第三章　史鐵生的文學觀

史鐵生在當代文壇上獨樹一格，他除了對生命投以關注外，對於「文學」也有其獨到之見解。他在隨筆札記及訪談記錄裡直接述及他對文學獨到的見解，小說作品中亦可探見他對文學的體悟。從一個文學門外漢到卓立文壇，史鐵生以其鮮明的思考特質建構他的文學領域，無心插柳卻蒔得林蔭蔽天，在文藝理論上自成一家。本章即就史鐵生的寫作動機及他對文學、作家的定位析論其文學觀點。

第一節　寫作動因

美國作家蘇珊・桑塔格曾言：「寫作最終是一連串允許你以某些特定方式來表達自己的過程。去創造。去跳躍。去飛翔。去掉落。去發現你自己獨樹一格的敘述方式和堅持；也就是讓你找到內在的自由。」[1]生命過程激發創作能量，人在際遇中自有展現。創作者選擇以擅長的方式表達自我，在順逆之間訴諸個體的存在價值，其動機與成果則因生命歷程不同而有所差異。每個選擇執筆爲生者，都有其寫作初衷及人生嚮往。爲何而寫？如何寫之？主導著作家的發展方向。史鐵生在身心禁錮的年歲裡，日日與命運交戰，嘗試各種可能去突破現實與夢想的困境，他最終在反覆質疑裡選擇了寫作：「其實總共只有三個問題交替著我來騷擾我，來陪伴我。第一個是要不要去死？第二個是為什麼活？第三個，我幹嘛要寫作？」[2]在充滿不確定的狀態中摸索，他曾經淡淡地寫道：「寂靜的牆和寂靜的我之間，野花膨脹著花蕾，不盡的路在不盡的牆間延展，有很多事要慢慢對它談，隨手記下謂之寫作。」[3]史鐵生在字裡行間索求生路，時程一長，也漸漸釐清了

[1]蘇珊・桑塔格：〈指令：寫、讀、重寫。如果需要請自行重複第二、三步驟〉，約翰・達頓編，戴琬真譯：《作家談寫作》，台北：麥田出版社，2004 年，頁 256。

[2]史鐵生：〈我與地壇〉，《命若琴弦》，台北：木馬文化公司，2004年初版，頁64。

[3]史鐵生：〈牆下短記〉，《史鐵生散文・上》，北京：中國廣播電視出版社，1998年1版，頁270。

寫作的目的與意義。

一、生存根據

史鐵生自始便表明他寫作的起點是近乎卑微而膚淺地只爲謀生：「如果生命是一條河，我想，事業相當於一條船。在河上漂泊，你總得有一條船。」[4]史鐵生想圖謀活下去的尊嚴，也圖謀經濟自立，他說：「為什麼要寫作？最簡單的回答就是：為了不至於自殺。為什麼要種田呢？為什麼要做工吃飯呢？為了不至於餓死凍死。好了，寫作就是為了不至於自殺。」[5]「寫！如果你看不出你的選擇有什麼不對時，你就得豁得出去，你得敢於試試，一條道走到黑或者不撞南牆不回首，當然那時我已在街道生活組掙著自己的飯錢了，我想我最不濟是個 0，不會是個負數了。」[6]失去雙腿，失去身體自由，生活的一切基礎都被剝奪而去，爲了生的能力與尊嚴，他倚仗寫作，以筆桿支撐生活的全部。

卡繆言：「一旦體悟了自己的絕望，若不能依循一往的希望而行動——則只有自戕。」[7]沒有文學的啓蒙，史鐵生被命運直推向前，寫作只爲求生，並不刻意爲文學，他甚至以爲自己與文學是不相干的。「寫作就像自語，就像冥思、夢想、祈禱、懺悔……是人的現實之外的一份自由和期盼，是面對根本性苦難的必要練習。」[8]寫作只是不斷的自言自語，自問自答中找到生命可能的出口，藉以抒發命運的苦楚，在書寫中尋求支援。

而人生在世，「活」是基點，「如何而活」是過程，「爲何而活」是目的。遭逢遽變的史鐵生必須重新面對「活」的課題，重新整理他的人生。寫作，最基本的讓他有了精神上的依託，生活有了具體目標可努力，忘卻生死掙扎，放手一搏地讓自己得以存活於世。當寫作成爲生存依據時，「死亡」便自然從抉擇選項裡消失。

---

[4]史鐵生：〈對話四則〉，《史鐵生散文‧上》，北京：中國廣播電視出版社，1998年1版，頁120。
[5]史鐵生：〈答自己問〉，《史鐵生散文‧下》，北京：中國廣播電視出版社，1998年1版，頁20。
[6]史鐵生：〈對話四則〉，《史鐵生散文‧上》，北京：中國廣播電視出版社，1998年1版，頁123。
[7]阿爾培‧卡繆著，張伯權、范文譯：《卡繆札記》，台北：萬象圖書公司，1991 年初版，頁 24。
[8]史鐵生：〈活出愛〉，《靈魂的事》，台北：海鴿文化公司，2006年初版，頁285。

揮別求死的陰霾，史鐵生在書寫中獲得新生，寫作爲他帶來的非但只是餬口而已。將自我生存寫於筆下，從哀嘆自傷到柳暗花明，人生因寫作而得以開展。「寫作就是要為生存找一個至一萬個精神上的理由，以便生活不只是一個生物過程，更是一個充實、旺盛、快樂和鎮靜的精神過程。」[9]他書盡對命運的不平與憤懣，越寫越是開朗，逐步拓展思路，寫作由是從經濟目的轉而爲生命昇華：

> 我的寫作說到底是為謀生。但分出幾個層面，先為衣食住行，然後不夠了，看見價值和虛榮，然後又不夠了，卻看見荒唐。荒唐就夠了麼？所以被送上這不見終點的路。[10]

> 我自己呢，為什麼寫作？先是為謀生，其次是為價值實現（倒不一定求表揚，但求不被忽略和刪除，當然受表揚的味道很誘人的），然後才有了更多的為什麼。現在我想，一是為了不要僵死在現實裡，因此二要維護和壯大人的夢想，尤其是夢想的能力。[11]

原本視寫作爲職業，繼而視爲一種存在的光榮，甚至將此看作信仰，並相信是命運領他寫作，不寫則已，一寫則欲罷不能。不拘泥技巧，不藻飾辭章，只將生活中的心領神會寫下，他說：「寫，真是個辦法，是條條絕路後的一條路。」[12]領悟了並非所有路只能用腳走，走來更深刻的是心路，須用筆一一寫下，他將生命過程寄於筆端，由谷底攀援而登，走出命運的幽谷。

法國存在主義學者沙特以爲：「寫作是希求自由的某種方式，只要你一旦開始了，你就要做下去，不管你願意不願意。」[13]當切身的難關自書寫中脫解而出，從中得到的自由與快慰，促使作家看見接繼而來的更多且更高層次的課題，使命

[9]史鐵生：〈答自己問〉，《史鐵生散文‧下》，北京：中國廣播電視出版社，1998年1版，頁21。
[10]史鐵生：《病隙碎筆》，香港三聯書店，2002年初版，頁64。
[11]史鐵生：〈宿命的寫作〉，《靈魂的事》，台北：海鴿文化公司，2006年初版，頁221。
[12]史鐵生：〈想念地壇〉，前揭書，頁233。
[13]沙特著，劉大悲譯：《沙特文學論》，台北：志文出版社，1980年7月，頁 88。

感油然而生。因之，史鐵生一路寫來，解脫了自己，獲致心靈自由，他看見延伸而出的人本問題，發現「活」是所有人的基本課題。

人的困境是文學的起點，胡山林在〈史鐵生的文學觀〉寫道：「文學的根應當是與生俱來的人的困境，文學應該以為人類尋找生存理由為己任。」[14]人的困境沒有真正消解的一天，作家的肩頭責任感便不得輕鬆，思路豈有枯竭的可能。史鐵生執筆寫作於困境，困境意外地讓他左右逢源。「寫作，本來就是人們面對困境才有的一種行為，活得好好的為什麼要寫作呢？我想就是因為看到了困境，才可能有寫作這種行為發生，而且這種困境可以說是永恆的。」[15]困境曾是阻力，最終成了助力，不斷地引領史鐵生扣問生存意義。他瞭解人生裡美好的不可復性與缺憾的無可泯滅，困境始終是人生的常態，於是乎學會以寫作一途去另眼看待人生的得失。

「美好人生的標準也許是一種領會生命缺憾的方法。」[16]史鐵生未陷落在自怨自艾的泥淖裡，他在寫作裡轉彎，越寫越透徹，看破自身的侷限，爲人生設定更超拔的目標，那是思考層面的渴求，希望在有限裡尋求最寬闊的境界，輪椅限住他的去路，他便往更高遠處寫去。「人被扔到這個地方，他要想些問題吧，我就是這樣開始寫的。」[17]「其實我的寫作，用最簡單的話說，就是我對生活總是有疑問，這個疑問一直也沒有解除。」[18]殘疾將史鐵生逼上寫作的梁山，沒有了退路，只能一逕向前。現實裡並沒有太多敵人，人生的苦難無從復仇，只能冷靜以對。寫作因此成爲運籌帷幄的過程，思考如何在命運裡突圍，圖謀重獲新生。

「寫作，多是因為看見了人間的殘缺……還有更具體的作用，即改善自己

[14]胡山林：〈史鐵生的文學觀〉，《錦州師範學院學報》，1999 年 4 月第 21 卷第 2 期，頁 34。
[15]史鐵生：〈史鐵生訪談錄〉，《史鐵生散文‧下》，北京：中國廣播電視出版，1998年1版，頁237。
[16]安德烈‧埃斯曼：〈一位文人朝聖者向昔日邁進〉，約翰‧達頓編，戴琬真譯：《作家談寫作》，台北：麥田出版社，2004 年，頁 21。
[17]史鐵生：〈我們活著的可能性有多少〉，《我們活著的可能性有多少》，上海：文匯出版社，2006年1版，頁238。
[18]史鐵生：〈我們活著的可能性有多少〉，前揭書，頁237。

