其中、在裡邊哭、在裡笑，以人類與生俱來的權力意志，不斷自我創造，又不斷在自我毀滅中面對流變，而表達出繽紛多彩的的生存世界。這個世界，並非作為「自在」的世界而存在，而是以其「外觀」的形式出現在我面前：

**「外觀」本身屬於實在，是後者的存在形式；也就是說，在一個並無「存在」(Sein) 的世界上，唯有通過外觀，某一個可計算的同一事件的世界才被造就……。「外觀」是一個經過整理和簡化的世界，我們的實踐本能創造了這個世界，他對於我們完全是真的，也就是是說，我們生活著我們能在它之中生活，這就是他對於我們真理性的證明。世界……其本質是一種關係的世界：如果可能，從每個點出發，它有其不同的面目；在每個點上，它的存在本質是不同的；……。」<sup>14</sup>**

在這樣的概念下，相對於在他之前的哲學忽視人與生俱來的感覺能力，尼采為人的種種感官在認識的優先性扳回了一城。他認為人對於真實世界的認識，主要取

---

<sup>13</sup> 尼采〈作為藝術的權力意志〉，頁 690-91。

<sup>14</sup> 佛德里希·威廉·尼采《悲劇的誕生—〈作為認識的權力意志 568〉》，周國平譯，台北縣：左岸文化，2005，頁 635。

決於人類感官的功能閥、也就是感覺範圍。這種認識能力和範圍，還受到生存條件的限制，若要更充分的認識那無所不在、豐富的真實世界，只有學習藝術家們所具有的豐沛的認識意志並加以充分發揮，才能豐富每個人存在的內涵。以他的說法就是：去塞入：

**由於人最終在事物中找出的，無非是他自己塞入其中的東西——找出，就叫做科學，塞入，就叫做藝術、宗教、愛、驕傲。哪怕這兩件事本是兒戲，人們也應繼續做下去，並且鼓足勇氣去做——一種人去找出；另一種人，——像我們這種人，「去塞入」<sup>15</sup>**

「存在」不再是形上思維的概念，而是如假包換的生命概念的普遍化（呼吸）、願望、作用、生成等等作用的呈現與發揮。換句話說，存在，就是「活」。因為並無一個真正世界叫做「存在」或「真理」讓我們去朝聖。以往對所謂的「真正世界」的認識，無非是種種概念的虛構（相對於柏拉圖的理型彼岸世界而言）；而「靈魂」、「自我」這些始終困擾著生命意義的名詞，也被尼采視為只是某種生成之物，伴隨著數不清的年代被強塞入一切存在的生成流變之中，而形成為一種讓人無力拆解的實體。這些，如基督教的道德律令，本就不具有原初的事實，只是一種因襲而來「塞入」存在的東西。

隨著尼采對既有哲學或神學中普遍概念的改寫：真實世界是一種感官所認識的「外觀」；存在就是「活」；真理不再是一種給定之物，而是個體必須在不同處境的生存流變中的創造與發現。尤其重要的是，作為認識意志的感官，其實具有無與倫比的認識作用。人類與生具有的藝術的權力意志遂被他視為認識與創造的原動力。

哲學發展到尼采，自古以來一直存在柏拉圖哲學中「詩與哲學的古老爭執」<sup>16</sup>，也因為尼采將藝術的本質與存在的意義整合，而出現了言和的一線曙光，讓

---

<sup>15</sup>佛德里希·威廉·尼采《悲劇的誕生—〈作為認識的權力意志 568〉》，周國平譯，台北縣：左岸文化，2005，頁 664。

<sup>16</sup>「哲學與詩之間，有著古老的爭執」柏拉圖語，詳“*Republic, 607b*”，原意指柏拉圖接受傳統的以詩為主要教內容的文化中，西元 400 年左右喜劇詩開始取代悲劇詩，且逐漸進入演說詭辯術時期。在柏拉圖的著作《理想國》中，他將詩人逐出理想國，由此產生後人在哲學與詩的爭執上不斷進行研究。詩是否可以發揮柏拉圖理性世界的教育理想，是否具有教育中教人達到真理的可能，也就是讓人更好的可能，柏拉圖將詩人比作一般工匠還不如，由是產生千古以來西方

汲汲於尋找幸福的人們，多了又一條歸家的路徑。這條路，由感官、物質作為堅實的地基鋪成，「藝術」則沿著道路兩旁散播著精神的花種。舉凡踏上這條旅途的人，都有機會在不同路段上，品味著「存在」所吐露的芳香，享受到生命的小小完成。因為尼采說：「藝術的本質方面始終在於它使存在完成（Daseins-Vollendung），它產生完美和充實，藝術本質上是肯定，是祝福，是神化的存在……。藝術從事著肯定。作品從事著肯定」<sup>17</sup>。尼采大聲疾呼人們拋棄對概念性真理的崇敬，開始正視由我們自己創造的有價值的世界。他相信，在「猶如一件自我生育的藝術品」（Die welt als ein sich selbstgebärendes Kunstwerk）<sup>18</sup>的世界中，以一個藝術家的更高概念，每個人皆可以自我期許作為一個藝術哲學家，以一種他稱之為遠離宗教、道德、哲學的頹廢形式的相反運動：藝術，不斷自我練習：作一個自我塑造者，一個隱居者；像藝術家一樣，在某種質料方面，做一個小小的完成者<sup>19</sup>。

## 二、輾轉來到了傅科

晚期傅科則是將尼采的創造權力意志、藝術形上哲學加入波特來爾現代美學工夫的塑造觀念，併置在古希臘關懷自身的修身工夫的倫理大缸中發酵，特調出別有風味的「生存美學」，供作現代人在死亡的背景上，以一種美學的審美性，去「活」、去「存在」。傅科關心的是：

**符合美學意義的生活是否能給出一個普遍性的法則，以便人們能照此規劃自己的生活。生存的美學、生活的藝術、存在的風格、對自我的擔憂、自我的技藝、同性戀、友誼以及藝術諸如此類的概念，主導著傅科對生活藝術、對性愛與性欲的探討。<sup>20</sup>**

---

哲學和詩之間的爭論。

<sup>17</sup> 弗德里希·威廉·尼采《悲劇的誕生—〈作為藝術的權力意志 568〉》，周國平譯，台北縣：左岸文化，2005，頁 691-692

<sup>18</sup> 弗德里希·威廉·尼采《悲劇的誕生—〈作為藝術的權力意志 568〉》，頁 672；德文原文引自高宣揚，頁 347。

<sup>19</sup> 弗德里希·威廉·尼采《悲劇的誕生—〈作為藝術的權力意志 568〉》，頁 672。

<sup>20</sup> 馬庫色·S. 克萊那〈愉悅的享用——傅科關於實踐的生存美學〉，收編於《傅科的迷宮》馬文·克拉達/格爾德·登薄夫斯基編著，朱毅譯。北京：商務印書館，2005，頁 65。

在生存美學中，具規範性的基督教禁欲工夫，搖身一變為審美性的越界美學工夫；不容褻瀆的道德律令，則轉化為自由、任意的自身倫理；酒神藝術性的創造、破壞生命與太陽神的理性認識、批判在迎拒之間，則對生命發揮合力的作用。這也是每個獨一無二的生命經由主體化過程將自身作為藝術品的一種審美創造性的生存哲學。傅科晚期具有挑戰的哲學思想，讓向來形塑、宰制著主體的權力、知識、道德思想，就好像一個立於不敗之地的擂台主似地，看著就要灰頭土臉狼狽而倒下。

傅科哲學踵繼尼采生命哲學的思想腳步，也因此和藝術的思想有了美麗的邂逅，雖然「生存美學」迄今為止，仍非一套完整的哲學論述，也非傳統哲學的框架得以界說，甚至幾近為一種虛構的理想，正因為如此，才更契合尼采說的，生命就是要不斷開發「珍視造型、簡化、塑造虛構的能力」<sup>21</sup>。

考察西方哲學和藝術的微妙關係，必須從自古希臘文化的西方哲學誕生之地說起。

依據傅科重返古希臘所作的系譜考察，古希臘時期的修身文化哲學，原本是一種生活的型態，一種關於自身文化的哲學。「哲學」在古代，也另有生活上實踐智慧（Phronesis）<sup>22</sup>的意思。傅科就特別讚賞古羅馬斯多葛學派哲學家馬可·奧勒留（Marc Auréle，121-180）關於「哲學就是生與死的智慧」「哲學就是自己做好準備」的箴言。<sup>23</sup>

傅科發現歷經羅馬時期希臘化時期、基督教文化、笛卡爾時期以降，哲學仍然標舉著理性、邏輯、科學的大纛，原本在古希臘時期修身關懷、認識兼具渾然一體的風格已失去原貌，作為文化中人審美生存的哲學也逐漸失去關懷自身的內涵，既有傳統哲學中的自身概念，被掏空為一純粹認識作用的主體，讓原本希臘人發現、並在生活中實踐的「審美的生存」，也就是一種作為藝術創造的生存形態，折回自身或與自身關係的生命哲學幾經變身之後，已然被易容換貌成為一種不僅和哲學家本身的生活實踐無涉，和大眾生活更是徹底剝離的一種對嚴謹學問的思考與研究，以至於哲學在古希臘文化中以自由人的任意性倫理實踐，作為形塑自身主體生命為一種藝術生存的內涵和精神，幾已消散無跡可尋。

---

<sup>21</sup> 弗德里希·威廉·尼采《悲劇的誕生—〈作為認識的權力意志 568〉》，頁 663。

<sup>22</sup> 高宣揚《傅科的生存美學》，台北：五南，2004，頁 13。

<sup>23</sup> 傅科《主體解釋學》，余碧平譯，上海：人民出版社，2005，頁 465（504）。

「生存美學」(Aesthetics of Existence) 是傅科研究尼采、海德格之後，將存在主義哲學重返自身的存在理念作進一步考察，而在其思想晚期所提出全新風格的哲學主張。生存美學以一種審美性的美學態度，在主體化的流變實踐過程中，將主體為追求真理所進行對自身的精神性修煉及理性的認識、當下對自身歷史所進行的自我歷史批判溶於一身，讓生存者在主體化過程中，將自身當作藝術品，也讓生命成為一件永不歇息的藝術創造工程。所不同於尼采的是，傅科將啓蒙的概念轉化為置入當下處境的維度，不斷進行自我歷史的批判與改造，讓生存美學更完整的結合當代人類處境與古希臘文化的自身文化。

傅科在生存美學的主要說明計畫《主體解釋學》中，對一般所認知的哲學概念做了全新的詮釋與批判。他認為，哲學乃意味著主觀經驗與客觀認識的獨特關係，哲學與真理的關係必須經過一種主體化的過程，並在自身不斷進行自身修養及批判的工作，藉以培養主體本身的經驗和體驗<sup>24</sup>。生存美學的對象即是生存者的生命。傅科的生存美學無疑有著尼采哲學的影子。尼采說：

**給人的個性一種『風格』，——這是一件崇高而稀有的藝術！一個人從他的長處與弱處來觀察其本性，然後依此本性擬定一套獨創性的計畫，直到一切都顯得很藝術、也很理性，甚至連弱點也使眼睛著迷——運用那令人羨慕的藝術。<sup>25</sup>**

「風格」成為現代倫理主體不可或缺的藝術工夫。是一種對自己的生命不斷在「當下」進行一種理性的批判、反思，又不斷朝向完成創作一件藝術品的生存態度，將生命不斷改寫而具有審美意義的生存，也是傅科生存美學的實驗理想。

傅科將哲學發展史上原本屬於科學、自然、辯證的哲學概念，以其系譜學<sup>26</sup>方

<sup>24</sup> 參考何乏筆在〈修養與批判：傅科《主體解釋學》初探〉，《中國文哲研究通訊》，15（3），頁6的整理。

<sup>25</sup> 尼采《歡愉的智慧》” *Die fröhliche Wissenschaft*”。余鴻榮譯，台北市：志文出版社，2003，頁214。

<sup>26</sup> 傅科在《主體解釋學》的課程概要說道：「系譜學指的是我是從當下問題出發進行分析的」。詳《主體解釋學》頁540；「系譜學指的是使那些局部的、不連貫的、被貶低的、不合法的知識連貫起來，去反對統一性的理論法庭。……因此，系譜學讀是導向一種更細緻或更正確的科學形式所進行的實證主義的回溯。系譜學，非常準確地說，就是「反科學」。參高宣揚《傅科的生存美學》，頁155。

法進行分析，發現到日常生活中具體的「自我的諸種實踐」(pratiques de soi) 其實是古希臘文化中每個倫理主體的自身的美學生存實踐技術，生存美學將之與當代主體問題結合而發展出生存美學生存的概念。

古希臘人因關懷自身 (souci de soi)、認識自身 (gnôthi seauton) 而進行的「思想」和「語言」的「哲學功夫」(ascèse philoaopique)，比如：對話、聆聽；書寫、閱讀；良心省察等等，均涉及思想和語言的相關技術，也和主體自身修養的精神性與認識兩個向度息息相關。對於哲學到底是什麼？哲學和真理的關係為何這類的思考，傅科在《主體解釋學》中，透過哲學與精神性的關係，並切入真理的概念做了詳盡的論述：

**我們將「哲學」作為一種思想形式，其探問的對象就是允許主體進入真理的那一物，也就是試圖界定主體進入真理之條件與限制的思想形式。那麼，如果我們是如此稱呼「哲學」的，我想我們將能夠稱「精神性」為一種研究、實踐或經驗，而經此方式，主體為了進入真理而在其自身上執行必要的轉化。因此我們將「精神性」稱為諸種研究、實踐或經驗的綜合體。包涵諸種淨化、功夫、棄絕、眼光的反觀、存在方式的改變等，而對主體及主體的存在本身（並非對認識）而言，這些方式便是進入真理而必須付出的代價。<sup>27</sup>**

自稱「尼采主義者」的傅科，以行動將尼采的藝術形上學所獨具的哲學觀，結合現代性主體必須不斷批判自身的另類啓蒙觀點，以生命的藝術化實踐，作為現代性倫理主體得以達到真理與幸福生活的哲學思考軸線，也以美學轉化了哲學認識與靈魂修養之間的疏離與陌生。

哲學在晚期傅科生存美學理想裡頭，已不折不扣的涵容尼采所主張的「變容式」的哲學思想<sup>28</sup>。尼采哲學以語言作為詩性風格寫作的基底，並以藝術生命宣告一位哲學家的生存姿態，他的思想特色在於鼓吹人們在生存中、將種種經歷過的狀況轉換成最精神性的形式和遠景。也就是主張主體在生命過程的諸種體驗

<sup>27</sup>米歇爾·福柯《主體解釋學——法蘭西演講系列, 1981--1982》，余碧平譯，上海：上海人民出版社，2006。頁 16-17。

<sup>28</sup> 尼采在〈快樂的科學〉三所提出的觀點。

中，不論是酒神或太陽神的體驗，快樂或痛苦，皆當作是一種會從中分泌出思想的精神性形式予以接受和面對，也就是審美意義的下的哲學思想和實踐。

西方哲學到了傅科，歷經幾個世紀的變形面貌，到了當代，似乎有了一個「還我本來面貌」機會，他說：「哲學就是做好準備……其意義就在於讓我們可以永遠為這自始至終都只是一種考驗的人生做好準備，即人生將是一場考驗」<sup>29</sup>。傅科不僅從古希臘的自身藝術找到生存美學源頭，拉近了和藝術、生活、實踐的距離，也回應了亞斯培「當齊克果和尼采的存在意義增加其重要性時，才有現代思想傾向的特色」<sup>30</sup>的觀點，同時在其晚期思想「美學」、「藝術化」的生存美學思想中，也一再讓尼采隱身其中鏗鏘有力的說著話：

**一個人如果可以用藝術的眼光來審視自己的境況，那會是一種美好的技能，甚至在疼痛與苦楚來襲時，在怏怏不樂時，能有蛇髮女妖（Gorgo）的眼神，在瞬間凝固為藝術作品：那樣的眼神來自一個沒有痛苦的國度。<sup>31</sup>**

尼采哲學源自叔本華的意志哲學：一種鼓起勇氣讓自己和自己的生命和遭遇隨時保持一種距離，因此得以凝視、欣賞，將生命構築成爲畫面，而得以採行一種審美生存態度。然而，對於生命本身，獨獨有著態度，仍不足以建構存在的真實性。傅科因此強化了透過體驗、實踐及藝術創造的自身倫理實踐。這種實踐、批判拋開了道德規訓，轉而強調藝術化遊戲的自由與任意性的倫理主體。但是，如何完成，卻也成爲美學實踐和追求真理的主體化面臨的難題。

針對這一點，一再苦思「藝術必須存在，以免生命的弓弦被繃/斷」的尼采從少年時期即以一種將問題結構化的思考方式的「成問題化」（La problématisation, problematisation）方法<sup>32</sup>，被傅科納入生存美學作爲倫理主體的個人在主體化過程中，不斷自我反思檢視的現代自我批判技術，也就是「透過語

<sup>29</sup> 米歇爾·福柯《主體解釋學——法蘭西演講系列, 1981--1982》，余碧平譯，頁 504。1982 年 3 月 24 第二小時。

<sup>30</sup> 援引自尼采《歡愉的智慧》”*Die fröhliche Wissenschaft*”。余鴻榮譯，台北市：志文出版社。2003，頁 3，譯序。

<sup>31</sup> 尼采寫於 1867 的《善惡的彼岸》隨筆，呼應其後來藝術形上學概念。

<sup>32</sup> 「問題化」problématiser；problematisation 是古希臘時代一部份思想家的「生存藝術」（arts de l’existence）。古希臘思想家認爲「成問題化」是使自身生活提升到藝術境界的一種必要程式，他關係到一系列反思和自願的實踐方式，以便在自身的行爲過程中，尋求某種具有藝術美價值的特定風格和特定生活方式。引自高宣揚，頁 83。

言進行思想，特別是在語言的極限和語言遊戲中進行形思想。在語言多義性、歧義性、矛盾和弔詭性中，找出進行新思想活動的裂縫和可能性」<sup>33</sup>。這是尼采終其一生在哲學思考或自身轉向時不斷問自己諸如：「我是如何成爲現在的我」的問題後，以各種寫作手法反覆陳述的一種思想實踐。除此之外，生存美學的功夫，還融入波特萊爾的現代性都市旁觀者的美學。

總之，傅科的生存美學主張生存的創造即是將所有思想、情感皆經由實踐、具體化的過程以進入真正的生命和生活，並非只停留在抽象的思想層面，他的思想也爲現代思潮揭開了新頁。

## 貳、在文學這一邊

### 一、普魯斯特（Marcel Proust）的出現

在我孩提時代，我以為聖經裡沒有一個人的命運像諾亞那樣悲慘，因為水使他被囚禁於方舟達四十天之久。後來，我經常想，在漫長的時間裡，我不得不待在「方舟」上，於是，我懂得了諾亞曾經只能從方舟上才如此清楚地觀察世界，儘管方舟是封閉的，大地一片漆黑。<sup>34</sup>

一如尼采藝術形上學對苦難者的救贖意義：「藝術是苦難者的救星，它通往那一境界，在那裡，苦難成爲心甘情願的事情，閃放著光輝，被神聖化了，苦難是巨大喜悅的一種形式」<sup>35</sup>，普魯斯特本人和他的作品《追憶》中的馬歇爾即是以藝術拯救自己苦難的實踐者。

救贖哲學的特點之一即在於以美感現象證成存在；返回太一與意志的混沌深淵<sup>36</sup>，將生命的努力視作人生劇場一般，聽從形上智慧的引導。簡而言之，即是認識世界和己身存在的流變形式，在藝術的創造性生存中呼應存在本源。《追憶》

<sup>33</sup> 高宣揚 《傅科的生存美學》，頁 525。

<sup>34</sup> 寫下這段話的普魯斯特時年 25 歲。引自紀德：《重讀〈歡樂與時日〉》，世界文論（1）《文藝學和新歷史主義》，北京市：社會科學文獻出版社，1993，頁 180；吳曉東《從卡夫卡到昆德拉》北京：三聯書店，2004，頁 46。

<sup>35</sup> 佛德里希·威廉·尼采《悲劇的誕生—〈作爲藝術的權力意志 568〉》，頁 714。

<sup>36</sup> 引自陳懷恩〈尼采的藝術形上學〉台中：私立東海大學哲學研究所博士論文，1994，頁 94。

的馬歇爾在以藝術作為求生、超越的使命中，以尼采所稱譽的藝術家的偉大審美生存意志，既以終其一生成為一位偉大的藝術家作為渴慕與尋求的境界，孜孜不倦，無懼於疾病、死亡的威脅，更以《追憶》作為完成自身獨創的藝術品，對自己、也對無數的他人和世界留下一份最慷慨、無價的饋贈禮物，完成了尼采式「審美狀態是兩面的：一方面是豐富和贈送，另一方面是尋求和渴慕」。<sup>37</sup>的創造，也實踐傅科「生活藝術（*la tekhnē tou biou*）的修身藝術，就是在任何情況下去生存，這種修養，是突破教育範疇概念而言的是等同於生活藝術的」<sup>38</sup>的理想，為審美的生存提供一種風格。而他所採行的卻是被諸多不諳古希臘身技術者所誤認的一種陷溺式的、病態的生存。尤其是對他據以尋找真理、存在的回憶方式。

在希臘羅馬時期的修身文化中，對於良心、死亡、每日的生活、閱讀、書寫所得，夜裡所作的夢等等，都是與「注意當下」緊緊聯繫在一起，以回憶、沈思的方式進行的縱向或回溯式的觀察。其中，回憶和沈思、功夫被列為三大重要的和反思性有關的主要形式<sup>39</sup>。

對於希臘人而言，他們是向後看的，精神修煉所著重的回憶技術，和沈思即有著很深的淵源。沈思、回憶（*meleté*）在修辭學中，指一種內心的準備（思想自身的準備）<sup>40</sup>，也是靈魂藉以認識自己的方式。古希臘的「認識自己」（*gnōthi seauton*）是指「靈魂藉以在認識自己的運動中，從其記憶的深處認識到它已經認識到了的東西。……對自身的認識成了主要記憶關鍵。或者說：自身對自身的反思和對真理的認識之間的關係式以記憶的方式被確立的」<sup>41</sup>，意指一種「面向過去並用記憶的人」（*phronimoi*）的存在性。這與當代動輒提醒人要「向前看」、「朝向未來的人」（*anoētoi*）的生命觀念也是大相逕庭。這與哲學工夫在基督教時期的反轉有關。

普魯斯特自己即是一位終其一生貫徹作為一位「向後看的人」：以回憶、以及在回憶中閱讀、書寫、社交，並藉由藝術的風格，成就一生的美學實踐者。

因為病、因為孱弱的身體，《追憶》主人翁馬歇爾一如作者普魯斯特的真實生活，終年困在陰暗、密不通風、一如諾亞方舟的斗室裡，總是以回憶作為一天

---

<sup>37</sup> 佛德里希·威廉·尼采《悲劇的誕生—〈作為藝術的權力意志 568〉》，頁 705。

<sup>38</sup> 米歇爾·福柯《主體解釋學——法蘭西演講系列, 1981--1982》，余碧平譯，頁 219。

<sup>39</sup> 傅科《主體解釋學》1982年3月24日第一小時，中譯本頁 435。

<sup>40</sup> 傅科《主體解釋學》1982年3月24日第一小時，中譯本頁 436。

<sup>41</sup> 傅科《主體解釋學》1982年3月24日第一小時，中譯本頁 437。

生活的開始，在閱讀中回憶，在回憶中閱讀、沈思；在書寫中回憶、在回憶中書寫；更在回憶書寫閱讀中，體認自己和人際、存在處境的本質。最後，再以一種藝術化的生存實踐，完成一本以虛構形式的回憶開始、又以回憶作結的自身獨創藝術作品。同時，也讓自己成爲一件無懼時間沖刷，永遠綻放耀眼、散發著存在啓示光暈的藝術品。

針對哲學家應有的生命實踐，尼采曾說過：

**一個哲學家，如果他經歷過並且不斷重新經歷著種種健康狀況，他麼他同時也就經歷了種種哲學：他每次所能做的，無非是把他的狀況轉換成最精神的形式和遠景——哲學正是這種變容的藝術。<sup>42</sup>**

尼采所說，無非是強調理論和生命實踐並進的觀點，亦即藉由真實的生活體驗，讓哲學成爲達致真理的路徑。就這個角度而言，無法治癒的哮喘讓普魯斯特也像藝術王國中的哲學家一樣，經歷了生命哲學的洗禮。所不同於哲學家的是，他以藝術的形式完成自身與作品，哲學和藝術在他身上完成了一場美麗的邂逅。他就像一顆孤獨、閃爍著謎一般光芒的星子，作者普魯斯特豐厚的生命內涵由於過於流變神秘，即令幻化成眩人眼目的藝術作品光暈，仍難免引來人言言殊的詮釋，難以一窺全豹。儘管如此，只要有機會抬頭仰望他、籠罩在光暈底下的現代人，即令在橫跨幾個世紀時空而來的照面中，仍能激起一股幸福的存在感。

## 二、《追憶》的生存美學

本研究主要爬梳普魯斯特（Marcel Proust）文本《追憶似水年華》讀書與沈思及自我書寫的脈絡，嘗試尋找出瀰漫在文本中的自我技術斧鑿刻痕及生存美學風格的實踐者。

普魯斯特打童年起，即以閱讀作爲深入眾多思想家、文學家思想高山叢林的狩獵與跋涉。《追憶》又以半自傳體形式完成，透過大量的隱喻、象徵，普魯斯特將藏身在每個字詞底下的存在的地質形貌，層層挖掘出來的敘事手法，正好提

---

<sup>42</sup> 尼采《悲劇的誕生——快樂的科學》頁 481。

供研究者尋線索驥進入他所揭露的世界。

作為一本現代小說文本，作者寫作的背景，正值意識理智當道、潛意識失去說話的空間，人們逐漸「看」不見、「聽」不見，人與之間的語言也逐漸枯萎的現代，普魯斯特經由《追憶》的敘事手法，讓人的精神重新置於天地中間，進行了一次「逆向的哥白尼式運動」。尼采、傅科提倡的藝術化生命風格，在普魯斯特則以一種回憶式的生活讓自己學會和自身說話。

《追憶》” *A la recherche du temps perdu*”<sup>43</sup>，卷帙浩繁，遍涉時間、藝術、死亡、道德、自我、性、愛情等和人生密切關聯的主題，獨步開創了意識流小說的敘事風格，在作品中任意識穿梭、流轉，深入開挖出人類潛意識的深層脈礦、將小說的表現手法帶入現代小說的新紀元。同時，更讓主體自身獨一無二的存在真實性，以無蔽、無遮的面容現身。小說內容鋪陳了身而為人面對生存處境，如何讓感性、理性巧妙無比的攜手合作，立根在尼采生命意志所強調的黑暗的生命土壤，吸吮著早已蓄積著、準備供給人作為藝術化生命的生命力，讓生存者處身當下，既處身在感性體驗世界萬象中，不斷進行自我認識成為一個自我反思的倫理主體。這種主體也是傅科將尼采戴奧尼索斯的酒神意志和太陽神阿波羅精神揉和在一起，以美學的創造轉化過的主體化生存；是「根據現代主體化的方式，把自己塑造成主體就是一種無止境的認識自己的努力，它只是努力縮小我真正生活與我自以為的生活之間的差距」<sup>44</sup>。這種生存態度，讓主體能正視、接受生存中時刻流變的特質，又能不斷透過自我反思、改變、創造的審美態度，將身獨創為一件藝術品。人因而能從傳統被知識、道德、權力束縛的大寫的「人」解脫出來，由智性回歸經驗，以經驗的審美性帶動生存的創造與改造，而成為一個以審美化取代規範化的倫理主體。

其中，「非自主性回憶」(Involuntary Memory)的發現，讓這本小說除了本身歷久彌新、顛撲不破的文學價值之外，還被冠上諸如「心理治療小說」、「教育性小說」……等具有療癒價值的封號。他教導世人觀看自身存在其中的世界的繽紛多彩，為世人打開另一扇通往每個人所獨具的、具有普遍性的心靈世界的大窗。如果說，時間這就意味著人在世生存的有形或無形的生命，那麼，為多數人

---

<sup>43</sup> 以下簡稱《追憶》。

<sup>44</sup> 米歇爾·福柯《主體解釋學——法蘭西演講系列, 1981--1982》，余碧平譯，頁 542-543。弗理德里克·格霍：傅科授課情況報告。

所遺忘、甚至錯過的絕大部分的生命，也就是內在心靈世界的那個小宇宙、和被流光歲月所帶走、令人不勝唏噓的遠颺時光。爲此，普魯斯特在《追憶》中，匠心獨運地，爲芸芸大眾揭示了一種重新尋回、並把握住真實生命的技術。這種技術，用古希臘時期的語言來說，就是一種關懷自身(epimeleia heautou)的生存技術 (techne tou biou) ——通過閱讀、沉思、回憶和自我書寫。看似簡單、卻又融合了波特來爾(Charles Baudelaire)的「浪蕩子美學」<sup>45</sup>( 玩弄工夫主義)(l'ascétisme du dandy)的美學風格。這種美學，卻是需要傾一生努力實踐的靈魂修煉，不斷返回自身作反思與批判，建構自身成爲一倫理的主體，啓動一種盡全力拯救生命不致淪於蒼白、空洞與受宰制的生命力量。這種意志、或者說是力量，即是捨此無他的審美、自身獨創的生活藝術。

### 參、相見恨晚——普魯斯特與傅科

《追憶》以法文寫作，中文譯本七冊、篇幅多達 200 萬字，看似以長篇小說的體裁寫就，卻沒有主要情節，但是只要能夠進入他文本世界的人，都會不約而同的在書中看到自己在世存在的生活縮影和自我、他人的形象。在寫作之前，普魯斯特已經預言他所寫的將是一本爲每個人所寫的書，就像他自己在書中所說的：「我覺得，他們不是我的讀者，而是他們自己的讀者，我的書無非是像那放大鏡一類的東西，……因爲有了我的書，我才能爲讀者提供閱讀自我的方法」<sup>46</sup>。

無法治癒的哮喘痼疾禁錮了普魯斯特的日常生活。35 歲以後的他，更只能困在密不通風的斗室中讀書寫作，直到 51 歲病逝。他的一生堪稱是「邊界處境」(Grenzsituationen)的生存<sup>47</sup>，卻以具體肉身藝術化生命風格實踐，啓發我們認識自身所在的內心與外部兩個世界，並以審美的生存完成了自身獨創的生存美學理想。是西方文學史上一位以自我踰越方式，淋漓盡致活出了美學上的存在者。

---

<sup>45</sup> 詳見何乏筆〈冰冷的激情：尼采、傅科與哲學的美學化〉頁 20。美學的工夫主義將身體、行爲舉止、感覺、情慾視爲藝術創造德材質，即是創造「自我」這件藝術品的材質，援引自波特萊爾〈現代生活的畫家〉指涉某種嚴謹的造型過程，將美學風格的創造與發明奠基在一種特殊的紀律之上，並由此出發追究雅緻的美學工夫。

<sup>46</sup> 普魯斯特(Marcel Proust)《追憶逝水年華 VII 重現的時光》，徐和謹、周國強譯，台北市：聯經，1999，頁 366。

<sup>47</sup> 哲學家雅士培(Karl Jaspers)因與生俱來的支氣管擴張與心臟代償機能衰弱症，醫生曾預告他將在 30-40 歲間死亡，雅氏說出自己這種狀況是一種「界限情況」，也促使他思考生命意義、尋求解答。

以德勒茲（Gilles Deleuze）在《意義的邏輯》說法：「意義永遠不會是原則或本源；它乃是產物。它不是要被發現、復原、重新使用的東西，而是藉新技巧製出之物。」普魯斯特正在這層意義上，以自身的主體化，早一步親身實踐了傅科所提的生存美學理想。

普魯斯特 1922 年去世後 4 年，同樣在法國，哲學家傅科(Michel Foucault,1926-84)誕生了。作為一個被封為「哲學王」的哲學家，他窮其一生關心著主體在歷史維度中被型塑而成的面貌。經歷過早期以知識、權力、道德的相關論述之後，在晚期研究中，他以主體化（subjectivity）作為生存美學的關懷軸心，著手整理出關懷自身與治理他人的倫理學，所關注的無非也是主體所追求的真理，一種自身在生存中的真實存在與自足的幸福。相對於普魯斯特，哲學家傅科則操著一把橫跨古希臘文化到二十一世紀的哲學的解剖利刃，一刀劃開人類主體史的軀體，以其考古學、系譜學的獨特方法，將其中被掩蔽久矣的非理性現象，逐一向世人解說其中心理、醫學、文學、權力、倫理哲學的來龍去脈，現代人也終於有機會看清楚自身在現代化中的處境。晚期，則重回解開主體傳統束縛的努力，提出「主體化」的哲學主張，他將主體化界定作人們據以構成一個主體或是確切地構成一種主體性的過程。不僅如此，他終其一生也浸淫在閱讀、沉思、自我書寫、踰越自身的種種嘗試和具體實踐中。據此，他為現代人的主體在權力、知識和道德的網羅下，找到了另一條可能的出路——生存美學（Aesthetics of Existence）。

與傅科有別的，作家普魯斯特秉持的是文士的筆鋒——一隻由久病之軀所鍛造出、沾著靈魂墨汁的筆，筆落驚風雨、泣鬼神。他的作品為人的生存在冷峻無情的死亡面前宣告了作為自身存在的尊嚴，而他本身也一如《追憶》書中的與他同名的主人翁馬歇爾一樣，為追求永恆的真理與幸福，終生踐行著在退卻、閱讀、回憶和自我書寫生活技術中，圓滿完成自身存在的意義。他「放棄人生好讓作品活著」、「為了建造另一個世界，退出了世界……現在他封鎖在墳墓的圍牆內，我們終於明白他奇怪的苦行的生活，全然斷絕對他作品沒有幫助的每一件事情，甚至拒絕所有的飲食」<sup>49</sup>。他的朋友、法國作家莫里亞克的話，正是普魯斯特一生

---

<sup>49</sup> Richard Davenport-Hines《巴黎 1922,普魯斯特》，呂玉禪譯，台北：聯經出版社，2008，頁 284 所引述 1922 普魯斯特在巴黎去逝後，作家莫西亞的話(莫西亞一翻譯為莫里亞克，法國著名小說家評論家，和普魯斯特同一時期。

的寫照：以一種創造、踰越的終生實踐，將死亡掌握在手中，完成一種改寫自身的生命風格。

傅科在古希臘文化的系譜考古研究中，整理出西方文化早已存在的真正關懷自身的生存美學。兩人同樣生在法國、也都嫻熟波特萊爾的美學，在傅科提出生存美學之前，普魯斯特無師自通的在退卻（*anakhôrêsis*）的孤獨生命中、經由回憶和書寫、閱讀等自身技術活出一生，遙遙地與傅科後來所提倡的生存美學相呼應。無獨有偶的，兩人晚期的寫作、研究歲月，也同樣在病體的痛苦折磨中、不斷踰越自身、不斷轉回自身，改造自身；一在臨終前完成了震古鑠今的曠世巨作《追憶》，一則改寫了主體哲學的生存美學，並以自身獨創的哲學躬身實踐其作為哲學家的生活，哲學家也成了真實的人。

《追憶》被多數文學評論喻為自傳體的回憶書寫文本，也是研究者所認為是傅科生存美學自身技術實踐的美感生活、詩性生存、踰越自身、改寫真理的實踐範本。這兩顆各居於河漢一方，看似孤獨得沒有氛圍、一先一後來到人間，並分別在文學、哲學界發光發熱的星子，在世時，就像「靈魂的異鄉者」，總是追問著真理，想為人的在世存在，汲汲找尋一詩性的棲居之所。而「詩」在希臘古字的文學起源是「做」而非「說」的意思<sup>50</sup>。《追憶》所呈現對生命本質的追求，呼應生存美學的生命實踐的理想，同時意味著在「做」的實踐中，創造自身成為一藝術化、具有詩性風格的存在。本著這種對生存意義的關懷，哲學家 and 文學家憑藉著在藝術、美學、創造的風格，越過界線牽起了對方靈魂的手，以他們自身寫下不斷踰越、改寫見證了所謂的：<sup>51</sup>凡人消失，不留任何痕跡；詩人只是死亡，並在人間留下美學的火種、以待假以時日點亮了人類存在之謎的日出。

這場邂逅，難免將以哲學與詩的對話開始，卻也有可能進行一場傅科理想中那種能真正自由思考的未來「藝術家—哲人」與詩人的美學邂逅。

---

<sup>50</sup> 陳茜芸〈普魯斯特：新時間觀引發的小說革命——兼談科學與哲學的關係〉，四川外語學院學報：17卷4期，2001年7月，頁23-6。

<sup>51</sup> 傅科認為賦予「消失般的死亡」（*mort comme effacement; death-as-effacement*）以審美的意義，面對死亡最有意義的態度。參高宜揚《傅科的生存美學》，頁534。

## 第二節 問題意識：《追憶》研究中人跡罕至的小徑——閱讀、 自我書寫的美學之軸

學術研究上，許多哲學家如德勒茲（Gilles Deleuze）、班雅明（Walter Benjamin）、呂格爾（Paul Ricoeur）、簡奈特（Gerard Genette）、貝戈特（Samuel Beckett）、列維那斯（Emmanuel Levinas）等，都曾分別從不同論述觀點對《追憶》以專書或專論方式詮釋這本意識流文本<sup>53</sup>；在文學評論上，多種視角的解讀，更是不一而足，其在學術研究上的價值是毋庸置疑的。至於對一般讀者的影響，就像普魯斯特所說：「幸虧有了藝術，才使我們不只看到一個世界、我們的世界，才使我們看到世界倍增，而且，有多少個敢標新立異的藝術家，我們就能擁有多少個世界」<sup>54</sup>。普魯斯特也以其生花妙筆與哲學的訓練，為「世界」這個原本具有普遍意義卻又妙不可言的名詞，賦予無窮豐富的內含，幾乎為每個人打開了一雙既能獨到觀察外部世界又能不斷向內反思內在世界的的神奇之眼。《追憶》被視為一座聖堂、一首交響樂，更因其包蘊的經驗世界之複雜，而被視為一個世界的總結（Summa）<sup>55</sup>。普魯斯特努力向讀者揭示的是經驗和內省、感官和物質世界、藝術和死亡等等生存現象的流變面貌，他正視人生而有死的命運，並積極思考人如何能安頓存在以免淪入「無家可歸」（Homelessness）的虛無宿命，最後，他指出創作性的審美即是一條自我超越的生存之道。因為他看出：在時間摧枯拉朽所致的洪荒中，現在有時間（因為還活著），過去有時間（回憶召喚回來），但將來不再有時間（死亡已經臨現），「死亡已是確切的了，時間與方式則未定」<sup>56</sup>，

<sup>53</sup> 德勒茲（Gilles Deleuze）《普魯斯特與符號》“Proust et Les Signes”的符號的觀點；班雅明的《普魯斯特的形象》；簡耐特《辭格Ⅲ》；呂格爾《序構敘事中時間的塑形》；貝戈特《普魯斯特傳》；列維那斯《普魯斯特的他者》（收錄於 Proper Name）。

事的人收錄一篇〈普魯斯特的形象〉以現代性啓迪的觀點，賞析《追憶》的回憶美學；簡奈特 Gerard Genette）的《辭格》“Figures III”結構主義敘事學觀點；呂格爾（《時間與敘事》第二冊中詮釋《追憶》敘事者的敘事風格；貝戈特 Samuel Beckett “Proust” .New York. Grove Press Inc.1970；列維那斯“Proper Name” - 〈The Other in Proust〉則以一短篇論述普魯斯特文本中無所不在的「他者」，認為他不僅是一位心理學家，還更像一位一位社會學家。其中，除貝戈特、班雅明些許評論觀點將在本文中討論外，其餘哲學家的論述，由於和本文的研究方向多無直接關涉，僅簡要說明供參。

<sup>54</sup> 普魯斯特《重現的時光》徐何僅、周國強譯，台北市：聯經出版社，1992，頁 222。

<sup>55</sup> 葉維廉《從現象到表象》，台北市：東大圖書公司，1994，頁 29。

<sup>56</sup> 詹姆斯·喬伊思（James Joyce）《都柏林人青年藝術家的畫像》“Dubliners A Portrait of the Artist as a young Man”，林若洲譯，台北：志文出版社，1993，頁 480。

當此之際，唯有藝術才有拯贖與超越的能力。

對《追憶》的研究儘管豐富無比，卻多數集中在普魯斯特所發現的「非自主性回憶」(involuntary memory)、時間、存在，或文學的敘事手法、斷片美學等方面，華文世界的研究尤其如此。研究者忝為此巨著的愛好者，發現普魯斯特在《追憶》及其他相關作品中，指出了一般愛讀書的人鮮少注意、也很少努力去完成的閱讀方式，這種閱讀是以邁向自我書寫的自身創造為目標，是一種透過閱讀、及沈思、回憶來認識自己，改造自己的審美態度。閱讀、寫作並非作為休閒活動來進行的，而是一種生存的鍛鍊。閱讀與一生中孜孜矻矻追求的幸福與存在真理的探求有關，最後的目標則在以書寫完成自身獨創的存在意義。這種閱讀與書寫，和尼采的觀點不謀而合。尼采說：「一切寫作之物，我只愛作者用自己的血寫成。用你的血寫作吧，你將知道血便是精神。……別人的血是不容易瞭解的，我恨一切以誦讀為消遣的人」<sup>58</sup>。由此可見，《追憶》不僅是文學上的巨構，其內含更瀟灑著豐沛的哲學思想與生活的實踐內涵。儘管，文本是虛構的。

生存美學乃是一種以自身倫理將生存作為倫理的一種內在性、審慎和距離的倫理為主的生活哲學，「……就是一種把一種秩序納入自己生活之中的觀念，是一種內在性而不是以一種價值為支撐的、也不受制於外在規範的道德，是以個人選擇和生存美學的問題為中心。……這種道德是一種生存結構，以 bios（生命、生活）作為審美藝術作品的素材」<sup>59</sup>。傅科在古希臘文化的自身哲學基礎上，為正面臨著主體消失的困境的現代人，提出一個迥然別於以往、兼具哲學思考與實踐的風格哲學。這種哲學強調哲學與真理的關係需要透過一種主體化的過程，透過對自己不斷地對自己工作，培養自己的經驗能力。同時，在修養中，更以美學化的方式，立足於當下進行自我歷史的批判，以自身的生存作為哲學反思與實踐的對象<sup>60</sup>。傅科認為，現代主體要能同時兼顧自身、他者的審美生存，只有將生活藝術化、以一種將自身作為一件藝術品創造般的生存態度不斷改寫自我，這也是現代主體重返自身，脫離宰制、規訓的主體的唯一可能。只是，現代人又如何去實踐？有無一可供參照的路徑？

鑒於以往和「閱讀」、「自我書寫」的相關研究，多聚焦於閱讀對於心智活動

<sup>58</sup> 尼采《查拉圖斯特如是說》，雷菘生譯，台北：中華書局出版，2000，頁 50。

<sup>59</sup> 米歇爾·福柯《主體解釋學——法蘭西演講系列，1981--1982》，余碧平譯，傅科 1982 年授課目標，頁 549。

<sup>60</sup> 何乏筆〈修養與批判：傅科《主體解釋學》初探〉，《中國文哲研究通訊》，15（3），頁 7。

學習的歷程、成效，或閱讀方法上，偏於心理學式、認知的學習層面，較少涉及閱讀和自我認識、自我轉化的美學層面。《追憶》文本中所描繪的閱讀，卻是文本作者為追求幸福的人生而體驗到的一條讓自身達致真理的一種自我認識、自我轉化，繼而自身獨創的實踐之路。閱讀的最終歸宿，即是在自我書寫中改寫自我以完成自身獨創的圓滿結局，這和傅科在斯多葛學派的精神修煉所強調的書寫、閱讀交互進行的自身技術不謀而合。

本著此種關懷和理想作為研究起點，研究者所選擇的是一條多數《追憶》的朝聖者所捨棄的一條荒漠小徑，試著從文本中鮮少為人注意（尤其是中文世界對普斯特文本的研究）的「閱讀」、「自我書寫」層面著眼。不只是因為研究者認為普魯斯特《追憶》文本身體力行的閱讀、回憶、自我書寫的存在視角<sup>61</sup>頗為契合傅科生存美學實踐的態度；更因為，綜觀傅科所整理出的自我技術文獻，雖隱約可見到工夫實踐和自身靈魂修煉的關係，但是對於這些自身技術是何以能夠得到、或達到一種生存美學境界的操練歷程，卻仍停留在相關自身技術、工夫的說明介紹或分析層次。其中，閱讀、回憶、自我書寫的自身技術所探討的，涉及人類神秘莫測的心靈運動，包含智性、感性、態度等複雜變化的流動經驗，哲學式的論理性分析，雖也能說明心靈狀態因人而異的特質，卻在修養攸關的精神層次、以及伴隨修養而來的美學狀態上，無法有效且入木三分的描繪出其作用和成果。換句話說，生存美學雖尚屬於實驗的理想，這種理想，卻有賴一些鞭辟入裡、揭露心靈與生存現象的藝術作品，方能予以解說或展現其生活的具體實踐。因為，一如尼采的觀點，藝術家總是比哲學家能掌握住生命流變的特質並以各種藝術的方式表現出來。藝術作品豐沛的存在性語言所釋放出的心靈震盪和精神性，恰可彌補哲學論述的不足。

生存美學作為一種審美的、倫理的生存實踐哲學，讓歐洲哲學的「修養哲學」<sup>62</sup>的實踐概念貼近了生命和生活。生活即是活生生、肉身生命體驗過點點滴滴真實感受的大熔爐，生命經驗過程中各種知覺交互作用下產生的情感、思想、行動

---

<sup>61</sup> 魯斯特的作品除了《追憶》這部巨著之外，留給後世的代表作不多，多為零星評論或散文，他可說是傾一生之力以完成《追憶》，但是，卻有一本英譯為 *Marcel Proust "On Reading"*. Translated and Edited by Jean Autret and William Burford. New York: The Macmillan company. 1971. 專門描寫他的閱讀及對作家如拉辛、福克納、波特來爾……等有關閱讀的觀點評論，書中明顯表達出他對閱讀的重視。

<sup>62</sup> 國內學者何乏筆在〈修養與批判：傅科《主體解釋學》出探〉一文中，以「修養哲學」一詞用以表示傅科的哲學實踐概念，藉以和歐洲哲學的另一發展「辯證哲學」加以區分。

全都無一倖免的、要通過生活的冶煉、鍛造，方能達到生存美學的理想。是故，單憑哲學論說與分析，卻缺乏指陳一條供世人觀摩、學習路徑的生存美學實踐的體驗，是令人遺憾、多少有些美中不足的。

據此，本篇研究《追憶》文本內容的詮釋、分析，旨在援用生存美學相關的自身技術文獻，作為詮釋文本相關論題的立論基礎，以披露閱讀、沈思、自我書寫在《追憶》中的美學實踐。為此，在本節中，以一種近似「問題化」(problématiser; problematisation)精神，針對「閱讀」等技術在《追憶》中是如何進行，並對主體自身的精神性體驗發生作用的問題，有必要先行論說一番，也可算是某種自我設問並嘗試回答。

## 一、生存美學實踐：奉獻自己給繆斯的人

真話主體化的步驟就是賽涅卡的文本談到知識、哲學家的語言、閱讀、寫作、人們所做的筆記不斷表現出來的，其目的為把大家所知道的東西化作他自己的 (facere suum)，人們聽到的話變成自己的，人們認為是真實的話或通過哲學傳統傳達給你的真話變成他自己的，是有關聽、讀、寫、說的技術。<sup>64</sup>

傅科《主體解釋學》1982年3月3日第一小時

《追憶》是一本半自傳體的文本，藉著文本內涵探尋出一個積極的生存美學實踐風格者，在文本詮釋之前，不免要提出幾個問題並試著回答。

首先，《追憶》文本中的敘說者、同時也是第一人稱的主人翁（馬歇爾）的生存實踐風格，是否足已構成生存美學實踐的理想？他是否稱得上是一位對自己的生命 (bios) 給出解釋的人？也就是：一位經由主體化而實踐藝術化生命風格的人。

此一問題意識和古希臘文化中的「說真話」的批判與實踐有關。因為，生存美學延續尼采精神所主張的藝術化生存風格，這種風格雖具有各種不同形式，卻都具有一種不斷對自身生命的檢視、批判、創造，並完成自身風格有關的精神性。

---

<sup>64</sup> 傅科《主體解釋學》，頁 318 (347)。

這種能賦予本身生命某種風格的人，在古希臘文化中，被叫做「奉獻自己給繆斯的人」。蘇格拉底即曾經被稱作是一個「奉獻自己給繆斯的人」，亦即一名在自由技藝方面有教養的人，展現了存有論上的和諧<sup>65</sup>。

古希臘哲學觀點下的 *parrheia*，也就是蘇格拉底式的演說者，他們為人所檢視的是以辯士舌鋒顯現出他所言說的 *logos* 與生命是一致的。研究者則嘗試以《追憶》所虛構出的人物生命，加以檢視其在理性與感性不斷交互辯證的反思過程下，是否具有生存美學所追求的審美存在：即《追憶》存在著這樣的生命風格人物嗎？

1983 年，傅科發表他對古希臘自身文化中 *parrheia* 「說真話時的坦率」的看法。傅科說道：

**我的意圖並不是要處理真理的問題，而是說真話者的問題，或者說真話作為一種活動的問題：……誰能說真話、跟什麼有關、有哪些後果、跟權力有什麼關係……，我們若要瞭解西方所謂『批判』傳統的根源，就要探究下列問題：說真話的重要性、知道誰能說真話，以及知道我們為何該說真話<sup>66</sup>。**

傅科一路追蹤著 *parrheia* 的歷史系譜，在《拉赫士》”*Haches*”的對話紀錄中，發現到了蘇格拉底式的 *parrheia* 和自我關懷 (*epimeleia heautou*) 有密切不可分割的關聯<sup>67</sup>。他提到：當時還年輕的蘇格拉底在演說中，採用一種理性的、倫理上有價值的、精微且優美的言說，也就是「自由的」言說。一種他所說的、和他所想的一致；而他所說的、也和他所做的一致，真正勇敢且自由地擔負起 *parrheia* 的角色。這時候的蘇格拉底，即扮演了作為他人生活中的試金石角色，對於他人

<sup>65</sup> Michel Foucault 《傅科說真話》，鄭義愷譯，姚人多導讀，台北：群學，2005，頁 150。

<sup>66</sup> Michel Foucault 《傅科說真話》”*Fearless "speech"*”，鄭義愷譯，姚人多導讀，台北：2005，頁 5。

<sup>67</sup> 拉赫士 (*Haches*)，一位年長的希臘將領，在伯羅奔尼撒戰役中有著顯赫戰績。蘇格拉底在對群眾演講中，要拉赫士試著揭露他在戰役中勇敢的表現，究竟帶有何種理性的、可理解的形式，也就是揭露其中的 *logos*。這個測驗主要發揮試金石 (*basanos*) 的作用，測驗一個人的生活和蘊於其中無形發揮著作用、卻又可被自身理解的原則是什麼，簡單講，就是人學習轉向自身去認識自己。他將蘇格拉底的演講 (*speech*) 和論說 (*argument*) 結合審查之後，讚譽年輕且在當時尚未被視為是一位優秀的公民的蘇格拉底，是一位真正配得上他的言說的人。蘇格拉底的 *parrheia* 在某方面和政治的 *parrheia* 不同，主要在於他的言說中，除了和真理、*logos*、

勇氣之間的關聯外，還多了一種新的要素 *Bios* (生活、生命)。

的生命有了震聾發聵的意義和價值。其重點在於蘇格拉底將 (bios) 生活的觀念作為 *parrheia* 的焦點，並與當時所流行的演說術結合在一起，讓當時位高權重頗具影響力的拉赫士稱許道：

這樣一個人正是我所理解的『有音樂性』——他將自己調製最美的和聲，不是豎琴或其他樂器的和聲，而是他自身生活的言語行為之間的真實調和……是純然的陶立克調式 (dorian)，這是唯一希臘式的和聲。<sup>68</sup>

傅科接著進一步考察 bios 的意義，他發現到：

bios 也就是在我們生活中立即向我們呈現的方式，是一種考驗，一種體驗意義上的考驗，世界是被我們得以體驗自身的東西，也是我們得以認識自己的東西。bios 在這種意義上，是一種訓練，通過它，由於它，我們將會培養自己、改變自己，邁向一個目標或一個目的，直至完美境界……當 bios 不再作為工夫 (tekhnē) 的相關物時，這種主體性形式就出現了。<sup>69</sup>

古希臘時期演說術進行時 當演說者 (如蘇格拉底) 開始言說時，他的對話者亦須和他有所接觸，同他建立某種親近關係，以便開始玩這個 *parrheia* 式的遊戲。接著，聽者為蘇格拉底言說 (discourse) 中的 *logos* 所引領，去對「自己、為他現在渡過光陰的方式、還為他至今過的是何種生活」——「給出一個解釋 (didonai logon)」。這篇有關蘇格拉底式遊戲的描述主要在說明，聽者是否能夠顯示在他所使用的理性言說 (discourse *logos*) 和生活方式之間有一種關係。蘇格拉底是在詢問 *logos* 透過什麼方式而為一個人的生活風格賦予了形式<sup>70</sup>。

*Bios* 因此成為蘇格拉底式 *parrheia* 的焦點。又由於蘇格拉底本身的言詞和所作所為之間，具有一種和諧的關係，他不但能夠對自己的生活給出一個解釋，那個解釋也能在他的生活舉止中被看見，言行、思想中沒有任何不一致之處。在古希臘文化和柏拉圖的對話錄中，將這樣的人喻為 “*mousikos aner*”，這個詞意指

<sup>68</sup> Michel Foucault 《傅科說真話》“*Fearless speech*”，鄭義愷譯，姚人多導讀，台北市：群學出版社，2005，頁 149 (99)。

<sup>69</sup> 米歇爾·福柯《主體解釋學——法蘭西演講系列, 1981--1982》，余碧平譯，頁 505。

<sup>70</sup> 整理自 Michel Foucault 《傅科說真話 “*Fearless speech*”，頁 146-149。

「一個奉獻自己給繆斯的人」——也是一名在自由技藝方面有教養的人<sup>71</sup>。這個人的 *logos*（理性）和 *bios*（生活），是處於和諧一致中，這種諧關係就是一種陶立克和聲，也就是散發出勇敢的和聲，那是由於 *parrheia*（說真話的人）在蘇格拉底之前的意義，是要冒著危險、在比他更有權力的人面前、心口要合一、以坦率的方是說出真理的批判行爲。眾所皆知的，蘇格拉底終其一生在實踐著 *parrheia*，直到被賜毒以終。

普魯斯特以書寫代替言說，在《追憶》中，將閱讀、回憶、沈思、生活、自我書寫等連同一氣、以終其一生朝向成爲一位偉大的作家的生命意志，創造自身的生命風格，最終以文學創作的創作實踐完成一生。在這過程中，不論對自身情慾、對閱讀、回憶的沈思所帶來的生命轉變過程、甚至對重要作家、法國發生的德雷斯政治事件所發表的評論，作爲一個以藝術作爲生命最高價值的追求和實踐的傳記小說而言，它是文學的、卻也是以生命哲學作爲內容的；它是心理學、教育學的，卻也是社會學的；一言以蔽之，他（它）更是生存美學的。

普魯斯特在深厚的藝文涵養之外，曾到學校接受過哲學課程訓練，他的表親法國哲學家柏格森綿延理論的哲學，和法國詩人波特來爾的影響，在《追憶》中處處可見。意識流描述的手法，讓時間的「今」、「昔」時光，可以順向、也可以逆行；潛意識的心靈世界，在他創造出的長句筆下，一點一滴像春花爛漫似地甦醒、復活，笑靨迎人。文本的語言文字，則以百變的嬉遊的方式，遨遊在寰宇的萬事萬物同時，又在心靈變幻莫測的千百種情感思緒中繾綣纏繞。其目的無非在嘗試揭露理性所無法描繪的內在心靈和外部世界之間、那種有如藤纏樹、樹纏藤，繁複交錯，難以掌握的現象背後的本質。因爲，心靈探索所需要的是感性中奔放無羈的想像力、加上以鷹眼般敏銳的觀察力去捕捉生活中的形象，藉以讓生活世界和心靈宇宙成爲回憶盡情享用的無盡寶藏。普魯斯特的長句，雖然讓很多人讀之昏昏欲睡、不知伊於胡底，一長段文句就像意識的流動，不見標點斷句，前句和後文交互纏繞又無止盡的跳躍；千百種心緒，層次分明轉瞬間又化作百般柔情、讓讀者難以順藤摸瓜，教人既愛且恨的意識不斷流變卻絲毫不顯笨拙難懂——只要讀得下去。只是，對很多人而言卻很折騰。他似乎蓄意教人在真正的閱讀之前，得先學習沈靜、進入絕對的安靜、孤獨之境，不然，面對其皇皇巨著，

---

<sup>71</sup> 同前註 66。

心煩慮亂的人是無法進到文本世界的。一如他寫的「一個趕得匆忙的年代，它的藝術壽命也長不了」<sup>72</sup>。

然而，也因為文字在他的筆駕馭下，可以瞬間上窮碧落、倏忽又直落下黃泉，方能深度描寫人在生活中的各種現象和精神活動，諸如：孤獨、閱讀、以及閱讀中必然會出現的沉思、回憶等重要的心靈活動。向來，被凡人所習以為常、視若無睹的世界，終於在《追憶》中被揭開了神秘的面紗。我們始驚訝於眼前世界的面貌，竟然具有無與倫比的內涵，也頓時恍然大悟，原來閱讀不只是一種靜態的心智活動，還更多的是在孤獨中和文本世界的交會、溝通。

普魯斯特式的閱讀，讓讀者有機會經由藝術的轉化作用而轉向自身（*epistrophé pros heauton*）、認識自身（*gnôthi seauton*），回歸自身（*se convertere ad se*）。甚至在虛構的文本世界中，有機會認識無所不在的他者和芸芸眾生的生存處境。不同階段閱讀的分析、描寫，讓我們知道閱讀的過程乃是一種認識、反思的心靈運作，在潛移默化中成爲一種精神修煉而改變自身並超越自身。換句話說，他讓我們知道：整個的閱讀在人的靈魂中的作用，其實就是一種洗滌、改造、創造的過程。

除了一般所爛熟的書本的閱讀，普魯斯特還爲大家找到一本專屬於自己、最私祕、無可爲人所取代的書本——生活的「影像書」。那是由每個人的生存所引發、積澱的生命內容寫就的大書，這本書靠自我製作、自我書寫、而且也只能自我閱讀的「善本書」，別人無法越俎代庖，也無法逾越雷池半步，只屬於自身。因此，所有的閱讀到了最後，爲求閱讀有圓滿的結局，自我書寫、或者說一種經過理性 *logos* 形式的言說即成爲最重要的揭露自身的方法。唯其如此，人人方可在理性的光照之下，以創作自身、以一種藝術的眼光，帶著審美性的生命和聲，透過書寫藝術而完成自身的創造，成爲一個具有藝術價值的生命。而且，不論是以哪一種形式，都將讓自身獲得最後的真理和永恆的幸福。

普魯斯特在生命的最後，完成《重現的時光》的最後一頁校稿，寫下「終」<sup>73</sup>、不久之後盍然長逝。時間看似吞噬了他，但他以生命所打造的《追憶似水年華》這座紀念碑，在時間的長河中，卻屹立不搖的在一個又一個世紀中爲人所膜拜，小說裡的馬歇爾也成爲生存美學的言說者。

<sup>72</sup> 普魯斯特《重現的時光》，頁 215。

<sup>73</sup> Richard Davenport-Hines《巴黎 1922, 普魯斯特》呂玉禪譯，台北市：聯經出版社，2008。

半自轉體的《追憶》屬於虛構的文學作品。但是文學或虛構，仍具有達致真理的功能。一如研究者所欲探求的：馬歇爾（或一說普魯斯特的同名化身）是一位「把自己奉獻給繆斯的人」嗎？他是否足以作為傳科生存美學實踐的一種範型？

## 二、《追憶》文本中的虛構與真實

除了虛構（fiction）我什麼都未曾書寫……虛構的問題，我認為對我來說是非常重要的；我很清楚，我所寫的一切都是虛構。但我未必認為我的書寫中就沒有真理了。我認為，虛構有可能在真理中起作用，虛構的話語可以產生真理的效果，真實的話語可以產生或「製造」尚未存在的東西，對它進行「虛構」

傅科《權力》頁 180；高宣揚，頁 9

本研究既企圖以《追憶》的意識流敘說的自傳體小說內涵，作為尋訪一位以閱讀、自我書寫而改寫自身的生存美學實踐範式，不可避免還要針對文本的虛構與真實的關係先行檢視，也成為本研究的另一個問題意識。

深受傅科推崇的現代小說家布朗肖說過：

所謂文學經驗其實就是一種「沒有我」的「我的意識」，因為文學經驗的對象正是經驗的極限本身，但是與此同時，它所追求的始終還是以經驗的形式——總是這是一種「關於經驗的極限」的經驗——去把握這極限。<sup>74</sup>

這裡揭露了何謂「間距」（écart）的概念。語言在文學中的言說或表達方式，並非是透過語言靠近自身熾熱的顯現，相反地是語言的身影遠遠地置身離文學最遠之處，也就是說，文學中的語言，具有一種「驀然回首，那人卻在燈火闌珊處」、被作者或讀者不經意發現了的語言本質或是本性。這種語言令自身處於「自身之外」（hors de soi），而在過程的不經意間、因本性的披露、和突如其來所顯現出

<sup>74</sup> 傅科《外邊思維》，頁 42；賴俊雄主編《傅科與文學》，台北市：書林，2008，頁 8。

的明析與清楚感，其顯露的就是一種獨特的「間距」的作用：

**一種間距，而不是折疊；是符號的流散而不是回到自己當中。文學中的「主體/題（那在文學中講話和他所講的），就不再是其實證性（positive）的語言，而是語言以「我在講話」這赤裸形式自陳時所處的空虛<sup>75</sup>。**

「語言在說話」不論是對作者或讀者而言，都是一種在不經意中發現、繼而無限享受到的一種「可意會而不可言傳」的高峰經驗，對心靈的影響至深且鉅，創造力泉源、鑑賞力的提昇，都需要這種發現；也是王國維在《人間詞話》所揭露的文學創作和鑑賞的精神性體驗的轉折所必然經歷到的體驗：一種經過「昨夜西風凋碧樹」的靈魂破壞、無情的拆解過後，轉而進入到意志及經驗的極限挑戰「衣帶漸寬終不悔」階段；最後，才能領受到的一種由下而上的精神拔高的幸福經驗。這種經驗所帶來的情緒和情感的震撼力，和許多初次遭逢「邊界處境」所引發的存在撼動相同，皆是不足為外人所道的。也因為「距離」，閱讀或寫作因而具備了詩性的美學條件，方能進入並體驗到「關於經驗的極限」的經驗。這是生存美學經由精神修煉的種種修身技術所欲達致的一種「彰顯於身體、靈魂、思想、行為，或存模式上，以便改造個人，使其獲得某種程度上的快樂、潔淨、智慧、完善或不朽……」<sup>76</sup>的理想。

傅科也指出，古典文學的典範是「修辭學」，古典文學是以所謂的「體裁」去試圖呈現某種沉默、絕對、完全與世界對應亦完全向自身呈現的原初話語。相反地，現代文學的典範則是「圖書館」，因為現代作品有的只是不同的語言片段無止盡的排列、不斷自我指涉，就像褶疊一樣，在這樣的過程中，語言打開了一個自己的空間<sup>77</sup>。傅科認為，「語言的這種自我反映、將自己表象成存在於自己之前和自己之後、一直到無盡為止的能力，與死亡有某種本質的親密關係」<sup>78</sup>。這也就是現代文學語言所表現的「不能自己」和「自己之外」的經驗。文學的目的已經無法停留在僅僅滿足於描繪或把握住讓事物在筆下呈現出讓人熟悉的目

---

<sup>75</sup> 傅科《外邊思維》，頁 88。

<sup>76</sup> Foucault, "Technologies" 18；賴俊雄主編《傅科與文學》台北市：書林，2008，頁 2。

<sup>77</sup> 參照傅科《外邊思維》，洪維信譯，台北：行人出版社，2006，頁 29。

<sup>78</sup> 傅科《外邊思維》，頁 30。

的，而是令作家「永遠置身於陌生的世界中」<sup>79</sup>，文字所表述的正是小說家為自己也為大家所共有的現代處境的一種敘事的方式，也因此，現代小說都具有某種虛構的性質。

布朗肖就曾把這種非論述性的、沉默的文學統稱為「詩」，相較於論述性的文字，「詩」也成為現代文學的另一個側面。這種文字的特性即在看似日常生活熟悉的文字、用語，雖然也是以我所處的世界為背景，但是讀者卻只能透過作品中的敘事脈絡方能認識其中所指涉的世界，這種世界是純由想像而來的事物所推移出的空間、世界，目的並非在表象出我們的現實世界。

《追憶》即是布朗肖認為的敘事作品，並將其與一般著重情節、體裁的小說加以區分開來。

當我們閱讀《追憶》這部藝術作品時，將會從文本中發現我們正在閱讀的，正是書中主人翁馬歇爾經由「非自主性回憶」和「閱讀」、「沈思」、「書寫」所尋回的時光，也就是布朗肖認為「是小說中的馬歇爾的「我」經由創作來復得他的時間，並非是《追憶》在現實中成書的歷史，而是一段由這部小說投射出來、虛構式的關於它自己的歷史」<sup>80</sup>。換句話說，敘事本身就是事件本身，小說並非在報導某個事件。因此，《追憶》是虛構的文本，一如普魯斯特曾寫信給一位評論家里維耶爾（Jacques Rivière）表示《追憶》的企圖是要表明「對真理的追尋」，里維耶爾因而說它是「一部義理的作品和建構」<sup>81</sup>。

1983年，傅科發表一篇《自我的改寫》（L'écriture de soi）探討了自己的斯多葛學派淵源。其中，他闡述了賽涅卡、馬可·奧勒留（Marcus Aurelius）和普魯塔克（Plutarch）所讚揚的寫作習慣，也就是透過經常性的對自己的體驗進行沈思、通過寫作（最多是以日記形式）來探索某些觀念，並隨即將這些觀念放到實踐去體驗<sup>82</sup>。傅科本人則寫了一輩子的日記，主要內容為他正在閱讀的東西。真理到了傅科，成為一種實踐體驗的後「形上學概念」的真理；主體也演變為主體化的概念；相對於基督教文化中禁慾苦行的工夫，他在生存美學中則加添了波

---

<sup>79</sup> 傅科《外邊思維》，頁44。

<sup>80</sup> 傅科《外邊思維》，頁49-50。

<sup>81</sup> 傅科《外邊思維》，頁51。

<sup>82</sup> 詹姆斯·米勒《傅科的生死愛欲》"The passion of Michel Foucault"，高毅譯，上海：上海人民出版社，2005，頁465。

特萊爾（Charles Baudelaire）「浪蕩子美學<sup>83</sup>（玩家工夫主義）」（l'ascétisme du dandy<sup>84</sup>）與尼采「第二性」的概念<sup>85</sup>，給人的個性一種「風格」的概念，讓生存美學的越界思想，脫離基督教文化中的純粹精神向度，唯其如此，方能在充處著物質的現代性夾縫中，為主體的創造性生存另闢出一條大道，貼近現代人的當下處境，也讓早期希臘哲學自我關注「向下修養」的精神性生活技藝，有機會再度作為人們生存的選擇。

閱讀、沈思、書寫，在普魯斯特和傅科兩人，一者以哲學的美學化虛構式寫作論述；一者以文學的哲學化詩性<sup>86</sup>敘事，不約而同的，自我書寫皆是作為生存實踐中不可或缺的生活風格。哲學家傅科有哲學家的生活實踐，作家普魯斯特則從生命中擠壓墨汁寫就《追憶》。生存美學的主旨本就有著「越界」的美學思想。踰越自身意指自身所處的情境以及諸多如角色、身體、風格、思想的種種踰越與創造。最重要的是，不論傅科或普魯斯特，在他們的生存理念和具體實踐中，皆不約而同的肯認閱讀的最後圓滿即在自我書寫中，以達到一種自我的風格化的生存。此外，書寫也具有尼采哲學思想將現象、形式、感官等感性作用一併納作審美的元素，即令是以一種虛構式的，不論哲學、文學的虛構，或是日記，都能讓追求真理的意志於其中發酵、膨脹，最後經由藝術的手法形塑為具體的生命風格。

傅科從事寫作的目的，並非為了建構某種永恆完美的學術或真理體系，也非純然以文藻、言說為樂。傅科認為書寫是：

**為了建構和豐富自己具有獨特風格的個人經驗：一種隨時不斷更新的個人經驗，一種能引導自己跳出自我、開創新的領域的個人經驗，一種不斷把自己推向生命極限，以便透過這種奇特經驗，使個人的「主體性」不斷得**

<sup>83</sup>詳見何乏筆〈冰冷的激情：尼采、傅科與哲學的美學化〉頁 20。美學的工夫主義將身體、行為舉止、感覺、情慾視為藝術創造的材質，即是創造「自我」這件藝術品的材質，援引自波特萊爾〈現代生活的畫家〉指涉某種嚴謹的造型過程，將美學風格的創造與發明奠基在一種特殊的紀律之上，並由此出發追究雅緻的美學工夫。

