

隱遁者的生存美學——七等生《譚郎的書信》 的自我書寫與自我建構*

朱芳玲**

摘 要

七等生作品中，「不完整性」一直是他作品獨特風格所在。一九七三年，七等生在《離城記》以「不完整性就是我的本質」概括自我；一九八五年《譚郎的書信》中，七等生再謂：「我這一生唯一具有意義的事就是完成自我。」本文想探究的是：以「不完整的本質」要完成自我的建構，如何可能？

本文從現有研究成果之詮釋觀點轉向，把《譚郎的書信》視為是把自我當作「藝術品」雕琢的藝術家譚郎以「不完整的本質」完成自我建構的方式、過程與結果的作品。譚郎將生活視為藝術實踐，以一再重複的「自我差異」與「自我再現」的「越界」書寫，形塑自我成為一個他從來沒有成為的人——一個越界／生活／寫作的藝術家，將自己安身立命的方式以風格化的形式呈現，發展出獨特的生存美學。

關鍵詞：七等生、譚郎的書信、自我書寫、生存美學、傅柯

* 本文對傅柯生存美學作為文本詮釋的理論基礎，曾多次就教於中央研究院歐美研究所黃瑞祺研究員，黃研究員寶貴的意見使筆者獲益良多，謹此深致謝意。《興大中文學報》兩位匿名審查委員給予諸多寶貴建議，使本文論述得以更為周全，在此一併致謝。

** 長庚科技大學通識教育中心副教授。

Existential Aesthetics of a Recluse——Existential Aesthetics of a Recluse: Self-writing and Construction of Subjectivity in Chi-teng Sheng’s *Letters of Tan Lang*

Chu Fong-Ling*

Abstract

“Incompleteness” has been a central and unique feature in Chi-teng Sheng’s writings. In 1973, Chi-teng Sheng wrote in *Leaving the City*, “Incompleteness is my innate character,” which conclusively summarizes his self-portrait. In 1985, he wrote again in *Letters of Tan Lang*, “The only meaningful thing in my life is to complete myself.” Therefore, this study aims to discuss how it is possible for him to construct his subjectivity out of an incomplete intrinsic quality.

This study reverses the gender power, and views *Letters of Tan Lang* as a work in which the author constructs, shapes, and performs himself through his “incomplete innate character”—as if he, Tan Lang, carves his self-image as an artistic work. Tan Lang regards life as an artistic practice, who consistently writes “transgressively” through revealing “self-discrepancy” and “self-representation,” molding a self that he never becomes—an artist who transgress, writes, and experiences life. He takes shelter in his idiosyncratic writings and develops a unique sense of existential aesthetics.

Key words: Qi Deng Sheng, *Letters of Tan Lang*, Self-writing, Aesthetics of Existence, Foucault

* Associate Professor, Center for General Education, Chang Gung University of Science and Technology.

隱遁者的生存美學——七等生《譚郎的書信》 的自我書寫與自我建構

朱芳玲

一、前言

在台灣文學史上，七等生是一位風格相當特殊的小說家，其作品最大特色之一，是自傳性色彩濃厚，內容不僅是其人生經歷的揭示，同時也有相當充份的「自我」寓意其中。七等生自述其創作理念時曾說：「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做為出發，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，倘若我身臨其境的話。」¹又說：「在那些長短不一的篇章裡，外在的世界與內在的世界，我都兼顧到；對於自我與世界之間，我完全依照我的習性、感情和理念記錄我在世界中經驗的事。甚至以我為主題，來探求生命哲學。」²證諸已發表的百多篇長、短篇小說和詩作，作品的確串聯了他個人多種生活經歷，每一部作品僅是其現實經歷的一部分，若檢視所有的作品，則隱約可見一脈絡清晰的精神軌跡。

對於把「寫作」視為一項記錄自我生命歷程工具的七等生而言，其作品其實有一貫關切的命題。他自言：「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。」³七等生總是不斷反覆審視自我人生經驗，有些生活經驗片斷的描述大同小異，有些則被重新審視，再賦予新的意義。對於這種作品主題、場景、意象「互見」的特色，七等生曾在《離城記》一書開頭以加大的黑體字：「不完整就是我的本質」自我呈示。⁴廖淑芳把七等生此種自傳式的寫作，稱為「憂鬱書寫的寓言」，此一特殊的寫作方式，乃因七等生「求取生活本身的自由，片斷，成為精力體力消逝前捕捉那即將消逝的歷史的唯一方法。這些表面的斷片是以『我』的意識來統整的，除非我消亡，否則它永遠不完整，也就是說，他的『作品』就是他的全部的生命經驗。」⁵蕭義玲則把七等生此類結合自我敘

¹ 七等生：《離城記·維護》（台北：遠景出版社，2003年），頁336。

² 七等生：《一紙相思·情與思（小全集）序》（台北：遠景出版社，2003年），頁282。

³ 七等生：《一紙相思·散步去黑橋》（自序），頁286。

⁴ 七等生：《離城記》（台北：遠行出版社，1973年），頁1。

⁵ 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：清華大學中文研究所博士論文，2005年），頁248。

事和寓言體的小說稱為「自傳式寓言小說」，以七等生對自己進行一種自審式的反覆觀看，在作品中反覆咀嚼自己的人生經驗，並在此過程中形塑自我，視為七等生作品獨特風格所在，「七等生的創作與自我的形塑息息相關，因此，同一經驗，可以透過重新解釋賦予不同的理解與意義，這個過程展現了自我塑形與再塑形的意圖，只要一息尚存，對於自我存在意義的重新詮釋就不會停止。」⁶本文認為，無論視為「憂鬱書寫的寓言」或「自傳式寓言小說」，對一位哲思性格濃厚、自傳性色彩強烈的作家七等生來說，對「自我」的關切本就是他的作品鮮明基調，不論作品形式如何扭曲，其本質均可歸為「自我」世界的抒發。所以，了解七等生如何透過寫作展開「對內在生命世界的闡述」或呈現自我本質，也就成為理解七等生書寫意義的關鍵。

就一位以「寫作」追求自我、形塑自我的作家七等生來說，《譚郎的書信》在其寫作歷程中佔有相當關鍵的地位。《譚郎的書信》是在1980年出版《銀波翅膀》，時年四十一歲的七等生在「決定暫時停筆撰寫小說」後五年所發表的長篇小說。⁷1981年七等生在一篇以寫給讀者的覆函方式呈現的文章中，清楚交代他「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。⁸

由以上引文看來，七等生暫停寫作小說，與其作品長期被評論者視為晦澀難懂，且招致諸多爭議性討論有關；再從他說：「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」可知，《譚郎的書信》是七等生在中斷創作、「閉關」做進一步的「學習與閱讀」後所完成的作品。對一位以寫作為終身職志，且明言「一個人心中沒有愛也沒有創作就等於死了」的作家來說，⁹要做下暫時停筆撰寫小說的決定，其實是基於對創作的反思。關於這點，七等生在1981年出版的生活札記《重回沙河·生活的代價》中有所說明：

回憶我以前的寫作，我是具備藝術的高貴品性，所以我能寫出一些好作品來；但

⁶ 蕭義玲：〈自我追尋與他人認同——從「自律作家」論七等生的寫作風格及意義〉，《中央大學人文學報》第37期（2009年1月），頁132。

⁷ 見《七等生全集》十冊後所附之七等生自撰的「七等生生活與創作年表」。

⁸ 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。

⁹ 七等生：《重回沙河·昨日非我》（台北：遠景出版社，2003年），頁181。

現在我被某種生活的騷擾驅散了這種氣質，變得俗不可耐，而且充滿了內在的憂慮。為什麼我會陷入於這種絕境呢？因為我空費心機於日漸繁富的生活，以致成為一個自我嘲諷的虛偽者。現在我從這惡夢中醒來，感到滿身的倦怠。我盼待精神的復原，想找回我原真的面目。這幾年生活的代價就是矛盾和痛苦。現在我十分明白，一旦我違背自己，想虛偽的改換自己，欺瞞自己時，我就不是一個純粹的藝術創作者。現在我是被這社會遺忘了，是我有意無意地做到這一點，這樣做還需我付出對自己的誠摯，因為沉默是必要的，不必硬撐著自己過去的形象來蒙騙別人；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。¹⁰

這樣看來，這是一個在寫了十八年的小說後，自覺遭遇創作瓶頸的小說家對創作的省思與沉潛願望的表達，同時其中也蘊釀著對創作形式／寫作的另一次探索：

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，墾掘我內心的容量，發現我欣然喜悅的語言，到那時才是我重又動筆的時候。¹¹

由此可知，《譚郎的書信》是一位渴望突破原有創作模式的作家，在創作生命再度復甦後，以全新的藝術形式呈現的作品。書中，七等生藉譚郎的口說：「我這一生唯一具有意義的事就是完成自我」；又提及此種新的書寫形式，是為了「在感情和寫作上做一次奇特方式的磨練。」（頁 125）從這裡我們可以確定，《譚郎的書信》不僅在表現形式上有所突破，同時也是七等生對自我所進行的一次新的探索與建構的完成。

陳麗芬在一篇解讀台灣學界「七等生文學研究現象」的論文中指出，七等生作品之「旋起旋滅」的不穩定形式，正是他文學成就中最突出的創意，構成作品特殊吸引力所在，而其小說那刻意的永遠「不完整」的狀態，正是七等生身為作家的存在理據，唯有不偏離文本的「不完整性」問題，才能進入七等生小說藝術的核心，對其作品的歷史與社會意義，以及他作為台灣「現代」作家的重要性有更進一步的認識。¹²廖淑芳引述陳文對七等生「旋起旋滅」文本形式之根源分析後表示，形式的「旋起旋滅」正說明了七

