

存在的荒謬與過程哲思

——史鐵生 80 年代中後期的殘疾書寫

莊 家 瑋*

提 要

中國大陸當代作家史鐵生（1951-2010），文革時期以知青身份下鄉插隊，1971 年因病返京，二十二歲遭逢截癱，1979 年始正式發表文學作品，一生以思力深刻的殘疾寫作蜚聲文壇。從作家創作歷程觀之，1980 年代中後期，史鐵生創作了〈命若琴弦〉、〈我之舞〉等系列存在哲思小說，標誌著其殘疾思索與書寫意旨的轉折、深化。本文即以此嬗變為線索，透過「存在的荒謬」與「過程哲思」這個並置於文本內涵的張力視角，詮釋作品如何透過際遇的偶然與苦難的必然、殘疾／有限性與愛情／欲望等辯證命題，以及「自殺」逼顯的生死思索，展開對人與世界、命運關係之探詢——箇中旨趣既寓含「人根本的處境是『殘疾』」的轉折之思，從中我們亦實看見一個殘疾作家「扶輪問路」之精神里程碑。

本文 106.01.25 收稿，106.06.16 審查通過。

* 國立中正大學中國文學所博士候選人。

關鍵詞：史鐵生、殘疾書寫、荒謬、自殺、存在主義、過程哲思

Absurdity of Existence and Process of

Rumination:

Shi Tiesheng's Deformity Narration in the Mid or Late 1980's

Chuang Chia-wei*

Abstract

The contemporary writer Shi Tiesheng (1951-2010) in China went and worked in the rural area during the Cultural Revolution campaigns; however, he returned back to Beijing in 1971 because of an illness. When he was 22, he was diagnosed with paraplegia. In 1979, he began publishing literary works, and he was famous for his profound writing about deformity throughout his literary life.

As can be seen from his writing course, Shi Tiesheng, in the mid or late 1980's, wrote a number of novels such as *Life on Strings* and *Dance of Life*. This symbolizes the transition in and the deepening of the mediation on deformity. This essay, building on this transition, aims to explore how Shi Tiesheng discusses the relationship between people, reality and fate through coincidence and suffering, deformity and love as well as life and death.

* Ph.D candidate, Graduate Institute of Chinese Literature, National Chung Cheng University.

Generally speaking, Shi Tiesheng claims that life itself is “deformed”, but people need to give recognition continuously to the concept of life as a spiritual “course”.

Keywords: Shi Tiesheng, Deformity Narration, Absurdity, Suicide, Existentialism, Process of Rumination

存在的荒謬與過程哲思

——史鐵生 80 年代中後期的殘疾書寫

莊 家 瑋

一、前言

史鐵生（1951-2010），大陸當代文學作家，文革時期因病致殘後開始寫作，三十餘載的殘病寫作生涯成就斐然。二十一歲起的病恙截癱處境，使其成為對殘疾命運有著特殊經歷與思索的「殘疾作家」。而從「殘疾」與「寫作」的關係來看史鐵生的創作，「殘疾寫作」大致有兩個基本意涵：一是作家以殘疾人身份與身體條件進行寫作的事實；二是其透過寫作對「殘疾」（殘疾人形象、殘疾主題、殘疾之隱喻等）的文學觀照與敘事再現。在史鐵生的寫作歷程中，這二者是高度重合的。從創作歷程觀之，1980 年代中後期（1985-1990），作家創作、發表了〈命若琴弦〉（1985）、〈我之舞〉（1986）、〈毒藥〉（1986）、〈原罪·宿命〉（1987）等作品，¹ 標誌著其殘疾思索與書寫意旨的關鍵轉折與深化。

¹ 本文所統一參用之文本為史鐵生作品全編（全十卷）。史鐵生：《史鐵生作品全編》（北京：人民文學出版社，2017 年 1 月）。筆者於文本篇名後括號標注的「年份」，一概為作家所曾注明的「創作完成時間」。本文論述的材料範圍大致是從 1985 年至 1990 年，但因作家的創作實況中，某些作品具有過渡性質，難以截然切割，因此文中仍將〈山

史鐵生曾於若干文本及訪談文獻中提到此一轉折，茲如 1994 年與 2001 年的兩則訪談中所述：

（從 79 年到現在）剛開始還是寫一些社會問題，像〈午餐半小時〉，因為我們這一代人接受的文藝理論還是文藝要反映社會生活。這種觀念是很頑固的，但很快我就變了，寫殘疾人，這可以歸到人道主義範疇，比如〈一個冬天的夜晚〉，再到後來寫人的殘疾的時候，就不是人道主義能夠概括的了，或者說它是更大的人道。人存在的根本處境有可能是社會的，或者人道的，但從根本上它是人本的。……一切人都有殘疾，這種殘疾指的是生命的困境，生命的局限。²

具體而言，是從〈命若琴弦〉開始。〈命若琴弦〉本身也表達了這種意思。／當時就好像心裏忽然有了一種豁然開朗的感覺，也可以看成是在我寫作中一次大的開竅吧。之後我發現，人的心魂深處其實比外界更豐富，也更無奈、更遼闊，更有得可寫。³

總括來說，以 1985 年的〈命若琴弦〉為標誌的此一分界，其「轉折」內涵可分成兩方面來把握。其一：對「殘疾」的思索，「從殘疾人看到人的殘疾」。⁴ 較之

頂上的傳說〉（1984）與〈我二十一歲那年〉（1991）納入討論。〈命若琴弦〉（1985）作為本階段的明確開端當無疑義，而 1990 年作為斷代下限之因則是：1991 年起，史鐵生著手並專致投入其第一部長篇小說《務虛筆記》，以四十四萬字的篇幅，轉而對中華人民共和國一代人所經歷之極左創傷與歷史病殘有更深廣的開掘，洵屬另一寫作階段的開啟。

² 張專：〈一個作家的生命體驗——史鐵生訪談錄〉，《現代傳播：北京廣播學院學報》1994 年第 3 期（1994 年），頁 2。

³ 何東：〈我並不關心我是不是小說家〉（史鐵生訪談），《史鐵生作品全編 10》，頁 263-264。

⁴ 皮皮：〈殘缺〉（史鐵生訪談），許紀霖等著：《另一種理想主義》（南京：鳳凰出版傳媒集團，2011 年 11 月），頁 60。筆者所引述者皆為史鐵生的發言內容。

於早期（1978-1984）創作「關注的是跟殘疾人有關的人道，和本身是殘疾人帶來的感傷」，⁵到了此一階段，史鐵生則漸悟到：「殘疾是上帝對人的缺陷的強調，或者說是明示」、⁶「人都不是完美的，而殘疾，恰恰是對人的殘缺的誇張與強調」。⁷〈命若琴弦〉寫人的殘疾、缺陷、苦難，即是藉由過程和目的、看得見和看不見、生與死等命題，敘說身而為人的在世侷限與本然困境，強調的不是軀體失能與社會人道問題，「或者說它是更大的人道」、「但從根本上它是人本的」。此一體悟或如作家所言：「神給了每個人限制，而不是僅僅把限制變成具體的殘疾給了我」、⁸「（上帝）他把一個渾然的消息分割進億萬個肉體，和億萬種殘缺的境況」。⁹易言之，「人根本的處境是苦難，或者是殘疾」。¹⁰

其二：對「寫作」的思索，從深入生活、反映現實的現實主義、寫實成規到更具「務虛」意味的「存在」追問與「心魂」探索。史鐵生帶著一度認定自己「寫作面很窄，生活也會枯竭」的焦慮，¹¹一再試圖重新理解寫作與生活、現實之間的關係，遂發現心魂深處有著更豐富、更有得可寫的種種心緒、意念與想像，「人的心靈的領域更加無邊無際，它應該是寫不完的，當然也是更難寫的」。¹²

此一殘疾／寫作觀的嬗變，使得史鐵生對「殘疾」的人性視界與言說題域陡然開闊。從書寫成果觀之，其 80 年代中後期作品有更大量而集中的「殘疾（人）」出現，如：〈命若琴弦〉中的「老瞎子」與「小瞎子」；〈我之舞〉中雙腿癱瘓的少年「我」與「世啟」、雙腿癱瘓並眼瞎的「老孟」、弱智兒「路」；〈原罪·宿命〉

⁵ 同註 4，頁 60。

⁶ 同註 4，頁 60。

⁷ 史鐵生：〈在殘疾人作家聯誼會成立大會上的發言〉，《史鐵生作品全編 7》，頁 87。

⁸ 同註 4，頁 63。

⁹ 史鐵生：〈給李健鳴（1）〉，《史鐵生作品全編 7》，頁 228。

¹⁰ 史鐵生：《務虛筆記》，《史鐵生作品全編 1》，頁 356。

¹¹ 林舟：〈愛的冥思與夢想——史鐵生訪談錄〉，《花城》1997 年第 1 期（1997 年），頁 169。

¹² 同前註。

中脖子以下全部癱瘓的「十哥」和終身截癱的小說家「莫非」，以及散文〈我與地壇〉及〈我二十一歲那年〉中的「我」和諸多交會的「殘病人」：因意外致命地傷及脊髓的七歲男孩「五蛋」、因醫療事故癱瘓的老大學生、一個漂亮但卻是弱智的小姑娘等。

在這些作品中，「殘疾」與「殘疾人」依然擔綱文本中心事件與主要人物，但不同於早期小說側重對殘疾人社會處境與具體困難的人道關切，¹³ 以〈命若琴弦〉為「轉折」界碑的系列殘疾書寫之要旨，乃在於朝向存在的根源性／人本困境而思。那麼，透過文學敘事，史鐵生如何開展「人的殘疾／缺」之思問？我們又如何揭顯其殊勝意蘊與意義向度呢？對此，西方「存在主義」哲學關於「荒謬」的討論，可以開啟我們極好的視域。¹⁴

¹³ 例如：截癱少年情愛欲望的萌動與失落（〈沒有太陽的角落〉，1980）、殘疾夫婦欲領養孩子之「成家」想望的追求與落空（〈在一個冬天的晚上〉，1983）、年輕父母面對天生殘疾兒的親情艱難與抉擇（〈夏天的玫瑰〉，1983）、殘疾寫作者欲透過發表作品躋身社會的奮進、顛躓與徬徨（〈山頂上的傳說〉，1984）、侏儒孩童對社會原始敵意的承受與對自身形貌的認同困惑（〈來到人間〉，1985）等。

