歐陽宜璋

單篇論文集

(2001.2 – 2005.8)

壹　趙州「無」字公案的疑與參 5

一、研究緣起 5
二、「狗子無佛性」公案的出現和提唱 6
三、「狗子無佛性」公案之疑情 9
四、「狗子無佛性」公案之參究 19
五、結語 33

貳、趙州公案語言的主位推移與問答結構分析 36

一、趙州之法系與師承 37
二、研究方法 39
三、趙州公案語言之主位推移 44
四、趙州公案語言之問答結構 55
五、結語 66

參　「趙州無」的語言符號解讀 70

一、「狗子無佛性公案」的淵源 71
二、「狗子無佛性」的語義探索 74
三、「狗子無佛性」公案的語篇功能分析 80
四、「狗子無佛性」公案的符號學探測 84
五、結語 94

肆　傾聽「無座標島嶼」的心跳——以〈台灣通史序〉爲啓航點 96

一、緣起 96
二、臺灣之史・未定之天 96
三、郁永河的追尋：北投硫穴之旅・康熙台北湖之謎 102
四、本土意識和文化教材的整合與評量 109
五、尾聲 111
六、參考讀物及視聽媒體 112

伍　（英文版）高行健劇作《八月雪》 的話語分析　A DISCOURSE ANALYSIS OF GAO XINGJIAN'S PLAY　*SNOW IN AUGUST* 114

1. INTRODUCTION 115
2. A HALLIDAYAN DISCOURSE ANALYSIS 116
3. COHESION BETWEEN WORDS AND ACTORS 118
4. CONCLUSION 120
5. BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES 120

陸　（中文版）高行健現代禪劇《八月雪》 的意涵探索與形式分析 122

一、緒論 122
二、《八月雪》的形式分析 134
三、《八月雪》的雪地禪思 143
四・結語 158

柒　台海兩地電影譯名之比較 161

——以《魔戒》爲例 161

一、《魔戒》簡述 161
二、《魔戒》譯名的詞語結構 163
三、兩岸譯名的風格差異 164
四、結語 164
引用文獻 165

捌　三國演義敘述與非敘述文本的交替 ——以瑜亮對話爲觀測起點 167

一、敘述和非敘述文本的界定 167
二、三國演義的版本演進及毛氏定本的再創作 168
三、符號流動的觀測 169
四、結語 175
引用文獻 177

玖　蕭薔的臉部文宣 180

—廣告語言和身體表情的銜接與照應 180

一、蕭薔其人 180

二、「新一代SKII高效多元活膚霜」廣告文本 181
三、廣告語言和身體表情的銜接與照應 182
四、廣告代言的深層訴求 187
引用文獻 190

拾　試探《紅樓》的情話風格 191

一以齡官畫薔作微型觀照 191

一、緣起 191
二、微型觀照：賈薔、齡官的感情線索 194
三、薔齡情話的詞語結構和語言風格 194
四、由薔齡傳情到紅樓的情話風格 197
五、結語 203
六、參考書目 203

表 1-1 無常－佛性的動態和非二元性構架 22
表 1-2 話題、述題、結論的基本語義模式 30
表 2-1 語篇分析代號一覽表 42
表 2-2 趙州門風的問答自由銜接 52
表 2-3 插入序列的則數與輪次分布 57
表 2-4 分岔序列的則數與輪次分布 57
表 2-5 回應的組織 59
表 2-6 《趙州錄》的重要提問與回答形式 60
表 2-7 《趙州錄》中疑問詞的性質與類型 63
表 2-8 《趙州錄》中三輪次問答的主位推移表 67
表 3-1 趙州禪師風範的語義場分析 87
表 3-2 相關禪師風範的語義場分析 88
表 3-3 巴赫汀的語言及文化循環模式 92
表 4-1 台灣的時空座標定位 97
表 6-1 《八月雪》劇本版及演出版的場次對照表 132
表 6-2 《八月雪》中主述位的敘述推衍 136
表 6-3 人稱代名詞的劇場對應關係 138
表 6-4 《八月雪》的相關語義集合 144
表 6-5 《八月雪》的角色參照與象徵 147
表 6-6 《八月雪》的場景分幕與禪家三關的象徵 148
表 7-1 《魔戒》三部曲的原文和譯名 162
表 7-2 《魔戒》三部曲台海譯名之詞語結構比較 163
表 8-1 清・毛宗崗評本三國演義書影 178
表 9-1 SKII新一代多元活膚霜台詞的主述位對應 184
表 9-2 SKII新一代多元活膚霜的口語、身體語言之銜接 186

壹　趙州「無」字公案的疑與參

（收錄於 91.5. 清雲技術學院《佛學學術研討會論文集》）

【論文提要】

唐末五代的趙州從諗禪師(ad.778-897)公案中，「狗子無佛性」(一稱「無」字公案或「趙州無」) 公案屢為當時叢林及後代參學之資，而公案的來源、真偽及其中所牽涉的語言邏輯，有諸多疑點和值得參究之處。

論文中就「無」字公案相關的歷史原典進行爬梳考察，並以語言結構的方式去析解其中正反互動的模稜特質。希望經由歷史及形式的系統化分析，對歷代傳唱已久的「趙州無」公案，進行多元的理解和認識。

（關鍵字）趙州無、公案、疑、參、話題述題

一、研究緣起

一如近世西方解構主義對理性中心主義所作的諸多反思與批判，汗牛充棟；在東方一向標榜「不立文字」的禪宗，也留下了佛經中高占各部之首的浩瀚典籍。[1]如果語言無法表達意義，解釋無法令人明瞭意圖，那麼爲何還要不斷地去解釋、闡述和批評？

對此一矛盾，北宋的圓悟禪師在禪門經典《碧巖集》中，有如下的啓示：[2]

此事雖不在言句中，若非言句，卻不能辨。

以下的文字，即以唐末．趙州禪師「狗子無佛性」的公案爲敲門瓦子，嘗試尋求在「有無」之外的沈默之音……

[1] 轉引自拙著《碧巖集的語言風格研究．前言二》：據會性法師《大藏會閱》的統計，禪宗在諸藏經中所傳留的文字記載，均爲諸經之冠。台北圓明出版社，1994初版。

[2] 參《碧巖集》二十五則，本評部分。

二、「狗子無佛性」公案的出現和提唱

（一）禪宗語錄中的「公案」和「話頭」

早在先秦，孔子與弟子的問答記錄，成爲儒家奉爲圭臬的經典；而禪宗的思想史，也肇始自活潑而有生趣的對話。[3]日・柳田聖山的《禪與中國》（原名《無的探求——中國禪》），對於此種對話形式給予高度的重視，認爲它足以標誌中國佛教發展的轉機。[4]

據《碧巖集・元三教老人序》[5]的闡釋，以爲禪宗公案「倡於唐而盛於宋」，又推究「公案」的語源爲「吏牘語」，原本用途爲「老吏據獄讞罪，底裡悉見，情款不遺」，因而「具方冊，作案底，陳機境，爲格令」，成爲日後法官判案的參照範例。流傳在禪宗語錄中的公案，則記錄了古代禪德上堂開示、與人對談或答問的內容，以爲接引初機和勘辨機用的依據。值得注意的是，這些典型的機緣語句，無論一言一動，都隱含著古來祖師們深刻的覺悟訊息。

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爲「話頭」（頭表要領）、「話」或「因緣」。據南懷瑾先生的詮釋[6]，「話頭」是一句話、一個問題的開端，「參話頭」是參究這句話的來源和方法。通過語言而交流領會禪理的過程，則稱「話會」。[7]近代的太虛法師更認爲禪宗徹頭徹尾是一個大話頭[8]，而「參話頭」或「看話頭」的工夫，又以宋代的大慧宗杲禪師提倡的「無字」話頭最具代表性。

---

[3] 據南懷瑾《禪與道概論》〈禪宗概要〉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，因爲佛經本身即爲問答的對話；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初版。

[4] 參該書頁１２６〈什麼是人文〉與〈新式對話的發現〉。桂冠出版社，1992初版。

[5] 引自拙著《碧巖集點校》頁４７，台北圓明出版社，1994初版。

[6] 參注３引書，頁７８。

[7] 並參袁賓主編《禪宗詞典》頁９９，湖北人民出版社1994年初版；吳汝鈞《佛教思想大辭典》頁１６０，台北・台灣商務印書館1992年初版。

[8] 參太虛法師《中國佛學特質在禪》頁９２－１０７〈第六節　宋元明清禪〉，以爲自達摩渡海，梁武帝問曰：「對朕者誰」，達磨云：「不識。」此一「誰」字，即爲後世「參誰」之祖。

（二）「狗子無佛性」公案之出現

「狗子無佛性」公案，在趙州禪師之前，曾有一則相似公案，由馬祖道一禪師的弟子興善惟寬禪師（７５５－８１７）所提出[9]：

問：「狗子還有佛性否？」
師云：「有。」
曰：「和尚還有否？」
師曰：「我無。」
曰：「究竟是何物？」
師曰：「亦不是物。」
曰：「可見可思否？」
師曰：「思之不及，議之不得，故曰不可思議。」

而趙州禪師此則公案的記載[10]，據《嘉興藏》第二十四冊，及宋・頤藏主所編之《古尊宿語錄》[11]卷十三所收載之趙州真際（從諗）禪師（７７８－８９７）語錄，原文如下：

（其一）
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則）
（其二）
問：「狗子還有佛性也無？」

[9] 參考《景德傳燈錄》《五燈會元》馬祖一禪師法嗣・興善惟寬禪師。

[10] 「趙州禪師語錄」在傳統藏經中，多稱《趙州和尚語錄》，爲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》，略稱《趙州錄》；內容輯錄上堂・示眾・問答・對機・勤辨・偈頌。卷首載重刻序、趙王與師作真讚、哭趙州和尚二首，卷末附錄趙州真際禪師行狀。今收錄於《嘉興藏》第二十四冊、《古尊宿語錄》卷十三－十四，本文所引原文之編排則次以淨慧法師編《趙州禪師語錄》爲主，內容文字則以《古尊宿語錄》爲據，並酌參明刻《嘉興藏》。

[11] 《古尊宿語錄》於A.D.1131-8，南宋紹興年間刊行，南宋・賾藏主編集。此引版本爲北京・中華書局，1994初版。

師云：「家家門前通長安。」（《趙州禪師語錄》３６３則）[12]

類似的問答，尚有馬祖弟子鹽官齊安（７５０－８４２）所提倡的「眾生皆有佛性」以及馬祖再傳弟子溈山靈祐（７７１－８５３）所說的「眾生皆無佛性」等。

（三）「無」字話頭引用之始

相傳最早引用趙州和尚這則公案的是黃檗希運禪師（？－８４９），他與趙州從諗的時代相當。在《黃檗斷際禪師宛陵錄》中，希運提出了看「無」字話頭，並且對看話頭作了說明。此為最早有關此則公案的評論：[13]。

若是個丈夫漢，看個公案。僧問趙州：「狗子還有佛性也無？」州云：「無。」但去二六時中看個無字，晝參夜參，行住坐臥，著衣吃飯處，阿屎放尿處，心心相顧，猛著精彩。守個無字，日久月深，打成一片。忽然心花頓發，悟佛祖之機，不被天下老和尚舌頭瞞，便會開大口。（《傳心法要》）

在當時，趙州從諗禪師的問答機語雖廣為流傳，而「狗子無佛性」公案並未受到特別的重視；成書於五代末的《祖堂集》和北宋初年的《景德傳燈錄》，也都沒有記載這則公案。此外，唐中葉以後直到五代，禪宗內部機鋒棒喝盛行，看話頭也並不是禪學的主流。直到北宋臨濟宗著名僧人五祖法演（１０２４－１１０４），承接了黃檗希運所提出的「看話頭」禪法，並賦予了這則公案一種新的參學角度，看話頭的風氣才被正式提倡開來：[14]

關於法演舉唱「趙州無字」的公案，在《五祖法演禪師語錄》中，有如下的

[12] 以下引自趙州錄的部分，主要參考淨慧法師編《趙州禪師語錄》　台北・圓明出版社，1993初版。並參前引《趙州禪師語錄》及續藏經一一八冊，一五七頁。又五燈會元卷四亦有相同記載，續藏經一三八冊，六六頁。

[13] 參日種讓山禪師《禪學講話》中提及無字公案與佛性論的普及：趙州的無作為一種公案而給學者的，似乎是黃檗。黃檗的傳記不很明白，大概是唐宣宗大中年間示寂，是和趙州同時代的，但從那先於趙州入寂的黃檗已使用了無字公案這件事看來，便證明古來的佛性論，在當時的禪界也成為重要研究的問題。實際上，無佛性的話題，在趙州之前已成為禪林商討的主題，從景德傳燈錄及五燈會元裡，即可明顯得知。

[14] 並參魏道儒《宋代禪宗文化》，鄭州・中州古籍出版社，1993初版，頁１１３，〈六、宗杲的看話禪〉。

記錄[15]：

> 上堂，舉：
> 僧問趙州：狗子還有佛性也無？
> 州云：無。
> 僧云：一切眾生皆有佛性，狗子為甚麼卻無？
> 州云：為伊有業識在。
> 師（五祖法演）云：大眾，爾諸人，尋常作麼生會？老僧尋常只舉無字便休。爾若透得這一箇字，天下人不奈爾何。爾諸人作麼生透？還有透得徹底麼？有則出來道看。我也不要爾道有，也不要爾道無，也不要爾道不有不無。爾作麼生道？珍重！（《古尊宿語錄》卷二十二）

從希運和法演的論述來看，他們所倡導的看話頭有一大特色——「看」話頭可以脫離公案的上下文，不對話頭作立刻、明確的詮釋。關於此一前提，臨濟宗的五祖法演比黃檗希運闡述得更爲明確：「我也不要爾道有，也不要爾道無，也不要爾道不有不無。爾作麼生道？」只舉個「無」字便休，丟個疑團給學人，如人飲水，冷暖自知。

三、「狗子無佛性」公案之疑情

「疑」是宋代大慧宗杲禪師所標榜的參悟關鍵；而對「無」字的質疑，則指向著一條通往覺悟的大道。

（一）「狗子無佛性」公案來源與時代的疑問

1. 公案真僞之疑

承上文所提，「狗子有無佛性」的話題，始自惟寬禪師：

> 問：「狗子還有佛性否？」
> 師云：「有。」
> 曰：「和尚還有否？」
> 師曰：「我無。」

[15] 柳田聖山著，毛丹青譯《禪與中國》（無的探求--中國禪），台北，桂冠圖書公司，1992 初版；並參吳汝鈞所譯的同一本書《中國禪思想史》，台北，臺灣商務印書館，1982 初版。

曰：「究竟是何物？」
師曰：「亦不是物。」
曰：「可見可思否？」
師曰：「思之不及，議之不得，故曰不可思議。」

在日本忽滑谷快天的《中國禪學思想史》[16]中，稱此段公案爲「吾門有狗子佛性之話之始」，而趙州有關狗子佛性的問答，在較早的燈錄中則未見登載，造成後人的質疑。例如，鄧克銘《大慧宗杲之禪法》一書[17]中，論及大慧的看話禪，參趙州「無」字公案時，即指出趙州無字公案來源的疑點，認爲此公案在較早編集之《祖堂集》（952 A.D.，五代南唐保大十年，泉州靜・筠二師所編南宗禪史）、《景德傳燈錄》（1004 A.D.，北宋景德元年，東吳僧人道原撰）等書中均未收錄，因而判斷有可能爲後人所加。

而屬於馬祖道一法嗣的惟寬禪師的「狗子佛性」的公案（如前），是否與趙州公案有密切的相關性？鄧克銘先生上引書中，認爲二者的問答重心似有不同。就原文視之，惟寬禪師的問答重在「狗子有佛性」，而「我無佛性」的破除我執過程；而趙州則以同一問題「狗子還有佛性也無？」作了看似矛盾而模稜兩可的回答。因此，趙州禪師的無字公案，應該既不是惟寬禪師公案的誤錄，也不是同一思想的師承。這個風格獨特的公案，其來源頗具爭議性。

另外的一大疑點，出自和同時代禪師黃檗希運教學人看此公案的記錄。此段引文，出自黃檗禪師《傳心法要》書末的〈示眾〉。

> 若是個丈夫漢，看個公案。僧問趙州：「狗子還有佛性也無？」州云：「無。」但去二六時中看個無字，晝參夜參，行住坐臥，著衣吃飯處，阿屎放尿處，心心相顧，猛著精彩。守個無字，日久月深，打成一片。忽然心花頓發，悟佛祖之機，不被天下老和尚舌頭瞞，便會開大口。（《傳心法要》）

在忽滑谷快天上引書中[18]，就趙州和尚開始說法接眾的年齡（８０歲）和黃檗生卒的年代（相當於黃檗希運遷化後八年）相較而考證，認爲黃檗不可能有此

[16] 參該書第三編〈禪機時代〉第十一章〈佛光如滿與章敬懷暉之見解〉，頁１８３，上海古籍出版社，1994初版。

[17] 參鄧克銘《大慧宗杲之禪法》（頁60-61），台北・中華佛學研究所・1986初版。並參楊惠南先生《禪史與禪思》〈看話禪和默照禪的融和之道〉的當頁注頁１９８所提，台北・東大圖書，1995初版。

[18] 見該書頁２３５，第十七章〈黃檗希運之禪〉十五節〈看話禪始於黃檗說之僞妄〉。

言論，因而判斷其「恐爲後人妄添」；書中又引黃檗現傳版本《傳心法要》的例言爲證，說明此段記載是「據明藏補」，對於其真僞的考證作了幾乎不可置疑的有力論斷：

> 此（指黃檗令學人看無字公案語）[19]為看話禪之純乎純者。然而希運以宣帝大中四年（８５０）入寂既已言之，又趙州從諗以昭宗帝乾寧四年（８９７）閱世百二十而化。諗揚化於趙州城東觀音院，接眾時相當其齡八十，即先乾寧四年之四十年，宣宗帝大中十一年（８５７）希遷遷化之後八年。果然則如從諗狗子佛性之話，希運在世之時無暄傳於世之理。同書實全，有例言云：「一、卷末上堂示眾一篇，五百六十一字，舊本闕之，今據明藏補。」即知其為明代以後之蛇足。……

近人楊曾文《唐五代禪宗史．第七章　南宗禪的迅速興起》[20]一文中，也提出了時代與出處的疑點：

> 明藏本《宛陵錄》後面所載希運勸人「看個公案」，可以看「僧問趙州：狗子還有佛性也無？州云：『無』。」中的『無』字的說法，是否為原來希運所說，甚為可疑。

文中可疑的理由雖未明言，但應該和前引忽滑谷快天的疑點相似。

（二）公案異文之疑

除了公案真僞之疑以外，有關趙州「狗子有無佛性」的書面記錄也有不少文字上的出入，諸如：

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則）

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則）

③僧問：「狗子還有佛性也無？」
師云：「無。」
五祖演頌云：「趙州露刃劍，寒霜光焰焰；更擬問如何，分身作兩段。」
妙喜頌云：「有問狗佛性，趙州答云無；言下滅胡族，猶爲不丈夫。」

---

[19] 忽滑谷快天引此一版本《傳心法要》出處爲：曹洞大學林藏版冠注《傳心法要》頁３５－３６頁。

[20] 參此書頁３８２，〈黃檗希運的禪法〉。

僧云：「上至諸佛，下及螻蟻，皆有佛性，狗子為甚麼卻無？」
師云：「為伊有業識在。」[21]（《聯燈會要》卷六・趙州禪師行誼，５２則）
④趙州和尚因僧問：「狗子還有佛性也無？」州云：「無！」（《無門關》第一則）
⑤僧問趙州：「狗子還有佛性也無？」州云：「有。」僧云：「既有，為什麼卻撞入這個皮袋？」州云：「為他知而故犯。」
又有僧問：「狗子還有佛性也無？」州云：「無。」僧云：「一切眾生皆有佛性，狗子為什麼卻無？」州云：「為伊有業識在。」（《從容錄》卷二第十八則）

就歷代禪錄中，趙州禪師語錄的出處言，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》，略稱《趙州錄》；內容輯錄上堂・示眾・問答・對機・勤辨・偈頌。卷首載重刻序、趙王與師作真讚、哭趙州和尚二首，卷末附錄趙州真際禪師行狀。今收錄於《嘉興藏》第二十四冊、《古尊宿語錄》卷十三－十四，內容差異不大。

而以上所錄有關「趙州無」的語錄資料，①②源於趙州公案，第③則中有後人加入的評唱，並省略了原文「業識」後的「性」字。而④無門關的敘述增加了「趙州和尚因僧問」這樣的後人敘事語氣，⑤從容錄則將兩則公案並舉，是最完整的版本；但從容錄的成書時間最晚（元・曹洞宗禪師萬松行秀編（１１０６－１２４６）），錄中「僧問趙州：『狗子還有佛性也無？』州云：『有。』僧云：『既有，為什麼卻撞入這個皮袋？』州云：『為他知而故犯。』」這段引文，在較早的語錄中不見，因此，有可能是後人所增補。

此外，從全宋詩中，亦可看到「趙州無」廣為流傳的線索。僧侶或居士的頌詞中，提及「趙州無」的比例相當高（在個人目前著手的博士論文附錄的整理中，全宋詩中有關禪宗公案主題的拈唱詩篇，此則公案為引用最多的一個），其引文多只引用無門關所錄者（即五祖－宗杲－無門體系的看話禪提倡者），可見在宋代以降的趙州無，因為臨濟僧人提倡，別有一番詮釋的空間。

（三）對於「趙州無」公案真偽及異文的考察

綜上所述，趙州是否真的提出了「無」字公案？基本上雖有疑點，但是正面支持的例證也不少。例如，完整記載趙州回答有、無佛性公案的《古尊宿語錄》

[21] 參前引《趙州禪師語錄》第１３２則。二則異同在於：其一，此則問答中摻有後人評唱（著語）；其二，趙州答語中，附一有業識「性」一字之增。而宋・普濟《五燈會元》所錄「狗子無佛性」的記載全同此則，但無後人評唱文字。

[22]，（A.D.1131-8，南宋紹興年間刊行，南宋・賾藏主編集）收錄的禪師人數雖不及《五燈會元》收錄得多，但對禪師的言行記述則比較詳盡，有行跡、拈古、偈頌、奏文、與帝王的對答等，彌補了其它燈錄之不足。且南宋紹興年間第一次編印的《古尊宿語要》，其第一冊即錄有「趙州語要」，其可信度極高。[23]

此外，若就內容相近而較爲完整，可用來對照藏經的《聯燈會要》（A.D.1183出刊，南宋孝宗淳熙十年，悟明禪師編）來看，書中採摭《景德傳燈錄》、《天聖廣燈錄》等語錄六百餘家之機緣問答，並蒐羅古今拈提，其中有關「趙州狗子無佛性」的敘述和「古尊宿語錄」幾乎全同，可見在宋代所集結的燈錄中，此則公案多已明確收錄（《景德傳燈錄》除外），並且已在禪林廣爲流傳。

若從趙州從諗禪師的法嗣：光孝慧覺禪師的語言風格上來考查，我們可以發現其答語慣用否定詞「無！」。這些日常生活應機接物的方式，和「狗子無佛性」公案的問答似乎有一衣帶水之妙：

> 師到崇壽，法眼問：「近離甚處？」師曰：「趙州。」眼曰：「承聞趙州有『庭前柏樹子』話，是否？」師曰：「無！」眼曰：「往來皆謂僧問：『如何是祖師西來意？』州曰：『庭前柏樹子。』上座何得言無？」師曰：「先師實無此語，和尚莫謗先師好。」（五燈會元・趙州諗禪師法嗣）[24]

至於黃檗希運禪師有關「無」字公案的示眾，是否實如上述日本忽滑谷快天所言，爲「明代以後之蛇足」，筆者分析如下：

1. 據趙州從諗禪師宏法接眾的時間點（唐宣宗大中十一年，西元８５７年）來

---

[22] 在中國燈錄文體中，以甲《景德傳燈錄》・乙《聯燈會要》・丙《五燈會元》三者對趙州公案記載相較，甲書的趙州公案和嘉興藏的版本大致無異；乙書則除了少數幾則類似的公案外，另集了一些軼聞，且後多附宋代禪者的簡單評述；丙書則大致與甲書編次、體例相若，且敘述較完整，近似《古尊宿語錄》以及嘉興藏的面貌，已是趙州公案的定型版式。而《祖堂集》成書較早，其公案較少而文字較簡，但仍可見嘉興藏趙州語錄之雛型。

[23] 參《古尊宿語錄》，北京中華書局，1994初版。蕭萐父、呂有祥〈前言〉，引柳田聖山對該書刊行過程的考辨。認爲此書先後經過南宋紹興年間、南宋咸淳三年、明永樂十一年(1414)三次改版。

[24] 此處引用之版本爲蘇淵雷點校《五燈會元》頁２４４，台北・文津出版社，1991年初版。此外，楊曾文《唐五代禪宗史》的趙州和尚部分，提及其弟子有嚴陽、慧覺、泰禪師、從朗以及文遠等人。而而在五燈會元中相關趙州法嗣的言行記載中，主要以光孝慧覺－長慶道巇（頁２５２）的法脈爲主。

考查，的確是黃檗希運逝世之後八年的事；然而趙州和黃檗禪師生前並非沒有往來交涉，其問答內容亦因富於禪機，被引錄於不少禪錄中，例如：

> 師（趙州）到黃檗，檗見來便閉方丈門。師乃把火於法堂內，叫曰：「救火！救火！」檗開門捉住曰：「道！道！」師曰：「賊過後張弓！」[25]

那麼，希運在世之時，「狗子佛性之話」可能在趙州尚未入主觀音院之前，曾和某些參學者提及，而黃檗深覺契心，遂引之爲修行的進程，並普示學人。

至於忽滑谷快天所斷言的「無喧傳於世之理」的推論，就並非無懈可擊了。

2. 單據今本《傳心法要》例言一所述：「卷末上堂示眾一篇，五百六十一字，舊本闕之，今據明藏補。」即判斷闕文是僞造的，也不盡然可靠。例如，宋代的禪學名著《碧巖集》經大慧宗杲禪師焚毀後，一度失傳於中土，元張明遠的刊本，即據日本藏書校補；後學者是否因此而認爲《碧巖集》是僞書，全無參考價值呢？

此外，從無門關及從容錄的引文和後人的傳唱，可以看見此則公案的廣受肯定；也因爲詮釋方式的翻新，後人多有頌古、著語及個人評論的闡發，其「多元釋義」之歧義與模稜性耐人尋味，亦因其精緻化和多重引涉，成爲宋代看話禪的經典名句；其後，在日本禪學者的致力提倡中，「趙州無」更得到了文字與生活實踐的同步詮解。其研究價值應遠超於存在或不存在的疑點上。

（二）「狗子無佛性」公案本身的矛盾與歧義

1. 語言形式的歧義[26]

據北宋贊寧《宋高僧傳》[27]之記載，趙州從諗禪師「凡所舉揚，天下傳之，號趙州法道。語錄大行，爲世所貴。」在弟子傳抄及後世流傳的語錄中，趙州「狗子無佛性」公案的答語，散見於數則之中。在假定這些回答確實爲趙州所言的前提下，加以比較，可以發現同樣的問題，即使是相同的回答，也有不同的說法：

（句一）問：「狗子還有佛性也無？」師云：「家家門前通長安。」

---

[25] 此公案引自《五燈會元・南泉願禪師法嗣：趙州從諗禪師》部分，頁１９９。

[26] 此處的語篇分析酌參M.A.K. Halliday & Ruqaiya Hasan“Ambiguity between indirect statements and indirect questions”之觀點，pp.220-221.

[27]參賴永海、張華釋譯《宋高僧傳》（又稱《大宋高僧傳》或《高僧傳三集》）〈三・習禪〉中「唐趙州東院從諗」頁２２３，高雄・佛光出版社，一版。

（《趙州禪師語錄》３６３則）

（句二）僧問趙州：「狗子還有佛性也無？」州云：「有。」僧云：「既有，為什麼卻撞入這個皮袋？」州云：「為他知而故犯。」（《從容錄》卷二第十八則）

以上二句中，（句一）的禪問答中，趙州禪師的答語並未直接回答「有」或「無」，而是使用了譬喻法間接回覆；其完整句應爲：「眾生皆有佛性，就如家家門前通長安一般；狗是眾生，因此狗也有佛性。」而（句二）的第二輪禪問答：僧云：「既有，為什麼卻撞入這個皮袋？」州云：「為他知而故犯。」和以下（句三）解釋「狗子無佛性」的原因，適可互相照應。

相對於「有佛性」的回答，「趙州無」的答語更具有「非論理性」的特質[28]：

（句三）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則）

在（句三）中，弟子的疑問「上至諸佛，下至蟻子，皆有佛性，狗子爲什麼無？」和趙州在（句一）的答語「家家門前通長安」語義相近；而趙州的答語「爲伊有業識性在。」則和（句二）狗撞入皮袋的原因「爲他知而故犯」類似（因爲狗的佛性被一念無明蒙蔽，因而撞入狗的皮囊中）。順此思路分析，所謂「無」佛性，應隱含著「不見」佛性之意。在語言形式上，省略了完整的句子作有力的回答，達到了激發學人省思的效果，也造成了語言形式以及語意的模稜。

相較以下的問答，柏樹是否有佛性，在問答循環的矛盾與模稜中，重點便不再是苦思草木是否有佛性，而是一種語出驚人，解黏去執的幽默了：

（句四）問：「柏樹子還有佛性也無？」師云：「有。」云：「幾時成佛？」師云：「待虛空落地。」云：「虛空幾時落地？」師云：「待柏樹子成佛。」

（趙州禪師語錄，１２則）

此外，在禪史及燈錄的記載中，趙州的弟子有嚴陽、慧覺、泰禪師、從朗以及文遠等人。而在《五燈會元》[29]相關趙州法嗣的言行記載中，主要以光孝慧覺

---

[28] 互見本文第三章第二節，頁２３，楊惠南先生《禪史與禪思．從般若到分別智》[28]一文中，引述了中村元《中國人的思惟方式》中國禪由論理走到非論理的歷程，提出中國禪確曾由智性或論理性的時期走上反智路數。

[29] 此處引用之版本爲蘇淵雷點校《五燈會元》頁２４４，台北．文津出版社，1991年初版。此外，楊曾文《唐五代禪宗史》的趙州和尚部分，提及其弟子有嚴陽、慧覺、泰禪師、從朗以及文遠等人。而而在五燈會元中相關趙州法嗣的言行記載中，主要以光孝慧覺－長慶道巇（頁２５２）的法脈爲主。

－長慶道巖（頁２５２）的法脈爲主；在此亦引錄其相關的言論，追溯趙州禪問答的思維脈絡：

（句五）趙州諗禪師法嗣:光孝慧覺禪師

師到崇壽，法眼問：「近離甚處？」師曰：「趙州。」眼曰：「承聞趙州有『庭前柏樹子』話，是否？」師曰：「無！」眼曰：「往來皆謂僧問：『如何是祖師西來意？』州曰：『庭前柏樹子。』上座何得言無？」師曰：「先師實無此語，和尚莫謗先師好。」（五燈會元・趙州諗禪師法嗣）

在上文中，慧覺禪師否認先師曾有聞名天下的「庭前柏樹子」公案，和趙州禪師斬釘截鐵回答「狗子無佛性」的「無」如出一轍，在禪問答的模稜性上可見師承。

而南宋・大慧宗杲禪師所集之《正法眼藏》[30]卷一之下中，亦特別收錄庭前柏樹子及光孝覺禪師問答：

（句六）趙州和尚示眾云：「此事的的，沒量大人出遮里不得。老僧到偽山，見僧問：『如何是祖師西來意？』州云：『庭前柏樹子。』僧云：『和尚莫將境示人。』曰：『我不將境示人。』云：『如何是祖師西來意？』曰：『庭前柏樹子。』」

後法眼問光孝覺和尚：「近離甚處？」曰：「趙州。」云：「承聞趙州有柏樹子話，是否？」曰：「無。」云：「往來皆謂，僧問如何是祖師西來意？州云庭前柏樹子。上座何得道無？」曰：「先師實無此語，和尚莫謗先師好！」

2. 語意邏輯的歧義

在閱讀禪師和弟子的問答語錄時，通常我們會立刻以一般語言邏輯的認知去思考其中的意涵，但也往往發現對話的內容嚴重違反了邏輯及常識，因而深覺悵然。那麼此類禪問答是否就全無意義可言呢? 在成中英〈禪宗的詭論與邏輯〉[31]中指出，正因爲提出問題的參學者認爲他們的問答乃是頓悟入道的良方；如果要尋找契合於「覺悟」的方法，即要承認在充滿模稜性的禪問答中，有所謂的詭論和疑惑的存在。因此，我們面臨了禪之詭論的疑惑——這些問答涉及了「邏輯詭論」，造成了語義和語境的模稜。

羅素（Russell）所說之邏輯詭論（Logical Paradox）的例証，可稱爲說謊者的語意詭論（Semantic Paradox）。在當代邏輯哲學中，此等詭論的形式大致是：

（Ａ）Ｐ是真，若且唯若Ｐ是假。

[30] 此引版本爲張天昱等《正法眼藏注釋》，吉林・長春出版社１９９５出版。

[31] 參附錄成中英〈禪的詭論和邏輯〉，中華佛學學報第三期(1990.04 出版)頁 185-207。

此處的Ｐ（狗子無佛性）是一含有一隱藏真值述詞（truth-predicate）或是對不同集合（sets）的指涉[32]（狗子無佛性是真或假、眾生均無佛性）。如眾所知（Ａ）的真假乃是源於Ｐ中隱藏的真值述詞中語意上的意義。此處可以更進一步地延伸此詭論的架構，以某些語句的述詞（sentential predicate）來代替「真」與「假」二詞：如「有意義的」、「可理解的」、「有關連的」（就某關係而言）等等語意學上的名詞；以及「可接受的」、「滿足的」、「有關係的」（就某種目的而言）等等日常生活的語詞亦然。

在此，我們可依照成中英〈禪的詭論與邏輯〉的分析，將趙州狗子無佛性公案歸納至第二類型的詭辭：**對話關係中表現其詭論性，對話或答有一為詭論**（在此指趙州禪師回答弟子問「眾生皆有佛性，狗子爲什麼卻無」的答語：「爲伊有業識性在。」）。如果以「Ｑ」符號代表問題，以「Ｒ」代表其陳述，以「Ｘ」代表其對話關係，最後以「Ｐ」代表詭論的存在，則吾人可以「Ｑ　Ｘp　Ｒp」的形式代表「狗子無佛性」回答的詭論（按：在此表示：正常的問題＋有詭論的回答，導致詭譎模稜的對話關係）。

此外，假設Ｘ與Ｙ爲兩個邏輯上或語意上不相干的語意架構，而基於「本體無承諾原則」[33]的運作，Ｘ與Ｙ即指涉著同一本體：Ｚ，從而Ｘ與Ｙ在本體上是同一的。並由此一本體的同一，Ｘ與Ｙ並列在一起時，它們在語意上變成是相干的。這就是「意義呈現」的具體意義。成中英先生將之歸納公式如下（Ｘ－>Ｙ）（原本不相甘）=>（Ｘ0＝Ｙ0）（兩者成爲空類）=>（Ｘ－>Ｙ）（兩者成爲相關的）。據以分析狗子無佛性公案，思考進程如下：

---

[32] 參上文原註(註10)：在某種角度看來，這種邏輯暨語意上的詭論或許是有限的，因爲它已預設了Ｐ的真值。另一方面，它又顯得太過於概括化，因爲它並沒有區別如奎恩所說的「真詭論」（veridical paradox）與「假詭論」（falsidical paradox）。「真詭論」的特性之一就是它預設Ｐ之中存在著被指涉Ｘ者，而「假詭論」則否。關於此點請參閱奎恩（W.V.Quine）所著「詭論的方法及其他論文集」，一九六六年，紐約。吾人將此一形式的詭論予以概化，其目的在於以「真值」來代換交談語句及敘述中的其他的「值」。

[33] 本體無承諾原則（the principle of ontic non-commit-ment）意爲：語言從指涉全體到指涉非存在或空、空類，而且指涉的所有語言形式即因而能自由代換，任意轉形。此一原則要件有二：（１）對於某一語意上不相干的話句或綜合語句，必須捨棄一切語義的本體指涉。（２）吾人必須承認語言的一切語意架構所具有的「無指涉本體架構」 ontological structure of reference ）。一旦吾人承認了詭論性，且詭論性能作爲認識此原則所由生之實在的工具，則任何禪詭論的詭論性即會消解。

X（狗子有無佛性）- >Y（無 or 有）　　（答語和問話並不相應）

X（狗子有無佛性）- >Y（無 or 有）　　（二者均無意義）

=>此一問答造成的語義矛盾，成爲引起疑情的參禪手段；而「無」字的有力否定，是一塊悟道的敲門磚。

透過前述「意義呈現原則」的說明，禪詭論的消解以及邏輯暨語意詭論的消解此二者相較之下，可得出相當有趣的結果。如前所述，禪詭論可透過「本體無承諾原則」予以消解，但是此一消解並沒有同時把引起詭論之公案語言予以重組。相反的，在以「意義呈現原則」的助緣下，事實上這些公案仍舊保持原貌，甚且還益形多元化，而且對其語言的運用亦沒有任何限制。可是在消解語意或邏輯上詭論的情形，即與之不同。

此外，據杜繼文、魏道儒《中國禪宗通史》的分析[34]，此一趙州公案也是佛教哲學上的「二律背反」。禪宗普遍承認「一切眾生皆有佛性」，狗子是眾生，所以狗子必然有佛性。而禪宗祖師趙州卻說「狗子無佛性」，他的話語不容置疑，於是發生了邏輯矛盾。據語錄的記錄，趙州另有解釋：因爲狗子「有業識在」故無佛性——這解釋更加重了矛盾，因爲佛教教義中，一切眾生均「有業識在」。如果狗因有業識在而無佛性，則一切眾生皆無佛性，其推論同樣令人困惑。

而在日種讓山著・芝峰法師譯《禪學講話》中，以爲從趙州的立場言，雖然對同一問題而答以有、無，卻也並不相違——這是因爲趙州因應問者立場不同而回答之故。其目的不是要使問者理解，卻是使他起疑，再因疑而得解脫。書中也提及上文中趙州所答「無佛性」的原因，著重於「業識在」；這個回答就佛教教義的理解上雖成爲問題，實際成爲問題的卻是「無」這個回答，禪師認爲，這正是「打破禪關牢門的鐵槌，是截斷煩惱及文字上種種葛藤的利斧。」[35]

[34] 引自該書〈第六章　兩宋社會與禪宗巨變〉，頁４４１，

[35] 參該書頁１１１－１２８，〈第三章　見性成佛〉（七・狗子無佛性）。台北文津出版社，1985 初版。

四、「狗子無佛性」公案之參究

關於「狗子無佛性」公案，古今多有詮解，在此亦嘗試以語言分析的方式去理解、參學。

(一)「狗子無佛性」的語義探索

1. 「無」的詞義詮釋

從語音上分析，「無」是一個閉口雙唇鼻音（M 系明母字），在世界宗教的秘密音中，如印度的唵（Om），基督教的阿們及回教的口密　等，均有類似的發音方式；在日本，「無」已成爲禪宗修行時常用的真言（或咒語）。或許因爲在發音時容易凝聚精神，因此成爲諸多公案中被引用最多的話頭之一。

就哲學的角度言，在經驗之先，知識之先的超越的境界，這是無一切相對形狀的絕對的無相的境地。這種境界爲禪宗所強調；相當於西方哲學的絕對無（absolute nothingness）。日本的思想界，特別是京都學派的思想家，都很強調無，以之代表禪、佛教，以至東方精神。[36]

按無的本義，就禪來說，是對一切二元性、相對性(duality)的否定之意。《壇經》提出的無念爲宗，無相爲體，無住爲本，都是這個涵義來提出。即使是有與無的相對性，亦要超越。在這個脈絡下，無的絕對義，便很明顯地顯示出來。

此外，佛教的無不能與道家（特別是老子）的無相混淆。後者的無，是一形而上的原理。現象界的種種事象都依這原理而運轉。佛教的無則與空義相近，亦是否定自性、相對性以至一切執見之意。《無門關》趙州狗子：「將三百六十骨節，八萬四千毫竅，通身起箇疑團，參箇無字。晝夜提撕。莫作虛無會，莫作有無會。」

2. 「狗子有無佛性」的相關思維背景

討論「狗子無佛性」公案的主題，首先，要從佛經原義去探討有無佛性的涵

[36] 此處有關有無及佛性等的字詞解釋，參吳汝鈞編著《佛教思想大辭典》，台北・臺灣商務印書館，1992年初版及袁賓主編《禪宗詞典》，武漢・湖北人民出版社，1994初版 。

意：[37]

我所說涅槃因者，所謂佛性。佛性之性，不生涅槃；是故我言：涅槃無因。能破煩惱，故名大果。……眾生佛性，亦復如是；雖處五道，受別異身，而是佛性，常一無變。（大涅槃經二十七曇無讖譯獅子吼菩薩品三）

照上文看，眾生均有佛性，狗自然也具有佛性；而趙州所答的「知而故犯」及「爲伊業識在」的思路來源，亦可從上文得到了解。而有關佛性的有無，說法如下：（大涅槃經三十二迦葉菩薩品二）

故佛性非有非無。所以者何？佛性雖有，非如虛空；何以故？世間虛空，雖以無量善巧方便不可得見，佛性可見；是故雖有，非如虛空。何以故？世間虛空，雖以無量善巧方便不可得見，佛性可見；是故雖有，非如虛空。佛性雖無，不同兔角；何以故？龜毛兔角，雖以多量善巧方便不可得生，佛性可生；是故雖無，不同兔角。是故佛性，非有非無，亦有亦無。云何名有？一切悉有，是諸眾生不斷不滅，猶如燈燄；乃至阿耨多羅三藐三菩提，是故名有。云何名無？一切眾生現在未有，一切佛法常樂我淨，是故名無。有無合故，即是中道。是故佛說：佛性非有非無。

以上引文是《涅槃經》中討論佛性的要點。然而以非有非無的中道爲第一義者，在本質上可稱爲有——悉有佛性說；但在尚未具備四德的階段，即是無。所以若缺乏修行，便不得具備四德。以上是《涅槃經》中有關佛性的清晰說明。但在趙州無公案中的問題，是趙州的「無」。假使把趙州無解爲無四德義，將「有」解爲悉有佛性；因爲有「業識在」所以四德不現，因此稱狗子無佛性；而狗子雖然本有佛性，但今日「知而故犯」而爲狗子；祇要這樣解釋，似乎已可盡其意而作詮釋。然而，用以上的理解，去分析黃檗、五祖、大慧、無門的闡述，公案的無似乎就不可解了。故應該考察趙州的無和涅槃經的有無，是否具有特別意義存乎其間？若說趙州是全盤接受涅槃經的佛性說，那便是完全失了禪的真義。所以從禪的立場來看，趙州的無，具有趙州家風的獨創特質。

在荷澤神會大師（６７０－７６２）語錄中，有如下關於佛性「本有今無」的問答，亦可視爲南宗禪相關的佛性思想闡述：[38]

---

[37] 在日種讓山禪師著．芝峰法師譯的《禪學講話》中（頁１１１－１２７），對狗子無佛性公案作了典據引用、意義闡釋及參究過程分析，台北．文津出版社，1985初版。

[38] 引自月溪法師《神會大師證道歌、顯宗記溯源》，頁289-346〈荷澤神會大師語錄〉　，台北．圓明出版社，1996初版。

作本法師問「本有今無」偈。……
問：「本有今無，本無今有，三世有法，無有是處。其義云何？」……
答：「《涅槃經》云：『本有者，本有佛性；今無者，今無佛性。』」
問：「既言本有佛性，何故復言今無佛性？」
答：「今言無佛性者，為被煩惱蓋覆不見，所以言無。『本無今有』，本無者，本無煩惱；今有者，今日具有煩惱。……」……
問：「既言本自有之，何不自見，要藉因緣？」
答：「…《涅槃經》云：『一切眾生，不因諸佛菩薩真善知識方便指授，終不能得。』若自見者，無有是處。以不見，謂言本無佛性。佛性者，非本無今有也。」

就神會的說法，所謂「本有今無」的「本有」，意指眾生本具佛性，而「今無」則指暫時爲煩惱所蔽。又因狗落入畜生道，不易遇佛聞法，因而不見佛性，於是被稱爲「本無佛性」。這段詮釋，似乎和《從容錄》裡，收錄趙州答弟子再問「既有，爲什麼卻撞入這個皮袋？」之語：「爲他知而故犯。」理由十分近似。

此外，從同時代禪者黃檗答弟子問佛性與眾生性的異同中，可以看出兩位禪師的理念近似，在此酌引爲參考：[39]

問：「佛性與眾生性，為同為別？」師云：「性無同異。若約三乘教，即說有佛性有眾生性，遂有三乘因果，即有同異。若約佛乘及祖師相傳，即不說如是事，唯指一心，非同非異，非因非果。所以云：「唯此一乘道，無二亦無三，除佛方便說。」

以上黃檗從禪宗「唯指一心」的角度言，佛性與眾生性其實非同非異；所謂「一乘二乘三乘」的佛法次第，或是「狗子有無佛性」的說法，都是佛菩薩的方便說而已。從這個觀照角度來看，在「狗子佛性」公案中，並沒有受業識障蔽的畜生，也沒有佛和眾生的差別，說「狗子無佛性」，或許即爲「我無佛性」，意在打破對立與執著。

3. 道元：佛性與無佛性的統一[40]

