《東華漢學》第 5 期；頁 173-212
東華大學中國語文學系　2007 年 6 月

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

蕭義玲*

【摘要】

音樂，作為時間的藝術，向來被視為「最純粹」與「最抽象」的象徵活動。音樂旋律的開展、行進與完成，展示的正是時間動態的進行；樂曲結構中音階的發展、音級的對立，以及在旋律的矛盾張力之後復歸統一，此一動態意義的曲調結構正如生命自我表達之歷程，因而音符旋律的終始反覆遂如生命的追尋，遂如河流於時間中的緩緩流過。

本文試圖以生命、河水與音樂的相互隱喻，討論《沙河悲歌》如何以「沙河的潺潺細唱」、「生命矢志不移的吹奏」，與「不間斷地詢問吹奏之義」三組音程交織成一篇深富韻律性的旋律小說。《沙河悲歌》中，李文龍在死亡臨近前，在沙河前告訴其弟二郎，他終於「懂得什麼是生活和賦格」，並領悟：「追求技藝藝術到最後會轉來發現自我」，其中所賦予的吹奏之義，讓沙河、吹奏與自我的三股旋律，以音樂曲式

* 中正大學中國文學系副教授

的：出發、轉調、變調而再現主題原調之發展，譜就了一曲悲愴而動人的「生命藝術性」之歌，本文以為這是解讀《沙河悲歌》，與七等生對藝術看法的重要關鍵，更是對藝術創作所觸及的「生命藝術性」本源之反思。

關鍵詞：七等生　沙河悲歌　美學　藝術性　現代主義　技藝

一、前言：聽「沙河淺流潺潺細唱」

音樂，作為時間的藝術，向來被視為「最純粹」與「最抽象」的象徵活動。音樂旋律的開展、行進與完成，展示的正是時間動態的進行；樂曲結構中音階的發展、音級的對立，以及在旋律的矛盾張力之後復歸統一，此一動態意義的曲調結構正如生命自我表達之歷程，因而音符旋律的終始反覆遂如生命的追尋，遂如河流於時間中的緩緩流過。

七等生所著的《沙河悲歌》[1]便是一個以生命、河水與音樂相互隱喻的故事。小說由十九個小節組成，所共同架構出的故事是：主角李文龍在夜深幽寂時進入沙河，並用他破裂而沙啞的聲音吹奏夜曲，而後在皎潔的月光下一邊沿著河岸往下游走，一邊回顧自己吹奏的歷程，在天明欲曙之際，走到跳水谷這個最多人跳河也最活躍的死亡之地，在平坦如鏡的跳水谷中同時聽到水頭與水尾潺潺的流聲。此外，一如音樂主旋律

[1] 《沙河悲歌》為七等生於1975年撰寫，1976年出版。本文所引用的版本是遠景出版事業有限公司出版之「七等生全集（5）」：《沙河悲歌》，2000年7月初版。本文引用小說原文時，將直接在原文後括號寫上頁碼。

的發展，小說亦不斷反覆描述沙河的兩處起頭、會合，以及向海口流去的景象，其間，隨著時間與腳步的漸次移轉，主角李文龍的敘述亦如音符的吹奏不斷：他不斷向弟弟二郎傾訴其一生追求技藝的理想，隨著李文龍如音符般的不斷記憶、傾訴、反思，以命運的襯底之姿環繞在全篇的則是不斷迴旋反覆的「沙河淺流潺潺細唱」、「沙河淺流潺潺細唱」、「沙河淺流潺潺細唱」……旋律。

透過音樂動態歷程的象徵義看《沙河悲歌》，以上小說架構顯現幾個值得注意的現象，首先，小說的敘述時間雖設定在主角李文龍置身於沙河的一段時間：深夜至天快要破曉之時，但兩個敘述時間點的巧妙交接卻呈現出時間的非封閉性本質；空間上，雖然整個故事是架設在一個具固定地標意義上的「沙河」，然而從「沙河」的流動性本質，以及七等生每每以沙河的兩條起源、會合以及流向大海的描述上看，此一空間亦已非固定化的地標，而具有開放性的意義；就人物言，小說主角李文龍獨自在沙河追憶自己離開與重返沙河鎮的半生，此時他的身體已由青年的康健進入被死亡陰影籠罩之狀態，至於其吹奏物也隨著身體狀況的轉壞歷經形式的改變，由神氣的傳佩脫（小喇叭）、充滿熱情的薩克斯風到此刻被喻為最能代表其「生命哲學」的克拉里內德（豎笛），形式的轉變雖在凸顯現象界的變異，但小說以李文龍向著沙河吹奏始，又以李文龍肯定吹奏意義終，於變中又有不變者；最後，貫穿在全篇小說的是李文龍對其弟二郎的不斷「傾訴」，以及對沙河不斷潺潺細唱的「聆聽」，「說」與「聽」的迴旋反覆，亦讓小說的敘述語調進入一種雙向推移的動態感中。

準此，我們發現，七等生《沙河悲歌》正是一篇由「沙河的潺潺細唱」、「生命矢志不移的吹奏」，與「不間斷地詢問吹奏之義」三組音程所交織寫就的旋律小說。《沙河悲歌》中李文龍在死亡臨近之前，在沙河前告訴其弟二郎，他終於「懂得什麼是生活和賦格」（5），並領悟：「追求技藝藝術到最後會轉來發現自我」（8），其中所賦予的吹奏之義，讓沙河、吹奏與自我的三股旋律，以音樂曲式的：出發、轉調、

變調而再現主題原調之發展，譜就了一曲悲愴而動人的「生命藝術性」之歌，本文以為這是解讀《沙河悲歌》，與七等生對藝術看法的重要關鍵，更是對藝術創作所觸及的「生命藝術性」本源之反思。

二、生命之流與沙河之流

（一）生命之流，敘述之流

在《沙河悲歌》的整體敘述結構中，七等生於小說第一節所鋪陳的時空背景與主角李文龍吹奏與沉思的形象，不僅可視為帶出故事開頭的一節，亦可視為小說終節的預示，甚至是凌駕於整個小說的敘述結構後，啟動故事於一個時間循環後再起頭的一節。此一節中李文龍幾個自我形象的表述與反思性說法甚值得注意，李文龍在回顧其年輕時，不顧母親反對而仍執意追隨葉德星歌劇團當一名職業樂師的往事，迄於今日在酒家吹奏，並孤獨面對死亡的威脅，在「用破裂而沙啞的聲音吹奏著夜曲」後說道：「今天，他才懂得什麼是生活和賦格。他沒有辱沒他心中的願望，可是並不是他想追求時就獲得它，它來時卻是當他萬念俱灰之時。」（5）又：「哲學的重要課題雖是認識論的問題，但所有可能的人生必須付於實踐；對他來說，音樂家和奏唱者之間唯一的識別，不是氣質而是環境和使命的選擇。」（5-6），最後，因身體因素及厭惡薩克斯風的悲鳴後，選擇以克拉里內德吹奏，因「高傲而飲泣般的樂器克拉里內德才是他的生命哲學。」（6）以上陳述幾可視為小說的總綱，在「生命藝術性的探求」此一課題中，我們以為其中隱含的問題是：音樂家和奏唱者之間的識別與生命境遇之萬念俱灰何以關係密切？對一個向藝術性探求的心靈言，「實踐」，以及「選擇」一個恰當的「形式」為何是至關重要的？其中更根本的問題甚至已是：「什麼是生命的藝術性？」小說蘊含的問題至此，幾乎是哲學的另一種表述。當然我們也要強調，小說畢竟不是哲學的附庸，小說家的獨特眼光總表現在其對現象

世界的直覺性捕捉與描摹中[2]，筆者以為，這也是向來以高度的哲思性展現個人風格的七等生在台灣作家中最為突出，也最為筆者所喜愛處。

（二）沙河之流，實踐之流

來看小說中「第一次」的沙河描述：

> 來到沙河已夜深幽寂，除了淺流潺潺細訴。他想到他的弟弟二郎，他對他寄以厚望。來到沙河，塵霧已經瀰漫。這條河有兩條發源：一條由坪頂山下來，細流經過土城梅樹腳；一條自北勢窩流經番社在南勢與那一條水流會成三角洲，然後通過沙河橋流向海峽的海洋。沙河以沙多石多而名，經常呈枯旱狀態，只有一條淺流在河床的一邊潺潺鳴訴，當六七月的大水過後，這條細流常因變更的河床地勢而改道，幾年在南邊岸，幾年在北邊岸。幾百年前沙河河床甚低，海水在潮漲時能駛進福建來的帆船，這件事已被先祖的死亡而遺忘了，現代的人根本不知道這樣的事……李文龍坐在石頭上臨著水邊注視水流，從褲子後袋掏出一瓶酒，向河水倒下一些敬敬沙河河神，然後自己也呷一口。

---

[2] 關於哲學與文學（藝術）之關係，我們可以在知名哲學思想家史作檉的討論中獲得極好的啟發。史作檉亦於《尋找山中的塞尚》一書說道：「儘管藝術家本身可以不涉及哲學，但實際上，其以究極的本質的追求，早已和哲學形成了不可分的關係。因為所謂哲學，尤其是形上學，就是藝術家所追求的生命或自然的存在本質，作更逼近性的思考呈現的完成者。所以說，藝術家本身在完成其作品時，可以不及哲學本身；但相反地，假如一個哲學者，不能接受並瞭解一種真正具有深度追求的藝術作品，無論如何，那都是一件不可思議的事……」（台北：典藏藝術家庭股份有限公司，2006，頁22）；然而藝術與哲學又有取逕與性質的迥然相異處，史作檉亦在《光影中遇見林布蘭》中提到，在同樣面對「完成一種永恆的信念上」，藝術家與哲學家之不同在於：「藝術家以其直覺經驗之極，來創造其永恆的信念；……哲學家以其整體性的辨證之極，來呈展其永恆的信念。」，可注意「直覺經驗」與「辯證之極」之不同。引文見《光影中遇見林布蘭》（台北：典藏藝術家庭股份有限公司，2006），頁166。

