

## 走在一條建造家屋之路—— 論七等生《重回沙河》中的時間光影與生命家屋

蕭義玲\*

### 摘要

1980年，四十一歲，且已寫就一百多篇短篇與八篇中長篇小說的七等生，在自覺的寫作瓶頸中，作出了「決定暫時停筆撰寫小說」的重大決定，希望以從頭學起的攝影技藝重新捕捉寫作的靈光與創作的純粹動能，進而找到創作之於自己的意義。學習攝影的同時，亦正是七等生要開始建造生平中的第一間房子之時，因此，一個突圍寫作困局的建造工程遂開始啟動，本文將把攝影、蓋房子視為一組有意識的創造活動，亦即這是一個以「觀看」來展現生命的「建造/創造」之思的「家屋建造」工程，因此有了以八十九則札記所寫就的《重回沙河》一書。

在看似散漫零碎的八十九則札記中，本文要探討的問題是：在書寫之轉折點上，「攝影」與「蓋房子」二者可以帶給作家什麼啓示？作家如何從中找到寫作的復甦之道？其次，書名為《重回沙河》——「重回沙河」的隱喻是什麼？究竟，對「決定暫時停筆撰寫小說」的作家言，他所體認到的創作問題為何？復甦創作的契機為何存在於「重回沙河」中？最後，在視域融合中，對作品隱喻的探討與掌握，是否亦能對同等關注創作課題的文學研究者產生啓示效用？本文希望透過細讀文本的方式展開討論。

關鍵詞：七等生、重回沙河、觀看、家屋、宗教性、存在、自然

---

\* 中正大學中國文學系副教授

**A Walk on A Path to Build a Residence —  
A Study and Exploration into Light and Shadow  
of Time and House of Life in “A Return to the  
Sand River” by Qi Deng Sheng**

I-Ling Hsiao

Abstract

At 41 in 1980 when he was a prolific writer with one hundred-more short stories and eight novels already published, Qi Deng Sheng made an important decision to “suspend his writing novels temporarily” in the wake of having a self-awareness of his writing bottlenecks, in hopes of beginning his photography lesson to recapture his writing inspiration and sheer drive for his creations that further promoted him to be in search of the signification to his creations. The moment when Qi Deng Sheng began his photography lesson came exactly in the time when he started to building the very first house in his life, thus initiating a construction to break out the writing bottlenecks: photography and building house were linked consciously by Qi Deng Sheng as he signified both of the two as a construction of “House Building” to present a thought of life of “Building/Creation” from the perspective of “observation,” thus leading to the publication of one work titled “A Return to the Sand River” consisting of 89 reading notes.

Among these what looked like 89 pieces of unorganized and fragmentary reading notes, this essay aims to probe into the following core issues: What will “photography” and “house building” in the aspect of transition point for writing inspire people? How will the author search for the ways to revive his writing? Furthermore, what is the metaphor for the title “A Return to the Sand River” to this novel? For a writer who “had decided to suspend his writing temporarily,” what are the problems for his writing creation he had perceived? Why did the turning point to revive his writing exist in “A Return to the Sand River?” Finally, will the good command of discussion and exploration into the metaphor of writing works be able to inspire these researchers of literatures who show concern over issues of writing creations? This essay hopes to initiate the related discussions on the preceding issues through a close reading of this work.

Key Words: Qi Deng Sheng, A Return to the Sand River, Observation, House, Time, Religiosity, Modernity, Nature

## 一、前言：重回沙河之路

台灣現代小說史中，七等生的作品無疑是最受評論者關注與討論的對象之一。七等生及其作品所以備受文壇注意，一方面是其豐富的創作成果與寓言性濃厚的寫作風格，故引來諸多評論者解讀其作品寓意，並評述其寫作風格的興趣；二方面是作品所透露的極為強烈的自傳性色彩：七等生從不忌諱將自己的形象與生活背景寫入小說中，亦不吝惜於作品中以作者立場一再表明他的文學觀，故「文本自我」與「現實自我」間的關係，向來成為研究者解讀七等生作品寓意的重要途徑。七等生曾經如此自道其創作理念：「我不是一個學者，也許沒有能力來論述藝術創作的諸原則問題，而我是個切身的寫作者，無論正錯，所有的故事均要先由我本身立場作為出發，寫出與我的性靈相接近的事物；不但是寫出我心中所知的事，而且要寫出我本人也許可能做到和參與的事，倘若我如臨其境的話。」<sup>1</sup>，又說道自己的作品特質：「對於自我與世界之間，我完全依照我的習性、感情和理念紀錄我在生活中經驗的事。甚至以我為主題，來探求生命哲學。」<sup>2</sup>，在「文本自我」與「現實自我」的強烈對應下，我們遂可理解七等生作品所以具備濃厚哲思性格之原因：對作家言，「寫作」不僅是一項文字技藝的磨鍊與展演，而是一條通向自我理解與完成之路；反過來說，作者「內在生命世界的闡述」之需要，亦要透過「寫作」來達成<sup>3</sup>。

將七等生的寫作成果置入其生命歷程呈現其意，自1962年，七等生於聯合報副刊首次發表〈失業·撲克·炸魷魚〉以來，近二十年的書寫歷程，至1980年已發表了一百多篇短篇小說與八篇中長篇小說，其中如〈我愛黑眼珠〉、〈精神病患〉、〈沙河悲歌〉、〈離城記〉、〈散步去黑橋〉……等等諸作更受到評論者的重視與大量討論。因此，作為一個書寫不墜，且表明要以寫作來

<sup>1</sup> 見七等生〈維護〉，收錄於「七等生全集(4)：《離城記》」，(台北：遠景出版事業有限公司，2003年版)，頁338。

<sup>2</sup> 見七等生，〈情與思(小全集)序〉(1977.9)，收錄於「七等生全集(10)：《一紙相思》」，(台北：遠景出版事業有限公司，2003年版)，頁275。

<sup>3</sup> 七等生言：「對內在生命世界的闡述，本來就是我寫作一直延展不變的主題」見七等生：《散步去黑橋(自序)》，(台北：遠景出版事業有限公司，1978年版)；本文亦收錄於「七等生全集(10)：《一紙相思》」(台北：遠景出版事業有限公司，2003年版)，頁286。七等生又言：「選擇從事一項藝術創作就是表達自己的本質，這情形有如去追求愛人一樣。本質是什麼？我不能說明它，只能從直接的表現上呈現它；就像對愛人的幻想，是我本質的欲求，使幻想實現是本質的意志。這就是生命存在的全部，而生活的歷程就是去體驗這一切的細節。這就是靈魂的所在和精神的目標，其他的都是瑣末和假借的事物。」(《重回沙河》，出版項同上，頁29)。

追尋自我、完成自我的作家言，其在1980年(41歲)寫作風格臻至成熟之年「決定暫時停筆撰寫小說」的決定與行動不容小覷<sup>4</sup>。1981年，七等生在〈何必知道我是誰：再見書簡〉一文中曾如此陳述他「決定暫時停筆撰寫小說」的原因：

我十分肯定我的作品的主旨絕對不是某些批評家所說的晦澀和難懂，甚至認為我的文字構造背反傳統；他們實在胡說極了……我看透了這些世象，我不必再寫作發表，以釀成更大的誤會；自那之後，我開始以日記記錄我在現實中發生的事，和對未來的瞻望。我要再做另一次的學習和閱讀，以便和那些先賢先知的思想做更緊密的貼合，融匯在這個人類靈魂的傳統裡，至於現在發生的潮流和愚昧則遠遠地踢開不睬，把自己封閉得更孤獨和寂寞。<sup>5</sup>

從「我要再做另一次的學習和閱讀」中可見「決定暫時停筆撰寫小說」的決定，在作家的書寫歷程中實具有重新探索，以重新啓程之「轉折點」意義，而在此一書寫歷程的「轉折點」中，不拘體制的日記/生活札記則取代了作者長期耕耘的小說創作。

以上說明後，我們以為向來未被研究者關注的《重回沙河》一書應被提出討論：是書收七等生於1981年學習攝影的相關照片與八十九則生活札記，在七等生所有出版品中，可說是作家最隨興零散，最不具議題性之作。然而，當我們將此書置入於作家整體寫作歷程的「轉折點」時，作家嘗試以札記/日記探索創作意義的意圖便不可忽視了。在此我們不妨參考七等生自撰、張恆豪編補的「七等生生活與創作年表」的記錄，在「1981年」條下，七等生標明二事：「研習攝影和暗房工作」與「撰寫生活札記」<sup>6</sup>。也就是說，在作家「暫時停筆撰寫小說」的決定下，「生活札記」與「攝影」取代了作家的的小說書寫，而這些生活札記(「日記」)與攝影作品，1986年被結集為《重回沙河：一九八一年生活札記·攝影》一書，由遠景出版社出版；2003年，遠景出版社推出一套

<sup>4</sup> 此後創作量銳減，相較於1980年以前的多產量，1980年以後迄今，只出版了《老婦人》(1984)、《譚郎的書信》(1985)、《我愛黑眼珠續記》(1988)、《兩種文體——阿平之死》(1991)、《思慕薇薇》(1997)等作。見七等生自撰、張恆豪增補的「七等生生活與創作年表」，收錄於2003年台北遠景出版社所出版之《七等生全集》(共十冊)書末附錄。關於七等生的創作年代、出版情形與重要記事，皆可見於此一年表，此一年表為現今所存七等生創作年代與相關生活背景資料最為完備者，讀者可自行參考。

<sup>5</sup> 見七等生：〈何必知道我是誰：再見書簡〉，《中國時報》第8版，1981年1月10日。

<sup>6</sup> 請見「七等生生活與創作年表」，出處同註四。

十冊的「七等生全集」時，此書收為全集第八，然而原本收錄在書前的數幅黑白照片已盡數刪除，只留下文字(札記)的紀錄。在所有的出版品中，七等生甚且說道這是他最喜歡的一部<sup>7</sup>。如此看來，《重回沙河》一書是我們更深地掌握作家創作意念，與作品寓言特質的重要作品<sup>8</sup>，在書中，七等生以第一人稱的敘述方式展開一連串的思維探索，透過對「我」的記錄與省視，希望找到一條創作的復甦之路。

正視了《重回沙河》在七等生書寫歷程的意義後，我們的詮釋難題隨之而來。首先：我們如何從看似散漫零碎的八十九則生活札記中，發現七等生透過第一人稱敘述者「我」所展開的書寫/生命探索？研究觀點該如何置入？其次，從生活札記的整體內容看來，在「決定暫時提筆撰寫小說」的這段時間，七等生主要在生活中進行二事：「攝影」與「蓋房子」，二者皆是作家的首次嘗試。在「攝影」方面，作家期許自己可以從照相技藝的摸索中，再次捕捉寫作的靈光；在「蓋房子」方面，學習攝影的這一年亦正是七等生第一次要擁有自己房子的一年，札記中寫道這是：「生平第一間親自看著它建立起來」(120)的房子，雖然七等生並非蓋房子的工人，但因負責人的怠惰與卸責，他只好親自介入、並擔任起房子完成的過程中，諸般環節與細節之連絡人，甚且要親自監工。於是《重回沙河》的八十九則生活札記便在「攝影」與「蓋房子」兩條線索中展開。準此，針對《重回沙河》，我們要提問的是：在書寫之轉折點上，「攝影」與「蓋房子」二者可以帶給作家什麼啓示？作家如何透過「我」的書寫，找到寫作的復甦之道？其次，書名為《重回沙河》——「重回沙河」的隱喻是什麼？七等生於札記中說道：「近年來我對自己破壞得十分碎散，我因懷疑而把自己丟失了」(195)究竟，對「決定暫時停筆撰寫小說」的作家言，他所體認到的創作問題為何？為何要從「重回沙河」中尋找新的書寫能量？最後，在作家、作品與詮釋者的「視域融合」下，對「重回沙河」寓意的理解，是否亦能對關注創作課題的文學研究者產生啓示效用？問題意識與研究目的說明後，以下不妨就作品的敘事本身展開討論。

<sup>7</sup> 見吳孟昌《七等生小說研究：自我治療的書寫旅程》「附錄四：七等生專訪」，(2006年6月，靜宜大學中國文學研究所碩士論文)，頁133

<sup>8</sup> 本文引用的版本將以2003年遠景出版社。出版的「七等生全集(8)：《重回沙河》」為主，以下將直接在引用後標上頁數

## 二、觀看與建造：

### 「找出一條可以讓我心平氣和的生活之路」

《重回沙河》中，七等生多次地提到自身的創作困境，之所以「決定暫時停筆撰寫小說」，是因為他正陷於一個不滿足既有書寫成果，並等待一個新的寫作起點之「轉折點」中。七等生如是說道：

.....我很久以來就想寫一部較長的小說，卻找不到適可表達的語言，我知道依循我過去的成就方式來完成這樣的小說是浪費筆墨的，所以我只能等待和再學習，懇掘我內心的容量，發現我欣然喜悅的語言，到那時才是我重又動筆的時候。在這樣一段長時中，我的生活顯得沉悶無歡，心中充滿複雜的憂煩，另外又盼望企求某些特別的愛戴.....我疑問這個世界是否有人明白我的秉性而能對我懷著愛意？真的，我不知道。這就是我現在(恐怕是長久以來)所遭遇的我自己的兩難人性，它造成我的心靈淫晦和不安(「內心的兩難」，168)。

