

第二章 史提海莫的繪畫與「意識流」

「意識流」一詞，最先由美國心理學家威廉·詹姆斯提出，用以形容人類思想意識的一種特質。詹姆斯認為「意識，對其本身而言，並不是切成碎片而呈現的。諸如『鎖鏈』或『貫串』這類名詞，並不能夠適切地形容意識浮現的那個瞬間，因為意識並不是銜接的東西，它是流的。形容意識最自然的比喻應是『河』或『流』。本文後續再提到意識的時候，就讓我們把它叫做思想流或意識流，或主觀生活之流」¹⁰²。其實，在文學創作中，描寫人物因內心思緒變化而呈現出的思想流動狀態，即一種以自言自語（soliloquy）的情狀來表現自我內在情緒的狀態，早已廣泛運用於小說或戲劇寫作技巧甚至哲學闡釋上。在古希臘時期，柏拉圖曾提出「內心的自我談話」的概念，《智者》（*Sophist*）一篇中，蘇格拉底請泰阿泰德發表對「智者」的看法，泰阿泰德旋即藉由與另一位客人對話的方式進行論述，就在兩人圍繞著「智者」的形象展開論證的過程中，談到心靈中存在的事物有虛假的、也有真實的之時，柏拉圖藉泰阿泰德之口，說道「除了我們把思維準確地稱作由心靈與它自身進行的無聲對話外，思維和言談其實是同一回事。」¹⁰³。其實柏拉圖將自己的思想觀念全都藉由對話形式來表達，基本上就是自我的對談，也是某種程度上的內心獨白；在英國，獨白在伊麗莎白時代早期的戲劇裡成為劇本裏重要的表現形式，而且《哈姆雷特》（*Hamlet*）的獨白就跟莎士比亞（William Shakespeare, 1564-1616）其他戲劇中大部分的獨白一樣，已不是單純只為了朗讀，而是表白一種帶著幻覺成分的內心流動思緒。「內心獨白」（interior monologue 或 inner monologue）一詞最早也曾在大仲馬（Alexandre Dumas，

¹⁰² William James, *The Principles of Psychology*, (London: Macmillan and Co., Ltd., 1981), p.239: "Consciousness, then, does not appear to itself chopped up in bits. Such words as 'chain' or 'train' do not describe it fitly as it presents itself in the first instance. It is nothing jointed; it flows. A 'river' or a 'train' are the metaphors by which it is most naturally described. In talking of it hereafter, let us call it the stream of thought, of consciousness, or of subjective life."

¹⁰³ 參見：柏拉圖，王曉朝譯，《柏拉圖全集》卷三，(台北：左岸，2003)，p.220

1802-1870) 1845 年出版的小說《二十年後》(*Vingt Ans Apres*) 文字內容中直接出現¹⁰⁴，但作為一種小說形式的成形甚至小說對於意識闡釋的實踐則尚未徹底。吳爾芙在其猶如意識流文學宣言的一篇評論文章中寫道，「難道小說家的任務不正是在於表現這種高深莫測、變幻無常、無所不及的精神嗎？不管他表現出怎樣恍恍惚惚、錯綜複雜的情況，難道小說家不應該盡可能地少摻雜外來或外界的因素來描述它嗎？」¹⁰⁵，但根據弗里德曼研究的發現，「小說本應當將意識的闡釋作為其自身的合理目的，並要超越人們所能想像的範圍，但是，直到 1884 年(詹姆斯發表其意識流理論以來)，小說在這方面的成就仍然微乎其微。」¹⁰⁶可見詹姆斯在 思想流 中提出的理論是絕對超前於同時期文學實踐，甚至亦早於意識流的另一理論基礎——伯格森提出意識的綿延狀態——若干年。

大約與詹姆斯同時期，柏格森也發展出對意識的論述。他在《時間與自由意志》(*Essai sur données immédiates de la conscience*, 1889)¹⁰⁷一書中探討「綿延」(*durée*) 時 (也就是「真實的」時間或稱「心理時間」)，認為存在是一個綿延不斷的時間過程，從而提出了時間就是「綿延」的概念。全篇主要在藉由論述人們在理解時間與空間、陸續出現與同時發生、質量與數量以及廣度與強度時發生了混淆，繼而主張只要能釐清上述的混淆，自然就能解決行而上學與心理學中關於「自由意志」的問題。雖然柏格森在提出類似詹姆斯意識流概念的這本書中，並未使用「意識流」一詞，而是在論證時間(綿延) 與自由意志關係的過程中引出意識問題的，但他確實形容自我意識為「流動的內在狀態」¹⁰⁸，或使用例如「在

¹⁰⁴ 參見: Melvin J. Friedman, *Stream of consciousness : a study in literary method*, (New Haven: Yale University Press, 1955), p. 1

¹⁰⁵ 參見: Virginia Woolf, 劉炳善等譯, 現代小說 (Modern Fiction), 《普通讀者》(*The Common Reader*), (台北: 遠流, 2004), p. 173

¹⁰⁶ 參見: Melvin J. Friedman, *Stream of consciousness : a study in literary method*, (New Haven: Yale University Press, 1955), p.70

¹⁰⁷ 本書法文原名為《論意識的直接材料》(*Essai sur données immédiates de la conscience*), 《時間與自由意志》中譯書名乃根據朴格生(F. L. Pogson) 英文翻譯版本書名 *Time and Free Will*

¹⁰⁸ Henri Bergson, F. L. Pogson trans., *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*, (London: George Allen & Unwin Ltd., 1971), p.129: "the fluid inner states"

我們意識狀態的川流內」¹⁰⁹之類的形容。確切地說，他將意識狀態形容成一種「綿延」，並指出其有相互滲透的性質，例如他認為「在我們自身之內正發生著一個對於意識狀態加以組織並使之互相滲透（interpenetration）的過程，而這個過程就是真正的綿延」¹¹⁰；「我們的意識在眼前的這一位置以及我們記憶中所謂的以前之各位置，兩者之間進行了綜合，這綜合使這些影像互相滲透（permeate）互相補充，並且互相延長」¹¹¹。但柏格森也同時指出，若我們要設想綿延的原有純粹狀態其實是非常困難的一件事，因為對於諸如感覺或意識甚至是運動的綿延狀態，我們傾向於把時間作為媒介，以便將上述種種狀態在其中開展然後加以測度。可是如此一來，「我們在時間這個媒介中區別東西與計算東西，則時間不是別的，而正是空間而已」¹¹²。也就是說，因為我們不得不借用種種有關空間的影像，使我們能描述意識等狀態在時間中是怎麼樣地被知覺，因而把時間這種原來是不佔空間的一種性質空間化，用柏格森本人的話則是：我們創造了空間的第四維——時間。柏格森認為我們將時間以空間概念來認知事物已經是一種常態，猶如他指出的「我們將時間排列於空間中是一個根深蒂固的習慣」¹¹³，「我們對於空間概念如此熟悉，並且確實被這種觀念所圍困」¹¹⁴，而且這一點甚至連一般哲學家都無力避免，所以時間與空間的混淆便是因此而來的。柏格森主張，既然兩者的混淆是事實，我們就應該體認並區別綿延或意識的兩種形式：真實的綿延與加入空間概念的綿延，或說心理時間與可度量的外部時間，目的在正確認識自我與個人的意識狀態。由以上看來，詹姆斯與柏格森在論意識流時雖論述重點不同、用詞不同，但對意識特質的主張大體上是一致的。值得一提的是，

¹⁰⁹ Henri Bergson, F. L. Pogson trans., *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*, (London: George Allen & Unwin Ltd., 1971), p.135: "in the fluid mass of our conscious states."

¹¹⁰ Ibid., p. 108: "Within myself a process of organization or interpenetration of conscious states is going on, which constitutes true duration."

¹¹¹ Ibid., p. 124: "the synthesis carried out by our consciousness between the actual position and what our memory calls the former position, causes these images to permeate, complete, and, so to speak, continue one another."

¹¹² Ibid., p. 91: "It is to be presumed that time, understood in the sense of a medium in which we make distinctions and count, is nothing but space."

¹¹³ Ibid., p. 122: "...the deeply ingrained habit of setting out time in space."

¹¹⁴ Ibid., p. 101: "...familiar with the latter idea and indeed beset by it..."

詹姆斯與柏格森兩人可說私交甚篤¹¹⁵，兩人身後不只留有往來的信件，詹姆斯生前還曾經力促其友米契爾(Arthur Mitchell) 英譯《創造進化論》(*L' Evolution créatrice*, 1907)，並允諾寫序；柏格森則為詹姆斯的《實用主義》(*Pragmatism*) 於 1911 年出版法譯本時撰寫序文，故兩人對於對方學說的熟悉程度自是沒有疑問。

詹姆斯在《思想流》一章中探討思想的五大特性時提出「意識流」的比喻，是其心理學學說中最具代表性與特色的理論，這個生動的說法顯然極易為文學創作或文學批評者運用，而且它明顯已為當代文學增加了一個專有名詞。而本文欲藉普魯斯特的《追憶似水年華》探討史提海莫其繪畫中的意識流元素，就不免先要分析普魯斯特《追憶似水年華》文本中所隱含的詹姆斯所指稱的「意識流」或柏格森的意識「綿延」的相關程度，從而為本文所討論的意識流內容先作一界定。

第一節 「意識流」理論與藝術形式的關聯性

詹姆斯首先揭示「思想有成為個人所有之趨勢」¹¹⁶，亦即思想永遠有表現為各個自我意識之一部分的趨勢，這其中還包含了潛意識（無意識）形成的潛意識人格（sub-conscious personality）。換句話說，心理學所研究的意識狀態，只有從個人的意識裏，也就是各自心理（或說各自自我）裏，各個具體的、特殊的你、我之中才可以見到，而之所以特別指出是「趨勢」（tends to appear），即是因為所謂意識人格包含了隨時可能浮現成為意識的潛意識人格。詹姆斯在討論潛意識人格時寫道，「現在被證明存在於歇斯底里感覺缺失症、後催眠暗示接受等患者有潛藏的情感與思想，而這些情感思想即是個人次起（次級）人格之自我的一部分。雖然這些次級人格的絕大部分都是非常愚蠢，規模很小，而且通常與個人正規的

¹¹⁵ 參見：吳康，《柏格森哲學》，（台北：台灣商務印書館，民 55），pp.7-8

¹¹⁶ William James, *The Principles of Psychology*, (London : Macmillan and Co., Ltd., 1981), p.225: "Every Thought tends to be part of a personal consciousness"

常態自我是斷絕交流的，但它們仍然構成意識的統一單元，具有連續的記憶，它們會發言、會書寫，並且會替自己起名，或者採用別人提出的名字；〔 〕。根據珍納特的看法，這些這些次級人格總是變態的，它是原本單一完整自我人格分裂的結果，這兩部分中其一潛藏在後，其一表現於前成為一個人(男人或女人)的自我。」¹¹⁷其中，珍納特 (Pierre Janet, 1859-1947) 是十九世紀中葉無意識被發現以來，研究無意識分裂狀態下之人格的先驅，但他所代表的卻只能是當時精神醫學對無意識研究的最初成果，詹姆斯引用珍納特的研究成果，顯然同意次級人格在患有人格分裂的病人身上或者須經由催眠的介入才會出現，但這也是因為當時對無意識的研究發現只到此一階段。當然，詹姆斯只討論病態的次級人格即足以證明「思想有成為個人所有之『趨勢』」，尤其是此「趨勢」所指的論點，只是，他沒有能早一步說明每個人都可能有無意識形成的次級人格或自我，是令人稍感缺憾的。於是關於無意識的研究，就只好留待精神分析學派的佛洛伊德與分析心理學派的榮格手中分別加以突破與進行修正。

弗里德曼認為，佛洛伊德在 1900 年所發表的對無意識的研究成果——《夢的解析》，說明佛洛伊德在某種意義上繼承了詹姆斯與柏格森的研究。佛洛伊德認為夢是「認識無意識的光輝大道」(the royal road to a knowledge of the unconscious)¹¹⁸，也就是說，佛洛伊德認為通過對夢的研究，可以理解自我人格 (或上述詹姆斯提到的次級人格) 的一部分，因為夢是無意識願望似是而非的滿足 (the disguised fulfillment)，所以夢所進行的工作，是對在無意識層次中進行的思維活動過程，極其強而有力的說明。

¹¹⁷ William James, *The Principles of Psychology*, (London : Macmillan and Co., Ltd., 1981), p.227: "The buried feelings and thoughts proved now to exist in hysterical anesthetics, in recipients of post-hypnotic suggestion, etc., themselves are parts of *secondary personal selves*. These selves are for the most part very stupid and contracted, and are cut off at ordinary times from communication with the regular and normal self of the individual; but still they from conscious unities, have continuous memories, speak, write, invent distinct names for themselves, or adopt names that are suggested; /.../ According to M. Janet these Secondary personalities are always abnormal, and result from the splitting of what ought to be a single complete self into two parts, of which one lurks in the background whilst the other appears on the surface as the only self the man or woman has."

¹¹⁸ Robert Audi ed., 《劍橋哲學辭典》(*The Cambridge Dictionary of Philosophy*), (台北: 貓頭鷹, 2002), p.456

至於榮格對無意識的研究，首先，他本人認為他的心理學是建立在人自身所能獲得的直接經驗上面，其弟子佛德芬也寫道，「榮格的心理學首先以人們自身的經驗為基礎，這些人可以是正常人也可以是患有精神疾病或者心理疾病的患者。」¹¹⁹，所以相較於佛洛伊德以疾病患者為研究對象，榮格的研究理論顯然較易於被廣泛援引；又相較於佛洛伊德經常把藝術創作者比作精神病患者，榮格則敬告大家，「分析心理學若要公正地評價藝術品，必須完全除去其自身醫學方面的偏見，因為藝術品並非病態的產物，它需要從一種全然不同於醫學的角度去進行研究。」¹²⁰，他顯然與柏格森一般，寄望藉由藝術家來幫助我們發掘自己的真正面目，他說，「藝術家以略帶憂傷的嚮往，避開使人不滿的現實，奔向無意識的原始意象；用這一意象來補償時代精神的不足與片面，再恰當不過了。」¹²¹。其次，如同前述已經提及榮格的學說以經驗觀察為基礎，他理解自我人格的途徑亦是經由自己的經驗、反省與觀察而得。榮格在其自傳《榮格自傳：回憶、夢、省思》(*Memories, Dreams, Reflections*)¹²²中深刻地描述母親的性格，在他觀察之下的母親天性隨和風趣且幽默，然而在另一面，卻表現出一種無意識的強烈個性。佛德芬因此認為榮格必定受了極度外向型的母親與極度內向型父親兩人兩極化性格的影響，在少年時就意識到自己內在性格的矛盾¹²³。榮格相信自己有兩種不同的性格，分別表現在他後來使用的專有名詞「一號人格」與「二號人格」之中，榮格指稱的一號人格代表意識人格，表現在每天的日常生活中，以他個人為例，一號角色扮演的「是父母親的兒子，是在學校不怎麼出色，但比起其他男孩是有禮貌、用功、親切又注重整潔的男孩」¹²⁴；第二號人格則代表無意識人格，「是

¹¹⁹ Frieda Fordham, 陳大中譯,《榮格心理學》, (台北: 結構群, 1990), p.1

¹²⁰ 參見: Melvin J. Friedman, *Stream of Consciousness: A Study in Literary Method*, (New Haven: Yale University Press, 1955), p120

¹²¹ 參見: *Ibid.*, p.120

¹²² C. G. Jung, rec. and ed. by Aniela Faffé, transl. from the German by Richard and Clara Winston, *Memories, Dreams, Reflections*, Vintage Books, Random House, Inc., New York, 1961

¹²³ 參見: Frieda Fordham, 陳大中譯,《榮格心理學》, (台北: 結構群, 1990), p.138

¹²⁴ C. G. Jung, rec. and ed. by Aniela Faffé, transl. from the German by Richard and Clara Winston, *Memories, Dreams, Reflections*, (New York: Vintage Books, Random House, Inc., 1961), p. 44: "One was the son of my parents, who went to school and was less intelligent, attentive,

長大、變老，事實上應該說是持懷疑論的、不可知論的、被隔離在世界人類之外，但卻接近自然、大地、太陽、月亮、自然力與生命萬物的，但最重要的是，是接近於夜晚、夢境與接受『神』施於直接力量於其上的」¹²⁵。但即使不涉及無意識，榮格針對我們意識表層的部分也討論過「人格面具」(Persona)¹²⁶的概念，也就是「兩面人」或「雙重人格」的問題，在榮格看來，人格面具的「表演」是十分正常的，因為它部分由社會或他人的要求，部分由人對自己所抱持的期望所決定。另外，「雖然我們無法很好地扮演兩種以上的角色，但確實存在一人具有多達五種不同人格的情況〔 〕。文學裏也有這樣的情況，但不多就是了。通常情況下，那只不過是人格的一般分裂，這是一種系統的分裂，與精神分裂症裏所發現的那種非系統分裂截然不同。」¹²⁷

在榮格的這番解釋之後，我們可以發現關於詹姆斯論思想的第一個特質，已經得到深度與廣度的發展，我們也就不難將其應用來分析意識流小說的這一特質，以《追憶似水年華》為例，普魯斯特所描寫的主角人物，幾乎都曾浮現過其第二個人格，不論是無意識人格或人格面具下之人格，例如小說中「敘述者」¹²⁸剖析他初識希爾貝特 斯萬小姐時，因對其存在愛戀之情而經驗的心理狀態：

恰恰在這個時刻，她（指希爾貝特）向我扔過一個球來。正像一個唯心主義的哲學家，他的肉體考慮到外部世界的存在，可他的頭腦卻不相信的這個現實一樣。剛才還沒有把她確認為何許人就跟她打起招呼來的那個

hard-working, decent, and clean than many other boys.”

¹²⁵ C. G. Jung, rec. and ed. by Aniela Faffé, transl. from the German by Richard and Clara Winston, *Memories, Dreams, Reflections*, (New York: Vintage Books, Random House, Inc., 1961), pp. 44-45: “the other was grown up—old, in fact—skeptical, mistrustful, remote from the world of men, but close to nature, the earth, the sun, the moon, the weather, all living creatures, and above all close to the night, to dreams, and to whatever “God” worked directly in him.”

¹²⁶ 「persona」一詞為拉丁文，原意指面具、舞台角色、人格、性格或個性；「Persona」一詞現已成為榮格心理學的專有名詞。

¹²⁷ 參見：Richard I. Evans, 與榮格談基礎心理學，訪談內容收錄在：Frieda Fordham, 陳大中譯，《榮格心理學》，(台北：結構群, 1990), p.203

¹²⁸ 意識流小說的敘述者與傳統文學作品中敘述者扮演無所不知全能者的角色有別。典型的意識流小說如吳爾芙的波浪，人物上場時皆不帶任何附加介紹，有的連姓名也不具備，只是通過獨自讓閱讀者自己去認識此一角色，《追憶似水年華》的敘述者便是上述類型，他沒有姓名，以獨自直接表達他的思想意識，也揣測他人之思想意識。

「我」，現在又趕忙叫我把她扔過來的球接住，那個「我」使得我出於禮貌，跟她說上千百句雖然親切然而並無意義的話，但那個「我」卻阻止我在她走開之前，或者保持沉默，利用這個機會把對我來說必不可少然而卻時常逃逸的她，在我腦中的形象固定下來；或者對她講幾句話，使我們的愛情能取得有決定意義的進展，〔 〕¹²⁹

〔 〕她的眼神跟她的語言一樣變得更加親切，也就更直接地投上我身，並且隨之以一個微笑，以表明她的認真、樂趣，甚至是感激之情。然而就在那時，我也不能體會這些新樂趣的價值。這些樂趣並不是由一個我所愛的女孩給愛著她的我的，而是一個跟我一起玩的女孩，給那個腦子裏對真正的希爾貝特毫無印象，也缺乏一顆能體會這幸福之價值的心的另一個我的。

130

或敘述者在好朋友羅貝爾 聖盧面前或在少女們身邊時，另一個「我」的存在：

〔 〕我慶幸自己得到像聖盧這樣善良、聰穎、人人願意與之交往的人的喜愛欣賞，我不是要自己的智慧去適應自己紛亂的印象，而是要自己去適應朋友的話語。我自己再次重複這些話（我叫活在我們身上卻與自我不是同一個人的那個我重複這些話，人總是很高興把思考的重擔推卸給他人），極力找到這位朋友的美。¹³¹

〔 〕相反，在這些少女身旁，雖然我品嚐的快樂是自私的，但是至少它不以謊言為基礎。謊言極力要我們相信，我們並不是無可救藥地孤獨；謊言不許我們承認：我們交談的時候，談話的不是我們自己，那時候我們是

¹²⁹ 普魯斯特，李桓基，徐繼增譯，在斯萬家那邊，《追憶似水年華》vol. ，(南京：譯林，1996)，pp.376-377

¹³⁰ 同上註，p.378

¹³¹ 普魯斯特，桂裕芳，袁樹仁譯，在少女們身旁，《追憶似水年華》vol. ，(南京：譯林，1996)，p. 444

依照別人的模樣塑造自己，而不是塑造一個與他人不同的自我。¹³²

希爾貝特亦有其兩種性格：

誰都知道，一個孩子可以既像父親又像母親，但他所繼承的優點與缺點在搭配上卻甚為奇特，〔 〕希爾貝特是獨生女，但至少還有兩個希爾貝特。父親與母親的兩種特性不僅僅在她身上交雜，而且還彼此爭奪她，不過這樣說不夠確切，使人誤以為有第三個希爾貝特為此所苦，其實不然，希爾貝特輪流地是這一個她或另一個她，而在同一時間裡她能是其中一個。也就是說，當她是不好的希爾貝特時，她也不會痛苦，既然那個好希爾貝特暫時隱退，又怎能看見這種墮落呢？〔 〕當另一個希爾貝特用父親的胸襟說話時，她目光遠大，你將很樂於和她一道從事美好又有益的事業，你這樣對她說。可是，當你們即將進行約定時，她母親的氣質又佔了上風，回答你的是它，於是你失望、氣餒，幾乎困惑不解，彷彿面前是另一個人，因為此時此刻的希爾貝特正在怡然自得地發表平庸的思想，並伴之以狡猾的冷笑。〔 〕有時候，她要求和你約會，但她沒有來，事後也沒有道歉。而且，不論是什麼原因是她改變主意，她事後的表現判若兩人，以致你以為自己被相似的外表所欺騙（如同《學生兄弟》的主要情節），認為你面前這個人不是並非當初如此熱切要求與你見面的人。¹³³

又例如希爾貝特那具有藝術學養的父親夏爾 斯萬先生，當年因為正經歷愛情而產生的自我掙扎：

斯萬現在一動也不動地面對這重溫的幸福，只見有一個不幸的人引起他的憐憫之心（因為他沒有把他馬上辨識出來）。為了免得別人看見「他倆」熱淚盈眶，他便把頭低了下去。而那個人就是他自己。等他明白過來以後，