¹⁰ 七等生：《重回沙河·生活的代價》，頁 172。

¹¹ 七等生：《重回沙河·內心的兩難》，頁 168。

¹² 陳麗芬：〈台灣現代主義文學的另類想像——以七等生為例〉，《現代文學與文化想像——從台灣到香港》（台北：書林出版社，2000年），頁 85—86。

等生作品所表現出來的「藝術體制與生活真實的割裂」，而「如何找到一個適當的形式以將自己對『真實』的捕捉適當的呈現，才是他永遠追尋不到的真實，也是他所謂『不完整才是我的本質』的原因。」¹³就陳、廖兩位學者對七等生作品形式特點的觀察與分析，本文的看法是：文本的「不完整性」的確是理解七等生作品的關鍵核心，然就研究一位強調以寫作建構自我的作家言，更重要、同時也需要進一步追問的是：若七等生明知以「不完整的本質」追求自我真實的「完整」呈現是一項「不可能的任務」，那麼這種刻意「不完整」的書寫形式對書寫者的意義是什麼？也就是說：七等生為什麼堅持要這樣寫？我們透過何種詮釋途徑才能將七等生以「不完整的本質」追求自我建構的方式、過程與結果呈現出來，以清楚定位七等生在台灣文學史的歷史意義與價值？準此，本文問題意識的提出與解決將建立在這樣的提問上：1973年，七等生在《離城記》以「不完整就是我的本質」一詞概括自我；1985年《譚郎的書信》中，七等生（譚郎）再謂：「我這一生唯一具有意義的事就是完成自我」。若「不完整就是我的本質」是七等生創作生涯前期（1962—1973）對自我本質的概括，那麼再經過十二年的筆耕歲月（1974—1985），他如何以「不完整的本質」完成自我的建構？也就是說：要以「不完整的本質」完成自我的建構，如何可能？

本文以〈隱遁者的生存美學——七等生《譚郎的書信》的自我書寫與自我建構〉為題，旨在探求以「隱遁者」自我定位的譚郎以「不完整的本質」完成自我建構的方式、過程與結果。論文試圖在目前學界解讀《譚郎的書信》的觀點上作一詮釋架構的轉向，以新的詮釋進路勾勒譚郎改變自我存在樣態以完成自我建構的動態過程，探究譚郎如何透過書寫技藝，將自身特有的安身立命方式以風格化的形式呈現，發展出獨特的「隱遁者的生存美學」。

二、轉向與回歸——我這一生唯一具有意義的事就是完成自我

《譚郎的書信》（以下簡稱《譚》書）由敘事者「我」（即「譚郎」，諧音情人的「檀郎」）歷時九個月（8月2日至次年4月24日）的時間，寫給遠在美國求學的女友的九封書信構成。

就書寫形式來看，《譚》書與七等生以往創作最顯著的不同是：全書以「書信體」寫就；與一般書信傳遞有別的是，《譚》書只見敘事者「我」寫給女友的信件，未見收信人女友的回函。質言之，《譚》書是由譚郎寫給女友的九封「書信」構成的「獨白」「書信體」小說。就《譚》書以「獨白」「書信／日記」體形式呈現之寓意，胡錦媛提出以下說法：

¹³ 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》，頁17—18。

男書信作者譚郎與他女友的往來媒介名為對話式的信件，其實卻是他獨白式的日記；……做為敘事媒介的信件在《譚》書中只指涉向自己本身，除了它本身的現實（reality）以外，信件並不意指任何其他事物。……譚郎並不真正意欲與女友溝通，他所要捕捉追尋的是他的鏡像反射。……在浪漫布幔下遮蓋著男性中心沙文主義因此是《譚》書令人側目的一點。……既然他愛戀的對象只是他個人慾望的投射，譚郎是極其自戀的。……徵諸自戀的這種本質與譚郎在全書敘事中的主控形勢，我們可以瞭解到為何他的日記構成了整本書的全部素材，以及為何他要吊詭地把日記稱為信件。……在《譚》書中，譚郎女友的回信也未曾出現。……全書唯一可聽到的聲音只是譚郎的。她的回信被壓藏，她的意識世界被取代，她的發言權被剝削。他篡奪她的語言空間（linguistic space）以致於她被加上括弧、被邊緣化、被放逐到想像的領域（realm of the imaginary），終至變成「缺席」和「沉默」。¹⁴

就胡文從性別權力關係的角度對《譚》書中女友聲音的「缺席」與「沉默」所提出的譚郎「自戀」本質說，蕭義玲對此詮釋架構有一研究視角的轉向，即：「當小說明顯的是以男女之間的通信作為書信的主題時，讀者是否一定要將它視為一個現實生活中的『性別文本』來解讀？」¹⁵本文於此有相同看法，然與蕭文從藝術創作者的角度出發，將《譚》書視為是一個虔誠的藝術家獻給心中永恆女神（繆斯）的禱詞，而將該書置於「獻給黛安娜女神」此一特殊的「對話性」網絡解讀的詮釋進路有別，本文將從以「隱遁者」自我定位的譚郎其生命形態與《譚》書的表現形式出發，以此作為詮釋的起點。

從六〇年代起，七等生就以個人經歷為基礎，在作品中塑造了一個個既自卑又自傲、孤僻又叛逆，在現實環境中屢遭橫逆，因而離群索居，以思想為樂的「隱遁者」角色。譚郎自陳：「假如你能揣摩我寫〈隱遁的小角色〉的動機，那時我已冥冥中自知我的形態已經存在了。」（頁74）〈隱遁的小角色〉中的「隱遁者」亞茲別，是個沉溺在自我孤獨的情緒中，不理會外在毀譽的孤獨行者。譚郎在寫給女友的書信中提及「隱遁者」的個人特質與處世哲學是：

除了有什麼特別的機緣，否則我與外界幾乎不來往，我和所認識的人保持一種疏遠而淡默的友誼，除了和我的生命有直接的關係外，我很少去關懷那些生活和成就超乎一般水準之上的人。我的感情主要有兩端，一個是直接涉入我生命體的，與我同樣思想和享受生命的熱情，互相關愛也一起憂患共甘苦；另一個是扮演社

¹⁴ 胡錦媛：〈書寫自我：《譚郎的書信》中的書信形式〉，《中外文學》第22卷11期（1994年4月），頁73—78。

¹⁵ 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37卷3期（2009年2月），頁92。

群的一份子所應負的責任和義務的道義情感，也就是我所賴以維生的工作，譬如我是小學老師，還有我是個創作者，關於後者我便不必詳說了。¹⁶

也因為隱遁者刻意自外於社會群體，故早期七等生研究中，某些論者把七等生小說那些明顯被社會群體排斥的主角視為「社會棄子」，¹⁷並加以個人主義者、頹廢的虛無主義者、自戀狂等負面評價。面對論者的批評，譚郎在寫給女友的信中有自己的看法：

許多人批評我是逃避現實的作家，自戀狂者，我自樂於我個人的想法和表現有什麼不可呢？那些批評都不能構成對我的威脅，只說明他們是什麼傢伙而事實上並不了解我。我不想讓人完全的了解，雖然我的文字語句如此清晰條理，但他們不知那裡面所說的到底包含著何事；因為讓人完全了解在現勢上便易於被人利用，……我從小就受到生活環境的磨難，受到同學的猜忌，受師長的愚弄和誣讒而充滿痛苦，現在我知道如何保護和藏匿自己。……在古今自傳性的著作中，我最愛盧梭的懺悔錄。我和他的不同之處在於他晚年完全是逃避迫害和病痛的折磨，而我並不恐懼這些（我並不如他有名），所以還能編織夢想讓自己容納其內，還能瞧見理想的愛人，呈現不息的生命力。（頁 76）

由此可知，「隱遁者」的確是譚郎在經過成長創痕、文壇毀謗等生命磨難後，刻意塑造的生命形態，一方面他自樂於個人的想法和表現而漠視外界的批評，認為「當有些在自我範圍內我行我素時，人們應該尊重個別生命思想的獨立和自由的權力」（頁 49）；另一方面，他也將自身的存在視同一件藝術品，積極形塑自我為寫作的藝術家。與《譚》書同時期創作的的生活札記《重回沙河》中，七等生明言：「選擇從事一項藝術創作就是表達自己的本質，……本質是什麼？我不能說明它，只能從直接的表現上呈現它……。」¹⁸完成《譚》書後，七等生沿續此一「書信體」形式所寫就的《兩種文體——阿平之死》中，七等生又說：「就藝術而言，一個更重要而並不怎麼為人探索和知覺的創造奧秘，甚至是指一種生活之道的形態和內涵而言，不懼毀譽的表達出自我的樣相是可貴的。」¹⁹這樣看來，《譚》書雖以男女情書的形式呈現，但誠如譚郎言：

¹⁶ 七等生：《譚郎的書信》（台北：遠景出版社，2003年），頁 8。本文所引《譚郎的書信》文本，皆出自此書，再有引用，於引文末標頁碼，不另註。

¹⁷ 如〈隱遁者〉的魯道夫、〈跳出學園的圍牆〉的劉武雄、〈精神病患〉的賴哲森等人。「社會棄子」一詞，出自呂正惠：〈自卑、自憐與自負——七等生「現象」〉，《文星》第 114 期（1987 年 12 月），頁 120。

