

南 華 大 學

文學系

碩士論文

高行健《八月雪》之劇本分析

以禪式寫意為中心

An Text Analysis of "August Snow" by Gao Xingjian

Lyrical Play of Zen Buddhism centered

研 究 生： 侯淑菁

指 導 教 授： 釋依空 博士

中 華 民 國 九 十 五 年 六 月

南 華 大 學

文學系

碩 士 學 位 論 文

高行健《八月雪》之劇本分析
—以禪式寫意為中心

研究生：侯遠菁

經考試合格特此證明

口試委員：黃連忠

侯遠菁

侯遠菁

指導教授：侯遠菁

系主任(所長)：賴帥蓉

口試日期：中華民國九十五年五月十九日

誌謝

原來，撥開雲霧就能見青天；

原來，經寒澈骨就能撲鼻香。

終於，有了笑顏，

那是煙灰消滅的轉瞬美景，

美景因心境而綻放。

感謝揮動魔棒的依空教授，

讓鐵杵也能成針；

感謝擊鼓吶喊的連忠教授，

使鬥志得以伸張；

感謝化育草類的崇敬教授，

使雜草也成一格；

感謝一路不棄不捨的雙親；

感謝兄姊的無微關懷照料；

感謝陪伴在旁的親愛朋友；

否則孤掌難鳴，成書遙遙無期。

以誌謝將感激化為有形，將夢境轉為實境，

盼此論能榮幸地帶來清新的空氣，

那久未謀面的神秘得以重見光明。

摘要

本論文意在研究高行健的劇本《八月雪》。《八月雪》是以禪式寫意為中心而成的文本，故以文學劇本為架構，將之區分成內容與形式，以歷史文獻與高行健的劇作法、戲劇觀進行分析。

此劇的題材取自《壇經》，高行健以歷史背景為基本要素，添加其自身對生命的感悟，呈現出一部富有思想特色的劇作。在內容思想上，體現在人物 對話、劇名。人物具有鮮明的特徵，語言以禪式機鋒與自然語言形成，劇名有著揭露人生的本意。結構方面，以豐富多元的形式架構其劇，體現出歷史、現代、文本、舞臺、思想的極至。

透過上述的分析，企圖使《八月雪》的劇本價值能廣為人所瞭解，對禪有著更透徹的感悟。

關鍵字：《八月雪》、高行健、禪

目錄

高行健《八月雪》之劇本分析 以禪式寫意為中心

第一章 緒論

第一節 研究動機.....	1
第二節 研究進路與目的.....	2
第三節 前人研究成果.....	3

第二章 高行健的生平與禪式寫意手法

第一節 高行健的生平.....	6
一、孩童時期.....	6
二、就學時期.....	7
三、發展時期.....	9
四、燦爛時期.....	13
第二節 生命中的引禪者與禪式寫意手法.....	14
一、生命中的引禪者.....	14
(一) 江西禪.....	15
(二) 家風.....	17
二、禪式寫意手法.....	20
(一) 人稱的轉換.....	20
(二) 獨白的抒發.....	23

第三章 《八月雪》的內容分析

第一節 故事梗概.....	27
一、第一幕.....	27
二、第二幕.....	32

三、第三幕.....	38
第二節 人物刻劃.....	39
一、主要人物：慧能的人格特色.....	39
(一) 生命的思索者.....	40
(二) 曠達的實踐者.....	41
(三) 民主的拓荒者.....	52
二、次要人物的個性表現.....	56
(一) 無盡藏的象徵.....	56
1. 受縛的困境.....	56
2. 跳脫的冷觀.....	62
3. 表述女性觀.....	66
(二) 徘徊的神秀.....	71
(三) 粗暴的惠明.....	74
(四) 聰明的神會.....	80
(五) 矛盾的作家.....	84
第三節 對話意蘊.....	91
一、截斷執著妄想.....	91
二、直觀人無法透視世界.....	99
三、破除執著.....	102
四、暗示不可說.....	103
五、表現平常心.....	107
第四節 《八月雪》的劇名思惟.....	111
一、以雪明志.....	111
二、表現自在.....	114
第四章 《八月雪》的結構分析	
第一節 南宗禪的建構.....	118

一、南宗禪歷史的運用.....	118
(一) 慧能禪的特色.....	118
(二) 南宗禪的承繼與衰亡.....	125
二、戲劇化的南宗禪.....	132
(一) 冷觀的態度.....	132
(二) 現代的拼湊.....	139
第二節 歷史劇《八月雪》的情節結構.....	145
一、衝突表現.....	146
(一) 對半夜聽經的看法.....	146
(二) 師父對徒弟的態度.....	148
(三) 對外在紛爭的表現.....	149
(四) 對對立的觀感.....	150
(五) 對當權的表態.....	151
(六) 對生命的想法.....	152
二、多重價值觀的呈現.....	153
(一) 多聲部的運用.....	153
(二) 複調的敘述.....	158
第三節 《八月雪》中的戲劇價值.....	159
一、劇本結構與內容.....	160
二、舞臺呈現.....	162
第五章 結論.....	164
參考書目.....	168
附錄一.....	187
附錄二.....	197

第一章 緒論

第一節 研究動機

選擇《八月雪》做為碩士論文的研究，起因於接觸了《六祖壇經》，感受到禪宗意趣，便意欲將碩論的方向定在文學作品的禪意闡發，以高行健的戲劇作品《八月雪》進行探究，便是筆者企圖融合文學與禪學之路的呈現。

拜讀了高行健的《八月雪》劇作，同時網羅相關文獻，得知它曾在臺北演出，發現它是將歌劇、舞劇、戲劇、禪學、文學集於一身的綜合藝術。

筆者以為此劇有其文學的價值性，所以計畫將整體架構著眼於劇本的分析。然而，貫穿其劇本之中心思想為「禪」，禪是劇本的中心主旨所在，所以，本論文雖以探討文學劇本為主要架構，論證內容卻是側重在禪意的闡發。

高行健的《八月雪》，以禪宗史實為根基，再添加了高行健個人的創意，遂形成了一本為數 132 頁的三幕八場小劇本，體積雖小，卻包羅萬象，這是筆者對《八月雪》劇本的觀感，而會引起筆者去研究的動機在於它是本頗具哲理的小書。劇本中的人物有三十餘人，有禪者有非禪者，卻形成一幕幕人生的世態，有解脫的，有苦思不解的，這不正是一部人生血淚史。人！究竟如何地百轉千折，才能達到雖處在凡間卻脫俗的慧能境地？高行健不禁要說：「你們自救吧。」雖迷時師渡，但若沒有感悟到慧能對生命既有的自覺性，離苦得樂之境也就遙不可及！

《八月雪》的內容雖是將南宗禪師的公案以文學筆觸畫龍點睛的抒寫，然而，隱藏在禪宗史實與公案的背後又是什麼？這是筆者意欲探究之處。

第二節 研究進路與目的

本論文意在研究高行健的劇本《八月雪》。筆者認為此劇本有極濃的禪意，故以文學劇本為架構，側重的是禪意的闡發。生平傳記之處，採取的研究方法是傳統的文獻整理，在相關作品的詮釋上，採取的是以禪的思惟理路解讀。在《八月雪》的劇本分析上，區分出內容與形式。內容的分析上，採用歷史文獻進行剖析。結構的分析上，採用南宗禪歷史中的思想與《八月雪》做出運用性的對照，同時融入高行健的劇作法、戲劇觀進行分析。除了論文的緒論與結論外，論文主體有三章，以下分別論述其旨：

第二章所整理的是高行健的生平傳記、與禪的淵源、禪式寫意手法。筆者根據所收集的資料整理出高行健的孩童、就學、發展、燦爛的生命歷程，因解讀其劇，不能不瞭解其人。同時，《八月雪》為禪式寫意劇，故筆者以收集的資料統籌出高行健與禪的淵源與創作的關係。另外，筆者認為《八月雪》是禪式寫意創作的集大成，故以禪式寫意作品，作出禪式手法解讀，同時找出與《八月雪》的關聯。

第三章，探討的是《八月雪》在人物、對話、劇名思惟上所透露出的禪式寫意意涵。第三章先略述《八月雪》的故事梗概，同時，以各家的《壇經》版本作出對照，再以《壇經》與《八月雪》的人物作比對，找出高行健所意欲彰顯的人物的心路歷程揭示。無盡藏這個人物，為高行健所根據既有史實而添加個人色彩，筆者以《八月雪》對比《靈山》的方法，找出隱藏在無盡藏背後的高行健女性情結。作家是高行健所虛擬，筆者以高行健的《彼岸》與《夜遊神》二劇的主要人物對比《八月雪》中的作家，找出高行健所意欲透露相似的心路歷程呈現。對話上，主要以公案中的棒喝、圓相、南泉斬貓、默照、自然現象來對比《八月雪》中所有運用這些機鋒，而顯現高行健所蘊藏的深意。《八月雪》的劇名思惟上，以《八月雪》對比《六月雪》，找出其思想意蘊。另外，以《八月雪》中的無盡藏、慧能的兩條主線與「大鬧參堂」的亂、慧能的淨，找出另一思想意蘊。

第四章，探討的是《八月雪》在歷史與劇、舞臺與劇本所透露出的禪式寫意意涵。以歷史與劇來找出《八月雪》中的冷觀態度、現代拼湊和歷史與現代價值。另外，將《八月雪》的劇本與《八月雪》的演出作出差異性的對照，除了劇本有的價值，另外也揭發出《八月雪》的演出價值。

第五章，找出此劇的價值所在並總結其論。筆者認為《八月雪》此劇具有濃烈的禪式寫意意蘊，從歷史文獻與劇作法、戲劇分析下，為高行健《八月雪》劇本找出潛藏的禪式寫意精神，這是筆者研究之旨。

最後，希望透過高行健《八月雪》之劇本分析 以禪式寫意為中心的論題，揭發出此劇本內容與結構及其所隱藏的思想意蘊。同時，希望高行健《八月雪》的文學劇本價值能廣為人所瞭解，禪意精神能更滲入人們心中，能啟發自覺性，追尋慧能的腳步，從世俗的人性進而昇華成超脫的達者，這不正是高行健所意欲透露的美意？期盼透過此論能使高行健的《八月雪》不再艱澀難懂，而能以自然適意的心境面對每一天，正如《八月雪》中所言：「今夜與明朝，同樣美妙，還同樣美妙！」。

第三節 前人研究成果

要探討高行健的《八月雪》，得對高行健的小說、戲劇作品與文學理論、戲劇理論都要有所觸及，這樣才能更全面地瞭解高行健所要表達的精神意涵與藝術表現。

目前研究高行健的理論的有兩本學位論文。高行健的戲劇理論部份有一本碩論，是由李啟睿撰的《高行健的戲劇理論》，文化大學戲劇研究所九十一年出版一書。此論的貢獻為統整高行健的戲劇理論與其戲劇的關聯性，梳理出高行健戲劇的獨特性。只是，此論的研究方法以高行健的戲劇驗證其戲劇理論，並沒有開發其劇的特殊價值，仍圍繞在高行健對自身戲劇的解讀上，並沒有創見，顯得立論不足。

對高行健文學理論研究的唯一一本博士論文，是由林雪卿撰的《高行健的文

學理論及其實踐》，文化大學中文所九十三年出版一書。此書的優勢在於整體架構清晰，從最基本的高行健文藝創作歷程談起，再說到其小說理論、小說作品、戲劇理論、戲劇作品，從小說的理論過渡到小說的作品呈現，從戲劇的理論過渡到戲劇作品的呈現，皆是試圖從作品中找出高行健對小說與戲劇理論的實踐。但是，徒有篇幅的巨大，在內容上卻沒有新意，多言人所言，缺乏此論的特色。

研究高行健的小說作品部份有三本相關的碩士論文。第一本是由張晏蓉撰的《高行健小說語言藝術之研究》，玄奘人文社會學院中文所九十一年出版一書。此論的特色以高行健小說中的語言層面著眼，先從高行健的創作生涯說起，再從高行健小說語言的語言流、語言藝術、三種人稱的表述與小說中所呈現的生活紀錄、語言藝術的提煉這些層面為論述。然後以小說的主題、人物、場景、情節的描寫藝術談起。最後說到他描寫手段的藝術技巧與語言藝術部份。此論的缺失為以四部小說為中心，範圍太大，在主題、人物、場景、情節等層面只是稍有提及，不夠深入。

第二本是由朱碧霞撰的《高行健小說的語言風格研究》，彰化師範大學國文學系中文所在職進修專班九十一年出版一書。此書針對小說的語言風格、語音風格、詞彙風格、詞法風格作出剖析，顯得與眾不同。

第三本是由柯芃宇撰的高行健《靈山》研究，南華大學文學所出版九十二年一書。此論的特色從敘事模式的層面著手，並分析其《靈山》的內容思想。

高行健的戲劇作品研究部份有由張憲堂撰的高行健《冥城》的戲劇結構分析，文化大學戲劇研究所八十七年出版一書。此論架構清晰，針對其戲劇動作、結構、人物、《冥城》的劇場可能性分析，對此劇能有進一步的瞭解。

除了《冥城》的研究外，還有由王義雄撰的《高行健「八月雪」文本研究與演出之探討》，國立臺灣藝術大學應用媒體藝術研究所九十三年出版一書。此論將文本、演出做出分析，對此劇能有概略性的瞭解。在演出的分析部分，做出問卷資料及分析整理，能從中瞭解觀眾對演出的需求及評價。但是，在文本處，並未揭發出高行健意欲在此劇中所表現的禪意，也因此此論顯得薄弱。

另外，《八月雪》的相關材料，還有由周美惠著的《雪地禪思——高行健執導八月雪現場筆記》，聯經出版社九十一年出版一書。此書記載了排演現場、高行健戲說《八月雪》的訪談和部份排演現場的發言紀錄、創作和演員的眾生相。

關於對高行健的所有戲劇的研究，目前有三本專著。第一本是由許國榮編的《高行健戲劇研究》，中國戲劇出版社七十六年出版一書。此書收錄了高行健的戲劇理論、美學探索、劇作研究、戲劇語言研究、話劇的社會性……等等十二篇論述。

第二本是由胡耀恆著的《高行健戲劇六種》，臺灣帝教文化出版社八十四年出版一書。此書著重簡述劇作《彼岸》《聲聲慢變奏》《冥城》《山海經傳》《逃亡》、《生死界》、《對話與反詰》、《夜遊神》，對這些劇作能有初步的瞭解。

第三本是由趙毅衡著的《高行健與中國實驗戲劇：建立一種現代禪劇》，爾雅出版社九十年出版一書。此書將高行健的劇作分成探索介入劇、神話儀式劇、禪式寫意劇三類並做出整體性的分析，也提出高行健在戲劇史上的重要地位。

要對高行健的一生與創作、理論上有概念性的瞭解，可參考《依稀高行健》、《高行健評說》、《解讀高行健：2000年諾貝爾文學獎得主》、《瞭解高行健》、《高行健郁達夫王韜論》、《論高行健狀態》、《高行健論》、《高行健臺灣文化之旅》這些書，它們勾劃高行健的傳奇一生，並對高行健富有個人特色的作品作了解讀。

綜上所述，簡述了近二十本有關高行健的論述。高行健顯然已成為大家，漸漸被挖掘、被研究，成為眾所矚目的焦點。另外，因為有鑒於前人的研究總是對高行健作全面的戲劇作品、文學理論與戲劇理論、長篇小說研究，研究者皆未從小說與戲劇所涉及的禪意層面做研究。所以，本論文企圖將他集禪學於一劇的《八月雪》做禪學內涵的闡發，期許對高行健戲劇有興趣者，能發現高行健《八月雪》中的禪式寫意劇的集成，並利於往後的研究者。

第二章 高行健的生平與禪式寫意手法

第一節 高行健的生平

高行健能取得現今的成就，家庭背景因素實不可小覷。另外，後來的努力也是其成功要素。所以，第一節試圖綜觀高行健的生平，將生平部份區分為孩童時期、就學時期、發展時期、燦爛時期，以追溯的方式，期許能更明白其作品意涵。

一、孩童時期

高行健，出生於 1940 年 1 月 4 日，出生地為江西省贛州，祖籍江蘇泰州。父親是銀行職員，母親是業餘演員。高行健在出生後，正逢抗日時期，於是便與父母親過著逃亡的日子。隨著戰爭結束後，又一場國內戰爭在醞釀，共產黨的勢力愈形加著。然而，高行健在回憶童年所經歷的時代動亂時，卻說：

我幸虧有這麼一段生活。不是在那種大集體呀，祖國呀，紅旗下長大的。後來我一直忘掉了這一段。我們整個那一段的教育過程就是讓你忘掉它，一切都是從零開始，要埋葬那個舊社會，一個大家耳濡目染的舊社會的苦難。可是我卻沒有看見多少苦難。那跟我的生活環境有關。¹

讓高行健難以忘懷的童年經驗是什麼？抗戰結束後，高行健全家的生活又重歸平靜。因為高行健的母親是救國團的業餘演員，所以在母親的薰陶下，對戲劇產生了熱愛，這對日後所創作的戲劇，奠下了根基。

在這樣的家庭背景下，高行健自幼便對琴、棋、書、畫有極其的敏感度。因當時的動亂，高行健沒能上小學，故便在家中受母親的教導，他母親的教育方式是極西式化的。當時，他們家中不乏書籍：各種兒童讀物、安徒生童話、格林童話等等，如此便奠定他對文學的喜好。高行健小時候身體不佳，除求醫外還求神

¹ 伊沙編著：《高行健評說》，香港：明鏡出版社，2000 年 10 月出版，頁 62。

問卜的。第一次算命是在廬山的廟裡，由一個廟裡的老和尚為他算命，老和尚曾大喝：「這小東西多災多難，很難養啊！」說完在他頭上拍了一巴掌，而許多年後，高行健對禪宗有興趣，豁然開朗於那一聲大喝及那一巴掌，有著濃厚關聯。

經由上述能得知，高行健之所以能在文學、戲劇、藝術、禪學上取得偏好，這與他小時候的家庭背景，實有相當大的關係。但是，「師父引進門，修行在個人」，高行健能有今日的成就，除了良好的家庭背景外，當然，還得仰望後天的努力。

二、就學時期

1950 年以後，高行健源於伯父的關係，全家搬到了南京。便開始了他的求學第一階段：中學時期。

高行健小時候就愛讀《水滸傳》、《西遊記》，長大一點後又循序漸進地看了《紅樓夢》、《金瓶梅》，1952 年到了南京就讀中學時，便常浸濡於中國古典文學中。在讀書之餘還隨校內頗有名氣的畫家宗瀛學素描、油畫、水彩和雕塑。在當時，他的數學、作文及繪畫，都有不錯的成績。在一次偶然的情況下，他讀到了愛倫堡回憶錄裡的片段，感受到了法國自由的靈魂。他回憶道：

在中學讀書時，我的數學、繪畫和作文都很好。有一天，我偶然讀到愛倫堡回憶錄的一個片段。愛倫堡在回憶錄裡提到二十年代初他在巴黎的生活，說他看見一個女人走進一家咖啡館，把她的嬰兒放在櫃臺上，說要去買東西就走了，結果一去不再回來。咖啡館老板娘於是讓所有顧客多出一點小費，幫她撫養這個嬰兒。這個故事使我深受感動，我想過這樣的生活，因此我決定學法語。²

所以，因為這個契機，他毅然地放棄了繪畫老師推薦他就讀中央美術學院的

² 同上《高行健評說》，頁 66。

機會，做出了人生中的第一個重要決定，選擇學法語，於 1957 年考入北京外國語學院法語專業學習，進一步接觸法國的文化及奔放的自由後，使他愈發對法國心生嚮往。他回憶說：

我記得我的法文老師很懷念他年輕時候在巴黎呆過的時光，尤其懷念巴黎的咖啡館。他在課堂上描述巴黎的咖啡館是什麼樣子，還用粉筆在黑板上畫女人穿的各種各樣的鞋，有高跟的，尖頭的，還有繫帶的。記得十五時，我讀過梅里美的一本短篇小說集，後來做過一個夢，夢見我跟一個冷冰冰的大理石女像睡覺，睡在一個荒涼的花園裡，那座美麗的大理石像倒在草叢裡，我於是迷失在一種奔放的自由裡。這種自由就是我們所說的頹廢的自由，它把我帶到法國。³

高行健在大學時，課餘之外，還組織海鷗劇社(1960 年)，擔任劇社的編導和文學顧問，還開過斯坦尼斯拉夫斯基體系的講座。排演過契訶夫的《萬尼亞舅舅》、阿根廷的現代劇《中鋒在黎明前死去》、布萊希特的《苦力》、《慳吝人》……等等，從二年級開始到畢業，寫了一個電影劇本，兩部話劇。在車站上演前，還寫了十個劇本，但在大陸卻不被接受，沒有上演。⁴

1962 年，二十二歲的他於該校法文系畢業後，便到中國國際書店擔任法語翻譯。1971 年，三十歲的他被下放幹校五年，在農村教書同時偷偷地寫作，並有了他較長的第一次的婚姻。據高行健描述他妻子要向組織告發他偷寫手稿，其中還有見不得人的東西，他認為妻子並未認同他的寫作，雙方因個性不合而造成一發不可收拾的局面。他回憶說：

在中國，我不能相信任何人，甚至自己的家人。當時的氣氛已經被毒化，

³ 同上《高行健評說》，頁 66-67。

⁴ 高行健著：《對一種現代戲劇的追求》，中國戲劇出版社，1988 年出版，頁 153-157。

人們已經被洗腦，甚至你的家人也可能背叛你。⁵

經由上述，得知高行健因家庭背景因素，在文學、戲劇、藝術、禪學上已有所接觸，並從而喜好。慶幸的是，高行健在求學時期，仍未放棄這些偏好，尤其在文學上，更是使得高行健接觸法語的原因，並用心學習，往後從事的是法語翻譯的工作，這對後來的創作是一大利因，構成他日後成就的重要奠基。因為文革，他被下放到農村教書，他卻仍日以繼夜地寫作，只是，在那樣的環境下，無奈地得燒毀所有的文字，所以，幾十公斤一大箱的手稿，全付諸一炬。不過，他並不因此氣餒，繼續寫作，等到時機成熟的三十九歲，才發表了第一部短篇小說《朋友》。

三、發展時期

高行健的發展時期，便是創作的開發時期。因為，時代背景的不許可，直到三十九歲，才發表了他的第一部短篇小說《朋友》。高行健興趣於文學、戲劇、藝術，並在其間有所發展，以下試圖從這些層面來看其創作的歷程。

1975年，高行健三十五歲，文革結束後，他回到北京的外文局當翻譯，並繼續從事自己的繪畫工作。後來又被調往中國作家協會當翻譯。1979年，擔任中國作家代表團翻譯，陪同巴金訪問了法國和義大利，並開始了自己的寫作。其後發表了〈巴金在巴黎〉的一篇散文。1981年，四十一歲，他被調至北京人民藝術劇院擔任編劇，這時他開始思考自己的婚姻，最後決定結束他第一次苦澀的婚姻。同年，高行健的《現代小說技巧初探》一書由花城出版社出版，並引起「現代主義還是現實主義」的爭論。

1982年，四十二歲，高行健的戲劇《絕對信號》在北京人民藝術劇院首演，他將會議廳改建成小劇場，創下連演159場的轟動演出。法國的《世界報》評論

⁵ 陳袖、季默著：《依稀高行健》，臺北：讀冊文化，2003年8月出版，頁20。

指出它標誌著「先鋒派戲劇在北京出現」。1983年，四十三歲，《車站》只在內部演出了十三場就被禁演，被指控為法國劇作家貝克特(Samuel Beckett)的名劇《等待果陀》的翻版，又被誤診為肺癌，於是他選擇了自我放逐，到四川西北大熊貓自然保護區的原始森林流浪半年，前後跋涉一萬五千八百公里，風聲過後才返京。

1984年，高行健著手準備《野人》的演出，這是一次東方與西方文化在劇場呈現的大結合，美國的《基督教箴言報》評論該劇令人震撼。中國的評論界對這個新的實驗充滿興趣，同時也引起爭論與被禁。這一年，高行健在中國首次舉辦了個人畫展。另外，高行健的《有隻鴿子叫紅唇兒》的中篇小說由北京出版社出版。

1986年，劇作《彼岸》被禁。1987年，高行健應邀去德國、法國從事文學創作。同時，開始了第二次的婚姻。1988年，四十八歲，高行健逃離大陸，定居法國巴黎，從事職業繪畫與寫作。1989年，因抗議天安門屠殺事件，而宣佈永遠退出中國共產黨。同年，高行健終於在巴黎完成了《靈山》的寫作，1990年由臺北聯經出版社事業公司出版，後來被譯成法、德、日、義、英等文字，產生了巨大的反響。除此之外，還完成了《逃亡》的創作，並且第二次的婚姻結束。

1990年，小說集《給我老爺買魚竿》由臺灣聯合文學出版社出版。奧地利開心劇團在維也納上演了高行健的話劇《車站》，導演是昂塞姆·利普根斯。同年，高行健參加巴黎大皇宮美術館舉辦的「具象批評派沙龍」1990年的秋季展、莫斯科與聖彼得堡巡迴展，法國馬賽的中國之光協會舉辦了高行健繪畫個人展。

1991年，五十一歲，瑞典皇家劇院舉辦高行健的《逃亡》與《獨白》朗誦會與報告會，在這次會議上，高行健發表了自己對於生活和政治的申明。這一年，高行健參加巴黎大皇宮美術館舉辦的「具象批評派沙龍」1991年的秋季展；法國的朗布耶交彙畫廊舉辦了高行健的個人畫展。同年，高行健參加了巴黎第七大學舉辦的亞洲當代文學戲劇討論會，在大會上作了《我的戲劇，我的鑰匙》的報告。

1992年，法國馬賽亞洲中心舉辦高行健的個人畫展。應法國聖納塞爾市外

國劇作家之家的邀請，高行健在該年創作了劇本《對話與反詰》。還應瑞典倫德大學的邀請，舉辦了題為「海外中國文化面臨的困境」的報告會。在倫敦大學和利薊大學分別舉行題為《中國流亡文學的困境》和《我的戲劇》的報告會；在德國海得堡大學舉辦的中國當代文學討論會上，高行健發表了題為《漢語的危機》的演講。這一年裡，高行健的戲劇《逃亡》，由英國的 BBC 電臺廣播，而法國的麥莉市藍圈當代藝術畫廊為高行健舉辦個人的畫展。同一年裡，法國政府授予他「藝術與文學騎士」勳章。

1993 年，法國雷諾——巴羅特圓環劇院在巴黎首演戲劇《生死界》。法國戲劇實驗研究院舉行了高行健戲劇文學創作討論會。法國布林日文化之家、德國阿森·海克薩宮畫廊、法國阿維農·主教塔藝術畫廊等地為高行健舉辦了大型的個人畫展；比利時布魯塞爾大學舉辦了他的戲劇創作報告會。應瑞典斯特哥爾摩大學邀請參加「國家、社會、個人」學術討論會；應臺灣《聯合報》文化基金會邀請，參加「四十年來的中國文學」學術討論會，發表了論文《沒有主義》。香港中文大學中國文化研究所舉辦了關於高行健的講座「中國現代戲劇在西方，理論與實踐」。

1994 年，法國愛克斯大學、德國法蘭克福大學舉行了《靈山》的朗誦會，法國聖愛爾布蘭外國劇作家之家舉行《對話與反詰》劇本的朗誦會，德國法蘭克福 Mousonturm 藝術之家舉行《生死界》的朗誦會。比利時朗斯曼出版社出版《夜遊神》法文本，該劇本獲法語共同體 1994 年圖書獎。波蘭波莉南波蘭國家劇院演出《逃亡》，並在該劇院同時舉辦他的個人畫展。

1995 年，巴黎秋天藝術節由詩人之家舉辦了高行健的詩歌朗誦會，有 200 年歷史的莫里哀劇院修復，巴黎市長剪綵後，高行健的劇作《對話與反詰》的排演朗誦會作為開幕式，法蘭西喜劇院著名演員 Michael Lonsdalez 主演。法國麥莉蘭圈當代藝術畫廊舉辦高行健的個人畫展；臺灣臺北市立美術館舉行了他的個人畫展，並出版畫冊《高行健水墨作品》。

1996 年，法國格羅諾布林市創作研究文化中心舉行《週末四重奏》朗誦會，

比利時國際人權組織的文化委員會舉辦《逃亡》一劇的朗誦會；愛克斯——普羅望斯大學舉行《靈山》朗誦會，還與市立圖書館舉行中國當代文學討論會，並舉行《夜遊神》一劇的排演朗誦會，高行健在會上作了《現代漢語與文學寫作》的發言。法國音樂電臺(Radio France Musique)舉辦「《靈山》與音樂」三小時的專題節目，朗誦小說的部份章節並舉行與小說有關的現場直播的音樂會；法國文化電臺(Radio France Culture)舉辦一個半小時的作者專題節目並朗誦《靈山》的部份章節。盧森堡的 Galerie du Palais de la Justice、法國麥莉蘭圈畫廊、主教塔藝術畫廊、香港藝倡畫廊等地舉辦他的個人畫展。在臺灣《中央日報》舉辦的「百年來中國文學學術研討會」上，高行健做了題為《中國現代戲劇的回顧與展望》的發言，該文在《中央日報》副刊(1996年9月16、17、18日)發表。瑞典烏拉夫·伯爾梅國際交流中心與斯特哥爾摩大學中文系舉辦的「溝通：面向世界的中國文學」研討會上，高行健作了題為《為什麼寫作》的發言。

1997年，高行健自己作為導演，參加了由美國藍鶴劇團與長江劇團在紐約新城市劇場上演的《生死界》，美國華盛頓自由亞洲電臺(Radio Free Asia)中文廣播《生死界》，法國文化電臺(Radio France Culture)廣播《逃亡》，法國電視五臺介紹高行健的《給我老爺買魚竿》和《靈山》，播放了對作者的專訪節目。紐約的 The Gallery Schimmel Center for The Arts, Pace university 舉辦了高行健個人畫展。法國黎明出版社出版他的短篇小說集《給我老爺買魚竿》。這一年，高行健還完成了劇作《八月雪》。還因為作品《靈山》，被評為法國首屆「中國年講」。

1998年，香港科技大學藝術中心和人文學部邀請高行健舉行講座和座談會，巴黎世界文化學院舉行「記憶與遺忘」國際學術研討會，高行健在會上作了「中國知識份子的流亡」的報告。法國文化電臺廣播演出《對話與反詰》。香港藝倡畫廊、法國主教塔畫廊、法國 Art4 畫廊、巴黎羅浮宮古董與藝術品國際雙年展銷會舉辦了高行健的個人畫展。臺灣聯經出版事業公司出版《一個人的聖經》。

高行健的作品發表的不算早(從1979年，才開始發表他的第一篇短篇小說《朋友》)，高行健的繪畫展開始的也不算快(從1990~2001年，才綿延不絕地在各地

參展，大約 30 次的畫展)，他的戲劇在中國沒有被獲得認同，一再遭禁，讓他覺得人格嚴重受辱並感到悲哀，所以才決定尋找能容納他的法國來定居。

當然，天才還得靠運氣，除了努力不懈的奮鬥外，因為他生逢其時而尋找到未來的走向。高行健慧眼獨具，選擇學習法語做為他的專長，這樣，便能走出國家，朝向國際邁進。他所選擇的工作也是對創作很有幫助，在北京的外文局當翻譯時，同時還能繼續從事自己的繪畫工作。在中國作家協會當翻譯時，還能接觸巴金並開始自己的寫作。其後從而發表〈巴金在巴黎〉的一篇散文。之後被調至北京人民藝術劇院擔任編劇，接觸了林兆華導演，才能進行《絕對信號》的演出。

除了家庭背景淵源、努力不懈的堅持、生逢其時的境遇外，還有他的確也博學多聞，並有自己獨特的文學觀、戲劇觀、美學觀。從他的《現代小說技巧初探》、《對一種現代戲劇的追求》、《沒有主義》及《另一種美學》中便可一窺他之所以成就的個人特色。

因為他為自己打開了國際大門，所以，他的作品被翻譯成多國文字，讓各國喜愛文學、戲劇、繪畫的人能一窺究竟。

四、燦爛時期

在接續發展時期後，以下是高行健的作品在各國的傳播影響。

1999 年，比利時朗斯曼出版社出版《週末四重奏》的法文版，德國 Edition cathayband 40 出版社出版《對話與反詰》德譯本。在法國卡西斯春天畫展的開幕式上舉行了高行健的個人畫展；在紀念已故的法國詩人 Rene Chard 的「詩人的足跡」的詩歌節上，朗誦了他的《週末四重奏》，並由主教塔畫廊舉辦他的個人畫展。法國阿維農市場上演他的劇作《夜遊神》。高行健自己導演了在波爾多的莫里哀劇場演出的劇作《對話與反詰》。

2000 年，《靈山》的英譯本由澳大利亞的哈普克林出版社出版，《一個人的聖經》的法譯本由法國黎明出版社出版，瑞典文版由瑞典大西洋出版社出版。法國文化部定購的劇作《叩問死亡》脫稿。法國文化電臺全文廣播劇作《週末四重

奏》，瑞典電臺廣播《獨白》。法國羅浮宮舉辦的藝術大展中，高行健的畫參展。德國弗萊堡的莫哈特藝術研究所和巴登的巴若斯畫廊，分別舉行他的個人畫展。這一年，高行健獲得了極大的榮譽：義大利的羅馬市授與他費羅尼亞文學獎、瑞典學院授與他諾貝爾文學獎、法國總統希拉客親自提名授與他國家榮譽騎士勳章。

2001年，在獲得了諾貝爾文學獎後，高行健作品的出版和繪畫展覽，都取得了極大的成功。《八月雪》、《週末四重奏》、《沒有主義》、《另一種美學》由臺灣聯經出版社出版；香港天地圖書有限公司出版了他的《靈山》和《一個人的聖經》簡體版；香港明報出版社出版了《文學的理由》和《高行健劇本選》，臺灣聯合文學出版社出版了《高行健短篇小說集》。法國阿維農市政府在大主教宮舉辦了高行健的水墨畫大型回顧展，阿維農戲劇節期間同時上演了《對話與反詰》和《生死界》，臺灣亞洲藝術舉辦他的畫展並出版他的水墨畫冊。高行健已成爲世界級的文學大師。

高行健就這樣將他的諸多戲劇文本及戲劇演出、畫冊及展覽、長篇小說、短篇小說，以及他的小說觀、戲劇觀、文學觀、美學觀，往外推展，著實豐功偉業，令人讚嘆。⁶這樣的大師，實不容小覷。所以，以下，將對其生命中的引禪者與禪式寫意創作作一番敘述，以期更瞭解《八月雪》的創作意涵。

第二節 生命中的引禪者與禪式寫意手法

一、生命中的引禪者

高行健與禪的淵源，不可能憑空靈機一動，信手拈來寫成劇本《八月雪》。以史實改編而創作的《八月雪》，與禪有著極深的因緣。

(一) 江西禪

⁶ 高行健的生平部份參考書目爲伊沙編著：《高行健評說》，香港：明鏡出版社，2000年10月出版，頁61-92與陳袖、季默著：《依稀高行健》，臺北：讀冊文化，2003年8月出版，頁9-30。

高行健一出生，便有佛緣。高行健自稱：「我是江西人，江西是禪的故鄉，因為許多著名禪師是江西人。」⁷江西座落著許多大寺廟，幼時的高行健穿梭期間，感到頗有樂趣。高行健說：「我從小特別喜歡到寺廟去，那裡有一股禪的風味，因此，我對佛教就有一種親近感。」⁸因著出生之便，使高行健比常人接觸禪宗直接。江西禪對高行健有著什麼樣的影響？《八月雪》中將慧能禪後的江西禪表現的淋漓盡致。慧能圓寂後的一百五十年，禪宗發展成一花五葉，雖有派別之分，但都源自慧能禪，只是在禪風上傾向以機鋒的方式表現。

高行健將之圓相運用於《八月雪》中，更有諷喻之意，這是取圓相的理事不二精神。另外，高行健擷取自公案「馬祖云：『什麼聲？』師云：『野鴨聲。』良久馬祖云：『適來聲向什麼處去？』師云：『飛過去。』馬祖回頭將師鼻便搗。」⁹轉化成《八月雪》中一禪師與又禪師的對話「一禪師：說，佛究竟在哪裡？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？」¹⁰。此處「飛過去」包含了思惟及生滅，有飛便有生滅，這便非直觀本心的頓悟法，如此定會產生束縛，流轉於生滅中。這是種平常心中有著不平常的道，是在自然的生活中體悟道的，這道就在自性中，不假外求。高行健藉此公案而另有意喻。

曹洞宗風強調道的精神，高行健在《八月雪》中以「狗子可有佛性無？」與公案李翱參訪藥山惟儼的公案拼湊成是禪師與非禪師的對話。高行健將兩則公案「問：『狗子還有佛性也無？』師云：『無。』學云：『上至諸佛，下至蠅子，皆有佛性，狗子為什麼無？』師云：『為伊有業識性在。』」¹¹又「問曰：『如何是道？』

⁷ 周美惠著：《雪地禪思》，臺北：聯經出版事業有限公司，2002年12月出版，頁87。

⁸ 同上《雪地禪思》，頁89。

⁹ 〔宋〕蹟藏主編：《古尊宿語錄》，（上），卷一，大鑑下三世〈百丈懷海大智禪師〉，北京：中華書局出版，1994年5月第一版，頁6。

¹⁰ 高行健著：《八月雪》，臺北市：聯經出版事業公司，2000年12月初版，頁108。

¹¹ 〔宋〕蹟藏主編：《古尊宿語錄》，（上），卷十三，〈趙州（從諗）實際禪師語錄並行狀·南嶽下四世·嗣南泉〉，北京：中華書局出版，1994年5月第一版，頁222。

師以手指上下，曰：『會麼？』翽曰：『不會。』師曰：『雲在天，水在鉢。』¹²轉化成《八月雪》中是禪師與非禪師的對話「是禪師：(笑道)狗子可有佛性無？非禪師：水在鉢裏，雲在天上。(把鉢中水倒在對方頭上。)是禪師：(一驚)搞甚麼勞什！非禪師：(笑嘻嘻)沒緣故。」¹³。高行健將公案中「手指上下」的不二之意與「雲在天，水在鉢」的自然無為意涵來轉化成《八月雪》中的「水在鉢裏，雲在天上。」。這暗喻超越現象界而體悟自性與不須它求的無為法，當下便能體現。

高行健將臨濟的棒喝運用於《八月雪》中「大鬧參堂」的對話。主要以斷思惟的方式來直悟本心。《八月雪》中「這禪師：如何是佛？那禪師：這個，那個。這禪師：這個那個甚麼？那禪師：便不是這個，也不是那個。這禪師：(大喝)呵！那禪師：(大喝)哈！」¹⁴高行健在此處運用了臨濟大喝的方式，來使讀者斷知見，不去思惟而直悟本心，你問何謂佛？佛不可說，便回答：「這個，那個。」你又問：「這個那個又是甚麼？」便回答：「不是這個，也不是那個。」這樣的一個方式，是不使人去思惟文字的意義，而主要能直觀本性，見自本心。

高行健將臨濟的棒應用於《八月雪》中的還有「還禪師：快說，快說，佛是甚麼？可禪師：(一棒打去，回頭一笑。)打著的都不是。還禪師：(一笑)那還打甚麼？」¹⁵一棒打去，主要是要斷知見，不要再問佛是甚麼？要返觀內心，便能見佛。慧能也在神會落入相中的「佛」給神會吃了一棍，佛就不可說，你還給出個名字，又說「痛的是神會，不痛的是佛性。」¹⁶，這便落入兩邊。

高行健在《八月雪》中提了「雪峰存義」¹⁷，雪峰存義是雲門文偃的導師雪峰義存，他將雪峰義存改成了雪峰存義，僅此，卻也沒有再衍伸其雲門宗的理事無礙精神，只是方式的不同，其義仍是與圓相大同小異，高行健並未在此闡揚雲

¹² [宋]釋道原編著：《景德傳燈錄》，〈藥山惟儼〉，新文豐出版股份有限公司，1986年4月三版，頁78。

¹³ 高行健著：《八月雪》，臺北市：聯經出版事業公司，2000年12月初版，頁109。

¹⁴ 同上《八月雪》，頁107-108。

¹⁵ 同上《八月雪》，頁108-109。

¹⁶ 同上《八月雪》，頁95。

¹⁷ 同上《八月雪》，頁106。

門宗的禪風，也正是「雪峰存義」之義！

高行健也在《八月雪》中提了「望青原尋思」¹⁸，法眼宗承襲於青原行思一系，卻未明言法眼宗的禪風，他將史實上的青原行思創造成青原尋思，這思正留給了讀者或觀者思索。

高行健因著兒時對江西禪的親近與喜愛，在往後又對其有所研究，既而在《八月雪》中呈現出江西禪的機鋒。

(二) 家風

高行健在孩童時，正逢抗日時期，當時因母親在基督青年會演話劇，同時，母親也受教會的學校教育，來往的除了基督徒，還有許多知識份子。高行健：「他們都很和平、很平和，所以我對宗教都有一種親切感。」高行健的母親親近基督教，而高行健的父親親近佛教。高行健說：「我們家講實在話，從來沒有吵架的事情，我爸媽從來不吵架。鄰居說，從來都沒聽過你們家大聲說話，一切都那麼溫和。」¹⁹雖然抗日時期並不使高行健感到痛苦，但文革卻對他造成不小的影響。

處在文化大革命這樣的時代背景，對高行健產生了極大的影響，他的作品《一個人的聖經》正是他遭受此時代蹂躪下的心路歷程反映。因為遭受文革的迫害，讓他在疲憊之餘時接觸到的禪宗，使他有新生之感，所以，文革正是高行健觸及禪宗的重要契機。1966年爆發了文化大革命，高行健也加入了造反的行列：

文化大革命初期，我出來造反，當過一派紅衛兵組織的頭頭，可這種群眾組織內部爭奪權力的鬥爭，很快便令我反感，好不容易才抽身脫了出來。

20

高行健對文革的反感，顯現在小說《一個人的聖經》中：

¹⁸ 同上《八月雪》，頁106。

¹⁹ 周美惠著：《雪地禪思》，臺北：聯經出版事業有限公司，2002年12月出版，頁89。

²⁰ 高行健著：《沒有主義》，臺北市：聯經出版事業公司，2001年2月初版，頁60。

你如今再也不必開那種非參加不可的學習討論會，檢討自己的言行，再也不懺悔了，也遠離了這一類的新神話。²¹

文革不僅使眾叛親離，連高行健喜愛的文學創作，也得付之一炬。在「京華夜談」中，紀錄了高行健與馬壽鵬徹夜長談時，提到馬壽鵬在文化大革命中將詩歌獻給了火神，高行健說：

我一共燒掉了 8 個話劇劇本，1 個電影劇本，1 個歌劇劇本，小說，筆記、文章和詩稿加起來總有三、四十公斤。²²

在文革期間，創作是危險的，高行健忍痛將心血付之一炬，在《一個人的聖經》中也有此番描述：

紅衛兵們走了，他望著一屋子挖開的磚塊和泥土，心想到等災難也這樣落到自己頭上就晚了，這才下決心，把那些稿子和日記付之一炬，終於埋葬了他的詩情，童年的記憶，青少年的自戀、幻想和當作家的夢。²³

