

(中文版) 高行健現代禪劇《八月雪》 的意涵探索與形式分析

(收錄於 2004.5.玄奘人文社會學院「佛學與文學」研討會論文集)

歐陽宜璋

【論文提要】

對高行健而言，生活即禪，禪亦如戲；他的實驗劇作《八月雪》即為一例。而本文對此劇的語言分析，對其中的對話與動作，進行了功能語法的系統理解和象徵式的符號學分析。除了呈現劇作的外在啣接性外，也探測其內在的戲劇張力與言外之意——一種遠超過「實驗性」的內在特質。

初識《八月雪》，聆賞舞台清音，高行健的作品風格與哲思於焉萌生，或亦即另一種禪之解讀。

【關鍵字】八月雪·現代禪劇·功能語法·銜接照應·(高行健的)禪。

一、緒論

千禧年的諾貝爾文學獎得主高行健(AD.1940~)近十餘年來的創作，往往饒富禪機；其近作《八月雪》(1997 作於巴黎)¹的主人翁慧能(AD. 638-713)，則適為此一創作理念的起點。2002 年 12 月，《八月雪》隆重地在國家劇院首演，並於全球巡迴演出，從中不難發現此劇誠為高行健實驗性濃厚的「全能戲劇」的體現。²

本文即嘗試從《八月雪》的劇作出發，以作品的形式解析為基礎點，一探其

¹ 該書於2000年聯經出版，2002年12月19日於台北國家劇院首演。大陸旅英學者趙毅衡即在《建立一種現代禪劇·一個新的戲劇美學》頁二三六(台北，爾雅出版社，1999)中表示，高行健「為我們的時代發明了禪宗戲劇美學」。

² 參周美惠：《雪地禪思·楔子》，台北，聯經出版社，2002。「全能戲劇」被作者界定為一個「現代的東方式歌劇」的新劇種，既不拘泥於京劇或西方歌劇的格式，又兼融話劇的張力、舞蹈及功夫。因既像話劇、京劇、歌劇和舞劇，又都不是，因而被稱為「四不像」。

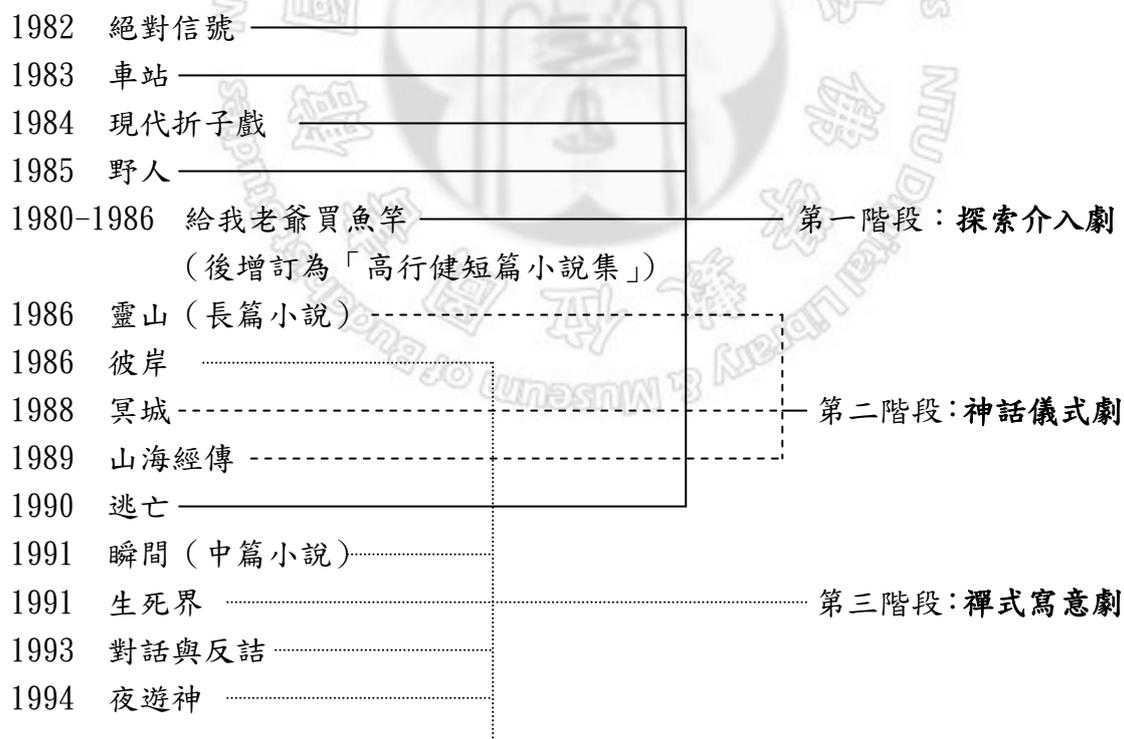
內在意涵與文化面貌。

(一) 高行健的戲劇創作與「現代禪劇」的形成

1. 高行健的創作三階段

創作和論述等身的作家高行健，在縱橫揮灑時，心中一直有一把尺。從每齣劇作之後「有關演出X X的建議與說明」，可看出其劇本是意圖鮮明的戲劇實驗；而由他多次的臨場演出討論及創作構思中，更可看出他的每一次的實驗，都是目標清晰而設計周到的³。早在1995年，旅英文學評論家趙毅衡先生就認為為高行健的近期劇，其美學（或其超越關懷）是禪式的，其目標（或表述方式）是寫意的。他認為「高行健劇本中沒有即興之作，甚至沒有聽從本能驅使而作的任意性段落」；而1997年完成的《八月雪》，則是透過了這齣唯一真人實事的傳記劇，以劇本形式闡述了他的禪宗理念。

若以高行健的寫作時間及首演時間計算，其戲劇（及小說）創作可以分為三個上升的螺旋階段。以下是作者十六年間，十二部長劇和其它作品的列舉與大略分期：⁴



³ 在高行健的所有劇作之後，都附有其建議的演出方向；而其單篇創作理論集《沒有主義》一書中（台北，聯經出版社，2001。），其語言構思的過程也都清晰可見。並參趙毅衡《建立一種現代禪劇·一個新的戲劇美學》

⁴ 此一分期，主要參考趙氏上文〈導論〉，頁24-25。

上表中，有部分小說界人，是因為作者常以對話或獨白的方式營造小說情境，而有些劇作（如〈躲雨〉，1982）則先以小說呈現（〈雨雪及其他〉，1984）。

在以上的三個階段中，「探索介入劇」又被人稱為實驗劇，反映出八十年代中國的實驗戲劇運動。「神話儀式劇」則一方面取材自中國民間傳統，一方面借鑒於書面和口語中漢語之靈巧，來嘗試漢語的可塑空間，而道家及禪宗的語言觀和思想，尤為作者所宗法推崇，與其近年的「禪式寫意劇」有著形神合一的理念與實踐：

道家與禪宗，我以為，體現了中國文化最純粹的精神，通過遊戲語言，把這種精神發揮得十分精緻。我以一個現代人感受，企圖用現代漢語，再作一番陳述。⁵

高行健對東西方文化中，人類試圖用文字表達、建構思想殿堂，一向有所質疑，他認為「禪宗對語言的態度，確是人類智慧的透徹領悟」，同時，他對於漢語因語法上的模稜性⁶，容易引發靜觀和玄想，有很高的肯定，因而，他企圖在創作（如小說《靈山》，劇作《生死界》、《對話與反詰》）中，「藉現代漢語來達到這種境界」。⁷

2·高行健「禪式」的戲劇觀與「現代禪劇」的嘗試

在獲頒諾貝爾文學獎的致詞稿〈文學的理由〉中，高行健對作家的角色有如此的界定：⁸

作家也不是預言家，要緊的是活在當下，解除騙局，丟掉妄想，看清此時此刻，同時也審視自我。……人對自身的認知尚難得清明，文學則不過是人對自身的關注，觀審其時，多少萌發出一縷照亮自身的意識。

自一定的距離，作不媚俗的審視，一直是作者自覺或自我救贖的不二法門；而這縷「照亮自身的意識」，和高行健很獨特的禪式創作是息息相關的。

禪與中國詩書畫之圓融結合，從來沒有進入中國現代文學藝術的任何門類，

⁵ 參高行健《沒有主義·第三輯 文學戲劇創作談 隔日黃花》，台北，聯經出版社，2001

⁶ 參考高行健：《沒有主義·第二輯 中國知識分子與中國當代文學》頁125，台北，聯經出版社，2001。他認為「漢語中的動詞、名詞、形容詞、副詞可以相互轉換，動詞本無時態之分，主、謂、賓語語序靈活，被動句無一定形態，主語與賓語可以省略，無主語與人稱句運用十分自由，凡此種種，倘同西方語言加以對比，不難發現現代漢語並非僵死，還大有餘地翻新」。

⁷ 同上，頁127。

⁸ 引自高行健：《沒有主義·第六輯 文學的理由》頁347。

一如佛教各宗把宇宙分層作為最主要立論方式之一，層次觀對禪思惟而言也影響至深。在禪宗文獻中，公案以故事喻層次，高行健的劇作則以表演呈現層次，是一個長公案，把自身變成了所謂「元戲劇」。所謂元戲劇，即戲劇轉向自身，以自身為題材⁹。高行健劇中的元意識，卻非常特殊，它可以是禪的迷／悟，疑／慧，見惑／真如的層次觀之推演發展，所謂「眾生諸佛」、一念之隔。作者筆下的跨層，往往用來突現強烈的主題意義。當劇情在二個互相隔斷的演出中展現時，突然隔斷破裂，彼此匯流時，往往呈現出不落窠臼而發人深省的效果。

高行健這樣的戲劇觀，非常類似禪門的參禪或觀話頭：舞台上的主體，只是觀眾自心的投影。

在《八月雪》一劇中，高行健創造了一個言簡意賅的「公案」：春米的慧能來聽五祖弘忍密授佛法至理：

弘忍：門外來者何人？

慧能：行者慧能。

弘忍：站在外頭做什麼？

慧能：尚在門邊躊躇，入得了門不？

弘忍：跨一步就是了。

「跨一步」是作者對禪機的動人詮釋，而對高行健而言，更是一個藝術家不斷自我超越的註腳！

（1）自《彼岸》啟航

1986年，當《野人》的盛大演出使高行健開始蜚聲於中國戲劇界時，他卻撰寫了《彼岸》重開新路。在劇中，所表現的是東方人認識自我，尋找自我與外界平衡的一種感知方式。《彼岸》在排演時，他要求演員「粉碎那種邏輯的，即語義上的思辨」，而致力於一種「直觀的、瞬間的、即興的」全能表現。¹⁰此時，作者心中的禪宗戲劇美學尚未清晰成形。之後（80年代末90年代初），作者嘗試撰寫《冥城》、《山海經傳》等劇，嘗試以民俗劇重寫中國神話史詩。1991年，又延續著《彼岸》的方向，寫出了實驗性極強的《瞬間》以及獨白劇《生死界》。