¹⁸ 七等生：《重回沙河·自由的靈魂》，頁 29。

¹⁹ 七等生：《兩種文體——阿平之死》（台北：圓神出版社，1991 年），頁 2—3。

我一向就有這種觀點和習性，不忽視生命在時空進行中的作為，這也是一個寫作者應具備的精神，不讓靈思任其飄搖和消失。綜觀我過去的創作，亦都依照這個原則，才能組成一條明顯的創作歷史，自我塑造成一個自許的形象，完成其應行的職責，任何藝術家或學者或生活中的人們，都是憑依其不輟的工作而存活著，否則生命就毫無憑靠了，也就無所謂生命的事實了。(頁 88)

譚郎寫信給女友，除了向戀人述情外，最主要的目的就是「完成自我」，也就是自我形塑成一個「寫作」的「藝術家」形象。譚郎說：「這彷彿是我的日記，都是完全單獨為你而寫的；其實也不是單為你，也為我自己。」(頁 17) 又說：「我現在說不出我創造的奧秘是什麼，但卻瞧見了一個我想去完成的藝術品的面貌是什麼。」(頁 91) 於是，《譚》書就從男女間愛意交流的書信作品，轉向成為把自我當作一件「藝術品」創作的藝術家譚郎完成自我建構的作品。

譚郎這種把自身當作藝術品創作的生命／書寫態度，從晚期傅柯 (Michel Foucault, 1926—1984) 「關注自身」觀點來看，就是一種生活／書寫態度的「轉向」與「回歸」。傅柯提出的「關注自身」是一種對待自身、他人以及世界的態度和觀看方式，它強調將注意力由外轉向「內」，從外部、他人和世界轉向「自己」，關心自己以及自己與周遭的各種關係，在自身的中心確立自己的目標，同時也對自身進行一系列生活實踐來提升自身精神生命的風格與境界。²⁰ 這種「轉向」並「回歸」自身的態度與觀看方式，在傅柯看來，就是一種現代性「態度」的展現：

我說的「態度」是指對於現時性的一種關係方式：一些人所作的自願選擇，一種思考和感覺的方式，一種行動、行為的方式。……現代性不僅是相對於現時的關係形式，它也是一種應同自身建立起關係的方式。現代性的自願態度同必不可少的苦行主義相聯繫。成為現代人，並非接受身處消逝的時光之流中的那種自己本身，而是把自己看作一種複雜而艱難的製作過程的對象；……現代人並不是那種去發現自己、發現自己的秘密和他的隱藏的真理的人；他是那種設法創造他自己的人。²¹

也就是在與現實世界的互動過程中，將自己作為對象，進行自我修煉，把自身的存在變成一件藝術品——一種新的、自我創造的「主體」。這種「主體」是個人選擇的生活方式，目的是希望過一種美的生活，同時將這種美好生存的記憶留給他人，展現一種獨特的生

²⁰ 傅柯 (Michel Foucault) 著，余碧平譯：《主體解釋學》(上海：上海人民出版社，2006年)，頁 12。

²¹ 傅柯 (Michel Foucault) 著，顧嘉琛譯：〈何為啟蒙〉，收入杜小真編選：《傅柯集》(上海：上海遠東出版社，2003年)，頁 534—536。

存美學。²²本文認為，譚郎把自身視為一件藝術品創造的方式，就明顯表現出這樣一種「轉向」與「回歸」自身的生命／書寫態度，它形成一種獨特的寫作風格與氣質，確立了七等生在台灣文學史的歷史意義與價值，此風格與氣質可以用譚郎所說的一句話加以概括：「我這一生唯一具有意義的事就是完成自我。」（頁 55）

確立《譚》書乃「隱遁者」譚郎之生存美學的展現，接下來的問題即是：譚郎如何把自身存在變成一件藝術品加以創造，使自己的生命／生活變成具有審美價值及風格的作品，以「風格化」的方式展示獨特的生存美學？

三、書寫，作為一種自我技藝：「自我書寫」與「自我建構」

傅柯認為要形塑「自我」成為一個「主體」，必須運用「自我技藝」。²³這種「自我技藝」就是讓個人透過自己或他人的幫助，轉變自己的身體和心靈、思想、行為以及存在樣態，建立自我與自我的關係、自我與他人的愉悅關係，使自己成為一個倫理主體（主體化）。²⁴在論及自我技藝時，傅柯非常注重書寫的意義，視書寫是關注自我、建構自我最主要的方式，他從「個人筆記本」以及「通信」兩個面向討論書寫如何建構自我：前者把看到或聽到的東西加以轉寫、挪用，將其中的真理據為己有，如同建構一個「身體」般將自我建構成一個理性行為的主體；後者構成某種展示方式，也就是將他人的凝視與自我凝視協調起來。²⁵就一個寫作的藝術家來說，「自我」是需要寫出來的東西，因此，在譚郎形塑自我為具審美價值與風格的藝術「主體」的過程中，「書寫」也發揮了極重要的功能，是譚郎建構自我為藝術家（主體）最主要的「自我技藝」，《譚》書不僅是他的「日記」——其中包括閱讀與思想心得筆記（頁 72、74、77、79、87），同時也是他寫給女友的「書信」。

（一）「自我書寫」以「自我展示／凝視」

《譚》書敘事之始就是譚郎寫給女友的第一封信，內容提及等待女友來信的思念，啟動譚郎給女友寫信的欲望，在未來一年的時間內，他要隨時給女友寫信，將心中思念以及隨之而起的意念化為文字，傳達給女友：

我希望隨時給你寫信，就像你在我的身邊，我可隨時對你說幾句想到的話；有如

²² 傅柯（Michel Foucault）著，上官燕譯：〈論倫理學的譜系學：研究進展一覽〉，收入汪民安主編：《傅柯讀本》（北京：北京大學出版社，2010年），頁 298。

²³ 本文此處採傅柯觀點，把「自我」和「主體」視為不同概念，「主體」是「自我」透過「自我技藝」的運用後被建構出來的結果。

²⁴ 傅柯（Michel Foucault）著，吳燕譯：〈自我技術〉，《傅柯讀本》，頁 241。

²⁵ 傅柯（Michel Foucault）著，吳燕譯：〈自我書寫〉，《傅柯讀本》，頁 335—348。

我們生活在一起，我要將生活的一切都告訴你，在這一年內，什麼事都可以放開，卻必須記載一切我思和我做的事讓你知道；在這一年內，我們就憑著思想而生活在一起；雖然我們之間有千里的海洋相隔，這對生命並非沒有而應該是極有意義的。(頁4)

譚郎與女友的愛戀關係是引發他寫信／日記的契機，而這也是譚郎嘗試新的文學形式的開始。寫信／日記給女友作為譚郎建構自我的「自我技藝」，它對譚郎有兩層意義：其一，從現實角度觀之，這是已婚的譚郎在法律的禁令下所從事的書寫行為：「我只能和你偷偷地以片紙來往敘情，因為進一步則法律所不容許」(頁50)；其二，就藝術形式言，日記／信件形式是譚郎用來實驗表現技巧的新工具：「這種日記的方式是小說形式的追求者最後解脫的堡壘，無比的自由和奔放，正合乎我的不羈性格。」(頁63)然而，值得我們注意的，則是「寫信給女友」此行為在譚郎建構自我的過程中所顯示的意義：

我敬重你是因為你是一個純潔的少女，像我久遠前的戀人，像愛倫波詩中的安娜貝爾·李，如果你有默契，我同樣以最純淨的愛意對你，我可以將你的存在視為我愛的象徵，我要以此告訴我內心去膜拜，把我最苦的心志奉獻給你，只要你能使我從扼困的精神中解脫出來，使我能日日洗清被染蓋和自生的污穢。我是一個最需懺悔的人，矛盾的心和不潔的生活都需要梳理。……我的真正意指是我的內心多麼嚮往單純的精神，不應繼續過凡世的混雜生活。……我想問，你看到我的信會覺得負擔很重嗎？我是否太瑣碎？你明白我寫信的方式嗎？最後你懂得我對你的準備嗎？我把你視為一個親近的意象，你容許我的表白嗎？……由於你已不在台灣，除了應行辦理的事外，都盡量找時間給你寫信，使我在這個城市感覺有你的存在。……這彷彿是我的日記，都是完全單獨為你而寫的；其實也不是單為你，也為我自己。(頁13—14、16—17)

書信，對收信人女友來說是一閱讀的文本，但寫信過程也提供了譚郎一個自我訓練的機會。通過對自己日常生活瑣事的「每事報」，譚郎把自己向心目中純潔的少女、久遠前的理想戀人——女友完全敞開，藉此回顧自我的一天，達到自我反省的效果。譚郎「寫信給女友」的行為因此隱含「內省」的意味，雖然收信人是女友，但書信也是譚郎自己為自己而寫，它讓譚郎記下自己外在行為和內在思想的活動，因著害怕自己行為、心靈的黑暗面被心目中的「黛安娜女神」知曉，譚郎得以潔淨自我心思意念，「書寫」因此達到一種「自潔」的效果。綜言之，因著「必須記載一切我思和我做的事讓你知道」(頁4)，「寫信」不僅可以減輕譚郎內在孤寂的折磨，也因為寫下生活所經歷的一切，譚郎得以擺脫自我表象後的陰暗面，「寫信給女友」因此是譚郎展示自我的方式，它以一種相互的「凝視」達到自我反省與自我形塑的效果：

