象學無象——「入文字門」今註

遺忘與記憶

林彬懋／著

「象學」是一個以中土原始思想直截挹注中文象形字的「甲骨文迴廊」(Oracles Pavilion)，其理論之建構以「無象」為其內涵，故曰「象學無象」，其考量則因近代中文象形字的發展在謬誤的文字敘述裏，已經嚴重地扭曲了中文象形字的「本質、本義、本象」，並從思想的根柢處，讓中文的文字敘述傳承中斷、讓中文的文學理想墮落、更讓中國文化成為政治人物闡揚政治理念的議題；其倡行的結果不止使得西方的「理性敘述」大行其道，更使得中文敘述的「否定語法」潰散於無形，而讓中國哲學思想的傳衍產生了銜接的困難，更整個動搖了中國文化兩千年來以中文象形字立基的論說基礎，於是「儒釋道」思想乃潰敗於「化其文」的靜態本質，再也不能正本清源了。《遺忘與記憶》作為「象學無象——『入文字門』今詮」的第三輯，即從近代思想亂象的根源處，闡揚「文字、文學、文化」的整體性，並以「文學」為實踐，居中迴盪「文字、文化」，提升普賢菩薩所闡揚的「創作性思想」。

象學無象——「入文字門」今註

遺忘與記憶

林彬懋／著

無象學

遺忘與記憶

林彬懋／著

謹以此書迴向給所有以「文字」直截進入「思想」的人

作者簡介

林彬懋

民國三十八年九月十七日出生於中華民國臺灣省臺北市。
西元一九七九年獲美國維吉尼亞大學土木工程學系碩士。
歷任南加州洛杉磯縣捷運局輕軌策劃、環境評估、北縣主任等職。
西元一九九四年九月離職，在家潛居六年，讀書寫作。
西元二〇〇〇年八月復職，西元二〇一五年四月退休。
本書諸文寫於賦閒在家期間，完稿於工作閒暇之餘，於退休後整理出版。

象學無象

「象學」無象，何等「象學」？

云何「無象」？

「象學」者，略有五種。

一者「事」，

二者「易」，

三者「物」，

四者「象」，

五者「大象」；

「象學」基石故，

與「儒釋道」相應故，

演變「事易物」故，

「恍惚」有物故，

「惚恍」有象故；

如是次第。

《象學無象》目次

自序——由幾入象、象學無象

輯一　音韻與圖符

輯二　慧能與玄奘

輯三　遺忘與記憶

由幾入象——自序

我以「書信書寫」形式寫下這一系列的「導讀」有兩個意外的收穫：

其一、「書信書寫」使創作過程的重度孤寂與想像對話的虛構特質在「書信書寫」裏得以自行破滅：從因緣觀來看，由於「讀信者」是一位實際存在的對話對象，故張小虹教授在〈複數的讀者〉（《中時電子報》，人間副刊，三少四壯集，二〇〇七年五月二日）所說的「朦朧的複數」，就變形為「實在的單數」，而且因為書信能夠投遞、必需投遞，所以「讀者」不再是一個語言文字的排比鋪陳所建構出來的一個閱聽位置，而是文本之外一個活生生的人，庶幾乎，在「寫信」的時候，這麼一個「讀信者」的對象面目鮮明，所欲陳述的理論與涵義也因受其干擾與吸引而不斷深化，故可補充理論之不足，以是之故，乃引為「深奧理論」的「導讀」；

其二、「書信書寫」使創作過程的自導自演與理論建構的思想框架在「書信書寫」裏得以自行還原：從因緣觀來看，「神聖相遇」是不可說不可說的因緣造作，不過僅是個比喻，其所指乃文本中「字與字的推衍過程」、甚至「字與我的相遇」，都沒有什麼特定目的，也沒有搜尋動機，因為一旦有「目的」或「動機」，「渾淪氣象」已泯，剩下的都是「詮釋」都是「後設」，不能稱之為「神聖相遇」；當然「沒有目的」也是一種「目的」，「不加搜尋」更難逃「搜尋」的企圖，所以這種書寫

仍舊逃不了自導自演的思維框架，但是「書信書寫」在此提供了一個契機，令因緣促成了敘述，更因不可說、不可說的「因緣之幾」令「文字之幾」觸動，故「文字」本身乃可成就最後的敘述目的。

由「書信」人物引申至具有「普世性」的羣體代表，則是將「個人的特殊經驗」提升為適用於全體經驗的普遍觀念，於是「實在的單數」就被擴張為「規範的複數」，雖然仍舊不是張教授所說的「朦朧的複數」，但是由於其所「規範的複數」畢竟仍是「朦朧」，所以也就「讓書寫成為永遠無法投遞，無需投遞的情書，輾轉飄零」，此說甚妙，只不過這種引申不是以「朦朧的複數」為其想盼，而是令「單數之幾」被觸動，然後自衍自生，逐步引申至「複數之象」；在這個自衍自生的推衍過程中，思想的「創生與終成」相互推予而盤旋而上，「知至至之，知終終之」，經常將其思想層階推向另一高度，而且在「二象之爻」之運作下，「書寫」因徜徉於「能所」難分的「渾淪」氛圍，「由幾入象」，更因「入」難為象，而有了「惚兮恍兮，其中有象」的感覺，「象學」的概念乃生，卻因其不離因緣，而有「娑婆若海」的效應。

這樣的書寫與張教授的「只有朦朧的複數，才讓書寫成為可能」，迥異其趣，其因乃「朦朧的複數」擴張到極致就是「象」，而且是「惟恍惟惚」的「象」，但是以一個「惟恍惟惚」的「象」為對象，為「書寫」的砥礪，卻是「書寫的使命感」；弔詭的是，「書寫」一旦有了「使命感」，對象即定，「朦朧的複數」其實並不存在，反倒令一個「潛藏的規範的複數」鞭策「書寫的可能」，卻也因其不能「知幾」而悖逆了程伊川的「道必充於己，而後施以及人」的驅動，「能所」混淆是也。

「由幾入象」是矯正這個「失幾」現象的唯一法門，因惟恍惟惚的「象」本身不能言說，更因見聞者本有的根機與人心在認識世界的主體性，其關鍵都在「幾」而不在「象」；論述者不就語意，卻就文字的構成意義去了解文字本具的否定內質，則謂之「象學」，乃一個「由幾入象」的學說，但並不意味著有一個「象學」等在那裏被創生，而是因為「象學」一直都在那裏，一直都以一種終成的

狀態存在著，「象學」只不過規範出來一個理論系統，給思想啟蒙提供一個否定文字的理論根據，更將一個人人心中想說而又說不出來的文字構成意義，整體呈現出來而已。

簡單地說，「象學」是一個以中土的原始思想直截挹注中文象形字的「甲骨文迴廊」(Oracles Pavilion)，其理論之建構以「無象」為其內涵，故曰「象學無象」。只不過，「象學無象」不是一個原始的構想，而是在整理與校勘這些作為「導讀」的書信時，由於涵蓋的內容過於龐大，如何歸屬也變成一樁困擾，所以就在「文本」與「導讀」相互推衍與潤飾的過程中，無意之間，將「象學」推衍至「象學無象」。質言之，「象學無象」是這些書信所造作出來的，所以就算這些書信的內容有暴露私人情誼的可能，我仍舊堅持將這些書信當作「導讀」，其因即這些書信是「象學無象」的一部分，不止不宜分割，而且其歸類，相當不可思議地直截促成了《音韻與圖符》、《慧能與玄奘》與《遺忘與記憶》的歸類，乃至迴盪出來我以「甲骨文迴廊」來具體呈現「象學無象」的構想。

毋庸置疑地，《遺忘與記憶》是「象學」建構過程中第一個完成的作品，旨在批判當代的文字亂象，其次完成的是《慧能與玄奘》，旨在探索「象學」能否延申「實學」、「樸學」與「小學」的歷史傳衍，最後完成的是《音韻與圖符》，旨在建構「象學」的具體規模以及「象學」是否具備一個由「象學」推衍至「象學無象」的力度，而後「甲骨文迴廊」乃具體成形；從「破迷啟悟」的觀點來看，由《遺忘與記憶》到《慧能與玄奘》再到《音韻與圖符》的順序不能亂，但從具體呈現「象學」的觀點來看，《音韻與圖符》則因「五位百法」的引介，而有了涵蓋「象學」的有形與「象學無象」的無形之規模，是以稱名為「甲骨文迴廊」，卻也讓《慧能與玄奘》與《遺忘與記憶》在迴廊裏，只具備一個論證「象學」與「象學無象」的歷史證據。

走進迴廊，文字的圖像從「象學」的五個「事、易、物、象、大象」支架間，四面八方篩落、穿透，散發「象形、象事、象意、象聲」所營造出來的百種資訊，卻不違「無象」從文字內部所發出的指事意涵，令「五位百法」重新賦予「中文象形字」一個還原初始文字意義的圖騰。徜徉「象學」

之內，「五位百法」各各傳出文字呼喚思想、思想吹拂文字等獨特因緣結合，此起彼落、交相迴盪，於是就進入了名副其實的「文字門」，是謂「入無可入」，既接收思想所發出的訊息，又將所有文字資訊挹注思想裏，於是「思想操控文字、文字承載思想」的理論就提供了重新校勘原始經典的契機。這是《音韻與圖符》作為「象學無象——『入文字門』今詮」的第一輯之用意，以〈迎賓〉為引，從「賓」而「冥」，更破「冥」字，化無所化，「卮言」自破，以與莊子思想遙相呼應。

由於「象學」不能從天而降，「象學無象」更不能虛擬具象，所以《慧能與玄奘》作為「象學無象——『入文字門』今詮」的第二輯，即在歷史的生命概念環節上，以鄭樵的「實學」與顧炎武的「樸學」為基，延申「小學」，以建構「象學」在歷史傳衍的合理性與正當性。這樣的考量固然因為在中國綿長的論述歷史裏，文字幾經變化，先由籀文而秦篆，文字的圖像定於一尊，後由東漢許慎以「象形、象事、象意、象聲」逆轉漢武帝通西域以後的聲韻造肆，卻一路遭到篡改，傳至晚唐的徐鉉與徐鍇，將其理論歸納為「象形、指事、會意、形聲、轉注、假借」等六書，卻任憑「形聲字」持續指引中文象形字的發展，最後傳到當今的共和國，一舉以「簡(異)化字」終止了中文象形字一個還原初始文字意義的可能，從此「文字」與「思想」各行其是，不止思想不得進入「文字門」，而且文字更駕馭了思想，於是重新校勘原始經典的企圖終不可得。

「象學」所荷擔的歷史任務，不言可喻，但慮及歷史上研究「甲骨文」大多循「訓詁、考證」的途逕，故再以「象學無象」破之，其考量固然因為近代中文象形字的發展在謬誤的文字敘述裏已經嚴重扭曲了中文象形字的「本質、本義、本象」，更因為如此一來，中文的文字敘述傳承就中斷了，於是中文的文學理想就只能墮落，而中國文化卻成了政治人物闡揚政治理念的議題；其任憑文字造肆的結果使得西方的理性敘述大行其道，更使得中文敘述的否定語法潰散於無形，不止讓中國哲學思想的傳衍產生了銜接的困難，更從思想根柢處整個動搖了中國文化以中文象形字立基的論說基礎，於是「儒釋道」思想乃潰敗於「化其文」的靜態本質而再也不能正本清源了。《遺忘與記憶》作為「象學

無象——『入文字門』今詮」的第三輯，即從近代思想亂象的根源處，闡揚「文字文學文化」的整體性，並以「文學」為實踐，居中迴盪「文字、文化」，以提升普賢菩薩所闡揚的「創作性思想」。

這段整理與校勘的過程很長，也很枯燥，尤其來來回回的校勘更是個乏味的工作，相當無趣，而且耗神，因為不管如何努力，我對原來的篇幅總是不能增添色彩，卻每每令我在斟酌文句時，失去編排次序的信心，所以經常留連於章節之間，去充當重新詮釋的角色，卻又惶惶目視一個已經逝去的思維去質疑現在正在進行的文字、而現在逐字疊起的思維又摒棄過去對文字的掌握，而就在文字相互拉扯的碰撞下，承繼而來的思維會突然消逝，而令文字的表層意義逕自探索文字所散發的和諧意象，雖然古老陳舊，卻又消融了一路傳承下來的思想，讓時間不能造作，於是章節忽然也沒有了彼此倚附的需要，進退自如，讓文字整個回溯至思維的起始，領略文字被誤解的無奈，無拘又絢麗。「象學」就是在這樣的「思想」與「文字」的相互糾纏下，被推衍為「象學無象」。

「象學」的推動有賴眾人的圓成，而不是一個躲在象牙塔裏的學說；「象學」既立，任何人均可據此「方法論」引申，重新創生，卻不宜執其為實，而宜即立即破，將文字的否定內質逐漸遞減至「無象」，臻其「象學無象」之境，而後乃可與「禪學」的「不立文字」互倚為犄角，苟若能夠以之為憑，破歷朝歷代的談禪逗機，則是「象學無象」的期盼與企圖。

這些作為「導讀」的書信寫下以後，都曾投遞，但或許過於天真，所以只有兩個回覆，雖不為採納，但感肺腑之言，故無傷情誼，其它的不見回覆，亦無損互重。這一系列的「導讀」共十二篇：

第一類，因〈音韻與圖符〉之流布而作，計五封書信：

導讀一，致憶秋書，兼為「文化工作者」說；

導讀二，致海琴書，兼為「與神對話者」說；

導讀三，致顏老師綠新女士書，兼為「人文教育者」說；
導讀四，致瑋玫書，兼為「治史者」說；
導讀五，致賑堂兄書，兼為「理性思維者」說。

第二類，因〈慧能與玄奘〉之流布而作，計三封書信：
導讀一，致印海師父書，兼為「唯心史觀者」說；
導讀二，致楊教授寬正先生書，兼為「唯物史觀者」說；
導讀三，致林教授西莉先生書，兼為「漢學家」說。

第三類，因〈遺忘與記憶〉之流布而作，計四封書信：
導讀一，致夏教授志清先生書，兼為「文學評論者」說；
導讀二，致柯教授慶明先生書，兼為「文化評論者」說；
導讀三，致孔老師平孫先生書，兼為「篆刻評論者」說；
導讀四，致唐院長夫人張明璨女士書，兼為「藝術品收藏者」說。

從這個名單看來，我幾乎涵蓋了所有從事「文字文學文化」的工作者，企圖心不可謂不大，卻也因「象學」非推廣不能成「象學」，「未嘗敢有作文之意」；其作，大凡因應因緣之現起而作，並非我據此以造因，約可歸納為以下數點，以剖析我「作文」之動機：

其一、其之所以「書寫」，乃相信「鼓天下之動者，存乎辭」；
其二、其之所以涵蓋遍滿，乃「為天地立心，為生民立命」；
其三、其之所以深入字源，而且「入無可入」，乃因「言之無文，行之不遠」；

其四、非我「爭價一字之奇」，實因坊間論文字者大多不懂文字，卻大放厥辭、阻人慧命故也(本書所有的原始古文字校勘均來自北京的羅昶先生，特此致謝)；

其五、其之所以長篇大論，並非刻意為之，乃因行文「如萬斛泉源，不擇地而生」，但也因為「讀信者」的對象面目鮮明，所欲陳述者不得隨意引申，故「常行於所當行，止於所不可不止」，是曰「知至至之，知終終之」，乃因緣所生，非我促生。

現代人都不寫信了，改以打電話、發簡訊傳達信息，所以思維愈發輕佻，而整個文學界則順應之，所以文章愈寫愈短，新詩反倒愈造愈長；我的「書信」擺在現當代人的習性裏觀察，不可不說是長篇大論了，這是為何我的好友林茂隆先生批判我一封信寫了六萬字，必定居心叵測之因，但他有所不知，這些長篇大論的「書信」比起胡風為了挽救作家萬馬齊瘖之現象，上書毛澤東，達三十萬言，實在「小巫見大巫」，但為了讀者之方便，我乃採納他的建議，將之改寫為「閉關三札」。

當然胡風糊塗，「為生民立命」，不惜觸犯龍顏，直接間接地批評了毛澤東的「工農兵文藝」路線，惹下殺身之禍；北島就聰明多了，拐彎抹角地批判了毛澤東，所以毛澤東說「卑賤者最聰明，高貴者最愚蠢」，北島就將之改為「高貴是高貴者的墓誌銘，卑賤是卑賤者的通行證」，脈絡可尋，意義深遠，所以成為膾炙人口的名句，但可惜不是原創，倒像是為了與毛澤東爭一口氣，卻也暴露了詩人怯懦、敢怒不敢言的毛病，這與胡風的氣魄是不可相提並論的。

我有自知之明，深知「文字肇禍」的古訓，更深知政客議事，如猢猻走場，戲法互異，根本就不能奈何「文化」絲毫，所以不曾有過上書胡錦濤或習近平的念頭，亦不願效仿三國蔡邕，做董卓的文化門面；當然我之所以得以置身於外，乃因為我是個美籍華人，更是個美國公務員，有優渥穩定的收入，而且生計與「文藝」風馬牛不相及，所以我從來不必仰人鼻息，也不必為他人作嫁，當然就更不必成為編輯的書寫操手；我永遠稟持「常居卑下」的信念，也不曾阻擋任何人的仕途，只由下往上建言，故無「高標見嫉」之虞。

我也寫詩，但從來不想將長篇大論以一首詩歸納之，也不是敢怒不敢言，更不是拐彎抹角，而只是因應林茂隆的要求，以一頁「摘要」(abstract)說明文章要旨，有議題有結論，中間可免；這些詩之造，可說挺無奈地，因我對中國人這種「兩頭明，中間暗」的思維習性深惡痛絕，卻不料在輔仁大學從事教職的蕭光志也附和，並說明全世界的教授寫論文、指導論文，沒有一篇沒有「摘要」，是各大專業刊物徵求論文的慣例，於是我也只能遵從了。

這是我以三首詩的形式存在來充當「摘要」的因緣始末，卻因此有了統領讀者思維於未成之時的隱憂。我必須說，這不是我的原始用心。這個思維習性，說明了一個時代有一個時代的思想，因此一篇作品或一個文人不被當代接受，乃該文該人與當代思想不能相應故，但往往這個不與時代相應的文章或文人卻往未來世開拓一個思維的新導向，譬如晚明的顧炎武以《日知錄》影響了清朝「樸學」達兩百年之久；而相反地，一位文人、一篇文章與當代思想相應而有了廣大迴響，但卻往往支撐不了一個世代，甚至兩、三年即銷亡，謂之風潮流行，如林清玄的不可一世、余秋雨的訴訟纏身、龍應台的一稿六投，均因時代所需，卻不具備創造時代的內涵。

若將這些「導讀」整個拼在一起觀之，當知我以「事」論「物」、由「物」入「事」的用心，然後或可探知我以「事物」來詮釋「事、易、物」，進而烘托「象、大象」的企圖，以「象、大象」不可說，更因「事、易、物」之間的轉進有「幾」，故可「由幾入象」也。

全世界的語彙裏，將「事」與「物」連在一起以形容「事物」的，大概除了中文以外，就再也找不到第二種文字有這種文字功能了，難怪印度詩哲泰戈爾曾讚歎：「中國文化的美麗精神……本能地找到了『事物』的旋律的祕密。」為自化，非它化，外化而內不化，故可「由幾入象」。

我常居美國加州喜瑞都市，多年來，不與人往，不止未曾與文化界人士溝通，亦不屑與文化界人士爭鋒，所以這些書信與胡適、張愛玲的書信往返是很不一樣的，以「文化」不能由上而下御之，而需由下而上化之，故化整為零，隨緣化之，而有「導讀」。是為序。

象學無象——又序

「史事」二字連稱，不知始於何人，但好像從孔子造《春秋》以降，「史事」一詞就成了一個人人接受的名詞；其實這裏牽涉到一個「語言分析(Linguistics Analysis)」與「模式差異(Genre Variation)」的論述範疇，尤其混淆的是「史」是「記事者，從又持中，中，正也」，而「事從史，之省聲」，「之」者，出也，從屮從一，一，地也；換句話說，「史」只是一個盡量稟中記事的人，而「事」是一個從「無事」狀態中出、而被「記事者」稟中記事成「史」的事件。

「事出」之前「無史」，其實很明確，但是「史事」一詞疊床架屋，卻將「記事者」隱藏了起來，於是「史」就自顧自地與「事」衍繹為一種「語彙層疊(Lexical Superposition)」、「語法纏繞(Syntactic Entanglement)」與「動態量度(Dynamic Measurement)」的「史事」，而再也沒有人追問「記事者」到底是否「稟中記事」了。

這是我將「史」從「經、史、子、集」剔除，而重新彙編為「玄、文、象、經」的原因所在，並「破史入事」，曰：

「史出事藏物流現，
事前獨化象不遷；

象本無象見渾圓，
虛而不屈橐籥顯。」

這當然是中國的原始哲學思想，其中的「物流」、「渾圓」是《易傳》的觀念，而「獨化」、「橐籥」是《老子》的觀念，至於「妄想」、「法藏」則是「佛家」的觀念，兼而併之以建構「幾微歷史」的觀念，以破學界固有的「大歷史」的錯謬敘述，因為「歷史是一個生命概念」，不是學界所以為的「歷史是一個時間概念」。

當然「物」即「無物」，因品物流形本不遷；「事」即「無事」，因事前獨化唯存象；「象」即「無象」，因萬物渾成未相離；以是，「事、易、物」觀念乃得以建構，以還原當代的「物質」、「科學」、「理性」等諸思想為「氣形質」具而未離的精神狀態，並以中國哲學本具的「原始物質」（梵文 prakriti）的觀念來圓成佛家從「心」的角度所詮釋的「心物合一」學說；「幾者動之微」的觀念在這裏呼之欲出，於是「象學無象」的理論乃得以建構，同時以挹注哲學於「文字學」的方式來詮釋中文圖符的「類表象」，並探索「方法與智慧」結合的可能性，曰：

「欲破圖符形塞相，
將發音韻聲滿盪；
屏息持筆不能字，
意識無著心有象。」

這些論說都是互通的，因「心」即「無心」，以心之本性為澄明；「斷」即「非斷」，因斷無空白不能斷；「念」即「無念」，因念及心及無能所；如此一來，「文字、文學、文化」的「三文」

觀念才能破除學界「離文字、論文化」的錯謬敘述，而「文化、思想、生命(或精神、道德、宗教)」的「三三」觀念才能破除學界「離文化、論生命(或精神、道德、宗教)」的錯謬敘述，曰：

「立時斷念現澄明，
直入橐籥空染淨；
殘念映心凝不散，
幾動不動心無影。」

這些論說都緣自我追蹤「史事」連稱的荒謬而衍生出來的(generate sentences or poems from disentangled syntactic and semantic spaces)，統稱為「象學無象」，藉以詮釋中文的「類表象」不會隨著時代發展而興衰，也不會因為時代更迭而增加多種含義，更不會喪失中文的表意功能。

中文敘述的「一詞多義」或「成語故事」是一個「入邏輯」的議題，而「入邏輯」卻不是一個「邏輯命題」，我將之歸納為一個「邏格斯中心主義(Logocentrism)」的愚弄，在中國歷史上有五個極為清晰的歷史事件。其一、「莊子行文」為中國歷史上的最後「形象語言」；其二、劉向轉「形象語言」為「寓言故事」；其三、「形象語言」的流失為南禪的「不立文字」鋪下了康莊大道；其三、徐鉉兄弟轉「形象語言」為「邏輯文字」；其五、「簡化文字」不如「減化文字」。

這是我以「人文字門」來彌補「邏格斯中心主義」的缺失，也是我稟承著「史」的「記事者」，來檢視歷代諸多以中文敘述的「邏輯論說」，盡其可能地還原中文象形字的「本質、本義、本象」，而不受「史事」的愚弄，持中守正，讓「事」從「無事」狀態中出，而成「稟中記事」的事件。

這樣的「稟中記事」，其實已經進入了「邏輯哲學」，當真難言難解，庶幾乎，唯有維根斯坦(L. Wittgenstein)的「第七條基本邏輯命題」可以描述，因為邏輯上的命題本身就是一個邏輯議題，

而其命題的結構本身亦具「邏輯內質」的互為指涉關係；最為弔詭的是，當一個「邏輯命題」經過了一系列的「邏輯檢視」以後，倘若仍舊違逆其「邏輯內質」，則不能「命題」。

詳閱《四十減一》的一章〈從「咸、戊、戊」看「入邏輯」的詭譎〉。西方的拼音文字以字母來進行邏輯演繹，首先要解決的就是「語音中心論」，是為「邏格斯中心主義」，以其立論根基在於西方哲學的「邏輯性」，而這個「邏輯性」存在於語言之中，所以既是語言之果又是語言之因，於是就陷入維根斯坦的「第七條基本邏輯命題」，不可不慎。

關鍵詞：

一、語言分析(Linguistics Analysis)
二、模式差異(Genre Variation)
三、語彙層疊(Lexical Superposition)
四、語法纏繞(Syntactic Entanglement)
五、動態量度(Dynamic Measurement)

輯三　遺忘與記憶

導讀一：致夏教授志清先生書
——兼為「文學評論者」說
導讀二：致柯教授慶明先生書
——兼為「文化評論者」說
導讀三：致孔老師平孫先生書
——兼為「篆刻評論者」說
導讀四：致唐院長夫人張明璨女士書
——兼為「藝術品收藏者」說

導讀一：致夏教授志清先生書

——兼為「文學評論者」說

夏教授志清先生鈞鑒：

冒昧寫信給您，尚望見諒。日昨，友人下班後匆匆來訪，借給了我一本殷志鵬教授新近出版的《夏志清的人文世界》，並囑咐我一定要閱讀其中的〈夏志清教授談文學前途〉，因為這篇專訪解開了我們十幾年來一直不解為何您在《中國現代小說史》將張愛玲推至文壇頂端的謎底。

我一聽，不敢怠慢，當夜即將全書讀完，當然其中的訪問稿更加詳細閱讀。這一讀，終於明白友人言下之意，因為您與張愛玲都是「虛無主義者」，所以從「虛無主義」的思想架構上談「文學」與「文學評論」，很難不同意您的論見；更有甚者，雖然我無法求證，但是我想您所推崇的沈從文與錢鍾書應該也都是「虛無主義者」，所以才能獲您的青睞，甚至現在您已不再評論，但我想您對同是「虛無主義者」的高行健也會亟力推崇罷。

「虛無思想」淵遠流長，可說是人類附會玄學或高蹈思想所發展出來的副產品，尤其中國文人有感於老莊的開闊詞語所帶來的虛無飄緲感覺，很容易就掉入文字的陷阱裏，對其藉文字來提升思想至一個無限的境地反而害怕，於是嘗試在文字裏臻其思想究竟，「虛無思想」乃應虛無文字而生，卻再也突不破文字本身的糾纏。

職是，文學人士產生「虛無思想」是一個普遍現象（在現今大陸的文壇與思想界尤然），因為文學人士大多執著於文字的表現，卻看不見文字的展演乃為承載思想而不得不運作。這是很可惜的。我多年來心儀您的大氣魄，見您能言敢言，勇於提出創見，替中國文壇另闢一思想領域，總覺慶幸，可說是中國文學評論界一股低迷、人云亦云的現象亟需矯正的精神支柱。但是我也總是狐疑，何以您的開天闢地的精神卻掉進了張愛玲的溫柔婉約裏？

這就牽涉到人類思維與文字之間極其細微的詭譎運作了。試舉一例來詮釋。莊子以自己的生命動力不斷超越個人精神、期盼達到宇宙精神頂點的描述：「摶扶搖而上者九萬里」，若以「知識論」

來瞭解，而不墮入「虛無思想」者幾稀矣，蓋因這原本是一種超越「知識論」的精神描述，不能落於「邏輯學」的窠臼，一旦強自以「邏輯範疇」的「對象語言」來詮釋，則超越思想的「後設語言」即無法立足。

莊子這種不斷超越個人精神，所稟持的也是一種「開天譬地的大氣魄」，但他知道這種「不斷超越」必須將承載思想的文字以及運作文字的自我一起突破，才能臻其思想頂點；從這個極其細微的思維分岔開始，人類的思想就分出了高下，一個不斷盤旋而上，一個卻自陷於思想的限囿裏，在思想自衍自生的困惑中掙扎不出，而且氣魄越大，掙扎越甚。

究其因，專擅文字書寫的文學或哲學人士大多自我意識高漲，若配以「開天譬地的大氣魄」，則「個人主義」意識油然而生；「個人主義」思想一起，又不屑接受「神格精神」，或受「無神論」的愚弄與「國家主義」的操控，則「虛無思想」可說是唯一與必然的結果。

更可怕的是，當「個人主義」與「虛無思想」相互結合，卻不產生蒼涼的感覺可說是絕不可能的，是以張愛玲得以成其大者，更以身詮釋「華麗的蒼涼」境地。這真不能不說是極為遺憾的，尤其張愛玲那筆「虛無文字」的確很傑出，深具破壞人類思維的巧妙運作，可說是她個人與這個時代緊密結合所迴盪出來的結果。

細細想來，「虛無思想」在社會動盪、漂泊人世裏最容易蔓衍，尤其對多愁善感的文人而言，更容易在對泣牛衣之餘，興起徬徨無著的「虛無思想」；這個「虛無思想」溫床所造成的精神墮落，極易感染，更易於渲洩，是以《紅樓夢》的精神墮落於時代的動盪裏，輕巧地被多數文學人士推崇為偉大作品。這不能不說是時代的不幸。

您當然也逃不掉時代的捉弄。但是細讀您對宗教的不以為然，似乎只是不滿宗教的醜聞，不滿「羣眾運動式」的宗教對國家的控制；如果是這樣的話，那我必須說，您不過只是一個受害於宗教的盲目傳播的犧牲品。張愛玲也是。

其實，宗教不是這樣的，起碼不是您以為的這樣膚淺。用最簡單的邏輯來推衍，如果宗教真是您以為的這樣，宗教思想早應於春秋戰國時代就泯滅了，甚至中國的「儒釋道」文化早應為五代十國的外族文化所吞噬，何至會等到清末，而且還醞釀出《紅樓夢》，乃至對近代文學形成濫觴？從這個角度來看，古代的思想的確比近代高超，因古人致力於提升人類思想，從不知有「宗教」；近人對其思想提升的結果無以名之，乃以「宗教」之名籠統稱之，對其精神拓展的努力則裹足不前，於是只能大力傳播「宗教」。

我只能說這是一種精神墮落，其實，在「宗教」裏歪曲「宗教」，對「宗教」而言只能是一種迫害。職是，「宗教非宗教是宗教」，太強調「宗教」往往離「宗教」的教義愈遠，這是近代「宗教發展」最為人所不解的地方，卻也不應該造成個人追求精神與生命的不斷提升的一個阻礙，更不應該成為政治陰謀家打擊「宗教」或利用「宗教」來達成政治目的的工具。

「虛無主義者」的思想層次頗高，卻在關鍵處走了岔路，因此在對抗宗教傳播的泛濫裏矯枉過正，反倒升起「虛無思想」。由此可知，宗教是不能盲目傳播的，盲目傳播宗教不止不會產生效果，更可能破壞人類的思想進程。有鑒於此，我才想到與您分享一篇我從未發表的舊作〈「人在空間」的另類詮釋〉。文本裏面有我以「後設語言」對「意識提升」的積極嘗試，因為您探索「現代主義」的文學技巧，在「現代小說」裏檢視文字敘述在「虛無思想」的斷裂痕跡，其實充滿了突破自己思想的契機，只是您自己也被自己的文字乃至思想迷惑了罷了。

張愛玲已逝，我來不及盡力，總覺遺憾；您的時日所賸不多，若這篇文章能產生「臨門一腳」的作用，令您的「虛無思想」得以提升，則也可算是您與我以文字結識的一個善緣。畢竟這個「虛無思想」操控了您的大半生，不是您的過錯，而是這個社會的宗教人士大力傳播宗教、「為宗教傳播而傳播宗教」對您的虧欠。

這真是遺憾，宗教思想原為超升人類思想而存在，卻因盲目傳播的疏失，反倒成了一個活生生的迫害人類思維的見證。我每想到張愛玲在寓所裏孤獨終老、蒼涼而逝，就覺得應該多盡點力，以免同樣情事再度發生。根據書中所述，該篇訪問稿早已於《明報月刊》一九八八年四月刊登，所以或許在這十多年中您的「虛無思想」已有所提升，果真如此，是為幸甚。

敬祈

硯安

您的讀者　林彬懋　謹上

癸未・端午

夏教授志清先生鈞鑒：

前信匆匆，語言冒昧，尚望見諒。寫信之時正值〈遺忘與記憶〉緊鑼密鼓之際，不及細想，倒顯得出言狂妄，有失厚道；但我真正想說的是，以您在「中國文學評論界」之泰斗地位，卻仍然因為「下星期余華要來哥大演講，我想至少把他所出的《許三觀賣血記》看了」，其慎重的態度值得我輩景仰，也可替一些自認對中國文學涉獵深廣的學者立下「治學當嚴謹」的楷模。

我閱讀您的來信真是充滿了喜悅，因為您在連夜趕讀《許三觀賣血記》之餘，更由張愛玲談到柯靈，然後由「虛無主義」談到星雲大師，真是妙趣橫生；我心想，余華這麼一個後生小輩能得到您的重視，當真三生有幸，以您在「文學評論界」能言敢言的聲譽，坐在臺下聽聞余華的演講，余華倘若事前知悉，不知應如何斟酌其講詞？但不知為何，我讀著來信，忽然就從信中所編織出來的訊息，觀察到我的意識竟自生起一幅文殊師利菩薩趕赴星雲大師的「禪學講座」的荒謬圖影。

這個圖影當真荒謬無比，但是世人都樂此不疲，所以演講的人津津樂道，聽講的人湊足熱鬧，編織了一幅繽紛繁榮的「後現代文學活動」景觀，尤其以中文書寫的文學家到美國來演講，並有專人當場翻譯，近年來更是薈蔚成風；但其意義卻乏人探索，似乎只留下了這個「文學溝通交流」事件的「存在」本身重於一切。

這些「文學活動」的確透露著一個古怪的訊息。暫且不說「美國文壇」從來都不在乎中文書寫的「文學作品」，「中文文學作品」不能在「美國文壇」佔有地位，也是一個人盡皆知的事實；但是中國文人似乎都很在乎外國人的認同，所以見不及大多數翻譯作品都與「非主流」文類擺在一塊兒，成了有若一個點綴的存在標籤，恰似「東亞語文學系」在美國大學裏的旁襯，讓人始終搞不清楚這個學系的設立，是就近對外國人做粗淺「東亞文學」的引介，還是提供一個管道，讓「東亞文學」進入「西方文學理論」的學術規範。

不管何種原因，其設立對真正以「東亞語文」書寫的文人而言毫無裨益，卻是很明顯的；看來「理性行為大凡不知支撐其行為理性的目的」，在此又是一個明證，也像個嘲諷，因為中國文人大多見不及此，但又以外語翻譯的種類與外國學者根據翻譯文字所做出的肯定為傲，茫然不知能夠被翻譯的作品大多只能是一些沒有思想內涵的作品，否則根本無從翻譯。

何以故？以我們所知書寫對語言駕馭的難度來看，能夠準確地表達自己的母語已是困難，何能行雲流水於多種語言之中呢？故知其翻譯大凡只能在文字表層上翻弄，對思想的精確傳達是毫無作用的，所以翻譯種類在短時間累積愈多，也就說明了作品愈是膚淺。

任何人倘若對這個說法不服氣，只要觀察一下中國古典文學的《史記》，甚至「十三經之首」的《尚書》，就可知其以翻譯流通的手法來「溝通交流」，可能都比不上近代文學的深廣。這豈不怪歟？這個邏輯原本很清楚，但是大概涉及自己的作品，感性就凌駕了理性，所以坊間多的是那些喜誇翻譯文字的作家，甚至有一些作家下筆時即以外國翻譯為訴求，當真是一個奇怪的文學現象，至於以外國語文書寫中國情事如哈金者，甚至以中國語文書寫西藏情事如阿來者，則其書寫動機就更曖昧，總是令人覺得文人為文，到底為稻粱謀？還是為外人嫁？其書寫動機當真不能探索，一探索起來，可發覺人類表達心衷的動機都鄙俗得很。

在這個動機下書寫，很少有人能擺脫「西方文學理論」的影響，更很少有「原創」。我記得，多年前曾讀過一篇短文，描寫莊因教授的一個外國學生棄「中國近代文學」的研究而改讀「中國中古文學」，其原因就是他歸納出來中國近百年來的「中文文學」都脫離不了「西方文學」的影子，所以與其在「中國文學」裏追蹤「西方文學理論」，還不如直溯中古時期當「西方文學理論」還無能產生影響的時候，才能真正找出「中國文學」的精髓，否則釐不清研究「中國文學」的目的。這位可敬的學者不知研究結果最後為何，其所追溯上去的朝代也不知是否真能找到「中國文學」的精髓，但是他的「研究精神」與「思想架構」可說極為突出，腦子也很清楚，相當難能可貴。

絕大多數的學者都見不及此，反而在同一時代的「文學作品」裏比來比去，而且因為西方文明的強勢，所以大多學者都以「西方文學理論」來批判或規範「中國文學作品」；麻煩的是，要比較，就要溝通、要交流，於是從「諾貝爾文學獎」以降，人人都非常重視交流溝通，嚴重的是，「比較」的邏輯一旦建立，「能所」意識即鮮明化起來，最後反而無法在作品裏「化其文」，所以只能對世界性的「肯定」競相追逐，甚至為了得到同儕的「肯定」，而標新立意。

這是「後現代」文學現象的第一個奇怪的景觀，看看馬奎斯的《百年孤寂》以及貝克特的劇作《等待果陀》，甚至更早一些的「莎士比亞全集」，對中國文人，起碼是臺灣近代文人的影響，我們都不能不質疑以《詩經》為起始的「中國文學」傳統出了問題。

時代往前推進，引述「西方思想與理論」為借鏡，原本無妨，甚至可能是條捷徑，只要能夠在引介與解讀的過程中，提升國人思想的層階與砥礪國人書寫的品質，但是為何幾個世紀下來，「中國文學」的品質反而一直滑落，直至今日這麼一幅「文學已死」的景觀呢？這真的只是因為「政治力」的介入嗎？我們這些承載「文學傳播」使命的文人難道看不出正是自己的「文學胸蘊」出了問題嗎？從這個角度來觀察名噪一時的《現代文學》，即可知王文興白先勇的始作俑者，乃肇始於其對「中國文學精神」認識的偏頗。

第二個奇怪的「後現代」文學景觀就是「文學活動」的繽紛，不知坊間專家、學者是為了提高讀書風氣，還是為了引導正確思想，甚至只是為了推銷引介呢？反正從臺灣到中國到美國，一大堆的「演講、發表、書展」，莫不充斥著商業的意圖，尤其最近的出版事業直截以圖象美工、封面包裝、編輯設計為訴求，令「文字」在影像中纖弱了起來，更令「文學」在商業裏招展得軟弱無力，在在令我覺得其推廣「文學」的動機正自詮釋了「理性行為大凡不知支撐其行為理性的目的」。

「文學的推廣」或「文學的獎勵」於焉凌駕了「文學」本身，或以「推廣」獎勵「文學」，或以「獎勵」推廣「文學」，最後連「文學書寫」也在「書寫動機」裏混淆了起來，交織成一幅後現代

的「文學景觀」。這個「文學現象」，我曾經大膽又含蓄地在〈文學與文學獎——《四人行》得獎感言〉裏提及，但是不知是因為在字數的限囿下語焉不詳，還是獎項本身強過作品，所以坊間靜悄悄地沒有任何反響。

文壇就是如此，總是以其一貫的編輯邏輯壓抑作者，然後以其僵化的審閱思維規範作者，一旦這個機制不得不在網際網路的威力下臣服乃至改弦更張，這個有若「砲打司令部」的效應就使得龐大的機制慌亂了手腳，於是商業化、多樣化、圖像化、輕薄化、短小化、低俗化，不一而足，莫一不是順從其固有的思維方式，卻一步步掉入毀滅的深藪，真乃自掘墳墓。

這個或許是一個抵擋不住的潮流，任何的努力都像是杯水車薪。照理說，此時應該是高居懸位的「編輯委員」扭轉乾坤的時候，但是文壇耆老都「聖默然」去了，於是只好任由著後生小輩在經驗中汲取教訓，在教訓中眼睜睜地看著機制順從市場的狂流沖刷而下，其敗壞的程度與速度令人觸目驚心，其以文字所累積起來的「荒山石堆」除了「文字音韻」以外，已沒有了「文字圖符」的意義——破時下的「文字音韻」，是我寫〈荒山石堆〉的動機，而這個動機的觸醒則來自困擾於西方文字除了音韻、沒有圖符的結構，卻因其強勢導引，使得擅長以「文字圖符」書寫的中國文人轉而探索「文字音韻」，是為王文興教授以《背海的人》下卷來探索「文字音韻」的濫觴。

在這個文壇結構中讀文章是很悲哀的，因為倘若不是「老幹悍然發出新枝」，就是「嫩綠招展得軟弱無力文學」，於是我天天讀報，總是懷疑這麼多文章不知有幾篇會像模像樣地流傳下來？這麼一個「後現代」文字狂潮，比起遠古時代的辛棄疾的〈青玉案〉年代，甚至比起不甚遙遠的王國維的《人間詞話》時代，其表達與宣揚的效果不知強過千倍萬倍，但「眾裏尋他千百度」，其思維力用卻不在「燈火闌珊處」。這到底是哪裏出了差錯？一言以蔽之，其書寫行為大凡不能支撐其書寫動機或目的而已矣。

從這兩個奇怪的「後現代」文學景觀探索起，我輩的書寫行為應該可以找出一個書寫的方向。其一、「書寫動機」一定要釐清；其二、「書寫文字」一定要瞭解。麻煩的是，這兩個議題一旦深究起來，可逕直達到思維的究竟，因為「書寫動機」與自己所處的「時空」有關係，而「書寫文字」與自己「意識」的形成有關係。

人類行為的動機是很奇妙的。寫者有動機，讀者有動機；講者有動機，聽者有動機，連背後的組織活動者、操控機制者也有動機。這些動機的集合體，以佛家語言來講，不外就是「同緣共業」；「別業」在「同緣共業」裏很難釐清自己的動機，甚至很有可能是自己的動機造成了「同緣共業」的形成，而探索這些相互交織的活動或書寫即是甚佳的「後設」書寫素材，但是可惜的是，自古以來寫「官場現形」者有之，寫自己的「賣場現形」，甚至「書寫現形」，卻充滿了纖弱的不堪。

「後設書寫」是西方文學理論的一個傑作，但是僅止於「方法論」的使用，並無法直入思想的究竟；這種限囿與所有的西方哲學理論殊無二致，歸納起來也有兩個原因，其一、「書寫動機」礙於二分法與時空理則的創設而有了思想上的瓶頸；其二、「書寫文字」礙於拼音文字無圖符意義而只能「肯定敘述」，故自敗於其「後設書寫」的企圖裏。

這麼一看，以中文書寫的「書寫行為」則充滿了希望，其因即中文以「否定語法」為其內質，在排除文字邏輯錯誤的功能上，比其它語言來得優越；這個優點在「論理」時尤其重要，蓋因只要是「論理」，必具批判性，唯有玄想性的「般若」思想超越邏輯，不受文字羈絆。

「理論」以學說為根基，其陳述思想的文字敘述離不開語言的邏輯性；「論理」要講邏輯，而承載思想的文字也要講邏輯，因此非常容易在操控文字來論理時，犯下二度思想上的錯誤。易言之，不論其所使用的是「對象語言」(如拼音文字為 Object Language)、或「後設語言」(唯中文的「否定語法」堪稱為 Meta Language)，也不論其「後設書寫」是「論理」或是「創作」，沒有「否定內質」支撐，可謂徒勞無功，因為語言本身即承載意識、也被意識承載，是謂「巴別塔」(Babel)也。

這個「弔詭」(paradox)，正是「文字般若」必須跳出文字邏輯與文字理則的地方，否則「文字般若」必受「語意記憶」的牽制，在「意識的流動」所訴諸觀念與語言之文字呈現裏表達「意識」的內容，於是不免「遺憾在駕馭文字的同時，表達不出內心真正要呈現的文字圖象」。

有了這個瞭解，現在就可以轉過來，看最近坊間興起的一股探索「文學意識」或「意識流」的驅動，總令人悲憫其探索必白忙一場。此理無它，蓋因「文學意識」的說法似是而非，而「文學」以「文字」呈現，必須經過好幾個層面的轉折，否則無法為「文學」；然而「意識的流動」以「文字」承載，或「文字的鋪陳」以「意識」承載，其既為「能」又為「所」的「能所效應」卻久為世人所混淆，以為「文字流」或「語言流」或一些沒有標點不分段落的「意識流」真的就是「文學意識」了。

要破「文學意識」的說法很難，但是不破又不行，因為從《現代文學》以降，長久的混淆使得「文字、文學、文化」糾纏得失去了焦點；總的歸納起來，「文學的哲思」應是所有文學創作人士的依歸，但可惜其論說並無法指明一條道路，蓋因「創作」以「否定」為其內質，普天之下，唯「中文敘述」得以一嘗究竟。探索這條道路，基本上來說，就是我書寫〈遺忘與記憶〉的動機。

「書寫動機」一旦釐清，我就觀察我所居住的這個「書寫時空」；但稍一觀察，我不免就氣餒了，因為這個「書寫時空」已大異《現代文學》時代，並無法鼓勵「書寫行為」，尤其我歸根究柢地將「文字、文學、文化」擺在一起論述，就使得全世界的翻譯家，包括與中文語系絲縷牽連的日文、韓文翻譯家，甚至飽讀西方經典著作的近代中國翻譯家，一下子就斷了他們以翻譯來「溝通交流」的目的，然後「比較文學」也無法比較了，當然「文化」也沒有了語言技倆的挑弄，而只能「化其文」了。從思想的根結處來整合當代以中文書寫的文人的思想混亂，可說是我寫〈遺忘與記憶〉的目的，雖然我這麼做，可能無意之間，質疑了您以西方的「比較文學理論」來批判中國小說的動機。

當然我有自知之明，這個作法無法見容當代的出版動機，也無法得到諸多「文化人」的認同，真應了我老婆說的「自找苦吃」。這是我掙扎不出「書寫動機」的迂腐，其書寫過程的辛苦，真不足

為外人道，而支撐自己這麼一個意念與毅力的就只賸下那麼一絲細若游息的「良知」，因為我太清楚〈遺忘與記憶〉不是寫給當代人讀的，所以也就自敗於其整合當代文人思想混亂的「書寫動機」。

人類的思維當真充滿陷阱罷。〈遺忘與記憶〉從開始落筆到今天歷時兩年餘，每天的平均進程不到兩百個字，有時好幾天寫不出一個字；倘若把構思的時間也加進去，那個「書寫時空」的尷尬就更不堪了，只可用「呆若木雞」來形容，比起當代文人「今日動筆、明日見報」的快速，我真的慚愧得無地自容，見到兩岸文人競相破壞文字、調侃文學、摧毀文化，我又焦躁不已。

我的憂疾如焚始終得不到家人的諒解，因為我的老婆以及她那些自識甚高的北京文化人親戚就是破壞「中國文字」最厲害的一羣；內外交逼下，我在一九九九年以〈荒山石堆〉破「文字音韻」後就開始構思如何以一篇小說來破「文字圖符」，卻也因無從下筆，所以一直拖到二〇〇二年春節，當《世界日報》宣佈棄守中文傳統式的右向直行書寫，我大為感慨中國的「文字、文學、文化」在西方文明肆虐下，終將在未來世裏敗亡，才轉以評論文來破「文字圖符」，當然此舉所引發的家庭鬥爭就愈發說不清了，其慘烈的程度堪可以「文革」的武鬥或臺灣的「統獨」意識鬥爭來比擬。

「書寫時空」的鬥爭無日不進行，卻也撼搖不了我的「書寫動機」，這只能說是我的執著罷；但這麼一個動機一旦著手演繹，就逐漸走到文字敘述內質與意識層面的探索。現在想來，這個書寫的發展也還合乎邏輯，蓋因「書寫與意識」原本分不開，而書寫的文字作為一個承載意識的工具，更有「互為主客」的意義，所以不可避免地就進入哲學的探索，於是一發不可收拾，輾轉寫來竟有二十萬字。當然其發展過程與任何的理論建構相同，陷阱甚多，幾次走不過去，但靠著佛學的指引，我總算將「文字、文學、文化」不可分割的理論建構了起來。

我無法預知我的「書寫動機」會有甚麼回響，但是有一個現象是很明顯的，那就是我的「書寫時空」已起了變化；從這個角度來觀察，「書寫文字」能不能流傳或將以何種方式來流傳，就是次要的了，這也隱合著我的「書寫動機」，所以我仍舊相當滿意我的「書寫文字」能有如此的結局。

當然這句話本身即深涵哲理，但可能與當代「文化人」的想法背道而馳，卻也是為何中國文化亂成一團的根結所在，因為中文的書籍與傳播實在太泛濫了。倘若我們再退一步，以文字傳播方式來觀察這個亂象，則不難發覺由古代碑石甲鼎的笨拙限囿到現代網際網路的無遠弗屆，其發展真不可以道里計；如果這麼一個科學發展可以對等地移植到人文發展，人類的思想應該早就臻其頂點，人人都成聖了，但為何人類的思想不止無法往上提升，反而有向下拉扯的隱憂？這就說明了「科學理性大凡不知支撐其理性科學的目的」，而且更有在「科學理性」裏摧毀「理性科學」的驅動，「基因科學」即為一例，在「質能互變」的狀態裏強自解釋「時間」，又是一例。

有了這個理解，讓我再回到「余華的哥大演講」。首先我必須說，他講甚麼都不是很重要的，而是這個「理性行為」背後的意義充滿了矛盾，所以我每每讀到這些「文學活動」的消息，就會想起兩千多年前「維摩詰示疾」嚇得諸多菩薩摩訶薩不敢前往問疾的故事，一部充滿智慧的《維摩詰經》就此展演了開來，及至文殊師利菩薩與維摩詰居士彼此相對、「聖默然」一番，這麼一部場景分明的「小說」，因其宣揚流布的需要而以命名，就此以經典方式存在於世間。

《維摩詰經》存在於中國甚早，以「後現代」的學科來分類，正是「後現代」語彙裏的「後設書寫」手法。這豈不怪歟？後現代的「後設書寫」竟然存在於兩千年前的結集敘述裏。那麼這兩千年來的思想都到哪兒去了？西方文人不懂東方典籍，我們也就不去說了，東方文人放了流傳了幾千年的典籍不顧，「束書不觀」，竟然以為中國文化不及西方文明，然後跟著西方思想起鬨，以西方新詞彙來詮釋老掉了牙的舊思想，就不能不令人感慨這是近代中國文人的集體精神墮落。這與「政治力」的介入有關嗎？何必老是為了替自己解脫尷尬，就隨隨便便地替鄙俗的政治人物扣帽子呢？所以我每每讀到當代文人用洋文詮釋自己的「文學」或「文化」，就雞皮疙瘩，「解構」說盡，「結構」胡攪，deconstruction 與 construction 翻雲覆雨，根本就走不出千年前「天臺六即」的思想，而且其層階相去甚遠，不足一哂。

以《維摩詰經》的內義來觀察諸多往赴聽講者的動機，除了那些沒事可做而被拉了去湊熱鬧的不予置評以外，有意圖的大柢可歸納出數個：其一、學習他人思想以提升或彌補自己思想之不足者，其二、護持捧場以莊嚴自己所耕耘過的領域者，其三、尋找更多評論課題、創作聯想，甚至出版機會者。這個「聽講動機」與「閱讀動機」類同，大概可以無限上綱，也大柢可涵蓋其「行為理性」，但當這個「聽講動機」發生在一個國外的「聽講時空」，則就添加了變數，因為往赴聆聽演講的，可能除了僑民以外，還有一些以翻譯為志業的外國文學家，更有一些駐院、駐校的詩人，所以增添了一幅「中外文化交流」的熱鬧景觀；除了這些動機以外，其它的目的可說厥無。這個「人在空間」的哲學意義，我曾在上次寄給您的〈「人在空間」的另類詮釋〉裏有所演繹，這裏不再贅言。

這麼一抽絲剝繭起來，許多「文學活動大凡不知支撐其文學活動的目的」就清楚了許多，而且有許多不堪的商業或政治動機在裏面攪和，在「文學時空」裏摧毀「文學書寫」；這個驅動倘若拋開《維摩詰經》的智慧來觀察，則明顯地只是散發一個精神象徵，但「精神象徵」又很麻煩，不止意義太過彰顯，更因其彰顯始終遮掩不住其欲蓋彌張的政治動機，是以毛澤東有「雷峰英模」、美國總統在國會山莊的「國是演說」更是借著媒體的轉播適時地以圖象傳達他的政治動機，所以「宣導戰爭」的話題總是令鏡頭伴隨著戰士在總統夫人身旁，而標榜「社會安全基金」對社會穩定重要性的論題，則在財政部長身邊安置一些體態佝僂的老人，在在以影像先入為主，繼而操控人類的思想。

「後現代」文學活動走的也是這個套路，所以很多動機都與講演者無關，與講演題材無關，倒與背後操控者的動機有關。我來說個笑話。據聞，美國詩人 Robert Frost 曾在我的母校 University of Virginia 駐校，成日無所適事，在校園裏晃悠，於是學校的教授學者們看不順眼，就反應上去，批判他不事生產，對校園事宜不關心，所以對校方人文素質的提升毫無裨益；不料校董回應，他就像一隻天鵝在湖邊憩息，並不需要有所圖謀，有所生產，其「存在」的訊息本身，對學生而言，就已經是一種人文素質得以提升的標幟。

這種教育學子的思維當真絕妙，以「存在」的觀念本身激勵旁觀者各自的思維、各自的想像，其所利用的即是每人在心裏早已存在的「比較思維」。以此觀察諸多駐校駐院的文學家與詩人，是否有幾分道理呢？可歎的是，這麼一來，「文學」只不過是「文學傳播」、「文學教育」，甚至「政治陰謀」的一個工具。有了這個瞭解，倘若這時再回頭觀察「比較文學」，即可發覺文人讀文章，大多排除不了前人所造作下來的印象，所以「比較文學」乃大興，足令近四百年來才從「史哲」凸顯出來的「文學」受寵若驚。

再以余華的成名之作〈十八歲出門遠行〉來做個詮釋。以小說論小說，其實余華這篇小說語言平庸，意境低俗，結構凡常，思想厥無，但卻獲得《北京文學》編輯的青睞；這就說明了這篇小說之取巧不在小說本身，而在小說引起了讀者與前人的小說印象有了聯想比較，最明顯的牽連就是與魯迅的〈過客〉有了關係。

這是否即是余華創作〈十八歲出門遠行〉的動機，我不得而知，但是以魯迅在神州大地的聲譽以及他對後世文藝書寫影響的深遠來看，對一位初出茅蘆的後起之秀而言，可說是極為可能的；如果這個推論屬實，那麼要解讀〈十八歲出門遠行〉，甚至要明白編輯的意圖，那就必須瞭解魯迅，尤其魯迅於十八歲離鄉，展開了他一生抗爭封建思想的歷史圖影，更必須瞭解。

〈過客〉是魯迅靈魂的自白，而他十八歲告別故鄉，以「過客」之姿衝破中國封建思想文化的「無形之囹圄」，其以文藝「作溫煦之聲，援吾人出乎(精神)荒塞者」，可歌可泣，乃至狂人孔乙己阿Q，而後「無花的薔薇」哀訴，大膽地以馬克斯主義「肯定了文化起源於勞動，人民羣眾是文化的創始者」，最後以其「惟新興的無產者才有未來」之論見大受中國共產黨政權的吹捧，乃塑造了魯迅在文學歷史上的崇高地位。

魯迅地位非因其言，乃因其言為政治所用，其理甚明。這原本就充滿了「歷史『地域性』」與「歷史『時間性』」的詭譎，所以早年不受神州大地的鎖國政策影響的離島，諸如臺灣新加坡香港，

每每見於魯迅的吹捧總是莫名其妙，尤其臺灣在「白色恐怖」的陰影下，更是不知魯迅為何人，而我就是其中遭到愚弄的一人。

毛澤東於一九五二年在延安的文藝講話，直截了當以「文藝為政治服務」為全中國的藝術創作定下基調，但是這麼一個最高文藝指導原則卻也暴露了他塑造魯迅的文學地位以成就他的政治目的的政治陰謀；在神州大地的「無神論」氛圍裏，創造神祇是很重要的，於是政治上有一個毛澤東的政治神祇，在文藝上有一個魯迅的文藝神祇，而魯迅於一九三六年去世，毛澤東於一九四九年於天安門上宣布「中國人民站起來了！」更說明了魯迅的地位不能離開歷史的「地域性」與「時間性」來論述。

釐清歷史的「地域性」與「時間性」，我想是治史者的必備修養，否則必混淆其建構歷史理論的基石。那麼拋開歷史的「地域性」與「時間性」，魯迅是一個甚麼樣的文人呢？這不難推測，因為魯迅早年在日本引介東歐小國(如匈牙利)的文學作品，而避開諸多經典英文的翻譯，就知道他個性的偏激；以他的直譯、死譯的倔強也可知道他性格上的執著，這正是〈過客〉裏的「那位神色堅毅又有點疲憊勞頓的旅人，在山路上跋涉；眼睛永遠向著前方，明知道前面等待他的只是一片墳塋，他仍然義無反顧地朝前走去。」這種言語其實語境不高，所以只可看成魯迅以〈過客〉做靈魂的自白。

現在一個簡單卻又關鍵的問題來了，「個性偏激」與「性格執著」的思想能夠成就一個思想家嗎？僅批判調侃，能建構思想理論嗎？如果能，中國歷史上不知已添加多少思想家，如果不能，為何魯迅會在中國的文學界，甚至思想界，佔著這麼一個顯要的地位呢？這種思想方式多麼刺激人心，從世紀初蔓燒到世紀末，從神州蘿纏到臺灣，總是製造了一些語言偏激的社會觀察家以思想家自稱，卻不料思想不能只是「破迷」，必須還有「啟悟」的作用，蓋因「破迷」後一走了之，對「啟悟」束手無策，只能是毀滅，不能是建設。那麼這些偏激語言建設了「思想」嗎？還是只是為了逞一時之快？「思想」能夠在社會運動或擂臺、座談、演講裏建構嗎？這個答案是很明顯的，說穿了就不稀奇了，都為政治作嫁而已矣。

倘若我的推論言之成理，那麼余華以〈十八歲出門遠行〉來質疑魯迅的〈過客〉，就意義非凡了。當然我這個推論經得起考驗，因為他後來的〈細雨與吶喊〉等等作品都脫離不了魯迅的影子，就可見一斑了。那麼以魯迅在神州大地的影響力來看，模仿魯迅筆觸的不知凡幾，怎麼就輪到余華重新予以吶喊？這也不難明白，原因就在八〇年代的「文化熱」與「宗教熱」有衝破「無產階級理論」與「無神論」的隱憂，於是這麼一篇平庸的〈十八歲出門遠行〉乃脫穎而出，這又說明了研究「文學」或比較「文學」的學者，不能忽略「歷史地域性」與「歷史時間性」對「文學」的影響，尤其在大陸這麼一個普遍受政治控管的「文學界」，更是如此。

這個聯想我都讀得出來，見多識廣的《北京文學》編輯當然也讀出了弦外之音。大陸的編輯是一個奇怪的動物，政治警覺超乎常人，不止必須避開政治敏感的作品，還必須藉著作品達到其隱藏的政治目的，這對執其牛耳的《北京文學》編輯，當然就更重要了，所以我說當時的《北京文學》編輯對〈十八歲出門遠行〉的政治目的很清楚，雖然後來他為了馬健的一篇描寫西藏情事的「舌苔」丟了官職，可說陰溝裏翻船，卻也說明了每篇小說在神州大地的文學刊物都是遭受控管的。

在這個鋪天蓋地的「主旋律」下，沒有一位文人倖免，下焉者有以毛言毛語歌頌「民族魂」，中焉者有破毛腔毛調倡言「藝術性」，但未見有一位提升思想內涵者，包括錢鍾書的〈圍城〉在內。這就是我對魯迅以降的「中國文學評論」，總令人哀歎其「文學時空」摧毀了「文學書寫」之醞釀；在如此的「書寫時空」，不論如何書寫，精神墮落者不知凡幾，所以許多極為精湛的作品都隱約讓人覺得對國人的精神有束縛作用，順手引來，〈那人那山那狗〉、〈棋王〉、〈小鮑莊〉都屬此類。

或許郭沫若對魯迅的一番讚美可以總結這麼一個歷史觀察，「中國文學由魯迅而開闢出了一個新紀元」，苟若是，其「新紀元」也是一個配合政治行動的社會鬥爭。那麼，說這句話的郭沫若又是甚麼樣的文人呢？他早年在日本以幾篇「古文字學」的文章獲毛澤東青睞，乃至負以推動「簡(異)化字」的重責，所以他的話能夠有多少深度就很值得懷疑，於是他說「中國的近代文藝，由魯迅而喊出

孤聲，僅僅在四分之一世紀裏，突破了歐美諸國與日本所經過的二個世紀，而到達了世界文壇的最高水準，這完全是由於魯迅一個人的力量」，就只能說是「假話大話空話」；這真堪稱為「胡言亂語」的楷模，所以也就難怪毛澤東會發出「超英趕美」的狂語，乃至全國陷入饑餓的「三年自然災害」裏了，當真為「禍國殃民」之輩，而在清純的「文學」裏說這樣的話，只能說是寡廉鮮恥了。

歷史見證，點滴在心頭，文人造亂，更是可見一斑。「文藝」要不為政治所用，別無它法，只有走出「地域性」與「時間性」的操控。這麼一來，「書寫時空」是第一個首要突破的對象，但是要突破「書寫時空」，沒有宗教情操是辦不到的，沒有深厚的哲學修養更是不可能達成，這就是為何我看不到近代被「無神論」籠罩的中國作家有達到這個境界的原因。從這個標竿看「五四」以後的中國文學作品，真是乏善可陳。想來「地域性」與「時間性」的影響對文人是很無奈的，兩岸皆然，是以寫〈妻妾成羣〉的蘇童寫不出〈末世紀的華麗〉，而寫〈北港香爐〉的李昂也寫不出〈豐乳肥臀〉，但這種結果也是可以預期的，蓋因魯迅已然如此，等而下之之輩就更不知所云了。

這麼一觀察，余華後來的作品每下愈況就不是那麼不能理解了，因為循古人意不是原創，但是余華以〈十八歲出門遠行〉翻版魯迅的〈過客〉，卻因為時代的烘托而糊裏糊塗地成就了他在文壇上的地位，令他食髓知味，以至於《許三觀賣血記》的手筆也有拷貝陳村的〈一天〉的嫌疑，當然余華拷貝的手法比蘇童葉兆言等人高明，但其精神墮落終於演變為一場場血淋淋的肢體解構、暴力血腥。

我的觀察是，當今兩岸唯有史鐵生一人走得出「地域性」與「時間性」的影響，但可惜的是，他終究突破不了「自我」，所以寫下〈第一人稱〉以解嘲，將來的演變將取決於他如何提升他的宗教情操；高行健亟力突破「地域性」與「時間性」的影響，但成績有限，是以《靈山》雖獲諾貝爾文學獎之青睞，但仍受「地域性」與「時間性」的控管，不甚了了。

我是無法瞭解為何一篇走不出「地域性」與「時間性」影響的文學作品，卻可以「替中國文學書寫提供一個新管道」；這個「新管道」除了掙脫「毛言毛語」以外，還能有多大的意義？我猜想，

高行健也想突破這個瓶頸，所以卯盡了全力，在戲劇上突破「地域性」與「時間性」的控管，徹底擺脫已然深入骨髓的「毛言毛語」；想來也是，還有甚麼「創作形式」比戲劇更能突破語言的隔閡呢？因為這個動機讓他興起了詮釋「不立文字」的禪學，只能說是誤打誤撞，但是可惜因為他缺乏佛學的了解與素養，所以只能淪落為「談禪逗機」，亦不甚了了。

我這一落筆不免天馬行空起來，該歇筆了，否則誠如您在一篇訪問稿裏所說，「別人要不高興了」。您的氣魄是我最景仰的，您的《小說史》也替「中國文學評論」闖開了嶄新視野，並提供一個「方法論」，這是您對唯唯諾諾的「中國文學評論」最顯著的貢獻；但從人類思想發展的軌跡來看，《小說史》發表了二、三十年以來，中西學界或引錄或批判您的創見者，不知凡幾，但未見有突破您的思想者，這當真是「中國文學評論界」的不幸——這裏所說的「突破」，指的是「應用既有理論，重新開發傳統資源以建構中國文學創造理論思維」。

這段大意是我從臺灣大學的柯慶明教授的一篇短文所做出來的結論，非常精闢；不過可惜的是柯教授的方向對了，但是似乎方法不適，因為他說「進一步開發中國文學原所涵蘊的潛德之幽光」是中國文學的當務之急。

這個說法雖然很有道理，但是如何開發就語焉不詳了，蓋因中國文學在西方的文學理論斥虐下不彰，其應有的「潛德之幽光」無法突破西方文學理論之包圍，才是致命傷；但這個觀察仍有其獨到之處，以您的《小說史》以及發表過後的這麼多年的「文學現象」做個詮釋，這一個「文學時空」所散發出來的訊息的確令人不安，蓋因您的評論以西方理論立基，甚至您原本的「書寫動機」都只不過為西方學界創作，所以移植到中國文學難掩一種西方理論的凸顯。

這個無妨，因為這原本是個人的研究取向，但中國文學從此愈走愈偏狹，弄得只有專業人士才讀得懂「文學評論」，而且要飽讀西方哲學與文學理論的人士才能讀得懂，就讓人覺得此風不可長；

此言不虛，讀讀《中外文學》上那麼多詰屈聱牙的「文學評論」，我就始終讀不出「中國文學評論」的希望在哪裏。

理論非思想，柯教授「從中國『文學』創造的一些理論思維」是否能夠通過哲學的嚴酷檢驗也仍是一個問題；但他的方向走對了，就如同莊因教授的外國學生回溯中國古典文學，以探索中國文學的創作精神一般，方向都對了，能否在未來世裏開花結果，我想只是時間的問題。

詭譎的是，中國文學必須「依據中國文學……(才能)自行發展出一套『理論』來」，本是一種「本體」的探索，不能離開「中文文字」的內質而敘述，也是我強調「文字、文學、文化」不可分開來論述的理由，或其間任何一個論述必須有旁引至另兩個領域的力用；但是當「中文文字」本質遭到污蔑，本義遭到誤導，本象糟到扭曲，我們又如何以這麼一個遭到破壞的文字來闡述文學？甚至闡述思維，化其文化呢？

柯教授可能也看到了這中間的困難，所以他又說，「依據中國文學，甚至旁及其他的文學，而自行發展出一套『理論』來」；悲哀的是，世代學者借鏡西方文學理論由來已久，一旦「旁及其他的文學」，就只能使「中國文學」更加不知不覺地西化，又如何能在文字混亂的態勢下，「發展出一套『理論』來」呢？我以為這裏面的根結乃因「『文學』的界義」很難排除「文字」而獨存，尤其中國「文學」更難排除全世界獨一無二的象形文字的「圖符之學」，而以「音韻」為依歸。

職是，我嘗試建構另一條管道，從中文象形字下手，開闢另一條「中國文學評論」的途徑，是乃真正的「依據中國文學……自行發展出一套『理論』來」，更是一種停佇於「文字、文學、文化」的「本體性」探索。我以為唯有如此，文學的「時間性」與「地域性」才得以釐清，「文學的哲思」才能具體地以「創造性思想」呈現出來，您的《小說史》所造作出來的「文學評論」，乃得以提升至另一層階；哀傷的是，如果我以這麼一個「本體性」來為中國「『文學』的基本定律與性質」定調，則中國文學作品幾乎沒有一篇值得評論。

這未免又太過曲高和寡了。這當真難為，人類思維的力用似乎只能比眾家學者所能接受的層次高出一點，太低不行，流於低俗，乏人問津，太高也不行，流於空疏，更乏人問津，於是似乎只宜在前人的腳步指引下，超前一點兒，否則不被接受不要緊，還有可能遭受韃伐，於是如何在這種壓抑下陳述論見就成了挑戰，「思想」的本身反倒成了其次。這個本末倒置的驅動，我想才是以《詩經》為起始的中國文學經常受到挑釁的地方罷。

有了這樣的瞭解，現在您應可看出，我讀小說只看小說能否提升精神領域，不在形式或筆法裏斟酌，於是就牽涉到文人的胸蘊；胸蘊非筆法，故知魯迅以文藝提升國人的「民族魂」雖然相當令人景仰，但是其吶喊充滿了苦悶與徬徨，足以證明其本身的精神層面不高，正可謂「以盲引盲」，所以只能替共產黨掃除思想障礙。

張愛玲也一樣。誠如您所說，在《秧歌》、《赤地之戀》裏，她或許綻放出愛心光芒，但是其精神層面仍舊不夠一定的高度，恰似入世的基督教徒愛心充沛、思想無力一般；她或許「因為懂得，所以慈悲」，或許憧憬「美麗與蒼涼」的生命，所以創下極為詭譎的敘述方式，如「生命是一襲華美的袍，爬滿了蚤子」，但「造美詞、編美句」的才華不等同思想，尤其精湛思想往往就毀在這種語言的弔詭裏。這可說是人類思維極為不幸的結果。

我自己有這樣的觀察也不是很愉快的，因為我也很想與時下的學者、作家、評論家看齊，徜徉於感性敘述裏，管它甚麼《詩經》、《尚書》。但是中國文學的希望在哪裏？中國文化能否繼續承載「儒釋道思想」於未來世裏？中國文字能否在政治的傾軋裏殘存下來？而這一代的文人能夠替未來的中國人做些甚麼？想到了這些，我就坐立不安起來，再也不能苟安於世了。

這豈非真是「自找苦吃」？但是我也顧不得了，故造〈遺忘與記憶〉以勾起大多數中國人久已遺忘的文字記憶，更以之建構「中國『文學』的基本定律與性質」。其思維邏輯即在時代要新，人文宜舊，人文一新，可說人文即泯，這是我對柯教授所倡導的「人文新境界」的詮釋；更有甚者，這個

新時代甚為混亂，而在一個混亂的時代裏，文人浮沉其間，很難保持其獨立性與清純，自然其筆下的文學也不再清純，故高行健所標榜的「文學性」乃泯，遑論「文學無性」的探索？只不過，高行健挾其諾貝爾文學獎的聲譽，讓這些「文學性」、「文學無性」的胡言亂語，莫名其妙地有了真理。這真只能說「文學獎」以其存在的方式來摧毀「文學獎」設立的目的。

想來張愛鈴的確妙極，其創造出來的名句也膾炙人口，一句「出名要趁早」就把文人征名逐利的毛病給點描了出來。「利」在當代文壇是不存在的，故文人為文，人人為名，而文人一旦出名，隨即進入名流行列，其文漸俗；悲哀的是，成名者已成名流，未成名者競相為名而謀，早已遺忘文學的潛移默化功能，縱使仍舊有人關懷，也無法引起冷漠的文壇稍釋關懷了，是以人人為名，名因之毀。

在這個「名的誘惑」下，照理說，編輯最能產生中流砥柱的作用，但是現在的編輯早已沒耐性閱讀真正的文學作品了。那麼縱使有文人抵擋得住「名的誘惑」，「人文新境界」要倚靠何人來建構呢？大陸的編輯在這方面顯然強過臺灣的編輯，但是可能在商業的洪流下也無法支撐太久，是以編輯愈來愈年輕，做的大多是煩瑣編務，很少有歷史宏觀，再加上知識貧乏、見解平庸、分析事務能力又跟不上文字表述能力，卻又如何能在這麼一個複雜的社會裏，選讀文章來產生對社會指引的功能呢？從這個角度來看，當時《北京文學》編輯能夠以〈十八歲出門遠行〉來對治「文化熱、宗教熱」，就顯得其社會觀察與文學修為的不凡。

編輯無力，是以「文學活動」就多了起來。照理說「文學活動」也是一個「心靈活動」，起碼也應該是一個「心靈溝通的活動」，但大多演變為「新書發表會、簽名會」、甚至「政見發表會」，聞之令人不堪；其所「發表」者，當然與「心靈溝通」有關，誰曰不宜？但是心靈離開意識終究不能運作，而「意識的流動」又以文字來承載，於是「心靈溝通」充其量也只能在語言的音韻上造作，對中文以「文字圖符」為宗就始終使不上力，如果再加上當場翻譯，其語言的「否定內質」早就被肯定得堅固無比了，而「心靈溝通」在「肯定語言」的作祟下，也就只能當場膜拜起「心靈活動」了。

以中文的「文字圖符」與「否定敘述內質」來觀察中國文人的創作，有「創造性思想」的可說絕無僅有，所以我說「五四」以來，中國尚未出現一位真正的創作者，包括「諾貝爾文學獎」所推崇的、「替中國文學書寫提供一個新管道」的高行健在內；就算有極少數的作品稍具「原創性」，倘若不是以中文重構「西方文學理論」，強調文學的「溝通交流」，就是詮釋古代思想，複述古人創作，而與古人「交流溝通」了。

弔詭的是，「交流溝通」從來都不是「創作者」的責任。或曰此乃因為西方不認識東方文化，或曰因為現代人不認識文字本義，但「創作者」應鼓勵這些人下苦功去學習中文，而不是削足適履去諂媚西方思想，去牽就文字變遷。可說一旦諂媚牽就，其思想都有將精神往下拉扯的驅動，然後東施效顰起來，而搔手弄姿之餘，精神只能不振，思想更是全面敗壞。這絕非「中國文學發展」之福，而以這個了解去檢視美國方興未艾的「東亞語文研究」趨向，真令人不得不質疑其研究的目的。

真是得歇筆了，否則豈只「別人要不高興了」，我更可能成了「過街老鼠，人人喊打」。最後非常感謝您在來信中，鼓勵我出書問世，可惜這個世間對我的作品無法消化，其「同緣共業」的混亂已然令我不堪負荷，遑論出書攪和？尷尬的是，東西既然寫了出來，不宣揚流布總是不行，甚至過於矯情，但在這個時間出書問世，只能遭引自辱。別的不說，看看坊間的出版社，又有哪一家能夠荷負自己的思想呢？西諺有云，「只有偉大的作者才能製造偉大的出版商」，誠哉斯言。但對這點，擅長抄襲近代西方理論的東方社會倒沒有融會貫通，反倒先製造「出版商(或自詡為出版家)」，然後以其出版方針與營運利潤來規範作者，其所標榜的「出版事業」反毀。

「後現代」世代就是如此矛盾，先以商業掛帥，然後支配一切行為，「出版事業」焉能不敗？「文學」焉能不死？文人要糾正這股出版歪風，或遏阻這股書寫狂潮，也沒有甚麼奇招，只能自重，拒絕與之同流合污，期盼其沉澱，猶若沉澱自己的思維，令清明意識在污濁中生起。

職是，我只能寫，但不能期盼，至於這個世間何時能夠醒轉過來，對我這麼一個書寫的人來講是無法掌控的。堪稱足以告慰的是，「書寫時空」因自己的「書寫動機」與「書寫行為」已變，至於我的作品能否在這個世間迴盪，我想只是時間問題，雖然有可能不是這個世代，甚至有可能不是這個空間，此乃我以〈四人行〉破「書寫時空」、以〈荒山石堆〉破「文字音韻」、以〈貼白布條的密勒日巴〉破「荒謬存有」、以〈天地的叮嚀〉破「意識流」、以〈畫商的訪客〉破「觀念假名」之初始動機也。其「破」者，「自我」也，正是史鐵生卯盡全力也使不上的領域。言盡於此。敬祈

硯安

您的讀者　林彬懋　謹上

西元二〇〇四年(甲申年)四月三十日

導讀二：致柯教授慶明先生書

——兼為「文化評論者」說

柯教授慶明先生鈞鑒：

冒昧提筆給您寫信，尚望見諒。日昨，偶上《聯合新聞網》閱讀臺灣文化擂臺盛況，卻在無意之間讀到您的〈從中國「文學」創造的一些「理論」思維〉，猶若一道清流，發人深省，閱之甚喜。

您所說的「進一步開發中國文學原所涵蘊的潛德之幽光」是中國文學的當務之急，非常精闢。不過可惜的是，這個方向對了，但是似乎方法不適，因為您的三個策略「重新開發傳統資源」均著重考證；「設法理解二十世紀以降的各種西方『理論』：進一步開發中國文學原所涵蘊的潛德之幽光」也著重考證，而且是「西方文學理論」的考證；而「依據中國文學，甚至旁及其他的文學而自行發展出一套『理論』來」仍舊著重考證，但深入「主體性」的探索。

這一分析，「考證」可說是您「從中國『文學』創造的一些『理論』思維」的精神所在；當然「考證」無妨，甚至是一個甚具成效的方法，但「考證」必須「比較」，縱使「更加細密」、「更加自覺」，仍然走不出「比較文學」的窠臼；而且一旦「比較」就很難突破「西方文學理論」之包圍，反而無法「進一步開發中國文學原所涵蘊的潛德之幽光」，因中國文學在「西方文學理論」的斥虐下不彰已久，其應有的「潛德之幽光」無法突破「西方文學理論」之包圍才是致命傷。這原本即是一個「主體性」的弔詭，不可不察。

既然「西方文學理論」如此鋪天蓋地，我就先從夏志清老教授的《小說史》說起。夏教授能言敢言的氣魄向為「文學評論界」所景仰，其《小說史》也替「中國文學評論」闖開嶄新視野，並提供了一個「方法論」。這是夏教授對唯唯諾諾的「中國文學評論」最顯著的貢獻。但從人類思想發展的軌跡來看，《小說史》發表了二、三十年以來，中西學界或引錄或批判夏教授的創見者，不知凡幾，但未見有突破夏教授的思想者，這當真是「中國文學評論界」的不幸——這裏所說的「突破」，指的

正是您所說的「應用……(中西學界)既有理論……重新開發傳統資源……(以重新建構)中國文學創造理論思維」。

這個弊病之所以產生即因《小說史》的評論以西方理論立基，甚至夏教授原本的「書寫動機」都只不過為西方學界創作，所以移植到中國文學難掩一種西方理論的凸顯。這個無妨，因為這原本是夏教授個人的研究取向，但是《小說史》發表過後這麼多年來的「文學現象」，所散發出來的訊息卻令人不安，因「中國文學評論」從此愈走愈偏狹，弄得只有專業人士才讀得懂「文學評論」，而且要飽讀西方哲學與文學理論的人士才能讀得懂，就讓人覺得此風不可長。此言不虛，讀讀《中外文學》上那麼多詰屈聱牙的「文學評論」，我就始終讀不出「中國文學評論」的希望在哪裏。

您的論見，「從中國『文學』創造的一些『理論』思維」，可說一針見血指出了夏教授所創設下來的理論桎梏，尤其中國「儒釋道」思想精闢獨到，原本無法以「西方文學理論」來詮釋。理論非思想，其理甚明，您「從中國『文學』創造的一些『理論』思維」，是否能夠通過哲學的嚴酷檢驗也仍是一個問題；但是您的方向走對了，可喜可賀，就如同莊因教授的外國學生回溯中國古典文學，以擺脫「西方文學理論」對中國文學的影響一般，方向都對了，能否在未來世裏開花結果，我想只不過是時間的問題。

不過詭譎的是中國文學必須「依據中國文學……(才能)自行發展出一套『理論』來」，是一種「本體性」的探索，不止不能離開「中文文字」的「否定敘述」內質，更不能離開中國文化的「遞減錯誤」效應，而「文化與文字」之所以殊途同歸，互補互攝，並在「中國文化」裏建構交織成絕妙的「三文」體系，其所憑藉的正是一種「漸次遞減錯誤」(elimination of falsification)的「否定之學」，所以非但其「內容」統一，連其引用的「方法論」也都統一，是柏拉圖一生所嚮往的「價值的統一」(axiological unity)，更是他在「理性」解說裏無法自緣其說，而不得不將其解決不了的難題交給一個設想出來的「物質世界的創造主」(Demiurge)的無奈。

這麼一個「三文」體系，是方東美教授所觀察的中國「波浪型」哲學思想之所以得以在歷史裏綿延進展的主因，所以我一向主張「文字、文學、文化」不可分開來論述，或其間任何一個論述必須有旁引至另兩個領域的力用；但當「中文文字」本質遭到污蔑，本義遭到誤導，本象遭到扭曲，我們又如何以這麼一個遭到破壞的文字來闡述文學？甚至闡述思維，化其文化呢？

我猜想，您可能也看到了這中間的困難，所以才說，「依據中國文學，甚至旁及其他的文學，而自行發展出一套『理論』來」；悲哀的是，世代學者借鏡西方文學理論由來已久，一旦「旁及其他的文學」就只能使「中國文學」更加不知不覺地西化，又如何能在文字混亂的態勢下，「發展出一套『理論』來」呢？我以為這裏面的根結乃因「『文學』的界義」很難排除「文字」而獨存，尤其中國「文學」更難排除全世界獨一無二的象形文字所賴以建構的「圖符之學」，而以「音韻」為依歸。

職是，我嘗試建構另一條管道，直截從中文象形字的「類表象」下手，開闢另一條「中國文學評論」的途徑，是乃真正的「依據中國文學……自行發展出一套『理論』來」的大膽冒進，更是一種停佇於「文字、文學、文化」的「本體性」探索。我以為唯有如此，文學的「時間性」與「地域性」才得以釐清，「文學的哲思」才能具體地以「創造性思想」呈現出來，《小說史》造作出來的「文學評論」乃得以提升至另一層階；哀傷的是，如果我以這麼一個「本體性」來為中國「『文學』的基本定律與性質」定調，則中國文學作品幾乎沒有一篇值得評論。

這未免又太過曲高和寡。這當真難為，人類思維力用似乎只能比眾家學者所能接受的層次高出一點兒，太低不行，流於低俗，乏人問津，太高也不行，流於空疏，更乏人問津，於是只宜在前人的腳步指引下，超前一點，否則不被接受不要緊，還有可能遭受韃伐，於是如何在這種壓抑下陳述論見就成了挑戰，「思想」本身反倒成了其次。這個本末倒置的驅動，我想才是以《詩經》為起始的中國文學經常受到挑釁的地方。有了這樣的瞭解，現在再回頭觀察眾家學者的「文學研究」方向以及您的「漫卷詩書喜欲狂」，那麼不難發現其所思索的「『文學』的基本定律與性質」離開了文字而獨存；

無獨有偶，縱有「文學的哲思」、「文學美綜論」，其「『文學』的界義」仍舊無法融入「文化」，而停佇於「文化」內「化其文」，卻只能令探索「文化」的動機，潰敗於其「文化」之摸索裏。

這裏似乎凸顯了一個觀察，足以解釋為何「文化人」大打文化擂臺，卻懵懂不知其以所熱衷的「文化活動」去摧毀「文化」之所以為「文化」的實質意義，所以反倒做了那些明目張膽摧毀「中國文化」的同路人——其心可憫，但其行所犯者，正是對「主體性」的強作解人。

我雖然無法證實，但是我覺得您所倡導的「人文新境界」、乃至撰寫〈從中國「文學」創造的一些「理論」思維〉，正是針對一切「文化活動」與「文學活動」之掌握而為，其因即這類活動因應「文化局」的成立而太過泛濫，而您更希望能藉著「『文學』的界義」而深入「文化」的議題，隱然散發出一股「項莊舞劍、志在沛公」的意圖，「文化、文學」的結合乃隱於其中。

或許您心存慈悲，故不願直搗黃龍，更或許您稟持學者風範，故不願涉入政治。但是這麼一個顧忌，就只能使「文化人」變本加厲地以「非文化因素」造亂，其愈演愈烈的景況不止對摧毀「中國文學」至深且鉅的「簡(異)化字」乃至「台語文字化」束手無策，更只能坐看「臺灣文化」、「中國文化」在政治驅動裏搖搖欲墜。這是我對兩岸多如過江之鯽的「文化人」競相以「復興文化的活動」來摧毀「中國文化」的不解。

我必須說，我自己有這樣的觀察也不是很愉快的，因為我也很想與時下的學者、作家、評論家看齊，以「西方文明」來評論「中國文化」，管它甚麼「中國哲學思想」。但是這個變了質的「中國文化」能否繼續承載「儒釋道思想」於未來世裏？中國文字能否在政治的傾軋裏殘存下來？而「中國文學」在這種「文字與文化」的摧殘下，其希望又在哪裏？我們這一代文人能夠替未來的中國人做些甚麼？您的「人文新境界」果真能夠對治當今的文化亂象嗎？想到了這些，我就坐立不安起來，再也不能苟安於世了。

這豈非真是「自找苦吃」？但是我也顧不得了，故造〈遺忘與記憶〉以勾起大多數中國人久已遺忘的文字記憶，更以之建構「中國『文學』的基本定律與性質」，其思維邏輯即在時代要新，人文宜舊，人文一新，可說人文即泯，這是我對您所倡導的「人文新境界」的詮釋；更有甚者，這個「新時代」甚為混亂，而在一個混亂的時代裏，文人浮沉其間，很難保持其獨立性與清純，自然其筆下的文學也不再清純，故高行健所標榜的「文學性」乃泯，遑論「文學無性」的探索？而當「文學性」與「文學無性」一併泯滅時，「人文新境界」是不可能存在的。

雖然如此，您的「人文新境界」仍舊不失為一個精神標竿，似乎足以遏阻「文化活動」的泛濫成災；這個精神領域，是我從「文化擂臺」的災難中讀出來的，正如醍醐灌頂，足以孕育諸多「文化人」的胸蘊，而且正是因為這個「胸蘊」的缺乏，才導致「文化人」效仿魯迅的言語激烈，以社會之亂象砥礪國人以「民族魂」來註解「中國文化」——其災難已見端倪，其「野火」燒山之勢相當令人擔憂。倘若我可以在此做些類比推論，那麼魯迅這麼一位「共和國」的文藝神祇充滿了苦悶與徬徨的「吶喊」，正以其新姿替「白話文運動、簡(異)化字運動、台語文字化運動」貫徹其思想基礎。倘若我可以史鑒史，那麼這個「文化驅動」已逐步邁入一個沒有「文化大革命」口號的「文化大革命」。

如果這個推論屬實，那麼下一個可怕的「武鬥」就即將上演了。這個歷史教訓尚不遙遠，而這一切的「文化發展」，或暗藏陰謀或懵懂無知，正足以證明競相奔逐的「文化人」的精神層面不高，所以只能「以盲引盲」，導致一個沒有思想的社會全面崩潰，兩岸皆然。

大陸我們也就不去說它了，但是我對臺灣的文化發展進程相當哀傷，對文人征名逐利的習性也竟自痛心。「利」自從怪異的「林清玄現象」以後，在當代文壇就不存在了，但是文人為文，人人為名，而文人一旦出名，隨即進入名流行列，其文漸俗；悲哀的是，成名者已成名流，未成名者競相為名而謀，早已遺忘文學的潛移默化功能，縱使仍舊有人關懷，也無法引起冷漠的文壇稍釋關懷了，是以人人為名，名因之毀。

在這個「名的誘惑」下，照理說，編輯最能產生中流砥柱的作用，但是現在的編輯早已沒耐性閱讀真正的文學作品了。那麼縱使有文人抵擋得住「名的誘惑」，「人文新境界」要倚靠何人來建構呢？大陸的編輯在這方面顯然強過臺灣的編輯，但是可能在商業的洪流下也無法支撐太久，是以編輯愈來愈年輕，做的大多是煩瑣編務，很少有歷史宏觀，再加上知識貧乏、見解平庸、分析事務能力又跟不上文字表述能力，卻又如何能在這麼一個複雜的社會裏，選讀文章來產生對社會指引的功能呢？這裏又顯示了一個「本體性」的詭譎。

編輯無力，是以「文學活動」就多了起來。這是您的「人文新境界」使不上力的領域。照理說「文學活動」也是一個「心靈活動」，起碼也應該是一個「心靈溝通的活動」，但大多演變為「新書發表會、簽名會」、甚至「政見發表會」，聞之令人不堪；其所「發表」者，當然與「心靈溝通」有關，誰曰不宜乎？但是心靈離開意識終究不能運作，而「意識的流動」又以文字來承載，於是「心靈溝通」充其量也只能在語言的音韻上造作，對中文以「文字圖符」為宗就始終使不上力，如果再加上當場翻譯，其語言的「否定內質」早就被肯定得堅固無比了，而「心靈溝通」在「肯定語言」的作祟下，也就只能當場膜拜起「心靈活動」了。

中國的「文化、文學、文字」絕不簡單，不止其「思想」內容統一，連多方引證的「理論」都統一，故知是世界獨一無二的「價值統一」；這個「文化成果」是人類思想之結晶，更是人類文化的瑰寶，但是不幸的是，在西方強勢的「二分法」斥虐下，這個「本體性」的價值統一，卻逐漸離散，反倒被近代學人東引西引，以西方的「理論」註解東方的「思想」、或以東方的「思想」發揮西方的「理論」，然後「思想」與「理論」就只能各行其是了。

何以故？「理論」以學說為根基，其陳述思想的文字敘述離不開語言的邏輯性；「論理」則要講邏輯，承載思想的文字也要講邏輯，因此非常容易在操控文字來論理時，犯下二度思想上的錯誤；幸運的是，中文以「否定語法」為其內質，在排除文字邏輯錯誤的功能上，比其它語言都來得優越。

易言之，不論所使用的是「對象語言」(如拼音文字為 Object Language)，或「後設語言」(唯中文的「否定語法」堪稱為 Meta Language)，只要是「論理」都必具「語言批判性」，甚至「原創」也必具「文字邏輯性」，唯有玄想性的「般若」思想超越邏輯，不受文字羈絆。

這個「弔詭」(paradox)，正是「文字般若」必須跳出文字邏輯與文字理則的地方，否則「文字般若」必受「語意記憶」的牽制，在「意識的流動」所訴諸觀念與語言之文字呈現裏表達「意識」的內容，於是不免「遺憾在駕馭文字的同時，表達不出內心真正要呈現的文字圖象」。

這個文字的尷尬以拼音語言為甚，但是中文敘述同樣陷阱甚多，可說是人類藉文字闡述思想與理論，普遍掙扎不出來的困境，是即「巴別塔」的肇始。從這裏出發，不難發覺「文學意識」的說法似是而非，而「文學」以「文字」來呈現，必須經過好幾個層面的轉折，否則無法為「文學」；然而「意識的流動」以「文字」來承載或「文字的鋪陳」以「意識」來承載，其既為「能」又為「所」的「能所效應」卻久為世人所混淆，故坊間不明究理，跟著伍爾芙之後，大力倡導「文字流」或「語言流」甚至一些沒有標點不分段落的「意識流」，真的就以為是「文學意識」了。

要破「文學意識」的說法很難，但是不破又不行，因為長久的混淆使得「文字、文學、文化」各行其是，加上西方文明的強勢，更使得中文的「文字圖符」搖搖欲墜於「文字音韻」裏；總的歸納起來，「文學哲思」應是文學創作人士的依歸，但可惜其論說並無法指明一條道路，蓋因「創作」以「否定」為其內質，否則不能「創作」，恰巧也正是中文「文字敘述」的內質。

以中文的「文字圖符」與「否定敘述內質」來觀察中國文人的創作，有「創造性思想」的可說絕無僅有，所以我說「五四」以來，中國尚未出現一位真正的創作者，包括「諾貝爾文學獎」所推崇的、「替中國文學書寫提供一個新管道」的高行健在內；就算有極少數的作品稍具「原創性」，倘若不是以中文重構「西方文學理論」，強調文學的「溝通交流」，就是詮釋古代思想，複述古人創作，而與古人「交流溝通」了，但嚴格來說，都稱不上是「原創」。

弔詭的是，「交流溝通」從來都不是「創作者」的責任。或曰此乃因為西方不認識東方文化，或曰因為現代人不認識文字本義，但「創作者」應鼓勵這些人下苦功去學習中文，而不是削足適履去諂媚西方思想，去牽就文字變遷。可說一旦諂媚牽就，其思想都有將精神往下拉扯的驅動，然後東施效顰起來，而搔手弄姿之餘，精神只能不振，思想更是全面敗壞。這絕非「中國文學發展」之福。

末了，我來說一個我非常不願意提及的觀察。我當然希望我的觀察是錯誤的，但是其隱憂老是存在，因為「文化」定義的廣邈，以及「中國文化」經不起歷代文人的摧殘，不止一脈相傳的「周朝文化」早已經變質，連一絲細若游息的「儒釋道」文化也無法在「西方文明」的斥虐下殘存了。於此纖弱的「中國文化」氛圍裏，您的「人文『新』境界」能否抗拒全天下逐漸大一統的「西方文明」，而延續「中國文化」呢？

這個探索本身即是個「主體性」思考，非常令人困擾。首先我必須說，最近我觀察到諸多大陸學者在美國各大專院校的「漢語教育」，正悄悄地將「簡(異)化字」正名為「現代漢語」，藉以掙脫「簡(異)化字」摧殘「中國文化」的罪名，但難掩一股替中國共產黨的「文化代表」鋪路的動機，其將「文字」承載意識的作用，侷限為「語言」溝通的功能，雖然不值一哂，但是這個「文化發展」卻足以矯正共產黨所造下的歷史錯誤，我倒樂見其成，故屬於一種「歷史反革命」的驅動，或許在不久的將來，中國共產黨將以「一國兩制」的政治理論重新恢復「正體字」也是非常可能的，堪稱為承繼「中國文化」之大幸。

倘若我再將這個觀察疊印在「法輪功」的世界性拓展，則不難發現其以一個被大陸政權掃蕩的喪家犬之姿在美國開疆闢土的事跡了，先「法輪功」再「法輪大法」再「新唐人」，在在顯示其直截以恢復「大唐文化」為訴求的驅動，並藉此打擊共產黨的「文化代表」；這個「文化驅動」雖然有其「政治動機」，但其方向也走對了，只不過「法輪功」以「法輪」為名，不止謗佛、謗法、謗僧，更

因其從根柢處詆譭如如不動的「因緣法」，反而摧毀了國人的思想與體魄，故不可能達到其所欲恢復「大唐文化」的目的，其因說來不堪，因「大唐」除去「佛學」以外，沒有其它「哲學」，故「法輪功」強力恢復「大唐文化」，「佛學」反遭魚池之殃。

在這個時候，我們驚見推動「台獨」不遺餘力的陳水扁總統，以促進「漢唐樂府」在海外演出的方式祝賀「法輪功」的「新唐人電視臺」成立；照理說，有「台獨」政治思想的陳水扁，應該大力打擊「漢唐文化」來建構「臺灣文化」，但他並沒有這麼做，反而利用大陸這個極為深潛的矛盾，以「藝術」來混淆「文化」的潛移默化，以「台語文字化」來對抗「簡(異)化字」的侵蝕，更以大量的博物館、文學館、美術館、音樂中心、劇場等文化建設，藉「保存文化資產，推動接軌世界」之名，來徹底瓦解「中國文化」的包圍。

這個內外交逼的「文化亂象」已自混亂，但倘若我再將您的「人文新境界」疊印在「新唐人」的倡導，我不能不說「中國文化」真是岌岌可危。這麼一個混亂，內有「簡(異)化字、台語文字化」的造亂，外有「現代漢語、漢唐樂府、新唐人」的傾軋，「中國文化」該往何處去呢？「中國文學」能夠離開「文化、文字」，獨自建構「中國文學理論思維」嗎？

嗚呼！當「文化人」穿梭臺灣香港，以「殖民文化」之姿高舉「中國文化」大纛，聲勢浩大得令人錯愕難堪時，「文學」該如何使力呢？當理應承襲「中國文化」的神州大地，自知「中國文化」久已被自己的「文化大革命」摧毀殆盡，反而倡導起「文化代表」，欲蓋彌張地揭示其早已不能代表「中國文化」時，「文學」該如何糾正呢？當四處流亡的大陸學者為了掙脫毛言毛語、毛腔毛調，而令奇奇怪怪的論見充斥於市，忽聞高行健以「沒有主義」的後現代語彙來混淆「虛無主義」，進而以陳水扁政權贊助的《八月雪》劇作來污蔑「無盡藏」，然後進陞，以臺北市駐市作家之姿來重新詮釋「離散書寫」時，「文學」又該如何溝通交流呢？這麼混亂，理都理不出頭緒，您所倡行的「人文新境界」應在何處依歸呢？會不會最後與「新唐人」走在一起呢？

這是我的擔憂，所以事先將之凸顯出來，提醒您的注意，以避免這個我不願見到的結果在將來被有心人士利用；或許我真是杞人憂天罷，但是「中國文化」的發展已經到了一個令人不能不正視的地步，所以我不自量力，造〈遺忘與記憶〉，從文字敘述的根結處去整合所有文化思維；當然如果我真的只是過慮，那麼我只能將〈遺忘與記憶〉當作您茶餘飯後的消遣，並伏乞您的鑒諒。

套句張愛玲的名句：「這時代，舊的東西在崩壞，新的在滋長中」，其「新」者，因「在滋長中」，故不可恃，可謂一恃即舊；在一切俱「不可恃」之下，上焉者深入西方文學理趣，「回歸或檢討批評理論史的進程」，以文學創作突破中文的「文字音韻」，如王文興教授的《背海的人》者是；中焉者深入西方文字結構，排除「各家『理論』奔馳競逐的氛圍」，以翻譯作品註解西方文化，如黃國彬教授的《神曲》者是；下焉者繽紛多姿，橫向呈現者，有選定一個議題佐以幾十個西方說法印證的「千帆過盡」，如莊信正教授的小品文者是，而縱向呈現者，有顛倒性別傾向以掀起社會驅動，如白先勇的《孽子》者是——敢問您的「人文新境界」應如何與時下諸家學者的「創作」印證呢？

既不能印證，何妨破之？既不能新拓，何妨舊之？「潛德之幽光」乃得以在回溯古籍中復甦，也唯有如此，「人文舊(非新)境界」才能「重新開發傳統資源…(以建構)中國文學創造理論思維」；倘若我可在此引司馬遷的「原始察終，見盛觀衰」來求證歷史發展變化的規律，那麼歷史上極盡富麗堂皇的「漢唐文化」仍不可恃，蓋因自漢儒董仲舒建言漢武帝「罷黜百家，獨尊儒術」以降，一方面替中國「霸王道雜之」的統治手法開創了表裏不一的傳統(表面上尊崇儒學，實質上承襲秦始皇的法家思想)，故司馬遷乃有「漢承秦弊」之說，另一方面卻延續了「秦皇漢武」的雄姿，以政治壓抑學術，並在排佛排老的驅動下，令「原始儒學」演變為治國之儒術，更令「中國哲學思想」從此一路下滑，一直到今天，都沒有恢復的跡象。

從國家形成的觀點來看，漢武帝「儒表秦裏」，開疆闢域，既發揮了高度中央集權，又奠定了今日中國之基，應屬中國歷史上最光榮燦爛的帝王；但從「中國哲學思想」形成的脈絡來說，卻正是

董仲舒之流的諂媚阿諛，說服漢武帝「罷黜百家，獨尊儒術」，一方面延續了荀子的嚴謹守成，逐漸將一個足以突破思維瓶頸的「原始儒學」往政治帶引，成就了孔子被尊為「萬世師表」的目的，算是抱了師恩；另一方面卻阻塞了國人提升思維層階的管道，使得司馬遷以《史記》來「正《易傳》」的企圖不得彰顯，而其「究天人之際，通古今之變」的治學胸蘊乃成了絕響。

中國文人治學失去了氣吞宇宙的胸蘊，才是導致「中國哲學思想」發展出來一個「思想在思想裏不能掃除思想障礙」的思維病根。這絕非「至聖先師」教導學生的精神所在。但由於這種病根淵源甚深，誤導者眾，在中國歷史長河裏，輾轉形成一個束縛國人的「封建思想」，才使毛澤東魯迅之流得以逞行其顛覆思想之陰謀，危害世人。

嗚呼！當「文化代表」夾其展現「經濟潛能」之氣勢萬鈞，排山倒海而來時，當「中國文化」在臺灣的「西方文明」造肆的後現代社會裏展現纖弱不堪之姿時，您的「人文新境界」又如何提升其精神領域以綻放「潛德之幽光」呢？文人的「潛德」苟若不彰，其治學能否效仿司馬遷「其文直，其事核，不虛美，不隱惡」來「重新開發傳統資源」呢？在「文化美文」滿天飛，「文化擂臺」震天響的文化衰世裏，文人如何「參酌古今，發凡起例」以建構「中國文學理論思維」呢？其病者，一言以蔽之，即因求「新」；一昧求「新」，表面上固然繽紛呈現，骨子裏卻是「漢承秦弊」，其思想內質於是自敗於「新」，是以「新唐人」才得以標榜其「新」，以隱藏其政治動機，以遂行其政治目的，是以「人文新境界」才得以標榜其「新」，以闡述「西方文明」。

質言之，「人文新境界」之「新」不在「標新立異」，而在認知「新之本質」不以「中國文化之現象」論「中國文化之本質」。其實這一切甚為簡單。「新」者「斫其亲」也，而「亲為蕪」也，「榛栗之榛」之正字也；榛則為落葉喬木之一種，果實味如栗子，故稱「榛栗」，因其外觀叢雜，故艸木叢雜則謂之「榛榛」，其果實之出雖為自然現象，秋時萬物成而熟，但其出，對榛而言，成熟而不得不出，故金剛味辛，辛痛即泣出。

這麼一看，「中國文化」的本質不會變，變的是以「本質先於存在」的理念重新將「新境界」所闡揚的「西方文明」回歸於「中國文化」，斫「潛德之幽光」，是「親、新」的輾轉運作，「親」者見其蕪，「新」者斫其蕪也。當然這樣的見解不容易陳述，其中有「中國文化」的謬誤、「文字」的屈解，更有一個以「西方比較文學」的方法論整個顛覆了「中文文學」內質的隱憂。

思及此，我棄筆而歎，您大力倡行的〈從中國「文學」創造的一些「理論」思維〉棄「文字」離「文化」，使「文學」空懸，恐怕終將使得「人文新境界」成為泡影。特此寄上〈遺忘與記憶〉，期盼能夠彌補這中間的缺失。尚望鑒察。是為幸甚。敬祈

教安

您的讀者林彬懋謹上

西元二〇〇四年(甲申年)四月三十日

導讀三：致孔老師平孫先生書

——兼為「篆刻評論者」說

孔老師平孫先生鈞鑒：

您好。日昨，我在美國南加州喜瑞都市的圖書館，無意之間發現了您的《孔平孫印論集》（焦點藝術空間，二〇〇二年出版），心生歡喜，幾度翻閱以後，發覺有些論見頗值得商榷，特附頁於後，望不至以為唐突；我對諸多精湛的論見甚為欽佩，但是不免懷疑您選擇了一些不甚高明的「印鑑」做出評論，是否只是因應「印鑑」現起的因緣，故不得不侷限於當代作品？當然您的《印論集》所選不乏佳作，但「印論」迴避傳之有代的名家名作，恐怕別有隱情罷？

我之所以涉獵「印鑑」類之書籍，動機不在探索「篆刻」之技巧，也不在鑑賞「筆法章法」或「施朱佈白」，更不在做「印文指譌」之評，而是因為多年來追溯字源卻不可得，又緬懷「籀篆」之消長，所以才有了從名家名作的「篆刻」去探索字源的動機，但是幾經追尋，我才發覺「謬種流傳」有代，現在很多「章法謬誤」其實從「秦篆」開始就一直錯起，所以「譌筆」在「秦印」、「漢印」裏就屢見不鮮了，如「秦印」的「雉得」之「得」多了彳，少了儿，並不如理如法（應為「尋」），而漢朝官印「漢匈奴破虜長」之「虜」從男不從「毋力」，甚至諸多「凌江將軍章」、「廣武將軍章」與「掃寇將軍章」、「偏將軍印章」、「平難將軍章」等，所有的「章」字都刻錯了，而且其「謬種流傳」一直錯到今天，若從「章」之字義為「音十」（不為「立早」）為基石進行「篆刻」，這種錯誤應該是可以避免的。

「印文指譌」之難處，在於不能探悉其「譌」之作是否故意為之，以令其「譌」不能被偽造或仿作。這原本即為「印信」之所以為「印信」的根本目的，從秦始皇之前的「鉢印」、至秦朝李斯的「法物」、至漢代的「繆篆」，甚至從宋朝的「文人畫」後，「印章」廣為流行，「法物」乃由實用轉為藝術，但謹防「仿冒者」偽製印章，仍是「製印者」的根本動機，否則不會出現那麼多的「鑑藏

印」，譬如「內府圖書之印」，在「繆篆」裏多了甚多曲折，根本就是在製造「迷陣」，以防偽造，卻又如何「指謁」呢？

第二個難處是「藝術性」的不容挑釁，更因名家名作之印刻極美，不忍深究，但每每因其極為明顯的「謁筆」，又不忍卒讀，所以我就懷疑明代篆刻家何震所說：「六書不能精義入神，而能驅刀如筆，吾不信也」是否能夠引為「印文指謁」的根據？是否「刀法、筆法、章法、款識」，甚至入印單字的「擇用組合」等等造就其藝術風格的條件才更重要？譬如名家趙之謙的炙口之作「二金蝶堂」白文印之「堂」無口，但「二金蝶堂藏書」朱文印之「堂」又有了口，似乎也只能說明趙之謙乃為了詮釋不同的刀法與章法而故意為之，再來就是黃易的「一笑百慮忘」了，其白文印之「慮」字，可說一無是處(實為「虍囟心」)，不止「虍」太過省略，「思」從囟不從田，也不能加以把握，但由黃易另一個「姚立德字次功號小坡之圖書」印章來觀察，其「號」對「虍」的詮釋又把握住了，所以令人心生疑竇，或許「諳合六書」不能當真，而「篆刻」只能整體欣賞，不能對字義深究，在這裏，或可做個證明罷。

第三個難處說來就甚為尷尬了，因為引證東漢許慎的《說文解字》經常失據，以現存的《說文解字》為宋朝徐鉉所編訂的「大徐本」，甚多錯謬故，其因乃《說文解字》出世以來（約公元一〇〇年），屢經篡改，原來的版本早已不見蹤影，傳到宋朝為徐鉉重新校定時，原著殘缺，故徐鉉以「大徐本」取代之；其年代為北宋初年，正是「漢語音韻學」逐漸穩固之年代，所以極有可能現今留存的《說文解字》(即「大徐本」)，根本就只是為了弘闡「漢語音韻學」而造，於是就有了百分之八十的「形聲字」與「漢語音韻學」遙相呼應。

何以故？「漢語音韻學」始自「佛經翻譯……借鑒梵音以治漢語音」，然後陸法言於公元六〇一年造《切韻》，擬定了所謂的「漢語中古音」，再然後孫愐於公元七五一年造《唐韻》；要注意的是，「《唐韻》的反切收入《說文解字》一種宋版本」，而這個宋版本《說文解字》正是徐鉉的「大

徐本」，故知我們今天所知道的《說文解字》，其實與許慎的版本面目全非，譬如「反切」在許慎造《說文解字》的東漢時期根本就不存在。

不過，縱使徐鉉的「大徐本」與許慎的《說文解字》頗多出入，卻又如何證明「大徐本」乃為了弘闡「漢語音韻學」而造呢？其因不難察證，因徐鉉的弟子陳彭年，深得徐鉉之傳，於宋真宗大中祥符元年(公元一〇〇八年)奉詔重修《切韻》，藉以保存陸法言的原書體系，內容卻大有增補，並將《切韻》改名為《大宋重修廣韻》，簡稱為《廣韻》，距離公元六〇一年的《切韻》，其間四百年的「語音」變化不知有多少。