¹³² 普魯斯特，桂裕芳，袁樹仁譯，在少女們身旁，《追憶似水年華》vol. 1，（南京：譯林，1996），p. 445

¹³³ 同上註，p. 113

他那憐憫之心也就隨之消失，然而他忌妒她（指奧黛特，當年斯萬愛戀的對象，也是後來的斯萬夫人）曾經愛過的另一個自己〔 〕¹³⁴

〔 〕「他們肯定是商量好的，」他說，「他們準是要在崖腳下相會，不好意思兩個人一起來向咱們道別。她是他的情婦。」那個不相識的年輕人哭了起來。斯萬竭力地安慰他，「她還是有道理的，」他說，一面為他擦拭眼淚，一面給他摘了土耳其帽，讓他更自在些。「我都勸過她十多次了，幹嘛難過呢？那個人是會理解她的。」斯萬這是自言自語，因為他原先沒能辨認出來的那個年輕人就是他自己。就像有些小說家一樣，他是把自己的人格分配給了兩個人物，一個是作夢的那個人，另一個是他所看見的站在他面前戴著土耳其帽的那個年輕人。¹³⁵

再例如敘述者家中的侍傭弗朗索瓦絲令人捉摸不定、矛盾交錯的性格表現：

我逐漸認識到弗朗索瓦絲溫柔、虔誠和講究德操的外表下掩飾著多少齟齬類似廚房外那間幹粗活的小屋中發生的悲劇(指前一刻弗朗索瓦絲指一邊跺腳一邊失態地怒斥因即將被宰殺而掙扎的家禽)〔 〕¹³⁶

〔 〕當她讀到書中說道每一種疼痛的情狀時，她都要失聲叫道：「哎呀！聖母瑪麗亞，慈悲的上帝怎麼能讓可憐的凡人經受這樣悲慘的痛苦呀？唉！可憐的女人呀！」但是，當她回到「慈悲圖」(指敘述者家中一幫廚女工)痛苦輾轉的床前，她的眼淚頓時不流了。她平時的悲天憫人的惻隱之心，讀報時常常流淌的同情淚，以及同舟共濟、同並相憐的情感，通通被她拋諸腦後，只剩下半夜三更為一名幫廚女工折騰得無法安眠所感到的惱恨與氣憤。

137

¹³⁴ 普魯斯特，李桓基，徐繼增譯，在斯萬家那邊，《追憶似水年華》vol. ，(南京：譯林，1996)，p. 325

¹³⁵ 同上註，pp. 355-356

¹³⁶ 同上註，p. 117

¹³⁷ 同上註，p. 118

有時候，到了晚上，弗朗索瓦絲會對我很親熱，求我允許她在我房裏坐一坐。每當這個時候，我似乎發現她的臉變得透明了，我看到了她的善良和真誠。可是不久之後，絮比安向我透露說，弗朗索瓦絲背地裡說我壞透了，變著法子折磨她，說吊死我還怕玷污了她的繩子。¹³⁸

最後，例如被敘述者家族視為精英人物典型並具有詩人、工程師身分的友人勒格朗丹先生：

他（指勒格朗丹）是個貪圖虛榮的人。當然，他在我的長輩和我都十分愛聽的言談中，絕不會透露半點趨炎附勢的痕跡。我若問他：「您認識蓋爾芒特家的人嗎？」巧於辭令的勒格朗丹就回答說：「不認識，我從來沒想過要結識他們。」可惜的是，回答這話的他實際聽命於被他深深地埋藏在心理、從不出頭露面的另一位勒格朗丹，而這另一位卻能說出有關我們心目中的他，以及有關他貪圖虛榮的不少難以避嫌的掌故來。其實，他剛才眼睛裏出現的那個漏洞，他嘴邊略過的那絲苦笑，他語氣中那樣的過分強調，以及他一瞬間像勢利殉道者那樣萬箭穿心般的痛苦情狀，早已為另一個勒格朗丹做出了回答：「唉！你算是擊中我的痛處了。不，我不認識蓋爾芒特，別再揭我生平最疼痛徹骨的這塊傷疤了。」這位桀驁不馴、氣勢 n n 的勒格朗丹雖無另一位勒格朗丹的美妙言詞，卻有人稱之為「反射」的犀利無比的對應能力，故而巧於辭令的勒格朗丹還沒有來得及堵住他的嘴，他已經搶先表了態，害得我們的朋友處心積慮，力求弭補「另一個自我」不慎造成的壞印象，卻畢竟無濟於事，充其量只能勉強遮掩罷了。¹³⁹

除了以上人物，更別提具有同性戀身分的德·夏呂斯男爵、裁縫師絮比安等人，都有另一面人格的存在。上述小說文本中的例子，已經足以說明詹姆斯論

¹³⁸ 普魯斯特，潘麗珍，許淵仲譯，蓋爾芒特家那邊，《追憶似水年華》vol. ，(南京：譯林，1996)，pp.56-57

¹³⁹ 普魯斯特，李桓基，徐繼增譯，在斯萬家那邊，《追憶似水年華》vol. ，(南京：譯林，1996)，p. 123

思想的第一個特質，但無疑地是更接近於榮格所主張的意識/無意識情況。值得再次提及的是，榮格所發展出的無意識理論已清楚地將詹姆斯所提的到的「潛意識人格」、「次級人格自我」(secondary personal selves)作了擴充與定義，並深化了佛洛伊德的潛意識理論：「潛意識」被深化到了「集體無(潛)意識」；「自我」(Ego)與「本我」(Self)被詳加區分、定義，而且一旦榮格將夢的象徵意義與文明史相聯繫時，也就採取了比佛洛伊德更廣闊的觀點。另外，應該可以說榮格透過主張無意識中(或說夢中)神秘地呈現的是種族的(也就是集體的)意象，已然把詹姆斯認為我們的思維在很大程度上是一連串意象的組合、柏格森認為意識的狀態(在此指心中的影像)之所以可能被細數出來，是因為它們被運用象徵的手法放在空間之中，以及佛洛伊德夢的工作過程(例如有一夢的象徵的階段)的理論，聯繫成為一個系統，亦即意識的研究至榮格，已經將心理學、哲學與精神醫學/心理學連貫了起來，並在文學藝術中得到對應與實踐。

詹姆斯對於思想特性的第二個主張為「在每個人的意識之內，思想永遠是處於變化狀態的」¹⁴⁰，他認為，「我們曾兩次得到過相同一致的感覺」這句話是毫無證明的，因為能確定的其實只有「我們兩回所得到的是同一對象」¹⁴¹。他先以一般經驗說明同一種感覺不可能完全重現，例如「我們半醒之時跟醒著的時候對外物的感受力不同，餓的時候跟飽的時候、精力充沛之時與疲倦之時也都感覺不同，〔 〕這其中尤其是，小時候、成年時候跟老年時候覺得不同。我們在不同年齡階段，對事物所擁有的不同情感，或以不同心情感受外物時，最能夠顯現我們感覺能力的變化。」¹⁴²；再以大腦神經的運作說明同一感覺不可能完全再現，因為「當我們思想的時後，我們的大腦起了變化，就如同極光一般，整個腦

¹⁴⁰ William James, *The Principles of Psychology*, (London : Macmillan and Co., Ltd., 1981), p.225: "Within each personal consciousness thought is always changing"

¹⁴¹ Ibid., p.231: " /.../ there is no proof that the same bodily sensation is ever got by us twice. What is got twice is the same OBJECT."

¹⁴² Ibid., p.232: "We feel things differently according as we are sleepy or awake, hungry or full, fresh or tired; /.../and above all things differently in childhood, manhood, and old ages. /.../The difference of the sensibility is shown best by the difference of our emotion about the things from one age to another, or when we are in different organic moods."

髓內部的平衡隨著每次脈動而變動。在某一剎那，內部確切的變動情況，是許多因素造成的結果，例如當時局部營養與血液供給的偶然狀態。但不管是上述哪一個因素，都肯定還存在該瞬間外部事物對感覺器官的影響。」¹⁴³，因此要得到一致的感覺，需要大腦神經毫無差異地再重複一次運作，幾乎是不可能的，所以我們也就不可能兩次獲得相同的感覺。另外，柏格森亦主張感覺的變動性，例如他表示，「照它們的自然狀態來講，我們的簡單感覺更加是時刻變化的，我在童年時喜歡某種滋味和某種氣味，但我現在討厭它們」¹⁴⁴，這一點與詹姆斯的說法完全一致。詹姆斯寫道：

我們對同一件事情的前後見解不同，往往令我們自己覺得困惑。我們奇怪，不知道為何我們上個月對某一件事會抱持那種意見。〔 〕，以前不實在的，變成實在；以前刺激我們的，變成索然無味。我們過去對其關切至深的朋友，現在化為淡影了；曾經視為天仙般的女子、那些星辰、那些樹林，那些溪流，現在是多麼單調、多麼平凡；從前引起我們性靈無限之思的少女，現在都差不多難以辨識其存在與否了；那些圖畫，現在這麼空洞；至於那些書，到底在歌德那裏我們曾經發現的神秘意義時什麼？¹⁴⁵

詹姆斯那長於比喻的天賦似乎在此意識流理論中得到發揮，而且可說與小說家不分軒輊，我們幾乎能在《追憶似水年華》敘述者口中得到一模一樣的描述

¹⁴³ William James, *The Principles of Psychology*, (London : Macmillan and Co., Ltd., 1981), p.234: "While we think, our brain changes, and that, like the aurora borealis, its whole internal equilibrium shifts with every pulse of change. The precise nature of the shifting at a given moment is a product of many factors. The accidental state of local nutrition or blood-supply may be among them. But just as one of them certainly is the influence of outward objects on the sense-organs during the moment."

¹⁴⁴ Henri Bergson, F. L. Pogson trans., *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*, (London: George Allen & Unwin Ltd., 1971), pp. 130-131: "Our simple sensations, taken in their natural state, are still more fleeting. Such and such a flavour, such and such a scent, pleased me when I was a child though I dislike them to-day."

¹⁴⁵ William James, *The Principles of Psychology*, (London : Macmillan and Co., Ltd., 1981), p.233: "Often we are ourselves struck at the strange differences in our successive views of the same thing. We wonder how we ever could have opined as we did last month about a certain matter. /.../ What was unreal has grown real. And what was exciting is insipid. The friends we used to care the world for are shrunken to shadows; the women, once so divine, the stars, the woods, and the waters, how now so dull and common! The young girls that brought an aura of infinity, at present hardly distinguishable existences; the pictures so empty, and as for the books, what was there to find so mysteriously significant in Goethe, or in John Mill so full of weight?"

與心境的變化，因而獲得此思想特質的文學實踐。例如敘述者對於表演藝術家拉 貝瑪的讚賞：

我不無憂傷地發現，我從前那種對戲劇藝術，對拉 貝瑪的好感，已經蕩然無存。曾記得，為了不放過她這個令我踏遍天涯海角也要去瞻望的奇才，我聚精會神，專心致志，有如天文學家即將安裝在非洲和安地列斯群島用來精確觀察彗星或日蝕的敏感儀器。我擔心會出現一片烏雲，比如說演員狀況不佳，或觀眾席上發生意外，致使演出不能發揮最高水準。假如我去的劇院不是那個把她奉若神明的劇院，我就會覺得不是在最好的條件下看戲，〔 〕¹⁴⁶

啊，真是奇蹟！對於拉貝瑪的才華，從前我曾經廢寢忘食地想把它的實質抓住，但它總是避開我；可是這幾年，我不去想它了，而且此刻我對它毫無興趣，它卻輕而易舉地博得我的讚嘆。¹⁴⁷

敘述者對於少女們的愛情如此：

〔 〕等到希爾貝特恢復對我的興趣，而我也可以毫無危險地想它表達我的興趣時，這種興趣卻經不起如此漫長分離的考驗，將不復存在。希爾貝特對我而言將成為可有可無之人。我很清楚這一點，但眼下我沒法對她說。¹⁴⁸

斯萬對奧黛特的愛情也是如此：

從前他也常不寒而慄地想過，有朝一日他也許會不再愛奧黛特。他暗暗自許應該警惕，所以一當他感到他對她的愛要離他而去時，就將它牢牢抓

¹⁴⁶ 普魯斯特，潘麗珍，許淵仲譯，蓋爾芒特家那邊，《追憶似水年華》vol. ，(南京：譯林，1996)，p.35

¹⁴⁷ 同上註，p.38

¹⁴⁸ 普魯斯特，桂裕芳，袁樹仁譯，在少女們身旁，《追憶似水年華》vol. ，(南京：譯林，1996)，p.132

住，拽將回來。可是隨著他的愛情的消退，保持愛情的願望也隨之衰退了。

149

此外，敘述者中年以後再次回到兒時生活過的貢布雷，也產生了與上述相同的感嘆：

我們這樣散步，往往同我過去在童年時散步一樣。然而，我對蓋爾芒特那邊的感覺為何並不比過去那種無法描述的感覺更為強烈？此外，當我發現自己貢布雷興致索然，我就感到我的想像和敏感已經衰退。我感到掃興的是，它們沒有令我回憶起很多過去的歲月。我感到阡道邊上的維福納河既狹窄又難看，這並不是因為我看出這條河與我回憶中的河流有什麼具體的差別，而是因為〔 〕¹⁵⁰

再者如敘述者對斯萬夫人沙龍之渴望以及對蓋爾芒特夫人與其姓氏所代表的上流社會之期待均不復存在；對作家貝戈特著作的熱情或對埃爾斯蒂爾的繪畫之高度評價，也漸漸不同以往，並且這些改變，部分還都是當事者早有意識或事前預想到的。例如敘述者說，「一天晚上，我抱病前往一座城堡，去看埃爾斯蒂爾的一幅畫作和中世紀的掛毯。我預感到我現在為之作出犧牲的物品，不消多久就會使我興味索然，我可以從這張畫和這些掛毯旁邊經過而不向它們掃一眼，儘管當時我為了住些掛毯而常常夜不成寢，忍受著無限的病痛。我為之作出犧牲的物品是不穩定的，我從中感覺到了我的努力也是徒勞，我的犧牲大得令我不敢相信」¹⁵¹。也許，敘述者有時將這種變動的因素歸因於外在因素的影響，而非單純只是自己思緒的變化，例如維福納河變得既狹窄又難看，他認為是因為自己早已脫離少年時代在貢布雷的生活模式，久過著另一種不同的生活的關係。不論如

¹⁴⁹ 普魯斯特，李桓基，徐繼增譯， 在斯萬家那邊，《追憶似水年華》vol. ，(南京：譯林，1996)，pp. 353-354

¹⁵⁰ 普魯斯特，徐和瑾，周國強譯， 重現的時光，《追憶似水年華》vol. ，(南京：譯林，1996)，p. 1

¹⁵¹ 普魯斯特，潘麗珍，許淵仲譯， 蓋爾芒特家那邊，《追憶似水年華》vol. ，(南京：譯林，1996)，pp.36-37

何，上述情況都說明了詹姆斯的思想之第二個特質在《追憶似水年華》這部作品中的確成立。

此外，對於這一特性的主張，詹姆斯是以經驗觀察及醫學研究做了事實陳述，柏格森則運用來對其理論做了驗證，如此便為此一特性作出了本質的探討。柏格森問道，「你產生了一股高度熱忱，但若不是由於意識到相同的東西對你不再產生原來的印象，你怎能發覺這種熱情的存在呢？」¹⁵²，而之所以有熱忱的增減，是由於我們的思索意識在「強度」上起了變化。因為強度不佔空間，具有綿延（時間）的性質，所以這種心理狀態原本無法以數據測量，但因為我們混淆了強度與廣度，把性質當成了數量，如此一來，對於意識狀態，一方面通過對外因大小的某種估計，一方面通過所牽涉的心理狀態之多寡來判斷強度，所以「強度這個觀念建立在猶如兩河匯流的位置」¹⁵³。另外，若我們無法覺察我們思想的時刻變動，那很可能是因為我們使用的語言、詞彙將思想或感覺的差異消彌了。

詹姆斯對於思想特性的第三個主張認為「在每一個人的個人意識中，思想是可感知的連續狀態」¹⁵⁴，也就是在此一特質中，詹姆斯提出意識有如河流之說，並以鳥類生活是飛翔、棲息的更迭來比喻意識流：思想流靜止的地方猶如鳥的棲息，稱做「實體部份」(substantive parts)；它飛翔的部分叫做「過渡部分」(transitive parts)。無獨有偶，柏格森也曾形容意識有如一運動體，而且此運動體便在點與點之間推移，猶如詹姆斯形容的「過渡部分」，柏格森寫到，「此物體由一個位置移到另一位置的過程是空間所捉摸不住的，它是一種在綿延中展開的過程。〔 〕從其為自一點移至另一點的過渡而言，運動是一種在心理上綜合。」¹⁵⁵意識因此

¹⁵² Henri Bergson, F. L. Pogson trans., *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*, (London: George Allen & Unwin Ltd., 1971), p.8: "How do you become aware of a deep passion, once it has taken hold of you, if not by perceiving that the same objects no longer impress you in the same manner?"

¹⁵³ Ibid., p. 73: "The idea of intensity is thus situated at the junction of two streams, /.../"

¹⁵⁴ William James, *The Principles of Psychology*, (London: Macmillan and Co., Ltd., 1981), p.237, "Within each personal consciousness, thought is sensibly continuous"

¹⁵⁵ Ibid., p. 111: ".../ that the process by which it passes from one position to the other, a process which occupieds duration and which has no reality except for a conscious spectator, eludes space. We have to do here not with an *object* but with a *progress*: motion, in so far as it is a passage from

是不斷延長的，是不會中斷，沒有斷缺的，意識的性質在各剎那間的變化，也永遠不會是絕對突然的，而這同時是因為意識中還有所謂「趨勢之感」(Feelings of Tendency)的部分之緣故。「趨勢之感」處於意識的邊緣，它與意識的實體部分、意識的過渡部分等心理狀態共同組成一個人所謂的意識，然而因為我們通常忽視實體部分周圍的心理成分，所以才會誤以為意識有突然的性質變化甚至中斷。

意識的「趨勢之感」是對於一個印象要到來，對其將到來的方向的一種感覺，儘管其實際的印象還沒有在那特定之處出現。詹姆斯舉例說，此趨勢之感猶如我們試著追憶一個遺忘了的名字，因為我們的意識出現了缺口，而該姓名的魂魄彷彿就在意識的缺口中，試著指揮我們朝某方向去，「假如想起來的姓名是錯的，這個非常特別的缺口就立刻排斥它，因為那個姓名與這個缺口的模型不相配」¹⁵⁶，如此反覆，形成一種使我們在某瞬間將要記起卻又沒有記起該姓名來的感覺，甚至會我們感到沮喪。而「一個樂調、一種香氣、一種味道，有時一種覺得與它熟悉的無名感想被深深地帶入我們的意識之中，致使我們被它那神秘的情感力量所震撼。」¹⁵⁷其情況也是一樣。柏格森亦曾經舉過回憶敲打的鐘聲的例子說明意識綿延的呈現，其狀態即類似詹姆斯的趨勢之感：

這時，附近的一架時鐘正在敲打，起先我並沒有注意聽，我是在鐘聲敲打了幾下之後才清楚地聽到鐘聲。所以之前的聲響我未曾加以計算，然而我只要把注意力朝後扭轉，就可以數出敲打了四下，繼而把它們加到我清楚聽見的鐘聲之下。〔 〕我察覺出頭四下不只曾經刺激我們的耳膜，甚至影響了我的意識，而且其每一響對我所產生的感覺並非被並排置列，而是相互溶化〔 〕。為了好在回憶中計算已經打過的鐘聲，我企圖把這一段經過在思想中重演一遍。我想像先打了第一下，再打了第二下，又打了第三下，然

one point to another, is a mental synthesis, a psychic and therefore unextended process.”

¹⁵⁶ William James, *The Principles of Psychology*, (London: Macmillan and Co., Ltd., 1981), p.251, “If Wrong names are proposed to us, this singularly definite gap acts immediately so as to negate them.”

¹⁵⁷ *Ibid.*, p.252, “A tune, an odor, a flavor sometimes carry this inarticulate feeling of their familiarity so deep into our consciousness that we are fairly shaken by its mysterious emotional power.”

而只要我的回想尚未到達打了第四下這個準確的數目之前，我的感覺在被詢問之下就會這樣回答：「這整個效果在性質上還不對盤。」〔 〕簡而言之，敲打的聲響被我們當作一種性質，而非被當作一種數量被知覺，綿延正是按照這種樣子直接地呈現於意識中的。¹⁵⁸

在《追憶似水年華》文本中，這種趨勢之感的意識流特質也同樣出現於某次蓋爾芒特親王夫人家的社交宴會中，敘述者回憶某位夫人名和姓的情形：

我一邊與她搭腔，一邊極力回憶她的姓名。我清清楚楚地記得曾和她共進過晚餐，她對我說過的話有些我仍未遺忘。可是，儘管我把注意力伸向記憶殘存的深處，卻怎麼也想不起她的芳名。然而，這姓名就存在於我的腦中。我的思想與它像玩起了遊戲，企圖先確定其範圍，回想其起首第一個字母，最後再弄個水落石出。然而，枉費心機，我差不多感覺到它的存在與份量，可是每當我想像它的形式，將其與蜷縮在我黑暗記憶深潭中的憂鬱囚犯對號入座時，便立即否認了自己的配對：「這個不對！」無庸置疑，我的思維可以創造出最難以記憶的姓名，可是，這裡並不需要創造，而需要再現。倘若不受真實性所控制，任何思維活動都不費吹灰之力，而此處我正必須授其約束。可突然，整個姓氏出現了〔 〕¹⁵⁹

此外，敘述者藉由此次回憶的過程，甚至察覺到了思維有其過渡階段，因而準確地指出了詹姆斯所主張的意識之所以呈現出「流」的狀態之原因：

我不該說它出現了，因為我覺得它並非自動浮現在我的腦海。〔 〕總之，即使在遺忘和記憶之中存在著過渡界線，這種過渡也是下意識的。因為在搜索到正確的名字之前，我們逐步猜想的名字其實都是錯誤的，弄得我們步步撲空。更有甚者，那些猜想的名字往往只是幾個簡單的輔音，與腸枯思

¹⁵⁸ 參見：柏格森，吳士棟譯，《時間與自由意志》，（北京：商務印書館，2004），p.94

¹⁵⁹ 普魯斯特，許鈞，楊松河譯，索多姆與戈摩爾，《追憶似水年華》vol. ，（南京：譯林，1996），pp. 46 -47

竭所要的名字格格不入。不過，從虛無到真實的思維運動是如此神秘，那些錯誤的音節也有可能就是探路的拐杖。¹⁶⁰

此外，詹姆斯再以大腦神經作用的變化，說明心理作用受到影響時也會同時變化：由於神經作用的變化永遠不會是非連續的，所以先後的心理作用一定也是彼此漸漸推移，互相融會，只不過速度有快有慢罷了。而詹姆斯在形容意識「如同大腦的變化是連續的，所有的這些意識也融入彼此就像溶暗、交疊的畫面景象一般，正確地說，它們是一延長的意識，是一不斷的流。」¹⁶¹之外，柏格森也曾以「猶如電影放映之過程」來形容理智的活動，則柏格森的形容顯然是更具體了。

至於詹姆斯對於思想特性的第四個主張是「人的思想似乎是在處理獨立於它自己的對象；也就是說，它是識知的，或是具有認知的功能」¹⁶²。詹姆斯認為我們的思想對時間、空間、物件或性質等對象，經過認識並經過對其反覆的經驗後，就已經將此對象從單純的存有（beings）狀態，亦即不在我們心內也不在我們心外的狀態，變成一個獨立於我們心外而存在的性質，而且我們的思想會在每一次經驗它之時，反覆對其進行思考、判斷。最後，就因為屢屢經驗該同一對象，我們便證實了「實在」（reality）的確存在於心外、存在於現在，甚至存在於過去或在遠處的事實。這種情況就像《追憶似水年華》中的斯萬先生反覆經歷一段樂章，敘述者反覆經驗與山楂花的相遇、小屋子裏的霉味之時，總要反覆對這些思想對象的一致性作出判斷。不僅如此，每當敘述者再次經驗同一事物時總要觸發記憶，進行回憶的思索。因此，到了最後，這些思索的對象還都在普魯斯特的筆下——成了全書結構的隱喻和用來劃分作品結構的固定象徵。以山楂花為例，敘述者在某一年的「瑪麗亞月」（即三月）對山楂花產生了特別的喜愛之情，那時

¹⁶⁰ 普魯斯特，許鈞，楊松河譯，索多姆與戈摩爾，《追憶似水年華》vol. ，（南京：譯林，1996），p. 47

¹⁶¹ William James, *The Principles of Psychology*, (London : Macmillan and Co., Ltd., 1981), pp.247-248, "As the brain-changes are continuous, so do all these consciousnesses melt into each other like dissolving views.

