

南 華 大 學

文學研究所

碩士論文

生命四重奏：探討米蘭 昆德拉《生命中不能承受之
輕》中後設觀念之呈現

Life's Four Quartets : A Metafictional Study of Milan
Kundera's *The Unbearable Lightness of Being*

研 究 生：魏君玲

指導教授：田維新 教授

中華民國 九十三年六月一日

南 華 大 學

碩 士 學 位 論 文

文學系碩士班

生命四重奏：探討米蘭·昆德拉《生命中不能承受之輕》中
後設觀念之呈現

研究生：魏君玲

經考試合格特此證明

口試委員：
田維新
釋如念

指導教授：田維新

所 長：陳章錫

口試日期：中華民國九十三年五月二十八日

摘 要

本論文分為五個章節，第一章就後現代主義與後設小說理論的內容與背景作一探討，同時比較二者的異同之處；第二章乃介紹米蘭 昆德拉的生平，並簡述其相關作品和小說理論；第三章則剖析《生命中不能承受之輕》故事中主題與人物關係；第四章歸結不同角色的個自存在編碼，逐漸探討昆德拉的寫作手法，進而分析米蘭 昆德拉《生命中不能承受之輕》該小說中具有後設小說理論之手法之例；第五章總結昆德拉《生命中不能承受之輕》中，可見後現代主義和後設小說理論的特點，此外，昆德拉運用複調小說形式，輕盈的筆調譜寫出一部關於生命存在的爵士樂。

關鍵字：後設小說、米蘭 昆德拉、四重奏

Abstract

This thesis is divided into five chapters. Chapter one explores the content and background of postmodernism and metafictional theory, and also compares their similarities and differences. Then chapter two is about the author, Milan Kundera, and introduces his other works and the art of his novel. In the third chapter, I try to analyze the themes and characters and their relationships in *The Unbearable Lightness of Being*. Chapter four decodes the different existential codes of all the major characters and this novel's style so as to understand the relationship between style and theme. It's also in this chapter that I try to sum up the special features of postmodernism and the metafictional techniques which have been employed by the author in writing this novel. In my opinion, Kundera has used the pattern of a polyphonic novel to compose his piece with a light tone of jazz music.

Key words : Metafiction

Milan Kundera

Four quartets

目 錄

第壹章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究理論基礎.....	2
一、後現代主義.....	3
二、後設小說(自我意識小說)理論.....	11
三、「後設」與後現代主義.....	15
第二章 米蘭 昆德拉之小說理論及其重要作品簡述.....	16
第一節 作者介紹.....	16
一、關於米蘭 昆德拉(Milan Kundera).....	16
二、流亡作家.....	22
三、米蘭 昆德拉相關作品研究.....	23
第二節 米蘭 昆德拉作品評析.....	24
一、「布拉格之春」前奏曲 《玩笑》.....	24
二、生命的嘲諷 《不朽》.....	27
三、米蘭 昆德拉的小說觀.....	28
第三節 米蘭 昆德拉小說特性.....	32
一、米蘭 昆德拉與布拉格關係 歷史.....	33
二、卡夫卡之於米蘭 昆德拉 存在、性愛.....	34

三、「巴奴什不再讓人發笑的日子」 幽默.....	37
四、複調式音樂結構.....	39
第三章 《生命中不能承受之輕》之主題與人物關係.....	42
第一節 托馬斯「輕」與「重」的抉擇.....	42
一、愛情的「輕」與「重」.....	42
二、政治的「輕」與「重」.....	48
第二節 特麗莎「靈」與「肉」之矛盾.....	51
一、母親的世界.....	51
二、生命的企求和愛.....	52
三、自我的追尋.....	55
四、沮喪到覺醒.....	56
第三節 卡列寧的微笑.....	58
第四節 弗蘭茨與薩賓娜.....	60
第五節 「媚俗」(Kitsch)與「大糞」.....	62
一、「大糞」.....	62
二、「媚俗」(Kitsch).....	64
第四章 《生命中不能承受之輕》之於後設小說理論.....	68
第一節 昆德拉辭典.....	69
一、托馬斯.....	69

二、特麗莎.....	70
三、弗蘭茨.....	76
四、薩賓娜.....	83
第二節 昆德拉與後設.....	86
一、遊戲性.....	91
二、離題.....	91
三、小說的架構.....	93
四、可選擇的虛構舞台.....	94
五、結局.....	97
六、歷史的作用.....	99
七、「作者之聲」.....	100
八、小說的不確定性.....	102
九、悖論.....	107
十、陌生化.....	108
十一、滑稽模仿.....	110
第五章 結論：七個篇章的生命爵士樂.....	112
參考書目.....	122

表目錄

表 1-1 「現代主義」與「後現代主義」的概念比較表.....	6
---------------------------------	---

第壹章 緒論

第一節 研究動機與目的

自古以來人類不斷地渴望擺脫生命實體的沉重，幻想到達未知的天端，例如：想像女巫於夜空騎著掃帚飛翔，神話中精靈盈巧的身形四處穿梭。一切事物一旦以「輕」做為掩飾，其真正的本質往往讓人無法分辨，甚至逐漸侵蝕使人遲滯、晦暗卻不自知；而個人在大學時期首次接觸到米蘭 昆德拉(Milan Kundera)作品，乃因課堂老師介紹米蘭 昆德拉《小說的藝術》(*The Art of the Novel*)，遂對其關於小說的見解印象深刻。隨後閱讀他的小說《生命中不能承受之輕》(*The Unbearable Lightness of Being*)，在看似輕柔樂曲的行進間，生命的深沉就在米蘭 昆德拉這位指揮家娓娓奏來，汨汨流洩。

在小說世界中，米蘭 昆德拉把不息的生命律動化為哲學式的沉思，將激烈的否定、懷疑精神訴諸反諷與調侃的筆端。其深度在於對「存在」命題的多緯度發掘，諸如：「永劫回歸」(eternal return)、「媚俗」(Kitsch)、遺忘、時間、偶然性與必然性的關係等多種生存況味的揭示；米蘭 昆德拉在《生命中能承受之輕》中，以猶如抽象的哲思開始整部小說，但其並非是循抽象化方式進行，而是至終都處於小說的具體情境內，透過人物對話或是其個人獨白，呈現某種啟發與省思。從嚴格意義上說，米蘭 昆德拉採用特殊的自我小說形式，背離了小說的傳統定義，不再透過感性傳達使讀者得到心理的滿足，也非直接宣揚理念令讀者遵從，而是讓讀者隨其文字敘述去體驗其詩意暗示，進而接近某種“不可言狀”。

在《生命中不能承受之輕》中，米蘭 昆德拉一方面憑藉邏輯學中的悖論原理，解剖人性，分析諸多形而上的命題；另一方面，他又利用矛盾與對立的相互辯證統一，所形成的張力抒發情感，詩化小說的情境與整體氛圍。透過昆德拉的筆觸，除了看到在動盪時代下人們不安的情感，不禁使人開始思索究竟人的生命中，何謂「輕盈得讓人無法承受」？同時感到疑惑：不該是沉重才令人感到窒息嗎？

此外，米蘭 昆德拉毫不隱晦地顯露在文本當中，身為第三人稱敘事的他，又以第一人稱闡述自我的論調，帶領著讀者聆聽《生命中不能承受之輕》四個主人翁的生命四重奏，他在小說中不斷穿插歷史事件，並不時分析著人物的心理轉折與內心欲求，使其作品成為理論和文學，雜談與故事，同時是虛構和真實，夢幻與現實的雙重結合。故本文將以作者的生平和其對小說觀點並概述其相關作品為輔助，且參酌其他理論，而透過探討《生命中不能承受之輕》裡的內容形式和手法，觀察米蘭 昆德拉在小說中所呈現的寫作藝術。

第二節 研究理論基礎

儘管米蘭 昆德拉的作品沒有特別的歸類於某個範疇，但其寫作可謂是一種悖論式的變奏形式小說，也因此人們對於其中究竟有無秉持著何種理論則眾說紛紜。於《生命中不能承受之輕》裡，米蘭 昆德拉著重描寫小說人物的各種生存狀態以及處境所帶來的困惑迷惘，進而上升到一種對於生命存在意義的思維，因此當中被視為具有存在主義的意味。

雖說米蘭 昆德拉在《生命中不能承受之輕》或其他著作中，亦時常提及卡夫卡 (Franz Kafka)，但昆德拉仍持有屬於自己的原創思想和他欲探索的主題，他巧妙地運用其個人的「昆德拉式」語言在自己的小說當中演奏著。在此本論文將試由「後設」的觀點進行探討，以米蘭 昆德拉自身對於小說的看法作輔助，並闡述昆德拉如何透過敘述者的角色以及書中人物，展露他的小說藝術思維。

在了解「後設」之前，在此先對後現代主義做一個概括性的認識，因「後設」在後現代主義出現後遂逐漸受其影響，進而「後設」接受了某些後現代主義的概念，而形成一種當代後設小說的創作形式。同時本文將探究後設小說中引用哪些同於後現代主義的觀點，進而探索米蘭 昆德拉《生命中不能承受之輕》是否具有後設小說傾向的觀念呈現。

一、後現代主義

(一)什麼是後現代主義？

「後現代主義」(Postmodernism)一詞最早乃由費 奧尼斯(F.Onis)¹一九三四年提出，稍後德 費茲(D.Fitts)於一九四二年也使用了此詞²，而後也有其他學者開始提出自己的見解，在五十年代和六十年代某些傾向將文化特質孤立起來，以便冠上“後現代”，而在七十年代，後現代主義逐漸成為具有包容性的術語，將所有不能歸類為現實主義或現代主義的文學與文化現象匯集在一起。

德國思想家柯勒(Micheal.Kohler)在一九七七年曾如此概括：

儘管對究竟是什麼東西構成了這一領域的特徵還爭論不休，但“後現代”這個術語此時已一般地適用於第二次世界大戰以來出現的各種文化現象了，這種現象預示了某種情感和態度的變化，從而使得當前成了一個“現代之後”的時代。³

而後現代主義展現真正的包容性始自伊哈布 哈桑(Ihab Hassan)⁴，主要開始於他早期的著作關於後現代問題的論述，哈桑把後現代主義看作是主要反形式、無規束、反創造性，被一種破壞意志所激發；到一九八 0 年時，哈桑將更多思想納進自己的後現代圈子當中，在文學的領域當中，寫實小說、幻想和科幻小說文類以及自我反省(self-reflexive)虛構小說都視為後現代的觀念。

法國思想家利奧塔(Jean Francois Lyotard)認為：

現代美學是崇高的美學。但它是懷舊的；它只允許那不可表現的事物作為匱乏

¹佛克馬(Douwe Fokkema)等著，王寧譯，《走向後現代主義》，北京，北京大學出版社，1992年9月，初版二刷，頁14。

²鄭福祥著，《後現代主義》，台北，揚智文化出版，1999年初版，頁9。

³《走向後現代主義》，頁31。

⁴Ihab,Hassan(1971).*The Dismemberment of Orpheus :Toward a Postmodern Literature*.New York:Oxford University Press.

的內容被喚起，但是形式，由於其可辨認的一致性，繼續給讀者或觀眾提供安慰和快感的材料。但這樣的感覺並不等於真正的崇高感，這種崇高感本質上是快感和痛苦的結合：即理性超越任何表現的快感，和想像力或敏感性無法等同的概念的痛苦。後現代主義它在表現裡面不可召喚那不可表現的事物，它拒絕正確形式的安慰，拒絕有關品味的共識，這種共識允許產生對不可能事物的懷舊感的共同體驗，並且探索新的表現方式。不是為了從它們那裡得到快感，而是顯示更好地或產生存在著某種不可表現的事物的感覺。⁵

被喻為「後現代的馬克思主義者」詹明信(F. Jameson)⁶曾經對於後現代主義有著這樣的看法：

後現代主義的出現是和資本主義的前兩個階段分不開的，這兩個階段，一個我稱為現代主義。這是顯而易見的，因為有後現代主義，就必然有一個現代主義；另外一個我稱之為現實主義。也就是說，我用的這些名稱，一般都是描寫某一美學的風格，但我認為這些風格不一定只是描寫文學作品中的風格，而是應該看成是某一階段的文化風格，代表某一階段的文化邏輯。這不同的風格與語言的關係也是不一樣的。⁷

可知對於詹明信而言，他將後現代主義導向了一種文化的範疇，並且把後現代主義放入馬克思主義(Marxism)的架構中，在《後現代主義或晚期資本主義的文化邏輯》

⁸此書，詹明信在描述關於後現代的文化、社會、經濟等現象，他認為後現代主義是高尚與通俗文化的雜匯，其間的藝術疆界不復存在，他以馬克思的方式看待後現代主義

⁵包亞明主編，談瀛洲譯，〈對“何謂後現代主義？”這一問題的回答〉，《後現代與公正遊戲——利奧塔訪談、書信錄》，上海，上海人民出版社，1997年1月，初版，頁140。

⁶呂正惠主編，《文學的後設思考：當代文學理論家》，台北，正中書局，1991年9月，初版，頁156。

⁷詹明信(Fredric Jameson)著，唐小兵譯，《後現代主義與文化理論》，台北，合志文化，1989年2月，初版，頁169。

⁸詹明信著，吳美真譯，《後現代主義或晚期資本主義的文化邏輯》，台北，時報文化，1998年。

所發展出新的文化與社會形式。

而對於後現代主義有人提出這樣的批判，「後現代派盲目地提出一系列“反文學”、“反小說”、“反人物”、“反情節”、“反結構”、“顛覆語言”的主張。這種徹底反傳統的極端化論調，導致否定規律，否定藝術本身，否定一切價值標準」⁹。

總體而言，後現代主義和當代許多潮流、運動有相符合和相牴觸的地方，但後現代主義中的某部分特質，亦為女性主義、後殖民主義等援用，後現代主義發展至今到達一個階段，多元文化論述儼然漸成氣候。

(二)現代主義和後現代主義之比較

後現代主義是現代主義的一部分，而後現代主義多半被認為是一種文化思潮，並被視為對現代主義的反叛，在此藉由後現代主義與現代主義概念性的比較，使兩者有一個區分，並對後現代主義的特徵作一個說明。(詳表 1-1)

1.後現代的特徵與精神

(1)零散化(fragmentation)：

詹明信(Jameson)認為後現代主義的一個主要特徵就是「零散化」¹⁰，他舉出一個象徵性的例子，有一位學者做試驗，在屋內佈置四、五十台電視機，並播放不同的錄影帶，滿屋電視的螢幕上是各種不同的形象，而其實際意圖是讓人去體會差異性。總之，在後現代主義中，「零散化」讓一切變得把握不住，而且也沒有可能將各種相異的碎片加以協調統一，以致於後現代主義的藝術家們喜歡組合、拼湊、黏貼等，在遊戲中創造出與眾不同的東西；詹明信認為這樣的零碎意象，在後現代社會裡造成批評距離的消失，拼仿(pastiche)逐漸取代諧擬(parody)，客觀世界成為一系列的文本作品或類像(simulacra)，個人風格的追求日益困難。

⁹張德林著，《現代小說的多元建構》，上海，華東師範大學出版社，1998年12月，初版，頁314。

¹⁰詹明信(Fredric Jameson)著，唐小兵譯，《後現代主義與文化理論》，台北，合志文化，1989年2月，初版，頁250。

表 1-1 「現代主義」與「後現代主義」的概念比較表

現代主義	後現代主義
統一性文化概念	多元思維
普遍	個體
客觀的理性	主觀
形式（連結的、封閉的）	反形式（分裂的、開放的）
意圖	遊戲
設計	偶然
等級	無序
精巧/邏各斯	枯竭/無言
藝術對象/完成的作品	過程/行為/即興表演
審美距離	參與
創造 / 整體化	反創造 / 解構
綜合	對立
在場	缺席
語義學	修辭學
作品類型/邊界	文本/文本詞性
中心	去中心
典範	句法
主從關係	平行關係
隱喻	換喻
選擇	混合
根/深層	枝幹/表層
詮釋/理解	反詮釋/誤解
所指	能指
讀者的	作者的
敘事/恢宏的歷史	反敘事/鉅細的歷史
大師法則	個人語型
癥候	慾望
生殖的/陽物崇拜	多形/兩性同體
本源 / 原因	差異 / 痕跡
類型	變化
偏執狂	精神分裂症
天父	怪靈
超驗	反諷
確定性	不確定性
超越性	內在性

(資料來源：鄭福祥《後現代主義》)

(2)不確定性(indeterminacy)：

哈桑本人指出，「不確定性」並非一個明確的術語，而是一種走向整體多元論的傾向，他說道：

這種傾向確實是訴諸下面這些辭的眾多淺在傾向(sub-tendencies)，構成的：公開性 異端邪說 多元主義 折衷主義 隨心所欲 反叛 扭曲變形(deformation)。光是最後一個詞，就足以包容十幾個破壞性術語：反創造、解體

(disintegration)、分解、無中心(decenterment)、轉位(displacement)、差異、斷裂。¹¹

因此後現代主義傾向將一切視為不確定的文本，這樣的不確定性滲透著我們的行動和思考，進而構成一個相對於確定性的世界。

(3)新的時間：

詹明信(Jameson)提到後現代社會集中於一種「現時」¹²，他將這一特點概括為「精神分裂」¹³。現代主義的傾向是同時探討關於歷史傳統和個人記憶這兩方面；而後現代主義，則是對過去的深度感消失，只存於現時，沒有歷史，歷史只是一種「文本」，紀錄的是個不存在的事件或時代，僅是表述，這種作品並非統一、協調，而是一種完全的差異，因為如果人活在「現時」中，那麼注意到的便是差異，而詹明信認為在當代西方理論中最常用的字即是「差異性」¹⁴，之所以重要乃是每個時刻都有差異性，也因此很多當代的作品是時間性並非視覺性的藝術作品。再者，後現代的「拼貼」(collage)一方面造成時空的脫軌以及意義的斷裂，但又讓歷史或過去以另一種姿態參與現實，雖然詹明信認為此舉是符號的遊戲和缺乏深度的歷史。然而後現代主義的文學，將文字建構為本質的文學予以發揚，並融合偵探及科幻類型或非文學的文類等的表現，遂形成一個獨立的地位，別於現代文學。

在米蘭 昆德拉的作品當中，大多對於歷史、政治、社會有所描寫，並且常穿插歷史的一個介紹，他藉由這樣的角度去觀察人的生存境遇。米蘭 昆德拉於其評論集《被背叛的遺囑》(Les Testaments Trahis)提到在十九世紀初期，「場面」¹⁵成為小說構造的基本因素，小說被結構為一連串精心描寫，有對話、佈景，以及情節的場面，而

¹¹ 《走向後現代主義》，頁 35。

¹² 《後現代主義與文化理論》，頁 240。

¹³ 詹明信提出「精神分裂」是一種模式或類型，表明人類生活中某種可能性的擴展或變形，特別是在體驗時間這一方面。因為精神分裂者可以沒有任何記憶，記不起自己是誰，他們只是存於現時，「精神分裂」就成為失去歷史感的強烈集中表現，同時也失去自己的時間和身分。

¹⁴ 《後現代主義與文化理論》，頁 246。

¹⁵ 米蘭 昆德拉著，孟湄譯，《被背叛的遺囑》，香港，牛津大學出版，1994 年，頁 127。

是福樓拜(Flaubert)使小說走出戲劇性，在福樓拜的小說裡，眾人物在一種日常的氛圍中相遇，因此米蘭 昆德拉認為「抓住現在時間中的具體」¹⁶，是自福樓拜起持續的傾向。昆德拉在他的作品中，則利用不同「現時」製造其間的矛盾和不穩定性。

(4)無我性、無深度性：

隨著科技的高度現代化，傳播媒體日益普及，廣告與電視、電影等結合後，傳統的美學、藝術等領域逐漸遭到商品化的滲透。文化從過去特定範圍加以擴張而出，和工業生產、商品結合，形成如電影工業以及大批複製的錄影帶、錄音帶等，此等新的文化產品，遂以商品形式進入人們的生活圈。文化大眾化和商品化的結果，造成詹明信(Jameson)所感嘆的「無深度感」(depthlessness)¹⁷，亦即高雅文化與大眾商業文化、純文學和通俗文學的距離逐漸消失。此外，後現代強調主體性是由論述過程所塑造，透過語言所建構的一種位置，會因時空變化且無法脫離文字先驗的存在，故強調主體不再是一個完整主體，乃分裂性的。而後現代的「自我指涉」，傾向片面性，消除自我，將傳統的自我作為整體性予以消解，否認佛洛伊德的深層心理分析模式，排斥所謂“非真實性”下可以找到真實性的做法。

米蘭 昆德拉常會在自己的小說中剖析人物的心理與愛情觀，他針對這點提出澄清，他認為自己的小說並非心理分析小說，但若因而定論其小說不具深度性，此與米蘭 昆德拉對小說的期許不同，他認為所有時代的小說都關注於「自我」這個謎，而這部分將於他章說明。

(5)內在性(immanence)：

在後現代主義中，「內在性」主要是指心靈的能力，個體借助語言或符號，實現自我擴張、自我成長、自我繁衍的能力，人只是語言體系的一部份，因此這樣的「內在性」乃屬於一種「語言的內在性」，來加以適應所有現實本身的傾向。

(6)反諷(Irony)：

這樣的反諷以不確定性或多重意義來作為先決條件，亦即是在失去了原則和典範

¹⁶ 《被背叛的遺囑》，頁 129。

¹⁷ 《後現代主義與文化理論》，頁 12。

後，轉向一種遊戲、對話、寓言，透過反諷，展示其多重性、多義性、散漫性或荒誕性。米蘭 昆德拉認為沒有什麼比讓人理解幽默更難的了，他認為「幽默」是一種小說的藝術，因此「幽默」在昆德拉的小說中具有多樣形式表現，本論文將加以探討。

(7)狂歡「嘉年華」(carnivallization)：

指喜劇式和荒誕的精神，狂歡使人產生自己就是世界真正主宰的幻覺，在狂歡中，人們顛倒了一切，使原有的正常生活秩序變形。巴赫汀(Mikhail Bakhtin)在《杜思妥也夫斯基詩學的問題》(*Problems of Dostoevsky's Poetics*)一書中，提出了「複調」結構、對話性以及文學的狂歡化理論；這一概念在後現代主義的拼貼(Collage)形式中和後結構主義對中心霸權的顛覆，都有某種脈絡承續的相關性。巴赫汀認為小說的內容是社會全面性的再現，它敏感地顯露於社會現象冰山一角，因此巴赫汀由小說的觀點推演出「眾聲喧嘩」(Heteroglossia)¹⁸的文化理論，使作品產生如「多聲部」¹⁹現象，用音樂的術語稱之為「複調」(polyphony)。巴赫汀將小說視為兼容並蓄不斷發展變形的類型。向心力／離心力、中心語言／非中心語言相互碰撞、衝擊，表徵了社會「文化的轉型期」，在衝撞、爭奪與鬥爭的時期，社會文化現象充滿著活力與蓬勃發展。權力中心的解放，各種語言、聲音百無禁忌不受限制，在不同層次、不同文化圈之間的同時共存、多元共生的時代，巴赫汀將此猶如嘉年華的現象，延續出狂歡化與狂歡節(Carnival)²⁰的文化理論，他認為民間文化的狂歡是文化轉型期，「眾聲喧嘩」的具體實現。

在巴赫汀的理論中，強調作者態度的客觀化，尊重主人翁的主體性，但米蘭 昆德拉的複調式小說，並無拘執於作者和主人翁的思想水平孰高孰低，是否在同一層次上進行對話的問題。此外，在昆德拉的小說當中，對話和非對話都受到同樣的強調，在稍後的篇章，通過小說的分析即可窺知。

¹⁸Selden Raman, Peter W.and Peter B.(1997). *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. England:Prentice Hall,p.p.42.

¹⁹巴赫汀(Mikhail Bakhtin)著，白春仁、顧亞鈴譯，《杜思妥也夫斯基詩學的問題》(*Problems of Dostoevsky's Poetics*)，北京，三聯書店出版，1988年，頁29。

²⁰Selden Raman,Peter W.and Peter B.(1997). *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. England:Prentice Hall,p.p.43.

(8)反敘事：

後現代主義者不相信有一種能夠解釋世界一切現象的全面理論或者所謂的「後設敘事」(meta-narrative)即是「大敘事」(grand-narrative)，利奧塔對此提出：

我說的元敘事或大敘事，確切地是指具有合法化功能的敘事。它們的衰落並未阻止無數其他故事繼續織出日常生活之布。換句話說，我認為我們現在必須區分不同用語體系和不同話語樣式。在一般敘事體系裡存在一種未經批判的形而上學成分，它賦予一種樣式敘事，以對其他樣式的霸權，即小敘事的一種使它們能夠逃脫合法性喪失的危機至高無上的權威。²¹

透過這段話可了解到，他所指的就是不要相信任何有意告訴你的話，某種以肯定的口吻說道：「事情就是這樣的」，所有後設敘事都不過是主宰的面具，馬克思主義與其極權主義的觀點就是最好的例證。利奧塔辯稱權力的組織是透過偉大的敘事來支持他們的宣稱，並藉由故事顯示出他們如何成為更好的人。

就現代主義的史學而言，在科學模式的史學研究中，追求歷史真理的那些人，其歷史意識在本體論上的觀點，以為語言如同鏡子一般（或說為透明體、中性媒介）可以再現真實，並認為社會實體的存在，經由語言再現此實體是沒有問題的，故歷史論述架構常以建構社會實體的大結構和「大敘述」為主體；在認識論方面，來自於歷史主義追求「據實寫真」的科學主義或實證科學方式進行認知，而等同於歷史研究為自然科學的嫡系血親，歷史的研究對象經由科學的研究方式，可以被客觀的呈現；在方法論上，強調因果律，相信以科學的分析，可以整理出明確的歷史脈絡，進而終結歷史。

後現代史學，則強調歷史寫作的後設（meta-）語言性質，認為現代主義史學的科學真理乃屬於一種「高貴的夢想」。故後現代認為語言如同其它的事物，是歷史的產物，並非像鏡子般是中性媒介，而是不透明且晦暗的，更不是單純的「再現」過去真實。再

²¹包亞明主編，談瀛洲譯，〈關於敘事的旁注〉，《後現代與公正遊戲 利奧塔訪談、書信錄》，上海，上海人民出版社，1997年1月，初版，頁169-170。

者，科學方法以因果律連接過去的史實，但卻無法論證出事物的確有此因果順序，反而歷史史實的連續，都是由果倒因，顯示出因果律也是被建構的，不能使「據實寫真」的目標有其基礎。由此，在歷史知識的認識論思考之中，無法保證其自我要求的情況下，使過去發生的事實不再得以準確無誤獲取，進而陷入了困頓。但是，另一方面歷史寫作存在人類社會中，有其社會價值，亦是不爭的事實，因此，後現代史學重新理解歷史寫作的性質，發展出新的歷史學觀念。

故後現代有別於現代主義相信語言、再現的準確度以及意義的客觀性，乃採取小敘事(small narrative)，認為該有許多的「真理」，而非如過去的論述具有一種大體的概念，遂導向質疑根本、普遍所謂的唯一「真理」，不再一味地認定擁護。

米蘭 昆德拉在小說當中，常提到秘密警察和共產統治，顯然這與他流亡的背景有關，《生命中不能承受之輕》裡〈媚俗〉一章，常被認為是「反敘事」(anti-grand narrative)的表現。對於在社會中所存信仰般的教條，造成人們對自我認同的迷失方向，米蘭 昆德拉在小說中採取的，不僅就所謂某一條「真理」予以懷疑，也是對整體被視為「圭臬」的本身提出疑問，故在本論文中將更進一步探討之。

(9)不可表象性(unrepresentable)：

反對藝術能夠表現或反映現實的觀點，反對偶像崇拜，尋求卑瑣、低級、平面、虛無的題材。後現代小說可謂是缺乏厚度的平面性文本，但相較於米蘭 昆德拉的小說，並非如後現代僅敘述事實不加以評論，而在故事中提出他自身對人物的分析或事件的想法，同時傾向將教義性的思想成為一種假定性的思索，但不主張必然的啟示或論斷。

二、後設小說(自我意識小說)理論

(一)何謂後設？

「後設」(meta-)這個術語被認為是美國一位批評家與自我意識作家威廉 H 蓋斯(William H. Gass)²²一篇文章中首先出現，後設將世界當作書本汲取傳統的隱喻，但

²²帕特里莎 渥厄(Patricia Waugh)著，錢競、劉雁濱譯，《後設小說 自我意識小說的理論與實踐》，台北，

又依據當代的哲學、語言學或文學理論的術語，對這種隱喻加以改造，帕特里莎 渥厄在《後設小說 自我意識小說的理論與實踐》(*Metafiction : The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*)，說道：

後設的實踐在最近二十年已成為特別重要的事情。然而，如果單純使用當代小說為話題或許會出現誤導，因為儘管「後設」這個術語可能是新的，而實踐卻是同小說本身一樣古老。後設是所有虛構固有的傾向或功能。這種小說形式之所以值得研究，不單是因為它在當代出現，而且是因為對後設的深刻觀察，提供的是所有虛構的表現本質，以及小說作為樣式的文學史。借助於對後設的研究，人們事實上就正在研究究竟是什麼賦予小說以實體性。²³

由於當代科學中不確定性的闡述，例如，物理學家海森堡(Heisenbergian)認為人類仍然承繼著認識論上的限制，無法對實在界做出決定性的因果描述。這種測不準關係，並非由於光學儀器的不完備，而是觀察者的觀察方式對所觀察事物不可避免的干擾，他提到：「對於物質的最小基本粒子來說，每一次觀測過程都會引起嚴重的干擾」²⁴，換言之，人們無法描述自然的現象及其客觀法則，而是透過科學理論與技術工具來建構一套對自然的看法或圖像。所以，海森堡這一看法，為科學領域中不確定性提供了一個概括，也開啟科學家與哲學家劇烈爭論的門戶。進而產生一些以不確定性為基礎的哲學觀，據此延伸，因對於不可能描述客觀世界的高度自覺，「後設」乃自「不確定性」所造成的困境進行探討，當人們企圖去「呈現」世界時，將會意識到這世界是無法全然「被呈現」(represented)出來，而在急欲表達卻又陷入一種語言的牢籠，在後現代之中同樣面臨如此兩難的境況。

因此「後設」在小說的創作實踐中，採取公開地展示其藝術技巧的狀況，並且探索虛構與真實生活之間的關係。

駱駝出版社，1995年，頁3。

²³《後設小說 自我意識小說的理論與實踐》，頁6。

²⁴引自《後設小說 自我意識小說的理論與實踐》，頁4。

(二)後設小說

關於後設與小說之間的關係，帕特里莎 渥厄提出其見解：

如果避開現實而回到對小說形式的再檢驗，小說家就會發現擺脫兩難處境和妄想狂時有一種令人驚奇的方法，即後設的解構。這不但給作家和讀者提出一種對於基本敘事結構更好的理解，而且還提供一個理解當代經驗世界的確切樣本，即把世界看成一種結構、人工製品、相互依存的符號系統網路。²⁵

帕特里莎 渥厄認為「後設並非是一種小說的『附屬樣式』(sub-genre)，並不是小說範圍之內的一種趨勢。它只不過是對於一切小說都生而有之的張力與反作用力的誇張：例如，構架與構架斷裂，技巧與反技巧，幻象的結構與解構等」²⁶。

儘管這樣的張力傳達，是大部分當代作品有所表現，但在此卻被界定做一種後設文本具有的主要功能；而後設所提供的不是認識日常生活中斷的事件，而是通過社會與文化的符碼公式，加以更接近哲理和神話。亦即是在後設作品當中，不僅表明「作者」²⁷的地位僅是先前和現存的社會與文學所產生，而被稱做「現實」²⁸也是如此延伸；針對於這層意義，「現實」即是虛構的，並可以經過適當的閱讀過程予以理解。

此外，在十八世紀直到二十世紀前的小說，人的最終結局總是被社會規範統合納入社會的結構中，而後現代主義作家想要修正這樣的小說技巧與概念謬誤，但面對的難題，即是當代社會權力的結構更加變幻多端與隱蔽，如此造成了人們更容易迷惘。

後設小說(metafiction)解決了這個問題，對於後設小說家而言，小說的世界是現實世界的折射(refraction)，一種扭曲的鏡像，並非代表真實，也因此質疑文字的透明度，並且顛覆作者的文本權威，「後設小說往往以對開場的隨意性本質的討論，關於邊界的討論而開始。就像在格雷厄姆 格林(Graham Greene)《事情的結局》中所說的：

²⁵ 《後設小說 自我意識小說的理論與實踐》，頁 11。

²⁶ 《後設小說 自我意識小說的理論與實踐》，頁 17。

²⁷ 《後設小說 自我意識小說的理論與實踐》，頁 19。

²⁸ 《後設小說 自我意識小說的理論與實踐》，頁 19。

『一個故事沒有開頭或是結尾：人們可以隨意地選擇經驗的某一刻，由此回顧或是從此前瞻』²⁹。

但後設小說並沒有因想像的自我愉悅而偏離真實世界，目的在於檢視現實主義的成規，通過「自我的反思」(self reflection)³⁰，以虛構的形式，在文化上與讀者相關又能使讀者理解。

在蔡源煌教授《從浪漫主義到後現代主義》一書中，提出關於後設小說的四項通論：

(一)後設小說聲揚想像創造的能力，但是它不想武斷地主張其權威，也不要讀者非相信它不可；(二)它顯示出小說家對語言、文學形式以及對小說的書寫過程充分的自覺，致而敘事的文體便具有高度的自我反射性；(三)它對人們歷來所執的經驗論感到不安，因此，乃強調現實亦經由人為詮釋而定，其性質與虛構無異；(四)它經常諧擬表面上看起來平淡而不足為奇的主體，引起讀者的樂趣或警覺。³¹

帕特里莎 渥厄也提出這樣的觀點：

後設小說在對讀者來自概念或哲理的現實感進行疑問化的時候，也加強每一位讀者的日常世界真實感。作為後設對傳統的存在根基進行破壞的結果，讀者可以修正他們關於被假定為現實的那些東西的哲理觀念，但是他們可能繼續相信並且生存在一個世界裡，因為這個世界的大部分是由「常識」與常規構成。³²

由此，後設小說在某種程度上而言，可視為如羅蘭 巴特(Roland Barthes)在《神

²⁹ 《後設小說 自我意識小說的理論與實踐》，頁 33。

³⁰ 《後設小說 自我意識小說的理論與實踐》，頁 11。

³¹ 蔡源煌，《從浪漫主義到後現代主義》，台北，雅典出版社，1987年，頁 192。

³² 《後設小說 自我意識小說的理論與實踐》，頁 39。

話學》(Mythologies)中，從大眾文化的一切事物，對於語言和種種媒介再現進行解讀，力圖打破「真實」和「虛構」處於相對的藩籬。

三、「後設」與後現代主義

後設作家約翰 巴思(John Barth)對於「後現代主義」的術語有這樣的批評：

笨拙的、軟弱無力的模仿，缺乏生氣勃勃的聯想，甚至在古老故事講述藝術中也缺乏有趣的新方向，比某些虎頭蛇尾的技巧還差勁，只會對高難度行動怯懦地亦步亦趨。³³

儘管這對於後現代主義較為嚴厲的看法，但後設小說的手法被後現代所延用，並替後現代主義作家在驗證及「表現」(representation)對抗當代更加變化多端社會權力結構中所遭遇的困境，提供了一個解決途徑。後設小說所顛覆和質疑傳統小說寫作技巧中的盲點，這與後現代主義中不連續、不確定性、多元等概念有所重疊，那麼二者之間還存有何種相同觀念，在此大致粗略區分如下：

(一)非正典化(decanonization)

後現代主義中，主張一切既成的原則應該受到批判，如利奧塔(Jean Francois Lyotard)認為知識並非僅限於科學的部門，人們所面對的是多種語言而非單一語言，科學所追求的是多元不是統一，因此不該侷限要獲得某一個全世界相通的權威性意義。就如「後設」小說的希望，使讀者對於世界傳統的意義和價值觀，會有一種新的認識，懂得他們是受到什麼樣的挑戰與影響。

米蘭 昆德拉在其小說藝術的評論集提到身為一個小說家的職責：

不僅是實踐「一種文學的」形式，它是一種態度、一種智慧、一種立場，一種排斥與任何政治、宗教、意識形態、道德和集體相認同的立場，一種有清醒覺

³³引自《後設小說 自我意識小說的理論與實踐》，頁 24。

悟的不屈不撓、滿腔憤怒的非 認同化(non-identification)，它的構成不是逃避或被動，而是作為抵抗、挑戰、反抗。³⁴

在米蘭 昆德拉的小說裡，時常針對於長久以來人們所持有的論調、過去的歷史或政治事件，藉由主人翁予以質疑或驗證，甚或是他自己在小說中侃侃而談，例如：《生命中不能承受之輕》，他提出尼采「永劫回歸」(eternal return)觀，以及巴門尼德「輕與重」的見解³⁵作為生命之重與輕的闡述輔佐，也通過波希米亞³⁶被俄國³⁷入侵以及被共產黨佔領的柬埔寨，加以延伸他的重要主題之一「媚俗」(Kitsch)等。由以上可知其共通強調著「反大敘述」(anti-grand narrative)的概念。