令人哀傷的是，這麼一本《廣韻》為當今「以《切韻》為基礎的唯一存字最全備的韻書」，更是「清朝和現代中外學者研究中古漢語音學」的依靠，所以當中外語言學家如瑞典漢學家馬悅然博士「為慶祝陸法言《切韻》發表一千四百周年乾杯」的時候，不禁令人質疑這麼一本《切韻》(其實為《廣韻》)，是否真能反應「中古漢語音學」？

暫且不說這麼一本《廣韻》既是中國第一部官修的韻書，更是學界所有研究「中古漢語音學」的重要依據，再回溯至「大徐本」與《廣韻》之前的《切韻》與《唐韻》，則不難發現，《切韻》與《唐韻》既造，「漢語韻母系統」始造，而有了「韻母系統」，不能沒有「聲母系統」，於是「唐末僧人守溫，在《切韻》的基礎上，再歸納反切，制定了漢語三十字母(聲母)，後經宋人增益(《廣韻》增六母)，構成三十六母的完整體系……漢語音韻學的基礎由此奠定了」；那麼這位造「聲母系統」的「唐末僧人守溫」又是誰呢？「守溫並不是專門的語言學家，因為他善於運用梵語字母的拼音原理剖析漢語……推動了漢語音韻學的發展」，故鄭樵在《通志・七音略》裏說：「七音之韻，起自西域，流入諸夏……華僧從而定之，以三十六為之母，重輕清濁，不失其倫」。

那麼鄭樵的「七音之韻，起自西域，流入諸夏」說明了什麼呢？顯而易見，它印證了「自東漢以來，佛經翻譯事業已開始促使學人借鑒梵音以治漢語音」的緣由，故許慎造《說文解字》絕非空穴

來風，乃以中文圖符來矯正漢武帝開拓西域以來逐漸沛不可擋的音韻造肆，進而闡述中文「形音義」三位一體的意義；但「歷史」詭譎，《說文解字》輾轉傳入五代十國，南唐徐鍇以之為憑，將《說文解字》加以整理成為《說文繫傳》，世稱「小徐本」，再傳入北宋初年，徐鍇的哥哥徐鉉，再將「小徐本」重作了一番整理與審定，乃成今日通行的「大徐本」，再轉為陳彭年的《廣韻》，從此「形聲字」乃大造於天下，與原本《說文解字》相去甚遠。

瞭解了這段歷史以後，引證《說文解字》就必須格外小心；當然《說文解字》做為中國第一本詮釋「中文象形字」字源的書籍，其歷史地位非常崇高，學術價值也非常重要，但是詮釋起來，必須謹慎，否則不免以徐鍇徐鉉的「二度思想假借」為論點；這是我觀察您的《印論集》論點所依者除了「大徐本」的《說文解字》(非東漢許慎的《說文解字》)以外，別無依據時，所生起的警覺。

基於以上所列的三個原因，我的結論是「印文」只能欣賞，不能辨譌，就算是「篆刻」也不能深究其字源，否則被「篆刻學者」引為楷模的鄧石如名作「江流有聲斷岸千尺」，豈非因其「斷」之「譌筆」，而失其「藝術」價值？

想來「篆(刻)必循六義」當不得真，真的要挑毛病，則連「西泠四家」（丁敬、蔣仁、黃易、奚岡）與「西泠後四家」（陳豫鍾、陳曼生、趙之琛、錢松）所刻的印文都有瑕疵，諸如錢松所刻的「臣繼潮印」的「繼」字，趙之琛所刻的「寶彝齋」之「彝」字，奚岡所刻的「蒙泉外史」之「蒙」字，都值得商榷；其它名作諸如鄧石如所刻的「意與古會」之「會」字，朱簡所刻的「王樨登印」之「樨」字，胡鐖所刻的「硬黃一卷寫蘭序」之「硬、黃、卷」字，齊白石所刻的「虎公所作八分」的「虎」字，程邃所刻的「徐旭齡印」之「旭」字，都有錯字別字，但不容諱言，其「篆刻」均為藝術精品，卻又何忍苛求呢？而巴慰祖所刻的「己卯優貢辛巳孝廉」之「貢」字，說來不堪，實為「贛」字之省，因古無「貢」字，那麼怎能稱為「篆刻」呢？

既為「藝術」，那麼「學術」的一絲不苟只好暫且擺在一邊。事實上，「藝術」、「學術」、「醫術」、「算術」，甚至「儒術」、「巫術」等，皆「術」也，以「術」之字義觀之，從行從朮，行者無它，「上兩筆，股也，次兩筆，脛也，下兩筆，足也，三者皆動，是行象也」，而朮者，自古就說明了「夾於行之朮」本為「上象大穗，八象其皮，皮離於莖者，著其用也」，故以其「用」行之於「象」，「術」也，原本「著其用也」，不能探究其本；再以「藝」之字源來觀察，則更一目瞭然了，蓋因藝者埶也，蓺也，「種也，從陸，土也，從丮，持也，持而種之」即為「埶」，丮者之象也是相當清楚的，「音戟，持也，象手有所丮據也」，埶孰塾熱茂筑執從之，是以「藝術」者，乃「持其所用，種於思維」是也，是顛倒「能所」的明證，這在中國從先秦時期就一脈相傳的「哲學思想」裏，其「學術」地位原本都不高，何能當真？

既是如此，所以我只能在賞玩「印文」之餘，從中找出那些足以佐證「籀篆」的作品，其它的「印文指譌」都不予理會，譬如我觀賞一向甚為喜愛的吳熙載之篆刻「彤父」一印，總令我對其學養欣歎，但再觀察其「吳熙載印」、「吳氏讓之」與「吳廷颺詩詞書畫印」等印文的「吳」字，又不免喪了氣，因為這麼多「吳」字就沒有一個刻得正確，令人不禁心生疑竇；再看吳昌碩所刻的「吳俊卿信印」的「吳」字，趙石所刻的「安吳洪汝霖印」的「吳」字，都犯同樣的錯誤，所有的「吳」字都令「忽左忽右」的「傾頭」連為一氣；以此觀察現代大收藏家、大鑑賞家吳湖颿的「吳湖颿珍藏印」與「吳湖颿珍藏印」，其「吳」字之誤如出一轍，實在令人質疑其鑑賞的層階或深度，而其以藝術面貌的霸道存在，則述說了中國哲學思想的坎坷與這些文人的藝術修養脫離不了關係。

這類「譌筆」相當令人不安，因「矢」與「夭」隱藏著篆文之秘，卻因「矢」之「忽左忽右」的「傾頭」連為一氣而不得彰顯，實不足為取；其因至為簡單，以「矢」偏於左為「傾」，從「矢」之字形就可觀察出來，但「夭」之偏於右卻為「屈」，乃其頭「忽低忽昂」之意，更因「低昂」無以入字，故令「夭」往右偏之，以與「矢」區別。

從這裏觀察「左右思想鬥爭」，就知從「五四」以來就鬧得不可開交的「左傾」與「右屈」，實在不必批鬥得你死我活，因為「左傾」與「右屈」是可以同時併存的，以「左傾」、「右傾」均為「傾」，為「左右幅度」之思想擺動，而「右屈」實為「低昂」，乃中國文化呈現「波浪型」進程的歷史依據，更是思想深植的依憑，但是「五四」時代的魯迅胡適叱吒風雲，不可一世，卻又如何得知中國哲學思想之精湛呢？

「印鑑」的歷史訊息很多，從皇帝老兒大模大樣地在「藝術品」上面蓋上「印鑑」來看，就知「藝術」的坎坷與魔難，不可一斑，而「鑑賞」之印自成一個「鑑賞」的內涵，當真絕妙，如「乾隆鑑賞」之「鑑」比「石渠定鑑」之「鑑」似乎技高一籌，但是刀筆不同，亦難定論，若再將「三希堂精鑑璽」之「鑑」疊印之，則三個「鑑」各自不同，或「刀」或「人」或「厶」，令人無所適從；此混淆與「覽」字相同，計有「明昌御覽」、「乾隆御覽之寶」與「嘉慶御覽之寶」，其「覽」之刀法筆法章法，各自不同，似乎只能鑑賞，不能比評，但把王羲之的《蘭亭序》摹本拿來一看，「三希堂精鑑璽」與「乾隆御覽之寶」的朱印在墨跡之間留存，真說不清是替摹本增益或添亂？但是這些印章就如此霸氣地留存了下來，透露出很多文人的無可奈何；這時倘若再看聲名顯赫的項元汴所用的鑑賞印「天籟閣」，其「閣」亦在「各」上露了頭成「夂口」，其它《印論集》所論的印鑑之錯謬又何足道哉？更有甚者，「項元汴審定真跡」之「審」字(作「穴木田」)，整個顛覆了「審」之「來」意，豈非比「米」之誤，更令人作嘔？

據聞「印鑑」已成為鑑定古玩之真偽一個極為重要的依據，相當有趣，倘若「印鑑」本身即有錯謬，贋品卻也將錯就錯？有些贋品幾可亂真，品質也不差，就是不知為何要模仿他人？這是我觀賞「江流有聲斷岸千尺」的原作與仿作，以及「燕翼堂」、「一笑百慮忘」、「雷輪」、「子輿」等的原作與仿作所發出來的感歎，或許隨著骨董書畫價格的扶搖直上，而使贋品日益增加罷，但不知鑑賞贋品的收藏家在知悉了真品、贋品之別後，應該如何調適其心理呢？

我來說個趣事，可發現我人仿真失真之無奈。我近得一機緣，與「南京藝術學院」之書法名家何牛教授在洛杉磯一晤，承他在「水晶大教堂」展覽「三自教會」的宗教宣傳文稿時，抽空畫了一幅袖珍「牡丹畫」給我，盛情可感；「牡丹」倉促入畫，仍是嬌豔欲滴，名家風範，果然不凡，但不知他在眾目睽睽之下，如何躲過「委員們」的監視，偷偷地下筆？

或許習性使然罷，何牛教授一踏進我家大門，即一眼看穿客廳所懸掛的齊白石仿作，並比評其潑墨之無法一氣呵成，只能算是不甚高明的習作；但他對另兩幅細膩的江南風光倒是讚譽有加，直稱近年來畫「太湖風光」者就屬「江南人」為第一了，另一幅「蘇州搖櫓」的景象，他則看出作畫者的年紀不大，筆力不夠老辣，但潛力無窮，持續以往，必可畫出名氣。

我的客廳，真品、贋品齊聚一堂多年，相安無事，相濡以沫地不知彼此之真偽，但經何牛教授指點，似乎各自有了俗正的差別；其實這些畫作掛在牆上，我進進出出大廳豈只千百回，卻從來也沒正眼瞧過齊白石、江南人、年輕人之區別，只是取其畫境與意念所製造出來之「流動性」，藉以迴盪客廳靜物的「流動感」，其「不知其名」的因緣聚合雖各各不同，卻沒有一件是金錢交換而得，倒是框架昂貴，所費不貲，我都曾一度質疑，是否值得花這麼多的金錢去裝飾一些人間俗物？

我對畫作骨董的態度，當然與時下極為熱絡的「藝術成品」炒作大相逕庭，更是「文化產業」不受歡迎的一種想法，所以後來聽聞何牛教授的字畫在中國的藝術社羣裏，以作品的「呎數」大小來議價，就覺得很不以為然，心裏甚為懷疑大陸的文化驅動與藝術時尚能夠感受梵谷的「星月」的震撼力嗎？這種「藝術感」與畫作的商品價格有關嗎？「文化產業」的市儈所編織出來的「文化外衣」對「文化內質」的深植有所裨益嗎？

也不知是從哪裏開始的，當我將何牛教授的「牡丹畫」往眾多畫幅裏一擺，突然就看到了畫上尾款「印鑑」的「屮・一」字，於是順口就說其「牛」之牛角宜內彎，直上如「屮」雖無大礙，但是「牛角內彎」較為傳神，不過其「牛」身之「・」就應拉直作一為「牛」，否則牛的後足不能彰顯；

教授聞之，面露不安，只說他不過摹擬自「甲骨文」，並未深究字義，我於是接著說，「甲骨文」之摹擬也不能失真，因為「牛」字原本為一幅自後視之之形，牛行下首，故不作首，又無前足，乃為腹所蔽，「一」之上為項之高聳處，中則身，末則尾，一則後足也，苟若作「屮・一」，則只能詮釋為牛項之高聳處，無足，有軛，至為悲涼。

何牛教授聞之，忽然哀傷了起來，以其歷經紅色政權洗禮，身世坎坷，批鬥下放，不在話下，一時之間，評畫場面弄得尷尬異常；何牛教授慨歎因緣難測，昔日因父親的國民黨背景之牽連，受盡磨難，母親隻身帶領小孩渡過批鬥歲月，慘絕人寰，如今竟然莫名其妙地為「三自教會」在國外作畫義賣，並以「屮・一」之「無足有軛」去詮釋共產黨所刻意造作出來的「宗教自由」景象，豈非真是「立足虛無、軛頸成行」乎？這麼一個「屮・一」字，無意之間竟能概括中國共產黨的「我任我輦，我車我牛」的宗教操控與限制，真乃神來之筆乎？

何牛教授徒負空茫，一時靈感頓生，但可惜我家絹素宣紙厥無、筆墨硯石俱缺，於是何牛教授乃憑空摹字，氣勢萬鈞地將他在展覽會場裏一幅兩百多呎的《聖經》抄錄所蘊育出來的鄭板橋神韻，在我家客廳的「阿彌陀佛」唱誦聲裏瀰漫了開來；一時之間，虛擬字帖之演繹有若長帆破浪，凝鑄成氣，直掛雲帆濟聲海，正是一幅「要看銀山拍天浪，開窗放入大江來」的天然畫幅，虛掛空中，因緣至此圓滿渾成。

我對「屮・一」字做出「無足有軛」的詮釋，雖然牽強，但還不算太離譜，不過對《印論集》所引錄的「辛」(第二七頁)、「長」(第四〇頁)、「十」(第四五頁)等，均以「・」入字，其詮釋就有些黔驢技窮了；其它如所附之《印論集》校正，所有「印論」上的「指謁」，都能夠在清朝「文字學」大師的《文字蒙求》裏找到佐證，唯一不能的是「綠」字，故有些惶惑，但是我敢於提出這樣的論見，乃因「顏色」甚為詭譎，絕非我們肉眼所感的「顏色」所能夠解釋清楚的。

何以故？且看「綠」字在其它經典上的引用。「綠」之一字在「中文敘述」裏出現甚早，遠在《詩經・邶風・綠衣》即有「綠衣黃裳」一詞，然後唐朝張志和的《漁父歌》有「青篛笠，綠簑衣，春江細雨不須歸」，劉禹錫的《陋室銘》有「苔痕入階綠，草色入簾青」，白居易的《問劉十九》有「綠蟻新醅酒，紅泥小火爐。晚來天欲雪，能飲一杯無？」不難看出，「青、綠」混成，「黃、綠」協調，「紅、綠」襯映，其中以《問劉十九》的「顏色」搭配最為傳神，幾個字就將一幅「紅、綠、黑、白」的圖畫呈現了出來。

這些「綠」字的引用，說明了「綠色」的觀念自古即存在，不是外國文學的產物，也不是物理的解析成果，那麼原始的「綠」字又根據什麼而造成的呢？這個費解，但「綠」之成字既然有疑問，何妨以其它「顏色」之字入手呢？以太陽的光色來看，「紅橙黃綠青藍紫」七色中，「綠」居其中，「黃、青」分列其次，似乎也說明了「綠」與「黃、青」之間的關係。

先從「青」字說起。青者靑也，從生從丹，故曰青者，「東方色也，木生火，從生丹」；丹者無它，「巴越之赤石，外象采丹井，・象丹形」，井者井也，「外象井韓，內象汲絣(古瓶字)」，而韓者「井垣也」，故知丹之「・」有往丹井內「汲取」之意，其之所以能「汲取」者，丹已生故，故青「從生丹」。

從「青」字的圖符來看，丹生後往丹井內取丹而已矣，一幅古人煉丹的情景乃現於字象，是以後人才能以「殺青」一詞表達著作脫稿，因「殺青」本意乃「用爐火薰竹簡，使其易寫而不蠹」也；而後「垂青」再造，以其專注取丹，而予以正視、重視，最後演變為「承蒙他人之重視」也，並因其取丹之喜悅而有「青眼、青睞」之說。這些都是從「煉丹之人」的角度所引申出來的詞語。

那麼以「丹生」之「青」來看，又是如何呢？丹生之時，丹火青純，是以有「爐火純青」一詞來形容「煉丹的成功」，並轉喻為「人的學養充足」；並因其「煉丹的成功」充滿希望，故有「青年青春」等詞來形容「少壯」精神；更因丹火青熒，非黃非綠，故以之形容一種比「黃、綠」更深的顏

色，而後有「青果青絲青蔥青銅青竹」等青綠色狀，再然後才有「青史」以示「竹簡寫成的歷史」，及至「青衣青衿青樓」等文學名詞產生，則已是多層轉喻了。

這多麼不可思議呀，中文這麼多日常用詞一旦追根究柢，竟然是一幅煉丹景況，而且「能所」互異，詞義也有所不同；詞語如此，倚「青」而造的字何有不同？靜靖靚婧倩綪情清蜻鯖氰靛請精睛箐，一片「青」意，均為後世為表達不同意境與景物而造，於是就襯托出來《老子》所說的「窈兮冥兮，其中有精」之意了。

「青」字既解，再看「黃」字，但「黃」字不得了，從「黃帝四面」開始，就揭示了「黃種」中國人的神祕，故「黃、漢、堇、庶」同字源，皆從芨(古光字)，但是「黃帝」為傳說中的人物，與「倉頡」同，都屬於「史前史」的不可說不可說的人物，那麼倉頡造字之時，又是如何詮釋「黃」之一字呢？這個甚難揣測，且以名噪一時的「進化論」入意。

眾人皆知，英國人達爾文曾於西元一八五八年提出「進化論」來說明生物進化途徑的理論，並因其理論令傳統基督教的「神造世人」學說動搖，而不容於世，但是其實不必大驚小怪，因為「黃帝四面」早已以「夔夏」之演變說明了人類的「進化途徑」，更何況「夔」字再多「兩角」即為「夔」字，「魖也，如龍一足，從久，象有角手人面之形」，乃孔子以儒家的理性來注解原始神祕的「非理性」之依憑，是曰「黃帝四面」與「夔一足」，豈是「萬物流出說」的「進化論」足以望其項背？

「夔」即「猱」，但猱從「柔」，絕非偶然，乃《老子》的「專氣致柔」之精要；另者，猿猴猱升，使「木曲直」也，著重點在「教猱升木」，但假借為「夔」後，「猱升」之臂轉以「巳止夂」之「手足」示之，故知「猱夔」之變，已由一個往上攀升的驅動轉為一個平面行走之貌，人類的現況就逐漸進化出來了；這個「進化途徑」極為尷尬，幾乎不能言說，因為一解說，思維即往下沉淪，屬「萬物流出說」範疇，與「夔(首巳止夂)、夔(頁巳止夂)、夏(頁臼夂)」的「演化途徑」並無不同，故「夏」之兩臂再轉為一個下垂的「臼」形。

細觀「夔、夏」之別，雖僅「止巳」與「臼」而已，但因「夔」界於「猱、夏」之間，所強調者乃一個似蛇（巳也）緣木攀登、「行遲曳夂夂」之「亦止亦夂」的行進狀態，故與「夏」逐漸轉入「夂象人兩脛有所徙也」不同；其支撐「夔、夏」者固然為「從頁之首」，但亦為一個關鍵的「亢」字，以「亢」為「介」，乃「人頸也，亢承首之下，人以象腮頰，八則亢形，一則中央之高骨也」，為「人類之純形」，不得再解構，居於「頁」下，撐起「夔、夏」兩字。

「亢」字既造，即生兩個驅動，其一為「亣」，乃「籀文大，形雖小變異仍不異」，再演變為「亦」字，乃「古掖字，掖在臂下，故以大為人形，而點記其兩臂之下」，至此人類形貌已大體描繪完畢；其二為「允」，允者「巳儿」也，「從儿，目聲」，儿者人也，厶卻似蛇之巳，亦似肱之厶，更似虫之蝮身，因與儿結合，而有了「人虫」糾纏的形貌；「人虫」往下思維即為「創世紀說」引人入罪的「狡蛇」，而往上思維即「夔」之「象有角手人面之形」，是為「夔一足」優於「創世紀說」的明證。這在中文象形字的「圖符」詮釋裏，是一目瞭然的。

「夔、夔、夏」既然如此糾纏，於是老子為了提升人類思維，就不在「進化途徑」陷阱裏註解「進化說」或「創造說」，乃以「道」為《老子》開章明義的「第一字」，取「道」為「路也，從辵從首」之意，撇開「夔、夔、夏」逐次往下演化的「萬物流出說」，來解說人乍行乍止(辵也)，或夏或夔或夔，均可達「夔一足」的蟠龍面貌；老子用心良苦，但是這麼一來，行走的「夔、夔、夏」就隱藏了起來，而「道」之「途徑」反倒凸顯出來，雖然是條往上去的「形而上」途徑，無狀無象，又難言難語，故曰「道可道，非常道」，但「心意識」的解說就此成了隱性。

解說至此，不難探悉「黃、青」均與「火」、「光」有關，但「黃、青」既解，卻又與「綠」字何涉？夾於「黃、青」之間的「綠」字亦具神祕性乎？確實如此，要解開「綠」字之謎，必須再觀「夔」字，因「夔」乃「魑也，如龍一足」，而「綠」即人立於「魅」旁，感受「魅魑」所發射出來的綿密綠光，故從糸從「立彔」省。何以故？籀文之「魅」字作「彔」，而人立於「魅」旁，則成了

「立彔」字，「見鬼魅貌」也，故所有與「魅」有關的字皆從「彔」，不從「录」，如「祿逯氯醁騄綠」等皆屬之。

「彔」與「录」形似，何其混淆乎？而「录」乃「木刻一一可數也」，故「從录」之字大多有「刻木录录」之意，「錄碌籙」皆從之，甚至「彙」字亦屬之，蓋因把同類的聚集在一起為「彙」，然後才有「彙報、彙編」等詞之造；這個混淆之肇始，為豬頭之「彑」不等於刻木之「彐」，不止音不同，義亦不同，不可混為一談，中文「形音義」三位一體，一顯皆顯，實在一點都馬虎不得，這在「綠」字的詮釋上更是如此。

當然我對「綠」字之詮釋，只能看作我個人的推論，並無資料佐證，甚至我對「黃、綠、青」的詮釋都不無閉門造車之嫌，恐怕難逃方家之譏；這裏的關鍵是「顏色」非僅人類之肉眼所感，其他「非人」之眾生亦能感受「顏色」，但是不見得與人類所感的「顏色」等義，而中國人對「顏色」的感覺也不像近代所渲染的如此敏感，尤其現今政治圈裏，交相傾軋的「紅、藍、綠」鬥爭，不知諸多政治理念與各自所屬的「顏色」所產生的關連是否純屬巧合？

中國人從民初以來對「顏色」的詮釋，是一大文化奇觀，是「五色令人目盲」的現代詮釋，卻不見得是中國傳統對「顏色」的瞭解，譬如「十三經」之首的《尚書》，有「黼黻絺繡，以五彩彰施五色作服」一說，「黑白相間」曰「黼」，而「青黑相間」曰「黻」，不知其「青」與「綠」有多大差別？「青」在「五色作服」裏又是一種什麼態貌，才能交織為「黼黻」呢？更奧妙的是，「黼黻」又為「文章」，乃因古時從政之人必能「為文」，必是「讀書人」，敢問當今的政治人物口沫橫飛之餘，以「顏色」挑釁，卻能夠「為文」嗎？

以此來觀察臺灣「滿街藍綠走旌旗」的民主選舉，不知是否可以將之提升為一個「非藍非綠」的「青熒」色狀，以示「民主」之丹火逐漸青純？其實中國人對「顏色」之偏見在全世界的政治圈裏找不到對等的例子，以美國的共和與民主兩黨以「驢、象」為象徵來觀察，足以證明漢代以「青龍、

白虎、朱雀、玄武」四靈代表「鳥、獸、蟲、魚」四大類別的觀念，至今仍舊留傳了下來，但是如今「青、白、朱、玄」被無限上綱，「四靈」卻再也不被提及；「朱」為「紅」，「玄」為「黑」，為「烏」，其「顏色」糾纏的結果似乎最後只能「玄晏舞狂烏帽落，藍田醉倒玉山頹」，一片「顏色」崩毀的景象，思之悵然。

拉雜寫來，似乎有些收不了手，就此歇筆，做個總結。我對您的《印論集》雖然喜歡，但只能將之擺入李慈銘在〈越縵堂日記三則〉所寫的「紅燭溫爐，手注佳茗，異書在案，朱墨爛然」氛圍，來緬懷古人的精神境界，否則難免掉入「玩物喪志」之譏評。

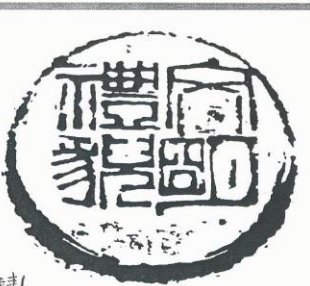
職是之故，我鑑賞「印記」，必時時做兩個心理調適，以為警惕：「心緣物時，心亦物，苟若無心，物為幻；物映無心，物成空，空空互映，心澄明」，唯其如此，賞玩才能徹底走出「刻為技」之枷鎖，以倉頡造字原本即蘊有「以文字否定文字」的哲學意涵，否則「篆(刻)必循六義」終究只是空談；當然「篆刻者」或「鑑賞者」要達到這個心理層階，並不容易，所以我也經常在鑑賞時不經意地掉入「篆刻」技巧之探索或賞玩，此時我就不免對您的《印論集》有所埋怨了。

謹以此與您共勉之，尚望指正，並祈

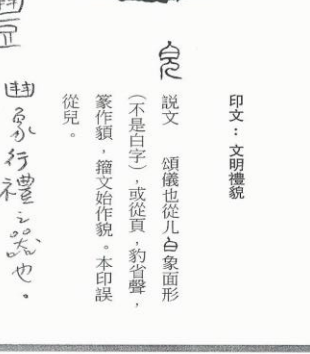
暑安

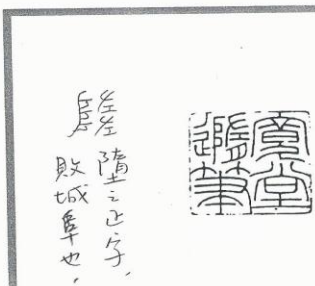
您的讀者林彬懋謹上

二〇〇六年六月十八日

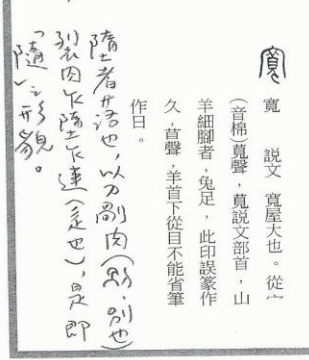


印文：文明禮貌





印文：寬堂隨筆





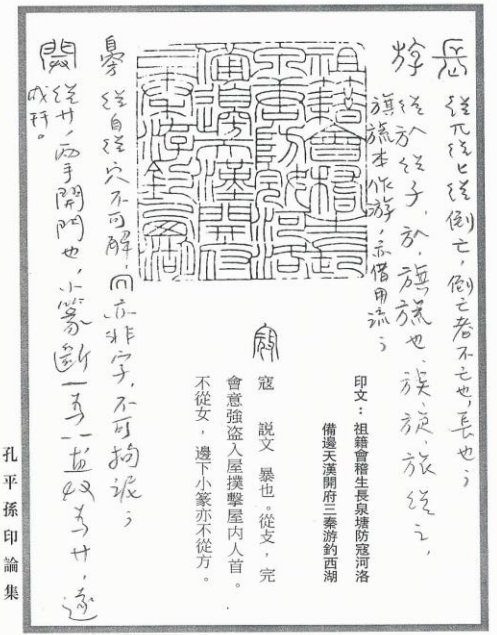
秩　說文　積貌。有次序成文理謂之。本印篆作秩，失誤作先，并無此字。

印文：秩雄



歷　說文　過也，傳也。從止麻聲。麻治也從厤秝聲，秝爲說文部首爲麻字聲符。本印誤秝爲，亦爲說文部首麻字聲符。據此。歷風堂則誤爲麻（讀音）風堂矣。

印文：歷風堂藏



印文：杭青石

杭　說文無。毛詩曰杭，渡也即航字，亦作航從方亢聲，而亢，說文部首，從大省，象頸脈形，爲篆作𠯿即從人矣。

印文：祖葬會稽生長泉塘防寇河洛
備邊天漢開府三秦游釣西湖

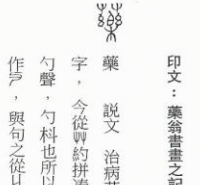
寇　說文　暴也。從攴，完會意強盜入屋撲擊屋內人首。不從女，邊下小篆亦不從方。



印文：花爲春寒富貴遲

寒　說文　凍也。從人在一（音棉，屋也）下。草上下爲覆，下有冰，會意。

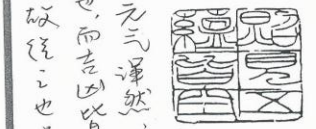
塞　隔也。從土㝉聲。此印寒字上部與塞混淆。



遲　說文曰：徐行也。从辵，犀聲。印隸「尸」等與「辵」亦可相通。

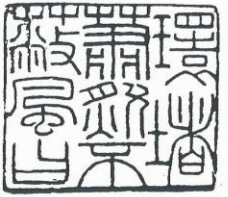
印文：藥翁書畫之記

藥　說文　治病草也　本無药字，今從𦎫約拼湊，約從糸勺聲，勺料也所以挹取也。篆作𠂤，與句之從口（音古矣切）有別，不應混淆。



印文：照見五蘊皆空

蘊　說文　積也。從水旁不從糸（部首）篆不可以楷書偏旁拼湊。



印文：環堵蕭然不蔽風日

日　說文　實也與月之常缺相對而言，日之外形圓本印誤篆作㠯，口出氣也，楷書作曰，本印誤日爲曰。



眚

慎　說文　謹也從心。真聲

古文作㤅，章字從此，上部作炦不作炎(亦字)。

眚古慎字，不知所從，但從炯觀之可見端倪，因炯上火下見，見，見也，日在火上，其火乃火在人上」之火，光明意也，「火在人上」為「光」字，見於光明意乃「眼識」之見，為「依識」第二步，是「慎」之「結合」即為晃字，光明之意，見之「日在火上」的「依以「緣」，因緣，即「真」無誤，上火不從炎，亦滿足玄拔，於「午、干」之「參之」相似，因「祭天而得

印文：慎獨



榮

繁　說文　馬髦飾也。引申為多，每旁無支。

榮　說文　桐也。從木熒省聲，不從艸，繁不宜從楷，遑論簡化字。

印文：祖國繁榮鴻雁傳書

象徵眷人形的古拔字」往上申出，「大為人形」之「乃將天」之「以大雜考象故，以眼識」之見「破天中出，其破者，仰頭「神祉」之底佑也，故「慎微慎重」，「慎」字之造，故「慎獨」者本有「神祉底佑」，否則不能「獨處」。



印文：慧日峰

慧　說文　儇也。從心彗聲，而慧，篆文作又持兩生，不從羊。

峰　說文　無。借筆爲之，而筆在夂部（音止）不在夂（音綏）部。

印文：不傳消息但傳情

傳　說文　遽也。從人專聲。本印誤篆作傳。

說　文　傳　相也。寸上之甫爲聲，與甫有別。

省　古文從少從囧，囧，明也；少通識也，從省省，仍有省視之省，然省視者，相也，易曰：地可觀者，莫可觀於木，故曰相也；地字作一，因觀者，莫可觀於木，故曰相也；地字作一，因



印文：日省吾身

省　省　說文　視也。從眉省從屮（音徹）有上揚之意，不可循楷書作少目拼湊。

地不可觀，從一觀之，從屮易生（土），一為土，從大為介（立），地中萌芽則為屯（屯），古文作由，木生條也，從田上出，弓則萌芽之狀也（說文三下夏）。



屯由並開。

白白自　二字同，古鼻字也；白白從入合二，以白色並涉；



印文：青楓江上秋帆遠
白帝城邊古木疏



篆文無帆字，應作颿，不宜用楷書偏旁拼湊。



白　說文　從入二不作內（部首，從自省，亦音自）。



木字象形。木為部首（分勿切）即艸字。



跣從足，先從倒子，不從古，足從止，止象脛骨，足也，足，口象脛骨，三皆不從口，口。

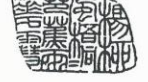


亢 亢亦首也，人頸頭處，从大从頭，一則中央之高骨也，不宜合从大从亢。

印文：不亢不卑

亢 亢 說文 人頸也。從大省，象頸脈形；引伸爲高，下不從𠂆(人)。

易 昜，会昜之昜，昜光之形，日出乃見，故從日；



暢 同暢，從申昜省聲，省夫之大，而移入於昜之上也，鬯字增暢，暢皆從昜省，故說云曰不申也（第三八頁）。

印文：楊柳風梧桐月

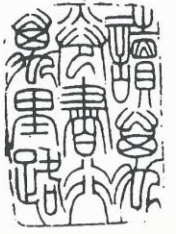
芭蕉雨梅花雪

芭 芭 說文 所無。從艸巴拼湊。不宜刻小篆，巴篆文不作𠬜，因是小篆節字，印字從之。

同 從冂從口，冂，從口從一，不宜到過之。

某 某，梅之正字，酸果也，本草綱目作果，大果如石，故从口从木，此中加十者，果誤味是，川拆引孔，果。

平 從水，于聲，不勇无。



里，從田從土，不當从倩失真。

印文：讀萬卷書行萬里路

卷　說文　膝曲也，從巳（音節）㔾聲，上從釆不從火。

讀　籀書也，從言賣聲，而籀（音育）行且賣也，上從𠂤亦聲，不能缺兩筆。

路　說文　道也從足，各聲，各字從夂（音止）不從夂（音綏）。



印文：書貴瘦硬

瘦　說文　臞也，少肉也。從疒（部首，女尼切）叟聲。案文作㾗，不作瘦（更）本印錯作俗字。

㾗　俗瘦字也，杜林以為賊字之見，從寸，手也，從臬省，以臬在木上，以手殺臬，故殺也。

良字從艮，从「跟、根、恨、很、退、狠、很」同字源，當無疑意，有「艮止」之意；但良或從一或從亡，則有學識，今見從人「再添一畫」，從「二、人」，以「為住」，



印文：懷良辰

辰　說文　震也。三月陽氣動物皆生，從乙、匕，厝聲。辰下從寸，失耕時，於封疆上戮之恥也，本印誤辰為孽。

因「為」主，古字从艮同，都有「止」意，更因「為燈芯，故以眼觀燈芯，主客混淆，易象顛覆，於所互易，眼離目成艮，乃自主於止者」，是謂「艮其

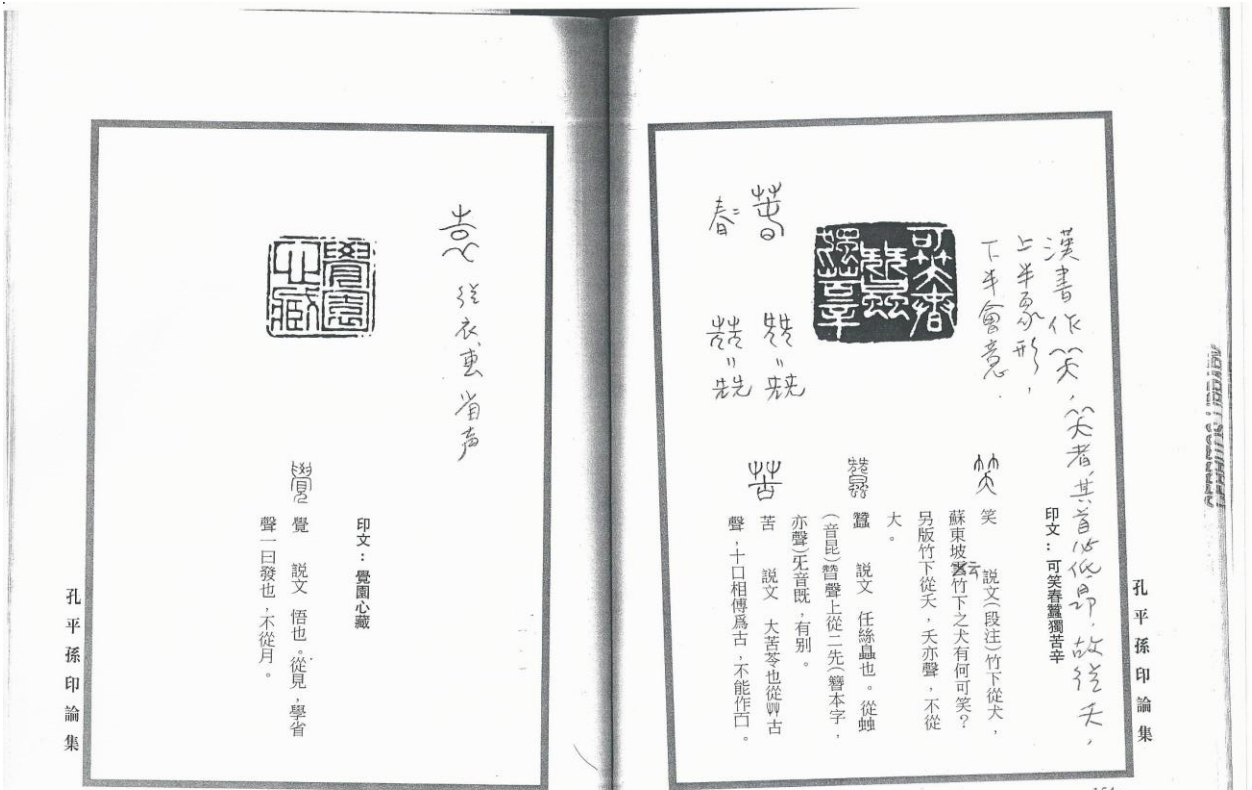
又因「止止者非止」，故知真能了悟「止非止是止」者，「艮」也，此既是主體也是客體的「艮」，因剎那頓「」而一破原始的混沌，是謂還滅於「艮」、



印文：浩平

孚　千　說文　十百也。從十、人。此印譌作斗。

於「入流之內」有異曲同工之妙，較「二、人」高妙；「二、人」者，老子的「道大、天大、地大、人亦大」已說盡，止於道，而「道法自然」，故仍隱還滅於「自主於止者」。


漢書作𡍮，𡍮者其音也，即故笑天，上半象形，下半會意。
印文：可笑春蠶獨苦辛
笑 說文（段注）竹下從犬，蘇東坡云竹下之犬有何可笑？另版竹下從夭，夭亦聲，不從犬。
蠶 說文 任絲蟲也。從蚰（音昆）蠶聲上從二朁（蠶本字，亦聲）无音既，有別。
苦 說文 大苦苓也從艸古聲，十口相傳爲古，不能作口。
孝 從老從子，省聲
印文：覺園心藏
覺 說文 悟也。從見，學省聲一曰發也，不從月。
孔平孫印論集
孔平孫印論集
· 154 ·
· 155 ·



印文：顧人長久

顧　說文　大頭也。願，謹也不作希望解，通常假借𩒨字代之。



人　說文　天地之性最貴者，象側面人臂脛之形反人則爲匕（音比）不作人字解。

墓誌銘之「顧」，仍是疑問。

另「夏承碑」（東漢建寧三年，公元一七〇年）有「喜顧未止」四字，似將「下仍色目」直接釋爲「望立之貌」。



印文：心開意自適

適　說文　之也。從辵（部首，丑畧切）商聲。商從帝口不能爲作商。

以之釋「適之」，畫蛇添足也，以搏一笑。



印文：海峽隔不斷

峽　說文　隘也。從山，夾聲，不從山旁。

斷　說文　截也。從斤，𢆶（古文絕）會意，反𢆶即爲繼，與字意不符，篆文不可從楷書。



印文：疊鼓夜寒　垂燈春淺

寒　說文　凍也。從人在宀（屋）下，衆草爲覆，下有冰，會寒冷之意古今篆均不從𡇗（冬）字，恐乃刻者妄意所創。



覞 見 說文 衷視也。從𥄉見，
見爲覞之譌體。
日部有昏，讀如密，廣韻妄改
作晉，無據。

象小空里之長，反永者，反長也，反長者，迭也，
以空、孚入意，更爲貼切，故覞應爲覞。
覞乳徒往處，處，古處字，止也，徙久得几而止，凡
爲古居字，處之徙之，不從人作卜。

印文：無覞處

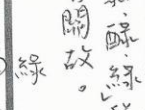


𡰥 毋猴也，從爪，餘皆象形，不從𠂤。

印文：爲人師表

衣 表 說文 上衣也。從衣從
毛於其中，本印篆作反年，衣
又無上領，不知何所據。

豪、彔、彔本為一字，
疑自李文藻所刻小徐本，
就一直錯到現在；





直心為德



彔"碌"
彔"彔"
彔"彔"

綠

有關故。

彔，彔也，籀文「魅」字，「祿」通，氣、醁、綠」注之，因於「鬼魅」

「色」字甚深，不可輕易入字，需於「色合而觀之，蓋因受往人往甲，會亦從人從甲，但能所有別，尤其「色」字能「所」，不則「色不異空，空不異色。





色即是空，空即是色」不能分述，不合頓觀「二象之文」，即在文字表音之文字」之絕佳例子，再以「色」作證，文字圖符的「哲學」意味我乃彰顯。

周教授志明先生鈞鑒：

洛城一晤，至感親切。可惜時間倉促，不能多作深談，甚感遺憾。現在容我將我的觀察與想法做個「概括性」與「哲學性」的整理，謹提供您在藝術成就上「更上層樓」做個參考：

任何的字畫，於完成其成品以後，均以一個「整體」的方式呈現，否則不能為「字畫成品」，但也因其「整體」的呈現，其吸引人的「色彩」(五彩繽紛或黑墨凝鑄)與「圖符」(繪畫或墨寶)必須以一種直截攝入的「爆炸性」形式出現，不論梵谷、張大千、齊白石等人所留下來的畫作均同；這種「爆詐性」或「整體性」的呈現非常弔詭，因為幾乎在「整體呈現」的同時，其「神祕性」與「豐富性」的藝術思想也就在畫作的「整體呈現」下，被其所展現出來的特定模式所消泯，不論是掛在牆上的鉅幅畫作或南宋長卷「文人畫」，甚至您的「長卷墨寶」均同，往外呈現是為「藝術」，往內收斂則為「宗教」；以「宗教」來看，基督教的「十字架」亦無不同，其具體與整體的「呈現」，應轉化為「內潤外化，上圓下方」的修養，否則「十字架」的「宗教性」意義無法彰顯。

這個頗為弔詭的「形式與內容」的現象，起因於藝術家通過其內在感受，將其思想呈現的模式或思想的形象塗以特定的顏色，其創作的神祕背景與創作本身的行為所創造出來的形象、以及其行為所賦予的豐富象徵性意義，並無法等量併存或等時併進，所以就產生了「創作者」與「觀賞者」各行其是的分歧現象，甚至「創作者」本人與其「創作目的」亦各行其是，而「創作者」並無法控制其所激迸出來的思想動力，所以其「創作目的」與「思想動力」不能循序漸進，亦不能證實其所假定出來的「等值效果」，遑論於其「創作行為」裏產生淨化功能了。

以上是我對「字畫藝術」作品的粗淺觀察，敬請鑒察。隨信附上〈音韻與圖符〉一詩，希望能對提升創作思維於如如不動的「棗籥」境地有所裨益；另附上幾篇小說，都是我早年因應不同的因緣

所寫的舊作，刊印於《中外文學》已有多年，但不見知音；〈遺忘與記憶〉一文則是為了破高行健的「藝術性」或「繪畫性」的謬誤而作，請於閱畢後，一併轉交給改姊，權充志雪對改姊的思念罷。如改姊的洛杉磯行程已訂，亦請一併告之。

末了，請允許我對您們此次大張旗鼓地在「水晶教堂」做展覽說個心裏話，望不至以為唐突。持平而論，國內派遣如此龐大的訪問團進行「宗教交流」，誠屬首見，但這麼大型的「宗教展覽」，政治宣傳成分居多，實質宗教意義不多，所以只能說是一個「唯心」的展演，但卻不具備「唯心」的內質，故仍屬「唯物」的產物，我估量是「三自教會」的成績(或政績)，卻不具備「基督精神」。

陳綏祥教授的「師心」與「師目」論見，非常精闢入理，或可以引申過來，以詮釋您們這次的「宗教交流」所演繹的「藝術展現」以及其「宗教形式」的內在哲學意義，〈遺忘與記憶〉裏有長足的解說，這裏不再贅言。

謹祝

旅安

林彬懋　謹上

西元二〇〇六年五月四日・洛杉磯

導讀四：致唐院長夫人張明璨書

——兼為「藝術品收藏者」說

唐大嫂：

您好。前些日子，家姊與我為了選購窗子而傷透了腦筋，眼巴巴地看著銷售員進進出出，說得天花亂墜，或以價格見長或以品質取勝，弄不清誰是誰非，足見市場混亂，本無定論，全賴銷售員的三寸不爛之舌，翻雲覆雨；銷售技巧則頗見心思，有在客廳展演者，有以畫片充數者，更有推薦展示間者，而您家的「藝術玻璃」就成了銷售員口中的「藝術品」，故大力推薦，要我們擇期前往貴府，臨場檢視，再行定奪。

家姊與我冒昧造訪，原本不安，但是由觀窗至觀畫，由觀畫至觀字，再獲得您賜借上海博物館珍藏的《淳化閣帖最善本》，實為意外收穫，其因緣和合，堪稱古今中外前所未見，更因一掃多日來瑣事纏身的俗務，心下暢快無比；現託家姊將《淳化閣帖最善本》完璧歸趙，再跟您報告一下我回家後所整理出來的觀摩字畫心得，以紀念此一殊勝因緣，更以之報答您二話不說，就將這麼一本珍秘的《淳化閣帖最善本》借給一位初見的陌生人，其信任令我感知您的豪邁——這在當世這麼一個猜忌的年代，是彌足珍貴的。

大嫂家中的藝術品雲集，價值非凡，一踏進大廳即見山雲交織，氣勢流動，有一種任意足間，氣吞山河之勢，足見唐家心胸開闊，坦然應世，更輕巧昭示了唐大哥貴為國家宰輔，地位尊崇，自有其內助之因緣；唐大嫂品味超俗，這麼多藝術品的聚合，不顯擁擠，更見巧思，使得風雲鼓盪、花粉泛春的氣息，散發出來一股潮汛漫漫、色彩交流的景觀，足見人緣甚佳，福報淳厚。

我對「藝術品」一向不能領悟，對各家風格亦知之不詳，平日更無因緣接觸「藝術品」，但是因緣一旦現起，我總是排除不了日積月累的習性，當場就捕捉起瀏覽畫間的感覺，可惜的是很多感覺難言難語，又牽涉到一些玄乎玄乎的理論，但因大嫂豪爽開朗，故不揣淺陋，傾盤相訴，以報「知音難遇，知遇難報」之感。

先說我對「藝術品」的瞭解。任何「藝術品」之外在呈現，所反映的應該是創作者本人在創作時的內在生命感悟與情感體驗，也唯有當「生命感悟」與「情感體驗」飽滿深邃，甚至痛苦難挨時，此一內心圖景才能借著畫筆揮灑出來，而「鑑賞者」或「評論者」的任務就是把這一片圖景挖掘、呈現出來，但是評鑑內容應以「藝術成品」能否與自己感應道交為基石，非關「創作者」的畫風如何會演變為創作時期的格調，亦非關「創作者」將來的創作是否將因之而發生異變；這些屬於「藝術史」的研究範疇是「歷史學者」的治學對象，可能影響「藝術成品」的市場價格，卻無關「藝術成品」在呈現當時的哲學意義。

這麼一說，「藝術成品」的呈現，因時而異、因人而異就很明顯了，所以同一件「藝術成品」在同一個時間、同一個地點的展現，將因應不同的「鑑賞者」或「評論者」當時感受而變，或同一個「鑑賞者」或「評論者」在不同的時間、不同的地點對同一件「藝術成品」也會產生不同的感觸，所反應者無非自身生活的景況或生命的感悟，與「藝術成品」的價值其實沒有絲毫關聯。

這個瞭解對自己家中的「藝術成品」呈現尤其重要，應以自己的「能觀之心」為基石，因應著生命流轉所現起的因緣而變，先轉「所觀之畫」為「能觀之心」，然後再轉「能觀之心」為不受染汙之「清淨之心」，層層迴上，由感性而理性，由理性再回到感性，在「美學思想」與「時代文化」裏深化自己對作品的鑑賞能力，轉化自己的思維層次，否則「藝術成品」只能是一件擺設，沒有生命，與傢俱並無不同，或只能是一件商品，除了價錢，並無其它的收藏價值，大嫂以為然否？

有了這樣的瞭解，那麼「觀賞藝術」與「藝術成品」的技巧、色調、構圖、派別，甚至價格，其實是無關的，而一旦有了這些擾人的「想法」或「概念」，則不止創作者的「生命感悟」與「情感體驗」無法體驗，甚至與觀畫者本人的「生命感悟」與「情感體驗」也是不相干的，甚至可能漸行漸遠，這應該是「觀賞藝術」最為尷尬的一個現象；苟若能夠排除這種現象，則「能觀之心」將與「所觀之畫」融會，悲憫心將悄悄地生起，最後將「所觀之畫」與「能觀之心」一併與「大化」冥合——

這與「觀人」、「賞景」，甚至「省身」其實並無不同，故宜調整心態，由「因緣觀」入手，才可從「察顏觀色」，「流連景色」，或「孤芳自賞」裏超脫而出，也唯有如此，您將發覺「所觀之畫」與「能觀之心」真是了無差別的，而所有的畫幅，不論大小、尺寸、內容、背景、品格，真偽等「人為附加價值」都將融和在一起，謂之「直觀」，微妙輕巧地將「創作者在創作當時」與「觀賞者在觀賞當時」原本不可分割的「氣場」再度融和在一起。

當然這樣的說法遇到一幅不與眾緣和合的作品，氣場將瓦解於無形，反因其氣勢之大，以單幅的畫品內容去操控或改變整個格局與擺設，譬如梵谷的《星夜》不論真跡或贋品，往任何地方擺置，都將獨幟一格，其漩渦圖案所匯集的力度都將使其它畫幅黯然失色，以其作品本身即具穿透周遭氣場之形成、流向與光影的功能故，所以不能與其它畫作併置，或縱使併置，也不能與其它畫作融會。

這是《星夜》不朽的原因，以其震撼力故，非以其價格故，以其畫作之「思想展延性」故，非以其名氣故；這種作品相當罕見，畢卡索有些作品亦具有這種力度，譬如「牛頭」一幅，極具思想的展延效果，但拋除繪畫技巧不談，大體來說，西方繪畫能攝取注意力者，大凡因激盪了觀畫者的虛靜心，令觀者本人受其畫品之激盪，而開發了美感心靈的源頭；東方繪畫正巧相反，大凡化解觀畫者的認知心，而往虛靜心沉澱下去，其「思想展延」性質多內斂；苟若觀者之心虛靜如鏡，則能將畫品直截映照出來，似鏡照萬物一般，不帶一點雜念，沒有一點評論，畫者之心與觀者之心乃無差別，畫品如是，生命如是。

西方畫風要達到東方繪畫的「內外交融」境地是不太可能的，所以演變到近代，才衍生了所謂的「觀念藝術」，很可惜仍然過於具形，「能觀」與「所觀」各自為陣，不能超離「感官、認知」等哲學範疇，而「東方藝術」則受西方畫風影響，也逐代偏遠「萬物靜觀皆自得」的境界，自家生命不再與萬化冥合，當然就更不可能令觀者「遊乎天地之一氣」了。據聞當代畫家唯獨趙無極一人之畫風可臻此化境，可惜我福薄，至今不得機緣一睹其「氣化宇宙」之光采。

再來說「藝術品」的選擇。任何「藝術品」的聚合都不可能是一個「大化」現象，也就是說，「藝術品」的選擇不是一個「自然」的動作，而是一個人類行為的範疇；易言之，「藝術品」的聚合不是原本應該是這麼一個「和合」，而是選擇者創作了這麼一個「和合」，而且因其「和合」，使得其它的「不和合」也一併呈現，是謂「和合」與「不和合」一顯皆顯，此現彼現。

如此說來，「選擇」本身即為「創作」，所以也可稱為一件隱性的「藝術成品」，蓋因其所選者本身即隱涵「創造性」與「藝術性」，故其畫作之聚合為因緣和合之產物，也是意識運作的結果，所以藉著「藝術成品」的聚合來散發個人哲學觀念的成分極濃，不可分而釋之。這與文章的選輯，或以「故事性」見長、或以「藝術性」彰顯、或以「評論性」演繹、或以「形式性」提示、或以「觀念性」滋長，其實都只是選輯者借用他人的文章，來反應自己的理念或達到自己意欲表達的企圖心。

有了這樣的瞭解，那麼對「現代畫」借「可口可樂瓶罐」併列而成「藝術作品」者，也就見怪不怪了，因其作品即在闡明編纂「既成商品」(或「藝術品」)所欲表達的創作理念，與這些商品一概無關，甚至因為其「商品」的粗糙或耳熟能詳，更能質疑「藝術成品」作為一件「藝術成品」的哲學內涵，是曰「觀念藝術」；「觀念藝術」有對一般觀眾展演者，有對藝術家展演者，有對探索「思想展延性」展演者，但是不論形式為何，都不得停留在個別畫家之畫風進程之變，或藝術社羣對畫作的價格取向，否則「觀念藝術」之「創造性、進步性、藝術性」必泯，於是觀畫之目的乃自破。所附之〈畫商的訪客〉一文有充足的演說，這裏不再贅言。

最後想要談的是畫幅排列位置的重要性，庶幾乎可說，從畫幅的排列位置可看出陳列者的藝術修養，甚至哲學素養，蓋因其呈現的方式與場景，與作畫本人無關，與作畫本人作風之改變無關，與畫品的市場價格更無關，反倒與陳列者意欲表達的思想有關，居中搭建作畫者與觀賞者的思想橋樑，苟若陳列得體，作畫者與觀賞者的位置能夠互換，甚至融和，謂之「轉所為能」，轉作畫者為觀賞者的思想流動是也。

現在我就借著當天家姊與我的觀畫場景來詮釋這個理論。總地說，陳列西畫之廳的氣場上揚，氛圍極佳，但其所倚賴者，唯「朱紅」一畫耳，蓋因「朱紅」屬火，火上揚也；這樣的論說當以畫幅「空間性」入意，所有畫幅互以為意，不能單獨見意，其聚合（「和合」），而非另一形勢之聚合（「不和合」），則非畫幅所指，乃陳列畫作之人所為，其所欲展現者必隨「場景」與「藝術成品」的流動而改變，亦即同一批畫作在任何地方、以各種不同組合重新陳列，必另有所指。

再以入廳之行進次第來觀察之。氣之流轉先濁後清，濁則重，清則輕，清濁相混，輕重調和，溫煦入心；這是以畫幅「時間性」入意，次第有別，層疊迴進，然清勝於濁，去短合長，綴彼清綺，唯「朱紅」一幅耳；另者，輕清陽為天，重濁陰為地，由地而天，由陰而陽，負陰而抱陽，始能得其「沖氣以為和」之功，由此即可觀出，唐大嫂之氣魄極大，當不讓鬚眉；更有甚者，輕清上浮，重濁下凝，「天得一以清，地得一以寧」，謂之「抱一」或「守一」，仍是「朱紅」之功也。

這麼一個唐大嫂所創造出來的場景，若去朱紅，氣場必變，或加大濁幅，氣場必衰，甚至大嫂可以將「畫幅」的排列位置改變，再觀察氣場的變化，當知所言不虛，唯獨對進門處的重濁作品不得置於陽光璀璨的位置；我對黃光男所作之畫知之不多，但是卻曾讀過黃光男所寫的文章，不甚了了，思想層級不高，想來畫的層階也不高，甚至因其陰暗色彩之選擇，思想有些滯塞不通，應該屬於西方繪畫之一脈，但因東方哲學之薰陶，有一種往東方藝術層面轉進之趨向，但可惜轉不進去，所以只能在形式、色彩上翻騰。

我雖然無緣觀趙無極之畫，但想來其色調必不至陰暗，甚至我猜測其畫作之「留白」必多，方可容納「觀者之心」；這裏我再附上〈半幅江山〉一文，大嫂或可讀出畫作的色調太滿、筆觸太細、佈局太密，都是敗筆，不可能有「氣化宇宙」之功。今世之論藝者，皆道華麗形式之色，人主覽其畫而忘其用，進而昧其功，然楚人鬻珠，秦伯嫁女，古有明訓，是謂「好辯說而不求其用，濫於文麗而不顧其功」（語出《韓非子・亡徵篇》），是為其意。

不論「畫幅」陳列的變化如何，「畫幅陳列」所揭示者，因緣也，眾緣和合也，諸畫雲集所揭示者，福厚也，宿緣深厚也；「因緣現起」各具其因，或隱或顯，本自沉潛，但經凸顯，則具顯性，隱性反泯，故「不和合」倚附其後，如影隨形，等待「因緣現起」之造作。

福厚者，因緣和合之機緣極多，福薄者，因緣「不和合」的現象反彰顯。這原本各具因緣，互不相干，但是因緣詭譎，其「和合」難言難解，故福薄如我者，觀福厚如大嫂者，總是不宜，反時俗作評，心亦自苦，胡亂作論，更是心悸，所附之〈貼白布條的密勒日巴〉直截深入畫幅的呈現次第、行進方向、場景流動，將作畫之因緣加以凸顯，大嫂或可體悟。

非常感謝唐大嫂促成我與《淳化閣帖最善本》結緣之因。我原本對「帖學」、書法相當陌生，但緣此因，反倒令我對古代文物之保護多了一層認識，也對上海博物館不屈不撓地追蹤探尋，從美國將《淳化閣帖》爰引入館，多了幾分尊重；但是從「因緣觀」來看，其實不必如此大張旗鼓，「國寶回歸」也不見得就能得到保護，殊不知何時再起一個「政治運動」，一把火燒得精光？

當然我直截了當地說這話，非常容易被國人掛上「麻木不仁」的稱謂，搶救國寶，的確也應該盡力，但是放眼看看現存神州的「國寶文物」，卻有幾樣得到保存？怎麼反而到國外追蹤？就以雲崗石窟為例罷。幾千年的石佛浮雕，竟然不及幾噸煤塊，在「改革開放」的光環下，大同所有煤礦拼命開採，塵灰遮日，轟隆震天，整座石窟搖搖欲墜；再看峨嵋金頂，幾千年所累積起來的佛光氣場，被成都市電視臺的天線支架整個壓抑，您能想像 Mount Rushmore 上插著ＡＢＣ電視臺的支架嗎？還有「長江三峽大壩」的矗立，為了支應電力的需求，不惜令千年古物長沉江底。

我不能不說，國人對文物的缺乏認識與不知尊重，其實不配擁有這些文物，不如存放在國外，保留的時間可能會長久一些，爰引入藏，只怕壽命縮短。這對神州大地「左右思想鬥爭」的政治生態而言，可能也是令人不得不接受的事實罷？

我並非長他人志氣，但是只要問問那些去過大陸的旅遊者，恐怕沒有不對那些燒了又建、粗糙不堪的文物，發出感歎的，但不知整個布達拉宮的「寶物」、「聖物」現存多少？整座北京城還賸下幾條胡同？不多說了，說多了令人喪氣，再回到《淳化閣帖最善本》。據列於《最善本》首頁的三篇「導讀」來看，有從「歷史」入手，有從「拓本類比」入手，有從「印鑑」入手，但沒有從「文字」入手之評，所以「簡(異)化字」居然躍於紙間，就不能不說是件憾事了，花了這麼多的錢，製作這麼一本厚重的《淳化閣帖最善本》，卻毀在幾個「簡(異)化字」上，真不知應從何說起？

我這麼說是有原因的。《最善本》採中國傳統的「正體字」直向右行編印，這在大陸久已落實的「簡(異)化字」文化氛圍裏，不能不說是個異數了，中宣部的許可必不可免，其原因即《最善本》所述與「傳統文字」密不可分，甚至可說《最善本》的內容除了「傳統文字」以外，別無其它意義；既是如此，「導讀」豈能迴避「傳統文字」之探索？或許「導讀」裏曾經有過，但因與「政策」互有格礙，而遭刪除罷？

其實，這麼一本《最善本》除了痛訴大陸的「簡(異)化字」悖逆中國傳統「正體字」以外，對久已熟習「簡(異)化字」的一般大陸民眾而言，其實是不具任何價值的，故只能將之歸納於「漢字—碑帖—中國—古代」(見末頁之「圖書在版編目數據」)加以迴避；而一旦如此加以歸類，大事柢定，以「正體字」直向右行編印也就順理成章了，殊不料，「簡(異)化字」橫行日久，早就已經無法確認「正體字」，所以「簡(異)化字」就從「正體字」裏頑強地冒了出來，連專家學者也無法辨認，盡情訴說「正體字」的坎坷歷史。

以大陸操控「文宣」之嚴苛來看，《最善本》一印就是一萬五千本，當知其銷售除了商業企圖以外，還充滿了「統戰」動機，所以只能說是印製給參觀上海博物館的觀光客的，因為購買者必熟習「正體字」，否則不會購買，或印製給那些研究「中國古代文物」的專家的，以閱讀者與「正體字」了無格礙，否則不能閱讀故；從「第三次印刷」記錄來看，其銷售應該還不錯，也就是說「正體字」

仍然藉著各式管道在大陸以及海外流傳，雖將之歸於「中國古代文物」，但這麼多「歷史」證據昭然若揭，共產黨人卻妄言為中國的「文化代表」，試問不平反「正體字」，卻又如何為之？那麼在這個時候，《最善本》問世，是否承擔了一個承先啟後的契機呢？我們暫且拭目以待罷。

《最善本》訴說的是一個「中文象形字的故事」，雖然可能不是原初的動機，但卻是相當明確的；所以從「文字」的角度入題，《最善本》的精神較易把握，但以「文字」入題，整個《最善本》的價值就大打折扣了，甚至《淳化閣帖》是否只具「骨董」、「藝術」價值，只能欣賞，不能研究，也就更值得商榷了，其因即我曾對大嫂說，不論「籀文、篆體、隸書、楷書、行書、草書」，總不能寫錯字、別字罷？而倘若寫了錯字、別字，卻因年代久遠，仍將之當作「中國古代文物」拱了起來，豈不是對中國歷史上、浩浩蕩蕩的文人打了一個大巴掌？

我說這話，只能對親朋好友說，若拿到外面去，我就成「過街老鼠」了，因為這麼多天來，我幾乎是抱著《最善本》入睡，連夢裏都看得到王羲之的草書，當真盪氣迴腸，攝人心弦，其天馬行空的流暢，龍飛鳳舞的揮灑，令人歎為觀止，雖然很多字不倚賴「釋文」，根本不可辨，但一旦可辨，不免發覺王羲之也寫錯字、別字，這麼一來，欣賞「藝術品」的情趣大為斲喪，想來不免遺憾，譬如「情願不遂」之「願」(第六五頁)字，「家賓」之「賓」(第八八頁)，寫法都值得商榷。

當然我似乎不應吹毛求疵，王羲之書法宜從大處著眼，觀其氣勢，方見其趣，不可觀小見微，反失大要；據聞大音樂家羅賓斯坦演奏時，經常彈錯，往往被內行的「樂評家」在報端披露，大加指責，但是因其行雲流水，節奏感極強，喜好音樂者仍然趨之若鶩，絲毫不以為意，這個例子或許是觀王羲之書法最應把握的地方，否則不免自尋煩惱。

另外，王羲之之書法固然了得，但所寫之內容其實不甚了了，讀不出《蘭亭序》的文采飛揚，我的觀察是《最善本》所選者，大多為生活瑣碎之文，不止不及修飾，而且甚多匆匆入筆之作，所以筆法乃循「草書」；從「釋文」或可得知，很多「曠古之作」的尺牘都只是類似今天的「便條」，卻

因其書法不凡令人愛不釋手，視若珍寶，而將之保留了千年有餘，這與《蘭亭序》的傳世迥異其趣，從我手邊的另一本「金石契舫藏石宣貢紙墨拓本」觀之，《王羲之蘭亭序》的胸懷文采，不可一斑，遠非《最善本》所包括的瑣碎小品可比擬，從這個角度來看，《淳化閣帖》或為叢帖之起端，但是其「古代文物」之價值似乎言過其實，因為除了提供「帖學」參考、書法臨摩以外，其「文字、文學、文化」的價值卻有待商榷。

何以故？王羲之已然如此，其他謄錄之人更是等而下之，不止文采一般，更因錯字連篇，不忍卒讀，譬如《淳化閣帖第四卷》首頁，吳伯榮的一筆小楷就甚為平常，能夠流傳百年，當非因其書法之魅力，而是沾了《淳化閣帖》傳世之利，最為不堪的是，文句不通，錯字甚多，如「橫」、「隱」等字(第六頁)，「壓」、「歷」、「最」等字(第七頁)，令我不禁質疑其之為文到底是替《淳化閣帖最善本》增色，還是折損？

其他諸人之作，倘若暫拋字源、文采之追究，僅就書法欣賞，則各具特色，屢見驚奇，尤其以中書令褚遂良之不凡書法，令人贊歎不已，今得見，一嘗宿願，但又見眉批一枚，曰「效褚作嫵媚態其偽必矣」(第二〇頁)，「後人妄蓋」(第二二頁)，忽墮五里霧中，真是不知何去何從？其它亦多見「偽帖」之評，只不知這麼好的字，為何要冒他人之名呢？而《淳化閣帖》蒐集了這麼多「偽帖」與收藏家吳伯榮之「劣文」，卻又如何承當「國寶文物」之名呢？

吳伯榮又名吳榮光，生於乾嘉年間，在世七十年（一七七三年至一八四三年），歷史留名皆因所藏之物，非關文采；其收藏物多以「吳氏筠清館所藏書畫」朱文收藏印鑑別，但《淳化閣帖》反倒蓋以「吳氏伯榮」、「吳榮光印」、「荷屋」、「伯榮審定」、「伯榮」等印，不知何故？這些收藏家如此霸氣，不管何種作品，只要到了手邊，一經鑑定，必蓋上「鑑賞」、「審定」之類的朱文印或白文印，所以「印鑑」似乎喧賓奪主，而且傳到後世，「鑑賞」、「審定」之類的印章越多越值錢，真不知從何說起？

「印鑑」的歷史訊息很多，從皇帝老兒大模大樣地在「藝術品」上蓋上了「印鑑」來看，就知「藝術」的坎坷與魔難，不可一斑，而「鑑賞」之印自成一個「鑑賞」的內涵，當真絕妙，如「乾隆鑑賞」之「鑑」比「石渠定鑑」之「鑑」似乎技高一籌，但是刀筆不同，亦難定論，若再將「三希堂精鑑璽」之「鑑」疊印之，則三個「鑑」各自不同，或「刀」或「人」或「𠆢」，令人無所適從；此混淆與「覽」字相同，計有「明昌御覽」、「乾隆御覽之寶」與「嘉慶御覽之寶」，其「覽」之刀法筆法章法，各自不同，似乎只能鑑賞，不能比評，但把王羲之的《蘭亭序》摹本拿來一看，「三希堂精鑑璽」與「乾隆御覽之寶」的朱印在墨跡之間留存，真說不清是替摹本增益或添亂？但是這些印章就如此霸氣地留存了下來，透露出很多文人的無可奈何。這是我對中國鑑賞家不能苟同的地方，試想梵谷的《星夜》、畢卡索的「牛頭」等畫，如果也在轉手傳世的過程上，被收藏家蓋滿了印鑑或評論之語，那又將是一個什麼景觀呢？

《淳化閣帖最善本》上「印鑑」滿佈，但就是不見「乾嘉」皇帝的「鑑賞之印」，似乎透露了一個重要訊息，那就是這個《淳化閣帖》版本未經「乾嘉」皇帝之眼，否則以《淳化閣帖》之盛名，與「乾嘉」喜歡附庸風雅的習性，豈有不蓋上「乾隆御覽之寶」與「嘉慶御覽之寶」之理？不然就是「寶物」太多了，來不及御覽，但是從《最善本》的「導讀」觀之，「清乾隆三十四年(一七六九年)欽定重刻淳化閣帖」而製作「乾隆本」，乾隆皇帝對《淳化閣帖》應該知之甚詳，故可斷言吳榮光所收藏之「第四卷」法帖乃民間所藏，甚至其它的「第六、第七、第八」法帖亦早就從宮廷流入民間，版本甚多，而上海博物館所藏僅其中之一，並非世上單存的《淳化閣帖》版本，所以價值也不是上海博物館所吹噓的如此高昂。

我非文物專家，對鑑定文物一事，原本外行，所以對《淳化閣帖最善本》所說「有關專家逐頁鑒定，驗明確系原件，即行入藏」，只能贊賞，但是若說每一頁都是真的，卻也值得商榷；譬如現代大收藏家、大鑑賞家吳湖颿(西元一八九四至一九六八年)於「官帖篆圖」末尾所寫的「吳湖帆并記于

四歐堂」，相當令人不安，似乎不是自家珍藏，所以另紙作記，也不蓋上「吳湖颿潘靜淑珍藏印」或「吳湖颿珍藏印」或「某景(梅影)書屋」等等著名的鑑賞之印，但其名字，「吳」字錯寫，「颿」字作「帆」，實在令人質疑，因古篆無「帆」字，作「颿」，再來就是「四歐堂」，到底是「四印堂」(取材自顧音海的《明清尺牘》)，還是另有一個「四歐堂」呢？或許「己巳年」(西元一九二九年，或民國十八年)的吳湖颿只有三十六歲，尚為年輕，鑑賞層階不及往後的深度，鑑賞之印也未曾刻印，但為何又替這麼一件重要的《淳化閣帖》作鑑呢？這些都是疑點，應該深入研究。

據聞「印鑑」已成為鑑定古玩之真偽極為重要的依據，相當有趣，而《淳化閣帖》的「印鑑」極多，幾可寫篇論文來驗證「印鑑」本身之真偽；市場中，贋品極多，有些贋品幾可亂真，品質也不差，就是不知為何要模仿他人呢？這是我觀賞「安儀周家珍藏」之印，所發出來的感歎，不敢說它是仿作，但應是所有印鑑中較具水準的，也比較不那麼氣勢凌人，總的來說，印鑑實在觸目驚心(第一二五頁)，如果是我所收藏，這個印鑑我無論如何都蓋不下去；從這些印鑑的爭相競放或可看出，收藏品幾經收藏家轉手，最後卻流落海外，從「因緣觀」來看，只能說明「有德者居之」罷了，強求不得，「花落誰家」更不是收藏者所能預知的，「鑑賞」之印徒留惆悵。

骨董之鑑賞揭去，最後談談原件本身之文字素養。第四、第六、第七、第八「法帖」末尾，均有「淳化三年壬辰歲十一月六日奉聖旨模勒上石」諸字，皆古篆體，雖非同一塊「模勒」付印，但是筆法書法同，當出自同一人之手；其文字造詣不凡，頗見功底，「月」字雖有瑕庇，與「肉」字相混淆，但其弊不大，反倒因凸顯了「壹」之「吉」，卻使「壹」之「凶」隱藏了起來，是其敗筆。

何以故？蓋因《淳化閣帖》刻印的「淳化三年壬辰歲十一月六日」，「一」與「三」並無任何哲學意義，所以也不必以「壹」與「弍」替代之；如果一定要以「壹」與「弍」以示對聖上之尊崇，則「壹」宜改為「弋」，因「弋」與「弍」相對，為「指事」字，為「數」不為「象」，而「壹」為「會意」字，為「象」不為「數」，不止「文字分類」不同，「數」與「象」的意義也各自不同。

現今懂「壹」字之哲學意義的文人已經很稀少了，但是在宋太宗「淳化三年」，知曉「壹」的字義的文人應該不少，所以才能夠刻出「壹」之「篆刻」，但詭譎的是，易曰「天地壹壹」，「壹」合兩字而成義，為「會意」之奇變；「壹壹」者，交密之狀也，元氣渾然，吉凶未分，故一從吉，一從凶，不定之詞也，而吉凶皆在壺中，乃成「壹」字；又「壺」乃盛物之器，而當「吉凶皆在壺中」時，吉凶渾淪一體，絪縕囫圇，是以《老子》有曰，「天地之間，其猶橐籥乎」，以是知「壹壹」乃「橐籥」將泄未泄之時，故從之也。

一旦「壹」現，「壹」之「吉」即凸顯，「壹」之「凶」反而隱藏了起來，相當不宜；更何況其「壹」現，「橐籥」已破，「動而愈出」，乃至「文字」渲洩，「字象」反泯，「虛而不屈」不可復得，以是評斷《淳化閣帖》縱使能夠提供後人「帖學」、書法之觀摩，但是對中國哲學思想之貢獻不大，甚至可以用來解釋為何中國哲學思想從先秦以降，就一路滑落，所以到了宋太宗淳化年間時，早已失其精髓了。

拉雜寫來，似乎有些收不了手，就此歇筆，做個總結。唐大嫂的藝術賞玩品味甚佳，當因宿緣深厚所致，但是「賞玩」不免有「玩物喪志」之虞，故宜做兩個心理調適，以為警惕：「心緣物時，心亦物，苟若無心，物為幻；物映無心，物成空，空空互映，心澄明」，唯其如此，賞玩者才能徹底走出「藝術品」之枷鎖，而往「觀念藝術」邁進，而一旦走入「觀念」，則必將走入「哲學思想」的探索，最後掀去「哲學思想」之框限，是曰「氣化宇宙」。謹以此與您共勉之，尚望指正，並祈

暑安

弟彬懋謹上

西元二〇〇六年八月五日

遺忘與記憶

遺忘與記憶

立時斷念現澄明　直入橐籥空染淨
殘念映心凝不散　幾動不動心無影

——記憶原無染　一動輪迴遣
遺忘在禪定　幾滅涅槃牽

3/24/06；為茂隆的「智慧行」壯行色

註一：「心」即「無心」，因心之本性為澄明；「斷」即「非斷」，因斷無空白不能斷；「念」即「無念」，因念及心及無能所；

註二：謹以〈遺忘與記憶〉一文建構「文字文學文化」的「三文」觀念，以破學界「離文字、論文化」的錯謬敘述；

註三：謹以〈遺忘與記憶〉一文建構「文化思想宗教」的「三三」觀念，以破學界「離文化、論宗教」的錯謬敘述。

《遺忘與記憶》目次

緣起

上篇　從文字發展的「現象」看文字敘述的「本質」

第一個文字敘述的謬誤：文字「現象」與「本質」的混淆

一、　世人記住了文字演變的現象，卻遺忘了文字敘述的本質

二、　「現象與本質」的困惑導致「文史哲」的混淆

三、　「倉頡造字」與「大造字」的爭論對瞭解文字的「本質」毫無裨益

四、　「由左而右」的「橫向書寫」現象阻礙了中國文字本質的探索

五、　「白話文」白化了中國人的文化，根絕了「文化與文字」的關聯

六、　「簡化字」簡化了中國人的思想，根絕了「思想與文字」的關聯

第二個文字敘述的謬誤：記憶儲存文字，文字卻混淆記憶

一、　世人研發了人腦記憶場域的空間，卻扼殺了心念跨越時空的功能

1、　意非意是意

2、　聲非聲是聲

3、　識非識是識

二、　世人對「個體記憶」束手無策，卻從「集體記憶」的解構裏窺知「個體記憶」的奧秘
三、　世人對「個體記憶」懵懂無知，所以只能任憑「個體記憶」受制於「集體記憶」
四、　「文字的本質」如如不動，操控國人意識的是「文字的現象」
五、　個人對文字的「個體記憶」受控於民族對文字的「集體記憶」
六、　「語意記憶」與「語音記憶」既是主體也是客體，甚至主客同體

第三個文字敘述的謬誤：文字現象與感官運作的混淆

一、「感官理論」堪稱為「後現代思維」的罪魁禍首
　1、「感官理論」根蝕了中文的「對稱性」文字結構
　2、「感官理論」阻礙了「直觀」中文的可能性
　3、「感官理論」對中文字根的混淆無能為力
二、　中文文字敘述唯有破「感官理論」，才能建構中國哲學思想
　1、中文直行與「直觀」、「對稱性」之間的關聯
　2、字根的混淆阻斷了哲思的探尋、困惑了「文字的故事」
　3、釐清「文字的故事」，有助於中國哲學思想的正本清源
三、　從「文字」著手，隱涵著一條建構中國哲學「創造性思想」的康莊大道
　1、中文造字絲縷牽連，字字可推衍至「二象之爻」，絕非「偶然」形成
　2、「鬗」無空白不能繼，「反鬗」無空白不能斷
　3、以「中」的「否定」破「左右」，建構「中空有」一切皆「假名」的觀念

中篇　從「否定語法」的潰敗看「理性敘述」的離散

第一個思想亂象的根源：中文文字敘述的傳承斷了，既捨萬緣，更毀萬物

一、「文字的改革」以不捨「否定敘述」為第一要務

二、以史論史，藉以凸顯中文「否定敘述」語法潰敗的事實

三、以夷制夷，以西方理論來說明「臺語文字化」連感性的表達都難以自圓其說

1、為詮釋「文字般若」尋找一個詮釋「主客同體」的方法論

2、世人任由「語意記憶」操控意識，卻遺忘「文字般若」原本獨立於意識之外

3、「語意記憶」在政治的殘酷運作下，逐漸迷失在「語音記憶」裏

4、「語音記憶」一旦混淆「語意記憶」，「文字般若」就徹底消失了

5、文學經由「語意記憶」是唯一能夠凸顯「文字般若」的「表別狀態的呈現」

6、「文字般若」介於「感性」與「理性」之間，但離開文字無法呈現

第二個思想亂象的根源：中文文學的理想墮落了，既捨思想，更毀般若

一、文學意欲呈現的「文字般若」並非人類意識唯一的「表別狀態的呈現」

二、「多用感情、少用思想」的文學表述涵藏著泯滅「文字般若」的隱憂

三、「繪畫性、戲劇性、文學性」的「性」與「沒有主義」的內在聯繫

第三個思想亂象的根源：文化以政治面貌偽裝，既捨文學，更毀文字

一、 大陸既扭曲了文化的記憶，又遺忘了人文的價值

1、「三個代表」的政治思想轉革命的動態為靜態，是唯一值得稱頌的思想內涵

2、 靜態為自然界的本相，政治思想亦應以之為本

3、 從思想的靜態本質瓦解「沒有主義」的虛無思想

二、 臺灣順應了大陸對文化的偏差記憶，卻遺忘了文化本具「化其文」的靜態本質

1、「小劇場」的推廣道盡了臺灣文化發展的弊端

2、 臺灣文化現象如野火燒山，正自說明臺灣無法當「中國文化」之代言人

3、 文化的激昂表現無法「化其文」，只能鼓動「臺語文字化」的驅動

三、 文化的「化與化之」不釐清，終究無法「化其文」

1、 將文化的「地域性」與「時間性」還原為「化其文」的根基

2、「化其文」的文化根基一旦建立，人文建設已自奠基

3、 中國文化的「去國際化」是國際人文之福

A、「讓文化進入生活」以「藝術」混淆「文化」有混亂「轉」為「傳」的企圖

B、 從「侖」入「冊」知「扁」，從「扁」入「非」知「侖」

C、「漢唐樂府」在國際上與「新唐人」結合，「扁非」乃轉以「藝術」呈現

下篇　中文敘述宜以「三文」為依歸，並居中提升「創造性思想」

第一個「創造性思想」的勸戒：「文字」為「三文」之基石，不可輕言改革

第二個「創造性思想」的勸戒：「文化」為「三文」之果實，不可輕言「產業化」、「資產化」

一、　從「三」入手，觀文化、思想與宗教「三三」迴盪之契機

二、　「三有三易」足以化解「文化、思想、宗教」之矛盾

三、　「三有三易」與「三代表三無代表」均為「二象之爻」

第三個「創造性思想」的勸戒：「文學」乃「三文」之實踐，必須居中迴盪，以提升「創造性思想」

一、　知思想之隱微，以提升「創造性思想」

二、　知辭章之亂象，以提升「創造性思想」

三、　知「隱」與「辭」之間的「裂痕」，以提升「創造性思想」

1、　從「裂痕」的「紋彰之隱微」看「之」、「性」與「華嚴」的關聯

2、　以文學否定文學，以文字支解文字，「誠之者人之道」乃彰顯

3、　以「文學」之假名為媒介，探索「誠者天之道」之可能

迴向

遺忘與記憶

——從哲學的「幾微」看當世的思想「亂象」

緣起

有那麼一天，我忽然對自己使用的文字厭惡起來，於是我索性就棄筆不寫了。

那一天就是壬午年開春的第一天，亦即西元二〇〇二年二月十二日；那一天，發行遍佈全球的《世界日報》公告天下，棄守堅持了數十年的直向編排版面，全面改版為由左而右的橫向編報方式。

這個沒有透露一點風聲的文化變革真可謂石破天驚，一夕之間震撼了整個僑界。果然過了沒有幾天，正當美國各大英文報刊以顯著的篇幅報導這個劃世紀的的文化決策時，廣大的海外讀者羣開始議論紛紛，於是眾多讀者投書裏，有人「痛心疾首」，有人「欣喜歡迎」；「痛心疾首」的人們大多因為不願遺忘他們對傳統正體中文文字的記憶，而「欣喜歡迎」的人們卻急於遺忘他們對世代傳承的文字背後所荷負的思想、政治、歷史與文化等等包袱的記憶。

我對自己使用了一輩子的文字厭惡起來，就是在讀完這些投書後悄悄生起的，因為當眾人都被「遺忘與記憶」困惑住時，報刊決策人卻輕描淡寫地把這麼一個將在未來時日裏對中國人的思維方式產生深遠與鉅大影響的文化變革歸之於「電腦排版」的需要，企圖以四兩撥千斤的手法引導輿論以及

規避文化道德責任；然後，懵懵懂懂的讀者們進而附合，和稀泥般地將學者專家們所發表的文字發展的現象與「書寫、語音、感官」等等觀察攪和在一起，令真實的文字敘述本質整個混淆了起來。

這個混淆令我不堪負荷。我雖哀傷「痛心疾首」的執迷，也悲憫「欣喜歡迎」的偏頗，卻痛恨「輕描淡寫」的居心，因為世人對文字的記憶已然使人類在詭譎的「遺忘與記憶」的陷阱裏遭到文字本身的愚弄，卻仍得接受這麼一個文字現象的改變被隱藏在商業的考量背後；我雖然可以瞭解，這麼一項重大的文化決策必定是一個痛苦而困難的取捨，但是在大陸與臺灣連袂加入「世界貿易組織」的今天，商業的考量凌駕一切，不止政治因素已然淡出，「思想與意識」也早已不具有任何效用了罷。

這個混淆想來是可以理解的，因為文字現象很詭譎，尤其這麼一個「依言說分位差別假立」的「名、句、文」本身，即隱涵著「能詮與所詮」的因緣和合，還更因為「名」若非「能詮」則不能成「名身」，「句」若非依名不能成「句身」，「文」若非依名與句不能成「文身」，而沒有「文身」則不可能有「文字」的敘述呈現——正因為這個「能詮與所詮」如此隱晦，所以世人才會受文字現象愚弄，而任由學者專家們在裏面攪和而掩藏其動機。

這麼一個「能詮與所詮」或許不容易瞭解，但是倘若以符號學大師拉岡的「能指(signifier)與所指(signified)」來詮釋一下，或許就可以將其蒼古的意義以「後現代」的詞彙凸顯出來；不論如何詮釋，一旦文字成為意識的組成因子，世人很可能愚昧到連自己的動機都懵懂無知，因為當這麼一個「能詮與所詮」的因緣和合建構了概念法後，「意識」在接受宇宙萬象的流變時，因為始終無法排除「心緣心所」所形成的各種抽象概念，所以反而忘懷這些抽象概念的形成只是緣自「我人為表達『意識的流動』所發展出來的『名身、句身、文身』」——這個「名身、句身、文身」「乃為了方便掌握『意識流轉中因因果果不相雜亂的體性』，非離意識流轉外，而別有一『文字』實體。」(註一)

不幸的是，當文字成為人類傳遞思想與意識的媒介後，人類對文字的記憶使得「能詮與所詮」混淆了起來，最後文字倒果為因，於是人類只好以思想來詮釋文字，反而使得文字自衍自生地迴盪出

思想來，以至「文字無法純淨的守護住最初的單一意思」(註二)；人類當然不甘為文字所愚弄，所以急於遺忘文字所帶來的思想束縛，但因遺忘隱藏著對境，而根深蒂固的文字又已然成了思想的本身，所以人類充其量只能在文字裏遺忘，卻始終無法進入文字所意欲描述的意識本體。或許正是這麼一個充滿懸疑的文字記憶不能為世人瞭解，於是米蘭・昆德拉就對記憶發出了一個既優美又弔詭的紓發：「回憶，不是對遺忘的否定。回憶是遺忘的一種形式。」(註三)

這個說法或許弔詭，但是米蘭・昆德拉總算清楚地指出「遺忘與記憶」互為指涉；遺憾的是，米蘭・昆德拉在線性的時間概念裏，對「遺忘與記憶」的解說束手無策，所以只能以「一個既優美又弔詭的紓發」來質疑人類記憶的功能，以及嘲諷人類因為念念遷流的徬徨無著才放任捕風捉影的習性對自己起了不可磨滅的損傷。其實人類始終無法明瞭記憶是怎麼回事，更無法想像在那些自以為是的回憶裏，人類對場域的直觀與訊息接收能力已被破壞得屍骨無存。

我不禁感喟，這麼一個記憶的機制既無法令人類回溯文字的演變，又無法令文字的光影去呈現真實的色彩，卻只知在主觀現起的時間裏攪和與混淆，然後支離破碎地重複著拽不去的意象，又拼湊起稍縱即逝的現實想像，於是終於令人類與真實的了悟愈行愈遠了。

上篇　從文字發展的「現象」看文字敘述的「本質」

這一切混淆緣起於世人對文字演變的瞭解被文字的「現象與本質」所困惑，尤其在線性的時間概念裏，「現象」與「本質」往往互衍互生，而「現象」在交互轇轕的過程裏，不混淆甚至凌駕文字「本質」，幾乎就成為一件不可能的事情——中國文字的演變就是這樣一個「現象」。

嚴格說起來，「現象(phenomenon)」與「本質(essence)」都不是中國哲學概念，甚至「時間」(time)與「空間」(space)也不是中國哲學之本具，其之所以引用，乃因為西方哲學思想肆虐，故為了

適應「後現代人」之思維，勉以引論之，否則不能敘述，但是在往後的推論裏，這些西方哲學概念將逐步還原其中國哲學旨趣，並融會「現象」與「本質」所隱涵的「二分法」邏輯思維，還原「時間」與「空間」的「時位」觀念，將全世界獨一不二的中文文字「類表象」意涵凸顯出來。

第一個文字敘述的謬誤：文字「現象」與「本質」的混淆

中國文字書寫的演變由「甲骨文、大小篆體、隸書、楷書、行體、草書」等逐代更換形體，由「龜甲、獸骨、鐘鼎、帛書、碑石、竹簡、木牘、雕木板印、活字排版」等逐代改進傳遞方式，直到今天的電腦排版，以活潑多樣的字體來達到傳遞中國人的思想與活動的目的，在在充滿了時間因子，尤其在時間裏強自設定了線性的時間概念；但「時間」只改變了文字書寫與傳遞的形式，卻沒有改變文字的本質，蓋因文字的邏輯本性原來就不含時間因子，所以是「空間性」的存在，強調的是文字的「圖符」現象；而文字的意義卻只有在意識活動的「時間性」中才能形成，因此文字的「音韻」反而凸顯出來，如此一來，「即在與俱起(mitdasein)」或「空間與時間」在文字的陳述下就充滿了矛盾。

中國文字之所以如此「存在」，固然是因應「歷史」的推衍而發展出來，不過為甚麼是「如此存在」就必須先破除「歷史」所誤導的「時間」觀念，而將其所隱涵的「生命」意義彰顯出來，然後中國人自虛羲創「八卦」以來所建立的「時位」或「位階」觀念才能重新建構起來。

一、 世人記住了文字演變的現象，卻遺忘了文字敘述的本質

「時間性」是一種狀態，不等於線性「時間」概念的過程，但由於文字陳述在線性時間的蠱惑下，始終無法釐清時空的矛盾，於是就充分賦予了坊間學者諸多揣測的空間；在這麼一個學者對揣測

無能反應的情況下，文字的「現象與本質」就被扭曲得不像話了，於是就當《世界日報》的橫向編報在僑界掀起軒然巨波的時候，胡志偉教授率先在報端呼應，恭賀這個劃時代的文化決策：「根據中文的造字原理、筆劃的結構、書寫的方式，每一個字的開始都在左上角，完成都在右下角，筆劃最少的『一』和筆劃最多的『鬱』，無一例外！」(註四)

我初讀這篇短文，曾驚愕得說不出話來，因為倘若善於思考的學者都能夠將世間的「現象」在「本質」裏攪和、而發展出一套似是而非的理論，那其他的社會人士就只能等而下之，任由「現象」駕馭「本質」，更任由思維被自己的企圖破壞、扭曲了。

此言不虛。暫且不說「鬱」的筆劃不是最多(另一個同音的「籲」字筆劃就更多)，這個停佇在文字「空間性」的論說原本可以深入文字陳述的矛盾，但胡教授在關鑑處走了岔路，反倒將東漢許慎的《說文解字》所歸納出來的「六書」在「筆劃結構、書寫方式」思維架構下歸納為「一書」，並且將「指事、象形、形聲、會意、轉注、假借」在「造字原理」的揣測下，將此「一書」定義為「由左向右」，以做為橫向編排的立論根基——胡志偉教授這個極具關鍵性的偏差不止擅改了班固《漢書・藝文志》的「造字之本」一說，更使文字「空間性」的存在混淆了文字書寫與傳遞形式的時間演變，於是其以「現象」來混淆「本質」(甚至凌駕「本質」)的推論就順理成章了。

職是，胡教授以「竹簡紋路只可被用來直刻」的觀察，來說明幾千年來中文不得不直行書寫的無可奈何，實屬無稽，因為甲骨文在竹簡之前的龜甲獸骨無一不是直行書寫，又如何自圓其說？事實上，如果中文本應橫寫，而竹簡又只能直刻，則前人根本就不會選擇竹簡為傳遞文字的形式之一——這個原本是很粗淺的一種「反現象」邏輯推衍，卻也不應像《文字的故事》一般隨便歸納出一個誤打誤撞的「偶然」之說(同註二)。

二、「現象與本質」的困惑導致「文史哲」的混淆

唐諾的《文字的故事》是一本謬誤遍佈的書，尤其以「故事」為題名，即開宗明義地將其論述的重點偏向於「過程」的陳述點描出來，所以再怎麼演練也只能在文字的「現象」上面琢磨，對文字「本質」的解說就顯得有些軟弱無力；矛盾的是，文字「本質」的瞭解是世人了解文字對思維影響的依據，而「現象」只能解釋為甚麼「文字」是這麼過來的，卻不能在其「文字的演變過程裏」去解釋為甚麼文字必須是這麼一個樣子，因此偏重「歷史的解說」只能說又是一個「文史哲」混淆的結果。這基本上，也是坊間所有論述「中文象形字」的書籍的弊病，一言以蔽之，避重就輕也。

或許這正是為何《文字的故事》必須引述諸多文學敘述(而且是外國的文學敘述)來佐證堪稱為中文起源的「甲骨文」的原因罷；但遺憾的是，這麼一來，在「歷史」與「文學」的交相運作之下，「哲學」就殞滅了，而且一旦「哲學」殞滅，要瞭解「文字的本質」可說是絕無可能的——這對挖根掘柢的《文字的故事》而言，未免不是椿憾事。

探索「甲骨文」的論說很多，但以這本《文字的故事》的敘述方式最為討巧，編輯技巧最挖空心思，印刷效果最攝人眼神，更因諸多學者在以出版為導向的方針裏避重就輕地推薦，甚至因充滿了使命感而誤導讀者，乃集體作業，將之製造為一本年度暢銷書；這種偏冷的書能夠在後現代社會一片文學低迷裏，以文學手法捅出了半邊天，製造了一個「歷史現象」，也可謂出版事業的異數；不過，這麼一來，「哲學」就更加沉淪，「文字的本質」也就更加曖昧了。

姑且不論《文字的故事》多處引申錯謬，所以難以成就其學術價值，但是這個「文學敘述」的成功還是散發了一個令人鼓舞的訊息，堪稱足以告慰其他學者在這個領域裏的鑽研，諸如衛聚賢教授窮其一生之力，在香港以編撰字典的方式告知世人《如何認識中國文字》(註五)，以及劉雪濤教授在洛杉磯以書法揮灑的呈現方式，淘然自得於《甲骨文・如詩如畫》(註六)裏——兩者都不以「文字的本質」為論述對象，只偏重於「文字的現象」展演。

這兩本破舊的書籍可謂被歷史給徹底遺忘了，但是其足以佐證的資料在在散發出一股「遺忘與記憶」的詭譎，在漢學家的中文字典裏、在藝術收藏家的甲骨文匾幅裏、在考古學家積年累月的研究裏，仍舊傲然地見證了甲骨文的歷史定位與價值，甚至證明了一代國學家王國維教授在民初以甲骨文印證古文獻的「二重證據法」來重建殷代信史，是一個極為可行的「卜辭之學」(註七)。

不過非常可惜的是，諸多甲骨文論著，或文學或歷史，或藝術展現或字典編撰，或書契考釋或本紀考祕等，鮮有探索其「歷史」的真實性者，就算有那麼幾段極其稀有的歷史論述，類似王國維以甲骨文糾正《史記・殷本紀》的錯誤，幾乎也都屬於史學理論的運用，鮮有進入史學理論研究本身的領域，遑論要探索史學理論本身的拓展而進入理論哲學的領域了。

其實任何一個學術探討，由於時代與環境的變遷，不止人羣的「關係、組織與行為」模式環環相扣、交互影響，而且幾乎與政治脈動息息相關；而當一切都隨著政治的混亂現象起舞時，「文學」嘗試從中間走出來，展演一個人如何在特定的社會與政治氛圍下表現、紓發其情緒；「歷史」則無力糾纏當代的人羣，只想交代這麼一個特定社會的人羣行為的來龍去脈；而「哲學」卻更隱藏，所以只能走到這羣人的行為與情緒背後，將其價值觀念挖掘出來。

《史記》在政治的干擾下，以文學手法規避政治，並以「正《易傳》」之理論建構駁斥董仲舒以「罷黜百家，獨尊儒術」對「儒家玄學」思想的汙蔑，在此可得明證。這裏的奧妙是「地域性」與「時間性」的影響非常詭譎，治學者非但必須排除其對治學對象的時空混淆，而且必須排除治學環境的政治因素，否則難免為政治陰謀吞噬，恰似王國維與羅振玉積極復辟遜清皇室，而在胡適魯迅呼籲徹底摒棄古書的政治訴求裏，一敗塗地，反而使得極為精湛的《觀堂集林》埋葬於「白話文運動」的波濤洶湧裏——其「籲」者，只能悖逆中國文化倫理，正巧就是「籲」之「造字原理」。

「籲」之哲理甚深，容後另述，但由此可見，學人若要排除「地域性」與「時間性」的愚弄，最直截了當的治學方法就是直截由「文史哲」的交會中，將「哲學」釐清出來，否則任何的牽扯最後

必為極其短暫又微不足道的政治所操控，「文史哲」的發展乃莫名其妙地迷失在「地域性」與「時間性」裏，誠然為「治學者」的不幸。

「五四運動」可以說就是這麼一個活生生的歷史見證，充分利用民初中國人意識形態中對傳統文化的逆反心理，掀起了長達一個世紀、更可能禍延數個世紀的政治舉措，堪可謂為棄絕文化傳統的「簡(異)化字運動」鋪下康莊大道；套用一位在大陸的政治環境而不得不匿名的學者所說的「白話文白化了中國文化，簡化字簡化了中國人的思想」，否則共產黨人絕不可能在中國的文化傳承上輕易地移植「馬恩列史毛」的意識形態，從根本上反禮教、反封建，徹底造成中國人與傳統歷史的隔膜，使中國人長久處於文化的真空狀態，來接受十八、十九世紀的歐洲思維餘燼——馬克思思想。

本末倒置的是政治雖然是一個低俗的人心匯集狀態，但卻是非常強勢搶眼的外在顯現，所以其操控就使「文史哲」融會一爐的「表別狀態的存在」不可能，於是自古以來，「文學、歷史、哲學」各行其是，而「哲學」往往是第一個被犧牲的對象；諷刺的是，首先悖離「哲學」的，往往就是那些暢言「哲學」的學者，所以就使得「現象與本質」無法釐清，政治也就更加搔手弄姿了。

如此說來，要在文字的「現象與本質」上做個徹底的澄清，就顯得有些蹣跚難行了，不止資料難尋，更因在有限的資料中存在著很多誤導臆想，所以也只宜效仿《文字的故事》以文學敘述的手法將「文字的本質」迴盪出來；要注意的是「文史哲」發展到了當今這個後現代社會，已無法忽略西方論述對中國人思維的影響，因此《文字的故事》不得不以外國的文學敘述來詮釋中國文字的起源，而〈遺忘與記憶〉一文也不得不藉助西方的論說，從思維的根結處來探索中文文字對這些久經西方哲學思想洗禮的國人到底有多麼深遠的意識影響。

三、「倉頡造字」與「大造字」的爭論對瞭解文字的「本質」毫無裨益

「文字的本質」第一個要解決的議題就是「文字起源」的問題。《文字的故事》大膽地提出了這個重要的哲學議題，但並沒有提供答案，只仿效「諾亞方舟」的思維方式，將「倉頡造字」的歷史定讞改造為類似「大洪荒」宗教傳說的「大造字」觀點。

這一個看似無關緊要的觀察，就如此草率地將「哲學」從《文字的故事》裏排除掉了；但矛盾的是，倘若這個初始有了錯謬，則這個「本質」的探索就掉入了一個類似以「創世紀」的思維來解決「時位與陰陽」理則的問題(註八)。只不過這對瞭解「文字的本質」無濟於事，因為「時位與陰陽」正是「八卦」之內涵，甚至「文字圖符」原本先於「文字音韻」，也是「八卦」的內涵。

事實再也清楚不過了。從文字的本質來說，中文的造字原理緣起於「伏羲氏作而八卦形其畫。軒轅氏興而靈龜彰其彩」，而後倉頡取法八卦與靈龜，並「覽二象之爻，觀鳥獸之跡，別創文字以代結繩，用書契以維事。宜之王庭則百工以敘，載之方冊則萬品以明」(同註六)；「伏羲」與「虙羲」互通，但不知從何時開始，「伏」字取代「虙」字而流傳於世，於是就將一個深具哲學意義的「虙」字給徹底遮掩了起來，留後另解。

不過中文造字以「八卦」為基，是絕對錯不了的，但也因為「八卦」的卦象繁複，詮釋者多有謬誤，而令人無所適從，甚至從六朝的「王弼掃象」(註九，第二頁)以來，《易經》逐漸淪為「卜筮之學」，一路偏頗，「致千九百年之易坐長夜之中」；更加令人遺憾的是《尚書》與《易經》是中國哲學思想的根源，更是老子與孔子所承襲的中國哲學之學統，其地位與印度本土哲學的《奧義書》與《四吠陀》等同，更迥異於西方哲學所立基的「希臘學統」。

「八卦」的哲學意義甚深，豈是「諾亞方舟」或「大洪荒」的宗教傳說可以描述的？「八卦」首先以「三畫卦」建構「單卦」，再以兩卦重疊為「複卦」或「重卦」，其排列，「初上九六，二三四五，八字命爻」原本隱涵了中國人的「時空」觀念，「時位」也，而不是有一位上帝創「時空」，造「天地」，使得「能所二分」的觀念根深蒂固。

何以故？中國人原本就沒有西方哲學的「時間」與「空間」觀念，而以「八卦」之「長爻」與「短爻」就其「不同的現起」來建構彼此間的關係，並以其依存關係而有了「事物(爻)流變間之起滅順序」(同註一)，因而成就了中國人的「時間」觀念；「空間」亦然，一點也不抽象，乃「有形事物(爻)之相對位置」，故由「初」而「上」，以「長爻」說「九」，以「短爻」說「六」，循下而上，乃有了「二、三、四、五」，「爻辭」乃成；其「卦」之整體呈現為一個「由上而下」的結構，但其「爻」之流變，卻應解構為一個「由下而上」的次第，而「卦爻」壓縮，乃成「時空」。

這個就是中國人的「時空」觀念。以「乾卦」做個解說。「初九」定陽爻，曰「潛龍勿用」，下也，陽氣潛藏；次有「九二」，曰「見龍在田」，時舍也，天下文明；三有「九三」，曰「終日乾乾」，行事也，與時偕行；四有「九四」，曰「或躍在淵」，自試也，乾道乃革；五有「九五」，曰「飛龍在天」，上治也，乃位乎天德；六有「上九」，曰「亢龍有悔」，窮之災也，與時偕極。

姑且不論每個「爻」的哲學意義，但其層層疊上的轉輒，其間有「幾」，謂「幾者動之微」；「幾」是《易傳》裏最重要的觀念，庶幾乎可說，儒家的玄學思想就是從「幾」的觀念開展出來，而「幾」為「象」之爻變，謂之「二象之爻」，可說「幾」動，「象」成，一顯皆顯，動而不動，似動凝動，謂之「太易」，「太極」也，「動靜相待」必有「幾」，「有無」之間必有「幾」也，「一陰一陽之謂道」也，可說是中國哲學思想的基石，而偏離這個思想，則都不宜稱為「中國哲學」，其因乃「陰陽」不是「道」，「一陰(短爻)、一陽(長爻)」才是「道」，其「一」者，「幾」也。

更有甚者，「幾」在往後的「儒釋道」思想的融會上，起了關鍵性的作用，否則無法成就一個立基於中國哲學思想的「中土大乘佛學」；其「初、二、三、四、五、上」之「位階」依時而成，故曰「六時位成」，而「六爻之位」的每個「時位」層層迴上，都有「幾」的作用，甚至由「單卦」至「重卦」也是「幾」的促成；那麼「太易」初動時，也有「幾」嗎？誠然如此，其「幾」凝動似動，如如不動，但因「動不動」不可久佇，「微之動」乃生，曰「始生者自生」，卻非有一外力促生。

這麼一個「如如不動」的狀態，以「易」來看，就是一個「艮卦」，是「三易」之初始，所以虞夏守「艮」，曰《連山》；「艮」無它，乃「艮止」，「時止則止，時行則行，動靜不失其時」，故《易傳・象辭》曰：「兼山」，此時無論說，不知「言」，故「謙」字未造，是為無言之「謙」；「兼山」不動凝動，其間有「幾」，「動之微」初動即已，但在「動不動」間「歸藏」，傳至商朝，殷商乃守「坤」，曰《歸藏》，「坤以藏之」是也，因「坤」乃「地也，萬物皆致養焉」。

由「艮」至「坤」，是為「謙卦」，曰「艮下坤上」，故《易傳・象辭》曰：「地中有山」；行至周代，轉「坤」為「乾」，「否卦」乃成，「坤下乾上」，故《易傳・彖辭》曰：「小人道長，君子道消也」，至此，「三易」成，故《三字經》有曰，「有連山，有歸藏，有周易，三易詳」，幾千年下來，「天地不交而萬物不通」，然「否終則傾，何可長也」，故遲早有一天，「艮坤乾」之勢必逆轉而上，先「乾下坤上」成「泰卦」，「天地交而萬物通」，再然後「坤下艮上」成「剝卦」，「君子尚消，息盈虛，天行也」，「三有」歸藏，「三易」連山，「幾」不動似動，「艮止」也。

整部《易傳・序卦》講的，不外「卦」與「卦」之間的流動，「幾」也；令人困擾的是，整部《易經》爻象繁複，似乎左說右說都言之成理，於是就不免令人無所適從，正所謂「卜中」為用，因「用」本從「卜中」(註十，第五九頁)，但是事實上，「卜不中」亦可為「用」，所以前哲先賢註解《易經》莫衷一是，庶幾乎說明了《易經》隨著年代而逐漸沒落的必然之理；但認真說來，「註解」之思想驅動，原本就屬於「萬物流出說」(theory of emanation)，縱或解釋「六十四卦」的卦象別有創見，亦不能使思想往上回溯，於是思想乃逐漸退化，誠非《易經》初創的動機。

要注意的是，「謙卦」是周文王在羑里演繹「周易」以後才發展出來的，但在《周易》之前，只有「八卦」，並沒有後來的「六十四卦」，而「謙卦」是「六十四卦」中唯一不帶「凶象」之卦，甚至連「悔吝」俱無，是一個很重要的吉卦，故曰「亨，君子有終」，是《周易》逆溯至《歸藏》與《連山》之依憑，可直截與「兼山」印證一個沒有「言說」的「艮止」之境。

姑且在此以《易傳・繫辭》之說破之：「夫易，何為者也？夫易，開物成務，冒天下之道，如斯而已者也。」以是知「天下之道」的關鍵在「冒」，更在「如何冒」，一言以蔽之，冒者冃目也，「冢而前也，從冃從目」(同註十，第八九頁)，冢者冃豕，「覆也，從冃從豕，豕何事於覆之乎」(同註十，第一五六頁)，今作「冢」，冢者冂豕也，從冂從豕，「豕絆足，行豕豕，從豕繫二足也」(同註十，第四八頁)，冂者「古坰字，亦作回，遠界也」(同註十，第四三頁)，豕置於冂下乃一幅「絆足之豕豕豕行於遠界」的圖影。

另者，覆者從襾從復，襾者「覆也，從冖，上下覆之」(同註十，第四八頁)，前者「冓」也，「不行而進謂之冓，從止在舟上也」(同註十，第五六頁)，故知「冒」的「覆而前」，乃人類在一個「上下覆之」的天地之間磕磕絆絆，不行而進，探索宇宙奧祕的圖影，「重」也；倘若在「覆而前」的過程裏，「突前犯之」，則為「冕」(同註十，第六七頁)，犯而取之，則謂之「最」；最者，冃取也，從冃從取，「欲犯者必先覆之，後可取也」(同註十，第八九頁)，故知「犯而取」之前提為「突前犯之」，「突前犯之」的前提為「覆而前」，故知在「上下覆之」的「天地」之間「不行而進」，才能為「冒」，若「犯而見」，突前以見，則為「冕」，或「犯而取」，強行駕馭，則為「最」，故屈原在《楚辭・天問》有曰：「上下未形，何由考之？冥昭瞢闇，誰能極之？」

「上下未形」就是一個「襾」字，「覆也」，「冥昭瞢闇」就是一個「冥」字，「幽也，從冖從日從六」(同註十，第一四八頁)，日掛天庭，地廓迎之，謂之「六」，「入」也；兩者皆從冖，天也，但為動態，非另一代表「天」的「一」之靜態可比擬，合「天之動靜」為字者則唯「雨」字而已矣，故「雨」解構起來，「一象天，冂則地气上騰，冖則天气下降也，陰陽和而後雨，點則雨形」(同註十，第八頁)，事實上「雨」之古字並無「一」在上抑之，故知其冖為「天气下降」之意，其「天气下降」之形必「屈曲究盡」，故扭曲「冖」之字形而有「九」，「陽之變也」，而「六」即為「易之陰數」，變於六，正於八，故「入八」從入從八(同註十，第一〇〇頁)，變於六爻、正於八卦也。