的處境。」[19]

寫作肯定不是為了重現記憶中的往事，而是為了發現生命根本的處境，發現生命的種種狀態，發現歷史所不曾顯現的奇異或者神秘的關聯，從而，去看一個亙古不變的題目：我們的心靈的前途，和我們生命的價值，終歸是什麼？[20]

命運公平地將殘缺分配給每個人，史鐵生在殘疾的缺憾裡以寫作改善膠著已久的命途，是孤獨時的渴望，讓寫作成爲生存要務。他甚至發狂的寫，見聞所及便是靈感，他說：「那時我完全是為寫作活著。」[21]寫作證明了史鐵生的存在，也給他一個新的人生企求，不斷的在書寫中超越，超越題材，超越文體，超越一切既定的思維。他不斷衝破限制，由自我到超我，人生標的一再延伸，沒有預設的目的地，字裡行間都是存在與超越的軌跡。

人與生俱來有著表達的慾望，宣示自我存在的證明。沙特談論文學時說道：「我時常認為寫作意願是某種人類處境和整個處境的自由超越。」[22]坐困愁城之際，便不得不去思考，進而激發寫作慾望，困境不止，那麼寫作便永遠是生存的依靠。「當投入到永無終結的生命之舞中時，對於個體苦難及一切不幸命運的自我超越就都變成了一種必然」[23]史鐵生從一開始爲寫而寫，到後來的爲人的普遍困境而寫、爲靈魂自由而寫，不斷的在寫作的領域裡翻越，成了他生命中沒有終點的追尋。

二、寫作零度

爲生存而寫作，命途因此得以突圍。寫作動力漸由現實層面往靈魂深處掘

[19]史鐵生：《病隙碎筆》，香港三聯書店，2002年初版，頁87。
[20]史鐵生：〈記憶迷宮〉，《靈魂的事》，台北：海鴿文化公司，2006年初版，頁52。
[21]史鐵生：〈我與地壇〉，《命若琴弦》，台北：木馬文化公司，2004年初版，頁66。
[22]沙特著，劉大悲譯：《沙特文學論》，台北：志文出版社，1980年7月，頁 99。
[23]宋明煒：〈個人立場與文學創作〉，《山東文學》，1999 年 4 期。

去。當寫作不再只是生存依據時，漸漸轉化爲生命的寄託，書寫的當下，史鐵生只覺有忽臨的輕鬆與快慰，一切變得酣暢淋漓。多年後讀羅蘭・巴特時，始知這樣的歷程乃由於他回到了寫作的零度。

法國結構主義學家羅蘭・巴特以語言學角度析論寫作的超越，認爲語言不斷改變，作家爲不讓寫作流於已存在的敘述方式或侷限於自身模式，必須要「創造一種白色的、擺脫了特殊語言秩序中一切束縛的寫作。」[24]而這種挑戰既定文學表達的模式便是「寫作的零度」。

在文學的發展進程中不難發現寫作形式的改變，漸漸地在時間裡推演，在語言符號裡脫離傳統形式，脫離既定的文學定義，持續寫作熱情。羅蘭・巴特將寫作零度的態度亦稱之爲「中性寫作」,「它毋寧是一種純潔的寫作。這種寫作的目的是藉著把個人命運寄託於基本言說而超越一般文學。」[25]作家不需要文學的任何形式束縛，也無須遵循任何創作規則，刻意營造藝術風格，成爲一個無需文學的創作者，直陳胸臆，保留自身的寫作熱情即可。寫作是對形式的過去與未來進行破與立的工程：

> 思想似乎在一片虛空中愉快地升起於裝飾性字詞之上，於是寫作從這片虛空中出發，越過了整個逐漸凝固的狀態：首先是一種注目的對象，然後是一種創作活動的對象，最終是一種「謀殺」的對象，今日它達到了其最後的變體——「不在」。[26]

文學向來多是形式與對象的操作，是創作過程中必然的面對，每一種形式都是一種價值，也有其存在的時限性，掌控形式不見得是作家自我的全然呈現，更不見得是成就。束縛於傳統形式，作家勢必只能寫出死語言，無所創立，更無靈魂佇立其間。羅蘭・巴特陳述文學創作的過程是思想穿越形式，化爲一種無傳統形式

[24]羅蘭・巴特著，李幼蒸譯：《寫作的零度》，桂冠圖書公司，1991 年 7 月，頁 120。
[25]羅蘭・巴特著，李幼蒸譯：前揭書，頁 121。
[26]羅蘭・巴特著，李幼蒸譯：前揭書，頁 79。

的外貌，最後是以一種「不在」的中性寫作詮釋作家思想，將既定形式予以解體。因此，「零度的寫作根本上是一種直述式寫作，或者說，非語式的寫作。」[27]擺脫歷史的或社會的形式，文學回歸到幾近透明的語言，跳脫一般文學的窠臼，純粹將個人命運寄託於基本語言之中。這並不全然是毫不動心的寫作，而是在所創造出的環境中若有似無的抽離，像是發生又未介入的直陳方式：

> 如果寫作當真是中性的，如果語言不是一種沈重的、反抗性的行為，而是達到了一種純方程式的狀態，它在面對著人的內裡時僅只具有一種代數式的內涵，於是文學就被征服了，人的問題顯露了，並毫不猶豫的表現出來，作家永遠是一個誠實的人。[28]

擺脫社會性、政治性、情感性、訴求性……等諸多考量，人的問題便能直接地被突顯出來，書寫者成爲現象的反映者。寫作的零度是自由而又變幻莫測的，作家所言乃陳述其所感，中性寫作所呈現的便是一種不確定性的語言模式。這樣自由的存在使僵化的形式得以突破而發展。

過度執著結構組織時，文體形式與內容表達便時有衝突，羅蘭・巴特以「不在」超越，史鐵生則以主客合一的角度去超越形式的束縛：「當你感到人與世界是融為一體的，天人合一，存在仍是主客體的共同參與時，你就看到「形式即內容」了，孤立的事物是沒有的，內容出於相關的結構，出於主客體的不能分割。」[29]「一種新的形式若不能做的徹底，不能做到本質上的更新，不能做到『形式即意味』，這形式必顯得多餘，顯得做作，落得無理取鬧的下場。這是一條危險的路。」[30]將形式與內容交融一體，在陳述時便不覺有所束縛，而悠遊自得於意念的傳達。史鐵生清楚知道語言的作用力：「語言形式並不單只詞彙的選擇和句子

[27]羅蘭・巴特著，李幼蒸譯：前揭書，頁 120。
[28]羅蘭・巴特著，李幼蒸譯：前揭書，頁 121。
[29]史鐵生：〈答自己問〉，《史鐵生散文・下》，北京：中國廣播電視出版，1998 年 1 版，頁 38。
[30]史鐵生：〈書信節選 1〉，前揭書，頁198。

的構造，通篇的結構更是重要的語言形式。所以要緊的不是故事而是講。」[31]因此他看重的是如何流暢的表達，而非華麗的炫才。跳脫一般作家執著於形式的建立或開創，他費盡心思只想努力的說清楚，切實地傳遞所思所想才是最終的追求，「作家在創作時，當然重視內部結構甚於外部結構」[32]作家著力於對寫作材料的組織與安排，這直接影響到內容深度的傳達與否，史鐵生以此實踐於小說作品之中，使得他的小說故事性往往被說理面削弱許多。

對於「不在」的寫作狀態，史鐵生自言透過翻譯文本的媒介無法精準的瞭解羅蘭•巴特對於寫作零度的闡釋，卻也提出相近的論點應和之：「『寫作的零度』，當然不是說清高到不必理睬紛繁的實際生活，潔癖到把變遷的歷史虛無得乾淨，只在形而上尋求生命的解答。」[33]他清楚寫作與生活的密切度，也清楚形式發揮於寫作的影響力，寫作者切實反映的是人的疑難，因此史鐵生以其生命經歷將「零度」詮釋爲「起點」，「在我想，寫作的零度即生命的起點，寫作由之出發的地方即生命之固有的疑難，寫作之終於的尋求，及靈魂最初的盼望。」[34]當生命萎頓之時，生命得以回歸至最初，即由零度重新出發。「零度」是生命的空無所有，也是生命虛位以待地等待新的意義。頓落的命運中伸手無援，人生回到原點而倍感困頓至極，人將真切地體認生命的孤絕，卻又不耐這孤獨的啃噬，所激發出的便是寫作的根本動力：

> 這就是「寫作的零度」吧？……感到了恐懼，感到了善惡之果所造成的人間困境，因而有了一份獨具的心緒渴望表達——不管他動沒動筆，這應該就是、而且已經就是寫作的開端了。寫作，曾經就是從這兒出發的，現在仍當從這兒出發，而不是從政治、經濟和傳統出發，甚至也不是從文學出

[31]史鐵生：〈答自己問〉，《史鐵生散文・下》，北京：中國廣播電視出版，1998 年 1 版，頁 37。
[32]金建人：《小說結構美學》，台北：木鐸出版社，1988 年初版，頁 9。
[33]史鐵生：〈想念地壇〉，《靈魂的事》，台北：海鴿文化公司，2006 年初版，頁 234。
[34]史鐵生：〈想念地壇〉，前揭書，頁 233。

發。[35]