(二)「遊戲」

「所有的藝術在其象徵世界的創造中都只是『遊戲』(play)」³⁸。

後現代主義藝術中，在於強調「語言遊戲」(language games)³⁹，根據維根斯坦(Wittgenstein)的說法，語言遊戲不僅表現人類文化模式，主要是確定人的存在，因此從語言遊戲中了解詞語的用法和意義，進而了解人類的社會秩序、文學、藝術等各方面。但在哲學上，有哲學家以為語言的特徵即是將未定名之物「貼上標籤」，並認為這種命名方法完全捕捉名稱與事物的關係，實際上此乃誤將命名視為唯一的語言遊戲，以致忽略其他語言遊戲的可能性。利奧塔(Jean Francois Lyotard)更進一步的延伸，他認為

³⁴ 《被背叛的遺囑》，頁 157。

³⁵ 米蘭 昆德拉著，韓少功、韓剛譯，《生命中不能承受之輕》，台北，時報出版，1997年10月，三版十刷。

³⁶ 波希米亞(Boheme)是捷克共和國傳統的地理名稱；米蘭 昆德拉在《小說的藝術》中提到他的小說「從不使用捷克斯洛伐克(TCHÉCOSLOVAQUIE)一詞，儘管小說情節都在那裡發生，這個組合的詞太年輕了，沒有在時間裡紮根，沒有美 為了說明我的人們故鄉，我一直使用波希米亞這個老詞，從政治地理的觀點來看，這不確切，但從詩的觀點來說，這是唯一可能的命名。」；在此本論文按米蘭 昆德拉的原意來進行文本的分析。

³⁷ 米蘭 昆德拉於《小說的藝術》中表示，「蘇維埃(SOVIÉTIQUE)不被他所用，蘇維埃人民，詞彙屏風，在之後面帝國的所有被俄羅斯化的民族都應被遺忘 蘇維埃這個詞 使人相信通過一個神奇的契約，俄羅斯(真正的俄羅斯)不存在於被稱為蘇維埃的國家中，俄羅斯作為完整的無瑕的本質降低了自己的價值，並不受任何指控。」也因此昆德拉不使用「蘇維埃」或「蘇聯」之詞，而以「俄羅斯」、「俄國」等詞，來表示其對歷史的還原。

³⁸ 《後設小說 自我意識小說的理論與實踐》，頁 40。

³⁹ 「語言遊戲」(language games)的概念，來自維根斯坦(Wittgenstein)所揭示的遊戲競賽理論，他發現語言不只是純粹的描述工具，語言有各種不同的使用，根本沒有所謂語言的本質。

的自由，是一種新的自由，乃一種不可表現的自由，只有在真正自由的語言遊戲中才得以真正實現，所以要追求新的自由，就必須參與語言遊戲。故後現代主義者更集中力量分析和批判「論述」(discourse)，例如：某種知識體系的論述、某種政治或社會統治階層的論述、社會中各個階層所說的話等皆為批判的對象，因為透過論述，可促使隱含在其間階級場域的利益與趨向表露無遺。

也因此後現代主義對於文本的策略繼續著現代主義的美學、藝術技巧之外，並且玩弄語言的文化語碼和成規，採用戲仿、諧擬、拼貼與語言的混雜使用(hybridization)，此外，後現代的遊戲性並非單純的遊戲，同時也肩負著對時代與歷史的使命感，只是這樣的使命感不再是以沉重的形式出現。

而「後設」除了檢驗舊成規之外，目的也在於發現新遊戲性的可能，但並非是散亂性。帕特里莎 渥厄舉伊塔羅 卡爾維諾(Italo Calvino)為例：

卡爾維諾的《如果旅行者在冬夜》發現了比無窮排列系統更有效的辦法，這就是公開運用後設的尤其是滑稽模仿的策略。小說用直接對處在閱讀情勢中的讀者說話的方式開場，用一種後(meta)語言的話語置於情節結構及「歷史」與「話語」的關係中。敘述情境同歷史情境的混淆，也提示著讀者，小說中的描寫一直是小說中被描寫對象的創造。在這層意義上，語言最終是自我關聯的。⁴⁰

米蘭 昆德拉在《小說的藝術》裡，提到關於小說的四個召喚，他談到「遊戲的召喚」⁴¹，他認為後來的小說被要求逼真、現實主義的背景、年代記事的嚴格束縛，卻忽略了運用遊戲方式來虛構小說的各種可能性。米蘭 昆德拉在《生命中不能承受之輕》，首先以譏諷的口吻，在小說的開端探討有關尼采「永劫回歸」(eternal return)的觀念，接著採回溯的方式，道出小說主要人物的登場，同時以歷史事件為背景，甚至是

⁴⁰《後設小說 自我意識小說的理論與實踐》，頁 55。

⁴¹米蘭 昆德拉著，孟湄譯，《小說的藝術》，香港，牛津大學出版社，1993年，頁 12。

影響到故事主人翁的行動原因之一。此外，米蘭 昆德拉自我意識掌控整部小說的主要走向，也一再令人印象深刻於其獨特思維。

(三)通俗化

後現代主義利用通俗藝術，產生一種明確的意識形態作用：即是使絕大多數人安於現狀，在人群中怡然自得，不覺關閉上有可能瞥見真實的人類世界的窗戶 與此同時排除那些意識到自身異化感的可能性，進而達到消除異化的手段。帕特里莎 渥厄提到後設小說對於「通俗形式」⁴²的運用，例如：驚險小說、偵探小說、科幻小說、傳奇、情色主題等，將通俗文學形式融入於作品，這樣的方式可以使讀者既具熟悉感卻又能對生活有所思考；並且將通俗和非文學的語言同化，助於打破審美和非審美的規範。此觀點如米蘭 昆德拉將人物置於某個特定歷史背景，以諷刺性論文、小說敘述、歷史事實、個人沉思等要素的綜合體，藉由小說的語言來傳達一種「非小說認識的通俗化小說」⁴³。

(四)「文本互指性」(intertextuality)

「文本互指性」是當代西方後現代主義文化思潮中所產生的一種文本理論，它涉及到當代西方一些主要文化理論，如：結構主義、符號學、後結構主義、馬克思主義等，並且滲透到新歷史主義文學批評和女性主義文學的批評實踐中，涵蓋面十分寬廣。美國學者柯勒(Johathan Culler)曾提到文本不可能獨立存在，如果一本書企圖想說出前人未言明的，作者所言卻仍不免與其欲討論的文本息息相關。換言之，在閱讀某一文本，勢必涉及到其他文本，這即是互文的本質。法國符號學家、女性主義批評家克莉絲蒂娃(Julia Kristeva)指出：「任何作品文本都像許多行文的鑲嵌品那樣構成的，任何文本都是其他文本的吸收和轉化」⁴⁴，而「文本互指性」概念的基本內涵可自俄國學者巴赫汀(Mikhail Bakhtin)的「對話性」和「複調」的觀念初見端倪。

「文本互指性」的發展過程中，符號學、結構主義、後結構主義等不同文化理論對「文本互指性」內涵的界定和闡釋並非一致。因此由於界定以及在此基礎上的實踐

⁴²《後設小說 自我意識小說的理論與實踐》，頁 89。

⁴³《小說的藝術》，頁 29。

⁴⁴克莉絲蒂娃(Julia Kristeva)：《語言的慾望 對文學藝術的符號學探索》(A Semiotic Approach to Literature and Art)，引自《現代西方美學》，朱立元著，上海，上海文藝出版社，1993年，頁 947。

運用，各有其側重點，進而導致「文本互指性」的複雜度。

在「文本互指性」的實踐運作方面，文學作品的「文本互指性」主要體現為話語變調、種類混雜、模仿、扭曲、反諷、典故等形式。荷蘭學者佛克馬(Douwe Fokkema)曾將後現代主義的文本結構列表，其中例如：「參照」(含重複、對早期文本的參照)、「交錯」(同一文本兩個故事的交叉)、「增殖」(結尾或開始的增殖、無結局、情節的增殖等)、「排比」(文本各部分的互換、文本與社會語境的排比、比喻和原意的排比、主題和思想的排比、真與假的排比等)、「循環」(現代主義或現實主義之間的循環)、「加倍」(情節、就辭的加倍或寫作活動中自我反映性的加倍等)⁴⁵等，也可視為是文本互涉寫作的表現。

在日常生活的上下文中所產生的話語，和實際上欲指涉對象都可以再轉變為其他不同的上下文，因此小說的話語可以做為對真實世界語言的模擬，但其意義必然有所不同，「後設」也藉此由「文本互指」對現實和虛構語境之間的複雜轉變，加以滲入貫通。

米蘭 昆德拉在《被背叛的遺囑》中提及：「一篇論述一個體系的哲學論文注定要包括一些弱的段落 因為在達到他的有創見結論之前，哲學家被迫解釋他人對同一問題的看法，被迫反駁它，並提出別的解決辦法，選擇其中最好的，為之援引論據」⁴⁶。例如：昆德拉由史達林之子死因談起，引出上帝與大糞的話題，而在其小說裡許多史料的片段和哲人的思想等都被應用著。

總結以上，後現代與「後設」之間具有如上述某些相通的觀念，然而後設小說不僅顛覆寫實主義天衣無縫的情節安排，並採取戲擬(parody)和「反省」手法，對待傳統小說技巧中的問題，且特意製造話語虛實的文體；如同米蘭 昆德拉把寫實與虛構的兩種元素結合在小說，虛構反而具有了深刻的意義，更是不可忽視。

因此，對於在小說中涉及男女性愛關係、政治、歷史等題材，並且任自我思索於其間擺盪的米蘭 昆德拉而言，在《生命中不能承受之輕》是否存有後設觀念之呈現？

⁴⁵ 《走向後現代主義》，頁 108-112 頁。

⁴⁶ 《被背叛的遺囑》，頁 150。

展現在何處?將是本論文探討的課題。



第二章 米蘭 昆德拉之小說理論及其重要作品簡述

第一節 作者介紹

一、關於米蘭 昆德拉(Milan Kundera)

米蘭 昆德拉(Milan Kundera)出生於一九二九年四月一日，當時仍稱捷克斯洛伐克(Czechoslovakia)的第二大城市布魯諾(Bron)。昆德拉¹的父親是一位著名的鋼琴家，他的母親是個勞動階級。然而，昆德拉自小就在其父指導下研究音樂。當他正值青少年，他的父親曾讓他隨一位猶太朋友學習作曲，以致昆德拉在其《被背叛的遺囑》(*Les Testaments Trahis*)談論小說創作觀念時，提及猶太作曲家的音樂思想和人格力量對他的文學創作產生深遠影響。

一九六七年對於昆德拉而言，是富有命運轉折意義之年。在這一年的夏天在捷克第四次作家代表大會上，身為主席團成員的昆德拉發表一篇言詞激烈的演講，此被視為一九六八年「布拉格之春」的先聲。隨後國內知識份子起而呼籲國家民主與改革，當時俄國的強力干涉下，「布拉格之春」遂告失敗，昆德拉也遭到開除捷克共產黨籍，所有著作列為查禁，他在布拉格高級電影藝術學院的教職也被迫辭去，並於一九六八年後離開捷克而流亡法國。

昆德拉在藝術領域有著多方面的嘗試，曾出版詩集《人：一座廣闊的花園》(*Man : A Broad Garden*, 1953)、敘事長詩《最後的五月》(*The Last May*, 1995)、愛情詩集《獨白》(*Monologues*, 1957);在戲劇方面，編寫《鑰匙的主人們》(*The Owners of the Keys*, 1962)、《愚蠢的錯誤》(*The Blunder*, 1969)、《雅克和他的主人》(*Jacques and His Master*, 1981);在小說上從一九五九年的第一個短篇開始，有一部短篇小說集和長篇小說《玩笑》(*The Joke*, 1965)、《可笑的愛》(*Laughable Loves*, 1968)、《生活在他方》(*Life Is Elsewhere*,

¹米蘭 昆德拉(Milan Kundera)，在此簡稱昆德拉。

1969)、《為了告別的華爾茲》(*The Farewell Waltz*, 1975)²、《笑忘書》(*The Book of Laughter and Forgetting*, 1978)、《生命中不能承受之輕》(*The Unbearable Lightness of Being*, 1984)³、《不朽》(*Immortality*, 1990)、《緩慢》(*Slowness*, 1994)、《身分》(*Identity*, 1996)以及近作《無知》(*L'ignorance*, 2000);在論文集上則有《小說的藝術》(*The Art of the Novel*, 1986)、《被背叛的遺囑》(*Les Testaments Trahis*, 1993)。昆德拉並曾獲頒美國「國家文學獎」和以色列「耶路撒冷文學獎」等國際文學獎項，被譽為是當代最有想像力和影響力的作家之一。

二、流亡作家

在「布拉格之春」後，昆德拉不能在捷克發表任何文章並經常受到當局傳訊，那時他曾當過一位爵士樂手和工人。於一九七五年，昆德拉流亡移居法國，並受邀前往雷耶(Reenes)一所大學擔任客座教授，而他成為法國的國際公民是在一九八一年。

昆德拉自稱是「中歐作家」，他認為捷克不該歸於東歐中，「作為一個文化史的概念，東歐是指俄國，連同它那相當特殊，維繫拜占庭世界的歷史」⁴。實際上，捷克與斯洛伐克舊稱「波希米亞」(Bohemia)，這兩個國家位於東歐的內陸，「捷克斯洛伐克」這個詞使用於一九一八年到一九九〇年，一九九三年因人種上的差異遂各自獨立。再者，從文化、歷史甚至地理角度觀看，東歐的捷克、匈牙利、南斯拉夫、波蘭和羅馬尼亞其實皆為中歐，故昆德拉曾寫道：「布拉格 這個西方文化命運戲劇性的受難中心 已逐漸消失在東歐的迷霧中，然而它從來就不屬於東歐」⁵，因此昆德拉在小說中常稱「波希米亞」，以顯示其關注文化甚於政治。

對於昆德拉這位流亡作家而言，也逐漸使人對其身分認同產生疑問。例如：在捷克作家伊凡 克里瑪(Ivan Klíma)⁶與美國作家菲力浦 羅斯(Philip Roth)⁷的談話，即談及米

²較早翻譯為 *The Farewell Party*。

³ 一九八七年曾被改編為電影「布拉格的春天」。

⁴ 引自艾曉明譯：〈《笑忘書》英文版後記 菲力浦 羅斯(Philip Roth)與作者米蘭 昆德拉的對話〉，《小說的智慧》，北京，時代文藝出版社，1992年2月，頁140。

⁵ 引自米蘭 昆德拉著，李歐梵譯：〈布拉格，一首即將消失的詩〉，《當代東歐文學選》，台北，允晨文化，1989年7月，頁21。

⁶ 伊凡 克里瑪(Ivan Klíma, 1931~)，生於布拉格。其作品在捷克境內遭禁二十年，之後國內的另一場革命使他的作品重新得以出版，其作品試圖表現出一種「布拉格精神」。著作有《愛情與垃圾》、《被審判

蘭 昆德拉。菲力浦 羅斯(Philip Roth)認為儘管許多人質疑昆德拉在流放期間，所著的《笑忘書》(*The Book of Laughter and Forgetting* , 1978)和《生命中不能承受之輕》(*The Unbearable Lightness of Being* , 1984)仿如在為法國人和美國人而寫，乃構成文化上的不端甚或背叛，然而，菲力浦 羅斯(Philip Roth)說道：「他好像更寧願是一個作家，一旦發現自己生活在國外，便非常現實地決定最好不要假裝他仍是生活在國內的作家 在我看來，並沒有表示誠實的喪失，更說不上是他的經歷歪曲，而是對一種不可避免挑戰的、富有創造性的回應」⁸。對此，伊凡 克里瑪(Ivan Klíma)也提出他的看法表示，只有少數捷克人才會不滿昆德拉的作品，並且是由於諸種原因，例如：人們認為昆德拉描寫他過去在捷克的經歷與他在一九六八年前曾是共產黨一分子的角色不相符；此外，一些讀者對於作家道德品行是一種清教徒式的要求；最後屬於文學外的原因，乃是昆德拉在國際間獲得極高評價時，捷克國內許多知識分子以及被流放者犧牲一切，正為捷克文化和極權主義制度做抗爭，而昆德拉被人視為與此一直保持著距離。

誠如伊凡 克里瑪(Ivan Klíma)替昆德拉辯護道：「這裡存著一種與過去半個世紀受苦有關的仇外心理。捷克人現在對自己受苦耿耿於懷，儘管這也許可以理解，是一個合乎常情的反應，但我認為它造成對昆德拉一種不公平的貶低，他無疑是這個世紀最偉大的捷克作家之一」⁹。故昆德拉作為一個流亡作家，使人產生對其文化歸屬的疑問，實則該因不同作家而具有不同分析。再者，昆德拉的文學魅力，一方面來自他對小說藝術形式有意的革新，另一面則是他作品中對人性的批判和存在的探索，而其自身的經歷和祖國的苦難乃成為他寫作小說境況的基底，同時流亡的身分，更令他的故事題材範圍不斷擴大，寫作筆觸由捷克逐漸推移到法國、歐洲以及整個世界。

三、米蘭 昆德拉相關作品研究

昆德拉在七 0 年代走向西方國家，他的作品所持有文化隱喻色彩和文學本體意義遂

的法官》等。

⁷ 菲力浦 羅斯(Philip Roth, 1993~)，生於美國新澤西。知名作家曾數度獲獎，亦為諾貝爾文學獎候選人之一。著作有《英國牧歌》等。

⁸ 伊凡 克里瑪(Ivan Klíma)著，景黎明、景凱旋譯，《布拉格精神》(Esprit de Prague)，台北，時報文化出版，2003年，頁61。

⁹ 《布拉格精神》，頁64。

構成了一種「昆德拉現象」，儘管有人對他產生諸多質疑，但其力圖實踐「小說革命」並且帶有複雜的文化意味，在東西方都具某種影響力。在中國也先後引發兩次「昆德拉熱」的風潮，分別是在一九八七年至一九九二年，以及一九九二年至一九九六年，期間有不少關於研究米蘭 昆德拉的文章發表，例如：《他開始為世界所矚目 米蘭 昆德拉小說初析》(楊樂雲，1989)、《複雜的交響曲》(樂黛雲，1992)、《探究存在之謎》(周國平，1993)、《人的可能性與文的可能性 米蘭 昆德拉的小說革命》(邵建，1994)等。此外，台灣的《聯合文學》也曾刊出一系列討論關於米蘭 昆德拉《生命中不能承受之輕》的專輯¹⁰；在國外更是有許多關於昆德拉其人及著作的研究論文，例如：Kvetoslav Chvetik. “*Le monde Romanesque de Milan Kundera*”，Timothy Garton Ash. “*Reform or Revolution?*”，Maria Nemcova Banerjee. “*Terminal Paradox : The Novels of Milan Kundera*”，Ivana Edwards. “*A Funeral in Prague*”，Eva le Grand. “*Kundera ou la mémoire du désir*”，Ian McEwan. “*An Interview with Milan Kundera*”，Italo Calvino “*On Kundera*”，Lois Oppenheim “*Clarifications , Elucidations : An Interview Milan Kundera*”等。

第二節 米蘭 昆德拉作品評析

一、「布拉格之春」前奏曲 《玩笑》

一九六七年時，昆德拉首部長篇小說《玩笑》(*The Joke*)在布拉格出版，由法國名作家阿拉貢(Louis Aragon, 1897-1982)為他撰序，並連續三版印刷且受到熱烈的迴響。隔年獲得捷克斯洛伐克作家協會獎，但同年八月二十一日，當時共產黨第一書記杜布切克(Alexander Dubcek)因回應人民「布拉格之春」遊行所要求希望能建立人性化社會主義以

¹⁰ 包括陳輝龍：〈反覆的肉體精神，反覆的男與女 另一種《生命中不能承受之輕的讀書術》〉、吳繼文：〈顛覆與回歸 米蘭 昆德拉的選擇〉、鄭明嫻：〈人世的愛〉、管管：〈《生命中不能承受的大糞與上帝 一些輕輕的感想之媚俗》〉、吳鳴：〈人人都有生命中不能承受之輕〉、蕭蕭：〈台北或許也是可以期待的 幾個類比〉、吳興文：〈人生的巧合，歷史的悲劇〉，《聯合文學》，台北，第60期，1989年10月。

促進國家經濟發展被逮捕，俄國更強行鎮壓「布拉格之春」，並進而扶植胡薩克(Gustav Husak)政權，整個國內猶如歷經浩劫，昆德拉除了被解除職務，其著作《玩笑》和短篇集《可笑的愛》也受到查禁。

《玩笑》這部小說不僅描寫因主人翁呂德維克的玩笑，被逐出共產黨同時開除學籍，造成他往後的巨大痛苦，同時在於通過書中人物的命運而感受到這世界的荒謬性。整個小說分為七個章節，分別由故事裡的角色呂德維克、艾蓮娜、雅洛斯拉夫、寇斯特卡講述。昆德拉在一九八二年時，於非捷克文版本的《玩笑》寫了自序，回顧了他寫《玩笑》的經歷：小說的靈感來自他在一九六二年，當時發生在捷克一個小鎮上的故事，一位女孩從公墓裡偷花作為禮物獻給她的情人而受牢獄之災。故昆德拉塑造小說裡露西此人物，除了有著偷花女子的意象，並被賦予情和慾乃分開的想法，由此，也可間接看出其之後《生命中不能承受之輕》作品中女主角特麗莎的原型。此外，昆德拉又將露西的故事與另一人物政治犯呂德維克的遭遇融合在一起，呂德維克別於露西將性慾和愛情分離，他則是將自己的命運多舛集中在「一次性行為裡發洩」，如同昆德拉所稱《玩笑》是「一首關於靈與肉傷感的二重奏」¹¹。

呂德維克來自摩拉維亞¹²，原是布拉格一所大學學生會的幹部，在一次他所喜歡的女孩馬格妲從研習營寄給他一封信，並且表示「西歐的革命不久就會實現」，呂德維克為了趁機報復女孩忽視他的情感，便開玩笑地回道：「樂觀是人類的鴉片！健康精神發出愚蠢的臭味，托洛斯基萬歲！」¹³。由於這些字句使得呂德維克被學校黨書記處認定是他內心裡的声音，遂喪失正常的學生生活，更被通知前往專為收容政治異議份子的軍營服兵役，儘管他曾數次向上級反應自己不該歸為「社會主義的敵人」，至終呂德維克覺悟自己遭強加的社會印象已無法改變。於是呂德維克在週末時與營裡的人外出尋歡作樂，然而，放浪形骸的呂德維克偶然間於電影院裡邂逅露西，令他重新對自己和政治態度上反省思考。對露西而言，她幼時曾遭玷汙，故把性愛看得十分醜惡，但為了表達對呂德

¹¹參見米蘭 昆德拉著，黃有德譯，《玩笑》，台北，皇冠出版，1993年，初版三刷，頁299。

¹²摩拉維亞(Moravia)位於捷克的東部，西部是波希米亞。摩拉維亞的中心即為布魯諾(Brno)，是連結捷克、奧地利和斯洛伐克幹線上最重要的工商業都市之一。

¹³托洛斯基(Trotsky, 1877-1940)，俄國革命領袖，一九六二年聯合卡米內夫等人向史達林挑戰失敗，被開除黨籍並於一九二九年被放逐，流亡於墨西哥，一九四〇年遭暗殺。參見《玩笑》，頁40。

維克的愛情，她時常自公墓摘花送給他，並因摘花被人發現而受到辱罵和盤問，她卻從未告訴呂德維克此事。當呂德維克由愛產生對她肉體的慾望，露西便恐懼地逃離呂德維克。

在故事裡的寇斯特卡和呂德維克是好友，並且相同喜歡上露西，寇斯特卡運用信仰使露西擺脫童年不愉快的陰影而進入婚姻，然而，寇斯特卡是虔誠的教徒以致他雖憐憫露西不美滿的婚姻，卻礙於宗教不敢與沒有情感的妻子離婚。寇斯特卡實際上不屑於呂德維克缺乏信仰，認為他的一切舉動皆因仇恨而導致。

然而，呂德維克恢復一般生活後，遂感到他被歷史所捉弄，於是當他結識從前執意要將他逐出黨的巴菲爾 澤馬內克之妻艾蓮娜，便產生要將過往一切不幸遭遇予以報復的念頭。呂德維克計畫欺騙這個為「單純」、「自然」的夢想竭盡心力卻顯得做作的女人，除了將她騙往自己家鄉採訪「眾王騎巡」¹⁴的傳統民間藝術，並與其發生性關係，沒想到呂德維克達成自以為的性復仇才得知艾蓮娜早已與澤馬內克貌合神離，尤其當他在「眾王騎巡」巧遇帶著漂亮女友的澤馬內克，他深深感到自己可笑的失敗，接著更捲入年輕男子對於艾蓮娜的傾慕，艾蓮娜卻陷入呂德維克不愛她的痛苦，進而服下大量止痛劑自殺，最後發現那僅是一整瓶輕瀉劑。

在玩笑的圈套裡忙亂和掙扎後，呂德維克再度感到自己與民間藝術和民俗音樂的親近，縱然他曾因此而遠離他的朋友雅洛斯拉夫，最終呂德維克又想起露西，此時他明白和露西兩人都是「遭摧毀的故事」，他悟道：「露西和我，我們活在一個被摧毀的世界，而因為不懂得憐惜它，我們疏遠它，因此加劇了它的不幸與我們的不幸」¹⁵。故昆德拉利用傳統文化在小說裡除了反應社會和歷史的變遷，也連結現實中無法掌控的個人命運與不朽的民族性。

個人以為昆德拉此部作品著作時間於「布拉格之春」前，再者，《玩笑》在西方評論界被認為是反極權主義的政治小說加以分析，昆德拉頗不以為然且要求他的小說該是

¹⁴「眾王騎巡」為摩拉維亞的民間傳統儀式。由來自十五世紀馬堤亞斯國王被打敗而逃離波希米亞要回到匈牙利時，喬裝成女人躲在摩拉維亞這一歷史事件，而後演變為民眾裝扮國王和侍從模樣在街上遊行。

¹⁵《玩笑》，頁 293。

「在美學上而非政治上被接受」¹⁶，故在此針對《玩笑》進行探討，由故事中可隱約而見《生命中不能承受之輕》小說裡某些人物的前身，此外，在這部小說裡，不管是政治事件的誤會或愛情的錯判，顯然皆是悲哀與無奈，昆德拉卻以輕鬆的筆調道出。

二、生命的嘲諷 《不朽》

《不朽》乃繼《生命中不能承受之輕》之後另一部對於探索生命存在的小說，故個人對此作提出探討，除了端看昆德拉是否有延續《生命中不能承受之輕》的議題，另外，察其寫作手法是否仍承襲《生命中不能承受之輕》的調性。

於《不朽》中，故事裡依然共分為七部分，講述一群人物尋求屬於自己「不朽」之事。昆德拉在其中更藉由曾被文學史家和傳記家所寫過貝蒂娜與歌德之間的感情軼事，並由貝蒂娜鏗而不捨追求「不朽」的過程和心態，使人感到其間昆德拉對於生命的嘲諷。

昆德拉將世俗上追求名垂青史的不朽，分為「小的不朽」和「大的不朽」¹⁷，文中貝蒂娜想於歷史裡持有不朽，但大多數如另一女主角 洛拉，至少在這世上能在一人心目中留有不朽，雖這屬「小的不朽」卻已是艱辛無比。此外，昆德拉於故事中再度闡述對於人物的理論，並且區分拉丁文「理由」(ration、raison、ragione)與德文「Grund」此詞之間的差異。昆德拉在《生命中不能承受之輕》帶領讀者思索尼采的「永劫回歸」(eternal return)，而在《不朽》中，則除了反覆談論「不朽」，更由此延伸一種「希望不朽的手勢」具體化意象，例如：貝多芬拒絕向女皇舉帽致意；拿破崙把右手插著上衣，手心貼著胸腹部，擺出「男子漢」的姿態；阿涅絲從父親秘書學來手勢，其妹洛拉則隨之效法；貝蒂娜將手指放在兩乳中間一點，再把雙手投向前等，這樣的「手勢」傳達企盼自我影像永恆存在，更代表世界上許多動作和舉止，猶如一項表演。

於《不朽》裡，昆德拉大篇幅描寫貝蒂娜和詩人歌德所謂的愛情故事，貝蒂娜崇拜著貝多芬，又是浪漫主義家庭的成員且為歌德的女友，不僅為普魯士國王撰書，而後又要求國王釋放策劃共產主義的陰謀者，甚至還欲拯救波蘭革命領導人之一，在此可見到

¹⁶引自楊樂雲譯：〈一隻價值論的牛虻——美國評論界看昆德拉的小說創作〉，《對話的靈光——米蘭·昆德拉研究資料要輯》，北京，中國友誼出版，1999年1月，頁443。

¹⁷米蘭·昆德拉著，王振孫、鄭克魯譯，《不朽》，台北，時報文化出版，1998年，初版十八刷，頁56。

擁有諸多富熱情舉動「媚俗」(Kitsch)一員。然而，貝蒂娜從歌德衰老將逝的生命體看到「活生生」¹⁸的東西「不朽」，她期盼透過歌德的名氣，使她在世時的精神及種種生命活動於歷史上「再現」。貝蒂娜企圖以「愛」為藉口達到她的目的，但至終歌德對她只是「這隻由我母親留給我使人難以忍受的牛虻」¹⁹。昆德拉透過貝蒂娜汲汲營營的追尋「不朽」，描繪出人們困在虛榮禮讚的夢想，甚而將感情便成為一種「價值」，巨大「媚俗」(Kitsch)世界仍是難以逃脫。

在小說裡的第五部分，昆德拉聲稱自己正在寫一部小說(也就是《不朽》)，並告訴阿弗納琉斯下一章的情節，阿弗納琉斯於是問書名為何，而有以下一段昆德拉與阿弗納琉斯教授該人物的對話：

「《生命中不能承受之輕》」。

「這個名字已經用過了」。

「不錯，是我用的!但在那時，我弄錯了名字。這個書名本應屬於我現在寫的這部小說」。²⁰

由昆德拉對自我的玩笑，可知《不朽》和《生命中不能承受之輕》有著強烈的關聯，雖然不似《生命中不能承受之輕》以歷史事件為人物背景境況，但仍延續《生命中不能承受之輕》對生命的探討，通過「不朽」延伸至對受死亡宿命般限定的人類思索，人們無法排拒死亡遂轉而慾求不存在的事物，昆德拉並採取對更多人物交錯的嘲諷手法代替了《生命中不能承受之輕》偏向通過人物自我反省的寫作方式。

三、米蘭 昆德拉的小說觀

(一)《小說的藝術》

本書是由米蘭 昆德拉對小說藝術思考的總結，全書共分為七個篇章。第一章〈被

¹⁸「活生生」一詞是指「生意盎然」價值的質性。參見馬克斯 謝勒著，陳仁華譯，《情感現象學》，台北，遠流出版社，1986年，頁262。

¹⁹《不朽》，頁77。

²⁰《不朽》，頁251。

貶低的塞萬提斯的遺產>，此篇主要為昆德拉闡述其對歐洲小說的看法，首先昆德拉提到塞萬提斯(Cervantes)是一位承先啟後的大師，因為從十六世紀開始，歐洲小說獲得再生，同時進入新紀元，由於小說發現了不同的存在面;與塞萬提斯同時代的人，詢問了什麼是冒險;接著英國小說家理查德森(Samuel Richardson, 1689-1761)之時，則研究內心所發生的事;與福樓拜(Flaubert)同期的人，探索著不為人知的日常生活;托爾斯泰(Leo Tolstoy)談到非理性;普魯斯特(Marcel Proust)追溯難以捉摸的過去;喬伊斯(James Joyce)企圖探索無法捉住的現在等，然而，這一切皆以塞萬提斯為先導，昆德拉說道：「我依附的除卻塞萬提斯被貶低的遺產之外，別無其他的」²¹。

第二章<關於小說藝術的談話>與第四章<關於結構藝術的談話>乃是昆德拉與克利斯蒂安薩爾蒙(Christian Salmon)之間的訪談，主要針對昆德拉將小說藝術的論調實踐於其作品中作一番探討。昆德拉賦予小說一種思考存在的意義，而在這類思索式的小說裡，敘事者不僅講述也更是提出問題的人，例如：《生命中不能承受之輕》開頭，昆德拉就是透過身為敘事者「我」提出哲學性的命題「尼采常常與哲學家糾纏一個神秘的『永劫回歸』(eternal return)觀」²²，並引出整個小說關於存在的「輕」與「重」之辯證，此部小說就由這哲學性質的思維出發。昆德拉強調人物與其世界都應被視為諸種可能性來理解，因此昆德拉小說論點以及構想小說人物的關鍵，即是力圖探索「存在的可能性」範疇。

昆德拉於第三章<夢遊人>談論奧地利小說家布洛赫(Hermann Broch, 1886-1951)《夢遊人》這部小說帶給他的啟發，他認為該故事分成三部，彼此沒有任何因果關係但人物卻會持續出現，並且是「同一主題」的連續性而非情節的連續。而在第五章<在那後面某個地方>，昆德拉引用捷克詩人的話語，表示詩人只是去發現人的一種可能性。就如同卡夫卡(Franz Kafka, 1883-1924)，例如：卡夫卡《城堡》呈現一種卡夫卡式的想像，傳達人的存在可能性。故昆德拉認為卡夫卡作品是一個小說徹底自主的出色樣板。

在第六章<六十七個詞>裡，昆德拉談到當他的作品《玩笑》被翻譯成西方所有語

²¹ 《小說的藝術》，頁 16。

²² 《生命中不能承受之輕》，頁 58。

言，他感到意外也同時發現自己作品遭刪改的很嚴重，令他想重新檢視修改，此時他工作於雜誌社友人建議他寫一些屬於他個人的字典，共六十七個詞，例如：「字」²³，昆德拉認為現今出版的字越來越小，使他想像到文字的末日，但人們卻絲毫沒有察覺；「重複」²⁴，在譯文中，同樣的字眼總是會被譯者以同義詞代替，昆德拉認為每個詞都有它專有意思，語義不可替代。

最後一章〈耶路撒冷講話：小說與歐洲〉，收錄一九八五年昆德拉受頒以色列耶路撒冷國際文學獎的演說。昆德拉提到作為一個小說家，不該是自己或他人的發言者，他引用猶太人的諺語「人們一思索，上帝就發笑」²⁵，昆德拉表示人們只要一進入思考即會離真理遠去，思想與真理就相距越遠，而早期歐洲小說，便在逃離世界真理和自我真理的境況下建立了小說的藝術。昆德拉也提出小說藝術的三大敵人，首先是「傻」²⁶，他指出十九世紀福樓拜在小說《包法利夫人》中，揭示傻和人存在的不可分離，然而，現代的「傻」並非意味著無知，乃是不對既定思想進行再思考；再者，「不快活的人 (agélastes)²⁷，這是拉伯雷(Rabelais)發明的詞，昆德拉認為「不快活的人」意指不笑，缺少幽默感的人，並且認為每個人所想都該是相同的，這樣的人是無法和小說和平共處的。最終為「媚俗」(Kitsch)，昆德拉推崇小說家布洛赫(Hermann Broch)致力於反對「媚俗」(Kitsch)的潮流，態度上拒絕付出一切以求討好大眾，但現今的大眾文學潮流即是如此。

由此可知《小說的藝術》主要是昆德拉強調小說的使命感，並將他作品欲表達的精神作一番解說，例如：《生命中不能承受之輕》男女主人翁如何被創作以及故事的編排方式等。此外，昆德拉貌似玩世不恭的筆觸下蘊藏一種根本性的嚴肅，力求對人類存在境況一貫的關注。故自《小說的藝術》出發，可貼近理解昆德拉寫作小說欲探求的範疇。

(二)《被背叛的遺囑》

一九九三年由法國伽利瑪(Gallimard)出版社推出昆德拉用法文直接寫的《被背叛的

²³ 《小說的藝術》，頁 98。

²⁴ 《小說的藝術》，頁 108。

²⁵ 《小說的藝術》，頁 128。

²⁶ 《小說的藝術》，頁 132。

²⁷ 《小說的藝術》，頁 133。

遺囑》，一共分為九個章節，主要是昆德拉論述關於小說美學、小說史的劃分以及小說與音樂的關係等看法。在此大致作一內容介紹。

在第一章〈巴奴什不再讓人發笑的日子〉，昆德拉引用拉伯雷《龐大固埃》(Pantagruel)該部小說中巴奴什(Panurge)一角，提出「幽默」這一個小說的元素。昆德拉認為「幽默」是一個發明，並和小說的誕生相關，它不是笑或嘲諷而是一種「特殊種類的可笑」²⁸。昆德拉認為對於巴奴什的舉動，不懂開心的人便無法了解任何小說的藝術，同時昆德拉表明沒有比幽默更使人難以理解的，最後一段中，昆德拉寫道：「我的心抽緊，想著巴奴什不再讓人發笑的日子」²⁹，這也意味著昆德拉擔心幽默在小說的藝術裡消失。

