

## 第四章 史鐵生的創作主題

厨川白村曾言文學是：「苦悶的象徵。」<sup>1</sup>作家嘗試寫作之際，必然注視生活一隅，多數會由現實周遭搜材，或缺憾、或想望、或省思、或回憶，反映出作家該階段的生命情境，呈現當下，以其所處歷程不同，所關注的議題亦隨之改變。而創作取材用於不同的文類，則各有展現。「人若置身逆境，就會創造一個夢想的世界。……文人把夢想化為藝術，治癒了自己的焦慮與創傷，也安慰了許多人。」<sup>2</sup>史鐵生自 1978 年發表作品至今，其創作焦點不離殘疾，並以此為中心擴散而出，呈現人生的各層面的變化，所積累出的創作主題彼此各有其連結性，亦有其超越。以下就以中短篇、長篇小說與散文隨筆作為區別，探究在不同文類的形式中有何創作主軸與思想主題。

### 第一節 中短篇小說的主題傾向

小說通常以「經驗」為基底，始能在虛實情節之中架構出不虛空的意境，傳達創作者的思維反映，因此反芻或締造人生通常是作家寫作的初始意圖。史鐵生以殘疾出發，非模稜虛造，其切身之痛，每每是血淚交織而成，由此延伸出的中短篇小說命題皆能扣合其生命體驗，使讀者感覺他真實情感的頓挫。

#### 一、殘疾的困境與反抗

際遇使然，史鐵生由自我注視出發，看待因殘疾而興的一切波瀾，獨語式的自憐在作品中可明顯察之。攬照自身殘疾，藉寫作自隔於人群之外，其間書之以頹萎、憤懣，對人情冷暖的感受更為敏銳，在人與人的對待關係中，他嗅到不平等的同情及歧視。躊躇良久後，再看待眾生姿態，才恍悟缺憾人皆有之。他由自

<sup>1</sup>厨川白村著，林文端譯：《苦悶的象徵》，台北：志文出版社，1992年再版，頁24。

<sup>2</sup>Albert Mordell 著，鄭秋水譯：《心理分析與文學》，台北：遠流出版社，1990年初版，頁141。

傷情緒中走出，挖掘人們必然的宿命。

### (一) 自卑與反抗

史鐵生的中短篇小說裡主人翁多數具有殘缺的形象，他將自己寄生於角色中，主人翁都是其自憐意識的宿主。藉由主人翁的遭遇，訴出殘疾人的悲涼處境，將許多命運的晦澀與苦味一一書盡。

形體上的殘缺，迫使人必須遠離正常生活，面對種種不便及目標的失落。而史鐵生筆下的殘疾角色裡，最多的是像他一樣行動不便的截癱者。〈午餐半小時〉裡描述工廠裡「有一個雙腿癱瘓的小子只能算半個人。」<sup>3</sup>如此促狹的描述，是作者對於殘疾的耿耿於懷，嘲弄人生的不完整性，以及對生存的自卑。〈沒有太陽的角落〉（又名〈我們的角落〉）三個在「五·七」生產組裡等待分配的癱腿男子，在上班的路途中結隊而行，引來路人異樣眼光及無心的言語傷害；在生活裡的一切似乎都碰壁，只剩下彼此的扶持。這是作者實際生活的遭遇，母親曾為他奔走卻一再碰軟釘子，甚至在他人倨傲的鼻息下卑躬屈膝，筆下是自己的窘境，也是所有殘疾人的冤屈。〈夏天的玫瑰〉裡賣風箏的老頭兒「兩條腿的下半截都是假的，用鋼籬籬在大腿上的。」<sup>4</sup>「他的腿，一條是二十歲的時候鋸掉的，另一條是在三十多歲，都是因為『脈管炎』。」<sup>4</sup>史鐵生二十一歲失去雙腿技能，相隔約莫十年後，又因急性腎功能障礙而喪失腎機能，健康逐步遠離他，一如他筆下的截肢老頭兒漸進式地失去基本的生活能力與平等的工作機會。史鐵生因病自工廠返家療養，開始嘗試寫作，而故事中的老頭兒自殘疾之始，便遠離家鄉以摺賣紙風車為業，他們都遠離必須分工的職場，以獨立形式謀生，作者在此又將自己投射於故事之中，訴諸孤獨與蒼涼。

〈足球〉裡的小山、小剛皆是輪椅代步者，和史鐵生一樣不良於行，且熱中於運動賽事。行動不便的他們都夢想有一天能在運動場上馳騁，這篇小說正呼應了史鐵生所言：「也許是因為人缺了什麼就更喜歡什麼吧，我的兩條腿一動不能

<sup>3</sup>史鐵生：〈午餐半小時〉，《命若琴弦》，台北：木馬文化公司，2004年初版，頁73。

<sup>4</sup>史鐵生：〈夏天的玫瑰〉，《史鐵生作品集1》，北京：中國社會科學出版社，1995年6月，頁148。

動，卻是個體育迷。我不光喜歡看足球、籃球以及各類球類比賽，也喜歡看田徑、游泳、拳擊、滑冰、滑雪、自行車和汽車比賽，總之我是個全能體育迷。」<sup>5</sup>〈足球〉一文的二個主人翁呈現史鐵生對於體育的狂熱，過程裡的輪椅競走是熱烈的渴望與迷戀，這看似天真爛漫的一場追逐，確有著殘疾人說不出的落寞，史鐵生就這麼自嘲著自己的白日夢。〈原罪〉裡的十叔脖子以下都動彈不得，終日困在床板上，只能靠牆上一面面鏡子的投射，想像世界的一切，他只能訴說一個又一個似真似假的故事，聊慰對自由的渴望，當阿冬阿夏天真的追問時，十叔只能沈默，這沈默是自慚形穢的自卑，他清楚知道一切都是虛構，對於屋外的一切他一無所知，這是行動不良者的悲哀，史鐵生寫出行動侷限促使想像無限的無奈。

〈宿命〉裡的莫非因一場意外而雙腿癱瘓，他在病床上不斷算計如果事前能如何如何，就能改變意外的發展。作者將主人翁命名為「莫非」，是對命運無可奈何的解嘲。〈我之舞〉裡，敘述者「我」是個雙腿癱瘓者，與他在古園裡同行的世啓和老孟也同是腿殘者，幾個殘障者自成一個互助的世界，憐憫彼此的殘缺及遭遇，給予彼此溫暖。自卑使然，作者將古園打造成殘者的桃花源，以逃遁生活中所遭受的不平等，並將命運的層次拉高至生、死，這是人無論殘疾與否都要面對的議題，在談論生死之際，也就是將所有人的化為齊等，自卑心理因此獲得補償。〈山頂上的傳說〉主角也是癱腿，他以殘疾之身努力追求與常人一樣的生活，卻無論是寫作或是愛情都屢屢受挫，而在落入殘疾的自怨自艾與矛盾情節裡。

截癱式的殘障者在史鐵生的中短篇小說裡佔有多數的角色，他們的際遇都有作者真實際遇的片段投射。除了行動不良者的形象外，史鐵生中短篇小說中仍有其他類型的殘障者：〈來到人間〉裡年輕夫婦的女兒是個先天性軟骨組織發育不全的孩子，注定是身體長不高、四肢長不長，在外形上一眼便可識別出的整體性殘缺，自幼便必須接受來自外界的嘲弄與鄙視，學著在異樣眼光的注視下重建自我：

---

<sup>5</sup>史鐵生：〈我的夢想〉，《史鐵生散文·上》，北京：中國廣播電視出版社，1998年1版，頁18。

到了兒童運動場，孩子不進去，只是趴著柵欄朝裡面看，一聲不響。

「你不想去滑滑梯嗎？」母親問她。

「你看，裡面有那麼多小朋友在玩。」父親說。

孩子猛地跑開，故意蹦跳著，在地上撿石子，好像是說他自己玩得很開心，她會掩飾自己的願望了。<sup>6</sup>

先天性的殘疾者要比其他人更早學會面對自卑，更要懂得在逃避中自得其樂，這樣的苦中作樂更是淒楚。

〈在一個冬天的晚上〉一個臉部燒傷的男子拄著柺杖與一個患有侏儒症的女子在雪夜裡艱難地走著，路人在經過他們身邊時停止喧鬧，禁聲帶來的靜默劃分了歧視與自卑的兩個世界。因為對疾病的不安與自卑他們不敢生子，改以領養的方式構築健全家庭的美夢，但終究沒有人願意將孩子寄養於殘疾夫婦之手，

那對中年夫婦回來了。

「妳不該告訴他，」中年男人說：「換了我，我也不願意把孩子給兩個殘廢人。」

「我不會說瞎話。唉，下回我可不管這樣的事了。」中年婦女說。

「一會兒他們來了，可怎麼跟他們說……」

院門「嘭！」的一聲關上了。<sup>7</sup>

夢想最終是壞在自身的殘疾。在雪夜裡的趕路身影，背後是巨大的自卑感驅逐著他們。

〈樹林裡的上帝〉一個穿著雪白連衣裙在林子裡喃喃咕咕的女瘋子活在自己封閉的世界裡。〈傻人的希望〉裡的席二龍與〈我之舞〉裡的路，都是先天智能

---

<sup>6</sup>史鐵生：〈來到人間〉，《我的遙遠的清平灣》，台北：林白出版社，1989年初版，頁201。

<sup>7</sup>史鐵生：〈在一個冬天的晚上〉，前揭書，頁33。

不足的傻子，有著單純而天真想法，看不出他人的玩笑，楞楞地夢想自己的人生。

〈命若琴弦〉裡一老一少的兩個盲人琴師，在蒼莽的荒山中趕路，趕著一個村落又接一個村落的表演，兩個各有夢想的殘疾人在野嶺荒郊裡彼此照顧。在這些情節中，史鐵生寫出身為殘障者的人生實境，在命運的夾縫中努力求取尊嚴的同時，他們實有自卑自憐的潛在意識。自卑的存在使這些殘疾角色都處在晦暗的一隅、遠離人群的荒野深山、少有人跡的巷弄、大隱於世的古園或樹林，這些離群的意象是源於大環境的不公與歧視而產生自發性的孤立或被動式的隔離，使得他們的身影總是寥落孤寂。

殘疾形象所透露的自卑感，其背後隱藏著對人世不公的指控。殘疾人的自卑並非與生俱來，而是環境氛圍所致。史鐵生站在人道主義的角度視之，殘疾者並未享有生而平等的尊嚴，因此他的中短篇小說中帶領讀者以殘障者的角度洞悉世俗裡的善意對待。〈沒有太陽的角落〉的癱腿男子們力爭上游，只圖獨立，換來的是旁人同情的眼淚及安慰，表象上的善意卻是對殘疾人的歧視：

那些像為死人作祈禱一樣安慰我們的知青辦幹部，那些像挑選良種豬狗一樣衝我們翻白眼的招工幹部，那些在背後竊笑我們的女的，那些用雙關語嘲諷我們的男的，還有父母臉上的憂愁，兄弟姊妹心上的負擔……夠了！既然靈魂失去了做人的尊嚴，何必還在人的軀殼裡滯留？！我不想否認這世間存在著可貴的同情。<sup>8</sup>

天哪，原來這就是我活在世上的價值！廢物、累贅、負擔……沒有人相信我們可以獨立，可以享受平等，就像沒有人相信我們可以得到正式工作一樣。……我們忍著傷痛，付出比常人更大的氣力，為的是獨立，為的是回到正常人的行列裡來，為的是用雙手改變我們的形象——殘廢。

---

<sup>8</sup>史鐵生：〈沒有太陽的角落〉，《史鐵生作品集1》，北京：中國社會科學出版社，1995年6月，頁36。

人們對殘疾的刻板印象是能力的折損，一切的質疑在鄙夷的神態裡展露無疑。即便是親人也對殘疾感到不安、焦慮，對殘疾者是否能獨立更生有無限的擔憂。多數人都以良善裝飾觀念裡的歧見，但偽善卻傷人更深。「正常」被視為理所當然，殘疾者在失去能力之際，還要面對輿論觀感，而再度被剝削一層自尊。癱腿男子們便這樣被迫在工廠一隅默默地打零工度日，日常的一切對他們而言都是友善的，但旁人莫名而來的眼淚、援助、安慰或激動卻露出歧視的破綻，透露了常人心裡對殘者的另眼看待。〈沒有太陽的角落〉是史鐵生的片段過程，從小說命名裡便可見端倪，這是對尋常人情的反控，明白坦露外界給予的殘酷，將殘障者逼入不可翻身的絕境。

〈山頂上的傳說〉裡爲了生的尊嚴和愛的肯定，癱腿小伙子試圖以寫作肯定自我，卻在發表小說後，聽到他人評價，而遭受極大的屈辱及震撼，才恍悟無論如何努力，也無法得到平等的看待，「他頭一次清晰地感到，所有的人，所有的好人，在心底都對傷殘人有一種根深蒂固的偏見或鄙視。不能像要求一個正常人一樣地要求一個傷殘人。」<sup>10</sup>他人的善意對待是出於協助，而非能力上的肯定：

他也許是想對了，也許是誤解了不少好人，但他卻實在是感到了侮辱，而且侮辱他的不是別人，正是他自己。這是最難受的。這是最震動了他的。歸根結蒂怨不得別人。你落了殘疾，人們同情你，對你更寬厚些。這本來是多麼好的事呵。可你卻把這當成了「有利條件」！胡編濫造也就能發表別人看不起你，你還有什麼可說的？！<sup>11</sup>

<sup>9</sup>史鐵生：〈沒有太陽的角落〉，前揭書，頁 37。

<sup>10</sup>史鐵生：〈山頂上的傳說〉，《史鐵生作品集 1》，北京：中國社會科學出版社，1995 年 6 月，頁 251。

<sup>11</sup>史鐵生：〈山頂上的傳說〉，前揭書，頁 252。

傷殘人難哪，難就難在自己常常弄不清楚這個邏輯。有時候不願意別人說到他們的殘疾，掩飾，忌諱，似乎那樣就可以讓人們忘記他們的殘疾了。走在街上，有人指指點點地說到他們的殘疾，他們會難過，會冒火，會拼命。可有時候又願意別人說到他們的殘疾……<sup>12</sup>

癩腿小子落入了矛盾，在正視與忌諱之間，在自慚形穢與抗拒同情之間，他處在殘疾者普遍可見的窘境裡。在謀求生路的途徑中，表面的成果實際上往往來自不平等的立足點，當人們給予包容與諒解之際，都是在對殘疾人輸出同情，在給予肯定的表象之下，實則暗藏對殘疾人的能力否定，癩腿小子的感受便是在控訴常人虛假的惻隱之心。

在愛情的際遇上，癩腿小子也飽受別人眼光煎熬，「他就像是瘟疫，像魔鬼；他們在一起的時候像是在探監；他們愛情像是偷來的……」<sup>13</sup>最後愛情仍不敵常人的討論與建議，癩腿小子心知周遭都是好人，只能幽幽地面對一切善意包裹下的預設立場，他深深體悟「自尊是槳，自卑是浪頭上碰到的第一個惡浪。緊接著你就會碰上第二個、第三個、第四個……當奮力地搖起了槳，那些惡夢就幾乎都變成了現實。」<sup>14</sup>「歧視也是戰爭。不平等是對心靈的屠殺。」<sup>15</sup>史鐵生藉癩腿小子的心聲道出一般人的悲憫卻足以挫殺殘疾人的生存權利，並摧折殘疾人的意志與自信。人們所考量皆以「正常」為出發點，將殘者摒除在外，所顧及的已非所有人的生存權利，而是以多數人的生存模式決定了少數人的生活際遇。善意像是一刀兩面，在為殘疾者保留尊嚴時，也同時將殘者的自尊劃傷。「真實的東西才有價值。作一個平等的人，才有意思。」<sup>16</sup>這是殘疾者發自內心的吶喊。

我們常假仁義之名，行霸道之實而不自知，將歧視、同情以慈悲包裝，強行將他人置入輿論觀念之中。殘疾者在接受他人幫助時，多半是迫於現實的無奈。

<sup>12</sup>史鐵生：〈山頂上的傳說〉，前揭書，頁 253。

<sup>13</sup>史鐵生：〈山頂上的傳說〉，前揭書，頁 232。

<sup>14</sup>史鐵生：〈山頂上的傳說〉，前揭書，頁 275。

<sup>15</sup>史鐵生：〈山頂上的傳說〉，前揭書，頁 233。

<sup>16</sup>史鐵生：〈山頂上的傳說〉，前揭書，頁 253。

「『不能』和『不宜』並不寫在紙上，有時寫在臉上，更多的是寫在心裡。常常是寫在別人心裡，不過有時也可悲到寫進了自己的心裡。」<sup>17</sup>史鐵生筆下的殘疾形象有他自我審視出的自卑淒涼，也娓娓控訴他眼裡所見的世態人情。

## （二）宿命與困境

史鐵生曾為宿命下了一道註解：「上帝為了錘鍊生命，將佈設下一個殘酷的謎語。」<sup>18</sup>自身的殘疾他無從解決，只能將此視為人生必有的困境。他從殘疾的自卑走來，發現困境人皆有之，只是以不同的謎面顯現。他說：「艱難和困惑就是生命本身，這是與生俱來的，甚至終生不能消滅的，否則人生豈不也太簡單了？」<sup>19</sup>在他筆下的人物不論殘疾與否，都有其困頓之處。

殘疾形象所帶來的困境都是史鐵生的經歷，也是殘疾者人生的真實寫照。他曾在〈我與地壇〉中將這命中注定的困境給予解釋：

誰又能把這世界想的明白呢？世界上的很多事是不甘說的。你可以抱怨上帝何以要降諸多苦難給這人間，你也可以為消滅種種苦難而奮鬥，並為此享有崇高與驕傲，但只要你再多想一步你就會墜入深深的迷惘了：假如世界上沒有了苦難，世界還能夠存在麼？要是沒有愚鈍，機智還有什麼光榮呢？要是沒有醜陋，漂亮又怎麼維繫自己的幸運？要是沒有了惡劣和卑下，善良與高尚又將如何界定自己如何成為美德呢？要是沒有了殘疾，健全會否因其司空見慣而變的膩煩和乏味呢？我常夢想著在人間徹底消滅殘疾，但可以相信，那時將由患病者代替殘疾人去承擔同樣的苦難。如果能夠把疾病也全數消滅，那麼這份苦難又將由（比如說）相貌醜陋的人去承擔了。就算我們連醜陋，連愚昧和卑鄙和一切我們所不喜歡的事物和行

---

<sup>17</sup>史鐵生：《病隙碎筆》，香港三聯書店，2002年，頁71。

<sup>18</sup>史鐵生：〈信仰是自己的精神描述〉，《靈魂的事》，台北：海歌文化公司，2006年，頁322。

<sup>19</sup>史鐵生：〈在北京友誼醫院「友誼之友」座談會上的發言〉，《我的夢想》香港：三聯書局，2008年，頁152。



為，也都可以通通消滅掉，所有的人都一樣健康、漂亮、高尚，結果會是怎樣呢？怕是人間的劇目就全要收場了，一個失去差別的世界將是一條死水，是一塊沒有感覺也沒有肥力的沙漠。<sup>20</sup>

他由殘疾的境遇中去看待世間所有的不平之事，他將一切困頓解釋為必然的存在，都是生命預先埋伏的困處，沒有了宿命的困境，則人生便了無生趣，也無法有苦樂悲喜的對比可言。許多苦難的降臨是無從追究的，這便是每個人的宿命所在，他將這注定的困境視為上帝的謎語，我們在謎面之中要學會看透，並從謎中找尋意義。在〈我與地壇〉的這段文字中，足見他認為人生而不平等的困境是命定的，因為宿命才使得世界得以運行出各式風景。

宿命思想在他的小說中可見一斑。〈來到人間〉裡女孩的父母預知「先天性軟骨組織發育不全」的病症將為她帶來注定的困境：「因為愛這孩子，所以不想讓她受以後這幾十年的痛苦，但正是因為愛又做不到。就像算命，不管算的準不準，反正你不會相信。或者不管你信不信，你還得活下去，該幹什麼還得幹什麼。」<sup>21</sup>「對所有人來說，也都是這樣。沒人知道什麼時候會碰上什麼。生活中隨時可能出現倒運的事。」<sup>22</sup>殘疾對女孩而言是宿命的考驗。〈命若琴弦〉的老琴師原本是相信人定勝天而努力的將琴弦彈斷一根又一根，但一千根斷弦帶來藥單的真相時，他恍然大悟這困境終究無法突破，殘疾的宿命終究無法擺脫。〈山頂上的傳說〉癩小子面對殘疾所帶來的困境，努力想掙脫，卻只能將希望寄託於一隻鴿子，而夜以繼日的追尋，但終究是孑然一身。在殘疾形象的人物裡，他們必須像神話裡的薛西弗斯一般，終其一生去面對他們必然的難題。

史鐵生體認殘疾是無可避免的宿命，〈宿命〉裡，莫非在騎車去看戲的途中意外殘疾，最終他推斷每一件環環相扣的小事，最後得知讓他殘廢的只是因為一隻狗放了屁。由這一連串假設性的推論，莫非將推導擴及至所有人的命運上：

<sup>20</sup>史鐵生：〈我與地壇〉，《命若琴弦》，台北：木馬文化公司，2004年初版，頁63。

<sup>21</sup>史鐵生：〈來到人間〉，《我的遙遠的清平灣》，台北：林白出版社，1989年初版，頁197。

<sup>22</sup>史鐵生：〈來到人間〉，前揭書，頁189。

我們必須相信這是命。為什麼？因為歌劇《貨郎與小姐》結束的時候，是二十二點整。無論劇場離那家小飯館有多遠，也無論我騎車的速度如何，我都不可能在二十二點半之前半小時到達那家小飯館，這是一個最簡單的算術問題。這就是說，在我騎車出發去看歌劇的時候，上帝已經把莫非的前途安排好了。在劫難逃。<sup>23</sup>

為什麼為什麼為什麼？為什麼要有這一聲悶響？

不為什麼。

上帝說世上要有這一聲悶響，就有了這一聲悶響，上帝看這是好的，事情就這樣成了，有晚上有早晨，這是第七日以後所有的日子。<sup>24</sup>

所有遭遇皆是命定的組合，一切困處都是宿命，人們面對所有的際遇，不論喜悲都是必經之路。

面對宿命，史鐵生經歷過心境上的矛盾，他寫〈巷口老樹下〉算命攤前的眾生相，更是直接寫出人命對宿命的無奈與矛盾：「算得壞命宣稱「靈驗」，宣稱「靈驗」卻又為「靈驗」的事實而緊張；算中好命而發誓「不信」，發誓「不信」卻又為「難信」的證據所操動。人類的真心哪，似乎永遠難於窺見。」<sup>25</sup>算命的動機便是相信宿命之說。人們對於命運的未知，具有期待而惶恐的矛盾情節，寄望宿命中的不順遂能得到好運的救贖，又擔心當前的困境是永遠的宿命。因此，在〈毒藥〉整座島嶼都陷入苦求怪魚而不可得的抑鬱之中；〈關於詹牧師的報告文學〉的詹牧師陷入一生求榮的慾望中無法自拔，史鐵生意圖指出並非殘疾才是宿命的困境，困境來自人性深處有源源不止的慾望在每個人的際遇中發酵，所有人的痛苦便是想要的東西總得不到，我們總是掙扎在命運的困境裡，但人的慾望無

<sup>23</sup>史鐵生：〈宿命〉，《我與地壇》，北京：中國社會科學出版社，1993年，頁214。

<sup>24</sup>史鐵生：〈宿命〉，前揭書，頁218。

<sup>25</sup>史鐵生：〈巷口老樹下〉，《史鐵生作品集1》，北京：中國社會科學出版社，1995年，頁109。

邊而能力有限卻著實是我們的生存困境。「人所企盼的東西不是已經成為現實的東西，人之永久的企盼呢，當然就表明著永久的不可現實。」<sup>26</sup>不滿於現實是人性的常態，也是困境的所在，而種種慾望的可望而不可及，是人始終的宿命。

史鐵生很感慨地寫道：「我想，倘有來世，我先要占住幾項先天的優越：聰明、漂亮和一副好身體。命運從一開始就不公平，人一生下來就有走運和不走運的。」<sup>27</sup>他在殘疾裡看見了命運的注定，感受了生命的缺憾，人生而不平等便源於宿命之不同，殘疾的親身經歷裡，使他體會生命「必意味著距離和差異。它既是無限，就必是無限個有限的互相聯絡。因此個人便永遠都是有限，都是局部。那麼，這永遠的局部，將永遠地朝向何方呢？」<sup>28</sup>人的有限便是宿命，這宿命帶來種種的困境，人終其一生都在困境中琢磨。

## 二、生死的掙扎與超越

「人生最根本的兩種面對，無非生與死。」<sup>29</sup>求生、尋死都是本能。人在希望中求生，在困頓中求死，以一種決絕的意志追求存在的價值，因此，死亡是生的終點，亦是起點。

史鐵生在最困頓的階段，死亡是他的首要避難所，他以逃避生的心態去接近死，並且反覆質疑活著的意義：「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？」<sup>30</sup>因此，在他的作品中死亡意識始終存在。「死，一向是件最神秘的事情。一個活生生的人，一個活生生的靈魂，可以想可以說可以笑可以愛……卻忽然沒有了」<sup>31</sup>他直言死的神秘，也透露出對死的焦慮。而隨著與殘疾的和平相處，在生裡掙扎的史鐵生對死亡有另一番徹悟，撥雲見日地從死裡看見生機。

### （一）談死論生

<sup>26</sup>史鐵生：〈私人事件排行榜〉，《靈魂的事》，台北：海鴿文化公司，2006年初版，頁55。

<sup>27</sup>史鐵生：〈好運設計〉，前揭書，頁19。

<sup>28</sup>史鐵生：《病隙碎筆》，香港三聯書店，2002年，頁174。

<sup>29</sup>史鐵生：前揭書，頁154。

<sup>30</sup>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。

<sup>31</sup>史鐵生：〈第一人稱〉，《中國當代文庫精讀——史鐵生》，香港：明報出版社，1999年，頁65。

卡繆說：「真正自由的人，是泰然接受死亡，同時接受它的征服者——即是說，革除生命所有的傳統價值。」<sup>32</sup>這是生命真正的解脫。史鐵生在處理死亡議題時，多由生存狀態切入。活著的煎熬所激發出的自殺掙扎，使死亡裸露而出，各種型態的生存模式都暗藏著死亡的可能，生、死實為一體。小說中的主角往往帶有些許史鐵生的個人投射，當生活遭逢頓挫之際，自殺意圖往往浮現，他藉由自殺慾念中探查死亡動機，同時翻攪生的議題。

在〈我之舞〉裡，四個殘疾者在古園中發現兩個死狀看似坦然輕鬆的老人，他們對於死亡有了不同的猜解：

他們為什麼要去死呢？

「也許是別人都看不起他們，他們痛苦極了。」世啟說。

老孟說：「為什麼不會是他們自己太看不起自己，所以痛苦極了呢？」

「不對，」我說。「準是他們發現了活著毫無意義。」

老孟說：「那樣他們一定非常沮喪，不會是很坦然。」

「也許是兒女不孝，他們傷心透了。」世啟說。

老孟說：「為什麼不會是，他們相信自己是個廢物是個累贅，而傷心透了  
呢？」

我說：「一定是他們看出生活太不公正，太不公正了。」

「那樣他們一定非常失望非常失望，」老孟說。「他們就不可能很輕鬆。」

世啟說：「也許是他們想得到的東西沒得到，痛苦極了。」

「他們痛苦極了，幹嘛不會是，他們想得到的東西本來就是不可能的  
呢。」老孟說。

「他們感到命運太難捉摸了，」我說。「人拿它毫無辦法。人根本沒辦法掌  
握它。」

老孟說：「結果他們承認自己是個笨蛋，怎麼會死得很坦然很輕鬆呢？」

<sup>32</sup>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77。

「也許是他們想幹的事沒幹成，傷心透了。」世啟說。

老孟說：「為什麼不可能是，他們想幹的事本來可以幹成，可他們沒有盡心盡力地幹，所以傷心透了呢？」<sup>33</sup>

一行四人以自殺角度剖析老者的死因，揣測與辯論中，探究的盡是生的痛苦。史鐵生的死亡觀以為，除了不可抗拒的死限之外，生死的晦澀與否自可控制。人往往對死有所誤解，以為死是生的解脫，「死是什麼？是一切都不存在，一切一切都不存在，都沒有。」<sup>34</sup>因此當生的痛苦逼近臨界點時，人便貼近死亡。〈我之舞〉的對辯裡，將一般人對死的解讀稍加統整：是命運不公、是無從定位、是索然無味、是不足、是落空、是絕望。解讀死亡的同時，反映的是生的苦楚。