沙河淺流潺潺細唱。（5）

以上的描述中，有幾個問題須注意：首先，在生命與時間的動態發展上，上段「沙河」的修辭性描述：「發源、會成、通過、流向、枯旱、漲潮、死亡、遺忘」皆富有濃厚的象徵意義；其次，將以上修辭視為人在時間向度上的動態歷程，實與存在主義所強調的「存在先於本質」有巧妙相應之意。亦即，當我們思考作者藉李文龍之口所說的「所有可能的人生必須付於實踐」，其中「實踐」已不僅僅只在說明人需有行為的動態能力，更強調了「可能」與「實踐」之間的關係。亦即人因意圖獲得「某種可能」，而將生命置入此一具特殊「意向性」[3]的探索行動中，因而「存在先於本質」所強調的是人如何刻意地將自己朝向、導引至他所欲達到的標的中，這也便是所謂的「實踐」之意。以下我們將從沙河之流與生命之流的交會展開「實踐」之討論。

三、「這條河有兩條發源」：你要離開父親、母親，離開沙河鎮

作為生命樂曲的首章，我們宜將注意力放在具動態意義之「發源」。《沙河悲歌》中，七等生每每以「沙河」的兩條發源作為其描述的起點，這是不可忽視的線索，對應於整篇小說的情節，我們發現：李文龍尋求吹奏的理想而離開沙河鎮，第一次加入歌劇團，因病而離開歌劇團，返

[3] 試解釋「意向性」如下：「意向性是一種使經驗變得有意義的結構，它包含我們一切的體驗。心理現象、行為以及經驗可以通過它們的『意向』的結構得到理解，就是說，它們是有意義地指向一個情景或對象。這個對象可以是一個具體的物質，如一杯茶，一顆樹，或者是另一個人；它也可以是眾多夢的意象中的任何一個，或者是一個抽象的理念或概念。」引文見尤娜、楊廣學：《象徵與敘事：現象學心理治療》（山東：人民出版社出版發行，2006），頁24。

回沙河鎮，復因熱情之需要第二度加入歌劇團，又因肺病加劇及劇團之解散再回沙河鎮。在時間的動態歷程中，以吹奏之需要，並加入葉德星歌劇團作為李文龍「實踐」生命可能性的起點，使「吹奏」一開始便被賦予了非僅興趣，而有濃厚的「自我表達」之意。的確，藝術本源自於強烈的自我表達之需要，然而「自我」恆不是孤立的存在，「我」的確立總在與「世界」的動態歷程中展開，「我」與「世界」，正如沙河的兩條發源與會合之間的辨證關係。

（一）父親與母親，逐出或離開？

《聖經．創世紀》中亞當與夏娃，在吃下善惡樹上的果實後，被耶和華逐出伊甸園的故事，可被視為一則自我追尋的神話原型[4]，隱喻著人類自我意識的萌生。此一主題亦可在七等生的《沙河悲歌》中看到。小說中，李文龍自我意識的萌發與確立，是以不斷的「離開」：離開母親、父親乃至於沙河鎮而展開的。作為與人子最直接而自然的血緣聯繫，「母親」所象徵的人對安全感與親密之需索，在李文龍強烈表達吹奏之慾望時便已遭致破壞。小說如是描述李文龍母親對兒子因「吹奏」而需「離開」的反應：

> ……母親不明白李文龍所說的藝術工作是什麼意思。母親只知道人人要照顧日日的生活，人人必須做不為習俗所輕卑的工作。母親說：你要開始工作賺錢使生活改善點。母親那時不了解李文龍正熱心於樂器傳佩脫的技藝，他的確吹奏得不壞，他想要出人頭地必須使樂器傳佩脫的音色異於他人，有時必須達於他人所難以吹奏的高音，他必須離開沙河鎮到外面的世界去吸取經驗，也應

[4] 這裡的「原型」（archetypes）我們採用的是榮格（Carl G. Jung）的看法。他說道：「原型是一種傾向所形構出一個母題下的各種表象，這些表象在細節上可以千變萬化，但基本的組合模式不變。」見榮格（Carl G. Jung）著，龔卓軍譯：《人及其象徵》（台北：立緒文化事業有限公司，2001），頁65。

到外面的世界去表面他的才能……

「跟隨歌劇團和那些不三不四的流浪人混在一起能夠出人頭地嗎？」母親說。

李文龍第一次察覺他和母親有觀念上的差異。母親傳統上的觀念無法了解他的需要和他血脈的跳動。他感到他在家已經無法再待下去。（7）

在李文龍與母親之間，我們注意到吹奏與離開沙河鎮的「選擇」，已不僅僅是一個地理阻隔問題，更具有情感意義上斷離原生母體的問題。小說寫道母親「始終不了解他為何要去當一名歌劇團的樂師來羞辱她」（8），使用「羞辱」一詞，足可凸顯此一選擇將對李文龍的舊有生活造成難以想像的撼動。然若說母親仍以「不了解」來潛抑這個羞辱感，到了「父親」身上，此一「羞辱感」則十足外顯為父子不能相容的對抗暴力。小說寫道李文龍在追隨歌劇團一年後，趁著一次劇團在沙河鎮不遠處演出的機會，回家揣測父親對他的觀感，進入家門後，發現父親「帶著憂鬱而嚴肅得可怕的蒼白面孔，露著憤怒而銳力的目光，右手裡握著一把深褐色的木劍」（42），小說寫出一幕令人心驚膽跳的父子決絕對立畫面，李文龍且以「浩劫」（37）來形容此一事件：

「歐多桑（父親之意）。」他恭敬地叫父親。

「不必。」父親嚴厲地回答，使他頓感害怕。

他正要奪門而逃出去，曾經接受過日本劍擊訓練的父親，說時遲，那時快，已舉起手中的木劍，跨出一大步，致命地朝他頭上劈來；在那瞬間，文龍本能地舉起朝著木劍方向的左手臂抵擋它，他痛呼一聲，身體倒下來。在疼痛的半昏迷中聽到父親尖銳凶惡的命令：

「跪著！」

「歐多桑。」他以淚流滿面，發出哀叫的聲音。

當他的雙手伸到身後去支撐身體，準備遵照父親的命令，在他面前跪好時，他又重新仰倒下來。他的左手臂已經被那一擊砍斷了

肌腱和骨頭，喪失了力量。他淚流滿面呼叫著向父親求饒。二位妹妹嚇得奔進她們的臥室，在裡面互相抱著痛哭。

……

母親悲恨地把木劍拿進廚房，用菜刀將它砍成數段，文龍在這時候帶著殘傷奔出屋子，心中發誓父親在世的一天永不再回家。從此他的左手臂形成了半殘廢，在不知不覺中會有顫動或高舉的現象；在噩夢中，它成為阻擋一切攻擊的唯一工具，甚至連寂寞時的自瀆，也改用了這隻左手。（43）

須注意在以上描寫中，兒子原本對父親的揣測與順服，在父親施加於身體的幾近殺戮之責罰後，骨肉斷絕。那再也不能修復的左手臂之殘傷意味著父子之情的斷裂。但事實仍不僅止於此，李文龍「心中發誓父親在世的一天永不再回家」，以及殘傷的左手臂：「在噩夢中，它成為阻擋一切攻擊的唯一工具」，將此一誓言與動作放在父子關係中，除了呈現出李文龍不再央求父親的理解外，亦動態地突顯出因「護衛」而須「對抗」父親，乃至「超越」父親的心志，此一對「父親」符號的對抗與超越，正是李文龍吹奏之路的有意識發端：他必須取代父親，甚至成為父親，這也是強度的自我意識之表露。

（二）護衛與對抗，力量或陰影？

從左手臂的殘傷與護衛所象徵的父子關係之對抗，我們可以深刻地了解到李文龍在此一由「離開」與「吹奏」所串組的自我追尋之路中，為自己所安放的位置。在此我們不妨先引一段〔意〕心理學家魯伊基．肇嘉（Luigi Zoja）的話作為起頭：

孩子們希望他們的父親是強大的和勝利的。如果一位父親是個勝利者，同時也是個好人，公正且滿懷慈愛，是再好不過的了。但對於父親通常最重要的是要代表一個知道如何取得勝利的男人的意象，他是否善良擺在了次重要的位置。我們的傳統屢屢認為，一位行為公正但未能在外界取得成功的父親，遠不及那些不

> 公正但卻勝利加頂的父親更可取[5]。

以及：

> ……在家庭內部，父親必須遵循一個道德的正直的準則；但在社會方面，他的行為首先必須與力量法則相符，或者，更確切地說，有點類似達爾文的進化規律，也就是適者生存規律，「好的」就是「最合適」的，在這層意義上，就是能顯示最強大的能力，能保證他們自己及後代的生存[6]。

魯伊基・肇嘉（Luigi Zoja）以上說法雖說建立在他所處的西方傳統中，然而，此一「父親」形象所寓含的象徵義，在《沙河悲歌》中亦是清晰可見的。我們注意到，小說中李文龍的父親是一個重視面子的舊時代讀書人，原本在鎮公所當一名職員，但台灣光復後，因父親被裁員而失業，從此「家庭陷入了空前的慘淡和貧困」（20）因而李文龍對父親的印象是與沉默、病、窮、失業，乃至整個家庭的苦難勾連在一起的。此外，有兩個與「父親」有關的事件需要注意。首先，李文龍所以一直留在沙河鎮，是因為父親以戰爭的城市大轟炸為理由，禁止他到台北高等學府就學（5），日後李文龍以為這是他的發展所以受到阻礙的原因；其次，光復後一年，不過週歲的幼妹敏子便因家貧而送人收養，小說寫道收養人把敏子帶走的情景：「那件嶄新的藍色衣裳（按：敏子的新衣）在光亮的午陽下，像一塊皮膚被人重打的凝血，透過眼睛印在站在廚房門檻觀望的母親心裡，印在李文龍憤懣的心裡。」「他感覺這像是一次搶劫」（21），而在這創傷的一日中，應作為家庭支柱與護衛力量的父親卻故意（只能）避開、缺席了。由此可見，李文龍所必須防衛與對抗的「父親」，是與所有生命的創傷記憶一體的，除了生活上的病、窮、失業外，