¹⁶² Ibid., p.271, "Human thought appears to deal with objects independent of itself; that is, it is cognitive, or possesses the function of knowing."

山楂花不僅點綴教堂，還被供奉在祭台上，於是敘述者首先認為它們具備著莊嚴神秘的意味，除此之外其思想還對山楂花的身型模樣有一番認識與比擬：

綠葉之上有幾處花冠已在枝頭爭芳吐艷，而且漫不經心地托出一束雄蕊，像縮住最後一件轉瞬即逝的首飾。一根根雄蕊細得好像糾結的蛛網，把整個花冠籠照在清絲柔紗之中。我的心隨著、模擬著花冠吐蕊的情狀，由於它開得如此漫不經心，我把它想像成一位活潑而心野的白衣少女正咪著細眼在嬌媚地晃著腦袋。¹⁶³

其後，在一次教堂禮拜，此次思想乃針對山楂花的香味有一番的認識與聯想：

離開教堂前，我正跪在神壇下，起身時突然聞到山楂花發出一陣陣巴旦杏那樣的甘苦兼備的氣味。這時我注意到山楂花的花瓣上有幾處發黃的斑點，我想像這氣味就是從那裡散發出來的，就像從點心的焦皮下發出蛋黃的香味，從凡德伊小姐的雀斑下散出她雙夾的異香。儘管山楂花兀自不語，但它不斷釋放出的這股香氣好比活躍的生命在竊竊低語，〔 〕我看到幾莖生氣勃勃的發紅的雄蕊彷彿是今天才由昆蟲變成的，仍保留著昆蟲的青春的銳氣和撩撥的能力。¹⁶⁴

多年以後，敘述者再次與山楂樹叢相遇，他感到彷彿回到兒時的情境中，更對山楂花有了新的領會，山楂花因此有了特定的寓意：

〔 〕童年時代溫馨的回憶打動了我的心：從那經過修剪，閃閃發光，探到路邊的樹葉上，我認出了一簇山楂樹，可歎自暮春便落了花，一時間我的四周，盪漾著從前瑪麗亞月、星期日下午、以忘卻的信仰和失落的氣息。我真想抓住這氣息，我停下腳步一秒鐘，與樹葉交談片刻。

¹⁶³ 普魯斯特，李桓基，徐繼增譯，在斯萬家那邊，《追憶似水年華》vol. 1，(南京：譯林，1996)，p. 108

¹⁶⁴ 同上註，pp. 109-110

我向樹葉詢問開花的情況，這些山楂樹的花與天性活潑、冒失、愛俏而又虔誠的少女頗為類似。

「這些小姐們早已經走了」樹葉對我說。¹⁶⁵

敘述者就在不斷地經驗山楂花，對其外型與香氣不斷進行思考（例如回憶、聯想、比擬等等思考），將其與少女青春活躍等意象結合，使山楂花的影像成了一種象徵，象徵她與少女的相識，也象徵少女的離開，而少女指的是敘述者初戀的對象希爾貝特，也是海邊引發敘述者愛慕之情的那群少女。

末了，詹姆斯對於思想之特性的最後一個主張說道，「每當思想時，意識總是對同一對象的某一部分比起另一部分更感興趣，它始終在迎接、排斥或選擇。」¹⁶⁶，也就是說意識總是在選擇，我們的心總是希冀能達到合意於自己的程度，由它決定哪個特殊的感覺應被認為比其餘一切感覺更真實。詹姆斯除了從感覺的層面說明意識的檢選，還從經驗層面、道德領域說明意識的檢選，不過，詹姆斯認為最能彰顯此特質者乃屬美感的層面：

轉到心靈的審美部門，我們的法則就更加顯而易見了。藝術家是眾所周知的選擇者，他拒絕一切彼此不協調，以及與其作品的主要目的不和諧的色調、色彩和式樣。〔 〕如同泰納所謂的「特徵的軛合」，應當完全歸功於剔除作用，任何自然對象都可以成為藝術品，只要藝術家有充分的才智能抓住它的某一特質將其認為典型，並把一切與之不諧調的、僅僅是偶然的、附帶的完全剔除。¹⁶⁷

¹⁶⁵ 普魯斯特，桂裕芳，袁樹仁譯，在少女們身邊，《追憶似水年華》vol. II, (南京：譯林，1996)，p. 460

¹⁶⁶ William James, *The Principles of Psychology*, (London : Macmillan and Co., Ltd., 1981), p.284: "It is always interested more in one part of its object than in another, and welcome and rejects, or chooses, all the while it thinks."

¹⁶⁷ *Ibid.*, p.287: "If now we pass to its Aesthetic department, our law is still more obvious. The artist notoriously selects his items, rejecting all tones, colors, shapes, which do not harmonize with each other and with the main purpose of his work. That unity, harmony, 'convergence of characters,' as M. Taine calls it, which gives to works of art their superiority over works of nature, is wholly due to *elimination*. Any natural subject will do, if the artist has wit enough to pounce upon some one feature of it as characteristic, and suppress all merely accidental items which do not harmonize

詹姆斯的這個思想特質極為貼切地說明了藝術家尤其是畫家創作的過程就是透過意識揀選來呈現的，例如在《追憶似水年華》中，作者虛構但將其藝術成就比擬同時代的馬內或惠斯勒(McNeill Whistler, 1834-1903)的畫家埃爾斯蒂爾：

他從一所毫無特色的學校和一座本身就是一部傑作的大教堂身上找到了兩個具有同等價值的畫題。正如畫家把房屋、運貨馬車、人物溶化在光的巨大效果中，從而使它們協調一致。¹⁶⁸

又或者可以說明深具藝術家涵養的斯萬先生如何透過意識的選擇來欣賞奧黛特的美：

跟每次要見到她時一樣，他這天在往她家途中一直在腦中勾勒她的形象。為了覺得她的臉蛋長得好看，他不得不只回憶她那紅潤鮮豔的顴頰，因為她面頰的其餘部分通常總是顏色灰黃，懨無生氣，只是偶爾泛出紅暈。¹⁶⁹

但既然斯萬具有藝術的修養，素來又偏愛從大師們的畫幅中發現我們身邊現實生活中的人們身上的一般特性，尤其從我們認識的面貌中去發現極為個別的特徵。如此一來，他的揀選便進一步具備了一位藝術家當初揀選某一人物入畫時的慧黠與眼光：

他這時從奧黛特跟這位桑德洛 迪 馬里阿諾（人們現在多用他的外號波提且利來稱呼他，〔 〕）筆下的塞福拉（指波提且利在羅馬西斯汀禮拜堂一幅壁畫上所描繪的《聖經》故事中摩西的妻子塞福拉）的相像當中得到的樂趣更深。〔 〕現在他看待奧黛特的臉就不再根據她兩頰的美妙還是缺陷，而是把她看作是一束精細美麗的線，由她的視線加以纏繞，把她脖頸的節奏和頭髮的奔放以及眼瞼的低垂聯結起來，連成一幅能鮮明地表現她的特

with this.
¹⁶⁸ 普魯斯特，潘麗珍，許淵仲譯，蓋爾芒特家那邊，《追憶似水年華》vol. ，(南京：譯林，1996)，p.42

¹⁶⁹ 普魯斯特，李桓基，徐繼增譯，在斯萬家那邊，《追憶似水年華》vol. ，(南京：譯林，1996)，p. 210

性的肖像。¹⁷⁰

至此，本文已將「意識流」一詞以詹姆斯之理論源流為主軸，加入柏格森與榮格的相關論述，並對照小說文本做了全盤的分析，而由以上的分析可知，心理學與哲學的意識流理論，與普魯斯特在《追憶似水年華》中所揭示的（極可能是屬於作者本人的）各種論點以及其所描寫的各种意識情境，有著極為高度的契合，這也說明了《追憶似水年華》被普遍視為意識流文學代表性作品的原因。只是，既然本文的目的不在證明意識流理論與文學實踐的「影響」或「承襲」問題，故而本文便不深究這個相符的事實能或不能證明普魯斯特的創作形式受到詹姆斯或柏格森理論學說的影響。一方面，就普魯斯特與詹姆斯兩者來說，若將一理論運用於對該論述不甚熟悉甚至一無所悉的小說家身上，討論兩者間的關聯性是十分冒險的；另一方面，就普魯斯特與柏格森的關係來說，雖然普魯斯特與柏格森頗有淵源，他曾在《索多姆與戈摩爾》（所多瑪和蛾摩拉）一卷中提到柏格森，並對其關於記憶的困難一問題進行討論，由這一點看來他對柏格森的學說頗有涉獵，但他同時也提過嚴正的聲明，否認自己曾經從柏格森那裡借鑑了記憶的相關理論¹⁷¹。再者，我們在《追憶似水年華》文本中並不難找到與詹姆斯思想觀念相悖的敘述論點，例如普魯斯特在第三卷《在蓋爾芒特家那邊》一卷中藉敘述者「我」提出一個對於「思想/觀念」的主張：

「你瞧，」我說，把臉轉過一半面對聖盧，為了照顧兩邊，又把另一半面對著他的同事，好讓他參與談話，「因為人們認為環境對人有影響，可是思想對人的影響更大。人都有一個思想觀點，但思想觀點比人少得多，因此，有同樣觀點的人其觀點都差不多。但思想觀點並不是具體的，因此，在一個有抽象觀點的人周圍生活著的具體人，絲毫也改變不了這個人的觀點。」

¹⁷⁰ 普魯斯特，李桓基、徐繼增譯，在斯萬家那邊，《追憶似水年華》vol. ，(南京：譯林，1996)，p. 211

¹⁷¹ 參見：Melvin J. Friedman, *Stream of consciousness : a study in literary method*, (New Haven: Yale University Press, 1955), p.92

〔 〕「因為一個思想觀點，」我繼續說，「並不是物質利益的一部分，也不可能享受物質利益，因此有相同思想觀點的人不會受物質利益的影響。」¹⁷²

而詹姆斯在解釋思想的第一個特性時曾解釋道：

這許多心，個個都把它們的思想藏起來。他們彼此中間並沒有什麼授受，並沒有什麼交易。並且簡直沒有一個人的意識裏的思想，會直接與別一個人的意識裏的「見面」。〔 〕，個個思想都是個人的所有，思想如此地被屬於個別的個人的心的這個鴻溝所隔離，以致思想間無論是具同時性、是空間上的接近、是性質或內容的類似，都不能把它們融合在一起。¹⁷³

而且正因為思想有「永遠處於變化的狀態」的第二個特質，所以「我們當然也可以說沒有兩個『觀念』是剛剛好相同的」。¹⁷⁴

依照柏格森對於觀念的看法，言語表達的侷限是讓不同自我之觀點看似相同的原因，從以下敘述看來柏格森則較相近於詹姆斯對觀念的看法，而且直接指出敘述者（或普魯斯特）對於思想與觀念之所以持上述的說法，是因為沒有考慮到各個觀點與思想必須藉由語言表達，從而必定產生的侷限：

我們的觀念在我們心中所呈現的不是普通的形式，一旦我們用語言把它們表達出來，它們才會呈現為這種普通形式。雖然旁人也用同樣的名字稱呼它們，但屬於同一名稱的它們對於我們和對於他人而言，絕不會等同於一樣的東西。¹⁷⁵

¹⁷² 普魯斯特，潘麗珍，許淵仲譯，蓋爾芒特家那邊，《追憶似水年華》vol. ，(南京：譯林，1996)，pp.94-95

¹⁷³ William James, *The Principles of Psychology*, (London : Macmillan and Co., Ltd., 1981), p.226: " Each of these minds keeps its own thoughts to itself. There is no giving or bartering between them. No thought even comes into direct *sight* of a thought in another personal consciousness than its own. /.../ Neither contemporaneity, nor proximity in space, nor similarity of quality and content are able to fuse thoughts together which are sundered by this barrier of belonging to different personal minds. "

¹⁷⁴ Ibid., p.235:" /.../, it is certainly also true that no two 'ideas' are ever exactly the same, which is the proposition we started to prove."

¹⁷⁵ Henri Bergson, F. L. Pogson trans., *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*, (London: George Allen & Unwin Ltd., 1971), p. 135:" Hence they do not take in

因此，由以上諸例說法中存在的明顯出入，可以說明心理學、哲學的思想對普魯斯特的小說實踐並非只有單向的影響關係。所以，與其說意識流小說形式受到意識流心理學理論的影響，不如說心理學、哲學與文學創作等領域在同一時代思想氛圍中，通過對同一議題的關切，相繼發展出具高度一致性的觀點，繼而產生相互的影響力。換言之，心理學理論雖早於文學，但並不能說明該文學形式受理論的影響才完成，再者，若文學與心理學理論是在同時期發展出來的，那麼，一向與文學發展關係密切並同樣位於藝術領域之中的繪畫，似乎極可能亦有同步發展的繪畫形式才是。

關於意識內涵的這一項發現，雖然詹姆斯要比柏格森早若干年，但柏格森的影響力顯然是較深遠的。當詹姆斯的意識流只有單純的心理學意義與應用時，柏格森在提出綿延一說之初就已經摻入哲學思考並應用於認識論或形上學論中。尤有甚者，詹姆斯在完成其《心理學原理》一書後，對意識流的研究即告中斷，而柏格森卻仍在《物質與記憶》(*Matière and Mémoire*, 1896) 《創造進化論》(*L' Evolution créatrice*, 1907) 中持續發展其意識理論的體系，而且值得一提的是，他在《論笑》(*Le Rire*, 1900) 中探究生活程序中藝術元素之喜劇性之後，其實已經進一步地將其理論體系提升到了美學的高度。所以在弗里德曼看來，兩位思想家雖然探討的基本上都是文學以外的問題，但在他們的理論中，卻可以看到他們支持一種全新的寫作做法。

筆者認為，以柏格森其理論與美學的相關程度，這一點在柏格森的理論體系更為明確。以文學、戲劇創作為例，文字語言乃表現之媒材，再以普魯斯特為例，時間、回憶與聯想是其小說組織的元素，並且這幾個元素都恰恰是柏格森一一例舉之不利於表達「真正」自我意識的媒介。首先，語言使我們時刻變化之意識被投入純粹的空間中而僵化凝固，因此「語言不僅使我們相信感覺的不可變

our minds that common looking from which they will assume as soon as we try to give expression of them in words; and, although they bear the same name in other minds, they are by no means the same thing.”

性，它還欺騙我們，使我們把所得到的感覺的性質都弄錯了。」¹⁷⁶；其次，聯想是一種把並排置列於空間中的毗鄰項目聯結的過程，所以也不能成功地解釋自我深層的狀態；再說時間往往被空間化；回憶之具有聯想性，難怪弗里德曼會認為，普魯斯特成功地將自己的風格與其小說中人物的想像融為一體，卻沒有以最令人信服的詞語將意識的狀態表達出來。若再從讀者的一方來檢視，我們在閱讀《追憶似水年華》並隨著敘述者追憶過往之際，能感受敘述者在敘述時時間的流速不一，甚至停滯不前。當我們試圖分辨時間的流向時，我們還不得不將敘述者的回憶排列穿插。以上種種的確都切中柏格森的論點，故柏格森寫道：小說家把我們的情感散佈在一個純粹的時間內，但使用的是語言來表達情感的種種因素。僅僅這個事實就可以證明，他自己所獻給我們的也不過是情感的陰影而已。¹⁷⁷但是，就現實而言，小說家不得不運用語言創作，所以他顯然不得不仍寄希望於藝術。雖然小說家或畫家等藝術家的創作形式可能都不是柏格森認為的表達真正自我綿延意識的形式，但他也同時認為只有藝術能透過表層把美學的發現挖掘出來，故他接著說：「可是他（小說家）把這陰影排列成一個樣子，以致令我們可以猜疑到那把這陰影投射出來的原物具有異乎平常的、不合邏輯的特質。〔 〕，他把這種本質多少表達出來一些，因而促使我們進行思索，我們受了他的鼓勵，就把那介於我們意識和我們自我之間的帳幕拉開了一會兒，他曾把我們引到我們自己的真正面目之前。」¹⁷⁸；他並且表示，「語言已經把種種情感與觀念這樣地降低到一個平凡的、共同的境界，小說家則企圖在他的描述中一再增加細節，以恢復情感與觀念之原有的、活生生的個性。所以我們估計一個小說家的天才程度便在

¹⁷⁶ Henri Bergson, F. L. Pogson trans., *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*, (London: George Allen & Unwin Ltd., 1971), p.131: "Not only does language make us believe in the unchangeableness of our sensations, but it will sometimes deceive us as to the nature of the sensation felt."

¹⁷⁷ Ibid., pp.133-134: ".../ the very fact that he spreads out our feeling in a homogeneous time, and expresses its elements by words, shows that he in his turn is only offering us its shadow"

¹⁷⁸ Ibid., p.134: "but he has arranged this shadow in such a way as to make us suspect the extraordinary and illogical nature of the object which projects it; he has made us reflect by giving outward expression to something of that contradiction, /.../Encouraged by him, we have put aside for an instant the veil which we interposed between our consciousness and ourselves. He has brought us back into our own presence."

於看他把情感與觀念從平凡共通的境界提升上去的能力有多大。」¹⁷⁹，柏格森的這番敘述可說已表達了他對文學創作的肯定。

如前所述，關於柏格森為了釐清時間與空間的混淆，仔細探究了時間與空間的關聯，筆者認為他的重點雖在說明真實時間的性質，但更突顯的卻是空間時間的性質以及它如何更常態地被運用在人的意識狀態與思想表達中的事實。所以除了文學，他也提供了屬於空間的藝術形式的理解甚至創作方式。當然，其對記憶理論的闡釋，以及上述所提及的各家學說理論，都為本論文提供一種理解史提海莫繪畫的方式，甚至它已直接提供了史提海莫一種創作與表達的形式與素材。

關於詹姆斯提出的意識的五項特質，以上已經對其內容做了逐條的討論，筆者認為詹姆斯原本立論於心理學的意識流已經與哲學、分析心理學聯結成一個完整體系，故要討論意識流文學或者是具意識流性質的繪畫等等藝術形式，若只從該名詞出處的心理學角度去探討，便可能窄化該意識流所指的內容。所以本論文為探討史提海莫的繪畫特質，也同時考慮柏格森與榮格的學說主張。另外，本節分析意識流所指稱的意識特質，選擇《追憶似水年華》此一文學創作文本來對照，並不在主張兩者的影響關係為何，用意實在於除了說明意識流理論有其文學實踐，意識流亦在文學領域有平行的發展之外，還能發掘意識流在其他領域所運用的共同的意識素材，致使最終能用以說明史提海莫的繪畫與意識流兩者間具相應關係的部分。因此，透過上述各種援引內容的分析可以發現，各領域對意識探索的興趣是在同一時代相同的、客觀的外部環境之下所引發，而最重要的一點是，意識流在心理學、哲學、精神分析與文學各領域中所討論的理論內容或使用的表現素材/材料皆具一致性，諸如：意識與無意識（其具有流動、時刻變化、

¹⁷⁹ Henri Bergson, F. L. Pogson trans., *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*, (London: George Allen & Unwin Ltd., 1971), p.164: "Language, however, denotes these states by the same words in every case: so that it has been able to fix only the objective and impersonal aspect of love, hate, and the thousand emotions which stir the soul. We estimate the talent of a novelist by the power with which he lifts out of the common domain, to which language had thus brought them down, feelings and ideas to which he strives to restore, by adding detail to detail, their original and living individuality." 或參考：吳士棟譯，pp.122-123

交融、相疊與撿選等等之特質)、夢、象徵與影像、記憶與回憶還有時間與空間的對應關係等等其特質也都是相同的。而這些表現素材正是史提海莫繪畫表現的主要材料，而且以其肖像繪畫的形式看來最為明確。本節分析「意識流」的內容，最後指出史提海莫的繪畫中存在著與意識流相同的內容與表現元素，這一點正是本文後續能繼續討論史提海莫繪畫中存在著意識流文學表現手法的依據。

第二節 史提海莫與意識流小說文本《追憶似水年華》的關聯

本章在以《追憶似水年華》為意識流小說表現手法的基礎探討史提海莫繪畫中的意識流元素與繪畫表現之前，本節擬先行討論史提海莫與《追憶似水年華》本文之間的關係，使小說一方面作為意識流小說的主要對照，藉此了解史提海莫的生活與藝術，說明史提海莫與意識流小說表現手法的關係，亦能進一步說明《追憶似水年華》一書對史提海莫表現風格造成影響的可能性。

張寅德評析《追憶似水年華》¹⁸⁰，認為普魯斯特運用其特殊的敘事方式，主要在講述三重主題：社會生活、愛情生活與藝術生活。它們代表著小說主人翁半生生活的全部，而且更確切直白的說法，這三重主題應該是：社交的「坎坷」、愛情的痛苦以及文學創作過程的掙扎。據此，若我們仔細閱讀文本並對照史提海莫的生活與繪畫，不難察覺畫家的一生恰恰由這三個生活面向所構成，並且其畫作主要反映的便是社交、愛情與藝術這三重主題。更為湊巧的是，普魯斯特與史提海莫在同一年出生，史提海莫在其藝術養成階段旅居在德、法，故兩人在創作的過程中，亦分享了十九、二十新舊世紀交替之時此三重主題的共同社會景況，尤其在於上層社會社交圈的遞嬗和現代文學、繪畫興起之初流派的發展與更迭這一層面。因此，學者一般認為普魯斯特描繪的雖不是社會的全面景況，卻可說「是一個微型社會，它不同於巴爾札克的巨幅畫卷，上至朝廷官亨，下至市井無賴；它尤其刻劃上流社會的人情世態，把焦點特別對準沒落貴族階級和上層資產階級，既沒有工人，也沒有農民出場，當然，有幾位僕人〔 〕」¹⁸¹；波明克對史提海莫的研究也有類似的結論，「史提海莫的繪畫有如一個不斷持續展開之時代的傳記，這個時代的編年史是畫家以記憶、親密的家庭與生活中發生的各個事件

¹⁸⁰ 張寅德針對普魯斯特及其小說曾發表過《現實心理藝術—評〈追憶似水年華〉的三重內涵、普魯斯特小說的時間結構》等論文。同時，他也是《追憶似水年華》中文譯本第五卷《女囚》譯者之一

¹⁸¹ 同上註, p.96

為主題堆疊在其上的」¹⁸²；或藝評家由批判的角度評述，「就像普魯斯特一樣，她專心致志地建立了一部相對較小的、位在消失邊緣的特權階級社會編年史」¹⁸³，而由上述說法看來，也許不應令人意外的是，兩種對於不同藝術表現領域、不同對象的評述可以互相引用、互為說明。

當梵 維克登憶及與史提海莫之間的情誼時寫道，「我回想起跟她一起坐在她工作室的情景，她滔滔不絕地談論普魯斯特，一卷一卷專注地依序閱讀著他的《追憶似水年華》。當她讀完一輪後，會由《在斯萬家那邊》開始不間斷地再重讀所有的卷冊。」¹⁸⁴，可惜梵維克登並未細說史提海莫談論小說家的具體內容，但也許史提海莫喜愛這部著作的原因，就心理層面而言，便在於發現自己所面對的生活處境與小說的「敘述者」相同，對於敘述者的社交坎坷、愛情痛苦以及其藝術創作過程之掙扎感同身受。所謂「社交坎坷」並非指史提海莫的社交之路崎嶇坎坷，事實上可能恰恰相反；同樣地，小說敘述者在上流社交圈子亦既不潦倒也說不上不得志。在小說中，出身富裕的敘述者在小說中扮演主人翁的角色，他生活在社會的上層階級並且十分熱衷上流社會的社交生活，而早在年少之時就對那些古老的姓氏與地名—貴族的姓氏與領地、城堡，充滿浪漫幻象與嚮往。敘述者雖憑著父祖輩以及自身的交遊關係得以進出各知名沙龍宴會，也能憑著自己對文學、藝術的修養與鑑賞能力或對諸事物的不凡見解獲得尊重，但就像大部分的社交參與者一樣，他在貴族沙龍宴會中所扮演的角色並不突出，且就算在文藝沙龍中，也因為尚未有所成就所以不具備關鍵性。嚴格說來，敘述者一直到了小說

¹⁸² Barbara Bloemink, "Visualizing Sight: Florine Stettheimer and Temporal Modernism", *Florine Stettheimer: manhattan fantastica*, (New York: Whitney Museum of American Art, 1995), p.70: "Stettheimer's paintings represent a continuously and unfolding biography of an era in which themes of memory, family intimacy, and events are superimposed over occasional chronological anchors."