日本・道元法師（１２００－１２５３）將《涅槃經》中「一切眾生悉有佛性，如來常住無有變易」解讀爲：

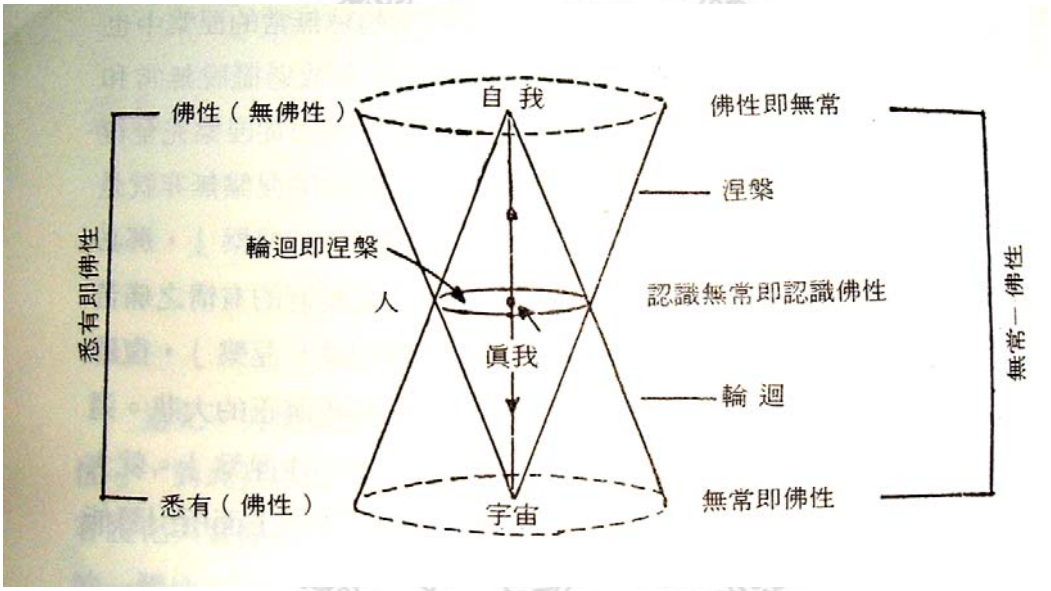
[39] 此文引自《古尊宿語錄》卷三〈黃檗斷際禪師宛陵錄〉，頁３９・北京中華書局版。

[40] 參阿部正雄《禪與西方思想》〈第二章　道元論佛性〉，台北・桂冠出版社，1992初版。

一切即眾生，悉有（all being(s)）即佛性；「如來常住」即無，即有，即變易。

道元一方面強調悉有即佛性，另一方面又強調「無佛性」[41]，並進一步指出「無常即佛性」。一如黑格爾哲學中，有無的矛盾推動了辯證過程，而有無的統一就是變易（Werden）。[42]對於道元，無常——佛性就是佛性與無佛性的統一。下圖即爲「悉有即佛性」或「無常－佛性」的動態和非二元性的構架：[43]

表 1-1　無常 - 佛性的動態和非二元性構架



在圖中，表示了兩個對立錐體的交叉：直立的錐體，以「悉有」或「宇宙」作底部，以「自我」做頂點，表示輪迴的領域。倒立的錐體，以「佛性」作底部，表示涅槃的領域。而輪迴、涅槃的交叉，表示佛性與悉有彼此完全貫通，也表示佛性與無常的動態一體性。佛性的非實體性與悉有的無限性，在圖中做爲錐體的底部，以虛線表示；它們可以自由翻轉——這是通過人的自覺而展現的。

而道元和黑格爾不同的是，黑格爾的辯證運動按正－反－合而發表，「有」

[41] 道元觀點中的「無－佛－性」（no-Buddha-nature），並不是一般所謂佛性的反面意義，而是擺脫「有」或「無」的束縛，不可客體化的佛性。

[42] 參上節中，黑格爾對於有無辯證的理論。

[43] 參阿部正雄上引書，頁５２，圖２－５。

先於「無」，成爲變易的正題和歸結；而道元的「無佛性」則脫離了佛性與無佛性的矛盾。「佛性」比「無佛性」優先的可能性已被克服；也否定了在「無佛性」概念中，隱藏著「無佛性」優先於「佛性」的可能性。任何形式的二元論都化解了，這是真正的變易。

(二)「狗子無佛性」公案的語言分析

1. 「狗子無佛性」公案的詞語分析

(1)「無」的語義－否定與疑問

從語音上分析，「無」是一個閉口雙唇鼻音（M系明母字）[44]，據楊聯陞先生所言，漢語否定詞全是唇音（包括雙唇音和唇齒音）；古來有「反唇相譏」一語，其中「反唇」即在表達否定和反對。[45]

在古漢語中，「無」的語義功能有二：

其一：否定——「有的否定」、「無指」和「命令的否定」。

其二：疑問——「正反問句」和「是非問句」（相當於現代漢語的「嗎」）。

以上否定的語義中，「有的否定」相當於現代漢語中「沒有」的用法。而「無」和「沒有」的相同處，在於兩者都具有否定「存有」的語義，當動詞用；而兩者的不同處是：古漢語的「無」具有「無指」和「禁止」的語義，現代漢語「沒有」則具有助動詞的功能，如「完成態」和「經歷態」。

依上述的字義分析，在趙州「狗子無佛性」公案中「無佛性」的「無」，其語義功能屬於「有的否定」，當動詞用，其字義相當於現代漢語的「沒有」。而「狗子有佛性也無」的句末疑問語氣詞「無」，則屬於「正反問句」。

(2) 狗子「有」佛性「也無」－句末正反問句：Vp 也 Neg[46]

依照疑問句的表達方式，可分爲特指問句、是非問句、正反問句和選擇問句。[47]在張皓得《祖堂集否定詞之邏輯語義研究》裡，推論漢語中否定和疑問詞關係

---

[44] 參張皓得《祖堂集否定詞之邏輯語義研究》〈第肆章　m系否定詞之語義分析－「無」〉對各家有關「無」字釋義的歸納。民國８７年・政大中研所博士論文。

[45] 參上論文中，楊聯陞〈漢語否定詞雜談〉，引《史記・平準書》「初令下，有不便者，（顏）異不應，微反唇」，以證用反唇表否定，在漢朝已有記載。

[46] 在本文的文法標誌中，Np=noun phrase（名詞片語），Vp=verb phrase（動詞片語），而Neg代表否定詞negation.此處的歸納參上引張皓得論文。

[47] 參范曉主編《漢語的句子類型》第十七章疑問句，頁２７７，1998太原・書海出版社初版。而

密切，也指出疑問語氣詞「嗎」是由否定詞「無」演變產生的。在《趙州禪師語錄》中，具有否定和疑問意義的「無」字句比例甚高，可以作爲漢語疑問句的演變史中的一個觀測點。

本文的切入點「狗子有佛性也無」，屬於否定詞（無）出現在句尾的「正反問句」。其句型可用「VP 也 Neg」表示：

NP　**VP**　NP　　**也**　　**Neg**

狗子　**有**　佛性　**也**　　**無**　？

在上句中，標黑體的「有…也無」，是近古漢語的常用句式，其中的有、無意義相對，造成正反問句。「也無」出現在句末成爲疑問句，是唐宋禪語錄的常見現象。《趙州禪師語錄》中，「…也無」的句子是參學者常提出的問句，其中的句尾疑問詞「無」字和前面的動詞相對，形成『VP 也無』的句式，例如：

師（趙州）問南泉：「心不是佛，智不是道，還有過也無？」泉云：「有。」（《趙州禪師語錄》１１則）

問：「狗子有佛性也無？」師云：「無」（《趙州禪師語錄》１３２則）

問：「柏樹子還有佛性也無？」（《趙州禪師語錄》３０５則）

問：「狗子還有佛性也無？」（《趙州禪師語錄》３６３則）

在趙州禪師語錄中，值得注意的答話習慣是：通常「也無」的答案是肯定的，或是迴避問題，以實物或實際情境作答；而趙州肯定的答話，又往往是違反一般的思維和常理，在下文的話語形式、意義分析中，將作深一層的探討。

(3) 州云：「無」——省略的否定句：（Np）Neg（Np）結構

從句法而言，「省略」是指句法結構中的必要成分沒有出現在具體的語境中。因此，省略句是完整句在實際語言運用上的變體。[48]在趙州「狗子有佛性也無」的會話語境中，答句「無」是個省略句，它上承會話語境及學人問句，省略了主語「狗子」和賓語「佛性」——表示「狗子無佛性」的完整語義[49]。其基本句型

張皓得上引論文則分類如下：

特指問句

非特指問句─是非問句

- 非是非問句──正反問句、選擇問句

[48] 參上引《漢語的句子類型．第二十一章　句法成分的省略》。

[49] 此處「主語」「賓語」的省略，在吳競存、梁伯樞《現代漢語句法結構與分析》一書中，將之列爲駢合結構的邏輯省略，並將主賓語稱爲「施事」、「受事」。見該書頁４０４，台北．五南出版社，1999初版。

可用下表說明：

（Np） Neg （Np）

（狗子）·無 （佛性）

這一類省略的否定句，常見於禪問答的答語，禪師的回答斬釘截鐵，有力地切斷了學人思辯的心念。《趙州禪師語錄》中相關的例句，可以看出其運用之妙：

問：「如何是趙州一句？」師云：「半句也無！」（《趙州禪師語錄》５６則）

上文中的「半句也無」是「趙州無半句」（（Np） Neg N**p**）的省略，「也」字在無之前，表示「連…都」的強調語氣。

此外，如果答語中否定一種動作狀態，則在動詞前加上「不」字作答[50]，如：

問：「善惡或不得底人，還獨脫也無？」師云：「不獨脫。」（《趙州禪師語錄》６５則）

問：「世界變為黑穴，未審此箇落在何路？」師云：「不占。」（《趙州禪師語錄》６７則）

上引二則公案的趙州答語中，「不獨脫」是「（善惡或不得底人）不獨脫」的省略，「不占」則是「不占（道路）的省略」。

(4) 「狗子無佛性」問答：三切分法與邏輯演繹

（１）三切分法

丹麥語言學家葉斯泊森（Otto Jespersen）的《語法哲學》[51]中，有關於否定法的闡論中，提出了「三切分理論」（Some Tripartitions）：

Ａ・肯定（Positive）

Ｂ・有疑問（Questionable）

Ｃ・否定（Negative）

其中Ａ和Ｃ是絕對的極端，含有確定性；而Ｂ則暗示不確定性。以「狗子有佛性」一語爲例，Ｂ乃是「狗子有佛性」和「狗子無佛性」的對應否定——（Ｂ１）「狗子（真的）有佛性嗎？」、（Ｂ２）「狗子（真的）無佛性嗎？」。依照三切分理論，「趙州無」的公案具有三種可能的表意層次：

Ａ・狗子有佛性

Ｂ・狗子有佛性也無

Ｃ・狗子無佛性

相對於Ａ（肯定）、Ｃ（否定）的的對應否定：Ｂ１、Ｂ２，依《從容錄》所述，爲：

---

[50] 據業師陳良吉教授補充：「不」字的功能，有表示未完成貌、將來時貌、意願意向等。

[51] “The Philosophy of Grammar”,1924.引文參傅一勤譯本頁４８２，第２４章 否定法，台北學生書局，1994初版。

B1：一切眾生皆有佛性，狗子為什麼卻無？

B2：既有，為什麼卻撞入這個皮袋？（既然狗有佛性，爲何成爲狗？）

而趙州禪師分別回答狗子有、無佛性的公案中，「三切分法」呈現的次序如下：

（其一）狗子無佛性

甲．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則））

乙．又有僧問：「狗子還有佛性也無？」州云：「無。」僧云：「一切眾生皆有佛性，狗子為什麼卻無？」州云：「為伊有業識在。」（《從容錄》卷二第十八則）

問　答　再問　再答

（句型１）B⟶ C，Ｂ１⟶ 因爲「有業識性在」，故佛性不顯，爲Ｃ。

（句型２）B⟶ C，Ｂ１⟶ 因爲「有業識在」，故佛性不顯，爲Ｃ。

（其二）狗子有佛性

甲．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則））

乙．僧問趙州：「狗子還有佛性也無？」州云：「有。」僧云：「既有，為什麼卻撞入這個皮袋？」州云：「為他知而故犯。」（《從容錄》卷二第十八則）

問　答

（句型１）B⟶ 因爲「家家門前通長安」，故Ａ（人人皆有）。故爲Ａ。

問　答　再問　再答

（句型２）B⟶ Ａ，Ｂ２⟶ 因爲狗子「知而故犯」，故雖有佛性而不見，故爲Ａ。

2. 邏輯演繹

在上述語法哲學的三切分理論中，肯定（Ａ）、否定（Ｃ）的語氣依語境而有絕對互斥和程度不同的對比的狀態；但如果將上述公案合而觀之，趙州既說狗

有佛性，又說狗無佛法，用命題邏輯（或稱述語邏輯（statement-logic）[52]）來分析，便造成了思維三定律中的矛盾律（Ｐ　^　～Ｐ），在同一命題中，不能同時是肯定又是否定的，因此，如果我們把Ｐ和～Ｐ分別以「有佛性」、「無佛性」代換，則上述趙州有關狗子佛性的公案合而視之，會得到**「狗子有佛性而且狗子無佛性」**的矛盾話語，顯然是不合乎邏輯的。

關於此點，心理分析學者弗洛姆有另一番詮釋[53]。他認爲在西方主流的亞里士多德邏輯中，Ｐ和～Ｐ不可能同時存在，但是在「困思邏輯」（Paradoxical Logic）裡，Ｐ和～Ｐ在做爲Ｘ的表詞時，並不互相排斥。[54]而所謂「做爲Ｘ的表詞」（as predicates of Ｘ）意爲：做爲Ｘ這一事物的描述。因此楊惠南先生在〈從般若到分別智〉中引述困思邏輯的特色時說：當我們要描述某事物Ｘ時，我們既可說Ｘ是Ｐ，又可說Ｘ不是Ｐ（Ｘ是～在Ｐ）。弗洛姆也說到：「困思邏輯在中國與印度思想中，在赫拉克里圖（Heraclitus）的哲學中以及後來的黑格爾與馬克思思想中，都佔著主要的成分。」

楊惠南先生認爲上述理論其實來自鈴木大拙所提出的「般若邏輯」：「……禪另有它自己的推理方法，卻是一般人所根本不接受的。禪會說：Ａ是Ａ，因爲Ａ不是Ａ；或者，Ａ不是Ａ，所以Ａ是Ａ。」[55]這一類型的邏輯，據楊惠南先生論述所示，在中國禪宗史上，主要呈現於六祖惠能以後，中國禪從論理性走到非論理性的現象中，尤以臨濟宗及其相關禪師爲最（其中也包括趙州禪師），而並非中國禪的全體特質；他更進一步地推論，鈴木所稱禪宗的非邏輯或反邏輯，事實上可以用「直覺主義邏輯」來詮釋。

楊惠南先生認爲，「非Ａ」與「非非Ａ」之間的矛盾（在本文中即「狗子有佛性」和「狗子無佛性」），只有在預設亞里士多德（Aristotles）的「二值邏輯」（Law of Excluded-middle）時才會產生[56]，而般若經（或禪宗）的「非Ａ」與「非

---

[52] 在楊士毅《語言·演繹邏輯·哲學》第四章，將之稱爲「命題邏輯」，又稱語句邏輯（sentential logic）。

[53] 關於禪超越邏輯或反邏輯的思辯，在楊惠南《禪史與禪思·般若智與分析智》、香港科技大學人文學部主編《邏輯思想與語言哲學》都有深入的思考，而在楊儒賓·黃俊傑編《中國古代思維方式探索》一書中，對中國人的思考特質，也有切當的分析。

[54] 此處的論述，參考楊惠南《禪史與禪思·從般若到分別智》，頁３２９，中引弗洛姆《禪與心理分析·心理分析與禪佛教》，頁１５６、１５９－１６０，台北志文出版社，１９８３年版。

[55] 參考上引書中所注，鈴木大拙著，孟祥森譯《禪學隨筆·禪：答胡適博士》，頁１７８。

[56] 在楊惠南先生的上引書〈論禪宗公案中的矛盾與不可說〉中，提及《般若經》的矛盾句法，是爲了詮釋「般若」或「空」的不可說而已。上文頁２７５的注２８中，提及在亞里士多德的邏輯中，「排中律」「矛盾律」及「雙重否定律」都成立的情況下，「非Ａ」與「非非Ａ」才是矛盾

非Ａ」並沒有任何矛盾可言，它採用了一種與「直覺主義」（Intuitionism）很相近的邏輯。而這種邏輯，主要建立在傳統亞里士多德邏輯的懷疑上。亞里士多德邏輯把排中律（Law of Excluded Middle）——「Ｐ或非Ｐ」視爲自明的真理，因而「非非Ｐ，∴Ｐ」也成爲有效的論證。但直覺主義邏輯則認爲，當Ｐ是一個全稱命題（universal proposition），而且討論界域（domain of discourse）是一個無限集合（infinite set）時，排中律變成了不是自明的定律，而上述「非非Ｐ，∴Ｐ」也成了可疑的論證。楊惠南先生在〈龍樹的中論用了辯證法嗎？〉一文中（參上注），即認爲龍樹的中論有很濃厚的直覺主義傾向。這樣的推論，也可運用在六祖之後紹承般若體系的禪宗公案中。[57]

而馮耀明先生〈佛理、禪悟與邏輯〉[58]則針對不少以超越邏輯或另類邏輯的論點詮釋禪理的說法提出反駁，他尤其質疑鈴木大拙所定位的禪之邏輯和「超越邏輯」的論旨：「Ａ是Ａ，Ａ不是Ｂ」——禪悟者的語言，是否真的超越了日常二元性思考方式？他認爲要「超越邏輯」和「超越語言」時，一定要針對邏輯和語言。

在該文中，馮耀明先生運用一般邏輯的原則來分析禪宗公案觸及矛盾律（Ｐ^　～Ｐ）的問題（如狗子有無佛性）；他認爲，鈴木大拙認爲禪宗「超越邏輯」的論旨，常見句式爲「Ａ不是Ａ，因此Ａ是Ａ」而且「Ａ是Ａ，因此Ａ不是Ａ」可以簡化爲「～Ｑ，因此Ｑ」以及～（～Ｑ，因此Ｑ）；而「Ｑ，因此～Ｑ」在常理上並不能表示或涵蘊～（～Ｑ，因此Ｑ）。若進一步將以上的兩個句式再簡化爲「Ｐ」以及「～Ｐ」，鈴木大拙原先所主張的「Ｐ，因此～Ｐ」（Ｐ表示或涵蘊著～Ｐ）就陷入了無窮後退的困境了。因此，禪語言可以透過日常的邏輯和語言去理解，而二元性思考方式下的語言也並非禪悟者的障礙或束縛，而是必須用到的啓發性支助。

的。並參楊惠南先生《龍樹與中觀哲學》一書中〈龍樹的《中論》用了辯證法嗎？〉一文，頁９１－１２９，台北東大圖書公司，１９８８年初版。

[57] 參上注〈論禪宗公案中的矛盾與不可說〉頁２７５－２７６。

並參圓覺文教基金會《佛學與科學》第一卷第一期(2000,Vol.1 No.1)，pp18-25，陳家成・林杜娟〈金剛經的數學模型及其解之探討〉，將金剛經的主要句型「Ｘ，即非Ｘ，是名Ｘ」改寫爲數學模型：「設：Ａ表一切敘述，若：Ａ＝～Ａ有非虛無解，則：其解就是Ａ」。因而「Ａ＝～Ａ」在此有其具體非虛無的解存在，此解是超越邏輯的。

[58] 參香港科技大學人文學部主編《邏輯思想與語言哲學》頁２５－５８，馮耀明〈佛理、禪悟與邏輯〉。

承前所言，關於禪語言的反智傾向，日・中村元《中國人的思惟方式》[59]一文，曾作過歷時性的客觀分析。他引述了中國禪由論理走到非論理的歷程，提出中國禪確曾由智性或論理性的時期走上反智路數，並非如鈴木所言全然的「內在」和「超越時空」。該書引趙州禪問答爲例來說明非論理的特質：

> 中國民族非論理的性格，在禪宗尤為顯著。但初期的禪宗絕非如此。……非論的性格，在禪宗問答的場合特為顯著。同一人的趙州和尚，有人「問狗子有佛性否」，有時答謂「無」，有時答謂「有」。馬祖道一，也先謂「即心即佛」，後答以「非心非佛」。
>
> 「一日謂眾曰：汝等諸人各信自心是佛。此心即是佛心。……僧問：和尚為什麼說即心即佛？師云：為止小兒啼。僧云：止啼時如何？師云：非心非佛。」

中村元因而以爲：對於同一質問，作完全不同的回答，完全是基於實踐的顧慮。所以在這種不同問答之中，理論上雖然有矛盾，實踐上則無矛盾存在。由此可見佛教的方便思想。

楊惠南先生在《禪史與禪思・從般若到分別智》中引述上文，並以爲歷代禪宗大德的禪法，多半也繼承了二元對立、主客分割的「分別智」來修習禪法。一如胡適所言：「這種方法，包括它所採取的瘋狂技巧，並不如一般所說的那樣不合邏輯和不合理性。……在所有看似瘋狂和混亂的表面之下，存著一種可意識的且理性的方法。」胡適稱之爲「困學教育法」，那是一種「讓學者自己努力，通過自己日漸廣闊的生活體驗，去發現事物之真理」的方法，由此觀趙州「狗子無佛性」「柏樹子有佛性」「喫茶去」等的問答，用反常識的答語來中斷問者的世俗思辨，並非掉弄玄虛，反而深具日常生活中隨機應變的妙用和窮理見性的真誠。[60]

2. 「狗子無佛性」公案的問答模式分析

問：「如何是急切處？」師云：「一問一答。」（《趙州禪師語錄》２８３則）

---

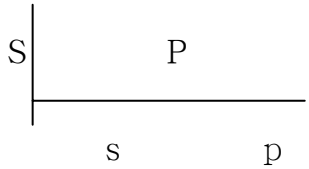
[59]參日・中村元著，徐復觀譯《中國人之思惟方法》，台北・學生書局，1991初版，頁89〈五、禪宗非論理的性格〉；並參楊惠南《禪史與禪思》頁３４１－３４３，台北・東大1995初版。

[60] 楊曾文《唐五代禪宗史》頁３８６，將趙州門風歸爲窮理見性及機鋒禪話兩部分；認爲窮理・識心見性部分，沿續了慧能－馬祖－南泉以來的禪法，而「吃茶去」等風趣禪語，則反映了趙州獨特的「家風」。

透過趙州禪師本人的現身說法，可以理解「悲智雙運」[61]的禪問答過程，是禪門參學悟道的重要工夫。本單元即嘗試從話語分析的理論出發，探討趙州無公案中「問答結構」的句法類型，並對其句型作形式及意涵的探測。

(1) 分析基礎：「主謂謂語結構」

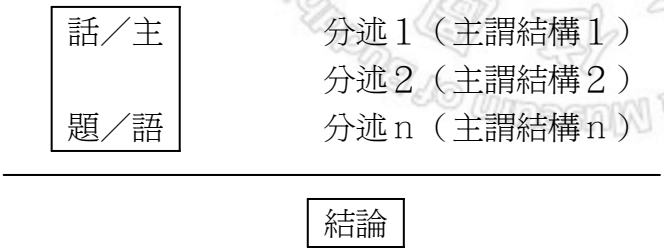
從單一句子的句法結構言，「主謂謂語句」是指由主謂結構作謂語，以表述全句主語的句法結構[62]，可以用下列符號來表示：



其中S是全句的主語，P是全句的謂語；s是主謂結構的主語，p是主謂結構的謂語。而將「主謂謂語句」延伸於其他語法單位中（如短語、小句、語段或篇章），即成爲「主謂謂語結構」，它所指稱的範疇，是具有主謂結構關係的各種語法單位的形式。

由「主謂謂語結構」構成的語段，其中各個主謂結構，一般都是從不同的側面，對大主語進行分述，再經由分述所得的結論，構成一個由話題、述題（若干分述）、結論所組成的基本語義模式。如下圖所示：

表 1-2　話題、述題、結論的基本語義模式



(2) 修正模式：「問答結構」

[61] 在阿部正雄《禪與西方思想》〈第三章　鈴木大拙對臨濟和趙州的評價〉中，提及趙州錄是鈴木評價最高的禪宗言行集，鮮明地表現了禪宗慈悲的一面。台北桂冠出版社，1992初版。

[62] 「主謂謂語句」是以朱德熙《語法講義》（商務印書館，１９８２年版）中對主謂謂語句的劃分理論爲基準點，作進一步的延伸分析。

由「主謂謂語結構」的基本語義模式中，可看出它在形式和意義上的整體性，進而分析趙州公案的師生對話中，學生發出話題——趙州禪師從不同側面對話題進行表述——徵詢結論的對話情境的過程和內涵。其中包括了話題、述題、結論三個要素，以便從形式及內涵上分析、掌握趙州公案的教學過程、教學策略及教學旨趣。因而發展了「問答結構模式」如下：

問　答

問　答

話／主 題／語	分述１（問答層次１） 分述２（問答層次２） 分述ｎ（問答層次ｎ）

結論

其中的「話題主語」是一段問答中的主題，「分述」代表不同學生詢問同一主題的分別答覆，「問答層次」則是在同一場問答情境中，針對話題主語的幾次問答。以下即針對「狗子無佛性」主題，進行問答模式的形式分析。

（１）「狗子有佛性也無」問答結構的形式分析

狗子 有佛性 也無？	問答層次１ 問答層次２

結論

話題主語１：問：「狗子還有佛性也無？」
第一層回答：師云：「無。」
第二層話題：學云：「上至諸佛，下至蟻子，皆有佛性，狗子為什麼無？」
第二層回答：師云：「為伊有業識性在。」

話題主語２：問：「狗子還有佛性也無？」
第一層回答：師云：「家家門前通長安。」（異文：師云：「知而故犯。」）

【說明】

在話題主語１中，問答結構的二層內容層層遞漸；而在第二層的問與答之間

空白點較大，因爲弟子在第二層分述中，引佛教基本理解質疑，卻得到了「有業識性」，故無佛性的荒謬回答；因此第二層的問答之間，學人心中的預期落差是很大的。藉由這種突兀的回答，打破了一般直線進行的思考模式，有促成學人放下執著・釋脫開悟的功效。

在話語主題二中，趙州不答「有」「無」，而以「家家門前通長安」爲答，其意同於「萬物皆有佛性」，這是自《涅槃經》以來的一般認知；而相較於話語主題一的回答，又形成了正反兩極化的矛盾分述。

2. 比較：「庭前柏樹子」問答結構的形式分析

柏樹子 有佛性 也無？

問答層次１

問答層次２

結論

話題主語２：問：「柏樹子還有佛性也無？」
第一層回答：師云：「有。」
第二層話題：云：「幾時成佛？」
第二層回答：師云：「待虛空落地。」
第三層話題：云：「虛空幾時落地？」
第三層回答：師云：「待柏樹子成佛。」

（附：原文）
問：「柏樹子還有佛性也無？」師云：「有。」云：「幾時成佛？」
師云：「待虛空落地。」云：「虛空幾時落地？」（《趙州禪師語錄》３０５則）

【說明】
在話題主語１中，問答結構的二層內容層層遞漸；而在第二層的問與答之間相關的公案在禪林傳唱不絕，蔚爲佳話，諸如：
「柏樹子」的禪話：

時有僧問：「如何是祖師西來意？」師云：「庭前柏樹子。」

問：「如何是學人自己？」師云：「還見庭前柏樹子嗎？」

問：「柏樹子還有佛性也無？」師云：「有。」云：「幾時成佛？」「待虛空落地。」云：「虛空幾時落地？」師云：「待柏樹子成佛。」（《古尊宿語錄・趙州語錄》）

在趙州觀音院的前庭長有柏樹，因此從諗常用柏樹子作比喻，認爲對於達摩西來傳法的目的之類的問題是不應提出，也是不能回答的；對於從諗所說柏樹子有佛性的話也是不能用「有」與「無」真實含義來思慮的。他實際也沒有對柏樹子能否成佛做出回答。

按照傳統大乘佛教的佛性論，眾生皆有佛性，包括貓狗在內的動物當然也有佛性。但從諗爲了打斷某些人對於此類問題的執著，竟出乎人們意料的給予否定的回答。一如「狗子無佛性」公案中，學人說佛與包括螞蟻在內的一切動物都有佛性，是符合佛性論的，但從諗卻借口狗有「業識性」而否認它有佛性。在《大乘起信論》中，對「業識」的詮釋爲：此識與所謂「轉識、現識、智識、相續識」皆以第八識「阿黎耶識」爲體，是就意識所具有的不同分位和功能所起的名稱。業識相當於無明識或妄識，是指能驅使眾生產生認識和行爲的精神功能。按照佛教一般的說法，人自然有業識。所謂「業識性」這裡只是指業識本身，而如果指「業識」之性，則應與「法性」、「真如」等同，因爲性體無二。從諗之所以否認狗有佛性，並非不知道一切眾生皆有佛性，而是別有用意。他是用反常識的答語來中斷問者的世俗思辨。後一句「家家門前通長安」的答語也是出於這個用意。

五、結語

在狗子有無佛性的公案中，狗無佛性或我無佛性，眾生與佛、煩惱與菩提，似乎作了「概念偷換」的處理，以最平凡的言句表達禪的真諦[63]。對於這種獨特的「趙州家風」，北宋臨濟宗的圓悟克勤禪師，也在《碧巖集》的評唱中論及：[64]

> 趙州臨機，如金剛王寶劍，擬議則截卻你頭，往往當面換卻你眼睛。……不是他特地如此，蓋為透得底人，自然合轍，一似曾問來相似。

此外，圓悟克勤禪師也闡述了趙州「以本分事接人」，隨問隨答的語言機趣和背

---

[63] 在李天命《語理分析的思考方式》裡，把偏離習慣用法的語辭使用稱爲「癖義」（idiosyncratic sense），認爲佛家哲學在其漫長的發展過程中，夾雜了大量似是而非的詭論，其根源每每在於違反慣常用法來用字；並主張癖義須在通義不足以表達思想經驗的情況下方可使用；並應將此處的特殊用法作合宜的界定和聲明。頁６２－６８，第二篇〈語言的陷阱〉。台北鵝湖月刊1993年台四版。

[64] 參歐陽宜璋《碧巖集點校》第九則〈趙州四門〉頁９１，頌評部分。

後的用心：[65]

> 趙州換卻這僧眼睛，不犯風煙、不著安排，自然恰好。喚作有句也不得，喚作無句也不得，喚作不有不無句也不得。「離四句絕百非」，何故？若論此事，如擊石火、似閃電光相似。急著眼看，也方見；若忽擬議躊躇，不免喪身失命。

在圓悟對趙州公案的評論中，解釋趙州回答學人問題的方式既自然又斬釘截鐵，是因爲「此事」（至道或生命的真理）是迅速無常而不容擬議的，因而自然的轉換話題，或是引眼前事物作答，都是「句裡呈機」，希望學人能「急著眼看也方見」，在暫停思慮的瞬間獲得心靈的釋脫。

從西方理性主義的觀點來看，也許類似「趙州無」公案的禪問答，比基督教神學的悖論更不合邏輯；而約翰·麥奎利《神學的語言和邏輯》（John Macquarrie: “GOD-TALK: AN EXAMINATION OF THE LANGUAGE AND LOGIC OF THEOLOGY”）則提供了另一種省思——在所有「不合邏輯」的談論方式中，或許有基本上的共同點：此一「折射表達法」，是深入人際交往範圍中，表達某種體驗的客觀語言之折射方式。這些謎語般的言談，或許提供了擴展一般語言的途徑，使它能闡明某些特別經驗，而不是以感官呈現現實客體的領域。[66]

同理可知，儘管禪門一向標榜言語道斷、心行處滅；但作爲禪宗代表人物的趙州從諗卻在苦參的同時，不斷以妙語俗話給人方便，直到百廿高齡，仍然不斷地創造奇言奇語。在他的言教中，體現了一切歧異的超越：「不二大道」，將佛與眾生、菩提與煩惱等相對語合而爲一。佛與眾生不二，眾生與佛無殊。其中最著名、最流行的，即是「趙州無」。[67]

在趙州的禪問答中，至道需要透過言說啓發，但禪師的回答卻沒有唯一的答案。狗子有佛性、無佛性都是通往沈默之聲的橋樑，彰顯無言的真實！或許也因此，《趙州和尚語錄》是禪學大師鈴木大拙評價最高的禪宗言行集，認爲它不僅具有與《臨濟錄》同樣卓越的禪之知見，也鮮明地表現了禪宗慈悲的一面。[68]

---

[65] 參上引書第五十九則〈趙州無難〉頁２６４，本評部分。

[66] 參該書頁２１－２２，鍾慶譯本，成都・四川人民出版社，1992初版。

[67] 引自Heinrich Dumoulin，1990.The Development of Chinese Zen".（pp8-13）台北：南天書局並參徐進夫編譯《禪的公案探究》，台北武陵出版社，1983 初版。頁２０－２５，〈唐代的禪學黃金時代〉。

[68] 在阿部正雄《禪與西方思想》〈第三章　真人與慈悲——鈴木大拙對臨濟和趙州的評價〉中，

引大正藏８１冊，６０７頁《五家參詳要路門》的說法，以《趙州錄》《臨濟錄》並稱「禪宗語錄之王」。

貳、趙州公案語言的主位推移與問答結構分析

（發表於 2002.9.中央大學第一屆漢傳佛教學術研討會，
收錄於 2002.12. 圓光佛學學報第七期）

【論文提要】

本文以唐末五代趙州禪師 (778-897 A.D.) 的語錄記載為分析素材，從語篇功能的角度，觀測其教學對話中，主位結構之推移現象。論文的研究方法，則先透過各則對話的主述位分布及問答類型，掌握該次教學的立意及主要脈絡；再由句子推展至整體對話的語篇，觀察主位推移及問答結構在語篇中的銜接現象；嘗試從語篇功能的分析視角著眼，賅括趙州接引學人的溝通模式及家風。希望經由形式結構的系統化分析，體現其會話現場的真實感；並建構古代白話典籍中，動態語言研究的重要據點。

在趙州公案語言的主位推移與問答結構分析中，其研究方法以系統功能語法的分析為主，就趙州語錄作共時性（Syncrony，著重同一時期語言現象內各成分間關係的研究）的語言分析：包括語篇（text／discourse，指話語和篇章結構）中的主述位推移、問答結構、銜接方式與修辭策略等語言現象。除了呈現了形式上語篇結構的啣接關係，也藉由重要公案的比較與詮釋，一探禪宗公案中答非所問的用心與遊戲三昧的機智；嘗試在禪問答的溝通模式中，開啟另一重對話與參照的契機。

【關鍵字】趙州、公案、系統功能語法、主位結構、問答結構

【英文提要】

This essay is based on the speaking records of zen master Chao-chou T'sung-shên (778-897, during the end of T'ang and the five dynasty). The process of analysis is from the aspect of textual function to research the Thematic structures changes of Chao-chou koan during the teaching conversation. First of all, it analyzes every conversation of Chao-chou koan to hold the rules of the thematic structures and conversation, so as to understand the major purpose

of that teaching-conversation. Second, we extend the research of sentences to the whole dialogue, analysis the cohesion of the thematic structures and conversation． The final purpose is try to realize the teaching-stylistics of Chao-chou from the text analysis。Hope we could represent the conversation reality through systemic analysis of formal structures. And so as to rebuild the important point of view on speaking records in ancient China.

During the analysis of the Thematic movement and conversation, the researching method is based on Systemic-Functional Grammar, analyzing the linguistics phenomenon of the THEMATIC structure, conversation structure, and cohesion styles ,the rhetorical figure during the Syncrony（including text／discourse）. We also try to understand the real purposes of the special way on every koan teaching as well as to present the formal relationships of texture structure. Hope it could cultivate a new field of zen conversation.

【KEY WORDS】趙州（Chao-chou）、公案（koan）、Systemic-Functional Grammar、textual function、THEMATIC structure、the structure of conversation

一、趙州之法系與師承

禪宗自達摩東渡以降，經由二祖慧可（487-593）→三祖僧璨（?-606）→四祖道信（580-651）→五祖弘忍（602-675），再傳至六祖惠能（638-713），下開南宗禪。而趙州從諗禪師(778-897)，乃隸屬禪宗六祖惠能所傳之法系：惠能傳南岳懷讓（677-744），懷讓傳馬祖道一（709-788），道一傳南泉普願（748-834），普願傳趙州從諗（778-897），是爲南岳下三世法嗣，如下法系簡圖所示：

達摩→慧可→僧璨→道信→弘忍→惠能（南宗禪）……

【南宗禪以下】

（按：上表的禪宗淵源於分燈後的五家中，只略舉影響較大的臨濟、曹洞二宗，用意是藉此觀照趙州和各宗的時代先後及互動關係之一般。）

由上圖所示，趙州禪師承嗣曹溪以下，南嶽懷讓[69]、馬祖道一[70]以至南泉普願之法嗣；在晚唐五代五家分燈之際，趙州法道大行；因而其人其語形成了立場中立而影響普遍的趙州門風。在宗密的《圓覺經大疏鈔》卷三之下，將馬祖一系的

[69] 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」遂成爲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。

[70] 承上注，馬祖道一禪師的思想以《楞伽經》爲依歸（以心爲宗，無門爲法門），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

洪州宗[71]視爲禪門七宗之一，並以「觸類是道而任心」概括此宗禪法；在傳法方式上，自馬祖、石頭等第三代禪師後，南宗禪的傳播即由「機緣問答」——正面的說法和引導，漸漸轉化爲間接的接引傳授。馬祖的傳法，如上堂示眾的普說、暗示隱喻、反詰語、動作等，在趙州的語錄中都可見其類似的教法；但不用棒喝，則是趙州異於馬祖的接人應物之風。[72]

二、研究方法

本篇論文乃透過語篇分析（text/discourse analysis）的方式而展開。在論文中「語篇」一詞，源自語言學中text、discourse兩個同源詞，爲實際的語言表達中，呈現完整思想的基本單位。當說話者將詞、句組合成語篇時，詞句的功能才得以實現，語言與語境(context，指話語及文句的上下文，及其反映的外在世界)也因此產生聯繫。[73]由於禪宗公案語言的內容，是學人記錄的禪問答對話情境；而後世師徒又援引昔日對話實錄，進行第二次的禪問答；因此，論文分析素材的形式特質，介於口頭的話語（discourse）和書面的篇章（text）之間；乃承韓禮德(M.A.K.Halliday)等觀點，以「語篇」之術語涵蓋口頭及書面語言。[74]在中國古籍中，一些運用當時口語記載的歷史文獻：如禪宗語錄、儒家學案或戲曲腳本等，

---

[71] 據楊曾文《唐五代禪宗史》頁９－１１〈序言〉所述，馬祖和石頭法系爲南宗獨盛期，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，各爲一方宗主；故後世將馬祖系禪稱爲「洪州禪」，北平・社會科學出版社，１９９９年初版。

[72] 以上馬祖禪法之敘述，主參楊曾文《唐五代禪宗史・第七章　南宗禪的迅速興起》，頁３１６－３２０；下文中趙州的歷史考證，參該書頁３８２－３８５。並參蕭麗華上引書，頁１５５－６，引孫昌武〈詩與禪〉、葛兆光〈禪思想史的大變局〉所論，以爲洪州禪真正發展了南宗禪的思想體系，且在中唐後取代了荷澤禪，成爲南宗禪的主流。又綜述學者之言，獲致了洪州禪的禪道結合現象之公論。

[73] 本文的切入方式，主要上承韓禮德（M.A.K.Halliday）的《功能語法入門》“A Introduction to Functional Grammar”(1985)一書之「語篇功能」展開。並參胡壯麟《語篇的銜接與連貫》第一章〈語篇研究的發展〉・黃國文《語篇分析概要》１・１〈關於術語”語篇”〉，「語篇」一詞在大陸語言學界，已成爲代替過去「篇章」的通稱；其分析方式，乃以符碼化的系統結構，呈現口語和書面脈絡中，謀篇布局的另一種解讀。

[74] 並參李幼蒸《語義符號學・５・話語層的結構分析》・胡壯麟《語篇的銜接與連貫》第一章〈語篇研究的發展〉・黃國文《語篇分析概要》１・１〈關於術語”語篇”〉以及王得杏《英語話語分析與跨文化交際》第一章「話語和話語分析」部分。其中李幼蒸先生指出，７０年代以來德國語言學家首先將之合併，統稱爲「本文科學」(text linguistics)，而「語篇」之名廣爲大陸語言學者使用，故以代稱。

若能以語篇分析的方式，體現其會話現場的真實感，或可由點而面，逐步建構古代白話典籍中，動態語言研究的重要據點。[75]

在一次成功的對話中，受訊者對問題的回應、上一輪與下一輪對答之間的承接，常常是整個問答的重心所在[76]。在看似零散無體系的問答記錄中，其實仍可看出參禪對答的語脈網絡。以下即簡介論文的觀測方式：主位結構（THEMATIC structure）[77]中的問答互動。

（一）主位結構（一稱主述結構）（THEMATIC structure & Theme-Rheme structure）

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，呈現內容的核心。主位一般位於句首，其他的成分均爲述位。主位結構由主位＋述位構成。若由發話者的立場言，主位是指談話內容的起點與談論的題目，屬於聽者、說者的交會處；述位則環繞著主位作說明，呈現內容及信息的核心。主位一般位於句首，其他的成分均爲述位。下面就以《趙州錄》的答語口氣，舉例說明主述位有別於文法中主謂語之處：[78]

（甲）慧超，吃粥也未？　　（乙）吃粥也未，慧超？

主語　謂語　　謂語　主語

[75] 參丁建新、廖益清〈批評話語分析介紹〉頁３０５－３１０「隨著語言學方法引入文學批評，特別是對文學語篇的語用、社會、歷史層面的重視，文學批評家更樂意將語篇視爲一種話語方式，因爲文學語篇與非文學語篇一樣，它們的結構形式經過社會符號來體現世界，都是社會語境下的一種交際活動。」，《當代語言學》第３卷第４期。2001年・北京。

[76] 參黃國文《語篇分析概要・第八章　會話分析》，頁１７９〈８・４　會話規則〉中，引拉波夫的觀點，指出會話分析的根本問題，是如何發現前後兩句話聯繫起來的規則。

[77]參上引書3.1 Theme and Rheme.

