畫商的訪客

你竟然若無其事地在我的驚惶表情下捋起衣袖，將針頭扎進了胳膊。

我錯愕地看著你。你從埋首於針孔的注視下抬頭斜瞄了我一眼，「對不起，沒嚇著妳吧？」

稚氣未消的嗓音帶著幾分靦腆的生澀，使得厚重的鏡片好似支撐不住眼鏡重量地向下墜著，也使得額頭上過早蔓延的紋路不期然地交錯磐結在一起。你囁嚅著：「妳不要害怕。我已經習慣了，從十七歲開始，一天六針，一個月兩百針，一年兩千針，到今天也有幾萬針了！」你熟練地將針扎拔了出來，高舉著沾滿血漬的針頭站起從會議桌的另一端走了過來，將胳膊上的千瘡百孔向我展示出來。你自我解嘲地說：「其實何必作畫，我身上細的針孔，粗的針疤，軟的粉肉，硬的痂疣，層層疊疊，錯綜複雜，本來就是一幅自然天成的畫作。」

我看著你高低起伏的疤痕，眉頭不覺一皺：「醣尿病？」

你故作輕鬆地將語調一揚：「是呀！」那時，我終於明瞭為何欲望、挫折、憤怒與自我損傷的絕望都匯集在你的作品裏：「那你打的是胰島素？」

你撫摸著針扎肆虐過的紅腫肌膚，「嗯！我的胰臟不肯照顧我，我只好藉著針扎去支使它老實地將血液裏的葡萄醣分解為熱量，好供我的身體對應著時間的折損。」

你那張充滿著凝滯的漠然與原始的冷酷臉龐，似乎嘲笑著針尖的血滴凝聚成一種注視著死亡所產生的幻想。你憂鬱地一笑：「妳信不信？這支每四小時就要扎入我軀殼的針頭有著像我的畫筆一樣的威力，只不過我雖然可以藉著它拖延死亡的到來，但卻阻擋不住日漸枯竭的軀體所引發出來的腦力衰竭徵兆。」

我聽了你的哀淒傾吐很傷感，不自覺地伸手按捺在你撫摸著針孔的右手；你終於再也無法故作瀟灑，不無神傷地說：「我這副像一具皮囊似的軀殼，裏面裝滿了祛除不去的疾病與受挫的欲望。從那個還在作夢的年歲開始，這個受了詛咒的病魔就纏繞住我，將個破敗的生命毫不吝惜地丟給了我；我無力對抗，創作的源泉也就跟著枯竭了。」我看著你厭惡地將針頭甩在會議桌上，但尚來不及細數你手背上暴起的青筋時，已然發覺你的左手按撫在我的胸脯上。

我不自覺蜷縮了身軀。你的舉動嚇壞了我。那好像訇然一聲巨響，在我尚未認清你的意圖時，我驚訝地發現你灰黯作品的光采裏乍然出現了儷人影。我一時只知盯著你的手四方游移，竟然忘了將你推開了去。

我不能說我厭惡你的撫摸，於是不自覺地舉起雙臂，盡情地舒展自己，逢迎著你的肆虐。你卻在這要緊的時刻停了下來。你抽身而出的果敢，就像你冷漠地拔出冰涼針扎的殘酷。

我無法忍受的是，你盯著我豐郁的身軀竟然好似嘲笑空曠的草原。那抹孤寂令我油然心悸。我推推你，「你讓我起來！」

你不理我，卻再度簇擁著我，「妳看著我，我不需要妳的憐憫；我只是要讓妳知道，針扎或許牽制了我的思緒，但卻毫不猶疑地造就了我的堅挺。」

你奮力抬起的挺拔身軀此時正巧鑲嵌在你身後那幅手淫的畫作上。這天衣無縫的銜接將現實中的你與圖畫中覆蓋在毛毯中的手起了連結。我驚駭於你就這樣自然地走進自己的圖畫裏，這恐怕不是你當初畫這幅特寫的自淫畫像時所能料想得到罷。

我情不自禁地在你再度奮起的粗暴動作中，觀看著畫像裏的你，以那麼一具孤伶伶的軀殼大大咧咧地坐著……籠罩著你的是晴得赤裸裸的天空和你激烈的軀殼在被單下的蠕動，當然還有那些放大了數倍的針孔與毛孔。

那些有如月球坑洞的變形巨大孔狀物遮掩不住毛髮的四處張盤，以至令細緻的毛髮除了在炙烈的陽光下做寧靜的舖陳以外，竟然別無他用。我忽然認識到畢卡索將牛頭擺在桌上來襯托解體車架的用意……這或許也算是種驗證罷……我的臆想令自己笑了出來。

我噗嗤的笑聲引來了你的猜忌。不過我並不知道自己笑出了聲音來……我是在你狐疑的停頓下才警覺地掩住了自己的嘴脣。不料這一聲不該有的輕笑又再度隔出了你我的距離。奇怪嗎？你我光裸的身軀已然有了熟稔，但卻在彼此的懷疑裏重新有了隔閡。

這個驟然產生的距離，使我認識到我們的假象接觸遊戲已然沒有了氣韻。你的沮喪令你的堅挺急速消失，所以當你默默地擦拭著疲軟的穢汁時，你又再度現出了靦腆的笑容……就像你抱歉針扎上突兀的血滴一般地露出了稚氣的生澀。我安慰地接著你遞過來的裙褲，驚訝於自己的老練，卻在轉身進去盥洗室時，發覺醞釀了多日的聖嬰昨晚就應抵達，卻不料到現在仍只是盡情地颳著風而已。

盥洗室頂端小小的窗戶終於印上了幾點雨珠，陰霾的天空極不情願地在四方光影中像個跑馬燈一般颳動著雲堆。咦？這是多麼奇特的聖嬰現象，它使了一整晚的勁都趨動不了暴雨，卻讓雲卷雲舒孕育出這麼一個陰冷的早晨，然後衍生出這麼一件多餘的纏綿。

我坐在馬桶上觀看窗外風雲，卻不由自主地責怪起畫廊老闆多此一舉的引薦。相交多年的畫廊老闆在電話裏對你的高度評價引起了我的好奇心理。

我不敢立即答應見你，猶疑了很久，因為在我失去了創作慾望的這許多年以來，我就下定決心不再跟任何藝術家周旋。不過畫廊老闆堅信他的眼光，相信我能藉由你對藝術的堅持，將各種人為的

藝術藩籬打破；他頗具信心地說，或許當我見到你的作品時，我會重新品嚐陽光與清水賦予溫暖礁石與海洋的原始創意，而將手邊的商業藝術品提升至純藝術領域。

我不置可否，心裏卻琢磨起現實的殘酷！！！這可不意味著我將改變我辛苦建立起來的商業藝術品經營現狀？但是暫時拋開豐厚的利潤不講，這是我連繫國內藝術家的唯一管道，我可不願隨隨便便地就予以丟棄。

我的心思在畫廊老闆的遊說下起伏不定，卻鬼使神差地在聖嬰的催促下，心慌慌地想重拾失去已久的記憶。我放下電話沒多久，你就來了。你一進門對我的悲憫，令我怦然心動。

我好久都沒有這種感覺了，於是就在替你張羅著咖啡時，心裏因為鬼鬼亂亂，讓雙眼盯著上次臨出國前妹婿交給我的一捆油畫。這麼多個月都過去了，我還來不及將畫給裱起來，於是光線流動的蘇州小橋流水、細雨霏霏的太湖粼粼光波、細膩嬌柔的杭州柳樹搖曳、與破落斑剝的無錫肅目巷廊，就這麼隨隨便便地被我擺在會議室的牆角，層層疊疊地向我抗議著，我這麼一個畫商究竟想以商品畫來提升生活的藝術，還是讓商業的價值落實於藝術的生活裏。

你隨著我的視線，眼光適度地展現了懷疑；我知道你對這些沒有興趣，但仍舊不經意地說道：「也不知道忙些甚麼，連我妹婿的油畫都忘了裱。」

你隨口問：「是創作還是臨摹？」

我將咖啡端到你的手裏。「是創作也是摹擬。」

「喲？」你放下了咖啡。「是嗎？那應該看一看。」你忘了徵求我的同意，逕自走到牆角，將那捆油畫抱上了會議桌的臨窗一隅，迫不及待地讓窗外的樹影搖曳在畫幅上，但才看了一眼，卻揶揄地說：「這些畫在美國是沒有市價的。」

「是嗎？」我這時才發覺你也有著像妹婿一樣的靦腆笑容，只不過妹婿曾尷尬地回應著：「我在姊夫以前的畫廊裏可是賣了好多。每幅可以賣到一百八十到兩百美元呢。」

你聽著卻不以為然地說：「妳妹婿弄不清市場的意義。以我的出生地臺灣來說，或許當地人對祖國有一份思鄉情緒，所以大多願意出高一些的價錢來購買；但是在西方社會裏，這種純中國景觀的寫生畫作根本沒有市場。」

我駭然於你童稚的面龐不相應你的老於世故。「你說得不錯……」我突然興起試試你的斤倆的頑皮心態。「你對他的畫評價如何？」

你眼也不擡一下，就在厚重的鏡片下甩開了抽絲剝繭的殘酷：「他多少受過點正規的學院訓練罷。妳看，這個光波點點，這個瓦礫鱗比，這個臺階斑剝……他這一描一勾地，畫得好不辛苦。」

「是呀！他是個老實人，只知道忠實於所見所思。」

你不以為然，吊兒郎當說：「老實人就不應該作畫。好作品也不必一描一勾地連著一路下去，要有傻逗，要有勁勾，甚至粗曠的筆觸，全幅的結構才會令人似乎不費力氣就能夠引起共鳴；藝術是感受的，不是思考的。」

我瞅著你：「後現代主義？」

你聳著肩：「甚麼主義都行。只要能捕捉當下的言說就行。」

我有些明白畫廊老闆的用意了，於是我好似貓捉老鼠般地故意耍弄著：「『當下』是你作畫時的當下，還是觀賞者瀏漣於畫前的當下？」

你對我終於也有了一絲尊敬：「都有罷！『當下』霸道地重疊了作畫與觀賞的空間，卻又潛在地否定了時間。」

我盯著你，你卻自顧自作了註解：「千千萬萬的觀賞者在觀賞的『當下』對作品所產生的感覺才具有獨一無二的原創性；創作者不明白這點，只知為創作而創作，於是不自覺地造成孤立與分離，進而使自己恐懼與痛苦。一旦有了這些情緒包裝，原創性已滲入雜質，純淨的本性也就隱藏了起來；這時，任何藉原創性之名所創作出來的作品其實只是心性的不安而已。不幸的是……」你說著說著就

有了羞赧：「這個不安的投射到了觀賞者的眼中，卻成了共鳴，於是在浩歎人性的扭曲裏，觀賞者卻一波接著一波地將『內在的真實』嚴嚴實實地隱埋了起來。」

我不知道畫廊老闆跟你說了甚麼，於是謹慎地說：「我妹婿作為一個臨摹者，或許沒有原創者那麼強烈的表現力度，但是他在寫生的『當下』，確是將他所感受的視覺力度藉著眼睛裏的景物表現了出來。」我指著太湖的粼粼光波，說著杭州的細雨霏霏。

你搖搖頭，不以為然地說：「『當下』的視覺感受因人而異，相同的景物模樣也因不同的生命呈現而分別構建；所以藝術家從已然分別的現象去解決生命對立的偏頗，在終極意義上缺乏根源性的原創力，不是真正的智慧。」

你的這番話將我久藏於衣櫃的刀子暴露了出來。我用心一瞧，刀柄前端的刀葉仍舊藍光凜凜，刀葉尖端卻在滾動著流轉不定的光芒裏遍撒畫布的碎片。

這好像已是亙古洪荒的記憶了，但是我卻情不自禁地掉入一個古老的圈套裏⋯⋯剎那間，我的悲愴、憤怒與絕望在時光的流逝裏以一定的順序飛快地交錯著⋯⋯衣櫃裏埋藏的豈只僅有我的舊夢，還澆溶了我那些早已被燭光燃燼的愁恨。

我整個人無力地陷入軟得幾乎把人吞噬進去的沙發，看著你興緻勃勃地從你的背包裏取出一幅精小的畫作。你小心翼翼地將妹婿的幽古流動捲起，順手攤開四野靜謐的鞦韆鐵架，以一根類似橄麵棍的桿子四處敲擊著囚禁。你將高碩的身影猛烈壓縮，在鞦韆的前後搖擺裏，一舉擺盪起我的理想與現實⋯⋯陰冷的會議室裏剎那間閃動起你在月光下孤獨的舞姿。我懶散散站起，一時彷彿在軟紅十丈的大都會裏尋找到了文明人嘴中的野蠻藉口。我不由自主地走向了你。

你看著我一步一步地趨前，就更加支離破碎地揮霍著才華。我在步伐的猶疑不定之際忽然心熱起來，想向你這個陌生人表達我心中久已喪失的情愫，但我又有些膽怯。我的藝術感受在這幾年已經變得粗糙了，或許自己的情感基因早已變得結實，很難再被激動了罷。

我已經麻痺囉，不過我最初警覺到自己的改變時，也驚訝藝術感受原來可以在生命成長裏消失得這麼快。其實我本來是不具備任何藝術感受的。

當我還在國內替蘇州的古文軒賣字畫時，我成天都是渾渾噩噩的。這怪不得我，國營商業企業以服務羣眾為本，所以在隔一天早班、隔一天晚班的制度裏，我們一年到頭沒有節慶與星期假日，連四季的週期都感覺不出來。我每天最實在的感覺，只是清晨眼睛一睜的剎那，若是早班，我就不甘願地起床，若是晚班，我再睡它個昏天黑地！！這個立時的判決，隨即決定了我每天的行止。

你知道嗎？在這段對世事裹足不前的平靜生活裏，我的丈夫讓我嚐到了藝術感受的滋味，更令我看到了我以前從沒看到的自己，但是或許出於一種無法解釋的緣由，他引介了我進入藝術領域後，便立即退縮。

我是在古文軒賣字畫的時候認識他的。我原本不愛他，因此我老是對他若即若離。有好長一段時間，甚至結了婚以後，我連他的長相都想不起來。在淡如止水的婚姻生活裏，我將他當作我的思想重心，但卻經常發現他並不在我的記憶裏。

你能瞭解我是怎麼過來的嗎？結婚多年以後，我才發覺丈夫與我根本就是兩路人；我們像極了兩路來自不同方向的清風，初時糾纏交融，在改革開放的焦灼裏併肩摸索，儘管倆人理念不同、習性不一，但在時合時分的吵鬧裏，卻是一路歡呼前行。後來，我的弱風逐漸消磨在黯淡的沙塵之中，他的勁風卻始終進趨自如，漫不經心地颳得周遭關心我們的朋友，一個個都窘於辯白而耿耿於懷。

我安於我的上下班生活，卻始終弄不清楚沉迷於藝術創作的丈夫怎會在恪守著安穩平和的處世原則下，總是暴發著不安份的伺機反抗；我更無法明白藝術原為提升人類生活的品味而存在，卻總是在思索的過程裏捨棄舒適無爭的優雅生活，遠離世俗而去。

我無力探索藝術的真諦，但卻急急想走入丈夫的思維世界，以填補其中日愈擴大的空闕。這麼一個起心動念就像扶手的流光一抹，一路傾瀉，在瘋狂的探尋中留下了時間的軌跡；沒人料想得到，

我初探藝術即著了魔，苦行僧般地發憤學習。丈夫滿意極了，因為我跟著他習畫以來，從來就不拘泥於一種創作風格；我討好似地觀摹丈夫的作品，卻不料從中得到神跡般的啟示，然後我根據自己提起畫筆當下的靈感，在寂靜無人的古文軒裏創作出不同風格的作品來。

我的筆鋒率直，幾乎帶點專橫地排斥丈夫的囁嚅，然後掀起自己玩世不恭的表層現象，將內心裏那股渴望被「非物質」的美好東西激發、呼喚的心情發揮了出來。

我並不懂多少理論，但冥冥之中好似有一種感覺操縱著我的思緒。當然我這種不見黃山丘壑、卻能將黃山風雲畫出來的印象寫實作品，多少令丈夫譏笑；他見我老是掙脫不得，就嘲諷我尚不懂得「形而下」的手法，卻因「形而上」的思緒令作品蒙上一層曲高和寡的陰影。我很無奈，卻日日盼望丈夫能夠瞭解我內心的荒涼。

丈夫很快地就因他的個體戶畫廊生意清淡而放棄了糾正我的頑固與愚昧。這日活該有事，我在門可羅雀的古文軒裏，一邊構思我的創作，一邊跟前來串門的好友提及丈夫畫廊的開銷日漸困難。

未料好友好似早有預謀，立即提出分租店面的建議，以便賣衣服給觀光客。我好似看到了一線曙光，忙不迭地將她帶到畫廊。丈夫露出為難的表情：「賣衣服？這不是不倫不類？」

我一聽就來火。「甚麼不倫不類？掙錢還在乎甚麼體面？」我訓誡他的時候，無意間發覺好友將嘴脣嘟成一圈的委屈神情。

好友轉身就走，卻將危危顫顫的尖鞋跟嘓嘓地在丈夫的思維框限上敲開了幾道裂縫。

丈夫的轉變就像他放棄對我的藝術指引一般快速。不多時，專賣妹婿的古典流意畫作前就掛滿了各類女用衣服，以及像一片垂簾似地掛滿了數不清的裝飾衣服的紐扣、蕾絲、流蘇與金線。

我很快地發現丈夫有了進一步的轉變。他開始將各類服飾用的裝飾引進了他的畫作裏，在亮晶玉片裏緊追不捨，更將頸鍊、腰帶等捆綁藝術思想的掙扎，在以好友為模特兒的畫作裏表達了他呈現超俗款式的追求藝術用心。

好友適時地表達了她對丈夫的崇拜。她刻意將自己打扮成活招牌，三天兩頭從深圳批發些入時的衣服，在丈夫面前盡情擺弄婀娜多姿的神態，更藉著批發商人的媒介，將丈夫手底下的畫作一件件地推進了外國人瀏漣的賓館，活生生地成了衣服展示的撩風撥浪。

當從來都是不修邊幅的丈夫逐漸習慣於西裝革履時，我終於明瞭好友的鮮亮衣服不止提供人們遮體禦寒的功用，更藉著布妝的掩蓋將人們的間隙隔出了距離。

聒噪的好友並不理會我的埋怨，卻變本加厲地用聒噪的聲音證明自己在丈夫面前的存在。畫廊的空氣從此都是絮叨不停。當她一個人在畫廊的時候，她老是藉用現代科技的方便，將靡靡之音充斥在藝術味濃厚的街道上；慢慢地，我發覺這股聲波的震盪逐漸改變了古典蘇州街道的景觀。沒多久，一家家的服飾店如雨後春筍般地冒了出來。我對妹婿的哀淒眼神有著說不出來的愧疚。

丈夫對這個轉變卻有著得意非凡的神態，逢人便吹噓他如何替蘇州的藝術街帶來了改革開放的氣息。此時，我感歎婚姻禁不起風雨，一個庸俗的女人可以如此毫不費力地就改變了他的高尚思維。

我無力搭理，只得搭起祭臺，燒燬了通往所有可能的溝通橋樑，獨自在古文軒裏繼續我的藝術探索。不多時，我的古文軒開始麇集一些接受西方洗禮的藝術家，我也由一個只知數日子的販賣古文字畫者進入了前所未有的藝術領域。

丈夫對我的作品一直都是嗤之以鼻，他的審美畫廊也在絡繹不絕的觀光客稱讚中，急速地埋葬在成堆的脂粉煙花裏。我此時只有引退了……我的悄然引退不能說沒有一點哀淒，但你是知道的，我毫不戀棧。

這或許是因為我從來也沒有真正地投入過，更因為我知道最終他還是得要回頭……女人愛他的才氣，但卻忍受不了他的枯躁。他不可能進入她們虛華的世界裏，就像她們也無法進入他單調的生活一般。當他再度退回那個無人可以進入的世界時，他將再度前來找我。我信心滿滿地這麼想著。

我的腿在馬桶上都坐得麻痺了。

我吃力地站起，對著鏡子檢視著自己酡紅未退的臉龐，一時三刻裏甚麼也不敢去想，於是臉龐一下子好似就變成了一個物體，逐漸和我自己分開了去，成為一個與時間與現實同時存在的物體。

你說面孔原本就是個物體。身軀也不見得就是自己。我尚在我的藝術思索裏探討這句話的哲學涵義時，你卻不再多說，只環顧著會議室，選了一個明顯的位置貼上你的自淫畫像。

我明知今晨的辦公室闃無一人，卻仍不由自主地四下觀看，急切中溜了一眼：「喲！你也不能免俗，摹仿起梵谷來了。」

你瞧都不瞧我一眼，卻只知滑溜在椅子裏，舒展挺直的雙肢。「嗯！只不過，我從來都不喜歡梵谷的自虐；我這個作品是將自己的軀體當成外物，從不同的角度，藉著肆虐的動作捕捉觀賞這幅畫的人。聽仔細呀。我說的是觀賞者，不是創作者。」

我掩飾著尷尬。「我可不想當你實驗品的犧牲者。」

「嘿！」你從椅子裏挺直了身軀，捉狹地瞅著我。「妳不敢正視，也是一種人性的詮釋。」

我不能不殘酷地說：「詮釋也罷，反映也罷，我不想在污穢裏侮辱我自己。」

你的表情忽然黯淡了下來。「污穢？身軀只是自然的展現，就像窗外的聖嬰只知呈現急風暴雨而已；可笑的是，我情不自禁地在自然的欲求裏，賦予藝術的意義，肯定生命的奔放，反而忘掉生命基本上是無可設計、無從發揮的。這倒像是我的過錯了。」

你說著說著，就落寞地將一捲層層疊疊的影像攤在桌上；剎那間，裹捲著你的重疊身影伴隨著無盡無止的鏡框抖了開來，好似訴說著生命的重複與不可或知，但卻又顯示了你努力隱藏真實面貌的企圖---這麼一個層層疊疊，影中有影，是多麼一個淒涼又猛烈的複製呀。

我不解地瞧著你，想從自淫的暴露瞭解疊影的曖昧。你卻在這時卑怯地咀嚼著口水，帶著莊嚴地在喉結的蠕動裏緩緩嚥下，好似細數著塵塵三昧。

「這有些意思了。」我試探著問你。「你想一舉否定傳統觀念，打破一切約束藝術創作的形式與格律？」

「嗯。就『形而下』來說是這樣的。只不過，我在創作的時候，只是懷疑自己作為一個創作者算是甚麼人，或是在尋找甚麼東西；我好似不甘寂寞而創作，卻每每徘徊於生命的邊沿，而陷入簡單的軌跡與沉悶的重複。」

生命的邊沿？我又沮喪了起來。你有多大年紀？不過三十來歲，而你竟然也懂得重複的無奈？「重複？軌跡？你是鞭韃生命，還是受生命鞭韃？」我眼睛有些發酸，淚水就在眼眶裏迅速聚集。

你聽了我的連串問句，忽然結巴了起來。我卻在看著你神情恍惚的同時，也看到了與我生活在一起的那個才華橫溢的丈夫。

他果然沒能撐多久。服飾所帶來的利潤解除了畫廊的危機，但長時期的靜默終於有了急欲解脫的迫不及待。不出所料，丈夫在逐漸走紅於服飾布妝裏，卻體認到僵硬的斷裂與尖刻的批判，更為了殊少柔和、明朗或色彩的突出而焦躁不安；於是他又故技重施，像結婚前一樣成天倚著我的門扉。我不理睬他。古文軒進進出出的成羣藝術家也對他視若無睹。

你可能無法瞭解，國內的藝術家隨著改革開放也經歷了前所未有的反思。這一波西方經濟勢力是厲害的，它不僅在外資的帶動下，牽引著千千萬萬的國內企業體系發生了翻天覆地的改革，更任意西方藝術理論如潮水拍岸般地洶湧而至，打得國內藝術家對自己的創作思維有了懷疑。

我是不管這些的，更在古文軒裏大力呼喚，要畫友們摒棄學院式的先決規範，亟力呼籲畫作時排除意象或結構僵化的重要性，力求在筆鋒上直取創作動機，就算要犧牲理論，藝術家也得要有勇氣將自己的創作意圖弄個水落石出。

畫友們的熱情迴應令我感動不已。他們有的在聽完彼此的創作瓶頸之後，會匆匆地塗上幾筆，留下極富想像空間的未完成畫幅，有的則三番兩次，在數次造訪中將自己的畫作找出，在同一個筆調

下修飾、添加，但是一次壓過一次的創意。不論何種形式，畫友們都從彼此的觀摹裏獲得不少靈感而突破了舊有的侷限。

幾年下來，這樣的畫作竟然累積了千餘幅，四處散置於古文軒裏。丈夫每次來，都冷眼旁觀，嘴裏雖然不說，但在枯躁的服飾妝扮作品裏，他總是顯出欣羨的神態；最後在連番的檢視裏，他終於露出了驚訝的表情。

古文軒裏所積壓的藝術創作也跟你的作品一樣，全是止不盡的層層疊疊，但是這深邃的「虛裏藏實、實裏藏虛」其實既框不住思念，也構建不了疑慮。

我就是在這虛實之間，糊裏糊塗地重新掉了進去，直到我醒轉回來，才看見丈夫抓實了佈局的成果都已經走遠了，我卻仍舊拋除不去他強自留在空蕩的門框之間的服飾香粉。

你不知道他的改變令我有多欣慰，但是無奈他重疊的影像遮蔽了我的判斷力，以至於令他有如根根直立在黑夜裏的樹樁，以深不可測的矯捷眼神目送著我走向暗處的不可防範。

我如今有經驗了，所以我能輕鬆地在一剎那之間捕捉到你不願示人的真實面貌，因為你眉心的交結處始終交織著另一個熟悉又陌生的面孔┆┆那副培植著我過去生命中那些共同回憶的臉龐。不過那一剎那卻是我的背叛與欺瞞換來的。

如今事過境遷。現在看來，很多事情後來的演變出人意料，其實再也順理成章不過了。那時，再度攜手抵肩的丈夫不止不再批評我的作品，而且積極地在我們的藝評團體裏發揮長足的熱情。

他原本有深厚的基礎，所以八面玲瓏的手腕輕巧地遮掩了日後猙獰的面容。畫友們沒多久即知道我順從丈夫的旨意，暗地裏進行著商業繪畫班底的籌組。

他們大都沒有怨言，只選擇離我遠去。我悔恨、懊喪自己背叛了心靈交感的畫友，卻在丈夫的解說下有了安慰：「熟稔交流的目的，只是為了祛除隔閡，但是藝術家需要隔閡，否則藝術思想不能呈現，藝術作品不能奔放。」

瞧你！連你也沉醉在這種似是而非的話語。這就難怪我當時的沉醉了。

只不過呀，這種話語可以有好多種解釋，我現在是徹底瞭解了，但是那時我卻讓他的平靜眼神遮掩住驚心動魄的事實。不！你不必一定得說些甚麼，就好像我聽了也不想去探索甚麼，因為我無可理喻地在這個時候愛上了他的專制與蠻橫。

愛是盲從的，於是我看不見周遭成羣規勸我的人，卻只讓那雙叫我墜入無窮往事的眼睛閃爍出遊離與迷惘，終於我在四周聲嘶力竭的叫喊聲中，攜帶了畫友們千餘幅的習作，在靜謐安寧的夜裏，讓丈夫塗抹他們的姓名，偷樑換柱地染上丈夫獨特的色彩，然後集體裝飾上丈夫的藝名。

我做得義無反顧。丈夫鼓勵著我說：「創作者不創作似乎就無法受到肯定，而臨摹者一臨摹，似乎就是剽竊他人的創作。其實創作者愈發心創作，愈無法創作出自我，因為創作者對鑽研的把持，早因自詡創作而盡失其創造性了。」

他柔情地說：「臨摹者因不覺其創作性，反倒與原創者連結而有了期盼與支持，更藉著原創者所展現的空間在源頭相互聯繫著。」他接著露出曖昧的笑容：「太過於藝術化的東西總是帶著惶恐與虛假，因為它除了創作者的偏執外，幾乎不帶任何真實的意義。」

我在愛情的滋潤裏無視這裏面的輕蔑與邪惡，不旋踵，我發覺自己已然靜穆哀淒地跨海飄盪了開去，在太平洋的彼岸見到了丈夫早已聯絡好的顧客。

彼岸呀！這怎麼不是彼岸？但是這個彼岸到處都充斥著生澀。我在夜以繼日的生澀思索裏逐漸有了反悔，但卻輕易地認同了緩慢而悠長的日子，將我的罪衍落入沉沉的夢裏，以至於霧茫茫地甚麼也看不清……我只知讓遲遲的更漏在暮色裏緩緩地響，然後在荒謬而沒有根據的憂鬱裏排遣我孤獨與失望的低沉情緒。

丈夫並不因此而放過我。他千里迢迢地又陸續託人帶來幾百幅畫作。我毫不猶疑以刀子的切割完成了對他的怨懟。我知道這絕不是他的作品……這不知又是哪個不明所以的畫友所遺留下來的孤獨

思索。我直覺我這麼做，對不起畫友的精心創作，但是卻沒有更好的辦法將丈夫的色彩與名字從上面抹去。你一定要相信我。這些刀子切割的其實是我的肢體。

我割著割著就割成了習慣，於是在畫友們重疊交織的影像裏，我的筆逐漸變得頹鈍，我的思緒也在一夕之間變得僵直；；；此時，我以放棄藝術感受作為自譴的手段。

丈夫並沒有因此就失去他敏銳的觀察力。他一計不成，二計便生，於是轉而要求我將西方油畫市場寵兒的照片陸續寄回給他。然後不久，大陸彼岸臨摹的作品意外地成了我家中成堆的郵遞包裹。從此，我無思無覺地在他的指引下，獨自飄盪在商業藝術品的經營裏。

我現在真的很不想再去探索藝術的意義。如果非要我談藝術，我只有厚臉皮地說，一開始，我的商業觀就萌芽了，只是當時我並不知道而已。

我不是故意找辭噎住你。我很久沒作畫了，但是作為一個創作者，我永遠設想有一個比我高明得多的藝評者，他所要求的是更高的藝術成就，因此我總是小心謹慎地面對創作。這種藝術創作心態其實是極其不藝術的囚禁。

「你仔細聽著。」我心裏想著時時鞭策著我的丈夫。「身為一個畫商，我只能希望照顧更多的生意需要，而不能只為少數高品味的藝術家服務。畢竟花得起錢的，都是些低俗的大眾，我為了照顧他們，只得降低要求。我也希望能兼顧作品所具有的意義與推廣價值，不過十之八九是不成的。」我以訓誡的口吻說。

你一副不樂意回答的樣子。我只得藉著它物來說明：「你看這幅畫怎樣？」我打開手邊的一幅花團錦簇，一時，鮮豔的色彩激盪得窗外雨珠四處飛散。

你退後一步，瞇著眼，在光亮的眼鏡片後面上下翻弄。你伸出肌肉耷拉的雙手在畫幅上摸著，然後趨身向前，細細地看了一會兒，一句話也沒說。

「怎樣？」我盯著你起伏不定的表情，不放鬆地又問了一句。

你極不情願地說：「嗯！色彩是夠繽紛的，但這不是藝術品……」

「你這話怎說？它的確不是創作，是臨摹的……」

你欲言又止：「不止這樣，這幅畫的原作我見過，色彩比較黯淡，也比較細膩。」

「不錯，這幅臨摹作品比較粗糙，但這是因為我寄回去的照片有些失真，色彩較鮮亮則是我的指示。所以呢，你說它不是藝術品也不全對，因為這裏面牽涉到我的意念，但是你真說它是件藝術品又不是，因為它的確不是件原始創作。」