在第二章〈聖-加爾達被閹割的陰影〉中，昆德拉提到麥克斯 布洛德(Max Brod, 1884-1968)是卡夫卡生前的好友，在卡夫卡死後，布洛德創造了卡夫卡的形象和卡夫卡學，尤其在布洛德《愛情的歡喜王國》小說當中，故事內一位名為加爾達(Garta)的人物，乃是布洛德描繪如卡夫卡的肖像畫，其特點是「我們時代的聖人，一位真正的聖者」³⁰，布洛德甚至認為卡夫卡作品是用來警惕那些不走正路的人，故布洛德出版卡夫卡日記時，取消了包括所有與性有關的部分。但昆德拉對此頗不以為然，寫道：「見鬼去吧！聖-加爾達！它被閹割的陰影隱去所有時代中一位最偉大的小說詩人」³¹。於第三章〈向斯特拉文斯基即興致意〉，昆德拉除了為俄國作曲家斯特拉文斯基(Stravinski)被誤解的作曲風格辯解，同時讚賞他對過去作品改編是一種遊戲式，在同時代作曲家難尋的。

於《小說的藝術》中，昆德拉對於自己作品被翻譯的精確與否非常重視，故在此部論文集的第四章〈一段話〉，昆德拉藉由卡夫卡《城堡》裡一段話，各個翻譯者及他本人的譯文所得之差異進行一番思索。第五章〈尋找失去的現在〉一開始，昆德拉引用海明威(Ernest Hemingway)短篇小說內一部分男女對話，他表示雖然這篇小說沒有詳細描寫這對男女關係或過去如何，儘管極為抽象卻又是具體捕捉了對話中視覺和聽覺所呈現

²⁸ 《被背叛的遺囑》，頁 5。

²⁹ 《被背叛的遺囑》，頁 32。

³⁰ 《被背叛的遺囑》，頁 36。

³¹ 《被背叛的遺囑》，頁 51。

的境況。而在音樂部分，昆德拉認為雅那切克(Leos Janacek, 1854-1928)音樂的本體論意義，該是「尋找失去的現在」。第六章〈作品與蜘蛛〉中，昆德拉則提到一篇論述一個體系的哲學論文，往往必須援引論據，如蜘蛛編織網絡覆蓋所有角落，並舉德國黑格爾(Hegel, 1770-1831)《美學》給予人關於藝術的傑出綜合形象為例，昆德拉稱它是由「鷹」一般眼光和「蜘蛛」³²共同合作的作品。

第七章〈家庭的失寵兒〉，昆德拉提到捷克人雅那切克在自己的國家不受到重視，昆德拉也藉著去書店尋找雅那切克的作品，由此加以討論，昆德拉在「表現主義」、「浪漫化」、「結構」的詞上特別解釋，進而分析雅那切克，並闡述音樂與小說的關係。於第八章〈道路在霧中〉，昆德拉首先由自己《笑忘書》該部作品提出嘲諷與小說的關係，此外，又再次以卡夫卡的《審判》(Der Prozess)探討分析故事主角的處境等，且讚賞卡夫卡精妙寫作手法。最後昆德拉以托爾斯泰《戰爭與和平》小說所談的歷史，表達他的看法，並認為「人是在霧中前行的人」³³，當人向後望去，判斷過去的人們是看不見道路上有任何霧，對錯誤清晰可見，但當自己置身其中卻是盲目的。

在最後一章〈那裡，您不是在自己的地方，親愛的〉，昆德拉針對卡夫卡曾向他好友布洛德要求毀掉他全部作品，使人們感到震驚，但昆德拉提出「你們的勸告沒有意義，在他自己那裡，在他的作品那裡的，是他而不是你」³⁴，此外，昆德拉表示實際上卡夫卡希望毀掉的只包括涉及隱私文稿，如：日記或書信，另一類則為他自認沒寫好的短篇小說，同時卡夫卡在他遺囑中要求布洛德毀掉通信，但卻被布洛德發表，在這章中，可說是對書名《被背叛的遺囑》作一註解。昆德拉也透過這章談到在他《生命中不能承受之輕》所提到普羅恰茲卡(Jan Prochazka)在俄國入侵後受到高度監視而隱私被全然曝露。

在此書中，昆德拉所言的「遺產」乃指某些文學或音樂家的藝術風格，「背叛」即是遭到曲解或不被認同，因此他通過其他作家或作品來表達他自身的觀點、困惑或期望，也更能清楚得知昆德拉調侃一切神聖和非神聖、歷史、政治、愛情、性等事物的旨意。

³² 《被背叛的遺囑》，頁 150-151。

³³ 《被背叛的遺囑》，頁 238。

³⁴ 《被背叛的遺囑》，頁 255。

第三節 米蘭 昆德拉小說特性

一、米蘭 昆德拉與布拉格關係 歷史

在昆德拉的小說中，時常可見關於布拉格這個城市。然而，究竟這個地方有著什麼樣的魅力？使得昆德拉即便是近期作品仍脫離不了提及它，除了為昆德拉出生國家的首都。在歷史上，布拉格一千多年前就是政治中心，由於地處歐洲中部使它成為眾多外國利益發生衝突的地方，因此歐洲一旦發生戰爭鮮少不波及捷克這個國家，促使布拉格屢遭圍攻和佔領。

故昆德拉於《無知》中，就曾詳述歷史上捷克遭入侵的事件。又《生命中不能承受之輕》，男女主角所處的城市即以布拉格為背景，例如：透過薩賓娜和弗蘭茨前往殘留哥德式風格的教堂參觀，間接介紹出布拉格因主要陳列著十一到十三世紀羅馬式建築、十三至十五世紀哥德式建築、十六世紀後的文藝復興建築以及十七到十八世紀的巴洛克式建築，以致常被形容為「一百個塔尖的城市」³⁵的特色。

此外，昆德拉也藉由《生命中不能承受之輕》特麗莎道出布拉格之美：「來到佩特林山，那壯美綠色山巒在布拉格中部拔地而起 她看到了腳下塔樓和橋樑，聖徒們舞著拳頭，抬起石頭的眼睛凝望著雲端。這是最美的城市」³⁶，然而，昆德拉也揭示了布拉格此城市所遭受到的歷史磨難。於《笑忘書》中，昆德拉提到布洛德(Max Brod)稱：「布拉格是一座罪惡之城，一九六一年捷克宗教改革運動失敗，耶穌會教士企圖對人民再教育，將真正天主教信仰灌輸給他們，於是耶穌會教士們蓋了幾座巴洛克式大教堂，以大教堂燦爛輝煌的榮光淹沒了布拉格」³⁷，由此，布拉格不只政治上紛擾，甚至宗教亦同樣遭遇，而在下一部作品《生命中不能承受之輕》，昆德拉即以西蒙一角展現當時宗教信仰的作用。

³⁵ 《布拉格精神》，頁 48。

³⁶ 《生命中不能承受之輕》，頁 185。

³⁷ 米蘭 昆德拉著，尉遲秀譯，《笑忘書》，台北，皇冠出版社，2002 年 3 月，頁 174-175。

僅僅於二十世紀裡，布拉格有些街道即更換了五次名字，昆德拉在《生命中不能承受之輕》，描述「布拉格之春」數年後，男女主人翁托馬斯和特麗莎二人，發現許多街道甚至酒吧等地方都改為與俄國地理或歷史相關的名稱；對此，昆德拉亦言道：「現在看來，失去名字對於一個國家來說是相當危險的。那些街道和建築再也不能恢復它們原來的名字了」³⁸，昆德拉在小說裡呈現了歷史上帶給自己國家似乎難以承受的巨大歷史負擔。而在最新的小說《無知》中，則藉由女主角從法國「回歸」捷克的忐忑矛盾，表露出他對於祖國的複雜情懷。

由於昆德拉曾經歷一九六八年「布拉格之春」，故在其作品中，總是不免透過人物表達對於政治和歷史的一個嘲弄與反抗，例如：《笑忘書》中，除了描寫被入侵的捷克，同時諷刺當局以「組織性的遺忘」方式從精神上改造人民，而獲得沒有真正自我思想的「天使」可供掌控，此外，他亦直接提及自己在一九六八年俄國佔領捷克後所遭遇的處境；《生命中不能承受之輕》裡，有一段描寫在一九七〇時，布拉格的收音機播出國內著名小說家普羅恰茲卡(Jan Prochazka)於「布拉格之春」前與某位教授私人談話，昆德拉透過托馬斯此角言道：「每個國家都有秘密警察，在電台播放錄音的秘密警察，只可能在布拉格有，絕對史無前例！」³⁹，顯示極權制度下私生活蕩然無存；《玩笑》則是藉由呂德維克該人物表達人被歷史所操控的無奈與悲哀。

然而，昆德拉曾在訪談中表示，對於布拉格這個地方，除了和他之前經歷的一切有聯繫，另一方面，則是「越來越少把布拉格看作布拉格，而是越來越多把它看成代表歐洲一座虛構的城市，布拉格變成歐洲命運想像中的模式」⁴⁰，同時昆德拉認為他小說裡的敘述者思緒不侷限於布拉格，甚至恣意穿梭各時空，顯然閱讀其作品後即可發現，換言之，昆德拉正是由西方歷史的背景加以出發來進行小說的探索。

二、卡夫卡之於米蘭 昆德拉 存在、性愛

(一)存在

³⁸ 《生命中不能承受之輕》，頁 204。

³⁹ 《生命中不能承受之輕》，頁 169。

⁴⁰ 譚立德譯：〈米蘭 昆德拉訪談錄〉，《對話的靈光 米蘭 昆德拉研究資料要輯》，北京，中國友誼出版，1999年1月，頁 503。

卡夫卡(Franz Kafka, 1883-1924), 生於布拉格, 他的作品甚受世人推崇, 儘管卡夫卡曾渡過歷史上最動盪的時期, 在他三十一歲時爆發了第一次世界大戰, 但其日記或書信裡卻似乎難以看見他對外部世界具有任何激情反應, 多半皆為集中他自身的一切, 然而, 卡夫卡乃將當時戰爭、價值崩潰等外界所顯示混亂不可掌握的現實, 透過作品描繪主人翁渺小無力, 如《變形記》裡主人翁一天醒來竟變成甲蟲, 這種卡夫卡式的想像深刻地傳達絕望與不安等情緒, 同時表達對人的可能性一種極端化假想, 為此開啟人類生存的多樣可能性境遇, 故卡夫卡其人及作品所呈現的獨特風格和深層思想引發了後人的矚目與影響力。例如: 同樣身為捷克作家的伊凡·克里瑪(Ivan Klíma)曾表示布拉格人用「卡夫卡式」⁴¹來形容他們生活裡的荒誕, 並在其《布拉格精神》最後一章以研究卡夫卡作結, 且認為在俄國共產制度統治下, 以致有些作家如昆德拉等人, 將自己放入一種處境當中, 他言道:

他們從卡夫卡的甲蟲下面爬出來告訴我們, 沒有一塵不染的天使, 邪惡不僅存在外部也存於內部。然而, 這種自我鞭打, 儘管它的冷嘲熱諷和細微差別, 仍然不能擺脫指責的因素, 不能擺脫將邪惡的根源歸於這個體制的道德習慣, 即使省視這個體制是如何毒害你和我。⁴²

由此可知, 卡夫卡利用故事人物受外在世界對內部心理的撞擊, 從而直接地體驗現實的衝突, 並進入每一個處境的內在性, 揭露現代人對生命意義和周圍世界的不確定與焦慮, 如同卡夫卡《審判》該小說, 曝露「人類法庭」⁴³的腐敗和醜陋面, 主角從替自己辯護轉向無奈屈服「莫須有」的罪名, 產生強烈的「悖論」。昆德拉則衍生出對「媚俗」(Kitsch)的批判, 進而極力探討當人遭遇無法抵抗的勢力擺佈時, 所產生的各種行動可能性。

在卡夫卡的世界裡, 主要運用夢和現實的結合, 人物抽離和歷史時間的延續性, 充

⁴¹ 《布拉格精神》, 頁 54。

⁴² 《布拉格精神》, 頁 70。

⁴³ 《布拉格精神》, 頁 231。

滿疏離感的筆調表達生命的沉重，反觀昆德拉，則是採取歷史可為背景甚或可供分析的境況，並力圖以幽默的手法體驗人類舞台上不能承受之輕，儘管風格不盡相同，但同是旨在呈現對個人存在的質疑，探索對身分相互衝突的理解。昆德拉本人也十分推崇卡夫卡，於小說中時有提及，在其兩部論文集先後都以專門篇章談論卡夫卡，如：在《小說的藝術》，昆德拉將卡夫卡式的小說歸結幾類特徵：「與神學的外表不可分離，但不是宗教寓言、被懲罰尋找自己的錯誤、喜劇性與卡夫卡式本質不可分、人和世界的一種基本可能性、夢和想像的誇張」⁴⁴。此外，昆德拉認為卡夫卡的功績在於揭示人類存在某些方面的真相，昆德拉稱此為「卡夫卡現象」⁴⁵，並稱讚卡夫卡發現人類存在的一種可能。

卡夫卡運用大量夢幻般不合邏輯的情節與現實相交融，來表達荒誕和無法理喻，同時破除線性因果而以「懸念」替代傳統小說的給予解答。昆德拉則採用更具自我意識去除「懸念」的手法，小說的每一章短小卻各自形成一個整體，促使讀者有所停頓和思考，並且不受敘事的影響，更深層進入人物的情境當中。但總言之，兩人的寫作都是注重描寫人的存在，甚或是其「第二個自我」⁴⁶。

(二)性愛

昆德拉在小說裡除了運用政治歷史事件的題材，另一大量描寫即為情慾的場景，但其非意圖將小說停留情色上，而是企盼透過男女主角性愛展現人的存在狀態，如：昆德拉曾闡述《笑忘書》該部小說中女主人翁所涉及的性愛含意：

我有這樣的感覺，一個肉體之愛的場景產生出一道強光，它突然揭示了人物的本質並概括他們的生活境況。雨果和塔米娜做愛，同時塔米娜絕望地試圖憶起消逝和死去丈夫度過的那些假期。情慾場景是一個景點，其中凝望著故事所有的主

⁴⁴參見《小說的藝術》，頁 79-95。

⁴⁵《小說的藝術》，頁 84。

⁴⁶個人以為卡夫卡與昆德拉二人在小說中雖以故事人物境況為主，但其中隱含或直接呈現出自己的思緒或意識，故其寫作亦有包含描寫他們內在另一個自我的可能性，故稱「第二個自我」。

題，置下它最深奧的秘密。⁴⁷

同時，昆德拉也提出：「性不是愛情，性只是被愛情據為己有的一塊領地」⁴⁸，在這向來被視為隱諱不可侵的領域，昆德拉仿若探勘者試圖挖掘出其中和「存在」所蘊含的某種關聯性。

在《被背叛的遺囑》裡，昆德拉認為卡夫卡是最早在自己小說內發現「性」的人之一，卡夫卡不是把性視為替放蕩者所設的遊戲場地，而是作為每個人平常生活的現實，故卡夫卡揭開了性與存在相關聯的所有面貌，此外，昆德拉表示道：「性的模稜兩可，在於它使人亢奮同時又使人反感」⁴⁹，故昆德拉也在小說中探討靈與肉的分合關係，《玩笑》女主角露西對性與愛涇渭分明的態度，延伸至《生命中不能承受之輕》更深入的探討，靈魂與肉體成為一種「信念」，女主人翁特麗莎予以身體力行的探究。又如《可笑的愛》中，描寫了七個情慾故事，凸顯男女間感情和慾望、理性和本能的相互矛盾，進而產生性的吸引和抗拒的複雜心理衝突，同時揭示人物各自「社會我」⁵⁰形象下的私密部分。

昆德拉在作品中試圖把政治和性愛彼此聯繫，並從其間顯露出「性的喜劇性」，然而，這般的喜劇卻是仿似卡夫卡所展現「悲哀的喜劇性」⁵¹，如：《玩笑》男主人翁呂德維克具政治報復的性愛；《生命中不能承受之輕》特麗莎陷入別有意圖的交歡，而深感政治陰影的恐懼。除了精神和肉體的糾葛多重且複雜，昆德拉又加入現實環境的影響，由此，政治和性愛成為昆德拉探討人生的兩大途徑。

三、「巴奴什不再讓人發笑的日子」 幽默

昆德拉於《被背叛的遺囑》裡提到幽默與小說誕生相關聯的一項發明，同時借奧塔維歐·帕茲(Octavio Paz)之言，幽默乃直到塞萬提斯(Cervantes)才有具體的形式，此外，

⁴⁷艾曉明譯：〈《笑忘書》英文版後記〉，《小說的智慧》，北京，時代文藝出版，1992年，頁145。

⁴⁸《笑忘書》，頁203。

⁴⁹《被背叛的遺囑》，頁44。

⁵⁰《情感現象學》，頁203。

⁵¹《被背叛的遺囑》，頁45。

拉伯雷(Rabelais)《龐大固埃》(Pantagruel)故事所展示的虛構和真實混淆，隱喻和諷刺並行，昆德拉稱該小說為「道德判斷被延期的領地」⁵²，因此昆德拉在小說中將道德標準與人類根本行為一再地對立，運用其所稱「特殊種類的可笑」予以呈現，意即以融合譏諷、滑稽和睿智的喜劇形式，探討嚴肅冷峻的問題。

如《生命中不能承受之輕》，昆德拉描寫不羈的主人翁托馬斯提到其子西蒙對他傳教的想法：「我以前欽佩信徒，我以為他們有一種超俗世知覺事物的方式，非我所能但我兒子經歷證明，信仰實際上是一件相當簡單的事情，他潦倒困頓，天主教收留他，他還不知天主教是什麼，就有了信仰」又「他看起來像我，一講話上嘴皮扭得像我。讓我看自己的嘴皮劈哩啪啦談什麼天國，這想法莫名其妙」⁵³，由此，昆德拉點出盲目信仰的問題。

再者，昆德拉擅用「錯位性關係」⁵⁴的設置，將角色和背景的錯位，仿如由一位戴著滑稽模仿面具者所上演的荒謬劇，例如：《玩笑》中，呂德維克在神聖嚴肅的時代開了一個小「玩笑」，導致其悲慘的一生；《生命中不能承受之輕》裡，弗蘭茲參加「偉大的進軍」卻是鬧劇收場；《無知》女主角伊蓮娜返回捷克，企圖以法國的葡萄酒宴請舊友重拾情誼，但卻引來錯愕，殊感自己和一切的疏離。

《不朽》中，昆德拉透過保羅此角說道：「悲劇時代一定要到輕浮起來進行反抗才能結束 悲劇將像一個手摀著心口、用沙啞的聲音背誦臺詞的警腳演員那樣被逐出世界。輕浮是一種根本性的減肥療法。各種東西將失去百分之九十的意義而變得輕飄飄」⁵⁵，又昆德拉於《笑忘書》談論有關「笑」，他道：

原先，笑是屬於魔鬼的範疇，笑帶有某種壞的成分(事物的呈現突然跟原先設想的不同的)，不過也有好的一面，它可以讓人得到紓解(事物變得比其外表來得

⁵² 《被背叛的遺囑》，頁 7。

⁵³ 《生命中不能承受之輕》，頁 366。

⁵⁴ 《對話的靈光》，頁 178。

⁵⁵ 《不朽》，頁 127。

輕逸，讓我們活得比較自由，事物也不再以其肅穆莊嚴的外表來壓迫我們)。⁵⁶

由此，昆德拉以「卡夫卡現象」般將人們帶入笑話的底層，同時陷入「喜劇的可怕之中」⁵⁷，誠如菲力浦 羅斯(Philip Roth)為《可笑的愛》作序時指出：「昆德拉小說中的捷克之所以常為可笑的，是幾乎樣樣事物均可變成嚴厲的，包括遊戲和娛樂；而更可笑的是，真正可以開懷地取笑的事情少得可憐」⁵⁸。

在昆德拉的作品中，把幽默視為小說基本精神之外，他採取通俗的男女情愛和歷史因素交織，以其時而自嘲時而反諷的敘述貫穿於作品中，亦使人更深刻疑慮所生存的境況。

四、複調式音樂結構

(一)音樂性小說結構啟發

昆德拉在受訪提到直到二十五歲時，音樂向來吸引他甚於文學，他曾經運用四種樂器創作七個聲部樂曲，然而這幾乎預示了他日後小說的結構。昆德拉認為貝多芬身處古典音樂時期，卻數度將「一個大的賦格放進他的奏鳴曲」⁵⁹，如同布洛赫(Broch)在小說裡「加入對價值觀念墮落的論文」⁶⁰，兩人的手法皆勇於表現與當代不同的創新精神。

此外，昆德拉提到他自小就激賞捷克作曲家雅那切克(Leos Janacek)，雅那切克在構架樂曲時運用許多技巧，如：「主題的呈示、展開、變奏，通常極為自動化的複調等等」⁶¹，故昆德拉以「雅那切克式」⁶²的手法對小說予以「變奏」(variation)。

在《小說的藝術》中，昆德拉把布洛赫《夢遊人》與杜思妥也夫斯基(Dostoevsky)《群魔》作一比較，後者雖屬於複調小說，但其每一構成的“線”和聲部的文體皆一致，

⁵⁶ 《笑忘書》，頁 71。

⁵⁷ 《小說的藝術》，頁 84。

⁵⁸ 米蘭 昆德拉等著，鄭樹森主編，《當代東歐文學選》，台北，允晨文化，1989年7月，頁 76。

⁵⁹ 《小說的藝術》，頁 75。「賦格」乃作曲手法，將主旋律放於第一聲部或二、三部中，主旋律一直重複維持著，而在巴洛克時期(Baroque)巴赫(Bach Johnghan)即採取這種形式。然而，貝多芬當時代音樂家的曲式多以第一樂章：通常是慢板；第二樂章：發展部；第三章：呈示部；有時到第四部：尾聲。也因此貝多芬的作法有別於傳統，乃將二個完全不同的方式融入，成為古典和浪漫的橋樑。

⁶⁰ 《小說的藝術》，頁 75。

⁶¹ 《小說的藝術》，頁 57。

⁶² 《小說的藝術》，頁 58。

而前者將「非小說的文類合併在小說複調法中」⁶³深具革新意義。據此出發，昆德拉將複調式(多聲部)小說視為可接納傳統小說以外多種文體，如：神話、論文或寓言等，相較於巴赫汀(Mikhail Bakhtin)偏重於「對話」，昆德拉並非侷限思想對話上，而是透過其創作顯示音樂套用小說的可行性。

(二)音樂動機的實踐

昆德拉在其大多數作品中採取以七個篇章構成小說，並運用複調音樂裡的「變奏」，令欲探索的主題在多聲部開展，如：《笑忘書》裡的「笑」和「遺忘」；《生命中不能承受之輕》之「輕與重」以及「靈和肉」等。再者，於小說的「節奏」上，昆德拉自認《生命中不能承受之輕》有別作品將情感集中釋放在最後一章，而以充分自覺地使該小說的第七章《卡列寧的微笑》「極輕地和柔板;平靜、傷感的氣氛，很少的事件」⁶⁴，令前一章《偉大的進軍》達到「最強地，極快;粗暴的、厚顏無恥的氣氛，很多的事件」⁶⁵。

在《小說的藝術》裡，昆德拉表明其刻意將「音樂動機以主題或故事中的一個因素」呈現，每次的重現都是於不同的背景，也揭露了另一視野，昆德拉舉例道：

貝多芬四重奏動機出現從特麗莎生活轉到托馬斯的思索，並穿越不同的主題：關於重，關於「媚俗」；或者是薩賓娜的圓頂禮帽，它在薩賓娜 托馬斯，薩賓娜 特麗莎，薩賓娜 弗蘭茲的場面中出現，展示了〈誤解的詞〉的主題。⁶⁶

昆德拉在小說內放入許多複雜的情緒並置於有限的敘述領域中，無庸置疑，昆德拉如現代小說家創新小說思維時，把毫無連續性許多題材並列，以此構成寫作的內容，別於傳統小說講求序列，偏重線性結構的方式。由此，昆德拉不似傳統小說隨著時間流動而發展主人翁的性格，而是加強其「複調小說」的空間，例如：《不朽》、《笑忘書》或《生命中不能承受之輕》裡，昆德拉巧妙地通過各事件穿梭於人物的情節，但卻使讀者

⁶³ 《小說的藝術》，頁 60。

⁶⁴ 《小說的藝術》，頁 72。

⁶⁵ 《小說的藝術》，頁 72。

⁶⁶ 《小說的藝術》，頁 68。

領會到其內蘊的「反諷」意味。

由於昆德拉擁有深厚的音樂素養，因此在其作品中可感受到強烈的音樂性，在《笑忘書》中，昆德拉有一段對於音樂的思索；《玩笑》透過雅洛斯拉夫該角提出的音樂學理論等，有時甚至直接地於小說裡寫出樂譜加以解釋。

於《生命中不能承受之輕》，昆德拉指出：

人的生活就像作曲。各人為美感所導引，把一件件偶發事件轉換為音樂動機，然後這個動機在各人生活的樂曲中取得一個永恆的位置。 即使在最痛苦的時候，各人總是根據美的法則來編織生活。⁶⁷

從這段話可得知，昆德拉試圖在小說中採取音樂性複調結構加以「變奏」，而使作品建立於文學藝術的虛構性及假定性基礎上，如此熟稔的體現手法，主要歸因其對理論和創作具有透徹的自覺意識。

⁶⁷ 《生命中不能承受之輕》，頁 79。

第三章 《生命中不能承受之輕》之主題與人物關係

第一節 托馬斯「輕」與「重」的抉擇

「輕」和「重」之間的對立，不僅神秘也模稜兩難，例如：中國自古有儒家倡導的積極入世，道家則宣揚無為而治。然而，究竟何種能使人承受生命存在的意義？或許這同為米蘭 昆德拉所試圖尋找和表現的。生命的意義不代表是非分明的選擇題，生命之所以令人著迷，正是因為它的不確定性促使人們產生各種猜想或期盼。但無論是「輕」抑或「重」，總是必須在當中尋求一個平衡點，以輕來化解重，以重來沉澱輕，在人生之途「輕」與「重」的天平間優雅地行走，才不致於步入某一方的極端。

「輕」與「重」的判別，大多來自外在的價值判斷，從家庭、社會、宗教乃至習俗、法律、媒體的耳濡目染與規範之下而來，這些結構了人們的信仰與生活，建構了集體想像的城堡，使人們得以遵循安居其中。在《生命中不能承受之輕》裡，米蘭 昆德拉藉由男主人翁托馬斯(Tomas)思考，倘若生命因「城堡」的法則而「重」，那麼是否可藉逃逸城堡之外獲得解脫？

一、愛情的「輕」與「重」

對於托馬斯而言，始終處於「輕」與「重」的兩難抉擇中；「沉重」是迫於承擔社會和道德形式上賦予的職責，因此他寧可支付撫養費給前妻，也不願特意地表現自己擁有濃厚父愛足以保有孩子，然而，父母、妻子以及兒子帶給他是一種對於婦女的恐懼與渴望交織。在情感態度上，遇見特麗莎(Tereza)前，托馬斯在性愛領域裡如拜倫(George Byron)筆下的唐璜(Don Juan)¹般自由自在，他不受任何限制地享受存在的自由，他與女人們保持所謂的「性友誼」(erotic friendship)，並據此發展自己的「三三原則」(the rules of threes)，意即每次約會至少得隔三週，否則連續約會三次後，必定宣告失敗。此外，托馬斯從不與其他女人一起過夜，他堅持回到自己的住所就寢，乃因「做愛之後，他有

¹《唐璜》(Don Juan)是拜倫(George Byron)的長詩代表作之一，詩中描寫唐璜的善良、正義以及風流，通過唐璜的種種浪漫奇遇，展示了十九世紀歐洲社會風情。

一種抑制不住強烈地願望，想一個人獨處。他厭惡半夜在一個陌生的身體旁醒來，討厭早上與一個外來人共同起床，不願意別人聽他在浴室裡刷牙，也毫無興趣有一頓兩人甜蜜共享的早餐」²。

米蘭 昆德拉透過一件件偶發的「巧合」事件安排托馬斯和特麗莎相識，醫院的主治大夫因坐骨神經痛而派托馬斯代替前往特麗莎家鄉的醫院會診，於是托馬斯碰巧地下榻於特麗莎服務的旅館中，接著恰巧在餐廳因白蘭地的酒錢遂與當服務生的特麗莎有所交談，托馬斯遞出一張名片給特麗莎後，也從此開啟兩人之間的糾葛情慾之門。

昆德拉在小說中，對於他運用生活裡的「巧合」做出這樣的說明：

我們日復一日生活都在與機緣的碰撞中度過，更準確地說，是在人和事的偶然相遇中度過，我們稱之為「巧合」。「巧合」是指兩件事出人意料地同時發生，相遇了：托馬斯出現旅館餐廳同時，收音機裡播放貝多芬 如果托馬斯的位置被當地屠夫占了，特麗莎就不會注意到收音機在播放貝多芬，但她初生的愛情加強了她對美的敏感，也就忘不了那音樂。³

由於昆德拉對於音樂研究頗具心得，在此透過貝多芬的樂曲作為主人翁相識的背景音樂，隨後更以音樂方式處理小說中人物「輕」與「重」的問題，如昆德拉所言：「人的生活就像作曲」⁴，於是其運用音樂旋律貫穿了特麗莎和托馬斯的愛情生活。

然而，特麗莎的出現，使得托馬斯向自己的原則挑戰，卻同時陷入沮喪猶豫中，作者米蘭 昆德拉藉此表明人的困惑無奈：

我們無法明白自己要什麼。因為人的生命只有一次，我們既不能把它與我們以前的生活相比較，也無法使其完美之後再來渡過。與特麗莎結合或獨居，哪個更好

² 《生命中不能承受之輕》，頁 38。

³ 《生命中不能承受之輕》，頁 78-79。

⁴ 《生命中不能承受之輕》，頁 79。

呢?沒有比較的基點，因此沒有辦法可以檢驗何種選擇更好。我們經歷生活中突然臨頭的一切，毫無防備，就像演員進入初排。⁵

隨後，托馬斯驚訝於特麗莎給予他異樣的感受，以及兩人之間特有微妙的互動，「他總是輕聲順口地編一些有關她的神話故事，或者說一些莫名其妙的話，單調重複，卻甜蜜而滑稽。睡覺的時候，她像第一夜那樣抓著他，緊緊握住他的手腕、手指或踝骨。如果他想下床又不吵醒她，就得用點心思，對付她哪怕熟睡時也未鬆懈的戒備」⁶。托馬斯由此也發現跟女人做愛與睡覺是絕對兩種不同情感，甚至相互抵觸，「愛」並非讓他有慾望一定要和該女人做愛，但卻是想與其同床共枕。

但托馬斯仍無可自拔地與陌生女子幽會，導致特麗莎「帶著她沉重的箱子前來，又帶著沉重的箱子離別」，先前當托馬斯拎了特麗莎的箱子時，他感到「又大又沉」，使讀者也不禁聯想那沉重的箱子究竟裝了些什麼?難道是預告將如同特麗莎帶給托馬斯的生命意義嗎?昆德拉賦予托馬斯一個迷人特質「同情」(compassion)，憐憫雖不等於愛情，但卻能誘發愛情，故不難理解為何托馬斯選擇特麗莎，而非畫家薩賓娜(Sabina)，因為特麗莎楚楚可憐極須被保護的形象，她和托馬斯愛情經驗是「詩意的」(poetic)，與薩賓娜「性愛的」(erotic)截然不同。此外，作者昆德拉在小說裡，使托馬斯腦海中時而湧現特麗莎如「草籃裡順水漂來的孩子」，益加突顯特麗莎的無助、可憐、孤獨，昆德拉善用這種詩意性想像，讓摩西(Moses)⁷的傳說或「伊底帕斯」(Oedipus)的故事，與其小說建立了更蘊涵豐富的關聯。

當托馬斯前往瑞士的醫院工作時，依舊不改其性，導致特麗莎無法忍受他這般「輕」的人生態度而返回布拉格，托馬斯頓時感到如釋重負，作者昆德拉以戲劇性手法描繪托馬斯的心情，「七年了，他與她繫在一起過日子，他的每一步都受到她的監視。如果能夠，她也許還會把鐵球掛在他腳踝上。突然間他的腳步輕許多，飛起來了，來到巴門尼

⁵ 《生命中不能承受之輕》，頁 32。

⁶ 《生命中不能承受之輕》，頁 39。

⁷ 摩西(Moses)，基督教《聖經》中的人物，曾領導希伯來人擺脫埃及人的奴役，猶太教教義及法典多出自其手。引自《生命中不能承受之輕》，頁 35。

德神奇的領地：他正享受著甜美的生活之輕」⁸，不久托馬斯卻因掙脫不了對特麗莎憐憫之心，感到那原先的生命之「輕」，此刻竟「沉重」的將他擊潰，在特麗莎離去後第五天，托馬斯「非如此不可」再度回到特麗莎身邊。

在俄國佔領波希米亞時，返回特麗莎所置身的布拉格。儘管如此，托馬斯仍難以克制地持續出軌，是否他想從中尋求什麼？或僅為他的癖好？

第五章〈輕與重〉中，米蘭 昆德拉分析了托馬斯對性愛的態度，做愛之於托馬斯並非一貫的重複過程，反之，他將身為醫生的細膩心思也運用到男女之間，昆德拉寫道：

托馬斯在最近十年來的醫務實踐中，專門與人的大腦打交道，知道最困難的莫過於攻克人類的這個「我」了，我們可以說有百萬分之一是不同的，而百萬分之九十九 都相同類似。托馬斯著迷於對這百萬分之一的發現與佔有，把這看成自己迷戀的核心。他並非迷戀女人，是迷戀每個女人身內不可猜想的部分。⁹

昆德拉又註解道：「也許還可以說，他對外科的激情和他對女人的激情是同為一體的。即使對情婦，他從未放下過想像的解剖刀。他既然渴望佔有她們體內深藏的東西，就需要把她們剖開來」¹⁰。因此昆德拉稱托馬斯為「敘事性」的好色之徒，別於「抒情性」的，關於兩者相異處，他提出這樣的解釋：

抒情性的好色之徒總是追逐同一類型的女人，我們甚至搞不清楚他什麼時候又換了一個情人。他的朋友們老是把他的情人搞混，用一個名字來叫她們，從而引起了誤會。敘事性的風流老手，則在知識探求中對常規的女性美不感興趣，很快對此厭倦，最終必然如珍奇收集家。他們意識到這點，為了避免朋友的難為情，他們從不與情婦在公眾場合露面。¹¹

⁸ 《生命中不能承受之輕》，頁 56。

⁹ 《生命中不能承受之輕》，頁 243。

¹⁰ 《生命中不能承受之輕》，頁 243。

¹¹ 《生命中不能承受之輕》，頁 246。

因此托馬斯將愛情與性區分開來，隨時隨地與其他女人偷歡，然而，特麗莎不堪托馬斯不忠所產生的夢魘撼動了他，例如：特麗莎私自窺查托馬斯信件而做惡夢，「任何人不曾得助於同情魔力的人，都會責備特麗莎的行為。可是，同情是托馬斯的命運(或禍根)，他覺得自己跪在打開的抽屜前，無法使自己的眼光從薩賓娜的信上移開。他理解特麗莎了，不僅他不能對特麗莎發火，而且更加愛她」¹²，在此，作者昆德拉由「同情」，揭示出人的可悲以及人類心靈中不可排解的矛盾衝突。

然而，當托馬斯發覺特麗莎成了他不能承受之愛時，乃在他們前去礦泉區時，托馬斯巧遇了從前醫治的患者，最終，他的職業愛好仍是無法根絕，托馬斯思索這一切的災難，儘管他曾稱與特麗莎的相識是「巧合」以及「非如此不可」，而現今托馬斯卻深深感到「讓炸彈把這星球炸得晃盪起來，讓國家每天都被新的群蠻掠奪，讓他的同胞們都被帶出去槍斃 他更能接受這一切，只是比較難於大膽承認。但是，特麗莎夢中的悲傷之際卻使他承受不了」¹³。

托馬斯表現對特麗莎的憐憫，甚至給予婚約的保證，卻又難以擺掙脫自己為何不停地重複與陌生女子做愛，持續陷入新的懺悔中，在他混沌無序的生存狀態，所隱含的是「輕」與「重」之間的循環往復。