但作者不以為然，因此藉由「我」道出對死的質疑：「我想，死是什麼。小時候我問過大人，死了是什麼？大人告訴我，死了就什麼都沒有了。『什麼什麼什麼都沒有了？』『對了什麼什麼，都沒有了。』『那還有什麼呢？』我總也想像不出什麼什麼都沒有了是什麼樣。<sup>35</sup>」死亡具有其神秘性與不確定性，並不是全然的消極意識，也非生的絕對消滅，重視生存意義的史鐵生不以為死亡足以取代所有生存軌跡，它可以是生命的終結，但也表徵了生命的價值。

死亡有其積極意識。史鐵生賦予死亡正向意義，便是逼迫人們積極直面「生的價值」：

死應該是一件輕鬆的事。生才是嚴峻的。一個人快要死了，無論如何我們可以安慰他：「放心吧！夥計，不管怎麼說，你把你的路走完了，走得還不壞。」對一個剛來到世上的孩子呢？你能安慰他什麼？你能知道這個嬌嫩的肉體和天真的心靈，將來會碰上什麼嗎？你頂多可以跟他說：「行了伙計，既然來了，就得開始了。」

<sup>33</sup>史鐵生：〈我之舞〉，《我的遙遠的清平灣》，台北：林白出版社，1989年初版，頁287、288。

<sup>34</sup>史鐵生：〈毒藥〉，前揭書，頁244。

<sup>35</sup>史鐵生：〈我之舞〉，前揭書，頁270。

對所以人來說，也都是這樣。沒人知道什麼時候會碰上什麼。生活中隨時可能出現倒運的事。<sup>36</sup>

他將死亡視為最後的休息，認真活過的最終犒賞。因此人們所要正視的是何以為生，並非如何而死。「活著的問題在死之前是完不了的。」<sup>37</sup>生存所要面對的是比死亡更險峻無常的考驗，如何在終點坦然面對自己，輕鬆卸下一切，便是生的態度。史鐵生將死亡轉化為誘因，教人以正向的角度面對生命的寂滅，死亡因此有了激勵生活的作用。

卡繆說過：「死亡對生命並不感到驚奇。每個生命都是為了死亡而組織起來，都早已考慮到死亡。」<sup>38</sup>將生死並論，由死論生，是史鐵生積極的死亡觀，說死的同時，他真正企圖談論的是生的態度。死亡議題之下，他更積極地探問活著的目的：

人為什麼一定要堅強地活著呢？是為了堅強還是為了活著或是為了證明自己比任何人都耐受痛苦，都經折磨？是因為善於忍受痛苦是一種美德呢？還是因為活著就算高明？或是因為這個世界非常需要有人來證明痛苦，否則人間就顯得不夠全面？喔——！就算忍受就是堅強吧，就算這堅強是美德，但人們讚揚著這美德的同時卻循著「實際」在生活！<sup>39</sup>

對於生活的磨難使他產生更多的質疑。「堅強」是活著的必要條件，當情非得已的困境紛沓而來，「活著」便在不同的情境中有了各種解讀，所有的苦難對堅強都具有不同程度的嘲諷，淬煉人對於生的意志。

而堅強的生命態度來自於對幸福感的渴求，幸福感則來自諸多慾望的達成，

---

<sup>36</sup>史鐵生：〈來到人間〉，《我的遙遠的清平灣》，台北：林白出版社，1989年初版，頁188。

<sup>37</sup>史鐵生：〈我與地壇〉，《命若琴弦》，台北：木馬文化公司，2004年初版，頁68。

<sup>38</sup>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99。

<sup>39</sup>史鐵生：〈山頂上的傳說〉，《史鐵生作品集1》，北京：中國社會科學出版社，1995年，頁264。

人生便是在一次次的追索中尋求價值。而人在歷程中勢必對自己的存在有所執異，史鐵生對此以堅定而無奈的矛盾心理去看待：

人，活著，並且想得到幸福。也許這正是宇宙間的悲劇，也許這才是痛苦的原因。追求的途中佈滿了痛苦。要嘛你別去追求，忍受、壓抑、苟活，用許多面盾牌封鎖自己的心；要嘛就拼力去搖動這沈重的槳。兩樣之中你總得接受一樣，沒別的辦法因為你活著。<sup>40</sup>

活著，是無從選擇的存在。我們只能選擇活著的姿態，讓自己在無從選擇之中創造生存選項。史鐵生提出了兩個反差的方向去思考如何存活。

生，在死的陪襯之下，顯得艱難。史鐵生在小說人物裡置入各種疑難，由不同的角色論辯中展現徬徨與篤定的矛盾。生死的困惑始終是他追問的中心議題，他曾坦言自己並非頓悟者，自人生的風暴走來，一切種種都是對生死的漸悟。〈我之舞〉裡的死亡對辯，我、老孟、世啓都是史鐵生的化身，道出對死亡的困惑；〈山頂上的傳說〉癩小子在受盡人情寒涼之後，反覆思索生的意義，他堅定的追逐他愛情的夢想，卻又諷刺這樣堅強的生存態度在世態人情中的不堪，這是自我與現實的拔河。

而生的苦境往往是自我挖掘而來，〈毒藥〉裡，島嶼上每個人都有一致的目標，但非人人可企及，陷入求生不得求死不能的困窘之際，有人執迷不悔，有人毅然離去。生死抉擇之際，斷然割捨慾望，生路得以豁然開朗。在求死的路上另謀開展，便又是生的可能。我執造就了生死殊途的對比，以堅強意志追求執念者是一種生的態度，而放下我執去探勘其他可能，又是另一種生的態度。史鐵生對「堅強」有了新的詮釋，能適時抽離慾望執著尋找更多可能的人，是對生命有著堅定而強烈的嚮往，知其不可為之際，放下當下，從頭開始，冒險犯難另闢生存蹊徑，這又是更高層次的堅強。

---

<sup>40</sup>史鐵生：〈山頂上的傳說〉，前揭書，頁 275。

小說裡艱難的處境是生活的寫照，一個個主角的心聲都是史鐵生的心路，藉死亡之名，探究生命實質的運行。

## (二) 死的超越

史鐵生談死論生，將生視作死的基點，好好活過後，才足夠論及死，在此，生、死是立於同一水平上起迄兩端，由死亡逆推生的態度，一切生的狀態似乎可由態度中得到解決，但在面對極度的苦境之際，矛盾仍不免出現，讓人依舊嚮往神秘未知的死境，生與死仍反覆辯證。

〈毒藥〉裡，老人年輕時，幾近癡狂地渴望養出神魚，屢屢挫敗而亟欲求死，當他從老醫生那兒拿到兩顆足以致命的藥丸子時，一切求死的念頭便消失殆盡：

這個世界有權否決他，他呢？也握住對這個世界的否決權了。這樣一想，他立刻覺出通體輕鬆。再看看手裡的藥丸，知道以後無論什麼時候，無論碰上什麼倒運的局面，都可以輕易就把他們否決掉，只消把那兩粒否決權往嘴裡這麼一扔。他長呼一口氣，放心了，心靜得如同那無邊際的大水和天空。既然如此，又何必這麼急著去死呢？<sup>41</sup>

生殺大權操控於己，終點的捷徑已瞭然於心，命運藍圖便立現於前，因困境而生的抑鬱便煙消雲散。人之所以厭生羨死，乃因生之不可測，而死又不可及，當死亡變得輕而易舉之際，便不再讓人傾羨嚮往至極。史鐵生寫出了生死掙扎的關鍵所在，來自對未知的恐懼，當未知不再神秘，便不再惶惶然於世。

想到死時就記起那兩粒藥，互相提醒，那兩粒不是穩穩當當揣在我們的懷裡嘛。這樣越來越活得平靜，不去想自己算個什麼還是不算個什麼，自己想幹什麼就幹什麼，能幹什麼就幹什麼，願意出去跑一陣便跑一陣，願意

---

<sup>41</sup>史鐵生：〈毒藥〉，《我的遙遠的清平灣》，台北：林白出版社，1989年初版，頁249。



扯開嗓子唱一陣便唱一陣，願意讀點什麼或寫點什麼就讀點什麼或寫點什麼。忽然有一天，我發現我已經九十歲了，她呢？八十了，這才意識到我們很久很久沒提起那兩粒藥了，知道再也用不著它。<sup>42</sup>

養魚的少年得到藥丸後，對死便毫無畏懼。拋開慾念執著，離開小島之後是一番天寬地闊。「幸虧人可以死，我們好像什麼都不怕了…」<sup>43</sup>當死亡易如反掌，人便不再聚焦於此，心境反倒開闊，對乖舛的命途放手一搏。死亡置之度外之際，更清楚地省視自身，我執便能輕鬆卸下。在〈山頂上的傳說〉亦有雷同的生死境界：

他設想著那樣一個地方，竟忽然覺得輕鬆了，似乎得到了一個保障：靜靜的天堂！早晚是可以去的，而且是非去不可的。死神是個講信用的傢伙，放心，它誰也忘不了，在你實在沒了力氣的時候，它就會來幫你一把。<sup>44</sup>

搖吧，盪吧，走吧，反正也是活著，何不把自我壓抑的力量都用在這沈重的槳上！縮到角落裡去流淚，去咬破嘴唇，也並不少費力氣。搖吧，盪吧，即便搖不到幸福的彼岸，只少盪出自由的歡暢……<sup>45</sup>

癩小子將人生視為一趟行舟，他在惡境裡逐流。當他參透死亡，心便更篤定地孤注一擲，為自己的尊嚴努力。活著的煎熬在此刻轉化為動能，只求給自己不悔的一程。將死摒除於外後，剩下的便是人該怎麼活的問題。

如何讓人凌駕於死，使它不再具吸引力？史鐵生將生的境界擴大，以「過程」論之。人生摒除出生與死亡的時間點，我們都在「活的過程」中，而「過程」涵蓋生與死。以「過程」超越生死，不論生之苦悶，抑或死之解脫，便大可不必執

---

<sup>42</sup>史鐵生：〈毒藥〉，《我的遙遠的清平灣》，台北：林白出版社，1989年初版，頁261。

<sup>43</sup>史鐵生：〈沒有太陽的角落〉，《史鐵生作品集1》，北京：中國社會科學出版社，1995年6月，頁37。

<sup>44</sup>史鐵生：〈山頂上的傳說〉，前揭書，頁290。

<sup>45</sup>史鐵生：〈山頂上的傳說〉，前揭書，頁275。

著，過程裡可恣意挖掘生死之間樂趣所在。

活，是漫長的過程。人的命運殊途同歸，最後的終點一致，差別只在「過程」。史鐵生認為死神是最守約信的，一語道破死亡的必然。必然者，無從扭轉，唯一可努力為之的是「過程」的諸多可能性。

人在蹇困中常感生不如死，卻又遲遲不願放棄目標，往往限於困獸之鬥的窘境，足以見得目標是生的動力，使人甘受苦累。〈命若琴弦〉的瞎琴師自年少彈琴，為的是彈斷一千根弦，以求看這未曾蒙面的世界一眼，這是他唯一的人生目標，但最後卻是換來一張空白的藥方單，這時他才明瞭人生的進程並非以目的論之：

他一路走，便懷念起過去的日子。才知道以往那些奔奔忙忙興致勃勃的翻山、趕路、彈琴，乃至心焦、憂慮都是多麼歡樂！那時有個東西把心弦扯緊，雖然那東西原是虛設。老瞎子想起他師傅臨終時的情景。他師傅把他自己沒用上的藥方封進他的琴槽。「您別死，再活幾年，您就能睜眼看一回了。」說這話時他還是個孩子。他師傅久久不言語，最後說：「記住，人的命就像這琴弦，拉緊了才能彈好，彈好了就夠了。」……不錯，那意思就是說：目的本來沒有。<sup>46</sup>

當目的消弭時，過程才得以脫穎而出。老琴師懷念過程裡的勞苦，漫長的經歷比起他所追求的目標要來得切實。「目的本來沒有」是超脫之句，生命之境因此得以超越，讓人注視「過程」的發生。

老琴師知道這一紙空白的藥單是虛幻的一場追求，確有存在的必要，因為它最終換來的是實實在在的人生況味：

「記住，得彈斷一千二百根。」

<sup>46</sup>史鐵生：〈命若琴弦〉，《我的遙遠的清平灣》，台北：林白出版社，1989年初版，頁234。

「一千二？」

「把你的琴給我，我把這藥方給你封在琴槽裡。」老瞎子這才弄懂了師傅當年對他說的話——咱的命就在這琴弦上。

目的雖是虛設的，可非得有不行，不然琴弦怎麼拉緊；拉不緊就彈不響。

「怎麼是一千二，師傅？」

「是一千二。我沒彈夠，我記成了一千。」老瞎子想：這孩子再怎麼彈吧，還能彈斷一千二百根？永遠扯緊歡跳的琴弦，不必去看那張無字的白紙。

47

常人以為過程是抽象的付出，目的是具體的獲得。史鐵生在此將「目的」消解，以目的之虛與過程之實相對應，正視二者在生命裡的意義。目的有其存在的必要，它提供了人希望與方向，有它始能構成過程，而當過程逐漸充實，目的的功能性便漸漸消滅，人生最後收成的是過程的一切好壞。

因此，過程是生命型態的超越，與目的相較，來得更為重要，更能掌控心境的好壞。「事實上你唯一具有的就是過程。一個只想（只想！）使過程精彩的人是無法被剝奪的，因為死神也無法將一個精彩的過程變成不精彩的過程，相反的，壞運更利於你去創造精彩的過程。」<sup>48</sup>超越生死後看見過程，善用壞運後便獲精彩，層層推演，教人在黑暗裡看見最後的光。

### 三、揮之不去的孤獨意識

殘疾所造成的行動不便，使原本在陝北活得天寬地闊的史鐵生，必須困坐於輪椅上，無法自由行走，視野頓時受到侷限，感受被棄絕的孤獨。從未想過人生會有如此處境，肉身限制了一切，將人禁錮在天地一隅，他將這樣的人生境況嵌入小說意境中。在他筆下，人物們往往處在困境裡，專注且執著地追求夢想，但卻無法突破困窘的命運，主人翁們心中的孤單與落寞便在空間映襯下不言而喻，而史鐵生將這樣的孤獨意識集中表現在二個意象上：

<sup>47</sup>史鐵生：〈命若琴弦〉，前揭書，頁 236。

<sup>48</sup>史鐵生：〈好運設計〉，《靈魂的事》，台北：海鴿文化公司，2006 年初版，頁 42。

## (一) 角落意象

角落的狹隘突顯了心靈的閉塞，也映照人物的處境。

〈沒有太陽的角落〉從命名上便足以看出「角落」一詞所透露的絕望是主人翁們內心的苦澀。「這是我們的角落，斑駁的牆上沒有窗戶，低矮的屋頂上盡是灰塵結成的網。……我們喜歡這個角落，在這兒才可以感到一點作人的樂趣。」<sup>49</sup>他們所處的場景都是晦澀的象徵，而心是枯萎的。克儉、鐵子和我三人的苦中作樂便是在幹活兒時唱歌。中途來待工的王雪為他們味如嚼蠟的生活帶來短暫的希望，「她像一道電光，曾經照亮過這個角落，又倏地消逝了。」<sup>50</sup>史鐵生在篇首為殘疾故事埋下伏筆，王雪所帶來的短暫曙光曾一掃角落的陰霾，但隨著她的離去，更襯托出駐守在角落的他們不論何等努力也永遠無法像過客一般離開。「角落」是他們的宿命，有著無限的蒼涼與無奈。

〈原罪〉裡的十叔是個重度的殘障者：「他脖子以下全不能動，從脖子到胸，到腰，一直到腳全都動不了。頭也不能轉動，就是說除了睜眼閉眼、張嘴閉嘴、呼氣吸氣之外，他再也不能有其他動作。」<sup>51</sup>終日被困在床上，唯一堪稱活著的跡象，是他不停運轉充滿想像的頭顱。豆腐房後小房間裡是他悠悠度日的場域，能與外界溝通的僅僅是一口窗子，這是他馳騁想像的憑據。六平米的屋內掛滿了七面鏡子，透過鏡子的不斷折射，十叔可以一覽他所無法觸及的窗外世界，「對十叔而言，無所謂晝夜，他反正是躺著，什麼時候睡著了便是夜，醒了就在鏡子裡看他的世界，世界還通過那小窗給他各種聲音。」<sup>52</sup>十叔身處在不為人知的角落，除了探視他的鄰居之外，他的存在便無人知曉。他的命運無可轉圜，一如他狹隘的活動範圍，不容轉身。角落的晦澀與十叔沒有希望的命運相互應對。

床板上的十叔由鏡像裡看見一牆之隔的屋外景象，但鏡子反射的是局部視野，與屋外無遠弗屆的世界相較，又是隅角之狹與天地之闊的對比，這是空間上

<sup>49</sup>史鐵生：〈沒有太陽的角落〉，《史鐵生作品集 1》，北京：中國社會科學出版社，1995 年，頁 35。

<sup>50</sup>同上註。

<sup>51</sup>史鐵生：〈原罪〉，《我與地壇》，北京：中國社會科學出版社，1993 年，頁 180。

<sup>52</sup>史鐵生：〈原罪〉，前揭書，頁 189。

的層次映照。十叔被困在角落裡，鏡子的折射擴大了他的想像，成為對揣想外界的素材。即便風景不動，他在同中尋異，由不變的景致中觀察變異的人跡，從他微渺的一角去想像屋外的流動，以自身乾涸的生命狀態去勾勒他人曲折的人生，以視線及想像代替步伐，即便被迫困鎖在不為人知的屋角，他仍擁有遊歷人間的能力：「他獨自在那兒同世界幽會，不知是它們從那兒來了，還是他從那兒去了。……在陽光中飛舞的是他的靈魂，在陽光中死去的是他的肉體」<sup>53</sup>禁錮之身的靈魂並未全然圍困在其中，他在鏡像裡穿梭自如。想像力克服殘疾的限制，跨越了角落的侷限，這是一種對生命的突圍的方式。十叔的人生被固定在木床上，極度的狹隘突顯了困境與孤獨的必然：「太陽又快回去了，十叔的小屋裡漸漸幽暗。在牆上，你幾乎分不清哪是窗口哪是鏡子了，都像是一個洞口一條通道，自古便寂寞著呆在那兒，從一座無人知曉的洞穴往曠遠的世界去。」<sup>54</sup>史鐵生運用狹廣對比，屋內屋外的寂寥與紛雜相互映襯，更顯出角落人生的悲涼。

〈別人〉裡的主角「我」因為電視機裡的一場跳水比賽，而開始追逐一扇窗口。沿路的奔波、打探，最後還是回到他的原點，自己的窗口。從自己的窗口去猜想他人的故事，「我」的追逐過程是單向的揣測，是一廂情願式的獨語過程。透過電視看跳水比賽背景裡的窗口，而啓發了許多想像，一切的線索來自電視機。

一般人的生活都是侷限的。「我」是所有人的代表，各有自己的際遇，其中必有追尋、亦有遺憾。「我」的失戀，便是一種遭遺棄的孤獨，孤獨造成「我」對視覺傳達的虛實產生質疑，鎖定電視裡一個遠方的窗口，想確知其是否真實存在，因而啓程，隱含著尋求肯定的心因。在曲折的追尋過程裡，「我」和一切所經過的人事物僅僅是短暫交會，彼此都是獨立的活在個人途徑中，「我」參與不了別人的生活，腦海裡的故事皆屬臆測，無從印證真假，人我之間並未建立實質的關係，「我」所真實擁有的最終還是自己的窗口，這是人共通的孤獨：

---

<sup>53</sup>同上註。

<sup>54</sup>史鐵生：〈原罪〉，《我與地壇》，北京：中國社會科學出版社，1993年，頁193。

每一個窗口裡都活著一個故事，一排排一摞摞的窗口裡，是很多很多願望的棲息之地。從那背景中找一個窗口注意看，注意看它。它應該有內容，沒問題，肯定有。你不知道它裡面有一個什麼故事，但它裡面肯定有一個活生生的故事。<sup>55</sup>

人終究被空間限制，從窗口看出去的視野自然窗內來的寬廣，往外所見的每扇窗口裡都是一種世界，對「我」而言，是開拓，也兼具了侷限。「我」始終處在觀望的角度，無論透過電視或窗口，所引起的種種猜想以及反覆的質疑，都是對困境的孤獨焦慮。

人往往在空間隔閡所見有限之下，產生對外環境或人物心理的諸多揣想，反映出自我存在的不確定性與生存價值的焦慮。跨越殘疾的藩籬，史鐵生將主人公的置於有限空間，使得視覺或接觸面都呈現狹隘，空間的壓迫使孤獨意識被擠壓而出，亦伴隨心理焦慮，這是人之常情，也是人共同的困境。

## （二）曠野意象

狹隘的空間顯現退縮性的孤獨，曠遠的空間則襯托出人無法與時空相抗衡的微渺小。

〈山頂上的傳說〉的癱腿小子深處在遠離小城的山頂，離群索居自然有其孤獨，而山的空間曠遠，視野遼闊，加強了主人翁的內心寂寥。在尋找鴿子「點子」的過程中，癱腿小子隻身走遍小城胡同，穿插其中的只有掃街老頭與他的對話，空間裡更多的是每個步伐下的獨白與追問，反覆間盡是殘疾者的不甘寂寞。小城的人跡與癱小子毫不相干，找鴿子的路上，只有曲折的胡同巷衖，一如他迂迴的心路，繁複錯綜的街道與心緒相映。主人翁在小城裡彎來拐去，孤單的身影與熱鬧的人群對比，從城中走向城邊，由城邊追往山頂，孤寡意識鮮明而層遞浮現：

---

<sup>55</sup>史鐵生：〈別人〉，《中國當代文庫精讀——史鐵生》，香港：明報出版社，1999年，頁37。

每條胡同都是那麼深長、冷清。風聲間歇的時候，就光聽見他「嗤啦——嗤啦——」的腳步聲。他不願意用柺杖，寧可不時站下來，用手撐一撐自己的腰，歇一會。

他已經走了大半個城了。風，揚起一陣陣塵土，打在路邊矮窗的玻璃上，發出細碎的「沙沙」聲。屋簷上的荒草瑟瑟地發抖。小城的春天總是刮這樣的乾風。他呼喚著走，仍然不見他的鴿子。腿有點疼了。雲層裂開了一道口子，露出了幾顆星星和一片深不見底的天。……昏暗的街燈排向遠外。

後夜半了。他走到了城邊。古老的城牆上空，懸著一個月亮和很多星星。月亮周圍有一個很大的風圈，月亮顯得很小。遠外就是那座山，就是山頂上現在常常有鴿子飛起來的那座山。

不知是什麼時候，他已經在城邊的空地坐下了，兩條腿不住地抽動，又酸又疼。身上全是汗。……黑峻峻的城牆上只有枯草在晃動，月亮把他的影子印在那片坑洼不平的空地上。

月光把路面照得發白，彎彎曲曲，起起伏伏，伸向遠方。小城被甩在了身後，前面的路仍然沒有盡頭。沒有終點，也沒有目標。只有路，只有走。」他開始還是走，搖搖晃晃，跌跌撞撞。後來乾脆就是爬。身旁是黑色的山谷，頭上是兀傲的山峰。山谷裡，仍然有風在那兒呼嘯。山峰很高，越是走近它」，越是覺得它高得可怕。

傳說，他爬上了山頂。他站在山頂上，接近了天上數不清的星星，望著地上數不清的燈火。就在這時候他看見了他鴿子。鴿子看他看見了它，就又

飛起來，向更遠更高的山峰飛去了……<sup>56</sup>

癩小子在空間視覺上始終是一個點，城的面積、屋舍的密度與他的形單影隻對應。其間深長的胡同、迤邐遠方的彎路，呈現點與線在平面上的對比，線性延展之下，寥落之情也漫漫長長。而星、月、天空的高不可及，山峰的巍峨與山谷的幽深，將視覺高度拉大，使身處其間的癩小子更顯微渺。在空曠遼遠的空間裡，一切晦暗不明，孤絕漫溢而出，史鐵生善用空間向度的相應對比，層層推進，視覺逐漸擴展，使癩小子的肢體語言環境氛圍中充分表達孤渺意象。

〈命若琴弦〉以首尾呼應的複沓筆法，蒼涼的場景作為故事的開端與結尾，在偌大的天地裡只有兩個瞎子琴師的身影，空間上的對比衝突即預告了師徒二人蹇困的命途。荒山野嶺的長途跋涉是全文的主要場景，師徒二人的棲身之地，是遠離人群二里地遠的野羊嶺上的一座頹圯小廟，以及無止盡的荒野：

莽莽蒼蒼的群山之中走著兩個瞎子，一老一少，一前一後，……方圓幾百上千里的這片大山中，峰巒疊嶂，溝壑縱橫，人煙稀疏，走一天才能見一片開闊地，有幾個村落。<sup>57</sup>

野羊嶺上有一座小廟，離野羊坳村二里地，師徒二人就在這裡住下。石頭砌的院牆已經殘斷不全，幾間小殿堂也歪斜欲傾百孔千瘡，唯正中一間尚可遮蔽風雨，……院裡院外、屋頂牆頭都長滿荒藤野草，蓊蓊鬱鬱倒有生氣。<sup>58</sup>

漫天大雪灰暗的天空連接著白色的群山。沒有聲息，處處也沒有生氣，空

---

<sup>56</sup>史鐵生：〈山頂上的傳說〉，《史鐵生作品集1》，北京：中國社會科學出版社，1995年，頁227、235、282、284、288、295、299。

<sup>57</sup>史鐵生：〈命若琴弦〉，《我的遙遠的清平灣》，台北：林白出版社，1989年初版，頁207。

<sup>58</sup>史鐵生：〈命若琴弦〉，前揭書，頁216。



曠而沈寂。所以老瞎子那頂發了黑的草帽就尤其躡動得顯著。他蹣跚地爬上野羊嶺。<sup>59</sup>

茫茫雪野，皚皚群山，天地之間躡動著一個黑點。……在深山裡，老瞎子找到了小瞎子。小瞎子正跌倒在雪地裡，一動不動，想那麼等死。老瞎子懂得那絕不是裝出來的悲哀。老瞎子把他拖進一個山洞，他已無力反抗。

60

這地方偏僻荒涼，群山不斷。荒草叢中隨時會飛起一對山雞，跳出一隻野兔、狐狸、或者其他小野獸。山谷中鶴鷹在盤旋。

現在讓我們回到開始：

莽莽蒼蒼的群山之中走著兩個瞎子，一老一少，一前一後，兩頂發了黑的草帽起伏躡動，匆匆忙忙，像是隨著一條不安靜的河水在漂流。無所謂從哪兒來、到哪兒去，也無所謂誰是誰……<sup>61</sup>

野羊坳是山裡的大村，但並未為全文帶來熱鬧的群眾氛圍，除了師徒二人以外，便只有蘭秀兒短暫地走入他們的世界，最終遠嫁山外，從此抽離。在情節與場景的安排上，不同於〈山頂上的傳說〉的層層鋪展之感，盲琴師二人始終在空杳之境孤身跋涉，不斷重複生命的輪迴，是一種漫長無盡的重杳。人生是重複不斷的兜圈子，沒有人參與他們的蒼茫，荒野裡的師徒二人彷彿自成一個世界，孤立無援地追求生命裡卑微的願望。滄海一粟的空間及輪迴綿延的時間，使人物身處其中更顯對命運的無力回天，吐露出巨大的孤寂。