（2）「生死」之間的《對話與反詰》

在《生死界》的夢境中，全劇是一個女性人物的獨白，但有一位女性舞者作

⁹ 這個定義最早見於阿貝爾《元戲劇》一書(Lionel Abel "Metatheatre: A New View of Dramatic Form", New York: Hill and Wang, 1963)。「元」，台灣理論界譯其希臘詞源義，「後設」。從亞里斯多德起，meta-即為關於經驗世界規律之討論。中文原譯metaphysics為「形而上」，頗佳。從康德起，哲學家一再論證規律範疇在現象之前，而不在後。「後設」之譯，易誤解。

¹⁰ 參高行健：《彼岸·有關演出彼岸的建議與說明》，台北，聯合文學，2001。

為她的多重心象，一個小丑則扮演其獨白中的男性角色，作為主角的女性除了抬手轉臉外一無動作，而後二者動作誇張卻無台詞。而劇中女子最後的詠歎，彷彿折射出作者的語言觀，而老人的身體語言，則彰顯了不可言傳的境界：¹¹

女人：說的是他，說的是你，說的是我，說的是那女子那個她，說的她又並不是她，又並不是你，又並不是我，也不是您或者你們，恰如你們看見的她並非她，並非我，也非你，僅僅是那個自我。而你們看見的我也不是，我也不是她，只不過是那個所謂自我看著她，看著我，你我還又有什麼可說？

（老人終於在石頭前依杖停住，正準備坐下，卻定神望著眼前，似乎飄下一片雪花，緩緩落到腳下。老人脫帽，打算去接飄落的雪花）

1992年的《對話與反詰》一如《生死界》的複式展開：其中採用了作者偏好的上下二部分場景，原來的獨白變成男女的對話，而演啞劇的只有一名和尚。其中，作者以非常理、非邏輯的公案入戲，整齣戲說的是一對男女由愛變恨的悲劇故事，卻使用禪宗的機鋒應答方式展開。男女的對話中摻雜獨白，但對話部分使用正常人稱，獨白卻使用第三人稱或第二人稱自指，且句式複雜，似為沈思之語。若《生死界》中主角之不悟可使觀眾得悟，那是一種漸悟；而《對話與反詰》中所呈現的，更接近南禪中，予奪縱橫、棒喝交加的頓悟。

（3）鬧劇的可能與傳記劇《八月雪》的完成

為了使引禪入劇的情節不致過於清淡，1995年的《夜遊神》，似乎有意實驗「鬧劇式」禪劇之可能。其中可被視為《對話與反詰》中禪師化身的，是在劇末出場的老者。在劇中的夢遊者，踩碎了自我的頭顱，是害怕思索的體現——不敢面對超越自我的契機。他對老者的一味傻笑不得其妙，最後惱怒成羞，反映出現代人迷悟之間的彷徨與見性成佛之遙遠。

1997年高行健的六祖慧能傳記劇《八月雪》，是其劇作中，不依傳統程式而寫的唯一一齣京劇。在三幕八場的現代戲曲中，從一代宗師慧能的開悟、弘法、圓寂，轉向世間眾生相的描繪；其中無盡藏的出現，緩和了純男性宗教劇的單調；而無盡藏和其化身的歌伎形象，則類似《生死界》中女性舞者之多元心象，始終困於解不脫的因緣，認為生命之痛無人能解！相對的，劇中也出現了跨越二百五十年的作家，相當於惠能或高行健自我投影，諷刺性地求慧能給一個光圈，在劇中自由穿梭、冷眼觀照。最後，全劇終結於佛堂貓叫、後殿火起的喧囂，此時慧能從容圓寂，滿山林木瞬間變白，似為八月下雪！

與《夜遊神》相似的，是其中寫狂禪與凡俗無有不同，卻是高行健一向偏好

¹¹ 參高行健《生死界》頁64，台北，聯合文學，2001。

的「大狂大俗」寫法，也是凡聖雙泯的禪機呈現。

（二）作者的禪宗淵源與語言策略

1、作者與禪的因緣

在高行健執導八月雪的現場筆記《雪地禪思》中，透過周美惠小姐的採訪，高行健生長過程的禪宗淵源也清晰可見¹²。

翻開禪宗的傳燈錄，不難見到許多江西的禪師身影。故鄉在江西的高行健，童年的寺廟參訪經驗，迴盪著許多禪風靈思，播下了禪之種子；而文革後首次接觸禪之典籍《金剛經》，對深受共產教義絕對化洗禮的他，有著一份滌盪的清新；之後，高行健以作家協會會員及劇院工作者的身分，廣泛接觸了道藏與佛經，尤其對於六祖的《壇經》和禪門的各式公案都滿懷興趣。

而作為一個文學理論家，高行健也發現禪和戲劇的似同處，1980年初，作者首先引禪入戲，認為「禪狀態」是演員進入戲劇前的重要暖身工作。此刻當下，不容擬議！在高行健的體會中，禪的精神除了讓人進入最直接感受的狀態中，也是一種生活方式，禪在行動中展現，無處不在。

或許，作者劇作的本身，即是自由心證的禪心流行……

2、戲劇語言的理念與實踐

（1）訴諸聽覺的語言

在2000年，作者榮獲諾貝爾文學獎的得獎演說：〈文學的理由〉裡，高行健陳述了他的語言創作觀，認為創作的動力在陳述的本身，而非玩弄符號遊戲：¹³

語言的藝術便在於陳述者能把自己的感受傳達他人，而不僅僅是一種符號系統、一種語義建構，僅僅以語法結構而自行滿足。如果忘了語言背後那說話的活人，對語義的演繹很容易變成智力遊戲。……說話人的意願與動機，聲調與情緒，僅僅靠詞義與修辭是無法盡言的。

此外，他在〈要什麼樣的劇作〉中，提及戲劇語言和一般文學語言之差異，更強調了戲劇中聲音表情的重要：「戲劇中的語言不同於一般的文學語言之處，在於它是一種有聲的語言，一種更符合語言本性的語言。它不僅僅是由符號概念組成的符號體系，作為觀念和情感的載體，還有音響，訴諸聽覺，它在劇場中成為一種直觀。超現實主義詩歌和荒誕戲劇固然大大豐富和發展了現代語言，但語

¹² 參周美惠：《雪地禪思·禪的淵源》，頁87。

¹³ 引自高行健：《一個人的聖經》頁463，台北·聯經出版社，1999。

言的表現力還遠未窮盡。」¹⁴

（2）觸動感知的人稱

在上引〈文學的理由〉裡，高行健也表達了他在創作中靈活使用人稱的理念，他認為人之需要語言不僅僅是傳達意義，同時是對自身存在的傾聽和確認：

對作家而言，也可以說：我表述故我在。而作家這我，可以是作家本人，或等同於敘述者，或變成書中的人物，既可以是他，也可以是你，這敘述者主體又一分為三。主語人稱的確定是表達感知的起點，由此而形成不同的敘述方式。作家是在找尋他獨特的敘述方式的過程中實現他的感知。我在小說中，以人稱來取代通常的人物，又以我、你、他這樣不同的人稱來陳述或關注同一個主人公。而同一個人物用不同的人稱來表述，造成的距離感也給演員的表演提供了更為廣闊內心的空間，我把不同人稱的轉換也引入到劇作法中。

因而，在高行健的小說或劇作中，往往充滿著多方匯談或共鳴的語感與節奏，若說網路拓展了青少年的電動玩具想像力，高行健的虛擬實境，也增加了讀者與聽眾及至於觀眾的臨場參與感。

（3）漢語「語言流」的當下體現

立足於一流西方文學、語言學的理論視野，又博涉傳統典籍的高行健，在其創作理論和實踐中，力避「套用西方歐化的句式句法」，而以漢語本身靈活性來表達，他堅持「不用自己的母語去模仿外語，在把二者加以對比之後，一定能發現母語中新的天地，新的可能性」。¹⁵

作為高行健這樣「導演式」的劇作家，也擁有很特殊的語言觀：堅持一種「反主流文化」式語言，他主張用「非文學」式的語言：口語，活的語言，方言。如馮夢龍《三言二拍》和金聖嘆的小說評點等方式入戲。他認為傳統地方文學中，活生生的語言句式靈巧複雜，遠超過法國超現實主義詩歌。因而，高行健提出了「語言流」的概念，以為漢語比西方語言有更大的空間去體現「語言流」。他以為：¹⁶

我相對於西方的「意識流」，提出一個概念叫「語言流」。因為人的意識是非邏輯的，它極活躍，卻被西方語言的時態、主謂語的嚴格結構弄得極其難堪，而漢語結構的靈活卻恰恰更接近意識活動的特點。

¹⁴引自高行健：《對話與反詰》頁130，台北，聯合文學，2001。

¹⁵ 理念來自高行健：《沒有主義·流亡使我們獲得什麼？》

¹⁶ 引自上文頁150。

或許，正是堅持平常語，使他自然而然走向禪宗美學。禪宗的平俗但流暢的語言，與儒家經典與主流文學冠冕堂皇而精緻的語言相比，更是一種「不存心機」的表達方式：「我在語言上下的工夫，與其說精心修辭，不如說務求流暢，那怕是我自己發明的結構複雜的句式，我也力求僅憑聽覺便覺某種語感，讀者硬去釋義，大可不必。這方面，我應該承認，《莊子》和漢譯《金剛經》的語言對我啟發極大。」¹⁷

（4）感性的生成與詩禪的結合

甫於 2003 年出版的評論集《依稀高行健》¹⁸中，對於高行健詩禪合一的語言風格有頗為精緻的描繪，也為上述作者有意識的語言手法，作了一個綜合印象式的評論：

高行健的語言敘述是一種感性的生成方式，式是完全自我化的，高度主觀化的。……記憶裡的一幕，被他意境式地發揮得淋漓盡致，又是運用了意象，通感生成的，這樣就構造了一個空靈奇幻的語言鏡象。……把禪、詩、畫的手法結合在語言意象、意境中，借用西方式的唯我主義和印象派的手法，大量地充分地借助寫意、通感的手段，實現了精神上的通達、放鬆、無所不可的性靈狀態。這種語言的感性生成方式，局限於個人的生活感受之內，卻能恣意展開幻想的無限飛翔，彷彿在不經意地探索漢語語言表達上的可能空間。

以下，即就此視角，藉由作者同一題材的小說與散文不同技法的呈現，進行觀測，希望此一視角，可為《八月雪》的融詩文入戲，作一個方法的觀照：

甲·小說〈雨、雪及其他〉相關片段節錄（1982 於北京）¹⁹

——問你是喜歡月亮還是太陽？

——都喜歡。

——可我喜歡月亮，不像太陽那麼熱，大太陽底下真叫人受不了！可月亮什麼時候都是美的，那麼純潔。

——你知道有次我坐火車去外婆家，看到的月亮像塊破碎了的鏡子！因為車窗外老有樹枝，是冬天，樹葉都落了，光禿禿參差不齊的樹枝一閃一閃，可月亮老在車窗中間，看起來就像一面不斷破碎的鏡子，比完整的月亮更好看。