---

[5] 見魯伊基・肇嘉（Luigi Zoja）著，張敏、王錦霞、米衛文譯，申荷永審校：《父性：歷史、心理與文化的視野・導言》（*The Father : Historical, Psychological, and Cultural Perspectives*）（北京：新華書店，2006），頁3-4。

[6] 同前註，頁6。

更有心理上的軟弱、畏怯與無能之意，因而李文龍的「離開」沙河鎮，是夾雜著吹奏的渴望與強烈的自尊需索的，這是李文龍「反叛父親」與「護衛自己」的姿態，二者皆須以勇氣達成。然此一渴望與需索，亦成了日後李文龍在離開與返回沙河鎮之間，在吹奏的心靈下不能抹去的陰影。

（三）物質與熱情，生存或自尊？

反叛父親，不僅意味著反叛血緣上具體存在的父親，亦意味著與「父親」所象徵的病與無能之對抗，因而反叛、護衛與勇氣，在李文龍長長的一段吹奏之路中是相互交纏一體的[7]。然而當我們以反叛、護衛及從中所生的勇氣來詮釋李文吹奏之路時，在時間的座標上，有兩個現象世界的變異卻也直接衝擊了以「反叛」與「護衛」而生之勇氣，其一是與具象的「父親之死」有關的；其二則已超越具象的「父親」，進入了魯伊基．肇嘉（Luigi Zoja）所說的父親象徵義：一種強大的生存能力，因而「父親之死」隱喻的「強大生存能力之喪失」，對需要反叛父親，進而取代父親，並以吹奏出人頭地的李文龍言，此一面向的戰鬥是更形艱鉅且切身的，「自我護衛」的需索，將李文龍以「吹奏」所展開的「我與世界」之關係推入一種充滿辯證性的境地，這是李文龍「吹奏」的另一樂章。

1

[7] 小說中，李文龍被父親所殘傷的左手臂，反而成為其武裝力量的武器：「在噩夢中，它成為阻擋一切攻擊的唯一工具，甚至連寂寞時的自瀆，也改用了這隻左手。（43）；「譬如自從他的左手臂喪失了筋力，竟然變得凡事都用到左手臂。……連當有突然來臨的緊急事故時，他的左手臂會像一隻機械的槓桿舉起來……」（16）。又如一次李文龍在沙河教導其弟二郎游泳，亦可視為一次勇敢克服殘病的示範，李文龍在鼓勵二郎須不斷自學，並突圍父親的膽怯後，如是期想二郎的未來：「他的力量和智慧都會是來自於殘廢的我，死去的父親，和這整個似乎有點欺騙人的時代」（28）。

父親去世，李文龍亦因肺病轉劇不能再吹神氣高昂的傳佩脫，不得不離開歌劇團回到沙河鎮療養，李文龍如被擲入一個內外在力量皆陡然抽空的陌生處境中，而這正是時間在變動性本質中摧毀不變事物的展示。因而若我們將李文龍此次的再返沙河鎮視為一個新的起點，它的意義便在於考驗、質問李文龍：你長期以往的吹奏信念是否安在？你還要吹奏嗎？若需要，它的根基應從何處建立？生命要求人以不斷的新適應，一如沙河在「起源」與「會合」間的流淌，李文龍需要在所處時空的變異上，再次與自己、與週遭世界切身遭遇，這是「實踐」問題的繼續開展。

論述至此，我們不妨先參考一段美國現代作曲家亞倫・科普蘭（Aaron Copland）對創作過程與人格發展關係的討論。他說道：

> 認真的作曲者（按：可類比於所有認真的藝術家），思考自己的作品，遲早會向自己提出這樣的問題：作曲（按：可類比於李文龍的吹奏）對我的心靈為什麼那樣重要？相較於作曲，其他的日常活動都變得微不足道那又是為什麼？以及創作衝動為什麼永遠無法得到滿足？為什麼總是要重新出發？對於第一個問題——創作的需求——答案永遠都是相同的，那就是自我表現，也就是將自己對生命的最深沉感受表現出來，這也是最基本的需求。對我來說，在創作上之所以會有另闢新途的衝動，是因為每一件新的作品都為自我發現添加了新的素材。為了瞭解自己，必須不斷創作，而自我認知又是一項永無終止的追尋，對於「我是誰？」這個問題，每件新作品都只提出了局部的答案，因此，又產生了繼續尋找其他答案的需求[8]。

以「吹奏」代換上文的「創作」，我們可以清楚看出吹奏的藝術性即展現在吹奏者對「我是誰？」——此一問題永無終止的尋求中。因而在每

[8] 轉引自Anthony Storr著，鄧柏宸譯：〈象徵心理學〉，《邱吉爾的黑狗》（台北：立緒文化事業有限公司，2005），頁301-302。

個新時空所遭遇的新事件，皆應被視為啟動重新認識（「會合」）自我的新素材，此一說法再次凸顯了時間與生命歷程在「實踐」上展現本質的動態義。回到《沙河悲歌》，我們可以看到面對「身體再不堪吹奏傳佩脫」的此一「艱難的新素材」，李文龍的「再選擇」：

> ……肺病在初期發作時，他回到沙河鎮，母親為他購買新鮮雞蛋和藥品，但是母親的愛情都枉費了，病只是暫時潛伏下來。我的生命脈搏繼續依照我的心志去跳動，他想，我不能再奏樂器傳佩脫，可是有樂器瑟克斯風在吸引著我。
>
> 那時，他去看一部電影，看到一為黑人奏者樂器薩克斯風，載奏載舞；那主題在那黑人的扭動的軀體和樂器薩克斯風發出的聲音，那種景象啟示著它使他心靈也需要那種熱情的滿足，他想：薩克斯風就像悲切而風騷的女人，使人同情和愛戀。（48）

這段話很鮮明地闡釋了李文龍在「變」的新素材中的「不變」：「我的生命脈搏繼續依照我的心志去跳動」，亦是對初次決意離開沙河鎮時，與母親意見相左時那番自我表白:「無法了解他的需要和他血脈的跳動」（7）的再次回應。我們須注意「母親」的角色在此所起的作用，「母親」一方所象徵的以物質性、生理性之滿足作為人「活著」的基礎，此一初始性的「母子關係」對李文龍而言是遠遠不足的，作為人存在的根據，「母體」更是「生命脈搏繼續依照我的心志去跳動」：人成為他自己的深層渴望。因而一個欲向「精神性母體」回歸的人，亦總是一個在「我是誰？」之路上奮力追尋的探索者，然要與此一「母體」「會合」，李文龍仍須再次「離開」「母親」，因而以「薩克斯風」的「再選擇」而「離開」沙河鎮，是生命在呼喚飽足的一場「載奏載舞」的「吹奏」，這是「熱情」——發之於「生命渴望深刻傳達」——之於藝術的重要性，對李文龍而言，此一「熱情」便是他對生命的「精神性護衛」，亦是對不堪吹奏傳佩脫的病殘之奮戰，而不妥協於病殘的侷限，並以對物質性空虛的覺察再次離開沙河鎮，便是對「父親」的再次反叛。

《沙河悲歌》中，李文龍的幾次離開與返回沙河鎮皆與「父親」有直接的關連，從「父子關係」看李文龍的離開與返回沙河鎮，有一個重要問題值得我們詳加探討。李文龍第一次離開沙河鎮是以「逃避」（偷溜）的方式對應父子關係的緊張；而一年後趁歌劇團在沙河鎮附近演出之便，他的返回沙河鎮，是以「懷著至為混亂複雜，甚至懼怖的心情踏進了家門」（39）來「試探」父子關係的穩定與否？而當父親殘傷了他的左手臂，李文龍「發誓父親在世的一天永不再回家」（42），父子之間遂轉為勢不兩立的「對抗」，然而不久之後父親去世，他返回沙河鎮參加喪禮，父親之死，象徵著血緣上具象的父子關係之「中斷」，之後他又離開沙河鎮[9]，十年後復因「撿骨」之須而返回沙河鎮，撿骨完成，使得這段父子關係真正宣告「終結」。

從「逃避」、「試探」、「對立」到「中斷」、「終結」，我們似可看到一段「父子關係」的始末變化。然而當「父親」所意味的「強大生存能力」已成為李文龍所必須加以護衛的自尊時，「父親」的命題已成為他自身的命題，「父親」之死使他必須將外在目標的戰鬥，全然轉為與自己內在的父親，即自尊的戰鬥，這亦是他生命自身的「父子關係」之變化。

從「自尊的護衛」看李文龍對「吹奏」所賦予的意義，我們發現，李文龍雖曾一再表明「吹奏」是他的血脈跳動，但此一堅持亦將他置於一個困窘的處境中。對李文龍而言，在其「吹奏」之路中，渴望出人頭地與上文的熱情需索是同等強大的。我們注意到，不論是父親在世時，或父親死後，因現實生活的困窘兼之身體的病殘之故，李文龍的「回返」沙河鎮，皆不能免除極度矛盾、不安與自卑的尷尬姿態。不論如何，李文龍始終無法面對世俗眼光下的自己，在功名未就而日愈狼狽的處境

[9] 其間李文龍又經歷了他肺病轉劇回沙河鎮療養，以及重新以吹奏薩克斯風再次離開沙河鎮，加入歌劇團的一段歷程。

下，李文龍的吹奏之路呈現動盪之態，他的壯志正在遭受劇烈衝擊。小說對李文龍因自卑而引發的焦慮有極為人性化的描述。以下是父親在世時，李文龍返家「試探」父親的情景：

> ……他的身上有一疊很厚的鈔票，但心跳得很厲害，他覺得有些寒意，但那時是夏天，原來是夏天，原來是他從心裡發出來的抖顫。下火車後，他幾乎是低著頭走過街道，轉進一條小巷繞到媽祖廟的後面，由信義路尾那一帶的菜園朝家行走。他完全害怕會遇到熟識的人，事實上不可避免的，他遇到一些認識他的人，他沒有和他們打招呼，當他從他們身邊經過後，他們都轉過頭來看他。他低著頭和沉默似乎是他懷著那頂上壓著社會輕卑他的職業的那份觀念，他的自卑感如此之大，在異地很坦然，回到家鄉便完全顯露出這份自卑心，他年紀很輕，還能時時記住學生時代自己學業成績的優良，應該有更為光明的前途，卻落得追隨歌劇團度生活。（39）