以及：

.....如果我不再寫作，就此讓人遺忘那才是一件好事呢。實在，我並不憂慮被人看低或被人遺忘，最重要的是我應找出一條可以讓我心平氣和的生活之路，從這樣的途徑去體會人生，那麼藝術的創造就是次要而附帶來的喜悅；更確切的說，創作的藝術是依附在真誠的生活而存在的，並且需以生命的需要去愛，這樣我的創作生命才能再度復甦。(「生活的代價」，172)

從「創作的藝術是依附在真誠的生活而存在的」中可見，對一個要以「寫作」來自我完成的作家言，寫作被擺放的位置，亦是生命被擺放的位置，如此看來，「懇掘我內心的容量，發現我欣然喜悅的語言」便不僅是一個藝術創作的問題，更是一個如何找到一條可以「心平氣和的生活之路」之問題。然而要注意的是，想要復甦創作的作家，其書寫探索的方式，卻是捨棄了向來熟悉的小說語言，而選擇了無形式限制，自由抒發的生活札記，而生活札記的內容又由記錄其生平首度學習「攝影」起頭，七等生道：「我知道我在寫作的工作上，還有未完的感覺，我可能隨時重拾我的筆進行一次長時的努力，完成我內心需求的意念；也可能拍攝的事會和寫作結合起來，我現在所記的日記可不就是這麼一回事嗎？」(99)；而自第七則後，札記又加入了「蓋房子」的線索，其後便在兩條或獨立或交錯的線索中展開札記的敘述，準此，我們要問的是：「攝影」

與「蓋房子」如何回應於「找出一條可以讓我心平氣和的生活之路」之提問？二者之間存在著什麼關係？

### (一) 沙河、心象與觀看

先來看札記的第一則，它是整部札記書寫的起頭，亦可說是整部札記的總綱，作家在其中透露了為何要透過「攝影」來找出一條「可以讓我心平氣和的生活之路」之意義。試全文引述如下：

我在清晨走向我心中永遠存在的一座橋，我懷著一種不可言喻的心情站在那裏。從橋上俯覽南方下游的河床，河的兩岸長著高大茂密的樹林，我看到前所未有的驚人事物。我當然不只一次從這橋上走過，包括我的童年在內，記憶是清晰的，包涵著無比難言的懷想，尤其現今的事物更加使我吃驚，河床裡停滯著黑暗的汗水，它使水草長得很兇惡挺拔，沙灘上散佈著臭味的垃圾，這些與我小時候在橋下射水玩沙，沿著河水捉魚，在清澈的水潭游泳相比之下，能不使我怵目驚心嗎？我現在敢再下去與垃圾為伍嗎？我把相機放在橋柵上，拍下了我的第一張擁有屬於自己的PENTAX的照片。我已經四十一歲。河上空際佈滿灰靄的氣氛，沒有強烈對比的陽光照射我所看見的景物，這張照片有如我心中的全部憂鬱的感懷。我懷疑這會是我開始攝影的主題？悲傷或歡樂，事實上這又有什麼不同和關係呢？我並不計較成敗如何，或將來給看到我的攝影作品的人的觀感如何，我應該只關心我想要拍什麼就拍什麼，我想這樣我的心就會自然指引我走向一條路，這條路大概就是暫停小說創作後的第二個生命；如果要俗稱生命的話，那當然與前面的生命也是相連接著，而現在我將我心象寓於這條河的名字，和我曾在小說作品中描述的河流也是同一條的河流，它就是沙河。（「晨光」，3-4）

這是一則重要的札記，七等生透過「攝影」透露出幾個值得注意的問題。首先，作家生命此刻正處於一個時間焦慮的處境中：「我已經四十一歲」，如存在主義所說，時間的覺察將使人產生「如何存活於世？」的迫切感受，而面對著此一存在之問，他選擇了一個從頭學起的新技藝：「攝影」來回應思索之。因此，「攝影」作為七等生賴以思索存在課題之憑藉，並非僅被用來獵奇式的捕捉景象而已，亦非是用來展示才藝的手段，<sup>9</sup>而是作為作家為自己找到的，一種重

<sup>9</sup> 如在「山畔」一則中，七等生如此說道：「我現在玩起照相機並沒有抱定朝向所謂偉大的攝

新觀看自我與世界之管道，它的重要性在於把七等生從「觀看沙河」帶入一種特殊的觀看視域<sup>10</sup>：「觀看心象」中，人與自然之間的相似關聯性，這即是「隱喻」思維所在<sup>11</sup>。

其次，在「隱喻」中，作為特殊意義的「觀看」是從「觀看沙河/觀看心象」開始。自寫作以來，「沙河」一直是七等生筆下出現頻繁的一條河，如〈沙河悲歌〉(1975)中，想要以吹奏來顯達於世並表現自我的李文龍，他吹奏生涯的最終，便是離開了歌劇團，在顯達於世的願望無法達成後，仍要以病殘的身軀獨自向著「沙河」吹奏，且以如此的吹奏之姿傳達其永恆的藝術心志<sup>12</sup>；〈隱遁者〉(1976)中，「沙河」則被描述為一道自然阻隔城鎮的水道，透過這水道，隱遁者得以選擇生命所要擺放的位置。而在此則札記中，作者更明確地點出了「沙河」的隱喻意：沙河即是他的心象之河，「沙河」的水流隱喻著時間向度上生命的流淌，「沙河」是一條流過他的童年過往以至於四十一歲此刻的生命之河。只不過，在觀看中，原本可供在人在其間自由泳動的「清澈的水潭」，現已成為淤積一片垃圾的「黑暗的汗水」，沙河已不復流動，七等生自覺著此刻正面臨著巨大的存在危機。

將「黑暗的汗水」視為作者心象的顯露，事實上，此一危機已整體性地籠罩在七等生的生活中，而令他無法再枉顧不聞。札記中，只要相機一拿起，七等生的鏡頭所到之處，便帶出了與「黑暗的汗水」相互呼應的影象。如：

……我拍的照片大都像是沒有拍成功的灰黑景物較多；事實上也是心靈指引我要去拍它們，像廢窯、沙河的早晨，還有某些無光黃昏皆是。我目前

---

影家或專職工作的志向；這樣的開始有如我二十年前第一次寫作時一樣，沒有所謂目標和使命感的認識，完全憑著我心靈的啟迪，包涵著生命的自由意志，不論是快樂或痛苦，像愛情一樣沒有現實的計慮，完全是無價的，也不具有比較優劣的功能。因為我現在才學步，關於從實際的經驗中得知的知識和技法一定發展得有限，我只重視從中去獲得認識環境，從這種工作中，像我過去的寫作，完全是為此能夠產生思想，免於生活的空乏。」(5)

<sup>10</sup> 視域(horizon)主要是現象學發展的一個概念，「視域就是看視的區域，這個區域囊括和包容了從某個立足點出發所能看到的一切。」此處看視的區域，不是指肉眼的看，而是指意識知覺的區域。參見詮釋學家(德)高達美(Gadamer)，《真理與方法》，頁411。

<sup>11</sup> 外在表露之象徵將引發內心之發露，這便是「隱喻」的思維。「隱喻」的基礎便是建立在人與自然的對等關係，它是以「自然的人化」和「人化身自然」為基礎的，因此自然的存在可視為人類靈魂存在的隱喻形式，用以修復人與世界的二元對立之思維。隱喻的相關討論，可見耿占春《隱喻》，北京：東方出版社，1993年，頁134、41、134。

<sup>12</sup> 相關討論請參見拙著〈內在甦醒的地方，才是吹奏開始的地方——從七等生《沙河悲歌》論生命藝術性的探求〉，《東華漢學》第五期，2007年6月，頁173-212。



有一個想法(但不是我的解釋理由)，在陽光對比下的景物或人物，雖然顯得動人和明顯的格調，卻不如那狀如遙遠的、灰黑的、柔和的影像更吻合著我心裡的傾訴的要求，尤其是風景，彷彿看到我憂鬱的魂魄徘徊在那裏。這是無需加以解釋的，因為所有創作的作品都代表作者的心。(「憂鬱的魂魄」，43)

到了六點鐘，天快暗下來了，我攜帶相機走到沙河，看到河床傾倒著一堆一堆滿滿的垃圾和磚石，實在很難過，……水流是污黑的，岸邊茂密的樹林依然引動我的心緒，我開始在這樣留戀、懷恨、尋求構圖美的發洩的複雜交揉爭戰的心情拍攝這同樣沒有陽光的灰暗景色……灰色天空，濃厚的高大樹林，幽黑的水流，就像是我此時的心靈一樣的哀怨。沒有人會說，這樣的景物有著什麼感動人的成分，但對我而言，這像是代表我生命遭遇的史實，……我所面對的真實就是我的思想所在……。(「失去的樂土」，44-45)

隨著灰色天空、幽黑水流、無光黃昏、垃圾磚石……等影像一一躍入於七等生眼中，七等生也同時進入了對自我生命史實的更深入觀看中。七等生道：「當我帶著相機要拍一個目標時，那個事物必定在我心中產生一種感覺，同時我的理性也產生著思維」(16)；以及「但這些烏雲滿佈的風景照卻引起我對自己的疑問，這事會成為我將來必須尋找它的內涵的一項理由。」(111)；而不僅是自然風物，在相機鏡頭所到之處，作者亦意識到他所拍攝的人物有一定的形象特質，如：「一位蒼白瘦弱挑肥料的男人」(15)、「跛腳抱著洗衣盆的可憐老婦人」(21)、路旁和小孩作買賣的收破爛老人(22)、被棄置於地的布娃娃、「頸頭部分彎得很低的老婦人背影」(16)……等等，這些鄉俗小人物的哀憐身姿觸動了作者潛藏極深的幽暗心事，他且為如此陰鬱的畫面陷入憂鬱與焦慮之中。因此在第一則札記中作者曾自問：「我現在敢再下去與垃圾為伍嗎？」，面對著這一幅幅「早先已經烙印在我的心靈裡許久許久了」(12)的陰鬱影象/心象，作者又再自問：「但我又為什麼要拍它們呢？」(10)

本文以為，在「但我又為什麼要拍它們呢？」之間中，「觀看」的寓意被往前推了一步，也就是說，「觀看」的重要，並不僅止於覺察著生存危機而已，它還碰觸到覺察背後的意義問題。可以注意到，在第一則「晨光」札記中，當「黑暗的汗水」影像被帶出後，七等生仍持續著觀看活動，亦即讓生命的視

域從現下的「黑暗的汗水」僵局中，看入過往的「清澈的水潭」影像，且再看向未來，而帶出一個「路/生命路向」的抉擇問題。因此這裡的「觀看」已非表象性的看，而是具生命意向性的看，它以「生命的通往之路」來呈現。在詮釋學家(德)海德格(Martin Heidegger)處，如此的觀看被稱之為「透視(sicht)」，所謂的「透視」，便是一種使生命朝向澄明境界的看，他如此說道「透視/觀看」之意：

不僅不意味著用肉眼來感知，而且也不意味著在一個現成東西的現成狀態中純粹非感性地知覺這個現成的東西。『看』只有一個特質可以用於『視(透視)』的生存論含義，那就是：『看』讓那個它可以通達的存在者於其本身無所掩蔽地來照面<sup>13</sup>。

因而海德格將「透視/觀看」描述為「任何通達存在者和存在的途徑。」<sup>14</sup>，它是存在之路的一種表述。「透視」就是在觀看中讓存在者無所隱蔽地與我相遇，透過「透視」，外在的物象將不斷與我的心靈相遇、相融合。在整本《重回沙河》中，隨處可見此一具生命意向性的「透視/觀看」。試再舉一例深入思考之：

……我冒險走下沙河，污臭的氣味開始撲向我的鼻子，或許應該說，我投身撲向垃圾。……我回想起我的童年，其實我現在何至嫌棄它呢？我仍深愛著它，雖然感到悲傷，卻懷抱著它有轉換澄清和芬芳的一天，目前我拍攝景物，都有垃圾在，正是如此。這生活環境變得如此污穢，正是我心感憂戚所在，這說明人性在生存中變得醜惡了。

……

我想我為自己設想的拍攝工作，是既辛苦又微不足道的，我相信往後會越來越艱辛。一個個人在表現這世界的事物方面，就是窮一生一力在數量上有億萬之多，亦祇是片面而不完整，無足說明這整體世界的意義，亦如文學然；但我並非如此，在自感渺小之下放棄文學創作；如果是，我現在就可以放下攝影，又為何苦心地找到這種替代的表現媒介呢？（「卑微的人」，10）

迎面撲來的垃圾臭味隱喻著七等生的生存危機。然而我們要注意的是，在此一生存危機中，七等生為自己賦予了一個「冒險」、「撲向」的使命。因而引文

<sup>13</sup> 見海德格(Martin Heidegger)著，王慶節、陳嘉映譯《存在與時間》，(台北：久大文化股份有限公司、桂冠圖書股份有限公司，1999年7月版)，頁204-205

<sup>14</sup> 出處同上，頁204。

說道：「我冒險走下沙河，污臭的氣味開始撲向我的鼻子，或許應該說，我投身撲向垃圾。」可見要面對此一生存課題是需要勇氣的，唯有「冒險」、「撲向」之勇氣，人才能在「黑暗的汗水」景象中，繼續往下挖掘/觀看，直至與自我相遇，直至與垃圾般臭氣撲鼻的自我相遇<sup>15</sup>。