在以〈輕與重〉為題的一、五章裡，主要表現外科醫生托馬斯的內心世界，而此角的原型類似於昆德拉早期〈情愛閒談〉(Symposium)該短篇小說中，描述幾個醫生護士關於愛情喋喋不休的討論，其中被人視為唐璜的海沃大夫。這位海沃大夫道出現代人性愛的可笑之處：

唐璜是一個征服者，偉大的征服者，可是你能成為一個領域裡無人拒絕你的征服者嗎？唐璜的時代已不復返了。唐璜的子孫不再是個征服者而是收集者，偉大的收集者取代了征服者，二者有著本質上的區別，唐璜是個悲劇性的人物，他身負罪孽的重壓，他冒犯、嘲弄上帝，是個瀆神者 在收集者世界裡，一切擔子都

¹² 《生命中不能承受之輕》，頁 46。

¹³ 《生命中不能承受之輕》，頁 277。

失去了重量，腋下長出翅膀。¹⁴

又道：

唐璜是主人，收集者卻是奴隸。唐璜自負而傲慢地侵越社會習俗和法律，而收集者卻盡力去服從社會習俗和法律，在今天的社會，以收集為美，因為收集幾乎變為人們應盡的義務了。¹⁵

海沃醫生認為他人將其與唐璜相比難以消受，他道：

唐璜和我根本不是一回事。如果我看見他，如果在我心靈裡感覺到他咒罵的可怕重壓，如果我感覺到我靈魂裡日益甦醒悲劇的意義，那我給他什麼呢？我至多是個喜劇人物，且還得歸功於唐璜。因為只有以悲劇性的快樂為歷史背景，某種程度上，你才能看到我們這些追求女色的人帶有喜劇色彩的悲哀。¹⁶

在此表露了情慾若不再因其精神價值而顯示出愛情的嚴肅性，同時不再包括深刻的精神衝突，缺乏執著和抗爭的激情，那麼將只是可笑。

而昆德拉在《生命中不能承受之輕》中，更深層地透過托馬斯這個角色進行思索，人對於自我的迷失不僅被肉體的非理性所驅使，在於理性的本身也顯示一種荒謬，無法給予自我確立的精神依據。故托馬斯渴望擺脫必然、價值、沉重，不斷尋找甜美和無負擔的生命之「輕」。此外，他對於自己情感選擇的反覆追問，突顯人在性愛領域中面臨的衝突和困境。至於托馬斯性友誼和婚姻之愛之間追求充分的自由，希望不受限制地遵照自我意志，即所謂的「輕」；由此，托馬斯不乏如唐璜那樣的勇敢和熱情，世俗法規對他不具影響力，無怪乎他的情人薩賓娜稱其是「媚俗王國裡的魔鬼」。

¹⁴米蘭 昆德拉著，曹有鵬、夏有亮譯，《誘惑的金蘋果》，台北，可筑書房，1992年，頁108。

¹⁵《誘惑的金蘋果》，頁109。

¹⁶《誘惑的金蘋果》頁109-110。

儘管托馬斯婚後兩年仍不願承受特麗莎給予的愛情之「重」，但他卻已陷入矛盾中，他試圖由被他歸於「輕」的薩賓娜身上獲得解套，但即便是薩賓娜也抵抗這樣的對待，在兩人做愛時，托馬斯不斷地看錶，於是薩賓娜藏起他的襪子，給予他白色的大網孔長襪為報復。

愛情「輕」與「重」令托馬斯「在情人們眼中，他對特麗莎的愛使他蒙受惡名，而在特麗莎眼中，他與那些情人們的風流韻事，使他蒙受恥辱」¹⁷，顯然在托馬斯的生活裡，已造成沉甸甸的負荷。而作者昆德拉塑造特麗莎此角的出現，使其成為托馬斯的「別樣也行」，反之，對於他的親生兒子西蒙卻不抱這樣的情懷，托馬斯曾自白道：「一想到同他見面，我就怯場。這是主要原因，使我什麼也沒做——有時候，你打定主意卻不知道為什麼，慣性力量使你堅持下去。這東西一年一年強化，很難改變」¹⁸。因此各種的可能性，構成了作者昆德拉思考其小說人物的情境以及人存在的各緯度。

二、政治的「輕」與「重」

米蘭 昆德拉採用充滿吊詭的悲喜劇方式，描寫了俄國佔據波希米亞時，人民的抵抗鬥爭：

坦克、示威的拳頭，毀壞的房屋，血染的紅白藍三色捷克國旗所覆蓋的屍體；騎摩托車的青年揮舞著長桿捷克國旗高速包抄著入侵坦克；少女穿著短得難以置信的裙子，任意與馬路上的行人接吻，來挑逗面前那些可憐的性飢渴入侵士兵。¹⁹

昆德拉表示：「正如我所說，入侵不僅是一場悲劇，還是一場仇恨的狂歡，充滿著奇怪的歡欣痛快」²⁰。在第五章〈輕與重〉中，托馬斯經歷了政治上的壓迫，從而意識卻又質疑自我的心理過程。此乃源於他曾向報社投稿關於「伊底帕斯」(Oedipus)的感想，竟被編輯處理為讀者投書的方式刊登，甚至遭刪改，這篇投書使得一些共產黨員，懼怕

¹⁷ 《生命中不能承受之輕》，頁 49。

¹⁸ 《生命中不能承受之輕》，頁 367。

¹⁹ 《生命中不能承受之輕》，頁 96。

²⁰ 《生命中不能承受之輕》，頁 96。

憤怒的人民會將他們送上法庭審判，並且挖去他們的眼睛，兩三個月後，俄國人決定取消言論自由，且在一夕間武力攻佔波希米亞，待托馬斯從瑞士返回布拉格，外科主任應當局要求他收回該篇文章，托馬斯在政治壓力下，面對自己名譽和前途「輕」與「重」的選擇。昆德拉描述醫院同事們對托馬斯的態度，微妙的捕捉了人在內心世界難以預測和確切把握自我之外，也因外部世界的習慣勢力、傳統心理和世俗偏見無時不在侵蝕個人的獨特性，使人們必須就範一切普遍模式。例如：托馬斯發現「人人都朝他笑，人人都希望他寫那個收回聲明，人人都會因此而高興！托馬斯受不了這些笑，他認為自己處處都看見這種笑」²¹，這是一種如同「媚俗」(kitsch)的社會心理，尤其在專制的政局中必然衍生的。儘管托馬斯曾受與他詳談辭職之事官員的影響，一度懷疑自己選擇是否恰當，但他又再次感到內心對立場忠誠的「非如此不可」，最終他被迫辭職，沒有人對他的行動做出響應，托馬斯淪為一名窗戶擦洗工，替他的偷情提供更多機遇。

托馬斯在其畢生面對著許多生命中「輕」和「重」的抉擇，但他為了信守他內心原有性情，忍受來自各方面的輕蔑和壓力，連他的親生兒子都無法左右他。當托馬斯的兒子西蒙²²與一位高個駝背的編輯央求他簽下釋放政治犯的請願書，起初，托馬斯意識到這件事，其實僅為向兒子表示友好的關係，「他簽字，他們的命運就聯繫在一起了，不簽字，他們的關係就會像以前一樣不存在」²³，托馬斯一度妥協欲簽名，卻在兒子以責任為理由想藉此加強他的意志，托馬斯倏地清醒：

責任？他兒子向他提起責任？這是任何人能向他使用的最糟糕的字眼！再一次，特麗莎的幻影又浮現他的眼前。她老了，他是她的一切。她，六個偶然性的產物；她，那位主治大夫坐骨神經痛帶來的果實；她，所有「非如此不可」的對立面是他唯一關心的東西。²⁴

²¹ 《生命中不能承受之輕》，頁 223-224。

²² 米蘭 昆德拉將托馬斯之子，命名為西蒙(Simon)，「他將會很高興有一個聖經裡的名字，像他父親一樣」，參見《生命中不能承受之輕》，頁 323。

²³ 《生命中不能承受之輕》，頁 263。

²⁴ 《生命中不能承受之輕》，頁 267。

在現實政治面前，托馬斯最終仍沒有放棄他自己的思考，他再度沉醉於過去，放棄和妻子、兒子見面，以及因文章而斷喪自己醫職時，所產生的「黑色陶醉」。按昆德拉說法：「我們所說的生活是一張沒有什麼目的的草圖，最終也不會成為一幅圖畫」²⁵，因此在這個前提下，人生只有一回即消逝得無影無蹤，但仍必須要面臨各種選擇。如同著名悲劇《哈姆雷特》(Hamlet)，當主人翁哈姆雷特處於權衡生和死的得失煎熬，不覺吶喊道：“To be or not to be ;that is the question.”²⁶，這即是思考著人的存在問題，啟示人的生命雖只有一次性，但重要關鍵時，以選擇的可能性來與其抗衡。而昆德拉在小說裡藉托馬斯揭示，當駐足選擇的岔路前，遂產生對可能性的多重想像，雖說「懸而未決」的時刻延長，卻展現了人存在的各種可能性。至終，托馬斯放棄遠離戰火的瑞士而回到俄國大軍壓境的祖國，拒絕簽名而截斷了與兒子的情誼橋樑，選擇了特麗莎。

於是托馬斯從他一直視為必然的職業責任中得以解脫，放縱地投入各式的性愛追逐，但逐漸在這樣的過程裡，他意識到那些他以為「重」的價值，同時也體驗「輕」的虛幻。托馬斯祖國被侵占的五年裡發生了許多變化，「現在，他們不能再鄙視他了，不得不尊敬他了，卻對他敬而遠之。還有即使是他的老病人，也不再邀請他，也不再用香檳酒歡迎他了。這種落魄知識份子的處境不再顯得優越，已變成一種必須重視的永恆，以及令人不快的東西」²⁷，深感境況的轉變，托馬斯不覺消沉而胃痛，於是萌生想要搬離到鄉下的集體農莊，逃脫一切的「非如此不可」。當晚托馬斯連續的春夢，促使他終於明白「眼下及將來，他將拋棄快樂的房舍，將放棄他的天堂和夢中女郎，將背叛他愛情的『非如此不可』，伴隨特麗莎離去，伴隨那六個偶然性所生下的女人」²⁸。

由米蘭 昆德拉描述的托馬斯，可知人在追求自由之際，沉重和必然的精神價值仍如影子般尾隨其後，「輕」與「重」難以清晰分割。男主人翁托馬斯難道遷居到鄉下即享有平靜嗎？作者昆德拉讓托馬斯和特麗莎在車禍中喪生，而托之子西蒙終於在父親去

²⁵ 《生命中不能承受之輕》，頁 33。

²⁶ 莎士比亞(William Shakespeare)著，梁實秋譯，《哈姆雷特》，台北，遠東圖書公司，2002年4月，頁 135。

²⁷ 《生命中不能承受之輕》，頁 281。

²⁸ 《生命中不能承受之輕》，頁 290。

世後，行使當兒子的權利，他獻給托馬斯的墓誌銘：「他要在人間建起上帝的天國」²⁹，昆德拉在此嘲諷地顯示一旦人死後，生命的意義也隨之消失，如昆德拉在小說的起首說道：

讓我們承認吧，這種永劫回歸(eternal return)觀隱含有一種視角，它使我們所知的事物看起來是另一回事，看起來失去了事物瞬時性所帶來的緩解環境，而這種緩解環境能使我們難於定論。我們怎能去譴責那些轉瞬即逝的事物呢？昭示它們的太陽沉落了，人們只能憑藉回想的依稀微光來辨識一切，包括斷頭台。³⁰

昆德拉的筆觸下，托馬斯選擇生命之「重」與特麗莎的愛情，卻又無法忘卻生命之「輕」的自由，不斷在兩難痛苦中做選擇，但生命已被演繹的充滿悲哀。再者，昆德拉並非單純地描寫托馬斯在「輕」與「重」徘徊，同時在真實和虛妄間對人類進行一種揶揄。

第二節 特麗莎「靈」與「肉」之矛盾

米蘭 昆德拉在以〈靈與肉〉為題的二、四章中，試圖透過特麗莎探討靈與肉是否統一這個古老的命題。第二章〈靈與肉〉中，昆德拉一開始藉由特麗莎第一次前往托馬斯寓所，卻因飢餓導致胃裡發出咕咕的聲響，他揭示道：「產生特麗莎的情境殘酷地揭露出人類的一個基本經驗，即心靈與肉體不可調和的兩重性」³¹。於是昆德拉以特麗莎自然的生理現象，他言道：「假使他的一位戀人來聽他腹內的咕咕隆隆，靈肉一體這個科學時代的詩意錯覺，便即刻消失」³²，並由此反申於人們逐漸將靈與肉的雙重性視為過時的淺見。

²⁹ 《生命中不能承受之輕》，頁 329。

³⁰ 《生命中不能承受之輕》，頁 28。

³¹ 《生命中不能承受之輕》，頁 66。

³² 《生命中不能承受之輕》，頁 66，

一、母親的世界

特麗莎對自我的尋找，乃從與母親的生活開始。昆德拉旁白道：「她像她的母親，不僅是模樣像。有時候我有一種感覺，似乎她的整個生命只是她母親的繼續，像撞球桌上一個球的運動只是球員手臂動作的延續罷了」³³。當特麗莎的母親要結婚時，同時有九個求婚者，但她卻嫁給不是特別出眾的第九個，只因不小心和對方懷了特麗莎，然而，不愉快的婚姻，促使特麗莎之母於是離婚再嫁他人，依然遇人不淑的特麗莎母親，生了三個小孩後，在鏡子前發現自己已是又老又醜，她將命運的不順遂，以咒罵特麗莎來宣洩，如昆德拉所言：「如果一個母親是人格化了的犧牲，那一個女兒便是無法贖補改變的罪過」³⁴，這導致特麗莎常深懷罪惡感，她的母親甚至完全曝露自己所有的隱私，希望特麗莎與她一起生活在靈魂消失、世界等於肉體的環境裡，作者昆德拉又解析道：「如果說特麗莎有些神經質的動作，姿態缺乏某種自然的優雅，我們是不會驚訝的。她的母親傲慢、粗野、自毀自虐的舉止給她打下了不可磨滅的烙印」³⁵。因此特麗莎每回總是盯著鏡子直到看不見母親的幻影。

由於特麗莎期待脫離母親的世界，遂十分嚮往對心靈和精神之美，盼能讓她久被封閉、壓抑水手般的靈魂躍上身體的甲板，她除了閱讀大量小說，更喜歡在腋下夾著一本書，對特麗莎而言，這使她能得以和他人區別，此舉相仿於《不朽》中的貝蒂娜將戴眼鏡視為與眾不同年輕一代的象徵，故作者昆德拉描述特麗莎去見托馬斯時，腋下即夾著《安娜 卡列尼娜》(Anna Karenina)³⁶這本書。昆德拉在小說中不斷地運用「巧合」令特麗莎認為兩人是宿命的安排，例如：在教堂的鐘正六點，特麗莎下班時間是六點，她看到托馬斯坐在凳子上，鐘樓的鐘也六點，「命運的六」召喚下，那天，特麗莎遇見

³³ 《生命中不能承受之輕》，頁 68。

³⁴ 《生命中不能承受之輕》，頁 70。

³⁵ 《生命中不能承受之輕》，頁 73。

³⁶ 《安娜 卡列尼娜》(Anna Karenina)，俄國文學家托爾斯泰(Leo Tolstoy)著，內容敘述在十九世紀的俄國傳統貴族社會裡，外貌美麗及情感豐富的安娜(Anna)在父母安排下嫁給彼得堡官僚卡列寧(Alexandrovich Karenin)為妻。偶然結識了另一貴族渥倫斯基(Alexy Kirilich Vronsky)，兩人間遂迸發出強烈的激情。這段戀情讓安娜懷孕，而她雖痛悔仍生下小孩並與渥倫斯基出走。由於這樣的感情不被整個俄國上流社會接受，她雖奮勇對抗卻也逐漸認清渥倫斯基並不可靠，兩人感情遂出現裂隙。在沮喪失望之餘，她在火車駛近時跳下月臺結束其生命。

了托馬斯。

二、生命的企求和愛

由於特麗莎必須幫忙家務，以致她更努力自學，作者昆德拉表示這樣的特麗莎，勢必具有著積累已久的生命潛能力，而托馬斯的出現使她深藏體內膽怯的靈魂甦醒。特麗莎在薩賓娜應托馬斯請求，介紹她前往雜誌社工作，特麗莎不斷地充實自己，於是由暗房沖洗相片躍上專業攝影師的行列。

之後特麗莎隨托馬斯前往蘇黎世時，她的作品受到讚賞，她內心卻明白這一切只為脫離母親的世界，「她看得清楚，無論她多麼熱中拍照，把這熱情轉向別的行業也同樣容易。攝影只是她追求『上進』以及能留在托馬斯身邊的一種手段」³⁷。故特麗莎將托馬斯視為她生命裡持續「上進」的原動力。

特麗莎無疑地將托馬斯視為她生命中最重要愛，甚而是一種依賴，昆德拉解析道：「還在八歲時，她便一隻手握著另一隻手睡覺，並使自己相信，她握的這隻手屬於她愛的男人，她的終身伴侶。所以，我們可以理解，她夢中如此頑強地握著托馬斯的手，是因為從孩提時代就訓練出這一習慣」³⁸。但在托馬斯的世界裡接受了特麗莎的靈魂，卻不願只忠於她的身體，托馬斯無疑是靈肉分裂的二元論者，這使得特麗莎竟幻想自己和托馬斯的靈魂相融，成為伴隨他尋歡的另一個自我，同時她力圖向畫家薩賓娜示好，在這過程中，薩賓娜的奔放感染了特麗莎，引導她面對自我裸體的解放並留下影像。

昆德拉在第四章〈靈與肉〉中，描述女主角特麗莎觀察自己身體的思索：

事實上，她的乳房很小，母親就常常這樣嘲笑她只有這樣小的乳房。她一直對自己得小乳房心情複雜，大小倒無所謂，只是乳頭周圍又黑又大的一圈乳暈使她感到難堪。她想她的乳暈就像原始主義畫家畫的下等色情畫中深紅色大目標一樣。³⁹

³⁷ 《生命中不能承受之輕》，頁 99-100。

³⁸ 《生命中不能承受之輕》，頁 82。

³⁹ 《生命中不能承受之輕》，頁 174。

在小說中，昆德拉並沒有精細地描述托馬斯的過往，但關於特麗莎方面，則寫出她與母親的點滴；昆德拉在其評論集裡解釋道：「因為母親是特麗莎的主題，特麗莎是“她母親的延續”，她為此感到痛苦。我們還知道她的胸脯很小——這個情況非寫不可，因為肉體是特麗莎的另一大主題」⁴⁰。

昆德拉又表示當特麗莎在觀察時忖思著：

她想知道，如果她的鼻子一天長一毫米的話她會是什麼樣子？要多久她的臉才能變得像另外一個人——當特麗莎完全不像特麗莎，體內的靈魂將依然如故，且會驚訝地注視身體的每個變化。那麼特麗莎與她身體之間有什麼關係呢？她的身體有權利稱自己為特麗莎嗎？⁴¹

由此，作者昆德拉不傾向如十八和十九世紀自然主義和寫實主義，在小說上力圖還原場景以及生活中的真實細節，而是藉主題的探究，透露出小說人物的存在秘密以及承載人物生存的多樣可能性。

對於特麗莎而言，因為肉體上的缺乏自信，使她沒有力量足以承受托馬斯的出軌，作者昆德拉在小說中為此提出他的看法：

特麗莎從兒時起就思考這些問題。的確，真正嚴肅的問題才是一個孩子能提出的問題，只有最孩子氣的問題才是真正嚴肅的問題。這些問題是沒有答案的。一個沒有答案的問題就是一道不可逾越的障礙，換句話說，正是這些無解的問題限制了人的可能性，描畫了人類生存的界線。⁴²

由上述的這段話，可知在現實的時空，隨著年紀的增長益發感到有許多環節是給

⁴⁰ 《小說的藝術》，頁 28。

⁴¹ 《生命中不能承受之輕》，頁 174。

⁴² 《生命中不能承受之輕》，頁 175。

定，但實際上問題的本身就充滿「不確定性」，故這也明白道出為何作者昆德拉不斷通過虛擬的小說人物，越過「我」存在的界線跨越到另一個無法預知的緯度。

此外，昆德拉在《小說的藝術》中表示，藉由特麗莎對於自己的不斷疑問，將會發現「在靈魂的不可測無限中沒有任何驚訝，倒是在對自我和認同沒有把握面前感到驚訝」⁴³。故一直寄望丈夫托馬斯能成為她生命中靈肉合一伴侶的特麗莎，一開始她僅能運用「忠誠」抵抗托馬斯受其他女人呼喚，可悲的是「支撐著建築的是她絕對可靠的忠貞，像一座大廈只有一根柱子支撐」⁴⁴，於是她踏上尋求使自己肉體慾望與靈魂渴求的協調之路。

三、自我的追尋

特麗莎一直無法釋懷托馬斯靈肉分離的夫妻之愛，一連串睡眠中的惡夢促使她了解「所有這一切都是因為她眼下感到如此虛弱，被托馬斯的不忠弄得如此衰竭不堪。這暴露了她的無能，這種無能總是導向暈眩，導向不可違抗的倒下去的渴望」⁴⁵，這樣的創傷與她如影隨形。然而，當特麗莎由蘇黎世回國後，不久便遭她工作的雜誌社解雇，乃因她在一九六八年拍了一星期俄國入侵的坦克畫面，那些照片卻成為日後秘密警察逮捕人民的最有力證據，於是特麗莎淪為在全是被共產當局打壓的人聚集的酒吧打工，面對眾多男人的「調情」，她視為一個重要的課題：「目的是告訴她，她是誰，她能做什麼」⁴⁶。

在特麗莎為了確立自我的存在，仿效托馬斯進行愛與性是不相干的行為之前，特麗莎再也受不了托馬斯散發出獵豔後的味道而哀求托馬斯，面對特麗莎瀕臨歇斯底里的精神，托馬斯建議特麗莎前往布拉格近郊的佩特林山。

作者昆德拉在此運用如夢似真的寫作手法，使人不知究竟這是特麗莎的幻夢或真有其境？昆德拉描述特麗莎依照托馬斯的指示到佩特林山，她在山頂看見了六個人，其中有三個人如她扮演的角色「惶惶不安」，具有步槍者問特麗莎這是否為她的選擇？因為

⁴³ 《小說的藝術》，頁 22。

⁴⁴ 《生命中不能承受之輕》，頁 198。

⁴⁵ 《生命中不能承受之輕》，頁 88。

⁴⁶ 《生命中不能承受之輕》，頁 179。

他們替選擇死亡的人「服務」，特麗莎猜想這是托馬斯所給予她的答案，只好不知所措地表示願意，待像特麗莎情形的三人遭槍殺後，輪到特麗莎時，她頓感勇氣消失，遂絕望而虛弱的說道：「但這不是我自己的選擇」，特麗莎最後仍逃避了選擇死亡，「走下佩特林山，她忘不了那要開槍殺她但沒這樣做的人。她多麼想念他！畢竟還有人能幫助她！托馬斯不能夠，托馬斯在送她走向死亡。得找別人來幫助她！」⁴⁷。特麗莎自認為令托馬斯感到失望，遂運用另一種方式完成自我的探索。

特麗莎乃將工程師的形象和佩特林山上沒有槍殺她的人相比擬，最終她選擇試著與這位身分不明的工程師無愛而性，甚至自我想像她能站在掉入不忠的懸崖邊，同樣聲稱：「這不是我自己的選擇」，即可抽身，於是特麗莎在工程師家竟又發現《伊底帕斯》(Oedipus)的書，更堅定認為此乃托馬斯的安排。旋即特麗莎的靈魂見證著她的這一切冒險，「她盯著工程師的臉，意識到她絕不允許自己的肉體 靈魂留下戳印的肉體，由一個她一無所知也不希望有所知的人來擁抱，不允許自己的肉體從中取樂。她沉浸在仇恨的迷醉中，集了一口痰，朝陌生人臉上吐去」⁴⁸。

由此，特麗莎與工程師發生關係後，呈現一種自暴自棄狀，「她蹲坐在馬桶上，突然想要大便，實際上是想嘗嘗極端羞辱的滋味，使自己成為一個完全而純粹的肉體」⁴⁹。這場無愛的交合，乃特麗莎對托馬斯身上殘留偷情氣味的報復，同時是她自我羞辱的過程。儘管特麗莎無法理解和原諒自己的分裂性，卻矛盾地從與工程師的出軌中，而看見(或許也可說是肯定)自己的肉體，甚至由畏懼他出現轉變成期待。但作者昆德拉隨後以工程師的消失，使特麗莎領悟道：「她天真過分以為自己從母親屋頂下逃脫，已成為私生活的主人。可是，母親的屋頂延展著以致遮蓋了整個世界，使她永遠也當不了主人」⁵⁰，特麗莎為了印證自己的存在，卻落入有政治意圖的陷阱，如同作者昆德拉認為「生活是一個陷阱」⁵¹，故特麗莎歷經性與愛區隔的冒險，具有雙重意義，除了將特麗莎藉靈肉分裂追尋自我的內心狀態推向了極致，同時又道出當時代的歷史境況。

⁴⁷ 《生命中不能承受之輕》，頁 188。

⁴⁸ 《生命中不能承受之輕》，頁 193。

⁴⁹ 《生命中不能承受之輕》，頁 194。

⁵⁰ 《生命中不能承受之輕》，頁 206。

⁵¹ 《小說的藝術》，頁 20。

四、沮喪到覺醒

從一連串的男人對她的「調情」，例如：在酒吧裡對宣稱愛她的少年，接著禿頭特務言語的挑釁，工程師出現為她打抱不平，特麗莎了解自己也許遭到警察局的設計，失敗的性愛冒險，導致她產生離開布拉格的念頭，甚至想回到之前似夢非夢的佩特林山上，讓帶槍的人結束她的生命，對她而言，托馬斯仍屬於「強者」，她依舊過於柔弱。最後因托馬斯同她一樣有感於布拉格的巨變，他們前往共產主義管制下的集體農場居住，特麗莎終於達到與托馬斯單獨在一起生活，作者昆德拉又再次提出他的註解：

是單獨？讓我說得更準確一些：「單獨」生活，意味著與以前所有的朋友和熟人中斷關係，把他們的生活一刀兩斷。然而他們還是生活在人們的陪伴下，與這裡的鄉下人工作在一起，完全感到溫暖如家。⁵²

當特麗莎鍾愛的狗卡列寧死去後，某天托馬斯告知特麗莎先前的信件乃由他的兒子西蒙所寫，特麗莎遂恍然大悟。之後她看見托馬斯正修著那輛狀況極糟的小卡車，她條地明白自己恍如山林裡的女妖，不斷誘惑托馬斯進入她的森林，「似乎希望一次又一次測試他，測試他對她的愛；她堅持不懈地召喚他，以致現在他就在這裡，疲憊不堪，霜染鬢髮，手指僵硬，再也不能握穩解剖刀了」⁵³。

作者昆德拉在第六章〈偉大的進軍〉藉薩賓娜收到托之子西蒙報喪的來信，即預告了特麗莎和托馬斯的死亡，故在最後一章，特麗莎省悟之際，也同時是兩人生命將要終結，因此昆德拉安排二人在酒吧裡跳舞，特麗莎向托馬斯道歉，由於她的出現，導致托馬斯不再是外科醫生，托馬斯卻說：「追求天職是愚蠢的，我沒有天職，任何人也沒有。認識你是自由的，不被所有天職束縛，這才是一種極度的解脫」⁵⁴，二人這時的關係達到前所未有的和諧。

⁵² 《生命中不能承受之輕》，頁 336。

⁵³ 《生命中不能承受之輕》，頁 368。

⁵⁴ 《生命中不能承受之輕》，頁 372。

對於由前面篇章已獲悉結局的讀者而言，不禁為男女主角感到悲憫和無奈，但作者昆德拉運用跳舞的狂歡氣氛，實際上暗示著這是托馬斯和特麗莎死亡前的最後享樂，「他們隨著鋼琴和小提琴的旋律翩翩起舞。特麗莎把頭靠著托馬斯的肩膀 她體驗到奇異的快樂和同樣奇異的悲涼」⁵⁵，昆德拉解釋著：「悲涼意味著：我們處在最後一站。快樂意味著：我們在一起時。悲涼是形式，快樂是內容。快樂注入悲涼中」⁵⁶，故昆德拉即便在故事尾聲仍然採取輕鬆和歡愉的手法，令托馬斯和特麗莎靈肉合一或分裂的追逐戰，更呼應其「快樂注入悲涼中」之深沉意義。

在以〈靈與肉〉的兩章中，實際上道出了托馬斯和特麗莎的「個人歷史」，作者昆德拉試圖由特麗莎身上探討「靈魂」和「肉體」這個存在已久的主題。托馬斯一再告訴特麗莎靈魂和肉體並非劃上等號，但特麗莎卻相信愛情即為靈與肉的統一，如此的信念帶給她長久的痛苦與困惑，甚至透過親身去體驗托馬斯的「分離」之論。顯然昆德拉提出關於人存在中幾個充滿質疑的問題之一，但並不給予肯定的解答，僅是藉由小說人物對主題的反覆追究探問。此外，精神與肉體屬於人性的範疇，使得生命裡「輕」和「重」的存在予以更實質化的形式探討。

第三節 卡列寧的微笑

「卡列寧」是由聖 伯納德種狗和德國種牧羊狗交配的一隻母狗。在托馬斯為了減低特麗莎無法忍受他不專情的痛苦，不僅娶了她，同時送給她這隻狗，托馬斯將牠以《安娜 卡列尼娜》裡的女主角丈夫「卡列寧」(Karenin)命名，於是卡列寧如托馬斯所希望時常跟隨特麗莎身邊。而作者昆德拉在小說裡以「他」來稱呼卡列寧，配合其男性的命名。

在傳統小說，對於姓名的運用，主要為了表明姓名和被指稱者之間沒有不同。但在

⁵⁵ 《生命中不能承受之輕》，頁 373。

⁵⁶ 《生命中不能承受之輕》，頁 373。

「後設」中，選擇姓名「則為了顯示外表上的隨意性和荒誕性，或是讓命名具有明顯的隱喻和形容性質——用以顯示作者對作品任意性的控制以及語言的隨意性關係」，故這些後設創作中提示著「在所有小說裡，姓氏稱謂都可以如其指稱的進行描寫。無論如何其指稱之物以通過『命名』的過程被創造出來」⁵⁷。換言之，「後設」使讀者了解名字本身是透過創作者在故事講述中所產生，而非必然性。

在《生命中不能承受之輕》中，作者昆德拉也有這樣的寫作手法，例如：昆德拉提到托馬斯之子時，「讓我們稱他為西蒙吧(他將會很高興有一個聖經裡的名字，像他父親一樣)」⁵⁸；又「卡列寧」的被命名是托馬斯起初為了清楚表明狗的主人是特麗莎，希望以特麗莎到布拉格與他相見時，腋下所攜帶的《安娜·卡列尼娜》那本書作者「托爾斯泰」為名，而後又改為故事的男主角「卡列寧」。據此，昆德拉除了透過小說角色，亦運用其「作者」身分向讀者展現名字是隨意給予的，從而揭露「命名」的虛構性。

作者昆德拉將「卡列寧」描繪為蔑視同類的狗兒，在集體農莊裡與農莊主席名為「梅菲斯特」的豬成為好友。昆德拉甚至寫道：「我平心而論，卡列寧極為欣賞自己與豬的友誼，正確地估計了自己的價值」⁵⁹。與主人在農場生活的「卡列寧」，仿如回歸原始並樂在其中，同時陪伴特麗莎照顧乳牛；「卡列寧」的「狺狺叫」則被視為「他」的微笑。

「卡列寧」帶給女主人特麗莎是一種寄託的力量，作者昆德拉描寫道：「他是她們生活的計時器。絕望的時候，特麗莎總是提醒自己，為了他必須挺下去。因為他比她更軟弱，甚至比杜布切克以及他們離棄的祖國更軟弱」⁶⁰，在小說的最後一章〈卡列寧的微笑〉中，作者更進一步以「牧歌」這類詞展現特麗莎理想的生活，並且由特麗莎對狗兒「卡列寧」病危時的思索，延伸到人類和大自然的關係。

特麗莎不僅對托馬斯擁有濃厚的情感，在對待動物亦滿懷的愛心，例如：在布拉格時，她曾經從兩個惡作劇孩童手中搶救一隻性命垂危的烏鴉，而鄉村的生活，更激發她思索在這塊大自然的土地上，人和動物一同生活，究竟是以何種關係並存？

⁵⁷ 《後設小說——自我意識小說的理論與實踐》，頁 106-107。

⁵⁸ 《生命中不能承受之輕》，頁 323。

⁵⁹ 《生命中不能承受之輕》，頁 337-338。

⁶⁰ 《生命中不能承受之輕》，頁 104。

米蘭 昆德拉在小說中自上帝、人和動物間的關係衍生另一種思考，他表示《創世紀》寫道：上帝創造萬物，人統治萬物，然而《創世紀》乃是由人類所寫的，因此他提出一個假定性的問題：

比方說，一個來自外星的訪問者，假如上帝對這個說：『子為眾星萬物之主宰』此刻，《創世紀》的賜予就成為問題。也許一個被火星人駕馭著拉套引車的人，被銀河系居民炙烤在鐵架上的人，將會憶起他曾經切入餐盤的小牛肉片，並對所有的牛內疚和懺悔。⁶¹

同時作者昆德拉描寫特麗莎在兩年的農場生活中，產生一種觀念 即便是活潑的孩童，有時都像「故作稚態的老人」，再沒有比牛的「嬉戲」更讓人感動了。甚至延伸出在非人類的生物之間，可能會這樣定義：「人，牛的寄生物」⁶²。由此，昆德拉在《小說的藝術》中，表示受他小說人物都「以某種方式退出世界」的啟發，想起笛卡爾(Rene Descartes)⁶³「人，自然的主人與佔有者」這句話，昆德拉提出一個試想：假使有一天這位「主人與佔有者」突然醒悟自己什麼都不佔有，那麼「如果上帝已經走了，人不再是主人，誰是主人呢？地球在虛空中前進，沒有任何主人。這就是存在的不能承受之輕」⁶⁴。這樣的一個觀念，呈現昆德拉從微觀延展至宏觀的視角，對於人的存在境況更明確的描述和說明。

在「卡列寧」去世後，特麗莎由之前「卡列寧」病危時，她所做的夢引發想獻予「卡列寧」的墓誌銘：「這裡安息著卡列寧，他生了兩個麵包圈和一隻蜜蜂」⁶⁵。在此，先前的篇章中，讀者已得知托馬斯和特麗莎的收場，故見證著男女主人愛情的狗兒「卡列寧」生命宣告終結，可被視為主角二人的死亡前奏曲。

昆德拉在此章中，由女主人翁特麗莎對待動物的態度上，體現了人的自由意志，並

⁶¹ 《生命中不能承受之輕》，頁 340。

⁶² 《生命中不能承受之輕》，頁 342。

⁶³ 笛卡爾(Rene Descartes, 1596-1650)，法國近代哲學始祖，同時是數學家和科學家。

⁶⁴ 《小說的藝術》，頁 33。

⁶⁵ 《生命中不能承受之輕》，頁 360。

且從不同的思考方向，重新確立這個世界的秩序，提出他對人和動物的個人新見解。

第四節 弗蘭茨與薩賓娜

於第三章〈誤解的詞〉，作者昆德拉由男女關係中汲取最常見卻又易被掩飾和忽略其中之一的狀態「誤解」，匯集了一部關於「女人」、「忠誠與背叛」、「光明與黑暗」、「音樂」、「遊行」、「力量」、「生活在真實中」、「墓地」等的誤解小辭典。這些詞顯示出弗蘭茨(Franz)與薩賓娜兩個人物以及構成他們存在世界維度的差異。

畫家薩賓娜著迷「背叛」，乃與她早年所受的管教有關，在清教徒的時代，她的父親擅長繪畫，曾向薩賓娜展示畢卡索的畫作並加以取笑；當他知道她年僅十四歲即愛上同年齡男孩，於是禁止她單獨外出達一年之久。故誠如作者昆德拉在〈誤解的詞〉，以「女人」這個詞來描述薩賓娜，「我們所沒有選擇的東西，我們既不能認為是自己的功勞，也不是自己的過錯。薩賓娜相信她不得不採取正確的態度來對待非己所擇的命運。在她看來，反抗自己生為女人是愚蠢的，驕傲自己為女人亦然」⁶⁶。因此，薩賓娜尋找擺脫一切正規束縛的方法，視任何價值對她都是可笑的。