父親死後十年，李文龍與弟弟二郎為父親撿骨，他追憶當年參加父親葬禮的情景：

> ……記得他在歌劇團接到父親死亡的電報後趕回沙河鎮時，葬禮的事宜一切都料理妥當了，只等著長子的他回來，他走在出殯的前列，心情百感交集，他隨棺木送到山頭後，便轉回沙河鎮搭火車離開。他不願意繼續留在沙河鎮，避免聽到他人對他談些他無法忍受的話。所有那時的一些瑣事都已忘忽腦後，連父親後來做好的墳墓的面目也沒有看到，以後生活的流離，病痛和情感的波折都使他不能以冷靜的心情前來拜望亡父的孤墳，直到現在一切都呈現在他眼前。（45）。

抖顫、害怕與自卑；流離、病痛與情感波折，如陰影般化為生命底層的恐懼密密盤據在李文龍心中，直接威脅著李文龍的吹奏之路，一如沙河的沙多石多，反挫著生命以吹奏來表達熱情的渴望。

論述至此，我們看到李文龍的吹奏之路實面臨兩個劇烈的衝突情

境：一是與世俗價值有關的，一種強烈的出人頭地之需索；二是與內在生命的不滿足有關的，欲使生命超越物質性的精神渴望，二者共同構成李文龍離開／返回「沙河鎮」的主題旋律，也在李文龍吹奏之路中，以各種變奏在尋求李文龍的回應。以下我們將把焦點放在李文龍的回應中，從這裡看李文龍以吹奏所展開的生活世界。

四、試煉——我的藝術在哪裡？我要從哪裡著手尋求它？

以吹奏傳佩脫、薩克斯風離開沙河鎮的李文龍，在其二度跟隨歌劇團的生活中，卻以其生命方向之徬徨、熱情消亡之恐懼，向我們展現了在理想與現實之間，走向吹奏之路、藝術之途之艱難。前文提到，李文龍此二次的離開沙河鎮，皆在陳述著一種自我表達之需要，因而李文龍須從「世俗性母親」身旁離開，轉向於「精神性母體」：自我。在此我們須注意七等生於此暗示李文龍的吹奏是不能與世俗謀生的吹奏等同的，李文龍所要轉向與實踐的，是一條生命的自我傳達之路，這也便是他所意表的血脈之跳動與生命熱情。然而從「轉向的實踐」看李文龍在歌劇團的生活，我們卻聽到李文龍以吹奏所發出的虛無之音，足見成就一個藝術生命，遠非想像中的容易。讓我們繼續在時間座標上看李文龍生命的明暗變化。

（一）區別／混同

先討論第一個與「轉向」有關的重大事件。小說中，同是歌劇團吹奏好友的明煌、昌德與文龍，其中明煌因妻子與團長碧霞不合，而須與妻子一同離團時，他力邀文龍一起到台中玩樂，文龍在碧霞暗示不許的情況下仍與明煌同往，是時當明煌去拉他的手時，那向來有著護衛意義的左手臂雖「不知怎麼搞的突然高高地彈跳舉起，好像要去拒絕明煌伸

過來的手。」（52）但文龍因眷戀情誼還是跟明煌去了。其次，到台中之後，平時知道「凡事若果突破了心中的禁忌，便會形成不可收拾的地步。」（56）的文龍，仍在酒樓裡學習明煌開懷大飲起來其後，明煌邀他與酒女上旅社睡覺，醉而疲乏的文龍雖覺荒唐，「心裡想，無論如何必須拒絕明煌要他去做的事」，且想到母親所說的：「和不三不四的人混在一起，如何能出人頭地。」（58）之語，但因不捨友誼仍在昏醉中跟著明煌走，小說寫道一幕李文龍在醒與醉之間的掙扎，生動的描繪竟是深淵中靈魂的呼告：

> 明煌一手摟著他的酒女，另一手想來拉文龍快走，他的左手臂再一次跳起來打到他。「怎麼樣，一郎？」明煌詫異地望著他，他連忙道歉道：「不是有意的。」他跟隨明煌的後面，後面又跟隨著屬於他的酒女，他想：我要去哪裡？去做什麼？想到母親與跪求她讓他去追求技藝時，他會對自己自呼：我的藝術在哪裡？我要從哪裡著手去尋找它？他從心坎湧出慚愧的情緒，這與他日後的嗜酒大有關係。（59）

「我的藝術在哪裡？我要從哪裡著手去尋找它？」徹底的徬徨之姿再次顯出藝術的真理無法全然以單向推衍的方式達成。然而未及傾聽生命的幽微呼喊，未及護衛自己最後一絲的清明，向下挽引的力量太強，他已步入沙石淤積之處，他與酒女進了旅社。於是，誘惑與沉淪的試煉開始，李文龍不堪酒力睡去後：

> 天亮前，他醒來了，發覺身邊睡著一個女人。他想到昨夜的事，身旁睡的就是跟他來旅館的那位酒女。除了在童年時和母親一起睡外，這是第一次有女人和他蓋住被單睡在同一床上。……
>
> 他下床開門走出去，走到廁所小解。他覺得心裡很煩悶，想著到旅社來做什麼？全身充滿著恐懼。……
>
> ……
>
> 「上來。」她說。
>
> 他面對她伏在她上面，感到心臟激烈地跳動，他有些緊張，支撐

著身體的雙臂微微發抖，左手臂像折斷似地失掉力氣，使身體整個跌落在她身上。

「小心輕點。」

他完全讓她來擺佈；事實上等於完全讓她來告訴他這是怎麼一回事。沙河淺流細唱。他吻著她，舌尖覺得她的脣膏有點甜味，而他自己的喉頭有點苦酸味，他記得昨夜喝了很多酒。（64）

我們須注意小說描述李文龍跟著明煌到台中，酒館，旅社，進而與酒女睡覺的情狀皆是醉著的，而在這一路中，「母親」形象及所象徵的情感依戀亦貫穿在李文龍的心理一路中（不論是對好友明煌、昌德，乃至酒女）。因而，若我們把李文龍在沉淪當口所問的：「我的藝術在哪裡？我要從哪裡著手去尋找它？」視為人在「生命藝術性探求」前的試煉，顯然這一試煉是從李文龍決意踏上吹奏之路便一直隱在的，李文龍雖曾一再表明「吹奏」是他的血脈跳動，因而需要離開母親與沙河鎮而去，然在這裡我們卻也發現李文龍的雖離開實未離開，因而在依戀一路中遂瀰漫著如沉淪般的「醉」，直至與酒女性交。

本文以為，以「沙河」之沙與河比喻生命的追尋，《沙河悲歌》的精采處尤其是展現在「會合」的雙向辯證上。再細讀文本，我們發現在「試煉」之前，李文龍與酒女性交的沉淪可有兩種方向之解讀：一是，文龍未能通過俗世的試煉，在天亮醒後雖恐懼著自己的行為意向，卻仍未斷開依戀，而再度回到床上並與酒女性交，故其雖醒而未醒，且日後嗜酒，因此可將此一性交視為一場蒙塵的「洗劫」（70）；其二，自始以來，李文龍的「吹奏」皆是與「反叛」父親、「離開」母親相關係的，然「反叛」、「離開」雖賦予李文龍力量，但卻又是區分性十足的姿態，因而我們也可以說，因李文龍的「吹奏」是與「區別他人」共生的，故「混同」的恐懼遂成為他吹奏之路的極大考驗，而與妓女身體的交合，可意味著李文龍被置入於此一試煉中，李文龍其後的生命流向便從回應此一問題開始，因此這是必要的考驗。透過以上的雙向說解，我們便可更立體化地看待小說其後敘述結構之發展，在「區別」與「混同」的出

入乃至矛盾之間，更深刻地掌握李文龍的吹奏心靈。

李文龍與酒女性交後的情景深具象徵意義。李文龍付了他與明煌與酒女性交的錢後，懊喪的躺在床上想著：「為什麼我糊裡糊塗把幾個月來的薪水在這一二天中全都用完了？」（66）之後要返回歌劇團，而叫喚隔壁的明煌，小說寫道：

> 「明煌，明煌。」
>
> 沒有回響，他想明煌真睡著了，而人對於相對於死亡的睡眠有如此迫切沉迷的喜愛，這傢伙是他從未看他像這次這樣地表現過，使他想到生活對人的打擊和壓迫所積存於內心的反映會是這樣極端和巨大。他起身到浴室去，洗擦汗漬滿佈的身體。
>
> ……
>
> ……他決定不等他醒來再走，他穿好衣服告訴旅社的夥計，明煌醒來時告訴他，他回草屯去了。
>
> ……經過昨夜，他好似在外面的世界經過了一場洗劫後回到家，而發現自己以往所生活的淒涼景象。（67）

須注意作者在這裡明確地暗示了「醒」與「睡」之區別，正是李文龍在「區別」與「混同」的出出入入中，能否通過試煉的重要關卡，也是他是否能真正進入「自己的」吹奏之路（而非僅是「歌劇團」的吹奏之路）的考驗。事實上，在《沙河悲歌》中，「睡」的意象所在多有[10]，如後來在他沙河上追憶往昔歌劇團的生活時，便充斥著「睡感」：

> 他站在沙河的土墩，離鐵橋有數步遠，這時一列貨車隆隆地駛過橋上：他抬頭望著它，一節接著一節的車廂都像是繃著臉孔不情

[10] 七等生常常喜歡用「睡」來隱喻眾人的生存狀態，在2000年遠景出版事業有限公司出版的「七等生全集」中，七等生自己亦於總序開頭寫道一段「序言」：一名為「詹生」之人駕車等候進城，卻在入城門時因塞車下車探望，但前頭車子內的人都在睡著，此一情節具強烈的暗示意義。其後七等生從這裡寫道書寫、生活與虛實間的關係。請見〈《七等生全集》總序〉（台北：遠景出版事業有限公司，2000），序言。