但要注意的是，以上我們雖指出了「勇氣」是觀看賴以成立的條件，但「勇氣」的意義仍不僅止於此——「勇氣」之於觀看所以是重要的，並不僅止於不斷挖掘(覺察)自我，而是要在眼前如「黑暗的汗水」之生存危機上，看到「轉換澄清」之必要(水的死亡與再生之儀式性隱喻)。因此，我們必須十分注意作者於札記中表露的：「卻懷抱著它有轉換澄清和芬芳的一天」的意義，「勇氣」即是找到一條「生命的通往之路」——當人意識到了自身如「黑暗的汗水」般的生存景況時，便有義務要為自己重新尋得一灣流動生機的「清澈的水潭」，他得從自己所身處的虛無大地上啓程，找到一條生命的新路來。因而「觀看」必然以其「勇氣」召喚出一段「轉換澄清」之冒險之旅、創造之旅，這便是「重回沙河」之意。透過以上說明，我們遂能掌握「觀看」在《重回沙河》中的多重寓意之體現，以及它如何在看似散漫的八十九則札記中，不斷地推動著敘事的發展。

## (二)轉換澄清與建造家屋

在「找到一條生命之路」隱喻下，「觀看」以一段「轉換澄清」的冒險之旅、新生之旅呈現其意。如此，「建造家屋」的第二條敘事線索自札記第七則開始出現的意義便值得我們重視了。先來看一段宗教學家伊利亞德(Mircea Eliade)的說法，在《聖與俗——宗教的本質》一書中，他以生命之路的抉擇與確立，來說解「家屋」之於人的重要意義：

定居在某一個地方，便等於是祝聖它(按：即聖化世界，再度實現諸神典範之活動)。當居住地點不再像遊牧民族般，只是暫時的，而是定居的族群，是永久的，這定居便涉及到整個族群的生存的重要決定。安置在某個特定地方，建設它，並定居於此，這些行動都預設了一個生命性的抉擇。<sup>16</sup>

<sup>15</sup> 存在主義心理學家(美)羅洛·梅(Rollo May)的說法可以映證此一觀點：「我們無法『願意』(will)得到洞見。我們無法『願意』創造力。但是我們可以『願意』以強度的專心與介入，投身於遭遇中。如此可引發知覺之較深層次，使當事人投身於遭遇中。」如此的「願意」(will)便是「勇氣」所存在之處，它是「觀看」所賴以成立的條件。引文見羅洛·梅(Rollo May)著，傅佩榮譯：《創造的勇氣》(台北：立緒文化事業有限公司，2001年版)，頁50。

<sup>16</sup> 見伊利亞德(Mircea Eliade)著，楊素娥譯：《聖與俗——宗教的本質》(The Sacred and the Profane: The Nature of Religion)，(台北：桂冠圖書股份有限公司，2001年1月)，頁84。

「家屋」的所在之處，便是生命定向的所在之處。因此，家屋的寓意是雙重的，它可以被視為一個空間隱喻上的定居之所，亦可被表述為時間隱喻上的一個祝聖(即本文所謂的「轉換澄清」)歷程，但不論是空間隱喻的「居所」，亦或是時間隱喻的祝聖歷程，都如伊里亞德所說，須先「預設了一個生命性的抉擇」，這即是我們所說的生命通往之路問題。再看伊利亞德的說法：

房子並非一個東西、或一個「可供居住的機器」而已；它是一個宇宙，是人們藉著模仿眾神典範式的創造——即宇宙的創生，來為自己建構的宇宙。每一個建築和每一處住宅的落成(開幕)典禮，某種程度上都等於是一個新開始、新生活。而每一個新開始，都是重複最初的起源，即宇宙第一次出現曙光的那一刻。<sup>17</sup>

由此可見，當七等生選擇在沙河山畔建造自己生平的第一間家屋，他便不僅是在蓋一棟日常生活的房屋而已，在「轉換澄清」的生命歷程中，它更隱喻性地指向了宇宙的創生活動。我們來看《重回沙河》中，首次出現的蓋房子之敘述，在第七則中，作者以「終於上路了」之標題，來寫就對「家屋」的期望，這是整個建造過程中，最為溫馨甜蜜的一段：

下班後我請求一位青年用機車帶我到工地，我在樓上裝好的板架上踱步，思想我將來在此工作居住(按：寫作)的情形……之後，我下樓和工人聊天，其中的幾個工人與我談到三十多年之前的往事，我的父親因戰爭轟炸的關係把市鎮上的家搬到黑橋對面的農莊，回憶起那時的玩伴，如果不是在此山畔蓋屋有此再訴之緣，我也幾乎忘懷了他們；時光真是叫人吃驚，而那時熟知的人物都分散而年歲有已近年老了。阿雄、阿溪涖涖他們在我的不減記憶中都是完美而可愛的人物，夏夜在黑橋睡在草席上，白天在山坡牧牛和嬉戲，我是多麼幸運能有此經歷，使我在回憶中充滿了溫甜和快樂。(「開始上路了」，19)

似乎是對伊利亞德「每一個新開始，都是重複最初的起源」創世說法之回應，引文敘述中，透過「家屋」的建造，時間的流動性恢復了，而過去、現在的自由流動，又是為了帶出一個在未來時間中可堪安居的空間居所，這便是所謂的「創世」之意——「創世」把「時間」與「空間」的隱喻意結合一

<sup>17</sup> 出處同上，頁106。

起了。因而我們可以注意作者以「開始上路了」來標定札記篇名之意：「建造」便是「上路」，便是「轉換澄清」的冒險之旅的開始。透過此一冒險旅程，「家屋」才可能顯現其空間形貌。

從「轉換澄清」的時間旅程到「家屋」的空間形貌，我們可以注意札記中所隱含的時空交錯敘述之深意。從時間的線索言，七等生本來就是一個慣常使用「沙河」的時間性隱喻來呈現自我的作家。但《重回沙河》的特殊處，在於作家更進一步地帶出了「家屋」的空間性隱喻來呈現存在的樣態。伊利亞德曾如此談論「家屋」的空間性隱喻：「空間的意義不單指一個具體有形地呈現在我們面前，讓我們進出其中，在那裡與眾生共存亡的場域；它也指向不可見的、內在的、生命的渾沌與中心，可以是一剎那、也可以是永無止盡的追尋歷程，正如一趟迷宮冒險或朝聖之旅。」<sup>18</sup>如此看來，空間的表達亦蘊含在時間的歷程中。回到《重回沙河》看似零散的八十九則札記中，我們可將此一時空交錯的敘述表述如下：在沙河作為生命之流的隱喻下，要找到一條生命的通往之路，便要先試圖突破「黑暗的汗水」僵局，因此要令自己置入一段「轉換澄清」的旅程中，如此的「轉換澄清」之旅程本身便是一種創造性(創生性)的活動，透過創造性活動的不斷展開，作為空間隱喻的「家屋/定居之所」才被創造出來了；反過來說，正因為將「家屋」設定為生命的安居之所，因而才召喚出人的「轉換澄清」之生命歷程。如此看來，七等生所要建構的，已非僅是一具外型輪廓的房屋，透過建造現實世界中的房屋，更重要的是，他要在心中創建一間可供他安居與書寫的「生命家屋」。在此我們不妨透過伊利亞德的說法更深入地思考此一「建造家屋」之義，伊利亞德如此說解「建造房子」的象徵義：

如我們所見，定居在一個地區、建造一個房子，對整個社區及個人來說，都要求一個致命的決定。因為這其間涉及了人對於所選擇的居住之處，開始從事世界的創造。因而人必須模仿眾神的作為，即宇宙創生的過程。然而，這並非一件容易之事，因為宇宙也有一些悲劇、血腥殺戮的過程；身為神明作為的模仿者，人必須反覆地將這些過程重現出來。既然眾神必須擊殺海怪或魔鬼並將它撕裂，以便從中創造這世界；那麼，當人建造這世界、城市或他的房子時，也必須模仿這些過程。<sup>19</sup>

<sup>18</sup> 出處同上，頁277。

<sup>19</sup> 出處同註16，頁101。

七等生於沙河山畔建造家屋，並作為定居之所，此一「建造家屋」的行動便如一個「宇宙創生」的過程，「建造家屋」意味著他必須直面、觀看生命的虛無，且在觀看之外，還要更進一步「擊殺海怪或魔鬼並將它撕裂」，如此家屋才會被建造起來。

「生命家屋」的創建既是在時間歷程中一磚一瓦添加建造而成的，那麼，我們要進一步探討的問題遂是：七等生如何透過「我」參與這段「建造」的工程/歷程？在其中，「觀看」發揮著怎樣的「轉換澄清」之作用？

### 三、在世俗生活建造生命家屋

對作品自傳性色彩濃厚的作家七等生言，在其早期的創作中，每每習於在小說中勾勒出一個個出身卑微的(以自己為摹本的)，致力於自我世界之追尋，且因此而不能與社會群體諧和，如邊緣人一般的孤獨藝術家形象<sup>20</sup>。因此我們可以在七等生作品中看到明顯是同一類型的主角如：賴哲森、羅武格、李龍第、詹生、余索、魯道夫……等，他們身上所體現的形象特質，便如同七等生對自己的評論：「寫作依然是我的職志，孤獨不合群是我的本性」<sup>21</sup>，而如此的一個個拒斥社會，又身價卑微、無法妥協的邊緣人(藝術家)形象也每每被評論者注意捕捉，如呂正惠便將之命名為「社會棄子」<sup>22</sup>，他們表現出的共同

<sup>20</sup> 如七等生全集的編者張恆豪便認為七等生的「自傳式寓言小說」的角色多數屬於「自照」，他指出：「如武雄、劉教員、杜黑、亞茲別、土給色、賴哲森、羅武格、李龍第、詹生、余索、蘇君、魯道夫等，都是作者每一階段生活的化身。」參見張恆豪，〈七等生小說的心路歷程〉，頁391。

<sup>21</sup> 參見七等生，〈歲末漫談〉《銀波翅膀》(台北：遠景，2003)，頁159。事實上，這孤獨邊緣人的形象，還不只是七等生在文壇的外在形象，在其自我主觀的感受中也可以得到證實。他自己以為：「我自己常不由自主地表露出個人內心的孤獨和寂寞感，而且這種情緒自來久遠。」參見七等生，〈當代文學面對社會〉，《一紙相思》(台北：遠景，2003)，頁193。

<sup>22</sup> 如此的角色被呂正惠稱之為「社會棄子」，呂正惠以為此類角色的塑造，正是七等生「王國」建立的「秘密」。呂正惠說道：「七等生可說是下層知識份子的『典型』；他的出身限制了他的發展，他的敏感讓他知道自己的命運，他的命運使他對社會產生深刻的敵意，從而把自己從社會疏離出來，把自己封閉起來，然後在自己的思想意識所建造的哲學王國之中自封為王。七等生是下層知識份子的『極端發展』，他成為這些知識份子沒有出路之中的一種『出路』。他是他們的主觀的代言人，是他們主觀世界的『精神領航人』。這是我所了解的，七等生和他的讀者的『秘密』。」見呂正惠：〈自卑、自憐與自負——七等生『現象』〉，《文星》第114期(1987年12月)，頁118。但本文要特別指出，這些「社會棄子」常常不只是被社會所棄，而是「社會棄子」主動放棄社會、摒斥社會，而讓自己成為「邊緣人」的存在。

特質便是，一方面是在不斷強化的藝術家氣質上，拒絕讓自己融入與自己理念不合的社會中；二方面是主動地與社會拉開距離，以帶著高傲氣質的「邊緣人」之姿來呈現自我的存在。然而，如前文所討論的，在寫作《重回沙河》的此刻，七等生已明白表示他要以暫停書寫小說來等待下一次的創作啓程，他如此說道：「我知道依循我過去的成就方式來完成這樣的小說是浪費筆墨的，所以我只能等待和再學習，懇掘我內心的容量，發現我欣然喜悅的語言，到那時才是我重又動筆的時候。」(168)如此看來，七等生已自覺地要與以往的寫作風格與思維方式告別了：舊視域的拆毀便是「建造」的起點。但將「建造」作為一段生命歷程之展現，我們要問的是：舊視域如何拆毀？拆毀的同時，新視域的根基應從哪裡扎下？「家屋」的方向何在？如何尋找它？

#### (一)家屋建造的根基：與世俗生活遭遇

在沙河山畔建造家屋是四十一歲的七等生之生命大事，因為這是他「生平第一間親自看著它建立起來」(120)的房子，《重回沙河》中，七等生從灌水泥屋頂之後開始參與了建造的工程，其後過程且大量地進入了札記中。我們可以注意札記中如此描述這個「灌水泥屋頂」的起點，以及其中所傳達的訊息：

我在山坡上蓋的房子擇定今天灌水泥屋頂，早上十時我趕到工地去，忙著煮肉，再將牲禮端到土地祠燒香拜拜。這是我有生以來第一次親自遵從俗禮做這類特殊的行為，我的內心沒有反抗，反而認為應當，與一般的人採取同樣的觀念似乎覺得較易與人和諧和融洽在一起：在這個行為的評價上，我認為我以前並不具有較高的觀念存在，而是真空著沒有這類的接觸經驗，現在才有機會接近一項真實，那是尋求內心的安寧，認識環境和人事的存在。下午兩點開始，有幾十個工人，有的操作機械，有的挑砂石，有的運水泥，有的在屋頂做填塞的工作，水電工、板模工都到齊，一起配合工作。……我期望這所新屋替代舊屋能給我新的生活情趣。（「偽飾的面具」，25—26）

