四人行

四人行

如是雨天——一種設定

我接到臺北報社退稿的時候，並不急著拆封。

退稿的封套濕濕軟軟地，夾在一堆帳單裏，沉甸甸地顯得頗有幾分重量。我看了一眼封套上的報社名誠，非常清楚為何這篇嘔心瀝血的小說會被退了回來。

我沒有精神去理會這些擾人的事情，因為我的思維被洛杉磯這幾天來的連綿陰雨攪弄得失去了應有的秩序。這很令人懊惱。屋外雨水冰冷，傾盆似地灌著，連帶地把我剛萌芽的思潮沖刷了下去。我本來無需如此匆忙，但沒辦法，每寫完一篇小說後，另一篇就悄悄地滑入心底，於是在專注力量的關照下，上一篇的去處就顯得好像有點無關痛癢。

這種情形可以持續許久，但是當我被手邊的故事情節堵住時，我的眼光就不自覺地飄落在退稿的封套上，然後那種被拒絕的感覺就幽幽地滲透了進來。這不是很好受的，尤其我在計算了來回橫渡太平洋的郵遞時間以後，發覺這篇耗費兩個星期的一萬五千字短篇小說，竟然在報社停留不到兩天就被退了回來。一想到這裏，我的心裏除了難受之外，更增添了些許不平。

我這篇消遣那些玩弄文字的作家與編輯的小說，原本不打算寄給他們，但考慮了好久，總覺得不給他們第一個閱讀的機會，好像有在別人背後說壞話的嫌疑。因此我就以一種不想取得任何人讚賞的心理寄給了他們。如今被他們退了稿，我心裏就很坦然。哪，這下子可怨不得我了。

我想著想著，一時有些感歎又有些憤慨。但下一步該如何？這些編輯恁地這般小氣，接受不了任何批評？換家報社吧？但想起這些編輯們大都互通聲息，我就不免喪了氣。

連日的暴風雨好像沒有一絲放晴的跡象，潮濕的空氣將我的關節弄得痠痠的；未見歇息的大雨落在新安裝的天窗上，辟辟啪啪地就只有更加深了憂鬱的猜忌以及阻塞了已經不通的思路。

這一陣子，我耗費大部分的時間在我的小說上；平日的生活雖然因此而顯得積極又忙碌，但我卻常因小說內容的空洞而感到失落。我不知為何我要寫，我也不知我究竟要寫些甚麼，於是我就經常令自己的思緒失落在一篇篇不成形的故事裏。

洛杉磯的雨真是下不得的，一下起來驚天動地，那種滂沱的氣勢總讓人心安理得地沉浸在哀傷不安的氣氛裏；我那思緒失落的徬徨心態在陰雨天裏這麼一浸淫就更顯得怪異，因為一段又一段情節曖昧的故事章節開始變得前後不對頭。

這個尷尬我真是一點也避免不了。雖然我強迫自己努力去思考，但是有時我實在覺得思維性的情節僅屬於形式上的連想而與世界脫了節，有些欠缺人性的溫馨。這令我無由來地感到哀傷，因為我無意使我的小說與現實的關聯消失，更因為我崇尚現實，於是鞭笞自己寫小說就成了我沒事找事做的自虐工具。

這一天傍晚時，突然間晴空萬里。我感覺一絲陽光從朝西的窗口射入，心裏熱乎乎地，想狂呼一聲；於是我放下筆，收起稿紙，將高爾夫球具從車庫找了出來。我有若期盼些甚麼似地將久未使用的球桿細細地擦拭起來，就好像記起一位久未見面的老朋友，迫不及待地想跟他面晤。

到達——為了啟端

翌日，在曙光微露的當兒，我驅車前往亞美森高爾夫球俱樂部。我從家裏出來的時候，天還是全黑著，整座城好似沒有其他的人，只有我這麼一部車輕輕地滑在仍是極為濕漉的馬路上。

一月底，洛杉磯的早晨總是來得十分緩慢。都已經七點了，停車場上的路燈仍舊亮著，盡心地維繫著黑夜的纏綿；那一片昏暗薄冷的燈光在不情願的曙光裏撒下圓圓的黃暈，讓這個早晨的時光變得極為黏答。

我呵著寒凍的玻璃往辦公室裏瞅著，那是指我敲了兩次辦公室的門卻不得回應以後；玻璃上的熱氣消散之後，我瞧見大廳正當中掛著一塊牌子，上面寫著——營業時間：從曙光初露至夕陽殘收。這多奇怪，這個牌子掛在裏面，竟完全不理會外面等候的人的混淆。

我敲門不應，於是將一袋球具擺在門口，拖著嘎嘎作響的釘鞋踱到販賣機前面，然後丟下三個銅幣，換來一杯加了糖的咖啡。高爾夫球鞋底部的釘子壓在水泥地上讓大腳趾老是翹起來很不舒服，於是我又踱回車邊，敞開車門坐著，讓兩腿盡情地伸展，然後慢慢地吸吮著咖啡。

咖啡很燙卻不好喝，加了糖，黏黏的黑色熱水裏仍舊泛出一絲苦澀。我皺著眉頭，呵著熱氣。此時，在淡霧仍是低迷的停車場進口處，閃進了朦朦的車燈；上了門坡後，車燈正巧射向我的眼睛，一下子變得刺眼不堪。我的視覺來不及轉變，弄得熱騰騰的咖啡撒了一手。我嚇了一跳，站起來清理褲子上的污漬，猛然抬頭一望，只見車燈光芒散在霧裏，黃溜溜的一片。

車子不慌不忙地停在離我有三個車位的地方，抖呀抖地氣喘了一陣，然後關掉了車燈，熄掉了引擎，靜了下來，但是好像結霜的窗玻璃卻顯示不出裏面的人影。車子就這麼停著，也不見有任何人出來。也許他們看到了我放置在門口的球袋，心領神會地在車內躲一會兒寒氣罷。

管理員在走道的盡頭處露了下臉，好似意外地看到停車場上的車子，氣急敗壞地跑了來；我站了起來，關上車門，又是腳步嘎嘎地踱回辦公室門邊。他看了我一眼，也不見他說甚麼抱歉的話，就開了門讓我進去。這時，那部車子打開門，走出兩位年紀相仿、姿態俏麗的年輕女人；我有些訝異，因為這個時刻雖然不是很曖昧，但無論如何，也不應該是有姿色的年輕女人出遊的時分。

她們等在車旁，駕駛座邊走出來一位男人。他慢悠悠地走到車箱裏拿出球袋，然後不即不離地跟著女人走了過來。我拉開門，立在一旁，等待他們魚貫而入；女人目不轉睛地昂首進入，男人倒是朝我笑了一笑，點個頭。

管理員跑到通往球場的落地窗邊打開了廳燈，廳內昏暗的顏色快速地明亮起來，一時顯得落地窗外的世界有點呆滯漠然。

他匆匆跑了回來，一邊推開櫃臺的門，一邊問著我：「一起的？」

我搖搖頭。他微笑地說：「現在你們是一起的了！」我聳聳肩，表示無可奈何。

我對這種沒有選擇權利地被指定加入任何一個三人組，是早就有心理準備的。多年來，我已經習慣了洛杉磯所有的高爾夫球場這種「湊成堆」的作法，雖然如此，我又老是覺得我貿然地與三個毫不相識的人一起渡過四、五個小時打球，可真是種說不清的無奈牽扯。當然管理員可不管這些，他是不可能讓我一個人在空曠的球場上踽踽獨行。這跟球場上是否擁擠沒半點關係。

管理員檢查了俱樂部證件，收了錢，然後不經意地看著三人腳上的網球鞋說：「在這種天氣，你們要很小心，草地很滑。你們揮桿動作的弧度盡量不要太大，否則很容易滑倒。」他說著就指著那一袋共用的球具：「今天沒人，我就不管你們了，平時我是不准任何人共用球具的。」

女人抿著嘴笑著。男人說：「她們不打球，只是陪著我走走。」

「喲！不打還付費？」管理員眨眨眼說：「這個散步可得耗費不少錢呢！」

我跟在他們後面繳了錢，背起球袋，打開球場的大門；女人仍是昂著頭，走了進去，男人則讓我先行。我進門才一轉身，迎面就是一面綠油油的草地；我心情一陣舒暢，感覺草地上竟然沒有一根雜草，整個敷著水霧的綠野在曙光漸亮的天光中也活躍了起來。我的腳底輕乎乎地冒起一股躍躍欲試的衝動。這時，男人從後頭超前，亦步亦趨地跟在兩個女人身後。

第一個洞——只能開始

第一個洞的開球點就在離大門不遠處。男人一馬當先走了過去，從球袋中摸出三個白球，揮手叫稍矮一些的女人過去。我不解地看著他，心裏懷疑著，他不是才跟管理員講只有他一個人打嗎？

個子稍高一點的女人好似明白我的心意，就輕輕地靠攏了過來說：「先生，他剛才無意間說了謊，其實我們也要打；但是我們打得很慢，希望你不要介意。」她說話時，細長的脖頸凸出青筋。

矮個子女人邊走邊回轉頭，對著我說：「是啊！我們就是因為沒有勇氣下場，才特別選了一個陰雨天來試試練習多月的揮桿動作。」

男人一語不發，拿出一號木桿交給了矮女人，然後走到一旁。矮女人看著木桿，又看著男人，眼裏有了疑問，好似懷疑這麼長的桿子要如何才能揮動。男人過去，將木桿在她手中調整好，囑咐她往後移動身軀，使木頭桿子平擺在小小的白球前。矮個子女人前後揮了揮桿子，然後猛然後拉，劃起了一道慌忽忽的弧度，將四週的空氣弄得動盪不安。

這一桿打在球的上方。球飛不起來，往前骨碌碌地滾著；高個子女人彎著腰，好似呵著小雞般地一路追了過去。矮個子女人跺著腳，男人見著，故意拉高了聲音，恣意地取笑著。

高女人將滾動的球撿了回來，費力地擦拭著沾滿黏土的白球表層；她蹙著眉頭擦拭白球的樣子很專心，好像在數著棕色大地所包圍的惦念。於是在逐漸剝落的土屑裏，高女人終於舒展了眉尖，為

已被磨損得光溜溜的白色表皮所放射出的光芒再度綻出笑容。我瞧著三人笑鬧成一團，就皺起眉頭；男人覺得不好意思，要我先揮桿。

我客氣了一陣，又有點想在兩位佳麗面前賣弄，於是就意態篤定地上了發球區。我對我的揮桿動作一向有著信心，因為多年來，我都是作為我那昂貴的教練在課堂上向學生示範動作的樣本。

我一心想表現，肌肉就顯出了緊張，於是這一球似乎只是差強人意而已。我有些失望，球雖然不偏不倚地往遠處的旗桿位置飛去，但是顯然地白球一離開球桿就有些偏高，於是在強風的吹拂下，陡直的爬升坡度就將落點的距離縮短了許多。我赧然一笑，卻在兩位佳麗的臉上看到欣羨的鼓勵。

男人打球一點兒也看不出來費勁，好像只是那麼不經意地一擊，因此他的落點自然比我的還近些。我不禁有些得意，看著女人，就覺得她們的睫毛也一下子羞澀了起來。

第二個洞——只好重複

本來我今天是存心想來好好地紓解一下我失落的情緒，但是不料卻被管理員胡亂地捲進了這麼兩女一男的糾纏裏；我有些懊惱，所以在踏上第二個洞的發球區時，就故意四處踱著，不再觀看他們之間來來往往地傳遞著球桿。他們感覺出來我的不悅，於是壓低了聲音，低低沉沉地對著一會兒太高又一會兒太低的擊球交換著嘻笑。

風勢一直未曾減弱。雖然那股不知從何處吹來的風聲在空曠的球場上顯得斷斷續續，但是他們的言談跟隨著一陣緊似一陣的風，在風裏飄著，就令我時不時地感到陣陣昏眩，於是頭腦好像就不聽指使地停止了轉動。

我不知那兩個女人與這個男人之間是甚麼關係，但她們總是肩併肩地走在男人前面。她們靠得很近，但沒有碰觸，刻意地保持中間狹窄的距離。或許是姊妹罷，我在心裏猜測著。兩個人一般瘦，

均是婷婷而立，高的長髮披肩，顯得較腆靦，矮的短髮飛揚，身形卻較輕靈；兩個人的皮膚在厚重的夾克衫裏顯不出白皙，但高女人在鵝黃色的襯衣與白色的裙褲襯托下，顯得皮膚略帶棕黃，矮女人卻因淡綠色的連身襯衣，顯得有些蒼白。

他們的笑聲起起落落，總是夾雜著短暫的輕呼與微弱的笑語；揮桿的動作一個接著一個，男人殷勤地奔馳在女人之間，然後站在不遠處叮嚀兩聲，再上前喝止一聲，然後離開，又接近。紛紛擾擾總是被陣陣突兀不耐煩的風拂去。我堅持著在最後一個登場，拿著球桿輕輕地拍打著自己的小腿肚，看看前方，就將球打得老遠。

第三個洞——再度重複

男人背負球袋的樣子有點滑稽，過長的肩帶使得他經常不安地調整著背上重量的位置；男人要與她們溝通時，總是站在她們身後不遠處，以一種平和的聲調對她們倆人同時說著。倘若不想讓我聽到，他則趨前夾在她們倆人的後腦勺子之間，引得倆人唧唧輕笑。

我走在他們後頭不遠處，隱約可聽到偶而一下爆笑聲。矮女人的笑聲總是輕柔和軟，高女人的笑聲則是天真飄逸；兩種不同頻率的輕鈴笑聲，結合在男人對高爾夫球低沉平和的解說中，一高一低地往四周的樹林裏傳播。這個絲絲入扣的融合卻是無由來地令我淹沒了自己。

草道兩旁的樹林其實是滿目瘡痍。樹葉落滿了一地。精心設計的排水系統雖然並未使球場氾濫成災，但樹林內的低窪處卻是洪荒一片，水流成渠；樹葉層層重疊地飄浮在上面，照映著鼠灰色天空的雲海翻騰，於是天上地下灰暗灰暗地叫人的心口好似撞擊在凝重的停滯裏，得不到一絲喘息。

風又吹起，陣陣從背後狂捲而來，咻咻的聲音好似從空無中向宇宙擴張、散佈；等我注意到它的肆虐，它卻停止了，但是那種乍停的剎那靜寂卻是叫人心悸。

男人的揮桿動作很俐落，但他並沒花太多的心思在擊球上。他總是照顧完兩位女伴以後，稍稍停個兩、三分鐘，然後在冷不防的靜默裏，一上去就將球揮出。球飛得不遠，但沉穩有勁；他的動作更是絲毫不見生硬，相當地熟稔又優雅。

男人擊球之前的表情顯得頗為陰沉，蹙著眉頭，好似背負著重擔，但又因承受不住壓縮而愁眉苦臉；隨著擊球的輕脆短暫的聲響，他總是「呼！」地一聲吐氣，巧妙幽長，使得脹得鼓鼓的臉腮也就跟著一下子扁了下去。

我對他這個擊球習慣很是著迷，因為這總是令我聯想起教練常說的「以氣馭桿」的道理。

第四個洞——只為重複

女人的動作逐漸有了進步，男人卻在這個時候嚴肅了起來。他說起話來，黏黏糊糊地，頭都不晃一下，是一個標準的不為外境所疑惑、不需要愛情也不會說甜言蜜語的成熟男人。但這多不公平，我孤家寡人，他卻有兩個女伴。從一高一矮兩個女人傾聽他說話的模樣看來，她們對他很體貼，對他說的話也很感興趣。

忽然我發覺所有高爾夫球教練書上所提到過的動作都可以在男人的身上找到，於是他指導女人的步調恍惚地就形成一系列的教學影片，令我看了非常受用。高女人簡短的插入問話與矮女人便捷的回應反思，總是令男人謹慎的解說像在輕訴低吟；三人高低有致的聲音就這樣在狂風高亢裏起了抑揚頓挫的溶合作用，一波一波地在我耳邊交錯而過。

女人祛除了膽怯之後，金屬擊球聲也逐漸有了鏗鏘作響，非常地輕脆清晰。男人對她們的嘉許總是顯得有些誇張，但又有些驕狂。我聽著不太喜歡。

男人的揮桿仍是平穩，擊球雖然沒有奇跡出現，但是他總令我感覺他好似並不是全力在打球。奇怪罷？從他收斂的臉部看不出任何表情，好像一切都不是那麼地出人意表，而擊球的動作純粹只是為了使顫聲產生鈍重或輕脆的不同而已。

第五個洞——不斷嘗試

我們才一到達發球區，雨就沒頭沒腦地落了下來；高女人立即撐起了傘，三個人依偎地躲在傘下。我獨自蹲在不遠處，抱著頭，壓著帽子，接受著高女人飄過來的悲天憫人眼神。她的鼻子上翹，結實有力，顯示出頡傲不屈的個性，但是淡而彎曲的眉毛壓著細長又微微上挑的大眼睛，則又巧妙地柔和了臉部的線條。

風憤怒地旋轉，溜進傘下三個人的身隙，又旋了出去，大膽地在草道上狂吹起一片細雨濛濛。他們也躲不了多久，因為更多的風來了；高女人撐不住傘，最後將它收了，掛在球袋邊。我們四個人就這樣無可躲藏地蹲著，等候著風雨消散，任那雨水在臉上流淌。

平常相當擁擠的球場這時看不見一個人，播音機裏傳來管理員要求我們立刻回返的聲音，幽幽繚繚又斷斷續續地夾在風捲雨襲裏。

男人忽然生氣起來。他有些炫耀地拿出幾個球，威風凜凜地頂著風，然後用不同號碼的桿子將球一一打到前方約一百碼處。這幾個球真是中規中矩，在強風中一點都顯不出弧度地平平穩穩飛出，直直統統地有些霸氣。

第六個洞——只令不安

風意外地歇了息。柔和的陽光突破灰白的包圍，竟然露出了久違的光芒。

我們四人興沖沖地揮舞了一陣，卻見高女人將球收了起來。「夠了！」她冷酷的眼裏露出一絲冰寒。「我比較笨，學多了消化不了。」

她說這話的那種神聖不可侵犯的矜持提醒著我。唉，在這六個洞的擊球裏，我所遭遇的冷落與貪得無厭的學習，在在顯現了我在日常生活中習以為常的虛偽世故。一想到這個，我立刻感到不安，失落的情緒又悄悄地湧上心頭。

第七個洞——尋找死角

矮女人在陽光裏揮了一記猛桿，透露出對自己欠缺勇氣所爆發的怒吼，於是那個輕脆的球意外地超越我們兩個男人的力道，往最遠處落去。

我們四個人幾乎同時驚呼一聲，立即趨前尋找著球。到了跟前，卻是甚麼也沒有。顯然球是在這兒落下的，因為地面上的草坪被打得凹了進去。我們四處尋找，卻不見白球的痕跡。照理說，在綠色的襯脫下，白色的光度很容易被發現的，但怎麼找都找不到。即使往遠一點的地方找，方圓二十碼之內，仍然沒有蹤跡。搜尋之中，男人在一叢深綠色短松樹裏找到一物；他嘻笑地用兩隻手指抓著，高聲地叫著高女人，向著她搖了搖手上那條長長墜墜的橡膠套子。

「甚麼東西？」高女人興沖沖地跑了過來。男人貼著她的耳朵說了一陣。

「討厭！」高女人兩手叉腰，短促的氣息顯得脾氣爽朗。說完，她故作忿怒狀地往矮女人方向跑去，倆人摟抱在一起嘻笑個不停。

女人在樹叢中又翻弄了一陣。男人走回原地，從球袋裏又摸了一個球出來。「喂！不用找了，就從這兒開始罷！」

矮女人跑過來，揮了桿，望著球往前飛出數十碼，驚訝地大叫：「好哩！妙呀！這一下子我可真是開竅了！」

高女人往前走了五十幾碼，才發覺原來找了半天的球就在前面不遠處：「看呀！找著了，就在前面！」

矮女人不願重打，於是口氣堅定地說：「原來在這兒，不管啦，剛才那一桿要再往前加個六十碼。」大家沒有異議，都不答腔；我心想天雨草滑，倒不是完全沒有幫助。

我忽有所感，心中起了訝異，照理說，那個白球的軌跡被包圍在記憶的範圍裏，無論如何都不應該逃過我們的視野，但不料這個已然消逝的軌跡仍是逃掉了我們四個人愚昧的視野。

不對，不對，我其實並沒有被愚弄，因為我並沒有像他們一般認真地尋找。嘻，這是我多年來養成的習慣，我喜歡在別人忙碌的時候，認真地觀看每個人的動作，因為我總以為這一切都有著不能言說的深意。

這個習慣想來很是悲哀，我的寫作老是不能突破困境，這個毛病也就在這兒。我總是認為一切現象都有著重要的訊息，一切的過程也都是重要的時刻，於是想盡辦法來記住我所要述說的故事，但卻忘了我自己已然活在故事的澄清裏。

這不就是像以「認識論」來發展情節嗎？可惜的是事情由於「相對性與不定性」的原則，現象與過程不止是在小說上變成了虛幻的影子，連在日常的現實世界裏也常是混淆不清。

我想到了這個就很難過，於是無知無覺地隨著腳步前移，忽然我看著他們三人在前，覺得很是礙眼；我看著男人一腳高一腳低的忠僕姿態，心裏更是覺得世間這一切都很無聊。

第八個洞——只知敘述

矮女人持續有著佳績。男人卻在這個時候分析起她的揮桿動作——頭部晃動，肩部上聳，跨步太窄，動作中歇。高女人打斷他：「胡講！明明是好球，哪來那麼多毛病？」他說那是一連串的錯誤湊成了一個意外，不是真的球技。

他說這些話時，就好像數學家玩弄邏輯，以一個籠統的符號來代表未知的標準動作，然後引導身體相關部位為假設，去專注未知動作的省思或分析。他有意或無意地將身體部位的相對性和相關性與未知動作的不定性製定各種限制，劃為層層界限，使得打擊的未知能有脈絡可尋。他愈說愈糊塗，當然女人聽了不依，於是胡鬧成一團。

男人轉變得很快，馬上以身體為主軸形容一個主體的不可探知。這時，他又成了一個哲學家。他巧妙地解析所有身體動作的對立，以求得身體單獨部位的絕對獨立；但他對這麼一個連串又聯繫的動作牽引，卻又解說不來。於是解說與敘述就一個個地敗亡在不可超越的身體上，然後一個個又歸隱於不可扭曲的草道空間與擊球時間裏。

第九個洞——也是設定

第九個洞是個關鍵，因為矮女人在這裏有了全面性的崩潰，那一股沛不可禦的氣勢也無可奈何地溶解在稀落、混亂又中歇的怒吼裏。

第九個洞的推桿區設計得巧奪天工。右邊是濃密的松樹林，鳥兒嘰嘰喳喳地在林裏叫著；躁動的叫聲使得淡暈的樹幹生動了起來，一掃黑鬱的影蔭。樹林前，一落人工瀑布巧妙地帶動風車咕嚕嚕地旋轉著，在水珠四濺的白色水串之下是一片清澈的水池。左邊是緩緩下滑的草地斜坡，斜坡在盡頭處陡地下削，形成幾丈高的陡峭懸崖，懸崖下面是一個半彎月形的沙坑。