你嗤了一聲。「嘿！藝術品的外在現象本來就是全體人心的展現，所以不止是妳，每個人都有左右外在現象的力量；更何況，在臨摹的過程裏，倘若能超越臨摹的事實，它也可能有創造性，但這卻不代表它就是藝術品。不說了罷！妳有妳不得不為的苦衷……」

你或許聽夠了罷，一聲不響地在自淫畫像旁邊釘上了另外一幅尿急者的膀胱。嘿！這又是一個不屬於自己的器官。

你揚起手指，好似指著甚麼。我霸道地制止你：「慢著！我們暫且不要管我先生的這著棋隱藏些甚麼齷齪的心思。」

你指著尿急者奔跑的濁氣，我卻迅即壓住你的手。「你莫要打斷我的話。我正跟你解釋著重疊影像的真實意義。」

你有了些意外，我繼續說：「這種臨摹在我先生邀集的畫家裏，一幅只值二十元美金，但作畫的人喜出望外，反正學美術的，畫山水，畫靜物，還不都是一樣？更何況，我寄回去的圖片具挑戰性的也不少，總會刺激畫家們躍躍欲試，如此一來，既可練習，又可獲一筆小財，何樂不為？」

你說話了：「畫家總是要練習的……」

「這就對了。這本來就是一幅觀摹的習作，沒甚麼可惜的。我的畫框都比畫作要來得值錢。」

你又說話了：「但是畫家卻不一定要出賣靈魂。」

「這個念頭得看你怎麼轉。諷刺的是，以前棄我而去的畫友們在得知我的商業藝術品生意，都厚顏地回頭去找我的先生。他這時可得意了，不僅挑三揀四，更擴大網路，將我蒐集的圖片寄往散居大陸各處的藝術家，從中挑選精品。」喲！沒想到，我的話語竟然引來你痛苦的表情。「我這時反客為主，每隔一段時間就依市場的變化與畫廊的指定，向我丈夫做特定的要求，以殺殺他的銳氣。」

你有些憋不住了罷。我瞄了你的氣急敗壞一眼，繼續說道：「商業藝術多半視市場走向而定，盡量在摹擬時，就色彩與形象予以調整，銷售價格才能上漲。」你哀怨地看我一眼，卻止不住我繼續下去：「我先生自己也畫，我一年總要去大陸兩、三次，到各地轉一圈，會會當地的畫友，然後大量收購回來。」

我終於吐出了我對你層層疊疊的影中有影的觀感：「這才是複製藝術品淒涼又猛烈的終極意義呀。」我說完了，一下子感到虛弱與乾枯。

你有些過意不去了：「我比較自私，只知在自己的畫作裏做縱深的重疊；妳的居心寬廣，所以能從縱深的作畫思維橫向擴大，去照顧其他具有相同思維的畫友們。」

我疲憊地說：「我只是隨著時代伸縮藝術界定的框限而已。再說了，我這是做生意呀。」

「是呀！」你終於也棄甲投降了。「一談到金錢，藝術真的只能在旁浩歎了……」

「別這樣了。我們都得生活。」我半瞇著眼問：「你現在可以說了，這幅抱著膀胱卻跌跌撞撞的奔跑又是怎麼一回事？」

你擡眼瞧了我一眼，好似失去了理直氣壯的氣魄，答非所問地說：「拋開金錢不談，我想我不喜歡臨摹，只是因為我多半一氣呵成地作畫；對我而言，那是一個完全的心靈投入。」你的傲氣好似被我的豪情邁語折服，眼睛裏竟然有了羞澀。「其實在作畫的背後，重點不在繪畫，而在生命；生命的當下，每一個細微的思緒，或許可能真有求表現的慾望，但不論那是甚麼樣的自我，激情或柔情，忿恨或慈祥，都應該經由這段繪畫色彩輕巧地達成目標。」

你好像有意向我貫輸些甚麼，令我不得不豎耳聆聽。「下一筆會是甚麼，所形成的狀況又會是怎樣，我在作畫的當下絕然不知；在這之前，我或許已經思慮多次，但是色彩剎那呈現的感動卻經常左右畫筆的走向，讓我自己也無從預料……不止沒有辦法預料，有時簡直無從適應，只得放任思緒，狂奔而去，自行成就畫幅。」

你也懂得停頓以觀察我的反應了。「此時，不管畫作是否完美，我都深刻感受生命的躍動，也深刻地感到孤寂。這是臨摹不可能有的感受。」

我反擊著：「你這不是在批評這些臨摹藝術家的不知生命嗎？」

你慌張了起來：「我不是有意批評他們呀。我只是相當在乎創作的神聖性。作品的優劣取決於意念與技巧的碰撞，而意念卻受當下的生命控制……我想過多的美術繁飾將摧殘靈感乍現的那種悸動與狂喜，所以臨摹的缺失就是揹負了太多的企圖，令作品忸怩作態，令觀賞者心有戚戚。」

我一時語塞，於是指著尿急者的膀胱。「這跟你抱著膀胱奔跑又有甚麼關連？」

你談論自己的作品總是掩不住內心的喜悅：「這是一幅直截暴露肉體欲求與情緒的作品，可以說是最素樸原始的奔跑……它表現得並不多，只是說明世界上彷彿只有肉體的訴求才真正可靠。」

我瞪上了你，瞪得你低垂羞赧的額頭。「這是我誠實面對藝術的產物，也是我闡述自己不得不以細膩的碎筆修飾一氣呵成的作品的痛苦呈現。」

你皺起了眉頭，用心思索起來。「在工整的美術架構下，我老想利用可資運用的素材做無限的藝術探索，不料始終甩不掉身體對思緒上的牽制，因此我愈想在轉折處求其完美、在格局上求其理性與在創意上求其變化，我就愈覺得我已成了畫作的囚禁，繪畫的快樂就沒有了。」

你的用力頗令人心疼。「到了最後，當我不得不在同一個畫幅上東補一筆、西補一筆的時候，我其實已經完全沒有生命感了，於是我對沒有瑕疵的完整也不再冀盼，不受感動了。這與一氣呵成的感覺是無法相提並論的。這是我讓尿急者尋找膀胱解放的用意。」

我輕笑了出來。你的靦腆笑容也現了出來：「我不知道我這樣的解說妳能不能了解，但對我的創作當下而言，我深為尿急者只知為了膀胱的解放，去找尋出處，反倒忘了生命的自然呈現而著急，所以我不能停止奔跑。」

我不能說我完全理解你的解說，但卻從你天真的笑容裏，看到自己也是跌跌撞撞地在藝術光譜的兩極間擺盪。你被我盯得低下了頭。我也有些不好意思，急促間將視線由膀胱的鼓脹迴應到窗外的聖嬰，卻一下子讓打在窗上的雨珠弄得兩眼昏眩⋮⋮跳躍的雨點放射出如同強光一樣的眩眼光芒，既照映著會議室裏雜亂無章的摹擬色彩，使猙獰的紋樣不得伸張，而且更以那連綿不絕的一片銀灰毫不猶疑地勾勒起我多年來的臆想與懷念。

小窗戶的雲卷雲舒仍伴隨著聖嬰起舞。聖嬰呀聖嬰，多麼奇怪的氣象名字。

聖嬰使起性子來，幾乎沒有人可以反抗。是呀。我怎麼不反抗呢？我意識到自己應該反抗，但我沒有。我與你好似相隔了一個世代，似乎註定了不可能有交集。但我卻輕率地讓你施展你的暴力。這可不是聖嬰招惹出來的禍端嗎？

我本來也不想的。不過當你選了一片最寬廣的牆壁，將最後一幅畫幅釘在牆上時，我忽然有了那個念頭，但是這個念頭一下子就煙消雲散，因為隨著你手勢的開展，一幅億萬根細若游絲的鉛筆線抖顫地橫貫牆壁，佔據了會議室的正當中⋮⋮就如同一陣微風吹過原始蒼茫的闊野中。

我驚訝地站起來，趨前觀看。整幅灰調的筆心各自層疊，構建成無限的界域，沒有色彩對比，也沒有明暗採光，只有網罩著萬物的罟網任由每根細線牽動各自的時空與次元。

我走至牆角，看著你吃力地將畫幅拉長、熨平，忽然之間我看到了你的高個子在巨幅鉛筆線前的呢喃。

我不禁難過起來：「何必呢？何必這麼折磨自己？」

你聳著肩：「何必說折磨？是淬鍊吧？」

我走到畫幅前。「或許罷？但是這億萬根細線所構織的罟網，豈真能捕捉到你的臆想？」

你選了一個角落坐了下來，將雙手支撐著頭殼後部，半仰半躺從遠處觀看我在橫線前的展影。「罟網以待罷？我不是真有捕捉主觀的意圖。諷刺的是，罟網的線條本為客觀的形色，但是一旦具體成形以後，客觀的罟網所佔有的空間卻強迫我承認主觀上的臆想。這原本是不存在的。」

我細數橫線的蒼茫。「咦？或許橫線的形色過於單調，反倒令你對這些形與色的主觀感受強烈地反映出來罷？」

「或許罷？我這麼刻意地隱藏色彩的反射現象，反倒忽視物體固有的色彩穩定性與結構堅固性了。」你深歎了口氣：「我剛開始學畫時，感覺很強烈，畫筆也粗曠，畫出來的東西總有想與人對決的氣魄；作畫時，我總是認由強烈的色彩與豪放的線條來構築誇大的形象，以求自由的形式所達到的單純、率直與濃厚裝飾的效果。」

我不知道我說了甚麼，會令你陷入如此深沉的冥思：「後來我開始喜歡引用一些繪畫技巧，在格局、氣氛、風格上下功夫，於是不同理念的畫風蜂湧而至，常激盪得我的思索來不及迴應，但大多感覺不夠深邃。」

你的眼睛忽然充滿了水波不興的柔和。喲，這與丈夫塗抹他人作品前的平靜多麼相似呀。

我不由地感到毛骨悚然，你卻毫不知情地繼續說：「慢慢地，我經歷了很多波折，現在我覺得愈簡單愈好，愈平靜愈好，最好就是那麼一兩筆，在大地方落眼，在小地方著力，將所有的畫風派別一起拋諸腦後。」

你摘下厚重的眼鏡，好似不再願意承受它的重量：「我想以前我靠感性處理知性，所以有很多波瀾起伏！！！雖有內涵，但失之於浮躁；現在的我則以知性來處理感性，所以我的畫反而沉斂，也有更多的內在，但花費的心思卻也越大。」

丈夫的謀殺行為在你的柔光照耀下更加刀光霍霍了。

你忽然有了警覺，一股腦地將丈夫的意圖夾截了下來。「說來諷刺。選擇也是創作，因為選擇世間既有成品，重新賦予嶄新觀念，有嘲弄文化現象的無力感，以凸顯藝術價值的作用；在這個架構下，是否簽署名字或剽竊他人作品是無關緊要的。」

你又現出了從進門時就一直有的悲憫表情。「更何況，原創總歸有一天會消失，但千篇一律的臨摩卻將存留下來；可笑的是，臨摩的複製品使原創的身份永存，卻讓原創性的價值模糊了起來。」你的悲憫散發出水一般的柔情蜜意。「阻塞縱深的探索以成就橫面的擴張，這本身就有著解說不出來的因緣作用。」你說著說著，神態就困頓起來。

你彎腰打開背包，拿出一個狹長的小盒子。「這個世界本來不應該如此，但是因為我們本身的誤解，我們只看到了自己所選擇去看的世界，於是所創作出來的東西不免就帶著原始的偏見……這個偏見因信念的加強而更偏頗，於是也就更加遠離原始的創造性。」你熟練地打開盒子，取出量器。

我狐疑地問：「你這是幹甚麼？」

你停了下來：「喲！對不起，我有些疲困，想量量我的血醣。」

「量血醣？」我望著你仍是稚嫩的面龐。「但是你這麼年輕。」

你沒有停止動作，卻嗤之以鼻地說：「年輕？是呀！那是我外表的偽裝……」

你拿出一根針頭。「妳是個藝術家，不應被表相所迷惑，否則妳一定會贊同臨摹者不需將精力耗散在思慮、多疑之中，只需將他看見的盡其可能表現出來。其實如果臨摹者真能如實地反映原創，那就是原創性的肯定與信任。」

你以針扎挑破指尖，眉頭一縐，擠出一滴血滴。「一心想創造藝術，或心有藝術的對立，才會強分鄙俗與精緻。唯有放下這些市場學的概念，內心才能真正獲得自由；這個時候，作品是創作或是臨摹都不是很重要的。妳千萬不要被藝術品拍賣場的叫囂給迷惑了。」

你將血滴落在量器的玻璃片上。「諷刺的是，我從十七歲以來就以每四小時一滴的血滴來證實自己適應現實的必要，卻永遠無法瞭解健碩的藝術追求者在商業市場裏卻只需藉著浮華與虛名來排拒死亡的逼迫。」你將針扎舉了起來，向我揚了一揚：「生命隨著一滴滴血液的壓擠時時都在破敗。我不需要熱鬧，不需要宣揚，更不需要陪襯……我只需要這麼一根針扎……」

呼天搶地的聖嬰開始肆虐了，暴雨接著沒頭沒腦地傾盆而下。我心驚了一下。我這樣躲在盥洗室裏到底是想躲些甚麼？我忽然想起你孤獨的模樣，於是匆匆整理一下，開了門出去。

「咦？人呢？」我望著迴聲飄曳的空蕩。「走了？」空蕩中的牆壁沒有剩餘的空間，一早四下闃無一人的會議室，現在除了空曠以外，盡是生命的蒼茫、肉體的焦灼與聲音的驅遣。

我悵然若失，走入了黯淡。你好像走得很匆忙，連量血醣的盒子都擺在會議桌上，忘了帶走。玻璃片上的血滴逐漸凝固，縮成一點黑墨似的凸狀物，好似甚麼也不像。

窗外的雨終於盡情地落了下來。一滴疊著一滴。我盯著光晶的重疊雨滴，忽然在血滴旁的重疊影像裏瞧見了鑲嵌在你鼻子上的光亮鏡片爆裂開來，然後那兩片好像不屬於你的嘴脣就啪噠啪噠發出了聲響：「爬過了一山，又是一山……」影子的嘴巴、瘖啞的詩吟隨著山巒的攀越將輪迴的述說疊印了起來。此時，豆大的雨點打得窗玻璃叮噹作響。

我好不驚嚇，在晶亮眩目的視線滑動裏竟然看見你將灰白的鉛筆線如雨波般地推動了起來。你好似向我訴說著，你終於排除了軀體的牽絆，生命如今也只剩下了波……又因為時間是波，空間也是波，所以恚漫的心波在重疊時空的單獨線波裏只剩下自衍自生的種子。

我任由你推動著無色彩的線波。不知從何時起，你開始發出聒噪的聲響，沙沙帶起鞦韆憤怒的敲擊，然後噴出尿急者奔跑的濁氣，又激起自淫者呵咿的夢囈……響著響著，終於五幅畫作同時激起聲波，在囚室般的空曠中來回震盪，卻被窗外的聖嬰一陣陣地懸盪了回來。

我的心緒千絲萬縷，卻沉默地抗拒聲音的蕪雜。沒有多久，我開始感受聲波的壓力，於是不由自主地抓起量血醣的盒子，往玻璃片上的血滴呵著熱氣；不料凝固的血滴忽然散了開去，像窗上成串的銀灰雨水一般，哆嗦地滴了下來……

複述與重構的囚禁

——〈畫商的訪客〉後記

〈複述與重構的囚禁〉目次

緣起

寫作背景與動機

一、「畫商」與「訪客」確有其人

二、「觀念藝術」的展現確有其事

三、還原動態的「藝術形式」為靜態的「文字呈現」

四、引申「畫商」與「訪客」的時代意義

故事的複線發展之一：「觀念藝術」的「文字呈現」

一、「觀念藝術」的原貌呈現與次第顛倒

二、「觀念藝術」無關次第，因其重複呈現的特質，故只能嘲諷「觀念」的存在

三、「觀念藝術」本具的「本質與存在」的矛盾

1、「本質與存在」的探索是哲學與宗教上的一個難題

2、前衛的「觀念藝術」其實久已存在

3、「觀念藝術」一旦「存在」後的「非存在」意涵

4、「藝術」的「存在」與「非存在」在哲學上的檢驗

故事的複線發展之二：「觀念」操控著人類的文化進程

一、〈畫商的訪客〉意圖解決「文化」與「文明」的混淆

二、　以〈畫商的訪客〉來詮釋「後六四」的文化氛圍
三、〈畫商的訪客〉裏「畫商」的時代意義
四、〈畫商的訪客〉裏「訪客」的時代意義
五、「畫商」與「訪客」只能在中國境外結合

故事藉文學形式存在的意義之一：以「觀念藝術」來闡述「創造性思想」的任重道遠

一、「文化」的推廣，取決於「創造性思想」的深植
二、「文學」的墮落
三、「文學」的意義
四、「文學」不得不以「文字」存在的尷尬
　1、「詩」對思維的囚禁
　2、「散文」對思維的囚禁
　3、「小說」對思維的囚禁
　4、「評論」對思維的囚禁
五、「文學」必須走出文字的囚禁，才能有「創造性思想」

故事藉文學形式存在的意義之二：文學只是假名，不宜解構，只能融會，才足以成就「創造性思想」

一、「創造性思想」的「非現實」對後現代社會的「現實」無能為力
二、「創造性思想」不得不以「文字」存在，仍舊是一個「本質與存在」的矛盾

複述與重構的囚禁——〈畫商的訪客〉後記

緣起

在〈畫商的訪客〉等候《中外文學》刊登期間（1/14/1999 書面通知採用，7/2002 刊登），其電腦列印稿以一種輾轉方式被周遭的親朋好友們傳閱著，於是我經常會接到一些電話，質詢我寫這篇小說的動機。這些朋友大多認識小說中的主角——那位罹患醣尿病的年輕畫家——因此質詢者可以說是畫家與我的共同朋友；其中只有一位質詢者，大家並不認識，那就是〈畫商的訪客〉女主角本人。

這篇小說在朋友之間引起了這麼大的迴響，並不是我所能預期的，但因為他們對當事人的片面認知，反而在讀小說時起了先入為主的偏見，以至忽略了小說的旨趣。這是頗令人遺憾的。為了彌補這項缺失，我細細地分析起這篇小說，希望能在抽絲剝繭的過程中，還原小說所隱涵的哲學本意。

寫作背景與動機

我在寫〈畫商的訪客〉時，整個心思非常沉痛與哀傷，因為這篇小說的大部份正是在記錄那位藝術家朋友對他逐漸受醣尿病侵蝕，乃至身體羸弱到無法創作的無奈。

一、「畫商」與「訪客」確有其人

我這位才華橫溢的朋友從十七歲就罹患醣尿病，直到我與他結識的時候，他已跟這個病毒糾纏了十幾年，所以基本上來說，他的藝術生命即是一幅與病毒抗爭的圖跡，因此就他的作品內涵來說，「生命的呼喚」與「命運的控訴」就成了一個潛在的底蘊，處處散發出他對生命的眷戀，以及他質疑藝術是否能夠交纏「病痛的真實性」與對抗「折磨的根蝕性」——這個「眷戀與懷疑的矛盾」，是我將他安排為「生命的訪客」的原因。

〈畫商的訪客〉另一個主角為一位我在大陸的證券交易所開始運作不久後所認識的個體戶。她因為對中國在「改革開放」以後，以社會主義之名遂行資本主義之實的政局沒有信心，對黨政組織所湊成的婚姻與愛情又無能反應，於是在街頭巷尾盛傳共產黨操控的股市即將全面崩盤之際，灰頭土臉地捲了她丈夫假公營私的股票巨款逃脫到美國來，奧妙的是，她隨手還帶來了她妹婿的一綑油畫。

這兩個因緣在我與藝術家極為有限的接觸裏正巧重疊。由於她亟力在美國拓展畫品營銷網路，就令我聯想到讓她充當藝術成品經銷商的角色，將〈畫商的訪客〉整個故事開展出來；更由於她妹婿在繪畫上掙扎良久卻始終無法瞭解原創藝術的意義，所以我就創造了一個放逐自己的背景，將這一切苦澀寄情於商品藝術買賣的依附與麻痺。這個背景似乎有一種壓抑不能再創作的殘缺與遺憾，與一種無法掙脫一切熟悉事物而不斷複述與重構的囚禁氛圍。她妹婿這個對原創藝術的困惑與懵懂，是我將她安排為一個「始終無法突破創作的侷限、於是不得不淪落為販賣商業複製品的畫商」的主因。

職是，當這兩位主角——「生命的訪客」因生命的囚禁而不得自由創作、與「複製品的畫商」因藝術的重構而無法面對藝術——隨順地結合成「畫商的訪客」時，「複述的生命」就悄悄隨著畫幅的次第展現而逐漸萎縮乃至破滅，於是成就了「複述與重構的囚禁」做為這篇小說的主旨；應該注意

的是，這裏的「生命的呈現」與「藝術的醞釀」是同義的，於是就使得〈畫商的訪客〉所描繪的五幅畫作以及這五幅畫作所展現的整體意涵（甚至小說本身的描述也是一種藝術的詮釋），走出了傳統的所謂藝術成品的觀念，以及消解了藝術裏「原創與臨摩」的爭辯，而成為「觀念藝術」的展現。

二、「觀念藝術」的展現確有其事

「觀念藝術」（註一）著重思維，通常以哲思為起始，把抽象的觀念凝聚為空間的藝術形式，而在展現了這個藝術形式以後，立即從藝術形式回到抽象觀念本身；由於這項藝術特質，其遊戲般的展現或展覽就成為「觀念藝術」的唯一目的，甚至有時它所展覽的是「展覽」本身。

這個藝術內涵使得「觀念藝術」不能有藝術成品留存下來，或使得一些留存下來的「觀念藝術成品」不得不承受「觀念藝術」之定義與其創作動機的質疑；這也就是為甚麼這一類藝術家，或自囚或禁語或以白布遮掩樹林或以裸體當街橫陳，其目的無非以一種藝術形式的呈現來詮釋一個觀念，並將這個觀念傳達給世人；當目的達成時，其藝術成品的塑造與保存就成了一個對藝術的嘲諷。

我的藝術家朋友即是這一類藝術家，所以其藝術形式的醞釀、創作與呈現，頗具嘲諷意味地以錄影帶的方式保存了下來，不止提供了我與這些影片接觸的先決條件，而且讓這個「觀念藝術」展演的事件播撒著一個深具「因緣和合」的意味；也就是說，我在〈畫商的訪客〉所引述的五幅畫作不是杜撰的，是實有的，只不過它們原來是動態的影片記錄。

既然這些影片的存在本身即是對藝術的一個嘲諷，所以其存在的意義不大，倒是影片在何時、以何種方式、對甚麼樣的觀眾展現，才具備任何意義。現在回憶起來，我並不是從一開始接觸這五段影片時就有了小說的構思。事實上，當我在觀賞這五段錄影帶時，我做為「展覽」現場的九位觀賞者之一員，並無任何心理準備，甚至不知曉我的朋友為「觀念藝術家」而其「觀念藝術」作品早已存在

多年的事實——我只是任由「觀念藝術」在我面前自由地展現，卻不由自主地在腦海中儲存了影片的印象，就有如嬰兒接受世間事物的訊息一般。

三、 還原動態的「藝術形式」為靜態的「文字呈現」

這個「觀念藝術」的訊息存在了多日以後，本來也就沒事了，但是有一天，我回憶起當晚播放錄影帶的經過，忽然質疑我做為一個觀賞者，在接受這個「觀念藝術」的實質意義；當然這個「庸人自擾之」的質疑本身，也是「觀念藝術」創作者嘗試補捉觀賞者對這個「觀念藝術」的反應的目的之一，所以我的反應就見證了這個「觀念藝術成品」有其存在的價值。

從這裏開始，「觀念藝術」就透露出一股「存在」的矛盾，激起了我一連串的思索；不過這裏又有一個先決條件，因為這個「觀念藝術」的現起過程不受任何「存在」的束縛，因此其所遺留下來的印象就鮮明無比，所以我才有可能在日後的思索裏逐漸破除影片的裝飾、觀賞與娛樂功能，直截與觀念的「表別狀態的存在」起了連結，而得以彰顯其「觀念藝術」的存有本質。

這個思索過程頗為冗長，而其豐碩果實就逐漸將一幕幕影片流動凝聚在靜態的〈畫商的訪客〉裏。我對自己的想法頗為得意，但是我的這位藝術家朋友卻對我的作法不以為然。雖然我無從獲知他的想法，但我在完成這篇小說的初稿時，曾興沖沖函送一份請他批閱，並邀約他前來晚餐加以討論；不知是我過份熱情，還是他不願與別人討論自己的藝術（或是觀念），所以他拒絕前來，只輕描淡寫地說，我只不過是將兩個毫不相關的故事拼湊成一篇小說罷了，他不想置評。

我對他的說法，傷心了一陣，但卻始終參想不透，因為他對任何想知道為何他老是需要打胰島素的人，都直言不諱；他對自己的「觀念藝術」作品，更有著一股從心底發出來的喜悅，不厭其煩對想瞭解他的創作的人放映著影片、解說著劇情。

或許「觀念藝術」成品的存在本身就是一個矛盾，所以當我直截了當將我與他的這段人生交會與經驗移做小說背景時，他只能拒絕接受。這真是挺遺憾的。

現在想來，他或許認為我根本看不懂他的「觀念藝術」，因為「觀念藝術」必須從實體的藝術形式回到抽象的觀念才具任何意義，我卻畫蛇添足地寫了篇小說；更或許他認為我竊取了他的創意，因為這篇小說除了他的五段錄影所展現的「觀念藝術」以外，別無它物。然而小說本身不一定必須與它所詮釋的「觀念藝術」有所連結，而它的存在本身即是另一個「觀念藝術」的起始；更何況，我的寓動於靜已將原來的「觀念藝術」轉化為「讀畫」或「題畫」。

「讀畫」或「題畫」的希臘文字 ek-phrasis 原本就是文學與畫作的藝術結合——這個字本身即意味著寫作的人藉著文字來紓發自己的情懷，但卻不忘向原作畫家致敬之意——更由於寫作本身即有著「再創作」與「再詮釋」的意圖，所以從引用到描述原作，寫作的思維不可避免地產生了多層次的轉喻與聯想，使得文學與原畫的對話開拓了彼此的辯證空間（陳義芝、焦桐語）。

四、 引申「畫商」與「訪客」的時代意義

不容諱言地，我寫〈畫商的訪客〉的動機絕對不止純粹展現「觀念藝術」，而是在這五段錄影帶展演的前後，我由「畫商」那兒所聽到的大陸情事，讓我瞠目結舌。

雖然我與「畫商」相交熟稔，但結識全屬偶然，乃肇因於我老婆一個「成人學校英文掃盲班」的家庭聚會，然後才有了長達數個月、每天數個小時的交談；當然我們彼此之間並無任何共通點，但她在聚會當日見了我的佛堂，即悄悄跟我說，她的生日是「佛誕日」，這才引起了我對她的注意。

在往後的交談裏，她告訴了我很多她個人從軍中「提幹」到轉業承包的酸甜苦辣，讓我覺得她的福報不是偶然，不止與多生多劫所累積起來的善緣有關，更與諸天護法的護持有關，因為她在大陸

政局詭譎裏處處逢源，甚至在每個政令頒布之前都充分利用了她夫家的人際網路而採取了適當的應對措施，所以幾年之間累積了億萬元家產——這可說都不是她個人的努力，而是同緣共業的集體促成。

當然做為一個共產黨員的她對我的說法嗤之以鼻，但是對我矯正其根深蒂固的「無神論思想」的迂腐卻善加利用，因為她初來乍到，對美國的一切摸不著頭緒，可以說方方面面都需要我這麼一個識途老馬的協助。我惜緣順緣的關鍵即在「佛誕日」，但並不是不瞭解她的企圖，更重要的是我這段時間賦閒在家，除了在洛杉磯的「大方廣學會」編製刊物以外，幾乎無事可做，所以隨傳隨到。

新移民在美國的艱辛有目共睹，甚多都是藉助「宗教界人士」的牽引，才得以在新國度立足。這點基督教徒居功厥偉，也因此接引了很多心思活絡的無神論者進入教堂。這個機會她當然不會輕易放過，尤其對一個有企圖心卻語言不通的她來說，如何打通門路關節，就成了她在美國立足的第一個要務，因此生冷不忌。

這麼一個盤根錯節的龐大宗教網路，就如此這般提供了這批「無神論」新移民一個免費的社會服務機緣；其中的服務項目五花八門，從移民到工卡駕照托兒購物，應有盡有。但是有一天，她請我陪她去拜訪一位畫商，就讓我納悶，因為她不是甚麼藝術家，又缺乏文化氣息，所以她身上絕不可能帶有任何藝術家身分的印象與聯繫，但是她說她心裏正醞釀著一個企劃案。

我當時壓抑不住好奇。對我這麼一個扶案半生的公務員來說，藝術品不止從未接觸，「畫商」更是一個生疏的行業，於是她詳盡地向我訴說她妹婿作畫的經過，以及她妹妹有感於「改革開放」的衝擊，成天逼迫著只會畫畫的妹婿開創一個事業；妹婿身有殘疾，幾次創業弄得血本無歸，於是經由友人的勸說，處心積慮地想在新大陸建立畫品經銷網路。

我可以這麼說，她在移民美國之前，已經對大陸的畫品供銷做過深入調查，並找人評估過美國的畫品市場，所以早已胸有成竹，欠缺的只是一個「中間人」將商業畫品的產銷關係連結起來。這時美國的畫品銷售市場幾乎找不到一個中國人，所以如何建立一個產銷管道就格外艱鉅。

我當然不是這麼一個「中間人」，但卻是尋找這個「中間人」的關鍵。這個身分在現今的商業社會裏有個名稱，曰「經紀人」，常常在還沒有進行任何尋尋覓覓之前，與尋覓者慎重地簽約以建立彼此的主僱關係，以防事情成了之後，「經紀人」被一腳踢開。

我沒有「經紀人」的素養，也不知自己在做的正是「經紀人」的行當，甚至不知自己是否早已被一腳踢開；如今事隔多年，人事蒼狗，這個商業畫品生意是否已經做起，我無從獲知，但這段經過經我改頭換面，移植到了〈畫商的訪客〉裏，反倒成了一個見證。

這或許可說是我唯一的收穫罷，另外一個收穫，就是掛在我客廳裏，那一幅搖櫓於蘇州水道的油畫，默默地觀看著人世的貪婪，權充我奔忙於她與畫商之間的酬勞罷。

故事的複線發展之一：「觀念藝術」的「文字呈現」

〈畫商的訪客〉兩條非常清晰的故事複線發展毫無疑問都是很大的課題：其一、「觀念藝術」的「文字呈現」，能否詮釋「觀念藝術」本具的「本質與存在」的矛盾，因為它直截涉及了形而上的宗教意義；其二、大陸的「改革開放」乃至「三個代表」，在「文化大革命」之後，能否真正從文化廢墟裏重新建構「中國文化」，又直截涉及了「中國哲學思想」的學統、道統、法統的傳衍意義。