相對於七等生的舊視域，如此的敘述確實含有要與世界重新對話，並建立合諧新關係的重要意義。因而舉凡他認為向來真空著的經驗，如祭祀拜拜，與社會中各行各業的人之互動等，皆成了他「尋求內心安寧，認識環境和人事的存在」的新途徑。建造之初，七等生胸懷著極大的熱情：「承載雙重的感情是我真正的命運，如果沒有這些凡俗之物，我就不可能滋生思想和創作。」(28)投身於

凡俗事物的冒險旅程，可視為是七等生試圖重尋生命定向，重新安置自己生活之方法，我們可將其視為家屋建造與藝術創作的根基。來看存在主義心理學家(美)羅洛·梅(Rollo May)的說法：

真正的藝術家必定與其時代密切攸關，離開其時代就一無所能。就此而言，歷史的處境成為限制創造力之條件。意識若能提供創造力，就絕不是客觀化的理智作用之浮面的層次，而是與世界之一種遭遇，其層次跨越了主客對立的鴻溝。「創造力」，我再重複前文的定義：「就是具有強度意識的人與他的世界之間的遭遇。」<sup>23</sup>

建造家屋便是「與俗世生活的真正遭遇」。英文中的「遭遇」(encounter)在德文中可被譯為「照面」，亦即是前文海德格在談論「透視」時所提到的「照面」(begegnen)。「遭遇/照面」是「建造」之基礎，它的重要性在於打破我與世界的主客對立，並從中創造出一個新的視域來。我們可注意，羅洛·梅所以特別要標出「遭遇」之於藝術創造之意，是因為他以為當代藝術的特質與最大問題便是「展覽主義」與「逃避主義」——亦即當代藝術常常是缺乏遭遇，未曾真正與存有會面，因而也便是缺少創造力、生命力的藝術。<sup>24</sup>如此說法下，我們遂可理解向來習慣以自我獨白、自我現形來寫作的七等生，為何在面臨著寫作瓶頸時，決意讓自己重新以「在世俗生活上建造家屋」的方式來尋找復甦創作的契機。與世俗生活的真實遭遇，正是對他長期與世界關係不協調的困局之突圍，這裡蘊含著全新的創造契機。然而對七等生言，將家屋根基扎在世俗生活中，如何呈現為一條生命/寫作的復甦之路？

### 1. 龐大繁瑣的社會網絡

將家屋扎根於世俗生活上，意味著從世俗生活中啟程，然而此一啟程亦便是挑戰的開始——七等生得讓自己置入了一個龐大繁瑣的社會網絡中。從札記第二一則起，因著建造工程各個環節的鬆脫，以及工地負責人的怠職疏忽，七等生遂自行擔任起協調與監工之職，親自參與他的家屋之建構，他得每天下班後自行到工地去巡邏探看，與眾工人周旋，聯繫各個環節，並催促施工與建造品質。可以說，當七等生將腳步踏入於工地，並自行負責工程進度，就是他與世界重新發生關係的起點。

<sup>23</sup> 見羅洛·梅《創造的勇氣》，頁59。

<sup>24</sup> 羅洛·梅於《創造的勇氣》說道：「展覽主義與逃避主義所表現的創造力，缺少真正的創造力，未曾介入實在界。」，頁46。



《重回沙河》中，從工程建造開始，我們便看到一個不斷在水泥匠、水電匠、鐵匠、鋁門窗業……等等各行各業，以及各個工程單位之間穿梭、交涉、協調的七等生形影，他須能將種種繁瑣工程事務一一聯繫串組，才能使之各就房屋定位。然而從世俗生活中啓程，如此的起點便已帶來七等生極大的挫折與屈辱感。才參與其事，他便如此道出心情：

……我是真的疲累了。我現在想起來，蓋房子這件事，演變到今天會有這麼複雜，其中牽涉到分工的問題，和當初的負責人沒有盡責規劃妥當，每一班人之間並沒有多大的連續，他們是零散地在四處包工而做，因此一所房子要蓋起來，其間就會有脫節的現象。（「看照片要像讀書一樣」53）

因工人們僅想從現實獲利的多寡來看待工作價值，因此斤斤計較著每一份工時的代價，更時時想要從工作中脫身(56)，以故，在與工人的多次交涉協調，卻換來他們的敷衍回應後，七等生很快地便感到「在世俗生活中建造家屋」理想的難以爲繼。整部札記中，我們幾可把七等生家屋建造的工程，視爲一頁頁生命的挫敗史，如：「這三天來，我的情緒變化極大，我的受創也極深，我滿懷心的疼痛，卻還要面對著現實世界過日子」(67)、「神啊！挽救我吧，我就要崩倒碎裂了。……神啊！幫助我鎮靜……可是我孤單無援，求祢從內心給我力量來安度我所面臨的人事」(126)、「我累了，這兩天，真疲乏極了。」(130)、「日子對我而言是一項重責和考驗，這使我無一日感覺輕鬆愉快」(139)……等等。來看一則典型的敘述：

懨懨的心，焦躁的心，紛擾的心，痛苦的心，找不到什麼方法可以去除這些縈繞著我的心情，讀書和工作，以及自省都不能排除它對我的侵蝕。我把這危難的感覺視爲是我的沉落，啊！但我找不到獲救的途徑，也不知道該皈依什麼，使痛苦轉變為舒適。（「對話」，122）

對未曾有過工程經驗的七等生言，「建造家屋」所意味的「如何組合各個散落的環節」是一個個令他深感棘手的難題。這一個個難以組合的散落環節，正隱喻性地揭出了他長期與社會不容的原因。然而，對已經四十一歲的七等生，若於此刻再度逃回昔日的「邊緣人」之位置，那麼他的家屋將永遠無法建成；但若要繼續擔負工地建造的責任，他便要有觀看眼前「黑暗的汗水」景象之勇氣，他得在層層繁複且尋無定向的社會網絡中一次次地感受著意義解體的痛苦。如此，我們遂可理解七等生於《重回沙河》中所不斷透出的徘徊身姿之意：他或

不斷地要求自己置入工地，而在感覺著一次次的溝通受挫後，又渴望離開工地，如此反覆再三，竟佔據了書的絕大版面。可以說，每個徘徊的身姿、且停且走的足跡，都在考驗著他還要不要持續「在俗世生活中建造家屋」的理想；然而腳步的不斷回返，又令我們看到在尋找生命的通往之路上，定志追尋、致力探索之不易與必要。

## 2. 「不堪啊，不堪，這就是人生」

將家屋建造在俗世生活中，便得遭遇眼前種種紛雜對立的問題。七等生在札記中如此說道：「過去我在小說中很少直接記錄類似這樣的事，現在卻在我的日記裡填滿了它們。我胸中斷地呼出著：不堪啊，不堪，這就是人生。」(92) 札記中，隨著建造工程的緩慢進行，七等生亦愈被帶入切身的生命課題中——他不僅要遭遇社會網絡中的工程環節之散亂，亦要遭遇他自身全幅生活的課題，如與文學界的關係：他無法忍受評論者對他作品的誤解(111)；工作的不順心：他向來認為工作妨礙了他的創作，其教學理念亦與國校不容(178)；乃至家庭生活的不睦：他認為妻子並不支持他的創作，經濟的困窘亦令兩人生命信念不容(105)……等等，七等生生命長期以來的問題——攤開眼前，它們亦皆是等待重整的工程碎片，七等生道：「受到支持是很重要的，我卻從來未受到任何鼓勵、我很覺可悲的就是這一點，這也是我長時以來形成孤立的性格的因素。」(202)生活中的所有問題一一浮出，因而寫作的中斷與重新啓程，便是對這些問題的總清理，但線頭千頭萬緒，七等生遂將其聚焦為一個「在俗世生活中建造家屋」的課題，以實際的蓋一間房屋，來思索所有問題中的共相問題。然而，如何可以從蓋房子的歷程中，看到一條生命之路呢？

### (二)對僵固視域的覺察：黑暗汗水中的生命輪迴

七等生如是道：「蓋這房子以來，從我經驗和看到聽到的，等於是一部社會學的最好例證，猜疑和自私，以及雇主和雇工之間互相牽制的手法，都可以清楚地看到，我想這是一個極好的小說題材」(109)。從敘事線索可見，建造工程所以令七等生倍感痛苦受挫，最主要的原因是他無法讓工人與工程在「共同建造一間房子」的共識中連結。特別是，在與工人的第一線接觸中，他始終無法突破一種建立於現實利益上的權力角力關係，他每每因此而憤怒，甚至感到無能的羞辱感。來看札記的敘述：

……想到那些工人的貪婪令我憤怒極了。這使我聯想到歷史記載中的那些嚴酷的主人，以刻薄對待僕人或低階層的工人的情形，他們實在是太懂人性了，而我也知道人性留存在卑賤的人的是什麼東西，但我卻硬不起心腸，因為根本不能駕馭他們，反為他們所控制。（「深沉的痛苦」，56）

……我趕到工地時他們還是未做我的部份，他們應該懂得如何做，反而問我這外行人要怎麼做，表面上是尊重我的意思。實質上是要推卸責任。中午時我想，我不應該焦急，因為催促是毫無效果的。這一切都是人性的問題，但願這一次的苦難能快過去，使我能在精神上休息下來。……我對現今的人的無信義心深惡痛絕，撒賴、欺騙、怠慢都是這種人的伎倆。（「伎倆」，58）

以及：

……我沒有看出任何工人能自覺他們的工作是神聖的，而從工作的品質上去求精進，成天只在計較是否會為雇主多做少賺，只是希望能想法少做而多賺，就是雇主對他們好，也不知感激……尤其在工程上他們詳知什麼地方該怎麼做，而雇主並不知道，他們在此情形中便不肯誠實地依照規格去做，他們也在雇主沒有看到的部份進行欺瞞。這一次我以我的能力和做人的品性厚待為我工作的所有人，給他們豐厚的工資，當然希望獲得他們好的工作成績，卻反而看到他們敷衍和草率的結果，真的到了很失望的地步。……他們的奴隸性跟身而抵固，深埋在他們的心底裡，卑賤就是他們的真實人性；他們馴服於嚴酷和狡猾有經驗駕馭他們的雇主……他們永遠無法做個誠實的工人，只為活命而工作的奴隸，無法從工作的態度中將自己提升為主人……所以有經驗的人就知道如何操縱和支配這些無價值的人。……關於人生，他們沒有改善的知識，只有跟隨潮流的外表在活命而已，而無法從心理去改善自身，進而求得人類存活的平等。（「哀告」，130）

（德）海德格曾說道現代社會形成的原因，是因為在它背後有一套以追逐、贏獲等計算性思維為單一尺度的座標（Dimension），人們以此座標來測度（Vermessung）世界，將世界視為一個可被人牢牢掌握的圖像，而不能以傾聽的態度令其自行解蔽<sup>25</sup>。透過海德格的說法，我們可以理解以上引文所說的「無

<sup>25</sup> 參見海德格，〈人詩意地棲居〉，《海德格爾選集》，頁467。

法從心理去改善自身」之意：當這套計算性尺度成爲人據以展開生存活動的座標，它便成爲一個僵固定著之視域，而令生命淪爲一種可被技術性操控之物，生機的戕喪，正是現代文明的極大隱憂，它讓人無法掙脫出世界的既定框架，取而代之的是在這個框架下的永不止息的權力遊戲。在伊利亞德處，如此的文明景觀便是「剔除神聖」，它的寓意爲：

當不再有重整源初情境的媒介，也因而不再有恢復諸神奧秘性臨在的媒介，也就是在完全「剔除神聖」之時，週期性循環的時間便成了可怕的時間；時間被理解爲一個永遠在其自身中旋轉的循環，無止盡地重複自身。<sup>26</sup>

當生命淪爲一種可被技術性操控之物，在視域的封閉之日，在不知變、不知覺醒的昏盲中，生命遂以週期性的輪迴方式不斷重複自身，如此景象亦便是「黑暗的汗水」之時間/空間隱喻。然而我們以爲，在工地往返的過程中，七等生在一個個權力角力的遊戲中處處碰壁雖誠是事實，但更應該注意的是，七等生在這些現象下所流露出的極度憤怒不平之語調——無法掌控局面，甚而被整個權力角力遊戲所掌控，乃至無法脫身，這才是他在憤怒的語調下所洩漏的心事，它們一一碰觸到了七等生生命的長期隱痛(情結)：屈辱與挫敗(這也便是七等生所以選擇「邊緣人」之姿來抽離、對抗群體與社會的原因所在)。因此若不能突圍此一困局，他自身亦不能免於「永遠在其自身中旋轉的循環，無止盡地重複自身」的生命輪迴之焦慮。在一次工程交涉的挫敗中，七等生到海邊，道出了他心底的深沉焦慮：「上岸再對週遭觀察一周，越看就越不同往昔，而距離我童年對這海岸的印象更爲遙遠，我心裡忽然升起一股憤怒和恐懼，害怕將來一切的美景都會消失。」(103)一如羅若·梅曾說道：「任何一種『封閉而排他的體系』都會摧毀詩，正如它會摧毀一切藝術」<sup>27</sup>當突圍的可能性被阻絕，生命與創作之路亦將淹沒於一片黑暗中。然而也唯有意識到此一「黑暗的汗水」