[78] 參胡壯麟主編：《語言學教程》（北京：北京大學，2002年），頁312;所引述捷克功能學派的論點，以句子的出發點（或共同認知）爲主位，而話語的核心（聽者的重要信息）爲爲述位。

主位　述位　　主位　　述位

韓禮德 (1985) 又將主位分爲簡單主位（simple theme）、多重主位（multiple theme）和分句主位（clause as theme）。[79] 其中簡單主位不能分成更小的功能單位，多重主位則爲一個以上的成分組成的主位，分句主位則指整個分句充當主位。其中，多重主位可包含三類成分：語篇的、交際的、概念的，在進行分析時，可分別以T- text、T- int、T- top表示。以下即以趙州公案爲例，分析其主位、述位及多重主位的成分：

（二）問答結構

> 問：「如何是急切處？」師云：「一問一答。」(《趙州禪師語錄》２８３則）[80]

透過趙州禪師本人的現身說法，可以理解「悲智雙運」[81]的禪問答過程，是禪門參學悟道的重要工夫。本單元即嘗試從語篇功能的理論出發，探討趙州公案中「問答結構」的句法類型。承上研究方法之「主述結構」，可較宏觀的呈現趙州禪問答在形式和意義上的同異，進而分析趙州公案的師徒對話中，學人發出話題—趙州禪師從側面對話題進行表述—徵詢結論等對話的情境。其中包括了主位——述位，發問——回應——後續等系統結構。其中「發問——回應——後續」等結構與過程，在修辭學中稱爲「設問」(**或詰問格、問答法等**)，其定義據蔡宗陽《修

---

[79] 三種主位的譯名，各書不一。此按黃國文《語篇分析概要．第四章　語篇與信息》之譯名，頁74-75。

[80] 以下行文中簡稱《趙州錄》，其版本依據如下：在傳統藏經中，多稱《趙州和尚語錄》，爲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》；內容輯錄上堂．示眾．問答．對機．勤辨．偈頌。卷首載重刻序、趙王與師作真讚、哭趙州和尚二首，卷末附錄趙州真際禪師行狀。今收錄於《嘉興藏》第二十四冊、《古尊宿語錄》卷十三－十四。本論文中所引之版本，爲拙著博士論文《趙州公案語言的模稜性研究》附錄一所校注之版本，其編排方式以淨慧法師編《趙州禪師語錄》爲主，內容文字則以《古尊宿語錄》爲據，並酌參明刻《嘉興藏》。而各則的段落起迄，此依語篇的照應而酌予分合，因而與前引書的則數不盡相符。

[81] 在阿部正雄《禪與西方思想》〈第三章　鈴木大拙對臨濟和趙州的評價〉中，提及趙州錄是鈴木評價最高的禪宗言行集，鮮明地表現了禪宗慈悲的一面。台北桂冠出版社，1992初版。

辭學發微・論設問的分類》，乃指「在語文中，故意採用詢問語氣，藉以引起對方注意的一種修辭方法」，若就內容而言，可分爲提問、激問及懸問三種。

在本篇論文中，則以「提問」一詞來泛指對話中的問句，以利於語言分析的表述。[82]其定義如下：

> 提問，指發話者S在言語交際過程中，向聽話者H提出問題，以生成一個問句。

在易洪川〈影響提問的社會文化因素〉一文中，認爲影響發話者向聽話者提問內容的主要社會因素如下：兩者的社會關係、問句話題的社會認可度，以及發話者的社交目的等。而早在佛教原始經典中，佛陀即提出了他對學人提問的回答方式：

> 佛言：善男子！如來世尊為眾生故有四種答——一者定答，二者分別答，三者隨問答，四者置答。(《大正藏卷十二・大涅槃經迦葉菩薩品頁278上》

其中佛陀「定答」爲肯定的答覆，「分別答」爲分析的答法，「隨問答」屬隨順問題的回答，「置答」則分爲用言說阻止問者、以沈默令問者不執著二種方式。據此可推，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性。[83]

以下即以趙州公案爲例，分析其主述位及問答結構的成分：

表 2-1　語篇分析代號一覽表

Q: question，**發話（原作**initiation, I）

A: answer　，**回應（原作**response, R）

[82] 參蔡師宗陽上引書頁199－217，文中並依問數而分類，可分爲「一問一答、一問多答、一問不答、多問一答、多問多答、多問不答、連問連答」等七型，在下文問答輪次的分析中，可看出趙州公案兼具多種問數的類型，十分活潑生動。台北・文史哲出版社，2001年初版。

[83] 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。

F: follow-up，後續

T：Theme，主位（其中多重主位的語篇功能、交際功能、概念功能（或主題主位），分別以T- text、T- int、T- top表示，只作重點標示。）

R：Rheme，述位

/：主、述位的切分

|：小句的區隔

‖：句子的區隔（此處的區隔，一般加於複句前後，以為明顯區隔句子用）

【按】1. 此處的語篇功能分析，只限於公案的對話部分。

2. 對話分析的回應部分若為動作，亦以(A) 示之，但不列入分析。

【分析實例】

○師問南泉(Q1) ：‖「心（T1）／不是佛（R1）、智（T2）/不是道(R2) ，(T)｜還有過也無(R)? 」‖泉云(A1) ：「有。」師云(Q2) ：「過(T)／在什麼處(R)? 請(T)／師道(R)。」泉(A2) 遂舉，師便出去。 (《趙州錄》則12)

○師上堂云：「兄弟(T)！｜莫久立(R)，‖有事(T)／商量(R)，｜無事（T1）向衣缽下坐（R1），(T)｜窮理好(R)。‖老僧(T)／行腳時(R)，除二時齋粥(T)／是雜用心處(R)，餘外(T)／更無別用心處也(R)。若（T-text）不如此（T-top），(T)|出家大遠在(R)！」 (《趙州錄》則23)

上二句的主位結構中，可以藉由前後各句的主位、述位的互動關係，去掌握語篇的主旨和全文的重心。如第 12 則的「過」是第一句的述位，又是第二句答語和第三句再問的主位；而 23 則中，「向衣缽下坐窮理好」的動態敘述，在前二句爲述位，最後一句則特別以相關的主位「若不『如此』」(以替代「向衣缽下坐．

窮理」) 去加以強調，顯示出「禪坐窮理」的工夫進程在趙州心目中的重要性。

在此基礎上，從諗在回答：「何爲祖師西來意」、「佛性」、「成佛」之類的問題時，都答以不相干的話，或示之以無意義的動作。在趙州語錄中，他對這種提問的回答和表示有：「下禪床」，「水牯牛生兒也好看取」，「床腳是」，「東壁上掛葫蘆多少時也」，「如不喚作祖師意，猶未在」，「欄中失卻牛」，「罵老僧」等等。而如「萬法歸一，一歸何處」意指萬有在本體上歸屬真如，而真如又歸向那裡呢？對這樣的問題，南宗也認爲不是世俗思維可以思度的。有人向從諗提出此問題，趙州答云：「我在青州做一領布衫重七斤。」

從諗讓弟子「窮理」、「識心見性」，基本沿續六祖惠能⇨馬祖道一⇨南泉普願以來的禪法；而他蘊藏禪機的「柏樹子」、「吃茶去」等饒有風趣的答語，卻生動地反映了趙州和尚的「家風」。

三、趙州公案語言之主位推移

（一）問答中的主位推移現象

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爲以下三種形式：[84]

1．重複前句的主位：T1→T2
2．從前句述位中的一部分發展出新的主位：R1→T2
3．前句的主、述位一起產生新的主位：T1＋R1→T2

在趙州公案的問答對話中，問句的主位常爲疑問代詞 **(大部分是「如何」)**，問句的述位則常是回應句中主位結構呈現的主題。顯示出《趙州錄》的主軸是以學人求道參禪的疑問爲中心，以對話互動的方式作環繞主題的開示。趙州的回應部分上承問句，突顯了問句的主題；但也以特殊的問答策略與不相應的語篇功

[84] 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。

能，展現了趙州門風中語言的模稜性。主位的推移則有如下的趨向：

１．趙州禪問答中，問句之述位常推移至答句主位或述位

茲以下例（《趙州錄》１１１則）作說明：

（１）趙州問：明又未明，道昏欲曉（Ｔ），｜你在**阿哪頭**（Ｒ）？
（２）僧答：**不在兩頭**（Ｒ）。
（３）師再問：與麼（Ｔ）／即在**中間**也（Ｒ）？
（４）僧答：若在**中間**，（Ｔ）｜即在兩頭（Ｒ）。
（５）師再問：這僧…不出得**三句**裡；然直饒出得，也在**三句裡**。（Ｔ）｜你作麼生？（Ｒ）
（６）僧答：某甲（Ｔ）／使得**三句**（Ｒ）。

上引文中，可以看出述位——主位推移的軌跡：哪頭→不在兩頭→中間→不出三句→使得三句等推論。在主述位形式的推移與銜接中，不難看出禪家三關（**或三句：空、有、中**）的修證軌跡。

２．問句中述位的句子結構，常在回應句中再現；而二者的詞彙群往往相對

承上而論，趙州的回應中，主述位的形式結構常與問句的述位句型相應，以逆勢操作而實無所答。最常見的詞彙替換是將問語的主述位替代爲第二人稱的「你」和「老僧」，或將抽象概念拉至近景。例如：

（１）《趙州錄》第３７則：

（形式）主位Ｔ　／述位Ｒ（Ｓ．　Ｖ．　Ｏ．）

問句：**如何是 /　王　索　仙陀婆？**

主位Ｔ（Ｓ．）　／述位Ｒ（　Ｖ．　Ｏ．）

答句：　**你老僧 /　要箇　什麼**

（２）《趙州錄》第１４２則：

（形式）主位Ｔ　　／述位Ｒ（Ｓ.　Ｖ.　Ｏ.）

問句：**一問一答是起 /　　如何　是　不起**?

主位Ｔ（Ｓ.）　／述位Ｒ（　　Ｖ.　Ｏ.）

答句：　**禪床 /　　是　不起底。**

以上二例，例一將問句述位「王」推至答句主位「你老僧」；例二將問句主位「一問一答」推至答句主位「禪床」。可見問答句型的語法功能相當，而詞義場**（相關詞彙集合）**的性質懸殊。

３．問答中，趙州運用反問所進行的主位推移，常暗示出主題的答案

此一特質，顯示出趙州平易而靈活的回應策略，往往使學人「換卻眼睛」，凝心看話而開釋心結。例如《趙州錄》第９６則：

問（Q1）:「不紹傍來者（Ｔ）／如何（Ｒ）？」
師云（Q2）:「**誰**（Ｔ）？」學云（A2）:「惠延（Ｔ）。」
師云（Q3）:「**問**（Ｔ）／什麼（Ｒ）？」學云（A3）:「不紹傍來者（Ｒ）。」
師（F,A1）以手撫之。

在上文的分岔序列中，第二輪趙州的問句主位「誰」和第三輪趙州的問句主位「問」，串接成暗示性的回答：「誰問**（不紹傍來者）**？」，藉由反問的方式，將問端指向學人，表現出——「汝即是不紹傍來者，更不加外求」的意味。

４．上堂示眾時，整體的主位常呈現二元對立的概念，再由述位的問句要求學人作出選擇（二者俱非）

例如《趙州錄》第８９則：

(問句背景)忽有人問（Ｔ）／「什麼處來？」（Ｒ）

問句主位（Theme）:〔若向伊道趙州來（Ｔ）又謗趙州（Ｒ）；|若道不從趙州來（Ｔ）又埋沒自己（Ｒ）。〕
問句述位（Rheme）:〔諸人（Ｔ）且作麼生對他（Ｒ）？〕

相應於本項的主述位特質，**趙州回應句的述位亦常呈現兩個對立概念，使學人在再次問話的主位中，呈現此兩難式的疑問**；最後再由趙州以生活化的詞彙答而揚之。其中趙州的回應與學人的再問，呈現出如上則的<u>大主位／疑問述位</u>形式，如《趙州錄》第２８１則：

（問答背景）學人擬向南方學些子佛法去，如何？
趙州回答：你去南方（Ｔ），|見有佛處急走過，無佛處不得住。（Ｒ）
學人再問:「與麼（Ｔ）／即學人無依也（Ｒ）？」

（趙州總結）:「柳絮、柳絮（Ｒ）。」**(暗示無須執於一端)**

上引文中以括號相連的答問，可以視爲本項特質的延伸：

（省略主位，以「與麼」替代）	**述位**
（１）有佛處急走過，無佛處不得住	即學人無依也？
⇩	
（省略主位）	**述位**
（２）(大好學人無依！)(一如)	柳絮、柳絮！

上引文中，句（１）述位的「無依」和句（２）述位的「柳絮」互爲詞彙照應，以省略與照應的形式，間接達成語篇的銜接。

５．主述位的析離與置換

在《趙州錄》中，時而利用語句的結構，將問句的主題**(主語／述語)**巧爲析離，成爲答句的主位／述位。時而利用詞語的諧音、詞彙的不同層次，將問句

的述位（**主題部分**）置換於答句主位。例如：

（１）《趙州錄》１０７則
學人問：「利劍」鋒頭「快」時（Ｔ）／如何（Ｒ）？」
趙州答：老僧是「利劍」（Ｔ），／「快」在什麼處？（Ｒ）」
（２）《趙州錄》３１６則
問（Q1）：學人有「疑」時（Ｔ）／如何（Ｒ）？
師答（Q2）：大「宜」小「宜」（Ｒ）？→　學云（A2）：大「疑」（Ｒ）。
師答（F）：大「宜」（Ｔ）／東北角（Ｒ），小「宜」（Ｔ）／僧堂後（Ｒ）。
（３）《趙州錄》３１１則
問（Q）：「如何（Ｔ）／是伽藍（Ｒ）？」
師答（A）：「三門、佛殿（Ｔ）。」
（４）《趙州錄》４３９則
問（Q）：「如何（Ｔ）／是趙州關（Ｒ）？」
師答（A）：「石橋是（Ｔ）。」

以上四例中，例（１）藉由析離形式上問句的主位至答句的主、述位中，將學人敘述的至道境界轉化至自己身邊。例（２）藉由「疑」、「宜」的諧音迴避正式作答，卻引入生活中事以代之。例（３）、例（４）的回應模稜，則同屬詞彙意涵不同層次的錯置：例（３）以僧院的建築回應僧侶修持的請益、例（４）則藉趙州城的一景回應趙州家風的提問。此類模稜的主述位銜接方式，重心多置於答語的主位，造成了十分突兀的效果；當下契悟者固然有之，但亦有語終不解，憤而一宿便去者。[85]

６．直接答覆多為倒反語

若《趙州錄》中，答句的主位上承問句的述位，作出形式、意義上相對的直接回應（**即一般反應**），真正的答案多在答語的反面。例如：

（１）《趙州錄》１３１則

[85] 參《趙州錄》９５則：問：「上上一撥便轉，下下人來時如何？‖」師云：「**汝**是上上下下？」云：「請和尚答話！」師云：「**話**未有主在。」云：「某甲七千里來，莫作心行。」師云：「**據你者一問**，心行莫不得麼？」此僧一宿便去。

問：狗子**有**佛性（Ｔ）／**也無**（Ｒ）？

答：**無**。**(為「狗子無佛性」的省略句)**

（２）《趙州錄》１３２則
問：如何（Ｔ）／是**法身**（Ｒ）？

答：**應身**（Ｔ）。**(為「應身（Ｔ）/ 即是法身（Ｒ）」的省略句)**

（３）《趙州錄》１３８則
問：和尚既不修行（Ｔ），｜教**什麼人**修行（Ｒ）？
答：大夫（Ｔ）／是修行底人（Ｒ）。
（４）《趙州錄》１８３則
問：如何（Ｔ）／是**不睡底眼**（Ｒ）？ → 答：**凡眼、肉眼**（Ｔ）。
問：如何（Ｔ）／是**睡底眼** → 答：**佛眼、法眼**（Ｔ）／是睡底眼（Ｒ）
（５）《趙州錄》３０４則
問１：柏樹子（Ｔ）／還有佛性也無（Ｒ）？ 答１：有。
問２：幾時（Ｔ）／成佛（Ｒ） 答２：待／虛空落地
問３：虛空（Ｔ）／幾時落地（Ｒ） 答３：待／柏樹子成佛

以上的直接回答，除了例（３）爲完整句式外，多爲省略句式。其中例（５）的結構較爲複雜，其問答中的問２、問３分別針對答１、答２的主題作詢問，三輪次的問答銜扣完整，但答語並非真正的答覆，而是拿捏著問者的語脈與層次在迴繞；頗能體現《六祖壇經．付囑品》「二道相因，生中道義」的教學立意。

（三）主述位銜接中的主題照應

（以常見主題「一句」、「趙州門風」爲例）

承前的「主位推移」小結中，第一點所得：「問句之述位常推移至答句的主位與述位」，在本節中將作進一層的分析，以學人常詢問的「趙州門風」或「親切一句」爲切入點，觀察問答中主題銜接的脈絡和語篇特質。其相關的則次及論題如下：

１．趙州一句

《趙州錄》中學人請示「如何是趙州一句」的次數很多。「一句」爲令人見

性悟道的活句，具有向上直指的作用；而趙州常迴避作答，乃因墨守一句亦爲法執，禪家常稱爲「一句合頭語，萬劫繫驢橛」。以下各則的主題均爲「一句」的請益，而答語則各各不同，朱自清〈禪家的語言〉裡以爲其用心乃在以活潑無礙的說教，否定「向上一句」的祖宗密語。[86]

NTU Digital Library & Museum of Buddhist Studies 國立臺灣大學數位佛學館

[86] 參《朱自清全集》頁２２４－６。台南・大孚書局，１９７８年初版。

（１）**原文的問答**（以下引文參見《趙州錄》）

問	答
○２５則・問：「如何是一句？」	師云：「若守著一句，老卻你！」
○５６則・問：「如何是趙州一句？」	師云：「（我）半句也無。」
○２４１・問：「如何是一句？」	師應諾。
○２５５・問：「如何是一句？」	師云：「（你）道什麼？」
○２５６・問：「如何是一句？」	師云：「（這是）兩句。」
○２６５・問：「如何是第一句？」	師咳嗽。
○２９３・問：「如何是親切一句？」	師云：「（你）話墮也。」
○３６４・問：「如何是目前一句？」	師云：「老僧（我）不如你。」

【按】方框中的字為構成問句述位與答句主位銜接關係的照應詞語，括號中所列則為省略的詞語。

（２）問答中的主題銜接

上列原文左側的問句部分，意義是類似的；而右側的答語則各有不同。若將左側的問句歸納爲「一句集合」，則此集合可和右側的任一答語組合成句，並構成照應關係。[87]例如：

◎２５則問句　　２５５則答句
問：「如何是一句？」 ⟶ 師云：「（你）道什麼？」
◎２９３則問句　　５６則答句
問：「如何是親切一句？」 ⟶ 師云：「（我）半句也無。」

上述問答中的主題（一句）銜接，是通過人稱代詞「你」、「我」和指示代詞「這、此」（在文中被省略）構成照應關係。而主題「一句」，意即趙州一句。而趙州禪師的相關詞彙，在答語中爲自稱的「我」、「老僧」，而相對的發話者爲「你」；針

[87] 此一概念，並參M.A.K.Halliday & Ruqaiya Hasan 1976: p.43-59 “2.3 Personal reference”. 及黃國文《語篇分析概要》頁９２－３，引述韓禮德與哈山對照應關係的論述。他們認爲，一個句組中的句子可能很複雜，但不難找到代詞所指的對象，進而構成照應關係。

對於主題「一句」的指稱詞則是「這裡」（在《趙州錄》中出現過，如１２則上堂語：此事的的，沒量大人出「這裡」不得）。在以上引文８次問答中，列於原文的有：「趙州」之照應詞語「老僧」１次，學人的「你」２次；而在各句中語意完足，而形式省略的稱代詞，如「你」、「我」、「這」在８次問答中共計７個，其問答語脈的照應是十分綿密的。在語意中，趙州並未直接回答「如何是一句」的問題，而處處將問答拉近至交談雙方和近距離的場景，是趙州公案習見的模棱風格。[88]而問話主題的迴避：如將抽象至道拉至具體人事物，語言歧義的運用與問題的消解等，亦可從下文有關趙州門風本色的問答中，一見端倪。

２．趙州門風

《趙州錄》中，諸方與學人參禪問道的記載中，「趙州門風（家風）」是屢被提及的主題；而就《景德傳燈錄》、《五燈會元》等燈錄中所載「師之玄言，布於天下，時謂趙州門風，皆悚然信服。」[89]，可以將「趙州門風」詮釋爲趙州的宗師風範及語言風格。學者意圖領略趙州的宗風，亦即希望獲得省力直截的入道契機。而下文趙州的答語，出現了許多和日常生活及應答雙方相關的詞義場，如罵人愚鈍的「箍桶漢」、「田舍奴」(**鄉巴佬之意**)，城市建築「東門、西門、南門、北門」，以及人稱代詞「你－我」或相關的稱謂「學人－老僧」等，頗有六祖「問聖以凡對」的特色，亦顯現了樸質澄明的趙州家風。

表 2-2　趙州門風的問答自由銜接

（１）原文的問答

[88] 在周裕鍇《禪宗語言・第二章　祖師禪》頁３６，提及禪家「直下即是」的精神，類似德・海德格的「存在即此在」。以爲許多禪門師徒問答，都自覺或不自覺地遵循上述模式，即凡是僧徒追問「存在」的終極意義時，祖師都答以「此在」的現實生活。

[89] 參前引宋・普濟著《五燈會元・趙州從諗禪師》，頁二０七。

問	答
○２９則・問：「如何是趙州主人公？」	師咄云：「這箍桶漢！」
○３６則・問：「如何是趙州主人公？」	師云：「（你是）田厙（舍）奴。」
○９９則・問：「如何是趙州？」	師云：「**(趙州是**）東門、西門、南門、北門。」
○１４１・問：「如何是和尚家風？」 僧再問，	師云：「老僧耳背，高聲問！」 師云：「你問我家風，我卻識你家風。」
○１４４・問：「遠遠投師，未審家風如何？」 學云：「為什麼不說似人？」	師云：「（我）不說似人。」 師云：「是我家風。」
○１５４・問：「如何是和尚大意？」	師云：「（此事）無大無小。」
○２０１・問：「如何是和尚的的意？」	師云：「止止不須說，我法妙難思。」
○２４４・問：「如何是和尚家風？」	師云：「老僧（我）自小出家，抖擻破活計。」
○２８４・問：「如何是和尚家風？」	師云：「茫茫宇宙人無數。」
○３１３・問：「如何是趙州主？」	師云：「大王是（趙州主）。」
○２８４・問：「如何是和尚家風？」	師云：「茫茫宇宙人無數。」
○３２１・問：「如何是和尚家風？」	師云：「屏風雖破，骨格猶存。」
○３３９・問：「一問一答，總落天魔外道；設使無言，又犯他匡網，如何是趙州家風？」	師云：「你不解問。」
○３８６・問：「如何是和尚家風？」	師云：「（我）內無一物，外無所求。」
○４１０・問：「如何是和尚示學人處？」	師云：「目前無學人。」
○４３０・問：「如何是趙州正主？」	師云：「老僧是從諗。」

【按】方框中的字為構成問句述位與答句主位銜接關係的照應詞語。

（２）問答中的主題銜接

上承「一句」的主題銜接分析，「趙州門風」的語篇形式較爲複雜。原文左側的問句部分，可歸納爲「趙州集合」(**包括甲組：「趙州」、「趙州主」、「趙州正主」、「趙州主人公」、「和尚家風」，乙組：「和尚大意」、「和尚的的意」、「和尚示學人處」**)[90]例如甲組集合中，問句答句的替換情形：

◎２９則問句　　３６則答句
問：「如何是趙州主人公？」 ⟶ 師云：「你是田舍奴！」
◎４３０則問句　　３１３則答句
問：「如何是趙州正主？」 ⟶ 師云：「大王是趙州主。」

上述問答中的主題(**趙州主人公**)銜接，是通過人稱代詞「你」和對問者的稱謂「大王」構成照應關係。而甲組集合中，其他各則趙州及和尚家風的主題，回應的詞語包括生活的人(**田舍奴、箍桶漢**)、物(**城門、屏風**)、交談雙方(**如老僧、學人，你、我，大王**)；也有完全放棄問句語境及目前情境，吟詩爲覆者（茫茫宇宙人無數）或自述身體近況者(**「老僧耳背，高聲問！」、「老僧自小出家，抖擻破活計」**)。由於和主題的形式與內容均不相應，因此可以將甲組的答語任意錯置銜接。在答語中，唯一可扣題理解者，是３８６則的回應：「內無一物，外無所求。」頗爲符合《趙州錄》首則中，師於南泉言下頓悟玄旨之境界：

> （南泉言）「若真達不疑之道，猶如太虛，廓然虛豁，豈可強是非也！」師於言下，頓悟玄旨，心如朗月。

乙組集合的替換，限制性較強：

[90] 此一概念，並參M.A.K.Halliday & Ruqaiya Hasan 1976: p.43-59 “2.3 Personal reference”. 及黃國文《語篇分析概要》頁９２－３，引述韓禮德與哈山對照應關係的論述。他們認爲，一個句組中的句子可能很複雜，但不難找到代詞所指的對象，進而構成照應關係。

◎１５４則問句　　２０１則答句

問：「如何是和尚大意？」 ⟶ 師云：「止止不須說，我法妙難思」

◎４１０則問句　　２０１則答句

問：「如何是和尚示學人處？」⟶ 師云：「止止不須說，我法妙難思」

由於此集合的性質限定爲語言意旨，因而和右側的答語的組合，須視詞義及語法功能加以組合，以構成照應關係。例如第１５４則「如何是和尚大意」，其答語呼應問句的「大」字：「無大無小」，４１０則「如何是和尚示學人處」又扣緊了問端「學人」而言：「目前無學人」；其問答之間的語篇銜接較爲緊密。

就「趙州」主題的銜接與照應關係中，可以看出答語中最普遍的人稱代詞「你——我」或相關的稱謂「學人——老僧」等，仍然出現在句句回覆中；而問答句的詞彙銜接及詩文徵引較爲精密，可以看出趙州對於自我門風主題的特別重視，下面就以趙州示眾之言，側面了解趙州回應學人有關「趙州主人公」時的用心：

從一見老僧後，更不是別人，只是箇主人公。者箇更向外覓作麼？

（《趙州錄》２２３則）

據此以觀趙州的迴避問題，是要學人反觀內心，領略各人自家風景，無須另向趙州求言覓道。

四、趙州公案語言之問答結構

（一）問答的輪次

在拙著《趙州公案語言的模稜性研究．附錄一　趙州和尚語錄校注》中，第１至５１１則公案，主要爲對話（**或開示、演說**）性質；而其後（５１２－５１則）爲頌古。因而對話分析止於５１１則。在分析中，將一次發話和回應視爲一輪，在全篇中，問答少則一輪，多至八輪。其出現之次數與比例（**計算至小數第一位**）統計如下：

輪數	出現次數／則數	比例	輪數	出現次數／則數	比例
１輪：	239 次／511 則	46.8%	２輪：	174 次／511 則	34.1%
３輪：	44 次／511 則	8.6%	４輪：	17 次／511 則	3.3%
５輪：	1 次／511 則	0.2%	６輪：	1 次／511 則	0.2%

７輪： 1 次／511 則 0.2% ８輪： 1 次／511 則 0.2%

其中，一輪問答和二輪問答的總比例，占８０．８％；可知趙州禪問答中，多爲一至二輪次的簡單問答；但從４至８輪問答的脈絡相貫、反覆旋環看來，趙州除了善於在「一問一答」之急切處當機敲唱外，對長篇問答的主軸也能掌握清楚、能縱能收，因而其隨問隨答的日常話語，常成爲禪林引爲圭臬的篇章。

而在上引《趙州和尚語錄校注》及地毯式的語篇分析中，可觀測趙州公案語言的特殊問答風格。以下的歸納，甲至丁屬於分析的考量，戊、己則屬於輪次的分布結構與內容：

１．問答的輪次，以二人輪番對答的次數來計算；
２．各則內可能針對同一主題，記載著不同場景中人物的應對，其中趙州與學人的問答，可能是基於前修的公案再加以評述，在此的問答輪次，只計算和趙州相關的部分；
３．若一則公案中列有二回以上的問答，則以問答輪次較多者爲代表。
４．無答之問及以動作爲覆者，在校注中列入標示，但不列於問答輪次的計算分析之內。
５．輪次的序列，通常依發話－回應－後續的順序加以標號：Q-A-F；而在二輪次（或以上）的問答中，出現不少跳離線性結構的變體，其中問答形式較完整的稱爲「插入序列」（insertion sequence）及「分岔序列」（side sequence）——其中「插入序列」在Q1-A1 中，嵌入了Q2-A2 的第二次問答，而成爲“Q1-Q2-A2-A1”的形式；而「分岔序列」則在對話中，受話者突然中止發話者的對答，提出疑問、補充或要求澄清，例如Q1-Q2-A2-F的輪次序列，岔開了原來的問題重心。[91]
６．在《趙州錄》中，許多問答結構屬於「提問」→「回答」的類型。由發話者提出問題，而受話者給予答覆。在趙州公案語言中，提問常以「如何是」爲開端，而「有…也無」的回答則常出現省略句的「有」或「無」等。

以下，先就５．的問答變體，進行輪次的分布的統計分析；再就６．的問答類型，進行重點歸納與類型統計：

[91] 有關語篇分析中的話輪替換和插入序列，黃國文《語篇分析概要．第八章 會話分析》較爲詳盡。長沙．湖南教育出版社，１９８８年初版。並詳附錄一第４６則，注１９４。

１．趙州禪問答的插入序列與分岔序列

表 2-3　插入序列的則數與輪次分布

	問答兩輪次（共14則）	三輪次（共1則）
插入序列的則數	34,47,108,130,136,155,156, 163,168,188,192,196,230,352	99
輪次分布	Q1-Q2-A2-A1	Q1-Q2-A2-Q3-A3-A1

表 2-4　分岔序列的則數與輪次分布

	問答兩輪次（共9則）	三輪次（共2則）
分岔序列則數	51,166,220,295,296 ,308, 321,365,458,476	338,343
問答輪次分布	Q1-Q2-A2-F	Q1-Q2-A2-Q3-A3

	七輪次（共1則）
「分岔序列」則數	454
問答輪次分布	Q1-A1-Q2-A2, Q3-Q4-A4-Q5-A5-Q6-A6-Q7-A7

以上問答輪次分布的統計中，「插入序列」或「分岔序列」共計２８則；二序列中兩輪次的「插入序列」則數最多（１４則），屬於較有軌則可循的問答變體；其次爲兩輪次的「分岔序列」（共１０則）；另外，從三輪次和七輪次的等分岔序列中，可以看出趙州深諳語言彈性與問答表裡；長短掌控自如，綿密不盡與峻烈短截兼而有之。

在一輪次的公案中，也常見跳離一問一答的線性結構，在對話中止前未回到原問題點的現象；但是，從上下文語境和語意中，仍可看出模稜的語言策略中，

巧妙穿接的工力和一語雙關的幽默。下面即透過常見的問答形式：「提問與回答」之統計分析，來觀測趙州公案語言中答非所問的形式和模稜回答的內容。

２．趙州公案語言的重要問答特質

在一般的語序中，問答的形式是相對應的。例如英文中，若提問屬是非問句，則回答也是肯定或否定的（Yes or No）；而若屬 wh-問句，則回答要包含其提問成分，如 where 之後爲場所副詞，when 之後則爲時間副詞。

《趙州錄》中，最常見的學人提問詞語如「如何」、「在什麼處」；而「有……也無」等有無問句也常出現，趙州的大都是「有」或「無」的省略句，但常常不是學人預料中的、合乎常理的答案。

值得注意的是，趙州的答語在形式、內容上，常常未跟隨著相關的提問成分；而學人回覆老師則多爲嚴謹、直接的回答。此外，《趙州錄》的一至十一則爲南泉與趙州的互動，可以看出南泉回答趙州的教示十分直接而明確，顯示禪師的言教並不必然是模稜的。因應學人根器之不同和語境的差異，各有其適當的教學方式。由於趙州是南泉的法嗣，從開卷的南泉數則開示、對話中，可以從側面了解趙州門風特質、切入模稜背後的用心。

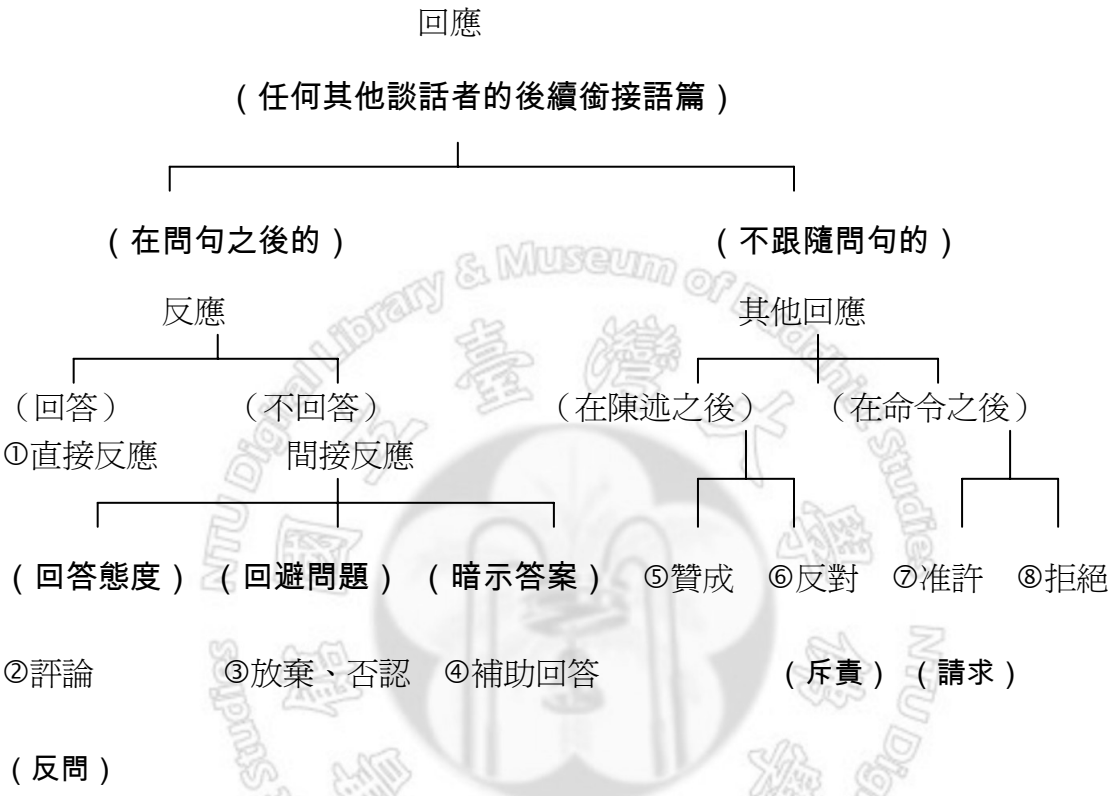
在下一節：回應的組織中，將以圖表進行重點式的列舉，對問答模稜性的脈絡作延伸分析。

（二）回應的組織

在韓禮德及哈山《英語中的銜接》（M.A.K.Halliday & Ruqaiya Hasan “COHESION IN ENGLISH”）(1976)一書中，將問答結構及其他回應脈絡，系統性地表列如下：[92]

[92] 參M.A.K.Halliday & Ruqaiya Hasan 1976: p.206-7 “4.4.3 Ellipsis in question-answer and other rejoinder sequences”.此表附於子句省略一節中，原爲說明省略的重要類型：問答中的省略而設。

表 2-5　回應的組織



【按】

1．②評論（反問）、⑥反對（斥責）、⑦准許（請求）中，括號內的回應類型，乃依趙州錄的內容性質而調整增加，其餘均依 Halliday（1976）原文譯出。

1．下文中對趙州公案回應類型之歸納，原則以趙州答語的語脈中，與文意銜接程度的鬆緊程度而定；如③放棄、否認的答語與提問完全無關；而④補助回答則可由前後答語的脈絡中，尋得一些暗示性的線索。

在上表中，說明了在語篇的問句之後，除了形式上完整對應的「直接反應」外，還有評論問題、回避問題、暗示答案等間接反應；此外，在語篇中承接發話者的其他回應，還分就陳述句、命令句進行回應分析。在下表《趙州錄》主體部分的問答分析中，可看出不少跟隨在問句之後的回應類型，並未跟隨著問答的一般形式，反而跨類分入敘述或命令句的回應類型中。諸如此類回應類型的有意錯置，及回應內容的倒反突兀、直指問者的語言風格，都是呈現趙州公案語言模稜性的形式、內涵與效應的重要依據。

在趙州公案的禪問答與上堂開示之後的答問中，以上的「回應類型」可以提供對應良好的問答模式。因而承續上節進行的問答分析，進行問答類型的重點分析及統計。由於趙州公案語言的提問與回應，在句式上，有其固定推移的模式；因而下表中茲以《趙州錄》主體部分爲素材（**附錄一第１至２２２則**，**《古尊宿語錄》卷十三**），就各則中的問答部分作摘引分析，之後再進行趙州錄全文的提問常用疑問詞及回應類型分析：

１.《趙州錄》的重要提問與回答形式

〔按：提問欄中之括號（Ａ - Ｂ）表示「Ａ問Ｂ答」。問句、答句分別列於提問、回應欄內。引文前未標注者，均屬學人問→趙州答〕

表 2-6　《趙州錄》的重要提問與回答形式

則次	提問	→回應	回應類型
1	（趙州－南泉）「如何」是道？	→平常心是。	①直接反應
3	**（師 - 南泉）**知有底人向「什麼處」去？	→山前檀越家作一頭水牯牛去。	①直接反應
１１	**（趙州 - 南泉）**心不是佛、智不是道，「**還有**過**也無**」？	→有。	①直接反應
１２	（學人－趙州。以下相同者省略）「如何」是祖師西來意？	→庭前柏樹子。	③放棄

１４	「如何」是清淨伽藍？	→丫角女子。	④補助回答
	「如何」是伽藍中人？	→丫角女子有孕。	
１５	承聞和尚親見南泉，「是否」？	→鎮州出大蘿蔔頭。	④補助回答
１６	和尚生緣「什麼處」？	→西邊更向西。	①直接反應
１７	法無別法，「如何」是法？	→外空、內容、內外空[93]。	①直接反應
１８	「如何」是佛真法身？	→更嫌什麼。**(暗示自己)**	④補助回答
１９	「如何」是心地法門？	→古今榜樣。	④補助回答
２０	「如何」是賓中主？	→山僧問婦。	④補助回答
	「如何」是主中賓？	→老僧無丈人。	
２１	「如何」是一切法常住？	→老僧不諱祖。	④補助回答
２３	萬物中「何物」最堅？	→相罵饒汝接嘴，相唾饒汝潑水。	④補助回答
２４	曉夜不停時「如何」？	→僧中無與麼兩稅百姓。	③否認
２５	「如何」是一句？	→若守著一句老卻你。	③否認
２８	十二時中「如何」用心？	→你被十二時使，老僧使得十二時，你問「哪箇」時？	②評論
２９	「如何」是趙州主人公？	→這箍桶漢！	②評論
３０	「如何」是學人本分事？	→樹搖鳥散、魚驚水渾。	④補助回答
３１	「如何」是少神底人？	→老僧不如你！	②評論
	不占勝。	→你因「什麼」少神？	②反問
３２	至道無難、唯嫌揀擇，「是」時人窠窟？	→曾有問我，直得五年分疏不下。	②評論
３５	**(尼 - 趙州)**「如何」是沙門行？	→莫生兒！	②評論
３６	「如何」是趙州主人公？	→田厙（舍）奴！	②評論
３７	「如何」是王索仙陀婆？	→你老僧要箇「什麼」？	②反問
３８	「如何」是玄中玄？	→說「什麼」玄中玄，七中七，八中八！	③否認
３９	「如何」是仙陀婆？	→靜處薩婆訶。	④補助回答
４０	「如何」是法非法？	→東西南北。	④補助回答
４１	「如何」是玄中玄？	→這僧若在，合年七十四五。	③放棄

[93] 此問答結構，在下個節次的主位推移分析中，可以將答語視爲省略主位的述位句：「（法是）（T）／內空外空內外空（R）」，其語意銜接則上承問句主位「法無別法」，使用「無」、「空」等近義詞，進行詞彙銜接。

４３	「如何」是道？	→不敢！不敢！	③放棄
４４	「如何」是法？	→敕敕！攝攝！	③放棄
４５	趙州去鎮府「多少」？	→三百。	①直接反應
	鎮府來趙州「多少」？	→不隔。	
４６	**（趙州 - 學人）**玄來「多少時」也？	→玄來久矣！	①直接反應
４７	「如何」是學人自己？	→「還」見庭前柏樹子「麼」？	②反問
４９	**（趙州 - 學人）**「什麼處」見老僧？	→請和尚說！	⑦請求
５０	**（趙州 - 學人）**「誰」教你來問？	→更不是別人	①直接反應

２.《趙州錄》提問的常用疑問詞及回應類型之分布

（１）提問的常用疑問詞統計分析

透過上節的問答形式與類型分析，可以看出在禪問答中，疑問詞出現的比率很高，且常常出現在發話的主位**（「如何」出現在主位／述位的比例為６７％：３３％）**，尤其是「如何」一詞。除了某些省略疑問詞的問句外，疑問詞幾乎出現在每一則公案問答中。在盧烈紅《古尊宿語要代詞助詞研究》中，對此現象作了相當合理的解釋[94]：

> 禪家日常的師徒授受活動，大量采用問答形式，又必須大量使用疑問代詞作主語來提問。「如何」作主語，正是以主力軍的身份（另還有「作麼生」也作主語）填補語法空檔，適應了這種現實的表達需要。……而它（如何）又被大量、高頻率地使用，因此……這個詞應是當時一個活的語言成分。

以上引文的重心在分析唐宋時期疑問代詞中雙音詞「如何」在主語（或語篇的主

[94] 參該書第四章〈代詞（下）——疑問代詞〉，將疑問代詞按意義粗分爲六組：１．指人的誰、孰　２．表事的什麼、甚、何等　３．雙音詞如何等　４．新生詞作麼（生）、爭等　５．表詢問反詰的那、阿那　６．表詢問度量的幾、多少等。下引文參該章頁１６３。１９９８年，武漢市．武漢大學出版社初版。在本論文中統計者不僅於代詞，亦兼含其他疑問慣用語。

位）中大量出現的語法背景；而在《趙州錄》裡，除了「如何」、「作麼生」每在主位出現外，「什麼（人、處）」、「還…也無」、「為什麼」（前面附有一主詞）、「那箇」、「豈」、「莫」等疑問代詞也頻頻出現在句首的主位處，顯示出鮮明的提問特質，亦可見禪學者急切求道之心。除了問答句式外，趙州示眾的敘述句中，也常用疑問詞來強調論旨，如下引文：

> 師上堂，示眾云：金佛不度爐，木佛不度火，泥佛不度水，真佛內裡坐。……實際理地「什麼處」著？…心若不異，萬法亦如。既不從外得，更拘「什麼」？如羊相似，更亂拾物安口中「作麼」？……佛法向「什麼處」著？……從一見老僧後，更不是別人，只是箇主人公。者箇更向外覓「作麼」？
>
> （附一２２３）

上文的示眾中，什麼處、什麼、作麼等層層出現，通過一再反問的形式，其回答最後均指向──主人公的自覺；事實上，「真佛內裡坐」、「只是個主人公」也是趙州答問時，一再強調的宗旨。而趙州答問及引發下一輪次問答的模稜語言策略，透過疑問詞的貫串，也呈現出形式靈活、內部聯繫緊密的趙州語言風格。以下即按《趙州錄》中疑問詞之性質與類型，統計其出現次數如下：

表 2-7　《趙州錄》中疑問詞的性質與類型

疑問詞項	如何（主／述位）	什麼	為什麼[95]	作麼生／作麼	何	甚

[95] 「爲什麼」之詞項用法、意義同於「因什麼」、「因甚」、「因何」，以出現次數較多，故單獨提出，亦可合併於「什麼」詞項之下。

出現次數	３５６次 （239/117）[96]	１７６次	３２次	２４次／ ７次	５６次	８次
位置功能	**主位**:述位內容 **述位**:主位進行	**主位**：什麼處．人．地 **述位**：ＶＰ＋什麼，如作什麼	句首表 原因	句首＝如何 句末：反問	句首=為什麼 句中、末表「什麼」,後常(+N)., 少獨立使用	用法同「什（麼）」，常在較文言的語境中出現（如詩偈中）

疑問詞項	誰／（阿誰）	那箇／那、哪	豈	爭	幾	多少時
出現次數	２４次／ (3)	７次／ ２、２次	８次	２５次	５次	８次
位置功能	指人的疑問詞。阿屬前綴詞，常用於補足、加強語氣	指人＝誰． 指物＝什麼 「那」常＋N或＝「哪」	用於句首表「那裡」的反詰語氣	於主位表詢問、反詰，後常接「奈…何」[97]	和「多少」均＋N.或作省略形式，以測量程度	同左

疑問詞項	也無、也未	否	麼	也（耶）	是？是？	請和尚道[98]
出現次數	７３、２次	２０次、	３０次	１４次	５次	３３次
位置功能	表示疑問的正反語氣，前有肯定詞；請求答覆的意	句末疑問語氣，句首常附有肯定詞或「莫、還」	句末疑問語氣，相當於「嗎」？	句末疑問語氣	選擇問句，如６８則「是漢是溢？」	在問句主題之後出現

[96] 出現次數欄，（　）中的次數表已包含在大項中的小項次數；未括號者，表分別計算之次數

[97] 「爭」，盧烈紅《古尊宿語要代詞助詞研究》觀察其作疑問代詞始於隋譯佛經，常出現於詩詞中，並不常出現，和「作麼、作麼生、怎生」等疑問詞意義近似。

[98] **此詞項非疑問代詞，但為《趙州錄》的問句中，常出現的引起疑問語氣之句式，相關的子句如：請師道、請師指示、請和尚的旨等，一併列入本欄的次數中。**

	味較為強勢					

（２）回應類型的分布情況

針對本章（二）回應的組織，１‧〈趙州錄的重要提問與回答形式〉中的分析，茲統計重要的回應類型在《趙州錄》主文**(《古尊宿語錄》第十三卷，附錄一第１至２２２則)**中出現的次數：

回應類型	次數	比例
①直接反應	５６次	１８％
②評論	８２次	２７％
（反問）	４２次	１４％
③放棄	４３次	１４％
否認	２２次	７％
④補助回答	５２次	１７％
⑤贊成	３次	１％
⑥反對**（斥責）**	５次	２％
⑦准許**（請求）**	１次	０％
⑧拒絕	２次	１％
總次數	３０８次	

綜上統計，可見在趙州禪問答的回應形式上，完整回應問句的只占全部問答比例的１８％；而針對問句作評論（或表示想法、態度）的回應比例最高，共占４１％。此外，回避作答或否認問句主題的，占總則數的２１％；而以詩偈或現場情境暗示答案的「補助回答」，占１７％。

另外，在韓氏的回應類型分類中，原屬於不跟隨問句形式的敘述、命令句回應，在《趙州錄》主文中也有將近５％的比例，出現於問句的回應中，在筆者上表的說明註腳中，將這些回應類型視之爲回應功能的有意錯置。除了有意避免承接問句作答外，回應語氣的短截突兀，和處處與問句思惟相對立的內容（通常是由抽象的哲理拉至具象的事物），也是禪師應機教唱與模稜修辭的一種措施。

五、結語

在論文的主述位推移及問答分析中，嘗試在內部語篇現象之外，呈現趙州公案語言的修辭技巧及教學設施的重要特質。由於趙州禪師祖述「洪州禪」中遊戲三昧的傳統，又光大了南泉普願「平常心是道」的禪觀[99]，相對而言，其語言的遊戲性及語意的模稜性也更突出。

在張美蘭《禪宗語言概論》一書中，對禪宗慣用句型的分析，可以作爲本論文中主位推移與問答結構分析的參照[100]：

> 禪宗語言表示為句式的交錯回環，多交錯句，常常三句蟬聯，多用否定句，且肯定句、否定句在上下文中並列使用。……哲學上不沾於一端，不住於一邊所表的語義常是模糊的，故其語義也是模糊的。

以下趙州一連串的提問，即可看出趙州解粘去縛的作略和提問模式：

> 師因參次[101]，云（Q1）:「明又未明，道昏欲曉（Ｔ），｜你在阿哪頭（Ｒ）？」僧云（A1）:「不在兩頭（Ｒ）。」師云（Q2）:「與麼（Ｔ）／即在中間也（Ｒ）。」云（A2）:「若在中間，（Ｔ）｜即在兩頭（Ｒ）。」師云（Q3）:「這僧多少時，在老僧者裡作與麼語話，（Ｔ）｜不出得三句裡（Ｒ）。‖然直饒出得，也在三句裡。[102]（Ｔ）｜你作麼生？（Ｒ）」僧云（A3）:「某甲（Ｔ）／使得三句（Ｒ）。」　　（附一１１１）