——我每次坐火車的時候，儘管目的地非常明確，但只要火車一開動，總有一種不知去哪裡的感觉。我只是沈醉在看到的景色中，看到了山、竹林

¹⁷ 參高行健：《沒有主義·文學與玄學·關於靈山》。

¹⁸ 參季默、陳《沒有主義·流亡使我們獲得什麼？》袖：《依稀高行健·第三章 頹廢靈魂裡的「歎息」》，台北·讀冊文化，2003。

¹⁹ 節錄自高行健：《高行健短篇小說集·雨雪及其他》頁75，台北，聯經出版社，2001。

和茶樹，都呼呼一閃而過，我就不知道我的未來究竟在哪裡？
——他呢？
——不知道。

乙·戲劇〈躲雨〉相關片段節錄（1984 於北京）²⁰

（紅光漸減，清冷的光漸亮，正面照著聲音甜蜜的姑娘的臉。）

甜蜜的聲音：可我喜歡月亮，不像太陽那麼熱，大太陽底下真叫人受不了！可
月亮什麼時候都是美的，那麼純潔。

明亮的聲音：（清冷的光照亮了兩個姑娘的臉）你知道有次我坐火車去外婆家，
看到的月亮像塊破碎了的鏡子！

甜蜜的聲音：（清冷的光在她們臉上一閃一閃地，

明亮的聲音：兩人同時各講各的）

甜蜜的聲音：我每次坐火車的時候，儘管目的地非常明

明亮的聲音：因為窗外老有樹枝，是冬天，樹葉都落了，

甜蜜的聲音：確，但只要火車一開動，總有一種不知去哪

明亮的聲音：光禿禿參差不齊，月亮老是一閃一閃地，可

甜蜜的聲音：裡的感覺。我沈醉在看到的景色中，看到了

明亮的聲音：在車窗中間，看起來就像一面不斷破碎的

甜蜜的聲音：山、竹林和茶樹都呼呼一閃而過，我

明亮的聲音：鏡子，比完整的月亮更好看。

甜蜜的聲音：不知道我的未來在哪裡？

明亮的聲音：

甜蜜的聲音：他呢？

明亮的聲音：誰呀？

（清柔的音樂起，像一根扯不斷的絲線，一縷逆光中升起聲音明亮的
姑娘的影子。）

以上節錄的兩個片段中，可看出小說和戲劇中，代表「雨」和「雪」的兩個女孩，在自我表達時，「語言流」的活躍與非邏輯式的共構；前者快活而明亮，後者憂鬱而甜蜜。而在戲劇的改寫裡，二人的聲音，是由藏在暗處的老者（即小說中的「其他」）聆聽而感受到雨夜的溫暖。在小說中，二人的對話流轉如詩，而劇場中，抽離了敘述的清音，而主要由二人的聲音構築成舞台上的二重奏，再以舞台的燈光作區隔，是高行健如交響組曲般的實驗劇風。

²⁰節錄自高行健：《生死界》頁94-95〈躲雨〉，台北，聯經出版社，2001。

(三) 本文的分析素材：《八月雪》簡介與分析進程

1·《八月雪》的寫作因緣

據高行健的自述，佛家對他影響很深，而其中他對禪宗尤其傾心。他曾回憶有一年在遍訪名山時的動人映像，亦即《八月雪》的寫作因緣：²¹

我對宗教有特別的情懷。慧能啟發我：什麼都可放下。

佛教對我創作的影響可在《靈山》裡看到，我在書裡寫到天台山國光寺，那是隋代寺廟。黃昏之際，我闖進佛門，堅持要留下……。清晨三點，鐘聲乍起，我醒過來，……循著鐘聲，找到大殿，看到廟裡有好多房間。大殿里，有將近一百個僧人，有的打鐘，有的敲木魚，一片和諧，天空奇藍，給人一種美感，當時就想寫戲，但沒寫。……後來我細讀禪宗，包括各種版本的研究，最後發現收藏在巴黎圖書館的敦煌版，寫了個叫《八月雪》的戲，準備在台北上演，寫的是六祖慧能開悟到創立禪宗的過程及禪宗後來的轉變。

2·《八月雪》簡介

在高行健近來深具禪意的劇作中，《八月雪》是一齣忠於禪史的代表性創作。²²以禪宗五祖弘忍傳法六祖慧能的著名公案為本，是其劇作中唯一表現真人真事的作品。

《八月雪》以三幕八場的大歌劇，演唱從盛唐至晚唐，二百五十年間禪的歷史和傳說。其綱要如下：²³

表 6-1 《八月雪》劇本版及演出版的場次對照表

劇本版	演出版
第一幕第一場 〈雨夜聽經〉	同左
第二場 〈東山法傳〉	同左
第三場 〈法難逃亡〉	同左
第二幕第一場 〈風幡之爭〉	同左
第二場 〈受戒〉	同左

²¹ 節錄自高行健於斯德哥爾摩市郊佛光山之演講，王健民記錄：〈我與宗教的因緣〉，亞洲周刊第51期，2000年12月24日十二月九日。

²² 參高行健：《八月雪》的卷頭語——「本劇演唱的是從盛唐公元七世紀中葉至晚唐公元九世紀末，二百五十年間禪的歷史與傳說」。台北，聯經出版社，2000。

²³ 據周美惠：《雪地禪思·編導》中高行健自述，從原劇的三幕八場變為演出版（兩個半小時），刪了將近一半的篇幅；其中二幕四場的「圓寂」，修改為三幕一、二場的「拒皇恩」、「圓寂」，而原三幕的「大鬧參堂」變為三幕三場。為高氏生平執導規模最大的一齣。

第三場	〈開壇〉	同左
第四場	〈圓寂〉	無
第三幕	〈大鬧參堂〉	
第一場	無	拒皇恩
第二場	無	圓寂
第三場	無	大鬧參堂

劇中以主角慧能的生平為線索，進而演唱唐末大狂大俗的參禪場景；為了使這齣「和尚劇」有戲可看，安排了女尼無盡藏及橫跨二百五十年的歌伎為對比，形成參照；而「作家」的角色除了是慧能的精神代表外，也代表了高行健，對全劇作出乎其外的「距離的關注」。²⁴

在台灣的首演後，這齣眾所矚目的戲劇卻頗受微詞。²⁵就王義雄先生在《八月雪》演出現場發放的問卷調查（分三天四場）中；在回收的一百五十六份問卷中（扣除六份無效問卷），針對較不滿意的項目，在編劇的部份出現了以下的數據顯示：

本研究問卷調查的第六題填答之內容如下：

問：觀賞完此劇的演出後，您較不滿意它的哪些部分？(可複選)

- 整體呈現 導演手法 演員表現 舞台設計 服裝設計
 音樂（效）設計 燈光設計 編舞 編劇 其他

在回收的問卷中，選擇對「編劇」一項較不滿意的佔 25.3%，可見高行健先生所要詮釋的禪宗公案—六祖慧能的生平故事和「禪」的精神；在劇本文本階段，回填問卷的觀眾至少有四分之一無法窺探其堂奧；或者可以說，有部份的觀眾對於《八月雪》的劇本架構和呈現，抱持著懷疑和無法欣賞的看法。

因而，此次的《八月雪》分析，是希望以作者的原創構思為基點，運用較客觀的方式，作大層次的語言分析，並佐以忠於禪史的觀照，期盼能還《八月雪》以更清晰的面貌。

2. 分析的進程

對於劇本與實際舞台表現之間，高行健很明確地表示：「寫劇本是供演出的，否則不必採用這種樣式。」而在作者所提出的前瞻的理念與劇作間，呈現了相輔相成的密切互動。²⁶

²⁴ 參上引書〈劇中人〉頁96。

²⁵ 在網路上有關《八月雪》的觀後感，在劇情、音樂、舞蹈、角色塑造等的表演，頗有中西合璧的嘗試，沒有獲得相乘效果之感；並參王義雄：〈高行健《八月雪》文本之研究〉，其中的問卷調查。《復興崗學報》77，2003，247-266。

²⁶ 參高行健：《沒有主義·第四輯 劇作法與表演理論》，頁208-301〈劇作法與中性演員〉，台北，聯經出版社，2001。作者認為「我也很難說是劇作法的確究在前，或是這種表演觀念推動我

在《八月雪》的語言和意涵解讀中，由原本劇本過渡至實際演出，是作者由理念到實踐的必經過程，但基於減化可變因素（如演出中音樂的介入，和人·地·時之配合），強化分析的基點之考量，因而本文以原創劇本的語言為中心，解讀其有機架構和內在意涵，並酌參演出當場的舞台、音樂服飾、角色扮演等設計理念，希望以最不失真的方式作語言處理，呈現既能彰顯高行健理念，又切合劇作文本的闡釋。參之王義雄〈高行健《八月雪》文本之研究〉的研究目的：

- 一、以《八月雪》為研究對象，運用傳統和結構形式上的分析，作一完整的論述。
- 二、了解高行健先生如何將「禪宗故事」和「禪宗公案」融入戲劇化的表現方式之中。
- 三、透過深層結構（二元對應）分析諸方法，解構《八月雪》之意涵。

和本文的研究範疇略有交集，而藉由王義雄先生的開拓工作，期待對此劇的精神面貌作更細微的探索；透過其語言的若即若離、劇場的對比設計與禪理的呈現，進行深入解讀。

此文和以往個人語言分析，先建立語言架構理論，再由形式延伸至內涵迥異的，是一種由文字思想而語法分析的逆向操作，先涉獵解讀《八月雪》的相關文字（包括高行健劇作及引錄的禪宗公案）和作者本人的創作理念，再依其線索設定其相應的形式分析，其主要內涵如下：

- 一、**背景**：了解「現代禪劇」的縱深和作者的創作理念。
- 二、**形式分析**：就對話的語境，分析其主述結構、三種稱代和身勢語言的照應，並就敘述與抒情意象的匯流，見其氛圍營造之功。
- 三、**禪理探索**：就劇中角色所形成的參照體系，公案的化用和三關的象徵立論。以勾勒此一罕見禪劇的輪廓。

二、《八月雪》的形式分析

在形式分析中，以語法分析作為基本架構，筆者希望用大單位的主位－述位視野，去勾勒《八月雪》的語言輪廓，而非細部的詞性分析及結構流程的演繹，因而選擇以韓禮德（M.A.K.Halliday）語篇功能的基本網絡，呈現《八月雪》的靜態形式和動態布局。

在此主位結構（一稱主述結構）（THEMATIC structure & Theme-Rheme structure）中，主位結構由主位（Theme）＋述位（Rheme）構成。若由發話者的立場言，主位是指談話內容的起點談論的題目，述位則環繞著主位作說明，呈現

的劇作」。

內容的核心。主位一般位於句首，其他的成分均為述位。

在禪式寫意劇情境營造中，一如日常的對話，包括了主位——述位，發問——回應——後續等系統結構。而在禪問答中，有些富有禪機的言外之意，可能會自對話「清楚精確」的原則中逸出，尋求「隱喻」、「反語」、「言之無物」、「雙關語」等可能的逃脫路線，因而產生了問答之間的模稜與禪機。²⁷

以下為語篇分析的基本代號：

【語篇分析代號一覽表】：

T ：Theme，主位（其中多重主位的語篇功能、交際功能、概念功能分別以 T-text、T-int、T-top 表示）
R ：Rheme，述位
／：主、述位的切分

【分析原則】

※此處的語篇功能分析，以劇本的對話部分為主。其中主、述位的區隔，需視前後文意的重點分布及銜接性而定。一句中若含小句，依其重要性而決定標示其主述位與否；而主語省略的句子，亦可作主述位的分隔。以顯示句與句間的對應關係。²⁸