書信是一種凝視，它將目光對準收信者。(收信者一收到信，就感覺到被注視)；同時，寫信者將自己的情況告訴收信者，從而被對方凝視。在這個意義上，書信建立了一種面對面的會見。……通信不只是為了相互建議和幫助，它也是相互凝視和檢查。……書信也是這樣一種方式：通過對自己日常生活的展示，從而把自己呈現給通信者。詳述一個人的一天，構成了書信體實踐的一部分。……「回顧一個人的一天」：這就是自我反省，……它與此相關：將自我建構為「自己的檢查者」，因此而去判斷普通錯誤、重新激活人們必須一直銘記的行為準則。²⁶

譚郎「寫信給女友」不僅讓譚郎反省自我，同時也因著書信內容致力於將譚郎內心真正的思想、情感表露出來，「寫信」也成為譚郎一再重覆「觀看」與「聆聽」自我的方式，它以一種日常生活的實踐方式，時時提醒譚郎「記住／下」自我所思、所想、所行的一切，這使譚郎得以持續保持形塑自我的狀態。譚郎說：「我不是為戀愛而戀愛，我是為生活的現實和希望而愛你；愛是我的生活的一部分，也是我的藝術表現。」(頁 131) 書信內容不僅是譚郎藝術的表現，同時對譚郎也是一種生活訓練，為將來可能與女友共同生活做好準備(頁 8)。

(二)「自我書寫」以「自我建構」

從另一個角度看，譚郎毫無隱瞞地說出任何他想說的話，其中最值得注意的，不是譚郎「說話」的這個事實，而是他說出來的話是他親身體驗過的，也就是說，譚郎所說的話是他自我體會的揭示，這不僅是譚郎寫信給女友的目的，同時也表明譚郎想告訴女友：他所寫的書信／日記內容確實是他本人「真實」的心聲，他是一個「說真話的人」。傅柯曾對「說真話的人」有這樣的說法：

說真話的人……這種人他想什麼就說什麼：他並不隱瞞任何事情；透過言說(discourse)，他向他人完全地開放自己的感受和想法。……演說者清楚而明確地表明：他所說的話就是自己的意見。……一位說真話的人總是以盡可能直接的方式向他人表現自己真正的信念。……我們可以說「被表達的內容」(enunciandum)亦有其主體——這「被表達的內容」即是指演說者持有的信念或是意見。在說真話中，演說者強調：他同時是發聲的主體和「被表達內容」的主體——他所談論的意見，其主體即是他自己。²⁷

以這樣的意義看譚郎寫信給女友的用意，譚郎寫信(說話)時，同時也是寫信(說話)

²⁶ 同前註，頁 344—346。

²⁷ 傅柯(Michel Foucault)著，鄭義愷譯：《傅柯說真話》(台北：群學出版社，2010年)，頁 48—49。

的主體和書信內容（所說的話）的主體，寫信者（說話人）和書信內容（所說的話）同為一個主體，譚郎就將自我建構成一個「說真話的主體」²⁸，書信內容（對話過程）因此成了譚郎主體化自我——藉著向女友說出真話以形塑／建構自我——的過程。一個「說真話」的藝術創作者「怎樣能夠說出有關自我的真話」，關乎作品的形式與內容的問題，在一個以男女情書形式為文本的作品中，七等生便以一種曲折的方式表達譚郎建構自我過程所遭遇到難題，它表現在譚郎「寫信給女友」一事受到阻擾上。

四、隱遁者的生存美學：成為越界／生活／寫作的藝術家

（一）建構自我的難題：妻子與女友，理想與現實的兩難

《譚》書中，譚郎「寫信給女友」一事，在兩方面受到阻擾，其一是伴隨妻子的出現而來的法律與道德禁制問題；其二是譚郎與女友書信的傳遞因郵政效率不彰而延誤／中斷。

首先，妻子現身在譚郎寫給女友所提及的一場家庭風暴的書信裡。事緣譚郎妻子偷看了女友給譚郎的信、照片以及譚郎為她所寫的日記後憤而離家，留下三個小孩讓譚郎照顧，譚郎在工作與家庭兩方勞碌奔波下，承受相當大的精神壓力。妻子離家後某天，譚郎向母親坦白他十多年婚姻生活的內情，由此我們才得知譚郎與妻子因性格差異加上譚郎職業無著，經濟困窘而情緒苦悶，卻未及時獲得妻子的慰安而彼此日增隔膜與裂痕，十多年無愛的婚姻之苦積鬱心中，終在這次妻子偷看他私人物品時引爆難以收拾的家庭風波。在給女友的信中，譚郎對自我處境有如下說明：

我對她（按：指妻子）坦白說，我在外面做事當教師是十分痛苦不得已的事，因為那只是為謀生照顧家庭，而非我的職志和理想，所以我顯露的一切都沒有人能了解（反而誤解），家庭批評我，學校討厭我（連想到調職的事），沒有知己朋友，反受到誹謗，文藝界雙方（在野與在野）視我為異類排斥我，是一個真正活在現世的疏離者，如果你（指她）再給我吵鬧打擾，不給我精神的自由，我顯然是個內憂外患重重的痛苦者。的確我滿心的憂煩和痛苦，只想逃避到另一個自我存在的世界去。（頁 55—56）

生活、創作與教職工作的不順遂，譚郎異常渴望來自愛情的撫慰，然而無法從妻子那兒

²⁸ 傅柯認為從有足夠的勇氣向他人說真話，到有足夠的勇氣揭露自己的真相，是一種實踐，一個人必須學習此種 parrhesia（說真話）技巧，以「建構出一個自身舉止的持久模型」，讓說的與做的之間有著完美的和諧，此即他晚期強調的「自我關注」。見《傅柯說真話》，頁 201。本文認為譚郎寫信給女友，書信內容不必視為是譚郎生活、思緒與書寫的真實，而是譚郎學習此種 parrhesia 的技巧，以「建構」自我為一個「說真話的主體」。

獲得生命愛慾的滿足，譚郎只能投身藝術創作，以此超越無愛的婚姻之苦與生活的憂鬱，藝術創作以其幸福的本質，補償了現實痛苦，使譚郎感覺到前所未有的幸福（頁 26）。

身為譚郎女友，黛安娜不僅是譚郎長期渴慕的理想戀人的化身，同時也是他傾訴內心苦悶的傾聽者。當譚郎為了給女友寫信的事與妻子爭執、攤牌時，以譚郎的立場，自然期待得到來自女友同情的理解，然而從譚郎回信可知，顯然他失望了：

我同時接到你的兩封信，有一封是你在布城九月四日投遞的，另一封是六日付郵的，我依照日期的先後拆開閱讀。我專注地披覽你精闢的議論，感覺到你似乎挺直著脊背，嚴肅地對我責罵；你內心憑著生命的存在真理想要袒護我的作為，卻又以社會道德和責任的成規予我無情的判決。我在你的面前發出顫慄，就如在現實中我常受人的指責，得不到一點同情和庇護。……所謂常理者，是使人痛惡的假冒偽善的表面事實，它劃定時空的界限，就發生的事實做為判別依據；但真正的本源並沒有人去追究，真正魁首是那躲在背後，埋在意識裡的本質和心靈。……當我們想要了解自己或別人時，重要的就是經由表面的行為的演譯而認識到本質和心靈。（頁 62）

到底是哪些「使人痛惡的假冒偽善的表面事實」劃定「界限」，使女友據以對譚郎提出嚴正的指責，卻忽視了譚郎表面行為下，那最應該重視的本質與心靈？譚郎又如何能期待女友透過他表面的行為認識到其本質與心靈？在這封回應女友斥責的書信中，譚郎繼續寫道：

你（按：指女友）又說：「你不應該衝動著因為社會或本身需要而結婚……。」你認為我的婚姻是為著你說的社會和本身這兩件事而為的，憑這一說，你又把我看得模糊了。……我和她結合只是受到當時的感動所支配，卻不明白那時的精神只是片刻的，……兩個男女在某時某地因為某種精神的契合而相愛，如果不把相愛事實視為可怕的偽騙，或許有助於這種精神的維持和擴展，……在所謂的社會規範的壓蓋下，男女之間的愛，變成都是強硬要求來的，而非自願的給予，所以在硬性的索求下便有恨和報復，結果必造成分離；而自願的給予，不但能自覺滿足和獨立，還能意外的獲得同等的回報，這愛必能長遠。所以理念的一致是相愛和結合的基礎，愛情摻揉了自私，必定造成顛簸和禍害。一般俗下說愛情是自私的，只是想把自私視為一種人性真理而去強索愛情名下的利益，我不認為這樣會如他們所信奉的而必然獲得果報，他們最後都會因得不到而氣得跳起來詛咒愛情。（頁 67-69）

譚郎認為男女在某時某地因某種精神的契合而相愛，如果不把當時相愛的事實視為欺

騙，那麼自可維持和諧持久的婚姻。如今妻子以人性之私，挾婚姻之名，強索譚郎回應以愛情的忠貞，不允許他另有精神上愛戀的對象，這是最讓譚郎無法接受的地方：

站在人類相濡的立場，我同情她，可是我無法完全犧牲內在自由性靈來遷就她，這是婚姻使人性邪惡，造成絕對佔有和敵對的觀念，無法經由智能履行善良的人類愛，只有約束和折磨，使人陷入於悲痛之境。……她了解我做為藝術家的個性和志趣，卻不能寬諒我由本性直接做出來的行為，她說她愛我，所以不能容納其他的人，所以她寧可離開，成全我。這就是婚姻的結果，應該打倒使人性矛盾和掙扎的婚姻關係。(頁 34)