〈毒藥〉開頭便呈現場景的遺世獨立，「在很遠很遠的地方，一片浩淼無際的大水中央，有個小島。」<sup>62</sup>大水與小島顯現空間反差，從空間敘述裡摻雜人物

<sup>59</sup>史鐵生：〈命若琴弦〉，前揭書，頁 232。

<sup>60</sup>史鐵生：〈命若琴弦〉，《我的遙遠的清平灣》，台北：林白出版社，1989 年初版，頁 234。

<sup>61</sup>史鐵生：〈命若琴弦〉，前揭書，頁 207。

<sup>62</sup>史鐵生：〈毒藥〉，前揭書，頁 237。

的命運隱喻，自給自足的島嶼似有桃花源之姿，實則要表現的是孤立無援的困境。

怪魚的獲益價值，使小島陷入孤獨的氛圍，島上人爲了搏得魚仙、魚聖、魚帝、魚王的美名，無不競相培育舉世無雙的怪魚，每戶人家以養神魚爲志，相互爲敵，處處保密，人與人因競爭而隔閡漸深，將自身置於孤絕之境。「老人」在六十年前，是個爲養怪魚而殫精竭慮不眠不休的青年，隨著夢想一再落空，慾望將自己逼入孤獨，無法肯定自身的存在。在他勘破生死之際，拋下孤獨絕境，離開遺世島嶼，始獲重生。再度回到小島時，民風更爲閉塞，詭異的情境盡是孤獨的氛圍：

家家都閉了門。家家也都沒了人聲。路燈也似黯淡了……忽聞奇異的聲音從四周漫起，始而細碎微弱，繼而唧唧咕咕嗡嗡嚶嚶便覺清晰，漸漸連成一片變得響亮。這卻稀罕。老人起身躡手躡腳到一家門前，耳朵貼近門縫細聽時，院裡果然就有那聲音。他在扒著門縫往裡看，一支火燭搖搖跳跳照見一對老夫婦木訥的臉。中間一隻魚缸。老夫婦分別面缸而跪，正給神魚餵食。那聲音不過是他們噤聲嚶嚶的低語罷了，或者也有神魚吃食弄出的響動。他又扒著門縫看了幾家，也都過如此。惟人數不同，有的是一家幾口唸唸有詞如同祈禱，有的是孤身一人自言自語彷彿發願，都同等虔誠木訥且有章法地小心翼翼餵那神魚。<sup>63</sup>

人生的孤獨有時是自求而來的。史鐵生在此呈現慾念與孤獨的關係，當人過度執意於某個目標時，會將自身置於孤獨，進而陷於困境。「老人」六十年後再回到小島，所見的是家家戶戶都有其焦慮，處於大同小異的孤獨之中，景象蕭索。焦慮來自於慾望與追求之間是否得以獲得肯定，也來自於不足及所求過多，人生便在這膚淺而現實的層面擺盪，孤獨便懸置其間。

〈關於以一部電影作舞台背景的戲劇之設想〉的前言，藉 A 的臨終信將全文

---

<sup>63</sup>史鐵生：〈毒藥〉，前揭書，頁 258。

作一清晰註解，也是對人生孤獨的隱喻：

……每個人都是孤零零地在舞台上演戲，周圍的人群卻全是電影——你能看見他們，聽見他們，甚至偶爾跟他們交談，但是你不能貼近他們，不能真切地觸摸他們。……當他們的影像消失，什麼還能證明他們依然存在呢？唯有你的盼望，和你的恐懼……<sup>64</sup>

A 是死了七天的遊魂，在舞台上尋找生存定位，卻無處容身。不論是作為背景的电影帷幕或是舞台上的群眾，所有場景內的景致與眾人他都無法構著，故事的主角卻形同虛設般無法融入人群之中。儘管場景不斷抽換，除了少數幾個角色（老警察、男孩 B、老太太、老頭、新娘新郎、楊花兒）與他簡短對答之外，其他人皆避 A 唯恐不及，或者視之為無物，他始終處於旁若無人的獨語狀態：

A 便走上去，試圖拉住其中兩個女孩的手插進隊裡。

這下可壞了，他剛剛碰到一個女孩子手，所有女孩便驚叫一聲然後四散而逃，逃上了背景螢幕——當女孩子們逃到層層垂掛的黑色帷幕後面時，背景銀幕上開始出現她們繼續跳舞的畫面。<sup>65</sup>

A 要挨近男孩，男孩倒退著、倒退著，猛地轉身，驚惶地逃上了銀幕。背景銀幕上，畫面恢復到馬廄前，暮色濃重。男孩在馬廄旁的小路上找到了他的媽媽，牽著他媽媽的裙裾，一步一回頭地走去，慢慢走遠了（出畫）。

66

銀幕上的 A 和楊花兒已經走遠，好像根本聽不到舞台上 A 的叫喊。

---

<sup>64</sup>史鐵生：〈關於以一部電影作舞台背景的戲劇之設想〉，《中國當代文庫精讀——史鐵生》，香港：明報出版社，1999 年，頁 101。

<sup>65</sup>史鐵生：〈關於以一部電影作舞台背景的戲劇之設想〉，前揭書，頁 123。

<sup>66</sup>史鐵生：〈關於以一部電影作舞台背景的戲劇之設想〉，前揭書，頁 152。

舞台上的 A：「楊花兒，——回來！回來呀！——你是說要帶……帶我走的呀，可我怎麼還……還是在這兒呢？楊花兒，快……快回……回來吧……」

銀幕上的 A 和楊花兒愈走愈遠，藍天花海中他們相依相伴，飄動的衣裙和躍動的身影漸漸隱沒在地平線那邊。

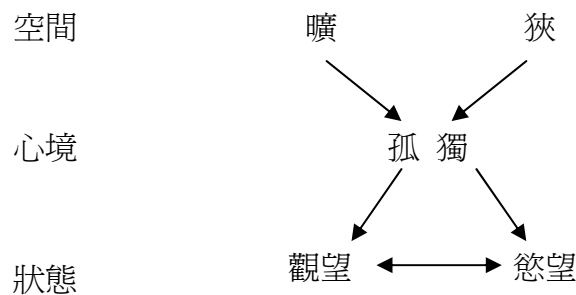
舞台上，A 呆若木雞。<sup>67</sup>

偌大的舞台上，A 在一幕幕無論是喧囂或靜默的幕次裡，他始終身處其中卻置身事外的遊走，努力想與周遭一切建立連結，卻一直遭拒。再加以背影的電影螢幕所呈現的都是廣大的景象，諸如：空無一人的街景、浩瀚無邊的城市、萬家燈火的夜景、遊人如織的動物園、音樂會…等等，舞台的空間的實境，佐以電影螢幕的虛境，A 在其間迴光映照式的嘆語，回顧一生裡的得失及反覆問難，虛實所建構出的三度空間讓隻身徘徊的 A 陷入更大的虛無。

不論是困於隅角，抑或是處於蒼茫，史鐵生筆下的現實環境營造出距離語境，以空間處理詮釋了人生孤獨，藉由牆、窗、鏡、帷幕的阻隔，或天、月、星辰的不可觸及，或廣或狹皆造成空間的限制，使人物與環境產生距離，主人翁的視角受限，只能處於觀望的角度，自我意識便得以突顯。他善用客觀環境的不穩定來顯示人物身處其間的不安全感，角落或是曠野都有其隱藏的憂慮，威脅著作品人物的信仰。空間上的隔閡使客觀環境具備虛幻感，強化了主角自我世界的真實性，人我界線分明。再藉由觀望姿態連結自我及他人，使外在環境豐富了原本狹隘的主角空間，虛實拉拒之間，主客環境衝突立現，寂寞孤獨隨之而出。行文中未明言孤絕之情，卻在情節與場景的相映下顯露作者意圖傳達出的孤獨意識：

---

<sup>67</sup>史鐵生：〈關於以一部電影作舞台背景的戲劇之設想〉，前揭書，頁 193。



綜觀之，人們陷落於孤獨狀態時便常處於觀望，渴視眼前一切不屬於己的遠景，慾望、夢想促使人不斷引頸企盼，不斷的張望又激起了更多想望，欲求與觀想相互激盪，人在此間反覆度日。一切的欲念及觀望都是因為對生存的焦慮，尋求認同與肯定，以擺脫孤寂獨的困窘。不論殘疾與否，這是人共同的處境。史鐵生析解了人們行為裡的種種動因，都是來自內在對生命途徑的倉皇，人生而孤獨的躁動，因此竭其心力的追索各種可能。

#### 四、愛的必要與艱難

愛，是人必然要面對的課題。愛所涉及的層面極廣，舉凡是親人、朋友或戀人，相互對待的同時，便有愛的可能。以史鐵生的生命歷程來看，殘疾讓他看見愛的重要與艱難。殘疾所造成的心理殘缺，需要靠愛來補償，因此他對愛的渴求便異於一般人，對於愛的體認也較常人深廣，他將殘疾以來對愛的觀察與思索鑄在小說議題中，讓人清楚看到愛拯救了蹇困，也滋養了所有苦境中的靈魂。

##### (一) 希望與嚮往

史鐵生曾經因殘疾之故，而自以為與愛情隔離，因此在「愛」的主題中，愛情佔有一定份量去抒發他對愛情的渴求。在他筆下，寫出了殘者追求愛情時的種種障礙，細膩地描繪心靈上對於愛情的渴望，他讓人看見殘者的心與常人無不相同，只是他們在過程中倍嘗辛酸。

〈沒有太陽的角落〉是殘障者暗戀與成全的無奈過程：

春雨濛濛，天空裡閃過一道電光攪動了三顆枯萎的心。……我偷眼去看王雪。我發現鐵子和克儉也在偷偷地看她。王雪隨著我們歌聲的節奏輕輕地晃著頭，兩個小辮子一個彎了一個直，一個直了一個彎。我們的歌聲更響亮了。

那些日子，我們生活中的全部樂趣更是都在這個角落裡了，只要有王雪，只要有王雪，只能是王雪。

我絕不是小說中那種高尚的情敵，正是因為我深深愛上了王雪，心上的防禦工事就又自然地築起來了——那是一道深壕溝，那是一道深身的傷疤，那上面寫著三個醒目的大字「不可能」。……心在追求人間僅有的一點歡樂的同時，卻在飽受著無窮痛苦的侵噬，這痛苦無從去訴說，只有默默地扼死在心中，然後變成麻木的微笑，再去掩飾心靈的追求。

那封信是這樣寫的：「你不要和他來往過密，你應該慢慢地疏遠他。因為他可能會愛上你，而你只能使他痛苦，會害了他。」那時我就懂了，我沒有愛和被愛的權利，我們這樣人的愛就像是瘟疫，是沾不得的，可怕的。

有一次我真的忘記了我自己：為了去撿王雪掉在地上的毛線團，我的手竟離開了雙拐，像健康人那樣去追趕、彎腰伸手，「啪！」我的胳膊摔破在石頭上……我願意再摔十次，因為王雪當時心疼的快要哭了，是我滿不在乎的樣子才又使她破涕為笑。

王雪是個好姑娘，她應該享有比別人更多的幸福，她最應該！她單純，不會想到要避開我們，難道因為這個我們反而要影響她的幸福嗎？難道好人

只有用犧牲去證明她的好嗎？難道幸福只是為那些把我們另眼看待的人預備的嗎？我們的心靈不是在頑固地追求嗎？<sup>68</sup>

未萌芽的愛戀，最終因道德輿論也因殘者自卑心態，讓我、克儉和鐵子最終默然捻滅內心的火花，以祝福作收。這是史鐵生癱瘓後的愛情經驗，他刻骨銘心地被世間的不公平傷害過，故能將暗戀過程中的情愫精準地描繪出來。主人翁的心緒起伏，反映了許多殘者的普遍心理，因為身體的不全，必須黯然隱藏愛意，默默守候，最終在自慚作祟下，目送愛人離去。

〈命若琴弦〉裡小琴師與蘭秀兒兩小無猜的愛戀，最後蘭秀兒遠嫁山外，小琴師在荒山裡奔走，愛情終究破滅如夢一場。〈我之舞〉裡，世啓的老婆帶著孩子不告而別，他只能日復一日的等待愛情的歸來。

愛情裡的人情冷暖，並未讓史鐵生因此而氣餒，他在殘疾所帶來的愛情問題裡，看見生命的暗號：

我想，上帝為人性寫下的最本質的兩條密碼是：殘疾與愛情。殘疾即殘缺、限制、阻障……，是屬物的，是現實。愛情屬靈，是夢想，是對美滿的祈盼，是無邊無限的，尤其是衝破邊與限的可能，是殘缺的補救。<sup>69</sup>

愛情是希望，足以振奮殘疾裡的所有委頓，將頹圯的人生再度撐起。殘疾是切實的人生，愛情是靈魂的解藥，靈魂與肉身在虛實之間產生超越作用，虛的未知引領人勇於跨越肉身的侷限，企求更美好的人生境界。

在〈山頂上的傳說〉裡，可看見史鐵生愛情觀的轉變，他在癩小子的追憶式獨語裡陳述了愛情的到來與無疾而終：

---

<sup>68</sup>史鐵生：〈沒有太陽的角落〉，《史鐵生作品集 1》，北京：中國社會科學出版社，1995 年，頁 39、41、42、44、46。

<sup>69</sup>史鐵生：《病隙碎筆》，香港三聯書店，2002 年，頁 66。

最好的時光是在她下了夜班的時候，第二天是白班，她可以在他這兒多呆一整天。她又說又笑，又連連打哈欠。「真睏，得回家睡覺去了。」她一遍又一遍地這樣說，仍然呆到了很晚。他送她到汽車站，一路上再編一個「加班」的瞎話……他們有過那麼一段好日子，最多隔一天就要見一次，見一次就呆很久，有很多話說。<sup>70</sup>

在他們相愛的那些年裡，當他們在一起的時候，恐懼總壓在他們心頭——她不能回家晚了，不能應該回家的時候不回家，否則她的父母就又要懷疑她是和他在一起了，就又要提心吊膽或者大發雷霆。他就像是瘟疫，像魔鬼，他們在一起的時候就是在探監，他們的愛情像是偷來的……使幸福的時光也充滿了苦難。

現在她就要走了，到很遠很遠的南方去了。他覺得她有一種輕鬆感，雖然她說她一定還要會到他身邊來。她自己沒有意識到，但是有，她有一種被解放了的感覺。這些天她總在說起南方，說的時候就變得歡快起來。……一會兒，歡快的表情在她臉上漸漸消失。他知道，她的思緒又回到北方來了；北方，和他，和「達摩克利斯劍」。果然，她說：「你放心，我肯定回來。」但那種輕鬆感沒有了……他隱約地感覺到，生活又到了一個轉折點。

他連到車站去送送她都不能，因為她的父母、親友都要去。他和她只能在這間小屋子裡告別。他只有默默地為她祈禱，……竟連別離也得偷偷摸摸，似乎是在犯罪。他理解了她那種輕鬆感。誰的天性不是願意過一種輕鬆的生活呢？<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup>史鐵生：〈山頂上的傳說〉，《史鐵生作品集1》，北京：中國社會科學出版社，1995年，頁276。

<sup>71</sup>史鐵生：〈山頂上的傳說〉，前揭書，頁232、233、234、238、239。



愛情所帶來的是親暱、歡快，殘疾卻附加上壓抑、罪惡，愛情之於殘者不如健康人來的純粹。初嚐愛情滋味的史鐵生倍感煎熬，以古希臘故事裡的達摩克利斯劍比喻他愛情生活的安逸祥和背後所存在的不安與危險。他無法向旁人分享戀愛的滋味，還得在內心裡與道德輿論拉鋸：

這輩子不行。這輩子全是夢，全是不應該。不應該拖累別人；不應該耽誤到她；不應該使她們家為他而不和睦……不應該，不應該！活得不應該，死還是不應該！<sup>72</sup>

你要是一扭身離開她，人們會說你是大好人。追求幸福是人的天性，而畏懼人言又是人生就的弱點。放棄追求就可以逃開那可怕的人言，然而心中就只剩了忍受。你要是能忍，人們又會說你是條好漢。然而，這好漢是因為害怕別人的舌頭而得名的，並不是因為他不想得到愛情。

如果樂觀和堅強靠的是走運。那麼不走運可怎麼辦呢？再說他也忘卻不了什麼，艱難的路，每一步都刻骨銘心；他也不佩服靠忘卻維持著樂觀、希望、高昂。

在常人眼裡，殘障者似乎必須要有成人之美的氣度，癩小子處在這樣的社會氛圍中內心自責又反抗著。若只能靠著遺忘愛情來克服殘疾所帶來的背運，若背運之人只能不斷地以樂觀堅強的態度去等待走運的奇蹟，史鐵生選擇不願抹滅這一段辛酸的過往。在這樣刻苦的經歷後，他沈澱出愛之於人的意義：

如今看來，真是要有一個姑娘。這可笑嗎？誰願意笑就笑吧。重要的是有另一顆心，做你的心的港灣。每一顆心都像是一只小船，在風浪中漂泊。

---

<sup>72</sup>史鐵生：〈山頂上的傳說〉，前揭書，頁 272。

要有一個港灣。小船可以在那兒停靠。幸福，是心與心之間的一條小路，只有在另一顆心那兒，你的心才能找到歡樂。否則，你失敗了，到哪兒去抱怨呢？你成功了，又和誰一起來慶賀呢？荒島不是港灣，也沒有那樣的一條小路。

人生彷彿就是這樣，又個魂牽夢縈的港灣，那麼就划吧，有足夠的力氣！就願意做很多事，有足夠的力氣！<sup>73</sup>

愛是倚靠，也是力量。不論是常或殘，人都需要愛的支柱及推進，否則便了無生趣：

假如這世界上還有人需要你，你就會勸死神等待。說不清是因為理智，還是因為感情。大約死神最初的剋星還是感情。世界上最牢固的東西是感情。你也許能因為高尚而得到些安慰，你也許能做到表面的樂觀、憂鬱、怨憤——死神在蛀你的心。只有當你感到那美好的生活也是屬於你的，你和別人是平等的，你心中才會真正升起希望。

他曾經很走運。他知道堅強和樂觀是怎麼一回事兒。死，不是被克服的，是被忘記的。愛神來了，順便帶來了樂觀和堅強。<sup>74</sup>

千萬年來，人類就這麼走著，要走向哪兒呢？走彎了腰，走駝了背，走的青筋佈滿了雙手，走得燈油熬瞎了兩眼……還是走，走死一輩，又出生了一輩，又有一輩年輕的繼續走。到底為了什麼呢？發明了這個，創造了那

---

<sup>73</sup>史鐵生：〈山頂上的傳說〉，《史鐵生作品集1》，北京：中國社會科學出版社，1995年，頁256、257。

<sup>74</sup>史鐵生：〈山頂上的傳說〉，前揭書，頁265。

個，又為了什麼呢？一切還不都是為了擺脫痛苦，走向幸福嗎？<sup>75</sup>

癩小子的故事裡，女孩終究遠離，而他終日追尋的是他倆共養的鴿子「點子」，那是逝去愛情的寄託。途中，他追悼愛情的起落，心路轉折自是血淚斑斑，終於豁然開朗。癩小子是史鐵生的化身，在愛情的頓挫中他激起更多的希望。「愛情並非有形之物，愛情是一種心願，他在思念中、描畫中，或者言說中存在。」<sup>76</sup>他認為愛情面前人人平等，愛與被愛的機會人人有之，每個人都能擁有對人生的嚮往，否則生活無以寄託。

史鐵生由人本主義的角度切入愛情的議題。傳統思想上的人我分別使得愛情產生隔閡，無形中讓生存弱勢者未能在愛的領域中享有等齊的尊嚴，健康人與殘疾者永遠隔著一條難以跨越的鴻溝。對殘者而言，群眾觀點造成重重的愛情阻礙，是生存權利的再次剝奪，使他們陷落到更深沈的困境之中。

身體上的殘缺，實屬人生困境的一種，獨獨剝奪殘弱族群的愛的 ability，不甚公允。史鐵生揭示人皆有生命的缺口，型態不一，但無論在何種處境之下，愛的能力及渴望一直存在。

愛何以重要？它能治癒心靈殘缺，給自卑的以信心，給受創的以撫慰，消弭所有困境中的孤獨。孤獨，是人共同的侷限，人在靜默死寂之境會惶惶不安，而質疑生的意義。而愛，足以劃破人間藩籬，讓人真切明瞭自身非獨活於世。因此，所有人都渴求愛情，在茫茫人海中若能有人相伴，一切苦處都將不會是心魂的負擔，而是相互的滋養。

史鐵生將愛情視為生存之必要，它讓人對生命有了寄望，更能釐清一切迷茫，確定何為追索的方向。愛情讓人勇於跨越障礙，將人際間的不平等化為平整。

## （二） 憐愛與扶持

愛有多面意義，除了愛情，世間仍有其他愛的形式支撐殘缺的心魂，使人得

<sup>75</sup>史鐵生：〈山頂上的傳說〉，前揭書，頁 289。

<sup>76</sup>史鐵生：〈活出愛〉，《靈魂的事》，台北：海鴿文化公司，2006年初版，頁290。

以有所寬慰。

親人間的關愛是人最初的愛，具有無窮的包容性，在親情之愛裡沒有人我差別，人與人間是親密共生的。從〈來到人間〉的大量對話中可見，年輕夫妻面對「先天性軟骨組織發育不全」的憂心忡忡：

他們知道自己要比孩子先離開世界，知道這孩子無論碰上什麼事都將是一個『難』字，一個『苦』字，不知道她能不能應付得了。

男人在夜裡才哭。男人睡著了的時候才把握不住自己。妻子把他推醒。那時月光又落在地上。他立刻很清醒：無論什麼事，也不管對不對，做不到就是做不到。因為愛這個孩子，所以不想讓她受以後這幾十年的痛苦，但正是因為愛又做不到。就想算命，不管算得準不準，反正你不會相信。或者不管你信不信，你還得活下去，該幹什麼還得幹什麼。<sup>77</sup>

年輕夫妻既自責又憂心，他們預見殘疾的苦，爲了未來，儘可能的爲孩子建立自信：「『他還說，』孩子哭著對媽媽說。『還說我就是大腦袋，就是…長得…難看，他還說。』『那怕什麼？那沒關係，』母親抹掉眼淚盡量讓聲音平緩柔和。『大腦袋怕什麼？矮個子也沒關係，你能在其他地方比別人強，比別人更有用。』」<sup>78</sup>在父母眼裡，孩子並不因先天殘缺而讓他們的愛所有減損。史鐵生在小說形式裡訴說父母無盡無私的愛，這是他身罹殘疾之後深深體認的心路。在他的散文〈合歡樹〉與〈秋天的懷念〉裡真切地寫出母親的愛：「母親的全副心思卻還放在給我治病上，到處找大夫，打聽偏方，花很多錢。她總能找來些稀奇古怪的藥，讓我吃，讓我喝，或是洗、敷、燻、灸。」<sup>79</sup>「母親撲過來抓住我的手，忍住哭聲說：

<sup>77</sup>史鐵生：〈來到人間〉，《我的遙遠的清平灣》，台北：林白出版社，1989年初版，頁195、198。

<sup>78</sup>史鐵生：〈來到人間〉，前揭書，頁205。

<sup>79</sup>史鐵生：〈合歡樹〉，《史鐵生散文·上》，北京：中國廣播電視出版社，1998年1版，頁7。

『咱娘兒倆一塊兒，好好兒活，好好兒活……』<sup>80</sup>他明瞭殘疾人父母內心的不捨與煎熬，因此在〈來到人間〉裡他精準而細膩地描繪出年輕夫妻為子女擔憂的種種情緒。在史鐵生眼裡，親情之愛是殘疾者的天然保護，消弭所有的歧視，讓殘者能在平等的對待之下，感受生的尊嚴，這一份愛便是殘者最穩固的倚靠。

除去血緣之愛，茫茫人海中，仍有良善的對待。在〈夏天的玫瑰〉裡，癱腿的老頭掛心著年輕夫婦初出世的孩子：

那個一出生下來就有百分之九十五的可能要成為殘廢的孩子呀！幹嘛一定要把他救活呢？當然，還有另外百分之五。可這是賭博是拿一個人的一輩子在賭博！為什麼呀？為了滿足父母的感情，就不怕把一個注定要受盡折磨的人帶到世上來？

老頭兒站起來，朝那所產院走去。他想去求求那對年輕的父母：讓那個倒楣的孩子安靜地去吧，那才是人道。

老頭兒從心裡感謝這個年輕的父親，可老頭兒的心突然又像是被撕碎了；他看見年輕父親的眼裡閃著淚光。老頭兒眼裡也一樣，他也喜歡孩子，是孩子都喜歡。他覺得沒有人比他更懂得這個年輕父親的心。<sup>81</sup>

一個嬰兒的不幸勾起老頭半途殘廢的生命記憶。非親非故，純粹出自切身之痛的憐愛，讓老頭懸念著即將面臨殘疾一生的初生兒。他以人道主義的角度去關愛，希望阻止另一個不幸的命運啓程，也同時悲憫必須在深愛與割捨中抉擇的夫婦。

〈山頂上的傳說〉裡掃街的老頭不時開導因殘疾而被愛遺棄的癱小子。胳膊無法舉起的老頭深知殘者的蒼涼，只能默默陪伴，在適當的時機裡，給他人生的經驗：

<sup>80</sup>史鐵生：〈秋天的懷念〉，前揭書，頁3。

<sup>81</sup>史鐵生：〈夏天的玫瑰〉，《史鐵生作品集1》，北京：中國社會科學出版社，1995年，頁152、153。

「告訴我」許久，老頭鎮靜了，說：「是不是，所有的人你都恨？」

他覺得心裡「咯噔」一下子，什麼東西被點破了。但是他否認：「沒有。」

心裡含糊，又改口：「不是恨所有的人。」

老頭不聽他的，說：「可你能把什麼事恨好了呢？」

他還想爭辯，老頭不容他爭辯，說：「沒用。你信我說的吧，什麼好東西都不是恨好了的，什麼壞事都是越恨越壞了的。」

「有時候，你看著別人過得好，你心裡也恨。」老頭說。

他不說話，沈著臉。

「有時候，你恨不能所有的人都跟你一樣，也殘廢。」

他不言語，使勁捋頭髮。

「你誰都恨，你沒準兒也恨我。」

「沒有！憑良心說話，這我可沒有！」他急得喊。

「因為我跟你一樣，也是個殘廢，」老頭說，笑了笑。

他鬆了一口氣，又低下頭。

「可要是別人也都殘廢了，你就又該同情他們了，你又盼著他們能治好了。像你願意我這胳膊能治好，我盼著你的腿能治好似的。那你何必這會兒盼著他們壞呢？」

「我不是真那麼盼。」他聲音很低，看看老頭。

「可是你心裡老憋得慌，老那麼想，覺得那麼想想就痛快。你要老是這樣，你準得變得古怪，讓人家怕你，讓人看見你就覺著不善淨，不像個好人。」

「我用不著他們把我當好人！我就是這副模樣兒！」他嚷。

「那你就更讓人瞧不起！」老頭也抬高了聲音。

「我用不著他們瞧得起！」

「那你還嚷嚷什麼？你不就是怕人家瞧不起你嗎？」

惶惶的夕陽，又在牆上顫抖。

點子嚇呆了，看著這一老一少，不知跳到誰一邊好。

「你要是真不在乎別人怎麼說倒好了。」老頭放低聲音。

「甬在乎，有些惡言惡語的你到真不用在乎。」老頭的聲音柔和多了，帶著歉意：「有些你一下兒弄不好的事，你也甬在乎。可你自個兒心裡想得明白，你剛才那樣不叫能耐。」

……

「你這不算能耐，」老頭還在說：「光會折磨別人。有能耐自個兒跟自個兒橫著點！幹出事來甬讓人家瞧不起。這才算回事……」<sup>82</sup>

掃街老頭與癩小子的對話足見他的憐愛與關照，一種同是天涯淪落人的疼惜，癩小子當前的處境或許是掃街老頭已走過的風雨，因此他句句切中癩小子的心思，但著長者訓斥的口吻，希望當頭棒喝能讓癩小子幡然徹悟，從怨懟裡走出。從他對癩小子說話時的情緒起落，可見他對身陷怨恨迷霧裡的癩小子有著多麼深刻而急切的關愛，盼望在一針見血的字句裡讓癩小子知道怨恨無濟於事，只會讓自己在不幸的際遇中輪迴。他也盼望著能激勵起癩小子的鬥志，讓他在人生裡專注的成就一事，讓他的人生能有所轉圜。一老一少的辯答裡，是殘疾人的心境，也顯露了殘疾人彼此的憐愛與扶持。