【《八月雪》的主述結構分析舉隅】

○**主述位推移的模式**：句子的主位選擇和排列，組成了話語和篇章

主位 (Theme,句子的起始成分)	述位 (Rheme,句子的後續發展)
(按) 以下的T表主位，R表述位；T 1表第一個小句主位，R 1表第一個小句述位。	
曹山 (T 1) 本寂 (R 1) (T)	／ 影弄青風 (R)
石頭 (T 1) 希遷 (R 1) (T)	／ 個中透消息 (R)
皇天 (T 1) 悟道 (R 1) (T)	／ 一片虛無 (R)

上例為《八月雪》三幕大鬧參堂的情境中，歌伎為狂禪的劇情演唱序曲，以簡單的語法構造：主語＋述語的方式展開，顯現出單純主位－述位的形式，由忠於禪宗法系的陳述，演唱出史詩般的語言風格。

²⁷ 參陳建民等編《語言與文化多學科研究》中，易洪川〈影響提問的社會文化因素〉及趙起〈語言的雙重約束與單項突出〉二文。北京語言學院出版社，1993年初版。

²⁸ 主述位的判別，參Halliday (1985) p.63 “the details (of the thematic structure) will depend on which part is presupposed. 主位結構的內容為何，將視那個部分屬於會話語篇的先決條件而定。

(一) 對話的語境分析

1. 簡單的主述結構與宗教劇的指向

在一個完整的語篇裡，各句的主、述位交替銜接，是扣合語篇、繫連全文意旨的重要環節。而從篇章結構看，掌握主位的發展脈絡與順序，是理解篇章構成的重要關鍵。因而在語篇研究中，學者們歸納出許多主位發展的進程，而胡壯麟先生則將總括為以下三種形式：²⁹

※重複前句的主位：T 1 → T 2

※從前句述位中的一部分發展出新的主位：R 1 → T 2

※前句的主、述位一起產生新的主位：T 1 + R 1 → T 2

在《八月雪》的劇本中，主述位的分布多半呈現敘事方式的直接推行，例如：（下引文無劇本起迄關係，但具有意義的相關，其中「煩惱、菩提、涅槃」的主位，具有重複前句主位，從述位 2 發展出主位，及前句主述位發展新主位的特質）

表 6-2 《八月雪》中主述位的敘述推行

劇中對白	主述對應	
	T	R
1 慧能：聽師父頌經	聽師父	／ 頌經
2 無盡藏：無盡藏我無盡的煩惱啊	無盡藏	／ 我無盡的煩惱啊！
3 慧能：前念繼後念，念念不斷	前念繼後念	／ 念念不斷。
4 慧能：煩惱即菩提，涅槃即彼岸	煩惱 涅槃	／ 即菩提 ／ 即彼岸

而三幕〈大鬧參堂〉的部分，則展現了較具臨場隨機感的對話互動，分就幾則公案做環繞主題的開展，其中又以「斬貓失火」一段的對話機制最為縝密。主位的推移則有如下的趨式：

劇中對白	主述對應	
	T	R
俗人甲：別叫那廝溜跑了！	(我們)	／ 別叫那廝溜跑了
瘋禪師：就是他，這鬧貓漢！	(禍首)	／ 就是他 (同位語：這鬧貓漢)
一禪師：抓賊了！抓賊了！	(我們)	／ 抓賊了！抓賊了！

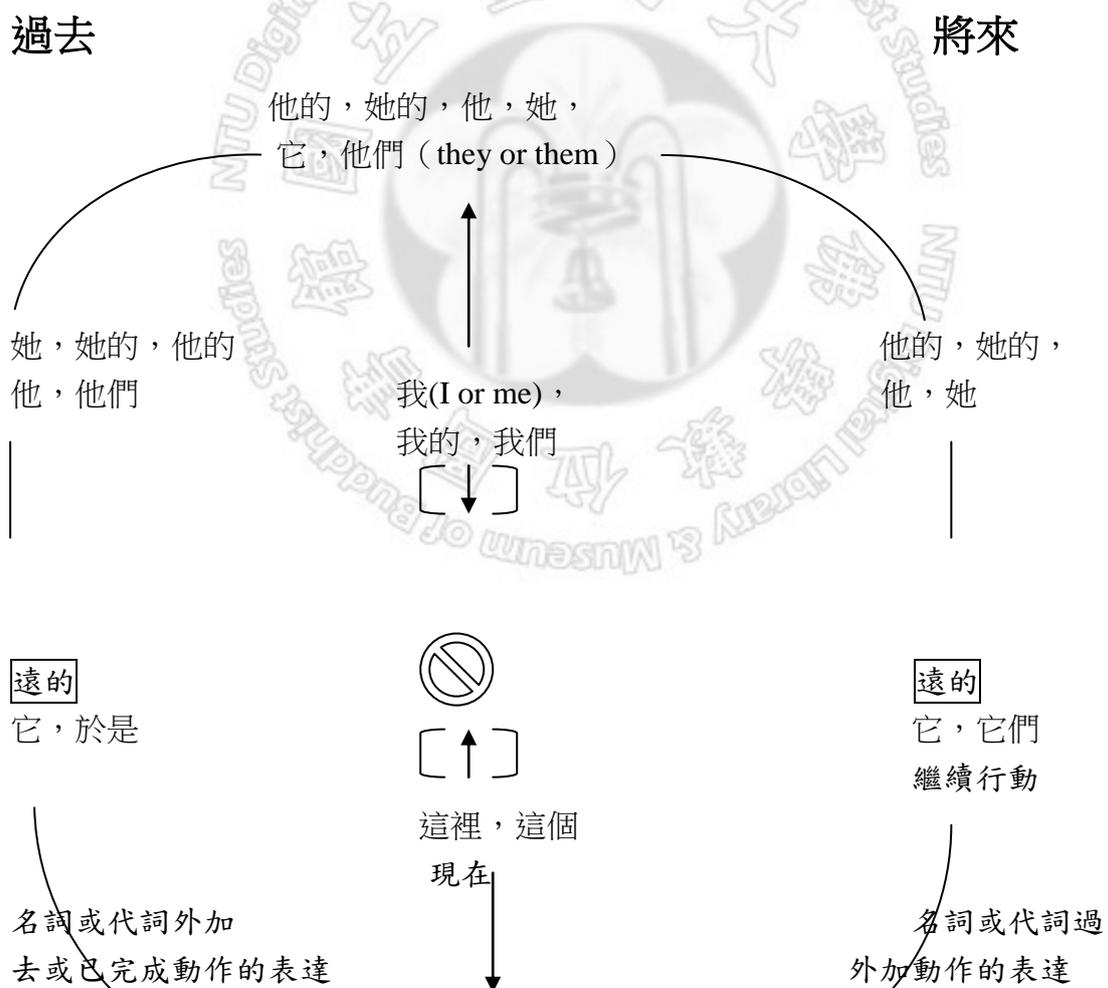
²⁹ 主述位的推進模式，並參黃國文《語篇分析概要》4·3·1 〈主位推進的六種模式〉，頁 81-86，1988，長沙·湖南教育出版社；及胡壯麟《語篇的銜接與連貫》7·3 〈主位-述位與語篇銜接〉，頁 144-148，1994，上海外語教育出版社。

說話者的動作)、「遠的」(離開說話者的動作)，前者的說話者，以動詞現在式表達在「這裡」和「現在」中的「我」或「我們」，有別於動詞的過去、未來式表達的「那裡」和「於是」中的「他」或「他們」。

在劇本話語和劇場符號學中，此類語言指示功能（特別是我—這裡—現在）是最具特徵的組成部分。劇中人物「我」和劇本交流語境中的「這裡和現在」，伴隨著身體語言的姿態，和舞台語境發生聯繫，使得語言的觀念，具象落實於劇中人物和其世界。值得注意的是，日常對話的身勢語常成為語言的正向輔助，而戲劇姿勢有時卻和語言聲音直接矛盾。因而，日常語言和戲劇語言間的話語模式協調，是一個複雜的辯證過程。

下圖即標示著此兩類代詞的對應位置：³¹

表 6-3 人稱代名詞的劇場對應關係



³¹ 並參RAY L. BIRDWHISTELL “Kinesics and Context”,1971;123 “movement with speech”及基爾·伊拉姆著，王坤譯：《符號學與戲劇理論》，頁74—75，台北，駱駝出版社，1998。

她的，他，她，它
她們，他們，他的

箭頭表示遠的或近的動作

與上圖相映的理念，是高行健的禪劇演出建議中，常提出一種「距離的關注」，主張觀察者和被觀察者有一段距離，二者之間才有真正的互動。因而演員應關注自我和其他演員及一台觀眾的互動關係，在很緊張的戲裡造成餘裕回轉的空間。此一模式，和高行健《八月雪》第三幕大鬧參堂中，表現方式的建議，適可互為參照：³²

「大鬧參堂」並非在那裡胡鬧，而是說「看眾生相胡鬧，我也在其中」。人生如戲，參堂也就是人間，……人人都在其中，雖然在其中，但我悟道了，我觀察到了：「我也在其中」，因此，我得有個態度「如此這般」！你就會有所醒悟，有所抽身，有所距離，所以「大鬧」而遊戲，「大鬧」非真鬧，是遊戲、做戲的大鬧，而從中觀察而得趣，最後抽身、昇華。……剛開始，鬧貓鬧狗大家還有點在裡頭，等到最後完全靜止，希望作曲家再給二十秒空白……不是做胡鬧狀二十秒鐘，而是靜觀這胡鬧的人世和我們身在其中，你瞧，人生如戲，這麼一個靜觀，它就有很大的張力。

基於《八月雪》的史劇性質，呈現了較文言的劇作風貌，你我他的口語稱代較不多見，但此一人稱的三種轉化視角，卻在此劇排練時，成為演員必修的暖身課程與觀照訓練。

（2）語言之外的啣接與照應³³

在《八月雪》中，戲曲及動作貫穿全場，且的歌唱段落很多，在原創劇本中即包括了慧能與無盡藏的男、女對唱、慧能與眾人、無盡藏獨唱、慧能獨唱，歌伎演唱，眾人對唱、眾和尚對唱、及歌伎及劇末眾人的雜唱，依照劇本的結構和作者的理念看來，應為京劇的演唱方式和本嗓的自然呈現。王義雄先生的上引文中，提及了劇中相關的京劇動作：

³² 參周美惠《雪地禪思》頁。132-133。

³³ 此段的語篇分析，將再自中興外文陳界華老師提供兩篇身體語言的文本分析專論闡釋發揮：RADAN MARTINEC “Cohesion in action”(動作的語篇銜接), *Semiotica* 120-1/2(1998), 161-180. VICTORIA LEE and GEOFFREY BEATLIE “The rhetorical organization of verbal and nonverbal behavior in emotion talk”(感性話語中，口語和非口語的修辭機能), *Semiotica* 120-1/2(1998), 39-92.