薩賓娜的情境展示了人存在中「避重就輕」的可能性，她無法克制地反叛任何社會的意義，任何一種背叛或通往的道路，她皆樂於嘗試。即便是畫作，薩賓娜不理睬所處社會主義現實主義獨尊的年代，在她的畫中傳達「表面的東西是明白無誤的謊言，下面卻是神秘莫測的真理」⁶⁷。而當薩賓娜與弗蘭茨步入殘舊的哥德式教堂，薩賓娜並非渴望遇見上帝，乃是發現美，由此，「她認為美是一個叛逆的世界。我們碰到它，只能在迫害者虎視眈眈的地方。美就藏在當局製造的遊行場景之後，我們要找它，就必須毀掉這一景觀」⁶⁸，故薩賓娜所欲求的美乃不經人為創造，且不該具有任何意義加諸其上。

對於薩賓娜而言，其鍾愛的情人是如托馬斯將性與愛區分的男人，而非弗蘭茨。弗

⁶⁶ 《生命中不能承受之輕》，頁 120。

⁶⁷ 《生命中不能承受之輕》，頁 92。

⁶⁸ 《生命中不能承受之輕》，頁 144。

蘭茨終其一生，仿若尋找一種「重量」，他參與每一場遊行示威，藉由群眾激情體驗真實存在。他與妻子馬尼爾 克勞迪的結合，乃因其妻威脅若拋棄她便自殺，弗蘭茨認為應該娶她，才能作為回報妻子內在的最高尊敬，如同崇拜他的母親。

弗蘭茨的母親是維也納人，父親是法國人，而他是居住在瑞士。因此薩賓娜來自波希米亞，對他而言，那是一個截然不同的國度，彷彿令他感到革命般的激昂，不覺嚮往和羨慕，儘管薩賓娜予以反駁這種觀念，但弗蘭茨仍舊忠於他心中的「大進軍」精神，作者昆德拉從〈薩賓娜的國家〉此詞描述弗蘭茨的心態，弗蘭茨道：「一個社會富裕，人們就不必雙手勞作，可以投身精神活動 文化正在死去，死於過剩的生產，文字的浩瀚堆積，數量的瘋狂增長中。這就是貴國的一本禁書比我們大學滔滔萬卷宏論意義大得無比的原因」⁶⁹，故與薩賓娜的情感，使他更積極承擔融入她的祖國苦難中，之後「偉大的進軍」似乎成為他生命中最光輝的一頁。

家庭生活並未帶給弗蘭茨受重視的存在，弗蘭茨對於另一半馬尼爾 克勞迪以及性格極像其妻的十八歲女兒，感到十分無奈。因此，與薩賓娜的婚外情讓他嚐到背叛快感，然而，「巧合」的是馬尼爾 克勞迪與薩賓娜同為畫家，但因薩賓娜的畫並未廣泛受到重視，故在宴會上，妻子趁勢向眾人表示她的能力優於薩賓娜，遂使弗蘭茨醒悟長久以來自己一直錯誤地將母親與馬尼爾 克勞迪的形象重疊，遂與妻子離婚。至終，薩賓娜怯於擔負妻子的角色，於是不告而別，而脫離窒息的婚姻並擁有新情人的弗蘭茨，將聲援柬埔寨的行動等同於薩賓娜的信息，「上天之靈知道一切，看見一切。如果他這次參加進軍，薩賓娜會從上面驚喜地看著他，會明白他還保持對她的忠誠」⁷⁰，這樣的情景猶如重演特麗莎將前往佩特林山以及和工程師無愛而性皆視為丈夫托馬斯給予的指示。

由此，托馬斯和薩賓娜同樣追尋生命之「輕」，而弗蘭茨和特麗莎各自將自己內心的「重」繫於前二者身上，薩賓娜掙脫成功，而托馬斯卻陷於其中，故薩賓娜得知特麗莎和托馬斯之死，希冀能以如灰燼散去的形式，別於「重」，「輕盈」甚於空氣。作者昆

⁶⁹ 《生命中不能承受之輕》，頁 136。

⁷⁰ 《生命中不能承受之輕》，頁 310-311。

德拉表示這如巴門尼德(Parmenides)⁷¹曾言：「消極會變成積極」。

第五節 「媚俗」(kitsch)與「大糞」

一、「大糞」

第六章〈偉大的進軍〉起首，作者昆德拉表示從《星期天時報》上讀到關於史達林(Joseph Stalin)⁷²之子雅可夫(Yacov)⁷³之死的事，由於史達林之子的死因成謎⁷⁴，故昆德拉指出根據一九八〇年的報導，得知在第二次世界大戰時，雅可夫(Yacov)遭德國人俘虜，因其被共室的英國軍官抱怨把廁所弄得髒亂，遂發生爭執。最後雅可夫(Yacov)難耐屈辱，於是撲向集中營的鐵絲電網而死。

昆德拉在此告知了一個歷史片段並且使讀者明顯感受作者所處的真實時空。同時立即從這個事件出發表示其觀點，藉由史達林之子的死，延伸到生命的「輕」與「重」以及「上帝」和「大糞」的話題。

雅可夫(Yacov)撲向電網並不是被迫與英國俘虜使用同一廁所，而是高貴和低賤的界線突然消失令他難以忍受。昆德拉做出如下的闡述：

小史達林既是上帝之子(因為他父親被尊崇如同上帝)，又是上帝的棄兒。人們從兩重意義上都怕他——遺棄和特權，幸福與痛苦——沒有誰比雅可夫感受得更具體，——他成了德國人的階下囚，另一些囚徒屬於冷漠和不可理解的民族，總與他格格不入，指責他的骯髒。他作為肩負最高戲劇的人(如墮落天使同時是上帝

⁷¹巴門尼德(Parmenides)，希臘哲學家，活躍於公元前480年，創造一種形而上學的論證，集中體現他的「存在論」，主張存在是獨立的本體，與感性具體事物沒有任何聯繫。

⁷²史達林(Joseph Stalin, 1879-1953)，蘇聯共產黨和國家主要領導人，其一生在軍事佔有重要的地位，是一位無產階級革命家，但曾將肅反擴大化、搞個人迷信和後期思想僵化等，帶給蘇聯及共產主義活動極大的影響。

⁷³雅可夫(Yacov)，史達林之子，於第二次世界大戰初為蘇聯紅軍第十四坦克師第十四砲兵團某營營長，而後蘇聯紅軍於斯摩棱斯克戰役中失利。雅可夫被德軍俘虜，遂被關押在德國薩克森集中營。

⁷⁴有關雅可夫之死因有許多揣測，例如，有人研究結果認為，事實上當時雅可夫感到其父拋棄他，故不再逃跑，而且卡廷大屠殺令他感到恥辱，促使雅可夫最後選擇自殺。

之子)，能忍受這種不是為了崇高(上帝與天使範圍的事物)，而是為了大便的評判嗎?⁷⁵

「大糞」不論在東西方都屬於不雅的字眼，然而，作者昆德拉在小時候閱讀《舊約全書》所產生的疑問，並且認為在神學中，人的一切都是屬於上帝，那麼排泄「大糞」以及性慾，皆等同於違背上帝的旨意。昆德拉提出這樣的論調：

直到最近，『大糞』(shit)這個詞才以『s 』形式出現在印刷品，這個事實與道德考量無關。你畢竟不能說大糞是不道德！對大糞的反對是形而上的。每天排出大糞的程序，是《創世紀》說不可接受的每天證據 無條件認可生存的美學理想，必然是這樣一個世界，在那裡大糞被否定，每個人都做出這是根本不存在的樣子。⁷⁶

昆德拉在〈靈與肉〉該章，將文明後美化處理「大糞」的方式，如此描述著：「現代抽水馬桶從地上升起，像一朵朵潔白的水百合 建築師盡其所能使人的身體忘記自己的微不足道，這大糞的水池就在我們的浴室、臥室，甚至國會大廈的底下」⁷⁷，因此昆德拉似乎有意嘲諷地揭露上帝與「大糞」之間，是否夾雜些什麼？儘管這類神學上的問題，爭議許久仍未有完善的解說。然而，昆德拉由史達林兒子的歷史事件和一個神學上的思考，引申到他所欲探論的主題 「媚俗」(Kitsch)。

二、「媚俗」(Kitsch)

在第六章中，弗蘭茨與薩賓娜的情境直接聯繫著關於「媚俗」(Kitsch)的主題。昆德拉首先闡釋「媚俗」(Kitsch)：

⁷⁵ 《生命中不能承受之輕》，頁 294。

⁷⁶ 《生命中不能承受之輕》，頁 299。

⁷⁷ 《生命中不能承受之輕》，頁 194。

「Kitsch」是德國詞，產生於浪漫的十九世紀中期，後來進入了所有西方語言。經過人們反覆運用，它形而上的初始含義便漸漸淹沒了：不論是從大糞的原意還是從比喻意義來說，「媚俗」(Kitsch)就是對大糞的絕對否定；「媚俗」(Kitsch)就是制定人類生存中一個基本不能接受的範圍，並排拒來自它這個範圍內的一切。

78

哲學教授弗蘭茨如同在歐洲民主社會中渴望革命、理想和偉大進軍一類知識份子的化身，而薩賓娜則是來自極權的社會，整個環境傾向於一種「蘇式媚俗」。如同美術學院的教授向薩賓娜解釋社會主義藝術的理論乃是：「社會主義如此飛躍進展，其基本矛盾不再是好與壞的矛盾，而是好與更好的矛盾。所以大糞只能存在『那一邊(比如說，在美國)』，像一些異己的東西(比如說特務)，只有從那裡，才能打入『好與更好』的世界」⁷⁹。故在「媚俗」(Kitsch)世界裡，答案是給定的，同時以討好和欺騙大眾，換言之，其企圖抹煞人類生存方式中的某些事物卻又不可避免與生俱有的，例如，上述的「大糞」和性愛的問題，最終只好淪為避而不談或禁止。

在〈偉大的進軍〉中，昆德拉將「進軍」的組織成員其心態與行為深刻展現。這浩蕩的部隊有四百七十名醫生、知識份子以及記者、演員、歌唱家以及語言學家等，並且來自美國、法國以及丹麥等，也因此擁有自己劇本者總是不斷試圖尋找演出的機會，例如：一位著名美國女演員熱淚盈眶談到受難兒童、共產黨專政殘暴時，閃光燈此起彼落；一位德國詩人兼流行歌手，為和平寫了許多反戰歌曲，他自備一面白旗以襯托自己全黑的鬍子，使自己凸顯於人群中。儘管最後這場「進軍」在對峙的彼方無人回應下頹敗終結，弗蘭茨也了解到陪伴勇敢醫生走向邊境的這一群，除了表演，還能做什麼呢？作者昆德拉對此表示弗蘭茨的覺醒是對的，並且這一切令他想到那位一直希望托馬斯簽名的高個駝背編輯，也同樣為了表現「大無畏」，但終究仍是一種「演戲」。

由此，作者昆德拉再度回到之前史達林兒子之死，言道：「當他不忍再看到人類生

⁷⁸ 《生命中不能承受之輕》，頁 299。

⁷⁹ 《生命中不能承受之輕》，頁 304。

存的兩極互相靠近得瞬間可及的程度，當他發現崇高與卑賤、天使與蒼蠅、上帝與大糞之間再無任何區別，便一頭闖到鐵絲電網上觸電身亡了」⁸⁰，昆德拉在此讓之前引用的歷史片段，延伸到神學問題，最終與其主題「媚俗」(Kitsch)相連結。

昆德拉提出「媚俗」(Kitsch)與大眾生活息息相關著，「『媚俗』(Kitsch)可以無須依賴某種非同尋常的情勢，是銘刻在人們記憶中某些基本印象把它派出來的：忘恩負義的女兒、被冷落的父親、草地上奔跑的孩子、被出賣的祖國、第一次戀情 地球上的博愛將只可能以『媚俗』(Kitsch)為基礎」⁸¹。在第七章〈卡列寧的微笑〉中，特麗莎即針對何謂真正人類的美德和愛進行思考，因為人與人之間的聯繫總是有著互相交換的需要，例如，交換友誼或愛情。唯有對毫無權力向人提出要求且受到支配的動物，沒有任何索求的愛才是真正純淨。但身為一種群眾生活的存在，人不能一味我行我素，總是無法擺脫他人公開或潛在的評價自己。故作者昆德拉將「媚俗」(Kitsch)透過人物戲劇化：弗蘭茨這位夢想家，含有喜劇性表演成分向柬埔寨邊境和平「進軍」，卻在意外情形下結束生命；美國參議員與布拉格檢閱台上官員露出同樣作態的微笑；央求托馬斯簽署抗議書的高個駝背編輯對牆壁的自我想像表演等，一系列的展現「媚俗」(Kitsch)成為人類最終無法消滅的敵人，以致轉變為「生命不能承受之輕」，儘管反對「媚俗」(Kitsch)卻又時時刻刻在「媚俗」(Kitsch)。

於是作者昆德拉展現「媚俗」(Kitsch)的陋態，又有所保留地承認「我們都需要有人看著我們」⁸²，據此，在小說裡直接剖析小說主角的類型，加以分為四種：

第一類人期望無數隱名的眼光，即公眾的目光。德國歌手、美國女演員、高個駝背以及大下巴的編輯 就是這種類型；那些極需要被許多熟悉眼睛看著的人，組成第二類，他們比第一類人快活。第一類人失去公眾就覺得熄滅生命之光，然而第二類人總是與自己需要的目光在一起，馬尼爾 克勞迪及其女兒為這類。第三類人，他們需要經常面對他們所愛的人的眼睛。他們和第一類人同樣置身於危

⁸⁰ 《生命中不能承受之輕》，頁 321。

⁸¹ 《生命中不能承受之輕》，頁 302。

⁸² 《生命中不能承受之輕》，頁 332。

險處境，特麗莎和托馬斯就屬於第三類。第四類，這一類人最少。他們是夢想家，生活在想像中某一雙遠方的眼睛下。如弗蘭茨和托馬斯的兒子。⁸³

昆德拉除了透過薩賓娜對於「媚俗」(Kitsch)的恐懼，也再度提及特麗莎的夢，他認為此二者同樣震撼人心，特麗莎夢見與一群裸體的女人被迫繞游泳池行走，卻沒有人敢提出異議，只能不斷歌唱，違者則遭槍殺死亡。昆德拉提出「特麗莎的夢揭示了媚俗(Kitsch)的真實作用：媚俗(Kitsch)是一道為掩蓋死亡而關起來的屏幕」⁸⁴。故按昆德拉的解釋，只要顧忌公眾的存在，而非依從自己的真性，就不免陷入「媚俗」(Kitsch)的泥沼，「媚俗」(Kitsch)乃人類境況的一個組成部分。

因此經由第六章〈偉大的進軍〉，作者昆德拉運用各種文類描寫表達同一主題「媚俗」(Kitsch)的方式，更多元表現由於「媚俗」(Kitsch)往往使人們以社會意志替代個人追求，扭曲自我價值判斷而迎合整體價值取向，一旦二者出現無法調和的分裂與矛盾，使得整個價值判斷系統失重，遂成不能承受之「輕」。

⁸³在此大致摘錄，詳述請參見《生命中不能承受之輕》，頁 322。

⁸⁴《生命中不能承受之輕》，頁 305。

第四章 《生命中不能承受之輕》之於後設小說理論

由於現今人們所處的生活環境不確定以及多元文化的衝擊，促使個人自我定位的模糊，因此，當代的小說反映出對於過往傳統價值之不滿和存疑態度，進而在事物無窮盡的繁複形式之表面下，具有另一番思索。

雖說《生命中不能承受之輕》通常被以後現代主義的範疇予以探論，主要由於米蘭昆德拉在小說裡以波希米亞當時遭俄國入侵作為背景，並藉此鋪敘男女主角的故事，尤其在《生命中不能承受之輕》小說中，除了「媚俗」(Kitsch)的主題常被認為是後現代主義「反極權」、「反敘事」(anti-grand narrative)的展現，在內容上涉及關於政治、文化、生命本質的省思和批判，也常以後現代觀點討論。而後設小說則「傾向於依據一種根本又是支持性的對立原則得到建構，其結果就是出現了虛構性幻象的結構，並且對這種幻象進行展示」¹；再者，後設作家同樣具有無法接受「某種終極的權威或意義。反思暗含著一個認識，即對於語言和元語言，意識和創作的認識」²，先前已大致概述「後設」與後現代主義，在此將試由「後設」角度，對於昆德拉小說的敘事手法等方面進行思考，以期有所理解。

米蘭 昆德拉於《生命中不能承受之輕》中，旨在探索生命存在本質的各種可能性，他力圖朝向奧地利小說家赫曼 布洛赫(Hermann Broch)，其對小說的理解「發現小說才能發現的，這是小說存在的唯一理由」³邁進。而在後設小說中，主要就是藉小說去探討小說理論，探究文學架構的層面，例如：情節與角色的成規、作家和讀者之間的關係，以及文學裡的語言如何運用得以表現與肯定等，在本章中將從《生命中不能承受之輕》中，嘗試探討米蘭 昆德拉除了貫徹自己的一套小說理論外，其間是否有後設語言的呈現。

¹ 《後設小說 自我意識小說的理論與實踐》，頁 7。

² 《後設小說 自我意識小說的理論與實踐》，頁 27。

³ 《小說的藝術》，頁 3。

第一節 昆德拉辭典

《生命中不能承受之輕》小說本文中，米蘭 昆德拉並沒有創造出新的詞語，而是針對一個語詞作一種反省與疑問，加以質疑或肯定；例如：屬於後設小說一類，約翰福爾斯(John Fowles)《法國中尉的女人》(The French Lieutenant's Woman)，乃致力於探索一個“謎”⁴，即其難以理解的事物或人，他所運用的方法，則是通過舊的結構，對於小說裡人物進行寫作性的了解。其觀念就如米蘭 昆德拉認為「全部小說都不過是一個長長的疑問，靜思中的疑問是我所有小說賴以建立的基礎。」⁵，而對事物持有循環般的疑問就是一種反省的態度，此外，昆德拉也以為要使一個人物「生動」⁶，意味著要將其個人對生存的疑問追究到底，這也表示著必須要追究若干個境況、動機，使人物得以成形的若干個詞。

由此更深入的探究米蘭 昆德拉的動機，將發現他所欲尋求的是「什麼是捉住自我非心理分析的方法？」⁷，昆德拉一向不願將自己的小說分類為心理分析小說，因此他企圖在他的小說中，「捉住那個自我對於存在的疑問本質，捉住它的存在編碼」⁸，依照昆德拉的說法，每個人都有著屬於自身的「編碼」，對於個人才有特別意義的一種符碼，就因其獨一無二的特性，促使每個人可以擁有「自我」表現；而在《生命中不能承受之輕》，米蘭 昆德拉給予每個主人翁賦予不一樣的詞，他說道：「我意識到這個或那個人物的編碼是由若干個關鍵詞組成」⁹。

於巴赫汀(Mikhail Bakhtin)一九二九年出版的《杜思妥也夫斯基詩學的問題》(Problems of Dostoevsky's Poetics)一書中，他提出「後語言學」(metalinguistics)¹⁰的觀念，

⁴Raman Selden, and Peter Widdowson, and Peter Brooker, A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory(Prentice Hall, England, 1997.), p157.

⁵《小說的藝術》，頁 24。

⁶《小說的藝術》，頁 28。

⁷《小說的藝術》，頁 23。

⁸《小說的藝術》，頁 23。

⁹《小說的藝術》，頁 23。

¹⁰引自呂正惠主編，《文學的後設思考：當代文學理論家》，台北，正中書局，1991年9月，初版，頁 60-61。

亦即是「後語言學」所研究的乃語言活動中，語言所呈現的不同現象，相異於語言學研究的語音、構詞、句法等課題。在後語言學觀念裡，每一個「言語」(word, utterance)¹¹皆為一種社會現象，其內容和意義源於某種行為和意識形態；它在兩個人之間、在某種情況或目的下產生。而在後設的小說中，都是有自我意識地將其個人的「言語」，和小說傳統「語言」(符碼與成規)加以比較對照¹²。米蘭 昆德拉則在《生命中不能承受之輕》中，運用詞語將人物予以實體化，他認為「這些詞的每一個在另一個人的存在編碼裡都有一個不同的意義，編碼不是被抽象地研究，它是在情節與境況中逐步揭示出來的」¹³。

米蘭 昆德拉也更進一步的在小說中，以〈誤解的詞〉探討薩賓娜與弗蘭茨的存在編碼，由此顯現，即使是同一個字眼，相對於兩人也會產生不同的認知；此外，昆德拉在小說中並沒有著墨於主人翁的外表、背景或過去，而是藉由賦予主角特定的詞，使得整個人物逐漸成形，擺脫淪於抽象化的敘事，這符合於在下一節中提到，昆德拉他所要求小說「徹底剝離」¹⁴的作用，省略一切贅疣的交代；在《生命中不能承受之輕》裡，米蘭 昆德拉提出整個小說的棟樑，是「重、輕、靈魂、肉體、大進軍、大糞、媚俗、同情、暈眩、力量、軟弱」¹⁵，他將這些詞進化成了“質詢”存在的符號，使世界與人類的複雜性、事物的不確定性展現，而由此延伸的字詞，猶如樂譜上的音符使整個生命之曲得以成樂。在此將作一探索之。

一、托馬斯

(一)「非如此不可」

對於托馬斯而言，他的「非如此不可」¹⁶是由於在俄國入侵波希米亞後，在瑞士的他，因特麗莎先行返回波希米亞，他在她離別的第五天，以貝多芬最後一首四重奏曲最後一章的主題「非如此不可」(Es muss sein.)向醫院院長說明他的必須離去。在此，作者

¹¹ 《文學的後設思考：當代文學理論家》，頁 61。

¹² 《後設小說 自我意識小說的理論與實踐》，頁 13。

¹³ 《小說的藝術》，頁 23。

¹⁴ 《小說的藝術》，頁 53。

¹⁵ 《小說的藝術》，頁 69。

¹⁶ 《生命中不能承受之輕》，頁 58。

米蘭 昆德拉借用貝多芬採「難下的決心」(Der schwer gefasste Entschluss)¹⁷這個詞注解該篇樂章的典故，進而引申到「重」的意義。

托馬斯的生命中有太多的「非如此不可」，那是深深紮根在他心底的精神；托馬斯因發表一篇對政府有所批評的文章而被迫辭職，而官員力圖說服他繼續工作，但他感到「他心中對忠誠的無言許諾使他當時非如此不可。他堅持立場巍然不動。於是，他成了一名窗戶擦洗工」¹⁸。

米蘭 昆德拉採取仿若對讀者又似向主角托馬斯說明的口吻，解釋著貝多芬音樂裡「非如此不可」¹⁹的由來，並延伸至另一個深層的思索：

貝多芬把瑣碎的靈感變成了嚴肅的四重奏，把一句戲謔變成了形而上的真理。一個輕鬆的有趣傳說變成了沉重，或者按巴門尼德的說法，積極變成了消極。換一個角度看，如果貝多芬把他那四重奏的嚴肅變成關於德氏債款那無聊玩笑般的四聲二部輪唱曲，我們倒會感到這樣震驚。假如他這樣做了，那麼他的做法倒與巴門尼德的精神相吻合，使重變成了輕，也就是消極變成了積極！²⁰

昆德拉認為托馬斯的深切慾望，乃追尋巴門尼德般「要把重變成輕」²¹，例如：與第一個妻子、兒子的決裂以及父母譴責他與媳婦離婚，他仍不為所動，托馬斯反抗所有幻化成他沉重責任的一切；這些外在的「非如此不可」根源於社會習俗所給予。因此托馬斯具有屬於他自己的「非如此不可」，他熱愛著醫學遂成為一位醫術高明的外科醫生，因此當他放棄醫職時，則是企圖探詢「非如此不可」的反面為何？他的生命將剩下什麼？此外，托馬斯性好女色的追求，也屬於「非如此不可」，他將此視為對於逃離所有職責的避風港，而為了特麗莎，他叛離他愛情的「非如此不可」，而與特麗莎到鄉下的集體農場去。

¹⁷ 《生命中不能承受之輕》，頁 58。亦有一譯「困難的決定」。

¹⁸ 《生命中不能承受之輕》，頁 237。

¹⁹ 《生命中不能承受之輕》，頁 238。

²⁰ 《生命中不能承受之輕》，頁 239。

²¹ 《生命中不能承受之輕》，頁 239。

但之後特麗莎告訴托馬斯如果沒有「巧合」的遇見他，那麼她會愛上她的朋友 Z，托馬斯才意識到並不是所有的事物都像他想的「非如此不可」，而是「別樣也行」(Es könnte auch anders sein)²²；「非如此不可」與「別樣也行」揭示出一種人存在的悖論，生活中充滿著太多隨機和偶然性，人們依賴自己所決定依循的價值尺度，做為行動的判斷，但卻又常自我否定不信任，進而憑藉實際生活不斷驗證或強化，形成一種循環的論證，米蘭昆德拉不僅使主角托馬斯陷入生活陷阱中，在小說裡曝露他自我的省思矛盾，同時也啟發讀者隨之進入文本的思維境況。

(二)「同情」

羅蘭 巴特(Roland Barthes)在《戀人絮語》對於「同情」有這樣的定義：

同情。每當戀人看到、感到或知道情侶因這個或那個外在戀愛關係的原因而感到不幸或受到威脅時，一種強烈的同情感便會油然而生。²³

在《生命中不能承受之輕》當中，米蘭 昆德拉近乎二頁的篇章，從各種語言來說明「同情」這個詞字面上的意義，例如：

詞源學給這個詞暗示了另一種解釋，給它更廣泛的含義：有同情心(同 感)，意思就是不僅僅能與苦難的人生活在一起，還要去體會他的任何感情 歡樂、焦急、幸福、痛楚，於是這種同情(捷克的、波蘭的、法文的、瑞典文的)表明了一種最強烈的感情想像力和心靈感應力，在感情的等級上，它至高無上。²⁴

米蘭 昆德拉認為「同情」是托馬斯與特麗莎糾葛的一大原因，此乃起源於托馬斯不斷將特麗莎比喻為像是順水漂來草筐裡小孩般的詩化意象，昆德拉自己分析道：「比

²² 《生命中不能承受之輕》，頁 62。

²³ 羅蘭 巴特(Roland Barthes)著，汪耀進、武佩榮譯，《戀人絮語》，台北，桂冠出版，1998年2月，初版四刷，頁 54。

²⁴ 《生命中不能承受之輕》，頁 45。

喻是危險的，愛情始於一個比喻，這就是說當一個女人往我們的詩情記憶裡送入第一個詞時，這一刻便開始了愛情」²⁵，據此，可說「同情」是特麗莎在托馬斯的個人詩情記憶區，輸送的第一個詞；這點連托馬斯自身都察覺，當特麗莎離開瑞士時，托馬斯沉浸於擺脫的輕鬆之際，卻仍不停想著特麗莎，儘管他聲稱自己是得了「同情症」，但他卻感到再也沒有什麼比「同情」更沉重的。對此，作者昆德拉表示道：「一個人的痛苦遠不及對痛苦的同情那樣沉重，他們想像會強化痛苦，他們千百次重複回盪的想像更使痛苦無邊無涯」²⁶。於是托馬斯無法抗拒特麗莎所扮演的「可憐相」²⁷，陷入他對於特麗莎「非如此不可」的泥沼中。

(三)「伊底帕斯」(Oedipus)

《伊底帕斯王》(Oedipus the King)是索福克勒斯(Sophocles)²⁸的代表作，亞里斯多德(Aristotle)²⁹曾給予它很高的評價。故事的內容講述，伊底帕斯是希臘古城底比斯(Thebes)國王 Laius 與其王后 Jocasta 所生之子，阿波羅的神諭指示其子將弑父娶母，於是國王便將孩子的雙足穿了洞，綑緊腳跟，交給奴隸丟棄於山上，因奴隸一時的慈悲，使伊底帕斯獲救於國王波里布斯(Polybus)手下的一個牧羊人，並被國王波里布斯給收養。長大後他欲建立一番事業，在機緣巧合下，他在底比斯遇見自己的生父，遭到挑戰，但憑藉他的英勇和聰智，戰勝了帶翼的獅身女怪 Sphinx，並果真殺了自己的生父且渾然不知，進而娶了王后 Jocasta。不久底比斯城受到瘟疫肆虐，神諭指示要找出殺死國王 Laius 之兇手，伊底帕斯才發現自己是真正兇手，於是自廢雙目，王后 Jocasta 自殺，而伊底帕斯之女 Antigone 陪父親離去，四處流浪。

亞里斯多德(Aristotle)在《詩學》(Poetics)裡談到，悲劇主人公不是善良的典範，卻必須是容易犯錯誤的人，「在道德品質或正義上並不是好到極點，但是他的遭殃也並非

²⁵ 《生命中不能承受之輕》，頁 255。

²⁶ 《生命中不能承受之輕》，頁 57。

²⁷ 羅蘭·巴特(Roland Barthes)在《戀人絮語》，提到「可憐相」意指「苦行，戀人對自己情人感到愧疚時，或者想試圖讓對方看自己受的罪時，總要(通過生活方式或服飾等)擺出一副自我懲罰的苦行相」，參見《戀人絮語》頁 28。在此本研究認為特麗莎企圖突顯自己深受托馬斯不斷出軌之苦，欲使托馬斯有所讓步。

²⁸ 索福克勒斯(Sophocles, 496-406 B.C.)，是著名古希臘悲劇家。

²⁹ 亞里士多德(Aristotle, 384-322 B.C.)，希臘著名哲學家，其影響西方文化思想史甚深。

由於罪惡，而是由於某種過失或弱點」³⁰；「伊底帕斯」(Oedipus)正符合亞里斯多德所表示，毋寧是由於某種錯誤導致，使主人翁陷入一方悲劇的境地。而這樣「伊底帕斯」(Oedipus)充滿悲劇性的故事，竟不斷地成為托馬斯對特麗莎的幻念，乃因他將特麗莎視為一個順水漂流至他面前的「棄兒」，特麗莎呈現一種輕盈沒有任何堅強防禦能力的形象，然而，特麗莎也恰恰使用了這個「軟弱」做為她的武器，但孰不知她卻是最大的贏家，成為托馬斯的「不可承受之輕」，主導了他的一生，直到最後一刻，托馬斯完全走入她心中所慾想的方向，特麗莎才恍然自己才是真正強者，她對托馬斯的愛慾成了最有力的執念，導致她成為與托馬斯愛情悲劇的導演，卻渾然不知直到最後一刻才覺醒；他們兩人之間的感情最終就如「伊底帕斯」(Oedipus)的命運瀰漫著悲傷和哀愁。

此外，《伊底帕斯王》(Oedipus the King)的故事，故事中的主角「伊底帕斯」因為對所處境況的始末不了解，鑄成滔天大錯仍不自知。而托馬斯對於當時波希米亞境內，有一些共產黨員聲稱自己是被俄國秘密警察與政府欺騙，才令許多人冤屈而死，因此聲稱「我不知道，我是個信奉者」³¹，托馬斯對於這些人的盲目加以譴責，引用「伊底帕斯」他儘管是不知情而犯錯，卻依然刺瞎雙眼，故托馬斯認為那些人「該把眼睛刺掉，遠離底比斯流浪去」³²；之後俄國入侵波希米亞，時值一九六八年春天，也就是「布拉格之春」，托馬斯因為發表該篇有關「伊底帕斯」的言論，乃致於由瑞士返回布拉格後，因不願意收回自己的話語而失去工作，相對於作者米蘭 昆德拉，在現實中雖未如托馬斯回到布拉格，但他卻透過文字表達自身對當時政治鬥爭的不滿，而「伊底帕斯」這般傳統悲劇的運用，更添加其故事可觀的多元視角。

然而，性好漁獵的托馬斯，這位不喜歡負責、不在乎許多事情的男人，此刻卻扛起了如此沉重的負擔，彷彿具有深厚的道德良知。故事角色的特質在昆德拉的筆端下，形成了一種弔詭的狀態。

(四)「Einmal ist Keinmal」

德國諺語，意指只發生過一次的事仿如沒有發生過。

³⁰引自朱光潛著，《悲劇心理學》，台北，蒲公英出版社，1984年11月，頁99。

³¹《生命中不能承受之輕》，頁217。

³²《生命中不能承受之輕》，頁217。

這句話雖然是自托馬斯口中道出，但實際上卻為米蘭 昆德拉對於「永劫回歸」(eternal return)的一個反申。在故事的開端，昆德拉引用尼采認為“永恆”就是“循環”，也因此人生的一切都是在重複、循環著，而每一個現今存在著“開始”，然後彼此繞著旋轉，到處是中心，包含了許多可怕事物的永恆循環。也因此當托馬斯正游疑著自己該不該與相識不久的特麗莎有更深進一步關係時，即自言自語，首先道出「Einmal ist Keimnal」。³³

而後昆德拉藉由托馬斯猶豫著是否該替所謂替釋放政治犯的請願書中簽名，所產生的困惑，提出更深一層「Einmal ist Keimnal」的註解：

人類生命只有一次，我們不能測定我們的決策孰好孰壞，原因就是在一個給定的情境中，我們只能作一個決定。我們賜予第二次，第三次或第四次來比較各種各樣的決斷。在這一方面，歷史與個人生命是類似的。捷克只有一部歷史，某一天它將像托馬斯的生命一樣有個確定的終結，不再重複。³⁴

尋求托馬斯簽名的高個駝背編輯，認為歷史是一種完整的圖畫，他信仰著「永劫回歸」(eternal return)，認為一切都將是永無止境地重演，與托馬斯是不一樣的；昆德拉又以托馬斯發言人般身分提出一種遊戲性「Einmal ist Keimnal」的思想：

幾天後，他又被另一種思想所打動，我把它記在這裡作為上一節的補充：在太空以外的什麼地方有一顆星球，所有的人都能在那裡再生，對於自己在地球上所經歷的生活和累積的經驗，都有充分的感知。或許還有另一顆星球，我們將在那兒帶著前兩次生命的經驗，第三次再生。或許還有更多更多的星球，人類將在那裡誕生於更成熟的層次(一個層次即一次生命)。³⁵

³³ 《生命中不能承受之輕》，頁 33。

³⁴ 《生命中不能承受之輕》，頁 270。

³⁵ 《生命中不能承受之輕》，頁 272。

昆德拉將其戲稱為「托馬斯版本的永劫回歸觀」³⁶，顯然昆德拉並沒有刻意挑明否定或肯定「永劫回歸」(eternal return)，他描寫托馬斯企圖掙開生命沉重的枷鎖，進而持著猶如“遊戲人間”的態度，昆德拉將托馬斯的人生觀中注入「Einmal ist Keimmal」這個詞，但難道一切最終會落入昆德拉所言：

我成長在戰爭中，好幾位親人死於希特勒的集中營中；我生命中這一段失落的時光已不復回歸了。但比較我對於這一段失落時光的回憶，他們的死又算什麼呢？對希特勒的仇恨終於淡泊消解這暴露了一個世界道德深刻的墮落。這個世界賴以立足的基本點，是回歸的不存在。因為在這個世界裡，一切都預先被原諒了，一切皆可笑地被允許了。³⁷

米蘭 昆德拉用「托馬斯版的永劫回歸觀」來作一回應，而托馬斯的思緒轉變由「Einmal ist Keimmal」至另類的思考「永劫回歸」(eternal return)，亦顯示出托馬斯在「輕」與「重」之間的的困惑。

二、特麗莎

(一)「暈眩」

米蘭 昆德拉在《小說的藝術》提到「暈眩是理解特麗莎的鑰匙，這不是理解您和我的鑰匙，但是我們知道這種暈眩，至少知道它可以作為我們的可能，一種存在的可能」³⁸，也因此昆德拉企圖通過研究「暈眩」這個詞，一步步去找尋答案：特麗莎無法忍受托馬斯的對待愛情的態度，於是產生「暈眩」，接著「暈眩」的概括定義誕生：

怎麼暈法？是害怕掉下去嗎？當瞭望台有了防暈的扶欄後，我們為什麼害怕掉下去呢？不，這種暈眩是另一種東西，它是來自我們們身下空洞世界的聲音，引誘著

³⁶ 《生命中不能承受之輕》，頁 272。

³⁷ 《生命中不能承受之輕》，頁 28。

³⁸ 《小說的藝術》，頁 24。

我們，逗弄著我們；它是一種要倒下去的慾望。抗拒這種可怕的慾望，我們保護著自己。³⁹

特麗莎的「暈眩」總是產生於各種形式，並且與「軟弱」共生著，例如，杜布切克對俄國的妥協，令她感到「暈眩」；當她想離開托馬斯，忘卻相處生活的七年時，她感到「一種猛烈的、不可抑制倒下去的慾望」⁴⁰。昆德拉結論出更精確的定義：

我們也許可以稱這種暈眩為一種虛弱的自我迷醉。一個人自覺軟弱，決定寧可屈從而不再堅挺，就是被這種軟弱醉倒了，甚至會希望變得更加軟弱，希望在大庭廣眾中倒下，希望墮落，更墮落下去。⁴¹