一、「觀念藝術」的原貌呈現與次第顛倒

我不能改變因緣，只能從因緣的原貌呈現裏尋找其現起意義。雖然我無法確定這位藝術家朋友是隨興還是有計劃地安排了這五段影片的播放，但我在小說中陳述五幅畫作的順序完全符合當天晚上（丁丑年的元旦夜）我在他家的客廳裏初次觀賞五段錄影帶時所接受到的訊息：

夜空下鞦韆　被單下自淫　疊影中重複　奔跑中焦灼　橫線中蒼茫
鐵架的敲打　手臂的蠕動　演練的輪迴　尿急的喘息　孤寂的呢喃

不過在小說臨到結尾的時候，當五幅畫作被窗外肆虐的聖嬰懸盪了回來，而共同在囚禁的會議室裏迴盪出聲波時，我為了尋找其因緣的現起意義，以及為了將文化凋蔽的神州大地在「改革開放」經濟政策的推動裏，左支右詘地迴應西方文明世界的思想肆虐描繪出來（所謂八〇年代的「文化熱」與「宗教熱」），就將五幅畫作的內在銜接性重新安排順序，以激起彼此的感性關係：

疊影中重複　橫線中蒼茫　夜空下鞦韆　奔跑中焦灼　被單下自淫
演練的輪迴　孤寂的呢喃　鐵架的敲打　尿急的喘息　手臂的蠕動

顯而易見，以「畫商」做為第一人稱的我，對大陸推動中國文化復興運動充滿了哀傷的感懷。這個感懷藉著畫作彼此之間的內在聯繫所做的順序安排，有著非常濃厚的宗教氣息，也是我讓「漶漫的心波在重疊時空的單獨線波裏只剩下自衍自生的種子」在一片氣場所凝聚出來的波動裏融合在一起的原因；所以當畫商承受不了聲波的壓力、而往玻璃片上的血滴呵氣時，瘖啞疊聲沒有了，低喃連音沒有了，憤怒敲擊聲沒有了，奔跑喘息聲沒有了，夢囈聲沒有了，不止聲波沒有了，囚禁也不見了，一切都因「生命的訪客」融入自己的畫幅而顯得無聲無息、無邊無際、無內無外。這其中沒有邊沿、沒有軌跡，沒有中心點、沒有周界，沒有輪迴、沒有重複，沒有簡單、沒有繁瑣。

時空在這裏是凝滯的（似禪定的寂靜），恰如當初這位「觀念藝術家」在創作蒼茫的灰撲線條時所散發出來的呢喃一般，都浸淫在如如不動的氛圍裏。當然，已然融入自己畫幅的「生命的訪客」

一直都是心知肚明的，因為蒼茫橫線前握著灰筆的畫家在畫前的喃喃自語早已隨著作畫時空的消逝而飄盪在空氣中，只剩下數百萬根不得不留存下來的線條殘骸仍舊嘗試捕捉一度「存在」的時空。

是呀！那個握筆的人曾經疲倦過，但隨著憤怒敲擊聲的消逝，夢囈聲卻興起；然後夢囈聲泯滅了，瘖啞疊聲卻一路跌撞過來；瘖啞疊聲漸飄漸遠了，奔跑喘息聲又從遠方傳來；直至奔跑喘息聲在面前歇止了，低喃連音卻不甘寂寞；如今低喃連音好不容易散去了，握筆的人也卻去了疲倦，但操控握筆的心卻不由自主地等待著嶄新的時機，企盼重新提起興奮，在另一幅更加廣闊的畫幅上拉出更為遼邁的線條。啊！未來的時空仍將消逝，灰筆將更灰白，線條將再淡漠，那隻握筆的手將更疲倦，但纏綿時空背後的「非存在設定」卻永遠在不妥協的心思裏飄盪。

這裏的哀傷極為深邃。我期盼我能在小說的結尾藉著已融入自己畫幅的「生命的訪客」來產生文學上的「淨化作用」（Catharsis），一舉將「觀念藝術」的存在矛盾在「非存在」裏化解了開去。這個提升「觀念藝術」的思維之所以能夠產生，乃因我覺察我的朋友由十七歲開始即與醣尿病搏鬥，所以早已不知不覺令久受病毒侵蝕下的痛楚昇高了他對「存在」的執著（不論那是身軀上或是創作上的），所以他的「觀念藝術」作品在誇張的「存在」陳述下，無可奈何地將其一顯皆顯的「非存在」（non-existence）的光明彰顯——「存在」（existence）的實質內涵——更加深沉隱匿了起來。

這個嚴實的籠罩其實在每個人身上都可找到，只不過我們比藝術家遲鈍，所以始終找不到表達的方法；為了表達畫家這份「自我囚禁」的哀淒（或我自己在小說中被小說捆綁的哀淒），我在結尾前將寫作的哀傷氛圍凝滯得密不透風，於是我忽然在畫商嘴中的呵氣裏看到「凝固的血滴忽然散了開去」，好似象徵著任何理悟在生存現實的催促下不得不展現出一幕看不透、抓不著的人生悲霧，所以除了「像窗外成串的銀灰雨水一般，哆嗦地滴了下來」以外，也別無它法了。

二、「觀念藝術」無關次第，因其重複呈現的特質，故只能嘲諷「觀念」的存在

「觀念藝術」這種相當前衛的藝術表現方式近年來屢屢引起世人側目，並造成藝術界或多或少的誤解；然而「觀念藝術」歸根結底在「觀念」兩字，更由於「藝術」本身也不外乎一個「觀念」，所以「觀念藝術」本身即有質疑「藝術的存在」的意義，或更直截了當一點講，「觀念藝術」以藝術形式來質疑「存在」本身應該是怎樣一種「存在」——「觀念藝術」這個只能「重複展現」的意涵，我藉著五幅畫作的「原貌呈現」與「次第顛覆」的交叉比擬在〈畫商的訪客〉裏有了長足的演練。

這裏面有兩個尷尬。其一、藝術的展演早已凌駕於「觀念」的探索，甚至由於「藝術的存在」過於搶眼，以至於「觀念藝術」的內質被誤解、誤導，最明顯的例子即是小說散文雜文論文劇作詩歌等等文學形式的展現完全忽略了文字雖然具有承載思維的功能、卻也存在著誤導思維的內質；其二、藝術家的凸顯遮掩了藝術的存在意義，尤其以標新立意的「觀念藝術家」為甚，但由於「觀念藝術」的「存在」與「因緣和合」脫離不了關係，於是這種類似詮釋「因緣和合」的「觀念藝術」展現形式就使得藝術裏的「原創與臨摩」爭辯顯得有點過於膚淺。

這裏明顯地有著「本質與存在」的混淆，但是由於「觀念藝術」著重的是「藝術形式在何時、以何種方式、對甚麼樣的觀眾重複展現」，所以藝術成品的存在意義不大；然而矛盾的地方也在此，因為既然藝術成品在「觀念藝術」裏沒有存在的必然性，則其「重複展現」的煩瑣準備工作就易流於空疏，反而使得其意圖展現的「觀念」虛弱起來，甚至對其「展覽」本身提出質疑——這種表現哲思的藝術形式雖然仍處於實驗性的階段，但其藝術形式的「存在」本身卻深具哲學意義。

舉個例子來說明一下。當一個「觀念藝術家」準備將自己像一條狗一樣囚禁在一個籠子裏時，他可能想散布「人類被知識捆綁」的觀念，於是他就必須找個圖書館對著一羣鑽研知識的讀者展現；當他想傳達「人類被服飾遮掩」的觀念，他就必須在購物商場裏對著一羣衣裳光鮮的女士展現；當他想詮釋「人類被美食迷惑」的觀念，他就只能找個海鮮樓對著一羣老饕展現。由於周遭環境決定了其

欲展現觀念的內涵，於是操控這個觀念的展現並不在藝術家，而在藝術家如何說服圖書館長商場經理或餐廳老闆來接受這個觀念；更由於其欲展現的觀念必定悖逆「既有觀念」，甚至違背人類習以為常的行為（否則毋須展現），於是找一個能被「反潮流」接受的地方就成了「觀念」能否展覽的關鍵。

這麼一詮釋以後，「觀念藝術」的確嘗試以其藝術形式的存在來質疑「存在」本身應該是怎樣一種「存在」；或者，更直截了當一點講，「觀念藝術」嘗試以其藝術形式的「存在」來闡明「藝術非藝術是藝術」的真諦，或「觀念非觀念是觀念」的內涵，或甚至「存在非存在是存在」的本意——《金剛般若波羅蜜經》裏反複解說的「無所住」在世俗裏的引申。

有了這個瞭解以後，現在我就可以回頭論述我藉〈畫商的訪客〉來詮釋理念或尋找答案（不論其語言的絢麗或形式的創新），其動機本身的矛盾之處；其因乃也是一種藝術成品的〈畫商的訪客〉（或任何一篇文章）在完稿後，不可避免將以一種文字的方式存在下來，以展現其醞釀、創作與呈現的過程，但由於〈畫商的訪客〉做為一篇毫無選擇對象地普遍展現、或詮釋「觀念藝術」的小說（或成為「觀念藝術」的本身）必定產生其內部的矛盾陳述，於是就令我的初始創作思維有些不堪負荷。

職是，由於文字存在的必然性，我就只能在小說中讓「觀念藝術」的「存在」具體地存在——這就是我苦心孤詣地將動態影片凝滯為靜態畫幅的原因——我是這麼想的，這個寓動於靜的做法不止讓「存在」本身易於發揮其沉潛與收斂的特性，更由於靜比動更接近世間一切事物的本質，所以靜態的畫幅更能賦予觀畫者以深思的契機，而直截探入「觀念藝術」的觀念本身來質疑「存在」的意義。

三、「觀念藝術」本具的「本質與存在」的矛盾

我有這段自我解嘲的構思緣起於這位藝術家朋友在經過一段深思熟慮以後，決定像一般人一樣進入婚姻生活以追尋平靜的居家生命。另外，這位個體戶在拿到美國的居留權後，決定仿效千千萬萬

移居美國的大陸人，回國淌入混水，盡其可能利用舊有的共產黨官僚網路，繼續對「社會主義」社會進行其一貫的榨取，直到無法再攫獲任何利益為止。

這兩段原本不相關的因緣牽扯，不知怎麼搞地就讓我在時空、天候與聲音的波動震盪下，不由自己地讓藝術家走入自己的藝術品裏，更讓個體戶愛戀那滴象徵著民粹主義的凝縮血滴；或許我認為這才是各得其所，更或許我認為人類唯有提昇人性到一個莊嚴崇高（the Sublime）之境，才足以融合精神與外在世界，才有可能使得「愚漫的心波在重疊時空的單獨線波裏只剩下自衍自生的種子」——這個操控著人類潛在躁動念頭與隱藏著人類「心、意、識」的文學表現手法，雖然與現實真相不符，但卻是我藉著「觀念藝術」來說明「本質先於存在」的原始創意。

雖然如此，我對自己不能獲得藝術家朋友的諒解一直深感遺憾，但由於「觀念藝術」是否應該存留下來以及它存留下來的藝術成品本身所凸顯出來的顧慮＼疑惑＼堅持正是這篇小說的旨趣（也是我藉著〈畫商的訪客〉來質疑它本身做為一篇小說的存在價值），所以令我更加覺得任何藝術形式或作品背後的哲學意涵才是創作所不可或缺的動機——這個動機對任何一種藝術創作都同樣重要，但對隱涵著「觀念藝術」的創作尤其重要——此乃因「觀念藝術」鋪天蓋地，不止在人世間比比皆是，更存在得理直氣壯，令我們對其「存在」的形式本身產生迷惑，譬如詩以跳行與押韻存在著，就令我們先入為主地接受詩之所以為詩的觀念，或令我們在未讀詩以前，不得不醞釀濃厚詩意來對待那些跳行與押韻的存在，於是一切主觀意識就先行詩化了起來，所閱讀之詩的好壞倒成了其次（簡捷語）。

1、「本質與存在」的探索是哲學與宗教上的一個難題

千古以來，「本質與存在」的探索不知凡幾，但似乎仍然沒有結論，好像人類在「生而為人」的先決條件之下，大都不自知地成了自身生命的「囚禁」；更由於宿緣不知，所以人類大都無法認知

自己在「生而為人」之前，已經進行了數劫的「業力與願力」的抗爭——這一份對輪迴生命的「複述與重構」的迷惑，障蔽了世人對這一世生命現起的瞭解，於是造成人類自古以來就掀之不去的囚禁；而其集體掙扎與探索的軌跡，在理性的文明社會裏就顯現為文化與社會的內涵。

換句話說，人類文化與社會的內涵是一種「存在」的「現象」，並非「本質」，而「理性文明社會」則為包容與接納這麼一個「現象」而不得不存在的「同緣共業」。然而正如「觀念藝術」般，本質在「不存在」之前不能被視為本質，而一存在又落入「存在的言詮」，所以輪迴生命的「複述與重構」不在「同緣共業」之前，也不在「同緣共業」之後——這個互依互存的關係，不可避免地使得生命的「複述與重構」本質與共同緣起的「多重世間」現象互具互融，而分不清彼此的先後順序。

那麼，瞭解了這個如影隨形的「複述與重構的囚禁」以後，對人類在「理性文明社會」裏致力「民主與科學」的發展卻又深陷於「本質與存在」思索的困境，究竟提供了些甚麼幫助呢？我每思之於此，心中立即忐忑不安，因為這裏沒有答案，有的只是對現實世界的困惑與關懷。

以中央研究院院士許倬雲教授在新世紀初始的一場「浩然營」講習會裏所說的導言做個指引：「在這一現代的樞軸時代，以科技文化為基調，將有一個全新的人類文明湧現」；由於許教授認為，這個科技文明將「以人類掌握與發展知識的能力為資源」，所以勢必破除以往的地理限制與主權國家體制，而直接受制於文化與社會的發展條件——「文化與社會的發展條件」被許教授凸顯為一個操控人類發展的基石，並從此成為政治人物促成臺灣「與國際接軌」的理論根據。

誠然，許教授的立論準確無誤描繪了人類所賴以生存的「文化與社會」未來的衍生狀態，但是基本上來說，這樣的立論已經假設了文化與社會的「存在」先於「本質」，遑論其發展條件原本不是「人類發展的基石」，而是「發展障礙」；當然，我在這裏的思維比許教授悲觀了許多，因為人類的作繭自縛已經使得「複述與重構的囚禁」更加快速地成為一樁活生生的、毀滅人類生存的現實。這樣的「發展條件衍生為障礙」論調是有事實根據的。

最近生物科學與醫學有重大突破，如「複製羊」的實驗成功與人類基因排列圖譜的研發，已經揭開了人類生命藍圖之謎，也使得人類在消除遺傳性疾病之餘，燃點了再生的希望，更倍增了生物的壽命、優生化了人種的傳衍、進而促成了消弭個體的性格特徵、瓦解了人做為一個完整的價值本體與複製成千上萬的生物與人種的可能。

這項科學研發的弊病在互聯網的科技文明肆虐下，必將無可抑制地擴張與散布（為了抗議英、美兩國元首在宣佈基因排列圖譜研發成功裏隱藏了中國的參與，中國已經率先點燃戰火），最後必定只剩下販賣昂貴的優良基因所引起的貧富歧視與道德敗壞；緊接著，「複製與優生科技」將迫不及待地向人類證實，科技幻想影片 Blade Runner 中的「二〇一〇年複製人」並不是那麼地不可理解。

雖然現在政治威權仍舊捍衛著人類最後的尊嚴，科學界也大聲急呼「胚胎譜系操控」Germline Manipulation 在人類堅守倫理與遺傳的信念下絕不可能發生，但隨著人類對「本質與存在」的混淆、追求安逸的本性與逃避重複繁瑣操作的惰性，或甚至適應戰爭的需要，最終人類必定悄悄地向著大量製造再生與複製人類邁進——這個趨勢恐怕是避免不了的，這跟強權列國三令五申地禁止全球核爆，卻阻止不了弱力世界為了擠進強權、一再進行核子試爆是一樣的道理。

如果複製人類也可算是一種罪衍，那麼我想這項罪衍最大的惡行，在於複製人類者無法在精緻的人體複製過程與識覺電腦化程序裏，賦予「被複製人」的性靈與精神（亦即「本質」的不能被複製性）；除了這個以外，複製人類的生物科學的確偉大，因為他們所創造出來的人物一旦「存在」一定比真人更真切，比美人更美麗，比家人更親切，比壽星活得更長久，而且比家喻戶曉的名人更為如影隨形，並一舉掀起「本質與存在」的永久性掙扎。

不過一旦等到人類藉著複製人來達到目的以後，他們將會發現真假莫辨的複製人已經足以取代真人，那個時候人類恐怕也只有採取極端手段消滅他們一途，就像 Blade Runner 的追殺殂擊一般；問題的根結是，既然在路上行走的人已是真假莫辨，更因為複製人比真人的複合與再生更具藝術性與

美感，於是毀傷真人反而可能演變成了潛在目的；如此交相傾軋，人類的複製財產必定有一天會取代人類而生存下來，而「人類史」反而因此終結。

易言之，這個「複述與重構的囚禁」已經揭示了人類生存的潛在危機，更在「人做為一個完整的價值本體」的概念瓦解下，重新定義了「本質與存在」互依互存的關係；或者，更加嚴重一點說，生命的現起或延續在「複述與重構的囚禁」裏，不必是一種本質上的存在，也不必是一種互依互存的存在，因為在「複製與優生科技」的互衍互生裏，生命根本就不成其為「完整個體」，而人只能是個基因配置圖——所有的智能反應都將在基因的組合裏成為更為微細的「價值本體」。

這個科學成果從表面上看來，好似有意從根本上破除「唯心」體系與強化「唯物」思想，於是就使得西方宗教界人士憂心忡忡，以為「實驗主義」的分析與邏輯等形式上的工巧，將變本加厲地讓宗教所無法掌握的人類個體性弄得更加支離破碎；於是像許倬雲教授這一類的人文社會學者開始發出呼籲，希望科學界正視人類這個生存危機，更提醒我們重新審視哈柏瑪斯在數十年前就發出的警語：「科學雖具理性，但其本身其實相當欠缺目的理性。」

然而這樣的議論實為老調重彈，而且彈來彈去（談來談去）始終無法令科學界信服，因為自從哥白尼破除了地球平面說以來，達爾文的進化論、愛因斯坦的相對論、甚至人類的跨步月球，都一再向宗教界提出質詢，也一再受到宗教界的打壓。這是怎麼回事？人類從這些「世紀爭論」中到底應該以何為憑？哲學界原本應該在這些爭論中釐清一些觀念以及提供一些思維上的幫助，但一向與「實驗主義」分庭抗禮的「存在主義」在堅持將人類真實的因素集合成一幅完整人像之餘，卻在這場「基因排列圖譜的研發」裏顯得手忙腳亂。

幸運的是，西方宗教界迷惑了，東方宗教界卻處之泰然，因為這些「本質與存在」的爭辯原本毋須存在，而科學與宗教也不互相矛盾；質言之，這場「基因排列圖譜的研發」不過再次印證了佛法「四大造色」的概念，更由於「基因」裏有「微基因」，「微基因」裏有「微微基因」，甚至分解到

最後，不得不凸顯「反基因」的存在，所以隨著科學界不斷地分解與實驗，存在主義的完整人像必定向著「四大皆空」的概念日愈邁進——我們不應否認，不論大小或內外，實驗主義的分析與邏輯等等形式上的工巧在本質上大致相同，譬如太空科學家發現黑洞，然後藉著太空站來模擬宇宙大爆炸之前的混沌狀況，並嘗試找出宇宙最基本的粒子（或波動）在形成質量之前的「反物質」——種種「無邊無際、無內無外」的科學實驗只是印證了佛法「大而無外、小而無內」的真實不虛而已。

我想是時候了。這場「基因排列圖譜的研發」不止直截衝擊了人類許多習以為常的價值觀念，也在醫學與哲學上衍生了價值判斷的新方向，更對宗教上的「生老病死」提出另類的關懷；然而，就佛法思想的中心動力而論，研討佛學的學者，無論選擇歸屬於任何一個教派，根本就不可能相互抵觸（這裏所謂的教派不止是佛教裏的顯密之分，還包括天主教、基督教、猶太教、東正教、回教，甚至無神論者）；易言之，做為人類思想的一個模式，佛學是深邃一致而且包容性極廣的，不止足以適用於不同教派，更能將哲學、藝術與科學等等人類議題置於同一體系或同一架構而毫不違背。

問題的根結是，「本質與存在」不應再成為宗教界研討的議題，而應該是宗教界檢視自我存在的內涵，亦即所有教派的宗教哲學必須認真思考「宗教存在的本質意義」或「宗教非宗教是宗教」的真諦——也就是說，宗教意義是否僅為宗教團體以及其宗教語言所創造的？宗教意義在破除了人為的藩籬（舉凡教派、語言、儀軌、傳承、密碼等）以後，能否自顧自地存在著？是否在現存的宗教意義建構下，個人的身分、思想、內涵，甚至意志、權力，才具備其在羣體中的相對存在意義？——一個頗具「後現代存在主義」意識形態的哲思，更是佛陀的「四依法」的引用。

注意呀！「宗教」在此與「觀念」或「思想」等義。這是我對人類強化「唯物觀念」、卻自我捆縛於「相對主義」的潛在危機所引發的哀傷，促使了我在〈畫商的訪客〉內藉著五幅「觀念藝術」的次第開展與相互糾纏，做了深入的「本質與存在」探討，希望能夠對有識之士產生警惕作用。

2、 前衛的「觀念藝術」其實久已存在

認真說來，「觀念藝術」所使用的「姿態語言」（gesture language）雖然前衛，但其實久已存在，可說從三國的支謙翻譯梵文般若經典《維摩詰經》開始，就在中國有了名文正典的記載，甚至這類堪稱為一種「行為科學」的行逕早已存在於各種經典裏，譬如佛陀在印度說法的時代就有大迦葉「拈花微笑」的故事，莊子化現為大鵬鳥時更可以「摶扶搖而上者九萬里」。

這類故事都在說明人類以語言來述說精神的提升，原本在思維的建構上有其「本質與存在」的困擾，所以必須不斷超越思維上的一切語言，打破「對象語言」（Object Language）對思維的束縛，而以「後設語言」（Meta-Language）來彌補「對象語言」的疏失；當然「後設語言」一旦述說，即為「對象語言」，所以必須以更深層次的「後設語言」突破，於是在「後設語言」不斷超越的要求下，以任何語言或文字來描述思想都將陷於錯誤，到了最後，就只剩下「姿態語言」可以述說。

這個瞭解可說是「觀念藝術」的原始濫觴。所不同者，「觀念藝術家」因藝術展現的使命感，必須尋求「觀念藝術」展現的機緣，但是那些真正為了尋求「後設語言」來提升精神與思維者，卻連這個使命感與動機都一起破除了，只認真地生活著，而不尋求任何展現「生活」的機會。

這個分野看似微小，卻因其動機而有了截然不同的結果。在生活裏提升思維者，恰似花開花落不為奪目爭豔，孔雀開屏不為招人圍觀，其自然展現正為了詮釋「本質先於存在」的真諦；相反地，「觀念藝術家」在藝術裏展演藝術，反而自陷於藝術的形式存在，而對藝術的本質產生了困惑，更因「觀念藝術」原為質疑觀念而存在，但卻限於藝術的定義（藝術原本只是一個觀念）而不自知地詮釋「存在先於本質」，反而產生「藝術至上」的想法，進而有了「虛無主義」的思想。

「生活」不能展現，「生命」如實存在，其理甚明，因任何「姿態語言」離開「生命」都不能存在——「如實地生活」原本毋需展現，而唯有一個不斷超越思維的生命才能詮釋「本質先於存在」

的道理；不幸的是這個涵養在後現代社會裏已不存在了，所以到處可見「生命」與「生活」的展現，而且在「理性與科學」的指引下愈演愈烈，終至在「行為科學」蠱惑下演變為「日記」的公開展現，或隨行或私密，或宗教界或政治界，或他人做或自己寫，都經不起哲學上的檢驗。

人心腐化莫此為甚。以維摩詰居士示疾為例。維摩詰為了彰顯人心有病、言語有病、宇宙世界有不可言喻的痛苦，所以在生活裏示疾；要注意的是，維摩詰在家裝病卻不到處宣揚，所以倘若佛陀不知維摩詰的動機，則一幕幕場景玄奇的「以問疾為緣說法」的故事就無法在《維摩詰經》裏展演；反過來說，如果維摩詰像個「觀念藝術家」一樣，跑到大馬路上示疾以引起路人的圍觀與議論或寫起日記演起戲劇來，則這部經就毀了，當然如此一來，禪機重重的「聖說法」也就展現不出來了。

這是一個關鍵，值得藝術家們深思，因為《維摩詰經》一幕幕次第開展與相互糾纏的言語善巧無非為了使觀念（或名相）逐次在「後設語言」的超越裏提升以凸顯「本質與存在」的矛盾，更由於「法不可說」與「法不能不說」的無奈，所以在「聖默然」與「聖說法」之間，起了一個巧妙的連結——這裏的奧妙即在「現身攝眾」的方便不宜濫用，更不能藉之聚眾，唯有在生活裏具足沙門威儀而攝「無著行」，才足以說明唯「空有」俱不偏倚，才能以「般若」落實中道的實踐，是為「禪」意。

維摩詰居士可說是「觀念藝術家」的祖師爺，所不同的是維摩詰示疾所蘊藏的無限悲心與無上般若是標新立意的「觀念藝術家」所欠缺的；如果這類藝術家們能夠好好研讀《維摩詰經》，必然對「聖默然」的境界有所領悟，不至於執著「觀念藝術」是一種「言不盡意卻不能不說」的藝術手法，更不至於以大型舞臺戲劇來表現「聖說法」的無可奈何，甚至任何的展演方式，或語言或文字或符號或繪畫或音樂或參訪或苦旅，倘若沒有菩提心為支柱，則難免為魔所趁，不可不引以為戒。

3、「觀念藝術」一旦「存在」後的「非存在」意涵

質言之，〈畫商的訪客〉化動態影片為靜態畫幅的動機正是受了《維摩詰經》的啟發與感染，以「觀念藝術」的觀念本身來質疑「存在」的意義。

這個動機當然難逃「姿態語言」的造作，值得再加檢驗。想來我的藝術家朋友拒絕前來晚餐以研討他的「觀念藝術」不無道理，因為他以為在他的「觀念藝術」作品裏，他所散發出來的觀念已經破除了傳統藝術品的有限性與靜態感，我卻轉而在「讀畫」或「題畫」的過程中破壞了「觀念藝術」本應具備的無限性與動態感。或許他早已洞悉，同一種「姿態語言」可有多重思維層次，往往在迴波深旋、層層鉤掘的探索中彼此詮釋；更或許他早就知道，這種思維的深掘之所以能夠進行，必須藉助一個外力的牽引，類似佛陀洞悉維摩詰示疾的動機，才能展演「以問疾為緣說法」的故事。

這的確是〈畫商的訪客〉的尷尬，因為我並沒一個外力促成我進行思維深掘的因緣；現在回想起來，我之所以觸動創作〈畫商的訪客〉的動機，或許正是因為當晚在展覽「觀念藝術」之前，有人發出狂語：「《維摩詰經》易解易懂」讓我嚇了一跳罷，但由於「讀畫」或「題畫」的「再創作」與「再詮釋」本質，卻使〈畫商的訪客〉的構思受制於一股詮釋與陳述的意圖，於是這麼一個完全悖逆當初我在觀賞「觀念藝術」時的開放心態，就在寫作的過程中將我整個人束縛了起來。

這個開放心態的束縛與「觀念藝術」成品的存在一樣都為一種矛盾敘述（paradox）。易言之，〈畫商的訪客〉雖嘗試以一個「畫商與訪客的結合」去捕捉「觀念藝術」的真實圖像，並且盡量不以偏見或不安情緒去表現「存在」的根本意義，但是由於「觀念藝術」在轉化為「讀畫」或「題畫」的過程中，將「存在」具象化了起來，所以使得我在論述「觀念藝術」時反而充滿掙不脫自我「存在」的偏見與不安情緒。

這個「矛盾敘述」充分顯示「存在」的論述在其本體上的困難，因為「本體」一經依附即脫離本體，唯有愈疏離才能愈接近本體，我卻往本體裏攪和；易言之，在「存在」裏強自論述「存在」，稍不小心即有可能將「存在」埋葬在陳腔爛調的男女兩性衝突裏或迷失在逡巡糾纏的政治迂迴裏——

或許這兩個支微末節的襯托在人生中有太強烈的印象，以至於在小說中形成反客為主的效果，所以也就難怪我的藝術家朋友認為「我只不過是將兩個毫不相關的故事拼湊成一篇小說罷了」。

這個以偏蓋全的說法雖然是個遺憾，但我在〈畫商的訪客〉裏，的確嘗試藉著兩位失去了自由的個體，在一個聖嬰肆虐的氛圍與一間掙脫不得的會議室裏，緬懷「觀念藝術」的存在不應受到任何「存在」的束縛。這個藉「自由的束縛」來否定「觀念藝術」的存在與肯定「存在」的矛盾敘述本身即為一個「詭辯」（sophistry），或我企圖藉助這個場景設定回到藝術家朋友創作「觀念藝術」之前的心理運作，並闡明人類不論以何種方式來展現觀念，都無法逃離本體的不自由心態展現。

更明白一點說，雖然「觀念藝術家」處心積慮以「觀念藝術」來嘲諷藝術成品的塑造與保存，但是他們做為一個藝術家，仍舊排除不了他們所意欲彰顯的「觀念」必須藉助「藝術」的醞釀、呈現與破滅來詮釋的事實，就如同〈畫商的訪客〉做為一篇小說必須倚賴文字來陳述、更必須受控於概念的包裝一般——這裏要注意的是，這個「不自由心態的展現」，除了詮釋「觀念藝術」本身的不自由以外，更在〈畫商的訪客〉完稿後成了我意欲呈現的「觀念藝術」。

我以為，唯有在這個「開放心態的不可得」的認識下，才能瞭解〈畫商的訪客〉早已走出原來的「觀念藝術」，而成就了自己的「觀念藝術」。當然這個說法並不能說服讀者捨棄〈畫商的訪客〉做為一篇小說的存在事實，更無法令讀者拋除疑慮去挖出小說所意欲彰顯的不自由心態。這個弔詭，其實只說明了一件事，那就是已經陷入「觀念」的人（不論是詮釋者或接收者）早已逕自詮釋了人類並沒有選擇的自由，亦即我藉著小說的「存在」本身來否定「人類有選擇自由」等等謬見。

認真說來，我當晚接收到「觀念藝術」的訊息，也不是自我選擇來的；當然我可以在訊息散發之前自由地離去，尤其當時已接近午夜，但是我在好奇心的驅動下並沒有選擇離去——或許這個「對未來的茫然」景況可以用來解釋，那些堅持「人類有選擇自由」的哲人以「人類有自由意志」來詮釋我們選擇接受事物的理性是多麼地殘酷。