這一切美麗的設計好像撒謊似地鑲嵌在一片自然造作裏，使得矮女人失去了專注的力量。

她連續打了幾個好球，卻自信地過了頭；球順勢滾過一片清晰的綠地斜坡，然後骨碌碌地滾到懸崖下面的沙坑裏去。她興致仍高，順著水溝溜了下去，站在沙裏，猛地就是一桿。

這一桿打在沙堆裏，一陣塵揚四起；她的臉龐往後閃了出來，眼睛卻盯著往前飛去的白球。球由沙塵混沌中向上飛起，好似揚起沙塵的是球，不是桿。桿已經消失了。球藉著力道，甩掉了沙，又藉著沙，甩掉了重力，也甩掉了陰濕的冬季，顯露出一副了無阻礙的樣子，突兀而上。

力道還是不夠。球順著原路滾回了女人的腳邊。她揚首皺眉，上面的氣層顯然地沒有了球曾經運動的軌跡；一片灰黏空氣裏，只看到沙子仍舊在風裏慢慢地下沉。

她再打，仍是下滑，再打，不起，再打，下滑，再打……

終於她撿起白球，爬上了坡，臉上居然淚痕依稀；打球的初衷已然潰散，矮女人不想打了。

高女人體貼地要求大家一起回頭，但男人看著剛才一路走來的路上已經陸續有些人影，就堅持著要繼續走完全程。高女人不依。男人不高興地說：「回不去了。妳看，這很危險；還不如妳們看著我們打，這個進程就會快了許多。」

十八個洞的既定行程此時正好走了一半，四個人一組的人羣，一波接著一波，間隔相等地緊捱了上來。男人安慰著矮女人說：「當我們一踏進這個球場，就已經接受了這個不能更改的次序，這些草坡、土坑、池塘與樹林均無法變動，連林中的鳥也都有規律地叫著。」他轉過頭去對著高女人說：「登了場是無法後退的；要退，只能前行或橫出。」

說完，他不理會高女人在旁噘嘴，一路領先，甩下我們，單獨行去。

第十個洞——懷疑設定

我一登上第十個洞的發球區，立刻感到心曠神怡。

發球區居高臨下在一塊超越周圍平地的小平臺上，遠處地平線的盡頭是一塊小小的綠地，中間飄盪著一面小旗子。

受著地平線蠱惑的土丘伸展在地平線之後，襯托著灰色的天空格外地深邃。在平臺與旗桿中間的草道雖說有一百多碼，但看著有若近在咫尺，狹狹細細地不顧地平線的排拒，一路直奔而去。

我心中一陣激盪，好似不怎麼費力，輕輕一揮，就將球打至離洞口兩呎之處。

那個感覺好極了。我得意忘形地揮動著桿子。高女人拍手稱好，矮女人掩面驚呼，男人卻皺起了眉頭。她們看到男人的眉頭緊蹙，立刻對望一眼就沉寂了下去。

我看著她們倆人的表情遽變，就覺得難受，一言不發地下了山坡，往旗桿走去。我討厭隔閡，因為在分界又整合的隔閡裏，懷疑的心理製造了猜忌的氣氛，於是如何地在虛幻的人生進行著假象的接觸遊戲，就變得無關緊要。我覺得受了騙，在她們的眼光裏捉弄了自己的情緒。

第十一個洞——接受設定

他好似知曉我的難過，在快到發球區時，拍著我的肩膀輕聲地說：「打高爾夫球最難的地方，就在一個接著一個不同碼數的草道設定，無形中受限於距離的概念約束；但巧妙的是，它又重新賦予打球的人爭奪自由的機會、以及傳遞了突破限制的可能。」他看著四起強風，選了一號鐵桿。「這是指硬體上的設定。」

他在開球土丘上站了一會兒，又踱了回來。「對打球的人來說，到達每一個洞的起點都是一個新的開始，推球進洞卻又象徵著一個舊的結束。」

他蹲著抓起一把細沙，然後緩緩地讓沙子從指縫中滲出；四起的強風雖然混亂地盤旋，卻仍是規則地將細沙吹往插著旗桿的遠方。他娓娓地說：「十八個洞其實就是十八次有次第而相續的到達與

離開。這個球場硬體上的設定與打球的人心理上的知覺，雖然看起來毫不相關，但是其實是互相顯現的。」他沉寂了片刻，咻地一聲就將球擊出。「哪，大自然的干擾與場地的設定我們暫且不去說它，光這十八次不斷的到達與離開，即會令打球的人造成一種『一線性的動作連貫與心態聯想』的斷裂，因而使得置身其中的人產生不安定的感覺，栖栖惶惶。只有當你能夠有效地克服這個困擾，你才會對高爾夫球著迷。」

我對這段話有些迷惑，在多年的高爾夫球課裏，我從沒聽過我的教練這樣地描述高爾夫球技。

第十二個洞至第十五個洞——超出設定

這以後的幾個洞我打得一塌糊塗。

大家都出奇地靜寂，只是默默地走著，到了指定地點，匆匆揮了下桿，揚首遠眺一番，又匆匆往前趕去。後面的人羣愈來愈近，我們也就不得不加快腳步。

男人的眼光一直很深沉。在寂靜的氣氛裏，他更顯得沉著。他揮桿的動作愈來愈熟稔，那握在球桿上的修長手指也就越顯得剛毅有勁。他揮桿前的神情非常專注，在靜止不動的剎那間有著不可言說的認真。他擊完球後，幾乎看也不看球飛去的方向，先前的專注與認真神情就消失不見了。

我打球很多年了，職業球手的精湛球技也多有琢磨，但是我從來沒見過這麼一個認真的人。他肯定是一個慣於思索的讀書人，我在心底猜著，想探悉為何他在拿起球桿之前，總是低著頭，就好像承當不了頭部的重量似地低頭思索著甚麼。

此時女人總是識相地站在他身後不遠處，靜悄悄地觀賞著他的沉穩。有時等得太久了，高女人會拉著矮女人的衣袖，輕輕地問道：「怎麼搞的？開個球還得想那麼久呀？」微笑的嘴唇後面是一排潔白的牙齒。

矮女人頗有見地、鼻樑端正凝重地說：「他不是在思索，他是在定心。」

定心？或許是罷？我自然不會知道他在定甚麼心，但他總是低頭好一陣子才緩緩地抬起頭來，觀看著遠處的綠色草坡，然後抬眼望著天際，深深地，好像往上探過雲層，滲透雲端霧裏。

此時他不理會別人走近，只關注著自己的呼吸，轉動著球桿，然後如破冰似地「呼！」了一聲替自己化開了行動；同時在呼出的空氣團的激盪裏，給自己解開了一條出路。這個景象很耐人尋味，他的身影站在深淺不一的綠色包夾中，就更顯得昂然矗立。

他打得順手極了。每一個球從他的球桿中平穩地飛出，均明顯地在空中形成三段速度。球向上的爬升總是令人激歎，滿佈著水珠的空氣隨著白球的劃破，以瘋狂的速度崩裂散去。於是在迅雷不及掩耳的當下，倏忽而起的白球帶著水珠爆裂的嘶嘶聲響，射向鉛灰色的蒼穹；然後白點子在灰色空氣中佇留了一剎那，忽然覺知它進入了一個重力已經把時間凝固的區域，只得隨著後推的力量自行加速地平飛而去；力道快盡之時，愈來愈緩的速度終於被灰茫茫的天空吞噬，一路往草地掉了下去。

畫面流動中，一百五十碼的天空全是灰色的。水珠噴射出來的潮氣毫不客氣地壓縮著我們。這股潮氣混在球桿帶起的水珠，在空中形成水霧一片。霧茫茫中，我竟不自覺地發現灰色的蒼穹已然隱去。哇！這真是個奇觀，原來天空可以這麼漫無目標地撤離，盡情地拋捨下來黏答不去的遺骸。

女人併肩地共同翹首一個方向，驚呼地觀賞他每一個擊球，令我不由來地有些妒意，但又有些慶幸。我忽然哀傷起來。不知怎麼搞地，我看著一個個平穩的飛球，忽然就想起我在這一段日子裏，遍尋安身立命之處而不可得的尷尬。我不逢迎，不排拒，不攀緣，不趨勢，只是隨順著因緣，在心裏凝固時間的推移。但可悲的是，時間在時令變換與時序交替裏固然不容易凝結，業力在生活中的推擠就只有促使著身軀更是不知勞苦地往蒼老直奔而去。

第十六個洞——生活權宜

我在這四個洞的表現差勁透了。男人的專注與我的潰亡在這個時候起了對調角色的氣氛。不知從哪個洞開始，我不知不覺地與女人聚在一起，談論著男人的擊球動作。我與她們之間的關係頗為融洽，沒有尷尬，卻有禮貌；我的小心謹慎又逐漸地陷入了我在日常生活裏的一貫虛偽當中。

從她們的言語裏，我發覺男人顯然極為忠於女人，刻意地營造了一個沒有一絲隱瞞的相互信賴關係，所以高女人與矮女人相處融合，看不出她們之間有妒意、爭吵、指責或閒話等等嫌隙。

我終於禁不住自己的好奇，巧妙地探詢著：「不錯啊，你們都不需要上班。在洛杉磯，要這樣逍遙自在地生活可不是那麼容易的喲！」

高女人著急而帶著韻律地說：「是嗎？他反正是寫小說的，早一天、晚一天寫，並沒有多大地差別。」

「是嗎？」我有些訝異，這世界果真是小了一些，碰來碰去竟然都是一些搖筆桿的。

矮女人說：「這幾天老是下雨，他關節疼痛得寫不出東西來，所以我們才拖著他出來打球。」他正前後揮著球桿。我順口道：「他的運氣真好，有妳們兩位這麼關心他的朋友。」

高女人說：「嘻！哪是甚麼朋友？這個年頭哪有甚麼真的朋友？」我不解地看著她。

矮女人指著高女人自我宣告地說：「她是他的老婆。哈，而我呢。」她指指自己的鼻子：「我則是他的前妻。」

「喲！」我這一路猜忌反倒成了自己的侮辱。這麼一想，我忽然羞赧起來。這應該怎麼說呢？真是的，真相真是說不出來的；說出來了，真相反而成了謊言。

第十七個洞——思維斷裂

他又凝神一擊，將球打在推桿區域，然後舉步就走。我立即跟了上去。「嘿！你真有辦法。」

「有辦法？甚麼意思？」他搖了搖手。「不行啦！已經許久沒打球了，退步了好多。」

「我不是指打球，我是指你那兩位女人。」

「她們？」他不解地瞧著我。「她們怎樣？」

「不容易呀！別人的前後任妻子都跟仇人一樣，你卻將她們擺弄得服服貼貼。」

「你胡說八道些甚麼？」他有些動怒地說：「這是她們心量大，跟我有甚麼關係。」

「不管怎說，你還是有辦法！」我自我重複地說。

「我有辦法？」他揶揄地瞧著我說：「嗯，真有辦法，我一個也不要。」

我聽了不覺莞爾一笑，一時之間又不知要說些甚麼，就隨口問道：「聽說你是寫小說的？」

「是呀！才寫不久，寫著玩玩而已，當不得真。」

「寫著玩玩？這倒是很超脫的想法。」

「也沒甚麼超脫，反正沒事兒做嘛，寫點東西，時間過得快一些。」

「是嗎？都寫些甚麼？」

「沒有一定，甚麼都寫也甚麼都不想寫，只是養成了一種順著筆觸來記錄思想過程的習慣。」

「喲！這句話怎說呢？」

「也沒甚麼可說的，只不過想到甚麼，筆就記下甚麼。累積多了，自然形成小說。」

「這不成了生活的流水帳了？怎能算是小說？」

他乜了我一眼。「流水帳又怎樣？流水帳難道就不能以敘事手法來還原生活的原生狀態？」

「生活的原生狀態？」我瞅他一眼，眼裏有了羞澀。「但小說可不是用來記錄生活細節的。」

他不以為然了：「我並沒說它是用來記錄生活細節……我是說，我只是用它來記錄一個思想的完成，而不是記錄一個已經完成的思想；換句話說，這是一種比寫實更寫實、更率真的內心表達。」

「嗯！新寫實主義？」我若有所悟：「但是，這段話好像可深可淺……你是甚麼意思？」

「嘿！可不？生活的確是可深可淺……不帶雜質、不修改增添的生活原本就是最普通的、一般性的居常生活，而我認為小說與生活是同一本質——這是我寫小說的原因，也是唯一的原因。」

「你寫小說難道沒有別的目的？」

「目的？為甚麼要有目的？你生活也有目的嗎？是罷？不就是活著唄。」他睜大了眼睛。「我甚麼目的也沒有；只是每當一篇小說開了頭，我就想盡量寫好它！」

我一頭霧水。「你難道不想將它發表出來？」

「發表固然好，但是不發表也無所謂。我寫小說只是為了令我自己在小說裏剖析、孕育，如果這也算是一種意義的話，那麼小說刊登與否都無法抹去這段生命的事實。」

「真好！我真羨慕你有這種想法。」

「你甭誇我，我其實很自私，我只是在小說裏尋找自我，並無其它的彰顯；這跟很多發心拯救這個混亂社會的人士比起來，我算是自私地無地自容了。」

我忽然起了捉狹的念頭，想試試他的斤兩：「你說你在小說裏記錄一個思想的完成，那麼你又如何去尋找自我？那一個自我才是真的自我？是寫之前，還是寫之後？」

他沉思了一會兒。「這是個模擬兩可的問題。不過通常來說，小說開始時，我並不知道故事的走向，只有當小說完成時，我才明白自己的意圖。所以它的結局不是很重要，只能說舊的自我已然悄悄地死去，新的自我正在粉墨登場。那個自我在消失弭散與重新塑造裏並沒有真假之分，可以說都是真的，也可以說都是假的。」

他的回答隱約地擊中我的毛病，同時也解答了我多日來掙扎不出的困境。「你講得真好，但好像有一種沒有結尾的缺憾。」

他不以為然地說：「結尾？甚麼叫作結尾？結束就是結尾嗎？」

他瞧我不回答就繼續說道：「有一位有名的義大利電影導演曾經為一些他無法開拍的電影做下註腳……」

「電影跟小說不搭軋。」我打斷他的話。

「誰說的？」他有些失去耐性地說：「只要是創作都是一樣的。」

我不知如何爭辯，於是只得問道：「是哪一位導演？」

「他的名字我記不得了，不過他很有名，是屬於思想型的導演。」

「他怎麼說？」我對小說以外的事物一向缺少興趣，於是急急忙忙地想知道究竟電影跟小說有甚麼關連。

他面無表情地說：「詳細的說法我記不得了，不過他說一篇有開頭的小說未必有結尾，所以將故事情節設定一個結尾，或以結尾鎖定一篇小說的文字形式，可能會有扼殺小說的危險。」他將球袋從肩膀上釋放了下來，重重地吐了口氣。「除非你能重新創造另一個空間，延長故事的節拍，或者你能把小說放在故事角色所生存的世界之外——在那裏，一切結尾都嫌多餘。」他看我不說話就緊接著問道：「生命結束時是否意味著一切都告終結？」我搖搖頭，又點點頭；他不解地瞅著我說：「是？還是不是？嘿，你連這個都弄不清楚，難道還能說生命的結束也有一種沒有結尾的缺憾嗎？」

我有點心虛地想結束這段對話，於是趁著他踏上推桿草地的當兒說：「我想電影到底不同吧？這種不預設結局的小說寫法很難下筆，你怎能操作自如呢？」

他從球袋中抽出推桿，答非所問地說：「最重要的是揮桿前的定心，因為任何的思維都可能會擾亂那急著想浮現於表面的意象裏面的潛在真實，所以必須毫不留情地剝去。」他頓了一下，看了看我：「這個在打高爾夫球，就是要放下球桿的長度與洞口的距離等等設定上的覺知；在寫小說，則是要放下任何文字的附會和工飾，與情節的糾纏不清。」說完，他輕輕一推，將球推進了洞裏。

我怔住，忘了推桿，也忘了撿起我的球，就愣愣地跟隨著他走了下去。

第十八個洞——總得完畢

我尾隨著他們走上了最後一個發球區後，就無思無覺地在一旁蹲著，不理會他們的嬉鬧。他看著我愣頭愣腦地蹲著，就逕自發了球。

他揮完桿就叫著我。我趨前丟下了球，心不在焉地揮了桿。球不偏不倚地掉進了沼塘裏。他們嘻嘻地笑鬧著、走著。我心無旁騖地跟在他們後面拖著腳步。

他們嘻鬧著朝著沼塘而去，我卻只顧一個勁兒地往前走。他們停了下來，佇留在沼塘邊等我；我向他們揮揮手，筆直地朝著出口處一路行去。我目不斜視，心中叨唸著：直行，直行，唯有直行才足以抗拒心性的魔沼。

離開——為了終結

我走回停車場，發現亮了一整晚的路燈還是亮著，那一圈圈的黃暈現在倒是微弱地泛出白光，呈現出乳白色的溫馨。

球袋沾了很多泥土，黏答答地洗也洗不乾淨。我抽出球桿，一根根地在水龍頭下清洗著。幾個磨損的白球，我順手就給扔在垃圾桶裏。

我想順便洗一下釘鞋，以免將釘鞋上的黏土帶到車上，弄髒車子的地毯。但我知道我不應當在眾目睽睽之下脫下鞋襪洗鞋洗腳。

這下怎辦？百密一疏，我還是忘了將球鞋放在車上，現在想換雙鞋都不可能了。我想了想，將釘鞋脫了下來，光著腳板，踏著一地的潮濕進了車子。

車子滑出停車場的當兒，作家與兩個女人走了出來。

我按了一下喇叭，算是打聲招呼告了別。高女人舉起手中的大傘，興奮地搖著；矮女人的嘴唇似張不張，溫和地喊了聲「再見！」。男人視若無睹，直往停車的位置行去。

我感覺有些好笑，在頂著同一片灰白的天空，他們到達，我卻離開；此時我感到腳趾冰冰涼涼地，而一股濕意正從腳心傳至背脊。

還是雨天——回到設定

回家後，我將球袋放好，心裏靜得沒有一絲漣漪。我努力去想作家的女人們，卻意外地發覺我已經忘了她們的模樣。但是奇怪的是，這個相貌平庸的男人卻不斷地提醒我，世間一切的無為而為，而他的言語又帶給了我安定的力量。

我重新回到那半生不熟的小說情節時，竟有些不敢相信地發覺所有的生澀都成了清晰的伏筆；於是我立即扶案急書，孜孜矻矻中竟不知何時天空又飄著細雨。

看來早晨這段無意的耽擱已然化為無中生有的聯繫，巧妙地結合了生活中重複的相續。

我靜坐了一會兒，忽然又回憶起今日在球場上發生的種種事跡。我對男作家寫小說的方式非常折服，於是想依樣畫葫蘆地來一下。但我左想右想，老是覺得他只不過是個無名小卒，那麼他說的話自然也就不是甚麼金科玉律。

忽然我記起他提到的義大利電影導演。這個導演我是知道的，他就是鼎鼎大名的米開蘭基羅・安東尼奧尼。我想到了這個導演，突然就有了主意，於是趕緊起身，參照大導演所寫的「一堆謊言」的結構，以今日在球場上邂逅兩女一男的經歷為題材，一面藉著壁爐的熊熊烈火散發出來的熱氣，數著回憶的脈動，一面鋪陳著值得懷疑的所見所聞，半敘述半剖析地寫下了這篇小說……

也容我說句話……

——給《聯合文學》的公開信

《聯合文學》編輯鈞鑒：

多謝您讓我成為一個在「第十一屆聯合文學小說新人獎」獲獎列車裏敬陪末座的「新人」。我鼓足了勇氣給您寫這篇感言，不是為了要凸顯自己吊在列車尾端的驚險，也不是要對褪去的希望趁勝追擊以扳回失地；我這麼做純粹只是為了您的讀者的方便，以免您的讀者有被「短篇小說決審記錄」誤導的可能。

我說我鼓足了勇氣做這件膽大妄為的事不是言過其實，因為我一向膽小如鼠；我更明白我所寫的〈四人行〉只是篇被評審之文章，所以原本也輪不到我這麼一個自願接受評審的作者來發表意見。不過我哀憫評審委員走不出自己「能評審」的框限，我更痛惜「被評審」的作品在專家的尺度裏埋滅與扭曲，所以我就大膽地提筆了。

我這個居心顯然地自找麻煩，因為我對文學評論一竅不通，不過因為我想說的是一般人都忽略的「人為設定」與「概念假立」，所以我以為我一定得要有大無畏的精神，否則無法在一些似是而非

的概念逆流裏竟功；畢竟「不確定性」與「謊言堆砌」在人生的範疇裏堅固無比，要想將它們打破，首先我就得不給自己留下任何情面。

我不能也不願對其他參選人的作品有任何批評，同時我不想也不該替自己的〈四人行〉辯解或宣揚，但為了要破除一些思維邏輯的錯誤，以及建立起我的辯駁基礎，我不得不先自我澄清，並闡述一下創作的理念。

〈四人行〉所引述的是四個人在高爾夫球場上的邂逅經過。球場上的十八個洞有十八次「到達與離去」的涵義，次次都象徵著一個「預先設定」的輪迴架構；在這個球道設定上，有一個「我」與「兩女一男」分別到達與離去球場的「啟端與終結」設定；在這個有始有終的設定之上，更有著一個「雨天」的設定；然後在這個雨天的設定之上，還有一個塑造「一堆謊言」的「思維」設定。

當然，不在小說裏面的還有一個我寫作當時的環境設定，以及在寫作背後的其它種種人生法則系統設定。如果您還有興趣的話，當然您可以將之推展至我百劫孤寂的此生此身在這個娑婆世界裏所承襲的種種「人」的設定。這些既然不在文章裏，所以要如何去瞭解，就只好仰賴讀者自己的揣摩。不過文章中大張旗鼓地解說設定其實只是想散發一個訊息，那就是我們既生而為「人」，那麼「人」的法則系統設定就得接受；而且既然「人」的設定都是牢不可破與頑冥不化的，那麼要如何消除因為這些設定的糾纏而導致的煩惱，才應該是人生努力的目標——除此之外，人生別無追求。換句話說，名利感情在這個架構下是極其微不足道的。這個積極的意念就是〈四人行〉一文所要捕捉的。

有這個意念其實是自討苦吃。暫且不說捕捉這種虛無縹緲的東西在本質上原來就不可能，何況要捕捉的東西也很難加以定義。我在無技可施之下，只好籠籠統統地以「業風」在文章中反覆穿插來涵蓋之——用「業風」來涵蓋這一切，與我長期以來一直想寫一篇有關「業種子」的小說有連帶關係——這是小說中無所不在的「風」的隱喻。

小說雖然遲遲未能寫成，但我以為人生有漸進、生命有次第、生活有秩序、行為有習性，這些都離不開「業力」；「業力」或共或別，或定或疑，或正或依，或顯或隱，或善或惡，卻又都離不開「輪迴」。反過來說，輪迴一旦開始就不得不持續，這又離不開「業力」。於是這整個過程就如此地循迴漸進，虛幻重複，總是令人覺得十分無奈，卻又沒法子。

人們對「輪迴」的概念大概比較能夠體會，但是對「業力」就十分迷惘，於是長篇大套地談經說法，說了二十個世紀仍然說不完。然後為了破除幻起幻滅的無明作祟，人們於是就有了千萬種修行法門。這些思緒，因為我沒有更好的法子捕捉，所以只好在文章中，討巧地以第一個洞至第十五個洞來描述上迴向裏「開始——重複——嘗試——不安——尋伺——敘述——懷疑——接受——超出」的追求般若過程，然後以第十六個洞、第十七個洞與第十八個洞來闡述下迴向「生活權宜——思維斷裂——頓出輪迴」的善巧方便。