> 願地被拉著快走。他想：生活也像如此一天接著一天不情願地閃現過去。人到底是面向過去背著未來往後退走，還是背向過去面向未來前行，他完全不確知……對他而言，歌劇團的日子已經逝去了，但他還是不能忘懷每十天更換一次地點的匆促和疲勞，那景象依然歷歷在目。歌劇團的成員和家眷坐在露天的卡車上，守著他們的行裝，蜷縮著在風露中奔馳，每一次都由南至北，或由北至南，遙遙數百里的長途，男女老幼都靠貼在一起，沉默無言地閉著眼睡覺。他們是唯一旅行而不看風景的人，他們在夜晚的遷徙中看不到清晰的事物，所以他們只有閉眼睡覺。火車過橋消失後，沙河復歸靜寂，他移動腳步走近水邊，復聽河水潺潺的流聲，沙河淺流不斷對他細訴。（48）

沙河訴說什麼呢？蜷縮靠貼，「睡」而不見，正是靈魂在漸次死寂的訴說。但要深入思索的是，若這便是李文龍當下所要經受的切身考驗，但作為一個有血肉之生命，「醒」的「背後」是龐大如黑夜的「睡」，「蜷縮靠貼」——情感依戀之須要（母），與因追求榮譽（父）而不可得的恐懼，亦在生命的另一面籠罩著李文龍，於是我們看到「混同」與「區別」，「睡」與「醒」之交戰，在李文龍身上愈形具體了，同時，他的肺病也轉劇至不能吹奏傳佩脫。

（二）乞丐團體／結婚

好友明煌與昌德離開歌劇團，成為孤單一人的李文龍有極大的轉變，「他開始喜歡喝酒和尋求刺激的事做，他單獨一個人去尋歡作樂；晚戲終場後，他一定要到飲食攤去喝幾杯。」（72）看來他已逐漸混同於「睡」之中，然而還有更深的沉睡要來。明煌、昌德離開，其後文龍因病不能再吹傳佩脫，回家療養後，又因熱情而回返歌劇團吹薩克斯風，但劇場已日益蕭條。孤單一人的文龍漸與團長碧霞，以及照護歌劇團瑣事的玉秀三人在劇團構「小家庭」的關係，不久，文龍「他突然有一個靈感，決定娶玉秀為妻」（75）可以說，「結婚」此一情節的設計，

對李文龍在「混同」與「區別」，「睡」與「醒」之交戰課題中是極關鍵性的。病殘、孤單兼之劇團的日漸蕭條，世事在一種變動而散亂的局面中，為逃避這樣的不安全感，李文龍遂將「熱情」傾注於「結婚」的念頭上，因而「結婚」所意謂的往世俗的「蜷縮靠貼」一方降服，正是李文龍精神在萎縮著，在向藝術背離的「睡」。然而要注意的是，對一個敏銳的心靈言，即便是在向「睡」靠攏時，那「喚醒」之聲亦從未停息。李文龍決定結婚後，寫信讓弟弟二郎來歌劇團交辦此事，作者在此有一個巧妙的安排，他讓在小說中向來以文龍的理想面（希望面、聖徒面、未來面）現形的弟弟二郎，在環視了歌劇團破舊的景象後，對沉淪中的文龍做出訓斥：

> 我一看就知道。我以前想像你一定在外面過好生活，想到你就覺得榮耀，今天我才完全明瞭，根本不是那麼一回事，你們幾近是一群乞丐的團體。（76）

「乞丐的團體」點出了李文龍因不敢面對自己無能的恐懼，而與其他劇團人一起「蜷縮靠貼」的事實，因而這番對話亦是李文龍自身醒與睡之交戰的外在投影。還未完，當文龍說道自身理想的動搖與羞愧後，二郎仍繼續以喚醒之姿對他說道：

> 你有肺病，你喪失了理想，你感到疲倦了，你沒有奮鬥的意志，你覺得你會死，所以你想結婚。（78）

全然點出襯在「結婚」底下生命的全幅黑暗，因恐懼無能而有靈魂的昏睡。得不到贊同的文龍雖不高興，但二郎離開後，心中卻也繼續交戰，他承認二郎的話是正確的，他生命最深的恐懼被一覽無疑地攤開，那照見的一瞥足以搖憾生命長期的昏盹，這是「醒」。小說寫道文龍直探內心幽暗的一番告白：

> ……他懊悔用熱情來達成結婚的願望，可是現在一切都太遲了，而且都錯了。……他（按：二郎）的話使他後來知道人是為了怕死而求生的，這雖是大地上的自然現象，但絕不符合人類應有的精神。他想：我不應該結婚， 一個有肺病的男人不應找女人結

> 婚；凡是有缺陷的人都不應該結婚。當他第一次和玉秀做愛時，他感到他的邪惡，他沒有獲得精神的快慰，他清晰地看到他自己是一個變態的怪物，這樣的怪物不但容易察覺社會的畸狀異態，而這樣的一切也同樣地全都指向他。（80）

邪惡滋生於對恐懼的遁逃，那亦是生命的暗影。李文龍至此才直直探入自己的心靈，這番悔罪一般的告白，使生命在昏睡中透出清醒的力量，令人動容。

因而從「離開／返回」看李文龍的吹奏之路，在歷經好長好長一段時間後，李文龍的吹奏之路，終於在這裡，在面對生命的真正軟弱處，有了重新出發、重獲力量的契機。之後他果然為婚姻付出巨大代價，精神的絕望裡，一次李文龍為劇團女孩吹奏感傷小曲後：

> 這是他第一次覺悟吹奏與他不能分離的關係；他不但依此為生，亦依此而發現自我。（81）

接納、哀憐。真正屬於生命內在感覺甦醒的地方，才是吹奏開始的地方。

五、內在感覺甦醒的地方，才是吹奏開始的地方

以沙河之「流」作為生命「實踐」的隱喻，「流」在時間座標上的動態義即表現在生命不斷與當下處境「會合」，並在此一「會合」中不斷前行，這也是生命以沙河之姿「流向」大海的真義，放在李文龍的吹奏之路中，李文龍要能以吹奏湧現熱情，便須從「會合」他生命中種種的恐懼前行，因而吹奏之路亦是自我面對、自我接納、自我探尋之路，這是藝術的起點。〔美〕存在主義心理分析大師羅洛・梅（Rollo May）於《創造的勇氣》中，特別強調藝術的創造力是存在於「遭遇」（encounter）中，他說道：

> 關於創作活動，我們首先注意到：它是一種遭遇（encounter）。……關鍵不在於是否出現了主觀意願的努力，而在於沉浸其中的程

> 度，在於密度是否夠強，不可或缺的是一種「介入」的性質[11]。

又：

> 然而，創造的活動，其強度應該客觀地關連於「遭遇」……所謂遭遇，並不是因為我們自己主觀上的改變就可以發生的東西；它所代表的，是我們與客觀世界之真正關係[12]。

因而我們也可以說，「會合」作為一種「遭遇」（encounter），它的重要性便在人須真正「介入」其生命課題，這也是生命熱情的闡釋。因而當我們思考李文龍在第一次歌劇團的徬徨之時所問的：「我的藝術在哪裡？我要從哪裡著手尋求它？」時，我們知道這熱情不可能僅是透過外在技藝的轉換來解決（由傳佩脫轉為薩克斯風）；同樣的，在第二次參加歌劇團時，李文龍表達理想虛無的痛苦時，亦不能以逃避的方式來取得慰藉，二者皆需要李文龍遭遇「與客觀世界的真正關係」，並從中提煉意義往前行，我們以為這便是「醒」的實踐義。

真正屬於內在感覺甦醒的地方，才是吹奏開始的地方。因此，當李文龍領悟吹奏與自身不能分離的關係後，他的吹奏便要奠基在生命逃躲已久的恐懼暗影中。那是尋求光榮與成就而不可得的自卑、無能、病殘與一事無成；亦是尋求情感依戀、眾人眼目而不可得的軟弱、邪惡、自憐與依賴……種種種種會導致他生命翻覆的威脅，在此刻，皆是李文龍必須去「會合」、「遭遇」的真實課題，然而李文龍還有可逃避之處嗎？世事變異，人情離散，世俗之物無可攀附。

李文龍不久肺病又轉劇，不能再吹薩克斯風，而劇團也因不景氣而解散，接下來是與一向倚賴敬重，「如父如母如姊」的碧霞分離，之後李文龍又返回沙河鎮療養並等臨時差，他原有的依附之物一一散落，一天當他返家，發現妻子在與家人爭吵後離家，弟弟二郎還因此事被帶到

---

[11] 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），頁43。

[12] 同前註，頁52。

警察局，從警局帶回弟弟，並要動身到台中將妻子帶回的文龍被弟弟叫住，兩人再次有了一番交心的重要談話。小說寫道：

> ……那天晚上他和二郎就像二個新見面的朋友談了一夜。他第一次感到他們兄弟的互愛，他愛他的弟弟，弟弟二郎愛他。就在玉秀離家那天晚上，他們兄弟互相有深切的了解。那天晚上他下勇氣決定到酒家奏唱賺錢，在自己的家鄉沙河鎮要幹這樣的工作必須下很大的決心，也就是在那天晚上，他邂逅了彩雲。（94）

從必須到「外面的世界去表現他的才能」（7）到自己家鄉的「酒家」，這是李文龍吹奏之路中最低最卑賤的一個舞台，卻也是李文龍自決意吹奏以來，最有勇氣的一次決定與行動。在沙河鎮，且是在酒家奏唱的決定，意味著李文龍將遭遇所有他生命的恐懼。「沙河鎮」是所有他要成就與逃避的自己。沙河鎮就是他自己，每個沙河鎮民的眼光都是他自己。在自己的故鄉吹奏（克拉里內德），亦即接受自己，且站在自己的生命中心（舞台）吹奏，這是李文龍與恐懼、顫抖、自卑、羞辱的自己的「遭遇」。