其實人類在宿緣不知與未來不明的狀況下，進行「自由意志」的操控，根本是極為「不自由」的；而捨棄「因緣和合」的存在事實以及忘卻「自由意志」的存在條件，更有可能忽略「自由意志」根本就「不存在」的事實。當然這麼一個哲學論題，對短短兩萬字的〈畫商的訪客〉來說，似乎過於龐大，但是我還是不自量力地嘗試了，而且幾次在撰寫的過程裏偏離了目標，對人性最根本的「本能自由」起了質疑，於是就不由自主地進入了形而上的宗教領域——我想我應該老實承認，我雖然嘗試在形而上的宗教領域裏找尋答案，但其寫作過程的心理掙扎卻是一個不折不扣的「不自由」顯現。

說到這裏，永遠伴隨著「存在」的「非存在」已是昭然若揭了。這也說明了〈畫商的訪客〉所描繪的五幅畫作雖然詮釋了「不自由的存在」，但其實這五幅畫作彼此之間的「存在」關係卻揭示了這五段錄影背後的「非存在」意涵——這五段錄影的醞釀創作、塑造與保存，以及它們的次第呈現，即自顧自地描繪著「複述與重構的囚禁」。苟若真的「存在」，影片不可能被顛倒呈現或轉動為靜。

4、「藝術」的「存在」與「非存在」在哲學上的檢驗

這段有關「觀念藝術」的「存在」與「非存在」（或「有」與「空」）闡述，可以輾轉迴旋而上，直至思想究竟；認真分析起來，「存在與非存在」的互衍互生，可達十八個思維層階，是為佛家「十八空」的真諦，其間的互依互存，極為隱微，我在〈虛擬實境與荒謬存有——《貼白布條的密勒日巴》後記〉（《中外文學》，第二十九卷、第七期，二〇〇〇年十二月）有長足的演繹，這裏不再贅言。現在我就排除「觀念」兩字，僅從世俗所瞭解的「藝術」來再做詮釋。

簡單地說，藝術作品是藝術家以特定的創作形式（或彩繪或雕塑或文字或戲劇或音樂）就創作者本人的抽象內涵所創造出來的具象產物。從藝術產物的「具象存在」觀點看，「藝術品」必須倚賴觀賞者的美學評估，否則無法滿足其「具象存在」的基本要求；易言之，「藝術品的存在」無法擺脫

對象，因此不可避免地悖逆了真正存在的意義，使得存在的本身建構了矛盾的概念——這個矛盾，說到底，只是因為存在本身所要求的是「本來的自我」，而不是「對象」的美學素養或美學陶醉。

這個說法使得藝術不必對觀賞者負責，乃有「藝術至上」一說，但因為藝術對其「具象存在」現實有著嘲諷性質的不負責態度，所以很容易使創作者在創造藝術過程裏陷入空虛的掙扎；倘若這種空虛能夠使得創作者忘卻創作所可能產生的「具象存在」，那麼他將與他本人的抽象內涵更加貼切，或與他的創作本衷更加吻合，因此也就更能直取藝術的內涵，而使得藝術有了直觀的價值。

這麼一說，藝術內涵的獲得竟然就是對藝術本身的「不執取」，或對藝術品的「現實存在」的否定，或對創作藝術品所必須倚賴的創作工具（或彩繪或雕塑或文字或戲劇或音樂）的「不執著」；換句話說，假如藝術家在創造藝術的過程，真能掌握存在的真諦，使得藝術與其「表別狀態的存在」現實——亦即德國哲學家雅斯培（K. Jaspers）的「存在照明」——相結合起來，那麼他就有可能將「本來的自我內涵」蘊藏在所創造的作品之中，而寓創作形式、內容與工具於一體。

事實上，這個「本來的自我內涵」不僅就創作而言，還包括摩擬或觀賞，因此摩擬者或觀賞者倘若能夠破除藝術的裝飾、觀賞與娛樂功能，而直截與排除了一切人為附加物的藝術的「表別狀態的存在」起了連結，則其過程不異一種創作，而「存在」的本質仍將得以彰顯。當然這種說法在理論上站得住腳，但實際上摩擬者或觀賞者不太可能排除先入為主的「具象存在」印象與評論影響。

那麼這是否意味著「本質先於存在」是一項顛撲不破的真理呢？不然。因為本質在「不存在」之前不能被視為本質，而一旦「存在」又落入「存在的言詮」，所以本質不在「存在」之前，也不在「存在」之後——這個說法不止令「非存在」呼之欲出，更因「非存在」與「存在」原本互為因果、一顯皆顯，而使得「本質與存在」超乎理性的邏輯，而落入宗教的不可說領域。

以此類推，我們無法從客觀對象去認識藝術的存在，因藝術依照個體存在的自我實現而展現，使藝術既無法在現實的藝術品之上，也不可能在現實的藝術品之下；如此一說，「藝術」的創作動機

就有些在「自我的企圖」上站不住腳了。套句禪學的說法，這也就是一種「頭上安頭」的顯現。總而言之，創作原本就應完成於各個階段的藝術特質，並不侷限於藝術本身的存在。有趣的是，倘若人類也可以被當作是上帝所創造出來的藝術成品，那麼這個問題就直截對「第一因」提出直詢，而〈畫商的訪客〉也就超愈了藝術的領域，而變成了一部探討宗教意義的小說。

故事的複線發展之二：「觀念」操控著人類的文化進程

人類的發展在人性的腐蝕下充滿了矛盾，不止在消耗資源與能源的麻痺裏加深了貪婪的刺激，更因其本身對物質倚賴與經濟開發的找不到適度平衡點，所以只能變本加厲對撫育我們的自然界予取予求，進而威脅到自己永續生存的根本——大陸「三反五反大躍進、文化大革命」而後「改革開放」再輔以「三個代表」的歷史進程最能詮釋這個矛盾，於是成就了〈畫商的訪客〉的第二個複線發展。

這個矛盾起因於人類「本質與存在」的對立思維，然後就是「精神與外在」對世界的阻隔——這個矛盾現象一旦存在，立即因其內在的「非存在」的隱而不顯而衍生更深一層次的「本質與存在」問題——這個既是目的也是基準、互依互存的觀念不先釐清，但卻妄想在已然潰敗的人性基礎上促成人文與社會的提昇，則不異緣木求魚，只怕在尋求答案的過程中將更加迷失自我生存的基石。

瞭解了「本質與存在」的矛盾之後，現在我們就可稍緩腳步，回到許倬雲教授所說的「以科技文化為基調……的人類文明湧現」，然後試著瞭解這個社會「以人類掌握與發展知識的能力為資源」如何直截受制於文化與社會的發展條件。當然要瞭解這些，首要明白「文化」到底是甚麼，以及牽動「文化」背後的思維到底如何匯集而成。

一、〈畫商的訪客〉意圖解決「文化」與「文明」的混淆

「文化」是一個寬廣的概念，舉凡生活方式、思維習性、價值觀念、日常習俗、道德規範等，都屬之；由於文化的多元性以及與歷史相伴相生，所以隨著電腦科技在新世紀的精進，「科技文化」理所當然地應該被包涵在內，尤其當今的網際網路的確已經影響了世人的生活方式與日常作息，甚至質疑了長久以來所建立的價值觀念與道德規範，進而從根本裏改變了人類的思維習性。

更有甚者，由於「文化」的寬廣解釋，宗教就被籠統置放於文化的架構下，而以一種文化現象來理解，譬如說，中國將「藏傳佛教」視為藏族文化的一支，同時為了達到統戰的目的，乃凸顯其它的社會現象，諸如封建農奴制度、地方與中央關係史、天主教傳教士活動史等，不一而足，藉以掩埋「藏傳佛教」原本即是西藏文化中心的事實；如此一來，支撐著宗教思維的理論哲學有時就與文化起了混淆，於是人類意圖藉著宗教思想來提昇人性到一個莊嚴崇高之境就顯得有些力不從心，反而使得精神與外在世界的融合變得不可能，然後人文與社會也就得不到應有的提昇，以至於一切的文化建設在原點踏步，或繞上一個大圈，僥倖能不敗壞的話，卻也只能回到原點。

以這個混淆的文化觀念為基調，已然註定了人類潰敗的命運，遑論「人類文明湧現」呢？這個說來非常傷感而且複雜無比，因為「文明」（civilization）原本就是一個「定義」太過模糊含混的概念，不止不能被人類倚為「文化與社會的發展條件」，更不能被人類當成哲學上的價值觀念，否則必是人類發展的大災難；遺憾的是，「文明」已被世人濫用，而且在以訛傳訛的情況下，其濫用程度比「文化」（culture）一詞的誤解更為糟糕，更由於「文明」經常被人拿來與「進步」、「發展」、「開拓」等等物質現象劃上等號，以至於被廣泛引申，並以之涵蓋「文化」或指引「精神」甚至壓抑「宗教」，然後政治就粉墨登場了，或以「藝術」為包裝或以「文化建設」統理之，懵懂地種下摧毀文化的種子，尤其中國「文化」的內義原本為「以文化之」，是「內化」，非「它化」，所以可以在中國文化的內部自行調和，以「文化」為樞紐，令「文字」直入「道德」而化之，是謂「文化」。

這樣的「文化」讓「文明」一攪和，就整個變質了。這個混淆現象由來已久，可以說自從人類發展出來一套「物質主義」理論開始，就一直糾纏不清，更因種種政治圖謀將「物質主義理論」導引為操控其政治目的的手段，而再也說不清了；因此要檢視這個混淆，我們必須回到「物質主義」尚未衍生為「理論」之前的「浪漫主義」（註二）觀點，來檢視這個混淆：「文明」只不過是人類理智的「人為抽象物」，而「文化」才是人類與自然結合成的「有機共同體」。

西方的「浪漫主義」這種接近自然、排斥物質腐蝕與技能操控的「非理性」思維比較能夠挹注「文化」的內涵，但它的「主觀性與強烈自我實現」的情感卻在無形之中抑制了人類理智的成就——「文明」的成長；由於「浪漫主義」強烈抗議社會通過「文明」來束縛它對內在生命的關注，於是當達爾文提出「物競天擇、適者生存」的自然規律後，「物質主義」乃順勢而生，影響所及，神權思想式微，個人主義抬頭，而理性思想逐次擊潰感性直覺，而一路激活了科學的濫觴。

從人類這個「文明」的成長歷史來看，「物質主義」對人類的影響既深遠又廣泛；直到今天，「物質主義」仍舊在東方操控「社會主義中國」的政治思想，而整個西方社會則嘗試在「物質主義」中賦予個人價值，於是發展了「存在主義」，然後逐漸進入今天的後現代主義，以及後後現代主義。

二、 以〈畫商的訪客〉來詮釋「後六四」的文化氛圍

暫且拋開西方的物質觀不談。無疑地，浪漫主義的強調內省比較接近儒家思想，但它幾近瘋狂地激發英雄主義與自我理念就與儒家的倫常觀念大異其趣；然而，不論這個英雄主義與倫常觀念多麼不同，兩者均是社會主義推動者意欲鏟除的障礙，於是共產主義信徒為了壓抑六〇年代全球浪漫主義的復甦，乃藉著「批孔」來強化唯物思想的理性——當然，當時瀰漫全球的馬克斯主義很有可能只是「批孔」的流風所及，或起碼說，兩者在一九六八年蘇聯坦克踐踏捷克的淒風血雨裏相互影響。

這一股批風隨著「文革」的結束與「改革開放」的推動，使得噪鬧一時的「馬恩列史毛」終於在歷史裏沉澱了下來，而社會主義的思想與理論也在資本主義的指引下成為調整、權宜或安撫的政策宣說——在馬克斯主義潰敗的傷頹與大量西方哲學著作傾注的情況下，唯物主義信徒們順應了「物極必反」的原理，一路追溯至「浪漫主義」，然後在「物質主義」衍生之前的分岔點上，找到了「存在主義」；一時之間，卡夫卡、卡繆、海德格的理論在神州大地橫行了起來，而各派言論的矛盾終於在八〇年代的「文化熱」與「宗教熱」裏激化了起來，而「文革」的理想主義氣氛與狂熱實踐也整個地從這一場「思想解放運動」中消失了。

這個時代在歷史上如何定位仍有待歷史學家日後的評估，但有趣的是，這個時代的意識解放，大多往西方探索，好似中國沒有思想沒有哲理。這是否因為社會主義或「馬恩列史毛」原本就是西方的思維餘燼，所以只宜在西方思想裏弄個水落石出，還是大陸的知識分子已成驚弓之鳥，所以棄「儒釋道」的精髓於不顧，或是中國的傳統文化已無從探尋，整個在「破四舊」裏被清理乾淨了。

認真說來，中國文化從宋朝成其大者，以後就逐代下滑，到了共產黨做個總清理，也算「事有必至，理有固然」（語出〈戰國策・齊策〉）罷？「無產階級革命」的摧毀固然駭人聽聞，但在中國數千年波浪型的文化進程裏，卻透露了一股重新出發的生機，在新世紀等待另一個文化高峰的出現，猶若五胡亂華時代，一個已經崩潰的「中國文化」空袋子等待著梵文佛經思想的挹注。

「文革」十年雖短，但其文化景況的墮落在中國歷史上絕無僅有，所以其反彈的激烈也是可以預期的，但由於「文革」的慘烈在中國歷史上「史無前例」，所以這個反彈似乎也只能從西方歷史裏探索。現在我們就來看看這麼一個外來的希望，是否在八〇年代的「文化熱」與「宗教熱」裏存在。

以西方歷史來佐證，「文革」十年就有如上一個千禧年（公元一〇〇〇年）的歐洲處於思想的「黑暗世紀」，而八〇年代以「潘曉討論」取代「雷鋒英模」所引起的思維探索，卻像極了「黑暗世紀」以後數百年思想演變的濃縮——一切都似電影裏的蒙太奇手法，將中世紀的兩百年神學「理性」

探索、兩百年文藝復興的激迸、兩百年啟蒙運動的歷史轉折，在十年之間激盪了開來，而逼使著中國人文學者們回到「存在主義」與「物質主義」的理智分歧點上。

在激化的思維探索裏，人道主義的反思一度成為文化批判的主題，而且在中央有意無意的引導下，懺悔者的沉痛告白悄悄消解了文革反思運動所引起的歷史恩怨。雖然人道主義的內省無疑地助長了「文化熱」與「宗教熱」的思維探索，但是大多數從文革中熬過來的人文學者們以浩劫餘生的精神重返大學講壇，以極大的熱情重新為學術貢獻心力，更以一種啟蒙者的身份四處開會演講；整個社會在這一批人文學者的帶動下似乎活轉了起來，迫不及待地從文革的嚴冬進入一個春暖花開的時期。

然而春天何其短暫，花朵還來不及綻放已然凋謝在漫長的苦夏中。誰都料想不到，歷史的質問竟以這麼一個焦躁的方式直逼面前，而八〇年代卻成了兩個世代中國人的夾縫。當然中國社會以八〇年代的「文化熱」與「宗教熱」來紓解腥風血雨的文革迫害，是共產黨所樂於見到的，但是這種思想激化現象在「社會主義中國」的政治氛圍裏卻不可能長久地存在。

終於，共產黨藉著一九八九年六月四日對聚集在天安門的學生們進行血腥掃盪的暴行，將所有的思維矛盾整合在「社會主義精神文明」之下；於是一夕之間，「文化熱」與「宗教熱」嘎然中止、無疾而終，而矛盾思維的沉重壓力忽然輕了起來，同時一股支撐著「社會主義」理想的意念愈發清晰了起來；於是這些荷負著薪火相傳任務的學者們又再一次遭到了時代的愚弄，一個個在「經濟建設主戰場」的驅使下，被置於一個競爭與淘汰的情境與上壓下擠的經費剝削中，倘若不能曲學阿世地尋求別人的接納，就只能選擇下崗或出走了。

隨著這批既超然又孤獨的學者的銷聲匿跡，社會的思想紛爭沒有了，剩下的，只是一些入世的文化作家／工作者／評論家，將「文化熱」與「宗教熱」的中心舞台邊緣化，以知識／文化的立場為掩護，以美學、考古、藝術、戲劇為自戀的幻影，來進行一些沒有內涵的社會／文化批判，然後繼之而起的，即是大量以「文革語錄」的激情來批判「文革餘孽」之類的道德文章。

不論如何混亂，負責導引社會意識的中宣部仍舊成功地達成目的，因為歷經多次意識形態掙扎的中國社會又再一次平息論爭；而當一切思想探索逐漸平穩了以後，一些極具說服力的「文化跋涉」美文不著痕跡地沿著思想邊緣進行社會／文化的批判與指引，而與由上而下的「社會主義精神文明」的推廣與深化遙相呼應——這兩者的契合（意向認同或政治默許或媒體配合），雖然不一定即是一種有組織的政治運作，但由於時間的巧合與真正有思想的人文學者的即時退隱，都不能不令人質疑政治統戰在「改革開放」氛圍裏已經引進了藝術的包裝。

然而縱是如此天衣無縫，儒家思想或浪漫主義甚至存在主義卻有如石縫裏的小草，以各種不同形式在社會各個角落蓬勃發展。一時之間，中國社會這個世紀末意識徬徨現象，彷彿又重返世紀初的景況，重又面臨一九一五年五四運動的「中國往何處去」的問題，也重做了一次歷史選擇——從這個觀點上看，二十世紀一前一後的「五四」與「六四」是中國人文發展深具歷史啟示意義的文化事件。

這真令人不得不感歎呀！中國文化的發展已經含混到有點弄不清源頭的地步，連賴以表達這點混淆的語言與文字都苦澀地好似不是自身的東西。一切都西化了，辭藻妝扮的美文或暴力煽動的毛語源頭都離不開西方——雖以中文呈現，卻不是用中文思考的模式。

這該怪誰呢？二十世紀初，影響中國文化發展至鉅且深的五四運動到底促進了進化，抑或抑制了思維？這一路推衍過來，難道「文字簡化運動」以及後來的「文化大革命」不是「事有必至，理有固然」嗎？那麼，過早夭折的「六四」有何世紀意義呢？儒家思想的倫常、浪漫主義的內省、或甚至存在主義的個人尊嚴與意義，能夠在社會主義精神文明裏存活嗎？答案好像並不怎麼肯定，但又不是全然地被否定。究其實，此乃因社會主義精神不止意義模糊含混，更在模糊含混中略帶褒揚與奉承的意味，於是社會主義精神文明就有如一頂另類的意識形態大帽子，扣壓得人有些不知所措起來。

認真說來，「社會主義」為一個政治理想或政治上的現象，其實踐或實現對人類的個體性而言都是一個外在現象；「社會主義精神」對個體而言雖然是一個內在現象，但對整個社會來說卻是一個

外在的文化現象。矛盾的是，當「社會主義精神」與「文明」被併列在一起，「文化」與「文明」就被混為一談，而令強調「自我實現」的個人經驗在「社會法則」的集體掌控裏顫慄起來。

這個自我實現藉著個體戶的推廣，在「社會主義市場經濟」裏一路摸索過來，雖然步履蹣跚，但卻與社會各個角落蓬勃發展的「浪漫主義」與「存在主義」遙相呼應，又因其不得不應付從上而下的「社會主義精神文明」大帽子，而任由道德斲喪、秩序混亂；於是「社會主義精神文明」愈是旌幟漫天，「資本主義」愈在唯物論裏搔手弄姿，直弄得貪婪跋扈的共產黨幹部上下其手，如魚得水。

諷刺的是中國未能在科學與國力上「超英趕美」，反倒在意識思維上「超英趕美」，短短十幾年對西方哲學派別的認知、汲取與拋脫，竟然超過西方百年來的意識掙扎，輕巧地以「大躍進」雄姿躍過「現代主義」，而一併與「後現代主義」的「絕對真理並不存在」認同了起來。

三、〈畫商的訪客〉裏「畫商」的時代意義

這麼一大串的社會／文化解說，似乎意猶未盡，但是這一個深具世紀性歷史意義的「後六四」社會背景對意識變遷的影響，在〈畫商的訪客〉裏即以那位「畫商」的歷史行逕來涵蓋：

——「畫商」代表著大陸九〇年代的知識分子與藝術家：年長沉穩，卻有著驚人的耐力與背負著過多的生命包袱，很多都是在「六四」以後唾棄共產黨而流亡全世界，其所形成的離散現象（diaspora）只有猶太民族在第二次世界大戰期間為逃避希特勒的屠殺而流亡全球堪差比擬；

——「畫商的畫品經銷」代表著那些銷聲匿跡的知識分子們從社會的中心舞台隱退，卻以其厚實思想圈養與孕育出來「文化跋涉／社會批判」美文；

——「畫商的先生」代表著操控著「畫商」與「畫商的畫品經銷」的共產黨幹部，其推動「社會主義精神文明」的中心思想早已被隱涵在權力背後的金錢所滲透與腐蝕。

這三者的糾纏即代表著三個荷負文化傳承的角色在八〇年代的糾葛，所以畫商從一開始學畫，只為了取悅她的丈夫，填補她與她丈夫之間日益擴大的距離。這裏的意涵是，思想活躍的知識分子與藝術家在掙不脫唯物主義思想的桎梏下，除了仰承督責以外，只能妥協，並從中找出自我生存之道；一旦外在的束縛解除了，或僅僅只是鬆動而已，他們立即從韜光養晦中現身，重新從浪漫主義的內省裏尋求自我，並在存在主義裏尋找個人尊嚴與意義。

我有這段構思，緣起於我認為「唯物論」紮得有多深，「唯心論」就有多大的潛力，所欠缺的只是四兩撥千斤的因緣聚合；換句話說，一旦因緣聚合了，這批「馬恩列史毛」的研究者都將是宗教的護持者，起碼都將成為「唯心論」的信徒——我對這個人性的不得壓抑與根本反撲，是深深期盼，也是堅定不移的。

當然對這麼一個信念，唯物論信徒將說這個一廂情願的說法本身即是「唯心」的顯現；因為說到底，這只不過是一個選擇的行為，而一種有意識行動的自由卻是有條件與受牽制的，所以仍舊屬於「唯物」範疇。這樣的論說就是在強調「自由意志」的存在條件仍是「唯物」的顯現，以及任何偉大的思想都必須通過社會實踐與科學實驗，以檢驗其基本理論是否正確，所謂「實踐是檢驗真理的唯一標準」——這是「唯物論」能夠在馬克斯主義潰敗之際，仍得以被倚賴的最務實與理性的依據。

然而「選擇」或「檢驗」本身也是有條件的，並且極為「不自由」，往往受控於其背後的政治動機與社會「因緣和合」的存在事實。所以當這些條件喪失了植基的土壤時，「選擇」或「檢驗」就以另一形式存在著——這可從流亡海外的學者與民運分子在接觸了宗教以後，紛紛轉而以宗教為終生志向得到明證。是呀！此言不虛呀！當羅勃・弗羅斯特踏上「未選擇的路」前，岔道必須先在樹叢中存在，否則他無從選擇，於是縱使行人再稀少，一切的差異都將無法顯現。

基於這個信念，我執意在「唯物論」充斥的社會主義社會裏，創造一個能夠代表浪漫主義形式的象徵，於是「觀念藝術」即在〈畫商的訪客〉裏粉墨登場。當然畫商並不是從一開始就全盤接受了

西方的藝術理論，甚至她為了捍衛「唯物論」而不惜排斥西方哲學的大量入侵，但是後來她因好友的介入（浪漫主義所激發的卑劣私心），潛身匿跡於自由創作一陣子（浪漫主義的自我實現），然後與一羣志同道合的畫友們互相砥勵（以對抗浪漫主義的自我本位）。

這一個「生命力」（Life Force）的激活，象徵著八〇年代的「文化熱」與「宗教熱」現象，而丈夫的移情別戀與袖手旁觀，則恰似唯物論信徒們熱衷於經濟開發而無暇兼顧思想的遷流與迭變；此時，敗落的畫廊店面（或再也無法遮掩一向頌揚「社會主義光明」的黑暗）不得不分租出去，任由其被吸引進來的外資，慌亂地擴展成服飾的裝扮，於是粉飾社會景象的光鮮衣物侵占了藝術的空間，觀光客的瀏覽嘲諷著承包而來的國營企業。

在一切都是廉價貶賣的風潮裏，丈夫警覺了過來，於是利用浪漫主義的自我意識，從浪漫主義的自我豐富與自我實踐中，破壞了浪漫主義對內在生命的關注，而「畫商」的潛意識並不是無法認知浪漫主義的潛在腐蝕性，於是任由丈夫離間那批志同道合的畫友，然後重複歷史軌跡，任由物質主義盜竊浪漫主義的藝術成就，最後浪漫主義只得遠渡重洋，在商業藝術品生意的拓展裏苟延殘喘。

明顯地，我讓「浪漫主義」出亡乃因我對「畫商的先生」所代表的共產黨幹部推動「社會主義精神文明」沒有信心。究其因，大陸解放以來，中國文化一直掌握在政治裏，或更明確一點說，一直掌控在共產黨手裏，所謂「一切為政治服務」即是。因此紅朝一代所有稍有決策權力的文職官員都是共產黨員，而在階級鬥爭的傾軋裏所培養出來的共產黨員大多有暴力傾向，不止沒有品德，而且才能與精力大多應用在意識鬥爭上，所以幾十年搞下來，表面上是大一統的政令，但內部卻是社會制度的崩潰、經濟體系的僵化，尤其是公務人員道德修養上的敗壞，黨委政要操控國家資源的獨斷。

改革開放以來，經濟迅速地復甦了，但是社會仍舊分崩離析，學術思想混亂無章，文化道德在「經濟刺激貪婪」的態勢下更為衰敗；這個根結，固然因為文人學者仍然迎合黨的意旨，其所闡述的文化思想大多沒有「創造性思想」，但更重要的是，一旦文化沒有了「創造性思想」，司馬遷所闡述

的「漢承秦弊」就蔓衍了開來，於是物質主義潰敗下的神州大陸只能處於一個思想真空、精神頹敗的時代。這是共產黨不敢、卻必須面對的文化課題。

我著力描繪「後六四」的文化氛圍乃有鑒於「後六四」的歷史性意義很深刻，將來一旦平反，文人學者必將大書特書，但是這個狀況倘若能夠對千秋萬世的中國人有任何歷史啟示意義，中國文人學者的奴才性一定要改過來，這包括一些流亡海外但長久以來任職黨的學術官位的文人學者在內。

我必須在此做個註解。這個「奴才性」是一種根深蒂固、頑執的因循苟且心態，更是魯迅筆下紅遍一時的「阿Q」精神。「阿Q」精神的確亟盡能事地挖苦了中國人在衰世的劣根性心態，卻無法提供一個積極砥礪思維的作用，所以令人在揶揄之餘不免氣餒，然後自卑感就生起，推波助瀾地助長了外國人夾其船堅砲利對中國文化鄙睨的氣燄，終至淪為政治陰謀家造勢所利用的工具。

我深刻期盼「後六四」的文化探索不要又掉入「阿Q」精神的窠臼，蓋因時代愈是險噩，自卑感愈不能生起，憂患意識愈應激礪，豈能落井下石？從這個角度來評估魯迅，其歷史功過殊難定論。任何一個時代的根本問題是文化問題、思想問題、道德問題、教育問題、宗教問題，而共產黨也看到了這個層面，所以一併加以摧毀，徹頭徹尾地「反文化」、「反思想」、「反道德」、「反教育」、「反宗教」，因此整個社會充滿了罪惡，堪稱為中國歷史上的「黑暗時期」。

伴隨著「改革開放」的經濟提升，中國表面上似乎走出了這個「黑暗時期」，但在「經濟高度成長」的假相下，大陸社會其實一片混亂，文化、思想、道德、教育、宗教都在模仿抄襲，也不知是模仿西歐，還是抄襲美國，反正沒有一個體系，思想一團混亂——持平地說，這個現象就是八〇年代的「文化熱」與「宗教熱」所引發的社會風潮。

究其因，要應付一個時代危機，尤其是由「文化大革命」到「改革開放」這麼一個從「極左」到「極右」大幅度迴盪所產生的大危機裏，一定要有一個「天縱其聖」的大思想家來指引社會思維，建構道德體系，散發高貴情操，培養文化基礎，推動教育設施，否則社會無法承受這個改變力道。

那麼這麼一位先知先覺的大思想家在哪裏呢？甚至到了「江、胡」交錯所提出的「三個代表」時期，我們仍舊不見其蹤影。說來遺憾，周公制禮作樂，創八百年立國根基，就在他知道「馬上得天下，不可在馬上治之」，而今「槍桿子出政權」仍舊「槍桿子治天下」，焉得立國？秦始皇一度不可一世，從莊襄王以降不過三代，商鞅韓非子李斯一度叱佗風雲，二十年間湮消灰滅，徒留歷史臭名。

這一切歷史教訓還不夠清楚嗎？唯有當文化建設、道德建設、精神建設、宗教建設等都穩當了以後，經濟、政治、軍事才能順利推動。這麼一個簡單的「崇本抑末」的道理，為何到了政客手裏就顛倒了過來，變成「崇末抑本」呢？這個說穿了就不稀奇了，因為在階級鬥爭的傾軋裏所培養出來的共產黨員大多沒有品德，思想鄙陋，那麼我們又如何倚賴這批共產黨員來做中國文化的代表呢？

這是「三個代表」最為矛盾的地方，猶若要求殺豬的屠夫到大學講堂執持教鞭，其草率就如同「工農兵大學」所暢言的「馬尾巴功能」一般，遮掩不住其文化墮落的景況。這一個極其低俗的文化現象，我以「畫商的先生」統攝之，希望能指出「文化代表」的荒謬。

這一個尷尬的文化進程現正從江澤民轉入胡錦濤之手，將來如何演變，仍有待觀之，但是不論進程為何，「畫商」都無能拒絕，甚至連出亡的地點也不在她的掌控中，就好似浪漫主義流亡到了北美洲後，在星條旗的物質文明與實驗主義裏除了衍化為商業藝術品外，也別無它法了；當然美國自詡為文明大國，始終拒絕承認他們無法瞭解文明源頭的西歐所仰賴的存在主義，但覺得他們必須對西歐的傳統藝術與文化做出一些源遠流長的證明，於是就攀緣附會地發展出一些類似存在主義的個人尊嚴與意義，但又因不能深植存在主義的理性分析與荒謬意識，而有了東施效顰之姿。

「訪客」即是在這麼一個蘊藏著存在主義的表相與內涵矛盾氛圍下被引介的，所以「畫商」與「訪客」的會面，可以說就是一個「變了質的浪漫主義」與「沒有內涵的存在主義」在一個充滿物慾的「物質主義」社會的結合。這個考量，亦即是我選擇美國為〈畫商的訪客〉背景的原因，因為說穿了，這個矛盾的氛圍即是當今美國的後現代社會現象——文化多元性、種族差異性、「存在」悖逆性

——一個任由「唯心與唯物」的對立現象在「後現代主義」裏併肩存在，與一個任由「精神與外在」的分裂現象在「後現代主義」裏交纏跳接的大熔爐。

那麼中國遵循舊例，驅除一切有害社會的思想，使之「保外就醫」，是否比較能夠保留思想的純正？不然。中國掙扎了半個世紀，卻在二十世紀末，為了重新替「個體與羣體」尋找位置與方向，而不得不重申物質主義的立場，但就在中國高舉社會主義旗幟的同時，思想界卻悄悄地回到西歐十九世紀啟蒙運動消亡後所引發的浪漫主義與存在主義的抗爭，而對物質主義提出根本性的質疑。