¹⁴ 茲扼要補充西方存在主義哲學在 80 年代中國大陸被接受與介紹的背景：文革結束（1976）之後，經由商務印書館、譯文出版社、三聯書店等西方哲學出版重鎮大規模的翻譯，存在主義、精神分析學等成為人文學界引介、爭論和研究的熱點，特別是沙特、卡繆的存在主義，深刻地影響了經歷過文革的青年人一代之思想。關於存在主義在新時期中國的翻譯活動與著作成果，王德領有相當詳盡的材料呈現與分析，其歸納、討論「1976-1989 年對西方現代派文學的譯介」時指出：70 年代末到 80 年代初被重點譯介者包括：荒誕派戲劇（如：貝克特、尤奈斯庫）、卡夫卡小說、沙特和卡繆的存在主義哲學和文學（80 年代前期的「沙特熱」尤其盛烈）。王德領：《混血的生長：二十世紀八十年代（1976-1985）對西方現代派文學的接受》（北京：中國社會科學出版社，2011 年 8 月），頁 26、65-86。筆者認為：作為文學新穎的形式與生命思考的特殊表達，「存在主義」正是 80 年代中後期進入寫作活躍期的史鐵生汲取、容受、轉化於其人生觀及殘疾書寫的重要閱讀資源。尤其，還有一個重要線索不容忽視，即劉小楓的影響。劉小楓（1956-）是作家所推崇並自述受其影響頗深的學者：「近年來，對我影響最大的作家是劉小楓」、「對我影響最大的作品，是劉小楓所寫、所譯、所編的諸多書文。」史鐵生：〈給姚育明〉，《史鐵生作品全編 7》，頁 317。可說，對劉氏哲學、神學、文學論著的閱讀思考，於作家個體思想的形成、文本肌理的滲透都是頗為關鍵的。以「存在主義」來說，劉小楓於 1985 至 1990 年間出版的《詩化哲學》、

「荒謬」可說是史鐵生 80 年代中後期創作的焦點意識與核心主題，那麼何謂「荒謬」呢？「荒謬」(Absurde, 中國大陸譯作「荒誕」)的法文形容詞 Absurde 與名詞 absurdité, 意指不合邏輯或情理、不可理喻、無意義、荒唐甚至愚蠢可笑，引申形容一切矛盾或謬誤的事件與論證。¹⁵ 該詞在二戰後的西方成為一個具有高度思想概括性和哲學內涵的概念，其當代語用包含生存處境（人類生活於一種無意義或非理性狀態中）、意識狀態（對生存虛無性、理性限度或存在的非理性本質之覺察）、問題狀態（一種現代主義語境的問題意識與思維特徵）、技巧狀態（對人類荒謬處境中所感心理苦悶之傳達）乃至審美狀態的指述等。¹⁶

在西方思想史上，巴斯卡 (Blaise Pascal, 1623-1662)、祈克果 (Søren Kierkegaard, 1813-1855)、海德格 (Martin Heidegger, 1884-1976)、沙特 (Jean-Paul Sartre, 1908-1980) 和卡繆 (Albert Camus, 1913-1960) 等都對現代意義上的「荒謬」哲理發表過見解，我們現在所理解的含義往往是根據他們的學說。法國存在哲學家沙特與卡繆格外看重這個觀念，尤其是卡繆，直指「荒謬是現代生活中的核心問題，覺醒的生活便是自始至終與荒謬面對面而立。任何迴避或掩滅這荒謬性的企圖是反現實的，或是自欺的」、「西歐的理性主義或根本一置這

《拯救與逍遙》等書、文對存在主義或信仰議題的探究，亦是史鐵生理解存在主義、形塑思路並融入其寫作的重要橋樑，這也是本文在解讀作家作品時，多方資取、借重劉氏論著觀點之所由。然需強調的是：本文的側重點不是從思潮史的角度析論作家對存在主義（及廣義現代派文學）的接受現象，而在於以存在主義哲思——尤其是「荒謬」為詮釋視域，串聯作家在「殘疾」與「存在」之間的關係性思考，揭櫫其階段性殘疾／境遇書寫的重點意蘊。

¹⁵ 李軍：《加繆的「荒誕哲學」及其「文學化」》（威海：山東大學文化傳播學院博士論文，作從巨先生指導，2008 年 3 月），頁 52。

¹⁶ 張博：〈生者何為？從「荒誕意識」出發看加繆的「荒誕系列」作品〉，《文藝理論研究》2015 年第 2 期（2015 年），頁 205。余虹：〈「荒誕」辨〉，《外國文學評論》1994 年第 1 期（1994 年），頁 14-23。

活生生的生活側面而不論」。¹⁷ 其哲學散文集《薛西弗斯的神話》(*Le Mythe de Sisyphe*, 1942)，正是對「荒謬」之思考十分深入且影響深遠的文學／思想論著。¹⁸

卡繆主張從具體的、現象的、讓人不安的荒謬感進入人與世界關係的探討，其論述的基本思路是：「荒謬」包含三個要素，即人、世界，及其斷裂或聯繫，尤以「非理性、人的懷舊以及因這兩者對峙而凸顯」：

所謂荒誕，是指非理性和非弄清楚不可的願望之間的衝突，弄個水落石出的呼喚響徹在人心的最深處。荒誕取決於人，也不多不少地取決於世界。荒誕是目前人與世界惟一的聯繫，……我在沒有尺度的世界裡歷險，所能清晰辨別的，僅此而已。¹⁹

荒誕產生於人類呼喚和世界無理性沉默之間的對峙。這一點不應當忘記，而應當抓住不放，因為人生的各種結果都可能由此產生。²⁰

質言之，「荒謬」作為一種存在感受與生活覺知，一種現代世界觀，乃以主體意識之渴求明晰、合理乃至對幸福的嚮往（「人的懷舊」）折衝於世界的非理性（「沒有尺度」）；荒謬維繫於人與世界的交會時，是「一種遭遇和一種無休止的掙扎」。

²¹ 值得注意的是，卡繆在《薛西弗斯神話》中並不拘泥學理上對「荒謬」本意

¹⁷ 李寬木：〈從「荒謬」到「反叛」——談卡繆的思想概念（一）〉，《夏潮》第2卷第5期（1977年5月），頁19。

¹⁸ 此書以〈荒謬的推理〉、〈荒謬的人〉、〈荒謬的創作〉、〈薛西弗斯的神話〉和一篇附錄〈法蘭茲·卡夫卡作品中之希望與荒謬〉集中闡述「荒謬」觀點。筆者主要參閱的中文譯本為（法）卡繆（Albert Camus）著，張漢良譯：《薛西弗斯的神話》（臺北：志文出版社，1992年9月）。（法）阿爾貝·加繆（Albert Camus）著，沈志明譯：〈西西弗神話〉，《加繆全集（散文卷I）》（上海：上海世紀出版股份有限公司，2010年1月）。本論文的相關引述將視該部分譯文的曉暢準確程度進行選擇。

¹⁹ 同註18，《加繆全集（散文卷I）》，頁90。

²⁰ 同註18，《加繆全集（散文卷I）》，頁94。

²¹ 同註18，《薛西弗斯的神話》，頁58-59。

的追究，而更多地以小說家的敏銳，「不在乎下定義，而是羅列可能包含荒誕的情感。羅列已經完成，荒誕的意義卻言猶未盡」，²² 這使得卡繆的論說充分彰顯對生存境遇與生活質地的情感洞察。在卡繆看來，如下因素或情境都使人意識到「荒謬」：厭煩，日常生活的機械性與麻木感使人對價值、目的產生懷疑；時間，對時光流逝的敏感使人感到時間是一種毀滅性力量；死亡，人覺察死之惘惘威脅與人之必死的命運。而對日常庸碌、時間消逝與死亡之必然的感知，則使人油然產生有限性——被遺棄於一個異己世界的感覺，世界於有限性之人是陌生的，人與世界是斷裂的。²³ 藉此理論視角與存在觀照，我們將可更好地探入史鐵生 80 年代中後期的「殘疾」書寫。

二、原罪·宿命：際遇的偶然與苦難的必然

（一）頓挫之行與命運問詢

我們的討論，就從具有重要轉折意義的〈命若琴弦〉（1985）開始。小說描述一對在蒼莽群山、黃土大地奔走不止，彈琴說書為生的瞎子師徒，這回夏天他們來到曾造訪的村落「野羊坳」，也是在這裡，師徒倆經歷了他們人生中的重大事件。

小說中，同樣身為盲眼人，七十歲的老瞎子和十七歲的小瞎子「看」世界的方式卻非常不同。在「無盡無休的無聊的路」上，小瞎子總愛鼓搗老瞎子的「電匣子」（半導體收音機），透過「聽」裡面種種新奇之事物去「看」（想像）這個

²² 同註 18，《加繆全集（散文卷 I）》，頁 85。

²³ 同註 15，頁 67-69。

大千世界：什麼是「綠色的長乙（椅）」？什麼是「曲折的油狼（遊廊）」？這只神奇的匣子總引逗得他著迷且浮想聯翩，但老瞎子不同：

「你就愛瞎聽那些玩藝兒。聽那些玩藝兒有什麼用？天底下的好東西多啦，跟咱們有什麼關係？」

「我就沒聽您說過，什麼跟咱們有關係。」小瞎子把「有」字說得重。

「琴！三弦子！你爹讓你跟了我來，是為了讓你彈好三弦子，學會說書。」²⁴

在歷經滄桑的老瞎子眼裡，彈琴說書是他們自食其力、不致淪為叫花子的「手藝」，更是來自一代代師父傳授面命的「藥方」——盡力彈斷一千根琴弦就能去抓那付藥，吃了藥就能看見東西了——此才是與活著「有關係」、「有用」之事，這是老瞎子看待自身命途的方式。而幻想不絕、「心太野」（頁 23）的小瞎子與世界的交往卻是鮮活天真的，帶著不囿於肉眼限制的新奇眼光與萌動的青春情懷，去認識、探索並渴望著世界：他想著早晚有一天要出去「山外頭」，「坐坐火車」（頁 35），尤其「願意想姑娘，越來越願意想；尤其是野羊坳的那個尖聲細氣的小妮子」（頁 26）。

於是，此際再度來到「蘭秀兒」所在之村落，不禁令小瞎子備感興奮，卻也讓老瞎子憂心警戒。原來，作為過來人，「愛情」是從瞎子師爺起即耳提面命的告誡：「那號事靠不住」（頁 24）。史鐵生於此延續其早期小說對殘疾人與健全人間的「愛情」困思，尖銳地突出箇中磨難與人際試煉：「這事會怎麼結局，老瞎子比誰都『看』得清楚」（頁 34）。然而文中更為隱微的是，小瞎子初萌的愛戀情愫，既引來老瞎子世代賡續／因襲的勸告，卻也勾喚起其包裹著欲望與創痕的往事：

²⁴ 史鐵生：〈命若琴弦〉，《史鐵生作品全編 4》，頁 22-23。

小瞎子回憶著那雙柔軟的小手捂在自己臉上的感覺，還有自己的頭被蘭秀兒搬過去時的滋味。老瞎子想起的事情更多……多少往事在他耳邊喧囂，在他心頭動蕩。²⁵

作為敘事中暗示性的伏線，老瞎子的愛情經歷隱而未彰，但作為往日重現時刻狂驟襲來的記憶風暴，暗示的無疑是老瞎子曾經的美好與失去，是想起來就要犯病的亂心之事。愛情以其美妙令人魂牽夢縈，卻也以其條件性的嚴酷，讓弱勢的殘疾人黯然神傷——