同樣惺惺相惜的情感在中短篇小說裡多所呈現，〈我之舞〉中四個殘疾程度不同的人，彼此相互照顧，陪伴並支柱；〈足球〉裡的兩個輪椅少年在巷術為共同的狂熱而競逐，並訴說著彼此盼望有朝一日能進足球場看球或者踢球的夢想，這是苦難中的友愛相伴；〈命若琴弦〉老少盲琴師一個村落一個村落的走唱，兩人走著同樣的路徑，當老琴師知道藥單換來的是一場落空及艱辛而踏實的人生時，他對小琴師憐憫與關愛，便在將藥單塞入音箱時的諄諄叮囑裡流洩而出；〈在一個冬天的晚上〉的顏面傷殘的腿癩男子與患有侏儒症的女子，而在大雪夜中趕路卻換來希望落空時，兩人在落寞中繼續扶持。〈我的遙遠的清平灣〉裡史鐵生

---

<sup>82</sup>史鐵生：〈山頂上的傳說〉，《史鐵生作品集1》，北京：中國社會科學出版社，1995年，頁237、285、286、287。

將自身際遇化爲故事，訴說著突然得病後，陝北的知青及農民是如何在險惡的環境中安撫他張皇不安，讓他即使在病中還能有餵牛的工作，還仍有尊嚴的活著，這份相互扶持的革命情誼始終銘刻在心。

史鐵生寫道：「如果沒有綠洲，駱駝走向哪裡？如果沒有港灣，小船往哪兒划？」<sup>83</sup>在殘疾世界裡極需要愛，讓他們位居命運底處的時候能有「與我同行」的感受，那會是心靈上的安頓，讓殘者不至於在困境裡感到孤獨，繼而絕望。在史鐵生的「愛」裡，無論是男女之愛或是扶持之愛，都是人所渴望擁有的，也是足以讓人跨越差別拉近距離的力量。

史鐵生中短篇小說的主要母題是環環相扣的。從殘疾遭遇中意識到死亡的迫近，進而挖掘出所有人都會面臨到的孤獨困境，然後推演出化解孤獨與死亡的方法，那便是「愛」。「愛」是困境的消解之道。在愛裡，人開始有了希望，有了嚮往，開始重拾對人生的憧憬，一切失落的靈魂因此得救，在史鐵生的字句中，道盡了人間悲苦，卻也暗藏了種種生機。

## 第二節 長篇小說的主題追索

中短篇小說是務實地追逐，在現實層面尋求肯定，發展至長篇小說，則企圖在理想境界中彌補遺憾，尋求更徹底的解脫。殘疾形象在長篇小說中，已不再是主人翁的形象特徵，取而代之的隱於無形的殘缺。史鐵生將殘疾形象昇華為概念，延續中短篇小說裡人生困境之必然存在的思維，在長篇創作中講訴人的生命追索，每個追索行動的前方都有一個渴望，而渴望來自於內心的缺憾。因此，長篇小說的創作主軸思維仍繼承他一直以來對人生的扣問，只是由現實中的具體層面追求超越至人生的夢想追尋階段，其寫作思維是站在同樣的出發點不斷的延伸，不斷攀延至更爲廣泛的哲理探問。《務虛筆記》與《我的丁一之旅》各有其

---

<sup>83</sup>史鐵生：〈在一個冬天的晚上〉，《我的遙遠的清平灣》，台北：林白出版社，1989年初版，頁33。



主要的意念隱於其中，分別代表了人生不同面向的探求。

## 一、《務虛筆記》：永恆的追逐

「務虛」是史鐵生對總體人類問題的苦思，他說：「世界上的人很多，每個人的世界其實又很小，一個個小世界大約只在務實之際有所相關，一旦務虛，便很可能老死難相理解。」<sup>84</sup>他將人的問題提升至哲學層面，提出了一連串的情境假設，這是對人生的種種推測與思索，讓人去抉擇該推哪扇門，去接受哪個結果。因此，他言之為「筆記」，便是在起筆之時即暗示了結構與解構的情節，像是將自己的追問逐一寫下，像是隨筆記錄似平行又交錯的不同人生片段，共組人心魂的秘密。

### （一）時間密碼

時間為何物？它是一個個連續不斷人所能感知自我的「現在」以及無法重現的「過去」、無從揣測的「未來」，隨時隨地都是一次起迄。〈寫作之夜〉揭開務虛之幕，古園為景，以「我」與男孩女孩的邂逅構成一篇預言，訴諸人生一世的生死起迄與流轉無常。起首，兩個未經世事的的孩子與我的片刻交集是「生」的開端，也是時間的啟動，現在、過去、未來正向前推衍，相遇之後便是失散，當下即成歷史：「我們很快就要互相失散，我和這兩個孩子，將很快失散在近旁喧囂的城市裡，失散在周圍紛紛紜紜的世界上，誰也再找不到誰。」<sup>85</sup>失散之後，就是各自生命的流離，命運由此延展，途經更多的人，遭遇更多的事，交錯後又分離，一次次的複沓造就了歷史。

「歷史」一詞代表事過境遷的不變動性，史鐵生深知時間的不可逆性，因此對於其作用於人的影響，甚感無奈：

你就會發現自己已被安置在一張縱縱橫橫編就的網中，你被編織在一個既

---

<sup>84</sup>史鐵生：《務虛筆記》，台北：木馬文化公司，2004年初版，頁13。

<sup>85</sup>史鐵生：《務虛筆記》，台北：木馬文化公司，2004年初版，頁15。

定的網結上，並且看不出條脈的由來和去處，那就證明歷史的確在。<sup>86</sup>

雖然還要過很久，還要過幾十年，還要經過誰也數不清的因緣，那事件震起的喧囂才會影響她的生命，但就在幾十年前那個寒冷的下午，小姑娘 O 的歸宿已不可更改。如果你站在四歲的 O 的位置瞻望未來，你會說她前途未卜，你會說她前途無限，要是你站她的終點看這個生命的軌跡你看到的只是一條路，你就只能看見一條命定之途。所有的生命都一樣，所有的人都是這樣。

我們都是這樣。<sup>87</sup>

若以命運角度言之，史鐵生將無可改變的過去或未來訴諸於宿命；而以時間切面視之，不可逆轉的便是歷史。面對歷史，人僅能處於被動的觀望姿態，站在現在的時間點上，以追述方式表達已知的過去。

雖然「歷史」不可更動，史鐵生看待時間三態卻是靈活的。他引述了艾略特對時間的想法，為務虛錯綜的人物及時空作埋一伏筆：

那智慧的老人他說：我們叫作開始的往往就是結束/而宣告結束也就是著手開始。/終點是我們出發的地方。那個從童年走過來的人，他說：如果你到這裡來，/不論走哪條路，從哪裡出發，/那都是一樣/……/激怒的靈魂從錯誤走向錯誤/除非得到煉火的匡救，因為像一個舞蹈家/你必然要隨著節拍向那兒「跳去」。這個老人，他一向年輕。是誰想出這種折磨的呢？他說：是愛。<sup>88</sup>

先驗性的口吻，為總體人生作一時間概述。老人與從童年走來的人分別代表不同立足點看待時間之於人生的意義，一個是即將抵達終點的，一個則是正在途中

---

<sup>86</sup>史鐵生：前揭書，頁 101。

<sup>87</sup>史鐵生：前揭書，頁 63。

<sup>88</sup>史鐵生：前揭書，頁 19。

的，點出起迄、命定、過程的並列存在。「這個老人，他一向年輕」則突破時間的侷限，將時間模糊，使之成為始末為一的生死共體，時間是即生即滅的流體。

模糊化的時間概念，著重於過程的具體存在意義，而不必受限於出生或死亡的日期。史鐵生對此有其親身印證：

時間對我來說就始於那個週末。在此之前一九五一年是一片空白，一九五五年那個週末之後它才傳來，漸漸有了意義，才存在。但一九五五年那個週末之後，卻不是一九五五年的一個星期天，而是一九五一年的一個凌晨——傳說我在那時出生，我想像那個凌晨，於是一九五一年的一個凌晨抹殺了一九五五年的一個星期天。那個凌晨，奶奶說，天下著大雪。但在我，那天卻下著一九五六年的雪，我不得不用一九五六年的雪去理解一九五一年的雪，從而一九五一年的冬天有了形象，不再是空白。……我站在今天設想過去有幻想未來，過去和未來在今天隨意交叉，因而過去和未來都刮著現在的風。<sup>89</sup>

事件的生成決定時間排序，即實際的存在體驗始是人生意義的成立。史鐵生以先破後立的方式重新建構時間觀念，以人作為立基，去建構時間的有效順序。時間的發生不足以構成人生，而是命運事件的產生構成時間意義，意即人握有時間權，而非時間控制人生流程。因此，他重整了「生日」的定義，一九五五年才是人生之始，才是具有意識的開端，而一九五一年，則僅僅是生命之始，這個起點需要一九五五年的意識建立後，才宣告成立，也才具有時間的意義。

同樣時間概念套用於所有人，「生日」是在有意識能力後，開展出的一次次命運交錯：

那麼，一個曾經被流放的人，生於何時呢？我想像他的生日。我想遍了我

---

<sup>89</sup>史鐵生：《務虛筆記》，台北：木馬文化公司，2004年初版，頁20。

的世界，一個被流放者的生日總來與我獨自回家的那個秋夜重合，也總來與畫家 Z 獨自回家的那個冬天的傍晚，和詩人 L 獨自回家的那個夏日黃昏重合，揮之不去……像所有的夜晚必然會降臨的黑暗一樣，那黑暗中必然存在著一個被流放者的生日。他的生日，遙遙蕩蕩，飄忽不定的生日必定也牽繫在一條掌起了街燈的小路上。也許就牽繫在我抱著那只千瘡百孔的足球回家的時刻，也許就牽繫在畫家不能忘懷的怨恨和詩人無法放棄的愛戀之中，甚至牽繫著 F 醫生、女導演 N、以及那個殘疾 C……遙遙蕩蕩曾經牽繫在所有人的睡夢裡，以致使一個被流放者的生日成為可能，成為必不可免。<sup>90</sup>

當重要時刻的定義生成，對一個人便是一次生的開始，一次人我命運的交割。事件發生，際遇已成，當下的時間點將使生命個體有了即生即滅的意義，人在時間點上亦同時獲得真實存在感。因此不論是殘疾人 C、詩人、醫生 F、女導演 N、女教師 O、畫家 Z、WR 彼此交錯或相疊的記憶，都是一段開始或結束的過程，時間在諸多人群裡同時具備現在、過去、未來，也同時表徵某階段的生滅起落。

時間三態的串連，可以是橫向的交錯，同時也是縱向的繼承，因此除了同一代的重疊、影響外，亦有異世代的連結：

由於她們，我又去看我窗外的那一群鴿子。一代又一代，一群又一群，那不過是鴿子的繼續，是鴿類繼續的方法、途徑、形式。就像晝與夜，是時間的繼續。就像昨天的你和今天的你，還有明天的你，那是你的繼續是同一個人的繼續。人山人海也是一樣，其中的每一個人一百年後最多二百年後就都沒有了，但仍有一個人山人海在那兒繼續，一如既往的喧囂踴躍夢想紛紜，這之間的銜接就如同昨天的你和今天的你，看不出絲毫斷裂和停

---

<sup>90</sup>史鐵生：前揭書，頁 112。

頓。<sup>91</sup>

時間縱橫行進，交織出世代代，當代的須臾短促與世代的綿長延續，對照出片刻與永恆的生命特質。史鐵生以不同角度切入時間的面向，因此，時間於毀立過程中，開始鬆動且具可塑性，靈動地於情節之間轉換。

人在時代流轉之間所歷經的故事可將時間予以形塑，作為記憶或想望的標示，一如路途上的里程碑，如此時間便有具體的存在：

令我迷惑和激動的不單是死亡和結束，更是生存與開始。沒法證明絕對的虛無是存在的，不是嗎？沒法證明絕對的無可以有，況且這不是人的智力的過錯。那麼，在一個故事結束的地方，必有其他的故事開始了，開始著，展開著。絕對的虛無片刻也不能存在的。<sup>92</sup>

時間的運行無可逆轉，但在人際活動中或重複，或交疊，或延續，或跳躍穿梭於人生故事裡，無所不在。在此，史鐵生在時間與故事的推進中探究存在形式的虛實有無：

現在是趨於零的，現在若不與過去和未來連接便是死滅，便是虛空。那麼未來呢？未來是真實的嗎？噢是的，未來的真實在於它是未來，在於它的不曾到來，在於它僅僅是一片夢想。過去在走向未來，意義追隨夢想，在意義與夢想之間，在它們的重疊之處就是現在。在它們重疊之處，我們在途中，我們在現在。<sup>93</sup>

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

---

<sup>91</sup>史鐵生：前揭書，頁 131。

<sup>92</sup>史鐵生：《務虛筆記》，台北：木馬文化公司，2004 年初版，頁 18。

<sup>93</sup>史鐵生：前揭書，頁 21。

刺痛。現在才能存在。現在才能往來於過去和未來，成為夢想。<sup>94</sup>

時間存在的三種形式分佈人生之中，當下倏忽而過，唯過去與未來在隨時成型。過去、未來的交錯點便是現在，三者緊密連結，始構成時間之流，情節故事於此間交會，回憶存在於過去，夢想存在於未來，追逐即是當下，人的意識使時間的存在趨於有，而非虛空。過去、未來看似虛無，但卻是當下實有的存在。

因此，記憶成爲時間的載體，承載有意識且富意義的片刻，「往事，過去的生活，分爲兩種。一種是未被意識到的，它們都已無影無蹤，甚至談論它們都已不在可能。另一種被意識到的生活才是真正存在的，才被保存下來成爲意義的載體。」<sup>95</sup>「過去並未消失，而未來已經存在。」<sup>96</sup>史鐵生明瞭時間對於人所產生的作用，對於過去，我們總是感到遺憾或想念而無法放下；對於未來，我們總是企求或惦念而縈繞在心，它們分別是人的緬懷與想望，因此，它們隨時與現在並行。

「『心理時間』實質是人的主觀體驗的時間效應，是人們所感知的時間的某種強度和變動」<sup>97</sup>人對於時間的延續、停頓或錯綜都來自於心理時間，史鐵生將抽象時間附著於人事，使之不再僅僅是虛無的概念，而是具象性的存有。他以具體的譬喻，將時間意義付諸示現：

如果這舞台的燈光照亮著你，如果我們相距得足夠近，你的影像映入我的眼簾，這就叫作：現實。

如果這舞台的燈光照亮過你，當我回來你的影像已經飄離，如果你的影像已經飄進茫茫宇宙，這就叫作：過去。

如果我已經回來，如果你已經不在，但我的意識超越光速我以心靈的目光追蹤你飄離的影像，這就是：眺望。

---

<sup>94</sup>史鐵生：前揭書，頁 453。

<sup>95</sup>史鐵生：前揭書，頁 21。

<sup>96</sup>史鐵生：前揭書，頁 30。

<sup>97</sup>金建人：《小說結構美學》，台北：木鐸出版社，1988 年初版，頁 30。

如果現實已成過去，如果過去永遠現實，一個傷痕累累的欲念在沒有地點的時間中或在抹殺了時間的地點上，如果追上了一個飄離的影像那就是：夢。<sup>98</sup>

人的記憶來自於外在環境的互動而產生時間的定義，因此他將時間與人的關係以舞台的動向與觀眾的視覺為喻，則時間的型態與人的感受立現，所謂的現在、過去、未來也附著於人的姿態上，形成人生裡的現實、眺望與夢想。

《務虛筆記》在處理時空背景上是模糊的，人物、情節在時空中重疊，似曾相識之感時而有之，史鐵生穿梭期間地闡述時間定義，而人物們亦討論著時間的意義：

所謂「昨天」，也許不如乾脆說「過去」。但是不，這不一樣。譬如，說「我們的過去」，那只是在陳述一個事實，要是說「我們的昨天」呢，便包含了對那段時光的態度。譬如「我們從過去走來」不過是陳述一種進程，而「我們從昨天走來」卻是在驕傲著一種進步。「過去」僅僅是對時間的客觀描述，「昨天」卻包含了對歷史主觀感受。<sup>99</sup>

我想，女教師 O 是說：「可是一切，都像是昨天。」

而 WR，我想他的回答卻是：「可是一切，都已經是昨天。」

不難聽出，O 的「昨天」是在把過去拉近，把過去與現在緊密相連。而 WR 的「昨天」，卻是把過去推遠，把過去推開置於今天之外。

他們必會像我一樣，感覺到這兩個「昨天」的完全不同。

在這兩個完全不同的「昨天」之間，他們面對面站著。在他們之間連一條直線取其中點，他們的目光在那兒時而相碰，時而分開。那樣子就好像找

---

<sup>98</sup>史鐵生：《務虛筆記》，台北：木馬文化公司，2004年初版，頁240。

<sup>99</sup>史鐵生：《務虛筆記》，台北：木馬文化公司，2004年初版，頁329。

不到一個門，就好像兩個人之間有一道透明的高牆——兩個「昨天」，站在一道「今天」的高牆兩邊，互相能夠看見，但是沒有門可以相通。或者是，兩個完全不同的「昨天」是兩把完全不同的鑰匙，只能打開兩個不同的門。<sup>100</sup>

在字斟句酌間，時間作用於不同的際遇時，對人產生不同的定義。像是密碼般的，只有當事者能釐清記憶、時間、人生三者的位置。女教師 O 念及年少時與 WR 曾有的愛戀，過往便像昨日般清晰可見，溫潤猶存。WR 則亟欲與童年記憶切割，昨日早已走遠，他不願留戀。兩個曾經重疊的昨日，歷經多年的各自磨難後，於今日面前相視，卻已是天差地遠的隔閡，足見時間在二人身上發酵出截然不同的人生況味，使得兩者主觀感受南轅北轍。金建人在《小說結構美學》中提到時間的多種層次：

交疊式和輻射式小說都愛用人物短狹的「現在」去包裹或網絡漫長的頭緒紛紜的「過去」，儘管從另一角度看，那「過去」也是一個又一個處於彼時的「現在」。通過人物的言行和作者敘述來表現「現在」，通過人物想什麼和怎樣去表現「過去」，其佈局往往是：(1) 現在——過去——現在；(2) 現在——現在與過去相互交叉滲透——現在。<sup>101</sup>

這是小說家在時間的整齊性與豐富性上的切割與組合，時間差會將故事行進的層次加以轉換，使得情節在時間的向前與倒撥裡，有了受到強調或起了懸念效果。

時間是故事發展的必要條件，但《務虛筆記》擺脫了一般長篇小說的敘事窠臼，並未將時間列為僅僅是故事延續的副件，而將其置於小說探究的主題之一，並散落於各章節，使時間議題隨處可見，變形於不同角色身上，而作用出不同的

<sup>100</sup>史鐵生：前揭書，頁 330。

<sup>101</sup>金建人：《小說結構美學》，台北：木鐸出版社，1988 年初版，頁 42。



時間意識。史鐵生鍊字式地反覆琢磨時間的定義，離析過去、昨日、今天、現實、未來、眺望以及歷史等等詞彙，將詞義精準的區隔，使得人物在不同的時間詞彙裡，顯露其心跡。他又以主客觀兼具的方式，不斷地析解時間之於人、時間之於世界的關係，由此可見，史鐵生在時間排序上的靈活，吐露了他對於時間運轉具有某種程度的遺憾與渴望，因此在他的意識裡有著對時間的焦慮隱隱在創作中顯現。

## (二) 愛與背叛

《務虛筆記》延續了史鐵生中短篇小說的愛情主題，其中所涵蓋的除了殘疾的糾葛外，從愛情議題中延伸出忠實與背叛，從中去探問「什麼是愛情？」。

殘疾人 C 因生理上遭遇巨變而對愛產生許多矛盾，當他面臨愛時，卻無法跨越傳統思維的藩籬，反覆質疑愛的權利及意義：

寫作之夜，我印象中的每一個人來說過：

C，你太自私了。C，你不要把一個好姑娘的青春也毀掉。

X，你太自私了。X，別為了滿足你的同情和憐憫，讓一個痛苦的人更痛苦吧。

X，你不如只把 C 當作朋友吧，一般的朋友，那怕是最親密的朋友。

C，你讓 X 離開吧，你仍然可以做她的朋友，一般的但是最親密的朋友。<sup>102</sup>

C 的憂慮將被證明絕非多餘。

多年以前，當我途經一個截癱者的熱戀史，我聽見了，響在四面八方也響在 C 自己的心裡的聲音：

「你愛她，你就不應該愛她。」

「她愛你，你就更不應該愛她。」

---

<sup>102</sup>史鐵生：《務虛筆記》，台北：木馬文化公司，2004 年初版，頁 407。

為什麼？

「你愛她，你就不應該損害她。」

「她愛你，難道你反而要損害她？」

損害她？怎麼會是損害她？

「你可以愛她，但是你真的要拖累她一生嗎？」

「你可以殘廢，你還要再把她的青春也毀掉嗎？」

「你要是真的愛她，你就不應該再追求她，就不要再糾纏她……否則你豈不是害了她？」

殘疾，在漫長時間裡的一段路上，曾是一種瘟疫。C：你愛誰你最好是遠遠地離開誰，放了她吧，那樣你就像是一個好人了。<sup>103</sup>

在史鐵生中短篇小說中，僅含蓄地吐露殘者對愛情的渴望與卻步，對於殘者的心跡並無較細膩的直陳書寫。而在《務虛筆記》裡，他時而站在敘述者的客觀立場講述常人對於殘者愛情的苛求，時而以殘疾人C的口吻去陳述對於愛情的矛盾，裸裎地呈現常、殘二者的心緒，也暗示社會眼光之不公。

愛情與殘疾並列時，便有了利益得失的道德考量。若殘疾者擁有愛情，他便是自私的獲利者，反之，則獲得了成人之美的封譽，史鐵生在此以叛徒理論推衍，暗諷世俗道德的偽善與嗜血，在寡不敵眾的情況下，以群眾意識讓弱勢者無以反抗，選擇在成全道德的情況下背棄自己的愛情，這突顯了愛情的無奈與困窘。對殘疾者而言，愛情讓人生的困境出現曙光，卻也陷入兩難。在愛情裡孤軍奮戰的C只能蒼涼地說：「沒有什麼能證明愛情，愛情是孤獨的證明。」<sup>104</sup>人因為孤獨而尋求愛情，希望將自己的孤獨交付出去，但往往現實中並非盡如人意，C的困境也同時是所有人的困境，這是愛情的殘酷。

在〈孤單與孤獨〉裡史鐵生將C所提及的孤獨延伸，在如戲的人生裡，愛情

---

<sup>103</sup>史鐵生：前揭書，頁411。

<sup>104</sup>史鐵生：前揭書，頁440。

在孤獨裡扮演什麼樣的角色：

愛情是不能強制的，愛情是自由。愛情是不能遮掩的，愛情是平安。那時，裸體脫去裸體之衣，作為心魂走向心魂的儀式。<sup>105</sup>

不能，愛情豈不仍像是一個約定的戲劇？我們不是表演，但我們還是在圍定的舞台上。我們是現實，但我們必須與他人保持距離和隔斷。我們是夢想，但我們的夢想被現實限制在現實裡。我們是親近、是團聚，但我們仍然是孤獨、是疏離……那麼愛情是什麼？愛情，到底是什麼？<sup>106</sup>

在他眼中愛情是不需矯飾，袒裡相見，人藉此釋出孤獨，重獲心魂的自由，但又在現實中再次感到孤獨，因此，愛情令人在親疏之間感到困惑，而人往往在避免精神孤獨而追求愛情。

在愛情、殘疾、孤獨之間掙扎，史鐵生想起了人們對於「背叛」的定義：

這讓我重新想起「叛徒」的邏輯：你被殺死了，你就是一個應該活著的好人；你活下來了，你就是一個應該被殺死的壞蛋。這一次不是「叛徒」，這一次是「殘疾」。這一次生或者死的，不是生命，是愛情：讓你的愛情死去，你就是一個可敬可愛的人；讓你的愛情活著，你就是一個可悲可怕的人。<sup>107</sup>

他必須在「叛徒」邏輯中抉擇，當個殘疾的好人？抑或是當個勇敢的叛徒？

C 遭遇的不僅僅是戀愛時的道德輿論與孤獨，在結婚登記時，辦理登記的老太太投以質疑的眼神，他面臨到另一個愛情問題：性。由此可知，在普遍健康人

---

<sup>105</sup>史鐵生：前揭書，頁 434。

<sup>106</sup>史鐵生：《務虛筆記》，台北：木馬文化公司，2004 年初版，頁 434。

<sup>107</sup>史鐵生：前揭書，頁 412。

眼中，殘者除了沒有戀愛的權利之外，似乎也從他們手中奪走性的能力。他在「性」裡看見另一種歧視。由此，史鐵生深思：性與愛的能力是否對等？他在〈殘疾與愛情〉提問：

是的是的我們都相信，性，並不就是愛情。但從中減去性，愛情還是愛情嗎？

當然不。那是不能分開的。

性呢？性，都是什麼？那慾望單單就是性交（或者叫「房事」）嗎？

那不泯的慾望都是從哪兒來呀，要到哪兒去？歡樂的肌膚相依一樣都是走在怎樣的路途上？那牽魂攝魂的所在，都是什麼啊？<sup>108</sup>

他在此處肯定了性與愛的並存性，並無何者凌駕其上的論斷。而同樣的疑問出現在〈慾望〉一章中，L的戀人面對二人關係時，提出了同樣的質問：

她在裡間：「是不是說，愛情就是，性的實現？是現實性的一條穩妥的途徑？」

她在裡間走來走去：「是不是說，你的愛情僅僅由性的實現來證明？」

她在裡間，在窗前停下：「還是說愛情僅僅是，受保護的性權利，或者受限制的性權利？」

她離開窗，走到門邊：「如果你的幻想能夠實現，我和她們區別還有什麼呢？」

他在外間，面壁喊道：「可我並不想實現，這才是區別。我只要你一個，這就是證明。」

「幻想如果是幻想，」她說，「就不會是不想實現，而僅僅是不能實現，或者尚未實現。」

---

<sup>108</sup>史鐵生：前揭書，頁34。

詩人糊塗了。我想這很可能就是詩人常常對自己的追問和回答，實際上詩人的每次的追問有都是結束於這樣的糊塗之中。<sup>109</sup>

愛是性的屏障抑或是性的侷限？性是愛的幻想還是實踐？性與愛是否有忠誠的必要？詩人 L 游移在諸多設問之中：

詩人躺在黑夜裡，我想：什麼是專一的（忠誠的，始終不渝的）愛情？如果那是普在的、固有的、自然而然的事，人類又為什麼要讚美它？如果幻想紛紜（或慾望紛紜）是真實的、不可消滅的，人類又為什麼主張專一的愛情？如果愛情是一種美好的感情，又為什麼只應該一對一呢？<sup>110</sup>

如果欲望紛紜為真，又為什麼要控制，為什麼不允許紛紜的幻想變為紛紜的現實？但如果那樣，愛情又是什麼？愛情與性欲與嫖妓的區別何在？人與獸的區別何在？愛情的不可替代的魅力是什麼？這人間為什麼，除了性之外又偏偏有一種叫作愛情的東西呢？偏偏有一種叫作愛情的東西，而且被讚美，被渴望，被捨生忘死地追尋？<sup>111</sup>

愛情在人與人之間如何產生？又如何變化？史鐵生以性為引子，使愛情複雜的實質裸裎而出，在他眼裡，性是征服身體上的差異，是追求慾望的儀式，是對愛的嚮往。當愛情摻雜慾望、幻想與性而變得不單純，詩人 L 欲追索愛情的本質以釐清四者界線，卻又更加迷惑。

