

什麼是書法的「時代精神」？

——五四以後的中國書法

一、「詩性智慧」加工解

在寫第六講的過程中，偶然發現了蹇先艾的七個毛筆字和一首七律。牽引出與書法有關的幾個大問題：(一)詩與書的關係(二)書法的「時代精神」(三)書法是否該「專業化」、「學科化」、「規範化」？

在第七講所談就是書與詩的關係。而特別強調書法是一種「詩性智慧」表達。因為我藉用了維柯所倡的專有名詞，使問題變得複雜了。一時也很難講清楚。而事實上，這問題也無法簡單化。如果把詩與書的關係約化成，詩對書的實用關係。如書法家常常拿詩詞來寫成書法作品，或學寫字的人要讀讀唐詩、千家詩等（很多人連這點也做不到），乃是把詩書的關係淺俗化了。那反而更糟糕。（例如，有些人在自己的畫上隨便拈一句詩題上。詩畫各不相干，非常低俗。）那麼畫家是否一定是詩人？我倒從不那樣堅持；不過書家一定要有「詩境」，用書法來表達「詩境」，書中有了「詩意」，或借一句古詩

恰恰表達了自己的境界，而自己的作品又恰恰把古詩意表達出來。也可以算是廣義的「詩人」了（圖一）。

本講的主題是書法的時代精神。在切入正題之前，我要再對「詩性智慧」加以補充。「詩性智慧」是指人類、也是人性中最原始、最純樸，也是最狂野悍烈的，卻又是最靈巧的智慧（如《西遊記》中的美猴王所象徵的）（圖二）；同時它又是人類、人性中



圖一 姜一涵 草隸書《元曲意聯》(1995)
此聯語不知出自何人？但確為元曲境界，充份表現人類蒼涼渺漠之境。又予書此聯時，寫到一半忽停電，於燭光下完成。略得蕭瑟枯寂之意。實有感而作者，與書法技巧之高低關係不大。又元曲境界與唐詩宋詞境界迥然不同。



圖二 漢 猴文瓦當紋樣(右)及西漢河平三年(西元前26年)銅溫酒尊腹部花紋(左)。

人與獸最大區別是人可直立行走，猴則居二者之間，西遊記中之「美猴王」則被塑造成神、人、獸三位一體的總合體。——野、靈巧、純真。象徵人類進化史上三階段的智慧之結合。

最高貴、最精緻的智慧。而這兩種極端的智慧也可以結合在一起，同時表現在一個人身上或一個人的作品中（如齊白石、畢卡索等）。現代人、現代畫家大都忽視了那「兩極智慧」，並過份信賴中間一段「人文智慧」。在學書過程中，則太多依賴「範本」（古人或時人的書跡），十分忽略大自然無盡的寶藏。跟人學樣就是竊取別人的「智慧財」。

「兩極智慧」向任何一極強力衝擊都會迸發光彩。原始社會中的「原始聖」（如神農、黃帝等半人半神者）就是「巫性智慧」（原創智慧）功能的極致。釋迦、耶穌是「神性智慧」之代表。

孔子、老莊是「人文性智慧」之典型。廿世紀沒有「原始聖」、也沒有「人文聖」，只有「現實聖」，也只承認「現實」——那就是庸俗化了形形色色的「明星」。於是諾貝爾、奧斯卡、奧林匹克，以及什麼「士」大大小小各種階層製造「現實聖」的機器首先被製造出來，然後「現實聖」（聖的現實定義是各行各業、各種學藝達於現實的極峰即聖，被一批俗人承認才算數）也隨之大量出廠。整個世界芸芸眾生所共同追逐、景仰的目標就停在那裡。「巫性智慧」和「神聖智慧」都派不上用場。這就是「科學文明」越來越淡、越來越透明的根本原因。

廿世紀的各級「明星」從來沒有被稱為「聖」，「聖」字在二十世紀早已不時興。我稱「明星」是「現代聖」用意是很清楚的，因為「星」太多了，也沒有什麼可貴。可是誰也否定不了「現實」（據說錢鍾書對諾貝爾獎就反感），所以今天仍是「群星爭燦」的時代。真「聖」的出現要到下世紀或有希望。