他只好再全力去想那張藥方和琴弦：還剩下幾根，還只剩最後幾根了。那時就可以去抓藥了，然後就能看見這個世界……還有呢？突然間心裡一陣空，空得深重。就只為了這些？還有什麼？他朦朧中所盼望的東西似乎比這要多得多……。

不過現在他老了，……失去的已經永遠失去了，他像是剛剛意識到這一點。七十年中所受的全部辛苦就為了最後能看一眼世界，這值得嗎？他問自己。²⁶

付出多少年華歲月，兢兢業業地將一根根琴弦扯緊、彈斷，行將完成數額、達致目標之際的頓思，卻生發出對既往唯一人生目的之起疑、掙扎與交戰，這是老瞎子的「荒謬」之問：「這到底是要幹嘛呢？」²⁷「似乎比這要多得多」的寄望，不正隱含著老瞎子對關係性（譬如曾經擁有的愛情）之渴盼？

²⁵ 同前註，頁 33-34。

²⁶ 同前註，頁 34。

²⁷ 作家對「荒誕（派）」的理解，值得參考：「荒誕派絕不是閒得無聊弄些離奇古怪的事來譁眾取寵，相反，荒誕派對生活是認真而又認真的，這才在人們司空見慣的生活中，在人們正正經經自以為是的所作所為中，問出一句話：這到底是要幹嘛呢？真就問得人瞠目結舌無言以對。」史鐵生：〈洪峰《瀚海》序〉，《史鐵生作品全編 7》，頁 104。

不出所料，老瞎子果然在「野羊坳」彈斷最後一根琴弦。然而，經歷五十年的風雨無阻、跋涉苦熬，「一落生就瞎了眼睛」而如今終能取出藥方重啟光明的老瞎子，載欣載奔往山外頭「取藥」之時，一生懸命的意志卻迎來萬事俱空的沉重打擊：

那張他保存了五十年的藥方原來是一張無字的白紙。……老瞎子在藥鋪前的台階上坐了一會兒，他以為是一會兒，其實已經幾天幾夜，骨頭一樣的眼珠在詢問蒼天，……吸引著他活下去、走下去、唱下去的東西驟然間消失乾淨。……老瞎子的心弦斷了。現在發現那目的原來是空的。老瞎子在一個小客店裡住了很久，覺得身體裡的一切都在熄滅。他整天躺在炕上，不彈也不唱，一天天迅速地衰老。直到花光了身上所有的錢。²⁸

頓時擊潰老瞎子的，是徹底否定目的與意義的虛無絕望：破滅的幻影、痛苦空虛的存在、自殺的企圖……，或如布赫該（Paul Bourget）對「虛無主義」（nihilisme）的定義：一種對存活致命性的疲憊，視所有努力為虛榮無用的陰鬱感知。²⁹ 此刻，一切觀念的穩靠、幸福的許諾消散殆盡，內在的無根基性坦露無遮，「希望永遠失去了，而生命卻孤單地留下來，而且，在前面尚有漫長的生命之路要走。你不能死，即使你不喜歡生。」³⁰

²⁸ 同註 24，頁 38-39。

²⁹ 朱鴻洲：〈戲劇與哲學：以沙特與貝克特為例〉，《藝術學報》第 89 期（2011 年 10 月），頁 332。

³⁰ 這是俄國哲學家舍斯托夫（Lev Shestov）在《悲劇哲學：杜斯妥也夫斯基與尼采》中承續自齊克果《恐怖與戰慄》、《致死的疾病》所闡述的「悲劇性」觀念。在他看來，「悲劇」關涉的是個體生存的悖論，是「個體的靈魂決然告別了一切先驗判斷，一切由觀念構造的普遍性、必然性和穩靠性，告別了一切穩靠的根基和基礎時所必然遭遇的思想處境。這時，個體要去窺探自己靈魂中的無根基性。」劉小楓：《走向十字架上的真》（上海：三聯書店，1995 年 1 月），頁 21。

萬念俱灰但並未就此死去的老瞎子，遂忽然想起他的徒弟，「他知道自己的死期將至，可那孩子在等他回去」（頁 39）。然而，再回野羊坳時，小瞎子已離去多日：

「他說讓您甬找他。」

「什麼時候走的？」

人們想了好久，都說是在蘭秀兒嫁到山外去的那天。

老瞎子心裡便一切全都明白。³¹

「靠不住」的愛情，果真一語成讖地中傷了小瞎子，但頗為曲折的是，當初嚙溫存愛戀旋即殘酷破滅的小瞎子選擇自我棄逐，從絕望死境歸來的老瞎子卻悄然轉移存活下去的動力：「若不是還想著他的徒弟，老瞎子就回不到野羊坳」（頁 38）、「去找他的徒弟。他知道那孩子目前的心情、處境」（頁 39），父者般的牽掛、責任與情感連結，儼然是絕處逢生的契機。終於，在寒冬深山裡，老瞎子找到並「看」見：

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。³²

小瞎子哭了幾天幾夜，老瞎子就那麼一聲不吭地守候著。火光和哭聲驚動了野兔子、山雞、野羊、狐狸和鵲鷹……。

終於小瞎子說話了：「幹嘛咱們是瞎子！」³³

³¹ 同註 24，頁 38。

³² 同註 24，頁 39。

³³ 同註 24，頁 39。

心如槁木之際的返回尋找、雪地哭嚎中的靜候陪伴，不妨說，兩個在不同人生階段遭致重創的殘疾人其實是在心理深淵中重逢。痛徹心扉跌倒不起的小瞎子與身心癱瘓於客店臥榻的老瞎子一樣，在生命的絕境中想那樣熄滅般的「等死」，卻也在黑暗大地上質詢與控訴——老瞎子「骨頭一樣的眼珠在詢問蒼天」，曾經天真有朝氣的小瞎子則如曠野呼告般的發出他的命運之問：「幹嘛咱們是瞎子！」

承上可知，在世界非理性的本來面目與人自身對世界的理解／行動之間，夢想與現實強烈撞擊導致的絕望時刻與虛無心境，及在受苦經驗中甦醒的自我意識，洵為史鐵生叩問「殘疾」的關捩處。而在個體的無辜受苦中尋求「命運」的解釋，亦延續於〈原罪·宿命〉等小說中。

（二）在劫人生與無言痛楚

可視為史鐵生的精神自傳，敘事疊映其最初殘病歷路與自我形象的小說〈原罪·宿命〉（1987）之〈宿命〉中，刻畫了一個大好夢想徹底破碎的殘疾青年「莫非」。

故事關鍵可追溯到車禍發生的夏夜返家途中，看完歌劇騎著單車駛於樹影婆娑的黯夜街道的「莫非」，不偏不倚軋到一只丟在馬路上的大茄子，緊接著，被順勢摔出之際，正好遭到迎面駛來的汽車將其腰椎骨截然撞斷。在此之前，身為中學教師的他全副心思投注在即將出國留學攻讀博士的美夢，然而，正是不早不晚的「那一秒」，一切奮鬥付諸流水，大好前程與壯志夢想瞬間斷裂、落空，「天地翻覆，換了人間」（頁 227），接踵迎來的已是「終身截癱」的事實與困境：「到底是怎麼了呢？無人肯告與莫非」（頁 224）。

「到底是怎麼了呢？」來訪的警察說明道：「您摔出去得太巧了，要是再早一秒鐘的話，汽車就不至於碰到您。大夫也這麼說過，太巧了，剛好把脊髓撞斷，其他部位均未傷及」。那麼，這「到底是誰的錯」？是「茄子」：「您幹嘛不

早不晚偏在那一秒鐘去惹它？」（頁 225）「茄子」與「巧合」，令人愕然失笑的答案。於是，絕不甘心的「莫非」對這不幸的「一秒鐘」之發生，無比較勁認真地以智力計算、推理，層層向前溯因：看完演出遇見熟人、吃了包子，更早之前是校長給了票、放學時將學生留下問話，每一個環節都可推導於另一個，但每個因素連接起來仍確鑿指向關鍵的「那一秒」，取消其一則情況如何呢？無人知曉。當災難已成既定事實，一切依傍人智的推理均屬徒然，「莫非」的領悟：「我們必須相信這是命」、「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」（頁 228）。

甚至，當他仔細推究起來，早於「茄子」與「包子」，最初的「原因」肇始於白天課堂上一位平時非常老實的學生卻直笑個不停，因放學後將他留下談話二十分鐘，才有機會遇到校長，有了當晚一場歌劇的票。當多少年過去，「莫非」與長大的學生們在一次重逢中問起這件往事，當年的孩子卻給出一個更讓人啼笑皆非的答案：因為他那天看見有隻狗「望著一進學校大門正中的那條大標語放了個屁」（頁 232），眾人不信唯「莫非」相信，「我看那孩子的神情像個先知」：

如今當我做任何一件事情的時候，我都聽見那聲悶響仍在轟鳴。它遍佈我的時空，經久不衰，並將繼續經久不衰震撼莫非的一生。

為什麼為什麼為什麼？……

不為什麼。

上帝說世上要有這一聲悶響，就有了這一聲悶響。³⁴

正如「荒謬」在卡繆作品中往往表現為神秘陌生、不可理喻、無法逃避的異己力量，此一無法解釋、無從探究、充滿敵意、怪誕不經的力量，總致使事件原有的性質、規劃的趨勢走向、預期的結果徹底改變。這一不可抗拒之力操控著人物命

³⁴ 史鐵生：〈原罪·宿命〉，《史鐵生作品全編 4》，頁 232。

運的非此即彼，支配悲劇發生過程的不可逆轉。³⁵ 以「狗屁」與「偶然／巧合」現形的「荒謬」，在「上帝」這個世界秩序／此世運程之支配者那「創世紀」般的絕對指令下，一語雙關，或許人的渺小存在其實如同一聲「狗屁」，因為「你便是多麼英勇無敵，多麼厚學博聞，多麼風流倜儻，世界還是要以其巨大的神秘置你於無知無能的地位。」³⁶ 況且，人妄自尊大或汲汲營營籌謀的一切，可能是脆危不堪的，如卡繆所言：「在遭遇荒謬之前，人的生存懷有目的，那便是對將來的關懷。他估計著他的機會，他依賴著『某日』，」但是經過荒謬之後，一切都被顛覆了。『我存在』的那個觀念，我那彷彿萬事皆有意義的行動方式——這一切都被死亡以千變萬化的方式證明為謊言。」³⁷

從「老瞎子」到「莫非」，不論來自命定的殘疾或偶然的故事，如同負罪般，共同面對的俱是人生關口中「幻滅」的心理困境。那麼對於涉世未深的孩子呢？史鐵生散文〈我二十一歲那年〉（1991）中，即曾記述一個在醫院中見過的七歲男孩「五蛋」。家住偏僻山村的「五蛋」因從未見過的公路、汽車之到來，與同伴孩子們有了奇想：「發現扒住卡車的尾巴可以威風凜凜地兜風」而一次次玩得快活。「可是有一次，只一次」，失手從車上摔下來的他進到醫院，不失頑皮地在寂寞病房裡，一癱一癱地到處竄：

淘得過分了，病友們就說他：「你說說你是怎麼傷的？」孩子立刻低了頭，老老實實地一動不動。……「因為扒汽車。」……「因為淘氣。」……他在誠心誠意地承認錯誤。大家都沉默，除了他自己誰都知道：這孩子傷在脊髓上，那樣的傷是不可逆的。孩子仍不敢動，規規矩矩地站著用一雙正在萎縮的小手擦眼淚。

³⁵ 同註 15，頁 107、108。

³⁶ 史鐵生：〈病隙碎筆 1〉，《史鐵生作品全編 8》，頁 9。

³⁷ 同註 18，《薛西弗斯的神話》，頁 81。

.....