京劇動作（已程式化的）在此劇中也佔了極多的篇幅，諸如亮相、說書等等，比如第一頁慧能的「亮相」，第六頁、第七頁無盡藏和慧能之間皆有角色抽離，對台下觀眾的語言交流；第十頁，慧能搖身一變成了說書人，及十九頁畫家盧珍的「亮相」，這些都是京劇才有的動作及技巧。另外三十七頁的慧能搖槳，四十一頁惠明伸手拿袈裟卻抖動不已的這些動作，京劇裡也多有相類似程式化的身段出現。

除了京劇的動作外，此齣《八月雪》的演奏，頗具歌劇的節奏，在第三幕開場時，歌伎演唱著：（在此省略作家頌詞部分）

八月雪，好生蹊蹺，看曹山本寂，影弄清風；望青原尋思，雪峰存義；好一個石頭希遷，個中透消息；原來是皇天悟道，竟一界虛無。

—— 抬頭高聲 ——
禪—————那！ （低頭聽音）

自此以後，「禪那」的節奏點一直延續到尾聲，成為大狂大禪的混亂中，一個觀照的定點，一種音樂的清音。

（二）史傳敘述與抒情意象的匯合

高行健的戲劇觀裡，戲劇的本源——即演員的表演至關重要；因此，戲劇創作必有別於詩的抒情和小說的敘述。他以為戲劇中表達詩意的方式，不同於詩歌僅透過言詞的抒發、移情、象徵、意象、聯想來實現，而是經由行動、衝突、過程、變化、發現、對比、驚奇來實現，倘若只把詩的語言（小說亦然）搬進戲劇，「會割斷戲的進程」，因而，「戲劇中的詩意超語言，不是由詩句直接實現的，而是通過表演才得以體現」。³⁴

此外，王義雄：〈高行健《八月雪》文本之研究〉³⁵中，以形式歸類，認為此劇屬於「史詩式結構」（闡述了六祖慧能的生平）和「詩式結構」（無完整的情事情節，無確定的人物性格，也無連貫的邏輯語言）的綜合體（如第三幕大鬧參堂）。³⁶

³⁴ 參前引高行健：《沒有主義·我的戲劇和我的鑰匙》，頁286、300。

³⁵ 引自王義雄：〈高行健《八月雪》文本之研究〉，《復興崗學報》77，2003，247-266。

³⁶ 參上書所引孫惠柱所著《戲劇的結構》（孫惠柱，1993）一書中，將各類的戲劇形式，大致區分為（一）純戲劇式結構（二）史詩式結構（三）散文式結構（四）詩式結構和（五）電影式結構。

1 · 雙聲對話的舞台張力

八月雪一劇中，在主軸的史劇進行時，高行健不忘慧能開壇說法，無盡藏（或歌伎）就在旁吟唱，形成雙聲對話：如二幕三場的〈開壇〉，慧能說「大智慧到彼岸」，歌伎即唱「好空虛啊！一個女人到那彼岸去做什麼？」幕尾作家和歌伎的對唱，更有似全齣創作的自我解嘲，為慧能遷化時，八月之雪預設伏筆，有似《紅樓夢》在太虛幻境曲演紅樓的布局：³⁷

作家：無所事事，遊戲人生，又凡根未斷，也是個俗人。那麼，就唱個八月雪吧。

歌伎：相公，八月有雪嗎？……

2 · 優美如詩的敘事與白描

《八月雪》一劇中，作者以洗鍊的散文筆法，勾勒了重要的出場人物及場景氛圍營造，也塑造出柔美夢幻的史詩效應。

例如，慧能去世的八月雪主題，是劇中的重心；而在交待圓寂前後的過程中，第二幕四場有靜音，轉景的舞台效果：

眾和尚悄悄退下，立在禪床邊的禪杖倒地，慧能奄然遷化。銀鈴聲纖細如絲。法海躡足上，舞台深處遠景變白。

在第三幕〈大鬧參堂〉序曲，則隨著歌伎的演唱繼承的法系中，間以作家的口白，頌歎慧能的一生：

作家：一個樵夫，一代宗師，一生的艱辛，一界虛無，好一場遊戲！

而第三幕〈大鬧參堂〉慧能去世後，禪法千奇百變，作者藉捉貓斬貓的情節帶出全劇高潮：

可禪師一棒，俗人甲滿台跑，貓叫聲卻此伏彼起。可禪師一再棒喝，眾人盲目追趕，打鑼的打鑼，搖鈴的搖鈴，一派喧鬧。）

此外，作為全劇神秘主角的無盡藏³⁸及其分身歌伎，在全劇出場的慧能自我介紹後，以第三人的敘事觀照，勾勒出縹緲清新的神韻，頗似《紅樓夢》中妙玉的形象：

³⁷ 下文引自高行健：《八月雪》二幕三場，頁83。

³⁸ 流行本壇經的行由品中，無盡藏為儒士劉志略之姑，執《大涅槃經》，惠能暫聽，即知妙義，遂為解說；尼遍告里中耆德云：此是有道之士，宜請供養。見《六祖壇經·行由第一》頁14。台北·慧炬出版社，1999。

啟幕。木魚聲漸起，小快板。舞台中央一香案，孤燈一盞，一炷香煙繚繞，比丘尼無盡藏，僧衣，青布纏頭，背台垂首，跌坐在案前蒲團上……慧能上前，佇立聽經。

相對於無盡藏的靜態速寫，歌伎上場，多以歌舞的表演呈現心境：

歌伎上場：一身倩影，一番記憶，一隻故事，潛在心底，只可憶而不可言說。無盡藏你，無盡藏我，行行復行行，有誰能解此中奧義？

從「無盡藏你，無盡藏我，行行復行行，有誰能解此中奧義」的唱詞中，可知此二角色為一疊合效應的安排，藉樂聲的揚起，看出無盡藏的意象延伸……

三、《八月雪》的雪地禪思

（一）由詞義的對比到劇場的參照體系

羅蘭·巴特在《符號禪意東洋風》裡，分析禪之俳句（即禪語錄中的偈頌部分），肯定了其形式的精確性——能指符號（signified）與所指內容（signifier）³⁹有恰當的配合，使詩偈表達的意義通過了語言而被發現，進而了解其中的深刻意涵。羅蘭·巴特將禪宗思想與語言學的觀點相結合，將二者加以比較，並進行了對應詮釋；可說把握了禪宗某些基本特質，亦可作為本文的符號學研究中，有關詩化語言分析的基礎點：⁴⁰

整個禪宗都在進行一場戰爭，反對把意義褻瀆。我們知道，佛教對任何因肯定（或否定）引入的死胡同加以堵塞；它勸說人永遠不要被下面這四種命題所纏繞：這是A——這不是A——這既是A也是非A——這既不是A也不是非A。現在，這四種可能性結構語言學所建立起來的完美範式（A——非A——既不是A也不是非A（零度）——A與非A（複合度））是一致的；……含義這種秘訣（即範式）被看成是不可能的。當禪宗六祖對「問答」加以指導時，為了在一個概念提出來的時候更徹底地攪亂範式的功用，他轉移到一個與此相反的概念，這樣就可達到愈發明確地嘲弄範式，嘲弄意義的機械性本質。……其所針對的是符號的建立，亦即分類（無明）。……全部禪宗表現為一種巨大的實踐力量，使之欲語忘言，或稱之為悟。這種語言的空白推倒了符碼對我們的統治。……在所有這一切實驗中，並不是一個把語言粉碎在神秘的沈默腳下的問題，而是斟酌它的問題，把旋轉著的言語加以阻遏的問題。

³⁹ 參考首章所引索緒爾《普通語言學教程·第四章 語言的價值》，認為語言是表達觀念的符號系統，語言符號的本質是所指（表概念 concept）和能指（表音響形象 sound-image）的結合。

⁴⁰ 參該書〈18 揚棄意義〉，台北·臺灣商務印書館，1993初版。

以上引文的重心有二，一為禪宗詩偈的立意背景，源自六祖付囑品的禪門教唱宗旨；二道相因，展轉傳授不失宗旨；二為禪宗語言的空靈與隨機性，致使「意義將會從這種語言本身裡被發現」，在不立文字的精神下有所立言，「把旋轉著的言語加以阻遏」。

本節除了承敘羅蘭·巴特對禪意的體會外，也要延伸視角，觀測《八月雪》對話與敘事中兩兩相對的參照現象。

1. 語義對比組之分布

在本節中，嘗試以語義系統的分析方式，來統合論文中語篇功能的內在關聯性。其中「語義場」的概念來自德·特雷爾(J.Trier)，表示相關聯的詞語（在此節中包涵字、詞、句的範疇），在語義上共同構成完整的詞語系統。通過此一範疇內，詞語互動關係的分析，可以確定詞語的確切涵義。⁴¹

從《八月雪》的對應構詞現象，可以發現禪者證悟的本體界與眾人眼中的現象界，兩俱無差。其對應詞語如下：「佛—眾生」、「佛—煩惱」等。若就語意學而言，上述的各組詞語，應屬於同一語義場中，依程度差別而兩兩相對的「對立組」，並非真正的「反義組」（如生／死、男／女、日／夜）等。高行健劇場的二分呈現，其目的常是泯除二分。以下，即分由詞語的相反相成，與符號體系的融合共構作為觀測點，先否定（或迴避）吾人對事物或概念的揀擇、分別，並將其統攝於總目的大類中；其融通涵攝之意應多於先破再立的辯證。

表6-4 《八月雪》的相關語義集合

(1) 有關「佛性」的集合

{ 真如，無上菩提，言下自識本性，發平常心即是大慈悲，
無生無滅，無念無憶無著，萬法盡是自性，煩惱即菩提，涅槃即彼岸
前念迷即凡、後念悟即佛，不取不捨 }

(2) 有關「佛」的集合

{ 丈夫，天人師，佛，法身，大智慧到彼岸，眾生即是佛，自性悟 }

(3) 有關「凡」的集合

{ 女人之痛、風花雪月，柔腸愁緒，凡根未斷，遊戲人生，自性迷 }

(4) 有關「妄念」的集合

{ 煩惱、妄念、悔恨、憂傷，妄想而心動，可憶而不可言說，
一念若住，念念即住，名為繫縛 }

⁴¹ 參伍謙光《語義學導論·4·4 語義場理論》，頁94—5。長沙·湖南教育出版社，1988初版。

由《八月雪》的相關詞語集合中，可以發現作品中詮釋佛與眾生、佛性與煩惱的不一不二——這些原來屬於對比組或反義組的詞語，在劇作對白的陳述中被統一了，使得整體劇作呈現出亂中有序的自在與清新。

2·劇場的參照體系

由於高行健向來不喜他人套用學理分析其創作，因而在本文的語言或戲劇分析中，許多假設都架構在高行健自我評論的基礎上。在周美惠採訪編輯的《雪地禪思》⁴²裡，高行健提出了角色和劇情的對比意涵：

我希望透過戲劇的形式，讓人們認識到這麼一位大思想家，而可以大致了解他的思想。戲裡有兩位女主角：無盡藏和歌伎。無盡藏確有其人，歌伎是無盡藏的補充，女性的兩面形象，一個出世、一個入世。女人之痛也是生之痛、人生之痛，這是佛教所涉及的人生煩惱。…慧能的思想，觸及的是超時代的生存根本問題。像女人之痛，也是男人之痛、人之痛，只不過女人對生之痛的敏感超過男人，在舞台上更加構成戲。……慧能死了，無盡藏也不在了，歌伎卻變成一個世俗女性的另一面，她可以跨越二百五十年。……這戲的劇作法表面上看上去非常古典，但它背後的东西實際上很現代。