這是怎麼一回事？熔爐也不行，驅除也不行。一切在新一輪千禧初始，好似又回轉到了原點，而「精神與外在」經過了兩個世紀的探索仍無法融合，也仍舊是人類提昇人文與社會的基準與目的。這真令人不得不扼腕歎息！我們這羣受過千辛萬苦的中國人曾經有一度能夠證明人類有希望，烏托邦也差點在文化古國裏實踐，但可惜的是，篤信無神論的社會主義信徒們在打擊人類的貪婪本性過程裏偏離了人性，於是使得一場驚天動地的人類革命發展為一個不折不扣的政治迫害。

好了，「文化」與「文明」的混淆到此總算釐清，然後我們才能繼續談「精神探索」與「外在世界」的融合契機；但在談這個之前，我們又不能不認知「西方文明」（尤其是「西方政治文明」）對中國文化乃至中國人的迫害。這個迫害是很莫名其妙的，因為這個只能解釋為人類一種同緣共業的迫害連帶地也折損了進行迫害的西方人的思想進程；其原因說來苦澀不堪，因為西方人掙扎不出來的理智探索最終的希望仍有賴中國思想的挹注才能突破——這個觀察不是中國人自吹自擂的，而是西方頗富盛名的現代心理學鼻祖楊格，因自己終生掙扎不出精神與外在世界的隔闔而宣稱的。

悲哀的是，我們仍舊無法從歷史的失敗裏汲取教訓，於是當社會主義信徒重新頌揚「社會主義精神文明」時，我們竟然看到他們心中其實是在鼓勵一切「非宗教性」的文明。嗚呼！「非宗教性」的文明——諸如科學與資本主義——除了殘酷剝除自然的神秘與象徵以外，只能把整個可供人類消耗的資源規劃為一個刺激貪婪的商場，於是人類面對不可解釋的精神困厄，除了變本加厲解析外在世界

以外，簡直不知如何來流露個人性格的憂鬱與精神感懷，而在這場最原始的物質裸露裏，被扭曲了的「非宗教性文明」反倒成了「中國文化」做虛弄假的鄙俗包裝。

四、〈畫商的訪客〉裏「訪客」的時代意義

檢視完了「中國文化」的當前狀況以後，我們得花點心思在「臺灣文化」上面，因臺灣也缺乏一個「天縱其聖」的大思想家來指引社會思維，所以任由文化界、文壇甚至政界人士攪和，將「社會脈動」、「政治脈動」等等社會觀察，籠統地一併歸於「文化脈動」，而顯得思維粗糙難堪。

中國人的多苦多難唯有中國人自知。這個苦難凡是承襲自中國文化的中國人皆應涵蓋之，因為我們不能否認，中國近代史即是一部西方資本主義國家（包括日本）的市場開拓史，而中國人（包括臺灣人）在二十世紀的流離失所，更源於西方勢力在中國與臺灣的任意恣肆。

這個「帝國主義」的侵略暴行在臺灣海峽兩岸所承受的傷害幾乎一致，其抗拒西方掠奪的政治脈動皆可追溯至西歐的「啟蒙運動」，只不過一者急躁，一者漸進——急躁者思想幾度更迭，漸進者思想循序緩行，但是骨子裏都甩不掉「以夷制夷」的影子；僥倖逃離這場政治實驗戰場的中國人，則因其寄居海外的現實，不得不仰賴西方的理智革命脈動而更加不堪忍受。

當然，每說到此，立即有一批人指正，「臺灣人不是中國人」，中國人所受的詛咒不一定必須讓臺灣人也一起承受。我每聽到這種論調，總是覺得悲哀，中國文化的發展在西方文明的肆虐下已經含混到有點弄不清源頭的地步了，中國人互毆互鬥的習性卻是日新月異；其實「臺灣人不是中國人」只是一個政治現實，而政治文明現象短暫，文化才是淵遠流長，我們如何能棄長就短呢？更何況，在列強的傾軋下，臺灣其實文化交錯，從未有過「臺灣文化」，甚至直到目前為止，都沒有一個明確的走向足以整合出一個「臺灣文化」，否則那些低俗的「哈日哈韓」如何能引發風潮？

在整體人類的福祉考量下，臺灣人心胸何妨放大，問問自己，在歷史的夾縫中早已是一副先天不良的身軀的臺灣，能不能替整個人類的思維困境帶來希望呢？「臺灣文化」苟或存在，能不能指引人類思想到一個嶄新的境界？這個答案恐怕是很明顯的，因為「臺灣文化」的基石在「中國文化」，所以倘若臺灣人揚棄「中國文化」，「臺灣文化」就只能說是西方文明在小島上的變體呈現，而一旦「臺灣文化」融合進去「中國文化」（是「遞減哲學」的引用），其思想束縛不止輕易就掙脫政治的「統獨」掙扎，更提供了一個人類前所未見的「精神探索」與「外在世界」的融合契機。

此言不虛。整體人類的發展困境已是日愈凸顯，我們卻在仰人鼻息與相互爭鬥的紛擾裏忘記了老祖宗的寶藏；西方東手無策的「精神探索」與「外在世界」的融合契機早已在中國文化裏存在，而我們卻任意崇尚西方文明——這個哀傷，乃至期盼，就是我在〈畫商的訪客〉裏讓「臺灣文化」融入「中國文化」的用意，藉以破除坊間「加法哲學」的謬誤。

我的藝術家朋友即是在這麼一個既哀傷又期盼的氛圍裏，提供了我認定「訪客」角色的機會，因為「訪客」的字意原本就代表著無根、短暫、外來的造訪，亦即是過濾掉「中國文化」後的「臺灣文化」真相，而臺灣出生的「訪客」雖然年輕、衝動、叛逆、勇於創新，卻因無根之文化，所以只能將其藝術理想以西方的藝術形式表達。

這麼一個「訪客」角色的安排是否言過其實呢？讓我們來檢視一下「臺灣文學」的發展就有數了。從三〇年代日治時期的「新文學運動」開始，到〈白薯的悲哀〉，到〈亞細亞的孤兒〉、〈臺灣人三部曲〉、〈寒夜三部曲〉、〈浪淘沙〉、甚至「文字本土化運動」，在在都顯示臺灣文學界利用「文學」來喚醒人民本土意識的企圖——這其間，我悲哀地發現，除了白色恐怖時期的「袍澤文學、眷村文學」蘊藏著張愛玲一脈相傳的文字影子，以及青年學子大量引介「現代主義」思潮以外，就只剩下一副向獨裁者進行抗爭或博取同情的姿態了，於是「訪客」以藝術來吶喊的神情就隱隱地與歷史吻合了起來。這是我安排「畫商的訪客」來自臺灣的隱喻。

這個先天不良的「藝術思想」，因其肢體發展的受限而處處顯得捉襟見肘，於是「訪客」只能不斷地挹注外來思想來延續本土化的合法性，就如同罹患醣尿病的藝術家必須定期地倚賴針孔注射以維繫或延長生命。當然，由於「訪客」本身的羸弱體質，其藝術內涵大都離不開同性戀者、女權運動者、愛滋病患者、乃至無法自拔的吸毒者等弱勢團體——不論他們是天生殘障、後天失調、性別錯導或誤入歧途，他們在生命裏所承受的痛楚，以及其承受過程所散發出來的痛楚本質，在在都不得不令我們正視思維受藥物牽制的悲哀與同情——不管承不承認，這就是「臺灣文化」的現象。

然而這麼一個急須外來思想挹注的「臺灣文化」卻固執地想脫離厚實的「中國文化」，於是當「訪客」不由自己地以融入畫幅的方式來表達「自我囚禁」的哀淒時，始終威逼利誘的「中國文化」卻籠罩得滴水不漏；正在這糾纏不清的時刻，「畫商」嘴中的呵氣即時地顯現「凝固的血滴忽然散了開去」，好似象徵著「臺灣文化」在時空、天候與聲音的波動震盪（西方強權的鋪天蓋地）下，只有融入「中國文化」（民粹主義的凝縮血滴），才能替西方理智革命的思維困境整理出一條活路，才能替「理性現實」描繪出來一幅「感性內涵」，然後才能在主義瀰漫裏「像窗外成串的銀灰雨水一般」結合起來，並首度在人類的發展史上啟動西方整個思想「哆嗦地滴了下來」。

這是一個多麼天真的想盼呀！「臺灣文化」在資本主義與民主政治等等西方文明的總包裝下，多年來果真養成一副不可一世的挺拔「訪客」身軀，然而其憂鬱外貌與羸弱體質卻遮掩不住長年以來極力擺脫「中國文化」的邊陲形象，其前衛的藝術表現手法更無法遮掩臺灣假藉「海洋文化」來展現其自主性與獨特性的企圖。

然而，「臺灣文化」特質苟或具有「多元、尊重、本土、國際、永續的內涵」（陳水扁語），也因其「拒絕統一的、無所不包的與普遍有效的解釋，代之以對差異的尊重，歡呼局部和特殊，放棄普遍性」（安希孟語）的後現代氣質，而將其內在不穩定性（國際化的必然結果）與「存在」悖逆性（永續的同義語，亦即權力制衡之意）明目張膽地暴露了出來。

這個本土化、特殊化的文化／社會現象與美國的「後現代社會」現象一模一樣，其排拒「中國文化」的居心，甚至與美國排拒西歐「存在主義」的自大心態同出一轍；遺憾的是「後現代主義」是存在主義強調獨特個體生命的變相衍生產物，卻也是融合「精神探索與外在世界」可能性的障礙物。

那麼，「中國文化」既然如此厚實，又何必在乎「臺灣文化」的融合呢？「中國文化」缺少了「臺灣文化」與西方文明結合起來的挹注，難道就不能在「開拓整體人類思想」路線引領下自闢疆域嗎？這裏面當然有強烈的政治動機，但是在一個更加廣邈的民族感情與文化糾纏下，「中國文化」卻無法坐視，於是只能更加寬容以防止「臺灣文化」的偏離；如此一來，「畫商」除了展現一個孕育者的慈悲以外，也別無它法了，於是她只得任由訪客的「左手按撫在我的胸脯上」，卻「不自覺地蜷縮了身軀」，在認不清訪客意圖的情況下，「只知盯著你的手四方游移，竟然忘了將你推開了去」——「左手」在這裏即隱喻著臺灣以民主政治對抗大陸集權統治的優遊任運。

雖然說，畫商的包容胸懷提供了訪客「抽身而出的果敢」的可能性，但在感情上，因為中國人太自大又自卑，加以現實上的「中國文化」在中國人的摧殘下，幾乎遭遇巴比倫的歷史下場，而有了迫在眉睫的焦慮，於是畫商「輕率地讓你施展你的暴力」，在「好似相隔了一個世代，註定了不可能有交集」的狀況下，忍受著臺灣文化「盯著我豐郁的身軀竟然好似嘲笑空曠的草原」。

是的！畫商就如此忍受訪客「奮力抬起的挺拔身軀……鑲嵌在……身後那幅手淫的畫作上」。是的！「臺灣文化」不能不在西方文明裏手淫，因為「中國文化」在中國的唯物社會裏已無法存活，而「臺灣文化」卻苦於必須倚附中國文化才足以荷負「中國文化」傳承的重責——這不止是未來中國的希望，更是整體人類掙扎出思維困境的唯一機會。

我描繪這段文化交匯或還原的遠景是多麼焦躁啊！臺灣在國際勢力的左右包挾下，不得不推展民主政治，而羸弱的文化素質卻只能允許臺灣的民主政治「以那麼一具孤伶伶的軀殼大大趔趔地坐」在西方的政治文明裏手淫。這是我對臺灣自詡政治改革成功、卻任由文化斲喪的評價。

我一邊寫一邊啜泣，縱使臺灣民主政治的背後是整個西方文明照亮的「晴得赤裸裸的天空」，縱使其背後有著西方政治意圖所鼓動的「激烈的軀殼在被單下的蠕動」，中國社會機制卻只看見臺灣「那些放大了數倍的針孔與毛孔」，而中國的政治人物也只看見臺灣「那些有如月球坑洞的變形巨大孔狀物遮掩不住毛髮的四處張盤」。

中國的自大所仰仗的絕不是「無產階級鬥爭」意識，而是在中國文化薰陶下，中國人終於完全「體會畢卡索將牛頭擺在桌上來襯托解體車架的用意」；於是當我將之假藉過來，加以詮釋在唯物論（解體車架）裏苟延殘喘的中國文化（牛頭）時，終於噗嗤一聲笑了出來，因為西方這些政治文明的短暫現象在人類的發展史裏將一筆帶過，剩下的將是臺灣荷負「中國文化」的任重道遠，以及「中國文化」移植到了西方以後的璀燦奪目。

此理甚明，因為已經完全「後現代化」的「臺灣文化」能夠輕易與世界接軌，而「臺灣文化」要真正受到西方文明的尊重，唯有以「中國文化」來扭轉被動的局面，更因「臺灣文化」唯有藉尚自保留自主性與獨特性的「中國文化」才能在西方生根，於是當訪客向畫商說「妳看著我，我不需要妳的憐憫；我只是要讓妳知道，針扎或許牽制了我的思緒，但卻毫不猶疑地造就了我的堅挺」時，我們不難想像出一個歷史上受外來思想控制（終生受藥物挹注）的文化病患者，在一間飽經西方文明肆虐的囚禁之室，向著一位以麻痺心志做為償贖罪衍的文化逃脫者（畫商），哀傷地道出他內心的捆綁。這可能是〈畫商的訪客〉以「訪客」為敘述重心最為沉潛的隱喻了。

這個哀淒的傾吐，道明了臺灣人的悲情，也說明了兩岸的中國人誰也離不開誰的處境。然而，原本就是一對難兄難弟的「訪客」與「畫商」不僅不知相濡以沫，卻在強敵環伺裏，傾軋得不給自己留一點罅隙。愚蠢乎？貪婪乎？自私乎？短見乎？兩岸的中國人民面對臺灣這麼一羣視野短淺、心胸狹隘的政治領導者也只能哀歎一聲「業障深重」了。這是「畫商」包容「訪客」的意義，與其說這是政治性的包容，毋寧說這是文化上的包容。

其實縱使「業障深重」，歷史證明，厚實的「中國文化」足以同化任何外來的文明，所以五代十國蒙古滿清，歷朝外族吞噬的凶險，最後都化險為夷，反被漢族文化融於一爐；然而，為何這一次「中國文化」不再穩若磐石，而驚駭於「臺灣文化」攪和著西方文明所造成的震撼？

此理無它，因為二十世紀的中國人不知遭了甚麼瘟，令緣自於西方的政治思維弄得災難連連，好似自從清朝末期的梁啟超提出「小說救國論」後，中國文化界就風起雲湧，從五四的白話文運動，到解放後的政治文藝路線，到三面紅旗運動、大躍進、社會主義建設總路線、人民公社化運動、乃至文革的政治思想總清算，到改革開放的浪漫主義探索，到民運的校園詩作，到「社會主義精神文明」整合過後的萎靡低俗，到「三個代表」的文化建設，一路蹣跚前行，竟然都與政治牽扯不清——於是「中國文化」除了向「物質主義」俯首稱臣以外，也只能流亡海外了。

五、「畫商」與「訪客」只能在中國境外結合

說來令人哀傷不已，促成「中國文化」出亡的原因雖然不一而足，但最根本的原因乃由於西方文明逼得中國文化毫無選擇餘地，而只得在異地發揚；不幸的是中國文化被逼得流亡到了海外以後，即被西方社會冠以「東方文化」的色彩存在著，而一直未能融入主流，更有甚者，在倡導西方政治與為西方服務的前提下，中國文化多年來即被西方人的文化觀點塑造成一個東方主義（Orientalism）的想像模式，用來凸顯東方的落後與西方的優越，然後東方學者也跟著西方而「東方主義」起來了。

這個刻意的扭曲不知是西方人之不幸，抑或是中國人之不幸？中國人常自豪地說，「新世紀是中國人的世紀」。此言不虛，但這裏指的，不是官方吹噓的國力增長，不是西方側目的市場廣大，更不是窮兵黷武的核武導彈，而是「中國文化」在西方的主流社會裏以一種全然融入的方式開花結果。這個才是「東方主義」以「中國文化」存在的意義。

這個不難明白，只有等到「中國文化」在西方發揚光大，並像「儒釋道」的結合一般地與西方文明交融在一起，「精神探索」與「外在世界」的融合契機才有可能，也只有等到西方文化省悟，將中國文化像「儒釋道」的水乳交融一般地融入西方主流，才能再度迸發人類思維的璀燦成果。

如此說來，寄居於西方文明現實的中國人相當任重道遠，因為他們不止需要瞭解西方政治文明背後的理智革命脈動，也需要以大無畏的開拓者心態來摧毀精神與文化狀態的「唐人街」堡壘，更需要以早已走出「中國城」的生活品質與政治參與來實踐一種「新文化」——中國文化與西方文化交融與轉化後的「新文化」，而不是一昧附從西方學者的「東方主義」思維模式。

這羣有若文化尖兵的海外華人——尤其是那批事業有成、學養深厚的臺灣留學生——一定不要妄自菲薄，既不能以堅守中國文化傳統、改善生活品質為依歸，也不能以感傷文化夾縫的失落、諂媚西方學術為目標，更不能以全盤融入西方文化主流、爭取政治權力為訴求；中國文化能否深植於西方文化，端賴我們這羣寄居海外的「文化載體」如何來實踐與推廣，然後「精神探索」與「外在世界」的融合才有可能在未來的世代裏開花結果，進而回饋其文化發源地——中國。

繞上這麼一個大圈來維繫與推廣中國文化，真是令人不甚欷歔。那麼中國的有識之士能否力挽狂瀾，以中國文化為體、西方文化為用，在中國本土裏探索「精神探索」與「外在世界」的融合、並回饋中國共產黨「文化代表」的推動呢？這個答案原本應該是肯定的，但不知為甚麼，西方文化一經移植，立即變質，而且還演變出來一些莫名其妙的文化社會現象，諸如「痞子文化」的無知，「皇城根文化」的自大，「飄一代文化」的苦悶與現實，「e世代文化」（或「異文化」）的輕浮。

這個移植西方文化卻與西方產生「文化差異」的現象，百年來一直存在著，雖然名稱隨著時代而更迭，但卻凸顯了中國人對自己文化的缺乏自信，以至於近幾年來，海峽兩岸的政權不約而同注意到文化的衰敗，而倡導一系列的措施來振興人文建設，卻也任由這兩個區域的文化交流，一併在商業狂流裏潰不成軍，「產業化」、「資產化」起來。

我想這裏的思維矛盾在於這批推動人文建設的學者大都深受西方文明的薰陶，卻錯以文明操控文化，所以在「與國際接軌」的口號中，偏離了本身文化的內涵——哈柏瑪斯對科學研發的觀察可以在這裏引申：「人文建設雖具理性，但其本身其實相當欠缺目的理性」——這羣操控「西方文明」的人文學者不止無法令「西方文化」中國化，更無法令「中國文化」西方化，遑論嘗試「精神探索」與「外在世界」的融合了。這真不能不說是人類發展一個徹頭徹尾的矛盾。

故事藉文學形式存在的意義之一：以「觀念藝術」來闡述「創造性思想」的任重道遠

當我將〈畫商的訪客〉一連串明喻（simile）與隱喻（metaphor）、甚至轉喻（metonymy）與提喻（synecdoche）一一釐清來揭露創作動機以後，現在一個尷尬的問題來了：〈畫商的訪客〉如此處心積慮以「小說」的形式存在，是否只是為了附從梁啟超的「小說救國論」呢？還是只是為了詮釋「觀念藝術」？或真的能夠提倡一個思想模式，讓「小說的形式存在」成為一種「觀念藝術」，更讓「中國文化」與「西方文化」融會，讓「精神探索」與「外在世界」融合？

要掌握「文化」的龐大課題相當困難，但任憑學界胡攪蠻纏也不是個辦法，尤其「東西文化」的交流往往在西方的強勢文明催促下，使得「東方文化」內涵變質。這個現象對當前處於文化衰世的中國而言，情勢更為嚴峻，因為已遭摧毀的「中國文化」內質極為脆弱，故我多年來嘗試以一個字來統攝之：「過」。

「過」字隱微，是曰「過文化」、「過文明」、「過文學」、「過文字」、「過思想」、「過存在」、「過觀念」等，最後連「過」也一併「過之」，是為真正超越一切思想設定。

一、「文化」的推廣，取決於「創造性思想」的深植

究其因，「文化與文明」的不易掌控，屬於人類整體發展的範疇，而居上推動文化發展的政治人物倘若哲學素養不夠，則僅能在文化的表面現象上攪弄，弄出些個賞古休閒蒔花飲食等等造勢活動來唬弄世人，或以「社會主義精神文明」來指引一些文化素養敗壞的共產黨人，或以「三個代表」為標竿，鼓勵共產黨人操控學術界，並競相成為中央院士，卻對文化在社會裏的全面深植束手無策。

這真不能不說是個嘲諷，因為這羣以破壞「中國文化」起家的共產黨人在成功造就了經濟繁榮以後，一變而為「文化代表」，卻在展現其「文化財富」的招搖裏遮掩不住暴發戶的低俗鄙陋；流風所及，大陸以外的臺灣香港澳門競相以文化為志業，卻茫然不知文化局的成立只能在羅列文化建設的績效裏加速文化的潰亡——恰似「楚文化」在「楚文化局」成立的當時，只能盡沉湘江河底。

這個無力感不是任何個人的缺失，而是「文化與文明」的孕育與形成超諸政治，不是行政力量可促成的；如果這個文化運動被政治操控，則不止無法提升國人精神層面，連達其文化的保留目的都將成問題，正是「文化建設雖具理性，但其本身其實相當欠缺目的理性」的意義，或「文化非文化是文化」的詮釋；易言之，「文化」的存在不能被凸顯，一旦凸顯，「文化」已不存在。

這個現象原本即是個深具「遞減哲學」（Elimination of Falsification）的「文化現象」，亦為「過」之內涵。職是，文化推動不得，更不得將之「產業化、資產化」，可說一旦強加推動，其「加法哲學」的引用必逐漸將「文化推廣」毀於推動者之手——這個說法包括宗教的盲目傳播在內。那麼，難道兩岸的中國人就應坐視文化持續敗壞下去，甚麼也不必做了嗎？不然。但推動者必須走出荷擔「文化與文明」推動的使命感，更必須「過政治」、甚至超乎自己的「文化」，否則無從推動。

既然在自己的文化本土裏建設文化不樂觀，強勢的西方文化又已深入社會各個層面，中流砥柱的「文化代表」或「文化局」更不易建立，那麼我們似乎也只能令「西方文化」中國化，率先在西方世界裏激盪起革命性的思維脈動，以期日後對自己文化本土的回饋；要注意的是，這個「革命性思維

脈動」不能與海外的文化運動與活動扯在一起，更不能倚賴一批致力推廣「中國文化」的政客，因為種種展現族裔文化的櫥窗，除了豐富政客的政治履歷以外，早已沒有了其它的意義。

當然在異地深植本土文化並不容易，尤其這兩者居中牽涉到一個始終存在的文字隔閡，但起碼它提供了一個掌握文化流動的方向；不過由於「文化」不易掌握，文化界人士應有自知之明，退而求其次，以一個比較容易掌握的「文學」來導引西方社會思維，進而期盼這麼一個「以文字為基礎」的思維方式足以導引社會的「創造性思想」（Creative Philosophy）——千萬要注意的是一切藝術文化活動，或引介或溝通或詮釋或教育，切忌自陷政治陰謀，或以文化贊助為政治炫耀。

這裏的期盼當然是因為「具有創造性的哲學思想」不分中外，都是人類共同追求的目標，否則只能是空談，而且一旦深植，文字的隔閡可從思想根柢處消弭；遺憾的是，縱使這個作法已經是一個沒有辦法的辦法，前途仍是荊棘滿佈，因為在媒體當道的後現代社會，人類的思想方式早已不耐知識的煩瑣，而轉變為圖像式的平面思維，更因在知識傳播與知識販賣蔚為中外文化界的思維模式以後，「思想」久已為「知識」取代，「思想」更早已泯滅於知識淵博、思想僵化的集體思想模式。那麼，我們又如何在一個集體精神墮落裏，期盼文字的展現來荷負「文化回饋」的使命呢？

這時我就想到將馬森教授近年來在文學獎評審裏所提倡的「可讀性」提升為「創造性思想」，因為「可讀性」（readability）的說法隱涵著一種將文人的思維層面往低俗境界帶引的弊病，這對矯正當前大陸思想界沒有創造性的僵化與對幫助臺灣在全面西化裏尋求自我文化的定位毫無裨益，而「創造性思想」卻足以不斷將思維層面迴旋而上，的確是人類思維發展一個死裏求生的方法。

當然「創造性思想」需從文字的虛無飄渺走出，否則充其量只能回歸到「浪漫主義」的墮落，甚至掉入「虛無主義」而無法自拔；說到這裏，似乎一個便捷的下手處已然躍於紙面，因為任何文字展現原本即是一個「觀念藝術」的存在，所以從這裏探索起，「觀念」操控人類的文化進程將逐步被釐清出來，而往一個完滿的「創造性思想」邁進。

二、「文學」的墮落

詮釋至此，〈畫商的訪客〉以兩個故事的複線發展來隱涵「文化、文學、文字」等等龐大課題與「文明」的糾纏，似乎可歸納為「創造性思想」以文學形式在社會深植的重要性，但是「文學」的墮落，在後現代社會是一個人盡皆知的事實，我卻妄言以「中文文學」來指引西方社會思維，來導引「創造性思想」，豈非癡人說夢？更何況，文人的虛無意識一向猖狂，大多數「後六四」的大陸文人更在「物質主義」破滅後，被「虛無主義」思想牽引而不自知，我們又如何寄望這批文人的指引呢？

身陷大陸的知識分子，我們就不去說了，流亡海外的自由學者作家在融入西方思維模式以後，應以何種「創造性思想」來導引西方社會思維呢？早年負笈海外的臺灣學者們在多年努力之下，大多在西方學術界佔據一席之地，但又打下了甚麼文化根基，足以幫助這一批後來者，一起建立這個裨益人類的「創造性思想」呢？

我們四處檢視一下，不難發現這個根基並不存在；苟或存在，也因根基薄弱而對西方文化社會引不起任何作用，反倒讓日本的東洋文化成了「中國文化」的代言者——這就是為何〈畫商的訪客〉會發出一個吶喊：「玻璃片上的血滴逐漸凝固，縮成一點黑墨似的凸狀物，好似甚麼也不像。」

這個無力感最根本的原因，就是「文化、文學、文字」長久以來被稀裏糊塗地與「文明」混淆在一起，更由於西方的文明世界探索中國文化大多缺乏中國哲學家的指引，所以縱使在各大學術研究機構成立「東亞語言學系」，也只能延攬中國文學界人士推動；影響所及，這類的探索表面上致力於文化研究，但實際上僅能培訓語言能力、比較東西方文學的差異，不止對東方文化本質的瞭解無能為力，更因《紅樓夢》從「五四」新文學運動以來就蔚為顯學，然後張愛玲之類的虛無文學將文字弄得軟弱無力，以至於西方文明不止無法提升，反而加速其精神墮落，導致文化的交流一幅頹廢景象。

「頹廢」有其歷史因緣，卻對人類的精神提升毫無裨益，而且一旦感染，非常容易一路頹廢下去；究其因，「頹廢」思想緣自「虛無主義」，而「虛無思想」有一種天然的悲劇氣質，看似靜謐，卻感染力強大，非常容易從思想根結處起了破壞作用，對人生起了悲觀態度，尤其行筆為文的作家更容易掉入陷阱——這是張愛玲成為臺灣文壇（甚至現今的大陸文壇）精神領袖式人物的根本原因。

流風所及，「紅學」與「張學」被中國文學界人士推崇乃至大力引介，在西方文明世界也感染了開來，並且導致嚴重的誤解，好像「中國文化」原本萎靡，而且不甚了了；但令人不解的是，早從「浪漫主義」的「頹廢」開始，西方文化的「頹廢」氛圍就自成一個領域，可說從王爾德（Oscar Wilde）的唯美主義，到肉感派（the School of Flesh）的縱慾濫情，其恃才傲物與自我實現早已將人類推往「享樂主義」（carpe diem）的巔峰，又何勞「紅學」與「張學」在裏面攪和？

「東、西文學」的交流，乃至精神文明的提升，如果在這個「頹廢」的驅動下發展，前途肯定黯淡；幸運的是，在這麼一片頹廢景象裏，尚有一個「沒有色彩對比，也沒有明暗採光，只有網罩著萬物的罟網任由每根細線牽動各自的時空與次元」，令整個世界文壇乃至整個「文史哲」的思想領域遂成一個可能的行動園地，更令寬廣與超脫的思想能有一線生機——縱使只是一個細窄的狹縫，這個生機都有可能將「頹廢的文學」轉化為「哲理性的文學」，然後「創造性思想」才有可能茁壯。

這個「文學已死」的景況無疑地賦予了「創造性思想」一個開創哲理的契機，是謂「置之死地而後生」。的確是這樣的，「中國文化」在宋朝成其大者後，「元、明、清、民、共」以降，幾百年之間猶若一片洪水，將中國博大精深的哲學思想沖刷得一片荒蕪，苟有絲微的突破，迅即埋葬在洪流裏，可說沒有一個「天縱之聖」的高度智慧足以承接隋唐所開展出來的「儒釋道」精神修養。

當然我這個說法或許過於武斷，不過倘若我們把近代「中國文化」發展擺在歷史的波浪型進程（一代哲人方東美先生對中國文化的觀察）來看，現今的低俗文化景況可說與春秋時代所承接的周朝高度發展的文化整個崩潰的景況一模一樣；只不過，春秋時代出現了一位孔子，採取「有教無類」的

方法，將知識階級的最下層「士」從逐漸分崩瓦解的貴族封建社會裏將文化承接了起來，並使「士」成為「士農工商」的社會所能倚重的精神象徵，奠定了中國文化數千年的基石（註三）。

這是孔老夫子被尊稱為「至聖先師」的根本意涵，卻也成為毛澤東意欲顛覆的首要對象，當然孔子所培育出來的「士」的思想太活潑了，不止阻礙了他的革命大業，更影響了他成為「紅太陽」的絆腳石，豈能不徹底鏟除？這是中國的「知識分子」被打壓為「臭老九」的由來。

在這麼一個「文化大革命」進程裏，中國的知識分子整個一代都凋零了，甚至在「百年樹人」說法下，荷負文化傳承的好幾代文人都凋零了；然後幾乎在一夕之間，「改革開放」將「階級鬥爭」整個扭轉了過來，不止「農工」階層再度回到社會底層，更因已然全面資本主義化的「社會主義市場經濟」讓充滿理想的共產黨人腐化了，於是「無產階級」有產了，商業人士被大力延攬為「共產主義信徒」以後成為社會的中堅。悲哀的是，已正名為「知識分子」的「臭老九」在左右迴盪的政治詭譎裏永遠都沾不到利益，又讓天安門的毛主席照片嚇得失去了知識分子應有的獨立思考能力，於是縱使正了名，知識分子倘若不是下崗，就是以販賣知識為志業，使得整個社會的人文與道德程度在「一切向錢看」的經濟政策下，低落得駭人聽聞。