<sup>26</sup> 本段的完整原文是：「當宇宙的宗教性意義逐漸失落時，這個觀點(按：即不斷地回到神聖與真實源頭的做爲)便全然地改變了。這就是發生在某些高度發展的社會中，當智識菁英份子一步步地將自己從傳統宗教的型態中分開時。宇宙時間的定期性聖化，便成爲沒有用又毫無意義了。諸神再也不能透過宇宙規律而那麼容易接近。重複典範作爲的宗教意義，被遺忘掉了。然而，空無宗教內涵的重複，必然會導致對存在的悲觀或厭世觀點。當不再有重整源初情境的媒介……(以下即正文引文)」見伊利亞德《聖與俗》，頁152。

<sup>27</sup> 在這裡可參考羅若·梅的說法：「創造力所必須具備、不可或缺的條件，是藝術家的自由，允許他讓自身的一切因素自由活動，以便展開那種布羅克稱之爲『創造的意志』的東西之可能性。」《創造的勇氣》，頁87。

之困境，觀看的可能性(朝向透視的更深一層的觀看)才被開啓了，我們可將它視為是七等生對「生命的通往之路」的更深入探索，它將把冒險旅程推向更遠的前方。

#### 四、轉換澄清的建造之旅：詩與神性的宗教性歷程

無法突圍困局的焦慮中，於建築工地的不斷往返，遂如將自身置於「剔除神聖」之虛無大地上，它是一種死寂的凝滯、生命的輪迴，無定向的生活。然而在如此的一片黑暗景象中，我們卻看到了七等生突圍行動的開始，一個閱讀攝影集的晚上，他看到了蘭德博士如此評論他最景仰的攝影大師：安瑟·亞當斯(Ansel Adams)的作品：「引誘所有藝術家誤入歧途的是濫情感傷。」以及「最抽象的觀念莫過於任何媒體都不可能抽象」(70)，此二說如光一般閃現面前，這正是對觀看態度的極好提醒：不要濫情感傷、不要抽象，因此情緒的自溺並非解決之道，蘭德博士的話帶著「轉換澄清」的動能，它令七等生再次看待遭遇之問題，並重新探尋「生命的通往之路」。

##### (一)家屋的定向，建造方法的探求

###### 1. 與世界關係的重新省視：遭遇與聆聽

如前文所討論的，生命被技術化操控之問題便是一個視域僵滯的問題，當人無法真正遭遇自身與世界，遂淪為被一套套既定遊戲規則所操縱/被操縱之表象世界一員。在僵固視域下，人雖能看，但卻再也無法以具生命意向性的整體之看(透視)來觀看自己與世界之關係。因此我們注意到，札記中，學習攝影技藝的七等生便是以不斷地詢問「如何照好一張照片？」，來反思觀看的問題。可以說，透過「如何照好一張照片？」的提問，七等生亦在進行自己與世界關係之重新省視：

我拍了一張以新竹車站建築為主題的照片。要拍城市的街景，我一樣毫無感觸無從下手。回家的車上，我一面觀覽窗外風景，一面冷靜思考，一個人在生命的狩獵中，往往是錯落了那最好的，而只拾到次要的，其他則受到歧視，因此常有遺憾和憤怒的情緒，而對常伴的事物產生不滿。(「感情包袱」，28)

今天的忙碌使我未能用拍攝加以記錄風雨加給自然界事物所呈露的形態，借用拍攝的工具來呈現我的本質，可以說隨著時空在加增著發生，但我的思想所觸及的，卻不能將它一一表現出來，一次又一次的錯過了機會，這都是生活的限制使靈魂不能獲得自由，不自由的靈魂就不能創作所謂藝術，藝術應該是一種德操和指望，不是這樣的藝術就不值得去推崇和表示敬意。（「自由的靈魂」29）

「如何照好一張照片？」之提問，隱喻著七等生希望與世界合諧相處之願望，因而他開始在生活中不斷地省視著自己的視域疆界，希望透過視域疆界的自覺，來調整觀看的角度，以解決他所面臨的種種困局。札記中，七等生說道視域疆界的問題，便是生命的真實感知被概念思維取代的問題<sup>28</sup>，因僵固視域所到之處，便會帶出一個個是非對錯、正義與非正義等等對立選項，價值的不斷較量中，人將無法與世界真正地遭遇，生命亦將無從獲致安寧，而這正是生命力（創造力）消亡的表徵。關於這一點，（美）凱博文（Arthur Kleinman）在《道德的重量》一書的說法可以給我們極好的啓示：「讓自己身陷危機的，並不只是那些危險的價值觀而已，而是缺乏開創另一種可能性的能力。無法在面對難關時堅守道德責任，或是無法阻止過度的報復行為發生，讓我們面臨到更嚴重的危險。」<sup>29</sup>這正是「黑暗的汗水」所以扼殺一切生機，且令時間/生命死寂的原因。

準此，作為「轉換澄清」之觀看，七等生所要致力努力的問題是：人如何可以從被技術化思維所操控的僵固視域中突圍，且看到了生命的可能性？札記中，七等生從攝影大師：安瑟·亞當斯的攝影作品中獲致了極大啓示，七等生以之為「最會利用光影效果的魔術家。」（65）而所以如此推崇他，是因為安瑟·亞當斯的作品每每能「站在最適當的角度，把對象的稀有面貌化為他心中的意念」，甚至令影像超越外在寫實，且透出「詩般純粹的意象」（66）來。如此的「觀看」，已非僅是對世界輪廓的外在之看，它是一種致使看與被看者在深度遭遇中，主客融合的覺察之看，如此的觀看，要求人須從生命的經常變動

<sup>28</sup> 七等生於札記道：「感知的經驗不應如語言或俗世意識區分善惡，感知的本身就是它存在的一切……感知的珍貴價值就是它存在的特殊性，它形成所謂自由的定義，它的經驗是不被取代的，這就是真活。」（31）」

<sup>29</sup> 見凱博文（Arthur Kleinman）《道德的重量》，（台北：心靈工坊，2007年），頁95。凱博文的說法可以提供我們思考「新視域」所從出的極好思考方向。凱博文在書中還說道：「『倫理』指的是一套能夠適用於所有情況的道德準則，必須從經常變動和不確定的『真實道德經驗』中去了解，才能提供社會更適切的價值觀，也才能因應生活中的衝擊和變動。」頁77。

與不確定處重新尋找新的視域方向，這是冒險旅程的「冒險」之處，亦正是對復甦創作的絕佳啓示。來看札記敘述，那正是工程嚴重延宕的一段時日：

……我現在正遭受自身痛苦的折磨，這種痛苦的本質是我自詡的完美所帶來的。我一向自認能從善，日久成為一種自律的法則，不但持著這法則待人，也拿它來衡量別人；如果別人的行為不合這個標準，便認為他是不良善的，蓄意要來抵觸和反叛我；我成了要執行和擁有這法則的人，把自己高高地架起，要比別人站在更高的位置，視所有的人都在這法則的批判之下，而且凡這世間的事也在這法則中分出好壞。現在我正蒙受這份自傲本身崩潰的慘敗教訓，因為我根本就沒有那份清明來擁有它，只要我本身稍有越分，我便會感到自尊的無法站立；就是我無意犯錯，而是本能和無知所促成，一經外界的反擊，我就無法承當，並且納悶，不快樂到極點……（「律己與待人」，115）。

這裡存在著突圍僵固視域之絕大契機，再不只是邊緣人或群眾的選項而已（它們都只是對立的表象），而是從自身所處的位置與感受探入，遭遇到自身與世界關係的更幽密處——「完美主義」，表面上是一種從善與自律，但更內在地觀看它，卻是一種意欲掌控世界的高傲身姿，它造成了人與他人的永恆對立局面。如此的覺察，遂將「邊緣人」所在的僵固困局超越了，我們或可將如此內轉與覺察之觀看，視為是一種自我的深度聆聽，它蘊藏著人與世界合諧相處的新契機，這亦是「轉換澄清」的創造力之所在<sup>30</sup>。

然而要注意的是，創造力既須以突圍僵固視域來展現，那麼，當人要不斷地開放自身的視域疆界時，技術化思維的被衝擊，人與世界長期以來的穩定關係亦將遭致被挑戰的命運，因而每一次的自我聆聽，亦不免會讓自己置入焦慮不安的情境。我們或可先看一段羅洛·梅在《創造的勇氣》中的說法，以更深入地思索焦慮的內在意義：

精神之創造力『確實』及『必定』會威脅到合乎理性、秩序井然的社會及生活方式所需要的結構與預設。潛意識的、非理性的衝動，依其本性就注定要對我們的理性功能產生威脅，而我們對此孕生的焦慮也是無法避免的。<sup>31</sup>

<sup>30</sup> 可參考羅洛·梅的說法：「任何人只要以真誠態度使用神諭，就會看到新形式、新的理想的可能性、新的倫理系統及宗教結構——誕生，其來源則是潛藏於個人清醒的日常意識之下以及超越其上的那些經驗層次。」見《創造的勇氣》，頁140。

<sup>31</sup> 見羅洛·梅《創造的勇氣》，頁81。

以及：

.....我們知道，焦慮是在遭遇出現時，伴隨『自我與世界的關係』發生動搖而生的狀態。我們對自己的認同感覺，受到了威脅；世界不再是我們以前所經驗的那樣，並且由於自我與世界總是相互關聯，『我們』也不再是以前的我們。.....我們感受的焦慮，是在一段時間中變得失去根源與失去方向；那是對虛無之焦慮。<sup>32</sup>

準此，我們要進一步思考的問題遂是：若僵固視域的突圍，將把人帶入一種方向感失卻的焦慮情境中，那麼，生命家屋的創造工程如何繼續？「觀看」如何在其中發揮它的推動效用？

## 2.要一個新世界：生命家屋的座落定向

家屋的建造工程若要持續進行，七等生便得找到一個新視域來面對「虛無之焦慮」。但這個新視域從何而出？觀看的課題至此更加繁複深刻了。誠如前文討論的，在尋找「生命的通往之路」中，僅是觀看著眼前的「黑暗的汗水」影像是不夠的，它必須進一步以轉換澄清的創造性動能來顯現其意——它要求人取出一個生命定向(清澈的水潭)來，且要人在朝向此一定向而行(反過來說，因為人的朝向定向而行，因而可以在未來創造出生命定向來)。札記中，第四十二則札記以後，因香港的陳濟民先生為七等生寄來英國C.S路易士(Lewis, Clive Staples)所著的討論基督教信仰的《清醒的心》(A Mind Awake)，此後，七等生便不斷地閱讀此書，與之對話思辨，因此，「宗教」向度的拉出，遂成為七等生尋找、確立新視域的重要推動力量。在工程延宕的長長時日中，七等生道此書「是近日來我唯一能找到的知音」(121)，它佔據了札記的極大篇幅，以一個七等生觀看的座標方位存在，透過此一座標，七等生的「生命通往之路」，有了具體可見的蹤跡。

《清醒的心》雖是書名，但在建造家屋的種種僵滯困局中，如此的書名一直飽含著隱喻的寓意，如果說安瑟·亞當斯的攝影指醒七等生必須以視域的不斷轉化調整來突圍僵滯視域的侷限；則此一宗教書籍則為此一轉化的任務賦與了「神聖」的定向意義。試以伊利亞德的說法來解說此一「神聖定向」之意：「神聖對宗教人的意義並非單指對於上帝、諸神或是靈界的信仰，而是意識到

<sup>32</sup> 見羅洛·梅《創造的勇氣》，頁114。



生命的來源、力量或是生命的實在(reality)、存有者(being)、意義、真理相關的概念。因為體驗到神聖，意味著讓人超越渾沌脫序、危險事物或無意義的變動、找到生命的定向。」<sup>33</sup>因此我們所謂的「神聖定向」指的是一種具真實力量的生命特質與抉擇<sup>34</sup>，如此的神聖定向便是「生命家屋」的座落之處，是人要定居之所在，因而視域的突圍亦必須是朝向此一生命家屋/神聖定向的「轉換澄清」，它是有意向性的，而非是漫無目的突圍僵滯視域而已；反過來說，因為有此一生命家屋/神聖定向的存在，七等生遂得以將眼前的種種渾沌不安帶入建造的工程中——這便是「清醒的心」作為觀看動能之所在，它使人進入生命定向的觀看之思中：

人活著要忘記談何容易。意識自己的存在並非全部就是驕傲，讓驕傲支配自己之後，馬上就會出現卑微；問題是驕傲能佔滿多久，它不會永遠如此，除非它永不遇到挫折。人要改良自己是可能的，當不義和虛無出現時，失望和悔恨隨之而至，這種情形使我們嚮往另一個世界，像暴風雨之後，我們靜立在風平浪靜之前，這時驕傲變逃之夭夭，它不再是寓居我們心中的魔鬼了。（「鏡子」，137）

在整合表象對立之「轉化澄清」之實踐動能中，世俗生活才能再次綻放芬芳氣息。在「要一個新世界」札記中，七等生則以「清醒」道出他所認為的新視域之意：

能對時間產生感覺是一件好事，任何人都能在這種感觸中修善了自己。

.....