生命的每一次起落，都是一次回歸，回到初始之地蓄積能量，像是蹲下後醞釀再度躍起的爆發力一般。因此史鐵生在他人生的零度裡，覓得寫作的零度，在命運的最低點裡尋求一次次的解脫與超越。他是比任何常人更瞭解乖舛命途所衍生出的憤懣、孤獨、恐懼，這些負面情緒的背後蠢蠢欲動著表達的渴望，企盼能再度回到常軌之中獲得基本的肯定，正是王克儉《文學創作心理學》所言：「孤獨體驗也可以成為文學創作的動因。」[36]

生活的謎面多變，而人太容易於現實中走失，忘了人生最終的去處爲何，四顧茫然之際，若能巧遇難關，「那便是回歸了『零度』，重新過問生命的意義。」[37]繼而在零度中追索人生的切實與形上。但這並非遠離原本的人生軌跡，更非超塵絕俗，而是在一片混亂中得到靜止的片刻，淘洗人的問題所在，這恰是羅蘭・巴特的零度寫作所呈現出的中性、直述，似介入又抽離的「不在」。史鐵生將「零度」與人生繫在一起，渾然一體，身在其中又近乎客觀地表達他的觀察，他說：「『零度』當然不是說什麼都不涉及，啥都不涉及你可寫什麼作！從『零度』出發，必然也要途經人類社會之種種。」[38]他以「零度」的入世態度寫作。當殘疾將他推落至谷底，他藉零度寫作眺望人生，沈靜下來的靈魂看見人的困境。活在困境中，也看著所有人們都困在不盡相同的苦難裡，史鐵生一方面體會箇中甘苦，另一方面抽離個人情緒，客觀探看人間滋味。王燕的〈零度寫作與艱難的超越〉言：「這種回歸零度的大智慧創作理念使史鐵生早期的精神超越性幾乎達到精驚八級，心游萬仞的境界。」[39]史鐵生以真實的際遇和內心病苦爲基底，將一己的生命放在零度之間錘鍊。

---

[35]史鐵生：《病隙碎筆》，香港三聯書店，2002 年初版，頁 206。

[36]王克儉：《文學創作心理學》，北京：中央民族大學出版社，1997 年 6 月，頁 163。

[37]史鐵生：〈想念地壇〉，《靈魂的事》，台北：海鴿文化公司，2006 年初版，頁 234。

[38]史鐵生：《病隙碎筆》，香港三聯書店，2002年初版，頁208。

[39]王燕：〈零度寫作與艱難的超越〉，《常熟高專學報》，2004 年 5 月第 3 期，頁 61。

命運走向最底時，史鐵生走回了幼時園地，「地壇」於是成爲他蟄伏的處所，仰天俯地的喟嘆之際，「地壇」就此領他走向寫作零度，成爲他生活中回歸零度的具體基地。「每當你位於生命固有的疑難，立於靈魂一向的祈盼，你就回到了零度。一次次回到那兒正如一次次走進地壇，一次次投靠安靜，走回到生命的起點，重新看看，你到底是要去哪兒？」[40]地壇支拄史鐵生省問自我也觀望人間。他在寫作的路上屢屢回望，是眷戀，也是滌清思慮：

> 回望地壇，回望它的安靜，想念中坐在不管它的哪一個角落，重新鋪開一張紙吧。寫，真是個辦法，油然地通向著安靜。寫，這形式，注定是個人的，容易撞見誠實，容易被誠實揪住不放，容易在市場之外遭遇心中的陰暗，在自以為是時回歸零度。把一切污濁、畸形、歧路，重新放回到那兒去檢查，勿使偽劣的心魂流布。[41]

呼應了羅蘭•巴特的論點，零度所引出的中性寫作，作家將誠實地顯露人的問題，不再爲流俗所擾。作家在白天接收所有紛雜，刺激也干擾創作的心魂，因此必須尋求讓精神得以休憩的片刻，心魂始能回歸澄明。「這種『無我之境』是對筆下的一切爛熟於心的結果，作者只有先『消融』了人物，才會反轉來被人物所『消融』，讓人物離開作者，沿著各自的性格軌跡獨立自存地、不可避免地向前行進。這時作者就其本身來說可以什麼也不是，但他卻可以是別人或可能是的一切！而這，正是創作的至境。」[42]作家需有完全虛無的時空，待他去消化所接受的一切繁雜紛擾，始能再度反芻而成創作。地壇是史鐵生的淨地，他在其中發現了「寫作之夜」，黑夜降臨後帶來的清靈片刻：

> 白晝有一種魔力，常使人為了一個姓名的牽掛而拘謹、猶豫，甚至於慌不

[40]史鐵生：〈想念地壇〉，《靈魂的事》，台北：海鴿文化公司，2006年初版，頁235。
[41]史鐵生：〈想念地壇〉，前揭書，頁237。
[42]金建人：《小說結構美學》，台北：木鐸出版社，1988 年初版，頁 161。

> 擇路。一俟白晝的魔法遁去，夜的自由到來，姓名脫落為一張扁平的畫皮，剩下的東西才漸漸與我重合，雖四朦朧縹緲了，卻真實起來。這無論對於獨處，還是對於寫作，都是必要的心理環境。[43]

> 所有的寫作之夜，雨雪風霜，我都在想：寫作何用？
> 寫作，就是為了生命的重量不被輕輕抹去。讓過去和未來沈沈地存在，肩上和心裡感到它們的重量，甚至壓迫，甚至刺痛。現在才能存在。現在才能往來於過去和未來，成為夢想。[44]

白晝有限，一切是清晰可見，黑夜漫長，一切不著邊際，心魂在黑暗中遭遇現實與夢的相互衝擊，當所有歸於沈靜後，便化爲寫作動力以釐清人世，讓一切情感與思考都得到皈依。因爲有了「寫作之夜」，有了「寫作零度」，史鐵生跨越白天的迷障，另眼看待一切，而發出更深沈的追問。 試圖追問的同時，他看見事物背後更爲龐大的意義，是必須拋棄具體時間、空間、人物、形式等諸多束縛，以「務虛」的心魂對待之，重新詮釋眼前所見。存在的人事物背後有著更多的「不在」，等待另一隻眼看見，這是作家必須先破後立的過程：

> 在創作意圖背後，生命的路途要複雜得多。在由完整、好看、風格獨具所指引的種種構思之間，還有著另外的存在。一些深隱的、細弱的、易於破碎但又是綿綿不覺的心的徬徨，在構思的縫隙中被遺漏了，被刪除了。[45]

「寫作零度」的思維，觸動史鐵生更靈敏的知感，激起思想層次及創作模式上的創新動因。他越來越清楚寫作並非避難所，在語言的場域裡呈現的是思考，是人

[43]史鐵生：《病隙碎筆》，香港三聯書店，2002年初版，頁59。
[44]史鐵生：《務虛筆記》，台北：木馬文化公司，2004年初版，頁453。
[45]史鐵生：《病隙碎筆》，香港三聯書店，2002年初版，頁94。

生的一切反映，這是一種必須誠實且清晰的應對。因此，他視形式與內容爲一體，將二者一併實驗，成爲有意義的形式。

因爲結構主義的影響，寫作之於史鐵生除了維生之外，意外獲得了寫作的續航動力。「人一直是在解釋的路上，且無盡頭。」[46]形式與內容蘊含千變萬化的詮釋空間，每個意味都是獨特的存在，是個人獨有的命運裡不可替代的體認。因其沒有窮盡的終點，作家必得要在這路途中不斷嘗試、創新，推動自身向前，史鐵生便在不斷回歸零度的路程中不斷重獲寫作動能，使心魂不至於枯竭。

第二節　文學定義

史鐵生初期寫作以小說爲主，故事性的敘述模式寄託個人際遇，最初，他出自嘗試，並未對於「文學」的意義多加思索，只當寫作是一條人生道路。逐漸熟稔寫作一途後，對於文學領域的種種現象與發展產生了獨特的見解。

一 、寫作≠文學

歷來中國文學強調載道功能，在作家身上加諸使命感及道德感，文人注視家國社會，作品多爲沈重嚴肅。而史鐵生寫作的來源是生活，筆觸所及皆市井日常，在他而言，寫作與文學間，仍有性質上的區別：

> 我想，何妨就把「文學」與「寫作」分開，文學留給作家，寫作單讓給一些不守規矩的尋覓者吧。文學或有其更高深廣大的使命，值得仰望，寫作則可平易些個，無辜而落生斯世者，尤其生來長去還是不大通透的一類，都可以不管不顧的走一走這條路。[47]

[46]史鐵生：〈私人大事排行榜〉，《靈魂的事》，台北：海鴿文化公司，2006年初版，頁56。
[47]史鐵生：《病隙碎筆》，香港三聯書店，2002 年初版，頁 93。

自認非天生寫手，於文學並不相干，只是在一陣誤打誤撞中，寫作讓他從命運裡脫困。他謙稱自己並非作家，只是一個寫作者，作品中並無壯闊的史詩氣勢，僅抒一己情懷。寫作是生活的自語，「寫作不過是為心魂尋一條活路，要在汪洋中找到一條船。」[48]，是在現實生活裡對一切苦難的練習，也是一種自由的追尋。寫作是「懷疑者的懷疑，尋覓者的尋覓」[49]雖然寫作與文學都是要藉助語言、技巧與形式，但與後者暗有操作性或意識引導性相較，寫作便只是「鮮活的生命在眼前的黑夜中問路。」[50]他自認只是一個寫作者，未能與任何「學」攀上關係。

「從我這個凡夫俗子的角度看，於創作跟文學外語大不相同，不是忍得幾載寒窗苦就能行的，他必須要自自然然的去體會生存這件事，然後需要不急不躁的去寫。」[51]寫作必須身歷其境的體驗方能寫得踏實，反映現實。因此，寫作是任何人皆可爲之，生活的種種歷程即寫作來源。史鐵生之所以區隔「寫作」與「文學」，便在「專業」之別，他非文學領域出身，不知箇中訣竅，手寫心聲，未能琢磨於語言技巧及文體形式，寫作是隨意行之，文學是刻意爲之，在文本呈現上自有不同。「文學是作家潛意識的心聲」[52]寫作非學問的鑽研，而是生活的累積，持續且漫長的歷程，是作者生存的映照，一切苦樂的堆疊，寫作是貼近自身的觀察與自白，無論對寫者或讀者而言，都是平素生活的瀏覽，心有戚戚的感懷。寫作，乃是平易近人的創作。