這麼一個文化景況裏，忽聞「文化跋涉」的美文大賣，歷數年而不衰，替後來的「文化代表」宣言鋪下了康莊大道。暫且不論這類「文化跋涉」美文除了文字優雅以外，能否荷擔「創造性思想」的重責，但鏟除「中國文化」不遺餘力的共產黨忽然要做中國文化的「代表」，首先就讓我懷疑這個「文化」不可能是中國一脈相傳的周朝文化，更不可能是全世界獨一無二的「儒釋道」文化。

那麼這個「文化代表」所代表的是甚麼文化呢？這不能不說是一個很耐人尋味的問題。殘酷的是，倘若中國人不能代表「中國文化」，那麼「中國文化」到哪裏去了？消滅了嗎？變質了嗎？更妙的是在這個混亂的文化景況裏，歷經大陸「批孔揚秦」的「孔老二」劫後餘生，似乎有復甦的跡象，但春秋過後的戰國先秦兩漢三國兩晉六朝等等足以恢復「中國文化」的古籍卻不幸在「簡化字運動」

裏被攔腰截斬，猶若摩西以神杖劃開了紅海，文化的歷史進程在簡化字的襲捲下被活生生分隔兩邊。縱使現在有一位「天縱之聖」降世，其任務比兩千多年前的「至聖先師」還要艱鉅，因為當今連荷負「創造性思想」的文字都已被簡化了——這就是中國共產黨對「中國文化」的真正貢獻。

那麼「現代的孔子」在哪裏呢？放眼看看所有的共產黨文職官員，有誰能夠擔當這個重任呢？有誰敢正視「文化、文學、文字」的問題呢？有誰能分析「簡化了的文字」對「文化、文學」的破壞呢？以低俗文字建立的文學能有「創造性思想」嗎？一個沒有「創造性思想」的「文學、文字」能夠承接兩千年的「中國文化」嗎？如果能，菲律賓羣島的土著文字早就蔚薈成一個璀璨的文化了；如果不能，那麼這個被簡化字簡化了思想的共產黨所「代表」的「中國文化」究竟是甚麼怪物呢？

這是不是又將產生「馬恩列史毛」效應呢？一脈相傳的「毛澤東思想」其實是「馬克斯思想」的最大悖逆者，但卻又是最忠實的傳承者（起碼「中共史綱」是這麼描述的）；苟能以此推論，這個以共產黨人為「代表」的「中國文化」無疑地將演變為一個迥異於「周朝文化」與「儒釋道思想」的文化——無以名之，我只能將這個怪物稱為「社會主義中國文化」。

這個奇怪的「社會主義中國文化」名詞，是我從「社會主義精神文明」學來的。想來或許真是困難，在左右思想鬥爭激烈的神州大地上，將一切有形與無形的想法都置於「社會主義」的框架下，長期以來逐漸變成共產黨在過渡時期的法寶，更是「改革開放」以後唯一的思維方式，所以繼「社會主義市場經濟」的矛盾之後，再產生「社會主義中國文化」的名詞，大概在「三個代表」的政治思想下也不算太荒謬罷？當然在這個架構下，「創造性思想」的存活是絕不可能的，因此我總結出來兩種很可能的中國文學發展的轉變：

其一、真正的中國文學轉向海外生根，而停留在本土的中國文學反倒變質為一種以中文敘述的西方文學，不論是大陸的「唯物論」或臺灣的「個人主義」，其源頭均來自歐洲的「啟蒙思潮」破了神權以後，知識從貴族手裏移轉到民間所發展出來的「理性主義」意識——其思想驅動，可用「五四

運動」以來的「新文學」予以總結，以有別於從孔子所承接下來的《詩經》所代表的「中國文化」或「古典文學」，或一個介於「玄學」與「經學」之間的「古典文學」。

其二、中國的「古典文學大傳統」消失於「新文學小傳統」肇始於民初的「五四運動」，行之百年，早已使中國本土沒有了中國文學；「禮失求諸野」固然可尋回中國文學的本質，但為期甚長，所以在海外紮根的中國文人必須堅忍卓絕，替人類留下一些堪可繼存永續的文化資產。顯而易見地，這個文化資產不可能是「社會主義中國文化」，所以我提倡直溯唐宋時期的文學方式，起碼回到那個時期的精練、典雅的文字敘述方式，才足以重建中國自古以來就承接的「創造性思想」。

我以為，唯有以這種開天闢地的大氣魄才足以治癒從「五四」白話文運動以來就種下的病毒。中國文人倘若不想當歷史罪人，就應替後代子孫留下一條道路，而不是變本加厲順從政客，將「中國文化」推往萬劫不復之境，否則世界三大古文明碩果僅存的「中國文化」將過不了二十一世紀。

這絕不是危言聳聽，值得所有關心「中國文化」發展的學者們深思；「文化復興」的希望仍舊存在，因為一個追根究柢的探索或斧底抽薪的復古，其所賴以延續的中國文字乃至文學的根柢仍在；當然本土的政治環境不容許我們復古，所以這個希望在臺灣海峽兩岸也就成了絕望。幸運的是，瀰漫全球的「文學已死」氛圍非本土專有，所以在異地令本土文學「置之死地而後生」就有了一線存在的希望，否則僅餘一絲游息的「中國文化」在兩岸的傾軋下將成千古絕響。

但是我必須承認，在西方文學領域裏探索東方的「創造性思想」很詭譎，一方面必須以「浪漫主義」觀點來檢視「精神與外在」的融合契機，另一方面又必須走出「浪漫主義」賴以表述的文字，尤其虛無的文字，否則必令其「創造性思想」再度墮落為頹廢的文學。

這個說法有其最根本的理論基礎：「浪漫主義」接近自然、排斥物質腐蝕與反對技能操控，而其能否成功融合的關鍵，在於「西方文明」如何轉化久已糅和西方文明的「臺灣文化」，並從其中將「中國文化」釐清出來，進而融合於其主流的西方哲思之中。當然在這個融合發生的同時，海峽兩岸

不應袖手旁觀，應盡其可能重溯「浪漫主義」，藉以整合民國以來就一直紛爭不已的政治思想差異，畢竟兩者之所以爭奪得你死我活，只不過承襲了西歐「啟蒙思潮」的兩股餘燼而已。

唐宋思維與「浪漫主義」結合似乎充滿契機，足以締造一個嶄新的「創造性思想」；倘若不能結合，則重溯歷史就達不到自省的目的，反而陷入進退兩難的地步。此時為了成就「精神與外在」的融合，我們就得暫時忘懷「文化與社會」等龐大議題，而回到「本質與存在」的思索困境上，並嘗試從「浪漫主義」的歷史錯誤裏，以「唐宋文學」的思維方式找出一條可供人類發展的途徑。

此言不虛。文學所代表的是一個時代的精神位格，所以當時代墮落，在裏面所產生的文學作品都如「丈六跡身」，都只能是假相、影像，都將在時間的起滅裏被沖刷乾淨，乃至消失無蹤——唯有藉文字顯示思想而走出文字，才能彰顯永恆不滅的精神，才能轉化「丈六跡身」為「常住法身」——這個不存在於當代的文學裏，也不存在於當代的「宗教體系」裏，唯有在浪漫主義裏復古唐宋文學，人類才能找出一條永續發展的生機。

我不知道這將是一條甚麼途徑，但卻肯定這條途徑絕對與「物質主義」分道揚鑣，又不與「後現代主義」或「後後現代主義」認同，充其量也只能說這是一種將「存在主義」深化的思想；要成就這樣一個思維，我們不得不倚賴「浪漫主義」，並從「浪漫主義」出發，粉碎「物質主義」的腐蝕，進而改變「存在主義」的面貌；而「浪漫主義」的代表為「文學」，所以換句話說，要成就這麼一個哲思，我們必須從「文學」著手。

這就是〈畫商的訪客〉以「小說」面貌存在之最深沉的意義，也是〈畫商的訪客〉以文字形式存在的唯一目的，說穿了，以「觀念藝術」來提升「創造性思想」而已矣。

三、「文學」的意義

「文學」非「原創」不能為文學，「思想」無「觀念」不能成體系。那麼我暢言在文學裏探索「創造性思想」豈非矛盾？這裏仍然存在著「本質與存在」的思索困境，但因「文學」純虛構的本質足以賦予思想一種破除思維矛盾的契機，就使得「創造性思想」能夠掙扎出「名身、句身、文身」的束縛，尤其文人倘若能夠從「後設語言」著手，就比較容易臻其「離四句、遣百非」的思想境界，而從「文字的牽絆」解脫出來，一舉突破「複述與重構的囚禁」。

但是甚麼是「文學」呢？眾說紛紜裏，我發覺美國洛杉磯著名副刊主編董桂因女士的說法，最足以歸納一切的論說：「所謂『文學』應是『人文』與『美學』的總稱——『人文』展現作品的主題與作者的人生歷練，『美學』是作品的結構與意境以及寫作的技巧與修辭。」

美哉斯言。但這個說法幾乎可以被引申去涵蓋所有以「文字」來陳述的人文學科，而「美學」的藝術性實際上可用來涵蓋所有的創作；更有甚者，由於「後現代現象」裏文字本質的改變以及美學存在的凸顯，使得「人文」與「美學」做為文學的總稱與「本質與存在」產生混淆——倘若我們隨順著這樣的思維，則不啻助長「後現代現象」的持續衍生，並將一切可供人類排遣的造作在「藝術」的掩飾下變得本末倒置，遑論去尋找另一條思維途逕了。

職是，人類要尋找這麼一條文學道路，必須先從「本質與存在」的囚禁走出來，否則必定重蹈「浪漫主義」的覆轍。這點我以為新近崛起於臺灣文壇的大陸女作家嚴歌苓說得更加直截了當一點：「文學（就）是人學……任何能讓文學家了解人學的環境、事件、生命形態都應被……(用)來旁證、反證『人』這門學問，『人』這個自古至今最大的懸疑」——這是我所能讀到的、對文學最赤裸裸的詮釋——一種剝除了文學的文字外衣、直趨文學的「表別狀態的存在」的說法。

但是「『人』這門學問」是多麼地複雜？一旦「人」接受了「人的存在」以後，「人的本質」首先就起了混淆，遑論要在這麼一個以「人的存在」為基礎的本體裏，衍生出「學問」的概念？難怪「這個自古至今最大的懸疑」弄了二十一個世紀仍舊解不開疑團。

那麼既是如此糾纏不清，我們又如何能倚賴文學來「旁證、反證」呢？再說了，「人」既然是一門學問，則除去文字無法表述，我們又如何剝除文學的文字外衣，而直趨文學「表別狀態的存在」呢？——這是嚴歌苓無法解說的矛盾所在。

誠然，沒有文字，「人文、文化、文明」甚至一切的學問都不可能存在，當然以文字為底蘊的「文學」就更不可能存在。然而「文學」因其創作本質，必須把外界的「規則現象現實道德秩序」等生活因素內心化，然後藉由創作者的組織能力以文字表現出來，或將一個「記錄曲而復直的心結……裝腔作勢」（袁哲生語）起來，其心智的運用與內省的功夫可以說是不折不扣的浪漫主義——甚至按浪漫主義詩人的看法，天下一切文明產物、一切思想體系，無非是詩，或廣義地看，無非是文學。

或許著力的方向與比重有所不同罷，人類舉凡哲學、歷史、創作，無一不是作者以文字來記載其思維歷程，所以作者的胸襟與文字工巧就成為「文字陳述」的作品品質的決定因素。雖然這種自我實現的殷求不見得會如拜倫、雪萊或普希金般頹廢，但反對任何外來約束或規範則是最起碼的要求，才有可能達到「心弦之動，自與天籟合調」（魯迅語）的「靈光經驗」（Epiphany）。

是呀！我們倚賴浪漫主義，正是因為浪漫主義反對一切約束或規範，而著重於內在生命的關注與內在光明的開啟。是呀！浪漫主義也嘗試走出頹廢，但卻因其「浪漫本質」，所以使得一切「文學的存在」不得不在一個「用生命大自然即靈魂的活力自由探索的時期」（劉再復語）中，緬懷徐志摩「不帶走一片雲彩」的瀟灑，或掉入洛夫「漠漠飛來的／那隻白鷺」的感懷。

這真的不能不說是一個活生生的「本質與存在」的囚禁了，因此一如人類質疑「宗教非宗教是宗教」一樣，潛藏「浪漫主義」情懷的文人必須認真思索自我存在的內涵，亦即所有文人都必須認真思考「文學存在的本質意義」或「文學非文學是文學」的真正意涵。

這個質疑的內意也就是說，「文學意義」是否僅為「後現代社會」過份強調發行的文壇或出版界所創造的？抑或僅為過份強調「意象或形象經營」的文學語言所創造？「文學意義」在破除了人為

的藩籬（舉凡結構、意境、技巧與修辭）後，能否自顧自地存在著？是否在現存的「文學意義」建構下，作家的身分與歷練甚至思想與內涵，必須走出「浪漫主義」，才具備其在「浪漫主義」中的相對存在意義？我願在此以這麼一個頗具「後現代存在主義」意識形態的哲思來祭拜自縊身亡的袁哲生，希望能夠替文壇共同造下的「文學意義」來贖罪。

四、「文學」不得不以「文字」存在的尷尬

「文學意義」很沉重，解答不易。首先精擅文字書寫的文人必須從自己經營的文字著手，尋找一個「後設語言」的敘述方式；易言之，任何一位期盼以不受約束或規範的文學擺脫固定自我的文人必須正視文字本身的捆綁，然後文學乃足以成就一個嶄新哲思，所以當文人運用文學形式（諸如詩、散文、小說等）來散布其浪漫情懷時，必須先釐清自我的創作動機，然後才有可能在浪漫主義的建構下走出浪漫主義。我現在就以現代的「文學形式」來檢視「文學不得不以文字存在」的尷尬：

1、「詩」對思維的囚禁

談浪漫主義，首先必須談詩，因為文學表現得最淋漓盡致的形式是詩。這是文人一致公認的。換句話說，文學的極致是詩，或詩是人類以文字方式呈現思想／情緒的一個偉大發明。但由於詩太像詩了（因其跳行與押韻等等形式的存在），所以其存在的方式就有了操控讀者思維的隱憂。

當然這樣的說法不免使得詩人跳腳，但倘若強調「自由詩體」的詩人回頭看看，這一路行來，在「詩的設定」上施展已被概念束縛的文字，如五言律、七言律、十四行等，其自由思維可曾真正地自由過？尤其詩人往往為了一個詩句，必須「煉造煎熬」（詩人簡捷語），又怎能自由翱翔呢？

這也就難怪近年來破除詩作形式設定的「散文詩」大行其道，顛覆文字束縛的「前衛詩」則是以類似廣告圖案的形象另闢蹊徑，而隨想隨寫、隨寫隨發的「網路詩」簡直就是以其率真寫實來嘲諷詩人的沉吟，甚至質疑詩的本質——現代詩以「散文詩」、「前衛詩」與「網路詩」的存在模式徹底地瓦解了詩的精緻，卻正巧提供了一個極佳的「本質與存在」思索困境的範例。

2、「散文」對思維的囚禁

散文或雜文等小品文應可說是僅次於詩的文學表現形式。這種勉強可稱為 Essay 或 Prose 的文類，相較於詩的象徵與隱晦，應是最能清楚表現文人思想的文體。不過這類可稱為中文書寫的獨特產物的小品文（認真來說，拉姆與蕭伯納的隨筆並不是中文式的散文），在散發理想抱負雄心或僅僅是夢的感懷（苟或不勢利不世故）時，卻因執取這一生這一世的人生理則與經驗，反而忘懷了「浪漫主義反對一切約束或規範，而著重於內在生命的關注與內在光明的開啟」，故因其小品文的存在本身造成對生命本質的最大束縛。這是我在閱讀余光中楊牧簡媜余秋雨等散文大家的作品時發出的感歎。

是呀！這些散文大家的文筆真是令人歎為觀止，也說明了一個事實，亦即文人大都喜歡寫散文或雜文，遠如古人的經世之學（如王安石）或道德文章（如范仲淹），近如現代之尖銳（如魯迅）或豁達（如錢鍾書）或批判（如劉賓雁）或詼諧（如王朔），或偏激（如李敖）或恬淡（如梁實秋）或幽默（如林語堂）或啟迪（如王鼎鈞）等，大都離不開強烈的自我本位；雖然這一類文章的形式大都顯得天馬行空、無拘無束，甚至揹負時代使命、人生責任，但是其內質均走不出浪漫主義的自我實現本衷，於是也掉進了「本質與存在」的思索困境。

從這個普遍為讀者喜愛而且愈來愈輕薄短小的散文，來觀察人類的思維困境，真令人不得不為人類的悲哀共掬一把同情之淚。人類的作繭自縛是很莫名其妙的，因為人類發明了文字來陳述思想，

但是到了最後，卻因文字本身的結構而對人類的思想起了操控的力量——這個矛盾現象以散文為最，而且愈短，影響操控讀者的意圖愈彰顯，及至八百字、千字的「方塊」，簡直就是強姦讀者的意識。

3、「小說」對思維的囚禁

從走出「浪漫主義」的主觀性與自我實現的立場來看，則「小說」不異是一個最佳的文學表現形式，但是由於「小說的本質」是虛構的，而一個依託「文字的虛構存在」，除了文字以外，其本身並無詮釋世界的能力，更無統領思想的威權；如果這個文字展現所倚賴的乃張愛玲式的虛無文字，則不陷入「虛無主義」思想者幾稀矣，所以蒼涼孤獨、自怨自艾，乃至自戕自盡，可說是最後的歸宿，否則何至文人自縊事件頻傳？

縱使這類小說家能夠以宗教來平衡思維，但是由於這個虛構本質與「後現代主義」特徵一致，於是使得身陷「後現代現象」的作家們質疑自己對思想詮釋／創造的能力，而不由自主地執迷於文字的現實呈現，進而變本加厲地將「文字美學」發揮得淋漓盡致——這個現象，歸根結柢在於這一批以自我為中心的創作者擺脫不了潛藏在自我裏的文化、歷史與自然等等塑造元素（或曰「無自我」根本無從進行小說創作），卻忘了籠罩自身存在的「後現代現象」正自質疑這種經驗基礎的客觀性與統一性，進而排斥創作者以「文字美學」的真實性來完成自我理想的實踐，尤其帶有政治動機的小說。

職是，坊間甚多小說（後設小說尤然）就像「觀念藝術」一樣，只是藉著小說傳遞一個觀念，所以當其目的達成時，其小說成品的保存與流傳，就成了一個對小說的嘲諷；更有甚者，由於這一類小說僅是以小說形式來質疑「存在」本身應該是怎樣一種「存在」，所以使得這些不得不以文字留存下來的「小說成品」倍受其創作動機的質疑；最無法令人理解的是，這一類小說多半著重在創作過程的思維醞釀、顯現與消逝，卻因創作者深刻瞭解完稿後的形式必須毫無選擇地對所有的讀者普遍展現

而有所猶疑，或在開放心態的束縛下現起藉著辭彙來隱藏或凸顯某些目的的躁鬱，於是就使得其詮釋「觀念」或記載「思維」的企圖產生內部的矛盾陳述，初始創作思維反而因此潰敗。

4、「評論」對思維的囚禁

縱觀之，以上所述為「後現代文學」以文字的呈現來逃離文字的羈絆的矛盾；更加矛盾的是，「後現代文學」的屬類經常是文學評論家在面臨文學的諸般「存在」面貌，而不得不就文學的內容與形式分門別類所產生的結果——一種「存在先於本質」的思維方式。

這個評論思維的囚禁，余光中教授曾在一篇「散文」中說得最為淋漓盡致：「印象主義的批評到了十九世紀末的法朗士，臻於高潮。他說：『在我看來，文學批評正如哲學與歷史，乃專為審慎而好奇的心靈而設的一種小說。追根究柢，一切小說無非是自傳。能神遊傑作名著之間而記其勝始足為文評行家』。」（〈讀者，學者，作者——親近詩的幾種方式〉，中時人間副刊網站，2004/03/17）

這裏的評論奧妙無比。首先這段話是引錄的，然後這段引錄是為了詮釋「親近詩的幾種方式」而造，再然後這個評論的文字形式是以「散文」存在，在在散發一個「存在先於本質」的思維方式，而以「大觀念套小觀念」（macro upon macro）的方法論，直截演繹法朗士的「印象主義」。這個以「觀念」來疊床架屋的「印象」模式，可以說就是所有執筆為文的文人的思維方法。

基於這種思維模式，坊間甚多文評行家，尤其感性較強的文評行家，即強調文學著重於表現與紓發自我的情緒，並堅守人格經驗抱負客觀美學理性等等認知與期許，藉以與後現代主義的質疑劃開界限，卻忘了我們每個人都早已在後現代現象裏，都早已受了後現代氣質的薰陶，對文字的認知乃至對文字的內涵早已有了顛覆的企圖或幻想——掙脫不得這個文字囚禁，基本上就是文人輕生的原因。

五、「文學」必須走出文字的囚禁，才能有「創造性思想」

在西方文明思潮襲捲之下，後現代主義對文字的質疑幾乎影響了全世界所有操控文字的文人。這個誰都躲不掉的影響，隨著一波又一波接受西方文明洗禮的知識分子的大力傳播，當然也對中國的文字發展起了不可磨滅的影響——近代影響首推「五四白話文運動」，然後是「簡化字運動」。

這些運動對中文結構的改變是史無前例的，其潛伏性破壞更是令人焦躁無比，尤其在西方文學與美學的要求下，中文頻頻悖逆文字的本質，不自覺地以西方的敘述方式為其文字改革的標竿，甚且用來解釋「文字的故事」（詳見我為了剖析中文敘述的本質本象所造的〈遺忘與記憶〉）；這些文字的發展潛伏期甚長，有些甚至並沒有改革的意圖，但總是有意或無意地影響了中文的表述方式，最顯而易見的就是翻譯文字的「直譯」、「硬譯」、「死譯」等等「率爾操觚」對中文思維的破壞。

這個觀察，張歷君在一篇〈邁向純粹的語言〉裏，說得發人深省：「嚴復認為漢以前的古人已初步開展了認真的學術探討，但『後人莫能竟其緒』。二千年來，士人們因屈從於利祿，只懂得抱殘守闕，而不懂繼古人之端緒開創新說」（「翻譯研究專輯」，《中外文學》第三十卷第七期）。

果真屬實，承繼孔老夫子的「士」豈不墮落得令人汗顏？其大力詮釋中國文化卻又漂白了中國文化的精深豈不令人扼腕歎息？雖然說該文並沒有將「純粹語言」(pure language)清楚定義出來，也沒有將一條「邁向純粹的語言」的道路指引出來，但逐次使觀念（或名相）在「後設語言」的超越裏提升，以臻語言「表別狀態的存在」，似乎正自詮釋了文本「除了語言以外甚麼也不是」的意思。

雖無結論，但張歷君選擇這麼一個龐大的研究課題頗見膽識——僅此即足以詮釋魯迅「獨特的選譯標準」，又何勞牽強附會地「以魯迅的『硬譯』實踐重釋班雅明的翻譯論」？因不論何種翻譯，意譯直譯硬譯死譯，文字翻譯乃至文字本身即是一種「本質與存在」的矛盾，唯有不斷破除「觀念」才有可能在「觀念」裏迴旋而上，以「後設語言」詮釋「對象語言」。

前已述及，「後設語言」一旦述說，即為「對象語言」，所以必須以更深層次的「後設語言」來突破，於是在「後設語言」不斷被超越的要求下，以任何語言來描述思想，都很難不陷入思想上的「二度錯誤」，到了最後，就只剩下「姿態語言」可以述說。這段詮釋我以《維摩詰經》裏的維摩詰居士示疾，闡明「聖說法」的不得不為，然後以「聖默然」揭示「純粹語言」的不存在。

其理甚明，而且從六朝就已存在；可惜的是，正如嚴復所述，「士人們……只懂得抱殘守闕，而不懂繼古人之端緒開創新說」，及至禪宗興起，中國士大夫終於「束書不觀」，整日清談與默觀，弄得精神一片頹敗景象，然後一脈相傳，到了今天，這批以中文書寫的作家因為缺乏哲學家的指引，早已走火入魔，乃有魯迅之輩以文字遂其「別求新聲於異邦」之奇端異行。殊不知，文學不走出文字的囚禁，豈能有「創造性思想」？沒有「創造性思想」，豈能釐清政治動機，不為政客所用？

這豈非又是一種「馬恩列史毛」的變體呈現？或許這個發展只是說明在文化本體裏一脈相傳，原本就只能悖逆文化本體，而且愈忠實，悖逆傳承的程度愈激烈；其實矯正這一切最容易下手的即是利用中文特有的文字結構，在動詞無時態、名詞無陰陽的渾沌裏著手，充分發揮從老莊以降即發展出來的開闊詞語——這是中國人的自家寶藏，何必在「域外小說」或英美文學裏尋尋覓覓？

此言不虛。單以老子的一句「道可道，非常道」就蘊藏了一路提升精神層面的「否定語法」，正是全世界的語言學家、哲學家卯盡全力也找不到的「後設語言」，卻又何勞在西方的「後設形式」裏探索，更在西方的「詩形式」裏詮釋自己的「詩語言」？

當然「後設語言」是西方語言學家的名詞，中文的「否定語法」是否即是「後設語言」仍有待商榷，但可以肯定的是，中文不知有「後設」也不排拒「後設」，卻早已自顧自地以其「無時態」的結構破除了時空的糾葛，正是「歸來空拈梅花嗅，春在枝頭已十分」；想來古代先哲前賢對人類必須遣詞用字，必須以詞句鋪演來造作時空，充滿了哀傷之情，所以很早就揭示了「即破即立」的道理，即至佛經語言挹注，終於足以在文字本身臻其「離四句、遣百非」的「寥天一」境界。

這是我以為唐宋的語言敘述足以糾正時弊的原因，更是我提倡在「浪漫主義」裏復古唐宋文學的原因。我這個想法與張歷君在〈邁向純粹的語言〉裏所述「嚴復的翻譯……是一個創造性的過程：西方的思想激活了漢語的古老詞彙，而漢語的豐富內含改造了西方的概念」相去不遠；所不同的是，我以為方東美教授所說的「漢代沒有思想家」（同註三）甚有道理，所以看來也不足以承擔這個重責大任，而唐宋思想家輩出，正堪足以矯正漢儒董仲舒「罷黜百家，獨尊儒術」以降的文字陳述方式，將一脈相傳於周朝文化的「原始儒學」再度延續起來。

其因即為「語言」的確足以影響思想。雖然這個操控力量緩慢漸進，但深具潛疑默化的效果，所以隨著唐宋以後的文化低落，中國人的思維乃逐代衰敗下去，及至晚清在西方的船堅砲利下，一敗不可收拾。這個說法是否過於武斷，我無法求證，但舉個例子來說明一下「語言」與「思想」之間的關係。據聞，德文比其它文字較易啟發思維深入思想，所以造就了日耳曼民族一絲不苟的嚴謹習性；雖然這種說法並無褒貶其它語言的意圖，也不是強調別種語言不適思想，但德意志民族自古以來造就了無數的思想家與哲學家——超出任何以其它文字來陳述思想的學者——也是一樁不爭的事實。

倘若這個推論可以被拿來引申的話，那麼我說沒有「時式」的中文結構較易令參禪修道的修行人證悟，也應該不會太離譜罷。這也就難怪從梵文翻譯過來的大乘佛學經典，因為充分利用了中文的特質才得以在「道學與儒學」盛行的中土發揚光大起來，並結合成一個璀燦的「儒釋道」文化。

換個角度來看，《聖經》翻譯因偏重散文敘事，反而忽略中文的特質，所以始終無法真正融入中土文化——或許翻譯《聖經》的學者很高明，因為他洞悉《聖經》旨在散布信仰、感動與見證，而不在哲學探索與自性證悟，所以只宜以散文的特質來呈現——這是我們這羣期盼「中國文化」在西方發揚光大，並像「儒釋道」的水乳交融一般地融入西方主流的人必須認真思考的一個課題。

確實如此。文化交流乃至文字翻譯很詭譎，往往分不清彼此影響的次序，一如「觀念藝術」的交替呈現。譬如當前盛行的英文版《聖經》，其所使用的英文在十五、六世紀原是一個非常鄙俗、不

入流的文字，但藉由《聖經》的翻譯，以希臘哲學、希伯萊宗教思想等的敘述方式改革了英文，及至喬塞（Chaucer）、莎士比亞等大文豪將之改頭換面，一變而為典雅的通俗文字，乃取代法文，風靡世界——十六世紀的英文發展，與唐朝藉梵文佛經翻譯的挹注改革了中文的敘述，殊無二致。

近代的語言發展，我們就不去說它了，但是古代的希臘文因為無法承載人類思想的極致，「終希臘之世，宗教遠不及藝術的發展與哲學的發展所達到的高度」（同註三）；當然宗教繁衍與興滅的歷史進程，因素極其複雜，不宜只歸納為「文字內質」的單一因緣，但是有趣的是，倘若我們觀察從中文衍生出去的東方語系，則不難發現「文字內質」的確足以影響人類的思維，如日文結構因為始終無法達到「後設語言」一路攀登的敘述，是以「從日本立國以來就沒有出過一個獨立自主的思想家，一個真正的哲學家；文學家它有，藝術家它有，但是真正的哲學思想家卻沒有」（同註三）。

方東美教授的這個觀察的確有獨到之處，那麼我循此思維邏輯推論而說，後起之秀的韓文雖在造字上意圖詮釋道家思想，卻在文字結構上顛覆了道家強調的「否定語法」根本意涵，所以留學唐朝「法相唯識宗」的圓測，所發展出來極為傑出的「高麗唯智學」就始終無法興旺起來，反而隨著美國傳教士在韓戰後引進基督教而徹底泯滅了。這個推論大概也還站得住腳罷。

這些文字發展現象都是一些值得當代語言學家研討的課題，但我想「創造性思想」再不濟，也不至於像魯迅以日本文學來詮釋語言的「否定本質」罷，因日文結構原本對語言承載思想的詮釋無能為力。這個肇因於語言結構的限囿所造作出來的思維結果，使得日本人的模仿能力超人一等（其本質為「肯定」敘述），但也因其承載精密思維的語言大受曹洞宗影響，所以發展出來一套詮釋「禪」的思維（其本質為「否定」敘述），反而棄「法相唯識學」於不顧，否則其所衍生出來的哲學思想必然在歷史上大放光采，成就非凡，何至「從日本立國以來就沒有出過一個獨立自主的思想家，一個真正的哲學家」呢？雖然如此，其語言結構與思想方式倒也產生一種均衡作用，是以日本社會比較平和。這當真只能說是一個「文字、思想」交相影響、誤打誤撞的社會現象。

這麼看來，中國社會朝代迭起，文化發展歷來成「波浪型」起伏，是否即肇因於中文文字本身的「否定語法」呢？更因其文字敘述可臻「離四句、遣百非」的「寥天一」境界，所以使得其「社會思想」不得不在極端否定的緊繃狀態下一次反彈？是以「革命」得以造作？思想得以「波浪」呈現？這是我對「文字之故」的推測，以「文字、思想」一起俱起故。