<sup>84</sup>波特萊爾在尼采譽為「一個典型的頹廢派，整個藝術家都在他身上重新認識了自己——他或許還是其中最後一人」。參閱尼采《看哪，這個人》，頁 5。

<sup>85</sup>尼采認為給予個性一種「風格」是一種崇高而稀有的藝術。從一個人的長處與短處觀察其個性，依此本性擬定一套創造性的計畫，直到一切都顯得很藝術、也很理性，甚至連弱點也使人為之著迷，其方法則是「藝術」。是一種對「同一」的嘗試，在這種嘗試中，人的本性的第一性逐漸減少，第二性則逐漸增加，既有的醜陋並不因此而減少而是藏匿起來，並且被重新詮釋為莊嚴高尚的新面目。總之，尼采認為不論成功與否，這是一種「嘗試」就夠了。詳見《歡愉的智慧（快樂的科學）》290 則。

<sup>86</sup>所謂詩性手法，在文學的敘事技巧上，以脫離故事情節，故具有詩的言說與哲思效果。

到改造，時時蛻變成不可預測的生命型態。<sup>87</sup>

相對於傅科的書寫概念，在《追憶》中，作者普魯斯特化身為文本中的主人翁與敘述者雙重角色，以半自傳式的小說體，將當時巴黎社會點滴濃縮進入文本中。閱讀《追憶》，隨即也就進入了作品獨立存在的語言世界裡。文本的言說敘述，則以布朗肖在《黑暗托馬》<sup>88</sup>中所描繪那種主動滲透到讀者心靈的、一種纏繞卻豐富無比的語言，讓讀者隨意揀取一個段落進行閱讀，便有機會聽到文本以豐富的象徵或隱喻，向讀者娓娓敘說著一種沉默、卻轟然作響的存在聲音。因此，閱讀一本所謂的虛構文本，仍然有機會一探真理的芳香國度。

文本中的馬歇爾和敘述者開啓了兩條敘事的路線，一條是馬歇爾的生活經驗，另一條則是敘事者的敘事路線，深度描寫一種能夠幫助人抵達真理的閱讀所需具備的幾種條件和過程。如：自人群中退卻至孤獨中以便隨時在沈思、回憶、閱讀中轉向自身；在孤獨中與文本進行溝通、對話，做一趟又一趟的艱苦的心靈跋涉；從閱讀中逐漸認識自己，進而開始書寫，讓自己成為自己的讀者；最終，以自我書寫藝術，如蘇格拉底在柏拉圖《回憶錄》中對「關懷自身」的指示：「……人人應該觀察自己，……要想成為一種生存技術，對自身的有效管理應該讓主體『寫』自己，這樣一來，他就能夠獲得自主性」<sup>89</sup>去改寫自身、創造藝術化的生存，努力讓自身和作品皆成為一件獨一無二的藝術品，也作為生命所追求的真理、真實存在的圓滿表現。

和本研究有關的幾幕主人翁在閱讀、而由敘述者言說的場景，細膩且深刻的揭露了「閱讀」此一自身技術鮮少被深入探討的精神性體驗和審美價值，也不經意開顯、揭露了古希臘「關懷自身」(Epimeleia heautou)的生活藝術 (tekhnê tou biou) 所欲達到的澄明境地。

這種以自身所獨具的生命意志將人帶離庸俗處境所展開的閱讀、回憶、沈思、寫作相關活動，是否就是傅科生存美學中所追求的一種理想和可能？再者，以閱讀進行一場自我的認識與探求，並在過程中不斷自我轉化，認識自身的同

<sup>87</sup> 高宣揚，《傅科的生存美學---西方思想的起點與終點》，台北市：五南圖書出版股份有限公司，2004，頁 33。

<sup>88</sup> 布朗肖 (Blanchot) 法國作家 他獨創文字書寫影響現代文學甚著，傅科、普魯斯特均在作品中一再提及他，傅科的文學階段研究即曾說過說過他深受布朗肖文字中的虛無、作品「缺席的在場」等觀點影響。

<sup>89</sup> 米歇爾·傅科《性經驗史》，余碧平譯，頁 182。

時也認識了他者和世界，並以自我書寫來完成最具有藝術價值與詩性美學的自身創造，為人的存在，在無所不在的權力網絡下、因自主性的實踐而得到自由。這種生存的自由，是否就是傅科生存美學理想中那種「避免對自身奴隸」<sup>90</sup>的自由？

傅科自我書寫的概念是否受尼采影響雖不得而知，但尼采中期的著作，卻有一段關於〈但是，你為什麼要寫？〉<sup>91</sup>極為清晰的揭露了書寫的意義：

**A：我並不屬於那種手裡拿著沾了墨水的筆才思想的人，也不是那種在打開墨水瓶之前便已惶惶然經不起自己的激情而坐在椅子上注視著紙張的人，我總是為了寫作而煩惱與羞愧，寫作於我是一件必須要做的事——甚至討厭用淺顯的明喻來敘述。**

**B：但是，為什麼你要寫呢？**

**A：好，先生。我可以很確實告訴你，因為到現在為止，我尚未找到能驅除我的思想的方法。**

**A：為什麼你要驅除它呢？**

**A：為什麼？因為我著實想驅除，而且一定要驅除。**

**B：夠了！夠了！**

尼采中期擺脫悲劇色彩開始進行批判哲學、宗教、歷史、藝術……的階段，以極為強烈的反諷手法陳述「寫作是為驅除思想」，意味著思想若未經由寫作書寫的方式呈現，就仍是停留在意識的形上層面，尚未具體化，也就是未經過實踐加以檢視的抽象的東西。書寫於是成為將抽象思維落實為具體化經驗的方式，除此之外別無他法，是不得不的一種生命實踐、一種完成。

不斷寫作就是不斷拋棄、拆解，也不斷更新創造。

小說家卡爾維諾說：「只有在自願的閱讀過程中，我們才能遇到『自己』的書」<sup>92</sup>。以這種觀點，筆者閱讀普魯斯特的《追憶》，不僅僅是進入文本中與他的生命

---

<sup>90</sup> 米歇爾·福柯《主體解釋學——法蘭西演講系列，1981--1982》，余碧平譯，頁287。（1982/2/17:2）

<sup>91</sup> 尼采《歡愉的智慧》（*Die fröhliche Wissenschaft*）余鴻榮譯，台北市：志文出版社，2003，頁120。

<sup>92</sup> 伊塔羅·卡爾維諾，《為什麼讀經典》台北市：時報出版，2005，頁9。

對話、回應、不斷往復循環的歷程，反倒更像是在一種湧自靈魂深處某種「淨化」作用的超越、寧靜感所帶來的存在釋放中，經由某種遺忘卻又再熟稔不過的生命經驗的回憶和捕捉，重新出發再創造、再衍異的自我更新過程。這種學習、改造的促動，則是源自於生命經驗。曾經體驗過的生命就像是風塵僕僕自異鄉歸家的遊子，雖然塵滿面、鬢如霜，生命的風霜卻和身上所散發出燦爛無比的活力綢繆、攜手前進。和文本接觸，因而是在認識與詮釋信念的交互作用，在主觀意義與詮釋活動交涉中不斷反思、咀嚼而來的頓悟。本篇論文在某種意義上，也是研究者為進行一場以閱讀讓文本生命延續，對自身則是進行一次自我書寫的主體化歷程。

於是，本篇研究徑也衍成一種自我書寫。是故，一種學術的研究方式終於定調：將閱讀以及伴隨著閱讀不可或缺的沈思、回憶和自我書寫，作為此一文學和哲學邂逅的主要軸線，試著走一條又出去的人跡稀少的小徑，一如詩人 Robert Frost 在〈*The road not taken*<sup>93</sup>〉所寫的：走一條人跡罕至的荒煙小徑，說不定也能發現到罕見的、不同的風景。

### 三、研究者的「閱讀、回憶及自我書寫」

本研究既嘗試揭露《追憶》文本所呈現的生存美學實踐風格，研究者在閱讀文本的過程中，一種讀者本身的存在和文本所揭示的世界、以及作者普魯特的完成作品之後仍隱身在作品中的「隱形的存在」不斷進行遊戲的因而開展成為一不斷往復的運動；在文本主人翁的閱讀、回憶、書寫的敘事活動中，在不之不覺中，研究者的閱讀也循著敘事的路徑而捲入文本所建構的經驗拆解和不斷重構的生存美學實踐中。閱讀在生存美學中本是一種存在的鍛鍊、將讀者從物質材料的書籍引象文本世界的精神性體驗；回憶則和每個真實的存在自身息息相關，研究者的生命體驗也具有無可迴避的「前理解結構」對文本的詮釋發揮作用，因此，生

<sup>93</sup> 援用美國詩人 Robert Frost 的一首詩〈*The Road not taken*〉的詩名。詩中的意思是中有一條又出去的小徑，人跡罕至，詩人卻認為那條較少人走的路卻有可能有新的風景被發現。研究者以此詩作為本篇書寫自我期許之用。詩的開始與結尾如下：

*Two roads diverged in a wood, and sorry I could'nt traveled both,  
And be one traveler, long I stood  
And looked down one as far as I could.....*。

*Two roads diverged in a wood, and I.....  
I took the one less traveled by,  
And that has made all the difference.*

存美學的研究對研究者而言，在對文本的閱讀、回憶所讀、並在著手進行寫作時，一種詮釋學的循環就悄然展開了。文本對研究者而言，已迥然不同於研究之前的意義；研究者在進行並完成文本的生存美學實踐探討時，原有的生命情態也有改寫的可能。因為，我們所閱讀的，成就了我們；而我們也決定我們所讀的。

總之，一篇看似生存美學的文本詮釋，最終也最有意義的，不僅在於揭露普魯斯特文學和傅科生存美學哲學的美學邂逅，更重要的是對研究者埋首研究所給予的生命回饋——一種因研究而來的對自身風格的深層認識，也就是美學生存的深刻體驗。

### 第三節 理想：作為一種「出越」(EX-cendence)

1992年《追憶》中文譯本正式在台灣出現，在現代性背景中，21世紀現代化的社會現象，存在的噪音嗡嗡作響、時代的囂鬧摻著眾聲喧嘩，閱讀《追憶》時，陣陣從文本中散發出來的啓迪性思想，瞬間讓騷動的現代性退到窗外，淪為噤聲的背景，益發突顯出這部文本審美性生存的現代性意義。

《追憶》的獨特性之一，在於宣告世人一個存在的真實，也就是德勒茲在《普魯斯特與符號》一書所說：「生命本身並未賦予任何既有的意義，意義是要自己去創造的」。全書揭露的無非是人的心靈活動的價值及其所賦予、所創造出的存在意義。人的精神重新被安置在天地的中心。普魯斯特的意識、心靈就像德勒茲所說的機器，是自由且高翥遠翔的，他由極高的精神視域俯瞰到一般人所不能及的、蘊藏在事物深層下的底蘊，也就是本質；將經由活生生的存在體驗而得到的生命精髓，也是班雅明所說的「靈韻」(aura)<sup>94</sup>、一種足供自己和後人回身凝視的生命哲學，發揮到淋漓盡致，這恰恰也是生在機械複製時代的現代人心靈中最為貧瘠、荒廢的部分。看似平淡的事物，在善觀、善感的心靈和感知下，無一不帶有身心扎扎實實體驗過、再揉合哲學式沈思細細描繪的斑斕色彩，讓讀者在深

---

<sup>94</sup> 「Aura (靈韻)，有譯作「氣息」「靈氣」，是班雅明發明的極富內涵的概念，他認為，Aura 是藝術最後的守護神，他對立於感官的訓練，把人直接待入過去的回憶中，沉浸在它的氛圍中，同時，Aura 賦予一個對象「能夠回頭注視」的能力，從而成為藝術品的無窮盡的可欣賞對象的泉源，而現代機械文明所帶來的震驚卻能使 aura 四散。」引自班雅明，《發達資本主義時代的詩人——論波特萊爾》，張旭東、魏文生譯，台北市：臉譜出版，2002，頁 63。

深浸潤其中發覺到生命的真實性而感動、而振奮。

《追憶》文本主人翁的世界和生存努力，活出了傅科在古希臘文化中找到的那種普遍存在、卻為現代人所遺忘的生存美學；和傅科一樣終日孜孜矻矻埋首讀書、沉思、寫作的普魯斯特，化身作書中的主人翁與敘述者，在閱讀中認識自己，創造自身成為一博學多聞的美學家，更進一步認為完成深度閱讀最終的歸宿而走向書寫創作之途，以後來傅科生存美學所謂的「改寫自我」的回憶式書寫，發明了一種「望遠鏡式」觀察心靈與生活的方法，幫助讀者在一個活生生、豐富無比的外在生活世界之外，還為人類的意識找到一個在物理範疇所謂的「宇宙」內、另一個不為人知的宇宙——心靈真實的世界。

人的一生，其實是一個經由意識與潛意識交互作用下、自我充分創造隨時改造自身的歷程。這種過程以生存美學的語言，即是把自己當作藝術品創造自身，存在的意義不只在外部世界的發現與創造，更是內在與外在的通達和諧。只是多數人忘了、忽視了。很多人終其一生，尤其進入老年、或生命意義旁落時，並不知道只要往內尋找，學習哲學的思考，存在感是可以經由創造性的生存美學得到的。普魯斯特一如困在諾亞方舟的短暫有生之年，卻以超乎常人的感知能力、淵博無比的學識和一份極細緻的藝術超越的心靈，在隨時都蠢蠢欲動想要拘鍊他乖乖就範的死神威脅下，感受到生命的有限性仍苦思超越之道。就像海德格的存有論一再強調的「本真的存在來自於本身具有歷史性的人，人的存在是站在自己外面（Ex-sistenz），對他自己提出存有物是什麼問題時，就會經驗到不蔽性」<sup>95</sup>。在這個”意義上普魯斯特做到了。

布朗肖認為文學經驗其實就是一種「關於經驗的極限」的經驗，創作的目的，即在建構和豐富自己具有獨特風格的個人經驗。研究者近年來兀自悠遊在生死學的學習領域，生命也因為行到「訪舊半為鬼」的年歲，對軀體生命的有限性與精神靈魂生命可能性的對立性益發有感。越是接觸生與死的相關課題，越是發覺生存的實踐與超越和哲學、美學有著不可或缺的關聯。有機會將傅科生存美學的哲學智慧和普魯斯特文學的詩性美學作品並置於在一個審美的藝術平台上，讓它們進行一次「惺惺相惜」的精神性對話，多少也符合了傅科所說的：生存是一種「出越」（EX-cendence）<sup>96</sup>的嘗試行動。

<sup>95</sup> 項退結，《海德格》，台北市：東大圖書公司，2001，頁31。

<sup>96</sup> 海德格存有學提出此在的超越性，傅科則認為生存不僅是超越時間的存在，因為這種存有學

## 第二章 普魯斯特與《追憶似水年華》簡介

### 第一節 普魯斯特的身影

#### 壹、從 1922 回憶起……

完成畢生心血工作的人，任情而死。普魯斯特在《重現的時光》最後一頁寫下『終』，接著便死去了。……普魯斯特放棄生命，好讓作品得以活著……當創作者——如普魯斯特——在心中打造紀念碑，不論規模，建立起恰當的比例、平衡與和諧。作品一完成，他唯有藏身在寂靜之中。<sup>97</sup>

1922 年 11 月 18 日，普魯斯特去世，得年 51 歲。

爲了完成《追憶》這部史詩般的宏大巨著，自 1910 起，普魯斯特不僅離開原先住處，他遷移到巴黎波列瓦德·豪斯曼區（Boulevard Haussman）一間屬於他叔祖所有的套房，直到去世，身邊只留一位僕人（Neleste Albaret）照顧他的生活、並適度協助體力不支的他紀錄他用口述或一再增添修改的文稿。爲了照顧他日益嚴重的哮喘，臥房的天花板和牆壁，不得不用軟木密密匝匝的鑲嵌方法封住，藍色的窗簾也終日拉下。房內，則瀰漫一種濃濃的薰香味，以舒緩他嚴重的哮喘。通常，只偶而在夜裡，爲了讓傭人整理房間，他會出席沙龍的宴會，現身社交場所<sup>98</sup>。

普魯斯特決定開始隱居創作的的生活，和他在 1905 年 9 月 26 日失去他一生中摯愛不可或缺的母親不無關係。那也是他一生中最爲沮喪哀慟的時光，1903 年父親去世之後不到兩年，母親相繼離他而去，深痛的打擊幾乎讓他崩潰。1906

---

論述，仍踴現在主體是一個整體的概念上，傅科既然提出「主體已死」，因此，再也沒有一個完整的主體。只有自身，自身不是給定的、不變的，而是不斷踰越、不斷改寫、自我改造的，所以生存中的自身更應該是一種「出越」，他自創的一個詞。

<sup>97</sup> 莫里亞克於 1922 年 11 月 18 日去世後所說的話。參閱 Rechar davenport-hines《巴黎 1922, 普魯斯特》，呂玉蟬譯，台北市：聯經出版社，頁 285。

<sup>98</sup> 普魯斯特致羅尼的信，袁莉譯。

年開始，普魯斯特不僅中斷了他所熱愛的社交生活，還開始接受索里耶醫生（Sollier）為他進行心理治療。母親去世所帶來的心靈創傷，也導致那從他九歲起、就折磨著他的哮喘病症益發嚴重。

父母親相繼死亡，讓長久以來，對自己寫作才華一直還不太有信心的普魯斯特，開始認真思考將醞釀已久的《追憶》寫作計畫付諸行動，即令在那之後，身體狀況是每況愈下。一如他在《重現的時光》所寫下的心情：

**現在，由於感覺到自己是一部作品的負有者，可導致死亡的意外事故對我來說變得更加可怕，甚至荒謬……我很清楚，我的大腦是蘊含豐富的礦床，那裡有大面積品種繁多的珍貴脈礦。然而，我還來得及把它們開發出來嗎？我是唯一能開發這些礦藏的人。理由有二：隨著我的死亡，不僅能夠開採這些礦藏的唯一工人不復存在，連那礦藏本身也將不復存在。<sup>99</sup>**

死亡對於普魯斯特本就不是什麼新奇的東西。雖然有幾次幾乎摧毀他的死亡，曾讓他恐懼非常。然而，在生命末期，死亡意識已經成為他生活中如影隨形的一部分，不同於早期生病之後籠罩在死亡的恐懼陰影下，當他開始覺察到自己有可能完成一部絕無僅有的藝術作品時，面對隨時可能發生的死亡，他所感受到的，並非一般意義下的死亡恐懼，而是為了著作。因為，他搖搖欲墜的生命，對於建構中的小說的順利完工，是絕對必要的支撐，死亡也因此才構成潛在的威脅。

由於日常生活的活動受限，和友人以書信切磋文學藝術的觀點、或生活上點滴，一直是普魯斯特持之以恆的生活風格之一。後世研究他的人，也因此得以在他的書信集中，見證他在無情歲月推移過程中，是如何和幾乎拖垮他的疾病奮戰，只為多爭取任何一丁點時間，以便完成他最偉大的作品。

在一封 1910 寫給友人的信中，他寫道：

**三年以前，我還能坐著關好窗戶的車子出去轉一天。兩年以前坐車已經不行了，但是我還能下海灘走走。去年我已經不能再走出門去，但**

---

<sup>99</sup> 普魯斯特《重現的時光》，頁 370。

是每天晚上九點鐘我還能下樓在旅館裡面轉轉。今年可好，我只能兩三天才起來一次。下樓去用一個小時的晚餐。

這封信說明了 1907 年之前，普魯斯特還有些許體力外出從事一些活動，「坐在關著窗戶的車出去轉一天」已讓他頗為滿意；1908 年，出門兜風的體力也沒了，只能在海邊走走；到了 1909 年，活動範圍越縮越小，只能在旅館內「轉轉」；到了寫這封信的 1910 年，臥室已成了他的諾亞方舟。只是，他的生活看似封閉了、空間也縮小了，卻無礙於他想像力盡情和回憶繆斯共舞，藝術家的心靈和意志，成為他的救星。

接著一封寫給羅尼的信，時間是 1919 年 12 月 23 日：

15 年來我一直躺著生活，我指的是在臥室理完完全全的躺著，一分鐘都不起來。有時我的病略有好轉，大約每兩個星期都有那麼一個晚上，我起來出去走走……唉，只因為在我能這樣的時候，博物館關了門，音樂會也已散了場，我才會不時到塵世去走一遭。<sup>100</sup>

在這裡「塵世」指的是他向來熱衷的社交活動。1919 年普魯斯特以”*Within a Budding Grove*”一書得到英國文學上極高榮譽的龔固爾獎（Goncourt Prize），他仍不顧身體狀況，在巴黎麗池飯店（Ritz）舉辦了生命中最後一場的宴會邀請朋友一起慶功，還將 5000 法郎的龔固爾獎金花光，之後，從此不再去看醫生，甚至不再和弟弟見面，排除一切無關作品完成的事，全力投入在寫作上，最後的幾個月，甚至每天只喝咖啡和一點牛奶。他的意志實非一般人所能及。

寫作過程中，他越來越發現「真正的文學，就是能夠揭發精神（靈魂）中尚未被認識的部份」為了達到這個目的，真理的追求就成為他朝向未來的每一天必須汲汲努力的<sup>101</sup>。他「希望別人能夠從他的書中看見一種他因為運用特殊的感受、認識而展現的所有內涵，雖然他非常清楚那對於從來不曾經歷過或

<sup>100</sup> 〈239: To Ernst Robert Curtius〉”*Letters of Marcel Proust*,” New York, Random House, 1949, p.486..

<sup>101</sup> 〈239: To Ernst Robert Curtius〉”*Letters of Marcel Proust*,” New York, Random House, 1949, p.486.

親身實踐過的人而言，這種感覺是非常難以加以描繪的」<sup>102</sup>。

普魯斯特 1922 年 9 月（日期不詳）、就在去世前不多天，寫給法國小說、也是評論家 Henri Duvernois 的信中寫著：「除了寂靜，我已經再也沒有什麼了，……」<sup>103</sup>。

「青草應該滋長，孩子必須死去」，這句雨果被普魯斯特用在《重現的時光》的詩句，可以作為他勇敢且堅定的面對死亡，準備以創作藝術品的意志，和死亡作拔河殊死戰的決心：

**我就說過，嚴酷的藝術法則是生靈死亡，我們自己也在吃盡千辛萬苦中死去，以便讓青草生長，茂密的青草般的多產作品不是產生於遺忘，而是產生於永恆的生命。一代又一代的人踏著青草，毫不顧忌長眠於青草下的人們，歡樂地前來享用他們的「草地上的午餐」<sup>104</sup>**

作者「已」死。「普魯斯特放棄人生，好讓作品活著，史無前例」<sup>105</sup>。所有隨著他的去世而緊接著上場的稱頌、惋惜、謳歌，各種關於普魯斯特辭世前的傳說，成為甚囂塵上的街頭巷議，騷人墨客則爭讀他的作品。普魯斯特終於有了自己的傳奇，也不再孤寂。

在《女囚》中有一個短句，是普魯斯特藉以傳達他對書中虛構的作家貝戈特最高的敬意和對文學的希望。他在生命的最後一刻，仍猶豫著如何完美的呈現貝戈特死亡的情景。最後，他對著莫里亞克和僕人口述了他對死亡反思過的句子，說：「那很適合當貝戈特的死亡」。

**貝戈特並沒有永遠死去的想法是可信的。**

**人們埋葬了他，但是在喪禮的整個夜晚，在燈火通明的玻璃櫥窗裡，他的那三本一疊的猶如展開翅膀的天使在守夜，始終在守夜；對已經不在**

---

<sup>102</sup> 〈240: To Camille Vettard〉, "Letters of Marcel Proust", New York, Random House, 1949, p.487.

<sup>103</sup> Proust "Letters of Marcel Proust", Translated by Mina Curtiss, New York, Random House, 1949, p. 491.

<sup>104</sup> 普魯斯特《重現的時光》，頁 371。

<sup>105</sup> 莫落亞的話。見 Rechar davenport-hines《巴黎 1922, 普魯斯特》，呂玉蟬譯，台北市：聯經出版社，頁 284

人世的他來說，那彷彿是他復活的象徵。<sup>106</sup>

直到生命盡頭，滋養他的、維持他生命的，仍是他書中創造出來的人物世界和藝術的信念。普魯斯特葬禮過後，他的僕人賽列絲特經過一家書店，見到櫥窗上的佈置：照亮的櫥窗中，疊著普魯斯特的作品，三本一疊，好像預示他的復活<sup>107</sup>。

以酒神的意志縱情享樂，和日神的精神理性思考，普魯斯特看似長久沉湎在感官、外觀世界的生活，卻同時也致力於破除外觀對我們所造成的幻覺。他毫不畏懼的揭開遮住人類悲劇的面紗，直視那在人間一場接一場上演、又不斷謝幕的人生舞台劇；不論是日神精神鼓舞著人的歡樂場景，或是在酒神勸慰人切莫迴避的人生痛苦中，他最後選擇追逐、嚮往永恆的酒神精神，為自己原本只是淡淡塗上一層模糊難辨色彩的人生畫布，大筆、大筆刷上濃郁的悲劇色調。他的生命是悲劇性的喜劇。他的死亡，一如希臘悲劇的薩提兒歌隊（Greek chorus of Styrs）<sup>108</sup>吟唱角色的任務，完成了從世界的心靈裡宣告真理的「理想」形式，便融入合唱隊中，看似失去了身影，合唱隊千古的傳唱，卻讓世人開始認識了真理，這種真理帶來莫名的心靈轉化與撫慰。認識他的生命和作品，就像「看悲劇時，一種形而上的慰藉使我們暫時逃脫事態變化的紛擾。我們在短促的瞬真的成爲原始生靈本身，感覺到它的不可遏止的生存欲望和生存快樂」<sup>109</sup>。

「普魯斯特的小說具有史詩的地位，因爲作者不是把自己的生命置於小說之中，而是把自己的生活當作一部作品」<sup>110</sup>，作者因此隨著作品的完成完完全全消融在作品中，也因此與時間和未來同在。1968年宣佈「作者已死」<sup>111</sup>的羅

<sup>106</sup> 普魯斯特《女囚》，頁195。

<sup>107</sup> Richard Davenport-hines《巴黎1922，普魯斯特》，呂玉蟬譯，台北市：聯經出版社，頁296。

<sup>108</sup> 薩提兒歌隊（Greek chorus of Styrs）爲原始的悲劇的歌對，其經常活動的境界是一種「理想的」境界，一個高距於現象外觀世界之上的境界。已虛構的自然空中樓閣和虛構的生靈建構起悲劇的基礎；薩提爾歌唱對和有教養的人的關係一如酒神音樂語文明的關係。尼采引華格納的話說：「音樂使文明黯然失色」以回溯薩提兒歌唱在古時候使希臘有教養的人相對形穢來說明悲劇以形上的至會安爲人們。筆者引用以指稱普魯斯特作爲身體力行的藝術化生命角色所具有理想性。整理自：尼采《悲劇的誕生》，頁112。

<sup>109</sup> 尼采《悲劇的誕生》〈作爲藝術的權力意志〉，頁70。

<sup>110</sup> 楊大春《文本的世界》，北京市：中國社會科學出版社，1998，頁317。

<sup>111</sup> 巴特認爲文本（text）其意義爲織物，強調其生成、編織的延展不已，在這般安意指過程中『主體隱沒於這織物』——這文（紋）理內，自我消融了。引自羅蘭·巴特《S/Z》，屠友祥譯，

蘭·巴特（Roland Barthes）這麼詮釋普魯斯特；傅科也指出：普魯斯特、卡夫卡是「作者已死」這類寫作觀轉向的代表：「書寫與死亡由於寫作者的重要性完全消失而連結在一起：寫作者把自己變成了他自己寫作的犧牲品」<sup>112</sup>。而藝術品又是什麼？，班雅明說：藝術品就是一種存在，如同你我、自然、就是「在那兒」，它不傳達訊息，而是你看到什麼，作品有其內在性，朝向其未來的生命漸趨成熟乃是作品的本質。

「藝術，除了藝術別無他物，它是使生命成爲可能的偉大手段，是求生的偉大誘因，是生命的偉大的興奮劑」<sup>113</sup>。對於覺悟到自己與生俱來的藝術創作使命，並化作具體行動的普魯斯特而言，苦難的終點，是超越、是踰越自身，爬升到尼采藝術形上學的無上境界，也就是傅科生存美學的改寫自我的實踐。也因此，苦難成爲普魯斯特甘之如飴的事；這種苦難，是閃耀著神聖的光輝，也是「巨大的喜悅的一種形式」<sup>114</sup>。爲了這種美的完成，作爲藝術家的普魯斯特，必須放棄許多事物，終生踐行一種藝術家的哲學，那是一種尼采呼籲人要在這個就像一件自我生成的藝術品的世界中自我的修煉：第一、作爲一個自我塑造者，一個隱居者；第二、像迄今爲止的藝術家那樣，在某種質料方面，做一個小小的完成<sup>115</sup>。

普魯斯特實踐了藝術家哲學的工夫，他隱居、自我塑造、更在文學上做了一件「大大的」完成。

## 貳、1908 那年之後

1908 年是普魯斯特藝術創作生涯轉折的重要一年。當年，普魯斯特甚至坐車外出一天兜兜風的樂趣都受限的身體狀況下，念茲在茲創作一部長篇小說的心願卻更加蠢蠢欲動。

在後世稱作「1908 年記事本」裡頭，寫滿普魯斯特構思小說過程中舉棋不定

---

台北縣：桂冠圖書，2004。

<sup>112</sup> 傅科「何爲作者」的報告（*M. Foucault*）〈*Language, counter-Memory, Practice*〉, 1963 ,p.113.

<sup>113</sup> 尼采《悲劇的誕生》〈作爲藝術的權力意志〉，頁 714。

<sup>114</sup> 尼采《悲劇的誕生》〈作爲藝術的權力意志〉，頁 714。

<sup>115</sup> 尼采《悲劇的誕生》〈作爲藝術的權力意志〉，頁 672。

的心情：「應該寫一部小說呢？還是一部哲學研究？我是小說家嗎」<sup>116</sup>？從高中時期即開始接受哲學訓練的普魯斯特，對康德美學、柏格森哲學的研究非常深入，這也是他在動筆之前會思考寫一部哲學著作的可能性。在此同時，由於不認同當時名重一時的文學評論家聖伯夫（Sainte-Beuve, 1804-1869）的觀點，他也寫了一本後世整理後出版的《駁聖伯夫》” *contre Sainte-Beuve*”，書中的觀點儼然就是他後來接著進行《追憶》的創作觀點。他在書中說：

**我越來越不將理性看為首要，隨著日子的增加，我越來越明白如果要捕捉過往的經驗，唯獨要揚棄的就是理性，才能夠捉得住屬於作者自己的東西，以及那唯一能創造出藝術品的材料；理性所交待給我們的『過去』並無是真正的過去，實際上就像某些傳說中的陰魂故事一樣，我們生活的每一個小時一旦消逝，就立即隱藏，借宿在某一件物體裡，失去的時光就被囚禁，再也無法逃脫，除非我們再度與那個物件相逢，透過物質，我們又認出了那一段失去的時光，我們呼喚她，她就被救出來了。<sup>117</sup>**

這是 1954 年方被發現整理出版的未完成作品。

讓我們再回到 1909 年。普魯斯特幾經思索，終於開始寫了幾卷書稿送給費加洛報，打算以連載方式進行他的小說。總編輯 Calmette 卻在 1910 年退回了書稿，普魯斯特也從此閉門寫作。

1914 年，幾經波折的首卷《在斯萬家那邊》完稿，還是作者本身出資印刷才得以出版的。42 歲的普魯斯特，終於被世人肯定其創作才華。第二卷《蓋爾芒特家那邊》和《重現的時光》也接著宣告即將面世。緊接著，1919 年英國重要的龔固爾文學獎頒給普魯斯特，他的文學地位因此一路扶搖直上。附庸風雅唯恐落人後的巴黎上流階層，人人開口必稱普魯斯特，沙龍裡的言談，也總是繞著小說中的人物打轉；作品介紹到英國後，引起的重視，甚至遠超過當時還對他的寫作風格不無質疑的法國文化界。總之，普魯斯特聲名大噪，大家迫不期待引頸期盼他新作的現身。相較於長久以來的孤軍奮鬥，堅持不讓自己的生存等於一個偶

<sup>116</sup> 張寅德《意識流小說的先驅—普魯斯特及其小說》，台北市：遠流圖書公司，1922，頁 21。

<sup>117</sup> 本文來自普魯斯特在《駁聖伯夫》一書，引自威廉·參孫《普魯斯特》，台北：城邦文化，2000，洪藤月推薦導讀；鄭克魯〈一針見血的批評——普魯斯特對聖伯夫的批駁〉，”*China Academic Journal Electronic Publishing House*”，<http://www.cnli.net.1944-2008>。;

然。對自己以生命作為文本的嘔心瀝血之作，遲來的榮耀並沒有帶給他多少喜悅，因為他知道，自己的健康已是強弩之末。

在此之前，醉心文學、並一心想以創作人生為職志的普魯斯特，雖然編過幾期雜誌、寫過幾篇文章、甚至在法國前輩作家阿那托爾·法朗士（Anatole France, 1844-1924）作序推薦下，在 1896 年出了第一本取名《悠遊卒歲錄》” *Ies Plaisirs et Ies Iours*”的書，很不幸的，這一牛刀初試的經驗卻是挫敗的。之後，普魯斯特沈寂多年，未曾有過新的作品問世。就在這個時期，他開始醞釀創作他生平的第一部長篇小說，也就是被後人視作《追憶》前身的《讓·桑德伊》” *Jean Santeuil*”自傳體小說。這本半途而廢的作品，直到他去世後才重新被發現並整理出版。書的內容嚴格說來，尚構不成為一本所謂的「小說」，倒是自傳成分濃厚。書中主要人物，多出自普魯斯特進出一般人難以企及的貴沙龍所認識的社會名流和藝術家。

中產階級出身的普魯斯特，得以結識當時巴黎社交界的代表性人物，乃源於在一次沙龍中認識了羅貝爾·德·孟德斯鳩伯爵（Le comte Robert de Montesquiou），之後兩人互動頻繁，伯爵也不吝將普魯斯特介紹給一些進出沙龍的貴族名人，遂開啓了作家對另一個世界的認識。他就像波特萊爾一樣，以一種化身微服出遊的王子般的旁觀者身份，躋身周旋於充斥著虛假、變化萬端社交風貌的衣香鬢影中，普魯斯特臉上和心靈的兩對眼睛卻是忙碌的，他那如若探針般敏銳的觀察力，硬是穿透那些光鮮耀人的打扮和唬人的階級頭銜，興味盎然的欣賞人們如演員般即興演出的生命劇碼。在浮誇言談的包裝底下、令人目不暇給的人性在人際活動中所展現的種種扭曲和變形，無一逃過他的法眼。但他卻是懷著悲憫的心情，將所有人都作為自我生命反思的鏡子，同時也深深陷入人生這場既荒謬卻又處處生機盎然的思考中。這些經驗，恰也是一個創作者所亟需的。

在普魯斯特因喪親而退出社交圈蟄居的時間裡，他也開始專注在他原本就花過時間研究的英國美學家羅斯金（J. Ruskin, 1819-1900）關於建築美學的系列著作，並在羅斯金去世的 1900 發表多篇文章，更隨身帶著他的著作，到威尼斯針對著作中的建築進行實地考察，並於 1904-1906 年間，完成羅斯金的《亞眠的聖經》、《芝麻與百合》著作的翻譯工作<sup>118</sup>。翻譯工作不僅讓他認識到

---

<sup>118</sup>張寅德《意識流小說的先驅－普魯斯特及其小說》，台北市：遠流圖書公司，1922，頁 15。

羅氏著作的精神生活的美學原則，也增加了普斯特對語言的敏感性。在譯本序文中，普魯斯特寫道：

他（羅斯金）從一個想法跳到另一個想法，似乎缺乏任何頭緒。其實，他的隨心所欲和高級邏輯之間有著深刻的聯繫，這一點他自己並不一定清楚。以至於到最後他才發現原來自己不知不覺中遵循了某種神秘的提綱；提綱直到最後才揭開面紗，反過頭來給全部的思想理出了一個頭緒，使人們看見，這提綱是層層相迭，一直通達最後的巔峰的。<sup>119</sup>

這段話也成為他創作《追憶》的美學風格和架構整部小說的初胚，在他以跳躍的意識帶著人有如闖入潛意識迷宮的抒情長句中，即可見到羅斯金的影子。

每一位作家都有雙重身份，其一是生活著的作家，另一個則是創作者的作家。這兩者是截然有別的主體。生活中親身的經歷，與作家的心靈經由作品所折射出的世界，也是不可等同的。以經驗世界而言，普魯斯特是單薄且無能的；但若以體驗的深刻而論，他卻有獨到的天賦，將生命中體驗過的每一個碎片，全都轉化成爲一個全新的精神體，也就成爲一種生存的美學形式，而不僅僅停留在心理學層面或是白描手法所展現的淺薄現實層面上。

以《追憶》著名的《重現時光》爲例，即是深刻描述流變生命和世界讓人無處可逃的精彩之作。他描述一場「骷髏的舞會」，讓多年不見的公爵、伯爵、貴夫人，歷經戰後不變的仍穿著華麗出席宴會。戰後的沙龍場面依然熱絡，但高齡卻給他們每個人繫上了鉛鑄的鞋子，時間別出心裁地爲每個人打造出不同的衰老的印記。書中的主人翁馬歇爾就像普魯斯特，大半生穿梭在社交生活中，浪費了無數寶貴時光，最後，當一位顛巍巍走來的公爵夫人對著他說：「你總是顯得那麼年輕」時，一語驚醒了他。在人群中他有史以來遇上了照清楚自己和他人的第一面真實的鏡子，也終於頓悟到動筆開始寫那篇他構思已久的小說的時機到了。社交生活點滴、所接觸的人物無一例外的全供作他巨細靡遺描繪人物的原型。他獨樹一幟的意識流筆法，加上曲折蜿蜒的對自己和各種人物情境的犀利分析，既寫實卻又是虛構式的。閱讀他的作品，有如重返一次大戰前後

---

<sup>119</sup>張寅德《意識流小說的先驅－普魯斯特及其小說》，頁 17。

的法國巴黎社會，卻有機會回到每個人的精神王國。

進出沙龍的普魯斯特，就像一台生活的紡紗機，藉心靈和感官敏銳的感受、穿梭捻就而成色彩繽紛的紡線，日以繼夜、毫不停歇的，趁著肉身機器還能轉動的每一刻，為後世織就了一幅永無褪色的美麗織錦；又像一位生命的鍊金師，不斷熬煉生活中的點點滴滴材料，以藝術家永不妥協的權力意志，他深知欲完成一件無可匹敵的藝術品，唯一的方法就是：活著之時，寫作之外仍是寫作，排除一切和寫作無的東西，直到生命的最後一刻。就像他的朋友在普魯斯特躺著、結束了苦難的房間所說的：「除非讓出自己的生命，無法創造出如此大批人物」<sup>120</sup>。這些人物，是普魯斯特不顧肉身安危，為了建構一座「時光的大教堂」而遊走蒐羅而來的珍貴建材，普魯斯特既是構思整體結構的建築師，同時也是花了 13 年打造這棟宏大建築的唯一的工人。

貴族的世界，對生活經驗極為貧乏的普魯斯特而言，無時不對他的生命造成「震動」。這種震驚體驗，讓普魯斯特詩人所特有的感性直觀，無時不被這種生存體驗攪動，反而加深他對社會生活的真實性進一步洞察的機會。對多數時間在孤獨中生活的普魯斯特而言，沙龍的經驗也成為他生活整體的特殊經驗。他的反思讓他見人所不能見：「世上危險的是人們所作的社交安排，然而就它本身而言，它並不能使你變得平庸，就像一場可歌可泣的戰爭不會把一個警腳詩人變得超凡出眾一樣」<sup>121</sup>。在人際活動中，他的理性是清醒的，精神卻隨著感受自在徜徉、並汲汲採擷諸多形象、氣息、光影、聲音等等具有意義的材料，這些材料都自動儲存在潛意識資料庫中，成為他寫作或沈思回憶過程中不經意浮現的「非自主性回憶」，並化作文字的內蘊，而形成一種班雅明所說的「震驚」的體驗作為潛意識的內容透過『非自主性回憶』被賦予一種詩性的結構」<sup>122</sup>。

普魯斯特本就具有非凡的氣質，在人群中、在孤獨中，他總能將眼睛或心靈的注視發揮析光儀的穿透作用，將一般人無法看見的事物本質，析出不同的光譜。海德格說「詩人是在世界的黑夜更深地潛入存在命運的」<sup>123</sup>，普魯斯特

<sup>120</sup> Recharad Davenport-hines《巴黎 1922, 普魯斯特》，呂玉蟬譯，台北市：聯經出版社，頁 281。

<sup>121</sup> 普魯斯特《重現的時光》，頁 244-45。

<sup>122</sup> 班雅明《發達資本主義時代的抒情詩人—論波特萊爾》，張旭東、魏文生譯，台北市：臉譜出版社，2002，頁 56。

<sup>123</sup> 海德格（Martin Heiddger）《林中路》，孫周興譯，台北：時報文化，1994。

即是以其獨特的靈蘊（aura）<sup>124</sup>讓藝術成爲他命運的救贖。

### 參、1881 年……

1881 年普魯斯特九歲，哮喘第一次發作，嚴重到幾乎死亡，當時，身爲巴黎名醫的父親阿德里安·普魯斯特當時就在身邊，卻也束手無策。從此，每隔一段時間就發作的疾病，剝奪了他作爲一個男孩正常的學習、運動和參與各種戶外較爲激烈的活動，和父親的感情也因而日漸疏遠。普魯斯特說過「我從不企求他的好感，因爲我十分清楚，在他的生活中，我的存在本身就是個污點」；在一封父親逝世之後，他寫給 Aure Hayman 的信中，他描述了成長過程中的痛苦：

**當時我的身體孱弱，不能外出，不得不跟父親朝夕相處，那些年裡我痛苦不堪。在這種生活環境中，我不得不時刻注意，謹慎從事，不苟言笑，避免惹他不高興。直到現在，回首往事時我還常告誡自己，忘掉這一切吧。<sup>125</sup>**

寫信時的普魯斯特，小他兩歲的弟弟，已經如願繼承父親衣鉢成爲醫生，普魯斯特卻自認仍一事無成。他唯一從事過的正式的工作，就是繼當兵前得到法學士之後，繼續就讀索邦大學，在 1895 他獲得索邦大學哲學的文學士，同年考試進入馬札蘭圖書館擔任館員，做了 3 個月就開始請長假，接著又離職。之後，就再也不會上過班。父親終於放棄要他走律師工作的堅持，但仍然答應供給他無缺的衣食，成全他寫作的夢想。只是，經過多年的努力，他的寫作才華始終未得到肯定。

---

<sup>124</sup> aura 靈蘊，也譯作「氣息」。是班雅明獨創的一個極富內含的概念。班雅明認爲 aura 無疑是藝術最後的守護神，他對立於感官的訓練，把人直接帶入過去的回憶之中，沉浸在它的氛圍中。同時，氣息賦予一個對象「能夠回頭注視」的能力，而成爲藝術品的無窮盡的可欣賞的泉源。他也指出現代機械文明帶來的震驚卻使 aura 不復再現。詳見班雅明《發達資本主義時代的抒情詩人—論波特萊爾》頁 63。

<sup>125</sup> 克洛德·莫裡亞克《普魯斯特》，許崇山、鍾燕萍譯，北京：社會科學出版社，1992，頁 19。

普魯斯特生性本就纖柔、沈靜，和小他四歲的弟弟羅貝爾個性恰恰相反，弟弟甚得父親疼愛，長大後，也繼承父親衣鉢，成爲一個醫生。

他那既是名醫、醫學院衛生學教授、院士，且當過巴黎衛生部門監察員的父親，生性剛毅、堅定，講求實際，對普魯斯特動輒感情用事的懦弱性格深感懊惱。他對普魯斯特的智力水平、和前途並不看好<sup>126</sup>，尤其在他哮喘發作之後，普魯斯特雖不致被認爲是個累贅，父親對他卻已經不太抱持期望，只是持盲目寬容的態度以待。這讓普魯斯特終其一生不斷回想起來的痛苦，在《追憶》或其他作品中，舉凡以普魯斯特本人爲原型的小說人物的情節，都可以發現到那位敏感到幾乎被視爲病態的小男孩的身影。

童年之所以無法忘卻，一是由於太多痛苦，另一個原因，則是擁有太多甜蜜難以忘懷的愛。

出身名門，又有深厚人文藝術涵養的母親、外祖母，不僅彌補了普魯斯特和父親疏離的遺憾，還引領他進入閱讀的世界，大量接觸文學、哲學。高中時期，普魯斯特在文學和哲學論文的表現，都令指導他的教授另眼相看。大學讀的是法律，卻獨鍾人文藝術的他，退伍之後仍堅持到大學再讀哲學，拗不過他，父親最後也讓步了。有了從小家庭生活培養起的閱讀和學校的哲學思考訓練，讓普魯斯特雖然在物理世界、社會環境的活動，因爲身體狀況而大大縮減範圍，卻也「塞翁失馬」在精神方面大大滿足他敏於思考、感受、觀察的天性，那正是作爲藝術家不可缺少的特質。

很難說普魯斯特是幸還是不幸，但有一點是可以確信的，扮演著他童年時期「重要他人」(significant others) 角色的父母親，一者剛強、一者婉約，這種強烈、鮮明對比的親子關係，讓童年的普魯斯特已經學會和不同人相處時的應對進退。他長大後進出社交活動時，在不同年齡、階層的人物應對進退間，總表現的惹人喜歡，尤其沙龍中的貴婦階層和一些長輩。雖然，有時候，他的朋友會覺得他稍稍「過度禮貌」，卻也瑕不掩瑜。他甚至還有一種天賦，善於通過人的內心世界理解別人，甚至理解那些他不喜歡的人<sup>127</sup>。

母親的愛對普魯斯特的意義，不僅爲多數普魯斯特傳記所重視，普魯斯特

---

<sup>126</sup> 普魯斯特在《追憶似水年華Ⅱ在少女身旁》也提供自身經驗作爲馬歇爾自我概念的一部分：如「父親瞧不起我這種類型的智力，但這種蔑視往往被親子之愛所克制」，頁 26。

<sup>127</sup> 克洛德·莫裡亞克《普魯斯特》，頁 40。

本身更不諱言表達出他對母親的深沈的愛。在一封寫給羅貝爾·德·孟德斯鳩的信中，他這樣寫著：

母親知道，離開她，我根本無力獨立生活，她知道我沒有生活能力，假如臨終前她已感到將要永遠離開我（想到這一點，我現在仍感到萬分恐懼），肯定會焦慮不安的。……從此，我的生活喪失了它唯一的目標，失去了唯一的一點樂趣，一點戀情和僅存的一絲慰藉。母親生前始終溫柔安祥地照料著我，使我的生活如蜜般的甜美……。<sup>128</sup>

多麼神經質又自我的作家啊！疾病和寫作這兩個部份，幾乎可以概括魯斯特的一生大部分時光，幸好他還有母親，以及從小即養成的閱讀。普魯斯特的博學是罕見的，這還得歸功於他因為生病而有的是時間，且慣於孤獨。

## 一、文學的熬煉

從小就夢想著成為作家，閱讀因此在他生命中有著不可忽視的重要性與地位。在 15 歲的一篇文章裡，他已提出好的文學作品應該「創建一種美學」的觀念，還開了一張長長的書單，建議年輕人應該閱讀被他稱作「高貴群體」的系列文學大師的作：荷馬（Ὅμηρος; Homer,9-8B.C）、柏拉圖（Plato,427—347B.C）、盧克萊修（Titus Lucretius Carus，約 99-55 B.C）、維吉爾（Publius Vergilius Maro，Virgil,70-19B.C）、莎士比亞（William Shakespeare，1564-1616）、雪萊（Percy Bysshe Shelley, 1792-1822）、愛默生（Ralph Waldo Emerson, 1803-1882）、歌德（Goethe Johann Wolfgang Von, 1749-1832）、拉辛（Jean Racine,1639-1699）、笛卡爾（Rene Descartes,1596- 1650）、孟德斯鳩（Montesquieu, 1689-1755）、盧梭（Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778）、狄德羅（Denis Diderot,1713-1784）、弗樓拜（Gustave Flaubert, 1821~1880）、聖伯夫（Sainte-Beuve, Charles Augustin, 1804-1869）、波特萊爾（Baudelaire Charles, 1821-1867）、法郎士（France Anatole,1844~1924）等都出現在這張名單上。在此同期，他正興致勃勃的研讀波特萊爾，之後也不諱言關

---

<sup>128</sup> 克洛德·莫裡亞克《普魯斯特》，許崇山、鍾燕萍譯，北京：社會科學出版社，1992，頁 20。

於回憶的理念、對底層社會現象的關懷層面，都受到頗特萊爾的啟發。

《追憶》出現最多、且被刻劃得入木三分的人物，除了上層階級的名流貴族之外，那些生活在底層的勞動階層卑屈的角色，卻又不乏趣味橫生的生機現象，以及不為人知的內在心緒，皆被他用隱喻或象徵方式穿透過層層階級的蕃離，生動且雋永的刻畫出感人的形象，頗具有波特萊爾在《惡之華》對巴黎底層人物的生活以無人出其右深刻剖析的風格。

1891年，普魯斯特20歲，在沙龍中被問道最喜歡的詩人，波特萊爾即是他最喜歡的詩人之一；另一位則是阿爾弗雷·德·維尼。在《追憶》中也有好幾個段落引用波特萊爾詩句或引述他的觀點。1895年在致雷爾那多·哈恩的信中，他更讚譽波特萊爾是一位「得大道的真人」(l'Homme de la Vérité)，還說「任何不為詩歌所感不為天地至真所動者，必定從未讀過波特萊爾」<sup>129</sup>。

波特萊爾擅長以一種特殊的閱讀技巧閱讀生活這本大書，並將現代社會那種讓人無法集中精神的生活現象，藉由詩性的筆法「把生活的經歷賦予生活體驗的份量」<sup>130</sup>，就像他在〈通感〉<sup>131</sup>一詩的手法，視世界唯一作象徵的森林，閱讀就為一種吞噬是的運動，而文學即是一種將具有真確的人體驗而來的回憶轉為寫作的活動，波特萊爾在他心目中具有非凡的地位，他這種欣賞也一直延續到他長大。《追憶》中也經常出現他引用波特萊爾的視角以剖析自己的觀點。

**在波特萊爾的作品中，這種淡淡地回憶數量更多，它們顯然不再那麼偶爾，因而，依我看來，也極具有決定性意義……我洽待竭力回憶起波特萊爾的那些詩篇，為上述那種被搬移的感覺之基礎的詩篇，以便最終把自己歸入如此高貴的師承關係中，從而獲得信念，確信我不再躊躇、積極撰寫的作品值得我將為之花費力氣”<sup>132</sup>。**

<sup>129</sup> 劉波，〈普魯斯特論波特萊爾〉，《外國文學評論》，(3) 2002。譯自普魯斯特《書信集》，第一卷(1880-1895)，菲利普·克爾布邊，巴黎：普隆出版社，頁444。

<sup>130</sup> 馬國明《班雅明》，台北：東大圖書公司，1998，頁181。

<sup>131</sup> 〈通感〉全詩極具象徵隱喻之美。詩句是這樣開始的：

自然是一座神殿，那裡有活的柱子

不時會發出含糊不清的語句；

行人經過該處，過象徵的森林，

森林露出親切的眼光對人注視。(引自馬國明《班雅明》頁182)

<sup>132</sup> 普魯斯特《重現的時光》，頁245-46。

他不斷閱讀，閱讀範圍從古典文學作品到現代作家、詩人；從文學、哲學到建築；音樂藝術理論到鑑賞；又因為父親、弟弟都是醫生，他對佛洛伊德的意識、潛意識精神醫學和心理學也不陌生，《追憶》因此得以旁徵博引、觸類旁通；上下四方的「宇」，古往今來的「宙」，幾乎無所不包。《追憶》在內容上是博古通今，在手法上則是處處蜿蜒通幽的。《追憶》中的敘述者一忽兒援用拉辛、雨果、巴爾扎克、福樓拜、波特萊爾等名家的觀點開始發表敘述者的視角，如數家珍，讓人屢屢「走了南山失北山」目不暇給。無怪乎一般大眾對他的作品多抱著膜拜的心，卻又遲遲下不了決心去朝聖。

雖然閱讀對普魯斯特而言，是認識偉大心靈的入徑，但他並不甘於只作為一個讀者。他想完成的是荷馬（Homer）的喜悅，這種喜悅也是作為一位偉大藝術家的宿命。尼采就認為藝術家在得到這種喜悅之前，為了「在千古如斯的存在沙灘上撿拾一顆最珍貴的珍珠」<sup>133</sup>，他必將終其一生和時刻襲捲他的痛苦漩渦纏鬥不休——朝思夜寐他所想的，無非就是「寫作」這件事。

寫作、寫作之外，還是寫作。因此，只要一有所感，他就把握機會寫，信件、心得、隨筆、評論，都是他摩擬寫作工夫的方式，直到最後寫一部偉大的小說。他一生的重要作品除了小說之外，具有代表性的分別是在：1908〈駁聖薄夫〉、1921年的〈談福樓拜的風格〉、〈論波特萊爾〉；更早之前，在1908年2月22至3月21日，更藉著一輿論嘩然的社會新聞事件<sup>135</sup>，普魯斯特連續在費加洛報，發表一些寫擬作，分別以知名作家龔固爾、巴爾扎克、聖薄夫、福樓拜風格寫出對該事件不同側面的評論文章。

## 二、美學、哲學的啟發

除了「教育小說」、「心理療愈小說」、《追憶》也被汎稱作「哲學小說」。這和作者在小說中總是在描寫了一段主人翁所經歷的毫不足奇的生活經驗之後，例如：去拜訪一個人、坐車經過一個農村、聽一場音樂會、自身的病痛發作、甚至僕人的一舉一動，另一位可說是普魯斯特風格化身的敘述者即開始上場大發議

<sup>133</sup> 尼采語，摘自《歡愉的智慧》余宏榮譯，台北：志文出版社，2003，頁225。

<sup>135</sup> 引自張寅德。法國一位工程師 Lemoine 向知名鑽石公司董事長謊稱自己擁有製作上等鑽石의 精湛工藝技術，騙取六萬四千英鎊鉅款。事蹟敗露，成為轟動一時的社會事件。

論。小說情節總是花了更大篇幅在「敘述者」的分析、說理的鋪陳上。照理來說，這樣的小說必然是枯燥乏味的，實則不然。由於敘述者的言說既引人入勝、又散發出濃郁的美學厚度與靈魂的聲音，這些又無一不是普魯斯特在人生的「意義的廚房」(*La cuisine du sens*)<sup>136</sup>苦苦熬煮才得以提煉出來的精神饗宴。

十九世紀末，在法國中學生的哲學課程中，康德哲學必定列為主要教學內容。在這種基礎上，康德美學不僅讓他在〈談福樓拜的風格〉一文，說出康德「知性和外部現實的學說」對他的影響<sup>137</sup>。《追憶》中也引用康德學說以描繪感性、知性在美感經驗運作的理論，將經驗對於認知的首要性發揮得淋漓盡致；同時，在青年時期，普魯斯特即開始旁聽他的表親、也是名震一時的生命哲學、直覺主義哲學家柏格森(Henri Bergson, 1859-1941)的哲學課，諳熟他純粹綿延(*durée pure*)的理論。柏格森指出生命之流轉並非是一種物理時間的現象，時間是綿延不斷的，真正的實在不可依賴科學和物理來把握，唯有經由直覺體驗所得到的真實，才是一種真正的實在。在這種基礎上，普魯斯特後來在小說中大大抒發了人們經由直覺(intuition)、記憶(mémoire)、直接經驗(*expérience immédiate*)所體現的精神和心理世界，多少受到柏格森的激發。

再者，普魯斯特對英國美家羅斯金作品涉獵極深，開啓他美學薰習的另一扇大窗。羅斯金對建築的美學式風格、寫作慣用的長句，也成為《追憶》的特色。以長句結合意識靈動穿梭飛越的描述手法，普魯斯特憑著藝術的想像力，將一些難以駕馭、稍縱即逝的印象所捕捉到的浮光掠影、種種細節都整合起來，以他所編織的玄想、藝術之網，牢牢攫獲住讀者的呼吸，也讓普魯斯特的藝術風格具有一種「轉化」的力量，成就一種純藝術的美學的勝利——超乎實用的。此外。法國美學家塞阿伊(Gabriel Séailles, 1852-1922)的觀點<sup>138</sup>為普魯斯特所激賞。

塞阿伊的美學從藝術天才和藝術創工作的不可切割關係著眼。由於他認為藝術活動是人類精神的最高表現，藝術家通過一件作品的創作過程，藉由個體的精神作用，將一個完美且具有條理的精神世界由藝術作品烘托表現出來。也就是

---

<sup>136</sup> 羅蘭巴特在〈意義的廚房〉《符號學冒險》中的用語。援自 Malcolm Bowie《星空中的普魯斯特》，廖月娟譯，台北：聯經出版社，2000，頁 73。

<sup>137</sup> 康德認為，所謂的現實，其實就是我們的致力和感官對此一現實的感知和理解，而並非現實自身。他認為現實是不可認識的、定義的，我們只能說明我們是透過些途徑和方法去認識現實的。康德因此說「在我們身上，任何認知過程在時間上都不可能先於經驗，一切認知都是從經驗開始」。引自張寅德。頁 73。

<sup>138</sup> 指《論藝術天才》"Essais sur le génie dans l'art"和《達文西——論心理生平》"Léonard de Vinci, essai de biographie psychologique, 1892"兩本書中的觀點。引自張寅德，頁 80。

說，「精神是生命的自然運動，藝術是精神的集中體現」<sup>139</sup>，這種美學觀點是生機論的，和生命結合在一起的。此外，塞阿伊美學也提出「物我同一」的觀點，認為人的精神活動一開始以為自己是和世界對立的，將世界作為客體來體驗，但是更進一步發現精神和世界是同一、且具有相同結構。由是，精神領略到物我合一的境界，形成一種完美的存在感。《追憶》中，小說的主人翁從小就以寫作為生命意義和價值的不二選擇，也終其一生在藝術的學習和嘗試中，幾經仆倒、顛沛仍不放棄，更經由「非自主性回憶」體驗到生命永恆。在這種風格中，都可見到塞阿伊對普魯斯特美學啟發的蛛絲馬跡。

有了學習哲學、美學和藝術的環境，加上他自身求知的動機和意志的沛然莫之能禦，感性的心靈讓他作品中充滿某種複雜的詩意；理性的訓練則讓他的作品隨處可見精闢獨到、犀利不可擋的分析見解。對於社會和心靈現象，他又能以一種「多角社會稜鏡」的廣角望遠鏡取材，再以藝術家的心靈消化吸收。《追憶》之所以能讓整個宇宙，從自然到人物；從社會底層到上流階級；從單一的自我到多重的自我，都參與到他的作品中，成為一首傳唱不絕的交響詩，也就不足為奇了。

## 肆、美麗的 1871 年 7 月 10 日

法國巴黎近郊、奧特伊爾市（Auteuil）拉封丹街（限為巴黎第十六區），馬歇爾·普魯斯特誕生了，時間是 1871 年 7 月 10 日。時值普法戰爭後過的巴黎公社，懷孕的母親為了安全考量，移居叔父路易·韋伊（Louis Weil）家。普魯斯特誕生後兩年，弟弟羅貝爾在 1873 年 5 月 24 日出生。

普魯斯特母親原姓讓娜·韋伊（Jeanne Weil, 1849-1905），出身於富裕的猶太經濟人家庭，受過良好教育，酷愛古典文學。在語言的造詣上，則通曉英語和德語，對音樂尤其十分酷愛。馬歇爾九歲哮喘開始發作後，母親幾乎把重心全放在他身上，普魯斯特因此得到母親百般呵護的愛，這種愛，幾乎衍成了普里斯特不可收拾的病態般的戀母情節（Oedipus Complex）<sup>140</sup>。然而，也因為母

<sup>139</sup> 張寅德《意識流小說的先驅—普魯斯特及其小說》，台北市：遠流圖書公司，1922，頁 80。

<sup>140</sup> 戀母情結（Oedipus Complex）佛洛伊德於 1913 年在《圖騰與禁忌》一書提出，指一種親近母親反對父親的複合情結。<http://Wikipedia.org.tw>。

親的愛，立志要成爲作家的普魯斯特，在母親去世之後才有動力和決心完成他一心想寫的小說。小說一開場的回憶畫面，就是從一位爲了得到母親睡前的一吻不可得，而近乎歇斯底里的小男孩的任性意志開始的。小說中作爲普魯斯特化身的主角也對世人毫不隱藏的宣告了他對母親的愛。當普魯斯特十歲的時候，有人問他，對他來說人生最大的不幸是什麼，普魯斯特的回答是：「離開母親」<sup>141</sup>。由此可見母親對他的意義無可替代的。

父親阿德里安·普魯斯特 (Adrien Proust, 1834-1903)，醫學院教授，也是當時法國衛生學和流行病學專家，醫學著作等身，一部他所撰寫的《衛生綱要》被公共教育部列爲正式教科書，諾貝爾得獎小說家卡繆的小說《黑死病》(La Peste, 1947) 寫作時也參考了普魯斯特教授所寫的《歐洲鼠疫防禦》一書<sup>142</sup>。

普魯斯特父親的祖籍伊利耶 (Illiers) 位在法國魯瓦省一個厄爾的小鎮，《追憶》主人翁和家人度假的貢布雷 (combray)，即以這個地方作爲風情人物的發生的背景，法國政府也在 1971 年將個小鎮改名爲伊立耶－貢布雷。

普魯斯特九歲時在一次散步中突然發作哮喘，這一無法痊癒的病，讓他開始了讓家人必須隨侍在側、他自己也不能承受跑跳的活動，情緒更不能受到刺激，這一病狀，讓他的童年顯得比任何人都長，母親百般的呵護就像一隻甜蜜的陀螺繞著普魯斯特不停的轉，直到普魯斯特 35 歲，母親的死亡奪走了他僅存的生命樂趣，他決定日以繼夜的工作，在藝術中找回他唯一真正體驗過的、真正的生命。

對世人而言，一顆藝術的彗星 1871 年降落人間，1922 年重返天際，卻爲世人找回了一種古希臘哲人早已嫻熟的存在方式。那就是——回憶。

## 伍、普魯斯特生平年表<sup>143</sup>

年份 (西元 年)	生平記事
-----------------	------

<sup>141</sup> 引自張寅德，頁 3。

<sup>142</sup> 同上；《歐洲鼠疫防禦》一書於 1897 出版。

<sup>143</sup> 本表彙整自張寅德《普魯斯特及其小說》及克洛德·莫裡亞克《普魯斯特》。

1871	馬塞爾·普魯斯特於7月10日出生於巴黎近郊的奧特伊市拉封丹街96號，父親阿德里安·普魯斯特醫學教授，母親讓娜·韋伊。普魯斯特為長子。
1873	弟弟羅貝爾出生。家遷居至馬爾澤爾布街9號。
1878	自此每年隨父母前往父親故鄉伊利耶度復活節假。
1880	9歲的馬歇爾患哮喘病，終生未癒。
1882	馬塞爾10月進貢多塞中學求學
1886-88	因1885生病，次年重讀二年級，進最高班一修辭班，初展天資。
1888	中學最後一年哲學班，深受老師達爾呂先生影響。
1889	獲文學業士學位；提前以自願兵在奧爾良入伍。
1890	進入政治學院，主修一些哲學課程，並在巴黎大學修習柏格森講授的課程。柏格森在1889發表《時間與自由意志：論知覺的直接材料》論文。
1892	作為僮相參加柏格森婚禮；為《會飲》雜誌撰文，哮喘病發作病開始惡化。一些文章收錄在《悠游卒歲錄》
1893	與孟德斯鳩伯爵首次相識；獲法學士學位；為《白色雜誌》撰稿，並旅居法國和瑞士。
1894-5	3月獲文學士學位；6月經考試被馬扎藍圖書館錄用為館員，申請並獲准長假；九月開始寫《讓·桑德伊》。發生德雷幅斯事件，普魯斯特和上層階層某些觀點有所出入。外祖母去世。
1896	第一部著作《悠遊卒歲錄》出版。1896-1904《若望·桑德伊》這本千頁的小說為完稿。1952後人整理後發表，其中可見到《追憶》的小說架構。
1897	因受讓·洛蘭在報上的「侮辱」，與之決鬥。
1898	力主重審德雷弗斯案件。
1900	兩度造訪威尼斯；在費加洛報發表有關美學家拉斯金的研究文章《羅斯金的朝聖》，又在《法國信使》刊物發表〈羅斯金的在亞眠聖母院〉一文；3月辭圖書館工作，10月全家遷居

	古塞爾街 45 號。
1902	遊比利時和荷蘭。
1903	11 月 26 日父亡。在費加洛報發表多篇文章。
1904	詞序在費加洛報發表文章，翻譯出版拉斯金的《亞眠的聖經》，並寫序。
1905	9 月 26 日母亡；普魯斯特住療養所。為羅斯金《芝麻與百合》作序。1905-12 開始撰寫並完成《追憶似水年華》大部分章節。
1906	在凡爾賽小住，後遷居奧斯曼大街 102 號；普魯斯特翻譯拉斯金著作《芝麻與百合》出版。
1907	首次住卡堡大旅館；由阿戈斯蒂耐里為其開車遊覽諾曼第。在費加洛發表《閱讀日記》，該報也陸續發表普魯斯特相關文章
1908	2 月至 3 月在《費加洛報》上連續發表基於勒穆瓦納事件的擬作多篇；撰寫《駁聖伯夫》；醞釀《追憶》。旅居凡爾賽
1909	開始撰寫《重現的時光》的最後部份。
1912	報刊上發表了《在斯萬家那邊》的選段；出版商無院接受出書。
1913	11 月《在斯萬家那邊》由作者自費在格拉塞出版社出版。
1914	小說原計劃中的第二卷《蓋爾芒特家那邊》的節選在法蘭西報發表；普魯斯特最後一次旅居卡堡。
1916	離開格拉塞，此後作品改由新法蘭西評論社（即加利馬出版社）出版。
1918	《在少女們身旁》於 11 月印畢。
1919	3 月《擬作和雜記》出版；6 月遷出奧斯曼大街，暫棲洛朗—畢夏街 8 號女演員萊雅娜家，10 月遷入阿姆蘭街 44 號，在此住至逝世；11 月 10 日《在少女們身旁》獲龔古爾獎。
1920	《蓋爾芒特家那邊》上卷出版；發表論福樓拜的文章。
1921	《蓋爾芒特家那邊》下卷出版；《索多姆和戈摩爾》上卷出版；

	發表論波特來爾的文章。
1922	四月《索多姆和戈摩爾》下卷出版；11月18日與世長辭。
1923	《女囚》出版。由普魯斯特弟弟負責他全部作品
1925	《女逃亡者》出版。
1927-30	《重現的時光》出版；普魯斯特相關文集出版；1930 書信集出版
1952	《讓·桑德伊》出版。
1954	《駁聖伯夫》出版；《追憶似水年華》出版由加利馬出版社在「七星叢書」中初三卷評註本。
1970	《普魯斯特書信集》第一卷出版。
1987	普魯斯特著作版權到期，多種新版本問世。

## 第二節 《追憶似水年華》概說

普魯斯特的生存苦難，與文本中同名馬歇爾的命運幾乎如出一轍，這也導致不少評論家同聲一氣咸認《追憶》就是普魯斯特自傳的原因，紛擾迄今，仍未有定論。較足以採信的是，普魯斯特的朋友、同時也是知名作家、評論家克落德·莫里亞克（Claude Mauriac）1979 他在法國出版的”*proust*”<sup>144</sup>一書中，對普魯斯特和他的作品有很精闢讀到的見解；張寅德對《追憶》的敘事與普魯斯特生蒐羅不少第一手資料，也一並參考作為本章第二節評析的藍本。

《追憶》全書法文原版為三千頁，國內聯經出版社中文譯本分成七冊：《追憶似水年華 I：在斯萬家那邊》、《追憶似水年華 II：在少女們身旁》、《追憶似水年華 III：蓋爾芒特家那邊》、《追憶似水年華 IV：索多姆和戈摩爾》、《追憶似水年華 V：女囚》、《追憶似水年華 VI：女逃亡者》、《追憶似水年華 VII：重現的時光》七卷，中文譯本長達兩百萬字。

以故事情節而言，這本意識流小說並無曲折複雜的故事，甚至很多人閱讀時，會感到文本中所描繪的世界，與一般人的真實世界相距何止千里，甚至，更大的誤讀則是認為普魯斯特的小說主要是一位敏感的病痛者，對他的幼年時期所