文革使得人心惶惶，高行健為避免自己遭受迫害，除了燒卻文稿，連同母親唯一的一張照片也入了火爐：

我惱恨我自己這樣無情無義，在那場轟轟烈烈的大革命，那場大革文化的命時候，我把我身邊你唯一的一張照片竟然燒掉了。²⁴

²¹ 高行健著：《一個人的聖經》，臺北市：聯經出版事業股份有限公司，2002 年 11 月初版，頁 148。

²² 高行健著：《對一種現代戲劇的追求》，中國戲劇出版社，1988 年出版，頁 154。

²³ 高行健著：《一個人的聖經》，臺北市：聯經出版事業股份有限公司，2002 年 11 月初版，頁 80。

²⁴ 高行健著：《高行健短篇小說集》，〈母親〉，臺北市：聯合文學出版社有限公司，2002 年 10

高行健將不小心落地的照片毫不遲疑地入了火爐，事後回想起已逝母親不免懷有悔恨，在無奈與情非得已的矛盾下顯露他對文革的看法。正因如此，在歷經文革後人心的極度束縛與扭曲，與高行健日後觸及的禪宗有著天壤之別，他說：

真正接觸到禪宗，首先從《金剛經》開始。這也是在文革剛剛結束以後，我在古籍出版社找到了一本影印的《金剛經》，我立刻很有興趣，對我來講，這可以說是一股非常清新的空氣，把共產黨的教義所講的那種絕對的話、對什麼事情都是斷然、絕對的判斷，一下子粉碎。²⁵

文革使人心生惶恐，禪宗卻能淨化心靈，使雜亂心回歸本心的清淨。這是高行健歷經文革的恐怖後，一接觸禪宗便有清新感的緣由。高行健在中國的創作並不被重視，輾轉定居法國，沉醉在奔放的自由中，這與高行健的家庭有著相關因素，繼之表現在他的創作，一掃文革所帶來的迫害。高行健的理論書《沒有主義》中：

一個沒有主義的個人倒更像一個人，不成其為某種主義者的個人看來倒更符合人性，且不管好與壞，是與非，善與惡，況且這好壞是非善惡也都是他人根據他人的標準下的判斷，這判斷又由於標準不一而各不相同。²⁶

沒有主義，是作人的起碼權力，且不說有更大的自由，至少得有不做主義的奴隸這點自由。²⁷

高行健對自由心性的追求，使他一旦接觸禪宗便產生解不開的因緣。兒時因為雙親親近宗教的家風之故，高行健對宗教總有著親切之感，隨著往後的因緣，

月 20 日初版，頁 200。

²⁵ 周美惠著：《雪地禪思》，臺北：聯經出版事業有限公司，2002 年 12 月出版，頁 89-90。

²⁶ 高行健著：《沒有主義》，臺北市：聯經出版事業公司，2001 年 2 月初版，頁 3。

²⁷ 同上《沒有主義》，頁 5。

高行健接觸了禪宗，漸漸對他產生深遠的影響，繼而創作出禪式寫意的作品。

他接觸禪宗之後所做的研究，紛紛表現在作品《靈山》、《瞬間》、《生死界》、《彼岸》、《對話與反詰》、《夜遊神》、《八月雪》，形成高行健作品中獨具一格的禪意來。

二、禪式寫意手法

高行健的禪式寫意創作，有《靈山》、《生死界》、《彼岸》、《對話與反詰》、《夜遊神》等著作。以下，透過這些作品的鳥瞰，找出高行健特有的禪式寫意創作中的禪意。

一、人稱的轉換

1.敘述轉換的禪意：高行健的作品《靈山》，書名為靈山，書中主角為了尋找靈山，而開展長程旅遊。在這個旅遊中，有你、我、她，這你、我、她又究竟何指？《靈山》中透露：

「你」知道「我」不過在自言自語，以緩解「我」的寂寞。「你」知道「我」這種寂寞無可救藥，沒有人能把「我」拯救，「我」只能訴諸自己作為談話的對手。

這漫長的獨白中，「你」是「我」講述的對象，一個傾聽「我」的「我」自己，「你」不過是「我」的影子。

當「我」傾聽「我」自己「你」的時候，「我」讓「你」造出個「她」，因為「你」同我一樣，也忍受不了寂寞，也要找尋個談話的對手。

「你」於是訴諸「她」，恰如「我」之訴諸「你」。

「她」派生於「你」，又反過來確認「我」自己。

「我」的談話的對手「你」將「我」的經驗與想像轉化為「你」和「她」的關係，而想像與經驗又無法分清。

連「我」尚且分不清記憶與印象中有多少是親身的經歷，有多少是夢囈，「你」何嘗能把「我」的經驗與想像加以區分？這種區分又難道必要？再說也沒有任何實際的意義。

那經驗與想像的造物「她」變幻成各種幻象，招搖引誘「你」，只因為「你」這個造物也想誘惑「她」，都不甘於自身的孤寂。

「我」在旅行途中，人生好歹也是旅途，沈湎於想像，同「我」的映象「你」在內心的旅行，何者更為重要，這個陳舊而煩人的問題，也可以變成何者更為真實的討論，有時又成為所謂辯論，那就由人討論或辯論去好了，對於沈浸在旅行中的「我」或是「你」的神遊實在無關緊要。²⁸

這麼一段往內心的反覆追問，其實已蘊藏了禪意。禪正是「識心見性」。²⁹《靈山》中的主要人物「我」，在上述的片段中就出現了 21 個「我」，這「我」是個沉湎於想像的自我，這自我參雜了本身的經驗與想像，然而，因為自身的寂寞，無人與共，故將我又一分為三，成了我的你與你的她。因為，我向你傾訴我自己，你也向她傾訴你自己，如此，她回頭確認你自己，你也回頭確認我自己，這是同一個人所發出的你、我、她立場。「你」在上述的片段中，就有 17 個「你」，你是因應「我」而存在。「她」在上述的片段中，有 6 個「她」，她是因應「你」而存在。這麼一大段將我、你、她混為一談，究竟要表述什麼？高行健是要透過「我」的立場，來表述一個沉湎在想像中的自我所構成的一段心路歷程。

雖然，我透過了你與她便能回頭確認我自己，能使自己清晰明白我自己的每個思惟與想法，這看似形成一種圓融無礙的境界，但是實際上，「我」一直在自言自語，「我」仍然沒有超脫「我」的想像，仍沉迷於幻象中。這是此段獨白所要表露之意，正是：「我」在往靈山的路上，因為孤寂，而有內心的獨白，這獨

²⁸ 高行健：《靈山》，臺北：聯經出版事業公司，1990 年 12 月初版，2001 年 11 月出版，頁 318-319。

²⁹ 黃連忠撰：《敦博本六祖壇經校釋》，臺北市：萬卷樓圖書股份有限公司，2006 年 5 月初版，頁 114。

白是我目前的心境，這心境仍不超脫我的身分來解讀。

2.尋找靈山的禪意：小說一開頭描述了人物基於好奇心走訪靈山，但是否找到靈山了？這個靈山是非物質的，所代表的是一個人的心，這個心端看它是否覺悟，是否能與天地融為一體。靈山其實只有一個人物，只是敘述觀點有三。從頭到尾皆是這個人物的自言自語，從結尾處能看到明顯的禪意：

「他」另一隻眼，眼皮一張一合在講人類無法懂得的語言，「我」應該明白，至於「我」是否明白，這並不是上帝的事情。

「我」儘可以以為這眨動的眼皮中也許並沒有什麼意義，可它的意義也許就正在這沒有意義之中。

沒有奇蹟。上帝就是這麼說的，對「我」這個不知饜足的人說。

那麼，還有什麼可追求的？「我」問「他」。

周圍靜悄悄的，雪落下來沒有聲音。「我」有點詫異這種平靜。天堂裡就這麼安靜。

也沒有喜悅。喜悅是對憂慮而言。

只落著雪。

「我」不知「我」此時身在何處，「我」不知道天堂裡這片土地又從何而來，「我」四周環顧。

「我」不知道我什麼也不懂，還以為「我」什麼都懂。

事情就出在「我」背後又總有隻莫名其妙的眼睛，「我」就只好不懂裝懂。裝做要弄懂卻總也弄不懂。

「我」其實什麼也不明白，什麼也不懂。

就是這樣。³⁰

³⁰ 高行健：《靈山》，臺北：聯經出版事業公司，1990年12月初版，2001年11月出版，頁526。

此段獨白，同上述「敘述轉換的禪意」中有極大的不同點，這不同點在於敘述轉換的禪意是由人稱代名詞的「你」、「我」、「她」所組成的內心獨白，然而，筆者在此處「尋找靈山的禪意」所擷取的引文，卻沒有了上述的「你」與「她」，不變的是「我」仍存在，然而，卻也多了個「他」。「我」仍是那個主要人物，為尋找靈山而長途跋涉的「我」，可是，這個「我」卻有所不同於之前那個沉湎於想像的「我」。從「沉湎於想像的我」與「詢問世界上還有什麼可追求的我」這其間究竟有何不同，究竟面臨了什麼轉換？使我一改往常的沉湎於想像而對世間價值的自問自答？筆者認為人物「我」的最大轉變是覺悟幻相的「空」，才不再執迷於其中，而能如同慧能的返觀自性，追問人生的價值究竟何在？

高行健在此處創造出「他」，其實也是我之中的「他」，因為這「他」正是清明的本性，而這「清明的本性他」與「追問生命價值何在的我」同為一體，這正是「自性迷，佛即是眾生；自性悟，眾生即是佛。」³¹這個「他」是「自性」，是永恆的存在，是悟；這個「我」仍執迷於我，未完全參透自性的本質，是非永恆的存在，故是迷。然而如何轉迷成悟，如何頓悟成佛，成就佛性，破除有相？正是高行健意欲在《靈山》中所透露，要讀者破一切有相，回歸真如本性，體悟一切空，卻不說空的禪意精神。

(二) 獨白的抒發

高行健的《生死界》同《對話與反詰》都以女子為主要人物，透露男女之間無法溝通的困境。《生死界》由一個女人的獨白道出她和男人的關係，她在追求愛情與愛情破滅間自言自語，在這樣的心境下：

女人：又何謂自我？除了這一番言語，且空空洞洞，言之無物，又還能剩

³¹ 黃連忠撰：《敦博本六祖壇經校釋》，臺北市：萬卷樓圖書股份有限公司，2006年5月初版，頁138。

下甚麼？³²

為何由自我所發出的言語使女人感到虛妄？因為，女人的「自我」由欲望匯集而成。但是，女人忽地一轉念，由自我所發出的言語，為何如此貧乏，使自己鬱悶又毫無意義可言？此時，可稱之為女人對「自我的拷問」。這正是返觀自性的開始，若能回歸自性，便能識心見性，慧能認為：「法無頓漸，人有利鈍。」³³這說明回歸自性後，有人可以即時明心見性，這正是頓悟；有人卻需要以觀照的方式或其它方法才能明瞭所謂的自性。

所以，《生死界》中的女人已提出世間有相的虛妄，然而，解決之道便是走向禪宗的明心見性，終能朝向解脫，感受自在。因此，高行健賦予此劇中的女子形象是極具禪的象徵性，具有禪的明心見性之意。

《對話與反詰》中，主要以一個男人和一個女人的對話來表現溝通的破滅，女人處在急切表達卻抑鬱不得志的心境下：

女子：一條裂痕……

男人：(喃喃)一條裂痕……

女子和男人：(幾乎同時)一條裂痕——³⁴

高行健以花了足足三頁的「一條裂痕」來表述世間情慾是不完整、傷害頻繁，毫無幸福可言。識得此，若能放掉對感情的執著，通向禪境也就只有一線之隔。

《夜遊神》同《彼岸》一樣，表現了男子欲求彼岸，卻陷在人世中的林林總總，迷失本性。《夜遊神》一劇，從火車上的檢票員檢查青年人、老人、旅客、

³² 高行健著：《高行健戲劇集 8 生死界》，臺北市：聯合文學出版社有限公司，2001 年 10 月初版，頁 65。

³³ 黃連忠撰：《敦博本六祖壇經校釋》，臺北市：萬卷樓圖書股份有限公司，2006 年 5 月初版，頁 50。

³⁴ 高行健著：《高行健戲劇集 9 對話與反詰》，臺北市：聯合文學出版社有限公司，2001 年 10 月初版，頁 121。

年輕女人的票，轉換到旅客上的書，漸漸進入到主人公夢遊者的心境。夢遊者的心境從個人最初的適意：「你說你上街是來散步，不是聽誰來的，誰你也用不著聽！你請他走開，各走各的路，你圖的是清淨。」³⁵轉而遇事件層層逼迫下：「你找不到來時的去路。忘了怎麼來的，如何再回去？你本來無辜，是不是無辜，你當然也說不清楚。總而言之，你在罪惡之中，越是掙扎，越陷越深，無法自拔。隨時隨地，到處有眼，你成了待獲的獵物，四下全是陷阱，你走投無路。」³⁶進而殺人，卻又禁不起別人的嘲諷，漸漸迷失自己，走入迷途。最後，依然回到「有本翻開的書」。

此劇同高行健的小說《瞬間》，表現的都是一瞬間。主人公在受周圍人、事、物所擾的情況下，心境已從一心分成多心的雜念，這雜念紛飛，行徑也就越來越脫軌，最終走向了毀滅。高行健欲藉此劇來闡發天臺的一念三千。「一念」即「一念心」，為心念活動的一剎那。「三千」，為十法界(地獄、餓鬼、畜生、阿修羅、人、天、聲聞、緣覺、菩薩、佛)中的每一界各具十界，成為百界，百界中的每一界又各具有十如是(諸法如是相、如是性、如是體、如是力、如是作、如是因、如是緣、如是果、如是報、如是本末究竟)，成為千如是，千如是中的每一如是又各具有三種世間(眾生世間、國土世間與五陰世間)，故此三千世間，是為三千。「一念三千」之意為：人的一念之間，具足了三千諸法，也正是世間和出世間一切善惡、因果概念的總合。在一動念間，就是宇宙的整體。³⁷高行健的小說《瞬間》與《夜遊神》表現的都是一心所念的一剎那所顯現的境界，若能體悟到自性本具足一切法，便能進入到無時無空的境界。

《彼岸》中的「人」，從具有清明的自省陷入了世間的泥沼：

影子：那時候你畢竟單純，而如今你罪孽深重，早已喪失了對人的信任，

³⁵ 高行健著：《高行健戲劇集 10 夜遊神》，臺北市：聯合文學出版社有限公司，2001 年 10 月初版，頁 28。

³⁶ 同上《高行健戲劇集 10 夜遊神》，頁 78。

³⁷ 慈怡主編：《佛光大辭典》，卷一，高雄市：佛光出版社，1988 年 10 月初版，頁 49。

你那顆心也已經蒼老，再也不會去愛。

影子：其實，這不過是你的一種自我憐憫，你並不甘心就此了結，你這個好虛榮的人。³⁸

《彼岸》中的「人」雖陷入泥沼中，但影子總出乎其間，不曾離去。這影子代表了對生命本質上的自覺，有著這樣的自覺，人們才能雖陷泥沼，卻還能與影子(心性)對話。高行健說：「它不僅僅是一個宗教信仰，實際上已經成為東方人感知世界和認識自我的一種方式。」³⁹

上述的《靈山》，除了間雜禪意，還有著《金剛經》的「一切有為法，如夢幻泡影，如露亦如電」的思想；《彼岸》也在「人」指責眾人殺了女人的暴行後，出現了佛寺法場，禪師念起《金剛經》；《生死界》中總出現「四肢開始脫落」，徘徊在世間與出世間中；《對話與反詰》使用的對話語言是禪宗的機鋒方式，還有一位和尚總貫穿其間，不言語卻做出奇特的象徵性動作；《夜遊神》表現了人在瞬間所呈現的萬變思惟，這思惟能往來於現在、過去、未來三世。

這些禪式寫意創作，都為《八月雪》奠定基礎。《八月雪》是綜合上述的禪式寫意創作，有《金剛經》中「無住生心」的感受；有俗人與僧人貫穿其劇；有意象化的八月雪；有機鋒的語言對話；有慧能闡述無念、無住、無相的思惟，高行健承襲著這些禪式寫意劇，最終完成了這部雖小卻精的《八月雪》。

³⁸ 高行健著：《高行健戲劇集4彼岸》，臺北市：聯合文學出版社有限公司，2001年10月初版，頁87。

³⁹ 高行健著：《對一種現代戲劇的追求》，北京市：中國戲劇出版社，1988年8月第一版，頁179。

第三章 《八月雪》的內容分析

第一節 故事梗概

高行健《八月雪》的取材，得自《壇經》與語錄。《壇經》的版本不一，筆者認為高行健以敦煌本為主，再輔以宗寶本、曹溪原本以增加其戲劇性。因為高行健此劇並非對歷史的考證，故他添加了許多個人對禪的感悟。以下，以劇本的第一幕、第二幕、第三幕分別對照《壇經》各版本與語錄，以期解讀出此劇的精神意涵。

一、第一幕

(一) 第一場

《八月雪》中的第一幕第一場「雨夜聽經」，一開頭取材於敦煌本《壇經》：「惠能慈父，本官范陽，左降遷流嶺南，作新州百姓。惠能幼小，父亦早亡。老母孤遺，移來南海。艱辛貧乏，於市賣柴。」¹《八月雪》稍作修飾而成：「慧能：諸位看官！某甲慧能，本姓盧，大唐貞觀一十二年生於新州。先父范陽人氏，做官的，不料得罪了朝廷，削為平民。慧能隨同雙親，流放到嶺南這蠻荒之地。又年幼喪父，老母遺孤，移居海南，以打柴賣柴謀生。」²大體上不作更動，只是《壇經》沒有明言慧能之父何以被流放，《八月雪》卻經過了高行健之筆，強調了因「不料得罪了朝廷」，筆者認為此段除了表明慧能的身世外，還暗藏著對封建制度的批判。

《八月雪》中的慧能自述身世後，場景跳到慧能與無盡藏的一段因緣，此處取材於宗寶本《壇經》：「尼乃執卷問字，師曰：『字即不識，義即請問。』」尼曰：

¹ 黃連忠撰：《敦煌本六祖壇經校釋》，臺北市：萬卷樓圖書股份有限公司，2006年5月初版，頁6。

² 高行健著：《八月雪》，臺北市：聯經出版事業公司，2000年12月初版，頁3。

『字尚不識，焉能會義？』師曰：『諸佛妙理，非關文字。』³《八月雪》在此處卻將無盡藏極力塑造成煩惱的形象，與慧能的各自獨白下，有著戲劇上的張力。內容簡述：一日，慧能送柴到比丘尼無盡藏處，因聽無盡藏頌經，不管三更半夜，便在此處逗留聽經。慧能與無盡藏各自唱出心事，慧能為追尋生命奧義而苦，無盡藏為煩惱無盡而累。慧能在苦苦思索後，似有所悟。此處高行健添加了史實上所沒有的無盡藏的苦惱與煩亂，筆者認為是高行健有意藉此突顯出慧能的超脫胸懷與男女的無法溝通所面臨的困境。

在第一幕第一場的劇末，《八月雪》取材於敦煌本《壇經》：「忽有一客買柴，遂領惠能至於官店，客將柴去。惠能得錢，卻向門前，忽見一客讀《金剛經》。惠能一聞，心明便悟。乃問客曰：『從何處來，持此經典？』客答曰：『我於鄴州黃梅縣東馮茂山，禮拜五祖弘忍和尚，現今在彼，門人有千餘眾。我於彼聽見大師勸道俗，但持《金剛經》一卷，即得見性，直了成佛。』」⁴《八月雪》精簡內容而成：「話說一日，慧能在市上賣了柴，擔到店家，見門前有位客人在頌讀《金剛經》。聽罷，心中一亮，便問：『客官，這卷經書可有個來處？』客人答道：『禮拜了鄴州黃梅縣馮墓山東山寺的弘忍老和尚，門下僧俗上千，大師以此經開化眾生，即得見性，直了成佛。』」⁵大體上不作更動，只是高行健將「心明便悟」稍作修飾成了「心中一亮」，此處頗引人省思，是同義？亦或有別意？筆者認為是高行健在戲劇上所留的伏筆，為使讀者有一窺究竟的好奇心理，在意義上提供了引出下一場慧能禮拜弘忍的頓見佛性，才揭示出慧能的慧根獨具。

(二) 第二場

《八月雪》中的第一幕第二場「東山法傳」，《八月雪》描述：慧能來到黃梅禮拜五祖弘忍，五祖弘忍慧眼識龍象，知道慧能為上智根性，但礙於初學不宜鋒

³ 心印法師編輯：《六祖壇經禪學基本教材》，財團法人佛陀教育基金會出版部，1969年2月初版，頁178。

⁴ 黃連忠撰：《敦博本六祖壇經校釋》，臺北市：萬卷樓圖書股份有限公司，2006年5月初版，頁6、8。

⁵ 高行健著：《八月雪》，臺北市：聯經出版事業公司，2000年12月初版，頁10。

芒太露，故要他到碓坊裡舂穀。一日，弘忍召集大眾，要大眾將心中見解寫一偈呈上，若識心見性，便傳為第六代祖師。神秀為上座教授，大眾皆望著神秀寫偈，神秀卻內心掙扎不已。最後，想到個法子，便於三更半夜將詩偈書寫於牆上：「身為菩提樹，心如明鏡臺，時時勤拂拭，莫使有塵埃。」弘忍見到此偈，遂將神秀叫至跟前，說還未見性，回去淨心，再呈一偈給我，若入得了門，便將衣法傳付。這偈人人誦讀，一日，慧能聽聞一小沙彌唱頌此偈，聞後便懇請盧珍將「菩提本無樹，明鏡亦無臺，佛性常清淨，何處有塵埃」的詩偈也書寫於牆上。

此處擷取敦煌本《壇經》：「慧能答曰：『弟子是嶺南人，新州百姓，今故遠來禮拜和尚，不求餘物，唯求作佛法。』」⁶「慧能答曰：『人即有南北，佛性即無南北；獼猴身與和尚不同，佛性有何差別？』」⁷「五祖曰：『吾向汝說，世人生死事大。汝等門人，終日供養，只求福田，不求出離生死苦海。汝等自性迷，福門何可救汝？汝等且歸房自看，有智慧者，自取本性般若之智，各作一偈呈吾。吾看汝偈，若悟大意者，付汝衣法，稟為六代。火急作！』」⁸「門人得處分，卻來各至自房，遞相謂言：『我等不須澄心用意作偈，將呈和尚。神秀上座是教授師，秀上座得法後，自可依止，偈不用作！』諸人息心，盡不敢呈偈。」⁹「上座神秀思維，諸人不呈心偈，緣我為教授師，我若不呈心偈，五祖如何得見我心中見解深淺？我將心偈上五祖呈意，求法即善，覓祖不善，卻同凡心奪其聖位。若不呈心偈，終不得法。良久思維，甚難甚難！」¹⁰「夜至三更，不令人見，遂向南廊下中間壁上題作呈心偈，欲求衣法。若五祖見偈，言此偈語，若訪覓我，我見和尚，即云是秀作。五祖見偈言不堪，自是我迷，宿業障重，不合得法，聖意難測，我心自息。秀上座三更於南廊下中間壁上秉燭題作偈，人盡不知。偈曰：

⁶ 《敦煌新本·六祖壇經》：楊曾文編，上海：上海古籍出版社，1993年10月第一版，頁8。

⁷ 同上《敦煌新本·六祖壇經》，頁8。

⁸ 黃連忠撰：《敦博本六祖壇經校釋》，臺北市：萬卷樓圖書股份有限公司，2006年5月初版，頁14。

⁹ 同上《敦博本六祖壇經校釋》，頁16。

¹⁰ 同上《敦博本六祖壇經校釋》，頁18。

『身是菩提樹，心如明鏡臺，時時勤拂拭，莫使有塵埃。』¹¹「時大師堂前有三間房廊，於此廊下供養，欲畫楞伽變，並畫五祖大師傳授衣法流行後代為記。畫人盧珍看壁了，明日下手。」¹²「五祖平旦，遂喚盧供奉來南廊下，畫楞伽變。五祖忽見此偈，讀訖，乃謂供奉曰：『弘忍與供奉錢三十千，深勞遠來，不畫變相也。《金剛經》云：『凡所有相，皆是虛妄。』不如留此偈，令迷人誦。依此修行，不墮三惡；依法修行，有大利益。』」¹³「五祖遂喚秀上座於堂內，問：『是汝作偈否？若是汝作，應得我法。』秀上座言：『罪過！實是神秀作。不敢求祖，願和尚慈悲，看弟子有小智慧識大意否？』五祖曰：『汝作此偈，見解只到門前，尚未得入。凡夫依此偈修行，即不墮落；作此見解，若覓無上菩提，即不可得。要入得門，見自本性。汝且去，一兩日思維，更作一偈來呈吾，若入得門，見自本性，當付汝衣法。』秀上座去數日，作偈不得。」¹⁴「有一童子於碓坊邊過，唱誦此偈。惠能一聞，知未見性，即識大意。能問童子：『適來誦者，是何言偈？』童子答能曰：『你不知大師言生死事大，欲傳衣法，令門人等各作一偈來呈吾看，悟大意，即付衣法，稟為六代祖。有一上座名神秀，忽於南廊下書無相偈一首，五祖令諸門人盡誦，悟此偈者，即見自性；依此修行，即得出離。』」¹⁵「惠能偈曰：『菩提本無樹，明鏡亦無臺，佛性常清淨，何處有塵埃？』」¹⁶

《八月雪》在第一幕第二場「東山法傳」處的大半幾乎擷取的是敦煌本《壇經》，沒有多作更動，只是為符合戲劇性的對話，在措辭稍有不同。在後半之處，《八月雪》描述：弘忍見到此偈，到碓坊裡找慧能，要慧能三更半夜到堂內找自己。慧能遂於三更半夜受法，人盡不知。受法後，弘忍為避免迫害，要慧能往南隱遁，之後再廣度眾生。於是，慧能便往南方逃遁。惠明與眾僧徒知衣法已傳給慧能，遂前往追尋。

¹¹ 同上《敦博本六祖壇經校釋》，頁 20。

¹² 同上《敦博本六祖壇經校釋》，頁 16。

¹³ 同上《敦博本六祖壇經校釋》，頁 22。

¹⁴ 同上《敦博本六祖壇經校釋》，頁 24、26。

¹⁵ 同上《敦博本六祖壇經校釋》，頁 28。

¹⁶ 同上《敦博本六祖壇經校釋》，頁 32。

此處多擷取的是宗寶本《壇經》：「祖潛至碓坊，見能腰石舂米，語曰：『求道之人，為法忘軀，當如是乎？』乃問曰：『米熟也未？』惠能曰：『米熟久矣！猶欠篩在。』祖以杖擊碓三下而去。」¹⁷「一僧俗姓陳，名惠明，先是四品將軍，性行麤糙；極意參尋。」¹⁸「祖知悟本性，謂惠能曰：『不識本心，學法無益。若識自本心，見自本性，即名丈夫、天人師、佛。』」¹⁹「惠能啓曰：『向甚處去？』祖云：『逢懷則止，遇會則藏。』」²⁰與些微的曹溪原本《六祖壇經》：「祖復曰：『昔達磨大師初來此土，人未之信，故傳此衣以為信體，代代相承。法則以心傳心，皆令自悟自解。自古佛佛惟傳本體，師師密付本心。衣為爭端，止汝勿傳。若傳此衣，命如懸絲。汝須速去，恐人害汝。』」²¹「祖云：『以後佛法，由汝大行。汝去三年，吾方逝世。汝今好去，努力向南。不宜速說。』」²²「曰：『病即無，衣法已南矣。』問：『誰人傳授？』曰：『能者得之。』眾乃知焉。逐後，數百人來，欲奪衣鉢。」²³

高行健除了在第一幕第二場的《八月雪》中，擷取了敦煌本、宗寶本、曹溪原本的《壇經》史實外，還在其中增添了高行健所賦予慧能對禪體悟的言詞：「大千世界，日月山川，行雲流水，還有風風雨雨。世間犬馬車轎，高官走卒，來的來，去的去。更有商賈爭相叫賣，啞巴吃黃蓮，癡男怨女一個個弄得倒四顛三。到此刻，夜深人靜，唯獨才出世的小兒在啼哭。」²⁴此處跳脫了史實、跳脫了我，而見到大千世界的百態，顯現出對生命的超脫胸懷，筆者認為這是高行健所極力賦予此劇的生命力所在。

¹⁷ 心印法師編輯：《六祖壇經禪學基本教材》，財團法人佛陀教育基金會出版部，1969年2月初版，頁37。

¹⁸ 同上《六祖壇經禪學基本教材》，頁46-47。

¹⁹ 同上《六祖壇經禪學基本教材》，頁37-38。

²⁰ 同上《六祖壇經禪學基本教材》，頁41。

²¹ 嚴大參編輯：《六祖壇經曹溪原本》，普慧大藏經刊行會，1922年6月出版，頁6。

²² 同上《六祖壇經曹溪原本》，頁6。

²³ 同上《六祖壇經曹溪原本》，頁6。

²⁴ 高行健著：《八月雪》，臺北市：聯經出版事業公司，2000年12月初版，頁27。

(三) 第三場

《八月雪》在第一幕第三場「法難逃亡」處的大意：慧能還在船上飄搖時，惠明即將追上慧能。慧能脫了鞋，跳下船逃亡。如此地跋山涉水，慧能已心力交瘁。一路逃到了大庾嶺，最終還是被曾為三品將軍的惠明追上。惠明要的是衣鉢，慧能將瓦鉢墜地粉碎，將法衣交給惠明並對惠明說：「佛法可是無相啊！」惠明若有所悟，遂告訴慧能：「求的是法，並不在衣，還請我師開示！」慧能也不計前嫌，告訴惠明：「不思善，不思惡，當下如何才是上座本來真面目？」惠明終於頓悟，遂告訴追上的眾人們：「一路上連個鬼影都不見」，打發了眾人。

此處高行健汲取的是宗寶本《壇經》：「惠能擲下衣鉢於石上，曰：『此衣表信，可力爭耶？』能隱草莽中。惠明至，提掇不動，乃喚云：『行者！行者！我為法來，不為衣來。』惠能遂出，盤坐石上。惠明作禮云：『望行者為我說法。』惠能云：『汝既為法而來，可屏息諸緣，勿生一念，吾為汝說。』明良久，惠能云：『不思善，不思惡，正與麼時，那個是明上座本來面目？』惠明言下大悟。」²⁵還有曹溪原本《壇經》：「明又問：『惠明今後向甚處去？』能曰：『逢袁則止，遇蒙則居。』明禮辭。明回至嶺下，謂趁眾曰：『向陟崔嵬，竟無蹤跡，當別道尋之。』趁眾咸以為然。」²⁶除此之外，在此處的一開場添了大量的唱詞，賦予在慧能與眾人之口，筆者認為以唱詞表達出了高行健對封建制度與社會黑暗的慨嘆與無奈。

二、第二幕

(一) 第一場

《八月雪》在第二幕第一場的描述為：慧能逃到法性寺時，見僧人們在辯論風幡的問題。有言風動，有言幡動，有言因緣相合之故。慧能見僧人們爭辯不已，

²⁵ 心印法師編輯：《六祖壇經禪學基本教材》，財團法人佛陀教育基金會出版部，1969年2月初版，頁47。

²⁶ 嚴大參編輯：《六祖壇經曹溪原本》，普慧大藏經刊行會，1922年6月出版，頁7。

遂言：「風幡俱無情，何言本性與不動？風幡如故，既非幡動，也非風動，見動者，不過是妄想而心動。法本無動與不動，這便是無生無滅！」此言一出，印宗識得此為六祖慧能，同時，慧能也出示法衣以證。此時印宗還發出：「平日所說之〈涅槃經〉，猶如瓦礫。」之慨嘆。

此處汲取的是宗寶本《壇經》：「至廣州法性寺；值印宗法師講《涅槃經》。時有風吹旛動，一僧曰『風動』，一僧曰『旛動』，議論不已。」²⁷「惠能進曰：『不是風動，不是旛動，仁者心動。』」²⁸「宗云：『行者定非常人！久聞黃梅衣法南來，莫是行者否？』惠能曰：『不敢！』宗於是作禮，告請『傳來衣鉢、出示大眾』」。²⁹「宗復問曰：『黃梅付囑，如何指授？』惠能曰：『指授即無，惟論見性，不論禪定解脫。』」³⁰「印宗聞說，歡喜合掌，言：『某甲講經，猶如瓦礫；仁者論義，猶如真金。』於是為惠能剃髮，願事為師。」³¹

高行健在此處汲取的是宗寶本《壇經》，敦煌本《壇經》並沒有此段敘述，故高行健引用了宗寶本《壇經》的「風幡之爭」，筆者認為增強了戲劇上的衝突、張力，展現的是禪宗思惟的特色。

(二) 第二場

《八月雪》承襲著第二幕第一場《壇經》末端：「於是為惠能剃髮，願事為師。」³²而成了此劇的第二幕第二場「受戒」。《八月雪》描述：印宗請來了三位戒律師為慧能受戒。在受戒的當時，無盡藏總穿插其間。

此處除了承繼著《壇經》的受戒而加以延伸，還添加的是無盡藏的煩惱唱詞與眾人們的對話，筆者認為高行健在此處突顯出煩惱與菩提、被相纏綁與超然自在的對立。

²⁷ 心印法師編輯：《六祖壇經禪學基本教材》，財團法人佛陀教育基金會出版部，1969年2月初版，頁52-53。

²⁸ 同上《六祖壇經禪學基本教材》，頁53。

²⁹ 同上《六祖壇經禪學基本教材》，頁53。

³⁰ 同上《六祖壇經禪學基本教材》，頁53。

³¹ 同上《六祖壇經禪學基本教材》，頁58。

³² 同上《六祖壇經禪學基本教材》，頁58。

(三) 第三場

《八月雪》的第二幕第三場「開壇」，大意為：慧能以唱詞抒發從逃難到成為天人師的心路歷程。受戒後，印宗請慧能著法衣登堂說法，慧能為廣度迷人，也只有「做不能之事」，登壇說法。慧能說法：「我倒是有一法，無名無字，無眼無耳，無身無意，無言無示，無頭無尾，無內無外，亦無中間，不去不來，非青黃赤白黑，非有非無，非因非果，請問諸位善知識，此是何物？」正當此時，一位使者前來送函，印宗接函，函中是刺史韋璩大人和州府眾官僚以及各方儒士，得知慧能在此說法，欲請慧能擇吉日廣開法門，普渡眾生。慧能以為是因緣所致，便言改日一併說法。故慧能說法才剛開了個頭，便打住了。神會在眾僧散去後，回到法壇並答出慧能所說的法為「佛」。慧能將他留在身邊，有個照應。慧能再次登法壇宣講般若之智，是人人都俱足，只因迷惑而無法開悟，所以，他立「無念為宗，無相為體，無住為本」的修行法門。他解說摩訶般若波羅蜜，一切法都是自性，不可染著，智者要心行。煩惱即菩提，若於一切法上不取不捨，眾生即是佛。眾生無邊誓願度，這是自性自度，以正見自度。煩惱無邊誓願斷，以自心除虛妄。慧能在說法時還不時穿插歌伎唱出無盡藏解脫不了的煩惱，同時更穿插作家的遊戲人間。

此處汲取的是宗寶本《壇經》：「惠能後至曹溪，又被惡人尋逐，乃於四會避難獵人隊中，凡經一十五載，時與獵人隨宜說法。獵人常令守網，每見生命盡放之。每至飯時，以菜寄煮肉鍋；或問、則對曰：『但喫肉邊菜。』」³³「一日，師告眾曰：『吾有一物，無頭無尾，無名無字，無背無面，諸人還識否？』神會出曰：『是諸佛之本源，神會之佛性。』師曰：『向汝道無名無字，汝便喚作本源佛性。汝向去有把茆蓋頭，也只成個知解宗徒。』」³⁴

另外，還汲取了敦博本《壇經》：「惠能大師喚言：『善知識！菩提般若之智，

³³ 同上《六祖壇經禪學基本教材》，頁 51。

³⁴ 同上《六祖壇經禪學基本教材》，頁 244。

世人本自有之，即緣心迷，不能自悟，須求大善知識示道見性。」³⁵「我此法門，從上以來，頓漸皆立無念為宗，無相為體，無住為本。何名無相？無相者，於相而離相。無念者，於念而不念。無住者，為人本性，念念不住，前念、今念、後念，念念相續，無有斷絕。若一念斷絕，法身即離色身。念念時中，於一切法上無住。一念若住，念念即住，名繫縛。於一切法上，念念不住，即無縛也，是以無住為本。」³⁶「善知識雖念不解，惠能與說，各各聽。摩訶般若波羅蜜者，西國梵語，唐言大智慧到彼岸。此法須行，不在口念。口念不行，如幻如化。修行者，法身與佛等也。何名摩訶？摩訶者是大。心量廣大，猶如虛空。若空心坐禪，即落無記空。虛空能含日月星辰大地山河，一切草木，惡人善人，惡法善法，天堂地獄，盡在空中，世人性空，亦復如是。性含萬法是大，萬法盡是自性。見一切人及非人，惡之與善，惡法善法，盡皆不捨，不可染著，猶如虛空，名之為大，此是摩訶行。迷人口念，智者心行。」³⁷「善知識！即煩惱是菩提。前念迷即凡，後念悟即佛。善知識！摩訶般若波羅蜜，最尊、最上、第一，無住、無去、無來。三世諸佛從中出，將大智慧到彼岸，打破五陰煩惱塵勞。」³⁸「悟此法者，即是無念、無憶、無著。莫起誑妄，即自是真如性。用智慧觀照，於一切法不取不捨，即見性成佛道。」³⁹「惠能道：『眾生無邊誓願度，煩惱無邊誓願斷。』」⁴⁰「即煩惱是菩提。前念迷即凡，後念悟即佛。」⁴¹「善知識！眾生無邊誓願度，不是惠能度，善知識心中眾生，各於自身自性自度。何名自性自度？自色身中，邪見煩惱，愚癡迷妄，自有本覺性。只本覺性，將正見度。既悟正見般若之智，除卻愚癡迷妄。眾生各各自度。」⁴²「煩惱無邊誓願斷，自心除虛妄。」⁴³「善知識！總

³⁵ 黃連忠撰：《敦博本六祖壇經校釋》，臺北市：萬卷樓圖書股份有限公司，2006年5月初版，頁40。

³⁶ 同上《敦博本六祖壇經校釋》，頁52。

³⁷ 同上《敦博本六祖壇經校釋》，頁90、92、94。

³⁸ 同上《敦博本六祖壇經校釋》，頁100。

³⁹ 同上《敦博本六祖壇經校釋》，頁102。

⁴⁰ 同上《敦博本六祖壇經校釋》，頁78。

⁴¹ 同上《敦博本六祖壇經校釋》，頁100。

⁴² 同上《敦博本六祖壇經校釋》，頁78、80。

⁴³ 同上《敦博本六祖壇經校釋》，頁80。

須自體與受無相戒。」⁴⁴

高行健在此處除了以少數的宗寶本與大量的敦煌本為題材，還穿插了高行健獨創的歌伎與作家。歌伎與作家出現在「開壇」處，歌伎有著替代另一主線無盡藏之意，顯現出主題的雙重；作家則以遊戲人間的姿態，看待這歷史的進程，有著永恆的靈魂之意。

(三) 第四場

《八月雪》的第二幕第四場「圓寂」，大意為：薛簡奉則天太后、中宗皇帝之命，奉旨請慧能進京說法。慧能一再推辭，寧死不從，最後，薛簡也只有默然地走了。神會從北方回到慧能處，慧能持杖三擊：「痛還是不痛？」神會：「痛的是神會，不痛的是佛性。」慧能開示他：「向前看，見自本性空寂，不見是兩邊，內外不迷。」神會多少也懂得其中奧妙。而後，慧能要神會召集門人，有話對大家說。齊聚一堂後，慧能說：「我八月就要離開人世，你們有什麼問題儘管問我。」大家在難過之餘，慧能卻斥責諸位不見「不生不滅」處。而後法海便問：「大師去後，衣法當付何人？」慧能：「持衣不得法有何用？」法海又問：「因大師在，諸位才能見佛，大師去後，後人如何見佛？」慧能：「自不求真外覓佛，去尋總是大癡人。各自珍重吧！」而後藉由法海之口：「好生奇怪，這大熱天，滿山林木一下子都變白了？莫不是八月雪吧？」

此處汲取的是敦煌本《壇經》：使君問：「弟子見說達摩大師化梁武帝。帝問達摩：『朕一生以來，造寺、布施、供養，有功德否？』達摩答言：『並無功德。』武帝惆悵，遂遣達摩出境。未審此言，請和尚說。」六祖言：「實無功德，使君勿疑達摩大師言。武帝著邪道，不識正法。」使君問：「何以無功德？」和尚言：「造寺、布施、供養，只是修福。不可將福以為功德，功德在法身，非在於福田。自法性有功德，平直是佛性，外行恭敬，若輕一切人，吾我不斷，即自無功德。自性無功德，法身無功德。念念行平等直心，德即不輕。」⁴⁵問言：「和尚

⁴⁴ 同上《敦博本六祖壇經校釋》，頁 66。

坐禪，見亦不見？」大師起，把打神會三下，卻問神會：「吾打汝，痛不痛？」神會答言：「亦痛亦不痛。」六祖言曰：「吾亦見亦不見。」神會又問：「大師何以亦見亦不見？」大師言：「吾亦見，常見自過患，故云亦見。亦不見者，不見他人過罪，所以亦見亦不見也。汝亦痛亦不痛如何？」神會答曰：「若不痛，即同無情木石；若痛，則同凡夫，即起於恨。」大師言：「神會！向前！見不見是兩邊，痛不痛是生滅。汝自性且不見，敢來弄人。」⁴⁶大師言：「汝眾近前，吾至八月，欲離世間，汝等有疑早問，為汝破疑，當令迷者盡悟，使汝安樂。吾若去後，無人教汝。」⁴⁷法海等眾僧聞已，涕淚悲泣。唯有神會不動，亦不悲泣。六祖言：「神會小僧，卻得善不善等，毀譽不動。餘者不得，數年山中，更修何道？汝今悲泣，更憂阿誰？憂吾不知去處在？若不知去處，終不別汝。汝等悲泣，即不知吾去處；若知去處，即不悲泣。性體無生無滅，無去無來。」⁴⁸上座法海向前言：「大師！大師去後，衣法當付何人？」大師言：法即付了，汝不須問。吾滅後二十餘年，邪法撩亂，惑我宗旨。有人出來，不惜身命，定佛教是非，豎立宗旨，即是吾正法。衣不合傳，汝不信，吾與誦先代〈五祖傳衣付法頌〉。若據第一祖達摩頌意，即不合傳衣。⁴⁹法海又白：「大師今去，留付何法，令後代人如何見佛？」⁵⁰六祖言：「汝聽！吾與汝說。後代世人，若欲覓佛，但識眾生，即能識佛，即緣佛心有眾生，離眾生無佛心。」⁵¹大師言：「汝等門人好住！吾留一頌，名〈自性見真佛解脫頌〉。」⁵²「自不求真外覓佛，去尋總是大癡人。」⁵³「大師滅度之日，寺內異香氛氳，經數日不散。山崩地動，林木變白，日月無光，風雲失色。八月三日滅度，至十一月迎合尙神座於漕溪山，葬在龍龕之內，白光出