「上迴向」的過程總是比較長，所以闡述的篇幅也就相對地冗長。其中我不斷地以交換球桿、尋找白球、勢速消長、球袋重負、重複動作與風風雨雨來形容「業風」的如影隨形，但「下迴向」能述說的只有融合沒有過程，所以我也就囉嗦不起來了。不料這樣的小說結尾安排導致了草率的批評。

任何一篇文章的產生都有它的緣起，〈四人行〉也不例外；但是在對緣起無法測知的情況下，千萬不要隨便地就說作者為了投稿日期的逼近而趕著付郵，所以「趕快把要說的說完，其實已經沒有情節了」（鍾阿城語）。暫且不論〈四人行〉本來就沒有情節——不是「已經沒有情節了」——而是從頭到尾都沒有一個單一的故事情節（這個我留著呆會兒再說），但是我相信任何人讀完了小說標題的解說以後，應當明瞭這個斷然截斬過程以融合曖昧的作法，其實有著凸顯生命在臨去之前的匆促的用意；這也就是，生命「剛開始還顯得沉得住氣，越到結尾就越草率」（鍾阿城語）的意思。

其實，生命的本質正是如此，年輕的氣盛，中年的沉著，到了老了，恐怕沒有一個人不是急急忙忙地尋找著生命的意義，然後在發覺生命原來只是一個重複的情節時，霎那間，才覺悟到生命本來

就無可設計，無從發揮。事實的真相是，〈四人行〉早在六個月前就寫好了，而且陸陸續續地被臺灣四大報社的副刊退稿，於是才有了〈四人行〉第一句引語：「我接到臺北報社退稿的時候，並不急著拆封」；又因〈四人行〉字數太多，不能參與其它報社「輕薄短小」的徵文，所以才因緣湊巧地投到《聯合文學》。

這無疑地是因緣的作用，但是有投稿經驗的人都應當知道，在「一稿不得兩投」的陋規下，這一來一去的投遞耗時曠日，所以我絕對有充裕的時間將〈四人行〉改頭換面。但我不願這麼作，因為〈四人行〉的完成代表著我的生命在那個時刻的思維，不是以後，也不是讀者閱讀的時候——在那個時刻，我的生命在文字的呈現裏是否貼切並不是我所能掌控的——這點我無法抱怨，就跟我無法抱怨我的生命長成至今天這樣要死不活一般。

至於讀者對〈四人行〉不能有所感覺或領悟，我認為這是急不來的，因為我們在時空之間暫時不能融合是因緣尚未聚合的緣由；換句話說，倘若因緣聚合，則文章的內涵就得以披露——譬如說，現在——那麼彼此融合的機會就會大為增加，否則的話，就算彼此沉淪百劫而不得交會，也不是一樁什麼大不了的事情。

我想這裏的困擾是我一直以為寫小說就是在寫生命——除去生命，沒有小說。我寫〈四人行〉的時候，我的生命周遭紛擾不安，而我的意識老是排除不了「寫作」的現象，因此我就以「寫作」為象徵，引發出這麼一段艱澀的文字；高爾夫球的選用則是因為我才在〈追球・追求〉裏用掉了另一個我所熟悉的球類運動——網球——沒有其它的原因了，這兩種現象聚在一起所產生的類比有一種曖昧意味，才觸動了我構思〈四人行〉來佔據我生命的一部份。其它的揣測與臆想都不是很重要的，因為這本來與〈四人行〉沒半點關係。

這說起來仍然有些混淆，但這是因為我只有在寫〈四人行〉與〈追球・追求〉時，我的意識才觀看到自己的行為正在呈現著「寫作」的現象，而在撰寫其它文章的時候，我並不以為我正在進行著

「寫作」的動作；換句話說，我只有在寫這兩篇小說的時候，我的腦海裏有了一種「論述自己的寫作過程」的念頭，所以才引發出這麼一段「後設」的文字——我的寫作過程本不應干擾任何人，卻不料我自己在直觀的作用下滿足了思維，倒令多數人起了混淆。看來這個世間這麼混亂有其最根本的內涵在內，而這個混亂說穿了就是「業風」對人的影響。

現在想來，或許我描繪寫作的過程太逼真了，以至於令讀者以為我真的有那個企圖想將寫作與打球做一個不相關的類比。這當然是我自己的不慎所引起的。其實事後看起來，這個「寫作」可以是任何一種現象，譬如說，繪畫、作曲、登山、看電影、作愛、甚至於立法院論政，或在文學獎徵文裏評審小說。我這麼說，您肯定會有疑問。不過，如果您回頭去檢視一下，然後將小說的標題設定引申過來，那麼您將發現，決審過程正是一篇精采絕倫的〈五人行〉；當然，如果您嫌人數太多，那麼將題目改為評審一度偏愛的〈二人組〉也行。這個變動，一點也不必去更動小說的標題設定，它們仍然呈現出我所營造的「不確定性」與「曖昧」。如果您更有想像力一點，將「設定」擴大到周遭筆錄人的揶揄與其他列席人的尷尬，那〈四人行〉原作風貌就穩穩地抓住了。這時我相信您對所有參予應徵作品的評論自有另一番景象。

當然，我這種說法很有可能只是一廂情願。不過如果您看完了我對〈四人行〉內的橫譬豎喻的解說後，倘若不為我的用心良苦大為感動，那麼您一定也會認為我「對寫小說……不是那麼有經驗」（黃碧端語）。這種說法雖然悲哀，倒是一針見血，令我不禁肅然起敬，因為我寫小說原本就是為了闡述生命，所以對這個感想，我解讀為「對闡述生命不是那麼有經驗」。我思之良久，發現自己的確對生命惶惶惑惑，所以一旦闡述起來，不免露出顧前不顧後的毛病。這個「過大的企圖心」（黃碧端語）經常會被有心人士批評為虎頭蛇尾，但其實這也是因為我認同生命本質的關係。

〈四人行〉的創作思維與生命情節（或者無情節）的連結關鍵在「標題的設定」上，而「不斷跳接穿梭」（黃碧端語）的貫穿關鍵在「業風的設定」上。換句話說，由於十八個高爾夫球洞的段落

打破了連續敘述，呈現出斷裂的曖昧，卻又固執地連續，被自我凸顯的「夾敘夾論」（馬森語）不斷地拉回鬆散的現實而產生衝突，所以我苦心孤詣地以「業風緣雨」來牽連。

〈四人行〉結構性的鬆散是缺陷也是必然，因為標題「以可讀性為代價」（黃碧端語）；但是它絕不是「過度地想在情節的推展上別出心裁」（黃碧端語），而是為了提供解構性的連結，以破除「設定」的如影隨形。換句話說，如果任何人沒有看到「標題的設定」與「業風的設定」，而在寫作技巧與打球技巧的類比與聯想大作文章，那他就只摸著了表層；這麼一來，任何忽略表層底下的共同「設定」所作的評論都將顯得粗糙膚淺——因為沒有「設定」，就沒有〈四人行〉。

真的，我有這種感歎是有事實根據的。原來當我獲悉這篇作品獲得《聯合文學》評審的青睞被選為佳作時，我頗感意外，因為我以為「輪迴與業種」與「名言與設定」不是一般人感到有興趣的。我猜想，或許〈四人行〉的入選是因為「題裁新穎」（馬森語），或饒富創意罷。

一直到數個月之後，我讀到了馬森教授在決審結論前的臨門一腳的時候，我才恍然大悟，原來〈四人行〉果真如預期般地歷經險難，勉強地在敗部裏復活，然後在民主的歌頌裏堂而皇之地掛上了「新人獎」列車尾巴。

雖然馬森教授好意地把我擠進「三十鋃鐺少年郎」的行列，但我還是不禁責怪他的多此一舉。暫且不說〈四人行〉有疏陋且「新人的創作潛力不彰」（鍾阿城語），評審委員們在詬病已久的評審投票裏爭議，企圖交換論點以維持各自的顏面來製造文學，其實只是把〈四人行〉推向一堆無法超越根本上的設想概念的政治耍弄而已；諷刺的是，這正巧違背了〈四人行〉破除「設定」的中心旨意。鍾阿城的感言是對的，作品缺精缺彩，但恐怕「老將不斷悍然發出新枝」，才是「文學之林一片生態不良的樣子」的瘟疫主因罷。

在「現代主義」的小說意識流裏，有倚老賣老的心態其實是個致命傷，因為小說發展到今天，早已由傳統的敘述審視，轉進到探索文藝創作的各種可能性。這種符號或象徵取向，不止薄弱了故事

情節的倚賴，更拒絕了敘述的虛假特質；更有甚者，它帶著前衛眼光挑戰創作環境與懷疑時空架構，更大膽地否定傳統敘事以及排除軼事意義，而運用一連串匪夷所思的錯誤來構成荒謬的氣氛——這種作品本身即有著曖昧性，它的伸張力量足以產生內部的矛盾與不確定性，進而重新予以傳統表達方式一個嶄新的價值。

在這個觀念趨向裏，「結構」與「解構」的小說書寫方式應變而出，嘗試著去解除時空、概念與語言的侷限，而逐漸成為當代文學與深層哲學思維的主流。「解構」在二者之中更具特色，因為它的弔詭在「超越根本上的設想概念」迷陣裏提供另一個思維方向。

這個方法論裏顯現出一個根本性的趣味，那就是您必須放棄您的庸俗堅持，改變您的閱讀方式與批評態度，然後在小說篇幅間浮動，否則您找不出敘述裏強自斷裂與跳躍的可能錯誤，於是以這麼一個充滿了矛盾與不確定性的「解構」方式，來開放創作意識與推翻表述現實的企圖就站不住腳了。所以，這個方法論的是否能夠建立，完全取決於您的努力——不能抓住這點矛盾與不確定性而作出的任何批判，都是評論者不夠慎重的敗筆。

當然或許有人會說這些弔詭的地方完全是小說結構所賦予的力量，與閱讀的人沒有半點關係。這種無聊的說法令我感到庸俗。不過，我是無法否認的，因為不幸得很，這些探索基層侷限的努力，在西方缺乏「因果流變的自類相續」的二元化哲學思維裏根本就不可能，於是所有的探索都仍停留在實驗性的階段。

這真是一個死胡同，西方哲人不承認都不行。其實類似「結構」與「解構」小說理論的創新與實驗，只是再一次驗証了西方哲學的思維方式僅能在方法論上提供嘗試，但對超越根本上的設想概念卻始終都是無能為力。

〈四人行〉嘗試著超越根本上的設想概念，起碼它提供了思維的方向，因為它的「標題設定」其實也是「生命設定」；有了這個體認，「不斷跳接穿梭」的鬆散結構缺陷，正巧成功地訴說了多重

世間背後的「階段性」與「看似非連續的連續性」以及生命輪迴所蘊涵的顛撲不破的「業力設定」。這個「業力設定」述說的是，您我在生命裏面卻覺察不出「生命本體」的悲哀，或您我在把持自我的認知經驗裏面強自連結「已被識覺建構起來的對立」的荒謬。

自我的經驗與專業的訓練在細微的「生命設定」層次是不足為恃的。所以在這個「對立建構」的前題上看，有緣參與文學評審的多年經驗「練就了一副好嗅覺」（張大春語）其實帶著狂妄的自大傾向，因為這意味著別人倘若有不同的品味則其嗅覺必然是「壞」的——而「好壞」又正巧只不過是一個概念設定而已。

其次，「新舊」與「好壞」一樣，都是一顯皆顯、互為因果的概念設定，但是因為在根深蒂固的設想概念上掙扎不出，所以「新人舊人是怎麼樣的區分」（鍾阿城語）怎麼都理不襯透。這個邏輯不釐清，不免陷於新人的作品不應該是「有寫作經驗的人寫的」網梏之中。在這樣的心理下閱讀小說已經是一樁酷刑，遑論要在「量很大，又很雜，讀了這篇，忘了那篇」的情況下，保持一己清明了，所以這也就難怪鍾阿城有如棋王的鐵砣秤心，看中兩篇，如如不動在一團混亂裏堅守中國的政治作風——「不管您天翻地覆，咱就是這樣子幹」。這種定境是值得讚美的，可惜的是，在「當下」的意識運作下，這個避免深入的偏失與誤導有著「入乎其內不足，出乎其外不逮」的遺憾。

其實「新舊」的概念設想不足為懼，因為關鍵點在評審委員以評審的角度去閱讀小說。在這個「心理設定」下，委員除了框限了自己的思維與劃分了主客的對立以外，也同時排除了融合的可能。在這個虛心與誠意已然潰敗的起始，其實圈選任何作品只是為了凸顯自我的虛榮以及堅持自己的偏執而已。

無獨有偶，「名稱」也有著根本上的設想概念，所以當〈四人行〉循著「生命設定」的軌跡，在「解構」敘述裏強自斷裂與跳躍，其實只是為了要否定那兩組不認識的人被強迫組成一隊所帶來的曖昧意義；換句話說，這四個人的無名稱化與黏滯膠著的人際關係，意在影射現代人在開放社會裏的

「不確定性」與彼此之間有意無意的「謊言堆砌」——譬如說，評審委員們聚在一起評審作品時，所創造的對立與連結。

我無意創造世俗中爭風吃醋的「意外情節」（黃碧端語），所以在兩個女人的稱謂或者在稱謂後面所代表的人際關係上作文章是毫無意義的。這理由其實很簡單，因為在「業風緣雨」的虛幻不實時間裏，「名稱」的概念型存在毫無堅固性，尤其在多重世間的架構下，這一生平穩而合邏輯的生命一下子就顯得快速、蒼白又非邏輯地重複，所以今生的「名稱」與「名稱」背後所代表的總持意義就變得可有可無。這一點，細心的讀者應當可以發現我在〈四人行〉最初的「到達——為了啟端」裏，嘗試訴說「名稱」多重性演變的無奈，然後在結束的「離開——為了終結」裏，又嘗試訴說「名稱」重複性消融的企圖。這是小說裏「曖昧」的部份——敘述裏沒有歧義，好似不真實但卻值得深省。

不幸的是，我們都堅守著這一生的嚴實，於是多重生命的觀念就顯得虛幻不實，而「名稱」與它代表的個人意義倒是日夜為甚地實實在在；為了超越真假與虛實等問題來瓦解現實之情境，我於是創造了一個「神秘人物或高爾夫球高手或作家老手或左右逢源的情聖或什麼也不是的角色」，來闡明人世間的真假或虛實等雙重性；我更藉著寫作的過程來描述人生（或小說）敘述的矛盾性。這是小說裏「設定」的部份——敘述裏充滿歧義，完全真實但卻值得懷疑。

這兩種敘述擺在一起，基本上來說是矛盾的——就像我想融合動態與靜態一般地不討巧。然而動態的高爾夫球有靜態的設定，靜態的小說呈現裏卻是動態的思維運作。我期望在非傳統的敘述裏，矛盾會自行瓦解，然後重新整合——當然要完成這個理想，我必須完全借重作為一個讀者的您，因為這篇小說的最後角色是您，不是評審委員，更不是我。

我這麼一說其實已經回答了很多人的質疑，因為從表面上來看，〈四人行〉一方面藉著高爾夫球的揮擊來陳述多重世間裏生命輪迴的重複與無奈，另一方面則冒昧地引用四個人的無名稱化與黏滯膠著的人際關係來呈現人世間的曖昧牽扯；但是其實在說不出來的關懷裏，〈四人行〉一直在召喚著

您的參與，而且慷慨地留下很大的空白等著您未來的塗抹。這是〈四人行〉被批評為「都設計到了，但是沒有完全發揮」（鍾阿城語）的「一個中篇的好題材」（施叔青語）的主因，更因為〈四人行〉沒有固定的情節，所以您的參與就變得很重要；或者我應該說，因為您的參與，所以〈四人行〉變得不可能有單一的涵義。基於這樁糾纏不清的矛盾，所以您作為一個閱讀〈四人行〉的讀者，不應嘗試去追尋我寫這篇小說的動機，也不應質問〈四人行〉的中心旨意——這個應當早就存在於您的心中，而不在小說裏；所以您應該作的，不是向我追問，而是自我開啟。記住啊！一追尋，就陷入「設定」的框限；一質問，就陷入「曖昧」的泥沼。

小說敘述在高爾夫球的揮擊與角色的來回變換中有了文字的侷限。要破除這個尷尬，作為讀者的您一定要直觀，不能置身於外。因此對那些看不懂〈四人行〉的人來說，我想最主要的原因是他們在閱讀的時候有了閱讀的觀點；這個閱讀的觀點附隨著閱讀的行為其實是個禍害，因為它活生生地將您的感受能力從我的營造裏拔除而產生了矛盾與對立。

矛盾與對立從細微的觀點上看，是一種偏見與自我執著——它既拒絕了作者，也拒絕了內在的您。這是不成的，因為您的介入才是〈四人行〉的創作關鍵，而走出「文學」與「非文學」的評審，才是這篇小說的目的。我想我沒有辦法要求或責怪任何一位讀者，因為這絕對是一種超越傳統的全新敘述方式——您的參與將決定您我是否有緣能夠融合。

我也許有一天會去評論小說，但那絕不是現在；不過我縱使到了評論小說的時候，我也不可能將小說設計結構與高爾夫球生起任何聯想。這個「求難表現」（張大春語）是與會評審對我的錯愛，因為我這麼一個思維愚鈍的人是不可能有這麼豐富的聯想力的。

我對馬森教授還是很感激的，因為似乎只有他一人捕捉到了「設定」的訊息，其他的評審都在關鍵的地方走錯了方向，令我無言以對。馬森教授在第二輪投票時，放棄了一路堅持的〈四人行〉，

而以改選〈魚狂〉來制衡〈留白〉的圍魏救趙策略，「以救過分艱澀無趣之失」（馬森語），堪稱是這次民主票選最具戲劇化的策略——這個承襲於臺灣民主改革所發展出來的舉世無雙的「棄ｘ保ｘ」舉措，迫使選舉流票，爭議迭起，但巧妙地維護住「小說在廣大的讀者群中的聲譽和信心」。

我對張大春的俠義風範頗為心儀，我更感歎他在為首獎的留白大為唏噓之餘，竟有「自掏腰包為之補償」的「反民主」思維。這種「正義感」與「道德勇氣」，在當今這個物慾橫流的社會裏已是相當稀少了，尤其在亟力捍衛「民主投票」裏更為罕見；遺憾的是，這種既想俠義又要民主的心態，其實正可用來解釋大陸共產黨政權「舉著紅旗反紅旗」的反理性並不是那麼地不可理解。

更有甚者，他大力批判的「程序操作的正義凌越了小說評獎的目的」，雖然擲地有聲，卻有失中肯；他將首獎的留白歸罪於他在第三輪投票的猶豫或設計的不良其實大可不必。馬森教授不落痕跡的輕描淡寫扭轉了不可挽回的頹勢，應該可以給這位性情中人一些世俗的建議——薑還是老的辣——這個民主投票過程竟然與李登輝操控臺灣選情有異曲同功之妙。

我雖然說得這麼苛薄，但是其實我還是很喜歡張大春的。他的《四喜憂國》充分顯示了他悲天憫人的一面，他在評審裏的率直也呈現出來他純真的性格。我非常感謝他在「預投票」的神來之筆，因為不管他是否有意堅持或只是一時搭錯了線，他的「預設」與「不堅持」才是弄得整個評審混亂的根源。其實，講這些變數都不高明，因為從「預投票」或甚至於「評審委員圈選」的任何設定變動，均足以影響評審結局。這個在錯誤邏輯裏強自鳴聲的現象其實只是散發了一個訊息——民主投票只能選政客，但不能製造文學。

倘若要讓讀者持續保有信心，最好的改良辦法就是更改行之有年的評審方式，否則只好跟複審一樣，大大方方地進行黑箱作業，消除貽笑大方的決審記錄。如此一來，不論作品是否差異或者層次是否模糊，反正一概隨著評審者的好惡取捨，誰也弄不清楚。不論評審在「五人行」所創造的「對立與連結」裏處理這椿草草落幕的「文學獎」是否「剛開始還顯得沉得住氣，越到結尾就越草率」（鍾

阿城語），也不論這個行之有年的手段是多麼地無奈，我所冀盼的是，諸位評審勿將這個與「文學」勉強地牽扯在一塊兒。

我在自己的〈得獎感言：文學與文學獎〉裏似乎早已有預感地說，「這個得獎其實只是文學與讀者的告別而已」，如今看來，這個說法還是含蓄了一點，因為小說與小說獎原本就是兩碼子事——雖然兩者均與文學掛上了鉤——但是一篇小說得不得獎，與它究竟是不是好小說，沒有必要的關聯；得獎只能闡述評審委員政治角力的勝負或只能代表評委強加「『作』出一個『品』來」（鍾阿城語）——文壇裏多的是落選的好小說，以及更多風光一時卻輾轉被歷史遺忘的得獎作品。

嗚呼，嗚呼。文學前途的難以樂觀，絕不在作者與讀者的鴻溝，因為他們不通過編輯或評審的引介，終究無法見面，自然也就不存在「鴻溝難免要日日加深」（黃碧端語）的問題。目前中文小說的評審方式、委員圈選與責任編輯的隱而不顯，導致評審者無能力將「能評審的自己」融合進去「被評審的作品」——這才是「鴻溝難免要日日加深」的主因。

我是不是說得太過火了？不過我以為我們都有處於「現象設定」裏面而不知視野粗糙的缺失，這是我在〈四人行〉裏叨唸著「直行，直行，唯有直行才足以抗拒心性的魔沼」的用意。無奈的是，我們在自創的城堡裏呆久了，以為「……學會在配票上的某些操作技術」（張大春語）才足以替文學伸張正義。這個在困境中習慣於困境的悲哀，想來就令人掉淚。

我由「評審感言」的各說各話裏感覺這個以馬森教授為主席的評審過程並不融洽，我更由評審過程不融洽的政治角力氣氛裏，無法感受文學的莊嚴。決審會議的字裏行間顯現了記錄者（魏可風）的用心，但是在顧及讀者「知的權利」與有意避重就輕的心態下，她仍然無可奈何地忽略了強大的不融合訊息所帶給讀者內心的壓迫感受。我讀了以後非常難過、悲傷，感受不到一絲獲獎的喜悅。

我真的很難過。在二百二十九件的參選作品裏，我們只匆匆凸顯了五位幸運者的榮耀，卻忽略了其它二百二十四份的期盼；我們急急分享五位僥倖者的感言，卻沒有任何人替曾經共融一爐的二百

二十四份心意稍致關懷。其實沒有這二百二十四份的參與，這五位獲獎者並不會存在——這意味著，五位獲獎者的攫取只有在二百二十四份的失望裏才具任何意義。

所以從整體和諧的意義上來說，我們全搞在一起，到底是誰得了獎其實並不是很明顯，或到底是誰評論誰的作品也不是很清晰的；您千萬要注意，我的意思是說，每個人在落筆的當刻或在評審的過程裏，自己生命所呈現的都是一件作品，而在這個思維架構下，談「『作』出一個『品』來」不免令生命的「表別狀態的存在」受了環境的蠱惑而呈現出粗糙的執著心態。這是很悲哀的，因為其實我這裏所說的沒有「好壞」或「新舊」之分，有的只是那一份心意——那一份穿越萬劫孤寂的憑藉。