以上引文包括三輪次的師徒對答，分析如下：

---

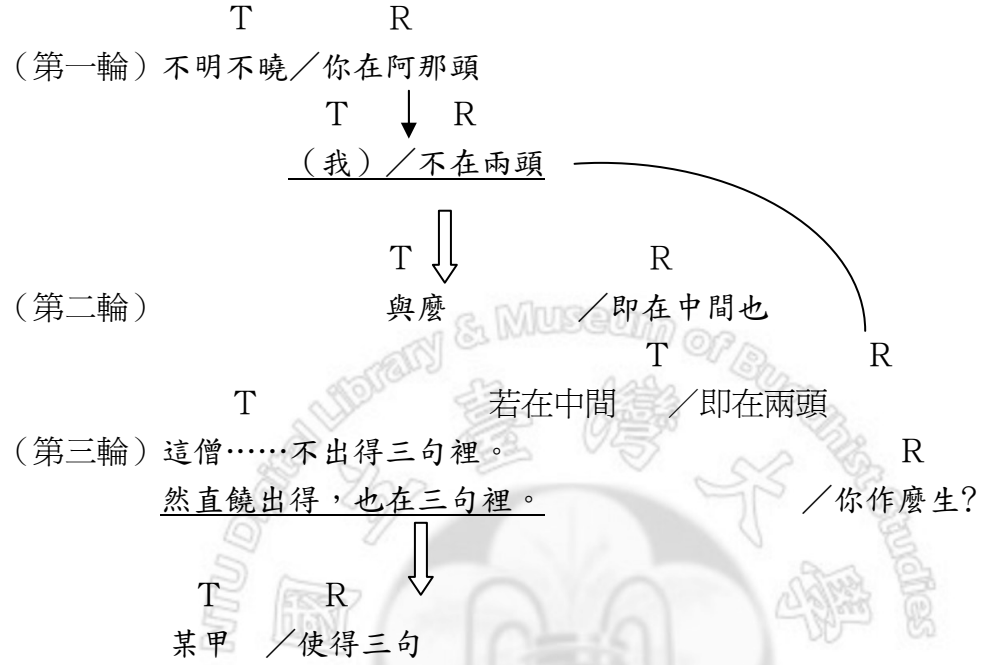
[99] 參周裕鍇《禪宗語言・下編・第四章　打諢通禪：禪語的遊戲性》，指出「遊戲三昧」（指進入超脫自在的定境）是南宗六祖以降，尤其是洪州禪的重要傳統。如南泉「扣大寂（馬祖道一）之室，頓然忘筌，得遊戲三昧」，提倡無造作・無是非，無取捨・無斷常・無凡聖的「平常心」。

[100] 參該書〈第一章　禪宗語言概論〉頁１０。台北・五南出版社，１９９８年初版。

[101] 據《禪林象器箋》引《敕修清規》云：「凡集眾開示，皆謂之參」；又引《祖庭事苑》：「禪門詰旦升堂謂之早參，日晡念誦謂之晚參，非時說法謂之小參。」　引自佛光大藏經・禪藏・雜集部《禪林象器箋二》頁８１０，１９９４年高雄佛光出版社初版。

[102] 「三句」，據巴壺天《藝海微瀾・禪宗三關與莊子》所析，即「空有中」三關。作者以爲肇始於《六祖壇經・付囑品》所言之問答中有、無生中道（或出語盡雙、來去相因以至二法盡除）；又引《從容錄》萬松行秀言「三句（即三關）之作，始於百丈大智，宗於金剛般若。……夫教語皆三句相連，初中後善。初須教渠發善心，中破善心，後始名善。…法、非法，非非法，總恁麼也。」

表 2-8　《趙州錄》中三輪次問答的主位推移表



上述的代號表示第一輪的答句上承問句的述位，整句「我不在兩頭」成爲了第二輪的主位指稱的對象（與麼）。第二輪問句的述位「在中間」又成了答句的主位；第三輪問句的選擇式主位「（不出得／出得）也在三句裡」，則直接推移至答句的述位「使得三句」。其間的循環交錯、否定肯定並行的形式，充分顯示了上引「禪宗慣用句型」中禪宗語言模稜的特質。

此種語言的戲謔特質，在趙州公案語言中，顯示的形式特質爲：問答語序岔出與回應類型的錯置、主位推移中句式的循環和反覆、回應類型中否定與反問的模稜效應等。在禪宗語錄中，呈現了靈活自在而又不失純粹忠厚的語言風格。而以上老婆心切的策略運用與詼諧戲謔的語言遊戲，其實是以深切的用心和真實的悟境爲背景，無怪乎趙州眼見其同代禪者徒務言詞葛藤之失，上堂示眾：

> 師又云：「老僧九十年前，見馬祖大師下八十餘員善知識，箇箇俱是作家，不似如今知識，枝蔓上生枯蔓，都大是去聖遙遠，一代不如一代。只如南泉尋常道：『須向異類中行。』且作麼生會？如今黃口小兒，向十字街頭說葛藤、博飯噇、覓禮拜、聚三五百眾，云：『我是善知識，你是學人。』」（《趙州錄》１３則）

推此可知，吳怡在《禪學的黃金時代》中，認爲趙州晚年時，禪的黃金時代已過，

並推崇趙州禪師爲唐代最後一位大禪師——也是最重要的一位；這樣的論斷，的確並非空穴來風！[103]

NTU Digital Library & Museum of Buddhist Studies 國立臺灣大學佛學數位圖書館

[103] 參吳怡《禪學的黃金時代，第七章風趣的古佛－趙州從諗》，頁１２８。

NTU Digital Library & Museum of Buddhist Studies
國立臺灣大學佛學數位圖書館
NTU Digital Library & Museum of Buddhist Studies

參 「趙州無」的語言符號解讀

（發表於 2002.11.中正大學漢文佛典語言學國際研討會，
收錄於 2003.3.普門學報第十四期）

【論文提要】

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」、「趙州石橋」等公案，每為當時及後世傳唱；而其中「狗子無佛性」**（一稱「無」字公案或「趙州無」）**公案，尤為宋代禪林及當代日本、歐美參學之樞紐。日本禪宗大師鈴木大拙（ad.1870-1966）特加推崇，他言必稱趙州、舉例必提「趙州無」，可見趙州公案語言超越時空的價值。

本論文就趙州「無」字公案進行分析，以趙州及相關禪師的語錄作同時的分析及歷史的考察：前者包括語篇（text／discourse，**指話語和篇章結構**）中的語篇功能分析及符號現象觀測；後者則由歷代公案轉相詮釋的角度著手，對趙州公案語言的模稜特質進行輔助觀察。希望經由形式結構的系統化分析，體現其會話現場的真實感；並進而從語言符號的角度，對歷代傳唱已久的「趙州無」公案，進行另一層次的解讀。

（關鍵字）趙州無、公案、禪問答、語篇功能、符號

遠在一千兩百多年前，中國北方的戰火頻仍中，一百二十高齡的趙州禪師（778-897）曾在禪寺裡、柏林間，與學人展開一場又一場智慧的對談。[104] 由於他的言辭格外溫柔敦厚、簡易活潑；因而個人嘗試以趙州爲主題，對其人其語作進一步的認識。

[104] 趙州從諗禪師（ad.778-897）生於唐末五代的青州臨淄，八十歲後弘法於河南趙州城東的觀音院。在當時的禪宗各宗分流前，其禪風即爲世所重；其語錄至後世也成爲參學及徵引之資。日本禪宗大師鈴木大拙（ad.1870-1966）尤其對趙州推崇備至，言必稱趙州、舉例必提「趙州無字」。

「狗子無佛性」公案（簡稱「無」字公案或「趙州無」），爲趙州公案中極具代表性者，歷來多有詮解。日本禪宗泰斗鈴木大拙（ad.1870-1966）尤其對趙州推崇備至，他曾於 1962 年親自校訂《趙州禪師語錄》（拙著博士論文即承此校訂版加以重校、撰文），並屢於講解禪宗公案時，引用「趙州無字」公案，認爲是禪者必參的經典。從鈴木言必稱趙州、舉例必提「趙州無字」的程度，日本學者一致認爲趙州禪「對大拙的生涯產生了一以貫之的影響」。[105] 在本文中，則嘗試以語言符號分析的方式，對「無」字公案進行另一層次的解讀；期望經由形式結構的系統化分析，體現其會話現場的真實感和教學之間的互動性。

一、「狗子無佛性公案」的淵源

（一）禪宗語錄中的「公案」和「話頭」

早在先秦，孔子與弟子的問答記錄，成爲儒家奉爲圭臬的經典；而禪宗的思想史，也肇始自活潑而有生趣的對話。（註[106]）日・柳田聖山的《禪與中國》（原名《無的探求——中國禪》），對於此種對話形式給予高度的重視，認爲它足以標誌中國佛教發展的轉機。[107]

據《碧巖集・元三教老人序》[108] 的闡釋，以爲禪宗公案「倡於唐而盛於宋」，又推究「公案」的語源爲「吏牘語」，原本用途爲「老吏據獄讞罪，底裡悉見，情款不遺」，因而「具方冊，作案底，陳機境，爲格令」，成爲日後法官判案的參照範例。流傳在禪宗語錄中的公案，則記錄了古代禪德上堂開示、與人對談或答問的內容，以爲接引初機和勘辨機用的依據。值得注意的是，這些典型的機緣語句，無論一言一動，都隱含著古來祖師們深刻的覺悟訊息。

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

---

[105] 參考劉毅《悟化的生命哲學——日本禪宗的今昔》〈十、日本禪學博士鈴木大拙〉，頁２３３轉引古田紹欽《鈴木大拙集解說》，前引《鈴木大拙集》第３８０頁。瀋陽市・遼寧大學出版社，１９９４年初版。

[106] 據南懷瑾《禪與道概論》〈禪宗概要〉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，因爲佛經本身即爲問答的對話；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初版。

[107] 參該書頁１２６〈什麼是人文〉與〈新式對話的發現〉。桂冠出版社，1992初版。

[108] 引自拙著《碧巖集點校》頁４７，台北圓明出版社，1994初版。

被稱爲「話頭」（頭表要領）、「話」或「因緣」。據南懷瑾先生的詮釋，[109] 「話頭」是一句話、一個問題的開端，「參話頭」是參究這句話的來源和方法。通過語言而交流領會禪理的過程，則稱「話會」。[110] 近代的太虛法師更認爲禪宗徹頭徹尾是一個大話頭，[111] 而「參話頭」或「看話頭」的工夫，又以宋代的大慧宗杲禪師提倡的「無」字話頭最具代表性。[112]

（二）「狗子無佛性」公案之出現

「狗子無佛性」公案，在趙州禪師之前，曾有一則相似公案，由馬祖道一禪師的弟子興善惟寬禪師（７５５－８１７）所提出：[113]

問：「狗子還有佛性否？」　師云：「有。」
曰：「和尚還有否？」　師曰：「我無。」
曰：「究竟是何物？」　師曰：「亦不是物。」
曰：「可見可思否？」　師曰：「思之不及，議之不得，故曰不可思議。」

而趙州禪師此則公案的記載（註[114]），據《嘉興藏》第二十四冊，及宋・頤藏主所編之《古尊宿語錄》卷十三所收載之趙州真際（**從諗**）禪師（７７８－８９７）語錄，原文如下：[115]

（其一）

---

[109] 參注3引書，頁７８。

[110] 並參袁賓主編《禪宗詞典》頁９９，湖北人民出版社1994年初版；吳汝鈞《佛教思想大辭典》頁１６０，台北・台灣商務印書館1992年初版。

[111] 參太虛法師《中國佛學特質在禪》頁９２－１０７〈第六節　宋元明清禪〉，以爲自達摩渡海，梁武帝問曰：「對朕者誰」，達磨云：「不識。」此一「誰」字，即爲後世「參誰」之祖。

[112] 即趙州「狗子無佛性」公案的簡稱，或稱「趙州無」、「無」字公案。

[113] 參考《景德傳燈錄》《五燈會元》馬祖一禪師法嗣・興善惟寬禪師。

[114] 「趙州禪師語錄」在傳統藏經中，多稱《趙州和尚語錄》，爲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》，略稱《趙州錄》；內容輯錄上堂・示眾・問答・對機・勤辨・偈頌。卷首載重刻序、趙王與師作真讚、哭趙州和尚二首，卷末附錄趙州真際禪師行狀。今收錄於《嘉興藏》第二十四冊、《古尊宿語錄》卷十三－十四，本文所引原文之編排則次以淨慧法師編《趙州禪師語錄》爲主，內容文字則以《古尊宿語錄》爲據，並酌參明刻《嘉興藏》。

[115] 《古尊宿語錄》於A.D.1131-8，南宋紹興年間刊行，南宋・賾藏主編集。此引版本爲北京・中華書局，1994初版。

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則）
（其二）
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則）（註[116]）

類似的問答，尚有馬祖弟子鹽官齊安（７５０－８４２）所提倡的「眾生皆有佛性」以及馬祖再傳弟子潙山靈祐（７７１－８５３）所說的「眾生皆無佛性」等。

（三）「無」字話頭引用之始

相傳最早引用趙州和尚這則公案的是黃檗希運禪師（？－８４９），他與趙州從諗的時代相當。在《黃檗斷際禪師宛陵錄》中，希運提出了看「無」字話頭，並且對看話頭作了說明。此為最早有關此則公案的評論：[117]。

> 若是個丈夫漢，看個公案。僧問趙州：「狗子還有佛性也無？」州云：「無。」但去二六時中看個無字，晝參夜參，行住坐臥，著衣吃飯處，阿屎放尿處，心心相顧，猛著精彩。守個無字，日久月深，打成一片。忽然心花頓發，悟佛祖之機，不被天下老和尚舌頭瞞，便會開大口。(《傳心法要》)

在當時，趙州從諗禪師的問答機語雖廣為流傳，而「狗子無佛性」公案並未受到特別的重視；成書於五代末的《祖堂集》和北宋初年的《景德傳燈錄》，也都沒有記載這則公案。此外，唐中葉以後直到五代，禪宗內部機鋒棒喝盛行，看

---

[116] 以下引自趙州錄的部分，主要參考淨慧法師編：《趙州禪師語錄》，台北，圓明出版社，1993。並參前引《趙州禪師語錄》及續藏經一一八冊，一五七頁。又五燈會元卷四亦有相同記載，續藏經一三八冊，六六頁。本論文中所引之版本，為拙著博士論文《趙州公案語言的模稜性研究》附錄一所校注之版本，其編排方式以淨慧法師編《趙州禪師語錄》為主，內容文字則以《古尊宿語錄》為據，並酌參明刻《嘉興藏》。而各則的段落起迄，此依語篇的照應而酌予分合，因而與前引書的則數不盡相符。

[117] 參日種讓山禪師：《禪學講話》，台北，文津出版社，1995.中提及「無」字公案與佛性論的普及：趙州的無作為一種公案而給學者的，似乎是黃檗。黃檗的傳記不很明白，大概是唐宣宗大中年間示寂，是和趙州同時代的，但從那先於趙州入寂的黃檗已使用了「無」字公案這件事看來，便證明古來的佛性論，在當時的禪界也成為重要研究的問題。實際上，無佛性的話題，在趙州之前已成為禪林商討的主題，從《景德傳燈錄》及《五燈會元》裡，即可明顯得知。

話頭也並不是禪學的主流。直到北宋臨濟宗著名僧人五祖法演（１０２４－１１０４），承接了黃檗希運所提出的「看話頭」禪法，並賦予了這則公案一種新的參學角度，看話頭的風氣才被正式提倡開來：[118]

關於法演舉唱「趙州無字」的公案，在《五祖法演禪師語錄》中，有如下的記錄（註[119]）：

> 上堂，舉：
> 僧問趙州：狗子還有佛性也無？
> 州云：無。
> 僧云：一切眾生皆有佛性，狗子為甚麼卻無？
> 州云：為伊有業識在。
> 師（五祖法演）云：大眾，爾諸人，尋常作麼生會？老僧尋常只舉無字便休。爾若透得這一箇字，天下人不奈爾何。爾諸人作麼生透？還有透得徹底麼？有則出來道看。我也不要爾道有，也不要爾道無，也不要爾道不有不無。爾作麼生道？珍重！　（《古尊宿語錄》卷二十二）

從希運和法演的論述來看，他們所倡導的看話頭有一大特色——「看」話頭可以脫離公案的上下文，不對話頭作立刻、明確的詮釋。關於此一前提，臨濟宗的五祖法演比黃檗希運闡述得更爲明確：「我也不要爾道有，也不要爾道無，也不要爾道不有不無。爾作麼生道？」只舉個「無」字便休，丟個疑團給學人，如人飲水，冷暖自知。

二、「狗子無佛性」的語義探索

（一）「無」的相關詞義詮釋

１.「無」

從語音上分析，「無」是一個閉口雙唇鼻音（**M系明母字**），在世界宗教的秘

---

[118] 並參魏道儒：《宋代禪宗文化》，鄭州，中州古籍出版社，1993。頁１１３〈六、宗杲的看話禪〉。

[119] 柳田聖山著．毛丹青譯：《禪與中國》（無的探求--中國禪），台北，桂冠圖書公司，1992；並參同書另一譯本，吳汝鈞譯：《中國禪思想史》，台北，臺灣商務印書館，1982。

密音中，如印度的唵（Om），基督教的Amen、回教的Amīn等，均有類似的發音方式;在日本,「無」已成爲禪宗修行時常用的真言(一稱咒語、曼陀羅， Mantra)。或許因爲發音時容易使人凝聚精神，因此成爲諸多公案中被引用最多的話頭之一。[120]

按無的本義，就禪來說，是對一切二元性、相對性(duality)的否定之意。《壇經》提出的無念爲宗，無相爲體，無住爲本，都自此涵義引申，顯示出無的絕對義。

此外，佛教的無與空義相近，亦是否定自性、相對性以至一切執見之意。如《無門關・趙州狗子》:「將三百六十骨節，八萬四千毫竅，通身起箇疑團，參箇無字。晝夜提撕。莫作虛無會，莫作有無會。」

就哲學的角度言，在經驗之先，知識之先的超越、無相境界，爲禪宗所強調；相當於西方哲學的絕對無（absolute nothingness）。日本的思想界，特別是京都學派的思想家，都很強調無，以之代表禪、佛教，以至東方精神。(註[121])

２.「有」

（１）與無、空相對，表存在之意，所謂實有、假有、妙有。梵語的表示方式有多種，如 bhava,astitva,sat,satta,sattva,sadbhava.
（２）生存的境地，由迷妄而來的結果。眾生依善惡之因而在這個迷妄的世界中召感或樂或苦的果報，以生死輪迴的方式來感受這無盡的因果流，因而亦在這個意義下安立這個存在的世界。《阿毗曇心論》卷２:「一切生死，無窮可得，故有。」
（３）十二因緣中的有的階段，這即是個別自我或靈魂的形成，由有而生、而老死、而後再生……，顯示個別自我形成後一連串的生命歷程。故「有」是生死輪轉的焦點，由此而生「我」執；必須將「有」破掉，才能得解脫。

---

[120] 「無」字和相關神秘音的發音比較，爲業師陳良吉老師所提示。並參全佛編輯部主編：《佛教的真言咒語》，台北，全佛文化公司，2000。頁５１，「阿彌陀佛」（梵名 Amitabha，意爲無量光、無量壽佛）亦有類似的音讀。

[121] 此處有關有無及佛性等的字詞解釋，參吳汝鈞編著：《佛教思想大辭典》，台北，臺灣商務印書館，1992。及袁賓主編：《禪宗詞典》，武漢，湖北人民出版社，1994。

３.「四句」─有．無．亦有亦無．非有非無[122]

源於龍樹《中論》裡的第一種「四句」（catuskoti），也可稱爲「真實四句」。後世所謂的「四句分別」，是用四種層次來規範現象的存在模式：有、無、亦有亦無、非有非無。下面以龍樹《中論》的一偈，呈現真實的四句：

一切實非實，亦實亦非實；非實非非實，是名諸佛法。

上偈之四句，即爲：（１）一切實（Ａ）

（２）一切非實（非Ａ）

（３）一切亦實亦非實（Ａ且非Ａ）

（４）一切非實非非實（非Ａ且非非Ａ）

（１）「無」句、「有」句

見前（一）「無」的相關詞義詮釋項下。

（２）「亦有亦無句」

四句中的第三句，表示既是Ａ又非Ａ，是雙重肯定之綜合；楊惠南〈中論裡四句之研究〉以爲可以標識爲「Ａ且非Ａ」。是第一句中「Ａ」與第二句中「非Ａ」的結合；而下句中的「非Ａ且非非Ａ」則是前二句中否定之結合。[123]

（３）「非有非無句」

不是有也不是無；超越有與無的相對相，而臻於絕對之境。而「不有不無句」也指超越于有無的相對性的絕對的一句。指不依于任何相對格局的絕對的心靈狀態。有無的意義，依相對關係而建立，它亦只能應用到相對的現實世界。否定了有無一類概念的相對性，才能顯示絕對的理地。[124]

---

[122] 四句之詮釋，參楊惠南：《龍樹與中觀哲學．中論裡的四句之研究》一文，台北，東大圖書，１９８８；並參吳汝鈞上引書頁１６６a「四句分別」。

[123] 參楊惠南：《龍樹與中觀哲學》，台北．東大出版社，1988.頁１３４上引文，

[124] 同上引書，頁１４０、頁３２２。

（二）「無」和「狗子有無佛性」的相關思維背景

本節討論「狗子無佛性」之公案主題，先追溯《六祖壇經》中之「無」字思想，再由佛經原義去理解佛性的涵意：[125]

１．南宗禪的思想特質—無

中國禪宗分爲南北二宗，南宗禪創自惠能（638-713）；其思想表現在《六祖壇經》中，因而書中反映的思想，也代表著南宗禪的重要思想特質。

> 《六祖壇經・行由品第一》中，記載了五祖弘忍（602-675）見惠能之偈「菩提本無樹，明鏡亦非台；本來無一物，何處惹塵埃？」後，深夜爲講《金剛經》，惠能當下開悟的情境：[126]
>
> ……（五祖）為說金剛經，至「應無所住而生其心」，惠能言下大悟一切萬法不離自性，遂啟祖言：何期自性本自清淨，何期自性本不生滅，何期自性本自具足，何期自性本無動搖，何期自性能生萬法！

弘忍當下印可，並謂「若識自本心，見自本性，即名丈夫、天人師、佛。」由此可見，南宗禪的具有兩種重要特質：一是「無住」——常保心靈的自在無礙，不取不捨；一是「佛性」——成佛的潛能（參下小節所釋）。在《壇經》中發揚佛性不取不捨的妙用，並常用「自性」一詞代替「佛性」，更昭顯了成佛潛能的內在性。惠能曾以「自性能含萬法是大」解釋「摩訶」一詞：

> 何名摩訶？摩訶是大，心量廣大，猶如虛空；……無是無非、無善無惡…，世人妙性本空，無有一法可得。……世界虛空，能含萬物色像，…總在空中；世人性空亦復如是。善知識，自性能含萬法是大，萬法在諸人性中，若見一切人惡之與善，盡皆不取不捨，亦不染著，心如虛空，名之為大，故曰摩訶。　　（丁福保註《六祖壇經・般若品第二》，頁 101-3）

因而，《壇經》中的基調，乃以「自性」爲主體，透過「無」的實踐而彰顯其隨機變化的妙用：

---

[125] 在日種讓山禪師著・芝峰法師譯：《禪學講話》，台北，文津出版社，1995.中（頁１１１－１２７），對狗子無佛性公案作了典據引用、意義闡釋及參究過程分析。

[126] 參丁福保註《六祖壇經箋註》，台北，文津出版社，1990.頁７９。此段敘述不見錄於敦煌本。

> 我此法門從上以來，先立無念為宗、無相為體、無住為本。……無住者……於諸法上念念不住，即無縛也。（同上引《壇經．定慧品第四》，頁 144-5）

綜上可知，自慧能呈法偈的關鍵語「本來無一物」，到「於一切法不取不捨」的開示，使其禪法超越了二元對立的層面，而證悟自性**（或佛性）**。在吳汝鈞〈壇經的思想特質——無〉[127]中，認爲其後南宗禪的發展，主要環繞著「無」的主體對萬法不取不捨之妙用而展開；乃至於公案禪階段，「無」字也成爲一個核心公案。而南宋．無門慧開禪師的《無門關》，以「趙州狗子」爲首的公案中，即提示「無」之參學妙悟法門：

> 如何是祖師關？只者一箇無字，乃宗門一關也，遂目之曰禪宗無門關。……莫有要透關底麼？……參箇「無」字，晝夜提撕，莫作虛無會，莫作有無會……盡平生氣力，舉箇「無」字！　（《無門關．第一則　趙州狗子》）

上文的開宗明義語中，體現了南宗禪自惠能以來，無之理念與實踐的動感與力量，也爲南宗禪的發展歷程作了鮮明的註腳。

２．由「佛性說」到「狗子有無佛性」之辨

依佛典所載，眾生均有佛性，狗自然也具有佛性；而趙州所答的「知而故犯」及「爲伊業識在」的思路來源，在佛經中亦有其理論根據。

「佛性」的梵文，有佛的性質、成佛之因二義；《涅槃經》亦然，主張一切眾生皆有佛性。或說佛性爲「常樂我淨」等，或以佛性爲「一切諸佛阿耨多羅三藐三菩提中道種子」**(《大正藏．大涅槃經》卷十二．師子吼品第十一之一)**，如下引文之分析：

> 一切無明煩惱等結，悉是佛性，何以故？佛性因故。
>
> （曇無讖譯《大正藏．大涅槃經》卷十二．迦葉品第十二之三、四）

如上引文中，中印度人曇無讖所譯經文，前十卷爲其東來涼州，約在北涼玄始三年（ad.414）時所譯，後三十卷又於玄始十年（421）搜訪譯出，共四十卷。其中前十卷、後三十卷通稱「前分、後分」。其中「前分」以眾生本具佛性，但

[127]本文引自《游戲三昧：禪的實踐與終極關懷》，台北．學生書局，1993．頁２９－５７

爲煩惱所累；「後分」則不時以雙遣的方式描述佛性，其意似在打消眾生對佛性的執著。如「佛性無生無滅、無去無來。」(**《大正藏．大涅槃經》卷十二．師子吼品第十一之一**) 其中有關佛性的有無，說法如下：

> 故佛性非有非無。所以者何？佛性雖有，非如虛空；何以故？世間虛空，雖以無量善巧方便不可得見，佛性可見；是故雖有，非如虛空。何以故？世間虛空，雖以無量善巧方便不可得見，佛性可見；是故雖有，非如虛空。佛性雖無，不同兔角；何以故？龜毛兔角，雖以多量善巧方便不可得生，佛性可生；是故雖無，不同兔角。是故佛性，非有非無，亦有亦無。云何名有？一切悉有，是諸眾生不斷不滅，猶如燈燄；乃至阿耨多羅三藐三菩提，是故名有。云何名無？一切眾生現在未有，一切佛法常樂我淨，是故名無。有無合故，即是中道。是故佛說：佛性非有非無。
>
> （《大正藏．大涅槃經》卷十二．迦葉菩薩品第十二之三）

以上引文是《涅槃經》中討論佛性的要點。然而<u>以非有非無的中道爲第一義者，在本質上可稱爲「有」</u>——悉有佛性說；但在尚未具備四德的階段，即是無。所以若缺乏修行，便不得具備四德。以上是《涅槃經》中有關佛性的清晰說明。其後，前引僧肇門下．三論宗的吉藏又大力主張「眾生有佛性，草木亦有佛性」之說，[128] 牛頭禪的法融（５９３－６５６）也有「無情成佛」之說。印順法師《中國禪宗史》以爲，此一草木有佛性的泛神論思想，乃受道家思想的影響而生。[129]

但「佛性說」在趙州無字公案中產生的問題，是趙州的答語「無」。假使把趙州答語中的「無」解爲無四德義，將「有」解爲悉有佛性；因爲「有業識在」所以四德不現，因此稱狗子無佛性；而狗子雖然本有佛性，但今日「知而故犯」而爲狗子；此解似乎已可盡詮趙州之意。然而，用以上的說法，去分析黃檗、五祖、大慧、無門禪師對趙州「無」的闡述，即似乎不可解。故應該考察趙州的無和《涅槃經》的有無，是否具有特別意義？若說趙州是全盤接受涅槃經的佛性說，

---

[128] 參楊惠南《吉藏》台北，東大圖書，1989.頁２５０．所引吉藏《大乘玄論》卷３；引見《大正藏》卷４５，頁４０。

[129] 參印順《中國禪宗史》台北．慧日講堂，1978.第三章第三節。印順法師將之視爲中華禪的建立者。此外，孫金波〈牛頭禪與般若空觀的關涉〉亦以牛頭法融提倡「無修不修，無佛不佛」，繼承了僧肇思想，並貫徹了般若空觀。錄於《普門學報》第十期，高雄．佛光山文教基金會，2002年七月。

那便是完全失了禪的真義。所以從禪的立場來看，趙州的無，具有趙州家風的獨創特質。

三、「狗子無佛性」公案的語篇功能分析

問：「如何是急切處？」師云：「一問一答。」（《趙州禪師語錄》２８３則）

透過趙州禪師本人的現身說法，可以理解「悲智雙運」[130]的禪問答過程，是禪門參學悟道的重要工夫。本單元即嘗試從語篇功能的理論出發，探討趙州無公案中「問答結構」的句法類型，並對其句型作形式及意涵的探測。以下，即以「狗子無佛性」公案爲切入的起點，並以語篇功能分析爲基礎，進行綜合歸納與評述。[131]

本節的語言分析方式，上承韓禮德（M.A.K.Halliday）的《功能語法入門》“A Introduction to Functional Grammar”(1985)一書中，系統功能語法中的「語篇功能」分析，所提出「主位結構」的概念而來。其中主位結構由主位（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，呈現內容的核心。主位一般位於句首，其他的成分均爲述位。

（一）禪問答「狗子有佛性也無」的語篇功能分析

１．狗無佛性

（１）語篇功能分析

第一次發話：問（Q1）：「狗子（Ｔ）／還有佛性也無（Ｒ）？」

---

[130] 在阿部正雄《禪與西方思想》〈第三章　鈴木大拙對臨濟和趙州的評價〉中，提及趙州錄是鈴木評價最高的禪宗言行集，鮮明地表現了禪宗慈悲的一面。台北桂冠出版社，1992初版。

[131] 本文的切入方式，主要上承韓禮德（M.A.K.Halliday）的《功能語法入門》“A Introduction to Functional Grammar”(1985)一書之「語篇功能」展開。並參胡壯麟：《語篇的銜接與連貫》，上海・上海外語教育出版社，1994。第一章〈語篇研究的發展〉。黃國文：《語篇分析概要》，湖南，湖南教育出版社，1988。１・１〈關於術語”語篇”〉，「語篇」（text/discourse,包括話語和篇章）一詞在大陸語言學界，已成爲代替過去「篇章」的通稱；其分析方式，乃以符碼化的系統結構，呈現口語和書面脈絡中，謀篇布局的另一種解讀。

第一次回應：師云（A1）:「無。」（註[132]）

第二次發話：學云（Q2）:「上至諸佛下至蟻子（T1）／皆有佛性（R1），（T）｜狗子（T1）／為什麼無（R1）？（R）‖」

第二次回應：師云（A2）:「為伊（T）／有業識性在（R）。」

（《趙州禪師語錄》２８３則）

（２）主位的銜接與發展

（３）綜合評述

在禪問答１中，會話結構的問答環繞著「狗子」而生。第一次回應中，趙州的回答是一種全句否定的省略形態：「無」**(相當於「狗子無佛性」)**；第二層問話中，則以「眾生皆有佛性」的中土佛教思想爲主位和前提，而趙州的答語「狗子無佛性」則成了疑問形式的述位。趙州針對問句的述位「狗子爲什麼無？」作回應，其完整句應爲「因爲狗子（T1）／有業識性在（R1），（T）｜故狗子無佛性（R）」。二次問答的形式銜接緊密，其疑問與模稜性在於內容寓意的矛盾，可參下文「模稜的語用及修辭效應」的分析（註[133]）。事實上，依上下文語意分析，所謂「無」佛性應隱含著「不見」佛性之意。在語言形式上，省略了完整的句子作有力的回答，達到了激發學人省思的效果，也造成了語言形式以及語意的模稜。

[132]此處的答語「無」，在韓禮德的承前省略（anaphoric）原則中，是承前回答全部問句「狗子無佛性」的省略；因此，並無主述結構可言，即不屬於主述結構的分析範疇。參Halliday（1985）p.63 對省略句式的主、述位分析：（4）Elliptical clauses。這類的詞語，還有是、否、好的等。

[133] 因爲佛教教義中，一切眾生均「有業識在」；如果狗因有業識在而無佛性，則一切眾生皆無佛性，其推論同樣令人困惑。

２．狗有佛性

（１）語篇功能分析

第一次發話：問（Q）:「狗子（Ｔ）／還有佛性也無（Ｒ）？」

第一次回應：師云（A）:「家家門前（Ｔ）／通長安（Ｒ）。」

（《趙州禪師語錄》３６３則）

（２）主位的銜接與發展

①狗子　　〔佛性〕
⇕　　|
②家家（借指萬物）　〔通長安〕（借指有佛性）

（３）綜合評述

在禪問答２中，趙州不答「有」「無」，而以「家家門前通長安」爲答。表面上看來，問和答缺少形式上的相關，不像語篇結構；但細加分析，趙州答句中屬於主位的「家家」相對於「狗子」而言，指萬物；而述位「通長安」則象徵條條大路可至彼岸（成佛）。因而屬於對問題的肯定回應。其意同於「萬物皆有佛性」，這是自《涅槃經》以來的一般認知；而相較於禪問答１的回答「無」，則形成了有趣的矛盾，製造了模稜。

綜而言之，狗子有無佛性，可以龍樹之四句爲答：

一切實非實，亦實亦非實；非實非非實，是名諸佛法。

（二）相關語篇比較：「柏樹子有無佛性」

１．語篇功能分析

第一次發話：問（Q1）:「柏樹子（Ｔ）／還有佛性也無（Ｒ）？」

第一次回應：答（A1）：師云：「有。」

第二次發話：云（Q2):「幾時（Ｔ）／成佛（Ｒ）？」

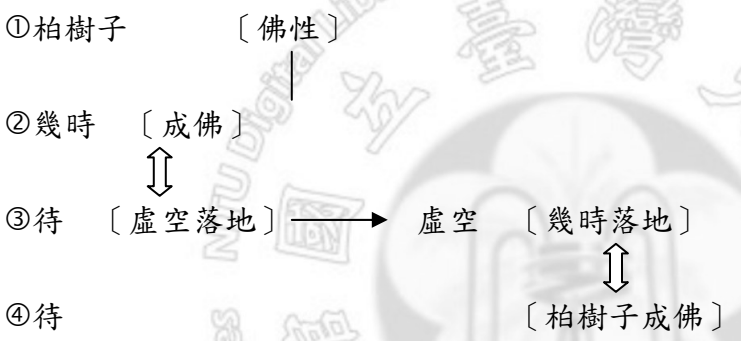
第二次回應：師云（A2):「待（Ｔ）／虛空落地（Ｒ）。」

第三次發話：云（Q3):「虛空（Ｔ）／幾時落地（Ｒ）？」

第三次回應：師云（A3):「待（Ｔ）／柏樹子成佛（Ｒ）。」

（《趙州禪師語錄》２８３則）

２．主位的銜接與發展



３．綜合評述

在主題主位１中，三個輪次的禪問答的形式，主位述位環環相扣；而在第二、三次的問與答之間：「幾時成佛？」——「待虛空落地。」，「虛空幾時落地？」——「待柏樹子成佛」，也有十分突兀的概念跳接。相較於「狗子無佛性」一文中，趙州的答語「爲伊有業識性在」，可順此思路分析，所謂「無」佛性應隱含著「不見」佛性之意。在語言形式上，省略了完整的句子作有力的回答，達到了激發學人省思的效果，也造成了語言形式以及語意的模稜。由此對應「柏樹子有佛性」的問答，柏樹是否有佛性，在問答循環的矛盾與模稜中，重點便不再是苦思草木是否有佛性，而是一種隨物應機、解黏去執的幽默了。[134]

此則公案在當時和後世，和「狗子佛性」屢爲相關的引用焦點，原因是在趙州觀音院的前庭長有柏樹，因此從諗常用柏樹子作比喻，認爲對於達摩西來傳法

[134] 一個句子的主位，屬於句子結構的主語者，相當於美國學派的主題（topic），韓禮德稱之爲「主題主位」（topical theme），體現了主位三種語義功能中的「概念功能」（T-top）。

的目的之類的問題是無法提出及回答的；而對於從諗所說「柏樹子有佛性」的話也不能用一般的認知來判其是非。實際上，趙州並未對柏樹子能否成佛做出回答。

按照傳統大乘佛教的佛性論，眾生皆有佛性，包括貓狗在內的動物當然也有佛性。但從諗爲了打斷學人對於此問題的執著，竟給予否定的回答。一如「狗子無佛性」公案中，學人說佛與一切動物都有佛性，是符合佛性論的；但從諗卻藉口狗有「業識性」而否認它有佛性。（註[135]）按照佛教一般的說法，人自然有業識。所謂「業識性」這裡只是指業識本身，而如果指「業識」之性，則應與「法性」、「真如」等同，因爲性體無二。從諗之所以否認狗有佛性，並非不知道一切眾生皆有佛性，而是藉用反常合道的答語，中斷問者的邏輯思辨和執著，引導他走向模稜直觀的思惟方式。

四、「狗子無佛性」公案的符號學探測

自二十世紀起，出現了系統的符號學理論；而今日最通行的一般符號學理論體系，據李幼蒸《人文符號學．卷一之２　符號學研究現狀》分析，共有了四家：美國皮爾士系統、瑞士索緒爾系統、法國格雷馬斯系統和義大利艾柯一般符號學。[136] 其中皮爾士符號學的內容廣泛，綜合性色彩強，且表現出邏輯中心主義的傾向；而索緒爾派及丹麥葉爾姆斯列夫和後葉爾姆斯列夫派的格雷馬斯派的歐陸符號學家，則表現出語言中心論和概念系統的同一性。此外，另一大系統的艾柯則企圖兼取兩大派之長，另創以語用學通訊論爲基礎的普遍記號代碼論，並完成了一般符號學的代表性著作。在論文中，將側重艾柯在文化描述的普遍性的特點，作爲趙州公案語言分析的輔助；此外，俄．巴赫汀的話語理論，超越了語言學而進入文化意識形態的範疇，可以描摩出禪語言特質的另一側面，也在此一併引爲宏觀性的省思。

（一）「趙州無」與相關公案之語義場分析

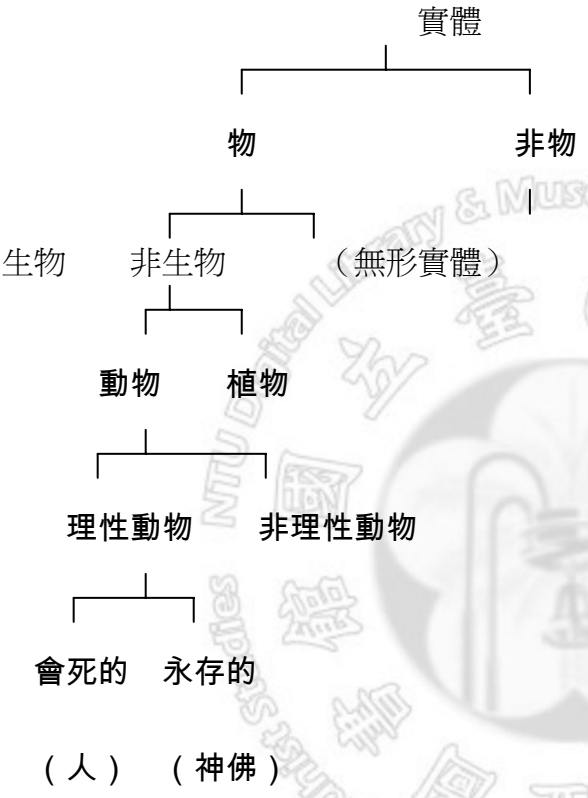
在本節中，嘗試以語義系統的分析方式，來統合論文中語篇功能的內在關聯性。其中「語義場」的概念來自德．特雷爾（J.Trier），表示相關聯的詞語（**在此節中包涵字、詞、句的範疇**），在語義上共同構成完整的詞語系統。通過此一範

[135] 並參《趙州禪師語錄》附文張文良〈庭前柏子翠依然〉，頁２３２——３；及上引《禪學講話》。

[136] 參該書頁１４，並參《哲學符號學》《語義符號學》《文化符號學》的相關論述，台北．唐山出版社，１９９６年出版。

疇內，詞語互動關係的分析，可以確定詞語的確切涵義。[137] 而義大利符號學家艾柯（Eco,1932- ）則引述了傳統語義分析的樹形圖解。茲依論文的適用性，修訂如下：[138]

【傳統語義分析的樹形圖解】



[137] 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。

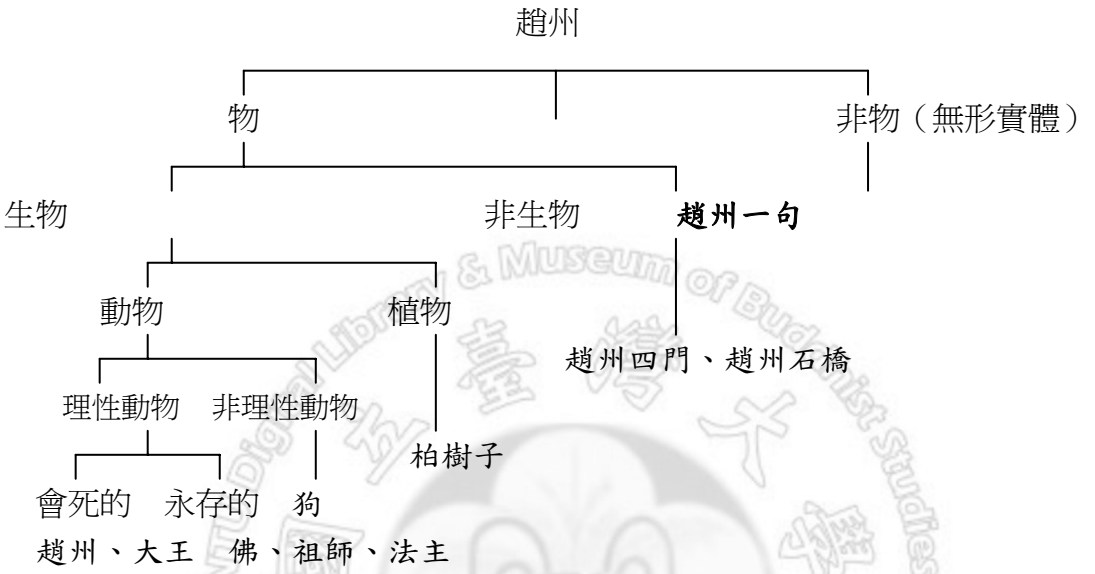
[138] 並參Umberto Eco, 1986. **Semiotics and the Philosophy of Language.** Pp60-65, **Dictionary vs.Encyclopedia，2-2-2 The Porphyrian tree"** Bloomington: Indiana University Press.　及李幼蒸《語義符號學・語義層的結構分析》，頁２４２。其中提及亞里士多德的範疇邏輯學中，諸範疇被應用於一主詞的方式：Predicables，由波爾費里（232-305）以之圖解並體現當時新柏拉圖的存在系列分析。本文所引爲其「實體」範疇的樹形範疇分類圖。台北・唐山出版社，１９９７初版。

１．趙州禪師風範的語義場分析[139]

NTU Digital Library & Museum of Buddhist Studies 國立臺灣大學佛學研究數位圖書館

[139]以上趙州的語義場分析，其詞語的出處分別見於《趙州禪師語錄》如下則數：
１·「趙州」、「大王」、「法主」：１７３則·問：「如何是法主？」師云：「州裡大王是。」３１３則·問：「如何是趙州主？」師云：「大王是。」
２·「趙州古佛」：參５１０則·有秀才見師，乃贊嘆師云：「和尚是古佛。」師云：「秀才是新如來。」並見後人評，如《全宋詩》卷一七二三·釋宗杲第２５首〈趙州和尚讚〉詩末所讚。
３·「真佛」：２２３則·師上堂，示眾云：「金佛不度爐，木佛不度火，泥佛不度水，真佛內裡坐。」　４·「狗子」：１３１則·問：「狗子有佛性也無？」師云：「無。」
５·「庭前柏樹子」：３０４則·問：「柏樹子還有佛性也無？」師云：「有。」
６·「四門」：９９則·問：「如何是趙州？」師云：「東門、西門、南門、北門。」
７·「石橋」：３３１則·云：「如何是石橋？」師云：「度驢度馬。」
８·「一句」：參拙著博士論文《趙州公案語言的模稜性研究》１０８頁，說明《趙州錄》中學人請示「如何是趙州一句」的次數很多。「一句」爲令人見性悟道的活句，具有向上直指的作用；而趙州常迴避作答，乃因墨守一句亦爲法執，禪家常稱爲「一句合頭語，萬劫繫驢橛」。