¹⁸³ Eleanor Heartney, "Florine Stettheimer: Saints, Esthetes, and Hustlers", *Art News*, vol. 90, May 1991, p.95: "Like Proust, she devoted herself to creating a chronicle of comparatively small, privileged society that was on the verge of disappearance."

¹⁸⁴ Parker Tyler, *Florine Stettheimer: A Life in Art* (New York: Farrar, Straus and Company), p.xiii, 由 Carl van Vechten 所寫的序: "Sitting with her in her studio, I recall her talking endlessly about Marcel Proust, whose *À la Recherche du Temps Perdu* she read volume by volume in attentive rotation, the when she had finished it, she began *Swann's Way* and reread all the volumes consecutively."

終卷步入中年，在社交宴會中扮演的仍還是「旁觀者」的角色，例如敘述者在年少時應邀一次由蓋爾芒特夫人主辦的晚宴後有感而發說道，「我好幾次都想告退，〔 〕然而，長久以來，我卻一直把這種聚會想像得無限美好。我想，若我這個礙手礙腳的旁觀者不在場，聚會就會變得有意思多了。至少，我一走，就沒有旁觀者，客人們就可以開秘密會議，舉行秘密儀式。他們聚集起來就是為了這個，顯然不是為了談論弗蘭茲 哈爾斯 (Frans Hals, 1580?-1666)，或議論某某人小氣，不是為了用資產階級的方式說長道短。他們盡說廢話，可能是因為我在場。」¹⁸⁵。但就因為是個旁觀者，他對於這個社會階層有更深刻的體悟。於是敘述者便能以其親身參與沙龍的經驗，為我們描繪其親眼所見、親耳所聞的法國社會的一層斷面，且不論是貴族階級沙龍或新興資產階級所謂的「沙龍文藝」，皆得以藉由這位具有敏感心思及尖銳目光的少年一一描繪出來，他總是專心聆聽別人的交談，然後拿來與自己的內心想法相互印證，有時甚至要敦促自己重新認識一個人或一事物，例如敘述者因為一開始錯估作家貝戈特先生的才能，所以錯過了進一步認識貝戈特的機會：

「在這次晚宴上，有一個人比撥撥爾還要聰明，」德·蓋爾芒特夫人說，她和布雷奧代-貢薩維關係十分親密，因此堅持用暱稱稱呼他，「是貝戈特先生。」。我從來沒有想過會有人會認為貝戈特聰明。再說，我認為他是混到聰明人中間去的〔 〕。平衡被打破了，貝戈特竟然比德·布雷奧代還要聰明，我感到心理不是滋味，但我更感到沮喪，因為看《費德爾》演出的那天晚上，我故意躲開貝戈特，沒有上前與他打招呼。在這個時候，我又聽見德·蓋爾芒特夫人對德·維爾巴里西斯夫人說：〔 〕¹⁸⁶

史提海莫猶如普魯斯特筆下的敘述者，她出身紐約資產階級，有顯赫的姓氏，也是個十分熱愛宴會活動的人。再者，周旋在社交場合之中，史提海莫的觀

¹⁸⁵ 普魯斯特，潘麗珍，許淵仲譯，蓋爾芒特家那邊，《追憶似水年華》vol. 1，(南京：譯林，1996)，p.520

¹⁸⁶ 同上註，p.197

察能力絕不比普魯斯特遜色，就像諾賀林所說的，史提海莫是個自負傲慢的人，而「自負傲慢的人和社會運動份子在界定階級與社會文化環境的特質時皆具有高度的敏感度」¹⁸⁷。此外，在朋友眼中，她在宴會中通常扮演的就是「旁觀者」的角色，例如梵維克登回憶，「她很少參加不是自家舉辦的宴會，但即在後者的場合，她仍是不引人注目的。」¹⁸⁸；又例如麥布萊回憶，「她似乎比較像一位神秘的客人而不是主人」¹⁸⁹；再例如史賓寇（Carl Sprinchorn）回憶某次參加史提海莫家的沙龍宴會時，在整個宴會過程中他跟其他客人熱絡地進行交談，唯獨沒有機會與史提海莫說上一句話。但最後宴會結束時，他卻發覺弗洛琳走近他身邊，目的不是要送他走出門口，而是不急不徐地挽留他希望與他單獨談談，結果是在幾乎半個小時後，史賓寇才能告辭跨出史提海莫家的門檻。這一段由史賓寇本人轉述給泰勒的往事，泰勒用來說明「弗洛琳在人群之中的難以捉摸與孤立」¹⁹⁰，不過應更適合說明史海莫在宴會中觀察者的角色。

但是，關於「觀察者」一角色的說法，相信沒有任何人的說法能比畫面的呈現更具說服力，以《鄉間的星期天午後》為例，在這個午後的社交宴會上，她在遠景一處作畫，應該就是正在觀察這幅畫中的每一個客人，以便完成這幅畫作吧！又例如在《貝德福特丘的野餐》（Picnic at Bedford Hill, 1918）（圖 46）中，史提海莫側過臉去用一隻手撐著下巴，彷彿孤立自己於沉思之中。此外，史賓寇為史提海莫沙龍留下的實況紀錄《史提海莫沙龍/三位史提海莫女士與一些朋友們》（The Stettheimer Salon/The Three Stettheimer Ladies and Some Friends, 1944）¹⁹¹

¹⁸⁷ Linda Nochlin, *Florine Stettheimer: Rococo Subversive*, *Women, Art, and Power: and other essays*, (New York: Harper & Row, 1988), p.117: "both the snob and social activist share a highly developed sensibility to the defining characteristics of class and milieu."

¹⁸⁸ Barbara Bloemink, *The Life and Art of Florine Stettheimer*, (New Haven: Yale University Press, 1995), p.96, "She seldom attended any except those given by members of her own family, and even at these she was frequently inconspicuous."

¹⁸⁹ Ibid., p.96: ".../seemed often a furtive guest rather than one of the genii loci /.../"

¹⁹⁰ Parker Tyler, *Florine Stettheimer: A Life in Art*, (New York: Farrar, Straus and Company), p. 104: ".../reveals Florine's subtle isolation in the midst of people."

¹⁹¹ 畫面中的客人包括畫家再加上三位女主人共十六位，人物辨識參照 Parker Tyler *The Life and Art of Florine Stettheimer* 一書中之圖版解，人物以說順時鐘方向來看分別是：Beatrice Wanger（史提海莫的姪女）、Elsa Brill (N. E. Brill 夫人)、Florine Stettheimer (史提海莫)、Beatrice

(圖 47) 最能由第三者的眼光說明這點，甚至呼應了他上述的回憶。在這幅畫中，史提海莫雙手交疊放在腰際，雖然被安排在幾乎正中央的位置，卻給人一種遠遠地、單獨地站在房子某一角落的感覺。而正當兩位沙龍女主人，位於畫面左下方的艾緹、右上方第三位的凱芮，在眾賓客之間以豐富的手勢表現熱絡的談話氣氛時，沙龍的第三位女主人卻只是像站在門邊有如接待者般靜靜地佇立。此外，畫家彷彿刻意突出了史提海莫的眼睛，在有意無意間傳達了史提敏銳目光下的旁觀者身分。

回到《追憶似水年華》中，面對毫無內涵的宴會，敘述者起先頗感失望，但後來卻認為參加這種宴會不完全一無是處，而且有時是可以令人樂在其中的，例如敘述者自覺到自己旁觀者角色的同一場蓋爾芒特家宴會中：

我認為，公爵夫人過著一種無聊貧乏的社交生活，但這種無聊貧乏卻能像文藝批評促進創作那樣，有利於創造一種真正的社交活動。因此，公爵夫人就像一個愛爭辯的人，為使自己閒極無聊的思想變得活躍，只要有一點新意的奇談怪論，她都會搜尋出來議論一番，毫無顧忌地發表一些頗令人耳目一新的觀點。¹⁹²

或甚至彰顯出一些敘述者無從發現的真理：

德 蓋爾芒特公爵夫人的一些看法（例如她對我說觀看弗蘭茲 哈爾斯的繪畫，應站在電車上看才有意思），當時我感到十分愚蠢，但在這面立體鏡後，卻變得生氣勃勃，深刻透徹。〔 〕她對我說的這句話是錯的，但

Keyser (Ernest Wise 夫人)、Charles Demuth (德馬斯)、Carrie Stettheimer (凱芮)、Georgia O'Keeffe (歐姬芙)、Carl van Vechten (梵 維克登)、Arnold Genthe、Carl Sprinchorn (史賓寇)、Philip Moeller、Hilda Hellman (George Hellman 夫人、Geoffrey Hellman 的母親，也是 Elas Brill 的姊妹)、Edna Lilienthal (Joseph Lilienthal 夫人)、Fania Marinoff (梵 維克登夫人)、Isabel Lachaise (Baston Lachaise 拉謝夫人)、Ettie Stettheimer (艾緹)。

¹⁹² 普魯斯特，潘麗珍、許淵仲譯，蓋爾芒特家那邊，《追憶似水年華》vol. ，(南京：譯林，1996)，p.447

卻包含部分真理，日後對我很有用處。¹⁹³

〔 〕，我從前那種只讀雨果後期詩集的做法顯然是錯誤的。誠然，德蓋爾芒特公爵夫人只用了雨果前期詩作中的很少幾句詩句來點綴她的談話。但是，正因為她孤立地引用一句詩，才使這句詩的吸引力大大增加。¹⁹⁴

是故令人失望的上流宴會，除了成就此部小說的第一重主題，還表達了普魯斯特抨擊與嘲諷的態度；對史提海莫來說，所得到的助益則是將這種上流生活的虛偽面轉換成繪畫的題材，並成就自己的繪畫表現風格，這一點可以引用諾賀林的發現，她認為「儘管史提海莫也許稱頌技巧——也就是說，她能透過適當的巧妙手法來進行審慎的幻想創造——，但她絕對憎惡的是欺騙造假，那是矯飾的公眾展示的虛假情感，猶如她身處其中的上流文化所造就的虛情假意」¹⁹⁵。只不過，到底史提海莫經歷的「上流社會的虛假情感」所指為何，我們已不太可能從史提海莫原本已算少數的研究資訊中獲得，但也許我們可以從《追憶似水年華》中鉅細靡遺的描述來比擬，尤其史提海莫年少時期在法國度過不少歲月。以維爾巴里西斯侯爵夫人的宴會為例，這是敘述者藉以逐步理解上流社交現狀所參加的另一場重要晚宴，在這個長達一百餘頁篇幅的晚宴描述中，至少可以歸納出以下九個上流社交宴會的實質內容與沙龍賓主之間各個藉此機會場合苦心積慮所欲達成的目標：

首先，每一場大型的社交宴會都是各沙龍女主人之間「相互較勁」的場合，這一次維爾巴里西斯侯爵夫人家的宴會也不例外，例如一位把白髮梳得高高隆起，列名巴黎社交界三大貴婦之一的某某夫人，正在晚宴上不動聲色地物色自己

¹⁹³ 普魯斯特，潘麗珍、許淵仲譯，蓋爾芒特家那邊，《追憶似水年華》vol. ，(南京：譯林，1996)，p.525

¹⁹⁴ 同上註，pp. 525-526

¹⁹⁵ Linda Nochlin, Florine Stettheimer: Rococo Subversive, *Women, Art, and Power: and other essays*, (New York: Harper & Row, 1988), p.118: "although Florine Stettheimer may have gloried *artifice* — that is to say, the authentic and deliberate creation of fantasy through suitably recondite means—she absolutely loathed *phoniness*, that pretentious public display of false feeling she associated with the high culture establishment."

下一場宴會的來賓；其二，是「誇耀瑰寶」的場合，例如維爾巴里西斯侯爵夫人非常樂於向來賓們展示她私人收藏的藝術真跡，而且宣稱「羅浮宮的那張是複製品」；其三是「巴結逢迎」，例如被列為不知趣的客人勒格朗丹，一進門就急著對維爾巴里西斯侯爵夫人說道：「夫人，您能接見我，我銘感終身」，而他不久之前，才對敘述者表達自己對他年紀輕輕就熱衷上流社交場合的不以為然；其四是「交際維繫」，有些賓客雖然把參加這種聚會當成是苦差事，但因為有感於主人對自己的關切與熱愛，故也會基於禮貌來一趟，例如傑出的作家「G」；其五是「談論藝術」，例如談論畫家埃爾斯蒂爾的幾幅作品；第六，沙龍宴會是收集各項情報資訊，探問相關當事人口風的場合，例如敘述者向在法蘭西學院擁有投票權的德 諾布瓦先生詢問自己父親參加競選法蘭西學院院士席位的看法；第七，沙龍宴會是挖苦、諷刺、詆毀、攻訐對手的絕佳時機，例如德 蓋爾芒特夫人在眾人面前嘲笑某人長得像一頭母牛；第八是「議論時事/新聞」，例如「德雷福斯案」，這是當時法國社會轟動一時的政治軍事案件，也是普魯斯特貫串全書的一個社會事件；最後，沙龍中也最易選擇並結交對己有利人士之場合¹⁹⁶。在《追憶似水年華》中，像這樣一場作者以長篇敘述的宴會，還曾在蓋爾芒特夫人、維爾迪蘭夫人家舉行了若干次，其餘篇幅較小的，例如有斯萬夫人家的宴會。總之，在全書中，大大小小難以勝數的上流宴會中，談話的內容皆不出維爾巴里西斯夫人家的上述範圍。

其實，不談史提海莫在歐洲可能參加過的宴會，我們由史賓寇所描繪的《史提海莫沙龍》就可以看出，史提海莫沙龍的參與者，有半數是藝術家眷屬或是史提海莫與藝術創作無關的親朋好友，所談論的話題必定有如維爾巴里西斯侯爵夫人家的那場宴會般浮泛，所以若依照湯森（Virgil Thomson, 1896-1989）對史提海莫家沙龍的印象，認為這個沙龍「並不算是個藝術沙龍，在那裡她們娛樂款待

¹⁹⁶ 參見：普魯斯特，潘麗珍，許淵仲譯，蓋爾芒特家那邊，《追憶似水年華》vol. ，(南京：譯林, 1996), pp.169-271

客人，而大部分的客人剛好是被頌揚讚美的對象」¹⁹⁷，應該不算是太苛刻的說法。但同樣的場合，麥布萊則認為，史提海莫沙龍「應該被認為有助於理智與藝術衝動的成形」¹⁹⁸、沙龍中「一些理念很少形諸文字，但遲早能接收到城市中其他人的迴響」¹⁹⁹，這些說法除了顯示麥布萊對史提海莫一貫的支持態度外，也正好說明了史提海莫一如上述敘述者從蓋爾芒特家的宴會獲得啟發的兩則例子一樣，已經從看似無益的社交場合中獲得了藝術創作的助益，而這個創作的助益，其實就是史提海莫在旁觀人生百態時，對生活現狀、社會現狀所作出的回應，表現在繪畫上時，變成一種與普魯斯特相似的抨擊與嘲諷態度的呈現。

再換一個角度來檢視史提海莫畫中表現的抨擊與嘲諷態度，史提海莫的性格應該成為探討的另一重點。諾賀林與波明克先後從史提海莫的日記中發現她的複雜性格的特質有一個絕佳的形容詞：矛盾。也就是說，總結兩位研究者的發現，史提海莫在沙龍宴會上既公開又隱匿；在藝文界既是局內人也是局外人；既是一位堅決的女性主義者，又恪守著舊時代傳統的規範與禮節，總之，她對生活中各種事物的價值觀念是一方面前衛另一方面又保守。是故以史提海莫自負、敏銳、好批評又不易討好的個性，她的畫中會有嘲諷的意味並不難理解，但若說這一份嘲諷還呼應了史提海莫矛盾的性格特質，則筆者認為那應該就是泰勒曾提到的「自娛」(amusement)的成分。泰勒認為史提海莫一方面「看清了所有炫耀性消費的世俗喜劇場景的輪廓特徵，例如她在那些忙碌熱鬧的群像畫中所描繪的」²⁰⁰，泰勒指出包括《班德的春季拍賣》、《選美比賽》、《室內游泳池的女水神》(Natatorium Undine, 1927)(圖 48)與《百老匯聖堂》(Cathedrals of Broadway, 1929)(圖 49)等畫作就是所謂的「世俗喜劇場景」，他也同時提到，史提海莫

¹⁹⁷ Barbara Bloemink, *The Life and Art of Florine Stettheimer*, (New Haven: Yale University Press, 1995), p.95: "there have no salon. They entertain their friends, most of whom happen to be celebrated."

¹⁹⁸ Ibid., p.95: ".../had considerable to do with the shaping of the intellectual and artistic impulses of the past...."

¹⁹⁹ Ibid., p.95: ".../hardly ideas were put into words which echoed sooner or later in other parts of the city."

²⁰⁰ Parker Tyler, *Florine Stettheimer: A Life in Art*, (New York: Farrar, Straus and Company), p.71: "She saw the lineaments of all worldly comedies of conspicuous consumption"

在日記中曾留下對選美活動的看法「選美比賽在美國的某些東西上會是個污點——我相信就在生活上，或文化上。」²⁰¹，因此對照《選美比賽》一作，很明顯是她隱含在畫中的批判內涵；另一方面她也「把內心對這些商業性娛樂同時存在的正反面情感內聚成實用之機制」²⁰²，也就是一種「混雜著『驚異』與『娛樂』」（“amusement” mixed with “amusement”）的心理機制。所以，從性格層面來了解史提海莫繪畫中的嘲諷批判意涵，可以發現這種嘲諷並不單純，而且這種批判顯然並不如普魯斯特在小說中的相同用意來得嚴正。另外，既談到史提海莫繪畫中的「自娛」意涵，筆者亦同意泰勒的分析，認為史提海莫以妹妹艾緹面容特徵為依據所完成的《美杜莎》（Medusa, 1909）（圖 50）亦具有相同的「娛樂」成分，且《美杜莎》或甚至如劉瑞琪老師的分析，認為其中隱含有史提海莫自己神秘「化身」（persona）²⁰³的自我形象，但應該不至於如波明克的說法，認為「兩姊妹的關係並非總是那麼和睦」²⁰⁴，暗示史提海莫因對艾緹懷有惡意，故而把艾緹比為美杜莎。因為正如泰勒寫道，「可以確定的是，（史提海莫）沒有任何合理的或意識上的依據要將親愛的姊妹視覺化成一位與極端罪惡聯結在一起的神話人物之形像。這一幅美杜莎—艾緹肖像有的是一種嬉鬧的性質，也是一種「娛樂」的性質，而且此性質即將轉變成史提海莫繪畫特質中的詩意成分。」²⁰⁵，泰勒把《美杜莎》的創作動機視為史提海莫繪畫中普遍存在的特質來進行詮釋，顯然也較為合乎情理。

²⁰¹ Parker Tyler, *Florine Stettheimer: A Life in Art*, (New York: Farrar, Straus and Company), p.71:” Beauty contests are a blot B.L.O.T. on American something—I believe life—or civilization.”

²⁰² Ibid., p.71:”that made Florine’s ambivalent feelings for commercial entertainment into a cohesive, functional thing / ...”

²⁰³ 參見：劉瑞琪，芙洛琳 史提海莫自畫像中的性別與族裔認同，收錄於簡瑛瑛編輯《女性新/靈之旅：女族傷痕與邊界書寫》，（台北：女書文化，2003），pp. 96-97；另外，劉瑞琪老師在論述中並未提及「Persona」一辭的榮格心理學用法，將「persona」譯為「化身」。

²⁰⁴ Barbara Bloemink, *The Life and Art of Florine Stettheimer*, (New Haven: Yale University Press, 1995), p.30, “Relations between the two sisters were not always amicable.”