因此每當特麗莎對一切人事物，感到虛弱無力時，她的一種近乎潛意識的語言「暈眩」，於是成為「無法克制的要倒下去的慾念支配著她。她生活在不斷暈眩的狀態中」。⁴²

(二)「軟弱」

因為杜布切克屈從於俄國的脅迫，導致特麗莎原先對於杜布切克的「軟弱」嗤之以鼻，但隨即發現自己也同樣的深受「軟弱」引誘；對於特麗莎而言，卡列寧「軟弱」甚於她，但她卻又比托馬斯「軟弱」，仿佛一物剋一物，但經由米蘭 昆德拉筆下的托馬斯與特麗莎，打破一般人認為的真理「強力是罪犯，而軟弱是純真的受害者」⁴³；所謂的「軟弱」卻是不斷從強者汲取一切，特麗莎以「軟弱」來反抗托馬斯，猶如中國古代老子所言「柔弱勝剛強」⁴⁴，柔似水而可以攻堅，如同特麗莎最後意識到：

³⁹ 《生命中不能承受之輕》，頁 87。

⁴⁰ 《生命中不能承受之輕》，頁 106。

⁴¹ 《生命中不能承受之輕》，頁 106。

⁴² 《生命中不能承受之輕》，頁 89。

⁴³ 《生命中不能承受之輕》，頁 369。

⁴⁴ 陳錫勇著，《老子校正》，台北，里仁書局，1999年3月，初版，頁 270。

即使她那些夢，好像知道男人在強悍之外的唯一弱點，她展示自己的傷痛，迫使他退卻。她的軟弱是侵略性的，一直迫使他投降，直到最後完全喪失強力，變成她懷中的兔子。⁴⁵

由此，昆德拉剖析了特麗莎雖是一個弱者的形象，但她的軟弱並非表現在她的政治態度或其他方面，例如：特麗莎在入侵的俄國坦克前，仍毫不退縮地拍了許多照片。她的無力感乃根源於托馬斯，故昆德拉在小說中，將國家領導人杜布切克話語間可怕的停頓、喘息與特麗莎的心境互相烘托，引發特麗莎產生心理變化，其描述角度使「軟弱」作為存在境況之一而得到更深層的說明。

(三)「牧歌」(Idylle)⁴⁶

米蘭 昆德拉在《小說的藝術》中，提及此詞「在法國很少用到的詞，但對於黑格爾(Hegel)、歌德(Goethe)、席勒(Schiller)是重要的概念：世界在第一次衝突前的狀態；或者，在衝突之外；或者，與衝突一起，它們僅僅是誤解，即假衝突」。⁴⁷ 昆德拉亦舉出他的小說《生活在他方》(Life Is Elsewhere)企圖想將色情豔遇與田園情調和，這是一種享樂主義的本質，卻又不可及。

同是昆德拉的作品《笑忘書》(The Book of Laughter and Forgetting)中，他亦提到「牧歌」：

牧歌，為所有的人。長久以來，人類總是嚮往著牧歌，嚮往這片夜鶯歌聲繚繞的田園，嚮往這個和諧國度。在這個國度裡，人類不會遭到陌生世界的侵擾，人與人之間也不會扞格不入；相反地，世界和每一個人都是用同一種材料捏出的。有些人隨即體認到自己缺少聆聽牧歌所需要的特質，於是動了移居國外的念頭。而由於牧歌就本質來說，是為所有的人編寫，想移居國外的人顯然否定了牧歌的

⁴⁵ 《生命中不能承受之輕》，頁 369。

⁴⁶ 另一譯「田園詩」，參見《小說的藝術》，頁 104。

⁴⁷ 《小說的藝術》，頁 104。

本質，於是這些人非但到不了外國，反倒進了監獄。⁴⁸

此外，在昆德拉的新作《無知》(L'ignorance)，藉由故事主人翁的重返祖國，加以質疑現今回歸故土的價值，昔日田園牧歌的消逝與變奏。而在《生命中不能承受之輕》中，則以特麗莎對「牧歌」這個詞進行一番思索：

為什麼對特麗莎來說，「牧歌」這個詞如此重要？我們都是被《舊約全書》的神話哺育，可以說一首牧歌就是留在我們心中的一幅圖景，像是對天堂的回憶：天堂裡的生活，不像是一條指向未知的直線，不是一種冒險。它是在已知事物當中的循環運動，它的單調孕育著快樂而不是愁煩。只要人們生活在鄉村之中，大自然中，被家禽家畜，被按部就班的春夏秋冬懷抱，至少就保留天堂牧歌的依稀微光。正因為如此，特麗莎在礦泉區遇到集體農莊主席，便想像出一幅鄉村的圖景，為之迷戀。⁴⁹

故米蘭 昆德拉稱此為特麗莎「回望天堂」⁵⁰的方式，而天堂是重複與單調，特麗莎的心中有著柏拉圖式般的情懷，卻無奈於托馬斯紊亂的男女關係，她甚至天真的企盼遷移至集體農莊後，能尋獲她與托馬斯愛情的淨土，但她仍唯有在卡列寧身上才得以感受「牧歌式的愛」⁵¹，儘管這樣的幸福是一種重複，如昆德拉所言，在那樣「牧歌式環境」⁵²裡，連玩笑也是受制於連續的重複，特麗莎卻樂於其間。

昆德拉除了通過特麗莎的「牧歌」，檢視人與天堂之間的關聯，更道出：

沒有人能給其他人一種牧歌式的禮贈，只有動物能這樣做 從來不知道有什麼

⁴⁸米蘭 昆德拉著，尉遲秀譯，《笑忘書》，台北，皇冠出版，2002年3月，初版一刷，頁15。

⁴⁹《生命中不能承受之輕》，頁351-352。

⁵⁰《生命中不能承受之輕》，頁352。

⁵¹《生命中不能承受之輕》，頁355。

⁵²《生命中不能承受之輕》，頁355。

衝突，有什麼怒髮衝冠的壯景；從來不知道什麼發展演變。⁵³

這呼應昆德拉對「牧歌」此詞的看法，儘管他認為這是一個重要的觀念，但一旦被人們企圖去實現，通常就會使這個詞產生質變，而置身於充滿謊言和壓迫的世界中，如此的衝突卻是不可接受與難以認同的。

(四)「調情」

「調情」，意指勾引他人而令對方認為可以發生肉體的關係，且處於極度曖昧的狀態，米蘭 昆德拉稱之為「調情便是允諾無確切保證的性交」⁵⁴，但對於特麗莎而言，她將「調情」複雜化，「調情」成為她企圖肯定與尋求自我的一項途徑，而促使她產生這樣的想法，乃因托馬斯總是不停的獵豔，著迷於在每個女人之間身心所獨有的部分，托馬斯對特麗莎狡辯：肉慾和情愛是分離的。

當特麗莎在酒吧工作時，她面對都是猶如托馬斯心態的調情者，真正的調情者：

那些要她斟酒的男人都與她調情。她對那些潮水般湧來沒完沒了的奉承話，下流雙關語、低級故事、猥褻要求、笑臉和擠眉弄眼。⁵⁵

儘管特麗莎欲藉「調情」認識自己，甚至嘗試將自己的軀體放逐，但一切的核心點仍是托馬斯：

特麗莎站在鏡子前迷惑不解，看著自己身體像看一個異物，一個指定是她而非別人的異物。她對此厭惡。這個身體無力成為托馬斯生活中唯一的身體，它挫傷和欺騙了她。她突然希望，能像辭退一個佣人那樣打發自己的身體：僅僅靈魂與托馬斯待在一起好了。⁵⁶

⁵³ 《生命中不能承受之輕》，頁 355。

⁵⁴ 《生命中不能承受之輕》，頁 178。

⁵⁵ 《生命中不能承受之輕》，頁 178。

⁵⁶ 《生命中不能承受之輕》，頁 175。

由此可知，特麗莎的「調情」絕非等同托馬斯的調情，當特麗莎和工程師「調情」並且發生肉體關係後，她卻陷入一種更深沉的悲哀，她的「調情」僅是更凸顯她自我肉體和靈魂的拔河。

(五)「特麗莎的夢」

米蘭 昆德拉讚揚著卡夫卡的小說乃將夢與現實混合，也因此昆德拉在他的小說評論集中亦提到「小說對位式形式的藝術，即哲學、故事及夢的結合」⁵⁷，同時強調著「我有這樣一種慾望讓夢和夢所特有的想像進入小說」⁵⁸，故他時常將「夢」這個元素融入小說，例如：昆德拉於《無知》裡，描寫有關女主角伊蓮娜對於回歸故國的矛盾，所產生的夢：

執掌潛意識和夢境的，是同一個導演。白晝，那遭人遺棄的美麗國度閃耀著，到了黑夜，換成航向故國的恐怖回歸在發光。白晝在她面前呈現的，是她失去的天堂，夜晚所展示的，則是她逃離的地獄。⁵⁹

然而，「特麗莎的夢」貫穿著整個小說，她的夢境充滿死亡的書寫意味。比如：她時常夢見貓，跳到她的臉上並且抓她的臉，昆德拉解釋道：「在捷克土語中，『貓』這個字意味著漂亮的女人」⁶⁰，這些貓其實都成了托馬斯情婦的化身，令她感到恐懼；此外，「特麗莎的夢」具有濃厚的戲劇性，她夢見在室內游泳池中，一群裸體女人繞著泳池行走，在天花板中央掛著籃子裡的男人即是托馬斯，他下達命令，要女人們一邊行走、歌唱，甚至下跪，若有人做得不合意，托馬斯便朝她開槍，不久池子裡堆滿了屍體。另一個夢，則是特麗莎與其它女人躺在靈柩車裡，無法逃脫。

米蘭 昆德拉在小說裡，常出現做為「特麗莎的夢」之“解夢者”，例如：

⁵⁷ 《小說的藝術》，頁 53。

⁵⁸ 《小說的藝術》，頁 66。

⁵⁹ 米蘭 昆德拉著，尉遲秀譯，《無知》，台北，皇冠出版，2003年4月，初版一刷，頁 19。

⁶⁰ 《生命中不能承受之輕》，頁 43。

她老是夢見三個連續的場景：首先是貓兒的狂暴，預示著她生活中的苦難；接著是幻想中多樣無窮的死；最後便是她死後的生存，其時，恥辱已變成了永恆的狀態。這些夢無法譯解，然而給托馬斯帶來了如此明白無誤的譴責，他的反應只能是低著頭，一言不發地撫摸著她的手。⁶¹

「特麗莎的夢」顯現特麗莎同於《無知》女主角伊蓮娜的心境，生活意志的分裂流露於睡夢裡。由此，特麗莎成為她「自己的魔鬼」⁶²，她的夢猶如硫磺噴氣口的表面，漿狀滾燙的氣泡一個接著一個此起彼落的冒出，而托馬斯則活於「特麗莎的夢」囁語中。

在小說最後一章〈卡列寧的微笑〉，昆德拉運用「特麗莎的夢」裡面的場景與故事尾聲相結合，夢裡射殺托馬斯的人，將幻化為兔子的托馬斯捕捉交給特麗莎，特麗莎感到前所未有的愉快，她尋找到在五歲時，被父母允許首度擁有屬於自己的房間：

房裡有一張床，一張桌子，一把椅子。桌上有一盞燈，那盞燈從未停止過燃燒，似乎一直預料到她的歸來。燈架上棲息著一隻蝴蝶，寬大的翅翼上印上兩個大大的斑圈。特麗莎知道這隻蝴蝶就是自己的終點。她在床上慢慢躺下來，把兔子緊緊貼住自己的臉。⁶³

「特麗莎的夢」，儘管虛幻卻無比沉重，乃是特麗莎訴諸對托馬斯不滿的形式之一；米蘭 昆德拉則採用「特麗莎的夢」，使真實和臆想的不同情感空間，在小說裡並行著。

(六)「集中營」

「集中營是一個人們日夜擠在一堆的世界。粗野與強暴倒只是第二特徵。集中營是

⁶¹ 《生命中不能承受之輕》，頁 86。

⁶² 在羅蘭 巴特《戀人絮語》〈我們是自己的魔鬼〉，提到「魔鬼。有些時候戀人覺得自己處於語言的魔掌之中，身不由己地去傷害自己，並且 用歌德的話說 將自己逐出天堂：也就是戀愛關係為他構造的天堂。」參見頁 78。本研究以為特麗莎仿若自己的魔鬼，陷於個人夢境裡，終將自己逐出和托馬斯之間的情感天堂。

⁶³ 《生命中不能承受之輕》，頁 364。

私生活的完全滅絕」⁶⁴，在此「集中營」成為特麗莎對於家庭生活的感受，因為她的母親有二度不愉快的婚姻，以致於她將不順遂的命運怪罪特麗莎，而特麗莎的母親對身體態度極度不珍視，彷彿身體就像是住在集中營的整體毫無差異性和價值，這樣的觀念使得特麗莎在成長過程裡非常不適應，因連她洗澡關門，都遭母親的取笑。特麗莎的母親甚至喜歡在客廳裸露身體，不諱言地講述自己的性生活，並且在飯桌前觀看特麗莎的日記為樂。

米蘭 昆德拉藉由特麗莎與母親的生活，深刻地描繪人一出生就陷入「集中營」，但卻必須費最大的努力才得以掙脫，諷刺的是，最終特麗莎卻居住於集體農場，尋求她想像的「牧歌」境地。因此透過昆德拉的筆觸，被稱為「巧合」的事件，事實上僅是一連串的錯誤，充滿誤會和玩笑。

三、弗蘭茨

(一)「遊行」

這個詞聯繫著弗蘭茨「偉大的進軍」以及他所謂的「生活在真實中」，當弗蘭茨於巴黎求學時，他參與著每一場的遊行及示威，他將「行進和呼喊看成歐洲以及歐洲史的形象。歐洲就是偉大的進軍」⁶⁵。此外，「遊行」被弗蘭茨視為逃離書本造成他枯燥生活的方式，透過隨公眾活動達到「他渴望的真實生活，渴望和人們交往，肩並肩地步行，渴望與他們一起呼叫」⁶⁶；如同羅蘭 巴特在《神話學》(Mythologies)〈摔角世界〉該篇中，談到人們喜愛看摔角，「觀眾要的是激情的形象，而非激情的本身」⁶⁷，而弗蘭茨也僅只是熱愛著「遊行」所帶來的「非現實」⁶⁸，甚於他實際的教書生涯。因此，米蘭 昆德拉解讀其「遊行」不過是「表演和夢想」⁶⁹。

(二)「偉大的進軍」

弗蘭茨醉心於「偉大的進軍」，如米蘭 昆德拉所言：

⁶⁴ 《生命中不能承受之輕》，頁 172。

⁶⁵ 《生命中不能承受之輕》，頁 132。

⁶⁶ 《生命中不能承受之輕》，頁 132。

⁶⁷ 羅蘭 巴特著，許薔薔、許綺玲譯，《神話學》，台北，桂冠出版，1997年，初版二刷，頁 4。

⁶⁸ 《生命中不能承受之輕》，頁 155。

⁶⁹ 《生命中不能承受之輕》，頁 156。

這種幻想就是把各個時代各種傾向的左派糾合在一起的政治媚俗。偉大的進軍是通向博愛、平等、正義、幸福的光輝進軍，儘管障礙重重，仍然一往前進。進軍既然是偉大的進軍，障礙當然在所難免。⁷⁰

對於薩賓娜而言，「媚俗」(Kitsch)是一個重要的詞，儘管弗蘭茨並非信仰「媚俗」，但弗蘭茨他卻被「偉大的進軍」所呈現「夢想著我們是跨越世世代代進軍中歡樂的一群，總是美好的」⁷¹，弗蘭茨將「偉大的進軍」視為「遊行」的最高級，由此，弗蘭茨與薩賓娜的解讀大相逕庭，更突顯兩人之間的無法交集。

但弗蘭茨卻天真誤以為參加「偉大的進軍」，前往柬埔寨，是通向對薩賓娜表示忠誠的道路。這場被昆德拉稱之為「偉大的進軍」乃因柬埔寨遭相鄰的越南佔領，國際欲給予幫助卻被拒，「現在的辦法是，讓一群西方重要的知識份子開到柬埔寨邊境，用這種世界人民眾目睽睽之下的壯觀表演，迫使佔領軍允許醫生入境」⁷²。

人們竟想出編列一隊「偉大的進軍」展示其所具有的狂熱，在歷史紀錄中獲得“愛無國界”的盛名，而米蘭 昆德拉於《玩笑》(La plaisanterie)以主人翁呂德維克發出類似的嘲諷之聲：

歷史也很可怕，常常是不成熟的人遊戲的場所，年輕的暴君尼祿，年輕的拿破崙，一大群年輕小孩遊戲的場所，他們模仿的激情和太過簡單的角色轉型，成為真實的恐怖事實。⁷³

當「偉大的進軍」成員們在邊境喊話，冀望能進入柬埔寨內，但所得到的回應如置身無人幽谷，弗蘭茨才恍然這「偉大的進軍」將宣告結束，畢竟「偉大的進軍」所持之

⁷⁰ 《生命中不能承受之輕》，頁 309。

⁷¹ 《生命中不能承受之輕》，頁 310。

⁷² 《生命中不能承受之輕》，頁 310。

⁷³ 《玩笑》，頁 92。

瑰麗夢想，全然倚靠雙方的互動才得以圓滿，此刻卻印證一切僅屬於他們的“獨角戲”。儘管弗蘭茨盼望在這個「偉大的進軍」舞台上奉獻他的生命，他假想自己衝向泰寨邊境的橋上，隨後機關槍的掃射，使他悲壯似了結其性命。米蘭 昆德拉替弗蘭茨幻想的「英雄式」死亡註解道：

弗蘭茨無法接受的事實是，偉大進軍的光榮居然會與進軍者的喜劇性虛榮打等號。他不能承認歐洲歷史高貴的喧囂會消失在無際的沉寂裡，不承認歷史與沉寂之間不再有任何區別。他想把自己的生命放到那座天平上，想證明偉大的進軍比大糞要重一些。⁷⁴

但弗蘭茨並沒有付諸行動，至終，他卻是在曼谷街頭被歹徒索錢不成而襲擊，最後在日內瓦死去。米蘭 昆德拉以他獨特的手法顯示嚴肅的本質是滑稽，由此，精神上的痛苦在一定的程度之中獲得緩解，歷史的嚴肅性也在其中予以解構。

(三)「生活在真實中」

對於弗蘭茨而言，「生活在真實中」⁷⁵即是將自己的一切毫無保留的赤裸裸顯露，沒有謊言的世界，他僅能以參加「遊行」體驗放縱的快感，但當他與薩賓娜相識後，他則「生活在謊言中」不斷地欺騙自己的妻子馬尼爾 克勞迪，他甚至擔心在所居住的日內瓦，會遭人撞見他與薩賓娜，他的內心更因自己的出軌對妻子有所愧疚，遂遠赴歐洲及美國偷情。然而，當妻子批評薩賓娜的墜子後，弗蘭茨戲劇化地被「那墜子真醜」⁷⁶喚醒了他和妻子二十三年婚姻生活的抑鬱，於是毫不保留地向妻子坦誠已有情婦。終於「生活在真實中」的弗蘭茨，在「偉大的進軍」失敗後，頓悟道：

想像著那張戴大圓眼鏡臉龐，他突然意識到自己與學生情婦是何等快樂。這一刻，柬埔寨之行對他來說變得既無意義又可笑。他為什麼要來呢？直到現在他才

⁷⁴ 《生命中不能承受之輕》，頁 321。

⁷⁵ 《生命中不能承受之輕》，頁 147。

⁷⁶ 《生命中不能承受之輕》，頁 148。

知道，他終於一次即永遠地發現，他真實的生活，唯一真實的生活，既不是遊行也不是薩賓娜，還是這位戴眼鏡的姑娘。他終於發現，現實要多於夢境，大大地多於夢境。⁷⁷

弗蘭茨將作風行徑與他截然不同的薩賓娜予以「物化」⁷⁸，藉由「薩賓娜」⁷⁹將他自己從孤寂、自我約束中解放，給予他更確切地「生活在真實中」；在「偉大的進軍」之旅，弗蘭茨將對「薩賓娜」和「遊行」合而為一，這似乎被他視為生命中最光輝的一頁，但最終的幻夢破滅，弗蘭茨發現真正「生活在真實中」，原來是牽繫於平凡的戴眼鏡學生情婦，孰料，弗蘭茨仍是死在原先他所背負的沉重包袱——前妻馬尼爾·克勞迪的凝視。

四、薩賓娜

(一)「媚俗」(Kitsch)⁸⁰

「媚俗」(Kitsch)，意指著一切企圖迎合大眾、取悅於現今社會，其對立面則是張揚自我主觀性，不做任何偽飾。如同米蘭·昆德拉眾多觀念，「媚俗」(Kitsch)這個詞並非他個人的獨創，僅是將它的意義加深拓廣。布洛赫(Hermann Broch)則將 Kitsch 含意延伸，表示是藝術中的低劣態度，即「從十九世紀浪漫主義起的時代，至今未能視藝術為一個自主的、不受精神影響的領域」⁸¹。

個人以為米蘭·昆德拉塑造薩賓娜的「反媚俗」社會形象，如同羅蘭·巴特在《神話學》所提「解神話」(démystification)⁸²的緣由：

常看到我們的報紙、藝術和常識領域成為現實所包裝的一種「自然法則」(natural)

⁷⁷ 《生命中不能承受之輕》，頁 326。

⁷⁸ 《生命中不能承受之輕》，頁 155。

⁷⁹ 個人以為在此可將「薩賓娜」視為弗蘭茨的一個詞，因為他已將薩賓娜「物化」成一種精神表徵。

⁸⁰ 關於這個詞 Kitsch，有其他譯解，例如：西方某位評論家定義為「故作多情的群體謊言」(a sentimental group lie)，在此根據韓少功所譯的文本為“媚俗”。

⁸¹ 引自李風亮、李艷編著，《對話的靈光——米蘭·昆德拉研究資料要輯》，北京，中國友誼出版，1999年，頁 447。

⁸² 《神話學》，頁 1。

時，即使這是個我們在其中俯仰生息的現實，卻無疑是由歷史所決定的現實。簡言之，在我們當代情境所賦予的各種解釋中，我要一路追蹤，在每一件「想當然耳」的情節之中，鎖定意識形態的濫用，而它們在我的眼裡，正潛伏在某個角落。

83

顯然，影響薩賓娜一生主要的詞，莫過於「媚俗」(Kitsch)，即便是她的「背叛」也源於此，主宰著她的感情以及人生；托馬斯之具吸引力，乃因她認為托馬斯在媚俗的國度裡，是一個叛徒，毫不媚俗。薩賓娜曾經宣稱自己並非反對共產主義，而是不願與媚俗為伍，意即薩賓娜想要反抗，猶如「神話」般強加在她身上的「非如此不可」。然而，薩賓娜以美學的目光開始對共產主義產生厭惡，她認為當局假托歡樂的慶典遊行，使群眾在樂隊聲、微笑中，自我催眠般無條件的效忠共產主義。甚至在十年後，她已置身於美國，美國的參議員將草地上奔跑的孩童解讀為「幸福」的象徵，薩賓娜卻聯想到：「這位參議員正站在布拉格廣場的檢閱台上。他臉上的微笑，就是那些共產黨的當權者在高高的檢閱台上，對下面帶著笑容的遊行公民發出的笑」⁸⁴。

米蘭 昆德拉對該現象亦提出：

各種政治傾向並存的社會裡，競爭中的各種影響互相詆毀或限制，我們居於其中，還能設法或多或少地逃避這種媚俗的統治：各人可以保留自己的個性，藝術家可以創造不凡的作品。但是。無論何時一旦某個政治運動壟斷了權力，我們便發現自己置身於媚俗的極權統治王國。⁸⁵

從根本而言，薩賓娜對「媚俗」(Kitsch)的反叛，乃是對這種任何偏離集體的事物均遭藐視，所造成的氛圍和精神生活之抗拒，薩賓娜甚至認為「生活在真實中」，只有離群索居才得以可能，但薩賓娜心中的「媚俗」幻象，乃是「一曲關於兩個窗口及其窗後

⁸³ 《神話學》，頁 1。

⁸⁴ 《生命中不能承受之輕》，頁 301。

⁸⁵ 《生命中不能承受之輕》，頁 303。

幸福家庭生活的歌」⁸⁶，她動心與她實際生活不可得的天倫之樂，但她卻認為這也是一種謊言：

媚俗一旦被識破為謊言，它就進入了非媚俗的環境牽制中，將失去它獨裁的權威，變得如同人類其他弱點一樣動人，我們沒有一個人，強大得足以逃避媚俗。無論我們如何鄙視，媚俗是人類境況的一個組成部分。⁸⁷

在小說裡，昆德拉描寫西方民主式的媚俗(Kitsch)以及「蘇式媚俗」，兩個類型的媚俗(Kitsch)，都表現典型的樣板，而兩者皆經由薩賓娜的感受和目光揭示，薩賓娜則對這些感到反感，甚至「只要一想到蘇式媚俗的世界將成為現實，就感到背上一陣發麻」⁸⁸，因此薩賓娜採取拒絕服從秩序，最終導致她迷戀於「背叛」。

(二)「背叛」

「背叛」比「忠誠」對薩賓娜是更迷人的一個詞，乃源於她的父親是個「忠誠」於被社會主義及現實主義所獨尊的年代，為了對抗父親取笑畢卡索的畫，薩賓娜投向立體派的畫作，並與父親不認同的二流演員結婚，不論人生或志趣，薩賓娜「背叛」於自己的父親。而後，她也遠離自己原先選擇的丈夫，薩賓娜開始沉醉於「背叛」，如昆德拉所言：「第一次的背叛不可彌補，它換來的只是後面一連串背叛的連鎖反應。每一次的背叛都使我們離最初的反應越來越遠」⁸⁹。

當弗蘭茨與妻子離異後，薩賓娜和他的情感終將被大眾認可，但薩賓娜卻感到無比的沉重，愛將具體化成為一種責任，她勢必再度扮演弗蘭茨妻子的角色，已深感「背叛」是自己的一部分後，薩賓娜乘「背叛」之翅離去。究竟薩賓娜的背叛是否有所企求？抑或是一種不可革除的習慣？米蘭 昆德拉分析道：

⁸⁶ 《生命中不能承受之輕》，頁 308。

⁸⁷ 《生命中不能承受之輕》，頁 308。

⁸⁸ 《生命中不能承受之輕》，頁 304。

⁸⁹ 《生命中不能承受之輕》，頁 123。

推動我們一切行動的東西，卻總是根本不讓我們明瞭其意義所在。薩賓娜對於隱藏在自己背叛慾念的目的無所察覺，這生命中不可承受的輕 不就是目的所在嗎？她離開日內瓦，使她相當可觀地接近了這個目的。⁹⁰

在生命的旅程中，薩賓娜一生不願耽溺某種思想，並且極力想逃離任何情愛的束縛，終究帶給她沉重的失落和無法擺脫憂鬱，甚至「如果有誰問她感受了一些什麼，她總是很難找到語言來回答」⁹¹，薩賓娜盡情沉迷於「背叛」，最後淪為難以名狀的心靈虛空。

(三)「墓地」

曾經薩賓娜將「墓地」視為讓人心情平靜的地方，「她感到心緒低落的時候，便坐上汽車遠離布拉格，去她如此愛的某個鄉間墓地走走。在藍色群山的背景下，它們如搖籃曲一般美麗」⁹²，但對弗蘭茨「墓地是一堆醜陋的石頭與屍骨」⁹³；由此，她與弗蘭茨之間的語言隔閡便日益加深，直到她置身巴黎問訊托馬斯之死，她如以往前去「墓地」尋求心靈的安寧，但她卻受下葬的景象所震驚：

在波希米亞，墓穴沒有這麼深，巴黎的墓穴深些，正如巴黎的房子也比波希米亞的高。她的目光落在墓穴邊的一塊石頭上，那塊石頭使她感到透骨的寒冷。她匆匆回家了。⁹⁴

在此之前，薩賓娜的「背叛」被她視為開啟人生其他可能性之道路，但當她所崇拜的「不媚俗」精神夥伴 托馬斯去世，令她終於了解「墳墓上蓋著那些石頭，死人便永遠不得翻身了」⁹⁵，「墓地」之於薩賓娜不再輕盈，她體會到弗蘭茨的恐懼，但為時已晚，

⁹⁰ 《生命中不能承受之輕》，頁 158。

⁹¹ 《生命中不能承受之輕》，頁 157。

⁹² 《生命中不能承受之輕》，頁 137。

⁹³ 《生命中不能承受之輕》，頁 137。

⁹⁴ 《生命中不能承受之輕》，頁 159。

⁹⁵ 《生命中不能承受之輕》，頁 159。

薩賓娜原以為可以逃離的種種責任，在她的每次「背叛」後，卻凝聚著巨大的重量襲來。

(四)「薩賓娜的圓頂禮帽」

這是一種就像電影裡卓別林所戴，黑黑的、硬硬的圓頂禮帽，原屬於薩賓娜祖父；「薩賓娜的圓頂禮帽」在小說中，托馬斯、弗蘭茨，甚至特麗莎都曾見過，並且給予每個人不同的感受或震撼，昆德拉仿如特意地賦予這頂禮帽擁有一股特殊的魔力，像無形網絡中的環結隱約聯結人物。

托馬斯戴上這頂禮帽時，不禁想像當時薩賓娜祖父戴著圓頂禮帽，身為十九世紀市長的模樣，而當薩賓娜戴上禮帽，則令托馬斯莫名地產生視男性帽子為對她女性魅力褻瀆的一種快感，「薩賓娜的圓頂禮帽」之於托馬斯不僅意味著玩笑，更表示「強暴」⁹⁶，「強暴」薩賓娜身為女人的尊嚴。

「薩賓娜的圓頂禮帽」促使特麗莎對自我肉體的解放，當她拍攝薩賓娜戴著禮帽，隨後兩人喝著酒，聽著薩賓娜敘述有關禮帽的淵源，在酒精的催化下，特麗莎和托馬斯的情婦薩賓娜裸身相見，雙方竟陶醉於這般奇特的情景。

每個人都會有過往，當彼此過去無交集時，某些感動自己的事物，並不一定對方亦有相同之共鳴。因此在小說裡，米蘭 昆德拉運用「薩賓娜的圓頂禮帽」來突顯薩賓娜和弗蘭茨之間的分歧；所以薩賓娜戴著圓頂禮帽時，弗蘭茨無法會意其間的語義，不能了解屬於「薩賓娜的圓頂禮帽」所言說之辭彙，遂感到不舒服。

米蘭 昆德拉歸納薩賓娜透過這頂禮帽，有五點的重要意義，除了對祖父和父親的一項紀念，以及她移居國外時唯一必帶的物品，更紀錄著她與托馬斯偷情嬉鬧的時光，最終「薩賓娜的圓頂禮帽」，卻成為薩賓娜感懷過去的一種悼念象徵。當波西米亞被俄國入侵後，托馬斯因特麗莎暫且遷移到瑞士，儘管薩賓娜前往蘇黎世，仍戴著這頂禮帽和托馬斯幽會，但她和托馬斯的人生已有各自不同的變化，「薩賓娜的圓頂禮帽」在托馬斯和薩賓娜心中僅徒增二人對往昔的憑弔與傷感。

⁹⁶ 《生命中不能承受之輕》，頁 117。

第二節 昆德拉與後設

在這節裡，將參酌米蘭 昆德拉個人的小說藝術理念書籍當中，所談及有關《生命中不能承受之輕》。本文擬從後設小說的觀點去思考，並進一步與米蘭 昆德拉寫作手法加以比較，再深入檢視《生命中不能承受之輕》，以凸顯其在內容、風格、敘事等方面有關「後設」特徵之呈現。

一、遊戲性

米蘭 昆德拉認為小說的深思，就本質而言，是疑問與假定的，即便是卡夫卡(Franz Kafka)、穆齊爾(Musil)等人從他們自身的思想或作品，也是一種悖論的遊戲性、即興的想法，也因此他認為自己從開始第一個字就採用遊戲、諷刺、挑鬥、疑問或是實驗的語氣，這點相近於帕特里莎 渥厄認為後設處於檢驗舊成規，目的在於發現新的遊戲可能性，且藉著了解嚴肅遊戲的可能性過程，後設對於二十世紀思想主要關注作出反響⁹⁷。後設「更是依靠探索虛構規則去發現虛構生活中的職責。它的目標是去發現我們每個人怎麼『玩』(play)我們自己的現實」⁹⁸。

米蘭 昆德拉在《生命中不能承受之輕》，常採用輕浮的形式與嚴肅的話題結合，例如：昆德拉藉由特麗莎對狗兒卡列寧的愛，延伸至思考人類愛的問題，他透過特麗莎的視角說道：

卡列寧把頭靜靜地擱在特麗莎的膝頭上，她不停地撫摸著牠，另一些想法又在腦子裡出現：對自己的同類好，並不是什麼特殊的功績。她不得不公平大方對待其他村民，是因為不這樣做他就不可能生活在那裡。即使是對托馬斯，她的愛也是出於必須，因為她需要他。⁹⁹

⁹⁷ 《後設小說 自我意識小說的理論與實踐》，頁 49。

⁹⁸ 《後設小說 自我意識小說的理論與實踐》，頁 41。

⁹⁹ 《生命中不能承受之輕》，頁 344。

接著昆德拉又置身於小說中發表感想：

特麗莎總是出現在我的眼前。我看見她坐在樹樁上，撫摸著卡列寧的頭，反覆思索著人類的潰裂。我腦海裡又出現了另一幅圖畫：尼采離開他在杜林的旅館，看見一個車夫正在鞭打一匹馬。尼采跑上前去，當車夫的面，一把抱住了馬放聲大哭起來。¹⁰⁰

個人認為昆德拉時常突顯出他的「昆式幽默」，以遊戲性的姿態來對待他的小說，無怪乎他將自己的小說稱為一種「通俗笑劇式」¹⁰¹，而這個字眼不表示昆德拉所傳達的是一種喜鬧劇，縱使他採用意外和誇張的巧合情節，但這並非全然意味著「消遣」，他本人解釋道：「歐洲的偉大小說在其開始是一種消遣，而所有真正小說家都對它懷有鄉愁，況且，消遣並不排除嚴肅」¹⁰²。也因此昆德拉寫關於尼采抱馬痛哭的畫面，有著令人難忘的解讀：

我覺得他這一動作廣闊內涵是：尼采正努力替笛卡爾像這匹馬道歉，這就是我所熱愛的尼采，正如我所熱愛的特麗莎 一條垂危狗把頭正擱在她的膝蓋上。我看見他們肩並著肩，一起離開大道。那條大道上正前進著人類，「自然的主人和所有者」。¹⁰³

因為笛卡爾否認動物有靈魂，故昆德拉將所謂的教條或哲理，以戲謔似的筆調轉變成一種假設，令哲學家本身也成了昆德拉小說中的人物，各種哲思被昆德拉詭譎想像，照字面重新解釋、揣測，這當中充分表現出後設的遊戲性精神。

二、離題

¹⁰⁰ 《生命中不能承受之輕》，頁 345。

¹⁰¹ 《小說的藝術》，頁 78。

¹⁰² 《小說的藝術》，頁 78。

¹⁰³ 《生命中不能承受之輕》，頁 345。

在後設小說家約翰 巴思(John Barth)的作品，曾經採用「離題」¹⁰⁴的手法，運用冗長的短語和修飾語來表現一個句子，這樣的目的並不是為了建構某種客體的幻象，而是對於語言存在一種提示的作用。而米蘭 昆德拉主張如果一個小說只是滿足於講述故事，卻忽視它的主題，那麼將會變得平淡，反之，如果一個主題可以在故事之外又獨自得到發展，這樣的一個方式，他稱之為「離題」¹⁰⁵，也就是暫時甩開小說的故事行進，此外，他認為這是「重複的美的一個範例」¹⁰⁶。

再者，昆德拉曾表示很喜歡勞倫斯 斯特恩的《感傷的旅行》(Tristram Shandy)，他認為這是一部奇特的小說。小說一開頭描述主人翁開始被構思出來的那一夜，但作者突然筆鋒一轉，在隨後上百頁篇幅中敘述另一個故事，離題一個接著一個，小說的主人公居然遭遺忘了。或許乍看之下這種寫作技巧似乎顯得漫無頭緒，實則乃作者欲破壞讀者閱讀小說時所期待的理性因果鏈，昆德拉寫道：「面對把世界縮減為事件的因果連續，斯特恩的小說以它自己的形式證明：詩不是在行動中，而是在行動停止的地方 存在的詩，斯特恩的小說表示，在離題之中。它在無法算計之中，它在原因的另一側」¹⁰⁷。意即人的存在和其真意必須在「離題」的枝節上尋找，因為這些都是無法預知的。例如：米蘭 昆德拉在《生命中不能承受之輕》也運用「離題」的手法，男女主角的情節發展中之外，又引出「媚俗」(Kitsch)主題，同時在故事的行進中談到大糞與上帝，甚或是穿插一長段關於該字詞的解釋；他認為如此的「離題」發展，並不會消滅小說結構，相反的，更加使其強而有力。然而，昆德拉在小說中採取「離題」的辦法，該可視為同於後設「離題」之用意。