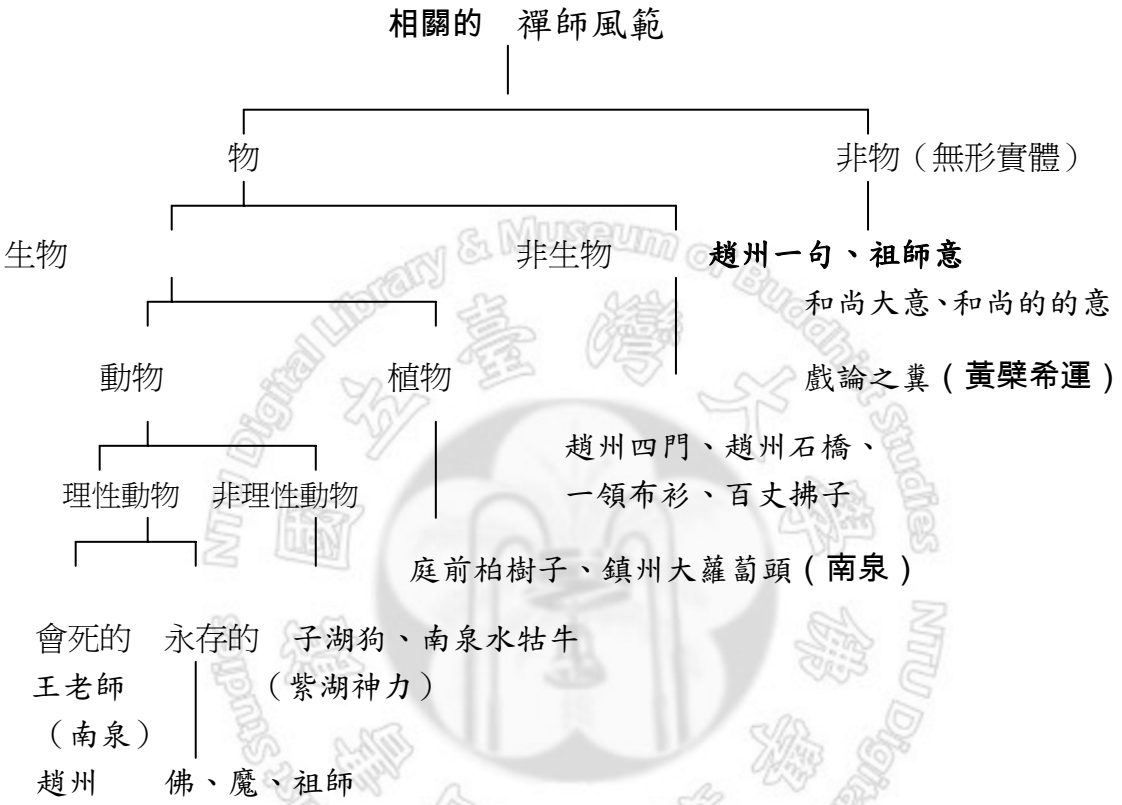
表 3-1　趙州禪師風範的語義場分析



在上圖相關的語義場結構中，可以看到在物／非物，生物／非生物，動物／植物，理性／非理性動物，會死的／永存的等等二分法中的詞語，在趙州公案的回應中常以對等的回應方式出現，如回答「狗子（或庭前柏樹子）有佛性也無」以「有」或「無」；回應「祖師西來意」以「庭前柏樹子」，回答「如何是趙州」以「四門」、「石橋」等。屬於形而上的佛、祖師與屬於現象界的大王、趙州四門、石橋、狗等，在趙州回應問題時，均視爲等同者而輪流替換。此點由問答組織中回應的類型（迴避問題或暗示答案），與主位的照應關係（論文中分析趙州答「趙州門風」、「一句」的答語均可互相替換）分析中，可以得到具體的詞語線索和語篇脈絡。

２．相關禪師風範的語義場分析[140]

表 3-2　相關禪師風範的語義場分析



[140] 以下趙州及相關禪師的語義場分析，在前注中未提及者，其出處如下：１．王老師：南泉自稱，參附二５．師打侍者一摑，云：「這一摑，合是王老師吃。」．２．「魔」：附七６（４）問：「如何是佛魔？」師云：「……約山僧見處，無佛無眾生，無古無今。」３．「子湖狗」：附七８（３）師示眾云：「子湖一隻狗，上取人頭，中取人心，下取人足。」僧便問：「如何是子湖一隻狗？」師乃吠三聲。４．「南泉水牯牛」：附七７（１）趙州問：「和尚百年後向甚麼處去？」師云：「山下作一頭水牯牛去。」５．「鎮州大蘿蔔頭」：附一１５．問：「承聞和尚親見南泉，是否？」師云：「鎮州出大蘿蔔頭。」６．「一領布衫」：附一２２０．問：「萬法歸一，一歸何所？」師云：「我在青州作一領布衫，重七斤。」７．「百丈拂子」：附七４（１）師再參馬祖，祖豎起拂子。師云：「即此用，離此用？」祖掛拂子於舊處。良久，祖云：「你已後開兩片皮，將何為人？」師遂取拂子豎起，祖云：「即此用，離此用？」師亦掛拂子於舊處，祖便喝，師直得三日耳聾。８．「戲論之糞」：附七４（７）師云：「但息一切有無知覺，但息一切貪求，箇箇透過三句外，是名除糞。祇如今求佛求菩提……作佛見、作佛解，但有所見所求所著，盡名戲論之糞，亦名粗言，亦名死語。」

由以上歷時的語義場分析中，可以對禪者「無念、無相、無住」的境界，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「道通爲一」的觀點，進行文化的比較和省思：

道家中，老子體察了有無相生的變化，而莊子則以萬物爲一，是非、美醜亦齊一。因而莊子所言「道通爲一」，可藉環中、道樞以消解彼此的對立：

……道通為一。其分也，成也；其成也，毀也。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；也迴映了趙州不二之道的平凡與從容。而趙州在詮釋佛與眾生、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，在趙州的概念中被統一了，這是趙州語言用詞的模稜性，也是不二之道的包容與泯除對立的自在。

此外，艾柯在《符號學理論》(1976)[141] 中，對雅各布遜「不同信息交際的功能特徵」(如下) 也作了某種推進的論述，他認爲符號學包括意指作用理論和交際理論兩大部分，但他關注的是前者，也把焦點投注在審美本文的特徵而非接受問題上。

語境

信息

說話者——————————————————受話者

接觸

符碼

關聯功能

詩的功能

情感功能——————————————————意動功能

交際功能

無語言功能

Eco認爲，審美本文（aesthetic text）不僅具有雅各布遜所謂自我指涉特徵，而且具有模稜性（ambiguity）。「從符號學的角度說，模稜必須確定爲一種違反符碼規則的方式」，它有助於說明審美本文的特徵。「模稜是一種非常重要的手段，因爲它行使著審美體驗的一種導引功能」，他進而指出，審美上的模稜並不能只

[141] 引自王一川《語言烏托邦》，昆明．雲南人民出版社，1994一版。

從句法或文體上理解，應看到「在審美本文裡，表達平面上的模稜必引發內容平面上的相應模稜」。也就是「由破壞一定規則而受到震驚迫使聽者重新思想內容的整個組織方式」。由此以觀趙州對「狗子佛性」問題的相反回答，其模稜手法和審美效應是類似的。

（二）巴赫汀的對話理論與語境氛圍說

上述禪宗公案的歷史循環傳釋，其實也是不同空間、時間中，無限對話的意義轉變過程。以下巴赫汀開放式的對話理論，提供了在禪林參學、循環傳釋的過程中，公案語言現象的很好說明，簡介如下：

蘇聯語言哲學家巴赫汀（1895-1975）的思想，自六０年代起在蘇聯被重新重視，引介至西方，到八０年代末已成爲當代西方文論的重要討論焦點之一。其超語言學（translinguistics）與一般語言學理論的根本區別，據劉康《對話的喧聲——巴赫汀文化理論述評》中所言，在於「它突出了語言在社會交往過程中的歷史與意識型態性」，[142] 屬於「意識型態的符號學」**（李幼蒸將其歸類於「文化符號學」中）**。他主要的研究對象是人類社會交流過程中的話語（discourse），並以言談（utterance ）作爲其語言學的核心。由於巴赫汀的理論十分適用於解讀文化轉型期中，中心化與非中心傾向的相互制衡與互動的關係，可以用來省視趙州禪問答的對話關係與互動張力，因此也在論文中作爲趙州禪問答語言的輔助觀察之用。

１．語境與對話決定主題與意義

在趙州的禪問答記錄中，我們很難單純透過趙州答話的內容去理解整體對話及語篇的意涵；但是，一問一答的空白處，呈現出似斷實連的啣接痕跡，透露出「官不容針，私通車馬」的豐富禪門訊息與高度幽默，這一點，巴赫汀有關主題和意義的觀點，十分切近禪問答的設施用心：[143]

---

[142] 參劉康《對話的喧聲——巴赫汀文化理論述評．引言　巴赫汀對話論》，台北．麥田出版社，１９９５年初版。

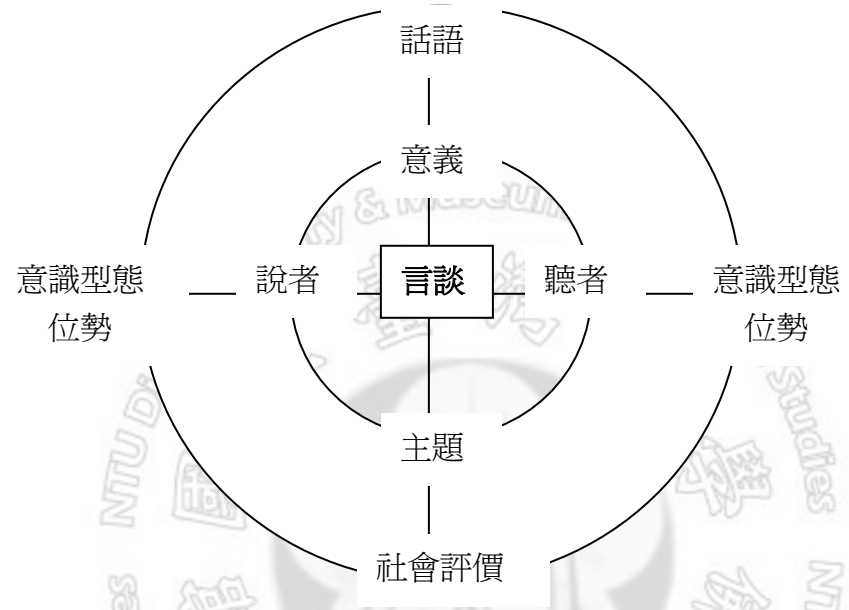
[143] 並參《巴赫汀全集．第二卷．馬克思主義與語言哲學》，〈第二章　語言言語和表述〉以及〈第四章　語言中的話題與意義〉，頁４１０－４６０，石家莊．河北教育出版社，１９９８年版。以及劉康上引書〈第三章　對話性——文化理論的基石〉。

> 根本上，意義位於對話者之間。意義只能在積極的、對應的互相理解過程中產生。意義不存在於講者的心中或口中，也不存在於聽者的心中或口中。意義是講者和聽者由特殊的聲音系統的物質材料所進行相互交流的效果。意義如同電光花，在兩個電極碰撞的一剎那迸發出來。

此外，巴赫汀在〈語言、言語和表述〉裡，也提及：「話語的涵義完全是由它的上下文語境所決定的。其實，有多少個使用該話語的語境，它就有多少個意義。」在上述二引文中，巴赫汀一方面認爲語境足以決定對話的意義，認爲話語是一種聽、說互動的兩面性行爲；一方面也強調對話的重要，以爲主題和意義都需要藉對話和交流加以實踐，而且「意義只是主題實現過程的技術輔助而已」。因而劉康在《對話的喧聲——巴赫汀文化理論述評》一書中，也將巴赫汀的語言模式和文化模式圖示如下：

NTU Digital Library & Museum of Buddhist Studies

表 3-3　巴赫汀的語言及文化循環模式



在上圖中，經由對話式的、雙向的解析，這種互動互補的關係，會逐漸推衍至文化、社會歷史的整個範疇。

若將此圖示的中心：「言談」，替換以各則趙州公案的主題（或話頭）如「狗子無佛性」公案，無論聽、講雙方，主題、意義，都在對話和交流的互動中實踐；此一觀點，和論文的語篇分析中，問答的插入序列、主位述位的銜接的分析，適可互相啣扣，形成語篇功能的有機脈絡。

2. 參究公案的語境與表述話題的具體氛圍說

巴氏在上引《馬克思主義與語言哲學．第四章　語言中的話題與意義》一文中，認爲「表述」的本身是不能重複的，它是具體歷史環境的產物。此一觀念很能說明歷來的禪語錄中，同一個禪師在進行禪問答時，對同樣問題常有不同的回答；以及後世禪德評論參究同一公案，也常有不同的看法。巴氏首先定義「話題」

爲統一而整體的表述，再分析其特質如下：[144]

> 表述的話題是個人的，而且表述的本身是不可重複的，它是產生表述的具體歷史環境的表現。……表述的話題是具體的，具體得就像該表述所屬的那一歷史瞬間。表述只有被放置在完全具體的氛圍中，就像一個歷史現象，才能擁有話題。

而巴氏也強調，吾人不必只局限於每個具體表述及話題的不可重複性，因爲話題內部，還有屬於表述的不變意義。例如，趙州回答學人「狗子有佛性也無?」的提問以「無！」的著名公案，其中答語「無」(狗子無佛性）本身的意義是不變的，其句法是——（主）＋述＋（賓）——主語、賓語省略的有無句，再加上現場令人錯愕的否定語氣「無！」而成。然而，在個別參禪的討論中，對持有同樣疑問「狗子有佛性也無」的學人給予不同的回答「有！」、「無！」，這種反應可能隱含著「至道不在言句中」的訊息，因此，在參禪的語境中，每個「無」字公案的話題，因爲提供了觸發的契機，因此應機而發，具有複雜而活躍的符號體系；而原本十分單純的句式「無！」，就成爲實現話題的技術裝置，並構築成禪林中過去和未來相繫連的參學途徑。

因而，在對話主導的觀點中，巴氏強調「意義的多重性，就是詞語的構成特徵」。儘管每次的話題吞噬、融合了意義，但只要是一點點的穩定，意義便隨著社會的主要話題爲線索，穩定下來。我們可以從這個角度，省視「無」字公案在歷史循環、重覆引用的情形下的時空變貌；而禪林中的機鋒應答，變質爲宋代文字禪的經典的現象，是否也錯失了當面提唱，「擊石火、閃電光」的互動呢？在此謹引錄巴赫汀的觀點：

> 意義就其本身而言，屬於說話者之間的詞語，即它只有在回答的、積極理解的過程中得以實現。……意義是說話者與聽話者憑藉該語音綜合體來相互作用的結果。……誰忽視只能針對積極回答理解的話題，並試圖對意義作較為深層而穩定的統一界定，誰就是想斷了電源來開電燈。只有言語交流的電流，才能給予詞語以意義之光。[145]

---

[144] 引文見上引書第四章頁４５３，並參第三章〈言語的相互作用〉中，有關表述及話語的功能說明：「無論任何一個表現——表述的因素，它都是由該表述的現實環境所決定的，首先是由最直接的社會氛圍所決定的……表述在兩個社會組織的人群之間構造起來……話語是針對對話者的，……話語是一個兩面性的行爲……是說話者與聽話者相互關係的產物；任何話語都是在對他人的關係中來表現一個意義的。」

[145] 參上引《巴赫汀全集第二卷．馬克思主義與語言哲學》頁４５６，第四章〈語言中的話題與意義〉。

其實文字書寫與口語流傳均是文化重要的印記。我們應把握趙州禪問答當下的意義之光，不作過度的引伸；但是語妙天下的禪門智慧，未嘗不能以書寫的方式來尋求跨時空的、另一種「意義之光」的延伸。

五、結語

在進入「禪問答」的特殊對話情境時，我們感受到禪者企圖在一般完整對話中，發訊者－收訊者的互動過程中，設計一些錯愕跳接的「空白點」；而後學在閱讀前人的公案語境時，又隔者時空的差距，運用了更多的空白點，造成更多元互涉的模稜視野。[146]

在狗子有無佛性的公案中，狗無佛性或我無佛性，眾生與佛、煩惱與菩提，似乎作了「概念偷換」的處理，以最平凡的言句表達禪的真諦。[147] 對於這種獨特的「趙州家風」，北宋臨濟宗的圓悟克勤禪師，也在《碧巖集》的評唱中論及：[148]

> 趙州臨機，如金剛王寶劍，擬議則截卻你頭，往往當面換卻你眼睛。……不是他特地如此，蓋為透得底人，自然合轍，一似曾問來相似。

此外，圓悟克勤禪師也闡述了趙州「以本分事接人」，隨問隨答的語言機趣和背後的用心：[149]

> 趙州換卻這僧眼睛，不犯風煙、不著安排，自然恰好。喚作有句也不得，喚作無句也不得，喚作不有不無句也不得。「離四句絕百非」，何故？若論

---

[146] 「空白點」的概念，參俞建章．葉舒憲《符號：語言與藝術》，台北，久大文化，1992. 頁３２２：「讀者與作者之間有著不可克服的差異——來自於藝術作品的聯想結構，來自於藝術表現符號的多義與含混，當然更來自於作者難以對作品的語境給以直接的限定與指示。在這種情況之下，讀者便會面對一片空白；用波蘭美家英伽頓(Roman Ingarden)的話說，也可以叫做「尚未決定的地帶」(area of indetermination)。這些空白地帶又誘使讀者去進行新的期待——構思，並且爲這種構思再一次提供了用武之地

[147] 在李天命《語理分析的思考方式》台北，鵝湖月刊1993．裡，把偏離習慣用法的語辭使用稱爲「癖義」（idiosyncratic sense），認爲佛家哲學在其漫長的發展過程中，夾雜了大量似是而非的詭論，其根源每每在於違反慣常用法來用字；並主張癖義須在通義不足以表達思想經驗的情況下方可使用；並應將此處的特殊用法作合宜的界定和聲明。頁６２－６８，第二篇〈語言的陷阱〉。

[148] 參歐陽宜璋《碧巖集點校》，台北，圓明出版社，1994.第九則〈趙州四門〉頁９１，頌評部分。

[149] 參上引書第五十九則〈趙州無難〉頁２６４，本評部分。

此事，如擊石火、似閃電光相似。急著眼看，也方見；若忽擬議躊躇，不免喪身失命。

在圓悟對趙州公案的評論中，解釋趙州回答學人問題的方式既自然又斬釘截鐵，是因爲「此事」（至道或生命的真理）是迅速無常而不容擬議的，因而自然的轉換話題，或是引眼前事物作答，都是「句裡呈機」，希望學人能「急著眼看也方見」，在暫停思慮的瞬間獲得心靈的釋脫。

從西方理性主義的觀點來看，也許類似「趙州無」公案的禪問答，比基督教神學的悖論更不合邏輯；而約翰·麥奎利《神學的語言和邏輯》（Macquarrie, John. ***God-talk: An Examination of the Language and Logic of Theology***）則提供了另一種省思——在所有「不合邏輯」的談論方式中，或許有基本上的共同點：此一「折射表達法」，是深入人際交往範圍中，表達某種體驗的客觀語言之折射方式。這些謎語般的言談，或許提供了擴展一般語言的途徑，使它能闡明某些特別經驗，而不是以感官呈現現實客體的領域。[150]

以上所說謎語般的言談，若由修辭功能的角度去觀察，並綜合實際語言溝通及言語交際行爲所需具備的條件和所涵蓋的範圍，掌握動態的語言環境與實際的言語行爲，或許可以掌握看似非理性溝通中的解讀秘碼。例如，文學修辭中常見的隱喻、聯想、反諷、誇飾、象徵、倒反敘述等現象，在禪語錄中也隨處可見。

同理可知，儘管禪門一向標榜言語道斷、心行處滅；但作爲禪宗代表人物的趙州從諗卻在苦參的同時，以妙語俗言給人方便；直到百廿高齡，仍然不斷地創造奇言奇語。在他的言教中，體現了一切歧異的超越：「不二之道」，將佛與眾生、菩提與煩惱等相對概念合而爲一。佛與眾生不二、眾生與佛無殊。其中最著名而大行於世的，即是「趙州無」公案。[151]

在趙州的禪問答中，至道需要透過言說啓發，但禪師的回答卻沒有唯一的答案。狗子有、無佛性，曾到者、不曾到者的吃茶去，都是通往沈默之聲的橋樑，彰顯無言的真實！[152]

---

[150] 參該書頁２１－２２，鍾慶譯本，成都・四川人民出版社，1992初版。

[151] 引自Heinrich Dumoulin，1990.The Development of Chinese Zen".（pp8-13）台北：南天書局並參徐進夫編譯《禪的公案探究》，台北武陵出版社，1983 初版。頁２０－２５，〈唐代的禪學黃金時代〉。

[152] 在阿部正雄《禪與西方思想》，台北，桂冠出版社，1992.〈第三章　真人與慈悲——鈴木大拙對臨濟和趙州的評價〉中，引大正藏８１冊，６０７頁《五家參詳要路門》的說法，以《趙州

肆　傾聽「無座標島嶼」的心跳──以〈台灣通史序〉為啟航點

（發表於 91.12.15.臺北市高中國文科輔導網・訪視資料彙編）

一、緣起

> ……想像你飄浮在高空之中隨氣流翻轉，時而如一片嫩葉迎向驕陽及不可計數的星宿，時而倒臥如古木，測量陸地與海洋。想像你路過東經一二０度、北緯二十三度附近時心旌搖晃，彷彿遠方有人喚你姓名，遂撥開雲層俯瞰，一陣陡然上升的氣流帶你偏離座標，盤旋向上。你速速穩住身體從萬餘公尺的高雲區緩緩下降，無意間竟同時穿越如蔥瓣層層包覆、在宇宙間浪遊的時空層，於是你見識一座島嶼離奇誕生。
>
> ～節錄自簡媜《天涯海角・水證據》

一句「汝爲台灣人，不可不知台灣事！」的鏗鏘庭訓，在２００２年的今日，乃轉化爲簡媜「福爾摩沙抒情誌」的傳遞心語。在本土意識漸昇的教材教法中，這方「無座標島嶼」的時空架構，主要仍植基於連雅堂〈台灣通史序〉及郁永河〈北投硫穴記〉等課文。如何能在講授文義及分科教學之外，結合現有資源，去感受更真實的「台灣之心」，相信是許多教育者朝夕思索的課題。謹將執教時實際應用的「台灣經驗」，舉隅於茲。

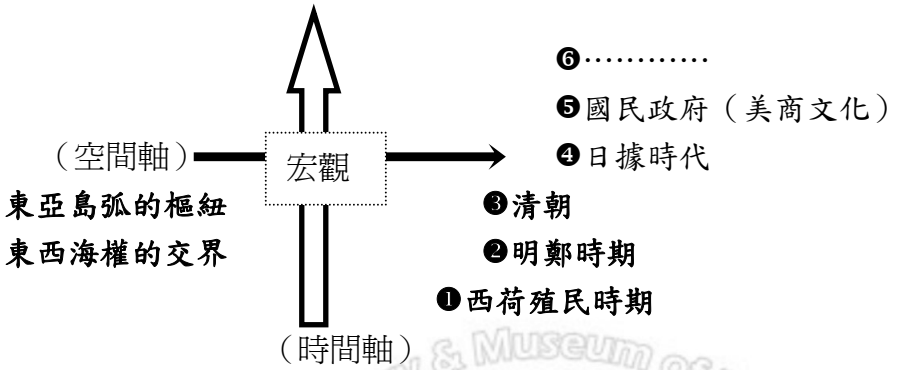
二、臺灣之史．未定之天

（一）時空定位

在進行〈台灣通史序〉的課文教學前，首先我爲這方「無座標島嶼」作了時空座標軸的定位：

錄》《臨濟錄》並稱「禪宗語錄之王」。

表 4-1 台灣的時空座標定位



四百年前，台灣因爲靠近中國的地緣位置，而備受注意，從此開始了東西海權圍繞著台灣的互動關係。而台灣的歸屬，就在每一次互動上升至戰爭的階段後，被決定了。這塊土地，曾先後被冠以「夷州」、「琉求」（小琉球）、「北港」、「東番」、「臺員」、「大灣」、「埋冤」、「台灣」及「福爾摩沙」……等不同名稱。連橫在《台灣通史．卷一　開闢紀》之末，面對這塊無座標島嶼的不確定名分，曾有如下的感慨：

> 台灣之名，始於何時，志乘不詳，稱謂互異。我民族生斯長斯，聚族於斯，而不知台灣之名義，毋亦數典而忘其祖歟？

自十七世紀初以來，台灣在西力東漸之際，幾經易主：首爲荷蘭人在與福建官兵的長期作戰後，1624 年占領台灣；其後 1661 年鄭成功自金門、廈門發兵大員（即當時的台灣）鹿耳門，此後台灣納入了漢人社會；而自 1683 年清將施琅水師攻破鄭氏政權，台灣正式列入大清版圖；1894 年中日甲午海戰，台灣割日；1945 年二次大戰結束，台灣再度隸屬中國。1949 年國共內戰後，雙方隔海對峙。……

由地理的橫軸及歷史的縱軸顯示，四百年來在婆娑之洋中、東西海權的交戰互動間，塑造台灣歸屬的宿命，至今猶未完結……這方「後殖民現象」的美麗之島，是否能以大洋般的恢宏氣度去涵容、去開創，找回時空旋流中自我的座標，正關係著明日將力挽狂瀾抑或沈淪滅頂；也惟有正視現狀、自我超越，方不愧先民「篳路藍縷，以啓山林」的期許。

（二）思考與寫作：台灣診斷書

培養學生宏觀的氣度，首先要從認識自我出發。下面這帖診斷書的習作，旨在由蔣渭水先生對民族性的沈痛省思，切入今日台灣亂象的癥結；在學生試著爲

台灣評症狀、作診斷、開處方時，其中常有幽默的自我解嘲及一針見血的現象觀察；而處方是否能對症下藥，則考驗著學生思考的深度和應機的智慧。

而在診斷書後，所附蔣渭水先生「台灣診斷書」原文，其所描述的病症，是否今日依然如故？而蔣先生所開的「博覽」處方，在資訊爆炸、教育多元化的今日，是否也有省思、再議的空間？

1. 作業說明

台灣真的生病了！政治不清明、社會亂象、經濟危機、人心不古、文化失調……，各種亂象你一定深有所感。請本著「愛台灣」的心，效法蔣渭水先生診治台灣所生的病症。不必貪多，但要深切思考，提出有效的建言：

2. 診斷表：

姓名：台灣　別號： 環　保　內　服　藥 病歷號碼：　　領藥序號：S・O・S・	
主訴：	
症狀：	
診斷：	
處方：	
請照✓項服用	醫囑： □每　小時服一次，每次各　粒。 □睡前　粒。 □每次先服　1片。 □早上　1次，晚上　1次。 ※切忌□　□
主治醫師：　　日期：	

（附）蔣渭水〈台灣診斷書〉原文

（人物介紹）有「台灣孫中山」之稱的蔣渭水，是位傑出的政治家、醫生及商人。

1921 年他成立「台灣文化協會」，並爲當時的台灣社會開出一份診斷報告書：

姓名：台灣島

年齡：移籍現住址已廿七歲

原籍：中國福建省台灣道

現住所：日本帝國台灣總督府

職業：世界和平第一關的守衛

遺傳：明顯地具有黃帝、周公、孔子、孟子等血統

素質：為上述聖賢後裔，素質強健，天資聰穎。

◯既往症：幼年時（即鄭成功時代），身體頗為強壯，頭腦明晰，意志堅強，品性高尚，身手矯健。自入清朝，因受政策毒害，身體逐漸衰弱，……轉日本帝國後，接受不完整的治療，稍見恢復，唯因慢性中毒長達二百年之久，不易霍然而癒。

◯現症：道德頹廢，人心澆漓，物欲旺盛，精神生活貧瘠……不知永久大計，只圖眼前小利，墮落怠惰，……意氣消沈，了無生氣。

◯主訴：頭痛、眩暈、腹內飢餓感。

◯預斷：因素質純良，若能施以適當療法，尚可迅速治療。反之，若療法錯誤，遷延時日，有病入膏肓死亡之虞。

◯ 療法：原因療法，即根本治療。

處方：

正規學校教育　最大量

補習教育　　最大量

幼稚園　　最大量

圖書館　　最大量

讀報社　　最大量

若能調和上述各劑，迅速服用，可於二十年內根治。

尚有其他特效藥品，此處從略。

大正十年（民國十年）十一月三十日。

---

3. 學生作品：台灣環保診斷書（北一女中　易理玉老師指導）

（１）主治醫師：二年溫班　胡培琳

姓名：台灣　　別號：貪婪錯亂島

環保內服藥

病歷號碼：Minority A　　領藥序號：S. O. S

主訴：雙眼紅腫，時有幻覺、幻聽；四肢無力，強烈倦怠；日夜顛倒，睡眠失調；偶而感覺精神錯亂，不知所云。

症狀：1.物慾橫流，迷失於五光十色，遺忘內心真正的價值。

2.縱情娛樂，忘情於酒池肉林，喪盡生命深層的熱情。

3.貪戀網路，藏匿於虛言假語，丟棄生活基本的品質。

4.身陷幻想，沉溺於膨脹虛僞，流失自我理智的思索

診斷：已病入膏肓，若能從基本革新，尚可痊癒，若治標不治本，除惡化急速，代代流傳，未來之光明，亦難以期待矣。

處方：文化基層播種（品質管理，加以篩選），且以月計劃制（收費降低，政府補助提高）；提昇家庭教育、學校教育品質；減少無謂的開銷、娛樂；對公職人員的行爲、態度嚴加把關。

醫囑：

☑每 24 小時服一次，每次各 1 粒。

☑每次先服家庭教育丸 1 片。

※切忌☑空口白話　☑政治力量介入過多

主治醫師：胡培琳　　日期：2002.9.14

（２）主治醫師：二年溫班　林文琦

姓名: 台灣　　別號:蕃薯

環 保 內 服 藥

病例號碼:1419　　領藥序號:S.O.S.

主訴：憂鬱.消化不良.身體功能強不不均.體質太虛

症狀：只在乎要用漢語或羅馬拼音、別加黨產有多少,卻呆著看經濟亮紅燈。學制文憑只重分數,不重經驗和成長過程之實力。哈韓、哈日,只重外表包裝,殊不在乎內在的真材實料。不注重運動。

診斷：本末倒置,用心用錯地方。自我要求扭曲化。各類食品均攝取過量而不知篩選精良者。

處方：看輕事實重要性順序之"滴可明"(眼藥水)。學習不只單一書本報告途徑之知識藥水。具有文化水平.素養的格調丸。定期運動以增強心肺功能和肌耐力。

早上 滴可明 1 次,晚上 格調丸 1 次。

※ 切忌 濫用職權(官員)

主治醫師：林文琦　　日期:91.9.15

（３）主治醫師： 二年溫班　李昱蓉

環 保 內 服 藥

姓名：臺灣

別號：【昔稱】福爾摩沙　【今稱】貪婪之島

病歷號碼：2002

領藥序號：Ｓ.Ｏ.Ｓ.

主訴：嚴重腹內饑餓感，不可自制之大量進食，且經常懷疑自己之所有物將遭劫奪而有強烈攻擊性。

症狀：人性乖離，物慾橫流，不知珍惜資源，亦不知尊重他人智慧之結晶，汲汲於蠅頭小利而將道德倫理置諸腦後，甚而貪污瀆職致使善良風俗遭破壞殆盡。

診斷：極重度貪食症及腸胃道問題引起之營養不良，併有心因性不飽足感之嚴重錯覺與被害妄想症。

處方：

心理治療—傳媒之道德重建　〔務使患者恢復正常思考模式〕

回復腸胃道功能之內服藥　〔**務使吸收功能回覆避免食物之浪費**〕

—知足觀念之重新宣導灌輸劑

◎　*苟能按時服藥並持之以恆地復健，康復之時指日可待*

醫囑：〔請照 √ 項服用〕

√每　24　小時服藥一次，每次各　1　粒。

√睡前　1　粒。*【兩份藥各 1 粒】*

√每次先服　*激勵藥*　1片。

√早上　*自我激勵*　1次，晚上　*反省*　1次。

※切忌　√*不按時服藥*　√*不持久復健*

主治醫師：　**李昱蓉**　　日期：2002.9.14

（三）趣味評量

在〈台灣通史序〉的教學中，可以融入本土語言及地名、掌故等，作隨機引

導式的教學和腦力激盪，如下學校講義及相關網站所提供的例子：

- 下列舊地名爲臺灣原住民部落的名稱，試找出現爲何地：

舊地名	現有地名	舊地名	現有地名
諸羅山社	（嘉義市）	牛罵社	（清水鎮）
打貓社	（民雄鄉）	吞霄社	（通霄鎮）
他里務社	（斗南鎮）	中港社	（竹南鎮）
半線社	（彰化市）	竹塹社	（新竹市）
麻豆社	（麻豆鎮）	八里分社	（八里鄉）

- 下列文字皆選自連橫《臺灣語典》一書，試判斷其意義爲何？

原文字	意義	原文字	意義
下晡	（下午）	趁食	（謀生）
半冥	（半夜）	查甫	（男人）
透早	（凌晨）	查某	（女人）
度晬	（滿週歲）	後生	（兒子）
好額	（富有）	新婦	（媳婦）
散赤	（貧窮）	大官	（公公）
討債	（浪費）	大家	（婆婆）

三、郁永河的追尋：北投硫穴之旅．康熙台北湖之謎

（一）略讀課文的課前預習單：問題導向

郁永河〈北投硫穴記〉乙課選自《裨海記遊》，是十七世紀（AD.1697）有關台灣地理及民情記載的重要著作；在本學期中，學校將此課規劃爲略讀課文，作爲〈台灣通史序〉的輔讀之用。因此，課堂上的寫作背景及文義解析，將以較精簡的方式帶過；因而郭美美老師設計了「課前預習單」，要求學生們在閱讀課文及講義後，釐清思路，使得之後的課堂學習事半功倍。這份預習單的內容大致如下：

１．請列舉此課的摹寫技巧：包括「視、聽、嗅、味、觸」覺的摹寫。
２．你覺得這一課最生動的修辭布局技巧有那些，試舉例說明？
３．請簡述本課的描述中，視點推移的過程？
４．讀了馬以工〈幾番踏出阡陌路〉後，請比較二文的同異。

【學生回答】

○馨儀：紅毛城中已不見洋人身影，關渡渡口亦不復當年的船帆如織。滄海桑田，物換星移的速度快得令人喟嘆。然而在這變換的一切中，總有一些什麼會被留下，以記述先人的故事，等待後人的發掘。當我們有朝一日足履斯土時，別忘了坐下來，跟著它，一起回想從前的時光。

○依如：如果，遺忘是我們後人贈予前人的巨禮，是否，哀痛是寶島上眾人共同過去的心聲？我們不但遺忘了過去那些地方的繁華、可愛，甚至遺忘了那些地方。每當寒、暑假之類的長假，一雙雙飛天神翼在遙遠的天空翱翔，卻未思及島上多少可貴的風土民情、歷史回憶。過去、歷史，是值得咀嚼的。有心，最重要。

５．對照郁永河〈北投硫穴詩〉（如附），請比較其視點和描述方式的異同？

北投硫穴詩

造化鍾奇構，崇岡湧沸泉；怒雷翻地軸，毒霧撼崖巔。
碧澗松長槁，丹山草欲燃；蓬瀛遙在望，煮石迓神仙！

【參考答案】

（１）造化鍾奇構，崇岡湧沸泉－復越峻坡五六，值大溪…導人謂此水源出硫穴下，是沸泉也。

（２）怒雷翻地軸，毒霧撼崖巔－聞怒雷震蕩地底，而驚濤與沸鼎聲間之。……即石上俯瞰之，穴中毒焰撲人，目不能視。

（３）碧澗松長槁，丹山草欲燃－更進半里，草木不生，地熱如炙；左右兩山多巨石，為硫氣所觸，剝蝕如粉。

（４）蓬瀛遙在望，煮石迓神仙－無。

而下文的網路資訊，則分就本書寫作背景和今日北投硫穴之對比，作深入淺出的學習考察，十分值得推薦：（可由 google 網站鍵入「郁永河北投硫穴記」而尋得）

一、臺灣探險的先驅....冒死探硫的郁永河

1. 在台灣通史的那一體例中，可以找到郁永河的記載？
2. 試簡要說明郁永河至臺灣採硫礦的始末。

3. 郁永河於康熙36年間至臺灣採硫，以當時台灣人的人文及自然環境，他可能會碰到什麼問題或天然險阻？
4. 依郁永河由大陸登臺採礦路線而言，他一共經歷了台灣現有的那些縣？
5. 郁永河稱臺灣爲「裨海」，其根據爲何？臺灣在中國歷史上又有那些其他名稱？

二、按圖索驥篇

6. 北投硫穴記所描述的硫穴如今在何處？
7. 你是否洗過溫泉（如今以日文泡湯代稱）？ 試介紹幾處溫泉勝地吧！
8. 試根據北投硫穴記的描摹，素描一幅印象最深刻的景色。
9. 郁永河北投硫穴記如何寫茅棘之高密？
10. 北投硫穴記一文中云「余與從者後，五步之內，已各不相見，慮或相失，各聽呼應聲爲近遠。」乃在描寫那一自然景觀？
11. 試語譯北投硫穴記一文中「又有巨木裂土而出兩葉始檗已大十圍導人謂之楠楠之始生已具全體歲久則堅終不加大蓋與竹筍同理」。
12. 郁永河北投硫穴記有「暑氣蒸鬱，覺悶甚」、「涼風襲肌，幾忘炎暑」試問造成涼爽燠熱不同感覺的條件爲何？
13. 郁永河北投硫穴記中「值大溪，溪廣四五丈，水潺潺嶕石之間，與石皆作藍靛色」試問水與石皆呈藍靛色的成因爲何？作者以手試之，驗證其爲溫泉。如此寫法，對硫穴的描寫有何效果？
14. 郁永河北投硫穴記分別從外圍遠眺、穴旁近觀、巨石俯覽三個角度描寫硫穴，試參照原文摘錄其文字。
15. 郁永河北投硫穴記中云「始悟向之倒峽崩崖，轟耳不輟者，是硫穴沸聲也」，如此寫法，對硫穴的描寫有何效果？
16. 以下文句是郁永河北投硫穴記中的描摹文字，依文句判斷並以代號（甲乙丙）顯示其先後遠近關係。

	甲	乙	丙	由遠及近順序
自然景觀改變	林木忽斷始見前山	草木不生	草色萎黃無生意	
人體的感覺	聞怒雷震盪地底，而驚濤與沸鼎聲相間，地復	地熱如炙	覺履底漸熱	

	岌岌欲動			
硫磺的呈現	白氣縷縷，如山雲乍吐，搖曳青障間	白氣五十餘道皆從地底騰激而出沸珠噴濺出地尺許	值大溪，溪廣四五丈，水潺潺巉石之間，與石皆作藍靛色	

（二）視聽輔助與環境省思：康熙台北湖的身世之謎

１．郁永河的台灣之旅

郁永河來臺之旅，自康熙三十六年（AD.1697）元月廿四日自福州出發，歷經險阻，其間來台隨從一一病倒，只剩永河及一病僕，後續工作則由原住民及工匠接替；七月中旬又值颱風時節，茅廬被夷爲平地，永河僅以身免；在不斷努力下，十月初一採硫任務大功告成；至十月十二日重回福州，恍若隔世。

對於當時的颱風和之前的七級地震，造成台北湖的蔓延，永河的《裨海記遊》中也留有許多相關的珍貴記載，成爲今日地質、文史學者考察的重要依據。

２．康熙台北湖的報導與課文教學的結合

今秋開學前，九月一日的大愛頻道，播放了經典雜誌採訪撰述的「康熙台北湖身世之謎」，正可配合高二國文課程，進行連橫〈台灣通史序〉及郁永河〈北投硫穴記〉的輔讀。尤其對於本學年明顯增加的理組班級而言，「康熙台北湖的身世之謎」中以科學溯源的方式作台北盆地歷史、地理的還原，無疑是本土教學知、情、意的超值組合。在這個單元，台北湖的淹沒範圍之丈量，關係到蕃社的墾殖區、山岳河川輿圖的古今變遷等等，與〈北投硫穴記〉一課正可互爲表裡；而台北湖的大小，眾說紛芸，又適可印證連雅堂〈台灣通史序〉中「修史之難」的心路歷程。

康熙台北湖的採訪報導的尾聲，留下了驚心之語：在百年內，台北湖有可能因地震而重生。在地震頻傳、水土失調的今日，的確深值吾人省思、綢繆。

３．台北湖的歷史印象

回溯這座島嶼的誕生，在６５００萬年前，太平洋海板塊將歐亞陸板塊推擠，使台灣島的一部分陸地露出水面。而近一百萬年來，推擠的碰撞點已由北部轉移到中南部，台灣的東北部也已不再升高，逐漸因張裂而崩毀，高山變成低丘，台北也下陷成盆地。距今２０萬年前，台北形成堰塞湖，１萬年前的融冰期，海水又再度由關渡倒灌、淹沒台北盆地；十七世紀末，康熙年間台北湖的傳奇，又喚起了這個盆地的「水印象」。一六九四年（康熙三十三年）台北發生一次大地

震，今日的三重、蘆洲一帶，平原陷落形成湖泊，古台北湖（也稱康熙台北湖）於焉成形。三百年前，搭船從淡水溯河而上的郁永河，過了二山夾峙的龍門口之後，眼前的景象竟是「漫爲大湖」，原來那時仍是一大片水域的湖泊，也就是史稱的「康熙台北湖」，後來，在時間的洗禮下，潮水漸落，湖面漸起，大湖慢慢地變成沼澤，最後終於成爲關渡平原。……

下面是一篇有關台北湖的公車詩小品，在搖晃的車上讀來，似乎也飽含著搖蕩的水印象……

台北湖　　李易修，21 歲，男

踏上山路的石階，城市便退到遙遙的身後了。

當夜色將太古的湖水再度傾入盆地，湖上的漁火便要一點一點地燃起；人群，也各自去找尋一叢安歇的水草。

我總愛數著被路燈擦亮的石階，攜著模糊的影子，像攜著一支潮濕的釣竿，搜索視野最遼闊的釣台，在風起的時候，順著風勢拋出視線，

耐心等待白天遺失的記憶上鉤。

台北的夜，是回憶的季節。

（三）北投硫穴的地理實察

〈北投硫穴記〉中敘述的採硫溫泉帶，舊稱「大磺嘴」，是陽明山國家公園裡，最接近台北市區的地質景觀區。目前北市的一家生態工作室，就提出了龍鳳谷到北投的生態人文一日遊，行程包括參觀龍鳳谷地質景觀、瀧乃湯、地熱谷、北投溫泉博物館等景觀。而配合〈北投硫穴記〉的地理實察，可以就歷史文獻和科學生態的角度，作較單純卻不失趣味的設計。走這條路線，聽地心怒吼，追懷郁永河對地熱谷的驚豔與創聞，更可見證日據時代「磺泉玉霧」的神奇！

Ⅰ、設計的理念：「拜訪北投溫泉的故鄉——大磺嘴」

以下教學活動單的設計，有其環環相扣的思考邏輯，透過此思考邏輯進行活動單設計，能使活動單的內容更具建構性與完整性。活動單設計的基礎理念如下：

活動目標	活動激素	活動感官	活動方式
鄉土知識		視覺	觀測
鄉土情意		味覺	描繪
鄉土藝能	環境要素	聽覺	認知
		觸覺	體驗
		嗅覺	思考

大磺嘴位於新北投東方，惇敘高工之南側，石壇路與陽投公路之間，地形屬於東西向延伸之谷盆，長 450 公尺，寬 150 公尺，東越低矮小丘就是雙重溪之溫泉區。

此處以產硫磺及溫泉著稱，遠在清康熙 36(1697)年清廷即派郁永河渡海來此採硫，郁氏並著『裨海紀遊』一書，記述來臺採硫經過，成爲研究台灣史地重要史料之一。今在陽投公路旁有一紀念碑，可供遊客追憶往事。當時的雙溪口就是現在的大磺嘴一帶。以下的白話譯文，對郁永河採硫的經過，有較完整的介紹：

（翻譯）

『... 由淡水港進去，前面就是兩山對峙的甘答門(就是今天的關渡)，水道很狹窄，入門後，水面忽然寬廣，彷彿是一個大湖，一望無際，他採硫的住處離淡水十幾里，大概是現在的北投附近，它在那裡用布匹和番人交換硫土，淡水總社管轄的麻少翁、內北投、外北投、金包里(金山)等 23 社的人都來見他。第二天他和同伴由二番人駕船，沿溪划到內北投社，又往東邊走了半里路，進入一片茅草叢，草高一丈多，要用雙手撥開茅草，側著身才能前進，這時陽光照在茅草上，暑氣逼人，感覺很氣悶，又走到一條溪邊，溪有四、五丈寬，巉岩上溪水潺潺地流著，呈藍靛色，帶路的人告訴他，這水是從硫穴中流出來的天然溫泉，他用手去試，果然很燙。

前行到一座小山，忽然覺得腳底很熱，再看看附近的草色都枯萎了，了無生氣，山坡上白氣縷縷，好像山嵐飄揚群峰之間，帶路的人說，這裡就是硫穴，正巧這時吹來一陣風，硫氣刺鼻，往裡面又走了半里路，到處草木不生，地面熱得燙腳，山谷兩面都是巨大的石頭，經硫氣薰蝕，表面被剝裂得像粉末，五十幾道白氣從地裡噴騰而出，沸騰的水珠濺出地面一尺多高，如雷般的聲音，在地底震盪。』

Ⅱ、學習活動單

一、考察地點：台北市北投大磺嘴
二、考察目標：了解北投區溫泉的來源及目前的資源利用與景觀規劃。
三、行前準備：從地圖上找出下列地名、路名：行義路、泉源路、石壇路、陽投路、泉源里、泉源國小、惇敘高中、大磺嘴。
四、注意事項: 地質鬆軟、溫泉溫度高，必須小心接近。
五、考察舉隅：在泉源路和行義路交叉的地方，立有一碑，記載滿清時期奉令來這裡採硫磺的人，請問：從碑文裡你還知道什麼?