至此，我們始明白譚郎口中那「使人痛惡的假冒偽善的表面事實」，指的就是社會規範下婚姻的「自私」本質所帶來的「佔有」和「敵對」觀念，它以「偽善」的表象形成了一道根深蒂固、牢靠結實的道德「界限」，約束了一個藝術家由本性出發去追求理想戀人的性靈自由。女友雖能認可譚郎追求理想戀人的行為，卻又以社會道德和對家庭的責任成規指責他是否以與她交往為藉口，而逃避自己在婚姻、家庭中的責任？

另一方面，郵政效率的低落，也耽誤了譚郎與女友的書信往來。譚郎在第五封信（十月八日）已透露出期待女友來信落空的失望，至第七封信（十一月一日）時，因著女友回信的遲延，譚郎開始懷疑郵政系統和他在文藝界的敵人聯手支持權威當局發揮組織功能對付他個人（頁 123）。在遲遲未收到女友回信後，譚郎因無法及時得知女友近況而中斷寫信，甚至開始思考是否結束兩人的書信往來。

妻子所代表的法律與道德禁制，以及郵政系統的檢查，二者都象徵現代社會權力結構對譚郎作為一個藝術家欲以寫作完成自我的阻擾。譚郎要如何突破現代社會權力結構的制約，完成自我的建構？又如何期待女友能透過其表面的行為認識他的本質與心靈呢？我們認為譚郎對現代社會權力的抗拒，就表現在對婚姻「契約」本質所形成的倫理道德「界限」的逾越上。

（二）建構自我難題的超越：「越界／界限」書寫

1. 「在界限上」書寫

在世俗看法中，一夫一妻才符合傳統倫理道德，若婚姻外另有一愛慕對象時，當事人為顧及倫理道德的完全，多半將之隱藏心中，然而譚郎挑戰了傳統倫理觀，把追求理想戀人視為個人意志的自由，要求妻子應容許丈夫擁有心目中的理想戀人，甚至進一步把追求理想戀人的生命力化為創作熱情，以此完成自我的建構：

昨夜她問我是否我永遠需要我曾說過的心靈追求的異性目標（你大概在閱讀拙作

中記得，我說過追求理想戀人的事，如果這世界沒有，我亦要將這追求轉移去表現形上的思想)，我回答說是的。我這一生唯一具有意義的事就是完成自我。(頁 55)

譚郎把自我的完成涵納在理想戀人的形塑與擁有，故他對理想戀人的追求是永不放棄的。如今婚姻的「契約」本質束縛了譚郎追求生命熱情的可能，妻子要求他在「理想戀人／完成自我」與「家庭／妻子」間有所抉擇，譚郎除了向女友傾吐內心的苦悶，也提及自己是如何努力地在家庭與戀人間求得兩全：

我另方面不忍放開現在建立的家庭，我深愛三個孩子，我也對她頗表體貼，只要她能了解我寬廣的思想而不對我干擾，我們依然可以維持最起碼的完整生活。……她要回來可以，但要以照顧孩子為重，我便不反對，今後大家互表敬重，不能干涉私自的情感和思想，各盡應負的責任，養護孩子長大，如果她能明白想通這點，她自可隨時回來。(頁 28—29)

譚郎自認他在追求理想戀人、完成自我的同時，並未自私自利地不履行他身為丈夫、父親的責任，而當他已盡為人夫、人父的責任後，「有些在自我範圍內我行我素時，人們應該尊重個別生命思想的獨立和自由的權利」(頁 49)；另一方面，譚郎也認為在婚姻關係內追求理想戀人，是他出於「理性克制」下的行為：「我有多大的感情也就有多大的理性追求它，這一切都在我的良知顯現之下成為秩序。」(頁 75)他只是將現實中不能實現的，透過藝術形式化為另一種生命，他與女友「只有思想之光，沒有任何的現實實值(按：應為「質」)」(頁 59)。可以說，從交往方式(寫信／日記)到交往時間(一年)，都是譚郎自己主動的選擇，同時，他與女友的交往也只停留在書信的層次，譚郎追求理想戀人，並不是一種欲望的解放，而是出於「理性」與「良知」下，主動控制自我欲望所作的選擇。

若把在婚姻關係中追求理想戀人視為譚郎對法律與道德禁制問題的一種越界／跨越，那麼譚郎的「越界／跨越」仍處在邊界位置上——不是避免越過邊界，而是著意於探究「越界」的可能性。以傅柯「越界」(transgression)概念言，從邏輯來說，是界限就無法被跨越，可以被跨越的「界限」意味著從一開始便不是「界限」才可以跨越。從「越界」的字義「違返某種秩序、某種律法」來看，「界限」(律法、道德……)在被跨越前是不可見的，它僅由跨越的行動才變得可見。所以，「界限」與「越界」分不開，「界限」不在任何可定位的「這裡」或「那裡」，只有「越界」才能標定「界限」本身，而「界限」也僅能由不斷地跨越來動態標示。²⁹這樣看來，「界限」並不是一種單純的疆域限定，

²⁹ 傅柯 (Michel Foucault) 著，郭軍譯：〈越界序言〉，《傅柯讀本》，頁 12—16。

而是來自於對某種非限定的「自由」的無限渴望，因為「如果放棄了存在著某種既定的必然界限這樣一種信念，那也就放棄了帶有普遍價值的形式結構」；³⁰若能甩掉我們身上的「界限」，就能發現自身「無限」（自由）的可能性。以傅柯「越界」概念看譚郎追求理想戀人，譚郎對愛情的實踐並非遠離世界、拋棄責任，而是抱持「責任和義務都做盡了，時候到了，我們會獲得自由」的想法（頁 98），承認欲望的存在，但不被欲望所奴役，能夠自由地駕馭自身情感生活——一種自由的生活方式、生命風格。要特別提出來的是，如前所述，譚郎追求理想戀人，並不在欲望的解放，而是一種自由的踐行：在「理性」與「良知」下，主動控制自我欲望所作的選擇，故譚郎的「自由」並不是指內在情感的自由，而是從現實生活出發的一種自由，他在這種自由實踐中賦予自己以一種特殊的生命輝光。因此，雖然論者形容七等生是一位「非常自我的藝術家」，³¹但七等生也曾說：「沒有責任的意志自由是一種虛無」。³²故，譚郎的「越界」，不是單純逾越婚姻道德或欲望的「界限」，而是盡可能棲息於此「界限上」，也就是只為了「越界」而「越界」，為了為生存找回真正的自由而努力突破束縛己身的倫理道德成規，從而發現自我的無限可能性。從傅柯對「界限」的反思來看，譚郎的「越界／界限書寫」策略，就是「從使我們成為我們之所是的那種偶然性中得出不再是、不再做或不再思我們之所是、我們之所做或我們之所思的那種可能性。」³³「界限」並不座落於「所是」之處，而是介於「所是」與「不再所是」的交界。這種「界限思考」的目的是：

思想會思考自己的歷史（過去），但目的在於使自己擺脫它所思考的東西（現在），並得以最終「以非常規的方式思考」（未來）。³⁴

以思考過去來對抗現在、反抗現在，不是為了回歸自我，而是為了「（我希望）未來歲月……」，簡言之，就是「擺脫自我」。書寫，作為譚郎建構自我的自我技藝，從「非常規的思考」來看，就是「擺脫（現在）的我」，形塑另一個完全不同於「現在（未來）的我」，也就是：我本應成為、卻從未成為的人——成為一個我從來沒有成為的人。

2. 非常規的思考，自我的完成：「說真話」的越界／生活／寫作藝術「主體」的誕生

從「非常規的思考」出發，譚郎認為藝術創作如男女愛戀之事，不能以任何藝術成規加以制約。然而社會群體以自定的藝術觀念強加所有人之上，把它當作一個普遍的價值加以規範，甚至以此譏笑譚郎為「自封」的藝術家。譚郎不在乎世俗共同認定的某些

³⁰ 汪民安著：《傅柯的界限》（南京：南京大學出版社，2008年），頁 257。

³¹ 楊牧：〈七等生小說的幻與真〉，《重回沙河》，頁 363。

³² 七等生：《僵局·跳遠選手退休了》（台北：遠景出版社，2003年），頁 46。

³³ 傅柯（Michel Foucault）著：〈何為啟蒙〉，頁 536—543。

³⁴ 吉勒·德勒茲（Gilles Deleuze）著，楊凱麟譯：《德勒茲論傅柯》（台北：麥田出版社，2007年），頁 204。

價值，他以豐富的生命力創造自己的價值，認為藝術品不單指創作作品，生活也是創作的內涵與表現形式：

我現在寫信給你，同樣是應合我身為自許的藝術家的行為；我認為一個藝術家並不意味著只在表面上去做創作的事，更重要的是品德的高潔和自愛，就是不事創作作品亦無妨。……再說，我不是為群眾而活的作家，……我只關心我的感情和欲望，以及適度的理性，我將這一切偶爾用我想到的形式表示出來，……你應該試圖去相信，不要否認我寫給你的信就不是我的作品。事實上，一個藝術家的作為不應脫離他的生活，並且要將生活的一切納入於表現的形式。……有些文評家譏笑我自封為藝術家，我認為他們常常妄指藝術家是特殊的少數人，固然如此，但凡有能力且以自我的方式處理自己生活和生命問題的人，都算是。有一天他們將同意我的看法，而不再做為他們意識偏狹排斥異己的藉口。將來我也不喜歡有人把我的作品勉強或不當地劃入什麼派別，甚至以社會功利的立場或民族的利害意識這類的眼光去評價，讓那些了不起的榮耀歸給適合的人，而只以藝術家稱我便足夠了，……（頁 112—113）