美好的愛情，為什麼只對一個？自由和平安，為什麼只能一個和一個？虔誠地看你不盡不哀的愛欲吧，跳出那個陷阱。承認這夢想，並且供奉這希

---

<sup>109</sup>史鐵生：前揭書，頁 277。

<sup>110</sup>史鐵生：《務虛筆記》，台北：木馬文化公司，2004 年初版，頁 281。

<sup>111</sup>史鐵生：前揭書，頁 282。

望，說你愛她也愛她們，說你會愛所有可愛的女人吧，你便填埋了那個陷阱。苦而卑瑣的那個陷阱，把「純潔」搞得多麼慌張、狼狽。<sup>112</sup>

詩人 L 在他未盡的長詩裡，吐露了對於愛情的憧憬，寫詩的初衷是對美好愛情的執異，這個質問是忠誠與背叛的糾葛，是突破與傳統的交辯。

卡繆對愛有這樣的解釋：「愛並不能使我們免除自私，只能讓我們體認自私，並使我們心底存有一個遙遠的國度，在那兒完全沒有自私。」<sup>113</sup>愛與背叛、忠誠之間，是人的私慾作祟。史鐵生擅長以一連串的追問中將問題的核心越辯越明，藉由問題解答問題，再由問題裡篩檢出新的議題。在殘疾人 C 與詩人 L 的故事裡，愛情不再是人們所憧憬的美好，而是有諸多人性晦隱在其中，他們翻攪出內心深處的慾望與矛盾。愛與性之不可分，愛是心魂上的渴望，使囚禁的靈魂得到自由與舒展，而性是生理上的需求，使慾望得以實現，性將愛、心魂、慾望、現實牽繫在一起，粉碎愛情單純而美麗的表象，呈現所有人在戀愛情境裡慾望實現與心魂自由的拉鋸。在追求身心平衡的過程中，忠誠、專一是愛情裡最根本的美好，還是最煩惱、矛盾的起源？由此，史鐵生提出了「叛徒」意識，探討背叛的議題。

在女教師 O 追尋真愛的過程中內心交纏著忠誠與背叛，她在愛上畫家 Z 時，義無反顧地離開當時的丈夫，她背負了背叛的道德罪名，卻在她的遺書中寫下：「在這世界上我只愛你。要是我有力量再愛一回，我還是要選擇你。」<sup>114</sup>這又是對愛情忠貞的表現。她的愛情是夢想與現實的衝突，渴望於真愛，卻限制於現實：

她在小鎮上漫無目的地走。畫家此刻在哪兒？在幹什麼和想什麼？不知道。但這也仍然不重要。她來到這兒不是為了找到什麼，她來到這兒不如說是為了逃離。逃離一種與她的夢想不相吻合的形式，逃離與她真確的心

---

<sup>112</sup>史鐵生：前揭書，頁 430。

<sup>113</sup>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 82。

<sup>114</sup>史鐵生：《務虛筆記》，台北：木馬文化公司，2004 年初版，頁 46。

願不相融洽的狀態。那是什麼？那是什麼我已經明白：她要逃離的是那個她曾經稱之為家的地方，是那個她曾與之同床共衾的人，是她的合法丈夫，她要逃離的是一個無辜的男人。逃離、欺騙、不忠、背叛，這些詞她都想到了，甚至變成聲音她都聽見了。傷害、折磨、負疚，對一個無辜的人和對她自己，這些她都想到了，變成畫面她都看見了，變成一縷味道她已經聞見了，而且知道這一切注定要成為現實永遠都不能消滅了。<sup>115</sup>

她像個十五六歲的小姑娘那樣，懷著恐懼和迷茫或者還有激動，問自己：愛情到底是什麼？愛情不是法律，對，不是。愛情不是良心，對，至少不是由良心開始和良心決定的。愛情不僅僅是生理的快樂，對，不僅僅是那種事。那麼，愛情也不是愛護的感情嗎？不是。至少不全是。主要不是。從根本上說，不是。否則，愛情的物件就可以是很多人了。愛護的情感，加上性慾，就是了嗎？當然不，至少那絕不是一個加法的問題。那麼到底是什麼呢？<sup>116</sup>

婚姻所圈籛的是忠貞的傳統觀念，是否實為愛情則有待商榷。女教師 O 遇見畫家 Z 後，有關於丈夫的記憶便成爲一種概念，而愛情是以一種跳脫於婚姻形式的姿態存在著，女教師在死前所追求的是愛情的真實降臨，那是她夢寐以求，而非任何形式的實踐。因此她在離婚前反覆思索愛情與婚姻、家庭、欺瞞、忠誠……等諸多詞彙的意義，若繼續配合傳統禮教對婚姻的定義，她是忠貞的配合婚姻模式的行進，卻違背了自己感情的發展，反之，她將是禮教社會裡的背叛者，卻忠於自我的真實情感。

「背叛」的罪名一旦附身，換取而來的是各方的揣測與猜忌，包含共處於愛情狀態中的另一伴。畫家 Z 不斷地質疑女教師 O 的愛情使她備受煎熬。WR 如此

---

<sup>115</sup>史鐵生：《務虛筆記》，台北：木馬文化公司，2004年初版，頁47。

<sup>116</sup>史鐵生：前揭書，頁51。

推斷 O 的死：「O 是處在這種『忠於』和『開創』之間，這是最艱難最痛苦的境地，她找不到出路於是心被撕成兩半，她不敢面對必須的選擇。」<sup>117</sup>衝撞約定俗成的體制過程，勢必要會成為壯烈成仁的叛徒。

「叛徒」是〈葵林故事〉的主軸，Z 的叔叔和葵林裡的女人從青梅竹馬的愛戀到革命情誼，但終究人生的發展並未如他們對彼此的承諾，葵林女人在革命中犧牲，卻也成為了叛徒，她為了信守愛情的承諾而背叛了革命，葵葉上的「我罪孽深重，但從未懷疑當初的信仰。」說明了她的忠與叛。而叛徒的處境是孤獨至極的：

她躲起來看外面的人間，這時候她抑或我，才看到了比拷打、羞辱、輪姦更為殘酷的懲罰：歧視和孤獨。……孤獨，不是在空茫而寒冷的大海上隻身漂流，而是在人群密聚的地方，在美好生活展開的地方——沒有你的位置。<sup>118</sup>

由叛徒的境遇中延伸出另一種孤獨意識，吐露了人們的群眾意識裡隱藏的劣根性。孤獨是群眾歧視所塑造出的排擠效應：

從古至今，對於叛徒，世界沒有第二種態度，對叛徒的歸宿不給予第二種想像。一個叛徒，如果不死，如果活著，除了被千夫所指萬人唾罵之外沒有第二種後果。人們一致認為，叛徒比敵人更可怕，更可憎恨，叛變是最可恥最可鄙視的行為。<sup>119</sup>

疼痛、死亡、屈辱、殃及無辜的親人、被扯碎的血肉和心魂……人們深知這處境的可怕，就創造出一個更可怕的懲罰——「叛徒」，來警告已經掉

---

<sup>117</sup>史鐵生：前揭書，頁 556。

<sup>118</sup>史鐵生：前揭書，頁 318。

<sup>119</sup>史鐵生：前揭書，頁 309。



進了那可怕處境中的人，警告他不要殃及我們，不要把我們也帶進那可怕的處境。「叛徒」這個詞就是這樣被創造出來的，作為一種警告，作為一種懲罰，作為被殃及時的報復，作為預防被殃及而發出的威脅，作為「英雄」們的一條既能躲避痛苦又能推卸責任的活路，被創造出來了。<sup>120</sup>

人們在道德領域裡往往為求自保而產生了約定俗成的規準與懲戒，「叛徒」是群體意識下的產物，讓違背群體規則者得到罪罰，讓他選擇背離的同時，也遭到群眾的背棄，孤獨便是背叛的最終處境，是最嚴厲的處分。葵林女子最終離群索居，鎮日在小屋裡等待 Z 的叔叔再次到來，也預見自己將不再被愛，她清楚知道叛徒的刑罰是永無止盡的歧視與孤獨，她承受一切後果只為了始終沒有背離的承諾。

不論是誰，都有執迷不悔的信仰，不論是殘疾人 C、詩人 L、女教師 O，抑或是葵林女子，他們堅貞於愛情的夢想，自陷於孤獨的叛徒之境而不顧。人們往往以結果論來看待愛情裡的忠誠與否，而史鐵生在愛與背叛中，看見群體意識的偏頗獨斷及殘忍，也看見背叛的裡層有堅定的忠誠情結，那是發自人對愛的渴望與追求。

所謂「叛徒」，應以對象論之，C 忠於他的愛情與婚姻時，他僅僅是輿論裡自私的道德背叛者；L 也許在每段感情的性與愛中是真誠的，但面對眼前的女子與以往的情人們之間，他似乎又不那麼純粹的忠誠；O 在婚姻制度裡，是個背叛者，但於她的人生裡，她卻忠忠實實地面對愛情；葵林女子為了實踐再會情人的諾言，選擇在革命社會裡當個叛徒，承擔眾叛親離的孤絕。在愛情面前，人都必須辨別現實與夢想孰輕孰重，也必須掂量妥協與叛離的後果為何，成全其一，必背棄其一，忠誠與背叛本難兩全，史鐵生將愛情的抉擇與群體的價值觀統合觀之，使得背叛者的抉擇與心理狀態得以完整呈現，他們都具有忠於愛情的形象，因此在群體價值中更顯叛徒的珍貴。

---

<sup>120</sup>史鐵生：前揭書，頁 379。

### (三) 夢與現實

「一部文學作品，即使不紀錄夢境，本身仍是一個夢，作者的夢。它代表作者的潛意識願望的實現，或者記錄了無法實現願望的哀嘆。」<sup>121</sup>創作過程是將作者過去經驗裡的心靈殘屑重建。《務虛筆記》裡紛雜交錯的主角們都有個夢，或深藏於內心，或根植於潛意識中。夢的起源來自人生的缺憾或渴望，讓他們不自覺的陷落在某種生命週期，不斷地追逐人生裡似有若無的曾經或未來，漸漸的形成他們的信仰。

每個人的夢與追逐都不盡相同，也因此形塑出截然不同的生命路徑，人是夢的承載體，也是實踐體，史鐵生在思索命運時，推論生命的異質性來自於不同的慾望與夢想：

什麼才能使我們成為人？什麼才能使我們的生命得以擴展？什麼才能使我們獨特？使我們不是一批中的一個，而是獨特的一個，不可頂替的一個，因而是不可抹殺的一個？唯有欲望和夢想！

欲望和夢想，把我們引領進一片虛幻、空白，和不確定的真實，一片自由的無限可能之域。<sup>122</sup>

夢是命運的未來版圖，慾望是步向夢境的動力。同時，慾望又是夢的起點。人的存在便是慾望的存在，當人執迷於慾望時，慾望便成他的信仰。而信仰只能追隨，無從到達，因此史鐵生說：「欲望是不會死的，而欲望的名字永遠叫『我』。」<sup>123</sup>每個人都是慾望的本體，在真實世界裡構築虛有的境地，夢是慾望的最終境界，是人嚮往的最終點。

夢境延伸到夢想，是來自於人的希望或遺憾。女教師 O 在春天的草叢中看

---

<sup>121</sup> Albert Mordell 著，鄭秋水譯：《心理分析與文學》，台北：遠流出版社，1990年初版，頁15。

<sup>122</sup> 史鐵生：《務虛筆記》，台北：木馬文化公司，2004年初版，頁454。

<sup>123</sup> 史鐵生：前揭書，頁284。

見漫天的彩霞與一隻白色的鳥，以及一座老屋：

在 O 的南方老家，或者在他對南方的思念裡，必有那樣一座老屋。O 弄不清這夢的原因，也記不準是什麼年齡上開始做的了，總之很早，那隻鳥很早就飛進過她的夢裡，那古老房舍的氣息流進她的夢裡肯定更早，這夢她做過很多次，但有很久沒再做了。<sup>124</sup>

九歲的畫家 Z 在冬日的下午走進迷宮般的美麗房子要尋找那如夢似幻的女孩，那是他最初追尋夢想的時刻：

開始於融雪的時節，一個寒冷的週末。開始於對一座美麗的樓房的神往，和走入其中時的驚訝。……一切都開始於他此生此世頭一回獨自去找一個朋友，一個同他一般年齡的女孩兒。

可能是一個漂亮的女孩兒？她以她的漂亮常常進入一個男孩兒的夢中。如果有一天男孩兒畫了一幅畫，大人們都誇獎他畫得好，如果有一天他畫了一匹奔跑的馬他相信那是一匹真正的馬，他就忽然有了一個激動不已的願望：讓那夢中的女孩兒為之驚訝，先是驚訝地看著那匹馬，然後那驚訝的目光慢慢抬起來，對著他。<sup>125</sup>

Z 把自己藏身在簡陋的畫室之中，不斷地畫著那根白色的大鳥羽毛，不斷地窺望那作如夢似幻的房子，他的目光始終不變地在人群裡搜尋那個女孩，驚訝和羨慕，屈辱和怨恨，寒冷和自責和憤怒一齊刻骨銘心，那是他心裡無法抗拒的渴望。

與 N 分手的夜晚，最後成爲 F 揮之不去的夢魘。醫生 F 將年少時的愛戀置

---

<sup>124</sup>史鐵生：《務虛筆記》，台北：木馬文化公司，2004年初版，頁49。

<sup>125</sup>史鐵生：前揭書，頁56、59。

於不可觸及的夢中，是孤寂的思念與遺憾，箇中滋味只有作夢者能懂，隱私的過往成爲「夢」的主題：

N 留給他讀最後一句話是：「你的骨頭沒有一點兒男人！」這句不甚通順的話，說不定碰巧是一句咒語或偶然與某種符咒同效，F 立刻止住哭泣（他的眼淚只此終生告罄），定定地看了 N 足有半小時像是要把一篇碑文一字不差地背誦下來，然後他緩緩轉身，離開，再沒回頭。路上，他的頭髮開始褪色。<sup>126</sup>

在 F 看來，夢是自己作的，並且僅僅是作給自己的，與他人無關，就像詩其實僅僅是寫給自己的沒道理發表或朗誦一樣。如果上帝並不允許一個人把他的夢想通通忘得乾淨，那麼最好讓夢停留在最美麗的位置，在那兒畫一個句號，或是一行刪節號。所謂最美麗的位置，F 醫生以為並不一定是

指最快樂的位置，最痛苦的位置也行，最憂傷最煎熬的位置也可以。<sup>127</sup>

F 醫生把渴望藏進夢裡，現實是他必須戰戰兢兢小心謹慎的一場夢，而夢卻又是可以讓他大膽放縱的幻境。

Z 與 WR 的年少時光裡有個隱晦的南方，在他們部分重疊而相似的際遇中，那是對父親的幻境，也是兩個母親等待丈夫的夢境：

南方，全部的南方一度就是那個溫存而惆悵的夜晚。但那不過是我生來即見的一幅幻象。我不知道它的由來。我所以把它認作是 Z 的（或者還有 WR 的）童年，只不過是我希望：那樣的南方是每一個男人的夢境，是每

---

<sup>126</sup>史鐵生：前揭書，頁 77。

<sup>127</sup>史鐵生：前揭書，頁 80。

一個流落他鄉的愛戀者的心緒。<sup>128</sup>

南方，在他們的人生裡產生了不同的效應，WR 到了世界的隔壁，Z 看穿無緣晉級大學而走出畫家之路。

詩人 L 早熟地夢見女人，如夢似幻的初戀與畫家 Z 的相仿或者部分重疊。「L 開始寫一部長詩。寫他在南方和北方，芭蕉樹下或者葵林深處，城市浩瀚的樓群，大山裡，湖岸上，遙遠的林莽和荒原……寫他在哪兒創造的一塊淨土，詩人與不止一個也許不止十個女人，在那兒相愛無猜。」<sup>129</sup>他以詩筆寫下古老的夢想與悠久的希望，那是一塊人間樂土，人與人的隔閡消失，赤裸而無邪的對待，「L 跪倒在夢想與希望的邊緣，很久很久地像是祈禱，然後慢慢地回過頭來，眼中全是迷茫。」<sup>130</sup>即使 F 與 Z 評之為虛無的沙漠或是弱者的自娛，L 確確實實地以詩築夢，勾勒出人的渴望，卻也暗藏著不安，以致於詩人在長詩未完成之際反覆的做著惡夢，夢見他久尋不見的情人移情別戀，詩人的隱憂也是常人的憂懼。

「每個夢都是關係著作夢者本人，絲毫沒有例外，夢完全是自我的 (egoistical)」<sup>131</sup>在佛洛伊德的理論中，夢具有凝縮或轉移的作用，將人的生活裡的意念以夢的內容傳達為夢的隱意。「夢的形成機轉最喜愛的邏輯關係只有一種，那就是相似 (similarity)，和和諧 (consonance)，或者是相近 (approximation) 的關係——即恰似 (just as)」<sup>132</sup>因此在夢中，往往會看見我們似曾相識的人或場景，那都是在生活層面上的心理片段，依強度不同而產生的轉移作用顯現在夢的內容中。而現實的潛藏思維反映在夢裡，往往是不完整的集中或片段，同時會出現象徵性的符碼，吐露原慾或壓抑，這是一種間接的表達方式。佛洛伊德說：「我們越是尋求夢的解答就越會發現成人大多數的夢都是和性的資

---

<sup>128</sup>史鐵生：前揭書，頁 130。

<sup>129</sup>史鐵生：《務虛筆記》，台北：木馬文化公司，2004 年初版，頁 430。

<sup>130</sup>史鐵生：前揭書，頁 432。

<sup>131</sup>佛洛伊德著，賴其萬、符傳孝譯：《夢的解析》，台北：志文出版社，1979 年，頁 243。

<sup>132</sup>佛洛伊德著，賴其萬、符傳孝譯：前揭書，頁 240。

料以及表達情慾願望有關。」<sup>133</sup>他在《性學三論》中提出，人在孩童時期開始的性本能便被潛抑，因此潛抑的本能會轉由其他方式表達，「夢」便是其中之一。由佛洛伊德的解夢與性學理論看之，在《務虛筆記》裡，主人公的夢往往出現嚮往中的房舍、女子、樓群、動物、風景，這些在佛洛伊德的解釋裡，都是性的象徵。主人公在過去經驗裡對性的壓抑或挫敗，轉而在夢裡呈現。「把一件事扭轉到反方向是夢運作最喜歡的表現方式，同時也是運用最廣的。它的第一好處乃是能滿足對夢思中某些特殊元素的願望。」<sup>134</sup>在夢裡去描塑神往的人物或構築嚮往的境地，都是在現實生活中的補償。創作者與作品間往往有對應關連，「它是個人的表達，代表作者的整個人格。他的現在與過去，快樂與痛苦，都進入了創作的過程，而這個過程也記錄了他秘密的渴望與最隱私的情感；是他掙扎與失望的表露，是他情緒的出口，雖然他努力壓抑，仍然暢流不止。」<sup>135</sup>《務虛筆記》的夢境反射出對愛情與性的渴望或頓挫，也吐露出身為殘障者的史鐵生對於愛與性的潛在焦慮。

除了潛意識的暗示語言之外，小說中，有夢境、想望、現實三者不斷交錯出現在人物之間，史鐵生要說的是，慾望與夢是相倚並存的。慾望潛藏在夢的最底層，而每個夢境蟄伏在現實之中，如假似真，時時刻刻操縱人心，令人疑惑其中。筆下的主角們都活在現實中，也活在夢中，因此所有的情境似乎都是生活的一部份，他們都確確實實地活在其中，卻又像是夢一般虛幻，但真要區隔現實與夢，一切便會陷入模糊。F 醫生與詩人 L 曾這麼討論過：

他曾對詩人 L 說過：如果一個人閉著眼睛坐在會堂裡聽著狗屁不通的報告，另一個人閉著眼睛躺在床上入情入理地說著夢話，妳怎麼區分哪一個是醒著哪一個是夢境呢？如果一個人睜著眼睛上樓，上到頂樓縱身一躍，跳了下來，另一個人睜著眼睛夢遊，望見一個水窪輕輕一躍，跳了過去，

<sup>133</sup>佛洛伊德著，賴其萬、符傳孝譯：前揭書，頁 316。

<sup>134</sup>佛洛伊德著，賴其萬、符傳孝譯：前揭書，頁 247。

<sup>135</sup>Albert Mordell 著，鄭秋水譯：《心理分析與文學》，台北：遠流出版社，1990 年初版，頁 12。

醒和夢可還有什麼令人信服的區別嗎？如果有，就只有等等看，因為一個安詳的夢者總會醒來成為一個警惕的醒者，而一個警惕的醒者總要睡去成為一個安詳的夢者。所以醒與夢的區別僅僅在於，一個是緊張而警惕的，一個是自由而安詳的。

詩人不同意這樣的區分，說：「那麼在惡夢裡，閣下您還是安詳的嗎？相反，在做愛的時候您要是還有所警惕，您極有可能落個陽痿的毛病。」詩人指出了另一種醒與夢的區分：醒著的人才會有夢想，因而他能夠創造；在夢裡的人反而會喪失夢想，因而他只可屈從於夢境。詩人L還向F醫生指出了夢想與夢境的區別：夢想意味著創造，是承認人的自由，而夢境意味著逃避，是承認自己的無能。詩人對F醫生說：「所以我是醒著的，因為我夢想紛紜，而你是睡著的，因為你，安於夢境。」<sup>136</sup>

史鐵生一貫地以連續式的反詰方式，讓人看清如夢的現實與似真的夢。他把區別的關鍵回歸到心魂的清明與否。同樣是慾望導向，行屍走肉者在無論何時都徘徊遲滯，便是現實如夢；意識清晰者視夢如未來，是一場有意識的追逐及創造，便是夢如現實。

過去經驗是夢的基礎，也是現實的奠基：

一種情景，或者一種感覺，彷彿曾經有過，發生過或者經歷過，但是想不起由來，甚至可能是一個久已忘懷了的夢，一個從開始就沒有記住的夢，或者是一個白日夢——未來，在你的心中造化。但那夢境變成情緒瀰漫在心靈而沒有留在大腦裡，憑智力很難把它找回來。<sup>137</sup>

以夢去填補慾望的缺口，也是去構築如夢的未來。O、Z、F、L、WR的夢是過去

<sup>136</sup>史鐵生：《務虛筆記》，台北：木馬文化公司，2004年初版，頁286。

<sup>137</sup>史鐵生：前揭書，頁48。

與未來虛實交拌，甚至在時空上是破碎或者重組的，史鐵生刻意將每個角色的夢境模糊，所有的夢想都是相似的路途，夢並非隸屬於單一個體，這是人生經驗的錯綜交織，每個人都隸屬於每個夢境，不同的片段在每個生命體驗裡以不同時間順序交錯排列，因發生時間點不同，自然產生迥異的慾望，再延伸出一個獨特的夢。

實境空間給予我們確切而真實的感受，虛境世界讓人冥想徜徉，將一切化為可能。史鐵生清楚知道夢的起源與虛實之間的距離：「我們是現實，但我們必須與他人保持距離和隔斷。我們是夢想，但我們的夢想被現實限制在現實裡。我們是親近、是團聚，但我們仍然是孤獨、是疏離……」<sup>138</sup>虛實之間是個人的孤獨。過往經驗都來自現實，而人隨時在現實中成為過去，也成就未來，我們隨時處在現實與夢的處境之中。不論人在虛實之間如何備受磨練，史鐵生仍肯定夢想是人的一種存在根據：「我希望不管現實如何或實際怎樣，夢想，仍然還在這個人的心裡，「不可能」惟消損著實際，並不能泯滅人的另一種存在。」<sup>139</sup>人在經驗中區別出距離，人我相異的疏離、實幻處境的差別，夢的追尋勢必是孤獨的心理歷程，也因此成為隱私的存在，任人塑型，正如 F 醫生所言「夢是自己作的」，將夢想放置在那個位置，無形間便預言了人生苦樂之別。

#### （四）異同交疊

米蘭·昆德拉在《小說的藝術》裡說道：「小說對位法的必要條件是：第一，各條『線』之間的平等；第二，整體的不可分割。」<sup>140</sup>《務虛筆記》有著複雜而模糊的人際網絡，每個人各有處境，但每個人又彼此相像著，他們的人生相互闡明，相互解釋，在異樣的際遇裡，確有近乎相同的追求。整部小說的架構表現了命運的同質性與異質性。在〈寫作之夜〉裡遇見的男孩和女孩代表生的起點，短暫的生命交集後各自前往的命定的殊途，「我和這兩個孩子，將很快失散在近旁

---

<sup>138</sup>史鐵生：前揭書，頁 434。

<sup>139</sup>史鐵生：〈記憶與印象〉，《我們活著的可能性有多少》，上海：文匯出版社，2006 年 1 版，頁 101、102。

<sup>140</sup>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 94。



喧囂的城市裡，失散在周圍紛紛紜紜的世界上，誰也再找不到誰。」<sup>141</sup>「我們也是，我和你，也是這樣。我們是否曾經相遇過呢？好吧你說沒有，那很可能是因為我們忘記了，或者不曾察覺，忘記和不曾察覺的事等於沒有發生。」<sup>142</sup>生命是殊途同歸的一程，人必然走向死亡，但途經之地卻大異其趣，史鐵生試圖在芸芸眾生的異途中歸整出雷同之處，藉以挖掘生命的共通課題。

小說角色的命名僅以字母代替，規避了以實際意義的文字命名，一則使讀者無法由名字中推敲角色的性格及命運，使情節的發展無所限制，一則使角色模糊，具備每一種性格塑成的可能，因此，史鐵生以模糊化的命名建立了不鮮明的角色性格。小說要闡釋的是生之務虛，塑型人物並非著力處理的重點，而是藉由主人公們各自的際遇篩檢出命運暗伏的理則。史鐵生自言：

它沒有故事，只有情節。這符合我一貫的寫作期待——不重成品，而重探問；人一生中有多少完整的故事呢？或人能記得一生中的多少起伏跌宕的故事呢？人們更多地記住的是情節，是並不緊湊的種種經歷、心緒和種種盼念與猜想，由之而有了對生命的疑問與沈思。<sup>143</sup>

他在一連串的符號性的角色裡安排既交錯又平行的路徑，在同一個情節裡，許多角色都可能身在其中，以此探求命運異中有同的境遇。「人物形象之間的這種複雜的『連鎖反應』，不但擴大了作品反映的生活面，增強了矛盾的現實與真實性，而且賦予這些登場人物的個性衝突以新的社會意義。」<sup>144</sup>人物性格摻雜在命運之間，所有人既是獨立，又是彼此依賴的存活，沒有典型，卻是矛盾的集合體，異同混合的形象取代情節而成就了小說的核心。

以殘疾人 C 來說，他的際遇與史鐵生相近，但在《務虛筆記》中卻又似乎有

---

<sup>141</sup>史鐵生：《務虛筆記》，台北：木馬文化公司，2004年初版，頁15。

<sup>142</sup>史鐵生：前揭書，頁16。

<sup>143</sup>史鐵生：《務虛筆記》，台北：木馬文化公司，2004年初版，頁14。

<sup>144</sup>金建人：《小說結構美學》，台北：木鐸出版社，1988年初版，頁96。

另一個全知領域的「我」作為史鐵生的化身，因此，C 與我，孰為作者？孰為虛幻？皆不得而知。史鐵生以模糊的姿態將自身融入小說之中：

誰也都可能是 C。

C，可以與我印象中的每一個人重疊、混淆。

並不單是說，誰都可能落入殘疾的羅網。還是說，殘疾人 C，他可以有我印象中的每一個人的歷史、心緒、欲望和追尋。

因此 C，可以是我寫作之夜中的任何一個人。如果殘疾被安排在愛情之前等候著一個人，那麼不管這個人是誰，他都是 C。<sup>145</sup>

史鐵生挑明了每個人在小說中的位置：無限重疊的可能。主角們的際遇不盡相同，但在相異的過程中所激發出的慾望或者心思卻有可能使人物在不同的處境中相疊：「以鍛鍊身體的名義長跑，朝著少年戀人的方向，那時的 L，就是 C。大約三公里，晨風與朝陽，滿懷希望地跑。但命運以無可更改，殘疾正動身向 C 走來，少年對那可怕的消息還一無所知，他的雙腿正逐日地健美。」<sup>146</sup>「每天都跑。C 彷彿知道，能夠跑的日子已屈指可數。一輛輪椅正朝向他滾動，以一個青年為終點，在愛情的門前會合。此前都與 L 一樣，此前 C 就是 L。」<sup>147</sup>「如果 C 選擇了前者，C，可以就是 F。我說過，寫作之夜中的每一個人，都可以是 C，是一個殘疾人。……如果愛情活下來，終於不可阻擋，愛欲氾濫過『好人』的堤壩，那 C 的情形，甚至很像是 N 了。」<sup>148</sup>C 是每個人的化身，不盡然會是人生全程的暗喻，但總會是某個片段的相互吻合。在尚未遇到轉捩點時，人們大同小異地去追逐慾望，在殘疾前，C 是 L，為追尋愛情而跑著，他們的心境是一樣的。殘疾降臨後，C 便是 C，L 便往他如夢的愛情境地跑去。而殘疾之後的 C 所遭逢的愛情難處，