（參考）1．立碑記事，可以讓後人知道當地的史蹟。 2．過去硫磺做炸藥，現在則成爲溫泉觀光景點。

（四）語文表達練習的配合

郁永河〈北投硫穴記〉的摹寫修辭是本課文義鑑賞的一大重心。下面的小作文設計，是由高二老師共同編撰的「語文表達」之一則；除了配合課文教學，亦寓含漸層式語文表達訓練之用意：

摹寫與習作　　北一女中劉宇蓁老師　設計

一、定義：「摹寫」又稱「摹狀」、「摹繪」，它運用語言、文字，把客觀事物的顏色、氣味、聲音、形狀、情態等逼真地描摹出來，使所描繪的事物聲態并現，激發讀者的想像。

二、適用範圍：文學藝術作品中，諸如詩歌、小說、散文、戲劇、曲藝等都可以使用這種修辭方法。

三、表現形式：根據描摹對象的不同，摹寫的手法又可分爲摹聲、摹色、摹味、摹形等幾種表現形式。

四、寫作要領：運用摹寫手法寫作，須仔細觀察。深刻體驗客觀的事物，同時正確地選擇摹寫的詞語，運用恰當而不過分。

五、示例：

表現形式	說明	例句	仿作
摹聲	利用象聲詞如實地模擬人或事物的聲音，用以增強描述的形象性和真實感。	「早風穿過樹梢，簌簌地像昨夜枕畔的絮語」、「清脆的鳥叫」	
摹色	對客觀事物的各種色彩進行生動的描摹，以期獲得形象性和真實感。	「遠處銀灰色的海面上」	
摹味	運用某些形容詞來描摹事物的各種氣味，包括嗅覺和味	「含著泥土香味的空氣」	

	覺。		
摹形	對事物的形態、情狀進行逼真的描摹。	「晨曦在雲端若隱若顯」、「泛著漁人的歸帆」	

六、綜合的摹寫：摹寫所得，往往像一卷影片，因此在運用摹寫時，最好是作綜合性的摹擬，而不是只就單一感官加以描摹。例如「站在這草坪上，當晨曦在雲端若隱若顯之際，可以看見遠處銀灰色的海面上，泛著漁人的歸帆。早風穿過樹梢，簌簌地像昨夜枕畔的絮語，幾聲清脆的鳥叫，蕩漾在含著泥土香味的空氣之中。」（鍾梅音鄉居情趣）

七、習作：請先依示例仿作摹寫的各種表現形式（每項至少一句，寫在表格中），再鋪寫成一段首尾完整的文字。

四、本土意識和文化教材的整合與評量

對於《台灣通史》，連橫自許爲「史遷之後失宗風」，其文筆之洗鍊，無疑是熟讀經史後，活用成功的圭臬；而郁永河的《裨海記遊》，在生動的寫景中，更處處可見古文遊記（如〈永州八記〉）的影子。這無疑是提供了我們本土學習融入傳統的典範。

在本土化的呼聲及腳步漸近時，一些學者質疑目前的高中國文及文化教材選材原則，認爲「台灣素材只能在中國結的裂縫中喘息」。

持此論者，以高中國文的教科書爲據：目前市面上由民間編輯的高中國文版本共有六種，若以翰林、南一、三民及康熙的版本作爲分析材料，統計出四種版本中話文與文言文的篇數與頁數比例，及以台灣爲素材之課文的篇數及頁數比例，其結果如下：

※ 白話文與文言文編篇數比爲 29.4%（102/346），編頁數比爲 32.8%（1506/4588），

※ 約以台灣爲素材的編篇數爲課文總篇數比爲 8.7%（39/488），頁數比也是 8.7%（488/5594），不超過 10%。

其實，若從另一個角度思考，目前作爲台灣主流的漢文化，其源遠流長；唯有培養宏觀的視野、尊重主流的脈動、了解文化的精華，其下游所經的綠地才會四季常青。至於大傳統與現實生活的對應，可以在堅實的語文基礎上，藉著課外的延伸學習去建構更深更廣的關懷。其中，課堂上古今對照的討論及書面評鑒的比較思考，最可以讓學生在傳統的基石上，擁有更多理解台灣，尋根療疾的籌碼。至於本土認知的深化，事實上可以透過無遠弗屆的媒體及環境教育，爲文化的尊重紮根。下面即以高一的期中考和高二第一學月的預習單爲例，說明本土意識與

文教融合之可能：

（一）環保的時空對話

在高一的論語中，介紹孔子之爲人時，有「子釣而不綱，戈之射宿」的記載，以見仁者之存心。在學月的課程評鑑中，我曾以此段敘述爲切入點，設計孔子一行人經由舞雩求雨的儀式中來到台灣，讓學生就兩段突發情境作對應式的聯想寫作分析，希望從答案中測試學生對這一學月中，教學內容的整合及理解工力：

１．評量設計

論語述而篇：「子釣而不綱，戈不射宿。」

——此章乃記孔子取物之有節，以見仁者之存心。

（請由以下情境發揮想像力，分就問題一、二作答：）

這年的春天，山東因缺雨而發生了春旱。孔子正和曾點、子路在舞雩觀賞求雨的神秘舞蹈儀式；剎時間，孔子聽到了來自兩千年後大自然的呼喚，而在時空轉移大法中，來到了二００二年的台灣。請就以下的突發情境自由作答：

◎他來到了剛由大火與震災中復甦的玉山八通關古道，欣賞初萌的綠意，卻看到了一群「山老鼠」準備砍伐林木。於是他說……

◎他來到了台南，看到初冬第一批「有翅膀的朋友——黑面琵鷺」，乍見老饕開始擎起獵槍，瞄準目標開始掃射，他說……

２．學生回應

（第一題）

○ 廖梗孜：庸奴！此何地也，而汝來前？國家之環保，糜爛至此，汝不知恥而犯大戒，天下保環之任誰可肩負者？不速去，無俟法律制裁，吾今即撲殺汝！

○ 陳佳慧：孔子與弟子於玉山地理實察前，邊看錄影帶邊討論：

子曰：「異哉！子孫之世界中，竟有如此綠意盎然之山林，卻遭此濫伐，不亦痛乎！點，爾何如？」

點曰：「心動不如馬上行動。子孫們如此忍心，我欲效夫子之周遊，前往勸誡！」

夫子喟然嘆曰：「吾與點也！子路，爾何如？」

子路：「願與夫子、點兄同行。」

師徒三人遂藉遁地之術出現在山老鼠面前。鼠輩驚視之，隨即昏倒於地。一童子前來攙扶，原係鼠輩之子。童子曰：「與其現在嚇人，不如從根救起！」

孔子旋率弟子回魯。此後《論語》中就多了這條：

「子釣而不綱，戈不射宿；不盜樹苗，不食奇鳥！」

（第二題）

○ 張心渝：假若時空運轉，空間倒移，天為地、人為畜、老饕變琵鷺，彼將如何？自造孽，不可活也。

○ 蔡玉青：君子道者三，老饕無能焉：鳥勿殺、鳥勿售、鳥勿烤。汝奚不見琵鷺漫天舞之，其狀悠悠如、申申如、夭夭如？何忍戈之，為己盤飧！

（二）政治的以古鑑今

在高二第一學月，論語進行到「論政事」的部分；將孔子教學政事理念，歸納爲安民、德化、舉賢及正名主義等主題。若單由釋義申論的方式，衍伸孔子的政治理念，很容易流於枯燥乏味；因而老師們在課文的旨要上延伸思考、落實思辨，設計了如下的預習單：

１．請歸納並簡述孔子的政治思想

２．在孔子的政治思想中，妳覺得那一句最切合現在的時代需要？

３．你認爲「以德化民」的政治主張，優缺點如何？

４．如果你是學校的學務主任，妳將以詳明的校規約束學生行爲，或是只公布原則，點到爲止，原因是什麼？

５．請送給當今爲政者（或團體）一句話：

在經由這個單元的文教閱讀與思辨中，可以判斷「以德化民」的施政特色是收效緩慢但卻長遠，而法治則能收立竿見影之效；爲了「爭一時也爭千秋」，採用折中的方式或許較爲可行。因此，學生的生活公約，除了原則性的提示外，最好明定重點式而不是巨細靡遺的賞罰。在學生的預習單中，令人深有所感的是他們對當今爲政者的建言，許多對「百姓足，君孰與不足」和「不在其位，不謀其政」二語深有共鳴，值得吾人深思！

五、尾聲

回首佇聽這座島嶼數百年來的脈動，卻自天涯海角，傳來春之哀歌，若隱若現……

> ……我是被棄的遊魂，在父與母絕裂之後找不到誕生的洞口。我背誦母親的戀歌，福爾摩沙是我們鍾愛的島國。我祈求太平洋的波濤拍擊福爾摩沙的額，父親啊！賜我面目賜我英勇的名姓！而春季將盡，我難纏繞於母親身側猶無法阻擋噬肉的鹹波，鯨吞之中我眼見春天已腐朽，盟誓過的恩情

化為烏有……

～錄自簡媜《天涯海角．天涯海角——給福爾摩沙．５．夏之獨白》

而在春之祭中，台灣之子歷經洗禮，而仍期待著經歷黎明與黑夜的鞭笞後，此方土地能悠然醒來，在歷史的巨冊中朗誦一首偉大的史詩；在今年十月一日，作者簡媜一場綠園對話的尾聲，也留下了對綠衣人的諄諄叮嚀：「把遠處的星光，化成近處的燈火。」希望星夜下、征途裡，能多幾個提燈照路的人，點染一方綠意。

在你我盡情謳歌後，讓我們共同期待這土地　得庇佑！

六、參考讀物及視聽媒體

作者	書名	出版地	出版者	出版時間	版次
（書目依作者姓氏之筆劃排序）					
吳密察	臺灣通史：唐山過海的故事	台北	時報文化	1994	二
莊展鵬等	台灣深度旅遊手冊（如：台北古城之旅、鹿港、台南歷史散步）	台北	遠流出版社	1995	二
連橫	臺灣通史（上、下）	北平	商務印書館	1996	一
湯錦台	大航海時代的台灣	台北	果實出版社	2001	一
管家琪	開發的故事	台北	聯經出版社	2000	一
簡媜	天涯海角－福爾摩沙抒情誌	台北	聯合文學	2002	一
建國高中主編	台北鄉情叢書－高中篇．說我家鄉			2002	一
（以下為多媒體部分）					

◎　VCD 部分

惠聚多媒體	雲端的火車——阿里山森林鐵路之旅	1998

◎錄影帶部分

雲門舞集	薪傳	?
大愛・經典	康熙台北湖身世之謎	2002 年 9 月 1 日播映

◎ 相關網站：**台文好站** ～網址為

http://staff.whsh.tc.edu.tw/~huanyin/bestsites.htm#台文好站

NTU Digital Library & Museum of Buddhist Studies 國立臺灣大學數位佛學館

伍 （英文版）高行健劇作《八月雪》的話語分析

A DISCOURSE ANALYSIS OF GAO XINGJIAN'S PLAY *SNOW IN AUGUST*

（發表於 2004.7.法國里昂國際符號學會議，
收錄於 2005.3.第 8 屆國際符號學會議論文集）

【中文摘要】

諾貝爾文學獎得主高行健的實驗劇作《八月雪》，改寫自六祖慧能的傳奇故事，是作者心目中全能戲劇的體現。此劇的構思有其濃厚的象徵寓意，也表現出作者一貫的創作精神。作為高行健的人格碑石——精神囚徒的逃亡是飛昇的唯一途徑；在逃亡中，可以得到人生的大自在。

論文中，符號學的象徵意象捕捉，是透過語篇分析體現的。經由劇作中代表性之句式和用詞的分析，作者的敘述轉化為功能語法的系統理解和象徵式的符號學模式。而除了呈現劇作的外在啣接性外，也經由慧能－作者，無盡意－歌伎等的二分概念，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。品賞此一劇作風格，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。

[Summary]

An ideal theatre about a Zen story by Gao Xingjian is his *Snow in August*. A discourse analysis of this play tells a genre of the drama per se. The analytical steps are as follows: first, to describe the Functional Grammar of the semiotic system; second, to analyze the cohesion of conversations and actions; and lastly, to observe the stylistics of the whole work and of the author. The analysis of the work *Snow in August* focuses on the text and then discusses such supplementary materials as actors, music and the production concepts, so as to create a clear field of observations. We can thus gradually establish a bridge between Gao and the Eastern and Western cultures.

Key words: *Snow in August*, Hallidayan discourse analysis, dialogue and action, cohesion, Zen

Gao Xingjian (AD. 1940~), winner of the 2000 Nobel Prize for Literature, has written many plays with a Zen atmosphere during the past 10 years. Huineng (AD. 638-713), central character of his latest play *Snow in August* (1997 in Paris)[153], founded Zen. In December 2002, *Snow in August* was performed for the first time in Taipei; it was then performed around the world. It has become Gao's ideal theatre. He has said, "My aim is to create a new and contemporary musical theatre based on the foundations of Eastern traditional drama, an omnipotent theatre of singing, movement, dialogue, and the martial arts." Because the dialogues and actions are necessary parts of a play, we can hear and watch the whole story by imagination through the description of the script, so a discourse analysis is essential for the text and the drama. This paper will use discourse analysis methods to investigate first the denotation and then the connotation of this special work.

1. INTRODUCTION

Snow in August is based on the life of Huineng, the sixth Patriarch of Zen Buddhism. According to Gao Xingjian, the sources for this "major drama about life" are the *Tan jing* (*六祖壇經*), Huineng's autobiographical Platform Sutra, and various koans[154]. The play consists of three acts with eight scenes. It moves through 250 years of Chinese history from the middle of the seventh century (High Tang Dynasty) to the end of the ninth century (Late Tang Dynasty). The legend of Huineng is told in drama and song. The significance of Huineng, according to Gao, does not reside in his status as a revered religious leader, but in his inherent understanding of the truth of human existence and salvation, which represents a major breakthrough and "freeing up" of religion. The scenes of the play are as follows[155].

	scenes (in script)	
Act I	Scene 1	Listens to the Sutra on a Rainy Night
	Scene 2	The Dharma Is Passed on at East Mountain Temple
	Scene 3	Huineng Runs Away from Disaster
Act II	Scene 1	The "Wind and Banner Controversy" Occurs
	Scene 2	Huineng Receives the Commandments
	Scene 3	Huineng Gives His First Lesson in the Pulpit
	Scene 4	The Patriarch Passes Away
Act III		Pandemonium Reigns in the Hall of Worship

[153] *Snow in August* was published in Taipei 2000. It was presented in Taiwan on December 19-22, 2002, and was directed by Gao himself. Zhao Y. (1999), p. 236, has observed: "Gao is the creator of a kind of Zen theatre."

[154] Gao X. (2002), p.5.

155 Zho M. has said, "Gao Xingjian edits his play from the script to the performance. It changes and becomes much shorter." See Zho M. (2002), p. 101.

scenes (the program to perform)		
Act I	Scene 1	Listens to the Sutra on a Rainy Night
	Scene 2	The Dharma Is Passed on at East Mountain Temple
	Scene 3	Huineng Runs Away from Disaster
Act II	Scene 1	The "Wind and Banner Controversy" Occurs
	Scene 2	Huineng Receives the Commandments
	Scene 3	Huineng Gives His First Lesson in the Pulpit
Act III		
	Scene 1	Huineng Refuse the Favor of the Emperor
	Scene 2	The Patriarch Passes Away
	Scene 3	Pandemonium Reigns in the Hall of Worship

In this play, Acts I and II describe the life and spirit of the saintly patriarch. Act III is the embodiment of that spirit among the people in their everyday lives[156].

2. A HALLIDAYAN DISCOURSE ANALYSIS

Snow in August, as a play, is a necessary progress from script to performance. But as a starting point, this paper focuses on the text of the script and then adds such supplementary materials as actors, music and the production concepts of Gao, so as to create a clear field of observations.

During the processes of linguistic analysis, I will try to stick to enacting Halliday's Functional Grammar network[157] to describe the thematic structure and cohesion in acting of the text. A thematic structure (or Theme-Rheme structure) is constituted by Theme and Rheme. To a speaker or a writer, Theme is the initial element in a clause. It is the element around which the sentence is organized, and everything which follows the Theme is known as the Rheme.

In the construction of Gao's Zen-atmosphere play, it is composed by Theme and Rheme, questions and answers, etc., just as in daily talk. But during the zen dialogues, some connotations diverge from the path of the clear and transparent and become ambiguous.

The code of the text analysis is below[158].

T: Theme

[156] Zho M. quotes the talks of Gao, "In order to make this play more vivid, the author arranged for two actresses, Boundless Treasure (a Buddhist nun) and Singsong Girl to become a comparison; the Writer standing for Huineng and Gao himself, drew concern from a far distance to the whole play." See Zho M. (2002), pp. 96–97.

[157] Halliday M.A.K. (1994).

[158] The judgement of Theme and Rheme largely depends on Halliday M.A.K. (1994), P. 63, but the details (of the thematic structure) are drawn from the text of the play.

R: Rheme
/ : the division of T and R

2.1. The thematic structures and thematic progression

2.1.1. ***Snow in August***, Act III

Theme	**Rheme**
(T1: the Theme of the first clause, R1: the Rheme of the first clause)	
Cao Mountain(T1), quiet and serene(R1), (T)/	A shadow cavorts with the clean, crisp wind.(R)
曹山（T1）/本寂（R1）／	影弄清風(R)
Even insensate stones（T1）think of moving（R1）(T)/	And try to send us a message.(R)
石頭（T1）希遷（R1）(T）／	個中透消息(R）
The way of Heaven (T1), They say it's enlightenment(R1), (T)/	It's only a mass of nothingness. (R)
皇天（T1）悟道（R1）(orig.「天皇悟道」)（T）／	一片虛無(R)

The texts above come from the scenes of Act III. First, the Singsong Girl and Writer sing a duet, in which the former invokes the names of famous Zen masters (which are also semantically significant to Zen symbol), all of whom are Huineng's disciples and their students. In these sentences, T stands for the names of the Zen masters, and Gao translates their names semantically in every T1-R1. These sentences are constructed by simple Theme and Rheme. Together they have a Chinese poetic antithesis, and shows an epic style.

2.1.2. ***Snow in August***, Act I, Scene 1

The text below has an interior cohesion: the Theme of "troubles, Bodhi (wisdom), Nirvana (death in peace)". The thematic progression is : T1→T2, R2→T3, T3+R3→T4. During the progression, the opposite words and concepts of the two actors (man vs. woman) are mixed in their dialogues: "Troubles(T4) lead to Bodhi (R4), Nirvana(T5)/ is the other shore (R5)". Thus it reaches a state of harmony both in lexical structure and semantics.

Thematic structure in dialogue

T	R	
1 Huizeng: You (Master)(T1) ／	are chanting too fast!	(R1)
惠能 ： 師父 （T1）／	念得太急了.	(R1)
2 Boundless: Boundless Treasures am I（T2）/, Boundless troubles occupy…（R2）		
無盡藏： 無盡藏 （T2）	我無盡的煩惱啊！	(R2)
3 Huizeng: The thoughts keep coming, now and then.（T3）		
	they can't be blocked .	（R3）
惠能 ： 前念繼後念（T3）／	念念不斷。	（R3）

4 Huizeng:	Troubles	（T4）／	lead to Bodhi.	（R4）
	Nirvana	（T5）／	is the other shore.	（R5）
惠能 ：	煩惱	（T4）／	即菩提	（R4）
	涅槃	（T5）／	即彼岸。	（R5）

2.1.3. ***Snow in August***, Act III

In Act III, the plot of "Pandemonium Reigns in the Hall of Worship" displays active discourse based on the koans. In the cat-chasing and fire-setting farce, with many characters running around the stage, reflect the craziness of the Zen Buddhist repertoire. The major thematic structure and cohesion is as follows.

Thematic structure in dialogue

	T（the ellipsis of Subject）	R(substitution -in boldface type)
Layman A:	(we) /	Don't let *that guy* get away!
俗人甲：	（我們）／	別叫那廝溜跑了！
GRAZY MASTER:	（CHIEF CULPRIT）(THAT) / IS *HIM*, *THE CAT GUY*!	
瘋禪師：	（禍首）／	就是他：這鬧貓漢!
One Master:	(we) /	catch *the thief*!
一禪師：	（我們）／	抓賊了！抓賊了！
Another Master:	(Whom) /	do we catch? *cat* or *thief*?
	Which one /	are we supposed to catch?
又禪師：	（我）／	（抓）賊還是貓？
	（我們）／	究竟抓個什麼？

The thematic structure above has an usual style: the ellipsis of the Theme. The nouns of the Rheme all point to the troublemaker — the cat guy. The appositive words: that guy, him, the thief, the cat, which one, etc., become ambiguous as a kind of Zen humor.

3. COHESION BETWEEN WORDS AND ACTORS[159]

At the end of most Gao's plays, there are usually a chapter entitled "On directing and acting in xxx." His thoughts about culture and writing are clearly expressed in his essays[160]. As the director of *Snow in August*, he wanted everything to start from zero. He required his actors to set aside traditional moves and postures, and start everything afresh. In embodying an integrative vision of form and content, *Snow in Aug*ust comes close to being Gao's ideal theatre.

[159] There are two papers about the text of body languages: LEE V. and BEATTLIE G.. (1998), pp. 39-92; MARTINEC R. (1998), pp. 161-180.

[160] For example: Gao (1996) *None-ism(沒有主義)*.

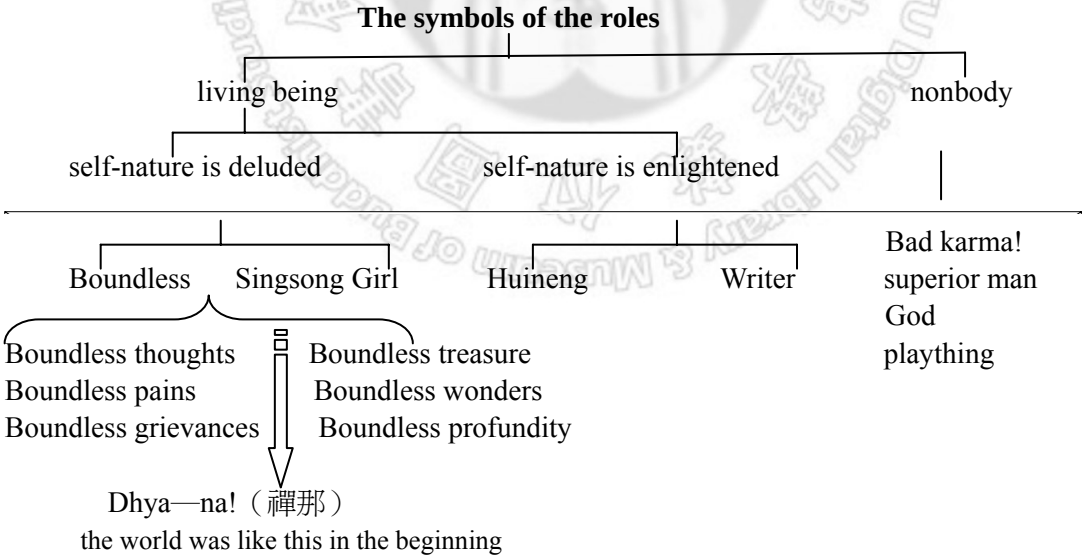
3.1. The lexical field of the play

We have observed many words and phrases in this play that could be classified in comparative fields, and then united all in one. They also became an integrative vision of form and content in Gao Xingjian's notion of ideal theatre.

(1) About "enlightenment"
{ Bodhi (wisdom), the other shore, the attainment of Buddhahood, meditation, self-nature }
(2) About "Buddha"
{ a teacher of Heaven and men, a Buddha, zealous disciple
great wisdom leading to the other shore }
(3) About "worry"
{ trouble, thoughts, regrets, remorse, sorrow, bound,
from one thought to another }

3.2. The symbols of the roles

According to Gao Xingjian, the major roles of the play are Huineng and Boundless. The ordinary features are the Writer and the Singsong girl; extensions of the two major roles – Huineng and Boundless. And it can be translated into these symbols[161]:



Dhya—na!（禪那）
the world was like this in the beginning
(All): Tonight and tomorrow morning, It's going to be wonderful just the same！

[161] The tree is adapted from the Porphyrian tree. See ECO U. (1986), pp. 60-65. It's a tree developed from Aristotle's Categories by Porphyry, and is called "The Porphyrian tree".

4. CONCLUSION

In the paper, we describe the style of the play in terms of its Theme-Rheme structures from simple to complex. We also analyze the play in term of its cohesion of conversations in Act III. This way we see the style of the work as an intercultural synthesis of Eastern and Western traditions: the form and meaning in *Snow in August,* examined as concretely, represent the blending of the cultures of the East and West.

In *Snow in August*, Huineng is portrayed as a thinker, through a Zen atmosphere which pervades the play. Gao also overlaps the images of the thinker and the writer, the author himself and the writer, and also Huineng and Boundless. Gao's drama as a genre can be summarized in one word: self-salvation. In *Snow in August*, as elsewhere in his plays, Gao tries to tackle the universal problem of freeing oneself from life's sufferings (Gao 2002: 5). Zen represents a supreme transcendence of worldly troubles and privations, both for Gao and all soul–sufferers as well.

5. BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

CHANG D. (張德祿), 2003 - *The development of the theory of text coherence and cohesion and its applications (語篇連貫與銜接理論的發展及應用),* Shanghai, Foreign Language Education Press.

ECO, U., 1984 - *Semiotics and the philosophy of language,* Bloomington, Indiana University Press.

GAO, X. (高行健), 2000 - *Snow in August(八月雪),* Taipei, Lianging Press.

GAO, X. (高行健), 2002 - "Creating a modern music and dance theatre built on Oriental tradition- An omnipotent theatre of singing, dialogue, movement, and martial arts", *Taiwan Xizhuan xuekan (台灣戲專學刊)*, Dec.2002, No5, pp. 24-27.

GAO, X. (高行健), 2003 - *Snow in August,* translated by Gilbert C. F. Fong, Hong Kong, The Chinese University Press.

HALLIDAY M. A. K., and Hasan. R, 1976 - *Cohesion in English,* London: Longman.

HALLIDAY M. A. K, 1994 - *An introduction to Functional Grammar,* London, Edward Arnold.

HU, Z. (胡壯麟)(ed.), 1994 - *Text cohesion and coherence(語篇的銜接與連貫)*, Shanghai, Shanghai Foreign Language Education Press.

LEE V. and BEATTLIE G., 1998 - "The rhetorical organization of verbal and nonverbal behavior in emotion talk", *Semiotica* 120-1/2, pp. 39-92.

MARTINEC R., 1998. - "Cohesion in action", *Semiotica* 120-1/2, pp. 161-180.

ZHAO, Y. (趙毅恆), 1999 - *Establishing a modern Zen drama (建立一種現代禪劇*), Taipei, Erya Press.

ZHO M. (周美惠), 2002 – *Zen thinking in the snow (雪地禪思),* Taipei, Lianging Press.

參考發表

NTU Digital Library & Museum of Buddhist Studies

陸 （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）

【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）[162]的主人翁慧能（AD. 638-713），則適爲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爲高行健實驗性濃厚的「全能戲劇」的體現。[163]

本文即嘗試從《八月雪》的劇作出發，以作品的形式解析爲基礎點，一探其

[162] 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「爲我們的時代發明了禪宗戲劇美學」。

[163] 參周美惠：《雪地禪思・楔子》，台北，聯經出版社，2002。「全能戲劇」被作者界定爲一個「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，因而被稱爲「四不像」。

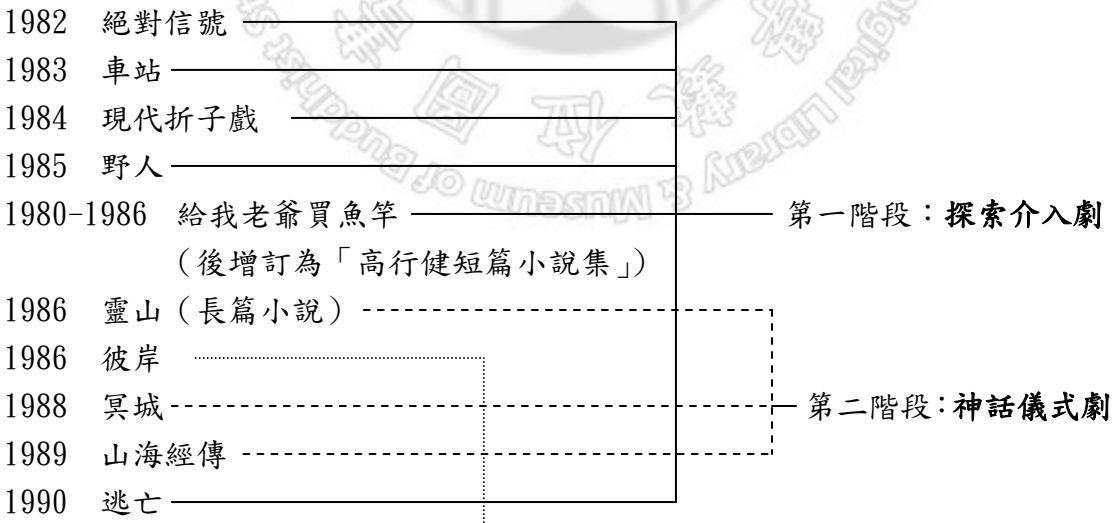
內在意涵與文化面貌。

（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ＸＸ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[164]。早在 1995 年，旅英文學評論家趙毅衡先生就認爲爲高行健的近期劇，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。他認爲「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）創作可以分爲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：[165]



[164] 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》

[165] 此一分期，主要參考趙氏上文〈導論〉，頁24-25。

1991 瞬間（中篇小說）……
1991 生死界 …… 第三階段：**禪式寫意劇**
1993 對話與反詰 ……
1994 夜遊神 ……
1997 八月雪 ……

上表中，有部分小說界入，是因爲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」又被人稱爲實驗劇，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，尤爲作者所宗法推崇，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。[166]

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，他認爲「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[167]，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」。[168]

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：[169]

---

[166] 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

[167]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。他認爲「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」。

[168] 同上，頁１２７。

[169] 引自高行健：《沒有主義．第六輯　文學的理由》頁３４７。

> 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，一如佛教各宗把宇宙分層作爲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，以自身爲題材[170]。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》啓航

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

[170] 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-即爲關於經驗世界規律之討論。中文原譯metaphysics爲「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。

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。[171]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爲她的多重心象，一個小丑則扮演其獨白中的男性角色，作爲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：[172]

> 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，似爲沈思之語。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

爲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。其中可被視爲《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

[171] 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。

[172] 參高行健《生死界》頁６４，台北，聯合文學，2001。

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，認爲生命之痛無人能解！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，似爲八月下雪！

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[173]。

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。

而作爲一個文學理論家，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，認爲「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。

[173] 參周美惠：《雪地禪思．禪的淵源》，頁87。

或許，作者劇作的本身，即是自由心證的禪心流衍……

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，認爲創作的動力在陳述的本身，而非玩弄符號遊戲：[174]

> 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，作爲觀念和情感的載體，還有音響，訴諸聽覺，它在劇場中成爲一種直觀。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，但語言的表現力還遠未窮盡。」[175]

（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，他認爲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

[174] 引自高行健：《一個人的聖經》頁４６３，台北・聯經出版社，1999。

[175]引自高行健：《對話與反詰》頁１３０，台北，聯合文學，2001。

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」。[176]

作爲高行健這樣「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。他認爲傳統地方文學中，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，以爲漢語比西方語言有更大的空間去體現「語言流」。他以爲：[177]

> 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。

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》的語言對我啓發極大。」[178]

（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》[179]中，對於高行健詩禪合一的語言風格有頗爲精緻的描繪，也爲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

[176] 理念來自高行健：《沒有主義．流亡使我們獲得什麼？》

[177] 引自上文頁150。

[178] 參高行健：《沒有主義．文學與玄學．關於靈山》。

[179]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。

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，可爲《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）[180]

——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覺。我只是沈醉在看到的景色中，看到了山、竹林和茶樹，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）[181]

（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）

[180] 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。

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

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。

（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：[182]

> 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，……循著鐘声，找到大殿，看到廟裡有好多房間。大

[182] 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。

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，給人一种美感，當時就想寫戲，但没寫。……後来我细讀禪宗，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。[183]。以禪宗五祖弘忍傳法六祖慧能的著名公案爲本，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：[184]

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
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

[183] 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。

[184] 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爲演出版（兩個半小時），刪了將近一半的篇幅；其中二幕四場的「圓寂」，修改爲三幕一、二場的「拒皇恩」、「圓寂」，而原三幕的「大鬧參堂」變爲三幕三場。爲高氏生平執導規模最大的一齣。

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」。[185]

在台灣的首演後，這齣眾所矚目的戲劇卻頗受微詞。[186]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

[185] 參上引書〈劇中人〉頁96。

[186]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。

相成的密切互動。[187]

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爲中心，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，以語法分析作爲基本架構，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

[187]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。作者認爲「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的劇作」。

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，呈現內容的核心。主位一般位於句首，其他的成分均爲述位。

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。[188]

以下爲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，以劇本的對話部分爲主。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。[189]

【《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**）

[188] 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。

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

（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）

上例爲《八月雪》三幕大鬧參堂的情境中，歌伎爲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。

（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爲以下三種形式：[190]

※重複前句的主位：Ｔ１→Ｔ２
※從前句述位中的一部分發展出新的主位：Ｒ１→Ｔ２
※前句的主、述位一起產生新的主位：Ｔ１＋Ｒ１→Ｔ２

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衍，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》中主述位的敘述推衍

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！

[190] 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。

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　　／　即菩提
涅槃　　／　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」一段的對話機制最爲縝密。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！
又禪師：賊還是貓？究竟抓個什麼？	（我）／（抓）賊還是貓？ （我們）究竟／抓個什麼？	

以上的主述結構，普遍呈現出命令、祈使及疑問句中省略主位的現象，一種劇場詠歎調的風格；而述位的名詞有共同的指向：造成紛鬧的來源，或是「鬧貓漢」、「貓」或是「賊」，造成了同中有異，混淆模稜的禪式諧趣。

２．表演三重性與非言語的銜接照應

在高行健的禪式創作中，主位的成分常有「你我他」三種稱代詞的轉化現象，呈現出主述位模式中「重複前句的主位：Ｔ１→Ｔ２」（或述位Ｒ１→Ｒ２）的內涵，而 T1.T2.T3 則以你我他的人稱作觀察視角的轉換，例如三幕抓貓場景（頁１２４）：

劇中對白	主述對應 T	R
眾人：別叫他跑了！	（我們）／	別叫他跑了
俗人甲：倒看你們哪去找？	（我）　／	倒看你們哪去找
……眾僧俗：（唱）你也狂來我也狂，	（你）　／ （我）　／	也狂來 也狂

這種人稱的變化轉換，在高行健的理念和西方劇場的理論中，有如下的劇場效應：

（１）「你我他」距離的關注

高行健自中國傳統戲曲的表演中，觀察到演員在自我進入角色前的「淨化自我過程」，他稱之爲中性演員的狀態；而表演藝術的成功關鍵，他認爲在於如何處理「我——中性演員——角色」（表演三重性）的關係。[191]高行健以爲在舞台上，演員的動作距離，若能跟說話者之間拉開得愈遠，愈有滋味和張力。此處的「距離」與其說是手勢，毋寧說是內心的態度——即建立內心的距離感。通過表演、編舞和配樂，共同呈現一個角色。在此先引西方舞台動作和指稱詞的理論與圖示，再進而延伸至高行健「表演的三重性」之理念。

在伯德惠斯特的“身勢語言與文本”一書（RAY L. BIRDWHISTELL “Kinesics and Context”,1971;123 “movement with speech”）中，提出了與身勢語言息息相關的指示代詞標誌，指示同時發生的話語對象，解釋的關鍵在於說話者（或演員）的姿勢；因而與話題有關的決定性因素，當區分兩類動作：「近的」（趨近說話者的動作）、「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爲語言的正向輔助，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。

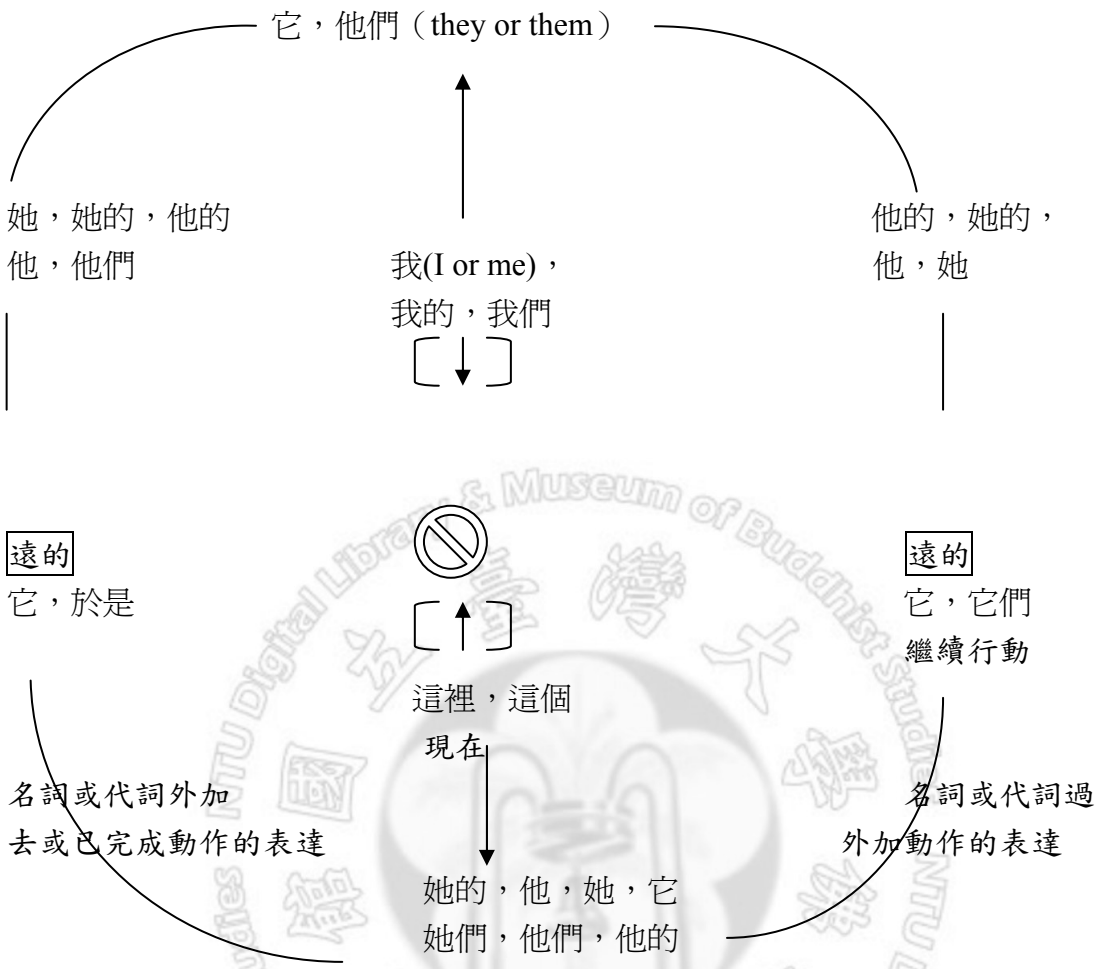
下圖即標示著此兩類代詞的對應位置：[192]

表 6-3　人稱代名詞的劇場對應關係

過去		將來
	他的，她的，他，她，	

[191] 有關人稱與人物心理感受的關係，在高行健各類文學創作的闡述中，析論極多，此引高行健：《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。並參周美惠《雪地禪思》頁 133。

[192] 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。



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，適可互爲參照：[193]

> 「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。……

[193] 參周美惠《雪地禪思》頁。132-133。

> 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，成爲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[194]

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，應爲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：

> 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，成爲大狂大禪的混亂中，一個觀

[194] 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 BEATTLIE” 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.