⁴⁵ 同上《敦博本六祖壇經校釋》，頁 130、132。

⁴⁶ 同上《敦博本六祖壇經校釋》，頁 178、180。

⁴⁷ 同上《敦博本六祖壇經校釋》，頁 196。

⁴⁸ 同上《敦博本六祖壇經校釋》，頁 198。

⁴⁹ 同上《敦博本六祖壇經校釋》，頁 204。

⁵⁰ 同上《敦博本六祖壇經校釋》，頁 216。

⁵¹ 同上《敦博本六祖壇經校釋》，頁 216。

⁵² 同上《敦博本六祖壇經校釋》，頁 220。

⁵³ 同上《敦博本六祖壇經校釋》，頁 224。

現，直上衝天，三日始散。」⁵⁴

此處除了汲取敦煌本《壇經》外，還使用了少量的宗寶本《壇經》：簡曰：「弟子回京，主上必問。」⁵⁵師言：「自性迷即是眾生，自性覺即是佛。慈悲即是觀音，喜捨名為勢至。能淨即釋迦，平直即彌陀。」⁵⁶「一切善惡都莫思量，自然得入清淨心體，湛然常寂。」⁵⁷「簡蒙指教，豁然大悟，禮辭歸闕，表奏師語。」⁵⁸「師上表辭疾，願終林麓。」⁵⁹「師辭老疾，為朕修道，國之福田！」⁶⁰「有一童子，名神會，襄陽高氏子；年十三，自玉泉來參禮。」⁶¹

高行健除了汲取了敦煌本、宗寶本《壇經》的歷史題材，還在薛簡迎請慧能進京的片段中，加入大量的篇幅，筆者認為這是高行健所意欲強調的對抗封建制度的專權表現。

三、第三幕

《八月雪》中的第三幕「大鬧參堂」，大意為：由歌伎的唱與作家的頌交代出南宗禪的承繼。在參堂上有「這禪師」與「那禪師」的喝，有「還禪師」與「可禪師」的棒打，有「一禪師」與「又禪師」的機鋒對話，有「還禪師」與「可禪師」的棒打及默然，有「是禪師」與「非禪師」的自然應對，有「老禪師」與「作家」的答非所問。有俗人們的為求佛而來，如：俗人己、庚、辛的對圓相的解讀對話等，還參雜了歌伎、瘋和尚、作家、老婆子的穿插對話。後來因為一隻貓，使參堂大亂，大禪師見勢便將貓斬了，這一斬貓，結束了眾人們的紛爭。最後，由歌伎與作家的「自然」唱詞結束了這場從嚴肅到鬧劇的《八月雪》。

此幕擷取了棒喝、圓相、南泉斬貓、默照、自然心是道的公案精髓和馬祖云：

⁵⁴ 同上《敦博本六祖壇經校釋》，頁 228。

⁵⁵ 心印法師編輯：《六祖壇經禪學基本教材》，財團法人佛陀教育基金會出版部，1969年2月初版，頁 252。

⁵⁶ 同上《六祖壇經禪學基本教材》，頁 127。

⁵⁷ 同上《六祖壇經禪學基本教材》，頁 253。

⁵⁸ 同上《六祖壇經禪學基本教材》，頁 257。

⁵⁹ 同上《六祖壇經禪學基本教材》，頁 251。

⁶⁰ 同上《六祖壇經禪學基本教材》，頁 257。

⁶¹ 同上《六祖壇經禪學基本教材》，頁 243。

「什麼聲？」師云：「野鴨聲。」良久馬祖云：「適來聲向什麼處去？」師云：「飛過去。」馬祖回頭將師鼻便搗。」⁶²問：「狗子還有佛性也無？」師云：「無。」學云：「上至諸佛，下至螻子，皆有佛性，狗子為什麼無？」師云：「為伊有業識性在。」⁶³問曰：「如何是道？」師以手指上下，曰：「會麼？」翽曰：「不會。」師曰：「雲在天，水在鉗。」⁶⁴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，師乃關却僧堂門，大眾無對。泉乃拋鎖匙從窗內入堂中，師便開門。⁶⁵師因東西兩堂各爭貓兒，師遇知，白眾曰：「道得即救取貓兒，道不得即斬却也。」眾無對，師便斬之。趙州自外歸，師舉前語示之。趙州乃脫履安頭上而出。師曰：「汝適來若在，即救得貓兒也。」⁶⁶等禪門公案，以高行健獨有的筆法化成了《八月雪》的大鬧參堂此劇，筆者認為有著鬧中含靜，繁中有序的禪宗精髓呈現，並以極自然的現象總結了此劇，為此劇劃下了美麗的句點。

第二節 人物刻劃

一、主要人物：慧能的人格特色

高行健除了塑造慧能是個曠達的實踐者，還添加了慧能思索生命的形象。以下，從這兩者說明慧能的人格特色。

⁶² 〔宋〕蹟藏主編：《古尊宿語錄》，(上)，〈百丈懷海大智禪師〉，北京：中華書局出版，1994年5月第一版，頁6。

⁶³ 同上《古尊宿語錄》，(上)，〈趙州(從諗)真際禪師語錄並行狀·南嶽下四世·嗣南泉〉，頁222。

⁶⁴ 〔宋〕釋道原編著：《景德傳燈錄》，〈藥山惟儼〉，新文豐出版股份有限公司，1986年4月三版，頁78。

⁶⁵ 〔宋〕蹟藏主編：《古尊宿語錄》，(上)，卷十三，〈趙州(從諗)真際禪師語錄並行狀·南嶽下四世·嗣南泉〉，北京：中華書局出版，1994年5月第一版，頁212。

⁶⁶ 宋·釋道原編著：《景德傳燈錄》，卷八，〈南泉普願禪師〉，新文豐出版公司，1986年4月三版，頁133。

(一) 生命的思索者

高行健幾乎完全根據《壇經》中慧能的史實記載，雖然如此，塑造出的《八月雪》中的慧能形象，有意突顯慧能對生命的思索。因為，對比《壇經》與《八月雪》，《八月雪》多了高行健添加的細微成分。《壇經》中記載慧能因為聽聞《金剛經》而悟自本心：

忽有一客買柴，遂領惠能至於官店，客將柴去。惠能得錢，卻向門前，忽見一客讀《金剛經》經。惠能一聞，心明便悟。乃問客曰：「從何處來，持此經典？」客答曰：「我於鄭州黃梅縣東馮茂山，禮拜五祖弘忍和尚，現今在彼，門人有千餘眾。我於彼聽見大師勸道俗，但持《金剛經》一卷，即得見性，直了成佛。」⁶⁷

《八月雪》中也有這番敘述：

話說一日，慧能在市上賣了柴，擔到店家，見門前有位客人在頌讀《金剛經》。聽罷，心中一亮，便問：「客官，這卷經書可有個來處？」客人答道：「禮拜了鄭州黃梅縣馮墓山東山寺的弘忍老和尚，門下僧俗上千，大師以此經開化眾生，即得見性，直了成佛。」⁶⁸

兩者不同之處，在於《壇經》敘述因聽經而頓悟，只將史實略加敘述。而《八月雪》卻深化了頓悟之前慧能思索生命的形象。《八月雪》以無盡藏對比慧能，烘托出慧能對生命的思索：

⁶⁷ 黃連忠撰：《敦博本六祖壇經校釋》，臺北市：萬卷樓圖書股份有限公司，2006年5月初版，頁6、8。

⁶⁸ 高行健著：《八月雪》，臺北市：聯經出版事業公司，2000年12月初版，頁10。

慧能：(唱)割得斷頭髮，煩惱卻除不掉.....

無盡藏：(唱)一日復一日，從春到秋，孤燈獨守。

慧能：(唱)日出到日落，砍柴擔柴，賣了再砍。

無盡藏：(唱)長夜漫漫，有誰知冷暖？

慧能：(唱)年復一年，又圖個甚麼？

無盡藏：(唱)無盡藏我無盡的煩惱啊——

慧能：(唱)慧能我弄不懂個中緣故——

無盡藏：(唱)夜雨打芭蕉，風風雨雨，可有個終了？

慧能：(唱)前念繼後念，念念不斷，截不斷，也堵不住。

無盡藏：(唱)悔也無窮，恨也無盡，無窮無盡的憂傷.....

慧能：(唱)莫道是，煩惱即菩提，涅槃即彼岸？⁶⁹

慧能在上述的第一句唱詞，就能看出無盡藏徒身出家，卻仍屬凡心。慧能思索生命的奧義，他在世間無所求，相對地佛心便自然湧現「莫道是，煩惱即菩提，涅槃即彼岸？」高行健在此處加入了慧能獨自思索生命奧義，已是聞《金剛經》「不應住色生心，不應住聲、香、味、觸、法生心，應無所住而生其心」的前因，因為慧能對生命有著根本上的思索，才有聞經典「心中一亮」的證實見性。所以，高行健有意強調慧能本具有對生命本質的自覺，而聞《金剛經》是證實所思正確。追本溯源，對生命的思索才是慧能的獨特處，這個對生命極力思索的自覺，終於找到可依循之路，走向智慧坦途。

(二) 曠達的實踐者

慧能已具有對生命的自覺性，使得他聞《金剛經》而看透世間的人、事、物。但看透不等於超脫，雖然一線之隔，這一線之隔若未跨過，會在此岸與彼岸飄搖。慧能了悟《金剛經》「不應住色生心，不應住聲、香、味、觸、法生心，應無所

⁶⁹ 同上《八月雪》，頁 8-10。

住而生其心」的不執著一切法，他在行住作臥中，顯現曠達的曠達的實踐者。

1. 破除對外相的沉溺：

《金剛經》云：

若菩薩有我相、人相、眾生相、壽者相，即非菩薩。

凡所有相，皆是虛妄。若見諸相非相，即見如來。

是故須菩提，諸菩薩摩訶薩，應如是生清淨心，不應住色生心，不應住聲、香、味、觸、法生心，應無所住而生其心。

一切有為法，如夢幻泡影，如露亦如電，應作如是觀。

《金剛經》提出有我相、人相、眾生相、壽者相的四種相，主要是知四相，不取四相，也提出六塵為污染情識的塵埃，了知一切相皆是虛妄，不執著我與法，如此，便能體證生命本真。慧能因《金剛經》「應無所住而生其心」開悟。《壇經》對相的看法也受《金剛經》影響：「如幻如化」。⁷⁰除此之外，《壇經》提出：「外離一切相，是無相」。⁷¹從此看出《壇經》與《金剛經》都是極力破斥對外相的沉溺，而回歸本心。

高行健在《八月雪》中，以神秀的詩偈對比慧能的詩偈、以惠明的執物對比慧能的不執物；以眾和尚對袈裟的看重對比慧能對袈裟的淡然；以印宗的著相對比慧能的不著相。神秀的詩偈：

身為菩提樹，心如明鏡臺，時時勤拂拭，莫使有塵埃。⁷²

高行健在此處汲取了《壇經》中對神秀的主觀詮釋，是意欲突顯慧能與神秀

⁷⁰ 黃連忠撰：《敦博本六祖壇經校釋》，臺北市：萬卷樓圖書股份有限公司，2006年5月初版，頁90。

⁷¹ 同上《敦博本六祖壇經校釋》，頁54。

⁷² 高行健著：《八月雪》，臺北市：聯經出版事業公司，2000年12月初版，頁18-19。

對禪法的不同領悟。神秀此偈將身、心比做菩提樹、明鏡臺，如此將身心化為有相，然而，有相之物，總會沾染塵世的污垢，要使身心清淨的方法，便是時常掃塵除垢便能保有自性的清淨。神秀此偈將自性分成了染與淨，染是因為六根觸六塵所產生的貪瞋癡所起的煩惱與妄念而無法彰顯清淨的本性，所以要保有自性的清淨，需要以漸修的修行法掃塵除垢。因此，神秀此偈顯現出要成佛，就得依賴修行才能成就佛心的漸修法。

然而，慧能的詩偈又是另一境地：

菩提本無樹，明鏡亦無臺，佛性常清淨，何處有塵埃？⁷³

高行健在此處汲取的是敦煌本《壇經》：「菩提本無樹，明鏡亦無臺，佛性常清淨，何處有塵埃？」⁷⁴非宗寶本《壇經》：「菩提本無樹，明鏡亦非臺，本來無一物，何處惹塵埃？」⁷⁵這兩個版本的不同之處在於敦煌本《壇經》融合了有、無，如此消解了對立。而宗寶本《壇經》偏重於無，如此並非佛法真諦，因佛法是不偏頗，若強調無，仍陷入了無的執著，而無法體悟禪境。故高行健此處汲取了敦煌本《壇經》，可說是對禪的體悟真切。

高行健意此偈來顯現了慧能與神秀師出同門，五祖弘忍提倡的人人皆有佛性，皆可成佛，是慧能與神秀禪法的相同之處，只是，弘忍明言神秀的偈未見性，反而將法傳給了慧能。這明顯在偈中對禪法有各自不同的領悟。

慧能此偈針對神秀而發，主要是破神秀偈中所呈現出的有相，而直觀本心。慧能在夜半三更秉受五祖弘忍受法時言：「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！」⁷⁶《八月雪》

⁷³ 同上《八月雪》，頁 24。

⁷⁴ 黃連忠撰：《敦煌本六祖壇經校釋》，臺北市：萬卷樓圖書股份有限公司，2006 年 5 月初版，頁 32。

⁷⁵ 心印法師編輯：《六祖壇經禪學基本教材》，財團法人佛陀教育基金會出版部，1969 年 2 月初版，頁 35。

⁷⁶ 同上《六祖壇經禪學基本教材》，頁 37。

中，在慧能開壇說法時也道：「我倒是有一法，無名無字，無眼無耳，無身無意，無言無示，無頭無尾，無內無外，亦無中間，不去不來，非青黃赤白黑，非有非無，非因非果。」⁷⁷不管是《壇經》，亦或是《八月雪》，自性指的是無相。自性本自清淨，也就沒有神秀所言的要勤拂拭，才不會使自性染上塵埃。慧能以此偈闡明了明心見性，見性成佛的頓悟法門。慧能此偈立在「無」上，佛性本不生不滅、不垢不淨、不增不減，一切外境隨心境而轉，心境本無，菩提與明鏡也虛空。慧能以直觀本性來破外界的相。

惠明知法已傳給慧能，便追慧能到了大庾嶺：

惠明：要命？還是要我宗師衣鉢？

慧能：（托鉢伸手）

拿去——

（惠明虛晃一棒，撲將過去，奪鉢。）

慧能：行乞去！（撒手，鉢墜地粉碎。）

惠明：（愕然，繼而大怒。）

大膽狂徒，竟碎我師僧鉢！（舉棍）

有你無我！把祖師法衣乖乖交出來！

慧能：那就拿去好了。

（慧能從容抖開包袱，提起一領袈裟。）

惠明撩下鐵棍，提袖，伸手，卻抖個不已。）

慧能：明上座，佛法可是無相啊！⁷⁸

惠明爲了衣鉢、法衣，竟喪失了最清明的自性；慧能視衣鉢、法衣爲身外之物，將鉢墜地粉碎並不可惜。佛法是無相，若能體悟無相，才能回歸自性，智慧

⁷⁷ 高行健著：《八月雪》，臺北市：聯經出版事業公司，2000年12月初版，頁70。

⁷⁸ 同上《八月雪》，頁41-42。

湧現。

受戒時，眾和尚討論袈裟的材質應是貴重的，慧能卻是對袈裟的淡然：

眾和尚：可是都真的呀！

還沒見過呢！

甚麼布做的？

真絲做的袈裟？

慧能：木棉花的。

眾和尚：啊呀呀，老佛爺！⁷⁹

慧能受戒剃度後，即將開壇說法，印宗請求慧能著袈裟：

印宗：請上座更衣，著法傳袈裟。

慧能：法師，著法衣之慧能與不著法衣之慧能區別何在？

印宗：未著袈裟為能行者，只印宗識得，著袈裟者為宗門法嗣，眾人

所共識。為光大佛門，廣渡迷人，請大師著法衣上堂！

慧能：能也只好做不能之事，罪過！（禮拜，微笑。）⁸⁰

高行健運用眾和尚對比慧能、印宗對比慧能的衝突對立下，顯現的是慧能始終看透諸法為假相，對袈裟持著淡然的態度，他表明了自己的立場，但為了廣度眾人，也就方便做不能之事。

《指月錄》裡有一則「婆子燒庵」的公案：

昔有婆子，供養一庵主。經二十年，常令一二八女子送飯給侍。一日令女

⁷⁹ 同上《八月雪》，頁 59。

⁸⁰ 同上《八月雪》，頁 68-69。

子抱定曰：「正怎麼時如何？」主曰：「枯木倚寒巖，三冬無煖氣。」女子舉似婆。婆曰：「我二十年祇供養得個俗漢！」遂遣出，燒卻庵。⁸¹

庵主所修行的禪，源於黃檗希運教導學人：「何不與我心心同虛空去，如枯木石頭去，如寒灰死火去，方有少分相應。」⁸²這是一種修行到無情無欲、無知無覺的如同枯木的死灰境界。然而，承繼著如同枯木般的死灰境界，婆婆卻不認為是最高境界，因為體悟到「枯木倚寒巖，三冬無煖氣。」只是除卻了妄想，真正的智慧卻未湧現。真如智慧是「智慧觀照，內外明澈，識自本心。若識本心，即是解脫。既得解脫，即是般若三昧。」⁸³自性現前時，不只是有如枯木般的寂靜，而是有所作用，顯現的是智慧般的光明。所以，自性非斷除妄想，因為斷除妄想，並無法頓悟真實本性。

《八月雪》的第一幕第一場「雨夜聽經」中，高行健運用了無盡藏的拘溺外相與慧能的超然，形成強烈的對比。以下試圖解析慧能與無盡藏各自的思惟，慧能唱：

割得斷頭髮，煩惱卻除不掉……

日出到日落，砍柴擔柴，賣了再砍。

年復一年，又圖個甚麼？

慧能我弄不懂個中緣故——

前念繼後念，念念不斷，截不斷，也堵不住。

莫道是，煩惱即菩提，涅槃即彼岸？⁸⁴

⁸¹ 清·瞿汝稷、聶先編輯：《指月錄、續指月錄合訂本》，（指月錄），卷七，〈未詳法嗣〉新文豐出版股份有限公司，1980年10月二版，頁125。

⁸² 〔宋〕蹟藏主編：《古尊宿語錄》，（上），卷二，大鑑下四世，〈黃檗希運斷際禪師〉，北京：中華書局出版，1994年5月第一版，頁35。

⁸³ 黃連忠撰：《敦博本六祖壇經校釋》，臺北市：萬卷樓圖書股份有限公司，2006年5月初版，頁118。

⁸⁴ 高行健著：《八月雪》，臺北市：聯經出版事業公司，2000年12月初版，頁8-10。

無盡藏卻在相同的時間、空間下唱：

一日復一日，從春到秋，孤燈獨守。

長夜漫漫，有誰知冷暖？

無盡藏我無盡的煩惱啊——

夜雨打芭蕉，風風雨雨，可有個終了？

悔也無窮，恨也無盡，無窮無盡的憂傷……⁸⁵

慧能思索生命的奧義，試圖找出生命的價值；無盡藏卻沉溺於自身的心事，難以超脫。這是兩個走向，慧能思惟找出一條解脫的出世之路，無盡藏卻備受世俗煩惱綑綁。高行健運用的是兩人不同的思惟所呈現的強烈對比，這對比還可見於從第二幕第三場，他再次穿插歌伎來訴說無盡藏的心事，之後又緊接著慧能的說法中得見。歌伎唱道：

好空虛啊！一個女人到那彼岸去做甚麼？

這千姿百態，這萬般奧妙，迴環跌宕，變幻無窮，

女人之痛豈是男人能懂？⁸⁶

而後慧能說法：

善智識！好生聽著：

煩惱即是菩提，前念迷即凡，後念悟即佛。

善智識！

摩訶般若波羅蜜，最尊最上第一，無住無去無來，三世諸佛從中出，將大

⁸⁵ 同上《八月雪》，頁 8-10。

⁸⁶ 同上《八月雪》，頁 79。

智慧到彼岸，打破五陰煩惱塵勞。悟此法者，即是無念，無憶，無著。用智慧觀照；於一切法不取不捨，即見行成佛道，眾生即是佛。⁸⁷

上述明顯表現出高行健安排慧能在歌伎之後，解讀無盡藏的煩惱起因於未「打破五陰煩惱塵勞」，而塑造無盡藏成了無盡煩惱的象徵，因此突顯出慧能不執著「相」，超然度外的達者心境。

2.轉化生死之境：慧能異於常人之處，便是對生死無懼，不留戀、不傷悲。《八月雪》：

慧能：（止住咳嗽）

你們都上前來，我這八月間就要離開人世。慧能我赤條條來這人世周遭一趟，去也兩手空空，不帶甚麼走，能為你們解除迷惑，大家安樂就好。汝等還有甚麼疑難？及早問我。

法海：老和尚快別說這話了，弟子聽了心裡難過。

（眾和尚或垂首，或跪拜，唯有神會木然不動。）

慧能：你們都擡頭看他，這神會年紀輕輕，倒一無所動，你們修的是哪門子的行？悲痛的誰呀？擔心我不知去哪裡？老僧要不知去處，也不會同你們告別的，是你們不知我去處才悲泣。你們只見生死，那不生不滅處怎麼就見不到？⁸⁸

高行健在此處汲取了《壇經》對神會特別推崇的說法，將神會提到相當高的境界。其實慧能還有眾多弟子，並不亞於神會，只是因《壇經》的成立與神會有密切的關係之故。然而，《八月雪》在此處主要是呈現慧能與神會面對生死不為所動，無所畏懼，都源自於對「不生不滅」處的體悟。《壇經》云：

⁸⁷ 同上《八月雪》，頁 79-80。

⁸⁸ 同上《八月雪》，頁 96-97。

如吾在日一種，一時端坐，但無動無靜，無生無滅，無去無來，無是無非，無住，坦然寂靜，即是大道。⁸⁹

所謂不生不滅是在自性中體悟。能在每一念中都能見到真實的自性，對一切法便能無滯無礙，體現一切皆如的境地。這境地便是離絕我、法二執而顯現的真實性。

慧能之所以看透生死，便是已明白一切不生不滅，當然也就沒有所謂生死。慧能此處的不生不滅其實是承繼《心經》的六不「不生不滅、不垢不淨、不增不減」的體證。這裡證得的也就是《心經》中的主旨「空」，主要揭示的便是超越時空的永恆存在。

慧能的生死觀從自性出發。《八月雪》中的慧能總是將自性融入言語、行為中。「自性」，有時也稱「真心」、「本心」，指的是般若自性。《八月雪》中的自性雖有眾多用法，指的卻是一件事：

弘忍：他說人即有南北，佛性無南北，獼獠身與和尚不同，佛性有何不同？

90

慧能：不思善，不思惡，當下如何才是上座本來真面目？⁹¹

菩提般若之智，世人本自有之，即緣心迷，不能自悟。⁹²

無住者，為人本性。⁹³

摩訶者是大，心量廣大，猶如虛空，含日月星辰，大地山河，

一切草木，惡人善人，惡法善法，天堂地獄，盡在空中。

世人性空，亦復如是。⁹⁴

⁸⁹ 黃連忠撰：《敦博本六祖壇經校釋》，臺北市：萬卷樓圖書股份有限公司，2006年5月初版，頁226。

⁹⁰ 高行健著：《八月雪》，臺北市：聯經出版事業公司，2000年12月初版，頁14。

⁹¹ 同上《八月雪》，頁42。

⁹² 同上《八月雪》，頁76。

⁹³ 同上《八月雪》，頁76。

高行健透過五祖弘忍來倒敘慧能曾說過的話。「佛性無南北」的佛性指的是自性，這自性是人人俱足的。慧能啟發惠明，在你不思善、不思惡時，便是你的真面目。這「真面目」指的是自性。般若之智，世間人俱足，只因迷而無法自悟，這裡的「般若」、「心」指的是自性。心中無所執著，便是人的本性。這裡的「本性」指的是自性。眾人的自性有如虛空，能包容萬象。這裡的「性」指的是自性。自性是沒有染淨差別，人人俱足；人人俱足，但是因人心有妄念，所以，無法明心見性；心中無所執著，有如虛空。

《壇經》中的慧能生死觀：

使君聽！惠能與說。世尊在舍衛城，說西方引化，經文分明，去此不遠，只為其下根。說近說遠，只緣上智。人自兩種，法無兩般。迷悟有殊，見有遲疾。迷人念佛生彼，悟者自淨其心。所以佛言：『隨其心淨，則佛土淨。』使君！東方但淨心無罪，西方心不淨有愆。迷人願生東方、西方，悟者所在處並皆一種。心地但無不淨，西方去此不遠；心起不淨之心，念佛往生難到。⁹⁵

慧能在此處提出人之所以無法明心見性，見性成佛，在於迷與悟的差別。所謂法只一種，這法便是人人都有的自性，只因人有根器上的利鈍，迷悟有遲疾的差別。然而，若只求外法，卻不知自求內心法，這正是愚。要成佛的唯一之路，便是自淨其心，心若能清淨，便能見佛，此時，眾生即是佛，佛便是我等。慧能在此處強調了「回歸自性」的重要：

除十惡即行十萬；無八邪即過八千。但行直心，到如彈指。使君！但行十善，何須更願往生？不斷十惡之心，何佛即來迎請？若悟無生頓法，見西

⁹⁴ 同上《八月雪》，頁 78。

⁹⁵ 黃連忠撰：《敦博本六祖壇經校釋》，臺北市：萬卷樓圖書股份有限公司，2006 年 5 月初版，頁 134、136。

方只在剎那；不悟頓教大乘，念佛往生路遙，如何得達？六祖言：「惠能與使君移西方剎那間，目前便見，使君願見否？」⁹⁶

慧能在此處仍接續著上述的自淨其心，回歸自心後，若能明白一切因緣起緣滅，除卻貪瞋癡等迷妄所造成的種種障礙，便能頓悟。又說：

佛是自性作，莫向身外求。自性迷，佛即是眾生；自性悟，眾生即是佛。慈悲即是觀音，喜捨名為勢至，能淨是釋迦，平直即是彌勒，人我即是須彌，邪心即是海水，煩惱即是波浪，毒心即是惡龍，塵勞即是魚鱉，虛妄即是鬼神，三毒即是地獄，愚癡即是畜生。⁹⁷

慧能在此處強調無法得見自性的因素在於迷妄，導致迷妄的因素是我執。慧能此處將人我比喻成須彌山，執著的我執為中心，導致迷妄，引發邪心，就像掉入無邊盡的苦海之中；因自性有煩惱，因此形成大海中的波浪，造成重重阻撓；此時接續著毒害、虛妄、塵勞、貪瞋、愚癡所引起的迷妄心，就如同大海中的惡龍、魚鱉，如同虛妄的鬼神、地獄、畜生都會進入心中，在如此不清淨的自心染塵的情況下，所造成的影響與毒害非同小可。慧能在此處揭露人的煩惱是由自己造成的，若能明白此，回歸清淨心才是根源：

十善即是天堂。無人我，須彌自倒；除邪心，海水竭；煩惱無，波浪滅；毒害除，魚龍絕。自心地上覺性如來，放大智慧光明，照耀六門清淨，照破六欲諸天，下照三毒若除，地獄一時銷滅，內外明澈，不異西方。不作此修，如何到彼？⁹⁸

⁹⁶ 同上《敦博本六祖壇經校釋》，頁 136。

⁹⁷ 同上《敦博本六祖壇經校釋》，頁 138、140。

⁹⁸ 同上《敦博本六祖壇經校釋》，頁 140、142。

慧能繼續提出發自真誠無私心去實踐好事，就能破我執，我執一消滅，邪心、煩惱、毒害都會消失滅跡。自性呈現一片清明，便能將欲望看清，不再沉淪，至於那些令人心驚膽顫的地獄情境也倏然化為灰燼。這正是自淨其心的顯現，所以，修行者依此修，才能見到自性中的佛性。此處仍是強調自性的清淨。

慧能的生死觀，在於只要回歸自性，便能體悟空，體悟空慧，那裏還有所謂的生死？生死是世俗見，解脫之人不會有二元對立的矛盾與困擾，因為回歸自性後是「不生不滅、不垢不淨、不增不減」的自在胸懷。

(三) 民主的拓荒者

薛簡這個代表當權的人物出現在《八月雪》與《壇經》的相同之處，論及「功德」與「馳詔迎請」，慧能卻「願終林麓」。《壇經》：

使君問：「弟子見說達摩大師化梁武帝。帝問達摩：『朕一生以來，造寺、布施、供養，有功德否？』達摩答言：『並無功德。』武帝惆悵，遂遣達摩出境。未審此言，請和尚說。」⁹⁹

此段文字出現在《壇經》中的「疑問第三」，為薛簡詢問慧能不解功德，望為之解疑。然而《八月雪》：

薛簡：皇恩浩蕩，廣修廟宇，布施供養僧侶，功德天下，和尚不要造次！

100

同樣論及功德，《壇經》中的薛簡是以詢問的方式；《八月雪》卻以強硬的態度要「和尚不要造次」。這是細微處的不同，在思想方面，仍是側重慧能的解讀「功德」之意。《壇經》：

⁹⁹ 同上《敦博本六祖壇經校釋》，頁 130。

¹⁰⁰ 高行健著：《八月雪》，臺北市：聯經出版事業公司，2000 年 12 月初版，頁 92。

六祖言：「實無功德，使君勿疑達摩大師言。武帝著邪道，不識正法。」使君問：「何以無功德？」和尚言：「造寺、布施、供養，只是修福。」不可將福以為功德，功德在法身，非在於福田。」¹⁰¹

《八月雪》：

慧能：功德不在此處。

薛簡：那麼功德安在？

慧能：造寺、布施、供養只是修福。功德在法身，非在福田。¹⁰²

《壇經》與《八月雪》在此處強調的都是「功德不在修福」。那真正的功德何指？《壇經》：

見法性有功德，平等是佛性，外行恭敬，若輕一切人，吾我不斷，即自無功德。自性無功德，法身無功德。念念行平等直心，德即不輕。¹⁰³

《八月雪》：

慧能：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。¹⁰⁴

《壇經》與《八月雪》談論所謂的功德皆是著重在自性上的修證。然而《壇

¹⁰¹ 黃連忠撰：《敦博本六祖壇經校釋》，臺北市：萬卷樓圖書股份有限公司，2006年5月初版，頁130、132。

¹⁰² 高行健著：《八月雪》，臺北市：聯經出版事業公司，2000年12月初版，頁92。

¹⁰³ 黃連忠撰：《敦博本六祖壇經校釋》，臺北市：萬卷樓圖書股份有限公司，2006年5月初版，頁132。

¹⁰⁴ 高行健著：《八月雪》，臺北市：聯經出版事業公司，2000年12月初版，頁92。

經》與《八月雪》中的慧能在詔書已下有著同樣的行徑。《壇經》：

師上表辭疾，願終林麓。¹⁰⁵

師辭老疾，為朕修道，國之福田！¹⁰⁶

《八月雪》：

慧能：請將軍如是秉報太后和皇上，恕慧能居山養疾，修持道業，上答皇恩。¹⁰⁷

《壇經》與《八月雪》在安排薛簡迎請慧能進京說法的最大差別，在於高行健有意突顯慧能不畏強權而抗旨的人格表現。他以添加薛簡與慧能的對談，以及法海、眾和尚與慧能對當權的態度，形成強烈的對比，來烘托其獨特的人格特色。

《八月雪》：

薛 簡：則天太后、中宗皇帝陛下，九重延想，萬里馳騁，特命微臣，徵召大師進宮，內設道場供養。請能大師略作安排，即由微臣護衛，火速進京。

慧 能：老僧腿腳有毛病，如今行不得遠路。

薛 簡：這不要緊，備有駿馬，大師寸步不必走，沿途驛站可是站站接應，不用擔心。

慧 能：老朽這腰也不好，有馬也騎不了。

薛 簡：那就乘車吧，擡你老和尚上下，駕馭自有車夫！

¹⁰⁵ 心印法師編輯：《六祖壇經禪學基本教材》，財團法人佛陀教育基金會出版部，1969年2月初版，頁251。

¹⁰⁶ 同上《六祖壇經禪學基本教材》，頁257。

¹⁰⁷ 高行健著：《八月雪》，臺北市：聯經出版事業公司，2000年12月初版，頁92。

慧 能：這身老骨頭，就怕還沒到京城，來不及伺奉太后和皇上，路上一顛簸就散架了，還得勞神聖上替老僧收拾，不妥，不妥！

薛 簡：臣奉帝命，怕也不好向聖上交待吧？

慧 能：貧僧一無所有，唯有祖師所傳一領袈裟，那就奉上好了，請將軍帶去呈獻太后和皇上，也算不辜負聖上垂恩關照。

薛 簡：聖上徵召的是和尚，而非袈裟！要和尚穿的一身衲衣又有何用？這敕書可是御筆親書，老和尚不要不識擡舉！¹⁰⁸

這彼此的堅持對立，薛簡極力相勸，以劍相逼；慧能寧可掉腦袋也不進京，最後，薛簡聽聞慧能不進京的理由：「慧能別無他法可說於皇帝。自性迷，眾生即是菩薩；自性悟，菩薩即是眾生，慈悲即是觀音，平直即是彌勒。一切善惡都莫思量，自然得入心體，湛然常寂。」¹⁰⁹也就默然地走了。然而，高行健以法海與眾和尚對薛簡傳旨之事看得比什麼都嚴重來造成對比，《八月雪》：

衛士長：朝廷中使薛將軍簡大人駕到。

（薛簡及一衛士上）

法 海：某僧法海，有失遠迎，罪過！

薛 簡：聖上有旨，臣奉命從京城來，日夜兼程，不敢延誤，請慧能大師速接皇上敕書。

法 海：阿彌陀佛！快喚能大師去。

眾和尚：（一個個傳話）

皇上聖旨。

不得了啦，出了大事！

快喚老和尚。

¹⁰⁸ 同上《八月雪》，頁 89-91。

¹⁰⁹ 同上《八月雪》，頁 92。

(一和尚跑下)

法海：請將軍大人先進客堂寬衣洗塵。

薛簡：免了吧！

法海：門人法海，伺奉能大師長年在中，不知皇上聖旨如何迎接？還望將軍賜示，門人好焚香禮拜，作好準備。¹¹⁰

慧能面對權勢不畏懼，面對死亡不為所動，與法海及眾和尚形成截然不同的對立狀態，這便是高行健要表現《壇經》之所以是唯一一本集結凡人慧能的講話而成的經典，是因為慧能有著與佛陀同樣的智慧所在，能處在凡塵，心卻不染凡塵所致。

二、次要人物的個性表現

(一) 無盡藏的象徵

1. 受縛的困境：《壇經》中的無盡藏「常誦《大涅槃經》。師暫聽即知妙義，遂為解說。」¹¹¹《八月雪》中的無盡藏也頌經，慧能一聞經便不肯走，留下聽經。高行健在此處並不改無盡藏在《壇經》中引領慧能接觸《涅槃經》的形象。《壇經》與《八月雪》的相通之處為無盡藏引領了慧能接觸《涅槃經》。它們皆提到慧能的不識字，卻能超越文字障而深得佛法大意。《壇經》：

尼乃執卷問字，師曰：「字即不識，義即請問。」尼曰：「字尚不識，焉能會義？」師曰：「諸佛妙理，非關文字。」¹¹²

《八月雪》：

¹¹⁰ 同上《八月雪》，頁 87-89。

¹¹¹ 心印法師編輯：《六祖壇經禪學基本教材》，財團法人佛陀教育基金會出版部，1969年2月初版，頁 178。

¹¹² 同上《六祖壇經禪學基本教材》，頁 178。

慧能：師父儘管念頌，不打緊的。慧能在一邊聽經，師父不用多加理會。

無盡藏：文字都不通，這佛經聽又如何能聽懂？

（二擊木魚，旋即打住，自忖。）

這廝莫不是別有歹心？

慧能：人心所思，不靠文字，更莫說佛性奧妙，哪是文字能解釋得了？

識不識字又有好大妨礙？師父持頌就是了，慧能聽著！¹¹³

《八月雪》不改《壇經》中無盡藏引領慧能接觸《涅槃經》的形象，卻在細處渲染了無盡藏對慧能不識字的疑惑進而別有它想。《壇經》中的無盡藏聽聞慧能：「諸佛妙理，非關文字。」¹¹⁴後的反應是：

尼驚異之，遍告里中耆德云：「此是有道之士，宜請供養。」¹¹⁵

然而，《八月雪》在慧能：「人心所思，不靠文字，更莫說佛性奧妙，哪是文字能解釋得了？」¹¹⁶後，無盡藏卻是「敲木魚，快板念頌。」「擊木魚，慢板唱頌。」後：

無盡藏：（自忖）

這廝令我好生煩惱！（連擊木魚）

無盡藏：（自忖）

一個大字不識的樵夫！同這廝又如何說得明白？

（搓手）

斷，斷，斷，且斷了他妄念！

（低頭解下包頭青布，髡首，轉身擡頭，與慧能照面。高腔，唱）

¹¹³ 高行健著：《八月雪》，臺北市：聯經出版事業公司，2000年12月初版，頁6-7。

¹¹⁴ 心印法師編輯：《六祖壇經禪學基本教材》，財團法人佛陀教育基金會出版部，1969年2月初版，頁178。

¹¹⁵ 同上《六祖壇經禪學基本教材》，頁178。

¹¹⁶ 高行健著：《八月雪》，臺北市：聯經出版事業公司，2000年12月初版，頁6-7。

無盡藏我——無盡的煩惱！¹¹⁷

《壇經》中無盡藏雖得慧能為之解說經中之義，但她並不執著慧能不識字，反而認同慧能深得佛法大義；《八月雪》中的慧能非但不為無盡藏所識，反而引發了無盡藏諸多的煩惱、妄念。筆者認為高行健在此處要表現的是受戒律所縛的無盡藏與受無相戒的慧能所形成的對比，對比出解脫與煩惱的形象呈現。《八月雪》：

無盡藏：寺廟清規戒律，你也不是不知。尼雖說出家，身為婦人，這夜深人寂，還是迴避為好。¹¹⁸

然而，慧能的思想從《壇經》中明顯可見：

心平何勞持戒？行直何用修禪？

菩提只向心覓，何勞向外求玄？¹¹⁹

《八月雪》中的無盡藏有太多加諸身上的戒律，導致為遵守戒律而心生煩惱，又加諸身上的婦人因素，又再綑綁了自己，使得自性在層層綑綁中無法彰顯；然而慧能卻能如此超脫，正因他一切回歸自性，正如《壇經》中他為志徹解說《涅槃經》說：

無常者，即佛性也；有常者，即一切善惡諸法分別心也。¹²⁰

¹¹⁷ 同上《八月雪》，頁 7-8。

¹¹⁸ 同上《八月雪》，頁 5。

¹¹⁹ 心印法師編輯：《六祖壇經禪學基本教材》，財團法人佛陀教育基金會出版部，1969 年 2 月初版，頁 132。

¹²⁰ 同上《六祖壇經禪學基本教材》，頁 238。

如此分說，志徹認為是「大違經文」¹²¹，然而慧能開解他不應受制於經文，才能體悟精髓得見佛性。這和《涅槃經》對戒律的解說有異曲同工之妙：

云何知重？若見如來因事制戒，汝從今日慎莫更犯。如四重禁，出家之人所不應作，而便故作，非是沙門，非釋種子，是名為重。

云何為輕？若犯輕事，如是三諫，若能捨者，是名為輕。

如大施時有三人來，一者貴族，聰明持戒。二者中姓，鈍根持戒。三者下姓，鈍根毀戒。善男子！是大施主應先施誰？

復有二種：一者作戒，二者無作戒。是人唯具作戒，不具無作戒，是故名為戒不具足。

復有二種：一從身口得於正命，二從身口不得正命。是人雖從身口不得正命，是故名為戒不具足。

復有二種：一者求戒，二者捨戒。是人唯具求有之戒，不得捨戒，是故名為戒不具足。

復有二種：一者隨有，二者隨道。是人唯具隨有之戒，不具隨道，是故名為戒不具足。

復有二種：一者善戒，二者惡戒。身口意善是名善戒，牛戒、狗戒是名惡戒。是人深信是二種戒俱有善果，是故名為戒不具足。

如上所述，慧能體悟《涅槃經》的真正意涵，而不執著於戒律，無相戒才是慧能所要闡發。所以，《八月雪》中的無盡藏因為執著戒律因此失卻了本心。高行健將無盡藏受戒律綑綁而引發煩惱的形象，表現在《八月雪》中第二幕第二場的「受戒」。筆者認為高行健在此處呼應「雨夜聽經」的無盡藏形象，安排無盡藏出現在此處，自是與慧能的受戒形成強烈的對比，彰顯出無盡藏的受戒與慧能的受戒之差別。無盡藏為戒律而綑綁了自己；慧能卻了悟無相戒，不侷限戒律。

¹²¹ 同上《六祖壇經禪學基本教材》，頁 238。

高行健筆下的無盡藏比丘：

比丘尼無盡藏也！

無盡的寶藏，無盡美妙，無盡奧義，無人能識！

無盡的思緒，無盡纏綿，

無盡恩怨，解不脫的因緣，

無盡痛苦而苦海無邊——

無盡的欲望，無盡妄想，

無盡的祈禱，無止盡苦行。

從春到夏到秋到冬，

到東至西至北至南，

從海角到天涯，

無邊無際的虛空……

好煩惱啊，這人世間！¹²²

無盡藏在此處呈現矛盾的內心掙扎，無盡藏的本來涵義具有取之不竭，用之不盡的寶藏之義，卻不易被凡人所識，此處呼應了受戒的結尾：

眾 人：看哪，快來看！

一個瘋女人！

哪裏？哪裏？

啊，一個尼姑！

尼姑也發瘋？

無盡藏：瘋的是汝等，執迷不悟！

眾 人：唱一個，再唱一個！

¹²² 高行健著：《八月雪》，臺北市：聯經出版事業公司，2000年12月初版，頁57-61。

把她兩文制錢，幾可憐啊！

無盡藏：汝等才是可憐人！

眾 人：讓開，這楞頭！

讓人家過去！你這死鬼！

啣！一身的疥瘡！

無盡藏：也不知誰個一身齷齪！

眾 人：別作孽啦，人家修的可是頭陀行！

一個苦行的比丘尼！阿彌陀佛！¹²³

無盡藏與眾人的對話，最終以「無盡藏你無盡的寶藏，無盡美妙無盡的奧義……」¹²⁴作終結，高行健加入自身對無相戒的認識，以無盡藏與眾人的對話來彰顯無盡煩惱象徵。但這無盡煩惱象徵有個過程，從無盡的寶藏歷經無盡思緒、纏綿、恩怨、因緣，導致無邊的苦海與集一身的虛空煩惱。呈現在眾人面前是位發瘋的比丘尼、可憐人；同樣地，由無盡藏看到的眾人，如同五十步笑百步一般地深陷泥沼中，最後無盡藏以強烈的感情高唱「無盡的寶藏」。筆者認為此處是高行健藉無盡藏來引發讀(觀)者的感悟，究竟是誰不識無盡藏？愚癡眾生即是無盡的煩惱本身。高行健在此處暗喻：