《易經》最具關鍵的「六、九」就是這樣來的，故《易傳・序卦》有曰：「有天地，然後萬物生焉，盈天地之間者，唯萬物，故受之以屯；屯者盈也，屯者物之始生也。」故「屯卦」為《周易》繼「乾卦」與「坤卦」之後的第三卦，曰「震下坎上」，乃第一個轉「上下」為「下上」之卦，也是第一個破《易傳・文言》的「文飾之言」，而不再有「擴張、展開」等人文詮釋的發揮，更是第一個不再有「用九」、「用六」之爻辭，以「用九，天德不可為首也」，故曰「羣龍無首」，以「用六，永貞以大終也」，故曰「利永貞」，兩者合併，就是「乾坤」的「創生原則」與「終成原則」。

「用」字大妙矣哉，「卜中」固然可「用」，「卜不中」卻也可「用」，故曰「險中」，是以《易傳・彖辭》有曰：「屯，剛柔始交而難生也，動乎險中」；其時「雷雨之動滿盈，天造草昧」，故《屯・初九》有曰：「盤桓，利永貞」，其「動」，以「九」承下，「六」在上，是第一個「九六爻動」之「幾」，故《易傳・象辭》有曰：「六二之難，乘剛也，十年乃字，反常也」，疑為「字」首次出現於中國哲學論述裏，但其「字」非「文字」之「字」，卻是「女子貞不字」之「字」，並以其「字」意，故有「待字閨中」之造，更因「十年乃字，反常也」，故「坎」居「震」上，「屯卦」乃造，但緣此「女子貞不字」之造，「女、子」從此在「字」上衍生，而有了往後的「安」與「字」之糾纏，意義非凡，深含中國人之生命哲學，容後另述。

緊接著「屯卦」就是「蒙卦」，曰「坎下艮上」，「艮止」第一次出現於爻辭裏，故《易傳・彖辭》曰：「蒙，山下有險，險而止」；這麼一個「蒙」字，意義如此重大，豈可小覷？宋儒張橫渠藉「蒙」字、造《正蒙》，豈有倖然？更有甚者，《易傳・說卦》有曰：「坎為豕」、「艮為鼠」，故「由坎而艮」的「蒙卦」，實為「由豕而鼠」，就說明了「豕」往「鼠」迴上之必然，是曰「鼠豕兩端」，又「豕，何事於覆之乎」，「乾坤」的「創生原則」與「終成原則」乃得以循環並進。

「蒙」從艸從豕，而「豕」從彑從豕，意義甚深，乃六十四個「易卦」裏少數幾個從「豕」之字，故曰「匪我求童蒙，童蒙求我」，《易傳・彖辭》更曰：「蒙以養正，聖功也」，正是《正蒙》

之內意，更是清文字學大師王筠取「童蒙求我」而造《文字蒙求》之意；自此而後，其它的「卦象」一一逐次登場，先有第九卦的「乾下『巽』上」，而後第十卦的「『兌』下乾上」，再來第十二卦的「『離』下乾上」，所以從「卦」在《易經》裏出現的次第來看，「乾坤震巽坎離艮兌」實為「乾坤震坎艮巽兌離」。

這一切卦爻之所以得以開展，皆因「震卦」。「震」字意義非凡，從雨從辰，「雨」如上述，「陰陽和而後有雨」，而「辰為三月，農時也，物皆生，從乙，七象芒達，從二，古上字」(同註十，第一五一頁)，形「厂二匕乙」，正是一幅「雷雨之動滿盈，天造草昧」的圖象，故知「震、農、晨」所有與「天造草昧」有關的字皆從「辰」，為「震」促起「物侯曆法」之造的明證。

何以故？《易傳・雜卦》有曰：「震，起也」，震(☳)見一陽初生，知其起也，有起必有止，故艮(☶)覆以一陽，見其止也，故「震陽」起於下，「艮陽」止於上，艮與震綜，皆一陽二陰，是以艮可以言震，震可以言艮，而其之綜言者，坎(☵)亦涵蓋在內也，故「震下坎上」為「屯」，「坎下艮上」為「蒙」，乃錯綜藏象，故《易傳・雜卦》曰：「屯見而不失其居，蒙雜而著」。

臨觀「屯蒙」之義，文字之本義本質本象乃彰，蓋因屯者，「難也，從屮貫一，一，地也，屮曲其尾，所以會難意也」(同註十，第一一七頁)，乃「天造草昧」掙脫地面覆蓋的圖象，故曰「剛柔始交而難生也」；「難生」而生，故「坎」居上，既為上，「九五」的剛中之君，乃為陰所困，卻因「六二」之應，故「不失其所居也」；「蒙」正巧相反，以「六五」居君位，以「九二」為臣，故謂「雜而著」，「失其主宰也」，其之造作，皆因「一陽二陰」錯綜藏象也。

這麼多卦裏最值得一提的就是「震下坤上」的「復卦」，《易傳・彖辭》曰：「復見天地之心乎」，是六朝王弼以降，宋明儒哲釋「易」大多守「復」之因(註十一，第五五頁)，更是「新道家」學說趁「漢儒」崩毀，取《老子》的「歸根復命」，重新恢復「道家」思想的重要依據(同註十一，第一〇六頁)，以「復」本為「行故道」，更因「復」本為「复」，「從夂從畐省」(同註十，第一八八

頁），而夂者「行遲曳夂夂，象人兩脛有所躧也」（同註十，第四〇頁），㬎者高也，「滿也，從高省，象高厚之形」（同註十，第四七頁），「行遲曳夂夂」與「豕絆足，行豕豕」形似，而「高」之冂又為「遠界」，故《復・初九》曰：「不遠復」也，正是「冒天下之道」。

這麼一來，就把中文文字的「類表象」與「卦象」結合了起來，蓋因整部《周易》的每一卦，必以《彖辭》先斷卦意，故坊間有學者稱「彖者，斷也」，其「斷」非「斫斷、斷絕」之「斷」，卻為「判斷、斷定」之「斷」，意義雖無大誤，但屬思想上的「二度假借」，並因其「假借」，乃「知其然，不知其所以然」，亦即「知其『現象』，不知其『本質』」，是為其憾。

「斷」字甚深，無空白不能斷，無空白更無以為繼，留後另述，但與「斷」同音源的「彖」字卻應先行破譯，否則「彖者，斷也」作為《周易》上論卦要義之詞句，不免唐突，甚至因應「籀文」而造的「秦篆」，其「篆」亦有「斷而不斷」之意，否則不能延續「籀文」的傳衍；「彖」字無它，從㠯從豕，㠯音既，豬頭也，豕音矢，豬也，更因「豬面凹，四足竭尾」（同註十，第一六頁），或坐或立，均象其「腹肥尾垂」之形貌，「豬面凹」的形象亦極為清楚。

「彖」之一字無它，只不過將其「豬頭」整個凸顯出來而已。另有三個與「豬頭之㠯」有關的字就更可用來敘述「豬頭」的凸顯了。第一個就是「㚔」字，從㠯從比（同註十，第一四九頁），豬的別名，乃漢武帝劉徹的乳名；第二個為「㚔」字，上象頭，下象足（同註十，第一四九頁）；第三個為「㣇」（同註十，第一六頁），或作「豨」，音低，是台語呼「豕」為「希」之由來。這幾個字之所以凸顯「豬頭」，「以給祭祀」也，故「豚」字乃造，「豚又（一字）」也，從豕、從又持肉（同註十，第九三頁），更有「腞」之一字，象「以給祭祀」的豬頭「斷而不斷」。

由「彖」而「豚」而「腞」，豬頭斷而不斷，均以之祭祀，是為「彖」意，故知其「彖」不外「尋求天意」也，以是知「彖」先有「斫斷」之意，後有「斷定」之意，故曰「彖者，斷也」，甚至「腞」的從彖持肉，更說明了一個連身帶頭的整體祭品以「豬頭」前引，其「豬頭」斷而不斷，其繫

若絲，則為「緣」，哲學意義極深，更是中國以之銜接印度佛學的「業」的觀念，影響中國哲學思想的傳衍甚鉅，留待後面與「斷」字一起破解。

「豕」與「彑」均為動物之純形，不得再解構。因應「彑」而造之字不多，除了「彖」字以外大概就屬「彑求」最為混淆，蓋因「彑求」者，籀文之「魅」(同註十，第九五頁)也，人立於「魅」旁，則成「立彑求」，「見鬼魅貌」也，故凡與「鬼魅」有關的字皆從「彑」，譬如「彝」，「宗廟常器也，從系，廾持米器，中實也，彑聲」(同註十，第一五〇頁)；但這麼一個「彑求」卻與「汆」混淆，所以使得一些從「彑求」之字解說不清，如「祿逯氣酸騄綠」等皆屬之。

「彑求」與「汆」形似，何其混淆？而「汆」乃「木刻一一可數也」，故「從汆」之字大多有「刻木汆汆」之意，「錄碌籙」皆從之，甚至「彙」字亦屬之，蓋因把同類的聚集在一起為「彙」，然後才有「彙報、彙編、字彙」等詞之造；這個混淆之肇始，為豬頭之「彑」不等於刻木之「彐」，不止音不同，義亦不同，不可混為一談，中文「形音義」三位一體，一顯皆顯，一點都馬虎不得，這在「綠」字的詮釋上更是如此。

相反地，因應「豕」而造之字則多得不勝枚舉，但或多或少都有「坎」意，故《易傳・說卦》曰：「坎為豕」，因「豕性燥，內剛象坎」，《孟子・盡心上》更曰：「食而不愛，豕交之也；愛而不敬，獸畜之也」，故知其「坎」有自，連滋養了人身都不受人的敬愛，於是乃有了「豕交獸畜」的詞語以示「待人不以禮」；「豕」字引用最多的當屬「家」字，卻也最為困擾，其因固然乃「家」從豕在宀下，「圈豕為家」，卻也不無「以坎為居」之意，是「居安思危」的由來。

其它從豕之字，如「逐」從豚省從辵，追也(同註十，第一五三頁)，而從辵從豚則為「遯」，同「遁」，逃避也，《易傳・序卦》曰：「遯者，退也」；「逐遯」一追一遁，「無肉者」追「有肉者」也；又如「圂、溷」從豕在口中，廁也(同註十，第一〇四頁)，如「遂隧隊墜邃」從八從豕，八者分也，分豕故遂意也，從意也(同註十，第一七二頁)，如「豙毅」從豕辛，豕怒毛豎也(同註十，第

一五八頁)，如「據劇遽蹻」從豕從虎，豕虎之鬥不相捨，鬥相糾不解也(同註十，第九三頁)，如從豕從生的「狌狌」，艸木實蕤蕤也(同註十，第一八三頁)。

這麼多從「豕」之字最應注意的是，「逐」與「遂」雖然僅有一個「八」之別，但是「逐」在「逐遯」的引申裏，因走乍行乍止，而逐漸有了「逐次、逐日」的「循序」意義，思維於是外緣，而「遂」反因「從意」而有「遂心、遂願」等「順遂而就」之意，於是就與「如、就」等字意義相通，均有「遂求元聖」之意，思維「內入」；譬如我等就文字的本義本質本象探索，就是向慮羲倉頡等之「原創者」遂求創造「八卦、文字」的原始意義，是一個往上攀登的思想，故屬「進化說」(theory of evolution)，或「創造說」(theory of creation)，以有別於「逐字」演繹的「萬物流出說」(theory of emanation)，只能是一個往下流淌的思維，而諸多「文字的故事」或「文字學」的「方法論」解說均屬之，愈演說，思維愈往下拉扯，理性思維於焉大作，不可不慎。

當然，由於伏羲氏軒轅氏，甚至黃帝、蚩尤、倉頡都屬神話中的人物，故以「倉頡造字」總結歸納其前朝先人的「大造字」過程實屬無可厚非，只能說是一種歷史敘述的手法，更是文字敘述本身的侷限，不能因為一再強調其間可能的歷史錯謬(同註二，第十四頁)，而模糊了文字本身的「現象與本質」，需知連近年馬王堆三號墓出土的佚書《十問》，其中黃帝問天師如何「食神氣」，都屬佚事傳聞呢(取材自黃永武教授的《我看外星人》，第一九〇頁；九歌出版)。

易言之，「倉頡造字」與「大造字」是一個歷史辯證問題，卻不是哲學問題；倘若在這個關結上窮追猛打，則難免又困惑於亞當與夏娃在伊甸園受狡蛇愚弄的窘狀，反而對原本已經混淆的「本質與現象」更加困惑起來，然後「時位與陰陽」理則就愈發混淆；這麼一路發展下去，思維的邏輯就只能在「文字的故事」裏攪和，反而忘了「文字的本質」原本就是一個哲學問題，與「文字的現象」的衍生必須釐清，否則必受歷史的蠱惑，猶若「創世紀的哲理」困惑於「聖經的故事」一般。這些都是極其細微的「能所」問題，稍一不慎，即掉入「二分法」的陷阱。

職是，要瞭解文字的本質，必須破除造字的過程，亦即在排除時間的干擾下，從文字的狀態著手，否則無法排除「地域性」與「時間性」的影響，需知現行的《說文解字》原本為宋朝徐鉉的「大徐本」，其中由東漢到北宋幾百年的篡改、謬釋，早已使得《說文解字》面目全非，更因梵文佛典的翻譯而有了《切韻》、《唐韻》之造，中文的「形聲字」乃大為增加，再也回不去商代「籀文」僅有百分之三十「形聲字」的中文象形字結構，是為歷史遺恨。

這麼一看，許慎的「六書」就不必更動了，「假借與轉注」亦不必剔除，而「會意與指事」更不必歸併在一起；易言之，「六書」之造，深涵許慎糾正當時的「音韻」造肆的動機，其引用「籀文與秦篆」的詮釋，更只不過說明了六種文字形態與宇宙實物所聯結在一起的「狀態」，這對瞭解文字的「本質」乃至國人的思維與意識有絕對的幫助。

認真說來，中文的造字原理諧合宇宙萬物之形與萬事之理，是以「天雨粟、鬼夜哭」——這裏指的是文字對宇宙的直截關聯，以「本質」直逼「現象」的關聯，與後人將文字現象歸納為「六書」無關，與造字的歷史無關，與集體衍生或個體造字無關，與「筆劃結構、書寫方式」無關，更與文字傳遞的媒介無關——這個不先釐清，則「倉頡造字」與「大造字」的歷史爭論會混淆「文字本質」，乃至其它論見在中國文字的演變「現象」上牽強附會，然後諸多政治陰謀乃取而代之。

從後來的演變觀察，《文字的故事》探索「文字起源」的論述，糊裏糊塗地造就了一件可能的政治運作，因為這麼一本在「倉頡造字」與「大造字」的歷史爭論上大作文章的《文字的故事》竟然是一種「由左向右」的「橫向書寫」，可謂未加以宣說之前，已經以其「文字現象」就「文字本質」籠統地加以定義，實屬混淆視聽至極，更替後來的「橫向書寫」政令推行，完成了一場戍衛任務。

四、「由左而右」的「橫向書寫」現象阻礙了中國文字本質的探索

我臆想，這麼一個「由左向右橫向編印」的《文字的故事》在決定排版方式的思維過程裏，必與《世界日報》全面改版為「由左向右橫向編印」的「電腦排版」思維有所吻合罷；不過可惜的是，《文字的故事》與坊間的報刊雜誌不同，其所探索的是一個千古以來就「由右而左直向書寫」的文字發展過程，所以其不得不牽就後現代社會大一統的「由左而右橫向書寫」，就以其文字呈現方式訴說文字故事的荒謬與無稽，整個悖逆了中國哲學思想的「易簡」原則：「乾以易知，坤以簡能」。這個原本無妨，不料「文字的故事」說到最後，不巧就是「卦象的故事」。

這個文字發展的尷尬並非獨一不二，其它藝術發展都有類似的命運。好像就是從「五四運動」開始的罷，一切文化發展都掛著西方色彩，不止在形式上要實驗、要創新，而且更以西方文明多變的形式驅趕中國文化單調的內容，可以說從詩歌戲劇繪畫音樂文學甚至藝術評論，無一例外，但又往往在形式上「畫虎不成反類犬」，反倒因過早驅趕單調的內容，而與中國的文化本質背道而馳。中國的文化與藝術發展，從一開始即確立了「樸素自然」的內容要求，而在形式上則力求簡單通達，以企求這兩個構成藝術的最重要因素能直截向藝術的中心意義訴求，甚至以「簡單通達」的形式直逼藝術性的「樸素自然」，而不讓「形式與內容」彼此相應，相互依賴與妥協，乃直截契入「易簡」原則。

這裏最足以「以『簡單通達』的形式直逼藝術性的『樸素自然』」的文字呈現方式就是「由右而左直向書寫」，直截以中文「諳合宇宙萬物之形與萬事之理」的造字原理，令其「空間性的存在」壓縮文字本身因斷落與跳躍所賦予的中歇性，以直截對宇宙「如如不動」的內質產生關聯，更因中國方塊字從文字的載體出發，其文字結構本身是詩意的，是無時間性的，所以其敘述所凝鑄的情境才有可能是「沒有時態」的；這裏的關鍵是，中文的文字結構本身蘊藏著一種「簡約靜雅」的內質，更因這種「靜中求動」的簡約，故得以「本質」直逼「現象」，令人類「樸素自然」的意識「本質」迴盪出來，上承「八卦」由下而上的「時位」壓縮，下延宋朝的「文人長卷畫」以靜態的圖符呈現來化解舒展開來的動態流動，故可看出其與中國一脈相傳的哲學思想諳合。

不過就算如此，卻不能說「由左而右橫向書寫」的改變就破壞了中文「簡約靜雅」的內質或使中文敘述產生時間性，有了時態；這就牽涉到人類兩項極為詭譎的思維方式，離散敘述與肯定敘述，並因「離散」所以必須「肯定」，又因「肯定」所以必須「離散」，因此兩者互衍互生，逐漸衍生為當今後現代社會的疏離現象，更是「科學、藝術」背道而馳之必然，以其「本質」相異故。

這兩者為西方拼音文字的特色，卻不是中國方塊字的內質。可以說，這就是為何從希臘以降的西方拼音文字體系必須不斷以「對象語言」(Object Language)對世間萬象「肯定」的根結所在；矛盾的是，人類的思維運作在「肯定對象」的同時就阻塞了，所以也就自絕了不斷盤旋而上的契機，因此希臘哲學只能止於虛擬的「奧美茄(Omega)頂點」，而希柏萊宗教思想只能「歸於上帝」，於是「二分法」(Chorismos)思想就根深蒂固了。

這裏似乎又產生「大洪荒」或「創世紀」的爭論，而文字居然有這麼大的魔力，真是令人不得不懷疑；但奧妙的是，西方自有文字敘述以來，即藉用「巴別塔」(Babel)的寓言來暗示「離散」敘述方式緣自於對神權的質疑(以一種否定語法來「肯定」神權思想)，及至啟蒙思潮，一變而為「肯定」的理性敘述來約束一個沒有宗教威權控管的「離散」思維——一種「時間性」的愚弄。

這個文字發展中，最有希望在「向心」與「離散」的拉拒裏產生平衡的，應該就是中世紀末期的德國宗教家 Burmier 所提出的 Coexistence of God-Lucifer 的複雜觀念，總算藉著「上帝與魔鬼同在」的敘述方式將人類的思維歸納在「善惡二元對立」的難題上(註九)。這裏似乎散發了人類思維的曙光，但是由於拼音文字體系的限囿，其思維又逐代「離散」開去，卻也在「離散」的過程中不斷「肯定」，於是兩者在千年之間相互抵銷，無法盤旋而上，及至今日，仍舊是個難題。

中文恰恰相反，由於造字原理「諧合宇宙萬物之形與萬事之理」，故其「空間性的存在」直截對宇宙的真理訴求，不止沒有時態，更無陰陽，所以其文字的載體本身就有一股向心力；但倘若這股向心力一直不得紓解，國人的思維不免窒息而止，當然也是不成。此時，在歷史的巧妙運作下，中文

起死回生，於是當鮮卑文在六朝時期對中國方塊字全面壓迫之際，其「形音義」經由梵文佛經翻譯的挹注，於六百年間逐漸變更語法與句法而發展出來一套「否定語法」，而且可以一路否定下去，直至思想的究竟；無以名之，外國語言學家以對比「對象語言」的方式，將這種「否定語法」的語言方式命名為「後設語言」(Meta-Language)。

這個論點，一代哲人方東美教授的觀察非常精辟入理：「在先秦的中國文字裏面，要表達儒家的思想，還勉強可以；表達道家的思想，就要變文體，就要變作莊子的文字才能夠表達。但是還是有限制。等到佛學的翻譯文字一來，中國的方塊(象形)字湊到梵文的結構裏面，產生了一種精鍊的語言構造……非常之解放，非常之自由……因此佛教(經典)的翻譯，對於中國文字改革是一個進步。」(同註九，第一六三頁)

偉哉斯言。可悲的是，這麼一個蘊藏「離四句、遣百非」的「否定語法」，從六朝末年至隋唐時代，逐漸定型為一個語言體系以後，在唐太宗貞觀年間，卻出現了玄奘大師的「法相唯識宗」，以極具「邏輯性」的語言敘述方式再予以顛覆，於是歷史上即時出現了兩個文字現象，首先韓愈奮起，以「文起八代之衰」的雄姿與之抗衡，並嘗試恢復從漢朝就一路崩毀的儒學思想，然後幾乎在同一個時間，「南禪」乾脆「不立文字」，以「說了就錯」的思維方式阻礙文字敘述，從此中文的文字敘述就一路頹敗下去，始終掙扎於儒家肯定世俗理則(崇有論)、或道家執取自然虛無(貴無論)的語言裏，反而令莊子「摶扶搖而上者九萬里」的語言潰敗，而愈與「寥天一」的精神境界悖離，然後到了胡適魯迅的「白話文運動」，連一點點的賸餘都被沖刷得屍骨無存，否則「簡(異)化字運動」根本就無法推動。這個歷史關節是所有研究中國歷史者所不能忽視的。

何以故？中國哲學思想的「寥天一」精神境界並不高玄，而是非常地「樸素自然」。何以故？以「寥」字觀之，可見端倪。寥從宀從翏，「高飛也，從羽，從新生羽之參」(同註十，第八〇頁)，故「寥天一」正是一種以「新生羽之參」高飛，而臻其「奧美茄頂點」之意；「新生羽之參」高飛，

短羽(同註十，第一二頁)逐漸茁壯，其間「數飛」曰「習」，從羽從白(同註十，第一六六頁)，白者自也，空中撲飛，一飛再飛，則逐漸有了「翟」之「山雉尾長」(同註十，第八〇頁)，而後，「躍、耀」從之，其「飛盛貌」彰，是為「翬」，從羽從冃，更從冒省，正是老子莊子一脈相傳的「冒天下之道」的哲學思想。

或許中國從清朝以降，經歷了太多的苦難，所以心靈的訴求就再也無法平淡，即至革命思潮襲捲，整個大陸澎湃洶湧，於是與西方的文字呈現一拍即合，令意識奔流沸騰；可悲的是革命形勢雖然一片大好，但倘若對中國的文字內質不察，而本末倒置地在西方的拼音形式上註解中國的文字內涵，甚至在西方的戲劇與繪畫上詮釋佛學禪學，則對中國的文字乃至「文字性」可謂懵懂無知。

五、「白話文」白化了中國人的文化，根絕了「文化與文字」的關聯

那麼何謂「文字性」呢？乍看之下，中文方塊體系的「向心又否定」與西方拼音體系的「離散又肯定」似乎是一個東西；但是不然，物理學家可以在這裏做個註解，「向心又否定」的思維方式將使得思維層次不斷盤旋攀升，「離散又肯定」的思維方式卻使思維停留在同一個層面相互衝撞抵銷，其差別恰如太空船必須在逐次推進中拋除推進器，才得以甩脫地心引力、達到真空狀態。

這就是為甚麼西方的哲學發展，一個時代一個調的原因，只能在形式論、方法論裏逐代更新，內容反倒曖昧混濁，直到最後大家「只見形式、不問內容」為止；而中國哲學思想從「儒釋道」融會以後，自唐朝以來，幾乎稟承著一個手筆、一種形式，幾千年來儒家、道家、佛家交叉盤旋，雖然在各自的演繹上不時產生齟齬，但思維上漸與文字的「簡約靜雅」印證，甚至木魚的單調、簷滴聲脆，都足以在一破天籟之寂靜裏震醒人類對「自然性、間歇性」的契求，甚至對人心起了一種平和，直趨一種「大辯不言」的意境，令人類「樸素自然」的意識本質在「忘言」中甦醒。

當然這種「聖默然」的語言境界是否因為語言結構所促成的，似乎仍舊值得商榷，但因為語言承載思想，所以東、西方哲思的不同，必須佐以不同的文字敘述才得以承載，似乎是個合理的推論；這個觀察，隱然透露出東、西方思維方式不同的關鍵所在，因為方塊字各各獨立，在「向心又否定」的語言結構下，其「由右而左直向書寫」巧妙地以本身的文字敘述產生語言凝塑的效果。

困難的地方是這個說法要找到理論來佐證幾乎不可能，但這個「向心又否定」的結構卻與東方的政治思想、社會結構、藝術訴求息息相關；以藝術為例，二胡琵琶古箏單獨演奏總是悠揚撩繞，聚在一起反而抗衡噪鬧，恰足以解釋為何國人老是被批評為「一盤散沙」的原因，也是方東美教授觀察中國「波浪形」哲學思想進程得以推動的依據所在，更是為何東方的帝王思想得以綿延數千年、卻能在「揭竿而起」的革命風潮下迅速潰亡而引發朝代更迭的原因所在。

西方思維恰恰相反，因為從一開始就必須「肯定」上帝，但是又因「肯定」對思維帶來了窒息感，所以在敘述上就不自覺地鼓勵「離散」，可以說從「初始命名」起，就以一種悖逆「道可道、非常道」的「肯定」語言敘述，助長「離散」的思維方式；基本上來說，這就是為甚麼西方哲學家總是以「肯定」的哲學思想以及「對象語言」來反駁前哲先賢的論見(也是《聖經》的拼音語言內質)，都受惑於「離散又肯定」的「對象語言」敘述，而無法臻其「後設語言」的境地。

這個「離散又肯定」的思維方式，同樣地操控了西方的政治思想、社會結構、藝術訴求。再以藝術為例。西方的音樂(包括聖樂)一如拼音文字的字母，單獨存在無法成文，總是刻意在連綿無間的樂章裏消泯「間歇性」，從巴赫以降，就讓人隨著音調而情緒起伏來埋葬「自然性」的訴求，而徹底泯滅巴赫以音樂來回歸天籟的用心——這個觀察引申到文字，則可以看到西方浪漫主義詩人如拜倫、濟慈者，以一個「離散又肯定」的拼音語法追求「自然性」卻落得精神墮落的結果，最為人所惋惜，卻也因此逐漸發展出來「後設小說」的書寫形式。要注意的是西方的音樂發展與文學發展脈絡一致，連發展的時間也一致，堪稱西方文學與西方音樂互為影響的明證。

這裏要先做個註解。這個必須層疊否定，才足以散發「後設語言」(Meta-Language)內質的書寫方式，原本超乎「後設小說」(Meta-Fiction)的形式，因為「後設小說」無法從語言內質追根究柢，所以只能在拼音語言的「離散又肯定」的「對象語言」敘述裏去尋找「後設語言」的可能性，但卻又茫然不知「後設小說」沒有「後設語言」支撐是徒勞無供的。這不能不說是注重「形式」與「實驗」的西方哲學思想的一個嘲諷。

我不知道方東美教授的「對象語言」與「後設語言」說法，是否能夠在世上找到理論來佐證；我也不知道我以「離散又肯定」與「向心又否定」的類比推論來總結東、西方語言結構的不同，是否經得起學者的檢驗，我更不知道我批判西方思維以「後設小說」形式來尋找「後設語言」的徒勞無功是否為一個武斷的說法；但總結來說，我這個一廂情願的作法只是想提供學者一個研究文字的道路，以免學者總在這條道路上就文字的「現象與本質」糾纏不清，無以名之，統通「象學」，更因「象學無象」，故「現象與本質」乃融會在一起，是曰「易簡而天下之理得矣」(《易傳・繫辭上》)。

當然「象學」這個「原始論說」充滿了矛盾，因為既然為「原始論說」，我就無法引經據典來運用「向心又否定」的「後設語言」，恰似老子西出陽關所說的《老子》沒有註解，恰似釋迦牟尼佛初轉法輪時，上天入地說了七天七夜的《大方廣佛華嚴經》，只能對機敘述，不能註解；庶幾乎可說一加註解，其「後設語言」的敘述就毀在「肯定敘述」裏了。令人懊惱的是，「後現代思維」發展到了今天，不註解是不成的，尤其必須長篇累牘地註解，卻也因為註解，就只能「肯定」，一「肯定」卻立即掉入「對象語言」的敘述，又往往因為理論太硬，必須強自論說，所以在理論的過程裏，使得思維「離散」，可說未論之前已經擊破論述的目的，是為「象學」立論的無奈。

這似乎是禪宗以「不立文字」或「即立即破」的「姿態語言」來陳述「向心又否定」的「後設語言」的原因，卻也因其「語言現象」的詭譎，使得學人不知所云，反倒放棄中國文字「後設語言」內質，幾朝幾代都「束書不觀」(同註十二)；及至清末，西方以其船堅砲利，轟垮國人的信心，於是

整個思想界跟著西方人流行起「離散書寫」，尤其以中文書寫的「流亡文學」、「殖民文學」更形成一種潮流，好像非漂泊不能成小說，非離散不能成題旨，並邯鄲學步起西方的「後設小說」。這不能不說是國人的集體精神墮落，卻應如何在這股「離散書寫」中直趨「樸素自然」的思想究竟呢？

要解答這個問題並不容易，唯有迴歸到中文「向心又否定」的語言內質來抗衡「離散書寫」的拉扯，並藉著一個「簡約靜雅」的內質嘗試在「離心」與「向心」之間尋找平衡點；唯其如此，才有可能臻其語言最高境地，以「反離散書寫」的方式在書寫本身的精神放逐裏呈現突破性的逆反趨動。這在後現代的今天尤其重要，因「離散書寫」在離散潮流裏久已失去了「肯定」的力量，使得「離散又肯定」的敘述「離散又否定」起來，而加大了離散的力度，已經到了足以摧毀人心的力道。

這個「離散現象」的變本加厲不是意外，因為「離散書寫」是一個矛盾名詞，更因為「離散」乃諸行乖違的「不和合」現象，而「書寫」卻是眾緣聚會的「和合」現象，然而由於「和合」與「不和合」現象一顯皆顯、因果同時，所以「離散現象本具反離散內質」或「書寫現象本具反書寫內質」的說法才能夠成立；但是，這並不表示「離散」與「書寫」可以被併列在一起來陳述一個現象，甚至表達一個概念，就如同「不和合」與「和合」不應該被併列在一起來陳述一個現象一般。

不過世人就是如此地昏昧，尤其後現代文學更是離散得昏天黑地，所以給人一種錯愕的感覺。「離散書寫」幾乎是後現代文學的瘟疫，既是瘟疫，我浮沉在裏面就不得不採取防衛措施，於是我在這場瘟疫裏書寫，既不能不離散，也不能過份離散；如此一來，從某個意義來說，我在運用「向心又否定」的「後設語言」時都任由取材與書寫保持臨場性，隨順著筆觸的神祕性，在敘述與論證的過程中，自我表白，自我爭辯，自我揭露，自我塗抹，以便使敘述的本身能夠自動衰竭，最後指向時空的破滅——沒有過去，沒有未來，只有此時此刻——「離心」與「向心」之間的最終平衡點。

這個書寫狀態雖然無法與佛陀說法猶若太陽直照大地的狀態比擬，但卻緊緊地守著「中國方塊字」的兩樣內質：文字的「否定語法」與結構的「向心性」；在這個標竿下，以中文來進行文字敘述

只宜「由右而左直向書寫」，否則無法盤旋而上，當然也就不能夠以中文的「無時態性」來破除文字書寫次第推進所建構起來的「時空堅固性」。

當然這種敘述策略極為詭譎，因為「次第推進」本身即隱涵了「時空」，因此不論「由左向右橫向編印」或「由右而左直向書寫」，只要一書寫就建構了「時空」；但在「否定語言」的要求下，人類的思維方式必須盤旋而上，才能在「執取時空」的偏執裏破除「時空的堅固性」。這個探索是我撰寫本文的目的，因為《文字的故事》與中文翻譯的《聖經》一般，處處以「對象語言」的不究竟、肯定與離散，來註解「後設語言」的究竟、否定與向心，對瞭解中文的「文字內質」是一樁誤導。

六、「簡化字」簡化了中國人的思想，根絕了「思想與文字」的關聯

我想在「否定語言」的議題上追根究柢可謂「干冒天下之大不韙」，但不這麼做又不行，因為文字的「現象與本質」實在太過詭異，兩千年發展下來，連最精擅於文字表述的詩人也對文字混淆起來，忘了古希臘文中，詩人與哲學家、先知、上帝使者原本同一個字，是上帝與人類的唯一溝通者；諷刺的是，如今的見證人傳道者甚至宗教哲學家，沒有一個效仿德國宗教家Burmier，在思維的究竟上提升，更沒有一個有詩人甘願擔負人類苦難的情操與素質。

「語言的墮落」可謂古今中外皆然，中文尤甚。以中文論中文，「詩」從言從寺，原為廟堂中的語言，是語言本身所祭起的祭壇，更是語言理則以語言樹立思想、行為與規範的依據；但是如今的中文詩人都在形式上翻騰，在「懸疑、設計、頓挫、聲韻、隱藏、包裝、隱喻、意象、聯想」(取材自張錯的講稿)浸淫，鮮有直探語言的究竟，遑論在「後設語言」的結構中一路破除語言的束縛。

的確，「語言」對人類思想的操控不可思議，也正因為如此，世道要亂，必先顛覆「文字」，這個也以中文為甚。歷史上這種例子屢見不鮮，舉遠無憑，看看近代中文文字發展的現象，就知為何

「白話文運動」必得先稀釋中國文化，「簡化字運動」必須先為無產階級革命鋪路之因；以此類推，方興未艾的「台語文字化」處心積慮地為「臺灣獨立」的政治訴求掃除障礙，也就只能說是「事有必至，理有固然」(語出《戰國策・齊策》)了，從「歷史」的角度來看，可說一目瞭然。

這一切文字的發展真可謂見怪不怪了。奧妙的是，中國人從一個「向心又否定」的語言體系走到一個「離散又肯定」的思維方式，反應在政治思想與社會結構上，在大陸正是「毛澤東的政治神祇與一個分崩離析的無神論社會」，在臺灣則是「分崩離析的多神論社會以支持假民主、真獨立的分離主義運動」——兩者有個共同現象，即是以文字的改革加大加速加深思維的簡化。認真說來，這就是二十世紀初的「五四運動」對中國人的真正貢獻，真可讓「百年思索」的文化人欷歔不已。

在這個大幅度顛覆運動中，「文字」承擔了一個關鍵性任務，真乃匪夷所思；我敢肯定地說，一個「離散又肯定」的語言敘述不可能「由右而左直向書寫」，甚至我敢說一旦文字「由右而左直向書寫」，則思維必然逐漸深化，「文字性」乃得以在「文字圖符」的架構中呈現出來，然後「文字的空間性存在」就得以對文字混淆意識的過程「否定」起來——此乃為何西方學者初探中國，即驚訝於哲思之深廣的奧祕所在，更是中文創始者(不論是否為倉頡)高明的地方，以其「由右而左直向書寫」方式來平衡世人為了傳達思想而不得不書寫、但在書寫過程中卻得以同時糾正「離散與肯定敘述」的智慧法門。弔詭的是，中文這個「道可道、非常道」的「向心又否定」語言本質，一橫過來呈現就毀了，只能逐漸形成一個「離散又肯定」的「對象語言」，從根本上截殺中文的「否定語法」；對這麼一個「由左而右」的「橫向書寫」，《文字的故事》能夠予以佐證的不多，所以我們必須回到《世界日報》的世紀性文化變革，從諸多評論裏找出蛛絲馬跡。

或許後現代的「大一統」思潮只能醞釀膚淺思維罷，所以學貫中西、通今曉古的胡立偉教授，為建立「文字書寫橫向編排」的立論根基，只能順應潮流，將中文的造字原理隨意篡改；他是否別有用心，我不得而知，但堪稱幸運的是，胡教授雖然在中文的造字原理上走了岔路，卻說對了一件非常

重要的事實：「……要洞悉中共視文字為統治階級欺壓百姓的工具，要廢文存語而拉丁化，所以中共的簡(異)化字絕非僅僅筆劃之簡省……不倫不類，切勿採用！」(同註四)

胡教授能夠將筆劃的論說引申到這個方向來，倒也顯得擲地有聲，因為中國歷史上第一次出現改變中文「文字本質」的現象，的確就是中國共產黨於成立中華人民共和國不久後所推動的「文字改革運動」，嘗試將中文「廢文存語而拉丁化」，卻因發現行不通，所以「第三批簡字表發出又收回，第四批未發出，即停頓所謂文字改革」(同註四)。

想來中國共產黨的革命措施果真斧底抽薪，其文字改革差點中斷了自己的文化傳承。我常自臆想，中國文化這麼一個世上碩果僅存的古文明，不知還能挨到哪個世代？其它的兩個古文明都因外族的侵入而變了質——埃及文化被阿拉伯人侵入以後，幾個世代繁衍下來，現在連埃及人也使用阿拉伯文了；而印度古文明被回回(一說為日耳曼部落Germanic Tribes)大力摧殘後，梵文(Sanscript)支離破碎，發展至今，一張盧布紙幣上竟有十七種官方認可的文字，私下流通的文字則不下百種，而屬境使用的語言更高達上千種方言，所以整個印度文化的結構也就搖搖欲墜了。

我作夢也沒想到，五千年的中國文化在三千年的改朝換代裏，幾經外族的滲透與摧殘，都未曾瓦解，反而融會出來「漢滿蒙回藏」五族共和的主流文化，卻差點毀在共產黨人五十年「無產階級」執政的莽撞裏。誠如胡教授所言，這個主流文化之所以能夠保留下來，乃因中共的「文字改革現象」未能按照原訂計劃，推行到底而停頓下來，而後在悄悄地平反「破四舊」裏得以逐漸復甦；這雖然是所有中國人在觀賞二月河的「歷史劇」與金庸的「武俠劇」時，對逐漸恢復的「仁義」思想所應擊掌慶幸的，但其遺留下來的成果卻也危害不小，因為中文筆劃的確簡省得「不倫不類」。

在這個徹底潰敗的「文字改革現象」裏，胡教授原本可以找到一個糾正矛盾思維的管道，因為如果「筆劃結構與書寫方式」等文字現象就是中文造字原理或文字本質，則愈簡省將愈接近文字陳述本具的光明狀態(哲人班雅明之語)，不可能「不倫不類」；而其筆劃簡省之所以「不倫不類」正足以

證明「筆劃結構與書寫方式」等文字現象不能操控中文造字原理或凌駕文字本質，所以文字的演變也不一定必須經過「簡化」、「死去」甚至「捲土重來」的現象(同註二)，才能夠凸顯文字的本質——唐諾這個誤導引發了更深一層次的混淆，因為文字一旦存在，即與文字所承載的意識相混淆。

這裏的關鍵是中文筆劃的簡省與書寫方式的改變倘若不動搖中文的造字原理，則文字仍舊能夠準確地傳達思想，此所以行書與草書得以與其它的中文書寫併存的原因；但是如果中文筆劃的簡省與書寫方式的改變摧殘了中文的造字原理，則其文字現象就凌駕了本質，於是「文字改革現象」就輕易地使中國人對文字的記憶起了混淆，進而簡化了思想，使得意識容易被奴役。這個關鍵處的混淆正是中國文字改革者比胡教授高明的地方，因為唯有這種挖根掘柢的摧毀，「文字性」才能夠在文字圖符裏鬆動起來，然後「無產階級意識」才能在文字的「空間性存在」裏深植，再然後，「無神論」才能推動，到了此時，在「無神論」裏另創毛澤東這麼一個政治神祇，只能說是一個必然的結果。

我相信，隨著時日的推演、隨著資本主義在「社會主義」社會裏的不斷深植、以及各形各色的宗教信仰在無神論社會裏的蓬勃發展，有一日，天安門上的毛澤東照片必將取下，中共的「文字改革運動」也將在未來世裏重新評估，一如其它數不清的「冤假錯案」的平反一般；只不過這一次的文字平反將是史無前例的，因為整個中華民族對「正體字」已經遺忘的正是因為「簡(異)化字」的記憶，其所要勾起的「正體字」的記憶，卻又必須建構在「簡(異)化字」的遺忘裏，當真一團混亂。

第二個文字敘述的謬誤：記憶儲存文字，文字卻混淆記憶

在這個有些說不清的「遺忘與記憶」的「正簡(異)文字」糾結裏，或許米蘭・昆德拉的紓發可發揮作用：「回憶(正體字)，不是對遺忘(簡(異)化字)的否定。回憶(正體字)是遺忘(簡(異)化字)的一種形式。」(引申自註二，以下類同)但是似乎這個詒口的說法只是說明了人類對記憶場域始終無法

掌握，所以引發了人類自十九世紀以來對「記憶」的研究，直至今日的「人腦工學」，還是無法一窺「記憶場域」的奧妙，遑論重新喚起人類一度對「記憶場域」的直觀與訊息接收能力，反倒使得人類心念能夠跨越「記憶場域」，顯得有些疲弱不堪了。

一、 世人研發了人腦記憶場域的空間，卻扼殺了心念跨越時空的功能

人腦不等於心念。其理甚明，卻在「記憶場域」裏起了混淆。這裏最重要的關鍵還是在於記憶的「現象與本質」不得混淆，因為一如文字現象的時間性演變，「記憶場域」在其本具的空間性裏，「現象」與「本質」也互衍互生，而「現象」往往在交互轇轕的過程裏，混淆甚至凌駕「本質」——這是人類「記憶場域」之所以愈來愈與直觀能力疏離的根本原因。

人類這麼一個記憶場域「現象」，張錫模教授在一篇《記憶郵遞》的導讀裏，有一個非常有趣的觀察：「在人類的訊息載體中，影像訊息的吸收較為輕鬆，而感性文字，尤其是書信文字，則可以觸動人心深處。這兩者的結合，最能創造永久記憶的效果。」(註十三)

善哉斯言。但這一段話有一個基本設定，那就是張教授將「記憶場域」的現象鑄凝在其本具的空間性(stasis)裏，而使「記憶場域」的時間性演變隱藏起來；矛盾的是，記憶之所以成為記憶，乃因時間將記憶場域的「現象」沉澱了下來，否則無法在時間的鎖鍊裏形成記憶；但是記憶一旦形成，其空間性「本質」在時間層疊裏往往互衍互生，所以任何影像訊息的吸收之所以較為輕鬆，只是因為這個影像訊息印證了過去的印象，否則這個影像訊息的接收絕對不可能輕鬆，反而可能造成驚愕。

這個說法其實相當容易印證，因為人人在孩童時代面對親人死亡的哀傷以及家人圍繞在屍身旁的慟哭，總會有一種說不出來的懵懂與慌忽。直至「死亡」不斷在意識裏出現，又不斷造作一種認知作用，孩童終於明白「死亡」的不可避免，然後才懂得哀傷，甚至恐懼。

這麼一解說就詮釋了記憶場域的「現象」往往在時間與空間交互轇轕的過程裏，混淆甚至凌駕了記憶的「本質」；倘若我們依循張教授的思維邏輯，也將記憶場域的時間糾葛一併剝除，那麼我們可以一路迴溯至人類對初始訊息載體的吸收；一旦到了人類初始訊息載體的「表別存在狀態」，我們除了停駐在初始訊息載體的空間性存在也別無它法——這是任何人嘗試剝除記憶場域的時間性演變，所應該期盼的唯一可能存在的結果。

那麼此時記憶場域裏的「影像訊息的吸收」可能輕鬆嗎？這個答案恐怕是很明顯的，因為認知作用不斷地對意識加以摧殘，使得意識裏的「記憶場域」對人的心念產生了迫害，更令「記憶場域」本具的「空間性」在認知作用所帶引出來的時間「現象」裏模糊化，最後「現象」凌駕了「本質」，清淨的「心意識」終於無法現起。

人類對這個初始訊息載體的記憶相當模糊，以至於米蘭・昆德拉只能對記憶發出既優美又弔詭的紓發。這裏的奧妙是，當那個不知從阿賴耶識的哪個部位衍生出來的記憶，受了「能所」的連結與時間的愚弄而開始在腦海中現形時，回憶中的場景立即呈現梯階式的回溯，直到未來的臆測造作起來以後才趨於平穩的狀態；此時，倘若再回溯至更深渺的記憶都不至於混亂記憶的順序，否則回憶必因潛伏在比他的想像以外更久遠的過去，而失去了現在的基準與未來的平衡，進而亂了序。

不過，當這個複沓不休的「回憶意象」跳出剎那的糾纏時，記憶必須經歷一個「過去、現在、未來」的電挈，才能鋸齒般地掙扎出記憶的迷宮，重新回到記憶剛現形時的思緒狀況。這個在線性的時間概念裏所造作出來的直線推演的詮釋，就是米蘭・昆德拉無法引用理性的「演繹與歸納」來剖析荒謬記憶，而不得不以「一個既優美又弔詭的紓發」來呈現的原因。

1、 意非意是意

其實從中文的圖符來看，「荒謬記憶」一點也不荒謬，蓋因「記」者從言從己，「憶」者從心從意，故「記憶」者以「自己的語言或文字」來敘述「自己的心意或描繪心中的影像」是也；這原本即是一個「語言本體性」的弔詭，而任何一個牽涉到「本體論」的議題都非常棘手，不可不慎。

何以故？言者，辛口也，從口從辛，「辛者過也，似兼惟口啟羞之意(同註十，第一六五頁)，辛者「愆，從干二，言犯上也」(同註十，第五七頁)，故知「言」本具「愆懟犯上」之意；而「己」乃「中宮也，象萬物辟藏詘形也」(同註十，第一六〇頁)；又「中宮」即「戊」字，「象六甲五龍相拘絞」，而任何一個字與「中宮」有了關聯則意味著一個「彌綸橐籥」的思想狀態，虛而不屈，無識無數，故曰「無覆」也，以「言」惟口啟羞，不能言說，故曰「無記」，是曰「無記無覆」也。

其時，天地之間無所壅滯，不屈不伸，藏往知來，退藏於密，故知其「中宮」本「非中」，說「中」實即離「中」，是曰「萬物辟藏詘形」，並以其「辟藏詘形」而使得思維「四通八達」，是為「五」意，更是「戊、己」為「天干」的第五支與第六支之因，以五本作乂，「以乂為正，河圖五數居中，洪範五為皇極，故其字象交五之狀，四通八達之意也」(同註十，第三八頁)，故知「記」乃在一個「彌綸橐籥」的「本體」裏，惟口啟羞，不能言說，卻於其「無所引」、「不能指」之際，聖人創意以指之，而人卻因其惟口啟羞，強說硬說，於是成就了一幅愆懟犯上的狀貌。

「記」字既解，「憶」又為何意？這說穿了就不稀奇了，因為「憶」一解構開來，也是「言」在作怪。何以故？「意」者，音心也，「察言而知意也，從心從音」(同註十，第一四〇頁)，而心者「中象心形，外兼心包絡也」(同註十，第一二頁)，乃「肉團心」之形態，而「音」者，言中含一，「從言含一」(同註十，第五七頁)，以其「從言含一」，而有「心意識」之「心」意，又因其「心」非「肉團心」，無形飄忽，「不定為何物，故以一指之」(同註十，第四六頁)，以是知「心」惚恍，「有形而形不可象，故以一記其處」(同註十，第五二頁)，合而觀之，「意」仍舊為「心」的「彌綸橐籥」，而「憶」只不過在這個「彌綸橐籥」的「意」旁，加了一個「忄」，為後來演變出來的字，

意義不深，反倒「以一記其處」之「一」一旦形具，大事不妙，因《老子》曰「道生一，一生二，二生三，三生萬物」，那麼這個「含一」豈非「一」將生未生的狀態？是為「含」的涵意，如此說來，這個「含一」難道就是「道」？似乎如此，但老子的「道」甚為籠統，一言以蔽之，正是「道可道，非常道」的「太易」而已矣，是曰「易之道」也。

「太易」屬「形而上」的精神創生，故曰「易無形畔」(同註十一，第一四七頁)，「視之不見聽之不聞循之不得，故曰易也」，萬物相渾成而未相離也，辟藏詘形，是曰「氣形質具而未離，故曰渾淪」，中宮也，彌綸也，橐籥也，無能所，故「動之微」不能觸起，是以「太易者，未見氣也」。不妙的是，一旦有「太易」之名，「一」即形具，「氣」乃現，故曰「太初者，氣之始也」；至此，「形而上」乃急轉為「形而下」，於是由「形」而「質」，天地萬物於焉形成，正是因為天地萬物之「形質」急劇成形，故曰「太始者，形之始也；太素者，質之始也」。

「形質」具，「形而下」的「器世間」隨即繽紛呈現，是之謂「有太易，有太初，有太始，有太素」。庶幾乎可謂，「有」的概念一形成，「太易太初太始太素」直奔而下，故老子將之扭轉，曰「有物渾成，先天地生」，其「先天地生」的狀態即為「無」，故《老子》又曰「無，名天地之始；有，名萬物之母」，逆轉「太易太初太始太素」於不動而動之間也。

2、 聲非聲是聲

「有無」之間必有「幾」，形質未具，是曰「太易」，故《易傳‧繫辭上》有云，「易，何思也，何為也，寂然不動，感而遂通天下之故」；「幾」未動，「動靜相待」，雖有「一」似無「一」也，恰似「太極」之「一一未離」之狀，不止形質未具，而且寂然無聲，不動似動，凝動不動，如如不動，其間之「幾」無所引、不能指，蘊而不蘊，而這個「幾」就是孔子最重要的玄學思想，曰「幾

者動之微」，但為「自動」，非「它動」，以彌綸狀態無它力可牽引故，「儒道」的玄學思想於焉在這個「幾」字往「太易」上融會。

「儒道」如此，「釋學」何有不同？以《大方廣圓覺修多羅了義經》所曰「相在塵域，如器中鍠，聲出於外」來觀察，知「一」之「相」在「塵域(聲塵)」裏原本無聲，甚至任何的「文字相」本無聲，「文字相」與「文字相」在「塵域(聲塵)」裏亦相安無事，「如器中鍠」，寂然無聲，以彌綸狀態無它力可牽引故；「聲塵」為「耳根所對之境」(同註一)，但虛而不屈，是曰「無覆」，卻不料「器中鍠」形具，「一」即具象，一旦具象，「聲出於外」矣。

這樣的解說似乎太過玄乎，那麼就以純樸的「象學」來解構「聲」字；「聲」從殼從耳，殼為「籀文磬字」，有三個組成部分，「尸象磬形，屮象懸虛之形，殳，擊之也」(同註十，第三四頁)，「屮」的「懸虛之形」則有雙義，可用來形容「殳擊之手」，也可用來形容「磬」之「懸虛之形」。

若取「殳擊之手」為義，則手懸虛做「殳擊之姿」，是為「無尸之殼」，形「屮殳」，乃一個懸虛之手作勢「從上擊下」(同註十，第一七四頁)之姿，「殼、穀、殼」從之；從字象來看，「殼、穀、殼」等字皆有「懸虛之手從上擊下」之意，唯一不同的是，「殼、穀」必須「重覆殳擊」，否則不能為「殼、穀」，故從冂(一在冂內)，以冂本為「重覆」(同註十，第八九頁)之意，所以「殼」去尸加冂，作「殼」，落於一個何物之「几」，乃成「殼」字，而落之於「禾」，乃成「穀」字；「几」者何物也，「象俎形」(同註十，第二三頁)，為器械之純形，不得再解構，「禾」者，「穀也，穀穗必垂，上揚者葉，下注者根」(同註十，第二〇頁)，為植物之純形，也不得再解構，但是成「殼」成「穀」，懸虛之手必須「重覆殳擊」，「殳」也。

「懸虛之形」的第二個意思為「所擊物體」的懸虛狀態，不「殳擊」即無聲，但一「殳擊」即有聲；「殳」者几又也，「役殺殼般殿醫擊」從之，但均無懸虛之手作勢「殳擊」之意，唯獨「殼」之一字，既可從「磬之尸」而成「懸虛之磬」，也可從「殳」而成「懸虛之手」，但是不可以「重覆

殳擊」，因「重覆殳擊」者必為「重物」，或有濁聲，不似「磬」之撩亮清脆，故「磬」之「殳擊」不得重覆，是以「殼」字不從「冂」，一旦有「冂」，則為「重覆殳擊」。

「磬」(尸形)，懸虛成「声」，本無聲，「殳擊」有殼，殼既出，耳聞知聲，「聲」字乃造；「聲」今異化為「声」，乃「懸虛之磬」，「如器中鍠」，實無聲；「声」本無聲，甚具哲學意涵，固然因為沒有一個外力「殳擊」，也沒有一個「耳」在旁，倚而聽之；「無耳之聽」絕妙，以「聽」從耳從壬從直心(同註十，第一五〇頁)，直截與「德」有了關聯，皆從「直心」(同註十，第九五頁)，「直」者，「正見也，從十從目從匚」(同註十，第九七頁)，由此可見「聽聲」不能僅依靠「能聞」之「耳根」，而必須倚靠「依耳根了別聲塵」之「耳識」(同註一)。

3、 識非識是識

「耳識」合而成字者，即為「職」，言去耳附，但因「職」本作「戠」，過也，以「戠」含藏一切法義，自節止之，不可言說，無可遷變，唯口啟羞故也。何以故？「戠」從音從戈省，而「音」從言含一，不定為何物，故以一指之，其「言」者，從口從辛，「辛」者「過」也，唯口啟羞也，更以其所含為不定之物，故知「戠」不拘一切法，亦不能造作。

這樣一個不斷往內解構的「戠」就是一個「退藏於密」之「識」，本不可言說，卻因人荷戈而守，居危久已，卻持戈扎據，於是「動靜相待」之微妙張力乃轉為「動能」，而有了「動力因」，再然後就產生了一個「反扎」之物理性「反作用力」，並於其「反」處產生一個動力，是之謂「反者道之動」，進而有了「扎、反扎、連其反扎」的物理性作用，因不為「心」之所緣，故謂「唯戠」。

這樣的「唯戠」是純粹的「中土唯識」，以其時「識」未出，故爾「八識」含藏，不入不覆，無記無別，更以其「不覆無記」，故「戠」注於中竅，一切法不生，卻以其恢張，而有陵躐之勢，其

力踰越，「七識」相感，而後「六識」彰顯，「眼耳鼻舌身意」，逐一造次，依心而執，持心而據，大勢乃至，以「耳」繫之，是之謂「職」也。

易言之，「戠」有所出時，以「耳」止「言」，還「識」於「職」，於「言」唯口啟羞、未得安住之時，令「言」止息，「含戍之言」乃轉為危殆、幾微之言，非有言非有表，無所得無所住，以其「言」未出，「過」無行止，「咼」無口戾，「丹」無分別，「識」乃還滅，謂之「轉識成智」。

「戠、識、職」至此完成了一個「轉識成智」的過程，猶若「門、卯、亦」為了使得居於天地之間的萬物得以在出入天地之時完成一個「不出不入」的過程，故以「卯」示「春門」，萬物已出，以「卯」示「秋門」，萬物已入，以「出入」之意不可象，故借「門」象之，而「卯」從「反門」，「卯」不可以從「反卯」，故連其上以見意，合「門」之本意而思之，而後有「門、卯、亦」之論。

「戠、識、職」何有不同？當「戠」轉為「識」時，萬物成識，故曰「唯識」，唯「識」表別之意也，唯有當「識」反出為入，萬物無識無別，是之謂「智」，然而「識」已出，「智」已反，斷不能「反識」，故只能「轉言為耳」，而有「職」字，是謂「戠」也，並因「戠、職」若出不出，或入非入，如是乃至不出不入，不相乖離，是為善現菩薩之「入文字門」也。

何以故？「職」之古字作「戠」，「戠、職」本同一字也，而「識」居「戠、職」之間，原本不能造作，故其「識之言」不能出，退藏於「戠」，謂之「藏往」；其所「藏往」者，含藏一個既往事物的存在事實也，故「戠」為「荷戈之言」，戍守其言不令出，即謂之「戠」也，更以其「守一」而「知微」，而得以「藏往知來」，故有所「感」也，「智」也。

彼時之「戠」為「無耳之職」，所強調的是一個沒有耳根了別聲塵的耳識之「戠」，亦即一個能聞之耳根與耳根所對之聲塵俱寂之「戠」，以其不入已入，能所俱亡，故「動靜二相，了然不生」〕語出《大佛頂首楞嚴經・觀世音菩薩耳根圓通章》〔，故「戠」不知有動相，亦不知有靜相，而於「動靜相待」之荷戈期間，停佇於「動力因」尚未造作之境，「聞所聞盡，盡聞不住」，以是知職守

「耳根、聲塵、耳識」的「根塵識」，一旦成了「戠」，其「無耳之職」在其字象上隨即有了「覺所覺空，空覺極圓」之內義，是為不在字義之外，另立文字的「入流亡所」，是謂「藏往知來」，亦謂「空所空滅」也，能所不二，內外一如，是為「入文字門」也；既入，「生滅既滅，寂滅現前」，以其「入」本「不入」，是謂「阿跋多羅」也，以其「入」難為象，是之謂「入」。

職是，由「戠」而「職」，「耳」現，「根塵識」俱現，大千世界現矣。其現有兩個現象，其一，由「職(有耳之戠)」觀「戠(無耳之職)」，無耳無聲無耳界；其二，由「戠(無耳之職)」觀「職(有耳之戠)」，有分有司有戍守。然「戠、職」同，故「無耳之職」與「有耳之戠」本同，是曰「職(有耳之戠)」與「戠(無耳之職)」本自滿、無所引也。

「本自滿」者，「集起、思量、了別」同聚一處也，「戠、職」本無轉化無意識，「有耳」或「無耳」之別而已矣。「無耳之職」，欲以觀其妙，曰「因」，「職是」也；「有耳之戠」，欲以觀其徼，曰「幾」，「戠守」也。此「戠、職」同出而異名，「同出」者，因性轉化也，「異名」者，果性轉化也，故道家謂「道可道，非常道；名可名，非常名」也，故知「有耳之戠、無耳之職」同謂之玄，玄之又玄，眾妙之門也，曰「戠司」，「職司」也，「識」未出也。

「無耳之職、有耳之戠」，同出而異名，佛家避之，稱名「異熟」，以將梵文 vipāka 舊譯之「果報」或音譯之「毘播迦」建構為一個以「第八識」為總報之「果體」，亦即依過去之「善、惡」而得之「果報」固然異於「因」而成熟，但所得之「果」與「因」互為別類，故謂「異類而熟」，以示「無覆無記」之因果關係，卻因其梵文翻譯完全缺乏中文敘述的特質，令人讀了，頗感牽強。

同出而異名之「無耳之職、有耳之戠」頗為難言難解，故文字學大師俱以「義關」為由，置疑不論，殊為可惜，乃至一個沒有「唯識」之名的「唯識」論說，如坐長夜之中達兩千年之久，冤哉。悲乎。何以故？「識」本無識，以「戍守之言」不能出，亦無所出，如置橐籥之中，虛而不屈，及至「動力因」觸醒，言乃大作，就算義理縝密、辭旨弘博，「戍守之言」仍漸次轉化，幾滅勢成，能所

分離，受熏變異，是謂「異熟」，執其依止，繼而以「表別」為識，不再「入覆」，「六識」乃現，故知由「戠」而「識」，謂之流轉，由「識」而「職」，謂之還滅，以「戠」本為「無耳之職」故，而「戠、識、職」併而論之，則「流轉」與「還滅」動而不動，「幾」也。

「本自滿」悉盡，云何「無所引」？為何「職(有耳之戠)」與「戠(無耳之職)」無所引？其因至為簡單，以「無耳之職」與「有耳之戠」本同，上下交覆，無拽引之形，厂不得生故，以厂為古拽字也；拽者搖也，從手世聲，與曳略同，俗作拽，是事非物，非象形，為純體指事字，因「事」無形，本不可象，聖人創意以指之，厂形乃生，其之所以指事者，以物有形可象，事無形，只能創意指之，謂之「入覆」，以「覆」本作「覀」，從冖從𠙵，既入，「無記無覆」之集起乃轉化為「無記有覆」之思量，既「有覆」，即有「思」，思而有意曰「諰」，言且思也，而後有記，表別分明也。

易言之，上下交覆的「職(有耳之戠)」與「戠(無耳之職)」本無所引，萬物辟藏詘形，「己」也，中宮也，彌綸也，虛而不屈，無識無數，故曰「無覆」也，以「言」惟口啟羞，不能言說，故曰「無記」，是曰「無記無覆」也；其時，天地之間無所壅滯，不屈不伸，藏往知來，退藏於密，卻於其「無所引」、「不能指」之際，聖人創意以指之，片刻之間，厂起幾破，大千世界始成。

這樣的論述邏輯，以「唯戠」的觀點來看，就是以「論述」為分內應做的事、應守的本分、或應盡的責任(均為「職」)，執意要論出個究竟，乃至急於向外表達見解，辨別身分，表現標志，而有了意內而言外之「詞」之所需，於是加「言」成「識」，而為了區分「戠、識」之別，再加「耳」於「戠」，而有了「職」字，以示古之職役者皆執干戈也。

「職」字既造，「戠、識、職」之論見已立，但因「耳」之字義含藏著一個「注中者，竅也」緣自「外象輪廓」之字象，故知「職」字一出，「戠」即斂，「識」即合，以示「戠」字本就有含藏一切法義之意，是謂「職是」，或謂「戠是」；不幸的是，「戠、識、職」既立，不待「識」之有所造作，上下覆之的「戠、職」雖然無記無覆，卻因其「戠、職」之間，產生了一個細微的張力，危而

有度，謂之「戍」，若「識」能見其微，有所度，有所斂，則可往上破言成「戠」，但若「識」只能循「六識」而「七識」而「八識」，立「外象」、以「注中」，則可往下取耳成「職」。

「識」循上見「戠」，在佛學的傳衍裏就稱為「禪」，故「參禪者」多動靜有節，巡弋荷戈，以「含戍之言」盼其「動靜相待」之「幾」能夠破除語言之「動力因」，故其驅動為一個不含「耳」之「職」，是謂「無耳之戠」也；「識」循下趨「職」，在佛學的傳衍裏就稱為「唯識」，但因其由外而內之驅動甚為明確，故參研「唯識」者在確立了「根塵識」之關係以後，不再巡弋荷戈，反因其敘述之需，故轉其「含戍之言」為「潛言之諳」，但因去「戍」之動，加大了一個由外轉內之驅動，故「從言含一之音」依附「言」之靜態字義乃破，「潛言之諳」乃一動再動，最後競言成「詣」，並在競言、爭言的驅動中，整個喪失了「諳」之明白知曉、精通熟悉的內義，「詞」乃大作矣。此差別堪稱「禪」與「唯識」最大的不同。

「詞」既大作，「動靜相待」之「幾」已失，「勢」已成，更因「戠、職」本同一字，故其勢令「戠、識、職」整體呈現，是為「起」之內義，猶若「起」未起之時，「戠、識、職」已自醞釀，卻因「后、司」已反，「起」未起已起，厂不扯，扯自厂，卻因厂不得生，故「后」施令，以其從厂從一口之勢，令「司」反「后」而生，於是其是事非物、非象形之「后」乃一轉而為「司事於外」之形象，言乃造肆，故「詞」出，意內而言外，惟口啟羞之「言」乃轉為大放厥詞之「詞」也。詞出，「無耳之職」與「有耳之戠」上下交覆，「戠、識、職」不再能夠止歇，「藏識」奔流矣；循其根，「司」因「后」起，內外遍執，觀其所依，有無相生也，但因「戠」本無耳，執耳有「職」，以其言說，故爾有「識」，是曰「唯戠」，為不以詞立言之「唯識」，「唯智」也。

若以詞立言，則大量倚「職」而造之詞乃繽紛呈現，曰「職分職司職守職位職員職管職掌職責職務職業職場職銜職權」，所強調的都是一個「言去耳附」的「懂得聽話」的形態，再來「職是」就造作出來了，以示一個「因為、僅僅」等「總結」之詞，但總結來說，「職」大多倚靠「耳識」來做

「分內應作之事」，不得越次，是為所有「為五斗米折腰」的職員堅守職務，而逐漸噤聲之故；唯其「聖」者不同，能言敢言，故從耳從口從王(同註十，第一八四頁)，形似「耳、呈口王)」。

「王」者，「象物出地挺生」(同註十，第一五七頁)，又「王」《鐘鼎文》作「人」(同註六，第一〇七頁)，故《鼎臣》曰，「人在土上，王然而立」；問題是這麼一個「昂首挺胸，孑然而立」的人卻頂著一個「口」，就說明「聖」者不止「聞聲知情」，而且「能言敢言」，因此古人以為「聽」與「聖」相通，《釋文》也云，「以聽本作以聖。」而《史記・秦本紀》更直截以「聽」為「聖」，都說明了「聖」取「聽」之「直心」為義，於是「聖」乃改寫為「耳王、口」，正是一幅「不說不能成聖人，既說，則以『直心』說之」的狀貌，「悳」也。

「聖」者說話必應機而說，但是大多時間不說，故曰「聖默然」；不說即「聽」，雖然「聞聲知情」，但「聲」即入，即忘所，曰「入流亡所」，所以才能與「天地合德，日月合明」，然後聖人才能「知通乎大道，應變而不窮，能測萬物之情性者也」；「入流亡所」語出《大佛頂如來密因修證了義諸菩薩萬行首楞嚴經・卷六》，曰「初於聞中，入流亡所，所入既寂，動靜二相，了然不生。」其意甚深，因「入聽聞之聲流，忘能聞之耳識」，逕入「悳」，才能「寂然無聲」，是謂「觀音」，「觀無聲之音」也，是曰「聽之不聞」，是即「太易」，「幾」動不動，「動靜相待」，故曰「動靜二相，了然不生」，是以「入流亡所」所說者亦即逆溯聲音形成「形質」之前的「太素」與「太始」過程，而臻聲音未發之前的「太初」或「太易」境地，曰「三昧地」定境也，而從這個「入流亡所」的詮釋，即可探悉「儒釋道」之融會是一個「道德目的論」，而不是「萬物流出說」。

當然這樣的解釋在現今的「簡(異)化字」已經說不通了，不止「聖」成了「圣」，與「尘」起了混淆，連「職、識、織」也早已異化為「职、识、织」，不止沒有了「戠」，而且「識、识」之亂使得「言(語意)」與「音(語音)」本具的「言與言就『一』交戰(戈)」的哲學意義整個瓦解於無形，實屬荒謬至極；更有甚者，簡化的「忆」字從忄從乙，而「乙」又具「亂之乙乙」狀，故不知不覺地

滲入意識深處，破壞了「文字圖符」所彰顯的「心意識」狀態，於是中國人的思想乃因掙扎不出文字的困惑而一片混亂，這是「簡(異)化字」毀壞中文本質的極佳例證。

二、　世人對個體記憶束手無策，卻從集體記憶的解構裏窺知個體記憶的奧祕

毋庸置疑的，語言與文字也是「記憶」的一個內容，因此「記憶」不異一種在「意識」裏展現「意識」的造作。職是，「記憶的展現」即為一種「意識的流動」，而且意識一旦流動起來，如流水潺潺，不止遷流自如，而且縱跨「過去、現在、未來」，使得「回憶、觀照、臆測」交互升起，卻又每每被念念變遷的牽扯而遮蔽了內心的本質。

這個念念遷流的記憶呈現是很幽渺的，而且充滿了困惑，因為在「線性時間」概念的愚弄下，「過去的回憶」、「當下的觀照」與「未來的臆測」都只能使得「記憶」失魂落魄；而更奧妙的是，文字既是人類記憶的一個內容，又是人類左右記憶的一個重要因子——這個困惑將使得中國大陸已經落實的支離破碎的「簡(異)化字」在未來世的平反裏充滿了變數，一如「改革開放」在「左右意識」裏的拉扯，一如「宗教大花園」裏的百花齊放使得「無神論」社會的各個角落充滿了動盪的根緣。

既然這麼一個不可避免的「文字」平反將在未來世的兩岸交流裏再度衝擊億萬中國人，我就應攪盡腦汁來將「遺忘與記憶」的奧祕弄個水落石出；這個奧祕，譽滿臺灣的米蘭・昆德拉再度對中國未來「正體字、簡(異)化字」的「統一再造」做出了貢獻，因為他曾在《緩慢》一書中說：「緩慢的程度和記憶的濃淡成正比；速度的高低與遺忘的快慢成正比。」(註十一)

麻煩的是，米蘭・昆德拉這兩種說法都很曖昧，由於我沒讀過原文，更由於米蘭・昆德拉聲名顯赫，所以我只能歸罪於艱澀的翻譯手筆無法準確地傳達原作者的意思；不論如何，我以為記憶無關濃淡，總得在開始回憶時呈現梯階式的回溯——下梯階的速度越遲緩，則「記憶」越濃稠不化，反之

則越稀清不明；同樣地，當思緒必須重新回復到「記憶」剛現形的思緒狀態時，思維放下「記憶」的速度就有賴於鋸齒割離「記憶」的利鈍——鋸齒轉動得越快，則「遺忘」的速度越快，反之，則越慢了(同註八，請參閱次頁的圖表，與〈音韻與圖符〉的「『數、時、方』的遷流」的解說)，要注意的是，圖表裏的「年代的現起」只具備「過去、現在、未來」的意義，不是真正的年代。

這段「遺忘與記憶」的詮釋，對瞭解米蘭・昆德拉這兩句名言的意涵與對破解「線性時間」的概念，至關重要，因為任何人想在文字書寫與傳遞形式的「時間遷流」裏，將文字的「空間性存在」釐清出來，都必須瞭解時間的獨立現起與「數、時、方」的直線遷流所交織成的關係，而一旦瞭解了這個，中國從「八卦」以降就已經建構起來的「時位」觀念必然現起。

當然由於「文字的邏輯本性」是一種「空間性存在」，不含時間因子，卻又必須在意識活動的「內在時間性」中才能形成，更由於意識活動本身也是一種「空間性存在」，所以人類對文字的記憶必須建築在人類對「外顯時空」的遺忘，以及重新喚醒「內在時空」的記憶。此時，米蘭・昆德拉的紓發終於有了正確的導引：「回憶(內在時空)不是對遺忘(外顯時空)的否定。回憶(內在時空)是遺忘(外顯時空)的一種形式。」或者更直截了當一點地說，「回憶(線性時間)，不是對遺忘(迴轉時空)的

否定。回憶(線性時間)是遺忘(迴轉時空)的一種形式。」總結一下罷，用中文的「否定語法」來詮釋西方這個「肯定敘述」，即是「意識非意識是意識」。

這裏所無法說清楚的正是文字承載意識的侷限，更因文字本具的「線性時空」意涵使其所推衍出來的「意識時空」充滿了混淆的根源；這個「即在與俱起(mit-da-sein)」或「空間與時間」的矛盾之所以存在，乃因人類回溯到「數、時、方」呈現圓圈狀態之時，梯階與鋸齒在連接處相結合，那種多次元記憶面貌超乎人類的平面思維所能揣測之故。

「記憶」的確是多次元的，因此「過去的事跡」將在「未來的時空」裏重複，「未來的經驗」卻在「過去的時空」裏發生過；於是在人類循序漸進、線性推衍的個體場景裏，「記憶」總是閃爍著光芒，任意撥開沉澱於時空裏的水霧，又在灰濛濛的反射光裏，亟力剝除一層層的雜念以及呈現一個超越時空、多次元的透明世界，企圖清除蔽障，而開展平靜自在的內心以消弭時空的糾纏。

此時只能「遺忘」，不止要遺忘「過去的經驗、未來的記憶」，更要遺忘「既定的成規、未來的或然」，於是原本不具「時間」意義的「當下」在遺忘「過去與未來」裏只能現起，並且在「過去與未來」對我們的心思都不起作用而呈現端凝的情況下，清楚地察照自己被分心的根源，而重新集中注意力於自己的覺知與經驗，苟若能夠做到的話，即臻「修行人」的開悟狀態。

此時「當下」只能覺照到一個非常微細而清淨的內心，而不會落入記憶的陷阱，而「心意識」才能在主客已然破除的襯映下真正浮現——這麼一個不受時間與空間蠱惑的記憶場域，即是唯識學中獨立於「心緣心所」與跳脫「有為無為」的一種三昧地定境，如如不動，即禪宗所謂言語道盡、不立文字的「開悟狀態」，也是西方聖者在二分法的限制下籠統地稱之為 Epiphany 的「靈知狀態」。

「心意識」是一種無礙現象，是非物質的，但也只有在話語轉折的地方，或在一個很細微層次的「念頭中斷處」，心的本體淨光才會出現，因「斷無空白不能斷」故，留後另述；但由於這個中斷時刻快如閃電，所以淨光的出現也就於剎那間繽紛變遷，一如水晶球的光芒於剎那間閃爍。其實水晶

大多時候都呈現水霧狀，只有當內心已然排除自私的妄見，水晶才能除去表面的色彩而顯露純潔無瑕的澄澈，以光明本性遍照內心。這裏隱涵著「一顯皆顯、因果同時」的關係。（同註八）

張錫模教授的〈記憶場域的出擊〉是一篇非常有趣的短文，其所引述十九世紀的法國學者魯南藉著「民族主義與集體記憶的關聯性」所推衍出來的「記憶與失憶(遺忘)的辯證共存問題」可能即是米蘭・昆德拉的紓發原始依據；或者換個角度來說，因為魯南的時代久遠，所以米蘭・昆德拉的紓發緣起於弗洛伊德的「遮蔽記憶」理論，也不是那麼地不可能。

不論原始出處為何，張教授所歸納出來的「記憶的背後隱含著排除其他的大量訊息……其實是一場關於記憶場域占有權的競賽」不過只是詮釋了「集體記憶會遮蔽更深層但較模糊的其他記憶」的一個「集體記憶的現象」，而無能探索「個體記憶的現象」，更無法闡述「個體記憶的本質與存在」——這個失誤不免遺憾，因為「個體記憶的本質與存在」才是瞭解「記憶與失憶（遺忘）的辯證共存問題」的關鍵所在。

當世人面對這麼一個社會學家、心理學家、哲學家、思想家甚至宗教家都無能詮釋「個體記憶的本質與存在」的狀態下，人類「個體記憶」的形成與演變就始終都是個謎，於是科學家旁敲側擊，在「能詮」的一端發現了「人腦之中有四種腦波左右著人類的記憶」，卻在「所詮」的另一端發現了「人類記憶的五大種類——依頭字語簡稱為ＷＩＲＥＳ模型」。

想來「能詮」瞭解不易，所以這個左右人類記憶的腦波解釋起來就有所困難；但「所詮」容易掌握，於是這麼一個「人類記憶模型」似乎真的就將人類的記憶定了形：

一、極短記憶：支配人類的工作、坐息種種功能，類似電腦裏的 CATCH 傳遞即時工作記憶；
二、長久記憶：隱而不顯的無意識記憶；
三、遙遠記憶：隨著時間經過而逐漸退化；

四、插曲式記憶：記錄個人的特殊經歷；
五、語意記憶：文字符號及其代表之意義。

根據張錫模教授的說法，這「五大記憶種類」與「四種腦波」的結合即是二十一世紀的今日方興未艾的「人腦工學」的理論依據（同註十）。

大哉科學。人類在面對「個體記憶的本質與存在」仍舊懵懵懂懂之際，卻能夠從「集體記憶的現象」引申到「個體記憶的現象」，然後從「個體記憶的現象」其中的「能詮」與「所詮」發展出來「人腦工學」，當真是波瀾壯闊；更加難能可貴的是，在人類這場個體記憶的形成與演變的探索裏，個體記憶場域的「現象」經過了「能詮」與「所詮」的抽絲剝繭以後，其空間性本質呼之欲出，而且隱隱然提供了中國人一個融會「正體、簡(異)化文」的契機。

我想假以時日，人類這個「記憶的形式與載體」必將無所遁形，屆時人類發展必臻另一高峰。但是「記憶」的探索就像任何一項人類的發展一般，總是利弊相隨，於是就在「記憶理論」仍舊無法突破之際，政客與商人對人類記憶的困惑卻廣加利用，夜以繼日地在文字上或影像上加深人類對記憶的困惑——此之所以廣告或宣傳能夠不停地以影像與感性文字達到促銷目的或政治宣導最有利的理論根據，也是影視媒體在後現代的「多媒體功能」裏佔有絕對優勢的原因，更是以溝通為目的之文字敘述在「網際網路」的文字泛濫裏，不得不低俗短小起來的原因。

這個「記憶」的困惑或許能夠「創造永久記憶的效果」，但絕非人類之福。我想米蘭・昆德拉在這裏比魯南與弗洛伊德悲觀了許多，所以他對「記憶」發出的既優美又弔詭的紓發就令人「獨悵然而淚下」；或許我過於敏感了，但是每當我面對大陸的「改革開放」，我就不自禁地想起中國共產黨這半個世紀以來對「社會主義」理想的堅持，以及左右意識的懸盪對社會所產生的翻天覆地的變革。這時我總抑制不了哀傷，於是我就將昆德拉的紓發引申過來，權充療傷的藥方了：「回憶(改革開放)

不是對遺忘(文化大革命)的否定。回憶(改革開放)是遺忘(文化大革命)的一種形式。」當然這個引申仍然弔詭，所以我就再度回溯至魯南與弗洛伊德的推論，以「記憶的總體，僅是無法精準確認的時代感覺」來註解昆德拉的紓發；這時「記憶場域」終於有可能替人類文明的變遷與發展做下終極說明：「回憶(宗教大花園)不是對遺忘(無神論)的否定。回憶(宗教大花園)是遺忘(無神論)的一種形式。」只不過，左說右說仍舊混淆，其實以純粹中文敘述，一目瞭然，即是「宗教非宗教是宗教」而已矣，這是西方拼音體系的「對象語言」所不能描述的意境。

中文敘述的「否定語法」的奧妙即在此。說到這裏，一切的論說或紓發似乎愈發證實了「遺忘與記憶」在初始訊息載體的「記憶場域」裏原本只是一種意識的運作；在這麼一個「記憶場域」裏去蒐尋「記憶」或遺忘「記憶」，就牽涉到一個在意識主體裏強分客體的「現象」，以方便「能詮」與「所詮」的運作；此時，「心緣心所」所形成的各種抽象概念已然牢不可破，於是記憶這些抽象概念就形成一個巨大無比的意識空間，而「記憶的展現」則只能為一種「意識的流動」了。

三、 世人對「個體記憶」懵懂無知，所以只能任憑「個體記憶」受制於「集體記憶」

瞭解了這個以後，現在我們應該可以明白為何「語音記憶」喧賓奪主地成為「由左而右、橫向書寫」立論根基的謬誤所在，但是由於人類對「個體記憶的現象」懵懂無知，所以很容易錯將「集體記憶的現象」當做一個絕對的「記憶現象」，而忘卻了「集體記憶……會遮蔽更深層但較模糊的其他記憶」，於是就輕易地被國家主義者、民族主義者、威權主義者等等利用——此即魯南「民族主義與集體記憶的關聯性」的精髓所在。

那麼在「民族主義」的大纛下，當兩岸的中國人各自對「正體字、簡(異)化字」的「集體記憶的現象」加以釐清，而嘗試找出「正體字、簡(異)化字」的「集體記憶的關聯性」時，是否真的能夠

就魯南所推衍出來的「記憶與失憶（遺忘）的辯證共存問題」加以引申、統一再造，而融會出來一個另類的「中文體系」呢？

這絕不可能是一個不痛不癢的修辭（rhetorical ）問題，不止魯南的論點在這裏出現了瓶頸，弗洛伊德的「遮蔽記憶」理論也捉襟見肘，甚至連米蘭・昆德拉的紓發都有點像是無病呻吟了；中國人可真給自己找到了一個千載難逢的研究課題，或許幾千年來繳了白卷的「個體記憶的現象」探索，可在未來世的「正體字、簡(異)化字」的融會裏初露端倪，更或許人類對「個體記憶的本質與存在」的謎團因此而整個破解也說不定。

但是中國人有可能解答這麼一個黏黏答答的哲理問題嗎？以「人腦工學」的理論來說，「文字符號」乃一種個體的「語意記憶」，但是其「符號及其代表的意義」對神州大陸的「簡(異)化字」的「集體記憶的現象」是一種甚麼樣的存在呢？對「正體字」的遺忘又是一種甚麼「非存在」呢？但對所有其他未曾經過「文字改革運動」洗禮的中國人，「簡(異)化字」這麼一個「文字符號」在「民族主義」的口號裏具有甚麼樣的「極短記憶」、「長久記憶」、「遙遠記憶」與「插曲式記憶」呢？

那麼當兩岸的中國人為了尋找統一的契機，而寧願放棄國號、國名、國旗，甚至「甚麼都可以談」時，「文字符號」做為傳遞彼此「集體意識」的一個形式，應該是甚麼一種「存在」呢？其談判文件所不可或缺的「文字符號」，在無法妥協的矛盾下，應該不至於出現一個國際會議所慣用的英文罷？從現在兩岸盛行的「文化交流」裏觀察，千百種「正體字、簡(異)化字」所編撰出來的書本流通現象，逐漸使得「正體字、簡(異)化字」融會在一起，所以談判文件呈現「一式兩體」可能也是唯一可行的變通方法罷？在這麼一個可以預想的、冗長的談判過程裏，連袂排除外國文字所干擾的「集體意識」，而用同一種「語音」唸兩種「語意」版本的圖像，應該是唯一可能存在的歷史場景罷？

看來「人腦工學」裏的「語意記憶」必須化現為「語音記憶」，否則無法在未來的「正體字、簡(異)化字」的融會裏竟功。但「語音」與「語意」在一連串「極短記憶」、「長久記憶」、「遙遠

記憶」與「插曲式記憶」的交錯運作下，又如何維繫兩岸中國人為了掌握各自的「集體意識」流轉中因因果果不相雜亂的體性呢？

在這麼一個為了各自表述「意識流動」所訴諸的「語音記憶」，應該不至於成為「集體意識」無法融會的內容本身罷？那麼「語音記憶」做為談判的一種「集體意識」載體，對「個體記憶現象」又是一種甚麼樣的存在呢？當「語音記憶」帶引出個體的「意識流動」，「語意記憶」是如何同時又分別在「個體記憶」裏化現為「正體字、簡(異)化字」的兩種文字體系呢？

那麼在這麼一個有如浩瀚大海的「個體記憶」裏，是「語音」引出了「語意」，還是「語意」引出了「語音」？抑或在這個如如不動的記憶空間裏，「語意」與「語音」因果同時、一顯皆顯？在「語意」與「語音」相互連結時，這麼一個快速的「能所效應」又是如何在相同的「個體記憶」裏，掌握各自的「個體意識」流轉中因因果果不相雜亂的體性呢？這個問題一旦解決，「文字的本質」就跳脫了「文字的現象」而釐清出來。

四、「文字的本質」如如不動，操控國人意識的是「文字的現象」

這麼一個複雜的連結效應似乎橫說豎說都理不出頭緒，但其實這原本很清楚，只是世人都忽視了，因為中文的「造字原理」早已明示，「言(語意)」與「音(語音)」單純的和合為「諳」，只有當「言」與「音」相互交戰(「戈」)時，「識」的作用才會發生。

職是，「諳」即一種心裏明白、但言語無法表明的思維運作，而「識」就不同了，乃「語意」與「語音」在「個體記憶」裏來回牽動所造作的一個意識現象是也；前已述及，「諳」即「言與言就『一』交戰(戈)」，由於「一」的牽動，「音」與「戈」率先結合為「戠」，「識、職、織、熾」從之，因為「音」本「從言含一」。

這麼一個「一」字，從「象學」的角度來看，意義極深，乃「不定」也，因「有形、而形不可象」，故以「一」定之；「有形而形不可象」非「無形」，勉以「定」之，是以其「定」本「不定」也，「定不定」其間有「幾」，或「一不一」其間有「幾」；這是「文字圖符」在「意識」裏的原始存在狀態，無「音韻」，僅有「圖符」，「如器中鍠」；當然這樣的解釋在現今的「簡(異)化字」裏無法成立，因為「識」早已化現為「识」，而不具備「言音戈」的深層意義，更何況「言」字哲理甚深，從「干二」(「辛」也，愆也，過也)，從口，與「天干」之「干」有關聯，解構起來，可以直臻思想究竟，不宜胡亂簡化。

解構到這裏，其實已是相當明朗了，因為這麼一個「語意」與「語音」的「能所」效應之所以能夠發生，乃因「個體記憶」所支撐出來的「時空」和合了一個相互連結的條件(即「戈」的造作)；易言之，「意識流動」的過程展演了時間(即「行」的造作)，「個體記憶」呈現了意識空間(即「識」的造作)，而在這麼一個既是時空主體也是時空客體的「心意識」時空，主客分不出差別，所以在這麼一個原本沒有差別的無邊無際「時空」裏，「語意」與「語音」的和合並無法覺察何者為「能詮」，何者為「所詮」——正所謂「能」即是「所」，「所」即是「能」也。

何以故？「能所相即」是為「和合」，而「能所悖離」是為「不和合」。這麼一個「能所」的「和合」或「不和合」現象在「意識流動」裏，其本身即是一個因緣聚合的現象，不是「個體記憶」所能左右，更不是「集體記憶」所能掌控的；此即所以為何世親菩薩將「和合」與「不和合」歸納於《百法明門》的〈心不相應行法〉的原因，更因「和合(即)」或「不和合(離)」本身的現象即為一個因緣幻滅的根緣，是以「即」即是「離」、「離」即是「即」，「幾」也。

職是，這麼一個同時具有「即離」現象的「因緣和合」之所以觸動，乃因為「緣起性空」本質提供了一個造作的條件，是以因緣「不即不離」又同時「若即若離」——此所以「有為法」得以提升至「無為法」的依據，亦即「無為即有為」或「無為離有為不能成無為」的依憑，其間有「幾」也。

不過當「有為」與「無為」也成了一個因緣的「即離現象」之時，「無明」的躁動根緣就觸醒了；以其「動」為「『自』動」，非「『它』動」。何以故？「『自』動」者，「幾」也，「幾者動之微」也，「動之微」既動，「能所」即離，而後「能」再「幾微躁動」，於是整個大千世界就造作出來了。解說到了這裏，似乎千古謎團的「個體記憶的本質與存在」已然呼之欲出，因為當這麼一個沒有主客差別的意識觸醒了細微的差別時，「表別狀態的存在」頓時瓦解，「能所」隨即對立，於是「個體記憶」空間於剎那間形成，然後在「能所」不得不對應時，「意識流動」的過程就將時間展演了開來，而「內在時空」一旦具形，「外顯時空」就繽紛呈現了；不過當「個體記憶」所支撐出來的「內在時空」展現出來「不和合」的現象時，「外顯時空」即失去了依據，「遺忘」或「失憶」也就即時發生了。

這麼一個「個體記憶的本質與存在」似乎只能藉著「和合」或「不和合」的因緣聚滅將之襯托出來，而無法直截加以定義；事實上，正因「記憶與遺忘」因果同時，「和合與不和合」一顯皆顯，所以「個體記憶的本質與存在」才無法直截定義；或許正因為「個體記憶的本質與存在」如此隱晦，魯南等學者才從「集體記憶的現象」下手，嘗試找出「記憶與失憶(遺忘)的辯證共存問題」。

這種探索當然值得鼓勵，但是非常危險，因為「集體記憶的現象」很容易被那些有政治野心的政客或革命家所利用，最後不但「記憶與失憶(遺忘)的辯證共存問題」無法釐清，反而個體性的存在整個埋葬在「集體記憶的現象」裏——未來世的「正體字、簡(異)化字」在「語音記憶」裏的融會即隱涵著這麼一個危機，其因即這麼一個「語音記憶」所賦予世人一個駕馭或開拓「語意記憶」的可能性，正是觸醒「文字改革運動者」藉此滿足其政治動機的根緣。

這麼一個既是因又是果的「語音記憶」怎麼可能如此弔詭呢？此乃文字因子中的「名」的成立大凡「由想、思的抽象作用而建立」(同註一)；這樣的說法還好，但接下來的「以音聲為體」就混淆了「能所」，而後「聯名成句、(以)句詮義理」，最後說文字乃「化音聲為形相之符號……以載名、

句」則誤解了「形相」作為文字「圖符」的體性，於是這麼一個「化音聲為形相之符號……以載名、句」的誤導就建構了辯駁中文體系百分之八十七的「形聲字」(同註六)的理論基礎，同時觸醒了大陸「文字改革運動者」將中文「廢文存語而拉丁化」的念頭，更是日文、韓文、越南文等文字在政治的運作下，逐代變更中文的文字本質，乃至獨創一種文字體系的依據。

當然，以此類推，方興未艾的「台語文字化」在未來世裏與中文完全隔離而另造一種文字體系也是非常可能的，其理論無它，乃稟持著「以音聲為體」的信念，而服膺於「言(語意)、音(語音)」的和合，原為「化音聲為形相之符號……以載名、句」的理論，因此大力倡言「形聲字」，並以「形(語意)、聲(語音)」的和合為中文的「一書」，於是就替「台語文字化」建構了其必需的理論基礎。這是《文字的故事》不究根柢，完全不顧中文的「形音義」所造下的最大罪衍。

職是，中文體系裏最多的「形聲字」實是混淆「遺忘與記憶」的罪魁禍首。昆德拉的紓發，在這裏又有了一次引申的機會：「回憶(語音)，不是對遺忘(語意)的否定。回憶(語音)是遺忘(語意)的一種形式。」或更深層一點來探索，昆德拉的紓發實為：「回憶(語音與語意的可以和合性)，不是對遺忘(可以和合性的緣起性空涵義)的否定。回憶(語音與語意的可以和合性)是遺忘(可以和合性的緣起性空涵義)的一種形式。」此理甚明，蓋因「和合」若非「不和合的存在」無法造作，而「不和合」卻因「和合的造作」遲早都將重新現起，是即「和合不和合是和合」之意。

可歎的是這麼一個可以直趨文字矛盾的記憶場域，在弔詭的「遺忘與記憶」的運作下，對風起雲湧的文字改革運動者是不具備任何意義的；顯而易見地，大張旗鼓的文字改革(不論直向橫向、左行右行或正體、簡化異化)只具備政治上的意義，不是文字本身的需要，更不具備文學或文化上的意義。

五、　個人對文字的「個體記憶」受控於民族對文字的「集體記憶」

對「遺忘與記憶」的物理作用瞭如指掌的《世界日報》，在深思熟慮之後，決定剋守其信條，「媒體乃溝通與傳遞訊息的工具」，將文學還給文學家，將歷史還給歷史學者，將哲學還給哲學家，將思想還給思想家；暫且不說這種思維對當代社會發展的使命感蕩然無存，任重道遠的媒體在「唯利是圖」的考量下，不止限制了社會的多元性發展，更只能做個以發行為宗旨的生意人了。

這個無可遏阻的影響將排山倒海而來，其效應勢必擴及所有的書刊，所以將來臺灣所有的書籍與刊物都以橫向編排也是指日可待的。深入箇中三昧的媒體不可能不知道這麼一個決策的利弊，但還是順應著潮流地做了；這就令我不得不懷疑其中的動機，因為思來想去，其實這只是一個開端，文字符號的直排與橫排、左行與右行，乃至文字語音的注音與拼音、通用體系與漢語體系之爭不是最嚴重的，下一個就是中國文字的正體與簡化、異化之搏鬥，與台語「文字化、正典化與意識化」的推動。

是呀！或許橫向編排、通用拼音只是為臺文鋪路而已。推動臺文的學者必然樂見正體字與簡化字之爭，因為唯有當正體字與簡化字爭奪得你死我活，臺文才有一線生機。可堪耐人尋味的是，中共「文字改革運動」的未竟之業如今竟由「台語文字化」的推動者繼承；更有甚者，這批「臺文」創始者根本不在中文的「現象與本質」裏攪和，直截「以語造字」——其超越簡化的過程，一開始就直截往「拉丁化」邁進的政治勇氣，應該是神州大陸的中文「文字改革運動者」始料所未及的罷。

文字成為兩岸政治角力的一個內容，令人不勝欷歔。但是始作俑者的中文「文字改革運動者」除了政治因素以外，似乎也沒有任何理由阻止「台語文字化」的推動，因為翻開大陸中文簡化運動的歷史背景與變革因素，幾乎可以原封不動地移植與灌溉「台語文字化」的土壤，甚至為「臺文」繼承中文的「廢文存語拉丁化」的歷史動機做下見證。

「文字改革運動者」之所以能夠得逞，不論是中文的循序簡化或臺文的直截拉丁化，就是因為文字的「存在與意義」在文字的「現象與本質」裏始終無法釐清，以至於胡志偉教授可以在文字現象裏推衍出來一套似是而非的中文造字原理，卻又同時在文字的本質裏駁斥「廢文存語拉丁化」的居心

——這種矛盾思維是非常危險的，因為依循這麼一個由左而右的「造字原理」，不止中共的「文字改革運動」早已是人類發展上的一大成就，甚至臺文「廢文存語拉丁化」的創造也將為人類未來的智力開發創下一個嶄新的里程碑。

但是我們又知道這種「文字改革運動」錯得離譜，因為一旦「文字改革」成功地從本質上改變了造字原理，則那個民族可說已經徹底地從歷史與傳統中分離了出來，就算文化上仍有著牽扯，終究阻擋不住離散的趨勢。日本朝鮮越南即為歷史上鮮明的例子，而且隨著世代的更迭而變本加厲，一個比一個離得中國更遠。所以「文字改革」是政治陰謀論者最斧底抽薪的一種作法；同理，要同化一個民族最便捷的方法也是令其文字消失，此所以匈奴、滿清滅種的原因，也是藏人漸趨消亡的隱憂。

我們經常聽政治人物說，中國人從不對鄰國侵略，其實這句話的真正涵意是說中國人絕不效仿西方人的愚昧，只顧眼前利益，以船堅砲利的方式進行侵略；漢人多以陰柔的方法進行滲透，其計算成效的時間單位以百年甚至千年為據，看看當今的埃及人只會阿拉伯語而古老的埃及文只能在金字塔裏可以找到，再看看伊朗人只會阿拉伯語而富有哲理的波斯語也埋葬在平漠狂沙裏，就可以知道中文一脈相傳了兩千八百年(註十二)的不容易。

但是中文能否再傳個兩千八百年呢？支離破碎的「簡化(異)字」已經深植神州大陸，全民時以學習俄文、時以學習英文為尚，而外國語文在一個現象混淆、根基薄弱的母語土壤裏更是發展得肆無忌憚。是呀！歷史上從無一個朝代像今天這麼凶險，「簡化(異)字」一邊與傳統文化劃下鴻溝，一邊滲透偏遠的藏文與維吾爾文；而臺灣在「哈日」情結下一邊抱擁日文，一邊索性將英文定為「準官方語言」，然後在一片語言的混亂下坐看「台語文字化」的推動。

嗚呼！看看這些昏庸的政治人物如何摧殘中國的傳統文字，再看看今天的梵文在印度的下場，似乎我們可以斷言，傳統中文的發展在時代的進程裏，能夠完整保存下來是凶多吉少了；諷刺的是，倘若當初中國的「廢文存語拉丁化」成功了，今天的「台語文字化」根本不必推動，因為在拉丁化的

中文照映下，「正體字」將是世上僅存的「臺灣文字」——這正是「台語文字化」推動者從中國脫拔而出的唯一動機，根本與文字無關。

但是歷史往往就是如此錯謬，正因中國「廢文存語拉丁化」失敗了，所以「台語文字化」推動者才必須推動「台語文字化」，更因今日大陸的「簡化(異)字」非驢非馬，卻仍舊與正體中文有那麼一絲牽連，所以「台語文字化」推動者才必須如此辛苦地推動；但是反過來說，正因「簡化(異)字」不倫不類，所以文字的平反才有一線生機，否則中國文化的沉淪將令未來所有中國人唾罵。

中國共產黨這個孽真是造大了，如此一個不知如何終結的「正體字、簡化(異)字」的融會所帶給中國人的苦難將無從估算，可能得好幾個世代才能矯正過來，或就此緊跟著埃及與印度的後塵沉淪下去也說不定——其後果的嚴重性將如同一個草率的「光榮媽媽」政策所引導的人口膨脹，造成世世代代中國人沉重的負擔。這是所有研究「集體記憶的現象」的學者們不可不引以為戒的地方。

六、「語意記憶」與「語音記憶」既是主體也是客體，甚至主客同體

「語意記憶」與「語音記憶」既然因果同時、一顯皆顯，那麼其「和合性」在國人的意識裏，到底是甚麼一種存在狀態呢？就算中國方塊字的演變，將在歷史上顯現「簡化」、「死去」、「捲土重來」的現象(同註二)，唐諾這個只具歷史意義的觀察，是否能夠解釋意識以及其所承載的文字彼此混淆的狀態呢？在未來世裏，當中國人對正體文字的記憶「捲土重來」時，已被簡化的思想是否足以喚醒久已被奴役的意識，而在中文的造字原理裏凸顯文字的本質呢？

顯而易見地，唐諾的歷史觀察對文字本質的瞭解無能為力，因意識不流轉，不能成記憶，名句不流轉，不能成文字；更由於「流轉」過程展演了時間(即「行」的造作)，「個體記憶」呈現了意識空間(即「識」的造作)，而在這麼一個既是時空主體也是時空客體的「心意識」時空裏，主客分不出

差別，所以在這麼一個原本沒有差別的無邊無際時空裏，「語意記憶」與「語音記憶」的和合並無法覺察何者為「能詮」，何者為「所詮」，以其「和合性」即為「即在與俱起(mit-da-sein)」的內涵。

唐諾提出了這麼一個不痛不癢的文人紓發後，卻一走了之，令我嚇出了一身冷汗，因這種說法不啻替中國共產黨的「簡化(異)字運動」背書；雖然他不無慈悲，暗示國人「正體字」仍然有「捲土重來」的可能，但這個說法卻也助紂為虐，為「台語文字化」的造勢博取同情。

唐諾宅心仁厚，卻過於鄉愿，因為這個深刻的哲學議題倘若不提也就罷了，但是既然提了出來就不能避重就輕；甚至我們暫時將「哲學」擺一邊，就歷史論歷史，「簡化(異)字」的全面落實不過五十年，而且這個應該也算是共產黨「無產階級專政」的政績卻一再因為「改革開放」的成功而遭到質疑；那麼，在中國有正史記載的兩千八百年歷史裏，連佛經翻譯挹注「儒道」語言都得經過六百年的融會，才能成其大者，五十年又算甚麼呢？

更嚴重的是，在方東美教授所觀察的中國哲學體系波浪型的思想呈現裏，「簡化的思想」不能不說是因為禪宗所引起的「束書不觀」的延續。那麼這個世紀性的流毒對未來的中國人將有何種影響呢？我一想到這個嚴重性，再也不能不正視這個問題，尤其摧毀中國文化不遺餘力的共產黨人立意以其「簡化了的思想」甚至「奴役化了的思想」成為「文化代表」，當真不知伊於胡底。

第三個文字敘述的謬誤：文字現象與感官運作的混淆

《世界日報》這一陣子「由左而右橫向改版」的眾聲喧嘩裏，混淆視聽最嚴重的可說是「文字現象與感官運作的混淆」將文字敘述的「內質」從根結處起了腐蝕作用，不止「集體記憶」與「個體記憶」再也釐清不了，甚至「正體字、簡化(異)字的糾葛」以及「語意與語音的和合」或「形與聲的可以和合性」等文字混淆都失去了立論的根基，乃至「即在與俱起(mit-da-sein)」的理論搖搖欲墜。

由於記憶與文字的詭譎運作，不論「正體字、簡化(異)字」或拼音文字體系，「跟著感覺走」的腐蝕性就直截深入「感官」與「意識」的內外運作，對世人的意識造作產生一種迫害，所以必須在「哲學」裏嚴加檢驗，一方面藉以詮釋「感官理論對文字敘述內質的誤導」，一方面藉以凸顯「理性的文字並沒有支撐其理性所必須的理論架構」——千古以來，嘗試回答這個問題的學者很多，但大多無法自圓其說，其理由無它，正因為「文字陳述的矛盾」原本就是這樁矛盾的主體也是客體。

一、「感官理論」堪稱為「後現代思維」的罪魁禍首

姑且不論中文「否定又向心」的語法在「由左而右橫向編排」裏的潰敗，支持這項文化變革者最可怕的論說就是「人的眼睛是兩眼橫長的，因此看起書兩眼由左向右是順其自然，要比由上而下在速度上要快得多，在效果上也要好得多，那由右而左看不但在科技上容易造成誤差，實在也是不合情理的。」(註十三)我現在就由後往前，逐一破解這個謬誤。

持這種論調的人想來不少，因為我從孩童時代就曾聽老人家說過；但尷尬的是，如果這種說法屬實，那麼橫跨數洲、連綿數世的阿拉伯語系的民族或許就找到了他們落後貧窮的真正原因了，因為他們的阿拉伯文正是由右而左橫向書寫，所以他們顯然自古以來就一直受到語言的蠱惑，不止造成了無盡無止的誤差，更由於文字的「不合情理」，所以科技當然只能落後了。

顯而易見，以這麼一個「由右而左看不但在科技上容易造成誤差，實在也是不合情理」的論點來支持「看起書兩眼由左向右是順其自然」是不足為憑的，因為阿拉伯民族自古以來即習慣由右而左的書寫，卻從來沒有聽說任何「逆反自然」的抱怨；但這還不算是最嚴重的誤導，因為講求閱讀速度的人更離譜，只知道以「效果」為訴求，似乎閱讀只在快速吸收、快速消化，至於閱讀了以後，能否記住，則不是閱讀的目的。

我想持這些論調的人大多只在乎文字「溝通交流」的功能，所以不會去接觸文學歷史哲學，更不懂何謂「阻礙閱讀」或「意識流」，當然就更不可能花時間去瞭解佛經裏成篇成頁沒有標點符號、反複陳述的意義了；這裏的隱憂是，長此以往，這些在「文字與感官」裏順其自然的人都將對「文字書寫」不耐煩起來，最後很可能連信都懶得寫，而只能讓視聽、媒體來操控識覺了。

「不合情理」的根結在對「理性」的執著，更認定了文字的功能以「溝通交流」為訴求。這是很不幸的，因為這個文化現象其實是人類一昧發展科學的弊病，更是人類以「理性」為依歸所造就出來的文化困境；殊不知，在「科學」與「理性」的思維架構下，若即若離、非主非客的「文字般若」不可能存在，而且人類的直觀場域更被破壞得蕩然無存，於是這麼一個理性文字，未曾嘗試詮釋既是主體也是客體的矛盾，反而大膽地在「巴別塔」裏讓「文字陳述」自衍自生出文字來，於是一切理論在文字自冕為主體的驅動下都過於理性，然後在理性的大纛下，論理就成為唯一的訴求，卻不知文字早已在論理裏衰弱了起來，而喋喋不休的論理只能令歷史模糊、令革命或暴力更加理所當然。

可見得，依持這些心理學、科學論調的人士本位主義濃厚，而且思維粗糙，只知以自以為是的「理性」來解釋現象，卻不料其所倚賴的「理性邏輯」原本荒謬、無稽；更有甚者，倘若「理性」都弄不清楚，那麼要跟這些偏執的人談「非理性」的哲思，豈非緣木求魚？

1、「感官理論」根蝕了中文的「對稱性」文字結構

我可以感覺執持感官論調的人必定不懂得「根塵識」的認知運作，因為他的眼識只停留在肉眼的感官層面上；暫且不說人類對文字的攝取是兩眼並行，而不存在「由左向右是順其自然」的說法，「根塵識」的連結運作也不存在左右之說，而是內外的分野；其實由左而右、由右而左都不是關鍵，反倒是橫向書寫助長了「離散意識」，而「兩眼橫長的」感官理論則只能加大其本具的離散力度。

在這裏，胡志偉教授提供了我們一個相當有價值的觀察，因為正由於中文每一個單字都是由左而右橫向書寫，所以文章的橫向編排就令眼識經常不自覺地產生物理性的離散作用；為了平衡世人的「離散意識」，所以「倉頡造字」的時候就用心良苦地令整句直行而下，整篇由右而左，這對自古以來，書寫毛筆字必須凝氣、騰空運作胳膊與手腕，尤具意義。這如何能隨隨便便地說中文的直行結構只是一個「偶然」事件呢？(同註二)

這是中文象形字高明的地方，因為老祖宗知曉文字陳述對意識本具離散的作用，所以斷不宜在意識的深層運作裏，因為肉眼感官的攝取而加深其離散的力度，更不宜任由「兩眼橫長的」感官蠱惑使得「離散作用」偏離得更加快速，於是在造字時，令文字「空間性存在」自動產生平衡作用，使得意識不至一直離散、迴盪下去——文字的「物理性平衡」，之所以能夠產生乃因文字書寫(或閱讀)的動態過程與文字呈現的靜態狀態，巧妙地在意識上產生了對稱性作用。

「對稱性為甚麼這麼重要？」是始作俑者的毛澤東在一九七四年五月三十日凌晨接見李政道時的第一句問話。當然毛澤東的問話乃針對社會運動而言，但是他選擇了「細推物理」的李政道，問出「對稱性」的重要性，乃認同了「動態與靜態」的物理平衡對「微觀世界」與人類意識的奧妙作用；更加奧妙的是人類的意識在這個對稱性的物理平衡裏似靜欲動，但一旦運作起來，其勢能轉化為動能的暴發性力度總是令承載意識的文字在「根塵識」的連結運作下破壞了其本具的對稱性；這麼一個有若太極圖象裏的陰陽勾旋，在「似靜欲動」的靜態結構孕育了巨大的勢能，但是一旦動了起來，立時轉換為一股股偏離靜態的「弦波」，而且其一股一股的迴盪所產生的物理性運動，使得意識與文字的「對稱性」永遠泯滅，於是眼識不得不受控於文字現象，而文字陳述反而自顧自地衍生出意識來。這是否就是豎排文字的記憶影像更為深刻持久的原因，值得細細推敲。

倘若對這個說法有疑問，不妨效仿物理學家研究一切物質的基本原理的精神，自己做個實驗，先由左而右，再由右而左，然後排除肉眼感官的困惑，並從文字現象裏脫離出來，以檢視眼識在閱讀

時所產生的變化；此時倘若這個「文字流」得以令「根塵識」的連結運作各各脫離，則會產生「入流亡所」的效應，然後自己的清明意識會悄悄地從「文字陳述」裏浮現出來。

「入流亡所」是《楞嚴經》裏對「觀音法門」的詮釋，但是就「能所兩亡(亡者忘也)」的狀態而言，「入聲音流」與「入文字流」是了無差別的；或對語音與語意的「和合」過程而言，「入聲音流」與「入文字流」在意識的深層運作裏正自詮釋了能所連結之前的「即在與俱起」的狀態。