沒有現實就沒有過去和未來；但若只知緊緊咬住「現實」，連靈魂（神性智慧）和生命根源（巫性智慧）都忘了。這個世界也很乏味而且很危險。故所謂「美學時代」是希望把人類史上的三種智慧——巫性、人性和神聖性智慧結合起來。創造出類新的文明。此三種智慧相結合的智慧即我所說的「詩性智慧」（註1）。

二、書法的「時代精神」

如果我們承認書法可以表現書家的人格和生命情調，同時這個時代的書法也可以表現這個時代的精神和格調；那麼由這個時代的書法所呈現的特質和格調，就是書法的「時代精神」。

接著要問書法的時代精神，是由大書家們所形成的呢？還是由時代思想因素、社會環境因素形成的呢？這問題非常複雜，每個時代的情形也不一樣。像元代，趙孟頫一人的風格幾乎等於整個元代的風格；明初，也幾乎是宋克、二沈（度、粲）的天下，一直到董其昌都沒有太大變化。整個元明兩代的書法總是在二王及唐的陰影下。維持這三四百年的大風格、大傳統如果有功（好的一面），趙孟頫是最大功臣；如果有罪（負的一面），趙孟頫也

天地闔闢運乎鴻樞
而出軋坤為之戶日月
出入經乎黃道而卯
酉為之門是故建設

槽聲控夜月

花夢上春儂

其昌

圖三 趙孟頫（1254~1322）《玄妙觀重修三門記》
（作于1302~1309年間）

此趙書作于他四九至五六歲之間。歷代書史，多以趙「初學宋高宗，後取則鍾繇及羲獻，末後留意李北海」。傅山初時薄其人，惡其書，後來卻說：「熟媚綽約自是賤態，秀潤圓轉尚屬正脈。」此作正「秀潤圓轉」剛健婀娜兼而有之，純晉唐人「清風明月」人文化情調。

圖四 董其昌（1555~1636）《行書五言聯》
其書初學唐，後追崇魏晉，行楷之妙，可謂一代宗師，與同時的邢侗、米萬鐘、張瑞圖齊名。然三人之聲望、功力、境界皆遠不及董。而董又富收藏、精品鑑，且通禪理，更勤於論著，故其書畫理論，影響後世甚鉅。

的書法是延續了晉唐的「清風明月」人文化情調。若有人再責問：「趙孟頫為何不能創造出漢魏南北朝或其他格調來？」這責難就有失厚道了。因為像趙那樣的公子王孫，又成長在家運國祚沒落的時候，沒有淪落為小太保、小敗家子已經萬幸了。再進一步說，若非趙挺身而出「為往聖繼絕學」，元明的藝術會淪落至何種程度實在很難說。所以歷代責罵趙的人，不是沒有良知判斷，就是別有用心。

元明書法的時代精神是比較單純的，可以說是由少數大家形成的。明末之後，書法風格的演變逐漸複雜起來。西方藝術史家以為明是中國藝術史的開端，董其昌在中國近代史上的地位有點類似西方的塞尚。在書法史上，董承繼了趙孟頫的傳統，又使之延續了一兩百年，一個人的文化影響力在歷史上領風騷數百年實在不容易（圖四），這也有其極複雜的因素。是功是過它都是「歷史事實」，上帝也改變不了它。明末以來，除了董其昌所代表的正統以外，「非正統派」意識高漲。從歷史發展的觀點看，這無寧是件大喜事。先是張瑞圖、倪元璐（圖五）、黃道周、傅山，以及八大、石濤、

要擔負一些責任（圖三）。不管如何由趙孟頫一人恢復並延續了書法的晉唐傳統長達三四百年之久，當然不是一件簡單的事。但若再問這三四百年的「時代精神」是什麼？可拿趙的兩句詩做答。即「欲使清風傳萬古，卻如明月印千川」，也就是說，這三四百年

龔賢，至乾隆朝的揚州畫派，以至清末的海上畫派……都是一種「反對勢力」與正統抗衡，暗中較勁。所以整個清代書法史，一直是正統、非正統互爭雌雄，而非正統漸佔上風的階段。清末大家鄧石如、伊秉綏、趙之謙、阮元、包世臣（圖六）、康有為等，