眾和尚：可是都真的呀！

還沒見過呢！

甚麼布做的？

真絲做的袈裟？

慧 能：木棉花的。¹²⁵

¹²³ 同上《八月雪》，頁 62-63。

¹²⁴ 同上《八月雪》，頁 63。

¹²⁵ 同上《八月雪》，頁 59。

高行健安排了慧能在「受戒」處僅此一句「木棉花的」，與眾和尚對袈裟的態度形成對比。眾和尚對袈裟極度重視，反而顯現執著外相而不識本心；慧能對袈裟的態度淡然，袈裟不過是外在之物，得法傳袈裟只為有所憑證，得法傳袈裟的背後是慧能的自識本心，所以，慧能不重袈裟，而是突顯出回歸自性的本質，正是識得了無盡的寶藏之義。這無法言傳，也只有透過慧能對外相的看破，受戒律卻不受戒律的束縛中體悟。

在第一幕第一場「雨夜聽經」中就已透露慧能對佛法的感悟「莫道是，煩惱即菩提，涅槃即彼岸？」¹²⁶，真正的佛法沒有對立，煩惱與菩提是一，涅槃與彼岸也是一，沒有相對與相同，沒有相的分別。因此，高行健創造有別於最原始的「無盡的寶藏」比丘尼，從《壇經》中引領慧能接觸《涅槃經》，過渡到《八月雪》中集煩惱於一身的女性形象，分成三種類別人物角色，實則為同一人。因為人人皆可成佛，只因迷而無法覺悟，若能超脫外相，不執一切，就連戒律也不執著，受持無相戒，回歸無盡的寶藏也就不困難了。「悟了成佛」正是高行健在無盡藏煩惱象徵背後的佛性彰顯。

2.跳脫的冷觀：高行健別有用心地將無盡藏的煩惱，以歌伎的內心呈現方式予以表現。將歌伎安置在第二幕第三場「開壇」中，主要以煩惱對比慧能的智慧說法。首先無盡藏沉溺塵世，無法超脫：

這廝令我好生煩惱！（連擊木魚）

無盡藏我——無盡的煩惱！

無盡藏我無盡的煩惱啊——¹²⁷

好煩惱啊，這人世間！¹²⁸

藉由無盡藏本身來訴說自身的煩惱，稍嫌不足，只知「無盡的煩惱」。高行

¹²⁶ 同上《八月雪》，頁 10。

¹²⁷ 同上《八月雪》，頁 7-9。

¹²⁸ 同上《八月雪》，頁 61。

健創造出歌伎這個人物，主要以冷眼旁觀的目光來透視無盡藏的煩惱：

歌 伎：(唱)

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？¹²⁹

高行健在此處連用了三個「一」，並說「不可言說」，又將無盡藏區分了「你」、「我」，而又實則同一，又說「誰解此中奧義？」，筆者認為指的是「原有的自性」，自性本是「一」、「不可言說」、「人人皆有佛性」，也正如你我不分，但若區分了「你」、「我」，便是執著「我執」與「眾生執」，那「佛性」自是難解的「誰能解此中奧義？」，正是因迷而無法自悟。高行健不僅以歌伎的口唱出，更以接續歌伎之後，慧能的穿插說法做出呼應：

慧能：善男人，善女人！

菩提般若之智，世人本自有之，即緣心迷，不能自悟。

我此法門，立無念為宗，無相為體，無住為本。

何名為無相？於相而離相。

無念者，於念而不念。

¹²⁹ 同上《八月雪》，頁 75-76。

無住者，為人本性。

念念不住，前念，今念，後念，念念相續，無有斷絕，法身即離色身。

念念時中，於一切法上無住；一念若住，念念即住，名繫縛；於一切法上念念不住，即無縛也。¹³⁰

接續著歌伎之後的慧能說法，解答了無盡藏的煩惱根源在於「心迷」。如何解脫？慧能提出不執著於每一念，不執著外在相，若能如此，便是無縛。

歌伎所唱出的無盡藏煩惱形象：

歌 伎：(唱)

柔腸愁緒，
纏綿纖細，
如煙如雲，
如此繚繞，
如是迷茫，
如霧雨紛紛，
撥不開，揮不去，
又割得斷不？¹³¹

因為無盡藏執著外相，執著每一念而產生繫縛，以致「撥不開，揮不去，又割得斷不？」。歌伎以旁觀者的眼看出這些念頭，外相實是虛幻，但基於女子對女子的感同身受，不由得抒發感嘆：

¹³⁰ 同上《八月雪》，頁 76-77。

¹³¹ 同上《八月雪》，頁 77-78。

歌 伎：(高聲)

好空虛啊！一個女人到那彼岸去做甚麼？

(唱)

這千姿百態，

這萬般奧妙，

迴環跌宕，

變幻無窮，

女人之痛豈是男人能懂？¹³²

接續歌伎唱詞之後，高行健仍再穿插慧能：

善智識，好生聽著！

煩惱即是菩提，前念迷即凡，後念悟即佛。

善智識！

摩訶般若波羅蜜，最尊最上第一，無住無去無來，三世諸佛從中出，將大智慧到彼岸，打破五陰煩惱塵勞！悟此法者，即是無念，無憶，無著。用智慧觀照，於一切法不取不捨，即見行成佛道，眾生即是佛！¹³³

高行健藉由慧能看透無盡藏的煩惱根源起自於「五陰煩惱塵勞」，若能勘破五陰皆空，便能以智慧觀照，煩惱自不存在。《壇經》云：

蔭，是五蔭；界，是十八界；入，是十二入。何名五蔭？色蔭、受蔭、想蔭、行蔭、識蔭是。何名十八界？六塵、六門、六識。何名十二入？外六塵，中六門。何名六塵？色、聲、香、味、觸、法是。何名六門？眼、耳、

¹³² 同上《八月雪》，頁 79。

¹³³ 同上《八月雪》，頁 79-80。

鼻、舌、身、意是。法性起六識：眼識、耳識、鼻識、舌識、身識、意識，六門、六塵。自性含萬法，名為含藏識。思量即轉識，生六識，出六門、六塵，是三六十八。由自性邪，起十八邪；若自性正、起十八正。惡用即眾生，善用即佛。¹³⁴

高行健筆下的無盡藏，未悟自性而有凡人的諸多偏見，這偏見引發了煩惱，對比於慧能的解脫。慧能悟到「前念繼後念，念念不斷，截不斷，也堵不住」¹³⁵，以致「莫道是，煩惱即菩提，涅槃即彼岸？」¹³⁶而無盡藏卻仍處在五蘊熾盛之苦中。這兩人的差別只在慧能能看清五蘊背後的自性；而無盡藏卻執著於外相。慧能能看破相而念念不住，無有束縛；無盡藏因未破外相而念念有住，形成繫縛。慧能因念念不住而智慧湧現，體悟一切皆空；無盡藏卻因念念有住而有萬般煩惱繚繞。

高行健在《八月雪》第二幕第三場的「開壇」中，先借歌伎之口唱出無盡藏的心事，後接續歌伎之後的慧能說法來解讀無盡藏的煩惱根源。雖然有兩個主題，一為煩惱，一為智慧，是相反的對比，卻能相融，因為「眾生即是佛，佛便是我等」¹³⁷的一個觀點貫串第二幕第三場的對立思想，並且形成統一。

3. 表述女性觀：高行健將《壇經》中這個引領慧能接觸《涅槃經》的無盡藏，轉化成備受綑綁與煩惱化身的女性。另外，還有一個極顯著的形象，便是強調身為女子的苦痛因子。以下對比《八月雪》與《靈山》，來解讀高行健的女性情結，並將之應用在無盡藏這個人物身上。《八月雪》：

歌 伎：（高聲）

這如謎之「女子」之「女」尼之謎，除非身為「女子」，而「女

¹³⁴ 黃連忠撰：《敦博本六祖壇經校釋》，臺北市：萬卷樓圖書股份有限公司，2006年5月初版，頁184、186。

¹³⁵ 高行健著：《八月雪》，臺北市：聯經出版事業公司，2000年12月初版，頁9。

¹³⁶ 同上《八月雪》，頁10。

¹³⁷ 同上《八月雪》，頁81。

子」一個個尚繫而不解，和尚又如何能解？¹³⁸

短短一句話，加諸了四個「女」字，如此強調「女」子，有何用意？《靈山》中有相似的情形：

那麼「女人」的世界是什麼樣的？

「女人」的世界只有「女人」才知道的。

就無法溝通？

因為是兩個不同的角度。¹³⁹

高行健在《靈山》中，對「她」的言論依據是這麼說的：「所謂她們，對你我來說，不過是她的種種影像的集合，如此而已。他們則又是他的眾生相。大千世界，無奇不有，都在你我之外。換言之，又都是我的背影的投射，無法擺脫得開，既擺脫不開便擺脫不開，又何必去擺脫？」¹⁴⁰高行健《靈山》中的「她」不過是自身對女子的看法，而這看法，顯然主觀。《八月雪》也透過歌伎的「她」的影像集合，其實要表述的也是「我」的觀點，這便是高行健一直追求的「自我表述」。歌伎所唱出的無盡藏比丘尼心事與《靈山》中的女子「她」是不謀而合的，她們皆揭示出高行健認為男女溝通的兩難，男與女是兩個不同的世界。除此之外，高行健還透露了對女性作繭自縛的表態。《八月雪》中的無盡藏連連的煩惱：

這廝令我好生煩惱！（連擊木魚）

無盡藏我——無盡的煩惱！

¹³⁸ 同上《八月雪》，頁 77。

¹³⁹ 高行健著：《靈山》，臺北市：聯經出版事業公司，2002 年 5 月初版，頁 179。

¹⁴⁰ 同上《靈山》，頁 320。

無盡藏我無盡的煩惱啊——¹⁴¹

好煩惱啊，這人世間！¹⁴²

高行健創造出這樣集煩惱於一身的無盡藏，根源為何？《靈山》中可見：

她覺得誰也不真正愛她，沒有人愛她，活在這世界上還有什麼意義？她說她就懼怕這個。¹⁴³

只有快到晚上她才有些生氣。她每個晚上都想安排得滿滿的，得有去處，或是有人來，她不能忍受寂寞。她要趕緊生活，這種迫切感你明白嗎？不，你不明白。¹⁴⁴

是女人就要依附在男人身上，你又有什麼辦法？¹⁴⁵

高行健在《靈山》中創造的女性形象得「依附」在男人身上才能存活，才有意義，但是現實中的女性雖追求真愛，但卻總尋不到真愛，在這樣的反覆矛盾中，形成層層的綑綁，正如《八月雪》中的無盡藏：「寺廟清規戒律，你也不是不知。尼雖說出家，身為婦人，這夜深人寂，還是迴避為好。」¹⁴⁶「這如何是好？無盡藏我，一出家女子，遁入這山澗寺，避的正是世間男女那事！這深秋早寒，雨打芭蕉，長夜漫漫，一個打柴漢，竟賴在廟裡不走，叫我如何是好？」¹⁴⁷無盡藏明言為避「男女那事」而出家為尼；但只是個打柴漢的「男」子出現，卻引發她「深秋早寒，雨打芭蕉，長夜漫漫」的寂寞心事。這明顯的矛盾為高行健對女子的感受是內心脫離不了對情的渴望與寄託，但女子又發覺在世間的男人身上找不到真愛，所以要找尋解脫之路。但這解脫之路，若只是外相受戒是徒勞的，因為流轉

¹⁴¹ 高行健著：《八月雪》，臺北市：聯經出版事業公司，2000年12月初版，頁7-9。

¹⁴² 同上《八月雪》，頁61。

¹⁴³ 高行健著：《靈山》，臺北市：聯經出版事業公司，2002年5月初版，頁131。

¹⁴⁴ 同上《靈山》，頁256。

¹⁴⁵ 同上《靈山》，頁257。

¹⁴⁶ 高行健著：《八月雪》，臺北市：聯經出版事業公司，2000年12月初版，頁5。

¹⁴⁷ 同上《八月雪》，頁6。

在五蘊熾盛中是層層網綁，終不得解脫。所以，高行健基於此，透過歌伎來表達對女子如此行徑的結論：

歌 伎：（高聲）

好空虛啊！一個女人到那彼岸去做甚麼？

（唱）

這千姿百態，這萬般奧妙，

迴環跌宕，變幻無窮，

女人之痛豈是男人能懂？¹⁴⁸

這「女人之痛豈是男人能懂？」的意涵，可從《靈山》中找到端倪：

來世投胎也還願意再成為一個女人，也還願意再去經受女人的這些苦難，也還想再去體會初產的那種痛苦，第一次做母親的那種快樂，那種撕裂後的甘甜，再去享受處女的第一次悸動，那種惶惶不可終日的緊張，那種不安定的目光，接觸到男性的目光的那種慌張，那種被宰割止不住流淚的疼痛，她都願意再經歷一次。如果還有來世的話，你記住她好了，記住她給你的愛，她知道你已經不愛了，她自己走開就是了。¹⁴⁹

《靈山》中描述了女子身為女子的苦痛，男人不解是因女人之痛男人不曾經歷，因此無法感同身受。但基於男人看女人的角度，高行健才說：「一個女人到那彼岸去做甚麼？」因為不是女兒身，便不懂女子去彼岸的心境，認為「柔腸愁緒，纏綿纖細，如煙如雲，如此繚繞，如是迷茫，如霧雨紛紛，撥不開，揮不去，

¹⁴⁸ 同上《八月雪》，頁 79。

¹⁴⁹ 高行健著：《靈山》，臺北市：聯經出版事業公司，2002 年 5 月初版，頁 258。

又割得斷不？」¹⁵⁰。對女子感受苦痛，欲求彼岸，《靈山》中也有此敘述：

我恐懼，她說。

你恐懼什麼？你問。

我不恐懼什麼可我要說我恐懼。

傻孩子，

彼岸，

你說什麼？

你不懂。¹⁵¹

《靈山》中的女子心境與《八月雪》中的無盡藏心境竟有眾多吻合，筆者認為高行健企圖在《八月雪》中一貫往常的「自我表述」。表述了男人與女人基本上有著嚴重的「溝通」問題，女子走的是一條處在世間而認為男子能為她帶來寄託與幸福的漫漫長路，但事實上女人卻無法獲得真正的幸福，因此，處在兩極的矛盾中終不得解脫。然而，男子的心境卻與女子有極大不同，面對女子這樣的煩惱，認為是做繭自縛，因此，無法溝通，不得融洽。高行健之所以對女性有這樣根深蒂固的看法，繼而表現在作品中，與她第一任妻子與母親有著極大的關聯。

《靈山》中透露：

我不知道我這一生中，究竟是人負於我多還是我負於人多？我知道確實愛我的如我已亡故的母親，也有憎恨我的如我離異的妻子，我這剩下的不多的日子又何必去作一番清算。¹⁵²

這一生中總劫數不斷，也有過同女人的糾紛和煩惱。¹⁵³

¹⁵⁰ 高行健著：《八月雪》，臺北市：聯經出版事業公司，2000年12月初版，頁77-78。

¹⁵¹ 高行健著：《靈山》，臺北市：聯經出版事業公司，2002年5月初版，頁117。

¹⁵² 同上《靈山》，頁69。

¹⁵³ 同上《靈山》，頁83。

高行健與他的第一任妻子不歡而散，其中的甘苦，在他的創作中處處可見。因為失敗的婚姻影響了他對女人的正面看法，作品中的女子常被塑造成較次等的地位。另外，高行健的母親對高行健也有著影響力，高行健心中的母親形象，在《高行健短篇小說集》中的〈母親〉一篇，顯現了高行健對母親偉大的無私奉獻情操的緬懷。高行健作品中的女性情結，與高行健生命中的女人有著緊密的關聯。作品總有作家的風格展現，高行健坦承自身對女性的觀感，正如他認為文學不應受限一般，雖然這樣的女性觀未必人人認可，但總是他對文學的真誠表露。高行健在《靈山》中表述：

能將生之痛苦與死之恐懼，苦惱與歡喜，寂寞與欣慰，迷茫與期待，遲疑與果斷，怯弱與勇敢，嫉妒與悔恨，沉靜與焦躁與自信，寬厚與侷促，仁慈與憎惡……統統加以表述？¹⁵⁴

高行健將這樣的思想表現在《八月雪》中，基於對「男女溝通的兩難」而發出連貫《八月雪》中的兩個主線，一個是由慧能引導的通向智慧的彼岸，是無染的空；一個卻是受世間苦，出家卻如同在家的此岸。高行健的女性情結使他從男與女的認知出發，在《八月雪》中以諸多的對比方式呈現自身的想法，同時融合了禪宗精髓，創造出不同史實的歷史劇《八月雪》。

(二) 徘徊的神秀

《八月雪》與《壇經》中的神秀，皆提及神秀在弘忍召集大眾要各位寫偈呈上後，神秀的苦思不解形象。《壇經》的行由第一：

上座神秀思維，諸人不呈心偈，緣我為教授師，我若不呈心偈，五祖如何得見我心中見解深淺？我將心偈上五祖呈意，求法即善，覓祖不善，卻同

¹⁵⁴ 同上《靈山》，頁 358-359。

凡心奪其聖位。若不呈心偈，終不得法。良久思維，甚難甚難！」¹⁵⁵

《八月雪》：

神秀：（徘徊，搓掌不已，自白。）

大師門徒千人，這偈竟無人敢作。

吾身為首席上座教授，非秀莫屬，不做也不行啊。

可謀求宗師之位，此舉大不善，秀斷斷不能，非不能而斷斷不能為也！

（退而思之）

若不呈這偈，宗師又安知弟子心中見解深淺，豈不也得不到正法真傳？苦殺我也，苦殺我也！¹⁵⁶

《壇經》與《八月雪》在針對神秀呈偈前的內心掙扎的描述與對話並無不同。主要藉由呈偈事件來呈現神秀並未得法，這樣的一個觀點，因為源於安史之亂及會昌法難之故，使得南宗取得法統地位及禪宗史的解釋權。高行健在《八月雪》中運用了這樣的觀點，是意欲突顯出慧能與神秀對禪的體悟上有所不同，顯現的神秀形象處在世俗的兩邊對立，仍有著凡心。他不僅在意別人的看法，還思惟太多，更是基於自身是首席上座的立場，而呈現矛盾複雜的心境。如此在世俗的既定思惟中反覆不已，反而離「自淨其心」、「不增不減」漸行漸遠，驅近煩惱與苦痛，迷悟雖只一線之隔，神秀卻不得其解。《壇經》：

五祖曰：「汝作此偈，見解只到門前，尚未得入。凡夫依此偈修行，即不墮落；作此見解，若覓無上菩提，即不可得。要入得門，見自本性。汝且

¹⁵⁵ 黃連忠撰：《敦博本六祖壇經校釋》，臺北市：萬卷樓圖書股份有限公司，2006年5月初版，頁18。

¹⁵⁶ 高行健著：《八月雪》，臺北市：聯經出版事業公司，2000年12月初版，頁17-18。

去，一兩日思維，更作一偈來呈吾，若入得門，見自本性，當付汝衣法。」

157

《壇經》中，強調神秀此偈未見性，但仍給神秀一個機會，另一方面，有安撫作用。《八月雪》仍有此番對話，只是相對地精簡了「無上菩提」的解說：

弘忍：還未入門，剛到門口。

神秀：弟子愚鈍，請宗師開釋！

弘忍：起來。若得無上菩提，還得見自本性。

神秀：何以纔能見自本性？弟子不解。

弘忍：好生淨心，再作一偈呈我！入得了門，便將衣法傳付予你。¹⁵⁸

《八月雪》此段對談與《壇經》並無不同，強調的仍是無上菩提的當下即悟。只是，因為神秀執著於外相，而未回歸本心，所以，《壇經》：「秀上座去數日，作偈不得」。¹⁵⁹《八月雪》中：「（神秀望弘忍背影，下）」。¹⁶⁰

《八月雪》以行為交代了這一切；《壇經》也敘述「作偈不得」這都表現出神秀之所以苦思不解，卻又無法頓悟的背後所隱藏的深意，是起因於神秀的不自覺。他不自覺於自性的「清淨」、「本空」，老求外在的法，反而離真理越行越遠。這在神秀對比慧能呈偈的心境所造成的差距：「好在無人知曉！」¹⁶¹；慧能卻別無它想，心正行正：「先生能代筆，替我個粗人也寫上兩句不？」¹⁶²神秀是在反覆思索，偷偷於三更半夜將偈書寫於牆上；慧能卻見偈後，認為神秀並未見性，便將心中見解由人代筆書寫於牆上，一個在暗，一個在明。這都源於慧能深具自

¹⁵⁷ 黃連忠撰：《敦博本六祖壇經校釋》，臺北市：萬卷樓圖書股份有限公司，2006年5月初版，頁26。

¹⁵⁸ 高行健著：《八月雪》，臺北市：聯經出版事業公司，2000年12月初版，頁21-22。

¹⁵⁹ 黃連忠撰：《敦博本六祖壇經校釋》，臺北市：萬卷樓圖書股份有限公司，2006年5月初版，頁26。

¹⁶⁰ 高行健著：《八月雪》，臺北市：聯經出版事業公司，2000年12月初版，頁22。

¹⁶¹ 同上《八月雪》，頁18。

¹⁶² 同上《八月雪》，頁23。

覺，已得定慧的境界；神秀卻因分別心太重，無法頓悟。除此之外，《八月雪》取《壇經》頓漸第八，將神秀的形象做出勾勒：

神會：弟子神會遵從我師教導，各處遊方，足跡北方叢林，也去過神秀禪師處。

慧能：為何又回來？

神會：秀禪師徵召入京，如今是兩京法主，聖上門師。弟子還是回到我師門下。¹⁶³

高行健最後以神會去過神秀處，隱約透露自己對神秀的看法。對於「秀禪師徵召入京，如今是兩京法主、聖上門師」，頗有諷諭之意。這樣的作風與慧能抗旨進京說法有著極大的對立。除此之外，《八月雪》更是突顯《壇經》中所沒有細述的神秀言談：「好大的口氣，一個十足的山中野人，還膽敢頂撞大師！」「這話也太放肆」¹⁶⁴，「中原遊方，好多長些見識。」¹⁶⁵，都強調神秀因重見識，卻無法看清慧能的真智慧與自身的無上菩提，反而心緣求外相，反其道而行的行徑。

《八月雪》承繼著《壇經》中的神秀才性，卻又強化其形象，表現從凡心的慾望，走到已是兩京法主的世俗性榮耀的心路歷程。這與慧能的堅決超脫形成對立，正對比出《八月雪》中神秀的苦思不解，無法頓悟的鮮明特質。

(三) 粗暴的惠明

《八月雪》與《壇經》中的惠明，皆提到執著於外相法的惠明形象。《壇經》：

一僧俗姓陳，名惠明，先是四品將軍，性行麤糙；極意參尋。¹⁶⁶

¹⁶³ 同上《八月雪》，頁 94。

¹⁶⁴ 同上《八月雪》，頁 14。

¹⁶⁵ 同上《八月雪》，頁 33。

《敦博本六祖壇經》對惠明的描繪是：「唯有一僧，姓陳名惠順，先是三品將軍，性行粗惡。」¹⁶⁷此版本惠明為「惠順」，四品將軍為「三品將軍」，沒有了極意參尋字眼。

然而，《八月雪》所汲取《壇經》中的惠明形象：

惠明：惠明，惠明，徒有其名！

（連連搖頭）

堂堂八尺之軀，相為三品將軍。

求法心切，奔老和尚而來，日以繼夜，長年苦修，終不得要領。¹⁶⁸

保有惠明的名稱，用的是三品將軍，強調的是求法心切。《八月雪》一反外在客觀描繪，另外塑造人物的主觀與抒情性。《壇經》與《八月雪》雖然表現手法不同，但都明白表現出惠明的求法心切，因對「法」的強烈追求，導致雖知衣法已傳給慧能，卻仍不捨其志。《壇經》：

曰：「病即無，衣法已南矣。」問：「誰人傳授？」曰：「能者得之。」眾乃知焉。逐後，數百人來，欲奪衣鉢。¹⁶⁹

此處《壇經》並未明言問者何人，然而，同樣在此處，《八月雪》卻另有所指：

惠明：（揉眼，甩頭。）

¹⁶⁶ 心印法師編輯：《六祖壇經禪學基本教材》，財團法人佛陀教育基金會出版部，1969年2月初版，頁46-47。

¹⁶⁷ 黃連忠撰：《敦博本六祖壇經校釋》，臺北市：萬卷樓圖書股份有限公司，2006年5月初版，頁38。

¹⁶⁸ 高行健著：《八月雪》，臺北市：聯經出版事業公司，2000年12月初版，頁26。

¹⁶⁹ 嚴大參編輯：《六祖壇經曹溪原本》，普慧大藏經刊行會，1922年6月出版，頁6。

這大門昨夜間明明是我上的門槓，剛五更，天未亮，竟然洞開！

(拾起地上的門杠)

眾和尚聞鐘聲剛起，早課還未上，莫不是有歹人出入，盜了法藏？

不好了，來人呀！快捉拿盜法的歹徒，別叫他跑啦！

(弘忍緩步上。眾人亂紛紛跑上。)

弘忍：佛門淨地，叫喊個甚麼？

惠明：廟門洞開，出了賊人！

弘忍：佛門本來空空，能有甚麼可盜？門就是老僧我開的，大法已行，回去淨心，各自用功吧。

惠明：師父把大法傳誰了？

弘忍：新州來的一位行者。

惠明：那碓坊裡踏碓的南蠻子？師父還叫弟子做甚麼雞毛功課？法都叫人給盜啦！

弘忍：那就統統散去。

惠明：快去捉拿那盜法之徒！（持門杠，跑下。）

(眾和尚隨之急下)

弘忍：業障！執迷不悟啊……¹⁷⁰

高行健依著史實增加戲劇效果，深化了惠明的形象，將《壇經》中衣法被盜取的疑問，先由惠明以吃驚、緊張、疑惑的自述表現，隨後弘忍只有上場解釋，法是他傳給了慧能，惠明一聽之下，遂興起追逐之念。高行健如此煞費苦心營造以自述與弘忍的對話，主要是突顯出惠明的「執迷不悟」，與後續因為追逐慧能而頓悟的惠明，前後一迷一悟的惠明，有著強烈的對比。《壇經》：

惠能擲下衣鉢於石上，曰：「此衣表信，可力爭耶？」能隱草莽中。惠明

¹⁷⁰ 高行健著：《八月雪》，臺北市：聯經出版事業公司，2000年12月初版，頁31-33。

至，提掇不動，乃喚云：「行者！行者！我為法來，不為衣來。」惠能遂出，盤坐石上。惠明作禮云：「望行者為我說法。」¹⁷¹

《敦博本六祖壇經》對惠明的形象描繪稍有不同：「直至嶺上，來趁把著，慧能即還法衣，又不肯取。惠順曰：『我故遠來求法，不要其衣。』能於嶺上，便傳法惠順。」¹⁷²此版本少了惠明執衣、鉢的形象，塑造的惠明只有求法的形象。

然而，《八月雪》中所汲取的惠明形象：

惠明：（大喝）兔崽子！叫俺尋得好苦，先吃一棍！

（惠明一棒打來，慧能一個筋斗閃過，鉢仍托在手上。）

惠明：要命？還是要我宗師衣鉢？

慧能：（托鉢伸手）

拿去——

（惠明虛晃一棒，撲將過去，奪鉢。）

慧能：行乞去！（撒手，鉢墜地粉碎。）

惠明：（愕然，繼而大怒。）

大膽狂徒，竟碎我師僧鉢！（舉棍）

有你無我！把祖師法衣乖乖交出來！

慧能：那就拿去好了。

（慧能從容抖開包袱，提起一領袈裟。惠明撩下鐵棍，提袖，伸手，卻抖個不已。）

慧能：明上座，佛法可是無相啊！

惠明：（頓時跪下）

¹⁷¹ 心印法師編輯：《六祖壇經禪學基本教材》，財團法人佛陀教育基金會出版部，1969年2月初版，頁47。

¹⁷² 黃連忠撰：《敦博本六祖壇經校釋》，臺北市：萬卷樓圖書股份有限公司，2006年5月初版，頁38。

在下乃一介武夫，實在罪過！（禮拜）

恕惠明愚鈍，所以追而不捨，求的是法，並不在衣，還請我師開示！

173

《八月雪》所汲取的《壇經》版本，增添了戲劇上的張力，意欲突顯出惠明爲了求法，導致奪衣與鉢的執相，對比出慧能無視法衣與瓦鉢的無相，如此截然不同的行持中，惠明終於有了覺悟的心，「求的是法，不在衣」的請教慧能法的智慧。除此之外，《八月雪》還深化了惠明追逐慧能求衣鉢的強烈形象：

惠明：看！那只船！

下九流的那臭小子，就是他！

別便宜了這廝，快去捉住他！

叫他把老佛爺的衣鉢給我等留下。

還張望甚麼？快快弄船啊！¹⁷⁴

《壇經》著重敘述，在內心的表露與形象的刻劃上顯得薄弱，因此，高行健在惠明追逐慧能的過程中，添加了惠明追求外相的執著，誤將聖人比做「下九流」。這是執著外相而導致自性矇蔽的後果，但這是與慧能對談前個人的思想、行爲表露，在奪不得衣法與慧能對談後，幡然頓悟。《壇經》：

惠能云：「汝既為法而來，可屏息諸緣，勿生一念，吾為汝說。」明良久，

惠能云：「不思善，不思惡，正與麼時，那個是明上座本來面目？」惠明

言下大悟，復問云：「上來密語密意外，還更有密意否？」惠能云：「與汝

說者，即非密也。汝若返照，密在汝邊。」明日：「惠明雖在黃梅，實未

¹⁷³ 高行健著：《八月雪》，臺北市：聯經出版事業公司，2000年12月初版，頁41-42。

¹⁷⁴ 同上《八月雪》，頁37-38。

省自己面目。今蒙指示，如人飲水，冷暖自知。」¹⁷⁵

同樣地，《八月雪》也有此段對談：

慧能：上座免禮，既為佛法而來，且淨心，聽我說。不思善，不思惡，當下如何才是上座本來真面目？

（惠明無言相望，垂首。）¹⁷⁶

《壇經》與《八月雪》在此處強調慧能開導惠明應返觀自性，便能見真章。高行健簡縮了《壇經》中的對話，要惠明返觀「本來真面目」，留下了極大與並不完全說破的意境，也不明言惠明是否真頓悟，明白此中奧意，但從劇本的惠明行為「無言相望，垂首」看來，已不再執著外相，而能返觀自性，這在《八月雪》後也透露：

慧能：上座北去化人吧。（下）

（惠明合掌禮拜。眾人氣急敗壞，上。）

眾人：上座，上座，可曾看見那南蠻子？

惠明：這大嶺上山風呼嘯，一路上連個鬼都不見。那主腿癩，怕早就栽進哪個山溝裡，餵了老虎，還哪裡去尋？散了，散了，罷，罷，罷！

各自營生去吧！（下）

（眾人無奈，作鳥獸散，下。）¹⁷⁷

《八月雪》在此處承襲《壇經》：「惠能曰：『逢袁則止，遇蒙則居。』明禮

¹⁷⁵ 心印法師編輯：《六祖壇經禪學基本教材》，財團法人佛陀教育基金會出版部，1969年2月初版，頁47。

¹⁷⁶ 高行健著：《八月雪》，臺北市：聯經出版事業公司，2000年12月初版，頁42。

¹⁷⁷ 同上《八月雪》，頁42-43。

辭。¹⁷⁸明回至嶺下，謂趁眾曰：『向陟崔嵬，竟無蹤跡，當別道尋之。』趁眾咸以為然。¹⁷⁹的架構，除了極富戲劇性外，更明白地顯露惠明已不再執取相法而能返觀內心，有所頓悟，一改往常的執物形象成了頓悟的化身。

高行健對惠明描繪稍不同於《壇經》之處，是他深化了惠明的執物、執外相法，卻又簡化了慧能的開導，以簡約、意象化的方式來達到感悟的狀態。筆者認為這是高行健以自覺來彰顯其精神意涵。惠明如何從執物轉換成頓悟？除了慧能的開導之外，如果沒有對自性清明的嚮往，又如何能證成？因為有了自覺，不再拘泥於外物，才能無所束縛的返觀自性，所以惠明在《八月雪》中是不同無盡藏的一貫煩惱化身，以及神秀的苦思不解地任由五祖弘忍如何解說佛法大意，仍無法頓悟，三人的迷悟之間，有天壤之別。惠明在《八月雪》的形象，是從一個凡人到聖人的一段心路歷程，這正是高行健要著墨惠明的執物，簡化惠明頓悟之因，人只要從此岸走到彼岸，有的人過程長，有的人過程短，但只須拋掉外物、外相，回歸自心，這便只是一線相隔的距離，高行健透過惠明這個人物刻劃啟發讀者明心見性之理。

(四) 聰明的神會

《八月雪》與《壇經》中的神會形象，相同的是皆提到神會的落入知解。《壇經》：

問言：「和尚坐禪，見亦不見？」大師起，把打神會三下，卻問神會：「吾打汝，痛不痛？」神會答言：「亦痛亦不痛。」六祖言曰：「吾亦見亦不見。」神會又問：「大師何以亦見亦不見？」大師言：「吾亦見，常見自過患，故云亦見。亦不見者，不見他人過罪，所以亦見亦不見也。汝亦痛亦不痛如何？」神會答曰：「若不痛，即同無情木石；若痛，則同凡夫，即起於恨。」

¹⁷⁸ 心印法師編輯：《六祖壇經禪學基本教材》，財團法人佛陀教育基金會出版部，1969年2月初版，頁47。

¹⁷⁹ 嚴大參編輯：《六祖壇經曹溪原本》，普慧大藏經刊行會，1922年6月出版，頁7。

大師言：「神會！向前！見不見是兩邊，痛不痛是生滅。汝自性且不見，敢來弄人？」¹⁸⁰

《八月雪》中神會參慧能有如下的對話：

神會：師父呢？又見到甚麼了？

慧能：還在老僧面前調皮呢！（持杖三擊）

痛還是不痛？

神會：也痛也不痛。（嘻笑）

痛的是神會，不痛的是佛性。

慧能：神會！

別耍弄你那些小聰明了！

神會：（垂首）

弟子罪過。

慧能：老僧也見也不見。

神會：（擡頭）

何以也見也不見？

慧能：向前看，見自本性空寂，不見是兩邊，內外不迷。¹⁸¹

此處《八月雪》與《壇經》並無多大差別，只是此段對話的上端有些微差異，
《壇經》：

有一童子，名神會，襄陽高氏子；年十三，自玉泉來參禮。師曰：「知識！

遠來艱辛！還將得本來否？若有本，則合識主，試說看！」會曰：「以無

¹⁸⁰ 黃連忠撰：《敦博本六祖壇經校釋》，臺北市：萬卷樓圖書股份有限公司，2006年5月初版，頁178、180。

¹⁸¹ 高行健著：《八月雪》，臺北市：聯經出版事業公司，2000年12月初版，頁94-95。

住為本，見即是主。」師曰：「這沙彌爭合取次語！」¹⁸²

《壇經》的版本不一，《敦博本六祖壇經》只言：「有一僧名神會，襄陽人也。」¹⁸³而從玉泉寺來的是僧志誠：「弟子從玉泉寺來，秀禪師處不得啓悟，聞和尚說，便契本心。」¹⁸⁴然而，高行健所汲取的《壇經》版本，並未說到志誠，而是神會從神秀處回來，故汲取的是神會自「玉泉來參禮」。《八月雪》：

慧 能：可是小沙彌回來了？

神 會：弟子神會遵從我師教導，各處遊方，足跡北方叢林，也去過神秀禪師處。

慧 能：為何又回來？

神 會：秀禪師徵召入京，如今是兩京法主，聖上門師。弟子還是回到我師門下。¹⁸⁵

《壇經》中神會自玉泉來參禮，「玉泉」在《壇經》中有言「神秀大師在荆南玉泉寺」¹⁸⁶，所以，意指神會處從神秀到慧能處，這和《八月雪》的「去過神秀禪師處」是同義，只是在細微處有些不同。《壇經》說的是「自玉泉來參禮」，《八月雪》則言「弟子神會遵從我師教導，各處遊方，足跡北方叢林，也去過神秀禪師處。」，一個是從神秀處來參禮慧能，一個是遵循師教會到神秀處遊方，再回到慧能處。《八月雪》添加了「秀禪師徵召入京，如今是兩京法主，聖上門師。弟子還是回到我師門下」，高行健意欲強調慧能的真智慧禁得起考驗，雖曾

¹⁸² 心印法師編輯：《六祖壇經禪學基本教材》，財團法人佛陀教育基金會出版部，1969年2月初版，頁243。

¹⁸³ 黃連忠撰：《敦博本六祖壇經校釋》，臺北市：萬卷樓圖書股份有限公司，2006年5月初版，頁178。

¹⁸⁴ 同上《敦博本六祖壇經校釋》，頁160。

¹⁸⁵ 高行健著：《八月雪》，臺北市：聯經出版事業公司，2000年12月初版，頁94。

¹⁸⁶ 心印法師編輯：《六祖壇經禪學基本教材》，財團法人佛陀教育基金會出版部，1969年2月初版，頁228。

師學於慧能，慧能卻不拘泥非師學他不可，還鼓勵神會各處遊方，雖也去過神秀處，最終還是回到了我師門下，這足以表達出慧能的寬大胸襟與真智慧的意涵。這同時隱約透露出高行健對慧能抗旨進京的推崇，對神秀被徵召入京，如今已是兩京法主的反諷。然而，《壇經》與《八月雪》同樣提及慧能的開法與神會的答話，《壇經》：

一日，師告眾曰：「吾有一物，無頭無尾，無名無字，無背無面，諸人還識否？」神會出曰：「是諸佛之本源，神會之佛性。」師曰：「向汝道無名無字，汝便喚作本源佛性。汝向去有把茆蓋頭，也只成個知解宗徒。」¹⁸⁷

《八月雪》：

慧能：我倒是有一法，無名無字，無眼無耳，無身無意，無言無示，無頭無尾，無內無外，亦無中間，不去不來，非青黃赤白黑，非有非無，非因非果，請問諸位善知識，此是何物？¹⁸⁸

神會：那東西不就是天天念經念的佛嘛！¹⁸⁹

慧能：（大喝）

明明說這法沒名沒字，你怎麼弄出個名字來了？

神會：和尚要問嘛，總得給個，不問不就沒名字了嗎？¹⁹⁰

《八月雪》在此處承襲著《壇經》，先由慧能提出一法，然後由神會解佛。但解佛後，《壇經》中的慧能將神會解讀為「知解宗徒」；《八月雪》卻在此處留給讀者思索的空間，以機鋒的棒喝欲使神會斷除知見：

¹⁸⁷ 同上《六祖壇經禪學基本教材》，頁 244。

¹⁸⁸ 高行健著：《八月雪》，臺北市：聯經出版事業公司，2000 年 12 月初版，頁 70。

¹⁸⁹ 同上《八月雪》，頁 73。

¹⁹⁰ 同上《八月雪》，頁 73-74。

慧能：吃一棍！打你倒是痛也不痛？

神會：也痛也不痛。

慧能：痛的是甚麼？

神會：屁股。

慧能：不痛的呢？

神會：棍子。¹⁹¹

高行健在「也痛也不痛」處分了兩場，前者並不明言「痛不痛」之意；後者才揭示出神會只見兩邊，卻不見自性。神會被慧能斥責為小聰明，這是世間的智，非真正的智慧。真正的智慧是不落兩邊，沒有痛與不痛，神會與佛性都是一體。高行健以神會的痛不痛，來突顯出慧能總以自性觀照萬事萬物的去兩邊，而見智慧。神會與神秀都是落入知見、外相中，自覺被矇蔽，神會最後跟隨慧能顯示出他較親近頓教，成了弘揚頓教法門的弟子。所以，神會對禪法的領悟是從最初的執外相、落入知解的兩邊，進而由慧能引導頓教法門而得佛法大意，最後成了弘揚慧能頓教法的得意弟子。

(五) 矛盾的作家

高行健在《八月雪》中，虛擬出史實所沒有的「作家」。高行健被詢問到作家這個角色時說：「我把他變成一個泛指的作家、泛時代受到禪宗影響的都可以是作家，並不是指寫作的作家。凡是有新的開悟方式，都可以是作家。」¹⁹²所以，作家只是一個名稱，在這個名稱下所隱藏的，正是代表著受禪影響的一個普通人心境，卻又不同凡心，對人生有著一定的感悟，在以男性為主角的禪式寫意劇中都有這樣的形象呈現。故以此兩部劇本，來挖掘高行健藉《八月雪》中的作家形象，表達他對聖的企求與對世俗名望無法放下的矛盾情感。

¹⁹¹ 同上《八月雪》，頁 74。

¹⁹² 周美惠著：《雪地禪思》，臺北：聯經出版事業有限公司，2002 年 12 月出版，頁 97。

《彼岸》一劇中，沒有時間與空間的限制，時間模糊，空間是象徵性的從此岸到彼岸。全劇主角為「人」，主要藉由人傳達出作者對彼岸的追尋，這個追尋成功地到達彼岸？此劇一開頭以玩繩子的演員起頭，他要眾人將繩子想像為一條河，並即將渡過這條河到達彼岸。於是眾人們在往彼岸的過程中，遇到了女人，女人企圖引導眾人們成功到達彼岸，但是，因眾人們的私心，卻將女人殺死了。人在此表達他的思想：

還有沒有完？是你，是他，是我，是我們大家一起殺害了她！在這荒莽的彼岸，她給了我們語言，我們卻不知道怎麼珍惜。她給我們以智慧，我們又不知道該怎麼用！我們做出的事情惡劣得連我們自己都吃驚，可我們又懦弱得連自己都不敢承認。¹⁹³

這段自述表達了人對自己及他人的失望，高行健將這個名稱取做人，他的人性的便展露無疑，只是，劇中他是個主要人物，便不同於其他的眾人。他與其他眾人不同之處便是，他還能冷靜地看到自己與他人處在人世中而做出的荒謬事。然而，緊接著發展的便是人不願意做眾人的領袖，因為他不知他自己的去處。然而，此時他已逝的母親、童年時的少女陸續出現，人也自覺到他需要的是愛、是對事業的追求。這些是世俗中的慾望，然而彼岸真能到得了？而後，人又遇到了玩牌的主，人不想和眾人們攪和著玩，但是我們看到人在眾人及玩牌的主的層層逼迫下，漸漸地失去了判斷的能力。而後，他在禪師所誦的經文下，思緒又回到了人的童年，有與少女的一段過去，以及父親對兒時闖禍時的斥責、一位老太婆和賣狗皮膏藥的及一位瘋女人。經歷了這樣的一連串事件後，人與影子有了對話：