²⁰⁵ Parker Tyler, *Florine Stettheimer: A Life in Art*, (New York: Farrar, Straus and Company), p.140:” Certainly, there was no reasonable and conscious basis for visualizing a loved sister as mythical image associated with deadly evil. There is playfulness in the Medusa-Ettie portrait, the kind of “amusement” that was to become a poetic element of Florine’s great quality-of-qualities: the Commère-persona.”

若以上從畫家生活環境與性格作出的推論不足說明畫家寓於畫作的意涵與態度，那麼直接觀察畫家的作品，讓畫面直接透露訊息則是最有力的說明。一些研究者例如早期研究美國現代藝術史的包爾（John I. H. Baur）將史提海莫歸類為原始主義（Primitivism）風格的寫實畫家（realists），稱她「以如同兒童畫般天真的筆調創造出藝術家本身高度的個人風格」²⁰⁶，並把她上述的繪畫筆調和「星期天畫家」（Sunday painters）以及早期文藝復興時期的作品歸類在一起相提並論；另一些研究者例如哈特內（Eleanor Heartney），認為史提海莫的畫作能顯出畫家「老練世故」（sophistication）²⁰⁷的態度，海勒（Nancy Heller）則認為其繪畫內容「以取笑紐約上流社會生活為樂」（to poke fun at New York's high society）²⁰⁸等等，由此看來，史提海莫的繪畫一方面具有純真（naiveté）的筆調，一方面有世故的氛圍，不只透露畫家嘲諷社會的態度，同時回應其性格特質，又成了另一個突顯性格上的矛盾點。至於這種態度，批評家與史學研究者皆同意從 1921 年完成的《班德的春季拍賣》（Spring Sale at Bendel's）描繪社交名流搶購行頭的糗態，一直到 1944 年還都尚未完成的《藝術聖堂》，其繪畫內容都說明著嘲諷已成為畫家一生創作的一貫態度之一，諾賀林認為「紐約聖堂」系列的其他三幅亦是如此，她將史提海莫比為巴爾札克，既是政府的支持者，也是當時社會真相最犀利、最具批判性的分析者，而且最值得我們注意的是，他們揭露的方式往往未必是刻意的。她請我們多看《藝術的聖堂》（圖 51）一眼，去發現「每一個小名流都沾沾自喜地安居在自己的領域之中，經紀人興奮地揮舞著寫有藝術家姓氏的氣球或說緊抓著他們的商品，藝評家手中握著自己的機械式訊號，加上勁頭十足的攝影師們，當然還有盲目的、朝聖的大眾。」²⁰⁹等等，這些社會最真實的鏡頭。

²⁰⁶ John I. H. Baur, *Revolution and Tradition in Modern American Art*, (Harvard University Press, 1951), p. 108: "Florine Stettheimer the naïve drawings of Children to create an art which is gay and fanciful but highly mannered."

²⁰⁷ 參見: Eleanor Heartney, Florine Stettheimer: Saints, Esthetes, and Hustlers, *Art News*, vol. 90, May 1991, p.95

²⁰⁸ 參見: Nancy Heller, *Women artists: An Illustrated History*, (New York: Abbeville Press, 1987), p.141

²⁰⁹ Linda Nochlin, Florine Stettheimer: Rococo Subversive, *Women, Art, and Power: and other*

此外，史提海莫之所以把紐約二、三 年代的社會、文化現象喻為「聖堂」，蘇斯曼認為其意在比擬都會人士對於財務投資、戲劇娛樂、商業消費行為以及藝術發展熱衷投入的程度，猶如中世紀人民對宗教的狂熱，蘇斯曼對此系列畫作名稱的詮釋無疑更突顯了史提海莫寓於此系列的尖銳與批評意圖。

歸根結底，史提海莫在看待社會的態度上，某一部分與普魯斯特所持的抨擊與嘲諷態度並無太大差別，而且依照上述諾賀林德的觀察，史提海莫在繪畫中顯現抨擊與嘲諷的態度其實基於她具有誠實的性格與對上流社會文化深刻的體認。但在此同時，她也同時保有著上述提及存在其性格或態度上的種種矛盾因子，因此她畫中的「嘲諷」也就變成「帶著自娛（amusement）的嘲諷」或「帶著歡慶（celebration）意味的嘲諷」，而即便有可能是「懷抱惡意（malice）的嘲諷」，但卻從來不是那種表現主義者例如寇維茲（Kathe Kollwitz）²¹⁰，面對社會現狀時所欲傳達的「憤世忌俗的嘲諷」。

至於「愛情的痛苦」，我們大概可以從敘述者身上窺見他的愛情幾乎是痛苦的代名詞，因為他在這些接二連三有過的幾段愛情之中，多疑、猜忌、忌妒、不安與恐懼無時無處不在，甚至後來為了跟阿爾貝蒂娜一起生活，不但形同軟禁了她，同時也綑綁了自己，而阿爾貝蒂娜的出走最終死去，更是帶給他無限的痛苦。至於，要針對史提海莫討論「愛情的痛苦」一題，目前並沒有充分的文獻資料說明史提海莫的感情生活或者證明其愛戀傾向，尤其在艾緹刻意刪剪其日記內容之後。不過，波明克仍特別指出根據史提海莫日記上的記載，她早年在歐洲似乎曾與紐約銀行家之子詹姆斯 李奧波（James Leob）發生過一段羅曼史，而且「雖然她與姊妹們交往的朋友中有各種戀愛傾向，有同性戀、異性戀或雙性戀，但沒有任何跡象顯示史提海莫的戀愛對象傾向於女人，沒有在信件上、詩作上或繪畫

assays, (New York: Happer & Row, 1988), p.132: "Look again at Cathedrals of Art, with each little chieftain smugly ensconced in his or her domain, the dealers feverishly waving their artists' balloons or clutching their wares, the critic with his mechanical signals, the avid photographers—and the blinded, worshipful public."

²¹⁰ 參見: Nancy Heller, *Women artists: An Illustrated History*, (New York: Abbeville Press, 1987), p.141, Heller 將兩人相提並論，指兩人的共同點就是皆透過繪畫藝術作出尖銳的記實性報導

上。相反地，各種跡象顯示，畫家從早期以來就比較偏愛男性同伴。」²¹¹，鄭重地排除史提海莫有同性戀的傾向。但不論史提海莫的愛戀對象為誰，亦或即使她的愛情不曾真正發生，我們仍可以從她的詩中窺見愛情對她造成的影響，例如 寫給一位紳士朋友：

你欺騙了我你這隻漂動不定的小蟲

為了我所尋找

你藉以飛翔的翅膀

它使你有所區別於

其他的小蟲

然後我發現了那纖細的絲線

把你安全的緊緊在堅實的樹上

我觸動絲線

以我的指尖

同時你扭動

我扯斷絲線同時你掉落地面

然後你蠕動

向前

然後就只是扭動²¹²

又例如 情詩（Love Poem）：

我常常邀請你

²¹¹ Barbara Bloemink, *The Life and Art of Florine Stettheimer*, (New Haven: Yale University Press, 1995), p.13:” Although she and her sisters befriended and associated socially with heterosexuals, bisexuals, and homosexuals of both sexes, there is no indication in any of Florine Stettheimer’s correspondence, poems, or paintings of a sexual preference for women. To the contrary, everything suggests that from early in her life, the artist preferred the company of men.”

²¹² Florine Stettheimer, *Crystal Flowers*, (New York: privately printed, 1949), p.42:” You fooled me you little floating worms/ For I looked for the wings/ With which you seemed to fly/ And make you different/ From other worms/ And then I discovered the slender thread/ That fastened you safely to a solid tree/ I touched the thread/ With my finger tip/ And you wiggled/ I snapped the thread and you fell to earth/ And you squirmed/ And wormed/ And only wiggled”

經常
一直以來
你只是偶爾來
你愚蠢地笑
同時說道
「類近對愛情而言是必要的
妳覺得呢？」
我認真地說
「也許吧」
你從未懷疑
我只愛你
當你缺席的時候²¹³

或者如一首以「偶爾/ 有一個人/ 看見我的光/ 匆匆地進入」²¹⁴開頭的無題詩，諾賀林認為是一首「尖刻地自我挖苦，訴說著男人強加在愛慕他們的女人身上的欺騙」的詩；一首以「他來到我的工作室/ 他曾做過請求」²¹⁵開頭的無題詩中，表達她對男人的挖苦與嘲諷，波明克認為可能是與李奧波的感情生變有關。總之，以上的詩不難看出是與「愛情的痛苦」相關的。

敘述者年少之時對於愛人與被愛的期待，幾乎令他每發現一個美麗少女，都渴望與其產生一段愛情，這種情況在巴爾貝克相識一群少女時尤其明顯。他盡量製造與這群少女親近的機會，他在她們之間猶豫不決，不能決定應該專心地愛

²¹³ Florine Stettheimer, *Crystal Flowers*, (New York: privately printed, 1949) , p.44:” I invited you much/ often/ all the time/ you only came sometimes/ You fatuously smiled/ and said/ “Propinquity is necessary to Love/ you think?”/ I demurely said/ “Perhaps”/ you never suspected/ I only loved you/ when absent.”

²¹⁴ 參見: Linda Nochlin, Florine Stettheimer: Rococo Subversive , *Women, Art, and Power: and other essays*, (New York: Harper & Row, 1988), p.117

²¹⁵ 參見: Barbara Bloemink, *The Life and Art of Florine Stettheimer*, (New Haven: Yale University Press, 1995), pp.29-30

哪一個，「我不專愛哪一個，我個個都愛」²¹⁶，因為他覺得她們每一人身上都反射著自己的想望，「從前我在香榭麗舍大街觀察到，從那時起我自己更意識到，我們鍾情於一個女子時，只是將我們的心靈狀態映射在她的身上，因此，重要的並不是這個女子的價值，而是心態的深度。一個平平常常的少女賦予我們的激情，可以使我們自己心靈深處最隱蔽、最有個人色彩、最遙遠的最根本性的部分上升到我們的意識中來。一個出類拔萃之人的談話，甚至滿懷欽佩地注視著他的作品，能給予我們愉快，卻不能產生這樣的效果。」²¹⁷敘述者的這一段自我分析，說的正是榮格的「投射」(projection)作用。榮格討論愛情與婚姻的部分在其論述中並不居主流，然而其中仍運用他的「阿尼瑪/阿尼姆斯」(Anima/Animus)投射理論來解釋男女的相互吸引，他認為出現這種吸引的最初，也許是因為在對方身上照見了自我投射的影像，而不是一種真正的相互聯繫、相互吸引。但「投射」仍提供了一種機會以整合由於內心分裂而投影到他人或他物之上的對立面，最終能使人達到心靈的健全。榮格指出，這一任務對與他人建立「真正的」關係有相當的重要性，因為唯有經過艱辛的努力，甚至是痛苦的掙扎，除去人與人之間的相互投影，才能認識他人的真正面貌，才有可能建立真正的人際關係。所以說，通常投射作用是無意識內容的外顯，而且是無中生有的，這是我們對他人或情境過渡的情緒反應，例如強烈地愛戀或厭惡某人，但這並非該對象使我們愛或恨，而是我們的某部分投射到他人身上。²¹⁸因此，敘述者的內心雖然處於「我愛她們每一個，也就是說對她們一個也不愛」²¹⁹的狀態，卻是一個必經的過程。

若依照榮格的投射理論，史提海莫並未建立起「真正的」愛情或婚姻關係，有可能一直處在所謂「投射」的階段，但就如同一般人會對兩性同時進行投射，以建立人際關係一樣，無關於戀愛更無關於同性戀愛。那麼，我們又何必追究到

²¹⁶ 普魯斯特，桂裕芳，袁樹仁譯，在少女們身邊，《追憶似水年華》vol. II, (南京：譯林，1996)，p.370

²¹⁷ 普魯斯特，桂裕芳，袁樹仁譯，在少女們身邊，《追憶似水年華》vol. II, (南京：譯林，1996)，p.370

²¹⁸ 參見：Robert H. Hopcke,《導讀榮格》，(台北：立緒，1997), pp.150-153

²¹⁹ 參見：張寅德,《意識流小說的前驅：普魯斯特及其小說》，(台北：遠流，1992), p.43

底史提海莫是或不是同性戀者此無關宏旨的問題？又也許隨著史提海莫年歲漸長也跟年紀漸長後的敘述者有相同的領悟，「我曾經接二連三地有過幾次愛情，這幾次愛情結束之後，我覺得所愛的對象沒什麼價值」²²⁰，這正是「愛情的痛苦」之後的領悟。此外，此「愛情」所指，不論對史提海莫或對《追憶似水年華》中的敘述者的人生而言，都應廣義地看待，亦即此愛包含了男女情愛與家庭親情、友情等，敘述者對母親的孺慕之情，對外祖母的思念之情，普魯斯特娓娓寫來尤其令人動容，也形同另一種痛苦；對史提海莫來說，比起愛情，親情與友情才更是史提海莫據以創作的題材，而她在親情間承受的負擔其實不小，²²¹可說是又一「愛情的痛苦」。

再提同性戀，想必在當時的各階層一定普遍造成話題，否則普魯斯特不會用一整卷的篇幅（其實此議題一直延續在各卷）來描寫與批判這種當事者有愈來愈不加避諱之趨勢的社會現象。普魯斯特在《追憶似水年華》第四卷以《所多姆與戈摩爾》為卷名分析了同性戀者的心態、社會普遍的敵視，並藉由敘述者的觀察描述了這一類型人物的生活。只是，有可能是出於小說故事的鋪陳，第四卷對這些描述通常是負面的，敘述者對他們也總是表現出鄙夷厭惡的態度，例如他形容「德福古貝夫人，她簡直是個男子漢，她天生就是這副樣子，還是後天才變成如我所見的這般模樣？〔 〕倘若夫人天生就是這副笨拙的男人樣，那麼便是天性在耍花招，既慈悲又狠毒，給少女披上一副假小子的偽裝〔 〕；倘若相反，這女人並非天生男人性格，那麼便是她自己為了討丈夫的歡心，甚至會毫無意識地通過擬態，漸漸養成，就像有的花在擬態作用下，給自己披上類似其意欲引誘昆蟲的外衣。她因為恨自己得不到愛，恨自己不是男人，於是便漸漸男性化了。」²²²，又例如敘述者總是以「敗德」、「邪惡」、「惡癖」、「罪人」、「腐化」、「醜聞」、「不正派」、「荒淫無恥」、「行為不端」等等責難的字眼形容這些「性慾倒錯」的

²²⁰ 參見：普魯斯特，周國強譯，重現的時光《追憶似水年華》vol. VII, (南京：譯林，1996)，p.215

²²¹ 參見本論文 145-146 頁

²²² 參見：普魯斯特，許鈞，楊松河譯，索多姆與戈摩爾，《追憶似水年華》vol. IV, (南京：譯林，1996)，p.43

人與其行為。這些很可能就是招來吳爾芙批評道「甚至在普魯斯特的小說中，有一事仍然明顯，那就是男人對女子的了解極其迷茫混亂，且以偏概全，反之亦然」²²³的描述之一吧。其實敘述者在末卷時曾經承認他對同性戀行為的不了解，「性慾倒錯現象如此不為理解，遭到那麼多勞而無功的指責，實際情況是這種現象的擴大竟更勝於已了如指掌的愛情現象。」²²⁴，也可能顯示了普魯斯特對於同性戀者遭到猶如猶太人所遭受的種種精神迫害表示反對或同情。這一方面，史提海莫也跟敘述者一樣在社交圈子中與一群同性戀友人交往，根據波明克的研究，史提海莫的男性友人包括麥布萊、德馬斯、湯森以及泰克力丘都是公開的同性戀者，其餘如梵 維克登、德 梅爾、赫吉斯海莫（Josephe Hergisheimer）包歇（Louis Bouché）以及杜象都具有雙性戀傾向²²⁵，史提海莫與他們並非泛泛之交，她對同性戀團體的支持態度應該是肯定的。

最後，所謂「藝術創作的掙扎」，乃是每一位藝術家必經的過程，但值得一提的是史提海莫的繪畫創作的完成和敘述者一樣，得自於前兩者生命經歷之完成，並且在最後皆完成了以「重現之時光」為主題之藝術表現。

在《追憶似水年華》末卷尾聲，敘事者年歲漸長，世事有了一番變動（例如大戰爆發），他自己也幾乎要放棄少年時代以來寫作的夢想，「然而有時，恰恰就在我們感到山窮水盡的時候，一線生機忽然出現」。²²⁶敘述者再次接受蓋爾芒特家的邀宴，而就在步入公爵家的大院時，一連串象徵意象陸續出現有如瑪德蓮娜餅乾的作用一樣，²²⁷再度引發了敘述者的非自主性記憶，他猜想，「這三番四次在我身上復甦的那個生命，剛才的體味也許正是逃脫了時間制約的存在片段。」

²²³ 吳爾芙，張秀亞譯，《自己的房間》，（台北：天培，2000），p. 143

²²⁴ 參見：普魯斯特，周國強譯，《重現的時光》，《追憶似水年華》vol. VII，（南京：譯林，1996），p.212

²²⁵ 參見：Barbara Bloemink, *The Life and Art of Florine Stettheimer*, (New Haven: Yale University Press, 1995), p. 272

²²⁶ 普魯斯特，周國強譯，《重現的時光》，《追憶似水年華》vol. VII，（南京：譯林，1996）p.172

²²⁷ 參見：同上註，pp.172-179：一連串象徵意象出現的順序是：(1)踏上兩塊高地不平的石板的感覺，代表其威尼斯的回憶；(2)湯匙與盤碟清脆的碰撞聲，代表在一次旅程中，因為工人搶修故障的火車而暫停在一叢森林中的回憶；(3)漿硬的餐巾，代表在巴爾貝克海濱旅館的一段生活回憶；(4)水管中發出的響聲則與夏夜中巴爾貝克海域附近傳來的遊船汽笛聲音一模一樣。

²²⁸所以，通過這些象徵意向的暗示，他在這次宴會中首度領略到超脫時間制約的意義，「曾經聽到過的某個聲音或者聞到過的一股氣味立即會被重新聽到或聞到，既存在於現在，又存在於過去，現實而不現時，理想而不抽象。」，他意識到「不管是什麼情況下，不管涉及的是馬丹維耶鐘樓尖塔的景緻，還是踏上兩塊高低不平的石板時的感覺或瑪德萊娜餅乾的滋味，它們給我留下來的模糊記憶，我都必須努力思索，也就是說要使我所感覺到的東西走出半明半晦的境地，把它轉換成一種精神的等同物，從而把那種種感覺解釋成種種法則與思想的徵兆。而這種在我看來是獨一無二的方法，除了製作一部藝術作品外，還能是什麼呢？」²²⁹，因此，他最終領悟，「它們無疑使我意識到藝術作品是找回似水年華的唯一手段，這個燦爛輝煌的真實在我心中又升起一股光焰。我大悟，文學作品中的所有素材，便是我以往的生活；我大悟，它們在膚淺的歡娛中、在慵懶中、在柔情中、在痛苦中來到，被我積存起來，未及預期它們的歸宿，甚至不知道它們竟能倖存，沒想到種子內儲存著將促使植物生長的各種養料，而我就像那種子。」²³⁰隨後，敘述者踏進久未涉足的社交聚會之中，再度感受時間作用的衝擊。敘述者發現自己「開始的時候，我不懂自己為什麼遲疑不敢認出這家的主人和賓客，我不懂為什麼他們彷彿『化了妝』，那普遍撲了粉的腦袋使他們的模樣全都變了。」²³¹。敘述者隨後才發現原來眾人臉上的痕跡是「時間的標誌之一，是時間打在侯爵臉上的印紀。」²³²，。而他在感嘆時間的殘酷無情之餘，也讚嘆時間的能力，「我讚嘆時間別出心裁地更新萬物的力量，它竟能在完全尊重此人前後的一致性和生命法則的同時，像這樣改變裝飾和把大膽的對比引入同一個人的前後兩個外表。」²³³，他在此間體會出何謂衰老，「現在我才明白衰老是什麼東西，衰老，在所有的現實中，它的純抽象概念也許是我們這輩子保留得最久的一個，望著日

²²⁸ 普魯斯特，周國強譯， 重現的時光 ，《追憶似水年華》vol. VII, (南京：譯林，1996)，p.180

²²⁹ 同上註，p.183

²³⁰ 同上註，p.202

²³¹ 同上註，pp.221-222

²³² 同上註，p.234

²³³ 同上註，p.235

曆，給信件署上日期，看到朋友們結婚，朋友的孩子們結婚。而我們或者出於恐懼或者出於怠惰，不明白這意味著什麼，直至有一天我們瞥見一個陌生的身影，像阿讓庫爾那一般的身影，它告訴我們他現在已經生活在一個新世界裏了〔 〕」

234

就在這對時間消逝的諸多感觸以及撫今追昔的情緒中，敘事者頓時領悟到過去似水流逝的時光與感受於此時此刻再現，並與今晚的情境交疊融合，其中所深蘊之意義，正是自己尋覓已久的藝術的象徵和作品的主題。同樣地，也許史提海莫也經歷過敘述者創作的領悟過程，因為他也曾對時間發出嘆息，史提海莫曾在日記中記載「我所完成的每一個生命歷程，也不過花別人五分鐘就可以讀完。」²³⁵，史提海莫有感於似水年華的消逝，其實我們在她的繪畫中可以看出端倪。泰勒認為，史提海莫畫中的人物有固定的表情或穿著打扮是人物個性的象徵，例如她的母親羅賽塔總是高抬著的眉毛的神情，象徵著她的純真與和藹；妹妹艾緹總是一對貼近眼睛的一字眉與堅決的眼神，象徵著她是「一位有點過於放任自己於批評世界的評論者」²³⁶；畫家自己則常常揚著眉毛，有如一位藝術家對生活百態發出驚奇與疑惑一般。筆者認為史提海莫除了以固定表情象徵畫中人物的不同性格外，還為各個人物設定了固定的形象與固定的年齡，以《家庭畫像》第一號（Family Portrait Number 1, 1915）（圖 52）與第二號（Family Portrait Number 2, 1933）（圖 53）這兩幅明顯為前後期繪畫風格的作品為例，畫中人物除了衣著打扮更具時尚感之外，似乎看不出她們的年齡在這將近二十年間的變化。也許這是史提海莫有意讓時間停滯，讓衰老在畫中人身上彷彿未曾發生過作用般的做法，而這也就是她為自己的藝術表現所尋獲的藝術象徵和作品主題之一吧！

筆者認為史提海莫作畫的題材其實很簡單：親情、友情、愛國之情（包括

²³⁴ 普魯斯特，周國強譯，重現的時光，《追憶似水年華》vol. VII, (南京：譯林，1996)，p.233

²³⁵ Jody Shields, Drawing Room Drama, *House & Garden*, (vol. 163, no. 5, May 1991), p. 143: "I finished a history of my life that takes five minutes to read."

²³⁶ Parker Tyler, *Florine Stettheimer: A Life in Art*, (New York: Farrar, Straus and Company), p.140: "Ettie's levelness of gaze, italicized by the unrelenting closeness of her brows to her eyes, suggests a criticism of the world that portends little indulgence for it."