譚郎以自我的理念生活，而不管這種生活是否逾越社會習俗或理性的界限，乃因他將生活視為一種藝術實踐而非藝術創作而已。譚郎將自己置於「善惡的彼岸」，以「非常規的思考」將自我從僵化的生活模式中脫離出來，要求過一種「超越善惡」的生活，這種「超越善惡」的生活追求藝術的美、生活的美——而不是道德的善，積極形塑自我成為一個「超越善惡」的純粹的、生活的、寫作的藝術家。譚郎為自己解決的生命課題，就是希望女友突破道德／藝術成規所劃定的「界限」，捕捉／認識到隱藏在他「越界」行為表象下的本質與心靈，了解他作為一個藝術家為實現對自由的渴望而對自我所作的一系列改變／形塑自我的努力。

一個「越界／生活／寫作」的藝術家形象的誕生，是譚郎與女友愛戀關係的終點。書寫的尾聲，譚郎以一場汽車駕照路考中的闖紅燈事件，道出自己生命中長久之病，暗示自我／主體的建構工程已到終點：

我準備今天給你寄去書函，親愛的，我知道你安然如昔，不會有任何麻煩的事，這使我放心不少，我們隨著時間的流程，希望一切安然無恙。到昨日黃昏為止，我好像看見了我自己的某種形象，不是過去我一向用詩意或譬喻的方式形容的，目的在自我安慰，支持著自己存在於這失意萬端的時空中，祈求你的愛憐，更可怕的祈求你來和我共難，以說明我在人生中的孤寂和寞落。昨天下午，我在苗栗監理所等候了三個小時，參加汽車路考，結果闖紅燈失敗而歸。……我病了，我過去不曾承認，現在卻必須肯定的就是我病了，而且像癌症一樣是不癒之症，這

病我感覺相當的深沉，從久遠累積的，開始於夢魘的童年，我知道原因，許許多多的經過我記得十分清楚，但我不能簡明的說出一個單一的原因來。你明白嗎？我病得很嚴重，外表根本看不出來，就像沒有人能相信我會在最簡易之處闖紅燈，那是自來沒有過的事，他們說大都錯誤都在技術部分失手，他們根本不知道我內心的昏盲，我說了他們也不了解這是怎麼一回事。……我想你能明白我以上記錄自述的事件，……我想我在塵世雖是個病人，但我有另一神聖純潔的靈魂，常常藉此提昇挽救我自己和別人，……我沒有什麼事可再陳述的了，請你寬懷著自己，你的憐憫不能遠達到我這裡，所以不必有那種情緒，只要記住世上的人類有這樣的一個類型，它是存在的，在人類一切行為外表的內裡，有這樣的一種靈魂就是了。（頁 145—146）

七等生夢魘的童年，與其父親的遭遇有密切的關係。在向女友述及的一場夢境中，譚郎對自我的仇父心態作了如下真誠的告白：

我原對父親很敬愛，從小和他一起睡，但有一天晚上我聽到他呼叫母親的聲音時醒來（我不敢動顫和張眼），母親由另一個床過來和他在一起，起先他們細聲交談（也似爭吵），最後他們貼合在一起。自此，我懷恨父親，而處處維護母親，如你讀過我的作品，一定可以了解我那時的真實情感。（頁 53）

七等生對母親的堅韌勤苦一直是相當敬愛的，然而透過〈放生鼠〉的描述，小羅武格戀母又罪惡的心態明顯暴露出來：

在那些羅武格漸漸成長的夜晚，他的小小的生理在他的身體的內部變化著，產生著性慾的雛型，就像一隻童雞一樣地要躍躍一試。這常常把他的疲乏的母親從僵硬的休憩中擾醒，使她早已斷慾的清淨的身心感到又羞澀又生氣。他的母親在醒來時，狠狠地打他的手和擰他的大腿，她憤怒不堪，翻轉痠痛的身軀。³⁵

在沒有結論的對母親的戀慕的羞愧後，譚郎偶然目睹母親與父親相愛的場景，這使得他原本因敬愛母親而感羞怯與退卻的心，似因性蕾性慾期的不滿足，開始轉而懷恨父親。以基督教「告白／坦白」（exagoreusis）的意義來說，「坦白／告白」作為一種言說形式，它給陳述的主體帶來本質性的變化，使陳述主體一方面能透過「否棄／棄絕自身」——捨棄自我與自我意志，因而失去自我身分、個體性與主體性，讓靈魂得以自由，另一方

³⁵ 七等生：《我愛黑眼珠·放生鼠》（台北：遠景出版社，2003年），頁 80。

面也以積極的方式建構新的自我。³⁶譚郎向女友吐露內心深處的秘密，承認自己內心的昏盲，這個說出真相的過程讓譚郎得以棄絕過去夢魘似的童年，（過去）自我的棄絕因此是（現在）新的自我／主體——一個「說真話」的「藝術家譚郎」——主體的誕生。譚郎說：「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。」（頁 144）作為書信主角的「我」所投射的理想戀人形象，至此已成為一個被塑造完成的形式，此形式／主體是完滿的、完整的、自我充足的，並且能夠自我轉化，從自己本身得到幸福。

譚郎在寫給女友的最後一封信（第九封）中寫道：

我心裡很渴望你，愛你，但我知道這是不可能而又可笑的，由於它的不可企及，它成為我永恆的幻想的一部分，是和我的文學創作相同性質的東西，它是「真理」，但也是「荒謬」，是「美」的事物，卻不現實和實在。（頁 148）

雖然譚郎渴望與女友相愛，然而在現實世界裡擺脫婚姻的束縛，與理想戀人結合，仍不能確保自我的完成，因「掙脫束縛後的結果是孤獨——無意義的孤獨」，而「沒有責任的意志自由是一種虛無」，³⁷人必須從自己尋求自我，於自我世界中尋求才能建立起真正的自由。³⁸因此，與理想戀人結合，對已有婚姻關係的譚郎來說，是「不現實和實在」的幻想，然而蘇峰山提醒我們，「幻想」並不是譚郎建構現實的手段，而是他形構自我「真實」的中介，「只有經由自我—幻想（或理想戀人）的運作，現實才能成為現實，才得以成為有意義的事件。」³⁹「現實」是「與幻想結合後的現實」，經過「幻想」運作後的「現實」，呈現出來的，是超越現實之上的更高「真實」，如同〈跳遠選手退休了〉中那個跳遠選手偶然瞥見的一口亮窗，窗框內的線條和色塊並沒有確切構成現實的某物，但它們的組合卻使他曉喻了「美」的意義⁴⁰——在《譚》書中，就是譚郎持續追求的理想戀人、理想自我。理想戀人（幻想）與現實的關係，如譚郎所言：

這世界有如午後牧童在休息中的幻夢，醒來時他仍然是靜默的牧童，夢與真實的兩種世界交替在他的體認之中，合成為一體的自我。（頁 48）

以拉岡「鏡像」理論來說，從鏡子裡我們會以為我們看到自己如實正面的呈現，雖是虛

³⁶ 傅柯（Michel Foucault）著，尚榮譯：《性意識史》（台北：桂冠圖書公司，2006年），頁 55。

³⁷ 七等生：《僵局·跳遠選手退休了》，頁 46。

³⁸ 七等生：《一紙相思·《情與思》（小全集）序》，頁 283。

³⁹ 蘇峰山：〈七等生的夢幻——兼論社會學的實在論〉，《一紙相思》，頁 298。

⁴⁰ 七等生：《僵局·跳遠選手退休了》，頁 40。

構的幻象，但這種虛構面會構成短暫時間的橫切面，所有時間的橫切面都表明當下的真實。⁴¹譚郎以「幻想」建構了一個越界／生活／寫作的藝術家形象，它在現實世界雖是不現實和實在，然而「不切實際的想像就是我的特質，也像是我存在的真實」（頁 150），譚郎想要呈現給我們的，就是經過「幻想」作用而構作、比日常世界還逼近現實的心理「真實」的藝術家形象。

當此心理「真實」的藝術家形象已形塑完成，戀情的告終並不必然帶來生命的絕境，因為理想戀人／藝術家的形塑已透過「幻想」成就，「我為我個人想掙脫束縛去追求本質和心靈的自由，我相信將來也會如願以償。」（頁 63）在寫給女友的最後一封信中，譚郎說道：

我沒有成就的需求，只有面對現實，讓幻想永遠存留在心底裡，我深切的認識到它所帶給我的生命的滿足和喜悅，我也唯有這一份自由感，我想最後我會在它的範疇裡死亡。（頁 150）

「我也唯有這一份自由感，我想最後我會在它的範疇裡死亡。」一個已經把自我塑造完成的藝術家，他已經準備好面對死亡了，他將以自己的死亡銘刻自己生命的風格，且必然只以自己的方式死去。當一個人已經不再受自我奴役時，他就是一個最「自由」的人了。傅柯說：「死亡已離開其古老的悲劇天空；它最終成為人類抒情的核心：其不可見的真理，其可見的秘密。」⁴²「死亡」作為「人類抒情的核心」，它成為生命不可切割的一部分，而正是由這個原本與生命距離最遙遠、關係最晦澀的不可思考之點，生命得以成就其最獨特與風格化的內涵。⁴³因此，若一個人的生命是一件能表現自我風格的藝術品，那麼「死亡」就是這件藝術品的完成或頂點，也就是所謂的「拱頂石」。⁴⁴譚郎以與藝術實踐類似的自我實踐，將自我作為自我的對象，透過對婚姻道德「界限」的逾越，使自我成了擺脫界限的風格化的藝術品，此一已「準備好去死」的越界／生活／寫作的藝術家形式／主體的完成，正是藝術家譚郎的生存美學的充分展現。