<sup>144</sup> 中文版由許崇山、鍾燕萍翻譯，北京：中國社會科學家出版，1993。

作的抒情的回憶。<sup>145</sup>諸多文學平論者中，班雅明（Walter Benjamin）的分析有其獨到的見解。他說：「普魯斯特是受到一種對於幸福的狂熱追尋所激發」，普魯斯特的精神並不在耽溺的回憶，而是終其一生作為一位追尋者，他用小說要告訴世人的，也遠非是「回憶」兩字可以輕輕帶過。當帶有「*A la recherche*」（追尋）（In search of）的書名被翻為英文的「回憶」（Rememberance of）時，普魯斯特顯得很失望。中文版也尾隨英文版書名”*In Search of Lost Time*”譯作《追憶似水年華》，以致原來書名和在文本內容一位重要的「時間」要素也被淡化了。全書由作者化身的敘述者「我」貫穿始末。

## 壹、回憶的詩學

回憶是衡量人生最精確的尺度，回望前塵往事只需要剎那電光。<sup>146</sup>

瓦特·班雅明

回憶，就是普魯斯特的唯一堅持，是他的存在、也是他創作的風格。

對普魯斯特而言，過去是可以經驗的，卻又不同於再現的記憶或強記，而是一種立身於當下，將過去當作是人生體驗的資料庫。這種存在，是審美的、體驗的、讓想像力做詩、不斷在生活中創造隱喻和象徵的美學的存在。

人生的體驗如若過於貧乏，回憶也就相對的顯得貧乏。回憶雖然是現在對過去的回憶，卻不同於記憶。因為，記憶的對立面即是遺忘。靠記憶贏來的，必然要歸還給遺忘的墳墓。回憶也不是回到過去，而是經由回憶將過去帶到現在。所以，這種回憶就具有救贖的能力。

在古希臘文化的神話裡，回憶是九位繆斯女神中的一位。置身回憶中，就像生命中從天而降的天使出現了，即令過去無法再被喚醒，已然成為事實的缺憾也無法修補讓它美好，但這位天使卻能將生命寄放在幽微潛意識中的零星碎片重新整理成一個真實的人生，人們因此能在回憶中重活一生。

人生其實是白駒過隙般的短暫。將《追憶》翻譯成德文本的班雅明，對於所有回望人生、向過去奔馳的人的人都很感興趣。這些人，包涵了沈思者和隱

<sup>145</sup> Derwent May ”*Proust*”，蔡英俊譯，台北市：聯經出版社，1884，頁2。

<sup>146</sup> 馬國明《班雅明》，台北：東大圖書公司，1998，頁，66。

喻作者。他尤其推崇普魯斯特，在寫作的筆法上也不斷向普魯斯特學習，因為，現代人多已失去說故事和創造隱喻的能力，《追憶》卻是一本處處綻放著美麗又新奇的隱喻和象徵花束的一座大花園。

普魯斯特本人或是書中虛構的主人翁馬歇爾，都是極度沉湎在閱讀、沈思和回憶中的人物。班雅明說：

**沈思者的情況是一個本來知道重大問題答案，但卻忘記了的人。他在沈思，但不是沈思事物本身，而是他自己以前對事物的想法。沈思者的思考因此是在回憶的標記下進行。沈思者和隱喻者就是同一塊木頭雕成的。<sup>147</sup>**

沈思也就是回憶，回憶必然也是以沈思的形式進行的。這些都不是刻意造作可以實現的，而是基於真正精神、心靈的需要，也是一種對自身歷史的需要，回憶因而也就涉及自我的倫理性。

《追憶》的詩學特色之一，即是書中充滿著靈動的隱喻和活潑無比的象徵。隱喻作為一種藝術表達的技巧，也和生命中種種現象的不可凝固性、無法經久保存有關。這種現象在自然界中尤其明顯：花開花謝、日升日落；生命凋零、萬象更新，種種現象所顯示的，不過是一種暫時和過渡。人處身在自然的一環裡，和其他自然現象並無二致，並未受到特殊的恩寵。隱喻的創造與呈現，就在於將這種毫無商榷可能的命運，經由藝術的技巧，暫時彌補一下人類無法受到任何特殊待遇的補償。

以普魯斯特的作法就是將生活對我們所呈現的圖像，並同帶給我們的種種感覺，他將這種隱身在現實中的種種關係提煉出來，加以匯合，「用一個隱喻使他們擺脫時間的種種偶然」<sup>148</sup>。

普魯斯特《追憶》的主要軸線在描述一位向著過去奔回去，並將人生變成寫作的人。這種寫作，是人生的倒轉，並在其中悟到人生稍縱即逝的精華。《追憶》因此和古希臘文化的修身技術巧妙的銜接上，一個一生進行著自身關懷的人，經由閱讀、回憶和寫作的沈思作用，認識自己和世界，尤其在生命的盡頭，

---

<sup>147</sup> 馬國明《班雅明》，頁 72。

<sup>148</sup> 普魯斯特《重現的時光》，頁 216。

一切看似灰飛湮滅了，回憶卻得以在死亡面前贏得一種新的權威，因為，經由回憶，人可以看清自己的一生：

**當一個人走到人生盡頭時，腦海裡浮現一組又一組映像，向他展示一個曾經遇上卻又不曾認出的自己。這個時候，他的面容會突然顯得不尋常；目光所及，所有事物都顯得尊貴起來，即使最潦倒的人，當他臨終的時候，周圍的人也一樣會感染。<sup>149</sup>**

普魯斯特為現代人的生存揭示一種詩性生存的可能：在時間的有限性和永恆幸福的追尋中，生存的無奈在回憶中讓人暫時得到「瞬間即永恆的」真實存在的幸福感；面對著幻滅，藝術的創作、審美的生存則讓人得以在輓歌聲中繼續勇敢的邁向創造自身的永恆性。生存美學「關懷自身」以閱讀、沈思、回憶、寫作等自身技術「向內看」的精神修煉，在《追憶》中成就了主人翁的生命風格。最後，主人翁將用寫作完成一部作品以為自己生命加冕。

生存美學的「存在」即是以一種自由、踰越的心靈去經驗，去生活、去創造的生命。德希達說：「我傾向於說經驗，因為經驗同時地意味著那些曲折的和特殊的穿越、旅遊和體驗的過程」<sup>150</sup>。把生活當作自身（*Je soi-même*）<sup>151</sup>，在經驗中獨創，讓自身成為藝術品，《追憶》的回憶詩學對當代人無疑也具有醍醐灌頂的作用。

## 貳、文本梗要

《追憶》中的主人翁（敘述者）是一個家境殷實，身體孱弱的年輕人，熱衷上流社會生活，鎮日穿梭在沙龍裡與一些貴族、藝術家、醫生、作家、音樂家等頗有交往，所有這些表面生活底下、潛藏著的是一位無可救藥的真理與美的幸福生活的追求者。全書的情節很單純，幾乎可以濃縮在和七場重大的宴會活動有關的追憶敘事中。

---

<sup>149</sup> 馬國明《班雅明》，頁，67。

<sup>150</sup> 德希達的話，引自高宣揚《傅科的生存美學》，台北市：五南圖書公司，1994，頁 37。

<sup>151</sup> 高宣揚《傅科的生存美學》，台北市：五南圖書公司，1994，頁 34。

第一冊《在斯萬家那邊》第一卷〈貢布雷〉從主人翁的失眠夜開始回憶起母親伴讀的夜晚，主要描述馬歇爾回憶起他在貢布雷度假的童年快樂時光，他的閱讀及母親的愛，穿插著家族所認識的斯萬先生一家人以及一些各階層人的生活情節。從兩條不同方向的散步路線的回憶也埋下往後認識社會各階層人士的陸離現象；第二卷〈斯萬之戀〉第一場宴會在小說中隆重開始。小小馬歇爾見識到貴族蓋爾芒特家族的人物，這些人物陸續在往後情節出現並貫穿全書。敘述者從斯萬對後來成為他妻子的奧黛特戀情中領略到巴黎上層社會階級人之間微妙複雜的關係；第三卷〈地名：那個姓氏〉馬歇爾經歷了對斯萬女兒吉爾貝特（Gilberte）童年的初戀，朝思暮想的是她那勾起他無限遐思的姓氏。一個名叫巴爾貝克（Balbec）的海邊度假地名也引發他無限的想像。

第二冊《在少女身旁》〈第一卷〉斯萬夫人的周圍。馬歇爾經歷吉爾貝特的冷落、初嘗嫉妒的滋味。馬歇爾也初次遇見他心儀的大作家貝戈特（Bergotte）。從作品的閱讀到親見作家本人，他認識了語言魅力和作品中獨特的個性對作家的意義和價值，也因貝戈特的讚賞讓他對自己的文學能力初具信心；〈第二卷〉地名：地名。馬歇爾和外祖母到了巴爾貝克渡暑假。乍到度假地方，實景卻和他想像中天壤之別，度假生活擴大了他的社交圈，結交了蓋爾芒特家族的年輕軍官聖盧（Robert de Saint-Loup）、神秘的男爵夏侯斯（M. de Charlus）及後來他戀愛的女孩阿爾貝蒂娜（Albertine）。

第三冊《在蓋爾芒特家那邊》分爲兩卷。第二場宴會登場，馬歇爾終於被引見蓋爾芒特公爵夫人，他感到夢中的偶像的幻滅，也在宴會中再度見到夏侯斯男爵，侯爵是一同性戀者，對馬歇爾甚爲喜愛。巴黎當時也正發生德雷福斯事件，整個社會分成支持或反對德類福斯受審的兩派陣營；第二卷從馬歇爾經歷外祖母中風去世的打擊描述起，死亡的意識更亦步亦趨的緊跟著他。和阿爾貝蒂那愛情也讓他發現到她同性戀的傾向，但愛和嫉妒交錯的間歇性情感讓他仍繼續和她交往。在第三場登場的宴會中，馬歇爾發現到社交生活對蓋爾芒特家族以及很多進出沙龍的上層階級人士而言，社交生活幾乎等同於生命，統攝了所有人的心性和生活，全書精彩的描繪這種浮誇虛飾的空洞生活和勢利的社交風氣剪影。

第四冊《索多姆與戈摩爾》描述夏侯斯男爵和裁縫師的同性戀情，第四場宴會登場，這場宴會馬歇爾極盡所能的發揮他的感官攫取印象的能力。馬歇爾也再度到巴爾貝克度假，同行的母親和他住在前一次和祖母出遊時一樣的飯店，馬歇

爾睹物傷情，延宕的悲傷終於宣洩，馬歇爾也認清了死亡刺傷心靈之後，卻也同時為靈魂戴上荆棘冠冕的昇華作用。第五場宴會登場，男爵迷戀一位小提琴家莫瑞爾，敘述者感到他們的戀情幾乎就是斯萬當年對奧黛特戀情的翻版；馬歇爾自己也面臨著和阿爾貝蒂娜關係的決裂關頭。

第五冊《女囚》，馬歇爾深怕阿爾貝蒂娜的同性友人影響她對自己的感情而決定取她，兩人住在巴黎一套房中也離開了父母。第六場宴會也在這冊中登場。在宴會中上演馬歇爾與阿爾貝蒂娜諜對諜的遊戲，前者深恐他在演會中招蜂引蝶繼續和一些女性發展曖昧戀情，後者則極力隱瞞又想方設法避開主人翁視線去滿足自己的同性秘密戀情；宴會也讓男爵和小提琴家的戀情終止。馬歇爾再度聆聽到那首曾經在第一場宴會中打動斯萬的汎德伊奏鳴曲，主人翁陶醉在曲子的音色旋律之美的同時，再度發現了藝術的風格，並重啓自己寫作的信心。

第六冊《女逃亡者》，主人翁和阿爾貝蒂娜纏綿一段時日之後，阿爾貝蒂娜不告而別，音訊全杳，敘述者萬般尋找打聽，卻得知阿爾貝蒂娜在一次墜馬意外中死亡。敘述者因深愛的外祖母、母親、父親也先後死亡，主人翁經歷了和阿爾貝蒂娜那種奇異的情感關係，再一次和母親前往威尼斯旅遊的假期中，主人翁發現了幸福與一種深沈前所未有的寂寥感；在巴黎，聖盧則娶了斯萬的女兒吉爾貝特，主人翁也發現當初深深折磨著他的初戀情人，再見面時竟有如對方已經死亡般的毫無感覺，主人翁意識到死亡在生活中以多重角色出現，只是人們竟然毫無知覺。

第七冊《重現的時光》。第七場宴會、也就是人稱「骷髏的舞會」，敘述者在戰後及療養之後重返巴黎社會和貴族沙龍，他發現到童年散步那兩條路竟然是相通的，這個由作者蓄意鋪排的即將要收網的寫作技巧，預示將要出現的結局。主人翁回到社交界出席他最後一場的宴會，在斯萬的死亡、朋友的衰老情貌中，他幡然憬悟到自己虛擲太多時光，生命已在流逝的時光中逐漸銷蝕，為了和無情的時光對峙，他終於發現到唯一的辦法便是經由創作，讓生命在回憶的寫作中重返。在撫今追昔的情懷一發不可收拾下，敘述者提筆寫下法國第三共和時期近半個世紀中的法國社會某些斷面，除了上流社會令人目眩神迷的現象之外，對於芸芸眾生心理及生活面相的觀察描繪更是細膩。

普魯斯特在也叫馬歇爾的小說敘述者的角色中，援引不少自身的生命經驗。小說看似以回憶（時間）開始、也以回憶（時間）作終，很多讀者只擷取追憶的

部份，並將之當作是一本描繪追憶童年時光的抒情作品。其實，馬歇爾發現、並向我們展示人類的經驗，實際上是由五花八門的片斷組合而成。人們看似成天相處在一起，彼此之間卻互不瞭解，相互關係的建立全仰賴對彼所抱持的幻覺而苟延殘喘。在這種幻覺裡，真理幾無立錐之地。而馬歇爾終其一生的追尋，有一大部分是想要以某種方式抵制這種令人煩惱的幻覺，尋找著真理。幾經輾轉，在藝術世界中他找到了。他相信憑藉藝術的心靈世界，即使生命困難重重，人也能夠昂揚克服生命中無所不在的分離性，這種分離不論是人際的、情感的、或者是經驗性的，都可以在一種創作中改寫或令之重現意義。

《追憶》作者反覆指陳著，人可以經由藝術認識自己，藝術是人文成就的巔峰。所以，即令一邊跌入宿命的蒼涼，一邊仍能藉著藝術的翅膀飛翔遨遊。同時，經由藝術心靈及審美的生存技術，如閱讀、回憶、書寫，創造出獨屬他自己的生命藝術品，並創作出影響深遠的偉大作品，以美學的力量，托起同樣具有潛能、同樣被拋於世的芸芸眾生，讓人也能離地三尺，暫時逃離塵世的混亂與平庸，給自己一個迴身的生存空間，《追憶》以作者的生存實踐，見證了一種美學存在的可能。

《追憶》詩性美學夾敘夾議的風格摻合社會學的視角，哲學家列維那斯（Emmanuel Levinas 1906-1995）即說普魯斯特更像是一位社會學家<sup>152</sup>，普魯斯特小說中對無所不在的他者進行觀察、描述，眼光冷靜、筆力晶瑩剔透的普魯斯特，也的確在小說中不露斧鑿的揭示了當時巴黎的社會現象，對於他人的存在命運和風格，他總是隔著一段距離望著他們，卻又充滿著悲憫情懷，亦即在小說中處流露出的通感。只是，作為一藝術家，他必須表現得冷酷、或以喜劇形式帶點殘忍的手法剖析諸多不堪的人間情態，最讓現代人感同深受的就是對人類宿命不可避免的死亡、性、愛情、道德、藝術的主題，也無一不是社會學家所關懷的。列維那斯（Emmanuel Levinas 1906-1995）即在這個角度上，看到普魯斯特《追憶》美學無所不在的倫理層面。

普魯斯特小說從分析自我開始，卻指向對他者命運的關懷。因為，他最想做的就是教大家認識每個人都具有的天賦感受和世界中滿溢著的豐美內涵，在自然、在生活世界的每件極微小的事物之中，他認為每個人都可以透過學習和用心

---

<sup>152</sup>Emmanuel Levinas〈*The other in Proust*〉，收錄於 Levinas"Proper Names" translated by Micheal B. Smithpp. Stanford University Press. 99-105.

去發現、去捕捉，去創造自己的精神領地，讓他們成為自己精神世界的寶藏。

也由於小說中的敘述者總是說著一番滴水不漏的道理，導致當時有一些編輯尚未深入閱讀即想要為他的作品冠上一些流派。他和波特萊爾一樣，對於藝術品在當代社會不免也要和商業打交道的宿命瞭然於心，深知再偉大的藝術品也要留點商業甜頭給出版界，那些無厘頭的編輯的意見也不能置若罔聞。於是 1921 到 1922 初，他寫了一封回應出版社的信，清楚的說明他的創作觀點。這封信 1922 年 2 月 26 日刊登在 *Les Annales*。信的主要內容乃是回應編輯請教他關於《追憶》是否可以歸為「分析小說」或「探索小說」之類的流派，以及小說是否有流派之分的相關問題，他的回答看得出居於禮貌卻又不容人曲解他作品的堅持：

你對我的小說以「分析小說」所作的陳述，並不太符合我的品味。那已經是在一種顯微底下式的研究或閱讀，……儘管就像醫學科學所顯示的，極微小的生命也並非是沒有意義的。就我而言，若真要選用工具，我倒寧願它是望遠鏡，我實在夠不幸的用「我」作為開頭寫了一本書，而旋即，這個「我」又被嘗試去發現整個寰宇法則的「我」所假冒了。其實，若用一個有點噁心且私人的說法，我是在「分析自己」。正因為如此，如果你願意，不妨將「分析小說」改換作「內省(introspective)或反思的小說」。至於你提到的「探索小說」，生活中事實也是如此，在外在世界中充斥著偉大的法則，如果「探索小說」有能力剝繭抽絲闡明清楚，它也就一如內省性小說的所能做的一般。每一件事情在協助我們發現法則、未知的上面都投下一道光、在帶給我們生命中更奧秘的知識上，它們都有著同等的價值。……。<sup>153</sup>

從信的措辭可以看得出來，普魯斯特急欲讓人了瞭解他寫作的目的，看似取材自生活中無所不在的素材，卻並非是拘泥在細節的意義上兜圈子。也因為他具有非凡的化腐朽為神奇的寫作技法，遂能將一般人視而不見、稀鬆平常的生活事件描繪的絲絲入扣，讓人以為就是自己的生活；加上深厚的哲學訓練，讓小說的說理結構細緻且縝密，充滿著種種讓人茅塞為之頓開的哲理。只是，他不

---

<sup>153</sup> 筆者譯自 Translated by Mina Curtiss "Letters of Marcel Proust", New York, Random House, 1949, p.457-458.

開門見山說個清楚，卻以重巒疊翠的詩性手法，讓讀者非得親自辛苦跋涉，否則不得其要的，遂令忙碌的編輯們，即令閱書無數，也被他整得暈頭轉向，才發出一封求救信，希望他解釋一番。

「內省」不僅僅是「向內看」而已，在精神分析中它更具有指向一種精神高度的意義，這種內省的技術，能夠讓人去觀察、注意浮現到意識層面的精神活動內容。普魯斯特何以要寫《追憶》這樣一部「內省性」的小說，他在這封信已經給了答案，其餘的，就是鼓起勇氣，打開《追憶》的扉頁，開始讀吧……。

## 第三章 傅科生存美學與自我技術

### 第一節 生存美學產生的背景

生存美學的發展圍繞著自我的問題，圍繞著自我的依賴性與獨立性，圍繞著自我的普世性樣態，與自我（必須）與他人所建立的關係，圍繞著自我施展在自身身上的調節原則，圍繞著自我如何完全的駕馭自己。（foucault ,care 238-39）

#### 一、尼采主義者——傅科

「我無非就是尼采主義者」<sup>154</sup>，傅科如是說。

二十世紀下半葉，一個急劇變動、不確定的年代；生活步調、新發明日新月異，新舊事物相互滲透又界線模糊，世界的混沌一如德樂茲（Gilles Deleuze）說的「巴洛克式的單子社會」，也是社會學家紀登斯（Anthony Giddens）的高風險的時代<sup>155</sup>，更是班雅明（Walter Benjamin,1892-1940）筆下讓人無所適從卻又不由自己捲入的消費、機械複製的時代。一切生活文化在不知不覺中流行化、消費化，是一休閒、遊牧的新時代。當此之際，在一向嚴肅的哲學風雲際會上，年輕的傅科，躬逢馬克思（Karl Marx,1828-1883）、佛洛伊德（Sigmund Freud ,1856-12939）和尼采（Friedrich Nietzsche）「三位懷疑大師」及黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel,1770-1831）、胡塞爾（Edmund Husserl,1859-1938）和海德格（Martin Heidegger,1889-1976）人稱「3H」思想的盛會。全新的年代、混沌的西方文化結

<sup>154</sup> 高宣揚，《傅科的生存美學---西方思想的起點與終點》，頁 29。（foucault, 1994：IV, 704）

<sup>155</sup> 紀登斯（Anthony Giddens）英國社會學家，在他的現代性三度取著作《現代性與自我認同—晚期現代的自我與社會》他提出現代社會的抽象系統抽空了日常生活中的傳統內容，同時又產生全球化影像，意味著沒有人能逃避由全球化的現代性索帶來的轉型，這些「我將如何生活」的現代性的煩惱，專家系統的評估成爲現代人的參考卻又難逃風險性，因此，生活風格也印運而生。整理自《現代性與自我認同—晚期現代的自我與社會》趙旭東、方文譯，台北：左岸文化，2007，第一章，頁 26-58。

構，種種叫人眼花撩亂的人類社會現象，對於年輕、愛思考的心靈，無疑也是最具震撼的啓迪。傅科就曾說：「我自己很明白爲什麼我閱讀尼采。我閱讀尼采因爲巴岱（Georges Bataille, 1897-1962），而我閱讀巴岱，因爲布郎肖（Maurice Blanchot）」<sup>156</sup>。當時的傅科深受他們和現象學家梅洛·龐蒂的（Maurice Mealeau-Ponty, 1908-1961）影響。

首先，梅洛·龐蒂將現象學的「主體際性」（inter-subjectivity）概念進一步發展爲「身體與精神的互爲主體性」的哲學，其觀點強調真實的主體並非意識本身，而是「存在、或通過肉體存有於這個世界」<sup>157</sup>。他爲現代主體批判哲學奠下基礎，「感知」的功能開始被注意到，爲長久以來人的存在與生存在以意識主導的論述，另闢一條由人的身體與心靈相互的辯證關係所決定的視域，「寓居於世」的人的「原初肉身」在知覺行爲中的重要性開始被重視；除了賦予身體作爲一切美的鑑賞和創造的知覺基礎，梅洛·龐蒂還強調體驗絕不虛假的、會「說真話」的真實性，認爲哲學無非就是「反覆學會觀看世界」<sup>158</sup>，生存體驗的價值開始被抬到一個能見的高度，也改寫了人類主體對自身感覺作爲基礎的現象學。傅科將哲學中一直侷限捆縛於概念範疇的「精神性」帶入生存美學的內涵，並視爲主體化不可或缺的直接體驗要素，多少受到梅洛龐蒂的啓迪。

其次，巴岱則在《內心經驗》一書中說道：「理智的發展導致生活乾枯，而反過來，他又進一步使理智變的更加貧乏，除非我宣布這樣的原則：『內心經驗本身就是權威』，我才走出這無力的狀態」<sup>159</sup>。傅科深受這位新尼采主義哲學家的影響。

巴岱認爲人的生命及其創造精神本質，只有在極度消耗或面臨極限時，才能顯示出來。一如宇宙中的太陽運行的理論，太陽就是靠不斷的自我消耗、自我毀滅、自我摧毀來維持其生命能量的運動與更新。巴岱對生存的觀念即認爲：生命是靠死亡不斷開闢其新生道路的，在他看來，被理性約束的經驗是死的，經驗只有「在內部」，作爲動力，靠人自身的生命力量，才能活躍起來。巴岱還認爲，要使經驗活起來，必須通過一系列的特別操作程式才能達到內心經驗，其中一部

---

<sup>156</sup> 高宣揚自高宣揚，《傅科的生存美學---西方思想的起點與終點》，頁 14。

<sup>157</sup> 詹姆斯·米勒《傅科的生死愛欲》”*The passion of Michel Foucault*”，高毅譯，上海：上海人民出版社，2005，頁 55。

<sup>158</sup> 高宣揚，《傅科的生存美學---西方思想的起點與終點》，頁 373。

<sup>159</sup> 高宣揚，《傅科的生存美學---西方思想的起點與終點》，頁 66。

分是理智的，一部分是美學的，而另一部分則是道德的。

傅科從事考古學權力系譜學和道德系譜學時，即採用巴岱內心經驗中「在內部」的概念，說明人的思想就是在內心經驗範圍內所進行的各種「褶疊」(Le Pli)活動<sup>160</sup>，透過思想「向內折」的思考形式，人因而能將外部世界的各種經驗主體化。

巴塔耶（一作巴岱）在 1930 年代，將出神者和神秘主義者尼采介紹給法國思想界，尼采的戴奧尼索斯酒神精神亦即是思想家的另類理性聲音，讓傅科深受啟發，傅科對近代理性主義著手研究的基礎即建立於此。

由於傅科同時浸淫在現象學與生命哲學的思想氛圍中，既心儀於尼采的消解自身、踰越經驗限制、讓主體以變動、藝術創造的方式，如浴火鳳凰般不斷重生「內在性哲學」(philosophy of immanence)，五〇年代起，他開始走上尼采所開關的解構語言論述的創作路線，試圖通過語言論述解構而走向「無主體」的哲學方向，並揉合了梅洛龐蒂「肉身主體」的概念，將「精神性」(spiritualité; spirituality)自哲學的一般概念中區隔出來。

傅科所謂的「精神性」，也就是「主體為了獲得真理而用來塑造自己的各種探究、實踐、修養工夫與體驗」<sup>161</sup>。主體自身的種種生命體驗，取代了笛卡爾以來「我思故我在」的那個「思」與「在」，也多少改變了笛卡爾將人類從歷史中宣示了第一個主體的出現，卻讓作為主體的那個「我」始終停留在形上學概念層面的指意；傅科的「精神性」也一併將向來被視為具有整體、實體概念的主體「我」，加入以運動、本能的驅力而具有動能的前進、變化、創造性特質。人作為生物的一環，一如自然造物本就具有的無窮性、可能性元素，他視主體為一意志力的、創造性的成長歷程，因此，自身的生存實踐、權力意志即具有一種藝術的審美性。

傅科宣稱自己「我無非就是尼采主義者」<sup>162</sup>，他認為「必須將分離且分裂的歷史追溯到關鍵性的片刻：歐洲文化的理性在「悲劇的經驗」面前一位主張以理

<sup>160</sup> 傅科認為「褶疊」就是權力對其自身的一種關係，也就是權力自身的內在相互關係的不斷重疊和重複化，實現權力對其自身關係的不斷複製。是尼采所發明的藝術家權力運作的規則，具有倫理和美學性質，也是構成人生命風格的基本模式。甚至也成為人踰越生命或自殺的模式；德勒茲稱作「生活的多種可能性」。詳細皺褶概念可參考《德勒茲論傅科》。本註解整理自高宣揚《傅科的生存美學》頁 384。

<sup>161</sup> 龔卓軍〈真實身體行動的自我技術：用果陀斯基閱讀晚期傅科〉。

<sup>162</sup> 「我無非就是尼采主義者」(j*i suis simplement nietzschéen*) 參高宣揚，《傅科的生存美學---西方思想的起點與終點》，台北市：五南圖書出版股份有限公司，2004。頁 29。foucault, 1994: IV, 704)

性馴服「快樂的享樂世界」，而不再有任何傾聽瘋癲的聲音的意願。<sup>163</sup>在《瘋癲語文明》階段的研究，傅科遂在研究中借用了尼采的系譜學原理，並證明尼采提出的真理意志，應被詮釋為權力意志的認識論形式的正確性。系譜學研究也在傅科晚期生存美學中留下斧鑿的痕跡。由於系譜學在研究歷史性的事件和思考方式的真正來源時，放棄了目的論的假設，因而不會被形上學的觀念所矇騙，認為起源就是真理，一切的意義皆自源於起源。傅科踵繼尼采的步履，對既有起源的莊嚴性嗤之以鼻。換言之，就是認定寰宇、太初對於人類並無任何計畫，更遑論真理的存在或意圖，以及所謂的各種哲學理論自行論證而得到的生命意義，尼采認為任何事件都是偶然際遇間發生的觀念也間接影響到生存美學的內涵建構。

傅科將尼采的系譜學「理性的根基不是理性的，道德的根基也不是道德」的原理，應用在具體的歷史研究上，他得到一個結論：歷史重新有了不透明的事實性，不再顯現為一個充滿意義的地帶。這代表一種思想的解放，人類無須再被某種幻象所誤導。真理、道德是誰的話語？傅科藉由尼采問題化的批判思考，並藉由這些問題發展他的「偶性存有論」(Ontologie der Kontingenz)，提出「歷史戲劇裡的力量既不是聽從一個天命，也不是受制於機械性的原理，而是決定於鬥爭的偶然。它們不開顯為最初的意圖或最後的結果的前後相續的形式。它們只出現在眾多事件沒有重複的骰子遊戲裡<sup>164</sup>。這頗近似采在《晨曦》裡所談及的激情：「人們可能因此而毀滅，因為再也受不了自我的透明化。與其「在火與光裡」升起，人們或許寧願消失「在沙子裡」的觀點。這種意象，旨在宣告世人某種關於真理的意志已經甦醒，真理不再是既定給予的，人所面臨的重大轉折已經開始。傅科也援引此觀念作為《詞語物》(Die Ordnung der Dinge)的著名結論：「人類可能會像在海邊用沙推出的一張臉一般的殞滅消失。」

尼采的思想啓迪，在晚期傅科思想中尤其明顯：權力意志，被傅科用來思考一種尼采尚未完成的、目標在於重獲生命藝術的「親身的權力策略」；在《性意識史》中，則不斷探討主體的活動空間，一方面套用古希臘羅馬時期的生存文化、神諭、文本；一方面尼采「你應該成為你自己人，也成為決定你自己的德性的主人。從前它們是你的主人；但是它們只能是你的工具，就象其他工具一樣。你應

<sup>163</sup> 呂迪格·薩弗蘭斯基 Rüdiger Safranski 《尼采其人及其思想》” *Nietzsche biographie seines Denkens*”，添盛譯，台北市：商周出版社，2007，頁 401。

<sup>164</sup> 呂迪格·薩弗蘭斯基 Rüdiger Safranski 《尼采其人及其思想》(Nietzsche biographie seines Denkens)，黃添盛譯，台北市：商周出版社，2007，頁 40-403。

該掌控你的好惡」觀點，則順理成章地成爲傅科重新思考現代主體朝向一個倫理主體的主體化可能；在《悲劇的誕生》尼采著名的言說：「存在與世界只有作爲審美的現象始得永遠的證成自己」<sup>165</sup>的生命藝術思想，成爲傅科晚期思想中無法抹滅、若隱若現的生命哲學的身影。生存美學的自身獨創，也即是尼采「存在」（being）即「生成」（become）<sup>155</sup>哲學的延伸。

## 二、傅科主體論述的發展軸線

傅科有關主體的基本觀念認爲並不存在著一種天生的、給定的人或主體（大寫的人）。回溯尼采的路線，「主體」被傅科思考作爲一種人在社會歷史實踐中對自己進行的一種藝術創造工程；「主體化」也就意味著「藝術化」，亦即是對主體的純粹創造。藝術作爲一種生產性，面對著生產自己的任務，置身現代性的主體，就是嘗試去發明自己的人。追溯傅科長期關懷主體的相關論述，將可以發現，他是從和主體有關的知識論述、道德論述和權力的相關論述進行解構動作開始的。因爲，主體的問題關涉的就是存在的問題。

60-70年代初期，傅科論述研究的重心在於各種知識的型構爲主，主要探討的是精神醫學是如何成爲一門科學的；70年代中期，在《規訓與懲罰》” *Discipline and Punish*”一書出版前後時期，他開始著眼於權力策略身上，在這一階段，人們口必稱「權力」，傅科堪稱「權力」論述之王。但1978年之後，傅科開始審視自己所走過的論述路線，似乎有某種陷在權力泥淖中的施展困難。1980之後，主體與自我的歷史演變過程開始引起他的注意，開始了主體倫理構成爲主要工作的另一維度。1984的傅科接受訪談的話看來「……我首先想談談在過去20年我的工作目標，……我勿寧是在力圖撰寫我們文化中人的存在主體化的不同的模式的歷史，按照這一觀點，我探討了把人的存在轉變爲主體的三種模式……」<sup>167</sup>。晚期傅科的自我關照、自我技藝論述主要在關心倫理主體的問題。

看似知識、主體、權力三種論述形成傅科整個思想體系三足鼎立的主軸，傅科不斷探問的，仍是主體如何在不同時刻及不同的制度脈絡下被建立成知識的可

<sup>165</sup> 尼采《悲劇的誕生》，24節；周國平譯，頁68。

<sup>165</sup> 余虹《藝術與歸家》，頁275。

<sup>167</sup> 高宣揚，《傅科的生存美學---西方思想的起點與終點》，頁171。

能、可欲、甚至是不可或缺的對象。

在《性史》第二卷〈快感的享用〉中他提到：如果不對欲望或欲望主體進行一種歷史和批判的研究，即一種「系譜學」的研究，那麼我們就難以分析 18 世紀以來性經驗的形成和發展<sup>168</sup>。他接著說：

**我不想寫出一部欲望、色欲或力比多前後相繼的概念史，而是分析個體如何被引導去關注自身、解釋自身、認識自身和承認自身是有欲望的主體的實踐。<sup>169</sup>**

爲了分析傳統上所謂的知識發展或進步歷史，傅科在書中一併說明其理論的變動規劃：首先，他分析了所謂知識的進步，接著是「權力」的各種表現，也是他理論的第二次變革，以追問表現權力運作的各種各樣關係、開放的策略和合理的手段。接著，爲了進行「主體」的分析，他認爲必須進行第三次的理論變革，這回則聚焦在探尋個體是根據哪些自我關係的型態和樣式被塑造和被認爲主體的。最後，他提到一項工作的重要性，也就是自我關係（*la rapport de soi à soi*）中探尋真相的種種遊戲<sup>170</sup>。在這個階段，傅科探尋的是人是通過哪些探尋真相來反思自己的存在，人又是通過哪些探尋真相的歷程而認識到自己是個有欲望的人。和藝術審美有關的「好奇心」被傅科認爲是使自我得以超越的唯一可能。他認爲「有些時候，知道我們是否能夠以別出心裁的方式來思考和感知的問題是繼續觀察或反思所不可少的」<sup>171</sup>。

經過幾次論述的推移，傅科晚期離開、也否棄了傳統的主體觀，改以自身獨創、自身即是一件藝術品的觀點，將尼采「世界就好像一件自我生育的藝術品」<sup>172</sup>、把藝術當作權力意志的觀點，納入生存美學的概念，也一舉修正了自存在主義以降，主體概念從否棄靜態規定之後，更進一步讓主體成爲一具有自由選擇、設計創造的主體化的動態含義。

傅科發現到，在存在主義意興盛之後的主體概念，人類尊嚴雖得以伸張，卻

<sup>168</sup> 米歇爾·傅科《性經驗史》余碧平譯，上海人民出版社，2005，頁 109。

<sup>169</sup> 同米歇爾·傅科《性經驗史》，頁 109。

<sup>170</sup> 同米歇爾·傅科《性經驗史》，頁 109。

<sup>171</sup> 同米歇爾·傅科《性經驗史》，頁 111。

<sup>172</sup> 同上，高宣揚，頁 347。

也讓主體一如無主孤魂、兀自擺蕩在「虛無」的風中。現代人在自由之外，仍躲不了存在中無處不在的疏離、孤獨、死亡的威脅。「我是誰？」、「我又將往何處去」、「我何以會變成今天的我」這類的尼采「問題化」的設問，從來沒有停止過，乃引發傅科再度深深思索、關懷主體的問題。

尼采從 1975 年開始，反身回到古代哲學的探求，從而發現到古代的每一個人都有了一個獨特的「守護神」(daimon) 纏身的信念。這一個在希臘時期充滿哲學概念的詞，旨在說明人終其一生被一種說不清、盲目前行的力量驅使著，如若該力量發揮正面作用，而讓人獲得很大的榮譽，則人死後將被封為某守護神，象徵該人已成功地體現自己「獨特的必然性」。在尼采而言，守護神意味著命運之神，是人所無法擺脫的某種內在與生俱來的必然，人為了成為自己，不僅應該歡迎生命中所出現的那種混亂、超越性和具有重新啟動的權力，還應該接受過去經歷過的一切不可變動的部份、接受當下所有不可控制的方面，更接受將來可能出現的一切出乎預料後果。是所謂永恆的存在沙漏一次復一次地翻轉，你這粒細沙也隨之轉動的「永恆回歸」、愛自己命運的生存態度。這種「轉回來的」、最終回歸於我的，便是我自己的自我」<sup>173</sup>尼采式的「永恆的回歸」(eternal recurrence) 的探求意志，也反襯出早年提出「主體已死」<sup>174</sup>的傅科的主體終結論，並非是消極的，反而是一種德勒茲所說的在死亡背景上的生命主義。一如尼采說出「上帝已死」對說出「主體已死」的傅科而言，主體的意義是在其能創造出生命新的可能性。傅科將尼采的守護神的概念理解為：

……自身的這一神聖性片斷理解為指導我們、並且人必須尊重它的這一內在神聖性 daimôn，即實質上是神聖的，但卻是主體中的主體，它在我們之中就像一個我們必須崇拜的另類<sup>175</sup>。

簡言之，自身崇拜所說的，其實是傅科所強調的「它是難以用他人的目光內在化」，如同尼采所認為的每個自身都可以構成生命真正的風格，是一種在審美背

<sup>173</sup> 詹姆斯·米勒《傅科的生死愛欲》"The passion of Michel Foucault"，高毅譯，上海：上海人民出版社 2005，頁 94-95。

<sup>174</sup> 1966 傅科第二本著作《詞與物》出版，在該書的最後一句話「人，很快就會消失，恰似一張埋沒在海邊砂礫裡的面孔」，傅科宣告主體這一大寫的『人』的死亡。

<sup>175</sup> 米歇爾·福柯《主體解釋學——法蘭西演講系列, 1981--1982》，余碧平譯，上海：上海人民出版社，2006，頁 562。

景上的生命意義<sup>176</sup>。

傅科晚期理論在既有的知識、權力、倫理軸線之外，似乎另有一條隱然在發生的美學之軸。傅科認為古代的道德基本上是「一種自由的實踐和風格」<sup>177</sup>，古代道德的主體的存在意志主要是在追尋一種生存的倫理（*une éthique de l'existence*），致力於確立自己的自由以便讓自己的生命得到某種他人所認可、甚至確立為後代的典範的形式<sup>178</sup>。相對於基督教道德作為一種對於規範和法則的純粹服從，對傅科而言，「這樣一種古代道德的缺席，應該對應著（*doit répondre*）一種生存美學的追尋」<sup>179</sup>。因為，和知識、權力兩大領域有別的存在美學中的自我技術領域，雖歸於傅科論述中的倫理之軸，卻乃是傅科所強調的一個對於自己的存在做決定、選擇的「自由的領域」，此一領域不僅對自身、同時也兼對他者和世界的一種精神修煉功夫，涉及對自我修煉過程中心靈、思想、感性、知覺、關係等種種生命的流變屬性，在倫理上，是一種自我省察、自我治理、自我訓練，在方向和目的上，卻是一種審美的、藝術的、創造的，和主體的關係又是一種變化時刻保有距離、間距（*écart*）<sup>180</sup>的客觀性，因此是美學的。

晚期傅科思想的特色，和他在尼采身上掌握了破解自身之謎的鑰匙不無關連。傅科將哲學和美學聯繫一氣，開始提出不斷越界、自我創造的「越界的美學」。尼采的「美就是強力意志、和生命、創造性充滿相關的東西」的概念，被帶入和主體有關的倫理向度。尼采守護神的概念也讓傅科宣稱：「守護神（*the Demon*）並不是所謂的他者（*the Other*）」而是奇妙的同者（*the Same*），「它活像我們的存在，只要我們願意承認它」；尼采認為藝術是使生命成為可能的「反形上學」的世界觀，高唱藝術乃是「抵抗所有否定生命之意志的唯一優越力量」。哲學在尼采，成為一種美學式的哲學、一種生命哲學。他認為真理的追尋，應該從追求永恆、不變的、荆棘滿佈的、只會將人導向荒漠的「認識」路徑，轉入芳草滋滋、

---

<sup>176</sup> 引自楊大春〈別一種主體——論傅科晚期思想旨意〉，《浙江社會科學》，N0.3，2002，5月，浙江省。

<sup>177</sup> 1984 接受方塔那（*A. Fontana*）訪問並在《世界報》（*La Monde*）標題為〈一種生存美學〉（*Une esthétique de l'existence*）的訪問稿，

<sup>178</sup> 龔卓軍〈夢影像、釋夢學與美學之軸：傅科系譜學對「經驗」的雙引號思考〉，《現代美術學報》，17（5），頁 50。

<sup>179</sup> 同龔卓軍〈夢影像、釋夢學與美學之軸：傅科系譜學對「經驗」的雙引號思考〉，《現代美術學報》，17（5），頁 50。

<sup>180</sup> 同龔卓軍〈夢影像、釋夢學與美學之軸：傅科系譜學對「經驗」的雙引號思考〉，《現代美術學報》，17（5），頁 51。

充滿流變、創造、驚奇的「體驗」之路；由於美學的哲學對流變、形式、物質、身體、感性和表達，給予莫大肯定。除了「認識」的活動之外，更強調所謂的「思想」，更應該在生活中更有彈性和活力地去扮演創造性的功能。一言以蔽之，主體不是固著的主體、被給定的概念實體，而是充滿動能、具有創造性的可能歷程。

經由對古代或當代哲學家思想的咀嚼、回味、或逐一將思想脈絡剝繭抽絲，重新消化吸，傅科終於創造出他獨到的審美和倫理的主體化的主體哲學觀點。

針對傅科晚期思想，莫雅·勞埃德的論點堪引為概觀：

**看起來，古希臘倫理學給傅科印象最深的似乎是缺乏規範的行為衝動。這一點是可能的，因為這種倫理學的主要和首要目標是美學的、「一種生存的美學」。古希臘倫理學從不試圖用立法來為全體人民規定一種行為模式——一種普遍和規範的道德，相反，它是個人選擇的問題。然而，這並不等於說它取決於個人的隨心所欲。因為傅科明確指出一切倫理活動皆依賴於環境，並非一定程度上負載文化內涵。它只是「肯定一個人的自由並給一個人的生活賦予某種形式」——「個人藝術品的」形式——的努力。對傅科而言，倫理學代表了「一種實踐」，「一種自由方式」的結果。相反於基督教道德……作有道德的古希臘人則意味著實踐自由。<sup>181</sup>**

在傅科，倫理是和審美一致的，是一套「非強制性的規則」，意味著「一種生命可能的創造」，一種生存方式的創造，與道德、與人格無關。且是一種「內在性」意義所指涉的主體化，也是遠在古希臘時期及已經存在的審美生存，一種不斷折回自身與自身關係的一種生形式。

關心現代人處境的傅科，在尼采和海德格所提出的人的生存「此在」(Da-Sien)是一種寓居於世的「在世存在」、且同時是朝向死亡的、不斷經由自身開顯作為「本真存在」的存在可能性概念啓迪下，選擇和尼采、海德格一樣，踏上希臘文明的哲學古道，也為徬徨的現代人主體處境找一暫時的、包蘊著藝術、審美、實踐與倫理於一室的棲身之所——「-生存美學」(Existence Aesthetics)；傅科以一個全新的以主體化、而非主體的軸心論述，試著將人的希望帶向一個既能採取各種

<sup>181</sup> 余虹《藝術與歸家——尼采、海德格、傅科》，頁 285。

自身技術自主動關懷自身、又能在創造中隨時準備踰越自身，且還能在審美關係和他者的對待中，展現一種倫理的生存美學。

## 第二節 生存美學的內涵

古希臘時期，生存美學就是一種實踐智慧<sup>182</sup>（*phronesis*），也就是美好生活的本身。

1982 傅科主講「主體的詮釋學（*herméneutique du sujet*）」，「生存美學」（*l'esthétique l'existence; aesthetics of existence*）的概念首次出現。這個課程主要在探討作為西方傳統主體論基礎的「自身文化」（*La culture de soi; techne of the self*）在西方思想史上佔有重要且根本的地位，也是掌握生存美學的基礎。

傅科在課程草稿中寫道：在一定意義上說，一直貫穿著西方思想的主線，就是三大問題：

第一、真理的入徑（*l'accès a la vérité*）如何獲至真理。

第二、主體過其自身範圍內的自我關懷，完成「自身對自身的遊戲」（*la mise en jeu du sujet par lui-même dans le souci qu'il se fait de soi*）。

第三、對於自身的認識<sup>183</sup>。

傅科企圖在主體與真理相互關係的框架內，尋求一種充滿「實踐智慧」（*Phronesis*）的「自身的技巧」，並在審美意義的生活技藝中，調整「主體性」（*Subjectivité*）、「掌控自身和他人」的複雜關係網絡中，實現生存美學的自由遊戲。在這種基礎上，生存美學涵攝了欲望的運用（*Usage de Plaisirs*）、真理的勇氣（*Courage de vérité*）、關懷自身（*Souci de soi*）三部份，並由此提出改變「主體性」與真理（*vérité*）的概念<sup>184</sup>，並以「關懷自身」為核心，努力使人在精神修煉和自身藝術中走向一種審美意義上的創造和實踐智慧。

在《性史》第三卷第二章〈自我的教化〉中，傅科即談到「自我的教化」就是「生存技術」（*techne tou biou*）的各種形式，這些技術是受制於恰當地關注自

<sup>182</sup> 高宣揚《傅科的生存美學---西方思想的起點與終點》，台北市：五南圖書出版股份有限公司，2004，頁 432。

<sup>183</sup> 高宣揚《傅科的生存美學---西方思想的起點與終點》，頁 364-365。

<sup>184</sup> 同前註，頁 363。

我原則的，也就是說「關心你自己」(epimeleia heautou) 是被用來作為引導自身技術的重要前提，再經由自我技術的修練達到認識自己、自身，傅科在討論自身文化時，明確指出自身技術在生存美學中的核心地位。

由於傅科晚期關注的是主體化而非主體，更由於受尼采影響，傅科的目標都在弘揚生命。一如對古希臘羅馬哲學有精湛研究的哈多 (Pieree Hadot, 1922-) 談到生存美學對於古代人意義即在於哲學並不意謂著建構理論體系，而是一種進行自我陶冶的生活的選擇，提供人們一種實踐智慧並在生存體驗中不斷總結生存實際經驗的藝術。生存美學實際上是作為生活方式的哲學，在此，哲學也成為海德格說的哲學不是著作 (Werk) 而是路 (Weg)<sup>185</sup>；生存美學則是在生存中以希臘人將之作為根基並永遠置於眼前的「物的內核」的物性 (die Dingheit)、也就是隱而未現的東西，在生存活動中以審美的形式創造使之顯露、揭蔽的努力。

由此可知，生存美學不是一種理論性的哲學原則，而是「生存實踐本身的技巧、生與死的藝術、高尚的生活風格和靈活激動的生活策略的經驗的總匯」<sup>186</sup>，是長久以來，即作為西方傳統理論基礎的「自身文化」(La culture de soi)。這種文化從古希臘時期即以「關心你自己」(epimeleia heautou) 作為中心，這種生活態度是一種美學的，和生活技藝 (technique de vie) 結合在一起，伴隨著一種「人們可以使自己的生活變成一步藝術作品的觀念」<sup>187</sup>，每個人在生存中，努力使生活藝術化的實踐智慧。

斯多葛學派哲學家馬克·奧勒爾 (Marc Auréle, 121-180) 所提出「哲學就是生與死的智慧」的箴言，正足以顯現古希臘時期的「精神修煉」(l'exercice spirituel)<sup>188</sup> 主要內涵與目的就是「關懷自身」(關心你自己) (epimeleia heautou) 的。

「關懷」本義 (epimeleia)，在希臘時期原本就還具有「沉思」、和「鍛鍊」的意思，譬如說透過閱讀提供一次「沈思」的機會，這個沈思即是進行一種佔有思想的思想訓練<sup>189</sup>；此外，「關懷自身」還意味著行動本身，這種行動只在純化或淨化自己，藉以提昇自身的和生命能量。在希臘文化中，「關懷自身」除了作為神諭的箴言，「還具有某種「看」的方式，就是一種態度，關於自身、關於他

<sup>185</sup> 海德格《林中路》，孫周興譯，陳榮華導讀，台北：時報文化，1994，頁 vii。

<sup>186</sup> 高宣揚，《傅科的生存美學---西方思想的起點與終點》，台北市：五南圖書出版股份有限公司，2004，頁 14。頁 13。

<sup>187</sup> 同上，高宣揚，頁 348 引自 (foucault, 1994, IV, 410; 630)

<sup>188</sup> 高宣揚，《傅科的生存美學---西方思想的起點與終點》。頁 367。

<sup>189</sup> 傅科《主體解釋學》，頁 339 (370-1)。

人、關於世界的態度」<sup>190</sup>即是在最平常一般生活中自身文化的價值體系，同時又是生存的具體技巧、方法、策略及實踐原則，也是精神性全部條件。

## 壹、主體與真理

和很多哲學家一樣，爲了更深究一些哲學概念的本源，傅科也追本溯源回到古希臘羅馬源頭去釐清他所關心、思考的哲學觀念。他首先發現到，在古希臘的自身文化中，主體也就是自身，而非從晚期希臘經機中世紀到基督教文化以降、在文藝復興之後成爲理性或道德對象客體化過後的主體觀念。

傅科指出，在主體的概念上，「主體」subject 來自拉文 subjectum，意思指「由底基能自我支援的那個東西」或「被歸屬者」，是具有雙重意義的。一方面表示主體；一方面表示被歸屬者，也就是臣民。傳統哲學上皆偏向援引「臣屬」的意義，傅科則獨鍾於前者的意義。

在《主體解釋學》中，傅科針對西方文化中各個時期的人的生存方式、生存態度，以及古希臘文化中「自我關注」有關的種種「自我技術」的實踐進行考察。也因而發現道，基督教文化興盛之後，古希臘文化中作爲自身的主體，被基督教文化轉變爲一種在理性結構上作爲認識上帝存在的一種神學作用。當時的主體概念，雖然仍是一種存在意義上的主體，但只是爲作爲理性主體，其目的是藉由修煉技術以便達到上帝的真理。這種主體，無須具有精神性條件。

基督教文化主體概念轉變的現象，經過笛卡兒時期，主體的「我」開始被確立了其獨立思考的能力。但是，基督教文化中仍保留著的修身技術，經過笛卡兒時代哲學的轉折之後，原先在「自我關注」的主體修身實踐，佔有極爲重要地位的「精神性」內涵被大大貶低，主體同時也被化約爲一種偏向「自我認識」的主體，主體已失去早期作爲主體性實踐歷史的特質，也失去了尼采思想中「身體作爲一種更廣闊的理性」<sup>191</sup>的價值。哲學思想上原有主體性的意義也被窄化，主體等同於認識自己的意識形式，不僅失去了「自我關注」的豐富義涵，也間接影響

---

<sup>190</sup> 傅科考察蘇格拉底針對希臘德爾非神殿的箴言「認識你自己」的解讀，認爲神諭中的「認識你自己」和「關懷自身」在早期希臘文化中是一起做用的。而非笛卡爾時期的純粹作爲理性的認識自己。

<sup>191</sup> 同龔卓軍〈夢影像、釋夢學與美學之軸：傅科系譜學對「經驗」的雙引號思考〉，《現代美術學報》，17（5），頁 52。

到主體與真理的對應關係。這種情形，直到經驗哲學出現，「精神性」在哲學中的重要性，才再度和體驗結合在一起而重新被提及，主體的現代性意義也才又逐漸彰顯出來。

傅科提出的生存美學，旨在努力找出現代性中主體的位置和真理的意義和關係，他認為作為「一種倫理的生存主體，是首先要讓自己生存，在個人的生存選擇，和包含了他人不斷地在場，以多樣的方式，不斷地對自己進行自己的塑造」<sup>192</sup>。傅科晚期思考的核心即在如何得以將西方現代主體的概念帶上通往「現在」處境的自身倫理面向。也是說，每個人應該問的是「我何以成為今天這個樣子」這類對自己歷史性的現在提問、反思的倫理態度。舉凡和知識、道德或權力的形塑有關的問題都和主體的形成有關，也就和生存、存在有關。作為現代人，首要關注的便應該是自我是如何被社會歷史實踐創造出、又如何面為自己的歷史性去創造自己的問題。

首先，他發現到古希臘人作為真理的 *aletheia*，具有「敞開」、「去蔽」、「顯露」等意義。如同海德格在《形上學導論》中考證了 *aletheia* 這個詞的最初用法一樣，古希臘時期的人們也是很生活化、自然地，將「存在」(Sein) 稱為「自然」和「本質」(Physis)。在他們的認識中，凡是自然的東西就是「完全敞露」、「呈現無遺」的。

古希臘社會中，當世界和事物像希臘人所說那樣、對人呈現為「敞開」和「無所遮蔽」的時候，不但意味著世界和自然本身的本質已經暴露無疑，而且也表示人與它們已經建立起新的關係，和世界聯繫在一起，從內心發出一種愉快的感受，表明人對自身的生存產生了因美感而來的愉悅。真理，指的就是這樣一種狀態，而非失去了「精神性」內涵的現代哲學所謂的概念性的「真理」。

在斯多葛學派<sup>193</sup>的生存美學中，傅科發現這種含有審美意義的真理概念。在《主體解釋學》中，傅科針對當代哲學主體性的扭曲與窄化現象，將「哲學」(philosophie) 和「精神性」(spiritualité) 做了區分：他指出，「哲學」乃是一種思維方式，思想中追問探究主體是以何種方式達致真理的；哲學也試圖規定主體

---

<sup>192</sup>米歇爾·福柯《主體解釋學——法蘭西演講系列, 1981—1982—傅科 1982 年授課目標》，余碧平譯，上海：上海人民出版社，2006，頁 549。

<sup>193</sup> 斯多葛學派西元前四世紀至西元三世紀的哲學學派。創立人為芝諾 (zenon de citium, 335-264B.C) 此學派重視「自身技術」和「自身實踐」，進一步發展為希臘關於「關懷自身」的原則：傅科將其歸結為：寧靜地聆聽真理、冷靜的審查自身心靈及全面地進行自我訓練。

或真理的各種條件和侷限。而所謂的「精神性」，傅科不僅將其定義為一種「主體爲了獲得真理而用來塑造自己的各種探究、實踐、修養功夫與實踐」，他同時還指出「精神性」在西方歷史的脈絡中所具有的三個特質：

首先，精神性要求真理絕不是被給予完全的主體的。精神性爲了達致真理，主體必須改變自己、轉換自己，在一定程度上與自身不同，換句話說，真理是透過主體存在的不斷甚至劇烈的變動爲取得的代價。

其次，主體在通向真理的過程中，有各種轉變的形式，一種是基督教式的「愛的運動」，透過主體的上升與超越，脫離主體原本的實際處境；另一種則是透過長期的自我技術修養工夫，自己對自己的一種透工（*perlaboration*）<sup>194</sup>而讓自己重新調整、改變。

第三、真理並不是一種固定內涵可以可觀給予主體的東西。真理乃是讓主體達到一種澄明的狀態，是讓主體完成自身、改變主體存在狀態的一條道路。

總之，「主體」無不是一個實體（*substance*），而是一種構形（*form*）<sup>195</sup>。主體的問題在傅科即等同於存在問題，他認爲長久以來經由知識、道德、權力所賦予形式的現代主體，是一種被主宰後的主體化的、失去自由的大寫的「人」，在各種生產關係、意義關係和權力關係的脈絡下，西方現代主體已經在很大層面上失去了古希臘時期的主體在自由、倫理與美學意義的面貌。

## 一、關懷自身與認識自己

生存美學是傅科從希臘時期的「關心自己」（*epimeleia heautou*）找到現代性主體觀源頭，並加上現代性元素而成。生存美學的提出，並非主張讓現代人向古希臘時期學習，而是在思考到現代性的問題時，傅科認爲，傳統哲學上的「精神性」與審美與超越、創造，本就密不可分，傅科旨在揭示一個重要的觀念：「關懷自身」（*epimeleia heautou*）和「認識自己」（*gnôthi seauton*）是一而二、二而一，不可須臾相離的生活技藝。

早期希臘文化源自阿波羅崇拜中的德爾斐箴言「認識自己」（*gnôthi*

<sup>194</sup> 龔卓軍〈夢影像、釋夢學與美學之軸：傅科系譜學對「經驗」的雙引號思考〉，《現代美術學報》，17（5），頁52。

<sup>195</sup> 余虹《藝術與歸家》，頁274。

seauton)，是環繞著蘇格拉底「關懷自身」(epimeleia heautou)的哲學展開的，傅科經由色諾芬的《回憶錄》證實了這種觀點<sup>196</sup>。關心自己是一種刺激，應該被置入體內，放入人的生存中。它是一種行動原則，一種活動原則，一種在生存中不斷擔憂的原則。在伊比鳩魯學派，它更意味著一種多重意義的靈魂治療(therapeuion)的概念；在斯多葛學派，則以它為作哲學治療的中心概念。傅科提到：

**關心自己就是一種態度：一種關於自身、關於他人、關於世界的態度；關心，也是某種注意、看的方式，……改變注意力，由外轉向內，意味著監督我們的所思所想的方式；關心自己；Epimeleia 意味著沈思，也總是指某些人自身訓練的活動。<sup>197</sup>**

「關懷自身」自身文化，經歷過幾個階段的改變，傅科按圖索驥，釐清了這種文化內涵的演變階段：

首先，希臘自身文化的「關懷自身」(epimeleia heautou)，和「認識自己」(gnôthi seauton)的生存藝術，經歷過希臘化—羅馬時期，和公元3-4世紀基督教時期的演變，原有轉向自身的自身技術，在禁欲主義和修道院中，逐漸轉變成具有擯棄自身欲望、快感的苦行技術，但是仍在「生存技術」(tekhne tou biou)範圍內。

到了笛卡耳時代，笛卡耳的「我思故我在」，以自明性作為根源，一方面確立了主體可以經由意識形式，來「認識自己」的地位，卻同時也被傅科認為他忽略了蘇格拉底和古希臘時期「關心自己」和「認識自己」在主體認識真理、以及它們對生存的重要意義。傅科說：

**所謂的「哲學」的思考，所詰問的並非何謂「真」、何謂「假」，而是「什麼使得存在、和可能存在真和假，以及人能不能區別「真」「假」；詰問是什麼允許主體達到真理，它試圖規定主體達到真理的各種條件和限制。如**

<sup>196</sup>米歇爾·福柯《主體解釋學——法蘭西演講系列, 1981--1982》，佘碧平譯，上海：上海人民出版社，2006，頁6。

<sup>197</sup> 同米歇爾·福柯《主體解釋學——法蘭西演講系列, 1981--1982》，頁6、9。

果我們是這樣稱呼「哲學」的<sup>198</sup>。

據此，傅科為「精神性」下了一個定義，以駁斥傳統哲學所強調的辯證性質：「我認爲我們可以把主體爲了達致真理而用來塑造自己的探究、實踐與體驗稱爲「精神性」。它們不是爲了認識」<sup>199</sup>。長久以來，在西方哲學中，精神性即具有三項特點：

首先，精神性要求真理絕不是被給予完全的主體的。主體因爲有著這樣的主體結構，精神性要求爲了達致真理，主體必須改變自己、轉換自己，在一定程度上與自身不同，這種轉變可以通過讓主體脫離他的地位和實際處境的運動來實現。

其次、愛慾（Erôs）和苦行（askêsis 功夫）就是精神性用來理解主體、且爲了能成爲獲得真理的主體所採用的兩種改變主體的主要方式。

第三，精神性要求一旦通向真理的道路開放了，這條路一方面會產生達致真理而產生精神方法的結果，但同時又是傅科稱之爲「真理回歸」主體的結果。<sup>200</sup>

總結精神性的三個特點，傅科歸納道：對於精神性來說，真理就是讓主體澄明的東西，真理賦予主體真正的幸福<sup>201</sup>。而且，認識真理的條件，有時是內在於認識的，有時則外在於認識活動的，但都不涉及主體的存在，它們只是與個體及其具體的生存有關，而非主體的結構<sup>202</sup>。傅科這一說明，點出了笛卡爾時代徒有理性、知性的認識，尚不足以讓主體達到真理。這也是何以古希臘時期的哲學，會同時重視人類與生俱有的欲望，與精神性結構的雙重作用，對於真理探求的重要性。

因此，傅科在生存美學提到的「關懷自身」的概念，至少包括下列三種內涵：

一、是關於一種態度、關於自身、他人以及對待世界的態度，和日常生活人

<sup>198</sup> 米歇爾·福柯《主體解釋學——法蘭西演講系列, 1981--1982》，佘碧平譯，上海：上海人民出版社，2006，頁 15。

<sup>199</sup> 米歇爾·福柯《主體解釋學——法蘭西演講系列, 1981--1982》，佘碧平譯，上海：上海人民出版社，2006，頁 12。

<sup>200</sup> 米歇爾·福柯《主體解釋學——法蘭西演講系列, 1981--1982》，佘碧平譯，上海：上海人民出版社，2006，頁 16。

<sup>201</sup> 米歇爾·福柯《主體解釋學——法蘭西演講系列, 1981--1982》，佘碧平譯，上海：上海人民出版社，2006，頁 17。

<sup>202</sup> 米歇爾·福柯《主體解釋學——法蘭西演講系列, 1981--1982》，佘碧平譯，上海：上海人民出版社，2006，頁 17。

立身處世、人際交往態度有關。

其次，自我關注是一種注意力由外在世界轉而向內的存在的思考、與內在情感的管理、省察與訓練。

最後，關懷自身的自我技術是一種經由自我控制、自我淨化的具體實踐。爲了達成生活中自我關照的實踐，在平日生活中不論就閱讀、哲學思考的訓練、對真理的沉思、情感的控制、人際的關係種種，都有具體可行的操練方法。

傅科也將斯多葛學派的自身實踐及關懷自身的原則總結爲：「寧靜的聆聽真理」、「冷靜的審查自身心靈」和「全面地進行自我訓練」三種「自身的藝術」(Árt de soi)。他認爲：一個成爲自己命運的主人的主人，是懂得「生活藝術」的人，是把生活當作藝術美來鑑賞，又不斷充實它的那種人。藝術般的生活，只能是由精通「自身的藝術」(Árt de soi)的人所自願進行的反思性實踐所創造出來的。透過這種實踐活動，人們一方面自律地確定其自身的行爲規則，另一方面則努力改變其自身，以便按照他們的特殊的生活風格標準，陶冶自己，造就出具有獨一無二美學價值和符合特定生活格調的生活藝術作品<sup>203</sup>。

自身技術也是生存美學主要的內涵。對此，傅科說到：

**我認爲，沒有大量的自我實踐就不會有道德。這些自我實踐可能與很多系統的限制性規範結構聯繫在一起，甚至這套規範作為道德的本質而出現的時候這些自我實踐可能會削減，但自我實踐仍是最重要、最活躍的道德關注點，一種反思會圍繞著它們。自我實踐採取一種自我藝術的形式，它相對獨立於道德立法。<sup>204</sup>**

鑒於多數的現代人已擺脫或不相信在宗教中可以找得到倫理學，更不希望在私人生活中遭受一種法律體系來介入個人的、道德的生活，相對於千人一面的基督教道德律令，傅科指出現代人其實面臨著和希臘人類似的情境，也就是一種重建生存藝術的歷史性機會，讓生活與藝術不再分離，波特萊爾的現代性唯美生存於是成爲他在生存美學的理想，其特色即在於以現代性的自我反思與批判創造，不斷

<sup>203</sup> 轉引自高宣揚，《傅科的生存美學---西方思想的起點與終點》，台北市：五南圖書出版股份有限公司，2004，頁 48。

<sup>204</sup> 余虹《藝術與歸家——尼采、海德格、傅科》，頁 288；Michel Foucault, "The Concern for Truth" in *Politics, Philosophy, Culture: Interviews and Other Writings, 1977-1984*, p. 260.