2、「感官理論」阻礙了「直觀」中文的可能性

「入文字流」是契入「文字般若」境界的第一步。其「入」者，「轉所為能」也，為轉化一個「所知」的文字為「能知」的意識之驅動。「流」與「弦波」在此等義，故「入流」即為「超弦」，是意識與文字得以保持「對稱性」，眼識不受文字現象控制的唯一法門；而一旦「根塵識」達到一個「能所兩忘」的境界，「文字圖符」與「文字性」乃結合在一起，然後「文字般若」就浮現了出來。

從這個思維架構觀察「感官理論」，令人錯愕難堪，於是我不免質疑為何這些提出「人的眼睛是兩眼橫長的」學者專家們在辯解這樁噪鬧多年的「文字現象」之前，不先對「眼」字的造字原理做個觀察。其實這一切在造字原理裏原本一目瞭然，因為眼者從目從艮，而艮者乃八卦之一，曰「乾坤震巽坎離艮兌」是也，曰「天地雷風水火山澤」是也，是以「艮為山」，艮以止之，曰「艮止」也(註十四)；暫且不提「艮」的作用，關鍵點在「眼」有一只直立的「目」，並不是橫躺的形態。

陳綬祥教授有云：「『目』是一個緊張飛動而豎立起來的眼睛。人只有具備這種目光，才能所『見』清楚而深刻。流動而緊張的目光，成了人們觀念中眼睛的形象。」(註十五，第一五六頁)這個極其有趣的觀察，唐諾也警覺到了，但在《文字的故事》一書裏，他以「感官」始，以「感官」止，並沒有說明為何「目」字會站立起來，卻由「見」的或坐或站、與「看」的遮光凝視(同註二，第十一

頁)，理所當然地接受了直立的「目」，然後以一對「目」置於「隹」上，來代表「兩隻大眼睛、直直瞪視」乃「最獰猛、最具威嚇之力」，說明形聲字「瞿」加上了「心」就「懼」了起來(同註二，第三十一頁)，圖文並具，甚具說服力。

這個推斷頗能自圓其說，卻不足以解釋為何同一對「隹眼」畫在藏傳佛教的檀卡上，卻在垂閉的眼簾裏成了一對充滿慈悲的「佛眼」。綜而觀之，「兩眼橫長的」感官理論有個危險性，因「目」一橫躺下來即為「罒」，而根據衛聚賢教授的說法，「罒」緣自「网」(同註五，第八十八頁)，更是「罔」的古字，用來形容一個人「失去知覺的樣子(罔罔)」，或「不知不覺的樣子(罔然)」，所以極易遭奸佞誣陷(誣罔)而迷亂(迷罔)，於是逐漸演變為「罪罟罟罣罩罪罰罷罹羅罵羈」等的字根，充滿了世人受意念操控而被自己的行為阻礙、拘困的意思，是為「業行」之起始。

但是由於「罔」的不知不覺，又生起了「無」的意思，是以「置若罔聞」可以是政客漠視難民哀嚎的樣子，也可以是聖者不為讒言所動的樣子；而當這個「罔」被推演至一個無始無終的狀態，就形成一個「無窮」的狀態，是以有「昊天罔極」之說。

推演到了這裏，很難不將「罔極」與《尚書‧洪範》的「皇極」起了聯想，更由於「罔尚皇」均緣自**尢**音，所以令我非常困惑其間的關聯。當然如今要找出佐證是很困難的，但是一旦字源推衍到了這裏，思維頓然開闊起來，當真可以一路盤旋，令思想突破「奧美茄頂點」的侷限；茲以此解說，來破解坊間有「皇極就是政治」之說，尤其「人極、太極、皇極」循次而上，哲學意義極深，斷不宜以「人文主義精神」將之往下拉扯，這是要造業的。

或許個人的業報真是不同罷，所以觀察也就只能不同，但不論業報或觀察如何不同，這個說明難道還不夠清楚？更何況，直立的「目」必須「艮止」方能為「眼」，豈不早已闡明「止觀」之理？倘若對這個說法仍然有疑問，這些提出「兩眼橫長的」感官理論的學人起碼應在檢視文字的矛盾之前回到文字本身，以「感官」來論「感官」。

雖然《文字的故事》並非始作俑者，但是唐諾在「感官理論」裏的引申甚為荒謬、下作，因為他從「眼」推演到「且」，又說「且」是個「如假包換的陽具」，而臣服於男性權力的「祖」就變成對陽具的崇拜，「用陽具代表祖先，是『吃果子拜樹頭』的感恩不忘本呢？還是祖上無德，除此道具而外沒甚麼值得後人崇拜追憶的呢？」(同註二，第一三四頁)

雖說是玩笑話，但這種說法倒也觸目驚心。我一時興起，乃順從這個說法，將字典裏一些帶有「且」的字做了個歸納，發覺中國人的確色迷迷的，因為「咀沮宜姐狙」正描繪了一副活生生的色情圖像；更喪氣的是，做為一個男人，如果必須經歷「殂疽蛆徂趄」，恐怕縱有藍色小藥丸也無能為力吧？這麼一幅「借禾成租、吃米成粗」極盡腐蝕能事的「陽具」模樣，「出言成詛、纏糸成組」，豈不與代表女陰的「帝」，「出言成諦、纏糸成締」交織成一幅國人道德敗壞的圖影？文字真不堪如此被蹧蹋，我只能勸勉，凡有這種思想的人，應該遠離文字的解構，因為與手裏的文字不相應也。

其實「且與帝」均為「記時辰的序號字」(同註十五，第七八頁)，「且」為「一個測時工具的『表』」，否則「暫且」何解？帝源自辛，假借於花蒂，是以有「且辛」之說，甚至「王」也是「以『表』測『天』……『角』之所以成為天上『東方七宿』之首」，所以用「祖」之一字表達「天垂象見吉凶(示)」(同註六)的尊敬——思維驅動或上或下，在此立見分曉，成凡成聖僅乎一心，但是不論是否能夠與文字感應道交，起碼也應該尊敬自己的祖先罷？

看來對這些持「兩眼橫長的」感官理論的人來說，不止「成聖」難為，恐怕也不能在「敬祖」時專事「敬祖」了？所以「台語文字化」才能在政治威權裏橫行無阻，無法無天。但是不論這些勇於叛逆歷史者對歷史是如何地傷頹與憤怒，在推動文字改革時是否也應該在歷史裏回溯歷史，看看文字到底是如何起源的？事實上，不止「台語文字化」推動者與大陸「簡(異)化字運動」等文字改革棄祖忘典，國人悖離天天使用的文字久已矣，所以往往在思想上造成一個瓶頸，卻不知其推理的不合邏輯實肇始於字源的誤解，以至令政治野心家得以在文字改革上遂行其政治目的。

3、「感官理論」對中文字根的混淆無能為力

坊間極為罕見的《文字的故事》能夠把一個枯燥話題說得如此詼諧生動是足以讓臺灣這個文字泛濫成災的文學界道賀道喜的，當然也是這本書最成功的地方。但《文字的故事》從「文字」出發，以「文字」詮釋文字，所以「文字」既是「能詮」又是「所詮」；限於這個結構上的束縛，《文字的故事》難免在難以自圓其說的混淆裏，詮釋起「意識的運作」。困難的地方是「意識的運作」一牽涉到「記憶」與「哲學」，則從歷史著眼的《文字的故事》就處處顯現使不上力的地方，所以全書結構鬆散。歸納起來，一是意識與記憶的作用，二是「八卦」所賦予文字的哲學意義。

讓我停佇於《文字的故事》以「眼從目從艮」為例再說。由於「艮卦」為「八卦」的第七卦，所以「倉頡取法八卦與靈龜」造字時，「艮」必以字尾之形式附於字首，因此中文字典裏除了「艮」字以外，應該再也找不到一個以「艮」為字首的字；但是有一天，當我讀到北京商務印書館根據一九八五年的《普通話導讀詞審音表》與一九八六年的《簡化字總表》，而將「艮」與「皂」合併為同一部首的時候(註十六)，我幾為目眩，卻也不得不同意胡志偉教授批評「簡(異)化字……不倫不類」，倒也不是言過其實。

說來真是不堪回首。蓋因「皂」為「食具」，原本即與「艮止」風馬牛不相及，卻又如此這般被中央文化部歸於一類。如果這種「顛倒乾坤、混亂易象」的歸類能夠有任何可以解釋的邏輯，那麼羅振玉所說的：「『即』象人就食，『既』象人食既」，在「皂、艮」的混淆下，就只能被重新詮釋為「『即』象人顛止，『既』象人顛止已」了，而「兩人相對而食」成「鄉」的詩情話意，在顛止的情況下恐怕也只能被解釋為鄉人互見「反目對峙」了，是以有了「乡」之異化字，難怪《禮記》載稱「吾觀於鄉，而知王道之易易也」(同註六)早已在大陸絕跡了。

這種因為顛倒字首、字尾而產生的思維混亂現象在《簡化字總表》裏處處可見，總是令人錯愕不堪。隨手引來，再以「墾」與「懇」為例，來檢視字首、字尾的顛亂，由於「豸」沒有了，所以其所異化的「垦」與「恳」不止顛倒乾坤，破壞了「艮」為字尾的哲學意義，更使得「倉頡取法八卦與靈龜」的造字原理搖搖欲墜——這個「不倫不類」的思維邏輯，真不知要如何說才能說個清楚。

從這些混亂字首與字尾的例子裏，我們或許可以看出「部首索引、檢字索引」、正體字「注音符號檢字表」與簡(異)化字「漢語拼音音節索引」等，坊間常見的字典歸類對中文造字原理的摧殘是相當嚴重的；從這個觀察來看李敖對中國圖書分類的評語「『讀書得間』以後，從而著述，才算『為往聖繼絕學』。否則的話，只是堆砌材料，暴殄文字而已」(同註十二)倒也可以引申至此，只是文字改革的「顛倒乾坤、混亂易象」等等造作可能就不止「暴殄文字」而已，而是摧殘中國文化了。

我言過其實了嗎？一點也不！漢字裏依從「艮止」的字太多太多了，卻不得與「食具」混淆，更不宜混亂字首與字尾。舉例再說，止於足者曰跟，止於阜者曰限，止於木者曰根，止於心者曰恨；急步彳行遇止者必退，獸性大發遇止者必狠；病止留痂成痕，石中留痕成硍；再者，小步彳行者舉脛而股與足相隨乃人類的行動本相，但一旦三屬相連的「脛股足」遇止，必非屬常態，此「非常」即為「很」之意，表示程度已然深化——這麼多依附「艮」的字沒有一個將「艮」置於字首，但在「簡化字運動」的顛覆思維邏輯裏，「恳」不止混亂字首字尾，而且「止於心者曰恳」也與「恨」同義了。

這似乎只有「遺憾」兩字可以描述簡化字的歷史貢獻。再退一步說，根據衛聚賢教授的說法，「艮」為一個人回眸、顯示嫌惡(aversion)的樣子(同註五，第一三七頁)，其止迴腳步、轉頭示厭的模樣，非常傳神地將一只直立的「目」凸顯了出來，所以當另一只直立的「目」與「艮」併列而成為「眼」時，其實就是描述一個人停步，瞠開一對「緊張飛動而豎立起來的眼睛」的模樣，以示專注。

從這個角度來觀察，「瞿」乃因驚駭而注視的模樣，「矍」乃因觀空而明照的模樣，其關鍵點在「止觀」，但都有「直觀」之意，甚至「直」字也是一個直立的「目」，匡正於一個垂直的九十度

直角裏；可惜的是，連中文正體字的字典裏，都說直立的「目」與橫躺的「罒」等意，讓人不知如何去探尋造字的原理，所以也就難怪「感官理論」大行其道了。

二、 中文文字敘述唯有破「感官理論」才能建構「中國哲學思想」

「嬰」與「嚶」同義，原本甚明，但是在歷史敘述的蠱惑下起了混淆，尤其武則天的殘暴更是歷朝歷代的文人與史官所討伐的對象，是以有駱賓王的〈為徐敬業討武嚶檄〉一文；甚為有趣的是，《文字的故事》將之凸顯了出來，以解釋武則天造「嬰」字的荒謬，卻不料弄巧成拙，蓋因駱賓王的「討武嚶檄」並非故意以「嚶」混淆「嬰」，更非筆誤，因為「嬰」與「嚶」原本就是同一個字。

我這個觀察不是胡謅出來的，連臺灣教育部為了方便中小學生檢查單字及詞語因義所頒訂出來的標準字體版字典《學生詞典》都有這樣的注解，但《文字的故事》卻說，以駱賓王的才學寫〈為徐敬業討武嚶檄〉，乃開宗明義地以「嚶」破武則天的「嬰」；這個混淆雖然遺憾，但《文字的故事》卻因此提供了一個觀察中文直行與「直觀」、「對稱性」之間的關聯，一舉破了「感官理論」，倒也居功厥偉，蓋因「觀空而明照」直截了當地闡明了文字敘述必須由「師目」至「師心」的理論管道，卻也是《文字的故事》卯盡全力也不能探索的領域。

1、 中文直行與「直觀」、「對稱性」的關聯

「感官理論」的誤導不止對中文字根有了混淆，甚至使得整個中文書寫的「向心又否定」語言本質起了動搖；關於這點，陳綬祥教授長期觀察東、西方對「原始視覺模式」認知的不同，總結出來西方「師目」、東方「師心」的看法，相當不同凡響。

陳教授的說法深具普世性：「在文字的書寫上，西方自然地采取了捕獲獵物時右眼描準中那種最易把握的從左至右的橫向書寫方式；而中國卻選擇了判斷區分自然界中最常見的對稱物體之『上下打量』式的直行書寫方式。」(同註十五，第三三三頁)

「對稱」為甚麼重要，前已詳述，這裏不再贅言，但中國人長期閱讀下來，自然地在字裏行間對所閱讀之文字產生「游移名實關係往復之符號」之見地，並據此觀察「恆穩的『心相』與對象觀念之間的『異同』」，於是輕巧地以「文字形式」註解「文字內容」，並在「形實」之間構成中國哲學獨特的「體現出視對象那種『名存實亡』的類別特徵」——這就是為何老子在西出陽關時，能夠慨然說出「道可道，非常道」的原始依據。

這麼一瞭解其實已經相當清楚了，因西方拼音文字由左而右橫向編排乃「師目」導致，故只能強調「瞬間單眼平面視覺……(所感覺的)瞬時之『狀貌』」，故只能肯定「特定具體時空中具體對象的特定角度之『實象』」；相反地，東方象形文字由上而下直向編印所產生的「師心」結果正可引導「理想多眼空間視覺……(去感覺)長期視經驗所反復驗證的表象與實質之『關聯』」。

陳教授由「原始視覺模式」推衍出來這麼一個哲學觀察，當真令人歎服，可比美「倉頡造字」的「二象之爻」；但很可惜的是，精湛的《遮蔽的文明》不止以「簡(異)化字」來呈現，更由左而右地橫過來呈現，於是很多獨到的見解就在「實際存在的『瞬間個體』」裏毀了，卻反而只能在「具體出現的『典型個體』之『一面觀』」裏逐漸形成一個「離散又肯定」的「對象語言」，而漠視了中文上下直行可以將見地「上升成為視主體種羣認識的『觀念形象』的『面面觀』」，於是從根本上截殺了中文的「否定語法」，令人扼腕歎息。

這當然是因為中國共產黨「文字改革」的弊病所導致，其以文字將中國哲學思想從根柢處拔起令神人共憤；更嚴重的是這麼一橫向來書寫，佛經已無法讀誦，充其量只能瞭解，其破「文字實體」而臻其「文字般若」的機緣可說已經完全喪失了。這真是很遺憾的，因為我以為達摩祖師東渡，即因

悟出中文以上下直行所構成的「經」來駕馭橫向的「緯」，蘊藏了一個打破文字「實物之特定屬性」的契機——此乃禪宗之所以能夠發展出來「不立文字」的先決條件。

當然「經緯」這麼轉過來後，一切就只能在「感官理論」裏尋求解釋，更只能以「師目」為宗了；「師心」的落寞說來心有淒淒，其實以心為師，很多觀察都迎刃而解，不至為「目」所困，否則「觀音」應做何解？「觀者」以目視之，「音者」聽覺所感，「觀音者」視聽俱入，但是倘若聽音的起滅都必須藉助眼識，那麼「感官理論」就更不得為憑了，其奧妙如斯，佛弟子絕對不應混淆。

如果還有混淆，再退一步以「感官」論「感官」，將「根塵識」歸位，而以「眼」觀燈蕊，則可知一點燈火奧妙無窮，因燈蕊「、」為「主」之古字(同註五，第二二六頁)，與「艮」相同，都有「暫止」之意；而「能知」的眼從目從艮，觀「所知」之「暫止」，在「能所」連結的剎那之間，離「目」成「良」，是以「眼」觀燈蕊之瞬間，主客混沌，易象顛覆，象徵著人類的理性從茫然無知裏破繭而出形成「良知」乃剎那造作，故知真能「自主於止者」良也；更有甚者，因「止止者非止」，故知真能了悟「止非止是止」者良也——此既是主體也是客體的「艮」，因剎那頓「、」而一破原始的混沌，所以使得「覺醒了的理性……超脫了自然渾沌的束縛跟它對立起來」(註十七)，而逕直還滅於「、艮」，實與「入流亡所」有異曲同工之妙。

我求證無力，但不知王陽明的「良知」一說，能否與此印證？事實上，當「眼者從目從艮」被一路解構到「良」的細微層次，我人除了對文字「直觀」以外，已別無它法可以闡明——以李政道的「細推物理」與「微觀物質」的物理術語來說，這個「直觀」即是「超弦」，但以其融合藝術與科學的精神來說，「直觀」而後「入流亡所」即是「超弦生萬象」；要注意的是，細推與微觀仍脫離不了「理性」的範疇，但其藝術內涵卻將科學的理性推至直觀的「非理性」，而使「理性」與「非理性」有了一個融合的契機，正所謂：「回憶(理性的科學)，不是對遺忘(非理性的哲思)的否定。回憶(理性的科學)是遺忘(非理性的哲思)的一種形式。」是即「即在與俱起(mit-da-sein)」也。

當然在這個「直觀」的思維架構下談「由左而右」或「由右而左」就令人有些不知所措，因為支撐這種左右爭論的思維很粗糙；同理，在對文字陳述「直觀」的要求下，任何平衡「離散意識」的「空間性存在」都值得鼓勵，因為文字陳述的很多漏洞(尤其極其細微的偏差)在「離散意識」的造作下無法讀出來，但當文字列印成由右而左的直行書稿時，這些漏洞比較易於現形——這是我認為世人在逃不出「文字陳述」的作繭自縛裏，能夠從「遣詞用字」的框架中解脫出來的唯一機會。

不幸的是，在現今這個西方宗教哲學衍生的「二元辯證」影響下，主客分明，易象混亂，世人懵懂地逆向而行久已矣，因為已成天下大一統的「後現代橫向書寫」早就蔚為時尚，以至我這個捍衛「由右而左、直行書寫」的觀察無法引起共鳴，卻往往令懸盪在「理性」與「感性」之間的「理性的文字」錯愕不堪，是謂：「回憶(理性的文字)，不是對遺忘(感性的表達)的否定。回憶(理性的文字)是遺忘(感性的表達)的一種形式。」是為「即在與俱起(mit-da-sein)」理論的具體實踐。

2、 字根的混淆阻斷了哲思的探尋、困惑了「文字的故事」

我常自臆想中國方塊字的演變之所以「簡化」、「死去」，是否緣自字根的混淆呢？為了提供中文正體字一個「捲土重來」的機會，我們是否應該就「部首索引」、「檢字索引」全面檢討呢？我曾經嘗試解答這個問題，而追蹤「和尚」的「尚」字在中文體系的原始意義，因為「尚」源遠流長，不止《尚書》為「十三經」之首，更代表夏殷思想所肯定的永恆世界(同註九，第二十九頁)。

不幸的是，「尚」在字典裏與「小」擺在一起，以小見上，本為「二象之爻」，卻令我吃足了苦頭，因為我走錯了方向，翻遍字典，將「尚依衣為裳、依巾為常、依手為掌」的關聯找出來，然後質疑為何中國父執社會裏極具威權的「堂訓」與「當家」必須依附農業社會裏的「土」與「田」，並懷疑封建政體裏處處可見的「賞賜」與「品嘗」，倘若不依「貝」與「旨」是否仍舊得以令九品大員

欣然接受聖上旨意？這個思維一旦往下走後就再也無法提升，最後只能將「尚」與「倘、徜、淌」做連結比對。從這些同音源的字的發音觀察，中文的「形聲字」倘若不具「會意與指事」的內涵，而只具有「形聲」，又有何意義可言？陳綬祥教授一針見血指出中文「是『視覺形象』……受到『音』的影響較少而更多地重視『形』對『義』的制約」（同註十五，第八〇頁），就說明了唐諾在「六書」裏做「形聲」的歸納，是沒有絲毫意義的。

不過衛教授說「尚」為一個開了煙囪的茅屋就令我至為困惑。當然因「尚」字引發的疑問不是唯一的，「工」就是另一個我追尋的對象。回想當初我接到友人從臺北轉溫哥華寄到洛杉磯的《文字的故事》時，很是興奮，興沖沖翻閱一遍，想找中文造字之初「覽二象之爻」的字例，卻一無所獲，於是我對這本書的失望與不解快速地澆息了一股熱情。真的，這樣的題材離哲學而自限是很可惜的，而一個沒有「哲學」挹注的「文字學」也不能承擔重新校勘中文經典的重責大任。

認真說來，我有追蹤字源的動機，緣自世親菩薩將「名身、句身、文身」歸納於《百法明門》的「心不相應行法」；我在多次閱讀「依言說分位差別假立」的關聯時，偶然之間將「十二緣起」的鎖鍊引了進來，然後我就發現「初始命名」侷限了一切「名言概念」，再然後我就發現「中文圖符」久已喪失「類表象」的哲學意義，而為「音韻」所吞噬了。

由於這個「名言設定」（註二十），我接著又發現，中文本身的結構提供了中文一個演繹「否定語法」敘述的契機，否則縱有佛經翻譯的挹注，縱有儒家的「崇有」理論與老莊的「貴無」思想，其語言架構也可能無法融會，恰似拼音文字體系多年的嘗試一般，於是我就臆想「倉頡造字」時，是否即以文字來否定文字？這真是唐諾所說的「偶然」現象？還是中國文字的根源真的就是如此地「瞎貓碰死耗子」？這種說法真令人喪氣，難怪「五四白話文運動」反傳統，「簡(異)化字運動」反學統，「台語文字化」反法統了。在一切「傳統、學統、法統」都可以反之下，誰還能說毛澤東誇大《水滸傳》的「造反有理」以激起國人的「反動」心理，沒有幾分道理呢？

不過倘若倉頡真的「覽二象之爻」造字，那麼他對文字影響思維的利弊絕不可能忽視，因兩者「和合(即)」或「不和合(離)」本身的現象即為「二象之爻」，更因「覽二象之爻」之際，「能所」對立，故知「文字離思維不能成文字」，「思維離文字不能成思維」也。這個「覽二象之爻」的因緣交錯是我最想從《文字的故事》探知的，但是也因為遍尋不著，而像掉了魂似地，深覺有愧友人花費昂貴的郵資轉寄於太平洋兩岸，於是奮起精神，將多年的疑團整個拆解了開來；這時我就發覺劉雪濤老師對「尋」字的觀察充滿了玄機，蓋因「兩手取蓆、旁口探尋」成「尋」(同註六)，不可思議地，竟然隱涵了「左從工、右從口」自古以來即相互依存、相互緣起的「即離」現象。

這該不會從「倉頡造字」始就揭露了左右鬥爭的不可避免罷？倘若不會，怎麼會如此「偶然」呢？「左與右」與「尋」的關聯，應該不是我大膽推想出來的罷？我求證無憑，不免臆想倘若「尋」少了一個溫馨的關懷，「兩手取蓆」只能是一個單獨冷清的鋪床動作，是否即隱喻了「左派思想」容不下異己？相似地，「尋」無蓆，兩手掌控不住實體，旁邊的嘴巴卻仍舊喋喋不休，是否即是「右派思想」廣納草根言論，所以只能對一個空具形質的實體(所謂「經濟開發」)進行掠奪？

這雖然僅能說是一種臆想，但是「無產階級革命」耳熟能詳的幾個象徵字：「工」、「紅」與「左」，怎麼都與這麼一個代表「蓆」的「工」字有關呢？更因「左」為古之「佐」字，原即為「輔弼」之意，「工」尚有規矩之意，在在強調農業社會雙手勞動有節有度的重要性，甚至標榜勞工階層的重要性(是為「巨」字之由來)，於是不免令我們對「右」的角色質疑起來。

想來「尋」之「工」單獨存在，原本沒事，但卻來了個「口」，而且還置於「右」，更因「右有又」都有「手」的意思，於是「右口」原本為關懷，反而形成掠奪，更因喋喋不休，最後被看成為一種支使勞動的思想，於是種下暴力的根源；奧妙的是，「簡(異)化字」的「尋」消泯了「工口」，其「尋」象徵著兩隻手上下擠壓，豈不說明了毛澤東高舉「馬恩列史毛」的旗幟其實左右兼殺、大小通吃？何以故？「尋」之關懷先去「口」、再去「工」，則只能為「上下擠壓之尋」也。

3、 釐清「文字的故事」，有助於中國哲學思想的正本清源

「尋」字甚深，與「隱」字有時空上的混淆，容後另述。但「尋」絕非造字的「偶然」，其理甚明，乃從根本上說明了中國人的意識形態，對「左右鬥爭」原本抱有調侃的心理。倘若對這個說法不以為然，那就回頭對「尚」再做觀察，因為原始儒家思想雖有兩個來源：《尚書》將流變現象提升至永恆世界，與《周易》由時間的「生住異滅」現象觀察永恆的祕密，但其所形成的「二象之爻」，從孔子老子以降一直無法結合，而要到宋儒才具體表現出來(同註九，第三十頁)；以「儒釋道」融會的時間進程來看，這個突破應該是佛法的「般若」觀念對儒家思想的回饋。

問題是，佛法八萬四千法門，在儒學式微、道學淪為卜筮之學的思想中空之際傳至中土，闡述「般若學」的「三論宗」適時填補了空虛，其所憑藉的是否即為中文的孕育？如果釋迦牟尼佛以一大因緣出世印度，乃因婆羅門教的「業種」觀念孕育了「緣起性空」的思想，那麼我說譯師鳩摩羅什因觀出唯有中文的「否定語法」才足以荷負大乘佛學思想，於是毅然開堂譯經，應該也不至太離譜罷。

這點，在歷史論證上求證不遺餘力的方東美教授，曾遺憾材料不充足，僅能間接找出證據，對中國大乘佛學前奏的「六家七宗」，以道家語言闡述佛家思想做下見證，並慨歎般若學的「無在萬化之前，空為眾形之本」，在六朝佛經翻譯挹注中文語法前，即透露中文「否定語法」的隱微之光(同註九，第五十七頁)。

我求證無力，但覺得中國大乘佛學從一開始即氣象萬千，由「三論宗」開創了一個思想頂點的「般若學」，既整理了「六家七宗」的道家語言，又替唐僧玄奘的大量翻譯佛經鋪下康莊大道，否則縱有佛經翻譯的挹注，縱有儒家的「崇有」理論與老莊的「貴無」思想，其語言架構也無法激迸出來璀璨火花，形成一個一路盤旋至思想究竟的「離四句、遣百非」的語言敘述。

中國大乘佛學這個由上而下的發展過程與佛陀初轉法輪即講述《大方廣佛華嚴經》，而後回到「苦集滅道」的對機說法過程，何等相似？如果佛經東傳之初，捨《維摩詰經》而就《阿彌陀經》，三論宗、天臺宗、華嚴宗、法相唯識宗、禪宗是否能夠如歷史上的呈現，而今天的「中國大乘佛學」又是一個甚麼景象呢？這中間的玄機，真很耐人尋味。

以「十二緣起」的鎖鍊來觀察中國大乘佛學的發展經過，我們不能不相信，「倉頡造字」時應即種下了一個「以文字來否定文字」的思想，否則「無之以為利，有之以為用」的道家思想無法如是現起，探測永恆世界的《尚書》原始儒家思想無法如是描繪，「三論宗」時期的僧肇以莊子語言敘述《肇論》則更無法如是論述。

這不會是我異想天開罷？更有甚者，倘若我們排除「釋道」哲學對中國文化的影響，僅就原始儒家思想來觀察中文的語法，則不難發現，位居「十三經」之首的「尚書與易經」與「周禮、儀禮、禮記、左傳、公羊傳、穀梁傳、論語、孝經、爾雅、孟子」等十部經之間，起了一個絕妙連結的正是《詩經》。這個堪稱開創了中國文學傳統的《詩經》以「詩經」命名，難道又是「偶然」嗎？

倘若置於時間流變之外的《尚書》能被稱為「上書」的話，那麼在時間的「生住異滅」裏觀察永恆的《易經》就能夠被觀察為一部解釋「由上而下流變」的現象之學，而《詩經》就應該是一部在其「由上而下流變」之中尋找世人對應之道的理則之學了，是為「詩」以「文字為能所」的意義。

如果這個說法言之成理，則「尚書、易經、詩經」的初始命名，乃至「尚易詩」三個字的原始存在就意義非凡了；為了探尋這裏的關聯，我找到了方東美教授的另一部授課講義《新儒家哲學十八講》（註十九）。不料這一番探尋，竟翻出了我對中國文化一脈相傳的困惑。

想來不甚欷歔。一代哲人方東美先生於七〇年代在臺灣輔仁大學授課時，正值「文化大革命」腥風血雨的鬥爭歇止、全國進入休養生息的時候，也正是我從左營海軍基地退役、回臺北忙於找工作的時候；這麼一交臂錯失，倏忽三十載，我與方先生竟自緣慳一面，福薄至此，令我報憾。

暫且不說我退役時忙於生計的無奈，縱使我當時聽聞方先生的授課消息，可能也「置若罔聞」罷，因為我懵懵懂懂地隨波逐流，留學謀職爭名逐利，其實心志未開，結婚離婚再婚生女，更是隨業造業，當真是行屍走肉，愧為佛弟子；及至省悟，深感時不我予，已是垂垂老矣，任我淚流滿襟，懺悔業行，也是太遲了。這是我在多次閱讀方師的兩本鉅著時，幾度痛哭失聲，經常現起的想法。

我對方師學養的推崇自不待言，對方師在名相繁複的佛學內行雲流水，更是歎為觀止，真的能夠在其天馬行空的語文中提升自己的思維；但是這樣的閱讀效果，在「十八講」裏卻時時受堵。當然我對這樣的相反結果甚為驚駭，因為方師的儒學造詣與佛學等同，但是其所散發出來的「宋明清儒家哲學」訊息，卻一直將我的思維往下拉扯，連「十八講」比較嚴謹的編撰、校訂、分段都拉不回來；那種不舒服就像我在中學讀「清史」時一般，老是被一個又一個的戰爭條約、一個又一個的割地賠款弄得沮喪不堪，而認同「民初」的全面「西化」運動。

因為這個原因，我有段時間將「十八講」束諸高閣，但是心中不免老是忐忑不安；方師在輔仁大學先講佛學後述儒學，一前一後，其效果殊異，實在令人費解。這個批判中國儒家思想的墮落是否犯了儒子的大忌，乃至使得方師的研究後繼無人呢？

究其因，我只能猜想方師由於佛學的薰陶，將自己的思維提升到了一個絕頂的高度後，再從上往下觀察儒學發展，於是荀子以降之「學統與道統」的弊端就無所遁形了，所以方師從周濂溪、程頤程顥、朱熹、邵康節、張橫渠一路剖析，從「太極圖說、通書、易緯乾鑿度」一路駁斥，甚少推崇，反而暗示「宋明清儒學」之所以悖離「原始儒學」，竟始自《尚書・洪範》的「皇極大中」觀念透過孔子徹底的理性解釋後，已經無從接觸了，因此遠古宗教的神祕經驗就被轉變到「中庸」這一方面來了，反而與「尚書與周易」隔閡了起來(同註十九，第一八七頁)。

這樣的論說駭人聽聞，但想來是有道理的，因為孔子的確說過「不知生、焉知死」的名句；以「法不孤起」的觀點來說，這句話應該是在經人質疑的情況下說的。那麼說的人的根據是甚麼呢？想

來應該就是《尚書・洪範》的「皇極大中」觀念。但由於「儒學」成為「官學」，漢儒董仲舒以降，獨尊孔儒，對「至聖先師」所言，自然不敢逾雷池半步，遑論悖逆了。

縱觀方師之作，深感其氣魄之大，不僅思維綿慎，思路寬廣，而且行文極美，但因性情中人，所以「寫『中國哲學的精神及其發展』，寫到十八世紀以後，寫不下去了……就哲學這一方面來說，可以說是理想喪失淨盡了」(同註十九，第二一五頁)；如果方師的觀察屬實，這一路下來，在「民主與科學」的蠱惑下，在「五四、簡(異)化字運動」的摧殘下，中國哲學餘燼還賸下多少？在社會思想頹喪文化凋零的後現代，我們還能責怪政治人物的囂張嗎？此乃人文喪盡後僅有的可能，不足為怪。

在中國文化一路沖刷到今天這個頹廢景象裏，毛澤東批「孔老二」，原本氣魄極大，足以直溯「原始儒學」，從原初的「制禮作樂」開始，替中國哲學思想正本清源；但因毛主席居心卑劣，所以扭曲《尚書・洪範》的「皇極大中」神祕宗教經驗為「無神論」，更因包藏禍心，故將神州大地轉變為一個腥風血雨的屠宰場，「思想界無思想」就更不待言了。

矯正這個逆流似乎就是方師講述「宋明清儒家哲學」的目的，以「破迷啟悟」的方式替「原始儒學」另闢一個研究方向，鼓勵學人直截回溯「尚書與周易」，起碼這是我從「十八講」裏所得到的訊息；這時我情緒稍緩，忽然就記起王國維以甲骨文來重建殷代信史的「卜辭之學」(同註七)，竟與方師的想法不謀而合，一言以蔽之，逆溯「萬物流出說」為「道德目的論」而已矣。

當然在後現代社會要回溯至夏殷思想是非常不合時宜的，而要排除「時代性」與「地域性」的干擾而直趨思想，將人類的根本價值觀念挖掘出來，則是痴人說夢；更何況政治怪獸隨伺一旁，再有何等慎密思維也經不起政治攪弄，乃至被陰謀吞噬，否則王國維何至在魯迅呼籲徹底摒棄古書的政治訴求裏一敗塗地？方師的精湛思想何至埋葬在胡適獨攬「中國文化復興」的西學中用裏？

三、 從「文字」著手，隱涵著一條建構中國哲學「創造性思想」的康莊大道

探索至此，我追蹤「和尚」在中文體系的原始意義，總算有了個落腳之處。究其字源，「和」者「眾緣和合」，「尚」者「精神至上」，「和尚」者「和而上之」，「將眾人從世俗物慾世界提升至崇高宗教精神世界的導引者」是也，更因「尚」者以小見上，才能和之，故不宜大其和合之姿，或行「法布施」或行「財布施」或行「無畏施」均同，總以沉潛為要，這與中土的佛教發展，動輒大興土木，其實是大相逕庭的。

這麼一觀察，「和尚」一詞竟然深涵原始儒家的《尚書》宗教精神與《周易》卦爻聚會，當真不可思議；更有甚者，「和尚」一詞的存在，而且其本身即是一種「二象之爻」的存在，就象徵其以個體生命成就羣體和同的意義非凡，不止將「先業所感隨壽長短住時決定(命根)」的生命現象融會於《周易》的「生住異滅」現象，而且因協調「六趣差別各各不同自類而居(眾同分)」(同註一)的流變現象，所以必須超越一切的時空設想概念，而一併將其思想提升乃至糅合在永恆世界裏。

我難以獲知的是這麼一個意義深遠的「和尚」一詞不知源自何朝何代，為何「僧伽」(或梵音sanga)傳到中土，就產生了這麼一個發人深省的名稱？我雖求證無門，但寧可將其意義推而廣之，以期許精神層面的提升。這可能也就告訴我們，要闡述「文字的故事」，必須要有「創造性思想」罷；要注意的是，這裏的「創造性」無關「工藝」，勉強將「創造性」與「工藝」結合，思想恆墮，關鍵點在於思想要有創造性，則思維必須開闊、哲學氣魄要大，但要慎密，既不可人云亦云，也不可信口雌黃——這點對中土人士探索蘊藏深邃哲思的甲骨文乃至以儒學為根柢的中國文化，至為重要，總是冀許在闢佛闢老的思維中，以不捨萬緣為要，以「不毀萬物為實」。

是的。方師曾以此讚美宋儒邵康節，並感歎老莊與孔孟的大器磅礴、才氣縱橫，傳至荀子，因其思想的審慎收斂、不敢隕越，所以隨著思想的精細，氣魄也就跟著小了，兩漢而後終於無以為繼(同註十九，第二〇七頁)，傳至今日，更是江河日下，精神普遍頹廢，否則障礙甚多的西學豈能橫行無阻

呢？當然「大器磅礴、才氣縱橫」流弊甚大，禪門的「束書不觀」是為一例。但是天縱其才如老莊與孔孟至死仍孜孜不倦，我們如何能夠成天「以心觀心」呢？《論語・述而第七》有云：「加我數年，五十以學易，可以無大過矣。」至此，孔子與孔門弟子乃做《十翼》(彖上、彖下、象上、象下、繫辭上、繫辭下、文言、序卦、說卦與雜卦共十篇)來註《周易》，其心胸之開闊，後人無能比擬，其中更以「幾者動之微」的理論，替後來的「儒釋道」哲學的融會鋪下康莊大道，震古鑠今。

方師是否指點了一條重建中國哲學思想的康莊大道呢？王國維教授是否指明了甲骨文研究可以直達殷學，乃至《尚書》宗教精神與《周易》的卦爻聚會呢？「儒釋道」交互攻詰、彼此影響的歷史文獻成千上萬，但能否給後現代的中國人一個啟示呢？如果能的話，為何《文字的故事》只能在外國人的論見裏尋找「文字」的佐證呢？如果不能，這個探尋一個比「儒釋道」融會還更久遠的「文字的故事」，竟然對「否定語法」隻字不提，更以一種「由左而右橫向書寫」來呈現，豈不怪歟？

1、 中文造字絲縷牽連，字字可推衍至「二象之爻」，絕非「偶然」形成

後現代社會的哲思殞滅，論說紛亂，甚多魚目混珠、以訛傳訛的理論與描述橫行於世，早已見怪不怪了；但最危險的是，「偶然」的論說從根結處否定了「因緣」，使得「緣起性空」失去了論說的基礎，並隱隱然透露「斷滅」的思想，然後「大造字」的說法就順理成章了。

一斷一常的「二象之爻」只能彼此緣起，在此可得明證。當然「緣起性空」意義甚深，對佛子們而言都不易瞭解，更何況其他的「外道」人士？但從一個最世俗的層次來推想，倘若「男左女右」在此能有聯想的話，男人提供勞動力，女人關愛，似乎正是「尋」字所透露出來的家庭結構，其所闡明的男女關係原本為「二象之爻」，陰陽勾旋原本不分左右，可謂誰也離不開誰，是為「雙手握蓆、旁口關懷」的本意。

不幸的是，「尋」一旦見字尋意，左右立判，男女見分，令人好不困擾。當然「後現代社會」裏的男女理則混淆，男男女女，性別錯亂，「孽子荒人」似乎給予「後現代人」一個重新定義「尋」的機緣；不過男女雖然錯亂了性別，卻掙不脫「二象之爻」的蠱惑，故只能在「親疏」上重作詮釋，不料愈親則愈疏，愈疏則愈親，以至男男女女熱戀起來如膠似漆，一旦分開，卻又形同路人甚至成為仇人，不止為「一斷一常」只能彼此緣起，做下「後現代」的見證，更進而使得男男女女害怕與人類相處，終至棄絕「孽子、荒人」而寧願與貓狗為伴，成就了一片「後現代」的離散景況，其孤寂當真好不淒涼，這是「孽子、荒人」以文學手筆迴盪「後現代」的混亂男女法則的積極意義，並替後來的「彩虹運動」造勢，更替「同性婚姻」的合法化搖旗吶喊。

一斷一常的「二象之爻」至為無奈，卻是人類突破思維瓶頸的下手處，因「斷常」一破，思維倏忽盤旋直上，精神乃得以提升。再以人人耳熟能詳的男女關係為例來檢視人類突破「斷常」的可能性。男女結合為夫妻時，關係定，家乃成，是以定從宀從正（註二十，第八八頁），「男左女右」乃各安其職，「尋」乃安其位；此處之「男女」非性別上的差異，乃家庭結構之意，故「男男、女女」的同性婚姻也可適用，尤其最近的「同性婚姻立法」甚囂塵上，不止挑釁固有的家庭倫理道德，同時質疑性別上的「男女」關係，其關鍵點在「安其位」，不在男女之異同。其「安」者，「二象之爻」之暫佇也，不可久安，苟若尋其久安，「安」必生變；「安」既不成，女顯宀去，後宀去爫至，家變乃起，「妥」（同註十，第一八四頁）乃生，綏靖乃止(綏之古字為妥)。

爫，「又」之變形，與「爲」之「以手役象」同，非覆手之「爪」字（同註六，第七二頁）。從家室之安，到安靜之安，到安撫之安，女均置於一個「交覆深屋」（同註六，第六〇頁）的宀下；而一旦宀去爫至，爻象大變，女更不安；其不安者，乃手心向下的爫在前誘引，非以爫在後拘捕，並因其前引必以利勾之，以色誘之，均成一幅「以手役女」狀貌。以此類推，故知爫以其「爫在人後為孚」與「爫在女前為妥」（同註六，第三三頁），前後位置的爫自成一個「爫」的「二象之爻」。

「以手役女」雖然洋洋得意，但其實自毀安寧，因前後位置的「爫」既為「二象之爻」，誘導一久，必自顛覆，於是綏靖止，爫乃由前轉後，成拘捕狀，顛覆自生，孵巢乃翻，爫子覆卵，孚乃在爫中自生，「以爫反覆其卵也」(同註二十，第五八頁)，以孵之古字為孚也；「孚」既生，在「二象之爻」的蠱惑下，女斂抑(同註二十，第一一頁)，子乃代女安巢，復宀成字，故《說文》云：「字者乳也」，蓋因「乳」者，以爪反覆其燕之巢卵也(同註二十，第九六頁)，是為「覆巢之下無完卵」之原始根據；至此，「字」既成，反覆解說，子在宀下逐漸形成合同、契約之意，是以古稱女子許嫁為「字人」，還沒出嫁為「待字」。何以故？妥者「爫在女前」也，孚者，「又在子後」也，而「又」又「轉又為爫」，是為「爫在子後」也。

如此說來，「字」之造成竟然是因為「安」破「妥」引，「綏」滅「孵」覆，但「女之為主」至為明顯；更有甚者，「子」本無性別，其造字原理甚明，「上象首，中象臂，小兒之手不能下垂，故上揚也，下象股，一而不兩者，在褓中也」(同註二十，第一一頁)，但由於「女」斂抑，「田力」逐漸入宀，男權乃彰，女乃再斂，一斂再斂，女權卑微，「安」不復見，「安」既消泯，為安其家，「男主外，女主內」卻生，卻不知女本為內，男本外力，均不必主之，至此「主與主之」一片混亂。

家庭結構既定，「尋」的「二象之爻」再也無人問津，男性社會於焉造成，於是夫責妻執事，故妻從女事省，作「事女」，委以上進，形「禾女」(同註二十，第九七頁)，並納「妾」玩樂，卻以「妾」闡述「女之有罪者」，形「辛女」(同註二十，第五七頁)，並一再以「家」為名來約束女性；至此「三妻四妾」順理成章，倚田為「當」、倚土為「堂」之威權乃立，即至執杖教子，壓抑小兒之手上揚，尋其「二象之爻」，「教(爻子攵)棒出孝(爻子)子」，「五倫」乃立。

「五倫」既立，妻甘為次位，並以其「姿」居下仰承，男權乃大定，以「女」為下之字乃大量出爐，不止男「娶」女「嫁」，更是倚禾成「委」，稍忘其斂抑之姿成「妄」；即至「威」字出，女終成男附屬，因「威」從女從戌，戌者「五行土，生於戊，盛於戌，從戊含一，一者，地也，陽入地

也」(同註二十，第一〇六頁)，戊者「中宮也，象六甲五龍相拘絞也」(同註十，第一六〇頁)，五行以土居中，而「田力」居然可以入地，豈容女子挑釁？於是女受「五行」團團圍困，再也翻身不得，整個忘記了「宀下之女」才是「安」家立命的根本。

「感官理論」之大興，可謂肇因於此，或曰男性孔武有力，以之持家，理所當然；卻不知孔者「通也，燕至，祠高，祺而生子」(同註二十，第九六頁)，而「祺」原為求子之祭祀，故知男子因其孔武「祺而生子」，卻藉高祠祭祀，隱其求子之心，反在「求與求之」的混淆下遂行私欲，以遮掩其「乳」去𠂤、「孔」乃生的掙扎。

這個男女景觀交織了兩千多年的中國社會，在「主與主之」與「求與求之」相互拘絞下，原本深具「二象之爻」的旨趣，可盤旋「中宮」(宮者宀中之呂)，「同膂，脊骨也，脊骨二十一椎，象椎與椎相連，有筋系之」(同註二十，第一三頁)，不料拘絞盤旋的結果使得男男女女不得「安定」，乃造「宗」字，以「示」之「日月星三垂仰上」(同註二十，第四六頁)，置於宀下，「宮」乃不敵。

「宗」既成，「傳宗」乃成為中國人之大事，不止玩弄了「傳」，更使得「不孝有三，無後為大」綿衍千古，成為根深蒂固的思想；「傳」字甚深，留待後解，但至此宗祠祭祖，人人唯唯諾諾，不敢有違「日月星三垂仰上」，女人乃淪為生育工具，其掙脫不得之窘狀，實肇因於自亂於其「主與主之」之狀貌，讓男人在「求與求之」裏予取予求，成其「好」事；及至女人熬至老人，其重新掌握家族、宗族、國族所產生的彌補心態，經常在「主與主之」的困惑下釀造禍國殃民之事端。這在歷史上屢見不鮮，以武則天與慈禧最為著名。

女人強自作主，固然有其暴虐因子作祟，卻毋寧說是男人「求與求之」運作下的犧牲品；悲哀的是，女人不設法釐清「二象之爻」之詭譎，反而興起了與男性互決高下之運動，進而爭奪「主與主之」之勢，卻不料愈爭、愈離其「主」；其因無它，女人原本為「主」，不必強自主之，是以女生為「姓」，男人亦從，概因因緣一起，自衍自生，不必它求。

男人在這個「二象之爻」困惑裏撿了個大便宜，因為女人爭也不是，不爭也不是，上下交覆，男人乃坐收漁利，從此更將「冉」覆蓋在「女」之上而造「要」字，「要」乃脫離一個中性的「自臼之形」(同註二十，第三〇頁)，作「臼女」，將女人一再打壓為男人的洩欲工具；男人看似討巧，但在「要」的貪欲下自我交戰(戈)，也掉入了我的掙扎，是以「我」受「妥」引，但是因「在女前」之手不得久安，宀於是成為一個下垂之「宀」(臼之左旁)，從此「自臼之形」二分，而「我」則從一個下垂之「反宀」(臼之右旁)，但時時與「臼之左旁」交戰，「我」(同註二十，第一五八頁)字乃造，以一個「下垂之反宀」置於「我」之左旁，去尋找一個隱形的「下垂之宀」，猶若在茫茫人海裏尋找一個能夠共渡一生的伴侶，但也因為這麼一位伴侶難尋，所以「下垂之反宀」時時自我交戰。

下垂的「宀、反宀」，古「垂」字(同註二十，第一八四頁)，一正一反，合而為「臼」，兩臂也，中夾頭會腦蓋之「囟」(同註二十，第一二頁)，則為「要」，古「腰」字，從臼，「象人腰自臼之形」，而「臼」之「宀、反宀」，影響深遠，逕立象形字之「正反」意義。

以此觀「我」之反宀，就知中文象形字從造字以來，一直以一個「下垂之反宀」置於「我」之左旁，去尋找一個反其自我的「下垂之宀」，但因「下垂之反宀」已反，不能再「反其所反」，故隱之以見意，「我」字乃成，實有「下垂之反宀」交戰一個隱其「反其所反」的自我，是曰「去執」，而「下垂之反宀、反其所反之自我、下垂之宀」合之，「臼」字乃成，故有「反其自我」以「去執」之意，是以得以成就一個「下垂之兩臂」。這就是中國最原始的「我」的觀念。

「我、臼」的意義釐清以後，就知道為何中土以「夏」字來代表「中國之人」了。其因無它，因為「夏」者「頁臼夂」也，「從頁，首也，臼，兩臂也，夂，兩足也」(同註二十，第八五頁)，乃一幅人頂著首、上手下足行走之面貌。這個字意義非凡，因為將人首下面的「臼之兩臂」以「止巳」代之，則成「夔」字，為「古猱字，似人，故從頁，巳止夂，其手足也」，形「頁止巳夂」；「猱」即「猿猴」，故從「猱」至「夔」(兩者同音)再至「夏」，原本就是一幅達爾文的「進化論」形貌，

在《音韻與圖符》有長足的論說，這裏不再贅言，但「夏」下垂之臼(兩臂)讓「我、反其自我」自行在家庭結構裏尋找到「我」的位置，也就成了中國最原始的「倫理」觀念，「男女」皆然，豈能強分「正反」，而妄言「斷常」呢？。

2、「𢆶」無空白不能繼，「反𢆶」無空白不能斷

中文象形字之「正反」意義不可一眼溜過。試以「𢆶、反𢆶」示一正一反之哲學奧義。「𢆶、反𢆶」均從糸，而糸「音幽，微也」(同註二十，第一〇八頁)，「絕兩絲」成糸，何等絕妙，以匚匿之，象隱蔽形，故知匚者，隱微也，以二匚層疊(但不可連之)，示「𢆶」而未「𢆶」也，以其隱微故能「繼」之；反匚形同，層疊仍示「反𢆶」而未「反𢆶」，以其隱微故能「斷」之。何以故？「斷」乃「以斤『反𢆶』之也」(同註二十，第七三頁)，「反𢆶」者，古絕字，象不連體絕二絲(同註二十，第四八頁)，然而「𢆶」(同註二十，第七二頁)為籀文之「系」字，「系繼也，孫繼其子也」，而「𢆶者，古繼字，從反𢆶，反𢆶者，古絕字」(同註二十，第一二四頁)。

「𢆶、反𢆶」之會意「不在字中，轉在空白之所」(同註二十，第一二四頁)至為高妙，其造字原理頗似「彡卜」，「巷字也，從正反兩邑，許君云鄰道也，兩邑祇有鄰意，所謂道者，以中閒空白為路也」(同註二十，第一二四頁)，以是知「𢆶」無空白不能繼，「反𢆶」無空白不能斷；中文造字之高妙，盡在於此，般若學的「無在萬化之前，空為眾形之本」可在此印證。以之為憑，我曾在一首短詩〈如是〉中說：「割續(𢆶、反𢆶)悠蕩總是空」(發表於《大方廣學刊》第二期)，是為其意。

其「空」者，至為隱微，後人失察，不知所有從「糸」之字，均具「隱微」之意，或曰玆、曰聯、曰幽、曰幾，均以織絹「以絲貫杼也」(同註二十，第一八一頁)，甚至因「眾微杪」，「日中視絲」(同註二十，第六四頁)，「顯」才得以成字，及至「言」起，隔糸成「絲」，其分置於言旁之二

絲不絕，其言也不絕，二者糾纏，「非王言如絲之義」(同註二十，第一五二頁)，故不絕於「亂」，卻與「治」形成「二象之爻」。其「亂」者雖與「絲」有關聯，卻因「言」而亂，不幸卻造成坊間在「絲」上造亂，其理甚深，容後另述。

「空」字絕妙，居中顯空，令「絕二絲成丝」的「幺反幺」絲縷不絕，不料「絲」起，乚去言至，其言滔滔，二絲反因言而顯，故其「絲」乃演變出一大堆「戀變攣鑾巒鸞臠」，以其不絕，故使得耳目逐漸失聰，於是「聖」隱「亟」顯，世道乃亂；「聖」者「著大耳，從小口，王然而立，顯顯卬卬，如圭如璋。是以四方為綱，令聞令望」(註二十一)，「亟」象人居天地之間，故從人從二，從口從又，卻不知有耳，故僅知「敏疾也」(同註二十，第九八頁)，亟望甘霖也。

造字造到「聖亟」，可謂登峰造極，再造就是「極、殛」，是以有「極樂」一詞，有「至聖」一說，不能再在「字」上別造「有形」；推衍到了這裏，一路從女至空至聖，是否可以稍解《文字的故事》調侃武則天造「嬰」字之無稽？武則天的歷史定位屢有爭論，但是在那個時代能夠寫出「無上甚深微妙法，百千萬劫難遭遇，我今見聞得受持，願解如來真實義」的詞句，並蟠蜿至今，而成為佛弟子誦經的「開經偈」，絕不簡單，應謹慎處之，不可隨意揶揄。這是「治史者」起碼應有的態度。

我並非在此替武則天翻案，甚至不知這首「開經偈」真的出自武則天，但是總覺得一位能夠以「觀空」、「明空」為念的女皇卻一再受到歷史之誤導，受到「循音見影」的連續劇汙蔑，實在不應再在「造字」上落井下石，其實要建立「文字的故事」，可引的字太多太多了，何必以「嬰」為引？以我們所知道的文人書寫習性來觀察，其實是先有「結論」，後引而證之，「後設敘述」也。

信手引來，讓我停佇在皇室的論說基礎上再述。譬如「皇」之一字也自牽強，蓋因皇者「大君也，從自王，自者始也，王者以三皇為始」(同註二十，第五五頁)，但是「皇」本為「自王」，更為「始王」，怎麼「秦始皇」為了表明自己「功過三皇，德超五帝」反而在「頭上安頭」？從這裏觀察「皇極」，當知「皇」之從「自王」，原本即隱涵著「皇極」貫穿「人極、太極、皇極」等「三極」

之意，其因即「王」者，「從三從一」，「三者天地人之道也，而參通之者，王也」(同註二十，第一〇一頁)，而「以一貫乎三之中，是由部位見其意者也」，更必須由「自」開始，「以一貫三」，是謂「皇極」也，這個解說，希望對詮釋乃至汙蔑「原始儒學思想」之大儒們有所裨益。

更有甚者，皇帝喜以「朕」自稱，卻不知朕從舟從斧(同註二十，第一五七頁)，而「斧」從火從廾，乃《玉篇》所說之火種；「舟」在此有「迭」之義，遷徙也，因「重夕為多，夕者相繹也」，故知「迭」為一個乍行乍止、以進行相繹之狀，是為朕居上位、折衝羣臣意見之貌，其內質屬火，故曰「火種」，舉凡所有從朕之字均屬之，如「騰謄滕螣勝媵」等，均有「相繹」之意。

那麼為何「說文、玉篇、鐘鼎」道盡，總是說不清為何皇帝以「朕」別於凡俗之「我」呢？但從「嬰」之「明空」或「觀空」觀其朕意，是否武則天之「嬰」比歷朝歷代的「朕」高妙呢？更有甚者，篤信佛教的武則天豈有不知「般若」之內涵呢？而眾多佛典均說「般若」為梵語的「智慧」，乃音譯，但既為音譯，為何不直截引用類似「缽惹」之譯，卻要變「般若」之音呢？

其因即「般」與「若」兩個字意義非凡，絕非僅取其「音譯」。何以故？般者，「般辟也，象舟之旋，殳所以旋舟也」(同註二十，第九一頁)，辟者，「法也，從尸從辛從口，節制其罪也」(同註二十，第九二頁)，舟者「空中木為舟也」，竟之兩岸，則為「亙」，從舟從二，竟也，「二象兩岸，舟抵兩岸，是竟之也」，意味「波羅蜜」的「由生死苦惱的此岸到涅槃安樂的彼岸」，但是為何兩岸皆可竟之？僧燦之《信心銘》曰，「至道無難，唯嫌揀擇」是也，曰「若」，蓋因若者，「擇菜也，菜，艸屬，右，手也，所以擇之」(同註二十，第七五頁)，故「般若」一詞乃取「般」與「若」兩字的「形音義」糅合成之，非僅「音譯」也。

「嬰」字之造，何其有異？「嬰」音「照」，其「因觀空而明照的模樣」出現的朝代為唐高宗之後(西元六二四至七〇五年)，正是唐太宗時代的玄奘大師從印度取經回來、大量翻譯佛經的全盛時期，所以「嬰」受玄奘大師所翻譯的《般若波羅蜜多心經》首句「觀自在菩薩行深般若波羅蜜多時，

照見五蘊皆空，度一切苦厄」影響，是非常可能的，不止解釋了「觀」與「照」、「照」與「見」的關係，更昭示了「明空」或「觀空」以後的「照空」或「空照」（被「空」所照）狀態，是一種「能所兩忘」之空境，「嬰」也。

「嬰」字絕妙，可惜漸自失傳。武則天觀空破聖，悟性甚高，其以女人之身周旋於一羣「孔武有力」之武將與「爭權奪利」之史官宦臣，氣魄可謂極大，其破男女理則、破「男左女右」之膽識，破「主與主之」與「求與求之」之混淆，在歷史上可說是絕無僅有；可惜的是，這麼一位奇功蓋世的「女皇」仍敵不過歷史的文字敘述，最後連「嬰」字也一併滅絕了。以我們今天所瞭解的政治鬥爭的詭譎、手段的凶殘與慘烈來觀察，駱賓王為眉州刺史徐敬業揭竿而起、舉兵討伐武則天所寫的〈為徐敬業討武曌檄〉，其所揭示的「近狎邪僻，殘害忠良，殺姊屠兄，弒君鴆母，人神之所同嫉，天地之所不容」（同註六，第九九頁），可能屬實，但也可能只是為「男權不張」憤怒而作。

不論史實為何，其行逕與毛澤東的老婆江青「為鬥爭而鬥爭」的殘暴比起來，只能算是「小巫見大巫」，但是駱賓王這麼一篇文章流傳千古，卻見證了文人的力量不容忽視，更知政治人物的歷史定位靠的不是霸權帝氣，反倒是史官的「春秋之筆」綿衍千載而亙古彌新。有鑒於此，文人行筆為文豈能不謹慎小心？尤其史官記事「從手執中」（同註六，第九〇頁），已無能「執中」，「治史者」又如何能信口開河呢？其立判真偽，強分左右的治學態度，只能替偽史頻傳、混亂不已的「歷史」製造更多的混亂，實非一位有歷史學養的讀書人所應有的口吻。

「中」字甚深，自古爭議頗多，因「中」不能執，可謂一「執中」已自「離中」，卻又如何能瞭解「中之所以為中」乃因其「即離」現象為「中」的「二象之爻」所蠱惑？其蘊藏「即離」於內的「中」，使得「中」不能久安於中，與「安」無法不轉為「字」的道理雷同，但因「中」的造字一旦見形就已自登峰造極，與「聖亟」等字同，不能再在「字」上別造「有形」，再造就是「空」字了。這個與「我」以「下垂之反ㄙ」成就「臼」相同，都有以「字之有形」去尋找「字之無形」的意義。

那麼「空」字何解？這可謂一個千古疑案，因「空」甚為難解，翻遍手邊的古文字著作，幾乎無一對「空」字加以詮釋。那麼假如「工」為「尋」之「蓱」，「宀」為家，「八」者分也，「空」之從宀從八從工，乃因分蓱而空其家？職是，從「尋」字探索，家之空緣自女人嘆聲，男人沒有女人的關懷，兩手抓蓱乃至分蓱，最後「工」成為兩手分蓱的具體象徵，乃成就了「空」字。

「空」字頗費思量。再由「尋」字觀之，執蓱者聞聲知影，意念倒也不「空」，但是如果旁口嘆聲(暫且不論是否為女人)，執蓱者沒有了陪枕者的關懷，雖置蓱卻難免空盪，「空」意倒激盪了出來。這似可自圓其說，但「空」將「八」置於從「宀」下成「穴」，又有甚麼用意呢？因「家空」，豚失而走成「逐」，乃荒廢為「穴」乎？或因「家」乃休憩之所，故大多「遂意」，置於「穴」下乃成就了「邃」，故「空」之「工」本為「遂」乎？甚或「工」為「巨」之「矩」，而執意在「穴」中論「規矩」，到頭來仍是一場「空」嗎？這個「規矩」與「巫術」有關嗎？為何《說文》曰，「工與巫同意」？在「穴」中施展「巫術」，故「空」乎？推衍到了這裏，真是一團混亂，「空」意難解。

此時「嬰」字就起了作用，因從「嬰」觀「巛、反巛」，文字之會意「不在字中，轉在空白之所」即凸顯了出來，然後探索「空」的起源就出現了轉機，此乃「空」雖有「穴」形有「工」聲，但單具其形聲是「空」不起來的，此乃因為少了個「口」，才能在「宀」裏顯出「空」意，象徵兩手執「蓱」，雖「有」實「空」的狀態，深深契入後現代詩人標榜的「隱喻」要求，所以最後「工」成為「穴」中唯一的具體象徵，乃成就了「空」字，當然這樣的推論純屬臆測，而將「蓱」置於「穴」中以顯其「空」，則有待方家檢視，但從「古文字學」的立論分歧來觀察，其檢視的結果最後很難不將「嬰」字引進來，或許就此全面恢復「嬰」字的使用也說不定，是為幸甚。

不過文字的詭譎倒也不容忽視，蓋因「空」字既然如此難解，強自解說也就破了「空」意，故只能以其「有」迴盪其「空」，此時「蓱」必須置於一旁，由「所執之蓱」轉為「執蓱之手」(由所入能)，觀看兩手的動作；這一來就不得了了，因為如前所述，「右、有、又」的甲骨文本屬同音同義，

皆緣自一個手掌張開攫物的形態，但「古之左右」無工口(同註二十，第一三頁)，亦無「今之左右」的意義，僅以一個「正反」的手掌象徵其「左右」。

「左右」的「工」與「口」之附加與「尋」因緣甚深，不幸附加以後，「正反手掌」皆反，更附以「口」辨別其「右」與「左」之不同，「右」字乃造；不料「尋」之「口」原本只是在旁關懷，倚「工」而生，原不知其「右」，更無「右」之意義，但是一旦被「右」凸顯了「右」的意義，立即破壞了一幅「兩手取蓆」準備就寢的原貌，而「轉口為掌」，進而形成三掌抓蓆的搶奪畫面——這是「左右思想鬥爭」的由來，也是佛家以「中道」闡明「不著空、不執有」的原始意涵。

現在一個尷尬的問題來了，既然「空」意如此費思量，為何多此一舉造「空」字？愈言「空」豈非愈離「空」？為何不乾脆斧底抽薪，「空」其字形以顯「空」意？更有甚者，以「空其空字」的意圖來詮釋「般若學」的「無在萬化之前，空為眾形之本」，豈非更見其「空」意乎？「中」字亦無不同，既然達其「造字顛峰」如此地勉為其難，為何不「空其中字」，以示其「執中」之不可得？或「離中」之不可恃乎？這個觀察，是我閱讀王文興教授的《背海的人》下卷，面對一大堆觸目驚心的「空白」，所生起的想法，雖然王教授可能只是因為「音韻」或者「音韻之難以轉輒」，而「空其之所述」，但倒也提供了一條探索「空其圖符」是否真的能夠成就「空」意的管道，仍有待觀察。

這就是我認為人類造字的無奈，蓋因文字見紙留影，意識見所忘能，其「有」驅「空」之勢，一旦成形，「空」即消泯，故不得不造「空」字，以凸顯「有」對思維的戕害，更因「有」太具形，縱使「空為眾形之本」，「空」意亦難以在「有」中彰顯，故須一路盤旋以破「有」形，其盤旋至為隱微，卻也因「茲空微杪」，故可輾轉互上，達十八個層階，是為佛家「十八空」的精髓，也是世上唯一可以提升德國哲學家海德格的「存有以非存有為其內涵」的思想精髓(註二十二)。

我追溯與解構這些字源備嘗艱辛，與方東美教授追蹤「六家七宗」的語言敘述類同，都曾遺憾材料之不足，所以僅能間接找出證據；雖然很多推論純屬臆想，但不知可否稍解方師之憾，因「中國

大乘佛學」前奏的「六家七宗」，其以道家語言闡述佛學思想絕非空穴來風，可說於六朝之佛經翻譯挹注中文語法之前，就已經透露出來中文文字的「類表象」本具「否定」的隱微之光(同註十二，第五七頁)，所以就算沒有梵語佛典翻譯之挹注，其文字架構之本身已自種下了一個一路盤旋至思想究竟的「離四句、遣百非」的語言敘述，否則「十八空」的論述無從下手，是曰「象學」，但因涉及文字的架構，所以反而不能「空其之所述」，而必須「入其圖符」，將文字本有「空其字意」之意找出來，是曰「入流亡所」，當然王文興教授以《背海的人》下卷「入(文字音韻之)流而亡(其敘述之)所」，也可臻文字本身的「空意」。這是我對《背海的人》下卷寄予厚望的原因。

3、 以「中」的否定破「左右」，建構「中空有」一切皆「假名」的觀念

推論至此，我不能不提及「中」字的奧妙。佛家「中道」的說法固然深為契入《尚書・洪範》的「皇極大中」神祕宗教經驗，甚至連暢言「不知生、焉知死」的孔子，在《禮記・禮器篇》也說過「升中於天」的話；以方東美教授的解說來詮釋，「人之所以為人需有個道德價值。從這個道德價值中實現精神的理想……從現實世界、物質世界提昇，一直提昇到……『大生之德』、『廣生之德』的創造之精神的價值世界」(同註十九，第一六五頁)——一種將思維往上提升的詮釋。

善哉斯言。「大生廣生」謂之「生生」，而「生生之謂易」，乃孔子造《易傳》詮釋「乾元」與「坤元」的目的，以「乾知大始，坤作成物」故，而後「開物成務，冒天下之道」，是為「夫易，何為也」的最佳詮釋；但孔子在《中庸》對「中」的詮釋，又令我們有了困惑：「喜怒哀樂之未發謂之中，發而皆中節謂之和」，甚至連朱熹也註曰：「喜怒哀樂情也，其未發則性也。無所偏倚，故謂之中；發皆中節情之正也，無所乖戾，故謂之和」(同註十二，第六六六頁)。只不過，這個詮釋似乎應機而作，所以只能是一種思維下循的詮釋。

我不知道思維驅動的不同是否即是造成「後現代思想」頹廢的主因，但是這麼兩種因思維架構不同所引起落差極大的詮釋，對後人而言，似乎只能混淆「中」的理解；誤打誤撞的是「和」的詮釋倒對「和尚」必須居中協調「六趣差別各各不同自類而居」的時空互異現象，有了「中節」的認同。

我以為這裏面最有趣的就是「發而皆中節」的「發」字。根據衛聚賢教授的說法，「發」者乃「持弓待射」的樣子(同註五，第二〇一頁)，更是「心念將發未發」的狀態；而「射」者從身從寸，「以手持弓發矢」(同註六，第三三頁) 也，其「待射」即象徵著「喜怒哀樂(一種心念)將發未發」的狀態，是一種「山雨欲來風滿樓」的「一觸即發」的狀態，而「將發未發」其間必有「幾」也，正是《易傳》的概念。何以故？「發」從癶從弓從殳，但在尚未「殳擊」之前，僅為「癶弓」，故為一個「不動幾動」的「將發未發」的狀態，沒有「發矢」的過程。

這個心念凝聚待發的狀態，眾家解說大致雷同，困惑的是這個「將發未發」的狀態能夠「無所偏倚」嗎？「其未發則性也」真能詮釋「性」嗎？根據世親菩薩的說法，這個「一觸即發」專注狀態之所以能夠醞釀乃「根境識和合而生」，更是「能所的確立、認識的發端」，故知其「觸」乃「遍行心法(觸、作意、受、想、思)」的首支，更是「一切識、一切性、一切地、一切時」引心趣境的根源(同註一)。這麼一瞭解，孔子在《中庸》對「中」的詮釋就開闊了起來，可謂提供了思維一個向上提升的契機，然後「皇極大中」之境才有可能窺探；蓋因「一切識、一切性、一切地、一切時」將發未發的剎那，超越一切時空設想概念，超越人類「喜怒哀樂」之情，是一種永恆世界的「大中」。

這樣的解說才能與孔子在《乾彖傳》曰：「大哉乾元，萬物資始」，在《坤彖傳》曰：「大哉坤元，萬物資生」的「元」遙相呼應，然後《繫辭上傳》將「元」歸納為：「生生之為易，成象之謂乾，效法之謂坤」，就將「易」這麼一個在特定時間架構裏展現其「創生」過程(同註十一，第一五六頁)落實為「成象效法」；而「法象莫大乎天地」原本「寂然不動，感而遂通」，「幾」動，「大中」乃破，才能使「儒家玄學」的演繹前後連貫，一氣呵成。

這個「大中」當然不是我們所認知的「中」，而是一個「將發未發」的「中」(亦「幾」也)。此理甚明，但不知是否因為朱熹對「中」的「無所偏倚」註解甚合中國人的脾胃，「華夏、中夏」乃開始整合為「中華」之稱，然後揭開了國人長達數個世紀捍衛「中國」的壯舉，其間可歌可泣的史實不勝枚舉，乃至方師辯解「中國人之『中』，它是『大中至正』，不是落空的理想」(同註十九，第二八六頁)。我對這個說法沒有異議，但非常遺憾「中」之凸顯使得「幾」在歷史裏泯滅，更使得「幾者動之微」之意不得彰顯。我對國人是否真正瞭解「『中』是『大中至正』」也持保留態度，甚至懷疑「蔣中正總統」將統領中國對日抗戰時的「蔣介石委員長」易名，其動機是否真想提醒國人「『大中至正』，不是落空的理想」。姑且不論這位出謀獻策者為何人，這個提綱挈領的命名動機良苦、意義非凡，在維繫神州大陸當時危如覆巢的政局自然有一定的作用，對臺灣以「文化復興運動」對抗中國「文化大革命」的襲捲自然也有均衡的作用。

這裏的奧妙是「皇極大中」之「中」是一種不斷否定的「中」，否則無法成就「大中」；甚至連「大中之中」的概念都必須捨棄，否則無法是「中正」。這是否即是退守臺灣的「蔣中正總統」的苦心孤詣，我不得而知，但這個不斷破解「中」到一種「中非中是中」的境地，卻是我在〈必也正名乎？——讀《忠孝公園》有感〉對「中」字的解說，是曰「執中離中」、「離中執中」，「中」也。

想來心有淒淒，中國人對「中」自古以來就有一種悲情，「忠孝」更是「八德」之首，豈容我攪和(同註二十一)？但費解的是，倘若連「說大人則藐之」的孟子代人民教訓梁惠王的「浩然之氣」都能成為「千古之議」(同註十九，第三六頁)，而被列入「十三經」之一，我質疑歷朝政權所鼓吹之「忠」、乃至中國人所瞭解之「中」並非「尚書洪範九疇」之「中」，倒無法見容於學者？

這個〈必也正名乎〉所遭到的批判，幾乎讓我懷疑我不夠資格談哲學，但中國連綿不絕的哲學思想傳了兩千年，卻將「尚書與周易」的原始儒學一直往世俗境界帶引，又讓我好不困惑；若《繫辭大傳》所云：「易，何思也，何為也。寂然不動，感而遂通天大之故」是將「易」往「太易」的精神

世界帶引的明證(同註十九，第三六頁)，那麼哲學家將思維往世俗世界帶引就走錯了方向——其扭曲與誤導真有愧於「至聖先師」的教誨。

思維的這個偏頗，真可謂「差之毫釐、失之千里」罷。這真不能不說是中國哲學發展的遺憾。如今甚多佛弟子甚至公開標榜將一個可以直趨思想究竟的佛法拉低，來應付低俗世間的種種事物，其精神的墮落真不知伊於胡底？在這個思維驅動下，不要說「皇極大中」的宗教圖騰無法瞭解，「如如不動的永恆狀態」更只能被瞭解為一種「常見」，然後反對「常見」的「斷見」就理直氣壯了。

諷刺的是，哲學家乃始作俑者，以錯謬的思想教育了政治陰謀家，乃至魯迅、胡適之輩以標舉科學、擁護民主來詆毀宗教、破壞思想，然後政客順此錯謬思維，將之發揚光大，摧毀了哲學思想，並置哲學家於死地，然後哲學家就叫罵開了，怎料我們輕易批判毛澤東為暴君，卻不知自己效仿宋儒「以理殺人，死矣，不可救矣！」(同註十九，第三頁)那種容不下異見的衛道精神，竟與左派消除異己的行逕同出一轍，令人驚駭不已。

其來有自，「皇極大中」在理性主義裏徹底殞滅以後，這一路走下去就一路偏頗了，以司馬遷的說法，正是「漢承秦弊」；當今的文化凋蔽、思想頹喪，是否暗示王陽明的「大丈夫處世，論萬世莫論一生」必須倡導，我不得而知；這個「漢承秦弊」的陋習是否輪得到我來點醒，我也不得而知。我所知道的是，在方東美教授的精神感召下，治學者的氣魄要大，不要輕易走入歷史的陷阱，更不要輕易與自己妥協；在這麼一個鞭策自己依循創造的過程向前拓展歷史，連自己都不能放過，別人何足道哉？要注意的是「創造性思想」不能向後回顧，而掉入「歷史的墮落」(同註十九，第一〇頁)。

這是我深入「中」字，就其字源還原文字的真面目、如實解詁文字背後意義的精神依據所在，說穿了，何玄之有？唯佛學而已矣。怎料遭來「玄之又玄」的重玄之譏。這真不知應從何說起。雖然「中非中是中」很容易為臺灣「統派」人士視為一種敵意的說法，但是這個將「否定語法」無窮往上推衍的結果(同註二十一)，卻不悖逆《金剛般若波羅蜜經》裏「菩薩非菩薩是菩薩」的真諦。

當然在臺灣政治荊旗滿天的環境下，我這麼挑明地講，難免遭到有心人士的打壓，於是我這篇應徵「中副文學評論獎」的三千字短文被評委以不點名的方式批評得體無完膚也就見怪不怪了，只能說明「中空有」的深奧難解，更道盡中國「儒釋道」文化對飽讀西方經典著作的學人而言是無法引起共鳴的；悲哀的是，這批人士往往維護「統派」最力，逕自詮釋「統非統是統」的真諦。

這當然是我與眾學者無緣所導致，卻也是「眾緣不和合」將持續一段時日的明證；巧的是這位評委也是力薦《文字的故事》的主要成員，並寫了些「導讀」之類的文章，總是令我遺憾因緣的錯置真是解說不清。這個不求甚解的現象已自遺憾，卻逕在「後現代」以「出版」為導向的文化事業裏，捉弄了文化人，然後文化人轉而教育學子，可說為害甚大。或許我由「中」的字源，來質疑中國人對「中」的執迷不悟，真是犯了天條罷，但是我對低俗的政治其實很鄙睨，對成天在羣眾中晃來晃去的政治嘴臉躲都來不及，哪有興趣浪費自己的時間湊上一角？我的出發點，說穿了，都是想從一個無可攀登的思想高度，去尋找一個「創造性思想」，解民於倒懸——這是《大方廣佛華嚴經》的普賢菩薩倡導「一個行動的綱領」(同註十二，第四三八頁)的真正意涵。

想來真是淚眼撲簌。我在眾緣的造就下，不知不覺將普賢菩薩的行動綱領當成我在文學中尋找「創造性思想」的指引；從業緣的始末來觀察，我的「隨緣順緣」其來有自，苦的是「創造性思想」雖然另闢「一個智慧的領域、理論的世界」，憑藉的正是「乾元的創造權力，創造宇宙物與人類」(同註十一，第一二七頁)，但卻真如方東美教授所言，正是一個不折不扣的「悲願的旅程」。

我就這樣貿然上了路，踽踽然，王王然，不堪負荷，雖無「和尚」名謂，卻不敢辱沒「和尚」初始命名的深遠意義；究其因，我之所以如此，無非懷疑「中國大乘佛學」之所以得以融會「儒道」而發展出來一套「空與無」的格物之學，其本身即是一個「悲願的旅程」，為中文的孤絕道盡心酸，為倉頡寓思想於文字的卓越創見「獨悵然而淚下」，卻怎料在「且帝之說」掉入思想的深淵呢？更在「觀空而明照」之調侃下漸失中文敘述的「否定語法」？在「將發未發」之「幾」裏，反倒「執中」

起來？罷矣。刀「點」成刃易解，心「撇」成必難測(必從八，分也，從中弋之為必)，糸「啄」成系還縮(左引右戾，繫細絲也)，母「墜」成毋反毒，四「入」成六無由。這個「點、撇、啄、墜、入」的書法用語，引申自我與一位書法家在女兒的書法課裏的討論，意象連翩，卻難以喚醒國人，《說文解字》云：「字者，言孳乳而浸多也」，對後現代只重溝通的文字工作者是不具任何意義的。

中篇　從「否定語法」的潰敗看「理性敘述」的離散

孔子為中國哲學思想的「至聖先師」，大概除了毛澤東以外，無人置疑；那麼我說中國哲人的治學方式從《論語》以降，不知不覺地承襲了孔子的「格言學」，以至老氣橫秋，到了今天都得扳起面孔說教，否則不會有人肯花心思去聽，大概連毛澤東在內，也不會有人有異議罷。

「格言學」為「人生經驗的結晶，可謂言簡意賅，字字珠璣」，所以自《論語》奠定其語言的敘述方式以後，歷朝歷代均有變體呈現，及至毛主席的「紅寶書」與蔣總統的「嘉言錄」，終於成其思想桎梏的洪水猛獸；在這股狂流中，居小而微者不勝枚舉，所以「青年勵志」、「藤蘆飄香」之類的「格言錄」，或懇勸或嘲諷，各有擅場，總是能夠在既成的思維方式中輕易地博取一定的反響。

這樣的思想結果是可以預期的，因為這正是孔子以徹底理性主義來闡述「格言」的一脈相傳的結果；遺憾的是，後人不察，因始作俑者的《論語》並不能籠括整個孔子思想(同註九，第二四頁)，其「不能歸類到任何『純理哲學』」的格言，只不過「根據豐富的經驗，指導實際的人生」在「社會行為、政治行為、道德行為上」樹立一定的規範，但是在哲學的學術方面，卻不足以代表儒家的精萃思想，在還原到一個根本的哲學體系裏，更不足以代表「原始儒學」思想。

這個一針見血的「格言學」(Moralogy)觀察，是方東美教授對中國哲學思想發展的弊病與整個中國哲學思想史的偏見所提出的論點，對中國文化研究的貢獻可謂極大；可歎的是方師過世後，這樣

的觀察竟成絕響，其深厚佛學素養，一心想重溯「尚書與周易」，將佛法的「緣起性空」與《尚書‧洪範》的「皇極大中」連結起來，竟乏人問津，反而任憑遠古宗教神祕經驗的消失，一路由「中庸」堅持孔孟真傳，闢楊墨、闢老莊、闢佛禪，「代天地立心，為生民請命」，令人無限欷歔。

如今《尚書》已甚少有學者提及，《易經》淪為命理之學，《詩經》除了「關關雎鳩，在河之洲」的呻吟外已無人在乎；孔子的開闊心胸消失了，孟子的浩然之氣沒有了，學統、法統乃至道統，一併埋葬在「理性主義」的揭櫫裏，甚至司馬遷的「究天人之際」在「基因圖解」密碼中已成嘲諷，「通古今之變」在「網際網路」的串連中已成笑柄。

或許在「易者變也」的真諦下，這一切的變遷原本不足為怪；或許以「易為之原」來提升文化的哲學境地，已經無法在後現代「體天下之物」。但令人觸目驚心的是，其頹之喪之的變化力度，已超越「歷史的墮落」的程度，而到了「歷史的毀滅」的地步；其變化的快速更是瞬息萬變，所以十年三峽大壩工程可以湮滅千年的歷史遺跡，五十年的無產階級革命可以毀滅千年的中國文字敘述。

第一個思想亂象的根源：中文文字敘述的傳承斷了，既捨萬緣，更毀萬物

總結來說，文化重傳承，這是毋庸置疑的，而「文化」的定義，再也沒有像陳綬祥教授所講的那麼精闢入理了。他說「文化」無它，「是人類種羣認識的理念記錄，主要是文字記錄、圖符記錄與形象記錄」(同註十五，第四七四頁)；更有甚者，陳教授一針見血地將國人對「文化」的誤解指認了出來：「秦皇同文而書，使得古代具有『紋』的含義之廣義的『文』變成了狹義的『志』與『識』的『字』……漢尊儒而重文，故華章麗辭漸興，辭賦文體漸立。『文章』的自身亦在很大程度上取代了以『紋』而『彰』的重要文化功能」，反而令文化的意義逐漸泯滅於「一個將『志識』的規範化之為『文』又化成審美的性格化之『紋』的過程，是對『文』的『文化』」(同註十五，第四四三頁)。

這段精闢論見可謂將中國的「文字、文學、文化」打了個通關，不同凡響，並可推知中國文化當今最大的危機在於中文方塊字的顛沛；此言不虛，以中國語言文字的發展歷史來看，只有北魏朝廷以鮮卑語做國語，並強迫漢人在語言文字上鮮卑化的外族統治時期(同註十九，第一五頁)堪差比擬。外族入主中原，歷史上屢見不鮮，以其它語言取代中文也不止鮮卑語，信手舉來，就有蒙古文、滿清文、日文、甚至英文；堪稱幸運的是，這些「另類」語言與中文壁壘分明，令有識人士輕易地就認清其語言移植的企圖，而以深厚的文化與之抗衡，最後反而將之同化(「同文化之」之意)。

唯一的例外是北魏時期儒學凋零，道家式微，提供了思想隱微的佛經長驅直入的先決條件，但佛經語言如梵文與諸多西域邊境語言等，並不處心積慮地移植其語言敘述方式，反而先將之翻譯，並以典雅的中譯文言文深入知識階層，第一次在文字發展史上掀起中文的改革，「從北魏而東、西魏，而北齊、北周」大量流行起來，不止拯救了方塊字的墮落，更豐富了中文的「否定敘述」。

這段文字發展歷史經方東美教授凸顯出來，令人觸目驚心；但他還來不及講明就過世的，卻是自己人在自己的文字裏顛覆的凶險，不止中國歷史上從未曾見過，其語言敘述更整個束縛了中國人的思想。難以置信的是這個文字發展的凶險歷史進程竟然就是現在這個中西文化交流緊密的時代，明的有「簡(異)化字」與「台語文字化」的驅動，暗的有理性敘述的移植與離散敘述的感染。

一、「文字的改革」以不捨「否定敘述」為第一要務

以史為鑒，現在是否就是繼北魏以來、第二次的文化真空時期呢？如果不是，以白話文支撐起來的思想怎麼如此不堪一擊呢？西方思想的長驅直入，如果不是一個中文衰敗的警訊，又是甚麼呢？中國歷史上除了北魏時期，還有沒有一個時期像現在這樣文字混亂呢？如果是的話，老莊語言在儒學凋零之際，曾擔負起佛經翻譯的融會，現在我們應該倚賴何種語言來拯救這個衰敗的中文語系呢？

在這麼一個文字衰頹、文化潰敗的關口，我們沒有資格質疑其它語言系統的優劣，只能期盼將之引來拯救自己的語言敘述方式；但是縱使有如此的開放心胸，更願意以「創造性思想」來接納外來語言的挹注，這個承載思想的語言是甚麼呢？這個敘述思想的文字能否拯救方塊字的墮落？網際網路所透露的這個極端口語話的文字能否為知識階層所接受，進而掀起第二次的中文改革呢？

或許有人對這個想法嗤之以鼻，因為中文第二次的文字改革早已在「簡(異)化」運動裏落實，甚至第三次的文字改革將在「台語文字化」的驅動中掀起；這是歷史事實，不容爭辯，但是當「白話文」倡行百年之後，其本身所承載的思想也隨著文字的泛濫而潰敗時，為了拯救自己免於沉淪，我們起碼也應該質疑「白話文、簡(異)化字、台語文字化」是否為一個向下拉扯的物理驅動罷。

如果我們發現這的確是個墮落的驅動，我們就應該質疑，文字敘述不論直行橫行、左行右行、方塊拼音，是否能夠提升自己的思維；當然文字改革不論在內部顛覆或從外面挹注，也不論有無官方宣導或以宗教之力牽引，我們唯一能夠反躬自省的是這一切企圖與政治無關，不要自陷「溝通交流」的謊言或接受「與國際交軌」為遮掩；我們更要誠實，這一切企圖都與宗教信仰無關，不是因為翻譯無力，又必須肯定「造物主」，就乾脆整個將中文的「否定語法」予以拉下馬了事。

在思維紛亂的今天，「誠」是我們得以提升思維的希望，更因「誠」是「反躬自省」的基石，故知《中庸》所云：「誠之者人之道也」甚為有理；更有甚者，誠者從言從成，成者從戊從丁，戊者「中宮也，象六甲五龍相拘絞也」，丁者「似即今之釘字」(同註二十，第一六〇頁)，有「定、訂」之意，又因「洪範五為皇極，故其字象交午之狀，四通八達之意也」(同註二十，第三八頁)，六則更妙，「易之陰數，變於六，正於八，故從入從八……自五摺疊觀之，四六相對」(同註二十，第一〇〇頁)，「四六」隔「皇極」相對，併「八」入「六」，「華嚴」乃生。

這麼一解構了起來，當知「誠」字不可小覷，必須不斷在「洪範」與「易」裏「拘絞」，才能逐次達到「中宮」之境；這裏面最隱微的訊息即在人類必須以「否定語法」不斷否定人的思想，才能

直探「皇極大中」，然後才能「拿人的生命去實現天命」，「賦予一種宗教的熱忱而歸原於天」，而直截契入「誠者天之道也」(同註九，第一二八頁)；及至此，思維才能契入《尚書・洪範》的「皇極大中」神祕宗教經驗，而與《易傳・繫辭上》的「易，何思也，何為也。寂然不動，感而遂通天大之故」遙相呼應起來。

這個「太易」精神世界是一種「虛」境，非「虛心」無法竟其功。可惜的是《中庸》這麼一句話遭到儒家逐代錯謬的註解，竟然種下千古遺恨，令人不甚欷歔；蓋因一字之差，講的卻是兩種思維驅動：「誠者天之道」乃一種精神標竿，為提升思維的支柱，故只能詮釋為一種狀態，「誠之者人之道」卻為一種提升思維的過程，在不斷修正自己的思想裏成就「皇極大中」的神祕宗教經驗，是之謂「易為『之』原」——其所憑藉的正是中文字的「類表象」，也是中國大乘佛學得以闡述的基石。

這是中國「儒釋道」哲學思想得以融會的基礎，也是倉頡造字的根本，偏離這個原則談「文字改革」，都將遭歷史唾棄。當然這個課題實在太大，但不加以指明又不行，因為臺灣「公文橫寫」的政令隨著政權更迭的進程與壓力而快馬加鞭，為「台語文字化」掃除一切障礙的企圖昭然若揭，懵懵懂懂的文人卻自詡超乎政治又以政治性語言額手稱慶；其為政治搖旗吶喊無可厚非，卻忌東連西扯，由歷史而科學而教育而文化而人權，最後歸於德政一樁。唯一不能自圓其說的是自己思維的混亂，令人不忍卒讀，偏偏又是知名文人，佛緣深厚，大江南北行遍，卻走不出自己的愚昧，徒呼奈何。

中國文人一脈相傳的昏庸真不知伊於胡底？我讀這些人的文章總覺沉重，既不能不感歎其文字粗俗，又不能不防範其混亂得無以復加的思維擾亂自己的意識，正可謂替方師「寫『中國哲學的精神及其發展』，寫到十八世紀以後，寫不下去了」重做註解，所以本文中篇可謂語調沮喪，讀不出一絲希望，蓋因中國人的思維莫說往上提升，「就哲學這一方面來說，可以說是理想喪失淨盡了」。

那麼如果「否定語法」是中文的內質，我為何在「直行橫行、左行右行、方塊拼音」大作文章呢？我又能以甚麼理論證明「由左而右橫向書寫」甚至「簡(異)化字」乃至「台語文字化」就是一個

墮落的驅動呢？焉知其所保留的、甚至刻意凸顯的不是「否定語法」？這個質疑的確很麻煩，因為要瞭解思想的上下驅動，必須先瞭解「天之道與人之道」的差別，而在瞭解「天之道與人之道」之前，卻又必須瞭解「誠與誠之」的差別；當思想歸納到「之」的關鍵，文字發展的歷史軌跡就起了作用，在在詮釋「易為『之』原」的蠱惑，歸根結柢就是《文字的故事》掙扎不出文字現象的困擾，其文字的「檢擇」因之處處構成思維的瓶頸。當然由於唐諾在歷史中論歷史，無法掙脫已種下的文字影響，所以反而以其理性敘述加深離散敘述的感染，不止中文的否定敘述湮滅了，「由左而右、橫向書寫」的文字呈現則更操控了閱讀的思維。這個歷史的愚弄是很遺憾的。

從這裏開始，我將一一檢視中文「否定語法」潰敗的事實以及其所導致「理性敘述」的離散，希望能夠對世人執著於「檢擇」的無奈有所警惕，更期盼世人能夠因此從「誠之者人之道」的底層就「之」加以凸顯，然後逐步達到「誠者天之道」的詮釋——是為掌握「易為『之』原」的關鍵。

二、　以史論史，藉以凸顯中文「否定敘述」語法潰敗的事實

這也是「知易行難」的一種詮釋罷。的確！中文「否定又向心」的語法已潰敗，兩岸統戰語彙的鋪天蓋地整個摧毀了中文的「否定語法」，使得後現代中文語言無所傍依。其來有自罷。自從隋唐時代佛教經典的翻譯，中文被融會成一個「非常之解放，非常之自由」的精鍊語言構造以後，在宋朝成其大者，逐漸定型為一個語言體系，而成為中國流傳至今的「唐詩宋詞」的依據；諷刺的是，這麼一個蘊藏著「離四句、遣百非」的「否定語法」，從唐宋以後也一路頹敗下去，逐代沉淪到今天。

其始作俑者，令人駭然的，竟然是標榜「不立文字」的禪宗。這個觀察方東美教授慨然說道：「由唐而五代，一直到兩宋，以語體文作為學術上面活用的工具，是由禪宗發其端，宋代道學家承其後」(同註十九，第三一頁)；倉頡造字時絕對料想不到，文字愚弄思想竟如此巧妙，逕自在文字演變

中詮釋「二象之爻」，所以成其大者的宋朝，亦只能種下其自毀長城的種子；自此而下，不止孔子的《論語》格言學敘述方式傳衍了下來，其所引用的學術文字更轉為「禪宗語錄」的唐代通俗白話文，所以「宋代道學家率多『語錄』而罕見大文章」，也就見怪不怪了。

這個治學態度影響後世學風極為深遠，也使得「宋代許多大學問家、大思想家沒有系統的著作留傳下來」。宋代以降，愈發一洩千里，蓋因蒙古入關九十年間，中文藉助「否定語法」盤旋而上的思想體系在「格言錄」的敘述方式下逐漸潰敗，士大夫精神在元曲的幽遊遼繞裏逐代墮落；宋代朱熹與王陽明力挽狂瀾，一度令思想進程有中興景象，卻因始終掙扎於儒家的「崇有論」與道家的「貴無論」裏，反而令莊子「摶扶搖而上者九萬里」的語言潰敗，而愈與「寥天一」的精神境界悖離。

讓我再度引述方東美教授這一段文字發展的歷史觀察：「在先秦的中國文字裏面，要表達儒家的思想，還勉強可以；表達道家的思想，就要變文體，就要變作莊子的文字才能夠表達。但是還是有限制。等到佛學的翻譯文字一來，拿中國的方塊字湊到梵文的結構裏面……創造了一套新的專門語言文字……因此佛教的翻譯，對於中國文字的改革是一個進步。」(同註九，第一六三頁)

偉哉斯言。倘若我們以此來解釋民初胡適魯迅的「白話文運動」與共和國初建時的「簡(異)化字運動」，則這些文字演變的歷史意義就一目瞭然了：「在民初的中國文字裏面，要表達『儒釋道』的思想，還勉強可以；表達西方學潮的思想，就要變文體，就要變作『白話文』的文字才能夠表達。但是還是有限制。等到『馬克思思想』的翻譯文字一來，拿中國的方塊字湊到歐洲語文的結構裏……創造了一套新的專門語言文字……因此『馬克思思想』的翻譯，使得中國文字從根柢上產生變革。」

這個變革的結果就是「簡(異)化字運動」的全面落實。不過歷史意義雖然瞭解了，卻解釋不了「簡(異)化字」對於中國哲思的承載是否為一個改進。這個有些費解，不過我們可由文字改革的目的無非在創造一個「非常之解放，非常之自由」的語言體系來觀察，其語言改革的結果應該大幅度解放中國人的思想；但其結果正巧相反，因為我們發現「簡(異)化字」推動以後，中國社會與文化發展在

「解放」之名的遮掩下反而整個束縛起來，其「肯定」無產階級革命的統戰語言豈只「非常之束縛，非常之專制」，更達到了一種不得在文字中擅自解釋，否則必遭鏟除的嚴控地步。

這個以「解放」之名來束縛思維或以「改革」之名來束縛文字的現象，恰為「二象之爻」重作詮釋，因其「解放」所以「束縛」，或因其「改革」所以「倒退」；故知倘無「簡(異)化字」，統戰文字的顛覆無法進行，破四舊、批孔揚秦無法順理成章，以其語言敘述無法束縛中國人的思想故。

職是，從歷史的觀點來推論，我說「簡(異)化字」對於中國文字的演變為一個破壞，也是合情合理的罷；持平來說，「簡(異)化字」的歷史性革命任務可謂成果輝煌，但是達到了無產階級革命的歷史性任務後，「簡(異)化字」卻簡化了中國人的思想，再也回不去中文原本「非常之解放，非常之自由」的精鍊語言體系，反而令其極端口語化的語言敘述變得冗長囉嗦，競以「搞抓」的粗俗為尚，而且為了遮掩紋飾，甚至奉承誇大，所以不得不令其語言變得空洞、鄙俗，正巧為「簡(異)化字」的「為了『少寫幾筆』，卻多了幾千個『簡化漢字』，實在是『繁化』、『複雜化』和『混亂化』」(同註十五，第九頁)做下註解。

這個語言敘述現象正巧悖逆了「誠之者人之道」作為一種提升思維過程的方式，遑論在「無神論」的教條下不斷詆毀「皇極大中」的神祕宗教經驗了；矯正共產黨風的浮華貪婪，繫以紀律乃下乘之舉，其上者，只要在「簡(異)化字」裏檢視文字亂象，以「二象之爻」原理將其毀滅的驅動轉化為「生生不息」的種子，則思維必能逐漸往「誠者天之道」的精神標竿提升，是為全體中國人的大幸。

當然這個說法看似簡單，做起來卻非常困難，正是「知易行難」的具體顯現罷。但是不做就行了嗎？循此以往，語言素質江河日下，在網際網路的推波助瀾下，更是日愈敗壞，莫說日常用語粗俗鄙陋，連文學用詞也競相鄙俗，否則文學書刊怎麼會出現十二個字的書名呢？那種以繁瑣為風尚、以冗長為目的的書寫方法正是「毛言毛語」破滅以後所演變出來的潮流，所以大陸文學作品動輒長篇、而且非長篇不足以說請楚一個簡單的故事，實屬「事有必至，理有固然」。

這個道理極易明白，因中文敘述已無法精練，厚實的中國文化卻令中國文人覺得必須說清楚，所以總覺得揹負了歷史使命一說再說，連我現在不得不順應潮流，以極為白話冗長的口語來陳述精細隱微的中國哲學，否則無法為世人所接受，都不能不說是走不出「時代敘述」的無奈。

這當然是現代人的悲哀，所以我每每讀到這麼多長篇累牘、而且是一直說一直說的長篇小說，就覺得「簡(異)化字」不止簡化了中國人的思想，甚至已到了摧毀中國人思維的程度了；在這個節骨眼上，「諾貝爾」適時頒給高行健第一個中國人的文學獎，並說他「替中國的書寫方式提供了一個新管道」，不是沒有道理的，自有其深遠的歷史觀；雖然如此，但是高行健的語言敘述也走不出「白話文」與「簡(異)化字」所設下的陷阱，則是諾貝爾「知其然、不知其所以然」的地方。

這得再加剖析，尤其高行健喜歡「談禪逗機」，並以禪語破「文革」的假話大話空話套話，卻也為了探索「藝術性」掉入另一個極端，在破虛假文字敘述過程中，不慎以其藝術行為在藝術本體裏破壞藝術。茲事體大，容下節另述。

「簡(異)化字」對中國文字乃至思想的破壞深遠鉅大，值得所有文字學家、歷史學家與哲學家深入研究。或許共產黨逆向操作正是賴以生存的法寶罷，所以容不下孔子「郁郁乎文哉，吾從周」的教誨，也就可以理解了；但這麼一路打壓的結果，五十年來，不止摧毀了自己的文化，更斲喪了自己的思維，所以神州大地習慣於「逆向思維」久已矣。當然倘若共產黨人能轉毀為緣，在「文字亂象」的物理驅動上還原文字的「否定敘述」，以「二象之爻」的原理來觀察，也不是不可能的，而且因為「簡(異)化字」顛覆中國傳統文字敘述極為深邃，其反彈力道的強烈也是可以預期的；這裏所憑藉的是一個甚深思維的「二象之爻」，值得所有中國思想家深思，其推動所賴以成功的動力，則來自共產黨人顛覆歷史的傳統與「解鈴仍需繫鈴人」的果敢。

這是我對江澤民在政權交接時期提出「共產黨人為中國文化代表」的期許，也是我對其「三個代表」即將入憲寄以厚望的原因所在。當然這裏所憑藉的是中國極為深邃的哲學思想，非三言兩語可

以交代清楚，容後另述，但是共產黨人所憑藉的「逆向思維」很有趣，通常在思維受阻時，能夠產生突破思維困境的契機，可說是中文「否定語法」的具體實踐——這是共產黨人想要當「文化代表」第一個要把握的課題，也是為甚麼我以為習慣於「逆向思維」的共產黨人還有一線希望的原因所在。

這個應該也算一種「二象之爻」的物理驅動往往被有德行的人士引用來平衡世俗的物質生活，故知精神層面高的人，其物質要求必低，反之亦然，都是一種「二象之爻」，也是古代苦行僧修行的依據，更是早期投身革命事業的共產黨人的依憑；其所賴以成就的，都是一個甚深的「逆向思維」，如果表現在語言敘述現象上，則能夠使其思維盤旋而上，但關鍵點在以一個開闊心胸來實踐「創造性思想」，逐次往「誠者天之道」的精神標竿提升——其具體的顯現，正是中文本具的「否定語法」。

其理安在？認真說來，倘若文字只為了感性上的表達、或只為了敘述溝通，則「由左而右」或「由右而左」根本不會有任何的差別，甚至我想「由下而上」逆向而行也可達成目的罷。這聽起來像是玩笑話，但卻是有根據的。話說我在一個天天開會、大會小會不斷的洛杉磯捷運局上班，人來人往的各色人種不一而足；與會諸人因生理習性或文化傳承的不同所引發的千奇百怪的書寫方式，就給了我一個在冗長重複的會議中提神醒腦的機緣。

人類書寫的習性真是千奇百怪，而左拐子寫英文簡直就是一樁酷刑，因為他們真的就是由下而上、將筆記本橫置而一路逆行而去；而以右手書寫的阿拉伯語系民族寫起英文來如魚得水，因為習慣了由右而左橫寫的阿拉伯文以後，一旦寫起由左而右的英文，那個向右斜傾的英文字體，竟然筆直得異常優美，有如圖畫一般，類似中國人懸臂勤練毛筆字以後那種筆直的書寫。

我舉出這個例子以為佐證，只是想說明擁護中文橫向編排者在左右書寫上大作文章是毫無必要的，他們應該質疑，「語意記憶」做為一種「文字符號」在「意識」裏是一種甚麼樣的存在狀態？是由左而右存在的？還是由右而左存在的？是由上而下直行存在的？還是由上而下橫向存在的？「根塵識」對文字的攝取是左右橫行？還是內外互攝？「離散意識」的產生橫行機會大？還是直行機會大？

如果這種爭辯顯得無聊之極，那麼文字在「語意記憶」裏呈現「意識的流動」，卻引發「左右意識」之爭辯是否更為無聊呢？我只能說文字符號的表別狀態存在即應為文字呈現的方式，任何企圖在這個議題上模糊焦點，甚至在「造字原理」上製造混淆，都掩蓋不住其政治動機；悲哀的是，學者不察，卻掉入毛澤東與「台語文字化」推動者「一切為政治服務」的陷阱。任何人有政治動機原本無所謂，但不要再摧殘文字的本質了，須知「圖符記錄」的不彰始自「語意記憶」不敵「語音記憶」。人類倚賴文字來表達思想已經夠不幸的了，切忌在裏面再攪和，否則這麼一路沉淪下去，我們真的永無出頭之路。其實人類真的一代不如一代，尤其中國人棄祖忘典起來，簡直跟敗家子沒兩樣。

真是傷感呀！我們就算不同意傳統的中文書寫本具約束「離散意識」的效果，也應該看看中文體系的沒有時態、有如詩的載體一般的文字本質，怎可自甘墮落到以政治訴求或革命情感為文化脈動的根源？對了，中文這個「詩形式」的載體不是我說的。這個觀察，李奭學教授曾在一篇短文裏做下見證：「德國哲學家萊布尼茲……重視中國文字，因其系出象形，故此具備宇宙共相……二十世紀的費內若莎就認為『詩』的載體，唯中國文字可得，這點美國大詩人龐德呼應之。」(註二十二)

當然，並不是所有的西方哲人對中國文字都抱持相同的看法，所以李教授同時也指出，以盧梭為首的一派即認為拼音因抽象才具美感，象形因具象反過於僵化。但不論如何，「沒有時態」的象形中文或許無法與那些強調溝通功能的語言抗衡，卻在文學與哲學的領域裏大放異彩，更提供國人一個「直觀」或「超弦」的契機。這是無庸置疑的，又何必老是將「溝通交流」擺在第一個考慮層面呢？

最具歷史嘲諷意味的是由於大陸「改革開放」的成功，全球興起了學習中文的熱潮，不料一向只注重「溝通交流」的西方人士不察，在督促莘莘學子學習未來可能風行全球的第二外國語時，選擇了一個因應「革命語彙」而製造的「簡(異)化字」；至此，「簡(異)化字」更加搔手弄姿，變成一種便利外國人學習「中國文化」的語言體系，在「孔子學院」裏一起搖旗吶喊，而成為中國共產黨推動「文化代表」的代言人。這是極為深潛的、以「文化」為議題的政治陰謀，「中國文化」毀矣。

三、　以夷制夷，以西方理論來說明「台語文字化」連感性的表達都難以自圓其說

說完了「簡(異)化字」對思維的破壞後，我們得看看「台語文字化」在「母語化、本土化」等說法的無稽了；令人難以置信的是，「台語文字化」承教於「簡(異)化字運動」，在歷史上竟然一脈相傳，其對國人思維向下拉扯的驅動，竟自詮釋了「白話文、簡(異)化字、台語文字化」是一個必然的趨勢，實屬「事有必至，理有固然」。

麻煩的是「台語文字化」對思維是一個徹頭徹尾的摧毀，更因其摧毀程度的徹底，要找出理論根據來反駁，反倒困難了起來，所以坊間的論說才能甚囂塵上，在民族情感上混淆視聽；更加麻煩的是，我與這塊生我育我的土地有很深的感情，對賴以表達思維的傳統語言更加牽之縈之，總是在反駁的當時，難以釐清自己的思維到底是受「感性」蠱惑，還是真正地客觀，真正地「理性」，所以索性脫離兩岸的感情糾葛，以西方理論來掙脫思維上的困境，來檢視「文字圖符」在語音裏的潰亡。

支撐這個想法的，當然是因為「台語文字化」對臺灣人思維的摧毀實在太徹底了，而要在一個徹底的論說裏駁斥，就只能比其「徹底」還要徹底，於是我只能將介於「一切識、一切性、一切地、一切時」而引心趣境的「文字般若」顯現出來，直截深入記憶場域與直觀能力對人類思維的影響——這是意圖充當倉頡造字角色的「台語文字化」推動者，第一個要向自己挑戰的課題。

遺憾的是「文字般若」不易瞭解，但是由於它標示了一個「否定與向心」的文字敘述不斷盤旋上升至頂點的最高境界，所以必須勉為其難地闡明；更由於瞭解這麼一個「文字敘述的奧美迦頂點」後，從一個無可超升的高度看下來，「文字敘述本質」昭然若揭，其它擾人耳目的「文字現象與文字書寫的混淆」與「文字現象與語音記憶的混淆」就較易解釋，而「台語文字化」推動者除了民族感情與政治動機以外別無理論支撐，就更加一目瞭然了。

不過談論「文字般若」絕非易事，因為這個議題很容易被世人貼上標籤，尤其「台語文字化」推動者更易先入為主，標示這是一個佛教思想，與「文字改革」無關；這個爭論暫且按下不表，僅從「台語文字化」的結果來觀察，不難發覺其「文字改革」的結果與西方拼音語言體系逐漸混為一類的事實，所以一些似是而非的「西方文化理論與臺灣文學研究」才能得以發揮，但卻鮮有停佇於臺灣之「主體」，從「台語文字化、臺灣文學、臺灣文化」內部糾纏得極為深邃的「文字、文學、文化」來注解「臺灣文學」，其因即「臺灣文學」以「中文象形字」表述，並以「中國文化」立其基，苟若非得因應政治要求而予以顛覆，也只能以「西方文化理論」為基石來反駁。

這就是我選擇「西方文化理論」，「以彼之道、還制彼身」的動機，因為以夷制夷，從「西方理論」中間或許可以找出「文字敘述的本質」無分中外、無分思想體系的根據，蓋因不論象形或拼音文字體系，眾人皆知文字本身就有一種詮釋的力量，卻也遺憾在駕馭文字的同時，表達不出內心真正要呈現的文字圖像，故有「巴別塔」(Babel)一說；我更希望在「西方理論」裏，以西方邏輯為標竿的「台語文字化」推動者可以一舉突破西方宗教思想的瓶頸。

1、 為詮釋「文字般若」尋找一個詮釋「主客同體」的方法論

文字陳述的矛盾從「倉頡造字」就一直存在著，甚至存在於所有文字的起源，一如「巴別塔」的肇始，卻因「文字陳述」所倚賴呈現的文字本身，才是這樁矛盾的「主體」也是「客體」，甚至是「非主體、非客體(abject)」，所以始終無法在「語音記憶」裏將這項詭祕解析出來，以至於「文字般若」在文字陳述裏始終就彰顯不出來。

這個文字發展現象在「民主與科學」被民國初年的「白話文運動」喧嚷為中國救亡存活的口號以後，「溝通交流」已經成為文字敘述的唯一目的，以至於百年之後的今天，《世界日報》可以藉著

「文字現象與感官運作的混淆」做為其「由左而右橫向改版」的立論根基，而《文字的故事》則藉著橫向編印來探索甲骨文的源遠流長。

那麼這麼一個「文字現象與感官運作的混淆」要如何用一種平易的文字來詮釋呢？在古今中外的歷史上，談論「感官」與文字之間的交互運作似乎很多，但大多不成功，因為這與理性的文字如何在世人的感官、甚至感性裏迷失有關係，而這個「感官或感性的混淆」卻又因理性的文字並沒有支撐其理性所必須的理論架構所引起，的確是人類思想一個進退失據的難題。