而論及文學，史鐵生則幾與生活脫鉤，以爲其另有價值。「人生於斯世行於斯路，受得了辛苦勞累卻受不了孤獨，於是創造了文學。」[53]他界定文學與人的相關性：「文學就是人學。人命定要在這充滿困境的過程中突圍，要在這突圍的過程中獲得意義，因而文學天生來對這困境有興趣。」[54]文學是凌駕生活層面之上，博覽人生問題。逆境將文學繫於人身，揭露人生的真實面，它所呈現出的層

[48]史鐵生：《病隙碎筆》，前揭書，頁 99。
[49]同註 41。
[50]同註 42。
[51]史鐵生：〈對話四則〉，《史鐵生散文・上》，北京：中國廣播電視出版，1998 年 1 版，頁 126。
[52]Albert Mordell 著，鄭秋水譯：《心理分析與文學》，台北：遠流出版公司，1990 年初版，頁 147。
[53]史鐵生：〈《瀚海》序〉，《史鐵生散文・下》，北京：中國廣播電視出版，1998 年 1 版，頁 124。
[54]史鐵生：〈讀洪峰小說有感〉，前揭書，頁 100。

面又較僅貼近生活的「寫作」要來得深遠而宏大：

> 文學的目的，籠統言之，就在溝通。文學所以存在，就因為我們需要溝通，一個人盼望與所有人溝通，所有人盼望互相溝通，甚至自己的大腦也在尋求與自己的新魂溝通。文學的問題，其實就是人與人、乃至人與萬物萬靈如何溝通的問題。[55]

寫作是記錄，是抒發，是一種吶喊，僅限於生活現象面的呈現。而人生非一時片刻的現象足以道盡，因之，只有文學足以承載沈重的議題。它探究人的共同問題，不需分界種族、階級，文學都能直指根本的生存難處：

> 文學是超越國境線的，超越種族的，文學與經濟的先進落後也不成正比，它就像大氣層一樣是上帝對地球人平等的賜福，它在到處催生著精神的蓬勃綠色，唯願不要因為我們愚蠢的偏見與爭奪而污染它、破壞它。[56]

> 在民族間（國家間）的征服尚未出現和已經消失的地方和時候，文學的使命是否還存在？另一個問題是：在同一民族（國家）中，文學的使命是否還存在？再一個問題是：我們何以要有文學？何以要有語言？何以有語言的探險與創造？

文學是包容性地跨越人的界線，在語言的輔助下，提升人的精神境界，因此，史鐵生賦予文學挖掘疑難並予以解題的重任：「藝術或文學，不要做成生活（那怕是苦難生活）的侍從或幫腔，要像偵探，從任何流暢的秩序裡聽見磕磕絆絆的聲

[55]史鐵生：〈文學的位置或語言的勝利〉，《史鐵生散文・下》，北京：中國廣播電視出版，1998年1版，頁85。
[56]史鐵生：〈文學的位置或語言的勝利〉，前揭書，頁87。

音，在任何熟悉的地方看出陌生。」[57]「文學的求變無疑是正當，因為生活一直在變。但是生命中可有什麼不變的東西嗎？這才是文學一向在詢問尋找的。」[58]文學是獨立且不受生活干擾的，其意圖是在尋求持續存在的隱憂及永恆不墮的哲理。

寫作所言若是肉身的體驗，那麼文學便是精神的考驗。寫作用以填平生存的坑疤，文學則是在看似平坦的表面挖掘深處的暗瘡，是要掀開生活的真實，一探生命的底層。史鐵生將寫作與文學以層次淺深作爲區隔，寫作便顯得淺易近人，文學則有博大深遠之意味。

史鐵生將文學視作一門「學」，是追問人生疑難之學，他依照文學所關切的層面將之析分爲純文學、嚴肅文學、通俗文學三者：

> 純文學是面對著人本的困境。譬如對死亡的默想、對生命的沈思，譬如人的慾望和實現慾望的能力之間的永恆差距，譬如宇宙終歸要毀滅那麼人的掙扎奮鬥意義何在等等，這些都是與生俱來的問題。不依社會制度的異同而有無。因此它是超越著制度和階級，在探索一條屬於全人類的路。[59]

純文學觀照的是人的根本，關乎生存的尊嚴與價值。以人道主義的角度去關注一切本然存在的悲苦喜樂，「根本是在困惑和狂歡時的領聽，立足於地而向蒼天詢問，魂游於天對土地的關懷。」[60]這是文學看待人世時對生命的尊重與珍視。它是疏通人生出口的創作模式，擺脫人世的狹隘與拘束，追求形而上的瞭望，使生命不至於在困頓中窒息。純文學撇開得失苦樂與制式規範，將生命疏導於寧靜，提供讀者觀望人生的新視野。史鐵生雖謙稱非作家，也與文學攀不上關係，但其九０年代開始的創作便專注於扣問生命的無窮，給予人生新解，便是偏向純文學

[57]史鐵生：《病隙碎筆》，香港三聯書店，2002 年初版，頁 16。
[58]史鐵生：前揭書，頁 113。
[59]史鐵生：〈答自己問〉，《史鐵生散文・下》，北京：中國廣播電視出版，1998 年 1 版，頁 32。
[60]史鐵生：〈熟練與陌生〉，《史鐵生散文・上》，北京：中國廣播電視出版，1998 年 1 版，頁 302。

的書寫。

至於嚴肅文學，則偏向意識與思想的灌輸：

> 人當然不可能無視社會、政治、階級，嚴肅文學便是側重於這一層面。譬如貧困與奢華與腐敗，專制與民主與進步，法律與虛偽與良知等等，這些確實與社會制度等等緊密聯繫著。文學在這兒為伸張正義而吶喊，促進著社會的進步，這當然是非常必要的，它的必要性非常明顯。[61]

文學的自覺起於八０年代的中國，史鐵生親身經歷過這些風潮，傷痕、反思、先鋒等等文潮，讓他體認文學的嚴肅要素對人、時代、歷史的不可或缺性。不同於純文學將人抽身於現實之外，史鐵生所言的嚴肅文學是正視人類群體運行的層面，將人置回現實之中。群體生活裡本應有的制度、法規使人類行爲得以井然有序，嚴肅文學便是規範思想的媒介。它以理性角度切入人的問題，析論群體關係的混亂、秩序形成的瓶頸或是改革進步之必要等等諸多議題，思想藉由文學形式傳輸意識、主義，期待讀者接收，獲得認同與共鳴，則思考便可扭轉於無形，這便是嚴肅文學存在之必要。

而「通俗文學」頗有中和純文學的深奧與嚴肅文學的沈重的作用，此與美國作家大衛・馬密所言：「文學的目的在於使人『愉悅』。」[62]是相近的。史鐵生以爲：「通俗文學主要是為著人的娛樂需要，人不能沒有娛樂。它還為人們提供知識，人的好奇心需要滿足。」[63]而俗者未必粗鄙，文學提供讀者娛樂時，俗亦有必要的存在。在他眼裡，雅俗共賞之文實爲鳳毛麟角，多數時候是「樂其俗者賞其俗，知其雅者賞其雅。」[64]既爲通俗文學，則隨人各取所需，自得其樂，這便

[61]史鐵生：〈答自己問〉，《史鐵生散文・下》，北京：中國廣播電視出版，1998 年 1 版，頁 32。
[62]大衛・馬密：〈類型小說的天才〉，約翰・達頓編，戴琬真譯：《作家談寫作》，台北：麥田出版社，2004 年，頁 163。
[63]史鐵生：〈答自己問〉，《史鐵生散文・下》，北京：中國廣播電視出版，1998 年 1 版，頁 32。
[64]史鐵生：〈答自己問〉，前揭書，頁 33。

是文學的娛樂作用了。

史鐵生雖將文學依其內容性質及作用略分爲三，但並不代表三者的完全切割性。他以爲文學的存在是多元的整體結構，是由不同層面的線索交織而成，它們構成文學的完整性，因此無法區隔孰輕孰重，三者皆有其存在的必要與價值。

對於自身所處年代裡的文學現象，史鐵生對此亦提出他的見解：

> 「先鋒」並不是固定的一種風格、流派、技巧，而是對未開墾（未知、未發現）之域的探問激情。「傳統」當然也不是固有的一種或幾種風格、流派和技巧，而恰是對靈魂的來路和去處的關注，是接近上帝的心願，又是對永恆距離的接受，……「先鋒」的探問激情若僅僅對著古往今來發生在空間裡的未知事物，就差不多離開了文學，離開了傳統，離開了根。[65]

文學的不斷創新，在當時是與傳統的挑戰，史鐵生不以流派視之，而是文學的過程。不論如何推進，文學的傳承過程，都是靈魂過去與未來的軌跡，先鋒與傳統並非絕對的對立，二者乃是相關地扣合銜接著。

而不論以何種角度或標準去區分「文學」，作品的成敗最終是取決於創作者的態度，而非形式、意識，更非評論家的決斷。因此，史鐵生認爲「好的文學」是出自於「真誠」:「不必統一的真實，不如叫做真誠。文學，可以是從無中的創造，就是說它可以虛擬，可以幻想，可以荒誕不經，無中生有，只要能表達你的情思與心願，其實怎麼都行，為真誠就好。」[66]創作者可援引真實爲靈感，亦可天馬行空地化虛爲實，內容的寫實虛構與否並非是「真誠」的判斷依據，而是作家書寫當下的心魂是否立於真誠之境，以真誠去闖蕩文學的可能性，進而讓讀者感受解放與自由，「因而好的文學，其實每一步都在繼承傳統，每一步也都不在