人：同我說話的這人是誰？

¹⁹³ 高行健著：《高行健戲劇集 4 彼岸》，臺北市：聯合文學出版社有限公司，2001 年 10 月初版，頁 36-37。

影子：是你的影子，你出聲的思想——

人：你總跟隨我——

影子：在你迷失了你自己的時候——

人：你就來提醒我？讓我加倍煩惱——

影子：你喪魂落魄大概在找尋什麼？

人：你點醒了我！我確實丟失了，就不知道在哪裡可以找到？

影子：(挖苦)要找尋的是什麼恐怕你也不知道？

人：好像是……大家不也都在找？¹⁹⁴

這段引文，讓人發現自己似乎要找什麼？但這個什麼，卻又不清楚，所以，爲了揭開這個疑團，人轉而向眾人詢問，試圖找出自己究竟找尋什麼？人詢問的結果，有找奇特的「針」、舒舒服服的「位置」、能完整說話的「嘴」、能度日的「飯碗」、合適的「鞋」、鑽營的「洞」、兒時的「夢」、代表思想的「句子」、溫柔深情的「愛情」。而這些皆非人要找的，所以，人打算離開這裡到另一頭，但卻受眾人們的爲難，最後有人提議除非穿過褲襠，否則絕不讓人過去。人意志堅決地從那人的褲襠穿過去，並找到一把鑰匙。於是，人開啓了自己的一段旅程，這段旅程卻使人精疲力竭，這從影子的獨白中可見：

影子：那時候你畢竟單純，而如今你罪孽深重，早已喪失了對人的信任，
你那顆心也已經蒼老，再也不會去愛。

影子：其實，這不過是你的一種自我憐憫，你並不甘心就此了結，你這個
好虛榮的人。¹⁹⁵

劇終，藉由影子的獨白得知，人不僅沒能到達彼岸，還日積月累地使心更憔悴。

¹⁹⁴ 同上《高行健戲劇集 4 彼岸》，頁 72-73。

¹⁹⁵ 同上《高行健戲劇集 4 彼岸》，頁 87。

悴。人處在人世中，追求名聲，有了廣大的追隨者，但是，為此，卻已喪失了人最初最純潔的心，這個越驅形成的蒼老心，讓人對眾人不再存有信心，也不再年少時對愛情的憧憬。雖然如此，人仍舊為了這些名聲而活，儘管衰落，卻也是人在世間生存的唯一理由。

《八月雪》中的作家，正與著《彼岸》中的「人」有著相同的對彼岸的企求，卻不得門而入，最後寧可選擇在世俗中堅持名望的追尋。《八月雪》：

老禪師：客人從何處來？

作 家：這後邊。

老禪師：又到哪裏去？

作 家：（彎腰脫鞋出示）

鞋底脫落。

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？

可禪師：（一棒打去）

你這楞頭！難道不知這禪門不供佛，菩薩都打殺了，還來作甚麼？

作 家：眾生不即是佛？某甲便是！

老禪師：哈哈！這個是個作家！

作 家：外面還有的是眾生，只不知是不是都是菩薩……¹⁹⁶

這是「作家」對彼岸追尋的看法，並非真知灼見，只是挪用五家七宗的反其道而行，並以旁觀者的姿態見大鬧參堂的情景：

¹⁹⁶ 高行健著：《八月雪》，臺北市：聯經出版事業公司，2000年12月初版，頁110-111。

作家：好一派風景！

歌伎：（回眸一笑）

都看甚麼呢？

作家：觀者心跳！

歌伎：（身腰輕扭）

這心要也不跳，豈不死了？¹⁹⁷

這是作家超脫外相看透旁人的心境，並以不管事的心境看宅子起火：

作家：要玩就玩，要鬧就鬧，自家宅子裡誰又管得著？¹⁹⁸

雖然「作家」總能入乎其間，出乎其外，但仍是個凡人，對自身在世俗中的追求仍無法看破：

作家：和尚也肯授我嗎？

慧能：授個甚麼？

（作家抬手在頭頂畫個圈。）

慧能：孽障！他日再來。

作家：何處找和尚？

慧能：要知道去處，自會找來。（嘻笑，下。）

（彈撥樂聲中，歌伎再上。）

作家：那廂小姐能唱個甚麼？

歌伎：女子本風塵中人，唱的無非是風花雪月，兒女情長，客人要點哪曲，
便唱哪曲。

¹⁹⁷ 同上《八月雪》，頁 116。

¹⁹⁸ 同上《八月雪》，頁 122。

這位相公，進京趕考？還是懷才不遇？

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？¹⁹⁹

這樣的「作家」與《彼岸》中的「人」，相同之處在於都有自覺超脫的心境，但要真正超越此岸而到達彼岸，卻又不似慧能。只有處在似幻似夢的人世中，企圖找尋一絲幽光，這幽光便是以僅有的自覺來拯救受苦的心靈。

《夜遊神》一劇，開頭由火車車廂裡的檢票員查票後，轉向另一場景，由一位夢遊者在夜裡散步，得意地自我思索：「你，這偌大的都市裡，唯一沒有問題的人！」²⁰⁰，就在此時，撞到了流浪漢，流浪漢滿心不悅，要他快離開。夢遊者說：

你說你馬上就走，祇是在考慮個去處。不知該去哪裡？²⁰¹

這不知去哪裡，指的是沒有目的的飄蕩，沒有特定的方向，走哪算哪的閒適。然而，卻又碰撞了痞子，並撞見妓女與痞子在半夜交易。夢遊者自知無力相救，也就仍回到自己的思索中：

你冥想，你悠游，天地之間，你自個兒的世界，你於是也就得大自在——

²⁰²

這裡高行健明白地表現主角夢遊者是個思想家，總思索著自在的真諦。然而，思想又因那主的出現而斷了自在。夢遊者將流浪漢引出，不巧，卻斷送了妓

¹⁹⁹ 同上《八月雪》，82-83。

²⁰⁰ 高行健著：《高行健戲劇集 10 夜遊神》，臺北市：聯合文學出版社有限公司，2001年10月初版，頁22。

²⁰¹ 同上《高行健戲劇集 10 夜遊神》，頁25。

²⁰² 同上《高行健戲劇集 10 夜遊神》，頁36。

女的命。那主又和夢遊者做了個買賣，便是將手提箱提走，事成了，一人一半的酬勞。然而，卻又出現了痞子，而夢遊者在自衛之下，將痞子殺了。這時，經歷這事的夢遊者，已和之前無事一身輕有所不同的思惟：

你找不到來時的去路。忘了怎麼來的，如何再回去？你本來無辜，是不是無辜，你當然也說不清楚。總而言之，你在罪惡之中，越是掙扎，越陷越深，無法自拔。隨時隨地，到處有眼，你成了待獲的獵物，四下全是陷阱，你走投無路。²⁰³

在夢遊者回憶並反思時，妓女、痞子、那主相繼地死而復活嘲弄夢遊者。最後，還遇見了流浪漢，夢遊者因被嘲弄到巔峰，無法忍受，氣憤之下，掐死了流浪漢。最後，聽得了一聲啞啞的嚎叫，場面又回到了車上，然而，這車上已空無一人。

這部戲描述了一位思想家，這思想家最終也無法處在永遠自由的境地。從上述夢遊者的思想，由清澈漸漸模糊，還逞意氣之勇，沾了血腥，但他卻像喪失了靈魂一般，從我思故我在，掉入了空虛的泥沼，最後，終於消失在劇中。這部劇同《彼岸》的人相同，都是個思想家，但思想家所追尋的真正自由境地，始終沒能達到，但所呈現的都是對自由的追尋。

《八月雪》中的作家正如《彼岸》、《夜遊神》中的人與夢遊者一般，有著對彼岸的追求，卻在世俗中難以達成。因此，《八月雪》中的慧能正是高行健為填補這樣的缺憾應運而生，一方面是：「慧能啓發我，一切皆可放下。」另一方面是提醒世人快快覺醒，而通向永恆的自在之路。

²⁰³ 同上《高行健戲劇集 10 夜遊神》，頁 78。

第三節 對話意蘊

高行健《八月雪》中的對話，先是慧能以淺白易懂、平鋪直述的方式來表現禪。慧能圓寂後的一百五十年，禪宗便分成五家七宗，《八月雪》將五家七宗的對話以機鋒的方式表現在「大鬧參堂」中，高行健藉這樣的方式來揭露慧能之後的南宗禪被濫用，只是徒具表象的禪意，因為禪不是刻意而為之，是在自然的行住坐臥中呈現。高行健在「大鬧參堂」處要表露的是一代宗師消逝，眾人無所依循，亂象繁生，高行健有意藉此提醒人們返觀自心，回到慧能禪的意旨，以大鬧參堂的亂對比慧能禪的淨。

一、截斷執著妄想

中國禪宗的棒喝之意，是藉著棒打和大喝的接機方法來警示學人不可落入知解，形成執著而超脫語言的束縛，體驗空境。棒喝強調瞬間體悟自性，不假思惟的當下直現。它以迅雷不及掩耳的方式，斷除並轉換貫常的思惟方式，使人進而覺醒地回歸自性本空。

中國禪宗史的「德山棒，臨濟喝」因此聞名。德山棒，始於唐代的德山宣鑒禪師，只是其源有自，在此之前臨濟義玄的老師黃檗希運也喜用棒打的方式。臨濟喝，始於唐代馬祖道一，馬祖道一禪師曾大喝弟子百丈懷海一聲，使得百丈懷海因此頓悟。但將此大喝發揚光大的當為臨濟義玄。臨濟義玄的「四喝」更是接引徒眾的四種方法。以下，以禪宗的棒喝公案對比《八月雪》中運用公案的表現，顯現出高行健運用禪宗棒喝的意圖。

禪宗的棒打機鋒運用，最初可追溯於黃檗希運曾對他的弟子臨濟義玄的三度發問而三度被打：

初在黃檗，隨眾參侍。時堂中第一座勉令問話。師乃問：「如何是祖師西

來意的意？」黃檗便打。如是三問三遭打。²⁰⁴

此公案高安大愚禪師：「黃檗 麼老婆，為汝得徹困，猶覓過在？」²⁰⁵義玄聞言後，因此大悟。義玄領悟禪髓後，回到黃檗處，檗欲打，師便喝。黃檗的三度棒打義玄，是意欲將義玄帶入悟境。義玄回到黃檗處，黃檗仍是不改棒打的方式接引義玄，義玄此時對其師大喝一聲，顯示已悟道，故以喝來顯現其體悟禪髓的當下現前之意。如此形成了後來臨濟宗以棒喝接引學人的一種接機方式。另外，德山宣鑒的「德山棒」，正好與臨濟喝形成雙璧：

師上堂曰：「今夜不答問話，問話者三十拄杖。」時有僧出方禮拜，師乃打之。僧曰：「某甲話也未問，和尚因什麼打某甲？」師曰：「汝是什麼處人？」曰：「新羅人。」師曰：「未跨船舷時，便好與三十拄杖。」²⁰⁶

德山說：「今夜不答話，問話者三十棒。」，主要是不落言詮，從而體悟自性。有一僧以禮拜的方式來參悟，德山以棒打是顯現自性的無相。僧不得其解，故問德山說我並未說話，你為何打我？德山不直接回應，反問你是哪裡人？僧答後，德山言早該在你未上船時，就給你三十棒。德山之意為語言與行為都是有所思的，因此德山以棒打的方式，欲使僧斷一切念頭，使僧能回歸本性，不落入執著。

《八月雪》中承襲著《壇經》中神會與慧能的對答裡所使用的棒打方式：

神會：弟子神會遵從我師教導，各處遊方，足跡北方叢林，也去過神秀禪師處。

慧能：為何又回來？

²⁰⁴ 〔宋〕釋道原編著：《景德傳燈錄》，卷第十二，〈照錄宋本鎮州臨濟義玄禪師章〉，新文豐出版股份有限公司，1986年4月三版，頁46。

²⁰⁵ 同上《景德傳燈錄》，卷第十二，〈照錄宋本鎮州臨濟義玄禪師章〉，頁46。

²⁰⁶ 同上《景德傳燈錄》，卷第十五，〈朗州德山宣鑒禪師〉，頁92。

神會：秀禪師徵召入京，如今是兩京法主，聖上門師。弟子還是回到我師門下。

慧能：他那裡可曾見到甚麼？

神會：師父呢？又見到甚麼了？

慧能：還在老僧面前調皮呢！（持杖三擊）

痛還是不痛？

神會：也痛也不痛。（嘻笑）

痛的是神會，不痛的是佛性。

慧能：神會！

別耍弄你那些小聰明了！

神會：（垂首）

弟子罪過。

慧能：老僧也見也不見。

神會：（擡頭）

何以也見也不見？

慧能：向前看，見自本性空寂，不見是兩邊，內外不迷。還有甚麼不明白之處？

（神會禮拜）²⁰⁷

此段對話述說神會仍是以知解來分割痛與不痛，慧能爲了要斷他的思惟而杖擊三下，並進而告訴神會，你已落入兩邊，自性悟的人，只見自性，不見兩邊。這樣的棒打方式，得有對自性的真實體會，才能見棒打所接引學人之功效。

然而，《八月雪》中在「大鬧參堂」中的人物，離領悟禪髓還有一段差距：

還禪師：快說，快說，佛是甚麼？

²⁰⁷ 高行健著：《八月雪》，臺北市：聯經出版事業公司，2000年12月初版，頁94-95。

可禪師：（一棒打去，回頭一笑。）

打著的都不是。

還禪師：（一笑）

那還打甚麼？²⁰⁸

還禪師與可禪師打著棒的形式：

可禪師：打將出去！

（可禪師一棒，俗人甲滿臺跑，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。）²⁰⁹

還禪師：誰燒的誰家的宅子？²¹⁰

上述可見，可禪師的棒打，不但未止息眾人的紛鬧，還加劇了眾俗人的哄堂大亂，如此胡亂運用棒打，仍是落入棒打的知見，未領悟禪髓。貓本為眾生之一，又何來「打將出去！」，這是不見自性，而落入《金剛經》：「若菩薩有我相、人相、眾生相、壽者相，即非菩薩。」的有相之中，因執迷所產生被外界所縛的情景。

關於火燒宅子的有一則公案：

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，師乃關却僧堂門，大眾無對。泉乃拋鎖匙從窗內入堂中，師便開門²¹¹

²⁰⁸ 同上《八月雪》，頁 108-109。

²⁰⁹ 同上《八月雪》，頁 120。

²¹⁰ 同上《八月雪》，頁 121。

²¹¹ 〔宋〕蹟藏主編：《古尊宿語錄》，（上），卷十三，〈趙州（從諗）真際禪師語錄並行狀·南嶽下四世·嗣南泉〉，北京：中華書局出版，1994年5月第一版，頁 212。

此則公案，顯現趙州的作賊喊追賊，趙州此舉是要考驗眾人是否悟得真實本性，然而，此時卻無人與對。普願此時將鎖從窗邊遞入，趙州才將門開。其實火不需救，鑰匙不需遞，門不必開，道無可道，因為自性現前，火本無，是眾人執於外境所生，若能自性現前，便能了悟不需救火，因為火本無，庸人自擾之。

然而，還禪師面對失火的情景，仍有所執著，才有此一問：「誰燒的誰家的宅子？」如此，證實他並非智慧者，因為自識其心之人，不為外境所擾，也不會將思緒進駐本心，因為，體驗自性的空，便一切無所執。

另外，禪宗大喝的接機方式，最早可溯源於百丈懷海隨侍馬祖時的對談中，馬祖大喝懷海：

師再參馬祖。祖見師來，取禪牀角頭拂子豎起。師云：「即此用，離此用？」

祖掛拂子於舊處，師良久。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？」師掛拂子於舊處。祖便喝師，

直得三日耳聾。²¹²

馬祖道一的「即此用，離此用？」為即也不是，離也不是。因為此心不可說，也非即，也非離，若以言語表示，便落入知解的對立，此非佛的真意。故馬祖將懷海落入知解的心，試圖使其思惟超脫常理，故大喝一聲。這一大喝，使得懷海頓見佛性。關於這喝的區分，臨濟義玄說：

師問僧：「有時一喝如金剛王寶劍，有時一喝如距地金毛師子，有時一喝

如探竿影草，有時一喝不作一喝用。汝作麼生會？」僧擬議，師便喝。²¹³

²¹² 〔宋〕釋道原編著：《景德傳燈錄》，卷第六，〈洪州百丈山懷海禪師者〉，新文豐出版股份有限公司，1986年4月三版，頁114。

²¹³ 張伯偉釋譯：《臨濟錄》，勘辨，臺北市：佛光文化事業有限公司，1997年4月初版，頁207。

喝有多種效用，臨濟此公案有四種功用。有時一聲大喝，就有如金剛王寶劍般的銳利，可以斬斷情解，寸絲不留。有時一聲大喝，就有如獅子大吼般的震威，可以測試是否見機。有時一喝，可以勘驗學人或師家的功夫深淺。有時一喝，不只是一喝的作用，而能包含上述的三喝。以喝的方式警示學人，原意是要斷既有的思路，顯現清明的自性。

《八月雪》中，承繼著《壇經》中慧能與神會的對答，慧能大喝神會：

慧 能：我倒是有一法，無名無字，無眼無耳，無身無意，無言無示，無頭無尾，無內無外，亦無中間，不去不來，非青黃赤白黑，非有非無，非因非果，請問諸位善知識，此是何物？²¹⁴

神 會：那東西不就是天天念經念的佛嘛！

慧 能：（大喝）

明明說這法沒名沒字，你怎麼弄出個名字來了？

神 會：和尚要問嘛，總得給個，不問不就沒名字了嗎？

慧 能：吃一棍！打你倒是痛也不痛？

神 會：也痛也不痛。

慧 能：痛的是甚麼？

神 會：屁股。

慧 能：不痛的呢？

神 會：棍子。²¹⁵

神會為何會被慧能喝斥？這與禪宗的問答特色有關：

師書佛字，問道吾：「是什麼字？」吾云：「佛字。」師云：「多口阿師！」

²¹⁴ 高行健著：《八月雪》，臺北市：聯經出版事業公司，2000年12月初版，頁70。

²¹⁵ 同上《八月雪》，頁73-74。

藥山惟儼寫了一個佛字問師，師答佛卻被斥責為「多嘴的僧」。如此具實以告，何以反而遭斥？因為佛本無相，《金剛經》言：「凡所有相，皆是虛妄」因佛在心中求，「自不求真外覓佛，去尋總是大癡人。」²¹⁷因此，神會遭慧能一喝。

然而，在《八月雪》的「大鬧參堂」中的人物，只徒有喝的形式：

這禪師：如何是佛？

那禪師：這個，那個。

這禪師：這個那個甚麼？

那禪師：便不是這個，也不是那個。

這禪師：(大喝)

呵！

那禪師：(大喝)

哈！²¹⁸

這裡運用的句法是採用循環否定的方式，也就是問：什麼是 A？答：B。問：什麼是 B？答：不是 B。這樣的一個問答用語，使我們摸不著頭緒，但禪宗語言的形成，便是要我們不用思惟，超脫語言知解上的障礙，主要把握到禪的本質，轉迷成悟，進而獲得自在而無所束縛。除了這樣的對答外，高行健還加入了喝的部份，關於喝的部份上述稍有提及，這裡主要也是以喝的方式，來使學人不執著於思惟，使他們在無所思惟時，當下直悟。

儘管如此，《八月雪》中卻不是這麼一回事，從這禪師、那禪師的對答中可見：

²¹⁶ 宋·釋道原編著：《景德傳燈錄》，卷十四，〈藥山惟儼禪師〉，新文豐出版公司，1986年4月三版，頁78。

²¹⁷ 高行健著：《八月雪》，臺北市：聯經出版事業公司，2000年12月初版，頁98。

²¹⁸ 同上《八月雪》，頁107-108。

俗人乙：（搬磚墊腳，一步踩一磚。）

到彼岸，心地虔誠，踏踏實實，一步也不留腳印——

這禪師：（把俗人乙前面剛放的磚拿來，一掌劈為兩半，隨手扔了。）

業障！

俗人丙：師父練功呢？一天劈多少？

這禪師：有，就劈！（又一磚劈兩半，撒手墜地。）

俗人甲：師父是不是也玩那貓膩？

這禪師：這個貧僧不會！²¹⁹

那禪師的對話：

那禪師：（俯身）

還爬得起來嗎？

俗人丁：腳歪了。

那禪師：（大步走開）

不打緊的，心正就行。²²⁰

那禪師：（大喝）

業障！²²¹

那禪師：誰燒的誰自己知道！²²²

高行健運用了棒喝，卻又塑造出與棒喝背道而馳的禪師們，棒喝之意為警示學人使既定思惟一消全無，然而，打著棒喝的禪師，在警示學人時，卻未打破既定思惟，言談中仍是落入兩邊的知解。這禪師：「『有』，就劈！」「這個貧僧『不』

²¹⁹ 同上《八月雪》，頁 112。

²²⁰ 同上《八月雪》，頁 113。

²²¹ 同上《八月雪》，頁 119。

²²² 同上《八月雪》，頁 121。

『會』！」這是俗人的知見，自性悟者不見兩邊，如慧能：「向前看，見自本性空寂，不見是兩邊，內外不迷。」²²³「不生不滅處怎麼就見不到？」²²⁴那禪師：「心正就行。」「誰燒的誰自己知道！」雖著重心的體悟，但仍是落入對心的有相中，體悟「不生不滅」處，便不會有「心」，也不會有「正」，有正便有邪，仍是落入兩邊的迷妄中。筆者認為高行健運用棒喝，卻又脫離棒喝之旨，以僧人們的徒有方法上的造作，突顯出求佛卻不得佛的病態。

二、直觀人無法透視世界

圓相之作，在《景德傳燈錄》記有龍樹的圓相始於密宗。然而，《人天眼目》卻：「圓相之作，始於南陽忠國師，以授侍者耽源，源承識記，傳於仰山。」²²⁵此處並不著眼於圓相起始的考據，故引而不述。主要是探討圓相的意涵與《八月雪》的關聯。故以下舉例：

馬祖令人送書到，書中作一圓相。師發緘於圓相中作一畫，却封迴。²²⁶

師與歸宗、麻谷同去參禮南陽國師。師先於路上畫一圓相，云：「道得即去。」歸宗便於圓相中坐。麻谷作女人拜。師云：「恁麼即不去也。」歸宗云：「是什麼心行？」師乃相喚迴，不去禮國師。²²⁷

有僧作一圓相，以手撮向師身上。師乃三撥，亦作一圓相，却指其僧。僧便禮拜。²²⁸

圓相之意不易使外人懂，但總可以從中窺見一二。仰山曾因潯山的話而開

²²³ 同上《八月雪》，頁 94-95。

²²⁴ 同上《八月雪》，頁 96-97。

²²⁵ 方銘釋譯：《人天眼目》，〈滄仰宗〉，臺北市：佛光文化事業有限公司，1997年6月初版，頁 319。

²²⁶ 宋·釋道原編著：《景德傳燈錄》卷四，〈杭州徑山道欽禪師〉，新文豐出版公司，1986年4月三版，頁 67。

²²⁷ 同上《景德傳燈錄》，卷八，〈池州南泉普願禪師〉，頁 134。

²²⁸ 同上《景德傳燈錄》，卷八，〈洪州水老和尚〉，頁 145。

悟：「以思無思之妙，返靈燄之無窮；思盡還源，性相常住，理事不二，真佛如如。」²²⁹這句話指出無思之妙無法言傳；理在事中，事在理中，這便是圓融無礙的境界。因此，圓相該是在這樣的意會下應運而生。它沒有語言的束縛，它的圓可以表達理事無礙的圓融精神。另外，仰山於圓相曾下注云：「左邊思而知之，落第二頭；右邊不思而知之，落第三首。」²³⁰此處指出你去思索而得到的知識為第二；你不去思考，見到現象界中的有，便以為是有，居於第三。因此，真正的第一義，是真正能體悟自性，所達到的圓融境界。

徑山道欽在馬祖道一所發的圓相中作一點，顯示已見性。馬祖道一作一圓相，象徵無住的圓融空性，徑山道欽在其中作一畫，便是生心。一個無住，一個生心，顯現出《金剛經》所強調的「因無所住而生其心」的頓見佛性。南泉普願在路上畫一圓相，歸宗卻於圓相中坐，麻谷繼之作女人拜，這也是顯現「應無所住而生其心」的頓悟見性。水老在僧作一圓相後，也作一圓相，這是不落入相中的見性之道，與在圓相中作一畫和入圓而坐有著本質上的揭示。

在《八月雪》中，已見到五祖弘忍半夜受法給慧能時所用的隱喻：

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。）

慧能：（俯身看圈，擡頭。）

空的。

（又一聲重鼓。弘忍舉杖周遭再畫一圈。慧能擡頭，含笑望弘忍。再一聲重鼓。）²³¹

弘忍畫圈之意，是暗示慧能已自悟，慧能也能瞭解弘忍之意，故含笑望弘

²²⁹ 柳田聖山主編：《祖堂集》，卷十八〈仰山和尚〉，中文出版社，1984年6月三版，頁339。

²³⁰ 同上《祖堂集》，頁341。

²³¹ 高行健著：《八月雪》，臺北市：聯經出版事業公司，2000年12月初版，頁28-29。

忍。但是，這是用在有上根智的人身上，若只當形式用，不明白這只可意會而不可言傳之真意，反而畫地自限！

然而，《八月雪》中大鬧參堂的俗人，卻徒有圓相的形式，非把握住圓相的真意：

俗人己：（用粉筆在地上劃一大圈）

仁人君子，麻煩諸位讓個路，人爬高處，咱只討個地盤好立足。

俗人庚：（站在樁上）

人生本來如同做遊戲，要玩就得得其趣，此中三昧，誰知？

（垂目）

俗人辛：（抖起空竹，打轉。）

就看的是以你為中心，還是以我為中心？人人都想當上帝！誰個心甘情願當玩藝兒？諸位，看誰圍住誰轉圈？²³²

俗人己畫一圈只是爲了「討個地盤好立足」，這與禪宗理事無礙的精神相背。俗人庚，不懂其中三昧，只要世間有趣即可。俗人辛，卻想當上帝，但他這個上帝卻是有我的執著，世間的有形。西方崇信上帝，上帝雖等同東方的佛教，因爲相同之處爲皆是著眼於人的終極關懷，都是一種宗教的信仰。然而，有所不同的是，西方著眼的上帝是有相的，也相信人一生而罪惡多端，因此該致力於外在的人、事、物，因而獲得救贖。但是，中國的佛教，尤其是禪宗，卻致力於看透相的本身，相信人人是佛，一切萬事萬物皆平等，若能識得自性本空，便能領悟自在，朝向解脫之境。這是在立根點的不同，結果都是對人有著終極的關懷。雖如此，高行健所創造的俗人辛，有著上帝的觀念，其實與禪宗的明心見性已背道而馳。也因此，此處「看誰圍住誰轉圈？」，也失去了圓相的本質，圓相暗喻了自性本空，俗人辛卻陷入了圓中，而有所束縛。

²³² 同上《八月雪》，頁114。

筆者認為高行健運用了圓相觀念，加諸在於俗人已、庚、辛中，顯現了世間人追逐名利地位、人生如戲、黑吃黑的人生亂相，來闡述世間人對圓相所意喻的禪意視而不見，所有的只是對處在人生卻受困人生中的爭名奪利、你吃我我吃你的一幅人間寫實景象。高行健運用既有的圓相，卻又創造出俗人已、庚、辛雖求佛，心非佛的落入「人相」中，體現了人在人生中所面臨的困境，雖然俗人已、庚、辛的言談中與既有的圓相有背道而馳的不同思惟，但正如高行健在此劇以諸多的對比來顯現迷與悟，凡與聖的一線之隔，雖不同走向，卻實則同一，因為「煩惱即菩提」。筆者認為高行健藉圓相而訴諸在俗人已、庚、辛身上，有著對落入「人相」中的俗人們的束縛中，意欲使其覺悟困境而面臨自在。

三、破除執著

在《八月雪》的第三幕「大鬧參堂」中，高行健用了巨大的篇幅描寫普願斬貓的典故：俗人甲帶來了一隻貓，這隻貓滿堂跑，引來了許多注目。可禪師一棒，那禪師大喝都拿出絕活來了。突然間，失火了，大家便鬧成一團，看清楚全貌的當屬高行健創造出來的人物—歌伎與作家。就在俗人、僧人鬧成一團時，大禪師回來了，他知道是貓引起的爭端，所以，將貓一刀斬了：

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。是禪師拿個熄滅了的火把上。）²³³

此處引用了南泉斬貓的典故：

師因東西兩堂各爭貓兒，師遇知，白眾曰：「道得即救取貓兒，道不得即斬却也。」眾無對，師便斬之。趙州自外歸，師舉前語示之。趙州乃脫履

²³³ 同上《八月雪》，頁127。

安頭上而出。師曰：「汝適來若在，即救得貓兒也。」²³⁴

關於這個典故，引來了爭論。主要持兩種說法。第一種：對這個典故的正面評價。雪竇重顯禪師頌詞：

兩堂俱是杜禪和，撥動煙塵不奈何，賴得南泉能舉令，一刀兩段任偏頗。

235

這段頌詞有讚頌南泉之意，問題不在斬字上，而是看到兩堂為爭貓所執的法執、我執而起的爭奪心，為了斷他們因拘泥我執、法執的外相上的煩惱，他舉起刀砍了貓，這是要讓他們去除兩邊的分別心，當下直悟自性的存在。南泉以斬貓之舉來斬斷眾生的迷惑，顯現了禪鋒的不思惟的當下直悟而見性成佛。

但是，也有人持相反的看法，認為南泉不該斬貓，此舉乃犯了殺生之罪。筆者認為南泉斬貓有去除眾生的兩邊而得見佛性之意，南泉因放下才不見被斬的貓，只見大道。但是，固然有理，此舉卻惹來非議，證明佛性並不只有此種方法，正如趙州將鞋放在頭上，解決了眾生的困擾，因為他不見兩邊的對立，所見的是自然適意的心性，此舉導正了眾生的偏見，以明心見性的心境來顯現煙塵本不存在，不是更有智慧？

高行健將此典故揭示出，還創作了如此多的篇幅在大鬧參堂中，筆者認為這是高行健有意引發人們的深思，進而改變眾生因執妄為真所引發顛倒見的偏執。

四、暗示不可說

禪宗的默照為自性的通悟，這樣的感悟，無法以語言表達，故金剛經云：「說法者，無法可說，是名說法。」正如慧能：「慧能別無他法可說於皇帝」²³⁶，因

²³⁴ 宋·釋道原編著：《景德傳燈錄》，卷八，〈南泉普願禪師〉，新文豐出版公司，1986年4月三版，頁133。

²³⁵ 圓悟著；許文恭譯：《白話碧巖錄》，臺北市：圓明出版社，1991年5月第一版，頁399。

²³⁶ 高行健著：《八月雪》，臺北市：聯經出版事業公司，2000年12月初版，頁92。

為「自性迷，眾生即是菩薩；自性悟，菩薩即是眾生，慈悲即是觀音，平直即是彌勒。」²³⁷真正的法若以言語表示，便會失去它原有的精神，所以，禪宗以默照的方式暗示學人法不可說！默照禪是宋代正覺所提倡，但默照禪的源頭可溯源至文殊詢問維摩不二法：

維摩會上，三十二菩薩各說不二法門。文殊曰：「我於一切法，無言無說，無示無識，離諸問答，是為菩薩，入不二法門。」於是文殊又問維摩：「仁者當說何等是菩薩，入不二法門？」維摩默然。文殊讚曰：「乃至無有語言文字，是菩薩真入不二法門。」²³⁸

維摩的默然，文殊為何讚嘆？因為他知道維摩領悟大意。這不正如達摩所說：「你得到我的髓」，這樣的不可言傳之意？所以，這樣的一種默照方式，是一種向內觀省，只可意會不可言傳之真理。「默」是一種無言無說，以心印心的佛心印。正覺提倡無言的默才能體驗不可言說的空境，也正因為默時才能明心。體悟心本空，便能「照」見般若智慧的觀照。所謂觀照是自我觀照，也就是不思惟，空心的過程。《壇經》：「善知識！定慧猶如何等？如燈光，有燈即有光，無燈即無光。燈是光之體，光是燈之用，名即有二，體無兩般。此定慧法，亦復如是。」²³⁹慧能言定慧等，正覺承繼著慧能的定慧等，默與照不二，當無念時便默而照，當在法界自然的光明中而照而默。

《八月雪》中，弘忍三更半夜受法給慧能時：

（又一聲重鼓。弘忍舉杖周遭再畫一圈。慧能擡頭，含笑望弘忍。再一聲

²³⁷ 同上《八月雪》，頁92。

²³⁸ 宋·普濟著：《五燈會元》，（上），卷二，六祖下五世·西天東土應化聖賢附，〈維摩大士〉，文津出版社，1986年5月出版，頁113。

²³⁹ 黃連忠撰：《敦博本六祖壇經校釋》，臺北市：萬卷樓圖書股份有限公司，2006年5月初版，頁50。

重鼓。)²⁴⁰

仰山慧寂以「默照」為宗，而出九十七圓相。以專心沉默坐禪的默照方式，以無心之心來體悟清明自性。在弘忍傳法給慧能時，以默然為宗，而出的圓相正體悟了慧能的明心見性。另外，在慧能為惠明說法後，惠明也以無言的方式表達其意境：「惠明無言相望，垂首。」²⁴¹這也是以默然為宗，而顯現深得禪髓之意。

然而，《八月雪》中的「大鬧參堂」，非真正領悟禪意：

還禪師：快說，快說，佛是甚麼？

可禪師：（一棒打去，回頭一笑。）

打著的都不是。

還禪師：（一笑）

那還打甚麼？

（可禪師默然。還禪師合掌。）²⁴²

既然「打著的都不是」，意會到這個真理，再說都無法表達真意，所以，可禪師默然。但是，還禪師與可禪師在言談中：

可禪師：（一棒打去）

你這楞頭！難道不知這禪門不供佛，菩薩都打殺了，還來作甚麼？²⁴³

可禪師：（一棒把椿打倒）

²⁴⁰ 高行健著：《八月雪》，臺北市：聯經出版事業公司，2000年12月初版，頁29。

²⁴¹ 同上《八月雪》，頁42。

²⁴² 同上《八月雪》，頁108-109。

²⁴³ 同上《八月雪》，頁110。

又一個業障！²⁴⁴

可禪師：打將出去！

（可禪師一棒，俗人甲滿臺跑，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。）²⁴⁵

還禪師：誰燒的誰家的宅子？²⁴⁶

可禪師的默然，此刻消去了妄念，卻非深得佛法大意。因為看似無所作為，卻落入無所作為的作為中。因此，反倒形成任意而為的以一再地棒打行為來解決貓的大鬧參堂。還禪師對火燒宅子的境界現前時，仍只執著於外境的外相而有所束縛，不見真實本性。若以馮仰宗的想生、相生、流注生為例，還禪師犯了想生，意即思慮的心所造成的雜念妄想紛飛。佛性經不起思索，一思索即無，所以原始棒喝才以此來斷除人所思惟的心，而頓見佛性。可禪師犯了相生，執著以默然與棒打的方式，而當貓引來紛亂，便將境界現前，但反倒導致一幕亂相，這都源自於不識本心之故。

筆者認為高行健之所以運用了默然的體悟方式，卻塑造的是俗人般如可禪師與還禪師的形象，顯現了對狂禪作風的警惕。可禪師與非禪師實則落入了對默然、棒打的外相中，然而禪髓是經由自性所散發的智慧，因此才有默然、棒打的因應方式產生，如此警示了可禪師與非禪師的反其道而行，落入妄相中而任意而為所形成的狂禪作風。高行健揭發此，有著去除狂禪的任意而為，從而體現真實禪髓之意。

²⁴⁴ 同上《八月雪》，頁 113。

²⁴⁵ 同上《八月雪》，頁 120。

²⁴⁶ 同上《八月雪》，頁 121。

五、表現平常心

慧能圓寂後，分了三家。為荷澤宗、洪州宗、石頭宗。荷澤宗，在神會之下的第四傳弟子為圭峰宗密，最有其影響力，他融合了教與禪，在他之後，荷澤宗因此告終。洪州宗由南嶽懷讓的弟子馬祖道一大力弘揚，其中的「平常心是道」，串穿了其對佛性的思想體系，雖是承襲著慧能的禪法「行住坐臥都是禪」，更是強調「道不用修」的「觸類是道，任心為修」。石頭宗雖也是承襲著慧能的明心見性的禪法，卻稍不同洪州宗的「平常心是道」。它集成各宗派與華嚴的回互理論的理事關係，強調客觀，以進行文化整合、融合思想，為上層人士提供一條注重經典的統合禪路。因無真實體驗，因此，在洪州宗衰退之前便已先告消亡。以下，試圖以洪州宗一系所闡揚的「平常心是道」的公案，來對比《八月雪》中所運用的機鋒，顯現出高行健在《八月雪》中所意欲表現的思想意蘊：

有源律師來問：「和尚修道，還用功否？」師曰：「用功。」曰：「如何用功？」師曰：「饑來喫飯，困來即眠。」曰：「一切人總如是，同師用功否？」師曰：「不同。」曰：「何故不同？」師曰：「他喫飯時不肯喫飯，百種須索；睡時不肯睡，千般計較。所以不同也。」²⁴⁷

僧問：「如何是佛法大意？」師曰：「春來草自青。」²⁴⁸

僧問：「學人迷昧，乞師指示。」師云：「喫粥了也未？」僧云：「喫粥也。」

師云：「洗鉢去。」其僧忽然省悟。²⁴⁹

問：「如何是塵塵三昧？」師云：「桶裏水，鉢裏飯。」²⁵⁰

²⁴⁷ 宋·釋道原編著：《景德傳燈錄》，卷六，〈越州大珠慧海禪師者〉，新文豐出版公司，1986年4月三版，頁108。

²⁴⁸ 同上《景德傳燈錄》，卷十九，〈韶州雲門山文偃禪師〉，頁376。

²⁴⁹ 宋·釋道原編著：《景德傳燈錄》，卷十，〈趙州觀音院從諗禪師〉，新文豐出版公司，1986年4月三版，頁179。

²⁵⁰ 〔宋〕蹟藏主編：《古尊宿語錄》，(上)，卷十五，〈雲門文偃匡真禪師廣錄上·對機〉，北京：中華書局出版，1994年5月第一版，頁256。

馬祖道一的弟子，大珠慧海的「饑來喫飯，困來即眠」，表現了任心是道，順應自然的無為的日常生活中而體悟禪道。趙州從諗的「喫粥了也未？」「洗鉢盂去」，都是在日常生活中極自然的事，以此來表現禪的「平常心是道」，自然地做該做的事，心中無雜念，便能體悟自性，道心自然湧現。另外，雲門文偃的「春來草自青」、太平慧勳的「喫醋知酸，喫鹽知鹹」、雲門文偃的「桶裏水，鉢裏飯」都是一脈相承地在日常生活中的「行、住、坐、臥」間表現道心，禪正是在自然中而靈泉湧現。

在《八月雪》中，慧能的言談裡，有著以自然現象來表現平常心是道的諸多例子。一般人在爭名奪利中，反而不見此中奧妙，正如苦思不解無法頓悟的神秀與最初執物的惠明等等。然而，慧能的氣度正是在自然現象中顯現：

菩提本無樹，明鏡亦無臺，佛性常清淨，何處有塵埃？²⁵¹

大千世界，日月山川，行雲流水，還有風風雨雨。²⁵²

木棉花的。²⁵³

觀雨聽心。²⁵⁴

慧能認為自性是「無名無字，無眼無耳，無身無意，無言無示，無頭無尾，無內無外，亦無中間，不去不來，非青黃赤白黑，非有非無，非因非果」²⁵⁵，所以依此自性出發，所見自然萬物，不改其貌，自然萬物與自性同一，慧能的言談正隱含了這樣的思想。

另外，《八月雪》中裡的「大鬧參堂」，承繼著慧能禪平常心是道的機鋒：

是禪師：(笑道)狗子可有佛性無？

²⁵¹ 高行健著：《八月雪》，臺北市：聯經出版事業公司，2000年12月初版，頁24。

²⁵² 同上《八月雪》，頁27。

²⁵³ 同上《八月雪》，頁59。

²⁵⁴ 同上《八月雪》，頁68。

²⁵⁵ 同上《八月雪》，頁70。

非禪師：水在鉢裏，雲在天上。（把鉢中水倒在對方頭上。）

是禪師：（一驚）

搞甚麼勞什！

非禪師：（笑嘻嘻）

沒緣故。²⁵⁶

是禪師所言：「狗子可有佛性無？」承襲著有一僧問趙州的一則公案：

問：「狗子還有佛性也無？」師云：「無。」學云：「上至諸佛，下至螻子，皆有佛性，狗子為什麼無？」師云：「為伊有業識性在。」²⁵⁷

趙州為何答一僧狗子「無」佛性？不是一切眾生皆有佛性？趙州藉由使一僧參「無」，而不至落入既有思惟的「有」中，而超越兩邊，體悟佛性。所以，趙州答狗子因為有情眾生，故處於生死輪迴中，無法超脫之下故為「無」。非禪師：「水在鉢裏，雲在天上。」汲取了公案李翱參訪藥山惟儼時「問曰：『如何是道？』師以手指上下，曰：『會麼？』翱曰：『不會。』師曰：『雲在天，水在鉢。』」²⁵⁸體現「自然是道」，平常無所為中是道，若能體悟水在鉢裏與雲在天上的自然現象，便能體悟道。高行健將兩則公案，轉換成是禪師與非禪師的對答，體現佛性隱藏在自然現象中，不需問何為佛性，不需去思索，佛性便能在自然現象中體現。

然而，是禪師與非禪師的對談中：

是禪師：（突然高喊，也跑。）

²⁵⁶ 同上《八月雪》，頁 109。

²⁵⁷ 〔宋〕蹟藏主編：《古尊宿語錄》，（上），卷十三，〈趙州（從諗）真際禪師語錄並行狀·南嶽下四世·嗣南泉〉，北京：中華書局出版，1994 年 5 月第一版，頁 222。

²⁵⁸ 〔宋〕釋道原編著：《景德傳燈錄》，〈藥山惟儼〉，新文豐出版股份有限公司，1986 年 4 月三版，頁 78。

不好啦！宅子裡廂起火啦！（跑下）

非禪師：抓住他，縱火的狂徒！²⁵⁹

是禪師：諸位大德，可是哪廂起火？

是禪師：啊火啊火啊火！（滿臺跑）²⁶⁰

是禪師：抓賊啦！抓賊啦！（滿臺跑）²⁶¹

是禪師：燒著了，燒著啦！自家的宅子都燒掉！

非禪師：這可鬧的是哪招，彼岸何曾到得了？²⁶²

是禪師與非禪師雖曾有著「自然心是道」的對談，但是，真正面臨失火的考驗時，卻被境界所轉。曹洞宗的「洞山三滲漏」的「情滲漏」，正是被境界所轉的修行者所不易突破之境。禪非執有，非執無，禪是風，是雨，慧能的「觀雨聽心」正顯現出禪的精髓，禪無所執，也無所不執，是禪師與非禪師仍執著於公案中的自然言語，仍執著於著火所燒掉的宅子、縱火者所引起內心的焦灼與不安，此時禪意頓時全消，顯現的不過是俗人對世俗事發生所有的常理表現，所謂禪的公案之所以流傳於世，正是因為公案中所真正透漏的禪精神，是不執著常理的頓悟，也正是破既有的思惟而感受超然，體悟自在。