五、藝術家的永恆回歸——成為我從來沒有成為的人

行文至此，讓我們再回顧前面討論所引用《譚》書出版前，七等生對創作的反思：

⁴¹ 黃作：《不思之說——拉康主體理論研究》（北京：人民出版社，2005年），頁 12。

⁴² 傅柯（Michel Foucault）著，劉絮愷譯：《臨床醫學的誕生》（台北：時報文化，1995年），頁 257。

⁴³ 楊凱麟：〈自我的去作品化：主體性與問題化場域的福柯難題〉，收入黃瑞祺主編，《再見傅柯——傅柯晚期思想研究》（北京：浙江大學出版社，2008年），頁 69。

⁴⁴ 詹姆斯·米勒（Miller, J.）著，高毅譯：《傅柯的生死愛欲》（上海：上海人民出版社，2003年），頁 476。

回憶我以前的寫作，我是具備藝術的高貴品性，所以我能寫出一些好作品來；但現在我被某種生活的騷擾驅散了這種氣質，變得俗不可耐，而且充滿了內在的憂慮。為什麼我會陷入於這種絕境呢？因為我空費心機於日漸繁富的生活，以致成為一個自我嘲諷的虛偽者。現在我從這惡夢中醒來，感到滿身的倦怠。我盼待精神的復原，想找回我原真的面目。這幾年生活的代價就是矛盾和痛苦。現在我十分明白，一旦我違背自己，想虛偽的改換自己，欺瞞自己時，我就不是一個純粹的藝術創作者。……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。⁴⁵

「現在我十分明白，一旦我違背自己，想虛偽的改換自己，欺瞞自己時，我就不是一個純粹的藝術創作者。」「找回我原真的面目」——「做自己」，就成為一個期待創作復甦的「純粹的藝術創作者」的書寫動力。尼采（Nietzsche, 1844—1900）認為，若人想要「做自己」，就會變成一個「自己」；⁴⁶另外，人有一種「權力意志」（The Will to Power），發揮這種權力意志，人得以不斷地自我塑造和自我超越。⁴⁷世界如同由「力」（Force）組成的巨大的能量，這些有限的力在有限的空間裡，沖浪似地永遠在波動著，很多年後，相同的波浪還會再回來。世界就是「相同者」的「永恆回歸」，我們現在過的生活，無論是歡愉或痛苦，仍要反復地一直過下去。⁴⁸於是，尼采強調的主體的「自我超越」，就變成既提昇到超越，又回到自身。從這個意義來說，譚郎追求理想戀人就是形塑自我成為一個藝術家「主體」，這個「主體」就是譚郎「自己」。如果主體是「自己」——主體是自己的「形式」，那麼譚郎又要如何「做自己」？這種「自己」是哪種「自己」？譚郎又要如何成為「自己」呢？

晚期傅柯將這種「自己」表述為一種「反身形式」，也就是人要成為自己欲望或行為的主體，牽涉到與自我的關係，必須要有一種自己對自己的工作，「自己」才能成為「主體」。⁴⁹對譚郎來說，要成為「自己」，就要「越界」。「界限」在傅柯的界定，涉及某種「差異」，「界限」便是「差異」；「差異」由「界限」所標誌，且是對既有「界限」的不斷跨越。換言之，「越界」的重點不在於對道德或律法的違犯，而在於總是「被置入重複的跨越」——跨越的永恆回歸——的問題。⁵⁰從這個意義看譚郎的「做自己」，譚郎形塑自我的書寫工程就不是（尼采式）「相同者」的「永恆回歸」，而是（傅柯式）「差異者」

⁴⁵ 七等生：《重回沙河·生活的代價》，頁 172。

⁴⁶ 尼采（Nietzsche）著，周國平譯：《尼采讀本》（北京：新世界出版社，2010年），頁 49。

⁴⁷ 陳鼓應著：《尼采新論（修訂版）》（台北：商務印書館，2005年），頁 105—116。

⁴⁸ 黃冠閔著：〈傅柯晚期主體的形構與轉化〉，《再見傅柯——傅柯晚期思想研究》，頁 92—94。

⁴⁹ 傅柯（Michel Foucault）著：〈自我關注的倫理學是一種自由實踐〉，《傅柯讀本》，頁 352。

⁵⁰ 楊凱麟：〈性的理論與寫的實踐：索多瑪中的傅柯時刻〉，楊凱麟論文平台，<http://kailinyang.info/foucault-TraditionalChinese.htm>。

的「永恆回歸」了。誠如久未收到女友來信時譚郎所說的：「你的信沒來。過幾天會來，我想：總有一天會來，唯一可做的是等待。等待是我思想的唯一行動，它使我在心中的希望持續者；只要有等待，希望就不會幻滅。」（頁 101）只要有等待，希望不會幻滅；只要一息尚存，書寫不會停止，建構自我的寫作工程就永無終點，因此譚郎才會說：

只要我活著，就會因我採取的等待態度而充滿希望的思想。我想一個人的操守和特性，有時可以用常用的一個字詞來說明，就像現在的我，用「等待」；即使一生的所為林林總總非常繁複，但一經透視，便露出一個真正的單純形象，好似在 X 光透視下看到的人體的白色骨骼，那是支撐肉體存在的唯一骨幹；同樣我們也可以經由這一檢視的行為考量全部精神形象，這形象便有其適確的字詞。（頁 101）

自我／主體不是一成不變的，而是建構出來的，而且需要不斷地再建構。然而自我／主體僅在聯結到擺脫自我的力量，朝向某種目標的過程時，自我／主體在建構才成為可能。正在這股擺脫自我力量的永恆回歸中，自我才能成為他者，成為一個可利用書寫等自我技藝建構的他者。準此，譚郎以寫作完成自我，重點不在召喚建構自我的「終點」，而在書寫的「永恆性」，也就是那「自我差異」的「永恆實踐性」，它以「等待」作為中介不斷激發書寫的動能，朝向書寫的終極目標：完成自我。「越界」成為書寫的零度，一切皆由此開始。然而，楊凱麟提醒我們，「越界」與「界限」的交錯來自於「時間」而非「空間」，「越界」涉及一種特異的時間性，即在同一時刻內既迫出界限，又實踐越界，同時這兩種存有又即刻消失的臨界瞬間。⁵¹譚郎對自我情緒的波動與變化，即使是負面的，也都原樣保存：「我昨天在鬧情緒，說了一些波（按：應是「激」）動的話刺傷你，也刺痛自己，我不想把它塗掉，讓它保存。我寫給你的，不論說得對不對，寫得好不好，想得是否理性，都不想事後修改，原樣保存。」（頁 80）這顯示譚郎試圖透過書寫捕捉那變動不拘的瞬間。正是在此變動的「瞬間」，「越界」與「在界限上存在」同時被呈現於已是「重複」的「誕生」中。於是，譚郎的書寫為了「越界」，也永恆地指向自身，成為一種「自我差異」與「為己重複」。我們認為這種「自我差異」的「永恆重複」，是譚郎以「不完整的本質」完成自我建構所採取的策略，他以一再重複的「自我差異」與「自我再現」的「越界／界限」書寫，追求現實自我的破壞以達到自我的更新與再建構，使自己成為與「原初的我」有「差異」的人。形塑自我的過程沒有終點，所以七等生才會說：「我的每一個作品都僅是整個的我的一部分，他們單獨存在總是被認為有些缺陷和遺落。寫作是塑造完整的我的工作過程，一切都將指向未來。」⁵²「未來」不可知，值得探究的「是淙淙不息的過程，不是結果；結果的神聖應來自過程中感人節奏」（頁 23），

⁵¹ 楊凱麟：〈性的理論與寫的實踐：索多瑪中的傅柯時刻〉，楊凱麟論文平台。

⁵² 七等生：《離城記·離城記後記》（台北：晨鐘出版社，1972年）。

也就是譚郎不斷「轉向」並「回歸」自我，且不斷改造、創造自我的動態過程。譚郎不承認和接受一個既定的自我現實，將自我作為一個不定的可塑性對象，不斷地考驗它、試驗它、創造它，將它作為一個藝術品來創造。譚郎面對世界所展現出來的風格化的生活方式及由此而來的生存美學，目的是為了創造一種他以為真正自由、幸福生活的可能。

1985 年出版的《譚郎的書信》書末附錄有七等生撰寫之〈致答譚郎書信讀者的信函〉，文中七等生以「譚郎」身分回答讀者關於「黛安娜女神是誰？」的問題時說道：

親愛的讀者，你們在過去和現在未來，都是能夠深明這層真理的，我們會有永恆的「理念」思維留存下來，都是依據觀察個別的樣像推衍證明的；這與曹植寫「洛神賦」和雷翁那圖、達文西畫「蒙娜麗莎的微笑」都是相同的情形；當「形式」已被創造完成，個人的隱私也微不足道了。⁵³