要避免自己重蹈覆轍，我披沙揀金，藉助了後現代文字現象的「理論辭彙」與「溝通功能」來化腐朽為神奇，正所謂「以子之矛攻子之盾」罷，因為恰如史拜爾(Patricia Spyer)對「邊界戀物」(border fetish)的詮釋「既非此地亦非他方，既非過去亦非未來，既非隱無亦非毋庸置疑地現存」，理性文字做為人類一種「邊界戀物」，似乎正因這個「文字現象」只能在「理性與感性」中間徘徊，而且不是過於「理性」就是過於「感性」，於是愈發證實了「理性的文字」只為了「凸顯無法解決之擺盪，永不歇息的前後來回和標明戀物形構的文化、商業與政治之越界」(註二十四)。

這個引申好似有些弔詭，但這個詭祕(the uncanny)卻是九〇年代大放異彩的怪胎研究(queer studies)所提供的方法論——我之所以說這是一個「方法論」，乃因「怪胎研究」緣起於美國學院以「歪讀」(queer reading)、「誤讀」(misreading)來解構性慾取向的歷史辯證；我將之引述了過來，一方面正自詮釋了怪胎研究「……在意義懸止、語言開放的『文本性』(textuality)之下，任何閱讀都可是具創造性的『誤讀』」的內涵，另一方面卻又解釋了「理性的文字」對「理性」的無可奈何，於是只能對「理性」強行硬使，不然就是對「感性」全面傾洩，瞭解了這個，或許可能替千古以來的「巴別塔」找出破解的理論根據了。

2、 世人任由「語意記憶」操控意識，卻遺忘「文字般若」原本獨立於意識之外

這麼一個「邊界戀物」的論說，似乎為「理性文字既是主體也是客體」的矛盾提供了一個詮釋的管道，更為「文字般若」在文字陳述的過程裏不得不懸盪於理性與感性之間的無奈提供了一個思考的線索；這裏面最矛盾的就是「文字般若」非理性非感性，卻又極為理性極為感性。

質言之，「文字般若」原本是一種「狀態」，而非「過程」，不過當「文字般若」被做為一種「文字符號」呈現出來(objet a)時，雖然在「語意記憶」裏仍舊只是一種若即若離、非主非客的影像狀態(abject)，但其「符號及其代表的意義」在綿密無間的「投入產出」運作下，不可避免地造作了「過程」，於是各種「抽象概念」經由明喻(simile)與隱喻(metaphor)，甚至轉喻(metonymy)與提喻(synecdoche)等等陳述方式，就對「意識的流動」起了一種迫害作用。

這種「意識的交戰」一旦「流動」起來，迅疾交織成一片抽象概念的「語意記憶」空間；奧妙的是「語意記憶」的「文字般若」不在文字呈現之「外」的任何它處，而在文字呈現之「內」最平實直樸的敘述裏面。這個弔詭(paradox)，正是「文字般若」必須跳出文字邏輯與文字理則的地方，否則「文字般若」必受「語意記憶」的牽制，在「意識流動」所訴諸的觀念與語言之文字裏表達「意識」的內容，於是不免「遺憾在駕馭文字的同時表達不出內心真正要呈現的文字圖像」。

這麼一引申以後，這個離經叛道的「怪胎研究」倒也歪打正著，其所開放出來的「歪讀」趣味不止興味盎然，而且「『文字般若』必須跳出文字邏輯與文字理則」之說似乎隱然有了被註解得合情合理的契機；更有甚者，「怪胎研究」的翻譯雖然有些標新立意，但其「對抗經典」(counter-canon)的大無畏精神做為傳遞「意識」的一個方法，其發展演變與呈現本身，就詮釋一個「非此非彼，非過非未，非隱非顯，非無非有」的「邊界戀物」狀態而言，也應該是居功厥偉的罷。

不過這麼一個不在文字呈現之「外」又超乎文字呈現之「內」的「文字般若」，對習慣於操控「語意記憶」的人而言是怎麼說都說不清楚的，因此「文字的認識論」(epistemology of the words)

幾乎不可能在文字裏成立，於是藉助文字來鋪陳的哲學論說與宗教詮釋就有點使不上力了，而只能以文學想像的敘事裝扮(narrative transvestism)來襯托，反倒意外地建構了一個以「文學」居中迴盪「文化與文字」的「三文」論述基礎。

「文字、文學、文化」所建構的「三文」，以「文化」居中將「文化、思想、精神(或宗教)」迴盪開來，而有了「三三」效應，其理甚深，容「下篇」另闢章節詳述。但是在二十一世紀的後現代社會裏談文學是多麼不合時宜呀！不止網際網路裏的文字泛濫了，學術界更令生硬的名辭或概念駕馭思想，其失控的程度已經到了人類對「文字的認識論」得以在文字裏成立的地步，以至於詰屈聱牙又籠統抽象的「怪胎辭彙」(queer vocabulary or terminology)得以在學術界冠冕堂皇地存在。

暫且不說「文字般若」這麼玄乎的東西原就無法存在於這些文字現象裏，這個懸盪在「理性」與「感性」之間的「邊界戀物」似乎只為了證實「理性的文字」因致力於標明「形構的文化、商業與政治之越界」，所以只能令人人浸淫在「語意記憶」裏任文字奔放，更任由文字自衍自生迴盪出文字來，卻連半丁點兒思想都不存在了——這個「怪胎現象」(queer predicament)就是我列舉諸多「怪胎研究」的夾生名詞與英文對照，來檢視「文字般若」在這種「大概念套小概念」(macro upon macro)的「概念論述」裏無法存在的原因所在。

不論我這個「以子之矛攻子之盾」的方法是否奏效，令人驚愕的是幾千年來人類不甘願為文字所愚弄的「巴別塔」圖影卻在世人追尋溝通交流的動機裏模糊了，一如倉頡取法八卦與靈龜，「別創文字以代結繩，用書契以維事」(同註六)，卻在文字被創造出來的同時，也喪失了以「文字陳述」來掌握「文字般若」的可能；但由於中文「以視覺形象為綱紀的一切圖符」(同註十五，第十頁)避免了人類的記憶場域與直觀能力產生疏離現象，才令我以為倉頡造字時，即意圖以文字來否定文字。

這個疏離現象在當今「否定語法」被肯定、溝通交流重於一切的後現代社會裏，只能加大加速其離散力度，好似人類作繭自縛，在「溝通交流」的動機裏破壞「溝通交流」的可能；此理由無它，

以文字或語言為主要傳遞工具的「溝通交流」並無法揭起「溝通交流」的迷障，而直趨「溝通交流」所欲傳遞的「文字般若」——這是以傳播佛法為志業的佛弟子不可不引以為戒的地方，更是嚴謹治學的三寶弟子必須找出一個傳遞佛法的語言最主要的任務，尤其近年來廣為流行、卻必須藉助中文英文藏文翻譯的藏傳佛教更是如此，蓋因「文字般若」在重複的「溝通交流」裏不可能存在。

如此一說，好似這個若即若離、非主非客的「文字般若」只能存在於文學想像的敘事裝扮了；但要注意的是，「文字般若」被做為一種「文字圖符」呈現出來是非常無可奈何的，其寫作或閱讀的過程宜走出「文字陳述」所交織出來的「虛擬時空」影像，而直趨「語意記憶」的「內在時空」。

不幸的是文學的發展正巧與此背道而馳，尤其網際網路快速交織出來的「虛擬時空」影像早已取代了「語意記憶」的「內在時空」，所以任何文字景況都被遺忘得過於快速，不論直向橫向、左行右行、正體簡異化，縱使在初始的文化變革裏，有人「痛心疾首」，有人「欣喜歡迎」，但不旋踵全都逐漸習慣，終至麻痺了；不管痛心疾首的人不願遺忘甚麼記憶，也不管欣喜歡迎的人急於遺忘甚麼記憶，反正在「本質與現象」的愚弄下，最後記憶總是賸下輕浮，而遺忘卻令人荷負不起。

要對治這個有如洪水般的「文字亂象」，其實只有一個方法，那就是將文學深植、深耕，猶若挖一道深深的溝渠，將所有承載「文字洪水」的支流靜沉下去，有若大禹治水一般，使一切的「概念論述」深陷下去，使一切的「文史哲」思維沉澱下去，而且要一直沉澱、深陷進去，直到無可下陷、無可深沉的深度，以使文學在文學裏否定，然後自己的清明意識才得以從「文字陳述」裏浮現出來。

3、「語意記憶」在政治的殘酷運作下，逐漸迷失在「語音記憶」裏

人類的「清明意識」在文學的感性裏傷頹、在哲學的理性裏迷失，似乎就是人類藉文字來傳遞思想最後可能存在的現象了；這個說來就令人有些淚眼撲簌，因為這個結果原本不是人類創造文字的

本意，但世人好像也束手無策，不止任由「文字般若」在世人的溝通交流裏徹底泯滅，其個體「意識流動」更被「集體意識」明目張膽地操控，於是昏庸的政治人物就充分利用了這個矛盾，高舉文化之大纛以遮掩其沒有文化素養之醜陋，在文字上大作起文章來了。

在這種低俗的政治影響下，臺灣海峽兩岸全面往膚淺的表層上發展只是一個必然的結果，於是「傳統文字」的結構搖搖欲墜，不止讀得懂古書的人愈來愈少，眾人連白話文也寫得辭不達意，甚至在影視媒體大哥大的肆虐下根本就不在乎文字傳達訊息的功能，遑論文學對人心潛移默化的功能了。

「文字敘述」在這麼一個「語意記憶」受到阻擾的情況下蹣跚前行，兩岸的中國人不約而同地從「語音記憶」下手，嘗試先行統一比較不棘手的「注音符號與拼音符號」；於是「注音與拼音」孰優孰劣就曾爭論一時，然後「通用與漢語」拼音系統近身搏鬥，其激烈程度似乎就是「正體、簡(異)字」之爭，但其實語音系統的優劣之爭只是個障眼法，因為「語音」之爭不在「語音」，而在「語意記憶」裏的「文字符號及其代表之意義」，此因「注音與拼音」註解的都是同一套「文字圖符」。

但是為甚麼「注音與拼音」會被爭論得如此不可開交呢？因為這場爭論就像搶灘一般，其結果將為未來「正體、簡(異)字」的襲捲鋪上一條平坦大道；奧妙的是，連習慣於「注音符號」的「台語文字化」推動者也欣然接受「拼音系統」，而且變本加厲地促使「通用拼音系統」在臺灣攻城掠地。

這就牽涉到一樁精心策劃的政治動機，因為在「拼音符號」逐年搶佔堡壘的狀態下，多年挑戰「注音符號」的「台語文字化」推動者洞燭機先，在「注音」逐漸不敵「拼音」的瓦礫裏，「注音」所隱涵的「圖符」首先鬆動起來，然後「通用拼音」被護送上壘，直奔「台語文字化」本壘。

「台語文字化」與「通用拼音」掛勾很耐人尋味，因為語音系統不是文字，原本無須如此大張旗鼓，但是「台語文字化」推動者卻將「通用拼音」與「漢語拼音」只有百分之十五差距的拼音符號炒作得失去了焦點；這樁陰謀連大陸的文化界人士都被愚弄了，於是就在「漢語拼音」逐漸在海內外取得政治優勢的同時，「台語文字化」推動者卻大膽突破，剔除百分之十五差距裏面深含俄文結構的

「漢語拼音」，以深具本土特色的「通用拼音」取代，藉以凸顯中國在推動「文字簡(異)化運動」的當時對蘇維埃政權的眷戀與崇拜，以激起「台語文字化」的擁護。

說來不可思議，但是「漢語拼音」近年來在海內外開疆闢土，可說是「台語文字化」推動者的一大勝利；另一項摧毀「傳統中文」不遺餘力的舉措，在「台語文字化」推動者的渲染下，就更水到渠成了，因為「台語文字化」與「簡(異)化字」都是「由左而右、橫向編排」，所以不約而同地排擠傳統中文的「由右而左、直向編排」，卻從未有人想想，由於「拼音體系」的限制，「漢語拼音」只能迫使中文敘述「由左而右、橫向編排」，這個說法不難證明，只要將「漢語拼音」直向編排，立刻可以看出其「拼音體系」不能支撐直行的結構，這也就是說，為了推動「漢語拼音」，一定得將中文敘述「由左而右、橫向編排」，因噎廢食也。

千萬注意呀！「語音」除了「文字陳述」沒有其它的目的，而「直觀」下的「文字般若」首要走出「文字陳述」而存在，尤其當這麼一個「能詮與所詮」的因緣和合在「語意記憶」裏建構了概念法以後，「離散意識」幾乎無時無刻不存在，所以一個沒有時態、有如詩的載體一般的文字本質就可自動地對「心緣心所」所形成的各種抽象概念生起「直觀」的契機——精擅文字的詩人在文字的表達上更是得天獨厚，因為他們比較能夠掌控抽象概念，而直截詮釋了「『名、句、文』乃為了方便掌握『意識流轉中因因果果不相雜亂的體性』，非離意識流轉外，而別有一『文字』實體。」(同註一)

4、「語音記憶」一旦混淆「語意記憶」，「文字般若」就徹底消失了

我這麼一路破除文字現象與文字書寫、語音記憶與感官運作的混淆以後，現在似乎可以回過頭檢視一下，當文字還不存在、文字現象還無法形成、文字書寫還無能創造意象時，「語意記憶」如何牽動「語音記憶」，或「語音記憶」與「感官運作」是如何交互對應的呢？這就牽涉到「大造字」或

「倉頡造字」之前「有音無字」的混沌狀態以及現今「台語文字化」的混亂狀態——這是檢視「台語文字化」的邏輯最困難的地方，也是我必須引用「文字般若」來瓦解其政治動機的原因所在。

我說「有音無字」，不是筆誤，乃順應著《文字的故事》的說法。暫且不在「文字圖符、文字音韻」何者為先爭論，因為這個爭論就像「雞生蛋、蛋生雞」的尷尬一般，不可能有結果，但是深具「歷史觀」的唐諾提出這個議題相當果敢，逕自做下「有音無字」的結論，而對文字的產生，在「字的黎明」章節裏(同註二，第十五、十六頁)感慨紓發：「未成文字的『類文字』……用文字的『有』來回推文字的『無』……使用文字記錄自己已發了幾百萬年的聲音……和其他文明簡單回歸聲音，從屬聲音」；這個「有、無」的論說似乎有意詮釋《老子》的「無，名天地之始；有，名萬物之母」，但矛盾的是這個完全否定「文字圖符」的「歷史觀」推到這個節骨眼上，並無法使上力，因既為「類文字」，即超乎文字記載的「歷史」範疇，不能再以「歷史觀」來回推「歷史」，更不能「用文字的『有』來回推文字的『無』」，而只能訴諸「哲學」。

唐諾這個「類文字」說法不夠準確，因為「無字」故，故我稱之為「類表象」，恰似一種先民的「圖騰」，虛羲的「八卦」即屬之；要注意的是，坊間學者也在這個議題上作文章，所以有「無字易經」一說，但「無字易經」這四個字連在一起，本身即是一個「哲學」上的矛盾，以「無字」所以根本不可能有「經」故。

但我為甚麼說「倉頡造字」之前的「有音無字」狀態是「混沌」，而現今「台語文字化」過程是「混亂」呢？這裏隱涵著深入「文字般若」的契機，不可小覷。從「文字本質」來說，中文的造字原理緣起於「伏羲氏作而八卦形其畫。軒轅氏興而靈龜彰其彩」，而後倉頡取法於八卦與靈龜，「覽二象之爻，觀鳥獸之跡，別創文字以代結繩，用書契以維事。」(同註六)；但「台語文字化」的造字原理緣起於「臺獨人士作而拼音形其語，分離主義興而植音蘊其意」，而後語音學者取法「簡(異)化字」的拼音法則與河洛方言的語言結構，「覽二音之爻，觀語音之變，別創臺文以代中文」——所以

從「文字本質」來說，這個只能稱為一種「類文字」的臺文，其造字原理除了「語音」以外，可以說沒有其它的理性可言。

「文字」究竟以「圖符」為體，或以「音韻」為體，暫且也存疑不論，但造字原理以「語音」為體其實是無所謂的，因為文字因子中的「名」的成立大凡「由想、思的抽象作用而建立，以音聲為體」，而後「聯名成句、（以）句詮義理」，最後形成文字「化音聲為形相之符號……以載名、句」（同註一），所以在人類的「記憶場域」裏，「語意記憶」是以聲音帶引出了「意識流動」，或意識空間是以語音帶引出了時間。

這裏的混亂是「台語文字化」所賴以呈現的「文字圖符」必須多次折衝於「語音」與「語意」間，使得文字主要構成因子的「名、句、文」在表達思維的時候，破壞了思維表達所倚賴的「空間性本質」。事實上，「臺文」這麼一個文字的發源與日文韓文越南文近似，但與中文藏文滿文蒙古文則大異其趣——前者「以音寓字」，後者「以字寓音」；其發源之所以混亂，乃因「臺文」這種「以音寓字」的文字緣起於一個「以字寓音」的中文系統（一如日文韓文以中文為基石），但其夾雜著英文日文的語言結構卻混亂了另一個「以音寓字」的拼音系統（一如越南文夾雜著法文的拼音體系），所以處處凸顯著「被殖民者」爭取獨立自主的哀嚎。

這種用心著實令人同情，但就「意識流動」而言，這種混亂的文字創始本身即是一種「大概念套小概念」的「概念論述」，其「文字般若」在這個「怪胎現象」裏幾乎可以斷言是無法存在的；但「台語文字化」推動者在民族的鉅大傷痛裏已經無法顧及這個層面，卻又因必須在「有音無字」的狀態下「以音寓字」，所以幾乎無時無刻不發出「噓……／再忍著點／讓我調配出這幾個字來／治療／你在另幾個字上的／傷痛……」（註二十四）

這裏的哀傷迥然不同於中共「簡(異)化字運動」以「廢文存語拉丁化」為終結目標的霸氣，但其超越「文字的簡(異)化過程」而直奔「拉丁化」的果敢卻又令大陸的「簡(異)化字運動」難以望其

項背；當然這種大幅度的文化變革要找到學理上的依據比「簡(異)化字」更為困難，所以「台語文字化」除了歷史的引證外，就只能訴諸民族情感了。

職是，深入箇中三昧的「台語文字化」推動者大多從文學著手，因為文學的確比較安全，不止不必講究理性，甚至在不痛不癢的感性裏翱翔，就算說錯了也不必負責，既不至引起全民激憤，更是非常容易重起爐灶；更為奧妙的是，人類藉助文字傳遞思想至今，也只賸下文學可以幫助人類的思想了，因為以理性的文字做感性「文學想像的敘事裝扮」的確是後現代思維可能寄存的唯一方式。

當然這個「文學想像的敘事裝扮」必須融會「文史哲」，而不是一昧以感性為依歸，如此才能使「文字般若」在「主體與客體」互不抵觸、而「理性與感性」兩不依附的情況下浮現；但由於這個思想本身即有不同層次的思想架構，更隱藏著無數的陷阱，於是就在「台語文字化」找到了極其粗糙的文學思想時，忽聞學者們開始在一個無法定義的「臺灣文學」裏評論起來，接著就以各種歷史引證與民族情感來建構「台語文字化」的理論根據，然後政治人物也跟著在政治議堂裏朗誦起詩歌來了，其咬文嚼字的莊嚴肅穆好似霸道地散發一股替「台語文字化」背書的企圖，再然後「文學館」就逐漸林立了。這個「台語文字化」的進程與「臺灣民主化」的進程就如此這般地連袂並進。

殊不知，其「在語言成型之前的感官世界和語言行為介入社會次序的過渡地帶……是吸納衝突頻率轉化為聲(語言符號)的暫時性空間。這樣一個時空未明、立場未定的中界點……每每因禁忌踰越導致語言象徵失序、而以音素(les phonemes)無意義單音頻率的增加、重複突顯字意的混亂複疊，是以呈現所謂『詩的語言』或『美學快感』」(同註二十四)——這段從語言介面探索主體的異化與論述的侷限，非常巧妙地闡述了異同辯證的變化邏輯。

當然這個「在語言成型之前的感官世界和語言行為介入社會次序的過渡地帶」的觀察，對倉頡造字之前與「台語文字化」過程的「有音無字」狀態是了無差別的；只不過，倉頡知悉在「這樣一個時空未明、立場未定的中界點」上，不宜使「無意義單音頻率的增加、重複突顯字意的混亂複疊」，

所以「以字寓音」，以免增強意識的離散力度；「台語文字化」正巧相反，在「語意」與「語音」之間不斷折衝，更因其不得不「以音寓字」乃使得「語音」為了「吸納衝突頻率轉化為聲（語言符號）的暫時性空間」，而「每每因禁忌踰越導致語言象徵失序」——基本上來說，這就是以政治為訴求的「台語文字化」，強自從語言介面探索「主體的異化與論述」，卻不能闡述「異同辯證」變化邏輯的尷尬。不過這個論說並不嘗試辯證「以音寓字」或「以字寓音」孰優孰劣，僅在說明兩者的造字原理不應混淆；一旦混淆，「以音寓字」必逐代侵蝕「以字寓音」，最後取而代之，這個文字發展現象，可以埃及的楔形文字泯滅於阿拉伯文的拼音文字得到證明。

5、 文學經由「語意記憶」是唯一能夠凸顯「文字般若」的「表別狀態的呈現」

我詰屈聱牙地說了這麼多，才能剖析「台語文字化」的危險性，就說明了這個文字發展對國人思維破壞的嚴重性；這個「愛之深、責之切」的論說本身即是一種「二象之爻」，值得所有關懷臺灣本土化驅動人士至誠反躬自省一番。

寫到此時，我正巧接到一位棄文從商的臺灣友人從大陸東莞寄出的信函。這位臺商從高中時代即才華橫溢，是班上唯一在僵化的理工思維裏捍衛文學的才子，所以來信仍是文情並茂，思路活絡，只是他談起在廣東辦廠的經驗，那個「廣無黃(广)、廠不敞(厂)，產無生(产)、業不業(业)」的流利「簡(異)化字」書寫，簡直令我懷疑臺灣堅守了五十年的傳統中文書寫，在這一批唯利是圖的臺商的因利勢導之下，還能有多少存在的空間——或許正是這麼一個隱憂，才激起「台語文字化」推動者的憂心罷，因為「台語文字化」可能是唯一能夠阻擋這股阻擋不住的「簡(異)化」潮流的方法了。

這原本不失為一個沒有辦法的辦法，但令我錯愕的是，這位才子竟然在「簡(異)化字」裏操控起「臺文」來了，滿篇由左而右的橫向敘述自然不在話下，那種夾雜在「簡(異)化字」間的拼音符號

忽高忽低，一上一下，忽然令我覺得「簡(異)化字」與「台語文字化」的結合可能就是臺灣文字改革運動最後的結局了。

我讀友人這封充滿了文學情感的書信時，真是百感交集，不止「語音記憶」時時挑釁著「語意記憶」，那個「兩眼橫長的」感官運作更令我的「離散意識」四處碰撞；好似就是那麼一個機緣罷，當我在「簡(異)化字」與「臺文」所交織出來的結構裏左右橫向逡巡、上下直行猶疑時，中文的文字理則與文字堅固性忽然整個鬆動了起來，然後在這麼一幅極其荒謬的文字圖像呈現下，我意識到直向右行的中文不止可以凝聚「離散意識」，其本具的自我凝固的力量更提供了一個融合「儒釋道」所必須的基本架構；緊接著我又發現，唯有在這個架構上，其它的「無神論、多神論」才能被予以包容，而形成一種璀燦的中國文化。

然後我驚駭了，因人類的文字發展由三大古文明（埃及、印度與中國）以降，只有中文方塊字直向右行，也只有中國文化不受神權的支配——或許文字的「離散效應」正是西方必須藉助宗教力量來團結的原因之一罷，這或許可提供一個思維管道，供諸多的《聖經》翻譯者參考；以此類推，或許中國共產黨的「文字改革運動」正是藉著文字的「簡(異)化」與由左而右的編排，從根柢處建構全面摧毀宗教以利推動「無神論」所必須的支柱罷，所謂「斧底抽薪」即是。

耐人尋味的是，在「改革開放」的經濟浪潮下，全國各地紛紛掀起祭祖、祭孔，甚至崇尚虛義的節慶，但那些充滿了舊社會意識形態的「復古文化活動」卻又在「簡(異)化字」的文宣裏處處散發不協調的氛圍，總是令人在錯愕之餘，不得不將這種矯枉過正的文化活動與「毛腔毛調」的廣播充盈街頭的景象連結在一起——這種錯亂，並蔚為風尚以之教育下一代，或許正是當今大陸社會意識斲喪的根源罷。

如今「簡(異)化字」變本加厲，竟然飄洋過海，與「台語文字化」結合起來了。我不知道未來的歷史學者將要如何評論中共這麼一個始作俑者的「簡(異)化字運動」處心積慮「廢文存語拉丁化」

不成，卻意外構築了「台語文字化」的溫床；我所知道的是，我這位深具文學感性的友人所要表現的情感，已然緊緊地融合在一個大框架的民族感情之中，一如「簡(異)化字運動」融合在一個更大框架的「國家主義、民族主義」之中，所以其文字改革的舉措無法具有任何理性，以至於令懸盪在理性與感性之間的「理性的文字」只能全面向感性傾斜，反倒印證了愛因斯坦的名言：「民族主義只是窮兵黷武與侵略所找的好聽理由罷了。」

6、「文字般若」介於「感性」與「理性」之間，但離開文字無法呈現

想到此時，我不無遺憾地將老友的信擱置一旁，掙扎在遍佈於《臺灣文學評論》的胡言亂語裏尋其混亂思想的根源；倏忽之間，深埋於「記憶場域」的一句話閃了進來：「文學創作應多用感情，少用思想。」這句話是馬森教授在很多「文學獎評論會」裏反複強調的一個理念，卻因其混亂思想而使得「文學」無法迴盪的「文化、思想、精神(道德、宗教、生活)」，理應釐清。

認真說來，從某個哲學角度來看，這句話具有部分真理，畢竟現象學大師胡塞爾曾經呼籲大家「回到事象本身」，其本意即希望我們(尤其是藝術家、哲學家、文學家)在體驗生命時，要勇於放棄思想上的成見。然而這多麼不容易呀！暫且不論藝術家汲汲營營地創作，其所欲表現的事物真象原本就是思想上的概念結構所無法掌握的真理，當今「多用感情，少用思想」的作家連「感情是一個概念的存在物」都把握不住，卻又如何能夠破除感情、破除文字、再破除思想，而直取事物本象呢？

對於這個尷尬，馬森教授其實早就已經言明：「人從原始的渾沌中來，茫然無知，既不知身為何物，又不知所行所為。本來也可相安無事，但夏娃、亞當又不能安分地去吞食了智果。這一份圖景象徵了人類理性的覺醒。覺醒了的理性便超脫了自然渾沌的束縛跟它對立起來。可是人的原生本質都來自自然的魂沌，理性只是人類企圖超越自我的一種……一種……一種邪魔。」(同註十七)——馬森

的警語，胡塞爾「回到事象本身」的論說，其實都與「還滅於『、艮』」有異曲同工之妙，只不過，一為感性的紓發，一為理性的陳述。

顯而易見，馬森教授將這個極難言明的理論歸納為「文學創作應多用感情，少用思想」，原本有其難言之苦，但其語焉不詳的難處卻對讀者的意識產生了相反的效應，於是文學經由「語意記憶」的「理性文字」來凸顯「文字般若」，所冀盼以文學「表別狀態的呈現」來寄存思想就不可能達到，反而令一些以感性為依歸的「文學想像的敘事裝扮」，不折不扣地變成後現代感情呼天搶地的存在方式——而且是從詩歌到小說、從純文學到商業文學，唯一存在的方式，是謂「動而愈出」。

真是難為呀！「後現代文學」已無人能夠把握獨特風格而製造意義與事實，所以就任由「本土化、鄉土化」之爭論掀起腥風血雨，其最後的戰役無疑地將取決於人類「語音」與「語意」之爭，更是「感情」與「思想」之爭——這裏，我大膽地將馬森教授的難言之隱以米蘭・昆德拉的紓發表達出來：「回憶(文學創作的感情)，不是對遺忘(文學敘事的思想)的否定。回憶(文學創作的感情)是遺忘(文學敘事的思想)的一種形式。」

可嘆的是，這麼一個「寓思想於感情的文學表述」原本可直趨文字矛盾、而直截「回到事象、回到文本」的記憶場域，卻在弔詭的「遺忘與記憶」的運作下，使得「多用感情，少用思想」的文學創作自行創造文字，然後在衰弱的文字裏激盪感情、埋葬思想，甚至挑唆民族感情，於是最後「文學創作」乃為政治所用；所以我經常說文字改革只具備政治上的意義，與文學或文化是不搭軋的。看來毛澤東四、五十年前的「延安講話」所指示的「文學為政治服務」的方向，直到今天仍然有其一定的影響力，只是政治目的不同，策略運作自然有所變通；當然這兩個相距了五十年、一前一後因不同的政治背景而發起的「文字改革運動」對中國文化的戕害均鉅，只是兩害取其輕，「簡(異)化字」可能較「台語文字化」危害小些，但當這兩者結合起來時，其乘數作用效應對中國文化而言，可能就不止是區區一個以批判「海瑞罷官」為始的「文化大革命」所可比擬，而是一個徹頭徹尾摧毀中國文化的

真正「文化大革命」。由此可知，值此中國文化面臨絕亡之際，江澤民將「文化」列入「三個代表」裏，並成為舉國推動的最高政治指導方針，可記一大功，雖然江澤民可能只是誤打誤撞。

當然「三個代表」受到不少批評，其落實仍有待後起之秀胡錦濤與溫家寶的努力，但不論文字現象是混沌或混亂，所有關懷中國文化者在面對任何類似《世界日報》所引發的文化變革時，都應該保持冷靜，嘗試走出文字現象的困惑而直趨文字的本質，向自己提問以下的「大哉問」：

一、「語音記憶」與「感官運作」在造字之前的「有音無字」狀態裏，到底如何交互對應？當語音牽動語意時，意識如何在瞬間時空裏迴應？文字的「圖符記錄」能否在「語音記憶」裏存在？

二、當「能所」如此混淆時，就詮釋「入流亡所」或「超弦理論」而言，「以音寓字」或「以字寓音」的造字原理在「心緣心所」形成各種抽象概念的「離散意識」裏，何者較擅勝場呢？

三、就「能所兩亡(亡者忘也)」狀態而言，「入聲音流」與「入文字流」是了無差別的；但就「文字圖符」而言，「入文字流」卻意味著「入諸字門」，必須「以無所得而為方便……能悟入法空邊際」(語出《大般若波羅蜜多經》，卷五十三)；那麼，文字所藉助的「音韻」與「圖符」，對詮釋「『名身、句身、文身』乃為了方便掌握『意識流轉中因因果果不相雜亂的體性』」而言，何者較為殊勝呢？何者為「體」較為適合呢？(詳閱附錄《大般若波羅蜜多經》，卷五十三)

四、當「語音與語意」在意識深層運作裏瞬間和合(一如「『艮止』一『、』而成良」)之前，「入聲音流」與「入文字流」(或「入諸字門」)的「超弦狀態」呈現一種如如不動的境地，更因這麼一個萬流匯聚的「主體」無法在其本具異化勢能的「宮籟」裏解析「異同辯證的變化邏輯」(同註二十四)，所以只能凸顯「能所連結」之前的「緣起性空」狀態；那麼，語音與語意兩者對「入流亡所」與「不立文字」所詮釋的「非離意識流轉外，而別有一『文字』實體」，又是何者較為方便呢？

這四個問題有中文造字原理的精髓，更有人類破除文字矛盾、直趨「文字性空」的契機，所以斷不可任意詆譭，更不可隨著政客起舞，在文化裏根絕文化；掌握了這點，不難發覺我們的精神墮落

是很莫名其妙的，卯盡了全力「與國際接軌」，卻不知整個世界正在尋找一種方法「與中國接軌」；然後我們將發覺任何人要談「文字的故事」，卻不談方塊字「否定敘述」語法，則無有是處，蓋因要突破「文字敘述的奧美茄頂點」，必須擊垮以「理性敘述」為基石的「巴別塔」——這個人類瑰寶，除去中文「否定敘述」語法的內質，當今全世界其它語言無一擁有，斷不可隨意拋除。

如果執意脫離中文的「台語文字化」推動者能夠誠摯地回答這些問題，則對臺灣人乃至中國人都是一樁福德，我們樂見其成；但是推動「台語文字化」的人士一定要反躬自省，人類在有了「語音記憶」與「語意記憶」後，還能不能做到胡塞爾「回到(意識)事象本身」的狀態呢？記住呀！任何人回答這個問題，一定要「說誠實言」，如此才能不違《阿彌陀經》所云：「如是等恆河沙數諸佛，各於其國(在此為文字畛域、或文字所支撐出來的思想畛域)出廣長舌相，遍覆三千大千世界」的根本，更是「一切諸佛所護念經」的依據。

倘若這樣的說法聽起來仍舊不夠誠意，我願懇請「台語文字化」推動者，起碼能效仿西漢末年的揚雄編纂《方言》時的開闊心胸，盡其可能地蒐集台語福語河洛語，留下類比，以資中文借鏡，更留下記錄，以豐富世人語彙，而不是以「類文字」取而代之，徒留歷史遺恨，更遭後世唾罵。

試想當年揚雄若有此居心，則「採異代方言，還奏籍之，藏於密室」(註二十五，第四七頁)的學術研究必演變為政治動機，其結果必定一戢將華夏文化戳下了馬，那麼傳到二十一世紀中國人身上又是一個甚麼光景呢？佛經又會以甚麼文字流傳呢？想到這裏，我不禁為未來的臺灣擔古人之憂——言盡於此，我願為全體臺灣人乃至世世代代的中國人，向所有「台語文字化」推動者至誠頂禮，伏乞三思，為後代的子孫留下一點思維的空間，蓋因「文字無罪，罪在無文」呀。

第二個思想亂象的根源：中文文學的理想墮落了，既捨思想，更毀般若

在臺灣生存的中國人其實相當可憐，因為堅持傳統「正體中文」書寫的人士已經沒有多少空間賸下了，一如在臺灣堅持統一的孤臣遺民已經沒有多少能夠存活的空間了；這聽起來多麼弔詭，原來堅絕反對「臺獨」的大陸政權，也莫名其妙地以「簡(異)化字」打壓「統派」人士的生存空間。

暫且不說這一些「統派」人士是否有著正確的觀念，其垂死掙扎的過程充滿了烈士的悲壯，其企圖在這麼一個「簡(異)化字」橫行、「臺文」方興未艾的夾縫裏，創造深刻的「中文文學」，更令我輩在「文學已死」的感喟裏共溯同情之淚。

殊不知，「文學」做為「文史哲」的一支，在價值解體、道德斲喪的社會裏是不可能深刻的。說來不可思議，臺灣這麼一個文學會議不斷、圖書出版高達一年四萬類的彈丸之島，竟然製造不出來深刻的「文學」，而任憑色情文學戕害青少年身心，一如臺灣這麼一個宗教氛圍濃厚、慈善捐款傲視全球，竟然慾壑橫流一般，都是一個「現象與本質」的困惑與混淆，也都令人扼腕歎息。

儘管如此，我常自期盼，後現代社會的影視媒體雖然極盡摧殘人類思維之能事，網際網路更在詆譭傳統文字的風潮裏推波助瀾，但在這麼一個「宗教沉淪、哲思厥無、歷史混亂、文學已死、文字顛覆」的中國歷史進程裏，現在可能正在進入一個自孔子、釋迦牟尼佛、老子以來最好的一個時期，正所謂「置之死地而後生」——如果中國人兩千年來固步自封的思維還有提升至「大中至正」的希望的話，現在可能就是這麼一個時機；錯過了這個時機，中國人或許就這麼永遠沉淪下去也說不定。

但是這麼一個在文化上充滿了「危機與轉機」的絕佳時期，帶給了中國人甚麼呢？令人遺憾的是，除了「文化局」的創立以外，就是「沙龍」與「實驗劇場」的興起與「文化產業」的繽紛呈現。這個文化現象是不是說明了文化久已不存在了呢？這聽起來頗為弔詭，但是當一個比臺北還小的澳門也成立了文化局，是不是正自說明了「文化局」在推動文化建設的過程裏只能加速文化的泯滅呢？

質言之，文化如果仍舊存在，原本無設立「文化局」的需要，而設立了「文化局」也就說明了「文化」已然有了消泯的跡象；或換另一個角度來看，當文化被當作一個產業或資產來營建、推動，

甚至謀利，或被當作一個擂臺來激盪思維，這個文化可說已經岌岌可危了——這是「文化界」人士以「文化」為名來營建「文化產業」，對人類文化的摧殘。

此言不虛。這原本與「危機與轉機」一樣，都是一種「二象之爻」的現象，只要檢視一下歷史上(時間性的)極其瑰麗的「唐宋文化」，再看看歷史文獻是否有「文化局」的記載，一切就明目瞭然了；那麼難道政治人物甚麼也不必做，而坐看「文化」泯滅嗎？這當然不行，但「文化」能藉由政治力量來保存，藉用社會觀察來宣說嗎？這恐怕也不行，因為倘若政治人物發現歷史上(地域性的)瑰麗一時的「楚文化」已經流往閉塞的湘西（韓少功語），於是就趕緊糾集政治力量在湘西成立「楚文化局」，恐怕在「楚文化局」開始陳列其勉力保存的「楚文化」遺跡之際，卻也正是「楚文化」盡沉於深淵龍潭之時罷。這段描述雖然弔詭，卻是「二象之爻」的具體顯現。

那麼除了這個頗令人失望的文化現象以外，這個絕佳的時期能否提供一個帶引中國人突破思想瓶頸的契機呢？大陸「一切向錢看」的改革開放只能將「文化」產業化，我們就不去說它了；穿梭於大陸臺灣香港的社會觀察家將「文化」當作政治議題，思維卻無法臻其百年力度，我們也不予置評；纏訟一時的「文化美文」思想空洞，文字漣漪激不興千年古井，我們除了苦旅一嘆外，更無力探索。

但是怎辦？在當今這麼一個文學乃至文字現象混亂不堪的臺灣，意識形態除了「當家做主」的民主浪潮外，只賸下恣情縱慾的「享樂主義」隨著經濟貿易自由化的落實而浸蝕社會各個層面，我們還能找到甚麼代表性人物來探索一個提升思維至「大中至正」的契機呢？幸運的是，在臺灣這股糜爛的社會風氣裏，風雲聚會地蹦出了一位掙扎於「正體字、簡(異)化字」書寫、卻以「正體字」成書、禁絕於大陸卻只能描繪大陸情事的高行健——其傑出的文學成就，雖然離文學應有的思想深度尚遠，但是卻提供了我們一個非常有趣的「二象之爻」，藉此觀察「文學與思想」的糾葛。

我想，縱使大陸全面封殺高行健的作品，任何人都不該否認這本在臺灣出版、直行正體排版的《靈山》是一部中國文學作品罷；但這麼一個諾貝爾文學獎背書、坊間傳誦一時的「中國文學書寫的

新管道」真的就是全體中國人應該奉為圭臬的文學書寫方式嗎？這個文學書寫方式只是大陸文人集體逃離「毛腔毛調」所衍生的「語言流」窠臼，還是在亟力強調自由的「語言流」裏卻矯枉過正地掉入另類的「毛腔毛調」呢？這個掙不脫的束縛，是不是在地球另一端的哈金乾脆整個放棄自己的文字而以英文創作，來徹底走出久已滲透在血骨裏的「毛言毛語」的原因呢？還是以英文來創造一種對自己的本土文化那種「霧裏觀花」的文字迷障？來抗議「毛言毛語」對固有中文敘述的摧殘？

那麼，高行健這麼一位有史以來第一位諾貝爾文學獎得主，除了在中國的文學歷史上佔據一席之地以外，還有沒有其它的文學意義呢？甚至還有沒有其它「社會上、哲學上與思想上」的意義呢？當「簡(異)化字」襲捲、正體字凋零、臺文方興未艾、英文日文環伺左右之際，高行健旋風可否引為佐證，來檢視一下臺灣文學、中國文學，乃至人類思想最後的依歸呢？當「文學想像的敘事裝扮」、這麼一個「後現代思維」的唯一寄存方式逐漸成為事實以後，或許「從寫作到繪畫、導演和舞臺設計都做」的高行健正是這麼一位思想家，足以帶引中國人走出思想的泥沼罷？

一、 文學意欲呈現的「文字般若」並非人類意識唯一的「表別狀態的呈現」

或許「主張一種冷的文學」的高行健本人並不認為自己是個思想家，就算是，從來都「不喜歡風格這詞」的他，可能更為反對甚至痛恨這麼一個「思想家」的辭彙罷，但為何他又喜歡「強調回到繪畫的本性」，在超越自我的企圖裏「依靠直覺，摒斥知性，不在繪畫中玩弄智力遊戲」呢？這個與胡塞爾的「回到事象本身」有關嗎？這種「繪畫的思考」使得高行健感歎自己的「繪畫超越觀念」，以至「在我的畫中，有人看出的是具象，又可以看得出抽象，既是形象，又是形式，這也就是我追求的繪畫性，在筆墨之中，也在筆墨之外」(註二十六)？這個說法當真絕妙，足以詮釋中國哲學思想，更因為高行健不認為自己是思想家，所以直截契入「思想非思想是思想」的境地，令人稱賞。

更為奧妙的是高行健所闡述的「人進入創作狀態的心理過程大抵一樣，所謂悟性便是這種直覺的昇華」，似乎與我前面所說的「『語意記憶』的『文字般若』不在文字呈現之『外』的任何它處，而正是在文字呈現之『內』最平實直樸的敘述裏面」隱隱印證了起來，真是妙不可言。

如果這個觀察屬實，「繪畫性」與「文字般若」就有了異曲同工之妙，於是「繪畫性」不得不跳出具象與抽象，否則「繪畫性」必受制於「形式的表現」，在不屈解「藝術本體」的情況下，要求「藝術家的自我表現(在藝術裏)表現自我」，於是不免質疑「繪畫的意義在於這一行為本身？還是在於它的表達？」

高行健這兩個問題乃「大哉問」，一如「文字般若」直趨造字原理的精髓，更如「文字般若」嘗試詮釋文字做為一個「意識的載體」原本在一個「能所兩忘」的「緣起性空」狀態裏如如不動，故「非離意識流轉外，而別有一『文字』實體」，因此就文字的「入流亡所」意義而言，「書寫的意義不在這一行為本身，也不在於它的表達」這麼一個深具「表別狀態的存在」的藝術內涵就可以被推衍出來。

職是，「繪畫性」的意義乃「非離意識流轉外，而別有一『繪畫』實體」。但是這個說法聽起來多麼弔詭，於是藝術家多半憚精竭血在這個弔詭上掙扎，卻不料愈掙扎愈掉入高行健「思而不得其解」的「大哉問」裏；其實「繪畫性」的真諦蘊藏著人類破除繪畫藝術矛盾的契機，但稍一不注意，即非常容意走入岔路，在跳出繪畫「二度空間的限度」的表達裏詆毀繪畫（觀念藝術的濫觴即是），或在堅持「繪畫的平面限度」過程裏戕害「繪畫這一行為本身」——此即為何高行健「做畫時總傾聽音樂，等音樂喚起內心衝動，方纔動筆，圖象便油然而生」，不然就是醞釀一個「禪狀態…排除語言意念，有時甚至閉目靜坐，意象尤(兀?)然自深處湧現」。

我必須很坦率地指出，任何一位稍有佛學概念的佛弟子都知道，這麼「一種近乎迷狂的狀態，高度興奮」的作畫景況不可能是一個「禪狀態」，甚至在其「潛心加以控制，別走火入魔」的心境中

連「非禪」狀態都不是，而已進入一種「魔境」，難怪高行健在這種情景裏作畫，「之後渾身關節都疼，一個星期都難以恢復」——這種作畫過程與乩童起乩、神壇做法的招魔引鬼，其實相去不遠。

我這個說法絕非胡言亂謅，連高行健也承認「用過我自己在中國錄到的民間道士和彝族畢摩送葬時的唱經」，所以「不太能忍受自然光，那怕白天，也窗扉緊閉，將燈光打在畫桌上」。這是多麼詭譎的一個作畫場景呀！更何況，高行健說「最能出畫的時間是夜晚十點到凌晨三點」，卻不料這段「子時與丑時」的時間正是鬼魂四處遊盪的時刻，於是與鬼魂結緣可說是大有可能的。

顯而易見，音樂在這裏只是一個媒介，用來引導自己走入「能所兩忘」的「入流亡所」狀態，於是繪畫者「只隨音樂，信手下筆」所創作出來的一種「心象的縱深感」就充滿了假象；如果在這個假象裏執著，然後在這個執著裏衍生「已成為一種必不可少的儀式」假象，那麼「把心象處理為不同的層面和不同的視角，又統一在似乎是同一空間裏」就只能是唯一的出路，於是「畫完成之後，成為異己的存在」就不是那麼地不可思議了。

這麼一個繪畫行為，在「一盤磁帶連續轉上幾天，直到我開始不覺追隨業已變得熟習的樂句」作用下，其意識其實已進入一種類似入定的狀態，而在這種精神極為恍惚與脆弱的情景裏，《大佛頂首楞嚴經》裏所描述的「五十一種陰魔」都很容易上身，於是「在內心不明何處來光下顯現，所據有的實體感也是虛幻的，但這種視象又確實可以達到」就很容易可以明瞭了。

更有甚者，「繪畫祇不過努力有意為之，把這心象的種子變成為畫面」就是為何高行健「下筆極快，不容思索，瞬間便是幾筆」的原因，也是他「第一筆對我來說非常重要，倘第一筆失手，這畫通常總畫不太好」的原因——綜觀此景，此即高行健「有時甚至忘了是我在畫，還是畫自然生成」而「無法解釋我的畫」之故。

創作時渾然忘我，是很多創作者經歷過的，更有一些也藉助音樂來達到這個境地，產生「入流亡所」的效果；莫言就曾說過：「有一段我曾戴著耳機子寫字，寫到入神時，就把音樂忘了。只感到

有一種力量催著筆在走，十分連貫，像扯著一根不斷頭的線。」(註二十七)不難想見的，莫言「只隨音樂，信手下筆」的書寫狀態與高行健「作畫離不開音樂」的繪畫狀態是了無差別的，因此這個「帶來流動感，動中求靜」的音樂就「像扯著一根不斷頭的線」對「心象的縱深」不斷地刺激。

無獨有偶地，虹影寫小說時，也總是把音樂放得震天價響，並宣稱：「我寫《阿難》時，就聽『阿難』的音樂。」(註二十八)奧妙的是，「『阿難』是虛構，也是存在」，更是佛經裏面常伺佛陀左右、「聽聞第一」的人物，於是「『阿難』的音樂」就成了一個「非存在」的媒介，類似小說本身的「不可靠敘述」；如此一來，長期浸淫於一個「非存在媒介」的虹影隱身於一個「文學想像的敘事裝扮」的《阿難》裏尋找一個「經過中國整個社會變遷過程的人，都是『阿難』」的過程，就只能令虹影不斷地「把心象處理為不同的層面和不同的視角，又統一在似乎是同一空間裏」——這對「一派天真」的虹影執意注釋「敘述的危險性與不可靠性」而全然不顧「異己的存在」是多麼殘酷呀！

在這麼一個「非存在媒介」裏任由意識流動的創作者，其實都已經進入了一種精神高度集中的「假禪定」狀態(state of quasi-meditation)，其「帶來流動感」的音樂在「震天價響」的音量裏，非常容易令浸淫其中之人「不覺追隨業已變得熟習的樂句」，漸漸沉入一個「動中求靜」的強大氣場裏；此時何止會產生「有時甚至忘了是我在畫，還是畫自然生成」的混淆，任何其它奇奇怪怪的舉措都有可能發生，所以高行健作畫「寧可赤身」，也就不是那麼稀奇的了。

這個「震天價響的音樂所匯集的強大氣場」景況，在後現代社會裏其實比比皆是，從六〇年代嬉皮聚會的吸食毒品、到搖滾樂音樂會上的赤身露體、到酒廊舞廳搖頭俱樂部中的神經高亢，其嘗試製造「速成涅槃」的企圖與藝術家突破「在現實生活中，個人的自由總要受到社會的制約」的動機，殊無二致，其追求「自我表現的自由」最後演變為恣情縱慾也是一個必然的結果。

更為弔詭的是在這個「動中求靜」的強大氣場裏，「流動」這麼一個物理運動本身會產生類似「入聲音流」的「超弦狀態」假象，對「心象的縱深」不斷蠱惑，直到這麼一個萬流匯聚的「主體」

無法在其本具異化勢能的「宮籟」裏解析「異同辯證的變化邏輯」，於是「意識流動」就減緩，甚至停歇，而逐漸讓「音樂流動」操控了識覺，進而消弭時空理則的束縛、產生一種類似宗教上的迷狂；難怪莫言會說，「我快速寫作時，有時也能產生一種演奏某種樂器的感覺。我經常在音樂聲中用手指敲擊桌面，沒有桌面就敲擊空氣。好像耳朵裏聽到的就是我的手指敲出來的」(同註二十八)。

解析到這裏，我們或許可以清楚地看出，這些創作者為了在「創作的意義在於這一行為本身？還是在於它的表達？」弄個水落石出，而藉由一個「非存在媒介」來達到「能所兩忘」的境地，非常容易陷入思維困境；至於一些藝術家藉由一個實質的媒介，譬如毒品、醇酒、美人，並在這些媒介裏麻痺神經，以製造「速成涅槃」的境地，或僅僅只是為了進入「一種近乎迷狂的狀態，高度興奮」的景況，則其實早已徜徉於「魔境」裏而無法自拔了。

這種「與魔道眾生打交道的情境」在文學裏的描繪甚多，歌德著名的《浮士德》即是，而文學界人士的實例則更多，如波特萊爾、濟慈與拜倫即是。不論是虛幻或實在的角色，這種「魔境」對人的戕害有一個共同現象，那就是在達到「能所兩忘」之前，大多離不開「所緣」，並因其「能緣」對「所緣」不得不挹注巨大的關懷，以至人體或意識都產生強大的流失作用，所以高行健才會說，創作「之後渾身關節都疼，一個星期都難以恢復」。

其實，在我們對「入流亡所」必須消泯「所緣」的瞭解下，「創作的意義不在這一行為本身，也不在於它的表達」是很容易就可以理解的，因此不至為了執著「創作形式的表達」，而在創作過程裏戕害「創作這一行為本身」。正所謂：「回憶(創作形式的表達)，不是對遺忘(創作行為本身)的否定。回憶(創作形式的表達)是遺忘(創作行為本身)的一種形式。」

這個論說可以總結為普賢菩薩所倡導的「創造性思想」必須以「思想」甚至「般若」為依歸，因為倘若沒有了「思想」，卻任憑「創意」、「創作」、「創作形式」、「創作行為」等藝術表達來蠱惑思想，其著魔的危險性是很大很大的，遑論進入「自我覺醒的旅程」了。

二、「多用感情、少用思想」的文學表述涵藏著泯滅「文字般若」的隱憂

解析到此，「人類創作藝術的行為在藝術的呈現裏深具矛盾」這麼一個說法已被彰顯了出來；雖然這個藝術現象的矛盾原本無可厚非，更可被用來詮釋「藝術非藝術是藝術」的真諦，但是危險的是，既然「創作的意義不在這一行為本身，也不在於它的表達」，因此創作者就不必對「創作的行為本身」負責，更不必對「創作形式的表達」負責；如此一來，這麼一句藝術家的口頭禪，就成了導致藝術家放蕩，乃至遭到社會詬病的緣由——這裏面，似乎畫家表現得比文學家與戲劇家更為猖狂。

質言之，筆墨揮灑、文字陳述與舞臺呈現，殊無差別，都為一種形式、一種載體，也都可以在「文學想像的敘事裝扮」裏蘊藏思想；只不過，對人類感官的攝取、意識的辨別而言，繪畫比文字與舞臺劇更為直截，其「訴諸形象，似與不似，狀物與否」(同註二十六)的「表別狀態呈現」，就觀賞者「一雙冷眼，抽身觀審」的景況來說，繪畫平面只能是一個空間狀態而非創作過程，更只有「空間性」而無「時間性」，故知觀賞者在觀賞畫作的瞬間，產生「再創作」意圖可說極為自然，甚至自己也左右不得，因此對觀賞者的「再創作」過程而言，「繪畫平面」就只能是一種「再現現實的空間」了。我想對堅持「回到繪畫的本性」的高行健而言，這個「再現現實的空間」的掌握不了，始終都是一樁困擾，因此他才強調「藝術家不接受他人的真理，正因為藝術中沒有上帝，沒有君主」。

弔詭的是，這個「在藝術上沒有是非與倫理的判斷」的態度使得高行健將「藝術的追求」置於一切行為準則的頂端，於是當「從寫作到繪畫、導演和舞臺設計」無非都是一種「藝術呈現」被奉為圭臬以後，其「(創作)空間並非是一種思辨……與其說是自我表現，不(如)說是對自我的淨化」就有了矛盾，因為「思辨」、「自我的淨化」，甚至「自我表現」等，無庸置疑地必須是個「過程」，但「藝術呈現的空間」卻是個「狀態」。

這個「過程」與「狀態」的矛盾，仍舊逃不出「現象與本質」的混淆，而其弔詭的「現象」之所以存在，乃因「能所」在創作的過程有了混淆，更因藝術創作的使命感與鞭策力過於超然所導致。換言之，當「藝術現象」被呈現出來(object a)時，雖在「創作記憶」裏仍舊是一種若即若離、非主非客的影像狀態(abject)，但其「符號及其代表的意義」在綿密無間的「投入產出」運作下，不可避免地造作了「過程」，於是各種抽象概念經由「明喻與隱喻」，甚至「轉喻與提喻」等等創作方式就對「意識的流動」起了一種迫害作用——這個藝術創作的矛盾正是執意破除能所的「怪胎研究」所探索的目標，也是高行健任由「繪畫記憶」操控意識卻遺忘「繪畫性」原本獨立於意識之外的關鍵所在，一言以蔽之，以「過程」混淆「狀態」，以「現象」混淆「本質」罷了。

「繪畫記憶」與「繪畫性」之間的關連是很詭譎的，因為居兩者之中而起了連結作用的，正是「意識的流動」；這個詭譎的糾纏與混淆乃高行健嘗試遺忘「繪畫記憶」，卻不得不藉由「帶來流動感，動中求靜」的音樂令「繪畫性」浮現出來的原因所在。

不幸的是，「記憶」本身是很詭譎的，而且在唯識學所闡明的「現行與還薰」交相運作之下，意識往往愈遺忘反而記得愈牢，因此非常有可能在「遺忘與記憶」的混淆之間偏離了「正思維」，而自以為處於一種「禪狀態……排除(了)語言意念」，或以為「閉目靜坐，意象尤(冗)然自深處湧現」的思維現象真是一種「甚深禪定」的意識現象——在這種蠱惑下，自己非常容易以為長久以來「企圖找到我自己的解決方法」終於有了著落，而提出世人前所未見的創見。

這個勇於嘗試的勇氣或是「藝術家……投身於這沒有終止的追求中去，且不以為苦」的原因，更或許正是藝術之所以為藝術的原因罷；但是我常自臆想，高行健篤信「既然寫作到如今，也還有人寫得出讀來新鮮的作品，用老材料作畫自然也還可以畫出新畫，問題恐怕祇在於畫家自己如何去重新認識這自人類有繪畫以來一用再用的老手段」，然後堅持在「繪畫的平面限度」裏表現其「繪畫性」了——這個使命感或許才是導致他提出一個奇奇怪怪的「沒有主義」的緣由罷。

乍看之下，「沒有主義」宛若「不立文字」，不止深具「參話頭」的力度，更好似撥雲見月地將「後現代」哲思厥無的現象指引了一個探索的方向；這種提綱挈領的見解，不得不令我們將高行健歸於「思想家」的屬類，尤其其諸多戲劇如《對話與反詰》、《八月雪》與《生死界》等，均有傳播「佛學」乃至散發「禪學」的意圖——這個舉措非常有可能誤導佛弟子，於是「沒有主義」的宣揚就變得很嚴重，令我不得不奮起精神來將其思維的矛盾解析出來。

這說來是很傷感的，因為「沒有主義」這麼一個論說原本不足一哂，提出了多年也乏人問津，但卻夾《靈山》所樹立的「中國文學書寫的新管道」，在諾貝爾文學獎背書下被廣為傳誦起來，並被當做一種「禪宗」的公案被佛子們參詳起來——起碼我就曾被誤導過，另外一位與高行健交往熟稔的趙毅衡也在緬懷英國倫敦的綠地裏代為詮釋「沒有主義」與「缺少意識形態」之間的關聯。

或許末法時代就是如此，更或許神州大陸「無神論」的猖獗、毛澤東的「政治神祇」仍舊操控著「黨政軍」的政治倫理、魯迅的「文藝神祇」仍舊左右著文壇的主流思維，才是導致「羣魔亂舞」的根源罷，因為類似「沒有主義」這種似是而非的「奇端異說」之所以得以產生，其實正是因為反抗毛澤東的「毛腔毛調」太甚，反而掙扎不出他所設下的根深蒂固的「造反有理」陷阱之故。

中國共產黨對中國人意識的戕害是有目共睹的，因此認真說來，對一個被高壓政治籠罩的民族而言，不止藝術家或「流亡作家，唯有在文學和藝術的創作中才得以自救」，其實人人都不由自主地在自己營造的小圈圈裏自救，唯一的不同是，流亡者比較明目張膽，而深陷大陸者則沉潛含蓄而已。這對千千萬萬在虛擬實境裏隱祕詮釋(esoteric interpretation)的書寫者而言，是心知肚明的。

當然不論處於何種政治型態，任何人都可持有自己的「看法、觀點、意見和感想」，但私己的「別業」不出門則影響尚小，充其量只將左右自己在生死大河裏迴轉，但一旦公然造成「同緣共業」就非比一般了，其乘數作用所引起的災難與思維迫害，可能數十劫甚至數百劫都扭轉不回來——這個潛藏的禍害比政治運動的壓抑思想危害更甚，因為一旦紮根，可說極難從意識中拔除的。

職是，福報深厚的人要特別謹言慎行，因為頭戴桂冠後，一言一行都有引導社會思維的作用；倘若執意率性而為，等到諸天護法無法坐視錯謬思維的無可遏阻而憤怒時，再嘗試矯正已來不及了。「法輪功」的泛濫成災就是一個極佳的實例。當初「法輪功」被當做一種「氣功」來推廣，原本不會有多大問題，但當「法輪功」被有心人士提升到「法輪大法」的理論層面，諸天護法就無法坐視了，因粗俗的「法輪大法」不止不堪檢驗，而且其「謗佛、謗法、謗僧」的「看法、觀點、意見和感想」令神人共怒，於是最後連原本具有健身功能的「法輪功」也一併為魔道所驅使了——這是自詡「不是理論家」卻在有意或無意之間散播佛學與禪學的高行健，不可不引以為戒的地方。

這種亂象之所以普遍存在，仍舊得歸結於大陸以「無神論」掃盪一切宗教思想罷，其反彈力道的強烈與偏頗正是因為意識被掃盪了以後，思想一片荒蕪所導致的；想來的確荒謬，「唯物」藉革命思潮摧毀了「唯心」，卻在「改革開放」的「個體性」擡頭裏警覺了「唯心」的復甦，於是在不甘與「唯心」分庭抗禮的情況下，「唯心」只能成為寺廟裏的展示品，或淪落為魔界眾生所操控。

我這樣的直言直語難免會令人受不了，不過這是因為諾貝爾公佈了百年以來第一位中國文學獎得主以後，令我興奮異常，而遍讀高行健的著作卻又頻頻落空之故；我一度以為高行健是一個悟禪之人，但從他描繪自己浸淫在震耳欲聾的音樂裏作禪畫、編禪劇的景況來看又不像，直至他提出「沒有主義」的見解，我才覺得必須擔起「破迷啟悟」的責任來說說話——為高行健本人，也為普遍的佛子們。我有這種想法，乃因高行健藉種種藝術形式來談禪逗機已經到了足以危害佛子思維的地步，只是他不願承認，任性妄為而已。

或許他只是認為，談禪逗機乃為了走出文字乃至思想的束縛而直趨「文字般若」罷，那麼這些藉著戲劇與繪畫等等藝術形式來表達的禪言禪語，除了引起外國人的興緻外，對久已深入箇中三昧的臺灣人又有甚麼啟發呢？何以「文建會」會耗費千萬元公帑來贊助《八月雪》的製作？為了藝術不惜犧牲思維嗎？還是假藉高行健的舞臺劇聲譽，來達其政治目的？

我在翻閱《八月雪》劇本過程中，不斷忖度，在這麼一個迴轉不已、連綿無盡的時空裏，中國歷史上是否有過這麼一個思想懸盪、文字夾縫的時代？在這麼一個已相當接近思想絕地的時期，文學能否擔負起重責，掀起自我營造的文學情境？還是不論文學如何造作，充其量只能像「不立文字」的禪學一般，在文學情境裏干擾世人的思維？

高行健從文字到音樂、繪畫、戲劇一手抓的現象，在後現代社會很普遍，甚至久已蔚為風尚；但是以這種手法來詮釋佛學與禪學的藝術家則很稀少，而從這些藝術行為裏再推衍出「沒有主義」的論點，則自古以來可說是唯一的一位。唐諾說得很對，「影像世界華麗但不可能深奧」，奇怪的是，高行健卻以戲劇來詮釋極為深奧的「不立文字」的禪學，然後徒子徒孫起而效之，紛以「身聲演繹」來詮釋思想。倘若這些倚附文學或禪學等等「方法論」的思想造作，只能提供人類一個在理上論理的形式，那麼又如何在創造文學、創造宗教之餘，令思想走出「文學想像的敘事裝扮」而提升出來呢？這種思想的提升是否意味著文字夾縫正是一個千古難逢的文化契機，可以一鼓掀起文字的束縛，而以其它一些不必假藉文字來呈現的音樂、繪畫、戲劇等等，一舉走出「巴別塔」呢？

要回答這些黏答答卻又可直趨思想內質的問題，研究深陷文學情境的高行健，正是一個絕佳的契機。我有這個想法，不是因為他獲得諾貝爾文學獎，而是他的確嘗試藉助他的「文字陳述」來探索「文字般若」，所以從《靈山》到《一個人的聖經》，那種執意詮釋「敘述的危險性與不可靠性」而走出文字敘述的力道非常強烈。我不知道這個欲望是因為「毛言毛語」的鋪天蓋地，連到了法國仍舊掙脫不得，還是因為他真正以為「文字陳述」表達不出他心中的意念。

姑且不說高行健是不是誤打誤撞，但當我讀到他在《一個人的聖經》對書寫狀態的描述時，我不自禁痛哭失聲。他是這麼寫的：「舒發的需要，一種發洩的快感，不包含任何道義，沒一點虛假，淋漓盡致，（在書寫中）把你洗淨了，透明得成了一縷生命的意識，像門後透出的一線光，那門後卻甚麼也沒有，朦朦朧朧，如雲翳中月亮的泛光……」（註二十九）

這麼一個「文學情境」的描述多麼美妙呀！我多年來藉「文學」寫「情境」都寫不出來，但是高行健卻三言兩語就描繪了出來；這應該也是我寫作的目的，因為「寫作」在這種「情境」下，其實可以直趨一種開悟狀態，但關鍵處是，書寫的人必須從感官裏走出，於是「文字的啟動，一種作意的機緣，不包含任何理則，沒一點動機，渾渾圓圓，(在書寫中)把文字洗淨了，透明得成了一縷意識的流動，像門後透出的一線光，那門後卻甚麼也沒有，朦朦朧朧，如雲翳中月亮的泛光……」

我從這段「擅自篡改」中不禁想起，高行健或曾在「那門後」罷，當然不可能是這一世，但是當他在「那門後」時，我不知他可曾還能從記憶的場域裏蒐索出來「能所兩忘」的景況？在「雲翳中月亮的泛光」裏，透明的意識流動與不帶雜質的文字流動可曾融會成一股朦朦朧朧的「入流亡所」的情景？當「雲翳中月亮的泛光」從「門後透出」了「一線光」時，在門前操控文字的「生命的意識」是如何走出「意識流轉中因因果果不相雜亂的體性」呢？當操控文字的生命在意識到「那門後卻甚麼也沒有，朦朦朧朧」時，這個萬流匯聚的「主體」能否現起能所連結之前的「緣起性空」狀態呢？

嗚呼！當「冷的文學」執意掀起「毛言毛語」的語意與「毛腔毛調」的語音、而在亙古綿長的意識裏運作時，那個「舒發的需要，一種發洩的快感」，是否只能令自己的文字在其本具異化勢能的「宮籟」裏解析「異同辯證的變化邏輯」？當這個逃離了「毛腔毛調」卻掉入其所衍生的「語言流」窠臼時，是否因為「入流亡所」的不可得，所以才以《對話與反詰》、《八月雪》與《生死界》等來詮釋「不立文字」的意識或「非意識」？當這些劇本完稿時，其所詮釋的「不立文字」是否真能藉著實驗舞臺的呈現將「非離意識流轉外，而別有一『文字』實體」表達出來呢？

我常想，高行健這麼一位作家，文字如此嫻熟，意志如此頑韌，記憶如此強烈，從抗爭「政治語言」的控管可以一路推衍至突破「文字敘述的危險性」，然後從「文字敘述的不可靠性」裏可以將思維往「文字般若」的領域裏推進，當真了不起；但當這一切歷史與人事都寫完了以後，他的思維該往何處去呢？雖然他並不是單純回溯過去，更不凸顯故事情節，但是他的情緒總梗在那裏，所以創作

狀態的冷靜與孤寂總無法真正地浮現，「你我他」的糾纏也因少了那麼一點「樸素的鋪陳」與「表別的呈現」，而顯得有些賣弄現代小說的書寫方法，但偏偏「現代小說」從白先勇王文興以降，在臺灣早已是陳腔爛調，在大陸卻因「改革開放」而洛陽紙貴，但卻從來都不是《詩經》以降、一脈相傳的「中國文學」。我這種說法其來有自，因為高行健的書寫離不開「中國文學」的傳衍，但其「從寫作到繪畫、導演和舞臺設計都做」的廣泛興趣，其實與歷代中國「琴棋書畫」均通乃至票戲鬚伶的文人墨客習性都沒有不同；只不過，高行健從「文學、戲劇與藝術」的見解，歸納出一個「沒有主義」的論說，可說是古往今來的第一、也是唯一的人了。

職是，這個「沒有主義」的論說，必須經過嚴格的哲學檢驗，否則其潛伏危險性將大過高行健一切文學或戲劇的成就，而這個危險性之所以存在正因高行健行筆為文大多「多用感情、少用思想」罷。馬森教授這個說法雖然有其深邃思維的層面，但是在世人表面的追求裏多半只能被詮釋為「感性文字……可以觸動人心深處。」(同註十七)卻不知，由於文字本身是極其理性的，所以「多用感情、少用思想」的「文學想像的敘事裝扮」多半涵藏著泯滅「文字般若」的隱憂。這個我想不至於是文人執筆為文的動機罷。記住呀，再說一次，「文學無罪，罪在無文」。

三、「繪畫性、戲劇性、文學性」的「性」與「沒有主義」的內在聯繫

高行健提出「沒有主義」的見解絕非偶然，乃一個連貫的思想體系運作而造成的結果；有趣的是，他並不知道自己有這麼一個思想體系，所以宣稱自己「不是理論家」，卻不料這麼一個似是而非的「沒有主義」不止總結了他的「繪畫性」、「戲劇性」與「文學性」，更因他的確嘗試從這一系列的「性」中歸納出一個「在其本具異化勢能的『宮籟』裏解析『異同辯證的變化邏輯』」的思想體系而令人無法坐視。

事實上，高行健勉強以「沒有主義」來總結他對「繪畫性、戲劇性、文學性」的「性」，其實與美國已故作家蘇珊桑塔格(Susan Sontag)以「反對闡釋」(Against Interpretation)放棄對「藝術作品之意義」的追問，同出一轍，甚至更加身體力行，而以「官能性」的方法對待藝術，統稱為「性」，所以我說高行健的「沒有主義」只是「反對闡釋」的另類闡釋，也不為過罷。

從蘇珊桑塔格在美國發表「反對闡釋」的西元一九六六年來看，到了二〇〇〇年卻由旅居法國的高行健以「沒有主義」延申「反對闡釋」的闡釋，就可知道這一類思想的展延性極其頑強，所以我說再過個三、四十年，不知在哪個時空也將會有一位思想家以「沒有主義」延申「繪畫性、戲劇性、文學性」的闡釋，可能也不是過憂罷，而如果這樣的詮釋直截逕入「性」的詮釋，則就是人類思想上的一大災難了。循此因緣，我乃奮力將「沒有主義」的謬誤事先凸顯出來，以裨益後世的探索，至於這樣的詮釋是否有展延「反其反對闡釋」的力度，則必須將「象學」的「入文字」旨在破「禪學」的「不入文字」，擺在一個層階論述，因為「沒有主義」後來被延申為「不立文字」的禪劇。

在「思想」中歸納「思想」是很多人都有的舉措，謂之「思想的二度運作」，原本無可厚非，乃因緣法的「自類相續」景觀之一；但高行健不同，他的戲劇影響深遠，尤其其禪言禪語對懵懵懂懂的西方藝術界有一種吸引力，所以不應在陸續提出「繪畫性」、「戲劇性」、「文學性」以及「沒有主義」以後一走了之，而以「不是理論家」塘塞，好似任何人要是掉入其思想的陷阱與他無關一般。

我猜想，有勇氣公然與共產黨絕裂的高行健，絕非一個不敢負責任的藝術家，其之所以在深入「繪畫性」、「戲劇性」與「文學性」的「性」的探索後卻宣稱自己「不是理論家」，乃真的不想以「沒有主義」來約束世人，尤其他又是那麼衷愛「自然性」；然而矛盾的地方正在於此，因為中國字裏的「性」是很麻煩的，與「藝術性、審美性、藝術審美性、現代性、理性、非理性、感性、人性、自性」的「性」等義，而且當「性」被推衍至「沒有主義」，其實已將「性」推衍至「無性」；這麼一來，就間接詮釋了禪宗的「不立文字」，更直截深入「唯識學」對「三性、三無性」的詮釋。

這種說法是否過於武斷呢？一點也不！因為「繪畫性」、「戲劇性」與「文學性」的「性」即「內質」或「本質」，而「主義」即「思想」，但是「思想」不牽涉到「內質」不能成其「思想」，故知「沒有主義」即「沒有思想」即「無內質」即「無性」。

要注意的是，當今朗朗上口的「本質」與「主義」都不是中國固有的哲學思想，但是「即」有六義，非常不簡單，可說從「即物窮理」的宋儒開始，就一路在中國的思想界「即」了數百年，到了今日早已與六朝末年、隋唐之際的「天臺六即」悖離(同註十一，第二二七頁)，而失去原義了，所以高行健的「沒有主義」也可說就是「束書不觀」的流毒之一。

這麼一個「現象與本質」的矛盾一點破就無可遁形了，因為「繪畫性」、「戲劇性」與「文學性」原本即為「繪畫的內質」、「戲劇的內質」與「文學的內質」之意，而「沒有主義」的「無性」卻為「無思想」、「無內質」之意；職是，「性」與「無性」一直都在高行健的繪畫戲劇與文學思維裏緊緊相隨，可說因果同時、一顯皆顯。

從高行健這一系列的論說來觀察，我可以肯定地說，他從未接觸過「唯識學」，更不可能知道「三性三無性」之論說。但他總是在外面徘徊，而且稀裏糊塗地將「性」推衍至「無性」。這個思維現象也就說明了他是一個深具善根的佛弟子，卻因因緣錯置，所以才懵懵懂懂地悟出了一個莫名其妙的「沒有主義」，然後由「沒有主義」逕入「無思想」的論說——共產黨泯滅人性、摧殘思想，在此又是一個明證，因為高行健倘若生長在自由世界，或許早已是一位大修行人也說不定，何至必須藉助情欲語彙，來脫拔出共產黨的「禁欲主義」呢。

充滿玄機的是，高行健提出了這一系列「繪畫性」、「戲劇性」與「文學性」的理論，然後在「沒有主義」裏做了歸納，原本不是一般的企圖，但是他卻又說他「不是理論家」；這豈非與禪宗談「自性」談「公案」談了半天，卻說「不立文字」一般？所以我一度誤判高行健是一位悟禪的大修行者。只不過悟禪者通常不會將「禪」掛在嘴邊，不可能為情欲禁欲所捆、為政治所縛，更不需要藉助

任何的藝術形式來表達自由或來詮釋「禪」，因此我又迷惑了，於是我追根究柢，終於將高行健談禪逗機卻不懂禪的毛病給找了出來。

的確！悟禪者從來都不知「自由」為何物，因為他連時空都羈絆不住，何在乎等而下之的世俗理則？悟禪者更不知「思想」為何物，因為他早已停駐於「思想的本體」，卻又何需藉助千絲萬縷的「理論」來牽扯「思想」？更有甚者，悟禪者絕不輕易談「性」，因他深知「性」有多層面的意涵，不觸及還好，一旦觸及就不止已經在詮釋「理論」，更深入「思想」的探索；而一旦詮釋「理論」或探索「思想」，對境必然凸顯，能所隨即對立，於是「入流亡所」的狀態於瞬間破滅，追尋的過程倒歷歷分明，此時悟禪者早已從「思想的本體」走出，觀看談禪逗機者在「思想本體」的外圍搔首弄姿的窘狀了——這點觀察，可由高行健多次與哲學博士德尼・朗格里的談話記錄略見端倪。

高行健懵懵懂懂將「性」推衍至「無性」，卻全然不知「現象與本質」的矛盾，正是一般談禪逗機者「知其然、不知其所以然」的通病，正所謂：「回憶(沒有主義)，不是對遺忘(無性)的否定。回憶(沒有主義)是遺忘(無性)的一種形式。」既然這個弔詭頗為說不清，那麼索性就不說了罷，但是高行健卻又大談特談，不止談「繪畫性」、「戲劇性」、「文學性」與「沒有主義」，更編禪劇、作禪畫；倘若我們任由這個趨勢發展下去，其諾貝爾文學獎桂冠的頭銜將賦予高行健一個東方哲學代言人的威權，但令人引以為憂的是，其對「道可道非常道」的東方哲學思想的一知半解與強作解人，在西方社會所造成的傷害將比薩伊德的「東方主義」(Orientalism)來得嚴重許多。

這裏面最危險的是如果高行健仍舊任由感官駕馭文筆，卻執意捍衛「表述的自由」，那他只有一條路可走，那就是繼續不停逃亡下去；只不過這一次的逃亡與政治無關，也不是要逃到一個「沒有主義、沒有面具、沒有教條」的想像空間，而是執意要逃到一個「沒有文字、沒有形式、沒有感官、沒有時空」的意識空間——這個不帶雜質的「表別狀態的存在」才是真正的自由，也是胡塞爾「回到事象本身」的真義。想來也是，一個有「大自由」的人豈是小小一個「主義」所可羈絆的？

任何標榜「沒有主義」的動機只是證明了自己對「主義」無法遺忘，反而因為自己愈想遺忘、卻記憶得愈加牢固，於是只得以「沒有主義」硬生生地將「主義」的陰影遮蓋起來。這原本只是一個「二象之爻」，更何況，從「無性」的觀點來檢視，「沒有主義」了無新意，只不過是「虛無主義」的別稱而已，仍舊逃不出神州大地因「無神論」所導致的思想愚弄。

我好像說得有些嚴苛了，但是記憶場域是很詭異的，尤其在一些極想遺忘的念頭上變更名目，然後加以攪和，只能不斷地加深記憶；瞭解了這個以後，劉再復教授對這個「沒有主義」重新命名為「極端現實主義」就只能停留在極為膚淺的意識表層上：「極端現實主義，拒絕任何編造，極其真實準確地展現歷史，真實到真切，準確到精確，嚴峻到近乎殘酷……拒絕停留於表層，而全力地向人性深層發掘……不能迴避生存的真實和生存的困境，不能迴避活生生的嚴酷的現實……」（註二十九），因為倘若劉再復教授的說法是正確的話，「一個完全走出各種陰影、尤其是各種意識形態陰影（主義陰影）的大自由人」是不會懼怕任何主義陰影，也不會宣稱「沒有主義」的。

明眼人一讀，就明白這種表述是對政治的控訴、是對自由的爭取，但是並不代表爭取的人已經自由，遑論「大自由」了。這裏又是一個「過程與狀態」的困惑，也是一個「現象與本質」的混淆，更是一個解說不清的「二象之爻」，但對講求文字的「自然性」、戲劇的「戲劇性」與繪畫的「繪畫性」的高行健來說，不能不說是一樁嘲諷，而對詮釋胡塞爾「回到事象本身」的嘗試，則更是混淆。那麼為甚麼高行健多次假借哲學博士與教授的言論來散播「沒有主義」的混淆思想呢？

這種混淆對一般人而言，原本沒有甚麼大不了，但是任何一個「拒絕停留於表層，而全力地向人性深層發掘」的人，是不能對「意識的流動」含混其詞的，否則任何的「人性深層」只能為「感官表層」，任何的「沒有主義」只能是「另類主義」。這個說法在政治裏其實一目瞭然，因為「主義」做為一個名詞即是一種設定了一個安全議論領域的「思想」，此所以「列寧主義」、「唯物主義」、「三民主義」、「馬克思思想」、「毛澤東思想」等等「政治思想」在世上存在的方式。

職是，「沒有主義」認真說來，即是「沒有（教條）主義」或「沒有（形式）主義」或「沒有（口號）主義」或其它「沒有（一種特定思想的）主義」，斷不能以一種泛稱的「沒有主義」來含混其詞——這種含混對講求「自然語意」的高行健來說，存在著很深潛的危險性。其實倘若熟讀《金剛般若波羅蜜經》的高行健真正瞭解《金剛經》的真諦，則應該明白「主義非主義是主義」的意義，而洞悉自己強調「沒有主義」的動機，因為「沒有主義」實為「沒有思想」，應與「沒有內質」同義，是一種將「性」提升至「無性」的解脫境界。

那麼高行健暢言「沒有主義」的當時，他從文字的「自然性」提升出來了嗎？他在詮釋「繪畫超越觀念」的「繪畫性」時，真的沒有一切主義的羈絆？他在禪劇裏詮釋「戲劇性」時，他是將禪的如如不動的時空狀態呈現出來，還是只是照本宣科地將「參禪」的思想過程複述一遍？他在總結這些「性」時，可曾想過「性者從心從生」，正是「境由心生」的下手處？一代儒學大師朱熹所註「喜怒哀樂……未發則性也」能否在此幫助我人瞭解「性」呢？其言含混，我將逐層剖析。

當然，任何人從創作的動機開始，思想即蠢蠢欲動。當創作具體成形時，思想則是竄流得無可壓抑，更不得不在記憶裏蒐索文字。此理無它，因為動機一觸醒，即成就了「思想」，而語言表述也只不過是一種「思想」。所以我說「沒有主義」充其量只能停留在對胡塞爾「回到事象本身」的詮釋上，但大多時候都只能含混其辭——這對講求文字「自然性」的高行健來講，只能是一樁無盡無止的折磨，令人相當不捨。

的確是如此的！我說「沒有主義」將「性」推衍至「無性」是過於高估了高行健的思維層面，因為高行健爭取「表述的自由」，「拒絕任何編造……拒絕停留於表層」都只不過是針對政治而言，而「自然性」、「戲劇性」與「繪畫性」都是從反抗政治壓迫思想的動機所引申出來的，所以「完全走出……各種意識形態陰影」乃至「沒有主義」當然就只能說是一種針對政治的控訴——中國共產黨說「諾貝爾文學獎」的評審委員有政治動機，倒也不是完全沒有根據的。

第三個思想亂象的根源：文化以政治面貌偽裝，既捨文學，更毀文字

我以高行健的藝術行為來檢視文學的內在意義，實非得已，乃因他的確是一位深具內涵的藝術家，其「超越文字、音樂、繪畫、戲劇」的表面現象，而進入「佛學與禪學」的思想領域，在在提醒我們，大氣磅礴的生命創造精神對藝術家的重要性，堪稱足以代表當代中國文學的創作精神，諾貝爾在此可記一功。

不過高行健將藝術置於一切人類的行為之上，然後從這些藝術行為裏推衍出來「沒有主義」的論點，卻說明了氣魄太大卻無慎密思維，則容易為魔所趁；當然這裏的「魔」為「心魔」，是一種從內心發出的隱微思想，非常詭譎，必須以思想不斷否定思想，或者以文字不斷否定文字，然後才能在書寫的過程裏盤旋而上，逐次提升思想；而且弔詭的是，只要在思想過程裏，肯定了自己的思想，則「皇極大中」的神祕宗教體悟立時消失，順即墮入心魔——從這個在哲學裏絕對是一個經得起檢視的說法來觀察，高行健以「沒有主義」的虛無思想來詮釋禪學，不可能是個佛學裏的「正思維」，甚至不可能是老莊思想，遑論孔子以「幾者動之微」立基的「玄學」思想了。

在「儒釋道」皆不存在的思想層面裏，最讓人心疼的是中國文人的「正思維」在政治的壓迫下久已被扭曲了，不止大氣磅礴的生命創造精神在政治指引下變得卑微懦弱，一切哲學思想所賴以發揮的精細理論、慎密思維、嚴謹邏輯，全都在生活的迫害裏萎縮偏頗了，緊接著，思想就墮落了，整個社會的人文品質因此低落到一種無法想像的地步，文化氣息更是除了政治再也聞不出「誠者天之道」的精神提升。在這麼一個政治氛圍中，倡言「誠之者人之道」實在不切實際，更何況賴以提升精神的「否定語法」早已瓦解於「早請示、晚匯報」的統戰語彙裏了，何忍苛責在其間顛沛的文人呢？我每思及此，就覺得不應該過份檢視這一代中國文人的思想，尤其「後六四」流亡於全球的學者總是令我

感動，其對祖國牽之縈之的感情，其對中國文化纏之繫之的留戀，都讓我對這個古老的國度升起一股懷想，重新提起數度放棄的探索。

真是無盡無止的探索呀，這是我每次看到許多白髮蒼蒼的學者在喜瑞都圖書館饑渴地翻尋開放書架上的文化書籍，止不住熱淚盈眶的原因，也使我覺得必須對高行健的《沒有主義》追根究柢，因我與他們多次深談，卻驚訝地發覺他們都認為《沒有主義》將是阻擋「共產黨成為中國文化代表」的唯一利器；這個錯謬思維的一路崩毀，令人呆若木雞，究其因，實因「文化無罪，罪在無文」呀。

一、 大陸既扭曲了文化的記憶，又遺忘了人文的價值

以中國人的哲學思想與智慧，要從這一片文化廢墟裏脫胎換骨應該是不難的，更何況十年文革所留給歷史的是對文化的徹底毀滅；但不知為甚麼，從八〇年代的「文化熱」與「宗教熱」，到「後六四」的「國學熱」，那一股「置之死地而後生」的熱情隨著經濟的快速復甦，卻也快速化為灰燼，然後「文化代表」的政治宣導從社會思想的全面潰敗下油然生起。這種社會進程真夠駭人聽聞。

其來有自罷。「改革開放」所銜接的時代，是中國歷史上文化與人物最墮落的一個時期，也是「文化大革命」之後的文化真空時期，更是「馬恩列史毛」的物質主義崩潰的時期；在這麼一個道德斲喪、價值混亂、意識徬徨的苦悶時期，隨著「改革開放」的金錢追逐，思想界則進入了戰國時代，一切學說迫不及待地被引介，生吞活剝地被接收；表面上看，不止儒家、道家、佛家思想都復興了，而且各式各樣的西歐思潮也一併傳入，「存在、現代、意識流」，應有盡有，但骨子裏都不得不維繫一個「唯物主義」的道統，所以並無法真正地融會在一起，反而造成一種萎縮、矛盾的思想體系。

以史鑒史。這麼一個社會價值體系崩潰、文化低俗與大多數讀書人淪落的景況，在中國的歷史裏竟然比鮮卑亂華時代還要凶險，使得學術界懸其光環者大半不學無術、或以術邀倖、巧佞固寵；更

有甚者，由於真正有內涵的知識份子唾棄共產政權，卻普遍引起憤世嫉俗的偏狹心情，其自甘墮落的精神狀態竟比蒙古鐵騎肆虐中原的時代還要厲害。

以方東美教授所觀察的「波浪型中國思想發展進程」來看中國未來的哲學思想發展，這個文化衰世原本並無大礙，而且充滿了生機；但是士大夫死的死，下崗的下崗，在漫長的「無產階級專政」裏，在整個政治傾軋、鬥爭的紅朝裏，「臭老九」整代都凋零了，賴以推動中國文化的竟然只賸下以共產黨人為首的「文化代表」。

這不知是個嘲諷，還是「不知中國人遭了甚麼瘟」(鍾阿城語)，摧毀中國文化不遺餘力的共產黨人竟然自詡為「文化代表」；這原本無妨，但整個紅朝幾乎找不到一個可資贊美的人格，如果有的話，也只能勉強在「學雷鋒」的精神號召裏湊個數，其他的歷史人物大抵是人格墮落到「寡廉鮮恥」的一類，其諂媚虛應的「毛腔毛調」政治語彙更是墮落到與「北魏時代……鮮卑人用鮮卑語作國語，強迫漢人在語言文化上鮮卑化」(同註九，第一五頁)的景觀殊無二致，卻又如何能夠找到一個真正能代表「中國文化」的「文化代表」呢？

中國深具縱深思維的文化傳衍有這麼簡單嗎？如果文化能夠橫向移植，就不會有「百年樹人」這句話了；說穿了，「文化代表」不過是一個以「文化」為議題的政治思想，更是鞏固共產黨政權的一項工具，根本就不可能是「中國文化」的一支，或更加苛刻一點說，根本就與「文化」無關。

1、「三個代表」的政治思想轉革命的動態為靜態，是唯一值得稱頌的思想內涵

有政治動機對任何一位身處「毛腔毛調」的籠罩而掙扎不出的人而言都是情有可原，但是政治的囂張通常會很快就消失的，看看國民黨的分崩瓦解就可知道難兄難弟的共產黨也為時不遠了；但是「思想」就不同了，深邃思想綿延數代，膚淺思想左右時勢，此之所以古往今來的策士針砭政局必須

引經據典之故，更是毛澤東的「無產階級革命」叱佗風雲、鄧小平的「改革開放」翻天覆地與江澤民的「三個代表」穩紮穩打的基石，甚至是華國鋒的「兩個凡是」蕭規曹隨的企圖——其所倚賴的正是以一種提綱挈領的「政治思想」來確保時代的延續與政策的推動。

不過這些政治口號所揭櫫的，不止是未來的政治方向，恰恰也是當時的政治弊病。逝者已矣，現在我就以方興未艾的「三個代表」為例，來檢視「政治思想」如何在推動政策時確保時代的延續；說來令人欷歔，因為江澤民所害怕的正是共產黨逐漸失去代表中國的基石，所以不得不歸結出「中國共產黨是最進步生產力(經濟)、最偉大文化(思想)與廣大羣眾(社會)的代表」。

從一脈相承的整體共產黨發展路線來看，江澤民主席無疑是最為尷尬的一位國家領導人，因為「無產階級革命」既瓦解了國家的經濟結構又摧毀了中國的思想基石，而「改革開放」則在糾正這項政治缺失裏，不可避免地扭轉了社會的集體發展並促成了個體意識的擡頭——提出一個足以穩定這些政策的左右迴盪的指導思想，不止是共產黨長期的困擾，更是共產黨在「後江時期」能否生存的關鑑所在。棘手的是，這麼一個繼往開來的「三個代表」所賴以維繫的「理論」，因一脈相傳的「馬恩列史毛」太過輝煌與「改革開放」的攔腰截斬，而充滿了延續共產黨的合法性存在的矛盾，更因挑戰了共產黨之所以為共產黨的根本思想，而無法深植於無神論社會；質言之，不論毛澤東如何倒行逆施，其「無產階級革命」乃至「文化大革命」都有其一貫的思想支柱，因為這正是共產黨之所以為共產黨的根本意義，而當「改革開放」政令全面推動時，其實共產黨已名存實亡了。

高明的是，江澤民原本可以提綱挈領地在這三個「進步生產力、偉大文化與廣大羣眾」領域裏加強「經濟、思想與社會」建設的詮釋，而提出諸如「三大建設」或「三種立黨方略」之類的口號；但是他沒有，反而在這個逐漸擴大的思想缺口裏，以中流柢柱的「三個代表」來轉動態為靜態，並在招攬資本家入黨與擴大共產黨為全民代表的同時，大膽深入探索「動態與靜態的對稱性存在」，乃至「存在」本身的意義——這是截至目前為止，共產黨領導人所提出的最為平和的「政治思想」。

江澤民可能也是無技可施了罷，因為從立黨以來，共產黨的政治思想一向煽動，僅能左右時勢卻無法銜接數代，但是江澤民在「十六大」前後所面對的不止是國家建設的難題，更是共產黨續存的法統問題，因此他大膽承接毛澤東對李政道的質疑：「對稱性為甚麼這麼重要？」而以「三個代表」的「靜態」對治「無產階級革命」與「改革開放」的「動態」——這對亟需休養生息、打擊貪官汙吏的共產黨而言，無異將產生一個「動態與靜態」物理平衡的絕佳契機，並從毛澤東的「怎樣由新民主主義革命轉變為社會主義」、過渡到鄧小平的「怎樣建設社會主義」、再過渡到江澤民的「怎樣建設一個執政黨」——一個立基千秋萬代的「政治思想」。

最重要的是，「三個代表」在思想缺口裏運作，任重道遠，其彼此拉扯的力道將使「無產階級革命」所代表的農工階層與「改革開放」所提升出來的商業階層彼此之間的矛盾互相抵消，並在幾乎對峙的「勞資」意識鬥爭之間得到對稱性的物理平衡，所以一旦深植各個社會層面，其重新將暴發性的社會動能轉化為靜態的社會勢能，無疑地是當今左右意識衝擊激烈的大陸最為需要的、也是唯一能將中國從五十年的革命思潮導入建設國家正途的思想，尤其「改革開放」從「無產階級革命」所釋放出來的，正是人類無盡無止、不可遏阻的貪婪本性，如果「三個代表」果真能夠貫徹，江澤民絕對將在歷史留下璀燦之名。

「三個代表」能否成功推動將是共產黨能否在歷史上承續法統的關鍵。我常自臆想，這麼一個平和的「政治思想」應該得自高人的指點，或許出自佛弟子的穿針引線也說不定；可惜的是，「三個代表」出來得太晚，幾乎到了江澤民必須轉移政權的時候才萌芽。這個拖延不知是否因為江澤民發現共產黨人沒有承擔「文化代表」的素質，還是「改革開放」太過強勢了，但無論如何，這都是中國人的「同緣共業」所導致。當然，篤信佛教卻不能明言的江主席知悉他的時日已不多，因為他阻擋不住「政治現實」，必須將政權轉移到一個經鄧小平欽定卻無功績的胡錦濤身上，於是他幾次三番地迴避政敵批評他戀棧權位的攻詰，轉而脅迫未來的國家主席廣為宣導、並做下推動「三個代表」的承諾。

承諾雖有了，宣導也做了，甚至要入憲了，但是「三個代表」的歷史定位仍屬未知。不論結果為何，也不論是否虛應政情，大陸整個思想界似乎無人瞭解「三個代表」的箇中三昧，或許說不得，只能旁敲側擊，所以搔不到癢處，也就不稀奇了；但是究其實，一個「全面性代表」實與「無代表」等義，亦即以其「不異不一」的內涵詮釋唯識學「三性三無性」之旨，正所謂：「回憶(三個代表)，不是對遺忘(三個無代表)的否定。回憶(三個代表)是遺忘(三個無代表)的一種形式。」

這麼一個弔詭的說法其實很容易瞭解，因從粗淺的政治理論來看，沒有一個政黨能夠代表全體人民的利益，它既無法代表萬世的文化發展，也無法代表永遠的先進生產力；而任何一個政黨有這個想法，首先就說明了它蓄意遮蔽「政黨」被組織起來的意義，一如「黨政軍」的顛倒政治理論。

職是，將「三個代表」提升至「三個無代表」，是轉「無產階級革命」與「改革開放」的動態為靜態的思想，徹底拋開「無產階級革命」與「改革開放」的動態糾葛，讓靜態的「三個代表」在其本具的靜態裏沉澱下來；因為說到底，「三個代表」仍屬理論的動態，而「三個無代表」卻是思想的靜態。這與至今尚不遙遠的「無產」搏「有產」原本一脈相傳，不必嘖嘖稱奇。

注意呀！「無」屬靜，不能操控，一操控即動即「有」，故知「無產、無神論」原本無礙，是「階級鬥爭」壞了「有無」的均衡態勢，是共產黨人蓄意以「無產」來遮掩其「鬥爭」的目的，更是世人不知「無為法」乃「有為法」的依歸卻放任「有為法」任意造作而破了其本具的「二象之爻」。

這麼一個「三代表、三無代表」有若太極圖象裏的陰陽勾旋，在「似靜欲動」的靜態結構孕育巨大的勢能，一旦動了起來，動態的「三個代表」將無法偏離靜態的「三個無代表」，其一股一股的迴盪所產生的物理性運動，將使得社會意識與經濟產能存在一種「對稱性」作用，而逐漸令思想重新調整，自衍自生地「回到(思想)事象本身」，在推行運動時放棄思想上的成見而穩定下來。

倘若我們對這個說法有疑問，則不妨暫且拋開哲思對「微觀世界」乃至人類意識的奧妙作用，而回到「動態與靜態」的物理平衡，並以物理現象來檢視「三代表、三無代表」所產生的社會對稱作

用，則我們不難發現任何一個歷經平衡的系統，就算最後失敗了，其平衡過程都不太可能令最後結果恢復到原來的左右分明意識態勢，然後社會意識鬥爭才能真正地平息下來。

這個發展態勢之所以能夠形成，乃因「由動入靜」原本就是自然界的本相，而平衡下來的動能將是一個界於動靜之間的場域，雖然它不可能是一個完全靜止的場域，卻是動態的混亂趨於均質平衡狀態的必然驅動——這個物理現象已在「熱力學」中被證實，乃「熵」(entropy)依狀態而定的「量之函數」運作(註三十)，甚至是「相對熵」(relative entropy)流體極限的隨機性與「非線性」狀態的微動，沒有絕對的平衡，「總熵」也不能超乎無窮，「終成」與「創生」同時起滅。

或以「微積分學」(calculus)來看，「微分」幾動，「動能」乃生，而「積分」則處心積慮地還原「微分」於其初動未動之前的「位能」，恰似「八卦」的「時位」，不動，故而有「位能」，曰「勢能」，是《老子》的「虛而不屈」，釋迦牟尼佛的「如如不動」，或《易傳》的「圓而神」，乃中國「儒釋道」哲學以「幾」融會的依據；「幾」動，「勢」成，「勢能」轉為「動能」，「動而愈出」，是為「藏識」，是為「方以智」，是為理性與科學之演繹，更為「卜筮之學」的濫觴。

這在中國青黃不接的政權交接時期或許是唯一可行的方法了。奧妙的是，「文化」被國家領導人當做一個頭號的建設方針來推動，正自說明「文化」已然到了一個生死絕亡的關頭；那麼當「華夏文化紐帶工程」成為貫徹「三個代表」的重要指導思想時，其它兩個推動「進步生產力與廣大羣眾」的「代表」將如何與「最偉大文化」產生拉扯的力道呢？當思想本身成為思想的瓶頸時，改革開放所釋放出來的享樂主義正隨著經濟貿易自由化的落實而浸蝕社會各個層面，那麼這股糜爛的社會風氣又如何「以文化為紐帶」來激迸一個帶引中國人突破思想瓶頸的契機呢？

2、 靜態為自然界的本相，政治思想亦應以之為本

深思深思！「三代表、三無代表」正可破除「代表」之間的矛盾，令波濤洶湧的意識鬥爭彼此銷減，更令混亂不堪的文化現象在大陸至今仍舊一籌莫展的政治改革裹穩定下來；中國當今這麼一個意識形態混亂的狀態，只要是中國人都應該關懷「三個代表」的落實。真是生死存亡的關口呀！何忍一再打壓呢？想想十三、四億人的動盪所受的苦痛，我們如何能隨隨便便就說要與祖國絕裂呢？

是呀！從清朝的「鴉片戰爭」以來就一直動盪不已的中國應該安穩下來了，而共產黨的「三個代表」任重道遠，正可為苦難的中國奠定政黨政治的基石——這是「一黨專政」的共產黨開放黨禁的肇端。怎可隨隨便便地說這麼一個粗淺的「三個代表」連初中學生都想得出呢？說這種話的人很多，而且很多都是擁有博士學位的社會中堅人士，但是也暴露出當代的學院博士大都只是專精學術研究，卻不可能是思想家的毛病。

認真想來，這種思維現象正是一種「二象之爻」，而無法探其思維究竟正是因為「理性思維」太過理直氣壯所導致，更是「離散思維」太過瀰漫所導致；其實「中國哲學思想」很純樸，更因其之簡易，所以深邃，關鍵點在於如何轉化思維的動態為靜態，讓受概念操控的思維從靜態中自然升起，甚至讓清明意識了然不生，這時不難發覺「三個代表」的確可以扭轉當代的政治危機。

的確是如此的！道理很簡單，但看自己能否深入，想想「諸惡莫作，諸善奉行」的至理名言，連三歲孩童都懂，但八十老叟卻也無法做到，就可以找出一個如何安頓思維的契機了。話說得有些遠了，但從一個佛弟子觀點來看，江澤民與高行健都是福報甚大、善根深厚的佛弟子，只是因緣錯置，所以一個官居黨主席要職卻不得不在內部拯救一個窳敗腐爛的黨政機構，另一個戴上文學桂冠卻只願優游海外批判孕育自己成長的祖國；一個是四處求救卻不敢言明宗教信仰、以佛法來平衡無神論說的「無神論者」，另一個卻是不明所以地宣揚佛教精義、以虛無主義來扭曲佛法的「虛無主義者」。

這個世道當真是混亂得無以復加了，但退一萬步來說，倘若孕育我們思想的祖國真像一個脯乳我們成長的母親，而當母親歷盡滄桑、變節失身，甚至在喪失理性、人性時加害我們，我們在「愛之

深、責之切」下是指責她為婊子娼妓，還是幫助她走回正途呢？從「同緣共業」的領域裏觀看，其實大家都搞在一起，誰也不比誰清高，誰也不比誰齷齪。那麼，將「藝術的追求」置於一切之上的藝術作為，與「一切為政治服務」的政治要求又有何差別呢？又能清高到哪裏去呢？

我說這些話都是從一個佛弟子規勸另一個佛弟子的角度說的，因為我是真正喜愛高行健的文字敘述卻相當為他惋惜，更擔心他在對佛法一知半解之狀態下不斷地談禪逗機，將淘空他的善根，用盡他的福德，毀壞他的善緣；當業報最後終於現前時，他在感官追逐裏放任自己的虛無思維，將令他的藝術成就無法承擔後果，因為難以計數受他影響的人，不論國內或海外，也不論繪畫戲劇或文學，都將在其含混的虛無思維裏令政治虛假的領悟與宇宙人生的徹悟劃上等號，而一起沉淪，一起離散迴盪下去——其實「政治的領悟」與「人生的徹悟」是兩種不同層次的思維架構，不可混為一談。

這種逐漸加大力度的迴盪現象，對已然離散的後現代思維一點好處也沒有。當然大家都在這麼一個現象裏，所以也就見怪不怪了；事實上，高行健之所以脫穎而出，正因為劉再復教授、馬森教授與馬悅然博士的思維與之相應。這無疑地也是一種「同緣共業」的迴應，只不過，思維的物理性平衡在離散的動態過程裏無法存在，意識上的對稱性作用在漂泊的文字呈現裏更是無法沉靜。

這個解說，我或許可以再以高行健所推崇乃至深受啟發的趙無極繪畫藝術來印證一下。高行健是這麼評價趙無極的畫：「一種內視，一種觀想，一種幻覺，一種心象，往往如夢一般，飄忽不定，難以捉摸，說無又有，瞬間即逝，因而，無空間可以憑寄」（同註二十六）——這麼一個感懷，真是美得令人感動，只是如果我在別的地方讀到這麼一個說法，我一定以為這是在描繪「自性」或在解說「禪境」，甚至在詮釋玄奘大師所翻譯的《般若波羅蜜多心經》首句「觀自在菩薩行深般若波羅蜜多時，照見五蘊皆空，度一切苦厄」所揭示的「觀照般若」，一字以蔽之，「罌」而已矣。

「罌」字之高妙，即在於此，但對繪畫的「直觀」產生粗淺的「觀照般若」原本不是問題，因哲學與藝術殊途同歸，而藝術上的領悟原本沒有哲學上的侷限，甚至可以做為「行深般若波羅蜜多」

的一個契機；不過為何有了這種可以直趨「入流亡所」的領悟的高行健卻必須在一種「音樂…不可少的儀式」中才能浸淫在「幽微而無限的另一個無聲的世界裏」(同註二十六)呢？

這就牽涉到高行健利用一種動態的音樂(尤其是一種極為動盪的震天價響的音樂)，去尋找一種進入靜態的無聲世界(甚至是一種極為沉寂的「入流亡所」境地)的企圖。這種景況多麼熟悉呀！看看信徒在高聳的教堂裏高唱聖歌乃至沉醉感恩，就不難理解人類多麼殷切在動態的聖樂場域裏尋找靜態的 Epiphany 了；雖然這種企圖心令人同情，甚至令人嚮往，但是這種尋找「速成涅槃」的作為是多麼廉價呀！這多麼令面壁數載的達摩祖師像個獃子，令潛心修行的法師們像一羣傻子呀！

我們能夠想像靜寂無聲的山洞裏驟然響起音樂的景況嗎？聲波與心波的「波」在物理性的弦波裏有差別嗎？如果「波的本質」原本沒有差別，那麼在聲波的激盪裏，嘗試穩定心波是甚麼一種意識波動呢？當最後的波動都融合在一起而如如不動時，那隻畫筆該從何處落筆呢？那個握著畫筆的腦波如何在如如不動的狀態裏將聲波與心波一併沉寂在「入流亡所」裏呢？當文字的「音韻與圖符」無法釐清時，我們能否瞭解藏傳佛教鼓勵子弟觀想「希利」的意義呢？當一切都「回到(波動)事象本身」時，如如不動的「物理性平衡」本相有必要藉著離散的動態過程(波動本具離散效應)來凸顯嗎？思想的「本質與現象」不同，在這裏是一目瞭然的。

是呀！另一位禪畫無數的「清海」觀過心以後，如今不知漂盪到何處繼續造業？藝術上的成就原來只不過是人類為了平衡社會所發展出來的結果，但對意識上的對稱性作用毫無是處；「從寫作到繪畫、導演和舞臺設計都做」的廣泛興趣對藝術有絕對性的幫助，但對「一門深入」的禪學卻是一樁嘲諷。這對那些將「藝術的追求」置於一切之上的藝術家來講原本無可厚非，但停止散播佛學、禪學罷，停止在漂泊的文字、龐大的劇作裏曲解佛法罷。這麼做是要揹負世世代代的果報的。

嗚呼！看看李叔同「割掌學琴、飾茶花女、譜送別曲、寫長亭賦」，而後斷然放下藝術，成為剋守戒律的弘一大師，就知道「悲欣交集」是甚麼意思了。嗚呼！一代大師的風範已然絕跡，現在只

賸下藝術家假藉藝術來散播佛學了。嗚呼！「藝術」、「儒術」皆「術」也，何奇之有？其實以字源來觀察，一目瞭然，蓋因藝者埶也，蓺也，「種也，從垄，土也，從丮，持也，持而種之」(同註二十第七八頁)，即為「埶」；丮者，「音戟，持也，象手有所丮據也」(同註二十，第四〇頁)，「埶孰熟筑執」從之，而術從行從术，行者「上兩筆，股也，次兩筆，脛也，下兩筆，足也，三者皆動，是行象也，术者，「上象大穗，八象其皮，皮離於莖者，著其用也」(同註二十，第二〇頁)，故以其「用」行之於「象」，是謂「術」也，是以「藝術」者，乃「持其所用，種於思維」是也，正是顛倒「能所」的明證。

苟若這種顛倒「能所」的現象也能夠以「一種內視，一種觀想，一種幻覺，一種心象」而直指人性，將不可見的內在經驗化現為一種「如夢一般，飄忽不定，難以捉摸，說無又有，瞬間即逝」的深層意識，但卻因為「無空間可以憑寄」，而使得其藉以轉動「動能」的「時位」不可能存在，於是「內在的召喚」就為意識所操控；我相當不解的是，這個混亂與迷惑的現象幾乎都與法國有關，不止「存在」、「達達」無一不在法國發源，連引介這些前衛性思想到中國的藝術家、戲劇家、哲學家，甚至宗教家，也都曾經旅居法國，以至於馬森教授從演藝生涯裏推衍出「文學創作應多用感情，少用思想」的見解，高行健從一篇篇設計得天衣無縫的新體小說推衍出「沒有主義」的論說；殊不知，無主義無名謂，「你我他」交織，都是自我的顯現，而「自我」沒有意識的支撐(或末那識的執取)，則不能為「自我」，而沒有了「自我」，以「自我」為本位的「藝術的追求」將何以為憑呢？

3、 從思想的靜態本質瓦解「沒有主義」的虛無思想

「多用感情，少用思想」的文學創作，不演變為呼天搶地的感情糾葛幾乎不可能；長持以往，顛鸞倒鳳的性愛就成了追逐「自由表述」的藉口，而相濡以沫的同性戀就成了「爭取生存」的理由，

於是文字的「自然性」被名正言順地組織起來為感情服務，見紙留影，沒有多餘的思想，也不許可有含蓄深潛的感情，卻按荒糜破碎的「記憶」藉著諂媚討好的文字，一個個迷失在「思想」的荒原裏。這是「多用感情，少用思想」的創作論見不知「文字承載思想，思想操控文字」的懵懂。

奧妙的是，古往今來所有文字精湛的文人，不論是小說家散文家評論家詩人甚至政治家，最後都會質疑文字的功能，然後就不由自主地掉入「談禪逗機」的陷阱；這種現象原本無可厚非，但不幸的是，這些喜歡談禪逗機的文人騷客都無法清楚地說出「禪」到底是甚麼，只能人云亦云地以「不立文字」、「風動心動」來加以塘塞。

其實一位悟禪的修行者不必談思想，因為他就是思想本體，所以他大多不願多談，真的要談，也只能從「感情」入手，所謂「對機」所謂「棒喝」即是；但是悟禪者這個「多用感情，少用思想」的情境與不懂禪、又悟不了禪的人「多用感情，少用思想」的情境卻是兩種不同的「思想」架構——這個認知的差距之所以存在，乃因悟禪者「出口成句、落筆成章」必臻禪境，懂禪者充其量只能描繪「非禪」之境，而對既不懂禪又悟不了禪的人來說，「禪與非禪」之境永遠都是說不清、道不明的；因此，對我們這些只懂得「在意識裏作文章」的人來說，最好不要談禪，更不要逗機。