批判與愛戴社會種種現狀)。她一定希望把這些自己生命中最珍惜的情感永遠留存下來，藉由繪畫的表現形式重現她似水年華中的美好時光，這跟普魯斯特最終找到以文學為表現形式是不謀而合的。

除了以上三重主題以及與心理因素相關的議題，《追憶似水年華》卷帙浩繁，普魯斯特在其中談論的議題與發表過的個人意見，從文學、繪畫、表演藝術到政治、時事、流行時尚（服裝）幾乎無所不包，而且部分與史提海莫的創作形式或理念極為相關。例如他對「俄羅斯芭蕾舞團」佈景的讚賞：

構造可能差異不大的面龐，視其為火紅的頭髮、粉紅的膚色之火或為不反光的蒼白光線所照耀而會變長或變寬，成了另一個面龐，如同俄羅斯芭蕾舞團的道具，如果白天觀看，有時就是簡單的一張圓紙片。而巴克斯這樣的天才，視其將佈景籠罩在肉紅色或月光的光線之下，便可在一座宮殿的正面鑲上綠松石，或者使一座花園中孟加拉玫瑰柔和地盛開。我們認識面孔也是這樣，我們是以畫家身分仔細衡量面孔，而不是以土地測量員的身分去衡量。²³⁷

或他認為藝術作品的現代性（前衛性）與時間因素息息相關的看法：

未來的時間是一部傑作的真正遠景，蹩腳的鑑賞家犯的錯誤在於忽視這未來的時間，而高明的鑑賞家有時帶著一種危險的苛求來考慮它。當然，如果從使遠處事物顯的朦朧不清的視覺出發，人們可能認為迄今為止的一切繪畫或音樂革命畢竟都遵循某些規則，而我們眼前的一切，如印象主義、對不協調效果的追求、立體主義、未來主義，都粗暴地有別於前者，這是因為我們在看待以前的事物時，沒有想到它們經過長期的同化，已經在我們眼中成為雖然各不相同，但根本上一致的材料。²³⁸

²³⁷ 普魯斯特，桂裕芳，袁樹仁譯，在少女們身邊，《追憶似水年華》vol. 1，(南京：譯林，1996)，p. 483

²³⁸ 同上註，p. 85

隨著歲月的推移，他們已經看到，曾經在他們認為的安格爾的一幅傑作，和一幅永無出頭之日的劣作（例如馬內的《奧林匹亞》）之間存在著的不可逾越的距離已經縮小，在他們看來，那兩幅畫現在好似一對孿生姊妹。但是，我們不會記取這些教訓，因為我們不擅於將殊相推及到共相。²³⁹

其他諸如對肖像畫與靜物畫表現形式的看法、對波提且利的「線」的表現，到頻頻著墨於反猶太人社會現狀的描寫等等，皆有相當獨到的觀點，而這些都是史提海莫感興趣的議題，直接說明了史提海莫為何喜愛《追憶似水年華》的原因，我們不知道普魯斯特諸如上述對現代主義繪畫的觀點，史提海莫具體的評價是如何，也許史提海莫那幅出自馬內《奧林匹亞》的《裸體自畫像》可以作為回應，但可以確定的是，史提海莫在有意或無意間透過了繪畫已經與普魯斯特進行了觀念的溝通與交流。

²³⁹ 普魯斯特，潘麗珍，許淵仲譯，蓋爾芒特家那邊，《追憶似水年華》vol. ，(南京：譯林，1996)，p. 400

第三節 史提海莫繪畫中的意識流

「意識」是一個人內在的心靈狀態，意識流小說便是著力於探討此心靈狀態，其探索範圍除了涵蓋意識的全部領域，還有往無意識這個更深一層的意識狀態去發掘的趨勢。詹姆斯在提出「意識流」這個名詞時說到「本文後續再提到意識的時候，就讓我們把它稱作「意識流」，可見他把「意識流」等同於「意識」，只不過使用前者的說法比起後者更能說明意識本身的特質。相同地，亨弗瑞（Robert Humphrey）雖然表示「Stream of Consciousness」（意識流）這個名詞中，「stream」（流）不應該是我們首先關注的焦點，「consciousness」（意識）才是重點，而且「stream」有揭示意識流動（flow）狀態的用意，是技巧層面的意涵，但是，亨弗瑞還是認為有必要以寫作技巧為重點為意識流寫一本專論。

亨弗瑞在其專門探討意識流技巧的《現代小說中的意識流》（*Stream of Consciousness in the Modern Novel: a study of James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner, and Others*）²⁴⁰一書中提到該書討論寫作技巧，並非要讀者去據以印證「哪些技巧出現在哪些作家的作品中」，它更沒有必要成為讀者判別「哪些小說屬於意識流小說而哪些不是」的工具。不只因為這些寫作方法因作家敏感度與想像力、創作力之不同會有差異，因此難以囊括。最重要的是，討論技巧的用意應該在促使大家試著「探討那些內心狀態的描寫方法，如何豐富了小說藝術的內涵」²⁴¹，故文學寫作技巧在於達成表現一個人內在心靈狀態的目的，亨弗瑞在此已經代為表達得很明確。

在繪畫領域，象徵主義、表現主義乃至於超現實等諸現代主義繪畫也莫不以達成表現一個人內在心靈狀態為目的，只是技巧、手法與表現形式各有不同。本文探討的對象弗洛琳·史提海莫女士，與上述流派同樣有傳達內心狀態之目

²⁴⁰ Robert Humphrey, *Stream of consciousness in the modern novel: a study of James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner, and others*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1968

²⁴¹ *Ibid.*, p.6: "We are trying to determine how fictional art is enriched by the depiction of inner states."

的，但在美術史上不曾被明確地歸類在任何相關流派，筆者認為，若由技巧、手法與表現形式的特點看來，史提海莫的繪畫乃接近於意識流的表現手法，但就如同亨弗瑞上述開宗明義的那段文字，本節探討史提海莫繪畫中的意識流，目的並不在且亦不可能就此把史提海莫的繪畫歸類為「意識流派繪畫」，因為即使是被一般認定與意識流劃上等號，並且已普遍被視為意識流文本的《追憶似水年華》，在各研究者或評論家對「意識流」一詞主觀認定的差異下，對這部文學作品是否可歸為「意識流派」作品都仍各有說法。例如，保守的說法是「它絕對是意識流小說形式的先行者」；弗里德曼的說法是，「我將普魯斯特視為意識流小說家，僅僅限於他內心分析技巧的部分」²⁴²，他在論文中專章討論的意識流派作家中，屬於法語語系的有迪雅爾丹（Edouard Dujardin）、拉爾博（Valery Larbaud），屬於英語語系的則有理 藿芊（Dorothy Richardson）、吳爾芙與喬依斯，就是未包括入普魯斯特。至於亨弗瑞，基於認為應該將「意識」（consciousness）和「理解力」（intelligence）或「記憶」（memory）等有侷限性的詞意內涵區分開來，因此「普魯斯特所寫的現代小說經典通常被表彰為意識流的範例，但普魯斯特的作法是透過謹慎地捕捉過往，來達到傳達意識的目的，因此他寫的不是意識流小說」²⁴³。是故本節討論史提海莫繪畫與意識流手法、技巧的相關性，提出「是否存在著意識流繪畫形式？」一問題，套用亨弗瑞的說法，目的便在於探討「史提海莫運用了哪些內心狀態的描繪方法？它們又是如何豐富了其繪畫藝術的內涵？」。

根據亨弗瑞的分析，意識流文學關切人的真實生活面向，但主要描寫的層面有二：心理的（mental）層面與精神的（spiritual）層面；同時，面對這兩個層面，描述的重點亦有二：內容（what）與方式（how）。亦即兩個層面的實質內容

²⁴² Melvin J. Friedman, *Stream of consciousness: A study in Literary Method*, (New Heaven: Yale University Press, 1955), p.92: "I have chosen to regard Proust as a stream of consciousness novelist limited to the technique of internal analysis."

²⁴³ Robert Humphrey, *Stream of consciousness in the modern novel*, (California: University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1968), p.4: "Marcel Proust has written a modern classic which is often cited as an example of stream- of- consciousness. Proust was deliberately recapturing the past for the purposes of communication; hence he did not write a stream- of- consciousness novel."

為何以及如何將這兩個層面（的內容）適切表達出來。「內容方面包括心理經驗的範疇：知覺作用、記憶、想像力、概念之成形與直覺；表現方式上有透過象徵、情感抒發與透過表露聯想過程的表達方式」²⁴⁴本文研究史提海莫繪畫與意識流文學的相關性，其次序恰好呼應亨弗瑞上述的論點，前者「What」的部分，本文已在第一節歸納出史提海莫的種種繪畫材料與意識流文學的描寫素材有相同之處作為結論；後者「How」的部分將根據學者與評論家所歸納出的意識流小說之一般寫作手法為出發點，加上史提海莫繪畫中已知的繪畫材料/素材，逐步分析其繪畫中的意識流表現形式。

曾慶元在其《西方現代主義文藝思潮述評》一書中，歸納了六點意識流文學的創作主張，分別為：「作家退出創作，讓意識獨立發言」、「通過自由聯想，匯成意識之流」、「採用內心獨白，讓人物自己表現自己」、「運用心理時間，為意識流動拓展空間」、「讓讀者參與創作，使意識真正地流動起來」、「創新對語言文字的運用」²⁴⁵，以上簡而言之，也就是作者一併列舉的意識流常見表現手法：心理時間的處理、自由聯想、內心獨白與旁白的運用；亨弗瑞歸納意識流小說的基本寫作技巧先依敘述方式不同區分為：直接的內心獨白（direct interior，以第一人敘述）、間接的內心獨白（indirect interior monologue，以第三人敘述）、旁白敘述（omniscient description monologue）與自言自語（soliloquy），其他還有：流動手法（the stream），亦即忽略時間因素描寫意識之流動，以及時間與空間的拼貼手法（time- and space- montage）；弗里德曼則以敘述內容牽涉意識層面的深淺廣度分為：內心獨白（interior monologue）、內心分析（internal analysis）與感官印象（sensory impressions）三種寫作方法。由以上看來，內心獨白是意識流小說最具代表性的寫作方法毫無疑義，因為它幾乎是「意識流」的同義詞，所以也就是造

²⁴⁴ Robert Humphrey, *Stream of consciousness in the modern novel*, (California: University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1968), p.7: "The whatness includes the categories of mental experiences: sensations, memories, imaginations, conceptions, and intuitions. The howness includes the symbolizations, the feelings, and the processes of association."

²⁴⁵ 參見：曾慶元，《西方現代主義文藝思潮述評》，（武昌市：武漢大學出版社，1993），pp. 66-73

成一般人把技法定義的「內心獨白」與形式定義的「意識流」相混淆的原因。不過這只是附帶一提，以上不論是形式或表現手法，甚至是專有名詞，弗里德曼等人的歸納結果都是針對意識流文學而不應直接套用於繪畫之上，即使史提海莫的繪畫，不論構圖與內容都可以看出與以上意識流表現方法高度相關的部分。因此本節由史提海莫的繪畫表現特質觀察，粗略歸納以下四種：自由聯想、記憶之浮現、錯疊之時序與象徵圖像之運用，以為討論其繪畫與意識流表現方法之切入點，但必須說明的是，這種分法就像藝術史將畫家歸入派別的做法一樣，並不具絕對性。

首先，談論自由聯想之於文學藝術的表現手法，不得不先提詩與意識流文學的關聯性，因為詩的寫作手法與意識流表現手法幾乎有全面性的關聯與直接的影響。在文體上，意識流作家在紀錄純粹感覺時，為了接近感覺，語言必須依靠從未有過的詞形與用法表達出來，這正是多數好詩的做法，又如吳爾芙在《海浪》的主要手法是在內心獨白中插入描寫天空太陽的方位和潮水漲落變化的具有詩意的散文，而《達洛威夫人》的手法迂迴，有如福樓拜間接自由的風格，但因為使用了詩意的組合，而與福樓拜有所區別。吳爾芙的兩部作品也同時呼應了象徵詩派詩人中積極提倡意識流小說者所說的，「我們認為 1885 年運動的主要特點，就是把思想的活躍作為詩的對象，詩的音樂化，以及突然把詩插到散文當中，特別是用在小說裏」²⁴⁶之主張。

在內涵上，現代主義文學開端於象徵主義詩派（Symbolism），由象徵詩派派生出來的意象派詩歌（Imagist poetry），或由意象詩派詩人大力提倡的口語化的自由體詩（free verse poem），乃至於達達、超現實主義的聲音詩或自動書寫技法都與「藉以恢復隨心所欲的意識之流」之目的一脈相關，意識流小說的先驅者摩爾（George Moore, 1852-1933）曾自述道：「我的胡思亂想很有趣，我追逐自己的思

²⁴⁶ Melvin J. Friedman, *Stream of consciousness: A study in Literary Method*, (New Heaven: Yale University Press, 1955), p.15

緒猶如孩童追捕蝴蝶」²⁴⁷。照摩爾以上的描述，弗利德曼認為，他的思想如果放任自流，是不著邊際的，若寫在紙上，儼然是一首沒完沒了的自由體詩。不過，這也正說明了詩與意識流小說本質上的相通。所以，弗里德曼大約總結了意識流小說與詩的關係—「意識流小說和現代詩的作用非常接近，所以該類詩可與意識流小說結合一點也不奇怪。例如意識流小說中最常用的兩種技巧—內心獨白與感官印象，為了達到寫作的效果，多半依賴詩的效果，其中尤其是內心獨白，其具有詩的傾向格外明顯。形式上而言，從其字裏行間閱讀時，很容易被視為無韻的自由體詩：語句被簡化到句法上最簡單的程度，文字的排列也合乎詩的性質，而不具邏輯性。再者，內心獨白所表達的意識強度和詩相仿，其中的思想永遠在進行中，這一點與詩也是相同的。」²⁴⁸。因此，「在意識流小說裏出現了內心獨白與感官印象時，就立刻標誌出詩已經混合在散文當中了。」²⁴⁹

在表現手法上，象徵詩派的表現手法除了必須有某一能表達其情緒與思想的「對應物」表示象徵之意義外，最重要的乃是運用「自由聯想」來溝通對應物與人的精神與情緒。象徵詩派詩人透過自由聯想意欲打破不同感官之間的屏障，聯結各官能間感受的通道，換句話說，就是希望經由自由聯想，建立由一種感官過渡到另一感官的途徑，也就是美學上所說的「通感」(correspondance)或「感覺挪移」之作用。「通感」一詞最常與波特萊爾的詩作形成聯想，波特萊爾被敬為象徵詩派的先驅，就是因為其詩作希望運用自然與心靈的感應關係發掘人微妙的內心世界，而其手法便是通過暗示、對比、烘托與自由聯想等技巧來達到寫作之目的。此外，象徵詩派運用自由聯想使作品的時空跳躍性顯得特別大，不但打

²⁴⁷ Melvin J. Friedman, *Stream of consciousness: A study in Literary Method*, (New Heaven: Yale University Press, 1955), p.40 : "My nonsense thoughts amuse me; I follow my thoughts as a child follows butterflies."

²⁴⁸ Ibid., p.18: "The functions of stream of consciousness and modern poetry are so very close that the entrance of poetry in this type of novel is not interior monologue and sensory impression, rely heavily on poetry for their effects. The tendency is especially apparent with interior of free verse poem: the phrases are reduced to a syntactical minimum; the arrangement of words is poetical rather than logical. The pitch of intensity, where thought gives the appearance of being perpetually in a state of becoming, also resembles poetry."

²⁴⁹ Ibid., p.19: "the mere presence, than, of interior monologue and sensory impression in the stream of consciousness novel marks immediately the intrusion of poetry in the midst of prose."

破時間的順序，亦將過去、現在與未來相互顛倒、彼此滲透，也不受空間的限制，於是思緒無處不能馳騁。例如 1922 年艾略特的長詩 荒原 (The Waste Land) 藉由不斷轉換的場景，突破空間的限制，所以人物活動的場景時而在花園喝咖啡，時而在郊外滑雪，時而在客廳玩牌又時而在教堂參加葬禮。這種跳躍的手法是傳統的文學表現形式所無力表現的，但卻恰與當時發展到一定程度的意識流文學十分相似，雖然我們不清楚這種自由聯想的表現優點在導致象徵詩派沒落的因素中佔多少負面缺點，但即使是諸如「玄而又玄的暗喻、莫名其妙的引證、若有若無的情節以及撲朔迷離的形象」²⁵⁰等令人產生高深莫測、不知所云之弊病，都曾在各層面深刻地、廣泛地造成影響，例如有趣的是，連社交中的談話方式都深受影響，而在普魯斯特的意識流小說中呈現：

正因為貝戈特將思想精確地應用於他所喜愛的現實，因此他的語言才具有某種實在的、營養過於豐富的東西〔 〕。他作品中那些永遠珍貴而新穎的品質，在談話中轉化為一種十分微妙的觀察事物的方式〔 〕。新穎的談話建立在我們所不習慣的修辭手段上，說話者似乎只是採用隱喻這一手段，聽者不免感到厭倦，感到缺乏真實性。當他說布里肖「在髮式上費的苦心超過斯萬夫人，因為他有雙重考慮：形象和聲譽，他的髮式必須使他既像獅子又像哲學家」時，聽者很快就會厭煩，他們希望能抓住所謂更具體的東西，其實就是更通常的東西。²⁵¹

是故象徵詩派詩中處處的暗示、比喻，猶如談話中處處充滿象徵意味的辭令，使談話難以引發他人的興趣，其結局就是象徵詩派很快就受到大眾冷淡的對待。

不過，自由聯想的手法卻是留下來了。在意識流小說中，人物的意識之所

²⁵⁰ 曾慶元,《西方現代主義文藝思潮述評》,(武昌市: 武漢大學出版社, 1993), p.34

²⁵¹ 普魯斯特, 桂裕芳, 袁樹仁譯, 在少女們身邊,《追憶似水年華》vol. , (南京: 譯林, 1996), p. 101

以能表現出不斷的「流」，原因便在於運用能呈現人的思想不斷進行隨意性和跳躍性的自由聯想之故²⁵²。而且人物進行自由聯想之時，不遵守邏輯規律和物理時間之順序，因為意識在心理時間之中流動、滲透，意識間也因此可以相互過渡。上述提及弗里德曼曾表示，與詩最為相關者屬內心獨白，內心獨白是在產生思想或印象的過程中，由從頭至尾皆處於活躍狀態的心靈之直接引述，它涉及意識的全部領域，包括無意識部分，在意識的各領域內遊走。「內心獨白此一手法，主要目的在企圖紀錄人物思想其穿越意識領域的實際流動情況——即紀錄它們關於感知的方式和順序，以及其不按邏輯的轉變，此外，還要將其不斷的想像之流呈現出來」²⁵³，這與曾慶元界定下意識流文學中的自由聯想是：「使在感知、回憶、思考或其他不同精神狀態下的意識活動不斷地流動，即用自由聯想使一個意識狀態過渡到另一個意識狀態」²⁵⁴並無二致，因為人物進行內心獨白時意識流動之實際情況乃是自由聯想。經由上述的分析之後，看來詩與意識流小說的共同手法，其實就是自由聯想。

自由聯想作為一種類似不斷進行自我分析與內省的小說手法，它會與精神分析學派在醫學臨床上的診療方法相關，想來也應該不令人意外。佛洛伊德放棄自十八世紀梅斯梅爾（Franz Anton Mesmer, 1734-1815）以來對病人催眠的精神治療方式，在 1890 年代發展出一種他稱之為「自由聯想法」（Free Association Method）的分析療法用來釋夢。他讓病人用一種很輕鬆的姿勢躺著，並說出腦海中想到的任何事情，而且不論這些事情聽起來是多麼不相干、漫無目的、不愉快或令人難為情。他的用意是要突破病人在傷痛記憶上所圈加的管制，因為這些傷痛記憶正是病人焦慮的因素，而它們一直都活躍在病人的心中，只不過不在意識當中罷了。所以，「自由聯想」可以讓病人回憶起與心靈創傷情境相關但卻被遺忘的記

²⁵² 參見：曾慶元，《西方現代主義文藝思潮述評》，（武昌市：武漢大學出版社，1993），p. 67

²⁵³ Melvin J. Friedman, *Stream of consciousness: A study in Literary Method*, (New Heaven: Yale University Press, 1955), pp.18-19:“.../ its attempt to record the actual flux of thought which cross the consciousness of the fictional character—in the measure and order of their conception, without logical explaining their transitions—and to present the illusion or their uninterrupted flow.”