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。他以爲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」。[195]

此外，王義雄：〈高行健《八月雪》文本之研究〉[196]中，以形式歸類，認爲此劇屬於「史詩式結構」（闡述了六祖慧能的生平）和「詩式結構」（無完整的故事情節，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）。[197]

１．雙聲對詰的舞台張力

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，形成雙聲對詰：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，爲慧能遷化時，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：[198]

> 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？……

---

[195] 參前引高行健：《沒有主義．我的戲劇和我的鑰匙》，頁286、300。

[196] 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。

[197] 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，大致區分爲（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。

[198] 下文引自高行健：《八月雪》二幕三場，頁83。

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，作爲全劇神秘主角的無盡藏[199]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：

> 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，趺坐在案前蒲團上……
> 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，可知此二角色爲一疊合效應的安排，藉樂聲的揚起，看出無盡藏的意象延伸……

---

[199] 流行本壇經的行由品中，無盡藏爲儒士劉志略之姑，執《大涅槃經》，惠能暫聽，即知妙義，遂爲解說；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。

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)[200]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，亦可作爲本文的符號學研究中，有關詩化語言分析的基礎點：[201]

> 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，<u>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</u>。

以上引文的重心有二，一爲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；二爲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》

---

[200] 參考首章所引索緒爾《普通語言學教程・第四章　語言的價值》，認爲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。

[201] 參該書〈１８　揚棄意義〉，台北・臺灣商務印書館，１９９３初版。

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。[202]

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爲觀測點，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

[202] 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。

｛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，名爲繫縛｝

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》[203]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，但它背後的東西實際上很現代。
>
> ……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》[204]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

---

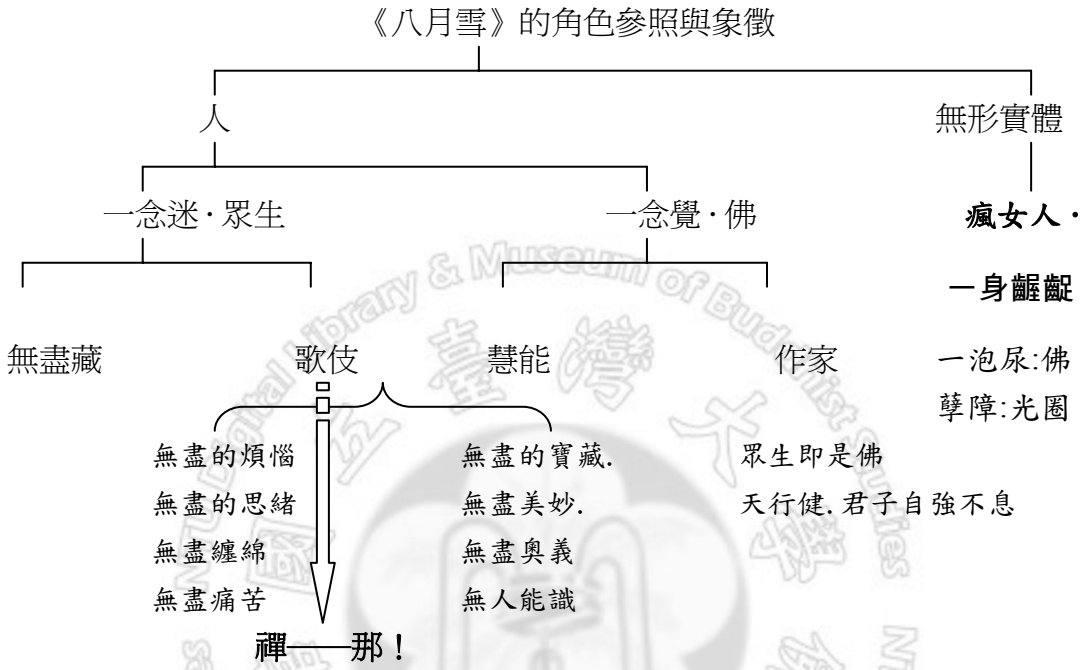
[203] 參周美惠：《雪地禪思》頁95-96。

[204] 參敦煌本《六祖壇經．般若第二》，頁１８，台北．慧炬出版社，1999。

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：[205]

[205]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。本文所引爲其「實體」範疇的樹形範疇分類圖。

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「道通爲一」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。[206]

[206] 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：他認爲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」。

（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」。[207]

因而，證之禪家的三關，戲中的三幕正可作爲有空中的對應，龔先生認爲這是「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[208]	

[207] 此文見於《聯合文學》218,33-35,台北，2002。

[208] 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）。

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》，爲慧能滅度前，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」。[209]

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：[210]

> 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爲：

> 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

---

[209]高行健編劇時，參用的《六祖壇經》以敦煌本爲主，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，認爲黑格爾辯證法中的「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；其二則爲“非空非有”，既不屬被知，也不屬有知。

[210]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。

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衍

本齣劇作的主題《八月雪》，其源本爲慧能圓寂後，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）

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」改爲「皇天」，「道悟」化爲「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：[211]

（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
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[212]、馬祖道一[213]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

[211]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。

[212] 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」遂成爲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。

[213] 承上注，馬祖道一禪師的思想以《楞伽經》爲依歸（以心爲宗，無門爲法門），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

[214]視爲禪門七宗之一，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。[215]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，以爲戲劇對應之張力。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。

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，爲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，加上杜撰的碎法缽、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）

---

[214] 據楊曾文《唐五代禪宗史》頁９－１１〈序言〉所述，馬祖和石頭法系爲南宗獨盛期，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，各爲一方宗主；故後世將馬祖系禪稱爲「洪州禪」，北平．社會科學出版社，１９９９年初版。

[215] 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〉。

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，交待了弘忍爲慧能說《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－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》[216]中，推究「公案」的原本用途爲「老吏據獄讞罪」之語，因而成爲日後法官判案的參照範例。至禪宗語錄中，公案演變爲古德上堂開示、與

[216] 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。

人對談或答問的內容，以爲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爲「話頭」**（頭表要領）**、「話」或「因緣」。[217]《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，好生蹊嘵」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，認爲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：[218]

（１）野鴨飛去與非來非去

劇本原文：

---

[217] 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，因爲佛經本身即爲問答的對話；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。

[218] 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」。

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》[219]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：水在缽裡，雲在天上。（把缽中水倒在對方頭上。）

公案：

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？」

[219]在傳統藏經中，多稱《趙州和尚語錄》，爲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」等公案爲世傳唱；而其中「狗子無佛性」公案，尤爲宋代禪林及當代日本、歐美參學之樞紐。

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，因爲在佛教教義中，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；因爲提供了觸發的契機，因此應機而發，具有複雜而活躍的符號體系，成爲實現話題的機制。

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，而禪理依然爲解粘去縛、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，而南泉爲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、開啓，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，也爲壇經中「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，成爲舞台上的隨機應答，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」爲節；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「爲我們的時代發明了禪宗戲劇美學」，他以爲：「中國詩與畫在許多世紀前就在禪的啓示下走向寫意，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。」[220]

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，作爲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。[221]

相對於《對話與反詰》有意以答非所問的禪語入戲，《八月雪》除了成爲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」形象與惠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」的角色是否爲慧能分身時，高行健引禪家之言，認爲「凡是有新的開悟方式，都可以是作家」；這個泛指的作家，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。以爲「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，此一作家不啻爲高行健本人自我省視的投影。[222]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〈趙州田厙〉）

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，

---

[220] 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。

[221] 引自高行健：《對話與反詰》頁１２４，台北，聯合文學，2001。

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

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[223]，也爲近年來他所致力的禪式美學，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」[224]，八月雪，好生蹊蹺！儘管獨在異鄉爲異客，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。[225]

[223] 參杜十三：〈高行健藝術的啓示〉，《文訊雜誌》163,29-31。

[224] 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，。

[225] 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

柒　台海兩地電影譯名之比較

──以《魔戒》為例

（發表於 2004.4.中興大學文學院文科微型學術研討會）

【論文提要】台海兩地近年對西方電影的引介均不遺餘力；而同是中文翻譯，卻產生了大陸好直譯、台灣重意譯的差異，由此可見地域性的習慣和思考模式的不同。本文以《魔戒三部曲》台海譯名比較為出發點，觀測其構詞關係和主述位的對應；由此看出彼岸務實精確，而此地生動傳神的不同特質。

（關鍵字）電影譯名、構詞法、主位結構、魔戒

在文化交流中，「外來語」的翻譯是很重要的一環。透過音譯、意譯的不同詮釋，以及譯名本身的語法結構，可以看出翻譯者的背景文化差異。本文擬以《魔戒三部曲》之台海譯名爲出發點，比較台海兩岸譯名風格之差異，並透過翻譯及創作的角度，對中文的應用與西化現象作一省思。

一、《魔戒》簡述

《魔戒三部曲》的電影，乃自同書名的小說改編，其作者爲英國的語言學者兼小說家托爾金(J. R. R. Tolkien, 1892 – 1973)。作爲英語語言學教授，其學術專業成就斐然。[226] 托爾金還是以某些古英語撰寫文學作品的專家。正因他能夠同時從文學以及語言學的角度閱讀，使得他既能從詩的角度欣賞語言，又能從語言的角度欣賞詩。托爾金首次發表【魔戒首部曲】時，倫敦週日時報的書評寫道：「從現在起，全世界的人們將分成兩種：一種是已經看過『魔戒三部曲』的讀者，另一種則是即將閱讀『魔戒三部曲』的人。」這項讚譽成爲魔戒所造成風潮的註

[226] 在參朱學恆魔幻網站：http://www.lucifer.hoolan.org 有關魔戒小說語言的介紹譯文（紫晶所譯）中，提及標誌他學術地位的成就有：1918 -1920 年版新英語字典的編委。他的研究集中于盎格魯撒－克遜(古英語)語及其與相近語言(古挪威語，古德語和哥特語)的研究，尤其注重麥西亞（Mercia ：英國在中世紀早期七國時代的七國之一，在現在英格蘭中部）方言的研究。

腳。【魔戒三部曲】這部浩大的奇幻史詩以難得一見的磅鑄氣勢橫掃出版界，足以向荷馬、喬叟挑戰；它跨越了國界、語言和年齡，關鍵在於它把讀者帶進一個魔幻神奇的遙遠世界，但是描述的卻是奠基於人性的愛恨情仇。

在全球票房突破 10 億美元的「魔戒三部曲：王者再臨」在 2004 年 3 月 1 日囊括了第七十六屆奧斯卡金像獎奧斯卡最佳影片，最佳導演等 11 項大獎——被提名的獎項全都獲得，成爲這次奧斯卡當中最大的贏家，也證明這部史詩鉅作的確是實至名歸。[227]

原書的英文名稱The Lord of the Rings (1954)[228] 在台灣之所以翻譯爲「魔戒」，是因爲「魔」字反映了書中情境：魔戒原型乃是哈比族的正邪大戰，在傳說的中土世界裡，黑暗魔君索倫在數千年前打造了十九枚帶有魔力的戒指，分別送給了精靈王、矮人貴族及凡人，但又在暗地裡鑄造了一枚至尊魔戒，具有奴役全世界的力量；全書的關鍵即爲此一魔戒的爭奪戰。

由於《魔戒》改拍爲好萊塢電影的盛大製作，兼具商業與藝術價值，又連獲國際肯定，在全球締造了相當的票房紀錄；因而，由《魔戒》三部曲在台海兩地的片名翻譯，可以略知兩地語言使用習慣之一端，以下先列出此三部曲之原文及譯名：

表 7-1　《魔戒》三部曲的原文和譯名

英文原名	台灣譯名	大陸譯名
The Lord of the Rings	**魔戒**	**指環王**（或戒指王）
Part1: ***The Fellowship of the Ring***	第一部： **魔戒現身**	**護戒使者**（或友誼之戒）
Part2: ***The Two Towers***	第二部：**雙城奇謀**	**兩座塔**（或雙塔疑雲）
Part3: ***The Returns of the King***	第三部： 王者再臨	**國王歸來**

227 參朱學恆魔幻網站：http://www.lucifer.hoolan.org 一系列有關《魔戒》的相關報導，如 2004-03-01 網路家庭新聞以及2004-03-03 蕃薯藤新聞等的轉載。

228 據《魔戒》聯經朱學恆譯本(2001)的扉頁介紹，此書自1954年創作出版至今，已暢銷全球一億餘冊，被英美網路票選爲二十世紀榜首及兩千年來最重要的書籍；並被譽爲近代所有奇幻小說的鼻祖。

二、《魔戒》譯名的詞語結構

在甫聞兩岸《魔戒》原名及三部曲的片名翻譯時，聽者會產生不盡相同的感受，其原因可以從譯名的外在組織和內涵意蘊來探討，這一節先處理構詞法的部分：

漢語的詞語結構，台海二地的學界用詞略有差異；在此簡介較爲通用的分類法：依照陸志韋(1975)及程祥徽(1992)的理論，詞語的內部結構關係，可分爲：並列（如神奇、師生）、偏正（如墨綠、大樓）、主謂（如春分、地震）、動賓（如跳舞、走路）及動補（如看破、記得）關係五類；而在漢語裡，造句的形式和構詞的形式基本相符。其中詞——詞組——句子的層次區分爲：「詞」是一個句子中可以自由運用的最小單位，而詞語中可以插入其他成分的是「詞組」；若某個詞語在形式意義上，均可以切分而獨立運作，彼此之間形成搭配的互動組織（例如：主謂結構如「鳥飛」），則成爲日常表意的「句子」。

表 7-2　《魔戒》三部曲台海譯名之詞語結構比較

台灣譯名之詞語結構		大陸譯名之詞語結構	
魔戒	魔／戒 偏正結構（詞組）	**指環王** （或戒指王）	指環／王 偏正結構（詞組）
第一部： **魔戒現身**	魔/戒／現/身 主謂結構（句子）	**護戒使者** （或友誼之戒）	護/戒／使者 偏正結構（詞組）
第二部： **雙城奇謀**	雙/城／奇/謀 偏正結構（詞組）	**兩座塔** （或雙塔疑雲）	兩座／塔 偏正結構（詞組）
第三部： **王者再臨**	王者／再/臨 主謂結構（句子）	**國王歸來**	國王／歸來 主謂結構（句子）

在以上詞語結構的分析中，台灣的譯名中，有二部片名是構句關係，而另二者是偏正的詞組關係，意義構成緊密而含蘊雙重結構：第一部由「魔戒（偏正）＋現身(動賓) 」組成主謂句，而第二部由「雙城（偏正）＋奇謀（偏正）」組成偏正詞組；第三部則由「王者（偏正）＋再臨（偏正）」組成主謂句。

而大陸的譯名則偏重簡單的偏正構詞關係，如「指／環（並列）＋王」組成了偏正詞組，「兩／座（偏正）＋塔」組成了偏正詞組；即使譯名成句，也以口語直譯的方式表達（如國王歸來，爲口語色彩濃厚的偏正（國／王）＋動補（歸

／來）結構，所組成的主謂句；護戒使者，爲動賓（護／戒）＋偏正（使／者）結構組成的偏正詞組），在音調和氣勢上，似乎較遜一籌。

三、兩岸譯名的風格差異

就上述的列舉，可以看出大陸的翻譯多忠於原文意義，並以口語的方式表達，形成直譯的風格；而台灣的譯名則兼含電影劇情的描述，屬於廣義的意譯。謹擇要列之如下：

（一）台：多構句關係，中：多構詞關係
（二）台：濃縮式的意象，中：白話居多
（三）台：動態描述，中：偏平面輪廓
（四）台：細膩生動，中：實用粗泛

四、結語

台海二地電影之譯名，面貌聲情殊異，就此也可形成文化互動的省思。翻譯的原則貴在信雅達，而余光中（1999: 130）曾經言及翻譯爲有限的創作：

> 譯者的創造性所以有限，是因為一方面他要將那種精確的經驗「傳真」過來，另一方面，在可能的範圍內，還要保留那種經驗賴以表現的原文。這種心智活動，似乎比創作更繁複些。

是故，通過譯者的匠心，在一連串選擇，修正，重組，甚或蛻變的過程中，文化風格於焉生成。台灣在多元文化的衝擊下，仍能兼容新舊，反應出生猛鮮活的原創力，一如 Spicy girl 翻爲「辣妹」，較之「香料女郎」，顯得聲情洋溢、傳神寫真！而彼岸在強勢意識型態主導下，多少減弱了詞彙選擇的豐富、細膩和動感；簡體字使得文化產生斷層，更降低了文言活用的質感。

從白而不化到白而化之，一個「中文常態」——措詞簡潔，語法對稱，句式靈活，聲調鏗鏘的世代，值得吾人期待！[229]

[229] 參余光中(1994，208)。

引用文獻

余光中　1994　《從徐霞客到梵谷》，台北：九歌出版社。

余光中　1999　〈翻譯與創作〉，黃維樑編《余光中選集第四卷：語文及翻譯論集》，125-142。合肥：安徽教育出版社。

胡壯麟　1994　《語篇的銜接與連貫》7.3.〈主位－述位與語篇銜接〉(pp.144-148)，上海：上海外語教育出版社。

陸志韋　1975　《漢語的構詞法》，香港：中華書局。

黃國文　1988　《語篇分析概要》4.3.1〈主位推進的六種模式〉(pp. 81-86)，長沙：湖南教育出版社

程祥徽、田小琳　1992　《現代漢語》，台北：書林出版社。

劉叔新　1990　《漢語描寫詞彙學》，北京：商務印書館。

Tolkien J. R. R, 2001.　*The Lord of the Rings　(《魔戒三部曲》)*, Translated by 朱學恆.　台北: 聯經出版社

Halliday M. A. K. and Hasan. R, 1976.　*Cohesion in English*, London: Longman.

Halliday M. A. K, 1994.　*An introduction to Functional Grammar*, London: Edward Arnold.

Tolkien J. R. R, 1994.　*The Lord of the Rings*, Lodon: HarperCollins Publishers

NTU Digital Library & Museum of Buddhist Studies
國立臺灣大學佛學數位圖書館

捌　三國演義敘述與非敘述文本的交替
──以瑜亮對話為觀測起點

（2004.9.中國符號學會之敘事學研討會宣讀論文）

【論文提要】
元末明初成書的《三國演義》，經由唐、宋「說話人」的輾轉敘述，到羅貫中的整理和再創作，使《三國演義》的敘述文本呈現出多重的敘述角度和評論語言。本文將透過孔明和周瑜的鬥智情境，觀察敘述文本和評論文本的互換過程，並借鏡於清初毛宗岡評點三國故事的「一副手眼」，觀測小話評點中對三國故事的寫作詮釋。

(關鍵詞)：敘述文本、非敘述文本、話語分析、說話人、小說評點。

一、敘述和非敘述文本的界定

敘述層次的整體觀照，可使吾人以大單元的符號概念，統攝複雜的文本，進而將作品賦予歷史意義。在敘事學的理念中，敘述者是敘述本文分析中最中心的概念，而本文的特徵，即由敘述者的身份，這一身份在本文中的表現程度和方式，以及隱含的選擇而呈現。由之而展開敘述層次的符號分析：[230]

> １．依據敘述者的關係，敘事文被稱為「第一人稱」或「第三人稱」。在本文中，當敘述者從未明白地將自身稱為一個人物時，我們可以再一次說到外在式敘述者(EN)；如果「我」被等同於它所敘述的素材的人物的話，那麼我們可以稱之為與人物相連的敘述者(CN)。(米克．巴爾，2003 : 48)
> ２．當故事中外在式的敘述者暫時讓故事的角色說話，此發話者即成為第二層次上的說話人 CN2。CN2 在此指涉著由第一層次敘述者 CN1 所「引述」的人物(同上 : 51)。

[230] 參《敘述學——叙事理論導論》的角度（Mieke Bal. 米克．巴爾, 2003）〈第一章　本文：諸言語〉的〈二　敘述者〉。

> 3．根據敘事學的界定，並非敘述本文中的每一個句子都可視為敘事文，在有些情況下，值得花時間去分析敘述與非敘述評論之間的交替，其區隔在如何拿捏其間的差異：在評論中所明確陳述的公開思想觀念，與在敘事文描述中所包含之隱蔽或內化的思想間的差異。……當議論性的本文段落並不涉及素材的過程或對象，而是涉及外部的話題，即有理由將任何涉及素材以外的知識的陳述看作「議論性」的。（同上，35-39）

而透過清初毛宗岡本之三國的總序和各章詩文，可看出外在敘述者的評論可以遠遠超越敘述功能，而共同參與、構織小說的情境。

二、三國演義的版本演進及毛氏定本的再創作

（一）三國故事的演化

三國非成於一人一時，在五百年前的唐代，即以說話人的方式向聽眾傳播，至宋代「說三分」已成一獨立的說書專科；再經由說話腳本所集成的宋代平話，演變爲元雜劇，其故事雛型大致與現行《三國演義》吻合。

三國故事由元末羅貫中編爲章回小說，至明末乃有李卓吾評本，而現在通行的版本，是由清初毛宗岡刪增批點的定本，在書前有金聖歎的原序，推崇三國爲「第一才子書」，又強調「余與毛子有同心」：（羅貫中, 2004a: 原序）

> 三國者，乃古今爭天下之一大奇局，而演三國者，又古今為小說之一大奇手也。……忽於友人案頭，見毛子所評三國志之稿，觀其筆墨之快、心思之靈，先得我心之同，然因稱快者再，而今而後，知第一才子書之目，又果在三國也。（順治歲次甲申嘉平朔日，金人瑞聖嘆氏題）

（二）毛宗岡定本：再創作與批語的自我對話

由上節所引金聖歎的序言，可見毛宗岡評點三國，基本上與金聖嘆的小說評點有類似的手法與觀點，以評者的角度，稱之爲「一副手眼」。毛本三國的各回前有總批，文間又有短評以爲照應，稱之爲古文章法亦不爲過，與金聖歎評論之六才子書有異曲同工之妙！

而耐人尋味的是，毛宗岡對於三國原文的增刪甚多，其涉入文本的程度，可

能並不亞於羅貫中，單就毛本三國之凡例，即可窺其端倪：

◎ 俗本紀事多訛，如昭烈聞雷失筯，及馬騰入京遇害……之類，皆與古本不合；今悉依古本辨定。

◎ 一事有不可闕者，如關公秉燭達旦，管寧割席分坐……。俗本皆刪而不錄，今悉依古本存之，使讀者得窺全豹。

◎ 三國文字之佳，其錄于文選中者，如孔融薦禰衡表，陳琳討曹操檄，實可與前後出師表並傳，俗本皆闕而不載，今悉依古本增入，以備好古者之覽觀焉。

◎ 俗本題綱，參差不對，雜亂無章，又於一回之中，分上下兩截，今悉體作者之意而聯貫之，每回必以二語對偶為題，務取精工，以快悅者之目。

◎ 敘事之中，夾帶詩詞，本是文章極妙處，而俗本每至後人有詩嘆曰，便處處俚鄙可笑，今此編悉取唐宋名人作以實之，與俗本大不相同。

◎ 後人揑造之事，有俗本演義所無，而今日傳奇所有者，如關公斬貂蟬之類，……今皆削去，使讀者不為齊東所誤。

其中，毛宗岡所謂「俗本」指明刊本，「古本」即毛本之自稱，頗有托古改制的意味。綜合毛氏的編輯體例以及文中眉批而觀之，毛氏實以編校三國爲春秋筆削，儼然有維護正統史觀，並保存時代文學之使命；因而三國故事在此定本的廣泛流傳之下，教忠教孝、識字習文的功效，亦不可磨滅！從另一個角度看，毛氏的評語，儼然成爲另一個角度的創作介入。

三、符號流動的觀測

（一）以瑜亮對話「借東風」為例

1．語用學的轉寫分析：

下文引用三國中的瑜亮對話，使用語用學中的會話情境假設，在對白中括號的數字代表說話語氣停頓的秒數，而 = 號的使用，代表上下句是同一時間說出的：

【分析實例】瑜亮對話的轉寫假設(2004：696-697)

時間：東漢獻帝建安十三年（AD.208）赤壁戰前
地點：長江中游湖北赤壁一帶（江陵・夏口之間），孫劉聯軍之營中
人物：周瑜・孔明

（毛宗岡總評：周郎之病，病在畏風；孔明順其氣而疏其風，使寒風息而溫風生，則風適為用矣！）

（瑜命請入，乃扶起坐於床榻之上。）
孔明曰：連日（0.5）不面君顏（1.0） 何期（0.5）貴體不安

（毛評 1:孔明是假問病）

瑜　曰：人有旦夕禍福（1.0） 豈能自保
孔明曰：天有不測風雲（1.0） 人（0.5）豈能料
（瑜聞失色，乃作呻吟之聲）
孔明曰：都督心中（0.5）似覺煩積乎
瑜　曰：然（2.0）=
孔明曰：=必須用涼藥以解之
瑜　曰：已服涼藥（1.0）全然無效

孔明曰：須先理其氣（1.5）氣若順（0.5）則呼吸之間（0.5）自然可痊**（毛評 2: 都是隱語。妙絕！）**

（瑜料孔明必知其意，乃以言挑之）

曰：欲得順氣（1.0）當服何藥（0.5）？**（毛評 3: 大家藉病說啞謎，寫來真是好看。）**

孔明笑曰：亮有一方（0.5），便教都督氣順。**（毛評 4: 此等順氣方，諒用不著陳皮幾分、烏藥幾錢也。）**

瑜曰：「願先生賜教！」
（孔明索紙筆，屏退左右，密書十六字：「欲破曹公，宜用火攻，萬事俱備，只

欠東風。」）

（毛評 5: 直是四句藥性歌，恐難經、脈訣、萬病回春，未必有此奇方。）

（孔明寫畢，授與周瑜。）

孔明曰：（10）此病源之妙用也。**（毛評 6: 此等病源，近世醫家寫不出）**

（瑜見了大驚，暗思：孔明真神人也！早已知吾心間之事，只得盡情告之。）
瑜笑曰：先生已知病源（0.5）將何治之（1.0）

事在危急（0.5）望即賜教（1.0）**（毛評 7: 特求急救良方。）**

（分析）
1・毛宗岡在對話以及小說敘事中，先後加入了一次總評、六次對話夾評以及一次敘事的夾評，且總評和夾評互爲補足，對於小說形成了前後照應完整的評論體系。
2・在毛氏的輔助觀照下，吾人可更易了解此齣瑜亮對話的脈絡和高度相關性。其主題爲「借東風」，就對談雙方的立場言，孔明藉探病而提出病源爲畏風，而妙用爲「理其氣」；周瑜則藉問病而有求於孔明「使寒風息而溫風生」。
3・對話中明來暗往，雙方的對話充分回應，合作度高；而語帶雙關，顯示雙方對現實的語境和隱藏的攻防主題，具有一致的默契和共識。而毛宗岡的評語適時介入，有如當場第三人的旁白及對話，饒富臨場機趣！

（二）以「智激周瑜」為例

——第四十四回〈孔明用智激周瑜，孫權決計破曹操〉(2004: 621-629)

（毛宗岡總評：……此卷，周瑜謂孔明曰：「望孔明助一臂之力，同破曹賊。」是孔明之激怒周瑜，而致周瑜之求助孔明也。本是玄德求助於孫權，卻能使孫權反求助於玄德；本是孔明求助於周瑜，卻能使周瑜反求助於孔明。孔明之智，真妙絕千古！

周瑜拒操之志早已決於胸。而詐言降操者，是以言挑撥孔明，欲使其求助於我也。魯肅不知其詐，而極力爭之；孔明知其詐，而隨口順之。瑜、亮二人各自使乖，各說假話；大家暗暗猜著，大家只做不知。而中間夾著一至誠之魯肅，說出幾句老實話以形之。寫來真是好看煞人！

……

周瑜非忌孔明也！忌玄德也！孔明為玄德所有，則忌之；使孔明而為東吳所有，則不忌也。觀其「使諸葛瑾招之」之意，可見矣！非若龐涓之忌孫臏，同事一君而必欲殺之而後快也！一則在異國而招之使入我國，一則在我國而驅之使入異國。試以龐涓較周瑜，則周瑜真愛孔明之至耳。）

……

孔明曰：「公瑾主意欲降操，甚為合理」（毛評 1: 惡極！妙極！）

瑜曰：「孔明乃識時務之士，必與我有同心」（毛評 2: 大家說假話，好看煞人！）

……

孔明曰：「愚有一計——並不勞牽羊擔酒，納土獻印；亦不須親自渡江。只須遣一介之使，扁舟送兩個人到江上。操若得此兩人，百萬之眾皆卸甲捲旗而退矣！」（毛評 3: 說到此處，更奇極！幻極！）

瑜曰：「用何二人，可退操兵？」
孔明曰：「江東去此二人，如大木飄一粟耳。而操得之，必大喜而去。」（毛評 4: 且不便說是何人，偏要待他再問。妙極！）

瑜又問：「果用何二人？」
孔明曰：「亮居隆中時，即聞操於漳河新造一臺，名曰：『銅雀』，極其壯麗。廣選天下美女以實其中。(**毛評 5: 先有此一句為賓。**) 操本好色之徒，久聞江東喬公有二女，長曰大喬，次曰小喬。有沈魚落雁之容，閉月羞花之貌。(**毛評 6: 方說出要他妻子 , 及其主人之嫂。**)操曾發誓曰：『吾一願掃平四海，以成帝業。(**毛評 7: 又先有一句為賓。**) 二願得江東二喬，置之銅雀臺，以樂晚年。雖死無恨矣！』(**毛評 8: 惡極矣！妙極矣！**) 今雖引百萬之眾虎視江南，其實為此二女也。(**毛評 9: 惡極！妙極！**) 將軍何不去尋喬公，以千金買此二女，差人送與曹操。操得二女，稱心滿意，必班師矣！」(**毛評 10: 惡極！妙極！**)

……

周瑜聽罷，勃然大怒！離座，指北而罵曰：「老賊欺吾太甚！」
孔明急起止之曰：「昔單于屢侵疆界，漢天子許以公主和親。今何惜民間二女乎？」
瑜曰：「公有所不知！大喬是孫伯符將軍主婦，小喬乃瑜之妻也。」
孔明佯作惶恐之狀，曰：「亮實不知，失口亂言。死罪！死罪！」
瑜曰：「吾與老賊誓不兩立！」
孔明曰：「事須三思，免致後悔。」
瑜曰：「吾承伯符寄託，安有屈身降曹之理？適來所言，故相試耳。吾自離鄱陽湖，便有北伐之心。雖刀斧加頭，不易其志也。望孔明助一臂之力，同破曹操。」
孔明曰：「若蒙不棄，願效犬馬之勞，早晚拱聽驅策。」

（分析）

1・在《三國》情境中，孔明用智激周瑜，是決定孫劉聯軍的關鍵。由開始對話的互故疑陣，到孔明以曹公欲娶小喬激出公瑾真言，其中的曲折和互動的節奏點，無一不在孔明的全知掌握之下，這是羅貫中高妙小說手法，也可從夾批中領會毛宗岡閱讀的細密入微。

2・此段毛氏的總評以爲「周瑜真愛孔明之至」，而夾評連用七次「惡極！妙極！」可見對於三國瑜亮互動中，深層意涵的理解，超越了一般世俗的評論。

3．在《三國志．吳書》中〈周瑜魯肅呂蒙傳〉第九，提及周瑜壯而有姿貌，又因和同年好友孫策破荊州後得橋公二女爲妻，宋．裴松之注曰：[231]

> 江表傳曰：策從容戲瑜曰：「橋公二女雖流離，得吾二人作壻，亦足為歡」。

而曹操南下之事，吳書的記載如下：

> 時劉備為曹公所破，所引南渡江，與魯肅遇於當陽，遂共圖計，因進住夏口，遣諸葛亮詣權。權遂遣瑜及程普等與備并力逆曹公，遇於赤壁。時曹公軍眾已有疾疾病，初一交戰，公軍敗退，引次江北。瑜部將黃蓋曰：「今寇眾我寡，難與持久；然觀操軍船首尾相接，可燒而走也。」

可知史實上的周瑜與蜀合作，是孔明與孫權晤談的結果，和小喬似無關聯；而火攻之計也是黃蓋之策而周瑜行之；而在小說家的筆下，卻巧妙疊合了時空背景和人物性格，作了偷天換日的敘述轉移，莫怪毛氏要讚歎其運用之天工，「惡極」、「妙極」了。

（三）非敘述文本的介入與開放式的陳述模式

毛本的非敘述介入主體，其過程與中國語文的「主題」、「評論」結構適相表裡；也常與篇章中的「敘事」、「評議」相關。這種漢語特質，何大安〈論「案」、「按」的語源與案類文體的篇章構成〉中，認爲這種句型和篇章同步的現象，反映了漢語類型和中文敘事傳統的共同特徵。[232]

上文中，何大安就案類文體的篇章構成，進行字句篇章的分層解讀，特別提及漢語的語句結構，常有高度的言談傾向；由於漢語是孤立語：諸如較少詞性變化及詞序決定句意等，因而語詞的層次和邏輯性較低，造成了漢語較強的模稜性；而另一方面，漢語卻極符合訊息聚焦的要求，它強調訊息的傳遞而非動作的完成。因而敘事的評論也恰好是句子的焦點，因而漢語最適合作言談訊息的交換。

例如《三國》第四十二回：「亮(T1)／借一帆風(R1) (T) ，｜直至江東 (R) ！」就其言談的圖像性而言，訊息的焦點，也就是新訊息，往往出現在段落尾端「借一帆風」 (R1) →「直至江東」 (R)，上述的主位和述位，可因其後的新加述位，轉變成小主位，並形成一串主題鏈（**本書中可視為大主位結構**）；而新增的評論

---

[231] 參《三國志》卷五十四，(2003：1259-1272)。

[232] 參何大安：〈論「案」、「按」的語源和案類文體的篇章構成〉，「讓證據說話：案類在中國」學術研討會（台北：中央研究院，2000 年）論文，頁 1-7。

（即本書的新述位）永遠是訊息的焦點，可以 [(T1 / R1) T ｜ R]來表現，而其中的 R 是可以無限擴展的評論。此一[(T1/R1) + (T2/R2)] T ｜(T3/R3) R]的主述結構，隨時都可因問話的加入，而使原本的主述結構形成大主位，進而延伸無限的新述位，也可視爲不斷拓展的新訊息。此類開放性的語句結構，也有助於小說評點及語錄、公案評唱文體的踵事增華。

早自敦煌變文的轉換舊形、改寫改編，至禪門公案頌古與評唱的開放式結構，延伸至金聖歎、毛宗岡的小說戲曲評點及高行健的現代禪劇，「變」字總括了佛教中國化的敘美學。[233] 這些傑出的禪林法將、人間作家「筆端有刺、舌底翻瀾，亦爽快，亦敏妙」，兼有古史家的譎諫與滑稽，這種舉重若輕的能量，一一呈現在禪門公案以降的言談智慧中，值得再三品味！[234]

在上述漢語句式的開放性結構之下，由句式的主題——評論到內容的敘事——評議不但屢見於中國的經傳，也是唐宋以後庶民作品的重要現象——藉由公案故事的創意激盪，相關的頌古、評唱和二重公案、評點及戲劇隨之而起，所使用的評議方式也跨越了文類的畛域，形成了豐富多樣、雅俗並陳的敘述兼評議文體。

在首章定義禪問答的模稜時，對趙州的禪問答——形成語錄——引爲公案——創爲禪劇的開放式結構，曾繪製一個循環流衍、秘響旁通的迴路（**參第一章表 1-8，頁** 58）；而此一循環的變貌，經由了神秘化的宗教語篇至口頭傳述的民間故事，以至被人吟詠、搬上舞台的過程，雖然面貌大有不同，然而在開放傳釋的過程中，不難看出民間藝人乃至文學創作、史筆運用的智慧與風範，燭照千古。

四、結語[235]

法國的符號學派開創者之一：格雷馬斯，在〈敘述符號學的一個問題：客體

---

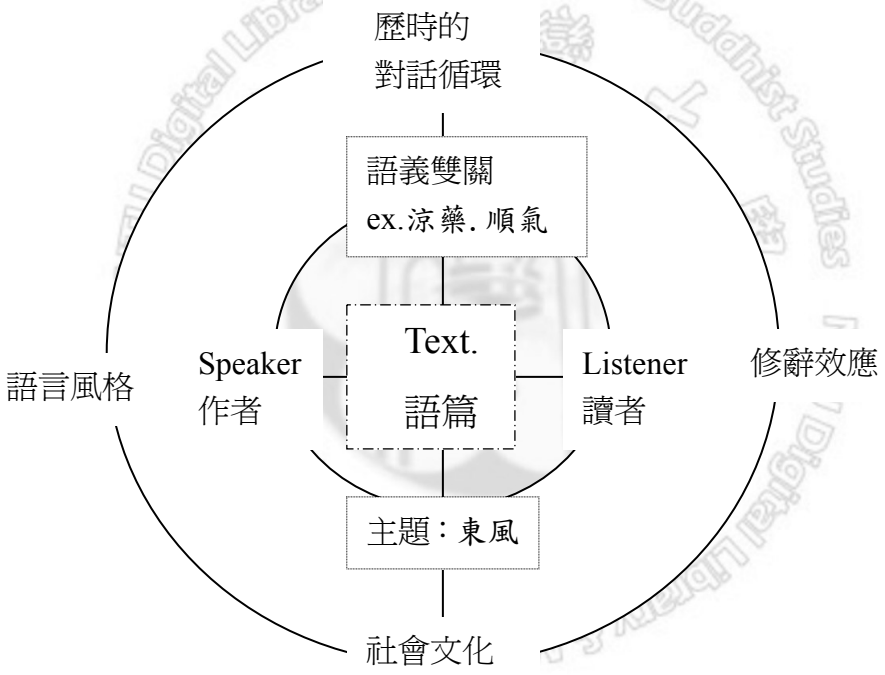
[233] 在羅宗濤：《石窟裡的老傳統：敦煌變文》（台北：時報，1987年），頁16述及敦煌變文的起源，以爲創作變文的俗講僧，在形式與精神上，都是東傳佛教的突破之舉。

[234] 參陳萬益：《金聖歎的文學批評考述》（台北：台灣大學，1976年），頁44引徐珂《清稗類鈔》有關小說盛行之語，以證金聖歎在批書史上承先啓後的地位。

[235]此一語言、文化互動模式的概念酌參劉康《對話的喧聲──巴赫汀文化理論述評》頁１６７，民８４，台北・麥田出版。而語篇分析的理論源於Halliday “AnIntroduction to Functional Grammar”(1994).

價值〉一文中，對敘述學作了文化符號式的思考與定位，以爲敘述性的文體呈現，是個人生命在歷史文化中的切面，它將文化的常態分解爲一個個可區別的客體，並在狀態中安置轉化的可能，作爲一個讀者，我們可以對敘述中的動作陳述進行「再陳述」，從而了解敘述主體和價值客體之間的依存關係。[236]

經由對話的雙向交流和制約，各種元素間互動互補，逐漸推衍至文化、社會歷史的整體範疇。因而，瑜亮文本的主題「東風」，可看出聽講雙方的主述位的選擇，和語義的雙關，都在對話和交流的互動中實踐；使形式的語法分析和文學的修辭鑑賞互相啣扣，形成教學與文化思考的有機脈絡。



毛宗岡對羅貫中《三國演義》的增刪與評點，使得史傳式的非敘述的價值體系介入了劇中人的生活情境，爲中國的經典小說提供了一個開放式的結尾與再創作的空間，雖然在毛本的增刪中，可以明顯看出崇劉卑曹的價值導向，但是與作者同步登場的創意解讀，除了使三國的精神意涵更爲飽和之外，也提供了一個開放式的戲劇結尾和無限新訊息的可能空間。形成了一個後世觀眾自由參與的文化循環傳釋網，這個訊息的創意延伸，即是中國文化活水的源泉。

[236] 參法・A.J.格雷馬斯著《論意義——符號學論文集》，馮學俊、吳弘渺譯（2005，上海：百花文藝），頁45-46。

引用文獻

何大安　2000〈論「案」、「按」的語源和案類文體的篇章構成〉,「讓證據說話：案類在中國」學術研討會，台北：中央研究院論文。

胡壯麟　1994　《語篇的銜接與連貫》7.3.〈主位－述位與語篇銜接〉(pp.144-148)，上海：上海外語教育。

晉・陳壽　2003　三國志（五冊）　上海：中華書局。

陳萬益　1974　《金聖歎的文學批評考述》，台北：台灣大學文史叢刊。

黃國文　1988　《語篇分析概要》4.3.1〈主位推進的六種模式〉(pp. 81-86)，長沙：湖南教育。

譚帆　1992　《金聖歎與中國戲曲批評》，上海：華東師範大學。

元・羅貫中著，清・毛宗岡批　2004　《三國演義》，台北：老古文化事業。

元・羅貫中　2004　《三國演義》，台南：漢風出版社。

法・A.J.格雷馬斯　2005　《論意義——符號學論文集》，馮學俊、吳弘渺譯，上海：百花文藝。

Gerard Genette, 2003.　*Figures III (辭格 III)* , Translated by 廖素珊、楊恩祖.　台北: 時報文化。

Halliday M. A. K, 1994.　*An introduction to Functional Grammar*, London: Edward Arnold.

Luo Guanzhong, 1999.　*Three Kingdoms*, Translated from the Chinese by Moss Roberts, London: University of California Press.

Mieke Bal.　2003.　*Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. (*敘述學 – 敘事理論導論*)　Translated by 譚君強.　北京: 中國社會科學.

Roland Barthes.　1977.　**"**Introduction to the Structural Analysis of arratives**."** ("敘事結構分析導言").　Translated by 謝立新.　天津: *符號學文學論文集* (2004): 403 – 438

表 8-1　清．毛宗崗評本三國演義書影

NTU Digital Library & Museum of Buddhist Studies 國立臺灣大學佛教數位圖書館

聖嘆外書　茂苑毛宗崗序始氏評
聲山別集　吳門杭永年資能氏定
首卷
序文　讀法　凡例　總目
古本三國志總目
上册　第一回　宴桃園豪傑三結義　斬黃巾英雄首立功
第二回　張翼德怒鞭督郵　何國舅謀誅宦豎
第三回　議溫明董卓叱丁原　餽金珠李肅說呂布
第四回　廢漢帝陳留踐位　謀董賊孟德獻刀
第五回　發矯詔諸鎮應曹公　破關兵三英戰呂布
第六回　焚金闕董卓行兇　匿玉玺孫堅背約
第七回　袁紹磐河戰公孫　孫堅跨江擊劉表
第八回　王司徒巧使連環計　董太師大鬧鳳儀亭
第九回　除兇暴呂布助司徒　犯長安李傕聽賈詡
第十回　勤王室馬騰舉義　報父讐曹操興師

玖　蕭薔的臉部文宣

－廣告語言和身體表情的銜接與照應

("As apropos Hsiao Chiang in her face as advertising: the ad-text and the noted model's body in/of Taiwan and in cohesion and reference")

（發表於 2004.11.國科會人文學研究中心語用學研討會）

【論文提要】本次報告，主要以今年十月中旬起，最新拍攝的「新一代SKII高效多元活膚霜」為分析素材，藉由透過４０秒的視聽展示及旁白敘述，來觀察名模如何運用身體語言和廣告文宣的語境搭配，達成產品預定的訴求。在語言學研究中，以韓禮德為主所倡導的語篇分析（**discourse analysis**）理論中，有關話語的銜接與照應（**cohesion and reference**）理論，除了在文本的分析上，可以達成提綱挈領的統攝功能外，在西方學界已早有文字之外的成功應用；這次則希望以名模的代言作品，將學理作更貼近生活的落實。[237]

（關鍵字)廣告文宣、身體語言、銜接、照應、主位推移

一、蕭薔其人

曾幾何時，我不再用「心」去看自己，我看到的是別人眼中的自己，我看到的是水銀燈下的自己。鏡頭一拉遠，覺得人群中的自己好渺小；有時大特寫，又覺得自己無限地放大……　　引自蕭薔《蕭薔》，2001 方智出版

[237]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。RADAN MARTINEC "Cohesion in action"(動作的語篇銜接),Semiotica 120-1/2(1998),161-180. VICTORIA LEE and GEOFFREY BEATTLIE" 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

夙有台灣第一美女之譽的蕭薔，曾參與模特兒及電視劇演出，並長期擔任多種廣告及服飾代言人：早期以伊蕾詩褲襪一炮而紅，後又拍攝三洋電器、電視、洗衣機、冰箱，及旁氏保養乳品等，而最爲人矚目的是 SKII 保養及美白系列。

SKII 多年來藉由明星代言，成功打造出高品質(深層呵護)、高認同及高價位。例如蕭薔、琦琦、鄭秀文、劉嘉玲……等，其中蕭薔代言８年，是唯一沒有更換的保養代言人。

本次報告，主要以今年十月中旬起，最新拍攝的「新一代 SKII 高效多元活膚霜」爲分析素材，藉由透過４０秒的視聽展示及旁白敘述，來觀察名模如何運用身體語言的搭配，達成產品預定的訴求。

在語言學研究中，以韓禮德爲主所倡導的語篇分析（**discourse analysis**）理論中，有關話語的銜接與照應（**cohesion and reference**）理論，除了在文本的分析上，可以達成提綱挈領、舉一反三的統攝功能外，在西方學界已早有文字之外的成功應用[238]；這次則希望以名模的代言作品，將學理作更貼近生活的落實。

二、「新一代SKII高效多元活膚霜」廣告文本

（一）口語敘述部分

蕭薔：我發現啊，時間我臉上停住了。不是我沒變，是 SKII 呢把時間的痕跡都擦掉了，而且擦得很乾淨喔！

男音旁白：SKII 高效多元活膚霜，經五年鑽研，開創 DUO 鎖時煥顏科技，全方位多重修復，維護肌膚巔峰狀況。

蕭薔：我覺得自己真的沒有變啊！皮膚就像以前一樣好，好到挑不出毛病。SKII 呢把時間留住了，幫我把最美好的都留在臉上，我就可以停留在最棒的時候！

男音旁白：擦掉時間痕跡，永遠晶瑩剔透！SKII 高效多元活膚霜。

---

[238]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。RADAN MARTINEC “Cohesion in action”(動作的語篇銜接),Semiotica 120-1/2(1998),161-180. VICTORIA LEE and GEOFFREY BEATTLIE” 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

（二）場景動作部分

場景一：蕭薔在明朗室內空間中的上半身近影

蕭薔：我發現啊，時間我臉上停住了。不是我沒變，是 SKII 呢把時間的痕跡都擦掉了（手往臉上作出俐落的擦去動作），而且擦得很乾淨喔！

場景二：先出現一小罐紅色 SKII 高效多元活膚霜，背景呈漸層迴旋狀，暗示時間的輪轉

旁白（沈厚的男音）：SKII 高效多元活膚霜，（顯出字樣，罐身轉向觀眾打開，露出白色的活膚霜）經五年鑽研（有亮光進入霜中，而「高效多元活膚霜」字體翻轉爲「DUO 鎖時煥顏科技」），開創 DUO 鎖時煥顏科技（影像：蕭薔整個臉部，髮型捲曲，向左上翻梳；臉旁出現「細紋、暗沈、毛孔、彈性」的字樣，並一一彈出消失），全方位多重修復（臉部上仰），維護肌膚巔峰狀況（近鏡頭由額頭至嘴角推進，細白而毫無瑕疵）。

場景三：蕭薔與挑高的室內空間

蕭薔：我覺得自己真的沒有變啊（在蕭薔敘述的主畫面中，出現左側的面部特寫的自信傲人狀）！皮膚就像以前一樣好（輕彈臉部），好到挑不出毛病。SKII 呢把時間留住了（視窗先呈現蕭薔輕推大時鐘轉輪的畫面，再分隔兩個畫面：右邊爲主畫面，左邊小畫面有蕭薔合十祈禱狀），幫我把最美好的都留在臉上（眼神向右上方飄去，兩手在臉部和下巴划動，並泯嘴微笑），我就可以停留在最棒的時候（輕彈臉部）！

場景四：再出現 SKII 高效多元活膚霜，背景爲時鐘轉輪的羅馬數字，以漸層的紅色底色呈現大幅迴旋

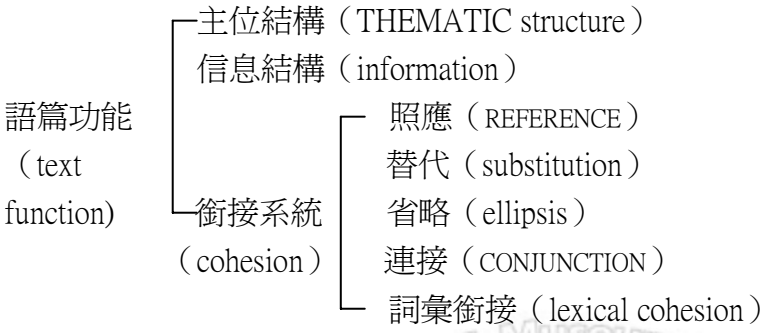
旁白（沈厚的男音）：擦掉時間痕跡，永遠晶瑩剔透！SKII 高效多元活膚霜。

三、廣告語言和身體表情的銜接與照應

此次的報告，應用了語言文本的輪廓分析，去觀察名模如何運用身體語言，恰如其分的進行廣告代言工作。因而嘗試以韓禮德（M.A.K.Halliday）語篇功能的基本網絡，呈現廣告文本的靜態形式和動態布局。

韓禮德所創系統語法中的系統網絡，主要由三個功能組合而成：概念的

（ideational）、人際的（interpersonal）、語篇的（textual）功能，[239]。其中，「語篇功能」的基本網絡爲：



（一）主位結構（主述結構）（THEMATIC structure & Theme-Rheme structure）

主位結構由主位（Theme，分析簡稱Ｔ）＋述位（Rheme，分析簡稱Ｒ）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，呈現內容的核心。主位一般位於句首，其他的成分均爲述位。以下爲文本分析：

蕭薔：我發現啊（T）時間我臉上停住了（R）。不是（T）我沒變（R），是（T）SKII 呢把時間的痕跡都擦掉了（R），而且擦得很乾淨喔（R）！

男音旁白：SKII 高效多元活膚霜（T），經五年鑽研開創 DUO 鎖時煥顏科技（R），全方位多重修復（T），維護肌膚巔峰狀況（R）。

蕭薔：我（T）覺得自己真的沒有變啊（R）！皮膚（T）就像以前一樣好（R），好到（T）挑不出毛病（R）。

SKII 呢（T）把時間留住了（R），幫我（T）把最美好的都留在臉上（R），

[239]參韓禮德（M.A.K.Halliday）的《功能語法入門》“A Introduction to Functional Grammar”(1985)一書第三章”Clause as message” 3.5 Multiple Themes，p53.: “The three kinds of meaning that are embodied in human language as a whole, forming the basis of the semantic organization of all natural languages. We shall refer to these as ‘metafunctions’, and use for them the terms IDEATIOAL, INTERPERSONAL and TEXTUAL. 並參照韓禮德及哈山《英語中的銜接》（M.A.K.Halliday & Ruqaiya Hasan "COHESION IN ENGLISH"）(1976)頁29，語意系統中的功能成分之整體圖示。