實踐朝向成爲一個自由的自主的審美主體。

## 二、自身技術 (askêsis 工夫)

生存美學中的自身技術，指的是關心自己，對自身所有的欲望 (Erôs) 和管理自身有關的修身技術和功夫 (askêsis)。也是希臘人關懷自身的自我修煉中，不可不認識、並時時作爲修身之用的技術，哲學中的「精神性」即不斷經由這些技術的實踐練習，讓主體認識自己並發展出自身的存在風格，朝向讓自身成爲一倫理主體的目標邁進。生存美學中的「自我技術」，在某種意義上，其實就是不同的主體化方式。

在主體化過程中，傅科早期所關切的權力，是已經內化於自我、成爲自我關係中的一個構成因素，主體因此具有作爲自身發展爲獨一無二、藝術化主體的可能性。是一種在追求自身幸福生活的同時，又能兼顧與他人關係與文化社會的現實面之外部現實的基底能力。

爲了因應時代的現況，生存美學與古希臘自身文化間也有必要作一區隔。傅科首先將眾說紛紜的「現代性」(Modernity) 定義爲一種「態度」，以便爲現代性的主體觀念在荊棘叢中另闢出一條可行的路徑。這種態度使他重新思考：如何界定自我、欲望、和無意識，並返回希臘文明找出真正關心自己的自身文化在當時是如何可能的。

在〈何謂啓蒙〉<sup>205</sup>一文中，傅科以自身作爲創作材料的詩人波特來爾 (Baudelaire) 爲例：「……他們使其身體，使其行爲，使其情感的情感，使其存在本身都成爲一件藝術品。」傅科接著寫到：「在波特來爾，所謂現代人並不需要遠走高飛以便發現自身，去發覺其秘密及隱藏的真理；現代人是試圖創新自己的人<sup>206</sup>，一種再也不肯束手就範、任憑各種論述將自己弄得面目全非的、無所適從的主體，從波特來爾的「都市晃遊者」的美學悄悄換裝，讓從尼采以來的「美學的反省性」也開始爲自己發聲，傅科對現代性主體意義的全新改造，提出一全

<sup>205</sup> 休伯特·德雷福斯/保羅·拉比諾《傅科——超越結構主義與詮釋學 (第二版跋)》。錢俊譯，台北市：桂冠，1995，頁 347。本書第二版跋〈論倫理系譜學：綜述創做中的著述〉乃作者與傅科於 1983 在柏克萊以英語進行系列會談專訪稿，經傅科一起審核過。本研究引述部份若有專有名詞亦將以英文附記

<sup>206</sup> 休伯特·德雷福斯/保羅·拉比諾《傅科——超越結構主義與詮釋學》。錢俊譯，台北市：桂冠，1995，頁 350。

新的自我詮釋、自我負責的主體觀。

提出生存美學論述之前，傅科除了確認希臘自身文化的生存技術價值之外，還將基督教文化以來，履遭改頭換面的修身技術中的感性因素，重新給予重要的地位。生存美學的思想因此兼具了感性、知性、理性同時作為審美能力的重要基礎，既保存了美學中的實踐理性，又賦予主體在生存中為達致真理所從事的各種具體生活實踐技術，一舉改寫了主體在認識真理上和美學割截然劃分的關係。

現代性主體即是一種「態度」，自身成為一種主體化過程中，不斷在本身具有的精神性結構中，成為不斷轉向、認識、改造、創造自身的一個生存動態過程。真理和美就在個體的自主性努力、關心自己、認識自己以及如何治理他人的過程中被體驗到，主體因而具有達到生存美學理想、過一種真正幸福生活的可能。

傅科所稱的「態度」，指的是一種與無法逃避當代的現實發生關聯或關係的模式；是具有選擇性、自願性與創造空間的生存可能性，讓處在現代的人，在一種自由的生存實踐和現實的真實相互作用的關係中，以一種像波特來爾所稱的「浪蕩子」(dandysme)風格，對自己的生命藝術品進行用心、艱苦、卻也是自由的塑造。美學即意味著一種現代性時風：清醒地、英勇且採取一種反諷立場——在現狀中尋求那些能提供一種新的行為方式之可能的實踐，以承擔起主體所遭逢的生存危機的魄力，這也是傅科所謂的「成熟性」。以波特來爾而言，其現代性態度即意味著尋找「歷史之內詩」的瞬間；也就是苦心孤詣地在不堪的現代世界之內尋覓到生活的「詩性」，堅信「太陽照到何方，何處便有墮落的動物鶯歌燕舞」，即令在絕望、蒼涼中，仍不放棄審美的情懷與實踐，在接受世界的單調荒涼之時，能以一種知覺的轉換，重新審視生存的意義的態度。

在《論倫理的系譜學：綜述創作中的著述》中，傅科將「自身技術」和「生活技術」做了明確的說明。他說：「我想指出的是，在古希臘人普遍關注的問題並不是自我的技術，而是生活的技術，是「*tekhné tou biou*」，是怎樣去生活<sup>207</sup>。傅科認為這種生活哲學，接近尼采在「瞧！這個人」一書的副標題：「人怎樣成為自己(How one becomes what one is)」所揭示的提問，他以尼采書中的話：「對於人必須破解的那個謎，人只能在存在中，在作為他自己而不是其他什麼東西的情況下，在不可變化的自我狀態下，去加以破解。」作為他所認為現代人應該積

---

<sup>207</sup> 張美川〈自我技術與權力關係：傅科晚期理論中的主體化困境〉，《社會理論學報》，第七卷第二期（2004）：377-434。

極去以理解的存在目的。

一言以蔽之，主體自身和真理的關係，是在關懷自己、認識自己及不斷轉向、改造、創造過程中，以生存美學的自身技術實踐所得的精神性體驗中，進行一種美學的實踐、藝術化生活的過程。

## 貳、關懷自身的審美與倫理特質

在 1981 年度授課倫理目標中，傅科將生存美學當作備用的倫理。主要在說明個人在自身風格化中可以發展一條充分發展自身的道路，風格化的修身思想足以達到一種「美學階段」、以改變現代性中意義喪失的狀態。這種美學及自身緊緊相連的倫理思想，是傅科在古代中發現到的。古希臘人把秩序納入自己生活中的觀念，那種秩序不是外塑的、被動式的屈從，而是個人的自由選擇：

**是一種內在秩序，不是以一種價值為支撐的，也不受限於外在規範。希臘人是以個人選擇和生存美學的問題為中心的。……這種個人的選擇，不是一種孤獨的選擇，而是包涵了他人的不斷在場，其方式也是多樣的。**

208

1982 年，傅科講課的課程標題訂為：「主體解釋學」，主要就是揭示希臘化——羅馬時期修身實踐是怎樣形成主體經驗的。

在一個傅科標明為「自身與他人」的教學卷宗裡，傅科提到這一倫理的最後因素，也是最關鍵的：即距離。

傅科觀察到，當時古希臘的「關懷自身」所要求的真正的退隱，其真正的含義是指人應該在適當時機，退出各種隨波逐流的活動。如此方能在自身與那些日常活動之間，保持著適度的「距離」。這種距離，讓主體自身得以隨時保持著警惕，其目的在於既讓自己不至於脫離世界的同時，卻又能審慎的著眼於生活世界中所發生的事件，讓自己準備成為理性的主體。所有種種的自身技術的訓練，都在於訓練主體能夠面對所在的處境做一些準備。而相關的社會實踐，就是培養自

---

<sup>208</sup>米歇爾·福柯《主體解釋學——法蘭西演講系列, 1981--1982》，余碧平譯，上海：上海人民出版社，2006，頁 549。

身作為理性和道德行為主體的個人。

傅科認為「人和人自身的關係，在古代一直是作為與事物、事件和世界關係的原則和法則的東西被探究著」<sup>209</sup>。他又指出，在羅馬時期的「關懷自身」不是「慎獨」，而是一種社會實踐。關懷自身的生存技術，向來就把他人包容在自己的原則中。由於修身的社會實踐的主要任務，就在於擺脫自己的幼稚狀態，關懷自身因此是浸透著他人的存在。這些他人，可能是做為生活導師的他人；作為通信者和比較者的他人；作為樂於助人的朋友和慈祥的父母的他人。凡此種種，傅科認為「關懷自身」不是慎獨的要求，而是一種真正的社會實踐，一個社會關係的強化者。即令是退隱、或退卻的修身技術，也不是退出人的世界以便處於絕對的孤寂當中。

以「退卻」為例，傅科將「退卻」做了幾種區分：一種是在自身在其生命頂峰時期其所作的退卻，是「完成後退隱」；另一種是為了擺脫市民生活的義務，以便進行只是「關懷自身」的事物所作的「戰略的斷裂」；還有一種退卻是對於某些習慣的審慎回絕而採取的「批判的斷裂」；最後，則是一種讓人可以回顧自身的「暫時的和有益的見習期」<sup>210</sup>。

風行在希臘時期的生活技術，後來因基督教文化影響，而逐漸轉變為宗教上採用的自身苦行的技術。但是，傅科從中仍尋線找到斯多葛學派賽涅卡的「保護好自己」及柏拉圖強調的「關懷自身」與「關照他人」的技術。這些技術輾轉至伊比鳩魯學派，發展為保護自己而保護自己的觀點。希臘倫理學的要點，也由此變成了個人選擇問題。

傅科發現，看似關懷自己和自身的美學，並非只是自我中心而忽視他人存在的。與此恰恰相反，生活技術一如柏拉圖時期的自我關照、同時也和城邦政治中的關心合而一體；到了希臘化時期和羅馬時期，為了關心自己方才選擇離開政治，專心致志朝向個體自我的內在性發展。

古希臘時期的關懷自身（*le souci de soi*）是「靈魂的神聖凝視」，靈魂和自我儼然是一種「鏡像關係」，注意人生的淨化（*cathartique*）和陶冶，當時人對於生存的反思，隨著人越來越意識到「生活無非就是為了自身」，哲學家也開始將「人應該怎麼生活，才算是人應該過的生活」這類探討主體生活方式的學問納入

<sup>209</sup> 整理自歇爾·福柯《主體解釋學——法蘭西演講系列, 1981--1982》頁 557。

<sup>210</sup> 整理自歇爾·福柯《主體解釋學——法蘭西演講系列, 1981--1982》頁,555-556。

思考。以傅科推崇的斯多葛學派哲學家賽涅卡為例，他的寫作技術即是採取與朋友或親人，以一對一的方式交談形式展開他的寫作。這種寫作只要在分享自己所讀所想，藉由通信過程中相互影響，也以彼此作為對方的靈魂的眼睛。

此外，在古希臘的生存技術中，生存美學也和醫學療癒的觀念有關。

哲學家發現到，為了渡過美好人生，人不僅要學會生活藝術，還得在必要時學會自我治療，這種治療，是同時運用在肉體、精神和心靈方面的。所以，當時哲學家的言說或著作，有很多以醫療用詞作為身體、精神或靈魂、人際關係、夢的描述。自身修養被理解為一種戰鬥。實實在在的進行哲學思考，也就是實實在在地進行心靈治療和自我更新。

哲學的思考，無非也就是關於生與死的思考。傅科關於死亡方面的思想則和他深度閱讀路德維希·賓斯萬格（Binswanger）的著作《自古希臘到現在關於夢的理解和解釋的演變》”*Changes in Understanding and Interpretation of the Dream From Greeks to the Present*”<sup>211</sup>即有名的一篇臨床報告「愛倫·威斯特的病例」(*The case of Ellen West*)有關。斯賓萬格對於執意自殺心靈的評論，讓傅科隱然在死亡所應關注的問題上，找到了嚮導：

拼命的不想作自己而想『有所不同』，而同時又『拼命地想做自己』，這種絕望的情緒顯然同死亡有某種特殊聯繫。當這種絕望的折磨恰恰表現為這樣一種情況的時候，即人不能死，甚至作為最後希望的死也不降臨，人無法擺脫自己，——在這個時候，自殺（正如我們這個病例所示），以及隨之而來的虛無，便具有了一種『極想得到的』積極意義。……不僅因為死亡是『作為朋友降臨的』……而是已經確確實實地、整個地變成了他自己。<sup>212</sup>

斯賓萬格並不完全認同佛洛伊德將夢的解析還原到壓抑願望的儲藏所的理論、以及認為夢反應了各種動物本能的說法。他更進一步提出夢也是各種來自於日常經驗的幻想的儲藏所，容易理解且在意識層面能發揮助益。釋夢的意義，就在於幫

---

<sup>211</sup> 詹姆斯·米勒《傅科的生死愛欲》”*The passion of Michel Foucault*”，高毅譯，上海：上海人民出版社 2005，頁 96。

<sup>212</sup> 同上《傅科的生死愛欲》，頁 98。

助夢者醒來，著手將其幻想實現。賓斯萬格關於死亡的思考，開啓傅科關於夢的理論全新的視域。

傅科將夢簡單詮釋作『夢是世界的誕生』、是「存在本身的本源」。他強調應該對夢進行探討，但不是作為精神分析之用，應該將夢的認識作為解答存在之謎的鑰匙。他寫到：

**在漆黑的夜晚，夢的光輝比日光還要燦爛，隨之產生的質感乃是最高級的認識形式。……夢絕非像斯萬格所說的那樣『不確實』，它能夠『把在最明顯的存在形式中起作用的、神秘而隱藏的力量暴露在光天化日之下』。<sup>213</sup>**

傅科認為夢對於人的存在意義具有重要的象徵意義，夢是靈魂擺脫肉體投入宇宙並和它融為一體所進行的一種水乳交融藉以匯入靈魂的運動。他認為濃縮在夢裡的所呈現在夢鏡中的一切，意味著人類在自由的靈魂運動中的整個冒險旅程。這種旅程正述說著對人而言，具有最鮮明的個性特徵的特質，是屬於單一生命的，尼采就認為比人自己所作的夢更屬於自己的東西是沒有的。

夢境在古希臘人，具有面對想像力、勇於面對夢幻（*Ieréve*）是世界的象徵意義，而想像力是藝術、生存不可缺少的活力之源。尼采在希臘人身上就發現了「夢釋放視覺、聯想、詩意的權力」，一如藝術生命的「醉」釋放「姿態、激情、歌詠、舞蹈的權力」<sup>214</sup>，想像力，是生存美學審美性態度不可或缺的要害。在生存美學中意味的心靈自由，夢即是自由的最大表現，在夢中，象徵著太陽神阿波羅的人類意識、理性終於下哨，在夢境中翩然上場的，就是人的生存本身。夢，同時也讓我們接近死亡、認識死亡，同死亡對話。傅科認為夢在生存上最重要的是它構築成人的生存的獨特面相，也是人的經驗以一種特殊方式和形式的表現。在這層意義上，夢就具有提供人在理性之外的許多啓示。

傅科認為在夢裡我們能找到「袒露的心」，夢因此也為傅科所重視。他宣稱人應該希望做夢，並懂得如何做夢。古希臘記錄夢的自身技術在生存美學中被傅科與之結合了。由此可見，生存美學即是讓主體具有轉化自身的美學能力，在漫

<sup>213</sup> 整理自詹姆斯·米勒《傅科的生死愛欲》”*The passion of Michel Foucault*”，頁 100-101。

<sup>214</sup> 尼采〈作為藝術家的權力意志〉，798；《悲劇的誕生》，頁 673。

長人生旅程中，將生活當作一種藝術，善於使生活問題化(*problématiser la vie*)，讓自己不致受限於世界、又能以超越方式將世界納入自身籌劃的審美境界中。傅科認為生存之美，只能伴隨著自身不斷進行生活改造的人，伴隨著敢於革除自己原有身份的人，這種自我更新是生存最重要的事，和死亡的思想更密不可分。如同榮格的潛意識理論中的面具觀念，及海德格從向死的存在出發的本真的存在觀點，要追求健康美好人生，對於潛意識中深藏不露卻又取之不盡、用之不竭的創造潛能的認識與開挖，確實關係著人格的統整與生命和諧的可能性。

在人的存在中，舉凡涉及到自身命運的大小事物，只能全靠自身的抉擇來決定。「自由」因而也是生存美學的重要內涵。傅科談到自由的概念時，他認為，自由是必須通過創造性的逾越活動，才能被把握的一種可能性。基於這種認識，一位真正的生活藝術家，應該熟悉生活技藝，將自己的生存雕琢成爲獨一無二的藝術品。但是，「自身」(*le soi*)<sup>216</sup>卻絕不可以被當作心理學和傳統哲學中的「自我」(*ego*)來對待。他認為，「自我」屬於傳統主體哲學的基本概念，在這種概念下，強調的是具有自我意識的個人身分的同一性、確定性和不可更換性。與此相反的，生存美學強調的自身概念是截然有別於傳統的「自我」概念的，它具有一種突顯個人生命不斷更新和自身創造的自然本性，使個人生命完全且徹底地只歸屬於自己。

再者，對人存在命運的關注離不開死亡的思想，生存美學的審美性即是以自身的死亡作爲生存逾越的對象，傅科認為從死亡出發才有可能建立生命科學；從潛意識的視角出發，才有可能建立一種並非純先驗反省的意識心理學；從睡眠、自動性和不自覺得視角出發，則有可能建立一種關於醒著的有感覺的人的心理學，這種心理學將不在是停留在現象學描述的層面上。

傅科早期以知識型塑爲核心，中期著眼於權力策略的研究，在晚期終於以他理想中的生存論爲歸宿。三者之間，傅科毫無疑問的仍是以主體爲問題宗旨<sup>218</sup>。傅科所追求的，是在新的創造活動中待實現的生存美本身，把生活當成自身(*Le soi-même*)。生存美學的基本定義，一是強調「自身獨創」，再則強調「自身的藝術品」，即在努力突顯作爲自身的絕對與唯一性。

---

<sup>215</sup> 高宣揚《傅科的生存美學》，頁 406。

<sup>218</sup> 引自高宣揚，《傅科的生存美學---西方思想的起點與終點》，頁 24。

自身之所以成爲自身，之所以應該成爲生存美學追求的唯一目標，就是因爲它是生存本身所獨創出來的，是自身的藝術品而不是別人的作品。從這些觀念中，我們也隱約看到後期傅科思想雖然和現象學無所牽連，但其思想中似乎仍多少有著海德格本真存在、死亡的我屬性及榮格自性個體化論述的影子。

最後，風格（Le style）是生存美學中個體呈現藝術化生命的呈現方式，也是個人生存的審美特質。

由於人的生存並非被規劃在某種框架中，而是一種自由任意的靈活的生活藝術，人具有選擇權去採取各種方式和途徑，對自己的生活進行加工、改寫或創造。傅科 1983 在柏克萊所進行一系列會談中接受訪問時談到：「人們應該通過長期實踐和日常工作來創造自己的生活，賦予其特定風格」<sup>219</sup>，透過這番聲明，生存美學的目標與理想可謂不言而喻——那就是：在自身獨創中，創造出一種與生活中的他者建立和諧關係的自由的、審美性的生存。風格化的生存因此是生存美學不可或缺的自我塑造。

和生存美學的出發點相近的法國社會學家漢人類學家布迪爾（Pierre Bourdieu, 1930-2002）就認爲，美學不應該探討脫離生活實踐的超抽象美學的概念，而是應該探討廣泛地表現在人民大眾生活實踐中的美學品味實踐及其在生活風格中的體現。他提出了「生存心態」（Habitus）、「生活風格」（Le style de la vie）「象徵性權力」（La pouvoir symbolique）「社會結構」（La structure sociale）等概念和範疇來解釋心態結構和生活的美學品味問題，始終都是和權力和社會地位等因素密切相關。這些觀點也呼應了傅科生存美學從生存、生活中創造出生活藝術和風格的觀念。

考察過希臘文化中的自身文化並審視現代性人類的處境過後，傅科提出在現代性社會脈絡中，立身當下如何去實現審美生存的三個途徑：（1）透過實際生活的冒險（2）透過語言和文字的逾越（3）透過思想的創造性活動，突破禁忌的界限。

傅科終其一生，經由知識考古、權力系譜剖析主體在歷史中型塑的扭曲、變形之後，竭力主張的「生存美學」無非想爲現代人提供一種理想的生存方式。每個自身的生命猶如正在下著的一盤棋，期盤上，羅列著以下的了、或是仍捏在下

---

<sup>219</sup> 休伯特·德雷福斯/保羅·拉比諾《超越結構主義與詮釋學—論倫理系譜學：綜述創作中的著述》錢俊譯，台北：桂冠，1985，頁 304。

棋者指縫間正待下的、還有一些仍靜靜置放在棋盒中的棋子，它們象徵著吾人自身所具有的身體、欲望、靈魂、思想、行為……，是自身可以隨時加以利用的存在條件或者籌碼，生存美學的自身技術則像那隻在知性、理性、感性中下著棋的手，有多種開創的可能性。但是，最高明的棋藝，除了不斷操演下棋的技術之外，傅科試著告訴我們，每個人都有機會下好自己那盤棋，端看如何勇敢的、以創造性、藝術審美的態度盡情揮灑，讓生命的棋局，走出現代性社會權力網絡的束縛，在看似被困在既定角色和位置的同時，仍有機會突破現代性所導致的主體困境。

### 第三節 閱讀、回憶、自我書寫「自身技術」的內涵

#### 壹、閱讀、回憶、沈思、書寫的「自身技術」

西方的自身文化經過一段長時間的演變過程，在《主體解釋學》中，傅科即將西方修身倫理分四個階段加以說明：

一、古希臘時期：貴族子弟有一整套在日常生活中躬身實踐的必修技術，如照顧身體、滿足需求閱讀、寫作、沉思、回憶等，哲學被視為是一種對自身靈魂的醫學訓練，所有修身技術的目的在於轉向自身，藉以考察身與他人、城邦的關係。

二、希臘化—羅馬時期，在這一階段，既有的修身技術已成為一般人普遍力行的處世原則。

三、基督教統一天下之後：自身技術在牧師權力的影響下，在這個時期，關懷自己已被基督教的「擯棄自身」律令所取代，雖仍保有希臘時期的相關的自我修煉技術，但是關心自己的目的已是讓靈魂獲得拯救為主。

四、笛卡爾時代：關心自己轉變成為一種「精神的關心」，也就是通過懷疑的態度達到自我的確定性，原有的關懷自身也轉而由『認識自己』的理智方式所取代。

古希臘時期的自我關懷技術作為一整套的、經由自己選擇的、用來在生活中實踐的修煉。關心自己是一種行動原則，一種在生存活動中不斷擔憂的原則，具有「關懷自身」(epimeleia heautou)的豐富概念。拉丁人用“cura sui”稱呼，也就

是照料自己、呵護自己的種種行爲<sup>221</sup>，目的在於關懷自身、轉向自身，進而學習和他人、及自身在社會關係中有和諧、快樂的生活。

由於自身文化和生活息息相關，是生命的實踐和生活的風格，傅科探討生存美學過程中，有別以往的學術研究，使用了他所謂的「規範性」的文獻<sup>222</sup>作為系譜研究的檔案資料，如：話語、對話、論著、戒條匯集、信件等，從中找出了當時一般人生活的行爲準則，也就是各種實踐的文本。這類文本，紀錄了當時人的生活觀念和自身技術諸種操練的方式及目的。其中，除了蘇格拉底時期的相關言說之外，最爲傅科所推崇的斯多葛學派的哲學家賽涅卡、羅馬皇帝馬可·奧勒留的書信集或著作中，也出現不少關於精神修煉所強調的寧靜、在退卻中進行閱讀、寫作、回憶的種種技術。其他，在伊比鳩魯學派的生活實踐中也不乏顯現當時生活風格的觀點。比如：以現實爲依據的自然觀和人觀，強調感性在認識中的重要作用，視現實就是感性的世界、這個世界包括生活的真實，以及情感作用所反應的心情，伊比鳩魯學派將這些當作生活準則，讓生活脫離純粹的知性認識，而成爲一種人們自主性選擇過什麼生活的感性過程。在伊比鳩魯學派那裡，哲學上的真理概念，也脫離了純粹用邏輯或辯證法的理性範疇。伊比鳩魯就認爲，幸福快樂是人人所追求的，個人的自由意志，應以感覺作爲行爲的準則。他關於閱讀、回憶、書寫的紀錄，也爲傅科所引述，藉以論述古代自身技術的種種實踐方式。

傅科生存美學一反以往他對知識、權力道德所作的研究方式，書寫風格亦有別，以致在《性史》與《主體解釋學》的論說，雖然都提及一些希臘時期自我關懷的自我技術，卻也都只是引述相關敘述，多數自我修身技術仍未見深入分析。但是，在蘇格拉底所說的：「對自我的關注不是簡單的要求一種泛泛的態度或零散的注意力，” Epimeleia”一詞不是簡單的指一種擔心（un preoccupation），而是指一整套事物，對自我來說是一種艱苦的勞動」<sup>223</sup>這段話中，卻可知道這種關心自己的精神修養是要花一生實踐的。

與生存美學的自身實踐息息相關的閱讀、沈思和自我書寫等技術，在古希臘自身文化中即佔有重要的位置。因爲，不論古今中外，閱讀即是作爲認識、學習

---

<sup>221</sup> 米歇爾·福柯《主體解釋學——法蘭西演講系列, 1981--1982》，余碧平譯，上海：上海人民出版社，2006，頁4。

<sup>222</sup> 同米歇爾傅科《性經驗史》，頁114。

<sup>223</sup> 米歇爾傅科《性經驗史》，余碧平譯，頁335。

的基本訓練，各種知識建立的基礎。古希臘文化中的「認識」，在自我關懷的文化中，主要從認識自身開始。這些技術在本研究也作為詮釋《追憶》的線索，茲臚列如下：

傅科談到生存美學非常重視斯多葛學派的派的修身技術，其中，尤以古羅馬皇帝馬可·奧勒留的《沈思錄》和哲學家賽涅的作品、書信為代表。他們關於自我修身技術的紀錄書信以及相關著作，均作為傅科重要的分析視角。在《性史》《主體解釋學》中傅科提到自我關照的重要性時，即引述馬可·奧勒留的話：「努力回憶你自己，只要還有可能，你就要這樣做<sup>224</sup>」，及用賽涅卡（Seneca, 3BC-65AC）哲學的治療的觀點：

過去是我們時間的一部分，它是神聖的、獨立的，處於人類一切不幸所及的範圍之外，遠離命運之神的轄治，……時間的這一部份，既不會受煩擾也不會被奪走——它是一份永久的、不費心的財產，過去時間的所有天數都可以在你的吩咐下全部出現，它們可以讓你一下子看到它們，可以讓你憑著你的意願保有它們——這是一件那些沉迷於雜務中的人沒有時間去做的事。無憂無慮的寧靜的心靈具有在其生命的一切部份中遨遊的能力；然而那些被雜務牽累的心靈，就彷彿負了軛一般，難以轉過身來回頭去看，於是他們的生命就消失於深淵之中，如器皿沒有底，倒滿水也枉然，時間也是如此，時間是多是少無關緊要，如果那兒沒有時間棲居之所，時間就會通過心靈的裂縫和孔洞流走。<sup>225</sup>

此外，希臘哲學也一直隱含著一種強烈的治療隱喻和象徵性。

賽涅卡在他的著作和信件中，就提及自己和其他人類一樣，都患上了各種人類本體性的疾病，哲學的思考，即是發揮一般藥物所無法治療的藥石作用。這種治療是關於生命本身的，也就是關心作為主體自身對於自身的傷害，這種傷害使人失去自主，因而被視為一種病。據此，生存美學的精神，主要在為主體自身重新找回屬於自己的自主性，也就是傅科在閱讀賽涅卡、普魯塔克（Plutarch）著作中，所發現到的有關存在的自我、自我倫理。

<sup>224</sup> 米歇爾傅科《性經驗史》，余碧平譯，頁 332。

<sup>225</sup> 賽涅卡《哲學的治療》，吳欲波譯，北京：中國社會科學出版社，2007，頁 15。

自我技術即在於重新為生存的自身找回一種真正的自由，這種自由截然有別於以往，是一種「實踐的自由」；這種自由，既非是先天本質所具有，因為歷史中的宰制而需自層層歷史、社會、或經濟活動中解放出來的自由；也非那種從殖民狀態中爭取回來的自由，而是一種側重「實踐」(practice)倫理自身的自由，簡單的說，就是一種自主性選擇同時也對自身歷史不斷進行批判、反思、重塑的自由。在這種自我關懷中，既能滿足於自身快感、也能調節自身與他人的社會互動關係、建立自身與身自身、自身與他他人的愉悅關係的幸福。這種自身倫理和外塑的道德最大的分也就在於它以一種問題化方式，不斷思考、調整、再經由審美關係的實踐，而得到的自由。也是傅科從尼采不斷詢問自身：「我對自己應該怎樣的努力才能夠、才有資格達到真理？」<sup>226</sup>的反思藝術中承襲而來的。

傅科也發現到斯多葛學派的真理概念不同於現代哲學，在斯多葛那裡，真理和存在的思考是具有審美意義的：

**真理就是讓主體澄明的東西，真理賦予它真正的幸福（如果你在關心你的生活的同時清除遍佈你心中的爐渣，那麼你就會閃爍著神聖的美），賦予它靈魂的安寧，簡言之，在真理和通向真理的途中，存在者完成主體自身、完成主體的存在或改變主體形象的某種東西。<sup>227</sup>**

因此，生存美學所揭示的真理，存在於每個主體自身為追求真正的幸福所從事的生活實踐中，這種努力讓自身成為一個具有審美意義和價值的藝術品。以實踐、創造為目標的生存中，生存美學的理想就在於個體用自己的方法或藉由別人的協助，使自我實現能作用在身體、靈魂、思想、行為，及生活方式上的「自己對自己訓練」的工夫(Askesis)<sup>228</sup>。

這種美學的訓練所採取的形式，包括節制、熟記、良心的拷問、沈思、沉默和聆聽他人等技術；書寫，為自己和他人書寫，則在較晚才起著相當大作用<sup>229</sup>。

<sup>226</sup> 休伯特·德雷福斯/保羅·拉比諾《超越結構主義與詮釋學—論倫理系譜學：綜述創作中的著述》錢俊譯，台北：桂冠，1985，頁324

<sup>227</sup> 米歇爾·福柯《主體解釋學——法蘭西演講系列, 1981--1982》，余碧平譯。上海：上海人民出版社，2006，頁17。

<sup>228</sup> 休伯特·德雷福斯/保羅·拉比諾《超越結構主義與詮釋學—論倫理系譜學：綜述創作中的著述》錢俊譯，台北：桂冠，1985，頁317。

<sup>229</sup> 休伯特·德雷福斯/保羅·拉比諾《超越結構主義與詮釋學—論倫理系譜學：綜述創作中的著

生活技術中的沉思，是人們可以隨時選擇的一種從人群中或日常生活中「退卻」的自身技術。馬可·奧勒留熱切地推薦人們在日常生活中，不時的中斷自己的日常活動，作一次穆索尼烏斯（還有許多他人）所推薦的「退卻」：

它們讓人可以與自我相處，接受他的過去，目睹過去的整個生活，通過閱讀熟悉啟發人的戒律和例證，從公開的生活中重尋各種理性行為的主要原則。而且，還可能在他生平快要結束時，擺脫他的各種不同活動，安享晚年。那時，他將專注於把我握自我，欲望也減弱了，如同賽涅卡通過哲學工作，斯庇那在寧靜的舒適生存中把握自我一樣。這時期不是空虛的，而是充滿各種訓練、實踐任務和不同的活動。關注自我不是一種徒具虛名，它有著愛惜身體，健康養生法，非過度的身體鍛鍊，盡可能有節制地滿足需要。它包括沉思、閱讀和對真理的回憶……。其中，自我對自我的工作是和與其他人的交流連在一起的。<sup>230</sup>

由此得知，閱讀、沉思和對真理的回憶，在自身技術中，是和沈思緊緊相連在一起實踐的，書寫自也不例外，都需要處身在孤獨、遠離人群的自身與自身的對話中。

以賽涅卡為例，他與年紀相仿的魯西里烏斯即以一種通信的方式，深化了彼此的存在關係。這種通信，主要的目的是把自身及有關的精神指導變成一種共同的經驗，雙方都從中獲得助益<sup>231</sup>。此外，賽涅卡還採取與朋友或親人一對一方式，以交談形式地展開他的寫作。關於寫作他說：「用簡練的風格寫些東西吧；一些東西爲了你自己使用……。」他將寧靜(euthymia)稱作「靈魂的完美狀態」<sup>232</sup>。

除了「退卻」經常性的離群索居，以免在生活中，讓那些與自身相異的人，擾亂了生活中的寧靜和心靈的和諧。但是，這種看似離群、在孤獨中修煉的自身技術，並非要人離棄社會，所以他又提醒道：

**獨處與群居要結合在一起交替實施……我們也應該去戶外逛逛……心靈**

---

述》錢俊譯，台北：桂冠，1985，頁317。

<sup>230</sup> 米歇爾傅科《性經驗史》，余碧平譯，頁336。

<sup>231</sup> 米歇爾傅科《性經驗史》，余碧平譯，頁338。

<sup>232</sup> 賽涅卡《哲學的治療》，吳欲波譯，北京：中國社會科學出版社，2007，頁35。

會在一次旅行。一次所處所的變換中希臘詩人還說：有時候胡言亂語一番也是一種愉悅，亞里斯多德就曾認為，沒有一位偉大的天才不曾有過輕微的瘋癲，柏拉圖認為健全的心靈只能徒勞地敲打詩的門……少刻的陷入瘋狂狀態，帶著它的駕者，直衝那個不敢獨自攀越的高度。<sup>233</sup>

這段話讓我們不期然的發現到，在古代的自身文化中，除了孤獨、群居要視情況交互進行之外，即使是顛狂的經驗，也被視作一種對自身精神性的難得體驗，迥然異於理性文明時期以知識、理性為名，對顛狂冠上非理性形的負面、扭曲形象所進行的宰制，傅科對之進行嚴厲的批判實其來有自。

生存美學的生存思想又和傅科對「生命」概念的探討發現有著深切的關係。

1981年在傅科第二度上課的課程報告中，由於他對生命(bios)的思考興趣，他將”zôê”(作為有機體屬性的生命)和”bios”(作為技藝對象的生存)做了詳細的對照」：

**bios 是「世界在我們的生活中立即向我們呈現的方式，是一種考驗：一是體驗意義上的考驗，及世界是被我們得以體驗自身的東西。是我們得以認識自己的東西。 bios 在這種意義上是一種訓練，通過它，由於它，我們將會培養自己、改變自己，邁向一個目標或一個目的、直至完美境界……。尼采的永恆回歸並不在於他能成為終極所在，而是無數次的重複自身……賽涅卡的第 12 封信：『每天都是人生的一個台階……』。<sup>234</sup>**

接著在課程概要中，他詳述自我修養在希臘羅馬時期，既被理解為一種永恆的戰鬥，也兼有治療功能。其中，「記憶」的工夫訓練，在這種實踐中就顯得無比重要。如：普呂塔克、賽涅卡，要求通過教學、閱讀、或勸告得到真理；在平日生活中即要將所思、所學予以消化，直到它們成為自身的一部分，化為內在的、永恆的、積極的行為原則。在這類實踐中，閱讀、書寫及伴隨這種訓練過程而一起出現的沉思的自我技術，更是一再被提及，也一再被哲學家拿來作為叮嚀。如「聆

<sup>233</sup> 同賽涅卡《哲學的治療》，頁 63-66。

<sup>234</sup> 米歇爾·福柯《主體解釋學——法蘭西演講系列, 1981--1982》，余碧平譯，上海：上海人民出版社，2006，頁 505-510。

聽、書寫、反求諸己，人們身上有一本時時要讀的書……記憶術地實踐」<sup>235</sup>。

閱讀、寫作，是傅科重視的生存美學實踐。

負責整理傅科對法蘭西學院所作的授課報告的弗里德里克·格霍，在傅科課程相關內涵中提到：「80年代開始，傅科研究古希臘羅馬時期倡導的自身技術之後，即提出另一種主體形象。這種形象不再是被構成，而是通過種種實踐規範來塑造自己，……他越來越想從有關性的經驗的實踐領域研究：有關閱讀寫作的問題；有關身體訓練與精神的問題；有關生存指導問題」<sup>236</sup>。

關於寫作，傅科發現在古代自我技術中，就有三種作為精神修煉的寫作工夫：一是「給自己記筆記」，以便日後可以重讀；二是「為朋友寫論文和信件」，此舉在幫助有需要的朋友；三是「備忘錄」，以便人們需要尋找真理線索時可以運用。此一古老的西方傳統，目的在自我體驗中，開始注意生活情緒及閱讀過程中出現在字裡行間、文義思想之間細緻的分別。寫作也可以透過師生朋友之間信件的往返，以及日常生活備忘錄留下的生活點滴紀錄來進行，藉以強調人一天所「做」的、和所「思」的自我審查。在這種技術的實踐中，閱讀、回憶、沈思、和書寫是溶為一體的。古希臘人用這種筆記，信札來進行自我對自我的管理。這種筆記，也就是從柏拉圖時期開始時興起來的一種歷史紀錄 hypomnemata：

**hypomnemata 在有教養的人中相當流行。在上面記載的是看到或讀到的引語、著作片段、例子和行為，以及人們所親自聽到或想到的思想論據。他們對所讀到、聽到和想到的事物的技藝材料，因而也就為以後的重讀和沈思提供了寶貴的積累。<sup>237</sup>**

寫 Hypomnêmata 的目的，很明顯的是朝向自我關懷的。這種取向如：退隱至自我、達及自我、同自我和諧共存、滿足自我、得益於自我及自我欣賞等，皆具有非常明確的目的。換句話說，就是重新收集日常生活中經由教、聽、讀，所傳播的零星的邏各斯 (logos)，讓它們變成能夠發揮並顯現一種既充分且完善的自我

<sup>235</sup> 歇爾·福柯《主體解釋學——法蘭西演講系列, 1981--1982》，余碧平譯，上海：上海人民出版社，2006，頁 520。

<sup>236</sup> 同前，頁 495，(531)。

<sup>237</sup> 同《超越結構主義與詮釋學—論倫理系譜學：綜述創作中的著述》頁 317。

關係的手段<sup>238</sup>。

傅科說：「所有這些所謂自我的文學——私人日記、自敘文章等等——都得把它放進一個有關這些自我實踐的、非常豐富的框架，否則就無法理解。兩千多年來，人們一直在書寫自己，但不是以同樣的方式」<sup>239</sup>。

除了閱讀、寫作之外，傅科從柏拉圖主張沈思能使自己驅除陰影而達到真理的技術中，發現了關於沉思和回憶與寫作的微妙關係。

柏拉圖式的沉思，為一種存有論形式的形上學沈思，而非心理學形式的沈思。這種沉思，具有自我對存有論的認識作用。如《阿爾克比阿底斯》” *Alcibiades*” 中，柏拉圖問道：「眼睛如何能自窺呢？」此一哲學上非常著名的、以眼睛作為比喻的命題，答案看似很簡單，但實際上頗具深意。柏拉圖認為人不可能簡單的從鏡子中就可以看見自己，這只是表象，人們得從另一隻眼睛、也就是自身中的眼睛，不管這人是否以他人的眼睛形式出現。因而，在他人的瞳孔中，人們便能看見自己。「瞳孔被當作一面鏡子，而以同樣的方式在另一靈魂中（或在他人靈魂的神性要素中），沈思自身的靈魂就將認識其自己的神聖要素」<sup>240</sup>。這種由沈思來進行對自我的認識的修煉，輾轉來到笛卡爾時期，傅科的考察也從中發現到笛卡兒《沈思錄》和馬可·奧勒留的《沈思錄》之間的差異。他發現到，古羅馬皇帝馬可·奧勒留的沈思，其本質是在一種自我之實踐。這種實踐是通過主體的自我所建構起來的，取代了笛卡爾時期以客觀知識奠基而成的主體概念。因此，具有一種自主性，而非被宰制的。哲學、沉思的訓練，在這一時期，被視為是一種塑造自身主體所進行的反思，具有精神性實踐的意義。

沈思訓練（*meletai*），分為兩個範疇：首先，針對的是人的思想和真實性的考察：也就是生活中專注的監視各種表象，看看其中的內容是和什麼有關的，這是沈思的主要方式之一；另一種則是作為說真話的主體的自身的考驗：如斯多葛學派的死亡訓練和良心考察、*paremeditation malorum*（對惡的預想或推測）。

沈思的重要意義，就在於希臘人認為它們所面對不是未來，而是過去。也就是說：人是背向未來的，其意義在於：未來對自身而言，是一個讓人憂慮的東西，設若人的精神事先即被未來所吸引，如此一來，未來就能發揮限制自身的作用。

---

238 同《超越結構主義與詮釋學—論倫理系譜學：綜述創作中的著述》頁 318。

239 同《超越結構主義與詮釋學—論倫理系譜學：綜述創作中的著述》頁 322。

240 同《超越結構主義與詮釋學—論倫理系譜學：綜述創作中的著述》頁 320。

由於回憶、沈思和方法（作為一種反思性的方式，讓人可以確定什麼確實性可以作為一切可能真話的標準）是希臘人的修身實踐的三大主題，也是反思性的三個主要形式，和生存的意義及價值的創造緊緊扣連。傅科認為這三種方式，支配了作為西方作為哲學的生活訓練，全部古代思想其實就是一個從回憶到沈思的漫長轉換過程。

回憶的優先性就在於對希臘人而言，修身實踐根本強調的一個主題就是：不要擔心未來。而回憶，也即對過去的回憶，是具有正面價值的。一旦人們學習到對回憶的反思，同時也就學習到對未來的一種態度。傅科即認為現代意義上的歷史意識的形成即是以此為軸心的。<sup>242</sup>

回憶「meletê」在修辭學中就是一種內心的準備（思想自身的準備）<sup>243</sup>，在這種沈思回憶中，去把握有關靈魂的自身本質和實在的關係。斯多葛學派即明確指出，人要把握的，以及人對自身的關注對象，是發生在思想中的各種運動，是出現在思想中的各種表象，是伴隨這些表象而出現的各種意見和判斷，是影響身體和靈魂的各種激情<sup>244</sup>。在這種回憶、沈思中，斯多葛學派是從中發現到主體自身與神的相似性的。這個觀念旨在說：什麼是宙斯呢？宙斯就是純粹的「關懷自身（epimeleia geautou），希臘文的意思是說以天神宙斯為例，祂是永遠與自己同在，在其中反思自己的統治的本質，堅持自己應有的思想，安於自身之中，心無旁騖。斯多葛學派這一譬喻，說明關懷自身中沈思、和回憶的本質。

傅科引述了普旅塔克的文本《論靈魂的安寧》以說明回憶在修身主題的重要性：文本中詳述了 anoêtoi（面向未來的人），和 phronimoi（面向過去並使用記憶的人），他們分別是圍繞著過去和未來的兩種截然不同的人，他們的差別就在於態度上。

Phronimoi 面向過去並使用記憶的人，是一種具有哲學態度的人；而 anoêtoi 面向未來的人，則是非反身性思想（stultitia）的人。希臘人認為，如若人只是一心思考著未來，也就無法立足當下，既然無法立足在當下的實在之中，也就無法看待唯一實在的事情。

---

<sup>242</sup> 同《主體解釋學》頁 447。

<sup>243</sup> 同《主體解釋學》頁 473。

<sup>244</sup> 同《主體解釋學》頁 475。

對於多數冷漠的和令人討厭的人來說，遺忘佔去了他們的過去，吞沒了他，讓所有的活動、成功、開心的閒暇、社會生活、快樂消失得無影無蹤，而沒有讓生活重建這一切，讓過去和現在搭上鉤；好像不同於今天的這個人和明天的這個人的昨天的這個人，和今天的這個人不是同一個人似的，遺忘把他們分隔開了。……一思想著未來的人……他讓別的事吞沒了自己在做的事情……他們實際上並非虛無，他們只是處於虛無之中。<sup>245</sup>

就像現代人日日使用電腦，每每也將重要記事或檔案存在電腦資料庫中，傅科考察古希臘文化即發現它們也有我們現代所稱的「資料庫」，所不同的是，希臘人將筆記下的重要備忘錄置放在靈魂中，並將之用作為個體苦行的備忘，反複拿出來重讀、思考。Hupomnēmata 這字的意思原義即是帳本、公共紀錄或個人備忘錄。對於自我技術的實踐者而言，也就他們的「生活指南」或「生活筆記本」。人們將自己所思所見都記錄下、記憶下來，成為隨時可以從中取出以供思考苦行參考的資料庫，也供日後寫作之用，成為自身生命的材料。

傅科將這種記憶沈思的目標解釋作「退回進入自我」、「觸摸自我」、「生活在自我中」、「依賴自我」、「從自我受益並享受自我」。他認為這也是 Hupomnēmata 的目的，也是他考察希臘伊比鳩魯學派後的發現。伊比鳩魯說：

在年輕的時候，當然應該毫不猶豫的進行哲學思考，而年老的時候，也不應該放棄哲學。「對於觀照自身心靈，永遠都不存在過早或過晚的問題」「……對於老年人來說進行哲學思考，就是透過記憶回憶過去，學會使自己享福並年輕化，對於年輕人來說，進行哲學思考，就是學會像老年人那樣堅定和老練

(Diogenes Laertius, 1972)<sup>246</sup>

這就是伊比鳩魯提出的「準備原則」(paraskheué)。在他的哲學中，經常將老人

<sup>245</sup>同《主體解釋學》頁 484-485。

<sup>246</sup> 高宣揚，《傅科的生存美學---西方思想的起點與終點》，台北市：五南圖書出版股份有限公司，2004，頁 445。

的回憶技術、和精神年輕化的實踐智慧巧妙聯結在一起。他認為，藝術地和有智慧地回憶過去，就是巧妙地使自身從無可逆的時間流裡走出、脫身出來。這種哲學思考，在伊比鳩魯那裡也成為具有治療意義的思考。而這些，也是傅科生存美學中的隨時「裝備」(équipement) 自身的態度，強調心靈主體作為一種藝術創造的可能性，對人生所可能遭逢的一切，「隨時準備」的生活技術是必須經常學習並加以磨練的，這種修煉就像為自己在世界和自我之間駕起一道通過生命之洪流的精神之橋，目標是讓自己擁有一顆「美麗的靈魂」<sup>247</sup>。伊比鳩魯和斯多葛兩個學派，在哲學思考、沉思的修煉上，採取的入徑有別，但是面對自己卻是「沒有恐懼的」，和斯多葛學派的聆聽、審查心靈和自我訓練」的自身藝術」(l'art de soi)，目標和理想都是藉由深刻探討、思考和生存有關的痛苦、死亡艱困等問題，提出一系列如何去克服、和解決的防範措施或具體方法；伊鳩魯學派選擇積極的將對生命際遇的思考積極轉向快樂和幸福的面向，以快樂、休閒、消遣因應或去掉痛苦；回憶即在於召回過去的幸福 (revocatio) 來補償面對的痛苦或無奈；斯多葛學派則是主張經長期痛苦嚴格的自我訓練和修養，甚至某些必要的苦行 (l'ascèse)<sup>248</sup>對生命中可能會出現的苦難預先進行彩排預習<sup>249</sup>，殊途而同歸的，這些工夫學無一不是面對自身所具有的神性要素而採行的認識和開發，因為一如傅科同時指出的：人生是經受考驗的過程<sup>250</sup>。

## 貳、小結

1976年傅科出版《性史》第一卷，開始把論述重心放在「關懷自身」的相關議題上，並經由瑞士歷史學家布格哈特 (Jakob Burckhard, 1818-1897) 對希臘文藝復興文化的研究中，衍生出「生存美學」(l'esthétique de l'existence) 的概念。<sup>251</sup>他發現到長久以來，在希臘即有一種生命力充沛、充滿藝術與自我意志的實踐智慧，其中發揮著作用的觀念是「人們可以使自己的生活變成為一種藝術作品的觀念」，傅科將「關懷自身」和「認識自己」的自身文化，放在現代性的

<sup>247</sup> 尼采稱讚希臘人的話，參見〈偶像的黃昏〉3。《悲劇的誕生》，頁 787。

<sup>248</sup> 高宣揚《傅科的生存美學》，頁 522。

<sup>249</sup> Foucault, 2001:419-432；高宣揚《傅科的生存美學》，522。

<sup>250</sup> 高宣揚《傅科的生存美學》，頁 522。

<sup>251</sup> 高宣揚《傅科的生存美學》，頁 348。

脈絡下，因此提出：生存美學的核心，就是「關懷自身」<sup>252</sup>。這種關懷以個體自由選擇各種自身技術對生命的進行創造性的生存為依歸。是以一種現代性的自我塑造與風格化生存作為路徑的自身實踐倫理。

---

<sup>252</sup> 同高宣揚《傳科的的生存美學》，頁 348。

## 第四章 開啟存在大門的金鑰……閱讀

Adam Watt 在 ” *Reading in Proust's A la recherche* ” 說道：

就像「笑」，閱讀乃是界定人之為人、讓我們得以從較為低等的動物王國中分離出來的性能。閱讀也是一種最基本的人類特質，是一種讓人得以自由的工具……人一旦學會了閱讀，那種突然興起的慾望（衝力）是不可壓抑的，閱讀將成為一種持久性的活動，一種隨時投入的技能，與選擇和渴望無關的，對文學的愛好者而言，閱讀也是非自主性的<sup>253</sup>。

《追憶》全書看起來像是書中主人翁由失眠夜展開一連串對往事的追憶開始，卻也可以說，是從主人翁睡前的閱讀及反覆咀嚼童年時期美妙、影響至深且遠的閱讀滋味和伴隨而來的回憶碎片開始的。

若時間是一台紡織機，回憶就是一只靈巧的梭子，以不斷來回、上下往復穿梭的經線和緯線為人織出一幅幅彩色斑斕、永不退色的生命織錦。回憶離不開時間，時間因此成為《追憶》小說主人翁馬歇爾和敘述者得以進行曲折反覆自我探尋所不可或缺的維度。又由於《追憶》故事情節不少借用作者的真實生命故事，加上「文學的虛構本就具有一種特質，它能創造、投射出一個文本的世界，讓虛構中的主人翁和敘述者在其中隨著情節的開展進行追尋的活動」<sup>254</sup>，其目標即在將同樣是文本中所虛構出的生活意義重新找回，《回憶》因此具有以時間作為虛構敘事的基調。

德勒茲對《回憶》的詮釋則從「真理」的側面切入。他認為「探尋逝去的時光就是求真理，之所以稱之為探尋逝去的時光，那僅僅是因為真理和時光之間存在著一種本質性的關連」<sup>255</sup>。就文本內容來看，《追憶》的主人翁也一再強調生

<sup>253</sup> Adam Watt, ” *Reading in Proust's A la recherche* ”, New York : Oxford University Press Inc, 2009 , p.10.

<sup>254</sup> 整理自保爾·力科《虛構敘事中時間的塑形－時間與敘事卷二》，王文融譯，北京：三聯書店，2001，頁 241。

<sup>255</sup> 吉爾·德樂茲《普魯斯特與符號》，姜宇輝譯，上海：藝文出版社，2008，頁 16。

活中得到的印象，總是一半包裹在客體之中，另一半則延伸到我們身上。他爲此而竭盡心理要捕捉那介於兩者之間行蹤飄忽、讓人無從捉摸，卻又有著永恆意義的「真理」。德勒茲以符號作爲主人翁尋求真理的中介，雖然多少抹滅了小說主人翁生命學習所遭遇到的幻滅、再出發的過程意義，卻也提供了另一種詮釋觀點。

時間、真理兩個元素都是詮釋《追憶》不可或缺的元素。這部史詩般的小說，就像一首成功的交響樂需要豐富的音符變化、不同的樂器合作演出；一幅吸引人的畫作，也要多樣的油彩交錯繽紛構圖一樣，任何一家評論想要以偏概全的囊括它的全貌，都會遭遇到捉襟見肘的窘況。然而《追憶》向被歸入「教育小說」的傳統之列<sup>256</sup>，所獨具的救贖、啓發概念，卻頗爲契合研究者想深入探討的：閱讀中的精神性與審美風格的發現、以及創作過程難免遭遇到的幻滅與超越體驗。這些正是傅科生存美學中極力強調的藝術化生命實踐的重點。

對作者化身的角色馬歇爾和敘述者而言，童年和少年時光的閱讀是一種無法自生命中磨滅的存在體驗。普魯斯特在《追憶》這部龐大有如建造一座紀念碑般的文本中所做的，無非是把所有屬於過去生命體驗的內涵，從一片混沌未明狀態中提煉出來，並將之昇華爲精神性的產物。整本看似半自轉體、半是虛構完成的《追憶》，實則也是普魯斯特藉由諸多隱喻、象徵、詩化過後的精神世界。洋溢其中的斷片美學，協助我們在自己身上把握住生命童年到壯年，然後到老年的過程。以安德列·莫洛亞的話說：「就像偉大的哲學家用一個思想概括全部思想一樣，偉大的小說家通過一個人的一生和一些最普通的事物，使所有人的一生湧現在他筆下<sup>257</sup>。

普魯斯特終其一生以成爲一位藝術家爲職志，爲避免自己淪爲庸俗之輩，不論是年少孤獨時光，或是困居在那幽暗不見天日、一如諾亞方舟的斗室養病、直到嚥下最後一口氣的時光；或因爲音樂會、博物館關門了，夜半時分才能出門的他，只好選擇穿梭在一個個沙龍之間，與各界名流周旋的社交生活；又或是在鮮少的幾次與家人同遊的旅遊假期，總之，只要一有機會，他的雙眼、他的心靈，總以那穿透事物現象背後本質的天賦異稟，分秒不浪費地爲了認識不同面向的「自我」以及無所不在的「他者」和棲身其中的外觀世界而忙碌不已。在種種活

<sup>256</sup> 保爾·利科（呂格爾）《虛構敘事中時間的塑形—時間與敘事卷二》”*Du Temps Dans Le Récit De fiction Temps Et Récit Tome II*”，王文融譯，北京：三聯書店，2001，頁246。

<sup>257</sup> 安德列·莫洛亞〈序〉普魯斯特《在斯萬家那邊》李恆基、徐繼曾譯 台北：1992 聯經出版社，頁20。

動中，只要一有空閒，手不釋卷則是他自童年即培養起的習慣與癖好。

書，是他最要好的朋友，較之於人間真正的好友，普魯斯特還給「書」更高的價值。閱讀對他而言，就像是一種交友、一種溝通活動，但這種溝通卻又比一般真實的朋友多了那種談話所缺乏的溝通的純粹性<sup>258</sup>，因為書中所展現的，是一些偉大的心靈和虛構的瑰麗多彩的精神世界，既有豐富的物質形象和樂趣供他流連遐思，且有耐人尋味的知性哲理讓他咀嚼再三。年幼的他認為這就是藝術、也就是真實。

閱讀所獨具的精神交流價值，讓他一再為閱讀的至高無上層層加冠，且不只一次貶抑友誼的地位。他認為儘管生活中很多的假象，讓我們以為有所謂的友誼、禮節、服從、義務，我們總是自欺欺人；其實，每個人無不是生存在孤單中。也因為這種認識，閱讀在普魯斯特心中的地位，似乎是所有人際關係都無法取代的。一心求真理、追尋美的他，文本的世界似乎能稍解他在現實生活中的自怨自艾，因為他總是喃喃說著「理想的東西無法得到，而現實的幸福總是平庸不足道的」<sup>259</sup>諸如此類的話。一個生存意義追尋者苦惱的心緒由此得見。

閱讀的活動是一種在作品原先的空無的距離中開始。作者不在場，讀者卻是完全以在場的形式和作品的生命關連，隨著閱讀的節奏，作品在讀者身上留下了在作品中起作用的東西，也就是說，原本是實體（物）的書本經由閱讀將讀者引領進入書中非材料性的存在世界<sup>260</sup>，書本雖不提供讀者真實的生活世界，卻以文學的藝術形式提供人們據以生活的世界潛在特質。藝術作品並不是物質或現象的再現，卻具有將內在於物質或現象界的普遍真理「去蔽」使之揭露的特質。藝術作品可以藉由字詞、音符、顏色、各種物質材料完成一個存在、真實性。海德格舉梵谷的作品「農鞋」為例，說明了藝術所揭示的正是「物的內核」，也就是隱藏在物質或現象背後的真正本質。任何藝術作品都揭露某種隱而不露的東西，使我們有機會認識到真正的「鞋」是什麼東西，也就是關於鞋的本質的真理。

閱讀對於書本，就像繪畫之於農鞋，都讓原本屬於物質材料的「存在之物」有機會進入它們存有的無蔽之中，這種無蔽狀態就是希臘人所稱作的「真理」。

---

<sup>258</sup> Marcel Proust "On Reading". Translated and Edited by Jean Autret and William Burford. New York: The Macmillan company. 1971 .p.31.

<sup>259</sup> 普魯斯特《在斯萬家那邊》，頁 242。

<sup>260</sup> 譯自 AdamwWatt "Reading in Proust's A La Recherche", p. 31. New York: Oxford University Press Inc,2009,p.2.

當存在物「是什麼」、和「存有者是如何」被開啓出來時，作品就呈現了它的真理<sup>261</sup>。由是觀之，閱讀和欣賞畫作同樣有機會接觸或認識到真理。

對普魯斯特《追憶》的研究和評論，大多著眼在他膾炙人口的時間、回憶的創造性敘事觀點和知覺、意識的綿延上，而較少注意到「閱讀」的層面以及伴隨著閱讀而來的自人群中「退卻」、「回憶」、「孤獨性」和「沉思」、「自我書寫」在這部小說中的地位以及對作者普魯斯特的意義<sup>262</sup>。

這部被人冠上「殿堂」、「交響詩」、「文學聖經」、「心理治療小說」、「教育小說」等等不一而足稱譽的宏大敘事小說，評論家咸認乃出自一位一生中只寫就一部真正作品的偉大作家的創造，這種說法正足以說明這部以生命作為書寫材料的小說何以能夠撼動人心、讓人生命有轉化機會的原因。

普魯斯特早年牛刀小試、鶯聲初啼的小說《讓·桑德伊》只能說是為寫出《追憶》而預先做的暖身，除此之外，就是一些散文、評論。但是，對於閱讀，他卻煞有介事的寫了“*On Reading*”一書<sup>263</sup>，針對閱讀發表獨到的觀點。書中娓娓道出書籍和閱讀在他生命中無與倫比的地位，也以獨特的手法盡情揮灑他對各家作品的詮釋和評論，甚至還甘冒大不韙，毫不虛假地賭上自己在文壇上尚未站穩的地位，多少頗符合 *parrhesia*（說真話時的坦率）的精神，也可謂初生之犢不畏虎，卻也見證了他對文學始終如一的使命感。至於，如何知道他是嗜書如命、又從書中領略到何種現實所無法給予的幸福的，《追憶》將為我們揭開馬歇爾閱讀的面貌。

## 第一節 閱讀的精神性與審美體驗

《追憶》全書敘說的其實只是主人翁馬歇爾在一天中的種種回憶。除了一開頭用了數十頁描寫馬歇爾在半醒半睡中意識流轉、肉身感官的種種細緻覺察之外，有關閱讀描繪的場景則分別在《I 在斯萬家那邊》、《II 在少女身旁》、《V 女囚》、《VI 女逃亡者》、《VII 重現的時光》幾卷中分層埋下馬歇爾從閱讀的啓蒙到

<sup>261</sup> 整理自海德格《林中路－藝術作品的本源》，頁 17。

<sup>262</sup> 譯自 Adam Watt, “*Reading in Proust’s A la Recherche*”, New York: Oxford University Press Inc, 2009, p.2.

<sup>263</sup> 這本書無中文譯本，大陸版早期譯本已絕版，英文版 Marcel Proust “*On Reading*”. Translated and Edited by Jean Autret and William Burford. New York: The Macmillan company. 1971 出版。

對自己的文學才情信心失落、寫作希望幾度幻滅、最終頓悟生命意義的伏筆，各個不同階段的閱讀體驗，都具有引領馬歇爾走向不同的生命轉折的特殊意義。

童年起即投入的閱讀經驗，讓馬歇爾對世界認識的方式，和多數人恰恰相反。他對世界的認識是先從小說虛構的人、事、物出發的，盡情悠遊在自己的想像和詮釋中，對幸福和真理的追求也日復一日、逐漸在他的心靈中勾勒出某種氛圍和朦朧的理想，構成他人格和精神的主要部份。一旦開始面對生活中的現實世界後，尚未具有分辨藝術世界和真實世界兩者間真假界限能力的馬歇爾，也很快又被外在世界所吸引。物質世界的種種印象是他所喜愛的，書中想像世界的美卻又和他難捨難分，他因此以一種特殊的好奇心和洞察力不斷穿梭在兩個世界中。不論是外在或精神世界，他都願意相信它們所帶給他靈魂的樂趣是真實的。但是，事實上卻又有很多現象證明兩者其實是不同的，這讓馬歇爾懊惱不已。一如他從斯萬的愛情就得到一種啓示：「愛情也需要一些樂趣來證實它的存在，來保證它能延續下去」<sup>264</sup>。在這裡，「愛情」是關於性心理的精神領域；「樂趣」則可能就是物質性的，如月光下、一束鮮花等等。由此也看出幾近乎病態神經質的馬歇爾其實有他思考冷靜、觀察犀利的另一面。

他終其一生努力要成爲一個作家的追尋，和他同時「懷著對藝術家的虔敬、對精神價值的重視和不計一切的超脫」<sup>265</sup>的信念有關，這種始終不渝的信念使他孜孜矻矻地、試圖在真實生活的現象界裡頭，找出能和藝術作品所展現的真實契合的事物原型。也就是說，在日常生活和閱讀或聆聽音樂、欣賞畫作這些藝術活動中，他都努力在尋找生活和藝術、也就是物質和精神之間那種具有永恆價值的真與美的共有特質，亦即美學上的「同一性」。

在「同一性」中，精神和物質世界的分野將不再存在，兩者在藝術中達到和解，嚴絲合縫地疊合。這也是馬歇爾之所以爲馬歇爾，閱讀在他的生命中佔有不可小覷的影響力。

相較於對成人的影響，閱讀對於兒童所產生的作用本就遠超過成人，馬歇爾又奉行「認識真和美是我思想所追求的目標」的信念終生不二。對藝術作品的閱讀也總是以極爲細緻、謹慎的態度進行閱讀。他「相信我正讀著那本書裡有豐富

---

<sup>264</sup> 普魯斯特《在思萬家那邊》，頁 242。

<sup>265</sup> 普魯斯特《在思萬家那邊》，頁 244。這是敘述者形容斯萬的用語。

的哲理，蘊藏著美，我但求把它們佔為己有，不管那是本甚麼書」<sup>267</sup>。這種對閱讀的真摯態度，讓他的童年世界幾已等同於書中的世界。因此，真正面對實際生活時，難免要經歷到真實世界與書中世界之間極大的反差。但是，追求美的執拗信念，讓他不輕言放棄去解救那眼看著便要毀於現實生活中的「美」。他的方法是窮盡一切去理解書中所蘊藏的真理的同時，又鏗而不捨地在種種生活的體驗中剝繭抽絲地循著生活所給出的線索去找出生活世界隱藏在現象背後的「真實」。然後，他將藝術世界和現實生活做出重重比對，最終發現到每一種表象生活不為人知的背後，其實都源源不絕供給藝術世界豐富的養料，藝術其實就在生活中，生活中也無處不展現藝術精神的美。他也發現到凡人所缺乏的，不過是一雙看待世界的別眼。更重要的是每個人的生命一如世界本身一樣，就是一本閱讀不盡、書寫不完的「影像書」，每個人都為自己組建了獨有的書庫，架上的每一本書都是以生命的體驗所寫就的。已尼采說法就是「每個個體都有一種活生生的、個體本身的無窮性」<sup>268</sup>。

有了這最終的頓悟，馬歇爾知道世界上所有的一切，不管是曾經讓自己痛苦的人、生活中的風景、種種生命的事件，也就是充斥在世接的所有「他者」，都成為生命那本大書的豐富內容，像建構一棟大廈所需要的一磚一瓦一樣在默默中付出。為此，他雖然也感到幻滅無常，生命也難免諸多荒謬與欺人，但不同於虛無或一己的存在信念，對生命中的一切他是心懷感激的，也發現到若要完成生命成這本「影像書」，他自己也是那唯一有資格和能力去寫作的人。更何況，寫作的材料也完全無需杜撰，因為「非自主性的回憶」已將他整個生命都原原本本的還都還給了他。

他想寫的作品是在時間中進行，卻以回憶開啓了另一個時間的維度。在回憶中，一種「由此在本身之中的存在之領悟引導的」<sup>269</sup>的生存概念一如曙光升起，馬歇爾導出了一個主觀真理的命題：生存本身就是一個實體，它是時間、是回憶，也是存在和自我書寫。他寫道：

**在很長一段時間裡，我都是早就躺下了。有時候，蠟燭才滅。我眼皮兒隨**

<sup>267</sup> 普魯斯特《在思萬家那邊》，頁 93。

<sup>268</sup> 陳懷恩《尼采的藝術形上學》，台中：東海大學哲學研究所博士論文，1994，頁 46。

<sup>269</sup> 馬丁·海德格（Martin Heidegger）”*Sein und Zeit*”《存在與時間》，王慶節、陳嘉映譯，台北：桂冠圖書，2002，頁 416。

即闔上，都來不及咕噥一句：『我要睡了。』半小時之後，我才想到應該睡覺；這一想，我反倒清醒過來。我打算把自以為還捏在手裡的書放好，吹滅燈火。睡著的那會兒，我一直在思考剛才讀的那本書，只是思路有點特別；我總覺得書裡所說的事兒，什麼教堂啊、四重奏啊，佛朗索瓦一世和查理五世爭強鬥勝呀，全都同我有直接相關。……。<sup>270</sup>

## 壹、閱讀中的回憶與想像力——「問題化」的開始

《追憶》第一幕出現的場景就是從回憶、也可以說是從「時間」的流逝中重新尋回時間的魔法。我們也同時在普魯斯特在《芝麻與百合》序言中，見證閱讀在生命中扮演著舉足輕重的意義：

閱讀本身會在我們身上刻下記憶，這記憶非常甜蜜，就我們目前的想法，可能比當時以愛連結彼此的感受更為珍貴。如果我們現在翻閱以前看過的這些書時，他們會變成我們僅有的日曆，標記過去的日子，令人想看看書頁上停留的印象，以及早已消失不見的日子。<sup>271</sup>

馬歇爾夜不成眠、輾轉在時間的游絲中升起和閱讀有關的回憶畫面，接著也將回憶起母親陪她入睡前的床邊閱讀畫面。那晚的光線是黑暗的，氣氛是詭譎的，大家都該入睡的時刻。由於馬歇爾具有幾近歇斯底里的戀母情節、是一個神經質、敏感到幾乎病態的孩子。那一晚，在貢布雷，即令非常畏懼陽剛特質父親的威權，他卻仍甘冒大不韙、不顧父母正在樓下接待客人，硬是要僕人轉達他苦苦守候母親上樓來滿足他那睡前一吻的需要字條。就這樣，在感覺無望、卻又寧死不願放棄最後一絲希望的守候中，馬歇爾腦中千迴百轉的，是即將面臨父親嚴厲的訓斥和母親的既疼惜又對他無可奈何無奈的淒涼畫面。然而，即令下場可能如此悲慘，臉上垂著淚、心中卻又暗暗自責自己忤逆不肖，在心愛的母親的「靈魂中劃

<sup>270</sup> 普魯斯特《在斯萬家那邊》李恆基、徐繼曾譯 台北：1992 聯經出版社，頁 3。

<sup>271</sup> 普魯斯特《芝麻與百合》翻譯序。摘錄於 Jean Yves Tadié《普魯斯特—建構時光的大教堂》，詹婦月譯，頁 101-2。

下第一道皺紋，讓她的心靈長出第一根白髮」<sup>272</sup>，馬歇爾仍是緊緊守候前方，盼女僕捎來令人振奮的消息。結果卻出人意料的，那一夜，蒙上天垂憐，有如從上天下了一道特赦令，臨睡前上得樓來的父親見他那副執拗、淚漣漣的模樣，一反往常，非但沒有生氣，還特地建議母親陪他睡一晚。睡前，媽媽隨手拿了一本喬治桑的小說《棄兒·弗朗莎》為他朗讀。這讓主人翁幾疑在夢中所得到的恩賜，構築出他一生中最幸福的閱讀畫面，也成為他一生的眷戀與安慰。

媽媽坐在我床邊，她拿了一本《棄兒·弗朗莎》，……在我眼裡，它們卻是感人肺腑的一種外觀，流露出它特有的本質。我並不把一本書看成一件有許多同類的物，而把它當作與眾不同的人，其存在的理由只在於它自身。在書中那些日常事件中，司空見慣的情節裡，短而又短的字裡行間，我感到一種奇特的語調，別具一格的抑揚頓挫。……我不明白為何那個小伙子為什麼叫「棄兒」，「這稱號給他披上了一層鮮艷、絢麗和迷人的色彩。……凡讀到情感真摯處，她不僅尊重原意，而且語氣樸實，聲音優雅而圓潤。……媽媽朗讀，還能讀書字裡行間所要求的種種自然而然的溫情和豁達親切的意。……她朗讀時細心地從聲音中排除掉一切狹隘愛情和矯揉造作的腔調，以免妨礙感情的洪流湧進字裡行間。……多虧這種語調，她在朗讀中才能使得動詞時態得生硬得到減弱，使得未完成過去式和簡單過去式在善中有柔，柔中含憂，並引導結束的上一句向開始的下一句過渡；這種過渡，有時急急匆匆，有時放慢節律，使數量不等的音節服從聽的節奏，給平淡無奇的行文注入持續連貫、情真意切的生氣<sup>273</sup>。

這是《追憶》的經典畫面。在這段關於閱讀的場景中，普魯斯特讓長著翅膀的想像力翩然上場，閱讀對一個幼小又好奇的心靈就是這樣展開它的魔法的。作者描繪著聽著母親朗讀的馬歇爾，對於書中情節其實並不太有興趣，因為那本外婆打算送給他的生日禮物是小說家喬治·桑的作品《棄兒·弗朗莎》，也是他生平第一本真正的小說，好奇心引得他不太專心聽小說情節，獨獨被母親的朗讀聲所吸引，且被《棄兒·弗朗莎》的書名所展現的神秘性和書皮鮮紅的顏色，加上曾聽

<sup>272</sup> 普魯斯特《在斯萬家那邊》李恆基、徐繼曾譯 台北：1992 聯經出版社，頁3。

<sup>273</sup> 普魯斯特《在斯萬家那邊》李恆基、徐繼曾譯 台北：1992 聯經出版社，頁48。

聞喬治桑被譽為「典型的小說家」形容她個性的傳說引得浮想聯篇。稚嫩的心靈還不懂書名何以有「棄兒」兩個字，單憑書名中的「棄兒」那如同飽滿多汁果子的兩個字，就足以讓他發揮想像的種種可能。想像力在兀自品嚐其豐美的滋味同時，單純的聽覺饜足仍無法餵飽他心靈中窮究一切的想像力。一邊聽媽媽朗讀，滿足了夜間有媽媽陪伴的需求，另一方面他的心智也開始分析的活動。一連串的問題開始出現：

**我並不把一本書看成一件有許多同類的物，而把它當作與眾不同的人，其存在的理由只在於它自身。……我不明白那個小伙子為什麼叫『棄兒』，這個稱號給他批上了一層鮮艷、絢麗和迷人的色彩。<sup>274</sup>」**

就像所有的兒童一樣，一旦想像力、好奇心的寶盒被魔術般瞬間掀開了，對存在相關的無止境的追問於焉開始。

關於想像力，康德曾指出，想像力是一種「對象不在時再現對象表象的能力」<sup>275</sup>。馬歇爾的閱讀經驗，不僅說明波特萊爾認為想像力的敏感性是具有領悟性層次的見解，也畫龍點睛的詮釋出何以閱讀是審美的：主要關鍵在「好奇」，它引出想像力的翱翔，這也是想像力的主要原因。這種因藝術品或偉大的文學作品所引發的想像力並非是一種再現的想像，而是創造性的想像，是一種積極的表現方式。

這段和閱讀有關的情節，其實已經預先埋下了《追憶》在往後整個敘事大花園中的重要架構：也就是從閱讀的體驗出發，以夾敘夾議手法鋪陳馬歇爾是如何從一個愛讀書的孩子，經過偉大作品的啟發後，不斷反覆提問，將書中學到的融入生活交互對照，並挖掘到深植在社會生活萬象中的藝術之根，從而奠下了主人翁邁向藝術家的基礎。整個從閱讀到自我書寫的旅程和他的生命就像皮膚和肌肉的彌合難分。

回憶在西方文化史上，最早出現的言說，是在古希臘神話中：希臘神話中有九位文藝女神繆斯，她們是宙斯和祂的表妹摩涅摩緒涅所生的女兒。宙斯乃眾神之王，是「時間之神」克洛諾斯與地母蓋亞所生的兒子；而摩涅摩緒涅則是天神

<sup>274</sup> 普魯斯特《在斯萬家那邊》李恆基、徐繼曾譯 台北：1992 聯經出版社，頁 46-47。

<sup>275</sup> 曹俊峰《康德美學導論》，台北：水牛出版社，2003，頁 93。

烏勒諾斯和地母蓋亞的女兒，就是掌管著回憶的「回憶女神」。希臘神話和各種文化中的神話有相同的作用，也就是藉蘊含其中的神話角色作為隱喻或象徵的生命義涵，神話也和人的生活息息相關。

在這則神話中，九位文藝繆斯皆為回憶女神所生，若以人間的話語來說，即是具有切割不掉的血脈關係，這種關係意味著：人間的文藝皆出自回憶。更何況九位繆斯之中有一位（Mneme）即是主管記憶的繆斯。由此可見，文藝在希臘文化中的地位自是不可小覷。

文藝自來即是人間舞台上演的各種故事、存在奧秘的思考與探索的活動紀錄，因此，可以推演回憶和人的存在的詩性特質有所關聯。另一方面，回憶也是古希臘關懷自身的反思性訓練的首要技術。如此看來，在古希臘自身文化中，文藝的詩性回憶和哲學的反思訓練似有著某種耐人尋味的關聯。

和回憶有關的概念，在哲學、美學、心理學、精神醫學相關理論中，皆被提出來加以論述，各種涵義眾說紛紜：柏拉圖那裡，回憶是一種認知和學習，目的回到所來處的彼岸；奧古斯丁則認為回憶無疑就是心靈；到了海德格，則被解釋為對一種深刻的存在體驗和反思。當然，也有採虛無主義觀點，認為回憶是子虛烏有的假象的，如法蘭克福學派。

到了現代，回憶在美學和哲學中，逐漸據有一席之地。班雅明、波特來爾，皆不約而同的在詩作中，重新找尋屬於一種借助回憶以恢復對事物所帶有的和諧光暈的感受能力；接受美學大師耀斯（Hans Robert Jauss）<sup>276</sup>在《審美經驗與文學解釋學》一書，即具體提出回憶詩學的重要。他主要的觀點在於：（一）回憶具有和諧化及理想化的力量，不完美的過去有可能使得得完美，現實的缺現在回憶的美化中得到彌補；（二）現代作品中的詩性回憶從個人具體的生活經驗中發掘出美和生存意義；（三）現代工業文明使人異化和遠離自然，文學借助回憶過去時代人性的完整、和諧來消除異化，恢復人們對美的能力。（四）平常生活中的理性知覺經常無法認識事物真相，只有對個人情感生活的追憶中、一些不自覺得回憶中才能發現事物的真理和世界的深層奧秘<sup>277</sup>。

傅科則在生存技術中肯定回憶作為一種哲學思考的訓練，是一種帶有反省性、能深入過去的生命事件中更清楚認識自己的生存，也因此，這種自身技術被

<sup>276</sup> 接受美學（讀者反應理論）創始人。

<sup>277</sup> 參考自鍾麗茜〈回憶與存在〉浙江大學博士論文，2005，頁5。

古希臘自身文明列為首要的精神修煉主題。

《追憶》最大的成就之一，也就是「自身獨創」，作者在現實短暫的時間之外創造出一個繽紛多彩的心靈的季節，而書中身體孱弱的主人翁馬歇爾終其一生所追求的無非就是對真理和美的信念，其目標就是追求人生的幸福。書中，作家貝戈特對馬歇爾說：「您有病，但人們不必可憐您，因為您有靈魂的樂趣<sup>278</sup>」。這樂趣，來自於他以精神性為主的生活內涵。而閱讀和因追憶過去種種繼而自我頓悟的自我書寫，則來自對舊日時光無盡的追憶，和一份自己終將成為作家的執拗不輟的信念。

在閱讀中，所有對《追憶》的研究或評論絕不會忽視的「非自主性回憶」（involuntary memory）也發揮著重要的作用。這種回憶的特質就是不受理性或意願支配在瞬間發生、突如其來、就將人帶到存在高峰的回憶現象；這種回憶讓時間可以逆行、讓時光可以重新找回、是在與時間無關的時候所顯現的生命，它像是「一位不依照規則行事，而且無法強求的魔術師，他自己選擇時間和場地以表演它的魔術」<sup>279</sup>。也因為這種特質，所以是屬於心靈的、潛意識的，唯有在身心放鬆心無旁騖的情況下，方會突破意識這個盡忠職守的守門員的監控溜出來和它的主人照面。

「非自主性的回憶」在閱讀的氛圍中，即經常伴隨著靈光乍現時刻、在精神與物質那道薄薄的界線溶解時，他會像一個久違的朋友，帶著耀眼的禮物一般，尾隨著閱讀翩然起舞的想像精靈，補充它們所缺少的能量與色彩，召喚出存在的意識，讓閱讀時光因而有如和靈魂共舞一般，瞬間穿梭、翻滾、飛越、倘佯在一段純淨無暇的時光中，此時的閱讀即是一種心靈的救贖與釋放，馬歇爾的閱讀體驗告訴我們：

**小說家的創舉在於想到用數量相當的抽象部份，也就是說，用靈魂可以認同的東西來替換靈回無法看透的部份……當我們心情激盪地翻閱書中一頁又一頁的文字時，書中人物的舉止和感情在我們的內心控制了我們呼吸的急緩和目光的張弛，那麼，表面上的真實與否又有什麼關係呢？小說家一**

---

<sup>278</sup> 普魯斯特《重現的時光》徐和瑾、週國強譯，台北：1992 聯經出版社，頁 192。

<sup>279</sup> Samuel Beckett "The collected works of Samuel Beckett (Proust)". New York. Grove Press Inc. 1970.p. 20-21.