但以上引文還有一個重點應加以注意。李文龍是在與弟弟商量之後決定此事，因此，一如李文龍當年結婚一般，小說中向來以文龍的理想面（希望面、聖徒面、未來面）現形的弟弟二郎之話語，亦總是在文龍的徬徨躊躇中，以一種清明的力量影響，甚至救贖著他。因而作者以相互接納作為一種救贖力量的暗示，將在後文中成為李文龍吹奏的底調（待後文討論），這亦是「愛」（他愛他的弟弟，弟弟二郎愛他）的具體表達。更進一步說，能相互友愛、感應的兄弟之對話，亦是文龍與理性面的自己之對話，我們以為這一點在小說中是至為重要的，因為清醒與接納的力量來自外在，亦來自內在。至於彩雲，則是文龍能真正鼓起勇氣到酒家奏唱時所愛上的一個女人，她是酒女，她是極卑賤的，她是李文龍對自己的另一種傳達。

六、望進傳奇的內部：生命的憂患本質都是相同的

「吹奏」從生命內在之醒開始。生命渴望被傳達與被接納，那麼在「吹奏」聽受的雙向溝通中，李文龍吹奏給誰聽？為誰吹奏？以「酒家」作為吹奏舞台的意義何在？在此我們宜將此一問題擺在「生命藝術性」的探求中，更後設地思索：七等生為何要為以「酒家」為李文龍領悟吹奏真義的舞台？從表面上看，「酒家」似是一事無成，兼且病殘落魄的李文龍一個不得不的選擇，但真的是「不得不」嗎？當生命一如沙河一如賦格在傳達著它的蘊義，誠如上文所說，辯證性的真理亦在其中矣。

胡幸雄在〈《沙河悲歌》中藝術家的執著與退讓〉一文中對李文龍到酒家奏唱之事，以「退讓」、「犧牲」詮釋之，試引如下：

> ……然回到家鄉流落為一名酒家的奏唱手，他的執著便漸漸染上退讓的陰色啦；首先隨著生理的衰頹，他的吹奏由傅佩脫到薩克斯風到克拉理內德，就一個自我期許的吹奏者，被迫移轉自我表現的工具，其對藝術的執著已微露寒意，自我犧牲的感觸便非無的而發。他想：要是當初能被允許進高等學府繼續就學：「現在的李文龍可能是有位有成就受人崇仰的音樂家或是什麼實業界的經理，而不是像今天為賺取生活在酒家奏唱受人輕卑的落水狗。」很明顯的，人類社會生活中他已經做了凡夫俗子所不願意的犧牲[13]。

[13] 引文後續寫道：「更甚者，當他在酒家為那些市儈或暴發戶吹奏時，他會將自己拿來和他們做價值判斷的批評，他認為：『他們卑賤地賞給他幾塊錢，以為是助長他們的豪情和享樂，而不知道他更重要的是做了情感會合的媒介，他們平時雖然貪圖錢財愛好名位，可是在李文龍看來，生命的憂患其本質都是相同的，借樂忘憂事實上是探詢憂患的真正價值，像土人們在狂歡節後而能溫馴地回到生活辛勞的狩獵。』照這意思，藝術家不事殖產式的存在，至少有引樂的價值，因為他們有一層功利主義者見不到的情操，這情操的奧處是只有他們願意犧牲自己的殖產能力，來作為世俗殖產者「情感會合的媒

又：

> 諸如此類將執著與退讓融合而一的情節大概是全書中最重要的構造，就像一個優柔寡斷的貴族，在他的天地他只說：「我要這樣。」內心卻深慮著：「我是否能這樣？」李文龍這種永恆的徘徊注定他一生要平白進漸於苦難，且毫無莊嚴可言[14]。

對「退讓」、「犧牲」與「毫無尊嚴」一說，本文有不同的意見，或許我們可以從這裡交代本文的思考起點。首先，李文龍最後雖在沙河上有所感慨：「現在李文龍可能是有位有成就受人崇仰的音樂家或是什麼實業界的經理，而不是像今天為賺取生活在酒家奏唱受人輕卑的落水狗。」但此一段話實仍未完，小說的上下全文如下：

> 他這樣想：城市大轟炸的第二年如果父親不禁止他到台北高等學府就學的話，現在李文龍可能是有位有成就受人崇仰的音樂家或是什麼實業界的經理，而不是像今天為賺取生活在酒家奏唱受人輕卑的落水狗。他又想：到頭來可能都一樣，哲學的重要課題雖是認識論的問題，但所有的人生必須付於實踐；對他來說，音樂家和奏唱者之間唯一的識別，不是氣質而是環境和使命的選擇。（5-6）

將情節視為隱喻的傳達，在「退讓」之外，是否有更深的蘊義未被發掘？我們以為，在李文龍境遇淪落後，那句「他又想：到頭來可能都一樣」是更形重要的，它涉及了生命在辯證後的統一問題；此外，既然「音樂家和奏唱者之間唯一的識別，不是氣質而是環境和使命的選擇」，則我們宜思考作者讓李文龍以「克拉里內德」到「酒家奏唱」的「實踐」之義，若我們把它視為一項具意義性的行為，則此一表象上「毫無尊嚴」

介」。藝術家竟然自抑到如此地步，李文龍又退讓了他所最執著的部份。」本文收錄於七等生《沙河悲歌》後文附錄。台北：遠景出版事業有限公司，頁352。

[14] 同前註，頁353。

的「退讓之選擇」，卻可能現出「充滿尊嚴」的「生命之承擔」。我們以為這個問題對真正的藝術及藝術家之理解是極重要的。以下展開討論：

（一）真正的吹奏、真正的表演

理解李文龍到酒家吹奏的意義，亦即在走進李文龍真正的表演中，也是在試圖理解藝術傳達的真義。面對外人（沙河鎮民）眼中對自己落魄處境的輕蔑，李文龍如是思考：

> 現在他必須告訴二郎，首先追求的技藝藝術到最後會轉來發現自我。李文龍在沙河鎮樂天地和圓滿兩酒家來回奏唱，為那些議員和鎮民代表，為那些農會職工或學校的老師，甚至是為那些過去是可憐的佃農現在已擁有土地的驕蠻的農夫和唯利是圖的商賈吹奏助興的流行歌，他們頗為神氣地以為李文龍是為他們而非為自己的存在吹奏，他們並不知道這其中的奧妙，一個藝人的生命乃在於它真正的表演中，他們輕卑地賞給他幾塊錢，以為是他助長他們的豪情和享樂，而不知道他更重要的是做了情感會合的媒介，他們平時雖然貪圖錢財愛好名位，可是在李文龍看來，生命的憂患其本質都是相同的，借樂忘憂事實上是探詢憂患的真正價值，像土人們在狂歡節後而能溫馴地回到生活辛勞的狩獵；當他們和那些酒女一起混聲合唱〈望春風〉時，情感會合而生命的意志融會在一起。李文龍不知道他的弟弟二郎是否會欣然喜悅或接受這種盡情的胡鬧。二郎的天資聰慧，年幼時李文龍便以他為榮，他想，二郎也許將會明瞭自憐是寬恕和淡忘社會變遷所帶來的逆境的一個主要的情愫。（8-9）

我們需注意以上引文隱藏著幾個層面的意義。首先，作者賦予李文龍一重要的能力，即：抽離事件，反身回來「詮釋」事件意義的能力，因而使得這樣的一個在人眼中視為不堪的境遇，竟獲致了另一種觀看的可能，如此，人不再是環境的被決定物，一如前文所說的，「存在先於本

質」，「存在的方式」將決定人成為怎樣的人，人可以「選擇」，且「實踐」此一選擇，因而人遂可以成為意義國度的成員，而非現實國度的奴役。其二，我們注意到，因李文龍將一個表象醜陋的輕卑之事，賦予了深層的蘊義、可見「吹奏」於他，絕非僅是技藝的問題，「技近於道」，透過「吹奏」之技，李文龍其實在「傳達」他的生命、他的詮釋。因而「吹奏」絕非技藝本身，而是他對生命的形上學傳達。再次，李文龍信念：「所有可能的人生必須付於實踐」的那個「可能」在這裡有了明確、清晰的意義：憂患本質與情感會合。他與吹奏便是會合的媒介，因為「生命的憂患其本質都是相同的」，因而「吹奏」是「會合」此一「憂患本質」的管道。

論述至此，我們看到在李文龍以吹奏探求他生命的「可能性」時，他對吹奏一事所賦予的詮釋、反思（在小說中常透過他與二郎或與自己之對話出現），以及以吹奏來實踐此一反思的往復歷程[15]，「吹奏」便是他的生命之流，因而此一「流」並非漫無目地、隨意流淌，而是有意向性的（如沙河流向大海），而這便是李文龍以吹奏展開的，生命最真實的「表演」，這是他的「道」，也是對藝術生命的形塑。以下我們不妨更仔細地看看李文龍如何以吹奏表演他的「道」，他所領悟的「生命的憂患其本質都是相同的」。

（二）合唱形成壯大的水流

小說中，李文龍到酒家吹奏〈補破網〉而使眾人合唱的一幕，我以為是深具象徵意義的。先是文龍開始吹奏克拉理內德，而後奏唱「夥伴」金木開唱，當金木沙啞的嗓音唱到「誰人知我疼痛」時，「酒客酒女」

[15] 如小說提到李文龍到酒家奏唱後，早上醒來，常要先清醒地躺著，「他一天中能順暢地過著，完全需要依賴這種時刻養殖著信心；或者他一天中會感覺悲慘地活著，也完全受此刻思想的支配。他此時自如生活的感覺，是他並不計劃改變目前生活的樣態。」（16）。