說了這麼多，我很惶恐，但是又不禁以為現在真是已經到了非得改弦易轍的時刻了；要再這麼長久以往，臺灣文學恐怕真的就要斷送在「從事文學工作者本身的態度」（張寶琴語）上了。

我原來真是什麼都不想說的，因為我深切以為，我不應當假設廣大的讀者羣裏沒有我的思維，而強加「適當」的導引。就讓它如此這般地塵埃落定，交由讀者自行取捨罷。但是我壓了一個禮拜，發現自己內心蠢蠢欲動的不安，於是就直言直語地訴說了一番。這點您一定要原諒我，因為我寫任何東西，一定反映出我當時當刻的生命——這是我的真誠，所以您可以不贊同我的論點，但是切勿扭曲我的用心。

我不知道您有沒有讀出來，這封似信函又似感言的傾吐其實也是一樁後設的嘲諷，所以您千萬不要認為我提供了正面價值，因為「解構」一向與「矛盾」與「不確定性」有著扯不清的關係。這點我讓您自己去體驗。

敬祺

編安

惶惑者　林彬懋　謹上

西元一九九七年十一月十六日

「人在空間」的另類詮釋

——從〈人在空間〉看〈四人行〉的「時空間歇」特質

緣起

發行遍佈全球的《世界日報》副刊在女作家張讓的主導下，發表了一系列〈人在空間〉的專欄徵文，甚至張讓本人在「人在空間」的議題裏更是揮灑自如，從城區（urbanization）到郊區蔓延（urban sprawl）到社區王國（suburban nation）到多元城區性（multi-urbanicity）到城廓解構（decentralization）一路詮釋，再從「失落的小鎮」到「烏托邦」到「美麗小世界」到「未來之城」一路紓發，每每令我們在徜徉於一個都市策劃（urban planning）的學術領域之餘，既感受她藉符號或形象的圖示來再現空間的企圖，又領悟她藉物詠情、懷古憂今的文人氣息。

更令人驚歎的是張讓「不停駐在知覺官感的表相，要進一步向抽象究極扒根刨柢」，所以得以將其成長經驗由漁港金山至偏城永和至廢都臺北至「地圖上盲目蔓延的阿米巴變形蟲」似的美國郊區城鎮，一路「偏離生活趣味的軌道，轉轍向省思批判城鄉和郊區現代科技文明的人造空間」，乃至在「純理精神」的帶引下勾勒了一個「人性化的公共空間」（語出〈空間流過時間----訪作家張讓〉，《世界日報》副刊，王開平報導）。

我欣喜「感性與理性」在張讓的生花妙筆下終於有了融匯的契機，更歡愉這些一篇篇逐日刊登的「空間現場」終於在結集成書的《空間流》裏讓「空間流過時間」，而列錄了張讓的「個人歷史記錄」；但是我卻也不得不承認，在《世界日報》副刊隔幾天就來一篇的〈人在空間〉閱讀裏，我確實曾經捏一把冷汗，因為我始終讀不出「空間的斷層」或「小品的段落」在〈人在空間〉的逐日流動裏，將如何令「時間」在「空間」裏自圓其說，而「跳脫（其）專擅的高思維密度辯證論理風格」。

我替張讓緊張是有原因的，因在「高思維密度辯證」的驅動下，「時空」是不可分割的，甚至「數、時、方」是一顯皆顯的；更何況，任何人想從一個「高思維密度辯證」跳脫出來，卻不對自己存在的「時空」本質發出質疑，無異緣木求魚。職是，任何人嘗試「跳脫專擅的高思維密度辯證論理風格」，卻又希望從「數、時、方」中釐清出來而以符號或形象的圖示再現空間，都將令德國哲學家馬丁・海德格的《存在與時間》無法立足於學界。

果真是如此的，〈人在空間〉這種論述「人在空間」的方式充滿了美感，但美中不足的是這麼一個充滿哲理的議題卻也因為美學的經營而無法彰顯「空間」對「人」的真正意義；這裏的關鍵是，在一個「高思維密度辯證」下，我們必須質疑「空間」是為了容納「人」而存在的，還是「空間」是「人」的集體存在才調和出來的？易言之，我們必須質疑，「空間」是因為「人的（集體）存在」而存在，還是「人的（個體）存在」而使「空間」存在？其實這是一個很大的課題，因為「空間」不可須臾與「時間」分離，而且其間還隱含了「數象」。

世親菩薩在《百法明門》裏將「空間」定義為「有形事物的相對位置」，並與「時間」併列，將「時間」定義為「事物流變間的起滅順序」，以論「時空」，然後為了在「時空」裏詮顯「差別之個體」，而引介了「數象」。唐朝玄奘大師將這三個「流變的基層形式」翻譯為「數、時、方」是個敗筆，因為他對中國本土的《易經》與「易學」從無涉獵，所以不知其「數」實為「幾」，而「幾者動之微」也，故其本身就是「流變的表相形式」，是為中土以「卦爻」來建構「時位」之基石，更因

「六、九」之和合或不和合而有「卦象」，是為「數象」，其間有「幾」，論述起來，氣象萬千，以其「幾」與「象」互涉，直溯中土的原始哲學思想，非印度佛學之本有。

要注意的是，這裏的「空間」與「時間」是等義詞，亦即時間與空間是一體的；又由於「時間與空間」的概念一顯皆顯，因果同時，而數字更呈現了一種次序（即時間）與依存（即空間），所以「數、時、方」不宜分割開來論述，或其中任何一個論述均必須有引申至其它二者的空間存在。

當然要剖析這個「時空」現起的本質得費些功夫，但我們不妨暫時先以李奭學教授發表的一篇短文〈數字會說話〉（《中副・書海六品》，二〇〇一年一月三十一日）來做個註解，因他為了解析數字的奧秘，引述了猶太神學家費羅在《論〈創世紀〉》裏嘗試解開《舊約》的「神以三日創世紀」疑竇所說的：「我們所居的世界『不是在時間中造成』……『時間』反由『這個世界所產生』。」

《舊約》這個「神以三日創世紀」的說法妙不可言，因為這種敘述方式不止婉轉替「數、時、方」彼此之間的奧妙關係做下見證，更輕巧地確立了「主客二分」的「神我」觀念；但令人不解的是千古以來費羅在《論〈創世紀〉》的質疑竟然無法幫助人類走出「時空」的束縛，反倒令基督教教徒一再加強「神我信仰」，並因強調「神我信仰」的不可挑釁，乃至令駕馭「數、時、方」的慾望成為人類操控與征服自然的驅動力量。

這到底是我們忽略了「存在」的意義，還是甘於接受「存在」是一種「設定」？這到底是因為人的思維只能在「設定」裏存在，還是因為人的「意識顯現」而使「設定」存在？如果「人在空間」隨著每天副刊的發行，使得周遭「空間」的存在藉著「副刊」形象再現的過程，被順理成章地複製了出來，那麼倘若我們剝除「在」的存有狀態，是否就可令包圍在我們四周的空間殞滅呢？如果可能的話，人是否能因此而掙脫空間的束縛呢？

那麼，「人在空間」帶給了我們甚麼啟示呢？張讓的這些「空間」令我們覺察人類因為創造了「空間」而感覺自己的存在實乃荒誕不經？還是令我們感覺人類不得不在自己所創造出來的「空間」

（包括所謂的「虛擬空間」）裏存在實乃無可奈何？《世界日報》副刊的這些「人在空間」除了揭露人類複製空間的殷切以外，是否提供了我們一個掌握「抽象空間」的意識型態呢？

這到底是因為人類的文字技窮，所以說不清道不明「空間」的真相？還是因為人類的平面思維無法窺視實質的立體「空間」原本可於剎那間在十方世界多重現起，乃至始終無法悟解「一塵中有塵數剎」（語出《大方廣佛華嚴經・普賢行願品》）所隱涵的「實相空間」呢？

我現在就藉「人在空間」的議題，逐步詮釋「在」的根本意義、「空間」的表相形式與「人」對自我的混淆，然後還原「人在空間」對「精神人格」的亟力探索，希望能夠對「存在」的意義以及海德格的《存在與時間》的瞭解有所裨益。

「在」的根本意義

「人在空間」這個題名不同凡響，起碼我對其題旨的解讀就不敢輕忽，更由於張讓嘗試「跳脫專擅的高思維密度辯證論理風格」，所以我將〈人在空間〉與海德格的《存在與時間》擺在對等地位來研判；我有這個想法固然因為在一個「高思維密度辯證論理」的架構裏，「空間」與「時間」等義也不可分割，同時更因為「在」與「存在」原本互為指涉罷。

可惜的是，〈人在空間〉語焉不詳，雖然在結集成書時亡羊補牢，刻意讓「空間流過時間」，而討巧地提出了《空間流》的名稱，但除了在美學的考量下略作修飾外，恐怕仍舊無法對「空間」或「時間」提出正確的觀念導引；更由於《空間流》的易名，刻意規避「在」或「存在」的詮釋，反而弄巧成拙，使得「空間」或「時間」只能被理解為人類所創造或複製的一種場域而顯得意識模糊。

一、「在」因哲學體系的不同所衍生出來的幾種詮釋

一言以蔽之，「人在空間」語焉不詳的根結處在於眾家說法對「在」的實質意義的誤解。其實這一切再也清楚不過了，因為「在」的根本意義為一個現象從無到有現起以後、暫時停留在這個特別現象上所呈現出來一種緩慢流變的外相之意；這個對「在」的理解引申到「時空」裏來，則「時空」就成為人的意識所現起的一個概念，而非有一個「時空」被創造或複製出來以供人在其間浮沉。

世親菩薩為了方便世人瞭解宇宙萬象，特地以《百法明門》將這些不與心相應的「抽象觀念」歸納出二十四種「心不相應行法」，並在這些「心不相應行法」裏依據一個特別現象的緩慢流變外觀歸納出四種「依相分位差別假立」；依蕅益大師的詮釋，這四種外相為：

1、 生：依於色心仗緣顯現假立；
2、 住：依於色心暫時相似相續假立；
3、 老：依於色心遷變不停漸就衰異假立（亦名為異）；
4、 無常：依於色心暫有還無假立（亦名為滅）。

易言之，「在」或「存在」乃一個特別現象「從無到有、暫停假住、遷變衰異、然後還滅於無」的一種流變外觀；而一個特定的「存在」現象投置於一個剎那生滅的「時間流」裏，則只能是一個「諸行無常」的流變現象——這個思想精髓就是海德格的《存在與時間》的論述領域。

這個「存在」雖然「依於色心仗緣顯現」，但因其「不與心相應，故非心心所，非質礙之色法，亦非無為，乃五蘊中之行蘊所攝」，故為一「抽象概念」；更由於人類在攝取外境時，很容易將整個宇宙的表相流變在心中形成各種抽象概念（一種因緣和合的作用），反倒忘記了這些抽象概念的

形成乃「我人對流變現象所賦與之一概念架構，以方便掌握此一流變，非離流變外，而別有一實體」（取材自楊崑生所著《唯識學導論》講義，大方廣學會，3/15/1997）。

這個「存在」實體的不可掌握，即海德格以「『存在』以『非存在』為其內涵」的哲學思想來破解《存在與時間》的思維困境所在。東西方哲思能夠在此融匯是一個相當值得慶幸的事。但是從這個地方開始，海德格的思維就堵住了，因為在「因果流變」與「緣起性空」的觀念厥無的情況下，他推衍到了「存在與非存在」的現象時，就因「二分法」的思維限囿而停止了這一類的理論推衍。

這雖然可惜，但海德格的確不簡單，能將「存在主義」哲思推衍至如此深邃的境地；事實上，海德格是存在主義學者中唯一提出「非存在」觀念的傑出哲學家，其動機正因諸多存在主義學者掙扎不出「存在主義」的枷鎖，於是為了突破這道枷鎖而大力闡述「存在以非存在為其內涵」的理論。

這的確是西方思想界的一大成就，因為英文對「在」或「存在」的詮釋，一般的瞭解為 existence，所以 existentialism 才被翻譯為「存在主義」；但是這種「成、住、壞、空」的詮釋假定了一個特定現象的存在，卻對這個「特定存在現象」依次顯現的「生、住、老、無常」的解說無能為力，充其量也僅能停佇在「住」的「色心暫時相似相續假立」上加以詮釋，卻又因「應無所住而生其心」的真諦（引申自《金剛般若波羅蜜經》），而感知諸法萬象「存在」的不真實性。

另一個說法是「生、住、老、無常」各個現象之存在乃因其背後的「非存在」烘托，否則不能存在，因此「存在非存在」一顯皆顯，不能分割，於是就詮釋了海德格的「存在以非存在為其內涵」的理則，可惜的是，這個理則沒有「色心合一」觀念的建立，不能詮釋各個現象的「存在非存在」。

在「色心（心物）合一」的觀念下，意識的「現起」有多重狀態，用英文來解釋，一般的概念「現起」勉強可說成是一種 appearance 或 manifestation ，甚至有 revelation 之意；若這個「現起」可導致清晰的哲理思索則可說是一種 enlightment 或 intuitive grasp，所謂「解悟」即是；倘

若「解悟」達到一種「大澈大悟」的終極狀態，則勉強可說是一種 Epiphany ，意指一個疑團凝縮到極為密不透風的狀態下所觸動的一個澄澈心理狀態。

非常遺憾，這一類的心理探索，從「啟蒙思潮」以後就被歸於「非理性」或「神學」的領域，而在「理性主義」裏摸索出一個由楊格與弗洛伊德等為先驅的心理學，與研究現象界的「存在主義」分道揚鑣；於是當「心物分離」時，一切對現象界的 existence 或 existentialism 的描述，僅能對其「在」或「存在」的狀態加以詮釋，亦即描述「有位暫停」的「住」相；當然由於「心意識」在這個思想體系無法引起連結作用，所以這種描述非但無法解釋這個「住」相在心裏逐漸改變、乃至消失的流變狀態，對「住」相形成之前「心意識」的一種凝聚現象以待現起的「生」相，則更無能闡明。

無庸置疑地，「現起」之時的「澄澈心理狀態」也是一種「存在」現象，但由於「現起」是一種短暫的「表別狀態的存在」（a sudden manifestation or perception of the essential nature or meaning），所以其不帶任何質疑、不帶任何差別意識、甚至不與孕育自己的時空分離的「存在」狀態幾乎無法停佇片刻，因此就導致「人與時空一體」的大混沌狀態幾乎不可能存在——這個「色心分離」的「二分法」限囿可以說是西方學界最根本的束縛。（以上英文引釋均出自《Webster》英文辭典中對 manifestation 一字的解說）。

當然在「色心合一」的觀念下，有些抽象觀念仍舊無法與「心」相應，是以《百法明門》將這些不與心相應的「抽象觀念」歸納出二十四種「心不相應行法」，但其關鍵點在於這些不與心相應的「抽象觀念」都被統攝於五蘊中的行蘊，故名「心不相應『行』法」。

職是，佛家的思想體系在「行」不在「在」，所以翻遍世親菩薩的「五位百法」，找不到一個「在」字，而只有「流轉」，也就是「抽刀斷水水自流」之「流」意；從這個角度來捕捉〈人在空間〉易名為《空間流》的企圖，似乎可以感覺張讓有意詮釋「空間」緩慢流變的外相，並還原「時空一體」的本相，所以刻意讓「空間流過時間」。

張讓這個企圖是個非常難能可貴的想法，但可惜的是這個易名由於「在」或「存在」的規避，使得「空間」或「時間」只能被理解為人類所創造或複製的一種場域，而「流」又無法詮釋「生、住、異、滅」的存在面貌，所以顯得意識模糊。縱使如此，任何人要打破「存在」的觀念都是值得嘉許的，但是其思想體系必須綿密精慎，尤其在海德格提出「存在以非存在為其內涵」的哲學理論後，任何一個「高思維密度辯證論理」都必須考慮「非存在」的意義——而任何人要從這個仍舊擺脫不了「二分法」的「存在與非存在」思想限囿整個提升出來，最便捷的方法就是從「行」字著手。

二、 以「行」統攝「在」的實質意義

「在」既然為一種特定的「存在」現象歷經「生、住、異、滅」的緩慢流變外觀所呈現出來的「住」相，那麼以「行」的「因果流變」來詮釋「在」的不與心相應卻又是「心物和合」的一種暫時顯現（「和合」本身即為「心不相應行法」的一支），似乎隱涵著一個契機，可以一舉突破海德格的「『存在』以『非存在』為其內涵」的思維限囿，而直臻「諸行無常（滅）」的論述領域。

「諸行無常」的觀念建立了以後，「諸法無我」的真諦就呼之欲出，然後才能夠探索「寂靜涅槃」的可能性，因此「諸行無常」可說位居「三法印」的樞紐要置，也是西方「存在主義學派」打破其「存在」觀念錯謬的契機所在，更是「存在與非存在」一顯皆顯、因果同時的立論根基；易言之，「行」不止統攝「在」的實質意義，更提供了「在」一個提升思維的關鍵，得以逐次攀登，破除「無常、苦、無我、空」，而臻其「常、樂、我、淨」的「大般涅槃」境界。

「空間」的表相形式

套用這個「行」所統攝的「存在」意義，「人在空間」的「空間」就可被了解為眾人所調和出來的時空，所以舉凡美國的城廓、郊區、社區或大陸偏遠地區的鄉鎮、公社，都可涵蓋之；易言之，「時空」乃眾人的同緣共業所調和出來的，並非有一個「時空」本體被創造出來讓人類存在於其中。

在這個「時空本體」定義下，「時空」乃人類因集體存在所調和出來的一種產物，然後人類在認知「自我」的過程中覺察了「個體」的存在，並因這個「個體存在」的認知將「人」從「人與時空一體」的大混沌釐清出去，而認知了「時空」的存在，然後不得不在自己創造出來的「時空」裏存在——其實，當「人」在這個已然一分為二的「時空」中存在時，「人」只不過是一羣受社會裏的理則系統、人羣關係、組織與行為模式所孕育出來的個體而已，從未能真正體認「自我」的獨立存在——這基本上即是海德格在《存在與時間》對「人存在於時間裏的真正意義」的質疑。

如此一詮釋，「人在空間」這個議題就突破了張讓在〈人在空間〉裏的地區侷限、歷史阻隔與人文偏差，而有了內在法則與創造動力的生命，因此可以無限上綱，引申至二十世紀的拉薩城鎮發展與非洲部落解體，以及十九世紀的殖民主義興盛與封建思想衰頹，甚至可以引申至一朵花、一弘秋水、一塊斑駁龜裂的石頭、一陣鳥聲啾鳴的歡愉，而與聞名遐邇的《存在與時間》遙相呼應——這個內在法則與創造動力的生命，即是所謂的「內在時空」，藉以凸顯虛妄的「外顯時空」。

一、「空間」的現起為「因果流變」的「表相形式」

「時空」的可創造性或可複製性隱涵人類將「時空本體」對立（opposite）起來的原始錯謬，更說明了人類在一個被創造或被複製出來的「時空」裏浮沉，反而忘懷了人類與「時空本體」原本是一種相互對應（constituting）的關係。有了這個層次的理解，現在我就嘗試將這個「時空本體」的概念往「時空本體」裏還原，以點描一個「人與時空一體」的大混沌現象。

為了方便解說「時空本體」的意義，容我選擇我在一九九七年發表在《聯合文學》的〈四人行〉來做個解說；這個選擇不是因為我刻意凸顯〈四人行〉，反倒是因為我避免在還原「時空本體」的過程裏，讓自己在一個被創造或被複製出來的「虛妄時空」裏浮沉；當然，另一個重要的原因就是我藉著〈四人行〉在「時空本體」裏突破「時空」束縛的努力，因為無法受到文壇（也是一種時空）的關注，因此始終無法達到我在「時空本體」裏還原時空的目的。

真的。文壇這個冷漠現象真是很令人喟歎。我曾經因為〈四人行〉發表在第一五七期的《聯合文學》後，文壇除了評審委員略帶揶揄的誤讀以外，靜悄悄地激不起一點漣漪，所以在兩個月後蓄意以過激的言詞寫成〈也容我說句話……〉（《聯合文學》，第一五九期）來挑撥（provoke）或激發（inspire）一些反思，卻仍舊誘發不了冷漠的文壇稍微做出一絲迴應。

一切真是靜悄悄的，「時空」不因〈四人行〉的發表而有不同意義的現起，連我利用〈也容我說句話……〉來建立論壇（forum）的意願好似都無法存在，就如同費羅在《論〈創世紀〉》的質疑無法幫助千古以來的基督教徒建立正確的「數、時、方」觀念一般；或許世人甘於沉溺於「時空」的束縛，或許世人嘗試以駕馭「數、時、方」的大無畏精神將「時空本體」摧毀罷。

由於〈四人行〉本身即為一種「人在空間」的故事，卻又巧妙地以其「行」的「流轉」破除了「存在」的「住」相，所以深具拓展「人在空間」思維侷限的領域。我現在就以〈四人行〉為例，來替「人在空間」另做詮釋，試試能否銷解人類這個耽溺於「時空」的困惑。

二、〈四人行〉離「自我」的「流變」外，不具任何意義

談「行」不能不談「業」，但談「業」又只能停佇在「自我」的「流變」上，否則「業」難免也變成一種可以掌握的「概念架構」；從這個基準點出發，我先藉著〈四人行〉的「自我的流變」將

「同緣共業」所圓成的「時空」與「時空間歇」特質點描出來，以探討「寂靜涅槃」的可能性，然後再回頭將「別業」從「自我的流變」中凸顯出來，以詮釋「諸法無我」的真諦。

我寫成〈四人行〉應該說是個意外，因為當一九九四年夏末我從洛杉磯捷運局（Los Angeles County Metropolitan Transportation Authority）提前退休之後，一向忙碌的生活忽然鬆懈了下來，四十五歲的生命卻在「前妻」與「太太」的交相替換之下有了不知如何自處的尷尬。

我一面質疑人在這個世間的因緣牽扯，一面卻想將自己在這個「時空」中存在的意義弄個水落石出，於是就有了〈四人行〉的雛形——「四人行」者，「前後任妻子」以及內在與外在的「自我」在時空更迭中的流變意義是也。

然而〈四人行〉雛形的產生隱涵著一個基本的因緣設定，那就是我假「寫作」這麼一個行為來探索自我流變的意義從頭到尾根本就只是個意外，更因為我從工作中急流湧退的當兒，並不知道自己能夠駕馭文字，也不知道自己平淡的生命能夠經營小說。

但是這一切似乎都有個定數，我的文字種子在編輯《大方廣學刊》的一年義工生涯裏不知不覺地被勾動了起來；等到我欲罷不能的時候，大洛杉磯地區的「聯合政府協進會」（Southern California Association of Governments）聘請我回去，協助完成未來三十年的洛杉磯交通藍圖，於是〈四人行〉就一直在心裏擱著。

六個月的合約期滿之後，我忙碌的生活又一下子沉寂了起來，不過這一次的再度引退卻因諸多因緣的無所調適，打消了我持續編輯《大方廣學刊》的念頭，而在日常生活的步調裏激起一陣恐慌，於是我決定將〈四人行〉寫出，以安定自己的浮躁情緒。

可歎的是我沒寫過小說，不知從何下手，於是我以白描的手法將自己與同學在上海辦廠的經驗寫成了長篇小說《走失的大閘蟹》，又將自己於辦廠之餘參訪廟宇的經驗寫成了中篇小說〈這家鄉鎮企業：：〉，更將自己打網球的經驗寫成了另一篇中篇小說〈追球‧追求〉；等到這些交替互換的大