他睜大眼睛去看每一個大人，那意思是：還不行嗎？再不淘氣了還不行嗎？他不知道，他還不懂，命運中有一種錯誤是只能犯一次的，並沒有改正的機會，命運中有一種並非是錯誤的錯誤（比如淘氣，是什麼錯誤呢？）但這卻是不被原諒的。³⁸

無以逆轉的「那一次」、「那一秒」，在罪錯與原諒、偶然事故與必然痛楚，在祈求饒恕與無奈嘆息之間，無可名狀的生命苦澀，在一個七歲無知孩子的哭泣臉龐中，殘酷得令人不忍注視。誠如史鐵生所述：

人的苦難，很多或者根本，是與生俱來的，……比如殘、病，甚至無冤可鳴，……無緣無故地受苦，才是人的根本處境。……正如存在主義所說：人是被拋到世界上來的。³⁹

此即海德格（Martin Heidegger）在《存在與時間》中闡述的「存在事實」：人都是沒經過自己同意就像東西那樣被「投棄／拋擲」（thrown into）到世界來的「在世存有」（being-in-the-world）。人總已經是「現在和這裡」的存在，或在時空中「人是」。而「畏」（恐懼）是人「在」的方式之一，「畏之所畏者就是在世本身」，是個體在超越常人的沉淪狀態後，對自身在世之中被投棄狀況的不安之感，感到孤立無援，不知何故被拋到世上。⁴⁰ 可以說，在被拋擲的意識和覺知中，面對無所逃的意外、苦難與死亡，正是人的根本處境。

³⁸ 史鐵生：〈我二十一歲那年〉，《史鐵生作品全編 6》，頁 82-83。

³⁹ 同註 9，頁 226。

⁴⁰ （德）馬丁·海德格爾（Martin Heidegger）著，陳嘉映、王慶節譯：《存在與時間》（北京：三聯書店，1987 年 12 月），頁 15、227。

然而，不知何故而受苦／罪的人之意緒，正如〈宿命〉中「莫非」念茲在茲、無奈申告者：「我是個無罪的人，在那個夏夜以及那個夏夜之前我都是一個無罪的人」(頁 222)，這不禁讓我們思索：對於人的在世之「傷」，究竟什麼是「罪」？作家說得真切：「人性是有限的是殘缺的，此即『罪』也。『罪』與『惡』不同，惡是人為，罪（有限或殘缺）是那個造物主給的。」⁴¹ 這也正是特別關注「欠負」(即「罪」，Schuld)之生存論含義的齊克果(Søren Kierkegaard)所認為的：時間性的生存總是欠負的、與永恆(即超出個體自身的在者，或可名之「造物主」)相關聯的，「由於個體的有限與永恆之無限的確定關係，個體在生存上就已是欠負的了。」⁴² 不妨說，生命的「欠然」與存在的「荒謬」，是在造物者的絕對跋扈與偶然性的挫傷之間，無辜者無處申冤、無罪而齟齬，一如「約伯」：

約伯他委屈呀，約伯他孤苦無告！那時我也曾像丁一這樣捶胸頓足，為約伯鳴不平，我不單知道約伯是無辜的，更不明白好端端的我為什麼會在約伯陷入絕境？然而也正是在那一次，我以為我聽懂了那威嚴但是溫柔的聲音：「當我創造世界的時候，你（小子）在哪兒？」⁴³

（三）欲／願望的構築與惘然失落

對上帝之應答的領會，亦是對存在的原罪／宿命之體認。由兩篇聯作組成的中篇小說〈原罪·宿命〉(1987)之一的〈原罪〉，即透過孩童「我」(即〈宿命〉中的兒時「莫非」)的追憶視角，敘寫記憶與印象交混下的「十叔」形象與「原罪」故事。「十叔」是個整天整夜躺在小屋床上，「脖子以下全不能動」、「頭

⁴¹ 史鐵生：〈給 CL〉，《史鐵生作品全編 7》，頁 332。

⁴² 劉小楓：《罪與欠》（北京：華夏出版社，2009 年 2 月），頁 24。

⁴³ 這是《我的丁一之旅》〈曾在約伯〉一節中，年輕罹癌的「丁一」與心魂「我」的對話。史鐵生：《我的丁一之旅》，《史鐵生作品全編 2》，頁 64。

也不能轉動」(頁 194)的癱瘓病人，此一痼疾重症如同使人終生受苦、不得解脫的「原罪」般，「可他活著」(頁 195)、「死又不能死」(頁 211)。在孩子眼中，無法動彈的「十叔」卻是一個像大人那樣能講很多有趣故事，尤其是孩子最愛聽的奇怪「神話」的人。

「十叔」與外在世界的交往也是獨特的，他在蝸居的狹仄小屋裡以「潛望鏡」原理的「鏡子」互映方式「看」這個世界，透過敞開的「小窗」與特殊設計的「鏡子」，不分晝夜地用間接的「看」與直覺的「聽」來感知、接收世界的訊息，「您可以想像，他獨自在那兒同世界幽會」(頁 204)，「那兒有他永遠也講不完的故事」(頁 198)。而且，孑然孤獨的「十叔」總盼望著孩子們去聆聽他的故事，在這些故事中有一個榮耀無比的主角：

「噓——」十叔說，「你們聽。」

一個男人輕輕地唱著歌從窗外走過去了，從鏡子裡看不見他，聲音跟牛似的。

「他又去演出了。」十叔自言自語地說。⁴⁴

小說中，在「十叔」的詳盡描述與刻畫裡，這是一個嗓子好、個子既高又魁梧，「是歌唱家也是運動員」，跑得快、跳得高，又特別聰明的男子，「想跟他結婚的人數也數不過來」，而且他想到哪兒去就到哪兒去，哪兒都去過什麼都看見過，「從來不知道累，更不知道什麼叫生病」(頁 206-207)。毫無疑問，故事講述的主角是一個享盡天寵與世俗成就的幸運兒，但從「十叔」的敘述不難發現，如此完美無缺的人物，其實更是他身上種種欠缺、遺憾的代償性塑造，是理想自我的投射。命運的殘酷與個我的無能於此昭然若揭，對於長年癱臥病榻的「十叔」而言，非但其藉由「白色樓房」這個生活現場所幻設的俗世完滿（尋常的有愛情、

⁴⁴ 同註 34，頁 205。

有工作、有成就感的人生）遙不可及，⁴⁵ 其對健全身軀與自由移動、遊歷世界的嚮往，更如「神話」般縹緲不切實際，只是言說／虛構中編織人生、構造故事的方案，如同「他」、「我」人稱混淆的敘說中，時時顯露出的「破綻」。

既是「破綻」，則有真相揭露之日。這一天，家中幫工「老謝」給「十叔」釘製一輛木箱帶軋轆的小車，由孩子們推著他一探長久以來所凝望，故事紛呈的「白色樓房」。在前往路上，也終於遇見言傳中「神話」般的人物了：

從一個巷口拐出一個人來，他手裡拎根竹竿探路，邊走邊輕聲唱。……
他從我們面前走過，我們也看清他的模樣了，他長得又矮又小又瘦，而且他手裡拎了根竹竿探路。……

……

「不，那不是他。」十叔說，「他不是那個人，他不是！那個人不是他，不是……。」

……

十叔的眼睛裡都是星光。

……

十叔說：「回家，阿冬咱們回家，我以前給你們講的都是別人的神話。」

……

那夜歸來，十叔病了。第二天我和阿冬阿夏去看他，他那小屋的門關得嚴嚴的。⁴⁶

⁴⁵ 「十叔的故事都離不開那座樓房，它坐落在天地之間，彷彿一方白色的幻影」（頁 211）。在小說中，遠處的「白色樓房」乃人間塵世的表徵，是發生或寄寓著美好事物的所在，但也像「幻影」般，是具體去找時卻怎麼走也找不到的一處地方。

⁴⁶ 同註 34，頁 215-217。

摧毀一廂情願之浪漫「神話」的，是人間「殘疾」真相之揭曉。與想像截然相反令其不願指認的人物形象中，那個「又高又大全世界哪兒都去過的人」(頁 213)，原來跟「十叔」一樣是個苦弱的殘病人，人世的荒謬如是無情地顯示出來。由此觀之，在「別人的神話」與自身處境的對照中，這篇名之為「原罪」的小說欲更深一層揭示的，乃是身而為人「實現欲望的能力永遠趕不上他欲望的能力」之根本性「殘疾／欠缺」。⁴⁷ 換言之，對亟欲實現願望然力有未逮之痛苦，在小說〈原罪〉中透過一個重度癱瘓病人對「完美自我」的迷思／幻想及其破滅來傳達，直接觸及的正是「趕不上」、「不可能」所意味的「有限性」，指向我們無法做或無法是。此外，在「十叔」的遭際中，我們也同時看到實現能力的有限與認識能力的有限；亦即，所有人總是生活、行動在一個有限的存有瞭解之內。

於是我們看見，在〈原罪〉中，除了在絕境中仰望、虛構著「神話」的殘疾人「十叔」，史鐵生同時還塑造一個崇尚理性、科學、實際，反對迷信的教授／科學家：阿冬阿夏的父親。藉由這個人物，小說實深刻反思、諷諭科學（知識）——對比於「十叔」賴以建構信念的神話（敘事）——這個「現代性神話」的偏至與冷漠。阿冬的父親總說：「十哥的父親太不懂科學了，科學才不管人的感情呢」(頁 203)、「一定得想個辦法，讓十叔能做一點有實際價值的事才行。」(頁 210) 與之相對照的，是「我」那質樸厚道的「奶奶」：「奶奶不在乎什麼科學不科學，她說誰到了十叔那份兒上誰又能怎麼著呢？死又不能死。」(頁 211) 就此來說，作家透過極具巧思的人物對舉與觀念反詰，乃在於肯定一種基於個體經驗，質疑、批判並承認理性有限的新理性，從中揭示人為真理的虛謬。