讓我在這裏引述一段沒有文字意義的「咒語」來壓陣，藉以詮釋「禪言禪語」只宜脫離「語音記憶」，而從「解悟者」的立場來瞭解，並認知「解悟者」層面或深或淺，但是對「非悟者」而言，都是無法了解的：「南無阿彌多婆夜。哆他伽多夜。哆地夜他。阿彌利。都婆毗。阿彌利哆。悉耽婆毗。阿彌利哆。毗迦蘭帝。阿彌利哆。毗迦蘭多。伽彌膩。伽伽那。枳多迦利。娑婆訶。」

這個咒語是「拔一切業障根本得生淨土陀羅尼」，俗稱「往生咒」即是。「陀羅尼」的意義為「總持」，即總一切法，持無量義，而「咒陀羅尼」僅為其中一種，但現今多以咒為「陀羅尼」，來總持佛菩薩修行的成果，長期持誦涵藏著與佛菩薩相應、護持之意，應該可看成「後現代」社會順應「語音」所發展出來的「同緣共業」。

這一大串文字堆砌在一起，對閱讀的人而言是毫無意義的，卻也因此引發了許多人對「咒語」的批判，尤其飽受科學教育的高級知識分子批判起來，更是咄咄逼人；殊不知，人類對語言的認知受地域與時間的限制極大，暫不說「咒語」乃人類與「非人」溝通的媒介，連民初時代的魯迅、郭沫若之輩對英文的生吞活剝，乃至產生了直譯「國際」為「英特奈迅諾」之情事，就其「死譯」的字義來看，其與「咒語」又有何差別呢？

當然，隨者溝通媒介之改進，曾幾何時，百年之前的「英特奈迅諾」已經意譯為「國際」，而成為一個理所當然的詞語，再也無人有異議；以此類推，再過個百年乃至數百年數千年，焉知「往生咒」這類「英特奈迅諾」似的咒語，不會破除文字的表層音韻，而直達咒語的文字意義？倘若人類因地域的隔閡，而對語言翻譯的「詰屈聱牙」都能保留著同情之心，為何對超越人類智識、證無量義的「咒陀羅尼」反倒排斥呢？

說穿了，何奇之有？只不過「理性主義」作祟而已矣。遺憾的是「理性主義」對人類文明發展的貢獻雖然有目共睹，但卻自絕於「皇極大中」的探索之外，使得精神層面無法提升；倘若人類智識的發展仍舊還有一線希望，最安全的作法就是在智識達不到證悟的階段時，不以「理性主義」強自解「咒」，而效仿哲學家將辯證不出的論見「存疑不論」，或先將其無法瞭解的境地存疑，以待日後的突破；弔詭的是，這個思維本身就是「非理性」的，可以說有這個想法的人根本就不可能執迷「理性主義」，所以「理性主義」也就產生不了作用，而受「理性主義」蠱惑的人反倒因其「理性主義」的限囿，而不願向「非理性」宣告投降，因此就產生了人類「迷者自迷，悟者自悟」的尷尬現象。

這或許真是人類作繭自縛罷？但是試想《三字經》連三歲孩童都朗朗上口，卻連八十歲老叟都不知「三有三易」隱藏在「三字經」裏，我們又如何能走出自己的思維，去揣摩「證量」呢？「三有三易」其義甚深，暫自存疑，留待「下篇」另解，但是孔子最為淺顯的「知之為知之，不知為不知，是知也」，這麼一句千古顛撲不破的至理名言，為何到了「理性主義」就講不通了呢？「理性主義」

的搔手弄姿，從歐洲的「啟蒙思潮」以降，不過數百年光景，但其思想的弊病早已在十九世紀就浮出檯面，為何反倒以其「船堅砲利」將一個足以破除人類思想障礙的「儒釋道」打得落花流水呢？

這個困境對「理性主義」其實很容易突破，因其「不知」咒語而否定咒義實為「知」的表現，乃「以不知為知」，故「非知」也；「非知」即「非理性」，「理性主義」乃自破於其矛盾之中。但反過來說，「不知」咒語卻肯定咒義，甚至強自解「咒」，其行為不止「非理性」，其「理性」語言更只能使得「咒」不成其為「咒」，「相應」自然就不可能了，反而非常容易助長思維離散。

職是，「理性」的語言與行為在「理性主義」裏是不存在的。這段解說是我在費盡脣舌也無法令我的一羣數學家與科學家朋友瞭解「理性主義」的矛盾以後引發的。這真是很為難的，我在「建國中學」的同學別離了四十年之後都學有專長，多數推動電腦雷射光波數理等高科技的研究工作，不止在大學、研究所裏傳道授業，而且掌控臺灣的學術方向，唯獨在自己的「理性思維」裏走不出「理性主義」的束縛，反倒累得我在國際電話裏解說得脣乾舌燥，還遭來一陣嘲諷。

究其因，人類的語言敘述充滿了矛盾，經常以其「理性的文字」自敗於其「文字的理性敘述」裏，非但無法幫助思維的提升，而且不論如何解說，那個語言的「緊箍咒」老是套在腦門上，真是唯有「存疑」才堪為最妥當的方法；這個「存疑」不止是「知之為知之，不知為不知，是知也」的具體表現，而且非常安全，不至胡言亂道，強作解人。如此一瞭解，我為甚麼苦心孤詣地說，唯有將禪師的詩詞以「咒語」來瞭解，才能走出類似「春上枝頭已十分」的文字意義，就比較能夠被接受了。我必須說，我有這樣的推論是拜一些「理性主義」者所賜，不是我的原始思維。

問題是，這種文字意義如此明顯的詞句，閱讀的人如何能走出文字意義，而將之當成「咒語」呢？讓我在此引述虹影與止庵討論《阿難》時，說過的一句話：「小說的語言是純符號：它本身沒有意義，它又可以無窮衍繹。寓有於無，無有無無：它是高於一切的藝術。」(同註二十八)這說得多好呀，但其說法本身也是沒有意義的，也可以無窮衍繹；我的解讀是這段話其實可以分為兩段，其一、

「小說……高於一切的藝術。」其二、「語言是純符號：它本身沒有意義，它又可以無窮衍繹。寓有於無，無有無無。」

這兩種說法都曾有人說過，而且說過不止一次，卻是在分別討論小說或詩詞時說的，而將之併在一起詮釋「小說的語言」則唯虹影一人，其不求甚解與標新立意的效果倒與高行健的「沒有主義」走在一塊兒；毛病就出在小說的無窮衍繹，是針對小說，而不是針對「小說的語言」，更不可能針對「純符號的語言」，而且小說愈長愈不可能，唯有短到「四句詩」才有可能。這是出身詩人的虹影以小說駐世，卻弄不清楚「純符號的語言」乃「咒語」的困擾所在。

要注意的是，「咒語」非佛家專用，這點高行健知之甚明，所以他也承認「用過我自己在中國錄到的民間道士和彝族畢摩送葬時的唱經」；這到底是一種甚麼因緣著實令人費解，但這些「唱經」的作用想來與臺灣道士為亡者「召魂」相去不遠。召魂無非勸亡者往生，但是孰高明孰低俗，牽涉到個人的宗教信仰，原本無可厚非，只不過高行健以此為媒介作畫，然後悟出「繪畫性」，悟出「沒有主義」，再然後編禪劇、導禪戲，其過程想來就令我寒毛凜凜，蓋因這種送葬時的唱經，乃涼山彝族在超度死者時，請畢摩念的「送魂經」，其目的無非將死者的靈魂送回祖先住地，卻如何以之為介，來催動「繪畫」呢？

更有甚者，「咒語」僅為四種「陀羅尼」之一，但卻因「後現代」社會的過份渲染而使得其它三種意義不彰：「法陀羅尼」於佛之教法聞持而不忘，以「念」為體；「義陀羅尼」於諸法之義總持而不忘，以「慧」為體；「忍陀羅尼」於法之實相安住，以「無分別智」為體；相對之下，「咒陀羅尼」依禪定發祕密語，以「定」為體。

那麼這四種「法義咒忍」陀羅尼，印證到虹影以「文字」為用的「純符號的語言」，究竟有何意義呢？「文字」最高層次的呈現能否安住於「實相」之理呢？誠然如此，故《維摩詰經‧供養品》有曰「陀羅尼印印之」，是為「忍陀羅尼法之印」；以是勉勵文人著書立論，當以「『入諸字門』印

相印句」，是曰「象學」，更因《大般若波羅蜜多經・卷五十三》有云，「菩薩摩訶薩修行般若波羅蜜多時，以『無所得』而為方便，所得『文字陀羅尼門』」，是曰「象學無象」。

這段印證，是我以「哲學」挹注「文字學」而提出「象學」的理論架構後發展出來的。回想我當初有了這個構想而忐忑不安時，鄭盛鵬居士電傳《大般若波羅蜜多經・卷五十三》與之印證，令我心花怒放，深為自己的思維不離「法義咒忍」陀羅尼的教誨而雀躍不已，除了深深感激「善知識」的「當頭棒喝」外，更對「象學」有了信心，因為玄奘大師對「諸字門」的「死譯」並不能註解「文字陀羅尼」；高行健所欠缺的其實正是一位禪師的「當頭棒喝」，否則像他在繪畫上極為珍貴的感覺：「我以為，性靈所在，無處不可以發光，當人力圖審視內心的某種現象時，這形象或形象的邊緣便澤澤發光，水墨相交恰恰能造成這種效應」(同註二十六)，隨便一經禪師點撥，他就進入「禪境」了，或許他從此從禁欲、人欲、縱欲裏走出，再也不會畫禪畫、編禪劇也說不定。

高行健的確是一位值得研究的作家，但是研究的重心必須走出諾貝爾獎所標榜的「文學書寫的新管道」，更應走出《靈山》或《一個人的聖經》等小說敘述，因為從一個較為深邃一點的思維層面來讀這些小說，其內涵其實只及一般的水準，能不能流傳一個世代，現在看來都是未知數；這對參研《易經》的高行健來說，是個遺憾，更令人無法不感慨他從相沿自夏代的《山海經》、到禪意綿綿的《八月雪》，是怎樣一個思維滑落，不過高行健勇於在創作、繪畫、戲劇、文字的過程裏闡述胡塞爾「回到事象本身」的論說，就相當不同凡響；雖然其集「文學家、畫家、戲劇家、導演、評論家」於一身，在「主體」外摸索「主體」、卻只能優遊任運於禪境之外，但其汲汲尋找「入流亡所」契機的努力，著實令人感動。

令人相當惋惜的是，離悟禪、懂禪尚遠的高行健，其藝術生涯只能停留在對「回到事象(藝術)本身」的詮釋，卻走不出胡塞爾的現象界說；或許高行健這個瓶頸正是人類思維上的瓶頸罷，更或許這個瓶頸的無法突破正是那位崇尚「理想主義」的諾貝爾先生當初成立「諾貝爾文學獎」的目的罷，

但是為何「諾貝爾文學獎」旨在獎勵那些勇於突破「回到事象(文學)本身」瓶頸的作家，到頭來，卻只能凸顯「走不出現象界說」的作家呢？但或許這麼一個本身即是一種「現象界說」的「諾貝爾文學獎」，充其量也只能「回到事物（文學獎）本身」罷？

這個「諾貝爾文學獎走不出其本身的現象界說」的事實或許正是研究「存在主義」的沙特拒絕此項殊榮的原因罷？這麼來看，或許本人也崇尚理想主義、自由主義並公開接受授勳表彰的高行健，卻只能提出「沒有主義」的見解，也就不是那麼不可思議了——高行健的矛盾思維所提供我們的這個「文學歷史現象」，正是他對人類最有意義的貢獻，而不是過於渲染的「諾貝爾文學獎」。

二、 臺灣順應了大陸對文化的偏差記憶，卻遺忘了文化本具「化其文」的靜態本質

高行健在「我手寫我口」的臺灣所造成的「諾貝爾獎」旋風，是後現代社會一個奇特的結合，其對「跟著感覺走」的臺灣最顯著的貢獻應該不在「文學書寫的新管道」，也不在汗牛充棟的禪劇、禪畫、禪學裏所激起的小漩渦，而是在其情色描繪的推波助瀾與喧天價響的「速成涅槃」裏，讓我們瞭解到臺灣的整體教育，乃至佛學教育，已到了非得改弦更張的時刻了。

這種說法一點也沒有詆毀臺灣文化界人士的意思，因為臺灣的書本實在太多了，多得已經到了一種隱地先生所謔稱的「卡拉ＯＫ文化」的地步——人人要出書，人人都可以出書，卻沒有人要讀，沒有人在乎書本的內涵，最後所有的讀者都變成了作者，文壇反倒成了作家聯誼會，相互吹捧；然後就產生了一個全世界絕無僅有的怪現象：文化激昂，文化擂臺連番上場，藝術鼎盛，劇場四處林立。這是隱地先生在給我的電郵裏，勸我打消出書念頭時所說的，充滿了無奈。

1、 「小劇場」的推廣道盡了臺灣文化發展的弊端

讓我們先上二〇〇三年十月三十一日的「聯合新聞網」，看看新世紀繽紛的文化現象：「亞太小劇場藝術節亞洲相遇，零或和平、故意演繹、裂股、夢中的暗啞、夢難承2、被遺忘的世界」，這玲瑯滿目的戲碼在在令我覺得「臺灣文化」走偏了，而且偏得離譜，偏得連「雲門」都自歎不如，更偏得連高行健都懊惱在裏面攪和——我只能說，這個劇碼的墮落令人觸目驚心。

但是駭人聽聞的是，這些藝術人士都有極為崇高的理想，聽聽他們怎麼說：「在此狂亂之外，我們可以找到起點，空無，或者是『零』」，這是在談禪逗機，或詮釋虛無主義；「跨文化質地……超越語言藩界」，這是在談否定語法，或詮釋《對話與反詰》；「回歸萬籟／空　零／以鼓的脈動，吟唱出黎明」，這是在回歸原始，或詮釋原生狀態；「高度冷漠，使得對於自殺的儀式性表演的興趣高過死亡本身」，這是在淡化生死觀念，或詮釋《生死界》；「日常生活的起起伏伏，在演員身體與聲音的演繹下互動消長」，這是在強調當下，或詮釋《八月雪》。

這是一個甚麼文化驅動？我不知道這與高行健力倡《對話與反詰》、《八月雪》與《生死界》的戲劇是否有關聯？但是我讀這些劇目，都嘗試以高行健的「藝術性」來解釋，忽然就發覺這麼許許多多「後現代社會」的藝術界人士，的確很認真地想突破「文字」的束縛，以「創意」、「創作」、「創作形式」、「創作行為」等藝術表達來探尋智慧的依歸。

這個探索多麼令人鼓舞呀！但是為何這些劇目都呈現一個往下拉扯的思維驅動呢？我們能想像「誠者，天之道」在這些表演中有所彰顯嗎？我們能想像「誠之者，人之道」在這些劇作裏有所表述嗎？後現代的「身聲演繹」真的能夠提供一個管道，讓我們進入「自我覺醒的旅程」？或許有人真的可以從這些劇作總結出來普賢菩薩所倡導的「創造性思想」，但不知為甚麼，我讀著讀著，忽然就在大白天裏喑啞了起來，卻也瞭解「喑啞」或mute不必一定在夢中更不必一定在黑暗中，何來「暗啞」之說？真的，大白天的喑啞更有「無語問蒼天」之感。

真是「無語問蒼天」呀！這麼一個文化驅動當真只能詮釋「一個錯謬的起始只能導致一個錯謬的結局」；再然後我就從一系列的論壇裏，讀出毛病的所在，原來「文化創意的傳承」、「超越文化面紗的迷思」、「衝擊中的劇場跨界交流」等，不外「交流」兩字而已矣，而且都承襲自橫向思維的邏輯運作，是國人在達不到「天之道」的困境裏迷惑「人之道」的無奈，肇始者，高行健也，而推動者，卻是一羣以「文化」為議題的政客。

藝術創意或許能夠互動，但是深具縱深思維的「文化」能夠橫向交流嗎？文化縱向，屬靜態，重傳承，「是人類種羣認識的理念記錄，主要是文字記錄、圖符記錄與形象記錄」(同註十五，第四七四頁)，卻能夠如此大張旗鼓地交流嗎？其交流，能夠成為「文化發展」的願景嗎？或許二十一世紀的「文化」有了嶄新的定義，所以漢朝以降「『文章』……取代了以『紋』而『彰』的重要文化功能」不再有任何意義，而且更等而下之，「文化」無法再是「一個將『志識』的規範化之為『文』又化成審美的性格化之『紋』的過程」(同註十五，第四四三頁)了。

我至此方知，五四運動以來的「德先生」與「賽先生」對國人思維的摧殘有多嚴重，以至於這一路重技輕文，文因術毀，已使得「文化」從根本起了動搖，更不要說「以『文』化之」了；更加耐人尋味的是，「小劇場」的興起，不止與高行健推廣戲劇有緊密關聯，而且由於官方的「扶植計畫」儼然在其背後操控，讓人不得不懷疑這一切推廣動機是與大陸的「文化代表」相抗衡，類似蔣介石以「文化復興」來對抗毛澤東的「文化大革命」。兩岸競賽久為人知，在「文化」上較勁各擅勝場，以「經濟學」鼓吹競爭的議題來看似乎值得推崇，但其結果如何呢？同一天的「聯合新聞網」又披露，「大陸到處都在發金庸的文化財」；我還來不及反應「文化財」的定義，忽聞臺灣夢中驚醒，卯起了勁跟著一個文化低落的大陸看齊，一夕之間成立「文化產業委員會」，發行「文化創意產業」叢書，似乎「文化」已經成了拯救臺灣經濟的首號議題，但是明眼人一看就知道，這麼一個「一切向錢看」的「文化舉措」根本就與「文化」無關，甚至還會摧殘「文化」。

果然不錯，同一個網站還有如下的文化活動報導：崑劇團演出魯迅的《傷逝》、雕刻作品《性與蛆》受爭議、全男聲完美組合、《哈利波特》研討、埃及文物展、小豔出書、辣媽豔遇辣妹、兩廳院生日星光音樂會、阿扁漫畫，最後在《旋》的「全裸爭議」裏總結臺灣又退回「白色恐怖」時代。

這個「文化亂象」當真只有一個「亂」字才足以囊括這麼一個文化推廣，更讓我覺得跟「精神墮落」的藝術人士是沒有辦法談文化的，遑論讓他們明白「誠之者，人之道」才是藝術的真諦與文化推廣的目的；兩岸意見分岐，唯有文化推廣上競相為亂，大陸雖有靜態的「文化代表」為思想指導，但由於「簡(異)化字」簡化了思想，所以只能在「文字、文學、文化」一貫的「三文」裏為亂；臺灣的民主思潮澎湃，處心積慮以「台語文字化」吞噬「三文」，故只能以「多元化的藝術形式」為亂。

這個說法一點也沒有言過其實，因為這個低俗得無以復加的混亂現象混雜著突破「文字」束縛的企圖，以「藝術表達」來探尋智慧的依歸，正是「台語文字化」推動者所夢寐以求的；其由無它，因為這個文化現象正是現今「台語文字化」的混亂狀態唯一可能存在的溫床。此理甚明。臺灣「種羣認識的理念記錄」大凡以中文文字記錄，在掙脫不得這麼一個「圖符記錄與形象記錄」緊箍咒的情況下，最便捷的方法就是以一種有別於文字的思想承載方式來取代之，因為當承載意識的文字理則動搖以後，「台語」才有機會成為「種羣認識的理念記錄」。

要觀察這個現象，必須將「文字、文學、文化」綜觀之，而不是做橫向的社會觀察；橫向思維比較容易，所以坊間學者大多擅長做類比推論，不是跨學科、跨產業，就是在各國的文化現象上東連西扯，卻非常容易為橫向思維、偏重合議的政治所用；縱向思維一向不為政治所喜，因為一門深入、在思想上追根究柢的宗教哲學經常與政治理論相違背。

「台語文字化」只具政治意義，自然樂見文化往橫向推廣，所以劇場、文學館、藝術館、博物館林立，在「臺灣獨立」的政治理想下，就只能說是一個很合乎邏輯的文化發展，以一種有別於文字的方式來記錄臺灣人的「種羣認識」；這個表面的文化繁榮無可厚非，但一個文化的紮根能這樣橫向

推廣嗎？在文學蕭條甚至瀕臨死亡的臺灣，文化能夠繁榮嗎？以「文字、文學、文化」的縱向思維來看，一個語言多元、文學不興、文化繽紛的社會現象說明了甚麼呢？倘若我們能從這麼一個社會現象觀察到一個哲學契機，那麼這個有若葫蘆形狀的文化現象，正說明了文化的繽紛始自文字的崩毀。

「文字崩毀」其實無妨，因為不執著於文字乃趨向「文字般若」的第一步；但問題是人類能否在一個語言體系裏支撐起思維意識以後，直趨一個「沒有文字」或「有音無字」的混沌狀態，以其它的方法如音樂與戲劇令「語音記憶」直截呈現心中的圖影，所謂「回歸原始」或「身聲演繹」？或以肢體語言令「兩眼橫長的」感官運作在心中創造意象，所謂「超越語言藩界」或「跨文化質地」？

如果可能的話，當代首創這麼一個體現「文學、音樂、美術、舞蹈」藝術形式與現實脈動結合的林懷民應該早有所悟了，何至一路從篳路藍縷走來，三十多年來卻只能在末世紀激起高行健的禪劇倡導，然後在一片亞太諸國的效而仿之裏重新傳誦「水月」的清明？這個答案其實相當清楚，後現代社會裏大行其道的音樂繪畫戲劇等等藝術形式並無法取代文字，以高行健的「藝術性」觀之，得知要從這些藝術行為中提升思維，往「誠者天之道」邁進，僅得一個「性」字，更因「性者從心而生」，故知「知性」者大多不願也不能談「性」，只能「觀」。

觀其「性」者，當知「從心而生」者，「應無所住而生其心」(語出《金剛般若波羅蜜經》)，故「生與生之」二而不二，故知「性」與「無性」等義，一體兩面，一生而生，推之，可詮釋「誠與誠之」的「之」，因「之」者，「出也，從屮從一，一者，地也」(同註二十，第一〇三頁)，既出，即進，故「生」者，「進也，從屮從土」，又因兩者均從屮從土(地者土也)，故知「生」即「之」，「之」即「生」，「生之」即「生」，「生」即「生之」，直破「二分法」的頑執，並探知觀「一」的意義。從這裏下手，一目瞭然，「性無性」一顯皆顯，如如不動，無始無終，其間有「幾」。那麼藝術家應該如何藉助藝術「找到起點」呢？更由於無內無外，故知一切心思置於「狂亂之外」，不論嘗試尋找「空無，或者是『零』」，都是在詮釋「虛無主義」。

或云善巧方便，以此「消弭觀眾與表演者之間的距離」，但是我們能夠想像「觀自在菩薩行深般若波羅蜜多時照見五蘊皆空」(語出《般若波羅蜜多心經》)，卻必須「以鼓的脈動，吟唱出黎明」嗎？「觀照般若」能夠在「重擊的鼓聲，以及奔放的吟唱，達到震耳欲聾的聲音動能」裏產生嗎？或云這是「藝術」，與「般若」無關，那麼為何要「發動觀眾進入一段自我覺醒的旅程」？種種的質疑都只能說明這些「藝術行為」並不具備「藝術性」，卻以其自以為是的「藝術詮釋」扼殺「藝術」，所以會導致「高度冷漠」的胡言亂語，也就見怪不怪了。

職是，以這個文化繽紛現象逼使文字崩毀，卻希望在一片廢墟裏臻其「文字般若」無有是處，蓋因提升人類意識仍舊得藉助文字。

2、 臺灣文化現象如野火燒山，正自說明臺灣無法當「中國文化」之代言人

《八月雪》獲陳水扁的青睞有其深遠的政治動機，因為這麼一個高行健自詡為「全能的戲劇」要求所有參與的藝術家「全都得忘掉或丟棄一切既有的學習與經驗」，卻在各吹各的調、荒腔走板的演唱與表演裏，以超越心靈為名來掀起一切人為設定與思想束縛；或許陳水扁並沒有想那麼多，只是藉高行健在國際上的聲譽來突破臺灣的外交僵局，卻誤打誤撞，一起見證了一場從根結處撕扯「中國文化」的鬧劇。高行健此舉也算是回報了臺灣人在他人生的高峰期扶助了他一把罷。

藝術家勇於創新，原本無可厚非，何況《八月雪》破除「文字、文學、文化」，乃至所有藝術理則，以「四不像」為創意來融合希臘悲劇與東方智慧，充盈了一個融會東、西方思想的大氣魄，更應讚揚；不料這麼一個突破思想境界的劇作，不止以「無盡藏」污衊了華嚴，以歌伎糟蹋了出家人，更以其「沒有主義」的虛無思想屈解了禪宗的「不立文字」。這是怎麼回事呢？連高行健自己也說：「《八月雪》的首演那裏都不成，只有臺灣最適合製作。」這個聽似一種奉承的說法，其實狠狠打了

臺灣一個巴掌，因為只有一個思想凋蔽、文字混亂、文學低俗、文化潰散的社會，才能出現這麼一個連思維新潮的法國都自嘆不如的藝術訴求。

最令人驚駭的是這麼一個拼拼貼貼的藝術產物竟然隨隨便便地以「芸芸眾生只要能自由自在，各幹各的營生，做餅的揉麵，挑糞的趕早」的胡言亂語，將精湛的佛法往下拉到「莫道夜雨打芭蕉，輕車馳過也風蕭蕭」的低俗境地，處處可見「沒有主義」的虛無意識所支撐起來的思維痕跡。

持平地說，這裏的思想脈絡與歷代中國文人「采菊東籬下，悠然見南山」的回歸自然，並沒有甚麼不同，甚至可說根本就只是為了闡述「大隱隱於市」的身心飄逸心態。但這不要緊，「道不成，乘桴浮於海」的思想有其一脈相傳的歷史淵源，原是中國文人思想之所倚，也是中國「儒釋道」哲學的「出世」思想有別於西方基督哲學的「入世」思想最大的分岐。

或言儒家入世，但是其「入世」卻有別於墨家，更與基督不同。從這裏來觀察東方社會近年來所推動的西方民主體制，就發覺其間的格格不入，也隱隱然透露了東方社會雖然瞭解「天之道與人之道」的差別，卻不自覺地在「誠與誠之」的混淆下，逐漸認同天下大一統的「二分法」思想。

這個思想的潰敗還是得由「之」來瞭解，但由於「之」直截深入中文的「否定語法」，是造成主客混淆的關鍵，所以就引發了中國歷代文人旁敲側擊，不是語焉不詳，就是在談禪逗機裏詮釋這個觀念；高行健所犯的正是這個毛病，這原本不算甚麼，但是他在不懂佛法的狀況下，將藝術置於一切思想之上來詮釋佛法，就使得情況嚴重起來，因為他的輕率使中土有別於印度的兩大佛教思想特色：華嚴宗杜順和尚的玄門與禪宗連「直指人心的祖師禪」都破除了的子孫禪(引申自陳健民的《漢譯佛法精要原理實修之體系表》)，都在《八月雪》開天闢地的「文學性」裏，一併泯滅了。

我讀到坊間報導這個劇作的表演盛況，真替高行健捏一把冷汗，更不得不感慨政治怪獸終於在官蓋雲集的國家劇院裏再也不願遮掩其猖狂之面貌。想來真是造化弄人，高行健痛恨政治，到頭來卻為政治所用，其因乃《八月雪》嘗試破除「之」的糾纏，卻在不明白「使與使之」、「由與由之」、

「知與知之」的差別下弄得不了了之，正自詮釋了「民可使由之，不可使知之」的真諦，更加嘲諷了高行健參研《山海經》，卻不懂《易經》的「易為『之』原」。

《八月雪》鬧劇一場，塵埃落定也就算了，在臺灣的文化亂象裏也算不得甚麼了不得的大事，但是「實驗劇場」卻在政治的運作下如雨後春筍地冒著，齊力以「身聲演繹」質疑「文字般若」，其破壞文字表述的動機昭然若揭，再加上網際網路語言低俗、行動電話語言泛濫、影視媒體身聲當道，在在為「台語文字化」的推動構建了一個絕妙的溫床，而始作俑者的《八月雪》卻早已經漂洋過海，繼續以海外巡迴演出的方式來誤導「中國哲學」。

臺灣這麼一個混亂的文化現象雖然遺憾，但是在「台語文字化」的訴求裏仍可說是一個很合乎邏輯的文化發展，恰似共產黨人倒行逆施原本就是共產黨人之所以是共產黨人的原因；但莫名其妙的是，捍衛傳統文字不遺餘力的文化界人士卻跟著起鬨，成立文化局、大打文化擂臺，並以橫向的思維方式替「台語文字化」造勢，以營建臺北市成為國際都市替「與國際接軌」背書，以文化現象之動態呈現來毀壞文化內質之靜態孕育，以文化表演的「多元化」驅動來根絕文化本具的「化其文」內質。

要注意呀！文化只能從其本體「化其文」，是一個「化與化之」的混淆。當然，這種含有甚深內意的哲學思想在文字亂象裏無法存在，在講求溝通交流的文化裏更是一個笑柄，其所留給「文學與文字」的，除了錯愕以外，就只賸下一個全面崩潰的離散思維。不容諱言地，低俗的文化亂象與政治分不開，因為臺灣八七年的政治解嚴與大陸八〇年代的意識解禁競相在兩岸激起文字書寫的狂潮，而網際網路更瓦解了傳統出版壟斷，使得出版業界自亂陣腳，不惜打亂出版方向，於是書本泛濫成災，開卷不再有益，時代留給「文化」的，竟只賸下毀滅一途而已。其始作俑者，乃文人不知自重，任由「主與主之」愚弄自己的意識，任由「文字工作者」詆譭筆下的文字，任由出版商作賤自己的思維。

一定要注意呀！「化與化之」與「主與主之」的混淆，使得文人任意以文字來詮釋文化，尤其御用文人更是如此，其執意以行政權力主控文化、以機制運作化生文化，在在都是當今這麼一個葫蘆

形狀的文化現象不得不存在的主因；其實中國兩千多年來賴以繁衍的「儒釋道」文化從來都不存在於朝廷裏，甚至只要行走御前，最後只能「禮失求諸野」，其因乃原本品識不高的御用文人只能察言觀色，再加上強烈的使命感造作，所以總是以其「離散思維」破壞了原本可以凝聚的文化氣息。

那麼「禮失求諸野」的希望在哪裏？今日臺灣散居四處的文人能否以其野隱姿態替未來的文化留下些許禮法呢？不幸的是臺灣文人以西方思想為基、以「去中國化」為導，抑制不住自己的思維如漣漪一般逐層往外擴散，最後倘若不是在政治湧動裏附從御用文人的思維，就只能造作類似「荒人、孽子」的墮落思想，齊力往「三文」居中的「文學」裏，勒緊那麼一絲遊息猶存的文化種子了。

職是，縱使「後現代思維」可能寄存的唯一方式，只賸下以理性文字做感性「文學想像的敘事裝扮」，「文學」也無能為力了，因為「浮泛、感性、傷頹」的「文字」是無法令思想生根的。或許正是這麼一個陷思想於絕地的文化現象，才得以使「台語文字化」悄悄地從混亂狀態裏萌芽罷？但是當承載意識的文字理則在「通用拼音」與「漢語拼音」的爭論裏動搖後，一個「沒有文字」或「有音無字」的混沌狀態能否重新在意識裏復甦呢？當博士碩士滿街奔跑、百分之八十的升學率創造「全民皆學士」的文化現象成為全球笑柄時，整體「三文」教育是否必須重新檢討呢？

3、 文化的激昂表現無法「化其文」，只能鼓動「台語文字化」的驅動

臺灣激昂的「文化表現」與中國推動的「文化代表」，其間存在著不可磨滅的互動關係，非常奧妙；這個「二象之爻」，治史者一定不能忽略，因「地域性」與「時間性」對歷史發展的影響既深且大。這是方東美教授對一些喜歡橫向思索或做社會觀察的學者的告誡，不可不察，尤其「文化」在兩岸對峙的政治緊繃時期，是唯一能夠聯繫「同種同文」的基石，但也因為彼此的差距太大，「改革開放」的「文化先行」策略在四十年的隔離裏所激起的思想衝擊大得足以連根將「中國文化」拔起。

此言不虛。臺灣在兩岸之間的「文化交流」裏多次錯失良機，不知以其所保留下來的中國文化影響大陸的知識階層，反而在「獨立」的訴求下將自己逼往死角，逐漸失去了大陸的信任。這裏面的道理其實很簡單，「改革開放」初期是中國文化的真空狀態，因為多年倒行逆施的共產黨普遍失去了「臭老九」的支持；如果臺灣能抓緊這個稍縱即逝的時機，以自身的文化勢能全面掀起文化思索，以深化「文化熱」，何至落到今天這個處處挨打的情況？相反地，臺灣在一羣沒有遠見的政客與商人的領導下，像一堆蒼蠅一般發狂地盯著一個散發著濃膩香氣的肉包子，終至愈陷愈深，可說機緣盡失，早已落入共產黨設下的圈套。

那麼臺灣的「文化人」睡著了嗎？怎可眼睜睜看著這羣品識低俗的經濟產物將臺灣帶往死路？壞就壞在臺灣的「文化人」從來不知「化自己的文」，卻在負岌西方、附從西方的思想裏浮沉於「化與化之」與「主與主之」的混淆，所以坐失八〇年代初期「文化熱」與「宗教熱」所引發的政治凶險良機，反而敲鑼打鼓，興起全面性的「政治改革」，企圖以西方連番崩毀俄羅斯政權的「民主思潮」來改變共產黨的獨裁體制，不料卻在鄧小平的「黑貓白貓」柔弱政策裏掉入懷抱，可謂正中下懷。這似乎可說明「文化議題」，自始至終都只能是「政治議題」。

「以政治解決政治」是臺灣「文化人」的一貫思維方式，其根結緣自西方的民主思潮，卻辱沒了「文化人」超然於政治的思想境地，直至大陸領導人先後平息「六四學生運動」與「法輪功子弟」包圍中南海事件之後，才發覺原來毫不起眼的「中國文化」足以顛覆政權，只可惜時機已逝，共產黨不止在波濤洶湧、防不勝防的社會運動中撐住了局面，更在經濟誘因下深陷臺灣於泥沼之中。

雖然江澤民手段凶殘，但在這場思想拉拒戰中既穩定了內部風雨飄搖的左右思想鬥爭，又阻抗了外部國際社會從不稍息的民主思潮，足見鄧小平的識人之能自有其過人之處，遠非臺灣的政治人物堪可比擬，所以這場「文化競賽」可說從一開始就定下了基調，始終隨著共產黨的「主旋律」起舞，臺灣反而坐擁深厚的文化素養，以政治與經濟掛帥，在文化低俗的共產黨人裏自亂陣腳。

這個「文化亂象」是很莫名其妙的，或許「文化」廣邈，無法掌握，更或許「文化與文明」被混為一談，所以為統戰人士大加利用，但是其實兩岸的文化消長一直在大陸「毀文、竊文、踞文」的三部曲中有次第地進行著；其演變恰似一個以忠孝節氣傳代的文人世家，勉力維繫塑造了傳統的鄉里狀貌，卻因鄉里老舊，村人無學，世家縱使門面顯赫，也感傳家不易，於是派出子弟游學四方，或居外省要職，或在朝為官，總是戰戰兢兢，深怕辱沒先人教誨，年代一久，世代相傳的價值觀逐漸感染外習，紈褲子弟帶回來了奇行異跡，不止唾棄家傳，更鄙睨鄉里，於是鄉人漸反。

慘澹維繫門面的家人有苦難言，不止樸實家風逐漸靡濫起來，而姑嫂妯娌更是內鬥頻頻，於是溫文爾雅的外貌再也遮掩不住一副窳敗腐爛的精神墮落景況，再加上游學子弟的煽風點火，沒幾年之間，數代累積起來的財富盡數銷耗於縱情酒色耽溺戲子裏，遇有任何危機，只知揮撒銀圓，再也無人提及修身養性；不料鄉黨數代經營，已成氣候，雖仍不脫其山野氣息，但財力逼人，在旁日夜覬覦，忽然發覺文人門風再也無法代表鄉里，於是興起取而代之的念頭。

吞噬思潮一旦興起，已經式微的忠孝傳家就只能成為笑柄了，更何況市井無賴蟠居雜處，手段招數層出不窮，連外援也應接不暇，這種日子久了，終至不敵潑皮矯詐，不止門風敗落，連賴以傳家的「文化」氣息也在鄉黨的財大氣粗下自慚形穢起來，於是更加賣弄耆老所遺傳下來的一點家私，卻因不明其袖裏乾坤，所以只能以游學子弟的奇行異跡粧點門面，卻弄得更加捉襟見肘。

鄉黨領袖看在眼裏，得意狀貌自不在話下，不止照單收購，連以之傳以之名的宅門匾幅也一併買下；至此鄉里名稱依舊，忠孝節氣已改，市井繁榮，四方歸順，鄉黨領袖儼然一副「文化大家」的形貌，於是乾脆將以之傳以之名的宅門匾幅掛起，做起維繫塑造傳統鄉里狀貌的「文化代表」，是為大陸「毀文、竊文、踞文」三部曲(trilogy)圖像。

此「文化」非彼「文化」，人盡皆知，卻無人探究其實，以「文化界」人才凋零故，於是鄉黨領袖得以一嘗宿願，遮掩不住捉狹心態，將「文化」玩弄於鼓掌之間；世家子弟回顧「文化」凋蔽，

自歎猢猻走場，自有戲法，卻無暇顧及，只能光溜溜出走，四處投奔親戚，留下奴僕忙著拆牆造灶，煮字填饑，並做起主人來了。

這大概就是「台語文字化」興起的背景。如今局勢已定，江澤民在社會逐漸穩定之後，提出了「三個代表」，臺灣再如何恍然大悟，也是為時已晚，早已錯失以「文化代表」為傳代的契機；更因「文化導向」的急轉而下，臺灣只能迴應，只不過到了這個節骨眼，臺灣為了自保，也只好更加順從政客與商人的思維，更以激昂的「文化呈現」來抵擋「文化代表」的襲捲，卻阻擋不住「中國文化」全面潰敗的命運。

三、 文化的「化與化之」不釐清，終究無法「化其文」

兩岸文化交流的「地域性」釐清以後，文化發展的「時間性」就浮現了起來。這時，我們一路追溯回去，驚駭地發現「中國文化」從五四運動以來即已成為政治的棋子，不止無法重造文化，更在西方的「民主與科學」驅動下戕害文化，所以傳統的「儒釋道」文化早已變了質。

「中國文化」變了質，原本即是「反傳統」人士的願望，但詭譎的是「反傳統」即是在「時間性上去中國化」，一旦觸動，悖逆歷史傳統的思想就自衍自生，以至在百年之後竟自轉變為割離疆域牽連的「去中國化」。

這個轉「時間性」為「地域性」的演變不能不說深具一個一脈相傳的歷史意義，故知歷史學者不可忽視「地域性」與「時間性」在歷史裏的交互糾葛，更應知道「文化人」對「中國文化」的予取予求往往無法重造文化，反而從其根柢處改變了文化的本質，甚至為了與政客謀，為了建構政治革命的設定條件，不惜在搖旗吶喊的「文化理論」裏出賣文化，然後其超越「時間性」的文化理論不斷地被後人錯誤詮釋，所以久之就稀釋了「中國文化」，別創一個「白化了的中國文化」。

此「中國文化」非彼「中國文化」，故有「白話文白化了中國文化」一說；但歷史的詭譎往往說不清，尤其政治攪和其間，每每令「誠與誠之」更加混淆。這是我觀察民初的王國維與羅振玉積極復辟遜清皇室所得到的結論，因一位能夠寫得出《觀堂集林》、並以甲骨文糾正《史記・殷本紀》的錯誤的學者，可能不像所顯現出來的「政治行為」那麼單純，焉知他不是痛心負笈美國的胡適與留學日本的魯迅在呼籲徹底摒棄古書的政治訴求裏摧毀「中國文化」？焉知他不是以自己的清譽為賭注來遏阻一個勢不可擋的「白話文運動」？焉知他不是以「投湖」來遏阻民初的激昂「文化呈現」？

苟若我的觀察屬實，則王國維真乃實踐了王陽明的「大丈夫處世，論萬世莫論一生」的胸蘊；其可歌可泣的「以身殉道」事跡，直逼屈原投江的氣節，都是中國「文化人」的楷模；但歷史的演變往往很殘酷，尤其「文化人」打壓「文化人」一向不遺餘力，所以這一路潰敗下來，到了今天，早已不再需要「文化大師」來詮釋中國文化，任何人都可以假藉文化之名，行破壞文化之事，其文化早已成四不像之貌，卻弄得「文化人」個個呆滯，不知如何才能重造「中國文化」，更不知「文化」首在「化其文」，遑論在「化與化之」的「二象之爻」裏理出一個頭緒？

1、 將文化的「地域性」與「時間性」還原為「化其文」的根基

逝者已矣。在當今這麼一個魚目混珠的「文化現象」裏，我們如何抽絲剝繭，還原一個真正的「中國文化」呢？當「中國文化」代言人充斥於市，我們如何辨別「文化人」的真偽？我們如何判斷各種形貌各異的言說對「中國文化」詮釋的誤謬？當文化的「時間性」被歷史學者沉澱為不可撼搖的歷史定讞、文化的「地域性」卻被政治動機無限止地擴大為政治議題時，我們還有沒有希望將「地域性」與「時間性」融會起來，尋找一個能夠將「中國文化」還原為「化其文」的根基呢？而當「絕對信號」無能定義「絕對」時，「沒有主義」能否提升起來，作為人類思想的依歸呢？

這聽起來好像不可能，因為歷史雖是「死」的，但是翻案起來耗時曠日，阻擋不住文化崩毀之勢，更何況歷史所賴以承載的文字已失其「本義本質本象」，使得歷史在文字裏翻案本身就成了一個禪宗的「類公案」；更加不可能的是，這一段歷史並沒有停止演變，甚至因其混亂，中國文化亂象在其歷史的「地域性」裏顯得更為活躍，所以大陸製造了共產黨人的「文化代表」、臺灣則出現了民主體系的文化擂臺主，而外國卻產生了為數甚多的中國通漢學家，中間夾雜著游學各大中外院校的哲學家、文學家、翻譯家，甚至有學者專家以薩伊德的「東方主義」解釋為何「中國文化」是這麼一個遭世人踐踏的面貌，其間以歷史「地域性」破壞歷史「時間性」最劇的、最目不暇給的，當然就是玲瑯滿目的著作論述。

不知從何時開始，「文化人」非常在乎著作的出版流通，這個大概又是承襲於西方教育體系，因為以著作論述做為評估學人的標準，早已反客為主地將「立言」置於「立德、立行」之上，更由於事關功利，其「立言」早已不是真的「立一家之言」，而是「為著述而著述」，甚至不惜東抄西引，終日為稻粱謀，並輕率種下出版商「出版導向」的惡質文化；影響所及，「文化人」不再關心自己的文化素養，只關心如何訴說文化，卻看不見其所引用的邏輯文字早已不能承載文化的陳述，於是「化與化之」與「主與主之」漸形混淆，終至「文化」成了一個通語，自敗於其不知「化其文」裏。

出版商終究只是商人，以利為先，無可厚非，其以「文化」為出版方針，其實處處犧牲文化，所以競相搖旗吶喊，為變了質的中國文化散播「悲願的旅程」；臺灣政客痛定思痛之餘，成立「文化局」，試圖主導「文化」，卻仍舊順從其一貫的橫向思維方式，反而促使「台語文字化」日見茁壯。

這裏面是否存在著契機，可讓我們擺脫歷史的「地域性」與「時間性」的愚弄呢？似乎可以，因為江澤民的「文化代表」足以轉化動態為靜態，更足以沉澱一切亂象。暫且不說「文化代表」是否因臺灣的「文化交流」而引起，但在臺灣如此一個意識混亂的時刻，彼岸的江澤民在重新詮釋共產黨的全民代表性時，提出「進步生產力、最偉大文化與廣大羣眾」三個代表，又如何涵蓋臺灣呢？

以「一個中國」的政治訴求來觀察，當「進步生產力」重新肯定了「改革開放」的經濟策略、「廣大羣眾」重新凝聚了「無產階級革命」的社會資本、並牢牢吸引住類似王永慶張榮發張忠謀之流的臺商時，「最偉大文化」似乎可以直趨臺灣的思想混亂根源、指引出一條破除「兩國論」或「一邊一國」的政治思想道路；更有甚者，當「文化先行」策略逐漸奏效、兩岸文化差距逐漸消弭時，曾經一度保留中國傳統文化不遺餘力的臺灣似乎可以回饋大陸本土、而成為「最偉大文化」的代表，但是令人焦急不已的是，臺灣在飽受戰爭的威脅、獨立的誘惑下，卻失去了氣吞山河的胸蘊，反而讓遺傳自日本的島國根性凌駕了厚實的中國文化，終至漸行漸遠。這豈是大陸在「毀文、竊文、踞文」之後所樂於見到的發展？這豈是「主戰派」人士以密佈飛彈於福建沿岸的脅迫手段所可以扭轉的局面？

儒子胸蘊一失，思維跟著就亂了，所以「台語文字化」就猖狂起來。其實臺灣現在的意識混亂與五〇年代共產黨掙扎於中國傳統思想與馬克思思想的時機同出一轍，其「去中國化」的政治顛沛也與共產黨為了移植「無產階級革命」理論，在本體文化裏「破四舊」、「批孔揚秦」毀滅文化種子的手法等同；如果這個觀察屬實，循此政治驅動，臺灣這種以鏟除異己為目的、以品德低下的幫派人士為打手的政治生態，是否將步共產黨後塵，導致臺灣版本的「文化大革命」呢？

以史鑒史，臺灣這個文化毀滅狀態是極其可能的。倘若有這個可能的話，我們不難發現，即將入憲的「最偉大文化」將引起一個中流砥柱的效應，遏阻新世紀的「文化大革命」重新在臺灣暴發；其對臺灣的貢獻是無以倫比的，但是這麼一個劃世紀的「最偉大文化」的政治思想架構不可避免地將令共產黨重新檢討「簡(異)化字」的支離破碎，因為倘若「最偉大文化」能夠遏阻「台語文字化」的歷史性摧毀，除了全面平反中國傳統文字、徹底檢討「簡(異)化字」裏破壞中文結構的字體、並別創一個介於「正體字、簡(異)化字」的文字體系以外，沒有第二個途逕。

當然「台語文字化」的快馬加鞭，正因為「最偉大文化」的來勢洶洶；但是不論中國「最偉大文化」是否可以在傳統文字的全面平反裏矯正過來，兩岸交流已久的「文學」在這麼一個悶葫蘆裏，

究竟是一個甚麼狀態呢？稍有良知的文學人士究竟應該以甚麼態度去突破官方的文化指引呢？文化人是否應該認真想想，文學的「創造性」是否能夠承載深刻的思維，令「文字」與「文化」在「創造性思想」裏暢通無阻呢？

如果擅長文字敘述的文學人士覺得身繫文化傳衍的使命感，我想以文學的「創造性思維」打通「文字與文化」，令思想在文化裏「化其文」，可能是唯一值得肯定的動機；除此而外，以「文學」反映社會思潮或指引社會導向，甚至在男女或男男或女女的情慾裏翻騰、在家庭或政治或文化的倫理裏攪和，都只能導致精神的墮落，對中國文化反而沒有一點幫助。

這種說法很令人傷感。但在「三文」呈現危機的現在，實在也沒有太多的辦法了。我常想倘若屠格涅夫對俄語的感懷能夠有後現代的引申，令全體中國人在飽受「毛言毛語」的浸蝕以後，也能夠去體驗屠格涅夫「在充滿憂慮的日子裏，在痛苦地思索著我祖國命運的日子裏——給我支撐和依靠的只有你，啊，偉大的、雄壯的、真誠的、自由的俄羅斯語言」，那麼我想其近似哀鳴的喟歎，其深藏對祖國文字的強烈感情，應該對堅持「簡(異)化字」與「台語文字化」的人士有深刻的啟迪意義。

是啊！專擅描寫祖國情事的高行健何嘗願意與祖國絕裂呢？如果衷愛文字的「自然性」的高行健對現行「簡(異)化字」所孕育出來的文化仍然抱懷「偉大的、雄壯的、真誠的、自由的」感情，他又何嘗願意孤獨地蜷居異國呢？以此類推，哈金也不至於以英文來書寫祖國情懷，讓外國人在語言的隔閡裏，來感覺「欲語還休」的尷尬了。

當這羣流散全球的「文化人」面對「改革開放」所變衍出來的人心腐化、宗教持續打壓、社會價值的虛無與社會思想的混亂時，應如何改變《靈山》所描繪的一個沒有生命力的麻木不仁的世界，而重新以一種嶄新的語言將一個自私、動盪的社會點描，提升至無私與安祥的精神狀態呢？文人效仿喬艾斯以《都柏林人》揚棄祖國來成就文學藝術，能否賦予文學以「創造性思維」，來打通「文字與文化」，而令其思想在文化裏「化其文」呢？這是我對「文化人」在文字裏加深思想的期許。

自古至今，世界上沒有一部偉大的文學作品必須在其所使用的文字裏掙扎。從文字支撐著文化的角度來看，毛澤東的「文字改革運動」的確是「共產國際」的其他共產陣營人士難以望其項背的；而今五十年後，中國傳統文字的全面平反也將是史無前例的，而「最偉大文化」的思想架構適逢其時地創立一個繼往開來的策略，不僅可遏阻「台語文字化」的發展、乃至防止「簡(異)化字、台語文字化」的結合，更可令「三個代表」重新銜接共產黨所斷裂的中國文化，一舉超越毛澤東的「無產階級代表」與鄧小平的「產業階級代表」，而真正成為全體中國人民在歷史裏綿延永續的「代表」。

當然，臺灣的獨立運動者不可能樂意看到這樣一個文化建設的落實，所以加速在「通用拼音」裏促成本土意識的興起；可以預見的是，倘若這麼一個文化驅動持續下去，則「台語文字化」的全面推動必然指日可待，屆時「兩國論」或「一邊一國」不必推動也無法不落實了，何勞「全民公投」？這個政治現實，一旦民進黨掌控「行政、立法」兩院，將會更加猖狂地彰顯出來。

2、「化其文」的文化根基一旦建立，人文建設已自奠基

「文化」成為一個政治議題，可喜也可悲——喜的是政客終於重新認識文化是建立社會思想的依憑，悲的是文化果真不存在了；兩岸同處於這麼一個思想絕地的文化現象可說非常有趣，於是我們目睹「我手寫我口」與「十四歲作家」的一代公然挑釁「文學理論家」的威權，恰似毛澤東的「造反有理」在後現代的變體呈現，只不過「紅衛兵」在物質缺乏的年代所稟承的是一股革命的熱忱與造神的衝動，而「瞌藥族」、「追星族」卻只能在價值解體的社會裏追求享樂與否定一切。

兩個不同形質的騷亂所帶給時代的都是「無政府狀態」的促成，都是對「文化」的加速摧毀。我們早年在「四人幫」剛剛銀鐺入獄時，經常可以聽見一些從大陸旅遊回來的人說起大陸的人文素質低落的駭人程度；但倘若臺灣讓這股文化驅動持續下去，不出數年，臺灣也將步大陸後塵，在小島上

衝擊出來另類的「文化大革命」——一種沒有「文化大革命」口號的「文化大革命」。一葉知秋呀！「幾」已動矣，看看「飆車族」攻擊警署，就知年輕學子強佔「立法院」也為期不遠了。

這是多大的嘲諷呀！原來臺灣的書本泛濫與大學林立、與大陸的焚書禁書與「工農兵大學」，對人文建設的效應竟然一樣！如果這個類比推論言之成理，那麼「多神論」與「無神論」也將殊途同歸罷，難怪臺灣的宗教鼎盛，寺廟林立，禪師滿街走，精研佛學的人士卻日愈減少，也難怪文人標榜「學術中立」，卻任由「文因術毀」的現象崩潰而去。深思呀！這原本就是一種「二象之爻」。

在這麼一個尷尬的社會現象裏，擅寫禪劇的高行健橫空出世，將精湛佛學拉低到一個方便他詮釋藝術的層次，的確也可稱得上是個時代產物；只不過，高行健從無神論社會裏掙扎出來的禪劇脫離不了虛無主義的色彩，又如何能說服久經此道的臺灣回頭去觀看一個後起的虛無主義者闡述千篇一律的禪劇呢？如果這些禪意綿綿之作能夠掙脫「祖師禪、子孫禪」的公案纏繞，而蘊藏從未所見的精湛思想，或許還有激起社會思維的生機，但可惜的是，諸多禪劇不比坊間的「頭上安頭」高明。

難道這股宗教浮泛的驅動也是因政治的狂潮所引起的？這個脈絡好像有些說不清，但似乎仍舊可以歸結出來教育的方向出了差錯，或教育太過迴應經濟的需求、政治的脈動、社會的變遷、國際的接軌，而忽略了教育學子的人品與素質——這個觀察可以由教育界人士攪和在政客之間，糾纏「通用拼音」與「漢語拼音」孰優孰劣、卻看不見「注音符號」的「圖符」得到證明罷。

亂了！亂了！這個世道真是亂了，教育界人士不知教育的目的，研究院院士不知學術的中立，倒成為政治的工具；「百年樹人」在硝烽四起的選情裏只能是個嘲諷，我們又何忍苛責大學生的品質在大學林立、專校密集的泛濫現象裏一路滑落呢？這些文化亂象的根源正是因為在幕後推動社會思想的人士的思想品質太差之故——這與學位、諾貝爾獎、官位，乃至擂臺造勢，可說是毫無關連的。

那麼怎麼辦呢？在這麼一個思想絕地的文化現象裏怎麼教育思想、提升思維呢？答案就在這個問題裏，只是思想的清澈本質必須從思想的混亂現象裏釐清出來，並在釐清過程裏將「現象與本質」

的混淆置放於「空間與時間」的架構下加以檢視，令承載意識的文字在充滿了矛盾的文字陳述裏突破文字的困惑，令原本不受「時間性」與「地域性」束縛的文化在掙脫「時間性」與「地域性」的影響下，促成思維在「化其文」的過程裏自我提升。

這說來似乎不可行，但這裏有個關鍵，一切私人的動機、政治的意圖、文化的使命感，都必須在自己的清澈思想本質裏沉澱下來，然後悲憫情懷會悄悄地升起來；緊跟著，一種感懷「同緣共業」拉扯的無可奈何，一種提升地域性的仇恨為對全體人類憐憫的胸蘊，會悄悄地在菩提心裏醞釀；只有當自己清清楚楚地觀照到人類的偏頗意識均因自我的過於執取，般若才有被證悟的可能——這的確是中國人突破眼前困境唯一的機會了，而「緣起性空」的瞭解正可賦予思維提升的契機，但一切的動機必須佐以慈悲的印證，而不是相互的傾軋，甚至革命的暴力。

3、 中國文化的「去國際化」是國際人文之福

這一路推衍，我企圖建構一個不可分割的「三文」，其動機昭然若揭，其立論根基已相當清楚了。倘若我可用一種最直截的方式來陳述這個理念，那就是「中國文化」不必關心「與國際接軌」，反倒必須沉澱，「去國際化」，並在「去地域性」的過程中，發出隱微的思想精髓，直奔夏殷時代的原始儒家思想，重新讓《尚書》所肯定的永恆世界，成為當今世界其它兩大文化(基督教與回教文化)就提升「人之道」至「天之道」的理想，而與「中國文化」接軌，而這個努力，當「中國文學」重新置於「玄學」與「經學」之間時，中國哲學思想將再度綻放光明。

我以為這是中國人對世界所能盡的最重大的責任。不過放眼看去，大陸以「文化」之名轉動態的革命思維為靜態，固然可喜，但是卻因全力推動的「三個代表」在「簡(異)化字」裏無法提升已被簡化了的思想，所以進退失據，反而欲圖「創造文化」；臺灣反其道而行，以動態的「文化活動」來

攪亂靜態的「三文演繹」，並從一個葫蘆狀的「三文」結構裏推動「台語文字化」、居中夾殺「中國文學」，以遂行其獨立的政治訴求。

其文化亂象的共相是兩者均對支撐思維的文字予取予求，並從支離破碎的文字結構中隱藏政治動機；兩者均放任文學的感性，排擠「創造性思想」，並鼓勵空洞的文化美文。而「文化美文」一旦斥虐，「藝術性」就凌駕「創造性思想」，然後已然天下大一統的「藝術性」則輕而易舉地令「中國文化」不知不覺地「與國際接軌」；這個「藝術性」刁鑽無比，不止橫掃世界各宗教各民族的文化，更深入「文化、思想、宗教」，整個對人類的思想起了一個根蝕性的破壞。

究其因，不外因為「藝術」具普遍性與恆常性，不止其創造過程乃一思想活動，甚至連「藝術欣賞」也為一種轉物象為意象的「再創造活動」——就其思想運作的砥礪來說，藝術似乎就是思想，故德國哲學家康德有「藝術美大過自然美」一說；「藝術」有了哲學家的詮釋以後，更加搔手弄姿，結果是以藝術來點綴生活的枯燥、提升生活的素質就成了汲汲營營的後現代人紓解生活壓力的法寶，然後藝術品味的提升反客為主，成為生活的一部分，進而成為「文化」的主要成分。

這個思維邏輯一旦建立，「文化建設」就只能演變為「文化展演設施」的營建以及「文化產業化」的推動，更由於西方在「藝術管理」的先進，於是到西方取經就成為「文化建設」的核心，然後全力推動藝術人士參與國際主流活動、到西方學習藝術管理或劇院經營，也就順理成章起來；不幸的是，這一片蓬勃的「讓文化進入生活」景象，卻令「思想」整個稀釋了起來。

A、「讓文化進入生活」以藝術混淆文化，有混亂「轉」為「傳」的企圖

高行健在這股「藝術」歪風雖然不是始作俑者，但是起碼也與臺灣的藝術界相互影響；流風所及，「藝術」大興，「離散」大起，「文化苦旅」乃大張旗鼓以電視節目即時轉播，「清海流亡」也

不甘寂寞以電視節目按時傳送，最後到了紐約，在法輪功的「新唐人電視臺」的襲捲下，直截了當以恢復「唐朝文化」為訴求，載歌載舞，在「唐」之旗幟下，成其「以藝術混淆文化」之最者。

這諸多的文化現象有一個共相，或先行或後隨，都想在「文化代表」的揭櫫下重新創造「中國文化」，卻弄不清楚「文化」不能被「創造」，甚至不能被「美化」被「藝術化」被「國際化」；而這個深涵「二象之爻」的「文化」一旦被創造、被美化、被藝術化、被國際化，則「文化」在其本身裏「化其文」的契機隨即泯滅，政治立刻介入，然後「文化」乃自毀於其「文化行為」裏。

到了這個時候，真正的「文化人」早已避走秦禍，賸下一大堆的「藝術人物」隱藏在政治動機裏詮釋「藝術性」的不可得。這是我看到香港藝人、紐約市長、加拿大總理與臺灣陳水扁總統，競相出現在甲申猴年的大型春節晚會，祝賀「法輪功電視臺」成立的禱詞裏醒轉過來後的感想。

「藝術」作為「文化行為」的一種，原本無傷大雅，但是以之為「文化建設」重心，則「文化發展」堪憂；這個「文化亂象」一波又一波，當真說也說不清，而且力道愈來愈大，傳播愈來愈廣，由兩岸到了美國，然後由美國回饋兩岸；「百足之蟲，死而不僵」，原本不足為慮，但是「法輪功」卻以「唐」為旗幟，在香港藝人的推波助瀾下，競相為亂，其宣導方向意欲深種中國哲學思想，文宣刊物也大力引介古典文藝作品，可惜缺乏思想深度為其根柢，所以最後僅能以「藝術」為其訴求。

「法輪功」以氣功的傳播推廣起家，成其氣候以後，逐漸進入「思想與宗教」方面的詮釋；在大陸失其根據地後轉往海外，卻又為了便利傳播，再轉以「藝術」包裝，進而以「藝術詮釋文化、以文化詮釋創造性思想」，於是「文化、思想、宗教」乃大亂——由於其「傳播宗教」的方法與「轉化思想」的動機與後現代社會的「宗教傳播」模式一模一樣，故以之為例，來檢視「傳」與「轉」之間的隱微關係，蓋因這兩個字同字源、同音源，在在揭露了「思想與文字」之間的關聯。

「法輪功」的快速崛起的確是神州大地「無神論」社會的一大諷刺。探究其整個發展過程，則不難發現「法輪功」以氣功健身是其功德，但以「大法」謗法反令墮入魔道，其宣傳刊物之鄙俗謬誤

早為人所詬病，實不堪一評，與其它氣功流派等大抵雷同，但其「謗佛、謗法、謗僧」的行逕卻迥異其它流派，令神人共怒；別的不談，徒費脣舌，只就「法輪大法」一詞觀之，就知譭謗三寶，其罪足矣。讓我在此隨手引幾句天天持誦的《大方廣佛華嚴經・普賢行願品》來觀察「法輪」：「轉於無上妙法輪」、「請佛住世轉法輪」、「恆轉理趣妙法輪」、「成等正覺轉法輪」等等，有一個共同動作的「轉」字，不論「轉於」或「轉」，「法輪」不轉不能成法，甚至佛陀成道後初轉法輪，亦即經典所云「成道轉法悟羣有」，也都強調其「轉」。

其「轉」者，從車從專，車者「當橫看，方者輿，長者軸，夾輿者輪；自後觀之，則見兩輪如繩直也」(同註二十，第二二頁)；專者從叀從寸，寸者心也，叀者，「同專，小謹也，從幺省從屮；屮，才見也」(同註二十，第一三三頁)，又因屮者「艸初生也，省艸之半，見其小也」(同註二十，第二七頁)，而幺者「小也，象子初成之形，初成者，謂胞胎之中，初成人形也」(同註二十，第十四頁)，二從俱省，小心謹慎也，故知其「轉」者，小心謹慎以見其直心也。這裏的「屮」與「之」有極深之關聯，並可一路推衍至「生與生之」、「主與主之」、「誠與誠之」乃至「轉與轉之」的甚深內義，容後與「性」字併解。

這麼一解構起來，可知「轉輪」者所轉之輪或許大開大闔，但其轉輪之心卻是如如不動，所以才能「以小見心」，「以心生心」，並因其隱微之心「小、直、正」，所以才能「轉識成智」；更有甚者，因「智識」二而不二，轉輪者只能在意識的「能」裏自轉，並無法操控一個它境的「法輪」而倚「所」它轉，故知其「轉」者實「無輪可轉」，故能「恆轉」，是為「般若」。

唯有「轉無所轉」，才能契入《金剛般若波羅蜜經》的「法當應捨，何況非法」的說法，可謂「法輪」一著相，魔境立生；其倚「法輪」所起動之氣機，行走身軀氣脈尚自無礙，且有健身功能，但轉到腦中，意識它求，跟著「法輪」轉而不神經錯亂，幾乎是不可能的；轉到心中(非肉團心)，其「應無所住而生其心」就被轉到「法輪」上，故知其「轉」者必有所倚。然而，「轉」為「自轉」非

「它轉」，為「能轉」非「所轉」，其理甚明。此時，倘若從「輪」觀看「轉」的動作，即可發現其「輪」雖被推而「轉之」，但在轉動過程觀看「轉輪者」轉之，卻是如如不動的，亦即「轉輪者」實轉無所轉，是為「轉與轉之」之混淆，與「誠與誠之」之混淆雷同。

或曰此說無稽，那麼再退一步，另以劉雪濤教授的觀察來解構「轉」之一字。車同上，專「是紡塼，女子用以紡織，故從又從叀，紡塼是收絲的器具，用瓦所作，圓而可轉，故引用為圓轉之俑(稱之本字)，又為專壹、專謹之義」(同註六，第四七頁)，以是知「古時女子以手轉動收絲之紡塼為專」(同註六，第三三頁)，其所強調者「能轉之專謹」，非「所轉之紡塼」也；另者，《說文》曰「叀」有「控御」(同註二十，第九八頁)之意，想必即因其「能轉之專謹」故；置於「寸」上，以示「專」乃「控御之心」，置於「心」上，以示「為惠者，心專也」(同註二十，第六〇頁)。

以此推之，所有以「專」為引的字都因其「能轉之專謹」之義，才得以「控御」，故知「團」從口從專，以示雖有外力傾軋才得以團結，但倘若其內部沒有黏和的因子，也不能因其口而成「團」狀；「摶」之意亦同，雖然用手搓物成團，但若沒有黏結力，終究只能為「摶沙」，不能「摶土」。兩位文字學大師所詮釋的都是「叀」的「能轉」內義。

瞭解了這個以後，再來觀察「氣」。「氣」乃道家修身養性之憑，所藉者為「氣」本身的結聚力，不論強弱，每個人身上都有，而任何的法門都只是藉其內在的「摶氣」功能，並非因其法門才有「氣」；「它氣」或「外在的氣場」，或許可以幫助「摶氣」的結聚，就算其結聚力大，但終究不是「自氣」，故知「法輪功」以所為能，藉「團練」才能見效，其本身即透露出一股詭譎之氣。

別的暫且不講，倘若「外在的氣場」可以指引「摶氣」的結聚，那麼莊子「摶扶搖而上者九萬里」之境必為一個「大練氣場」，而其「自摶」逐漸提升至「寥天一」的精神境界可能就是天人聚氣的場所了。職是，「摶氣」為「自摶」，其理明矣，若為「它摶」，莫說「寥天一」將愈離愈遠，連「摶氣」的「扶搖而上」也無法結聚，蓋因「氣」要「扶搖而上」，非「自摶」無法見功。

「能所」之混淆往往就是因人以其身體為本位，而愈見其亂，及至「專」倚人為「傳」被假藉為「立傳」之「傳」後，「能轉之專謹」就整個在其字義裏產生變化，可說從司馬遷做諸多「傳記」以後，「傳」就悖離了其原始的「能轉」、「自轉」之「專謹」之義，而逐漸加強《易傳》以「傳」來「詮釋、注疏」的功能，乃至有了「傳宗、傳遞、傳授」之「所轉」、「它轉」等效用，及至今人每喜為自己寫「自傳」，其實乃轉「自」為「他」，其傳達傳播傳燈之居心，不言可喻，都有「藉所為能」的隱微動機，也可說都違背了佛陀「轉法輪」之教誨。

從這個「造字原理」觀之，可知任何一種傳播事業都應以其不悖逆「專壹、專謹」為其傳播之原則，尤其宗教傳播更是如此，不宜忽略「能傳之專謹」，而只在「所傳之事業」上著眼；倘若執意「轉能為所」，在所傳的功德、福音上竭力，則其所傳之宗教愈盛旺，能傳之教義將愈消泯，這原本就是一個「二象之爻」，以「專」字觀之，一目瞭然，不可不察，都不過只是「傳與傳之」之混淆。

以「專」字觀察佛教與西方宗教，即可窺知其教義旨趣之不同，因為佛教強調的是「轉」，故鼓勵佛弟子「轉識成智」，講的是「對機說法」，即使非得「受持讀誦，為人演說」，也須「不取於相，如如不動」，甚至因宣揚流布必須講經說法，也須明白其說者，實無法可說，是為真正的「如法受持」，都強調一個「轉所為能」的驅動，是以不能「傳」，蓋因一「傳」即「轉能為所」。

何以故？《金剛般若波羅蜜經》有云：「說法者，無法可說，是名說法」，故知連須菩提初聞佛陀開示「最上第一希有之法」時，「深解義趣，涕淚悲泣」之餘，都仍得詢問「當何名此經，我等云何奉持？」釋迦牟尼佛則在無以名其「因緣所生法，我說即是空」之情況下，乃說「是經名為金剛般若波羅蜜，以是名字，汝當奉持」，其意即闡明「轉法輪」不同於「傳法」，因其「轉」，「法」乃生，不是有一個「法」在那裏，等著被「傳」，甚至等著被「轉」。

這裏的關鍵是「轉」為「自轉」為「能轉」，聽聞者雖依聲聞法，但是必須「轉所聞之識」為「能解之智」，才能「轉所為能」，由外轉內；這個動能，而且是物理上的動能，一旦「傳」起來，

「能所」就只能對立，永遠無法融會，以《金剛般若波羅蜜經》之「以是名字」觀之，就知《聖經》或《可蘭經》也並非一直存在那裏，等著為人所「傳」，而是前哲先賢「轉法」以後，無以名之，故以便宣揚流布而勉強名之，可謂一「傳播」，「能我」分明，你是你、我是我，再也無能「轉」了。

從這個瞭解觀察基督教的「十字架」，思維頓然開闊起來，因「十」之一橫一豎不為「十」之數目之意，而是一個沒有數目意義的「圖騰」；更有甚者，「一」不為「左右」，而為「內外」，以之觀「十」，往內為「生命之內潤」，「天行健，君子以自強不息」，是謂「元亨」，創生也，往外則為「各正性命」，萬物各各成其性命，是謂「利貞」，終成也；合而成之，「內外」和諧，「內在生命」與「外顯生命」乃合而為一，「元亨利貞」也，是為《周易・乾卦》。

同理，「十」之「｜」亦有雙義，引而上行，讀若「囟」，引而下行，讀若「退」；上行者，「元亨」也，下行者，「利貞」也，其「一」與「｜」之交叉點，「、」也，「主」也；不論「內外或上下」，「主、主之」的「能所」渾然一體，其間有「幾」，即動即轉，內外渾淪，上下交融，但一「傳」，立刻執「所」為「能」，「能所」立分，「內外」轉為「左右」，而「上下」恆下矣——這是西方哲學思想還原「萬物流出說」為「道德目的論」的關鍵所在。

職是之故，任何「轉能為所」的「文化行為」都得注意其對思維的戕害。「藝術」因其「藝術成品」的存在，就算是「觀念藝術」也只能強調其「所」，是我寫〈複述與重構的囚禁——《畫商的訪客》後記〉(註三十四)的旨趣所在，故知以「藝術」詮釋「文化」乃「轉能為所」，只能「傳播」只能「交流」，不能真正地「化其文」，蓋因「化其文」乃在「文」中自化，非離「文」外別有一個實體可供它化，是以將「文化、思想、宗教」轉到「藝術」的表達層面，即是將「能」交與「所」來詮釋，從根本意義上，違背了「思想」之所以為思想的哲學旨趣，而一旦沒有了「思想」，「文化、思想、宗教」連袂競崩，於是其所繁衍的「文化」乃不可能是真正的「文化」，而「宗教」則變體，甚至墮落，而轉變為一個只能為「傳教」而「傳教」的宗教了，是為其蔽。

B、 從「侖」入「冊」知「扁」，從「扁」入「非」知「龠」

「轉」與「傳」的混淆詮釋清楚後，再來看「輪」字。輪者，從車從侖，車同上，以「兩輪如繩直」之「輪非繩直無法為輪」，定其基調，可謂車無輪不能為車，輪不直不能為車，而「方者輿，長者軸，夾輿者輪」，故知「車」與「輪」有一個「在本體裏闡述本體」的意義；「侖」者思也(同註二十，第八四頁)，從亼從冊，亼者三合也(同註二十，第四三頁)，為「集」之古字，故知「侖」者，集冊也；冊者「符命」也，其字形象其札一長一短，中有二編之形(同註二十，第二四頁)，並以其札一長一短象冊立不穩之狀(此處所指乃古代線裝書冊)，故從女為姍，從足為跚，俱「形態不穩」也，更以其「二編之形」知以玉編之為珊，以木編之為柵，以刀剔之為刪，均變ㄔ音為ㄕ音。

「冊」之妙如斯，更有甚者，《繫傳》曰，冊，所言眾也(同註二十，第一五二頁)，故置冊於丌(架也)上成「典」，象「所言眾乃尊閣也」，故知字典、辭典、經典、法典、寶典等非「所言眾」無法為「尊閣」，其能否為世人之所倚，則是時代篩選的產物，非個人的喜好可以決定；以此推之，即知時下一些文人每每誇大當代文學作品為「經典之作」，乃不知經典之為典，有混淆「時間性」的動機，故知《紅樓夢》經百年為眾人稱誦，故可稱為經典，而《靈山》、《生死疲勞》、《孽子》、《荒人》是否為經典，則必須等到二十一世紀末，方可得知。

「典」字既造，「尊閣」乃立。「尊閣」既立，「模範」乃成，故有「典型典章」等詞之造。「模範」居上，「儀節」乃張，故有「典禮典籍」等詞之造。再然後，「儀節」立，「行為」主之，故有「典試典獄」、甚至「典當典押典業」等詞之造。以其「上」以其「主」，「尊閣」地位乃不可動搖，猶若為「聖」，「王然而立，顒顒卬卬，如圭如璋」，於是四方「令聞令望」，均以其行為為綱，「典與典之」乃亂。

古人見「典」之弊，另造二字，將「冊」置於心上，示「疾利口」(同註二十，第一五二頁)，將「冊」置於曰上，示「告」(同註二十，第一三四頁)，不料「冊心」或「冊曰」不敵歷史，其字均已從歷史上消失。或許「疾利口」或「告」即「滿腹經綸而後出口成章」，而這種人士在歷史上原本不存在，所以其字就消失了，因此「典」乃更加搔手弄姿，而「典之」則無法無章了。

除了「典」與「冊心」、「冊曰」以外，我手邊有限的字典裏似乎再也找不到第四個以「冊」居上的字了，其所象徵者，乃「所言眾」的「尊閣」地位。當然如果有學者專家有別的資料可以找出其它以「冊」居上的字，我也非常樂意知道我的推論是否屬實；奧妙的是，以「冊」居上的字有限，以「冊」居下的字也不多，除了「侖」字以外，好像也就只有「扁」字了。

以「冊」所隱涵的「所言眾」觀之，能將「冊」居下而成就「侖」與「扁」，其意義當然不可小覷。「侖」如上述，三合成冊也，眾所思也，依人成倫，倚言成論，從口成圇，絞糸成綸，弄手成掄，順水成淪，傍車成輪，凡此種種，皆有「集眾」之意，可謂「離眾」不能為「侖」(所言眾)，故知「眾」本具「合」意，一旦「三合」，卻被誤為「合之」。

再解構下去，一切就明朗了。「眾」從罒從三人(同註二十，第九〇頁)，三人者，眾立也(同註二十，第一一二頁)，置於「橫目」之下，便於監管也，都有「罪之」之意；「罪」者從罒從非，如前所述，「罒」即有「阻礙、拘困」之意，而「非」者「違也，從飛下翅(同註二十，第一二三頁)，其意甚深，蓋因「鳥」立為「鳥」，其形具象，「鳥」飛成「於」(同註二十，第一五頁)，鳥上翔不下為「不」，鳥下至地為「至」(同註二十，第五四頁)，其鳥形具不可象。

職是，鳥不飛，其象形唯妙唯肖，以頸上之翁象首，翼尾收於頸下；其飛，「直刺上飛之狀，頸上之翁開張，兩羽奮揚」(同註二十，第四二頁)，飛形美極；鳥飛，鳥形遁隱，翅形大張，故「不至於」字字均「借象形為指事」，其所指之事者，乃「飛下翅」所承載出來的「非象形」狀貌，是以「非飛」同音，乃「二象之爻」，以「象形」之改變指出「非鳥則飛」，「是鳥非飛」；更有甚者，

其「飛下翅」謂「六翮」，乃鳥羽之莖，曰「翅翮」，而「翮」從羽從鬲，「鬲」為古鼎，「象釜上氣」(同註二十，第二二頁)，故知「非」乃「向上氣違之態狀」，置於「罒」下，乃成「罪」，直截以字形闡釋中國的「能所」觀念。

推衍至此，罪只能「罪之」，終究壓抑不了「氣違拘困」之「罪」，其意明矣，是為「原罪」之起源，是為「業行」之肇始；不幸的是人類不察「罪與罪之」之「二象之爻」，卻為了管理之便，為了讓人類在有限資源裏和平共處，乃意圖制定社會秩序，立法為綱，法家乃興，故知秦始皇取法學家鼻祖「韓非子」之名諱，造「罪」字，當非無的放矢，只能說是順勢而為。

「罪」與「辛」糾纏甚深，容後另解，但倘若秦始皇可造「罪」字，武則天為何不能造「罌」字？畢竟「罌」能破「原罪」，「罪」卻只能「罪之」，其思維驅動一上一下，層次立辨；耐人尋味的是，「罌」在「儒釋道」的交叉印證下消失了，「罪」卻在男性史官的歷史描述裏傳衍了下來。

這裏的「原罪」(sins)，與「犯罪」(crime or other wrong)或「邪惡」(evil)不同，乃因人感受有限的生命充滿了各種不由自主的欲念以至不知不覺傷害別人，或受「貪嗔癡」的業力牽引以至「毀緣造業」而不自知；「犯罪」多半因放縱或失控欲念而觸犯法律，但可以理性的說辭、自我立證此類行為；「邪惡」連自我立證都不需要，對一切傷害他人之行為採取冷酷、冷漠或無所謂的態度。

「法家」通常只能對「犯罪行為」加以規範或懲戒，所以只能制定一套人類在社會共存的行為準則，然後對挑釁這些準則的行為「罪之」，以維繫整個社會的正常運轉，不止對「犯罪心理」無能為力，更對「邪惡」或「原罪」的疏導束手無策，尤其「原罪」牽動著思維病根，可說除了「宗教」的約束以外，別無它法可行；由於人類互動愈形頻繁，社會結構愈趨複雜，規範行為與社會的條律也就跟著增加，行至今日，法家大興，律訟大增，幾乎除了律師與法官再也無人可以約束人類行為了。

這就是為何律條成千上萬，人類卻愈墮落的原因所在。這個現象的演變可說在秦始皇造「罪」字時已見端倪，是以武則天以「罌」字扭轉之；不幸的是，人類的行為多以文字描述，連「觀空」或

「明空」也得藉助文字陳述，於是「三合成冊」乃逐漸成為「眾所思」之依據，而史官師爺訟師行走御前，多擅察顏觀色，於是「眾所思」乃為政治所獨攬，「法學」乃成為官家之言，「依法處理」更成為政治人物藉以脫困的法寶。

其它學派苟若嘗試突破「官家之言」也多無奈，因「三合成冊」一旦成之，「政治協商」隱然在內，是以《論語》雖為孔子與弟子的對話，但經後代儒子結集編纂，只能說是「眾所思」之結晶；奧妙的是「眾所思」一旦不堪應付人類形形色色的行為，「三合」遂隱，「侖」乃滅，「冊」乃顯；「冊」既顯，「眾所思」在集眾裏自行顛倒眾意，逐漸歸納為一家之言，或儒家或佛家或道家，各有詮釋，各自表述，於是「所言眾」乃棄「三合」轉置於「戶」下，乃造「扁」字。

「扁」字既立，公署乃名，因扁從戶從冊，冊同上，戶者「半門也」(同註二十，第二六頁)，故知扁者，「署也，從戶冊者，署門戶之文也，俗作匾非」(同註二十，第五七頁)，是以「匾非」或「扁非」乃以編署「門戶之文」以監管眾人也，或納「所言眾」於「半門」也；更有甚者，「半」者從八從牛，八者分也，以其牛物大，故可分半(同註二十，第五六頁)，故知其「署門戶之文」，多做冠冕堂皇的虛應飾文。

至此「所言眾」為「半門」所用，民意遂成「扁非」，置於匾額之後，成為一家之言，「非與非之」之「二象之爻」乃大亂，倚扁字者乃大增，從人曰偏、從馬曰騙、從糸曰編、從竹曰篇、從艸曰萹、從走曰遍、從匚曰匾、從羽曰翩，多得數不清，再也無人探討「扁非」以「非之」肇始，然後倚非者之字，排山倒海而來，乃倚言成誹，倚匚成匪，倚心成悱，倚文成斐，倚虫成蜚。

衙署既立，公吏事君成「官」，而官「從宀從𠂤，𠂤猶眾也，此與師同意」(同註二十，第一五九頁)，在宀中以眾為意也；至此「半門」之「扁非」轉為官府之「官非」，在公文律條裏肯定官意，在文宣字句裏操控眾議，中文敘述的「離四句，遣百非」乃逐漸失去功能；值得一提的是，華夏自有中文敘述以來，「扁」字之使用以「扁政府」掌權以後，蔚薈成風，是中文敘述史上的一大奇觀。

此言不虛。隨便翻閱當代的報紙，扁議扁說扁行扁盼扁論扁稱扁見扁帽扁嫂，可謂隨處可見，其執意塑造「阿扁」為「平民總統」的親民形象，自然不言可喻，但是其所散發出來的「扁非」文字訊息，對中文文字的敘述內質其實充滿了破壞的功能，可謂不知不覺地進行著「文字改革」，暗地與「台語文字化」的推動遙相呼應。

這相當有趣。我不知此乃其文宣團隊藏龍臥虎，還是懵懂無知，卻以文字敘述達到其摧毀文字內質的政治目的。這應該可以成為一個值得參詳的「類公案」，替粗俗不堪的政治鬥爭提供一個可資歷史記錄的例證，尤其阿扁以律訟行道，從頭到尾都是臺灣民主運動先驅的辯訟師，但因緣湊巧，卻破「嗣」入「扁」，值得研究，蓋因「嗣」從口冊從司，故知「嗣」雖以冊置於口下，卻以「司」聲示「諸侯嗣國」之狀(同註二十，第一四六頁)，可說「訟師」以口御冊，只能「臣司事於外者」(同註二十，第一二四頁)，故原為外圍份子。

不料因「司從反后」，故「司」起，「反后」如影隨形，甚至「司、反后」一起皆起。更有甚者，「后」從厂，「扡也，明也后施令，故從厂從一口」(同註二十，第九二頁)，而厂本「古扡字，象扡引之形」(同註二十，第四四頁)，其「扡引」之結果，內外漸擾，正反互易，「一口」乃逐漸彰顯，最後發號施令，「司」乃由外轉內，其轉者，「嗣」滅，「半門」立，「扁」乃大張。

「扁」既張，「所言眾」為「半門」所用，「扁非」乃成。《易傳‧繫辭上》有云，「闔戶謂之坤，闢戶謂之乾，一闔一闢謂之變，往來不窮謂之通。」誠然斯言，「半門」闔闢，「變」已矣，是以「阿扁」多變；「變」則必須「化而裁之」，是曰「化而裁之存乎變」。又「變者化之漸，化者變之成」，故進而「裁成其變」，此爻象極明，是「嗣無司」不能成其「以口御冊」的「嗣」之因，是臺灣語言亂象之根源所在，文字改革於焉日夜催促；更有甚者，在官言官，原無不妥，但強以掛其「平民」之名，「非與非之」之「二象之爻」則更加混亂，於是「冊與冊之」之「二象之爻」終於成為操控民意的公投運作，乃至在旁監督的在野黨會冒出「違法公投」一詞。

在野黨不乏負笈西方、飽讀法律的法學家，卻不察「違」者「非」也，而「法」者「灋」也。先解「灋」之一字。灋「平如水，從水，鷹所以觸不直者去之，從鷹去」(同註二十，第九四頁)，鷹「解鷹也，似山羊，一角，此字大略似鹿，惟上象一角兩耳，四足如馬，尾齊足亦如馬，不似鹿之曲足竭尾也」(同註二十，第一七頁)，似即西方神話裏的unicorn，故知「法」者，「鷹去水平」也，「鷹所以觸不直者去之」為「法」，非「去鷹」以令法直，「法之」也。

「法與法之」一亂，「法」在「法之」的操控下，再也無法「平」了，反倒因「去鷹」之勢過猛，使得水混如漿，於是混水摸魚者日眾，亂象乃生。及至法典林立，置冊於丌成「典」的「所言眾乃尊閣也」再也不受尊重，於是「法之」乃全面顛倒「法」之為「法」之本意，興起了以「公投」為「眾意」之基，置於法典之上，斧底抽薪，以「公投」為名，為「扁非」製造法律是也，故知「違法公投」不能為名，實為「公投非法(不是律法)」也。

其來有自罷。「公投」成為「國際性」的立法手段，乃因政治人物玩弄政治，藉「民意」立法以脫「政治責任」；以現代「大一統」的民主政治體系觀之，政治人物多為民眾所選，而後賦予政治權力(empowered with political power)，但政客每遇棘手政治決策時，反倒要求民眾代議，於是就有了「公投」的想法，好似政治領袖居其上位只是為了處理雞毛蒜皮之事，或只為重新支配政黨資源而存在，卻不知如此沒有擔待，又如何能為政治領袖呢？

政治思想的演變令人費解。我不禁質疑，尚為不遠的羅斯福、邱吉爾時代，有那麼多「公投」嗎？怎麼反倒沒有了戰事，「公投」如雨後春筍般地冒了出來？看來世間無「大思想家」統領思維，可謂社會混亂之根源；其實領袖之所以為領袖者，必須高瞻遠矚，其遠見勢必高寂，無人能及，否則無以為領袖，而民眾之所以為民眾者乃為汲汲民生奔波，故短視近利，否則必超越民眾。

這麼簡單的道理怎麼到了政治人物手裏就整個顛倒了過來？如果「公投」連歷史意義也薄弱，何能有哲學意義呢？那麼政治人物責成民眾代議有甚麼哲學意義呢？簡單地說，就是「眾與眾之」之

混淆。以《三字經》的「有典謨，有訓誥，有誓命，書之奧」觀之，《書經》所載「虞夏商周」四代的政治狀態，條條列述大臣獻計謀略之奏書，君王頒布之法令、公告、作戰命令、誓約等政治檔案，其仁政治理所散發的社會祥和，不知有法有民，不知有戶有冊，甚至不知有非有罪，是以政治清明。此乃《書經・堯典》所記，不容否認，故知「法立」，不須非得具有民意，反倒以民意為名「立法」者，大多實踐「扁非」也。

究其實，其「書之奧」無它，乃「典謨、訓誥、誓命」本身即一謀略，有一定的次序與規矩，混淆不得；以現在的政治體系觀之，「立法」者無異以「典謨」之過程建構「訓誥、誓命」之基石，「行政」者乃以「訓誥、誓命」執行「典謨」所規劃出來之謀略，而「司法」則重複「典謨」之章程以約束「典謨、訓誥、誓命」不離其綱。以《書經・堯典》觀之，未見「行政」利用「典謨」來推動「訓誥、誓命」者，故知其推動乃為開脫「所言眾」所責成的「政治責任」，是為「公投」之意也。

「公投」似以「民意」為上，其實不然，早已演變為政客操控政治的工具，曰「制而用之謂之法，利用出入，民咸用之謂之神」，所以「公投立法」多如牛毛，見諸「後現代社會」之混亂，直奔一個無綱無紀的景況。以我所處的「洛杉磯捷運局」為例，觀看加州一年兩次的「公投立法」，則可推知行政機構以總動員之行政力量，推動「民意」甚至對抗「民意」，其實乃藉「還政於民」為由，以「民意」為法，遂行其政治動機；直至法立，另一批為「民意」所害或不得其利的投票人，乃針對法章條文之弊病，再「公投立法」，以牽制前一個「公投立法」，如此交叉轉進，永無止境，投票人懵懂於其中，並隨著政客起舞，於是政客乃玩弄投票人於鼓掌之中，在諸多漸次轉進的「公投立法」之中，遂行其行政目的，如魚得水，視「法」為孩童之玩具，而只知「法之」了。

「法與法之」至此亂矣。更何況，「法」一多，其立自敗，「法與法之」乃大亂，「法」再也無法「平」之，冊立不平之狀隨處可見，自立救濟之抗爭日有所聞；以「冊」觀之，其札一長一短之「符命」一旦強自立之，必蹣跚為步；「符命之命」者「使也，從口從令」(同註二十，第七五頁)，

「令」者從亼從卩(同註二十，第六七頁)，「卩」者㔾也，乃「符節之節之正字，象相合之形，節，竹約也」(同註二十，第二四頁)。

推衍至此，一切明矣。「符節、符命、誓命」所揭櫫者，「合」而已矣，「合」者亼口也，何奇之有？「集口」也，「民意」也，「所言眾」也，「侖」也；「侖」字之高妙者，依糸成綸，依人成倫，依言成論，均有「脈絡、關係、秩序、條理」之意，《易傳‧繫辭上》有云，「易與天地準，故能彌綸天地之道。」是謂「經天緯地，猶嫌未及，(易)必使彌縫，則能盡天地之準則也」(同註九，第一二頁)，其「侖」者，本自立，「一切合集，校計籌量」(引自日誦的「禮佛懺悔詞」)，苟若強以冊立(get on the record)，不穩之狀乃生。

以佛家語彙描述之，「眾緣和合」而已矣，但非以冊札一長一短之「符命」和之，而是「眾緣和合」乃有「侖」，有「侖」乃知「品」，有「品」，「龠」乃生。龠者，「三孔竹管也，從品侖，侖理也」(同註二十，第七五頁)，「龠」字既造，龢(同「和」)成，龡(同「諧」)至，「和合」乃在「龠」裏生，非「離龠」它生；古之「龢龡」，今作「和諧」，所強調者，無非「口言」之「和諧」也，但「龠」卻從此一去不復返，以人無復有「品」故；人無品，見「龠」之品不張，乃再棄「龠」就「侖」，但卻連「侖理」都無以為繫，以其無品故。

那麼「品」字何解？「品」者「眾庶」(同註二十，第一一一頁)也，而「庶」者「堂皇之貌以見光也」(同註二十，第九三頁)；「庶」去光從又，即為「度」，法制也，故知「三合所言眾」集成之「侖理」原本無障礙，其之所以矇蔽，乃「首己」凸顯，並因其顯而籲；「籲」者，「龥」也，從龠從頁，頁者首也，以「品」為基，以「竹卩」約之，而後有「籲」，可謂呼籲一起，為眾人率，眾意即泯，只賸下「首己」之意，以之立法，法乃非法，是「公投立法」最無法自圓其說的矛盾所在；政治人物不以「首己」之意為「侖理」，實在困難，更因政治人物為求合縱連橫，經常不能將其策動之謀略曝光，故只能謀動於「半門」內，故知其所呼籲造勢者多非民意，乃「扁非」。

職是之故，以「冊」觀「扁侖」之互動，「半門」不去，「眾」無以為意，其關鍵點在「冊」之「所言眾」受衙署所壓抑；以「品」觀「侖龠」之互動，無品難以成其「侖理」（侖理者，龠也），但矛盾的是，以品論侖理，籲卻隨「首已」生，侖理乃滅，故其籲者只能無品——其關鍵點在「非」之泯滅，並因其泯，「飛下翅」只能被凸顯為「鳥形」，不料鳥一具形即不能飛，唯其「非鳥」，則「飛下翅」才得以展翅，以是知政治人物要在政治裏講「人品」是不合邏輯的，因為有「品」者，則不從政，以其不為「半門」所用故，而從政者必造「扁非」，非關人品，以「別業」離「眾業」不能造作，乃「命根」離「眾同分」的羣體造作，無能成就「生命個體」之意。

要破這麼一個層層疊疊的「二象之爻」，只能在「非」字著力，以是知「扁非扁是扁」。何以故？「半門」去，冊立；冊既立，「所言眾」立；「所言眾」既立，侖立；侖既立，「眾庶」即立；「眾庶」既立，品立；品既立，龠立；龠既立，侖理立；侖理既立，「尊閣」立；「尊閣」既立，典乃立，以是知「法非法是法」也。中文否定敘述內質之高妙如斯，盡述於此。

那麼「有品」之人從政，如何得以在政治裏拒絕「扁非」呢？只有一法，知「品非品是品」。何以故？逆其次第即可，曰「典非典、尊閣非尊閣、侖理非侖理、龠非龠、品非品、眾庶非眾庶、侖非侖、所言眾非所言眾、冊非冊」也，一旦知曉「冊非冊是冊」，則只能謀其策動於「半門」，不能倚「典」，不能倚「冊」，所以學位或人品均須拋諸腦後，而只能將「冊」置於「半門」之下，是曰「扁」，故知從政者要破這個「二象之爻」，是不可能的，只能避之，是曰「賢者避其世」。

如果「賢者」稟家訓、為完成先人遺志而勉強為之，應知其「不可為而為之」之理，採取一個放任「扁非」之策略；當知一旦「扁」過份凸顯，「非」再也無能「向上氣違」，只能「罪之」，反以去除「半門」之方式，令盡受「扁非」之害的同志有了冊立明君之契機；冊既立，「所言眾」立；「所言眾」既立，侖立；侖既立，「眾庶」立；「眾庶」既立，品立；品既立，龠立；龠既立，侖理立；侖理既立，「尊閣」立；「尊閣」既立，典乃立，於是一切又都回來了。

苟若放任「扁非」而去，則「半門」始終存在，一切的「冊、所言眾、侖、眾庶、品、龠、侖理、尊閣、典」都將不立，於是「扁非」將轉為其政黨之內部鬥爭，從此永無寧日；一旦「罪」扁，正中下懷，原本蘊含「常居卑下」之「扁」非常順利地就爭取到了民眾同情，而原本以「品」立國的「罪扁」人士反而只能揹負「政治迫害」之名，反而自敗其「親民形象」。這是馬英九「罪扁」、卻弄得灰頭土臉的原因。

這麼一路崩毀，最後「半門」仍舊撼動不了，於是除了藉助「所言眾」，也別無它法可想；但到了這個時候，其實只能悖逆「民可使由之，不可使知之」之古訓，迫使民知，並因其「使之」混淆了「使」，而感其「使命」，然後掌「使命」為「符命」，再轉為「誓命」，最後以「己意」做「所言眾」，民意反失，故知「罪扁」一旦執行，「幾」已動，「扁非」終將倚「半門」再張，有「品」之人反倒百口莫辯，可謂「扁」字，言論亂矣，非「品」之可撼搖也。

C、「漢唐樂府」在國際上與「新唐人」結合，「扁非」乃轉以藝術呈現

「轉與轉之」、「法與法之」與「輪與輪之」的「能所爻象」釐清了以後，「法輪」又當何解呢？「法輪」為佛教的專有名詞，其形為「卍」，是一個具體的象徵，更是「法輪功」以之激盪氣機的依據，不容置疑。毛病就出在「大法」一詞，可謂「法輪大法」名立，所有的問題接踵而至。

何以故？「大法」非「經」(sutra)，其理甚明，當為「法不傳六耳」的「密法」(tantra)，與許多藏傳佛教中的「密法」雷同。這裏的玄機是「大法」或「密法」沒有上師的灌頂是不能修練的，而胡亂修練，最後的結果必定走火入魔，蓋因其灌頂以上師之庇佑助其阻擋魔道之誘引，再以上師之修為助其深入經藏之義理，最後與「上師相應」，是以另立「上師相應法」，乃「最上乘法」，也是「最基本法」，而不能與「上師」相應，則不能修練；上師作為一位「灌頂者」所依據的必須是一套

綿密完滿的佛教思想，法法直指「空性」，與「般若」印證，否則無法傳授「大法」，倘若曲意，而在沒有「空觀」的基礎下傳法，佛道必隱，魔道必至。

「法輪功」之始，以其修練方法名之，以有別於其它氣功門派。這並無大礙，及至開宗立派，漸成氣候，有鑒於「功」字粗俗，難以成其宗派，乃轉而改稱其修練方法為「大法」；這仍無大礙，但「大法」之名一立，經藏之義理乃緊而隨之，「法輪大法」就捉襟見肘了。在無法印證「空性」之情況下，「法輪大法」乃以「大法」立宗，先建構一個具體形象的法輪「卍」，然後在「大法」裏執「卍」，最後以其「法輪」之具象，轉而執有，進而詮釋佛教思想，於是毛病就出來了。

末法時代就是如此，萬魔鑽動，名相為亂，以「功」轉成「大法」為極最，堪稱為文字扭曲的極佳範例。從最淺顯的宗派觀察，藏傳佛教四大宗派「噶舉、格魯、寧瑪、薩迦」相傳近十個世紀，其修行大法甚多，但無一以其「大法」立宗，僅在其宗派傳衍的基礎上別傳修行方法，並因修行方法之不同而別有宗派；以「噶瑪噶舉派」為例，「四臂觀音」、「大手印」等修行方法乃宗派內的修行大法之一二，卻不以之為宗派名；中土亦同，三論天臺華嚴法相唯識等均以法義為尚，有修行方法，卻不以「大法」為名，甚至淨土禪宗藉果修因，在法理上亟盡簡化，以利行人修持，但仍不以其修行方法為名，可謂「大法」一旦名立，其法具形，「般若」即泯，「空性」乃執，其名自敗。

由此可見，「法輪功」之易名為「法輪大法」，走的正是藏傳佛教之路數，可歸入「密法」之屬類；這並沒錯，但關鍵點在藏傳佛教之傳承以「上師」為要，往往因上師為弟子承擔了別業，使得弟子的修行足以阻擋外力，不致受業障牽引而墮入魔道。歷史上的例子甚多，以噶瑪噶舉派觀之，從瑪爾巴而密勒日巴而崗波巴而噶瑪巴，乃至當今的噶瑪巴十七世，俗稱「大寶法王」，上師之地位都至為凸顯，上師之修為更可直溯釋迦牟尼佛，直截印證「空性」，可謂除去傳承，無以立宗。

既是如此，「法輪大法」之傳承為何呢？這好像無人可追溯上去，可謂從天而降，宗主自生，令人頓生疑竇；更有甚者，練「法輪大法」之弟子出事者日眾，其宗主卻安然無恙，令人無法不質疑

其間的傳承關係。既是如此，似乎「法輪大法」不能以「大法」為名，但「大法」既已無以為名，卻廣為傳播，就可知「法輪功」已不再只是一種健身方法了——其橫向傳播之猖狂與任何的魔道造肆都大差不差，都是轉「縱向思維」為「橫向宣說」的一貫手法，以此觀察江澤民以穩定政局為由，將之定位於「邪教」，並予以鎮壓，雖然手段凶殘，卻也不能說他師出無名。

「法輪功」傳播之快速真令人無法不質疑，蓋因任何一套修練方法雖然因上師的「菩提願」而有差別，但是往往因其精微而不能廣為傳播；僅從這點觀察「法輪功」，就知其崛起於一九九〇年間可謂因緣湊巧，因它所承襲的是大陸八〇年代的「宗教熱」與「文化熱」、以及八九年「六四屠殺」後的文化潰敗，正巧在經濟突飛、貪汙腐敗的社會狀貌裏，填補了中國人普遍的精神空虛狀態，所以發展極為快速，不出十年，竟然有徒眾達數千萬人，連江澤民都無法坐視。

這是一九九四年十月，我在安徽省合肥市的逍遙津公園裏與「法輪功」結緣時所料想不到的。我初踏上神州大地之前，即聽聞大陸「特異功能」事件甚為詭譎，所以就用上了心；果然不錯，因緣湊巧，我才剛從長途旅途的勞頓中喘過氣來，就聽聞「法輪功」的神奇功效，而修練者不出數月，即開了「天眼」。這還了得？佛門行者經年累月，連《金剛般若波羅蜜經》的「應無所住而生其心」都摸不著頭緒，竟然有人在數月間，藉「法輪」之轉而開了「天眼」？更有以「法輪」之轉治病，據說效果不可思議。

我聽聞之時非常不以為然，因為我剛從臺灣過來，臺灣宗教鼎盛的習氣仍在；更何況，閒暇之時，我藉地利之便，在臺北悠轉了一圈，見四處神壇林立，甚麼奇奇怪怪的「神功」都有，卻無一以「法輪」為名，而且法輪一轉，即有助於正法的深植，是佛陀「初轉法輪」的原始動機，卻從未聽聞「轉法輪」為一種修練方法，所以我支支吾吾，不肯前往。也不知是甚麼原因作怪，連那時較成氣候的「中功」都引不起我的興趣，但「法輪功」弟子這麼一拉扯，我就動搖了，因為他們說「法輪功」不止以「法輪」搏氣，搏氣以後還要聽經、打坐，於是我趁著天朦朦亮，就跟著去打探虛實了。

現在想來，那個破曉時分的聚會果真鬼魅魍魎。我原本不喜歡湊熱鬧，尤其「氣功」類的講授更無興趣，但是「六四」過後的大陸社會氛圍甚為曖昧，「宗教熱」與「文化熱」已緩，「無神論」仍是思想主流，街頭巷尾卻又不時冒著壓低聲調的宗教講解；有鑒於此，我就推想「法輪功」或許有難言之苦，故隱藏其佛教思想於健身操中，以躲避「無神論」的掃盪。

這麼一個憐憫心造就了我與「法輪功」的結緣，日後令我相當困擾。我與諸多「外道」緣分不深，總覺得護法護持有功，唯獨「法輪功」之登堂入室令我覺得護法或有深意。不論後續發展為何，我初去逍遙津公園時是懵懂無知的，只感覺「法輪功」之茁壯乃共產黨人的「無神論」所造就出來，起碼也是因其壓抑宗教，令民心向背無所倚而趁虛而入的；但是共產黨人承襲自其思想的一貫思維，所能做的就是將之鎮壓了事，藉以遮掩「無神論」所製造出來的社會動盪因子。彼時的「法輪功」剛起步，聚眾者不多，與左近的太極拳、交際舞，東一簇、西一羣，均類同，更與我在臺灣各處的公園所見的健身操相似，實不足為怪，散居四處的「公安」或坐或站，也都說著話、抽著煙，在遠處監視著，誰也料想不到有一天江澤民會傾全國之力，大張旗鼓地將之鎮壓。

連我對「法輪功」也掉以輕心，因為我從眾人的修練動作中探悉其健身的功能，從播放出來的錄音裏聽聞出粗淺的說辭中不盡如理如法的地方，心想這麼一種健身操就算以「法輪」為名，也不足為害，打坐、禪坐、靜坐，不過只是在做些吐納練氣的功夫，不足道哉。

不料魔頭猖獗，我與之結緣後，回到洛杉磯不久就聽聞「法輪功」易名為「法輪大法」，再過幾年，四面八方打聽「法輪大法」的同修就多了起來，然後就聽聞佛堂中有人也練起「法輪功」，再然後江澤民的大拘捕行動就出來了；其愈演愈烈之勢，誰都料想不到，我初回美時即與一些佛學素養深厚的居士談到我與「法輪功」的結緣經過，但大家都有同感，不願深入，以免與之糾纏不清；及至打聽的人一多，甚至有人以之質疑藏傳佛教所傳的「密法」太過費時曠日，於是責成我將「法輪功」的書籍收集一下，以資研究。

我聽後嗤之以鼻，曉以勸說，其鄙俗的論說連我的肉眼都通不過，何勞浪費時間研究？再然後有一位可以直達大陸中央政權中心「葉劍英家族」的友人，幾次勸我寫些文章破「法輪大法」，並且保證只要「立論正確」，將會在全國各大報刊全面發行，揚名立萬。

我與「法輪功」結緣，已自懊惱，當然予以嚴拒，更何況這個「立論正確」自然是「政治性」的(politically correct)，以配合江澤民的全面掃盪，我避之猶恐不及，哪能愈陷愈深呢？於是我就想將「法輪功」弟子費盡千辛萬苦偷偷寄出來的「法輪大法」燒燬，以免落入他人之手，因為此時的「法輪大法」非比尋常，不止愈來愈多的人受害，而且神經失常、跳樓輕生的事件，時有所聞；據聞一旦被其「法輪」轉上，稍一停止修練，全身癱懶，有如瞌藥成癮，萬蟲鑽動。

不料魔頭當道，其力難測。我銷毀其練功之書念頭才起，障礙就來。首先老婆以不能悖逆因緣為由，幾次三番阻止祝融護法，於是我只好將之壓在《地藏經》之下，遠離佛堂，以防其氣場造肆，但心裏總是忐忑不安，因「法輪大法」的護法非比尋常，其彰顯魔道的力量正是來自佛弟子同緣共業的促成，可謂「神魔同體」(coexistence of God-Lucifer)的具體註解。

至此我再也無法等閒視之，因自己的業緣已然與之糾纏不清；想來楊崑生老居士之「上課偈」所云「學理由正義，簡擇法非法」也有困難的地方，蓋因世道險噩，四面八方的「外道」總是存在，我惹不起，想躲卻躲不掉，當真只能說自己的福報甚淺，所以行走江湖，愈與正道偏遠，懊惱不已；我沮喪之餘，有一天將這些因緣湊在一起，做了一番剖析，卻發覺其來龍去脈還真不簡單，因「簡擇法非法」堪稱我在「大方廣學會」所唸誦的「上課偈」中最具關鍵性的一句，而其中堪居樞紐地位者即為「簡擇」兩字，而「簡擇」即「選擇」或「揀擇」甚至「檢驗」，竟自意象繁衍，氣象萬千，只不過，我唸誦的時候，懵懂而已。

質言之，「簡擇之簡」固然有去蕪存精的「精簡」之意，但是因法之傳遞以文字為因，而文字古來又以竹簡書之，故知其「簡」有「簡札、簡牘」之意；更為重要的是，《易傳・繫辭上》有曰，

「乾以易知，坤以簡能」，提綱挈領地以這個「簡」字隱含一個「生命」的「第一義」意涵，而不是往下詮釋，將「易知」與「簡能」之「易簡原則」發揮為「支離意識」，是為當今思想亂象的根源，更可用來解釋為何當今的「簡訊」、「短訊」深具殘害人類思想的具體意義。

何以故？無獨有偶地，「選擇」之「選」從巽從巽，巽即巽，而共與丌同，故巽從「雙卩」從共；卩者節也，而共者雙手合拱也，故分開來看，即為兩個「手執竹約」併立之形，故所有倚「巽」之字如「撰譔僎」(其義均同)都有「手執符節、羣力編撰」之意，而「撰文撰稿撰錄撰述」等詞則與文字的「編撰」有關；而當這麼一個《易經・巽》的卦名乍行乍止為「選」時，又與「巽」同義，是以其「選」者「遣也，擇也，巽遣也」(同註二十，第一三〇頁)，「遣詞用字之揀選」也。

如此一分析，即知「選擇」一詞之由來乃「遣詞用字」之謹慎得之。「選」字如此，「揀」字何有不同？「揀」者從手從柬，柬者，「分別簡之也，從八在束中，於束中柬擇之也」(同註二十，第一〇三頁)，束者札也，故知「柬揀練鍊煉」等字，均緣自「分別簡之」，也都有在冊札中「遣也，擇也」之意。

那麼「擇」字何解？擇從扌從睪，「扌」意極明，「睪」卻甚隱，形罒牽，以其本為「伺視」故，為「捕盜之眼線」(同註二十，第九五頁)，故從言成譯，從糸成繹，都有從暗處察看之意，甚至在變了音以後，從采成釋，從水成澤，從手成擇，仍承其「伺視」之意，也都有「離四句，遣百非」的否定語法功能。

「遣」字更妙，從辵，「遣商，小塊也，從阜從臾」(同註二十，第九頁)，而商者「從外知內也」(同註二十，第一八六頁)，「取內意，是展轉而從」；「小塊」者因阜無石，乃得以臾盛之；「阜」者「其字如畫坡，陀者然，層層相疊也，上不起峰，故曰無石」(同註二十，第九頁)，「臾」者「古簣字」(同註二十，第二四頁)，簣者，盛土的簸箕也；貴字既沿「臾」而造，所有倚匚成匱，倚水成潰，倚耳成聵，倚目成瞶，倚辵成遺等字，都有「疏漏、缺乏」之意。

推衍至此，就知「遣」者，邊走邊將小土塊掃入簸箕，輾轉累積，漸次成「納」；訥者從言從內，口在內中，囧也(同註二十，第一〇二頁)，「言難也」(同註二十，第一三一頁)，是以「遣懷遣興遣悶消遣排遣」，都有「藉遣愁懷」之意；而「言難」則非之，是以「遣散遣送遣戍差遣」都有使之發之送之派之驅之逐之非之，以解內部憂愁之意，是曰「從外知內」也，以其外在之排遣輾轉而知其內意，是「遣」也。