部頭小說幾乎同時脫稿以後，我累了，卻意外地發現我的心靜了下來——此時我正巧進入我的本命年，一九九七年牛年，也是一九四九年的潤七月正巧在四十八年的週期裏走回第一個循環。

生命就是如此地巧妙，因緣和合也是如此地奧秘。四十八年前，我借著「父精母血」來到這個人世繼續造業；四十八年後，我借著諸多因緣的促成在自己「嘔心瀝血」的創作裏剖析自我流變的意義。在這個堪稱為理論上的第一個生日裏，我好似迷迷糊糊地開了竅，也有了「重生」的感覺，但卻對人世間的種種造作不耐煩起來。

這麼一個本命年到底對我此生此身的生命有何意義，實在令人費解。但是不論如何，正是如此一個時空襯映了我剖析自我流變的情緒——一九九七年初春洛杉磯的陰霾氣候不僅霪雨連綿不止，風雲更是變幻莫測；正是在如此一個時空，我與「前妻與太太」共同在「大方廣學會」裏稟承楊崑生老師的「唯識學」教誨；正是在如此一個時空，我陸續完成、寄出的小說一篇篇地被退了回來；正是如此一個時空，使得那種沮喪、不知所適的身心狀態成了〈四人行〉的「寫作狀態」；正是在如此一個時空，我以如下的開場白揭開了序幕：「如是雨天——一種設定」：：

（一）、〈四人行〉的「時空設定」

談〈四人行〉，我得先談高爾夫球，因為「四人行」的邂逅從「到達——為了啟端」至「離開——為了終結」，都與高爾夫球場有不可分割的聯繫。

高爾夫球應該是人類所發明的運動中最具靜態的一種，也是最受地形、天候等等自然因素操控的運動項目，更由於其中的間歇時間甚多，所以倚賴空間的程度就相對地重要了起來；不幸的是，〈四人行〉這個藉用小說「段落的斷裂」來隱涵高爾夫球運動的「時空間歇」特質，在第十一屆的《聯合文學》評審裏得不到共鳴，反倒遭來誤解。這真是無奈。不瞭解高爾夫球是無法讀懂〈四人

行〉的，反倒容易在揣測下以為「敘事形式：過度地想在情節的推展上別出心裁」（黃碧端語），卻不料這麼一個「求難表現」（張大春語）原本只不過是高爾夫球的本質。

這該如何說呢？這就好像沒有挨過餓，不管如何揣摩，也無法真正地瞭解莫言在《豐乳肥臀》對挨餓的描述。當然我們都曾經挨餓過，但是我們挨餓的程度如何能夠使我們瞭解，一個貞潔的女人會餓得趴在地上啃饅頭，而讓操刀馭廚的廚子在其高聳的臀部施暴？是餓的感覺超過了羞恥？還是餓得無法感受性的刺激？這個餓與張賢亮在《我的菩提樹》中所描述的餓一樣嗎？與密勒日巴在洞穴裏修行時日食一麻的餓一樣嗎？

我曾經餓過，也曾經在餓過後狼吞虎嚥，但是從來沒有像這些人所經歷的這麼餓過。那麼我又怎能瞭解這個餓呢？不瞭解這個餓，我對這個餓狀的描述該如何評論呢？充其量，我也只能揣摩，但大多時候，我是將之與我所不能理解的、不能言說的事物擺在一塊兒。

〈四人行〉在接受眾家評委評審時也有同樣的尷尬，因為幾乎每位評委都坦承從未打過高爾夫球，甚至調侃自己讀了〈四人行〉以後，才「覺得高爾夫球很有一些技術在其中」（張大春語）；在這麼一個閱讀狀態下，這個藉著「段落的斷裂」來隱涵高爾夫球運動的「時空間歇」特質就只能導致「不斷跳接穿梭」（黃碧端語）或「以可讀性為代價」（馬森語）的評語。

這說來真是無奈。〈四人行〉的鬆散所隱涵的「時空間歇」特質，正是高爾夫球之所以迷人的地方，更因為高爾夫球手在漫長踽行於高爾夫球場的靜謐時空裏，必須保持鬆弛與專注，於是就亟力排除種種自然與人為的干擾、拒絕經年累月的揮桿分解動作，藉以保持揮桿時的專注與動作的精確，所以就成了高爾夫球易學難精的關鍵所在。

要注意的是，〈四人行〉著墨甚多的「高爾夫球手在漫長踽行時空的靜謐與鬆弛裏，亟力排除種種自然與人為的干擾、拒絕經年累月的揮桿分解動作，又必須保持揮桿時的專注與動作的精確」是瞭解寫作與高爾夫球的內在聯繫的關鍵，因為高爾夫球這麼一個「時空間歇」特質在文學裏其實正是

「寫作狀態」的特質；可惜的是，這樣的用心被張大春三言兩語就擊潰了：「故事透過十八洞高爾夫球來討論寫作這件事，用不可能與寫作有聯想或類比的事物作小說的設計結構。」

這樁屈解或誤讀不止引導了一系列的評論，更開宗明義地替〈四人行〉定了調。這多麼令人沮喪呀！但是讓我們來聽聽這樣的說法：「作者在漫長構思時空的靜謐與鬆弛裏，亟力排除一切意識規範、拒絕過去時代的寫作形式，又必須保持下筆時的專注與用字的精確。」這是否言之成理？如果是的話，這是因為這段話其實是羅蘭・巴特說的，不是我這個「無名小卒」說的。

易言之，我以〈四人行〉來描述我在創作〈四人行〉時的「寫作狀態」是有所根據，不是胡編亂造的；但是由於「我害怕自己會遵循固定的遊戲規則而受到『專家』權威的框限」（語出〈文學與文學獎〉——〈四人行〉得獎感言，《聯合文學》第一五七期），所以我在〈四人行〉的結尾以「一堆謊言」的方式來打破自己以高爾夫球的「時空間歇」特質來描述「寫作狀態」的企圖，更一併提醒讀者「他只不過是個無名小卒，那麼他說的話自然也就不是甚麼金科玉律」——要注意的是，這裏的「他」就是「我」，也是羅蘭・巴特，更可能是「你」。

這絕非高行健在《靈山》的「你我他」遊戲，而是在無始劫的時空裏，「我」從來都只是一個「人」，卻因輪迴不已，所以曾經以「你」的生命出現過，也曾經以「他」（或「牠」）的身體造業過；但在如如不動的時空裏，「人」只不過是「業報所生」，所以〈四人行〉原本「不必設計到四個人，兩人就夠了」（張大春語）——其實認真說來，〈四人行〉從頭到尾都只有「我」這麼一個生命個體，在世人的同緣共業所造就出來的時空設定裏經歷了十八次的輪迴；當然，我也可以說，這一個生命個體其實就是「你」，如果你真的領悟，而且消泯了「寫作時空」與「閱讀時空」的隔離。

這麼一解說，「你」或可明瞭，〈四人行〉不止在描寫「寫作狀態」的時空，更在描寫「閱讀狀態」的時空；所以這一切的誤讀乃至「真正問題的所在」（張大春語），實因眾位評審牢牢地抓住

了「自我」做為一個評審的「個體」，不止未曾嘗試融合「評審集體圓成的時空狀態」，更在政治角力裏讓「寫作時空與閱讀時空一體」或「作者與讀者一體」的大混沌狀態瓦解得不具原形。

這就是為甚麼我在〈文學與文學獎〉的感言裏說：「這個得獎其實只是『文學』與讀者的告別而已。」要注意的是，這裏的「得獎」指的不止是當屆的「聯合文學新人獎」，更泛指所有的「文學獎」，當然也就包括文學桂冠的「諾貝爾文學獎」。

這個對「文學獎」的泛現（over-presence）或溢現（excess）的說法，一點也不過份，蓋因「文學獎」的凸顯在本質上不得不使評委對自己「個體存在」的認知從「文學」的表別狀態存在釐清出去，而認知了「文學獎時空」的存在，所以不得不在自己所創造出來的「文學獎時空」裏存在；；其實，在這個主客分明的「文學獎時空」中，「作者」只不過是一羣受文學界（創作、翻譯與出版均涵蓋之）的人羣關係、組織與行為模式所孕育出來的個體而已，但從未能真正地體認「作者」的獨立存在，而沒有「作者」的獨立存在，如何能夠產生「文學」呢？職是之故，文學獎的凸顯「能夠經驗的充其量只是（文學獎）審核過程中的一個戳記而已」，與文學實在沒有多大的關係；易言之，文學獎的凸顯只有對機制有意義，對獲獎的個人而言都只是一個遭受機制耍弄的一只棋子罷了。這是為何「存在主義哲學」大師沙特拒絕接受諾貝爾文學獎的原因。

說到這裏，我必須再度強調〈四人行〉在寫作的形式與內容裏對「人與時空一體」的堅持與對融匯「寫作時空」與「閱讀時空」的固執，因為這項執持不止可用來突破「人」、「在」、「空間」各個層次的束縛，也可讓「人」這個議題在重疊「寫作時空」與「閱讀時空」的狀態中將「時空」的堅固性解構開去——而「時空」一旦化解了去，「人」的議題自然破解；否則的話，修行人在綿密的時空中日夜潛修，尋求開悟的契機，豈非癡人說夢？

要化解這麼一個綿密的「時空」層面將其內在的「時空間歇」本質凸顯出來，最便捷的方法還是回到〈四人行〉裏以高爾夫球的「時空間歇」特質來隱喻「寫作時空」的特質。

我們都知道，高爾夫球場的任何一個開球點與旗桿兩個定點之間代表著一個可以測量的距離，而設定每一個洞的桿數所代表的距離則形成一個「封閉的空間」——不是視線上的封閉，反倒是心理上的專注。然而，不論距離的遠近，在其間躑躅前行的生命個體都必須將實際的距離在心中轉化為一種簡化（reductionism）過程的尺度——以不同的「桿數組合」丈量一個既定的距離——這種以桿數的推近而非定點的距離來表示一個封閉的空間，就造成一個「數、時、方」的規範。

這個將自然景觀的視覺效果轉化為心理規範是人類發展史上非常奧妙的一個偶然，深具一種 Elimination of falsification 的哲學意義；當然高爾夫球場不是一個「自然景觀」，但是當高爾夫球手看到一個空間的距離，得以在心裏立即將之換算為桿數以及球桿的組合，而在「數、時、方」裏自由進出，不受「時空」的混淆，卻正是我選擇高爾夫球場為〈四人行〉邂逅背景的動機所在。

我這個選擇當然有其重大因緣，但從表面現象來說，我因慮及人類的日常生活中，除了修行人以數息方式來駕馭「內在時空」的靜坐以外，這麼一個藉著「數、時、方」的巧妙運用來點描「時空間歇」特質的機緣並不多見，而這個「內在時空」卻是唯一能夠連結「寫作時空」與「閱讀時空」的關鍵所在，但也因人類的世事紛擾而消泯在「外顯時空」的表相上——這個「外顯時空」的表相即是張讓的「人在空間」的基石所在，卻也是她不可能成就其「高思維密度辯證論理」的矛盾所在。

（二）、〈四人行〉的「時空」與「數」互為指涉

「內在時空」不易瞭解，而人類長久以來又對「外顯時空」的表相存在接受得太過理所當然。為了打破這個觀念，我選擇了一個十八個洞的高爾夫球場來闡述高爾夫球場的空間是高爾夫球手的集體存在才調和出來的，而不是有一個高爾夫球場的空間被創造出來讓高爾夫球手在其中競技。

當然這裏明顯有一個「本質與存在」的混淆，因為如前所述，高爾夫球場不是「自然景觀」，的確是人類殫精竭血所創造或複製出來的一種競技場域——正因為這個「本質與存在」的混淆如此明顯，而且世人均可共同見證，所以我選擇了高爾夫球場為〈四人行〉的背景；更因為高爾夫球運動的「時空間歇」特質比較容易讓讀者瞭解世人嘗試「創造或複製」空間的荒謬，所以我讓寫作的「時空間歇」特質從〈四人行〉釐清出來，以質疑「寫作」本身所「創造或複製」的自我意識。

「自我意識」本身即是一個空間，不止蘊藏著執取自我的末那識，更蘊藏著薰習自我的賴耶識，可說其空間一旦形成，即只能在「藏識」的空間裏流變，而與「如來藏」分道揚鑣；因此〈四人行〉藉「小說」形式來質疑自我意識有其正面的意義，因為這也正是我以「寫作」來剖析自我流變的動機所在，更是我藉「文章的呈現」來探索已然二分的「如來藏藏識」重新合而為一的可能性。

悲哀的是，我這個企圖心有其根本的困難，因為「文章的呈現」不止深受「名、句、文」的控管，更走不出「自我意識」的糾纏；但是我念及博大精深的佛教思想，倘若不能在其根結處令「如來藏藏識」融匯為一，則不論如何地在「藏識」裏剖析，也不免因無法「轉識成智」而淪落為西方哲學的「二分法」——這對一個可以直臻「常、樂、我、淨」完滿思想體系的建構未免有些遺憾。

這個感想之所以產生，乃因我構思〈四人行〉的這段時間與楊崑生老師在「大方廣學會」講述「唯識學」的時間重疊；而在這個「同緣共業」的促成下，我逐漸將〈四人行〉的時空與上課的情景結合了起來；就在有些分不清課裏、課外的時候，我有一天忽然在睡夢朦朧之間感悟「二而不二」的真諦，然後我就發現了「數」的巧妙愚弄。

「數」的確是很詭譎的。不可諱言，我以〈四人行〉來打破「外顯時空」的表相存在只是表面的企圖，我的終極目的是藉「數」與時空的相互糾扯，來幫助讀者從世人所「創造或複製」的「高爾夫球場」走出來；一旦高爾夫球場這麼一個以符號或形象圖示再現的空間破除了，其眼中所見的一切

自然景觀就比較容易鬆動，然後這麼一個「自然景觀」的「顯山露水」在時空中的存在就比較能夠浮出「山水的呈現」僅是「意識的呈現」的質疑——所謂「見山不是山、見水不是水」的質疑即是。

我所能期盼的也僅是「質疑」而已，因為世人對一切「設定」的存在都接受得太過理所當然，甚至連「見山不是山、見水不是水」的質疑在天長地久的吟誦裏也成了一種「設定」，所以只能人云亦云起來——這種「因事滯理」或「棄理就事」的「設定」往往就是人類被思維困限的主因，其中以「數、時、方」的設定為最，而「數、時、方」的設定又以「數」為最，因為「數」本身即為世人所創造出來的一種次序呈現（即時間）與相互依存（即空間）關係。

既然〈四人行〉決心在「數、時、方」裏弄個水落石出，那麼任何一個與「數字」有關聯的設定就不應該一眼溜過。這麼一說，任何人都應該對「十八個洞」的設定產生質疑。

「十八」是一個神奇的數字。佛家有「十八層地獄」與「十八羅漢」之說，也有「（根塵識等）十八界」之識覺設定，更有「十八空」之解脫之道。這些佛學詞彙解說起來頗得費些功夫，所以不妨試以文學的唯美說法來描述文學的情境，當然日本文學的淒絕美學就更能提供一個詮釋的管道。

且說切腹自盡的三島由紀夫在《天人五衰》中曾經描繪過一個輪迴的生命，並以十八歲為輪迴的框架，來詮釋生命應該在尚為美好的年歲就溘然投胎到另一個生命裏。姑且不論這裏的「十八歲」是否與世人認同的「十八年」等義，「十八」似乎散發一種雋永的意涵，因為「十八」意味著豐盛，不論是精神或軀殼，都象徵著前緣成熟、後緣待續的一個階段，所以也就賦予世人豐富的遐思。

這個「賦予世人豐富的遐思」就是我刻意在〈四人行〉裏以高爾夫球場的「十八個各別存在的空間」來描述「前緣成熟、後緣待續」的十八個階段的動機所在；要注意的是，這「十八個各別存在的空間」早已自顧自地存在著，不因我的到達與離去有所更動，也不因我的「前緣成熟、後緣待續」有所造作——造作的是我的「內在時空」因「外顯時空」的牽動而產生的變化。

另外，任何一個對高爾夫球的競技（非交際）稍有認識的人都知道，第十二個洞至第十五個洞是個扭轉輸贏的關鍵，所以通常來講，有經驗的球手都在這段「時空」裏重新調整心理與應對策略，一些自信心極強的球手則嘗試「超出（一切的表相）設定」，出奇致勝，因為在這幾個洞的桿數起落往往將決定十八個洞的總成績，以及總名次。

這裏的「第十二個洞至第十五個洞」當然是相對於「十八個洞」而言，如果競技延長到四天，類似大型國際比賽的「七十二個洞」，則致勝的關鍵在第三天或「第三十七個洞至第四十五個洞」；這個成績起落與洞數的關係以及脫穎而出的球手打破僵局的關鍵時刻，所製成的對應圖表是一個非常有趣的統計數據，幾乎每一場國際性比賽完後，我們都可以從報刊雜誌裏找到；而一個有經驗的球手往往不會太過於在意暫時的領先，因為他知道要在四天的比賽時間裏持續維持一種高度的專注幾乎是不可能的，所以只要求自己緊緊地尾隨著，以期待第三天的「超越」。這裏面的心理調適牽涉到更為廣泛的人際互動，一種甚為深沉的自律行為，以及一個堅定無比的毅力與意志。

饒富趣味的是，我為了超越真假與虛實等問題來瓦解現實情境，創造了一個神秘人物或高爾夫球高手或作家老手或左右逢源的情聖或甚麼也不是的角色，來闡明人世間的真假或虛實等等雙重性；但是就「數、時、方」的牽扯來說，這位善於交際逢迎的「高爾夫球高手」對高爾夫球的執著是必須的，因為唯有他對高爾夫球的經驗才能體會第十二個洞至第十五個洞「超出設定」的奧妙，藉以襯映任何一個認真對待生命的人在嘗試超越人生種種設定過程中不能只是遊戲人間，或禪師種種遊戲人間的外貌在「以戒為師」的內在裏只是一個假相。

職是，任何一個高爾夫球高手在「在漫長踽行時空的靜謐與鬆弛裏」凝聚心力，其實與禪師在「無所為而為」的日常生活裏隨順因緣的聚滅並無不同；而高爾夫球高手「亟力排除種種自然與人為的干擾」其實正是禪師超越真假與虛實等問題來瓦解現實情境的平常心，當然這裏面牽涉到極為深邃的「緣起性空」的証悟，不是高爾夫球高手所能了解的。

高爾夫球高手充其量只能「保持揮桿時的專注與動作的精確」，其剎那的專注卻也像禪師洞悉當下的不可執取；而高爾夫球高手「拒絕經年累月的揮桿分解動作」，更隱涵禪師在經年累月的訓練與戒律裏所養成不為外境所動的涵養——這個「內在時空」不因「外顯時空」而有所混淆，乃高爾夫球長久以來都被認為是一種帶有「禪意」的運動之故。

當然，「禪意」的覺醒狀態是持續的，但是任何一個「高爾夫球高手」縱使洞悉了這十八個洞（或七十二個洞）所隱涵的心理因素，仍然無法永遠得心應手，因為從第十六個洞（或第六十四個洞）開始，思維會經歷一系列的對立、斷裂與順應作用，所以就算球技出神入化如老虎伍茲者，仍舊無法永遠保持一個隨心所欲的狀態，更無法從一個球場到另一個球場都永遠保持一個穩定的心理狀態——這就是「內在時空」與「外顯時空」互相牽動的奧妙所在。

這說來好像不易瞭解，但是《易繫辭》有云：「爻象動乎內，吉凶見乎外。」所以任何一種「內在時空」的變化都可以在「外顯時空」的表相上找到對等的意義；於是我為了激勵與困惑「人的視覺」極限，特地以十八個洞的草道設計，甚至「連鳥都是有規律地叫著」，來質疑人類的工藝以各式各樣的草木拼合來導引大自然直接、活潑的活力，然後藉著這個活力的集中在距離（草道碼數）與長短（球桿號數）的組合中讓人類以變體的丈量（桿數）來滿足操控自然的欲望。

這個「十八個空間設定」的存在其實從「時空本體」裏質疑了「時空」的意義。蓋因從造園者亟盡能事地讓徜徉於其間的人遨遊的目的來看，這一些佔地寬廣、造價昂貴的高爾夫球場不啻為另一形式的人工造園，不僅與中國的豫園、蘇園並無不同，而且東方與西方在製造地景花園的根本差異也暴露無遺——東方在巧，西方在廣，兩者在視野上均是愚弄，在心靈上則均具調和的功能。

略去東方造園的巧不講。一個設計完美的高爾夫球場嘗試融合地形限制、地質變動、景觀配置乃至土壤修正與地面整理，其竭力做出美麗、崇高的地球表面來挑戰或提升人類感情、意志與技能的極限，具有真正的藝術意義；然而正因為其嘗試駕馭自然，在已經充滿自然美的廣大地域上，以豐富

的想像力將「不知如何造作的自然美」造作出各式各樣的聯想，並令人在其造作中活動、競技、傷頹與興奮，於是高爾夫球就成了一個以自然為背景，以丈量為尺度的運動。

就運動的定義來看，高爾夫球被當做一個運動來理解是不恰當的，因為它的動能不足、動感不夠，充其量也只能說是一個「活動」——人物交流、事件醞釀——更由於「以丈量來滿足操控自然的欲望」本身就是一個事件，所以「自然的結構與形式」在高爾夫球裏往往就成為事件本身。

這一段「造園與事件」的詮釋一旦引申起來有非常深邃的宗教意義，因為這與費羅在《論〈創世紀〉》所說的：「我們所居的世界『不是在時間中造成』：：『時間』反由『這個世界所產生』」有異曲同工之妙，值得細細推敲。

（三）、 人接受「時空設定」後的應退

「時空設定」與「數、時、方」的糾纏逐一破除了之後，「時空間歇」特質其實已然浮現，而「內在時空」也在逐洞揮桿的動作中散發了凌駕「外顯時空」的可能性。我為了加強這個詮釋，特意選擇了一個「如是雨天」，因為高爾夫球場的場地一旦尋獲，設計一旦落實，就成了一個精緻的人工造園，其一切設定——從狹長的草道到起伏的推桿區，從周遭的自然圈圍到不可思議的人為障礙——種種自然與非自然的結合都是不能更動的，唯一能夠變化的是天候（亦即晴雨與風向），以及天候對設定的影響（譬如草面的濕度、草坡的滑度，以及人在設定的變動上的應對與調適）。

這些變數加在一起就使得高爾夫球生動了起來。當然一切的變動最後都可歸結在丈量上，所以在一個天氣爽朗的狀態下推出低於若干標準桿的成績，與在一個狂風暴雨的狀態下推出高於若干標準桿的成績是同等意義的；換句話說，丈量的本身除去變數的設定是不具任何意義的。

但是不管怎樣，當一個人在特定的天候下踏上特定的高爾夫球場時，不僅場地設定無法更動，連變數也不能變動，尤其當一個人被配對、加入一個「三人組」時，其「人與人之間的互動」也成了一個變數——這個〈四人行〉的巧思，旨在描繪一個人與「社會人」之間的縮影（microcosm），並闡明「別業」與「同緣共業」之間的「對應」縮圖（macrocosm），因為在「同緣共業」的預先設定裏，人在「加入」時（也是一種行蘊），大多只能接受「同緣共業」已經調和出來的理則設定，然後在這麼一個設定與變動的結合上尋求丈量上最大的滿足。