²⁵⁴ 參見：曾慶元，《西方現代主義文藝思潮述評》，（武昌市：武漢大學出版社，1993），p. 68

憶。佛洛伊德的精神分析學說在 1920 年代極為重要，尤其是上述對精神病患的治療方法，他的無意識理論對文學藝術的影響力由「自由聯想」便可見一斑。不過，文學與藝術家固然對無意識精神生活感到興趣，然而在佛洛伊德尚未發表他的精神分析理論時，所謂「意識流」就已經成為十九世紀末期文學寫作技巧的潮流，這也就難怪有些學者認為佛洛伊德會在 1890 年代開始使用「自由聯想」分析方法並非偶然了。至於榮格，他認為分析治療師必須先建立起與患者在情感上的相互信賴，以試圖了解他們的幻想與無意義的言語。榮格在此理念下發展出一種叫做「字詞聯想」(word association)²⁵⁵的測驗，患者被要求對一連串經過挑選的字詞，作出內心第一個反應的回答，又因為反應時間呈現的不規律性與聯想回答和形成情結 (complex) 的無意識情緒有關，榮格便從其中進行分析，試圖由這種自由聯想尋找出引發疾病且深藏在無意識中的因素。

至於意識流小說中對自由聯想的具體描述，曾慶元曾援引奧茨 (Joyce Carol Oates, 1938-) 的短篇小說《海濱姑娘》為例，說明小說中的女主人翁泰莎在海濱的家中，由於腿疼而引起一段自由聯想，她「由於腿疼而想起綠色 (因為她曾在醫院中用過綠色液體洗胃而感到疼痛)，由綠色想起草地，由草地想到有草地的家，由家想起在家中看報紙，由報紙想起報紙的新聞—她的朋友被處死的消息。」²⁵⁶；而普魯斯特在《追憶》中則有這樣的自由聯想：

有人給我指了指聖盧的房間。我在緊閉的門扉前站了一會，因為我聽見裡面有動靜，有人在移動一件東西，並碰翻另一件，我覺得房間不是空的，裏面有人，但其實是壁爐裏剛升的火在燃燒，它一刻也不安寧，笨手笨腳地移動著木柴。我推開門，走了進去。火將一根木柴推到一邊，讓另一根冒起了煙，而它不動時，也會像粗俗的人那樣，時時刻刻發出唧唧聲。從我看到冒出火苗時起，我就聽到了火的聲音，但是，我在牆外，我肯定會以為有人

²⁵⁵ 「字詞聯想」測驗後來被榮格運用到偵測犯罪之上，也就是現在所謂的「測謊器」。

²⁵⁶ 參見：曾慶元，《西方現代主義文藝思潮述評》，(武昌市：武漢大學出版社，1993)，p. 68

在擤鼻涕、在走路。最後，我在房間裏坐了下來。十八世紀的淺底花綢和德國深色布料作成的帷幔，使聖盧的臥室免受瀰漫在建築物其餘部分像變質的黑麵包所發出的那股難聞氣味的侵蝕。我就要在這裡，在這間可愛的臥室裏幸福而安寧地用晚餐和睡覺了。我感到聖盧就在這房間裏，因為寫字台上放著他讀的書，書的旁邊是照片，我認出有我的一張，還有德 蓋爾芒特夫人的一張。火終於適應了壁爐，它像一頭野獸，靜臥著、焦急而忠實地等帶著，只是每隔一段時間就抖下一些木炭，木炭即刻變成灰燼；或者用火苗舔一舔火的內壁。我聽見聖盧的錶發出滴答滴答的聲響，想必它離我不會太遠，這滴答聲時刻變動著位置，因為我看不見錶，我感到這聲音忽前忽後，忽左忽右，有時消失了，好像離我很遠很遠。突然，我發現錶就在寫字台上，於是，我聽見的滴答聲固定在一個地方，再也不動了。我以為聽見它在那裡，其實不是聽見而是看見，聲音沒有地點，至少我們把聲音和運動聯繫在一起了，聲音因此也就有了用處，能像我們預示運動，使運動顯得必然和自然。當然也會有這樣的情況，即當一個病人耳朵堵得紮紮實實時，就不再會聽見此刻聖盧壁爐內的火發出的嘩嘩剝剝的聲音，也不會聽見電車經過東錫埃爾大廣場時不時彈出的樂曲；這時候，病人看書，翻書時會聽不見一點聲息，彷彿有一個天神在幫他翻；準備洗澡水時弄出的巨大響聲減弱了、變輕了、離遠了，彷彿是天河發出的淙淙聲。聲音的離遠和變小，能消除它對我們神經的刺激，例如剛才榔頭的敲擊聲似乎把我們頭頂上的天花板都震動了，我們被搞得心煩意亂，坐立不安，而現在它們猶如是在公路上與微風玩耍的樹葉所發出的沙沙聲，遙遠、輕微、撩撥人心，叫人越聽越想聽；又例如我們用紙牌占卜，但聽不見翻牌的聲音，會以為不是我們在玩牌，而是牌自己在動，是為了迎合我們的願望，主動和我們玩起來的。那麼，我們能不能由此推想，對於愛情—甚至可以加上對生活和對榮譽的熱愛，也能採取同樣的辦法，不是讓聲音停止，而是把耳朵堵住呢？〔 〕。回到聲音上來，如果把棉球加厚，就會使少女在我們樓上彈奏的奔流激盪的鋼琴曲〔 〕。如果在一只棉

球上塗上一層油脂〔 〕²⁵⁷

正如弗里德曼的分析，普魯斯特在書中絕大部分進行的是「內心分析」，敘述者的意識受理智的控制較強，所以很少往無意識的邊界甚至無意識的領域進行描述。以上這段冗長的引述雖然分析的意圖仍然強烈，但已經具有往意識邊緣描述的傾向。從敘述者的語句與口吻顯示，敘述者拜訪許久不見的好友，心情愉快而放鬆（因為他一直是個神經質的人，精神常處於緊繃的狀態，經常失眠甚至流淚痛哭以發洩情緒），這一夜他的感知能力也因為思緒開始流動變得格外敏銳（雖然他一向敏銳），以致他從進房的前一刻便產生了錯覺，隨後也產生了視覺與聽覺之通感。剛開始時，他思緒的流動比較緩慢，所以敘事較為完整。例如，他還針對壁爐與手錶發出的聲音進行了分析，但隨著敘述者的思緒流動加快，聯想的對象便快速轉換。在奧茨的例子中，描寫的是一種前後聯結、頭尾承接的自由聯想，普魯斯特描寫敘述者的思緒流動方式則通常由一個對象引發後，圍繞著這個對象進行聯想，例如這一段敘述者貫穿聯想的對象即聲音與聽覺，他並且由耳朵接收聲音的不同敏銳程度，分別聯想對各種聲音的不同感受，這類聯想雖然不算完全的偶然聯想（chance association），但比起泰莎在海濱家中的聯想更加自由不受限制，這也正是史提海莫二 年代肖像繪畫的構圖思考方式，引發各種聯想的對象當然就是畫中的該位肖像人物。

以《卡爾 梵 維克登的肖像》（Portrait of Carl Van Vechten, 1922）（圖 54）為例，端坐著的梵 維克登一隻手握著題為「Peter Whiffle」的一本書，正是他具有自傳色彩的小說作品《彼得 威佛，他的生活與作品》（Peter Whiffle, His Life and Works）；他另一隻手上拿著一支香菸，口中正吐出煙霧。這股煙霧彷彿往畫面上方擴大，最後幻化出一個廚師形象的人物，麥布萊指出這個大廚師描繪的其實仍是梵 維克登。這個梵 維克登的形象戴著頭巾，一手拿的是維多利亞式的

²⁵⁷ 普魯斯特，潘麗珍，許淵仲譯，蓋爾芒特家那邊，《追憶似水年華》vol. ，（南京：譯林，1996），pp.64-65

燈座，另一手端著的是豐盛的菜餚，而明顯比現實生活中的梵 維克登要壯碩龐大的原因，可能是因為梵 維克登曾表示過增胖的願望。此外，畫面左下角有一隻貓躺在梵 維克登的其他著作上，例如其中一本叫《家裏的那隻老虎》(The Tiger in the House)，因為貓在他家無所不在，這只是他豢養的其中一隻。右邊有一架鋼琴，因為梵 維克登同時也是一位音樂評論家。畫面右上角顯然是其妻芬妮亞 (Fania Marinoff) 在家中專屬的所在，牆上掛著的面具是芬妮亞某一角色的造型，暗示她演員的身份，還有一個梳妝台與一塊上頭寫著她的名字「FANIA」的地毯。除此之外，畫面左上描繪的紐約街景中，比拉斯科戲院 (Belasco Theater) 可能正上演著以芬妮亞為主角的戲劇，所以才會以她的名字為廣告看板。戲院旁一家名為「Café d'Harcourt」的咖啡館則是梵 維克登在巴黎時經常光顧的咖啡館。最後，畫面左邊的一架打字機，除了表示梵 維克登的作家身分外，史提海莫還在鍵盤上簽上名字與年代。因此，由整體構圖與表現看來，畫面中央的梵 維克登與其說被家中的家具、擺飾圍繞著，不如說被畫家主觀認識的梵 維克登一連串個人聯想的結果所包圍。

史提海莫其他以自由聯想為構圖與表現的肖像畫尚包括：《亨利 麥布萊的肖像》(Portrait of Henry McBride, Art Critic, 1922)(圖 55)、《喬瑟夫 赫吉斯海莫的肖像》(Portrait of Joseph Hergesheimer, 1923)(圖 56)、《阿弗列 史提格列茲的肖像》(Portrait of Alfred Stieglitz, 1928)、《巴倫 德 梅爾的肖像》(Portrait of Baron de Meyer, 1923)、《霍夫神父的肖像》(Portrait of Father Hoff, 1928)、《阿多佛 貝斯特 穆加的肖像》(Portrait of Adolfo Best-Maugard, 1920s)(圖 57)、《味吉爾 湯森的肖像》(Portrait of Virgil Thomson, 1930)(圖 58)等。此外，畫家對肖像人物各種聯想結果的具體化以及將其並置排列在同一畫面上的能力，也成為此一表現形式的另一大特點。

柏格森特別關注意識的記憶部分，這一點可以在《物質與記憶》一書中反映出來，他提出記憶有兩種形式：「習慣回憶」(souvenir d'habitude)(或稱「習

慣記憶」(*m mure-habitude*)與「影像回憶之記憶」(*m moire des imagesouvenirs*),前者是機械式反覆努力所造成,與一般習慣沒有差別;後者保藏了過去的影像,故能喚起過去之影像,使過去的一段時間脫離過去而獨立並屬於現在。也可以說,前者是生理記憶,它被一個時間的精確測定系統控;後者是精神記憶,由心理時間控制,而且每一個影像記憶之回憶,皆代表生命歷程中的一個確定事實,一個獨立單位,佔據著時間綿延的一段。弗里德曼認為柏格森對記憶之劃分與普魯斯特將記憶區分為「自主性記憶」(*la m moire*)與「非自主性記憶」(*la m moire involontaire*)其實是相同的,雖然普魯斯特曾在給友人德雷菲斯(Robert Dreyfus)信中否認這一種關聯,他寫道,「我的作品是由存在於非自主記憶和自主記憶之間的差別點作為主導的,這個差別點無法在柏格森的哲學中反映出來,實際上,甚至跟他的哲學相對立」²⁵⁸。但顯然普魯斯特沒有能在一封信中闡釋他對於記憶的這個主張與柏格森的到底有何不同。即使普魯斯特還特別在第四卷中針對記憶問題對柏格森的理论作了一番討論,但因為主要在討論的是「記憶的困難」²⁵⁹,所以也沒有給讀者分辨其不同之處的機會。倒是莫洛亞(Andre Maurois)在《追憶似水年華》序文中把「自主性記憶」與「非自主性記憶」的辨別與區分做了一點提示,首先,他認為全書的「第一主題是時間,他的書以這個主題開端、告終」,「除了第一個主題:摧毀一切時間之外,另有與之呼應的補充主題:起保存作用的回憶」²⁶⁰,這一點他是從小說的架構來談的,即支撐全書的主架構是時間,輔架構是回憶。其次,他認為此書的最大貢獻在於提供某種回憶過去的方法,因此他提出至少有兩種回憶的方法:「藉助智力,通過推理,再以文件和佐證去重建過去的這一種自主的回憶,絕不可能使我們感到過去突然在現在之中顯露〔 〕,必須發動不由自主的回憶才能找回失去的時間。那麼不由自主的回憶要怎樣發動

²⁵⁸ 參見: Melvin J. Friedman, *Stream of consciousness: A study in Literary Method*, (New Heaven: Yale University Press, 1955), p.93 (注釋第 29)

²⁵⁹ 參見: 普魯斯特, 許鈞, 楊松河譯, 索多姆和戈摩爾, 《追憶似水年華》vol. , (南京: 譯林, 1996), p.363

²⁶⁰ 普魯斯特, 李桓基, 徐繼增譯, 在斯萬家那邊, 《追憶似水年華》vol. , (南京: 譯林, 1996), p.7

呢？得通過當前的一種感覺與一項記憶之間的偶合。我們的過去將存活在某種滋味或氣息之中」²⁶¹，然《追憶似水年華》中全書都是記憶的描寫，要分辨自主記憶和非自主記憶有時並不容易，馬奇（Harold March）在其《普魯斯特的兩個世界》（The Two Worlds of Marcel Proust）²⁶²一書中，列舉了九個有關非自主記憶的具體實例，其每一個回憶都與一個外部事物（external object）相關聯，這九個例子分別是：「山楂樹」、「馬丹維耶的尖塔」、「潮濕的霉味」、「三顆樹的景象」、「觸摸鞋扣的動作」、「不平坦的石板路」、「杓與盤子的碰撞聲」、「漿硬的餐巾」與「水管中的水」，如此看來他是以象徵物出現的前後來區分，這與上述莫羅亞的觀點一致。只是「小瑪德蓮娜蛋糕」是最眾所週知的一個記憶標誌點與固定象徵物，不知為何卻不見於例舉之中？弗里德曼以《在斯萬家那邊》第一部分為例，認為敘述者對貢布雷的記憶在「小瑪德蓮娜」出現以前（中譯本第四十四頁以前）都是有意識的回憶，後來的部分（中譯本第四十七頁到一七八頁）很可能就是出於「非自主記憶」（或稱為「無意識的回憶」），而敘述者描述記憶浮現的過程（中譯本第四十四到四十七頁），其實也就是詹姆斯提出的思想的特質之一——「趨勢之感」，而「小瑪德蓮娜」也就是觸發「趨勢之感」或引發「綿延」之運作狀態的觸發物：

起先我已掰了一小塊「小瑪德蓮娜」放進茶水裏準備泡軟後食用。帶著點心渣的那一勺茶碰到我的上顎，頓時使我渾身一震，我注意到我身上發生了非同小可的變化，一種舒坦的快感傳遍全身，我感到超塵脫俗，卻不知出自何因，我只覺得人生一世，榮辱得失都清淡如水〔 〕。我感到它同茶水、點心的滋味有關，但它又遠遠超出滋味，肯定同味覺的性質不一樣，那麼，它緣何而來？又意味著什麼？〔 〕。我要設法讓它再現風姿，我通過思索又追憶喝第一口茶時的感受。我再次體會到同樣的感覺，但沒有進一步

²⁶¹ 同上註, p.7

²⁶² 參見: Melvin J. Friedman, Stream of consciousness: A study in Literary Method, (New Heaven: Yale University Press, 1955), p.95

領悟它的真相，我要我的思想再作努力，招回逝去的感受〔 〕。片刻後，我先給它騰出場地，再把第一口茶的滋味送到它跟前，這時我感到內心深處有什麼東西在顫抖，而且有所活動，像是要浮將上來。²⁶³

而史提海莫那些以一時一地或一事件為構圖背景的回憶，絕非柏格森所謂的學習記憶之回憶，且倘若不能稱為「影像回憶之記憶」，也應該可以稱為普魯斯特的「非自主回憶」，而觸發回憶的標誌，依然還是畫中的該位肖像人物。

以《我的母親的肖像》(Portrait of My Mother, 1925)(圖 59)為例，史提海莫的母親羅賽塔總是以花白的頭髮對比一襲黑色的服飾出現在畫面上。畫面中她一手拿著眼鏡一手握著艾緹最新出版的小說《愛的日子》(Love Days)彷彿前一刻才在閱讀著。史提海莫在前景描繪了母親的居家樣貌，例如左下角的牌與牌桌，表示母親喜愛在空閒時玩牌戲的嗜好，右下角書架上的花瓶插著康乃馨，也許暗示著畫中人母親的主要身分。遠景則是畫家經由母親所觸動的回憶，也是麥布萊所稱的「母親的夢中圖畫」(mother's dream-picture of her children)²⁶⁴，描繪的是史提海莫與兄弟姊妹小時候的情景。當時艾緹還是個小嬰兒，由奶媽瑪姬(Maggie Burgess)抱著，史提海莫緊靠在奶媽身邊，而三個年紀稍長的哥哥姐姐則正在進行某項表演。這個記憶被描繪在背景，就像正發生在自家後院，而且時間彷彿來到當下，事件就發生在母親眼前。唯一的提示可能就只有門框邊的蕾絲裝飾，因為正是它營造出了幻夢的場景與「母親夢中圖畫」的氛圍，難怪麥布萊讚賞這是一幅在構圖與情感表達上都極為出色的肖像畫。

其餘以記憶浮現為構圖表現的肖像畫尚包括：《我的姐姐凱芮·史提海莫與娃娃屋的肖像》(Portrait of My Sister Carrie W. Stettheimer with Dollhouse, 1923)(圖 60)《我們的奶媽瑪姬 柏格斯的肖像》(Portrait of Our Nurse Maggie Burgess, 1929)(圖 61)《我的姨媽卡洛琳 華特 紐斯泰特的肖像》(Portrait of My Aunt, Caroline

²⁶³ 普魯斯特，李桓基，徐繼增譯，在斯萬家那邊，《追憶似水年華》vol. 1，(南京：譯林，1996)，pp.44-45

²⁶⁴ 參見：Henry McBride, *Florine Stettheimer*, (New York: the Museum of Modern Art, 1946), p.39

Walter Neustadter, 1928) (圖 62) 《我的老師梵 皮瑟小姐在司徒加特的肖像》
(Portrait of My Teacher in Stuttgart, Fr ulein von Preiser, 1929) (圖 63) 等。

至此，我們可以發現，史提海莫的肖像畫（暫不論其集體肖像畫），經由類似意識流之兩種手法區分為兩類，經由記憶浮現來表現的肖像畫有別於自由聯想者，在於後者是畫家因為肖像對象觸發關於其人的相關事物聯想，該聯想的資源可能經由通信，也可能經由第三者的轉述，也就是不完全經由回憶而來。而前者則多是畫家對與肖像人物之共同記憶所做的回憶，且多是對一時一地一事件的回憶。所以由觀察此兩類構圖手法之不同，我們也察覺到了畫家與肖像人物情感與親疏程度的差異。

此外，柏格森也以電影手法——拍攝（運動）與放映（重現運動）來比喻思想是一幕幕靜態畫面的放映。柏格森認為，因為生命不斷進化創造的本質，又因為我們通常視進化中的某段期間為靜止的景像，並把它稱為形式，故「形式是靜止的，而實體是運動的」²⁶⁵（這句話就猶如說繪畫是靜止的，而被描繪的對象是運動的），而「形式在連續的變化中：形式乃變化過程的一個快照影像。」²⁶⁶，所以，我們的知覺雖然以靜止個別的影像存在，卻同時有模擬流動的連續性。這就是柏格森在《創造進化論》中提出一般而言，諸如我們的知覺、理智、以及語言等等的運作方式，就像電影拍攝與放映的運作方式一般。電影是由每一秒二十四格影像所組成的，也就是說，這些經過拍攝成為一格一格的膠片，是瞬間景象一連串靜止的快照。而為了使影像活動起來，必須放入放映機中，輪流放映出影像的各張相片，使它們前後連續並迅速地替換，這樣一來，影像中每一個人物便都恢復了活動性。同樣地，人的理智也是這樣表現運動的，它先抓住運動之世界的一些孤立片斷，然後再透過大腦把這些孤立的片斷像放電影一般地串聯起來，柏格森說，「不論我們是思索或表達，或甚至知覺這種變異，除了在腦中運用這

²⁶⁵ 柏格森，諾貝爾文學獎全集編譯委員會譯，《創化論》，收錄於《諾貝爾文學獎全集：柏格森》，（台北：環華百科出版社，1994），p.285

²⁶⁶ 同上註，p.285

種類似電影攝影法的作業之外，我們是很少採取其他方法的」²⁶⁷，只是這樣描述出來的關於理智的運動過程，並不是柏格森理論中主張的「真實的」運動。原因便是柏格森已在其第一本論文《時間與自由意志》中，也是本文在前面章節一再重複的理由，即綿延與廣度、時間與空間的混淆，已成為人類理解眾多事物的常態事實。此外，在《創造進化論》中，柏格森藉由對這種電影攝影法之類的機械性的探討，尋求生命內在真正的變易，已經將「綿延」的探討提升到「自我綿延」，闡釋生命正不斷進行創造、進化之哲學命題。回到柏格森對電影手法的理論，這個說法與意識流動的意識情況極為相符，後來成為意識流小說手法最為具體生動的形容之一，而諸如「內心電影」(cinéma intérieur)、「銀幕」(screen)、「場景」(scene)或「意識的影片」(film of consciousness)等形容詞，都廣為研究者或藝評家用以形容小說家呈現意識狀態的描寫手法，或意識狀態呈現的效果。例如弗利德曼認為，「(小說)如果一貫採用內心獨白的方法，人物的精神狀態就會戲劇性地表現出來，由此也就滿足了柏格森苦心勾畫出的關於內心電影的全部要求」²⁶⁸；「我們可以說薩克雷依靠的是畫面效果，而珍·奧斯丁使用的是場景效果，因而能將兩人的作品加以區分」²⁶⁹。值得一提的是，隨著電影的發展，電影拍攝、剪接、放映等技術的進步不但豐富了本身表現手法，諸如「蒙太奇」(montage)、「特寫」(close-up)、「多重視點」(multiple-view)、「淡出」(fade-out)、「剪接」(cutting, 包括交叉剪接或連戲剪接)等技術用語也成為分析意識流小說的形容詞，以電影「蒙太奇」為例，指的是以快速剪接的影像來轉換場景，通常用來暗示時間的流逝以及過去的事情。弗利德曼認為珍·奧斯丁在「《艾瑪》中描寫摘草莓的片段已經很接近蒙太奇手法」²⁷⁰；亨弗瑞在論述意識流技法時直接稱其一為「時間與

²⁶⁷ 柏格森，諾貝爾文學獎全集編譯委員會譯，《創化論》，收錄於《諾貝爾文學獎全集：柏格森》，（台北：環華百科出版社，1994），p.288

²⁶⁸ Melvin J. Friedman, *Stream of consciousness: A study in Literary Method*, (New Heaven: Yale University Press, 1955), p.5: " /.../ that when interior monologue has been employed with any consistency, the mind of the character is revealed as dramatized. This fulfills all the requirements for the "cinéma intérieur" Bergson outlined so elaborately."

²⁶⁹ Ibid., p.33: "One can distinguish Thackeray from Jane Austen by saying Thackeray relies on pictorial effect while Jane Austen alternates the pictorial with the scene."

²⁷⁰ Ibid., p.25: " It is true that the episode of the strawberry pickers in *Emma* is well on the way to

空間的拼貼 (montage)」，並認為「montage」電影剪輯手法最能貼切地形容喬伊斯小說的意識流動情形。不僅止於此，上述那些電影的表現技術手法在發展之餘，還持續伴隨著二十世紀文學寫作形式的發展，適切地變成部分新興小說形式表現手法的注解。例如，在 1950-1960 年代達到發展高峰的文學流派「新小說」便有相似的表現手法，尤其是該流派代表人物之一的西蒙 (Claude Simon, 1913-2005)²⁷¹。西蒙的作品以極具畫家特質的佈局鋪排，將畫面融入時間的流轉中，再敘述中同時表現過去與現在，他尤其擅將生活經驗的回憶和影像回憶的零碎片段交織成無數個記憶場景²⁷²。而這一特點以「蒙太奇」一辭加以形容是同樣適切的。

根據泰勒的觀察，史提海莫在 1923 年的這幾年間最大的「娛樂」，除了閱讀《追憶似水年華》就是上戲院，她在日記上留下不少對電影的短評，例如某次與姊妹們一起去看了不被她青睞的電影《Abie's Irish Rose》後，隔天她在日記上表示「我回普魯斯特那邊去了」²⁷³，又例如「在看過《大獨裁者》(The Great Dictator) 之後，她認為卓別林 (Charles Chaplin) 是一個『偉大的演員』；她發現電影影片中的色彩使電影變得 (大約在 1938 左右) 『前所未有的糟糕』；認為電影版本的《咆嘯山莊》(Wuthering Heights)，由勞倫斯 奧立佛 (Laurence Olivier) 演來顯得『太溫馴』；莎哈 蓋崔 (Sacha Guitry) 的電影《皇冠上的珍珠》(Pearls of the Crown) 在她的日記上看來則得到『一個關於歷史裝束/服飾與絕妙好詞的例子』的評語。」²⁷⁴；從畫作上來看，從史提海莫對《百老匯聖堂》

montage.”