且將我們置於那樣的境地，也就是說同純屬內心的種種境地，凡喜怒哀樂氣情六欲都得到十倍以上的增長，那麼他寫的那本書就會像夢一樣攪得我們心緒不寧，但是又比我們睡著時所作的夢更要清晰明朗些，因而也留下更多回憶，到那時我們的內心在一小時中可能經歷的各種幸與不幸，我們的實際生活中或許得花費好幾年的功夫才能領略到其中一二，而最激動人心的那些部份，我們恐怕終身都體會不到，因為幸也罷不幸也罷，在生活中都是緩緩地發生的，慢得我們無從覺察，（例如哀莫大於心死，可是我們只有在閱讀時、在想像中，才體會到這種悲哀；現實生活中心靈的變化同自然界的某些現象一樣；其過程相當緩慢）<sup>280</sup>。

因閱讀對思想、情感有莫大影響力，甚至可以回憶起生命中早已忘卻的種種不期然際遇。所以是一種「時光的重現」，也就是再度存在。因為，人們經常在不知不覺而讓生活習慣將我們的心智愚弄得越來越魯鈍，回憶可以幫我們撩開習慣的沈重面紗，這些面紗已經日經月累遮掩了整個心靈宇宙。雖然，人們的生活中仍不乏一些無關痛癢的樂趣，但對於追尋真理和幸福的馬歇爾而言，那些樂趣就像是有害於生命的毒藥。相對的，回憶就像是季節轉換時沁人心脾的清新氣息，短短的一瞬卻已是永恆，也是一種生活中的真理。

每個過去的日子都會在我們身上積澱起來，就像儲存在一個無比寬敞的圖書館一樣，在圖書館最古老的藏書裡，總有一本是永遠無人問津的。然而這過去的一天穿過後來半透明的各個時代又會浮到表面而且在我們身上伸展開去並覆蓋我們們全身，於是，一時間、姓氏恢復原有的意義，人恢復原有的面孔，我們也找到了我們當時的心靈，於是我們便帶著隱約的但已變得可以忍受的悲哀，帶著不可能持久的悲哀去感受長期未能解決而當時又使我們那麼憂慮的問題。<sup>281</sup>

每個人生命中總有段難以忘懷、對生命具有非凡意義的時刻。生活將我們折磨得沒有餘力去追憶往昔生命的存在，這種現象拿來形容生活瞬息萬變的現代人尤為

<sup>280</sup> 普魯斯特《I 在斯萬家那邊》李恆基、徐繼曾譯 台北：聯經出版社，1992 頁 94-95。

<sup>281</sup> 普魯斯特《VI 女逃亡者》，劉方、陸秉慧譯，台北：聯經出版社 1992，頁 133。

貼切。每個現代人的目光心思都專注在眼前的生活上，就像被強力膠黏合一樣，沒有多餘的心思去回顧生存過、專屬自己存在的過去。

相對於現代，16世紀卻流傳著一種自傳的美學。

人們以寫筆記、日記、通信這些有助於回憶的另類「筆記」(Hupomnēmata)來進行一種記憶的訓練。閱讀這些筆記或重讀一本書，也被理解為訓練、體驗；如果只為思考而閱讀，這種閱讀就和寫作就有了直接的關係<sup>282</sup>。馬歇爾的閱讀，就具有某種程度為寫作減壓的意謂。一心想成為作家卻還未找正確的方向時，閱讀和寫作交替進行就成為他認識自己的方法，這和生存美學強調的聽、讀、寫的閱讀寫作工夫不謀而合。

對馬歇爾而言，只要是和寫作無關的事幾乎都被他認為沒有意義。雖然，他對生活、對自然的興趣並不亞於對書籍的興趣，那是因為所有生命的體驗都被他當成寫作的素材之故，然而在未動筆寫作之前，閱讀和回憶仍是他生命的泉源。

在一次非自主性的回憶中，甚至讓他本已萬念俱灰的寫作希望重新恢復了，和品嚐馬德萊娜小點心所引發的自主性回憶一樣，<sup>283</sup>原本對前途惴惴不安的心緒都一掃而光。因為他重新品味到的生命是超乎時間的，因回憶而「復甦的生命只從事物的本質汲取養料，也唯有在事物的本質中他才能獲得自己的養分、他的歡樂」，某種存在的真實隱他意識中浮現：

**通常隱蔽的和永遠存在的事物一旦獲釋，我們真正的我，有時彷彿早已死亡實際上卻並未全然死去的我，在收受到為他奉獻的絕世養料時，甦醒、活力漸增，曾經聽到過的某個聲音或者聞到過的一股氣味立即會被重新聽到或聞到，既存於現在，又存於過去，現實而非現時，理想而不抽象。<sup>284</sup>**

對馬歇爾而言，「非自主性回憶」引起的是對事物本質的一種靜觀，也是一種在現實中所無法達到自己心靈的那種不可名狀的特殊境地。他認為，唯一能辨認出

<sup>282</sup> 傅科《主體解釋學》，頁341。(373)

<sup>283</sup> 馬德萊娜小點心為一種貝殼狀的點心，《追憶》讀者普遍知悉的是馬歇爾離開貢布雷之後，曾有一次又品嚐到這種在巴黎很普遍的小點心，卻不經意間引發他串串甜蜜的童年回憶，因為這是他曾經在貢布雷住在他姨媽家品嚐過的小點心，這被引發出現的「非自主性回憶」讓馬歇爾發現到過去的時光仍是完好如初的被保存著。

<sup>284</sup> 普魯斯特《重現的時光》，頁199。

這種回憶內容的方法，就是儘量使它們明朗化，在寂靜中、在靜心品味中。對這種超越時間的歡樂，他不希望自己和多數人一樣，還未來得及揭曉這種生命真諦就死了。所以，回憶、心情愉快的抓住記憶所提供的模糊線索，去抓住過去時光裡頭的一片雲、一座鐘樓、一次閱讀、甚至是一朵花、一塊石頭經由感官進入心中轉變形像固定在心靈中的體驗，正由於這種體驗像石膏像把人體的物質性的美在瞬間固定下來一樣，時間也有這種能力和作用，它早就將我們生命中的真實體驗保留在心靈裡，以磨滅不掉的形象固定下來了。這也是馬歇爾終於發現真理是什麼的路徑：

**由智慧直接地從充滿光照的世界留有空隙地攫住的真理不如生活藉某個印象迫使我們獲得的真理更深刻和必要，這個印象是物質的，因為它通過我們感官進到我們心中，然而我們卻能從中釋放出精神。<sup>285</sup>**

他也終於發現自己若要成爲一位藝術家，首要之務，就是服從內心所獨具的現實。也只有缺乏藝術感人，才會是不斷地對藝術進行沒完沒了的推理，以爲小說是一種電影式的展示，而不知道這種藝術觀點反而會離我們所感知的現實越來越遠。

有一次，當他在蓋爾盲特公爵書房再度看到早年母親爲他朗讀的那本《棄兒·弗朗莎》時，獨處中的他，一看到書皮的顏色，童年的貢布雷時光就以迅雷不及掩耳之勢穿越時空在一線回憶中全數還將他來。當他再進一步回憶到書的內容，他想起了自己從聽母親朗讀的孩童，到後來有了自己的文學鑑賞品味的成長過程；當初被母親視爲擁有一隻「神筆」的作家喬治桑，也不再被馬歇爾認同，甚至他母親的文學情趣也隨著馬歇爾而產生了潛移默化。馬歇爾在回憶起往事之前幾乎都已經忘了的事，卻早已變成某種非物質的東西留在心中了。回憶中的他，較之從前讀那本書的時候，潛入了更深的地方，且親切的摻和了童年和家庭的回憶。非自主性的回憶就像一隻「帶上電磁流的筆」，所有貢布雷的人事物全都輕輕鬆鬆自己跳將出來：小說召回了孩童時代的馬歇爾；母親的朗讀則保留了那本書所有的魅力。甜美的時光一件件、一樁樁，就像被磁鐵吸住一樣、首尾相

---

<sup>285</sup>普魯斯特《重現的時光》，頁 205。

接、沒完沒了地連成一氣的「吊在磁化的筆尖上，還帶著回憶的顫慄」<sup>286</sup>。

從前在一部書裡讀到的某個名字，在他的音節間包藏著我們閱讀這部書的時後刮過的疾風和燦爛的陽光，以至滿足於「描寫事物」、滿足於只是可憐巴巴地給一些事物線條和外表作一些紀錄的文學，雖則自稱為現實主義，卻離現實最遠，它最能使我們變得貧乏、可悲，因為它突兀切斷現時的我與過去、未來的一切聯繫，而過去的事物保持有本質，未來，它們又將促使我們去重新品味這種本質。正是這種本質才是配稱作藝術的藝術所應該表現的內容。<sup>287</sup>

普魯斯特曾說過自己「閱讀的時候很快就能從字裡行間找出這個作家獨有的曲風」<sup>288</sup>。敘述者揭櫫的美學觀點正好也正是普魯斯特動筆創作《追憶》之前的藝術鑑賞成熟期的寫照。

1954年，布朗肖（Maurice Blanchot）在《新法蘭西評論》寫了一篇關於如何閱讀普魯斯特作品的文章，他提到：

我們驚訝他在間破壞中找到方法，幫助他或反對他成為作品的共謀。……我們說作品緊逼死亡，這是極限，避免死亡，重新登上自己的道路，如同她（作品）是死亡之河，後頭的恐懼一直將其帶往死亡不斷的世界。遲緩（散漫）先是與普魯斯特單純的雄心作對，但（遲緩）懶散產生耐心，耐心就成為屹立不搖的工作，當時間屈指可數時，焦躁的不耐煩與時間對抗。<sup>289</sup>

馬歇爾就是在這種心境下，因回憶起早年閱讀的作品，而驚覺到自己的生活只剩下一片被廢棄的採石場；意識到自己在好一段時間裡頭，因為戰爭、加上身體療養而完全放棄寫作的馬歇爾，經由回憶猛然發現自己以為點點滴滴流失掉的存

<sup>286</sup> 普魯斯特《重現的時光》，頁 211。

<sup>287</sup> 普魯斯特《重現的時光》，頁 211。

<sup>288</sup> Jean Yves Tadié《普魯斯特—建構時光的大教堂》，詹婦月譯，頁 105。

<sup>289</sup> 收錄於 Jean Yves Tadié《普魯斯特—建構時光的大教堂》，詹婦月譯，頁 116。

在，其實已經在心靈中雕成了一座座的希臘雕像，雕像的石材正是從他生命中的採石場所而來的。他的生命內容原原本本就與許多無羈的藝術作品的美有著關連。爲此，藝術的光暈重現了：

**我重又見到這部作品，從而不僅使我以往摸索中的思想豁見光明，還照亮了我生活的目標，也許還是藝術的目標。……因為過去我在貢布雷、威尼斯閱讀的書，現今得到我記憶的充實，……那些書會變得堪稱『影像書』……。**<sup>290</sup>

至此，馬歇爾對存在真理的追尋、對美的意義的探索，總算告一段落。閱讀和回憶終於幫他打開一扇通向藝術的大門，這種因閱讀而來的體驗就像尼采說的：「在思想深刻人那裡，一切體驗是長久延續著的。也就是說，體驗的領會過程將會進行一段漫長的過程，被體驗到的將是不可能被忘卻、也不可替代的東西，伴隨而來的意義的領會也是永不枯竭的<sup>291</sup>。」

## 貳、閱讀中對自我及他人的認識

閱讀 (anagnōskein)，是「重新認識」(re) connaître

艾畢克岱德<sup>292</sup>

馬歇爾打童年、少年時光起，對於書籍就已經有了非比尋常的狂熱與激情，奠下他一生窮盡心力從閱讀中追求本質的努力。有一次，他在櫥窗中偶然看到一本書：

……我發現那本書就掛在其間，我之所以選中它，是因為早先聽到某位老師或同學提過，當時在我心目中，那位同學看來已經深得真和美的奧秘，

<sup>290</sup> 普魯斯特《重現的時光》，頁 214。

<sup>291</sup> 漢斯—格奧爾格·加達莫爾（高達美）《真理與方法（上卷）》，洪漢鼎譯，上海：譯文出版社，2005，頁 87。

<sup>292</sup> 高宣揚《傅科的生存美學》，頁 479。

而我對真和美還只有模糊的感覺，只有一知半解，認識真和美是我思想所追求的目標，雖然不很明確，我卻念念不忘。<sup>293</sup>

當別人口中談論到某本書中的內容時，少年馬歇爾一旦從中辨識出知識的「真」和「美」，那本書對他就會形成一種致命的吸引力，非得親炙其中奧秘不可。事實上，任何含英咀華的書籍，或者說偉大的文本，尤其是小說，就像是生活的一面鏡子映照出人類生活的橫斷面。在有限篇幅中，一部部的作品（文本），無非是作家以其神來之筆，凝附著個人生命熔爐所錘鍊出來的生活體驗而寫究的精髓，也就是不同藝術家眼中的世界。

對追求真理的馬歇爾而言，除了對知識與世界散發出的美抑遏不住如饕餮般飢渴的吞食之外，他還善於讓自己像一個挖礦工人一樣，潛入各類不同的生命礦床去挖掘蘊藏其中不易為一般人所辨認出的真理寶藏。只要一有機會，碰到善於讀書的人，如書中的虛構人物斯萬（一般評論咸認為他就是普魯斯特自身對藝術鑑賞、品味學習的投射人物）、作家貝戈特、外交官德·諾布瓦先生等，他就摩拳擦掌的、非小試一下自己閱讀的心得或藝術的審美觀點。因為，在他心中永遠有著不確定感，包括對自己是否具有足夠成為一位作家的才情，或對藝術作的品味是否足以達到作品本身所蘊含的美的高度……等等。

在另一本重要的和閱讀有關的著作“*On Reading*”中，普魯斯特即針對羅斯金（Ruskin）所提出「閱讀是一種溝通」的觀點，舉出笛卡爾曾說的話：「所有好作品的閱讀像就像是和那些過去的幾個世代中最有教養且已經成為作家的人所進行的談話」<sup>294</sup>。他試著告訴我們，閱讀不只是溝通而已，更是一種嚴肅的態度。有時候，為了窮究書中的一切觀念，閱讀就不僅是靜態的精神活動，還更是一種極為辛苦精神「勞動」，甚至還是「一種危險的旅程」<sup>295</sup>。不僅如此，書籍這一物質性的材料，卻往往能發揮精神療癒的效果。因為，「閱讀是在一精神的庇護所中，……讓疏懶慣了的心靈進入到精神的生命中，書因而能夠扮演著近似近於精神治療師對精神官能症患者的角色」<sup>296</sup>。

<sup>293</sup> 普魯斯特《在斯萬家那邊》李恆基、徐繼曾譯 台北：1992 聯經出版社，頁 94

<sup>294</sup> Marcel Proust "On Reading". Translated and Edited by Jean Autret and William Burford. New York: The Macmillan company. 1971.p.29.

<sup>295</sup> Marcel Proust "On Reading".p.29.

<sup>296</sup> Marcel Proust "On Reading".p.39.

普魯斯特本身即認為，閱讀，尤其是閱讀文學作品、詩歌、哲學短語、傳記這類書籍時，由於文本中的知識並不像科學概念已經固定了，所以，在閱讀過程中，作者並不會回答讀者的問題或直接從書中給予讀者明確的答案，讀者必須自己去發現真理或隱藏在文本後面的本質。這類的閱讀因而成爲一種精神心靈的跋涉過程，是純粹精神性的，起於自身對生命的愉悅渴望的追求，甚至是一種對於生存的有限經驗的踰越而讀的運動，更是一種爲了追求真理和伴隨著生命無所不在、卻又難以企及的美而做的努力與投入。因此，作者在《追憶》中無處不指陳著閱讀對馬歇爾一生的意義。

以閱讀拉辛（Racine）的作品爲例，普魯斯特認爲閱讀之所以有著無可懷疑的審美性、精神性，即在於作品的世界一如建築物古蹟般發出無所不在的時間的刻痕，透過斑駁剝落的色塊，敘說著曾經有過的生命故事，意義隱身其中而展示出非比尋常的歷史感；在滄桑、頹敗的容顏中，種種的過往在文字間隙的呢喃聲中，述說著極難辨識的沉默的存在<sup>297</sup>。

這種因親近藝術品而得到的體驗，和高達美（Hans Georg Gadamer）認爲「能被理解的存在就是語言」<sup>298</sup>的觀點有著異曲同工之妙。高達美就認爲哲學應該在科學以外的領域內，尤其是在藝術經驗中，考察真理的問題。他認爲，人可以通過語文與作品的「對話」不斷修正自己；因此，美學經驗活動的「歷史考察」，也就是「歷史意識性」，是使歷史保持在一定距離情況下，使歷史成爲我們的對象，通過語言作爲中介性因素而進行的一種新的反思和沉思，也就是對於以往的、歷史的作品和資料的解釋行爲。對於藝術作品的認識更是如此。

歷史，就是沈積爲種種語言體系的歷史存在，是在語言中延續著的人類生活，是說不完的對話劇。也就是說：生活乃是對它自身作詮釋的，生活有它自身的一種詮釋學結構，我們的生活也就是我們稱爲「精神」的東西，是由過去和將來的同時性造成的一個持續不斷地進步，帶著向將來開放的視野和不可重複的過去前進的一種視域融合。高達美從「本體論詮釋學」以遊戲的概念爲核心對人的美學體驗進行分析，藉以說明對藝術作品的體驗在根本上是超出解釋的主觀範圍

---

<sup>297</sup> Marcel Proust "On Reading". Translated and Edited by Jean Autret and William Burford. New York: The Macmillan company. 1971. p.63-64.

<sup>298</sup> 漢斯－格奧爾格·加達默爾（高達美）《真理與方法》第二版序"Wahrheit und Methode"，洪漢鼎譯，上海：譯文出版社，收錄於洪漢鼎編譯《詮釋學經典文選》，台北：桂冠圖書公司，2005，頁 183-84。

的概念。換句話說，這種體驗是超出詮釋者、藝術作品原作者及作品其他愛好者的主觀意識水平和主觀因素範圍的。遊戲本身就包涵了某種本質上屬於它自身的嚴肅因素，也就是一種神聖的嚴肅性。這種包涵在遊戲中的嚴肅性，只有在遊戲者本身真正忘情地沉浸在遊戲之中才能體現出來。而藝術品一旦作為藝術而存在的時候，它就真正脫離了那創造他的作者而獨立，成為一個賦有自己的內在本質的存在。任何美，都是脫離於其原作者而獨立存在的整體，任何有欣賞美的能力的人，都可以在被鑑賞的美中，找到其中引以為樂、舒適的、有伸縮性的因素。布朗肖則認為讀者不僅僅只是讀者，作品本身所具有的真實讓讀者從中掌握關於作品和自身的某種意義：

**在作品美妙的光彩中看到的不是在黑暗中發光亮的東西，不是只以黑夜的名義閃耀著的明顯的真實，而是那種基於它自身光亮的東西，是意義，即人們所理解的東西和從作品所能提取的東西，把他同作品分開以享用並支配它<sup>299</sup>。**

一如人間所供奉的廟宇神殿意味著諸神不在場時的暫時居住之所，作品也因為讀者對作品的理解與從中提煉出的意義，而將作品提高到真實性的高度。又如石雕像讓原本粗超的物質石材得以展現其大理石質地的細緻光滑一般，藝術作品不過就是讓消失在物質中的東西顯現出來的一種「存在」。任何的藝術作品都是「最接近他自己的」<sup>300</sup>。因此，閱讀就是不斷重新返回作品的最深處，既和自己也和作品中蘊含的真實性接觸的過程。

閱讀之所以在古希臘認為是一種生存的美學也就不難瞭解了。因為它同時是一種認識自己和世界的過程。閱讀像是一座橋樑的作用，是朝像自己和他人的真實性的一種過渡；一種遊戲敞開方式的探求過程。遊戲，又必然是審美、生命的、才能發展人所獨具的物質和形式的雙重天性，也就是追求美的運動<sup>301</sup>。

傅科談到真理的考察時曾提出他對遊戲的觀點，他認為遊戲者並不是遊戲主體，但在遊戲中，遊戲本身是通過遊戲者而表現出來的。對於遊戲，傅科給予這

---

<sup>299</sup> 莫里斯·布朗肖《文學空間》” *L'espace Littéraire*”，顧嘉琛譯，北京：商務印書館，2005，頁 235。

<sup>300</sup> 莫里斯·布朗肖《文學空間》(*L'espace Littéraire*)，頁 224。

<sup>301</sup> 謝勒 J.C.F.Schiller 《美育書簡》，徐恆醇譯，台北：丹青圖書，1887，頁 113。

樣的定義：「遊戲意指：爲了製造真理所需的一切規則集結。不是指模仿或帶有娛樂性質的遊戲，而是一整套能獲得其結果的過程」<sup>302</sup>。

不論是高達美在主體詮釋的視域，以遊戲比喻藝術的領會過程，或是傅科在真理的意義上，以遊戲指涉整個得到真理的過程，他們共同的交集就在於「藝術」的、意義的內涵上。由於對藝術的理解或文本的詮釋，並非是一種主—客的關係，反而是一種主—主的對話關係，一如馬歇爾對閱讀作品的領會，直抵作品背後沒有被說出的沉默的本質。馬歇爾的藝術觀，在童年的閱讀時光就已經開始萌芽了。作者普魯斯特被譽爲「天才美學家」即在於他有其讀到的美學視域。

像在進行一場遊戲一樣，閱讀、或欣賞藝術品，藝術作品與其讀者或觀眾的關係是相互滲透的。當讀者爲文本所吸引而邁出閱讀的第一步時，兩者之間面對面的界限即已消失殆盡，讀者與作品之間呈現出一種嶄新的交流往復的關係；原先作爲遊戲主體的藝術品將讀者吸引住，讀者也自我轉化爲與藝術品之間往復來回的精神活動，馬歇爾稱閱讀是「一種溝通」，「一種交往」意即在此。這種「對話」的「純粹性」，是一種「沒有任何目的的關係，也沒有任何預期的利益的精神活動」，「美」自身充滿了一種自能確定的特性，而且洋溢著對自明性的喜悅和歡樂。馬歇爾提到的「純粹性」其實也呼應了康德關於美感的基本論點：無目的性。閱讀本身就是目的，這讓閱讀深具美感的重要特質。

由於文本本身，不僅是被閱讀的對象，其本身就是一個具有積極地向外擴延能力和特質的「存在」，是正在向著讀者說話的存在本身，閱讀的理解過程是從屬於被理解東西的存在，是高達美所說的一種「效果歷史」。從普魯斯特論拉辛的作品，可以看出他對於閱讀的描述，恰是一種他當時還找不到一個專有名詞加以描述的「視域交融」(horizontverschmelzung)<sup>304</sup>現象。因爲這種視域融合現象是在讀者的閱讀不知不覺發生變化的。就生存美學的自身技術而言，主要是透過各種自主性選擇的種種生活技術、行爲，重新改造自己，創造自身，讓自身不斷踰越、不斷挑戰自己的極限。閱讀就具有不容忽視的改造自己的力量。

真理和「美」對於馬歇爾而言，就像普魯斯特在《讓·桑德伊》中所描述的童話中公主一樣，被可怕的魔法師囚禁在一座塔樓中，一般人雖偶爾也會興起去

<sup>302</sup> 米歇爾·傅科《性經驗史》，余碧平譯，上海：上海世紀出版集團，2005，頁254。

<sup>304</sup> 伽達默爾(Hans-Georg Gadamer)《真理與方法》二版序，洪漢鼎譯，收錄於洪漢鼎編譯《詮釋學經典文選》(上)，台北：桂冠圖書公司，2005，頁182。

搭救這位公主的念頭，卻總是耽於世俗生活中俯拾即是的生活樂趣，讓多數人念頭才起、經幾番徒勞，就放棄了行動。唯獨馬歇爾，這位敏感且一心堅持往寫作發展決不屈到讓他那位巴黎名醫父親都該拜下風的年輕人，選擇在孤獨中秉著屹立不搖的信念，在時光銷蝕中仍堅持不輟，就是要找到「美」。傅科曾說「透過語言和文字的逾越；透過思想的創造性活動，突破禁忌的限制」<sup>306</sup>是實現審美生存的三個途徑。從中，傅科指出閱讀即具備了透過語言文字的逾越、透過思想的創造不斷交互辯證的過程。這也是由於作品中的文字乃是被書寫出來的語言，和演講的話語最大不同處，在於演講可以夸夸其談、口沫橫飛，文字卻需要閱讀者在孤獨中直接面對修辭、字裡行間那種「存在缺席的在場」<sup>307</sup>，文字的生命和讀者相互滲透，也協助讀者認識靈魂深處的自身。

在《追憶II在少女身旁》有一場馬歇爾初見到一心景仰的作家貝戈特，進而改變對自己的認識，也從中發現作家的文學語言和社交談吐間的微妙關係：

我曾經用貝戈特作品中的透明美來塑造貝戈特，緩慢地、細細地，像鐘乳石一樣一滴一滴地塑造他，可是頃刻之間，這個貝戈特毫無意義，因為我必須保留他那個翹鼻子和黑鬍子，這就好比我們在做演算題不看清全部數據，不考慮總數是什麼而求解題一樣，毫無意義。鼻子和鬍子是無法避免的因素，它們使我十分為難，使我不得不重新塑造貝戈特這個人物，它們似乎意味著、產生著，不斷分泌著某種入世和自滿的精神，而這是不協調的，因為它與他那些為我所熟悉的、充滿了平和而神聖的置會得作品中的氣質毫無共同之處。從作品出發，我永遠也達不到那個翹鼻子。……就貝戈特而言，使我窘迫的不是我對他的名字的先入之見，而是我對他作品的瞭解。我不得不將蓄山羊鬍子的男人繫在這些作品上，彷彿繫在氣球上，憂心忡忡地唯恐氣球無法升空。……他的作品價值在我眼前一落千丈（並且波及美、宇宙、生命的全部價值），而成為蓄山羊鬍子的男人的拙劣消遣而已”<sup>308</sup>。

<sup>306</sup> 高宣揚，《傅科的生存美學---西方思想的起點與終點》，台北市：五南圖書出版股份有限公司，2004，頁24。

<sup>307</sup> 引申自布朗肖《文學空間》有關閱讀和寫作的觀點，布朗肖認為作者將自己現身給作品之後死亡，所以當讀者閱讀時，和不在場的作者進行的對話、交流即為閱讀真正的本質。

<sup>308</sup> 普魯斯特《II在少女身旁》，頁116。

「我永遠也達不到那個翹鼻子」，普魯斯特總是天外飛來一筆就讓搖身一變成爲一位冷面笑匠，像是表演節目中場休息讓人輕鬆莞爾一下，以便我們繼續回到他窮追猛打的真理探究之路。這段話說明了馬歇爾初次見到貝戈特時，所有他因閱讀他的書而自顧自地、精雕細琢出的貝戈特形象，經不起現實人物和想像虛構之間的天差地差而在瞬間化作齏粉的幻滅。也是馬歇爾的精神崇拜看似遇到物質對象時，竟脆弱到經不起現實那一擊的描繪。事實又不然，馬歇爾並不如此草草就對貝戈特外表的不堪輕率下定論，並否定他在貝戈特書中不只一次掌握到的美。

馬歇爾遇到真正的貝戈特之前，由於一位也爲他所崇敬的外交官德·諾布瓦先生談及貝戈特時並未如馬歇爾般的推崇。外交官的批評讓馬歇爾深感困惑、遲遲不確定是否該接受他的觀點，並從此調整自己對貝戈特的敬意。隱約中，他仍堅信貝戈特有著某種不輕易爲人所認識的東西深藏在他的作品中。他急著有機會見到貝戈特本人以確認一下自己對文學作品的閱讀能力：

**因為多年以來，（在無數孤獨和閱讀的時刻，貝戈特似乎成爲我身上最好的一部份），在與他的關係中，我已經習慣於誠懇、坦率、信任，所以他不像初次談話的那些人那樣使我膽怯。……我在書中所喜愛的思想不可能與我的失望（無力說明這種失望）毫不相干。……。**<sup>309</sup>

和貝戈特見面的剎那，他的外表的確讓他產生幻滅感，但當他開始說話時，馬歇爾見人所不能見的敏銳力又開始探照燈似地、照向所有讓他懷疑、想一探究竟的角落。他首先從貝戈特的講話方式，照見了這位文學家所特有的、正在對隱藏的真理和美的「挖掘」風格：

**他的確有一個古怪的器官。最能改變聲音的物質品質的，莫過於其中所包涵的思想了。思想影響二合元音的強度、唇音的力度，以及聲調。他**

---

<sup>309</sup> 普魯斯特《II 在少女身旁》，頁 135-6。這短引述同時包涵馬歇爾對貝戈特作品搬上劇院演出時，他第一次進劇院，也聽聞該劇擔綱的女主角是當紅演員。馬歇爾滿心期待會品嚐到他已經滾瓜爛熟的貝戈特書中的詩句所具有的精神之美，那場演出卻讓他失望。只是社交場合聽到的大人評論和報紙劇評，都一面倒的對女主角讚譽有加，馬歇爾既然見到貝戈特本人，他就覺得有必要釐清自己的疑惑，遂有自覺已經和他有著誠實無欺的關係了。

的說話方式似乎和寫作方式完全不同，連他說的內容也和寫的內容完全不同。他的聲音來自一個面具，但他不能使我們立刻認出面具後面那張我們在他的文筆中親眼見到的面孔。很久以後，我才發現他說話中的某些片段（……）與他作品的某些部份完全對應，而作品的形式變得如此富有詩意、富有音樂性。他認為自己的話語具有一種與詞意無關的造型美。既然人的語言與心靈相通但又不像文體一樣表達心靈，貝戈特的話語好像是顛三倒四的，他拖長某些字，而且如果他追求的是單獨一個形象，他便將字串連在一起，形成一個單調的令人討厭的連續音。因此，一種自命不凡的、誇張而單調的談話方式正是他談吐的美學品質的標誌，正是他在作品中創造一系列和諧形象的能力在話語中的體現形式。<sup>310</sup>

馬歇爾終於知道何以外交官認為貝戈特的談話方式顯得矯揉造作。因為，貝戈特的談話正是所有大作家身上都具有的一種對美的創造方式：「他們的文字美，同尚未結識的女人的美一樣，是無法預料的」<sup>311</sup>；而這種美對於作家而言，是附著在他們所想到、但卻尚未被它們表達出來的外界事物之上。

也因為這個原因，在貝戈特的談話方式中，馬歇爾發現到作家說話的風格其實就在於他試著將自己的思想用一種非常精確的方式運用在現實之上。經由談話，作家將作品中那些永遠珍貴而新穎的品質，轉化為一種「十分微妙的觀察事物的方式」<sup>312</sup>。因此，作家的談話中有一種隱喻、修辭、雕琢，也唯有如此，才能讓他新穎的思想得以像創作一件藝術品一樣得以進行。只是一般大眾，不慣於在社交談話中靜下心來對話語中的隱喻進一步深思，以致貝戈特這種在馬歇爾看來才是真實的談話，反而遭人嫌棄。他說：「我眼前這個面具」所發出的難以辨認的話語，的確應該屬於我所敬佩的作家<sup>313</sup>。

馬歇爾認出了作家的真面目，其實，這也就是對自己文學領悟和審美的一種發現與自我肯定，讓他發現到：相較於「理智直接地從充滿光明的世界流有空隙地攫住真理不如從生活借助某個印象迫使我們獲得的真理更深刻和必要，這個印象是物質的，它通過我們的感覺進入我們心中，然而我們卻能從中釋放出精

<sup>310</sup> 普魯斯特《II 在少女身旁》，頁 118。

<sup>311</sup> 普魯斯特《II 在少女身旁》，頁 119。

<sup>312</sup> 普魯斯特《II 在少女身旁》，頁 120。

<sup>313</sup> 普魯斯特《II 在少女身旁》，頁 120。

神……」<sup>314</sup>。貝戈特談話所運用的語言讓馬歇爾走出平日對於他的作品停留在想向和思考的印象，也讓他重新檢驗自己的審美能力，見識了「風格」、「挖掘」之於藝術家的重要性。

除了對作家談吐風格的發現之外，他也辨認出語言和文字在表情達意上的差別。貝戈特在社交場合的談話，讓人找不到他在作品中爲了讓人認識自己而刻意調整的言說方式。馬歇爾認爲：「這大概是因爲他的語言來自最深層，它的光線照不到我們的話語。因爲當我們在談話中向別敞開心扉時，在某意義上，我們卻向自己關閉」<sup>315</sup>。舉凡是詩人或傑出的文學家，在語言的運用上，本就具有超凡的膂力，在他們的筆下或唇裡，還具有改鑄、創新語言的獨有工夫，能將語言鑄入一種新的模式，語言因此成爲它們所獨具的、如鏡子般映照出它們靈魂的人格化語言，能以個人的口音說出詩人般的語言。索緒爾即認爲語言即是一個人的思想，「離開了語言，我們的思想僅是一難以名狀的東西，……思想就其本身，乃是一朦朧的帷幔，在語言誕生之前，不存在任何已經建立的觀念，萬事渾沌一團」<sup>316</sup>。

生活就是遊戲，藝術地生活更是遊戲的極致，是一場爲經由生存體驗以達到真理的遊戲。在這種藝術的生活中，生存的自由與實踐緊緊相連，自由也因爲關懷自身、他人而轉向倫理的層面。傅科說：「自由是倫理的存有條件；但倫理則是自由刻意營造、體現出來的形式」<sup>317</sup>。生存美學所側重的實踐、體驗、審美、自由倫理，在馬歇爾藉由閱讀的自我認識到轉向到他者的理解，即是一種個體化在自我認識和改造過程中的審美性生存。

希臘斯多葛學派或昔尼克學派所倡導自然主義的生活方式中的「任意性」，即多少已具備傅科所欣賞的遊戲性質，但傅科的遊戲觀，仍大大超出它們。不同之處在於傅科看重的是遊戲的任意性中所隱含的藝術性，一種「美」。這種美屬於「關係」的概念，是一種不脫離人與世間關係的超越活動的「客觀美」，在直接或間接的生存遭遇中所形成的關係之美，包涵自身對自身和自身對他人。這種遊戲觀，也不同於傳統關於真和假的真理遊戲，是與那種引導人們陷入人爲的「普

<sup>314</sup> 吉爾·德樂茲《普魯斯特與符號》，頁 95。

<sup>315</sup> 普魯斯特《II 在少女身旁》，頁 121。

<sup>316</sup> 整理自詳索緒爾《普通語言學教程》。

<sup>317</sup> Foucault, final 2-4 (轉引自賴俊雄主編《傅科與文學》，頁 257。

遍化標準」權力遊戲的附屬物截然有別的<sup>318</sup>。因此，經由語言在實際運用中方能去考察它的「能」(Engergia)，這種語言的「能」，不僅僅是一般認知的語言活動(Ergon)，而是浸潤著主體的人格的生命之總體。

語言具有一種不可避免且清楚的暗示作用，舉凡有關於個人情感、感受或旨趣的種種特質，都會不自覺的在語言的節奏、分寸、抑揚頓挫的聲調節奏中，透露出個人的人格生命。文字亦然。馬歇爾在貝戈特的語言、文字中，認識自己的審美品味，也認識了風格對於作家的意義。

傳說中，亞歷山大大帝在遠征時，用一個珍貴的盒子帶著「伊里亞德」。不僅是因為它是被寫下來的文字中最珍貴的史詩，還因為那部作品具有一切藝術中所具有的普遍性質，是用生命的呼吸雕刻出來的，與天國的寧靜肅穆稼接一氣，一如人類思想最高貴的紀錄，幾近於不會腐朽的神諭，即令囂張至極的時間也無法腐蝕它，是最接近於生命本身的藝術品。閱讀它們，一如讀天上的星，也難怪不可一世如亞歷山大大帝，也將偉大的作品奉為圭臬，在必要時用它來指點迷津。此即因為偉大藝術品所獨具的存在語言，是具有帶領人逾越困境和限制的力量。

### 參、閱讀中的精神性與審美

《追憶》的敘述者不斷重複強調馬歇爾的「信念」(belive)在哲學意涵上的豐富性，以及書籍對他發出的無可言喻吸引力的美麗，我們也因而幾乎可以斷言，「信念」因此成為書中主人翁開啓自身世界、通達每一生命件事所緊握的那把鑰匙。

《追憶》全書一開始即以〈斯萬家那一邊〉、〈蓋爾芒特家那一邊〉兩條完全不同方向、不同階層的散步路線作為隱喻，層層鋪陳出主人翁生命轉換、曲徑通幽、柳暗花明又一村的頓悟、豁然開朗體驗。不論他有什麼遭逢，從童年時期外祖母所贈的生日禮物《棄兒佛朗莎》——那本母親在他最最失意、落寞的睡前時光，天降恩典似地為他婉轉有緻地朗讀那本書開始，書即伴隨他度過一個個漫漫長夜、酷熱的長夏、甚至後來因無法治癒的哮喘而不得不困在諾亞方舟上的孤獨

---

<sup>318</sup> 高宣揚，《傳科的生存美學---西方思想的起點與終點》，台北市：五南圖書出版股份有限公司 2004，頁 40。

人生。書籍成爲他無可取代的朋友。作者普魯斯特就認爲閱讀不僅只是對話，更是一種溝通的態度。

閱讀成爲馬歇爾一再和自我對話、並和文本情節轉折而出現的無數「他者」進行溝通，隨著文字本身散發出的沉默、卻真實的存在聲音引領，乘著想像力的翅膀與書中幻化成的薰風翻飛起舞；在書頁翻動間，時而又潛入無邊無際的知性大洋，去探求那主人翁鏗而不捨、苦苦追尋索的事物現象背後的本質。閱讀或因回憶而得到的體驗，讓原本屬於物質材料的書本，在閱讀瞬間便奇蹟式地在讀者面前變身爲一虛構、卻再真實不過的世界。因爲，作品即是存在、即是世界。

不同於我們所處真實世界，在閱讀中因回憶而遭遇到的「真實」(reality)，是那種在日間總是遁形躲藏著的潛意識方能觸碰得到的真實，這種來自靈魂深處的真實，既深刻且觸動人心，好似一爲人遺忘久矣、或死後復活歸來照面的至親好友，雖只是瞬間而已，卻已經以一種結晶方式，將所召喚回來的情境、人、事、物，都凝附成獨一無二、無可替代的存在意義，也爲回憶者帶來一種因距離性而產生的審美與精神上的永恆價值。馬歇爾就曾說道：

**讀得入迷就跟睡得踏實一樣具有神奇的魔力，我的耳朵像中邪一樣失去了聽覺，寂靜的蔚藍色錶盤的金色終點也抹得了無痕跡。……確實，當我把書一頁一頁往下讀的時候，日光的炎炎在逐漸消散的時候，你們竟已把不尋常的生活裹了起來，讓它逐漸地、一點一點地結晶。這個晶體變化極慢。裡面貫穿著枝頭的綠葉和你們靜悄悄、回盪著聲響的、香氣怡人的、透明的每一個鐘點。你們把那種生活保存了下來。<sup>320</sup>**

閱讀的審美性，是一種在孤獨、自由中，經由文本「缺席的在場」與之進行意義不斷拆解、建構的存在性體驗。閱讀者憑藉一己想像力和文本展開一場又一場心靈的、知性的遊戲。閱讀的審美，是讀者與「缺席的在場」文本，展開一場又一場遊戲式的、爲探求真實而不斷攀爬真理的高峰的挑戰；同時，又是讀者與文本世界中隱名、無所不在的他者的對話與溝通。在文本粗糙的存在中，由於閱讀而賦予文本嶄新的生命。閱讀因此具有半理性、半感性的審美特質，是康德審美理

---

<sup>320</sup> 普魯斯特《在斯萬家那邊》李恆基、徐繼曾譯 台北：1992 聯經出版社，頁 97。

論中所謂的「反思直觀」的趣味性，也是美感的結果。<sup>321</sup>

美學（Aesthetics）一詞源於希臘文 *aisthetilos*，意指「感覺」或「感知」，側重於感性層面，又此，從其自源上得知，「美學」無關乎美醜，而是傾向個人對事物主觀的感受與想法、進而形塑了個人的判斷力與詮釋觀點，間接也呈現出個人的風格或態度。因此美學概念並不局限於藝術範疇中，也能體現在政治、歷史、經濟、文化、生活中，傅科說：

**讓我感到驚訝的是，在我們的社會中，藝術竟然只是與物體相關聯，而非與個人或生命產生關係。藝術只局限於專門領域，或者非得由藝術家創造才算。難道每個人的生命都不能算是件藝術品嗎<sup>322</sup>？**

在古希臘羅馬人的相關檔案中，傅科發現生存對他們而言，是有目的、自願性的舉動。人們不僅自己樹立行為準則，也同時在尋找改造自己的途徑過程中，將他們的生命轉成具有美學價值、又符合特定風格的藝術品。生存即是將自身藝術化的過程。換句話說，在當時，「美學」的概念並非侷限在傳統美學理論的框架中，反而是一種用之於生存實踐的倫理態度（*ethos*），自由的倫理在生活中無處不與美學精神相互膠合，形構成爲一種生存的美學。美學也在生命的每一個行為發揮作用，主要的是強調行為，是一種「屈從式的倫理學」<sup>324</sup>。在這種倫理學的選擇下，人與生存構成了藝術家與作品的關係，是尼采所宣揚的酒神式的（*Dionysian*）存在意志一再以破壞、重塑的「越界」態度，試圖創造自己、而非把自身界定或確定在一個固定身份的框架之內。透過遊戲式的生存美學，發現人生的「詩性美」特徵，創造出具有獨特風格的人生歷程<sup>325</sup>。

在《判斷力批判》一書中，康德曾把快感分爲單純的感官愉快、道德愉快和審美愉快三種。其中，審美的愉快和前二種客觀的愉快不同之處即在於其快感和

<sup>321</sup> 曹俊峰《康德美學導論》，台北：水牛出版社，2003，頁95

<sup>322</sup> 同《傅科——超越結構主義與詮釋學〈論倫理系譜學〉》頁303。

<sup>324</sup> 休伯特·德雷福斯/保羅·拉比諾，《傅科——超越結構主義與詮釋學》，錢俊譯，台北市：桂冠圖書股份有限公司，1997p.241。傅科解釋道「屈從方式」是一種審美方式，是一種選擇、一種個人的選擇。例如：我選擇對婚姻忠實，那是因爲「我是一個有妻子的人……」傅科以此有別於到了斯多葛學派時，理性存在的概念滲入了生活藝術的審美態度，到了基督教時代，自我技術更起了很大的變化。

<sup>325</sup> 高宣揚，《傅科的生存美學——西方思想的起點與終點》，台北市：五南圖書出版股份有限公司，2004，頁，2。

對象的存在和性質無關，只涉及對象的合目的性的形式，是一種主觀的快感。在《人類學》中，康德又將快感分為一是感性的，亦即由感官引起的滿足感；另一則是理性的，乃是由想像力引起的鑑賞和品味。康德還將「品味判斷力」歸審美能力的一種，並界定了四項標準：

一、從「質」的角度：「愉悅作為品味判斷力的決定性因素，並不具有任何利益」，也就是說，品味判斷是獨立於一切利益，「美」的首要標準因而是「不計較任何利益而能引起愉悅感的那種對象」。

二、從「量」的角度，就是「不涉及任何概念，卻又能呈現普遍的愉悅感的對象」，康德認為美雖然屬於主觀愉悅感受，但仍須具有普遍性，也就是必須同時能被普遍性感受到的特質。

三、從「關係」的角度，「美」是一個對象的合目的性形式，但在感受到時，並不包含任何目的的觀念。

四、從「模態」角度，「美」是一種不涉及概念而必然令人愉悅的對象。在康德看來，審美品味判斷雖不屬於認識領域，不需要概念建構，但它要求普遍性，同時也具有社會性和必然性，並不是來自經驗，只能屬於先驗性。它將之稱為先驗的共通感，人的社會性決定了所有人都會有共通感。審美品味無非是人類共同體中通行的一種共通感的一種方式<sup>326</sup>。

傅科的美學觀念雖某種程度上接受了康德美學「本體論研究」的觀點，但不同於康德之處，即在於康德視美為形式，將之歸諸於先驗的原則，傅科的生存美學則強調審美的生活化、經驗性的意義。受尼采的權力意志和生命美學的啟迪，傅科從審美的生存本體論角度出發，將審美能力當成人類生存的基礎，視審美為人的第一超越性。他認為人作為具有超越本性的生存物，其超越方向內容和性質，首先就表現在審美活動中。也由於人與生而有的超越性，使人能夠經由哲學、科學、藝術或宗教諸多型態的活動和學習，在生存中進行不斷的創造、轉化活動，以滿足自身超越的特質和欲望。

傅科不會對其生存美學中的「美」作過抽象或固定的定義，多以具體生活方式、生活風格即個人自身技術修煉所呈現的「美」作為論述，用傅科自的話講，他理想中具有生存審美、踰越、自我創造的人，是”既非純粹的語法主義又非深

---

<sup>326</sup> 曹俊峰《康德美學導論》，台北：水牛出版社，2003，頁91。

層心理主義，而是那種在著作、信函、草稿、寫作提綱及個人隱私中說『我』的真實自我」<sup>327</sup>，因為傅科認為「生活無非就是為了自身」<sup>328</sup>。

閱讀涵蓋生存美學「自我關懷」的諸多特質。如自身技術不可或缺的孤獨、沉思、對生命以「問題化」提問的態度、心靈自由的遊戲、最後還將朝向自我書寫已作為自身圓滿的再創造。這些，都指向自身的精神性修煉，也即是對靈魂的修煉。美國作家、也是自然生活孤獨的倡導者梭羅說過，真正的閱讀並非是一種休閒，而是要「用真確的精神讀真確的書」<sup>329</sup>，一如傅科所推崇的馬可·奧勒留的建議：「閱讀少數作者，閱讀少量作品，在這些作品中，只讀少數文本，選中幾段被認為是重要的和充分的段落仔細的閱讀」<sup>331</sup>。在古希臘時期的生活藝術中，認為真正的閱讀是一種哲學式的閱讀，除了提醒人重視聆聽哲學家的智慧之外，多數時候，人人可以通過閱讀為自己「提供一次沉思的機會」<sup>332</sup>，透過閱讀可以進行思想的藝術訓練，這種訓練也契合傅科強調真正的邏輯思想就應該是「思想的藝術」觀點。

傅科指陳的「沉思」原義，與 20 世紀後風行的自身技術「冥想」(meditation) 顯然有著不同的意義。「沉思」拉丁語為 *meditatio*，動詞為 *meditari*，是用來翻譯希臘詞 *meletê* 和動詞 *meletan* 的。*meletê* 是「訓練」，接近「鍛鍊自己」*gumnazein* 的意思，「鍛鍊自己」則是一種思想的訓練。

近代盛行於修身技術的「冥想」(meditation) 較偏向以特別緊張的方式思考某個東西，但是卻不刻意去深究其意義；此外，「冥想」還具有「讓冥想中人的思想隨著所思考的這個東西的路徑展現出來」的意義，這些概念與 20 世紀人們所認識的「沉思」有極大的區別。

對希臘人或拉丁人而言，*meletê* 或 *meditatio* 指佔有一種思想，極力說服自己去理解它。讓真理以一旦有需要就能記起來的方式被銘刻在精神之中，也就是把它掌握在自己手中 (*prokherion*)，並立即作為一種處事行為舉止的原則和方式。

---

<sup>327</sup> 詹姆斯·米勒 "The Passion of Michel Foucault" 《傅科的生死愛欲》，高毅譯，上海：世紀出版集團，2005，頁 1。

<sup>328</sup> 高宣揚，《傅科的生存美學——西方思想的起點與終點》，台北市：五南圖書出版股份有限公司，2004，頁 47。

<sup>329</sup> 梭羅《湖濱散記》，孟祥森譯，台北市：桂冠圖書公司，1993，頁 101。

<sup>331</sup> 米歇爾·福柯《主體解釋學——法蘭西演講系列，1981--1982》，佘碧平譯，上海：上海人民出版社，2006，頁 370 (1982:3:3:2)

<sup>332</sup> 米歇爾·福柯《主體解釋學——法蘭西演講系列，1981--1982》，佘碧平譯，上海：上海人民出版社，2006，頁 371。

這種對思想的佔有，就在於讓個體從這種真實的東西出發而成爲了思考真理的主體，並從這種思考真理的主體進一步成爲一個在生活中舉止得體的行爲主體。*Meditatio* 則是它的另一面，在於形成一種認同的體驗，是根據所思考的事物來訓練自己，最重要的就是有關死亡的思想（*mediari*，*meletan*），是通過思想讓自己置身某個正要死去的、或時日不多的人的處境中。在這種原則下，思考並不是主體與其思想之間的互動，也不是主體與對像或其思想的可能對象之間互動，更不是現象學的本質轉換中的某個東西，而是另一種互動方式：是思想對主體自身的作用。

通過了思想，人成爲即將死亡或正在死亡中的人，是思想對主體的作用，而不是主體對思想的作用。這種思考功能就是主體通過思想置身於它所經歷的一個虛構處境中的訓練。換句話說，哲學閱讀不是只求去理解了作者的原意，而是一些真正的生命相互配置的結構本身，是少不了真實的體驗的思想訓練。所以說，普魯斯特式的閱讀即是在閱讀中，以其生存經驗本身和文本進行辯證對話的沉思。沉思是作爲一種心智能力的訓練和體驗，而非隨性的、爲打發時間而做的閱讀。閱讀和知識創造出良好的身心靈狀態，人們因而可以在自身的心靈和靈魂狀態深處，經由和他人心靈的接觸，發展出感性和知性的權力，閱讀的意義即在此

333。

傅科舉了普林尼的情況作爲閱讀在生存美學中的具體例證：

**他專心於自己的律師和文學工作，而且並不想與世隔絕。然而，他一生將關注自我作爲最重要的對象，年輕時，首先向厄夫泰拉身邊問學，在羅馬時，有時前往在洛蘭特的別墅休息，就是為了能夠專心讀書、專心寫作、保養身體，與自己和自己的作品對話。<sup>334</sup>**

以傅科本身爲例，在進行顛狂研究階段，他也是鎮日埋首圖書館，整個心靈浸泡在檔案資料中漫遊，引起他在學術研究後期將「觀照自我」、「自我技術」及潛意識作爲研究的主題。他說：

<sup>333</sup> Marcel Proust "On Reading". p.59.

<sup>334</sup> 米歇爾·傅科《性經驗史》，余碧平譯，上海：上海世紀出版集團，2005，頁 334。

現代圖書館已創造了一個嶄新的、史無前例的「想像空間」。在一頁一頁翻開塵封多年的手稿的時候，一個學者可能會碰到他的守護神，而且其情其景，會如同他在睡著時確實無誤。「想象現在懸浮在書與燈之間，我們不再僅僅只用我們的心承受幻想。做夢不再需要閉上眼睛，只要閱讀即可。」真實的意象從知識中泉湧而出；那知識涉及過去人所說的語言，涉及精確的考證涉及大量詳盡的資料，涉及極細小的文物碎片……所有這些圖書館現象，可以引起一種體驗，使人接觸到不科學事物的力量……<sup>335</sup>。

這種因閱讀而來的體驗，在《普魯斯特論》中，貝戈特也一針見血的指出，對普魯斯特而言，「深刻的感受才是精神性發展的唯一可能性」<sup>336</sup>，也就是傅科所謂的「精神性」的體現。任何和精神性相關的生存活動，既是不斷拋棄原有的束縛、不斷轉化的嘗試，且又必然和「體驗」（Erleben）、實踐勾聯在一起的。

在德語，體驗的字根是「生命」（*Leben*）。就這層意義上言，「體驗」意指個體生命所進行的各種大小具體且真實的活動而言，有別於純粹的、非經驗性或生活性的概念思考；體驗是一種對生命具有直接且深刻烙印的經驗，我們甚至可以這麼說：體驗，其實就是生命本身<sup>337</sup>。體驗，也是海德格在世存在者的「此在」（*Dasien*）的「去存在」；是梅洛龐蒂那作為器官、作為思考的「原初肉身」的層層烙印。

如果仔細分析一下人們生存的種種體驗，將不難發現在日常生活中，個體意識知覺對電光石火般的刺激馬不停蹄的接受、傳遞與反應現象，就像是在心靈提供的現象場進行的一場又一場的嘉年華會裡，各種感官極盡所能的吸吮、伸展、躍動、競技，人的感官是至死方休忙碌不已的。其中，有「想像力」的翱翔、徜徉、浮想聯翩；有道貌岸然的理性「思考力」在絞盡腦汁、搜索枯腸、反覆辯證的和「感性」一較高下。生命的體驗就是這一切活生生、浸潤身心靈的呼吸、收放，精神性因此和感官的作用無從分割。一如傅科的對肉體為生存所承載一切所作的斷言：「肉體是 *Herkunft*（尼采所用的詞，意指「起源」），是意願、感情和

<sup>335</sup> 詹姆斯·米勒“*The Passion of Michel Foucault*”《傅科的生死愛欲》，高毅譯，上海：世紀出版集團，2005，頁 146。

<sup>336</sup> Samuel Beckett “*Proust*”. New York. Grove Press Inc. 1970. p. 47

<sup>337</sup> 鄭湧〈談談「美的現實性」〉，上海人民出版社，《復旦哲學評論》，第 3 輯，2006，頁 291-307。

思想的根本<sup>338</sup>。這種「起源之所」概含了所有生命事件留下的創傷、無以言說的痛，和神龍見首不見尾、難以捉摸的本能之所欲、所在。

吾人的肉體包涵有一幅關於過去事件的圖示，過往歲月在身心的所行所事，以某種奇特的形式銘刻在肉體裡。非常弔詭的，肉身作為體驗的原始根本，作為第一線的感官，卻又或多或少為自我的習慣或情感所蒙蔽，無法完整的提供我們認識現象背後的真實本質的條件；另一方面，若單靠理性，也無法一窺全豹。此時，就只有在生活諸多的體驗與感受中方才隱約顯露出一些端倪。也就是說，生命的種種烙痕構築出一幅令人困惑的圖景，想要一探其中的美與真實的種種究竟，並非易事，需要透過感官、思想、心靈、經驗的錘練，才能培養出敏銳的感受力和認識、詮釋的能力。認識自身居然是一件如此困難、需要在自身迷宮般的山巔水岸進行重重跋涉與艱辛探索方可得。

馬歇爾就認為一般人在生存體驗個層面上根本都是盲目的，他說：

……我們的生命，真正的生命，最終得到揭示與理解的生命，唯一真正體驗過的生命……是最終被發現並被闡述的生命，從某種意義上來說，這個生命每時每刻存在於每個人身上。包括藝術家身上。不同的是，除了藝術家，大多數人都看不到這種生命，因為他們從未試圖去闡釋它。也正因為如此，在他們過去的時光中，雖然堆滿了無數張底片，但這些底片毫無用處，因為，理智並未把這些底片「沖洗」出來<sup>339</sup>。

這裡說的「闡述」，遙遙呼應著古希臘時期的自身技術（功夫）(askésis)。因為，功夫(askésis)包涵傅科強調的主體對自己說真話，是構成主體存有的方式之一。

對生存美學而言，重要的並非「主體性」的內容，而是在特定情境中，人們如何藉由現實生活中各式各樣的經驗形式(如自我修煉)，得以認識自我的主體，並進一步形構自身成為一個更好的主體。唯其如此，人的生存方可以擺脫長久以來無所不在的權力、道德、知識系統化作各種面貌所從事的形塑和捆綁。這種形塑作用讓人終其一生呼吸不到自由的甘美空氣。

---

<sup>338</sup> 詹姆斯·米勒“*The Passion of Michel foucault*”《傅科的生死愛欲》，高毅譯，上海：世紀出版集團，2005，頁248。

<sup>339</sup> 克洛德·莫里亞克·《普魯斯特》，許崇山、鍾燕萍譯，北京：中國社會科學出版社，1989 卷首語；(重現的時光)；《重現的時光》，頁222。

「自由」即是生存美學「去主體」的重點。生存美學的「自由」雖然有著波特萊爾「創造自己」的美學色彩，卻又不帶有波特萊爾與社會進行對抗的態度，傅科不想讓自己的一生充滿激情與義憤，他也不想提供任何範式給後人，而制式對待性社會的現狀做出一種「態度」、一種「反應」；他也並不完全認同海德格認為人類存在的深層真理便是沒什麼深層真理的觀點，他提出「成熟性」的承擔性以取代「在世存在」中的無根基性。傅科提出「對我們現代所處境況的詮釋分析」（interpretive analytic）<sup>341</sup>，讓現代人得以從此出發、理解、採取行動擁有一種積極自主性的自由選擇。

承襲尼采和巴岱等的觀點，傅科視自身的審美性及創造性為生存的惟一真實性，也是他針對主體化基本經驗的歷史存在論所作的總結之後，對主體化所提出的新觀點。他非常重視自身生存經驗的皺褶化<sup>342</sup>。他一方面針對人類長久以來自身生存經驗進行考古學和系譜學的歷史研究，藉以揭示主體形塑、宰制的歷史過程，使我們認識到唯有擺脫現有生存方式，將自己的生存，一方面經由理性的、經驗性的、生活化來認識自己、關懷自身；另一方面又以自由的、審美的、創造的生命運動，從而使我們真正能掌握自身的命運，一如尼采所認為的：「一個人，可以生出一顆星」——讓自己成為獨一無二的、確實具有創造性的東西。「世界就好像一件自我生育的藝術品」，亦即傅科那種關於個人的「特別必然性」的符號<sup>343</sup>，也是馬歇爾在追尋文學創作過程中幾經絕望卻終於體悟到的真理——藝術性。

生存的創造性離不開生活，或者說，離不開生存歷程中的種種投入與真實的體驗。個別主體在自由的心靈下、以各種方式為追求自身幸福與顧及倫理而採取

---

<sup>341</sup> 休伯特·德雷福斯/保羅·拉比諾（Hubert L. Dreyfus / Paul Rabinow）《傅科—超越結構主義與詮釋學》”*Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutic*”，錢俊譯，台北市：桂冠圖書公司，1995，頁 350-1。

<sup>342</sup> 德勒茲以「皺褶化」作為主體化的說明。他認為主體化產生於四種皺褶，四種皺褶分別是涉及有關於自身的物質部份、如希臘時期的身體與快感，到了基督教時期的身體與欲望；二、力量關係的皺褶，各種諸如神、美學、理性……等力量關係各異其趣；三、知識或真理之皺褶，此種皺褶建構一種由真實到我們的存有、或由存有到真實的關係，此亦說明了不同文化時期何以自我和真實關係不同之故；四、域外本身之皺褶（也就是最終的皺褶作用），也就是布朗肖所謂的「等待的內在性」。四種皺褶分別成為自我關係的主體化過程會內在性所具有的目的因（cause final）、形式因（cause formelle）、動力因（cause efficiente）與質料因（cause matérielle）。不同節奏的皺褶形成主體化過程中不可化約的模式。詳《德勒茲論傅科》，頁 173-208。

<sup>343</sup> 詹姆斯·米勒”*The Passion of Michel Foucault*”《傅科的生死愛欲》，高毅譯，上海：世紀出版集團，2005，頁 442。

的自身技術，將生活當作藝術品，將自我創作成爲一件具有獨特風格的藝術品，這種生存的哲學因此離不開生活，甚至，哲學就是生活的；藝術，也是生活的。

傅科的主體觀點，不論是被認爲的「主體終結論」，或是揭示了主體化的演變歷程，誠如他的好友哲學家德勒茲所說的，傅科晚期最關心的、甚至自始至終所要嘗試的，仍在於主體化而非主體。受尼采影響，他所要作的其實是在弘揚生命的獨特與可貴。當傅科談到經驗時，他認爲「經驗不是個人歷史的沈積，而是正在待產過程中的創作本身」「經驗不是約束和限制自身的『界限』，而是不斷跨越驚險時空的力量」<sup>344</sup>。因此，經驗、體驗在生存美學的自身獨創中是不可或缺的元素。

閱讀的活動，即是一種主體自日常生活中退卻至孤獨，以近乎「退卻」的技術行閱讀的同時，沉思的旋律或深遠或悠揚、或張或弛，讀者隨著作品行雲流水的描繪，上窮碧落下黃泉；有時，又不免掩卷沉思、低迴輾轉、一邊推敲文字的言說、一邊爛漫著無邊回憶的所帶來的歡愉繾綣。總之，深度的閱讀一如交響樂章的演奏，由一支無形的指揮棒，帶領著讀者整個身心的投入配合，是一種完全投身在自己心靈中的時刻。此種關於文學的閱讀經驗，一如傅科認爲「那其實就是一種『沒有我』的「我的意識」，因爲文學經驗的對象正是經驗的極限本身，但與此同時，它所追求的始終還是以經驗的形式——總是這是一種關於『經驗的極限』的經驗——去把握這極限。也是德希達所說「我傾向於說經驗，因爲經驗同時也意味著那些曲折的和特殊的穿越、旅遊和體驗的過程」的體驗精神<sup>346</sup>。

閱讀的體驗雖然言人人殊，卻離不了哲學家們所指陳的那種不足爲外人道的靈魂的體驗：那種神秘、忘我心靈運動。閱讀就像是和一個看不見的舞伴翩翩起舞的陶醉，恰也是尼采酒神的迷、醉的寫照；也是巴岱在《內心經驗》一書中所宣揚的「內心經驗本身就是權威」強調不讓生活枯乾的原則。

斯多葛學派的生命藝術中，就不乏鼓勵人們時時不忘閱讀，沉思的論述和言說。例如：「人們也可不時的中斷自己的日常活動，做一次穆索尼烏斯所熱切推薦的退卻：它讓人們可以與自我單獨相處，接受他的過去，目睹過去的整個生活，

---

<sup>344</sup> 高宣揚《傅科的生存美學---西方思想的起點與終點》，頁 47。

<sup>346</sup> 高宣揚，《傅科的生存美學---西方思想的起點與終點》，台北市：五南圖書出版股份有限公司 2004，頁 37。

通過閱讀熟悉起發人的界略和例證……<sup>348</sup>。通過自身的體驗來實現對自我及他者的認識及理解活動。

馬歇爾就是從閱讀開始進入到許多偉大的心靈與之對話、遊戲，並從中學到了看待世界的多重視域，藉以發現、也認識了不同面向的自我：

**我在閱讀中，這一中心信念不斷地進行由表及裡和由裡及表的運動，以求發現真理，隨著信念而來的是我積極參與的活動所產生的內心激盪，因為那天下午（指在共布雷閱讀的經驗）我的曲折經歷，常常比一個人整整一生的經歷，更為豐富、更為充實<sup>349</sup>。**

閱讀，為作者開闢出一片新的領地，又引領讀者跋山涉水去一探其中的瑰麗，就像父母以其堅實有力的雙手，牽引涉世未深的孩子進行一趟冒險之旅：

**宇宙之大，區區感官豈能得窺全豹，倘若沒有他（在此指作家貝戈特）的引領，天地間有多少方面是我殘弱的感知所無從分辨的啊！……我不懷疑，他的見解一定同我的見解完全不同，因為他來自我正設法攀登上去的  
那個陌生的世界。<sup>350</sup>**

可是，閱讀對人類心靈存在著更神秘作用就在於，雖說文本、作品領著讀者，卻只是激發出讀者更多認識世界和自我的渴望。也就是說，這趟探索之旅，沒有固定的方向、沒有人給出答案，也不能提問，「我們無法從任何人身上得到真理，真理是要自己去發現的」<sup>351</sup>。但是，真理又是什麼？馬歇爾藉由想念一個少女（希爾貝特）的心路歷程發現「時間」的和真理的關係，進一步引發他思考生活中各種體驗之間相連的關係：

**不把我們生活道路上那些差距極大的地景聯成一氣，我們是不可能敘述自己與一個甚至都不瞭解的人之間的關係的。……只要我繼續在書房裡**

<sup>348</sup> 米歇爾·傅科《性經驗史》，余碧平譯，上海：上海世紀出版集團，2005，頁 335。

<sup>349</sup> 普魯斯特《在斯萬家那邊》，李恆基、徐繼曾譯 台北：1992 聯經出版社，頁 94。

<sup>350</sup> 普魯斯特《在斯萬家那邊》，李恆基、徐繼曾譯 台北：1992 聯經出版社，頁 106。

<sup>351</sup> Marcel Proust "On Reading".p.35.