[65]史鐵生：〈書信節選 3〉，前揭書，頁 206。
[66]史鐵生：《病隙碎筆》，香港三聯書店，2002 年初版，頁 197。

熟練中滯留因而成為探險的先鋒。」[67]「恨與愛同樣可以是好作品的源頭，甚至人的一切心性品質都可以創造出好作品來，唯要真誠。」[68]「總是有扯淡的，但真誠下的扯淡比真實下的扯淡整整多出了一個自由，這可是多麼值得！說到底，文學（和藝術）是一種自由，自由的思想，自由的靈魂。倘不是沒有自我約束的自由，那就叫做真誠，或者是謙恭吧。」[69]文學是在傳統中探尋新的發展，在心魂裡挖掘真摯的情韻。作家若以隨俗流行的態度討好讀者，嘩眾取寵，即便舉著「真誠」的旗幟，筆下實無真誠。

史鐵生認爲的「真誠」是來自於創作過程中大腦與心魂的激盪。「文學的無窮天地，我想可以描述為：大腦對心靈的巡察、搜捕和緝拿歸案。」[70]肉身將一切體驗交付大腦記存，大腦與心魂反芻記憶與印象，而心靈對於人生的敏銳感受又更勝大腦，創作靈感由此而生：

> 恰恰是心靈的浩渺無邊，使人的大腦獨具創造力，使文學成為必要，使創作能夠永恆，使作家常常陷於迷茫也使作家不斷走進驚喜。大腦不能窮盡心靈，因此我們永遠為心靈所累不得徹底解脫，也因此，我們的創作才有了永無窮盡的前途。[71]

心魂所追索的便是在現實層面下被我們所忽略的，甚至是沒察覺的人生真相：

> 一路上我想，那麼文學所求的真實是什麼呢？歷史難免是一部御製經典，文學要彌補它，所以看重的是那些沈默的心魂。歷史慣以時間為序，勾畫空間中的真實，藝術不滿足這樣的簡化，所以去看這人間深處的複雜，在

[67]史鐵生：〈熟練與陌生〉，《史鐵生散文・上》，北京：中國廣播電視出版，1998 年 1 版，頁 279。
[68]史鐵生：〈評論三篇〉，《史鐵生散文・下》，北京：中國廣播電視出版，1998 年 1 版，頁 118。
[69]同註 66。
[70]史鐵生：〈記憶迷宮〉，《靈魂的事》台北：海鴿文化公司，2006 年初版，頁 47。
[71]史鐵生：〈記憶迷宮〉，前揭書，頁 46。

被普遍所遺漏的地方詢問獨具的心流。[72]

人類所以創造了文學，就是因為在諸多科學的路線之外看見了複雜，看見了諸學所「不涉及」的「實在」，看見了實在的遼闊、紛繁與威嚇。所以，文學有理由站起來，宣布與諸學的背道而馳，即：不是從複雜走向簡單，而是由簡單進入複雜。因此我常有些很可能是偏頗的念頭：在看似已明朗的地方，開始文學的迷惘之路。[73]

史鐵生看見心靈與文學的交互作用，能見人所未能見者，始能持續地思索並釐清真實爲何。在他眼裡，人的困境一直存在，而困境需要藉心靈的轉化始能促使人在逆境裡不斷尋求出口，擺脫現狀。在心魂迷惘時，也正是人應該超越的時刻，並同時帶動文學的進步，心魂與文學都是彼此必要的存在，二者並存，方能不斷開挖自身的無限可能。

史鐵生雖明言寫作不等同於文學，並謙稱自己僅僅是個寫作的人，但他不自覺地已然由一個單純的寫作者漸漸地將自己推向文學的境界。文學進程本是漸進的，從未有人是以專家之姿用高超技巧寫出專業文學，作家都從寫作中琢磨而來，磨練語言，也琢磨精神，在人生與文學裡不斷跋涉：

我想，那片無窮無盡的領域和長途就是世界全部消息錯綜無序的編織，就是我們的靈魂、我們的困境和夢想。我想，寫作就是跟隨靈魂，就是聆聽那片渾混，就是聽見了從那兒透露出來的陌生消息而不畏懼，仍去那片陌生之域不懈地尋找人間的溝通。——這就是文學的位置吧。[74]

[72]史鐵生：〈老家〉，前揭書，頁 327。
[73]史鐵生：《病隙碎筆》，香港三聯書店，2002 年初版，頁 200。
[74]史鐵生：〈文學的位置或語言的勝利〉，《史鐵生散文・下》，北京：中國廣播電視出版，1998 年 1 版，頁 89。

文學提供給史鐵生的是重生，讓他找到人生的新定位，因此他更能感受文學對人的重要性，他 2004 年與復旦大學學生對談時，這樣詮釋文學與人生的關係：

> 文學提供我們的，不是擠滿了方法的倉庫，而是一片無邊無際的空，要你為它添加一點有異議的聲音；有意義但又不是老生常談，不是老生常談卻又不離人一向的處境。樂觀地說；人可在那兒，以有限的腳步作無限的行走。悲觀地說：無論以走到哪兒，前面還是無邊無際的空。……古往今來多少人死了呀，文學卻還活著。[75]

這誠然是史鐵生的寫作心得，最初他走進創作時，生命是一片荒蕪，文學並沒有限定他該怎麼做，他在一片留白的領域，獨自摸索，少了先備的文學專業，沒有束縛，自抒胸臆，更能揮灑自如，獨樹一格。他在一片文學覺醒的聲浪中，釐清文學之於他的意義，也因此未隨流俗討好市場，他以自己的步調走出一條文學的路，疏導了自己的命途，也啓發了讀者，在他自稱的「寫作」裡，他寫出人生的「文學」。

二 、小說與散文的差別

史鐵生曾言：「文學其實是可以有各種各樣的，只要它很有意思、很有啟示、大家愛讀，它就可以存，甚至於在對它是不是小說、是不是散文可以不去管的。」[76]在他的想法裡，內容即形式，只要能表達作家情思的文字，形式自會渾然天成。史鐵生以自身際遇爲基底，創作以小說形式爲主力，繼而亦發展散文、隨筆，於不同的文體形式中，各有發揮。雖其自謙文學門外漢，然時日一久，於散文、小說兩文類亦有自身的詮釋。

自古散文的定義寬廣，涵蓋了議論、敘事與抒情，順隨著時代推演，漸漸出

[75]史鐵生：〈我們活著的可能性有多少〉，《我們活著的可能性有多少》，上海：文匯出版社，2006 年 1 版，頁 253。
[76]胡健：〈史鐵生訪談錄〉，《史鐵生散文‧下》，北京：中國廣播電視出版，1998 年 1 版，頁 259。

現多元角度的散文觀點。李曉虹在《中國當代散文發展史略》裡提出廣狹二義：「狹義的散文以抒情性為側重，融合形象的敘事與精闢的議論，而廣義的散文則以議論性和敘事性為側重，在不同程度上融會抒情性。」[77]受到西方思潮的影響，散文的隨筆形式及美文藝術（essay）逐漸發酵，從五四時期的小品、隨筆、遊記、日記、書信、雜文、回憶錄等等美文形式，展現了作家個性，接著，散文走過文革時期的政治操作，散文在文學自覺意識中，逐漸走向作家個人書寫的途徑，散文展現貼近生活的特性，成爲作家直接批判現實、反映時代，甚至是直寫心靈的捷徑。

散文本難分類，張堂錡在〈跨越邊界——現代散文的裂變與演化〉中提到：

> 散文的文類邊界模糊，來自於「散」的先天本質。「散」意味著自由、開放、多維度、多面向，不拘格式，不泥套法。……因為『散』，因為邊界防線的敞開，散文巧妙扮演了「文類之母」的角色，別具特色的散文體裁只要發展成熟，就會從散文的統轄下脫離獨立，自成一個文類。[78]

「散」字賦予此文類自由的創作空間。史鐵生以散文寫生活雜感，對於這一文體，給予寬泛的解釋：「我甚至有個近乎促狹的意見：一篇文章，如果你認不出它是什麼（文體），它就是散文。」[79]散文的無所不容與各文類的界線模糊，作家們常不拘內容性質的界定而廣泛使用之。

> 散文是什麼？我的意見是：沒法說它是什麼，只可能說它不是什麼。因此它存在於一切有定論的事物之外，準確說，是存在於一切事物的定論之外。在白晝籌謀已定的種種規則籠罩不到的地方，若仍漂泊著一些無家可歸的思

[77]李曉虹：《中國當代散文發展史略》，台北：秀威資訊科技，2005 年初版，頁 13。
[78]張堂錡：〈跨越邊界——現代散文的裂變與演化〉，《跨越邊界——現代中文文學研究論叢》，台北：文史哲出版社，2002 年，頁 12。
[79]史鐵生：《病隙碎筆》，香港三聯書店，2002 年初版，頁 63。

緒，那大半就是散文了。……它一旦被收容成某種規範，它便是什麼了。[80]

史鐵生直陳散文的可塑性及包容性，一切無法辨識歸類者，皆可視爲散文。針對散文被大量使用的狀況探其就裡，他認爲散文之所以形成熱潮，乃因其形式優勢：「正在出現著或者已經出現了，散文熱。原因勢必很多，我想到兩個。一是因為散文形式利於內省。……二是因為，一個散字，不僅宣布了它的自由，還保障著它的平易近人。」[81]散文的不設限超越了形式的束縛，內容凌駕於上，散文倚重的便是作家的情思，「越是稚拙樸素越是見真情和灼見。在散文中，是最難於賣弄主義的，……主義越少的地方，絕不是越寂寞的地方，肯定是越自由的地方。」[82]藉以寄託情志之處，此處貼近於「零度」境界，超脫於任何主義或格式的束縛直書胸臆，自然流露，真章益見。