不禁停下來傾聽，小說描述此一幕甚是動人：

> ……樂器克拉里內德單音緩行，迷人的樂聲就這樣瀰漫屋裡屋外，首先有一位膝蓋跪著的酒女，一面倒酒一面淒麗而響亮地和著金木的歌聲，漸漸引進來幾位男士，也合唱起來。這一曲是那個時候不知怎麼地以無可奈何的哀音在街頭巷尾流行起來的，連小童子們在晚餐後聚在一起也合唱為樂。歌詞回到開頭那句：
>
> 見到網
>
> 目眶紅
>
> 時，那四五位酒女都張開嘴巴放聲唱了，然後那些頭兄，先有點遲疑，最後還是手臂摟著酒女們的腰部，也跟著合上來。當歌詞第三次轉到開頭那句：
>
> 見到網
>
> 目眶紅
>
> 後，文龍瞥望到那位領頭而紅著臉的鎮長也半閉著眼睛唱起來，他是低沉的聲音，於是合唱形成壯大的水流。那位端菜來的瘦猴子，轉身走開時，拍拍文龍的肩膀，走進廚房後，也在那裡面應合著大家齊唱著那句：
>
> 誰人知我疼痛。（86）

我們注意到：合唱如流水般流動著，音樂喚醒人的情感，不分男女老少，富貴貧賤：酒女、酒客、小童子、鎮長、端菜者依序加入在一個充滿魔魅的音樂之流中，最後，共同「加入」在人類共有的命運之流中：「誰人知我疼痛」，「疼痛」——病殘之李文龍因接納了自身之疼痛（不論是身體與心理的），因而能吹出疼痛，吹出共在人生命中的疼痛——人在命運中的渺小，這便是人類共同的「憂患本質」。如此的吹奏似在「吹出」（「傾吐」）同時便具備了反向的「接納」（「聆聽」）能力，在傾聽與傾吐之間，人們以個體的渺小共同匯入命運之流中，「樂主合」，音樂使人凝聚，人們因孤單渺小而相互依存。這樣的音樂似有療癒一般的神奇功能，不啻是生命最隱微而深刻的傳達？

論述至此，筆者想到思想家史作檉在討論西方畫家林布蘭特的畫作時，有一段極為精闢的評論，我們以為恰可為李文龍所傳達的「道」：憂患本質，做出極好的參照註解，史作檉的話帶著情感力量，我們試較詳細的徵引如下。首先：

> ……所謂美學，實際上，無非是道德建立的一種人性罷了。而所謂道德，即是以一種透悟的智慧，或以一純粹美學的精神，透悟現實，怯除小我，然後以深刻而真實的人性，開始有能力在小我幸福不可求的空虛心懷中關照人類，或以極大的同情心，去尋求人類靈魂最大安慰的可能……它所需要的就是一顆屬於人類深刻而整全的心靈。如果換一種說法，其實這就是一種真正的道德心靈。因為所謂道德，並不是一種人與人之間的單純關係；反之，它是由於自身深切的體驗，與人性深切的透悟，然後才得以呈現廣大而深刻的人類的同情。但是像人類這種真正的同情，事實上，它是沒有辦法正面加以證明的，這只有實行者自身完全清楚罷了……[16]

因而我們可以說吹奏的魔魅在於與自身體驗深切會合，與人性會合，與人類的同情共命會合。這是從「吹奏」到「合唱」的另一註解。史作檉又言：

> 人對自身的人性瞭解到多麼深刻，就對他人了解到多麼深刻。而其中真正的深刻或最大的深刻，即超出於他人實際所呈現的內容，然後以一廣大包容之心，不予任何是非可否般地，加以接受並容忍之[17]。

再看：

> 什麼是宗教？

---

[16] 見史作檉：《光影中遇見林布蘭》（台北：典藏藝術家庭股份有限公司，2006），頁176。

[17] 同前註，頁176。

……

……若以高度的藝術藝術心靈來說，它只是一種瞭解、同情與接受。在此，假如我們要把它說得更直接而透闢些，亦即一個真正高度的藝術心靈，其所欲求得的人性安慰，根本就不是什麼可做為依靠之物；反之，而只是一種氛圍，或一種真正人性的氛圍世界[18]。

這段話道盡了「藝術」的本質，藝術是生命與生命間的「發源、會成、通過、與流向」，這便是「一種真正人性的氛圍世界」。一切盡在吹奏中。

（三）沙河十分寂靜，藝術卻訴說不息

因而我們便也理解了，當李文龍真正能接納、聆聽且吹奏出自己生命的憂患之音時，他亦能重新聆聽長期以來他所要反叛的父親與沙河鎮民，這是力量自生命內在的湧出。小說如是寫道貧困的李文龍在最後對父親的思憶：

……於是他向前面白茫茫的空隙呼喚著：

「父親、顯現罷！

讓我和您做一次交談，

讓我聽您，使我了解。」

只聽到沙河流水潺潺……

文龍向所堅持的對抗姿態倒下，他因真誠地接納自己而放開疆界，生命之流始恢復流動，一如沙河之漲潮、退潮，人皆共同覆在此一命運之流中，讓我們看小說對沙河的描述：

他往沙河下游走，從陸橋到鐵橋約有兩百公尺遠；他站在鐵道橋下，那橋也約有一百餘公尺長，他挺直腰身站在土墩上遙望海

[18] 同前註，頁177。

> 口，在月光的薄明中可以望見海水溢滿那條從鐵橋到海口的溝道，看起來似乎在漲潮，但他不確知是否漲潮，他沒有推算農曆今天是何日，但那景象似乎是潮已漲滿，很可能不久就要退潮。沙河十分寂靜，只聽到水流滑過石頭的潺潺聲音。他藉著微光看著手錶，已經是凌晨三點鐘。（36-37）

漲潮、退潮，是生命意志在強力湧動著的韻律與節拍，然而在個人的生命意志外，還有一個更大的力量籠罩其上，或可名之為「自然」，或可名之為「命運」，音樂與沙河，自我與他人皆共在此推移著，流動著。沙河之流，命運之流。沙河十分寂靜，藝術卻訴說不息。

（四）超越表象，一個真正認識自然的人

漲潮、退潮，自我與他人皆共在命運之流裡，然而就自我言，吹奏「克拉里內德」的李文龍已經不是昔日要以神氣高昂的「傳佩脫」來揚眉吐氣的李文龍，亦不是要以「薩克斯風」來載奏載舞的李文龍。就身份言：李文龍雖曾二度加入歌劇團，但他是歌劇團的一員，卻不屬於歌劇團的成員；他雖在酒家為酒客奏唱，但卻不與他們全然混同，最後，雖回返沙河鎮，他是沙河鎮民的一員，卻又區別於所有沙河鎮民。他是一個孤獨到沙河吹奏的人。《沙河悲歌》中，作者對群眾的本質總有巧妙的暗示，李文龍眼中的他人（群眾），不論是劇團表演者或看表演的人，總是「睡著」，總是「膚淺而好奇著」，他們是一群「望不盡一切事物的充滿傳奇的內部」（10）的人們，唯有一人，小說中為李文龍父親揀骨的揀骨師，他是李文龍生命的啟示，他是一個「不屬於所謂的正常社會」之人，亦是李文龍眼中，「一個無比崇高的人物」（104），來看小說如此描寫李文龍眼中的揀骨師：

> 那位小老頭子似乎不屬於所謂的正常社會，也不與所謂的正常社會人相來往，他是一個無比崇高的人物，當他用破瓦和鐵器刮去沾黏的腐肉，再用銀紙擦拭骨頭時，他想他是一位神，一位在暗藏的內心憐憫人類的神。他永遠低垂著眼簾默思這所謂正常的社

> 會人類，他不愛有肉體的人，他只愛那些擦亮的白骨，把它視為自然天形的藝術品，反覆撫摸，審視形狀，考量類別，而不使他們沾染一點塵埃。（104）

這段話給筆者甚大的思索。我們注意到撿骨師的動作：刮去、擦拭，因而在腐肉之上，「自然天形的藝術品」誕生，自污穢中提煉純淨，藝術來自污穢卻又超越污穢，這便是「一切事物的充滿傳奇的內部」，這便是撿骨師的表演，能夠望進、且實踐這樣傳奇內部的人便是神了。而這一刮去、擦拭腐肉的敬謹姿態，便是憐憫的本身，便是愛。此一如魔術般的「揀骨」之最大奧義：「化死為生」，不正是所有偉大藝術所要致力追求、傳達的境地？我們以為，這是作者對李文龍酒家奏唱的另一種表述，吹奏的力量在此，書寫的力量亦在此。揀骨便是吹奏，便是書寫，便是探入命運、探入傳奇內部的藝術本身。真正的藝術家是一個在腐肉前敬謹莊嚴的撿骨師，那是李文龍的願望，亦是所有向「生命藝術性探求」的人的希望。

七、在死亡前，聽「沙河淺流潺潺細唱」

這是最後的關口了。病、殘、窮之後，人類生命意志到不了的地方：「死亡」，一片黑暗、靜寂與不可能之地，這是生命最深的傳奇內部。作為吹奏者（揀骨師）的李文龍還能怎麼吹奏（揀骨）？還要吹奏（揀骨）嗎？寫到此，筆者也感到一種文字無以為繼的感覺，但現在，此一問題也化為筆者內在迫切的問題了。還好，小說暗示我們「沙河」做為命運之流的隱喻，它是神秘的本身，我們得回到「聽」「沙河淺流潺潺細唱」。小說對「沙河」與「死」的關連，有這麼一段描述，是時，李文龍面臨須在所愛的彩雲與妻子玉秀擇一的問題。而這也是小說最後一次的沙河描述：

他又點燃一支煙，聆聽跳水谷水頭處潺潺流來的水聲，另一個潺潺流去的在水尾的地方同時傳來。天快要破曉。跳水谷的水面始終寧靜不動，在這平坦如鏡的所在，一直都是死亡和活躍兩種不同情調的場景。沙河自坪頂山發源流經土城梅樹而來。他決定追隨葉德星歌劇團時，是一個不相信命運注定說者；現在他面對這沙河最幽寂的水潭，似乎已變成不折不扣的宿命論者了。但他知道，宿命論與非宿命論猶如錢幣的兩面；當錢幣的一面呈現在面前時，另一面便埋藏在底下。