這個「丈量」其實在世俗上處處可見，最明顯的就是社會上以金錢的多寡或身份的懸殊來「丈量」一個人的成就；同理，這個「設定與變動的結合」一如人類社會的經濟體系，而最明顯的就是資本主義與社會主義的差異，所以在一個資本主義社會領取一萬美金月薪，與在一個社會主義社會領取一百元人民幣月薪是同等意義的；易言之，財富本身離開社會的設定是不具任何意義的。

困惑的地方是，這個「丈量」時而順著人類價值尺度的更動而改變——倘若「丈量」隨著時間在一個特定的空間內演變（如朝代的更迭與歷史的推進），則世人較易調適；倘若「丈量」隨著空間在一個特定的時間內交錯（如社會改革或制度交軌），則世人所受的衝擊往往大到不可調適的地步。

這個「數、時、方」的糾纏對一個個體生命而言另有一層意義，因為「時間在空間裏演變」對其間的生命個體而言即為生命的輪迴，而「空間在時間裏交錯」即為「同緣共業」對「別業」的牽扯與影響；由於「數、時、方」本身的不可分割，所以這個詮釋不止可為當下「人與時空」的大混沌做下註解，更可為「別業」與「共業」在「過去、現在、未來」的互具互融做下見證。

無論如何，世人在一個特定的時空設定裏，對「數、時、方」所能做的調適其實非常有限，而其間的「苦中作樂」更是與人世間任何一個事件的應退沒有兩樣，而人只能在一個無法改善的狀態下尋找最大的滿足。職是，當高爾夫球這麼一般化（normalized）起來以後，人類成就幸福的幾個條件都可在此適用：1、環境的自由，2、世人的互動，3、私心的消融，4、意志的堅定。

1、環境的自由：在這麼一個有限度的自由裏，甚多理則與條件均無法更動，譬如〈四人行〉的場地與天候限制，球袋裏的球桿，甚至球桿的質材、釘鞋、球（與球的質材）乃至擊球時的心理狀態；但是球員很容易地就在諸多限制中找到一個適應的方法——就像在人世間一樣，人類總習以為常地在一個自然與人為的限制中作樂，並「以樂為樂」而忘懷其本質因種種不自由而隱藏的苦性。

這個課題很大，而且一旦深入，不可避免地就引申至「名言」（宗教意義上的「初始命名」）的領域，所以必須另闢一文敘述；不過，倘若有人想在這個課題上鑽研，我也願意提醒一句，「名言的設定」本身即隱涵著一種無可奈何的限制，並因其限制所產生的束縛使得人的意識充滿了不自由的心念，於是衍生出詮釋、適應的理則與邏輯來排解其掙扎不出來的痛苦，最根結的例子即是《聖經》對「晝與夜」的命名，或上帝「把光和暗分開」。

2、世人的互動：由於高爾夫球不是一項純粹的運動，其動能與動感的缺失反倒促成了參與的人的互動關係。這麼一來，政客、生意人就充分利用這項特質而成就了無數的溝通或協定。

這種帶有目的的互動正是後現代社會人際關係的普遍現象，但以互動之間的冷漠與疏離最令人傷頹；更令人困惑的是當一個原本沒有牽扯的人加進了這麼一個已然存在著冷漠與疏離的小團體時，對立關係卻立即顯現，然後經由個別的溝通與協調，小團體的冷漠與疏離反倒襲捲了旁觀者的情懷，成了溝通唯一可能存在的後果——這個「世人的互動」在〈四人行〉中即以「我」加入「兩女一男」的小團體來呈現，也唯有在這個基礎上來瞭解，才能深刻體悟我嘗試打破「唯名論」或「唯實論」的用心良苦，然後才有可能了悟評委們對「前妻」與「太太」的無謂爭論實在沒有必要。

後現代社會的這個冷漠人際景觀非常有意思，值得細細咀嚼，因為政客企業家與影視明星往往對之善加利用，甚至操控，藉以凸顯自己的知名度。這就是為甚麼〈四人行〉從頭到尾都堅持以「無

名謂」來呈現後現代社會的殊離人際景觀，卻在臨結尾時突兀地指名道姓，並以「米開蘭基羅・安東尼奧尼」這位義大利電影導演的名謂來凸顯「無名謂」的沉默——這個隱涵，相對於知名度的凸顯，是一樁有意的嘲諷，其「列名」更不是隨隨便便就跳進去的，而是經過了細心的挑選。

我著意挑選一個人名來破除「唯名論」與「唯實論」對沉默大眾的強勢指引時是這麼想的，這個人必須是個舉世聞名的創作者，而且名字必須冗長，所以最後只剩下「米開蘭基羅・安東尼奧尼」與「費奧多・米開洛維奇・杜斯妥也夫斯基」兩個名字；當然，我也曾想過選擇中國創作者的名字，但可惜舉世聞名的不多，而且名字都太短——短得讓人覺察不出名字的虛假。

我深愛「杜斯妥也夫斯基」的作品，但最後還是把他給放棄了，原因正是因為我太愛他了，所以不忍心在他的灰色影像中調侃；「米開蘭基羅・安東尼奧尼」是個電影導演，雖然可能是個思想型的，但畢竟仍在藝術圈內，所以對不正經的舉措早已習以為常，對頑笑般的調侃更是見怪不怪了；更重要的是，我並不喜歡他，也不想去瞭解他，於是就符合了我挑選一個人名來破除「唯名論」與「唯實論」的動機。這是「米開蘭基羅・安東尼奧尼」最後雀屏中選的原因。

奇怪的是，這麼一個精心安排竟然被大家在「前妻與太太」的爭論中忽略了；沒有一個人認真想過，在整個〈四人行〉篇幅裏，連最主要的「我」與「兩女一男」都無名謂，卻在人物一一消散之後，突兀地跳進一個冗長與唯一的名字，是否別具深意。不知這是否因為大家都對「米開蘭基羅・安東尼奧尼」的名字太熟悉了，所以接受得理所當然？還是大家對冗長的篇幅已經失去了閱讀的興趣，所以急急忙忙地略過？不管原因為何，我看上「米開蘭基羅・安東尼奧尼」還有另一個原因，那就是因為他曾經寫過「一堆謊言」之類的文字，所以如果你讀完以上的解說，而真的認為我如此有心機，處心積慮地將「米開蘭基羅・安東尼奧尼」挑選出來，那你正掉入「一堆謊言」的陷阱中——一切都只是因緣湊巧，而我只是在解構「因緣和合」的過程中強自塞給你一個答案而已。

3、私心的消融：高爾夫球這麼一項自我與地景互動的運動，如何會與私心的消融扯上關係呢？這說來的確不可思議，但可從「人世間任何一個過度的期盼或野心必定遭來阻力」的理解上來推敲。外在的阻力很容易瞭解，不外乎資源的分配、權力的支使與目的的推動等等因素與外在的力量所產生的矛盾；內在的阻力就有些費解，但大多由於私心或野心所導致的緊張，使得運動所需要的肌肉鬆弛無法適度配合——這個「消融」在高爾夫球的競技裏，尤其重要。

質言之，任何人要成就私己，私心的消融可以說是一項最難做到卻也是必須做到的內心運作；這種說法似乎充滿了後現代的詭辯，但是倘若我們瞭解「同緣共業」所圓成的「別業」離開了「同緣共業」無法造作、或失去了造作的意義，那麼我們就可明白為何「忍辱波羅蜜」會提醒行者以「常居卑下」的心態來成就與迴向「同緣共業」的用意所在。

在當今這個後現代社會裏，當人類任由媒體當道、自我凸顯的驅動下，中國士大夫的謙沖自勉的傳統已不復存在，遑論「常居卑下」的砥礪？但「忍辱波羅蜜」的確是對治社會亂象的良方妙藥，因為其它的善行諸如「布施與持戒」雖然仍然有自渡渡人的功能，但因其帶有對這個時代推波助瀾的功效，反而在「同緣共業」的牽引下促使「別業」愈與般若偏離，更促使「波羅蜜」在「同緣共業」的牽動下愈加迴盪得失去了「波羅蜜」的意義。

「波羅蜜」原本不可得，所以任何一個「有所得」的動機都得注意，千萬不要把「常居卑下」當做一種手段以達成某些目的，甚至與政治人物的「一步一腳印」強扯在一起——「常居卑下」就像其它的「六度」法門一般有很多不同的層次，但往往必須以「般若」來觀照，才能檢視出自己的私微動機，也唯有不斷地在「般若」的觀照下深化，才能使私心消融，最後達到「無我」的境地。

4、意志的堅定：堅定的意志來自信心，由於高爾夫球這麼一種節奏緩慢、甚至很多時候都是一種停滯狀態，自信心就成了致勝的關鍵，尤其在那些橫跨數天的大型國際性比賽裏，甚多的人事糾

葛、生活細節都足以令專注心偏離，所以自信心幾乎就成了唯一可以掌控的心理因素。這個自信心在日久天長的時間裏，正是修行人堅持精進的動力。由於初淺的信心大多是一種偏見，所以很容易導致內在與外在的阻力，唯有深信才能產生全然的鬆弛與融匯。然而「深信」本身必須具備強大的理想與深邃的悲憫心，以及支撐著這個理想與悲憫心所不可或缺的般若（智慧與觀照），尤其個人在共業所緣成與調和出來的時空中生存，實在不能忽略個體與羣體所交織出來的因緣關係，更不能任由一己的私心分化羣體的結合，進而在已然不自由的環境裏造成更困惑的人為限制。

顯而易見，意志的堅定必佐以「持戒」的砥礪，然後為了讓堅定的意志恆常持續，則必須長久「精進」，不為外界所惑（「禪定」之意）；雖然「六度」對機而施，各有功效，但由於同緣共業的造作，後現代社會大多鼓勵「布施與持戒」，卻往往在造就了同緣共業的同時，使得「別業」凸顯，反而與「常居卑下」（忍辱與精進）悖離，進而使得「布施與持戒」在「同緣共業」的迴盪下失去了「布施與持戒」的意義——這個矛盾是一個值得所有寺廟在諸多法會與齋戒裏深思的課題。

這裏面的關鍵是，「同緣共業」一旦形成，即成就了一個較大範圍的「自我」，所以倘若無法「常居卑下」，難免自成山頭勢力，縱使廣為「布施」、行盡「功德」，仍舊使「別業」愈發凸顯，其結果是「無我」的蕩然無存，然後「同緣共業」乃分崩瓦解。

一個時代有一個時代的機緣。這也是世人的同緣共業，不可不引為戒。「常居卑下」很安全，往外廣結善緣，往內慎獨深居，都比較容易令「別業」不與「禪定與般若」偏離太遠，尤其對「法布施」而言更是如此，走到哪兒說到哪兒，不可執著講壇的建構；佛陀初轉法輪的機緣已失，對機說法也早已失去時機，在這個同緣共業下鼓勵「布施與持戒」，除了成就寺廟鼎盛、禪師厥無的同緣共業以外，其實早已失去了「波羅蜜」的意義，只能造就談禪逗機的機緣或成就人天福報的追求。

「常居卑下」將使得這一切造作沉澱下來，甚至因為「卑下」，所以從來不覺得自己在行「波羅蜜」，反倒成就了「波羅蜜」。此即「波羅蜜非波羅蜜是波羅蜜」之意。在這個要求下，「慎獨」

是一個捷徑，更因為「慎獨」是唯一能夠在這個後現代社會裏提供自己一個「阿蘭那」的機緣，所以愈發可貴；但要注意的是，「慎獨」必須不斷以「般若」來觀照，才能以「無我觀」來提防自己誤入「阿羅漢」陷阱的可能性。

「阿蘭那」難尋原本就是「同緣共業」的一個現象，世人福薄，所以在強調隱私的同時，往往因為互動頻繁，反而盡失隱私；其實「阿蘭那」在心不在處，所謂「心遠地自偏」即是，所以在當今的社會裏，當一切都廣為傳播、為傳播而傳播時，「常居卑下」是提供自己一個「阿蘭那」的妙方。這也是為何高爾夫球場雖然造價昂貴，佔地廣邈，但世人仍樂此不疲的原因，蓋因古人不費分文即得「慎獨」，今人卻得花費巨額尋求一時的「阿蘭那」是也。

（四）、 人的種種應退都必須回到「時空設定」才能成立

當「時空」與「數、時、方」的設定變得牢不可破時，「人」為了接受這個設定，精疲力盡地在調適其應退、以尋找最大滿足之愚弄下，將「人」從「時空本體」分開了去；這個「分割」所產生的對立，使得人在「時空」裏浮沉不得不經歷種種的「到達」與「離去」，而形成一連串因「到達」與「離去」所造作出來的事件，反倒忘了人的種種應退都必須回到「時空設定」才能成立——亦即「人與時空」原本為一種「對應」（homologous）關係，而不是「對立」（opposite）事件。

正是這麼一個原因，才使得人世間任何一個「到達」或「離去」事件都是如謎難解的（enigmatic）。我記得二〇〇一年獲得諾貝爾文學獎青睞的《如謎難解的到達》（The Enigma of Arrival）就曾博取了如下的得獎評語：「作者奈波爾對過去殖民控管文化的溫和潰敗與歐洲勢力的銷亡，創造了一個冷酷的影像。」

奈波爾所創造的「冷酷的影像」為何，我並不十分清楚；但是在這麼一個疏離的後現代社會裏強調「冷酷的影像」只能加大人類疏離的向度，所以是個敗筆，不止對人類已然遏阻不了的離散意識毫無裨益，反而在舉世對伊斯蘭教的討伐裏做了一個推波助瀾的幫凶。這是非常不足為取的，尤其當文化與宗教已經成為阻擾人類融匯的議題時，標榜「理想主義」的諾貝爾文學獎更應居中調和，找出一個融匯的契機，怎能在旁敲鑼打鼓、加大離散的波幅呢？

這不能不說是一件遺憾，所以才會演變出回教子民對《魔鬼詩篇》所立下的「追殺令」。人類有必要這麼偏狹嗎？世人怎能任由自己被自己的文化所侷限？或假借宗教之名來隔離種族呢？其實，在一個世人所共同緣起的時空籠罩下，不單單是所處大環境的流變才是如謎似惑的（inscrutable or mysterious），而是任何一個機緣（認知或感覺，會面或分別）都因「同緣共業」所造就出來的事件難以理解，而使人不得不以陰晦的文字（obscure writing）去加以描述——這些不可說不可說的謎霧，令〈四人行〉的語句充滿了模擬兩可的語境（predicament in riddles）與欲言若止的玄機。

這裏面最大的謎霧或玄疑就是世人的同緣共業所調和出來的「時空設定」，更由於人這麼一個「業報所生」的產物原本就是「同緣共業」裏的一份子（別業），所以使得人與「時空」不可分割——這就是「人在空間」的本質——在這麼一個大混沌裏面，一個解悟的人（或「非人」）其實從未「到達」，也未「離去」；廣欽老和尚在臨圓寂前說：「人生毋代誌，毋來也毋去。」即為其意。

易言之，一旦當「人」有了「到達」或「離去」的想法時，「時空」已然從「人」與「時空」的大混沌離去，另成一個本體，於是「人」與「時空」於焉對立；而破除這項對立，則是「人」尋求開悟的契機所在，或「人」唯有在這個已然對立的「時空」裏尋求對應的契機，才有可能在最後令「大地粉碎」——從這個角度看，「人在空間」其實是一個「參禪」的素材。

當然我這種將「人」與「時空」不可分割的本質，融合成模擬兩可的語境與欲言若止的玄機，落在一些好事者的眼裏，就被歸結為「魔幻主義」的描述方式；但是他們萬萬沒有料到，在迴轉的

「時空設定」下，「魔幻」其實為「寫實」，「寫實」有時倒是「魔幻」——這兩者的分野之所以可以成立即肇因於「線性型時間」的困擾——或許正因這個困擾，更可被歸結為「魔幻主義」罷。

但是不論如何，〈四人行〉有十八次迴轉，而每一次迴轉都可以從「如是雨天——一種設定」行走到「還是雨天——回到設定」；同時每一個洞從開球到推桿，也都必須經歷全程的心理運作，從開始、重複、嘗試、不安、尋伺、敘述、懷疑、接受與超出的心理調整，至思維的對立、斷裂與順應，歷歷分明；甚至從開卷至掩卷，思維的認知與「謊言」的解悟自顧自地形成一個綿密的圓周——這是我最嚮往的一種啟了頭就永遠迴轉的寫作方式，也是我多年來嘗試創造一種小說架構，令所有讀小說的人在開了頭就永遠念不完、思不斷那篇小說的具體實踐。

或許〈四人行〉這種永遠迴轉的寫作形式才是構成施叔青感嘆「其實是一個中篇的好題材」的原因罷？或許〈四人行〉這種徹底瓦解「數、時、方」設定的野心才是構成黃碧端感嘆「所有入圍小說中企圖心最大的一篇」的原因罷？或許〈四人行〉這種隱涵著如謎難解的「到達」或「離去」事件過於陰晦才是構成鍾阿城感嘆「小說的情節與創作的思考體系並沒有連結上」的原因罷？或許〈四人行〉這種執意轉化「到達」與「離去」的「對立」事件為「人與時空」的「對應」關係過於焦慮才是構成馬森教授感嘆「鬆散與夾敘夾論」的原因罷？更或許〈四人行〉這種充滿了模擬兩可的語境與欲言若止的玄機才是構成張大春感嘆「許多評論者：：會把它講成是後設小說」的原因罷？

不論如何，〈四人行〉這種帶有如謎難解的迴轉玄機，到底是不是屬於「後設小說」的範疇，實在沒法子說；只不過，〈四人行〉在文末提綱挈領地闡明這是一篇「半敘述半剖析」的小說，藉以警惕讀者，「後設小說」以及其它的文學屬類都是文學評論家以「存在先於本質」的思維方式來歸納小說所產生的結果，並且含蓄地提醒讀者「存在先於本質」不啻「一堆謊言」，唯有質疑「後設」也不過是「一種設定」，才有可能再度迴轉而「回到設定」——唯有以這樣的思維來讀〈四人行〉，才能「使得後設小說的內容在有意味的形式中豐富了起來」。

當然，任何人要認同「『存在先於本質』不啻『一堆謊言』」有一個先決的條件，那就是輪迴的觀念。那麼對那些沒有輪迴觀念的人該怎麼辦呢？為了增加閱讀〈四人行〉的趣味，讓我引述詩人荷爾德林的一句著名詩句：「我們每個人走向和到達我們所能到達的地方。」這是多麼優美的詩句呀！對那些沒有輪迴觀念的人，在感受這段簡捷的紓發時，應該足以稍解迴轉的徬徨了罷。

對那些有輪迴觀念的人，我還得再提醒一次，〈四人行〉十八次的「到達」與「離去」次次都具有迴轉的意義，並嘗試在時空迴轉不已的狀態下瓦解「人在空間」的堅固性；易言之，〈四人行〉的「到達——為了啟端」與「離去——為了終結」，從輪迴與業力的角度來說，是在解說並開拓詩人荷爾德林的「我們所能到達的地方」是一個不知何去何從的地方，而「我們每個人走向和到達」卻只是因為我們順應著業力，既停不下腳步，也不能不一直走下去，所以一旦有了啟端就只能不斷地迴轉——這個說法，與希臘經典喻言裏的薛西弗斯在山坡上推著巨石上山的荒謬性有異曲同工之妙。

職是，這個「迴轉的荒謬性」使得十八個洞的「時空迴轉」裏，所有的段落與跳躍在每一個洞的「時空設定」都可以適用，因為它代表著讀者的心理轉化與事物認知；要注意的是，這種心理轉化與事物認知不宜與文字翻譯或哲理翻譯所造成的「離散效果」混為一談，更不宜與過去事跡的描述所增添的「模糊距離」互為混淆。

易言之，〈四人行〉雖然一直迴轉，但是十八次的迴轉都是「當下」，而每一次的「到達」都只不過是「為了（一個存在的）啟端」，所以都構成「如謎難解的到達」（The Enigma of Arrival），而每一次「離開」卻只不過是「為了（一個存在的）終結」，所以都構成「不可言說的離去」（The Inscrutability of Departure）——這個詮釋「生、住、異、滅」的說法，值得所有喜歡將「當下」掛在嘴邊的談禪逗機者，認真想想一個特定現象的生滅流變在「啟端與終結」之間是怎樣的一種存在現象。我相信，想透了「諸行無常」的道理後，他將絕口不提「當下」的作意。

當然這麼一個「當下」的存在可長可短——長者數劫，短者剎那——但是不論是甚麼樣的一種存在，其「啟端與終結」都與因緣有關。不過因「別業」與「同緣共業」的糾纏難以分辨，所以凡夫俗子對任何一個機緣都難以理解，只能說在「前緣成熟，後緣待續」的懵懂裏只能期待因緣的「到達與離去」；顯而易見，我在〈四人行〉就是以「前妻與太太」來解說這麼一個「生命輪迴」的現象。

我想我說得夠透澈了。總結一句罷，在自覺的、內在的思維裏，「內在時空」一向自給自足、自衍自生，更是無始無終、無邊無際，所以並不存在任何「存在的啟端與終結」，甚至也不存在「存在」本身的概念存在，因而足以洞悉一切「存在」無非是個「謊言」、無非是自我限囿的「心魔」；這就是為甚麼我在〈四人行〉的「第十八個洞」，以直接鋪陳的方式來總結「思維的對立、斷裂與順應」：「直行、直行、唯有直行才足以抗拒心性的魔沼」——「直行」在此乃「直心」之諧音。

認真說來，唯有將「直心」持續不斷在「心中叨唸」才足以維繫「內在時空」，因為任何覺察時間或空間的存在只能是「外顯時空」的知覺運作，對「內在時空」不啻為一大嘲諷；或更直截了當地講，「人在空間」或「存在與時間」其實對「時空本質」有著極度的扭曲，更可能撒下漫天大謊。

三、「時空」的殞滅可直接破除「因果流變」的「自類相續相」

綜合上述，可以說〈四人行〉藉著我自己的「別業」將「同緣共業」所緣成的時空以及「時空間歇」的特質點描了出來；這麼一個「時空間歇」特質不止隱藏著「生、住、異、滅」的「自類相續相」，並因其「因相分位」充滿了「差別假立」的無可奈何，所以賦予了修行人一個還原「人與時空一體」的契機，並在這麼一個如如不動的「時空本體」裏追尋「寂靜涅槃」的可能性——〈四人行〉停佇在「時空本體」裏的書寫，可說是我在書寫〈四人行〉時直接破除「時空束縛」的一種嘗試。

時空一旦殞滅，「自我的流變」或「生命的存在」就失去了「因果流變」的「自類相續相」；此時的「別業」已然鬆動，於是「同緣共業」所圓成的時空就逕自破除流變的表相形式，而如如不動起來。在這個狀態裏，其實不必談「時空本體」的不可創造或不可複製，甚至不必談「時空本體」，因為任何「抽象概念」或「名言」都沒有存在必要，而「人與時空一體」的大混沌現象只能說是必然的結果，不止不必解構、無需還原，更說不出來，一說即錯——這裏所探索的「時空間歇」特質，即存在著一個成就「寂靜涅槃」所必須破除的「自類相續相」的契機。

「自我」的混淆

當我將「諸行無常」往「寂靜涅槃」推衍到了這麼一個深邃的境地之後，不免讓人質疑，因為「自我的流變」仍舊根深蒂固，甚至我在書寫〈四人行〉時直接破除「時空束縛」的訴求，仍舊逃脫不了「自我意識」的造作。這豈非自欺欺人？此時，「三法印」的「諸法無我」就提供了一個破除「自我意識」的契機，因為在「諸法」裏並沒有一個「自我」在其間造作「自我的流變」——這個「諸法」包括「諸行無常」與「寂靜涅槃」，蓋因不論如何深邃，其仍為「諸法」之一類而已。