散文在史鐵生眼裡是具有極大容量的思考領域，無論現實批判、社會關懷抑或生活枝節，皆能直擣內在，直視環境與自身，並與之對話。美國文學評論家保羅・威斯特言：「真正的散文是極度理性、極度冷靜的設計；但是它所呈現出來的東西，有時確有一種強大、神秘、甚至野蠻的特質。」[83]內在思考比起外在環境的變動來得更波動不定，而散文的內省傾向與自由形式便成了內心世界得以具體呈現的介面。

「自由」是史鐵生對散文的明確定義，這來自於形式的無拘無束。而之於小說，史鐵生也以「自由」定論之：「小說是最自由領域，小說的外緣有限而內涵無窮。它自由得就像朋友之間的閒聊。」[84]「就小說而言，亙古不變的只有夢想的自由、實在的真誠和恰如其分的語言傳達。」[85]既定的規則或形式使人無法暢

[80]史鐵生：《病隙碎筆》，香港三聯書店，2002 年初版，頁 61。
[81]史鐵生：〈也說散文熱〉，《史鐵生散文・上》，北京：中國廣播電視出版，1998 年 1 版，頁 208。
[82]史鐵生：〈也說散文熱〉，前揭書，頁 208。
[83]保羅・威斯特：〈在懶惰城堡裡，你可以聽見心靈的聲音〉，約翰・達頓編，戴琬真譯：《作家談寫作》，台北：麥田出版社，2004 年，頁 292。
[84]史鐵生：〈隨想斷記〉，《史鐵生散文・上》，北京：中國廣播電視出版，1998 年 1 版，頁 362。
[85]史鐵生：〈自言自語〉，《史鐵生散文・下》，北京：中國廣播電視出版，1998 年 1 版，頁 50。

所欲言，溝通自然窒礙難行，而文字是思想交流的媒介之一，小說的存在便是爲了打破既定的種種規則，開創更多溝通模式；爲了人與人之間更廣泛的交談，共同感受並分擔彼此因生存而產生的孤獨、恐懼與痛苦。

史鐵生注意到小說無法全然擺脫形式的束縛，但其內涵的呈現不因此而亞於散文。「小說不管運用什麼手法，都主要是提供關照或反省現象的新角度。」[86]小說雖無明確且直接的實用目的，卻具有療癒人生之用：「把對生活的迷惑、對命運的疑慮、對生命的感嘆和對生存的驚奇，說出來，在另一顆心上撞起迴響，或在兩顆心間創造出沈默，並不指望問題的解決或條約的簽署，那才見出朋友的情誼——這差不多就是小說了。」[87]創作者將其遭遇到的疑難困惑投諸小說內容，生命歷程亦在其中，可說是人生的自白，藉由寫作尋求身心的解脫，並期待與讀者相互應和，雙方得以互爲慰藉：「我想，寫小說之所以挺吸引我，就是因為它能幫我把三種困境變成既是三種困境又是三種獲得歡樂的機會。」[88]「看小說的時候，更主要的是最後看作者對生命的態度。作者用故事的方法，或者用任何一種方法，要告訴你他的態度，他希望你也有一種態度作為回應。」[89]史鐵生眼中的小說是需要共鳴始能發揮作用的，小說家與讀者之間藉由文本相互激盪，這也正是評論家所言：「文學絕不僅僅是侷限於本文之中而孤立的事實，而是必須依據於讀者的閱讀才能實現其效應的動態過程。」[90]讀者在情節的延續中去尋找貼近的經驗，應和之下始能見作品內蘊。米蘭・昆德拉認爲：「小說像是永遠不會遺忘的烏托邦。」[91]作家將人生的樣貌保留下來，而我們活在稍縱即逝的時間裡，只得從小說創作中去找尋似曾相識的生活細節。

就性質言，史鐵生將小說與詩並列：「我一向認為好的小說應該是詩，其中

[86]史鐵生：〈自言自語〉，前揭書，頁 47。
[87]史鐵生：〈隨想斷記〉，《史鐵生散文・上》，北京：中國廣播電視出版，1998 年 1 版，頁 362。
[88]史鐵生：〈自言自語〉，《史鐵生散文・下》，北京：中國廣播電視出版社，1998 年 1 版，頁 52。
[89]史鐵生：〈我們活著的可能性有多少〉，《我們活著的可能性有多少》，上海：文匯出版社，2006 年 1 版，頁 240。
[90]龍協濤：《讀者反應理論》，台北：揚智文化，1997 年，頁 7。
[91]米蘭・昆德拉著，溫德明譯：《簾幕》，台北：皇冠文化出版公司，2006 年初版，頁 168。

應該滲透著詩性。」[92]此論正與美國詩人暨小說家瑪姬・皮爾西所言：「小說和詩是最靠近彼此的。」[93]看法相同。所謂詩性，在史鐵生眼裡是對心靈追蹤，而非只是生活的臨摹，創作小說恰是如此。小說不同於生活中的傳聞軼事，雖二者皆具故事性，但傳聞軼事重於敘述及結果，而小說則在過程裡寓以深意，因此傳聞的要素是事件本身，而小說的要件在於人物心緒，「小說更關注事件中人的心魂……因而小說可以在任何司空見慣的事件裡，發現獨特的心路歷程……」[94]小說與詩都在探問人的底層，甚而往形而上的境界追問。詩以句法塑造意象，傳達心緒；小說以人物事件凝聚氛圍，於時空之中吐露心跡。

作家對人事物的隱喻便是小說蘊藏的心靈世界，便是作家的洞悉。瑪姬・皮爾西認爲：「每一本好的小說都有它預見的世界，這個世界告訴它什麼該納入、什麼該摒除。」[95]史鐵生亦持相近看法：

> 我想，小說有各種各樣的方法，各種各樣的途徑，它想把世界解釋清楚，也是很困難的，我不知道有沒有可能。最後，我獲得的是一種態度，也可以叫「啟示」，它不能直接告訴你什麼，但是你得到了一種啟示，就是你對生命、對生活的態度。[96]

寫故事的動力來自於將混沌不明、駭人聽聞、遭受漠視或淪爲笑談的一切事物，整理出頭緒，賦予事件發生的意義，以文本的方式重現於世人面前，期盼人們重新檢視或省思。《小說的藝術》寫道：「小說沈思的脈絡是由若干抽象字詞的骨架

---

[92]史鐵生：〈新的角度和心的角度〉，《史鐵生散文・下》，北京：中國廣播電視出版，1998 年 1 版，頁 105。

[93]瑪姬・皮爾西〈生命的詩與文：啓發靈感的組合〉，約翰・達頓編，戴琬真譯：《作家談寫作》，台北：麥田出版社，2004 年，頁 209。

[94]史鐵生：〈評論三篇〉，《史鐵生散文・下》，北京：中國廣播電視出版，1998 年 1 版，頁 116。

[95]瑪姬・皮爾西〈生命的詩與文：啓發靈感的組合〉，約翰・達頓編，戴琬真譯：《作家談寫作》，台北：麥田出版社，2004 年，頁 208。

[96]史鐵生：〈我們活著的可能性有多少〉，《我們活著的可能性有多少》，上海：文匯出版社，2006 年 1 版，頁 241。

支撐起來的。如果我不想調進模糊曖昧——在其中，所有人都一無所知，卻又認為自己理解一切——我不僅僅要以極為精確的方式選擇這些字詞，還得給這些字詞定義，再定義。在我看來，一部小說經常是一趟長途的追逐，追捕若干逃逸的定義。」[97]小說是作家秉以真誠的態度爲他眼前的世界寫下警句。而卡謬也曾說：「倘若你要成為一位哲學家，就去寫小說吧。」[98]可見，小說是作家的沈思場域，史鐵生也的確善用了小說體例，跳脫了諸多具體意象的鋪陳，將他對人世的抽象之理埋伏其間。

雖然史鐵生賦予小說與散文不同程度的「自由」定義，但二者仍存有共通點：「幸好，寫小說寫散文並不嚴格地要求記憶，記憶模糊著倒贏得印象、氣氛、直覺、夢想和尋覓，於是乎利於虛構，利於神遊，缺點是也利於胡說白道。」[99]這是從「自由」延伸而出的，當不拘泥於事例考證、歷史寫實或因果追究時，作家大可天馬行空，專注於心靈層面的傳達。

不論是以何種文類爲之，創作的當下首重心魂的思索與追求，因此史鐵生將此綜而論之：

> 文學，或者小說也好，散文也好，它是在我們現實生活之外的一塊自由之地，可以使我們生活在那兒漫遊，在那兒實現一些在實現裡頭不能實現的東西。那是一塊巨大的不確定的可能性。當然也不能不是小說，也不能不是文學，所以它又是一個有限之中的無限的可能性。這種可能性，實際上也就是我們活著的可能性有多少，我們有多少種可能活著的方法。[100]

作家的一切吟哦、傾吐，並非僅關乎自身的抒解，創作的目的是爲了解決人的困境，尋覓生存蹊徑，爲「活著」衝撞出更多的可能性，所有文類皆殊途同歸。

---

[97]米蘭・昆德拉著，尉遲秀譯：《小說的藝術》，台北：皇冠文化出版公司，2004 年初版，頁 150。
[98]阿爾培・卡繆著，張伯權、范文譯：《卡繆札記》，台北：萬象圖書公司，1991 年初版，頁 10。
[99]史鐵生：《病隙碎筆》，香港三聯書店，2002 年初版，頁 61。
[100]史鐵生：〈我們活著的可能性有多少〉，《我們活著的可能性有多少》，上海：文匯出版社，2006 年 1 版，頁 239。