「文字」與「思想」相互影響，的確妙不可言，以此思維邏輯來推衍，倘若日本人能夠以日文來詮釋「法相唯識學」，不知是否真的可以在數代之中產生一個大思想家，進而改變日文的結構呢？這種推論不是胡謅亂道，是有「歷史性」根據的。據聞，西藏文字初始創建時，即由其政教領袖決定緣印度的梵文（Sunscript）結構而造；梵文已泯，追蹤不易，但以「藏傳佛教」所發展出來的精細、微觀、密行等等思想來觀察，應可推知梵文、藏文都極為適合「法相唯識學」的細密拆解，恰似一種「解構」語言，因其語言的「解構」特質使得「解構」思想相得益彰。

如果這個推論言之成理，那麼我說，「藏傳佛教」與中土以「否定內質」的語言結構所詮釋的「大乘佛學」漸行漸遠，而發展出來一種「法相唯識學」的論經辯經方式，迥異於禪宗「說了就錯」的「知慧之學」（sophy），其「歷史性」語言發展所造作出來的兩種極端思想差異大概就可以瞭解了；有趣的是，如果當初藏文評議委員採取老莊語言的「否定」敘述方式而造藏文，很有可能「中國大乘佛學」在西藏將更為發揚光大；相反的，如果以梵文為基石的藏文也興起「禪言禪語」的述說，那麼極有可能像日本一樣，也無法在歷史上產生「一個獨立自主的思想家，一個真正的哲學家」。

「中文」與「藏文」這麼兩種承載思想的語言因其結構不同所產生極為不同的思想發展，應該是非常有趣的語言論題。那麼倘若我再追溯上去，將梵文之興滅與佛教之盛衰、婆羅門教之繁衍等等發展做個比對，是否也可做個推論呢？畢竟印度雖然因為「業力」觀念而有了佛陀的示現，但因梵文也無法承載思想的極致，所以佛學終不敵「四吠陀」與「奧義書」，逐漸式微而東傳至中土，並融合了「道學」的否定語法，而遂足以闡述璀璨的「中國大乘佛學」。這個說法大概也不至太離譜罷。

我對藏文沒有研究，但對使用了一輩子的中文略有所知，故經常質疑，倘若倉頡造字時不是以「二象之爻」立其基，是否能夠有「否定語法」的內質？如果沒有了中文的「否定敘述」，印度佛教東傳之初，能否以《維摩詰經》首先深入士大夫階層？「三論宗」能否在老莊語言的基礎下，一下就將文字敘述提升到極為瑰麗開闊的境地？《肇論》能否如是造，以之破「六家七宗」的思想錯謬呢？甚至達摩祖師東渡之初機，是否即觀察到唯有老莊的「否定敘述」才足以荷負「究竟空義」呢？

我甚至懷疑（當然無法求證），唐僧玄奘西去取經，取回來大量「法相唯識學」經典，並大量翻譯，卻在隨之興起的禪宗以「否定內質」的語言結構所詮釋的「知慧之學」影響下逐漸式微；其因是否即為中國承襲於老莊語言的「否定敘述」內質太過根深蒂固，乃至無法在煩瑣的「法相唯識學」肯定敘述？以此推之，要想將「中國大乘佛學」在西方國度發揚光大，不將英文做個徹底改革，發展出一個以「否定敘述」為內質的哲學語言，又如何竟其功呢？

這麼一觀察不免讓人氣餒了起來，因為以現代通行的英文來演繹精深的佛學思想，不啻以一個「肯定」的語言敘述來詮釋一個「否定哲學」，所以可能只能解釋名相，而到了一個隱微的程度就上不去了，故知這個對詮釋「般若」無能為力的英文必須等到另一位類似喬塞、莎士比亞等大文豪將之改頭換面，才能在語言中令思想盤旋而上，屆時「儒釋道」哲學才能與西方的「二分法」思想融會。

中國人對這樁支撐「後設語法」的英文改革是沒有辦法的，而沒有一個「否定敘述」的英文對突破根深蒂固的「二分法」思想也是束手無策的。以語言的內質來觀察，或許藏文英文互譯可行，以其均為「肯定敘述」故，而中文英文互譯則相當辛苦，以其一否定一肯定，語言不相容故；若以佛學的「般若」思想來觀察，「肯定敘述」對「般若」的「究竟空義」的解說難免捉襟見肘，是以僅能像「藏傳佛教」將「有」的哲學發揮得淋漓盡致，並從其極致處跨越到「空」的界域。

我質疑（當然仍舊無法求證），中文得以一路「否定」，臻其思想之極致，以其「否定語法」深涵佛法的「否定哲學」故，是以「中國大乘佛學」一枝獨秀，話頭禪默照禪在世上更是絕無僅有；

藏文雖以梵文立其基，卻不受「四吠陀」與「奧義書」的影響，以其文字創建之初，即以詮釋佛學的「極致否定」立其宗，故得以在思想隱微處突破婆羅門教的侵蝕，非因其文字之「否定敘述」故。

職是，藏文可觀之，以其「本有」故，以其文字的「形音義」與藏傳佛學以「有的極致」臻其「空的極致」的理念相吻合故，是以西藏有觀字而成就者（如觀「希利」，「自性」義）；然而中文不可觀字，以其字義「本空」故，以其「圖符」一旦加以解構即「空無一物」故，以其語言架構原本「否定敘述」故，是以歷朝有觀「念佛者是誰」而成就者，但無觀「字」而成就者。

歷史蒼茫，難以蠡測，但世上的文字發展既然如此混淆了文字的「本質與存在」，我們又如何能執迷於文字的功能，甚至在文學與美學裏顛覆文字？我們放著中文獨特的「後設語言」不顧，反而隨著較低層次的「對象語言」起舞，從根本上瓦解中文結構，從西方的敘述方法上製造了陰陽、引進了時態，然後在後現代文學形式裏翻騰，任憑譁眾取寵的媒體以外國的文學獎項為國人的精神標竿，並任憑學養有限的漢學家以外國思維方式詮釋中文的「否定語法」，這到底是何種「同緣共業」？

不容諱言，恢復唐宋時代的文字敘述是個捨近求遠的想法，但也無可奈何，因全世界有「後設語法」或「否定敘述」結構者，除了中文絕無僅有；偏偏中文在近代《聖經》語言表述影響下，逐漸失去本具的內質，乃至產生基督徒大力倡導改革中文，甚至推動「台語文字化」；反觀之，中土佛教西傳多年，成績平平，及至「藏傳佛教」拜共產黨掃蕩西藏之賜，數十年間在西方宗教界開疆闢土，拓展迅速，對西方宗教的教義有了極為深潛的反省，這是否即因藏文英文以「肯定敘述」互容呢？

中文的優美只有瞭解中文的人自己知道，尤其那種寓永恆於剎那的感懷與寧靜、以及一路探尋「後設語言」的「離四句、遣百非」的語言結構，更是沒有一種語言可以比擬。當然這個語言特質，隨著後現代語言現象的鋪天蓋地，已經逐漸被掩埋在陳腔爛調（或優美辭藻）裏。

從這個角度來看，「五四白話文運動」或許立意甚佳，但卻在過份強調強國富民的過程中摧殘了中文的特質，白化了中國文化，所以其「歷史性」的功過殊難定論；而旨在消除文盲或顛覆傳統的

「文字簡化運動」則是莫名其妙，只能說是中國一場不折不扣的文化大災難，更因其「簡化字」簡化了中國人的思想，在在令中文敘述墮入那些充滿了煽動性與奴役性的統戰語彙裏而不自知，進而使得「精神探索」與「外在世界」愈行愈遠，遑論成就人類思維的璀燦成果了。

當然以這個「文字本質上的改變」來排斥後現代文學現象的存在，猶若在核爆以後漠視核武的威脅或在基因圖譜研發以後強調個人整體的不得分割一般，最後勢必在文字本身的瓦解裏潰不成軍。這個原因其實再也簡單不過了，因為文字受後現代思潮（或統戰陰謀）的猛烈衝擊以後已不是原來的文字，所以任何想藉著傳統文字內涵來散布或創造思想的創作者已沒有了長持以往的工具，因此如何以一隻扭曲了的利劍或生了銹的利刃來開疆闢域，進而提升人類的思想是文學界的首要任務。

職是，文學應走出文學的領域，向著哲學靠攏，浪漫主義應走出其浪漫本質，對著存在認同，否則「文學已死」將不止是個警語，而是個活生生的現實；易言之，沒有哲學支撐的文學將有如無本之木，經不起「後現代存在主義」思潮的日夜沖刷，終至被掩覆、埋葬於人類的支離破碎裏——這個後現代思想危機，我以為唯有唐宋文學與浪漫主義結合後所提升的「創造性思想」才足以力挽狂瀾。故事藉文學形式存在的意義之二：文學只是假名，不宜解構，只能融會，才足以成就「創造性思想」

我深刻理解，這些分析「文字捆綁」的論述很容易引起文人的批判，尤其文人大都精擅以文字來陳述想法，甚至這些論說將引起外國語言學家的圍勦，因為我大言不慚將中文凸顯為解脫人類思維束縛的唯一語言，所以歸根結柢，我只想說，文人之所以藉著「文學」來擺脫固定的自我，只是因為認同了自由是藝術的靈魂，進而在可能的形式下追求自由的可能；這對人類的發展來說，當然是值得稱頌的，然而不幸的是，創造藝術的藝術家卻多半掙扎不出「自我複述」與「自我重構」的囚禁，更悲哀的是，人類整個環境都在鼓勵「複述與重構的囚禁」，甚至一些原本用來保護或推廣藝術的傳播

媒介還帶頭起了示範作用，於是藝術複製品在美術館大量促銷「合法贋品」的帶領下，已將觀賞藝術品的莊嚴心境徹底湮沒了，同時商業藝術複製行為在美術館的法定代言人的掩護下，已經替人類創造了生活即藝術的偉大幻覺（葉玉靜語）——這個哀悼在〈畫商的訪客〉裏一直濃鬱不化。

這個「生活即藝術的偉大幻覺」在文學裏尤其膨脹得厲害，於是大量感性甚至色情的作品披著文學的外衣將原本清純的文壇攪弄得腥臭不堪，於是大批作家上網寫作，以文學大眾化俗趣化的趨勢將文字弄得粗糙野蠻，將文學作品的藝術性徹底摧毀，甚至將創作者／閱讀者符號化——種種對文字的認識與詮釋已經降低到一個令人驚駭的地步，不僅侮辱了浪漫主義詩人的自由情操與內省砥礪，更使得那些想在浪漫主義的建構下走出頹廢的浪漫主義的文人，個個都看起來都像豬玀一般地愚蠢。

人類怎麼會發展成這麼一個模樣？在這麼一個看似毫無希望的發展道路上，我不識實務地呼籲文人重溯浪漫主義，是不是只是在無可挽回的墮落裏推波助瀾呢？嗚呼！偉大的藝術作品永遠不可能被重複，因為它的產生迸發自人類的心靈，但是矛盾的地方也就在這裏，因為人類的心靈跟所有自然界的東西一樣，都會演變進化。如此一來，在某個時空結合裏，藝術品將會自我衍生然後自我模仿，到最後魚目混珠——這豈不是後現代的「觀念藝術」以藝術來散布觀念，最危險的結果嗎？

是罷？由於「觀念藝術」所散布出來的觀念對「因緣和合」的觀賞者／臨摩者／閱讀者而言，都不可能是單一的意義，於是其差異性與多元性歧義就牢牢地穩固了後現代主義的內涵；然而，由於人類在本質上不可能個體化，於是就使得後現代主義對特殊、局部與差異的尊重徬徨了起來，以至於其所凸顯的「邊緣化與不穩定性」在排斥傳統的「普遍性與穩定性」裏更加不穩定起來。

這個不穩定現象是後現代主義的本質所導致的，可說是人類一種自我顛沛的折磨。這麼看來，人類的思維本質原本就是阻礙人類發展的因子，而人類的理性概念原本就是障礙內心光明的根源，其作繭自縛的努力已經使得「複述與重構的囚禁」更加快速地成為一樁捆綁人類的現實。在這個基調上談「創造性思想」未來的衍生狀態，是不是只能凸顯「複述與重構的囚禁」的掙脫不得呢？

一、「創造性思想」的「非現實」對後現代社會的「現實」無能為力

說來說去，這麼一個以文字呈現的「創造性思想」似乎對人類的發展毫無裨益，反而在「本質與存在」的反複解說裏，令人不得不質疑人類整體發展的前途；幸運的是，人類的「現實」仍舊隱藏「非現實」的可能，就如同「存在」與「非存在」互為因果、一顯皆顯一般，「非現實」與「現實」也因互依互存、互具互融，而分不清彼此的先後順序，否則人類就沒有絲毫前途了。

當然日常生活是非常現實的，所以使得人類的思想現實起來，以至於「非現實」的存在大都如空中樓閣，不僅解決不了人們日常事務的需求，更因其虛託本質，反而凸顯「現實」的急迫感與真實性，更使得「現實」在現實裏自衍自生，乃至變本加厲，令其需求層層疊疊，到最後動機模糊、目的混淆，直弄得「非現實存在」變得荒謬不堪——這種矛盾現象非常無奈，連原本用意在凸顯「非現實存在」的藝術文學宗教也不得不在種種「現實存在」裏功利起來，一如畫廊劇場出版界寺廟的存在。

一切都有跡可尋。人類理智革命的衍生，由啟蒙運動到後現代主義，原本就是「事有必至，理有固然」，所以一路繁衍，到了後現代主義籠罩的今天，政治往往本末倒置地操控與凌駕生存、文化與社會等先決條件。這到底說明了柏拉圖以大先知先覺的智者來引導人類社會發展的理想愈見偏遠，還是貪婪的政客對「理想國」的無情踐踏，才是令人類陷入無可自拔的深淵的原因呢？

沒有答案呀！政治現實已經深入社會的各個層面，有時甚至在「非現實」的藝術、文學與宗教裏更見政治怪獸以一種清高的面貌肆無忌憚地施展其政治身手；此理無它，因政治在人類衍生的現實裏掌控了權力，而權力意志是一種無法遏止的追求欲望，所以在在提醒著我們，尼采曾經一度哀嚎著「權力和占有的存在是世界的本質和存在的基礎」仍舊顛撲不破。是呀！權力腐蝕了人心，人心匯集了政治，而政治保障了權力——這個三角鎖鍊從頭到尾原本只是一樁「複述與重構的囚禁」！

我們唯一的機會是設法截斷這麼一個三角鎖鍊。但這可能嗎？政治現實鋪天蓋地、如影隨形，糾纏得人心迷失在權力鬥爭裏。幸運的是，人類執取現實的駭癡不可能是一個完密的偏執，所以一種「非現實」的理想或思想才有乘隙出現的可能，否則的話，人類就毫無希望了；然而，思想是很殘酷的，因為凡太多人想的就不可能是哲思——這個在「現實」的人生裏已是一個不爭的事實，所以要在「非現實」裏突破「現實」的包圍，進行「非現實」的思索，簡直就是對人性的鞭笞與摧殘。

雖然機會如此渺茫，但是畢竟機會仍未泯滅。以思想醞釀的過程來看，思想的成長與茁壯背後永遠磐坐著精神的苦悶與痛苦，而這些苦悶與痛苦的氛圍之所以能夠凝聚，乃因環繞自己的因緣有了成就思想的種子；換句話說，藉物欲或刺激或自戕來麻痺或逃避苦悶與痛苦，則思想永遠不可能成長——從這個角度來看，沉緬於西方的高度文明發展是不可能孕育出思想家的。

是呀！人類思想的希望在東方文化的深植，因為逐代演變為西方後現代主義哲學基礎的「存在主義」雖然對人類的影響極為廣泛與深遠——它不止早已走出先鋒派知識分子的空談領域，而且悄悄進入流行文化，並影響到政治理念，甚至被改造為法律條文——這套持續破除以往的地理限制與主權國家體制的思想，一如許倬雲教授所說，直截受制於文化與社會的發展條件，但是由於其發展條件以「個體完整性的不容挑釁」為基石，所以當強調「個體獨立與完整性」的男女兩性衝突與強調「法律規範與生活秩序」的西方政治文明結合起來時，情況就變得黏黏答答。

誠然，「存在主義」的「個體完整性」是西方文明的基礎，也是後現代現象的「個體差異性」的依據。以思想形成的現象來看，思想為個人僅有，所以理應保有其「完整性與差異性」；然而思想離開公眾無法表述，於是任何一個必須依憑公眾表述的思想就只能是特定生活世界的一種「表別狀態的存在」。矛盾的地方也在此，思想的孕育必須倚賴公眾的麇集所調合出來的條件，更得藉助公眾的認同否則無法竟功，但個體在解釋或瞭解問題的過程中，必須遠離或漠視公眾的存在才能構建思維，卻不料無意之間，在解析的過程中，也同時割裂了與羣體的核心相應的契機——這就是為甚麼頹廢的

「浪漫主義」詩人如拜倫、雪萊或普希金等之所以只能是浪漫詩人，而無法從「浪漫主義」走出來，成就人類思想的根本原因，乃至導致後現代文人自殘、自虐、自盡、自縊的悲慘結局。

這是文人重溯至「浪漫主義」以後，企圖在「浪漫主義」裏浸淫，然後從「浪漫主義」出走，去成就人類一條嶄新思維途徑的危險與陷阱所在，卻也正是我們必須藉助「唐宋文學的創造性思想」予以矯正的原因所在。何以故？此乃因為真正能夠掌握思想真義的，必是那些能夠認同交融思想背後早已存在的種種思想設定而直探思想核心，或不以思想方式去接觸思想的人物；換言之，思想瞭解得愈少，愈不至被思想拖離了思想的核心——這就是「思想非思想是思想」的真諦。

這麼看來，帶領時代的思想家一方面必須遠離社會才能接近思想中心，一方面又必須配合當代最迫切的問題而直趨思想核心——雖然他可能在知覺、判斷、演繹與歸納的規則裏，反而因遠離社會而盡受同時代的人的攻擊，結果因為他的時代並不瞭解他，於是他也無法客觀考慮他與時代的關係。這雖然是個遺憾，但也無可奈何。我願以此與大陸那羣在「後六四」的政治與商業氛圍裏不得不歸隱的思想家共勉之——您的歸隱造就了一批操控美文的文化家，卻也是中國人最大的福德。試想一輩子不言忘言的老子，若非臨去西關前留下了五千言，則無法成就中國人幾千年來的道家思想；但若老子一輩子多言讒言，則道家思想根本不可能存在，或必定由另一位不言忘言的思想家來成就。

我也願意以此與臺灣一些關心文化發展的文化界教育界人物共勉之。「臺灣文化」尚未定型，根柢薄弱，如果在民主意識澎湃下「去中國化」、「拒漢族化」、「本土化」、「國際化」、「全球化」、「多元化」、「現代化」，並據此尋找「在地傳統特色」與國際間的「介質」與融合，則最後「臺灣文化」一定遠離「中華文化」，而為西方文明所吞噬。

這裏面的「政治現實」已經暴露出來，以至於一切在幕後推動「臺灣文化」的策劃者再也不必遮遮掩掩，而明目張膽起來了；最讓人心疼的是，感歎文化失落的遊離者，無法瞭解「本質與存在」的矛盾，所以在推動「中國文化」與「臺灣文化」的融合過程裏，反而將兩者排拒開來。這個矛盾的

根結處就在「文化建設」的使命感太強烈，又太接近「社會現實」，太與「社會意識」融合，以至於失去了「創造性思想」。

要檢視這個「社會現象」並不難，因為「社會意識」的導引原為「政治行為」，只能在「社會現實」裏發揮；矛盾的是，「社會意識」大凡為多數人所建構的共識，所以不可能是一種「思想」，只能是一種「社會觀察」，而正因「社會觀察」太膚淺，所以評論語言才得以偏激，「社會反應」才得以快速。試想一個有深度的「思想」，甚至「創造性思想」，能夠引起社會過度過快的反應嗎？

這個答案其實很明顯。一切過激過泛的文字在一個有內涵的文化裏是不可能存在的，充其量僅能詮釋文明社會到處可見的「加法哲學」；反過來說，野火燒山或紫藤廬飄香的躁鬱文字之所以能夠存在，正因其病態文化的孕育才得以蓬勃，卻無法是「文化建設」的內涵，更不可能在文化的「遞減效應」裏移植或衍生。如此一看，可知臺灣社會真是病了，而且病入膏肓，連治病的醫生都病了。

此言不虛。知名作家黃凡潛修復出以後，發現「別業」扭不過「共業」而欲振乏力，不禁發出感慨：「這個國家得了躁鬱症，下一步便是瘋狂。」（鄭栗兒〈文學，共同的躁鬱〉，《聯合文學》第二二五期）這個躁鬱症的病根就是「政治現實」，所以連原本用意在提升文化的評論也不得不在「政治現實」裏功利起來，只不過其「政治議題」是文化，與文化本身其實沒有很大的關係。

執筆為文的文化人真的必須謹言慎行，切忌在已被混淆的「文化、文學、文字」裏與「文明」攪和在一起，否則很難釐清自己的政治動機，最後為政治所吞噬。魯迅已為前車之鑑，我們能不謹慎嗎？安全一點的作法應該讓這「躁鬱症」平息下去，猶若甘霖澆息野火，而不是煽風點火。黃凡已然明示了，「在這之後，文學書寫的趨勢會是……新復古與虛擬實境」；細細想來，這與我所說的一種「唐宋文學」與「浪漫主義」的結合相去不遠，可說有異曲同工之妙。

當然這種說法離開「社會現實」太遠，猶若要求一個藥石罔治的病人以溫火慢燉的中藥來調癒身心，當然拯救不了其病入膏肓的病體；但是進退兩難的是，急病亂投醫是會醫死人的。那麼怎麼辦

呢？文化太廣邈，我們來看看文學的現況就一目瞭然了。臺灣文學市場「一窩蜂的書寫形式，一窩蜂的出版潮流」令有理想的書寫者羞與為伍，不止恥於向舊識們告知書寫的習性，並恥於成為出版事業「低成本又適於模仿」的一個標記。

職是，出版人建構的文學市場必毀於出版人之手，書寫者編織的文學幻景必毀於書寫者之筆，已不是警語，而是活生生的現實，因為任何快速砲製生產原本就是慢工細活的文學的殺手。我以為，這是袁哲生以自縊方式對他所處的「文學環境」所發出的哀嚎。

那麼，「文化」能夠快速砲製生產嗎？此理甚明。一切都必須沉澱下來，不止政治必須降溫，連「文化、文學、文字」都必須慢下步調；臺灣的政治解嚴與大陸的「文化熱」所有原初激情的優勢已然耗盡，再往這個基礎上以文字煽風點火，就是災難的起始，更是毀滅的種子，不可不引以為惕。

瞭解這個以後，我們或可明瞭，任何過多過早的呈現都是對思想的嘲諷，任何精美細膩的包裝都是對人心的迫害——這個排除一切人為的附加物而令思想赤裸裸地現起，才是思想本質「表別狀態的存在」意義；易言之，思想不應與行為或政治混淆，福德更應以智慧來觀照——這個解說可以幫助我們瞭解，為何一位在人煙罕見的荒山野嶺、心無旁騖地繞著一堆石頭唸六字大明咒的村婦，可能比一位在鮮花裝飾的講台上對著一羣記者解釋億元宗教捐獻動機的企業家更加高貴。

我好像又說遠了。現在就讓我將這個「現實裏的非現實可能」總結一下。「浪漫主義」的浪漫本質與頹廢現象可以破除得了，但必須掙扎出長期以來掙扎不出的「複述與重構的囚禁」，以免那些荷負著「浪漫主義」情操的作品隨著大量庸俗、感性、廉價小說的流通而逐漸萎縮、乃至破滅。

這個瞭解，緣起於我發覺「文學」擺脫不了其在本質上必須倚附「文字美學」的事實，所以其「文字的存在」本身非常尷尬；不過瞭解歸瞭解，要掙脫「本質與存在」卻很困難，所以我以〈畫商的訪客〉做個註解。應該注意的是〈畫商的訪客〉雖然努力掙脫這一堆庸俗複製小說的包圍，但成績仍然有限。這個原因我想是因為任何一個「藝術的醞釀」都走不出社會整體的「生命的呈現」，於是

在「同緣共業」的驅動下，我們都有解脫不了的束縛。這與努力與否沒有絕對的關連，所以文人不應因之而自戕自盡。

真的！一切都是因緣作祟，連這篇「後記」也是因緣下的產物。其原因說來可笑，但我在撰寫這篇〈複述與重構的囚禁〉的漫長時日裏，幾次三番被親友們質問，「佛經乃後人編製，無人可證明佛陀曾說過這些經，更何況佛陀否認曾經說過一個字；更有甚者，由於法典的存在不可避免地因其對所有眾生的普遍存在，而悖逆了佛陀對機說法的本質意義」——這個對「本質與存在」的質詢，正是我在這篇「後記」裏挖根掘柢地探討「本質與存在」思索困境的原因所在。

不論這些提出質詢的親友是如何受辦公室或學校裏的其他宗教人士的影響，或只是為了在毫無意義的家庭聚會裏挑起一些話題，或甚至只是「以子之矛，攻子之盾」，當個「外道」的傳聲筒，我衷心希望這篇「後記」可以用來破除一些人的誤解，因為「佛陀未曾說過一個字」與日後佛經被弟子記誦、審定與編撰的結集之間並無任何矛盾之處——這只是一種「因緣和合」的展現；同時，更由於其「緣起性空」的本質，使得佛經的存在自然地與本質融合，而間接地詮釋了從未曾有過文字記錄的佛陀教誨，在教典的結集過程裏得以貫穿起始與終結，又得以綿延流長至「龍華三會」的主因。

這是一個既複雜又簡單的思維，就如同「剎那即永恆」的理解一般——瞭解了「觀念藝術」在「本質與存在」的意義以後，必定對其互依互緣的特質有所領會。職是，在教典被記誦、審定與編撰的過程裏，不僅生活與哲思被融合在一起，「本質與存在」的對立思維也被交融在一起，甚至所有的文學形式、歷史鑒定、哲學思索均被融於一爐，而其文字的存在則蘊藏著一種帶動思維本質的力量。

在這麼一個怎麼解說都無法圓滿的情況之下，我們只能將法典的存在與「因緣和合」的「緣起性空」本質結合起來——就有如觀念藝術的「存在」，毫無選擇性地對有緣人普遍展現，其本身即為「因緣和合」的顯現，甚至我被質詢，乃至攪盡腦汁而成就了這篇「後記」都只是一種「因緣和合」的展現。當然這些質疑也說明了〈畫商的訪客〉並沒有達到預期的書寫效果，是其敗筆。

易言之，建構「因緣和合」的觀念是突破「本質與存在」思索困境的唯一途徑，「緣起性空」的內涵更是人類突破生命、藝術、文學等等「複述與重構的囚禁」的唯一對策；有趣的是，如果人類每一個生命個體也可以當做一種藝術成品而存在的話，那麼人類藉著生命的形成、展現與破滅來詮釋一個價值或展現一個意義，則在本質上就直截對個體生命的「存在」提出挑釁；反過來說，如果個體生命不能以一種藝術成品存在，那麼人類的個性凸張、自我彰顯就對其生命的「形式」有所嘲諷了。

倘若自我頑執的人在這個「本質上不可能個體化」的形式上持續加強其個體特性的凸顯，那就有些愚昧與本末倒置了——這是我以自我「存在」的矛盾來詮釋人類「無我」本質的嘗試，更是我對諸多文人如黃國峻、袁哲生等才子，以自縊方式結束生命的哀傷。

這一波又一波的躁鬱令文人輕生，真令我很擔憂。其輕生者，乃因「我執」太強卻掙不脫其以文學建構的「複述與重構的囚禁」故；試想倘若「無我」，如何能執著「生命的形式存在」呢？沒有了「生命的形式存在」，如何能自縊以達其「生命的結束」目的呢？生命本自複述與重構，一個必須以「生命的結束」來掙脫「意識的囚禁」，因其「有我」故，因其不能以虛託的「文學意識」來支撐「有我」故，更因其不知中文文字的內質本空故。「虛無思想」與「般若智慧」的分野即在此。

二、「創造性思想」不得不以「文字」存在，仍舊是一個「本質與存在」的矛盾

我有如水銀瀉地說了這麼多，實因痛心生命的早逝，痛心文人耽溺文字卻不知文字本空，痛心「緣起性空」的佛法對這些輕生的文人竟使不上力。

其來有自罷，普賢菩薩所倡導的「創造性思想」自古以來一向被中土佛教界人士所忽略，所以講經說法了數千年，都走不出一個科判的形式，縱使思維有所貫通，仍舊只能分析一套既成的思想，模仿別人的文字詮釋；在這麼一個漫長的「詮釋」歷史裏，令人駭然的是，中文從造字以來就存在的

「否定敘述」本質竟得不到應有的詮釋，反而在反覆「論理」裏愈「肯定論說」，愈對文人的「虛無意識」無能為力，以至佛教思想與「文化現實」脫了節。

這個無力感，使得佛教思想對神州大地「無神論」瀰漫的「文化代表」無能為力。可歎的是，佛法一脈相傳，早已是「中國文化」的一部份，而佛教時而衰敗時而興旺，但佛法的瞭解卻一路衰頹下去，從中國大乘佛學前奏的「六家七宗」到三論宗到佛性論到唐朝佛經大量翻譯、到大乘佛學全面興起、到天臺宗到華嚴宗到法相唯識宗到禪宗到淨土宗（同註三），其「創造性」只發揮在詮釋佛經形形色色的科判形式裏，及至「不立文字」的禪宗異軍突起，在一片佛言佛語裏「當頭棒喝」，終於導致佛弟子「束書不觀」，而「創造性」乃在談禪逗機裏虛無飄邈起來，「虛無意識」乃愈發斥虛。

中國大乘佛學的這個發展對思想極為深邃的佛法而言，不能不說是「事有必至，理有固然」，卻極為遺憾，因「束書不觀」可說是佛弟子害怕鑽研浩瀚經書或畏懼佛法窮其思維究竟的一種反彈，所以與其說「談禪逗機」的佛弟子深刻瞭解佛法，毋寧說參學者因無法突破思維瓶頸或害怕深入思維本體而投機取巧。這是我觀察為何名相繁複的法相唯識學無法如「說了就錯」的禪學一般興旺所下的結論，也是我觀察為何「無神論」能夠在深厚的「中國文化」裏趁虛而入的原因。

這個詮釋「有空」的交互演變說來甚為無奈，畢竟本體一經依附即不再是是本體，唯有愈疏離才能愈接近本體，尤其思維一旦深入思想本體，連「寥天一」的境界都得要突破，所以很難不讓思維「虛無飄邈起來」；或許正是這個原因，所以也就難怪佛教傳到了功利主義盛行的今天，佛學的探討始終無法深入，佛經語言反倒以藝術形式包裝，或美文或戲劇或當下或自然或自在，推波助瀾地造就了後現代一片精神墮落的景象。

這真是要不得，佛弟子應引以為戒。方東美教授嘗言：「《華嚴・入法界品》最後的一大章，可以說是世界上最好的哲學概論。」（同註三）如果屬實，善財童子歷經了五十二種思想洗禮以後，仍舊不能成就，而必須師事普賢菩薩，才能夠將其所學的智慧培養為「行動的創造能力」，就說明了