我（Ｔ）就可以停留在最棒的時候（Ｒ）！
男音旁白：擦掉（Ｔ）時間痕跡（Ｒ），永遠晶瑩剔透（Ｒ）！
SKII 高效多元活膚霜。

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爲以下三種形式：[240]

※重複前句的主位：Ｔ１→Ｔ２
※從前句述位中的一部分發展出新的主位：Ｒ１→Ｔ２
※前句的主、述位一起產生新的主位：Ｔ１＋Ｒ１→Ｔ２

在此節廣告中，主述位的分布多半呈現敘事方式的直接推衍，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 9-1 SKII新一代多元活膚霜台詞的主述位對應

劇中對白	主述對應	
	T	R
１我發現時間在我臉上停住了	我發現	／時間在我臉上停住
２SKII 幫我把時間的痕跡都擦掉了	SKII	／幫我把時間的痕跡都擦掉了
３我覺得自己真的沒有變啊	我覺得	／自己真的沒有變啊
４２皮膚就像以前一樣好	皮膚	／就像以前一樣好
５SKII 呢把時間留住了	SKII 呢	／把時間留住了
６我就可以停留在最棒的時候	我	／就可以停留在最棒的時候

以上的主述位推移，１２句上下相承，而其原因主推第３４句的功效，在文意上呈現了兩個主題，分別是自己沒有變的證言：Ｒ１－Ｒ３－Ｒ４，以及 SKII 對

[240] 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。

我的神效：Ｔ１－Ｔ２－Ｔ４。

（二）信息結構（information）

「信息結構」，在韓禮德「語篇功能」的基本網絡中，屬於語音系統的層次，乃憑藉著會話現場的音調作爲已知、未知（given and new）訊息的判斷依據：

蕭薔：我發現時間我臉上停住了。不是我沒變，是 SKII 把時間的痕跡都擦掉了，而且擦得很乾淨喔！

男音旁白：SKII 高效多元活膚霜，經五年鑽研，開創 DUO 鎖時煥顏科技，全方位多重修復，維護肌膚巔峰狀況。

蕭薔：我覺得自己真的沒有變啊！皮膚就像以前一樣好，好到挑不出毛病。SKII 呢把時間留住了，幫我把最美好的都留在臉上，我就可以停留在最棒的時候！

男音旁白：擦掉時間痕跡，永遠晶瑩剔透！SKII 高效多元活膚霜。

此一廣告片段中，旁白和主述所傳達給人的信息印象是：

旁白：男音沈穩，具權威感；作爲產品科技品質的如實呈現，有說服力。

蕭薔：從一些少女的口吻和咬字，可以看出：使用產品使年齡停駐、撒嬌式的感謝恩人 SKII，例如：

１．我「覺得」(覺字音咬得輕，有說英文的送氣音）自己「真的」沒有變呀（驚喜狀）

２．皮膚「就像以前一樣好」(再度肯定）

３．「SKII 呢」：少女語氣

４．「把時間留住」、「幫我把最美好的都留在臉上」與 3 形成主述位的承接，強調產品的奇特功效和威力

５．停留在「最棒的」時候：永駐青春的喜悅

（三）銜接系統（cohesion）

銜接關係是語篇功能內部的次系統，它是運用照應（reference）、替代（substitution）、省略（ellipsis）、連接（conjunction）和詞彙銜接（lexical cohesion）的方式，把語篇中結構互不相關，但語義相連的成分聯成一體之潛能。

表 9-2　SKII新一代多元活膚霜的口語、身體語言之銜接

【口語文本】

蕭薔：我發現時間我臉上停住了。不是我沒變，是 SKII 把時間的痕跡都擦掉了，而且擦得很乾淨喔！

蕭薔：我覺得自己真的沒有變啊！皮膚就像以前一樣好，好到挑不出毛病。SKII 呢把時間留住了，幫我把最美好的都留在臉上，我就可以停留在最棒的時候！

【身體表情】

1．臉上輕揮

SKII 幫我把時間的痕跡都擦掉了。

2．

我覺得自己眼觀四方變啊！

3．輕彈臉部

皮膚就像以前一樣好，好到挑不出毛病。

3．合十感恩狀

SKII 呢把時間留住了，

4．向右看彈臉

幫我把最美好的都留在臉上

右手撐頰微笑

5．
我就可以停留在最棒的時候！

以下依韓禮德及哈山《英語中的銜接》(”COHESION IN ENGLISH”)一書中，將英語語篇中「銜接」的語義基礎圖示（M.A.K.Halliday & Ruqaiya Hasan 1976: 322-324），呈現此則廣告的銜接與照應：[241]

語言系統中的表現 / 銜接關係的類別	**語言的**	動作行爲的
照應（reference）	我真的沒變－ ＳＫＩＩ把時間留住	時間轉輪－我沒變－ ＳＫＩＩ的按摩
詞彙銜接（lexical cohesion）	承上句１連接句２： 我真的沒變－皮膚和以前一樣好	多元活膚露的轉動圖片－美女的臉部－幸福眼神

由上表的列舉，可看出廣告中藉由主角敘述和生活側影同現方式，呈現出美女駐顏的喜悅與輕易；而親切嬌柔的口語風格，使代言者的身體語言充分顯示出保養品的優勢。

四、廣告代言的深層訴求

（一）代言者的年齡運用和廣告設計的訴求

[241]而有關身體語言的銜接應用，並參身體語言的文本分析專論：

1. RAY L. BIRDWHISTELL “Kinesics and Context”,1971;123 “movement with speech”[241]
2. RADAN MARTINEC “Cohesion in action”(動作的語篇銜接),Semiotica 120-1/2(1998),161-180.
3. VICTORIA LEE and GEOFFREY BEATTLIE” 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

廣告製作與視覺傳達的設計，除了傳達訊息外，更重要的是引起消費者對於廣告內容產生共鳴。在瞭解消費者對象的生活型態，以及廣告主題和內容之後，找出最合適的表現形式是一項非常重要的工作，配合適切的設計表現，才能夠將廣告的內容發揮到最大的效果。

在蘋果日報 2004 年 8 月 1 日的報導中（記者葉卉軒／台北報導），有以下的報導：

> 誰是最佳保養品代言人，林志玲人氣旺旺旺！根據一份調查結果顯示，在女性上班族心目中最具保養品代言人部分，近來紅到不行的林志玲排名僅次於劉嘉玲，排名第二，而蕭薔則明顯落後，排名第六。
> 這份「2004 職場女性最HOT保養品與保養習慣大調查」是 9999 汎亞人力銀行與 33Beauty女性網站合作。……而根據這次調查也發現，劉嘉玲、林志玲、張曼玉、林嘉欣、楊乃文、蕭薔、王菲、范瑋琪、李心潔、鄭秀文則是十大最有說服力的保養品代言人。

蕭薔以三十六歲的廣告名模，在後起之秀的推擠下未免相形黯淡；因而 SKII 在近日的她的駐顏有術、留住時間爲訴求，代言「鎖時煥顏」的科技成果：新一代高效多元活膚霜。在此一新片中，相對於之前「我每天只睡一小時」、「我總是有辦法白回來」，更增加了青春永駐的人物定位和產品訴求精神。

SKII 的電視廣告，想要塑造一個成功的品牌，並讓品牌脫穎而出，帶動業績、人氣與需求聯想，就得創新、完整且長期保持一致，預留回饋的空間。因而以名人搭配場景色彩和背景，使得清晰的品牌形象格外出眾。

（二）細膩而豐富的跨類設計

傳達各種內容的廣告訊息，則運用不同的設計表現形式，則包括有情境式、實證式、名人證言式、懸疑式、比較式、意識形態式、示範式等各種不同的表現方式。而本節廣告可說是綜合以下類型的精緻作品：

（A）情境式：將廣告生活化，從商品與消費者之間的關係切入，使場所、人物、商品融入生活，讓觀眾在廣告情境的引導之下，產生共鳴並留下深刻的印象。

（B）實證式：將商品優點實際證明呈現給觀眾，藉由採訪的方式，讓相關使用者的觀眾說明商品的用途及好處，忠實的呈現消除許多懷疑，以此達到口碑的效果；也會以名人來進行代言人的工作，觀眾很容易會因爲明人的知名度和形象，

而產生信服感。但是也有使用普通一般人代言的方式，而以自然流露、毫不矯飾的表情動作，來贏得觀眾的信賴。

（Ｃ）名人代言式：運用超級巨星或消費大眾均認同之知名人士，來推薦或介紹商品特色，大部分會獲得十分有效且快速的效果。因爲利用名人巨星對於擁護者的號昭力，使觀眾將明星與商品形象聯想結合在一起，產生好感而購買商品。譬如最有名的 SKII 之劉嘉玲篇的「你可以再靠近一點，沒關係，你可以在靠近一點！」廣告、蕭薔篇的「我每天只睡一小時！」廣告台詞，都讓人印象深刻，也是讓商品最快打出知名度的方式。

（Ｄ）特殊效果式：運用特殊的音樂、音響或畫面技巧，如電腦動畫等，使觀眾在視覺方面產生新刺激，留下難忘的印象。

（三）不同代言者的互補效應

１．林憶蓮緊緻煥顏精華-360 度提升無限保鮮

在林憶連的廣告文宣中，主角以清新自然的韻律服飾出現，以「保鮮膜」的概念介紹此產品可爲青春容顏作「無限保鮮」；由於拍攝時主角的告白猶如朋友在身邊的對話，因此頗易收到親切而引人共鳴的效果；和蕭薔的「新一代 SKII 高效多元活膚霜」相形之下，少了一些神秘感和色彩營造之對比，但是另一風格的廣告方式。

２．舒淇潤彩粉凝霜-擦了太陽在臉上

舒淇主打的粉凝霜廣告，和主角本身明朗耀眼的形象相符合；而「擦了太陽在臉上」則運用了譬喻及轉化的修辭，相形之下，「神采弈弈」或「容光煥發」就無法產生如此口語化、響亮而生動的效果。

（四）小結

此則廣告與之前蕭薔所拍的多支SKII廣告相較，多了自然沐浴及禮拜場合的情境；主角的髮型更爲浪漫，而服飾和場景的色澤，和產品呈現一系列的照應；時間轉盤的特殊效果更銜接美女駐顏的穩定感和幸福感。不到１分鐘的展示，細爲觀察，內涵卻十分豐富，可以說是精心設計之作；值得肯定！而名模的搭配有其既有的形象與一致的身體表情，細部的改變是多了浪漫和自信；此外，眼神皮膚的少有牽動，透露著一種「輕鬆平易」的少女幸福，暗示這一切均是拜SKII所賜！也是在 2005 年開春以來，SKII當紅的主打廣告，在後續的文宣中，有「爲

SKII慶生」的２５週年的另一支和服造型廣告，和這支廣告的背景色調十分接近，而蕭薔的敘述口吻則一改稚氣而變得成熟感恩，與本支廣告適爲呼應，當待另文作研究分析。[242]

引用文獻

洪麗明　2005　〈蕭薔的美麗奇蹟〉《TVBS 周刊》377: 16-19。

胡壯麟　1994　《語篇的銜接與連貫》7.3.〈主位－述位與語篇銜接〉(pp.144-148)，上海：上海外語教育出版社。

黃國文　1988　《語篇分析概要》4.3.1〈主位推進的六種模式〉(pp. 81-86)，長沙：湖南教育出版社

基爾・伊拉姆著，王坤譯　1998　《符號學與戲劇理論》(pp. 74-75)，台北：駱駝出版社。

Birdwhistell R. L,1971.　*Kinesics and Context*, p.123: “movement with speech”

Halliday M. A. K, and Hasan. R, 1976.　*Cohesion in English*, London: Longman.

Halliday M. A. K, 1994.　*An introduction to Functional Grammar*, London: Edward Arnold.

Lee V. and Besttlie G., 1998.　“The rhetorical organization of verbal and nonverbal behavior in emotion talk”, *Semiotica* 120-1/2, pp. 39-92.

Martinec R., 1998.　“Cohesion in action”, *Semiotica* 120-1/2, pp. 161-180.

[242] 參洪麗明(2005: 16)〈蕭薔的美麗奇蹟〉，介紹蕭薔爲SKII的２５週年慶生所拍攝的廣告，特地打造出日本釀酒廠的模樣，換上改良式的和服，並經過專人打造梳理髮髻，十分浪漫；而其中與日本老婆婆跪著舀清酒的鏡頭，拍攝過程頗爲辛苦。

拾　試探《紅樓》的情話風格

—以齡官畫薔作微型觀照

（發表於 2005.5.21, 政大系所友研討會）

【論文提要】

《紅樓夢》是中國章回小說的演進歷程中，語言運用純粹而精鍊的典範。從第三十回〈齡官畫薔癡及局外〉以及第三十六回〈識分定情悟梨香院〉兩個片段，曹雪芹透過寶玉的旁觀，勾勒出賈薔、齡官情感互動的蛛絲馬跡；這一段與書中主角寶玉擦身而過的情緣，似與紅樓主軸無涉，卻透過第三者的局外觀照，反映出紅樓主軸部分——寶玉與黛玉、晴雯等的感情互動的線索。

論文〈試探紅樓的情話風格〉即從齡官畫薔的薔薇架下，走入紅樓情話的世界，探索書中引人入勝的語言風格。從二文中共出現的八個「癡」字和〈識分定情悟梨香院〉薔、齡二人的對話，以及寶玉向襲人發抒「情悟梨香院」的感觸中，一探紅樓的戀愛語言；並由此觀測紅樓主要人物如寶玉、黛玉、晴雯、妙玉等語言互動和傳情共感的方式，希望能由字句篇章的具體線索，找尋紅樓「都言作者痴，誰解其中味」的解讀蹊徑，並試著延續筆者對中國近古及現代白話（從禪宗語錄－話本章回－現代戲劇、廣告文宣）的長期觀照及省思，探尋語言變與常的軌跡。

（關鍵字）情・癡・語言風格

一、緣起

（一）文化有情，見微知著

《紅樓夢》是中國章回小說的演進歷程中，語言運用純粹而精鍊的典範。被譽爲自胡適以來集紅學研究之大成的周汝昌先生，自 1964 年十餘萬字的《曹雪芹》，直至 1999 年之《文采風流第一人——曹雪芹傳》，四度爲曹雪芹立傳；書

中將红學定位于「新國學」的高度，並於開篇第一章題詩盛贊：[243]

詩禮簪纓族望隆，才兼文武溯家風；
石頭一記原非夢，赤縣黃車良史功！

此詩自曹氏的家世淵源及個人特質，推衍紅樓一書凝聚了中華民族文化的諸多特質；正由於作者秉賦的思想和卓異的文學天才與此息息相關；其坎坷的遭遇和犯言駭世的凜凜氣質，亦無不和源源流長的中華文化相聯。

而在紅樓開卷第一回〈甄士隱夢幻識通靈，賈雨村風塵懷閨秀〉裡，雪芹自言其於悼紅軒中披閱十載，增刪五次，題曰《金陵十二釵》，並題一絕云：[244]

滿紙荒唐言，一把辛酸淚；都云作者痴，誰解其中味？

而作者之痴，悼「紅」之歎，莫不與作者所見「當日所有之女子」相關；是以「因空見色，由色生情，傳情入色，自色悟空」的創作歷程，亦即作者一生中情感見證的心路歷程。紅樓之「情」既爲全文關鍵，由語言反溯紅樓之情，亦可振葉歸根、溯影知源，故而有本文寫作之嘗試。

本文擬由第三十回〈齡官畫薔癡及局外〉以及第三十六回〈識分定情悟梨香院〉兩個片段寶玉的旁觀中，勾勒賈薔、齡官情感互動的蛛絲馬跡；這一段與書中主角寶玉擦身而過的情緣，似與紅樓主軸無涉，卻透過第三者的局外觀照，反映出紅樓主軸部分——寶玉與黛玉、晴雯等的感情互動的線索，是走進紅樓情境的極佳視角。

（二）由「風格」的定位到「情話風格」

1．風格和語言風格[245]

古來我國「風格」一詞，包括了「風神品格」與「文章體勢」等多層指涉意涵，因而在較專門的文學批評中，常以其他較爲狹義的名詞，來界定文學作品的「風格」特質，如劉勰的《文心雕龍》中，即採「體性」、「文體」等詞以代之。在西方最早爲「 STYLE 」 一詞下完整之定義的，是法國的布芬(Georges Louis Leclerc , Count de Buffon , 1707-1788)，指出「風格」爲表達思想的一種秩序安排

[243] 引自周汝昌，《文采風流第一人——曹雪芹傳》（北京：東方出版社，1999）緒論部分。

[244] 參曹雪芹，《紅樓夢》（台北：聯經出版社，1991），頁７。

[245] 參歐陽宜璋，《碧巖集的語言風格研究－以構詞法爲中心》（台北：圓明出版社，1994），頁79-89。

和運轉的方式。又認爲意念超乎語言形式之上，體現著創作者的特質，因此，他說：「風格是人的自身 (The style is the man himself)」，[246]和中國形質並重、體用兼賅的傳統風格論，有異曲同工之妙。在學科分類精細的今日，廣義「風格」統轄下的「文學風格」、「作家風格」、「藝術風格」、「語言風格」、「文體風格」等名目，遂相應而生。

在西方，傳統的文學批評者如 Fowler-Bateson 等，對於風格學者對文學作品進行內部「客體」分析的價值，表示懷疑；而在語言學界，則大多同意風格是「不同方式表達相同內容」的觀點，致力於研究「以相同語言所做的兩種表達方式(utterance)」的風格變體。在 Graham Hough 的《文體與文體論》(style and stylistics) 一書中，即上承此一觀點，認爲風格或文體，是「在一種特殊語言的不同語彙的 (lexical)和句法 (syntax) 的資源中，所作的選擇」。這類新興的文學批評中，風格的分析，被運作在新批評及結構主義批評裏，由字、句、章法推論整部作品精神的沙盤推演過程之中，而衍生爲現代文學批評所熱衷的肌理（或文辭結構 verbal tex-ture）之研究。至６０年代晚期，轉換生成語法理論的興起，觸發了７０、８０年代的話語分析 (DISCOURES)和語用學 (PRAGMATICS) 的研究。風格論者亦順思潮之所趨，將這些理論選擇地運用於文學理論的平行研究。[247]而在程祥徽的《語言風格初探》中，主張將風格的研究自文藝學範疇中提鍊而出，獨立爲語言學的分科。因此，又將其名爲「語言風格」學。[248]

２・情話風格的呈現

基於「語言風格」的定位與傳統風格論有所差異，因而簡別之：傳統風格論中，常將不同文體的印象用形容性詞語描繪而出；語言風格學則**自具體語境的語料：如詞彙結構與語法篇章、場景對話等實際成分等作客觀的分析，將風格的探討植基於沙盤推演的語言基礎之上**。本文之研究方式，正試圖以細部的文本分析與平行比較，將閱讀印象轉化爲見微知著、振本溯源的層次解讀。

論文〈試探紅樓的情話風格〉即以情「話」的互動語言切入，從齡官畫薔的薔薇架下，走入紅樓情話的世界，探索書中引人入勝的語言風格。其中，「情話」的研究特別以齡官賈薔互動的二段文字爲主，除了對二人的對話進行分析，並進而觀測小說敘事的部分，主角行動的描述，以作爲整體觀測之比較。而紅樓中傳情共感的類似線索，亦嘗試作相關情話風格的比對，以延伸視角，管測紅樓情話

---

[246] 參姚一葦，《藝術的奧妙》（台北：開明出版社，1988），頁279-313。

[247] 並參何欣譯，《文體與文體論》（台北：成文出版社，1969），頁1-10
以及Katie Wales, A Dictionary of Stylistics (London: Longman),pp.437-438。

[248] 參程祥徽，《語言風格初探》（台北：書林出版社，1991），頁5-20。

風格之一般。

二、微型觀照：賈薔、齡官的感情線索

第三十回〈齡官畫薔癡及局外〉以及第三十六回〈識分定情悟梨香院〉兩個片段，透過寶玉無意闖入的世界，將賈薔、齡官的一段情緣映入讀者眼簾。[249] 此二幅愛情側寫，自大觀園的空間展開。[250]首先舞台的光束投注在一簇薔薇花叢裡的瘦弱人影上，因輕微的啜泣聲而引起了寶玉的觀照；又因此一不知名的角色（在三十回）頗有黛玉之姿（眉蹙春山，眼顰秋水，面薄腰纖，裊裊婷婷，大有黛玉之態），使寶玉癡看其連畫幾十個「薔」字，只擔心「她」的煎熬和淋雨，完全忘了自己全身濕透。在此一回目中，「癡及局外」不但精采地點出了這幕戲外戲，也側點出整部《紅樓》引人癡醉的魅力。（作者、劇中角色和讀者均渾然如一、沈醉其中）

在讀者可能已經遺忘的那一刻，曹雪芹又在六回之後，匠心獨運的安排這個女主角在梨香院與寶玉、薔哥相遇，藉著截然不同的待遇，使從未被冷落過的寶二爺，先是訕訕離去，再癡看薔齡的深情，始領會到齡官的「劃薔深意」——真情是超越地位財富之上的同情共感，也是正言若反的畸語奇言。最後與襲人闡述「分定」之悟：[251]

> 昨夜說你們的眼淚單葬我，這就錯了，我竟不能全得了。從此後，只是各人各得眼淚罷了。

三、薔齡情話的詞語結構和語言風格

（一）「癡」：詞語運用和情意聯想

從二文中共出現的八個「癡」字和〈識分定情悟梨香院〉薔、齡二人的對話，以及寶玉向襲人發抒「情悟梨香院」的感觸中，可一探紅樓的戀愛語言：

---

[249] 曹雪芹，《紅樓夢》，並參頁417-418，485-486。

[250] 參金健人，《小說結構美學》（台北：木鐸出版社，1988），頁60。指出紅樓前八十回中，大部分的小說情境都在此一空間展開，成了全書主要人物演出的舞台及重要情節演進的場所，人物性格在它的襯托下更其鮮明，作品思想也表現得更爲豐富。

[251] 曹雪芹，《紅樓夢》，頁486-487。

第三十、三十六回的齡薔互動中，共有七次「癡」字的出現，加上標題「癡及局外」則共有八癡，事實上，正好觸及了紅樓序語中「滿紙荒唐言，一把辛酸淚；都言作者癡，誰解其中味」的精神面貌，因而筆者方將薔齡之愛，定位爲紅樓微型觀照的焦點。以下先列此八癡：

1．齡官畫薔癡及局外
2．寶玉心中想道：「難道這也是個癡丫頭，又像顰兒來葬花不成？」
3．再留神細看，只見這女孩子眉蹙春山，眼顰秋水，面薄腰纖，裊裊婷婷，大有黛玉之態。寶玉早又不忍棄他而去，只管癡看。
4．裡面的原是早已癡了，畫完一個又畫一個，已經畫了有幾十個「薔」。
5．外面的不覺也看癡了，兩個眼珠兒只管隨著簪子動
6．寶玉見了這般景況，不覺癡了，這才領會了劃「薔」深意。自己站不住，也抽身走了。
7．8．那寶玉一心裁奪盤算，癡癡的回至怡紅院中。

在以上有關「癡」的詞語中，其中標題的「癡」及局外、第4句早已「癡」了、第6句不覺「癡」了作動詞，2句「癡丫頭」之「癡」作形容詞；其餘如3句「癡看」、5句「看癡了」和7句的兩個「癡癡的」都是副詞。以上不同詞性的同一詞語重覆出現，其間細微的差異使文字在平易中饒富變化。而一再出現的「癡」字，點出了此字不但爲薔齡故事主題，亦爲寶玉個性基調及作者創作熱忱之寫照。

此外，有趣的是，齡官之癡乃爲賈薔而發；而寶玉之癡看癡想，卻爲把黛玉的形影投影於齡官的深情觀注；因此寶玉和齡官之間，擦身而過，彼此不相知，卻更襯托出兩人各自一段深情：

1．這女孩子面生，不是個侍兒，倒像是那十二個學戲的女孩子之內的，卻辨不出他是生、旦、淨、丑那一個角色來。
2．「不用寫了，你看下大雨，身上都濕了。」那女孩子聽說……因笑道：「多謝姐姐提醒了我。——難道姐姐在外頭有什麼遮雨的？」
3．只見齡官獨自倒在枕上，見他進來，文風不動。寶玉素習與別的女孩子頑慣了的，只當齡官也同別人一樣，因進前來身旁坐下，又陪笑央他起來唱「裊晴絲」一套。不想齡官見他坐下，忙抬身起來躲避，正色說道：「噪子啞了，前兒娘娘傳我們去，我還沒有唱呢。」

〈識分定情悟梨香院〉的情節中，寶玉由之前薔薇架下的不識，到此刻齡官正襟危坐床前，忽悟「原來就是那日薔薇花下劃『薔』字那一個」。此刻寶玉心目中，那個令其「癡」迷的畫薔者形象，由「一場幽夢同誰近」的可親黛玉，儼

然化身而爲薔哥的紅粉知己；輪廓清晰後的齡官，是他人「癡」情的對象；識之正意謂著無分無緣，也是了知「分定」的起點，十分耐人尋味。

（二）薔齡互動的癡情對話

寶玉觀照下的梨香院薔齡對語，由語用學的角度來看是互不相干的無效語言（尤其是齡官對賈薔的部分），在在違反了美國語言學家格萊斯(Grice : 1967)的合作原則(Cooperative principle)：[252]

A.量的準則：所說的話應包含交談目的所需要的訊息
B.質的準則：不要說自知是虛假的話
C.關係準則：上下文要有關聯
D.方式準則：要清楚明白，避免晦澀與歧義

而從修辭學的角度言，齡薔對話中婉曲與倒反的表現，正是癡心與深情的折射，現在即透過對話及情境描繪（非對話者以括號標之），細繹如下：

1.齡官：（見他坐下，忙抬身起來躲避），正色說道：「噪子啞了，前兒娘娘傳我們去，我還沒有唱呢。」
2.寶官便說道：「只略等一等，薔二爺來了叫他唱，是必唱的。」
3.寶玉（聽了心下納悶），因問：「薔哥兒那去了？」
4.寶官道：「才出去了，一定還是齡官要什麼，他去變弄去了。」
5.賈薔（從外頭來了，手裡又提著個雀兒籠子……興興頭頭的往裡走著找齡官。見了寶玉，只得站住）
6.……賈薔道：「一兩八錢銀子。」（一面說，一面讓寶玉坐，自己往齡官房裡來。）
7.只見賈薔（進去，笑）道：「你起來，瞧這個頑意兒。」
8.齡官（冷笑了兩聲，賭氣仍睡去了）。
9.賈薔（還只管陪笑），問他：「好不好？」
10.齡官道：「你們把好好的人弄了來，關在這牢坑學這個勞什子還不算，你這會子又弄個雀兒來，也偏生幹這個。<u>你分明是弄了他來打趣形容我們，還問我『好不好』</u>！」
11.賈薔（聽了不覺慌起來，連忙賭身立誓），又道：「今兒我那裡的香脂油蒙了心，費一二兩銀子買他來，原說解悶，就沒有想到這上頭。罷，罷，放了生，免免你的災病。」（說著，果然將雀兒放了，一頓把籠子拆了）。
12.齡官還說：「那雀兒雖不如人，他也有個老雀兒在窩裡，你拿了他來弄這個勞

[252] 並參Grice “Studies in the Way of Words (言辭用法研究)（Harvard University Press, 1989）pp.26-28. 和何自然，《語用學概論》（長沙：湖南教育出版社，1988），頁78-79。

什子，也忍得？今兒我咳嗽出兩口血來，太太叫大夫來瞧，不說替我細問問，你且弄這個來取笑。偏生我這沒人管沒人理的，又偏病。」（說著又哭起來）。

13.賈薔忙道：「昨兒晚上我問了大夫，他說不相干，…這會子請他去。」（說著，便要請去。）

14.齡官又叫：「站住，這會子大毒日頭地下，你賭氣去請了來，我也不瞧！」（賈薔聽如此說，只得又站住。寶玉……抽身走了。賈薔一心都在齡官身上，也不顧送）

以上十四段發生在梨香院齡房寢室的對話情境，參與對答的人先後爲寶玉、齡官、寶官及賈薔；而主要語境的互動者，爲發起話題（要求唱袅晴絲）的寶玉及主要對話的情侶：賈薔、齡官，作者巧妙的藉由寶玉的諦聽與凝眸（寶玉此刻把聽曲子的心都沒了，且要看他和齡官是怎樣），將讀者的視角帶向齡薔二人的戲劇性互動中；在此段情話中，齡官的語意似要激怒薔哥，其實是太在乎他的倒反修辭；而齡官和賈薔語言的慣用句式，可析之如下：

甲、齡官：

～自恃自負，不屑權貴：「前兒娘娘傳我們去，我還沒有唱」和寶官的話「薔二爺來了叫他唱，是必唱的」正成映襯，由第三者見證其對薔哥的一往情深；相對的，寶官回答「一定還是齡官要什麼，他去變弄去了」可見賈薔對齡官也是言聽計從。

～對事敏銳、執於自我，更在意對方：「你分明是弄了他來打趣形容我們，還問我『好不好』！」，「不說替我細問問，你且弄這個來取笑。偏生我這沒人管沒人理的，又偏病」，「這會子大毒日頭地下，你賭氣去請了來，我也不瞧」，每一句看似斥責的話，都蘊積了「你我」至切的情誼。

乙、賈薔：

～行爲一切依從：見寶玉「只得」停下，但讓坐後立刻奔向齡官；在齡官生氣流淚後，無計可施而不顧送寶玉；此行徑與齡官見寶玉連忙躲避的動作若合符節，可見戀人的心眼中只有對方。

～言語質實憨厚：形式上符合「合作原則」中，量、質及關係、方式四準則，但是有時並未解讀齡官的深層語意。

四、由薔齡傳情到紅樓的情話風格

自上文所析，吾人可進而推衍紅樓主要人物如寶玉、黛玉、晴雯、妙玉等語言互動和傳情共感的方式：

（一）齡官的角色爲黛玉之側寫

在二十二回〈聽曲文寶玉悟禪機〉之始，賈母爲慶祝寶釵十五歲生日（將笄，表示成年），因爲寶釵「穩重和平，正值他才過第一個生辰」，因而出資二十兩，喚鳳姐與他置戲；至當晚散戲，賈母深愛那作小旦的與一個作小丑的，因命人帶進來，此小旦即齡官。透過眾人對白，可捕捉到當年十一歲的齡官，與黛玉的神似之處：[253]

> 鳳姐笑道：「這個孩子扮上活像一個人，你們再看不出來。」寶釵心裡也知道，便只一笑不肯說。寶玉也猜著了，亦不敢說。湘雲接著笑道：「倒像林姐姐的模樣兒。」寶玉聽了，忙把湘雲瞅了一眼，使個眼色，眾人卻都聽了這話，留神細看，都笑了起來，說：「果然不錯。」

而巧的是，黛玉聽道他人對自己的比擬後，之後和寶玉間的言行互動也和齡官在三十六回〈識分定情悟梨香院〉與賈薔之互動若合符節：[254]

> 寶玉……只得又來尋黛玉。剛到門檻前，黛玉便推出來，將門關上。寶玉又不解何意，在窗外只是吞聲叫「好妹妹」，黛玉總不理他。寶玉悶悶的垂頭自審。
>
> ……黛玉只當他回房去了，便起來開門，只見寶玉還站在那裡。黛玉反不好意思，不好再關，只得抽身上床躺著。寶玉隨進來問道：……黛玉冷笑道：「問的我倒好，我也不知為什麼原故。我原是給你們取笑的，——拿我比戲子取笑！」寶玉道：「我並沒有比你，我並沒笑，為什麼惱我呢？」黛玉道：「你還要比？你還要笑？你不比不笑，比人比了笑了的還利害呢！」寶玉聽說，無可分辯，不則一聲。

在文中，與齡官相似之處起碼有三：

１．不愛眾人將他人（或他物）用來比擬自己

２．疑心自己最心愛的人取笑自己

３．均身體單薄，生氣即賭氣睡去

（二）各人分定、情有獨鍾：寶玉賈薔的同質處

在三回中寶玉初見黛玉，得知她沒有含玉而生，就狠命摘下那玉，狠命摔去，

[253] 同上註，頁300。

[254] 同上註，頁302。

罵道：[255]

> 什麼罕物，連人之高低不擇，還說「通靈」不「通靈」呢！我也不要這榮什子了！

可見在情感的權衡上，黛玉勝過稀世奇珍；這與三十六回賈薔「將雀兒放了，一頓把籠子拆了」的舉動頗為神似。自寶玉以局外人的角度看到薔齡之愛，始悟人生情緣各有分定，而由多情而專情的心路歷程，更使寶玉、黛玉之間的綿綿情話蔚為主軸。

而蔣勳《舞動紅樓夢》把作者之癡、寶玉之癡，視爲對任何生命形式的讚歎和尊重，[256] 此爲惜情悟情者的可愛處；而專情與關心並不相悖，更可縱橫編織出紅樓之人、世間之情。

（三）情人情話，互爲知己

由齡官爲黛玉之側寫，和寶玉癡及局外的觀照，可順之延伸視角到紅樓中佳人幽獨的身影，她們如同國畫設色時的淡墨點染，突顯了遺世而獨立的真情：

---

[255] 同上註，頁54。

[256] 參蔣勳，《舞動紅樓夢》（台北：遠流，2005）頁170。

1．妙玉：不合時宜，畸零情語

紅樓的情話常有貌離神合的內在聯繫，而這樣的緊密互動，格外顯示出紅樓才女屢見的反傳統與畸零特質。其中，妙玉較之黛玉，與世人更爲格格不如。例如，劉姥姥遊園至櫳翠庵，妙玉在使人把姥姥喝過的成窯茶杯擱置在外時，寶玉請求送與姥姥度日，妙玉的反應是：[257]

> ……幸而那杯子是我沒吃過的，若我使過，我就砸碎了也不能給他。

而妙玉在與寶釵、黛玉、寶玉喝「體己茶」時，卻獨將自己常日吃茶的「綠玉斗」斟與寶玉，可見其另眼相待之一班。

此外，知己常因品味相投，而發爲情話，在紅樓中多成爲不合時宜的畸零人語。例如在六十三回〈壽怡紅群芳開夜宴〉的情境中，賈玉晨起梳洗後，接到妙玉的粉箋子：「檻外人妙玉恭肅遙叩芳辰」，百思不得回函用語；後正值岫烟往訪妙玉，二人對話如下：[258]

> 寶玉……說道：「他（妙玉）為人孤癖，不合時宜，萬人不入他目。原來他推重姐姐，竟知姐姐不是我們一流的俗人。」岫烟笑道：「……聞得他不合時宜，權勢不容，竟投到這裡來。」……便將拜帖取與岫烟看，岫烟笑道：「他這脾氣竟不能改，竟是生成這等放誕詭僻了。從來沒見拜帖上下別號的，這可是俗語說的『僧不僧，俗不俗，女不女，男不男』，成個什麼道理！」寶玉聽說，忙笑道：「姐姐不知道，他原不在這些人中算，他原是世人意外之人。因取我是個些微有知識的，方給我這帖子。我因不知回什麼字樣才好，竟沒了主意，正要去問林妹妹，可巧遇見了姐姐。」岫烟……方笑曰：「……怪不得妙玉竟下這帖子給你，又怪不得上年竟給你那些梅花。……常贊：『文是莊子的好』，故又或稱為『畸人』……畸人者，他自稱是畸零之人。」

由此可見妙玉與寶玉微妙互動之端倪，也點出二人之同質處：不合時宜、蹈於鐵檻（指世俗）之外。因而蔣勳在新著《舞動紅樓夢》中，也在〈尾聲〉中特別點出紅樓一書照見不同形式生命的「悲憫」與「包容」：[259]

> 妙玉潔癖背後隱藏著熱情，她極愛寶玉，但她的愛是不可能說出口的。她的孤芳自賞變成一種怕受傷的保護，像最柔軟的蛤蜊，往往需要最堅硬的外殼來防衛。

---

[257] 曹雪芹，《紅樓夢》，頁555。

[258] 同上註，頁866-867。

[259] 蔣勳，《舞動紅樓夢》，頁168-169。

2．晴雯：心比天高，身爲下賤

紅樓中晴雯一角因風流靈巧、不與世偕而抱曲夭逝，其地位雖卑，卻占了作者讀者的許多心目；無論形象及個性，均極有黛玉之姿，造成了曲譜中主調與變奏的和諧效果。在第五回神遊太虛時，寶玉揭開了「又副冊」的晴雯判詞，所言爲：[260]

> 霽月難逢，彩雲易散。心比天高，身為下賤。
> 風流靈巧招人怨，壽夭多因毀謗生，多情公子空牽念。

此判詞據周汝昌的《文采風流第一人——曹雪芹傳》中，特別點出「心比天高，身爲下賤」實爲曹氏一族境遇的寫照；晴雯在紅樓中，無論是〈撕扇子作千金一笑〉（三十一回）、〈勇晴雯病補雀金裘〉（五十二回）或是〈俏丫鬟抱屈夭風流〉（七十七回）病危時以指甲和舊襖爲贈，不忌「擔了虛名」的情誼，均是多情公子空留戀的真與美；而七十八回〈癡公子杜撰芙蓉誄〉中，作爲黛玉誄詞代言的〈芙容女兒誄〉，原爲晴雯之逝而作，但「紅綃帳裡，公子多情；黃土壟中，女兒薄命」在與黛玉的共析詞義後，改爲「茜紗窗下，我本無緣；黃土壟中，卿何薄命！」使得黛玉「忡然變色」，頗有一語成讖之味。[261]

（四）由小見大，微型觀照

一部超越時代的鉅作，在浩瀚的篇幅下，引人入勝的往往是具體而微的側筆點抹。以下分就其謀篇布局的「映照生輝」和小說主題「悟情」加以解析：

1．正言若反，映照生輝

跳脫了善惡正邪絕對二分的窠臼，《紅樓》人物的形形色色，或許即是你我生命時刻的某一面相。在周汝昌《文采風流第一人——曹雪芹傳》中，作者還從中國思想史的角度，探討了曹雪芹的“正邪兩賦”思想，以曹雪芹的思想根源可追溯到老莊道家先哲，如老子「道生一，一生二，二生三，三生萬物」等。在《紅樓》一書中，正邪兩賦之思想分出了正邪二氣之新概念，二者相交、搏擊激發，才能“盡情激顯，出於萬萬人之上”。作者以此爲中華文化之重要特質；因而在其筆下的語言運用，常含有假作真時真亦假，無爲有處有還無的二元觀照。

而周中明〈悲喜映照及其他——談紅樓夢語言藝術的整體美〉中，[262] 亦提及《紅樓夢》作爲一部偉大文學作品的整體美，以爲紅樓一書在詞句之上，具有語言藝術的整體美——在悲與喜、動與靜、冷與熱、藏與露、疏與密、張和弛等的藝術辯證關係，使之達到對立中的統一，互相結合襯托，使兩兩映照生輝。紅

---

260 曹雪芹，《紅樓夢》，頁 78。

261 同上註，頁1087-1095。

262 引自周中明，《紅樓夢的語言藝術》首章（台北：里仁書局，1997），頁1-24。

樓的情人物語，看似平靜無波的水面，其中卻是動盪澎湃。我們若細繹上下文的情境脈絡，不難補捉一縷端倪：

○**齡官**：於薔薇架下畫數十個「薔」字，顯示其思慕之深；而見賈薔以雀取悅，卻以爲是用來打趣自己；在賈薔午時急著找醫生時，她又不讓他去，將擔心牽掛化成了怨言相向。
○**黛玉**：十二京官唱曲時，眾人以齡官似之爲比方、談笑之資，而黛玉獨遷怒於「並沒有比、並沒笑」的寶玉，實因情深、太在意彼此，而產生「美麗的傷害」。
○**晴雯**以撕扇的方式表現對寶玉的信賴與知心，以補裘、剪指和贈襖表現自我全然的交付，在身爲婢女的言行上雖是逾越，卻是超越表象後，最動人的訊息傳遞。
○**妙玉**：以自己日常用的綠玉斗及庵中梅花相贈，並遞與生日賀帖，在在顯示出對知己的傾心與期待，而這一紙一杯，是世法上的著相，卻表現出心靈之間傳情共感的真誠。

2．由癡悟情

從寶玉的蔷外觀照，讀者看見了寶玉癡及局外，也如實照見了寶玉自我的情緣；而作者之癡和作者之悟，在書中是息息相關的，其間的互動是如下進行的：

在黃懷萱〈《紅樓夢》佛家思想運用研究〉一文中，[263]即以佛家思想的觀點，對《紅樓夢》一書進行詮釋，其中第二章探討禪宗「不二法門」在《紅樓夢》中的運用，以禪宗「不二法門」的觀點，調和「闡情」、「闡空」兩種說法的矛盾對立；而第三節以「空→色→情→色→空」的圓形循環、「情不情」及「情僧」爲目，也呈現了「不二法門」在賈寶玉生命歷程上的運用，而呈現對「情」與「空」的涵融與超越。[264]

若尋思紅樓重「情」還是見「空」，或許可以七十七回的回目爲答：「抱屈夭風流」、「斬情歸水月」。張愛玲精密考證下的《紅樓夢魘》，曾提及石頭微型的可貴觀點：[265]

寶玉那塊玉原是青埂峰下那大石縮小的。第十八回省親，正從元妃眼中描

[263] 黃懷萱，〈《紅樓夢》佛家思想的運用研究〉，中山大學中文所碩士論文，(2004年6月)

[264] 「不二法門」一說的較早來源，據陳慧劍，《維摩詰經今譯》（台北：東大出版社1990），頁307-330，介紹了此書作爲佛教大乘代表著作，將般若系的空空發展到空有互融的境界，因世間一切相均可由反面定義爲空相，建立了「兩邊不立的第一義諦」，開啓了日後龍樹中論等思想脈絡。

[265] 參張愛玲，《紅樓夢魘》（哈爾濱：哈爾濱出版社，2003），頁200。

大觀園元宵夜景，插入石頭的一段獨白，用作者的口吻。石頭掛在寶玉項項上觀察記錄一切，像現代游客的袖珍照相機。使人想起依修吳德的名著《我是個照相機》——拍成金像獎歌舞片 ”Cabaret”。

這方頑石縮於寶玉胸前的歷練，了知情幻無常，而關懷常新，鏡花水月雖空亦美，惜緣惜分。歷劫回顧，一般無悔無怨！

五、結語

《紅樓夢》以其宏大的包容量和獨特的藝術魅力，在中國小說史上別具姿態。其主題深意、情節布局、人物營造及文化內涵，一直是「紅學」研究者津津樂道的論題，而一切的目光，都始於語言風格的魅力。癡看薔齡的深情，寶玉帶著讀者走入了薔微架下、走入了梨香「曲」徑通幽：齡官的「劃薔深意」——真情是超越地位財富之上的同情共感，也是正言若反的畸語奇言。一曲〈遊園驚夢〉的裊裊情思，走出了牡丹亭，走入了你我的心。

世外仙姝寂寞林，有多少渴望解讀的情話，在戀人獨特的相知特質中，有了迥異於世間辭令的傳達方式。無論是齡薔之情、寶玉之癡，以至於黛玉、晴雯、妙玉之不合時宜，對解語人的同情共感，是情重愈斟情，事後或許只能感歎「我本無緣」、「卿何薄命」，缺憾還諸天地，作品卻傳頌不朽！

由字句篇章的眼線，走入了紅樓，去推敲、去感知紅樓「都言作者痴，誰解其中味」的解讀蹊徑，作者之痴，其情可親；文化之純，其真可品。情話綿綿，亙古常新。

六、參考書目

李昭瑢，〈邊緣與中心 紅樓夢人物互動考察〉，台北：輔仁大學中文所碩士論文，1994年

周中明，《紅樓夢的語言藝術》，台北：里仁書局，1997 年。

周汝昌，〈《紅樓夢》與「情文化」〉，《紅樓夢學刊》，1993.02。

周汝昌，《文采風流第一人——曹雪芹傳》，北京：東方出版社，1999 年。

林方直，《紅樓夢符號解讀》，呼和浩特：內蒙古大學出版社，1996 年。

吳競存編，《紅樓夢的語言》，北京：北京語言學院出版社，1996 年。

金健人，《小說結構美學》，台北：木鐸出版社，1988 年。

曹雪芹，《紅樓夢》，台北：聯經出版社，1991 年。
曹雪芹，《紅樓夢》，台北：里仁出版社，1984 年。
康來新，〈活色生香—紅樓夢的伶人群像〉，《古典文學》，臺北：臺灣學生書局，1979 年。
陸志韋，《漢語的構詞法》，香港：中華書局，1975 年。
陳慧劍譯，《維摩詰經今譯》，台北：東大出版社，1990 年。
張愛玲，《紅樓夢魘》，哈爾濱：哈爾濱出版社，2003 年。
黃懷萱，〈《紅樓夢》佛家思想的運用研究〉，中山大學中文所碩士論文，2004 年 6 月。
程祥徽，《語言風格初探》，台北：書林出版社，1991 年。
程祥徽、田小琳，《現代漢語》，台北：書林出版社，1992 年。
蔣勳，《舞動紅樓夢》，台北：遠流出版社，2005 年。
蕭馳，〈從互文關係論《石頭記》的悖論敘事主題〉，《漢學研究》，16 卷 2 期，1998.12