---

<sup>145</sup>史鐵生：前揭書，頁 394。

<sup>146</sup>史鐵生：前揭書，頁 396。

<sup>147</sup>史鐵生：前揭書，頁 397。

<sup>148</sup>史鐵生：前揭書，頁 412、413。

逼使他作一抉擇，抉擇之後人生便劃開 F 和 N 兩條路。C 選擇承擔苦難，作為一個成人之美的好人，C 是 F。C 選擇為愛情衝鋒陷陣，不願退縮，C 是 N。C 與戀人 X 的分手夜重複著 F 與初戀情人 N 的對話。F 和 C 各自擁有不同的人生經歷，但分手夜的對話是他們二人的生命重疊，雖在不同時空，卻處理幾乎雷同的課題。

而在 L、Z、W 的戀情中，T 也具重疊性質：

她既像是未來的女導演 N，又像是未來的女教師 O。另一種情緒，在少女 N 和少女 O 之間遊移不定。這情緒有時候貼近 N，有時候貼近 O，但並不能真正附著於她倆的任何一個。這樣，在少年詩人初戀的目光中，我模模糊糊地望見了另一個少女——T。……有一天當我得知詩人 L 不過是單相思，T 愛的是另一個人，那一天 O 和 N 就還要從模糊的 T 中脫離出來，互相分離，獨立而清晰；愛上 F 的那一個是 N，愛上 WR 的那一個是 O。那一天 L 的初戀便告結束，模糊的 T 不復存在。<sup>149</sup>

少女 T 愛上了誰呢？這時的 T 還是模糊的 T。如果她愛上的是 F 她就仍然是 N，如果她愛上的是 WR 她便依舊是 O，但是如果當她有了與 N 或 O 相似的失戀史後，她以為看透了一切，因而有其不同於 N 也不同于 O 的獨特選擇，那麼，她就真正是 T 了。這個 T，就與詩人所夢想的 T 絕然不同，就與 N 或者 O 都毫不相干，她不再模糊；O 將為 O，N 將為 N，T 將為 T，各有選擇各有歸宿。<sup>150</sup>

在共同的問題點上，人們都處在相同的心態，有著相近的姿態，以致於在 T、N、O 身上看見彼此的身影。人在抉擇的時點便是異化的起點，開始與其他命途產生

<sup>149</sup>史鐵生：《務虛筆記》，台北：木馬文化公司，2004年初版，頁168。

<sup>150</sup>史鐵生：前揭書，頁363。

極鮮明的鑑別度，走上各自的歸途。

T 所引導出的除了是 N 與 O 的模糊複合體外，她的身世也連絡出其他角色的交疊狀況，難以界定：

T 的父母是誰？可能就是 F 醫生的父母，也可能就是 Z 的叔叔和嬸嬸——不過這可能是我的錯覺。但是我沒有辦法擺脫開我的錯覺，我一想到 T 的父親，飄來的就是 Z 的叔叔晚年的形象。<sup>151</sup>

我說過，T 的父親與 Z 的叔叔乃至與 F 醫生的父親，在我的印象裡混淆不清。她獨自在那美麗而空盪的房子裡徘徊，形神中包含著這三個人近似的歷史。如果 Z 的繼父以親家的身份常常給他送花來，並陪他飲酒聊天，我覺得他就是 T 的父親。如果他想到，早知今日夫人也去外國經營了私人餐館，何必當初反對兒子與一個右派的女兒相愛呢？我感到，他就是 F 醫生的父親。如果他在那空盪盪的房子蒔花弄草，有一天把所有的奇花異草都看膩了，慢慢又想起了老家的葵林，想起漫山遍野的葵花，想起葵林裡的那個女人而夜不能寐，那麼他，就是 Z 的叔叔。<sup>152</sup>

人們互相映照，在別人身上看到更多人的身影，過去未來交錯進行，一連串命運的激盪出無限可能的安排，T 的身世為何，影響了她日後的性格及情結，同時影響了所有與她相關的人事版圖，T 成爲樞紐，牽動情節的延伸，而命運迥異 F 的父親、Z 的叔叔、T 的父親有著一個相同的可能——他們都可能與 T 有關聯。史鐵生以同展異，巧妙地牽聯起一群素昧平生的人，使命運產生了可能且合理的發展。他以命運的異同排列出各種情節組合，真實的人生就是這麼詭譎多變地運行著。米蘭·昆德拉認爲一個小說家之所以偉大，在於「他知道如何在他的小說

---

<sup>151</sup>史鐵生：前揭書，頁 365。

<sup>152</sup>史鐵生：前揭書，頁 370。

人物裡，創造出極豐富、前所未見的心智世界。人們喜歡在他的人物裡尋找他的觀念的投射。」<sup>153</sup>史鐵生創造出諸多看似異質卻似有重複的角色，每個人物各有際遇下的思維，又在彼此間相互投射，整部小說的人物們像是一面面鏡子，相互映照而看見彼此的相同，卻又因面對的角度不同，在相同裡看見截然不同的人生風貌，交織出他們的對照網絡，也同時是映照出作者的身影。

人有太多異質，但異處也許會在某種情境下與他人不謀而合。「人物間的差別往往要以各性格側面的差別為根基，而各性格側面間的差別又往往以人物間的差別為界限。」<sup>154</sup>史鐵生在模糊的人際網絡中藉著命運微妙地交疊，使人物原已塑型的鮮明特質再度模糊，將類似處境的不同人生加以攪拌，沈澱出異中有同的人物性格。藉以傳達活著必須面對的課題是所有人共有的，而一個人身上其實不僅僅是自己的人生，尚有許多他人的縮影，人生一程實則命運多種。

史鐵生以遊戲為喻，看待人生的重疊與平行：

就像那個絕妙的遊戲，O說，你推開這個門而沒有推開那個門，要是你推開的不是這個門而是那個門，走進去，結果就會大不一樣。

怎麼不一樣？

O說：不，沒人能知道不曾推開的門裡會是什麼，但兩個門會走到兩個不同的世界中去，甚至這兩個世界永遠不會相交。<sup>155</sup>

轉捩點隱藏有命運的機運，人永遠不知道下一秒所有面對的是一陳不變的安穩，或是似曾相識的困惑，抑或是天差地別的開始，不期而然的混雜重組，沒人能掌握異與同的起迄，這便是人生在錯綜複雜之處的玄妙。

「每個人物都受到另一種強度的光，以另一種方式照亮。」<sup>156</sup>因為人是變異

---

<sup>153</sup>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96。

<sup>154</sup>金建人：《小說結構美學》，台北：木鐸出版社，1988年初版，頁113。

<sup>155</sup>史鐵生：《務虛筆記》，台北：木馬文化公司，2004年初版，頁57。

<sup>156</sup>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106。

而多重交疊的，我們都曾途經別人的際遇，每個人都曾是「我」，因此，史鐵生在諸多英文字母為代號的人物裡，始終有個「我」存在於敘事之中。「至於『我』偶然有怎樣一個人間的姓名，那不重要，是F，是L，是O，是N，那都一樣，都不過是以『我』的角度感受那痛苦，都不過是在『我』的位置上經受折磨。」<sup>157</sup>

「我」具有概括性，統合了所有的人；「我」亦有區別性，呈現命運的獨一無二。「我」兼具了異與同，是多重複雜卻又是單一純粹的，因此能穿梭於人們的情節之中。

史鐵生自析，複沓的情節與模糊的人物形象是人生閱歷的總和相應於自身經歷的結果：「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，之間沒有清晰的界線。」<sup>158</sup>這說明了《務虛筆記》的人物與情節在異同之間不斷地質變，也說明了人生際遇本是如此。所有生命都有其交集，不僅僅只限於人物，情節的巧合更顯出命運之微妙，而所有路過的都會成為印象，也許複印於往後的人生，也或許便只是印象，但不論如何都真確的留在心魂裡，等待下一次的激盪。

「是差別推動了慾望，是慾望不息地去尋找平等，這樣上帝就造就了一個永動的輪迴，或者，這永動的輪迴就使『我』誕生。」<sup>159</sup>人永遠在追逐，在人我的差異中渴望求同，希望世界是平等的對待命運。同時，也在雷同的境遇中渴望有異，希望自己能衝撞傳統的迂闊，走出一條開創性的理想命途。「當你試圖追問很多東西的背後的东西時，當你以務虛的方式或心魂的方式來重新看一件事情時，它已經脫離開具體的時間、空間、人物，這些東西在這裡不再重要。」<sup>160</sup>史鐵生洞視生命中的差別，看見命運不斷相互交疊著，一個簡單的時間差，足以扭轉一個人的一切可能，我們永遠都在同中求異、異中求同裡永無止境的輪迴著。

---

<sup>157</sup> 史鐵生：《務虛筆記》，台北：木馬文化公司，2004年初版，頁285。

<sup>158</sup> 史鐵生：前揭書，頁345。

<sup>159</sup> 史鐵生：前揭書，頁595。

<sup>160</sup> 林舟：〈愛的冥思與夢想——史鐵生訪談錄〉，《史鐵生散文·下》，北京：中國廣播電視出版社，1998年1版，頁265。

## 二、《我的丁一之旅》：身靈對辯

史鐵生總在作品中提起愛的議題，在他的人生裡，殘疾讓他感受愛的匱乏，也激起他強烈追愛的慾望。以往，他從悲情與渴望中出發，對愛提出一連串的質問，再解謎式地將切身體悟一書而出。《我的丁一之旅》更是以愛作為起點，並以之為主軸佐以繁密的標目，開展出對愛的扣問，也從愛裡透視人性。

### （一）索愛練習

以愛為核心主題，史鐵生將追索的起點回溯到神話裡，《我的丁一之旅》引述自《舊約》的片段，將人還原於最初：

後來，主上帝說：人單獨生活不好，我要為他造一個合適的伴侶……於是主上帝用地上的塵土造了各種動物和飛鳥，把它們帶到那人面前……但是它們當中沒有一個適合作他的伴侶……於是主上帝使那人沈睡。他睡著的時候，主上帝拿下他的一根肋骨……用那根肋骨造了一個女人，把她帶到那人面前。那人說：我終於找到我骨裡的骨，我肉中的肉……（《舊約·創世紀》）

上帝看這是好的，便賦予他（她）們種語言，一種表達，或者是一種儀式——這就是性呀，這就是那凹凸之花的原因。<sup>161</sup>

這是愛與性與追求的起源。「在對異性所謂『愛』的情緒中，仰慕、尊敬、自我犧牲、溫柔和其他高貴情感雖然很重要，然而自覺或不自覺總有身體的吸引力存在。」<sup>162</sup>性是人類本能的原慾，史鐵生以此區隔出人的基本差距來自於性別，男女有別，對於愛情的追索亦有其異同。對愛情的渴望，他一如既往地歸結於孤獨：「因為情啊！進而因為愛！因為孤獨所以嚮往別人，因為恐懼所以你欲結同道。」

<sup>161</sup>史鐵生：《我的丁一之旅》，北京：人民文學出版社，2006年初版，頁133。

<sup>162</sup>Albert Mordell 著，鄭秋水譯：《心理分析與文學》，台北：遠流出版社，1990年初版，頁57。

<sup>163</sup>從神話裡出發的人們，始終孤單，伊甸園裡所背負的原罪成爲《我的丁一之旅》的基始：

一切都是那一次告別伊甸的後果，以致這個名叫丁一的男孩不可避免地也將捲入這恆久的折磨——是誰想出這折磨的？是愛。光陰漫漫，遠山和飛霞也似孤單。因而我和丁一（以及任意的男生）由衷地感到，一個人真實的處境是：形單影隻。<sup>164</sup>

所有的靈魂與肉身都在孤獨之中遊走，從中尋求愛情的慰藉。「孤獨」一向爲史鐵生所重，他認爲這是人生最初也是最終的處境。「丁一」是所有男性的代表，而「我」是由伊甸釋出的本質性靈，他們共同經歷也辯證了尋愛的過程：「我們是以亞當和夏娃的分手作為啟程——這一點非常重要，從此一個渾然的夢境被分開兩半，從此應當和夏娃殊顯其別，從此我們天各一方，以相互尋找為我們起程的緣由和承諾。」<sup>165</sup>伊甸是愛的根源所在，也影響了性的發生。離開伊甸，我們便展開各自兩頭的追尋，人們所尋覓的不單單是情感上的寄託，在天性的渴望裡，性含納於愛情之中，而亞當與夏娃都藏諸「別人」，一如「我」抵達到「丁一」、「史鐵生」，兩者憑藉著敏銳度在芸芸眾生中尋覓失散的對方。

性徵是亞當與夏娃的區別，他們以此相覓：

不同的心魂在互相尋找，不同的路途期待著交會，這就是人生本來的性質。性別性別，其實主要不是性，而是別！（是呀是呀，別，才是心魂的處境。）或者說人，最根本的性質就是別。性的根本意味，就在於別.....」<sup>166</sup>

---

<sup>163</sup>史鐵生：《我的丁一之旅》，北京：人民文學出版社，2006年初版，頁15。

<sup>164</sup>史鐵生：前揭書，頁87。

<sup>165</sup>史鐵生：前揭書，頁23。

<sup>166</sup>史鐵生：前揭書，頁205。



史鐵生以為這是人最初最基本的差異，上帝爲了讓男女相互尋找而作了差別性的標記，以此爲信物：

因為一旦這美好的凹凸吻合，上帝希望那便是心魂踐其盟約、天地成就其團圓的時刻。……所有的生命都有著類似的標記，所有的生命都來自同樣的「第一推動」——慾望！雄性的，雌性的，凸起和凹陷的花朵晝夜成長，相互思念，翹望終生！那都是情的煎熬，那都是愛的囑託，都是焦灼的尋找與等待。<sup>167</sup>

藉由對神話的解讀，史鐵生將性視爲愛的原始慾望，它是心魂間不謀而合的信約。他毫不隱晦地將性袒露言之，並推其爲要：「性，之於人，是一種語言甚至是性命攸關的語言！」<sup>168</sup>與以往所探討的愛較之，又更爲深入且寫實。在過往的小說創作中，多探求愛的初衷，言及性的部分則簡略述之。《我的丁一之旅》則以性、別的角度去檢視愛的質量。

性是難以啓齒的話題，永遠處在晦澀之中，它既使人毫無距離，卻也是讓人有所防衛的部分。羞恥心爲人們築起偽裝的表象，衣冠楚楚地將與性命交關的性議題摒除於談論之外。而史鐵生嚮往的烏托邦是全然袒露的愛情境地，《我的丁一之旅》衍伸出裸體之衣的概念，要人直面愛情的慾望與後天的偽飾：

其實，衣也無需乎衣，牆也無需乎牆，只要遮蔽！而且，要遮蔽的主要不是肉體，根本是你的慾望，你由衷的心願，你自由的嚮往！

牆為何物？衣自何來？夏娃呀，咱怎會落到這步田地？怎會如此地害怕了

---

<sup>167</sup>史鐵生：《我的丁一之旅》，北京：人民文學出版社，2006年初版，頁88。

<sup>168</sup>史鐵生：前揭書，頁99。

赤裸，如此地相互躲藏？曾經，我們是何等地無遮無蔽、坦誠相見呀！夏娃你可還記得嗎，在伊甸，我們是多麼自由，不知羞恥為何物，我們的慾望，我們的心願，花一樣開放得絢爛，雲一樣遊走得坦然，雨一樣盡情飄灑，空氣和光似的無處不在，哪裡是現在這樣拘謹、警惕？這樣躲躲藏藏，擔驚受怕！<sup>169</sup>

亞當與夏娃遁隱入每個「別人」，外在的裝飾下無法辯其本真，無從辨識身魂契合與否，「丁一」與「我」的尋覓夏娃的過程，「丁一」往往陷溺於慾望之中，時為肉體所惑，享受性的美好，而「我」每每檢視隱匿於女體之中的心魂是否為失散的夏娃，一個是肉慾的追逐，易於迷失自我，一個則是心靈的追索，卻因人的距離而難以分辨眼下之真偽。史鐵生察覺於差別造成人際之間的隔閡，人習於偽裝而無法袒裎以對，在尋覓心魂之侶時便更加艱難，因此他嚮往真誠相待，企圖在人牆之間突圍，才會有了〈無牆之夜〉的幻境，透視芸芸眾生在獨處之時，卸下防衛的那道牆所顯露出的閑靜且單純的一面，他在此際依稀看見夏娃的身影，但當人與人相互接觸時，心牆再起，夏娃頓逝。

史鐵生欲構築的愛情是心魂交合的精神層次，因此「我」不斷否定「丁一」的縱欲，不斷質問夏娃的定義，而「夏娃」便是他所設定的愛情最終點。佛洛依德曾言：「屬靈的（heavenly，精神的、柏拉圖式的）和塵世的（或獸性的）愛情。當他愛上了誰，他對她沒有性慾，而能引發他性慾的女子，他卻不愛。為了不使他們的肉慾玷辱他們所愛的對象，他們尋找他們無需去愛的女人」「男人面對著他所尊重的女人，性行為總是頗受威脅，只有在對付較低級的性對象時，他才能行動自如，為所欲為……」<sup>170</sup>「丁一」所代表的便是原慾的追求，在體能上毫無疑問的可以駕馭自如的成就感，但「我」所追求的是愛情上精神層次的交合，靈魂契合的夢想遠遠超越了性的享受，夢想的目的不同，是「丁一」和「我」的

<sup>169</sup>史鐵生：前揭書，頁91。

<sup>170</sup>佛洛依德著，林克明譯：《性學三論·愛情心理學》，台北：志文出版社，1997年再版，頁154、156。

身靈差距。

追尋夏娃的過程，最大的阻礙便是差別所造成的矯飾與防衛，他藉電影《性·謊言·錄像帶》裡拍攝性專題紀錄片的詹與安、勞拉、彼得的互動中，言及「只有有肉體關係的人才可能給予有益的忠告」，暗指「性」是心牆的瓦解，當人卸下心房，退去身上的包裝，人便能回歸到最原始的面貌相待。性能消泯了人與人的隔閡，讓愛回歸到坦白的境地。也因此，「丁一」與娥、薩進行了一場夜的戲劇，企圖營造出迥異於世俗的袒裎世界。

「丁一」的裸體戲劇選在夜裡進行。

人們在白晝時的相互往來是一場需要先化妝再上場的戲劇，那麼夜晚的戲劇便是得先卸妝才能進行的。史鐵生剖析了人在性格上的分裂狀態，白天的我們是扮演「別人」的「我」，壓抑靈魂的真實面，表演符合社會價值層面的劇碼，這是一道牆，是人的疏離。夜晚的戲劇一概由「我」扮演「我」，真實且貼近心魂，當人卸下一切裝飾後便能拋棄差異，拉近人我的距離。

白晝虛偽之於夜晚真實是背道而馳的，「夜，是一處天賦的舞台。夜幕隔斷白晝，隔斷喧囂，使戲劇的慾望萌動。角色框閉於有限的時空，心魂敞開於無限的夢願。」<sup>171</sup>一如孟子提及的「平旦之氣」將人一分為二論之，史鐵生切割晝夜，人在其間各有表現，他強調夜晚的沈靜使性靈舒展，因此，「丁一」選擇在夜晚與娥進行夜的戲劇實驗，劇本都在心裡，情節、對話都不確定，他們以「裸體之衣」相見，「因而靈魂脫穎而出，慾望皈依了夢想。本能，錘鍊成愛的祭典——性，得稟天意。……我，便是你遺忘的密語。你，便是我丟失的憑據……」<sup>172</sup>隱藏於娥的夏娃，在夜的戲劇裡穎脫而現，與「我」相認，印證了「肉體是一條界線，你我是兩座牢籠」，而性是解放。

「丁一」在與娥一連串的性愛過程中看見夏娃，甚至過往的戀人也在意亂情迷中以夏娃之姿呈現：

---

<sup>171</sup>史鐵生：《我的丁一之旅》，北京：人民文學出版社，2006年初版，頁227。

<sup>172</sup>史鐵生：前揭書，頁228、229。

密雨疾風之中，丁不見娥，娥不見丁……但我們卻似一齊眺望得更為遙遠，諦聽得更為深刻，深深近乎抽象，近乎虛擬……唔，那已經不是我們的相互注視了，那是我們在一同眺望時間，眺望過去和未來，眺望童年，少年，青春和晚景，遠山和飛霞，從生到死，再從死到生……那個不經意的瞬間彷彿把我們一下子帶回了伊甸。<sup>173</sup>

夜的戲劇以性還原愛的意義，除了「丁一」與娥之外，薩的加入更激盪出「著衣之裸」，進而成爲三個人奇思疊湧的戲劇，引發淫蕩、骯髒、變態、無恥、博愛的聯想，但三者卻在其中舒坦自如：

尤其是當我看見，娥與薩的交談竟是那樣無拘無束，娥與薩的相處竟是那麼親密無間，那時丁一心中的感動正所謂是無以復加。尤其是當我看見，兩個女人的相互凝望就像丁一對他們的凝望一樣充滿由衷與坦蕩，流露著傾心甚至是渴望，那時，丁一更是感到前所未有的欣慰與滿足……<sup>174</sup>

三人戲劇中挑戰了一般的愛與性的觀念，也同時拋出「博愛」議題。娥的哥哥秦漢說過：「既然愛情是人間最美好的情感，又爲什麼一定要限制在盡量小的範圍裡？」對世俗裡不成文的道德規範提出質疑，亟欲追溯性與愛的最初限定：

「博愛」究竟是指什麼？與愛情的擴大有什麼不同嗎？怎麼到好像是划出了一條界線？指出了一種距離，一種被限定的距離，一種不多不少剛剛好的距離呢？是誰有權力這樣限定的？人跟人太疏遠了不好，人跟人太親近了也不好，是誰有資格規定出如此「恰當」的距離的？憑什麼我們非得聽

---

<sup>173</sup>史鐵生：前揭書，頁 275。

<sup>174</sup>史鐵生：前揭書，頁 341。

信他的不可？<sup>175</sup>

既定的道德觀念在一次次夜的戲劇中，屢屢遭到懷疑。現下輿論裡的愛情定義顯然在「丁一」的劇本裡是一種侷限。史鐵生以博愛思維顛覆傳統價值，企圖開拓廣義的愛，使人能在愛裡反璞歸真。

在夜間戲劇的個個散落的章節裡，穿插了〈丹青島的傳說〉，影射詩人顧城事件，以詩人、荒島與兩個女人的遺世獨立作為「博愛」思維的實踐：「丹青島上的人們相信，活著其實並不需要那麼物質，夠了才是富有。他們立志要過一種與塵世大不相同的生活，享受樸素，享受智慧，享受愛情，就像有位大哲學家說：『『詩意地棲居』。』」<sup>176</sup>丹青島的生活是愛情精神層面的追求，史鐵生藉時事模擬出無須空牆之夜或任何戲劇便可實踐的美好境地，但理想最後敵不過現實，悲劇作收：「媒體的報導非常簡單：詩人島用斧頭砍死了畫家丹，而後投海自盡。畫家青則不知去向。有些小報還刊出了詩人島最後的遺作，其中有這樣一句：一切話語都被白晝之王所廢/惟夜的眼睛，可以區分美麗」<sup>177</sup>詩人島的悲劇來自愛的狹義壓迫，來自人的白晝之牆終究無法破除，畢竟這是個理想的願景。史鐵生將自身對於愛的烏托邦思想寄喻在丹青島的傳說裡，同時對詩人為愛而勇於衝破傳統藩籬的勇氣給予肯定，更悄悄地訴說了他對無拘束的愛情的嚮往。丹青島的構築，是史鐵生在現實世界裡遭遇了殘疾人必須面對的種種不平等待遇的一種潛逃，現實世界無法實現的愛情，便實現在他的小說章節裡，悲劇的安排是理想的幻滅，也是對現實世界的一種控訴。

會選擇以戲劇作為尋找夏娃的途徑，乃因戲劇處於現實之外，但卻是需要實現的夢：

舞台並不是固定的一種空間，但戲劇必須是一種獨特的時刻。僅僅是現

---

<sup>175</sup>史鐵生：前揭書，頁318。

<sup>176</sup>史鐵生：《我的丁一之旅》，北京：人民文學出版社，2006年初版，頁369。

<sup>177</sup>史鐵生：前揭書，頁417。

實，或僅僅是模仿現實的地方，是假舞台。而真正的戲劇應該是生命的另一種可能，現實之外的種種可能，或者說是不可能中的可能。就因為實現中有那麼多的不可能，所以人才有夢想，有幻想，你說是嗎？也所以才有了戲劇。也就是因為夢想和幻想是那樣的不現實，人們才想看看在另一種時間裡它能不能實現。這麼說吧：戲劇，就是這樣一種時間，它能夠償還你被白晝所掠劫的心願。戲劇，說到底是這樣一種心願：使不可能成為可能，讓不現實可以現實。<sup>178</sup>

不，那未必只是夢想，那是我從童年就有的理想啊！娥你說過，我們都說過，愛情是一種理想。恰恰讓我受不了的就是你們這種邏輯，好像夢想就永遠只能是個夢想。人們的愚昧也正在於此：人人心裡都有夢想，都有的願望，卻因為人人都不相信它能夠實現，結果就真的不能實現了，真的就永遠永遠只能是個夢想了。然後，回過頭來，你們再說那只能是夢想，只不過是戲劇，不現實，不正常，所以一代一代的人們就只能在現實中一圈一圈地走成了「鬼打牆」！<sup>179</sup>

《我的丁一之旅》是「丁一」與「我」在現實生活裡的索愛練習，也是史鐵生對性與愛的矛盾。由於殘疾，使他在性能力方面的往往備受常人質疑，以佛洛伊德的性學理論，「原慾離開現實世界，沈溺在幻想的創造裡……尋找外在對象的步驟在現實裡觸礁，代之以幻想」<sup>180</sup>，史鐵生將現實生活裡的障礙表現在創作中，他對愛與性存在著矛盾，藉著「我」、「史」、「丁一」在小說中相互辯證。「我」藉助「丁一」來張望別人，藉助別人來尋覓夏娃，「我」與「丁一」極力在過去、現在的人群裡過濾，抽絲剝繭地想過濾出也許曾經擦身而過的夏娃。陸續出現的有優雅而高傲的冷冷，讓「丁一」自慚形穢，瞭解了人的雅俗之別是一種極大的

---

<sup>178</sup>史鐵生：前揭書，頁 235。

<sup>179</sup>史鐵生：前揭書，頁 403。

<sup>180</sup>佛洛伊德著，林克明譯：《性學三論·愛情心理學》，台北：志文出版社，1997 年再版，153 頁。

心理距離；活力熱情的秦娥，但社會階級的區隔，讓「丁一」再次體會到人的差別，那是無法獨力改變的局面，人們在階級裡追求狹隘的自由戀愛，甚至是戒慎恐懼的戒備著他人以固守自己的格局。接著，是反動教授的女兒何依，但仍舊是階級觀念作梗，使彼此猜忌，心牆漸築，在這一段追尋關係中，浮現了人在階級距離裡的愛情必然要面對的忠誠與背叛。而薩的出現，使一對一的傳統愛情關係由單純走向複雜，三角關係挑戰愛情裡的無條件信任及付出，使戲劇在現實裡實現的機會破滅。

真正的夏娃不斷的寄宿在不同的「別人」之中，每個與「丁一」相遇的「別人」都呈現了不同程度的愛情難題，在「丁一」與「我」的共同追尋裡，「差別」使人疏離，甚至陌生，「真正的差別，或最要緊的不一樣，是心緒，是嚮往，是情懷和思想。」<sup>181</sup>這也就是「丁一」何以要導演夜之戲劇的原因，他企圖以性作為突破心魂隔閡的鎖鑰，衝破現實的傳統束縛，創立新的愛情格局。但兩性關係裡不單單只是性的阻礙，更多的是外在環境既有的侷限，以戲劇實現的理想，終究還是要放回現實中考驗。