獨自冥想，這些不同的平面無疑為我的記憶施行的那一次次起死回生增添新的顏色。因為記憶在把過去不加變動地、像當初它尚且在進行的時候那樣把它引入現在的時候，它所抹掉的恰恰正是那個時間的巨大維數，就是生命據此得以發展的巨大維數。<sup>352</sup>

時間的維度揭露出人和存在、真理不可分割的關係。

真理 *aletheia* 這個詞，被古希臘人領會為「敞開」、「去蔽」、「顯露」的特質。真理無關乎「錯誤」，而是指世界和事物對人呈現為「無所掩蓋」的澄明狀態，在這種狀態下，人可以在其中和世界及自然的本質建立起新的關係，聯繫在一起，油然而生出一種愉快感，在自身的生存狀態中翩然起舞的幸福狀態。

真理 *aletheia* 也是斯多葛學派的審美生存的真理觀。擁有真正的幸福的主體是澄明的，靈魂得以享受安寧的時刻。即令只是片刻，主體卻掌握著完成自身存在感的真實體驗。

對於馬歇爾而言，所謂的「真實」一如「真理」，是波特來爾式的：「所謂的真實，也就是主體和客體最適宜的統一整合（The adequate union of subject and object）」<sup>353</sup>，一種渾然和諧歡愉的生命狀態，也就是因為熱愛生命而享有、擁有的藝術審美生存。波特來爾的真理觀念，已經完全脫離傳統哲學強調的完全形上概念化的真理觀，他早一步在傅科提出生存美學之前，即強調主體自身追求和把握的真理或者真實，離不開生活、離不了真切的體驗觀點，他的觀點也影響到傅科的生存美學理想。

馬歇爾的閱讀則又同時體現了梅洛·龐蒂的「存在、或通過肉體存有於這個世界」<sup>354</sup>這種「身體與精神互為主體性」具體實踐，一舉推翻了閱讀長久以來局限於靜態活動的刻板概念。

閱讀中，不只意識在努力運作，在知性之外，和審美有關的理性、感性也帶動所有感官、知覺、知能進行一場認識自我認識他人認識世界的「格式塔」式的完形學習，還同時掀起一陣陣自我創造的激動。這種因閱讀而引發的創造的渴

<sup>352</sup> 普魯斯特《重現的時光》，頁 364。

<sup>353</sup> Samuel Beckett "The collected works of Samuel Beckett (Proust)". New York. Grove Press Inc. 1970.p. 57.

<sup>354</sup> 詹姆斯·米勒《The Passion of Michel Foucault》《傅科的生死愛欲》，高毅譯，上海：世紀出版集團，2005，頁 55

望，本就是人所具有的本質，存在心理學家羅洛·梅（Rollo May）就以「去存在的勇氣」來形容人的這種本性。

以古希臘時期的生活技藝而言，閱讀同時具備了生存美學最重要的以一種自主性的意願所採取的行動。閱讀的人，在孤獨中，以自由的心靈與自我、與他者（書中的他者雖屬虛構，卻保有真實的本質）進行多層次的溝通，並在一種不斷被文本所激發的認識真理和美的渴望下，讓自我本身也幻化為一把自行啟動的挖掘機器，朝向心靈的礦床不斷挖掘、並在開鑿的同時，潛移默化涵容了世界和其中的他人。除了感知能力的訓練之外，理性思想也從書中汲取肥沃的養料，深度的閱讀因而有可能在短短時間就體驗了前所未遇的勃發與創造力。因為：

**如果一個人感到始終置身於自己的心靈之中，那麼他不會覺得自己像置身於一座穩然不動的牢籠中一樣，會覺得自己像同牢籠一起捲入無休無止的飛躍，力求衝出牢籠，達到外界，同時惶惶若失地聽到自己的周圍回蕩著一種聲音，它不是外界的迴響，而是內心激盪的共鳴，我們力求在因此變得可貴的萬物中重新找到我們心靈曾經投射其上的反光。<sup>355</sup>**

藝術家尤其需要孤獨以挖掘世界的真實以便和自我相互對話。

人天生就具有社會性，和人相處時，不論是朋友或社交場合，傾聽和觀察力難免會受到影響：「一旦我不再獨自一人，我因輕浮而產生取悅別人的願望，希望在閒時逗樂別人，而不是在傾聽時從別人談話時學到東西……」<sup>356</sup>。馬歇爾因為有這種自覺，雖然他也喜歡人群，因為他的藝術心靈中時時有著他人的存在，也深知真正的真實和真理來自於生活本身，但藝術家的理想，讓他有時進入社交界是「為了去尋求某個藝術家問題……」卻又益發清楚社交界「無法看到某種閱讀未在我身上喚起對其欲望的東西，無法看到我事先沒有畫出其草圖、事後又想使其與實物進行對照的東西」<sup>357</sup>。他無法將心思注意到人事物的浮面上，所有出現在生活中的物質現象和社會活動對他而言都是供作他寫作和思考所用。他像所有藝術家樣，當藝術家在獨自一人時，一旦事物或形象呈現在眼前，藝術家就會

<sup>355</sup> 普魯斯特《在斯萬家那邊》，李恆基、徐繼曾譯 台北：1992 聯經出版社，頁 96。

<sup>356</sup> 普魯斯特《VII 重現的時光》，頁 32。

<sup>357</sup> 普魯斯特《VII 重現的時光》，頁 32。

不遠千里，冒著生命危險把這些事物或人們找回，讓想像力開始出發，並且開始描繪。這種無羈和自由正是閱讀對馬歇爾的致命吸引力，也是啓迪他審美想像的活動，但先決條件他必須是孤獨的。

## 第二節 閱讀的孤獨之德——孤獨中的退卻、轉向自身

最自由的人，往往是最孤獨的人<sup>358</sup>。

傅科

法國詩人波特萊爾（Charles Baudelaire, 1821-1867）引述巴斯卡（Balise Pascal, 1623-1662）的話說：「我們所有的不幸幾乎全來自不知道如何待在我們的屋子裡」以諷刺現代社會中充斥著對孤獨負面評價的現象，以提醒那些害怕在僻室裡獨處而總是在行動中及出賣自己中尋求歡樂的現代人<sup>360</sup>。

孤獨（Solitude）是一種品德。閱讀中的孤獨，就像普魯斯特說的：「我相信就本質而言，閱讀是一個在全然孤獨中，仍令人心滿意足的擁有一種意志與他人的思想進行一種知性的溝通<sup>361</sup>」。這種孤獨，不是寂寞（Loneliness），因為它不冀求他人情感上的撫慰；這種孤獨，也不是疏離（Alienation），因為它並未因此和原有所屬文化、社會的關聯疏遠；這種孤獨，更不是一般所謂的孤傲（aloofness），因為在閱讀中，讀者正興去盎然、津津有味的和文本中無處不在的虛擬的他者的生命和故事緊緊相連，相較於實際生活中和真人相處的經驗，作者的生花妙筆所創造出的續事情節，正絲絲入扣地纏著讀者的交往興趣，閱讀者甚至還因為閱讀的體驗，將從中學習到的智慧可用之於實際生活中。孤獨，也不是隔離（Isolation），唯其孤獨，在寧靜中，外在世界看似被讀者所忽略，甚至置若罔聞，奇妙的是，在這種絕對自身的安靜中，所有感知力卻特別敏銳；光線的變化、聲音的起落、周遭環境的點點滴滴都和閱讀合拍似地，一同奏著「閱讀協奏曲」。普魯斯特在這個部份花了不少篇幅描述，讓我們大開眼界。所以，孤獨具有一種非凡的德性，既是在浸泡豐滿香氛中的寂靜，也是涵融無限的「缺乏」，更是悲

<sup>358</sup> 傅科語，參照高宣揚《傅科的生死美學》，頁 36。

<sup>360</sup> 波特萊爾（Charles Baudelaire, 1821-1867）《巴黎的憂鬱》”*Le spleen de Paris*”，胡品清譯，台北：志文出版社，1884，頁 87。

<sup>361</sup> Proust ”*on reading*”.p. 31.

喜劇交疊的神會。

少了孤獨這個元素，任何真正的閱讀是無法展開的。

柏拉圖哲學中，自始至終都把「沈思共相」(form)視為最高級的生活方式；亞里斯多德雖然對孤獨採取亦褒亦貶的不確定態度，但也不否認人生存所有的求知和選擇都在追求最高的善——「幸福」生活這件事上，沉思的生活是很重要的，而沈思卻離不開孤獨，因此，孤獨也具有經過選擇「德性」，而德性被理解為「一樣事物所獨有的功能或最大的功能」<sup>362</sup>。所以，孤獨作為一種「德」，就在於它有諸多功能和價值。孤獨，因此是古希臘生存美學的靈魂修煉不可或缺的德性。而閱讀和孤獨更如同連體嬰似地，孟不離焦、焦不離孟，閱讀在孤獨中朝向轉向自身，孤獨則在閱讀中向心靈深處潛入，兩者在認識作品、認識自己、改造自己的轉化過程中相互提攜以進入靈魂深處。

孤獨讓人更深的朝向自我回歸，這也是生存美學中修身技術的重要目的——轉向自身 (epistrophé prosheauton)。在這種轉向中並不存在斷裂，而是把目光轉向自身、邁向自身、回歸自身<sup>363</sup>。

古往今來，深得讀書三昧的人，無不發現到閱讀中特有的、靜謐中、獨自在俯拾即是語言花束所點綴的世界中穿梭、漫遊的魅力。學會閱讀會讓人重生，甚至從此以後再也不會感到寂寞。孤獨中的閱讀讓閱讀的人不再孤獨，這種吊詭，讓孤獨在閱讀活動中就像是一位仙女化身，舉著仙女棒點燃起四射耀眼絢麗的光芒照亮夜空，祂具有點石成金的魔力，讓多數人無法忍受的寂寞感在閱讀中消失殆盡。

學會閱讀的人，又好像在生命中的見聞都經歷了兩次。

閱讀既是對知性的挑戰，卻也是一種薰習；喜歡閱讀的人，會習慣進到閱讀的精神性的堡壘裡自得其樂，讓原本粗糙、單調的生活世界，因為有了閱讀而展現別於以往常的風貌。閱讀作為生活經驗或體驗的重要性，我們在一些文人的傳記中，都有相當的篇幅描寫他們的閱讀生活即可窺知一二。因為就某種層面而言，我們所閱讀的，成就了我們自身，閱讀風格會塑造不同的生命。

除此之外，我們對閱讀的詮釋，通常會帶領我們超越作者往新的方向思考。

---

<sup>362</sup> 在亞里斯多德《尼各馬科倫理學》，「幸福」指一種「一事物自身便使的生活得欲求卻無所缺乏的」一種狀態，較趨近於英文的 well-being，或 prosperity 的一種活動而非情感狀態；而非 happiness。在亞里斯多德倫理學。整理自頁 9-19；參 Koch《孤獨》，頁 13-14。

<sup>363</sup> 傅科《主體解釋學》，頁 204 (225)。

閱讀改變我們生命的同時，我們的生命也會改變我們所閱讀的。這和高達美所說的藝術的遊戲概念可謂殊途而同歸。

然而，不論是哪種閱讀，都必須在孤獨中進行。在《普魯斯特與烏賊》一書中，作者瑪莉安·沃夫（Maryanne Wolf）描寫了一段她童年的閱讀經驗：

**這樣（閱讀）的過程中，我改變了。不管我看起來多麼地小，我沒都有文字與圖畫中的巨人來陪伴。……我開始待在兩個平行的世界中，待在其中一個（閱讀）的時候，我從不覺的我自己很怪異或孤單。這樣的體驗讓我獲益良多，特別是對我往後的人生。在那段出奇安靜地坐在那間小教室的日子裡，每一天我都再一次加冕、登基、結婚，獲得榮耀。<sup>364</sup>**

不只瑪莉安·沃夫的閱讀在孤單中進行，馬歇爾爲了專心閱讀，有時還得刻意去尋找一個人能獨處、足夠靜謐的空間。嗜書如命的馬歇爾，常逼得母親爲了他的健康經常要對他耳提面命：「你得先透透氣，免得一離開餐桌就看書」<sup>365</sup>。當他不能直接上書房看書，即令到了戶外，仍是想盡法子找個清淨不受打擾的地方以避開訪客或親人，只爲了能沉浸在他喜歡的作品中：

**我爬上書房隔壁緊挨著屋頂的那個小房間。……房間裡有一股菖蒲花香的味道，窗外還傳來跟下那株野生的醋栗樹的芳香，有一隻開滿鮮花的樹梢居然伸進了半開半掩的窗戶。凭窗遠望，能一直望到路森為爾古堡的塔樓，這間小屋原來派上的用場更特殊也更平常，可是那些年裡長期成爲我的避難所，大概是因爲它地處偏僻，我又可以把自己反鎖在裡面，所以一旦需要孤身獨處，不容他人打擾的事要做時，我就躲到這裡來，有時讀書，有時胡思亂想，有時偷偷哭泣，有時尋歡作樂。<sup>366</sup>**

閱讀必然是孤獨的。因爲，真正的閱讀必然是在一個人的處境下、獨自一人、全神貫注。處身在喧囂擁擠的環境中，一個真正刻苦鑽研的閱讀者，就有可能體會

---

<sup>364</sup> 瑪莉安·沃夫（Maryanne Wolf）《普魯斯特與烏賊》，王惟分、楊仕音譯，台北市：商周出版，2009，頁 162。

<sup>365</sup> 普魯斯特《在斯萬家那邊》頁 80。

<sup>366</sup> 普魯斯特《在斯萬家那邊》李恆基、徐繼曾譯 台北：1992 聯經出版社。頁 14。

到有如沙漠苦行僧那種深入自己的孤獨中，因為將「人」的干擾排除在外，反而有機會讓天使造訪<sup>367</sup>，有機會品嚐到超越、轉化的精神大餐。

馬歇爾從小得到長輩，如外祖母、母親，斯萬、作家貝戈特等的精心指導，他嗜書如命造就他往後的博學多聞。因為童年就開始接觸優秀的作品，讓他對書本中的世界有一種信念：「我相信在我正讀著的那本書裡有豐富的哲理，蘊藏著美，我但求把他們占為己有，不管那是本什麼」<sup>368</sup>。馬歇爾自幼即深刻體驗到孤獨時光雖少了親友或訪客，卻因為少了凡人的打擾，反倒讓隱喻的天使，或文思泉湧的想像力的繆思、敏銳的觀察力的仙子一起來遊戲，同時激發他朝向一位偉大作家的目標推進。

不論是出於自願或被迫不得不孤獨，哮喘的天生疾病已讓他早早接受了人與生俱來的存在性的孤獨本質，甚至死亡的意識，也早早就作為他存在的背景。但是這種孤獨又是不同於存在主義對存在本質所規定的孤獨。

海德格提出「此在是一種朝著死亡的存在」(being-toward-death)，人之在世，是有限性的存在，沒有人可以替代自己的死亡，是一種存在的根本性的孤獨；在人際關係上，萊布尼茲的「單子」概念，也讓人覺察到人際間已然存在隔離性，人人像個沒有窗戶的單子，人與人之間在本質上永遠是彼此的陌生人，這種存在性的孤獨直到死亡依然無法消解，那是一種最孤獨的人類經驗，是海德格的「雖然可以為別人赴死，可是這種『替死』一點也不表示可以帶走丁點對方的死亡，沒有人可以消除別人的死亡」的孤獨<sup>370</sup>。就生來身體就孱弱的馬歇爾而言，他是隨時準備著自己的死亡的，不同於一般人之處，在於他能以獨到的品味去細細咀嚼和體驗種種情境下的孤獨之美，一般人唯恐避之不及的無奈的孤獨，他卻能深入其中觸及它帶有超越性審美性的本質。「人不堪其憂」，馬歇爾卻不改其樂。他因此說：「當我一人獨處時，像現在這個時候，我潛入的便是更深的地方。」<sup>371</sup>更深的地方，不就是久為人所遺忘的、時時與我們同在的那個更真實的心靈宇宙嗎？在那深如汪洋大海、無比黝深、又無比豐富的世界中，多少為人所棄置遺忘的存在寶物尚待人去打撈。

閱讀所需的孤獨，讓人成為悠遊快樂的魚兒，精神、想像力可以不受行動限

<sup>367</sup> 引自《孤獨》，頁 244。

<sup>368</sup> 普魯斯特《在斯萬家那邊》，頁 93。

<sup>370</sup> Martin Heidegger, "Being and Time", p.284.

<sup>371</sup> 普魯斯特《重現的時光》徐和瑾、周國強譯 台北：1992 聯經出版社，頁 210。

制、回到真實的母國去重新獲得幸福的營養補給。深度閱讀之際，泅泳在精神的王國，人因此有機會體驗到榮格發現到的「同時性」(synchronicity)<sup>372</sup>。這是因為真正偉大的作品本身都是無我的、客觀的、會開啓一扇讓眾多心靈一起通往另一個世界路徑的窗戶，因而會有一種心領神會、卻又不可言詮的神秘體驗悄悄滋生，是伊斯蘭神秘詩人魯米(Rumi)所謂「任何一件你每天持之以恆在做的事，都可以為你打開一扇通向精神深處、通向自由的門」<sup>373</sup>，這也是何以傅科說所有文學的閱讀的體驗都具有獨特之處。

閱讀還具有將人帶入想像的世界與回憶的世界交互纏繞的雙重性，又不時會從文本的虛構中回到現實，讓理性以其嚴謹的思辨力將所讀所得的概念在真實的光照下，加以對照、凝視，重新加入自身領悟的色調。由於知覺自有一種整理調節的作用，這也是何以閱讀的經驗有助於在實際生活中、面對種種生活的試煉時，有如多了一位名師指點迷津的作用，可以免去無謂的摸索。普魯斯特說：

**閱讀是生命中不可否認的部份，雖然多少有些不同於生活；就像經驗總是比我們所閱讀到的較為「真實」，也更鮮明，然而閱讀的經驗卻可以使我們聯想起生活的經驗，使它們更加敏感、更「真實」。**<sup>374</sup>

生存美學強調閱讀哲人的智慧、專注的閱讀，甚至為所讀的書做筆記，以便時時回憶，將自己閱讀所得作為生活應用指南，其作用即在此。就這個層面言，能夠孤獨的閱讀、是一種重要的精神修煉，讓自己和自已相處，有機會深的認識自己，因此，閱讀讓馬歇爾擁有靈魂的樂趣。這種樂趣，不純然只是知性上的學習之樂，更是在「關照自身」作為前提下，潛入自己更深的心靈去認識自己，而非停留在認識論上的認識而已。

馬歇爾母親陪他度過那一晚的畫面而言，就讓人想起西方文化中父母在睡前

---

<sup>372</sup> 容格(Carl Gustav Jung, 1875-1961)以「心理狀態與客觀事件的非因果關係」形容身心關聯的某種奧秘關係，原本處於分裂狀態中的心靈與物質、主體與客體關係，在某種近乎超自然的「機會」中，心靈完全由物理世界抽離出來呈現類似煉金師所謂的「一元世界」(the Unus Mundus)之謂。參見 Maggi Hyde《容格》"Jung for Beginners"，蔡昌雄譯，台北：立緒版社，1995，頁 154-5。

<sup>373</sup> 伊斯蘭神秘詩人魯米(Rumi)《在春天走進果園》"The Essential Rumi"，梁永安譯，台北縣：立緒出版社，1998，頁 10。

<sup>374</sup> Adam Watt, "Reading in Proust's *A la recherche*", New York: Oxford University Press Inc, 2009, p.14.

為孩子閱讀的優良傳統，同時也不禁讓人懷疑，若少了這些閱讀的畫面，《追憶》經久不衰、膾炙人口關於非自主性回憶（involuntary memory）的發現，是否將以另一種面貌出現。但無論如何，可以確定的是，整部著作勢必因此而少了濃濃的書香味，也會讓多數人錯以為《追憶》為人所津津樂道的「非自主性追憶」只發生在品嚐貝殼狀的『馬德萊那』點心、或是走在顛仆不平的卵石路上、或是在蓋爾芒特公爵的書房重新碰到《棄兒·弗朗沙》的紅色封面時，才會發生的一種回憶。其實，非也。更多時候，這種「非自主性回憶」會伴隨著閱讀、沉思或和過往閱讀經驗有關的整體印象，在不經意的瞬間，被書中的某句話、掩卷沉思的瞬間湧現的一縷思緒所牽動而一發不可收拾。就像漁夫撒在生命海洋的魚網，隨著海風在洋面載浮載沉中，不經意網到了意料之外的漁穫一樣。閱讀中偶然引發的回憶，能讓逝去的故人還魂歸來，讓他們像裝了框的相片一樣，可供人細細回味；閱讀也讓未曾謀面過的大作家，單憑書中的想像連結或在他人的聽聞中所捏造出的塑像便能和作者對話。馬歇爾就有過這種經驗，他說：「我曾用貝戈特作品中的透明美來塑造貝戈特，緩慢地、細細地、像鐘乳石一樣一滴一滴地塑造他……」<sup>375</sup>；至於孩童時期、戀愛時光、家人共處的甜蜜或特殊時刻，都可能攀附在閱讀的情節中或包圍著閱讀情境的外在聲音、光線、溫度一起出現。非自主性回憶就像是忠心耿耿守在門禁森嚴的皇室寢宮殿外的侍臣，只等著孤獨中的「閱讀國王」興之所至、福至心靈的一聲傳喚，便分秒也不敢怠慢的倏地就現身了：

假如我在書房重新拿起《棄兒佛朗沙》……在我心裡便會有一個孩子站起來，取代我的位置，只有他才有權讀出這部書名——《棄兒佛朗沙》，他還像當年那樣讀出書名，同樣帶著當年花園裡的天氣留下的影響，帶著他當時為各地情況和生活的遐思夢想，帶著對明天的焦慮不安……如今的我只剩下一片被廢棄的採石場，他以為自己蘊藏的全都是多餘的東西，單調無奇，然而，每一個回憶都像一名希臘雕塑家，從那片採石場採出來雕塑塑像。……我像這樣為自己組建起來的書庫，其價值甚至還會更大。因為我過去在貢布雷、威尼斯閱讀的書，現今得到我記憶的充實，著上代表著聖

<sup>375</sup> 普魯斯特《在少女們身旁》桂裕芳、袁術仁譯 台北：1992 聯經出版社，頁 116。

西勒里教堂、代表停泊在聖喬治大教堂腳下的畫舫、閃爍著藍寶石光芒的大運河的浩淼色彩，那些書會變的堪稱「影像書」（鏤像經典，它們是時光之作）……在一部已經讀過的書的封面上，標題字母之間，視覺編織進了很久以前某個夏夜的皓月流光。早晨牛奶咖啡的味道使我們產生對那種大好天氣的朦朧希望……從前，當我們用凝脂般打著皺摺的白磁碗喝牛奶咖啡的時候……盈實的白晝還完好無缺，當時這種朦朧的希望，曾有那麼多次在晨曦明確地不可預料中向我們展開笑靨。一個小時並不是一個小時，他只是一只玉瓶金樽，裝滿芳香、聲音、各種各樣的計畫和雨雪陰晴，被我們稱作現實的東西正是…。同時圍繞著我們的那些感覺和回憶的某種關係。<sup>376</sup>

母親伴讀時光的回憶也讓普魯斯特寫道：

就這樣，在很長一段時間內，每當我半夜夢中憶及貢布雷的時候，就只看到這麼一塊光明，孤零零地顯現茫茫黑暗中，像騰空而起的火焰，像照亮建築物一角的電光，其餘部份都沉沒在黑夜裡”。<sup>377</sup>

就像著名電影總有幾個經典畫面，讓人咀嚼再三一樣，《追憶》這些片段閱讀的畫面也是全書的關鍵伏筆。它讓馬歇爾每一思及這些往事，靈動鮮活的形象便像阿拉丁神燈所召來的天神能量一樣，在他失意、落寞時，帶給他無限的溫暖和生機。這些閱讀的畫面形象，包括聲光色彩，經由時間以無比的膂力，既縮且捲的反覆編紮下，蛻變成爲一條堅實有力、不容易斬斷的追憶往事的繩索，只要一經知覺給攀附上了，不論是嗅覺、聽覺或觸覺，甚至一個朦朧的影像，都能在瞬間追憶中讓失落的時光重現。當這種幸福來臨時刻，原本已淹沒在時間急流的旋渦中、幾乎讓人以爲永遠再也無法尋覓的親人、往事，卻隨著閱讀時光被召喚出來、歷歷在目。馬歇爾以凱爾特人信仰說道：

他們（凱爾特人）相信，我們的親人死去之後，靈魂會被拘禁在一些下等

<sup>376</sup> 普魯斯特《重現的時光》徐和瑾、周國強譯 台北：1992 聯經出版社，頁 212-216

<sup>377</sup> 普魯斯特《在斯萬家那邊》李恆基、徐繼曾譯 台北：1992 聯經出版社，頁 49。

的物種的軀殼內，例如……一株草木，或者一件無生物，將成為它們靈魂的歸宿，我們確實以為他們已死，直到有一天，我們趕巧經過一棵樹，而裡面偏偏拘禁著他們的靈魂。於是靈魂顫動起來，呼喚我們，我們倘若聽出他們的呼喚，禁忌就隨之破解。他們的靈魂得以解脫，他們戰勝了死亡，又回來同我們一起生活。<sup>378</sup>

在逝去的時光中何以能夠找尋到真理呢？主要原因在於真理和時光之間存在著一條本質性的關聯，而真理還依賴與某種事物的相遇。

在現象出現時，迫促著我們去思索和求取真實性。德勒茲將這種在回憶中偶然出現的事物，冠上符號的指意功能；馬歇爾作法則是在信念的堅持下，針對這種偶然性的相遇：如回憶中出現的母親陪伴的朗讀身影，他會以鏗而不捨的精神進行他獨有的、苦心孤詣的沈思、闡釋、為的是能夠破解其中蘊含的意義。

更重要的是，處在閱讀、沉思、甚至孤獨中的主體狀態，是一種完全自由的狀態，也就是康德所說的「審美狀態」。而審美狀態是人的自由狀態，在其中，人「完全拋開了利害考慮，不計較得失，擺脫了倫理道德羈絆，也沒有認識某物的迫切需要……」<sup>379</sup>，審美的先決條件就是這種完全自由的狀態，一種參與遊戲的自由心情。

當閱讀在輕鬆無羈的氛圍中進行時，想像力的運動就像長了翅膀的鳥兒漫無目的飛翔。想像力的特質在於它的自由自在、無拘無束的運行，既無方向、也無特定目的。閱讀過程中所引起的形象，是變動、朦朧且模糊的，此時所召喚出的形象，康德稱其為「審美形象」。這種形象雖然是由屬於感性的想像力運作所致，卻因為仍屬於人類的認識活動，想像力若少了知性或感性、理性的配合，是無法單獨運作的。閱讀既然是一種認識活動，必得有知性的參與，方能完成整個認識作用。

知性本屬於人類主體較高層次的主動性能力，以提供概念為主。由於審美形象是自由的，並不具有反映出客體的存在和性質，是充分自由的。當知性無法為審美形象提供一完備的概念、且已確定其非為邏輯表象時，知性即受到此種審美形象的刺激而活動起來，但又有別於知性的一般認識活動，也就是說，知性在這

<sup>378</sup> 普魯斯特《在斯萬家那邊》李恆基、徐繼曾譯 台北：1992 聯經出版社，頁 49-50。

<sup>379</sup> 曹俊峰《康德美學導論》。台北：水牛出版社。2003，頁 255。

個時候，並非是以概念或範疇去規定審美表象，而是進行一種無概念、無目的地性的自我運動。知性與想像力直接面對並與之發生關係後的兩種能力，在自由自在不受羈絆中相互適應，既自由又相互應和，互為融洽；這種若即若離，卻又不即不離的心靈活動，康德稱之為「諸認識能力的和諧」，「心意諸能力的遊戲中的協調一致」，又因為這是主體能力之間自我相關的和諧，所以康德又將其稱為「認識能力之間主觀的和諧一致」、「自由的和規律性」，不一而足。其意是說對象自身既表現出某種規律性，又顯得豐富多樣，富於變化<sup>380</sup>。

閱讀之所以是審美的，即在於符合這種具有美感特質的感性與知性同步、卻又自由、遊戲式的認識活動，這種活動也必須在孤獨的心境下（有時若有人在旁邊卻渾然忘我時也是的）方能完成。

孤獨的閱讀因為與外界暫時隔絕，又脫離日常生活繁瑣之事攪擾，想像力遂能在其中馳騁翱翔。以康德的說法，這種時刻就是一種讓「想像力有機會去作詩」（zu dichten Anlag bekommt）的時刻<sup>381</sup>，是想像力和知性在玩一場自由的遊戲，而遊戲的特質即在於一般所認識的「過去」、「現在」、「未來」時間的三維結構在遊戲進行中，和「過去」、「未來」有關的全都被置之腦後，心靈狀態全心全意投在「當下」，因此是審美的，也就是康德的審美鑑賞的心理活動；再加上想像力本身即具有「創造性的生產性想像力」（produktive Einbildungskraft）和「再現想像力」（produktive Einbildungskraft）的特質，閱讀中的創造性和生存美學所揭櫫的自身創造遂能不謀而合。

審美的閱讀既少不了感性、知性、和理性會同想像力聯手形成美感、概念的建構，因此，在實際的經驗中，雖然是輕鬆自由的閱讀（其中包含著回憶）、沉思，馬歇爾都不斷聽到了「知性」鏗鏘有力的聲音在告訴他：「唯有我們從自身的陰暗角落，不為人知的陰暗處提取出來的東西才來自我們自身」<sup>382</sup>。一般人以為，孤獨即是隻身一人在靜默中進行活動，甚至和寂寞的負向情緒混為一談時，他卻對孤獨提出精闢的新解：

**這個練習（指在人群中與自我的對話）雖然在靜默中進行，但它卻是談話，**

<sup>380</sup> 曹俊峰《康德美學導論》。台北：水牛出版社，2003，頁260。

<sup>381</sup> 曹俊峰《康德美學導論》。台北：水牛出版社，2003，頁261。

<sup>382</sup> 魯斯特《重現的時光》徐和瑾、週國強譯 台北：1992 聯經出版社，頁206。

而不是沉思。我的孤獨是一種精神沙龍，在這個沙龍中，控制我話語的不是我本人，而是想像的對話者；……<sup>383</sup>

現實生活中的沙龍，本是觥籌交錯、話語雜沓的社交場所，法國哲學家德勒茲即曾以符號學的詮釋觀點，將《追憶》中社交生活以「望遠鏡似的、真空的、愚蠢和遺忘的三重性法則」<sup>384</sup>，代表逝去了的、浪費過了的時光。身為社交界寵兒的馬歇爾，對巴黎社交界的沙龍本不陌生，他將精神世界無與倫比的豐富與多采多姿拿來和現實生活中的沙龍作比擬，有意無意中也符應德勒茲詮釋《追憶》時將社交生活的空洞性做了適度的揶揄。

《II 在少女身旁》中有一幕馬歇爾回想起他和摯友聖盧相處的經驗，就在聖盧將「我們的友誼」稱之為「生活中最大的快樂」時，馬歇爾卻清楚自己更喜歡孤獨帶給他的深層的樂趣：

這些話引起我某種感傷，我很為難，不知如何作答，因為和他在一起，和他談話——肯定，與任何別的人也是如此——我絲毫感覺不到沒有人陪伴時反而會感覺到的那種幸福。獨自一人的時候，有時我感到有一種感覺從內心深處湧來，是那種給我以甜美的快意的感覺。但是我一跟什麼人在一起，一跟一位朋友談話，我的思想就來個一百八十大轉彎，思考朝著談話對象而去，而不是朝我自己來了。思考循著這樣的反方向而去時，絲毫不能引起我的快樂。……我心裡想，我有一個好朋友，好朋友是罕見的，我感到周圍皆是難以到手的財富，這時我恰恰體會到與對我來說實為自然的快樂相反的東西，與從我內心汲取了什麼並將這個隱藏於半明半暗之中的念頭置於光天化日之下而體會的快樂相反。<sup>385</sup>

馬歇爾深得在孤獨中轉向自身的真正幸福，因為對於天才而言，唯有在孤獨的自由遊戲中，他才能獲得最大的發展力量、或展示自身全部的力量，讓康德所稱之為精神（Geist）的東西，為個體帶來的完美和諧綜合於一身，這也是天才所冀求

<sup>383</sup> 魯斯特《重現的時光》徐和瑾、週國強譯 台北：1992 聯經出版社，頁 146。

<sup>384</sup> 吉爾·德勒茲《普魯斯特與符號》，姜宇輝譯，上海：譯文出版社，2008，頁 81。

<sup>385</sup> 普魯斯特《II 在少女們身旁》，桂裕芳、袁樹仁譯 台北：聯經出版社，1992，頁 320-1。

的快樂情感，是一種「美」的體驗。人際中，即令是好友的對話所帶來的快樂，對馬歇爾而言也總是少了精神的純粹性，以及獨自品嚐藝術品時，那種以直觀方式在感性而非概念形式中所能獲得的審美作用。

喜歡閱讀的馬歇爾不僅慣於孤獨，更在閱讀中與作者的精神交會，虛擬的作家貝戈特影響他極深。因為，多年以來在無數孤獨和閱讀的時刻，貝戈特已造就他身上某種獨特且美好的品質<sup>386</sup>，不同階段的閱讀對他都有不同的啟發和意義，他認為在孤獨中閱讀偉大的作品，就是向一位有智慧的長者學習。

孤獨時光似乎是沿著一條自己心靈中道路漫遊，有其自成一格的時間形式，而且可以同時在不同的平面上，橫向、縱向多維的移動。靈魂在孤獨時光中更同時讓想像力和思考為它染上了耐人尋味的色彩。因為孤獨，靈魂方有時間去關照自身。馬可·奧勒留說的：「過一種寧靜的生活，就會像置身存在一樣。」孤獨中的閱讀，讓人學習「看」和訓練敏感力。「一個人退到任何地方，都不如退入自己的心靈更為寧靜和更少苦惱，特別是當他在心裡有這種思想的時候。」<sup>387</sup>

在孤獨的閱讀時光，浮光掠影般的思緒和想像力，隨著閱讀引起的感性和理性並進的作用、所召喚來的種種印象，一如隨風飛揚飄舞的花絮，自由自在不受限制，閱讀時光變成一條豐沛生命的各種事件沖刷奔騰的河流。閱讀看似也和某個不在場的人物對話，卻和真實的談話有別，因為，在場的話語是被固定的，缺少想像的空間和自由度。這種經驗，淺白的說，就有如看電影和聽廣播的情境之別；看電影時因為影像、話語、不斷有結構的推展進行，觀眾身不由己的亦步亦趨追隨著情節的節奏；聽廣播則因為除了聲音之外，還有很大的想像留白空間任聽眾的想像力自由馳騁。心靈的自由，就看重心靈自由的人而言是非常重要的，難怪普魯斯特會說：「孤獨是藝術化身的神」<sup>388</sup>。

因此，對馬歇爾而言，擁有、享有孤獨，就像擁有一座寬敞無比卻不必與人分享的屋宇，自箇兒在其中創造、盡情揮灑，任憑想像力追逐著書中出現的形象追問其中的本質，加上他對永恆信念的純化、因為時間、習慣、熱情和智能溶於一身的濃稠的體驗，他最終在孤獨中完成了他作為一位藝術家的使命，即令到生

<sup>386</sup> 普魯斯特《II 在少女們身旁》頁 135-136。

<sup>387</sup> 馬可·奧勒留 (Marcus Aurelius)《沈思錄》” *Meditations*”，何懷宏譯，北京市：中央編輯出版社，2008，卷四，頁 35。

<sup>388</sup> Samuel Beckett ” *The collected works of Samuel Beckett < Proust >*”. New York. Grove Press Inc. 1970. p . 47.

命的最後殘喘，他仍在閱讀，所不同的是卻是他那「從閱讀故事開始，卻以寫故事作結」的自我書寫——《追憶似水年華》。

歷來不同的思想家文人對孤獨的功能和價值有著不同的詮釋，很難找到完整的全稱性意義，事實上也不應該有。然而，生存美學中對於各種生活藝術（*Ia tekhne tou biou*）<sup>389</sup>以及後來演變成的自身技術（*Techniques de soi*），卻是和醫療的觀念連結在一起的。佩脫拉克即將一般生活的擁擠雜亂，所導致人人無法自這種處處遭遇「擦撞」的生活網羅中逃脫的痛苦或不幸，與孤獨的生活兩相對照下，他說：「……有一種生活，人可以保持安詳寧靜，而另一種生活，人則老是心神不寧、憂勞倦怠和無法呼吸」，他頌揚也點出了孤獨的療癒功效<sup>390</sup>。傅科爲了實現自由創造，他也寧願孤獨和寂靜。他常說：「最自由的人，往往是最孤獨的，但這種孤獨，是寂靜中的豐滿，是無限包容的『缺乏』、是喜劇重疊的悲劇……」<sup>391</sup>。一語道出生存美學中自身技術中間所具有的醫療概念。

古希臘時期的修身倫理本來就強調：照顧身體、滿足需求、閱讀、寫作、沈思、回憶等，是一種社會實踐，和醫學不可分<sup>392</sup>。也由於孤獨其實是個體處在一種自身所擁有的特定時空中，雖然看似與他人缺少直接的接觸或交往，但其心靈狀態卻是輕鬆、自由、開放的，恰如莊子所謂的：「水靜猶明，而況精神乎？」，是謂「靜爲躁君」的修煉。在孤獨沉靜中，思慮更爲澄明，伴隨閱讀而來的不自覺的回憶，讓自我的覺察更深刻。這種時光，是內在時光，具有反省性、是一種和生命中的種種孤單、寂寞達成一種協議的真正的孤獨狀態。此種孤獨就成爲一個新的起點，不僅不再受限於物理時間的短促與一去不復返，還對一系列不同的時間向度打開襟懷。一如舒茲（Schutz）和盧克曼（Luckerman）在《生活世界的結構》一書所說的：「意識流的主觀時間，既跟體現爲身體韻律的「生物時間」交疊，也跟體現爲季節交替的「地球時間」交疊……我們是同時生活在這些不同的向度之中的。<sup>393</sup>」不僅此種主體與客體呈現交會、重疊，更由於孤獨是一種情

---

<sup>389</sup> 「生活藝術」（*Ia tekhne tou biou*）在古希臘的意思就是指「修身的藝術，就是在任何情況下去生存」是和修養相結合的。詳傅科《主體解釋學》，頁 197（219）。

<sup>390</sup> Philp Koch “*Solitude-A Philosophical Encounter*”《孤獨-一個哲學的交會》。梁永安譯，新店市：立緒出版社，1997，頁 139

<sup>391</sup> 高宣揚，《傅科的生存美學---西方思想的起點與終點》，台北市：五南圖書出版股份有限公司，2004，頁 36。

<sup>392</sup> 米歇爾·福柯《主體解釋學——法蘭西演講系列，1981--1982》，余碧平譯，上海：上海人民出版社，2006，頁 5。

<sup>393</sup> Philp Koch “*Solitude-A Philosophical Encounter*”《孤獨-一個哲學的交會》。梁永安譯。新店市：

感的開放狀態，可以對各種與時間出現、因景觸發而出現的各種情緒、情感，提供一兼容並蓄的心理空間，既可以是快樂的、也可能是悲傷的、各種現象界的真實，皆可因為這一澄明的狀態，適時得到最真實的反應。即使是痛苦，也能具有「使靈魂更有深度」的價值；若是淚水，則具有神聖的「洗滌」的作用。也因此，主體方能直接且無偽地認識到自己的真實面目。無怪乎，早期希臘文化已將閱讀、孤獨當作讓自身靈魂的脊椎更能挺直的自我訓練技術。

我坐在書桌前，視線越過窗戶，望向園中那些搖曳的樹木和樹上尚未掉落的金黃色秋葉。四周一片安靜，我單獨一人。任由安靜包圍和穿透我。我可感覺得到，我平日繁忙生活的那關懷、計畫、細節、逐漸退隱。我可以感覺得到，自己正在安靜下來……。<sup>394</sup>

這是摩根（Oliver Morgan）描繪獨自一人在書桌前觀看戶外秋景的段落，頗能和《追憶》的敘述也交互驗證出獨自一人在閱讀時，不僅為與外界的客體疏離，甚至隨時可以與物交融所產生的美感經驗：

我輕輕推開窗戶，坐到床前，幾乎一動不動，生怕樓下的人聽到我的動靜。窗外萬籟也彷彿凝固在靜靜的期待中……唯恐擾亂明淨的月色。月亮把自己反射的光輝，延伸到前面的萬物之上……勾畫出它們的輪廓，誘使它們顯得格外悠遠；風景像一幅一直捲著的畫軸被徐徐展開，既細緻入微，又恢宏壯觀……需要顫動的東西，如栗樹之頭的葉片，在輕輕顫動。但它顫動得小心翼翼、不折不扣……動作那樣細密有致……卻並不涉及其他部份，同其他部份判然有別；它獨行其是。<sup>395</sup>

在孤獨中，環境中的自然景物也好，觸目所及的陳設、原本無生命的家俱設備，瞬間似乎活化成另一種語言或聲音。人類原本就具有將自然物賦予象徵的能力，當平常忙碌不已幾乎快過勞的身體感官在孤獨的情境中，頓然減少了平日與人與

---

立緒出版社，1997 頁 35。

<sup>394</sup> Philp Koch "Solitude-A Philosophical Encounter" 《孤獨-一個哲學的交會》.梁永安譯，新店市：立緒出版社，1997 頁 31。

<sup>395</sup> 普魯斯特《在斯萬家那邊》李恆基、徐繼曾譯 台北：1992 聯經出版社，頁 36。

生活事件不斷擦撞的負載時，它們成爲另一種無形體的大書，讀著在手中的、或案頭那本書的同時，一如「完形心理學」(Gestalt psychology)<sup>396</sup>告訴我們關於人類認知的心理特質，環境中的一切都成爲一種底景 (containment)，襯托著閱讀活動，孤獨中的意識不論對書中內容或是環境事物仍保有一種涉入狀態，就像是被一種具有舒緩效果的背景音樂在流洩中環伺著，又像攝影師將鏡頭對準了某個焦距的同時，其他的景物並非全然被掃除殆盡一樣，它們等在焦點的距離外，隨時會因取景角度不同而影響其效果。對於感受正處於最敏銳階段的孤獨中人而言，原本無生命的東西，卻有可能喃喃說著孤獨的人才聽得到的無聲之聲，或者說某種具有象徵意義的語言。馬歇爾的經驗就是這樣：

……那時我早已拿了一本書躺在我自己房裡的床上了。幾乎全都合上的百葉窗顛巍巍地把下午的陽光擋在窗外以保護房內透明的涼爽，然而，有一絲反光還是設法張開黃色的翅膀鑽了近來，像一隻蝴蝶動也不動地歇在百葉窗和玻璃之間的夾縫裡。這點光亮勉強夠我看清書上的字跡，只有神甫街上家僕拍打箱櫃灰塵的聲音，才讓我感到外面的陽光有多燦爛。那一聲聲拍打，在炎熱季節特有的杳然傳音的大氣中回蕩，彷彿抖落下無數豔紅色的星雨，一顆顆飛向遠方。此外，還有一群蒼蠅，像演奏夏季室內樂似地在我的眼前演奏牠們的小協奏曲，倒跟你在盛夏季節偶爾能聽到樂師們演奏的曲調不一樣，但是能讓你接著聯想到人間的樂聲；這種音樂由一種更加不可或缺的紐帶把它同夏季連接在一起：它從晴朗的日子誕生，只能同晴朗的日子一起復活，它蘊含著晴朗的精魂，不僅能在我們的記憶中喚起晴朗的形象，還能證實晴朗已經歸來，確實就在外面，而且已瀰漫人間，唾手可及。<sup>397</sup>

在這裡，溜進室內的微弱光線化身爲乖巧、不敢驚動主人翁的蝴蝶；屋外拍打的節奏，被拿來喻作星雨的象徵，也帶來對好天氣振奮人心的想望；蒼蠅組成的小

---

<sup>396</sup> 完形心理學 (Gestalt Psychology)，是一種認知心理學理論，主要強調對型態、組織、整體，及場地特性的知覺..。參艾金森、西爾格德《心理學》(Rita L. Atkinson/Richard C. Atkinson/Edward E. Amith/ Ernest R. Hilgard) "Introduction to Psychology"，鄭伯壘、洪光遠、張東峰譯，楊國樞校閱，台北市：桂冠圖書公司，1990，頁 954。

<sup>397</sup> 普魯斯特《在斯萬家那邊》李恆基、徐繼曾譯 台北：1992 聯經出版社，頁 90-91。

型室內樂團，與季節的往復生滅則賦予擬人化的存在領會。馬歇爾在準備閱讀的心緒引導下，開放的心靈在鬆弛中，物質的現象盡情地在他的生活世界中使出渾身解數的、演出一場又一場激動感官發揮作用的戲碼；忙碌的人也上場助陣。這齣每天都上演著不同劇情的生存劇，和閱讀的準備活動天衣無縫地接合在一起，無怪乎普魯斯特會說出「孤獨的閱讀讓我不孤獨」這種耐人尋味、哲學式的語言，那是因為他已掌握住找到真理必經的路徑與況味……孤獨。

布朗肖（Maurice Blanchot）在《黑暗托馬》也有一段類似的描述，進一步將閱讀的孤獨劃分為兩種本質上的孤獨：一是來自閱讀者心靈和處境的孤獨性，其次，則是文本本身的一種藝術性存在的根本孤獨。閱讀在布朗肖已成為一種文字向讀者進行主動逼迫、主動誘惑和吸引的運動，這種閱讀主體的自主性發生主客易位的運動。原本應該是讀者以欲望作眼、以眼作口，在文本的字裡行間蠶食鯨吞的飢渴吞嚥動作，換作由文本自身的存在，也就是一種不在場的存在本質，對閱讀者的攫取、攻佔、啃嚙，直至主客交纏、相濡以沫，相互餵養彼此；讀者與文字一起消解於彼此之中，卻又從中脫胎換骨，重生一般得到全新的生命。這種閱讀是更為孤獨卻又更有主體化運動的閱讀：

托馬待在房裡看書……他以一種無可超越的細心和注意力讀著。對於每個符號，他如同置身於那將被母螳螂吃掉的公螳螂般的處境……文字，出於一本具致命威脅力的書，在那碰觸到他的目光上施以一股輕柔且平和的吸引。……托馬就這樣毫無防衛地滑進這些通道，直到他被文字深邃的內裡所察覺。……閱讀者愉悅地審度這點微渺，肯定是被自己喚醒的生命星火。他滿心歡喜，在這顆看見他的眼睛中看見自己。這樣的歡喜變得如此巨大。……也讓他察覺出那種被一個字有如被一個活人般觀察著的一切怪異性，而且不僅是被一個字觀察，是被所有藏身在這個字裡的每一個字，所有伴隨這個字並於各字內中也包含其他字的每個字——像是一整排開向無限、直至絕對之眼的天使——所觀察。……當這些字其實已經控制了他並開始閱讀他。他被擄獲了，被一顆充滿汁液的牙齒咬住，被一隻清晰可辨的手搓揉；他與他活著的身體進入了文字的無名形態裡，並把他的實體給予他們，形成他們的關聯，為存

在這個詞提供存在。<sup>398</sup>

普魯斯特或傅科前後時期的哲學家、作家或評論家，多少都受到布朗肖作品的影響。普魯斯特《在斯萬家那邊》中一開始敘述者描述馬歇爾在失眠夜裡的敘事基調即有著相同的底蘊：

我的思想也像一個隱蔽所嗎？我躲在裡面感到很安全？甚至還可以看看外面發生的事情。當我看到外界的某一件東西。看到意識並停留在我與物之間。在物的四周圍有一圈薄薄的精神界線，妨礙我同它直接接觸；在我同這種意識接上關係前，它又彷彿飄然消散，好比哪一件熾熱的物體，去碰一件濕淋淋的東西，熾熱的物體接觸不到另一件東西上的潮濕，因為在觸及前水分總是先已氣化。……讀書的時候，我的意識同時展現出多種不同的情景，他們斑駁雜陳地彷彿組成一幅五光十色的屏幕，上面展示出埋藏在我內心最深處的種種願望，乃至我在這花園角落裡眼前所見純屬外觀的各類景象之中，最切近我內心深處、並不斷活動著又統攝其餘一切的，是我的信念和我的願望；我相信我正在讀著的那本書裡有豐富的哲理，蘊藏著美，我但求把它佔為己有，不管那是本什麼書。<sup>399</sup>

不管是哪種閱讀，只要是真正的閱讀，就讓人有機會返回自身，潛入更深的心靈深處去探索不同的自我。因此，閱讀讓人轉向自身是毋庸置疑的。當閱讀碰上孤獨那一刻，人的精神生命就有極大的可能是審美的、藝術的，即令某些時候被動性不得不的孤獨，只要能夠閱讀，生命中的貧乏和沉默，也可能成為「我繁忙的日子得到陽光空氣的幾片空曠之地」<sup>400</sup>。

---

<sup>398</sup> 莫里斯·布朗肖《黑暗托馬》，林長杰譯，台北市：行人出版社，2005，頁 27-28。（或譯作“布朗修”本論文中一致用「布朗肖」以和其他引註的書籍稱謂相同）

<sup>399</sup> 普魯斯特《在斯萬家那邊》李恆基、徐繼曾譯，台北：聯經出版社，1992，頁 93。

<sup>400</sup> 泰戈爾《漂鳥集》，吳笑蟬譯，台北縣：稻田出版社，頁 221。

## 第五章 閱讀與自我書寫

我之所以要寫一本書，只是因為我還不能準確地知道該如何思考我所恣意如此思考的事物。因此，我所寫的書改變著我，也改變著我思考的東西。<sup>401</sup>

( Foucault, M. 1994 : IV, 41-42 )

### 第一節 「閱讀」生命的延續——書寫的開始

如果要幫《追憶》找出一個貫串全書的敘事主題，那就是主人翁馬歇爾是如何走上作家之路的。

「閱讀」開啓了一心想成爲作家的馬歇爾稚嫩心靈對藝術本質的認識。隨著體驗和思想的逐漸成熟，他的藝術理念除了尾隨著各領域的藝術大師亦步亦驅拾級而上，原先單純的藝術心靈也在閱讀之外摻入了涉世日深的種種遭逢。如：喪親、愛情的幻滅、從人際中退出、自己與他人生命的凋零枯萎。從單純知性的咀嚼書中知識，到無可奈何滾入落紅塵、跌落宿命的蒼涼，再頓悟生存的意義。馬歇爾孤獨的在這條旅程追尋真理和幸福路上，終於悟出藝術的本質和藝術家真摯的敏銳感受力有絕對的關係。那是一種我們大部分人都已經喪失的絕對的確定性（absolute certitudes）<sup>402</sup>，也就是說，一位偉大藝術家獨有的生命風格，其實是從藝術家整體生命的存在土壤中，以有機的方式栽培出來的。舉凡他接觸到的偉大藝術作品，不論是文學、音樂、美術，或哲學家的思想無一例外。藝術家的生命是用痛苦換取作品的幸福面貌。就像他說的：「作品就像自流井，痛苦把我們的心挖掘得越深，作品的內容就越豐富」<sup>403</sup>。他更頓悟到，自幼及長無時不讓他焦慮難安的創作衝動，唯有自己也成爲一位藝術家，透過真正的創作表現，方能克服潛藏在他心中那股一如火山熔岩，隨時蓄勢待發的創作欲望。

<sup>401</sup> 高宣揚《傅科的生死美學》，頁 81。

<sup>402</sup> Derwent May "Proust"，蔡英俊譯，台北：聯經出版社，頁 67。

<sup>403</sup> 普魯斯特《重現的時光》，頁 235。

他的自我書寫，是一趟從閱讀到擬作、從擬作到成爲真正的作家的旅程。雖然遭遇過幾次前進無門、後退無路的窘境，所幸終能柳暗花明。直到最後，更以自己的生命作爲材燒，將生活世界的點點滴滴全倒進他那藝術家的煉金爐，鍛造出了一部不世出的作品，並成就一己獨特的生命風格。

《追憶》主人翁馬歇爾的故事，也就是「從閱讀故事的人變成寫故事的人」<sup>404</sup>。

普魯斯特本身嗜書如命，對羅斯金倍加推崇，花了很長時間讀他的作品，越是研究越是發現到閱讀和學術的限制：

好書了不起的特質之一就是，對作者而言可說是「結論」，對讀者來說則是「刺激」(由此可見閱讀在我們精神生活中扮演的角色，雖然重要，但，還是有限)。我們可以強烈地感受到，作者離我們而去時，就是我們的智慧開始萌芽的時候。在作者只能挑起我們心中的欲望時，我們卻也希望他能提供解答給我們……這是閱讀的價值，也是不足之處。要把閱讀當做一項修練，……它位於精神生活的門檻，能引我們入內，卻不能夠成精神生活的全部。<sup>405</sup>

普魯斯特發現到只有閱讀是危險的。閱讀的主要功能在搖醒沉睡的心靈，卻並不應該取讀者的心靈而代之。只有閱讀而缺少思考或創作，閱讀就容易變成「休閒」。讀者稍不留意便會將認識自己的生命、追尋存在意義的責任全數交給書籍，自己卻不費心去探求。這樣的閱讀反而讓心靈失去了最重要的自由。

閱讀、書寫之所以具有存在的永恆意義，即在於他把握住自由，並和時間、存在緊密關聯。

嚴格說來《追憶》是一本關於時間的虛構敘事，因此和存在截然不可分。馬歇爾在「非自主性回憶」所尋回的，是短暫的真實的存在感，雖然這種「瞬間即永恆」也像嗎啡一樣能提供苦難的心靈暫時滿足的幸福感，馬歇爾最終仍在他人的衰老——一種「無法治癒的疾病」<sup>406</sup>的現實中，頓悟到時間的殘忍與無情。

<sup>404</sup> Adam Walt "Reading in Proust's *A La Recherche*", New York: Oxford University Press Inc. 2009. p. 4-5.

<sup>405</sup> 引自艾倫·狄波頓《擁抱追憶似水年華》，頁 199。

<sup>406</sup> 維吉爾的詩句，參見傅科《主體解釋學》，頁 362。

即令「非自主性回憶」可以將他帶離生命的侷限處境，讓他品味到舊日重現的無窮幸福，畢竟它仍是短暫的。

在一次他從療養院重返離開多年的巴黎社交界的宴會中，馬歇爾朗朗地看到自己與他人的歷史性，這種歷史性以他體驗過的種種不同形式的死亡反照在他身上。他看到自己愛情的死——想像的幻滅；母親外祖母的死——不由自主的遺忘；社交界他人的死——衰老、死亡、虛無；自己的死——懶散、沒有創作。不同形式的死亡也都同時指向一個終點，那就是毀滅。不管是以想像、記憶、肉身、理想的方式，總之都有如煙消霧散，船過水無痕，絲毫不留下一鱗半爪可供真實把握。眼看著自己的一生也將要和他人一樣淪入庸俗或最終的虛無，他必須採進行動將死亡奪不走的永恆與真實留下。因此，寫一本書，以藝術創作的方式讓不可捉摸的時間凝固住。這也是繼他以回憶創造了時間的空間化另一個維度之後，再一次發現到留住時間以及和時間有關的真實生命的又一創造性生存。

本來，文學作品和「非自主性回憶」一樣，具有掌握住時間的純粹性的特質，但是文學作品卻又比非自主性回憶多了一種永恆的持久性。

真實的時間就像一個暴君一樣，向來對生命掌有破壞的生殺大權，文學的敘事性特質卻可將時間的這種專橫轉化為敘事所獨具的時間的奧秘。馬歇爾經由回憶帶回的生命體驗，將生命的每一時刻都能同時被體驗為過去與當下並置的同時性，就是因為真實時間在敘事中被轉化為敘事的時間，而呈現如布朗肖所說「將時間體驗為空間和空洞的場域，純粹時間就展現於真實時間和敘事時間的距離中」的虛構敘事的寫作特徵。

《追憶》中充滿著在不同時間出現的事件交互錯疊的現象，讓人有一種錯覺，以為所有的過去、現在、未來，甚至想像中的過去、未來，都在一種共時、同質的狀態中並存<sup>407</sup>，有著現代 3D 立體派的錯覺。因此，閱讀文本中洋溢著回憶、敘事交織而成的真理追尋旅程，不僅可以融入馬歇爾是如何以閱讀開啓眼界，認識自己，再經由藝術創作發覺到真理的頓悟之旅，作者普魯斯特還提供讀者一副觀察自己、他人和世界的望遠鏡，他告訴我們生活中任何細微處都存在著一個世界，但看我們有無閱讀這個世界的能力。

《追憶》的第一幕閱讀場景，也就是有關母親伴讀那一鮮明的夜晚的回憶。

---

<sup>407</sup> 整理自傅科《外邊思維》，頁 51-54。

在母親朗讀《棄兒·弗朗莎》的美麗音調中，馬歇爾那包蘊著詩一般的想像力翩翩上場，也是他進入小說世界的開始。想像力在藝術心靈非常重要，在文學閱讀過程中尤其起著關鍵的審美作用。

波特萊爾就賦予想像力極高的審美價值。他認為「心的敏感」和「想像力的敏感」是不同的。「想像力的敏感」是審美性的，這種敏感性知道選擇、判斷、比較；逃避這個、尋求那個；迅速地，自然地。這種感性一般被稱作審美觀<sup>408</sup>；至於何為「心的敏感」，波特萊爾雖然沒有說明，但是從尼采的藝術觀點卻可以窺見一些端倪。尼采將真正的藝術家和藝術的接受者做了區別時，就曾提出「女人美學」的觀念<sup>409</sup>。這種「女人美學」若拿來和波特萊爾的「心的敏感」觀點兩相對照，則不難發現它們其實就是指對於藝術的接受和直覺的感受力。不同於想像力的審美作用，其感受是接受性的，欠缺理性和知性在審美形象賦予概念過程中發揮共同作用的能力。因此，徒有「心的感受力」是無法造就一位真正藝術家的。

想像力的審美特質作為創作不可或缺的能力，馬歇爾的童年閱讀經驗已顯示出他具有作為藝術家的審美天賦。但這種天賦還需要另一種必要的條件配搭，也就是：孤獨。

所有的藝術家都是孤獨的。

真正的閱讀由於提供想像力翱翔的空間，因此孤獨的心靈就成為想像力得以無邊無際、絕對自由進行遊戲的天地。這種孤獨，是一種在難以辨識的精神界域內從事的專注活動。看似一般輕鬆的「休閒」、「休養方式」，卻不是任意可為的。尼采就認為，在看似不拘形式的心靈活動中，「閱讀」這種休養方式被認為是人萬萬不可大意對待的。因為，閱讀在廣義的範圍而言，甚至在埋首工時，禁止任何人在旁邊說話或默想的狀態也叫做閱讀<sup>410</sup>。尼采的意思是說，閱讀其實是一種精神孕育的第一本能和第一智慧，這種「自築壁壘」的精神獨特狀態，是全神貫注不容絲毫驚擾的、在一種決定要不要讓別人的思想偷偷越過壁壘的狀態下進行「精神獨特」（*sui generis*）界線下的休養<sup>411</sup>。

以這種觀點來檢視一下馬歇爾的閱讀，他的確也隨時都在「休養」中，且接

<sup>408</sup> 波特萊爾〈詩藝〉收錄於《巴黎的憂鬱》，頁 171。

<sup>409</sup> 尼采〈作為藝術家的權力意志〉，頁 685。

<sup>410</sup> 尼采〈我為何如此聰明〉《看哪，這個人》，收錄於《悲劇的誕生》，頁 794。

<sup>411</sup> 尼采〈我為何如此聰明〉《看哪，這個人》收錄於《悲劇的誕生》，頁 794。

近尼采的閱讀觀點，以至於小小年紀已閱書無數，卻苦於對自己的寫作始終沒有信心。這和他慣於將自己在生活中捕捉到的形象與他所讀的作家詩人或哲學家所寫的短語、詩句作比較有關。每每與之相較下，總覺得自己永遠攀不上那些大作家詩人的用字遣辭的美麗頂峰，好幾次因此自認缺乏文學稟賦，動了斷絕當作家的念頭，還為此，鬱鬱寡歡好一段時間。

馬歇爾第一次斷絕寫作的念頭是在童年時候。

在一次在散步時，他下定決心不再作任何和文學有關的思考。他說，「我的理智索性採取有意止痛的辦法，完全不去想詩歌、小說以及由於我才情寡薄而無從指望的詩一般的前程」<sup>412</sup>。換句話說，他刻意暫時地擱置知性的思考和閱讀學習。每天例行和大人一起散步時，不論是步行或坐車，他開始讓自己置身於輕鬆愉快的感受當下，欣賞那平日即不止一次經過的沿路風景，他也開始被「一個屋頂」、「反照在石頭上的一點陽光」、「一條小路的特殊氣息」所吸引，這些景象每每引得他駐足流連。當大人催促他跟上腳步，他就牢牢的將那些似乎有話要和他說的形象兜攏在心裡、腦裡，不斷回憶。他開始發現到在生活中充滿著截然別於知性思考的豐富「形象」，而且，那些形象不斷召喚著他：

**彷彿在我所見不到的隱密之中蘊藏著某種東西，它們請我去摘採，我卻竭盡全力而無處覓得。因為我感到這東西蘊藏在它們的內部，所以我一動不動地佇立在那裡，用眼睛看，用鼻子嗅，想用自己的思想鑽進這形象和這氣息的內部去。<sup>413</sup>**

諸多形象中，他對馬丹維爾教堂的鐘樓在不同時間、不同方位所展現的綽約風姿印象最深。他開始感到那些鐘樓形象跟著他回家，在他的腦海中堆積起來，也感到自己有著嚴肅的責任「……必須努力找到隱蔽其中的東西」<sup>414</sup>。

接著，幾次散步走相同路線時，那些風景中的形象再度包裹著他。有一回，他的處境是一個人坐在車夫旁邊，趕著車的車夫無暇和他聊天，他只得與自己作伴。在沈思回憶中，不斷回憶馬丹維爾教堂雙塔鐘樓的各種形象：

---

<sup>412</sup> 普魯斯特《在斯萬家那邊》，頁 193-4。

<sup>413</sup> 普魯斯特《在斯萬家那邊》，頁 194。

<sup>414</sup> 普魯斯特《在斯萬家那邊》，頁 194。

它們的輪廓，它們的陽光燦爛的表面忽然像有一層外殼似的裂開了，隱藏在裡面的東西露出了一角。當時我頓生一念，在前一秒鐘它還不存在，這時卻形成一串詞句，湧進我的腦海；初見雙塔時我所感到的那喜悅立即膨脹起來，使我像醉了似的再不能想別的事情了。當時，我們已經遠離了馬丹維爾，我回頭看去，又見到了雙塔；這一次它們成了兩條黑影，因為太陽已經下山……。<sup>415</sup>

雙塔鐘樓的形象似乎越來越飽滿，他有不吐不快之感。於是，在又一次散步時，他終於用筆寫下，這也是馬歇爾書寫的開始，一小段文字中灌注了飽滿而豐富的意象，讓我們似也分享了鐘樓的千姿百態：

孤零零地從地平線上崛起，彷彿埋沒在茫茫田野中的馬丹維爾的雙塔，高高地刺向藍天。不久，我們看到參座塔影：一座遲來的鐘樓，搖身一轉，站到了她的面前，同它們會合在一起，像三隻飛禽，一動不動地兀立平川，陽光下它們的身影格外分明。後來，維歐維克的鐘樓躲到一邊，拉開了距離，馬丹維爾的雙塔依然並立，被落日的光輝照得纖毫可辨，甚至在離它們那麼遠的地方，我都能見到夕陽在塔尖的斜坡上嬉戲、微笑。我們花費了那麼多的時間向它們靠攏，我以為還需要許久才能到達它們跟前，忽然，車兒一拐，竟已經把我們送到塔下；雙塔那樣突然地撲面而來，幸而即時煞車，否則差一點撞在廟門上。我們繼續上路，我們已經離開了馬丹維爾，村莊陪著我們走了幾秒鐘之後便消失了，地平線上只剩下馬丹維爾的雙塔和維歐維克的鐘樓，它們在搖動陽光燦爛的塔尖，向我們道別，目送我們奔馳遠去。有時候，它們中一個隱去，讓另外兩個再瞅我們一眼；但是，道路改變著方向，它們在陽光中像三枚金幣也隨之轉動，隨後在我們眼前消失。又過了一會兒，那時我們離貢布雷不遠，太陽已經下山，我們最後一次遙望它們，它們竟僅僅像畫在田野底線之下的三朵小花了。它們也使我聯想到傳說中的三位姑娘，被拋在夜幕已經降臨的荒野。正當

---

<sup>415</sup> 普魯斯特《在斯萬家那邊》，頁 196。

我們的車奔馳遠去之際，我看到她們在怯怯地尋路，只見她們高貴的身影磕磕絆絆，後來就彼此緊挨在一起，一個躲到另一個身後，在夕紅未消的天邊只留下一個婀娜謙卑的黑影，最後在夜色蒼茫中消隱。<sup>416</sup>

寫出了這段文字的馬歇爾，第一次感到自己終於從鎮日糾纏著他的雙塔形象中掙脫出來，也覺得自己履行了鐘樓隱藏著想要他去找內涵的任務。這種創作所帶來的暢快，年少的他說「痛快的好比一隻剛下過蛋的母雞，直著嗓門兒唱起歌來」<sup>417</sup>。後來，這篇文章以化名發表在費加洛報上，這份報巴黎人必讀的報紙，王公貴族多喜歡閱讀其中的文章並引為沙龍社交對話的話題。那些在馬歇爾心中高高在上的公爵，甚至不敢相信小小年紀的馬歇爾已能在費加洛報上發表文章而對他大加讚賞，初嘗寫作信心滋味的馬歇爾從閱讀開始邁向書寫的第一個轉角。

馬歇爾在第一篇寫作中已不自覺地展現他運用回憶召回印象深刻的形象的天賦能力。他在形象最鮮明的時刻，也就是靈感湧現之時，趕緊牢牢捕捉住，用文字將它們固定下來。對生活的敏銳觀察領會也讓他發現到，人們的精神生活其實就是生活中那些極為瑣細的小事緊密相連所構築而成的那片天地。而且，對那片精神生活的開疆闢土是在人們心中悄悄地進行的。也由於那些印象早年即印在人們的心靈中，眾多的往事共處在同一層次上，所以它們是直接和人們的心靈相通的。這也是何以他一有所感，便能「下筆如有神」，迥異於往昔為了找出足以媲美於大作家的美麗詞藻卻絞盡腦汁仍不可得的原因。因為，馬歇爾平日的心靈狀態早已時刻浸泡在成為一個作家的藝術之池裡，隨時隨地「向藝術家學習，無論如何也要使自己在生活中表現的像一個詩人，尤其在許多瑣碎細微的地方」<sup>418</sup>。這種藝術家的心靈卻具有一個特質，也就是馬歇爾在走向創作途中，每隔一段時日就會遭遇的高原困境，那也是尼采發現到和藝術家的心靈在創造過程中必然會遭遇到的轉化的特質。因為藝術家獨具的「這種優越能力常會使他們在藝術終止而生命開始之處陷於停頓」<sup>419</sup>。所謂藝術終止而生命開始，正也是指紮紮實實在生活中體驗的審美生存態度。

第一篇處女作完成之前，馬歇爾還停留在閱讀他人的世界、滿足於偉大心靈

<sup>416</sup> 普魯斯特《在斯萬家那邊》，頁 195-6。

<sup>417</sup> 普魯斯特《在斯萬家那邊》，頁 197。

<sup>418</sup> 尼采《歡愉的智慧》（一譯作《快樂的科學》），頁 222。

<sup>419</sup> 尼采《歡愉的智慧》（一譯作《快樂的科學》），頁 222。

所展現的美，為時刻接近這種美，他幾乎離開了生活，外部世界對他而言是不存在的，一旦他幾乎不想再思考任何和寫作有關的事，回眸到生活中，反而用一種更真實的方式為自己的心靈積累了更多豐富的寫作素材。

早年的馬歇爾透過閱讀接觸偉大的心靈（如貝戈特、拉辛、波特萊爾、福樓拜）或向年長的「更有經驗的讀者」（如斯萬）學習，以引領他進入文學的殿堂，他尚未具有自己切身的生命體驗，也就是尼采說的「生命」—藝術品。藝術對他而言，尚停滯在知性探索以及想像力的啓發階段。當他初次遇到寫作瓶頸時，卻因為回到生活本身，敏銳的感官反而開始運作，吸收種種來自生活中靈動、鮮活無比的形象，這些形象和書中的世界相比更不遑多讓。因為，這些從生活中採擷而來的生命花束是親身體驗過散發著生命的芳香的。暫時放下書本和一心想成為作家的念頭，將眼光轉向生活，他的藝術心靈才真正倘佯在孕育著真正生命的藝術品一般的世界中。

這時候的馬歇爾，已隱隱約約感受到，對不斷探求生命意義、追求幸福的他而言，唯有為自身寫作，才是閱讀的總結與歸宿。因為，寫作對真正的閱讀而言，並非是截然有別的另一件事情，而是延續閱讀生命一項浩大的工程。

文學的閱讀，是一種「以死者或不在場的人為對象的活動」<sup>420</sup>，因此，單純的閱讀雖然能夠像一面鏡子一樣，發揮柏拉圖以眼睛比喻的靈魂反思作用，讓人進入自己的靈魂中，以自身在靈魂中的那雙眼睛，或者是因閱讀而通過的他人的眼睛來認識自己，卻仍有流於空洞的冒險：

**一本書即使不是一面反應強有力個性的鏡子，它仍是一面反應精神的離奇的缺陷的鏡子。俯身於一本弗洛芒丹或一本繆賽的書，我們會在前者的深處發現某種優雅中的短促與無聊，而在後者的深處發現雄辯中的空虛。<sup>421</sup>**

閱讀作為對話和溝通，雖然可以在文本中進入到不同時代的作家心靈與之進行深度的默會神交，通過細緻的閱讀，既可以達到對自我的認識，認識文本中各式各樣的世界，以及不同作家眼中所揭露的世界，進而反照出屬於我們自己的世界。

---

<sup>420</sup> 同“*On Reading*”p. 59.