「遣百非」之意即在此，因「法難言」故，「非百非」、「絕百非」以凸顯法義故。這種獨特的否定敘述之所以得以敘述，乃得利於中文文字的「類表象」本身即有「以文字來否定文字」之意，可以一路盤旋而臻「般若」之境，是曰「象學無象」。

職是之故，「法非法」之所以得以「簡擇」之，乃因「簡擇」本身蘊涵著「伺視」與「非之」的否定語法功能，否則不論如何「簡擇」，「法非法」是無能被「簡擇」出來的；這麼一看，其根結乃因「法難言」，可謂一說法，隨即因言立，而無法「從外知內」，是以《金剛般若波羅蜜經》曰，「所言一切法者，即非一切法，是故名一切法。」

這麼一觀察，一切都明朗了起來，蓋因「法難言」，要言要說都得講究工具字，文字當然是第一個被考慮的媒介，然後就是「圖符」的運作；「文字」本為「圖符」，淪落為語言傳播的溝通工具以後，再也不見其功，於是愈演愈烈，愈烈愈演，「藝術」乃粉墨登場，最後取而代之，還以「藝術性」來混淆「法義」，其之所以得以造肆，完全肇因於「法難言」，給鑽了空子；試想倘若法可說，而且可以三言兩語就解說清楚，「藝術」還能搔手弄姿嗎？

從這裏下手，「法輪功」逐步遞升為「法輪大法」，而後成立「新唐人電視臺」，大傳特傳其「大法」，就知其中的奧妙了。「新」者從亲從斤，亲為榛之正字，蓁也(同註二十，第一七七頁)，斤者，斫木之器(同註二十，第二五頁)，故知以斤斫砍榛榛草木叢雜，即「新」也；其新貌，以斫砍之勢存之，必不可久留，故知「新人」者不可久留之人也，是以人一旦為新，其留必舊，其隱永新，

苟曰「日日新」，必不可在任何一個思想領域多做逗留——文壇如此，藝術界如此，文化界、宗教界亦如此，其留必病也。

「唐」字就更妙了。「唐」者，從口從庚，「大言也」(同註二十，第一六四頁)，庚者，「象秋時萬物庚庚有實也」(同註二十，第一六〇頁)，「大言」或曰「正言」，不料其「正」者「是也」(同註二十，第一六四頁)，其「曰」從一而止為「是」也，強而大之，「大言」乃演變為「大話」，倘若以「藝術」隱藏之，以「藝術性」誤導之，其「大話」不演變為「假話、大話、空話、套話」是很難很難的，不論為禪為密都一樣。

當這麼一個類似「文革」時期的「假話、大話、空話、套話」之語言演練一旦成了氣候，「象秋時萬物庚庚有實」的景象隨即轉入「秋時萬物成而孰」的「金剛味辛，辛痛即泣出」的秋肅面貌；這個文字意象相當耐人尋味，以其發展正自替「成住壞空」做下註解，以其「新唐人電視臺」之雄姿更替「法輪功」劃下休止符，卻在「法輪大法」的掩護下，以其「恢復大唐文化」之訴求，為「君」重做「後現代」的詮釋。

「君」(尹口)的「形音義」原本不能在此混淆，無奈其「唐」(广尹口)，旗幟鮮明，以「堂皇之形」(广也)將「以手執筆為尹」(同註二十，第一〇一頁)置於口上，「君」字乃被凸顯出來；然而「君」雖從尹，卻因發號施令故從口，以示其尊(同註二十，第一五一頁)，如此一來，這個「唐」字就耐人尋味了，以其「發號施令」見其「堂皇之形」，是為其義。

但是我不是才說「法難言」嗎？那麼其「發號為君」又何能得以為之？此時，我們從輕歌妙舞的遮掩透視進去，即可看見「法輪功」宗主盤腿居高位的模樣，並以其坐姿「象君坐形」(同註二十，第一一頁)，其坐形「廾口」，隱然散布出來一個「君臨天下」的訊息；這個說法或許有人嗤之以鼻，因「新唐人電視臺」之立臺宗旨不過只是想使「大唐神韻再現今朝」，以拯救紅朝文化的墮落，何須窮追猛打？其動機或許正確，但在不了解虛假文字敘述的詭譎裏，不慎為魔所趁。

其言可哀呀！魔道猖獗，正法難抑，全仗「正思維」維繫一絲良知，所以所有以「藝術」詮釋「文化」的藝術人物一定要小心，因其藝術行為在藝術本體裏經常不能詮釋藝術，反而破壞藝術，又如何能以之「化其文」呢？不能「化其文」，「文化」如何能在「思想」裏破譯？以這麼一個混淆的思想來「恢復大唐文化」，怎能不為政治動機所操控呢？倘若對這個說法不服氣，仔細觀察一下文官武將置於「唐」旗幟的「君坐」之下，就可看出一幅古時天子上朝聽政、文武百官參拜的圖影，怎能不慨歎其護法真是不簡單呢？

當這個圖影還鮮明的時候，電視畫面剎那之間閃進了「阿扁」的臉龐，夾雜在一大堆美加政治人物裏連袂祝賀電視臺的成立，並讚揚「漢唐樂府」的推廣，不覺倏忽一驚，於是就想起執政以來的「阿扁」大力推動「臺灣民主運動」，為了讓「去中國化」、「本土化」等口號被冊立為「正典」，不惜「河洛化」、「原住民化」，所以絕無可能會逆向操作，推動「漢唐樂府」等文化行為，然後我一下子就豁然大悟了。

這種感悟不是很舒坦的，因為我從「阿扁」為「新唐人電視臺」祝賀的誠摯言辭裏，回憶起我與「法輪功」結緣時的鬼魅魍魎；然後我就明白了，其投資「漢唐樂府」以保存中華文化資產、推動接軌世界的前瞻性規劃，只是揭示了「民進黨」以政治力介入「文化、思想、宗教」的決心，所以與「法輪功」結合，藉「新唐人電視臺」來散布其「臺獨」的政治訴求，也就昭然若揭了。

我言過其實了嗎？一點也不。「新唐人電視臺」夾其雄厚宗教獻金，成立兩年，黑白兩道一網打盡，由藝術界到政壇、由臺灣到美國，其溝通管道暢行無阻，其專任記者早已打破宗教界限，直截滲入全世界的各行各業；其行者，「卍」字已泯，「法輪功」轉為隱性，甚至「法輪大法」也隱藏在一個「唐」字裏面，由旗幟到標誌到徽章到記者證到通行牌，均簡化為一個鮮明醒目的「广君」字。

這個「广君」成為一個呼籲「法輪功」子弟的象徵是極為明顯的，於是其化繁為簡的「尹口」所揭櫫者，乃以其「符節」、「符命」、「誓命」來召集「法輪功」子弟；其所召集者，「所言眾」

也，故「侖」字乃顯；其「侖」原本無妨，乃後現代商業「以名號統領思想」的廣告手法，藉以擴張其營業規模，於是一個簡單的問題就出來了：為何以健身為標的「法輪功」如此汲汲營營地擴大組織呢？為何以「卍」字轉眾人氣場之「法輪功」，在搏眾人之氣後，卻「棄卍就唐」呢？為何一個無法印證空性、沒有理論支撐的「法輪大法」卻有如此龐大的「眾緣和合」呢？

一言以蔽之，其壯大者「眾業」之造作是也，「無神論」社會的渴望甘霖是也；其聚眾之力道始自「卍」所轉出來的氣場，與「法輪功」創始者的願力有關，更與其背後的護法有關；願力難測，但知與菩提悲願有所差距，是以最後只能呼籲羣體以凸顯「首己」，不止有違「菩薩非菩薩是菩薩」的般若思想，更因其意欲凸顯「首己」，「君」乃隱藏在「唐」裏，其羣體乃轉以「新唐人」標之。

至此「法輪功」子弟已成隱性，本居首要的「卍」反倒居次，「新唐人」於焉以一個沒有國度的集團存在於社會各個角落；其聚者，「新」乃不得不舊，故能以一個「唐人」的「虛擬化」存在；「唐人」者，「中國人」也，以其「新」有別於唐代之中國人而統領之，並以其「唐」的鮮明標誌以暗示「君」的統領地位；其塑造「君」的手法與各種行行色色的宗教組織雷同，故其統領的標誌一旦鮮明化，政治力即行介入，雖然亟力撇清其政治關聯，但是幾乎無一倖免，其因即一旦為「君」，則不得不大，偏偏「大君也，從自王」(同註二十，第五五頁)，政治人物之臥榻豈能容他人之鼾？

這時看到政治人物在「新唐人電視臺」現身，可說是極其自然的，於是「扁非」乃利用「法輪功」的網路，以「藝術」的面貌呈現；其「扁唐」之互動，以「己意」為「眾意」，更以「虛擬」破「實體」的包挾，如出一轍，其關鍵點均在「所言眾」受極權所壓抑；「藝術」在這些政治動機裏，其實是極其委曲的，「文化」則更顯得無處容身，以「二象之爻」觀之，只能說一旦「文化」彰顯、「藝術」走場，思想即泯，宗教即滅。這個景觀與「鳥」一具形即不能飛，而唯其「非鳥」，「飛下翅」才得以展翅，毫無不同；而要破這麼一個層層疊疊的「二象之爻」也別無它法，只能在「非」字著力，故知「唐非唐是唐」，是以「大言」乃可轉化為「正言」，以其「言非言是言」，故也。

「簡擇法非法」的難處即在此，是以禪宗三祖僧燦在《信心銘》說「至道無難，唯嫌揀擇」；見諸後現代的媒體當道，要非常小心，因為以之傳法充滿了陷阱，所以當正法人士以多媒體功能詮釋正法的語言，必須在利用媒體的同時，注意媒體的承載功能，手語梵唱，電臺電視臺，錄音視頻，都無不同；因其「傳法」本無大礙，但因「傳」的動機大興，「轉」的契機反泯，終成其弊；最後，其「承載」為「傳」而「傳」，乃至因媒體的多功能而大傳特傳，其因傳而無能「遣商」其之所傳，乃愈發明顯，尤其在「傳播」的大纛下，文字只能愈見衰敗，然後承載文字的「書簡」愈見其敗；「盛書簡」的器具一旦敗落，「中」就愈形遙遠，蓋因王國維考古五期「史」，即詮釋古時「史官所持之『中』，就是盛簡、盛筭的器具」(同註六，第九二頁)，其所稟持者乃因「史」之造必射，故《周禮春官・大史》曰，「凡射事，飾中」，又《禮記・投壺》曰，「司射奉中」(同註六，第九一頁)。

職是，以「多媒體功能」詮釋承載「正法」，甚至「非正法」，無非就是一個「射」字。不料「射」從身從寸，「以手持弓發矢」(同註六，第三三頁)也，其字即其形；發者，從弓從癹，癹者，從癶從殳，「以足蹋夷艸也」(同註二十，第七六頁)，癶者，「止右足，少左足，兩足箕張，是剌癶也」(同註二十，第一一四頁)，與「步」同，均從「止少」，但其「步」兩足相接，而「癶」則兩足箕張，以示專注也。

更有甚者，持弓待發之時，其持「奉命深慚，有灼丹寸」，又「他人有心，予忖度之」，是以《釋文》曰，「忖本又作寸」(同註六，第四八頁)，故以之「射事」，必因「思考測度」而「飾中」或「奉中」；其「飾中」、「奉中」不為真正的「中」，乃「中非中是中」(同註二十一)之「中」，更為許慎的「史，記事者也，從手持中」(同註六，第九〇頁)之「中」，故知「飾中」、「奉中」為「簡」的真義。

以此來觀察「多媒體功能」，就知「後現代」商業社會的媒體多以擴張文字的「書簡」傳播為訴求，以至無法「飾中」、「奉中」，故「簡擇法非法」愈見難為；以文字的「書簡」為唯一功能的

報刊、雜誌原本足以彌補這個遺憾，無奈見惑於「多媒體功能」之威力，大量採取「插圖漫畫、美工圖象」夾雜於文字敘述之中，然後文字意涵就被稀釋了，於是「書簡」逐漸式微，文字本為「圖符」就更只能成為「後現代」的笑柄了。這基本上就是「油管」的政論人士推波助瀾所造成的語言亂象。

這麼一瞭解以後，《世界日報》順應潮流，棄守傳統中文的「直行書寫」也就見怪不怪了。但不管「遺忘與記憶」多麼弔詭，我想說到底，媒體的「簡擇」不可能沒有任何思想上的依據；這點，《世界日報》就對「橫排編報」婉轉地解說著：「經過長期的思考與反覆的研究，我們確信橫排編報……順應科學化、自動化時代潮流……更能體現促進華人與主流社會間的雙向交流……」其之「思考測度」想必即為「射事」，但是否「飾中」，以「簡擇」或「書簡」之「簡」觀之，就大成問題；其「與國際接軌」的思維想來必須「司射」，但因「司從反后」，故知其「捙引」的結果，必使「思考測度」無法「奉中」，於是正反互易，「一口」乃直截配合政治運作，以中文文字的否定敘述觀之，其「與國際接軌」的動機勢必破壞中國一脈相傳的「儒釋道」哲學與思想。

這原本即是一個甚深的「二象之爻」，必須深思。但是我想這個「與國際接軌」的理由，也是《文字的故事》、《聯合文學》橫向編印的理由，甚至是「文化創造」的理由罷。現代人受科學影響的程度的確可怕，「橫排編報……能體現促進華人與主流社會間的雙向交流」則更成為一個一廂情願的說法；看來，語言的功能在「我手寫我口」的一代已被侷限在「溝通」屬面，而以「傳遞訊息」為使命的媒體自然以「溝通的成效」為第一的考慮因素。這不能不說是當初推行「簡(異)化字」所稟持「溝通的成效」的全面勝利，而「油管」的說書人士則大收漁人之利。

在文宣重於一切的民主時代，媒體的「簡擇」自然是對的，甚至可以找到哲理上的依據以做為決策的基石，難怪臺灣有位任職大學的教授作家就曾說過：「人的記憶是有選擇性的，人揀選甚麼樣的記憶，就過甚麼樣的日子。」這段話好像曾經被許多不求甚解的文人四處引錄，但是其實這種說法緣自某位德國哲人的語錄；文人不求甚解當然是因為東方思想潰敗於西方哲學，但卻因為順從了世人

強調「自由」的重要性，文學刊物也樂得與媒體看齊，一起淌入混水。悲哀的是，這段話除了文學上的紓發以外，對人類思維的發展可說沒有一點幫助，反而因其說法似是而非，令世人有受記憶愚弄之虞，其因乃依靠記憶所做的選擇充滿了偏差的機率，而強調「自由揀選」則除了偏差以外，還隱涵著助長我慢、乃至破壞思維的作用。

我雖然羨慕這些有能力揀選記憶的人，但我自知我永遠不可能做到，因為我的記憶通常會悄悄地來，有時甚至我並不想讓它出現，它卻在行雲流水的思緒裏冒出來；又因它來時無蹤，去時無影，所以倘若我不即時將它記錄下來，它就會消失得好似從來都不存在一般——這篇冗長文章的促成正是我根據通勤火車上的筆記所整理出來的記憶，甚多時候都是不可捉摸、顛顛晃晃的記憶。

是呀！認真探索起來，人的記憶不可能是選擇性而是推動性的，並在推動的過程中融會「時間性」與「地域性」——它就像瀑布一般，後念推著前念，逐漸將記憶開展出來；人要過甚麼樣的日子也是任由前面的經驗支使著後面的揀選而推展出來，有的時候甚至身不由己，遑論揀選記憶。

或許說這句話的臺灣學者只不過隨口複誦德國哲學家所強調的「簡擇」而已，但並不具備任何發人深省的意涵罷；不過，我想這類能夠對神奇的記憶空間隨意取捨的人一定是強者，意志力量大到能夠左右思維，因為記憶無疑是「意識流變」的呈現。

當然對這類強者而言，記憶不可能是奧祕的。職是，媒體做為後現代社會裏的一個強者，而且是強者裏的強者，揀擇起「集體記憶」來左右「個體記憶」自然就更為理直氣壯了；倘若這裏面夾雜政治理念甚至政治陰謀，卻以「言論自由」為掩護，則其「檢擇」就充滿了摧毀思想與文化的因素；如果這個媒體還是個文學刊物，文學就在傳播裏毀了。

何以故？「檢」從木從僉，「僉」從亼從皿從从(同註二十，第八四頁)；亼者集也，「皿」者「驚虐」也(同註二十，第一〇八頁)，遇虎眾口驚叫也，「从」者今作「從」，「相聽也，此順從之正字，從音縱，隨從也」(同註二十，第一〇九頁)，故知「僉」為「眾所言」，更有「從眾隨眾」而

混淆視聽之意，以之「入木三分」乃為「檢」，以之考核，難掩其「檢擇」必須遵從眾人所設立下的律條或標準，亦即「油管」的政論人士必須「從眾隨眾」的意義。

「僉」既成，眾言定矣，乃至從手成撿，從人成儉，都有「約定成俗」之意，甚至遇阜成險，倚肉成臉，也都不脫一種「不違眾言」之意，故知俗語「不要臉」，其實是罵人「違逆眾約之俗」之意，及至從歹成殮，從攵成斂，從馬成驗，從欠成斂，從衣成襝，從匚成匳，仍因承其「所言眾」，而成就了所謂的「言論自由」，然後「媒體」以「所言眾」為其在民主時代統領「所言眾」的根基，是為「多媒體」不得以承載「正法」，以及「油管」的政論人士「從眾隨眾」的錯謬。

一切都在魯南的「集體記憶」裏迷失了罷，所以當媒體藉「文字與語言」傳遞了社會的「思想與意識」後，「集體記憶」所匯集起來的社會思想就使得傳遞者的「意識流變」模糊了起來，更使得「能詮與所詮」混淆了起來，最後傳遞者倒果為因，反而擔當詮釋社會思想的角色，甚至在傳遞過程裏變成了社會思想家本身；社會當然不甘為傳遞者所愚弄，所以急於遺忘傳遞者所帶來的思想束縛，但因「遺忘」隱藏著對境，而深入社會各個層面的媒體又已然成了思想的本身，所以社會充其量只能在媒體裏「遺忘」，卻始終無法進入社會思想的本體——這當真是人類無盡無止的掙扎，而「思想與文字」的轇轕則提供了人類一條探索「般若」的途逕，是為善現菩薩所倡行的「入文字門」。

下篇　中文敘述宜以「三文」為依歸，並居中提升「創造性思想」

我這一路在文化的「時間性」與「地域性」融會，倘若不在「性」字上弄個水落石出，似乎就掉入自己的思維陷阱之中；但「性」字很麻煩，不止與「之」字糾纏，而且一旦深掘，立刻就牽連到千古以來「一歸何處」的難題，所以我只能謹慎，由文字探索起，深究「易為『之』原」在「誠者與誠之者」之間的糾纏，以求不悖逆「誠之者」的誠摯，並在文學裏探索「人之道」，逐次藉著中文的

「否定語法」在自己的意識裏盤旋而上，以期窺視「天之道」——我以為，這是我人在逃脫不得文字敘述的無可奈何裏，表達「誠之者」的摯誠心意唯一可行之途。

從「文字與文學」到「文化」，有「三生萬物」之啟迪意義。就陳綬祥教授為「《三文叢書》序」所說，「三文」者，或為「文明、文采、文化」，或為「文志、文章、文史」，均始自「文」；而「『文』在中華文明中，從產生開始就是指的一種由抽象出來的可感覺符號構成的視覺對象……那龜甲獸骨中燒鹵鑽摔的裂痕刻劃是『文』，那典籍圖策中的書、畫、卦、形還是『文』」(同註十五，第四七五頁)——這裏的「裂痕」(hiatus)是「文」是「紋」是「表刻」是「爻」，曾經成為眾多學者專家與我爭論的議題，更曾經是學者專家為捍衛其「文學」畛域所順從的思維弊病。留待後述。但是陳綬祥教授這句話說得多好呀！一針見血地將全世界獨一無二的中國文化與「文學與文字」之間不可抹滅的聯結打了通關，值得所有喜歡以「外國文學」論見來註解「中國文字現象」演變的人士深思，更值得所有喜歡以西方文化比證中國文化的「文化人」深思。

其理甚明。甲骨文研究雖然眾說紛紜，立論繁雜，甚多在不嚴謹的「方法論」裏牽強附會，更在文字起源與文字繁衍上立一家之言，但倘若能以一脈相傳的「三文」為依歸，以「文學」居中迴盪象形文字的「本象、本義與本質」，不阻人慧命，則「文化」才有可能停佇在其本體裏「化其文」，然後國人倚「三文」提升「創造性思想」才能有一線希望——《文字的故事》起了個頭，但可惜立論謬誤，乃至功虧一簣，更有替「台語文字化」搖旗吶喊的隱憂。

第一個「創造性思想」的勸戒：「文字」為「三文」之基石，不可輕言改革

開宗明義，要談論中國文化或中國文學，則「文化、文學、文字」不可分開來論述，曰「三位一體」(Trinity)，而「文字」為「三文」之基，斷不可在無能「化其文」的情況下，輕言改革。

先說「三」。古云「一象太極，二象兩儀，三象三才」，故「數成於三」；數成，時空乃成，是以世親菩薩以「數、時、方」之「心不相應行法」墊定「因緣法」的因果流變之基石，又因「數成於三，變於六」，乃「易」之所以為「易」的原始意涵，是以卦爻之短卦(interrupted line)為三，長卦(continuous line)亦為三，更因其「短卦與長卦」形成「0與1」之勢，又結合為「二象之爻」而成「六」，才得以其卦爻的「停頓與延續」所隱涵的時空流變與所形成的「生住異滅」現象，成就其觀察《尚書》的永恆世界祕密的目的——暫且排除歷史性的動態造作，「儒釋道」的融會在哲學的靜態裏又成「三生萬物」之勢。

職是，從中文「三」的造字原理觀之，中國「儒釋道」文化為何得以融會的根據，就被凸顯了出來。此言不虛。再舉一例詮釋之。清朝道光年間，「文字學」大師王筠為教友人之孫識字，於數日之間寫成《文字蒙求》一書，並且為適合兒童啟蒙之需，特取《周易》的「童蒙求我」（同註二十，第一頁）的話，將「六書」中比較艱深的「假借與轉注」剔除，採《說文解字》裏二千多字，從文字的結構上教導孩童瞭解文字的本質與根源，既不違背許慎的解說，卻又在引申中訂正了《說文解字》的說法，而不是胡亂地將「六書」更動，將「會意與指事」歸併，然後一舉質疑「倉頡造字」的真實性——《文字的故事》的思維方式對了解「中文象形字」、甚至中國「文化」的本質、本象、本義，根本毫無裨益，反而助長了其橫向的離散思維。

明顯地，王筠的縱向思維深具哲學意義，更迥異於社會觀察家的橫向思維。王筠是這麼說的：「惟是象形，則有純形，有兼意之形，有兼聲之形，有聲意皆兼之形；指事則有純事，有兼意之事，有兼聲之事，有聲意皆兼之事」(同註二十，第一頁。標點為我添加，以利時人閱讀習慣)；從「一形一事」的「二象之爻」開展，「會意與形聲」又形成另一形式的「二象之爻」，故曰：「會意雖即合形事以為意，然有會兩形者，有會兩事者，有會一形一事者，亦有會形聲字者。」其說，擲地有聲，隱然有還原許慎的「象形、象事、象意、象聲」的原始意圖。

從這裏開始，因「會意」變化極大，王筠就進入了哲學的探索：「或以順遞為意，或以並峙為意，或於字之部位見其意，或從是字而小變其字之形以見意，或以意而兼形，或以意而兼事，或所會不足見意而意在無字之處，或所會無此意而轉由所從與從之者以得意」；這個解說已經極為繁複，但由於「會意與形聲」的「二象之爻」又與「象形與指事」的「二象之爻」開展出來另一層級的「二象之爻」，於是「本字為象形指事而到之即可成意，反之即可成意，省之增之又可以成意，疊二疊三，無不可以成意，且有終不可會而兩體三體各自為意者」。

王筠的繁複思維對「古文字學」的研究有極大的貢獻，所以《文字蒙求》也是本文引錄最多的一本字典。這種繁複對後現代人來說已成天方夜譚，但不加以瞭解不要緊，卻也不應糊裏糊塗地就下結論，將「會意與指事」歸併在一起；更為嚴重的是，以其繁複怪罪文字不興，怪罪八股喪志，怪罪國力不張，及至西方的拼音文字傳入，一股腦地以「形聲」為尚，從國人的思維根結處破壞了思維的習性，先毀中文獨具的「圖符」，然後從承襲自唐詩宋詞的「押韻」入手，興起「音韻」的迷執。

嘗言「詩」是個「音韻」或「具音樂性」的語言，這似乎不錯，但從方塊字的文字結構來看，又似乎不通，蓋因中文是一個視覺的圖符，並因方塊字乃「圖符」之學，故重「會意」輕「形聲」，是以王筠由篆變隸，只取三百個「形聲」字，以歸結「形聲」自成一類有兩大緣由：「大異本形者」與「為它字之統率者」；更為奧妙的是，這兩個份量不過百分之十五的「形聲」類別之所以得以構成「形聲」類，仍得倚賴「會意」乃成——這個說法與陳綬祥教授指出中文「是『視覺形象』……受到『音』的影響較少而更多地重視『形』對『義』的制約」(同註十五，第八〇頁)，不謀而合。

文字發展很莫名其妙，這麼一個「化音聲為形相之符號……以載名、句」的「形聲字」，日後反客為主地造就了中文體系百分之八十七的「形聲字」(同註六)，整個混淆了「語意」與「語音」的「遺忘與記憶」，以至於「形聲」與「會意」的消長整個混淆了中文文字的「本質」，更在近代西方文學的影響下，使得中文的否定語法在外國的「音韻」裏，全面潰散開來。

「音韻」乃外國語系之特長，因拼音文字無「圖符」可倚，但縱是如此，西方哲學界還是出了一位窮「希臘文」之竟的海德格，並在推之究竟的過程裏，發展出來一套「存在以非存在為其內涵」的哲學思想，成為西方哲學史上的一段佳話；反觀之，中文方塊字以「二象之爻」墊其基，本具哲學之意，反倒為不肖子孫日夜破壞，「從白話文而簡(異)化字而台語文字化」，一路崩毀，不止「否定語法」無人探尋，而且都成甚麼光景了，文學家、詩人還以「音韻之學」助長「台語文字化」推動者的氣燄，當真令人不得不氣餒這是一樁不折不扣的集體精神墮落。

擔憂「文化的頹喪」與「文化發展的茫然」的國人很多，不過卻看不到一人有具體的辦法，從「三文」下手，以「文學」將「文字」與「文化」迴盪開來；或許國人有心，卻苦於學界無人，所以「小學」易名為「文字學」，而「文字學」淪為「訓詁之學」，對「簡(異)化字」與「台語文字化」絲毫不起作用，而「文化」又太廣藐，所以任何東西都與文化掛勾，其結果是「文化」成了一個空泛之詞，只能在「外國文明」的對比下，找到自己的文化影子，然後以中文書寫的「文學」就只能在與西方的「比較文學」裏求證了。

其具體成果為何？民初「五四」運動以來，拜「白話文」之賜，國人對「語音」愈見成熟，而學界則對「西方文學」如屬家珍，但是對自己的古典文學卻多偏廢存疑。隨手引來，有深入研究西方文字、並以中文翻譯者，譬如遠者有花畢生之力註解莎士比亞作品的梁實秋教授，近者有花二十多年註解但丁《神曲》的黃國彬教授；其次有突破文字隔閡，深入西方文學理趣，但以中文表現現代主義者，譬如窮二十三年勉力創作兩冊《背海的人》的王文興教授。

這些嘔心瀝血的作品對這個麻木不仁的社會有多少影響，仍有待後世的評估；但有一個現象是很明顯的，這些骨子裏脫離不了西方文字「音韻」的作品，移植到了中文，只能對中文的「音韻」提出註解，卻對支撐中文的「圖符」形象無能為力，是以《背海的人》可以緩慢地唸，但不能觀，因其文字形式與書寫結構破壞了中文本具的「圖符」之學——以「中文視覺圖符」觀之，雕痕歷歷，可謂

顧此失彼，是其敗筆；可惜的是，後現代社會在乎「中文視覺圖符」的學者厥無，故無人有此一評，卻任憑西方哲學、文學的素養任意破壞中文「類表象」的甚深內義，是為其憾。

歷史上，中文的「音韻」與「圖符」表現得最為均衡的當屬《詩經》與《楚辭》時期的文字，譬如《詩經・采葛》：「彼采蕭兮，一日不見，如三秋兮」，既以四字句建其清新結構，風格樸素，更以音韻和諧承載文字的「圖符」，是以其聲上出之「兮」得以在其字形裏「象氣越于」(同註二十，第四六頁)。

難以置信的是，這個「均衡性」從唐詩宋詞後就一路滑落，直至後現代的新詩，除了「音韻」或「音樂性」早已無「圖符」，更別說兩者的均衡了；其結果是以《詩經》與《楚辭》為起點的中國文學曾經是中國文化中最有活力、最輝煌燦爛的中心就逐代偏離，其藉以聯繫「三文」的「抽象出來的可感覺符號構成的視覺對象」就逐代為「音韻」所取代，然後中國文學原本可體現中國文化精神的獨特風采就逐代喪失了，以至於屈原在《離騷》中駕起玉龍，乘上彩車，與月神、風神、太陽神一起神遊天際的精神感召，就逐代演變為三國曹植以《洛神賦》歌詠心愛人在洛水之魂影、明代湯顯祖在《牡丹亭》讓杜麗娘借屍還魂、清代蒲松齡乾脆藉著《聊齋誌異》的聶小倩來美化鬼魂。

這一路的精神滑落極其快速，說也說不清，到了今天，詩人們藉著端午節憑弔屈原的《九歌》與《天問》，而自詡為「文化代表」的共產黨人卻將曾是屈原居住與吟讀之江瀆宮改建為商品市場，讓破敗的「天問閣」再也無法散發精神提升的啟示；最為奇怪的是，在這極為緩慢卻一路下滑的演變中，禪宗語錄也攪和在裏面，其「否定語法」自敗於其「不立文字」裏，空空無無地令國人失去觀照「文字圖符」的契機。這當真是中國人的「同緣共業」，在劫難逃是也。

更加嚴重的是，一昧在「文字音韻」上追求的文學發展，使得「文字敘述」愈來愈冗長，而且因其冗長，不得不肯定其文字敘述，於是從骨子裏破壞了中文的「否定語法」；「圖符」之學一破，中文「形事」的「二象之爻」就薄弱了起來，然後「會意與形聲」所形成另一形式的「二象之爻」就

不知所云，於是停佇於「本體」、以「師心」化其文的「中國文化」就只能橫向敘述，是為思維離散之肇始，而「離散思維」一起，中國哲學思想裏甚為深奧的「易簡原則」立刻瓦解於無形。

最為不堪的是「離散思維」一起，「政治」即搔手弄姿，「文化」於焉更加往橫向迴盪，所以只能溝通、只能交流，也只能自毀傳統卻無法深植；到了這個時候，「師目」的感官理論如魚得水，「三文」根基動搖，於是破壞「文字本質」不遺餘力的「簡(異)化字」可以支撐起「文化代表」的思維，而連根拔除方塊字的「台語文字化」卻在文學館林立的景觀下，迸出一位社會觀察家以橫掃落葉之姿統領文化界人士，在「文化」的對比中，質疑「中國文化」何以如此衰敗，「東西南北大島小島野火籐蘆」，連番文化擂臺上演，日夜撕扯，卻從來不想想這麼一個橫向思維對一個深具縱線發展的「三文」而言，豈不難以承受？荊州屈原倘若地下有知，又將如何棄玉龍毀彩車、駕起久已不知去向的「江瀆宮」鎮門石獅，為徒子徒孫的文學館守門呢？

《文字的故事》在這個節骨眼出版，本具無限生機，可稍稍扼阻社會的橫向思維，卻不料率先以橫向編撰、以「外國文學」論述引證，自毀其縱線的「三文」思維，甚至執其牛耳的《聯合文學》早已效仿摩西帶領希伯萊人出埃及跨紅海(喻政治取向)，棄中國傳統敘述的直向編印於不顧了。

其崩毀之勢無人可擋，人人都在文字裏予取予求，競相破壞文字，以至以文字來傳遞思維只賸一個「交流溝通」的功能，於是劇場藝術乃大興，身聲演繹乃成為詮釋文化的利器；文化亂象既成，政客於焉為「文化表率」、「文化代表」，競相在「簡(異)化字」與「台語文字化」的波濤洶湧裏為亂。想來也是，戲子當道，「文化」焉能不敗？「文字」混亂，「文學」焉能燦爛？

在浩瀚的「古文字學」裏鑽研的學者們本應有所作為，但可惜堅守學術道德，不敢在研究領域裏稍越雷池半步，而使得「古文字學」終究只能成為一項考古學，卻不自覺地掉入「研究者不知研究目的」的窠臼，因為研究文字的目的，在考釋文字的「形音義」過程中，以「創造性思想」將文字的「本義本質本象」釐清出來，才能成就「象學」，否則對中文敘述「否定語法」的瞭解毫無裨益。

當然，文字的「本義本質本象」難考，但是「本義本質本象」之所以為「本義本質本象」者，正以其「難為象」，所以「象學」必須再往上提升至「象學無象」，才能竟功，更因其「難為象」而勉強予以「象形象事」，故知「六書」乃勉力「由文字的結構來看造字之本……不止限於字形，也與音、義有密切關係」(同註三十一，第十一頁)，故不可輕言廢除，而許慎的「《說文》是文字研究的出發點」，可訂正，但不可輕言摒棄(同註三十一，第七十三頁)。

質疑「六書」的說法者，不妨從另一個角度來觀察，因為以「六」來觀察「文字現象」乃權宜之策，不過只是取其完整無餘之故，是以「論字有『六書』，談詩有『六義』，定音有『六呂』……品畫有『六法』」(同註十五，第三八二頁)，甚至宇宙有「六合」，有為法有「六如」，十二緣起有「六入」，均因「這類理論的條目一旦歸納總結出來，它們一定會被廣泛地應用」。

何以故？因「六(入八)」乃「易之陰數，變於六，正於八，故從入從八」(同註二十，第一〇〇頁)，「入八」者，「入於其變」也，並以其「入」而生變，故兼「入」聲；以佛家的講法，這個深具哲學意義的「六」就更加具體了，蓋因「入」者，「根境互涉」也，故知「六入」者，「扶塵具形」也，「肉體形象一一具足」也(同註十八)——「六」之締造，原取其「並峙為意」，因文字之「本義難為象」，而勉強為之也，以是知學人欲解八卦，必須深入六爻，「入於其變」也。

王筠對「會意」字類的解說的確深具哲學意涵，與「我人為表達『意識的流動』所發展出來的『名身、句身、文身』……乃為了方便掌握『意識流轉中因因果果不相雜亂的體性』，非離意識流轉外，而別有一『文字』實體。」(同註一)有異曲同工之妙；由「名句文」之「三身」來觀察「文字」實體，當可窺知「三位一體」之奧妙。

反過來說，「這類理論的條目」一旦加以強自歸納，則失去了八卦所賦予「六」的哲學意義，所以反而無法再討論了，「完整無餘」就只好「歸於一」，而一旦「歸於一」，則就如同西方的宗教思想歸於「上帝」以後就再也談不下去了，再談就是信仰的問題；或如希臘哲學的「奧美茄頂點」，

思維頂著帽子，再也與「皇極大中」無緣，也不再能夠契入「誠者天之道」(同註九，第一二八頁)，而再也無法瞭解「易，何思也，何為也。寂然不動，感而遂通天大之故」了。

思維如此一阻塞以後，中文的「否定語法」就只能「肯定敘述」了。這個「語言敘述」是肯定「造物主」的西洋宗教思想翻譯為中文後，最想掌控、卻也最難以自圓其說的地方，總是在思維極其隱微的章節裏，令中文的「否定語法」左右失據，所以讓其拗口的翻譯文字「詰屈聱牙」，以至早期有魯迅的「死譯」、「硬譯」，直到現在仍然是諸多基督教人士嘗試重新翻譯《聖經》，最無法克服的難題——這在西方拼音語系裏從來都不構成問題，因其拼音文字的肯定語法對肯定「造物主」來說是極其自然的。

不論「音韻」或「圖符」，以「二象之爻」來觀察，人類的語言一旦被其敘述方式所肯定，則思維只能離散，是為「巴別塔」說法之所以能夠成立的根據，卻不能闡述「易簡原則」；反過來說，人類的語言倘若本具否定敘述本質，尤其是中文的「離四句、遣百非」，則只能在敘述思想的過程裏質疑思想，故其一路盤旋的結果，思維只能向心，是以就從文字本身構建了一個破除虛妄文字敘述而臻其「文字般若」的基石。

職是，「否定語法」做為中文本質可說意義重大，不止是中國「儒釋道」文化融會的根本，更是「三文」得以一以貫之的基石；任何人要以「文字改革」來祛除「否定語法」幾乎是不可能的，除非整個將中文予以廢除、取代，然後整個將「中國文化」毀棄。我不知道這與「臺獨人士」處心積慮地推動「台語文字化」是否有關，但是每次我看到「臺獨人士」背後總隱藏著基督長老教會的宗教界人士，我就懷疑這裏面的動機是否與中文版《聖經》所無法克服的「否定語法」有關，有待求證。

第二個「創造性思想」的勸戒：「文化」為「三文」之果實，不可輕言「產業化」、「資產化」

「文字」牽扯到「宗教」，令人有些害怕，但不觸及又不行，因「宗教是一種文化現象……在人類社會的發展過程中，宗教傳播是最主要的文化交流形式之一」(同註十五，第二三二頁)，故知要討論一個「文化」的內涵，或任何一個「文化」的推廣，不能迴避「宗教」，因為「文化」最主要的內容是「思維」、是「宗教」。

這個說法在新世紀的今天尤具意義，因為「唯物論」崩毀，共產陣營瓦解，而蕞爾小國則紛紛獨立，但是曾經在冷戰時代發揮功能的「聯合國」卻在規模漸趨龐大之時反而逐漸失去「聯合國」的功能；這個驅動似乎是必然的，《三國誌》的「天下合久必分，分久必合」至今也仍有著真理，故知諸國在合縱連橫之際即已種下分崩離析的種子，甚至一邊合議一邊離間，是以西方聯盟在攻打阿富汗與伊拉克時互起齟齬，中國在反對霸權時卻對美國大送秋波，而以阿拉伯為首的石油產國在逐漸掌控資源的過程中，逐漸甦醒乃至捐棄成見而聯盟起來。

雖然世界局勢演變緩慢，但其「三足鼎立」之勢已定，最後必成基督教文化、「儒釋道」文化與回教文化的分庭抗禮之勢。這個觀察似乎已有西方學者指出，如果我的記憶沒錯，應該是哈佛大學的杭亭頓教授的高見；但他所無能觸及的是這些文化能否融會？或因嘗試融會，是否應該棄彼就此？當基督教文化成為世界文化的強勢，到底是世界之福，還是世界之禍？回教激進份子的反彈，是否即肇始於基督教文化的過度擴張？居兩者之中較為溫和的「儒釋道」文化，能否在這股均勢中提升人類思想？如果能，這個「儒釋道」文化是現今這個變了質的「中國文化」？還是唐宋時期「文字圖符」漸失的「中國文化」？還是夏殷時期《尚書》的永恆世界祕密尚能得以窺視的「中國文化」？這裏所透露出來的訊息相當明確，亦即中國文化必須有回溯至「玄學」化生為「經學」之前的思維力度。

注意呀！這個局勢發展本身即隱涵著諸多「三」的意義，蓋因「三聯三教三文」均為三，而以「三足鼎立之文化均勢」觀之，可知「文化」不可離「思想、宗教」而獨論；如此一來，其「文化、思想、宗教」所迴盪出來的「三」與「文字、文學、文化」所隱涵的「三」，乃成「三三」之勢。

一、 從「三」入「三三」，觀「文化、思想、宗教」迴盪之契機

要嘗試解開「三三」之謎，我們仍然得從文化的「地域性」與「時間性」入手，先化解「文化地域性」差異，再化解「文化時間性」差異，然後逐層往「性」字探索「文化、思想、宗教」的本質本義本象，《尚書》的永恆世界才能得以浮現；不容諱言，這個說法有個基本的假定，亦即所有宗教的宗旨都希望將「人之道」提升到「天之道」，甚至假定宗教之所以為宗教者，都想探知其各自領域的永恆世界祕密，或思想之所以為思想者，只不過為了想掙脫思想的束縛。

不同派系的宗教人士倘若還能夠對話、還能夠融會的話，其基礎則是這個共通的理想，是一種往上的思想驅動，在「圓而神」的領域裏融會，否則歷史、種族、文化、語言、傳統各各南轅北轍，早已將人類分裂得絲絲縷縷，何能融會？不融會，戰爭何能消弭？不幸的是，習慣於「理性思想」的西方人士對「方以智」有所領悟，但對「圓而神」就始終不能接受，所以頻頻悖逆這個融會的動機，尤其政治動機，對「各自表述」的「宗教、思想、文化」都是一個迫害。

中國人對「圓而神」的領悟從先秦的「百家爭鳴」開始就具有特殊的天分，但是在兩千年來的「崇有論」與「貴無論」的交互攻詰下逐漸喪失，及至民初西方「理性思想」一到，整個哲學思想界就只賸下「方以智」的思維方式了，甚至「儒釋道」思想融會成獨特的「中國文化」以後，各家哲學仍舊在「各自表述」的領域裏競姿，反而對「思想」融會所不可缺的「圓而神」契機甚少描述，於是那個寓「圓而神」於「中國文化」的思想領域始終就少了那麼一點「宗教」精神。

殊不料，「文化、思想、宗教(或精神)」不可分，一起皆起，少了「宗教」精神，「思想」就薄弱了起來，「文化」於是就風雨飄搖了起來；這就是為何「中國文化」在歷史傳衍上隨著哲學思想的「波浪型」發展而幾度上下波動，而西方兩千年來以「基督教」思想立基的傳統反倒在西方的社會

基層形成一個固若金湯的「文化、思想、宗教(精神)」結構，因「二分法」哲學一旦確立，思想只能往「方以智」方向流動。

這裏的智慧甚深，中國人也始終沒有放棄「圓而神」的探索，雖然有時懵懵懂懂，但總是嘗試在「二分法」的「方以智」思想領域，進行「圓而神」的精神融會，而且迴避「宗教(精神)」的終極目的，逕自在「文化、思想」上著手；譬如現今兩岸政局裏最為耳熟能詳的「各自表述」就屬「方以智」的思維，但「各自表述」的大前題是「一個中國」，則因「國家統一」與「民族融會」的要求而歸屬於「圓而神」的思想範疇。

「一個中國，各自表述」甚妙，不止激發了全體中國人的哲學思想，更深入全體中國人的生命骨髓，放諸全天下，大概也只有中國人能想出這種「政治思想」，難怪外國人總是不明白為何中國人在「先秦時期」就能發展出璀燦的哲學思想；當然中國人也喫足了口頭，蓋因「方以智」的思想驅動下行，「圓而神」的思想驅動上行，但「圓而神」的最後目的，卻需要「方以智」來支撐，而「方以智」的中間過程又必須在「各自表述」裏進行協商，並以「圓而神」為最後的精神感召。這就是為何「一個中國，各自表述」是如此地困難，因為「圓而神」與「方以智」原本就是「哲學」裏兩個上下迴盪的思想，其間有「幾」也。

「幾」動，可上可下，其本身的詮釋即為「方以智」，此所以倡言「分離主義」者活躍之因，而鼓吹「民族主義」者反倒只能以一種「精神」來慰勉之；概括地說，有「方以智」思維的人大多為「理性主義者」，而有「圓而神」思維的人則大多為「非理性主義者」，放諸世界思潮，就不難明白為何在這個「理性主義」倡盛的時代，「分離主義者」大多能博取同情，而倘若這個思想再擺入各國的利益中來看(為「方以智」的思想驅動)，則「分離主義」蔚為世界潮流也就見怪不怪了。

既然「圓而神」與「方以智」是「哲學」上的兩種不同思想驅動，那麼難道「一個中國，各自表述」就毫無融會的希望了嗎？這個未必，《易傳・繫辭上》的教誨就充滿了契機：「蓍之德，圓而

神；卦之德，方以智。六爻之義，易以貢，聖人以此洗心，退藏於密」；「蓍」者「莖」也，「德」者「直心而行」也，故「蓍圓而神」者「聰明叡知，神武而不殺者夫」也，原不恃「蓍卦爻」，而以「直心」來通志、定業、斷疑(同註九，第四三頁)而已矣；又「知」者「智」也，故「卦方以知」者「借蓍卦爻，以頌聖人之神之知之義耳」，如此一來，「吉凶與民同患，神以知來，知以藏往」，是謂「退藏於密」，卜筮之於「易」，不過於不得已之事，是謂「作易之心」。

麻煩的是，這樣的解說對「圓而神」與「方以智」的「各自表述」仍是一籌莫展；但幸運的是這裏還有一個「六爻之義，易以貢」，居中起了一個潤滑作用，往上「圓而神」，往下「方以智」，故曰「爻義以貢」，「易」也，是以子曰「五十以學易，可以無大過矣」。

「六」者「入」也，從詞句的結構來看，「蓍之德」、「卦之德」與「爻之義」相對，「圓而神」、「方以智」與「易以貢」也相對，故「六」不應與「爻」連稱，作「六爻」解，因「易之陰數變於六，正於八，故從入從八」(同註二十，第一〇〇頁)，意義甚深，是謂「易」以「六爻」變、以「八卦」正，是為「爻義」，更為「易」之所倚。

這樣的解說差強人意，但是「易以貢」何意呢？《易全》僅說為「聖人洗心之具」，其它諸多《易經》、《易傳》亦語焉不詳，卻又如何解釋「夫易，開物成務，冒天下之道」？在這個最具關節性的地方一語帶過，卻又如何解開「一個中國，各自表述」的困局呢？關鍵點就在一個「貢」字，但「貢」字含混，所有《易傳》之註均作「貢獻」解，那麼「易以貢獻」又該作何解呢？所有的字典又說，「貢獻」一詞，無外就是「拿出自己的意見或本領來供別人採用」或「把東西、勞力、智力獻給別人」，那麼「把『易』獻給別人」又有甚麼意義呢？

要直截回答這些問題也不是不可能，因「貢」之正字為「贛」，「從貝，贛省聲，贛，賜也，貢獻也」(同註二十，第一八八頁)，但「贛省聲」很麻煩，因為這麼一省，就使得「夆」隱晦起來，其因乃「贛」者「舞也，從章，從夆，從攵」(同註二十，第八五頁)，哲學意義極深。

首先「夆」者「降」也，「降之正字，夆，下也，從夂、反夂相承，不敢併也」(同註二十，第一一四頁)，「夂、反夂」若併，則為「舛」，「對臥也，從二夂相背」，不是個好字，所以「舛午舛辭舛駁舛逆舛誤舛雜舛馳」，都含有「違背、錯亂」之義，故「夂、反夂相承，不敢併」就說明了「夆」的「下」不是一個含混的動作，一點都不得「違背、錯亂」，甚至不得「交錯」——這基本上也是為何「贛」以貝「賜下」是一個「由上往下」的動作。

矛盾的是，這麼一個「由上往下」的「賜下」怎麼可能是一種「貢獻」呢？「貢」自古以來都是一個「由下往上」的動作，此所以舊時臣民向皇帝進獻禮物曰「進貢」，科舉時代被舉薦升入大學的生員曰「貢生」，試士的地方稱「貢院」，而諸侯貢士於天子，鄉舉里選，則合稱「貢舉」，是為古時「取士」的制度，故「貢」的「由下往上」動作也不含混；問題是，當「贛」這麼一個「由上往下」的動作轉變為「貢」的「由下往上」，整個「能所」意義就顛倒了過來，是為「舛逆」，所造成的「易以貢」的困擾則為「舛辭」，甚具「嘲弄、諷刺」的「反語」內義。

那麼「易以贛」的「由上而下」動作又有何意義呢？這其實已經標示聖人以「直心」來通志、定業、斷疑，原不恃「蓍卦爻」；但「贛」字被篡改了，於是「易以貢」乃成了一個以「卜筮」解釋「易」、「由下而上」揣測聖人「直心」之「舛辭」，「易象」乃大亂，所以六朝才出現一位王弼，掃象以解易，首先將命題抹殺，後唐朝孔穎達以之為「十三經注疏」，致使唐宋諸儒玩辭失題，俱承盲人摸象之譏，乃至朱熹妄言易說，象失其傳，「致千九百年之易坐長夜之中」(語出《易全》)。

「易」誠以「象」為主，「無象便無易可言」，而「虙羲之畫卦非為卜筮而做，乃天地萬物作有意識之造形」，是為「象學」以「象」為名之肇始因緣，提綱挈領地將「易象」與「字象」結合了起來，是謂「倉頡造字，取法於八卦與靈龜，覽二象之爻，觀鳥獸之跡」(同註六，第三〇頁)，毛病就出在「文字」、「八卦」一旦造下以後，文人士子多不察聖意，而以一個「由下而上」的解釋揣摩推測，於是「易以貢」就順理成章了。

「貢」取代了「贛」，立時產生兩個後果，首先「章」隱藏了起來，然後「攵」也不見了，而這兩個字結合為「章攵」，有一個「『章』從後至」的言語造作之意，更因之而使得言語滔滔不絕，聖意反泯。何以故？蓋因「章」從音從十，十，數之竟也，音竟成章(同註二十，第五七頁)，「音竟成章」本已妙極，但因「音從言含一」，「言」從口從辛，辛者過也，惟口啟羞(同註二十，第一六五頁)，故本應隱微，卻不料言者滔滔，以文住世，茫然不知「言竟」才能成「章」，「樂章」乃名，竟乃「樂曲盡」(同註二十，第七七頁)；更有甚者，「贛」之「舞」因「章、夆、攵」都已被「貢」之「工」所取代，這下子，不止「攵」之「從後至」解釋不通，「攵」之「行遲曳攵攵」也沒有了，故「舞」之「樂曲盡」就整個被曲解，從此就只賸下「貢」之「工貝」造作了。

更嚴重的是「音、章、竟」一旦消失，「贛」之「言唯含一」就說不通了，而「一」象太極，洪範「五」為皇極，乂也，「十從五而正之，仍是此意」(同註二十，第二一八頁)，故「言唯含一」才能臻其太極之境，以「言唯含一(音)」本來就意味著「以一(太極)含十(皇極)」之意，「章」字乃成；「音、章、竟」甚至「意」，其根本都在「言」，只不過「意」字一出，聖人「以此洗心，退藏於密(「一」也)，「一心」乃成；「一心」者「直心」也，所以聖人之「意」乃由「從音從心」轉而成為「從『直心』從言」，所以才能以「直心」來通志、定業、斷疑，「悳」也。

「退藏於密」之境唯聖人可臻，故其「言」必使「言音和合」，是謂「言」之「罔極(十)」之境，甚至「境」也從土從竟；音竟言盡，「音韻」依「圖符」而融合也，融合則「無爻」，是「諳」也；凡夫俗子大多不能臻其「退藏於密」之境，所以「言音」不能和合，而「言音」不能知「諳」，則音不竟、言無盡，矛盾乃起，「戈」乃依附「諳」而造作了「識」字。

「識」從「言音戈」，清楚地說明了文字的「圖符」與「音韻」交戰之痕跡；苟若「言」去，「戠」必脫離「識」而出，雖然如此，但「從言含一」之「音」卻不停止自我交戰(「戈」也)，所以「戠」之「言」自我交戰必逐漸勢弱，勢弱則垂，於是形成一個下垂的「反𠂤」，「言」乃緣「一」

而泯，「我」(同註二十，第一五八頁)於焉起造，是故「我」從戈從「下垂之反ㄙ」，而一個下垂之「ㄙ」，正反相對則成「臼」字，故「我」之從「反ㄙ」就說明了「我」自造字以來，就一直以一個「下垂之反ㄙ」去尋找一個反其自我的「下垂之ㄙ」，乃成一幅自我交戰卻不得安寧的模樣。

今之「我」，古作「吾」，從五從口，與聖人有別，因聖人退藏於密，「含一」乃以「著之德卦之德爻之義」洗心，而凡夫俗子則以「口」為「皇極(五)」，故言詞滔滔；「我」又作「僕」，從人從業，業從羊從廾，意味著一個人兩手相向，將「煩辱之事」(同註二十，第一三二頁)供揖起來，即為「我」。「羊」字甚妙，「叢生艸也，象對嶽相併出也」(同註二十，第四二頁)，倚口而後才有「羊口」字，為「應無方也」，故有「應對」一詞以示「無方之意」，雖有「法度(寸)」可倚，仍是「應對無方」，是為「對」，但漢文帝將「對」去口從士，而成為現今通用的「對」，「羊口無方」之意就消失了，但在「鐘鼎文」還可找到原始的「對」的意義。

「我」之所以「煩辱之事」叢生均因有「口」，從「吾」與「羊口」可見端倪，「應對無方」之意極明，但以「業」將「煩辱之事」拱揖起來，最為傳神；從「業」之字極多，「樸僕蹼撲嘆撲」等均屬之，但以「業」字之造最具意義，蓋因中文象形字之「業」初造之時，並無後來印度佛教引進的「業」意，而其之所以被假借，乃因象形字的「業」與「業」同，均從「羊」，「其捷業如鋸齒」之象(同註二十，第三三頁)卻因「冂」之「大版」可以用來「懸鐘鼓」，而有了佛教的「業」意。

何以故？其因乃「鐘鼓」為「廟堂」之器，以之為據，乃有了一個在廟堂裏「捷業如鋸齒」之意，「業」遂被假借而成為佛學裏一個極為重要的字，後被廣為引用，甚至廣造名詞，如「事業志業職業產業罪業、業已業經業師業務業餘業績業障業緣」乃至「兢兢業業」，均因業從羊，其原始之意都不外「煩辱之事叢生」而已，但「業」從冂之「大版」就不再被訴及了。

另有一從「羊」之字亦甚具意義，即「裳」，從羊從尚，以總稱女人所做之針線工作有化腐朽之「敗衣(尚)」為神奇之意，蓋因古時禮服上之刺繡，黑白相間稱「黼」，青黑相間稱「黻」，原本

為「箴縷所紩衣」(同註二十，第八九頁)的用字，因其「密密縫」而假借「黼黻」為「文章」之意，以示「文章」乃「文字」一個字一個字所編撰而成，恰似針線工作之綿密，化腐朽為神奇也。

「黼」從黹從甫，「黼」既成，黹之意漸渺，甫之意漸生，蓋因甫「從用父，古多借父為甫，男子之美稱也」(同註二十，第一三三頁)，而「黻」從黹從犮，又作「祓」，以衣代黹，均以「犮」象徵其「密密縫」似走犬貌，「從犬而厂之，曳其足則刺犮也，厂同曳」(同註二十，第一〇四頁)；犬「上象頭耳，下祇兩足」(同註二十，第一六頁)，「腹瘦尾卷為犬，腹肥尾垂為豕」，故「卜辭」中多以「犬豕」對文。以「黻」與「家」來觀察，有其一定的道理，因「黼黻」一詞從歷史消失，與「家」之命運相同，但不似「家」被直截了當地竊取，最為不堪，因「家」從宀從豭省(同註二十，第一八九頁)，豭者牡豕也(同註二十，第一七九頁)，雄豬也，至此原本以女人為中心的「家」卻因雄豬入住，而再也不能在男人手裏翻過身來了；「黼黻」則歷盡滄喪，原本為女人成就男人的明證，但因男人以「黼黻」光耀門楣，以「文章」顯赫歷史，女人之功乃逐漸被遺忘，乃至「黼黻」一詞在男人統理的歷史裏，乾脆整個毀屍滅跡，實屬不幸。

古時穿著「黼黻」之禮服上朝的士大夫，大多持「笏」，必須能言善道，更必須擅長筆墨，故以之假借為「文章」之意，其來有自；但是士大夫面朝君王，倘若不是臣服於地，則必垂「臼」聆聽聖命，「我」之交戰乃不時或已，有所啟奏，更需緣「識」應對，兩手相向，將「煩辱之事」拱揖起來，正是描述「吾、僕、我」不得安寧的模樣的最佳範例。

聖人安忍，「退藏於密(「一」也)」，故謙卑、慈悲，多不以「言」示，謂之「直心之言」，故能知「吉凶與民同患，神以知來，知以藏往」；「藏密」不能為用，仍屬罔然，故「密之藏」必須「一闔一闢」，而「闔戶謂之坤，闢戶謂之乾，一闔一闢謂之變，往來不窮謂之通」，故「變通」之要義則「唯深、唯幾」而已矣，是曰「唯深也，故能通天下之志，唯幾也，故能成天下之務」；苟若不能「唯深、唯幾」，則「闔戶闢戶」成「半門」，只能「裁成其變」，卻不能「通達」。

以之觀「一個中國，各自表述」的困局，就知其「變通」在「唯深、唯幾」，故曰，「夫易，聖人之所以極深而研幾也」，其「極深」者「極其數，遂定天下之象」，其「研己」者「通其變，遂成天地之文」，而「文」者「紋」也，「象」也，「爻」也，「刻」也，「圖符也」，故知其「變者象之未定，象者變之已成」；以「象學」觀之，一目瞭然，苟若「簡(異)化字」能夠「極深而研幾」以剋守中文之本質本義本象，則「天地之文」成，「天下之象」定，「一個中國，各自表述」則不必過慮，「唯神也，故不疾而速，不行而至」，時間一到，自然水到渠成。

苟若「簡(異)化字」不能「通其變」，則必須有勇氣矯正，「參伍以變，錯綜其數」；當然，「簡(異)化字」之平反，茲事體大，但「非天下之至變，其孰能與於此」，所以不能如此，天下不能大治，兩岸必然持續紛擾；問題是，「文字」居然有這麼大的力量，足以左右政局？誠然如此，故曰「易有聖人之道四焉。以言者尚其辭，以動者尚其變，以制器者尚其象，以卜筮者尚其占」，四者均指向「言」之「象」，而且是「象」尚未「成象」之前的「無象」，是曰「象學無象」，是以「君子將有為也，將有行也，問焉而以言，其受命也如嚮，無有遠近幽深，遂知來物，非天下之至精，其孰能與於此。」此即「易以贛」之意，「遠近幽深，皆能燭見」，下可「方以智」，上可「圓而神」，上下通也；唯其如此，「文字、文學、文化」與「文化、思想、宗教(精神)」乃成其「三三」效應，是謂「圓而神」也，大事可成也。

當然，我並非在此替「象學」說項，苟若「簡(異)化字」能夠「通其變」，而且能夠「極深而研幾」，我樂見其成，以「象學無象」本無定規，只要剋守中文之「本質、本義、本象」即可，是為「象學」之「易簡原則」，並以其「易簡而天下之理得矣，天下之理得，而成位乎其中矣」；這裏的關鍵是「文字改革者」必須說「誠實言」，不能因循苟且，不得將錯就錯，只知以「方以智」的思維令「簡(異)化字」一統天下，曰「裁定其變」，更因不能「通達」，而成「闔戶闢戶」之「半門」，反倒與置「所言眾(冊)」於「半門(戶)」之下的「扁」迴應，兩岸必定愈走愈遠。

或曰不然，神州大地於共和國初建，即以「簡(異)化字」立「文化」之基石，以「無神論」建「宗教(精神)」之果實，原本就亟力促行「文字、文學、文化」與「文化、思想、宗教(精神)」兩者所結合成的「三三」效應，其思維原本一貫，何勞更改？更有甚者，「三個代表」入憲以後，一個以「共產黨人」居中的「文化代表」更可往下詮釋「文字、文學」，往上闡述「思想、宗教(精神)」，故下可「方以智」，上可「圓而神」，上下亦通，所以亦是「遠近幽深，皆能燭見」，何須平反？

說到這裏，就必須對中土以「無神論」作為全國的思想方針有所瞭解了，否則「無神論」作為一種貫通「文化、思想、宗教(精神)」的社會現象不能解釋為何「無神論」這麼一個「文化現象」，在「革命思潮」蠱惑人心的社會發展過程中，必須存在，而且唯有以這麼一個「宗教傳播」作為唯一的「文化交流形式」，才能深植「馬恩列史毛」的思想，這與「簡(異)化字」一般，都曾經背負極其重要的歷史任務。

那麼「無神論」究竟是怎麼回事？我想當初共產黨人以「無神論」否定一切宗教，並以「積極入世」的砥礪來解救民生疾苦，否定一切主義的高蹈思想，其所稟持的也是一個將「人之道」提升為「天之道」的初始動機，在「不知生，焉知死」的思想驅動下，杜絕《尚書》永恆世界祕密的探尋，否定《尚書》與《周易》相對的「二象之爻」，甚至「就易棄周」以建構階級鬥爭的流變基礎，但因一路自陷思維，故也只能掙扎在「人之道」裏，而無法提升思維至「天之道」的領域——基本來說，這即是「馬恩列史毛」一以貫之的思維脈絡。

遺憾的是，「無神論者」的政治理想仍然是《尚書》的宗教精神，但由於缺乏思想的支撐，乃逐漸在「無產、無私」的鼓動下演變為「虛無主義」；「虛無主義」的思想境地原本頗高，但因這麼一個「空空無無」的思想境地仍舊頂著一個思想的帽子，反而因其「虛無」的思想限囿而無法將思想提升上去，故只能在下降過程裏辯解「入世即非虛無」，而與「易以贛」的「由上而下」動作相符；這本無差錯，壞就壞在「易，無思也，無為也，寂然不動，感而遂通天下之故」，「虛無思想」寂然

不動，所以一旦「入世」，就只能任憑「共產主義」在「虛無思想」裏恣生，而種下凶殘個性或精神墮落的種子乃至全面摧毀人性。這基本上就是「虛無主義者」必須鬥爭否則無法安其心的原始根據。

希臘的思想境地也困惑在這個「奧美茄頂點」突破不了，乃至產生了一系列的希臘悲劇美學，然後在依附希伯萊的宗教思想裏，將其思維的瓶頸總結為「一歸何處」的論見而存疑起來；其以哲學的辯證存疑避免了「無神論」的摧殘人性，相當慈悲，但不無遺憾地留下了一個「二分法」的難題。

這個尷尬的「二分法」哲學難題其實與《尚書》與《周易》相對的「二象之爻」並無不同，是「誠者天之道」與「誠之者人之道」的辯證議題；不同的是，「二分法」受「拼音語言非肯定無法敘述」的限囿，一路在西方哲學裏繁衍成「能所對立」的思想，直到今天仍舊解決不了，乃至形成世界文化的動盪根源；「儒釋道文化」藉中文「否定語法」之助，輕巧地將「二分法」融會在一起，使得「誠者」與「誠之者」不再對立，更使得神權思想在「天之道」與「人之道」的融會裏虛弱起來。

這就是「中國文化」沒有西方神權思想的主要原因，以東漢的「白馬寺」未造、漢武帝的西域未通之前，表現得最為純樸，及至佛學趁著漢儒崩毀、道學初興，而於六朝時期源源不斷流入以後，破除所有「神權思想」的「般若學」反倒在諸多錯誤的詮釋下，逐漸形成「宗教思想」，「圓而神」乃破，「方以智」遂成主流思想，直到今天，獨特的「儒釋道」思想仍舊經常在「各自表述」的領域裏壁壘分明，乃至予以「無神論」機會，一舉破除了「圓而神」的融會思想。

「無神論」立基於「虛無思想」，當無異議，但是以之為「社會思想」，則除去西漢初建時的「文景之治」，直至「共和國」都不曾在中國歷史上出現；這兩個「政治體系」的比對很有趣，處處透露玄機，唯一的不同是，「文景之治」稟持「黃老」哲學，「垂拱而治」，國家得以休養生息，從秦朝的顛沛流離逐漸復甦起來，乃造就了漢武帝的霸業，西漢初年的賈誼有《過秦論》，可以為證；但是「共和國」初建，不止持續顛沛流離，並在「馬恩列史毛」思想架構下進行「無產階級革命」，在「上山下鄉」的政令推動裏造成全民族的大遷徙，在「文化大革命」的政治鬥爭裏則造成全民族的

相互傾軋，所以才有「批孔揚秦」的政治運動，自詡超過「秦朝的暴政」，持續壓迫百姓；以歷史的「重覆性、持續性、波浪性」的發展來看，一個「過紅論」的年代遲早都將來臨，但是以「無產階級革命」的慘烈與摧毀來看，這麼一個「過紅論」年代必定比「文景之治」的「垂拱而治」還要溫和。那麼靜態的「三代表、三無代表」能否承擔這麼一個歷史性任務呢？似乎可以，因為「改革開放」所改革出來的經濟成就極為輝煌，但不免過於動盪，所以從「社會思想」的延續上觀察，仍然無法脫離動態的「革命思潮」，此之所以為何至今「天安門」上的毛澤東照片不能取下，而「六四學生運動」必須鎮壓，「法輪功」崛起必須打壓的原因，以其思維脈絡均承其「動」，故也。

由「動」而「靜」，動靜相待，其間有「幾」，以是知掌權者必須低調，固然因其居上位，而必有「易以贛」以貝「賜下」之「由上往下」的動作，但也因「柔則愈柔，堅則愈堅」的哲學思想，其上實下，其下實上，上下互通，剛柔互濟，其中有「幾」也；此「不世出」之政治思想很了不起，是否能夠在歷史上創造一個新局，仍有待觀察，但不論如何施政，最後一定必須處理「簡(異)化字」以及「無神論」兩大難題，否則「文字、文學、文化」與「文化、思想、宗教(精神)」所結合出來的「三三」效應，不能迴盪開來，「文化代表」乃功虧一簣，然後「三個代表」於焉整個崩潰。

職是，「簡(異)化字」與「無神論」的歷史任務已光榮完成，現在應該是退隱的時候了，政治人物是否有政治智慧，能夠徹底甩開革命思潮的動盪，帶領全國休養生息，現在來看，仍是未知數，何況日本從未放棄侵略的野心，美國亟力介入東亞事務，也不容掌權者喘息，但是中國人承襲自厚實的「中國文化」，有一種說不清、道不明的沉穩素質，一旦「過紅」與「削貪」處理完了，一個類似「文景之治」的「過秦」與「削藩」的「垂拱而治」年代必將來臨，是為國家之福。

二、「三有三易」足以化解「文化、思想、宗教」之矛盾

「柔則愈柔，堅則愈堅」的務實作風，與《老子》所云「挫其銳，解其紛，和其光，同其塵」並無不同，以之為憑，可臻其「天下之至柔，馳騁天下之至堅」之境，解開「一個中國，各自表述」的困局指日可待；以「無有入無間」的關鍵在大陸，而不在臺灣，更在「由上而下」的德行，而不在「由下而上」的威逼。這不能不說是一個與當今世界潮流的「民主政治」完全背道而馳的政治思想，所以也不能依賴臺灣叫囂敗德的政治體系。

臺灣的「獨立運動」追根究柢起來，很大成分乃受困於「文化、思想、宗教(精神)」的矛盾，尤其「宗教組織」在這裏面攪和就令人大惑不解，因為以「宗教精神」來看，照理說「宗教組織」都應鼓勵「圓而神」精神，但往往懵懂矇蔽而順從「方以智」思維，所以再深一層去探索，整個思想的矛盾仍然因為「誠與誠之」受儒子逐代錯謬註解，使得根深蒂固的「能所二分」觀念重新復活起來，不止摒棄《尚書》與《周易》相對的「二象之爻」於不顧，反而自困於宗教的辯證難題；如此一來，「儒釋道」的融會哲學自毀其靜態本質，反而在動態的演變裏掙扎於「貴有論」、「崇無論」，於是逐次受宗教層層控管、受思想層層捆綁，「三」字乃動搖，終至使得「無神論」造禍天下。

這真不幸。其實「儒釋道」融會的文化奇妙無比，以「三生萬物」立其基，甚至連《三字經》教兒童「有連山、有歸藏、有周易，三易詳」，都以「三有」歸藏、「三易」連山、「周易」三詳為其內涵，甚具哲理；其「三字連句」的結構清新，風格樸素，與《詩經》與《楚辭》的文字相仿，也都以和諧的「音韻」來承載文字的「圖符」，更隱藏其書名於哲理之中，故知《連山》、《歸藏》、《周易》等「三易」必須不斷拘絞於「洪範」與「易」裏，才能逐次達到「中宮」之境。

其隱微思想之妙如斯，連小兒的《三字經》都散發「『三』足鼎立」的哲學思維，更因「三有三易」互變互有，「三三」盤旋，不斷否定人的思想，「否定語法」乃奠其基；語言內質既定，思維才能直探「皇極大中」，然後才能「拿人的生命去實現天命」，繼而「賦予一種宗教的熱忱而歸原於天」，最後契入「誠者天之道也」。這何等奧妙啊？原來連孩童朗朗上口的「人之初，性本善」也能

契入《尚書・洪範》的「皇極大中」神祕宗教經驗，而《三字經》也能與《繫辭大傳》的「易，何思也，何為也。寂然不動，感而遂通天大之故」遙相呼應；無奈的是，「三三」的精妙在歷史的推動下卻式微了，兩千年來，一直頹喪不振，令人大惑不解。

及至臺灣坊間出現了一個「三三社」，以「『三』民主義」之政治思想結合「『三』位一體」之宗教思想，原本生機無窮，但因宗教思想在政治思想裏攪和，而逐漸俗化物化，乃至演變為荒人亂「性」，古都思「道」，終至以文字互為能所、以橫向思維「故縱其事」，卻在「橫編故事」中遺忘「故事」本具因緣始末，本來就呈現縱線發展之勢。其因緣作用每每令人感歎造化弄人，尤其「同緣共業」難解難分，一旦「三三」名立，勢隨之弱，臺北專美之態狀漸次南移，終不敵鹿港人文薈萃；名立破名，原為「二象之爻」，其勢亦三，更因無「三有」之名，其「三易」勢道更猛，於是隱性的「新三三」龍蟠虎踞，不止殺夫當關，女權大張，並漸為港史顯，為臺史彰，部部均三，而逐次襲捲「中國文學」於漂泊文化中，令邊緣文字於「張愛玲思想」中存活，於「美麗島事件」裏奔放；其間的「文學」發展，扣人心弦，幾次可以突破思維，臻其「三三」究竟，但不知為何，總缺臨門一腳。

這種思維方式最後弄翻了「北港香爐」似乎可以預料，其一脈相傳的文學驅動與現代、後現代文學結合得很融洽；這原本無妨，可惜的是《中庸》千古謎題「誠與誠之」就更加混淆了，令人不甚欷歔，而「誠者天之道」的思維驅動再也無法成為後現代社會的精神標竿，連「誠之者人之道」也無法成為後現代文人的思維支柱，遑論在不斷修正自己的思想裏成就「皇極大中」的神祕宗教經驗了。

「三有三易」的文化發展頗為說不清，其「時間性」與「地域性」的時空流變使得「三易」與「洪範」過分拘絞，乃不得「歸藏」，無法向心，遑論達其「中宮」之境，尤其西方「奧美茄頂點」哲學思想與「二分法」宗教思想，夾其船堅砲利之勢橫掃中土，更使得「皇極大中」虛弱起來。

西方基督思想的強勢的確使得「儒釋道」文化與回教文化深感壓迫，以至前些年的諾貝爾文學獎得主奈波爾會在《印度：受傷的文明》說出，「過去必須被看作是已死的，否則過去將扼殺未來」

這麼一段似是而非的話來；暫且不說這種思想是標標準準的「離散思維」，這種截斬歷史、毀滅業緣的思想更具毀滅性效果，不止毀壞文化、挑釁傳統，更毀滅「三文」一以貫之的理念。

文學家以感性語句在理性思維裏穿針引線，本來甚妙，但是往往自毀於其混亂思想裏，尤其以美文美句的破壞性最大；末世紀的文化美文同時在中南亞發出「千年一歎」，似乎充滿玄機，悲哀的是本地人掙扎於「時間性」的歷史愚弄已夠棘手，外地人卻效仿中國通漢學家詮釋「儒釋道文化」、也在他域充當起「地域性」文化詮釋的角色，卻在「苦旅」美文的雕琢下毀壞別人的文化本質。

怪哉。《靈山》行之，「苦旅」也行，其行者或靈或苦，但二者均以「萬里行記」闡明「文人無行」的苦楚(註三十三)；暫且不說思想與行為的糾纏，其行筆為文的方式卻仍掙不脫《老殘遊記》的文字敘述，乃標準的「離散(diaspora)書寫」。當然「文化」纖弱寬容，尤其涉及千年，更是由著人歎說都言之成理，也不會有任何政治隱憂，所以安全係數甚高。

可惜的是，「遮蔽的文明」往往在錯謬的詮釋下更形遮蔽，而且「時間」愈久長，「地域」愈混淆，感性詞語愈猖狂，「創造性思想」愈無法凸顯，終至美文成為哲理，以文明的「地域性」凌駕文化的「時間性」，糊裏糊塗逼迫個人思維屈從「同緣共業」的造作對一己清明的予取予求。

美文很討巧，但是大多無思想。以文字運作的邏輯來說，一己清明在文字的斟酌下無法持久，也是「合乎邏輯」的推論，何能以「肯定語法」對「它域文化」說三道四？苟若停留於自域，卻不察文化本質已在語言的扭曲下變了質，而逕自運用起漏洞百出的「簡化、異化」語彙對深具縱向思維的文化發出感懷，何能瞭解文化為文字的果實，尤其中國「遮蔽的文明」建構於「否定語法」之上？而不能知「否定語法」，又如何在「美文」裏進入所引述的「文字」呢？

這類文化美文在「能所二分」的蠱惑下極易討「二分法」思想的巧，所以非常容易引起共鳴，卻非整體人文發展之福，只能使得文化的「時間性」與「地域性」愈加沉淪，反而看不清要凸顯文化本質，要使「時間性」與「地域性」在「性」字上融會，除去「否定語法」，無法見其功。

「性」字奧妙，難言難解，是以禪學以「見性」為宗，容後另解。外國人不懂中文，我們也就不去說他們了，但精擅中文的中國文人卻不能不察。以佛家的業力觀念來看「性」，可探知「別業」貫穿生生世世的「時間」，而「同緣共業」則在一定時間裏，橫跨千萬生界的「地域」，故以文化的「時間」搏文明的「地域」，則就有如個人稟持「別業」的一絲良知來矯正「同緣共業」的偏失。

在後現代一切為溝通、一切為交流的驅動下，橫向的「地域性」比縱向的「時間性」較為討巧是很明顯的，是以大多數的學者都檢擇「橫向思維」為共法，而徜徉於學術領域裏，而且愈以「基督文化」為尚，其偏離愈甚。學者不察，多所遺憾。

其實基督思想甚深，只不過被詮釋錯誤，尤其基督徒每每喜歡以「十字架」作為一種鄙睨佛像崇拜的象徵，卻不察其嚮往「圖符」的思維如出一轍，而其企圖尋找一個「圖符」以彌補拼音語系無「圖符」可倚的動機，更是令人同情。

我希望我說這話不至引起共怒，但「十字架」本身的呈現，以其豎劃長過橫劃即自說明「時間性」比「地域性」重要，思維的深植、深化更重於宗教的傳播擴張；可惜這種說法已無共鳴，在當今強調聖詩、聖樂的「基督文化」裏妄言突破人類「奧美茄頂點」的思維瓶頸是會遭罵的，在一昧傳播福音的基督盛情裏追根究柢、企圖以「皇極大中」觀念幫助「二分法」宗教思想的突破，也是不可能受基督社會歡迎的。

這真是很困難很困難，我每次感念基督徒一波接一波地在我家門口傳播福音，希望我這隻小羊迷途知返，就對他們鍥而不捨的精神很感動；但當我陳述「肯定語法」無法向心，不能「歸藏」，故知「其主不能主之」，就使他們一頭霧水；然後當我阻止他們一遇思想困境就翻閱《聖經》，而誠摯地勸他們以「否定語法」詮釋《聖經》才能真正瞭解《聖經》，就使得他們落荒而逃。

這真是很遺憾的，我的真誠唯天可表，這暫且不說，「聖經非聖經是聖經」的確足以提升基督教的思維層次。我說這些是有感而發的，因為我居住在一個以「基督思想」立國的美國，深感基督徒

「人道」精神的偉大，所以時時感念以佛陀「上報四重恩」的教誨對孕育我的這塊土地有所回報，更希望能夠以佛法帶動基督社會思索 God 原為「天之道」的象徵。

這個探索在移民美國的回教徒日增的情況下尤感迫切，因為回教與基督教的對立至為尖銳，也已經暴發幾次在會議、學校、法院，甚至錢幣與穿著上的抗爭。我對美國這塊唯一的人間樂土近年來逐漸在思想的矛盾下動盪起來甚為不安，對「國安條款」與「安土政策」在後世可能演變為壓抑宗教思想的法律也甚感憂慮。世人皆責罵布希發動阿富汗、伊拉克戰爭，但焉知他所憂慮的不是美國百年的立國精神正受到嚴酷考驗？尤其他是一位篤信基督的總統，更加擔憂基督思想受到挑釁；設身處境地想，布希對回教子民的「防禦性攻擊」，可能也是不得不為罷。

那麼，God 能否成為「天之道」的象徵呢？這個觀念能否讓信奉「阿拉」的回教子民接受呢？「儒釋道」文化能否在美國這塊種族必須融會、文化必須融會的土地上有所貢獻呢？這是我經常思索的問題。其困擾說來有些苦澀，因為對一位長期服務於西方政治單位的我來說，常常為了必須在會議之前「宣誓效忠」國旗，心隨口走，不知不覺地在誓言裏質疑誓言；偏偏我的會議又多，每次開會之前，我都必須舉起右手按捺在胸口唱曰：「One Nation, under God, indivisible, and justice for all.」所以飽受折磨。

我自己對 God 原為「天之道」的象徵，弄得很清楚，但是同事對我的「宣誓效忠」就不免有了狐疑的表情，或是感激涕零，或是懇切勸解，卻又總是冀期在夜以繼日的宣誓裏，我這隻迷途小羊會找到正路，所以時不時總要對我施以《聖經》的教育，與絡繹不絕於我家大門的基督徒一般。

這當真說也說不清。這麼一個誓約從我送三歲的女兒進入幼兒園開始，沒有一天不面對；女兒太小，懵懂無知，但是我卻明白其義，尤其女兒的幼兒園就在基督教堂裏，所以每當我以「時間性」化其 God，甚至跟祂祈禱、對祂膜拜，但看在基督徒眼裏，就成了 Mighty God 的神跡，更加感恩愛戴起來，任憑我說甚麼都沒用。所以我大多不參加基督徒的聚會，縱使非去不可，也是三緘其口，不料

我的沉默，引發了更多基督徒對我的興趣，總喜愛在唱誦聖詩之餘，對我別施教誨，其勢前仆後繼，眾口唾沫橫飛，常弄得我不知應說甚麼才能幫助他們建立「正思維」。

我並不是不想說，而是佛法隱微，名相繁複，不止不適合於聚會中闡釋，更無必要在禮物紛飛裏，壞了大家的興緻，毀了老人的盛意；無奈我的隱忍往往助長了氣燄，尤其他們發現我還會寫幾篇文字，渡化我的念頭愈見暢旺，礙於人情，那個推辭不得、不得不參與的窘狀真是弄得我很疲憊。

這或許正是我的業報罷。但是怎麼辦呢？佛子藉事鍊心，何奈旁觀者任心恣事？以至基督徒愈見其彰，佛子愈形藏跡。這其實不是基督揹負世人罪業的教義，卻為傳教者在加強家庭的幸福與凝聚裏被扭曲了。當然這些「以犧牲奉獻的精神來否定強權壓迫」的話我不能說，尤其不能在基督國度裏說，說了不止犯天條，更可能遭引禍端。這無疑是「誠與誠之」的扭曲，更是「主與主之」的混淆。

這是我對這個後現代基督國度所能說的「誠實言」，尤其基督徒福報甚大，所仰仗的是基督的菩提悲願卻非見證；有感於此，我每每寄望基督徒在見證之餘，想想普賢菩薩的「隨喜功德」，其明訓不是只對任何人的佛行事業發出贊美之辭，而是對一切宗教人士的熱忱都表示擁護之心；其中能夠在胸蘊裏維繫那麼一絲良知的，真的就只賸下一絲沉潛的「正思維」，而為了要成就「同緣共業」，「別業」也不應大肆張揚，因為任何的張揚對他族都不夠慈悲，尤其對回教子民更是如此。

三、「三有三易」與「三代表三無代表」均為「二象之爻」

深思呀！基督救世原本有甚深的「否定思想」，卻不幸被一羣以「基督思想」立身的宗教人物「肯定」了起來；其「肯定」者，肇因於「拼音語言敘述」的愚弄，是為「巴別塔」之原義。那麼以「否定語法」的文字本質立基的「中國文化」，對以「無神論」為精神標竿的大陸與以西方文明推動「中國文化」的臺灣，到底有甚麼實質意義呢？

「中國文化」很獨特，其「儒釋道」思想融會了以後，緊跟著，「能所對立」就化除了，自成一個「原始的統一」(primordial unity)，不止「精神與思想」統一，「智慧與價值」也無分別（同註九，第三二八頁）；更有甚者，其所賴以陳述思想的中文「圖符」之學，以「圖符」的「類表象」破除了「語意學的文字」(linguistic language)意義，因此比世界上的任何一個語言都比較容易闡述「入不可思議解脫境界」(同註九，第三三四頁)——其具體的呈現，亦即善現菩薩所闡揚的「入文字門」(註三十五，《大般若波羅蜜多經‧卷五十三》)。

「文化與文字」之所以殊途同歸，互補互攝，並在「中國文化」裏建構交織成絕妙的「三文」體系，其所憑藉者，正是一種「漸次遞減錯誤」(elimination of falsification)的「否定之學」，所以非但其「內容」統一，連其引用的「方法論」也都統一，是柏拉圖一生所嚮往的「價值的統一」(axiological unity)，更是他在「理性」的解說裏無法自緣其說，而不得不將解決不了的難題交給一個設想出來的「物質世界的創造主」(Demiurge)的無奈(同註十二，第三一九頁)。

西方的「二分法」哲學難題從柏拉圖以降一直無法解決，其矛盾的根源，一在思想一在文字，所以才會產生胡賽爾(Husserl)以括弧破思想破文字，一路將矛盾括弧起來「漸次遞減錯誤」，逐次與笛卡兒(Descartes)排除一切「知識對象與所知現象」走在一塊兒，而達到了「先驗自我的純粹活動」(pure activity of transcendental ego)，於是最後被歸納為康德哲學的領域裏去；不幸的是，到了transcendental ego 層面，一切的否定、括弧都用不上了，「漸次遞減錯誤」的方法論就有了極限，於是「純粹意識」(pure consciousness)與「心靈的純粹活動」(pure activity of mind)就無法探索了，再探索就是宗教的領域，就是信仰的問題(同註九，第三三六頁)，所以最後還是解決不了。

中國人不知是否受了 Demiurge 的庇佑，對西方世界這麼一個尷尬的哲學難題，早在先秦時期的《老子》首章、首句的「道可道、非常道」三言兩語就給破了，然後到了莊子以「終生言，未嘗言；終生不言，未嘗不言」，更將道家哲學推至一個絕妙的思想境地，故曰：「夫藏舟於壑，藏山於澤，

謂之固矣」(同註九，第三三一頁)；及至六朝時期，「佛學思想」輸入，道家語言於是有了一個深入經藏的機會，將「印度原始佛學」詮釋得淋漓盡致，終至發展為「無智亦無得」(語出《般若波羅蜜多心經》)的「哲學思想」，並一路否定知識與意識，否定精神與思想，否定智慧與價值，甚至連統一這一切的「般若」也一併否定，是乃成就了真正「無分別」的中土大乘佛學。

這麼一個「藏語言於語言」的文字結構所憑藉的正是「否定語法」，可謂在「漸次遞減錯誤」的「方法論」裏遞減「方法論」的錯誤使用，而達其「藏方法於方法」的「『方法論』統一」境地；同理，以「中文圖符」之學所支撐起來的「中國文化」也是如此，深寓一個「藏文化於文化」的哲學啟示，乃建構了「化其文」之基。這麼一個「中國文化」何等獨特？我們幾乎可斷言，世上沒有一個哲學家可以找到其它文化來類比，遑論以別種文化來佐證「中國文化」的合理性？

職是，那些喜歡以外國文化理論印證本國文化思想的「文化人」應該徹底反省了，陳綬祥教授曾說，「當一種文化用被另一種文化造就的方法去認識時，它也就失去了自身的形態，喪失了原有的屬性和特徵」(同註十五，第二六二頁)；也就是說，只有在自己的文化，以自己的語言、陳述自己的「創造性思想」，才有可能真正瞭解自己的文化，是為「藏文化於文化」的涵意。

這麼一瞭解以後，新世紀初始兩岸熱鬧滾滾的「文化驅動」的毛病就暴露了出來。資訊太多，讓我們再上西元二〇〇三年十二月二十四日的耶誕夜「聯合新聞網」，並去蕪存精，看看新世紀這個繽紛的文化現象如何會在新書《面對大海的時候》發表會上「使得……人們都被感動得出現近似信仰層次的光輝情緒」——「奉承語」是否應出現在新聞稿裏是一個久被詬病的問題，但這麼一個記者會的描繪，讓我們得以檢視「文化、思想、宗教」的關聯，倒也是功德一件。

暫且不說臺灣本無「文化」，其文化之主體原為「中國文化」，而「中國文化」之所以不彰，之所以迷失，乃其它「非文化因素」將之遮掩，猶若寶藏深埋地窖，日積月累遭塵土封藏；那麼既然「中國文化」原是臺灣自家寶藏，卻又如何要求臺灣「把浩瀚深遠的中國文化吸納進來」？其所犯者

正是「頭上安頭」的毛病，更可怕的是，其所「吸納進來」的可能不是「中國文化」，而是一個欺世盜名、掛「中國文化」之名、卻無「中國文化」之實的「中國文化」，正巧做了共產黨人的同路人，一起稱名「文化代表」，以代表一個變了質的「中國文化」。

這個矛盾是很明顯的，只要看看其所引用的「方法論」就可明白，因為「建立臺灣文化的主體性要『用加法，不是減法』」，正是西方柏拉圖一脈相傳的哲學路數，不止無法定義「臺灣文化」，更不知「主體」為何物，遑論「性」之哲學意義了。怪哉！這麼一句話居然每個詞都有漏洞，所以也就難怪隨隨便便的一句「臺灣的文化、人權、法制、公平正義這些文明中不可被取代的成就」，就將其橫向思維無縱深力度的毛病給洩了底。

這真可惜，其所擁護「中國文化」的方向是對的，但方法錯謬，不堪哲學檢驗，更因橫向思維斥虐，所以不止假定「文化與文明」等義，並順從了以「地域性」凌駕「時間性」的「苦旅」意圖，更將「文化」交予「政治」去解決；我觀察這麼一個「文化現象」充滿了苦楚，因為這真是一切災難的肇始，是民初王國維遭受魯迅與胡適壓制的翻版，是「五四」以降的一貫思維，非但無法臻其復甦「中國文化」的目的，更可能助紂為虐，在復甦過程裏毀滅「中國文化」。

深思呀！西方「加法」哲學是一個永無辦法解決的死胡同。以臺灣現況的文化思維帶引「中國文化」的探尋乃至復甦，其潰敗是必然的，因為「中國文化」原本即是一個「遞減文化」。但是這是怎麼回事呢？為何這些飽受西方文明洗禮的「文化人」掙扎不出來呢？其原因即在這些「文化人」之思想之所以能夠存在乃至自圓其說，正是因為西方思潮太過霸道，看不見自身的思維困境不講，反倒逼迫原本有著融會哲學的「中國文化」掉進西方思想深淵，連帶著使得原本有著「否定語法」的語言陳述也只能複述西方思想，而沒有了自己的「創造性思想」；不巧「語言的肯定」、「公投立法」都為「加法哲學」的引用，所以導致臺灣的文化思維混亂得無以復加，其肇始者，以闡述「西方文明」的一羣美國留學生不懂如何以「中國文化」來化生「西方文明」也。

嗚呼嗚呼！其言也哀呀。「文化人」聚會，嗩吶俱響，其聲也噪，其勢也盛，倒攪弄得「中國文化」搖搖欲墜，竟然只能呼應「五四」，要求臺灣回到「五四運動發軔的自由主義、社會主義」，讓人懷疑西方文明的「德先生」與「賽先生」已經無情地擊潰「中國文化」了，任何的努力、任何的掙扎都只是為西方文明搖旗吶喊，卻與「去中國化」的「臺灣民主運動」走在一塊兒，是為「德先生與賽先生」的唯一受益者。

「中國文化」何其罪？王國維地下有知，必然痛心這麼多文學人士，以及政客官員媒體教育家麇集，齊誦「阿Q精神」，卻看不見「中國文化」唯有「去國際化」才能幫助世界「橫渡『全球化』的惡水」，唯有走出橫向思維才能提升中國文人的思想層次；語言激烈如魯迅者，搏強權尚可，尋找「智慧」卻是禍端的肇始，以之尋，以之倚，想「找出社會進步的資源」就只能毀壞「智慧」了。

匹夫之勇，不得沉潛，反壞其智，令人扼腕歎息。因「進步」為「文明」用語，與「沉潛」的「文化」正巧悖逆，而智慧首要否定「進步」；當然「社會進步」是人類阻擋不住的「同緣共業」，其因緣的來龍去脈難言難解，這無妨，但切忌掛以「文化」之名，更忌以之尋找「智慧」。暫且不說這原本就是緣木求魚，以之尋，以之倚，「社會進步的資源」愈聚集，文化崩毀的力道愈嚇人。

任何人對這個說法倘若不服氣，則回頭觀察一下「文化、思想、宗教」的「三三」效應，問問自己，如果「文化」可以在「社會進步的資源」裏建構，那麼文明燦爛的美國應與古典傳統的梵蒂崗步調一致，激進洶湧的「改革開放」應早已燦放出宗教的隱微之光，何至於戰爭頻頻，宗教釐難？而中土則仍舊持續捍衛「無神論」？

如果這些社會文明進步現象仍無法喚醒「文化人」的執迷，則想想手中之筆出鞘，所向披靡，破者愈烈，肯定愈甚；肯定語法愈烈，否定語法愈杳，於是當其「寶劍」出鞘時，其批判，其嘲諷，就只能與魯迅胡適將「文化當作政治議題」如出一轍；以歷史驗證，「文化的思辨、論戰」未開始，已是一場災難，政客的陰謀早已伺機以待。這是「文化大革命」的歷史教訓，文人不能不察。

何以故？「二十一世紀初，台灣整體人文的呈現」所激盪出來的「社會脈動、政治脈動、文化脈動」與民國初年的神州大地相仿，其吸納「西方文明」的思維不止如出一轍，其以「文化之名」來解決政治問題更有甚之；唯其不同的是，臺灣風雨飄搖之貌尤甚，文化根基薄弱，以之為名做「文化的思辨、論戰」，「文化、思想、宗教」只能更為混淆，尤其政治猖狂甚於民初，不止逼使了有思想力度的文人避走秦禍，連稍有宗教素養的文學人士也經不起一再進行「百年思索」，紛紛逃離，於是文化只能循其聚集「社會進步的資源」一脈相傳的文明思維而產業化，並在「產業化」、「資產化」的過程裏，一起打壓「文化、思想、宗教」，於是當「文化」遞增產業而物化，「宗教」遞增產業而組織化，最後連「思想」也不得不「資產化」、「產業化」了，「人文」毀矣。

「文化、思想、宗教」哪能被如此蹧蹋呢？若從最簡淺的哲學觀念來觀察的話，則「產業化」不外一種加法哲學，非累積無法為產業，而且一旦開始累積，必增生(proliferation)、量產(mass production)；「增生」者「自衍自生」也，「量產」者「將衍生之果實『產業化』而大量再生也」，故知「加法哲學」在經濟理論裏講得通，但在文化建設裏卻是個禍害，不止無法「藏文化於文化」，也無法「藏宗教於宗教」，更無法「藏思想於思想」，遑論詮釋「臺灣文化的主體性」？

要走出這個矛盾思想其實很簡單。「性」字暫且不提，「主體」者，非但「不增不減」，而且更「不生不滅、不垢不淨」(語出《般若波羅蜜多心經》)，苟若「藏文化於文化」尚有一線希望，則「遞減哲學」絕對是唯一能夠依憑的思想理論，而「加法哲學」只能摧毀「文化」；更何況，「文化的主體」離「三文」無它，以之迴盪出來的「三三」才能無形，故能「三有三易」。試想「產業化」之有，一旦具形，何能化之？不化，「主體」又何能存在呢？故知「加法」一使力，「文化」毀矣。以「加」觀之，一目瞭然，「加」從力從口，暴力語言之所倚也。

「加法哲學」的思維矛盾真不堪檢驗，以之統率「文化」之推行，「三有三易」的爻象必毀，其結果只能另創一個政治性的「文化表率」，與共產黨人的「文化代表」相抗衡，反倒徹底暴露了其

政治動機。前已述及，「三個代表」過具表徵，須以「三個無代表」迴盪以產生「三代表三無代表」的「三有三易」，才足以令「中國文化」直截與周朝的「易為之原」銜接起來。

說得這麼深遠，難免眼花撩亂，其實只要看看「哲」字，一切明矣，「哲」者，「折口」也，「遞減」也；但是這麼龐大的一個「三三」效應都必須藉助「遞減哲學」才能竟功，我們怎能眼睜睜觀看臺灣使用加法哲學「把浩瀚深遠的中國文化吸納進來」？其所「吸納」的是否為「中國文化」，相當令人質疑；這暫且不說，其「吸納」必動，故知所鼓動者，必自毀「文化」之沉潛、靜態本質，反而無法為「文化表率」。

這個驅動原本是「二象之爻」，世人卻遭愚弄。想來悲哀，共產黨人無產無私的「遞減哲學」原來對人類的思維提升甚有希望，卻敗在一個「空空無無」的思想境地仍舊頂著思想的帽子，而且因其「虛無」非鬥爭無法安其心，才弄得蒼生罹難；臺灣宗教氛圍一向濃厚，在累積國家資產過程裏，以布施的方法推動「遞減哲學」的實踐，原本民風淳樸，卻一敗塗地於「民主政治」的累積政治資產裏，而且因其顛覆氣急敗壞，悲天憫人的胸蘊已不復見，「思想」反倒在別創文字、脫離文化的「去中國化」動機裏變得偏狹苛薄，逐漸「為偏離而偏離」、「為獨立而獨立」，將「三文」籠罩在政治裏，反倒與共產黨人以「社會主義」之名羅織「民主政治」、「中國文化」的政治動機逐漸靠攏，而再也無法回到多年以前所亟力維護的厚實「中國文化」。

臺灣強調民主改革，經常調侃大陸的中央極權政治體系，其實大哥不說二哥，一丘之貉而已，於是「社會主義民主政治」與「社會主義中國文化」在臺灣有了嶄新的版本：「獨立運動民主政治」與「獨立運動臺灣文化」；這些奇奇怪怪的名詞互咬互鬥，令「台語文字化」愈見興旺，卻令「中文象形字圖符」愈見衰弱，於是王國維避走魯迅、胡適之亂的歷史景觀在新世紀的臺灣重新上演，故知古文字學家在文化盛會裏只能缺席，真是中國文化的悲哀。這個驅動，對「去中國化」的政治人物而言，自然如魚得水，我們就不去說了，但是心存復興中華文化動機的「文化人」反倒在「文化本體」

裏施展「加法哲學」，就令我們不得不感歎「中國文化」的運勢已到了一個絕亡的關頭，其肇始源頭竟然是以強化「中國文化」為目標的「臺灣文化部」。

那麼近代中國沒有真正的「文化人」了嗎？非也。遠者有講述「儒釋道」哲學的方東美教授，近者有寫《遮蔽的文明》的陳綬祥教授；但不知受甚麼因緣攪和，死的死，禁語的禁語，所以文化總是掛著「非文化因素」在「非文化人」裏論辨，以至引發了我在異域氣急敗壞地呼籲，希望大家放棄旁徵博引，要捨要放要停佇於「三文」本體，以自己的語言「說誠實言」，讓「創造性思想」直探其隱藏的思想究竟，讓王國維思想糾正魯迅、胡適，然後在回溯夏殷思想的過程中再給「文化人」一個機會，縱使無法窺視《尚書》的永恆世界，也可重新賦予「中國文化」一個生機。

我一定要再三言明，這不是排外，也不是固步自封，因為文化重傳承、乃一種縱深思維，倘若橫向註解，不論千說萬引，都只能為政治所趁，蓋因政治只能合議，不僅屬橫向思維，更因民主政治體系為杜絕獨裁，其四年一選的架構所賦予的政治合議只能短視，不止無法顧及縱向思維，有時甚至連橫向思維也不得不粗糙，此所以當今政客如過江之鯽，不止「說誠實言」的政治家厥無，而且拜其民主政治體系，推動政策大多不得不粗糙、急躁，是為世人的「同緣共業」。

注意呀！「三」字甚深，不止為「生」之諧音，更為「性」之所倚，是以中文裏多見以「三」闡述一種「生」的哲學，譬如「再三」、「三秋」、「三足」、「三字」、「三易」、「三寶」等，都因「三」而「生」；以之立「三文」，「文化」則生機勃勃，再以「文化」為軸，迴盪「三三」，「思想」才得以與「文學」結合，「創造性思想」才能以「否定語法」為基；如此一來，要破「二分法」，可說如探囊取物，不止「奧美茄頂點」一衝即破，「皇極大中」更是遙相呼應。

注意呀！「遞減哲學」是唯一可行的「方法論」，不可魚目混珠。落實多年的「簡(異)化字」與方興未艾的「台語文字化」都是以「遞減哲學」為名，冒行「加法哲學」之實，是以陳綬祥教授說了，簡(異)化字「為了『少寫幾筆』，卻多了幾千個『簡化漢字』，實在是『繁化』、『複雜化』和

『混亂化』」(同註十五，第九頁)；同理，「台語文字化」為了滿足「本土化」、「母語化」，也必得別創一些奇奇怪怪的漢字，並以「加法哲學」為依歸，循音會意，不再見字辨意(以「遞減哲學」為根據)，所以徹底毀壞了中文文字結構的「圖符」之學。

職是，要確行文字的「遞減哲學」別無它法，唯有以「否定語法」為宗，用字精練簡約為要，故知中文書寫的發展從「白話文運動」開始就走偏了，而且一偏一洩千里，才造成今日的「簡(異)化字」與「台語文字化」危害中國人思維的結果；中國文人要矯正這一股歪風相當辛苦，不止不能效仿《靈山》的書寫，更必須果敢，一路從清代蒲松齡的《聊齋誌異》、曹雪芹的《紅樓夢》回溯到明代吳承恩的《西遊記》、施耐庵的《水滸傳》、羅貫中的《三國演義》，再回溯到元代關漢卿的《竇娥冤》、王實甫的《西廂記》，甚至把馬致遠、白朴鎮、鄭光祖、紀君祥等人的「元代雜劇」整個放在一起觀察，元曲的音樂歌舞、表演唸白的「戲劇形式」成就了藝術、卻犧牲了中文敘述「否定語法」的毛病才能得以凸顯。

只要能夠回溯到「唐詩宋詞」，文字敘述的演變才能將歷史「時間性」的愚弄瓦解開來；也唯有如此，《論語》的「格言敘述」與「禪宗」的「語錄敘述」才能加以突破，而隱隱地與《尚書》、《詩經》、《楚辭》、《三字經》的文字敘述遙遙呼應。如此一來，文字的「音韻」與「圖符」才能均衡，而這個全面恢復的「儒釋道」文化才足以矯正現今這個變了質的「中國文化」，使得唐宋時期「文字圖符」漸失的「中國文化」，在「中國文學」重新置於「玄學」與「經學」之間，逐漸與夏殷時期尚能窺視《尚書》永恆世界祕密的「中國文化」相結合。

更直截了當的方法是直趨「六書」，並與「易」結合，然後文字的「象形、指事、會意」所隱涵之「三有」才能化「形聲、轉注、假借」之「三易」，是曰「象學」；只有當「三有」與「三易」所形成的「二象之爻」不被混淆，文字圖符的「三易」才能不斷在「三有」裏「拘絞」，而逐次達到「否定語法」之境，是曰「象學無象」。

「六書」的「三有三易」哲理甚深，必須慢慢咀嚼，但切忌將「六書」生吞活剝，藉「假借」原則，將漢字視為「語音」符號，而不採其義，漠視其形，更忌在漢字「形音義」泯滅下，混淆歷史或教育，為「漢羅書寫」建構立論基礎，卻妄言以「台語文字化」建構「母語文學」為人類瑰寶，其謊言在「哲學檢驗」裏一戳就破，實不足為評。

不論用何種方法，「文化、文學、文字」所構成的「三文」不得任意扭曲，更不得捨「文字」談「文化」，或捨「文化」談「文字」，更不得以離散或肯定的「文字」來添加或豐富「文化」；從這個兩極往中間靠攏，「文學」乃成最後的依歸，不幸的是，兩岸的中國文學發展因「文字」造亂、「文化」崩毀，久已呈現一個壓縮「中國文學」的「三文」葫蘆狀現況，所以也就難怪中國「文化、文學、文字」三者俱搖搖欲墜了。兩岸的「文化人」都甚為心焦，卻束手無策，以至文化愈是繽紛、文字愈是頹喪。這其實不難解決，但是「三文」的觀念必須建立，以「三有三易」為基石的文字架構必須重新審視，以「儒釋道思想」為果實的中國文化必須重新建構。誰都看得出來這個「三文」架構實為一個以文字為底基的三角形，起碼也應該是一個「文化、文學、文字」等量發展的圓筒形，豈可避重就輕，只談「文化」呢？或以西方文學理論為依歸，指引「中國文學」？以是知，這裏的「中國文學」是一個重置於「玄學」與「經學」之間的「文學」，是曰「玄學、文學、象學、經學」也。

何以故？「文學」居中迴盪，任重道遠，「文化」應沉澱，勉力破其「資產化」，而「文字」則應走出「訓詁學」、「考古學」，直奔文字的本質本義本象；念及「中國文學」受歷史污染甚深，「文學性」在「時間性」的一路愚弄下只賸下技巧，否則受拼音語系操控而不得不重技輕文的「西洋文學」根本傳不進來，及至「中國文學」不敵世界文學的「地域性」影響，文因術毀，乃至「創造性思想」無法存在於文學中，所以已然大一統的「世界文學」一片感性造作，思想厥無。

有鑒於此，以「中文書寫」的文學人士應該有中流砥柱的氣魄，從「多用感情，少用思想」的桎梏中走出，否則「三文」無法竟功，「文化、思想、宗教」的「三三」效應無法迴盪；以此觀之，

中國文化不能「與國際接軌」，反倒是世界文化必須設法「與中國接軌」，否則突不破「二分法」的思維瓶頸——這個「轉所為能」的努力，我想才是兩岸競相成為「文化代表」的終極依歸。

第三個「創造性思想」的勸戒：「文學」乃「三文」之實踐，必須居中迴盪，以提升「創造性思想」

「文學」任重道遠，卻又何等沉重？寫到此時，坊間傳來青年小說家黃國峻自縊身亡的消息，令人錯愕不堪。我與亡者在西元一九九七年的《聯合文學》有同臺競技之誼，聞之更不勝欷歔。我總懷疑(當然無法求證)，他以「盲目地注視」為小說名，正因混亂的文壇思維所導致的混亂創作思維，因「盲目」無法「注視」，「注視」則不可能「盲目」，但是這麼兩個詞就如此這般地被聯結起來，訴說文學界「缺乏思維」的現象。

中國文學發展到今天，從曹雪芹到張愛玲，美是美極，哀怨也哀怨，但總覺得思維空洞，缺少點甚麼，及至末世紀出了高行健，「沒有主義」的虛無思想終於在「文學已死」的口號裏甚囂塵上，然後在一片後現代的「離散敘述」裏推波助瀾，卻從來沒有一位文學家質疑一下「離散敘述」遍地皆是，何必在文學裏尋尋覓覓？文學家責怪大眾不讀書，卻從來不責問自己到底提供了些甚麼給讀者；最為可怕的是，因為「文學」無力，「文字」才得以興起改革風潮，「文化」才得以蔚為生財器具。

循此驅動，「三文」必毀，因為當文化頹喪、文字空洞時，文人就只能在文學裏創造亂七八糟的「詞」，以至混亂的「詞」的運作成了後現代文人的怪現象，就像「造反有理」一般，喊久了都有著真理；其實道理真是很簡單的，「詞」者從言從司，「意內而言外也」(同註二十，第一三八頁)，但也因「司」乃「反扡引之言」，所以任何人，尤其編輯，讀到類似「盲目地注視」這種顯現於外的混亂詞語，應該立即幫助他，從惶惑的內在意識走出來，而不是推波助瀾，以出版發行來鼓勵其惶惑思維，也許還可以拯救這麼一個惶惑的生命。

我不禁質疑「出書」有這麼重要嗎？當今這個環保意識高漲的後現代社會，「出書」與「製造垃圾」等義，「書寫」與「寫書」更是一個令人費解的「二象之爻」，不止「行為與目的」必須重新檢視，「寫作的目的就是要讓人閱讀」也得從其書寫過程釐清出來，否則其隱微動機，或為紓發或為立言，都易為出版商所用，進而必與政治商業或沽名吊譽扯不清楚，而淪為「加法哲學」之實踐。從這個觀點來看，出版商在互聯網時代不再能夠操控出版事業，其實對一個以「減法哲學」立基的思想傳衍，深具還滅其思想的啟示作用。這是出版產業在雲端結構裏銷亡的積極意義。

文人一定要自重要沉潛，觀察如何以其「隱微」書寫動機來安定社會亂象，而不是推波助瀾，在亂中為亂。是誰說的？「唯有偉大的作者才能製造偉大的出版商」，既然文字現象如此混亂，文人應杜絕出書的念頭，讓「出版亂象」沉澱，然後「偉大的作者」才有可能產生，再然後「偉大的出版商」才能被製造。那麼文人「書寫」，不出書又為了甚麼？不要著急，以佛法觀之，只要立論正確，書寫的時空早已起了變化，其迴盪古今、乃至綿衍未來的因緣早已種下種子，何需急於今朝？

一、　知思想之隱微，以提升「創造性思想」

書寫因緣的作用與「思想」一樣都是極其隱微、又不可說、不可說的，甚至「思想即因緣」。現在讓我就這個「隱」字來詮釋中文的「圖符」之學，並停佇於「三文」本身，以揭示「三文」原本自足，毋需外證外引。

隱之古字為「𤰔」，呈「雙手執工」之形，這不應該有所爭議；問題是，這個狀態為何與同是「雙手執工」的「尋」不同？「尋」從「彐工口寸」，「口」暫且置於一旁，其「彐工寸」之「雙手執工」與「隱」的「𤰔」有時間性的差別，探索起來得費點心思，因為古字「手」的寫法大柢有六，曰扌曰又曰彐曰爪曰寸曰𠂇，除整個手形的扌以外，其演變不外手心方向的改變，如向下呈爪形者為

𠂤，向上現手腕寸口者為寸，手心側向者，現今則作「左、右」；以手勢凸顯心意者，則𠂤與彐較具「操控」意圖，而「左、右、寸」則較無「把持」之意。當然還有一個變覆手的𠂤形為「以手役使」的一個下斜之𠂤，以「爲」字最為傳神，「母猴也，其為禽好爪，故從下斜之𠂤，餘皆象形」(同註二十，第三四頁)，而盡垂其「下斜之𠂤」並反之，再與「戈」結合，則成「我」字。