三、小說的架構

「構架」(frame)基本上可以定義為：「結構」、「組織」、「建築」。不論是現代主義或後現代主義的作品，都是通過架構或結構才得以組織或被感知；在後設當中，尤其突出

¹⁰⁴ 《後設小說 自我意識小說的理論與實踐》，頁 109。

¹⁰⁵ 《小說的藝術》，頁 68。

¹⁰⁶ 《被背叛的遺囑》，頁 114。

¹⁰⁷ 《小說的藝術》，頁 130。

「架構」的問題，在真實世界與小說的結構中加以體驗¹⁰⁸。而米蘭 昆德拉採用了對位式的複調結構，視為他小說的基本架構。巴赫汀(Mikhail Bakhtin)曾提出「複調小說的歷史淵源是狂歡化的文化傳統」¹⁰⁹，就如作品中有著眾多各自獨立的意識和聲音，成為「多聲部」的現象，相似於之前所提後現代主義中的「狂歡」，掙脫了語言規範而獲得一種解放性快感；這樣「眾聲喧嘩」(Heteroglosia)寫法明顯地減緩讀者的閱讀速度。但由於巴赫汀偏重於作者該避免將其意志強加故事角色，應在平等的對話中將人物特徵展現，意即作者與之所描繪主人翁置身同一水平層次，別於米蘭 昆德拉採用複調音樂中變奏的方式，除了主題在「多聲部」中對位展開，更在不同的聲部裡，包含純粹的獨白又具有複調的敘事。

因此米蘭 昆德拉有意地運用「多聲部」音樂結構進行創作，以不同的文體和異質片段雜然紛呈於小說，例如：《生命中不能承受之輕》第七章〈卡列寧的微笑〉，對《創世紀》所提出上帝、人類和動物之間的關聯呈現另一種思考、故事情節持續行進、人物存在境況的分析、遊戲性的諧語等，在這部包含七個篇章的小說裡，擔任其中一個重要聲部，可知昆德拉的複調小說充分具有其自我意識。

此外，昆德拉在自己的小說藝術評論集，他由赫曼 布洛赫(Hermann Broch)作品當中，理解到有三個必要性：

一種徹底剝離式的新藝術(亦即包容現存世界的複雜性並且不喪失其清晰的建築結構)；(二)小說對位式形式的藝術(哲學、故事及夢的結合)；(三)獨具小說性質的論文，不主張帶來某種必定的啟示，而是停留於一種假設、遊戲或諷刺。¹¹⁰

於前一節中，已大致就第一、二點，做一舉例介紹，故本研究者在此對第三點，加以討論；什麼是「獨具小說性質的論文」？其表示將個人的深思進入於小說之中，它使故事情節、人物與主題的關係發生改變，由主題本身成為敘述內容，昆德拉以此發展出

¹⁰⁸ 《後設小說 自我意識小說的理論與實踐》，頁 32-33。

¹⁰⁹ 朱立元編，《當代西方文學理論》，上海，華東師範大學出版，1997年，頁 265。

¹¹⁰ 《小說的藝術》，頁 53。

一種「獨具小說性質的論文」，而這種「獨具小說性質的論文」可以在人物、故事之外存在，並且與小說主角毫不相干的人物、故事卻可因為與主題的關係，成為小說的一個架構之一。

在後設小說當中，又以「構架斷裂」來展示著虛構與現實之間的差異，通過架構的「不可感知性」(imperceptibility)所形成的幻象結構，或透過對架構的不斷暴露而造成幻象破碎，對後設提供解構的方式¹¹¹。換言之，後設小說透過「架構斷裂」使讀者無法順利依照傳統發展故事的情節閱讀，造成「不可感知性」，意即讀者難以對故事有具體認知性或感受，而帕特里莎·渥厄對此提出「滑稽模仿與倒錯(inversion)正是以架構斷裂方式來進行操作的兩種策略」¹¹²。

在《生命中不能承受之輕》故事的編排上，米蘭·昆德拉運用「倒錯」，也就是小說情節並沒有前後依序銜接，而顯現出一種「架構斷裂」，別於傳統循序漸進的在最後一章表示結局，昆德拉這樣的做法消除了一種故事的「可預測感」，使得讀者「不可感知」。

米蘭·昆德拉對於小說的基本架構處理，如上所述，他借用音樂上的詞意，從小說持續敘述中，延伸發展的各“線”同時並進，並且利用其所言偉大複調音樂「各聲部平等」¹¹³的概念，讓男女主角托馬斯和特麗莎以及男女配角地位般的弗蘭茨與薩賓娜，同時具有等份量的發展，即是一種解構傳統小說「大敘事」的手法。

此外，在《生命不能承受之輕》中，作為敘述者的米蘭·昆德拉與小說裡的每個人物各自獨立、並存，以敘述者的「我」思辨的開展和推進，構成了小說的意義框架，進而成為直接呈示主題的內容，例如：「媚俗」(Kitsch)、「永劫回歸」(eternal return)、巴門尼德「輕與重」的觀點等，一系列具有思辨性的散文片斷，常藉由「我」直接議論帶出；昆德拉在此遵循著自己的小說對位法必要條件之一「各“線”的平等」¹¹⁴，他通過同一個主題而將其連在一起，讓幾個因素彼此襯托、說明，共同對生命的疑問。

¹¹¹ 《後設小說——自我意識小說的理論與實踐》，頁 36。

¹¹² 《後設小說——自我意識小說的理論與實踐》，頁 36。

¹¹³ 《小說的藝術》，頁 60。

¹¹⁴ 《小說的藝術》，頁 61。

在第六章〈偉大的進軍〉裡，史達林兒子之死、柬埔寨遭共產黨佔領以及大糞與上帝等，米蘭 昆德拉認為這一章所出現的片段，都是作為「媚俗(Kitsch)的論文」¹¹⁵的一種例證，整個小說也經由此章「“順便地”通過捷徑」¹¹⁶，讀者獲悉弗蘭茨生命的結束、薩賓娜期盼的死亡方式、托馬斯與其子西蒙的關係有所解決以及托馬斯和特麗莎的死訊，昆德拉認為「這種簡練的手法大大減輕了結構」¹¹⁷；另一方面，他也提到實際上第六章的事件是發生於第七章(即最後一章)之後。根據上述，米蘭 昆德拉這樣的寫作手法，個人認為他運用後設的基調「解構」過往小說的成規，而以諷刺幽默、調侃遊戲筆調，他並不力圖向讀者確證或說服接受什麼意義，取而代之是以不斷「解構」絕對、傳統單一的價值判斷，使讀者得以進一步自我思考。

而帕特里莎 渥厄提出「後設是一個有伸縮性的術語，它覆蓋了小說的廣闊領域。」¹¹⁸，她也將後設小說的作品區分為在光譜一端、最遠端、中心處，「在光譜中心的作品，表現出通常的症候群以及本體論上的不可靠性，但對此的解構最終將是『重新語境化』(recontextualized)的或是『馴化』(naturalized)的，並且給定一個總體闡釋(這將構成某種新現實主義)」¹¹⁹；「重新語境化」(recontextualized)乃採用一種玩笑方式，消解它所敘述對象的統一性和恆定性，從而揭露所謂堅定不移的、信念的、虛妄性，和被喻為終極真理的有限性。個人認為米蘭 昆德拉運用「重新語境化」(recontextualized)，由此，透視出語言作為一種表意系統的非神聖性以及多種可能性，並加以暴露了固有解釋的“非必然性”和其意義之“非真實性”。

再者，在米蘭 昆德拉小說對位法的第二原則，雖是「整體的不可分割」¹²⁰，他所謂的「整體的不可分割」，著眼於並列在故事中那些游離主線的種種敘述，能彼此參照，使小說仍是具有整體性。而在昆德拉的評論集中，則提到對位法在《生命中不能承受之

¹¹⁵ 《小說的藝術》，頁 62。

¹¹⁶ 《小說的藝術》，頁 62。

¹¹⁷ 《小說的藝術》，頁 62。

¹¹⁸ 《後設小說 自我意識小說的理論與實踐》，頁 22。

¹¹⁹ 《後設小說 自我意識小說的理論與實踐》，頁 22。

¹²⁰ 《小說的藝術》，頁 61。

輕》是更加隱蔽的¹²¹，因為第六章〈偉大的進軍〉並非建立於故事的提綱，而是承上所述「在一篇論文(關於媚俗的論文)」之上。

總之，米蘭 昆德拉希冀小說讀後具有「整體性」的看法，與「在光譜中心」沒有完全脫離傳統性的後設作品相仿。此外，昆德拉在《生命中不能承受之輕》觀念呈現方面，依然涉及到後設的解構概念，打破讀者囿於一般寫實傳統的習慣，只是其所採用的並非一種極端的解構。

四、可選擇的虛構舞台

帕特里莎 渥厄曾引用伊莉斯 默多克(Iris Murdoch)的話：

生活中的虛構化之所以發生，是因為人們創造了關於自身的神話，隨後又受到這些神話的支配。他們感覺到了圈套的引誘，他們又推舉別人扮演他們生活中的角色 小說家的職責正是揭示這類秘密。¹²²

因此在後設小說當中經常顯露，小說家糾纏不清的自我虛構化實踐，後設小說家在「可選擇的世界」¹²³，讓故事人物在選擇的舞台上扮演，在某種意義可說，儘管人物是虛構，但這些人物卻似真的存在作者選擇的舞台上；米蘭 昆德拉與克利斯蒂安 薩爾蒙(Christian Salmon)〈關於結構藝術的談話〉提到：《生命中不能承受之輕》第二章中，就是他自己本身在說話，而他所說的一切僅對於特麗莎才有意義，他藉由特麗莎針對肉體與靈魂之間，做一番長的思索。雖說托馬斯為了特麗莎又再度回到布拉格，更在極權統治的國家裡，失去他原有的一切。身為作者的米蘭 昆德拉，儘管有著似托馬斯受到政治上迫害的遭遇，隨而流亡到法國，但在閱讀《生命中不能承受之輕》後，故事的另一女主角薩賓娜更具有米蘭 昆德拉的影子：

¹²¹ 《小說的藝術》，頁 61。

¹²² 《後設小說 自我意識小說的理論與實踐》，頁 135。

¹²³ 《後設小說 自我意識小說的理論與實踐》，頁 114。

薩賓娜不斷接到那位悲哀的鄉下通信者來信，直到她生命的終結。很多信一直沒有讀過，她對故土的興趣以越來越少。那老頭死了，薩賓娜遷往西方更遠的地方，遷往加州，更遠離了自己出生的故國。¹²⁴

實際生活裡的昆德拉，猶如薩賓娜徹底同極權主義世界決裂，在與他人的訪談中也提到「即使我能回去，我也永遠不想回去了！一生中移居國外一次已經夠了，我是從布拉格作為移民來到巴黎，我永遠不會有精力再從巴黎移民布拉格」。¹²⁵

在小說中，昆德拉主導各人物置身的時空背景，如同後設小說家欲表明的觀點：

儘管文學虛構不過是一種言語的現實，它卻能通過語言來建造一個想像的世界，在自己的術語範圍內擁有完全的指涉性地位，成為對我們所居住世界的一種選擇。¹²⁶

威廉 H 蓋斯亦曾表示道：「我們篩選，我們建構，我們寫我們的歷史，並由此製作關於我們自身的虛構人物，彷彿我們必須是依然清醒的」¹²⁷。後設透過小說對人物「扮演角色」進行一種主題性的探索。米蘭 昆德拉同樣地藉由小說虛構的陳述，進而建造他個人「可選擇的世界」，從中存在並擁有著其自我的「真理」¹²⁸。

此外，米蘭 昆德拉歸納十八和十九世紀現實主義，所奠定關於小說人物描寫的規則，如：

- (一)應該給人物提供儘可能多的信息：關於他的外表、說話的方式、行動的方式等；
- (二)應當讓人了解人物的過去，因為正是在那裡可以找到他現在行為的動機；
- (三)小說中的人物應當有完全的獨立性，作者應當隱去自己的看法而不影響讀

¹²⁴ 《生命中不能承受之輕》，頁 325。

¹²⁵ 引自李風亮、李艷編著，《對話的靈光》，北京，中國友誼出版，1999 年 1 月，頁 477。

¹²⁶ 《後設小說 自我意識小說的理論與實踐》，頁 114。

¹²⁷ 威廉 H 蓋斯：《小說和生活的角色》，引自《後設小說 自我意識小說的理論與實踐》，頁 133。

¹²⁸ 《後設小說 自我意識小說的理論與實踐》，頁 114。

者。¹²⁹

然而，根據上述的方式使真實和客觀性成為小說人物的基本特徵。但何謂真實？這樣的問題顯然值得提出探討。在《生命中不能承受之輕》，昆德拉對於女主角特麗莎較男主人翁有更多關於過去的描繪，對此，昆德拉提出他的解釋，他認為特麗莎之母是影響她的重要關鍵，只因通過這個點，才得以更深入探究特麗莎的存在問題，以致昆德拉採取選擇性介紹故事人物的背景，並且揭示該人物如何產生，這種構想小說中人物的方式，也粉碎了傳統小說力圖「真實性」的神話，故昆德拉和「後設」都運用想像的延伸，使受限的現實透過小說裡的虛構，實現了生活中無法恣意兌現的各種可能性。

五、結局

在後設小說的文本當中，所使用的結局通常「使讀者傳統的意義期待落空的方式以及使結局或明或暗的疑問化方式，把讀者的注意力引向作品結構的過程」¹³⁰；《生命中不能承受之輕》的末了，米蘭 昆德拉並沒有依照傳統在最後一個篇章表明男女主角的下場，而是以特麗莎曾有的夢境與真實相融合，描寫道：

托馬斯轉動鑰匙，扭開了吊燈。特麗莎看見兩張床並排挨在一起，其中一張靠著一張小桌和一盞燈。燈罩下的一只巨大的蝴蝶，被頭頂的光嚇得一驚。撲撲起飛，開始在夜晚的房間裡盤旋。鋼琴和小提琴的旋律依稀可聞，從樓下絲絲縷縷地升上來。¹³¹

因此，讀者若一旦忽略前面的段落，將無法從故事最後得知男女主角的收場，在小說裡的第六個篇章〈偉大的進軍〉，托馬斯兒子寫信給薩賓娜告知托馬斯和特麗莎兩人已經車禍死亡的消息，同時米蘭 昆德拉也藉著托馬斯和特麗莎兩人的死訊，帶給薩賓

¹²⁹ 《小說的藝術》，頁 26。

¹³⁰ 《後設小說 自我意識小說的理論與實踐》，頁 25。

¹³¹ 《生命中不能承受之輕》，頁 373。

娜的衝擊，促使薩賓娜立下遺囑，「請求把她的屍體火化，骨灰灑入空中。特麗莎與托馬斯的死顯示著重，她想用自己的死來表明輕。正如巴門尼德曾經指出的，消極會變成積極。」¹³²，故米蘭 昆德拉透過作品的結構編排，使讀者必須在從其中的章節去進行思索，以致讀者早已「淹沒在我們對未來認識的傷感中」¹³³，這樣的特徵與「後設」打破「終局」¹³⁴性結尾的權威不謀而合。

六、歷史的作用

帕特里莎 渥厄認為歷史在後設小說中出現，具有這樣的功能：

後設所提示的，不僅僅是說歷史的寫作是一種虛構行為，是運用語言組成一個世界模式來對歷史事件進行觀念的整理；而且是說歷史本身也像小說一樣為錯綜關聯的情節所覆蓋，這些情節又表現為人們思想意圖在各行其事地發生著相互作用。¹³⁵

美國史學家海登 懷特(Hayden White)談論歷史時，他認為歷史乃是一種敘述形式，歷史上的事實經過作家選擇安排而呈現，歸因於過去事實的真相無法表達完全，故發生的事件太多，以致於作家所選擇的是依他自認為重要的。

米蘭 昆德拉認為自己的小說在對待歷史的方法上，「歷史背景不僅應當為小說的人物創造一種新的存在境況，而且歷史本身應當作為存在境況而被理解和分析」¹³⁶。《生命中不能承受之輕》裡，第二章〈靈與肉〉提到俄國入侵波希米亞後，杜布切克遭俄國軍隊逮捕並且威脅他，他被迫與布里茲涅夫(Leonid Brezhnev)¹³⁷談判，之後回到布拉格，他在廣播中對著全國人民講話，上氣不接下氣的停頓與喘息，米蘭 昆德拉經由這一段

¹³² 《生命中不能承受之輕》，頁 325。

¹³³ 《小說的藝術》，頁 63。

¹³⁴ 《後設小說 自我意識小說的理論與實踐》，頁 15。

¹³⁵ 《後設小說 自我意識小說的理論與實踐》，頁 57。

¹³⁶ 《小說的藝術》，頁 29。

¹³⁷ 一九六八年，前蘇聯在「主權有限論」等旗號下，以坦克突襲方式佔領布拉格，之後當時蘇聯外長布里茲涅夫(Leonid Brezhnev)，在波蘭會議演講時提出，若共產集團成員國家意識形態受到威脅時，有權干涉其內政，此概念被視為「布里茲涅夫主義」(Brezhnev Doctrine)，為東西方帶來不安。

歷史插曲揭示著「軟弱」這個詞，並且道出人們面對它的反應：

入侵後的第七天，特麗莎在某報編輯部聽到了這個講話，編輯部一夜之間變成了一個抵抗組織，在場的每個人都恨杜布切克，譴責他的妥協，為他的恥辱感到恥辱，被他的軟弱所激怒。¹³⁸

而故事中，特麗莎這個角色，針對此一歷史事件產生新的想法：

即使像杜布切克那樣體魄強壯的人，那種看來無法忍受、令人反感的一時極端軟弱，那種將特麗莎與托馬斯感到這個國家來的軟弱，現在吸引著她。她知道自己是軟弱的，她的營壘是軟弱的，她的引誘國家是軟弱的，她不得不忠於它們。¹³⁹

昆德拉表示在此的歷史僅是一個佈景，而在這個底幕下所發生人的種種境況，「它本身也是一個人的境況，一個放大的存在境況」¹⁴⁰。而歷史其實是由不斷的巧合構成，如昆德拉描寫主角托馬斯將棄兒的形象投射在托麗莎時說道：

如果法老的女兒沒有抓住那隻載有小摩西逃離波浪的筐子，世上就不會有《舊約全書》，不會有我們今天所知的文明。多少古老的神話都始於營救一個棄兒的故事！如果波里布斯沒有收養小伊底帕斯，索福克勒斯也就寫不出他最美的悲劇了。¹⁴¹

此外，米蘭 昆德拉在其評論集《被背叛的遺囑》(Les Testaments Trahis)，說明「人類的歷史」和「小說的歷史」之區分乃是：「人類的歷史不屬於人，如果說它作為人在

¹³⁸ 《生命中不能承受之輕》，頁 102。

¹³⁹ 《生命中不能承受之輕》，頁 102。

¹⁴⁰ 《小說的藝術》，頁 31。

¹⁴¹ 《生命中不能承受之輕》，頁 35。

其中無任何把握的外來力量而加諸於人，小說的歷史則產生於人的自由，產生於他的完全個人的創造，和他的選擇」¹⁴²。

昆德拉運用著歷史的環節，佐以字詞的引申，進而將所發生的政治與社會事件集中到故事的人物上，如此造成向讀者曝露這是小說的「真實世界」¹⁴³，絕非所處的現實。

七、「作者之聲」

後設小說不僅是小說，同時也對該篇小說的創作過程有所說明，所創設的故事與小說中所附的評語兩者之間往往產生某種對話關係，一方面呈現閱讀與詮釋的概念，另一方面則是突顯「作者之聲」(authorial voice)¹⁴⁴，顯露作者個人信念和意識形態。

《生命中不能承受之輕》故事的開端，在「永劫回歸」的闡述後，米蘭 昆德拉提到男主人翁托馬斯，他仿若回憶老朋友的筆調寫著：「多少年來，我一直想著托馬斯，似乎只有憑著回想的折光，我才能看清他這個人。我看見他站在公寓的窗台前不知所措，越過庭院的目光，落在對面的牆上」¹⁴⁵。

當讀者乍讀之際，心中不免以為托馬斯是否還存在這世界上的人，抑或是與作者熟稔的朋友；而後米蘭 昆德拉引領著讀者進入小說的時空：「現在我們回到了他生活的那個關鍵時刻，即我剛才談到：他站在窗前，遙望著院子那邊的高牆陷入了沉思」¹⁴⁶。

托馬斯就像使人難忘的小說作品人物般，被米蘭 昆德拉以語言重新組構，是歷史的片段，是真實的也是想像的，接著昆德拉採用第三人稱「他」描述著男主角的心情，卻以一種似乎與某人正在相互討論的語調，促使讀者感到錯亂，疑惑這聲音來自何人？還是作者昆德拉的「旁支」描寫？

現在他站在窗前，極力回想那一刻的情景。那不是因為愛情，又是因為什麼呢？是愛嗎？那種想死在她身邊的情感顯然有些誇張，在這以前他僅僅見了她一面！那麼，明明

¹⁴² 《被背叛的遺囑》，頁 16。

¹⁴³ 《後設小說 自我意識小說的理論與實踐》，頁 38。

¹⁴⁴ 引自劉建基：〈對話想像：後設小說、巴克汀、《法國中尉的女人》〉，《第五屆英美文學研討會論文集》，台北，書林出版，1994 年 10 月。

¹⁴⁵ 《生命中不能承受之輕》，頁 30。

¹⁴⁶ 《生命中不能承受之輕》，頁 30。

知道這種愛不甚適當，難道這只是一個歇斯底里的男人感到自欺之需而作出的偽舉嗎？他的無意識是如此懦弱，一個小小的喜劇裡，他選擇了這樣一個與他根本無緣的可憐的鄉間女招待，竟作為他的最佳伴侶，進入了生活。¹⁴⁷

在閱讀該小說後，可知對於托馬斯和特麗莎而言，他們之間一直逃離不了悲傷、憐憫、同情、無奈等灰色的因子，而在他們的生活中並沒有任何喜劇性的元素，除了那隻狗卡列寧帶給特麗莎稱不上極度快樂的安慰之外，因此從一開始二人就呈現一種悲劇式的型態，那麼「喜劇」究竟是昆德拉的嘲諷？或是托馬斯的自嘲？

在第二章〈靈與肉〉，米蘭 昆德拉赤裸裸的向讀者解說自己主人翁的由來：

一個作家企圖讓讀者相信他們的主人公都曾經確實有其人，是毫無意義的。他們不是生於母親的子宮，而是生於一種基本情境或一兩個帶激發性的詞語。托馬斯就是『Einmal ist keinmal』這一說法的產物，特麗莎則產生於胃裡咕咕聲。¹⁴⁸

稍後米蘭 昆德拉分析了追求女色的男人，可以分為兩種類型：「抒情性」與「敘事性」，而托馬斯為第二種類型¹⁴⁹；在第五章〈輕與重〉，他又再度更加詳盡陳述托馬斯此角的由來，甚或是自我剖析故事裡每個人物的心理和行動。

這種方式迫使讀者看到，作為故事的明顯敘述者的人，同時是創造事件的人，亦猶如所發生事件的紀錄者，此乃米蘭 昆德拉在《生命中不能承受之輕》慣用的方式，這點與後設小說的手法雷同。

此外，在後設小說有一種明顯的傾向，作者於小說的故事與話語進行間，採用第一人稱開始，然後轉為第三人稱，然後又回到開始的狀態，如帕特里莎 渥厄所認為：

第三人稱敘述加上第一人稱的闖入所容忍的後設混亂明顯比第一人稱敘述更甚（無論

¹⁴⁷ 《生命中不能承受之輕》，頁 31-32。

¹⁴⁸ 《生命中不能承受之輕》，頁 65。

¹⁴⁹ 《生命中不能承受之輕》，頁 245。

這闖入的「我」是作者或不是作者)。在第一人稱敘述中，「講述」得到了現實性的推動，因為這是由一位個性化的人物在虛構的世界裡得到時空維度而產生的。¹⁵⁰

例如：米蘭 昆德拉在小說開始採用回溯，明顯的告訴讀者，他與托馬斯是不同時空，並且時常抽離故事時間排序，將「這是我寫的小說」的狀態曝露，在第五章的開始，米蘭 昆德拉寫道：「如我在第一章中所述，特麗莎出奇不意來到布拉格那天」¹⁵¹。此外，在男女主角故事發展之中，又躍然跳出說明自己的想法；如此在這小說家自己所建構的獨立世界裡，被敘述者突然闖進，明顯地告訴讀者他來自不同本體的位元。

因此後設小說中，將話語裡「我」的人稱形式改變成故事中的「他」來提示讀者，而在作為故事敘述中的主角「我」，也是話語的主體，而全部隱藏在這些話語背後的，顯然就是作者的主體性；寫「我」就是企圖去發現寫作中固定的主體性，並且加以消除後，又再構成一個新的主體。因此《生命中不能承受之輕》的第五章〈輕與重〉中，米蘭 昆德拉對於小說人物有著這樣的闡述：

我小說中的人物是我自己沒有意識到的種種可能性。正因為如此，我對他們都一樣地喜愛，也一樣地被他們驚嚇。他們每一個人都已越過了我自己圈定的界限。對界限的跨越(我的「我」只存在於界限內)最能吸引我，因為在界限那邊就開始了小說所要求的神秘。小說已不是作者的自白，是對人類生活 生活在已經成為羅網的世界裡 的調查。但是夠了，讓我們還是回到托馬斯吧。¹⁵²

這是一段頗值得玩味的話，米蘭 昆德拉認為「小說不是作者的自白」並且「小說中人物已經越過了我自己的界限」，這並非表示在小說裡都不具有米蘭 昆德拉的自我意識，相反的，在昆德拉受訪時，談到特麗莎一角，「我需要創造特麗莎，一個實驗性的自我」¹⁵³，

¹⁵⁰ 《後設小說 自我意識小說的理論與實踐》，頁 153。

¹⁵¹ 《生命中不能承受之輕》，頁 215。

¹⁵² 《生命中不能承受之輕》，頁 269。

¹⁵³ 《小說的藝術》，頁 24。

他舉出當特麗莎感到暈眩時，他思索著：「什麼是暈眩？」，進而在小說裡對「暈眩」這個詞作一個定義，那麼從此又延伸出另一個思考：米蘭 昆德拉對於故事中的人物行動是完全按照他有意地安排嗎？個人以為米蘭 昆德拉在創作故事角色過程中，若如他所言「我對他們一樣地喜愛，也一樣被他們驚嚇」，那麼他偶而「失控」不盡然完全掌握小說人物與敘事，任其「脫序」發展的情形下，使故事的角色「行動無因果性」¹⁵⁴，進而延伸至人所具有的各種可能性。

此外，昆德拉又再次向讀者表示「讓我們還是回到托馬斯吧」，這樣的手法也如後設小說打破成規，「使得分散的作者來自暗含的作者，而暗含的作者又來自敘述者，敘述者來自暗含的讀者，而暗含的讀者又來自讀者，小說提醒我們，那麼誰是『我們』的主格」¹⁵⁵。

昆德拉在其評論集《小說的藝術》提道：「即便是我在說話，我的思考也是與一個人物相聯繫的。我想思考他的態度，他看事物的方法，親臨其位，並比他所能達到的還要深刻」¹⁵⁶，故昆德拉小說中所涉及的不只是作家本人，同時還帶著同理心猜測其他人的腦海和內心有何變化。

在《生命中不能承受之輕》的第五章〈輕與重〉，昆德拉再度離開故事的行進，談到小說角色的由來：

我前面指出過，作品中的人物不像生活中的人，不是女人生出來的，他們誕生於一個情境，一個句子，一個隱喻！簡單來說，那隱喻包含著一種基本的人類可能性，在作者看來它還沒有人發現或沒有被人扼要地談及。但是，一個作者只能寫他自己，難道不是這樣嗎？¹⁵⁷

在後設小說中，作家的不滿與失望經常在其間顯露，從而導致一種失控和糾葛不清的自我虛構化實踐。昆德拉提到故事中主角所面對「穿越庭院的凝視以及不知所措的茫然 偉

¹⁵⁴ 《小說的藝術》，頁 46。

¹⁵⁵ 《後設小說 自我意識小說的理論與實踐》，頁 155。

¹⁵⁶ 《小說的藝術》，頁 64。

¹⁵⁷ 《生命中不能承受之輕》，頁 268-269。

大的進軍人們一起舉起的拳頭；在暗藏竊聽器前的智慧表演 我知道這一切情境，我自己都經歷過」¹⁵⁸，但他卻矛盾地表示「這一切未能產生我提綱勾勒中和作品描繪中的人物」¹⁵⁹，由此，昆德拉儘管有時直接作為「作者」，但又不願淪為傳統的權威全知作者，因此聲稱「小說內的人物是他自身所沒有意識到的各種可能性」，換言之，昆德拉猶如「後設」藉由虛構“角色”的生活進行對真實世界的探索。

八、小說的不確定性

米蘭 昆德拉曾表示「小說應該毀掉確定性，這是作者和讀者之間產生誤解的根源。」¹⁶⁰，對於小說家而言，昆德拉認為該將所有的肯定性換成疑問，並且嘗試描繪世界的原貌，也就是「自我」這個謎和「悖論」(paradox)。而在後設小說中，展示的正是「不確定性、靈活性與開放性」，對於事物並沒有明顯的傳達某種中心思想的意圖，也不針對何種理論予以肯定，甚至是以「悖論」的方式，本文稍後將會提到；故誠如米蘭 昆德拉在《生命中不能承受之輕》第三章〈誤解的詞〉中，提出即使是同樣的詞，給予每個人不一樣的定義和感受，這一切乃因：

人們還年輕的時候，生命的樂章剛剛開始，他們可以一起來譜寫它，互相交換動機，但是如果他們相見年歲大了，像薩賓娜與弗蘭茨那樣，生命的樂章多少業已完成，每一個動機，每一件物體，每一句話，互相都有所不一樣了。¹⁶¹

例如：「音樂」，「音樂」對於弗蘭茨來說，表示著：

他認為音樂是一種解放的力量，把他從孤獨、內向以及圖書館的塵埃中解放出來，打開了他的身體的大門，讓他的靈魂走入世間，獲得友誼。他愛跳舞，遺憾薩賓娜沒有

¹⁵⁸ 《生命中不能承受之輕》，頁 269。

¹⁵⁹ 《生命中不能承受之輕》，頁 269。

¹⁶⁰ 引自李風亮、李艷編著，《對話的靈光 米蘭昆德拉研究資料要輯》，北京，中國友誼出版，1999年1月，頁 508。

¹⁶¹ 《生命中不能承受之輕》，頁 119。

他那樣的熱情。¹⁶²

那麼薩賓娜看待「音樂」又是如何？當薩賓娜與弗蘭茨用餐時，聽到附近傳出音樂伴有重重的打擊聲響，薩賓娜甚感不悅，「音樂」之於薩賓娜，則是：

從童年起，她就被偽裝成音樂的噪音緊緊追剿。那時她想，只有在共產黨的世界裡才有這樣專橫的音樂統治，到了國外，她才發現把音樂變為噪音是一個全球的過程，人類由此進入了完全醜陋的歷史階段。¹⁶³

米蘭 昆德拉經由此章，強調相同的詞，儘管像弗蘭茨與薩賓娜兩人關係如此親近，依然顯露出完全不一樣的思想模式。即便是針對同一個人，但隨著每次的再現，都將衍生不同的意義，因此昆德拉提出「語義的河流」¹⁶⁴，意即對於相同的事物，其原有的意義會與之共回響共鳴，但仍會延伸出新的含義，再與舊的其意混合。故從該章的內容上，都是一種「反對話」，「誤解」顯示溝通的失敗，昆德拉訴諸「詞典」的形式代表話語變成教義性，實則意味著思想受到物化和對話的消逝。

因此後設小說將一切看成不確定的文本，因為「不確定性」¹⁶⁵在實際生活中滲透著我們的思想和行動，造成不確定性與現實主義的成規相互抗衡；米蘭 昆德拉在受訪時表示道：「小說若是被迫成為確定性的說明，這是對小說精神的背叛，是對塞萬提斯(Miguel de Cervantes)的背叛。極權的世界，不管它建立在什麼基礎上，就是什麼都有了答案的世界，而不是提出疑問的世界」¹⁶⁶，顯然昆德拉與後設小說之間具有同樣的寓意。

九、悖論

戴維 洛吉(David Lodge)對於後現代主義曾經作出這樣的分類：「矛盾、排列、非延續、

¹⁶² 《生命中不能承受之輕》，頁 124。

¹⁶³ 《生命中不能承受之輕》，頁 125。

¹⁶⁴ 《生命中不能承受之輕》，頁 118。

¹⁶⁵ 《後設小說 自我意識小說的理論與實踐》，頁 7。

¹⁶⁶ 引自李風亮、李艷編著，《對話的靈光 米蘭昆德拉研究資料要輯》，北京，中國友誼出版，1999 年 1 月，頁 517。

散亂、無節制、短路。後設則注重矛盾、排列、短路」¹⁶⁷。帕特里莎 渥厄因此將後設寫作策略歸類為：「矛盾：悖論；藝術珍藏：文本間的過度毀滅」，她認為這些策略都依賴對立面張力的存在(無節制、散亂)，因此才得以區分後設與後現代主義小說的創作形式。¹⁶⁸

後設小說中，「悖論是矛盾的一種形式，它提出一種主張的同時又否定了這種主張(反之亦然)，它提出有限定的陳述卻只能由無限性來解決。這種悖論(paradox)的無限性，涉及到無休止重覆的可能性或是如環無端的圓性可能性」¹⁶⁹；而在《生命中不能承受之輕》裡，米蘭 昆德拉在小說開始，即以「永劫回歸」(eternal return)進行一連串的自我論辯：

尼采常與哲學家們糾纏一個神秘的「永劫回歸」觀：想想我們經歷過的事情吧，想想它們重演如昨，甚至重演本身無休無止地重演下去！這癡狂的幻念意味著什麼？從反面說：「永劫回歸」的幻念表明，曾經一次性消失了的生活，像影子一樣沒有分量，也就永遠消失不復回歸了。¹⁷⁰

隨後米蘭 昆德拉又提出：

如果永劫回歸是最沉重的負擔，那麼我們的生活就能以全部輝煌的輕鬆，來與之抗衡。可是，沉重便真的悲慘，而輕鬆便真的輝煌嗎？最沉重的負擔壓得我們崩塌了，沉沒了，將我們釘在地上。可是在每一個時代的愛情詩篇裡，女人總是渴望被壓在男人的身軀之下。也許最沉重的負擔同時也是一種生活最為充實的象徵，負擔越沉，我們的生活就越貼近大地，越趨近真切和實在。¹⁷¹

¹⁶⁷ 《後設小說 自我意識小說的理論與實踐》，頁 158。

¹⁶⁸ 《後設小說 自我意識小說的理論與實踐》，頁 158。

¹⁶⁹ 《後設小說 自我意識小說的理論與實踐》，頁 164。

¹⁷⁰ 《生命中不能承受之輕》，頁 28。

¹⁷¹ 《生命中不能承受之輕》，頁 29。

誠如米蘭 昆德拉他認為「小說的道路以悖論而告結束嗎？是的，可以這麼想。而且悖論不是只有一個，它們是許多個。」¹⁷²，猶如昆德拉於《生命中不能承受之輕》，提出「永劫回歸」(eternal return)，卻又同時透過托馬斯該角色提出「Einmal ist keinmal」，意即歷史和人生的歷程僅為一次性宿命，生命的軌道是一條永遠無法回歸過去某個點上的直線。但經由昆德拉的「反覆敘事」，促使小說裡的主人公一生中的重大事件，被一次次地「重複」¹⁷³敘述，每一個再度被闡述的細節，都衍生出比一次性更豐富的內容；那麼是否能夠“假設”，借助這種「反覆敘事」，小說中的人物在某種程度上超越了生命的一次性呢？

因此，確定整體世界的根本性並不存在，反之，也賦予小說的本質，小說之所以存在的理由，乃在於呈示世界本來的模糊性和不確定性，然而，在米蘭 昆德拉小說中不提供揭曉「謎底」，亦不具備這種答案，誠如上述後設所言「這種悖論的無限性，涉及到無休止重覆的可能性或是如環無端的圓性可能性」。