「主體」作為一種「形式」，當此「藝術家譚郎」的「形式」已形構完成，黛安娜女友是否真有其人已無關重要了。七等生（譚郎）藉此「形式」（藝術家「主體」）告訴讀者：「雖然我書中的譚郎不認為書信是創作，但是我既然已經創造了一個向戀人以書信述情的『譚郎』，那麼你們已經讀到的不是我七等生創作是什麼？」誠如余德慧所言：「生存美學的核心問題是：『我將如何活下去？』」⁵⁴譚郎面對這個問題，不是直接告訴世人：他將如何活下去，也不是選擇一個已成形的生命格調去模仿或見賢思齊，而是去探詢「形塑」自我如何可能？也就是：如何面對生活的各樣磨難，然後日復一日地在其中生活。譚郎說：

我也不明白，我到底是為文學的創作在安排我的生活，或我的生命主旨本就如此，而文學只是用來供我做一番留下的記錄罷了。我分不出那一樣才是真正的我，是我那實際而瑣碎的生活日子，還是那不斷書寫的工作？（頁 149）

生活就是永無寧日的自我實踐，譚郎就是用「不完整的本質」如此地在現實生活磨難中生活著，以此「不完整」來持續生產生存美學。「不完整」的本身顯出其致命的吸引力，促使他不斷地以「自我差異」的書寫，擺脫自我，發明／創造自我成為一個他從來沒有成為的人。這種「自我」中有非同一或矛盾的可能性，使七等生的「自我」呈現一種動態的流動感，呼應了變動不居的現代社會特質，而這種積極追求自我轉變與自我形塑的動機所展現的現代性態度與現代性想像的勾勒，是七等生小說獨特風格所在，也是我們

⁵³ 七等生：《譚郎的書信·《譚郎的書信》附錄〈致答譚郎書信讀者的信函〉》（台北：圓神出版社，1985 年），頁 242。

⁵⁴ 余德慧：〈倫理化的可能——臨床心理學本土化進路的重探〉，收入余安邦主編：《本土心理與文化療癒——倫理化的可能探問》（台北：中央研究院民族學研究所，2008 年），頁 196。

定位七等生之為六〇年代台灣「現代」作家的歷史意義與價值基礎。

六、結論

本文試圖從目前學界解讀七等生《譚郎的書信》之重要研究成果的詮釋架構轉向，把《譚郎的書信》視為是把自我當作一件「藝術品」雕琢的藝術家譚郎以「不完整的本質」完成自我建構的方式、過程與結果的作品。論文的進行，乃將譚郎自我的建構朝向某種目標的自我塑造過程，探究譚郎如何將自身存在變成一件藝術品，從而使自己的生命／生活變成具審美價值與風格的作品，將自身特有的安身立命方式以風格化的形式呈現，發展出獨特的「隱遁者的生存美學」。

《譚郎的書信》就書寫形式來看，是「日記」所構成的「獨白體」書信作品。寫信提供了譚郎一個自我訓練與生活實踐的機會，使他得以天天「自潔」自我心思意念，達到「自潔」的效果。「寫信給女友」是譚郎展示自我的方式，它以一種相互的「凝視」達到自我反省與自我形塑的效果。從另一個角度看，譚郎表明他說的話是他的親身體驗，這顯示書信內容是譚郎確實體會到的、「真實」的話語，譚郎同時是寫信的主體和書信內容的主體，譚郎就成了「說真話的主體」，是一個「說真話的人」，書信內容（對話過程）成了譚郎主體化自我的過程，《譚》書因此是一個藝術創作者說出真話以建構自我成為一個「說真話」的藝術家（主體）的作品。一個「說真話」的藝術創作者「怎樣能夠說出有關自我的真話」，就是《譚》書的形式與內容的問題，它以譚郎「寫信給女友」一事受到攔阻的方式呈現，為的是表現譚郎建構自我所遭遇的難題。

譚郎建構自我所遭遇的難題，以妻子現身後的法律與道德禁制，以及書信的傳遞因郵政效率不彰而面臨中斷的方式呈現。透過「越界／界限」書寫，譚郎將生活視為一種藝術實踐，將自己置於「善惡的彼岸」，要求過一種「超越善惡」的生活，追求藝術的美、生活的美——而不是道德的善，形塑自我成為一個「超越善惡」的純粹的、生活的、寫作的藝術家。從傅柯「自我差異」的「永恆回歸」意義看藝術家譚郎「做自己」的書寫動力，譚郎建構自我的書寫工程並非追求自我認同或他人認同，⁵⁵而是追求「自我差異」——成為與「原初的我」有「差異」的人——一個我從來沒有成為的人。譚郎不斷「越界」的同時，也持續不斷的書寫，書寫最終成為永恆的「自我再現」與「為己重複」。這種「自我差異」的「永恆重複」，是譚郎以「不完整的本質」完成自我建構所採取的寫作策略，他以一再重複的「自我差異」與「自我再現」書寫，追求現實自我的破壞以達到

⁵⁵ 目前學界對七等生寫作意義的詮釋進路有二：其一是認為七等生寫作多以尋求自我歸屬或自我認同為目的，此說可參廖淑芳。〈七等生作品中的個人觀、群體觀及其形成過程〉，《文學台灣》第3期（1992年6月），頁168—200；其二則認為七等生小說常呈現「自我追尋」與「尋求他人認同」的交織張力，寫作是七等生理解自我、形塑自並尋求答案的方式。此說見蕭義玲。〈自我追尋與他人認同——從「自律作家」論七等生的寫作風格及其意義〉，頁105—161。

自我的更新與建構。

高宣揚說，文學家們從事創作是為了能夠建構和豐富自己具有獨特風格的個人經驗，引導自己跳脫舊的自我，開創新的領域的個人經驗，由此經驗使個人「主體性」不斷得到改造，蛻變成一預測不到的新生命型態。⁵⁶本文認為，若七等生小說的意義——之於作者與讀者——在於七等生本人藉由生命歷程的反思與書寫，尋求自我生命的安頓與自我存在價值的底定，而讀者可透過七等生小說世界所展現的獨特生存風格支取遭遇現實困境時的精神力量，那麼從事七等生研究的文學研究工作者，是否也應期待由研究工作本身獲得啟示？如何透過七等生小說的詮釋，與研究對象對話，於當前學術研究工作中賦予自身意義，本文認為這也是文學研究工作者之生存美學的具體實踐。

參考文獻（以作者姓氏筆劃為序）

一、專著

- 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，《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。
- 七等生，《離城記》，台北：晨鐘出版社，1972。
- 七等生，《離城記》，台北：遠行出版社，1973。
- 七等生，《譚郎的書信》，台北：圓神出版社，1985。
- 七等生，《兩種文體——阿平之死》，台北：圓神出版社，1991。
- 尼采（Nietzsche）著、周國平譯，《尼采讀本》，北京：新世界出版社，2010。
- 傅柯（Michel Foucault）著、劉絮愷譯，《臨床醫學的誕生》，台北：時報文化，1995。
- 傅柯（Michel Foucault）著、杜小真編選，《傅柯集》，上海：上海遠東出版社，2003。
- 傅柯（Michel Foucault）著、佘碧平譯，《主體解釋學》，上海：上海人民出版社，2006。
- 傅柯（Michel Foucault）著、尚榮譯，《性意識史》，台北：桂冠圖書公司，2006。
- 傅柯（Michel Foucault）著、鄭義愷譯，《傅柯說真話》，台北：群學出版社，2010。
- 吉勒·德勒茲（Gilles Deleuze）著、楊凱麟譯，《德勒茲論傅柯》，台北：麥田出版社，2007。

⁵⁶ 高宣揚：《傅柯的生存美學》（北京：中國人民大學出版社，2010年），頁23。

- 杜小真編選，《傅柯集》，上海：上海遠東出版社，2003。
- 余安邦主編，《本土心理與文化療癒——倫理化的可能探問》，台北：中央研究院民族學研究所，2008。
- 汪民安，《傅柯的界限》，南京：南京大學出版社，2008。
- 汪民安主編，《傅柯讀本》，北京：北京大學出版社，2010。
- 高宣揚，《傅柯的生存美學》，北京：中國人民大學出版社，2010。
- 黃作，《不思之說——拉康主體理論研究》，北京：人民出版社，2005。
- 黃瑞祺主編，《再見傅柯：傅柯晚期思想研究》，北京：浙江大學出版社，2008。
- 陳鼓應，《尼采新論（修訂版）》，台北：商務印書館，2005。
- 陳麗芬，《現代文學與文化想像——從台灣到香港》，台北：書林出版社，2000。
- 詹姆斯·米勒（Miller, J.）著、高毅譯，《傅柯的生死愛慾》，上海：上海人民出版社，2003。

二、期刊、學位論文

- 呂正惠，〈自卑、自憐與自負——七等生「現象」〉，《文星》第114期，1987年12月。
- 胡錦媛，〈書寫自我：《譚郎的書信》中的書信形式〉，《中外文學》第22卷第11期，1994年12月。
- 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：清華大學中國文學研究所博士論文，2005年7月。
- 蕭義玲，〈自我追尋與他人認同——從「自律作家」論七等生的寫作風格及意義〉，《中央大學人文學報》第37期，2009年1月。
- 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5期，2009年2月。

三、報紙

- 七等生，〈何必知道我是誰：再見書簡〉，《中國時報》第八版，1981年1月10日。

四、網路

- 楊凱麟，〈性的理論與寫的實踐：索多瑪中的傅柯時刻〉，楊凱麟論文平台，網址：
<http://kailinyang.info/foucault-TraditionalChinese.htm>