第三節　作家定位

一個作家該具有什麼條件，該以什麼姿態寫作？文評家保羅•威斯特說：「作家不可能一直燃燒如寶石般的熾烈熱情，但他們至少該有本事當個胖胖的熱水瓶，可以把大量的觀察轉化成雄偉的句子。」[101]創作是咀嚼況味後將一切內蘊，再適切地吐露，吞吐之間，需要的是觀點與視野，身爲一個作家該如何自處於寫作狀態？史鐵生以「第五隻眼」與「真誠」論之。

一、第五隻眼

存在主義論者沙特認爲作家背負著帶領世人體察世界的使命，因此敏銳的觀察及精準的表達是必要的存在：

> 作家的任務是使所有的人都認識世界，使所有的人都不能說他對世上所發生的是一無所知。並且，一旦就獻身於語言世界，他就永遠不能在佯裝他不能說話。一旦你置身於意義世界，就沒有什麼東西能夠使你脫離意義世界。讓文字任意的組織自己，文字將形成句子，而每個句子包含語言的全部並且反映整個世界。[102]

「第五隻眼」是史鐵生從「寫作零度」中沉潛出的觀望視野。當他在地壇中將自己與世隔絕，自隅中窺望周遭流動的人事物逐漸積累，不斷衝擊他初殘受創的心，人性在他靜默的眼神裡渲染，感發爲文。多年蟄伏下來，他琢磨出一雙銳利的眼，能穿透表象，直指生命，史鐵生這樣定義他所認爲的「第五隻眼」：

> 他是對生命意義不肯放輕鬆的累人眼睛。如果還有什麼別的眼睛，盡可都

[101]保羅・威斯特：〈在懶惰城堡裡，你可以聽見心靈的聲音〉，約翰・達頓編，戴琬真譯：《作家談寫作》，台北：麥田出版社，2004 年，頁 295。
[102]沙特著，劉大悲譯：《沙特文學論》，台北：志文出版社，1980 年 7 月，頁 48。

排在他前面，總之這是最後的眼睛，是對白晝表示懷疑對黑夜秉有期盼的眼睛。這樣的寫作或這樣的眼睛，不看重成品，看中的是受造之中的那縷遊魂，看中那遊魂之種種可能去向，看中那徘徊所攜帶的消息。[103]

「第五隻眼」是審視之眼，用以洞察世態人情。史鐵生在提及「第五隻眼」時，特別強調出晝夜之別，顯然是區隔了眼與心在晝夜的相互作用。白晝盡覽於前，夜間則反芻其味，「第五隻眼」將世界攝於其中，感受納於其心。作家於晝夜之間，所領受的環境刺激大有不同，透過心魂的過濾，自能篩檢其中況味，這也就是創作者異於凡人之處，也就是爲何沙特會如此強調作家的責任。

米蘭・昆德拉說：「小說家不會奢言他的概念。他是一個發現者，他摸索著，努力揭露某個不為人知的存在面向。」[104]以作家的敏銳度與觀察力出發，晝夜在史鐵生的第五隻眼裡，有這樣的差別：「我常常感到這樣的矛盾：睜開白天的眼睛，看很多人很多事都可憎惡。睜開夜的眼睛，才發現其實人人都是苦苦地掙扎，唯當互愛。當然，白天的眼睛並非多餘，我是說，夜的眼睛是多麼必要。」[105]顯然，白天的眼是激動憤怒的，憤世嫉俗地觀望世界的不平等，執筆寫下的往往是對表面現象的批判之詞與理性訴求。夜晚的眼有激憤後冷卻，「當白晝的一切明智與迷障都消散了以後，扉頁要你用另一種眼睛看這是世界。」[106]夜的眼睛是清明澄澈的，穿透力更勝白晝之眼，足以匡正白晝時的扭曲或憤懣。第五隻眼在夜裡發光，理智而溫和，「白晝的清晰是有限的，黑夜卻漫長，尤其那心流遭遇的黑暗更是遼闊無邊。」[107]「綿綿心流並不都在白晝的確定性裡，還在黑夜的可能性中，在那兒網織成或開拓出你的存在，甚或你的現實。」[108]史鐵生始終強調夜

[103]史鐵生：《病隙碎筆》，香港三聯書店，2002 年初版，頁 96。
[104]米蘭・昆德拉著，尉遲秀譯：《小說的藝術》，台北：皇冠文化出版公司，2004 年初版，頁 179。
[105]史鐵生：〈活出愛〉，《靈魂的事》台北：海鴿文化公司，2006 年初版，頁 298。
[106]史鐵生：〈宿命的寫作〉，前揭書，頁 223。
[107]史鐵生：〈宿命的寫作〉，前揭書，頁 224。
[108]史鐵生：《病隙碎筆》，香港三聯書店，2002 年初版，頁 97。

的可貴，「倘只白晝在表達，生命至少要減半。」[109]無夜，則一日無法獨全，可見夜晚的利於整理哲思，全盤而清晰的將他帶領到更客觀的境界裡去悲天憫人，將所有人世間具體的憾恨悲痛都昇華爲形上思維的慰藉，甚至是鼓舞，因此，是夜間的那「第五隻眼」賦予了史鐵生文字魅力。

必須存在的「第五隻眼」是作家內心最深層的靈魂，決定其作品的格局。「我常想，所謂小作家和大作家，其區別多半不源於外部經歷的多寡，而在於內心世界的貧富，在於走向內心的勇氣和捕捉心魂的能力。」[110]越是豐厚的內在，越能洞悉，「那些站在世界最前列的作家，往往是在無人能與他們對話的時候，說出前無古人的話來。他們是在與命運之神對話。因此我們甚至不必去想和世界文學對話這件事，只想想我們跟命運之神有甚麼話要講就是了。」[111]作家能不礙於眼下所見，而往問題的最深處走去，便能跳離窠臼，樹其創見。「一個創作者，至少要自以為有獨特的發現，才會有創作的激情吧？普遍的情感滿街都是，倘不能從中見出獨具的心流，最多也只能算是模仿生活。」[112]史鐵生便是以他犀利的眼釐清當世迷霧，在作品中不斷質問約定俗成的價值判斷，試圖爲一切既定的生存模式翻案。他清楚知道「人之間有著無形的永固的牆。人們都是在一條條無形且永固的巷子裡走，大多時候，隔牆隔巷老死難相往來。」[113]爲了突破這樣的困境，他建立起自己的思想王國，從困惑、反思、批判到領悟，史鐵生不隨俗流行，也從不人云亦云地寫出媚俗之作，他在第五隻眼的視窗裡，開創形而上的人生思路。

也因此，在他眼下的形色人物不似其他小說家一般具有典型形象，史鐵生善於打破人我界線，將人物的形象甚至是際遇，模糊得似曾相識：「我不能塑造他們，我是被他們塑造的。但我並不是他們的相加，我是他們的混淆，他們混淆而成為——我。在我之中，他們相互隨機地連接、重疊、混淆，之間沒有清晰的界

[109]史鐵生：《病隙碎筆》，香港三聯書店，2002 年初版，頁 122。
[110]史鐵生：〈新的角度與心的角度〉，《史鐵生散文・下》，北京：中國廣播電視出版，1998 年 1 版，頁 109。
[111]史鐵生：〈隨想與反省〉，《史鐵生作品集 2》，北京：中國社會科學出版社，1995 年，頁 373。
[112]史鐵生：《病隙碎筆》，香港三聯書店，2002 年初版，頁 120。
[113]史鐵生：〈私人大事排行榜〉，《靈魂的事》台北：海鴿文化公司，2006 年初版，頁 64。

線。」[114]「在我一生中的很多時刻，如果我想起他們並且想像他們的繼續，那時他們就只是我真確的希望和迷茫。他們成為我的生命的諸多部分，他們構成著我創造著我，並不是我在塑造他們。」[115]洞悉人生的界線往往是在平行與交集之間縱橫來去，自身與他人的生命是一連串可能的排列組合，因此，眼裡所見的際遇，不過是未來、過去與現在的紛至沓來，史鐵生以第五隻眼的角度重新看待人世流轉，因此，他巧妙的搓揉了人性與事件，使作品有著既是回顧也是預知的作用力，每每喚醒人心。

史鐵生所創造出的小說角色，多是沒有細膩的外觀形象描寫，而是以內心情緒的變化取代之，使焦點更凝聚於人生處境的變化與影響。他是這樣謙虛地面對筆下的種種人物：

> 真的，我不認為我可以塑造任何完整或豐滿的人物，我不認為作家可以做成這樣的事，甚至我不認為，任何文學作品中存在著除作者自己之外的豐滿人物，或真確的心魂。我放棄塑造。所以我放棄塑造豐滿的他人的企圖。因為，我，不可能知道任何完整或豐滿的他人，不可能跟隨任何他人自始自終。我經過他們而已。我在我的生命旅程中經過他們，從一個角度張望他們，從一個片刻與他們交談，在某個地點同他們接近，然後與他們長久的分離，或者忘記他們或者對他們留有印象。但，印象裡的並不是真確的他們，而是真確的我的種種心緒。[116]

一種人生，開展一條心路，史鐵生端坐在輪椅上，默默地採集所有悲歡離合的場景，匯集眾多悲喜苦樂的臉孔，再經由縝密的心思抽絲剝繭，在夜的眼睛下試圖看穿所有的心魂，用以理解這一道道人生謎面，最後字斟句酌地透過虛構的角色吐露他真確的思想。