當我試圖對自己做探尋的思索時，我的目的不是為了找出一個是「善」或「惡」的答案，我只是為探求真相，因此我並不恐懼我的本質不能符合俗世「善」的說法，同理的，我進一步要由認識本質的體察中，消除我自身因受教育而習染的俗世的「惡」的諸般觀念。要使自己清純，唯有如此，如果我想由喧囂的人生轉為平靜，也唯有如此。（「要一個新世界」140）

<sup>33</sup> 出處同上，頁292。

<sup>34</sup> 在《重回沙河》之前，七等生便著有《耶穌的藝術》(1978)，此書是對《聖經》中「馬太福音」的隱喻性解讀(特別是對「耶穌」形象的解讀)。也就是說，七等生閱讀聖經的方法向來不是教義性的，而是文學性、隱喻性的(在《重回沙河》中，七等生再次提到：「聖經是文學」(127)，並表明自己並非基督徒，(122))七等生所以喜愛耶穌，是因為他以為「耶穌」身上體現出一種他所欽羨的人格形象：可以充分地、在苦難中活出人性光輝之極至，這是七等生解讀「神性」的方式。

這裡清晰地傳達出「清醒」便是一種能在時間中覺察著自己的視域疆界，如此的覺察並非從僵固的教條中出發，而是真正地根植於人的俗世生活中，以在時間中不斷「修善」（轉換澄清，聖顯）的實踐動能打開生命的新局，這是對人的生命力/創造力日愈消亡之拯救<sup>35</sup>，也是復甦創作的啓示所在。透過時間中不斷「修善/轉換澄清」的家屋建造工程，人也才突圍、超越了那新視域降臨之前的焦慮不安<sup>36</sup>。

## (二)耶穌在克西馬尼園的神祕召喚：創世的實踐

家屋建造的工程中，七等生雖在札記中不斷展示一幅幅如「黑暗的汗水」般的虛無景象，然而隨著觀看視域的不斷調整，一股股轉換澄清之生命動能亦紛紛湧出——爲了確立自己走在一條朝向生命定向而行之路，人必須不斷地讓自己置入更深、更內在的觀看之境中。因而現實生活中的種種紛陳表象，都成了一個個待人重新解譯的密碼，每個解譯的工作便是一次更深的觀看，亦是一次家屋建造之工程，觀看的愈加深入，人與世界的遭遇便愈加深切。

隨著僵固視域的不斷被突圍，我們看到時間光影的緩緩推移下，七等生的視域亦不斷在細微變化著：相較於前此批判工人工作態度的忿怒語調，七

<sup>35</sup> 關於這一點，我們可再看一段伊利亞德的討論，伊利亞德以空間(家屋)的神聖性經驗來解釋創造力(清醒/聖顯)的重要性：「我們可以說，對空間『非同質性』的宗教經驗，是一個原初的經驗，相當於一種建立世界的基礎。這不是理論性的推測，而是在對世界所作一切反省之前的基本宗教經驗。這是作用於空間中的『突破點』(the break)，使世界得以被建構，因為這『突破點』，顯示出所有未來定向的『定點』(the fixed point)與中心軸(central axis)。……神聖的顯現，就其本體意義而言，建立了這個世界。在空間的同質性與無限延伸中，沒有任何可能的參考點與『定向』(orientation)可以被建立起來，而聖顯卻在其中揭露了一個絕對的『定點』與『中心』。/所以在某種程度上相當清楚地，神聖空間的揭露和顯現，對宗教人而言，具有存在性的價值，因為如果沒有一個先存的定向，便不會有任何事物可以開啟及進行，而這個顯現及一切的定向，便包含著一個定點的取得。基於這個理由，宗教人總是希望將自己的住所定居在『世界的中心』上。……這個定點—中心—的發現與投射，相當於世界的創造……。」(《聖與俗》頁72-73)。可以說，每一次的轉換澄清便是一次對立相的「突破」，一次的「聖顯」；反過來說，也唯透過一次次的「突破」與「聖顯」，人才能體驗到「定點」與「中心」的真實力量之所在。

<sup>36</sup> 我們遂能進一步掌握札記的敘事特性：隨著此一神聖定向與精煉視域的需求被提出，七等生亦不斷地以「如何照好一張照片？」的隱喻性提問(如何蓋好一間生命家屋?)作為建造工程的背景，因此他透過攝影，致力於尋求觀看的方法，舉凡如：光圈的使用(60)、暗房工作經驗(80、97)、曝光時間(104)，乃至題材的選擇與精確地拍攝(100)……等等都以其觀看的隱喻意進入了七等生的建造工程中，可以說，每一次的觀看試驗與方法探索皆是一磚一瓦地推動「建造家屋」之動能，透過視域的不斷精煉與調整，使人不斷地在向著神聖定向的轉化中更深刻地聆聽自我，而令所有的僵滯困局中處處都顯露出一個待向神聖性觀看的密碼呈現。

等生道：「對我而言，心平氣和，一絲不苟地面對自己的失敗，正是我應虛心學習的，因為我越來越發覺我有不計其數的錯誤。」(123)，甚而在漸能彎下腰來的身姿中，如洞見的湧出般，看到/聆聽到一個來自神聖定向的訊息：「耶穌在克西馬尼園」，這是一個帶著彼岸神性意味的原型(完型<sup>37</sup>)，它是耶穌以受難的經驗來充分彰顯神性與愛的象徵——《聖經》道，耶穌被出賣且要釘上十字架的前一天，獨自到克西馬尼園中，以徹夜不眠的禱告面對上帝，而至第二日得以交付自身的軟弱，並安然往赴受死<sup>38</sup>。它以顯聖的原型之姿從《清醒的心》躍入七等生眼中，至此便成為七等生觀看能量的湧生之處，「耶穌在克西馬尼園」的隱喻帶著「看」本身所富有的「看出/看到」之力量，照亮了七等生對「生命通往之路」的疑問，它邀七等生將它帶入與世界的新關係中，且令所有的「轉換澄清」動能有具體聚集的方向<sup>39</sup>，如此的觀看/照亮，可視為創世/創造的顯現。

於是有了突圍世俗生活的種種對立表象之曙光——為了要以「耶穌在克西馬尼園」的原型來創造出一個新的世界，札記中，我們看到了七等生漸生與世俗生活同處的耐心與勇氣，而同時，對「耶穌在克西馬尼園」此一隱喻的掌握，亦成為七等生不斷調整視域的參考座標：首先，《重回沙河》中，「克西馬尼園」被描述為一個使人體驗到人的有限性之空間。七等生引用路易士之言道：「在克西馬尼園中，自由被要求受到綑綁，永不懈怠的控制力被要求繳械，生命被要求處死」(132)，可見人是以其有限性而成為人，這是人的命運本然之所在，人力終有未及之處，透過與命運的真實遭遇，人才能如實地碰觸到生命路向的問題。此一命運的觀看愈到書末愈頻繁，甚至觸及了命運的極限：「死

<sup>37</sup> 我們這裡用的「原型」意並非榮格所意指的集體心理結構意，而是依里亞德所指的：「最初發生的諸神創造(cosmogony)的神話事件，並且成為往後宗教人重複的典範。」(《聖與俗》，頁298)此一「原型」之意，在羅洛·梅處則以「完型」稱之。他道：「洞見產生的原因，主要並非因為它們『從理性看來是真的』或甚至是有用的，而是因為它們具有某一形式，這一形式是美妙的，因為它完成了一個未完成的『完型』。」此一「完型」具有美的呼喚之特質：「這是美對我們所做的要求，要以它的親自臨現來敦促我們參與到新的形式中。這絲毫沒有道德主義的含意(此一呼喚與對錯毫無瓜葛)，這其實是個專制的要求，迫使我們將這種新的合諧形式融入我們自己的生命。」引文見《創造的勇氣》、頁78、130。

<sup>38</sup> 《聖經·馬太福音》記載耶穌被捕前，帶著門徒到克西馬尼園，且對他們說道：「我心裡甚是憂傷，幾乎要死；你們在這裡等候，和我一同警醒」。而後自己往前走，俯伏在地禱告說：「我父啊，倘若可行，求你叫這杯離開我；然而不要照我的意思，只要照你的意思。」(26:36-39)

<sup>39</sup> 伊利亞德言：「神聖通過俗物成為與俗物對立的另一物，因為成為另一對立面之物，反而能製造價值差異，讓人意識到它之所以為『聖』。」見《聖與俗》，頁298。

亡」，一次觀看雲朵時，他思忖道：「當雲塊潰散時有點使人悚動，我想到生命體的敗亡……我不知道我死後將會轉換為何種方式的存在；生命的音質是不會滅亡的，但卻不知要經過何種程序再形成何種狀態。」因而嘆道：「生命是難以掌握的，無法使它停止在一個定點上。」(183)遭遇命運的最深處，人將被帶入生命的歸向之思中。

人的有限性雖是命運的實然狀態。然而「克西馬尼園」除了是一個令人體驗生命有限性之空間外，我們宜注意，它也是一個「禱告」的空間，透過「禱告」，曠野呼告的痛苦被神奇地轉化為平靜與盼望。札記中道：「當第一次見到祂(神)時，我們必定充滿了震驚的感覺，假使我們不迴避，目不轉睛地注視那團色彩，經過一段時間，我們便會喪失機能曝露在白茫茫中一無所見，直到奇蹟出現，我們的視覺能再歸於一定的焦距，看見它清晰地豎立在我們的面前。」(148)，如此的視域可說是在世俗生活中看出神性的視域，啓示著七等生以「禱告」的謙卑來看待每個當下的困局意，同時，我們看到了一個朝向忍耐開放自身的視域，悄悄滑入了七等生原本煩躁倨傲的身姿中：

我嚮往能有勇氣跪下，且能與神交往；當這一刻時我不認為我是懷著沮喪不情願的心去做；我可以相信，神接納他和接納我是不相同的；正如今天我饒舌多言是因為我對一切都不能確定和下判斷，我不知道神是否寓居我的心體中，並懂得祂交給我的使命；如果有天，我完全清楚了，也許我便沉默了。

.....

在我思想願望裡極欲擺脫種種的苦海的折磨，可是在我的生活經驗裡，這苦難卻愈來愈擴大，這使我的心也愈來愈有盼望。(「理想的戀人」，146)

「耶穌在克西馬尼園」的隱喻復甦了苦難之於人的啓示性意義——這是一個魔術般神奇且具有療癒的視域，它是轉化動能的最美呈現：透過體驗苦難，進而觀看苦難，令人可以心平氣和地將自己接受為世界之一員(而非冷漠高傲的裁判者)，它令種種對立的生命僵局有了生機，並使人漸生忍耐之心。

耶穌的形象對七等生的觀看具有極為重要的意義——他以「透視」耶穌的「觀看」，讓自己與耶穌的生命遭遇，透過這樣的視域融合，遂令自己找到一個觀看的定向座標。在致力於對耶穌形象的人性化解讀中，七等生以為耶穌身上的神性，便是人性感受之極致：愛。亦即神性並非外在的，它便是生命態度之本身。七等生嘗試如此註解香膏(按：祝福、祝聖之意)自耶穌頭頂流下之意：

「這應該代表用世俗的方法把耶穌的身體神聖化了。」(148)，如此的聖俗間的轉化動能，開啓了七等生重新看待世俗生活的新頁：「我以為深遠的意義總是與短暫的形象相呼應的」(162)，因此直至書末屋子蓋好之前，他雖仍不斷奔走在各個工程環節中，亦不免有所怨言，然而我們卻能清晰地捕捉到他愈來愈輕快，且有耐心的身姿，這是他看待世俗瑣事的新視域，是他全面性地重整生活的新契機。試舉一例：教書工作——長期以來，七等生一直以爲在國校教書是對創作之干擾，他且不斷地在作品中批評、揭露教育體制之不堪，只是爲了維持生計之需要(134)，他才不得不屈辱地擔任其職<sup>40</sup>，然而隨著聖俗之際的觀看視域之轉變，我們看到了一個從屈辱、高傲的眼光中突圍的新局。如：

.....在我的內心裡，只要我一天服職教務，我將盡量依憑良知來對待年幼的學童，過去我是這種教育的受害者，我不忍心再讓他們遭受相同的無益的教育。事實上，我不可能爲我個人抱持的理念去對抗整個環境所形成的勢力，我所能做到的只有和學童誠摯地相處在課堂上，避免過重的不當壓力施在他們成長的心靈上.....當我發現他們的需要亦是我的需要時，我便依照這個準則去從事我教職的工作，這樣較能尋求到良心的平靜。我甚至從這個途徑去尋求我個人的修養。.....對自我的改善是人生最重要的課題」.....人的生命就是要不斷地服事所謂的瑣末，並從那裡認識使命。（「調校的理由」，134）

與小學生之間的感通橋樑，就在「人的生命就是要不斷地服事所謂的瑣末」中被架起了。以及：

.....當一名鄉下的小學教師之後，這十年來充滿了內心反抗的掙扎，尤其在今年裡，我感到心智上無比的頓挫和憂悶的絕望的打擊；但從自省中又漸漸回復平靜，只要我不奢求自己，就不會對外界感到那麼大的不滿。每天兩次騎車的奔馳，好像流風和自然風景在淘洗我一樣，深深體會平凡和孤獨的快樂，就像我在身心的需欲上所常保持的僅僅足夠而不過分的昂奮和滿足，幾近軟弱而不是壯盛，和平而不是欲要戰鬥，退讓而不是積極的進取。這是一種持久而中庸的哲學，可免除各種危險的禍害和一種氣盛的自毀。（「持久而中庸的哲學」，185）