綰結上述討論，我們還可留意：就〈原罪·宿命〉整篇作品來看，作者巧妙地將「十叔」與「莫非」的故事並置，形成互文、連綴之寓意結構，耐人尋味。細察之，〈原罪〉由今業已長大的小說家「莫非」司職講述者，追憶童年印象中，

⁴⁷ 史鐵生：〈自言自語〉，《史鐵生作品全編 7》，頁 45。

癱瘓病人「十叔」那帶罪、受罪般存活與掙扎之故事。到了〈宿命〉，一度意氣風發、前程似錦，卻因意外事故導致截癱的青年「莫非」，竟無疑重蹈在劫人生之災難。於是，從「十叔」與孩子間之大量鮮活對話營構成的〈原罪〉，到不甘重創的「莫非」喃喃自白、傾吐心路的〈宿命〉，「原罪」、「宿命」這些宗教詞彙獲得文學性、敘事化的表達。史鐵生的用意不啻強調：厄運、無常之於「人」實是普遍性的，延綿不絕、輾轉輪迴；而從孩子心中擅講故事的兄長，到此刻以筆墨為生的自己，在時間之流中敘說不盡者，更是種種偶然際遇中時刻呈露出的，苦難之必然。

三、「自殺」抉擇與生死思問

身陷荒謬境遇，與虛無、絕望之深刻遭逢，往往使得「自殺」成為一個人直面生存之意義困惑而來的意念或方式，如卡繆於《薛西弗斯的神話》1955 年的紐約英文版〈作者自序〉中寫道：該書乃在「探索自殺問題的解答」，其根本主題是「懷疑生命有無意義，是合理且必要的」，⁴⁸ 書中開篇的〈荒謬的推理〉卷首則揭明：「真正嚴肅的哲學問題只有一個，那便是自殺。判斷人生值不值得活，等於回答哲學的根本問題。」⁴⁹

若說在創作初期，伴隨著住院、截癱、喪親、失業乃至失戀等挫折經歷，「自殺」曾是面臨人生遽變與社會歧視的少年史鐵生一度陷溺的虛無情緒與毀傷實踐，⁵⁰ 其於 80 年代中後期的小說則更深刻地敘寫「自殺」，「自殺」一躍而為文

⁴⁸ 同註 18，《薛西弗斯的神話》，頁 29。

⁴⁹ 同註 18，《加繆全集（散文卷 I）》，頁 77、78。

⁵⁰ 史鐵生的自傳散文〈我二十一歲那年〉、〈我與地壇〉、〈對話四則〉；自傳小說〈山頂上的傳說〉、〈車神〉都曾描述箇中心路與「自殺」經驗。

本致力敷演的重要面向與倫理課題，也成為我們考索作家如何思問傷殘、生死及與世界處遇的心靈軌跡。

（一）向死而生：虛無之病的救治

〈毒藥〉（1986）描述一個返鄉歸來的九十歲「老人」，此行乃欲尋訪如今帶著重孫兒女居於小島南端荒山的「老大夫」，當再度晤對這位久違的友人，老人追憶、訴說起其一生漫漫的生死掙扎心路。從老人口中可知：他從小生長的這個地方，是一個由桃花源墮入災難地，世世代代人們「嘔心瀝血挖空心思以求魚兒異變，育出畸形，演成怪種」（頁 149），藉此追求商業繁興而至「賽魚成癖」——養怪魚、造神魚蔚成風俗且長盛不衰的「異化」小島。

成長置身其中，老人年輕時也立志要養出不同尋常的魚，以力求「翻身」住到總能養出「好魚」而讓人敬仰的「島西」去。事與願違的是，十年來「拚死拚活」、「起早貪黑含辛茹苦」卻始終「沒弄成一條好魚」，「在神魚大賽上屢屢名落孫山」的他從而招致著周遭眾人的蔑視：

我還是住在島東，甚至在島東也讓人看不起了。⁵¹

那時我真想死。你知道一生一世讓人看不起的滋味有多難受。⁵²

從俗世競技與成就攀比中不斷敗下陣來的養魚少年所處的「荒謬」處境，即如法國存在主義先驅布萊茲·帕斯卡（Blaise Pascal）在哲學隨筆《思想錄》中所描述：歷史際遇中的人自覺或不自覺地，按照由社會、文化、倫理所約定俗成的規則秩序，「功能化」地生存於機械性的日常生活鏈條上，認可、接受、參與習慣，拋棄了使人是其所是的「自我」，將自身獨特、具體的個性消弭於概念化、抽象

⁵¹ 史鐵生：〈毒藥〉，《史鐵生作品全編 4》，頁 153。

⁵² 同前註，頁 156。

的群體與共性之中，淪為一種生物性的、工具性的存在。⁵³ 確然，這個帶著強烈名利欲望一心想出人頭地的少年，無疑將勞動與自我價值的立足點緊緊附靠、錯置於並非安穩可靠的生存地基上，並因他人／社會性評判下的現實挫敗而體嚐著迷惘、扭曲的身心困境。小說中苦悶至極的他落得一副「虛弱得不行，失眠、貧血、心臟也不好又沒有食慾」（頁 153）的殘軀病體，寢食無味將至瀕臨瘋狂之際，只好往赴求助當年與他一樣年紀的大夫：

我想死，可我害怕上吊、跳崖、抹脖子、躺到車輪子底下去或者淹死，我知道你有一種藥，河豚毒製成的藥，比氰化物還毒幾十倍，吃了沒有絲毫痛苦一切就都不存在了。⁵⁴

你當初那麼理解我，你把放那藥的保險櫃打開，裝作一時疏忽忘了鎖上，然後我們就喝酒，後來你喝醉了就睡著了，是我自己在沒得到你允許的情況下，把那藥偷偷拿走不辭而別的。⁵⁵

帶著在社群、人我關係與自我認同中飽嘗的負面經驗與痛苦感受，當「一沾舌頭立刻就能舒舒服服死去的藥」穩然在握，失意的年輕人來到島邊沙灘上，思忖著：「這個世界有權否決他，他呢？也握住對這個世界的否決權了」，他知道以後「只消把那兩粒否決權往嘴裡這麼一扔」，無論何時、無論何事，任何局面都可以被輕易否決，於是：

他長吁一口氣，放心了，心靜得如同那無邊無際的大水和天空。既然如此又何必這麼急著去死呢？他躺在岸邊想了大半宿，天快亮時便偷了一

⁵³ （法）布萊茲·帕斯卡爾（Blaise Pascal）著，何兆武譯：《帕斯卡爾思想錄》（西安：陝西師範大學出版社，2002 年 1 月），頁 200。

⁵⁴ 同註 51，頁 153。

⁵⁵ 同註 51，頁 154。

隻小船向大水彼岸划去。他邊划邊對自己說，就當是我已經死了，那麼到別處去逛逛看看又有什麼不好？⁵⁶

就這樣，這個因平庸私欲不得滿足便企圖自殺的「虛無之病」患者，划著小船來到大水以外的地方，逃離故鄉的他首先有了這樣的發現：「那個地方的人不在乎誰能不能養出好魚來」（頁 158）、「那地方的人不太關心魚，認為一切魚既然生出來了，就都是好魚」（頁 165）。就此而言，「小島」與海天之外的「彼岸」不啻成為一種地方性對照，以怪奇是尚、畸變為好的認證，無非是在集體性狂熱與計算性思維下所釐定的價值表徵。對於多年圍困其中的年輕人而言，曾經獻身的事業原來可能只是轄域化的風俗習見與單向度的價值系統，甚至，是個積重難返的人性沈痾與生命歧途。

與此同時，來到形同可以逃離一個世界的另一個世界，他卻也領會到：「可那地方對什麼事都不能幹的人還是看不起」（頁 159）；亦即，成為一個「有用」的人，高低優劣的價值評判仍是一個如影隨形的社會準則。於是，除了養魚什麼別的本事都沒有的他，再度陷入失望而想死，如是反覆的尋死念頭一再與「毒藥」之在握形成意念拉鋸。弔詭地，輕易就能致人於死的「毒藥」，反倒成為鼓舞他活下去的動力，在求死必成的「保障」中轉而將心力面向生活：從打掃廁所的差事幹起，繼而又學了幾年木工、打鐵和裁縫，甚至在這期間和一個也「中了魔障似的光想死」的女人結了婚，一人一顆，共享著「毒藥」：

我們夫妻倆先開了個小雜貨店，以後又做了些別的買賣，再以後又學了些別的手藝，……仍不免常常慚愧、自卑，到底弄不清自己算個什麼東西。想到死時就記起那兩粒藥，互相提醒，那兩粒藥不是穩穩當當揣在我們的懷裡嘛。這樣愈來愈活得平靜，不去想自己算個什麼還是不算個

⁵⁶ 同註 51，頁 157。

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。⁵⁷

歲月遞嬗，原初被當作消極逃避困境之便利手段的「毒藥」，竟成不斷與「自殺」意念打交道的他活下去，一點一滴重拾日常、拋卻執見的救命「解藥」：從無用者、底層乃至邊緣人的位置平靜地正視「差別」，⁵⁸ 認同自己與當下生活。職此，推遲死亡／自殺的理由，亦是建構信念的自我覺醒與生存奮鬥，這是「救／治」的深意。

而從自我之「病」到小島之「病」（不孕症在這島上已流行多年），小說最後情節一轉，致謝心願已成的老人反受老大夫鄭重請託，將他身邊的兩個孩子帶離小島——讓人驚詫的是，他們竟是島上僅存的也是「最後的孩子」。相互告別，搭上小船漸行漸遠之時，老人更驚訝地發現：改變、扭轉其一生的「毒藥」，居然是讓孩子嚼得津津有味的「泡泡糖」，鬼使神差般的誤會與相信，使得小說陡然有了黑色幽默的餘韻。

〈毒藥〉中如是曾經苦苦掙扎於生死的心魂，在小說〈我之舞〉中，則以一對實際走上自殺之路的老人登場。

（二）此生與彼岸的人魂之辯

〈我之舞〉（1986）描述包括十八歲待業青年「我」在內的四個殘病人：「世啟」、「老孟」、「路」與「十八」（朋友們稱「我」為「十八」）在一個夏天裡的奇異經歷，小說的敘事線索圍繞著一對老人夫婦的「自殺」事件展開。面對老人的