²⁷¹ 甫於日前(2005年7月6日)辭世的克羅德 西蒙 (Claude Simon)，以其史詩《農事詩》(Georgique, 1981) 一作獲得 1985 年諾貝爾文學獎，自此為「新小說」流派確立了在文學史上的地位

²⁷² 參見: Claude Simon, 李映萩譯,《豪華大飯店》(La Palace, 1962), (台北: 志文, 1986), 李映萩譯序, pp. 1-13

²⁷³ Parker Tyler, *Florine Stettheimer: A Life in Art*, (New York: Farrar, Straus and Company), p.182: “I am back with Proust.”

²⁷⁴ Ibid., p.182: “after seeing The Great Dictator, that Chaplin was “a great actor.” She found color photography in the films (circa 1938) “as bad as ever,” and felt that the movie version of *Wuthering Heights*, with Laurence Olivier, was “too tame. Sacha Guitry’s film *Pearls of the Crown*, went down in the diary as “a sample card of historic costumes and bon mots”

的描繪也可以得知，一向熟悉百老匯的史提海莫對這種新興的藝術形式感到興趣。畫面中史提海莫與大姐史黛拉（Stella Stettheimer Wnager）以及成為電影製片人的姪子華特（Walter Wanger）剛步下座車。而由史提海莫正望著的電影黑白廣告宣傳看板，和戲院的「SILENCE」、「ALL TALKING」宣傳字樣，可以知道此時正是黑白電影由默片向有聲電影發展的過渡階段。美國第一部有聲電影《爵士歌手》（The Jazz Singer）不久前（1927）才剛在紐約首映，史提海莫正好躬逢其盛，雖然這部電影中的人物動作拍來有些機械化，而且聲音和動作往往無法配合，卻標誌著電影藝術的新里程。畫面右方畫著的羅西（Roxy）戲院斗大招牌看板，至今仍屹立在百老匯街上，也許史提海莫不曾料想到作為藝術形式或工商業形式發展的電影在百年後的成就與影響力，但顯然已經感受到電影具大的魅力與發展潛力。

按照柏格森的說法，回憶也是一幕幕出現的，一如《追憶似水年華》中敘述者對於回憶的親身體驗，例如形容回憶的重疊：

就這樣，我往往遐思達旦，像到在貢布雷度過的時光，想到當年淒涼的不眠之夜，想到昔日的種種情景——是後來的一杯茶味道，勾起了多少往事的生動情景〔 〕。這一切回憶重重疊疊，堆在一起，不過倒也不是不能分辨，有些回憶是老的回憶，有些是從一杯茶的香味勾引起來的比較靠後的回憶，有些則是我從別人那裏聽來的別人的回憶，其中當然還有「裂縫」，有名符其實的「斷層」〔 〕²⁷⁵

又例如，再次面對阿爾貝蒂娜時，關於她的回憶敘述者形容有如一張張底片從記憶中取出：

她那得體的舉止，靦腆的表情，出人意料的隨和，使我馳騁中但卻毫無用處的想像力停止下來，又產生了動情的感激。然後，由於記憶立即開始

²⁷⁵ 普魯斯特，李桓基，徐繼增譯，在斯萬家那邊，《追憶似水年華》vol. ，(南京：譯林，1996)，p.176

取出相互獨立的一張張底片，在記憶展開的底片系列中，將底片上顯現的各個場景之間的任何關聯、任何進展全取消了，最後一張底片不一定就能毀掉前面的各張。面對著我曾與之交談的那個平平常常、令人動情的阿爾貝蒂娜，我又看見大海對面哪個神秘的阿爾貝蒂娜。到此刻，全是一些回憶，也就是一些畫面，在我看來後一幅並不比前一幅更真實。²⁷⁶

但一幕幕出現的回憶若要表現在繪畫上，則成為一幕幕個別影像的並置，結果就猶如一幅拼貼畫，這在《亨利 麥布萊的肖像》中表現得最為明顯，在畫面中，史提海莫傳達了麥布萊的多重身分與生活面象，不過最強調的仍是他藝評家的身分。荷馬（Winslow Homer）馬林、德馬斯、拉謝茲與史提海莫自己一向是麥布萊讚揚與支持的藝術家，而史提海莫畫面中所描繪的遠景，就是拼貼以上諸位畫家的代表作而成的，由右上起依序是：荷馬作品中描繪的海景、馬林作品中描繪的高樓、德馬斯作品中描繪的教堂、拉謝茲的雕像與最後一束史提海莫式的花束與太陽。左下則描繪麥布萊住在 Sea Bright 的某一段時期，每天下午去看國際網球比賽的嗜好；右下角來自於麥布萊居住鄉間農場時的一段軼事，麥布萊曾寫信告訴史提海莫，他雇用了一位七十八歲的老先生來幫他架設籬笆。

實際上，相對於回憶，此作更多地運用了自由聯想，所以這幅畫也許不能很貼切地指稱為一幕幕回憶浮現後之並置，但因為一般人自由聯想時不太可能排除往記憶中去搜尋回憶，也就是對記憶自由聯想，所以史提海莫同時具有自由聯想與記憶浮現特質的畫作，畫面上就格外有思緒進行記憶之聯想後，把出現的一幕幕場景並置的「拼貼」意味，也就是更接近於電影蒙太奇手法，類似的拼貼構圖與表現又例如《卡爾 梵 維克登的肖像》等。

至於史提海莫繪畫與意識流相關的第三項表現手法——錯疊之時序，其表現特質與柏格森論綿延時所提出的各種時間特質直接相關。也就是發生在我們對空

²⁷⁶ 普魯斯特，桂裕芳，袁樹仁譯，在少女們身邊，《追憶似水年華》vol. 1，（南京：譯林，1996），p.411

間與時間混淆的情況下，將意識綿延狀態並排置列所呈現的畫面表現特質。因為通常「我們在不知不覺中將意識的狀態（綿延/時間的持續狀態）並排置列起來，以使我們能同時感知它們，並且我們知覺到它們是一個挨著一個，而不是彼此滲透。簡而言之，我們把時間投射進空間，使用有關廣度的字眼來表示綿延。」²⁷⁷，以至於我們在觀看史提海莫的繪畫時，若不加以分析，則將如柏格森所言，「對於這樣塑造成的影像，意味著我們對於先與後，已經不是陸續加以知覺，而是同時加以知覺」²⁷⁸。二十世紀初，多數藝術家除了對機械時代社會的變化感到興趣，對於時空關係或愛因斯坦的相對論也有普遍的認知與認同，例如史提格列茲圈子中的一些藝術家就對愛因斯坦的理論極感興趣²⁷⁹。以史提海莫為例，波明克認為《紐約/自由》(New York /Liberty, 1918)(圖 64)便是畫家為紐約這個城市百年來在時光流轉之下不斷變遷與進步之生活百態所表示的敬意。前景有如紋章標誌的一組圖像由一隻老鷹與一個荷蘭水兵和一個美國原始住民組成，象徵著這個城市中百年來居住族群的改變。中景的海域中有數艘艦艇與渡輪，碼頭上則停靠著無動力設備的小船。曼哈坦南端是紐約市最早開發的區域，因此新舊建築交錯，而且有愈來愈多、愈來愈高的建築正在興建中。畫面上方熱氣球、飛船與飛機一同盤據著曼哈坦的上空，紀錄著航空器的發展史。史提海莫將以上這些事物新舊並陳，暗示了不同的時間性，並且把現代與過去的時間都留在同一個畫幅中。

畫家另一種表現「時序錯疊」的表現方式尚有例如《在西點軍校的一天》(A Day at West Point, 1917)(圖 65)、《給杜象的盛宴》、《沛雷西湖》等，在畫面中描繪同一人物反復出現的做法。有趣的是，這種類似自早期文藝復興時代開始，通

²⁷⁷ Henri Bergson, F. L. Pogson trans., *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*, (London: George Allen & Unwin Ltd., 1971), p.101: "we set our states of consciousness side by side in such a way as to perceive them simultaneously, no longer in one another, but alongside one another; in a word, we project time into space, we express duration in terms of extensity, /.../"

²⁷⁸ Henri Bergson, F. L. Pogson trans., *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*, (London: George Allen & Unwin Ltd., 1971), p.101: "Note that the mental image thus shaped implies the perception, no longer successive, but simultaneous, of a *before* and *after*, /.../"

²⁷⁹ 參見: Barbara Bloemink, *The Life and Art of Florine Stettheimer*, (New Haven: Yale University Press, 1995), p.95

常一併運用透視技法開拓出來的深遠空間，加強敘事情節完整性的構圖表現方法，並非現代主義繪畫的創新之舉，而早早存在於例如喬托的壁畫，或道那太羅的浮雕等大師的藝術形式中，還為當時的藝術表現創造了高峰，例如在《希律王之宴》(The Feast of Herod, 1423-7)(圖 66)中劊子手在遠景，亦即道那太羅製造出的空間中，處決了施洗者約翰並將其頭顱放在大盤子上，接著就在前景中呈給了希律王。但，不同的是，這種在當時被廣為運用，在現代也存在於素人繪畫中的手法，強調的重點在故事性(尤其在表達《聖經》故事情節的清晰性)而非空間性或時間性，例如在《追憶》中敘述者曾以喬托的這一項表現手法比喻佛羅倫薩這個城市時說道，「由於在佛羅倫薩這個名字沒有足夠的地方裝下通常構成一個城市的那些東西，我就只好以我所設想的喬托的天才，通過春天的芳香，孕育出一個超自然的城市來。既然我們不能讓一個名字佔有太多的空間與時間，我們至多只能像喬托的某些畫中表現同一個人物的先後兩個動作那樣——前半部分還躺在床上，後半部分則正準備跨上馬背，把佛羅倫薩這個名字分成兩間[]」²⁸⁰，這段敘述也說明了喬托在作畫時，為使故事完整表達，例如這一幅阿雷納禮拜堂(Arena Chapel)的《聖經》故事壁畫《瑪麗亞的誕生》(The Birth of Mary, 1304-1306)(圖 67)，剛出生的瑪麗亞在畫面中出現了兩次，其一在前方地板上，已經在親友的幫忙下洗好澡並裹上襁褓，其二在親友手中，同時母親聖安娜也正伸手要接過她來。這一類的作品在構圖時壓縮了空間也忽略了時間的表現，因此，與納入較多時間考慮的上述各例史提海莫繪畫有所差異，同時也說明了史提海莫的繪畫與中世紀繪畫、質樸藝術(Na veArt)有所區別之處。

當然，文字比圖像更容易呈現細膩的思緒變化，在小說中，「時序錯疊」就運用在表達思緒的變化上。張寅德在評析《追憶似水年華》時，對小說的時間結構尤其針對錯疊的時序一手法作了仔細的分析介紹，他發現不同於一般小說的回憶性片段只是追述性文字，《追憶似水年華》的「追述性段落中，敘述者並非單

²⁸⁰ 普魯斯特，李桓基，徐繼增譯，在斯萬家那邊，《追憶似水年華》vol.，(南京：譯林，1996)，p.365

純地追述過去發生過的事，而經常是以現在的時刻為立足點，回憶自己在過去是怎樣想像未來的，追述過去對未來的展望」²⁸¹，所以在許多追述性的段落中常常夾述以「很久以前」²⁸²或「多年以後」開頭的段落。總之，將全書一路讀來，「我們很難斷定作者是想讓過去跨入未來，還是讓未來退至過去；我們也無從知道那眾多的片段究竟在回首往事中展望未來，還是藉展望未來之際回首往事。這種撲朔迷離的時序可說已經超越了一般的時序變異，而趨於一種無時序的狀態了」。²⁸³

另外，敘述者的追述與預示通常是不分的，例如在追述過往時插入「下面諸位自可以看到，我為何不得不在很長一段時間內停止尋覓那一位姑娘，但我未曾忘記她」²⁸⁴或「至於像我母親那樣揪心的痛苦，我總有一天也會有親身的體會。諸位在後面的敘述中自可看到，但我此時尚無體會，也不像我想像的那番滋味」²⁸⁵一段話，因此敘述者在追述的過程中常常中斷回憶，有時還會與讀者進行假設性對話，這是一般以直接內心獨白為形式的意識流小說（例如吳爾芙的《達洛威夫人》）絕不會出現的做法：

諸位讀者也許會說：「所有這些，與告訴我們這位夫人如何缺乏善心毫無關係嘛，既然您作了長篇大論，作者先生，請允許我再浪費您一分鐘，我要告訴您，像您這樣年紀輕輕（或像您筆下的主人公那麼年輕，如果主人公不是您的話），您就如此健忘，連一位極熟悉的女士的姓都記不起來的話，豈不令人惱火。」讀者先生，這確實令人惱火〔 〕，這種缺陷倒也不無好處。「什麼好處，請您談一談。」哎，先生，須知唯有疾病本身才能教人去發現、了解並分析其機制〔 〕，常盛不衰的記憶力並不是推動研究記憶現

²⁸¹ 張寅德,《意識流小說的前驅:普魯斯特及其小說》,(台北:遠流,1992),p.145

²⁸² 普魯斯特,潘麗珍,許淵仲譯,蓋爾芒特家那邊,《追憶似水年華》vol. , (南京:譯林,1996), p.123

²⁸³ 張寅德,《意識流小說的前驅:普魯斯特及其小說》,(台北:遠流,1992),p.149

²⁸⁴ 普魯斯特,許鈞,楊松河譯,索多姆和戈摩爾,《追憶似水年華》vol. , (南京:譯林,1996), p.267

²⁸⁵ 同上註, p.158

象功率超強的激電器。「可是德 阿巴雄夫人到底把您介紹給親王沒有？」
沒有，請安靜，容我繼續往下敘述。²⁸⁶

因而以每一種藝術皆有其表現極限之故，史提海莫的繪畫自然無法呈現上述意識流文學這樣深刻的時序錯疊。

從上述的引述可以發現，普魯斯特抓住任何可能的敘述空間，為他所感興趣的議題進行討論，所討論的議題大到文學、繪畫、戲劇、哲學，小到如上述的記憶力或諸如習慣、睡眠、大腦的運作等等，當然他也曾對夢境作過探討，但都算在「內心分析」的意識範圍中，這一點本節試舉自由聯想的例子時，曾經作過說明，普魯斯特描寫無意識領域的段落更不多見，以下的描述便格外特別：

我來到幽暗的大門下，迫不及待地尋覓外祖母的面孔，但白費力氣。
然而我明知道她依然活著，只不過生命力已經衰弱，像記憶中的她一樣蒼白。天色愈來愈黑，風愈刮愈烈，父親本應把我領到她身邊去，可他卻遲遲不見。突然，我透不過氣來，感到心臟像凝固了一般，我這才想起已經好幾個星期忘了給外祖母寫信了。她該會對我怎麼想呢？我的主啊，我心想，她待在那間為她租用的小房間裏該是多麼淒涼〔 〕。她該會以為她死後，我早已把她忘得一乾二淨，她該會感到多孤獨，感到被人遺棄！啊！我必須趕緊跑去看望她，我不能再耽擱一分鐘，不能等父親來了再走，可是，她身在何方？我怎能忘了她的住址呢？但願她還能認得我！天漆黑一團，我無處可尋，狂風吹得我邁不開腳步，可是我父親不就在我面前嗎，我朝他高喊：「外婆在哪裏？」我父親回答我說：「她什麼也不缺，你放心好了。照顧她的人辦事有條有理，我們還不時給她匯去一筆小款子〔 〕，有幾次，她詢問你都做些什麼〔 〕」此時，我似乎回想起，外祖母謝世不久，她曾像一個被逐出門外的年邁女僕，像一個陌生的老太太，神態卑下地哭著對我說：「請

²⁸⁶ 同上註, pp.47-48

允許我，以後怎麼也得再見見你的面，千萬別一過就是幾年不來看我，請你想想，您好歹作過我的外孫，這個作外婆的是不會忘了的。」〔 〕於是，我嗚咽著央求父親：「快，快告訴我她的住址，帶我去吧！」不料他回答說：「噢，因為 因為我不確定你是否一定能見到她，再說，你也曉得，她身體極為虛弱，她再也不是從前的她了〔 〕」，「您還是告訴我吧，您知道，死去的人不便再活在人世，這不是真的，儘管眾人都這麼說，但總不是真的，因為外祖母分明還活著」²⁸⁷

敘述者在進入這一段描述之前，說明了他入睡後的感受經驗也分析了一下人們在「睡眠世界」裏的身心狀態，似乎暗示著即將對其夢境進行描述，但不論如何，這一段是敘述者到了曾經與外祖母一同遊覽過的巴爾貝克海灘，因為重遊舊地而觸景生情，過度思念當時已經去世的外祖母，所引發的無意識的浮現應無疑問。

史提海莫與此意識流手法相對應的描繪，大概可以用《音樂》或《味吉爾·湯森的肖像畫》來說明。前者由畫幅中尼金斯基的造型與姿態，可以知道這是史提海莫根據 1912 年觀賞《玫瑰精靈》(Le Spectre de la Rose) 一齣演出的記憶（或攝影紀錄）所繪成。但史提海莫描繪的場景已超越了現實中真實的環境，而且畫面左邊的史提海莫躺在一張床上彷彿暗示她自己正作著夢。再從氛圍與許多不具真實感的物件，例如太陽與樹木等來看，應是幻想成分居多之作，也應可以認定是一幅描繪夢境的作品。後者湯森的肖像畫則是根據《四聖人三幕劇》的內涵來描繪，史提海莫彷彿把場景設定在雲端之上，如同從前畫家描繪聖人有時也會設定的場景。但必須再說明的是，對夢境或幻境加以描繪並非史提海莫常見的表現手法，一如普魯斯特的小說中不常見到對無意識的描述。但，若提到固定象徵符號的運用，情況可能就不同了。錢伯斯(R. L. Chambers)研究吳爾芙的小說提到，

²⁸⁷ 普魯斯特，許鈞，楊松河譯，索多姆和戈摩爾，《追憶似水年華》vol. ，(南京：譯林，1996)，p.151-152

「當我們讀《燈塔行》時，燈塔本身就是該書喚起各種複雜情感的『客觀聯繫物』(objective correlative)」²⁸⁸，而且我們從本節的討論過程了解所謂「喚起各種複雜感情」的方式，至少可能藉由自由聯想喚起，或藉由記憶浮現的方式喚起。本節在談論「回憶的浮現」時，曾提到馬奇列舉了九個普魯斯特在書中使用的外在事物（其實全書並不只九個），普魯斯特把那些有如音樂動機般反覆出現的外在事物作為結構的隱喻，也用來清楚地劃分作品結構，所以，每一個外在事物一方面是引發一段非自主記憶的標記外，若單獨抽離出來也成為每一段非自主記憶主題的固定象徵物，甚至更深一層的引申意涵，例如山楂花應該是少女的象徵物。

雖然使用象徵物是相同的做法，但作為繪畫形式的象徵物，顯然與小說形式者有象徵上深淺廣狹的不同，圖像的象徵物一方面脫離文字抽象有造型、線條、顏色等元素的考量，另一方面自然有圖像研究探討的空間，以史提海莫的繪畫為例，不少存在著象徵性圖象如蝴蝶、蜉游或蛇，像花束、太陽等更是反覆地出現，而且若考慮史提海莫所描繪的人物皆具雌雄同體的特質，那麼史提海莫絕大多數的繪畫都描繪有象徵圖像。史提海莫象徵意味濃厚的肖像畫包括《我自己的肖像》《我的妹妹艾緹·史提海莫的肖像》(Portrait of My Sister, Ettie Stettheimer, 1923)(圖 68)《馬歇爾 杜象的肖像》(Portrait of Marcel Duchamp, 1923)(圖 69)，這些繪畫構圖簡單，僅以肖像人物為重點，再點綴一兩樣象徵性質的物件。以《馬歇爾 杜象的肖像》為例，杜象欲呈現其女性人個面的想法在 1920 年秋天成形，至於「是誰給了杜象比其他男性更多駕馭自己女性面向的自由，或者為什麼他認為有必要創造或虛構一個女性自我？」，杜象只曾經表示，「它並未改變我的身分，而是使我有兩個身分。」²⁸⁹，稍後他還請了曼 雷為他的另一個身分下留下數張攝影紀錄《羅絲 賽拉薇》(Rose Sélavy)(圖 70)。以榮格心理學而言，羅

²⁸⁸ Melvin J. Friedman, *Stream of consciousness: A study in Literary Method*, (New Heaven: Yale University Press, 1955), p.199: "When we read *To The Lighthouse*, the lighthouse itself is the "objective correlative" for the whole complex of emotions which the book evokes, /.../"

²⁸⁹ Calvin Tomkins, *Duchamp: a Biography*, (London: Random House, 1996), p.231: "Why did Duchamp, who gave freer rein than most men to the feminine side of his nature, feel the need to invent a female alter ego? 'It was not to change my identity,' he once said, 'but to have two identities.'"

絲其實是杜象另一個人格—無意識人格的具體呈現，史提海莫在畫面中描繪了兩個杜象，就是杜象認為的自己的兩個身分，他（她）們一個坐在沙發上，另一個坐在高凳子上；一個代表杜象的男性面，一個代表杜象的女性面，也就是羅絲賽拉薇。在學說理論上，因為一個人(包括杜象)有男/女兩個面向人格的存在才能構成一個人的完整，故史提海莫在此肖像中，其實描繪的只有一個杜象，而且是一個「完整」(fullness) 的杜象。

經過以上的分析，史提海莫繪畫表現形式與意識流小說表現手法的一致性已經十分明確：一種受到詩歌表現影響的「自由聯想」表現形式，讓小說在敘述時的思緒自由流動在意識的各個領域，也讓史提海莫在具體化其思緒流轉觸及的意識內容，進行並置排列後完成其繪畫的構圖與表現；一種由象徵對象觸動的「記憶浮現/拼貼」引發小說一連串重重疊疊的回憶，史提海莫則將此一幕幕場景與一張張底片般的記憶影像，獨立出來拼貼成畫；運用「錯疊的時序」，小說打破外在時間的限制，進行心理時間的描寫，史提海莫也在畫幅中一面將時間並置，一面區分時間的順序；運用「無意識的浮現」，小說與繪畫分別對夢境/幻境進行描繪，並皆以象徵對象物暗示更深刻的內容意涵。除了尋找出史提海莫繪畫與意識流寫作手法極為相似的四種表現方法，本節在分析的過程中，還有另一個發現，那就是我們可以將史提海莫全部的肖像繪畫（不包括集體肖像畫）約略區分為三類表現形式：「自由聯想」、「記憶浮現」與「無意識的浮現（象徵圖象之運用）」，而且，畫家似乎在無意間以這三種不同的構圖表現，將其肖像對象與自己的關係作了區分。前述曾經提到「自由聯想」與「記憶浮現」表現形式不同，似乎暗中為畫家與肖像對象親疏程度的不同作了區別，而被運用象徵手法加以詮釋的肖像對象，與畫家似乎比前兩者又有更深一層的關係，以艾緹與杜象為例，他們對史提海莫的生命與藝術都具有重大的意義，畫家在他們的肖像中加入具有隱喻用意的象徵符號，則顯見此意義之深刻。