這個參學順序不是偶然，必有深意，一方面標示「行動的創造能力」必須以「般若」觀照，另一方面又闡述「般若」必須藉助「行動的創造能力」才得以表現出來。

當然禪宗的「當頭棒喝」可說是「行動的創造能力」的極致，其悟者的「般若」也不容質疑；但可惜的是，禪宗大行其道以後，連「行動的創造能力」也在話頭禪默照禪裏失其「創造性」，反倒使得「哲思」的探索有點愚蠢；直至「五四」西方思潮肆虐，中國哲學思想界一陣措手不及，再加上船堅砲利見證了「啟蒙思潮」的威力，於是風起雲湧地往西方破碎的哲學思想裏探尋思想的究竟，卻弄得人人一副卡繆「異鄉人」的徬徨無著神態，不然就是羅丹愁眉深鎖的痛苦思索面貌，完全失去了禪師大徹大悟後的飄逸與悠遊——一種不受思維困惑的精神解脫狀態。

困難的是，這種精神解脫狀態與常人無異，無從彰顯，甚至一表現即偏差，恰似以其「存在的本身」詮釋「本質先於存在」的真諦，正是一場「觀念藝術」的展演；矛盾的是，這麼一個解脫過程無法訴諸文字，以至於「禪門語錄」疑團重重，玄機四伏，卻無法是哲思，所以也就阻斷了所有哲思探尋的可能性，遑論「創造性思想」的開啟了。

這個困境給予了西方哲思入侵中國的機會，卻也是中國哲思突破瓶頸的一個契機，恰如佛法在六朝時期挹注「儒道」一般，在中國文化瀕臨絕亡的時刻，結合成璀璨的「儒釋道」文化；但可惜的是，西去歐美取經的哲學人士雖然多如過江之鯽，但全數一面倒，以傳播西方哲思為尚，完全漠視從六朝就已存在的「儒釋道」哲學早已將人類所有思維矛盾予以融會的事實。

這真是很遺憾。只不過因為一個修證方法的暫時阻擾就將一個完滿「儒釋道」哲學全然否定，豈非捨本逐末？中國從民初以降的哲思發展非常令人惋惜，歐美思潮原本對逐漸衰頹的「中國文化」有挹注強心針之效，不料「文明」過於跋扈，不知中國承襲印度佛學所發展出來的大乘佛學真是人類共同的文化瑰寶，尤其對治後現代文化的疏離，對治文人的「虛無意識」，更有其不可思議的功效。中國人放著這條康莊大道不行，卻走進了西方的迂迴小徑，實肇始於禪宗的「束書不觀」。

這對從「唐宋」期間萌芽以後就逐代失去「創造性」的禪宗而言，未免不是一個嘲諷，因為以「不立文字」為標竿的禪宗，必須以其「行動的創造能力」走出思索的瓶頸，但卻在一再強調「不立文字」裏失去了「創造性思想」，反而不解「不立文字」者，「過文字故」。

「創造性思想」的難處即在此。或謂「不立文字」連思想俱無，又何必在乎「思想創造性」或「思想的否定」呢？要談「思想的活潑」，豈有超越「不立文字」的範疇呢？殊不知，大般若有云：「如是諸法皆不可思議，過思議故」，故知「不可思議」，非「不思議」，乃「過思議故」。

以此推之，「不立文字」，乃「過文字故」，故知所謂「不立文字」並非「不運用文字」，只不過不偏執「名身、句身、文身」，始能深行「文字般若」。何以故？「名身、句身、文身」是說法論理之必要步驟，必須善用文字，體認文字的弔詭，方能引導「不立文字」的思慮，故知凡在「文字敘述」中不為文字所縛，方能以本具的「否定敘述」內質來突破「觀念」建構過程的「肯定思維」，才能在思維裏盤旋而上，掙扎出「複述與重構的囚禁」；我以為，中國大乘佛學前奏的「六家七宗」即已以中文的「否定敘述」奠其基，否則「三論宗」無以為立。

既是如此，一個麻煩的問題接踵而至，何以見得中文本具文字的「否定敘述」內質？以「過」字釋之，最為恰當，因「過」乃「乍行乍止，口戾不正」，其「不正」者乃因「口戾」；「戾」者，「曲也，從犬出戶下」（註四，第六九頁）必曲行，曲行必不直，故知「口戾」者，「口不直」也。

這麼一解構，中文的「否定」本質就凸顯了出來，因「口」乃「不正不直」，故可「過」之，否則無從超越，無能過之，更不可能「離四句、遣百非」；「思議」亦同，以其「不正不直」，故可過之；「語言」與「思議」內質既成，設定乃成，「過」字乃得以造之，以「否定敘述」立其意。

何以故？以「過」的造字原理再解構之。「過」者，從辵從咼，辵「從彳從止，乍行乍止也」（同註四，第七六頁）；咼者「口戾不正也，從口，丹聲，禸，不正也，從立，禸聲，二字（咼禸）通用，俗作歪」（同註四，第一七二頁）；更有甚者，丹者「俗作剮，從骨省，別從之」（同註四，

第一二一頁），𡚬(無立之偏旁)者，「釜也，𡚬從之，俗作鍋」（同註四，第一七三頁），而鬲者，「象釜上氣」（同註四，第二二頁），干者「同跨，步也，從反夂，夅𡚬從之」（同註四，第一二三頁），故知「過」原本即闡明「釜沸氣出，急步跨前，歪鍋蓋以令氣出」，其「跨步」者，因「釜上氣」已具形，急急搶救，故也。

中文的「圖符」解構至此，興味盎然，蓋因「𡚬」本具一幅「跨步就鬲」的態貌，其「跨步」乃干狀，卻「從反夂」，就更具哲理了；其由無它，夂者，「從後至也」（同註四，第四〇頁），卻「行遲曳夂夂，象人兩脛有所纚（屣）也」，故干雖亦「從後至」，但反之，以示「跨步」也。

這麼一反，爻象大變，以其行動雖同，但勢速卻異，以詮釋「變異之快慢有其客觀性」，乃至引起「狀態變異」；其「變異」者，「自類可辨，變異有跡」，是故「流轉中，因因果果，體性不相雜亂，而可分辨」；「狀態」雖變，「位置」仍同，是以在同樣的「空間」裏演變了「時間」流動的不同，事象「流轉發展中（乃）有一種客觀秩序」，於是事物「流變的基層形式」乃依「時空」而成（取材自「唯識學導論講義」，楊崑生，大方廣學會，3/15/1997）。

奧妙的是，時間與空間一顯皆顯，互倚互成，故「位置變異」乃緊隨著「狀態變異」而現起，「因果流變」乃得以產生流變過程，故知其「流變過程」非因它力，乃「狀態」自變，「相對位置」乃變，「流變過程」乃生，其因緣的自衍自生乃龍樹菩薩說「因緣所生法，我說即是空」之因。

這個「因緣所生法」即是「因果流變」之法，以其在時空的基層流變中「生、住、異、滅」，故得以就流變之「特相」擇定、辨識，乃至當特相消失時，得以尋其「存在」的跡象、感傷「存在」的殞滅；掌握這個「有為法的自類相續相」其中的「因果流變」差異，則形成人類的「觀念」，有了「觀念」，則訴諸「語言」，是以「名身句身文身」乃成，說法論理之根據乃立。

「名身句身文身」的演練行之經年已起變化，故有「姿態語言」、「行為語言」等等「藝術」形式（甚至裝死、自縊俱為「行為語言」）直截契入人類「觀念」的初始創建，乃有後現代的「觀念

藝術」，故知禪宗以「不立文字」總結「名身句身文身」成立之基礎在「觀念」裏一併棄絕；其超越設想概念的「流變過程」，大凡以建構「觀念」疑團的密不透風為基，以「當頭棒喝」的乍起為緣。

「當頭棒喝」的因緣難求，但是「觀念疑團」的籠罩可建，是為臨濟宗一脈相傳的由來；禪師慈悲，在行經參禪過程中建構「觀念疑團」，學子則在輕行緩移，乍行乍止中尋求一破「口戾不正」之機緣。其能否棄絕「觀念」，「過」而已矣，是為「過思議故」；而禪師構建「開悟」機緣，恰似「釜沸氣出」之凝聚，與「過」之「急步跨前，歪鍋蓋以令氣出」，並沒有絕對的關聯。

職是，「跨步就高」的乍狀不可求，但「行遲曳夂夂」的夂貌卻可建，故禪師竭盡所能，棒打喝罵，有如「禪七」之行板落處，令行者「兩脛有所纚（屣）」，令「行遲曳」之步履如潮水拍岸，「從後至也」；其「棒喝」所訴諸聲音者，不外建構「異詞」也，是為「各」字的本質本義本象。

「各」從口夂，「彼有行而此以口止之，不相聽也」（同註四，第五六頁）；夂者行也，並因其「不相聽」，知「異詞」得以在「不相聽之行」建構也。苟若「相聽」必無「異詞」故。這個理論根據是禪師之當頭棒喝得以使「異詞」破「概念法的建構基礎」，於是不止與世親菩薩的「心不相應行法」互為印證，更以「異詞」頓起令行者之「心」落其「夂」處，「釜沸氣出」之態勢乃凝聚，乍狀乃得以生起。其「開悟」機緣乃「夂」創造了一個「過」夂行的「遲曳」為乍的「跨步」設定。

中文造字之妙即在此，一個連一個，直奔「究竟空義」，是以「夂」生「異」，異詞各異，其「過」處「自類可辨，變異有跡」，故乍得以破夂的爻象；既然乍破了夂的爻象，「急步跨前」流變現起，「釜沸氣出」狀態反隱，於是「舛」字乃造，以還原夂乍的「二象之爻」，以示夂乍互反，非因其「流變過程」故，乃因其「狀態變異」所引起的「因果流變」，是以舛者「對臥也，從二各相背也」（同註四，第一一八頁），其字形原本即具「違背」之意，故有舛忤、舛逆、舛馳等詞的造作。

更有甚者，夂乍上下層疊成「夆」，層疊後加「口」成「韋」，二者均從夂乍，「夂乍相承，不敢併也，夆，下也」（同註四，第一一四頁），有「違下」之意——如此一分析，故知中文象形字

一旦具形，其文字的「本質本義本象」必違之，故可「過」之，並因其「過」，中文的「否定敘述」乃可「離四句、遣百非」——深深契入「十二緣起」的「流轉門」，「名色」先立，「六入」乃緣。

「象形」以其「違形、形逆」為其本質則為「還滅門」，原本即為中文造字所稟持的「二象之爻」，故知中文造字之所以本具否定其字的本義，以其「具形」故。這段「釜上氣」之具形使得乍以「跨步」破了爻的「行遲曳」爻象，與「鳥具鳥形即非飛」或「鳥破鳥形即成飛」有異曲同工之妙，而「非飛」更因此成就了同音之妙，推衍起來更是氣象萬千、爻象多變（詳見〈遺忘與記憶〉）。

我這段在文字的造字原理裏解釋中文造字之始即以文字「否定」文字，緣起於楊崑生老師演繹世親菩薩的《百法明門》，更因「心不相應行法」的「名身句身文身」雖然設定了「依言說分位差別假立」，但卻也建構了「心、心所、色」所緣起的「三位差別」得以由「有為法」轉入「無為法」的基石，故知文字的造作演練早已與「勢速」、「時空」、「和合」等等「因果分位」互含互攝。

這些「言說、因果」等「分位差別假立」的確互含互攝，連我產生中文造字的「否定內質」、乃至替中文敘述另闢蹊徑的想法，仍舊肇始於「因緣法」的作祟，因文字這麼一解構起來，與「觀念藝術」的展現無異；而這個「觀念」之所以觸動緣起於〈畫商的訪客〉所展現的「觀念藝術」，正巧與楊老師演繹《維摩詰經》的時間重疊，卻也因其緊隨著《百法明門》的講演，所以令不耐名相繁複的學子鬆了一口氣，並大歎《維摩詰經》之易解易懂。

我聽之，腦子一熱，立即出言糾正，並質疑這種說法乃肇始於禪宗的「束書不觀」；當然我的沉不住氣使得一個原為聯絡感情的聚會變得極為尷尬，然後令我當晚在觀賞「觀念藝術」的播放時，產生了如何以世親菩薩的「心不相應行法」來註解《維摩詰經》的「聖說法」與「聖默然」的想法。

困難的是，《維摩詰經》在中國甚早就被引介了進來，可說在大乘佛學前奏的「六家七宗」時即已萌芽，到三論宗、佛性論確立之前，幾個翻譯版本早已在「儒道」中流傳了開來，於是我在日後的思索裏，就質疑為何一個詮釋「本質先於存在」的《維摩詰經》能夠被文字所乘載？一個「文字」

的存在，能夠在「存在」了以後，詮釋「本質先於存在」嗎？這個課題本身，豈非即是一個「本質與存在」的探索？這麼一路思索就逐漸走入中文的造字原理，然後就對甲骨文注意了起來。

不料甲骨文的研究立論紛歧、莫衷一是，縱使有些跡象可以提升國人思想，也因「後人莫能竟其緒」，於是中文以「否定敘述」造就了文字內質的探索乃殞，以至於禪宗以「姿態語言」破「語言敘述」，但一路破到底卻成了「不立文字」，一陣罵佛劈佛卻從來不想想「佛」原本「弗人」，更因弗者「撟也，從丿從𠂤從韋省」（同註四，第九七頁），而「韋省」去口就夂午，丿形「左引右戾」𠂤形「右引左戾」（同註四，第四四頁），故知弗者「揉曲使直」也，以人「不正不直」乃可過之，並「去口過偉」乃可成佛。這個分析似可提供一個管道來矯正當代禪學高來高去的弊病，以文學倡導「創造性思想」重新將哲學深植起來。

當然這個原因乃「哲學」思想有餘，但創造性不足，尤其一旦自成體系，在「觀念」作祟下，只能詮釋哲學，創造性反而泯滅；「文學」創造性有餘，但思想不足，尤其一旦天馬行空起來，往往失去控制，令「可讀性」的造作偏離思想；唯有當「文學」與「哲學思想」結合起來，「文學行動的創造能力」才能有思想根柱支撐，而「哲學」也不至因自陷「觀念」的囚禁，而失去「創造性」。

順著「創造性思想」走下去，最後一定再度與恢宏的唐宋文學結合起來，因「創造性思想」在中國歷史上只出現在唐宋時代，是以唐詩、宋詞氣象萬千，格局開闊；及至蒙古入侵，文人地位一再下降，乃與走賣藝人結合而創元曲，精神氣質一落千丈，承載意識的語言乃以逗趣卑下為尚；曲調既成，話本乃興，俚俗口語甚囂塵上，於是明朝開始了篇幅龐大的長篇說部，是為現代小說的濫觴。

不幸的是，「自元代《全相三國志平話》使用的已是『文不甚深，言不甚俗』的介乎文白之間的文體」（柯慶明教授，《中國文學的美感》），於是水滸、紅樓、鏡花、西遊、儒林乃一路狂瀉，在敘述歷史動力裏盡喪哲思；傳至今日，青春飛揚，文學乃變本加厲，不止以取悅為尚，更因出版的考量、俗眾化的要求，文學遂只能與飲食、茶藝、影劇互為印證為生活、藝術與文化，於是精神層面

愈發墮落，而緣自「元曲」的曲調在西方文明的推波助瀾下乃愈發斥虐，逐漸演變為當代的「歌手」橫行，戲子造亂。

當一切「文化、文學、文字」都通俗化、偶像化、文明化以後，政治不僅如魚得水，更在朋黨當道、民主顛覆的倡導下，政治頤指氣使，使得「文化與文學」泛濫成災，否則在一個「社會思想」沉潛的政治生態裏，政治哪能呼風喚雨？及至政治摧毀了社會思想，一切當然只能以「政治文明」為統領，然後一切政治活動迫不及待與「文化」扯上關係，於是種種文化之旅、文化代表、文化美學、文化外交、文化擂臺、文化產業等逐漸出爐，俱俱以「加法哲學」的引用對原本深具「遞減效應」的「文化」日夜摧殘；不料「加法哲學」只有在經濟理論裏講得通，但對「創造性思想」卻是個迫害，於是「文化的建設」不僅哲思闕無，潰散的語言更是不知所云，以至於「社會思想」更加敗壞。

這個文字發展乃至對「社會思想」的摧殘仍然可說是「事有必至，理有固然」，蓋因「古典」在為時甚久、長篇累牘之「現代／古典之爭」裏棄甲投降，於是標榜「現代」的社會清除障礙以後，全面傾向「橫的移植」；而「橫的移植」莫過於「網際網路」之大者，於是在「網際網路」肆虐下，語言的素質如江河日下，分崩瓦解。

其實「現代／古典」乃無謂之爭，蓋因「古典」一旦恢復，與「現代」結合起來將更為現代，堅持「現代」者在歷史的推動裏反倒食古不化。此言不虛。想想《金剛經》所闡述的道理，就可明白「現代非現代是現代」的真諦。在歷史的洪流裏，一切都是有跡可尋的，已然作古的唐朝思想家也曾一度受「現代」所困，我們這個受「現代主義」蠱惑的社會更是渴望甘霖已久，正所謂「網際網路」或有時衰竭，「敦煌藝術」必與世長存，這是唐宋時代的文學藝術對人類的偉大貢獻。

嘗聞唐宋文學之復古運動有「排佛」之憂，但卻不知「法性常在」的佛法思想早已是中國本位文化意識的一部份。倘若硬要將佛法從「儒釋道」哲學裏釐清出來，則無法成為「浪漫主義」的精神指引，蓋因「浪漫主義」的嚮往自然與「道家」的本無思想較為接近，但其崇尚個人的偏執激狂卻與

「儒家」的倫常道統悖逆，而居中足以產生潤滑作用的正是佛法的「諸法無我」觀念，更何況佛法的「諸行無常」可以提升「存在主義」思想，直奔所有分崩離析的哲學思想的「寂靜涅槃」本相。

讚歎與迴向

人類思想分歧由來已久，要整合為一個完滿的體系，阻力必大。從「文學」下手，不失為一個有效的方便法門。歷史上有這種想法的人其實很多，但苟或有少數幾本闡述這種哲學思想的文學作品流傳了下來，卻也因過度強調「可讀性」，而令讀者在解讀上有了偏差，譬如吳承恩的《西遊記》與金庸的《天龍八部》，甚至曹雪芹的《紅樓夢》，都嘗試將佛法隱藏在故事裏，甚至有闡述文化思想的創造性與復甦哲學思想的企圖，但是由於故事的插科打諢，或曲折迴蕩，或幽邈哀怨，所以都無法達到改變一個已成老古的哲學思想為「創造性思想」的意圖，以至後現代文人無所傍依，孤獨徬徨、自戕自盡，時有所聞。

我執意幫助時下的文人走出自己的思維囚禁或許正是我寫這篇「後記」的意圖罷？因為我剋守「因緣法」的真諦，不能解讀別人的作品，所以也只能變本加厲地暴露自己創作的動機，往「創造性思想」一再解說；不過，這簡直就是在嘲諷自己的內在矛盾，因為我才說完閱讀本身即是一種創作，卻立刻強加解釋一些原本屬於讀者自由取捨的東西——尤其我藉用的是後現代的「觀念藝術」，卻對「觀念藝術」在觀賞者中所散布的差異與多元現象有了不安。

是呀！小說一完稿，解釋權原本就屬於讀者的。我這麼長篇大論豈非畫蛇添足？但是我不說，就行了嗎？我不說，有誰能看出〈畫商的訪客〉意欲藉「觀念藝術」來詮釋「存在與非存在」的哲學內涵？有誰能讀出〈畫商的訪客〉意欲呼籲「臺灣文化」荷負起「中國文化」在西方發揚光大的任務呢？有誰能看出現實中的「物質主義」肆虐，在海峽兩岸的中國社會發展裏，已經成了唯一可能融合

彼此的現象？有誰能讀出「存在主義」在中國的後現代社會的變相衍生裏，蘊藏著一條突破人類思維侷限的契機？有誰能讀出「浪漫主義」是「社會主義中國」掙脫「無神論」意識枷鎖的倚賴？

更有甚者，有誰能讀出我意欲藉〈畫商的訪客〉來闡述「文化、文學、文字」的不可分割，更不可與「文明」攪和在一起，否則無法闡述「創造性思想」呢？有誰能讀出我意欲藉「觀念藝述」來闡述中文的「否定敘述」可以直接與佛法的「究竟空義」印證正是「中國大乘佛學」得以承載的主因呢？有誰能讀出我意欲藉「否定敘述」來建構「過文字故」的觀念，以破除禪宗的「不立文字」，更以之重新深植中國的「儒釋道」哲學思想，以建構「創造性思想」成為中國共產黨推動「文化代表」的思想基石？

這麼多令人頭痛的問題，我原本都隱藏在敘事的留白、停格與跳接裏，讓傳閱的親朋好友自行取捨；但可惜的是，〈畫商的訪客〉傳閱了三年半，瞭解「觀念藝術」的讀者闕無，誤會文化內涵的解讀倒愈來愈多，而且很多解讀原本不應產生，但因對佛法的詮釋不當而觸動；及至二〇〇二年七月刊登在《中外文學》以後，這些誤讀不止直截對文本的「觀念藝術」展現提出了質疑與批判，更引起「畫商」與「訪客」兩位主角本人的抗議，於是興起了我不眠不休地在他們的解讀裏引申、辯解，而有了這篇「後記」——其敘事本身正自詮釋「因緣法」的奧秘。

這個整理與書寫的過程很長，論點也很零亂，而且因為牽就「個體完整性」，很多論點也因為「個體差異性」的頑執，而充斥著矛盾。《中外文學》的編輯在這個「完整性與差異性」的衝突裏，適時地提供了「故事的複線發展」與「文學的形式存在」兩個概念，讓我在往後的書寫裏，逐漸融會「畫商」與「訪客」兩個主角，而且充分賦予了我一個結合「觀念藝術」的動態影片與「畫幅呈現」的靜態文字的契機，然後我才有了引申「畫商」與「訪客」的時代意義的想法。

我與《中外文學》編輯的這個互動因緣是很殊勝的。我不止因之而有了詮釋〈畫商的訪客〉的兩個複線發展，而且更以之深入故事，而了解自己如何藉文學形式來呈現小說的思想內涵。

故事的複線發展之一說明了「觀念藝術」因為「文字呈現」雖有原貌呈現與次第顛倒，但原本無關次第，因其重複呈現的特質，故只能嘲諷「觀念」的存在，所以「觀念藝術」這麼一種藝術形式原本具有「本質與存在」的矛盾，而「本質與存在」的探索是哲學與宗教上的一個難題，在佛經繁衍的歷史裏其實早已存在，最有名的就是維摩詰居士示疾以說明「存在」本具的「非存在」意涵，所以這個先衛的「觀念藝術」本身就有「存在」與「非存在」的哲學檢驗意義。

故事的複線發展之二則說明了「觀念」操控著人類的文化進程，所以〈畫商的訪客〉意圖解決「文化」與「文明」的混淆，就有了一個詮釋「後六四」的大陸文化氛圍的內義，於是「畫商」代表大陸的時代文化的意義就清晰了起來，而「訪客」所代表的臺灣文化時代意義也呼之欲出了，但因為這兩者在其本土的發展均受到不同程度的排擠，所以「畫商」與「訪客」只能在中國境外結合。

故事的複線發展整理完了以後，我藉「文學的形式存在」將普賢菩薩的「創造性思想」蘊藏在「觀念藝術」裏，也就有了任重道遠的意義，因為「文化」的推廣取決於「創造性思想」的深植，但因為「文學」的墮落混淆了「文學」的意義，使得「文學」不得不以「文字」存在，其尷尬有「詩、散文、小說、評論」等對思維的囚禁，於是我才有了一個將「文學」重置於「經學」與「玄學」之間的想法，以走出文字的囚禁，否則不能探索「創造性思想」。

這裏的敘述非常繁複，但卻是我以「文學」來闡釋「思想、文字」一起俱起的創作動機，因為我以為故事藉「文學形式」存在，只是因為「文學」只是個假名，不宜解構，只能融會，才足以成就「創造性思想」，只不過因為「創造性思想」的「非現實」對後現代社會的「現實」無能為力，所以不得不以「文字」存在，以是知「文學」原本就是一個「本質與存在」的矛盾。

我這個披露創作內義的動機一旦觸動，思緒即有如雷火般，一個接著一個，噼啪作響，而文字也一個推著一個，彼此促生、暴發，而將一些看似鬆散、隱藏的念頭轉變為綿密、完滿的思想。此時我對自己這個「行動的創造能力」有些尷尬了，因為這篇逐漸整理起來的「複述與重構的囚禁」竟然

有了七萬字，而更加尷尬的是，這篇七萬字稿件獲得了《中外文學》的激賞，但因為稿長，所以他們要求我刪除五萬字，並重新將之整理為一篇兩萬字的論文。

我深知精簡的重要性，所以將之改頭換面，濃縮為四萬字，但還是不成，編輯不肯答應，而我卻黔驢技窮了，於是〈畫商的訪客〉從1/14/1999書面通知採用以後，一直等到7/2002才予以刊登，最後〈複述與重構的囚禁〉還是被《中外文學》遺棄，以至一直沉淪至今。

我在此將這整篇七萬字稿件披露。想來汗顏，我的一說再說，而且繞著一個主題一直「複述與重構」，真可為「予豈好辯哉，予不得已也」重做詮釋。然而這個有如二度創作的「後記」，在嘗試回答諸多龐大議題的過程中，是不是也已經陷入「複述與重構的囚禁」而不自知呢？更加嚴重的是，我這些冗長的解說似乎把一些「不可說的」硬是給說了出來，所以理應被歸屬於「不可讀」的一類。

不論怎麼說，我這篇破譯或解讀〈畫商的訪客〉深層涵義的「後記」，已經擴大了文本所可能涵有的底蘊，因此其本身的「存在」就不能不說也是一個「觀念藝術」的重複展現——這就令丁丑年元旦夜的「觀念藝術」展現也不得不感歎其始作俑者的緣起。好罷！讓我們暫且忘懷「重複展現」所隱涵的「多重誤會」，就回到原來的緣起罷。

丁丑年的元旦夜的確是一個值得紀念的夜晚。我的藝術家朋友不止成功藉著五段錄影帶的播放讓我們觀賞到他的「觀念」，那個強烈的訊息更啟發了我自己對觀念「存在」的質疑；作為一位掙扎於生命、與醣尿病長期搏鬥的「觀念藝術家」，他或許無意促成這樣的結果，我或許也無意引申出來「非存在」的觀念，但一切的思維匯集竟然就是這麼奇奧——從這點來說，「觀念藝術」以「展覽」來展現觀念，雖然有著「存在」的矛盾，但仍深具「存在」的價值。

這純粹是一個「因緣和合」的顯現。事實上，當晚「觀念藝術」的「因緣和合」差點就和合不起來，因為「展覽」現場的九位觀賞者之中，有五位對所「展覽的觀念」已是熟稔得不能再熟稔了，所以看或不看都無所謂——其「展覽」現場的成員中，兩位為藝術家朋友夫婦、兩位為藝術家朋友的

姊姊與姊夫、一位為藝術家朋友的同學；其餘首次觀賞的四位裏，有兩位女性對「觀念的展現」不置可否，我興致勃勃，而剩下的一位男性朋友卻從頭到尾都表現出來一副不耐煩的神態，並幾度發言，試圖制止這種沒有情節的影片在午夜展現。

我不知道這位企圖阻止「觀念」在午夜呈現的朋友是否另有深意，但是據聞他除了聽聞佛法，不讀人間糟粕之書，卻能以一種遊戲人間的態度將「佛行」寓於言談之中。我一直遺憾自己無法瞭解他經常以「當頭棒喝」的行為來點化我愛好思索的毛病，更時時因其對女性特有的關懷、細膩、奉獻等慈悲胸襟，來警惕自己的私念；或許正是這種慈悲，才令他出言制止午夜展現「觀念」的行為罷，因為這種沉重又殘酷的「觀念」思索，對女性而言，不啻為一種暴力。

不論如何，雖然我至今仍然無法瞭解這個諱莫如深的制止行為，但仍舊感謝這個原本屬於一個一般性的聚會，因為自己的堅持，才得以留下一些堪能回憶的內涵。當然我做為參與「展覽」現場之一員，亦為「因緣和合」本身的「緣起」因子；易言之，我的「存在」或許正是喚起某些特定觀念的「重複展現」的原因，倘若我不「存在」，當晚我們所觀賞的「觀念」可能根本就不會展現，或僅被展現一部份或以不同的組合去展現其它的「觀念藝術」作品——當然不論何種狀況，〈畫商的訪客〉都不可能有如是的發揮或〈畫商的訪客〉只好以另一種形式去發揮，於是我可能也只能仿效坊間甚多小說的形式去描繪聚會人羣的表情，或去揣摩人羣中各自的關懷與疑惑了。

職是，我對這五段「觀念藝術」的如是展現充滿了感激之情，因丁丑年元旦夜的「因緣和合」現起，令我得以體驗我的小說像文字殘骸般留存下來的尷尬，更令我了悟小說的描述有其根深蒂固的我執顯現。為此省悟，我特別以〈畫商的訪客〉迴向給當夜在展覽會現場的「因緣和合」——「觀念藝術」本身以及九位觀賞者所匯聚的「同緣共業」。

註：

註一：這篇〈複述與重構的囚禁〉所闡述的「觀念藝術」理念，均引申自馬森教授的〈給你以新的看——熊禀明的觀念藝術〉（《追尋時光的根》，九歌出版社，頁一三七—一四二，一九九九年）；但事實上，這篇後記曾因無法自圓其說而擱置了一年多，直到我讀到熊禀明教授在臺北雄獅畫廊舉辦的「觀念藝術展」，大受感動之餘，頓見曙光劃破我思維上的瓶頸，並照見我在〈畫商的訪客〉所意欲彰顯的企圖，於是從中汲取精髓，成就了這篇後記。

註二：認真說來，支撐〈畫商的訪客〉有兩個骨幹：其一、五幅寓動於靜的「觀念藝術」成品描述，其二、「畫商」與「訪客」所代表的浪漫主義、存在主義與後現代主義之間的衍生順序與歷史關係。這兩者的糾纏雖然在〈畫商的訪客〉的情節推展中相當隱晦，但是這些西方理智革命的探討仍是脈絡可尋；不過不論如何，我對這些西方哲學思想的演變與互動的瞭解，都是在讀完安希孟教授的〈啟蒙的終結〉（《中央日報》副刊，6/20/2000 - 6/21/2000 ）以後，才逐步推敲而後明朗起來的。

註三：本篇「後記」所引述的中國大乘佛學的發展歷史與哲學思想，甚至「創造性思想」的推衍，均引申自方東美教授的《中國大乘佛學》（黎明文化出版，民國七十三年七月初版）。一代哲人方教授與我生前無緣，固然因為我福薄，但是我得以在受困於職場的限囿時，承受其教誨，仍屬萬幸，這點我得感謝「大方廣學會」的楊崑生老師的指點迷津。

註四：本篇「後記」所探索的文字均取材自《文字蒙求》（清・王筠著，華聯出版社，民國六十三年七月出版）；其直探中文象形字「本質本義本象」的分類以許慎的「說文解字」為基，但執簡御繁，迥異於時下字典的部首分類。