<sup>40</sup> 七等生對國校教育環境的批判廣泛地見於他所有的作品中，其中最典型的，可參說《削瘦的靈魂》（後改名《跳出學園的圍牆》）（1974）；另外七等生曾一度爲了專心創作辭去教職，但卻因考長篇小爲現實生活發生困難而又申請復職。這段經歷可見《精神病患》（1967）、〈復職〉（1978），相關背景在七等生全集書末所附的「七等生生活與創作年表」皆有記載，請自行參閱。

在自省與中庸中，一個朝向整合邁進的成熟視域逐漸現形，這便是札記中的七等生為自己尋得的生命定向，與朝向之路，也是家屋工程/生命工程的極神祕處。來看工程尾聲，七等生如此地描繪他的心靈圖景：

屋前的街道日漸演變成熱鬧的市場，販賣衣服的、杯盤的、錄音帶的、各種日用貨品的，一攤接一攤擺得很擁擠，我坐在屋內讀書，不能免除會受到他們由擴音器播放出來的音樂和喚聲的騷擾。過去我甚感頭痛，心裡產生對這情形的厭惡；後來我突然明白了，接受它，以欣賞的態度來聆聽那一片嘈雜，發現由那些聲響裡聽出形成這個民族的性情的緣由。這些民俗是有很饒趣的內涵存在的。（「兩朵必然綻放的花」，202-203）

「接受它，以欣賞的態度來聆聽那一片嘈雜」，種種對立表象被轉化整合且超越了，新生視域的誕生處，亦便是書寫的重新啟程處。

## 五、自然：生命的旅程，書寫的重新啟程

論文最後，我們可以簡要地回過頭來省視七等生的創作復甦問題。從「決定暫時停筆撰寫小說」的一刻起，七等生便開始以攝影的觀看、以家屋的建造來進行他的文學探索之旅。隨著對生活的全面性覺察，七等生透過「我」意識到自己的寫作困局，亦便是種種加諸於寫作上的僵固視域所致，它們或許是對評論者意見的期待與不安；或許是渴望專心寫作而失去了因應工作的耐心；或許是期望家人的全力支持卻不斷落入失望之境；或許是對寫作風格的過度自信與防衛，以至於產生寫作定型化之焦慮；最後甚至是對自己藝術家形象之執著所感到的空乏不安等等，加諸於寫作之上的種種要求一一成了七等生寫作的框架，因而立志要以寫作來完成自我的七等生已感到自己內心的紛擾不休<sup>41</sup>。1980年，四十一歲的七等生，決定以讓自己「暫時停筆撰寫小說」的方式重新啟程，他希望以觀看與聆聽的姿態重新看待自己的使命，與創作之於他的意義，他說道：「所以我只能等待和再學習，懇掘我內心的容量，發現我欣然喜

<sup>41</sup> 這些問題在七等生前此的作品中皆有涉及，在《重回沙河》之後所寫就的《譚郎的書信》（1985，這本小說是將這段中斷書寫的生活以一部長篇小說呈現）亦有整體的呈現，例如在《譚郎的書信》中，譚郎便提到，他所以決定中斷給女友寫信，便是因為在書信歷程的不斷傳遞中，他漸漸感到內心想主宰一切的昏盲，這便是他生命長期之病。因此在此一覺察下，他必須重新聆聽。請自行參閱此書。

悅的語言，到那時才是我重又動筆的時候。」(168)而如此的創作期待亦被以生命的課題來表達，七等生希望從遭遇世俗生活中出發，且透過觀看視域的不斷轉化與精煉(轉換澄清)，令自己可以重新成爲一個純粹的藝術家，也令「寫作」得以恢復其「書寫的流動感」。作家自省道：

.....我已經有過一段頗長時間的創作，現在的停頓並不意味著退萎，而是在一種溢滿的情懷裡，內心暫時不再容納更多，此時的享有是種恩德，憂慮則是不當的貪得情緒。.....創作總會再來臨，就像窮困和肌餓時，會想法尋食。不要受那些根本不了解你的人的呼聲或評語急迫地再去創作.....作家要為有高尚品質的人寫作，不是為盲目自甘墮落的人拋置時光和精力，尤其要提防那些自命有知識或生活優渥的人，他們有時表現的比貧漢在內在裡更卑劣。還有那些享譽名聲的同道，其中有些早已昏庸和變質，他們的人格大都已由主人的身分淪為某種現實意識所利用的奴婢。遠離和避開這些人，不要讓他們的虛名以為已凌駕在你的前面或頭上，保持你的清譽和純粹不二的意志，就是所有的人都反對你，也不必為此感到畏懼。如果你生而為創造，那麼你的孤獨和寂寞是有益的，沒有比保持此種境遇更適於你的創作，你創作的美都會由此一一顯現出來。

.....一個保持孤獨的人，並不是我與別人有什麼特殊事情的不和諧，孤獨是一種自然天性，並不是意味遭人排斥。孤獨的真義是不與他人爭奪而退讓的意態不是懦弱，而是容忍和謙卑。如果創造也是天性，那麼孤獨就是和它謀合的行徑.....。(「要為有高尚品質的人寫作」，180)

孤獨、容忍與謙卑。呼應於生命定向的確立，七等生在「我」的轉換澄清之歷程中，亦重新為寫作找到了定向：它要求寫作者突圍種種加諸於「寫作」之上的框架，以把寫作帶入一種純粹的書寫向度中，令書寫便是在世俗生活中，體驗生命真實力量之動能<sup>42</sup>。透過對攝影影像之關注，七等生如此體會到藝術家的使命：

<sup>42</sup> 在建造家屋與閱讀《清醒的心》的這段期間，七等生認為《齊瓦歌醫生》一書給予他寫作新方向的極好啟示，是他未來寫作的重要參考座標。札記中道：「這部小說無疑是一位優秀和觀察入微的詩人所能寫成的，我十分欣賞和讚嘆他在景物的描寫上詩意地闡明了一切人們所生活的感受情形，因此避去了刺眼或煽情的憤懣之詞，而所有的情感都很含蓄和真確，使人的內心雖感受到淒涼和無情，卻也通通把它們容忍了。」(168)以及：「這幾日我總是在教課之餘的時間讀《齊瓦哥醫生》這本小說，如果我不讀它，便覺得一日生活的無聊和困頓。這本小說實在出乎我意料的優美，是我曾看過的小說中最能啟示我的一部；作者的冷靜，開啟我一向對小說藝術的固執看法。要寫這樣的一部小說談何容易啊！它比《戰爭與和平》細嫩、真實而富詩意，每一段生活的細節都是真實的象徵，景物和地理氣候都與人的感受互相映照，好像一張一張連綴起來的圖畫，而每一張都是佳構，如果不是一位訓練有素的優秀詩人，那能如此完美地描述那些時

.....凡是可供做為藝術題材的東西，並不一定就在當時使我們覺得它完美，而是在選擇它時使我們聯想，知道它是某種事物的象徵，它的形象是經過藝術家認可確立的一種語言。.....藝術的題材本身，根本不是任何人都能在面臨時就賦予它應有的意義，只有藝術家能夠。投注自然界，藝術家和一般人各有關心；一般人被動地為自然景觀吸引，藝術家則不然，它主動地發現。.....藝術家本質上是理性而有秩序地詮釋人生，而一般人則被引誘去曝露情感。這樣說來，一般人是幸福的，而藝術家無疑要受痛苦和緊張的折磨，他必須付出心力來解釋一切存在的事物。他的報酬是工作的使命感。（「決定去」，189）

一個真誠、純粹的創作者亦便是生命定向的探求者、建造者(而非僅是文字技術的表現者)，他是以不斷展開的「書寫」儀式，來體驗、發現生命定向，並從中提煉詩一般純粹視域的人，因而「書寫」的本身，便是「轉換澄清」的動能，這是創作者展現生命創造力的本身，創作者亦便是以如此的使命之實踐而成為創作者。如此，創作復甦的問題已獲曙光——創作的復甦就在於「踏上一條創作的復甦之道」中，亦即走在一條覺察、清醒、禱告，聆聽的生命觀看之道中。在生命/創作的復甦之道中，每一個觀看的視域便是書寫的視域，唯透過生命視野的日愈深沉開闊，書寫者亦才能尋得那如水一般流動不竭的能量。

《重回沙河》之後，七等生重新出發所寫就的長篇小說《譚郎的書信》(1985)中，特別指出他為自己設立/尋著的生命定向，與他如何朝向此一定向而行的生命旅程。他(譚郎)以詩對彼岸的女友/黛安娜女神如此傾訴道：

突然我的心靈招喊著/要我向一個鵝的走去/秋日的陽光高耀如火輪寂寥而  
偏僻的灰色小路  
那音響在空際清晰可聞/當多節的火車轟隆衝過橋樑/兩岸濃密的水柳林投  
的護蔭/還有一道蠕動無聲的水流  
還未長穗的稻葉堅挺如刀鋒/最好不要被疑鄙的眼睛看見/我隱身在褐與綠  
相雜的樹後/逃過在海岸巡遊的一隻獵狗  
於是我悄悄地進入木麻黃樹林/僅僅是一片寧謐就是我的聖地/我站在沙丘  
的柔軟高頂肅立凝住/那聲音在白波的發生憾幻滅間形成

空的遞變呢？不論俄國是何種樣政權，能有這樣偉大的作家實在令人欽敬，如果沒有那種忍受孤獨寂寞的性格，根本不能產生曠世的藝術作品。」(171)



小路、水流、隱身、寧謐、幻滅，它們正是《重回沙河》中一段長長的轉換澄清之旅。譚郎在詩後且對女友/黛安娜女神道：「我想告訴你，親愛的，這是我個人喜愛的詩型，我自己一再地被這種詩感動，因為你可以看出，我已掌握住我的心靈與生活的世界，我已習慣(或樂意)於這樣地存活著，自陶與自譴，且自存著領悟和懷抱希望，不論他人如何批評，我能夠自定價值，你想，我還能希求什麼呢？因為我已經自足了。」<sup>43</sup>至此，書寫與生命的問題，都被匯流為一個「朝向自然」之問題。「自然」便是體驗生命的定向與真實的所在之處，我們可視之為是對「神聖定向」的另一種更切身之表達<sup>44</sup>，因而「自然的觀看」便是重整、超越對立，而能如沙河之流般回復生命的流動性本質之路。「自然」的定向與路，亦便是「寫作」的恢復為「書寫之流」的方向與路。最後，讓我們再回來看《重回沙河》，札記末後，在房屋建造的尾聲中，所有的觀看視域亦便是「轉化為自然」的視域(甚至已經不再需要照相機了，而是直接從肉眼觀看)，或是山巒、雲朵，或是海洋(183、186、187)，而隨著自然的不斷刷洗觀看眼目，我們亦看到了一個愈加平靜的身影現形於札記的字裡行間中。札記最末則，現實房屋建成，七等生的生命家屋也以「清澈的水潭」面貌現形召喚，它是七等生要在此定居，展開書寫/生命新途的居所，是宣言，也是自我期許，七等生與敘述者「我」結合，於文末道：

……生命的存在經由沉思觀照而獲得，在這樣的思想裡，所有生活細節的重憶會變得有意義，並從中撿起和加以組織成為一種創見的形式，這是創作生命所由來的途徑；如果沒有經由凝神思考的作用來體驗生活，生活就是盲目的，是一種沒有精神存在的肉體生命而已。……一年來的擔苦所換得的是我想樹立起來的新希望，這也是我未來的生活之路，不到今天我全然不敢肯定，在這建屋的過程中，我處處顯露的焦慮和折磨都在今天呈現它的可貴代價。這本日記就是我的思想和心懷以及生活的記錄，由於新的里程的開始，所有過去的已告一段落；當新的事物來臨的時候，應該向過往的一切告別，這個筆記就到此結束。(208)

<sup>43</sup> 見「七等生全集(9)：《譚郎的書信》」，台北：遠景出版社，2003年10月版，頁144。

<sup>44</sup> 這裡所指的「自然」，可以用(德)海德格的說法闡述如下：「大地(按：即自然)粉碎任何穿透它的企圖，大地使一切純粹計算式的入侵失敗。……只有當人們將大地作為本質上不可揭示的東西來理解和保護之際，亦即作為那從任何揭示中退隱而永遠保持閉鎖的存在時，它才作為大地本身而顯現澄明之中。」(〈藝術作品的本源〉，《林中路》，台北：時報文化出版企業有限公司，頁23-24。)對七等生「自然」之思的相關討論尚請參見拙著〈面向存在之思——從七等生小說論愛慾、自然與個體化歷程〉，《中正大學中文學術年刊》，2007年第二期(總第十期)，頁164-165。

一整年的房屋工程，便是一整年的生命建造工程，房屋建造的完成之日，亦便是書寫/生命定向的確立，與開始朝向此一定向而實踐生命的轉化動能之日。換以空間的隱喻命名之，我們或可將此一湧現再生能量之處稱之為「生命家屋」，它是我們寄寓在世界中的美好居所，召喚以文學來建造家屋之人，以書寫走出一條生命的通往之路來。