丁一之旅，是行魂的一趟愛的追尋，也是一次實驗性的革命。將一直處於隱晦之境的「性」，挑明論之。以「性」轟炸傳統思維，再以戲劇重建行為模式，先破後立，提供了愛情的新思維。

## （二）三體對話

《我的丁一之旅》有三位一體的敘事體——「丁一」、「我」、「史鐵生」，形成了當世之身、飄遊之魂與曾經之形的相互對辯。以整體結構論之，史鐵生將小說細分為一百五十六的標題，看似各自成篇，但實際讀之，卻又相互串連。米蘭·昆德拉《小說的藝術》中言及自己在創作小說時有這樣的慣性：「把小說分成幾部，每一部再分成幾章，每一章再分成幾個段落，換個說法就是小說的構連（articulation），我總是想讓它極為清楚。……我希望它們都各自成一個小小

---

<sup>181</sup>史鐵生：《我的丁一之旅》，北京：人民文學出版社，2006年初版，頁16。

的整體。」<sup>182</sup>《我的丁一之旅》的標目便是如此構連，各標目好似新的開端，似可自成宇宙，自述其要。

就在一百五十六個標題當中，有八個以〈標題釋意〉為目，直指核心的闡釋小說命名，又，其中有六個直接以「史鐵生」為題的標目，形成了「我」在前世今生所居處的不同形器於相異時空裡的思辯。米蘭·昆德拉曾說：「我有時候喜歡直接介入小說，作為作者，作為我自己。在這種情況下，一切都取決於調性。從第一個字開始，我的反思就帶著一種遊戲、嘲諷、挑釁、實驗或質問的調性。」<sup>183</sup>史鐵生也是如此，順理成章的化為小說中的形器之一，「史鐵生」是他，行魂「我」也是作者發聲的管道，因此執筆者以至少兩個角色的轉換方式，顯露自身於作品之中，進行內在思維的相互辯駁。

三體對話的敘事模式，表面上是三者各執其說，以個人所歷陳述其主觀思維，實則以三個不同存在模式的生命體推演共同的生命旨意：「我是誰」。不論是有形、無形、主我、客我都在尋求自己在生命歷程的定位及意義：

你不妨先這麼想想看：當我回憶著一段往事的時候，我在那兒？當我描畫著一種未來的時候，我在哪兒？當我猜測著別人，理解著別人，甚至不得以模仿著別人的時候，我在哪兒？當我虛構著一種可能的生活，因而心潮澎湃的時候我在哪兒？當我相信了一種蠱惑，因而眼前一團迷茫的時候我又在哪兒？再比如說，當我想念著夏娃的時候，我在哪兒？當我為了尋找夏娃而誤入歧途，而詢問別人，而錯過了種種我本來感興趣的地方，那時後我在哪兒？如果我去看望夏娃，走過了山山水水，走過了條條街道，可我一點兒都不記得我走過哪兒，那麼我到底在哪兒？如果我夢見一處美麗的所在，而現實中根本沒有這樣的地方，那時後我在哪兒？如果眼前的現實是由無數不為人之的隱密所編織，所構造的，那麼我在哪兒？如果一種

---

<sup>182</sup>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107。

<sup>183</sup>米蘭·昆德拉著，尉遲秀譯：前揭書，頁98。



現實的行動，最初是由一個夢想所引發，那麼我又是在哪兒呢？<sup>184</sup>

「我」是每個形器裡的意識主體，在不同的情境中流轉，無所謂定型，也無所謂被認識，是空無的存在，是隨時保持歸零的純淨狀態。卡繆曾經這樣定義：「所謂『我』，即是把自己從周圍事物中解放出來的這份強烈的情感。」<sup>185</sup>「丁一」、「史鐵生」是「我」的生命行動體，他們具有具體肉身，必須被環境裡的一切所認識，也必須應對環境裡一切變化，他們必須學會隨俗演化而漸失本真。而「我」才是情感的接收與感發：

一個久歷滄桑的行魂也可能被雕磨的狡猾，倒不如一個嶄新的生命來得純真、率直了！我開始懂得了更新的必要：上帝之所以一次次更新生命，就是怕這漫長的旅行或豐富的經驗，會把純真和直率、驚訝和荒誕，一併改造成老奸巨猾與神機妙算；那樣，你就會看什麼都是正常。<sup>186</sup>

靈魂就是這樣蔓展著它的旅程，就是這樣延續著它的腳步，豐盈著它的存在的。靈魂即那千古不盡的消息，有如江河，不斷地衍生，不斷地有所匯合，即興地蔓展與必然的流傳，編織成一張玄奧莫測的網……而在其一個網結上，我佇望於丁一。比如丁一是一個網結，我便是其牽牽連連不知何來何去的千絲萬縷；比如丁一是這網的一部份，我則牽繫這網的全息。<sup>187</sup>

「丁一」、「史鐵生」是眾多生命體之一，擁有的是無限可能裡的其中一種狀態，而「我」流轉於各個生命，將諸多可能一一經歷，「丁」、「史」具有單一性，而

<sup>184</sup>史鐵生：《我的丁一之旅》，北京：人民文學出版社，2006年初版，頁127。

<sup>185</sup>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8。

<sup>186</sup>史鐵生：《我的丁一之旅》，北京：人民文學出版社，2006年初版，頁167。

<sup>187</sup>史鐵生：前揭書，頁165。

「我」具備的是多元性。

小說的第一個標目便開宗明義為三位一體的對話模式作一解說，使「我」明確地被定位於漂流輾轉的一縷行魂，同時也型塑了「丁一」與「史鐵生」的深刻性：「這麼說吧，在我漫長或無盡的旅行中，到過的生命數不勝數，曾有一回是在丁一。丁一之旅紛繁雜沓，塵囂危懼，歧路頻頻，留給我的印象尤為深刻。如今遠在史鐵生，張望時間之浩瀚，魂夢周遊，常彷彿又處丁一。」<sup>188</sup>其後的〈標題釋意〉是反覆地為「丁一」、「我」、「史鐵生」三者建立連結關係，為後文中三者交替出現而形成的反覆辯論埋下伏筆，奠鋪出丁一之旅的獨特性：

所以，「我的丁一之旅」也可以理解為我的一種牽繫、一種夢想。或者這樣說吧：我經由史鐵生，所走進過的一個夢，其姑且之名為「丁一」或「丁一之旅」。

那麼依此類推，所謂「史鐵生」，是否也是個夢呢？

問題是誰夢見了誰，是我於此史夢見了彼丁呢，還是相反？

都不是。而是我夢見了此史，也夢見了彼丁。更準確地說：是這兩個夢境（也可能還要多）縱橫交匯，錯綜編織，這才有了我——有了永遠的行魂。所以，那史與此丁並不一定是先後的繼承關係，而更可能是夢想的串通、浸漬，或者重疊。

夢是不涉及時間的，這誰都知道。

夢是超越時間的，故為這永遠的行旅提供了無限可能。

如果時間是第四維，可不可以猜想：夢，是第五維？<sup>189</sup>

我在史鐵生中醒過來。

或不如說我從某丁之夢，醒進了某史之實。——所謂「丁一」不過是種可

---

<sup>188</sup> 史鐵生：前揭書，頁 1。

<sup>189</sup> 史鐵生：前揭書，頁 129。

能；一種可能，於「寫作之夜」的實現。所謂「丁一之旅」不過是種話語；一種可能在黑夜中徜徉吟唱，又在拘謹的白晝中驚醒。這麼說吧：丁一與史鐵生並無時間的傳承關係，最多是空間的巧遇，或思緒的重疊。<sup>190</sup>

行魂遊走於時空之中，每歷經一具形器，便走入一場幻境，在離開形器的同時，一切便不復存在，徒留行魂的記憶。行魂是具有知感的性靈之體，形器只是不同時空際遇的宿主，帶領行魂去感受並且記存生命的各種可能。

「我」與「史鐵生」聊及「丁一」的一段對談中，便交代了行魂與形器間交錯複沓的關係：

「我早說過：我在丁一，我與丁一不可互相推卸。」

「那就是說，還得笑您嘍？」

「正是正是，可眼下我在史鐵生。」

那史一驚，大呼上當：「胡說胡說我與你那丁一毫不相干！」

「可我正居於你，而經歷他呀？」<sup>191</sup>

對行魂而言，所有的感官知覺或體驗感悟都是交融並論的，我經歷的是生命，而非單一的個體經驗，因此，「所謂『我的丁一之旅』，既可看作我於史鐵生之前的一次生命歷程，亦可看作我在史鐵生之中的一種生命感悟；既可視為我在丁一的種種行狀，亦可理解為我在史鐵生時的種種思緒。」<sup>192</sup>「我」為自己的群觀博覽與融會貫通下一註解：「有丁以行，有史當思，有我則行也不盡，思也無涯。」<sup>193</sup>

八篇〈標題釋意〉以「我」的觀點出發，除了釋名作用外，其後是行魂在「丁一」身上的客體感受，旁觀「丁一」的生命癥結，藉此強調「丁一之旅」的不虛

---

<sup>190</sup>史鐵生：前揭書，頁 430。

<sup>191</sup>史鐵生：《我的丁一之旅》，北京：人民文學出版社，2006 年初版，頁 336。

<sup>192</sup>史鐵生：前揭書，頁 336。

<sup>193</sup>史鐵生：前揭書，頁 336。

此行：

無邊無際的雷同宣告著行走的無效，宣告著想像的枯竭與希望的湮滅，同時宣告著他者或別人的珍貴。

你將渴望別人，將渴望我們一向所懼怕的：別人。

渴望區別。

渴望新奇。

渴望獨特。

那怕那是艱難，坎坷。那怕是危險。

所以我來丁一。丁一是眾多路途中的一條，而非平均。丁一是獨具的心魂而非典型的人物。丁一是具體的命運而非抽象的時代。丁一是一段不可重複的歷史，而又是一切歷史的徵兆。因而「我的丁一之旅」也不止於反映與再現，而更是尋找與探問——尋找與探問生活的可能，或尋找與探問本身的種種可能。<sup>194</sup>

可見「我」是知性的，渴望在歷覽形器之際能飽滿充實，因之，與「丁一」相伴的路途中，他頻頻提問如扣鐘磬，激盪出一連串生命扣問：

所謂「我的丁一之旅」，既是這一句詰問的引發，又是這一句詰問持續不斷的熱情，與盼念。或者這樣說吧：「丁一之旅」既可能是我的前生前世，也可能是我的來世來生，但更可能是我行於某史，因聞此意詰問而激發的想像，而衍生的心願。<sup>195</sup>

行魂是獨立的旁觀者，在當局者迷之際，足以給予迷惑的形器當頭棒喝。在「我」

---

<sup>194</sup>史鐵生：前揭書，頁 185。

<sup>195</sup>史鐵生：前揭書，頁 321。

與「丁一」的相處裡，他們往往處於身魂相抵的狀態，「我愛上了 A，可丁一偏偏看上了 B。比如說我終於找到了夏娃，可丁一不喜歡夏娃的此一居身。又比如丁一看上了某一美輪美奐之身，而我卻發現，其實那裡面並無夏娃。」<sup>196</sup>處處可見「我」的冷靜與「丁一」的癡迷相對照，此足以證明存在主義者之論：「思想永遠跑在前面。它看得太遠了，比肉體遠得多，因為肉體只存在於此刻。」<sup>197</sup>

而六篇〈史鐵生插話〉中，是「我」與「史」的論辯，「史鐵生」是理性思考出發，「我」則處於主客觀相兼的立場去看待「丁一」正在行進的尋找夏娃之路。由「情」起始，衍生出愛、恨、精神、堅強等愛情之思，這類的思維是其他中短篇小說的思想複沓，而二人與「丁一」同樣地面對著的是「性」：

那史：「而且，那些強者或那些可怕的傢伙，不約而同都會想到從性方面來攻擊你、威脅你，以便能夠操縱你。性，最是他們喜歡的武器。」

我：「因為那最是你的隱秘，最是你的軟弱。」

那史：「為什麼？」

我：「因為，性，注定地是需要別人的。或者，愛，最是你孤獨求助的時刻。愛情，不可能不是在盼望他者。所以那又最是你的懼怕。」<sup>198</sup>

他們從「性」裡討論了淫蕩與骯髒，變態與無恥，所謂的脫與裸取決在思想是否坦蕩純真，是否一切由衷出發。在「史鐵生」看來，「丁一」僅僅是個沈迷私慾，胸無大志之人，而「丁一」卻以實際居處者的角度去為夜的戲劇辯護。「我」與「史」二者的相互問辨，可視為以旁觀者清的角度剖析「丁一」的當局者迷，是一種註解式的理性補述，交錯於「丁一」的尋愛之旅裡，冷卻意亂情迷的癡狂，回歸以清晰的思路，這是作者一貫的哲理路線。劉再復的《性格組合論》裡指出：

---

<sup>196</sup>史鐵生：前揭書，頁 85。

<sup>197</sup>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 84。

<sup>198</sup>史鐵生：《我的丁一之旅》，北京：人民文學出版社，2006 年初版，頁 95。

任何一個人，不管性格多麼複雜，都是相反兩極所構成的。這種正反的兩極，從生物的進化角度看，有保留動物原始需求的動物性一極，有超越動物性特徵的社會性一極，從而構成所謂「靈與肉」的矛盾；從個人與人類社會總體的關係來看，有適於社會前進要求的肯定性的一極，又有不適應社會前進要求的否定性的一極；從人的倫理角度來看，有善的一極，也有惡的一極；從人的社會實踐角度來看，有真的一極，也有假的一極；從人的審美角度來看，有美的一極，也有醜的一極。<sup>199</sup>

在《我的丁一之旅》裡的身靈對話，便可視為作者複雜性格析解為三，是一場靈與肉的矛盾旅程。《病隙碎筆》裡解釋了靈魂與肉身的相互對待關係，足以驗證《我的丁一之旅》的三體對辯：

是精神的你在折磨肉體的你，或靈魂的你在折磨精神的你。前者，精神總是想衝破肉身的囚禁，肉身便難免謂之消損，及「為伊消得人憔悴」吧。後者，無論是「眾裡尋她千百度」，還是「獨上高樓望盡天涯路」，總歸也都使你殫思竭慮耗盡精華。<sup>200</sup>

那心魂若只關注一己之肉身，他必與肉身一同化作烏有。活著的鳥兒將飛起來，找到新的棲居。繫於無限與絕對的心魂也將飛起來，永存於人間；人間的消息若不從減損，人間的愛願若亦如既往，那就是他並未消失。那愛願，或那靈魂，將繼續棲居於怎樣的肉身，將繼續有一個怎樣的塵世之名，都無關緊要，他既不消失，他就必是以「我」而在，以「我」而問，以「我」而思，以「我」為角度去追尋那亙古之夢。」<sup>201</sup>

---

<sup>199</sup>劉在復：《性格組合論·上》，台北：新地出版社，1988年初版，頁78。

<sup>200</sup>史鐵生：《病隙碎筆》，香港三聯書店，2002年初版，頁166。

<sup>201</sup>史鐵生：前揭書，頁171。

「丁一」吸引「我」去經歷一趟旅程，但兩者本質的思想卻時有相斥，再雜以「史鐵生」插話，每每都是人性底層慾望與理想的兩極對辯。

「我是永遠的行魂，和恆久的旅途，我到過多少生命我就經歷過多少春天！」<sup>202</sup>擅長說理的史鐵生藉三位一體的交錯對話，打破生命歷程的時空限制，虛擬的對談場境，削弱了小說環境的塑造，而強化了角色對答的重要性，在間雜交錯的章節裡反覆思辨，人物的哲思便得以突顯。而「我」是生命的綜合體，能以較為周延多元的角度析人論事，形成了主宰全文的意識體。身靈的相互答辯是對天下所有生命體的質問，也是靈魂的思考，為這部以愛情為主軸的小說，帶來更深沈的價值。

「我們的生命有很大一部份，必不可免是在設想中走過的。在一個偶然但必需的網結上設想，就像隔著多少萬光年的距離，看一顆顆星。」<sup>203</sup>《務虛筆記》和《我的丁一之旅》都往心的方向去追尋人生的答案。前者將觸角廣泛延伸到人生的各種困境之內，去探求其癥結，並尋求解決。後者，焦點集中於愛的追尋及自我肯定，等於是將《務虛筆記》所探求的主題以更聚焦的方式檢視之。

二者的共同的手法是將人物形象模糊化，每一個主人公的際遇都彷彿是「我」的一世輪迴般似曾相識，藉此表示每一個主人公並非特定的對象表徵，而是每一個人都可能遇到的生命課題。「我」大量穿梭於史鐵生的長篇小說中，每個「我」都是史鐵生，也都是你我，「我」是一個廣泛的指稱。

### 第三節 散文雜記中的主題呈現

在九十年代以來興起一股散文熱，以散文形式自由，易於抒發情感或反思，因此蔚為風潮。但在這片繁景背後卻有著蒼白與虛空，許多考量銷售量而迎合大眾的媚俗散文大量出現，乏善可陳的作品氾濫於市。當支持精神、心靈的力量越

<sup>202</sup>史鐵生：《我的丁一之旅》，北京：人民文學出版社，2006年初版，頁30。

<sup>203</sup>史鐵生：《務虛筆記》，台北：木馬文化公司，2004年初版，頁136。

顯薄弱之際，具思想深度的散文確實是一帖救藥，史鐵生將他小說創作的哲理思考帶入散文創作，同樣從個人經驗出發，將思想延伸到人的共同體驗及問題上，轉換以散文形式自抒生活感想，激發人的內在動力，以人文角度去看待當世，從他的散文裡可以看到生存與態度的精神方向。

史鐵生曾經將文學分為滿足人們娛樂需求的通俗文學、探討社會問題的嚴肅文學與對人本問題提出形而上思考的純文學三類，他的散文創作在當代顯然是屬於第三類，以下就其散文、雜記等小說體例以外的作品去探看其創作主題。

### 一、印象思考

在許多小說作品中，我們隱約可見史鐵生的身影，但都僅僅是零碎而片段的投射。在散文作品中，有他對生活經歷的印象與思考，是他真切的感想。一切往事於他，都是思想的材料，並不那麼精準的留存下來，只保留了「印象」。對於印象，他是這麼解讀的：

因為往日並不都停留在我的記憶裡，但往日的喧囂與騷動永遠都在我的印象中。因為記憶是階段性的僵死記錄，而印象是對全部生命變動不拘的理解和感悟。記憶只是大腦被動的存儲，印象則是心靈仰望神秘時，對記憶的激活、重組和創造。記憶可以丟失，但印象卻可使丟失的生命重新顯現。

204

他的過去往往是依附在他的思想上，在散文裡重現的過往歲月，往往看見的是心路，而非景物、人物或故事性的描摹。在一些諸如〈故鄉的胡同〉、〈廟的記憶〉、〈消逝的鐘聲〉、〈記憶與印象·1〉與〈記憶與印象·2〉的篇章裡，充滿著從童年到青年的詩意年華，可以看到史鐵生對往事的溫潤印象，所有的人物與情節孕育了他的性格，敏銳地感知一切，悲憫地去關懷人世。而〈牆下短記〉、〈我二十一歲那年〉、〈黃土地情歌〉、〈相逢何必曾相識〉則是他青春歲月的回顧與人

---

<sup>204</sup>史鐵生：〈記憶迷宮〉，《史鐵生散文·上》，北京：中國廣播電視出版，1998年1版，頁242。



生的轉捩，友情的厚植、愛情的醞釀、農村人情的扶持使他在逆境中知道人間有情。從這些散文篇章中，可以直接地看到史鐵生曾歷經的背景，也可瞭解人生轉折對他的衝擊，繼而更能體悟他的創作裡理性思維的發想。

人生的頓挫與種種「印象」讓他以散文重現自己時，抽象說理多於畫面建構。〈我與地壇〉是史鐵生散文代表作之一，為多篇小說裡所提及的「古園」一詞釋意，並真切地記錄了殘疾之後在地壇裡的歲月。以七個小節將十五年的地壇歲月稍作切割，分別寫了殘疾以來他與母親的互動、所有走進地壇裡的人以及他的心境轉折。通篇緊緊扣合情感而寫，從他最感抱憾的母愛寫起：

有一回我搖車出了小院，想起一件什麼事又返身回來，看見母親仍站在原地，還是送我走時的姿勢，望著我拐出小院去的那處牆角，對我的回來竟一時沒有反應。待她再次送我出門的時候，她說：「出去活動活動，去地壇看看書，我說這挺好。」許多年後我才漸漸聽出，母親這話實際上是自我安慰，是暗自的禱告，是給我的提示，是懇求與囑咐。<sup>205</sup>

曾有過好多回，我在這園子裡呆得太久了，母親就來找我，她來找我又不想讓我發覺，只要見我還好好地在這園子裡，她就悄悄轉身回去，我看見過幾次她的背影。我也看見過幾回她四處張望的情景，她視力不好，端著眼鏡像在找尋海上的一條船，她沒看見我時我已經看見她了，待我看見她也看見我了我就不去看她，過一會我再抬頭看她就又看見她緩緩離去的背影。<sup>206</sup>

地壇曾是他在母愛的默許下逃避世界的處所。過渡沈溺於殘疾的自哀自傷之中，史鐵生過了好多年才瞭解母親始終是他的守候者：「多年來我頭一次意識到，這

---

<sup>205</sup> 史鐵生：〈我與地壇〉，《命若琴弦》，台北：木馬文化公司，2004年初版，頁49。

<sup>206</sup> 史鐵生：〈我與地壇〉，前揭書，頁52。

園中不單是處處都有過我的車轍，有過我的車轍的地方也都有母親的腳印。」<sup>207</sup>小說得獎之際，他懊惱母親的早逝，懊惱自己未能及時讓母親感到榮耀。母愛是他一路走來無形而巨大的支持，在〈秋天的懷念〉、〈合歡樹〉裡也盡是他對母親的懷念，母親的印象深烙不去。「她艱難的命運，堅忍的意志和毫不張揚的愛，隨光陰流轉，在我的印象中越加鮮明深刻。」<sup>208</sup>在〈我與地壇〉裡，他以抽象層面刻畫了母親的形象，而地壇也成了他懷想母親的處所。

〈我與地壇〉是沈潛的印象。他寫下走進地壇的人物，在那些人身上所發生過的片段，不論與史鐵生邂逅與否，都被一一被描摩下來。史鐵生在他們身上看見生命的堅韌與溫厚，漸漸感受到愛與溫情，心境因此漸得舒緩，他說：「因為這園子，我常感恩於自己的命運。」<sup>209</sup>對他而言，地壇是充滿愛的。史鐵生在情緒起伏之際的所有思維，都在此一地壇萌芽，他在此思考死亡、命運、生存與一切有關於人的諸多難處，他在此祈求並扣問園神，也在此處對於冥冥中的一切產生質疑。〈我與地壇〉在感性的描寫之外，更多的是在情感層面裡挖掘出的人生疑難。在諸多的形上思維裡，他並未對命運下任何狹隘的註解，史鐵生隨時收納眼前的一切往來，「宇宙以其不息的慾望將一個歌舞煉成永恆」「誰又能把這世界想個明白呢？世上的很多事是不堪說的。」「不能說，也不能想，卻又不能忘。它們不能變成語言，它們無法變成語言，一旦變成語言就不再是它們了。它們是一片朦朧的溫馨與寂寥，是一片成熟的希望與絕望，它們的領地只有兩處：心與墳墓。」<sup>210</sup>所有的印象都伴隨著他當下的思忖存留下來，並且不斷地在往後的創作中鍛鍊成章。

對於命運的捉弄，史鐵生以戲謔嘲諷的方式寫成了〈好運設計〉。「命運從一開始就不公平，人一生下來就有走運的和不走運的。」<sup>211</sup>他對自己的際遇作此註解，並且設想一個完美的人生，來為自己的不幸解嘲，也是對世俗觀念諷刺。從

<sup>207</sup> 史鐵生：〈我與地壇〉，前揭書，頁 53。

<sup>208</sup> 史鐵生：〈我與地壇〉，前揭書，頁 53。

<sup>209</sup> 史鐵生：〈我與地壇〉，前揭書，頁 55。

<sup>210</sup> 史鐵生：〈我與地壇〉，前揭書，頁 69。

<sup>211</sup> 史鐵生：〈好運設計〉，《靈魂的事》，台北：海鴿文化公司，2006 年初版，頁 19。

身高、相貌到天賦、內涵諸多內外完美的條件，搭配以原生家庭的優渥、父母親的階級、後天栽培環境，筆下盡是大量的假想與推斷，是常人可望不可及的人生際遇。然而，在反覆琢磨完成了盡善盡美的佈局之後，他開始提出質問：

沒有挫折，沒有坎坷，沒有望眼欲穿的企盼，沒有撕心裂肺的煎熬，沒有痛不欲生的癡癲與瘋狂，沒有萬死不悔的追求與等待，當成功到來時妳會有感慨萬端的喜悅嗎？在成功到來之後還會不會有刻骨銘心的幸福？或者，這喜悅能到什麼程度？這幸福能被珍惜多久？會不會因為順利而沖淡其魅力？會不會因為圓滿而阻塞了渴望，而限制了想像，而喪失了激情，從而在以後漫長的歲月中只遵從了一套經濟規律、一種生理程式、一個物理時間，心路卻已荒蕪，然後是膩煩，然後靠流言蜚語排遣這膩煩，繼而是麻木，繼而用插科打諢加劇這麻木——會不會？會不會這樣？<sup>212</sup>

一連串的疑問，讓一切美好想像崩解，好運設計實則不堪人心無窮。卡繆曾言：「幸福往往只是我們對自己的不幸，所產生的一種自憐意識。」<sup>213</sup>史鐵生將一切鋪陳得完美無瑕，令人欽羨，再以他的切身體悟一一擊碎所有虛華。「所謂好運，所謂幸福，顯然不是一種客觀的程式，而完全是心靈的感受，是強烈的幸福感罷了。幸福感，對了。沒有痛苦和磨難你就不能強烈地感受幸福，對了。那只是舒適只是平庸，不是好運不是幸福，這下對了。」<sup>214</sup>在眾人庸碌地追求名利享受，盲目地羨慕他人所有時，他為幸福、好運另作新解，一切的好運來自缺憾的映襯：「幸福感不是能一次給夠的，一次幸福感能維持多久這不好計算，但日子肯定比它長，比它長的日子卻永遠要依靠它。……所以我們仍要為你設計新的距離，設計不間斷的企盼和追求。不過這樣你仍然要有痛苦，一直要有。是的是的，一時

---

<sup>212</sup>史鐵生：〈好運設計〉，前揭書，頁 31。

<sup>213</sup>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 6。

<sup>214</sup>史鐵生：〈好運設計〉，《靈魂的事》，台北：海鴿文化公司，2006年初版，頁 32。

沒有了痛苦的襯照便一時沒有了幸福感。」<sup>215</sup>當別人執著於眼前的追逐時，他已將人生的全貌看透，他不斷拋擲疑問：「你一生都在追求，一直都在勝利，一向都是幸福的，但當死亡來臨的時候你想你終於追求到了什麼呢？你的一切勝利到底是為了什麼呢？」<sup>216</sup>在別人的好運之中，他看見人我的差別，這是一切追逐的起點，是幸福的分界，也全都是人生印象。

先立後破，破而後再立的行文中，史鐵生建立了自己的價值體系——過程。他自我調侃地寫道：「也許我現在就是命運的寵兒？也許我的太多的遺憾正是很有分寸的遺憾？上帝讓我終生截癱就是為了讓我從目的轉向過程。」<sup>217</sup>他在地壇裡勘破命運的跌宕，絕境裡回望自己與他人的種種，所有的人生印象讓他有了近於福禍相倚的體悟，他將人生的得失從「結果」取而代之以「過程」的注視：