⁵⁷ 同註 51，頁 165-166。

⁵⁸ 主人公的領悟：「在彼岸耽了好幾年，才明白哪兒都不是天堂」、「那地方也絕不是天堂，人們還是不大看得起掃廁所的。你信嗎？只要有差別，就不可能有徹底的平等。」同註 51，頁 160、164。

自殺，聚首古園（地壇）的殘病人針對「他們為什麼要去死呢？」紛紛開啟議論與猜測。而從眾人詰問到當事人現「聲」說法，充滿幻魅色彩的情節高潮是：「我」（一個「認真地想過死」的截癱少年）居然在古園空曠而神秘的古代祭壇（「方澤壇」）中，遇見自殺身亡的老人——兩個言笑間樂此不疲地談論著「主觀與客觀」、「經驗與世界」、「存在與虛無」、「死亡與來生」等深奧話題的「鬼魂」。兩個鬼魂第二度出現時，依然繼續著他們孜孜探討的生死哲理和玄思：

男的說，「我們永遠不會死。」

「你說的那是抽象的『我』，可每一個具體的我都是有始有終的，會死。」

……

「那麼，這一回有限的我結束了，緊跟著就是下一回有限的我。嗯？這才能實現無限的『我』。」

……

「但那不再是你。」

「但那依然故『我』。姓名無非一個符號……。」

……

「死，不過是一個輝煌的結束，」男的說，「同時是一個燦爛的開始。」⁵⁹

圍繞著今生與來世、有限的主體與不死的行魂，「鬼魂」的談述重點是將個別的「我」與單獨的「死」放到一個存在的多維／多維的存在中來看待。就像小說中弱智的「路」反覆說著的：我們永遠找不到一個點、一條線、一個面、一個空間，為什麼呢？因為「只要有一個面，它必定佔有空間。一樣，只要有一個空間，它必定佔有時間」（頁 185）。由幾何概念象喻「存在」，小說透過種種對話旨在聚焦的其實是一個簡單卻難解的問題：「我」是誰？「死亡」是什麼？

⁵⁹ 史鐵生：〈我之舞〉，《史鐵生作品全編 4》，頁 188-189。

而當這樣的思辨由兩個毅然選擇以「自殺」方式離開此世的老人來展開，敘事已然埋下一重意義反詰之伏筆。正值兩個鬼魂高談闊論著生死輪迴與何謂「我」時，猶如智者的瞎子酒鬼「老孟」走上祭壇：

然後有了另一個聲音，舒緩而且鎮靜：「你們這一回真不漂亮，談什麼燦爛輝煌。」

「你是誰？」男的女的一同問。

.....

「別管我是誰。」老孟喝著酒，回答那兩個鬼魂，「我知道你們活得既不燦爛，死得又不輝煌，這一回可是太不精彩太不漂亮了。」

.....

路興奮起來：「你們跳得一塌糊塗是吧老孟？一塌糊塗跳得，他們。」

「他們本來跳得不壞。」……「可是在還有力氣去死的時候，這兩個傻瓜卻想不跳了。」

.....

「我們也還在跳呢。」男的說，聲音低沉。

「那是因為你們找不到別的。」老孟捂著嘴嗤嗤地笑。「你們真要是找到了天堂，至少你們死得還算聰明。」

.....

「可我們還有下一回，」男的說，有氣無力。

「我們下一回會跳得好。」女的說，顫顫巍巍。

.....

老孟說：「你們要是說還有下一回，我就跟你們打個賭，我說沒有下一回。」

.....

……可聞而不可及的地方有人的合唱：永遠只有現在，來生總是今生，
永遠只有現在，來生總是今生，是永恆之舞，是互古之夢。⁶⁰

以「舞」為喻，看似愚傻無知的「路」所宣稱的「他們跳得一塌糊塗」，如同真知灼見般成為貫穿整篇小說的索隱，也喻示著史鐵生對「自殺」抉擇的倫理態度，一如卡繆所言：「我從荒謬中引申出三種結果，它們是我的反叛、自由和熱情。由於意識的活動，我把原來的死亡邀請轉變為一種生活規範——我拒絕自殺。」⁶¹ 從自殺老人的純理思辨到老孟肯認的當下／此生之「活出」，亦如齊克果所指陳：「我的」存在對我來講絕不是一件思維的問題，而是個人熱切介入的一件事實，是在生活中遭遇到它，是「或此或彼」的抉擇：「無論是誰，只要他做（或被迫做）關乎終生——也是關乎永恆，因為我們只有一生——的重大抉擇，就經驗到他自己的存在是超乎思想之鏡的某種東西。他遭遇到他的『自我』，不在思想的超然（detachment）裡，而在選擇的介入（involvement）和痛苦中。」

⁶² 「自殺」抉擇，不折不扣正是這樣的「介入」。

彰顯於「老孟」直面死亡與虛無，對彼岸天堂與來世企求的反撥，從而肯定現在、今生的在世哲學，深刻觸及的乃是存在主義的題中之義。即如沙特所言之「存在先於本質」：人的存在先於任何不變的本質或價值結構，存在之有意義，端在說「不」的自由，並且由於說「不」而創造一個世界。⁶³ 那麼，對什麼說「不」呢？沙特的存在哲學「既拒絕接受世界的理性結構，也拒絕為世界提供神意結構的上帝信念，只要求人領受自己在失去什麼和繼續在失去什麼，要求把

⁶⁰ 同前註，頁 189-190。

⁶¹ 同註 18，《薛西弗斯的神話》，頁 87。

⁶² （美）威廉·白瑞德（William Barrett）著，彭鏡禧譯：《非理性的人：存在主義研究經典》（臺北：立緒文化事業有限公司，2013 年 9 月），頁 190-191。

⁶³ 同前註，頁 282-283。

人性的絕望當作自由來體驗，把荒誕擔當起來。」⁶⁴ 易言之，以存在的勇氣向「自殺」說不的人，乃在荒謬處境與自由意識的張力下，從所置身條件中突圍並塑造自己成為現在的他，在境遇之流中贏獲抗爭的自由。以海德格的說法便是：唯有把我的死亡帶進我自己裡，使我們敞向真正必要的投擲（projects），我才可能有真正的存在：屬於個人、有意義的生活，「這種狀況叫做『朝向死亡的自由』（freedom-toward-death）或『決心』（resoluteness）。」⁶⁵

如此說來，面對「死亡」這個逼顯人之有限性的終極處境，虛無主義的斷滅性絕望與爭取意義實在性的絕望是不相同的；後者雖也難逃生存目標遭致撼搖顛覆後的痛苦感受，卻帶來深度覺醒的真實覺察與意義重估。如劉小楓所述，這種「堅持祈求意義真實」的「絕望感」實不等於厭世感或虛無感：「與厭世和虛無態度的玩世不恭和無謂心態相反，絕望感堅持真實的意義，是對彷彿根本不要想得到任何解答的問題的追問、對世界無意義性的不安和操心」。⁶⁶ 但是，儘管「絕望感」是讓我們賴以「排除盲目、偏狹、迷拜和無意義犧牲」的一種確證，我們卻不能生活在絕望感中，更不能因為絕望為人提供一種直觀的地平線而抬高它的意義，「如果不是在絕望的同時力圖消除絕望感，在痛苦的同時祈求抹去痛苦的創痕，生命就沒有出路。」⁶⁷ 存在即勇氣，這也便是小說透過智者「老孟」與兩個「鬼魂」由「自殺」啟動之生死抉擇與意義思辨所喻凸顯的深意所在。循此，直面根本性困境的突圍之路，對意義「一再重新贏得」的奮鬥，形諸史鐵生筆下，即是對「過程」意義的重新關注。

⁶⁴ 劉小楓：《拯救與逍遙》（上海：華東師範大學出版社，2007年8月），頁76-77。

⁶⁵ 同註62，頁261。

⁶⁶ 同註64，頁61-62。

⁶⁷ 同註64，頁73。

四、從「荒謬」走向「過程」

（一）「藥方」與「神話」：過程哲學的揭示

〈命若琴弦〉最後，面對像曾經年少的自己一樣渴望「睜開眼看看！哪怕就看一回」、「真想，真想」（頁 40）的小瞎子，老瞎子鄭重地把「藥方」封進他的琴槽裡，實則毫無醫療效用的治盲偏方，如同又一代加碼的呵護薪傳——「記住，得彈斷一千二百根」：

老瞎子現在才弄懂了師父當年對他說的話——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，師父？」

「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。⁶⁸

如《聖經》中的「約伯」般，直面「既剝奪所有，又要有信心」之「絕對矛盾」，⁶⁹ 以及「人在切身的生存不幸中信靠什麼」此信念之間的老瞎

⁶⁸ 同註 24，頁 40。

⁶⁹ 齊克果在討論其哲學核心概念「憂慮」（Angst）時，即曾引用《聖經》的約伯（Job）故事來闡述：約伯面臨存在主義所謂的絕對矛盾（absolute paradox）——既剝奪所有，又要有信心。在有神論者齊克果看來，這時候人別無選擇，只有躍入深淵（即人生中的未知）一途，把一切交給上帝。蔡振念：〈李昂與卡夫卡存在主義小說比較論〉，頁 239。此處可留意的分殊點是存在主義的不同流衍：「存在主義學說的共同出發點是存在的破碎、荒誕、無意義，但是，由這一事實出發，卻有兩個不同的方向；承受並自由地反抗（薩特、加繆），或在虛無深淵中重新尋找上帝（舍斯托夫、馬塞爾、馬丁·布伯、蒂利希、烏納穆諾）。」同註 64，頁 300。

子，⁷⁰ 藉由再度加碼的目標數額，既要設法延宕幻滅結局的到來，更以此勉許又一代的瞎子說書人，去兌現一段邊走邊唱、盡心盡力的過程人生。從懷揣目標到希望落空，嚐過畢生「目的」滅絕之苦的老瞎子，對「咱的命就在這琴弦上」的世代叮囑於焉有了不同領會：原來，這不是療治眼疾，而是挺立生命的「藥方」。對此論者闡述道：

從象徵的角度來看，的確，他「看」世界的方法改變了——生命的意義轉而是設法把希望傳下去，經由改變的諭旨——加碼到一千兩百根弦。如此回過頭論證了何以代代師徒總是沒有人完成那規定的數額——老瞎子的師父只完成八百根弦，那大概是更上一代定下的額度——總是被灰心的啟悟延長，以傳諸後人。這是善意的謊言，也是宗教寓言，過來人的故事對新來者的教諭——有希望方能熬過重重苦難，但恰是生命的苦熬見證了它的價值。⁷¹