十、陌生化

帕特里莎 渥厄提到在後設小說理論中，以「陌生化」(defamiliarize)的手段用於文學作品時，就會產生具有自我意識的滑稽模仿，意即「戲擬」(parody)，目的使讀者避免產生慣性的閱讀，讓日常理解和所把握事物的過程不再輕而易舉。維克多 什克洛夫斯基(Viktor Shklovsky)進一步推演這個概念，指出「陌生化」¹⁷⁴就是通過暴露和揭示傳統習俗的事物進而更新觀念的手段。

在《生命中不能承受之輕》，米蘭 昆德拉除了運用上述所討論的將小說結構「陌生化」，也就是打破故事發展自然順序，將情節予以重新編排，結尾並沒有放在最後一章，跳出典型小說「開頭、主幹、結局」的結構完整性；此外，昆德拉常在小說進行中發出「作者之聲」，有意地介入他所架構的故事裡，經由敘事的混淆，如前文「作者之聲」所探討：迫使讀者會不禁重新思量敘述者究竟何人，是作者？抑或是主人翁？甚至必須去適應另一個不同的視角，這樣即造成了一種「陌生化」的效果。

¹⁷² 《小說的藝術》，頁 7。

¹⁷³ 熱奈特(Gerard Genette)著，王文融譯，《敘事話語 新敘事話語》(Narrative Discourse, Narrative Discourse Revisited)，北京，中國社會科學出版社，1990年，頁 73-74。

¹⁷⁴ 《後設小說 自我意識小說的理論與實踐》，頁 74。

個人認為「重複」(repetitive)，乃是米蘭 昆德拉小說裡的一項重要特徵，如上所述，即小說中的某一個事件或某一個細節，在故事中各個不同的章節裡，不斷地再度提及。昆德拉亦談到關於「重複」的語義學意義：「作者在他的文字中引進了一個具有關鍵一定義和觀念特點的詞。如果作者從這個詞出發，發展一個長的思索，那麼重複這同一個詞，從語文學和邏輯的角度來看便是必要的」¹⁷⁵。

《生命中不能承受之輕》文中，托馬斯自以為是特麗莎的救世主，「他又一次感到特麗莎是個被放在樹脂塗覆的草筐裡順水漂來的孩子。他怎麼能讓這個裝著孩子的草籃順流漂向狂暴洶湧的江濤？」¹⁷⁶，托馬斯這樣的「詩情記憶」¹⁷⁷在小說就複現了數次，而且每次複現都似乎是很必要的，並不讓人感到多餘。若閱讀整個故事後，其實不難發現小說中人物之間的情感癥結，於第一章已大致陳述完畢，但在後面的第二章至第七章，仍然會重複敘述先前講過的情節，這就構成一種小說敘事結構上的「反覆敘事」。

為什麼昆德拉要如此刻意地重複？這樣的反覆敘事有何特點與用意呢？實際上昆德拉在小說中的每一次反覆敘事並非無謂的重複，每一次重複都會重新強調同一個事件的某一個側面，或補充其細節。例如，關於薩賓娜的「圓頂禮帽」：

在我小說的第三章裡，我講到了薩賓娜半裸著身子，頭上帶著圓頂禮帽，同穿戴整齊的托馬斯站在一起。當時我有些事沒來得及提到。她從鏡子裡看到自己時，為她的自我褻瀆而亢奮。她忽發奇想，似乎看到托馬斯戴著圓頂禮帽，正使她坐在抽水馬桶上並看著她排糞。她的心突然劇跳起來，幾近昏暈的邊緣。她把托馬斯拖倒在地毯上，立刻發出性高潮的叫喊。¹⁷⁸

任何一次性的敘述都具有局限性，因此一次性的敘述，不可避免地導致故事只能表現片面，況且人總是在觀察事物上有盲點，但事件本身卻是多側面多層次的，而唯有轉換視角，才可能

¹⁷⁵ 《被背叛的遺囑》，頁 111。

¹⁷⁶ 《生命中不能承受之輕》，頁 35。

¹⁷⁷ 《生命中不能承受之輕》，頁 255。

¹⁷⁸ 《生命中不能承受之輕》，頁 298。

呈現一個事件的豐富性。米蘭 昆德拉的「反覆敘事」正是如此，每一次重複都意味著新的角度和動機，由此，反覆敘事就建立了多重視角，彷彿是好幾道目光都放在同樣的故事上，而造成小說具有各種可能維度。這點與之前所提到後設小說「它提出有限定的陳述卻只能由無限性來解決」相呼應著；昆德拉對事情的「重複」敘述，正是為了克服這種一次性敘述的局限。

此外，「反覆敘事」亦影響小說的敘事時間，造成故事時間的穿插與倒錯，缺少戲劇性的高潮迭起，在小說的前幾章已經預先曝露，導致「懸念」¹⁷⁹的消失；「懸念」於傳統故事發展中的存在，意味著小說敘事必須嚴格遵循線性因果關係，當小說交代了一個原因的時候，它將帶來的結果是什麼就構成了懸念。顯然，在小說中「線的意象」¹⁸⁰無法超然於重複的問題，「重複」可以「發生在任何線索之上，使其直截了當的線性狀態出現問題，甚至引起混亂的東西：返回、打結、來來回回成波狀、懸置、打斷、虛構化」¹⁸¹。

因此米蘭 昆德拉的「重複」，不僅顯示敘述者昆德拉他對自己的小說寫作過程極端自覺，同時帶領著讀者進入其所建構的情節中，也不斷提醒讀者跟隨其步伐，將故事「陌生化」後，進而意識到文本的虛構性。

十一、滑稽模仿

托馬斯 曼(Thomas mann)在其小說《浮士德博士》(Le Docteur Faustus)提及：「滑稽模仿在這裡正是一種具有偉大天賦的高招 它幫助擺脫集權懷疑主義、智性的緘默和無可救藥的乏味感於一身的那種貧乏狀態」¹⁸²。在〈《夢遊人》啟發下的筆記〉一章中，昆德拉也曾談到受布洛赫(Broch)小說的影響，閱讀這部描寫德國作曲家亦是“浮士德”，名為亞德里安(Adrian)的一生，托馬斯 曼通過其虛構的人物進行一番思考。

「釋放」功能是滑稽模仿的重點，同時也是後設核心，在文體、樣式、歷史和心理的層面進行一種操作模式。帕特里莎 渥厄指出「滑稽模仿」可依據佛洛伊德(Sigmund Freud)的論辯：

¹⁷⁹佛斯特著，李文彬譯，《小說面面觀 現代小說寫作的藝術》，台北，志文出版，1991年12月，頁32。

¹⁸⁰J.希利斯 米勒(J.Hillis Miller)著，郭英劍等譯，《重申解構主義》，北京，中國社會科學出版，1998年11月，頁143。

¹⁸¹《重申解構主義》，頁143。

¹⁸²《後設小說 自我意識小說的理論與實踐》，頁77。

佛洛伊德證明玩笑的力量是由它們的形式產生的。比如在夢中，這種力量依賴於聚合加替代的過程。他把笑的作用看作一種遊戲本能的延伸。然而，玩笑引起的只是一種瞬間的釋放反應，而後設所引起的既是這種瞬間的釋放反應，又是文學歷史系統內的釋放。¹⁸³

然而，在後現代主義中，「拼貼」和「戲仿」涉及著模仿，對其他風格特別是在手法和文體上標新立異的模擬；「拼貼」，像戲仿一樣，是對一種特殊或獨特風格的模仿，戴著文體的面具，說著已死的語言；但是它是一種中性的模擬方式，沒有戲仿的隱秘動機，沒有諷刺的衝動，沒有笑聲，甚至不具有潛在可以和所模仿對象相對照的某些“標準”。個人認為對於昆德拉而言，在他的作品中，則是傾向於一種「戲擬」的手法。

《生命中不能承受之輕》中，米蘭 昆德拉將特麗莎撫摸狗兒卡列寧的畫面和尼采抱住馬痛苦交疊，兩者並列為同樣思考著人類的問題。此外，一直勸說托馬斯簽署請願書的高個駝背編輯，自認為所做的一切都是美德標誌，將自己當做是扛負重大歷史責任的被指派者，例如：編輯的房間掛滿照片和宣傳畫，其中一張畫即模仿了一九一八年俄國國內戰爭徵兵時的宣傳畫，「公民，你在兩千字宣言上簽名了嗎？」取代了原標題「公民，你加入紅軍了嗎？」。

米蘭 昆德拉在此點出人們遵循“選民說”¹⁸⁴，以一種滑稽模仿的方式，反映在生活中的微小事物，因為苦於平凡生活的庸俗，不免想擺脫，於是產生幻覺，認為自己能夠具備這樣的資格，在昆德拉另一部作品《緩慢》亦寫道：「就像在戲仿它們自身一樣，神學的觀念反映在我們生活中的瑣碎微不足道之處」。

在《生命中不能承受之輕》中，昆德拉透過嘲諷性的視角，描寫高個駝背編輯為了嘲諷那些秘密警察無所不在的窺視舉動：「他轉向牆中那想像的麥克風，用宏亮的聲音說：『先生們，像以前一樣，我想藉此機會鼓勵你們努力工作，我僅代表我自己以及所有未來的歷史學家們向

¹⁸³ 《後設小說 自我意識小說的理論與實踐》，頁 89。

¹⁸⁴ 「選民說」，是歷史主義可以通過其種種形式中最樸素和古老的一種。這個學說通過一種有神論的解釋，即確認上帝為歷史舞台所上演的戲劇之作者，成為使歷史得以理解的種種嘗試之一，同時意指毫無功勞的人，由一個超自然的裁判，由上帝自由或隨興的旨意，被選派去做某件特別神聖的事。

你們表示感謝』」¹⁸⁵這位編輯試圖在真實世界外繼續說出「事實」，但卻不自覺地成為站在權力的世界之外而推測權力或考慮怎樣去組織權力；有關那篇托馬斯拒絕簽名的請願書刊登時，「那些文章裡，沒有一個字提及它是彬彬有禮地呼籲釋放政治犯。它們用大量的篇幅，用含混恐嚇之詞，談著一份旨在為一場反社會主義運動奠定基礎的反政府宣言。它們還列舉了所有的簽名者」，那位編輯在此已從他作為歷史的一個目擊者的位置「異化」出來，不受歡迎地成為歷史的組織者，並且處於奇怪的真空狀態，置身權力之外，也不在真實之中。

昆德拉曾說道：「模仿不意味著缺乏真實性，因為個人不可能不模仿已經發生過的」¹⁸⁶，他以卡夫卡的第一本小說《美洲》(L'Amérique)為例，當中某些片段即是對於塞萬提斯式的一個模仿，使人好似進入一個儘管荒誕卻又更寫實的世界裡。昆德拉認為由於十九世紀的現實主義居於其間，促使玩弄“巧合”的把戲成為一種有意的戲謔或諷刺。如同後設提到滑稽模仿所揭示：

一系列特定的內容是怎樣被表現成為一組特定的成規，使得讀者把它認定為文學。這種相關性可以把讀者置於不同的歷史點上。它利用文本的非決定性，將當代的作品與早期的作品對立起來，迫使讀者改變他們建立在舊有的文學、社會成規上的保守性成見，並運用戲弄當代和以往的範式之間的對立，摧毀讀者對此的期待意識。¹⁸⁷

後設「滑稽模仿」的方法，乃將創造和批評加以融合，在「戲擬」的過程中，儘可能貼近地模仿原作的正常成規，「被模仿的是那種文體、修辭、節奏和詞彙」¹⁸⁸。此外，華萊士 馬丁(Wallace Martin)指出：「滑稽模仿本質上是一種文體現象 對一位作者或文類的種種形式特點的誇張性模仿，其標誌是文字上、結構上，或者是主題上的不符。滑稽模仿誇大種種特徵以使之顯而易見」¹⁸⁹。從《生命中不能承受之輕》的故事表面讀來，情節由托馬斯和特麗莎為中心開展，從兩人的邂逅到意外死亡，又薩賓娜與弗蘭茨

¹⁸⁵ 《生命中不能承受之輕》，頁 259。

¹⁸⁶ 《被背叛的遺囑》，頁 12。

¹⁸⁷ 《後設小說 自我意識小說的理論與實踐》，頁 76。

¹⁸⁸ 《後設小說 自我意識小說的理論與實踐》，頁 77。

¹⁸⁹ 華萊士 馬丁(Wallace Martin)著，唐小兵譯，《當代敘事學》，北京，北京大學出版社，1990年，頁 226-227。

的加入，仿如一部關於男女愛慾糾葛的小說，但卻延伸至其他複雜性的脈絡，關於愛情、忠誠、背叛、偶然、嫉妒等，昆德拉在當中增添歷史、哲思等不相關的事物使其戲劇性的交錯，甚至套用，造成主角所遭逢的一切「意外」事件竟成為一種隱喻。在後設中「滑稽模仿」亦將隱喻敘述放入進行的文學傳統中，進而擾亂過去和現有的文本，「對於過去的文本或樣式進行再處理將揭示出對於現有文本進行再處理的可能性」¹⁹⁰。

又如昆德拉《生命中不能承受之輕》提到在嚴峻的時代裡，俄國電影中充滿了令人難以置信的聖潔和高貴，「兩個俄國人之間可以出現最大的衝突，無非是情人的誤會：他以為她不再愛他，她以為他不再愛她。但在最後一幕，兩人都投入對方的懷抱，幸福的熱淚在臉上流淌」。

同樣在小說裡，昆德拉描寫托馬斯在「非如此不可」的驅使下，返回布拉格與特麗莎相聚，托馬斯原先雀躍地滿懷期待「他想投進特麗莎的懷抱中的慾望(他在蘇黎世的車上時還想著)，頓時煙消雲散。他覺得自己與她像是在冰雪覆蓋的草原上面對面站著，兩個人都冷得直哆嗦」¹⁹¹，昆德拉誇張化的描寫托馬斯如傳統煽情片男主角，在戰火蔓延時不顧一切前往女主角身邊，但最重要一刻應該出現的感動擁抱與激情淚水，卻被昆德拉出乎意料地在冰凍的氣氛戛然畫下休止符。

雖說昆德拉在小說的架構上，受布洛赫(Broch)《夢遊人》(Les Somnambules)的影響，由音樂結構「複調」的形式演化為複調小說的敘事節奏，他嘗試從模仿至「變奏」創新，並不斷地運用許多「擬真」片段，誠如昆德拉說道：「《生命中不能承受之輕》裡的弗蘭茨是歐洲左翼大進軍充滿傷感的最後回聲，而特麗莎，在波希米亞偏遠的小村子裡，不僅脫離她國家的公共生活，且脫離了“作為大自然主人與佔有者的人類繼續向前發展的道路”」¹⁹²，故事中的人物滑稽模仿著歐洲傳統革命的縮影，透過昆德拉的幻想、思考以及詞藻，「這些人物不僅結束他們個人的歷史，而且還結束了歐洲冒險的種種超個人歷史」¹⁹³，同時不難感到在其背後有個超然且幽默的「塞萬提斯」。

¹⁹⁰ 《後設小說 自我意識小說的理論與實踐》，頁 78。

¹⁹¹ 《生命中不能承受之輕》，頁 60-61。

¹⁹² 《小說的藝術》，頁 32-33。

¹⁹³ 《小說的藝術》，頁 33。

綜合以上所列舉小說的內容和後設理論的相互參照，從昆德拉寫作手法觀之，可發現《生命中不能承受之輕》中，具有後設小說的特點，例如：自我揭示小說的虛構性、形式上採取隨意性「變奏」、充滿幽默反諷的筆調、強調不確定性與可能性等。一再顯現昆德拉身為作者，對於「存在」的追問，藉由關於人的愛情、軟弱、暈眩、肉體、靈魂等不同狀態予以探究，並遠超過一般的範疇，使讀者獲得新的取向和觀察角度。

第五章 結論：七個篇章的生命爵士樂

米蘭 昆德拉於小說中企圖以探勘人的存在為旨，故不斷採取主題性的探討，他對「主題」該詞具體的理解表示道：「一個主題，就是對存在的一種疑問」¹，因此「存在」即最終極的主題，昆德拉運用複調小說形式，圍繞著「存在」所衍生某些特定的子題，予以逐一呈示每個主人翁的生命特質，顯現存在的多樣性。

《生命中不能承受之輕》裡，昆德拉採取七個篇章的複調音樂結構，將目光投射於一個個辨證的難題，關於記憶和忘卻，關於責任和自由，關於性慾和情愛等，不著力傳統寫實白描，精簡的筆鋒捕捉了凝重的感受，用輕鬆的文體開掘沉重的主題，「變奏」並映現充滿「悖論」(paradox)的不同聲部。

身為當代小說家的昆德拉，生活在後現代的社會中，不僅對極權政治有所批判，且深切感受到大眾傳播造成文化極具商業化的危機，昆德拉在其評論集中數度提到對於卡夫卡的推崇，故昆德拉如同被稱為後現代派作家卡夫卡用特殊的寫作手法，打破十九世紀現實主義的傳統風格，除此，昆德拉更強調小說的本身和過程，避免描繪客觀現實世界上的生活，並在作品中觸及人的荒謬、脆弱甚或普遍性「媚俗」(Kitsch)等多樣貌。

由昆德拉的作品裡，明顯可看出其故事角色似乎總在對自己的行為和想法進行反思，而作者亦時常直接介入當中人物的思考，因此對昆德拉最多的評論處即是他充滿自我意識所表現在小說裡的思索。在《生命中不能承受之輕》，昆德拉通過人物體驗各種命題省思，甚至藉由名叫卡列寧的狗引申出一番言論和感慨。實際上故事中每個人物都面對著「輕與重」及「靈和肉」的難以平衡與抉擇，然而，性格特質的迥異產生截然不同的應對，昆德拉透過其間的差異性互相影響或對照，呈現出同一命題具有多種可能性選擇樣貌。

從閱讀分析得知，《生命中不能承受之輕》可看到「後現代主義」與「後設小說」的特點，某些屬於「後現代」，誠如昆德拉認為「小說的藝術教讀者對他人好奇，教他

¹ 《小說的藝術》，頁 68。

試圖理解與他自己的真理所不同的真理」²。昆德拉在故事裡，提出有關「上帝與大糞」這類大膽的神學性思考，或通過人物檢視大眾的「媚俗」(Kitsch)心理，導因於昆德拉認為「媚俗」(Kitsch)禁錮了人們的思想，且使得藝術喪失原創性，故小說中的畫家薩賓娜，昆德拉將她描述投身藝術的殿堂以求脫離現實世界，不僅創作風格，甚至情感亦是不顧一切地逃脫社會現存的既定模式，昆德拉更由薩賓娜此人物引出的「媚俗」(Kitsch)議題，進而不斷重申「反大敘述」(anti-grand narrative)的觀念等。

此外，昆德拉點出反對「媚俗」(Kitsch)，透過小說角色托馬斯和薩賓娜「抗俗」，卻也展示了現實無法根除「媚俗化」(Kischifante)³的集體侵蝕；以及男主人翁托馬斯「非如此不可」卻發現「別樣也行」，皆呈現事物的多元和非絕對性，凸顯一種「不確定性」。再者，昆德拉於小說內將時事或政治人物和固有的意識型態等，視為「反諷」的對象。

《生命中不能承受之輕》中，從昆德拉的寫作手法而言，側重「自我」(self)，因此展現著「後設」的特徵，於本論文第四章大致區分為數項，如：遊戲性、「離題」、小說的架構、虛構的舞台、「作者之聲」、「悖論」等，然而，其中幾點與「後現代」的概念有所重疊，前面的篇章已粗略作介紹。

故事傳達上，昆德拉將小說建造於虛構性和假定上，其認為在文學中的虛構雖說是對現實主義模式的顛覆，但非意圖逃避現實或與真實性相對立，因此昆德拉採「後設」的手法在現實和文本世界中自由穿梭，並向讀者自我揭示小說的虛構過程，如：男主角托馬斯由「Einmal ist Keinmal」而來，女主人翁特麗莎則是產生於胃的聲音，由此可看出昆德拉的用意：托馬斯來自一項概念性，以體現「輕和重」這樣的複雜思緒，特麗莎源於人的一種生理反應，故主要印驗「靈與肉」的身心矛盾，皆為昆德拉藉由人物「扮演角色」進行關於「存在」主題性的探究。

在小說裡，昆德拉有別於傳統小說模式，根據因果循環的關係加以漸進式發展，而採取打破「懸念」，預告結局的方式，使讀者無法閱讀傳統小說般，在故事接近尾聲時達到高潮，於《生命中不能承受之輕》裡，昆德拉在第六章的部分，先行告知角色的死

² 《被背叛的遺囑》，頁 7。

³ Kischifante：使媚俗化，由昆德拉所創造的法語詞。參見《被背叛的遺囑》，頁 144。

亡，使得故事的順序有所「倒錯」。

此外，昆德拉依循其所重視的「幽默」小說元素，採用「遊戲式」的筆調和「滑稽模仿」的情節陳述，在小說中昆德拉以史達林之子的死亡為例，揭示了人類存在本質所展示的高貴與瑣屑之間距離是如何的短促，進而超越了具體的事件；又如：昆德拉描寫弗蘭茲這類知識分子，始終相信歷史綻放著理性的光輝，總深信一切現實的荒謬和殘酷，僅是偉大歷史過程中的短暫挫折或意外，然而，生存本身的諸多可能性即打破這樣的幻夢，使得故事充斥黑色的荒誕與可笑。

昆德拉亦以「反覆敘事」或敘述視角的不同，促使原有的事物「陌生化」，同時對於主題的詞義進行思索，誤解的詞該章即透過男女主角弗蘭茲與薩賓娜個人「言語」和原有的語言成規加以對照比較，使詞義具有不同解讀，並指出語言於某種觀念的導引下難免發生扭曲，這一切乃是個體不同人生和理解的聚合。

《生命中不能承受之輕》裡，昆德拉描寫歷史主在凸現人的存在背景，並對人性加以剖析審視。除此，昆德拉採用小說敘事、哲學的沉思、夢、自我的幻想等異質的綜合文體，再搭配男女主角糾葛情感的通俗題材，使讀者更能從透過「通俗化」橋樑感受到其所表達的故事、思考和想像魅力。

總言之，在昆德拉作品中，如：早期在他祖國所發表的《玩笑》，或是移居國外後《笑忘書》、《生命中不能承受之輕》、《生活在他方》、《不朽》等，其中皆包含對其所經歷的政治波瀾有所書寫，但昆德拉也一再表明小說的宗旨並非反共。個人認為在《生命中不能承受之輕》，昆德拉由薩賓娜該角色道出：「我的敵人是媚俗(Kitsch)，不是共產主義」⁴，顯然可視為他對小說遭誤解的無可奈何之聲，故事主人翁的境況亦充分符合其力求從一個行動中，能透露人所生存處境的歷史本質。

再者，在昆德拉早期的《玩笑》中，整部小說乃由幾個主要人物分別敘述，「作者之聲」並不顯見，而在《生命中不能承受之輕》時，昆德拉深刻凸現人對自己存在和處境的兩難矛盾，故於此作中，他逕自使自己的思考與小說角色相混雜，甚至告訴讀者其

⁴參見《生命中不能承受之輕》，頁 306。

如何虛構角色，雖說在《不朽》之中，昆德拉更誇張地強調虛構化，徹底粉碎其真實感，然而，卻不似《生命中不能承受之輕》裡，虛構的呈現讓讀者可隨書中人物或作者的行為和想法進行思考，使整個文體具有高度的「自我反思」，故總結以上，個人以為在《生命中不能承受之輕》，有些例子是深具「後設」的成分。

昆德拉將對音樂的研究融入小說裡的形式和結構，其本身也曾是一個爵士樂手，故有評論家指出，《生命中不能承受之輕》書中四個主要人物可視為四種樂器，托馬斯 第一小提琴，特麗莎 第二小提琴，薩賓娜 中提琴，弗蘭茲 大提琴，如四重奏般，彼此互相襯托呼應。⁵

在眾多的音樂形式中，爵士樂被認為代表了西方社會對於音樂價值的重新省思，打破了音樂是特定階級所享受和擁有的迷思，例如：爵士樂反映了美國黑人所歷經的艱苦與奮鬥。表演方面，爵士樂演奏者採取「即興」詮釋主旋律，甚或從原始的和絃中發明自己的變奏方式，釋放出的熱情，隱約表達創作著的解放意識。「即興」具體化這樣的解放意識，使得演奏者能從原來的調裡自由發揮，充分表達其風格。⁶據此，故事環繞著「輕與重」、「靈和肉」以及「偉大的進軍與『媚俗』(Kitsch)」這幾個主旋律，昆德拉則彷彿爵士樂者充分自覺的以不同策略去演奏，時而「即興」進行各種不同的「變奏」，加以詮釋主調。

昆德拉在小說裡開端提出對尼采「永劫回歸」(eternal return)的省思，倘若生命的每一秒為無限重複，勢必每一步的抉擇，無論好或壞都將變得沉重，反之，僅有一次性選擇，那麼無法比較之下，選擇也不再舉足輕重。由此，昆德拉刻意地維持「輕」的基調，探討「永劫回歸」(eternal return)的概念，人究竟該持有「輕」抑或「重」的態度面對之？昆德拉使四個主要故事人物「巧合」的有所關聯，同時不斷面臨「巧合」之下必須決定的偶然事件。

對於故事中的「巧合」，昆德拉說道：「指責小說中用神秘的巧合來迷惑人，是錯誤的。指責人們對日常生活中的巧合視而不見，倒是正確的。他們這樣做，把美在生活中

⁵李鳳亮：〈詩意寫實主義：東西方敘事美學的實證與互闡——對曹雪芹、馬爾克斯、昆德拉的一種比較〉，《對話的靈光——米蘭·昆德拉研究資料要輯》，北京，中國友誼出版社，1999年1月，頁666。

⁶黎時潮、張清志著，《爵士樂的故事》，台北，貓頭鷹出版，2000年。

應占的地位給剝奪得乾乾淨淨」⁷，由此可知，昆德拉將「巧合」視為增添小說藝術之美的一項因子，且製造文本裡的「巧合」，更可看出他欲加強小說具有各種隨機可能性的手法。

小說在作者昆德拉所營造看似輕盈的氣氛行進，然而，實際上卻點滴累積著沉重，托馬斯力求逃脫重量和特麗莎卻不斷希冀「加碼」的情感拉距過程，涵蓋了人本能地趨向自由，但現實情欲領域裡不免面臨無法平衡妥協的困境和衝突，至終昆德拉以兩人車禍而死結束紛爭。

故事中另一對男女，弗蘭茲這位具有過去歐洲傳統知識分子的形象者，崇尚「偉大進軍」的夢想家，企圖尋找某種重量證明自己「生活在真實中」，卻愛上以「背叛」規避有形負荷的薩賓娜，作者昆德拉讓弗蘭茲喪命於突兀的情況，而薩賓娜最後僅能企盼死後獲得真正的「輕」。

《生命中不能承受之輕》中，昆德拉不僅指其祖國命運飽受壓迫的情況，同時顯示人生中「不可逃脫的重量」來自公眾或私人領域的壓迫，小說裡的人物選擇生命中各自珍惜重視的輕盈事物，但不久真實的沉重即令人無法擔負。昆德拉賦予故事主角不同的特質，利用政治和性愛的事件，將人心底層的思緒加以展現，但不給予是非對錯的定論，至終四個主人翁「退席」般全部道別這個世界，昆德拉彷彿徒留讀者在文本的空間裡，使得讀者在虛構的語言裡沉澱後，更感自我的真實存在。

在《生命中不能承受之輕》中，昆德拉令人物不斷面對外界和內在的衝突，也將自我意識實踐在故事當中，並從中發展出兩極的「悖論」，然而，這一切昆德拉隱藏虛實和幽默的密密語言裡，不時給讀者增添猶疑，使小說中人物所譜出之生命四重奏更加迴盪耳際。

⁷ 《生命中不能承受之輕》，頁 80。

參考書目

中文部分

一、 米蘭 昆德拉專書

1. 米蘭 昆德拉(Milan Kundera)著，王振孫、鄭克魯譯，《不朽》，台北，時報文化出版，1998年。
2. 米蘭 昆德拉(Milan Kundera)著，艾曉明譯，《小說的智慧》，北京，時代文藝出版社，1992年2月。
3. 米蘭 昆德拉(Milan Kundera)著，孟湄譯，《小說的藝術》，香港，牛津大學出版社，1993年。
4. 米蘭 昆德拉(Milan Kundera)著，孟湄譯，《被背叛的遺囑》，香港，牛津大學出版，1994年。
5. 米蘭 昆德拉(Milan Kundera)著，尉遲秀譯，《笑忘書》，台北，皇冠出版社，2002年3月。
6. 米蘭 昆德拉(Milan Kundera)著，尉遲秀譯，《無知》，台北，皇冠出版社，2003年4月。
7. 羅蘭 巴特(Roland Barthes)著，許薔薔、許綺玲譯，《神話學》，台北，桂冠出版社，1997年。
8. 米蘭 昆德拉(Milan Kundera)著，黃有德譯，《玩笑》，台北，皇冠出版社，1993年。
9. 米蘭 昆德拉(Milan Kundera)著，韓少功、韓剛譯，《生命中不能承受之輕》，台北，時報出版，1997年10月。
10. 米蘭 昆德拉著，曹有鵬、夏有亮譯，《誘惑的金蘋果》，台北，可筑出版，1993年。
11. 米蘭 昆德拉(Milan Kundera)等著，鄭樹森主編，《當代東歐文學選》，台北，允晨文化，1989年7月。

二、其他專書

1. 巴赫汀(Mikhail Bakhtin)著，白春仁、顧亞鈴譯，《杜思妥也夫斯基詩學的問題》，北京，三聯書店出版，1988年。
2. 包亞明主編，談瀛洲譯，《後現代與公正遊戲 利奧塔訪談、書信錄》，上海，上海人民出版社，1997年1月。
3. 伊凡 克里瑪 (Ivan Klíma)著，景黎明、景凱旋譯，《布拉格精神》，台北，時報文化出版社，2003年。
4. 伊塔羅 卡爾維諾著，吳潛誠譯，《給下一輪太平盛世的備忘錄》，台北，時報出版社，1998年1月。
5. 朱立元著，《現代西方美學》，上海，上海文藝出版社，1993年。
6. 朱立元編，《當代西方文學理論》，上海，華東師範大學出版，1997年。
7. 朱光潛著，《悲劇心理學》，台北，蒲公英出版社，1984年11月。
8. 佛克馬(Douwe Fokkema)等著，王寧譯，《走向後現代主義》，北京，北京大學出版社，1992年9月。
9. 佛斯特著，李文彬譯，《小說的面面觀 現代小說寫作的藝術》，台北，志文出版社，1991年12月。
10. 呂正惠主編，《文學的後設思考：當代文學理論家》，台北，正中書局，1991年9月。
11. 希利斯 米勒 (J.Hillis Miller)著，郭英劍等譯，《重申解構主義》，北京，中國社會科學出版社，1998年11月。
12. 李思屈著，《昆德拉》，台北，生智文化出版，2003年8月。
13. 李風亮、李艷編著，《對話的靈光》，北京，中國友誼出版社，1999年1月。
14. 帕特里莎 渥厄(Patricia Waugh)著，錢競、劉雁濱譯，《後設小說 自我意識小說的理論與實踐》，台北，駱駝出版社，1995年。
15. 馬克斯 謝勒著，陳仁華譯，《情感現象學》，台北，遠流出版社，1986年。
16. 張德林著，《現代小說的多元建構》，上海，華東師範大學出版社，1998年12月。

17. 梁實秋譯，《哈姆雷特》，台北，遠東圖書公司，1999年。
18. 陳錫勇著，《老子校正》，台北，里仁書局，1999年3月。
19. 麥克 伍德(Michael Wood)著，嚴韻譯，《沉默之子：論當代小說》，台北，麥田出版，2001年。
20. 華萊士 馬丁(Wallace Martin)著，唐小兵譯，《當代敘事學》，北京，北京大學出版社，1990年。
21. 詹明信(Fredric Jameson)著，吳美真譯，《後現代主義或晚期資本主義的文化邏輯》，台北，時報文化，1998年。
22. 詹明信(Fredric Jameson)著，唐小兵譯，《後現代主義與文化理論》，台北，合志文化，1989年2月。
23. 熱奈特(Gerard Genette)著，王文融譯，《敘事話語 新敘事話語》，北京，中國社會科學出版社，1990年。
24. 蔡源煌著，《從浪漫主義到現代主義》，台北，雅典出版社，1987年。
25. 鄭福祥著，《後現代主義》，台北，揚智文化出版，1999年。
26. 黎時潮、張清志著，《爵士樂的故事》，台北，貓頭鷹出版，2000年。
27. 羅蘭 巴特(Roland Barthes)著，汪耀進、武佩榮譯，《戀人絮語》，台北，桂冠出版社，1998年2月。

三、期刊論文

1. 何文敬，從後現代美學析論《藍絲絨》雙重敘事與互文性，《中外文學》，第二十二卷，第八期，1994年1月。
2. 吳鳴，人人都有生命中不能承受之輕，《聯合文學》，台北，第60期，1989年10月。
3. 吳興文，人生的巧合，歷史的悲劇，《聯合文學》，台北，第60期，1989年10月。
4. 吳繼文，顛覆與回歸 米蘭 昆德拉的選擇，《聯合文學》，台北，第60期，1989

年 10 月。

5. 陳輝龍，反覆的肉體精神，反覆的男與女 另一種《生命中不能承受之輕》，《聯合文學》，台北，第 60 期，1989 年 10 月。
6. 管管，生命中不能承受的大糞與上帝 一些輕輕的感想之媚俗，《聯合文學》，台北，第 60 期，1989 年 10 月。
7. 蔡淑惠，癡狂中的愛慾/鬱：詭譎幻象與主體空白，《哲學雜誌》，台北，第三十三期，2000 年 8 月。
8. 鄭明俐，人世的愛，《聯合文學》，台北，第 60 期，1989 年 10 月。
9. 蕭蕭，台北或許也是可以期待的 幾個類比，《聯合文學》，台北，第 60 期，1989 年 10 月。

四、研討會論文集

1. 劉建基，對話想像：後設小說、巴克汀、《法國中尉的女人》，《第五屆英美文學研討會論文集》，台北，書林出版，1994 年 10 月。

英文部分

1. Ihab,H.(1971).*The Dismemberment of Orpheus : Toward a Postmodern Literature*. New York: Oxford University Press.
2. Li,J.M.(1997).*Either/Or : A Study of Milan Kundera's The Unbearable of Lightness of Being*. NUPS:Prestudy Class Journal,NO.5,p.p.219-296.
3. Selden Raman, Peter W.and Peter B.(1997).*A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. England: Prentice Hall.

附錄：

米蘭 昆德拉在台書籍出版概況

書名	譯者	出版年份	出版社
笑忘書	呂嘉行	1988/2/10	林白出版社
	尉遲秀	2002/3/1	皇冠出版社
生命中不能承受之輕	韓少功/韓剛	1998	時報文化出版社
生命中難以忍受之輕	呂嘉行	1989	遠景出版社
不朽	王振孫/鄭克魯	1991/4/15	時報文化出版社
誘惑的金蘋果	曹有鵬/夏有亮	1991/8	時報文化出版社
生活在他方	景凱旋/景黎明	1992/10	時報文化出版社
小說的藝術	孟湄	1993	牛津大學出版社
被背叛的遺囑	孟湄	1994	牛津大學出版社
小說的智慧	艾曉明	1994/2	智慧大學出版社
玩笑	黃有德	1995/6	皇冠出版社
可笑的愛	陳蒼多	1995/6	皇冠出版社
	邱瑞鑾	1999/5/10	皇冠出版社
賦別曲	陳蒼多	1995/6	皇冠出版社
	吳美真	2000/7/10	皇冠出版社
緩慢	嚴慧瑩	1996/6/25	時報文化出版社
身分	邱瑞鑾	1999/2/1	皇冠出版社
無知	尉遲秀	2003/4	皇冠出版社
雅克和他的主人	尉遲秀	2003/3/24	皇冠出版社
備註:			
<p>1. 不久前大陸方面由米蘭 昆德拉首次授權的，從昆德拉指定的法文“定本”翻譯而來的，並且得到昆德拉自己認可的十三部作品，由上海譯文出版社開始出版十三部得到授權的作品是：長篇小說《玩笑》、《生活在別處》、《告別圓舞曲》(即《為了告別的聚會》)、《笑忘錄》、《不能承受的生命之輕》(原譯《生命中不能承受之輕》)、《不朽》、《慢》、《身份》(即《認》)，短篇小說集《好笑的愛》，論文集《小說的藝術》、《被背叛的遺囑》，從未被翻譯成中文的劇本《雅克和他的主人》和最新作品《無知》。</p> <p>2. 上海譯文社第一批推出的《身份》、《雅克和他的主人》、《被背叛的遺囑》、《慢》四部共十六萬五千冊，二十天中全數售完。此外，《玩笑》、《不朽》和《不能承受的生命之輕》已於2003年6月出版。其餘作品將陸續出版，到2004年出齊。</p>			