這麼一瞭解，就直接深入「人」的議題。易言之，闡明了「在」或「存在」與「空間」或「時間」的實質意義以後，此時的「人在空間」議題只剩下一個棘手的問題：到底「人」是甚麼？「人」的知覺運作對「時間」與「空間」的形成有甚麼樣的關係？「人」為甚麼必須在「時間」或「空間」裏存在？「人」的本身或「人的存在」本身是否註解了「時空」的如影隨形？或「時空」的如影隨形促成了「自我」的執取？那麼「吾患吾身」的根本意義在鼓勵世人破除「自我」、「自我的存在」、「自我的流變」，還是瓦解「自我存在的時空」？

一、「人（我）的存在」是西方「創世紀」哲思的根本矛盾

這些「人的存在」的問題真是黏答答地，讓人見了就怕。所以馬丁・海德格很聰明，避開了「人」的議題，僅以《存在與時間》旁敲側擊，希望在解析了世人對「存在與時間」的誤解後，能夠自然化解對「人」本身的執著；張讓不然，英勇地以「人在空間」正面迎擊，卻在結集成書的《空間流》裏首先棄守「人在空間」所隱涵的「存在狀態」，然後對「人」的議題就只能不了了之了。

張讓的這個棄守，使得〈人在空間〉潰敗得一塌糊塗，不止副刊逐日散發的「人在空間」感懷有一種對泣牛衣的悲哀，更讓《空間流》失去了「高思維密度辯證」的基石。其實，張讓的無能為力與海德格的避重就輕很容易明白，因為他們都擺脫不了「自我」的糾纏；而擺脫不了「自我」，卻嘗試從「高思維密度辯證」跳脫出來以質疑以「自我」為本位的「外顯時空」，則是絕對不可能的；更有甚者，「外顯時空」不瓦解，「內在時空」則無法現起，而「內在時空」不現起，卻想瞭解「人」存在的意義，則是癡人說夢。

那麼〈四人行〉在嘗試破除「數、時、方」設定的企圖中，破除了「自我」在「寫作狀態」的執取嗎？這個答案恐怕是很明顯的，因為我無論如何耍弄，也破除不了我在寫作中的「自我意識」。這就是為甚麼我在〈也容我說句話：：〉中闡明：「在這個雨天的設定之上，還有一個塑造『一堆謊言』的『思維』設定。當然，不在小說裡面的，還有一個我寫作當時的環境設定，以及在寫作背後的其它種種人生法則系統設定。如果您還有興趣的話，當然您可以將之推展至我百劫孤寂的此生此身在這個娑婆世界裏所承襲的種種『人』的設定。」

顯而易見地，我將「人」也當做是一種因緣和合的「設定」，所謂「四大假合」即是。從這個角度看，海德格就比張讓高明許多，因為「設定」無非一種「存在」，所以他的「存在與時間」就含含混混地將「人」的議題也涵括了進去。海德格語焉不詳的地方是，他本人「自我的存在」使得「時

間」變為一個可供執取的對境，所以使得他創作《存在與時間》的「時空」本體被自己創造了出來以便讓自己存在於其中——雖然是離羣索居，但仍然是一種「時間」的存在狀態。

這個「自我的存在」的確是一個任何哲思都使不上力的困境，因為一旦「自我」在「時空」裏認知了「自我的存在」，隨即因為這個「個體存在」的認知，將「人」從「人與時空一體」的大混沌釐清出去，而認知了「時空」的存在，然後不得不在自己所創造出來的「時空」裏存在，於是海德格在這個「自我與時空」已然一分為二的「時空」中創作《存在與時間》，就只能受到自己的意識愚弄——縱使他的意識精湛深邃，卻仍然只不過是一些「人生法則系統設定」的意識而已。

「人生法則系統設定」是世人在這個娑婆世界裏所承襲的種種「人」的設定，這當然也包括了世人的意識接受「自然景觀」的「顯山露水」在時空中的種種存在；只是世人的「意識」一旦存在了以後，從未設想一旦「設定的存在」破除了，「自然景觀」是否也像「高爾夫球場」一般，只不過是一個以符號或形象圖示再現的空間——在這個眾人的同緣共業所圓成的時空中，「自然景觀」從來都不是那麼地「自然」，而徜徉於「自然景觀」中的「自我」也從來未曾真正地獨立存在過。

說到這裏，我只能說，要破除「自我的存在」只能實證，不能訴諸哲思。這也就是為甚麼我將海德格的《存在與時間》擺在西方哲學頂端的原因，因為他的確將二分法的哲思挖掘到一個思維能及的深度，其所不能及的地方已經不是思維的領域了。

或許我可以再以〈四人行〉的段落與標題來做個註解：海德格的《存在與時間》從「開始、重複、嘗試、不安、尋伺、敘述、懷疑、接受與超出」，逐步解析「存在與時間」的思維，卻對思維本身的「對立、斷裂與順應」等等設定力不能及，更無法破除他創作《存在與時間》的「時空存在」，所以使得《存在與時間》只能是個哲思，而無法是個「證覺」。

令我幾乎拍案叫絕的是，「人在空間」的題名破除了《存在與時間》的侷限，更提供了證悟這個「證覺」的機會。這就是為甚麼我如此興奮地逐日閱讀每一篇〈人在空間〉，卻也禁不住每天失望

——想來我以這種企圖心來閱讀這些感性文章也算是一種酷刑罷，或許我將張讓「跳脫專擅的高思維密度辯證論理風格」與海德格擺在對等地位，原本就是一樁錯誤罷。

但是不管怎樣，我也曾經退而求其次，在〈人在空間〉裏還原張讓的「人在空間」，於是我就歸結出一點，張讓的〈人在空間〉以「人」為本位，以「空間」為對境，而「人在空間」除了揭露人類複製空間的殷切以外，並不具備一個掌握「抽象空間」的意識型態。

如此一來，張讓「在『純理精神』的帶引下勾勒了一個『人性化的公共空間』」的企圖心就搖搖欲墜了；換句話說，「人性化的公共空間」在這裏只不過是一個空洞的抽象名辭，因為「在『純理精神』的帶引下」，其「人在空間」除去「人」的議題以外，不具任何意義。

職是，張讓的城區、郊區蔓延、社區王國、多元城區性與城廓解構等等「都市策劃」學術名辭的耍弄，甚至其失落的小鎮、烏托邦、美麗小世界與未來之城等等文人的紓發不過都是些幌子，藉以遮掩其凸顯「自我」、乃至肯定「人的存在設定」的動機罷了——這就是為甚麼〈人在空間〉只能以散文來呈現，不能像〈四人行〉一樣，以「一堆謊言」來打破創作的動機。

二、「我執」緣自於「人的存在設定」的錯謬執取

張讓的作法其實無可厚非。思維精湛如海德格也擺脫不了「自我」的糾纏，張讓又如何能以《空間流》的易名來擺脫「自我」的存在呢？「自我的存在」與「自我的動機」真的很難擺脫呀！〈四人行〉做不到，《空間流》做不到，《存在與時間》也做不到，所以只能討巧，以瓦解「自我存在的時空」來破解「自我的存在」、乃至「人的存在設定」——這點，〈四人行〉以「小說」的形式存在，就比《空間流》的散文與《存在與時間》的理論來得方便了許多。

「人的存在設定」的難以擺脫還有一項根本的潛在因素，那就是「家人」的牽扯，可說是從人一生下以後最牽縈難纏的「設定存在」。質言之，人生在世，除了「自我」的執取外，最重要的大概就屬「家人」的意義——這個在東方文化的比重尤其沉重；這個「設定存在」的難以擺脫有最根本的緣由，因為「家人」固然是「自我」的延伸，卻也是「自我」來到這個世上浮沉的部份緣由，更由於「家人」與「我」的緣份比外人較深，所以也就種下了一些不得不糾纏的因緣。

這個糾纏，張讓的〈人在空間〉千絲萬縷，〈四人行〉則嘗試擺脫，可舉以下三例來說明：

其一、〈人在空間〉不時出現「B與友箏」的名謂，並時時出現一個賢妻良母在飯桌上唸書的溫馨場景——張讓嘗試凝鑄一個「時空」以肯定婚姻制度，進而肯定「自我」存在的意義；〈四人行〉則以「前妻後妻」的交錯來質疑現代社會的婚姻制度，進而質疑「自我」在依從「人生法則系統設定」的規範上、與在時空更迭中的存在意義。

其二、張讓在〈人在空間〉的字裏行間相當肯定生命的意義，進而執持「自我」的意義；而〈四人行〉則從頭到尾都將「自我」化現為兩個——內在與外在——藉以質疑「自我」在世間裏不可撼搖的穩固性，並以「前妻後妻」在兩個「自我」之間的對應，來隱涵「前緣成熟、後緣漸續」充滿了「如謎難解」的玄機——其配偶身份「到達與離去」的時機非常令人困惑，因為在「自我」的外在顯現上雖然次第井然，但在內在糾纏裏則曖昧不清。

其三、張讓雖然嘗試在「純理精神」的帶引下勾勒一個「人性化的公共空間」，但由於擺脫不了「自我」的存在，所以隨著時空的迭變，其「跳脫專擅的高思維密度辯證論理風格」反而無法質疑人生境地；〈四人行〉則讓「內在的識覺」順從高爾夫球場管理員胡亂湊成堆的機緣，與一路牽扯過來的「兩女一男」的業力，在一個已經設定好的時空裏浮沉。

〈四人行〉所嘗試擺脫的「人的存在設定」正是以「兩女一男」來統攝，因為「兩女一男」在這裏所圓成的「三」有「三生萬物」之意；所以總結來說，〈四人行〉以共業的「三」的相生相依來對抗別業的「一」的頑固執取，藉以詮釋「人的存在設定」仍舊屬於「有為法的自類相續相」，故亦緣起於「生、住、異、滅」的「生者依於色心仗緣顯現假立」；而〈人在空間〉則以自我的「一」為主軸來「勾勒一個『人性化的公共空間』」。

中國數字裏的「一」與「三」非常有意思，因為「一」原有「所依」之意，原本就隱喻著自我離開「三生萬物」所緣成的共業無法存在，而其中最隱藏的共業即是眾人所緣成的「時空設定」——這個「所依」與「能生」的糾纏甚深，一造作，大千世界就形成了。

「人的存在設定」非常難以擺脫，而以眾人緣成的「時空」本具的「所依」與「能生」的糾纏最具意義，倘若掙脫，則可以直臻開悟的境地。這個破解「存在設定」的考量可以三種方法入手：

其一、從「時間」入手，讓「所依」與「能生」掙脫「數、時、方」的糾纏，而令時間在瞬間裏變形（Instant in Meta-stasis or Instant in Meta-morphosis），這是我從一個「時間的瞬間變形」來破除海德格《存在與時間》的錯謬「時間」觀念，更從「時空的間歇特質」來詮釋海德格的「存在以非存在為其內涵」的哲學思想。

其二、從「空間」入手，讓共業的「三」所緣成的時空來包融別業的「一」對「數、時、方」的執取，所以當「內在時空」掙脫了十八次的「外顯時空」時，其輪迴的生命應該認知連「內在時空」都是一種意識的顯現；而「瞬間與變形」雖然只被用來詮釋「時間的瞬間變形」，但也可以引用到〈四人行〉來，更因其以十八個球洞的高爾夫球場凸顯了連綿空間的「時空間歇」特質，所以巧妙地點描了一個空間在瞬間裏的普遍存在，而且這種「數、時、方」的普遍存在與其它「數、時、方」的普遍存在，是以連綿空間的「時空間歇」特質來彼此綿延，故而形成人類連綿不盡的時空概念——

這種可以上下進出不同思維架構的詮釋，不止打破了近代西方哲思諸多侷限於一個思維層面的形式邏輯與數理邏輯等等的錯謬發展，更一併把投置於時空的幾何結構裏的一切物體存在整個予以提升了上來，藉以詮釋「一塵中有塵數剎」的可能性與邏輯性。

其三、從「數字」入手，讓數字彼此挨擠的依存關係將空間迴盪開來，更讓正負數字的對應關係從「過去、現在、未來」的次序呈現中將時間逐漸收縮、凝聚在「當下」，卻在趨近 0 時質疑「數、時、方」的現起意義（「在」或「現起」本身即是 1 的顯現）。

顯而易見，這三種方法都可以互為引證，充分說明了我以文字來闡述「時空本質」的企圖，更註解了我執意還原「人與時空一體」的大混沌現象的本衷。

以「人在空間」建構哲學觀念的潛在危機

解說到這裏，任何人都應該會質疑一下，我如此大張旗鼓地選擇〈四人行〉與〈人在空間〉做「類比推論」，究竟有甚麼意義？這或許可以歸結為〈四人行〉以其「行」攝於五蘊中之「行蘊」，而不在「存在」的議題上發揮，但〈人在空間〉卻在「存在」的議題上籠統地將「人」與「空間」做了某種程度的「因緣和合」。易言之，〈四人行〉著力於「行」旨在闡明意識流變現象的虛妄本質，並嘗試在業業遷流的「生、住、異、滅」自類相續裏與「時空」對應，所謂「無明緣行、行緣識」之「行」即是；而〈人在空間〉則將「時空」當做一個對境，並將「在」的「有位暫停」的「住」意，詮釋為一種人在時空裏認知自己的存在的一種覺知狀態。

一、 人類對「精神人格」從未停止過覓求

人類雖然對「自我存在」的覺知產生了「自我」的混淆，但也醒覺了這種「存在」在「流變無常」的時間裏只是暫時性的，於是興起了永恆的「精神人格」的覓求；這種覓求，最便捷的方法就是率先跳出幻滅無常的時間，把「精神人格」置放於「永恆」裏，而有了「永恆的精神人格」的觀念。

人類一旦有了「永恆的精神人格」的觀念，一個超乎「時間流」的「神格」隨即存在於人類的觀念裏；殊不料，這個「存在」觀念一旦產生，「永恆」與「流變無常」就對立了起來，「人」與「神」也就形成一道無法跨越的鴻溝，思想的統一系統於焉無法建構——海德格的「存在以非存在為其內涵」在這裏提供了一個橋樑，因為一切「存在」（包括「神的存在」）只能在其「非存在」的預設條件下才得以「現起」（「先無今有」的「生」意）。

不幸的是〈人在空間〉徹底瓦解了海德格的學說，而且這種破除了「因果流變的自類相續相」的「存在」觀念一旦成為人類對空間的認識以後，「寂靜涅槃」的探索可說就此絕緣，遑論「常、樂、我、淨」的瞭解了——此時「神我二分」的觀念可說是唯一的歸途了。

幸運的是，〈人在空間〉諸多論述與紓發均無涉及「如我解佛所說義」的層面，所以也不構成「謗法」的條件，但是正因為〈人在空間〉的唯美手法遊走於「謗法」之外，卻在字裏行間責成自己「跳脫專擅的高思維密度辯證論理風格」，於是就使其細微的思維不知所以地被西方思潮逐次滲透，差點就懵懵懂懂地造下了千劫重罪而不自知。

〈人在空間〉的這個懵懂雖然遺憾，但卻也無心，所以原本無需大肆口誅筆伐；只不過，倘若世人不察，而順應了這麼一個「人在空間」的概念，佛法將被定位於「著我見人見眾生見壽者見」（語出《金剛般若波羅蜜經》），而逐漸墮入「樂小法者」的層面，循此以往，最後不在《舊約》的「神以三日創世紀」疑竇裏建立「神我二分」的觀念是很難很難的。

這個錯謬對人類細微思維的破壞就使得事態嚴重起來。其來有自罷，因為自有清以來，不知道有多少深受西方影響的唯美派文章就這樣懵懂無知地腐蝕了中國的「儒釋道」思想而不自知，可說從小說散文雜文新詩理論各個層面，無一倖免，已經成為胡適魯迅等人推動「白話文運動」以來的一個歷史現象——這個矯枉過正卻影響了中國人思維既深且遠的文化運動，在歷史上的功過殊難定論。

認真想來，倘若西方思想能臻其究竟層面，其所擅長的「方法論」（包括語言表述方法）當然值得借鏡；但是，當西方思想有一個突不破的「二分法」困境，我們就必須質疑其「方法論」，不能照單全收，尤其是放棄或摧殘自家寶藏，去牽就一個較低層面的「方法論」，就更加不足為取了。

我不敢肯定地說，這就是〈人在空間〉的企圖，卻也希望做些彌補工作，於是在〈四人行〉於廣闊的平面草地上做了十八次「到達」與「離去」的迴轉之後，卻仍舊只能困惑於「一堆謊言」，更直接指出〈人在空間〉在每天的副刊篇幅裏做了無數次的佇足與觀望以後，卻因「高思維密度辯證」的需求，只能在結集成書的《空間流》裏讓「空間流過時間」——這個易名，隱涵著〈人在空間〉藉空間的再現來闡明「空間」的概念，但因為宇宙的表相流變現象無法在概念裏自圓其說，乃另創一個「空間流」的實體以方便掌握「時間」的流變。

張讓這個作法，正巧與楊崑生老師所說的「抽象概念的形成乃我人對流變現象所賦與之一概念架構，以方便掌握此一流變，非離流變外，而別有一實體」背道而馳。這才是令我忐忑不安的原因，所以引發我將〈人在空間〉對「本質與存在」的顛倒重新扶正的企圖心，而有了這篇「類比推論」。

為了方便我解說這個「類比推論」的觸動，讓我再引述黃碧端在〈四人行〉的評審感言裏所寫的綱要：「〈四人行〉裡，一個剛接到退稿的作家，在高爾夫球場上跟另外一男兩女的一組人被湊成一堆後，在揮桿的轉接空隙中觀察三人間的關係。」

這個說法雖然對瞭解〈四人行〉的甚深內意毫無裨益，但是倒也適中地總結了〈四人行〉的故事情節。現在就讓我藉引過來總結〈人在空間〉在副刊上存在的意義：「〈人在空間〉裏，一個強烈

感受人間溫情的賢妻良母，在攜帶幼兒觀察與質疑城鄉和郊區現代科技文明的人造空間時，感悟開放時空在封閉視野裏已然不存在，於是嘗試在純理精神的帶引下勾勒一個人性化的公共空間來成就另一個自我。」這裏顯然有強烈的自我執取意味，於是張讓警覺地在結集成書的《空間流》裏讓「自我」巧妙地掩藏起來，藉以建構另一個「精神人格」。

二、 人類困惑於「語言表述」的功能，卻以之詮釋「精神人格」的存在

暫且不論這個「精神人格」是否即是「神格」，但當人類嘗試表述這麼一個「精神人格」時，立即陷入「本質與存在」的混淆，因為其用於表述的語言並無法如願地提升到一個絕頂的精神符號，語言結構與理則也無法像莊子的奔放一般，化為空靈的力量來支撐其意欲闡述的無窮意境——這是〈人在空間〉所有散文的弊病，也是〈四人行〉以「一堆謊言」來打破「文字相」的目的。

「一堆謊言」只是初始的建構，其在逐步提升精神層面的過程裏應該「離四句、遣百非」，最後與禪宗的「不立文字」遙相呼應；這個技巧的運用其實相當無奈，應該與「書寫的自我」脫離不了其「書寫狀態的時空設定」有關聯，因為文字運作在本質上為作者心靈的活動藉用文字所表現出來的一個過程，所以文字的呈現無非是作者本人的一種閱歷、一種感受、一種思想、一種精神修養。

文人使用文字，能夠深入文字的箇中三昧，固然可喜，因為「入乎（文字）其內」才能夠深刻體驗生命，但一旦執著於文字的表現運作，隨即受文字所愚、受文字所囚、遭自己所營造的文字意境所縛，所以馬上得跳出來，「出乎（文字）其外」，才得以提升自己的精神層面——這種一面深入、一面超脫文字的迂迴攀登過程，提供了所有執筆為文的文人一個契悟的機緣，亦即《金剛般若波羅蜜經》所言「應無所住而生其心」的道理。

這個對文字「即立即破」的攀登，在文字運作表現上只有一個方法，那就是「否定」的技巧，可以說精神層面有多高，語言的否定就有多深，當然深到極致就只能是「不立文字」了；但要注意的是，「即立即破」是一個「破文字相」的過程，「不立文字」卻是一個破除了「文字相」的狀態。

「過程與狀態」本身即是一個「本質與存在」的問題，所以經常令執筆為文的作者產生混淆，尤其文人倘若無法堅持自己的看法，則往往無法為文，所以其「本質與存在」的混淆就與作者執取「自我」的程度有深刻關聯；反過來說，其「本質與存在」的混淆也提供了一個絕妙的契機，給那些無法執筆為文的招搖撞騙之徒製造了一個不屑為文或超脫文字束縛的假相。

禪宗的「不立文字」阻礙了中國數千萬的修行人一個提升思維的契機，在此可得明證。這不能不說是佛教發展一個很悲哀的現象，因為這個絕妙的開悟境界給了精神層面比較低下的修行人一個「束書不觀」的藉口，成天「以心觀心」，觀了幾世紀，卻觀出了一片精神墮落的景象。

這個說法似乎過於嚴苛，但卻是事實，因禪宗祖師的「不立文字」原本乃「行深般若波羅蜜多時，照見五蘊皆空」（語出玄奘所譯《般若波羅蜜多心經》）的一種覺知狀態，更因文字敘述所倚賴的「名身、句身、文身」原為「心不相應『行』法」的一種「行蘊」，故在一路攀升其精神層面過程裏（也是一種行蘊），得以不沾滯於文字的表現，不定著於任何一個文字論理程序、或任何一個文字美學境界，而整個將其「精神人格」提升到一個絕頂的高度（希臘哲學裏的「奧美茄頂點」）。

這種徹底的「精神解放」是一路拋除思想束縛的結果，不是過程；「文字表現」當然也是一種思想束縛，但一旦臻其「不立文字」頂點，禪師出口成章均是上乘的文學作品，行筆為文更深涵哲理論說。所以真正有修為的禪師文字根柢深厚，道德修為很高的居士同樣也是文筆極佳，但都不拘泥於文字表現——文字的表現很實在，做不得假，所以以此來檢視一些自稱禪師或「以不悟為悟」的招搖撞騙之徒，不失為一個極為有效的方便法門。

反過來說，文筆極佳的文學人士，精神層面卻不見得跟得上其文字表現，張愛玲與伍爾芙即為一例。這個耽溺於文字的表面現象，可以說即是造成現今「文學已死」的根本原因，不論為文者如何變更其文字形式，或小說或詩歌或散文或雜文或理論，閱讀者都只能跟隨文字美學而起舞；甚至所有其它藝術表現，或戲劇或繪畫或音樂或電影，都在形式的演練上展現一片後現代精神墮落的景象。

想來要說服為文者對其使用的文字「即立即破」是很難的，充其量也只能要求文人在行筆為文時嘗試尋找一種「後設語言」（Meta-Language），藉以說明語言，尤其是那些假名充斥的對象語言（Object Language）只不過是個象徵圖象；這應可說是現今這個全面西化的文學界足以掌握禪宗的「不立文字」的唯一契機，尷尬的是，「後設語言」是西方哲思的產物，而西方思想卻又一直突不破「二分法」的困境，所以也只能在文字的格義、訓詁、結構、音韻、起源等等表相上琢磨，對文字的本質卻仍舊困惑，仍舊執著。