此日樓台新氣象

自有車書橫古今

倪元璐

滿市飛風起平浪
渾水流子地春如海
為既信舟上地
天連海氣相
水盡牛林
蔡元

包世臣

包世臣

包世臣

包世臣

若拿二王、趙、董的標準看都算是非正統派。

非正統中又可分为：狂（右）派和狷（左）派。情形相當複雜，留待以後再分析吧！因為要談明末以來書法的時代精神須要很大的篇幅。

圖五 倪元璐(1593~1644)《行草書五言律詩》

天啟二(1622)進士，官至禮部尚書，李自成陷京師，自縊死。畫得倪雲林，幽淡之意；行草書韻致飄逸，瀟灑流利，然較之張瑞圖則過於秀潤，尤好用側鋒，且轉折跌宕俏麗，出鍾王傳統之外。

圖六 包世臣(1775~1855)《行草書七言聯》此日樓台新氣象；自有車書橫古今。

嘉慶十三(1808)舉人，鄧石如弟子。故於《藝舟雙楫》中，列鄧各體書均為清代第一。實有欠允當。其書論倡北魏書，則其個人則非魏碑面貌。

但明末至清書法的時代精神，有其積極意義。最明確的特徵是：恢復「大漢精神」。此「漢」有雙關義：一是漢代，二是漢族。整個說法就是漢民族自覺。表現在書法上，是秦篆、漢隸的復興和再創造。所以我認為清代學術上的成就，書法的成就（創造性）

應居第一（考據是方法學上的路子，於學術有貢獻）。畫的成就次之（八大、石濤、華岳、任伯年以及後來的吳齊，在整個中國畫史上都很突出）。哲學（舊稱「義理」）最差，詩也不行。有清一代，藝術不算差，但所有藝術都與考古結緣，一切藝術都多少以

「思古幽情」的心境來呈現「大漢（漢代和漢族）精神」為主要動力。清人對於「巫學智慧」和「神聖智慧」（無的智慧）不太能理解，但是比現代好得多。

無論如何，清代學術還算質實，書法最堅實，也可以稱得上

估、秉、澄、休、津

陵、岑、管、逸、峰

康有為 題

圖七 康有為（1858～1927）《行草書五言聯》
康氏是清末有思想，有抱負，也有浩氣的人物，故其書縱橫跌宕。正側併用。有印曰：「維新百日，出亡十六年，三周大地，遊遍四洲，經三十一國，行六十萬里。」氣象可見。

三、清末民初書法的時代精神是什麼？

書法的時代精神很難講。單就清代而言，說清代書法是正統和非正統較勁的時代。非正統中又有狂（右）和狷（左）之分。清代狂型人物不多（金聖嘆是明末清初人。是狂者一型），狷型也不夠格調。清初四高僧書畫家是特例。不管那一派那一型，清代學人書家都在追求「漢精神」，但在高壓政策下總有苟且偷生的味道，直到「戊戌政變」，由康、梁及六君子所代表的「氣節」才爆破開來。六君子的壯烈成仁固然很美，康、梁所表現的浩然之氣和浪漫情調均一般書家所不及。這是康有為超出一般書家的地方，梁啟超才氣橫縱、風流倜儻，書法卻中規中矩、有點拘謹（圖八）。

國民黨初期是「戊戌精神」的延

不為聖賢便為禽獸

曾祖師為句寫贈
梁啟超兄亦為其四十五

莫問收穫但問耕耘

丙寅十一月梁啟超書

圖八 梁啟超（1873～1928）《楷書八言聯》（1926作）
梁氏書謹嚴秀潤，不若康有為之縱恣跳脫。然此書仍然於法度中見情才。



博愛

孫文



圖九 孫中山(1866~1924)《書博愛二字》中山先生一生中投注於書法的時間可能不多，但其書仍有一種恢宏博大的氣象。偉大人物未必會藉書法表現其人格風範；但其書仍可象徵其胸懷氣度。能具體而真實地代表中華民國早期的「革命精神」的豈惟中山先生乎？故將先生遺照與「博愛」二字同時刊出，可互為彰顯。