作家本應獨具慧眼，才足以讓人們從作品裡看見世界的新切面。作家必須在

[114]史鐵生：《務虛筆記》，台北：木馬文化公司，2004 年初版，頁 345。
[115]同上註。
[116]史鐵生：前揭書，頁 344。

渾濁之世裡卓然獨立，就必須要能以澄明之心面對一切擾攘。對史鐵生而言，一切創造皆來自第五隻眼，這是作品獨創性的根源所在。

二、真誠的追索

在「第五隻眼」的注視下，真相與表象一一析離而出，而眼神的後盾須具備創作的真誠。「任何生活中都包含著深意和深情。任何生活中都埋藏著好作品。任何時間和地點，都可出現好作家。」[117]史鐵生以爲，好的作家必須處處有情，以真誠之心去掘拾生活的一切事理，創作心理影響作品質性。

初始之時，史鐵生只把文字當作發洩生活憤懣的管道，並未深思寫作的起點爲何？一個作家該有怎麼樣的初衷？直到心境幾經轉折，文學成爲救贖的方式時，他才真切地思索創作者應有的心態及文學的作用：

> 恨與愛同樣可以是好作品的源頭，甚至人的一切心性品質都可以創造出好作品來，唯要真誠。……只有虛偽不能產生好作品，因為從根本上說，虛偽的消失和真誠的降臨正是讀者立於此岸的祈禱和佇望於彼岸時的期待。」[118]

人事物的本質不論正反優劣，都是題材，唯創作者的心態決定了作品深度及讀者期待。沙特曾言：「一個人選擇某些事情來寫，並不就是作家，只有在他選擇用某種方式來寫的時候，他才是作家。」[119]真誠與否，影響文思延展的路徑，也決定了作品的價值定位。史鐵生強調以「真誠」去面對所有題材，也正是他所選取的創作姿態，因之，他能時而犀利，時而溫柔，將一切人情事理訴諸文字而擲地有聲。

在真誠底下，史鐵生將腦海中的浮光掠影仔細思量，爲的是探究出其間況

[117]史鐵生：〈沒有生活〉，《史鐵生散文・下》，北京：中國廣播電視出版，1998 年 1 版，頁 82。
[118]史鐵生：〈評論三篇〉，前揭書，頁 118。
[119]沙特著，劉大悲譯：《沙特文學論》，台北：志文出版社，1980 年 7 月，頁 49。

味，對他而言，所有的事件都具意義，「記憶，在創作者那兒已經面目全非，已經走進另一種存在。」[120]他憑藉著對所有經歷的印象，去掏洗其中深意，於他，寫作並非原封不動地將往事寫得歷歷在目，而是去體現生命：

> 我想，寫作肯定不是為了重現記憶中的往事，而是為了發現生命根本的處境，發現生命的種種狀態，發現裡使所不曾顯現的奇異或者神秘的關聯，從而，去看一個亙苦不變的題目：我們的心靈的前途，和我們生命的價值，終歸是什麼？[121]

史鐵生始終在事件或人物裡眺望人生，他要探求的已不再是具體而庸俗的結果，在殘疾的路上，他轉化爲過程論者，他要知道命運的路途上，真正能給我們的是什麼？我們能拿什麼來涵養過程中疲憊的心魂？哪裡才是性靈的最終歸屬？

因此，他站在客觀點去省視、去體悟：「我們退離我們已經習慣了的位置，退離我們已經爛熟了的心態，我們才有創造的可能。」[122]創作者由衷的探問必須出自真空的思路，將己身歸整爲零，才能跳脫當局者的迷境，翻找出思考的切點。所以，創作者更應誠實的面對當下的自己，不用懼怕因寫作而淘空經驗：「不要害怕寫出我們真正的感受，不要害怕夢想的屢屢破碎，尤其不要萎謝我們想的能力，不要囿於孤獨。一個寫作者就是一個戀人，我們得坦承地奉獻我們的心魂，那才會有好的創作。」[123]以戀人爲喻，以爲作家與作品間須是袒裎以對的真誠，反覆琢磨創作材料，再推心置腹地去貢獻自己的思考，那麼作品自然洗練出作家獨有的見解。因此，在史鐵生眼裡，創作勢必要有真誠的勇氣，在自己與外在環境的碰撞中進退得宜。

出自於真誠的創作是好作品的必要條件，史鐵生被問及所謂「大師」的定義

---

[120]史鐵生：〈記憶迷宮〉，《靈魂的事》台北：海鴿文化公司，2006 年初版，頁 51。
[121]史鐵生：〈記憶迷宮〉，前揭書，頁 52。
[122]史鐵生：〈自言自語〉，《史鐵生散文・下》，北京：中國廣播電視出版，1998 年 1 版，頁 53。
[123]史鐵生：〈評論三篇〉，前揭書，頁 114。

時，他跳脫人的因素，以作品角度切入，將作家的創作況態視爲評斷的依據：

> 他天天都在問，人是什麼？人到底是什麼要到哪兒去？因為已經迷茫到了這種地步，他才開始寫作。他不過是一個不甘就死的迷路者，他不過是個「上窮碧落下黃泉」為靈魂尋找歸宿的流浪漢，他還有心思去想當什麼大師？況且什麼是大師？他能把我們救出到天堂嗎？他能給我們一個沒有苦難沒有疑慮的世界嗎？他能指揮命運如同韓信的用兵方法嗎？他能他還寫什麼作？他不能他還不是跟我們一樣，憑哪條算作大師呢？不過絕境焉有新境？不有新境何為創造？他只有永遠看到更深的困苦，他才總能比別人創造得更為精彩；他來不及想當大師，惡浪一直在他腦際咆哮他才終於求助宇宙的力量，在藝術中實現人生。[124]

真誠的追索對作家而言是永無止境的漫漫長路，所謂的「大師」所寫出的作品優劣並非來自他原有的地位高度，相反的，是他真心誠意的探問生命，是嘔心瀝血的構思寫作所凝聚出的作品，將他推向高點，意料之外的成就爲「大師」。

可見，刻意爲之的作品，或張揚著深奧的文學主義，或挾帶著遠大的社會理想，表面堂而皇之的光彩，並不足以稱爲「好作品」。引領潮流或開啓前瞻並非史鐵生想要追求的境界，作家若爲追求浮華的虛名而寫，則難脫矯情虛僞之虞，這樣的人只能算是某種思想主義下的鸚鵡，能沒有理由的任意高歌。身爲作家應釋放下俗世包袱，將思考境界提高的探勘者，不斷往思想的高處超越，往問題的深處掘去，跳脫既定的思想侷限，讓心魂能在其中超拔自得：

> 我一向以為，好的作品並不在於客觀地反映了什麼（像鏡子或照相機），而在於主觀地發現了什麼。人們之所以除了看生活還要看文學，就是期待從文學中看到從生活中不見得看的到的東西，所以文學不是收購進而出售

[124]史鐵生：〈答自己問〉，《史鐵生散文‧下》，北京：中國廣播電視出版，1998 年 1 版，頁 29。

生活，而更是像孩子一樣向朋友們描述自己的發現。發現，是文學的使命。[125]

表現和探討人的一切處境，一切的情感和情緒，是文學的真正作為，這種作為恰恰說明它沒有沾染傻瓜主義。當人把一切坦途和困境、樂觀和悲觀，變作藝術，來關照、來感受、來沈思，人便在審美意中獲得了精神的超越，他諦聽著人的腳步與心聲，他只關心這一切美還是不美。[126]

好的作品賦有它的使命，作家的真誠創作才能讓文學有所作爲。創作者貢獻的是自己生命的迷途與發想，讀者在其中尋找共鳴，甚至獲致人生的捷徑。羅蘭・巴特說過：「當作家採用人們實際使用的語言，即當它不再是生動描繪的語言，而是包含了全部社會內容的基本對象的語言之時，寫作就把人物的實際言語當成了他的思考場所。」[127]文學是人間的思考場域，作家身處其中並非孤傲自賞的大鳴大放，也非離群索居只求離俗避難，而是用他們敏銳的觸角去體察人與社會的脈動。因此，在史鐵生的小說作品中，哲學意味遠遠超過情節鋪陳的份量，這是他在命運裡安靜地觀望任何細節，並且聆聽所有聲響，投注以人道主義的悲憫，細細推敲之下，再托以各種角色之口訴出他真誠洗鍊過的生命哲思。人與命運，是他始終的關懷。

沙特這樣界定作家的存在意義：「作家選擇了把世界特別是把人顯露給他人以使人在那赤裸的對象之前，可以承擔完全的責任。」[128]「寫作與閱讀是同一歷史適時的兩面，而作家所引導我們走向的自由，不是純粹成為自由的抽象意識。嚴格地說，它是否定的。它在歷史處境中抓住自己，每一個作品都是基於特殊的離裂而提供一個具體的解放。」[129]寫作者必須具備既融入又抽離世界的姿態去獨

[125]史鐵生：〈評論三篇〉，前揭書，頁 119。
[126]史鐵生：〈自言自語〉，前揭書，頁 73。
[127]羅蘭・巴特著，李幼蒸譯：《寫作的零度》，桂冠圖書公司，1991 年 7 月，頁 123。
[128]沙特著，劉大悲譯：《沙特文學論》，台北：志文出版社，1980 年 7 月，頁 48。
[129]沙特著，劉大悲譯：前揭書，頁94

立思考，他活在歷史之中，也同時在開創歷史。而史鐵生認爲作家的真誠如此重要，便是因爲作家是世界與讀者的媒介，也同時是中立者，當他真誠地面對所有事物，才能真切的追問，獨立運思，繼而嘗試精確地解說命運在歷史行進的當下具有什麼深層意涵。而讀者才得以藉由作品的思路佐以自身的理解或想像，看清世界的謎面，甚至進而誠實地面對自我，挖掘自己心底深深的埋藏。作家扮演的是引領者的角色，引領處於渾世的人們擺脫庸碌迷茫的的困境，真切地去看清自己的面貌，重新看待命運的處處轉折。