圍困之人如何沿轍度過難關？老瞎子的智慧方略不是取消目標、逃避絕望，而是如史鐵生所言：在人所處的境遇之「輕」（比如失去，比如歧視和漠視，甚至死亡）中要求生命意義之「重」，「各種重量在撞牆之時被真正測量」，「秤砣平衡在荒誕的準星上。因而得有一種重量，你願意為之生也願意為之死，願意為之累，願意在它的引力下耗盡性命。不是強言不悔，是清醒地從命」，⁷² 這是「命若琴弦」之喻意。從師爺、師父到小瞎子，小說由此帶我們去追問：究竟什麼是荒謬中的「認命」？什麼是殘疾人的「活著」與「看見」？

⁷⁰ 「〈約伯記〉本身提供了關於信仰之爭的酵素：人在切身的生存不幸中信靠什麼，是每一時代都可能出現的問題。」同註 42，頁 187。

⁷¹ 黃錦樹：〈殘酷的贈與〉，《命若琴弦：史鐵生小說精選集》（臺北：木馬文化事業有限公司，2004 年 12 月），頁 9-10。

⁷² 史鐵生：〈牆下短記〉，《史鐵生作品全編 6》，頁 252。

在目的與過程、謊言與真相之間，〈命若琴弦〉中維繫瞎子師徒生存信念的「藥方」，不也正是〈原罪·宿命〉中「十叔」最終體悟的「神話」：

「有一天夜裡，滿天的星星又在跳舞。我這麼看著他們已經看了好幾十年，……這天夜裡，星星上的神仙到底被感動了，就從這窗口裡進來，問我，要是他把我的病治好，我怎麼謝謝他。」

「十哥這是迷信，」阿夏說，「你的病治不好了。……」

「……我還沒說完呢。我的病治不好了這我不比誰知道？所以我說我講的是個神話。」

「讓我告訴你爸去嗎？」阿冬說。

「噢可別，阿冬你千萬可別。」十叔說。

……

「……一個人總得信著一個神話，要不他就活不成他就完了。」

……

「你也信一個神話嗎，十哥？」

……「人信以為真的東西，其實都不過是一個神話；人看透了那都是神話，就不會再對什麼信以為真了；可你活著你就得信一個什麼東西是真的，你又得知道那不過是一個神話。」⁷³

「〈原罪〉寫人的障蔽及人生的虛惘，也同時寫下障蔽下的靈機，及虛惘中的希望」，⁷⁴ 的確，終身癱臥病榻，僅能以間接觀看，以猜測、冥思與幻想去感知世界的「十叔」，卻清清楚楚地「看見」一個為其受苦、不曾言棄的「父親」：「他爸從早到晚磨豆腐掙的錢，全給十叔瞧病用了」（頁 203）。相信兒子能被治癒的

⁷³ 同註 34，頁 209-210。

⁷⁴ 王德威：〈鏡底乾坤——評史鐵生的〈原罪〉〉，《閱讀當代小說》（臺北：遠流出版企業股份有限公司，1991 年 9 月），頁 147。

渺茫願望，是父親的勞苦與信念所繫，也是父子間「一起活下去」的擔待與堅固柔情。可以說，「十叔」所「透視」的「神話」（從「神仙」的拯救到「精神」的共軛相伴），乃是透過荒謬之眼所洞悉的清澈之看，是對治絕望、冷漠之「病」的又一帖「藥方」。

對此深具辯證義的「神話」，史鐵生曾透過黑澤明影片中所體現的「空觀人道主義」來訓解：「目的皆是虛空，人生只有一個實在的過程，在此過程中唯有實現精神的步步昇華才是意義之所在」。然而，「可光是這樣的『空觀』似仍不夠。目的雖空但必須設置，否則過程將通向何方呢？」猶如悖論的是：如果不信目的為真，我們就會無所希冀至萎靡不振；如果不明白目的為空，到頭來就難逃絕望：「這讓我想起了神話。在我們聽一個神話或講一個神話的時候，我們既知那是虛構，又全心沉入其中。」⁷⁵ 這充分說明了史鐵生的存在／虛實之思：立足於荒謬境地，朝著找不到、到不了、無法實現乃至形同虛設的人事物，牽動起真實人生的上下求索與精神恆途的追尋，猶如薛西弗斯的神話。

（二）「薛西弗斯神話」的精神啟悟

〈山頂上的傳說〉（1984）中「靠了兩條傷殘的腿」攀走在尋找（鴿子「點子」）之途的癱腿小伙子，如影隨形的生存困惑與自我詰難：

人到這個世界上來是幹嘛呢？

總還是有那麼多你預料不到的災難來傷害你，總還是有你消滅不了的病

⁷⁵ 史鐵生：〈答自己問〉，《史鐵生作品全編 7》，頁 40。需稍加補充說明：作家在文中指出，所謂「空觀人道主義」與他長期以來對看重「人的精神之自由實現」的「人道主義」理解十分相契，但非指這是其觀念生成的思想來源。

痛、歧視、偏見……來折磨你、壓迫你。……歡樂不過總是在前面引誘你，而痛苦卻在左右紮紮實實地陪伴著你，你為什麼還非要走不可呢？⁷⁶

對於心上的姑娘走了好幾年（一如〈我之舞〉中妻兒一去不返的「世啟」）、⁷⁷ 小說總是發表不了（一如〈毒藥〉中始終未能養出「好魚」的主人公），連相依為命的鴿子「點子」也飛走（如〈命若琴弦〉中僅存之希望也遭泯滅的「老瞎子」）——「真可謂一無所有」的癱腿少年而言，「去死」（自殺）於是成為一項虛無危境中的切身誘引，直到他真正走上「尋找」的匍匐之途，在「活下去」的生存欲力與再也「用不著想，用不著盼、用不著走」的「死亡」拉鋸之際，領會到一個「偉大的神話」：

他翻了個身，趴在土地上，輕輕地呻吟著。「啊……，真累呀……」渾身都疼。伸了幾個懶腰，渾身都鬆快。有些草已經發綠了。他把臉貼在上面，似乎覺出地球在轉，滿天的星斗都在轉。大約那就是西緒福斯滾動著的石頭，他想，那是個偉大的神話，無盡無休地去滾動。……

……

徒勞？但你至少可以在沉重的槳端上感到抗爭的歡樂，……還有自由。自由，不是說你想得到什麼就能得到什麼。你想找到「點子」，可你沒找到。但是你可以去找，可以再去找，這就是自由！⁷⁸

⁷⁶ 史鐵生：〈山頂上的傳說〉，《史鐵生作品全編 3》，頁 323-324。

⁷⁷ 「世啟」日日懷抱希望，卻近乎無望地等待著他新婚不到兩年就離去的妻兒歸來。在史鐵生小說中，無盡的等待形同孤獨人生與絕望處境的具體概括。

⁷⁸ 同註 76，頁 325-326。

神話的主人公，正是被卡繆稱之為「荒謬英雄」的「薛西弗斯」(Sisyphus)，⁷⁹卡繆對此神話的經典重述／詮釋：

到了以漫無穹蒼的空間和毫無深度的時間才能度量的那漫長辛勞的盡頭時，目的達到了。然後，薛西弗斯眼睜睜地看那塊巨石以迅雷不及掩耳之勢滾下山去，他得再從頭往上推起，推向山巔。他再度回到了山下的無垠平野。

使我感到興趣的是薛西弗斯一駐足，再回首的那頃刻。……那歇息的一刻，如同他的苦難一般確鑿，仍將再回來，那正是他恢復意識的一刻。……如果說這個神話具有悲劇性，那是因為它的主人翁具有意識。……他明白自己整個悲慘狀態：在他蹣跚下山的途中，他思量著自己的境況。這點構成他酷刑的清明狀態，同時也給他加上了勝利的冠冕。⁸⁰

奮鬥上山此事本身已足以使人心充實。我們應當認為薛西弗斯是快樂的。⁸¹

薛西弗斯的清醒突圍之路不在他處，而在腳下、在途中，在其命定的苦役裡：「以自己的勞頓為一件藝術品，以勞頓的自己為一個藝術欣賞家」、「一個既有勞頓和焦灼之苦，又有欣賞和沉醉之樂的西緒福斯，因而他打破了那個絕望的怪圈」。⁸² 據此，小說中的瘸腿小伙子那「沒有盡頭、沒有終點」，「只有路，只

⁷⁹ 在「荒謬人」中，卡繆最推崇的正是「荒謬英雄」薛西弗斯。這個古希臘神話傳說中的人物，「關於其人和其受難原由，歐洲文學史上眾說紛紜莫衷一是，但相通之處是他藐視神靈、否定神的力量、熱愛生命、憎恨死亡，而且受到了荒謬的懲罰——被罰在陡峭山坡上滾巨石上山，將至山頂時，巨石因自身重量一次又一次滾落，循環往復、永無寧止。」薛西弗斯於焉成為「在絕望中從事毫無意義勞動的象徵」，卡繆則在其「荒謬」論述中借用該形象並重新進行闡釋。同註 15，頁 81。

⁸⁰ 同註 18，《薛西弗斯的神話》，頁 140-141。

⁸¹ 同註 18，《薛西弗斯的神話》，頁 143。

⁸² 史鐵生：〈給楊曉敏〉，《史鐵生作品全編 7》，頁 172、173。

有走」(頁 323)的旅程，在對存在悲劇性無奈而又清明的意識中，成了既是苦刑與磨難的荒謬之路，亦是有滋有味的「自由」之路。

在史鐵生處，此一存在主義式的思悟，也是一種帶有宗教性精神意涵的探求：

他慢慢地走，爬，不著急。

神不告訴你鴿子在哪兒，也不擔保你努力就會找到。

神不給你指路。

神知道，不給人指路，人也還是會去找。

不停地去找，就是神指給你的路。

什麼是神？其實，就是人自己的精神！⁸³

如此看來，作家此處所理解之「宗教性」，乃是一種引領人朝著更高秩序以完成自我超越、整合困局的精神躍動與情感能力，尤顯現在應對存在絕域的無答之間與重新肯認過程意義的無果之行中。⁸⁴ 正如卡繆所指陳：其於《薛西弗斯的神話》所提出的致命問題「是一份明顯的邀請書，要我在荒漠的深淵裡生存和創造」；⁸⁵ 在〈哲學性的自殺〉一節並說道：「我們的目標是指明那以世界無意義的哲學為始，和以為它尋找某種意義和深度為結束的心靈所採取的步驟。那些步驟中最動人者在本質上是宗教的。」⁸⁶ 在史鐵生處，「宗教精神」便是「人們在『知不知』時依然保有的堅定信念」、「是知生之困境而對生之價值最深刻的領

⁸³ 同註 76，頁 330。

⁸⁴ 據此，我們遂可讀懂〈山頂上的傳說〉饒富深意的結尾：「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，他看見了他的鴿子。鴿子看他看見了它，就又飛起來，向更遠更高的山峰上飛去了。」(頁 333)「鴿子」象徵著引領出永恆距離之追求的希望，指向行走與精神的恆途。