……這就形成一個參照系，一個是慧能的解脫、一個是人的苦惱，兩者的對比貫串全劇，這兩種的對比是：你悟道了就是佛，沒悟道就是眾生。其實這兩個都是存在的。慧能並非超凡脫俗，只是一念之差，開悟了就是佛，沒開悟就是眾生。慧能是超越的，而無盡藏和歌伎所構成的女性，始終在現實的苦惱之中。……要構成戲，我的前題是不能違背史實，其他算是藝術加工、藝術的手法了。

就高行健的自我陳述，我們可以推衍出本齣劇情的兩大參照系：慧能——無盡藏，而「非具象人物」的作家與歌伎，則分別是二者的延伸或分身。此一理念，當可溯自六祖在《壇經·般若品》⁴³中，有關迷悟的雙重辯證：

善知識！凡夫即佛，煩惱即菩提。前念迷即凡夫，後念悟即佛。前念著境即煩惱，後念離境即菩提。

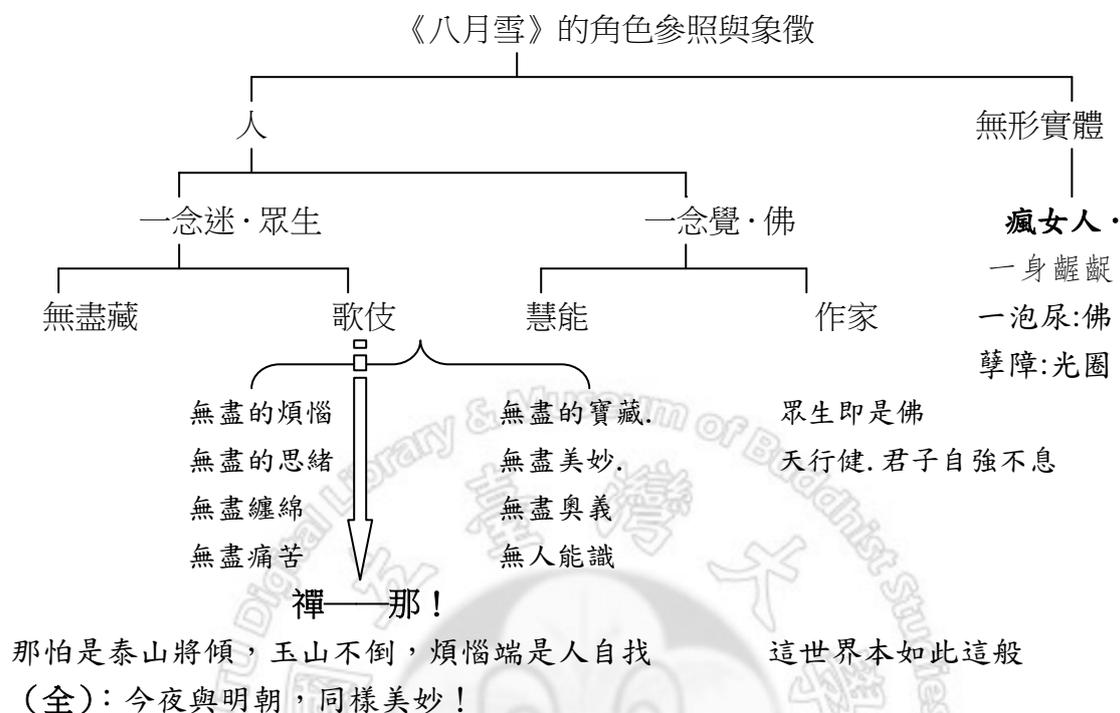
在般若品末所附的偈語中，有「佛法在世間，不離世間覺，離世覓菩提，恰如求兔角」；相信這也是《八月雪》的劇情編寫時，想要傳達給觀眾的禪家智慧。以下即透過符號學的象徵體系來回溯作家的創作理念：⁴⁴

⁴² 參周美惠：《雪地禪思》頁95-96。

⁴³ 參敦煌本《六祖壇經·般若第二》，頁18，台北·慧炬出版社，1999。

⁴⁴ 並參Umberto Eco, 1986. *Semiotics and the Philosophy of Language*. Pp60-65, *Dictionary vs. Encyclopedia*, 2-2-2 *The Porphyrian tree*” Bloomington: Indiana University Press. 及李幼蒸《語義符號學·語義層的結構分析》，頁242，台北，唐山出版社，1997。其中提及亞里士多德的

表 6-5 《八月雪》的角色參照與象徵



上表中，重點式的勾勒了整齣劇作的角色特質，與第三場狂禪中正反相形之意象。從《八月雪》的作家手眼下，從角色兩兩相反相成，最後合一的布局中，可看出聖凡雙泯的禪機；而在右方的狂禪演示中，對禪者「無念、無相、無住」的境界，則可作更全面的觀照。而「天下同歸而殊途」（《周易·繫辭傳下五章》）的現象，也未嘗不可由老莊「道通為一」的觀點，進行文化的比較和省思：「夫物無成與毀，復通為一。」（《莊子·齊物論》）在此觀照下，萬物互相流轉、相互貫通，其中蘊含無窮的自然造化與禪機；也迴映了此一劇作的平凡與從容。⁴⁵

（二）三幕場景與禪宗三關的呈現

如前所述，《八月雪》以三幕八場的大歌劇，演唱從盛唐至晚唐，二百五十年間禪的歷史和傳說。在龔鵬程的專評〈在迷與悟之間——論「八月雪」的幾個

範疇邏輯學中，諸範疇被應用於一主詞的方式：Predicables，由波爾費里（232-305）以之圖解並體現當時新柏拉圖的存在系列分析。本文所引為其「實體」範疇的樹形範疇分類圖。

⁴⁵ 此一對照組，在就此，王義雄先生也在〈高行健《八月雪》文本之研究〉裡以「情節邏輯的刻意離散」來詮釋劇作中的參照關係：他認為高行健在文中以陌生化的方式，來造成情節的離散。但有趣的是，雖然離散，卻有助於劇情向前推展，而目的在說明「禪」在你我正常生活中處處可見其生機，而「眾生即是佛，佛便是我等」，「發平常心即是大慈悲」。

問題〉中，對於三幕場景營造的內在氛圍和意境，有周延而精確的解讀。他以為整齣戲常「疊合著幾種聲音，在裡面互相詰難，不是慧能這單線的敘述，作家的情形也是如此，是編戲的、演戲的、遊戲人生的，是孽障，也是佛。要從好幾個層次看，才弄得懂戲在講什麼，這些人在幹什麼」。⁴⁶

因而，證之禪家的三關，戲中的三幕正可作為有空中的對應，龔先生認為這是「罕見的禪家劇」，堪稱戲劇之創舉，試列表對照如下：

表 6-6 《八月雪》的場景分幕與禪家三關的象徵

劇本綱要	禪家的義理	三關的境界
第一幕第一場 〈雨夜聽經〉	有相有念	有（有相有念）
第二場 〈東山法傳〉	著相執念	
第三場 〈法難逃亡〉	著相執念	
第二幕第一場 〈風幡之爭〉	無念	空（無相無念）
第二場 〈受戒〉	超男女相（實相非相）	
第三場 〈開壇〉	無念為宗，無相為體	
第四場 〈圓寂〉	湛然本寂	
第三幕 〈大鬧參堂〉	天地非虛，漸露消息 ⁴⁷	
	僧俗如一，日日好日	中（本相本念）

【按】

1. 三關溯源：始自《六祖壇經·付囑品》，為慧能滅度前，召眾弟子所傳授之說法原則，指出解釋禪理因「出語盡雙，皆取對法，來去相因；究竟二法盡除，更無去處」；二道相因，生中道義，此一正反並陳的教學方式，在南禪的主要經典論據《金剛經》中，可以如下的句式標識：「X，即非 X，是名 X」。⁴⁸

⁴⁶ 此文見於《聯合文學》218,33-35,台北,2002。

⁴⁷ 參第三幕之始，作者藉禪師名字化用，透露玄機（高行健：《八月雪》118）。

⁴⁸ 高行健編劇時，參用的《六祖壇經》以敦煌本為主，因此文中所引的壇經原文，多依敦煌本，頁105三科法門，台北·慧炬出版社，1999。並引圓覺之友季刊第十期，台北，圓覺文教基金會，1994，頁5。在梁乃崇〈金剛經主要句型與黑格爾辯證法異同〉一文中，將之與黑格爾的正反合辯證法相較，認為黑格爾辯證法中的「正反合」全在被知的範疇裡，而《金剛經》裡面的“是 X，即非 X，是名 X”，其中的「是名 X」則打通了被知的範疇與知覺者的整體關係，屬於中觀的狀況—其一是“亦空亦有”，有被知者及知覺者；其二則為“非空非有”，既不屬被知，也不屬有知。

2·百丈的闡釋：據萬松行秀禪師《請益錄》及《古尊宿語錄卷一·百丈懷海大智禪師》部分引百丈三句（即三關）之說：⁴⁹

夫教語皆三句相連：初，中，後善。初須教渠發善心，中破善心，後始名好善，菩薩即非菩薩，是名菩薩法，非法非非法，總與麼也。……鑑覺自己是佛，是初善；不守住如今鑑覺，是中善；亦不作不守住知解，是後善。※就語篇功能的主述位推移而分析，此一宛轉回環、三句相連的教唱特質，可以從詞語的矛盾對立、句型的循環迂迴中觀測，其形式和內容是環環相應的。

禪門由一花（迦葉拈花）開五葉（五家七宗），其各派宗旨愈出愈奇，而精神則本於「三關」，高行健在此劇的編製中，暗以三幕寓三關，除了呈現了禪劇的化境外，也顯示了作者於禪理的深入體會；尤其以第三幕中，對劇場形式和禪理內涵的融會，工力猶深。

在空前的禪家劇「三關」結構布局中，慧能參證的故事在前二幕呈現，而第三幕則一筆掃除，大鬧參堂。龔鵬程先生上引文以為：

第三幕只有這一場，雞飛狗跳一番，大破大立，反見得慧能參悟的歷程頗多拘執，無大自在。這就是對慧能故事的創造轉化，對其宗趣的新體會。

由文字的運籌和情境的營造看，在第三幕之始，作者藉禪師名字化用，透露曹山「本寂」，而在「尋思」和「存義」後，「再看頑石尚希遷，個中也透點消息」（高行健：《八月雪》118）漸悟穿衣吃飯、山花澗水都是真如法身。而始終煩惱糾結的歌伎，也在劇末演唱「哪怕是泰山將傾，玉山不倒，煩惱端是人自找。」的頓悟心情——一念迷則眾生，一念悟即佛，煩惱即菩提，端賴吾人何以待之。

（三）禪宗公案的化用與戲裡禪機

1·禪師名字的轉用與禪脈流行

本齣劇作的主題《八月雪》，其原本為慧能圓寂後，天地示寂之象；而劇本第三幕開場，歌伎演唱著：（在此省略作家頌詞部分）

八月雪，好生蹊蹺，看曹山本寂，影弄清風；望青原尋思，雪峰存義；好一個石頭希遷，個中透消息；原來是皇天悟道，竟一界虛無。

—— 抬頭高聲 ——
禪—————那！ （低頭聽音）

⁴⁹參《古尊宿語錄·百丈懷海禪師》部分及巴壺天《藝海微瀾·禪宗三關與莊子》42-103，台北，廣文書局，1987。

在歌伎「禪那」的弦音基調中，演示著各家禪風：其中的「曹山本寂」，既融用禪宗五家中曹洞宗的創始人曹山本寂禪師(ad.840-901)之名，也暗合慧能圓寂之意。下文中的「青原尋思」、「雪峰存義」在語義上兩兩相對：S (N/a.+n.) – V – O, S (N/a.+n.) – V – O