## 六、結論：時間光影與生命家屋

思想家史作樺曾說道：「真正空間的處理並不在處理空間中物，而是處理使一切空間中物，成為可能的空間自體，那麼，這種屬於空間自體的處理，實際上根本就不再是任何對象物的處理，而是在處理我們的心靈。換句話說，一個藝術家，一旦到了處理他自身心靈或觀念的時候，其實就是他真正成熟風格建立的時候了。很顯然地，像這種情形，絕不是一個二十或三十歲的人所能達到的，一般而言，多在四十歲以後，像這種例證，俯拾即是。」<sup>45</sup>1980年，四十一歲，且已寫就一百多篇短篇與八篇中長篇小說的七等生，在自覺的寫作瓶頸中，作出了「決定暫時停筆撰寫小說」的重大決定，希望以從頭學起的攝影技藝重新捕捉寫作的靈光與創作的純粹動能，進而找到創作之於自己的意義。學習攝影的同時，亦正是七等生要開始建造生平中的第一間房子之時，因此，一個突圍寫作僵局的建造工程遂開始啟動，本文將攝影、蓋房子視為一組有意義的創造活動，即將它們視為一個以「觀看」來展現生命的「建造/創造」之思的「家屋建造」工程。七等生以為寫作的問題，必須置入於生活上解決，因而對亟欲突圍寫作僵局的七等生言，他所要建造的，已不僅是一間日常生活的現實房屋，更是一間可令其生命與創作雙雙復甦的「生命家屋」，建造工程必須以一次次的「重回沙河」之歷程來完成<sup>46</sup>，因而「重回沙河」便是要尋著，

<sup>45</sup> 見史作樺《光影中遇見林布蘭》，(台北：典藏藝術家庭股份有限公司，2006年4月版)，頁81。

<sup>46</sup> 誠如伊利亞德《聖與俗》所說的：「眾神戰勝巨龍，必須每年被象徵性地重複，因為世界必須每年被更新。同樣地，眾神戰勝黑暗、死亡與渾沌的勢力，也必須在每個城市對抗其侵略者時重複。」(頁98)，因此，不可以把「重回沙河」與「建造家屋」視為是一次性的活動——應將「建造家屋」視為是生命走在一條尋找神聖定向之路的隱喻，因此需要在每刻的時間光影中，意識到「轉換澄清」之必要。能抓住「建造家屋」之隱喻，我們遂也能夠理解在現實生活中，七等生在建造好生命中的第一間房屋後，仍在日後仍有遷徙及往他處尋覓住處(如花蓮、台北木柵……等)之活動，這些選擇「現實房屋」之行動中，其實都指向了尋覓「生命家屋」，並在「生命家屋」中安住的渴求。如此隱喻性地理解「生命家屋」的建造義，我們才不置於停留在「現實房屋」的居處選擇之觀看中，如此亦才能突顯藝術創作背後所富涵的生命探索之必要性。

且走在一條生命家屋的建造之路上，而「觀看」便是推動此一生命歷程的動能，它是人對「生命定向的通往之路」之關切，以一段使人覺察著「黑暗的汗水」之僵滯困局，並試圖「轉換澄清」的冒險旅程呈現其意。

向來以邊緣人自居的七等生，在與社會關係長期的不能協調中，他為自己所設定的「轉換澄清」之路便是讓自己重新遭遇世俗生活，這也便是他建造家屋的方式，因此當「在世俗生活上建造家屋」的工程啓動，便是他與整個社會重新發生關係的起點，家屋建造的工程，遂如史作裡所言的「實際上根本就不再是任何對象物的處理，而是在處理我們的心靈」，七等生生命全幅的問題一一被帶出，如他與群體的不能溝通(工人、文學界、學校乃至家庭等等)，在覺察的觀看中，七等生長期以來的邊緣人問題被一一攤開在工地、眼前，它們皆是等待七等生重整的工程碎片。因而寫作的中斷與重新啓程，便似是對這些問題的總清理，但線頭千頭萬緒，七等生遂將其聚焦為一個「在俗世生活中建造家屋」的問題，以實際的蓋一間房屋，來找出隱藏在所有問題中的共相問題。

在試圖突圍的創造動能中，七等生首先注意到的是生命/書寫的困局便是僵固視域的問題，亦即無法以另一種視域來看待生命的種種困局，而令自己被種種技術化思維所操控，不斷地在種種以對立面呈現的是非正義黑白……等等價值框架中感到紛擾不休，因此須要以慣性視域的突圍，才能真正遭遇世界，亦才能走上一條「心平氣和的生活之路」。在這段冒險之旅、建造之旅中，安瑟·亞當斯的攝影作品與路易士的《清醒的心》對七等生的觀看之思有著極大的啓示效用，安瑟·亞當斯的攝影作品令七等生意識到「如何觀看？」的問題：觀看須是一種穿透對立表象的內轉之看、靈魂之看，因而必須不斷提煉觀看的純度，以至於詩般純粹，此一提煉視域的過程，亦正是人與世界的深切遭遇，亦便是生命的自我聆聽過程；而路易士的《清醒的心》，則令七等生以神聖定向的確立，來看待生命的真實力量所從出，因而所謂的「轉換澄清」之觀看，便是朝向此一意向性的建造，如此，現實生活中的種種紛陳表象，遂都成了在此一神聖定向前，一個個待人重新解譯的密碼，每個解譯的工作都是時間光影中，一次更深的觀看，亦是一次家屋建造之工程，觀看的愈加深入，人與世界的遭遇便愈加深切。

在愈能開放視域疆界的建造之旅中，詩與神性視域的結合，被以「耶穌在克西馬尼園」的原型隱喻意攜出，這是一個最神奇，且富有療癒效果的視域，

它復甦了「苦難」之於人的啓示性意義——透過體驗苦難，進而觀看苦難，令人可以心平氣和地將自己接受爲世界之一員，如此的觀看之道，具有超越種種對立表象的神奇功能，它令作家可以此全面性地重整生命的散亂工程，並以對此一神性原型的聆聽與觀看，創造出一個與之呼應的新視域來。隨著建造工程的不斷進行，七等生的觀看視域亦在不斷調整中，因而一個愈加平靜，愈能忍受痛苦的身影亦漸漸現形於札記之中。札記最末則，現實房屋建成，七等生的生命家屋也以「清澈的水潭」面貌現形召喚，七等生宣示此一「清澈的水潭」便是他要在此定居，展開書寫/生命新途的居所。

透過這段生命的冒險之旅，創作復甦的契機亦在「踏上一條創作的復甦之道」中被揭示出來。所謂的「創作復甦之道」，亦即一條覺察、清醒、禱告，聆聽、自然的生命觀看之道。每一個觀看的視域便是書寫的視域，唯透過生命視野的日愈深沉開闊，書寫者亦才能尋得那如水一般流動不竭的能量；換以空間的隱喻命名之，我們或可將此一湧現再生能量之處稱之爲「生命家屋」，它是我們寄寓在世界中的美好居所，召喚以文學來建造家屋之人，以書寫走出一條生命的通往之路來。

## 引用書目

### 一、小說書目

- 七等生：《初見曙光》，台北：遠景出版社，2003。
- 七等生：《我愛黑眼珠》，台北：遠景出版社，2003。
- 七等生：《僵局》，台北：遠景出版社，2003。
- 七等生：《離城記》，台北：遠景出版社，2003。
- 七等生：《沙河悲歌》，台北：遠景出版社，2003。
- 七等生：《城之謎》，台北：遠景出版社，2003。
- 七等生：《銀波翅膀》，台北：遠景出版社，2003。
- 七等生：《重回沙河》，台北：遠景出版社，2003。
- 七等生：《譚郎的書信》，台北：遠景出版社，2003。
- 七等生：《一紙相思》，台北：遠景出版社，2003。

### 二、相關評論與理論

- 王德威：《眾聲喧嘩以後：點評當代中文小說》，台北：麥田出版社，2001。
- 尤娜、楊廣學：《象徵與敘事：現象學心理治療》，山東：人民出版社，2006。
- 史作樞：《光影中遇見林布蘭》，台北：典藏藝術家庭，2006。
- 呂正惠：《小說與社會》，台北：聯經出版社，1988。
- 周芬伶：《聖與魔》，台北：INK印刻，2007。
- 耿占春：《隱喻》，北京：東方出版社，1993。
- 高行健：《論創作》，台北：聯經出版社，2008。
- 張恆豪：《火獄的自焚：七等生小說論評》，台北：遠行出版社，1977。
- 劉再復、林崗：《罪與文學：關於文學懺悔意識與靈魂維度的考察》，香港：牛津大學，2002。

《聖經》，國際聖經學會出版。

大衛·艾爾金斯(David N. Elkins)著，顧肅、楊曉明、王文娟譯：《超越宗教——在傳統宗教之外構建個人精神生活》(Beyond Religion: A Personal Program for Building a Spiritual Life outside the Walls of Traditional Religion)，上海：人民出版社，2007。

加斯東·巴舍拉(Gaston Bachelard)著，龔卓軍、王靜慧譯：《空間詩學》(The Poetic of Space)，台北：張老師文化出版社，2003。

安東尼·吉登斯(Anthony Giddens)著，陳永國、汪民安等譯：《親密關係的變革——現代社會中的性、愛和愛欲》(The Transformation of intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies)，北京：社會科學文獻出版社，2002年。

伊利亞德(Mircea Eliade)著，楊素娥譯：《聖與俗——宗教的本質》(The Sacred and the Profane: The Naturw of Religion)，台北：桂冠圖書股份有限公司，2001。

保羅·里克爾(Paul Ricoeur)著，翁紹軍譯：《惡的象徵》(The symbolism of evil)，台北：桂冠出版社，1992。

段義孚(Yi-Fu Tuan)著，潘桂成、鄧伯宸、梁永安譯：《恐懼》(Landscapes of Fear)，台北：立緒出版社，2008。

約翰·伯格(John Berger)著，劉惠媛譯：《看》(About Looking)，廣西：師範大學出版社，2005。

強納森·柯拉瑞(Jonathan Crary)著，蔡佩君譯：《觀察者的技術——論十九世紀的視覺與現代性》(Techniques of the Observer On Vision and Modernity in the Nineteenth Century)，台北：行人出版社，2007。

漢斯—格奧爾格·加達默爾(高達美)(Hans-Georg Gadamer)著，洪漢鼎譯，《真理與方法——哲學詮釋學的基本特徵》(Wahrheit und Methode, Truth and Method)，北京：商務印書館，2007。

凱博文(Arthur Kleinman)著，劉嘉雯、魯宓譯《道德的重量：不安年代中的希望與救贖》(What Really Matters: living a moral life amidst uncertainty and danger)，台北：心靈工坊出版社，2007。

蒂利希(Paul Tillich)著，成窮、王作虹譯：《存在的勇氣》(The Courage To Be)，貴州：人民出版社，1998。

- 海德格(Martin Heidegger)著、孫周興譯：《林中路》(Holzwege)，台北：時報文化出版社。
- 海德格(Martin Heidegger)著，王慶節、陳嘉映譯：《存在與時間》(Being and Time)，台北：久大文化股份有限公司、桂冠圖書股份有限公司，1999。
- 榮格(C.J.Jung)著，蘇克譯：《尋求靈魂的現代人》(Modern Man in Search of a Soul)，台北：遠流出版社，1990。
- 榮格著，林宏濤譯：《人的形象和神的形象》(Menschenbild und Gottesbild)，台北：國立編譯館，2006。
- 榮格著，龔卓軍譯：《人及其象徵》(Man And His Symbols)，台北：立緒出版社，2001年。
- 羅布·普瑞斯(Rob Preece)著，廖世德譯：《榮格與秘宗的29個覺——佛法和心理學在個體化歷程中的交叉點》(The Wisdom of Imperfection: The Challenge of Individuation In Buddhist Life)，台北：人本自然出版社，2008。
- 羅洛·梅(Rollo May)著，龔卓軍、石世明譯：《自由與命運》(Freedom and Destiny)，台北：立緒出版社，2001。
- Jung, C.G. "Symbols of Transformation." The Collected Works of C. G. Jung. Vol. 5. Bollingen Series. Princeton: NJ: Princeton University Press, 1976。
- Jung, C.G. "Psychology and Religion" The Collected Works of C. G. Jung. Vol. 11. London: Routledge & Kegan Paul, 1980。

### 三、專文

- 七等生：〈何必知道我是誰：再見書簡〉，《中國時報》第8版，1981年1月10日。
- 呂正惠：〈自卑、自憐與自負——七等生「現象」〉，《文星》114期（1987年12月），116-122。
- 高全之：〈七等生的道德架構〉，《銀波翅膀》，台北：遠景出版社，2003。
- 黃克全：〈精神與自然——七等生小說中的男女關係〉，《中國時報·副刊》，1981年1月10日。
- 陳國城：〈「自我世界」的追求——論七等生一系列作品〉，《離城記》。台北：遠景出版社，2003。

- 楊牧：〈七等生小說的幻與真〉，《重回沙河》，台北：遠景出版社，2003。
- 蕭義玲：〈內在甦醒的地方，才是吹奏開始的地方——從七等生《沙河悲歌》論生命藝術性的探求〉，《東華漢學》第五期，東華大學中文系出版，2007年6月，頁173-212。
- 蕭義玲：〈愛、疏離與暴力——論七等生《精神病患》的疾病與醫療之路〉，《文與哲》第十三期，中山大學中文系出版，2008年12月，頁299-339。
- 蕭義玲：〈獻給永恆女神的禱詞——從七等生《譚郎的書信》論藝術實踐與自我完成〉，《台灣文學研究集刊》第五期，台灣大學台文所出版，2009年2月，頁85-123。

#### 四、學位論文

- 廖淑芳：《國家想像、現代主義文學與文學現代性——以七等生文學現象為核心》。新竹：國立清華大學，中國文學研究所博士論文。2004。
- 吳孟昌：《七等生小說研究：自我治療的書寫旅程》，靜宜大學中國文學研究所碩士論文，2006。