越王勾踐破吳劍，專頌民工字銘念。
銀絲不衣念又是，千秋不朽匠人心。

中國工人之精神，其所以能成此大業者，

其亦有越王勾踐前外用劍在在可證也。

己之劍鋒，自非，實賴民工之衣絲之能。

成。敬頌。創造歷史者，並此英雄也。

乃人民工匠。

一九七三年四月十一日

郭沫若



圖一〇 郭沫若(1897~1980)《題越王勾踐劍》郭沫若之書，沒有堅實功力，但亦自有其從容自由的趣味。奈因其「隨風搖擺」的性格，士林多卑之。

續和扭轉，書法當以于右任、吳稚暉為代表。國民黨元老、革命先烈中擅詩書的人頗不少，集合了那一代的精英人物。孫中山（圖九）、張人傑等人的書法都有共同的特色——，即「革命精神」。烈士中的秋瑾、林覺民、方聲洞雖非大書家卻也有「浩氣」。所以「浩然正氣」和「革命犧牲精神」是民初軍政界書法的時代精神。這一系列下的書家，既不有意表達人生境界，也不特意追求書法技巧，卻有「浩氣」和犧牲精神（狂野悍烈之英雄氣）。于右任和吳稚暉則是最突出的大家。當別作討論。

李瑞清、曾熙是清末「漢精神」和「考古精神」的追隨者。算是清代「遺老」，沒有革命黨人的悍烈氣。卻也大氣磅礴，受了時代的影響。

四、五四精神

當我看到蹇先艾的自書詩，曾戲稱他有「五四味」，亦即「五四精神」。五四的口號是自由和民主。「五四人物」的書法大都沒下過大工夫。郭沫若（圖一〇）、魯迅（圖一一）、茅盾、胡適、

豈有豪情似舊時
花開花落兩由之
紅顏淚灑江南雨
又為斯民哭健兒

丙午六月二十日

錄應

景宗之教

魯迅

風生白下千林暗
塞蒼天百奇殫
願乞畫家新意匠
只研朱墨作春山

圖一一 魯迅(周樹人 1881~1956)《行書悼楊銓詩》

評魯迅的專家甚多，大都注意他文學思想，研究他的書法的人不多見，實則若從書法的角度看，可知他對於「傳統」是很有基礎的，最少他可以表現這個時代，比單在技巧上用功的書家，更值得研究。

梁實秋、蹇先艾……的字都不以工力見長。其最大特點是自由，沒有傳統的規範，也不夠狂、不夠狷。由於他們都是以文學或政治的角色活躍在這個時代中，就算偶有書作也常被他人忽略了。至於畫界的劉海粟、徐悲鴻、朱屺瞻、來楚生，以至李可染、李苦禪也都多少受到「時代」的薰染，其書法的特色是用筆、結體都不甚講求，在精神上則明顯看出解放精神（即自由）和「表現趣味」，多以才情外燦見長。我個人少小離鄉，對「五四人物」所知有限，了解不多。若有機緣倒想蒐集些資料，較深入地談談「五四書法」也別有情調。國民黨開國元勳及革命烈士的字，都有些「氣」也有「味」。更值得欣賞和討論。都將以專題來談。

五、當代書法的時代精神是什麼？

我所要談的「當代」，在時間上，暫界定在一九四九年到現在；在空間上，指大陸、台灣、香港以及海外華人社會中的書家。在我討論書法時，若有褒貶，我就是被褒被貶的一份子，因為我不能自外於「當代」。所以我的褒貶絕沒有特指的對象。

例如，我說現代書法大多數都有「漢堡味」（我自己也有，否則我就不是「當代人」。「漢堡味」並不一定不如「燒餅油條味」。在海外住久了，吃漢堡也能享受那種味、偶爾吃油條反而會拉肚子。這就是「新文化認同能力」。我的新文化認同能力是很強的，但是對固有文化的執著也至死不渝。

有人說當下台灣、大陸、港澳以及海外華人的書畫大都有「後現代味」。這說法一般人不一定能理解。我且舉一個例子。台灣有位前輩書家（年已過八十），生活富裕，訂了大批大陸及日本出版的有關書法的雜誌和出版物。當他看到了新出土的漢簡就立刻臨一段漢簡；看到了新石器時代的陶片上文字，立刻臨臨陶片；偶爾見了日本人的前衛書道，他也玩玩前衛；於是他的書作，自然就多多少少有了「後現代味」。連海峽兩岸及海外大老都爭先恐後搶搭「後現代」的最後一班列車，誰能怪青年人要擠上「後現代班車」呢？（搭下一班即失去「新」的王冠）。台北有位青年畫家，倒也有些聰明。張某風騷時學張某，李某狂瀾時學李某；大陸畫