筆者認為高行健在此處運用了「自然心是道」的公案來體現在是禪師與非禪師的對話中，看似了悟禪髓，但接續看他們的言談，仍是世俗中的既定思惟，有著加深人們對禪的體認的新意，的確，禪看似簡單，若沒有明心見性，仍是束縛，仍是在世俗中打轉，逃不出輪迴，高行健運用了公案，卻又不執於公案，反而創造不同公案的是禪師與非禪師的俗人心境，筆者認為他藉此體現真正悟得禪髓者，是不為境界所轉，回到禪的不執有，不執無的「無生無滅」心境。

²⁵⁹ 高行健著：《八月雪》，臺北市：聯經出版事業公司，2000年12月初版，頁121。

²⁶⁰ 同上《八月雪》，頁122。

²⁶¹ 同上《八月雪》，頁123。

²⁶² 同上《八月雪》，頁125。

第四節 《八月雪》的劇名思惟

對於高行健為何以南宗禪史整體架構為基礎，添加個人的創意後，所形成的劇本，將之命名為《八月雪》？筆者認為有下述兩層意涵，這意涵正是全劇的精神所在。

一、以雪明志

此處以高行健的《八月雪》與關漢卿的《感天動地竇兒冤》，又名《六月雪》相較，找出以雪明志的思想意涵。

《感天動地竇兒冤》是一齣社會悲劇，表現了當時社會的黑暗面。劇中描述竇兒為楚州貧儒竇天章之女，自小便被賣給蔡婆家當童養媳，婚後丈夫去世，婆媳相依為命。流氓張驢兒企圖侵佔竇兒，竇而不從，張驢兒欲毒害蔡婆，不料誤毒己父。遂誣告竇兒殺父，竇兒為救蔡婆，承認殺人，被判斬刑。竇兒指天為誓，以血濺白練，六月降雪，大旱三年之顯來明己冤，結果應驗。後來，竇兒之父重審此案，才替竇兒雪刷了冤情。

竇兒是全劇的主角，關漢卿非著重人物在性格上的缺憾，而是使全劇著眼於因求取功名而將女兒竇兒作蔡家的童養媳的社會問題、賽盧醫與張驢兒在社會中的橫行霸道、貪官污吏的極度腐敗所造成的竇兒含冤所引來的六月下雪以明志的思想意涵。

《八月雪》也同此劇一般，開頭以自述身世的方式來引出社會的問題：

慧能：諸位看官！

某甲慧能，本姓盧，大唐貞觀一十二年生於新州。先父范陽人氏，做官的，「不料得罪了朝廷」，削為平民。慧能隨同雙親，流放到嶺南這蠻荒之地。又年幼喪父，老母遺孤，移居海南，以打柴賣柴謀

生。²⁶³

在《敦博本六祖壇經校釋》中，並未有「不料得罪了朝廷」，顯然地高行健在此處強調的是因得罪了封建的帝王制度下所遭遇的不平待遇。這樣的開場與《感天動地竇兒冤》的父親因封建制度下所力求的功名之路而造成主角竇兒後來的悲劇不謀而合。雖然竇兒因命運所致而只能以孝來度過餘生，顯現的是傳統的婦德，是被動的；而慧能因命運所致也是以打柴賣柴謀生來盡孝，但是，不同的是慧能是主動的思索生命的根本意義，而有不屈於環境下的鬥志：

慧 能：(唱)日出到日落，砍柴擔柴，賣了再砍。

慧 能：(唱)年復一年，又圖個甚麼？

慧 能：(唱)慧能我弄不懂個中緣故——

慧 能：(唱)前念繼後念，念念不斷，截不斷，也堵不住。

慧 能：(唱)莫道是，煩惱即菩提，涅槃即彼岸？²⁶⁴

慧能因為在思想上的突破而打破了應有的命運，追隨五祖後成了眾所景仰的禪宗第六祖慧能大師。只是在高行健的筆下顯現的是當時社會的黑暗面。在法難逃亡：

慧能：(唱)

水漫漫啊風打浪，

孤舟飄搖長江上。

得了法傳還逃難，

菩薩也難在人間！²⁶⁵

²⁶³ 同上《八月雪》，頁3。

²⁶⁴ 同上《八月雪》，頁8-10。

高行健在此處以慧能之口，抒發他對社會黑暗的慨嘆。社會上的爭名奪利永不休止，就連求清淨之地，也是利害重重，只得造成慧能的避居山野，最後風聲過後，才出頭開壇說法。《八月雪》中，慧能：

你們都上前來，我這八月間就要離開人世。慧能我赤條條來這人世周遭一趟，去也兩手空空，不帶甚麼走，能為你們解除迷惑，大家安樂就好。汝等還有甚麼疑難？及早問我。²⁶⁶

慧能的八月圓寂，在《壇經》中有此記載：

大師滅度之日，寺內異香氤氳，經數日不散。山崩地動，林木變白，日月無光，風雲失色。八月三日滅度，至十一月迎和尚神座於漕溪山，葬在龍龕之內，白光出現，直上衝天，三日始散。²⁶⁷

史實上的八月下雪所顯現的是因偉人消逝所顯現的異象，這在釋迦牟尼佛的涅槃，也出現過相似的異象：

偉大的救世主說完這些話後，就安靜的進入涅槃！這時候，娑羅雙樹變成白色，一輪皓月被烏雲所遮，風從四面吹起，山川震撼，羣鳥亂鳴，百獸狂奔，天人擊鼓打鑼悲嘆傳報，弟子們頓足哀號，一切都在為三界導師佛陀的涅槃致哀。²⁶⁸

這樣的景象所意蘊的意涵是致哀之意。高行健在《八月雪》中描述的是：

²⁶⁵ 同上《八月雪》，頁 37。

²⁶⁶ 同上《八月雪》，頁 96。

²⁶⁷ 黃連忠撰：《敦博本六祖壇經校釋》，臺北市：萬卷樓圖書股份有限公司，2006 年 5 月初版，頁 228。

²⁶⁸ 梁實秋主編：《名人偉人傳記全集 33》(釋迦牟尼)，臺北市：名人出版事業股份有限公司，1982 年 8 月 1 日再版，頁 214。

法海：好生奇怪，這大熱天，滿山林木一下子都變「白」了？莫不是八月雪吧？²⁶⁹

雖然，慧能並非同竇兒因含冤而逝。八月下雪顯現的是偉人的消逝。然而，筆者認為《八月雪》與《六月雪》的相通之處為：顯現真理。竇兒因不甘蒙上不白之冤，故立下誓言六月飄雪來顯現自身的清白；慧能因對自由心性的追求，打破了既定命運，不屈從於封建下的王權，顯現出超然的人格，八月下雪雖有著偉人消逝的致哀之意，筆者認為隱藏在背後的是高行健藉八月下雪來提昇對真理的追尋。

因此，筆者認為《六月雪》顯現的是洗刷蒙上不白之冤的冤屈之真理，真理是隱藏在封建制度下的黑暗與官僚的操控；《八月雪》顯現的是揭露封建王朝下的黑暗，以不屈不撓的自由心性對抗社會的黑暗面，顯現的真理是人可以超脫一切，擺脫束縛，只要保有如雪白純潔的心性。

二、表現自在

《八月雪》中的主要人物慧能身上，處處顯現圓融無礙的自在精神，另一主線無盡藏卻集盡煩惱於一身。有趣的是：高行健將兩人同置，兩者雖然分別呈現極其不同的心思與行為，但卻能融合一劇中，並不突兀，這是以「圓融無礙的破兩邊對立」貫穿全劇之因，正是高行健《八月雪》對世界觀的參透與觀照。這觀照表現慧能與無盡藏在第一幕第一場結尾：

無盡藏：(唱)

悔也無窮，恨也無盡，

無窮無盡的憂傷……

慧能：(唱)

²⁶⁹ 高行健著：《八月雪》，臺北市：聯經出版事業公司，2000年12月初版，頁99。

莫道是，煩惱即菩提，

涅槃即彼岸？²⁷⁰

高行健如此將無盡藏與慧能並置於「煩惱即菩提」，眾生的確有煩惱，就連慧能也不例外「慧能我弄不懂個中緣故」、「前念繼後念，念念不斷，截不斷，也堵不住。」²⁷¹慧能當時還未深得佛法大意，苦思不得，不懂其故，但苦思總有成果，終於發覺念頭是煩惱根源，進而提出是否煩惱即菩提？慧能的思緒是漸漸從自性起悟，非藉外相而得；無盡藏卻被層層的煩惱綑綁。高行健以並置手法，來呈現出兩者的不同，引發讀者深省，造成解脫與煩惱的二人形象，究竟在哪出了問題？如此不同的形象，究竟是否可解？高行健在第二幕第三場又以慧能的開壇與歌伎述說無盡藏的並置提出了解答。「歌伎：(唱)無盡藏你，無盡藏我，行行復行行，有誰能解此中奧義？慧能：(宣講)菩提般若之智，世人本自有之，即緣心迷，不能自悟。我此法門，立無念為宗，無相為體，無住為本。」²⁷²這解答正是「回歸自心」。自心是空，你卻將外境認為是有，只見外境，不見自心，在外境與眼、耳、鼻、舌、身、心、意接觸後，形成了種種妄念，妄念自然引發種種煩惱，慧能認為這全因不識本心所致。所以，高行健在此藉歌伎的口傳達出世俗大眾的迷妄心，解脫要靠自悟，高行健如此並置慧能與無盡藏及歌伎，主要是要突顯自性的圓融無礙。

另外，除了第一幕與第二幕皆針對慧能與無盡藏而發外，最後的「大鬧參堂」更對比出與第一幕、第二幕中慧能的自然圓融無礙、不立兩邊的精神。「大鬧參堂」中明顯有著對立：如是禪師與非禪師、一禪師與又禪師、還禪師與可禪師、這禪師與那禪師等等的對立所引發的言語。高行健將未見性的僧人們同聚一堂，形成一幕世俗紛亂的景象。然而，這三幕的大鬧參堂中的未見性的俗人與僧人們正映照出第一幕與第二幕慧能見性後所顯現在自然中顯現道的精神，不僅不亂，

²⁷⁰ 高行健著：《八月雪》，臺北市：聯經出版事業公司，2000年12月初版，頁10。

²⁷¹ 同上《八月雪》，頁9。

²⁷² 同上《八月雪》，頁76。

而能將原本迷失心性的惠明與落入知解的神會使之回歸本性而見清淨。慧能的自然樸實的語言所透露的直觀本性與大禪師的斬貓，有著根本上的不同。慧能採取的是直指人心，見性成佛；大禪師的斬貓卻惹來非議，無法剎時明心見性，反而增添煩惱。高行健全劇以對比的方式，呈現出迷與悟、煩惱與解脫、執著與破執種種的對立，卻又彼此相容，而超脫對立的清明自性是能超越一切自我、命運、任何框架，而達到無滯無礙的境界。

因此，高行健試圖透過《八月雪》這個劇名，來表現禪的圓融無礙的破兩邊對立的自在。高行健藉八月不會下雪的超脫常理思惟，將善與惡、生與死、煩惱與菩提、生死與涅槃等常人所認為的對立思惟，轉成了超脫這些對立思惟，如此將心轉空，空能融萬物，形成無我、無欲的涅槃境界，正是「見山是山，見水是水」的一切還原自然景象，不改其貌的解脫胸懷。

第四章 《八月雪》的結構分析

高行健的《八月雪》，常使人有晦澀難懂、不知所旨之感，筆者認為這是因高行健在戲劇上總以先鋒的姿態做出創意的嘗試，因太豐富所以呈現出不單純的戲劇，也就在多層次的綜合下，使人不解其故。要懂高行健的戲劇，對他的戲劇觀要清楚明白，他說：

西方現代戲劇藝術家們的各種流派著重研究的正是表演和導演的種種新的方法。但倘若劇作家們也與之合作，在劇作上就事先考慮到戲的演出，不把自己的權限緊緊縮小在劇本的文學價值上，而是有意識地為表導演開創這種交流的新的天地，那就還可以翻出許多新鮮的花樣。¹

高行健的劇本之所以不同凡響，起因於高行健總意欲在戲劇上做更多的嘗試，他不僅考慮演出也極重視觀眾：

構成戲劇動作的既可以是真實的人生，也可以是從對人生的認識的基礎上升華起來的某種觀念，只要能喚起觀眾的注意，不至於人走場空，就仍然成其為戲劇。²

高行健的戲劇總環繞在演出與觀眾上，是一位極重劇場性的劇作家。既是如此，表現在他劇作上也呈現出這樣的風貌。以下，以高行健的劇作法、戲劇理論分析《八月雪》中的結構，以期使《八月雪》綻放芬芳。

¹ 高行健著：《對一種現代戲劇的追求》，北京市：中國戲劇出版社，1988年8月第一版，頁11-12。

² 同上《對一種現代戲劇的追求》，頁6。

第一節 南宗禪的建構

高行健在《八月雪》中的結構建構是將整個南宗禪的史實放在薄薄的劇本中。由此可見，高行健不僅對南宗禪有極大的興趣，繼而鑽研並以此劇呈現。對《八月雪》的研究，不可不知南宗禪的歷史脈絡。故以下將南宗禪歷史區分成慧能禪的特色、南宗禪的承繼與衰亡，以助於瞭解高行健將南宗禪史實為架構開展出《八月雪》的精神意涵。

一、南宗禪歷史的運用

(一) 慧能禪的特色

慧能禪之所以盛行而廣受喜愛，原因在於不繁瑣而簡要明白。慧能禪的特色在於提出「明心見性」、「見性成佛」，一脈相承先明白最初清淨無染的自性為何？感悟到自性後，正是慧能禪與眾不同的頓悟法門，頓悟後便可見性，見性後便能成佛。但，這是對大根器而言，並非人人能夠如此證悟這清明自性。慧能禪的另一特色是無修之修，正是「無念為宗」、「無相為體」、「無住為本」，以這無修之修，來回歸清明自性，這仍是慧能以無為本的自性啓用。所以，慧能禪的最大特色，是「不離自性」，以「自性」為本的一系列禪法，對人有著終極性的關懷。

1.明心見性：何為明心見性？《壇經》有云：「菩提本清淨。」³又何為菩提自性？

《壇經》云：「要入得門，見自本性。」⁴這是五祖弘忍開示神秀的話語，表示神秀未見性。因為神秀的偈：「身是菩提樹，心如明鏡臺；時時勤拂拭，莫使有塵埃。」⁵為有相，菩提自性是「不生不滅」，然而，凡有相皆虛妄，這仍落入世俗界，也就未見性。為何神秀追隨弘忍身邊已成首席上座教授，卻未明心見性？因為他對「心」「性」的參透仍未超脫外相，因此落入有相，落入有相，便有所執

³ 黃連忠撰：《敦博本六祖壇經校釋》，臺北市：萬卷樓圖書股份有限公司，2006年5月初版，頁148。

⁴ 同上《敦博本六祖壇經校釋》，頁26。

⁵ 同上《敦博本六祖壇經校釋》，頁20。

著，這並非「清淨心」，所以，未見性。然而，慧能為何見性？因為慧能除了洞知人人皆有佛性外，有一個殊勝處，便是「不離自性」。不離自性便是明心見性，但是，若沒有真正對「自性」的參透，便達不到洞悉一切的智慧。慧能是否已得智慧，可從聞名的偈中可見：「菩提本無樹，明鏡亦無臺，佛性常清淨，何處有塵埃？」⁶這是以空性的自性觀照，凡有相皆虛妄，這是破除外相界而超脫無染的清淨境地。所以，慧能開示惠明時：「不思善，不思惡，正與麼時，那個是明上座本來面目？」⁷當惠明落入有相中的執衣法，慧能只是要惠明回歸本心，因為只要回歸本心，一切皆在自性中。

慧能的殊勝處二為「破文字障」與「知解障」。慧能在不識字或是說識字不多「字即不識」的情形下，一般人肯定如尼曰：「字尚不識，焉能會義？」師曰：「諸佛妙理，非關文字。」⁸的確，因為慧能的禪根基在於「頓悟」非「知解」，所謂知解反倒是障道因緣，文字也是，如何超脫文字障而深得佛法大意，這正是慧能對弟子神會的喝斥「向汝道無名無字，汝便喚作本源佛性。汝向去有把茆蓋頭，也只成個知解宗徒。」⁹之因。因為神會非以自性感悟，而是以知解設立佛的形象，仍然落入知解的兩邊，還未超脫得智慧。因為慧能的明心見性是「吾亦見，常見自過患，故云亦見。亦不見者，不見他人過罪，所以亦見亦不見也。」¹⁰真正具有智慧者，沒有他人的是非好惡，因為是非好惡是由無明而引發的個人概念，而非自性的圓融無礙。自性的圓融無礙，才能融萬物，才能有洞悉一切的智慧。

總結慧能的「明心見性」，便是不起妄念，能返觀無妄念的心，此心便是明心，明白此心，便能得見清明本性。此清明本性本自有之，只因世俗妄念而無法

⁶ 黃連忠撰：《敦博本六祖壇經校釋》，臺北市：萬卷樓圖書股份有限公司，2006年5月初版，頁32。

⁷ 心印法師編輯：《六祖壇經禪學基本教材》，財團法人佛陀教育基金會出版部，1969年2月初版，頁47。

⁸ 同上《六祖壇經禪學基本教材》，頁178。

⁹ 同上《六祖壇經禪學基本教材》，頁244。

¹⁰ 黃連忠撰：《敦博本六祖壇經校釋》，臺北市：萬卷樓圖書股份有限公司，2006年5月初版，頁178。

彰顯，若能頓悟這本有的清明自性，便能破二元對立，體悟禪境。這正是慧能一切回歸自性之因，若能時刻明心見性，便能時刻處在自在的禪境中。

2.見性成佛：何為見性成佛？《壇經》有云：「但用此心，直了成佛。」此心為「明心見性」之心，若以明心見性之心，便能見佛。慧能的親身體驗為聞《金剛經》而頓悟。頓悟什麼？「應無所住而生其心」。這是取自《金剛經》中的「不應住色生心，不應住聲、香、味、觸、法生心，應無所住而生其心。」慧能之所以頓悟是因《金剛經》此處的直指人心，直了成佛。佛教將煩惱根源歸結為貪、瞋、癡三毒，之所以無法清淨是因執著色、聲、香、味、觸、法六塵，起執著貪欲，流轉於輪迴之中，不得解脫。《金剛經》使慧能頓悟「回歸自性」，便能一掃煩惱，明心見性後，自然見性成佛。為何世人無法成佛，只因執著於肉眼所見的外相、執著於色、聲、香、味、觸、法所帶來的外在感官，因執迷其其中，使自性不顯，這正是「迷」。「若起邪迷，妄念顛倒，外善知識雖有教授，救不可得。」這正是慧能「但用此心，直了成佛」之意。慧能先是頓悟，而後明白見性後的真相，故而提出「人人有佛性」，「見性成佛」的佛法依據。

慧能在《壇經》行由第一中，除了明言自己的頓悟、明心見性、見性成佛的經過，還有一位弟子是由執物到頓悟的惠明對禪宗的頓悟見證。惠明發覺法已傳給慧能後，執著的心境可由行為、言語得見：「一僧俗姓陳，名惠明，先是四品將軍，性行麤糙；極意參尋，為眾人先趁及惠能。」¹¹這樣的窮追不捨卻因慧能的開導而改變，反而頓悟見性。惠能擲下衣鉢於石上，曰：「此衣表信，可力爭耶？」能隱草莽中。惠明至，提掇不動，乃喚云：「行者！行者！我為法來，不為衣來。」惠明遂出，盤坐石上。惠明作禮云：「望行者為我說法。」¹²這時的惠明已稍有轉變，從奪衣法不成，慧能訓誡「此衣表信，可力爭耶？」而發覺捨本逐末，進而謙卑求法，慧能卻簡要明瞭的要惠明「屏息諸緣，勿生一念，吾為汝說。」明良久，惠能云：「不思善，不思惡，正與麼時，那個是明上座本來面目？」

¹¹ 心印法師編輯：《六祖壇經禪學基本教材》，財團法人佛陀教育基金會出版部，1969年2月初版，頁46-47。

¹² 同上《六祖壇經禪學基本教材》，頁47。

惠明言下大悟。¹³慧能藉由惠明頓悟後明心見性的煥然一新，傳達頓教法的明心見性，只要回歸不思善與惡的本心，便能改頭換面，成就佛心。然而，《壇經》中還有眾多人物，為何不見頓悟，為何不見見性成佛。慧能認為這是因執著外境，不知一切本空，心有所執著，便無法使心清淨，這是眾人執外相而無法頓見佛性之因。

總結慧能的「見性成佛」，這是依明心見性而發的，體悟到人人本有的清明自性後，若能不離此清明本性，便能達到佛陀的境界，這正是慧能的「見性成佛」之意。

3.不二之法：慧能：「菩提本清淨。」¹⁴這是指佛心，也正是清淨無染的心；然而，慧能：「於外於淨，妄念浮雲蓋覆，自性不能明故。」¹⁵指的是眾生心，也正是煩惱有染的心。慧能說：「凡夫即佛，煩惱即菩提。」這是指凡夫所有的煩惱心與佛所有的清淨心是等同的，所以是煩惱等同菩提。如此說來，眾生不僅存在著菩提的清淨心，同時也存在著煩惱心，這正是慧能融合般若的「空」與楞伽的「有」的空有一如。如何才能破兩邊對立，消解矛盾？慧能：「何名波羅蜜？此是西國梵音，唐言彼岸到。解義離生滅，著境生滅起」¹⁶所以，彼岸離生滅，反之此岸的眾生是有生有滅，有生有滅的煩惱心則非永恆。菩提心與煩惱心本同時存在，但菩提心不會被消解，因為它是永恆的「空」；然而，煩惱心會被消解，因它是有生有滅的「有」，若覺悟到空後，煩惱的「有」即滅，這是因為煩惱沒有永恆的常住。如此，慧能要眾生們去覺悟空，不要迷於有，空是永恆的「不生不滅，不垢不淨，不增不減。」，這正是佛法的不二之意。

關於佛法的不二，慧能提出了「三十六對法」來破對立，三十六對法區分成外境無情五對(天地、日月、明暗、陰陽、水火)、法相語言十二對(語法、有無、有色無色、有相無相、有漏無漏、色空、動靜、清濁、凡聖、僧俗、老少、大小)、

¹³ 同上《六祖壇經禪學基本教材》，頁 47。

¹⁴ 黃連忠撰：《敦博本六祖壇經校釋》，臺北市：萬卷樓圖書股份有限公司，2006 年 5 月初版，頁 148。

¹⁵ 同上《敦博本六祖壇經校釋》，頁 72。

¹⁶ 同上《敦博本六祖壇經校釋》，頁 96。

自性啓用十九對(長短、邪正、癡慧、愚智、亂定、慈毒、戒非、直曲、實虛、險平、煩惱菩提、常無常、悲害、喜瞋、捨慳、進退、生滅、法身色身、化身報身)。

因為佛法不二，以自性觀照下的定與慧也就不二，成了定慧等。慧能：「善知識！我此法門，以定慧為本。第一勿迷，言慧定別，定慧體一不二。即定是慧體，即慧是定用。即慧之時定在慧，即定之時慧在定。善知識！此義即是定慧等。」¹⁷慧能將定慧等比喻成燈光：「如燈光，有燈即有光，無燈即無光。燈是光之體，光是燈之用。名即有二，體無兩般。」¹⁸慧能之所以提倡定慧等，是因為自性觀照下，沒有先後之別，慧能：「直心是道場，直心是淨土。」¹⁹「心地無亂是自性定，心地無癡是自性慧」²⁰，慧能之所以主張定慧等，是因一切皆由自性而發，自性本空，若能回歸本空的心性，便是定，即是慧。

4.無修之修：慧能：「我此法門，從上以來，頓漸皆立無念為宗，無相為體，無住為本。」²¹慧能強調頓悟法門說，因為「法無頓漸，人有利鈍。迷即漸勸，悟人頓修。」²²慧能之所以強調頓悟，是因為人有利鈍之別，然而，此法是針對大根器而言，故說有頓悟法。「菩提本清淨。」²³因為「人人皆有佛性」，佛性在自性中，只要明心見性，便能頓悟成佛。以這樣的回歸自性為基礎，慧能提出了無修之修，這無修之修便是「無念為宗，無相為體，無住為本。」。

何為無念為宗？慧能說：「無念者，於念而不念。」²⁴何為無？慧能：「無者，離二相諸塵勞。」何為念？慧能：「念者，念真如本性。真如是念之體，念是真如之用。」²⁵所以，無念之意為：沒有煩惱、分別的心，每一個念頭都是自性的顯現，以真如自性所觀照的萬事萬物，不染萬境，智慧湧現。又何為於念而無念？

¹⁷ 同上《敦博本六祖壇經校釋》，頁 42。

¹⁸ 同上《敦博本六祖壇經校釋》，頁 50。

¹⁹ 同上《敦博本六祖壇經校釋》，頁 46。

²⁰ 同上《敦博本六祖壇經校釋》，頁 164。

²¹ 同上《敦博本六祖壇經校釋》，頁 52。

²² 同上《敦博本六祖壇經校釋》，頁 50。

²³ 同上《敦博本六祖壇經校釋》，頁 148。

²⁴ 同上《敦博本六祖壇經校釋》，頁 52。

²⁵ 同上《敦博本六祖壇經校釋》，頁 56。

也就是每一個念頭都能處於自性上，便是無念。為何慧能要立無念為宗，也就是立清明自性為宗旨？因為，「智慧觀照，內外明澈，識自本心。若識本心，即是解脫。既得解脫，即是般若三昧。」²⁶因為若能以清明的自性為宗旨，觀照清明自性，便能解脫。又如何才能真切行無念法而得解脫？「常淨自性，使六賊從六門走出，於六塵中不離不染，來去自由，即是般若三昧，自在解脫，名無念行。」²⁷所以，慧能之所以立無念為宗，是一切回歸本心，感悟到本心的清淨，使眼、耳、鼻、舌、身、心、意能跳脫色、生、香、味、觸、法的有相而體悟本空，體悟本空後便能獲得解脫，這正是慧能基於對人的終極關懷所發出的解脫之道。

何為無相為體？慧能：「無相者，於相而離相。」²⁸這正如《金剛經》裡頭一切不著相之意，在有相中而體悟空之意。慧能以無相為體提出了「無相三歸依戒」：「惠能勸善知識歸依三寶。佛者，覺也；法者，正也；僧者，淨也。」²⁹慧能一反傳統所歸依的三寶佛、法、僧，將由外在的信仰轉向回歸自心的覺、正、淨，是為歸依自性三寶。《壇經》：「於自色身，歸依清淨法身佛；於自色身，歸依千百億化身佛，於自色身，歸依當身圓滿報身佛。」³⁰慧能將傳統所歸依的法、報、化三身佛轉成歸依自性的三身佛，是為歸依自性三身佛。慧能的「無相懺悔」：「懺者終身不作，悔者知於前非。惡業恆不離心，諸佛前口說無益，我此法門中，永斷不作，名為懺悔。」³¹這些慧能所持的修行法，都是於相而離相之修，也正是在有相中，體悟自性空寂之道，提倡的以無相為本體的修行法。

何為無住為本？慧能：「無住者，為人本性，念念不住，前念、今念、後念，念念相續，無有斷絕。若一念斷絕，法身即離色身。念念時中，於一切法上無住。一念若住，念念即住，名繫縛。於一切法上，念念不住，即無縛也，是以無住為

²⁶ 同上《敦博本六祖壇經校釋》，頁 118。

²⁷ 同上《敦博本六祖壇經校釋》，頁 120。

²⁸ 同上《敦博本六祖壇經校釋》，頁 52。

²⁹ 同上《敦博本六祖壇經校釋》，頁 86。

³⁰ 同上《敦博本六祖壇經校釋》，頁 66。

³¹ 同上《敦博本六祖壇經校釋》，頁 84。

本。」³²慧能此段話的含意為：人的清明自性是無所執著，這是空之意。這空便是在每一個念頭中，都能不執著、不停留、不思惟，這便是無所束縛，無所束縛才能解脫；反之，若執著每一個念頭而連綿不絕，便會形成繫縛，在念頭中無法超脫。慧能將不執著每一念提到本質的地位，主要對每一件事物的看法不起執著，才能在行住坐臥中體悟道，而感悟生命的奧妙。

慧能為中國禪宗的第六祖禪師，承繼著由佛教創始人釋迦牟尼的禪意，傳到中國後由初祖菩提達摩歷經五代，到慧能遂將禪發揚光大，除了弟子神會的功不可沒外，實在是慧能的禪，所傳遞的訊息如此超然又樸實。眾生是佛，佛是眾生、不重坐禪，卻有禪意，這樣豐富又簡單，能容萬物卻不著，這是所有佛教中最不重有相戒律，提出無相戒，只求回歸本心的宗派。這的確較為一般人所接受，因為傳統戒律之多，束縛太多，反而離解脫之道遙遠難成。慧能不重有相，提出無相，因為自性即是空，即是無相；既然無相，所受的戒律即是無相戒，坐禪無用，因為回歸本心才是要務。慧能禪的最大特色便是回歸自性，自性本有，若能重回自性的清淨，正是禪。所謂禪是不使雜亂心紛飛，將妄心屏除，重回無染無垢、不增不減的清明自性。

既然高行健將《壇經》中的慧能置入《八月雪》中，是為了突顯其超然樸實的禪境，為何非得將慧能的一生交代才能顯現其特色？因為，以慧能自己當例子，才有說服性，才能驗證禪的確是可以頓悟而成。因此，高行健在《八月雪》一開頭，便以慧能上場自述身世、聞《金剛經》頓悟的因緣、前往禮拜五祖、五祖傳法、逃亡、受戒、開壇說法以致圓寂，藉慧能一生的行誼，來闡發出禪的奧妙。高行健藉由五祖傳法給慧能後，慧能所表達出來的智慧，處處呈現出與眾不同的超脫人格來。

因此，高行健之所以以《壇經》史實作為《八月雪》的創作依據，主要藉慧能的親身經歷、體驗來表述禪的超然樸實，凡夫一念即佛，將煩惱全歸諸於妄心不斷，念念相續的凡心一轉，凡心成就禪心，煩惱即消除。

³² 同上《敦博本六祖壇經校釋》，頁 52。

慧能雖說不識字或識字不多，但對佛性的體悟卻很篤定。《八月雪》中，慧能以非常淺顯明白的答話，而直述佛性是人人皆有，並不分南北。慧能的不識字，也引發無盡藏的疑問，慧能以平舖直述的答話言佛性與文字無關，文字只是傳達佛性的工具，並非一定得懂文字。

除了慧能的答話外，慧能闡述禪時，皆以人人可懂的語言表述。開示惠明要他回到本來面目。到法性寺時，見僧人們論辯風動幡動時，以仁者心動來破兩邊對立。開示神會時的直指本心。總之，慧能將禪視為簡要明白之事。

慧能的禪理為明心見性，見性成佛。慧能將對外在的佛教信仰轉入自心中，認為凡佛相等，因為如此，慧能在語言上也以淺白直述的方式向學人開示自性是佛的道理，這樣的禪理以非常簡要明白的語言傳達，不同於唯識宗與華嚴宗的繁複，走的是條曲徑，慧能卻將曲徑轉成直徑，讓超脫成了人人可頓悟而成的方便法門。

高行健借鑒了慧能在史實上所突顯的超然樸實的禪境，揭示在九〇年代的現實中，有他獨特的意蘊，這意蘊是要讀者觀此劇後，能回歸自心，能省思一路上在塵世中打滾的人們，是否已啟發對生命本質上的自覺，不只是沉迷於塵世中，塵世中只是曇花一現。

(二) 南宗禪的承繼與衰亡

《壇經》中記載慧能有十弟子³³，但廣為人知的為法海與神會。法海的貢獻是《壇經》的集成，至於承繼與發展慧能後的南宗禪法之三大系為中原的荷澤宗、江南的洪州宗與石頭宗。

1.南宗禪三大系：南宗禪的三大系為荷澤宗、洪州宗與石頭宗。荷澤宗因神會住在洛陽荷澤寺而名。神會的重大貢獻是慧能圓寂的二十年後，北上弘揚南宗頓教，確立慧能為六祖。然而，發展荷澤宗一系，最有影響力的為圭峰宗密。圭峰

³³ 黃連忠撰：《敦博本六祖壇經校釋》，臺北市：萬卷樓圖書股份有限公司，2006年5月初版，頁194。

宗密致力於融合禪與教，但在他之後，荷澤宗因此沉寂，故大力弘揚南宗禪的當屬洪州宗的南嶽懷讓與石頭宗的青原行思兩大系。

洪州宗，因馬祖道一在洪州闡揚禪風而得名。馬祖道一為南嶽懷讓的弟子，南嶽懷讓為慧能的弟子。《壇經》記載慧能與懷讓接心的一段公案：「師曰：『甚處來？』曰：『嵩山。』師曰：『甚麼物恁麼來？』曰：『說似一物即不中。』師曰：『還可修證否？』曰：『修證即不無，污染即不得。』師曰：『只此不污染，諸佛之所護念。汝既如是，吾亦如是。西方般若多羅識：「汝足下出一馬駒，踏殺天下人。」應在汝心，不須速說！』³⁴此處的「說似一物即不中」指的是佛性，「修證即不無，污染即不得。」指的是佛性是本有，是無修，若可修證便非佛性，因為佛性本空。懷讓在此強調的是慧能的無修之修，只要明心見性，便能見性成佛的頓教法。另外，慧能：「汝足下出一馬駒，踏殺天下人。」指的是懷讓的得意弟子馬祖道一。馬祖道一以「平常心是道」、「即心即佛」與「非心非佛」闡揚慧能禪法的「凡夫即佛」、「眾生是佛」。「非心非佛」正是佛法的不二之意，另外，「平常心是道」指的是在平常的行住坐臥中體悟自然無為，這顯現的正是慧能的無念與無修。

在傳承方面，南嶽懷讓一系由慧能門下的南嶽懷讓傳馬祖道一，馬祖道一傳百丈懷海。百丈懷海下分兩家，為黃檗希運與潯山靈祐。黃檗希運傳臨濟義玄，臨濟義玄創立了臨濟宗。潯山靈祐傳仰山慧寂，潯山靈祐與仰山慧寂創立了潯仰宗。宋代臨濟下歷經數宗，直至傳到石霜處圓，石霜處圓下分兩家，為楊岐方會創立的楊岐派與黃龍慧南創立的黃龍派。所以，南嶽懷讓下有兩宗兩派，分別為臨濟宗、潯仰宗，臨濟宗又分成楊岐派、黃龍派。³⁵

另一大宗派為石頭宗，因石頭希遷而聞名。石頭希遷為青原行思的弟子，青原行思為慧能的弟子。有關青原得度的因緣，《壇經》有如是記載：「問曰：『當何所務，即不落階級？』師曰：『汝曾作甚麼來？』曰：『聖諦亦不為。』師曰：

³⁴ 心印法師編輯：《六祖壇經禪學基本教材》，財團法人佛陀教育基金會出版部，1969年2月初版，頁213-214。

³⁵ 高令印著：《中國禪學通史》，北京市：宗教文化出版社，2004年7月第一版，頁321。

『落何階級？』曰：『聖諦尚不為，何階級之有？』³⁶此處的「當何所務，即不落階級？」指的是佛法的修持，「聖諦亦不為」指的是頓悟不須修行，青原行思在此處仍是強調了慧能的頓教法的無修。青原行思的弟子石頭希遷也承繼著慧能的人人皆有佛性，更融合了莊學，同時吸收了華嚴的理事無礙說，將清明的自性與現象相容，創造出自己的禪風。

在傳承方面，青原行思一系由青原行思傳石頭希遷。石頭希遷下分兩家，為天皇道悟與藥山惟儼。天皇道悟傳龍潭崇信，龍潭崇信傳德山宣鑒，德山宣鑒傳雪峰義存。雪峰義存下又分兩家，為雲門文偃與玄沙師備。雲門文偃創立了雲門宗。玄沙師備傳羅漢桂琛，羅漢桂琛傳法眼文益，法眼文益創立了法眼宗。藥山惟儼傳雲巖曇晟，雲巖曇晟傳洞山良价，洞山良价傳曹山本寂。洞山良价與曹山本寂創立了曹洞宗。所以，青原行思下有三宗，分別為雲門宗、法眼宗、曹洞宗。

37

關於這五家七宗的禪門特色，學者高令印說：

五家之名稱，是由北宋明教大師契嵩在所著《傳法正宗記》中首先提出來的。其實，它們大同小異，皆發揚慧能、神會的禪學，只是在誘導學人、開佛之見等頓悟方法上有所不同，各有獨特風趣，即所謂家風或禪風不同。³⁸

承襲著慧能這朵花而開敷的五葉，在禪學上乘承著慧能的明心見性、見性成佛、不二之法及無修之修的基本思想，然而，既開了五葉，還是有其方法建立上的特色，增添了慧能禪所不同的機鋒，這機鋒在《祖堂集》、《景德傳燈錄》、《五燈會元》等燈錄中處處可見。以下，略述各宗風之特色。

³⁶ 心印法師編輯：《六祖壇經禪學基本教材》，財團法人佛陀教育基金會出版部，1969年2月初版，頁212。

³⁷ 高令印著：《中國禪學通史》，北京市：宗教文化出版社，2004年7月第一版，頁321。

³⁸ 同上《中國禪學通史》，頁322。

2.一花開五葉：臨濟宗的創立者為義玄，義玄因住臨濟院而聞名。臨濟宗的禪特色為提出無為真人、棒喝の接引方式、教學方法上的三句、三要三玄、四料簡、四照用、四賓主。義玄承襲著慧能禪的「凡夫即佛」、「眾生是佛」の人人皆有佛性說，提出身內有「無位真人」の存在。《景德傳燈錄》云：「一日上堂曰：『汝等諸人肉團心上有一無位真人，常向諸人面門出入。汝若不識，但問老僧。』」時有僧問：『如何是無位真人？』師便打云：『無位真人是什麼乾屎橛！』」³⁹此處の「無位真人」仍意旨佛性，佛性常從人の眼、耳、鼻、舌、身、意等門進出。然而，因為佛性本無形相，便無法以言語形容，將無位真人等同乾屎橛，有毀謗有形象佛之意。

另外，接引學人の「臨濟四喝」極其有名。「(臨濟義玄)師問僧：『有時一喝如金剛王寶劍，有時一喝如距地金毛師子，有時一喝如探竿影草，有時一喝不作一喝用。汝作麼生會？』僧擬議，師便喝。』」⁴⁰臨濟四喝，為接引徒眾の四種方法。棒打也是臨濟接引學人の特色。「師上堂云：『大眾！夫為法者不避喪身失命！我於黃檗和尚處三度喫棒，如蒿枝拂相似一似等閒。如今更思一頓喫，誰為我下得手？』」時有僧曰『某甲下得手，和尚合喫多少？』師與拄杖，其僧擬接，師便打。』⁴¹這棒の方法承自其師黃檗希運。

在教學の方法上獨創三句、三要三玄、四料簡、四照用、四賓主。臨濟義玄の三句為第一句「三要印開朱點窄，未容擬議主賓分」，第二句「妙解豈容無著問，漚和爭負截流機？」，第三句「看取棚頭弄傀儡，抽牽全藉裏頭人。」⁴²第一句是不思量，隨即分出主賓位置，正是「隨聲便喝」、「直下衝雲際，東山絕往來。」、「那吒忿怒」、「垂手過膝」⁴³の自然反應，不假思惟。第二句為主人接引

³⁹ 宋・釋道原編著：《景德傳燈錄》卷十二，〈鎮州臨濟義玄禪師〉，新文豐出版公司，1986年4月三版，頁47。

⁴⁰ 張伯偉釋譯：《臨濟錄》，勘辨，臺北市：文化事業有限公司，1997年4月初版，頁207。

⁴¹ 宋・釋道原編著：《景德傳燈錄》卷十二，〈鎮州臨濟義玄禪師〉，新文豐出版公司，1986年4月三版，頁48。

⁴² 同上《景德傳燈錄》，卷第十二，〈鎮州臨濟義玄禪師〉，頁48。

⁴³ 方銘釋譯：《人天眼目》，〈臨濟宗〉，臺北市：佛光文化事業有限公司，1997年6月初版，頁48-49。

學人要以妙機引導，正是「未開口前錯」、「面前渠不見，背後稱冤苦」、「衲僧罔措」、「萬里崖州」⁴⁴為深得頓悟的要領。第三句為賓與主的問答全由主人隨機應變，正是「看取棚頭弄傀儡，抽牽元是裏頭人」、「明破則不堪」、「頭上一堆塵，腳下三尺土」、「西天此土」、「糞箕掃帚」⁴⁵的明白真理。這三句中每一句都有玄門，每一個玄門都是三要，此為三玄三要。四料簡為針對學人的我執、法執、我法兼執、我法俱無執的不同情形，所教與的方法。四照用為根據不同根器而發的先照後用、先用後照、照用同時、照用不同時的四種不同方法。法執重者用照，我執重者用用，先照後用有人在，先用後照有法在，還有照用同時與照用不同時，此為四照用。四賓主區分為賓看主、主看賓、主看主、賓看賓。主為禪師，賓為學生，賓看主是學生已看破禪師執著於外境；主看賓為禪師已看破學生執著於外境；主看主為學生與禪師都不執著於外境；賓看賓為學生與老師都執著於外境。

臨濟下傳到石霜處圓後分兩家，為楊岐方會創的楊岐派與黃龍慧南創的黃龍派。宋以後，楊岐派與黃龍派頗盛，與曹洞、雲門等宗並立。

曹洞宗的創立者為洞山良价與曹山本寂師徒。曹洞宗的特色為引華嚴理事說入禪。「偏正五位」是用來說明理事關係的理論，理事偏正回互，形成「正中偏、偏中正、正中來、偏中至、兼中到的偏正五位。曹山本寂對此的解釋為「正位即空界，本來無物。偏位即色界，有萬象形。正中偏者，背理就事。偏中正者，舍事入理。兼帶者冥應眾緣，不墮諸有，非染非淨，非正非偏，故曰虛玄大道無著真宗。」⁴⁶將偏正五位，配合君臣五位，即成「臣位、君位、君視臣、臣向君、君臣道合」之「五位君臣」。

另外，曹洞宗的禪學理論還有「三種滲漏說」，分別是「見滲漏、情滲漏、語滲漏」。「一、見滲漏，機不離位，墮在毒海；二、情滲漏，智常向背，見處偏

⁴⁴ 同上《人天眼目》，頁 49。

⁴⁵ 同上《人天眼目》，頁 49。

⁴⁶ 宋·普濟著：《五燈會元》，卷十三，〈曹山本寂禪師〉，天津出版社，1986年5月出版，頁 787。

枯；三、語滲漏，體妙失宗，機昧終始，濁智流轉，不出此三種。」⁴⁷見滲漏指的是執著外境產生的見解錯誤；情滲漏指的是情識得錯誤見解，所導致的片面性認識所形成的錯誤；語滲漏指的是執著語言本身而忽略了真正的意涵。