過程！對，生命的意義就在於你能創造這過程的美好與精彩，生命的價值就在於你能夠鎮靜而又激動地欣賞這過程的美麗與悲壯。但是，除非你看到了目的的虛無你才能夠進入這審美的境地，除非你看到了目的的絕望你才能找到這審美的救助。但這虛無與絕望難道不會使你痛苦嗎？是的，除非你為此痛苦，除非這痛苦足夠大，大得不可消滅大得不可動搖，除非這樣你才能甘心從目的轉向過程，從對目的的焦慮轉向對過程的專注，除非這樣痛苦與你同在，永遠與你同在，你才能夠永遠欣賞到人類的步伐和舞姿，讚美著生命的呼喊與歌唱，從不屈獲得驕傲，從苦難提取幸福，從虛無中創造意義，直到死神和天使一起來接你回去，你依然沒有完夠，但你卻不恐慌，你知道過程怎麼能有個完呢？<sup>218</sup>

史鐵生在散文中，往往藉由他所經歷過或所想像過的印象世界，去構築他的另一

---

<sup>215</sup>史鐵生：〈好運設計〉，前揭書，頁 38。

<sup>216</sup>史鐵生：〈好運設計〉，前揭書，頁 39。

<sup>217</sup>史鐵生：〈好運設計〉，前揭書，頁 43。

<sup>218</sup>史鐵生：〈好運設計〉，前揭書，頁 42。

個理想國，往往看似輕鬆的題材，卻攪拌著對人生嚴肅的思考。

〈私人大事排行榜〉亦是如此，題似回顧個人半世紀以來的經過，實則敘事性極弱，說理性佔了絕大的篇幅，他自剖：「我很可能既是一個『價值相對主義者』，又是一個『非價值相對主義者』。」<sup>219</sup>看待人生時，史鐵生往往宏觀地去觀看全體人類的生命歷程，而非侷限於自我。他在所謂「私人大事」中，直指核心的談及慾望、溝通、解釋、夢想、人性、價值，「人呀，這可是在上帝的園中跳那永恆的舞蹈呢？還是中了魔鬼的符咒，在宇宙中這彈丸之地瘋牛一樣地走圈兒？」<sup>220</sup>每個議題，所有人都身在其中，並且為其所惑的。

每一篇散文形成一次檢視。史鐵生始終追求的是人的生存價值，〈說死說活〉裡，他反覆界定「我」為何物。人世間的變與不變、生死與永恆，史鐵生打破生命的有限：「自古至今，死去了多少個『我』呀，但『我』並不消失，甚至並不減損。」<sup>221</sup>「你的血肉之軀已不知死了多少回，而你卻還是你！你是在流變中成為你的，世界是在流變中成為世界的。」<sup>222</sup>他在永遠的生與不斷的死中去衡量無限與有限的意義，其義近似《莊子》所言：「物之生也，若驟若馳。無動而不變，無時而不移。」<sup>223</sup>「自其異者視之，肝膽胡越也；自其同者視之，萬物皆一也。夫若然者，且不知耳目之所宜，而遊心乎德之和；物視其所一而不見其所喪，視喪其足猶遺土也。」<sup>224</sup>史鐵生以坐忘之姿去看「我」的輪迴，既然「我」變動不居，那麼每個「我」的所經「過程」自然是人們應該好好省思的，價值不在「我」的有無，而在於這變化無窮的「過程」。

〈說死說活〉呼應了〈好運設計〉的「過程」價值，文本相互輝映是史鐵生的特質，在諸多散文中的相異題材中，他將所重視的議題，巧妙地環環相扣了起來。《病隙碎筆》<sup>224</sup>顧名思義是史鐵生在病榻之際的生活感發，許多零碎的隨筆，

<sup>219</sup> 史鐵生：〈私人大事排行榜〉，《靈魂的事》，台北：海鷗文化公司，2006年初版，頁70。

<sup>220</sup> 史鐵生：〈私人大事排行榜〉，前揭書，頁69。

<sup>221</sup> 史鐵生：〈說死說活〉，前揭書，頁183、184、185。

<sup>222</sup> 黃錦銘注譯：《莊子讀本》，台北：三民書局，1999年再版，頁217。

<sup>223</sup> 前揭書，頁65。

<sup>224</sup> 《病隙碎筆》一、四、五收錄於《靈魂的事》更定篇名為〈皈依是一種心情〉、〈愛才是人類唯

像是信手拈來的雜想，各有其獨立章旨，但匯聚一堂時，仍可察覺彼此的牽繫。文中所提及的差別、慾望、愛、信仰、生與死、靈魂與精神等等，其義不外乎是史鐵生就其生活經驗裡的「印象」來探知的生命過程與終極價值。

「歷史的每一瞬間，都有無數的歷史蔓展，都有無限的時間延伸。我們生來孤單，無數的歷史和無限的時間因而破碎成片段。互相埋沒的心流，在孤單中祈禱，在破碎處眺望，或可指望在夢中團圓。記憶，所以是一個牢籠。印象是牢籠以外的天空。」<sup>225</sup>史鐵生不被綁死在「記憶」之中，而是以「印象」開脫思考，要人拋棄世俗的陳迂眼光，重新省視當下的生活，甚至更長遠的全程生命。他在困境裡去感受自身與世界的連結，人們的一舉一動都成了他生存的養料，小說是人生印象的重建，那麼散文便是他對浮世印象的直面詰問，簡潔有力的行文，說理鏗鏘。

## 二、宗教精神

什麼是生？什麼是死？什麼是命運？是誰在操控？哪裡是救贖？在史鐵生的小說裡時有宗教意識摻雜其中，主人公在困境中往往執其最終的信仰支撐，因此，許多小說篇章如《務虛筆記》裡的女教師 O 和 F 醫生可謂人生信仰的殉道者。又如〈原罪·宿命〉、〈我之舞〉、〈命若琴弦〉裡，訴說人的原始困境，亦即基督教中的原罪思想。《我的丁一之旅》更是藉基督教的神話為基，追尋夏娃，其實便是追尋愛的本源，追尋純粹的靈魂的一趟生命旅程。可知，史鐵生的思想中含有宗教信仰的意蘊，藉小說訴說人生、命運之理時，不覺地將宗教的元素注入情節之中。主人公們偶爾地扣問神佛以命運之難時，無形中也吐露著史鐵生對宗教的詰問。

相較於將宗教與小說創作揉雜，未直揭宗教之意，讓信仰意識隱藏於故事之中，史鐵生的散文便直截了當的質問宗教與人生的關連與互動。他在小說裡隱晦

---

一的救助〉、〈靈魂的重量〉。

<sup>225</sup>史鐵生：〈記憶與印象〉，《我們活著的可能性有多少》，上海：文匯出版社，2006年1版，頁135。

地引領讀者思考宗教與人的苦難，在散文裡他直接問難，侃侃而談他的宗教意識。

「即使在最進步的宗教之中，也有著大量的神話與迷信觀念存在；事實上我完全相信，它們都只是外射到外在世界的人心。」<sup>226</sup>佛洛伊德認為宗教的迷信是人們的潛意識裡種種要素所建構出的先驗性事實。宗教與迷信在史鐵生的散文中，有明顯的區隔，對於佛教與基督教他各有肯定與質疑，並非不虔誠，而是他在困境保持清醒。當芸芸眾生，在佛前訴諸願求，他覺得是人神之間的交易，是人對神的阿諛、行賄。他認為在佛前「惟當去求一份智慧，以醒貪迷。」<sup>227</sup>神佛應是一種人生指引，而非物質條件的交換者。對於佛的定義，他這麼看待：「佛乃覺悟，是一種思緒。一團圓滿一片死寂，思之安附，悟從何來？所以有『煩惱即菩提』的箴言。」<sup>228</sup>「『煩惱即菩提』，我信，那是關心，也是拯救。『一切佛法唯在行願』，我信，那是無終的理想之路。」<sup>229</sup>「佛的本性是悟，是修，是行，是靈魂的拯救，因而『佛』應該是一個動詞，是過程而不是終點。」<sup>230</sup>從精神層面上理解，佛所帶來的並非現實生活的改善，而是心理的解脫。宗教帶給眾人的是思想的提升，使人正視眼下的苦難，在過程中釋懷。

對於佛的不可泯滅，史鐵生解釋：「佛的偉大，恰在於他面對這差別與矛盾以及由之而生的人間苦難，苦心孤詣沈思默想；在於他了悟之後並不放棄這個人間，依然心繫眾生，執著而艱難地行願；在於有一個人未度他便不能安枕的博愛胸懷。」<sup>231</sup>「這使我想到了佛的本義，佛並不是一個名詞，並不是一個實體，佛的本義是覺悟，是一個動詞，是行為，而不是絕頂的一處寶座。這樣，『人人皆可成佛』就可以理解了，『成』不再是一個終點，理想中那個完美的狀態與人有著永恆的距離，人即可朝向神聖無止地開步了。」<sup>232</sup>他認為宗教裡的極樂世界或者天堂，都難以自圓其說，人永遠在修行的路上。史鐵生深知人的本然困境，「人

<sup>226</sup>佛洛伊德著，林克明譯：《日常的心理分析》，台北：志文出版社，1995年再版，頁207。

<sup>227</sup>史鐵生：《病隙碎筆》，香港三聯書店，2002年初版，頁6。

<sup>228</sup>史鐵生：前揭書，頁49。

<sup>229</sup>史鐵生：〈神位官位心位〉，《靈魂的事》，台北：海鴿文化公司，2006年初版，頁198。

<sup>230</sup>史鐵生：〈無答之問或無果之行〉，前揭書，頁204。

<sup>231</sup>史鐵生：〈無答之問或無果之行〉，前揭書，頁202。

<sup>232</sup>史鐵生：〈神位官位心位〉，前揭書，頁198。

皆成佛」是信仰的追隨，而非結果的獲得。

當所有人迷炫於佛教並附之以人格化時，史鐵生並未隨之起舞，他肯定佛的偉大，並非其神蹟，而是「在他苦苦地修與行的過程之中。佛的輕看佛法，絕非價值虛無，而是暗示了理論的侷限。佛法的去除『我執』，也並非是取消理想，而是強調存在的多維與拯救的無限。」<sup>233</sup>史鐵生以佛教之「空」，去詮釋佛理，分析佛的價值在於佛性修行「過程」，而非祂的最終成佛的結果。

佛教在面對理想與現實時，最基本的是四諦與空性理論。四諦之裡的苦、集、滅、道，探究了生死沈浮的苦境，苦是果，集是因，這是世間因果，而出世因果裡，道是因，滅是果，四諦循序解釋了走向寂滅真空的路徑。「佛教認為一切有為法無常遷動，生命和時空的推移、發展、變化本身必定帶來不可解的痛苦，稱作『行苦』。因此生活的本質就是痛苦，並無真正的安樂可言。」<sup>234</sup>生命或存在的本身都是痛苦，佛教要帶領人去滅苦，最終點是空的境界。「佛教講空性，在人生意義上有兩方面作用：一、徹底否定現實世界的實在性，以其如幻如夢、虛假不實，進而徹底否定世間的價值，破除眾生從現實得來的認識、經驗、迷戀知情和執著之心。」<sup>235</sup>佛教最終追求的不是肉身遠離塵俗到另一個無憂無慮的世界，而是身在凡塵中的心魂得以解脫，人能不再為世俗慾念所役，一切為空的心境便是極樂的狀態。。

既以「空」、「無」解之，所以當人們以為「人皆成佛」、「極樂世界」是實存的遠景時，史鐵生頗不以為然。因此在肯定佛教的同時，也以他的立場去駁斥世俗對宗教的誤解：

流行的佛說（我對佛學、佛教所知甚微，故以「流行」的做出現定）相信，  
人生之苦出自人的慾望，如：貪、嗔、癡；倘能滅斷這些慾望，苦難就不

<sup>233</sup>史鐵生：〈無答之問或無果之行〉，前揭書，頁 202。

<sup>234</sup>王志遠：〈人生觀：佛教觀點〉，何光沪、許志偉主編：《對話：儒釋道與基督教》，北京：社會科學文獻出版社，1998 初版，頁 423。

<sup>235</sup>王志遠：〈人生觀：佛教觀點〉，何光沪、許志偉主編：前揭書，頁 425。



復存在。這就預設了一種可能：生命中的苦難是可以消滅的，若修行有道，無苦無憂的極樂世界或者就在今生，或者可期來世。來試試真確不可大論，信仰所及，無須證實。但問題是：脫離一己之苦可由滅斷一己之慾來達成，但是眾生之苦猶在，一己就可以心安理得嗎？眾生未度，一己便告無苦無憂，這雖不該嫉妒甚至可以祝賀，但其傳達的精神取向，便很難相信還是愛的弘揚，而明顯接近爭的邏輯了。<sup>236</sup>

有人說：佛法是一條船，目的是要度你去彼岸，只要能度過苦海到達彼岸，什麼樣的船都是可以的。對此我頗存疑問：一是，說彼岸就是一塊無憂的淨土，迄今的證明都很無力；二是「到達」之後將如何？這個問題似在原地踏步，一籌莫展；三是，這樣的「渡」，很像不圖小利而要中一個大彩的心理，怕是聰明的人一多，又要天翻地覆地來爭奪不休。<sup>237</sup>

修行或拯救，在時空中和在心魂裡都沒有終點，想必這才是「滅執」的根本。大千世界生生不息，矛盾不休，運動不止，困苦永在，前路無限，何處可以留住？哪裡能是終點？沒有。求其風平浪止無擾無憂，倒像是妄念。指望著終點（成佛、證果、無苦而極樂），卻口稱「斷滅我執」，不僅滑稽，或許就要走歪了路，走到為了獨享逍遙連善念也要斷滅的地步。<sup>238</sup>

他在世俗眼光裡的佛境看見人性慾望的不滅。人有差別，所以產生慾望，有慾望，便起執念，有了執念，許多爭端便漸漸產生。在佛前，人們苦苦追尋的是「實有」，而非佛陀所證悟的「虛空」，「真正的解脫要放棄生死輪迴，超越常識所理解的個體生命形式」<sup>239</sup>。所有流行的佛說對史鐵生而言，是以宗教之名行慾望追逐之實，

---

<sup>236</sup> 史鐵生：《病隙碎筆》，香港三聯書店，2002年初版，頁146。

<sup>237</sup> 史鐵生：〈無答之問或無果之行〉，《靈魂的事》，台北：海鴿文化公司，2006年初版，頁208。

<sup>238</sup> 史鐵生：〈無答之問或無果之行〉，前揭書，頁204。

<sup>239</sup> 王志遠：〈人生觀：佛教觀點〉，何光滬、許志偉主編：《對話：儒釋道與基督教》，北京：社會

這其中並無大愛的修行。

將「極樂之土」的存在推翻，人們才會看見真正的修練。史鐵生自言並不歸屬於任何宗教，對宗教也處於一知半解的狀態。當他以客觀角度觀望佛前眾生，他顯然才是真正放下世俗「我執」的悟者。旁觀者清的他，並非駁斥佛理，而是澄清一直以來人們對宗教的誤會。

史鐵生從苦難裡走來，也曾隨俗求神，但最終他理解迷信與宗教是有所別的。迷信塑造出人格化的神佛，這是人的權力延伸，所擬造出的規範與境界是慾望的手段。真正的宗教是從苦境中的精神提升，性靈得到解脫，眼前的苦難便甘之如飴。

面對基督教，史鐵生也以同樣的態度去理解。在他的創作中，常出現「上帝」之名，也常援引聖經之例來說理。他以戲劇喻人生，而「上帝」便是劇作者，也是舞台的提供者，祂以遊戲的角度對待眾生，因此，人各有差異，各有苦難，這是人本然的距離與考驗：「人的處境是隔離，人的願望是溝通，這兩樣都寫在了上帝的劇本裡。」<sup>240</sup>「上帝無比的慈悲正在於他給了我們無窮無盡的矛盾和困阻，這就意味了差別的不可抹殺。」<sup>241</sup>「不過，或許是上帝有意賣一個破綻期待我們去猜透，在現實的舞台上不能消滅角色的差別，但在理想的神壇上必須豎立起人的平等。」<sup>242</sup>「但這是可能的嗎？迫使上帝放棄他的遊戲，可能嗎？放棄分割，放棄角色們的差異，讓上帝結束他非凡的戲劇，這可能嗎？那麼喜歡熱鬧的上帝，又是那麼精力旺盛、神通廣大，讓他重新回到無邊的寂寞中去，他能幹？要是他幹，他曾經也就不必創造這個人間。」<sup>243</sup>這似乎是對上帝的控訴，一切不幸的變化都是上帝對於命運的隨性操作，而人只能被動的接受，但這實則是史鐵生對「原罪」的體認。而基督教裡認為人沈淪的罪惡之源，起自靈魂。亞當與夏娃

---

科學文獻出版社，1998 初版，頁 430。

<sup>240</sup>史鐵生：《病隙碎筆》，香港三聯書店，2002 年初版，頁 51。

<sup>241</sup>史鐵生：〈游戰、平等、墓地〉，《史鐵生散文·上》，北京：中國廣播電視出版，1998 年 1 版，頁 189。

<sup>242</sup>史鐵生：〈游戰、平等、墓地〉，前揭書，頁 190。

<sup>243</sup>史鐵生：《病隙碎筆》，香港三聯書店，2002 年初版，頁 49。

之罪並非其行動，而是動機，「罪惡的出現不是因為於靈肉衝突中靈役於肉，而是靈誤用自由而自己沈淪，迷失大方向，於是才役於肉。罪是根植於人靈魂的深處。」<sup>244</sup>現世的苦難是懲戒，史鐵生從「原罪」裡看見人的困境不可免除，在他的殘疾世界裡，人的差別與距離是清晰可見的。當人們祈求上帝時，他看見了神在苦難裡所放置的寓意：

神拒絕「我們」，並不站在哪一家的戰壕裡。神，甚至是與所有的人都作對的——他從來都站在監督人性的位置上，逼人的目光永遠看著你。在對人性惡的察覺中，在人的懺悔意識裡，神顯現。在人性去接近完美卻發現永無終途的路上，才有神聖的朝拜。<sup>245</sup>

上帝不許諾光榮與福樂，但上帝保佑你的希望。人不可以逃避苦難，亦不可以放棄希望——恰是在這樣的意義上，上帝存在。命運並不受賄，但希望與你同在，這才是信仰的真意，是信者的路。<sup>246</sup>

史鐵生自認不是信徒，但他悟得上帝的旨意。他以人本角度看之，上帝操弄的一切際遇都是一種引發，引領人們去溝通，去瞭解，拉近原本的距離，追求最後的平等。「效法基督的愛不是從外而來的要求，而是一個自發的愛的回應。……當我們經歷到上帝如何在基督裡愛我們，當我們受這個愛所震撼及改變，我們便會自發性以同樣的愛去愛他人」<sup>247</sup>上帝引領的不是天堂，而是勇敢的衝破限制，去追求彼此平等的對待，人與人彼此愛的態度，是靈魂的澄淨。

史鐵生不認同世人嚮往基督教所應許的「福樂之地」，對於宗教允諾給人們

---

<sup>244</sup>羅秉祥：〈人生觀：基督教觀點〉，何光沪、許志偉主編：《對話：儒釋道與基督教》，北京：社會科學文獻出版社，1998 年初版，頁 490。

<sup>245</sup>史鐵生：《病隙碎筆》，香港三聯書店，2002 年初版，頁 31。

<sup>246</sup>史鐵生：前揭書，頁 10。

<sup>247</sup>羅秉祥：〈人生觀：基督教觀點〉，何光沪、許志偉主編：《對話：儒釋道與基督教》，北京：社會科學文獻出版社，1998 年初版，頁 498。

美好境地，人以世俗物質解之，他卻認為「大凡信仰，正當在競爭福樂的邏輯之外為人生指引前途，若能以福樂為期許，豈較坦率助長了貪、嗔、癡？」<sup>248</sup>對他而言，上帝或天堂是性靈追隨的引領，所以他說：「我的簡陋理解是：生命的意義本不再向外的尋取，而在向內的建立。那一本非與生俱來，生理的人無緣與之相遇。那意義由精神所提出，也由精神去實現，那便是神性對人性的要求。」<sup>249</sup>

「我的神就是一種境界，在你想使自己達到這個境界的路上。所以有人說到『天堂』，我說天堂就在這條路上，而不是在某個地方。」<sup>250</sup>天堂便是他所重視的過程，在人生的進程裡，隨處都是。「是天堂也是地獄的地方，我想是有一個簡稱的：人間。」<sup>251</sup>只要是心魂應對苦難的路途上便是處都有天堂，它沒有定點，沒有盡頭。

基督教認為，如何將人從沈淪的困境中解救出來是上帝的救贖工作：

基督教因為對人性的審慎評價，認為生命提升並非一個直線向上的過程，因為在這個過程中，或早或晚會面臨困境，需要一個徹底的轉化才能繼續攀升。生命提升，並不只是在現有的人性資源上，加以存養、涵養、展開、發揮，及擴而充之，便可以見一心之朗現，一片天理流行。<sup>252</sup>

人們往往只停留在世俗裡的祈禱，因此將勾勒天堂的美景。史鐵生看到的是基督教在精神上的提升，將人解脫於困境的不是天堂的存在，而是精神的超拔。

史鐵生在佛教裡，看見人的慾望，在基督教裡，看見人的差別。他徘徊於佛與上帝之間，不追求歸屬，而是取其精神，去瞭解命運。他將兩者並列比較其宗旨：

---

<sup>248</sup>史鐵生：《病隙碎筆》，香港三聯書店，2002年初版，頁146。

<sup>249</sup>史鐵生：前揭書，頁100。

<sup>250</sup>史鐵生：〈人的殘缺證明神的完美〉，《靈魂的事》，台北：海鴿文化公司，2006年初版，頁344。

<sup>251</sup>史鐵生：〈神位官位心位〉，前揭書，頁196。

<sup>252</sup>羅秉祥：〈人生觀：基督教觀點〉，何光沪、許志偉主編：《對話：儒釋道與基督教》，北京：社會科學文獻出版社，1998年初版，頁495。

「人人皆可成佛」和「人與上帝有著永恆的距離」，是兩種不同生命態度，一個重果，一個重行，一個為超凡的酬報描述最終的希望，一個為神聖的拯救構築永恆的路途。但超凡的酬報有可能是一幅幻景，以此來維護信心似乎總有懸危。而永恆的路途不會有假，以此來堅定信心還有什麼可怕！

253

人們有著對心靈自由的懸念，佛與基督並列觀之，便知宗教殊途同歸：

上帝是為了給這個原本無比寂寞的（原本就圓融寂靜的）世界帶來（或創造）豐富多彩的遊戲，藉此給人生以歡樂，當然他遺憾發現，要有歡樂就必須要有對等的痛苦；他寧願讓這個世界有歡樂也有痛苦因而使人生意欲盎然，也不願這世界永遠是意義不明的死寂。……佛呢？他想拯救人生於苦難之中。他也看出了苦難和歡樂的對等性，有其一必有其二，但他寧願放棄一切也不要再讓人受苦，哪怕世界重歸沈寂也在所不惜。否則，我們便不能明白為什麼佛的最高境界竟是涅槃，是「忘卻物我，超脫苦樂，不苦不樂，心極寂定」。

所以，上帝總操心著人的去路，並以美為善呼喚著人們前行。而佛總擔心著人的歸途，並以真為善勸導著人們回歸。<sup>254</sup>

史鐵生站在世俗之外，追根究底地去推演宗教的核心意旨為何。他並不眩惑於天堂與極樂世界之間而盲從俗流，反倒是兩者間看到上帝與佛的用心所在。

因此，宗教之於他，並不是迷信的祝禱，而是精神的引領。他以自己的親身體悟說明宗教的存在意義：「我仍舊有時候默唸著「上帝保佑」而陷入茫然。但

<sup>253</sup> 史鐵生：〈神位官位心位〉，《靈魂的事》，台北：海鷗文化公司，2006年初版，頁197。

<sup>254</sup> 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364。

是有一天我認識了神，它有一個更為具體的名字——精神。在科學的迷茫之處，在命運的混沌之點，人唯有乞靈於自己的精神。不管我們信仰什麼，都是我們自己的精神的描述和引導。」<sup>255</sup>他認為宗教是補充科學和哲學的侷限，在科學、哲學和智力都疲乏枯竭時，宗教可以補足心魂的空乏：

他為「宗教精神」下定義：

人們就像在呆板的實際生活中渴望虛構的藝術那樣，在這無奈的現實中夢想一片淨土、一種完美的時間。這就是宗教精神吧。在這樣的境界中，在沈思默坐向著神聖皈依的時間裡，塵世的一切標準才被掃蕩，於是看見一切眾生都是苦弱，歧視與隔離唯使這苦弱深重。<sup>256</sup>

宗教是人在苦難中的創造，為精神設置一個嚮往。「宗教精神當然並不等於各類教會的主張，而是指無論多麼第一和偉大的人都必有的苦難處境，和這處境中所必要的思索、感悟、救路。」<sup>257</sup>宗教是苦難的解釋與解脫。因此宗教不是迷信而應該是人應該有的一種信仰。「信仰和夢想差不多，沒那麼多實際的好處，它只是給你一種心靈的好處。」<sup>258</sup>史鐵生終將宗教與靈魂結合，將宗教從形而上的層次去理解。

因此，宗教精神是生命層次的提升：

神的存在不是由終極答案或終極結果來證明的，而是由終極發問和終極關懷來證明的，面對不盡苦難的不盡發問，便是神的顯現，因為恰是這不盡的發問與關懷可以使人的心魂趨向神聖，使人對生命取了嶄新的態度，使

---

<sup>255</sup>史鐵生：〈信仰是自己的精神描述〉，《靈魂的事》，台北：海鴿文化公司，2006年初版，頁305。

<sup>256</sup>史鐵生：〈活出愛〉，前揭書，頁298。

<sup>257</sup>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306。

<sup>258</sup>史鐵生：〈人的殘缺證明神的完美〉，《靈魂的事》，台北：海鴿文化公司，2006年初版，頁343。

人崇尚慈愛的理想。<sup>259</sup>

人在苦難中，應轉向心靈的解脫，轉向精神層次的關懷，這是宗教的用意。史鐵生知道宗教並非真能帶人離開苦境，而是往心魂世界裡去尋求解脫，「一個更美好的世界，不管是人間還是天堂，都必經由萬苦不辭的愛的理想，這才是上帝或佛祖或一切宗教精神的要求。」<sup>260</sup>因此，在愛的基礎上，人可以獲得力量，直面人生，這也證明了宗教精神的根本便是來自於愛。史鐵生顯然將宗教與生活融為一體，在他的生命歷程中，宗教是困境裡的支柱，也是開導，讓他漸漸的看清人生最根本要面對與追求的境界為何。

「人可以走向天堂，不可以走到天堂。」<sup>261</sup>一語道破人生是一場追逐。《病隙碎筆》裡寫道：「我的簡陋理解是：生命的意義本不再向外的尋取，而在向內的建立。那意義本非與生俱來，生理的人無緣與之相遇。那意義由精神所提出，也由精神去實現，那便是神性對人性的要求。」<sup>262</sup>人們追求自己的理想之境，宗教提供了精神嚮往，讓人在疲乏困頓之際可以沈思，可以看見生命的壯美，足以繼續激動生命，讓自己熱望的境界繼續走去。而美好的境界永遠在遠方，一切磨難都是人生的必經之路，這一路都是天堂的修練。

「精神只是一種能力。而靈魂，是指這能力或有或沒有一種方向，一種遼闊無邊的牽掛，一種並不限於一己的由衷的祈禱。」<sup>263</sup>史鐵生的散文實以「人文精神」作為主軸。他將小說體例裡所關懷的主題以真實且貼近生活的文體呈現，隱藏於小說角色中的史鐵生於是走到散文之前，讓他的思想直接坦露於讀者面前，像是對談、傾訴一般直陳其心。不論是小說，或是散文、雜記，皆可看出史鐵生時刻在關注著人的問題，他本著人道主義思維，去思考人本問題，始終是個溫和的理想主義者，對於人生總是懷抱著疑問，也懷抱著熱情。

<sup>259</sup> 史鐵生：〈神位官位心位〉，《靈魂的事》，台北：海鴿文化公司，2006年初版，頁197。

<sup>260</sup> 史鐵生：〈活出愛〉，前揭書，頁300。

<sup>261</sup> 史鐵生：《病隙碎筆》，香港三聯書店，2002年初版，頁67。

<sup>262</sup> 史鐵生：前揭書，頁100。

<sup>263</sup> 史鐵生：前揭書，頁164。