進口後，誰的叫價高就學誰。很快就學得有些「模樣」。於是便進一步搞大型展覽、精印畫冊。幾年之內，躍身一變就成了「大家」模樣。可是他不知道大家絕不是從這條路走出來的。此青年的做法，就是「後現代」作風。

以上所說的那位「前輩」和「後輩」，只是泛指「某人」。而此種「某人」早已遍地皆是，「某人」多了就形成了濃厚的「後現代風浪」。

「後現代」不是一種主義，而是一種「流風」或「惡風」。在台北居然有些畫家公然打起「後現代主義」其實他們並無任何主義的招牌（幌子），把梵谷、畢卡索、達文西……拼進自己的畫裡。那真是後現代之絕響、絕活了。

在大陸上有句順口溜：「十億人民九億商，還有一億跑單幫」。經商固然要靠「資訊」，政治、經濟都要靠資訊，連弄學術的也要講求資訊。所以大家都異口同聲說，現在是「資訊時代」。抓住了資訊，資本大的就炒股票、辦企業；資本小的只有跑單幫。「資訊」是「後現代」的神經中樞和神經系統。

書法是最少受資訊支配的一種「古典」藝術，因為域外資訊對書法用處很少，但也受不了「資訊」的洪流所衝擊。於是西方的抽象表現主義畫家克萊因、帕洛克、哈同、馬哲威爾等（註2），以及日本的前衛書法也衝破中國書法「古典」的樊籬，漸漸成為中國現代書藝中不可忽視的力量。以最大的容量吸收域外文化是件好事。但是生吞活剝地吸收，對健康是有害的。

究竟當代書法的時代精神是什麼？我也找不出一個恰當的辭彙來概括它。若想找一個現成的詞彙來界定，只有「後現代精神」最恰當。像明末到清末可以用一個「漢」字來概括（即追求漢代學術本質，喚醒大漢民族精神）；民初國民黨時代，一面延續了清代對「漢」的呼喚，一面又加上了「革命」（破壞）、「犧牲」（壯烈）、「成仁」（完成一種「愛」的人格）。孫中山先生雖然提倡革命，卻仍重視故有文化並強調文武周孔這一「道統」，並以道統的繼承者自居。國民的革命是革「清命」、絕不革傳統之命；故國民黨人物的書法是相當傳統的，只是在清代書家潛意識的「漢」字

上，更賦予新生命和動力。可惜國民黨人中愛書法的一批知識份子，一生大都不曾安定下來，未能把精神生命投注在書法上（于右任、吳稚暉是例外）。其實這一代書風很有特色，氣象也不壞，很值得好好去研究，使之發潛德幽光（註3）；到了「五四」（一九一九以後），是中國思想史上一大轉折，「五四」的基本精神是反傳統，並否定中國一切固有文化，當然也否定固有文化中的書法，故「五四人物」對毛筆字下過工夫的人不多，能有蹇先艾那樣水平的人已很少，但「江山代有才人出」，郭沫若、臺靜農……的書法也很像樣，尤其是臺先生堪稱一代大家；既有法度，又有境界。「五四」的風格是德先生和賽先生的化身。當下一般書家不如臺先生處，不是技法而是少了那經過「自由解放」又回歸傳統的浪子回頭的再出發精神。愛好書法的朋友常常把這一點給忽視了。

一九四九年以後，毛澤東利用了「五四和抗戰」奪得天下，卻又立刻砸碎了「五四」。五四人物很少有人逃過浩劫。「五四精神」（自由、民主、個人意識）在大陸上也就蕩然無存了。共產黨迄今每年都紀念「五四」、宣揚「五四」，真是「貓哭耗子」！毛澤東時代書法是被冷落的，其時代精神是什麼？我一時說不出來。毛澤東死後，中國書法又有了起死回生的機會，共產黨各級政府也大力提倡「國粹」。冒出了不少青年才俊，成績也非常驚人（偶見《世界日報》「大陸書法人口近億」的新聞，甚喜。）去年夏秋華盛頓D.C.薩克爾博物館所舉辦的「書競」（註4）中，有多位大陸上的六、七歲至十一、二歲的少年，所作書包括真、草、隸、篆，竟然個個「大家模樣」，幾無瑕疵可指，中年書家也頗有水準。可是這一代新崛起的書家，將來在書史上是否被承認，實在不敢說。關鍵在於這些領短暫風騷的「英才」，是否能負起「承先啟後」的責任？創造出具有時代風格的書藝，關鍵在於這些「英才」們是否能包容這個時代並深入這個時代，最後能主宰時代，其作品才能代表這個時代；否則，就算十億人口都弄書法，也表現不出時代風格來。中華民國政府撤退到台灣以後，對抗共產政權的唯一法寶是「復興固有文化」。經過三、四十年聲嘶力竭地呼