雲門宗的創立者為雲門文偃。雲門宗的禪法特色為一字禪與雲門三句。一字禪，指的是文偃在回答學人時，只用簡要的一個字，主要是截斷學人的思路。雲門以華嚴宗的理事關係提出三句：「『函蓋乾坤，目機銖兩，不涉萬緣，作麼生承當？』自代云：『一鏃破三關。』」⁴⁸第一句是真如的體現；第二句是法因真如而起，真如本性空寂；第三句為了悟世界本質，不為外境所染。此事三句三關，但也不應執著這三句，稱為一鏃破三關。

滄仰宗的創立者為滄山靈祐與仰山慧寂。滄仰宗的禪法特色為以三生說發展慧能的無念。滄山問仰山：「『汝三生中，汝今在何生？實向我說看？』仰山云：『想生、相生，仰山今時早已淡泊也，今正在流注裏。』」⁴⁹「想生，即能思之心雜亂；相生，即所思之境歷然；微細流注，俱為塵垢。若能淨盡方得自在。」⁵⁰故想生為主觀意識；相生為外界；流注生指煩惱不斷。另外，以圓相來闡述「以思無思之妙，返靈燄之無窮；思盡還源，性相常住，理事不二，真佛如如。」⁵¹的理在事中，事在理中的自性圓融無礙。

法眼宗的創立者為清涼文益，清涼文益的禪法特色是以唯識論與理事論為基礎，強調宗派之間的融合。《人天眼目》：「曹溪一滴水，不爾依位住。我宗奇特虎，領下金鈴甚。人解得，三界惟心，萬法惟識，此法眼所立綱宗也。」⁵²文益又將華嚴的理事關係融合唯心唯識論，成了心識緣起世界，世界因心識緣起而空幻，融合了理與事的關係，事在理中，理在事中，遂形成理事無礙的境界。

⁴⁷ 方銘釋譯：《人天眼目》，〈曹洞宗〉，臺北市：佛光文化事業有限公司，1997年6月初版，頁286-287。

⁴⁸ 同上，《人天眼目》，〈雲門宗〉，頁201。

⁴⁹ 柳田聖山主編：《祖堂集》，卷一八〈仰山和尚〉，中文出版社，1984年6月三版，頁348。

⁵⁰ 方銘釋譯：《人天眼目》，〈滄仰宗〉，臺北市：佛光文化事業有限公司，1997年6月初版，頁316。

⁵¹ 柳田聖山主編：《祖堂集》，卷一八〈仰山和尚〉，中文出版社，1984年6月三版，頁339。

⁵² 方銘釋譯：《人天眼目》，〈曹洞宗〉，臺北市：佛光文化事業有限公司，1997年6月初版，頁353-354。

五宗中，最早衰微的當屬滄仰宗，而後便是法眼宗。雲門宗則將勢力擴大到北方，並與臨濟宗對峙，一直到南宋才衰微。最後的曹洞宗與臨濟宗，一直延續到近代。因為臨濟宗還有楊岐派、黃龍派兩大支力，勢力上則較曹洞宗略大些。所以，曹洞宗、臨濟宗、楊岐派、黃龍派這四大宗，成為禪宗史的主流，一直持續到現代。

53

高行健在《八月雪》中的第三幕，以「大鬧參堂」的禪式機鋒形式表現在遊戲中的感悟與自由的境地。在第三章第三節已提到所汲取的有關公案中的棒喝、圓相、南泉斬貓、默照、自然現象是不容置疑的，在此主要藉戲劇所呈現的遊戲與機鋒來找出高行健所要表現的自由境地。

高行健以戲劇的形式來表現禪的機鋒，禪的機鋒本質為悟，形式則是反向思惟亦或不經思惟，總之，以各種不同的機鋒樣式，表現的都是悟。然而，高行健透過了戲劇的形式，戲劇本身具有娛樂功能，同時，不使戲劇過於說教，便將遊戲參雜在戲劇中，但在遊戲的背後正是悟的精髓。「人生如戲，戲如人生」，這是一句為人所津津樂道的話，所以，高行健將禪宗的機鋒融合戲劇，便有著對人生深切的反思，這反思是承襲著機鋒的宗旨悟而來。悟正是一條解脫之路，一條通向自由境地的解脫坦途。

機鋒的特質在於解脫一切束縛，然而，人生卻有種種束縛，高行健在「大鬧參堂」中揭發了人的執著與種種限制，透過了這樣的遊戲形式，其實有著對自由深刻的反思，因為，當遊戲時，才是真正毫無束縛，解脫枷鎖。看似矛盾的遊戲的混亂與自由，卻是高行健一直所意欲感悟的圓融無礙的自由境地，正如慧能所致力強調的不二精神，所提出的三十六對法的精神所在。

然而，透過了人生如戲，戲如人生的形式下，正彰顯了禪宗所頓悟的空境，因為，人生如同戲一般虛幻，正是破「色」的外境，而體悟空的實境，卻不言空的不執著有之境地。人生無常，這是佛家看破人生之處，而苦痛全因人執著於有常，認為有永恆的存在，然而，在外境、心境不斷變化的情況下，沒有所謂的永

⁵³ 高令印著：《中國禪學通史》，北京市：宗教文化出版社，2004年7月第一版，頁365。

恆，若能識得此，便是覺悟，覺悟便能超脫一切外在束縛，得到最高的自由境地。

二、戲劇化的南宗禪

(一) 冷觀的態度

高行健將慧能的「明心見性」、「見性成佛」、「不二之法」、「無修之修」的思想融入了《八月雪》中的慧能角色。禪正是抽離自我，不落入外境，所顯現的心境。高行健強調他極喜愛布萊希特對演員的觀點，他說：「他(布萊希特)從梅藍芳的表演中立刻領悟到這種表演並非在舞臺上製造真實，演員並不企圖等同於他的角色，而是扮演，換言之，展示解釋評價他的角色，他所謂間離說的戲劇理論與創作即使不從中發端，也從中得到印證。」⁵⁴高行健承繼著布萊希特的觀點，又加以發展出演員的三重關係：

如果進一步深入到中國傳統戲曲的表演中去，我們會發現在演員與角色之間，還有個過渡階段，表演藝術並非只是這兩者的關係，演員個人在進入角色之前還有個身體和心理準備階段，從他日常生活的狀態中解脫出來，將自我淨化，身體鬆弛而精神集中，隨時準備投入扮演，實際上存在三重關係。我把這中介的過渡，亦即淨化自我的過程，稱之為中性演員的狀態。

55

高行健在《八月雪》中，表現中性演員狀態的人物為慧能、歌伎與作家。

1. **慧能**：高行健所塑造的慧能，先是跳脫自我角色，使用京劇的自報家門方式：

慧能：諸位看官！

某甲「慧能」，本姓盧，大唐貞觀一十二年生於新州。先父范陽人氏，做官的，不料得罪了朝廷，削為平民。慧能隨同雙親，流放到

⁵⁴ 高行健著：《沒有主義》，臺北市：聯經出版事業公司，2001年2月初版，頁267。

⁵⁵ 同上《沒有主義》，頁290。

嶺南這蠻荒之地。又年幼喪父，老母遺孤，移居海南，以打柴賣柴謀生。⁵⁶

高行健在劇本的一開場，就運用了第三人稱說書人的手法，使慧能這個角色不僅與觀眾產生交流，還能保有其中性的冷觀作用。此時慧能跳脫了慧能這個角色，以冷觀的眼看慧能的一生。在第一幕第一場的結尾，採用的也是此種方式：

慧能：話說一日，「慧能」在市上賣了柴，擔到店家，見門前有位客人在頌讀《金剛經》。聽罷，心中一亮，便問：「客官，這卷經書可有個來處？」客人答道：「禮拜了鄆州黃梅縣馮墓山東山寺的弘忍老和尚，門下僧俗上千，大師以此經開化眾生，即得見性，直了成佛。」

57

高行健在《八月雪》中所創造的慧能角色，先是自報身世後在雨夜逗留無盡藏處聽經，所有的各自思惟、獨白的各自呈現。然而，突然舞臺轉暗，又回到慧能以第三人稱說書人的手法，再次與觀眾產生交流外，又回到人物的中性冷觀態度。另外，在第一幕第三場的「法難逃亡」處，高行健使用詩意的唱詞，卻表現了中性的冷觀態度：

慧 能：(唱)

大庾嶺滿目蒼茫，

風蕭蕭泉水清涼。

「慧能」何處可棲身？

⁵⁶ 高行健著：《八月雪》，臺北市：聯經出版事業公司，2000年12月初版，頁3。

⁵⁷ 同上《八月雪》，頁10。

佛法在身命難全。⁵⁸

高行健《八月雪》劇中的慧能有著不同史實的慧能。慧能在史實上一直是個回歸自心而超脫的達者，然而，筆者認為高行健有意透過他對戲劇理論的認知，使用了中性的冷觀態度，使慧能這個角色具有超脫的特質。上述的詩意唱詞，使用的是「慧能」，這仍是跳脫角色而冷觀慧能這個角色的客觀抒發。在第二幕第三場的「開壇」中，仍是運用了這樣的手法：

慧 能：(唱)

驅犬逐鹿，
洞穴茅棚，
獵物謀生，
「慧能」本山中野人。
而人謀法，
要逐獵「你」，
何曾想到，剎那間，
受供養，為天人師。⁵⁹

高行健透過慧能之口，闡釋的卻非慧能這個角色的「我」，而是透過中性的冷觀來詮釋慧能這個角色的處境「你」。

2.歌伎與作家：無盡藏顯現的是沉浸於極煩惱的苦海中，無法超脫。高行健卻透過歌伎這個角色的冷觀態度，再次與觀眾產生交流外，還有著另一種為無盡藏的冷觀詮釋方式。高行健說：「無盡藏確有其人，歌伎是她的內心，換句話說，一

⁵⁸ 同上《八月雪》，頁 40。

⁵⁹ 同上《八月雪》，頁 67-68。

個女人的兩重性，歌伎是無盡藏的補充，女性兩面的形象。」⁶⁰《八月雪》中的歌伎唱：

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？⁶¹

歌伎以第三者的冷觀態度，說的是無盡藏「你」，可又是無盡藏「我」。這裡除了高行健所說的歌伎是無盡藏的內心外，故有此「你」、「我」，筆者以為有中性的冷觀的跳脫你、我，來看你、我的第三人稱的冷觀態度。歌伎唱：

柔腸愁緒，
纏綿纖細，
如煙如雲，
如此繚繞，
如是迷茫，
如霧雨紛紛，
撥不開，揮不去，

⁶⁰ 周美惠著：《雪地禪思》，臺北：聯經出版事業有限公司，2002年12月出版，頁95。

⁶¹ 高行健著：《八月雪》，臺北市：聯經出版事業公司，2000年12月初版，頁75-76。

又割得斷不？⁶²

此處的敘述與唱詞仍是繞著無盡藏而走。高行健塑造的歌伎無疑是無盡藏的化身，但除此之外，高行健所塑造的歌伎還有另一職責，便是仍以冷觀的眼，化身成穿梭時空的靈魂人物。在第三幕「大鬧參堂」的一開場，由歌伎的唱與作家的頌交代出南宗禪的承繼：

歌伎：(唱)八月雪，好生蹊蹺——

(作家望天，模擬接雪花狀。)

歌伎：(唱)看曹山本寂，影弄清風。

作家：(頌)一個樵夫——

歌伎：(唱)望青原尋思，雪峰存義，

作家：(頌)一代宗師！

歌伎：(唱)好一個石頭希遷，個中透消息。

作家：(頌)一生的艱辛，

歌伎：(唱)原來是皇天悟道，竟一界虛無。

作家：(頌)好一場遊戲！

歌伎：(撥弦，擡頭，高聲。)禪——那！」⁶³

高行健藉由兩位劇中靈魂人物說出的史上人物，皆是青原行思一派。這一派的精神仍承繼著慧能的主要思想，只是，這個時期被稱為機鋒時期。藉由兩位劇中靈魂人物的介紹，便從慧能圓寂後，進入到與慧能生前截然不同的禪的機鋒鼎盛期。除了交代出南宗禪的承繼外，歌伎也穿插在南宗禪後的「大鬧參堂」中，不時以「禪——那！」穿插，也有著與作家的對話：

⁶² 同上《八月雪》，頁 77-78。

⁶³ 同上《八月雪》，頁 105-107。

作家：好一派風景！

歌伎：(回眸一笑)都看甚麼呢？

作家：觀者心跳！

歌伎：(身腰輕扭)這心要也不跳，豈不死了？⁶⁴

作家此處以旁觀者的心態看大鬧參堂的情景，歌伎也笑談其間。最後，歌伎與作家仍是以旁觀者的心態，唱出劇終的自然唱詞：

歌 伎：(唱)捉筆的弄墨，屠宰的握刀，無事品茶，有病才吃藥。

作 家：(上前。唱。)做餅的揉麵，掏糞的趕早。

歌 伎：(唱)小兒哭，

作 家：(唱)生下來了，

歌 伎：(唱)老頭兒無聲無息，

作 家：(唱)走了。

歌 伎：(唱)明燈啪啪的開槍，

作 家：(唱)隔岸砰砰放炮，

眾禪師：(唱)死者都乖乖睏覺，

眾俗人：(唱)活人要活得快活！

作 家：(唱)買房的買房，

歌 伎：(唱)賣笑的賣笑，

眾俗人：(唱)打樁的日日價打樁，

眾禪師：(唱)老橋朽了蓋新橋，

作 家：(唱)這世界本如此這般，

歌 伎：(唱)哪怕是泰山將傾，玉山不倒，煩惱端是人自找。

作 家：(唱)莫道夜雨打芭蕉，輕車馳過也風蕭蕭。

⁶⁴ 同上《八月雪》，頁116。

眾僧俗：(唱)今夜與明朝，同樣，同樣，同樣，

今夜與明朝，同樣美妙，還同樣美妙！⁶⁵

筆者此處著眼於歌伎以第三人稱所詮釋的無盡藏和有著與作家能穿梭古今的靈魂一遊。作家所擔任的角色，同樣也有著穿梭古今的形象，從第二幕第二場與慧能有著遊戲人間的對談，再穿插到南宗禪後的大鬧參堂，不僅與歌伎有所對話，還與老禪師、可禪師有參佛的對談。作家的形象有著遊戲人間的意味，但仍是在世間求名望的世俗人。筆者認為高行健藉由能穿梭古今的兩個人物歌伎與作家，表現的是一種中性的冷觀態度，這也是高行健對禪的體悟。禪是永恆存在，對生命的感悟方式。

高行健以劇中人物當敘述者，正如高行健從布萊希特那所汲取來的「距離感」，有意造成演員扮演角色時卻跳脫角色，有意以過渡中的中性演員的冷觀帶領觀眾有著有獨立思考的空間，這正是高行健一直極力推揚：

在淨化了的自我這第三隻冷眼的關注下，演員便體會到他不是盲目投入到角色中，被表演或人物的情緒帶得走，而牢牢把握玩味他的角色。這裡有他對於角色的挑戰，有戲弄，有同情，有憐憫，有欣賞，而更多的是對角色的觀審，角色便在這演員的調弄中活起來。⁶⁶

從演員扮演角色之間有個過渡，這過渡便是中性演員，也就是能跳脫演員與角色而處於冷觀的姿態，他能以這個姿態對演員有所戲弄。筆者認為這是高行健將中性演員的戲劇理論運用於《八月雪》中，除了考慮了與觀眾的交流外，並融入了他對禪的體悟。禪正是抽離你、我，而處於寂然的態度。

⁶⁵ 同上《八月雪》，頁 128-132。

⁶⁶ 高行健著：《沒有主義》，〈劇作法與表演理論〉，臺北市：聯經出版事業公司，2001年2月初版，頁 291-292。

(二) 現代的拼湊

1. 以京劇的意境建構要髓：高行健在《對一種現代戲劇的追求》一書中提到：

西方的一些卓有見地的藝術家公正地指出戲劇的未來在東方。以梅蘭芳為代表的京劇表演藝術各國的戲劇家們無不折服，從斯坦尼斯拉夫斯基到布萊希特，都自認得到了啟發。法國的阿爾多和波蘭的格洛托夫斯基在創立他們的戲劇觀念與方法的時候，也都研究過東方的傳統戲劇。我們在探索現代戲劇藝術的時候，更應該從我們自己的戲劇的傳統出發。⁶⁷

高行健將現代戲劇的藝術表現回歸於傳統京劇的表現法，傳統京劇的表現法不外乎唱、念、做、打。但高行健此劇為禪式寫意劇，主要運用的是京劇的唱功。筆者認為高行健企圖在《八月雪》中，以京劇的唱功所意蘊的意象來建構全劇的要髓。

《八月雪》運用了大量的唱詞，具有抒發情感之效，尤其有著作者的隱藏深意。在第一幕第一場，以慧能、無盡藏的唱詞，引出全劇的主旨：

慧能：(唱)割得斷頭髮，煩惱卻除不掉……

無盡藏：(唱)一日復一日，從春到秋，孤燈獨守。

慧能：(唱)日出到日落，砍柴擔柴，賣了再砍。

無盡藏：(唱)長夜漫漫，有誰知冷暖？

慧能：(唱)年復一年，又圖個甚麼？

無盡藏：(唱)無盡藏我無盡的煩惱啊——

慧能：(唱)慧能我弄不懂個中緣故——

無盡藏：(唱)夜雨打芭蕉，風風雨雨，可有個終了？

⁶⁷ 高行健著：《對一種現代戲劇的追求》，中國戲劇出版社，1988年出版，頁2。

慧能：(唱)前念繼後念，念念不斷，截不斷，也堵不住。

無盡藏：(唱)悔也無窮，恨也無盡，無窮無盡的憂傷……

慧能：(唱)莫道是，煩惱即菩提，涅槃即彼岸？⁶⁸

慧能與無盡藏是全劇的重要人物，高行健藉由無盡藏所呈現出的意象「頭髮」，象徵煩惱絲，「長夜漫漫」象徵孤獨落寞，「夜雨打芭蕉，風風雨雨」象徵思緒的煩亂。高行健在第一幕第一場為無盡藏抒發情感的唱詞中夾雜著意象，塑造的是女子的孤獨、煩悶意境；然而，藉慧能唱詞中的意象「日出到日落」、「年復一年」象徵時光流逝，體悟自然變化。「念念不斷」、「煩惱即菩提，涅槃即彼岸？」是佛家用語，象徵悟境。除此之外，高行健在第一幕第三場的「法難逃亡」，除了以唱詞交代逃亡時的經過，在此處賦予慧能極大的意象：

慧能：(唱)

水漫漫啊風打浪，

孤舟飄搖長江上。

得了法傳還逃難，

菩薩也難在人間！⁶⁹

高行健透過慧能正經歷的法難逃亡，唱詞中以「孤」字抒發了作者的感受，《壇經》沒有意象化的詮釋，只有史實的描繪。此處是高行健個人的添加，筆者認為有著隱喻作者個人的內心抒發。人間給高行健的感受是「菩薩也難在人間！」如此，筆者認為暗藏高行健雖對慧能思索生命真意的推崇，卻有著對世間爾虞我詐的慨嘆抒發。慧能：(唱)

⁶⁸ 高行健著：《八月雪》，臺北市：聯經出版事業公司，2000年12月初版，頁8-10。

⁶⁹ 同上《八月雪》，頁37。

大庾嶺滿目蒼茫，
風蕭蕭泉水清涼。
慧能何處可棲身？
佛法在身命難全。⁷⁰

此處仍有著抒情作用。「滿目蒼茫」象徵了徬徨，「風蕭蕭」象徵寂然，「泉水清涼」象徵內心的冰寒，「何處可棲身」象徵無助，「佛法在身命難全」象徵無奈。高行健以極富詩意的唱詞，暗藏自身對生命的感悟，詩人般的多愁善感。除了慧能唱詞所隱喻的意境外，還有無盡藏與歌伎的強烈抒發，無盡藏：(唱)

「無盡」的思緒，「無盡」纏綿，
「無盡」恩怨，解不脫的因緣，
「無盡」痛苦而苦海無邊——
「無盡」的欲望，「無盡」妄想，
「無盡」的祈禱，「無止盡」苦行。⁷¹

高行健將歷史人物運用其文學的想像，塑造的是強調無盡煩惱繚繞的苦行形象。另外，作者還透過另一個冷觀的角色歌伎為無盡藏抒情。然而，歌伎除了再以唱詞唱出連結慧能禪後的南宗禪承繼，還不時在「大鬧參堂」中高唱：「禪——那」。高行健創造的歌伎角色，是個代言無盡藏的心事、穿梭古今的靈魂人物，佛教觀為靈魂不滅，輾轉於輪迴交替中，但若真能悟得了禪，便能一念三千，知過去、現在、未來，所以，歌伎的形象是高行健藉唱詞所賦予的禪之意象象徵。

高行健《八月雪》劇中的使用京劇唱詞的不止慧能、無盡藏、歌伎，還有法難逃亡時眾人為映襯慧能的唱詞；薛簡請慧能進京說法被拒之後，大眾為映襯慧

⁷⁰ 同上《八月雪》，頁 40。

⁷¹ 同上《八月雪》，頁 58-59。

能的唱詞；大鬧參堂中眾俗人為呼應歌伎：「禪——那！」的合唱：「眾生即是佛，佛便是我等。」眾禪師(合唱)「是僧是俗都是人，菩薩個個性情真。」眾俗人(唱)你折騰來我折騰，要不活得多沒勁！」眾僧俗(合唱)「你也狂來我也狂，你狂我也狂，小狂不正經，大狂才見真精神！」眾僧(合唱)「到彼岸都是大智慧，發平常心即是大慈悲！」眾俗人(合唱)：「我等搬磚的搬磚，打掃的各自打掃！」與最後作家與歌伎的自然唱詞做終。⁷²在「大鬧參堂」中的唱詞，抒發的意象為「眾生」的「狂」與「平常心」是「禪」所營造的意境為：人只要識得本真，在平常心中就有禪，禪境應運而生。

2.以歷史詮釋學融合古今：高行健在歷史劇的建構上，不僅有歷史的事件，同時也有著融合現代的詮釋意味。克羅齊的歷史詮釋理論說到：「一切真歷史都是當代史」「當代性不是某一歷史的特徵，而是一切歷史的內在特徵。」⁷³克羅奇強調從現代所處的歷史來解釋歷史，這和高行健在「大鬧參堂」中穿插的眾僧俗(合唱)「你也狂來我也狂，你狂我也狂，小狂不正經，大狂才見真精神！」眾俗人(唱)你折騰來我折騰，要不活得多沒勁！」⁷⁴所抒發的當代精神等同歷史不謀而合。克羅齊：「在歷史進程中所保存和豐富的是歷史本身，是靈性。過去不異於在現在而活著，它作為現在的力量而活著，他融化和轉化於現在中」⁷⁵高行健再創造的《八月雪》中的人物形象歌伎、作家代表的正是靈性，高行健藉歷史劇要闡述的只有現代。克羅齊：「歷史像哲學一樣，沒有歷史性的開端，而只有一種觀念性質的或形而上學性質的開端，如果它是一種思想活動的話，因為思想活動是在時間之外的。」⁷⁶

筆者引述克羅齊對歷史的詮釋理論，主要是來印證高行健的《八月雪》，非傳統的歷史闡發，而是高行健藉歷史而融合作者對歷史的解讀，而後再將主觀的

⁷² 同上《八月雪》，頁 120-132。

⁷³ 〔意〕貝奈戴托·克羅齊(Benedetto Croce)著：《歷史學的理論和實際》；傅任敢譯，北京市：商務印書館，1997年4月第一版，頁3。

⁷⁴ 高行健著：《八月雪》，臺北市：聯經出版事業公司，2000年12月初版，頁123。

⁷⁵ 〔意〕貝奈戴托·克羅齊(Benedetto Croce)著：《歷史學的理論和實際》；傅任敢譯，北京市：商務印書館，1997年4月第一版，頁68。

⁷⁶ 同上《歷史學的理論和實際》，頁142。

思想活動賦予在作家、歌伎身上，這兩個人物代表的是思惟，思惟正不拘於時間、空間，而能有所穿梭。高行健將他對禪的感悟思惟化作作家與歌伎，表現的是對歷史的活絡思惟領悟。所以，高行健創造的歷史劇《八月雪》有著復活歷史，彰顯歷史思惟之效。高行健融合生活與思想為南宗禪激活了思惟：

慧能：(往暗處探望)哪一個？

弘忍：老和尚。

慧能：老師未歇？

弘忍：心中事未放得下。

慧能：能放下麼？

弘忍：(用挑燈籠的棍子擊白三下)

米，白啦？⁷⁷

「放下」，是現代用語，高行健融合自身對禪的體悟，化為「放下」一詞，雖然弘忍為禪宗五祖，卻有著傳宗的使命，故高行健在此處賦予的形象，極富生活化。除此之外，高行健將弘忍對慧能的禪法體悟，以意象化的用詞「米，白啦？」表現。另外，弘忍詢問慧能：「汝從外來，門外有何物？」慧能：

大千世界，日月山川，行雲流水，還有風風雨雨。

世間犬馬車轎，高官走卒，來的來，去的去。

更有商賈爭相叫賣，啞巴吃黃蓮，

癡男怨女一個個弄得倒四顛三。

到此刻，夜深人靜，唯獨才出世的小兒在啼哭。⁷⁸

⁷⁷ 高行健著：《八月雪》，臺北市：聯經出版事業公司，2000年12月初版，頁25。

⁷⁸ 同上《八月雪》，頁25。

高行健在此處也是由自身對世界的看法，賦予慧能之口傳達出對生命、愛情、權力當道、經商之人的苦處，其實世界並不會繞著這些轉，世界大千，人百種千種，只見眼前，卻不見智慧。這是高行健所賦予歷史的現代意義。另外，在「開壇」處有著不同史實的對話：

戒律師：小沙彌，你做甚麼呢？

神 會：坐不住，腿麻了。

戒律師：那就做你的功課去，別搞亂了！

慧 能：小孩子坐不住由他站著。我這法，其實各位大德心中都有，只尚未明心見性，大家不妨說說看。(笑)我這說法，不講規矩。

神 會：戒律師，我要尿尿！

戒律師：當心，可要罰你了！

慧 能：小孩子要憋出毛病來的，去吧，去吧。⁷⁹

這樣的文本呈現，顯現的畫面極為生動，也是高行健塑造出神會的孩子氣、不拘禮法的思惟呈現，當然，還是有對禪不拘俗套的思惟。另外，在「大鬧參堂」中更是處處顯現融合眾多公案，卻是以現代的思惟去理解的思惟理路。

高行健對《八月雪》的結構建構，雖以南宗禪為題材，卻是以現代的思惟理路解讀，賦予歷史劇《八月雪》的融合古今的再詮釋的現代意義。

⁷⁹ 同上《八月雪》，頁 25。

第二節 歷史劇《八月雪》的情節結構

高行健以先鋒的姿態打破小說的種種傳統觀念，對於戲劇也同樣以沒有規則來做出理想中的戲劇。他說：

不必去規定三一律、五一律、七一律乃至九一、十一律，用劇作法的陳規去約束現代戲劇藝術的發展，正如同現代小說的出現並不顧及什麼小說的定義一樣。⁸⁰

高行健反傳統固有對戲劇的思考模式，並企圖將小說的敘述手法引入戲劇中，他說：

作為小說的基本手段的敘述，能不能也進入戲劇？把問題提得更在行一些，敘述能不能同戲劇兼容？這布萊希特已經做到了，他的敘述者雖然不直接參與劇中的事件，卻也是戲中的角色，由這作為角色的敘述者，把敘述引入到戲劇中來。而且，這敘述者，或是也由扮演角色的演員來扮演，或是同劇中的人物與事件間雜，形成對比，便賦予敘述以戲劇性。⁸¹

因此，此處以高行健將敘述手法運用於《八月雪》中，來解讀其劇的現代意義。

⁸⁰ 高行健著：《對一種現代戲劇的追求》，北京市：中國戲劇出版社，1988年8月第一版，頁6。

⁸¹ 高行健著：《沒有主義》，〈劇作法與表演理論〉，臺北市：聯經出版事業公司，2001年2月初版，頁299。

一、衝突表現

高行健的《八月雪》，雖有著歷史脈絡可循，明言說的是六祖慧能從求法、說法、圓寂及慧能禪後的南宗禪公案，內容呈現出完整的南宗禪的傳承、禪髓及機鋒。然而，卻在結構上顯現出分散的狀態，這在《靈山》中便已開了先例。他說：

有一種更為複雜的結構，有一部美國當代小說，寫的固然是一個事件，卻是用書中幾個不同的人物對同一事件的不同經歷和體味構成。如果作者有本事準確地把握住各個不同的人物，那麼，讀者即使從幾個不同的人物出發，雖然經歷了幾次同樣的事件，卻得到了可供比較的更為豐富的感受，自然也不會乏味的。⁸²

高行健熟讀南宗禪，並將南宗禪以《八月雪》展現歷史風貌，在對各個人物的把握上不成問題。在這樣的條件下，筆者認為高行健運用了較複雜的結構，也就是以慧能為中心，在他經歷求法、傳法、說法、圓寂中所遭遇的事件裡，以其他人物與慧能在遭遇事件的同時，來表現出對事件的各種看法，同時隱含了高行健對事件所意喻的現代價值。

高行健藉由對外事件的衝突，以人物慧能、神秀、惠明、僧人、印宗、作家、薛簡、神會等的各自不同見解造成的衝突，進而產生戲劇張力。同時顯現出各自對事件的感悟的兩極化。

(一) 對半夜聽經的看法

在「雨夜聽經」裡，揭示出慧能對佛法的親近，也不管三更半夜，就逗留在無盡藏處聽經。慧能：「師父儘管念頌，不打緊的。慧能在一邊聽經，師父不用

⁸² 高行健著：《現代小說技巧初探》，廣東省：花城出版社，1981年9月第1版第1刷，頁75。

多加理會。」；而無盡藏卻礙於與出家對立的女子身分，而引發苦惱「無盡藏我，一出家女子，遁入這山澗寺，避的正是世間男女那事！這深秋早寒，雨打芭蕉，長夜漫漫，一個打柴漢，竟賴在廟裡不走，叫我如何是好？可如何是好？南無阿彌陀佛！」⁸³

高行健藉慧能於「雨夜聽經」裡的一個事件，進而揭示出慧能心中有佛法，故圓融無礙；無盡藏卻處於出家與入世的矛盾掙扎中，未獲解脫。慧能思緒在求佛；無盡藏卻思緒紛飛，不僅懷有女子的立場，還有著出家人的立場，然而，出家並未為無盡藏帶來解脫，反而受限於種種戒律中，在內心受外界所擾的情況下，戒律不僅無助於解脫，反而再加上了一層枷鎖，將無盡藏緊緊套牢。為何呈現如此截然不同的思緒與行為，導致一個解脫一個煩惱？這正是高行健透過雨夜聽經所賦予讀者深刻的反思之效。

在此，透過這樣一個事件的呈現，筆者認為高行健透過史實來隱喻了現代男女溝通上的困境。高行健筆下的無盡藏經過了自身的創造，形成了獨具高行健特色的女子形象，這在《靈山》、《對話與反詰》、《生死界》中的女子形象可見端倪，同樣都是表達著女子對世間感情的強烈追求與無奈感。無盡藏同樣也是秉承著這樣的對情感的強烈追求下所感到的苦惱，而「遁入這山澗寺，避的正是世間男女那事！」。然而，對情感的追求是無止盡的，若透過外在形式的念經、戒律，仍如同無盡藏「敲木魚，快板念頌」，「擊木魚，慢板唱頌」，⁸⁴與「寺廟清規戒律，你也不是不知。尼雖說出家，身為婦人，這夜深人寂，還是迴避為好」⁸⁵般的徒有修行的外相，卻看得出內心的焦慮與煩惱。

高行健如此用意深刻地在《八月雪》並置了一個傾向自由境地，與一個傾向情感深淵的走向，而有所不同的價值觀所造成的南轅北轍？這只得由讀者思考，筆者在此認為這是高行健以雨夜聽經的事件，所呈現出的對現代男女的價值觀不同所造成的深刻反思。

⁸³ 高行健著：《八月雪》，臺北市：聯經出版事業公司，2000年12月初版，頁6。

⁸⁴ 同上《八月雪》，頁7。

⁸⁵ 同上《八月雪》，頁5。

(二) 師父對徒弟的態度

高行健以五祖弘忍與神秀對談這樣的倒述方式，表達出兩人對慧能禮拜五祖弘忍時的分歧看法。慧能：「人即有南北，佛性無南北，獼獠身與和尚不同，佛性有何不同？」的言論，神秀：「這話也太放肆。」弘忍卻：「要真有這番見地，也就不差了。」⁸⁶

神秀之所以言：「這話也太放肆。」主要是基於人世的階級觀念，因為神秀看到的慧能只是一個「山中野人，還膽敢頂撞大師！」這樣的囿於先入為主該尊重大師的意念，反倒對慧能存有輕視的態度；然而，五祖弘忍之所以不同於神秀對慧能的態度，反而以一笑之，又言：「口直心快，不必怪他」的想法是源於從佛性著眼，慧能是大根器，已得佛心，才言：「要真有這番見地，也就不差了。」高行健以對慧能禮拜五祖的事件來突顯兩人看法的對立，實在引發了讀者省思。

為何同一事件，兩人的看法卻如此不同？一個輕蔑，另一個卻有讚揚之意。筆者認為這是高行健除了詮釋五祖弘忍對慧能慧根獨具肯定外，也暗喻了世俗人之所以有眾多紛爭之因，在於總侷限於外相、外在的言語，而對人有諸多的批判，卻不知反諸求己，返照自性才是正途，才是止息紛爭的良藥。

另外，同樣是師父對徒弟有著與他人不同的觀感的，還有慧能對弟子神會與戒律師所形成的對立思惟。慧能在說法時，神會：「戒律師，我要尿尿！」戒律師：「當心，可要罰你了！」慧能卻：「小孩子要憋出毛病來的，去吧，去吧。」⁸⁷在此處戒律師認為神會此舉有不敬重之意；慧能卻不以為意，容許這事。然而，印宗對神會的態度：「神會，來學經律的，這就打發他回去。」慧能：「先留下吧，我腿腳有點不便，在我身邊，有個照應。」⁸⁸印宗對神會的態度是打擾大師；慧能卻想留在身邊。何以呈現出截然不同的一個不奈，一個卻當寶物留在身邊？此處仍是同於上述師父弘忍對徒弟慧能的觀感與神秀對慧能的觀感所形成的對立，

⁸⁶ 同上《八月雪》，頁 14。

⁸⁷ 同上《八月雪》，頁 71。

⁸⁸ 同上《八月雪》，頁 74。

一個是師父肯定弟子所具有的智慧，另一個卻只見表相所形成對人物的誤判。如何能不受外界影響，繼而對人有真正的判斷，這端賴於讀者是否已啓發了自覺。

因此，筆者認為高行健藉由師父對徒弟的態度事件中，來揭露出對現代人思惟的反思，究竟如何才是真意，是侷限於外相、己見地去批判世間不同於己作風的人，還是從自性省思，對外界不再存有成見？讀者各自領悟，見真章者便能體悟自在。

(三) 對外在紛爭的表現

高行健經由對寫詩偈的表現、對法衣、僧鉢的想法，表現了對外相的看法而引發的不同思惟，同時藉由這樣的對立思惟，突顯了現代意義。

在「對寫詩偈的表現」上，藉由五祖弘忍要眾僧徒寫一偈呈上，若得佛法大意，便傳為第六代祖師，顯出神秀與慧能的思惟對立。神秀為首席上座，內心卻掙扎不已：「謀求宗師之位，此舉大不善，秀斷斷不能，非不能而斷斷不能為也！（退而思之）若不呈這偈，宗師又安知弟子心中見解深淺，豈不也得不到正法真傳？苦殺我也，苦殺我也！」⁸⁹而慧能得知此事後，不加思索地請盧珍代筆寫上一偈。這樣對寫詩偈的態度，也呈現在各自的詩偈中。這樣的一個事件，顯露了慧能對一切無礙的精神；神秀卻心中若有所思，才會如此躊躇不定，智慧未能顯現。這樣揭露出的一個歷史事件，使讀者能返觀現今的人，對事件的執著以致迷失本性，得失心重以致患得患失，這時，慧能的清明自性提供了人們一個典範，如何才能不被事件所擾，回歸清明自性。

在「對法衣、衣鉢的想法」上，可從惠明與慧能的對立、眾和尚與慧能的對立、印宗與慧能的對立上窺見端倪。在惠明得知衣法已傳給慧能後，便一路追趕到了大庾嶺。惠明欲奪衣鉢，慧能將鉢撒手，故鉢已粉碎，惠明大怒，再奪法衣，慧能將法衣交出，惠明卻抖個不已。由此可見，惠明認為衣鉢、法衣是有相的；慧能對衣鉢、法衣的態度以為是虛妄不實的。另外，雖說在不同時間、地點下，

⁸⁹ 同上《八月雪》，頁 17-18。

但事件仍是圍繞在法衣身上。受戒時，眾和尚討論袈裟的材質：「真絲做的袈裟？」慧能：「木棉花的。」⁹⁰由此得見，眾和尚也認為法衣是有相；慧能仍認為假相。再者，在慧能即將開壇說法時，印宗堅持慧能著法衣好為眾人所識，慧能雖仍著法衣登壇，卻表露了他與印宗對法衣的不同看法。印宗對法衣的態度是有相；慧能對法衣的態度仍是虛妄。如此以不同的人，但皆圍繞著對法衣、衣鉢的想法與慧能形成對立。眾人對法衣、衣鉢的看重，反而喪失清明自性，捨本逐末，為現代的人們提供了思索的空間，世間的真正價值並非執著外相的物，一但產生執著心，便不得清淨。

(四) 對對立的觀感

高行健藉對風動或幡動、痛或不痛的態度、對圓寂的看法等事件，來突顯出各自不同的思惟行爲，同時更潛藏了現代意義。

在「對風動亦或幡動」上，藉由慧能來到法性寺，見眾僧在議論風動或幡動，眾僧徒有言風動有言幡動，有言因緣相合之故。慧能卻破對立的想法：「風幡俱無情，何言本性與不動？風幡如故，既非幡動，也非風動，見動者，不過是妄想而心動。法本無動與不動，這便是無生無滅！」⁹¹僧徒對風動、幡動、因緣相合的思維都是各自對立的；慧能卻破除有無對立的立場。之所以形成僧徒和慧能如此不同的見解，在於僧徒只見外相，不見僧人們因妄想而心動的本心；慧能卻從本心出發，不見外相。以這樣的歷史事件使讀者不免深省，現世人不見本心，卻只見外相，常常不自覺地陷入對立的知解中而不自知，還自恃其高，不識本心，最終也只能迷失在茫茫的現世中，做毫無價值的抉擇。

在「對痛不痛的態度」上，由神會從北方回到慧能處，慧能持杖三擊：「痛還是不痛？」神會：「也痛也不痛。(嘻笑)痛的是神會，不痛的是佛性。」慧能卻認為：「也見也不見」，因「向前看，見自本性空寂，不見是兩邊，內外不迷。」

⁹⁰ 同上《八月雪》，頁 59。

⁹¹ 同上《八月雪》，頁 52。

⁹²神會對痛不痛的態度是也痛也不痛的落入思維；慧能的也痛也不痛，卻超脫思維。兩人同樣感受「也痛也不痛」，卻基於不同的思惟。神會仍懷著「我執」，故所見「痛的是神會」，區分出了我之外的「自性」，故言「不痛的是佛性」。如此區分，已非佛性本源，佛性本空，本不二，如此，仍是落入有相中。高行健藉由這樣的歷史事件來揭發現代人存在的困境。現代人求名、求利，將外在的虛妄集於一身卻甘之如飴，然而，何為佛性？所言之佛性，已落入知解中的佛性，離自悟的空性愈行愈遠，這正是現世人心敗壞之因。

在「對圓寂的看法」上，由慧能請神會召集眾人，對大家說八月就要離開人世，若有問題及早問。法海：「老和尚快別說這話了，弟子聽了心裡難過。」(眾和尚或垂首，或跪拜，唯有神會木然不動。)慧能卻斥責各位不見「不生不滅」處。⁹³法海與眾和尚對慧能的圓寂皆難過；慧能與神會卻能超脫生死的對立，感受到不生不滅。為何會形成如此對立的思惟而導致行為的差異，皆在於法海與眾和尚基於世俗弟子對師父的不捨而心生惆悵；然而，慧能與神會卻已了悟佛法的不生不滅，不生不滅正是圓融無礙，沒有生滅的對立而破一切外相，自性不增不減，永恆存在。這樣對不生不滅的領悟，使讀者能返觀現代，現代人著重生離死別，著重七情六慾，要情感永恆，卻無法了悟世間情感的飄忽、無常，反而導致抑鬱不得志，若能體悟諸法本空，便能離苦得樂，感受永恆的自在。

(五) 對當權的表態

薛簡奉皇旨，邀請慧能進京說法。法海：「門人法海，伺奉能大師長年在中，不知皇上聖旨如何迎接？還望將軍賜示，門人好焚香禮拜，作好準備——」⁹⁴眾和尚：「皇上聖旨！不得了啦，出了大事！快喚老和尚！」⁹⁵而慧能卻是抗旨：

⁹² 同上《八月雪》，頁 94-95。

⁹³ 同上《八月雪》，頁 96-97。

⁹⁴ 同上《八月雪》，頁 89。

⁹⁵ 同上《八月雪》，頁 88。

「老僧這腦殼，取去便是」⁹⁶。此處顯現法海、眾和尚對薛簡的態度是嚴肅的；慧能卻是抗旨、淡然的。

為何會形成如此截然對立的思惟與行為？法海為慧能的弟子，法海的言談中可見對皇帝的尊崇，顯露出皇帝至高無上的權力；而眾和尚更是帶著極其緊張，事態嚴重的口吻，更是突顯了天威的不可忽視；然而慧能卻帶著超脫的心來看皇帝無高的權力，看出慧能已超脫世俗對封建制度的畏懼，本著對生死「無生無滅」的感悟，不只看透生死，也看透權力下的無常，故秉持一心本淨來抗旨不進京。

高行健如此大篇幅地加添法海與眾僧徒和慧能對聖旨的對立思惟與行徑，筆者認為高行健是藉這樣的歷史事件，對比烘托出面對權力的不同對應態度，引得讀者對封建制度下的皇威產生質疑，對現世政治進行反思。

(六) 對生命的想法

在「大鬧參堂」中，這禪師與那禪師、一禪師與又禪師、這禪師與可禪師、是禪師與非禪師、老禪師與作家的對話，其中還穿插了俗人、歌伎、瘋和尚、作家、老婆子，還有大禪師。要考驗這些人對佛法的真正見解，高行健穿插了一隻貓，貓引起眾人大亂，大禪師見勢便一刀將貓斬了。

由這一幕，能看出眾人對佛法的看法僅止於表面。第一、二幕說得是慧能的生平、傳法，以致圓寂的經過，藉此透露出慧能事事回歸自性，不受其擾的對佛法的真知灼見。然而，第三幕說得是世俗人、僧人們對佛法以著機鋒的形式，卻只因一隻貓的穿插而大亂，此時，佛性在何處？煩惱要斷，不須斬貓，貓本是眾生之一，何來斬貓斷煩惱？所以大鬧參堂中沒有一人認識佛，因為「煩惱端是人自找」，不回歸本心，不會明白真佛本在心中。