人類必須藉助語言傳達思想的確是一個尷尬現象，因為語言做為思想的載體，本身即為思想；探究其因，嚴謹的思想沒有一個嚴謹的語言來陳述仍屬罔然，而語言做為一個乘載意識、進行溝通的媒介，不能單向要求敘述者的語言素質，更取決於受聽者的語言修養。

這個關鑑，在白話文泛濫的時代非常混淆，往往因為語言越演變越敗壞而使得「言者諄諄、聽者藐藐」的現象處處存在；在語言素質一洩千里的景象裏，演說者盼望以一個嚴謹的語言來傳達嚴謹的思想就只能是一個奢求，尤其以孔子「有教無類」的教誨，面對三教九流的羣眾，卻又期盼以一個面面俱到卻又嚴謹的語言來傳達一種高深的哲學思想，則不能不說只能是個妄想。

這個語言的尷尬令我經常懷疑佛陀初轉法輪，上天入地講了七天七夜的《大方廣佛華嚴經》，到底使用何種語言？如果聽者如癡如醉，想必不會是「聖默然」，語言必有所傳達，但梵文能夠上天入地嗎？想必不能，它連印度教婆羅門思想的乘載都有困難，所以隨著佛學的消失也一併消失於印度

歷史中，遑論在天上人間的不同語義系統裏出入自如？是否正因如此，「無上甚深微妙法」只能領悟於大迦葉的「拈花微笑」中？在人類語言意義都不俱足的情況下，佛陀以何種理想語言表達思想？

這麼一個上天入地的完滿語言系統，說穿了即是一個不斷超越、否定到極致的「後設語言」；梵文能否達到「後設語言」的極致，我不能得知，但是中文經由佛教思想的翻譯與老莊語言的潤飾，的確已經銳變為一種足以乘載「後設語言」的體系，然後才得以成就後來的「不立文字」思想根基，否則禪宗的思想體系（或不思前、不想後的「無思想狀態」或「禪定狀態」）根本就無從發揮。

三、「後設語言」的探尋仍舊是文學努力的方向

一言以蔽之，中國文字發展的輝煌史冊點描了中國人千古以來從不停止尋找一種「語言表述」來詮釋「精神人格」的努力；有了這個瞭解以後，我們對文學界困惑於「後設語言」的探尋，卻以之詮釋「精神人格」的存在，就比較能夠對其尷尬的處境產生同情之心。

試舉兩例罷。高行健以《八月雪》的戲劇形式來尋找一種「後設語言」，原本立意極佳，可惜劇作者本人精神層面不高，參與戲劇創作者哲學知識太差，所以瞎弄胡謅，一團混亂，除了滿足政客達到宣傳的目的以及博取外國人一粲之外，對中國文化的建樹可謂繳了白卷。

例二。王文興教授的《背海的人》可能是中國文學史裏，截至目前為止，唯一的一本在小說裏以中文敘述來尋找「後設語言」的作品；其立意以一種創造性的思想在中國文學裏開天闢地，是相當值得肯定的，但可惜的是，《背海的人》只能對「集體意識」所緣成的混亂語言表相吶喊，卻對承載「個體意識」的文字大海束手無策，所以最後也只好將「後設語言」殺之，「乘桴浮於海」了。

「殺」的意象雖然強烈，但是仍不失為一種「否定」的敘述方式，可惜「殺」對語言乃至意識「只破不立」，所以固然能夠善巧地統領下層的「對象語言」思維，卻無法提供一個向上發展「後設語言」的根基——可說「殺」的意象一出，思維只能往下歸納，無法往上提升。

基於這個缺失，我就在〈天地的叮嚀〉裏將「殺」的「否定」敘述方式擴大為「大卸八塊」，一路支解「個體意識」，破除各個層級的「文字相」，並餵食於一羣飛翔於「奧美茄頂點」的禿鷹；遺憾的是，雖然我避開了描繪「殺」的景象，但是仍因天葬師對屍首進行「肢體支解」太過血淋淋，所以嚇壞了一些耽溺於「文字美學」或「文學風流」的人士，反倒批評我「灑狗血」。其實這些殺戮現場天天都在進行著，否則「盤中餐」從何處來？我只不過將它凸顯出來罷了，更何況其著重點應該在於精神層面的無窮超昇，正是《金剛般若波羅蜜經》所言「凡所有相，皆是虛妄」的道理。

我因〈天地的叮嚀〉遭眾位文學大師「支解得不成原形」而醒悟跟這些人談「文字相」的否定乃至精神層面的提升是沒有用的，只有等到他們從藝術層面走出，進入宗教領域，我們才能有一絲希望進行溝通；但是我必須很慎重地指出，「宗教文學」的倡導如果是由一些精神層面比較低下的文學人士來推動，則不止文學層級無法提升，連宗教精神也給染污了。這是人類思想發展的終極不幸。

認真想來，在藝術形式裏將藝術形式「支解得不成原形」原本即是《八月雪》與《背海的人》的企圖；但關鍵在於，在支解的過程中，精神能不能隨著語言的瓦解與意識的剖析，一層一層往高尚的境界超昇，而達莊子「摶扶搖而上者九萬里」的「寥天一」精神解放境界。這個解放境界沒有宗教情操與哲學素養的輔佐是無法竟其功的（以上解說取材自方東美教授的《中國大乘佛學》）。

先看王文興教授。他對中國文學的現代化居功厥偉，可說是倡導「現代主義」學者的第一人，其從早年在《現代文學》引介西方思想開始，到《背海的人》以自己的語言詮釋「現代主義」思想，都可看出他接觸、認識、體驗、實踐「現代主義」思想具有一個領導作用；而任何一個時代的領導者都是寂寞的，其「思想的創造性」使精神層面超昇了，等到其他的學者跟著他的腳步前行時，他早已

將其價值理想世俗化，而進入宗教的領域。這個精神譜圖（spectrum）的寬廣可說是其他的同儕學者諸如白先勇李歐梵等難以望其項背的。

當然這個精神譜圖的上下迴盪，其寬廣的程度因人而異、因業而變，但是無論如何變異，上下必定等量併進，所以可說精神層面有多高，慈悲心就有多深。倘若我們以這麼一個精神譜圖為指標，來檢視高行健的文學作品，則不難發現《靈山》無靈，《一個人的聖經》無品，可說都只不過是一個虛無主義者在高壓政治下對政治控訴無效，而轉而對自己進行迫害，其所顯現出來的只能是一種精神的墮落，色慾的耽溺，而不是精神的提升，更不是精神的解放，所以也就沒有了慈悲的胸懷。

這麼一個控訴政治的題材與書寫方式只對兩種人有效。其一，對外國人而言，正中下懷，因為外國人不懂中國文學，甚至漢學家對中國文字都了解有限，遑論文學，所以只能在思維的表層上對「政治文學」施展同情的解說；其二，對同在高壓政治下苟延殘喘的文藝界人士而言，也正中下懷，因為這麼一個掙扎的確道盡文人在共產黨的控管下討生活的心酸。

這麼兩派人士因緣湊巧，造就了《靈山》的輝煌成就。悲哀的是就文學的發行推廣意義來說，外國人因對中國文學的陌生而以為《靈山》足以提升中國文學的素質，而大陸的中國人雖可能在思想的掙扎上有共鳴，卻因《靈山》不得發行而緣慳一面；但就文學論文學，《靈山》除了「文字美學」以外，其實對精神的提升一無是處，反而因倡導「虛無主義」而對已經徬徨的大陸思潮推波助瀾。

受「諾貝爾文學獎」的鼓舞而在大陸以外的中文書籍市場大量發行的《靈山》也有兩派人搖旗吶喊。其一為流亡海外的文學人士與在幕後促成文學獎美事的共黨御派「學術官員」，尷尬的是，這些人的精神素質都不高，到了海外不是為生活所逼而遠離理想主義的探索，就是為政治理念的疏異而大打出手；這種掙扎雖然值得同情，但在精神解放的道路上卻不值得鼓勵，尤其這些人受共產黨推動的「無神論」教育影響大多沒有宗教情操，更因要在共產黨之控管下行筆為文，不迎合書記、主席、

軍委、黨委的意旨，幾乎不可能取得國家的文人官銜，但有目共睹的是「學術官員」大都學養有限，故搖旗吶喊就充滿了政治意味——這是為甚麼共產黨批評「諾貝爾文學獎」的政治動機的立論根基。

另一派搖旗吶喊的為見多識廣的自由學派人士。這麼一個文學現象就很奇怪了，照理說，學界這麼多學養深厚的教授研究員，倘若也仿效平時的治學方式，把《靈山》放在「比較文學」的照妖鏡下檢視一番，則真偽立辨，即可將《靈山》整個散了架；怪就怪在諸多比較文學博士在旁默不吭聲，見證了諾貝爾文學獎替「中國文學書寫的新管道」下定義，這真不能不說是中國讀書人的集體精神墮落。如果這個文學現象不是說明了大家都不以為然，不屑浪費時間去評論一個受到外國肯定的小說，那就是中國的知識份子大概都嚇破了膽，個個失去了氣吞山河的氣魄。

大陸的思想混亂很嚴重，《靈山》只是一個表面現象，這可說從共產黨的「無神論」對宗教與「儒釋道」思想全面破壞以後的必然結果，所以「虛無主義」只能說是大陸思潮百花齊放的一個旁支末節；這個全面開放引介西方思潮的現象，頗為類似中國歷史上的五胡亂華時期，以外來的思想挹注一個已經崩潰的中國文化。這原本對中國文化的復甦有深刻意義，但可惜的是，傳達這些思想的語言已被簡化字弄得支離破碎，其粗俗的革命語言「搞活」了經濟，卻對思想的「抓緊」束手無策。

中國文字發展千古來的輝煌史冊可說在大陸的「簡化字運動」裏被攔腰截斬，不止沒有了莊子的奔放、老子的簡練、孔子的豁達、韓非子的精細，更在「搞呀」、「抓呀」競相鄙俗的破壞裏，讓中國的文字回復到一種無法詮釋「精神人格」的「語言表述」狀態。共產黨的這個莽撞，終於終結了中國人千古以來從不停止尋找一種「語言表述」來詮釋「精神人格」的努力。

在我們對共產黨的革命理念有了瞭解後，對這個結果原不以為怪，但聽說推動「簡化字運動」的郭沫若是一位佛弟子，於是就令我們困惑起來，因為一位佛弟子是不可能造下這麼一個業，將佛經所透露出來的精鍊語言結構整個予以摧毀的；或許毛澤東實在太厲害了，所以親自圈選了一位佛弟子從佛教的經典根本下手來打擊宗教，令我們也不得不對郭沫若的尷尬處境略表同情。

在這麼一個思想混亂的時期，橫空出世了這麼一位「以禪為亂」的高行健可說不是很稀奇，但他挾《靈山》之威，以一個「支解得不成原形」的《八月雪》藝術形式來詮釋「後設語言」，卻有著一個思想上的危機，因為他不懂得要提升一個語言的意境，精神首先必須等量提升，然後才有可能對其所使用的「對象語言」如何形成有所掌握，然後加以說明，再予破解。

四、「後設語言」提供了一個窺視「文字般若」的管道

高行健從「毛腔毛調」發現了「政治語言」的虛假，其過程可歌可泣，因為「政治語言」正是「對象語言」的一個極為低俗的顯現；但以此來破除「文字相」尚不足為恃，遑論以此來詮釋禪宗的「不立文字」？更何況，其為爭取「藝術的自由表現」，不惜唾棄孕育他成長的厚土，就暴露了他的精神圖譜不夠寬廣，不可能瞭解「入乎（文字）其內」與「出乎（文字）其外」必須同時進行，才得以提升自己的精神層次——這絕不是文字的「自然性」與「沒有主義」可以概括的。

對比之下，《背海的人》就比較悲天憫人，王文興教授也得以從「政治語言」的虛假與鄙俗裏慨然走出，並將這一個契機提升為他對人類「對象語言」的鋪天蓋地的控訴，道盡當前這麼一個傳統中文敘述西化、簡化中文支離破碎的語言現象，其哀嚎中國文化的墮落令人心驚，其慨歎自己做為一個引介西方思維的學者的因緣際會更令人神傷。

何者對人類精神的提升有所貢獻是很明顯的。更何況《背海的人》因不唾棄其文字厚土，所以可能對大陸平反「簡化字運動」有所裨益，當然這是假定共產黨還想替中國文化的摧毀負起歷史上的責任，否則的話，不要說《背海的人》沒用，甚麼書也都沒用了，而共產黨在未來世的歷史記載裏，肯定要揹負億億萬萬中國人的唾罵。

《背海的人》將來還會有所迴響應是可以預期的，王文興教授的成就受世人的肯定當不止目前一般；可惜的是，《中外文學》厚厚的一本「王文興專號」只能在文字的格義、訓詁、結構、音韻等表相上琢磨，對文字的本質卻仍舊困惑，所以學院派學者們雖然對文字混亂的表面現象都有所不滿，也都意欲掙脫，卻也無法可想，只能肯定同為學者的王文興教授執著於文字功能的努力。

這可能也是為何《背海的人》最後不得不將這個尋獲不得的「後設語言」殺了了事。想來這正是「後設語言」的缺失，因為這種文字陳述方式雖然隱涵「否定」的技巧，但卻無法做到禪宗對文字「即立即破」的境地，所以充其量也只能對「文字般若」的領悟指點出一個方向，猶若「以指指月」一般；職是，〈四人行〉直截了當地以「一堆謊言」來打破「文字相」，藉以警惕讀者，在文字裏「破文字相」無法不「著文字相」，但「即文字相」的同時必須「離文字相」，所謂「即相離相」，才不致為文字所惑——其對文字「即相離相」的要求正是禪宗「即立即破」的終極境地，亦即《金剛般若波羅蜜經》所言「若見諸相非相，即見如來」的道理。

〈四人行〉的「一堆謊言」與《背海的人》的「殺」（甚至〈天地的叮嚀〉的「大卸八塊」）一樣，都只能從權，都只能做到對「對象語言」的否定以及對「後設語言」的質疑，因為從「名身、句身、文身」所支撐開來的文字理則與結構裏，文字本身即隱涵著一個敘述的「內在時空」，其「依言說分位差別假立」的詮釋方法與「數、時、方」的「依因果分位差別假立」遙相呼應，與「生、住、異、滅」的「依相分位差別假立」更無不同，都只不過是換了一個角度來詮釋世親菩薩的「心不相應行法」而已，離「文字般若」尚遠，離「觀照般若」更不可以千萬里計。

瞭解了這個說法以後，應當可以明白我以「一堆謊言」來否定「書寫的自我」的動機以及質疑「書寫狀態」內在與外在的時空設定，實在充滿了無奈；這個無奈，固然因為文字書寫離不開文字，更因我從文字的根本來質疑文字的功能，其書寫手法相當隱晦，於是引發了張大春感嘆「許多評論者會把它講成是後設小說」，或許這個感嘆乃因我故佈疑陣，在文末闡明這是一篇「半敘述半剖析」的

小說才導致的罷，更或許我打破「時空設定」的企圖太過強烈，以致讀者感受不到「存在先於本質」也不啻「一堆謊言」，連「後設」也不過是「一種設定」罷。

唯有明白「文字書寫」處處充斥著「時空間歇」特質，才有可能將「內在與外在的時空設定」融匯在一起而「還回設定」，然後直接契入「文字般若」；要瞭解這個並不難，只要回到〈四人行〉的情節鋪陳，就可發現「文字書寫」受控於高爾夫球場的「時空間歇」特質，所以不得不顯現一種既定與斷裂的設定，因之呈現出一種「既是形式也是內容的敘述現象」。

但是這裏有一個陷阱，因為「書寫的自我」駕馭文字，在行運文字的當時，「文字般若」不可能存在，於是我也只能以隱藏一個無所不在的「寫作時空」於各個草道設定的「數、時、方」的敘述形式，來凸顯「數、時、方」做為一個「概念」的重要性，以使一個具象而斷裂的生命在草道轉變的識覺裏得以具體呈現，藉以歸納一個飽受分割與壓縮的「數、時、方」為「圓圈式凝滯現起」的概念形式——這個可以用來詮釋〈四人行〉嘗試尋找一種「後設語言」來駕馭「後設小說」的動機。

「後設小說」沒有「後設語言」來支撐是徒勞的。這可說是坊間流行一時的「後設小說」的通病，因為幾乎所有的「後設小說」都是以「對象語言」來表述。我對這個仍舊是一個「本質與存在」的混淆知之甚詳，當然就不會輕易地自陷窠臼；易言之，〈四人行〉嘗試將眾家紛紜的「對象語言的不同體系」（Different System of Object Language）整個歸納起來，當作一個「對象」來解剖、分析與評估，更將〈人在空間〉因時空的錯謬執取而產生的「知識上的主客對立」整個予以破除，而將「自我」為表相與「數、時、方」為背景的相對關係易位了一下。

當然，這個作法肇因於我以為「自我」是執取「數、時、方」的果報，而執取「數、時、方」才是造成「自我」偏頗的根緣；尷尬的是，當「後設語言」以文字的方式表述時，不論是否足以網羅坊間所定義的「後設小說」形式，也不論是否足以超越各家哲學上的一切語言，其呈現方式本身即是一個錯謬的時空執取，所以橫說豎說似乎也只能是一個「對象語言」。

人類的文字敘述就是如此無可奈何，所以充其量也只能在「對象語言」與「後設語言」的逐層交叉、逐層破解過程中，將思維盤旋而上（Gradient Search），以甄其「文字般若」的究竟；在這裏，文學就比哲學與歷史方便，因為在不得不說、說了卻錯的設定下，很多哲學論說都太過強勢，不止強做說辭，更為辯而辯，而歷史卻因為無法瞭解「史之為史」的本質，所以只能以錯謬為終結。

這就是為甚麼我不願意在哲學上論述、在歷史上探索的原因，因此在黔驢技窮之下，我也只能藉著漫步於設定中的「兩女一男」彼此之間的互動關係來檢視文學的虛託本質，然後藉著涵藏在草道裏的「數、時、方」間歇特質來為張讓的〈人在空間〉的單向溝通做些彌補工作——這個可說是我必須以文字來表達思想的最後一個法寶了。

悲哀的是，文學的發展在文字的愚弄下也不樂觀，因此我非常欣喜文壇出現類似張讓如此習慣於思索的作家，更高度評價她的寫作「總想看清思想的細節，來去的軌跡，追蹤的根源，凝煉成一句話，甚至一個字斬釘截鐵的表達。是這樣極度清晰的需要使我要求準確，嚴厲到無理」（張讓，〈晰明時刻〉，《世界副刊》，1/20/02）。

在這個文字泛濫的網際網路時代，張讓對自己文字的要求如此苛酷，是一個值得慶幸的事情，也是文學還存在希望的象徵；但矛盾的是，「人在空間」的文字敘述無法提供一個超越「對象語言」的內容，其平面思維更無法辨別「思維的立體層次」，反而任由其敘述形式徹底摧毀了「後設語言」的探尋，所以愈與「文字般若」悖離。

任何人要瞭解「思維的立體層次」，首先必須明白文字做為意識的載體，其呈現本身即是一個意識空間，所以任何人想從這麼一個「高思維密度辯證」裏跳脫出來，則不能隨意將語言當作一種「對象」來駕馭，更不能任由《空間流》之類的意識型態迴避「人在空間」所隱涵的「存在狀態」，否則「空間」或「時間」只能被理解為人類所創造或複製的一種場域。

這個發展倘若不加以遏止，則是人類「思維演變與意識衍生」的終極不幸，也是人類為何會一步一步藉著網際網路來虛擬、複製空間，甚至藉著生物基因來虛擬、複製「克隆人」的根本原因，卻也是人類徹底喪失「人在空間」裏立足的肇始因緣；在新世紀初始的今天，當一切推動進步的原動力都難以自圓其說於其推動的目的時，看來世人任由駕馭「數、時、方」的慾望成為操控與征服自然的驅動力量的同時，起碼也應該回頭審度海德格的《存在與時間》的終極意義罷。

張讓對文字的要求正是我砥礪自己的原動力，卻因感嘆〈人在空間〉消失於《空間流》裏，於是促使自己寫這篇「類比推論」——這個動機的根本即在任何一種「高思維密度辯證」都必須對自己存在的時空本質發出質疑，否則無法竟功。其實中文絕對能夠表達，所不能的是在後現代社會裏創造一個表達「後設語言」的機緣，究其因，根結處即在西方文化的肆虐，以及自己本身的精神墮落。

結語與迴向

我隨著每天的副刊閱讀，衷心盼望張讓能夠突發奇想，說說「空間的斷層」或「文章的段落」的內在涵意，但始終盼不到；就在我的想盼逐日落空的當兒，我有一天突然醒悟，「副刊」本身即是一個「空間」，而「人在空間」說白了原來就是「作品在副刊」之意；然後我欣喜發現，原來〈人在空間〉這麼一個議題可能並不是張讓的創見，而是《世界日報》副刊編輯的巧思，藉以闡明「副刊」是為了容納作品而存在，所以「副刊」是作品的集體存在才調和出來的一種文藝現象。

這個看似簡單的覺醒讓我快活了好幾天。然而，張讓諸多的小品固然有一種黏附〈人在空間〉段落的作用，副刊每隔數日就來一篇「人在空間」的徵文，未嘗不是一種「空間的斷層」，也未嘗不隱涵著「時空間歇」的特質；但倘若我們將所有〈人在空間〉貫串在一起，而嘗試在這些段落處尋找思維的契機，或嘗試在文字的中斷處尋找語意的精髓，則恐怕很難不表露一些失望的感嘆。

這時我就質疑張讓在〈人在空間〉的虛妄「外顯時空」，能否「跳脫（其）專擅的高思維密度辯證論理風格」，或能否成就「內在時空」所激發的內在法則與創造動力的生命；但是同時，我卻也感謝《世界日報》副刊以「人在空間」給了我甚為清晰的啟示，因為我在夜以繼日的「類比推論」裏發現，世人甘於接受「存在」為一種「設定」，而且是一種「與事實一一對應的邏輯設定」，才是使得世人的思維只能在「設定」裏存在的癥結所在。

其實在「人與時空一體」的大混沌裏，任何的「設定」都不需要、甚且是不存在的；而只有當人覺察了「時空設定」的「存在」，才會覺察任何一種「存在」都因人的「意識顯現」而使「設定」存在。如此說來，人也只有在剝除了「設定」的存有狀態以後，才能掙脫時空的束縛；也唯有當虛妄的「外顯時空」殞滅以後，實質的立體「空間」才可於剎那間在十方世界多重現起，然後我們才有可能悟解「一塵中有塵數剎」所隱涵的「實相空間」——這個「內在時空」的現起，而且是剎那剎那的現起，才是真正的「時空本質」，一種如如不動的「時空」狀態。

這個「如來藏藏識」融匯的思想領域，是西方的「二分法」哲學卯盡全力也到達不了的境地，更是「存在主義」學者幾個世紀以來嘗試破除神權的控管，卻因受制於「二分法」的根深蒂固，所以只能造成「存在」的苦悶，反而在無意之間摧毀了「行蘊」的觀念。這個作繭自縛，可以說是「存在主義」對人類思想進程最大的破壞與最悲哀的嘲諷。

有慮及此，謹以此文以及我書寫此文的「精神存在」，迴向給所有「存在主義」學者，並祈求文中的訊息足以提供一個提升「存在」至「行蘊」的思維管道。