雙手併寫的演變亦多。同手形向上者有三，有雙手心相向成「廾」者，有雙手心同向為「友」者，有雙手心相背為「攀」者；同手形向下者，字形較少，只有雙手心相向成「掬」者。異手形併用者多上下層疊，多具「指事」或「會意」之意，而且多以較具「操控」意圖的「𠂤、彐」居上；以𠂤居上者，成「受」或「孚」；以彐居上者，即成簡(異)化字之「寻」；而兩者併用者則𠂤略勝一籌，故有「𠂤彐」字。

如此一探索，「隱」與「尋」的圖符相似、但意義不同的理論基礎就建立了。以「雙手執工」之場景狀態來分析，「隱」與「尋」等義，俱為「尋」；但是以其動作的連貫時間性來分析，「隱」在前，「尋」在後，「隱」時之「工」逐漸開展、但仍呈現「物落上下相付」(同註二十，第八一頁)之狀，「尋」時之「工」已完全鋪平，故有「舒肘知尋」之說，更由於爪之勢強過彐，故彐不能置於爪之上，故「隱」必須在「尋」之前。

這兩個字的差別明顯地即在「雙手執工」的「動作時間性」差異，又由於「物落上下相付」之「工」尚未完全開展，其心雖「隱」但已有所依附，是以後人以「心」將「𠬜」支撐起來，而後才有「悬」，但也因其層疊，心的壓力很大，故依土阜來舒解，故爾有「隱」，而阜屬土，與心相連乃有「心地」之說，其強調心緒、心境之隱微意圖甚明，故知此「隱」只能為私己的心之隱微，而在「心隱」的襯托下，「雙手執工」的動作反倒不再重要。

當「雙手執工」最後達到「舒肘知尋」的階段時，「雙手執工」逐漸成強弩之末，於是旁口乃凸顯，逐漸凌駕「雙手執工」之動作；此時的「隱」以彐為軸，轉爪為寸，「隱心」轉為「寸心」，

是為「寸度」之始，「聊表寸心」之基，乃心由內轉外之設定，故知「隱」多往內，「尋」多向外，而「往內探尋」則是一個矛盾的說法，只能說是一種較深層次的「意內而言外」之詞，是以知「胸中隱微」不能探尋，可謂一「尋」即落痕跡，最後除了展現心跡以外，並無真正的心意——這個詮釋，也可引申用來解釋「六經皆史」的真諦。

「轉隱為尋」的瞬間，上下易象，內心紊亂，顯現於外者即為手指撚物之「捋鬚」狀。「捋」字顯然慌亂得無以復加，故有三個異形的手，可謂「手」的表現之最者，比另一個「授」藉著外緣的「舟」周旋於三個異形的手更為慌亂，可說將心的運作深深地隱藏了起來——從「授」與「捋」之間的差別來觀察佛家「三輪體空」之內意(心物合一)或西方哲學「三位一體」(或心或物)的說法，很有意思，可達到「皇極大中」裏「中非中是中」之思維究竟，然後才可由其小見其大、窺其正。

「捋」形「扌孚」，「授」形「扌受」。探其實，爫有抓之意，其「操控」意圖甚強，以之觀察「爭」，乃知「爭」之所以必須相曳，乃爫與彐均想「操控」，而二手曳之乃「爭之象」也；其意與「受(爫舟又)」或「爰(爫于又)」不同，因「受」有一個實質外緣的「舟」存在，「爰」無外緣，但二手強弱勢定，乃相互援引成氣舒之狀(于、兮同字源，均象氣出上揚)，「捋」則連象徵或實質的外緣俱無，卻「抓心而執」，故知其內心是極為狂亂的。

「捋、尋」都有「抓心而執」之意。何以故？寸有心之意，而當彐有外物可持，持筆成書、執巾成帚時，其「執」穩當，與「尋」之「執心」不同，因顯現於外的「寸心」並非實物，要「執心」必須藉助外緣，是以「簡(異)化字」的「尋」去除了外緣，以彐壓著寸，對內心的迫害極大。

這麼一瞭解後，應可明白，只有當「內心之隱」轉為「寸心之尋」、「內在時空」轉為「外顯時空」時，言詞才有表達的機會；不過，任何人表達這麼一個轉「難言之隱」為「意內而言外」之詞時，必須明白「唯寸心可表」雖然亟力「說誠實言」，但是在由內轉外的物理運動作用下，言詞一旦開始表達，只能愈來愈模糊，辭章只能愈來愈華麗，逐次與陳綬詳教授對「文」的解說吻合起來。

這個驅動，而且是物理性驅動，從「隱忍之心」與物相付開始，即賦予「寸心」一個轉「雙手執工」的對境(工)為聲音(口)的設定條件，所以極有可能等不及「舒肘知尋」的強弩之末階段，而從「雙手執工」開始即在旁關懷，於是「時間性」就模糊了起來，是為「時空」不可分割的肇始。

時空不可分割，無始無終，當然就破了坊間「互為鏡像」之說；這裏的關鍵是工與口在「雙手執工」的剎那開始即互緣互生，無一刻悖離，甚至可說一顯皆顯，以對方的存在彰顯自己的存在，是以左右相隨，無論先後，更不能有勾旋的動作，可謂一動，心即分有無，工口對立，左右離心，自此左右拳拳相映，「主與主之」的觀念逐漸形成，「二分法」乃根深蒂固；須知鏡中有鏡、影中攝影為華嚴境界，沒有左右，沒有設定，全為幻影，故知幻影幻現下，任何的言詞都只能是「假借」，任何的敘述都只能「否定」，可謂一肯定即錯，一「主之」即無「主」。

暫且不論「𠂤彐」或「彐寸」之別，只觀看「隱」與「尋」雙手之中的「工」，就知這個極具關鍵性的「物落上下相付」之「工」也是「假借」的，然後才能產生「動作」的分析，再然後才能以「動作的連貫時間性」，做下「隱」之動作必須在「尋」之前的結論；既然這個「動作」所緣之物為「假借之名」，「動作的時間性」就有些牽強，所以「時空的模糊性」隱然就浮現了起來，是以時空才能「如如不動」。

那麼如此一來，「時空的前後性」又如何詮釋呢？這不難理解，因「前後」原本與時空無關，是以王筠云：「不行而進謂之前，從止在舟上」(同註二十，第五六頁)；此「舟」與夾在「受」之間的「舟」不同，並無一個雙手互推的動作，而是「舟」置於水上，因水流之勢「不行而進」，而產生了一個「前進」的動作，然後就產生了一個「前」之相對位置；由此觀之，「時空的前後性」明顯地是一個「流與流之」的混淆，乃至有其流者「不舍晝夜」的時間觀念，但其實從「止在舟上」來觀看「舟」因「水流之勢」而「不行而進」，應知古人造「前」字之前即有「止舟」的觀念，是以「前」本作「歬」，形似「止舟」，然後才有了在「流勢」裏「止流」之意。

既有「前」，「後」乃生；這原本即是一對「二象之爻」，一現即現；更有甚者，「後從彳幺夂，彳，小步也，幺，小也，夂，行遲曳夂夂也」(同註二十，第五六頁)，以其行動遲緩又步履碎小而「居後」，同樣並無建構一個「時空的前後性」的意圖；世人之所以有「時空的前後性」的觀念，明顯地又是一個「行與行之」的混淆。若以之觀察「妥、孚」之變形覆手，就知前後位置的「爫」所形成的「二象之爻」乃因對象而變，並非有一隻手等在「人後」孚之，或守在「女前」妥之。

推衍至此，「時空模糊性」已是相當清楚了，所以「時空前後性」在「對境」的照映下，只能愈顯模糊；這個因「相對」而形成的「時空前後性」與《易經》之「位階」依時而成「六時位成」，何其有異？而「六爻之位」的每個「時位」層層迴上所隱涵「幾」的動作，豈不就是「時空模糊性」的觀念？從這裏，不難探悉中文的「造字原理」嘗試破「易」就「周」的意圖。

職是，引用古文字者一定要小心，其解構往往可以直奔「二象之爻」，甚至融合「二象之爻」的「易」而達其「周」境；這個「以易窺周」的原始儒家思想可以「由隱到尋」的「時間連貫性」來瞭解，也可由的「妥孚」的「時空模糊性」來瞭解，因「妥」之爫在前，而「孚」之爫在後，瞭解了這個，前後左右的「時空堅固性」才有瓦解的可能，絕不可隨意將「左右」歸納為象形文字了事，須知很多中文字都因其不得不造，所以在造字之時即蘊藏破解之道。

古文字學大師王筠精通古文字的來龍去脈，但尚且對其不了解的字存疑，我人何能信口開河？以「左」為例，王筠對「左」為何以「工」立其左，都不敢斷言，所以說「從ナ可解，從工不可解，或天工人代之意邪」(同註二十，第一五六頁)，學者焉能不謹言慎行？為了糾正坊間學者的輕忽，也為了彌補王筠的論說，我乃從「尋」字下手，歷盡艱難，將「左從工」、「右從口」的哲學意涵，在「尋之工立於左」與「尋之口立於右」裏，還原「左、右」其意。

學人思維的偏差很奇怪，艱深的理論一大堆，千攀萬引，從「西洋論見」到「東洋美學」，卻沒有人有勇氣就「三文」的連貫性探其究竟，從思維的根柢處將思維的矛盾找出來，以至辭章華麗，

卻空洞無文，「思想之隱微」乃泯，「辭章之亂象」乃彰。在這裏，讓我再「由詞而辭」，勉力證明陳綬祥教授的「華章麗辭漸興，辭賦文體漸立」中的「辭」對國人思維的迫害。

二、　知辭章之亂象，以提升「創造性思想」

「辭」者從𤔔從辛，「𤔔」者從「爻」從冂從雙口，「爻」者(音摽)從𠂤從又，物落上下相付也；冂者遠界也，按國必四界，祇畫三面者，與口相避也(同註二十，第四三頁)；冂避開了口，雖仍有「界」，但亂象已生，猶若臺灣憑藉臺灣海峽之險、硬生生地將中國的國界劃開個口子，所以只能導致雙口隔界對罵，更因「縱向雙口」原本為「厶子相亂」，故只能轉而為私，是以連「口」都開了口子，而從厶與「倒厶」，夾著冂對峙，在「爻」的上下相付之下，遂成「𤔔」之亂。

這麼一個「𤔔」字於焉造成。古之「𤔔」者今為亂，加「乙」以形容其「乙乙」狀難以想像；其實「亂」者治也(同註二十，第八一頁)，原本即為一個「二象之爻」，而乙者象春草木冤屈而出，陰氣尚彊，其出乙乙也(同註二十，第四二頁)，其「亂草叢生」之狀雖然令「易為之原」轉「亂」為「治」之勢為之氣衰，但希望仍在，否則人類思想豈不墮入萬劫不復之地？

轉「亂」為「治」之所以有可能，乃因「亂、治」之間有「幾」，故可「從哲學之『幾微』看當世思想之『亂象』」，因「幾」與「象」本為一對「二象之爻」，象中有幾，幾中有象，否則如何觀察？這篇「遺忘與記憶」的論說如何進行？更有甚者，「亂」之「縱向雙口」意義極深，與「橫向雙口」也形成一對「二象之爻」，以「僉」來檢視，「從眾隨眾」乃至混淆視聽，必須從「橫向雙口與雙人相聽相隨」的「眾所言」(八，集也)，但「縱向雙口」以「轉橫為縱」的壓力，使「師目」的思維也不得不「師心」起來，更使得其「厶子相亂」之口不得不開了口子。亂既為「𤔔」，加「辛」猶亂，故「辭」之一字既亂且辛。

「縱向橫向」之爭於焉有了一個新的視野，因「時空模糊性」使得時空的前後左右俱不真實，但文字敘述卻在文字的推動中自衍時空，使得運作思維以行文運字的思維自行混亂，是「么子相亂」的具體實現，所以以「縱向書寫」平衡之，是為「師心」之所倚；反過來說，「橫向書寫」多以營造「所言眾」為其訴求，故知「橫向思維、橫向編印」雖有助於溝通，但無法對造辭本人的思維做縱向突破。「語言的壓縮」是突破這項瓶頸的希望，是以在拼音文字體系裏，德文比較有希望對造辭本人做「縱深思維」的突破，以其語言有壓縮字形的功能；在中文「圖符」之學裏，則「文字敘述」必須精練，而要精練，則只能縱向，可說一橫向述說，文字愈見冗長，愈冗長，則只能肯定，中文敘述的「否定內質」乃毀。

當然現在追溯這個富有複雜意象的「亂」字的「前世今生」，當真「剪不亂、理還亂」，所以坊間對「亂」的造字另有一說：象「一人一手持絲，另一手拿絞繩的器具順理收納絲線」；這個說法乍看之下，似乎可以自圓其說，但細細觀察起來卻值得商榷，因「亂」字之厶並無幺甚至糸的字形，而將「倒厶」詮釋為「絞繩的器具」則更牽強，因為如此一來，「倒厶」與「叀」就同字同義了，因叀者紡塼也，而「紡塼是收絲的器具」(同註六，第四七頁)。

更有甚者，若將「倒厶」與厶擺在一起觀察，其「二象之爻」就整個亂了，以「鬠、反鬠」或「比、化」之間的關係來看，字象或倒或反，是不能改變字義的，故知厶不能以音尋義，「倒厶」更不能變其厶義，可說字義一改，「二象之爻」就毀了；其中最難以自圓其說的，是「順理收納絲線」不可能為「亂」，而字義的改變更不足以詮釋「亂、治」之「二象之爻」，由此可知王筠的詮釋較為圓滿，氣魄也較大些。

「以音尋義」非常危險，看看「臺」字的「前世今生」就有數了。也不知是怎樣的一種「同緣共業」，在水一方的臺灣依水而治，原本充滿了希望，猶若共黨亂國的一座燈塔，隔岸發出光明；但不知出於何人，也不知始於何時，「臺灣」之「臺」一夕之間全部在報章雜誌上被改為「台」，而且

「臺」字這麼一更改為「台」後，「臺」字就消失了，於是文字漸亂，國情漸擾，有識之士再也阻擋不住「台(非臺也)語文字化」的亂象。

充滿玄機的是，臺者，「從至，與室、屋同意，從屮從高省」(同註二十，第九六頁)，高者，「借臺觀崇高之形以指之」，有一種穩重、高亮、眾望所歸之意，是曰「高不可指」也，而台者從厶從口，私口者以一己之言取悅也，以音同，取而代之，卻壞其「二象之爻」，是為轉「治」為「亂」之肇始也；值得順便一提的是，「台語」只能稱為「台語」，因其有音無字也，甚至我可以說，一旦「台語」轉化為「台語」，「文字化」的企圖必消解於無形，根本無需遏止，必慢慢地沉澱其用心，終至消亡。

雙方隔海對罵原來都只為了將一個被歷史劃開了個口子的「冂」關起口來，但幾年的拉拒中，卻捅出了一個「政治改革」，然後臺灣為了破「獨統」的緊箍咒，將國界在「冂」中拒往還來，逐漸推拉成「一在冂內(日)」；「一在冂內(日)」從冂從一，重覆也(同註二十，第八九頁)，反覆拉扯之亂象也。奧妙的是，台灣(非「臺灣」也)政治改革成功了以後，厶口加劇，唾沫橫飛，在「走出自己的路」的口號下，一些「自己說自己的故事」、「自己創作自己的文學作品」等等說法在「跟著感覺走」的精神墮落裏甚囂塵上，早已失其穩重性，不止輕佻，而且低俗；以「台」觀之，這是唯一可能的結果，而且不論甚麼文化發展都只能加速加大其離散力度；更有甚者，如果這種「台灣文化」持續累積而「資產化、產業化」，則永遠無法「化其文」，難逃其崩潰命運，是為民主公投、文字改革等「加法哲學」的共同命運。以是知論述「加法哲學」的「龍應台」絕對不可能是「龍應臺」。

中文文字的「圖符」之學非常奧妙，從這個「冂」再來觀察「和尚」與「尚書」之「尚」字，我們真的不得不感歎古人造字的精湛思維。注意呀！「尚」者從冏從小，冏者冂也，古坰字，「與口相避也」(同註二十，第四三頁)；小者實大，乃「二象之爻」，以其小見大見上，是「卑小」之精神所倚，蓋因「一之為形已小，又從而八之，愈小矣；八者分也，在一之左右以見意」(同註二十，第一

○一頁），故知「左右鬥爭」宜小之，才能為大，更因「大難為象」，是以《尚書》倚小而名，其名稱之為「尚書」，實為「上書」，名乃具意。

如今「臺灣」久已易名為「台灣」，國不國，其治也亂矣。那麼這麼一個重覆拉扯的「冂」對大陸為何又是如此棘手？令人哀淒的是，大陸的「簡(異)化字」連隱涵「二象之爻」的「亂」都捨棄了，哪能顧及一個久已消失的「一在冂內(冃)」呢？

如今「簡(異)化字」的「乱」從舌從乙，而舌者，「塞口」也(同註二十，第一八六頁)，豈不象徵大陸一片言論封閉的景象？更因其「閉」者，「才」所以閉門也(同註二十，第九七頁)，故使得陰氣愈彊，此乃「才」為草木之初也，從一上貫一(地也)，將生枝葉(同註二十，第三二頁)也，其閉必陰風慘烈，言論自由乃「不存在」也；若從「存(子在才下)」與「在(土在才下)」的字象來觀察，「吾土吾民」在「才」之將生創生者，「乾元」也，豈能隨意壓抑呢？其反彈力道之強烈，足以顛覆國家，何妨因利勢導，擇量釋出社會能量，轉「言論之亂」為「諫言之治」？

壓抑「草木之初」為「戈才」，傷也(同註二十，第一八〇頁)，「傷口為哉，傷車為載，傷木為栽，傷衣為裁」，哲學意義極深，豈可不慎？唐太宗無魏徵之諫言，豈有「貞觀之治」？何懼言論呢？這真不知應從何處說起？中國共產黨為了統治臺灣，久久號稱「一個中國」，卻連「國」字都毀了，真不知如何在持續的拉扯中，轉「一在冂內」為「口」？國者從口從或，或古域字，從口從戈以守一，故知不能廢其「守一」而妄言鞏國固域也，更知從來只知「革他人之命」的共產黨人以「国」施壓「守一」，對「一個中國」是一個摧毀；莫非「知易不知周」的共產黨，當真意圖直奔倉頡造字「以文字來否定文字」的甚深哲思，以詮釋「中非中是中」、「國非國是國」歟？

「簡(異)化字」這麼一經簡化、異化，真的只得一個「亂」字，不止指事、會意全毀，連中文的「圖符」也毀了，故絕非「簡化」那麼簡單，實為徹底「異化」中國文化；毀了也就毀了罷，如果「簡(異)化字」能夠步佛經翻譯語言挹注儒道語言之後塵，另創一個中國文字敘述的高峰，那也未嘗

不是一大文化建樹。但是共產黨人毀文化根本之後，傾全力移植外來的「馬克思思想」與革命語彙，卻在失敗以後發覺回不去文化根本了，這個掙扎令中國人不知吃了多少苦頭。

如今共產黨更在「國之根本」的「臺灣政策」上捉襟見肘，真是怎麼說都說不清，多少個億都花了，三峽大壩矗立，南水北調梯爬，東氣西輸蛇行，神州五號也射了，「金盾計劃」如箭在弦，但整個神州大地的文化建設千瘡百孔，全因這個「簡(異)化字」所引發的「三文」仍舊束手無策故也。

這一切對我來講，其實非常簡單，從「易為之原」下手，平反「正體字」，以奠「文化代表」之基，幾年之間必將轉「亂」為「治」；任何人對這個說法倘若不服氣，則可再回頭讀讀陳綬祥教授對「文化」的詮釋：「文化是人類種羣認識的理念記錄，主要是文字記錄、圖符記錄與形象記錄」；此理甚明，「圖符記錄」既毀，文化即已動搖，共產黨人卻妄言為「文化代表」，故知這個「文化」只能是「社會主義中國文化」，而不是從周朝以降的「中國文化」。

我這個「社會主義中國文化」之辭彙是從諸多「社會主義精神文明」、「社會主義民主政治」與「社會主義政治文明」學來的，有其一貫思維，應不至觸怒龍顏、悖逆聖意。據聞近年來神州大地興起古學之風，莘莘學子在古學院搖頭晃腦讀起了古書，看了令人感動，希望不至於又是一個「文化熱」，最後不了了之；但我不禁質疑，在不求甚解的吟誦裏，這些學子所用之書是用「簡(異)化字」編撰的嗎？搖頭晃腦能夠吟誦「橫向編印」的古文嗎？其思維離散力度豈不在晃搖中愈形加大嗎？

說來有趣，共產黨一向痛恨古文，簡化辭章，甚至執意令語言敘述粗俗化、鄙陋化，卻在創造「革命辭彙」裏自行創造一套另類的「華章麗辭」，及至發現其「辭賦文體」行不通，也不得不回到古文；歸根結柢地講，辭者「訟也，獬辛猶理辜也」(同註二十，第七三頁)，其論理無法在「訟辭」裏理直氣壯也，是「辛」也。

「亂」與「辭」之妙，即在「獬」可提供一個破解「『辭』章『亂』象」之道，非從外破，乃從「辭」本身走出「『亂』象」。「辛」者前已述及，與「且」同，均為「記時辰的序號字」，更因

「且辛」之「辛」假借於花蒂，乃為「一個測時工具的『表』」(同註十七，第七八頁)，故知「秋時萬物成而孰，金剛味辛，辛痛即泣出」(同註二十，第一六〇頁)，辛金即弱金，是為其意，其「表」勢弱，乃因萬物成熟，極需休養生息時，勉為「表之」故也。

「表與表之」之差異與「誠與誠之」之差異雷同，以其分別均始自「狀態與過程」之別，而其「辛痛即泣出」一觸發，即打破大地「大辯而忘言」之沉默狀態，先涕泣，後夸夸然表之，並逐漸在「辯」的過程中，忘了「其辯必有言，其言必有分」的尷尬，更忘了「倘若無分別，言無處著力」的初衷，故以「言」置其「雙辛」之中，而後有「辯」之一字。

「言」與「心」的分別雖然細如髮絲，但是一旦分之，與「由隱至尋」的效應等同，必成物理運動之勢，而一再以言語在心中呈現分別意識，以「雙辛有分別意，故辦從力，瓣從瓜，辯從糸……未有不在其閒者也」(同註二十，第一〇六頁)。閒者間也，隙也，從門中見月也，間者閒也，從門中見日也；白駒過隙，以「白」隱於「泉」之「小白小」乎(「隙」去卩，解構開來乃「泉」，即「隙」之正字)，光明旋隱，黑暗旋至，言表乃興，一路浩盪，從《尚書》以降，闖開「遮閉的文明」，卻再也聽聞不見「辛痛即泣出」的大地哭得無聲無息。

我聽聞黃國峻自縊身亡時，即是這種「辛痛即泣出」的感覺，為其愚行泣得無聲無息。坊間有傳言，說他是「以身殉道」，讓我有些啼笑皆非，但是痛泣未已，袁哲生卻亦自縊身亡，令我哀傷得難抑淒苦。逝者已矣。坊間的追悼、思念也告一斷落，好像就這麼完結了，兩個年輕生命的早逝好像就這麼交代了，但縱觀那麼多的訃文，又覺文壇思維的蔽塞真是很嚴重，如果不傳誦張愛鈴的「出名要趁早」，如果不鼓吹「輕薄短小」，如果不倡導「現代文學」，這麼兩個年輕生命或許可以存活下來；如果教育界注重「文起八代之衰」的大文章，貶美文，貶巧文，貶創意；如果文化界重思維，重沉穩，抑傳播，抑交流，抑輕佻，那麼以「創造性思想」為內涵的文學居中迴盪的「三文」應當還有一線希望。只不過，這聽起來多像「亂者治也」、「辯者治也」一般，讓人覺得文字無力呀。

我也要懺悔。我太擔心自己以「創造性思想」來迴盪「三文」也掉入空洞的「文化創造」，乃至自毀其意；我又太擔心直言直語令後現代人心無法負荷，以至這篇〈遺忘與記憶〉深鎖抽屜，不敢問世，不料卻錯失拯救早夭的良材，令我愧對方師的大氣魄，如今為時已晚，至為懊惱，更深責私己之心，難辭其疚。這是我每日清晨弔祭黃國峻袁哲生，在菩薩面前所發出之懺悔文，唯護法可表。

其弔祭者，我人共業之苦也，其懺悔者，私己猶豫之惑也，因為我所說的，很多都沒有辦法找到佐證，尤其我追根究柢往文字的「本質、本象、本義」探索，很容易觸犯唐蘭先生為古文字研究所設下的六條戒律(同註三十一，第八三頁)，以是之故，我誠惶誠恐，以「不阻人慧命」為教誨，希望自己不要「硬充內行」，不要「任意猜測」，更不要在反對「廢棄根本」或「偏守固執」的堅持裏，掉入「苟且浮躁」、「穿鑿附會」或「駁雜糾纏」的陷阱。

這麼一個顧忌就把我的思維束縛了起來，甚至因「尊重學問嚴謹」而悖離了「誠之者人之道」的教誨；這聽起來頗為弔詭，但因「治學嚴謹或不嚴謹」本身即是個「二象之爻」，而「嚴謹者」多束縛，不敢在自己的思維裏稍越雷池半步，「不嚴謹者」卻又易狂妄，在自己的思維裏流於空疏，故宜一收一放，在自己的思維裏「即破即立」，逐次盤旋而上。

這真難為，因為理論雖然講得通，但是實行起來困難重重，不止思維矛盾，而且充滿了陷阱，「誠虛」難守；究其竟，一方面我認同「古文字學」嚴謹治學的重要性，一方面又覺得長時期的流變早已使得文字的「形音義」衍變得不可考，並因其不可考，使「古文字」研究繁雜起來，漏洞百出，相互攻詰，縱使古文字學大師郭沫若也束手無策，否則毛澤東的「簡(異)化字運動」根本無從下手。

正因「古文字」不可考，文字本義難為象，故「古文字學」研究者宜從「考古學社會史金石學古代史古文獻學」走出，以倉頡的「創造性思想」為依歸，破「文字起源」的迷執，破「六書」的訓詁，破歷史破考古，甚至超脫文字本身的束縛，否則永遠無法幫助中國文字回到傳統的「上下直行」敘述，回到正體書寫，最後永離「皇極大中」的精神提升，反而失去探尋「古文字」的意義。

反過來說，「古文字」的精髓把握住了，「創造性思想」即縱貫「三文」要旨，「文化」不必宣揚也如囊中物，其因即「中國文化」在其隱，不在其彰，可說一彰顯，「文化」就無法化其文了；我懷疑(當然無法求證)，「中國文化史」上極其璀璨的唐宋時期，有沒有甚麼闡述「文化」的文章？倘若有，是直取思想，還是旁述「文化現象」？這個有若分水嶺的唐宋文化能否預知「三文」一旦在「三三」裏融洽迴盪之後，只能逐次下滑？這麼一瞭解，即可知我倡言回溯夏殷不是呼籲復古，而是意圖凸顯「辭章之亂象」，藉以闡明「思想之隱微」無分古今，只有上下驅動之分，故也。

三、 知「隱」與「辭」之間的「裂痕」，以提升「創造性思想」

黃國峻袁哲生之自戕帶給臺灣社會的訊息真是太強烈了，其以青春留白，選擇自縊身亡給我的打擊尤大；這個死亡力道之強烈，連八十歲的夏志清教授在給我的信中也頓生「空虛之感」，使其為辯解「入世」即非「虛無主義」的論見更為虛弱起來，正自為文人之輕生做下註解，故知其自縊身亡並非因其「言」知「道」，乃因其「行」知「道不可為」——從這個角度看，說他們「以身殉道」也未嘗不可，縱使這個「道」是極其低俗、扭曲，甚至猥瑣的。嗚呼！其死也哀，道盡了文學界現況的衰頹，道盡「文學」雖任重道遠，但卻難為「三文」之具體實踐。

那麼我選擇「文學」來提升「創造性思想」走偏了嗎？知「思想之隱微」與「辭章之亂象」，「創造性思想」就得以提升了嗎？癡人說夢乎？現在就讓我來解開「隱」字與「辭」字所迴盪出來的「幾」之謎，無以名之，故藉拼音體系裏「兩相接元音間之稍停或間歇」之「語音學」詞彙，暫且將之稱為「裂痕」(hiatus)。

1、 從「裂痕」的「紋彰之隱微」看「之」、「性」與「華嚴」的關聯

「隱」字與「辭」字因文字圖符所迴盪出來的「幾」，勉以「語音學」的「裂痕」稱之，當然有值得商榷之處，暫且存疑不論，但我以「裂痕」為名所寫的一篇小說卻引發了文學界的揶揄，真如夢中之境，可總結我這一段以「文學創作」來散播「創造性思想」的過程，或只能以「人微言輕」來訴說「文學界」的思維現象。

「卑微」原本無妨，因為這與我以「忍辱波羅蜜」行菩薩道、砥礪自己相互吻合，但由於微者妙也，隱行也(同註二十，第九〇頁)，原本不應彰揚，甚至彰揚即錯，我卻任由「其言不彰」的小說在政治角力的橫向評委訴說裏潰敗，當然只能自取其辱。

「忍辱般若」原本為「常居卑下」的本相，甚至我可以說，「常居卑下」只能導致羞辱，尤其在後現代社會更是如此，所以實在不必一辯再辯；再說，後現代的宗教競相傳播，並因其傳播而規模愈大，故因環境使然而不得不鼓勵「布施般若」與「持戒般若」，反而助長「有我」的衍生；影響所及，蘊含著「無我觀」的「忍辱般若」就無人倡導，蓋因大家都「常居卑下」，道場甚難維持故。

這說來頗為傷感，雖「六度萬行」包括了菩薩所修持的一切行門，但對治後現代「個人主義」意識高漲，除去「忍辱般若」別無其它立竿見影之法，尤其遏阻西方「二分法」思想的侵蝕，只宜以小搏大，以「思想之隱微」搏「辭章之亂象」，以是知道場愈大，效果愈小，不止「尚」無法上之，「和尚」亦無法和之，其因乃上位既成，「和」乃自毀。

「上與上之」與「和與和之」意義甚深。從這裏或可探知，在後現代社會「以大為尚」的寺廟裏行菩薩道真是很難，要在「人微言輕」裏不憚其煩地闡述「思想之隱微」更是難上加難，所以我只敢以「小說」照顧「大說」論說不到的地方，但也由於「其言不彰」的「小說」雖小，一旦說白了，卻即以其「隙」(衅)打破大地「大辯而忘言」之沉默狀態——其言者從口從辛，辛者過也，似兼惟口啟羞之意(同註二十，第一六五頁)，所以原本只能隱微，不料我「辛痛即泣出」，久之乃成嚎啕狀，

不免尷尬。其實我早應自知，辛者從一從辛，「辛痛即泣出」破一從口即成言，而一者大地也，靜默也，一破始知有言，不料大地破了沉寂，世人反而滔滔言其過，在「其言也善」的安慰下只有更過，是乃「辜」之本原是也，形似「自辛」(辜人辛苦蹙鼻也，秦始皇則改用「罪」字)，是為「罪」字之原始意涵(同註二十，第一〇〇頁)。

這麼一順從其「辜」，罪在滔滔，逐漸為辯而辯，弄得一幅「罪人相與訟也」(同註二十，第一一〇頁)的好辯之貌；照道理說，事情愈辯愈明，但是不料後現代社會已經沒有了這樣的條件，其離散的思維早已使得事情的真相愈辯愈隱晦，否則民主政治無法墊其基，其根結即為「加法哲學」的錯謬引用；換句話說，民主政治所賦予人民者即在助長其離散思維，政治人物所教導人民者即在以「個人主義」毀「隱微之思想」，不止不知「常居卑下」，更在「辭章之亂象」裏往前推動歷史，然後宗教人士也跟著在思想逐漸式微的過程裏，以辭章建構「有我」，世道乃更亂。

政治毀壞思維，其理甚明，甚至任何辯解都有一種將思維往下拉扯的力道，可謂未辯已自違逆「誠之者人之道也」，一辯再辯，更與「誠者天之道也」背道而馳；我也真不想辯，尤其當《論語》的「格言學」創設下語言的敘述方式以後，要突破「理性思維」與「肯定敘述」真是很難，回復中文本具的「否定語法」，以矯正眾人習以為常的思維方式，更是「人微言輕」所無法竟其功的窘狀。

但是怎辦？我日夜仰盼宗教家、哲學家、思想家、詩人、文學家、文化家、藝術家、考古家、文字學家，甚至政治家、社會學家、歷史學家、律師、漢學家、中國通、翻譯家，提供一條指引人類思維的方向，卻只盼得社會分崩離析，思維江河日下。我能夠裝得無事嗎？我能夠眼睜睜地看著這些「文化人」將中國文化帶往毀滅的方向嗎？於是我振臂一呼，錯了，反了，方向錯了、主客反了，談文化、不能不談宗教，談宗教、不能不談思想，而一個思想家更不能在自己的「文字」裏導引思想上的第二度錯誤，因「中國文化」首在「化其文」，「化」自己的「文」，而不是比來比去，以外國的「文」比自己的「文」，在「文」裏「自化」，非「它化」也。

其理甚明，其言也哀。化者，從人從匕，匕者變也，化之正字，教行也，「倒人」(同註二十，第一二五頁)也，故知否定人之所以為人，是為「化」之始，是「誠之者人之道也」；比者匕也，君子周而不比，相比是反人道也，故從「反人」(同註二十，第一二三頁)，是以愈比愈悖離「誠者天之道也」；「反人」而不比，謂之「反身」，「反身」即為「皈」，「歸也」(同註二十，第一二四頁)，此「皈依」之「皈」的正字，「反白(自也)」，乃「誠之者人之道」往「誠者天之道」的過渡。

一倒一反，何等混淆？這個差別不弄清楚，如何能瞭解般若學的「無在萬化之前，空為眾形之本」之意？「化」乃否定，否則無法「化之」，「萬化」自然無法成其化；「比」需有形，否則無從比起，「眾形」相比乃更具其形。唯有瞭解這個差別，才能瞭知「無」為一切否定之基，而「空」則為一切形具之始。無奈此法隱微，難言難解，故倉頡一併化之為中文「否定語法」的隱微之光，但也因其隱微，故上焉者知世間法不可為，大多「聖默然」去了；中焉者知人道、天道乏人問津，潛行於修身養性去了；唯有下焉者仍以「予豈好辯哉？」為之言為之辯，不料愈辯愈偏離初衷。真是情何以堪？其辯者，望治也，不料辯者治也，與亂同，原本為「二象之爻」，根本就不必辯。

我雖明其理，但還是順從自己的「業緣」辯了，而且都是在眾人所認同的學者、專家裏強辯，這一辯，當然問題就出來了。饒堪自我解嘲的是，我的「辯」認同「文化首在『化其文』，化自己的文」，故不取「橫掃落葉」之勢，由社會現象點燃「野火」，而採另一條道路，排除「比來比去，以外國的文比自己的文」的橫向思維方式，勉將範圍縮小，由眾學者、專家的思維根處挖起，乃我參與「文學獎徵文」之肇始。

這個思維動機很無奈，因為「人微言輕」，又在國外坐看一些以西方敘述邏輯煽動社會思想的偏激言論，但喊破喉嚨也無法令國人從思想根處將野火撲滅，所以只能在「辭章之亂象」裏點點滴滴地將「隱微的思想」滲透進去；悲哀的是，這個滲透過程仍得藉助一個已成穩固思想形式的文學界，其困難乃因文壇征名逐利，以名家之言為言，甚至以名流之行為尚，是張愛玲五十年前的名句「出名

要趁早」的具體實踐，尤其倘若所言者悖逆時下思潮，則根本無法通過固若金湯的編輯體系，於是我選擇了一個「不能具名」的「文學獎徵文」進行我的思想滲透。

表面上看，我的舉措認同「文學獎活動」，否則不應有參與的念頭，但骨子裏，我乃以其行為闡述「文學獎」並不具備「創造性思想」；這個舉措本身即是一個「否定語法」，但或因過於隱微，所以我以參與「文學獎」的行為來矯正學者專家的思維方式，就遭來了「舉著紅旗反紅旗」的批判。

綜觀之，我由一九九七年的〈四人行〉破書寫時空開始，到二〇〇三年的〈荒山石堆〉破文字音韻為止，六年之間總算掙脫《聯合文學》的「新人」定義。「新」者從亲從斤，亲者榛之正字，蕪也(同註二十，第一七七頁)，斤者斫木之器(同註二十，第二五頁)，故知以斤斫砍榛榛草木叢雜者，新也；其新貌，以斫砍之勢存之，必不可久留，故知「新人」者不可久留之人也，是以人一旦為新，其留必舊，其隱永新，苟曰「日日新」必不可在文壇多做逗留，其留必病也。

注意呀！這個非我能掌控的六年「破新之旅」又顯示了一個「六」的意義，正自詮釋「六」乃「易之陰數，變於六」，非「偶然」也，乃「眾緣和合」不可說不可說也；居中將此六年一分為二的二〇〇〇年，非常有意思，不止詮釋了「數成於三，變於六」乃「易」之所以為「易」，更因我嘗試以〈裂痕〉來觀察《周易》的時空流變所形成的「生住異滅」現象、窺視《尚書》的永恆世界祕密、與推衍《華嚴經》與「皇極大中」的融會，也正巧在二〇〇〇年完成——其「裂」者以「紋裂」劃破文明曙光，以彰人類思維之「痕」也，其與「之、性」牽連，意義重大，值得一書再書，故我願在此承當自吹自擂之嫌，將之凸顯出來。

首先，這絕非唐諾所說的「偶然」，但是我浮沉於自己的思維裏是無法構建這個巧合的，所以〈裂痕〉的投石問路，其本身即充滿了不可說不可說的「眾緣和合」意義；佛弟子是不能忽略「同緣共業」對「別業」的啟迪作用的，所以〈裂痕〉慘遭眾人圍勦，就幾番賦與我深入自己思維的契機，正是「四緣」的「增上緣」之具體實踐。

易言之，我很多小說與論文的完成都是「推而知之」，非「知而推之」，是「眾緣」的促成，非我促成「眾緣」的和合，而推衍「知與知之」與「推與推之」的「之」，原本即為我寫〈裂痕〉之本意，故其接受慘烈批判的「逆緣」，因其遍體鱗傷，無一處完膚，就增強了我的思維力用，使思維得以自生，故給了我極為強烈的反省，因此多次修訂以期達到融合「眾緣」的目的，正是一個絕佳的「逆增上緣」的範例。

我修改的方向只在隱藏我人的劣行劣跡，而不在哲理上著眼，因為〈裂痕〉寓意甚深，結構極佳，不人云亦云地以文字描繪華嚴，但以文章摺疊所產生的「紋彰」以觀華嚴，其蘊「裂痕於圖符」之動機甚為明顯，是我由「文字的圖符」走往「文學的圖符」的具體實踐，更是真正的「無盡藏」，藉以扭轉高行健以《八月雪》污蔑「無盡藏」的過失。

其意甚明，〈裂痕〉藉「曙光」割裂「黑暗與光明」之痕跡，來凸顯「龜甲獸骨中燒齒鑽摔的裂痕刻劃」乃中華文明之「曙光」，更藉其「裂痕」所「抽象出來的可感覺符號構成的視覺對象」來闡述「黑暗與光明」的分別始自我人的心痕，或中華文明不肇始則已，一肇始即種下「文之病跡」或「三文之病史」綿衍造作的種子——〈裂痕〉之不得問世，或因其龜裂之痕太顯，紋之形跡「從隱到尋」不可說不可說，故也。

然而〈裂痕〉蘊六合、含六時，由「黑暗」轉至「光明」，是「誠之者人之道」至「誠者天之道」的提升過程；其以之「表」者，由子時至午時，由弱勢轉至強勢，並在卯時藉著「曙光」將光明從黑暗中釐清出來，其「出」者亟其隱微，乃為凸顯「表與表之」或「誠與誠之」之「之」而為，因「之」者「出也，從屮從一」（同註二十，第一〇三頁），屮者「艸初生也，省艸之半，見其小也」（同註二十，第二七頁）。因其隱、因其屮，隙乃凝定，光暗對峙，華嚴乃生；生者從屮從土，依心成性，從土中生，非在土上也，蓋因「從屮在土上」者，艸木妄生也，「往枉狂汪尪匡皆從之，隸變為主及王」，字象之別原本極為清楚，但是「隸書」將之變為「主及王」，大事不妙矣，因為從此「生」與

「岦」就亂了，是為「王與王之」之別，是為「主與主之」之誤，是為我以之答覆基督教友人詢問我「你信主嗎？」的基石，是為我以之破「二分法」的依憑。

「之」字難解，從《尚書》以降，詮釋不知凡幾，卻混淆「誠與誠之」之義，而以其誤釋逐漸建構「二分法」，否則「主與主之」的謬誤思想根本無從生起；〈裂痕〉不自量力，以「文學獎」之醜聞回歸「文學獎」，並停佇在「文學獎本體」裏掀起千古以來就混淆的「誠與誠之」之謎，這是我寫〈裂痕〉最主要的動機，直溯「易為『之』原」也。

我不知道這個「舉個紅旗反紅旗」的嘲諷是否因為〈裂痕〉的企圖心太大，還是因為評委宅心仁厚，不忍就一個「抄襲與剽竊」的文學懸案多加評論，或是因為儒子雖然不明「曙光劃破黑暗」之意，但卻害怕；或許光溜溜的思想真是會令學人心悸，尤其無邊無際、無始無終的思維，總是令學人想抓點甚麼來依附，卻不料一抓即錯，再依即亂，對思維反而只能進行迫害。

〈裂痕〉慘遭滑鐵盧之敗後，我含英咀華之餘，另生一計，化〈裂痕〉之「摺疊光暗」為上下迂迴，再作〈羣山的呼喚〉一文，並化「之」為迂迴之山路，從上下山路的途徑中探索「主與主之」之謎，並從「之者『出也，從屮從一』」破「文字圖符」，以與〈荒山石堆〉的破「文字音韻」遙相呼應，「華嚴」乃在文字的「圖符與音韻」俱不可依的情況下，頓然現起，是曰「入文字門」。

華嚴既生，光暗互攝，光中隱暗，暗中屮光，光暗融會成「大光明」之契機乃生，而後「皇極大中」之境乃可窺知，《尚書》與《華嚴經》乃融會一處；這個巧思，是〈裂痕〉藉窗外之「天梯」提升「誠之者人之道」至「誠者天之道」的根據，是一種「由下往上」的思維驅動，卻不幸被諸評委們看成是一種「由上往下」的精神墮落。奈何？

「眾緣」之所以得以現起，乃因眾人受自身「思維習性」所困，以為我也喜歡挖掘醜聞，絕對料想不到我只是藉著一個卑微文人的劣行劣跡，以建構一個再也無法低俗的境地，一步一步將其精神往「皇極大中」提升；這是《華嚴經》裏善財童子的五十三參所帶給我的「哲學啟示」，但由於我的

處境經常令我覺得「無處可參」，所以就將我的求道過程「文學化」，而觀摩起「參與參之」之間的「幾動」，以其「能所」之釐清，可直溯「易為『之』原」也。

如此一說，一切都明朗了起來，〈裂痕〉的「華嚴」境地要從「卯時」將其文摺疊觀之，並藉其摺疊之「裂痕」觀其「紋彰」，否則「曙光」割裂「黑暗與光明」無從觀起；又，「十個」小時、「五個」時辰，乃取「十乃數之具」、「洪範五為皇極」之意，故二者均有「四通八達」之意；居中摺疊，取「五數居中」，自「五」摺疊觀數，「四六」相對，「華嚴」乃迴盪生之。

「四六」均從「八」，但因數成於三，「太極兩儀三才」同體，是謂「三位一體」，至「四」乃變；「變」則分別，故從「八」，但因「四」破了「三位一體」故欲包之，包之者則併，故「併八為四」，四通八達之「勢」(或「詞」)乃生，再然後「有為法的因果流變」乃墊其基，是以有「數、時、方」之說，「生住異滅」的時空流變乃成。

「四」變易又包併，乃「二象之爻」，不可久住，以之觀「洪範皇極之五」，恰似以「周易」觀「尚書」，蓋因《尚書》將流變現象提升至永恆世界、與《周易》由時間的「生住異滅」現象觀察永恆的祕密，乃兩種不同的思維架構；「皇極」無時空，呈永恆狀，「大中」難窺難測，「四」與之對，久之生變，其變也，破「四」之包併，「六」乃對應「四」而生，積極入世，是以「易之陰數，變於六，正於八，故從入從八」，是為夏志清教授「入世」思想之所倚，是為早期共產黨人以「無神論」思想積極投身沙場之所倚也。

夏教授能言敢言，向為評論界所景仰，但是他所不察的是，「四六」隔「五」相峙，變易一併一入，又成「二象之爻」；從「四六」觀「五」，永恆殞滅，「時空」乃成；從「五」觀「四六」，「時空」乃破，「曙光」得以凝定。故知「四六」與「五」乃相對而生，互倚互成，一顯皆顯，是以「永恆與流變」只能對映而生；更因「永恆」不變，「流變」恆變，故知兩者不一不異，不變恆變，有無互倚，幻象乃生，層疊無盡，出入俱無，「華嚴」乃生，至此「八卦」的「六位時成」又因「易

變於六，正於八」，而將「永恆與流變」融會一處，思想乃再度往上提升一個「位階」——了解這個道理，方可明白「佛玄結合」是在其思想的源頭相結合，謂之「圓而神」。

職是，「入世」實無世可入，「出世」亦無世可出，因「出入相」乃「流變」之相；「周易」道盡，卻奈「尚書」莫何？這是我以〈裂痕〉之「時表」詮釋世親菩薩的「數、時、方」的「流變」之依憑，並因「人居六合」至為無奈，故以「裏外上下兩側」破空間的堅固性；其破也，世無出入，心無裏外，「五時」俱無，「六合」乃滅，是為虛雲老和尚「大地粉碎」之據也，更是「六爻時成」的「時位」因之瓦解之憑也。

我對這個精心安排頗為得意，卻不料換來了「匠氣」之譏，令我無言以對，換來對「文學企業化」低俗化之評，則差強人意，蓋因中文「文學書寫」從詩歌到散文到小說到評論早已成一個模式，雖然沒有「企業」操控，但是人人同腔，篇篇同調，其評倒也適中，因所有的「文學書寫」早已沒有了「創造性思想」，包括「別創中文書寫新管道」的《靈山》在內。

我讀完這些評論後，方知不能操之過急，其思維之敗始自孔儒之「格言學」，何忍苛責？苟若《尚書》與《華嚴經》的融會還有一線希望，忍受眾人譏評乃唯一之途。究其竟，我豈只「在辯誣之際罵遍台灣與大陸的文壇」？我豈只「以文學獎反文學獎」？這真是將我的意圖瞧小了。我的本意乃「以文學否定文學」，並藉著「天下文章一大抄」的古訓罵遍古往今來的儒子。我的「怨氣……公報私仇」，乃因眾人不知「文章」乃思維之「紋彰」，乃思維因其「紋」而得以「彰」之是也，其病源乃眾人不察「我人為表達『意識的流動』所發展出來的『名身、句身、文身』」，「乃為了方便掌握『意識流轉中因因果果不相雜亂的體性』，非離意識流轉外，而別有一『文字』實體」（同註一）——這是我對這些不求甚解的評委們所能說的「誠實言」。

自古以來，「之乎也者」的儒子多如過江之鯽，卻也多以其「之乎也者」自毀其「誠之者人之道」，遑論探其「誠者天之道」？「之」雖隱晦，其「之」歷歷，縱是「臬乎」，其「痕」也歷歷，

總是在念頭止歇之時「見痂成痕」，是為「意識」之肇始，是為「意識」之病跡，從「意」與「識、戠」，甚至「諳」等字觀察，其意甚明。

〈裂痕〉參與「文學獎」原本緣自於「痕」與「獎」同字源，故以之互引。蓋因病止「留痂成痕」，故知痕與病乃「二象之爻」，無病則無痂，無痂則無痕，爻乃無生；獎者犬之養，從犬從將，將者從寸從醬省(同註二十，第一八七頁)，醬者，從酉從肉丬聲(同註二十，第一五一頁)，所強調的乃「機制扶養受獎者」的行為，主客極為明顯。

職是，「痕」與「獎」之字源無它，都在疒，而疒者，「倚也，人有疾病，象倚著之形」(同註二十，第四一頁)。當然這個觀察拿到「簡(異)化字」裏就說不通了，因為其「奖」從丬從夕從大，就算丬仍舊是疒罷，其「奖」不止無寸無心，更不見其小只見其大，而其「四不像」的「圖符」對國人意識的摧毀可謂相當殘忍。

其言難信，其行難解呀！我投身「文學獎」之競逐，志本不在獲獎，卻在凸顯機制的操控。奈何其心昭昭，其行可疑？如此說來，我以「文學獎」破「文學獎」，旨在破「獎」的人為附加意義，破「授獎者堅持機制運作」的居心。誰曰不宜？坊間之所以有不肖者抄襲、頂替，乃因我人將「獎」過份凸顯，完全悖逆「獎」之所以為「獎」，原本在其小不在其大，怎可不究其理，貿然說〈裂痕〉乃「敗在題旨」？其敗者，在閱讀者不知所閱，「束書不觀」反倒責怪他人「觀其究竟」？其墮落者可見一斑，與文壇遮掩黃國峻袁哲生自縊身亡的手法等同。

2、 以文學否定文學，以文字支解文字，「誠之者人之道」乃彰顯

文壇其病如斯，說又說不得，一說，立即大帽子壓下來，令人喘不過氣來，這無非「格言學」一脈相傳的流毒；我不自量力，多年來由下往上建言，備嘗艱辛，這一路的營建真是很辛苦很辛苦；

遭嘲諷打壓之餘，我只能尋其縫隙，隱藏文字、隱藏喻意，在既有體系機制裏暗自期盼眾人走出自設的思維限囿，共同尋找一個阻止「簡(異)化字」與「台語文字化」斥虐的方法，拯救「文學」的不知所以，以至在「文學」裏自我毀壞的「三文」；由於其病根甚深，我也只能由「意識的流動」掘起，故以〈天地的叮嚀〉支解「文字音韻」來闡述，卻不料〈天地的叮嚀〉也遭眾學者專家們圍勦，弄得我的支解意識(或反意識流)，名實相符地裏外不是人。

照理說，我的書寫動機埋藏得如此之深，豈是小小一個「文學獎」評論可以奈我何？但畢竟我乃血肉之軀，聽聞胡言亂語一多，難免自餒，故經常感歎世道難為，只能將「隱微之心」藉著佛號迴向諸有情眾，期待眾緣和合早自現起；我也曾想過，算了罷，既然志不在此，何苦「無所為而為」？何苦攪亂「文學獎」一池春水？既知「思想之隱微」不能彰顯，必須否定，何苦在一個必須彰揚、又只能肯定的「文學獎」裏攪和？這個作法不夠厚道不說，更容易導致原本趨向崩毀的文學加速潰亡。

我又想「文學獎」乃至所有的獎項之所以過於宣揚，乃媒體與商業操控世人思想的具體顯現，這個「肯定哲學」的思維現象，落在擅長書寫的「文化人」手裏，由於使命感使然，終成推波助瀾之效；究其實，「文學獎」評審猶若一場佛像雕塑的比評，眾人面對一堆佛像品頭論足，從雕工、形態與塑料為「丈六跡身」量身，但卻忘了唯有排除其「影像」描繪，將背後的「精神位格」凸顯出來，才能見其「常住法身」。

矛盾的是，「常住法身」唯佛與佛相知。於是多年來，「文字符號」充斥文壇，恰似大大小小的金佛、泥菩薩、木羅漢等，供奉於寺廟供人膜拜，但卻無法找到一位真正證悟的修行人；是以多年的努力，始終無法鼓勵一篇文學作品真正超越一切有形的文字裝飾，將最高精神的「完滿體」點描出來，反倒助長了瞻仰者前仆後繼地從雕工、形態、塑料探尋，精神於焉只能墮落。

這個「文學獎」的層級越高，佛像就越大，高到諾貝爾，佛像似乎衝破寺廟屋頂，但仍然只是為「丈六跡身」量身，以獎項之授與來註解「肯定哲學」與「加法哲學」之間的關聯；嘗言有拜佛而

悟者，有劈佛而悟者，有塑佛而悟者，有觀佛而悟者，但未見有執著於「丈六跡身」而悟者；退一步說，連擅於運用「肯定語法」的沙特，都能以拒絕獎項來闡明獎項的肯定只能摧毀「存在的否定」，那麼得天獨厚、擅用「否定語法」的中國文人焉能不自省？

沙特其行，或許過彰，或許以拒絕獎項「彰其所不彰」，不夠慈悲，大可悄悄領獎悄悄棄獎，或置其「獎」於小兒玩具中，既不彰揚也不「不彰」，踽踽獨行，走出虛假的「名身、句身、文身」的肯定，而悄悄將其文字背後的「精神」凸顯出來。何須大事彰揚於「不彰」？故知其「不彰」者，彰也，與宗教人士隨緣順緣、必須「彰其思維」一般，都難逃毀壞宗教所欲散播的「隱微的思想」。

「宗教文學獎」初次舉辦時，我猶見曙光，於是將「否定文學」的〈天地的叮嚀〉寄出，以示響應，不料「宗教文學」雖然將「文學」的崇高宗旨直截標示了出來，卻仍然停留在「丈六跡身」的品頭論足，其「精神位階」的提升仍舊蕩然無存，於是我糊塗了，「佛法不離世間覺」耳熟能詳，而舉辦單位以之共勉「選擇用文化來弘揚佛法」原本立意甚佳，以之推動「佛教……走入現代世界」也頗具護持三寶用意，以「宗教文學獎……推廣心靈的活動」更具鼓勵「創造性思想」的繁衍。

這一切都錯不了，錯在「獎」，錯在其獎必彰，錯在其彰只為機制，不為思想，更不為「創造性思想」，錯在「思想之隱微」不能彰顯，不能在一個必須彰揚的「文學獎」裏存在；以「文字文學文化」與「文化思想宗教」的「三三」結構來觀察，「選擇用文化來弘揚佛法」的說法似是而非，能所混淆，是共產黨人可以在西藏以「中國文化」之名將佛法涵蓋在「無神論」裏的根據，其錯者，乃不知「文化即宗教即思想」；同理，企圖令「佛教……走入現代世界」是佛法全面潰亡之肇始，蓋因世間無覺，卻人云亦云以「佛法不離世間覺」來麻痺思想，只能使思想更加沉淪，遑論以普賢菩薩的「創造性思想」來突破思想束縛？其思維矛盾之根結，在於受「人間佛教」之影響太甚，將佛法拉低到一個方便自己解釋佛法的層階，在於過於重視宣揚佛法，卻在宣揚的過程中屈解佛法，誤導思想，進而毀壞文化，是為「後現代」的佛教團體大多誤「轉」為「傳」之弊。

說到這裏，我似乎應就「創造性思想」詳加解釋一番，否則豈不自墮大言讒讒的「文化創造」或「創造文化」的「苦旅」中？尤其現在「性」字的「從土從中」已勉為其難詮釋清楚了，應該不會再有「從屮在土上」的「艸木妄生」之誤解了罷？瞭解了「性」，再來看「創造」，或提升或超越，「創造」本以「否定」為其性，也就容易明白了，否則不論如何「創造」，也無法突破前人之窠臼，故知「創造」為一種「遞減錯謬」的「減法哲學」，為一種支解文字的「反意識」過程，其一路遞減一路否定而達其「創造性思想」的境地，必須連表達思想的文字一起否定，「三文」乃與宗教結合，是為「宗教文學」最崇高的理想。

真是一種「苦旅」罷，中文是世上唯一能夠在文字裏「否定文字」的語言，故以之詮釋文化或「創造文化」必須避免美化文字，以免在文字美化中肯定文化乃至自毀文化；反過來說，唯有「否定文化」才能肯定文化，並在否定的過程中建構其「否定哲學」的文化，是為「中國文化」的精髓。

其意明矣！「否」者不也，不者「鳥上翔不下」也，其「上翔不下」者「直刺上飛之狀，頸上之翁開張，兩羽奮揚」(同註二十，第四二頁)，鳥飛翅張，其飛，破鳥之象形；其破者，「飛下翅」所承載出來的「非象形」狀貌，是以「非鳥即飛」與「非飛即鳥」相互就「鳥之象形」拘絞，思想乃得以逐次「摶扶搖而上者九萬里」，而愈與「寥天一」的精神境界驅進；其之所以能夠「扶搖」者，唯「否定」而已矣。

這是一個甚深的「二象之爻」，必須深思，但是也不能「食古不化」，在「否定文化」中打壓思想，否則必自毀「文化、思想、宗教」的「三三」結構；再說一次呀，「文化」必須在文化的本體裏「化其文」，不能比，愈比愈混，一昧相比的結果，最後只能效仿共產黨人以「無神論」將「中國文化」置於「社會主義」的思維架構裏，自毀其傳統文化。

中國人不知遭了甚麼瘟，非常喜歡比，尤其後現代「文化人」不止喜歡比，而且非常擅長比；這或許正是民初「五四」推崇「民主與科學」的流毒，卻不料拜其「比」之賜，「台語文字化」推動

者正步著共產黨人的後塵，一步一步走入全面「否定文化」的思想架構裏，所以從「三文」的根本來「否定」傳統文字；殊不知，這麼挖根掘柢否定，最後必須連「否定」的觀念一起否定，否則必掉入「肯定」的深藪，自毀其「否定」的努力。

這麼一路否定，最後否定一切，乃臻其「無在萬化之前，空為眾形之本」之境，即「般若」。當然「萬化」化萬、否定一切以後，非常容易「執空」，並以「空」為亂，是支撐「反傳統文化」的思想根源；殊不知，「執空不如執有」，全面恢復「中國文化」，思想才足以從「三三」的結構中將「儒釋道」哲學的「緣起性空」般若散發出來。在當今這個諸子百家造亂的後現代社會，我總結出來唯有普賢菩薩的「創造性思想」才足以立「一切否定」之基，使「思想」從心而生、又不住其心。

這套徹底「否定哲學」，說穿了，就是佛學的精髓。職是，佛學既為一種博大精深的思想，要在裏面鑽研，切忌死守一種語言，或一種探索的方法論，以至於排斥了其它可能的範疇而不自知，造成思想的艱澀，而不是思想的活潑，反而與佛學所鼓勵的「創造性思想」背道而馳；這裏面，最詭譎的就是如何運作承載思想的文字，以使「創造性思想」得以在文字裏顯現，以「思想操控文字、文字承載思想」，兩者一起皆起，互為緣起故。

自古以來，佛學鑽研的方法不外三種：其一、以解構名相的方法抽絲剝繭，其二、以不立文字的方法談禪逗機，其三、一下子抽絲剝繭一下子談禪逗機、玩弄思想於名相與假名之中；或以後現代語彙描繪，其一、「解構」極盡能事地翻騰文字，其二、「結構」置身於文字之上以觀文字的愚弄，其三、居中者花樣多變，忽魔幻忽寫實忽現代忽後設忽意識流忽反意識流，但均離不開文字。

「後現代思想」看似新潮，但從歷史發展看，卻不出北齊慧文禪師的「天臺思想」，只能說是「後現代語彙」的翻弄，卻無思想的突破；若以「天臺六即」的語彙描繪之，這些「後現代思想」或「即」文字或「離」文字或「又即又離」或「不即不離」，卻全都離不開文字，是以我說只有「否定語法」能在「否定」裏自生思想，是即「創造性思想」，是為真正的「後設」理論；不管用甚麼語彙

描繪，也不管「即離」或「解構」、「結構」，只要使用文字大凡逃不了「論理」的限囿。解構名相必須論理，其理甚明，故無「創造性」也可明白；但「不立文字」也需論理就有些費解，但想想虛華無影，不思量無分別，為何鏡花水月的詞偈竟然超過解構名相的文字？

循「論理」邏輯觀之，毛病就出在「不須愁日暮，自有一燈然」之境是悟者自悟的「無思想」狀態，卻是非悟者咀嚼禪偈的「思想」過程，而思想一落痕跡，文字只能肯定，反而更悟不了，故有「不立文字」的說法，從宋朝開始，逐漸演變為「束書不觀」的流毒，其「以心觀心」的結果，非但無法瞭解「禪」，連「非禪」都懵懂不知，乃造就了歷史上汗牛充棟的「禪言禪語」。

何以故？在「禪與非禪」都懵懵懂懂之際，忽聞「春天月夜一聲蛙」，以為蒙昧靈明就此喚醒了，於是咀嚼禪偈的文字排山倒海而來。其受文字迷惑的效果大凡有二，其一、受「不思善不思惡」的禪言禪語影響，在思想的過程壓抑思想，「思想的活潑」於焉不可能存在；其二、受「禪思不應被創造」的影響「束書不觀」，進而「不立文字」，排斥以「否定語法」來論述「思想」，於是變相以各種「創造性」藝術形式來論理，身聲演繹，其勢浩大，「禪言禪語」之迷人乃歷久彌新，卻苦於在闡述之時自行創生另類的「思想」。

「創造性思想」的難處即在此。或謂「不立文字」連「思想」俱無，何在乎「思想創造性」或「思想的否定」？要談「思想的活潑」，豈有超越「不立文字」的範疇？殊不知，《大般若經》有云「如是諸法皆不可思議，過思議故」，故知「不可思議」者，非「不思議」，乃「過思議故」；以此類推，「不立文字」者，乃「過文字故」，故知所謂「不立文字」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，故也。

這麼輕溜溜地一轉，就轉到了「語言的邏輯性」；「論理」要講邏輯，承載思想的文字也要講邏輯，因此非常容易在操控文字論理時犯下二度思想的錯誤；中文以「否定語法」為其內質，在排除

文字邏輯錯誤的功能上，比其它語言都來得優越。易言之，不論所使用的是「對象語言」(如拼音文字俱為 Object Language)或「後設語言」(唯中文的「否定語法」堪稱 Meta Language)，只要「論理」都必具批判性，唯有「玄想性」的「般若思想」超越邏輯，不受文字羈絆。

那麼怎辦？左說右說，一會兒不要文字，一會兒又要文字，卻不料正是因為這個「要與不要」的尷尬，賦予了「文學」一個擔任繁衍「創造性思想」的任務，何以故？「要與不要」之間有「幾」也，是謂「文字之幾」，甚至因為必須規避「論理」，連「文學」這個領域也必須在「文字」的蠱惑下一併化解開去，「創造性思想」才能從文字中迴盪開去，直奔「文化、思想、宗教」的內涵，於是就牽涉到人類對「命名」或「假名」的無奈，故我稱「文學」實乃一個「以文字演繹之玄學」也。

世親菩薩將「名身、句身、文身」列為「心不相應行法」的「依言說分位差別假立」之首位，即是其義；龍樹菩薩根據《大般若經》所總結出來的「因緣所生法，我說即是空，亦為是假名，亦是中道義」，也在闡述這個道理；釋迦牟尼佛在《金剛般若波羅蜜經》所說：「若以色見我，以音聲求我，是人行邪道，不能見如來」，更直截了當將「假名」的「色音聲」只能迷惑思想點描出來。

人亦名，神亦名，佛亦名，均假名；但我曾想，所有「假名」中最足以腐蝕思想的當屬「數、時、方」的鋪天蓋地，其「流變」、其「和合」，都使得「不和合」與「如如不動」無法現起；或許正因其對思想腐蝕，已經深到與思想本身結合在一起，所以世親菩薩將此「依因果分位差別假立」的「假名」置於「有為法」的尾端，而緊緊倚靠著「無為法」；更因為「有為、無為」所形成的「二象之爻」仍為「假名」，故知「有為」雖偽，離「無為」不成其有，「無為」雖真，離「有為」頑執成空，其間有「幾」也。

有鑒於「假名」所建構出來的宇宙充滿了虛假，我就將多年來思索「假名」與「數、時、方」和合的心得，寫成一個偈子「入眼即空，緣心是假，非空非假，是『中道』義」，分四句逐步標示在我的庭院裏，以闡明「離四句、遣百非」之理，並藉以指引訪客從一打開院門、一見花木扶疏開始，

就一步一步隨著腳步破除「假名」，以點綴一個沒有「假名」的「空假園」行色。我的原意是讓過路眾生(包括孤魂野鬼)明白佛法之精義，不料卻在造訪的基督徒裏掀起軒然巨波，在一步一步踏上我的「中道」上，批判我以「符咒」操控妻女，從此眾人引渡我妻女逃出我的「魔掌」的勸言也就愈來愈密集，弄得我苦不堪言；其祈禱聲悠揚不絕於「假名」，其聖歌聖詩飄揚於「中道」上，以動制靜，「幾」乃泯，堪稱一絕，是「後現代」哲學思維的絕佳詮釋，也因此種下了〈裂痕〉的構思。

3、 以「文學」之假名為媒介，探索「誠者天之道」之可能

從「名身、句身、文身」是深行「文字般若」的依據來觀察，可知人類之所以經常在運用文字時犯下思想上的二度錯誤，乃因世上所有「命名」甚至「初始命名」，都企圖在「知識論」或「價值論」裏尋找一個「一對一的符合對應」；倘若這個出自於心靈深處的知識與思想，與外在的世間經驗有了平行的符合，甚至有了科學實驗予以應證，則就構成了真理，正是柏拉圖為 axiological unity 著迷卻又困惑的原因，於是一個「把光與暗分開」的現象乃成就了「晝與夜」的命名，乃成為上帝在《聖經》裏「造天地、分晝夜」的至理名言，而當兩者糾纏得無法分割的時候，則命名為「曙光」或「黃昏」——破除人類「初始命名」的無奈，正是〈裂痕〉的下手處。

「黃昏」單從「晝與夜糾纏不清」的共性觀之，與「曙光」等義，但是有將思想往下拉扯的驅動，是以予以剔除；這在「落霞與孤鶩齊飛」景況中未免大煞風景，不過「命名」一確立，宇宙間的事事物物就有了次第井然的規範，因此「曙光」成了共相，千古以來千千萬萬的「黎明」於焉都有了一個「晝與夜糾纏不清」的共性，而沒有了殊性；人類的思想在這裏出現了瓶頸，因為沒有了殊性，也就沒有了殊相，於是「曙光」就成了一個「符號」，一個心理的「常項」，一個「素樸的語言圖像理論」，思想的活潑就在觀看「曙光」的當兒只能停佇於「看圖識字」，而無「創造性思想」了。

世人對「初始命名」的接受，基本上來說，就是這麼一個「牝牡驪黃」的現象，對「命名」的本質，乃至本象本義，囫圇吞棗一番，恰似對「造字原理」的不求甚解；其實從這裏下手，文學氣象萬千，何需在「現代、寫實、魔幻、後設、解構、結構」的文體裏掙扎？何需在「標點無標點、段落無段落」上倡言「意識流」？何需強分「文本、文字、文體、文章」，卻置「思想」於不顧呢？何需追逐八卦、奮力扒灰，而自甘墮落呢？

前已述及，我的思維均緣自「推而知之」，而非「知而推之」，這一大串的問題乃至〈裂痕〉的構思，均由報刊上長篇累牘的「神魔同體」四個字逐次暴引開來；代筆風波事件原本微不足道，但在文人批判中，竟然混淆了宗教上「善惡二元對立」的哲學議題，而且在記者會批判會大字報裏，其順手引來、大書特書的批文裏，使得「上帝與魔鬼」排排坐，更使得「如來藏藏識」釐清不得，真是一團混亂。

這真是不知從何說起。我本來是個局外人，卻因〈暫時無語〉(同註八)刊登在《國際日報》上無意間被牽扯了進來；而且「事件」已經平息，「神魔同體」的議題卻自擴大，弄得我在此生唯一的「文學會議」裏尷尬異常，於是當我拒絕《國際日報》主編的邀約，去打探「抄襲與冒名」的內幕，就惹得主編不悅，而當我委婉地闡述我的書寫動機無非是想破除God-Lucifer的混淆，更無非是想從「黑暗」中還原「光明」的本相，就顯得有些無病呻吟；於是當我口沫橫飛地深入解釋「黑暗光明」原本同體，不能一邊釐清「光明」，一邊將「黑暗與光明」一起稀釋，就被與會三人示以標籤，解釋我的「文學書寫」為不折不扣的「菩提系列」同路人。

他們聽不懂我的「弦外之音」，弄得我非常困擾；有鑒於此，我就將「書寫時空」融會於這件「代筆風波」的動盪時空，以闡明「別業」離「同緣共業」無法存在，不宜偏離自己的「隱微動機」而別有所指，並試圖以「曙光」為意象，打開一個局面，以破除「晝與夜糾纏不清」的共性，更破除「初始命名」的混淆，而且不在文字中就「黑暗」與「光明」多加詮釋，以免一起稀釋了而不自知，

並以文章為「圖符」，從中間將「文章」摺疊出一條「紋彰」，God-Lucifer 乃對映，華嚴乃生，從「黑暗」中還原「光明」的本相乃立基。

這基本上就是〈裂痕〉的結構，再配合附圖裏一個卑微的駝背隱藏在一根折斷了的「十字架」裏，正是我個人探索「神魔同體」的寫照；困難的是，這麼一個動機，說都得說個長篇大論，卻又要如何在「隱藏文字、隱藏寓意」裏表達呢？難怪眾家評委一眼溜過，這無妨，但因之說我「批評上的邏輯……問題重重，言過其實得已經踰越了小說可以『說謊』的本質」，就掀起了另一層級的爭論；暫且不論「說謊」何意，所有「文字書寫」早已偏離文字的本質本義本象，何必寫「小說」來說謊？豈非庸人自擾？

「文學無文」，可見一斑。如果連這麼一樁醜聞也說不得，「牝牡驪黃」這麼一個成語也就出不來了，甚至「六經」也無法成其經了；以「牝牡驪黃」的典故來看，「……所觀，天機也。得其精而忘其粗，在其內而忘其外；見其所見，不見其所不見；視其所視，而遺其所不視」(註三十三)，乃《易傳》之「幾」也，焉知〈裂痕〉不會為後世別創一「初始命名」的成語乎？焉知眾家評審不會在未來世有觀「和氏玉」之憾乎？從這個角度來觀看當今的文壇，眾家寫手都在一個既定的思維裏尋求一個突破文體的方法，非從文體本身質疑文字的功能，所以就「文章」對意識所顯現出來的「紋彰」作用來講，可說都繳了白卷，更對人類意識的造作撒下了漫天大謊，是為真正的「說謊」，更是中文「圖符」之學殞滅之因，故我力倡「象學」，以糾其蔽，以正視聽。

再說一遍呀！「文章」者「紋彰」也，「彰其紋」者「彰思想之紋」、「彰意識之痕」也；其「裂痕」之始，始於「初始命名」，始於文明曙光，始於文字造肆，始於以隱為彰，卻不料「隱」與「亂」同，么子相亂，轉心為口，其治乃亂；「治」與「始」皆從「台」，豈有倖然？台者厶口，治從水，「順其私口」也，始從女，女者「斂抑之狀」(同註二十，第二一頁)也，故知「始」者「斂抑私口」也，是以莊子有曰：「有始也者，未始有始也者，未始有夫未始有始也者」(同註九，第五六〇

頁），故將有始無始的黎明停佇於一破書寫時空的曙光，乃作〈裂痕〉——「意識之痕」也，其「裂」者，「時空」之破也，禪言禪語之破也，不言「當下」之「當下」也，轉化「斂抑私口」也。

女之「純體象形」，斂抑之形象極明。不幸的是，後現代之女性多貶「斂抑」，崇「彰顯」，「女性主義」乃大興，主義乃自亂思想；所幸者，其亂望治，其彰望隱，又「亂治」同源，「彰隱」同性，「明暗」本一，故知「上天有好生之德」仍為所倚，而「誠者天之道」乃得以為「誠之者人之道」的標竿，否則世人豈非僅餘死路一條？「三文」縱是如此混亂，生機仍是無限，「動之微」仍是躍躍欲試，無奈叢林蒼茫，過客匆匆，悟者自悟，迷者自迷，方法本閒，羣生自鬧。

真是「羣生自鬧」！莫非我乃庸人自擾？莫非「三文」原本不應縱貫？莫非「中國文化」只能在「溝通交流」裏存在？莫非「中文文字」只應以「音韻」存在？莫非「之者出也」的「文字圖符」原本不具提升其「由下往上」的思維驅動？莫非「揚兮(八丂)出乎(丿八丂)」的「象氣越于(一丂)」原本不能提升其「誠之者人之道」至「誠者天之道」？莫非我建構「天梯」，以承載「之乎兮于」至「誠者天之道」無法撼搖「巴別塔」於絲毫？

「天梯」直豎，能夠以橫向敘述來表達嗎？這真是情何以堪！看看唐朝詩人王維的「大漠孤煙直，長河落日圓」，其聊聊數言所勾勒出來的宇宙景觀，本具形象，在文字「圖符」裏散播蒼茫渾然的詩境；但不知中文敘述倘若自古以來即為橫向書寫，其名句是否會以另一種形式出現？因「孤煙」再也無法在文字圖符裏直起來，「長河」倒自在橫向裏橫貫，再也無法於「落日圓」處安其思維了。這是「形式」影響「內容」的一個絕佳事例。

罷矣！苟若我有王陽明「大丈夫處世，論萬世莫論一生」的胸蘊，欲掀起「三文」之遮掩，以文學迴盪「文字之病、文化之病」，以文學紮「文字之根、文化之根」，卻也奈何不了文壇競相遮掩病根的墮落；苟若我有孟子「說大人而藐之」的浩然之氣，卻也經不起日夜耗損，真是累了、寫不動了，故就此歇筆，以示投降，並伏乞「眾緣和合」早日衍生，自我迴盪出一個拯救「三文」之道。

說來悽悽，「病」本無「病因」，其病者，從疒從丙，而丙者，乃因臥榻者「陰氣初起，陽氣將虧，從一入冂，一者陽也，按南方之卦為三，陽中固有陰，然曰一入冂，則似閉藏時矣」(同註二十第一六〇頁)；文壇閉藏久矣，臥榻者眾，是為其病，是以陰氣斥盛，「三文」乃病，否則「台語文字化」的思維根本無從升起。苟若文壇真能「軒昂氣宇」，我願懺悔，並期予眾人想出一套方法，阻止「簡(異)化字」與「台語文字化」自毀「三文」；苟若願望達成，我願向所有「豁豁大度」的「文化人」伏乞原諒我的毛躁之失。

「三文」無病，「病」在不知其「文」乃「龜甲獸骨中燒齒鑽摔的裂痕刻劃」，是「痕」也，更是「典籍圖策中的書、畫、卦、形」，乃「紋」也，而「一種由抽象出來的可感覺符號構成的視覺對象」則為「爻」。又爻者，「交也，象易六爻頭交也」，文者，錯畫也，象交文也(同註二十，第四一頁)，均圖符也。怎奈當今推動「三文」者全從文化交流、文學比較與文字音韻著眼？其橫掃文化界文學界哲學界之深廣，除了顯露一副與西方妥協的病懨之狀以外，其實對人類思想的突破一無裨益。

行文至此，我總算將「痕」在「能所的確立、認識的發端」的意義解說清楚了，更就「痕」之「觸」與「一切識、一切性、一切地、一切時」引心趣境的根源(同註一)交代清楚了；末了，容我引述一首我在西元一九九六年所寫的小詩〈荒渡〉來總結這一段「三文」與「痕」、「性」、「之」、「紋」與「爻」的論說：

坐斷奔流抱源頭，
不磅礴，自清純，
涓涓細水，夕日無留痕；
碎浪掩映荒橋下，
波晶瀅，濤如涔。

立截急湍懸褲腰，
小魚苗，正浮沉，
逆水迴上，嘴中濡沫噴；
探手戲魚水弄指，
掌心空，破微紋。

這首小詩，好事者一讀，可能立即與艾略特以《荒原》尋找生命之源頭引起聯想，或以他穿過「荒原」拯救文化之病有了類比，尤其兩者都在「荒」字上著眼；但是這完全是沒有必要的，因為我執意停佇於「三文」裏自給自足，原本就有破其類比、直奔思想之意。

暫且不說《荒原》之「荒」只是翻譯，原不能比，更何況形聲字「荒」從艸從巟，而巟從亡從川，亡聲，水廣也(同註二十，第一八〇頁)，象草落廣邈之水成荒亂之貌，怎奈後人見其荒亂之貌，卻忘了廣邈之水，故荒山荒土荒地荒林荒島荒年荒村荒野荒僻、荒人荒涼荒蕪荒廢荒疏荒謬荒誕荒唐荒淫，「荒」成了一團，反不見其廣，再也無一詞與水有關，及至附言成謊、依心成慌，「小說可以『說謊』」乃為文人標榜，「荒」乃真正「慌亂」起來，再也無人「渡其荒」、涉水而上尋其「荒」之源頭，「艸下之巟」也。

「謊」者「言荒」也，而〈荒渡〉涉水乃正本清源，破荒見廣，溯荒尋源，寫的正是我以文字的本質本義破除文字的浮泛泛濫；另一篇〈荒山石堆〉反其道而行，以「荒山」諷文字音韻的「荒」亂，更以文字堆砌的「荒山石堆」諷後現代書寫只能造作一片「荒山石堆」的荒涼文字景觀，或中文破圖符就音韻以後，只賸下一片「文字荒原」，只能一路往西方「文字理則」崩毀，而留給中文一個「有聲無形」的荒謬面貌。

這些作品原本即是我「以文學寓文字」、破「文化」裏文字被扭曲的錯謬，更是我與「三文」之間掙不脫的業行，故最後以「空見」一舉破了中國自古一脈相傳的文化所綻放出來的「微紋」——亦即「微弱的圖符」之意——其「微弱」所哀鳴者，正是「文字符號及其代表之意義」逐漸消泯於其所沉澱的「語意記憶」裏、而再也無法矯正斥虐已久的「語音記憶」了。

「文字符號」的意義真是愈來愈微弱了，其實說了這麼多，早已清楚標示「音」原本「從言含一」(同註二十，第五七頁)，乃文字因子中的「名」的成立「由想、思的抽象作用而建立，以音聲為體」(同註一)；而「意」者從心從音，「察言而知意也」(同註二十，第一四〇頁)，卻逐漸形成文字「化音聲為形相之符號……以載名、句」(同註一)。

再說一遍啊。「音」與「意」的根本都在「言」，而「言」從口從辛，「辛」者過也，乃惟口啟羞(同註二十，第一六五頁)之意，故只能隱微；不料言者滔滔，紛為文章，卻茫然不知「言竟」才有可能成「章」，蓋因「章」從音從十，十，數之竟，音竟成章也(同註二十，第七七頁)，更因一象太極，洪範五為皇極，「十從五而正之，仍是此意」(同註二十，第一一八頁)，故知「言唯含一」才有可能臻其太極之境，而「音意和合」才能臻其罔極之境。切記切記！音竟言盡，音韻依圖符而融合也，融合則無爻，「諳」也；唯有音不竟、言無盡，矛盾乃起，「戈」乃依附「諳」成「識」，蓋因「言音戈」者，文字的「圖符」與「音韻」交戰之痕跡也。

這個思想精髓就是以中文為底基的「中國文化」。從這些「書寫行為」可看出我護持「三文」一體之意圖非常明顯，但是其「書寫行為」也暴露了我自己掙脫不得自己設下的業行；當然這個掙扎有其解說不得的因緣作用，原本毋需多加辯解，但「中國文化」的潰敗已呈現崩毀之勢，又令我憂心煩勞，所以總是以「文學」居中一說又說；其始，「野火」已過，遍野焦黃，其終，「紫籐」又生，攀枝衍蔓，當真是追也追不上。罷矣！罷矣！歇筆了罷，其行也愚，其辭難隱，故自破「辭、隱」的同字之源，終至私口授受成「乙乙」狀，乃自亂陣腳，「幾」已泯矣。

臺灣以文章教化(即「彰化」之意)的古風已泯，大陸卻以「文化代表」轉「隱」為「隱」，從字面上就已急急就章，其「表與表之」自然毫無章法。真是不堪回首呀！一個世紀對文字的摧殘，所導致的文化衰敗已然如此；假如這個文化驅動持續下去，不出一個世紀，中國的「儒釋道」文化必為基督文化所吞噬，蓋因「簡(異)化字」所簡化異化的思想無法應付深邃的宗教哲理，全面西化的臺灣文化在「台語文字化」的推波助瀾下，不成為一個基督國度幾乎是不可能的。

再說一次呀！思想隱微，不得太過彰揚。微者，妙也、隱也，潛行也，一旦大彰，其勢必敗，只能一路往「二分法」奔去。中國文人一定要自重呀！「雖千萬人，吾往矣。」固然值得道喜，但破「文化」之彰顯，非沉潛，無法竟其功，是為中國「隱士」保留文人氣節之傳統，卻不能以「急阜之士(隱士)」來混淆之。言盡於此，伏乞鑒諒。

嗚呼！世人樂其「大」，樂其「彰」，由來已久，就像「文學獎」一樣，經常遺忘「獎之所以為獎，原本在其小不在其大」，所以在自娛自樂之餘，反倒忽略「大，小是其本義，而難為象也」(同註二十，第五三頁)，故宜小之，大乃由小而顯；此理本明，羣生懵懂，故亂之，試想籀文(或篆文)雖大，但仍不敵小，我人又何能在「獎」上造大呢？一旦小之，「雖小變意仍不異」(同註二十，第五三頁)，大只能凸顯，何必急於彰顯呢？

「籀文」在此有雙義。其一、以周宣王太史官籀之名、名其所創之「篆文」，乃中文文字史上的第一次文字改革，故「籀文」原本即是「推演文字的意義」；其二、「籀文」因其「內籀、外籀」之「方法論」逕自演練了人類思想史上的第一次「歸納法」與「演繹法」的使用，故不論內籀歸納，外籀演繹，「籀文」都闡發著「中文象形字」一旦推演起來，可臻其思維究竟的涵義。

「篆」即「傳」，所以原名「籀文」的「篆文」一旦造下，不止有藉傳播以定「道理與規律」之意，更有綿綿密密、無窮無盡的運用之意，故秦朝丞相李斯不令史官籀專美於史，乃在「籀文」或「篆文」之基礎上造「秦篆」，廢除戰國諸侯所用的各式異體，創下中國文字史上第一次文字規範。

後人以政治力更改前人創建，前人已作古，本無可奈何，但史家卻不肯善罷干休，以「秦篆」固有增減取捨，但其「雖小變意仍不異」，故宜「小」之，以凸顯「籀文」之創始，乃更名「秦篆」為「小篆」，以有別於「篆文」；「小」既生，「二象之爻」頓起，「籀文」乃異名為「大篆」，是「大小篆」初始命名之由來，是「大因小而顯」之明證，與「後因前而生」有異曲同工之妙。

「大小」既生，「內外」乃泯，從此朕意傳代，嬰境隱滅，秦皇天汙毛澤東，皆「赭衣塞路，囹圄成市」(語出《漢書・刑法志》)也，從此文字顛沛，載史史載，「時間因子」乃在線性的「時間概念」裏凌駕了「空間性存在」，終至文字「圖符」不敵意識活動的「時間性」，而文字的「音韻」則順著「時間」的推演而凸顯了起來，乃至魯迅以文藝「作溫煦之聲」，更為「新興的無產者」批判中國人的「民族魂」。

以「籀文」看這個文化演變是很荒謬的，蓋因史官籀第一次改變上古的文字，原不居大，其之所以為「大」乃拜後人之「小」所賜；但後代史官造史，不明「時空模糊性」的巧妙，以承襲自前朝先人的「文字圖符」，在時間之流裏擅自詮釋「前後」，猶若以今人之手與古人之手齊推「舟」，乃成「受」字，卻完全不顧「不行而進謂之前，從止在舟上」(同註二十，第五六頁)，「歬」也，並無封建思想文化的「無形之囹圄」的意涵，私相受之而已矣。

「止在舟上」因水流之勢「不行而進」應成為史學家之勸戒，才能不墮入政治的陷阱中；其實以我們今天對「倉頡造字」之質疑，「史官籀」在當時所承襲下來的甲骨文亂象應比李斯規範「文字異體」更為艱鉅，其「籀文」統一文字內質，應無法顧及「前後」，更無「大小」的觀念，而只能作「內外」的探索，故不論「內籀」歸納，「外籀」演繹，均須質疑「史官籀」是否與「倉頡」一樣，也不為歷史人物，所以只能直取上古文字之內義，將「籀之從竹從扌從卉從田」解構開來，因此不受「時空前後性」之愚弄，為「籀」從「卉田」之意，以「畗」本為「止」(同註二十，第一八二頁)，「劉、酉」等字從之，皆從「卉」，與「連山守艮」一樣，都有「止其所止」之意。

「酉」字意義非凡，可借來解「籀」字，因「酉」為「地支」的第十支，曰「子丑寅卯辰巳午未申酉戌亥」即是，與「幺、反幺」的「反文會意」同，須與「卯」字一起觀察，才能吻合「本字」之意而思之，乃可得其意，以「卯、酉」之「本字」為「門」，而「卯、酉」為「出入意，不可象，故借門象之」(同註二十，第二二四頁)，又因「卯」從「反門」，「酉」不可從「反其反門」，故連其上以見意，象徵萬物之「出入相」，故知「卯為春門，萬物已出，酉為秋門，萬物已入」；以是知「門、卯、酉」三字一體，故要知「文字」，須先知如何出入「文字之門」。

以之觀「象學」或「入文字門」，即知「象學」所「入」的文字之「門」不可象，故曰「象學無象」，是為「象」的存在狀態，曰「存象」，虛而不屈，如如不動，曰「止」，恰似「籀」之以手持竹葉覆蓋田地，農作物業已收成，令大地休養生息也，「休止」也，因「文字」業已造成，必須令操控文字的「思想」休養生息，與「易簡」之「簡」(從竹從日在門中)成爻變，豈是偶然？

這麼一來，「籀文」內籀外籀，反而提供後人一條直通「甲骨文」本質本義本象的道路；這在「甲骨文」的眾說紛紜裏，可能也是唯一的方法了，因中國文字一脈相傳，本宜在「文字」裏自化，不宜以文字之外的歷史或文學「它化」，也唯其內籀外籀，才能顧前瞻後，才能以小迴大，才能「通古今之變」，才能在「燈火闌珊處」以「否定敘述」的本質探索「皇極大中」之究竟。注意呀！燈火奧妙無窮，因燈蕊「、」為「主」古字，與「艮」相同，都有「暫止」之意——此既是主體也是客體的「艮」，因剎那頓「、」而一破原始之混沌，才得以「照破千年暗室」，而「、艮」者「良」也，其「良」者，「嬰」意也，「主其所止」也，「止其所止」也，以是知其「、艮」者，「宋明」大儒之「良知」是也。這與「西方哲學思想」可有一丁點之關聯？

文字的「自化」是個關鍵，與中國「文化」獨特的「化其文」並無不同，非「有生於無」，亦非「始生者自生」，乃莊子、向秀、郭象、支道林、僧肇的「獨化」觀念，「物各自生」，「獨化於玄冥之境」，「在本無的根源同萬有的現況中間，要求一個統一、一個調和」，更是「儒釋道」哲學

融會的根基，不可輕言廢棄、取代、簡化、異化、拉丁化或注音化，其書寫的演變由「甲骨文、大小篆體、隸書、楷書、行體、草書」等逐代更換形體，但一旦「內籀、外籀」起來，都可逕自契入思維之究竟，故不宜以橫向縱行的「文字外象」，來混淆中文「類表象」的本質本義本象。

細細回味起來，陳綬祥教授是正確的，「文化」不能比，只能以「內籀、外籀」化之；愈比，氣度愈小，分岐愈大；故唯有以「文」化之，格局乃開闊，精神乃提升，尤其「中國文化」以「象形文字」為其基石，苟若要比對、要借鏡，又要到何處去尋找另一個「象形文字」呢？何必急功近利，以溝通交流為旨，更以國際認同為要，卻毀滅自己賴以繁衍子孫的基石？與政客謀，以改革之名操控「三文」，是為「三文」衰敗之肇始也，唐諾之輩也。

政治救世，宗教救心。救世者深入世俗，以推動人類文明發展，救心者棄絕世俗，以提升生命精神層面，故知文明養身，精神養心，兩者互補，原不悖逆；不幸政治猖狂，宗教教義多誤謬，一長一消，世道乃亂，人心腐敗，思想殞滅，隱微文化乃借著政治文明而張狂起來，使得中國自《詩經》以來的「三文」傳統整個潰敗於「五四」以來的「三文」顛覆裏；蟠蜿至今，後現代的兩岸三地、新世紀的中港臺，競相彰揚「隱微文化」，於是久已式微的「三文」在西方思潮的襲捲下再也無法綿衍延續，其勢危如覆巢，終於導致我再也顧不得「辭、隱、亂」的爻象混淆，乃一鼓作氣，做完此文，並伏乞諸天護法菩薩的檢視與護持。

迴向

我棄筆不寫，卻又寫了這一篇。這多少是個無奈，也像是個嘲諷。回想這一陣子的寫作生涯，我不得不說我在這麼一個傷頹的文學年代，以文學創作來迴盪「三文」，然後以「三文」將「三三」的「創造性思想」凸顯出來，是有深遠苦心的。

這裏面當然有一籮筐的因緣作用，但是下手極為困難，而馬森教授為了倡導「可讀性」所提出的「文學創作應多用感情，少用思想」的論見，無意之間就提供了我一個突破困境的助緣；這一路寫來，遍體鱗傷，不止得罪不少文學界人士，也使得周遭的佛學界朋友起了誤解，而整個違逆我「廣結善緣」的初始居心，這是我生起「棄筆」念頭的一個主要原因。

另外的原因當然是我寫得太辛苦了，成效又小。究其因，神州大陸雖然政治意識形態的控管稍弛，但文化凋蔽，「無神論」仍舊肆虐，一時之間接受不了我的直言直語，尤其我竟然從根本處挑釁其賴以支撐「社會主義中國文化」的「簡(異)化字」，當真可說「是可忍，孰不可忍」；大陸以外的離島有兩個甚為殘酷的拉扯，一者受西方思潮影響太甚，喜歡以「西方文明」來佐證「東方文化」，二者以「多元化」支持「去中國化」的驅動方興未艾，然後兩者交叉互動，令人錯愕不堪。

這兩者本身即為一種「二象之爻」，爻象繁複。以「多元化」支持「去中國化」者，雖然強詞奪理，但思維倒也一致；以「西方文明」來佐證「東方文化」者，則有些莫名其妙，除了虛應文章以外，讀不出對「中國文化」的建言，反倒做了前者的幫凶。這個驅動，是我左思右想都不得其解的怪現象，莫非真是中國人的「同緣共業」，阻擋不住其崩毀之勢？想來也是，兩者時有對峙，但骨子裏老是走在一塊，齊力摧毀「中國文化」。

有鑒於這個矛盾，我多年來不敢觸及「文化」議題，只敢從「文學」入手，居中迴盪「文字、文學、文化」之「三文」內質，藉以凸顯中文敘述的「否定」本質，並寄期「文化」在「化其文」的「遞減」過程中不知不覺地深植，「三文」因之得以彰顯；無奈的是，這個看似簡單的「三文」一旦一以貫之，立即觸及兩岸的思維病根，甚至有些挑釁古往今來的滔滔之言，所以阻力總是存在，四面八方的批評總是出人意表地以各種奇怪的思維模式生起。

真是難為罷。錯謬的結局始自錯謬的緣起，繁衍至今日的後現代，雖然學術開放，文化繽紛，但由於思維不力，又任憑商業行為左右了所有的思維模式，「文因術毀」的學術現狀到處存在，所以

學術界橫說豎說，千比萬比，對如何拯救「中國文化」可謂束手無策，卻又在這個關鍵時刻，興起了「文化代表」的政治思想，令人驚訝不已，臺灣因應大陸，乃以「文化表率」迴應之，只能說是一種「東施效顰」的抄襲，與「文化復興」對應「文化大革命」的思維同出一轍，「文化界」無人也。

其來有自罷，「五四運動」以來一路重技輕文，國人思維久自摧殘，「中國文化」早已從根本處起了動搖，我卻妄言以「創造性思想」來詮釋「文學性」，來迴盪「文字」與「文化」之本義，來回溯唐宋乃至殷夏的「皇極大中」思想，當然就無法引起共鳴了。

以佛家語言來說，這個「同緣共業」現象乃「眾緣不和合」所導致，更因「和合、不和合」本為一個「二象之爻」，一顯皆顯，互為緣起，其因緣作用真是難解難言，所以我本應即時打住，以免毀緣造業，造下千劫重罪；作為一個佛弟子，我對這個「和合、不和合」現象甚為在意，因為這即是「乘桴浮於海」的揭示，以「和合、不和合」之間有「幾」故。

苟若漠視「聖默然」的教誨，難免在「不和合」裏窮追猛打，反而永遠達不到「和合非和合是和合」的融合狀態，連我現在不得不大張旗鼓，撰寫這篇〈遺忘與記憶〉，雖然說為了破迷啟悟，但其實都不是一個很正確的方法，都需要向菩薩懺悔隱微的私心。

我浸淫佛學日久，自然不可能忽視「眾緣和合」的重要性；但當因緣不再「和合」時，我卻有了不得不繼續創作的理由，所以任由思維大肆張揚，真的只能說是我個人的一大「所知障」。我知曉潛修與散播佛法之間的矛盾，但又夜以繼日地書寫，所以天天向普賢菩薩懺悔，以檢視自己的「創造性思想」是否在自己的文字敘述裏有所偏差，苟若是，我懇求佛菩薩早日助我終結這個書寫行為。

在「眾緣和合」的景況裏，我原本就是「因緣」的一分子，所以很難說得清到底是「我」促使了創作的「緣由」，還是「眾緣」造就了「我的創作」。不論如何，由於創作的動機無法清楚釐清，所以我急於遺忘我創作的這一段經歷，但是文字的殘骸卻不留情面地將這一段記憶像歷史現場一般地記錄了下來。

這只能說是一個無盡無止的折磨罷，因為那些被記錄下來的都是疑惑，都是一些在「後現代」離散社會裏找不到佐證、卻不得不「內籀、外籀」的問題，那些不列入文字的反倒是一些自顧自存在了數年、甚至數劫的理念——越是顛撲不破者，越不可能被質疑，也越不可能見諸文字——這個排之不去的困惑就使得文字書寫，起碼是我的文字書寫，只能是個虛妄的敘述，或腐化的記憶。

我這個依托「記憶」的「文字敘述」所構建的「意識的流動」對自己的思維是一個徹頭徹尾的迫害。莫說「記憶」殘缺不全，其強自拼貼起來的文字構圖，不論仰賴何種「理性邏輯」或「非理性感懷」，都無法在「文字的蠱惑」下平衡自我的思維，更不能在「時空的愚弄」下釐清自我的動機；有趣的是，我在這個思維迫害裏，發現了「文學」做為一種以「文字」為基石的呈現，正是這樁虛妄「意識的流動」的罪魁禍首，因為「文學」標榜著清純，意謂著淨化，卻任由「文字」斥虐「意識」沉淪；這裏面最令人無可奈何的迫害，乃「文字所鋪陳的時空」本身充滿了偏執的論說，而「記憶」藉著「文字的展現」則是一樁鋪天蓋地的愚弄。

我當然想掀起這個鋪天蓋地的愚弄，卻不知文字陳述該要如何深入淺出，才能為大眾所接受；誠如馬森教授給我的私人信函所言：「文壇是一個論理的地方，只要你能說出個道理來。」但馬教授所沒有點明的是，這個道理一旦說得太深，尤其不在眾人的「記憶」裏也是不能被接受的——這是我認為「後現代社會」應該在「文字斥虐、意識沉淪」裏「遺忘文字、沉澱記憶」的原因。

罷矣罷矣。以文字起始的只能以文字終結。不管「遺忘」或「記憶」，甚至在「遺忘與記憶」之間，我畢竟只能踽踽獨行，只能孤獨地排除自己對文字的「遺忘與記憶」，於是我困惑了——

在涼夜，我操控文字，驚訝地發現千萬文人使用過的字句，一名一言，已然偏離原始的氣息，更別說久經扭曲的涵意；

在清晨，我運作文思，抖顫地掀起絲縷念頭掩埋著的私心，一作一意，盡是思想的驚濤駭浪，更別說幽微隱晦的觸動；

在曙光裏，我守護念頭，自我沉澱，除去灰塵——這重新發現的初始動機，讓我流淌下淚珠；
在破曉裏，我隨順意念，不願操控，不敢運作——這虛妄自大的意識奔流，讓我消逝、迷失。

——謹以此追蹤虛妄意識源頭的一絲良知與一線希望，迴向給一切有情眾在「遺忘與記憶」之間所襯托出來的「文字般若」。

註釋：

註一：引申自楊崑生居士在美國南加州 Buena Park 的「大方廣學會」為了詮釋因緣法的概念，所歸納出來的「因果流變的表相形式」（《唯識學導論》講義，3/15/1997）；

註二：語出唐諾的《文字的故事》（《聯合文學》，聯經出版社，二〇〇一年十二月初版）；

註三：語出李晶與李盈的〈遺忘的一種形式——關於《沉雪》〉（序，《沉雪》，聯經出版社，一九九八年十一月初版）；

註四：語出胡志偉教授的〈正確認知中文書寫的直橫左右〉（《世界日報》，2/19/2002）；

註五：《如何認識中國文字》（衛聚賢教授，自費自銷，民國五十八年十一月初版）；

註六：《甲骨文・如詩如畫》（劉雪濤教授，光復書局，一九九五年十二月初版）；

註七：取材自《羅振玉與王國維一生交往》（王慶祥，《世界日報》，7/27/03 — 8/1/2003）；

註八：引申自〈暫時無語〉（林彬懋，北美洲《國際日報》，2/23/1999 — 3/12/1999）；

註九：取材自《中國大乘佛學》（方東美教授，黎明文化，民國八十年八月四版）；

註十：語出張錫模教授的〈記憶場域的出擊〉（《中央副刊》，3/14/2002）；

註十一：語出《緩慢》（米蘭・昆德拉著、嚴慧瑩譯，時報文化出版社，一九九六年六月初版）；

註十二：取材自「〈中國名著精華全集〉序」（李敖著，《要把金針度与人》，商周出版，二〇〇〇年十月初版，附錄，第四三六頁）；

註十三：語出〈橫排印刷符合科學〉（讀者投書，《世界日報》，2/17/2002）；

註十四：取材自汪忠良教授在「易經哲學系列講座」的講義（《易學研究講授大綱》，4/8/1989）；

註十五：語出《遮蔽的文明》（陳綏祥，北京工藝美術出版社，1992 年 10 月）；

註十六：取材自《新華字典》的「部首檢字表」（北京商務印書館，1990 年重排本，第八一頁）；

註十七：語出《夜遊》（馬森著，九歌出版社，第八九頁）；

註十八：引申自〈十二緣起〉（楊崑生，《大方廣學刊》，第一、二期，洛杉磯大方廣學會出版）；

註十九：《新儒家哲學十八講》（方東美教授，黎明文化，民國七十八年四月三版）；

註二十：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）；

註二十一：引申自〈必也正名乎？——讀《忠孝公園》有感〉（林彬懋，入選《中央日報》副刊第三屆「文學評論獎」決審，《我在「知乎」(下篇)》）；

註二十二：語出〈普通話〉（李奭學，《中副・書海六品》，8/9/2001）；

註二十三：取材自〈問金庸情是何物：禮物、信物、證物〉（張小虹著，《怪胎家庭羅曼史》，時報文化出版社，二〇〇〇年三月初版，第一五一與一五二頁）；

註二十四：語出〈聽，那萬流匯聚的「中界」——從克莉絲蒂娃的「宮籟」探主體的異化與論述的侷限〉（蔡淑玲著，詩詞引語出自羅智成的《黑色鑲金》，《中外文學》，第三五六期）；

註二十五：取材自《中國古代字典詞典》（張明華著，臺灣商務印書館，一九九四年九月初版）；

註二十六：取材自《沒有主義》（高行健著，香港天地圖書有限公司，二〇〇〇年初版）；

註二十七：語出〈我與音樂〉（莫言著，《會唱歌的牆》，麥田出版社，二〇〇一年初版）；

註二十八：語出《阿難》的「新書發表會」（李令儀訪問虹影記錄，《世界日報》，日期不詳）；虹影曾在另一篇短文〈如今尚敢照鏡否？〉說：「《愣嚴經》有句，甚得我心：『汝愛我心，我怜汝色，以是因緣，經千百劫，常在纏縛』」（《中副》，8/5/2002），故推斷出《阿難》的取名與《愣嚴經》裏遇色劫的「阿難」有關；

註二十九：語出《一個人的聖經》（高行健著，聯經出版社，第四二八頁）；

註三十：引申自〈馬克思威爾的小惡魔〉（高涌泉，《中副・書海六品》，7/10/2002）；

註三十一：取材自《古文字學初階》（李學勤著，萬卷樓圖書，民國八十二年四月出版）；

註三十二：取材自〈文字・結構・題旨〉（李奭學，《聯合文學》第一九三期）；

註三十三：所有關於成語「牝牡驪黃」的典故、引申均取材自〈托余秋雨的福〉（張大春，聯合新聞網，9/15/2003），以避免在「本體的論說裏另創一個本體」；

註三十四：引申自〈複述與重構的囚禁——《畫商的訪客》後記〉（林彬懋，《暫時無語》）。

附錄：《大般若波羅密多經・卷五十三》

《大般若波羅密多經・卷五十三》

唐三藏法師玄奘奉詔譯

「復次！善現！菩薩摩訶薩大乘相者，謂諸文字陀羅尼門。」爾時，具壽善現白佛言：「世尊！云何文字陀羅尼門？」

佛言：「善現！字平等性、語平等性，言說理趣平等性入諸字門，是為文字陀羅尼門。」

「世尊！云何入諸字門？」

「善現！若菩薩摩訶薩修行般若波羅蜜多時，以無所得而為方便，

入哀字門，悟一切法本不生故；
入洛字門，悟一切法離塵垢故；
入跛字門，悟一切法勝義教故；
入者字門，悟一切法無死生故；
入娜字門，悟一切法遠離名相無得失故；
入砢字門，悟一切法出世間故，愛支因緣永不現故；
入柁字門，悟一切法調伏寂靜真如平等無分別故；
入婆字門，悟一切法離繫縛故；

入荼字門，悟一切法離熱矯穢得清淨故；
入沙字門，悟一切法無罣礙故；
入縛字門，悟一切法言道斷故；
入頻字門，悟一切法真如不動故；
入也字門，悟一切法如實不生故；
入瑟吒字門，悟一切法制伏任持相不可得故；
入迦字門，悟一切法作者不可得故；
入娑字門，悟一切法時平等性不可得故；
入磨字門，悟一切法我及我所性不可得故；
入伽字門，悟一切法行取性不可得故；
入他字門，悟一切法處所不可得故；
入闍字門，悟一切法生起不可得故；
入濕縛字門，悟一切法安隱性不可得故；
入達字門，悟一切法界性不可得故；
入捨字門，悟一切法寂靜性不可得故；
入佉字門，悟一切法如虛空性不可得故；
入曩字門，悟一切法窮盡性不可得故；
入薩頻字門，悟一切法任持處非處令不動轉性不可得故；

入若字門，悟一切法所了知性不可得故；
入辣他字門，悟一切法執著義性不可得故；
入呵字門，悟一切法因性不可得故；
入薄字門，悟一切法可破壞性不可得故；
入綽字門，悟一切法欲樂覆性不可得故；
入颯磨字門，悟一切法可憶念性不可得故；
入嗑縛字門，悟一切法可呼召性不可得故；
入蹉字門，悟一切法勇健性不可得故；
入鍵字門，悟一切法厚平等性不可得故；
入摭字門，悟一切法積集性不可得故；
入孥（別本有作孥者）字門，悟一切法離諸喧諍，無往無來，行住坐臥不可得故；
入頗字門，悟一切法遍滿果報不可得故；
入塞迦字門，悟一切法聚積蘊性不可得故；
入逸娑字門，悟一切法衰老性相不可得故；
入酌字門，悟一切法聚集足跡不可得故；
入吒字門，悟一切法相驅迫性不可得故；
入擇字門，悟一切法究竟處所不可得故。

「善現！如是字門是能悟入法空邊際，除如是字表諸法空更不可得。何以故？善現！如是字義，不可宣說，不可顯示，不可執取，不可書持，不可觀察，離諸相故。

「善現！譬如虛空是一切物所歸趣處，此諸字門亦復如是，諸法空義皆入此門方得顯了。

「善現！入此哀字等，名入諸字門。

「善現！若菩薩摩訶薩於如是入諸字門得善巧智，於諸言音所詮、所表皆無罣礙，於一切法平等空性盡能證持，於眾言音咸得善巧。

「善現！若菩薩摩訶薩能聽如是入諸字門印相、印句，聞已受持、讀誦、通利、為他解說不貪名利，由此因緣得二十種殊勝功德。何等二十？謂得強憶念，得勝慚愧，得堅固力，得法旨趣，得增上覺，得殊勝慧，得無礙辯，得總持門，得無疑惑，得違順語不生恚愛，得無高下平等而住，得於有情言音善巧，得蘊善巧、處善巧、界善巧，得緣起善巧、因善巧、緣善巧、法善巧，得根勝劣智善巧、他心智善巧，得觀星曆善巧，得天耳智善巧、宿住隨念智善巧、神境智善巧、死生智善巧，得漏盡智善巧，得說處非處智善巧，得往來等威儀路善巧。

「善現！是為得二十種殊勝功德。

「善現！若菩薩摩訶薩修行般若波羅蜜多時，以無所得而為方便，所得文字陀羅尼門，當知是為菩薩摩訶薩大乘相。」

《遺忘與記憶》

作者、編輯、出版、發行：林彬懋

《遺忘與記憶》期盼以「電子書」與「紙本書」的流通來探索「下一輪的出版模式」：

其一、《遺忘與記憶》執意以「文字」來「繼善述志」，因在當代科技肆虐的「互聯網」裏，「文字」經過「多重媒體」的承載而快速流變，已經不再具備「文字」的原始意義，卻使其「文字」流形逼迫其所承載的思想自絕於「思想歷程」裏，所以《遺忘與記憶》期盼以「電子書」模式的流通來闡明「科技促成流形，流形成就科技」的困境，並尋求有別於「電子書」的下一輪「出版模式」；

其二、《遺忘與記憶》倡行「入文字門」，勉力建構「象學」的理論，並闡明「象學無象」的內義，所以《遺忘與記憶》期盼以「下一輪的出版模式」帶來思想的洞悉與共鳴，讓文字承載思想的模式留住思想的回音，更讓思想操控文字的足跡記錄文字的演變；

其三、《遺忘與記憶》深入「文字敘述的謬誤」，將文字的「本質、本義、本象」凸顯出來，從「否定語法」的潰敗回溯至思想亂象的根源，並以「文學」為「文字、文學、文化」的實踐，居中迴盪，一方面令文字的「象形、象事、象意、象聲」有還原至中文的「無象」力度，另一方面讓中土的文化能夠「以文化之」，以提升「創造性思想」，並契入普賢菩薩所倡行的「隨喜功德」。

西元二〇一八年七月流布，以探索「下一輪的出版模式」。

版權所有，請勿篡改，但歡迎複製、傳閱、轉繹、翻譯、流通。

我寫《遺忘與記憶》時的模樣

photo copyright: Abdollah Ansari

從「四六」觀「五」，「永恆」殞滅，時空乃成；從「五」觀「四六」，時空乃破，「流變」凝定。以是知「四六」與「五」乃相對而生，互倚互成，故知「永恆」與「流變」乃對映而生，一顯皆顯；又「永恆」不變，「流變」恆變，兩者不一不異，不變恆變，幻象乃生，層疊無盡，「華嚴」乃生。

請上 www.binmaulin.com 下載之