(按) N：名語(大的名詞性單位)，S (主語)、V (述語及動詞)、O (受詞)
其禪史的原名分別是青原行思(?-740)和雪峰義存(822-908)；之後的石頭希遷(716-790)和天皇悟道(748-807)，亦以語法結構的SVO方式將名字融入劇情，其中「天皇」改為「皇天」，「道悟」化為「悟道」，藉以表述天之虛無。其主述位分布的基本方式如下：

(按) 以下的T表主位，R表述位；T1表第一個小句主位，R1表第一個小句述位。

{	曹山 (T1) 本寂 (R1) (T) / 影弄青風 (R)
	石頭 (T1) 希遷 (R1) (T) / 個中透消息 (R)
	皇天 (T1) 悟道 (R1) (T) / 一片虛無 (R)

以上的唱詞，兼顧了語義和禪史；以頗具技巧的化用手法，組合成駢儷的詠嘆調，一如歌劇及交響樂中，眾角色的熱鬧登場，並以「禪——那」之間奏貫串全場(第三幕大鬧禪堂)。

在此，我們可以參照禪宗的傳承法系脈絡，以簡表勾勒、理解全齣的《八月雪》中，由五祖傳法至五家分宗及狂禪的分布狀況：⁵⁰

(按) 以下的傳承法系表，空白部分表文中未提及的重大支派，虛線……則表示其中省略了部分法系。

【南宗禪以下】

五祖：弘忍禪師				
六祖：慧能禪師				級次
青原行思	荷澤神會	南嶽懷讓	永嘉玄覺	1
石頭希遷		馬祖道一		2

⁵⁰法系圖參考 Ruth Fuller Sasali trans. "THE DEVELOPMENT OF CHINESE ZEN", TABLE III, The Rinzai Sect into the Sung Dynasty" (台北南天書局，民79年影印) 及聖嚴法師《禪門驪珠》415〈本書所集諸師傳承系統表〉，台北，圓神出版社，1991。

天皇 藥山		百丈懷海	南泉普願		3
道悟 惟儼		黃檗希運	趙州從諗		4
……		臨濟義玄			5
雪峰 曹山 義存 本寂					

如上法系圖所示，曹溪慧能以下，有南嶽懷讓⁵¹、馬祖道一⁵²以至南泉普願及趙州從諗等法嗣；在宗密的《圓覺經大疏鈔》卷三之下，將馬祖一系的洪州宗⁵³視為禪門七宗之一，並以「觸類是道而任心」概括此宗禪法；而據日本佛學家柳田聖山所言，此種徹底體現在日常生活中的洪州禪，才是唐代以降禪宗發展的主軸。⁵⁴如上堂示眾的普說、暗示隱喻、反詰語、動作等，極具遊戲三昧的教法特質。而就劇中呈現的禪俗互動場景（包括無盡藏及歌伎的鬧場，及三幕的狂禪所化用的公案），十分符合洪州禪的遊戲之風。

在劇本的設計中，第三幕中，自禪那聲歇，歌伎作家下場，隨即「舞台大亮，眾禪師各方陸續上」標幟了禪史的演變：舞台燈光之前，呈現出六祖滅度後各宗的陸續開創，舞台亮後，則展現了百家齊鳴的參禪盛況。下文即就化用《六祖壇經》與各家公案的狀況展開分析。

2·《壇經》情節的重組與再造

《八月雪》的第一幕與第二幕，分別交待了六祖受法及弘法的經歷，大致上是忠於《六祖壇經》（通俗版和敦煌版的綜合）的記載，而加入了無盡藏和歌伎，以為戲劇對應之張力。在第一幕受法的過程中，還比壇經的記載，提前加入了武夫惠明在場外的動作，形成了一動一靜的戲劇對應。

⁵¹ 依阿部肇一著、關世謙譯《中國禪宗史·第二章 初期南宗禪的動向》頁31-3，懷讓主張「一切萬法，皆從心生，心無所住，法無能住」，此「無住法」遂成為馬祖發展禪道的具體型態。台北·東大圖書，1991再版；並參《古尊宿語錄卷第一》，頁2-3，北平中華書局1994年初版。

⁵² 承上注，馬祖道一禪師的思想以《楞伽經》為依歸（以心為宗，無門為法門），並以「心外無別佛、佛外無別心，不取善，不取惡，淨穢兩邊俱不依怙」，並參《古尊宿語錄卷第一》頁

⁵³ 據楊曾文《唐五代禪宗史》頁9-11〈序言〉所述，馬祖和石頭法系為南宗獨盛期，最活躍的流派。而馬祖住錫洪州（今江西南昌）開元寺傳法時，弟子達139人，各為一方宗主；故後世將馬祖系禪稱為「洪州禪」，北平·社會科學出版社，1999年初版。

⁵⁴ 引自柳田聖山著、毛丹青譯《禪與中國》（無的探求--中國禪），第七章〈本知的立場〉第八章〈從體到用〉。

在忠於壇經的史實記錄下，許多戲劇性的表演從此衍伸而出，例如，為了表現禪家解粘去縛的精神，在全文中安排了兩次解散僧侶的呼籲：其一在第一幕第三場〈法難逃亡〉，惠明在慧能潛逃追捕的過程中，因開示悟道，後有令讓眾禪人散場的念白「散了，散了，罷罷罷，各自營生去吧！」之言，和三幕（頁128）大禪師「散，散，散！參堂如戲園。此處不留人，人走場空，各自營生去吧！」的號召適相互應，加上杜撰的碎法鉢、燒法衣的情節（以無對白的動作呈現），在在寓有「看破，放下，自在」的禪機。

而在《八月雪》第二幕第四場「圓寂」中，演述了《六祖壇經·宣昭品》內侍薛簡，奉昭迎請慧能祖師的故事；但捨棄了原典中，慧能點化薛簡的心法內涵；而援引《壇經·疑問品》中，有關達摩祖師初化梁武帝的公案內容：梁武帝一生造寺度僧，達摩言：『實無功德。』入戲，成了慧能與薛簡之間如以下的對談，主角也由韋刺史變成了薛簡：（高行健，2000；91-92）

慧能：善哉，善哉，皇上也要當菩薩。

薛簡：皇恩浩蕩，廣修廟宇，佈施供養僧侶，功德天下，和尚不要造次！

慧能：功德不在此處。

薛簡：那麼功德安在？

慧能：造寺、佈施、供養只是修福。功德在法身，非在福田。見性是功，平直是德，內見佛性，外行恭敬，念念行平等直心，德即不輕。

這裏的安排和原典所述的相去甚遠，但是同樣傳達了禪宗「不假外求」的精神，高行健對壇經的熟讀理解和巧於移用，不難看出端倪。

另外，五祖弘忍傳法的對談，在《六祖壇經·行由品》中，交待了弘忍為慧能說《金剛經》，至講述到「應無所住，而生其心」時，慧能言下大悟，一切萬法，不離自性。高行健的對白設計，則加上了精采切題的禪者機鋒：

弘忍：門裡有甚麼？

慧能：和尚和我

弘忍：（一笑）我為何物？

慧能：心中之念。

弘忍：何處？

慧能：念念不斷，無所不有。

弘忍：（大喝）無所在，還念個甚麼？

慧能：（默默，垂首。片刻，抬頭。）沒了。

弘忍：又何以說有？

慧能：只因和尚剛才問...

弘忍：無有剛才！（暗中一聲重鼓。弘忍轉身，禪床邊拿一木杖，回轉，在地上畫一圈。）

此段創意的對話，別涵禪家三關的玄機，此一正反並陳的教學方式，在南禪

的主要經典論據《金剛經》中，可以如下的句式標識：「X，即非X，是名X」。其說包括了先立—後破—再合的層次，即有一空—中的三關境界，下節有較詳細的溯源。

3 · 公案化用的隱形線索及表面張力

在《碧巖集》⁵⁵中，推究「公案」的原本用途為「老吏據獄讞罪」之語，因而成為日後法官判案的參照範例。至禪宗語錄中，公案演變為古德上堂開示、與人對談或答問的內容，以為接引初機和辨別深淺的依據。參究公案的工夫，始於唐而盛於宋；當參引公案時，公案中的一則或一節也被稱為「話頭」（頭表要領）、「話」或「因緣」。⁵⁶《八月雪》中的公案化用，主要即在第三幕〈大鬧參堂〉中，歌伎與作家的唱頌之後。

此時，各個非具象的角色，先後以一問一答的方式雙雙上場，先後有這禪師—那禪師，一禪師—又禪師，還禪師—可禪師，是禪師—非禪師，老禪師—作家，俗人甲乙丙丁戊己庚辛……，瘋禪師—老婆子等人的對話，暗引公案，饒富禪機。

其後，兩兩對比的舒徐次序打亂了：歌伎再以急撥高腔演唱「八月雪，好生蹊曉」等駢儷史詩，其後，眾禪者的兩兩互動次序被打散了，在舞台上呈現紛亂快板、僧俗不分的鬧劇，最後再以作家、歌女和眾僧俗的詠歎收場。王義雄〈高行健八月雪文本之研究〉中，認為此幕極富後現代特質：

大鬧參堂一幕，把禪宗語錄，慧能的弟子與再傳弟子，那些「五宗七家」各種接引眾生的簡易教法，融合在一起（邱敏捷，2002）。本研究亦發現到高行健在第三幕所使用的編寫技巧，與後現代主義的藝術作品形式有著異曲同工之妙；我們知道，典型後現代主義的藝術特質是任意、折衷、雜燴、去離中心、流動、斷斷續續和拼湊式的。《文學理論導讀》（Eagleton，1993/2002；285）這一段話很值得我們參考：…後現代主義忠於現代性的教條，摒棄形上的深度，追求某種刻意營造的無深度、玩笑與無感情，呈現愉快、表相與短暫強烈事物的藝術。……高行健的作品充滿了「現代性」和「實驗性」，應該是無庸至疑的。

以下即列舉明顯化用唐宋公案的典故如下：⁵⁷

⁵⁵ 引自拙著：《碧巖集點校·元三教老人序》頁47，台北，圓明出版社，1994。

⁵⁶ 參南懷瑾：《禪與道概論》〈禪宗概要〉，頁78中有關「語錄」來源的觀點，禪宗對話式語錄體的形成，有兩個遠因，一是從佛經脫胎而來，因為佛經本身即為問答的對話；二是源於中國傳統的《論語》、《世說新語》等對話體裁。台北·老古出版社，1968。

⁵⁷ 本章《八月雪》引文均參高行健：《八月雪》，台北，聯經出版社，2001。並參周美惠：《雪

(1) 野鴨飛去與非來非去

劇本原文：

一禪師：說，佛究竟在哪裏？

又禪師：大德，腳下！（一禪師看腳）

又禪師：飛啦！

一禪師：兩邊都不見，飛個甚麼？（一動不動，直視前方。）

公案（甲）師（百丈懷海）侍馬祖行次，見一群野鴨飛過，祖曰：「是什麼」？師曰：「野鴨子」。祖曰：「甚處去也？」師曰：「飛過去也」。祖遂把師鼻扭，負痛失聲，祖曰：「又道飛過去也」。（《碧巖集·百丈野鴨》）（說明）