喊，其成效卻始終像「反共復國」的口號一樣，喊到一九八〇年代就「此歌不聞聲漸渺」了。所以中國文化的「古典精神」始終在「虛無縹緲間」或「兩處茫茫皆不見」。(無古典亦無現代)至於書法，則「復古精神」和「創新精神」兩樣都落了空。這絕不能怪誰，若一定要找個代罪羔羊那就推給「時代」吧！當下台灣中青年一代書家，傑出秀拔的人才不少，其「時代精神」我一直找不出恰當名詞來，我希望有機會專題來談。

所以，若問大陸上這五十年來的書法時代精神是什麼？坦白說：「不知道！」台灣光復以來前三、四十年是以「復興固有文化」為號召，也只是「彷彿若有光」；近十多年來，海峽兩岸都忙著趕「後現代的最後一班列車」。在後現代史上每一班車都是第一班，也是最後一班。不趕就沒有班車了。下一班又是另一時代。「趕」！或許就是「現代精神」！也就是「後現代精神」。因為海峽兩岸，把「現代」和「後現代」連得太緊了。

註1 在霍金《時間簡史》(台北縣、藝文印書館中譯本)頁一一七有如下一段：「在量子理論中，粒子可以從粒子／反粒子對的形式、從能量中創生出來。但這只不過引起了能量從何而來的問題。答案是，宇宙的總能量剛好是零。宇宙的物质是由正能量構成的。然而，所有物質都由引力互相吸引。……在一定意義上，引力場具有負能量。在空間上大體一致的宇宙的情形中，人們可以證明，這個負的引力能剛好抵消了物質所代表的正能量，所以宇宙的總能量是零(0)。我們不一定要清楚地了解宇宙，這裡為了證明宇宙間的正能量和負能量相加，其總合剛好是零。這一觀念非常重要。可以用來解釋美學上的很多理論。就人類文明而言，原始(巫)性智慧和神聖(無)性智慧結合，可以產生人類文明的大和諧。那就是「零」的境界。藝術的境界也是如此。我稱此種智慧曰：「詩性智慧」，而稱這樣一個理想的時代曰：「美學時代」。

註2 克萊因(Franz Kline, 1910-1962)美國戰後抽象表現主義重要

領導者之一。其畫受東方書法影響很深。但是他自己卻否認這一事實·帕洛克(Jackson Pollock, 1912~1956)是美國行動畫派的中堅。一九四七年始他放棄了畫筆，直接把油彩滴灑在畫布上。也被稱為抽象表現主義·哈同(Hans Hartung, 1904-?)受康定斯基影響，是抽象表現主義大家。馬哲威爾(Robert Matherwell, 1915-?)美國抽象表現主義大家。其畫塊面結構受中國書法影響。以上諸大家對於中國書法提供很好的啟示。然而他們是汲取書法的抽象結構、筆觸的韻律感、黑白二色的對比等特徵來做畫；中國書家如何再汲取他們的精神入畫，還需要一段時間掙扎。

註3 研究書法史的專家們。一旦涉及到二十世紀以來的書家，都會感到難於下筆。日本出版界，面對當代(二十世紀)中國書法界，也都有意無意迴避去討論(討論畫的較多)。事實上，當代書家的作品從清末民初直到現在，仍是「江山代有才人出」。問題是我們該用什麼態度來看當代書法？標準怎樣定？

註4 九四年在華盛頓D.C.由薩克爾(Arther M.Sachler)美術館所舉辦的「書競」。包括了大陸上老、中、青、幼四代書作，卻以青、幼兩代最突出。技法非常成熟，令人吃驚。但這一批青少年下一步將怎樣走？實在是大問題，因書法是一種人生表達、整體文化表達。他們如何把「人生」、「文化」融進自己的書作中？若不能有新的「東西」做為新的內容，便只有不斷重複自己，重複多了就自己把它「磨」得「熟爛」了。台灣的問題也差不多。