⁸⁵ 同註 18，《薛西弗斯的神話》，頁 29。

⁸⁶ 同註 18，《薛西弗斯的神話》，頁 68。

悟。」⁸⁷ 非由向外尋取而是向內建立的精神實現，「那便是神性對人性的要求」，在這要求下，「迷失於命運之無常的生命意義重又聰慧起來，受困於人之殘缺的生命意義終於看見了路。」⁸⁸

這樣的路既是由「認真」來維繫的「過程」，更是一個「能夠享受快慰也享受哀傷」，從而「看見了美」的審美心境／遊戲。⁸⁹〈我之舞〉的結尾處，「老孟」終於等來他的女人，「路」說：

老孟用完了所有的力氣了。路說那個女人帶回來一輛能夠跳舞的輪椅，老孟便和她一起跳舞，像他們年輕的時候一樣。他們從黃昏跳到半夜，從半夜跳到天明，……誰也沒有發現是什麼時候，老孟用盡所有的力氣了，那奇妙的輪椅仍然馱著他翩翩而舞。⁹⁰

猶如「命若琴弦」之喻，「活著」意味著樂此不疲地認真彈、盡力跳，「樂」與「舞」象徵著生之熱情與美麗。而〈原罪〉的結尾，當「十叔」一病不起的日子過去，終於有一天那門開了，世界重新與「我」有關，並再度迎來了孩子：

小屋裡稍稍變了樣子，所有的鏡子都摘了下來，……十叔平躺在床上，頭墊高起來，胸上放一只小碗，嘴上叨一根竹管，……輕輕吹出一個泡泡。泡泡顫幾下脫離開竹管，便飄飄搖搖升起來……。

……

「嘿，快看這個！大不大？」十叔興奮地喊。

滿屋裡飛著大大小小七彩閃耀的泡泡，忽上忽下忽左忽右輕盈飄逸，……

⁸⁷ 同註 47，頁 51。

⁸⁸ 史鐵生：〈病隙碎筆 2〉，《史鐵生作品全編 8》，頁 69。

⁸⁹ 史鐵生：〈隨筆十三〉，《史鐵生作品全編 6》，頁 129。

⁹⁰ 同註 59，頁 193。

我和阿冬滿屋裡追逐它們，又喊又笑又蹦又跳。十叔吹得又專心又興奮。
……泡泡一個又一個，一個又一個，飛得滿屋，飛出窗口，飛得滿天。
十叔說：「阿夏你看哪，飛得多漂亮！」⁹¹

從往昔仰賴鏡子反射的虛實人生之看，回到此時此刻、操之在我的審美與遊戲，其寓意即如史鐵生所言：「孩子的遊戲」實為人生的「一個象徵，一個縮影，一個說明」，其中最突出的特點是「沒有目的，只陶醉於遊戲的過程」，並且「極度地認真」。而從孩子的單純遊戲到人生領悟者的「遊戲境界」，意味著「一個人長大了，有一天忽然透悟了人生原來也不過是一場遊戲，也是無所謂目的而只有一個過程，然後他視過程為目的，仍極度認真地將自己投入其中如醉如癡。」⁹²過程哲思／美學的深旨於此豁顯，那也是〈我與地壇〉（1990）中的殘疾敘述者在長久的命運困思中聆聽到的幽微天啟：

我聽見園神告訴我，每一個有激情的演員都難免是一個人質。每一個懂得欣賞的觀眾都巧妙地粉碎了一場陰謀。……

……園神成年累月地對我說：孩子，這不是別的，這是你的罪孽和福祉。⁹³

五、結語

在〈荒謬的創作〉中，卡繆論道：「你必須生存下去，或者死亡。荒謬亦復如此：這是一個與它並存，認定其教訓，並且使這些教訓再生的問題。就這點而

⁹¹ 同註 34，頁 217-219。

⁹² 同註 47，頁 47-48。

⁹³ 史鐵生：〈我與地壇〉，《史鐵生作品全編 6》，頁 51。

論，荒謬的喜悅最傑出的便是創作。」⁹⁴ 史鐵生於 1980 年代中後期創作的系列存在哲思小說，正是由「荒謬」出發，展開對人與世界、命運關係之探詢的可觀成果。

筆者認為，史鐵生該階段作品對存在主義的化用，並不像 80 年代大陸文學中諸多資借存在主義觀點，以「文革」為背景，抑或以知識青年的困惑與荒誕感受為核心的人生問題小說，⁹⁵ 也不是以宏觀社會價值與時代意旨為取向的追問，而是對人之生存境遇（以「殘疾」為喻）的本體性思考與人文價值之貞定追尋。此為史鐵生思問切身之「殘疾」與「文學」的路徑：

文學的根，也當是人類與生俱來的困境。⁹⁶

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。⁹⁷

⁹⁴ 同註 18，《薛西弗斯的神話》，頁 115。

⁹⁵ 如北島〈波動〉、靳凡〈公開的情書〉、禮平《晚霞消失的時候》、徐軍〈近的雲〉、張聚寧〈萬花筒〉、張辛欣〈在同一地平線上〉與〈我們這個年紀的夢〉、湛容〈楊月月與薩特之研究〉、劉索拉〈你別無選擇〉、徐星〈無主題變奏〉等。

⁹⁶ 史鐵生：〈隨想與反省——《禮拜日》代後記〉，《史鐵生作品全編 7》，頁 13。該文原載《人民文學》1986 年第 1 期。「文學的根」是尋根文學思潮的立論核心。類近這篇跋文中的觀點，針對「傷痕文學」之後各種流派、思潮的觀察——尤其對於「尋根熱」，史鐵生在一篇訪談中更詳細申說道：「我認為尋根意識至少有兩種，一是眼下活得卑微，便去找以往的驕傲，一種是看出了生活的荒誕，去為精神找一個可靠的根據，我覺得文學的尋根不同於考古、歷史的，而是應思索人往何處去，並且怎麼去，真正去找尋靈魂上的根，絕非寫蠻荒獵奇式的尋根，那些東西也許新奇，可是裡頭沒有任何對人的創造，也缺乏人和世界的關係。」施叔青：〈從絕望中走出來——史鐵生的原罪與宿命〉，《對談錄——面對當代大陸文學心靈》（臺北：時報文化出版企業有限公司，1989 年 5 月），頁 289。

⁹⁷ 史鐵生：〈讀洪峰小說有感〉，《史鐵生作品全編 7》，頁 112。該文是作家在先鋒文學發展的熱烈勢頭上所撰寫近萬字先鋒小說家作品評論（原載《文藝報》1987 年第 27 期），從中我們同樣可見出其創作意旨與核心關懷的重申。可知，史鐵生其實不斷以

以上引文，亦實概括出作家對同時期盛行的尋根小說、先鋒小說之反思，及對困境意識及其意義探求此創作意旨之重申，此間豁顯的洵為存在主義式的思維特徵：一種根源性的自我詢問（fundamental self-questioning）。

以故，對於史鐵生 80 年代中後期的殘疾書寫，本文取徑存在主義視域，透過「存在的荒謬」與「過程哲思」這個並置於文本內涵的張力視角，詮釋作品如何透過際遇的偶然與苦難的必然、殘疾／有限性與愛情／欲望、過程與目的、罪孽與福祉等複調性命題，以及「自殺」逼顯的生死思索，建構一條思問「殘疾」，重新肯定「過程」的精神啟悟與突圍之路：以「樂／舞／行走／攀爬／遊戲」隱喻的存在詩學。箇中寓意既體現史鐵生「走出殘疾人，再去看人的殘疾；走出個人的孤獨，再去看所有人的孤獨」⁹⁸ 的轉折之思，從中我們亦實看見一個殘疾作家「扶輪問路」之精神里程碑。

其創作實績與觀念反思，參與文學思潮的互動，從而體現著另一種與文壇主潮頹頹離合的能量，與一位小說家的深刻性所在。

⁹⁸ 史鐵生：〈短評三篇〉，《史鐵生作品全編 7》，頁 132。

參考書目

一、近人論著

- 史鐵生：《史鐵生作品全編（全十卷）》，北京：人民文學出版社，2017年。
- 施叔青：《對談錄——面對當代大陸文學心靈》，臺北：時報文化出版企業有限公司，1989年。
- 劉小楓：《走向十字架上的真》，上海：三聯書店，1995年。
- 劉小楓：《拯救與逍遙》，上海：華東師範大學出版社，2007年。
- 劉小楓：《罪與欠》，北京：華夏出版社，2009年。
- （美）威廉·白瑞德（William Barrett）著，彭鏡禧譯：《非理性的人：存在主義研究經典》，臺北：立緒文化事業有限公司，2013年。
- （法）卡繆（Albert Camus）著，張漢良譯：《薛西弗斯的神話》，臺北：志文出版社，1992年。
- （法）阿爾貝·加繆（Albert Camus）著，丁世中、沈志明等譯：《加繆全集（散文卷 I）》，上海：上海世紀出版股份有限公司，2010年。
- （法）布萊茲·帕斯卡爾（Blaise Pascal）著，何兆武譯：《帕斯卡爾思想錄》，西安：陝西師範大學出版社，2002年。
- （德）馬丁·海德格爾（Martin Heidegger）著，陳嘉映、王慶節譯：《存在與時間》，北京：三聯書店，1987年。

二、單篇文章

- 王德威：〈鏡底乾坤——評史鐵生的〈原罪〉〉，《閱讀當代小說》，臺北：遠流出版企業股份有限公司，1991年，頁145-147。

- 皮皮：〈殘缺〉，許紀霖等著：《另一種理想主義》，南京：鳳凰出版傳媒集團，2011 年，頁 56-76。
- 朱鴻洲：〈戲劇與哲學：以沙特與貝克特為例〉，《藝術學報》第 89 期，2011 年 10 月，頁 317-342。
- 余虹：〈「荒誕」辨〉，《外國文學評論》1994 年第 1 期，1994 年，頁 14-23。
- 李寬木：〈從「荒謬」到「反叛」——談卡繆的思想概念（一）〉，《夏潮》第 2 卷第 5 期，1977 年 5 月，頁 18-22。
- 林舟：〈愛的冥思與夢想——史鐵生訪談錄〉，《花城》1997 年第 1 期，1997 年，頁 166-173。
- 張專：〈一個作家的生命體驗——史鐵生訪談錄〉，《現代傳播：北京廣播學院學報》1994 年第 3 期，1994 年，頁 1-5。
- 黃錦樹：〈殘酷的贈與〉，《命若琴弦：史鐵生小說精選集》，臺北：木馬文化事業有限公司，2004 年，頁 5-10。
- 蔡振念：〈李昂與卡夫卡存在主義小說比較論〉，《中正大學中文學術年刊》總第 17 期，2011 年 6 月，頁 229-255。

三、學位論文

- 李軍：《加繆的「荒誕哲學」及其「文學化」》，威海：山東大學文化傳播學院博士論文，作從巨先生指導，2008 年。