當馬祖用手扭百丈的鼻子罵說：「又道飛過去也」時，其實是在暗示：「難道自性也跟著飛走了嗎？」此時百丈恍然覺悟「佛性自在」的道理。

公案（乙）1·師問周員外：「什麼處來？」云：「非來非去。」師云：「不是老鴉，飛來飛去。」（《趙州禪師語錄》第435則）

（說明）

在《趙州禪師語錄》⁵⁸上引文中，周員外的答語暗引〈信心銘〉末段銘文：「言語道斷，非去來今。」而明明熟讀銘文的趙州，卻應以「飛來飛去」。在此組問答中，趙州運用了否定與諧音的修辭，以迴避正式的回答。而劇中的「兩邊都不見，飛個什麼」，不見兩邊即不見邊表，放棄執著的參悟境界。「飛」則如趙州之語，有「非」去非來的諧音。

(2) 趙州無：狗子無佛性

劇本原文：

是禪師：（笑道）狗子可有佛性無？

非禪師：水在鉢裡，雲在天上。（把鉢中水倒在對方頭上。）

公案：

地禪思·劇中人》頁97訪談筆記，作者自謂：「第三幕的狂禪（大鬧參堂）這場戲，就取材自禪宗各個分支，留下的一千八百個有文字記載的公案，把它編成戲。這些公案登錄有禪宗開悟的方式，集中在禪宗經典《五燈會元》、《古尊宿語錄》等禪宗大部頭的典籍中」。

⁵⁸在傳統藏經中，多稱《趙州和尚語錄》，為唐代南嶽下僧趙州從諗說，文遠編，三卷，全稱《趙州真際禪師語錄》、《趙州諗禪師語錄》、《真際大師語錄》等，略稱《趙州錄》；今收錄於《嘉興藏》第二十四冊、《古尊宿語錄》卷十三—十四。唐末五代，趙州從諗禪師（ad.778-897）的禪問答如「吃茶去」、「庭前柏樹子」等公案為世傳唱；而其中「狗子無佛性」公案，尤為宋代禪林及當代日本、歐美參學之樞紐。

①問：「狗子還有佛性也無？」師云：「無。」

學云：「上至諸佛，下至蟻子，皆有佛性，狗子為什麼無？」

師云：「為伊有業識性在。」（《趙州禪師語錄》283）

②問：「狗子還有佛性也無？」

師云：「家家門前通長安。」（《趙州禪師語錄》363）

（說明）

趙州的著名話頭「狗子無佛性」是一句違反常理的話，因為在佛教教義中，佛性是眾生皆具有的，他回答的「有」「無」並不含有真實意義，只是借此達到轉移思辯，放下執著的著的目的。

（3）趙州吃茶去

劇本原文：

老禪師：做甚麼勞什？

作家：可有茶喝？

老禪師：客人可是串錯門了！

作家：這門倒是不錯，只不知有沒有菩薩？

公案：

師問二新到：「上座曾到此間否？」云：「不曾到。」師云：「吃茶去！」又問那一人：「曾到此間否？」云：「曾到。」師云：「吃茶去！」院主問：「和尚！不曾到，教伊吃茶去即且置；曾到，為什麼教伊吃茶去？」師云：「院主。」院主應諾，師云：「吃茶去！」（《趙州禪師語錄》454）

（說明）

「吃茶去！」在個別參禪的討論中，對身分不同的學人給予同樣的回答「吃茶去！」，這種反應可能隱含著「至道無所不在」或「平常心是道」的訊息，因此，在參禪的語境中，每個「吃茶去！」的話題，原本是十分單純的句式；因為提供了觸發的契機，因此應機而發，具有複雜而活躍的符號體系，成為實現話題的機制。

而劇作中則一反禪師主動奉茶，呈現作家要茶，禪者不給的反面情境。二者分就正反立論，而禪理依然為解粘去縛、放下思辯。

（4）南泉斬貓

劇本原文：

一禪師：哪來的野貓？

又禪師：大德，找個甚麼？

（俗人甲悄悄上，懷中揣一物，捏一下，一聲貓叫）

那禪師：（大喝）業障！

可禪師：打將出去！

（可禪師一棒，俗人甲滿台跑，貓叫聲卻此伏彼起……）

…大禪師：拿過來！

（俗人甲遞上布包，大禪師接過，按在木樁上，一斧斬了。靜場，眾人散開）

公案：

南泉東西兩堂爭貓兒，泉來堂內，提起貓兒，云：「道得即不斬，道不得即斬卻。」大眾下語，皆不契泉意，當時即斬卻貓兒子。至晚間，師從外歸來，問訊次，泉乃舉前語子，云：「你作麼生救得貓兒？」師遂將一隻鞋戴在頭上出去。泉云：「子若在救得貓兒。」（《趙州禪師語錄》第6則）

（說明）

「貓」在第三幕時貫穿全場，所引「南泉斬貓」的故事，道得即斬是顛倒，而南泉為了破除物執而開殺戒，豈不也是顛倒了。高行健在此，將「大禪師」所斬的改我一個暗指「我執」的「布包」，以象徵動作代替斬貓的公案事實。

（5）趙州救火

劇本原文：

是禪師（突然高喊，也跑）：不好啦！宅子裡廂起火啦！

非禪師：抓住他！縱火的狂徒！

還禪師：誰燒的誰家的宅子？

那禪師：誰燒的誰自己知道！

歌伎：（彈唱）禪那！

作家：（高頌）要玩就玩，要鬧就鬧，自家宅子裡誰又管得著？

公案：

師在南泉作爐頭，大眾普請擇菜。師在堂內叫：「救火！救火！」大眾一時到僧堂前，師乃關卻僧堂門，大眾無對。泉乃拋鑰匙，從窗內入堂中，師便開門。（《趙州禪師語錄》第4則）

（說明）此公案中南泉和趙州上演了一齣默劇：趙州喊禪堂失火，卻關門讓他人不能進入，暗有自證自救的禪機，而南泉自外丟鑰匙給趙州開門，自己卻爬入堂中，也象徵著自我的智慧需要自己找尋、開啟，不是他人所能給予的。在劇中作家高頌之言：「要玩就玩，要鬧就鬧，自家宅子裡誰又管得著？」正呼應了自性應用之妙，也為壇經中「萬法盡是自性」之智慧運用（《壇經·般若第二》「心量廣大，遍周法界，用即了了分明，應用便知一切」）下一注腳。

在《八月雪》中，公案以不具名的方式，成為舞台上的隨機應答，更以眾聲喧嘩的方式此起彼落；在大鬧參堂中，古德的公案確有出處，而又參以作家的自我解嘲與政治社會的感觸，組合成一幕「後現代拼貼」式的圖景，但卻仍以歌伎的「禪那」為節；最後無論聖賢凡愚，均獲致禪悟的法喜。

四·結語

一如旅英文學評論家趙毅衡先生所言，高行健「為我們的時代發明了禪宗戲劇美學」，他以為：「中國詩與畫在許多世紀前就在禪的啟示下走向寫意，高行健的成就是在現代中國首次自覺地把這種美學運用到一種現代藝術中，而且是公眾性最強的藝術之一。」⁵⁹

在此，謹引高行健《對話與反詰》劇作之後，〈有關演出《對話與反詰》的建議與說明〉所言，作為禪式寫意劇的回顧和對照：

本劇中的對話，借鑒了中國禪宗公案問答的方式。劇作無意借此弘揚佛法，導演也無需費心闡釋禪宗精義，作者只不過認為這類對話與反詰同樣可以有戲。⁶⁰

相對於《對話與反詰》有意以答非所問的禪語入戲，《八月雪》除了成為一代思想家慧能的傳記劇外，在劇作的布局與意涵中也飽含禪機，更將自我的「作家」形象與慧能的思想家角色作了創意疊合。當聯合報記者周美惠詢問劇中「作家」的角色是否為慧能分身時，高行健引禪家之言，認為「凡是有新的開悟方式，都可以是作家」；這個泛指作家，在劇中是個舞台形象的呈現，他跨越了二百五十年，在第二幕三場中，作家和慧能還彼此嘲遣對方。以為「作家既有玩世的一面，又有驚醒的一面」，參諸高行健的其他劇論，此一作家不啻為高行健本人自我省視的投影。⁶¹一如圓悟禪師的《碧巖集》評唱中所言：

……這老漢是作家，向動不得處動、向轉不得處轉。若透得，一切惡毒語句，乃至世間戲論，皆是醍醐上味；若如此著實，方知趙州老漢赤心片片。
(五十七則〈趙州田庫〉)

此篇的「戲論」，亦是宗教與文學上，「赤心片片」的呈現。

單就劇本的風格而言，《八月雪》一劇由於忠於禪史的考量，許多對白以較文言、史詩式的詠歎調呈現，但是，在劇本的設計上，六祖與無盡藏及歌伎之間，禪與俗之間……等的詭異辯證，依然如其他實驗性質濃厚的禪劇般，形成強大的

⁵⁹ 參趙毅衡：《建立一種現代禪劇·第五章 一個新的戲劇美學》頁225-236，台北，爾雅書房，1999。並參周美惠：《雪地禪思·楔子》，台北，聯經出版社，2002。

⁶⁰ 引自高行健：《對話與反詰》頁124，台北，聯合文學，2001。

⁶¹ 參考周美惠：〈一齣全能的戲〉，《聯合文學》218期，48-49，台北，2002。

劇場張力，透過時空、人我、敘述和意義的轉換，交織出獨特的創意⁶²，也為近年來他所致力之禪式美學，提供了極其重要的理論和實踐依據。而從舞台的實際表現來看，這齣「現代的東方式歌劇」也兼顧了話劇的張力及舞蹈功夫。在舞台意象的營造、劇情與人物特質的對應間，在在可見如詩似畫的設色布局與禪風。

「雲冉冉，水漫漫，明月蘆花君自看」⁶³，八月雪，好生蹊蹺！儘管獨在異鄉為異客，儘管國際的傳唱不必然是深入的理解；但在雪與光的自覺間，一一微塵中出一切世界，宗師手眼於焉成形！

（附圖） 高行健《另一種美學》的創作〈雪與光〉(2000)。

在禪林參學時，「雪」常和其他白色的事物作對比，雖然相似但有層次感可循，用來象徵禪修中精微的思辨，如石火電光，不容擬議。如「雪覆蘆花」、「明月蘆花君自看」、「白馬入蘆花」等……，以畫入文，增添了「八月雪」的幾分禪趣。⁶⁴



⁶² 參杜十三：〈高行健藝術的啟示〉，《文訊雜誌》163,29-31。

⁶³ 語見圓悟克勤禪師評唱《碧巖集·六十二則雲門一寶 雪竇頌古部分》，台北，圓明出版社，。

⁶⁴ 引自高行健：《另一種美學》，台北，聯經出版社，2001。



Neige et feu 雪與光 Gao Xingjian 54 × 52 cm 2000

Library & Museum of Buddhist
禪 師 圖