而誓不兩立的兩個女人中，必定要走掉其中的一個。（105）

……

二郎說，現在已不是在兩個女人中選擇哪一個的問題，是到了生命開始認知的真正課題。（109）

直觸現象界之上的本質問題。小說曾提到，「跳水谷」是許多人溺水或跳河死亡之地[19]，然而以上引文中又巧妙透露「在這平坦如鏡的所在，一直都是死亡和活躍兩種不同情調的場景」。好，現在我們得把「化死為生」的「揀骨師」請出來，看他如何施展「撿骨」的魔術。面對現象界的「死亡」極限，什麼是「活躍」呢？二郎（現在他便是撿骨師了）開始說話了，關於死亡的課題，二郎說：「是到了生命開始認知的真正課題」，從撿骨師到二郎，原來向一片意義沉默的大地（死亡）的「擦拭」（向死求活），便是生命的「真正認知」。現在，我們且安靜傾聽文龍心中，他與二郎的真切對話，我們試從接續上段引文開始：

二郎說，現在已不是在兩個女人選擇哪一個的問題，是到了生命開始認知的真正課題。他想：二郎的確說的正確，我的這位老弟

[19] 小說有這麼一段敘述：「他繼續往上游走，來到長有八十公尺，寬有二十公尺的跳水谷。這是魚販金水跳水死亡的地方，是叔父天來早年溺水的地方，是南勢嶺的瘋婦金妹跳水的地方，是許多小孩不慎溺死的地方；水面平靜無波……這是沙河床中且深且大的水潭。」（49）。

是我真正的知己。他又想：我已經到了清醒的時候，我的徬徨的生命應告終結了，應該開始進入真正認知的時候，雖然我隨時會嘔血而死，畢竟讓我活著獲得這一覺悟。

他突然清楚地了解那位撿屍骨的老頭，他相信那小老頭子在年輕時也是和任何所謂正常的社會人類一樣，希冀所謂不被輕卑的職業。經過了風霜，他沉默了，他面對別人所不敢面對的事物，他是認識自然的人，他甚至認識天上的神。……而我也曾經有過野心勃勃追求技藝的理想，他想。

二郎說得對，我承認現在愛樂器克拉里內德比愛女人、財富、名譽更甚，他想：我的克拉里內德和我內心的靈感便是我的女人、財富和名譽，他這樣想。

二郎說：「你必須把自己變成一支長長瘦瘦黑黑的克拉里內德。」（109）

這是二郎與文龍的對話，也是撿骨師與文龍的對話，更是在「死亡」面前，文龍與文龍自己的對話。「你必須把自己變成一支長長瘦瘦黑黑的克拉里內德。」這是生命的決志之說、清醒之說，也是人要真正成為他自己的「自然之說」，對吹奏者文龍言，「成為他自己」便是成為「吹奏者本身」，在他與吹奏之間無他物阻隔，他就是吹奏者，他與「克拉里內德」在「吹奏當下」會合為一，他是「克拉里內德」，「克拉里內德」亦便是他。生命以吹奏而活，以吹奏所發出的音聲叩死亡之沉寂，「聲音」便是活著的証明。小說最後一段，作者與李文龍「會合」為「吹奏者」，對自己，對克拉里內德，對所有共在生命之流的「藝術家」說道：

是的，當我注視樂器克拉里內德時，就像是看到為肺癆折磨成乾瘦的我，他想。我的肺裡充滿肺癆的細菌，我的樂器克拉里內德的內壁也沾滿那種細菌，他這樣想。他回憶著：有時，我會夢見樂器克拉里內德，它直立起來發出神經病似的尖銳的叫聲，因此我想樂器克拉里內德有時也會夢見我。（110）

專一定志、矢志不移地吹奏，活於吹奏當下，活於「李文龍」與「克拉里內德」的合一。這是一個吹奏者對死亡最大的反叛[20]，亦是吹奏者在命運的可能與不可能之間，毫不保留、全身以赴的實踐，這是「吹奏者」的宿命論：用吹奏來反死亡宿命之宿命論。因而，對吹奏者而言，在死亡面前，只有吹奏、吹奏、吹奏，生命是一條吹奏之流。沙河、音樂與自我，這是吹奏的真理，亦是所有藝術的真理。於是讓我們再重新回到小說（生命）的起頭，在那裡，那個以「李文龍」為名的藝術家正孤獨地面向沙河吹奏著……。

八、結論——追求的技藝藝術到最後會轉來發現自我

透過生命、河水與音樂的相互隱喻，本文以「沙河的潺潺細唱」、「生命矢志不移的吹奏」，與「不間斷地詢問吹奏之義」三組音程討論《沙河悲歌》的寓意，如音樂曲式的：出發、轉調、變調而再現主題原調之發展，在《沙河悲歌》中，「吹奏」不僅是一個技藝問題，更是一個在時間歷程中展開的生命課題，這是七等生對李文龍吹奏生涯的敘事鋪排。當李文龍必須在吹奏中「懂得什麼是生活和賦格」，並領悟：「追求技藝藝術到最後會轉來發現自我」，我們遂知道藝術的問題，永遠要置放於更本源的「生命藝術性」背景中加以反思，這是藝術創作的最神聖與奧祕處。

將小說擺置在「生命藝術性的探求」課題下，李文龍的離開與重返沙河鎮，其中所暗示的「自我表達」之需要值得注意：兩次離開皆意味

[20] 事實上，在小說中，一次李文龍與彩雲的對話中已有此暗示。是時，彩雲要李文龍放棄吹奏與他一起到桃園做生意。李文龍分別答以：「你知道我的困難在哪裡，但所有的困難都可以越過，唯一我不能放棄的是奏唱。」以及「我不吹奏，我就會很快死亡。」（96）。

著李文龍對「我是誰？」——此一問題的熱切尋求。因而如此展開的吹奏之路是不能與世俗謀生的吹奏等同的，真正的吹奏所要實踐的，是一條生命的自我傳達之路，在《沙河悲歌》中，自我傳達之路甚且需要與生命內在的「母親」、「父親」所象徵的：依賴、安全、自尊、力量之需索對抗，因而在李文龍的吹奏歷程中，幾度呈現極度徬徨、恐懼之姿，可見成就一個藝術生命，遠非想像中的容易。

以沙河的時間之流隱喻著生命的流動性，藝術所要傳達與追尋的「我」，已非一個抽離於時空境遇的「我」，而是一個能否在變動時空當下，不斷與命運「會合」、「遭遇」（encounter）的「我」，因而藝術的熱情實源自人是否真正地「介入」了自己的命運之流中。小說的敘事裡，第一次加入歌劇團的李文龍在極度徬徨之時，問：「我的藝術在哪裡？我要從哪裡著手尋求它？」我們知道這熱情已不可能透過外在技藝的轉換來解決（由傳佩脫轉為薩克斯風）；同樣的，在第二次參加歌劇團時，李文龍面對歌劇團在衰敗，人事在離散的虛無痛苦時，他以躲入婚姻來逃避不安，並尋求生活的安穩，這樣的決定卻反讓自己墮入更深的絕境中。對李文龍言，藝術需來自於他與客觀世界的真正遭遇，因而所有盤繞於他的生命暗影，如追求光榮與成就而不可得的自卑、無能、病殘與一事無成；尋求依戀、肯定與掌聲而不可得的軟弱、邪惡、自憐與依賴……種種種種會導致他生命翻覆的威脅，皆是他必須以吹奏去「會合」、「遭遇」的素材，「內在感覺甦醒的地方，才是吹奏開始的地方」，藝術是人與自己，與他人，在生命與生命間的「發源、會成、通過、與流向」，直匯流為「一種真正人性的氛圍世界」的大海，因而藝術是人在虛無與絕望之前的「提煉」與「創造」，「自污穢中提煉純淨，藝術來自污穢卻又超越污穢」，這是小說中的揀骨師對李文龍的啟示，不也是藝術所要致力傳達的真理？

於是「藝術」的真理來自於人對「生命藝術性」的真切實踐，這是小說中，李文龍在死亡鄰近前，以專一定志、矢志不移的吹奏來展現其生命之音的意義，聲音是叩死亡之沉寂的本身。在命運的可能與不可能

之間，毫不保留、全身以赴的吹奏實踐，正是生命、河水與音樂相互隱喻的「生命藝術性」奧秘所在。

The Place of Inner Resurrection, the One to Start the Playing — A Study on A Search For Arts of Vigor in *Sha Hê Bei Gê*（*Lament of The Sand River*） by Qi Deng Sheng

I-Ling Hsiao

Abstract

As the art of time, music has been recognized as the "purest" and "most abstract" symbolic activity as what presented by the expression, advancement and completion of musical melody is exactly the progression of temporal dynamics; the dynamic meaning of tune structure featuring the evolution of scale and contrast of step in the structure of musical composition as well as the reintegration following the melody of contradictory tension is exactly like the course of life's self-expression. The ending-beginning repetition of the melody of musical note is like a search of life and an analogy of river flowing through the time.

This essay aims to take the mutual metaphors of vigor, river and music as the key path in interpreting *Sha Hê Bei Gê* （*Lament of The Sand River*） by Qi Deng Sheng by bringing up and discussing how the three intervals of "murmur of the sand river," "unswerving playing of vigor" and "incessant inquiry over the signification of playing" are interwoven into one melodic novel abounding in rhythms. With the near advent of his death in *Sha Hê Bei Gê*, Li Wenlong tells his younger brother Erlang in front of the sand river that he eventually "knows what is vigor and fugue" and further realizes that "a pursuit of mastery and art will eventually lead to a sense of self-finding" among which the entertained signification of playing gets the three melodies of sand river, playing and self-awareness to reemerge the development of thematic original tune with the musical forms of starting off,

passaggio and change of tune, thus composing one melancholy and appealing tune of “art of vigor.” This essay deems it the key to interpret *Sha Hê Bei Gê* and have a glimpse of Qi Deng Sheng’s views over arts as well as to have a retrospect over the meaning of “art of vigor” betoken by the source of artistic creation.

Keywords: Qi Deng Sheng, *Sha Hê Bei Gê*, Aesthetics, Art, Modernism, Artistry