<sup>421</sup> 同“*On Reading*”p. 59.

然而，認識自我，並非是閱讀唯一的目的。也正因為這樣，馬歇爾覺得閱讀過程中若沒能賦予書中無意中創造出來的東西以明晰的分析、或者賦予它生動的再創造，閱讀者的精神是不會從閱讀中得到滿足的，他還認為我們不可能從任何人那裡得到真理，真理要由我們自己來創造。這也就清楚說明了何以有人終其一生同樣對文學藝術充滿興趣，也懷抱理想，但是他們對文藝的愛好其實只停留在不斷為他人作嫁，就像經常進出藝文活動場所的觀眾，雖也從藝術中得到審美趣味的滿足，但是當時間分分秒逝去，隨著喝采的激情消散之後，有不少人卻直至生命終了，才發現自己辜負了他所具有的稟賦才情，徒留下孤塚向黃昏，令人不勝唏噓。

何以說「認識自我」仍不足以說明閱讀的價值呢？關鍵就在「自我」這個躲在心靈中的形象所具有的不可捉摸與衍異的特質。自我不是一個可以固定被把握的實體，它就像是生存美學所指稱的「自身」，是變化的。馬歇爾的藝術心靈讓他覺察到：

**人是一種沒有固定年齡的生物，他具有在幾秒鐘內突然年輕好多歲的功能，他被圍在他經歷過的時間所築成的四壁之內，在其間漂浮，如同漂浮在一池水裡，池裡的水位會不斷變化，一會而把他托到這個時代，一會而又把他托到另一個時代。<sup>423</sup>**

當自我轉化的時機出現時，寫作是唯一可以讓失去的生命永久保存的一種美學實踐。有了這層頓悟，馬歇爾向作家的路又邁進了一大步。

## 第二節 書寫的第一個轉角——藝術風格的發現

《追憶》首卷《在斯萬家那邊》有一名主要的虛構人物「斯萬」。在書中，他是馬歇爾所重敬的長輩，經常進出馬歇爾家。在馬歇爾小小心靈中，當他眼中所見到的社交時風儘是矯飾浮誇、虛假當道，充斥著逢迎、淺薄且欠缺深度的人際關係，斯萬，那位在長輩口中被描述得精通藝文，卻又虛懷若谷、讓人莫測高深

---

<sup>423</sup>魯斯斯特《女逃亡者》劉芳、陸秉慧譯，台北：1992 聯經出版社，頁 207-208。

的長輩，就成了他亟欲瞭解和認識的人物。他總是找話題要讓家人在談話中說出斯萬這個姓氏，甚至爲了讓自己長得像斯萬，「我成天都在桌子邊坐下，一個勁兒把鼻子拽長，一個勁兒揉眼睛……我簡直希望自己也跟斯萬那樣來個禿頭」<sup>424</sup>。

後來，他終於認得斯萬了，斯萬也沒有讓他失望，言談舉止總讓他仰慕，尤其是他在藝術審美上的造詣。

斯萬的家族和馬歇爾家一樣，是殷實成功的中產階級，但是和代表著巴黎時尚界的貴族家系相較之下，在多次社交聚會的場合，縱使馬歇爾以一介少年之身，閱歷不深的他在旁觀的過程中，卻也隱約感受到斯萬與眾不同之處。主要原因是馬歇爾在斯萬的談吐之中，領略到他從別人虛與委蛇的話語中(除了他的母親和外祖母之外)無法獲得的某種高尚的藝術品味，是只有那種對藝術特有涵養的心靈方能散發出來的引人氣息。斯萬同時包蘊著迷人的無窮魅力，他正足以帶領他跨進一嶄新世界的特殊藝術涵養，也是馬歇爾一生所追求的理想。

飽讀詩書的斯萬，對藝術品、音樂、文學皆具有獨到、他人所不能及的鑑賞力和品味。雖然，他在社交場所總是極爲含蓄，虛懷若谷，從不輕易顯露他在文學藝術方面的造詣。正因爲這樣，一些社交場合中附庸風雅的紳士、淑女，更爲自信地以爲他真的不過是一個平凡人，甚至將他視作一位只想攀緣富貴、藉機攀附上流社會的商人罷了。有時，那在馬歇爾眼中庸俗的「紳世淑女」甚至還以一種慈善家似的，表顯出不得已才讓他進入自己的沙龍的施捨般的心情，藉以在顧盼之間顯現自己的高貴和慈悲，全然不知道斯萬交遊對象的水準，較之於他們，還更上至王公貴族階層，而那些「真正的王宮貴族」才真的是大眾心所仰望、高不可攀的人。敏感、善於觀察的馬歇爾，不過是從斯萬談吐間竟能以輕鬆、隨性、像是已經非常熟絡朋友的口吻提及那些貴族的名字，就讓他對斯萬隱藏在謙遜態度背後的真實性了然於胸。而從斯萬口中輕描淡寫出來的人物，卻無一不是當時地位顯赫的非凡人物，也就是那些在一般沙龍中大家只能好奇談論，卻無法一親芳澤、有如神話人物的貴族。馬歇爾因爲這種發現，益發清楚斯萬是不同於時下一般浮華的人。

普魯斯特在小說中創造了斯萬這個角色，他是一「整日閒暇，散發出大栗樹、覆盆果和蒿草葉的芳香」<sup>425</sup>的富裕資產階級。評論家認爲他其實時就是一生浸淫

---

<sup>424</sup> 普魯斯特《在斯萬家那邊》，頁 447。

<sup>425</sup> 普魯斯特《在斯萬家那邊》，頁 22。

在藝術、文學及音樂中的普魯斯特的又一個化身。在此，暫且不理會相關評論的真實或正確與否（普魯斯特曾撰文譏諷一些評論家對眾人拿他最先出版的《在斯萬家那一邊》，先入之見，自以為是的對他的作品隨性分析，認為那是對他們多餘的庇護，因為他最重要的在最後一卷，才會公諸於世的他的全部藝術理論<sup>426</sup>），普魯斯特卻是在書中以斯萬作為例子，藉以說明一些文藝的愛好者，終其一生在欣賞他人的傑作中消磨了所有時光。以喜歡閱讀的人為例，追尋蘊藏書中無盡的美，就像吸毒上癮一樣，沒完沒了。斯萬的命運也讓馬歇爾深自警惕引為前車之鑑：

有的人喜歡陶醉在他們所熱愛的書本中，就像他們對待鮮花，晴朗的白天和女人，有的人則在極端的真誠的煎熬下試著體驗其中的深沉和依據，他們為此感到掃興。他們不斷捫心自問：這本書是否確實給我的思想帶來歡愉，或者那僅僅是我對時尚的愛好，模仿的本能把諸多因素融入了一代人的愛好，或者那只是出於一種可鄙的偏愛？因此，他們從一本書擺到另一本書，無情的憂慮之風，把他們颺得四處漂泊……。<sup>427</sup>

斯萬也是將馬歇爾引進音樂殿堂的人。音樂也在馬歇爾再度猶豫是否能成為一個作家的心緒低落時，啟發他對藝術家風格的認識。

「凡德伊鋼琴小提琴奏鳴曲」是一首斯萬極為喜愛、認為「此曲只應天上有，人間那得幾回聞」的音樂極品，馬歇爾聽過之後也受到很深的啟發。這首由作曲家凡德伊寫的曲子，也是斯萬引領亟欲了解音樂之美的馬歇爾入門的曲子。馬歇爾第一次聽時，那如訴如泣的旋律所流瀉的神秘美感，並未對他寫作的生涯有所衝擊，反倒是因為瞭解斯萬當時正處在對逝去的愛情百般幻滅、又無可如何的複雜心緒中，藉由心情的投射，敘述者幫斯萬在琴音中找到了宣洩的出口，讓對愛情的信念已死、卻仍遭受愛情緊箍咒百般折磨的斯萬，不再有遭流放的孤獨感。追憶的敘述者說：「音樂對斯萬乾涸的心靈產生治療的作用，那段他喜歡的樂句

<sup>426</sup> 馬歇爾普魯斯特《恍若月光——普魯斯特隨筆集》，張小魯譯，台北市：幼獅文化事業出版，1994，頁207。

<sup>427</sup> 馬歇爾普魯斯特《恍若月光——普魯斯特隨筆集》，張小魯譯，台北市：獅文化事業出版，1994，159。

以緩慢的節奏將斯萬引領到一個崇高、難以理解、然而又是明確存在的幸福」<sup>428</sup>：

音樂會繼續進行……，突然間，小提琴奏出了高音，連綿繚繞，彷彿若有所待，這等待在繼續下去，懷著已經瞥見他等待的對象從遠處走將過來的激奮維繫著那高亢的樂音，同時做出最大的努力繼續到它的到達，在自身消失以前接待她的光臨，竭盡全部餘力的為她敞開大路，讓它過來，就像我們用雙手撐著一扇大門，阻止它自行關閉似的。……。斯萬還沒來得及明白過來，……上了突然射出的一道光芒的當，以為愛情的季節已經回來。<sup>429</sup>

「首先是鋼琴獨自哀怨，像一隻被伴侶遺棄的鳥兒；提琴聽到了，像是從鄰近的一株樹上應答。這猶如世界初創的時刻，大地上還只有它們兩個，也可以說這猶如造根據造物主的邏輯所創造，對其餘的一切都關上大門，永遠是只有它們倆的世界——這奏鳴曲的世界。<sup>430</sup>

音樂的鑑賞是實現生存美學的一種活動形式。馬歇爾形容斯萬諦聽樂句時的表情：

從他的臉上彷彿可以看出他正在吸著一種麻醉劑，使他的呼吸更加深沈。音樂給他的那種轉瞬即將化為一種真正的熱望的樂趣……像是當我們接觸一個不是為我們所造的世界的那種樂趣——這個世界，在我們看來沒有形式，因為我們看不見它；沒有意義，因為它為我們的理智所不能掌握；我們只能通過一種感官才能到達那裡。<sup>431</sup>

談到音樂，傅科本人其實也和普魯斯特一樣，早年即受過良好的音樂教育，擁有極高的音樂鑑賞水平。在傅科看來，音樂和文學都是以尼采的酒神精神進行創作的。音樂可以為人開啓全新的世界，就傅科而言，一場音樂的欣賞正足以消磨其精神上的痛苦和憂愁。他曾說：「如同尼采一樣，音樂對於我，起著非常重要的

<sup>428</sup> 普魯斯特《在斯萬家那邊》，頁，228。

<sup>429</sup> 普魯斯特《在斯萬家那邊》，頁 373。

<sup>430</sup> 普魯斯特《在斯萬家那邊》，頁 380。

<sup>431</sup> 普魯斯特《在斯萬家那邊》，頁 258。

作用。」<sup>432</sup>音樂的美學特質在於其流動性，和一般人的生活的平淡缺少變化恰恰對反。生存美學強調人的審美生存不應像一潭死水，而是應該像江河的生命力源源不絕，去體驗種種的可能性。就像音樂為馬歇爾開啓另一扇窗一樣。

音樂引發馬歇爾的，豈止是心情的投射而已，由於樂句也歌頌死亡，體現相當深邃動人的人生景象，馬歇爾隱約感受到這個樂句已經呈現出一種和死亡相關連的虛無。他領悟到「也許虛無才是最真實的東西」，因為「這個樂句的命運日後是要跟我們的心靈現實聯繫在一起的」，音樂的美甚至讓他思考到：

**我們終究會死去，但是我們手上有這些神奇的俘虜作人質，它們將在我們生存的機會喪失時繼續存在下去。有了他們，死也就不會那麼淒傷，不會那麼不光彩，甚至不會那麼不肯定了。<sup>433</sup>**

聆聽著琴音的馬歇爾，感受到音樂遠遠超過語言文字所擁有的力量，音符和音符不斷進行著遊戲，音樂的世界屬於一種超自然的創造物的世界，那種力量能將人的心智瞬間帶離地三尺，心靈也似乎從此多了一雙眼，可以穿透自己和好多人所陌生的心靈世界，雖然還是有些蒙昧未明。在音樂直指人心的魔力中，人會在當下、陡地超越好幾個年歲般的豐厚、成熟許多，馬歇爾虔心經領略到藝術生命的無上價值。

這場音樂會也為馬歇爾打開了關於實體的觀念。他開始思考藝術是否就是那唯一能向我們揭露出另一個生命對於世界的真實體驗的媒介，他繼續朝向寫作的信念也開始重新萌芽。有如深埋在冰雪底下並未死亡、逢春又再度甦醒的種子。只是這回，他又多吸吮了更多他人生命遭遇所供給的養料，不再只是耽溺在自己的想像世界中。同時，更因為那段日子裡，作為斯萬的忘年之交，斯萬所經歷的愛情的幻滅、友情的乾燥，在在撞擊著馬歇爾易感的心靈。人心世界的虛幻似乎是一種更真實的現實，而他就生活其中。

才氣素養非凡的斯萬，因為自顧自地，只讓自己的才華消磨在藝術品的蒐藏、書籍的品味、閱讀以及和藝術家作家的周旋往來之中，不曾創作過一件作品。

---

<sup>432</sup> Foucault, 1994:I, 601-620；轉引自高宣揚《傅科的生存美學》，頁 77。

<sup>433</sup> 普魯斯特《在斯萬家那邊》，頁 379。

突然地，有一天，他發現自己對他那位曾為之神魂顛倒、想方設法才追求到手的奧黛特的愛情，曾幾何時卻已灰飛煙滅；不久，又得知自己染上重病將不久於人世。驚恐、痛苦至極的他，在家中得不到心靈的慰藉，他轉而去拜訪平日與之周旋的社交界朋友蓋爾芒特公爵和夫人，馬歇爾也隨行。

當斯萬和馬歇爾出現在公爵家門時，他們夫婦兩正盛裝要出席沙龍的聚會。即令聽到斯萬親口說出「我病了！」卻又覺得自己不該在這時候說出自己生病的事影響到公爵和夫人的興致，因為，如此私人的事在社交禮儀上仍是不妥，那時候的斯萬覺得需要一個朋友傾聽他的恐懼和憂慮，不自覺就說出來了。接下來公爵夫人和公爵的反應，讓涉世未深的馬歇爾終於認識到社交生活的空洞。他描述了他們之間的一場對話，從斯萬回應公爵夫人他之所以無法在和他們一起去義大利的原因開始：

「親愛的朋友，幾個月後我就要死了。去年年底，我看了幾個醫生，他們說，我的病很快就會斷送我的性命，不管怎樣，我也只能活三、四個月，這還是最長的期限。」斯萬微笑著回答。

「您說什麼呀，」公爵夫人嚷道，……但停一會而又向馬車走去。

馬歇爾是這樣形容公爵夫人的：

她生平第一次同時面臨兩個不同的責任：一個是上馬車到別人家吃飯，另一個是向一個行將死亡的人表示同情。她在禮節上找不到可供遵循的原則，不知道該怎麼作選擇，於是，她認為應該裝出不相信存在第二個責任，這樣就可以服從第一個責任……「您這是開玩笑吧？」他對斯萬說。

最後的結局是：公爵夫人雖然「隱約感覺到，對斯萬來說，他出去飯沒有他的死重要」，最後仍是和斯萬堅定說再見，一邊走向馬車一邊說：「這個問題我們以後再談，您知道的，您說的，我一個字也不信，但應該在一起談談。他們可能把你嚇壞了，哪天您願意，來我這裡吃午飯」。<sup>434</sup>最後臨上車前，更由於公爵夫人的

---

<sup>434</sup> 普魯斯特《在蓋爾芒特家那邊》，頁 685。

鞋子顏色讓公爵覺得和禮服不相襯，以為斯萬已經走遠，還嚷著要公爵夫人叫僕人回去幫她找出一雙紅色的鞋子配搭。但是在此之前，公爵卻催促著夫人要趕在八點開飯前抵達，還暗示斯萬時間已經不允許夫人和斯萬再多說話了。

這場活生生在馬歇爾眼前上演的社交荒謬劇，讓馬歇爾透視了公爵和公爵夫人完美無瑕的社交技倆後的冷酷和無情，也開始思考自己是否也在社交場合浪費了無數時光。對斯萬而言，讓他頓悟到人際關係的空洞、虛無。當下，斯萬才發現到自己再也沒有機會將自己的藝術才華發揮了，只是，為時已晚。不久，斯萬死了。

斯萬對馬歇爾的意義是非凡的，既作為他藝術心靈的啟蒙者，也是日常生活中景仰的長輩。但是眼見斯萬無所作為的遭遇，除了當頭棒喝敲醒他創作的頓悟之外，也讓馬歇爾不得不重新思考友情的價值及社交生活的意義。

馬歇爾目睹斯萬一生的高峰與低潮；人際的虛假和現實的冷酷，他從中得到啟發，不願自己落得同樣下場，也頓悟道自己一徑耽溺在美的追求中，徒然虛擲不少光陰。

嚴肅的說，馬歇爾的頓悟其實並非一夕間發生的。

他從書本作品的閱讀到閱讀自己的心靈世界、開始認識自己在生命中所組建的「影像書的書庫」、再進到閱讀「世界」這本大書，化所有的生命體驗為寫作材料開始寫作，其間經歷過幾次重大的轉折。這些轉折分別象徵著馬歇爾在不同階段的藝術審美的逐漸成熟，並經由創作將生存意義改寫的創作階段。

首先，在那場音樂會之後，馬歇爾雖對凡德伊奏鳴曲甚為欣賞，總還是停留在旋律的美和斯萬有關的聯想中，直到有一次在為維爾迪蘭夫人家的音樂會，他再度認出了那首曾經引起他澎湃情感、卻日經月久為他所淡忘的曲子。當時，作曲家凡德伊已經去世，馬歇爾自己也經歷了兩次愛情的幻滅，他認為作曲家凡德伊雖然去世，但至少他曾有幸用無限的時間，至少將生活浸泡在它所喜歡的樂器中，相照之下，馬歇爾認為自己實在庸碌不堪，但是也不禁懷疑：「如果藝術真的僅僅是生命的一種延續，那是否還值得為它作什麼犧牲呢？難道生命本身不也是真實的嗎」<sup>435</sup>。

向來藝術涵養、包括對音樂也都有鑑賞品味的馬歇爾，這次乍聽到同樣的奏

---

<sup>435</sup> 普魯斯特《V 女囚》，頁 268。

鳴曲，一開始，他「覺得奏鳴曲已經是一個枯竭無源的世界，我對之已經產生了厭倦」。但是繼續聽下去，他終於發現到：

……這些如此相異的樂句是由同一成分構成的。有些世界需要我們由零看整。我們從某建築上，某博物館中，東西各處、一鱗半爪，能看出一個世界。埃爾蒂斯爾的世界就是如此，這是他眼中、生活中的世界。相反，有些世界需要我們由整看零。凡德伊的作品通過一音一符、一拍一調，把一個出人意料的世界，一種聞所未聞、不可估價的色彩展示出來。但是由於聽眾欣賞他的作品，時間上前後是有錯落的，這個世界就出現了空隙，造成了間隙。這兩種探索的方法如此不同，致使奏鳴曲和七重奏的節奏也如次不同。一個使用短促的呼吸，將一根純淨延綿的長線切成碎段，另一個則將散亂的殘音重新溶入同一隱形的調號。一個是如此沈靜靦腆，近乎分弓拉奏，又加哲學玄思，而另一個則是如此急促焦慮，苦苦哀求。然而這是同一種祈禱，內心一旦出現不同的朝霞，它就噴溢而出。<sup>436</sup>

一如「間距」在文學作品中發揮的言說作用，在音樂中，馬歇爾發現了音樂家所創造出的「世界」，也聽出這位作曲家的樂風和其他作曲家之間的差異。每個人自身所獨有的生命的沈澱物和他人的差異就在這種自身獨創的「質」的差別，是一種無以言傳、只能為自己所保留的東西。藝術家卻有能力將這種「個體性的靈魂」以樂音、以色彩，文學家則以文字、哲學家以思想表現出來。也因此，藝術家在作品中所表現出來的那種「隱形的存在」也表現為自己的存在。馬歇爾知道那就是「風格」：

他使用千萬種方式反躬自問，他習慣於純思辨。但他那種思辨仿佛是在天國裡進行似的，完全擺脫了推理所具有的分析形式。以至於我們可以測量其深度，但是我們無法將其修譯成人類語言。這跟脫離肉體的靈魂具有相同的道理。當通靈者召喚亡魂，像亡靈詢問死亡的奧秘時，亡靈也無法用人類的語言來轉譯。<sup>437</sup>

<sup>436</sup> 普魯斯特《V 女囚》，周克希、張小魯、張寅德譯，頁 268-9。

<sup>437</sup> 普魯斯特《V 女囚》，周克希、張小魯、張寅德譯，頁 269。

音樂的演奏不斷變換著進行表達的方式，但是，迴旋在音樂中的凡德伊音樂風格幫助馬歇爾開始自省。他將自己的現實生活和音樂家的風格進行了一次對照之後發現到：人們的生活即是每天幾乎重複著相同的事情，其中看似保持著原樣、卻又無處不有著新貌，能夠給生活一張新臉孔的，不是別人，仍是自己：

**唯一的真正旅行，唯一的青春之浴，不是去觀賞新的事物，而是獲得新目光，用另一個人，另外成千上百個人的眼睛來觀察宇宙，來觀察成千上百人眼中的成千上百個宇宙，成千上百人所體現的成千上百個宇宙。正是有了埃爾斯蒂爾，有了凡德伊，這一點才成了可能；跟這樣的人相處，我們才得以在宇宙星際真正展翅翱翔。<sup>438</sup>**

在凡德伊奏鳴曲流瀉的音樂聲中，馬歇爾的思緒遙遙回憶到貢布雷的日子、逝去的愛情、貢布雷帶給他鮮明印象和樂趣的生活、一些真實的生活景象、一些人。也想到自己曾經想成爲一位藝術家，但他放棄這種雄心已經有了一段時間，他懷疑自己是否也同時放棄了曾經有過的美好的過去的現實。他自問：「生活能否用藝術給我安慰呢？在藝術中是否有一種更深刻的現實呢？」他又發現，偉大的藝術家與其他人是如此不同，就在於那些藝術家讓人強烈的感到他們的個性，這在一般人的日常生活中是找不到的。而「個性」也就是「風格」，一如藝術家所獨有的閃閃發亮的識別證，藝術家就是憑藉這張識別證征服了永恆，橫跨時空，在世界和虛空中穿梭自如。

**我知道，這一段愉悅的樂音……我將永遠不會遺忘，然而，對我而言，它是否那麼容易捕捉呢？這個問題似乎顯得非常重要，因為這個樂句似乎無比雄辯地刻畫了我隔著遙遠的時間在生活裡體驗到、而作為真實生活之起點的基石的那些印象：也就是我從馬丹維爾教堂尖塔、或是巴爾貝克附近那一排樹木所領受到的印象。<sup>439</sup>**

<sup>438</sup> 普魯斯特《V 女囚》，周克希、張小魯、張寅德譯，頁 271。

<sup>439</sup> 普魯斯特《V 女囚》，周克希、張小魯、張寅德譯，頁 274；研究者反覆閱讀這段譯文並與英譯本對照之下，發現出入甚多，且中文譯文前後脈絡無法貫穿，遂參照英文再妥爲修改譯文。

具體的說，藝術中的真實，就是以一種觀照、一種新的視野所體驗到的生命。這種生命也需要有新的眼光、各種體驗和辛苦的熬煉。

馬歇爾第一次將現實的生活、生命的風格、和藝術的美聯結在一起思考。一種只有在藝術中才得以表現自我的真實個性的朦朧希望重新發光，他發現生活與藝術的關係在於一種同一的關係，也就是一種物質和精神的同一，彼此無法分割。音樂的純粹語言看似與生活無關，但在浮想聯翩中，音樂的旋律也將人引入不自主的回憶的世界。對馬歇爾而言，回憶中所呈現的千里之遙、甚至消失的愛情，都成爲一個牢不可破的封閉的真實世界。一如凡德伊所創造出的音樂世界之於作曲家一樣，兩者對都是真實的，同時是物質、也是精神的。

好的藝術就是那物質轉向心靈的風格技巧。

「風格」在傅科的生存美學中，是爲了強調人的實際生存過程中的種種可能性而突顯出「不只是人本身，而且，它簡直就是一個人，一個活生生有形體的現實事物」<sup>440</sup>，一語道出「風格」無所取代、難以模仿的獨特性。

普魯斯特早年即賦予音樂的本質無上的價值，他認爲音樂具有喚醒人內心深處那神秘、無可言喻世界的的能力。音樂的這種能力甚至是文字、雕塑、繪畫等等藝術形式所望塵莫及的，這和尼采賦予音樂以最高藝術形式不無相通之處。普魯斯特甚至說：「這個深處開始於所有以物品完成的藝術終結之處，也開始於科學終結之處，因此可以稱它爲宗教」<sup>441</sup>，音樂所完成的，是意識和意識之間無言的交流、對話；一種和靈魂的絕對純粹的聯繫。認識了音樂家的藝術風格，也就進入一種無以言說的靈魂和靈魂的把酒言歡之境。

除了音樂開啓馬歇爾認識藝術家的風格，在寫作方面，他所崇敬的作家貝戈特更是他文學的啓蒙者。

古希臘的智慧強調，認識自己就是認識自己的靈魂。馬歇爾的文學的靈魂是騷動不安的，只要一天不成爲自我滿意的作家，他就無法給自己的生命貼上意義

---

原譯文如下：但是對我來說這喜悅最終可能實現嗎？這個問題，我覺得至關重要，因爲這樂句也許最能體現——恰恰跟我其餘的生活和可見世界形成鮮明的對照——我生活中的一系列感受：馬丹爲爾教堂鐘樓以及巴爾貝克海濱近處的樹木在我內心激起無限感受，我打這些感受視爲構築真正生活的機轉和開端。

<sup>440</sup> 高宣揚《傅科的生存美學》，頁 399；尼采《悲劇的誕生》，頁 703。

<sup>441</sup> Jean – Yves Tadié《普魯斯特：建構時光的大教堂》，詹婦月譯，頁 68。

的標籤。閱讀貝戈特的作品是他文學創作種子的「萌前期」<sup>442</sup>，對於真正的文學創作風格，他還停留在「只緣身在此山中」的朦朧階段。加上他的父親始終看不見他的文學才華，希望他從事外交工作，益發讓馬歇爾也對自己的文學創作不具信心。以至於越是讀到偉大的作品越是自慚形穢。卻在一次閱讀貝戈特作品中，他發現到自己和他心目中高不可攀的文學王國之間，並不像想像中的那條鴻溝般地不可跨越：

……他字裡行間那種行雲流水般的旋律感，那些古意盎然的詩句，還有一些儘管很簡樸、很常用的短語，……而在他早期著作中，這類氣息始終是內在的，只由於表面的波動才洩露一二分來；也正是因为是半隱半現的，或許更柔美，更和諧……。我對那幾段文字背得滾瓜爛熟。……我不懷疑，他的見解一定同我的見解完全不同，因為他來自我正設法攀登上去的那個陌生的世界。我堅信我的種種想法在那位絕頂聰明的智者看來，純屬冥頑不靈，所以乾脆統統推翻。可是有一天，我偶爾在他的一本書發現了我過去也曾有過的想法，我的心一下子膨脹了起來，簡直好像有哪位天神大發慈悲，把那個想法歸還給我，並宣佈它是合情合理的。……有一次我在貝戈特的一本書中，讀到一段挖苦老女僕的話，我跟外祖母談到佛朗索瓦絲時也常說過這種樣的挖苦話……，於是突然感到，我的平庸的生活同真實的王國之間，並不像我過去所設想，隔著什麼鴻溝，它們甚至在好幾點上相交，我有了信心，高興得像伏在久別重逢的父親懷裡似的伏在桌上哭起來。<sup>443</sup>

這是馬歇爾透過閱讀發現自己似乎也具有文學才情的契機。

現實生活中父親的失望、母親的憂慮、他一再的自我否定，幸賴深度的閱讀讓他發現自己所具有的用字遣詞的能力，而且還是和他一心向往的貝戈特相近的能力，這種發現，是閱讀給他的獎賞，也是他實踐真正閱讀的工夫而換來的自我發現。

---

<sup>442</sup> 「萌前期」為景觀鋪植草皮或種植新植物前，完整的翻新土壤清除雜草的動作，目的為保持新種植物的完整和美麗。

<sup>443</sup> 同魯斯斯特《在斯萬家那邊》，頁 105-6。

他在閱讀中和逝去的年代中的偉大作家交談、努力的和他們的思想溝通切磋、在孤獨中享受智性所賦予的力量、也進到自我的最深層去探索，書中的語言一如生活的鏡子，在精神性的攬鏡自照中，映照出自己的內在精神層面。更重要的是，在退卻的孤獨閱讀中，孤獨作為阻絕外在干擾的介面，發揮防火牆的作用，避免自我淪於破碎化和流失；孤獨也像收音機的調整頻道，去除掉嘈雜的音波干擾，單純享受自身寧靜悅耳的存在之音，藉以在轉向自己的過程中深度體驗並認識自己。

### 第三節 書寫的第二個轉角——看見生活的「影像書」

除了閱讀，日常生活也賦予馬歇爾逐漸成熟的文學性格。

回憶的鑰匙為他打開的是生活的印象。這些生活包括童年閱讀的體驗、愛情經驗、死亡的憂傷、社交生活的空乏。日常生活的點滴無一不成為他寫作的題材。閱讀讓他將書中所採擷的生活智慧拿來作為實際生活中的驗證和對照；性心理和生理的成熟也讓他追隨無比真實熾熱欲望的召喚，投入兩次的戀愛中，雖然最後他對愛情的體驗是幻滅的，生命於他也如白駒過隙。這些痛苦、失落，在回憶中就像進行一場對生命這本大書的逆向閱讀。他首要做的，是將原有的幻覺予以否定，以極大的勇氣「返回隱藏著卻存在過卻又為我們所不知的事物的深處」。藝術對生活真理的揭露就像沖洗底片一樣，必需將拍滿感性印象的底片暴露在理性的燈光下，方能除去底片見不到真相的黝黑、進一步揭露真相。

馬歇爾經歷了親情、愛情的幻滅，日益加重的病情也讓他退出社交生活。靠著對以往所愛的人的回憶中，他發現到原先以為固定住的自我，也就是那個依戀母親、想念外祖母、眷戀阿爾貝蒂娜的那個自我。幾經時間無情的沖刷，原本因為失去她們而痛苦萬分的馬歇爾，有一天竟發現到遺忘的簾幕不知何時已悄悄升起，遮蔽、也遠遠阻隔了原有念茲在茲、可以為之生、為之死的所愛的人形象，讓它們再也無法踰越雷池，甚至久久不復出現。即使偶爾想起了，卻再也掀不起任何當初失去他們時的不幸的情感波瀾。連他信心滿滿自認對最愛的外祖母、母親的懷念也不例外。

「人死後不久其真實性也隨之消逝，幾年後，它們就像被廢黜的宗教神靈，

人們可以毫無畏懼地觸犯這些神靈」<sup>444</sup>。曾幾何時，他發現到那個原本愛戀著阿爾貝蒂那和希爾貝特（斯萬的女兒，馬歇爾童年時暗戀的女孩）、以為那份愛如如不動、任憑時間摧枯拉朽也不會變質的那個「自我」，就這樣神不知、鬼不覺的銷蝕不見了。另一個自我卻已好整以暇的、改頭換面出現，並取代了原先那個舊的自我。何以致？馬歇爾是一位善於將生活不斷以「問題化」進行思考自我批判的專家。他發現到，除了時間流逝導致遺忘的可能之外，愛過的人的形象有朝一日竟只剩下蒼白的回憶，那是因為命運之神就像一位英明又果斷的醫生，每過一段時日就會將「舊我」經由手術換上一個「新我」，這一替換的工作，就好像將舊的織物予以翻新，只是織工的手法實在太細緻了，所有變動過程竟讓人不知不覺。以感情為例子，他說「我們對別人的感情逐漸淡薄，並不是因為他們死了，而是因為我們自己正在逐漸死亡」<sup>445</sup>。這種死亡，其實是一種思維習慣所引發的。

由於人總是有太多的現實的生活必需去應付、去處理，換句話說，人總是在上一瞬間可以充任為一主宰生活的信滿滿的主人，卻又在下一個瞬間，可能就成為生活的奴隸，聽憑不斷湧現的生活刺激所驅迫，急急忙忙的去從事眼前當下的活動，以至於「遺忘」有機會伸出魔手，將我們記憶中原本還栩栩如生的鮮明形象一個個擄走。這種類似海德格說「此在」「寓居於世」的「操持」和「操心」不斷地在日常生活生情境中往復循環，讓人身不由己的，只好捲入庸庸碌碌生活的漩渦。於是乎，舉凡不能及時出現或經常出現在眼前或心靈中的形象，思維即無法迄及並將其擄獲，久而久之，「遺忘」就趁機打家劫舍，趁虛而入。馬歇爾說「沒有一種想法不包含著對自身的駁斥，沒有一個詞不包含著對自身的反義詞」<sup>446</sup>。自我就在這種自我銷蝕中，不斷損毀，又不斷重建。也因此，自我，無法肩負起認識永恆真理的重擔。馬歇爾更加確認要捕捉住真理，追求永恆的幸福，唯有創造。在他而言，也就是文學創作這條路了。

在一次閱讀龔固爾兄弟為發表的日記作品中，馬歇爾再度失去寫作的信心：他認為自己「對文學缺乏才能，過去在蓋爾芒特那邊我已經感受到」。同時，龔固爾兄弟作品風格的寫實引起大眾的喜愛程度，更讓他開始對文學能否找到真理發出懷疑。因為龔固爾兄弟已經是家喻戶曉的文學家，馬歇爾一再閱讀他們的作

---

<sup>444</sup> 同魯斯斯特《女逃亡者》，頁 196。

<sup>445</sup> 同魯斯斯特《女逃亡者》，頁 188。

<sup>446</sup> 同魯斯斯特《女逃亡者》，頁 195。

品，並試著進入到書中所描繪的那些美好事物、也就是作家以取之不盡的生活素材為藍本，極盡細膩寫實的世界。他失望了，雖然他發現作家非常善於聆聽和觀察，因而能將生活中的細節幾近照相似地纖毫畢露地呈現原貌。馬歇爾發現「龔固爾善於傾聽，就像他善於觀察一樣，而我卻不善於這樣做」<sup>447</sup>。為此，他幾乎放棄了寫作計畫。

他對文學以如此寫實、淺薄的方式贏得讚譽頗不以為然，甚至認為如果文學就是這樣，即令他無法成為作家也並非什麼憾事。那次閱讀過後他耿耿於懷，不斷思考、再次重讀，他終於發現到自己不善於傾聽或觀察，「我從未對自己隱瞞這點，就是我不善於傾聽，也不善於在別人在場情況下觀察」<sup>448</sup>。但是，這幾次的閱讀，卻讓他發現自己的不善於觀察並非是整體性的。他說：

在我身上存在著一個比較善於觀察的人物，但這是個間歇性的人物只有當好幾種物共有的某種普遍本質表現出來時，這個人物才恢復生命，因為這種本質是他的食糧和快樂。於是，這個人物就觀察和傾聽，但只是在一定深度上，因此就觀察不到任何東西。幾何學家抽去了事物中可感知的性質，就只看到他們的線性基質，同樣，人們敘述的事被我遺忘，因為使我感興趣的不是他們想說的事，而是他們敘述這些事的方式，因為它能顯現出他們的性格或他們的可笑之處；或確切的說，它是一種客體，一直是我尋求的首要目標。因為一個人和一個人的共同點，賦予我一種特有的樂趣。<sup>449</sup>

閱讀龔固爾兄弟日記，提供馬歇爾一個反思的機會，他欣然發現到，純粹的閱讀既可以是無用的，也可能是有極高價值的，端看所閱讀的書籍提供了讀者什麼。其次，作家的藝術水平取決於他所觀察到或靈聽到的是表象或是深層具有普遍性的本質。從龔固爾的書馬歇爾認出了自己觀察生活的獨特方法，那是一種在獨自一人時、為生活事件拍攝 X 光片的觀察法。相較於龔固爾，他並不是不善於觀察或聆聽，反而更具有藝術家的天份和才情。他也從那幾頁日記的閱讀得出一個結論：

---

<sup>447</sup> 魯斯斯特《重現的時光》，頁 34。

<sup>448</sup> 魯斯斯特《重現的時光》，頁 30。

<sup>449</sup> 魯斯斯特《重現的時光》，頁 31。

生活教導我們要降低閱讀的價值，認為生活向我們表明，作家對我們吹噓的東西沒有很大的價值，但是我們也可以從中得到完全相反的結論，閱讀教導我們要提高生活的價值，這種價值我們過去未能予以重視，現在只是通過書籍才知道它有很大的價值。<sup>450</sup>

這次的閱讀向馬歇爾指出方向，自我書寫的取材就在於：生活。當他覺察到仰賴作家提供真理將是一種苛求的同時，又意識到藝術的價值是離不開真正生活的。這也就是何以所有藝術家毫無例外地，都將自身體驗過的生活以藝術形式去蕪存菁過後、透過作品以展現其生活的價值。以文學的創作而言，如果是這樣的書寫，就將會是一種能讓自我起死回生，不斷消滅又不斷重新改造自我的閱讀生命。

從《追憶》作者普魯斯特自身閱讀和書寫的經驗可以歸納出他訓練寫作的幾個重要階段：首先是對他人節奏的模仿，寫一些有意義的仿作。因為閱讀而產生的鮮明印象和直覺在這個階段起著很大的作用；接著，就是要以理智作為嚮導，對他人的作品進行仔細且明晰的分析，藉以達到對作品更高層次的認識作用；最後，也是最重要的，就是創作自己的作品，進行為自己而書寫的自身獨創<sup>451</sup>。

自我書寫是一能讓人將所思想和所接觸的生活體驗直接轉換成精神性材料的方法，而精神性又是讓人達致真理的必要條件。但是馬歇爾開始認識到一逕以閱讀認識真理，憑藉理解力是不夠、卻也是危險的：

理解力並不是捕捉真實情況的最靈敏，最有力，最合適的手段，這一點只能提供多一層理由說明我在開始是從理解力而不是從無意識的直覺或從相信現成的預感著手去捕捉真實情況的。是生活通過一樁樁的事情使我們逐步認識到，對心靈活動或思想至關重要的東西並非通過推理而是通過別樣的潛能學來的。正是理解力本身認識到了這種潛能的優越性並且通過推理在這種潛能面前認輸，同意成為他的合作者和奴僕。<sup>452</sup>

---

<sup>450</sup> 魯斯斯特《重現的時光》，頁 33。

<sup>451</sup> 整理自“*On Reading*”。

<sup>452</sup> 同魯斯斯特《女逃亡者》，頁 5-6。

這段話，幾乎涵蓋傅科對於精神性體驗的詮釋內涵，以及在康德美學思想中，關於審美心理的感性、知性與理性如何處理由想像力所採集的審美印的整體運作過程。以康德的審美理論加以檢視馬歇爾這段描寫，將不難發現馬歇爾深諳閱讀的審美心靈運作過程。馬歇爾不是哲學家，卻可說是尼采式的「變容哲學家」；同時，普魯斯特嫻熟康德相關美學理論也在《追憶》得到印證<sup>453</sup>。

閱讀的審美開始於知性與理性認識運作功能，卻必須經由感性召喚想像力作為後盾，方能品味書中無窮的感性材料背後的本質。然而，無拘無束的想像力，排除了知性和理性的協助是無法單獨運作的。因此，感性所召喚而來的想像力，就像動作敏捷的小精靈，快樂無憂地採擷書中動人的語言的花朵，並將花束送到知性國王的寶座跟前作為貢品，請求獲得恩賜將之納入知識的寶庫。卻是，自恃聰明、君臨天下的知性國王，卻由於向所熟悉的概念總離不開理性認識的疆域，對於想像力隨性從感性花園中採擷的奇花異草卻一無所知，然而，到底知性國王身邊不乏理性的輔相在側，總會在適當時機提供建言讓國王維護住尊嚴的同時，也兼顧德性美的建議。如此一來，就像馬歇爾所寫的，國王的知性結合了理性的尊貴德性光輝，雖降尊紆貴，卻也樂意的去接受這一陌生、卻美麗無比的貢品，並與感性共同起舞。

無怪乎，馬歇爾念茲在茲的美學信念支撐著他，他不斷閱讀，卻又不能只滿足於這種美學上的快感。因為，閱讀只是他要完成藝術創作建造工程的過程而已。在這種過程中，可以品嚐感性想像力所帶來的愉悅快樂，可以在心智的成長中讓自己累積更多知識和能力，卻不是最圓滿、最究竟的。因為，在審美狀態下，知性仍唯我獨尊的扮演著統領一切的國王，感性仍然只聽命於知性作為俯首稱臣的角色。若一味陷溺在這種短暫的、由知性所施的小惠中，就會像斯萬的結局，淪落到「憂慮之風把他們颳得四處漂泊……」。因此，唯一的救贖，是將閱讀的生命延續下去，以一種看似迥然有別、卻又緊緊相連相續的行動，一如傳宗接代模式，將血緣中最優良的基因濃縮精練過後，再遺傳下去。這時候，由自身所產出的生命，在擁有自身的存在之時，自我一方面改頭換面出現了，卻又擺脫了先前由於遺忘的思維習慣所改變的自我面貌，而在自我書寫出來的作品中，以一種

---

<sup>453</sup> 普魯斯特在不同的作品中提及及康德,如馬歇爾普魯斯特《恍若月光----普魯斯特隨筆集》，張小魯譯，台北市:幼獅文化事業出版，1994，頁191所收錄的〈論福樓拜的風格〉即引述康德美學的觀點以表達他對一位發表在《法蘭西報》上評論福樓拜文風的評論家的看法。

創作中的「缺席的在場」身份出現。更重要的是，搖身一變成爲創作者的自身，卻不必去苦思創作材料的取得，這種創作可以用虛構的方式呈現，卻根本不需要去杜撰。其原因就在於精神性提供了自我書寫所需的那些材料，是自身取自生活中、來自生命體驗過的真實性材料，俯拾即是，卻又不同於一般所謂的「寫實文學」的薄弱建材：

**就通常意義而言，一位大作家並不需要杜撰，既然它已經存在於我們每個人身上，他只要把它轉譯出來，作家的職責和使命也就是筆譯者的職責和使命。<sup>454</sup>**

這種生命的書寫，不同於嘩眾取寵的普通作家，具有認識自身、轉向自我、復又改寫自我的創造性；這種自我書寫的材料來自一位高級繆思所提供，這位繆思掌管著生命的歷史，將透過閱讀而積累的自我不斷轉化、衍異的多重體驗，建構出自身歷史在不同層次上所展現出來的真實性。生命的印象牢固地鑲嵌在心靈的底片上，只等著在回憶的沖片池裡逐漸讓它們顯影、沖洗出來，以便讓召喚它們出來的主人妥善收藏。有朝一日，再讓它們以嶄新的面貌活躍在文本中。哪怕是以日記、書信、書本……種種方式都可以：

**內心書本的那些不認識的符號（似乎是一些被強調的符號，我的注意力在探勘我的無意識中會如探測中的潛水員那樣尋找、碰撞、迴避的符號），誰都無法用任何規則幫助我去辨識它們，這種閱讀即是一種創作行動，誰也不能越俎代庖，甚至不可能和我們一起合寫。……本能要求我們克盡職責，智思卻提供推卸職責的藉口。只是在藝術中，托辭沒有任何地位，意向則無足輕重，任何時候，藝術家都應該聽從他的本能，此所以藝術才能成爲最真實的東西，成爲生活最嚴格的學校，和真正的最後審判。所有書籍中最難辨讀的這部書，也是唯一由現實授意我們撰寫的書，由現實給我們留下『印象』的唯一一部書……唯有印象，儘管構成它的材料顯得那麼單薄，它的蹤跡又是那麼不可捉摸，它才是真實性的選拔的結果，因此，**

---

<sup>454</sup> 普魯斯特《重現的時光》頁 217。

也只有它配受心靈的感知，心靈若能從中釋出真實，真實便能使心靈臻於更大的完善，並為它帶來一種純潔的歡樂。印象之於作家一如實驗之於學者，區別在於，智思上的工作對於學者來說在前，對作家來說在後……唯有我們從自身的陰暗角落，不為人知的陰暗角落處提取出的東西才來自我們自身。<sup>455</sup>

馬歇爾的自制，在這段話中表露無遺。喜歡閱讀的人，就如同喜歡嘗試各種休閒活動的人一樣，僅僅在休閒中得到某種享樂（voluptas），尚未達到斯多葛學派所強調的「經由轉向自身而讓人成為就是他自己（summfieri, summesse）的境界」，也是賽涅卡說：

人屬於自我，人是法律，……人對自我行使著一種不受任何限制或威脅的權力；人擁有自我權力（potestas sui）……通過這種界定，與自我的關係被界定為一種使人可以從自我之中獲得愉悅的具體關係，一種人同時佔有又看得到的東西。<sup>456</sup>

也就是說，馬歇爾發現到，沉醉在閱讀的歡樂、遐想中的自我（並非自身），雖然已經盡責的協助自我認識自己，也開始認識多重作家所描繪的世界，這種知識可以讓他回到現實生活中加以運用在閱讀中所學到的技巧。

當閱讀達到了賽涅卡或普旅塔克那種閱讀的自我訓練「為得到真理，要將所讀的予以消化，直到它成為自身的一部分、化為內在的、永恆的和總是積極的行為準則」<sup>457</sup>，也就是進行一邊閱讀一邊沈思、回憶的思想訓練，這種閱讀就是和寫作相關的<sup>458</sup>，也是生存美學的靈魂修煉。

在公元 1-2 世紀，「寫作已經是修身訓練的一個要素，閱讀是通過寫作伸長了自己，強化自己，激活了自己，寫作本身也是一種訓練，而且是沈思的一個要素……」<sup>459</sup>。這種修身技術強調在閱讀後必須寫作，是因為將寫作紮根在靈魂中、

<sup>455</sup> 普魯斯特《重現的時光》徐和瑾、周國強譯，台北：1992 聯經出版社，頁 205-206。

<sup>456</sup> 同傳科《性史》頁 342。

<sup>457</sup> 傳科《主體解釋學》，頁 481-2。

<sup>458</sup> 傳科《主體解釋學》，頁 371。

<sup>459</sup> 傳科《主體解釋學》，頁 373-4。

身體中，成爲身體的一種習性，閱讀和寫作是輪流進行的，寫作也是一種對他人的服務。

馬歇爾這位真理和美的追求者，看清了單憑閱讀所找到的快樂還攀不上美學境界的邊，閱讀也無法完全扛負起探求真理的重負。書中的真理和美似乎仍停留在「猶抱琵琶半遮面」、只露出姣好容顏的側面，真理和美的另一面則必須在生活中捕捉，同時還需要一雙藝術的「別眼」：

文學愛好者的真正遊戲，其偉大便在於重新找到、重新把握現實……這個我們很可能至死都不得認識的現實其實正是我們的生活。真正的生活，最終得以揭露和見天日的生活，從而是唯一真正經歷的生活，也就是文學。這種生活就某種意義而言同樣地每時每刻地存在藝術家和每個人身上，只是，人們沒有覺察它而已，因為人們並不想把它弄個水落石出，他們就這樣堆積著無數的照相底片，一直沒有利用它，因為「才智」沒有把它們沖洗出來，我們的生活是這樣，別人的生活也是這樣，其實，文筆之於作家猶如顏料之於畫家，不是技巧問題，而是視覺問題。只有借助藝術，我們才能走出自我，瞭解別人在這個世界，與我們同的世界裡看到些什麼。……幸虧有了藝術，才使我們不只看到一個世界，我們的世界，才使我們看到世界倍增，而且有多少個標新立異的藝術家，我們就能擁有多少個世界。<sup>460</sup>

有了這雙「別眼」，成爲一位大作家的責任，就是將已經存在於每個人身上的書轉譯出來就可以了。就通常意義而言，「一位大作家並不需要杜撰。……作家的職責和使命也就是比譯者的職責和使命」<sup>461</sup>。馬歇爾發現了生活中無所不在的藝術材料，也就是書中的美和生活中的美，人們可以像在生活中一樣，在兩種感覺所共有的性質進行對照中，把這兩種感覺匯合起來，「用一個隱喻使它們擺脫生活的種種偶然，以引出它們共同的本質」<sup>462</sup>。作家要學習的不過是將現實清理出來，讓一些極爲細瑣的小事也散發出屬於存在的獨特光輝，因爲「這個我們很可

---

<sup>460</sup> 普魯斯特《重現的時光》，頁 222。

<sup>461</sup> 普魯斯特《重現的時光》，頁 217。

<sup>462</sup> 普魯斯特《重現的時光》，頁 216。

能至死都不得認識的現實其實正是我們的生活」<sup>463</sup>。他終於明白閱讀生活這本大書的行動即是一種創作活動，誰也不能越俎代庖，甚至不可能與我們合寫。

發現了生活的「影像書」之後，馬歇爾成爲作家的自我追尋旅程即將告一段落，但距離真正動筆寫作似乎還缺少那「臨門一腳」——從小即無所不在、早已內化爲他知覺主要成份的「死亡」意識毫不留情的撞擊。

#### 第四節、書寫的終點——死亡鐫刻的存在墓碑

只有這樣一種存在者，它就在其在來說本質上是將來的，因為能夠自由地面對死亡而讓自己以撞碎在死上的方式、反拋回其實際的此之上，亦即，作爲將來的存在者就同樣源始地是「曾在的」，此有這樣一種存在者能夠再把繼承下來的可能性承傳給自己本身之際承擔起本己的被拋狀態並「在眼下」爲「它的時代」存在。只有那同時既是有終的又是本真的時間性才使命運這樣的東西亦即使本真的歷史性成爲可能。<sup>464</sup>

海德格《存在與時間》(二篇/五章/七十四節)

#### 壹、肉身、死亡與藝術的救贖

唯有通過藝術，我們才能從我們自身中走脫出來，讓我們認識不同於我們生活於其中的另一個世界，而在那裡，我們將見識到一種前所未見過的、猶如月球那樣的景色。<sup>465</sup>

普魯斯特

《追憶》的內容指涉甚爲豐富，隨手俯拾即是一個又一個充滿寓意的主題。其中，「死亡」卻是無庸置疑一路尾隨著馬歇爾的意識，甚至可以說，死亡就是滋養著部小說得以誕生的故土。普魯斯特不可思議地「使得整個世界隨著一個人的

<sup>463</sup> 普魯斯特《重現的時光》頁 222。

<sup>464</sup> 海德格《存在與時間》，第二篇、第五章七十四節，頁 508 (386)

<sup>465</sup> 普魯斯特《重現的時光》頁 222。

生命過程一起衰老」<sup>466</sup>，最根本原因就在於他從來就不會遺忘過死亡。死亡的臉孔、存在無可遁逃的重負，也藉著馬歇爾睡醒醒的長夜，似遊魂、似行蹤飄忽的隱形體，乍隱乍現。《追憶》一開始的失眠夜，就像是馬歇爾孩童時期獨自輾轉不成眠時，端賴意識甦醒時的回憶打發漫漫長夜的「存在」無聲的獨白：

一個人睡著時，周圍縈繞著時間的游絲，歲歲年年，日月星辰。醒來時，他本能地從中尋問，須臾間他便能得知他在地球上佔據了什麼地點，醒來前流逝過多少時間；但是時間的序列可能也可能發生混亂，甚至斷裂……甚至在乍醒的一瞬間，連自己是誰都弄不清處了；當時只有一種原始的存在感，可能一切生靈在冥冥中都萌動著這種感覺；我比穴居時代的人類更無牽掛。可是，隨後，記憶像從天而降的救星，把我從虛空中解救出來；<sup>467</sup>。

失眠這種沒有存在者的匿名性存在，包裹著死亡、孤獨、無名怖懼（畏）的黑夜般「將我們緊緊地裹挾，令我們窒息，痛苦萬分，卻又不給我們一個答案」<sup>468</sup>的存在之惡，列維那斯以“il ya”<sup>469</sup>名之，il ya 是現象界的生存者（existant）對來自存在本源（existence）所發出「去活！去存在」命令的承擔。小小馬歇爾很早就聽見了這種無名的、對存在排山倒海而來的嗡嗡之聲，他仰賴記憶的光照把他從暗夜中拯救出來。

在無邊交錯又繁複的時間網絡中，馬歇爾的生命本來可以比方舟上的諾亞還應該更淒慘的。諾亞在方舟上猶有不少生命和世界外觀所提供的生機，馬歇爾則有如鎖在時空膠囊中，只能憑靠想像力和回憶去創造一種前所未見的空間化時間，所幸，藝術家的創造意志和生命衝動讓他因此更滲入自己的存在。經由捕捉

<sup>466</sup> 班雅明〈普魯斯特的形象〉，頁 151。

<sup>467</sup> 普魯斯特《追憶 I 在斯萬家那邊》，頁 4-5。

<sup>468</sup> 列維那斯《從存在到存在者》，頁 11。

<sup>469</sup> 列維那斯說“il ya”是一個存在的事實，它比存在和虛無之間的劃分更為普遍；它是一種狀態，是一種所有事物消失時的在場，一個不是虛無（néant）的無（rein），一種也是絕對必然在場的普遍缺席；它是一種不假言語而直接在那裡的東西，一種可以被聽到的沉默。沒有主體可以經驗到它（因為主體是一種脫離“il ya”的假設），沒有語言可以言說它，它對於主體就仍然是不可交流的，因為主體的知識是語言說和經驗相聯繫的。列維那斯說「如果經驗一詞不能應用於一種完全排除光的情境，我們就可以說，夜晚就是對『在那兒』（il ya）的經驗」。整理自柯林·戴維斯（Colin Davis）《列維那斯》，李瑞華譯，江蘇，人民出版社，2006，頁 140。

生活世界和藝術生命之間稍縱即逝的「同一性」的美，讓他擁有了一種對抗死亡的力量，他學習以藝術的展現方式，從一個慣於哲學反思、理性思考的孤獨的沈思觀察者，轉身面向緊跟著他的死亡，展開一場殊死戰的對峙，不僅勇敢的審視死亡的面容，對於死亡慣用時間作為化妝師將人的風華層層改妝，再不動聲色的將人逐漸推到死亡前廳所玩弄的技倆也難逃他敏銳的觀察，他知道無一例外地，死亡在人的生存中雄踞在他寶座上，恣意地為每個人宣判緩刑供人們在夜夜笙歌的假象中滿足於自欺與遺忘。

馬歇爾離開巴黎色交界在市郊甚遠處養病，不過經年，回到一場儘是老朋友晚宴，在不同的人身上他聽到了死亡不同的音調和透漏的氛圍，再回想起自己的際遇，他終於悟到死亡並非是人們需要解決的難題，而是所有人必須面對的現實，眼看著死亡就要戰勝且將擄掠一空，長久以來「懶散」度日的馬歇爾，雖然在世界中不斷尋找存在的永恆未果，這時終於頓悟到「我們不可能在世界中來說這個世界」<sup>470</sup>。生命來到暫時停格以便思考一些終極性問題的時候。

馬歇爾看似懶散、頹廢的生命態度，其實也就是一種在閱讀、寫作之間踟躕不定，跟不上自己滿心要成為作家欲望的一種「滯後」<sup>471</sup>。他無法屈從一般人的要求去扮演一個世俗眼中「努力」的人，因為他擁有一種和多數人的不同的對自身所渴慕的對象——「寫作」的真誠性，也就是對自身的「思想和行為沒有被當作假面，用來掩蓋一個無法袒露的自我」<sup>472</sup>。馬歇爾的生存目標只想成為一個作家，在追尋生命的真理和美的過程中，雖然幾度找到了「非自主性回憶」所召回的「瞬間即永恆」的存在感，但在寫作欲望的滿足上，他自身的腳步總是和生存努力結果脫節而呈現一種列維那斯所說的存有者的「疲憊」<sup>473</sup>。這種存在者相對於其生存努力的存在之間所呈現的間距，即是他和自身生命的一種看似無所作為

---

<sup>470</sup> 列維那斯《從存在到存在者》” *De L' existence À L' existant*”，吳蕙儀譯，江蘇：鳳凰出版集團，2006：頁 39。

<sup>471</sup> 列維那斯語。跟不上自己存在的腳步，與自身脫節的一種生命的疲憊，也就是疲於存在。研究著認為馬歇爾一心想成為作家卻一直未能有所突破，其慵懶即呈現為一種存在的疲憊，是由一種存在的擔憂所構成的狀態。詳參列維那斯《從存在到存在者》有關疲憊和滯後的思想。

<sup>472</sup> 列維那斯《從存在到存在者》頁 38。

<sup>473</sup> 疲憊的存在為列維那斯論述存在者一種看似頹廢形式的存在姿態，他認為存在者和存在本源的關係是一種契約關係的，存在對著存在者有一種命令式的要求，也就是存在本身，當存在者以一種屈式的行動完成一種無中生有的創造行動，在完成的瞬間方能脫離「存在」作品的要求，這就是「努力」的形式；疲憊則是「努力」、卻無法在完成以戰勝絕望的一種長久積累下來的存在者的頹廢形式，卻不意謂著否定存在。研究者詮釋馬歇爾的追尋行動，在其中也發現到這種幾經挫折卻仍未完全放棄寫作的強烈「欲望」。

的關係，卻也由於他仍就追尋著，並未拒絕存在，而沉潛為一種蓄勢待發的休息狀態，是一種仍未放棄存在也未否定自身的「靜態姿態的張力」<sup>474</sup>。馬歇爾創作的欲望仍像火山熔岩在地底騷動不安，只等待一個岩層的裂隙出現。

海德格以「自由的面對死亡而讓自己以撞碎在死上的方式反拋回其實際的此之上」描述「本真的存在」的決斷性。海德格認為死亡是存在的一部分，死亡也是存在的完成，存在就是朝向未來的籌劃，在世存在的存在者只有在「時間性」綻出的動態過程中方能擁有自身的存在。這種存在仍脫離不了時間，只是這種時間並非流俗意義上的時間，而是已經內在的、經由存在者不斷的出離、超越、綻出的到時方式創造出朝向未來的能在。以淺顯的話說，死亡作為時間性的結束，構成存在者不斷籌劃未來，就這個意義而言，死亡對馬歇爾即成為一種創造未來、超越現在自身條件的一個動能，也就是使自己成為可能的生存態度。

傅科則從踰越（transgression）的觀點看待死亡。他不僅認為死亡本就是生活和生命的一部分，他更針對人們懼怕死亡的現象強調現代人因生活上與死亡的疏離感，讓現代人對待死亡更充滿著前所未有的恐懼。生存美學即強調對待死亡不是老年或重病患者才應該重視的事。傅科主張在平常生活中即應像對待生活一樣，在自身的生存實踐中，時刻學習掌握死亡的藝術。從古希臘羅馬思想家的哲學諸多關於對待死亡的論述和歷史經驗，傅科發現到古希臘文化對待死亡的哲學，其實也就是一種態度的哲學。<sup>475</sup>

死亡同時間不可分割，具有隨時發生的可能性。也因此，它比一般的事物具有更深刻的現實性，也更具有生命的特徵。死亡也並非只是個人的事件，而是和人類歷史聯繫在一起。歷史在某種程度上也意味著無數個人死亡的集合、在歷史中將生命延伸到廣闊無際的虛空，從中產出的生死智慧有朝一日將重返能為人類所用，每個人活著時其實就在創造歷。傅科更認為「生與死，就其本質而言，從來都不是純粹的肉體問題」<sup>476</sup>。也就是說，人之生和死所展現出的意義和價值，並非取決於肉體所呈現的狀態。也因此，在他的觀點看來，和生死相關的儀式活動實屬次要，應該著眼於人類的生和死之所以有別於動物之處，亦即在人的生命

---

<sup>474</sup> 列維那斯《從存在到存在者》，頁 29。

<sup>475</sup> 高宣揚《傅科的生存美學》，頁 527。

<sup>476</sup> 高宣揚《傅科的生存美學》，頁 533。

所獨具的審美意義上。「凡是沉思美的人，都難免要同死亡達成默契」<sup>477</sup>，人之異於禽獸者幾希，在生存美學中指陳的不過就是這種審美與超越的態度層面。從這個角度言，生存美學就是一種以死亡作為背景、不斷反思生與死的種種可能，並藉以在生存實踐中與藝術的審美創造性緊密結合的生命哲學。

傅科生存美學貫徹死亡的藝術就意味著：一、在自身審美生存的每時每刻實現與死亡的遊戲；二、在語言藝術的皺褶中與死亡對話；三、在歷史的荒野中與死亡共舞；四、在自身作品文本中築起自身的墳墓；五、在虛無中探究死亡的無限性<sup>478</sup>。

當我們回到《追憶》主人翁馬歇爾的真理追尋之旅，將不難發現，若他的生命中少了藝術這個生命衝動、也就是那以寫作欲望為自身目的的生命衝動，即令死亡像對一般人一樣臨現了，他終將也只是恐懼、害怕、最終也只是棄械投降一途。

馬歇爾在 1914 年 8 月之前幾乎已經完全放棄了寫作計畫，在一所遠離巴黎的療養院養病，1916 年為了想和一些聊聊和戰爭的有關的看法，他出席了久違的社交界。在這之前，他經歷過幾次至福的回憶，卻由於那種瞬間來去的幸福感的短暫性而感到懊惱。他不斷思考到：一幅生活的圖像往往為人們帶來不同的感覺；在讀過《棄兒·弗朗莎》紅色封面上，他就可以同時召回母親夜讀那一晚他以視覺編織的夏夜流光；一個小時對他而言，也可幻化作一只玉瓶金樽，裝滿芳香、聲音、各種各樣對天氣的想望，只因為他回想起曾經享用過用白磁碗喝牛奶咖啡的美麗的早晨。然而，「如果現實就是這種經驗的殘屑」，他不禁懷疑短暫回憶捎來的滿足果真就是他一生追尋的目的嗎？「這真的就是現實嗎」<sup>479</sup>？

馬歇爾追求的真理是一種生命真正的愉悅感，這種幸福只有純粹無雜質的藝術生命可堪比擬，他起因於欲望、發自身體，並逐漸朝向靈性的拔升向上運動，貫穿心靈與精神，自我也在這種發展過程中獲得不斷地提昇與轉化。是一種結合身心靈的「內在超越」，達到這種境地才是馬歇爾一心追求的存在真理與美。馬歇爾深諳箇中原理，也知道藝術卻要透過創作行動方能達成。但是，疏懶成性的

---

<sup>477</sup> 新古典主義詩人普拉登·哈勒爾蒙德（Karl August von Platen-Hallermünde, 1796-1835）的詩句；引自高宣揚《傅科的生存美學》，頁 534。

<sup>478</sup> 高宣揚《傅科的生存美學》，頁 534。

<sup>479</sup> 普魯斯特《重現的時光》，頁 216。

他，一直以一個「如果我不是作長期寫作的打算的話，我也許會急於動筆」<sup>480</sup>這個理由延遲動筆寫出他朦朧中已經知道非寫不可的那本書。

多年來，憑藉著無數的回憶，馬歇爾為自己搭建出一座回憶的蜂巢，讓自己的思想在其中安營紮寨。然而，隨著他對真理幸福的追尋，現實的時間也施展了遺忘的手法遮掩了他生命中的情感，從小即若隱若現、亦步亦趨僅跟著他的死亡意識，在認識的人物的衰老、死亡中，終於也到了現身掩映在不遠的終點舉起紅旗的時候。過去，他追求幸福是以一種「贊歌形式」窮盡一切感官能力去攫取、捕捉生命的點滴之美，片面地置現實的破壞力於不顧；之後，從自己和他人肉身的衰老、凋零，他意識到「肉體把精神禁錮在一座要塞裡，要塞很快便被團團包圍，水洩不通，最後精神只好繳械投降」<sup>481</sup>。

從他最後一次參加的晚宴中，原先的朋友一張張臉孔都像出席化妝舞會似地，再華麗的服裝、再多的裝飾、再高的地位、財富，仍然無法重建殘酷的歲月對他們的肉身、心智所展開的攻擊創痕，他們多數就像是頹圮的廢墟，隨時都有傾倒化作一縷煙塵、什麼也不剩的可能。馬歇爾明白唯有轉換另一種對生命的謳歌方式，自己和他者的生命方能免於徹底幻滅的命運，那是作為一種「輓歌形式」<sup>482</sup>的詠嘆——經由一本他將為所有讀者所寫的书。他說：「是的，我剛剛形成的關於時間這個觀念告訴我說是該著手撰寫這部作品的時候了。應該趕緊動手。然而現在動手還來得及嗎」<sup>483</sup>？此一對存在的「問題化」的設問讓他感到焦慮的原因，是因為寫作需要從一具肉體出發，他意識到自己受到雙重的威脅，內部來自於他自己的健康狀況，外部因素則因為他感到自己是一部巨作的持有者，任何能的意外事件都將摧毀這部作品，死亡因此而更顯得面目猙獰，他不得不小心防範。

多數人的死亡是以一種無名的方式發生的，是「輕於鴻毛的」，就像大城市中的商品一樣，成堆、成堆的發生，並未彰顯多少價值。其實，死亡也不一定是時間所造成的，每個人其實都像懷著孩子一樣在自身裡頭包裹著死亡，所以，只要留心，一定也都能聽到「死」的無名的窸窣作響聲。藝術家比一般人更能聽到死亡的沉默的聲音，因為，他們瞭解死亡就像讓藝術作品的完成一般，有著難

---

<sup>480</sup> 普魯斯特《在少女身旁》，頁 147。

<sup>481</sup> 普魯斯特《VII 重現的時光》，頁 369。

<sup>482</sup> 瓦特·班雅明〈普魯斯特的形象〉，收錄於華特·班雅明《說故事的人—發達資本主義時代的抒情詩人》張旭東譯，台北：台灣攝影工作室，1998，頁 148。

<sup>483</sup> 普魯斯特《VII 重現的時光》，頁 368。

以把捉、闡明的特質和致命的吸引力。班雅明認為普魯斯特在《追憶》的手法並非是反思，而是提供一種最高的精神的臨在（présentification）<sup>484</sup>，馬歇爾在社會喧嘩的閒談中體驗到一種巨大孤寂與空洞，他沒有選擇逃避，一如他不逃避自己的病痛和孤獨一樣，相反地，他將這些命運當一種精神鍛鍊（Exercices spirituel）<sup>485</sup>深入自我的更深處，作為一種嘗試，以一種他所相信的真理的尋方式：對於我們生存中命定的戲劇性時刻，去體驗它。他不想讓自己和眾多的他人一樣，在自己的生存重要時刻成爲一個缺席的主人。

從死亡的照面中，馬歇爾體會到藝術作品才是他真正能找回逝去年華的唯一手段，過去他以贊歌方式所體會到的幸福歲月其實僅是年華的虛度，一如愛情的虛幻、社交生活的浪費、親情的短暫，都曾經讓他一度生活在美麗的謊言中，以爲那就是真實就是美。相對於痛苦的價值，幸福雖是人人追求的，垂手可得的生活卻顯得膚淺、也缺少充實感，藝術家是等待痛苦以便創作的。他說：

**憂傷哀愁是卑微和憎惡的僕傭，我們它們作鬥爭，在他們的箝制下我們每況愈下，它們是凶狠殘忍的僕擁，卻又無法替代，它們引導我們穿過地道走向真理和死亡。在遇上死亡前先遇上真理的人是幸運兒，真理的鐘聲先死亡的鐘聲為他們敲響，哪怕它們間隔的時間是那麼短。<sup>486</sup>**

明白了痛苦是生活中最美好的東西，它促使人開使進行工作。生命中爲我們帶來痛苦的事件或人物，它們都帶有神性。對於這種神性，普魯斯特認為只要予以靜觀，它們可以賜給我們歡樂，而不再是痛苦。「生活的全部藝術在於把造成我們痛苦的人只當成能讓我們進入他們的神明外型的台階，而愉快地使我們的生活充滿各種神性」<sup>487</sup>。痛苦更有助於寫作的工作，因爲它讓作家認識到生活中的歡樂時光就像一幅褪色；無以再修復還原的圖畫，也讓他認識到「現實的純屬心態的性質」。痛苦也像在夢中送來禮物的黑色繆斯，以夢境的強度補償時間的短促，讓人在夢中越過萬水千山得到片刻且深刻的體驗。換言之，不管哪種生活皆拜偶

<sup>484</sup> 同前班雅明〈普魯斯特的形象〉，頁 159。收錄於收錄於華特·班雅明《說故事的人—發達資本主義時代的抒情詩人》，張旭東譯。

<sup>485</sup> 同前，頁 159。

<sup>486</sup> 普魯斯特《VII 重現的時光》，頁 236-7。

<sup>487</sup> 普魯斯特《VII 重現的時光》，頁 225。

然所賜，生命是否要流於平庸、或把握住真理，全是一種自我詮釋的角度或心態所導致。

以那一場社交活動為例，馬歇爾在人群中，大異於從前需要絕對的孤獨方能進行思考或觀察。這一次，從一開始就被那些往昔很熟悉、眼前卻都已經坐上快速駛向衰亡專車上的顛巍巍老人震撼他的心靈。他驀地發現到所有這些眼前的人物和已經過世的人物、都曾經在為他揭示生命的真諦上給了他啓示，他說：「我彷彿覺得他們只是為了給我帶來利益而生存過，並且彷彿是為我而死的」<sup>488</sup>。生活現場不可逆料的處境迫使他更快且更深的進入自我的更深層，並從中萃取精要以便寫入作品中：

**我大悟，文學作品的所有這些素材，那便是我以往的生活；我大悟，它們浮淺在歡悅中、在慵懶中、在柔情中、在痛苦中來到，被我積存起來，未及預期到它們的歸宿，甚至不知道它們竟能倖存，沒想到種子內儲存著將促使植物成長的各種養料。我就像那種子，一旦植物發育成長，我便會死去，而且我覺得自己無意中竟是為它而生存的，沒有想到我的生命有一天會同我撰寫的那些書籍發生關係。<sup>489</sup>**

馬歇爾針對死亡和痛苦所進行的逆向思考，一如傅科提到波特萊爾對現狀無可奈何而進行的反諷的實踐，意欲在尋找「歷史的內詩」(poetry within history)的瞬間，<sup>490</sup>這個歷史，是小寫的「人」的歷史，是我們自己的歷史的存在論<sup>491</sup>，死亡也是生存美學靈魂訓練不可或缺的「抒情內核」(the lyrical core of man)，也就是人要在無可如何的境地去尋找一種新的可能的存在方式。

在面對自身歷史與他人的歷史時刻，馬歇爾尋找到的是改寫自我的藝術創作，也是生命權力(bio-power)的自我主張，是傅科的啓蒙觀念所提倡的「從不成熟(imaturity)中擺脫出來，邁向成熟」(maturity)<sup>492</sup>的行動，一種運

<sup>488</sup> 普魯斯特《VII 重現的時光》，頁 229。

<sup>489</sup> 普魯斯特《VII 重現的時光》，頁 226。

<sup>490</sup> 《傅科——超越結構主義與詮釋學》，頁 357。

<sup>491</sup> 傅科對個人的歷史、個人經歷及參與其間的事件關係所給予的命名。

<sup>492</sup> 生存美學強調是一種現代性態度的哲學。態度在審美的生存扮演關鍵的作用。態度指的是精神類型或態度類型。傅科採取法國社會詩人波特萊爾的現代性意識的概念：(一)將「現在」英雄化，突出現在、將瞬間即逝的「現在」放在與「永恆」同樣的位置；(二)反諷的英雄化。

用自己的理性去對待「當下」的現代性的態度（attitude of modernity）。

馬歇爾重新審視生命和當下處境，他於是拋開書本回到生活；從閱讀轉為書寫；從社會退回自身，全神貫注「製作作品」，以超越當下的不堪與畏蕙。回憶的寫作也就是馬歇爾轉向自身最主要也是最終的工夫（askêsis）。

因回憶所召回的存在瞬間，馬歇爾成爲一個立於當下時間的主宰，成爲一個被包涵在時間之中的「一個存在者的開始」<sup>495</sup>，他讓每一個瞬間成爲一個開始，並藉之確立了對自身精神內在的認識，藉此培養、創造自己，一如希臘人在自身對自身實踐與訓練中找回自身、主體化的行動。馬歇爾經由知識的學習、聆聽哲學家的語言、閱讀、寫作等主體化過程，臨門一腳因死亡概念而產生的決斷，對他即是一種讓存在免於毀滅的美學拯救。

西方文化中，拯救（sôzein）的概念從柏拉圖時期即已是傳統的概念，不僅與自己也和他人的關懷有關。「人必須拯救自己，以便拯救他人」<sup>496</sup>，雖然當時尚無所謂的「工夫」概念，拯救卻已經成爲哲學實踐和人們生活的一個目標。

拯救有著多重義，如：擺脫危險、保護某種東西，如：畢哥拉斯學派的「靈魂」、普旅塔克的保存回憶、牢記回憶的概念、以及法律層面上的拯救他人、或者堅持原出的狀態等。古希臘時期即已清楚的認識到人自身就是危害自己的那個最大肇事者，因此，自我拯救或救贖是一件必須用一生來完成的活動<sup>497</sup>。自我拯救的人是處於「警惕、抵抗、自制的狀態下的」，也就是避免被統治或奴役，避免受到脅迫，確立自己的權力，找回自己的自由，找回自己的尊嚴，也是一種保持常態，不管身邊發生什麼事，就像保存酒一樣，不讓它變質，更重要的是確保自己的寧靜、幸福<sup>498</sup>。這救贖既非是柏拉圖以城邦爲中心的救贖觀，也非是宗教形式的拯救，而通常是伴隨著一個戲劇性的事件和他者的關係爲參照體系而來的。

馬歇爾終其一生追求幸福，他的目標即是自身，卻在追尋過程中不斷納入他人的參照系統，寫作將他和他人的存在轉化爲一種藝術形式，因此具有永恆的意

---

也就是不把突出的「現在」永恆化而是對其採取一種反諷的態度，從而將其看作是一差異化的時刻，一個即將被超越的時刻，一個通過現實與創造的互動，而使現實變形的時刻；（3）精心製造和改變自己，將自己創造成藝術品；（4）現代性的思想方式、感覺方式和行爲方式在今天的社會中只在藝術領域有其地位。摘錄自余虹《藝術與歸家》，頁 206。

<sup>495</sup> 列維那斯《存存在到存在者》，頁 122。

<sup>496</sup> 傅科《主體解釋學》，頁 174（194）。

<sup>497</sup> 傅科《主體解釋學》，頁 197。

<sup>498</sup> 傅科《主體解釋學》，頁 177-8（197-8）。

義和價值，也就是一種詩化過後的生存：

真正的著作不應是光天化日和夸夸其談的產物，而是黑暗與沉默下的果實。而由於藝術嚴格地重新組合生活，我們在自己身上已經達到的真實周圍便毀始終漂浮著詩的氣氛，洋溢著某種神秘帶來的恬適，那無非是我們不得不從中穿過冥冥的殘痕，像高度表一樣正確標出作品深度指示。<sup>499</sup>

對於世界觀形式的認識，馬歇爾一如尼采體悟到藝術已是一種先在，作家的任務和使命就是機將它呈現出來：

……我們在藝術前面無絲毫自由，我們不能隨心所欲地創作。它先我們而在，還因為它既是必須的又是隱蔽的，所以我們得去發現它。就像為發現一條自然法則那樣去做。然而，藝術能夠使我們做到的這個發現，實際上不正是對我們最應珍貴的東西的發現嗎？<sup>500</sup>

當馬歇爾發現自己可以擔負起一部藝術作品的重任，死亡的猙獰變得無足輕重，「因為有了我的書，我才能為讀者提供閱讀自我的方法」、「我感到自己由於身懷這部具著而便得崇高」<sup>501</sup>，原先惴惴不安的死亡焦慮，一旦堂而皇之與之質面，並且以藝術的創造作為後盾之後，死亡的恐懼經由生存審美意義的自我轉換，讓馬歇爾感到：

這種恐懼隨著他自身不斷地更新，自然而然地變成了自信……因為我懂了死亡不是什麼新奇的東西，恰恰相反，從童年以來我已經死過好幾回了……那一次又一次本該摧毀我的死亡曾使那個我感到如此懼怕，然而一旦死亡完成，當那個懼怕它們的我不再在感覺到它們的那個地方，它們又是那麼地無足輕重，那麼地柔和，一段時間以來，它們已使我覺悟到害怕

---

<sup>499</sup> 普魯斯特《重現的時光》，頁 224。

<sup>500</sup> 普魯斯特《重現的時光》，頁 206。

<sup>501</sup> 普魯斯特《重現的時光》，頁 366、370。

## 死亡會是多麼地不明智。<sup>502</sup>

馬歇爾從此擁有一雙穿透死亡的靈視去關注生存的所有現象，自身的疾病也變成一位嚴厲的精神導師，將他在社交界怵目驚心所見的種種形式的死亡轉化，讓自身免於淪入膚淺的命運之後，在門前立雪的閉關書寫歲月中，所有曾經以為煙消霧散的生命事件、人物、從他身上剝離碎落的年華，也都奇蹟似的在回憶中、在筆下、在藝術的想像創造中，即令它們都處在距離當前非常遙遠的位置上，馬歇爾也都聽到、看到它們了，馱著往昔的他，在時間中、也在時間外，為自身的存在建造了一座紀念碑。

如果說和時間、存在有關的生命哲學，有一種是從時間來詮釋死亡的，又有另一種哲學則是從死亡以掌握時間的，那麼，《追憶》的馬歇爾的生存則是一種被死亡叨著在時間中巔躓匍匐前行，漫長虛擲的一生就在某一個時刻突然直面死亡淌著流涎的臉說出：「我已經活夠了！」這樣一句話時，馬可·奧勒留式的「永遠堅持不懈地記住人最終是要死的」<sup>503</sup>準備放棄生命的「決斷」，卻讓死亡對人的脅迫在瞬間被解構了；又設若存在的真理即是找尋一條返鄉的路徑，馬歇爾因為認識到藝術作品的本質即在於將「存在者的真（無蔽）置入作品」（The setting unto-work of the truth of beings）<sup>504</sup>，像海德格認為的，一旦作品被創造出來，存在者的無蔽狀態就在作品中以另一種存在保存著，寫作的「手」因為和某種原初存在的東西接觸，不僅是作為寫作握筆的工具，而成為一種獨立於作者的力量，「寫作成功地使自身置於相對於外界索求，以相對於求實利的、感情性質的個人關注」<sup>505</sup>的某種解脫境況中。

傅科說過「悖謬的是，那隱藏與遮蓋者、那籠罩真實的夜幕是生命；相反，死亡卻將人體的黑箱向日光敞開：黑暗的生命，明亮的死亡」<sup>507</sup>，生存美學的自身獨創在這種意味下，死亡就成為我們以洞察生命的視域和開啓生命真實性的一個入口。藝術化的生存則是以作品的概念將存在者進入到無蔽的存在狀態，從而得到一種自由的遊戲式生存，開放自身與他人進入生存的開放狀態中。這種生

<sup>502</sup> 普魯斯特《重現的時光》，頁 370-372。

<sup>503</sup> 傅科《主體解釋學》，頁 485（524。）

<sup>504</sup> 余虹《藝術與歸家》，頁，160。

<sup>505</sup> 布朗肖《文學空間》，頁，180。

<sup>507</sup> 余虹《藝術與歸家》，頁，196。

存也就發揮了具有進入鑑賞藝術品般的審美作用。

肉身會死，生產自己、發明自己的主體化過程，卻是一種不斷的出生，以藝術的形式，用全部的生命經驗去換取一種詩性生存的創造。

閱讀、書寫和死亡從來就是緊密挨在一起的關係。藝術是一種對死亡的感受，因為死亡的極端特性，一個人若能把握住死亡，就能夠從高度地握自己，也有機會「同藝術所能及的東西相關連，讓自己全面性地擁有能力」<sup>508</sup>。寫作的藝術是一種和存在接觸的體驗。文字之所以是救贖，尤其是對死亡焦慮和恐懼的拯救，即在於寫作中，原有不安的心緒經由文字帶入稿紙的深處，寫出的東西也經由文字帶入心靈深處，和死亡對峙時，有如深淵般的絕望因為寫作的工作反而帶來一種奇妙的希望，近似軍人在槍林彈雨中隨時可能殞命唯賴盡全力一搏，以穿越死亡生死線的行動，既對生命懷抱希望、又要不斷凝視死亡的狙擊，「當我已看到死亡的逼迫時，我覺得自己就一個即將要死的士兵一樣」<sup>509</sup>藝術家將生命投入創作所冒的風險，正是一種尊重那從出生即住在內心深處的死亡，並嘗試超越它的行動。在死亡面前書寫，讓死亡喪失其偶然性，原本是一種所有基礎不在場、有如深淵般的死亡，擁有極端權力的死亡，由於藝術家的決心，通過朝向內心的轉化，寫作可以消除死亡的束縛，即在於創造即是一種新生。

埃皮克泰德在寫完了有關死亡的沈思之後，總結道：「通過思考、寫作和閱讀這些句子，死亡能夠抓住我。」因此，不僅通過思想讓自己置身某個正要死去的，或將要死亡的，或餘日不多的人的處境中的「思考死亡」(meditari, meletan)能產生對主體自身的認同體驗作用，寫作則是更深化訓練的一個要素，「其優勢在於幫助它紮根於靈魂中，幫助它紮根於身體中，成為身體的一種習性」<sup>510</sup>。

## 貳、書寫與他者

**疾病像一位嚴厲的神師，使社交界的我死去的同時給我幫了個忙（因為，要是麥種播下去沒有死去，那它將只是一個，如果死了，它將結出累累果實。）也許，繼懶散幫助我免得流於膚淺之後，疾病將防止我墮**

<sup>508</sup> 布朗肖描述卡夫卡寫作的狀態。參布朗肖《文學空間》，頁 77。

<sup>509</sup> William C. Carter "Marcel Proust —A Life". New Harven & London, Yale University Press. 2000.p.745.

<sup>510</sup> 傅科《主體解釋學》，頁 342 (374)。

**入懶散……至少，我將不會錯過描寫人，不是寫他的個子高矮，而是寫他的年歲長短，描寫他在移動位置時不得不隨身拖曳著的年歲，它彷彿是越來越沉重的擔子，最終將把他壓垮。<sup>511</sup>**

如果只是為一己的欲望、心願的完成，馬歇爾的追尋之旅充其量也只能說他是一個心理學意義下的「自我實現者」，《追憶》也可能因此缺少了某種美學意義上的崇高、超越性及倫理學的意義。因為，一個自我實現者所關注的不必一定有「他人」。然而，以藝術作品的完成作為關注自我、認識自我的追尋，卻不能須臾與他人相離。由於藝術品來自於生活，生活必與他人相連相繫；更何況，藝術形式還是唯一能突破人際藩籬、以及主體之間無法被「主體際性」(inter-subjectivity) 同一的「異」這道鴻溝的一種表現形式。

當死亡的概念終於在馬歇爾心中安頓下來，完完全全附著在他的大腦皮質上一般，以至於「任何事情不首先穿透死亡的概念便不可能得到我的關注」<sup>512</sup>，馬歇爾徹底進入了生存美學對死亡思考形式下的靈魂修煉狀態。這種狀態下的自我，已不再是自我中心的我，別人的死亡對他的意義也不再只是一種他人的死亡事件，而是逼迫自身選擇思考採取決斷的動力，重返存在之源的全新「出生」中，一面奔向創作的理想對象，卻又不斷折返起點，決心承擔起自身存在的生存選擇，對自己「作出一個過去主人在法律上解除他的奴隸的手勢」<sup>513</sup>而轉向真正自由的自身，對在世存在「共在」的他者同樣流變的生命寄予「同體大悲」的情懷。這種波特萊爾的現代性態度讓馬歇爾以全新的姿態在世存在，勇敢且真誠的直面死亡，則讓他擺脫了生存本能最後的牽連、也擺脫了一切自我的深淵，以「去主體」的踰越態度，勇敢且真誠的走向他有生以來即欲求的寫作。也因此，「問渠哪得清如許，為有源頭活水來」<sup>514</sup>，原本無所不在的存在之惡，被全新的領會化作汨汨不覺而來的創作清泉：

**當我意識到有整整這麼長一段時間已經被我沒有間歇地活過來了、想過來了、分泌出來了，這便是我的生活，這便是我自己……如果這分力氣還讓**

<sup>511</sup> 普魯斯特《VII 重現的時光》，頁 378-9。

<sup>512</sup> 普魯斯特《VII 重現的時光》，頁 376。

<sup>513</sup> 傅科《主體解釋學》，頁 205 (226)。

<sup>514</sup> 宋朝朱熹詞。

我有足夠時間完成我的作品，那麼，至少我誤不了在作品中首先要描寫那些人（哪怕把他們寫得像怪物），寫出他們佔有那麼巨大的地盤，相比之下，在空間中為他們保留的位置是那麼狹隘，相反，他們卻佔有一個無限度延續的位置，因為他們像潛入似水年華的巨人，同時觸及間隔甚遠的幾個年代，時代與時代之間安置了那麼多的日子”——在時間之中。<sup>515</sup>

死亡的臨現不僅讓馬歇爾意識到自己的危險處境，他甚至開始想要承擔起所有人的命運。生存美學中的主體本就具有廣義的「作者」概念，因此，不論是以那一種方式書寫或創作，主體就是可以發明自己、創作自己的個體。作品就是個體藉以傳遞自己生命風格的的審美方式，個體也因此而擁有全新的自由。除了自由，當尼采徹底打破了藝術和生活的界線，以藝術經驗作為探究生活、生存的奧秘，生存所呈現的本質即重新具有詩性的氤氳氣氛。

詩（*poiêsis*）在古希臘時期被領會作「創建」、指人在生存中的生產力，也就是康德所謂的人在藝術、審美中所具有的創造性。生存美學即是把生活當成藝術品，而生活即離不開他人。因此，現代性的審美生存是將主體「思考為人在社會歷史實踐中對自己的藝術構造」<sup>516</sup>，人在社會關係和自身對待的關係中，面對著自己生產自己的任務——在生活（*bios*）中的體驗、訓練、考驗。

列維那斯稱普魯斯特為一社會學家，<sup>517</sup>即因為《追憶》出現最多的總是馬歇爾對出現在人際網絡關係的人物、事件、或閱讀中的「缺席的在場」的他者，以內省的方式所進行自我檢視。馬歇爾對他人的認識與觀察，總是小心奕奕地避免讓他者淪為他知識或經驗的對象，努力保存他者作為他性的特質，在一種審美的倫理中與他人默會。審美的特質讓馬歇爾與世界發生關係的同時也擺脫了世界。這是由於藝術具有提供客體形象以取代客體本身的功能。通過藝術的形式，原先被表現出來的事物即脫離了既有世界，呈現出截然有別於現實的感覺。這也是何以屬於過去的、陳舊的、或是回憶中的事物都能呈現美好的審美效果之故。

以審美的態度在世界中與他者相遇的陌生經驗，帶給馬歇爾「享受」<sup>518</sup>生活中的陌生、新奇與多變，他的自我本身也經由不斷重新確認而得到最後的同一。

<sup>515</sup> 普魯斯特《VII 重現的時光》，頁 381-2。

<sup>516</sup> 余虹《藝術與歸家》，頁 275。

<sup>517</sup> 詳〈*The Other in Proust*〉一文，收錄於“*Proper Name*”，頁 100-05。

<sup>518</sup> 列維那斯語。

「他者使我認識到我與別人分享世界，它不是我獨有的財產」<sup>519</sup>，這種走出知覺而重建感覺的詩性生存，能讓人深刻體驗到由藝術所帶來的真實性。因為，藝術採取的表現是一種靈魂表達的方式，意味著真誠性。審美生存的因為著根在生活的土壤中，自身的倫理實踐也就必然結合著與他人關係的倫理實踐：

**一部作品便是一片廣闊的墓地，大多數墓碑上的名字都已被磨去，無法再辨認。……事實上，如果說愛情和憂傷曾為詩人效力，曾幫助他營造自己的作品，……每人都曾為他們不會見到的宏偉建築物的營造天上自己的碑石。**<sup>520</sup>

社交界的生活點滴供應馬歇爾原料以提煉出重要的、得以充實他的作品的真理，他也將以他的作品回饋。他覺得：

**他們不是我的讀者，而是他們自己的讀者，我的書無非是像那種放大鏡一類的東西，……因為有了我的書，我才能為讀者提供閱讀自我的方法，所以，我不要求他們給我讚譽或對我詆毀，只請他們告訴我事情是否就是這樣的，他們在自己身上所讀到的是否就是我寫下的那些話**<sup>521</sup>。

寫作和他者的關聯在《追憶》中俯拾即是，那是由於馬歇爾的心中時時以他者為念。古希臘人修身文化的寫作是主體與主體之間、靈魂和精神的活動方式。對一般人而言，「寫作是一種習慣，它是為其他人服務的」<sup>522</sup>，例如通信、寫日記、書寫閱讀過後的心得以便時時回憶；寫作也是紮根在靈魂中的一種活動，所以「寫作的訓練則是沈思的一種要素」<sup>523</sup>。可見在古希臘時期，從閱讀、記筆記、通信到寫作這些活動，都被當作是構築關心自己和關心他人的重要活動，也就是落實一種主體性，寫作同時也是對自己說真話、關心「說真話」這件修煉，而能夠自

<sup>519</sup> 科林·戴維斯《列維那斯》，頁 53。

<sup>520</sup> 普魯斯特《VII 重現的時光》，頁 230-31。

<sup>521</sup> 普魯斯特《VII 重現的時光》，頁 366。

<sup>522</sup> 傅科《主體解釋學》，頁 343 (375)。

<sup>523</sup> 傅科《主體解釋學》，頁 342 (374)。

己對自己說出真話<sup>524</sup>。

當馬歇爾不斷從他人的命運和自身的覺察中意識到「時間」這個摧毀生命的殺手時，他拔出鞘對抗的武器就是他自己擁有的那把「文士的筆鋒」—寫作，他要以作品把流金歲月中林林種種的滄桑與真實凝固下來：

我們明明知道歲月流逝，衰老取代了青春，最牢靠的巨產和寶座分崩離析，名望是過眼雲煙，我們認識這個由「時間」導引的活動世界的方式，……正因為這些變化發生在社交界，使我更能從中提煉出重要的、堪以充實我一部分作品的真理，……由於這次聚會聚集起來來的，或藉這次聚會輪番呈現在我眼前的外表，他們中不止一個烘托出我各個不同的生活側面，視角的差別，猶如地面的起伏，山丘或城堡，有時出現在右，有時出現在左，初時凌駕於森林之上，繼而突出於峽谷之外，以此提醒旅行者前進路上的方向變化或地勢高低。我進而往上追溯，最終找到同一個人被很長很長時間間隔開的幾個形象，由幾個頗是不同的「我」保留下來形象，各個形象竟其本身的涵義又存在著之間巨大的差別……<sup>525</sup>。

如同死亡意識一生糾纏著馬歇爾，對他者的同情也是從小就成為他生活的觀察與思考重點。像波特萊爾一樣，馬歇爾的創作靈感來自對下社會底層、邊緣人物的不幸生活的關懷與凝視，並在上層階級人物生活的交互相襯中提煉出人性——生存命運的同一性。《追憶》中的敘述者，即不斷陳述著馬歇爾對僕傭、同性戀者靈犀透視又包涵深刻同情的觀點：

生活在把這些人幾次三番地放在我命途上的時候，往往是在特定的環境中把他們介紹給我們的，這種環境從四面八方把他們圍得密密實實時，從而縮小了我們觀察他們的視角，使我們無法認清他們的本質……就像我在貢布雷閱讀某些書籍時所領會的，有一條感知的帶子，它阻止現實與靈魂進入完全的接觸，……我「只有再與他相隔一段距離的時候才能感知他

<sup>524</sup> 傅科《主體解釋學》，頁 349-50 (381-2)。

<sup>525</sup> 普魯斯特《重現的時光》，頁 298-9。

的……<sup>526</sup>。

擁有「歷史感」意指一種對他人和自身倫理的認識、反思。馬歇爾因此擁有時間和空間、甚至心理上的距離所帶來的視差，對別人的認識其實也相對於對自我的更新和內省。生命走到某個時候，因對自己說真話的努力，也就是不放棄對存在真誠性的思考，讓人有機會重新審視一切，並對自己 and 他人賦予一種全新的意義和價值。這種認識尤其是在和衰老、死亡並置的領會層面上，即有著海德格所說的從「沉淪」(falling)轉而朝著本真存在的可能；也是列維那斯所謂的又一次「出生」；更因為「這顆心既是探索者，又是它應該探索的場地，而它使盡渾身解數都將無濟於事。探索嗎？又不僅僅是探索：還得創造」<sup>527</sup>。追根究柢，馬歇爾的創造性才是讓生存具有了生存美學的審美作用。我們且看他是如何將藝術勾連到他者命運的：

**幫傭的女工是個有名無實的角色，是個常設的職位，承擔著始終如一的任務，她通過體現她存在的一連串暫時的形態，保證了某種連續性和同一性，因為從來沒有一個幫廚女工在我們家連續幹滿兩年以上。我們吃了許多蘆筍的那個年頭，幫廚女工一般負責削蘆筍皮。那是一個病歪歪的女人。……她正懷著孕，而且已接近臨產期。我們甚至奇怪為什麼佛朗索瓦絲還讓她走那麼多的路，幹那麼多活，只因為她的身前掛著的那只日漸飽滿的包袱，雖然有寬大的工作單在外面，仍能讓人看出已大到相當可觀的地步，況且她開始步履艱難了。<sup>528</sup>**

即使是關懷他人的命運，馬歇爾也是以藝術的最高形式表達，而非一般無濟於事的議論。斯萬也是的，他會問馬歇爾「喬托的『慈悲圖』<sup>529</sup>近況如何？」以馬歇爾的形容，可憐的女工因懷孕發胖，從身上到臉上都堆滿了橫肉，一如『慈悲圖』中粗壯的接生婆。又因為幫廚女工懷了孕，她的形象因此多了某種象徵，且

<sup>526</sup> 普魯斯特《VII 重現的時光》，頁 304。

<sup>527</sup> 普魯斯特《I 在斯萬家那邊》，頁 51。

<sup>528</sup> 普魯斯特《I 在斯萬家那邊》，頁 89-91。

<sup>529</sup> 喬托 (1266-1337)，義大利畫家，本文所指的是一幅他為帕多瓦的阿林那聖母院所作的壁畫，(約為 1303-1305 年間)，為其傳世畫作之一。

因此而顯得高大而具有崇高感。但女工本身並未意識到自身的這種特徵，她的臉並未呈現出孕育著一個生命的精神和美，她一如許多的生存現象似乎只陷落在現象的沈重或現實層面，無法超越。待產嬰兒成為女工的包袱，一般人看到她也是日漸隆起的腹部，而非腹部膨脹所象徵的精神和美：

**在可憐的幫傭女工的身上，情況也是一樣，人們的注意力不也是一再被日益變大的肚子所吸引過去嗎？還有，人之將死，想到的往往是實際的、痛苦的、昏暝莫辨的腑臟深處，往往想到死亡的陰暗面，這恰恰是幫廚女工所呈現的模樣：她使我們嚴峻的感覺到這一面的存在，與其稱之為死亡的抽象觀念，倒不如說它是更像一個要把我們壓扁的包袱，一種令人喘不過氣來的絕境，一種急需痛飲的乾渴<sup>530</sup>。**

「他者」被馬歇爾認為是實際生活中通過它們的靈魂得以認識的真實而具有美學的存在寓意。現象世界的生存者，多由於缺乏象徵和寓意的情懷或能力，讓生存中無所不在、且具有豐厚美學意義的形象和境界，總缺少了藝術家以象徵在作品中突顯出的具體感受或審美作用。馬歇爾有了這層認識，益發確認藝術的創作才是讓世界的精神和存在真實保存的途徑。

馬歇爾透過望遠鏡的方式觀察領會的到的「他者」，其實就是一個個不同的世界，他認為再小的世界也具有其深刻的價值。比如他透過一具具生命的容顏、甚至人們一句不經意的話語，就能捕捉到隱藏在背後的情感本質。藉此，他也比一般人更清楚的認識到人類生存無不在的生、老、病、死、苦的現象。他說：「幾乎每一棟房子裡面都住有不快樂的人……人類幾乎有一半都在流淚」<sup>531</sup>。有時候，就像美國詩人惠特曼的詩句，他「一個人就包涵了群眾」<sup>532</sup>；對生活中事物的興趣和關切，也是以藝術的眼光去捕捉的，對於每種心靈折射出來有如萬花筒般的繽紛形象，他就像一個心靈補受一樣，既快且準，尤其是反映出人的萬般生存處境的「面容」，他對它們的認識和描繪，幾乎就是倫理學的。

他曾觀察一般荳蔻年華少女是如何從「一塊寶貴的麵團，尚在發育」的可塑

<sup>530</sup> 整理自普魯斯特《I 在斯萬家那邊》，頁 90-2。

<sup>531</sup> Derwent May《普魯斯特》，頁 89。

<sup>532</sup> 轉引自 Derwent May《普魯斯特》，頁 95。

物質，轉瞬卻變成眾多千篇一律的婦人面容的。他深深同情人在不同生存處境底景中無從抵抗所造成的屈從性：

從一定年齡開始，在因生存競爭而變得線條生硬、變成永遠有武士氣概或出神入化一般的臉孔上，再也不會帶來柔和的變化。有的面孔，由於乖乖服從丈夫這種力量的反覆作用，似乎已經不是女人的面孔，而是士兵的面孔了。另一張面孔，受到母親每日心甘情願為子女作出犧牲的雕鑿，成了使徒的面孔。又有一張面孔，經過多年的逆境和風暴成了一張老海狼的面孔，只有身上穿的衣著能顯示她的性別。……因此人們在少女身旁有一種清新感。觀看不斷變化的形狀，不斷形成不穩定的對比，就給人以清新感，使人想到大自然中各主要元素永不間斷的重新創造。人們面對大海凝望時，正是這種永不間斷的重新創造。<sup>533</sup>

「面容」即是眾多「在世共在」的「他者」藉以展現自己的方式，面容又不僅僅是展現自己，其實還遠遠地在展現自身的同時離開了自身，也是「面容」具有的雙重運動，對人的倫理學認識就不能略過這種因「面容」的出現而應有的真誠性。馬歇爾稱自己是一個在寰宇和心靈的偉大法則中的「細枝末葉的蒐集者」<sup>534</sup>，這個特質讓他與一張「面容」遭遇時，並不以自己為中心去掌握、或者單憑臉的外塑形貌以一己視覺去擄獲對方，讓他人淪為單向認識活動中的一個概念，並成為認識的客體對象（as objectivity of object）<sup>535</sup>。也就是說，「面容」的出現很容易讓人陷入純粹的「視覺活動」陷阱，而忽略「面容」本身所具有的特殊性和充滿著豐富意義、生命刻痕的整體性。

列維那斯關於「面容」（Le visage）的倫理思想即一再強調被我們所認識的「臉」，就像在一束強光前面被揭露了臉部的線條、表情……等可見的部份，然而，「面容」也僅僅就是這些了嗎？在面容的背後，也就是在逆光中，那一片黝黑不具線條出現的非我（non-I），更應該和那張「面容」的存在有關。單向運動的「看」，通常為某種目的性所驅動，因此很容易在不知覺中將所看對象真正的

<sup>533</sup> 普魯斯特《II 在少女身旁》，頁 520-21。

<sup>534</sup> 普魯斯特《VII 重現的時光》，頁 374。

<sup>535</sup> Levinas "Totality and Infinity", 2002, p.188; 轉引自林封良〈臉、變臉；思索、見與不見之間〉，m.yahoo.com/apple/onesearch。2010/4/28。

「自身」因這種蓄意和淪為客體的概念、而將其驅逐在看不見的視框外，就好像硬要將種物體擺置在地平線上，以便讓該物能在整體中得到一個被規範或要求的位置。我們也常在不自覺中如此觀看自己或他人，而忽略了真實的「有」(ilya)<sup>536</sup>在所有「可見」的「不可見」處，正發出嗡嗡作響的存在之聲。

所以，「面容」總是意味著那尚未能被定義和掌握的存在或過去未為光照所揭露的黑夜一般的「有」(ilya;there is)，人與人的倫理性意義即在此。傅科所謂的踰越自身、踰越傳統的束縛、甚至掙脫既有知識、道德、權力的形塑，其實就是首先拆解這種「注視」權力的。他說：「人放縱其瘋顛的專橫時，他就和世界的隱密的必然性面對面了」<sup>537</sup>指的就是這個意思。

最後，對他者形象的關注，一如馬歇爾對「關懷自身」念茲在茲的寫作的關心，在死之將至，即將要關上『墓門』之前，他決定奉獻自己，完成那一直都在他的腦子裡、始終沒改變過的著作念頭；他也覺察到它們「正轉化成永恆」，他要讓自己的著作取代那些他長久以來因為之前的懶散、疏忽而未盡的義務<sup>538</sup>。為了完成這義務，他決定：

**我希望開始過與世隔絕的生活，雖說這一回帶著目標。即使在我家，我工作的時候，我也不會讓人進來看我，完成作品的職責比講究禮貌，或者甚至讓人滿意都更重要<sup>539</sup>。**

藝術創造力的感召，終將在馬歇爾的生存中變成真實的行動，對他而言，作品的即將產生意味著一種幸福的朕兆。擺脫重重生命現實中的幻滅、痛苦、感動等情感的主體，在文學創作行動中，將會「給某些以不復存在的感情以某種死亡後的繼續存在」<sup>540</sup>，這也是生存者跨越重重蕃離，在生活築起圍牆的地方，以智慧、創造重新鑿開又一個出口的生存行動。

<sup>536</sup> ilya 的觀念為列維那斯對海德格存在哲學的回應，詳參前註 423。

<sup>537</sup> 傅科在《瘋癲與文明》即有相關論述，詳見第一章「漁人船」，頁 19。

<sup>538</sup> 普魯斯特《VII 重現的時光》，頁 379-80。

<sup>539</sup> 普魯斯特《VII 重現的時光》，頁 315。

<sup>540</sup> 普魯斯特《VII 重現的時光》，頁 231。

## 第六章 結論與反思

### 第一節 研究結論

馬歇爾終其一生不論是對書中所呈現的美或真理，生活中的幸福感或感官所捕捉到的印象，他總是不斷自我提問，不斷交相指設或對照，因此能從眾多平凡的生活細節中採擷到美學上所獨具的藝術通感（correspondence），讓存在於世界的藝術本質穿透現象的表成或書本的物質材料而賦予他獨特光暈（aura），他的生存因此比一般人豐富也多彩，即令是困在小小一如方舟的斗室中。也符應了傅科生存美學的經由製造自身成爲一件藝術品而超越、踰越有限的生存。

《追憶》是一敘事小說，本就具有古代敘事作爲生命智慧的來源和傳遞者的功能。簡單的說，就是「說故事」的作用。小說的本質雖是虛構的、卻具有史詩般活生生話語的生命熱力。因爲「它」在說話，尤其是在傳遞、交換著生命經驗。閱讀就是傳遞經驗最直接又能充實人知性、理性、感性所需的一種認識活動。

現代社會人際間缺乏直接經驗傳遞的機會。生而爲人，經驗的交換是人的生存和超越所亟需的。我們從當代個人部落格充斥著快速交換資訊、力求展現個人風格的網頁中，便得以窺見人們這一亙古不變的心理需求。在現代人忙碌拼貼式的生活中，雖然無所不在的是爆炸的資訊，卻又都屬於第二手複製性的資料，缺乏真實動人的生命經驗或故事的交換機會，卻由於數位資訊化，人們似乎又重新在電腦上學習古人說起故事以滿足自己和他人的心理渴求；敘事學甚至在心理、治療界都開始佔有一席之地，這些都和現代人心靈的「缺欠」有關。然而，說故事卻不是件易事。因此，在神話、史詩消失無蹤的年代，小說取代古時的史詩、神話，而成了碩果僅存的敘事化身。

本研究經由《追憶》的敘事脈絡，將傅科提出生存美學在現代社會中的理想層層揭露，茲分述如下：

## 壹、以生命為軸心的美學實踐風格

前曾述及，傅科晚期所提出的生美學乃是一種生命的主張和理想，其目的無非為現代主體尋找出一個以自由的心靈對待自身和經營人已關係的哲學思想和實踐的可能性。生存美學著重的也就在生命的審美性生存態度上，藉由各種修身工夫，給自身一個風格。

本研究經由《追憶》主人翁馬歇爾一生中對幸福生活及存在真理的追尋，尤其在他經由閱讀體驗、回憶對存在意義的召喚、及最後以寫作將自身生命凝固唯一件永恆的藝術品的生存實踐中，不僅以全新的視域昭示吾人對待日常生活所進行的閱讀活動，尤其是對文學或哲學思想的閱讀，讀者可以經由持續且深刻的閱讀習慣，深入自身的靈魂內在、也就是存在的深處，和日常生活中酣睡著的心靈世界接觸，這是一條每個人要認識自己必要路徑。因為，閱讀是在「自築堡壘」的精神界域內從事認識自己的活動。

人腦在閱讀情節複雜的文學作品時，對認知能力具有特殊價值的」<sup>541</sup>；閱讀小說對「自由指涉風格」(free inductive style)對不同的心靈知覺活動，尤其閱讀越是複雜的小說，讓讀者更能在同一時間中掌握住多重心靈組別(mind-sets)的敘事<sup>542</sup>，換句話說，即令是現代科學的研究，也證明文學的閱讀之所以有其經久不衰的存在價值；虛構小說與真實生活中的關係，除真實性的體驗之外，閱讀小說幾乎就是一種「新的希望運動，讓人在心靈中描繪一個新的仙境」(mapping wonderland)<sup>543</sup>，心靈的真實乃是生存美學所強調給予人生存的幸福的真理，閱讀就是這種追求真理德知識遊戲。

---

<sup>541</sup>“The New York Times”〈Deciphering a Passion for Fantasy and Fiction〉, Tuesday, April. 13, 2010, p12

<sup>542</sup> 同上。耶魯大學教授 Michel Holquist 領導針對人腦的複雜認知能力研究的團隊報告指出：「閱讀一篇情節複雜的文學作品，對人們的認知能力是具有特殊價值的」<sup>542</sup>；史丹佛大學英文教授 Blakey Vermeule 從不同的心靈知覺理論所作的關於閱讀小說對「自由指涉風格」(free inductive style)的研究也指出，閱讀越是複雜的小說，讓讀者更習慣在同一時間中掌握住二到三種心靈組別(mind-sets)的敘事<sup>542</sup>。該研究指出：科學已經能夠證明在人類的腦部功能中，文學的閱讀之所以有其經久不衰的存在價值。

<sup>543</sup> 同上。Jonathan Gottschall 教授的理論也指出時代步入到許多人認為人文主義已經衰亡時，閱讀小說幾乎就是一種「新的希望運動，讓人在心靈中描繪一個新的仙境」(mapping wonderland)<sup>543</sup>。

## 貳、「孤獨」德性的現代性意義

在古希臘修身技術中，不論是沈思、回憶、閱讀、書寫，所不可或缺的管理工夫就是在「孤獨」中的退卻行動。相對於古希臘生活藝術強調「孤獨」的必要性與其在生存美學上所具有的積極的意義，現代人多數將「孤獨」此一重要的生活風格賦予消極或負面的指涉，《追憶》作者普魯斯特以他的生命和書中的人物塑造重新活化了「孤獨」的正面價值，對懼怕孤獨的人而言，無疑具有醍醐灌頂的作用。孤獨有如一生活的精神沙龍，任何對精神有意的活動，都是向內的，朝向自身的挖掘與認識。孤獨若運用在閱讀中，能讓人不再孤獨，卻又能讓人更深入的回歸自身；孤獨運用在沈思、回憶，則曾經體驗過得存在點滴，才有可能在靜定中讓生活的混濁現象漸漸澄明而反照出真實的面貌，傅科所指稱的真理，就是在這種自我關懷關的修身工夫中讓生活中的幸福現身，以審美的態度進行的知識遊戲；一個不斷向外追逐的人，是只能在物質或現象的膚淺生活中偏執一方趣味，卻無法穿梭在物質與精神的世界領悟到美學形式的符應（correspondence）情趣的，物質現象的變異性為現代性的特質，在變動中唯一能成為救贖的，傅科認為是藝術的、美學的存在，孤獨即具有不斷自生活中退卻、轉向自身、從而回歸、甚至創造自身的德性，這種德性和所永的精神性不假外求，具有褶學生活實踐非常重要的、一但擁有即永遠歸屬自身的真實性，也是聯繫著哲學思想和生命的美學實踐不可切割掉的臍帶，任何生存美學的修身工夫都少不了的德性。

在《追憶》的生存美學詮釋中，孤獨之德是研究者非常珍惜的發現。

## 參、「感官」是更廣義的理性

敘事小說的特色即在於承擔起說故事、或者說「敘事」(La narration)的角色。成功的敘事小說都具有化腐朽為神奇的感人魅力，激發出人對其他心靈的詮釋和整合斷片資訊的能力。《追憶》即是這樣一本小說。

普魯斯特描繪生命的種種氣息及經驗的浮光掠影對感官、心靈的震撼；他塑造一個活生生的主人翁馬歇爾，為每一個汲汲找尋幸福真相和人生意義的人肩負

起跋涉的責任和義務；不同的人閱讀《追憶》就像在電視前欣賞一場自身在生活世界的影集，眾生的生活剪影似乎濃縮進一部書裡頭；他為人提供了許多人無從自我辨識的真實生命，讀者藉此認識自己和世界、甚至是他人，「讀者在閱讀的時候全都只是自我的讀者」，<sup>544</sup>他所作的是提供一部作品，就像作家為讀者提供一具光學儀器，使讀者藉著這部作品去認識自身；他努力闡明多數人所懷疑的「真實」，也即「真理」是什麼？他努力讓人們遭時間剝離的年華重新賦予存在的真諦，將每個人馱在身上的往昔重負重新賦予新解；他提醒人們去注意：相較於我們在空間所佔有的位置，人們在時間所擁有的空間其實更是綿延無限的，因為，每個人在時間中，就像是「潛入似水年華的巨人，同時觸及見個甚遠的幾個年代」<sup>545</sup>。時間為每個人在時代與時代間安置了無數的日子，因為閱讀、回憶與書寫。

嚴格的說，傅科生存美學具有「生命哲學」的特色，這種哲學的嘗試從尼采開始，企圖重新把握一種「真實」，也就是傅科說的「真正的真理是能夠給人帶來快樂的知識遊戲」。在這種真理遊戲「*Key de vérité*」的經驗和當代文明社會大眾所經驗到的標準化、非自然化的生活經驗是對立的，也是傅科認為達到生存美學首先要進行的前奏曲<sup>546</sup>。達致真理即是在生活體驗和實踐中享受一種精神性超越的存在感。《追憶》也就在這層意義上描繪深度描繪了生存美學自身技術實踐美學。

普魯斯特以馬歇爾的「生命」(bios)為軸線，馬歇爾就像傅科在希臘文化中考察到的天神「宙斯」<sup>547</sup>的例子，以閱讀、沈思、和自己交談，與自身同在存在中，努力去發現那足以揭示自己的東西<sup>548</sup>。

## 肆、閱讀、回憶、書寫是開啟自身存在大門的鑰匙

深度的閱讀是修身技術作為反求諸己和記憶訓練、認識自己的塑造自身的工夫，具有生存指導的意義和價值，也是不可或缺的存在鍛鍊。

---

<sup>544</sup> 普魯斯特《重現的時光》，頁 238。

<sup>545</sup> 普魯斯特《重現的時光》，頁 382。

<sup>546</sup> 高宣揚《傅科的生存美學》，頁 95。

<sup>547</sup> 詳傅科在《主體解釋學》中考察到希臘人以舉例子來教導人如何與自身相處，天神宙斯是其中很有名的例子。詳《主體解釋學》頁 440，447。

<sup>548</sup> 同前 540 註。

馬歇爾經由文學和哲學作品的閱讀，在孤獨、回憶、沈思的精神鍛鍊中徹底達到反思、轉向自身的作用，他淋漓盡致地發揮了許多生存美學的自身技術：他沈浸在閱讀、回憶沈思、寫作的生命風格，也正呼應傅科所認為的「哲學的思考，並不僅僅是局限於哲學本身，而是在哲學有關相鄰的學科中來回穿梭，而又不斷回到哲學思考」<sup>549</sup>的思想訓練。《追憶》所展現的博學、觸類旁通因而也是前所未見的。

首先，認識自身包含知性的學習以探索自身的學習能力；認識自身更重要的是潛入靈魂深處，將存在的現在、過去和朝向未來的籌劃整體思考，這種思考又不是完全停留在形上思維的辯證，而是必須結合當下生命處境和過去的存在體驗，應置身在當下社會處境中作一理性兼具審美的創造性思考和行動。閱讀的的修身工夫即在於建構自身成爲一「有準備」的人。因爲，哲學無非就是學習「生和死智慧」，書中的智慧或經驗即揭示著作者成爲隱形的存在智慧和讀者進行交流，真理也就是這種追求幸福生活的知性遊戲；其次，回憶作爲古希臘生存美學的重要反思形式的修身技術，對現代人而言，更具有獨特的意義和價值，因爲，現代性的特質之一即在於反思性，只要能夠隨時以反思自身的存在做爲一個新的起點，生存的實踐即不至於淪入莽撞、躁進，每一個回憶爲人所帶來的「綻出」的存在感，也恰可以充作生命天平的支點，讓意義不致旁落於虛無。因爲，體驗過的生命才具有存在的真實性；至於書寫，更是一種救贖、一種以創造拯救自身的美學實踐；最後，在書寫中，所需要的是不斷的開挖和整理；不斷發現又不斷拆解、重構，也即是生存美學強調的不斷踰越自身、改寫自身的行動。

在西方哲學上，當尼采宣佈「上帝已死」，人的在世存在頓失依歸，有如一徬徨無依的小孩，傅科一舉揭開了主體長久以來被知識、權力、道德形塑的過程之後，人類心靈的自由端賴自自的創造來贏取，而書寫的自我獨創特質，也就是尼采高倡的藝術意志的發揮，生存美學有了藝術的審美性，也才有機會在現代性中衛主體找到一條歸家的路徑。馬歇爾最終以藝術創作作爲實現自身的生命風格的途徑，可謂完全實現了生存美學在當代作爲生存態度的可能。

另一方面，以塑造自身的「風格」而言，馬歇爾更是不折不扣的「關懷自身」實踐者。他爲自己提供了一套「自身技術」(tekhnê)，也就是生活的藝術，爲自

---

<sup>549</sup> 高宣揚《傅科的生存美學》，頁，52。

已在生存中不可預見的事做好準備。針對死亡，他進行「預想罪惡」的死亡思考，將生命（bios）作為自身技術的對象，而茅塞頓開；他從不停止閱讀、並將書中的思想深入剖析，藉以認識文本的風格與藝術家的個性，從中學習生命哲理並找出自己的藝術鑑賞力和品味；他耽溺於回憶、甚至自己也認為是懶散的，其實卻正是「懶散」讓他像詩人波特來爾一樣，成為一個閒晃者「flâneur」<sup>550</sup>而具有生存美學的現代性態度和生命風格。不同於波特來爾的，馬歇爾是置身在觥籌交錯、浮世繪般的社交沙龍裡，他的懶散、無所事事其實就是一種工作的方法、一種專屬於目光敏銳、將群眾當作其藝術創作的品味靈感、他以望遠鏡的蒐集人間素材，再以光學儀器般的穿透自身心靈，在兩者的物質中提煉出獨一無二的共感（correspondance）美學結晶，讓他「寓居於世」的同時，也能「居於其身」，讓生存拔昇到一種「萬物靜觀皆自得」的存在領悟。生命處境的千種萬種風情盡入他的眼簾，也塑造他無可爭辯的存在姿態。

本研究最終揭示了一位「奉獻自己給繆斯的人」——馬歇爾，亦即一位對自己的生命給出答案、真誠實踐所思所想的人、一位找尋到存在真理的人，這個人告訴我們置身現代社會處境下，傅科生存美學關注的「主體」（*le Sujet*）有機會成為自由獨創的個人自身（*soi-même*）；真理（*La Vérité*）的幸福，乃是透過生活中的自身實踐（*pratique de soi*）<sup>551</sup>與對死亡的於踰越而得到的。

至於研究者本身，由於閱讀《追憶》及生存美學有關的作品，自身為研究而進行的閱讀、以及因書寫而召喚回來的生命體驗，無一不改寫了研究者的生命態度，驗證了研究主題所欲探索的領域實豐厚無比，作為一現代人，若要重拾心靈的自由、品味精神性的豐富性、並嘗試創造自身，循著馬歇爾的對真理和美的追尋軌跡，將不難發現到美學其實就在生活的點滴之中。

---

<sup>550</sup> 班雅明《說故事的人》，頁 67。

<sup>551</sup> 高宣揚《傅科的生存美學》，頁 2。

## 第二節 研究限制與反思

### 壹、研究限制

「學到用時方恨少」無疑是這分研究的最大感慨也是限制：未具備法文能力。爲此，特地針對翻譯文本與原文法文本可能導致的「誤讀」進行了一番文獻涉略。

將《追憶》譯作德文的班雅明在《譯者的任務》一書中提到翻譯並非要忠於原作者的觀點，他甚至認爲文本的生命有其獨立的意義，不同文字的翻譯反而讓文本的生命更驅成熟。也就是說，不論何種譯本，只要是經過嚴謹且專業過程肯認過的譯著，皆對文本本身生命的詮釋有益。班雅明的觀點和巴特指稱現代小說多爲一種「可寫性文本」的觀點，文學作品的內在真實在於語境，而非字詞的所代表的意義，這也是布朗肖、傅科指稱的作品「間距」的概念。本研究的主題本就不在和時態有關的回憶敘事爲主，未直接涉及法國文字和他國文字間大異其趣的語法問題，堪以聊慰並未觸及嚴肅意味上的文學研究大忌。

儘管如此，本研究雖以「文本的哲學形式」進行生存美學的詮釋、解讀，並非純文學或哲學的研究，語文的限制仍是不無遺憾的。

### 貳、研究反思

反省作爲人與生俱來的認知能力之一，也是爲人所遺忘的存在的善。筆者卻在書寫這篇論文時，不經意發現到生存美學與《追憶》美麗的勾連即在「反思」這一態度上。

傅科的生存美學強調一種現代性意義上的生存態度，這種態度既立足當下處境又不斷轉向自身進行自我歷史的倫理批判，不可欠缺的是自主性的自由心靈對自身生存的「問題化」反思；《追憶》則是馬歇爾爲成爲一位作家而不斷經歷到自我追尋與幻滅的雙重性運動，並在他者的生存與自身的存在之間反覆交相指涉的內省性分析中，逐步讓存在意義在原本一團混濁的生命之池裡慢慢明晰浮現的體驗學習。其中，有著馬歇爾對自我認識的不斷修正行動；有對藝術家塑造生命風格的發現；以及對時間破壞力的參悟而選擇面對死亡的踰越行動－寫作。藝

術、作品是延續生命的可能性，也因讀者對作品所進行的每一次的閱讀，而讓作品的存在成爲全新的開始、永遠的出生。

文本與哲學思想的攜手本身已具有一種美學形式。遺憾的是，以學術研究而言，研究者既非文學中人不具哲學淵源，這樣的研究勉強只是一種自我書寫，進行一本「可以幫助我認識自己」的、愉快的一個小小的完成，實現了藝術創造意志——從閱讀以至書寫之愛。這是一種以審美的角度去證成世界、或者說創造存在意義的行動，也發現到，美學的生存確實帶出一種足堪據以對抗存在洪荒的生命力。

一個人可以像馬歇爾（普魯斯特）這樣去「活」，意味著在生存中藉由文學的閱讀、哲學的沈思，自身的獨創，也有可能擁有一種藉由生命「真正的經驗」<sup>552</sup>所搓揉出來、帶著多重祝福的能力，供我們在社會生活中去體驗生活藝術的可能。

### 第三節 結語

……但願我們能賦予『消失般的死亡』以審美的意義（*mort comme effacement; death-as-effacement*）。

傅科 1930 致友人 Paul Verne 的話<sup>553</sup>

尼采說：「人是橋樑，不是目的」<sup>554</sup>。他的意思是指人的生存即是處在一種過程中，且由於世界永遠都是它本已既定的內涵，藝術的創造意志是使人類免於淪入虛無的唯一救贖。生存美學即是這種生存創造的理想與可能。本著對人類這種「命運之愛」（*Amor fati*）<sup>555</sup>，人對自身的創造，讓人的生存也躋身爲世界這個天成的藝術品中的一件作品，「創造」也讓自身以自由的行動去消解掉存在的虛無與荒謬。

<sup>552</sup> 班雅明將「真正的經驗」相對於那些體限於文明大眾的標準化的、無自然的生活中的經驗。真正的生命經驗是歸屬在「生命哲學」範疇的。主要訴諸詩歌、大自然，其出發點並不是爲了社會生活。

<sup>553</sup> 引自高宣揚《傅科的生存美學》，序言，頁 9。

<sup>554</sup> 尼采《瞧！這個人》（*Ecce homo*），劉崎譯，台北：志文出版社，1775，頁 15。

<sup>555</sup> 尼采《瞧！這個人》（*Ecce homo*），頁 16。

普魯斯特的《追憶》以藝術的存在本質和讀者進行一場深入靈魂的對話。馬歇爾的追尋之旅揭示給讀者的，是一種在生存中積極超克存在虛無的行動——以閱讀、回憶、書寫改寫自我的審美生存可能。原來，人是可以自由的，這種自由是以通過創造性的踰越活動把握住自身的可能性。在以孤獨作為生命的底蘊之中，默默進行對自身存在礦井的挖掘工程，成就一種完全屬己的生存，在生活中活出「無論如何也要使自己在生命中像個詩人，尤其在許多瑣碎細微的地方」<sup>556</sup>的風格，讓生命不再屈從於偶然性；死亡也不至於擄走全部的生命。因為，藝術的創造讓自身的存在得以完成，自身這件「作品」在完成與未完成之間也讓生命得以延續。。

詩人里爾克有一首詩，道盡詩人對一切無名、無可逃避的命運的召喚和接納態度，他們以文字、話語讚揚一切，成爲一種榮耀且光芒四射的透明感，也讓存在成爲「詩性的生存」。馬歇爾在《追憶》末了即是在一種讓死亡具有贊歌旋律的輓歌形式中邁向書寫創作，而完成其審美生存的。

**喔，告訴我，詩人你在作什麼？——我慶賀。**

**但是，人和妖魔**

**你怎樣經受他們，接納他們？——我慶賀。**

**但是，無名，隱名，**

**詩人，你又怎樣召喚他們？——我慶賀。**

**你從何處取得真實的權利，**

**是在一切衣著中，在各種面具下？——我慶賀。**

**寂靜是怎樣認知你的，還有憤怒，**

**以及星星和風暴？——因為我慶賀。<sup>557</sup>**

<sup>556</sup> 尼采語，《歡愉的智慧》一譯作《快樂的科學》，頁 222。

<sup>557</sup> 里爾克詩句，引自布朗肖《文學空間》，頁 160-1。

## 參考文獻

### 壹、英文書籍

Levinas 〈*The other in Proust*〉.收錄於”*Proper Names*” Translated by Micheal B.

Smith. Stanford University Press.1997.

Marcel Proust ”*In Search of Lost Time Volume I A Swan’s Way*”.Translated by

C.K.Scott Moncriff and Terence Kilmartin,Revised by D.J.Enrigst. New

York.Chatto & Windus and Random House, Inc,1981.

Marcel Proust ” *In Search of Lost Time Volume II Within A Budding Grove*”.Translated

by C.KScott Moncriff and Terence Kilmartin,Revised by D.J.Enrigst.New

York.Chatto & Windus and Random House, Inc,1981.

Marcel Proust ”*In Search of Lost Time volume III The Guermantes way*”.Translated by

C.KScott Moncriff and Terence Kilmartin, Revised byD.J.Enrigst.New

York.Chatto & Windus and Random House, Inc,1981.

Marcel Proust ”*In Search of Lost Time IV Aodom and Gomorrah* ”. Translated by C.K.

Scott Moncriff and Terence Kilmartin. Revised by D.J.Enrigst. New York.Chatto

& Windus and Random House, Inc,1981.

Marcel Proust ”*In Search of Lost Time volume VI The Captive and The Fugitive* ”.

Translated by C.K. Scott Moncriff and Terence Kilmartin. Revised by

D.J.Enrigst. New York.Chatto & Windus and Random House, Inc,1981.

Marcel Proust ”*In Search of Lost Time Volume VI Time Regained* ”. Translated by C.K.

Scott Moncriff and Terence Kilmartin. Revised by D.J.Enrigst. New York.Chatto

& Windus and Random House, Inc,1981.

Marcel Proust ”*On Reading*”. Translated and Edited by Jean Autret and William

Burford.New York. The Macmillan Company.1971.

Marcel Proust”*Letters of Marcel Proust* ”Translated by Mina Curtiss.New York.

Random House .1949.

Samuel Beckett *"The collected works of Samuel Becket (Proust)"*. New York. Grove Press.Inc,1970.

Roger Shattuck *"Proust's Way—A field guide to" In Search of Lost Time"*. New York. N.Y, W.W. Norton & company Ltd.p .2000.

Edited by Richard Bales *"Proust"*. New York. Cambridge University Press, 2001.

Michel Foucault *"The Care of The Self - The history of sexuality volume 3 "*. Translted from the French by Robert Hurly .New York. Random House.In.1988.

Malcolm bowie *"Freud, Proust and Lacan: Theory as Fiction"*. New York. Cambridge University Press. 1987.

Phyllis Rose *"The Year of Reading Proust - A Memior in Real time"* . Washington.D.C. 2000.

## 貳、中文書籍

### 一、普魯斯特部份

普魯斯特《追憶似水年華 I 在斯萬家那邊》李恆基、徐繼曾譯。台北：聯經出版社，1992。

普魯斯特《追憶似水年華 II 在少女們身旁》桂裕芳、袁術仁譯。台北：聯經出版社，1992。

普魯斯特《追憶似水年華 III 在蓋爾芒特家那邊》，潘麗珍、許淵冲譯。台北：聯經出版社，1992。

普魯斯特《追憶似水年華 V 女囚》，周克希、張小魯、張寅德譯。台北：聯經出版社，1992。

普魯斯特《追憶似水年華 VI 女逃亡者》，劉方、陸秉慧譯。台北：聯經出版社，1992。

普魯斯特《追憶似水年華 VII 重現的時光》，徐和謹、周國強譯。台北市：聯經出版社，1999。

克洛德·莫里亞克《普魯斯特》，許崇山、鍾燕萍譯。北京：中國社會科學出版社，1989。

威廉·參孫 (william Sansom)《普魯斯特》*"Proust"*，林說俐譯。台北市：城

邦文化，2000。

Malcolm Bowie《星空中的普魯斯特》，廖月娟譯。台北：聯經出版社，2000。

Richard Davenport-Hines Jean Yves Tadié《普魯斯特—建構時光的大教堂》，詹婦月譯。台北：時報文化，2001。收錄之普魯斯特《芝麻與百合》翻譯序。

Richard Davenport-Hines《巴黎 1922,普魯斯特》，呂玉禪譯。台北：聯經出版社，2008。

Derwent May《普魯斯特》，蔡英俊譯。台北市：聯經出版社，1884。

馬歇爾普魯斯特《恍若月光\_----普魯斯特隨筆集》，張小魯譯。台北市：幼獅文化事業出版，1994。

吉爾·德樂茲《普魯斯特與符號》，姜宇輝譯。上海：譯文出版社，2008。

安德列·莫洛亞〈序〉收錄於普魯斯特《追憶似水年華 I 在斯萬家那邊》李恆基、徐繼曾譯。台北：1992 聯經出版社。

## 二、傳科部份

于奇智《傳科》。台北市：東大圖書公司，1999。

米歇爾·傅科（Michel Foucault）《傳科說真話 *Fearless speech*》，鄭義愷譯，姚人多導讀。台北：群學出版社，2005。

米歇爾·福柯《主體解釋學——法蘭西演講系列, 1981--1982》，余碧平譯。上海：上海人民出版社，2006。

米歇爾·傅科《性經驗史》，余碧平譯。上海：上海世紀出版集團，2005。

米歇爾·傅科《外邊思維》，洪維信譯。台北：行人出版社，2006。

米歇爾·傅科《瘋癲與文明》，劉北城、楊遠嬰譯。台北：桂冠圖書公司，1992。

米歇爾·傅科（*M. Foucault*）〈何為作者〉的報告  
*Language, counter-Memory, Practice*〉, 1963.

高宣揚《傳科的生存美學---西方思想的起點與終點》。台北市：五南圖書出版股份有限公司，2004。

休伯特·德雷福斯/保羅·拉比諾《傳科——超越結構主義與詮釋學(第二版跋)》。錢俊譯。台北市：桂冠，1995。

馬文·克拉達/格爾德·登薄夫斯基編撰《傳科的迷宮》，朱毅譯。北京：商務印書館，2005。

馬庫色·S. 克萊那〈愉悅的享用——傅科關於實踐的生存美學〉，收錄於《傅科的迷宮》馬文·克拉達/格爾德·登薄夫斯基編撰，朱毅譯。北京：商務印書館，2005。

黃瑞祺主編《再見傅科》。台北市：松慧文化，2004。

詹姆斯·米勒《傅科的生死愛欲》”*The passion of Michel Foucault*”，高毅譯。上海：上海人民出版社，2005。

賴俊雄主編《傅科與文學》。台北市：書林，2008。

德樂茲( Gilles Deleuze)《德勒茲論傅科》，楊凱麟譯。台北市：城邦文化，2007。

### 三、尼采部份

佛德里希·威廉·尼采《悲劇的誕生》，周國平譯。台北縣：左岸文化。2005。

佛德里希·威廉·尼采《歡愉的智慧》”*Die fröhliche Wissenschaft*”，余鴻榮譯。台北市：志文出版社，2003。

佛德里希·威廉·尼采《瞧！這個人》”*Ecce homo*”，劉崎譯。台北：志文出版社，1775。

佛德里希·威廉·尼采《查拉圖斯特如是說》，雷菘生譯。台北：中華書局出版，2000。

呂迪格·薩弗蘭斯基 Rüdiger Safranski《尼采其人及其思想》”*Nietzsche biographie seines Denkens*”，黃添盛譯。台北市：商周出版社，2007。

### 四、波特萊爾、布朗肖、班雅明部份

波特萊爾( Charles Baudelaire, 1821-1867)《巴黎的憂鬱》(*Le spleen de Paris*)，胡品清譯。台北：志文出版社，1884。

班雅明《說故事的人發達資本主義時代的詩人》收錄之附錄〈普魯斯特的形象〉，林志明譯。台北：台灣攝影工作室，1998。

班雅明《發達資本主義時代的詩人——論波特萊爾》，張旭東、魏文生譯。台北市：臉譜出版，2002。

班雅明《巴黎，19世紀的首都》，劉北城譯。上海：上海人民出版社，2007。

莫里斯·布朗肖《文學空間》”*L'espace Littéraire*”，顧嘉琛譯。北京：商務印書館，2005。

莫里斯·布朗肖《黑暗托馬》，林長杰譯。台北市：行人出版社，2005。

陳永國主編《翻譯與後現代性》” *Translation and Postmodernity* ”。北京：中國人民大學出版社，2005。

## 五、其他

王恒《時間性：自身與他者—從胡賽爾、海德格到列維納斯》。江蘇：江蘇人民出版社，2006。

余紅《藝術與歸家——尼采、海德格、傅科》。北京：中國人民大學出版社，2005。

列維那斯《從存在到存在者》” *De L’existence À L’existant* ”，吳蕙儀譯。江蘇：鳳凰出版集團，2006。

伊塔羅·卡爾維諾《爲什麼讀經典》。台北市：時報出版，2005。

(美)F·N·麥吉爾主編(Frank N. Magill)《世界哲學寶庫》” *world Philosophy Essay —Reviews of 225 Major works* ”，《世界哲學寶庫》編輯委員會譯。北京：中國廣播電視出版社，1991。

保爾·呂格爾《時間與敘事》卷二，王文融譯。北京：三聯書店，2001。

吳曉東《從卡夫卡到昆德拉》。北京：三聯書店，2004。

馬丁·海德格(Martin Heidegger) ” *Sein und Zeit* ” 《存在與時間》，王慶節、陳嘉映譯。台北：桂冠圖書，2002。

馬丁·海德格(Martin Heidegger) 《詩·語言·思》彭富春譯，戴暉校。北京：文化藝術出版社，1991。

馬丁·海德格《林中路》，孫周興譯。台北：時報文化，1994。

馬可·奧勒留(Marcus Aurelius) 《沈思錄》( *Meditations* )，何懷宏譯。北京市：中央編輯出版社，2008。

馬國明《班雅明》。台北：東大圖書公司，1888。

伽達默爾(Hans-Georg Gadamer) 《真理與方法》二版序，洪漢鼎譯，收錄於洪漢鼎編譯《詮釋學經典文選》(上)，台北：桂冠圖書公司，2005。

席勒(J.C.F.Schiller) 《美育書簡》，徐恆醇譯。台北市：丹青圖書公司，1887。

紀登斯(Anthony Giddens) 《現代性與自我認同—晚期現代的自我與社會》趙旭東、方文譯。台北：左岸文化，2007。

紀德《重讀〈歡樂與時日〉》收錄於《世界文論(1)〈文藝學和新歷史主義〉》。

- 北京市：社會科學文獻出版社，1993。
- 柯林·戴維斯 (Colin Davis )《列維那斯》，李瑞華譯。江蘇，人民出版社，2006。
- 泰戈爾《漂鳥集》，吳笑蟬譯。台北縣：稻田出版社，1994。
- 羅蘭·巴特《S/Z》，屠友祥譯。台北縣：桂冠圖書，2004
- Maggi Hyde《容格》”*Jung for Beginners*”，蔡昌雄譯，台北：立緒版社，1995。
- 亞里斯多德《尼各馬科倫理學》，廖申白譯註。北京：商務印書館，2003。
- 曹俊峰《康德美學導論》。台北：水牛出版社，2003。
- 梭羅《湖濱散記》，孟祥森譯，台北市：桂冠圖書公司，1993。
- 鄔昆如《西洋百位哲學家》。台北：東大圖書公司，2002。
- Philp Koch ,” *Solitude-A Philosophical Encounter*” 《孤獨-一個哲學的交會》.梁永安譯。新店市：立緒出版社，1997。
- 楊大春《文本的世界》。北京市：中國社會科學出版社，1998。
- 楊大春《語言身體與他者》。北京：三聯書店，2007。
- 楊大春、Nicholas Bunnin、Simon Critchley《列維那斯的世紀或他者的命運—杭州列維那斯國際學術研討會論文集”*A Century with Levinas or the Destiny of the Other*”》。北京：中國人民大學出版社，2008。
- 簡奈特 Gerard Genette《辭格》”*FiguresIII*”，廖素珊、楊恩祖譯。台北市：時報文化，2003。
- 張寅德《意識流小說的先驅—普魯斯特及其小說》。台北市：遠流圖書公司，1922。
- 項退結，《海德格》。台北市：東大圖書公司，2001。
- 葉維廉《從現象到表象—葉維廉早期文集》。台北市：東大圖書公司，1995。
- 瑪莉安·沃夫 (Marianne Wolf)《普魯斯特與烏賊》，王惟分、楊仕音譯。台北市：商周出版，2009。
- 廖炳惠《解構批評論集》。台北市：東大圖書公司，1995。
- 賽涅卡《哲學的治療》，吳欲波譯。北京：中國社會科學出版社，2007。
- 賽涅卡《強者的溫柔—賽涅卡倫理文選》，包利民等譯，王之光校。北京：中國社會科學出版社，2005。

## 參、論文

陳懷恩〈尼采的藝術形上學〉。台北市：私立東海大學哲學研究所博士論文，1994。

鍾麗茜〈回憶與存在〉。浙江省：浙江大學人文學院博士論文，2005。

謝雪梅〈虛構敘事中的時間分形〉。浙江省：浙江大學人文學院博士論文，2006。

## 肆、期刊

何乏筆〈冰冷的激情：尼采、傅科與哲學的美學化〉，頁 20。

何乏筆在〈修養與批判：傅科《主體解釋學》初探〉，《中國文哲研究通訊》。15 (3)。

陳茜芸〈普魯斯特：新時間觀引發的小說革命——兼談科學與哲學的關係〉，四川外語學院學報：17 卷 4 期，2001 年。

張美川〈自我技術與權力關係：傅科晚期理論中的主體化困境〉，《社會理論學報》。第七卷第二期（2004）：377-434。

楊大春〈別一種主體——論傅科晚期思想旨意〉，浙江省《浙江社會科學》。N0.3，2002，5 月。

鄭湧〈談談「美的現實性」〉，上海人民出版社，《復旦哲學評論》，第 3 輯，2006。

劉波〈普魯斯特論波特萊爾〉，《外國文學評論》。(3) 2002—譯自普魯斯特《書信集》，第一卷（1880-1895），菲利普·克爾布邊。巴黎：普隆出版社。

龔卓軍〈真實身體行動的自我技術：〈用果陀斯基閱讀晚期傅科〉。

龔卓軍〈夢影像、釋夢學與美學之軸：傅科系譜學對「經驗」的雙引號思考〉，《現代美術學報》。17 (5)。

## 伍、報紙

“*The New York Time*” 〈*Deciphering a Passion for Fantasy and Fiction*〉. *Tuesday/ April/ 13/2010*.

## 陸、網路資料

林封良〈臉、變臉；思索、見與不見之間〉，[www.Misterpoor.blogspot.com](http://www.Misterpoor.blogspot.com) ; [m.yahoo.com/apple/onesearch.2010/4/28](http://m.yahoo.com/apple/onesearch.2010/4/28).

維基百科：<http://Wikipedia.org.tw>.

鄭克魯〈一針見血的批評——普魯斯特對聖薄夫的批駁〉，“*China Academic Journal Electronic Publishing House*”，<http://www.cnli.net>. 1944-2008 .