筆者認為高行健以機鋒的形式和一隻貓貫穿全場而引來的大鬧參堂事件，具有現代意義。僧人、俗人等皆不分古今，現代人不也同大鬧參堂的人一般，只知求外在的佛，不識本心的佛，如此，怎能斷煩惱？找不到本心，無法明心見性，

⁹⁶ 同上《八月雪》，頁91。

佛性不彰顯的情形下，社會事件層出不窮，俗人們沉溺於現世的名利中，無法超脫，有心求佛，該回歸本性。社會的大亂，正是因為世人不具真知灼見所起。

因此，高行健將《八月雪》的結構，以人與人的對比思惟與行為，循序漸進地推動了劇情的發展。除了表現史實，還在史實背後以對事件的個別看法隱喻了現代的價值，在事件背後蘊藏著現代意義，這正是《八月雪》歷史劇的現世精神。

二、多重價值觀的呈現

高行健除了建構以事件來突顯個人的感悟式的敘述外，還意猶未盡地在《八月雪》中使用多重敘述法，以此更增添此劇的豐富性。以下，以多重敘述法解讀高行健劇中的多重價值觀的圓融之現代意義。

(一) 多聲部的運用

高行健明言他在《車站》中所採用的多聲部手法，靈感來自法國新小說派作家布托爾的立體書《每秒 6810000 公升》。⁹⁷他鑒於這樣的多聲部手法可以表現在戲劇中，遂首先在《絕對信號》中做出了嘗試。高行健的作品表現多聲部的有：《絕對信號》中，黑子與蜜蜂個別內心的話所採用的二重唱；《車站》中，運用多聲部極其明顯，最多為同時呈現七個聲部；《野人》的標題旁還附註了多聲部現代史詩劇；《躲雨》中，甜蜜的聲音與明亮的聲音也形成了二重奏。

然而，《八月雪》中第一幕第一場的雨夜聽經裡，多聲部的敘述便參雜在慧能與無盡藏的個別內心呈現：

慧 能：(唱)

割得斷頭髮，煩惱卻除不掉……

無盡藏：(唱)

一日復一日，從春到秋，孤燈獨守。

⁹⁷ 高行健著：《對一種現代戲劇的追求》，中國戲劇出版社，1988年出版，頁169。

慧 能：(唱)

日出到日落，砍柴擔柴，賣了再砍。

無盡藏：(唱)

長夜漫漫，有誰知冷暖？

慧 能：(唱)

年復一年，又圖個甚麼？

無盡藏：(唱)

無盡藏我無盡的煩惱啊——

慧 能：(唱)

慧能我弄不懂個中緣故——

無盡藏：(唱)

夜雨打芭蕉，風風雨雨，可有個終了？

慧 能：(唱)

前念繼後念，念念不斷，截不斷，也堵不住。

無盡藏：(唱)

悔也無窮，恨也無盡，

無窮無盡的憂傷……

慧 能：(唱)

莫道是，煩惱即菩提，

涅槃即彼岸？⁹⁸

上述運用的二重唱聲部所表現的方式與《絕對信號》中黑子與蜜蜂的內心二重唱相同，這樣的手法運用在《八月雪》中所呈現的是強調內心的抒發，同時造成劇作的多層次。高行健說：「文學作品想要全面地反映豐富多采的現實生活，便應該找尋新的辦法，以便容納那些非情節的因素，諸如社會生活的風俗畫面、

⁹⁸ 高行健著：《八月雪》，臺北市：聯經出版事業公司，2000年12月初版，頁8-10。

人內在的精神世界，包括心理活動、意識與下意識，思考與情緒，如此等等。」

⁹⁹高行健將這樣對小說與戲劇的思考，融入了作品中。他說的「社會生活的風俗畫面」在《靈山》、《野人》、《冥城》、《山海經傳》皆有跡可循。他說的「人內在的精神世界」也表現在《車站》、《絕對信號》、《彼岸》、《逃亡》、《生死界》、《對話與反詰》、《夜遊神》、《叩問死亡》中。而《八月雪》在雨夜聽經裡，更是表現慧能與無盡藏的內心呈現，一反史實的平鋪直述，而突顯人物的強烈內心掙扎。兩個人物對價值觀的不同追求，表現在此處。

筆者認為高行健運用了多聲部的敘述方式，在此處極力強調兩人價值觀的兩極化而呈現出現代價值。第一幕是戲劇最引人入勝處，沒有引發讀者的興趣，便不算成功的戲劇。高行健在第一幕第一場，用了如此強烈的對比，引發讀者的興致而一窺究竟。以這樣的男與女所引發對生命的感受，慧能認為生命價值在解脫，無盡藏卻在解脫之路驅向情感的煩惱而備受束縛。雖然這是史實上的人物，但是歷史劇總有其現代價值，更何況高行健如此煞費苦心營造出了不同史實的無盡藏之煩惱形象，正隱喻了現代的價值觀。

明顯可見，兩人的思惟與感受極其不同，同時相聚一地的男與女，卻各懷心思，無法溝通，我認為這是高行健之所以極力營造無盡藏煩惱形象與慧能超脫人格呈現對比所隱藏的現代意義。

除此之外，在法難逃亡時，也有多聲部的唱詞：

惠 明：看！那只船！

下九流的那臭小子，就是他！

別便宜了這廝，快去捉住他！

叫他把老佛爺的衣鉢給我等留下！

還張望甚麼？快快弄船哪——

眾 人：（邊跑邊唱）

⁹⁹ 高行健著：《現代小說技巧初探》，廣東省：花城出版社，1981年9月第1版，頁72-73。

快快追來趕緊趕，
別叫他捷足先登岸！
我等眼巴巴白指望，
彼岸啊彼岸！

慧 能：(唱)

哪管在人間還是上西天，
做人辛苦啊成佛更難。
(慧能脫鞋，跳下船，跑下。)

眾 人：(唱)

大智慧，在彼岸，汝等犯傻白追趕，
徒然啊
徒然.....
(慧能揹布袋，赤足，手提鞋，上。)

慧 能：(唱)

涉道道水，
越重重山。

眾 人：(唱)

求真如，這營生，
好生，好生吃力！

慧 能：(唱)

空門不得入，
山林當野人。
(扔了鞋，跑下。)

眾 人：(邊跑邊唱)

不如逐利祿，

省勁，還，更省心。¹⁰⁰

高行健在慧能遭法難逃亡時，以惠明、眾人、慧能的多重聲部的表現方式來表達各自立場的心路歷程。這場追逐由惠明首當其衝，引領了眾人追尋慧能，眾人的唱詞呼應了惠明的追逐，卻又顯露出不同惠明的心聲「徒然啊徒然」「求真如，這營生，好生，好生吃力！」「不如逐利祿，省勁，還，更省心。」，這表現了對佛法不得其要的無奈與疲累，反而對世間名利的深得要髓形成強烈的對比，此處彰顯出現世意義。世間人因身陷在利祿之中，對超脫利祿而回歸一切皆無的佛法，顯現了極大的困難度。

慧能在史實上是個超脫之人，然而，在此處高行健卻有意回歸其人性化的一面，揭示他的心路歷程「哪管在人間還是上西天，做人辛苦啊成佛更難」，「涉道道水，越重重山」，「空門不得入，山林當野人」。慧能已深得五祖認可成為六祖，卻因為這樣的認可，還得躲藏以保全性命，這樣的心路歷程，提供讀者一個現世的反思。世間的紛擾不斷，總是潛藏著追求權位，而傷及無辜，慧能處在在世，仍逃不過世間的紛擾，別人追逐你，你也就只能逃，這明顯揭示出了雖是聖人，處在世間仍逃不過世間追逐名利者的迫害，處在這樣的困境下，表達出高行健對現世人們的作風、心態提出質疑而隱藏的無奈感。

然而，除此之外，慧能與薛簡的最後對談中，慧能透露「自性悟，眾生即是菩薩；自性迷，菩薩即是眾生，慈悲即是觀音，平直即是彌勒。一切善惡都莫思量，自然得入心體，湛然常寂。」¹⁰¹薛簡聞言，默然退之。而後，高行健安插了映襯此番言談的多聲部：

眾和尚：(頌)

善哉，善哉！

¹⁰⁰ 高行健著：《八月雪》，臺北市：聯經出版事業公司，2000年12月初版，頁37-40。

¹⁰¹ 同上《八月雪》，頁92。

(唱)

皇上也要做菩薩！

大千世界，

一片淨土，

你我還有甚麼可爭奪？

還要士兵將軍做甚麼？¹⁰²

高行健在此以慧能的語言當主軸，再以眾和尚的和聲來突顯慧能的思想，提供讀者一個對現世思索的空間。「皇上也要做菩薩！」表現出對權力的諷刺，皇上本是至高無上，顯現無比的權利，然而，佛法卻是一視同仁，沒有階級之分，這實在產生極大的衝突，高行健藉此揭示，令人有著反思之效。

以上，便是《八月雪》中運用多聲部敘述，造成對心路歷程的揭露，不僅使此劇有畫龍點睛之效，並展現了多重價值觀融合一劇的圓融，同時提供了讀者對現世的反思。

(二) 複調的敘述

高行健明言他在劇中所意欲展露的複調，他說：

我的下一個劇可能不僅是多聲部，也將是比較完全的複調戲劇，就是說一個劇中有兩個以上的主題，並且以並列重疊的方式來處理這兩個主題，當然也還要統一在一個整體的構思裡。複調是一種更有表現力的敘述方式，能使在劇場裡容易變得單調的敘述充滿吸引力。¹⁰³

高行健企圖在劇中以複調的方式，來豐富戲劇內容，《八月雪》正運用「劇

¹⁰² 同上《八月雪》，頁93。

¹⁰³ 高行健著：《高行健戲劇集3野人》，〈我的戲劇觀〉，臺北市：聯合文學出版社有限公司，2001年10月初版，頁174-175。

中有兩個以上的主題，並且以並列重疊的方式來處理這兩個主題，當然也還要統一在一個整體的構思裡。」。《八月雪》的整體構思為禪的圓融無礙，以這樣的圓融無礙包含了慧能的解脫路線與無盡藏的無盡煩惱，一則以出世的開脫胸懷入世；一則以俗世的束縛情結為主，顯示出兩個截然不同的走向與價值觀的反應。同時，高行健還虛擬出歌伎這個人物，以歌伎的第三者立場看無盡藏的煩惱，延續著煩惱的俗世主線，慧能仍舊對比著歌伎，展現出另一主線超脫。

因此，高行健將《八月雪》融入了複調，在第一幕第一場的「雨夜聽經」，表現了兩個主線，無盡藏的煩惱與慧能的超脫。另外，第二幕第二場也出現了無盡藏的煩惱與慧能受戒時的超脫。最後，在第二幕第三場也以慧能的開壇說法的超脫對比出歌伎為無盡藏所唱出的煩惱心事。高行健在《八月雪》中所使用的複調，都是圍繞著慧能與無盡藏(歌伎)的出世超脫胸懷與俗世煩惱象徵而發的矛盾卻相容的圓融無礙心性。

高行健運用了這樣的複調方式，以並置卻不交流的兩個主線，如此矛盾卻又相容的呈現下，筆者認為揭示了聖凡、迷悟、染淨的兩個境界，這引發了現代意義價值的反思。慧能：「莫道是，煩惱即菩提，涅槃即彼岸？」煩惱與智慧這兩個截然不同的走向，若有著圓融無礙的心，便能解決溝通上的困難，若能有超脫不執著的心，便能同時走向智慧坦途，這樣的禪境恐怕得由人體會才能深得其髓。

第三節 《八月雪》中的戲劇價值

此節針對《八月雪》的劇本與〈八月雪〉的演出之關聯做探討，找出高行健以劇本為主，所企圖展開的〈八月雪〉舞臺演出的價值所在。〈八月雪〉一經搬上舞臺，便是綜合的藝術，高行健又如何將禪意表現在舞臺上？這便是高行健將禪意融入戲劇的創舉。

一、劇本結構與內容

高行健因為在演出中加入大量的音樂，對於音樂的劃分，須分出場次，故更動原來的三幕八場而成了三幕九場，同時將第二幕第四場轉換至第三幕的第一場與第二場，而第三幕第一場，往後挪至第三幕第三場，故成了三幕九場的〈八月雪〉演出本。如下表：

劇本結構的差異

幕 與 場	劇 本	三幕八場	三幕九場
第一幕第一場		雨夜聽經	雨夜聽經(同)
第一幕第二場		東山法傳	東山法傳(同)
第一幕第三場		法難逃亡	法難逃亡(同)
第二幕第一場		風幡之爭	風幡之爭(同)
第二幕第二場		受戒	受戒(同)
第二幕第三場		開壇	開壇(同)
第二幕第四場		圓寂	
第三幕第一場		大鬧參堂	拒皇恩(異)
第三幕第二場			圓寂(異)
第三幕第三場			大鬧參堂(異)

除了加入大量的音樂，使得劇本的結構有所變動外，為使此劇能在兩個半小時內演完，必須刪除與精簡對話，主要給表演和音樂最大的限度，但最主要的是這些所構成的一體，必須符合劇本的精神。如下圖：

劇本內容的差異

劇本結構 劇本修改	精簡(對話)	刪去	增補
雨夜聽經	慧能與無盡藏。	慧能不識字、慧能說書、慧能與無盡藏的唱詞。	無盡藏誦經的內容。
東山法傳	弘忍與慧能、盧珍和沙彌、慧能和沙彌。	弘忍與神秀的對話。	
法難逃亡		慧能、惠明、眾人追趕時的唱詞。	歌詠隊、現代舞蹈。
風幡之爭	僧人之爭。		配合歌劇的對位唱法。
受戒	人物對話、印宗法師介紹法壇。		運用歌詠隊的美聲複調。
開壇	對話。	慧能不識字。	
拒皇恩	對話。		
圓寂	對話。		
大鬧參堂	對話。		

由上表可知，劇本要搬上舞臺並不容易，須一再修改劇本以符合舞臺的演出。高行健說：「西方現代戲劇藝術家們的各種流派著重研究的正是表演和導演的種種新的方法。但倘若劇作家們也與之合作，在劇作上就事先考慮到戲的演出，不把自己的權限緊緊縮小在劇本文學價值上，而是有意識地為表、導演開創這種交流的新的天地，那就還可以翻出許多新鮮的花樣。」¹⁰⁴高行健著重於劇本的戲劇性，在劇本中已運用大量的多聲部與複調的表、導演手法，只是，在舞臺上更著重音樂性，故演出的劇本增補皆著重在運用歌詠隊的美聲複調，與配合歌劇的對位唱法及現代舞蹈，來表現與觀眾的交流空間，這是高行健極其著重的劇場性。演出要考慮戲劇性、劇場性，同時融合高行健劇本中的東方禪意，企圖創造融合東西、古今，並兼備內容與形式而享譽國界的一部好戲。

¹⁰⁴ 高行健著：《對一種現代戲劇的追求》，北京市：中國戲劇出版社，1988年8月第一版，頁11-12。

二、舞臺呈現

三幕八場的呈現方式是劇本的形式，而三幕九場的呈現方式是舞臺的形成。在劇本轉成舞臺時，得有專業的化妝師與服裝造型師來為人物增添藝術美感，並搭配演員、音樂、歌舞與燈光，同時還有貫穿其劇的禪是不可或缺的。

化妝與服裝部份，化妝上，主要採用京劇的塗面，卻有所變化。主要人物慧能與無盡藏保留原臉，而弘忍、惠明、神秀、瘋和尚塗全臉，分別以黃、綠、紅、黑個別代表幹練凶狠、倔強殘暴、忠勇正義、剛毅耿直的象徵意涵，如此，顯現了人物的鮮明特點。另外，負責服裝設計的葉錦添為《八月雪》一劇設計的服裝以米、灰色調為主，在灰色調的變化中，使灰中有藍、灰中帶褐、灰中帶咖啡。因此，服裝設計上正符合以「無」為本的禪意，採用了不顯目的方式。

演員與音樂及歌舞部份，高行健用的是一批受京劇訓練的演員，卻要他們放掉京劇固有的程式，表現出極簡樸、冷觀的態度。高行健：「我打破固定程式但要他們的功夫，京劇的精神不在程式。」¹⁰⁵高行健為實現他的創新，企圖融合中西，故找尋的演員是一批受過京劇訓練的演員，以這樣代表東方藝術美感的精神，再輔以西式的交響樂和合唱隊為背景，這是他的創意所在。高行健說：「以拼貼方式，把京劇和西方音樂湊在一起的音樂，目前在臺灣、大陸、華人作曲圈相當普遍，這種拼貼方式我不喜歡。」¹⁰⁶因此，高行健以完全許舒亞的音樂「運用歐洲歌劇的交響樂和合唱隊作音樂的基礎，由京劇演員運用大量的韻白、京白，來敘述劇情發展，再融入有京劇色彩和中國民間音樂色彩的唱腔，就構成了〈八月雪〉奇特的歌劇形式。」¹⁰⁷高行健融合中式演員的唱腔、說白，與歐洲歌劇的交響樂與合唱隊，再加諸西式的歌舞，遂將〈八月雪〉戲劇的禪意體現在融合東西所創的舞臺形式。

筆者認為高行健運用京劇演員，卻不要程式，是要演員回到中性演員的冷

¹⁰⁵ 周美惠著：《雪地禪思—高行健執導〈八月雪〉現場筆記》，臺北市：聯經出版事業股份有限公司，2002年12月初版，頁126。

¹⁰⁶ 同上《雪地禪思—高行健執導〈八月雪〉現場筆記》，頁109。

¹⁰⁷ 同上《雪地禪思—高行健執導〈八月雪〉現場筆記》，頁140。

觀，能回到冷觀，便等於跳脫角色而回歸禪，禪便是淨心之意。要盡其簡化動作，因禪是一種內在力量，不須表現太多言語、行為，靠的是個人對生命本質的自覺與感受。高行健一直是很強調對生命有所自覺的人，在《靈山》、《彼岸》等作品皆可見。這樣打破舊有的規範，重新找出根本，進而有所發揮而與眾不同的表現法是高行健的作風。

舞臺與燈光部份，高行健的舞臺架構承繼著波蘭的格洛托夫斯基的「質樸戲劇」概念，認為回到「光光的舞臺」，只要抓住演員和觀眾的交流，這和高行健主張回到東方戲劇相同。高行健：「我在找尋一種現代戲劇的時候則主要是從東方傳統的戲劇觀念出發的。」¹⁰⁸「我想，我在探索現時代的戲劇的時候，與其追蹤西方人在現代戲劇上的追求，倒不如從我們東方傳統的戲劇觀念出發，反倒更見成效。」¹⁰⁹高行健不贊同在舞臺上佈置，主要靠演員來表現假定性。所以，負責舞臺設計的聶光炎，與高行健達成「簡約」的共識來做舞臺。舞臺上以四個基本平臺和六根大圓柱形成了舞臺上的流動空間，同時，以高行健富有「禪」意的九幅水墨畫、畫家楚戈以書法寫的偈語，以投影與多媒體系統處理，形成具有禪意的舞臺呈現。一切從簡，這和禪是相符合的，回到原始，原始本一切皆無。在燈光上，仍配合舞臺做出獨特的打光處理，共有十七個場的變化，呈現的氣氛，仍是極簡風格的「禪」意。

高行健強調以演員與觀眾的交流為主，舞臺、燈光以簡樸為原則，服裝揉淡無，化妝除了突顯眼部外，只有幾位塗全臉，音樂與歌舞則以中西交融卻不拼湊的方式呈現。高行健將劇中的複調與雙聲敘述法以西式的交響樂和合唱隊為背景，以東方傳統京劇的唸白與西式歌舞，創造出屬於他的「禪」意精神風格。此創舉引發些許議論，有大為感動的，有不以為然的，筆者認為高行健的創新精神是可取的，雖然此劇耗資不少，卻響譽國際。

¹⁰⁸ 高行健著：《對一種現代戲劇的追求》，北京市：中國戲劇出版社，1988年8月第一版，頁84。

¹⁰⁹ 同上《對一種現代戲劇的追求》，頁2。

第五章 結論

《八月雪》劇中的價值呈現，筆者認為高行健藉人物、對話、對比的衝突、獨特的劇作法、京劇的表現手法、舞臺的營造來表現對禪的體悟與文學性的再創造。

一、禪式人物

筆者認為高行健筆下的人物，有著對生命的不同感悟，揭發的是每個人的心路歷程，可供讀者借鑑。

慧能這個角色雖承繼著《壇經》中的人物形象，並未大幅更動，但在細處，仍有著高行健對慧能的個人觀感。筆者從高行健添加的慧能對生命的思索、從對相與生死的觀點來看，所顯現的曠達的實踐者、對當權的制度的反抗的民主拓荒者的層面，來挖掘高行健強調的慧能人格顯現，其人格顯現是超然無礙的胸襟。

無盡藏這個角色為高行健所添加，筆者以無盡藏本人、歌伎、高行健的三個角度看《八月雪》中的人物，認為無盡藏在其劇雖呈現極度煩惱的形象，然而，筆者認為這是高行健將無盡藏這個人物賦予的是人人都是無盡藏之意。無盡藏本為無盡的寶藏之意，高行健承繼著史實的引領慧能接觸《涅槃經》的人物，再轉化成煩惱的形象，其實顯現的是人人是無盡藏，就看是否真識得這無盡的寶藏，這是筆者認為高行健穿插歌伎，極力強調的正是這「無盡的寶藏」，高行健除此之外，還賦予了此角色背後對女性的觀感，突顯出女性在世間的困境。

高行健不改其《壇經》中的神秀形象，但仍在細微處添加神秀對五祖尊崇有加的反諷。塑造的是為呈偈與否而徘徊不前，最後因不得五祖認可而離開出外見識，最後受帝王寵信。高行健塑造這樣的形象有著對追求世俗榮耀意味的反諷。

高行健汲取的惠明形象，是宗寶本與曹溪本對最初惠明強烈的求法心切，後聞慧能禪法後頓悟而大幅改變呈現的判若兩人的惠明鮮明形象。高行健另外強調了惠明最初的執物形象，簡化的是惠明頓悟後的超然胸懷。這個人物形象揭示了

由迷轉悟的一段心路歷程。

高行健不改其《壇經》中的神會形象，但在細微處添加神會的不尊師重道，顯現的是大無謂的精神，但是，最後受慧能開導，也走入了智慧之路。這個形象顯現的是不拘禮法的神會精神。

作家為高行健所添加，透過《彼岸》、《夜遊神》二劇的對照，顯現出對彼岸的追求卻不得的沉溺於世俗中的名望追求中。這個形象顯現的是作家的矛盾，雖然總能冷觀世間人、事、物，然而，對訴諸於自己的相關一切，卻仍無法釋懷。

二、對話的禪意

高行健在《八月雪》中的「大鬧參堂」處，汲取公案中的棒喝、圓相、南泉斬貓、默照、自然現象來引發現代人對機鋒形式的反思。機鋒本以棒喝來斷執著使人直觀本心而頓悟，以圓相的不可說而體悟圓融無礙的精神，以南泉斬貓的典故來引發禪意，以默照來暗示禪的精髓，以自然現象來揭露在行住坐臥的當時，處處隱藏禪意。然而，高行健卻反其道而行，不是原來機鋒暗藏的本質，而是汲取機鋒的形式，形成了眾人、僧人、俗人等的一幅大鬧參堂的亂象，而揭發出濫用機鋒的俗不可耐。

另外，除了禪意的反其道而行，高行健同時以機鋒的戲謔姿態體現了戲劇的娛樂功能。高行健除了引發讀者對機鋒產生反思外，更是融合戲劇的人生如戲，戲如人生的本質，反而發揮了禪的精神，因為禪正是在遊戲中的毫無束縛的自由境地下體悟真意。高行健透過了遊戲的形式，反而加深對自由深刻的反思，這看似矛盾地融合了遊戲的混亂與自由，卻是在這樣的看似矛盾中而有破色的外境，而體悟空的實境，卻不言空的不執著有之境地。

三、對立的禪意

高行健將《八月雪》以南宗禪的建構方式區分出慧能的一生與慧能禪後的南宗禪機鋒。第一幕與第二幕皆是圍繞著慧能而發，而慧能的精神正是經由對外在的佛陀信仰，轉入自心中所突顯的超然樸實的禪境，這樣的禪境不同於機鋒，是以自然樸實的語言與行為來突顯禪意。

高行健全劇以對比的方式，突顯出禪意。高行健以慧能為主，隨著與慧能的對比下，產生了對事件的不同看法，這是高行健以對比的衝突表現，突顯出禪意。禪正是在自然的言語對話、思惟轉念之中。

四、以獨特的劇作法賦予禪的精神

高行健的《八月雪》，在結構上使用了中性演員的冷觀態度，賦予在慧能、歌伎與作家。慧能在史實上是個超脫的達者形象，高行健在《八月雪》更深化了其形象，顯現的是另一種冷觀的態度，筆者認為這是高行健對禪的感悟，繼而以中性演員的劇作法運用在慧能這個角色上。

另外，在史實上所沒有的歌伎與作家，在《八月雪》中出現，歌伎除了是無盡藏另一種冷觀的化身外，還是個穿梭古今，能預知未來的靈魂人物。作家也是同歌伎一般，能穿插古今，入乎其內，又出乎其外的遊戲人間姿態，是靈魂人物，卻也是個俗人，因為他仍無法放下對世俗名望的追求。

高行健之所以創造無盡藏與作家，筆者認為除了與觀眾有所交流、為戲劇增添豐富性，當然不可免的更是以此表現高行健對禪的體悟，禪是永恆的存在，是可以穿梭古今，瞭知未來，這是高行健以中性演員的劇作法，穿插在《八月雪》中，表露的正是禪的精神。

五、以京劇的意境發揚禪意

高行健《八月雪》的劇名，體現了以雪明志的意圖。從京劇《六月雪》繼而連結成《八月雪》，筆者認為這是高行健所汲取京劇意境上的化遷化後的雪意，來闡述如出一轍的真理再現。

另外，高行健在《八月雪》的結構建構之處，雖以南宗禪為題材，卻是以現代的思惟理路解讀，賦予歷史劇《八月雪》的融合古今的再詮釋的現代意義。高行健藉京劇獨有的唱詞，賦予慧能、作家、歌伎之口來抒發情感，使《八月雪》有別於歷史，塑造的是富有現世意義的再詮釋意味。

六、將禪意活躍在舞臺上

高行健融合了慧能的一生經歷與慧能禪後機鋒時期的眾多公案，再添加文學的想像與虛構，遂成了《八月雪》劇作。《八月雪》劇作呈現的是高行健對禪的感悟，高行健將《八月雪》劇本一躍成了舞臺演出，雖融合了中西，呈現的是綜合服裝、化妝、演員、舞臺與燈光的藝術，但筆者認為其劇表現的中心仍不脫高行健對禪的感悟。

參考書目

一、高行健著作

(一) 戲劇

《八月雪：三幕八場現代戲曲》，臺北市：聯經出版事業公司，2000年12月初版。

《週末四重奏》，臺北市：聯經出版事業公司，2001年2月初版。

《高行健戲劇集1 車站》，臺北市：聯合文學出版社有限公司，2001年10月初版。

《高行健戲劇集2 絕對信號》，臺北市：聯合文學出版社有限公司，2001年10月初版。

《高行健戲劇集3 野人》，臺北市：聯合文學出版社有限公司，2001年10月初版。

《高行健戲劇集4 彼岸》，臺北市：聯合文學出版社有限公司，2001年10月初版。

《高行健戲劇集5 冥城》，臺北市：聯合文學出版社有限公司，2001年10月初版。

《高行健戲劇集6 山海經傳》，臺北市：聯合文學出版社有限公司，2001年10月初版。

《高行健戲劇集7 逃亡》，臺北市：聯合文學出版社有限公司，2001年10月初版。

《高行健戲劇集8 生死界》，臺北市：聯合文學出版社有限公司，2001年10月初版。

《高行健戲劇集9 對話與反詰》，臺北市：聯合文學出版社有限公司，2001年10月初版。

《高行健戲劇集 10 夜遊神》，臺北市：聯合文學出版社有限公司，2001 年 10 月初版。

《叩問死亡》，臺北市：聯經出版事業股份有限公司，2004 年 4 月初版。

(二) 小說

《有隻鴿子叫紅唇兒》，北京市：北京十月文藝出版社，1984 年出版。

《高行健短篇小說集》，臺北市：聯合文學出版社有限公司，2002 年 10 月 20 日初版。

《靈山》，臺北市：聯經出版事業公司，2002 年 5 月初版。

《一個人的聖經》，臺北市：聯經出版事業股份有限公司，2002 年 11 月初版。

(三) 論著、畫冊

《現代小說技巧初探》，廣東省：花城出版社，1981 年 9 月第一版。

《對一種現代戲劇的追求》，北京市：中國戲劇出版社，1988 年 8 月第一版。

《另一種美學》，臺北市：聯經出版事業公司，2001 年 2 月 1 日出版。

《沒有主義》，臺北市：聯經出版事業公司，2001 年 2 月初版。

《文學的理由》，香港：明報出版社，2001 年 4 月初版。

(四) 評論

《高行健戲劇研究》：許國榮編，北京市：中國戲劇出版社，1989 年 6 月第一版。

《百年耕耘的豐收：高行健戲劇六種》：胡耀恆作，臺北縣：帝教出版社，1995 年 9 月 30 日出版。

《高行健》：潘耀明主編，香港：明報出版社，1999 年第一版。

《高行健評說》：伊沙編著，香港：明鏡出版社，2000 年 11 月第二版。

《解讀高行健》：林曼叔主編，香港：明報出版社，2000 年 11 月初版。

《論高行健狀態》：劉再復著，香港：明報出版社，2000 年 12 月初版。

《高行健與中國實驗戲劇》：趙毅衡著，臺北市：爾雅出版社有限公司，2001年2月20日初版。

《高行健臺灣文化之旅》：行政院文化建設委員會編，行政院文化建設委員會，2002年一版。

《雪地禪思——高行健執導〈八月雪〉現場筆記》：周美惠著，臺北市：聯經出版事業股份有限公司，2002年12月初版。

《依稀高行健》：陳袖、季默著，臺北縣：讀冊文化事業有限公司，2003年8月初版。

《高行健論》：劉再復著，臺北市：聯經出版事業股份有限公司，2004年12月初版。

二、其它專書

(一) 禪宗

《六祖壇經曹溪原本》：嚴大參編輯，普慧大藏經刊行會，1922年6月出版。

《六祖壇經禪學基本教材》：心印法師編輯，財團法人佛陀教育基金會出版部，1969年2月初版。

《指月錄、續指月錄合訂本》：清·瞿汝稷、聶先編輯，新文豐出版股份有限公司，1980年10月二版。

《壇經對勘》：郭朋編輯，齊魯書社出版發行，1981年6月第1版。

《名人偉人傳記全集 33》：梁實秋主編，臺北市：名人出版事業股份有限公司，1982年8月1日再版。

《禪學闡微》：陳榮波著，文史哲出版社，1982年10月初版。

《釋迦牟尼佛傳》：星雲大師著，高雄市：佛光出版社，1985年1月十三版。

《景德傳燈錄》：宋·釋道原編著，新文豐出版公司，1986年4月三版。

《五燈會元》：宋·普濟著，文津出版社，1986年5月出版。

- 《禪宗：文化交融與歷史選擇》：顧偉康著，上海：知識出版社，1990年6月第一版。
- 《禪》：鈴木大拙著，世茂出版社，1990年11月一版。
- 《白話碧巖錄》：許文恭譯，臺北市：圓明出版社，1991年5月第一版。
- 《六祖法寶壇經》：釋法海紀錄，世樺印刷有限公司，1991年9月出版。
- 《惠能》：楊惠南著，東大圖書公司，1993年4月出版。
- 《王通·玄奘·慧能·法藏·韓愈·羅隱·杜光庭》：沈秋雄等著，東大，1993年4月出版。
- 《敦煌新本·六祖壇經》：楊曾文編，上海：上海古籍出版社，1993年10月第一版。
- 《大乘〈大般涅槃經〉研究》：屈大成著，臺北市：文津出版社有限公司，1994年2月初版。
- 《古尊宿語錄》(上、下)：宋·蹟藏主編，北京：中華書局出版，1994年5月第一版。
- 《六祖法寶壇經探義》：謝文志編述，臺北：明德出版社，1994年6月20日初版。
- 《江西佛教史》：韓溥著，北京：光明日報出版社，1995年2月第一版。
- 《棒喝截流——禪林奇韻》：馮學成著，四川省：四川人民出版社，1995年4月第一版。
- 《禪宗語言和文獻》：于谷著，江西人民出版社，1995年9月第一版。
- 《大般涅槃經》：程恭讓釋譯，臺北縣：佛光文化事業有限公司，1996年8月初版。
- 《禪的體驗·禪的開示》：聖嚴法師著，法鼓文化事業股份有限公司，1996年12月三版。
- 《智者的人生哲學》：慧度著，臺北市：牧村圖書有限公司，1997年3月初版。
- 《臨濟錄》：張伯偉釋譯，臺北市：文化事業有限公司，1997年4月初版。
- 《人天眼目》：方銘釋譯，臺北市：佛光文化事業有限公司，1997年6月初版。

《禪宗語言概論》：張美蘭著，臺北市：五南圖書出版有限公司，1998年4月初版。

《性是生命的一大公案——一個禪者眼中的男女》：林谷芳著，臺北市：元尊文化企業股份有限公司，1998年9月1日初版。

《惠能評傳》：洪修平、孫亦平著，南京大學出版社，1998年12月第一版。

《六祖壇經敦煌本·流行本合刊》：劉勝欽發行，臺北市：財團法人臺北市慧炬出版社，1999年4月初版。

《禪與悟》：聖嚴法師著，臺北市：法鼓文化事業股份有限公司，1999年12月初版。

《禪鑰》：聖嚴法師著，臺北市：法鼓文化事業股份有限公司，1999年12月二版。

《禪門》：聖嚴法師著，臺北市：法鼓文化事業股份有限公司，1999年12月二版。

《佛教的世界》：布拉得利·赫基斯(Bradley K.Hawkins)著；陳乃琦譯，臺北市：貓頭鷹出版社股份有限公司，1999年12月初版。

《六祖壇經講話》：星雲大師講述，臺北市：香海文化出版，2000年第一版。

《六祖壇經的智慧(第二輯)》：洪寬可著，臺北市：原古心靈文化事業有限公司，2000年1月初版。

《中國禪思想史——從6世紀到9世紀》：葛兆光著，北京市：北京大學出版社，2000年6月第一版。

《中國佛教學術論典2》：楊惠南著，佛光山文教基金會，2001年出版。

《六祖慧能的禪學思想》：許鶴齡著，臺北市：雲龍出版社，2001年8月第一版。

《禪宗思想淵源》：吳言生著，北京：中華書局，2001年9月第一版。

《慧能與中國文化》：董群主編，貴陽：貴州人民出版社，2001年10月第一版。

《中國禪宗史》：釋印順著，南昌市：江西人民出版社，2002年3月第二版。

《中國禪學思想史》(上、下)：日·忽滑谷快天撰；朱謙之譯；楊曾文導讀，上

海：上海古籍出版社，2002年4月第一版。

《金剛經》：程恭讓釋譯，臺北縣：佛光文化事業有限公司，2002年7月初版。

《禪宗公案體相用思想之研究》：黃連忠著，臺北市：臺灣學生書局，2002年9月出版。

《禪宗語言》：周裕鍇著，臺北市：財團法人世界宗教博物館發展基金會附設出版社，2002年11月初版。

《慧能大師禪心印》：陸錦川著，團結出版社，2003年1月初版。

《仿佛說慧能禪》：陸錦川著，新自然主義股份有限公司，2003年12月出版。

《自我覺醒的卑微種子》：石朝穎著，人本自然文化事業有限公司，2004年4月初版。

《出入自在——佛教自由觀》：林國良著，北京市：宗教文化出版社，2004年4月第一版。

《中國禪學通史》：高令印著，北京市：宗教文化出版社，2004年7月第一版。

《禪宗講述》：英武 正信著，四川成都：巴蜀書社，2004年9月第一版。

《臨濟禪法述略》：蔡日新著，高雄市：妙林雜誌社，2005年1月初版。

《紅土·禪床——江西禪宗文化研究》：段曉華、劉松來著，北京：中國社會科學出版社，2005年5月第一版。

《中國禪寺》：季羨林主編，北京：中國言實出版社，2005年6月第一版。

《佛教簡史》：郭敏俊著，臺北縣汐止市：大千出版社，2005年10月初版。

《敦博本六祖壇經校釋》：黃連忠撰，臺北市：萬卷樓圖書股份有限公司，2006年5月初版。

(二) 古典戲曲

《古典戲曲編劇六論》：祝肇年著，北京市：中國戲劇出版社出版，1986年2月第一版。

《戲曲編劇淺談》：陳亞先著，臺北市：文津出版社有限公司，1999年8月初版。

《中國戲曲舞臺美術史論》：張連著，北京：文化藝術出版社，2000年9月第一版。

《戲曲編劇理論與實踐》：鄭懷興著，臺北市：文津出版社有限公司，2000年10月初版。

《中國小說戲曲理論的近代轉型》：程華平著，上海市：華東師範大學出版社，2001年10月第一版。

《戲曲劇作法教程》：貫涌主編，北京：文化藝術出版社，2002年1月第一版。

《中國戲曲小說初論》：王漢民著，北京：江蘇古籍出版社，2002年3月第一版。

《戲曲藝術論》：路應昆著，北京：北京廣播學院出版社，2002年9月第一版。

《中國戲曲審美文化論》：施旭升著，北京：北京廣播學院出版社，2002年10月第一版。

《中國戲班史》：張發穎著，北京：學苑出版社，2003年1月增訂版。

《中國戲曲文化概論》：鄭傳寅著，武漢大學出版社，2003年3月修訂版。

《元雜劇藝術生產論》：鍾濤著，北京：北京廣播學院出版社，2003年第一版。

《中國古代戲劇形態與佛教》：康保成著，上海市：東方出版中心，2004年4月第一版。

(三) 現代戲劇

《論戲劇》：郁達夫著，上海：商務印書館，1934年12月第二版。

《現代戲劇》：尼哥爾（Allardyce Nicoll）著；梁實秋、傅一勤譯，臺北市：中華文化出版事業委員會，1954年12月初版。

《情節佈局》：Elizabeth Dipple 著；林怡俐譯，臺北市：黎明文化事業股份有限公司，1973年5月出版。

《戲劇與戲劇性》：S.W.Dawson 著；陳慧樺、范國生譯，臺北市：黎明文化事業股份有限公司，1973年8月出版。

《戲劇原論》：李樸園著，臺北市：長歌出版社，1976年2月初版。

《戲劇的分析》：C.R.Reaske 著；林國源譯，臺北市：成文出版社，1977年6月初版。

《論戲劇性》：譚霽生著，北京：北京大學出版社，1984年4月第二版。

《戲劇評論集》：姜龍昭著，臺北市：采風出版社，1985年5月初版。

《馬森戲劇論集》：馬森著，臺北市：爾雅出版社，1985年9月5日初版。

《編劇方法論》：鄧綏寧編著，臺北市：國立編譯館出版，1986年8月初版。

《戲劇編寫法》：方寸著，東大圖書股份有限公司，1987年10月三版。

《歷史·史劇·現實：郭沫若史劇理論研究》：傅正乾著，西安：陝西人民出版社，1988年出版。

《當代戲劇啓示錄》：葉長海著，駱駝出版社，1991年1月出版。

《當代戲劇》：馬森著，臺北市：時報文化出版，1991年4月出版。

《布萊希特論戲劇》：貝·布萊希特著；丁揚忠等譯，北京：中國戲劇出版社，1992年4月一版。

《情節劇》：〔英〕詹姆斯·L·史密斯著；武文譯，北京：中國戲劇出版社，1992年4月第一版。

《東方戲劇·西方戲劇》：馬森著，臺南市：文化生活新知出版社，1992年9月1日出版。

《二十世紀法國戲劇》：維爾西尼（Georges Versini）著；阮若缺譯，臺北市：遠流出版公司，1993年1月16日初版。

《法國當代文學》：張容著，臺北市：遠流出版公司，1993年9月1日出版。

《如何編劇本》：姜龍昭著，臺北市：國軍新文藝運動輔導委員會出版，1994年5月出版。

《戲劇的結構：敘事性結構與劇場性結構》：孫惠柱著，臺北市：書林出版有限公司，1995年11月一版。

《劇本研讀(一)》：林鶴宜撰，國立復興劇藝實驗學校出版，1996年3月初版。

《劇本研讀(二)》：林鶴宜撰，國立復興劇藝實驗學校出版，1996年3月初版。

- 《劇本研讀(三)》：劉南芳撰，國立復興劇藝實驗學校出版，1996年3月初版。
- 《劇本研讀(四)》：劉南芳撰，國立復興劇藝實驗學校出版，1996年3月初版。
- 《劇本研讀(五)》：王安祈撰，國立復興劇藝實驗學校出版，1996年3月初版。
- 《電視歷史劇價值系統與社會意識分析》：蔡琰著，臺北市：電視文化研究委員會，1996年8月初版。
- 《戲劇原理與評析》：王唯著，臺北市：小報文化有限公司，1997年8月初版。
- 《歷史·史劇·現實——郭沫若史劇理論研究》：傅正乾著，西安：陝西人民出版社，1998年9月一版。
- 《符號學與戲劇理論》：基爾·伊拉姆（Keir Elam）著；王坤譯，板橋市：駱駝出版社，1998年11月一版。
- 《戲劇鑑賞入門》：魏飴著，臺北市：萬卷樓圖書有限公司，1999年6月再版。
- 《戲曲導演藝術論》：黃在敏著，臺北市：文津出版社有限公司，1999年10月初版。
- 《舞臺服裝設計與技術》：潘健華著，北京：文化藝術出版社，2000年4月一版。
- 《被壓迫者劇場》：布宜諾斯艾利斯（Augusto Boal）著；賴淑雅譯，揚智文化事業股份有限公司，2000年10月初版。
- 《戲劇——造夢的藝術》：馬森著，麥田出版，2000年11月15日初版。
- 《中西戲劇欣賞》：林琦妙、李壽菊、李宗玉、朱介國著，臺北縣：文京圖書有限公司，2001年1月30日初版。
- 《劇場概論與欣賞》：塔克森·亞歷桑那（Robert L.Lee）著；葉子啓譯，揚智文化事業股份有限公司，2001年9月初版。
- 《廖奔戲劇時評》：廖奔著，河南：河南大學出版社，2002年1月第一版。
- 《法國新戲劇》：米歇爾·柯樊（Michel Corvin）著；阮若缺譯，麥田出版社，2002年5月初版。
- 《戲劇表演基礎》：梁伯龍、李月主編，北京：文化藝術出版社，2002年9月一版。

《劇場及其複象》：翁托南·阿鐸（Antonin Artaud）著；劉俐譯注，臺北市：聯經出版事業股份有限公司，2003年1月初版。

《90年代中國戲劇研究》：藺海波著，北京市：北京廣播學院，2003年1月第一版。

《神秘·象徵·儀式：戲劇論文集》：胡志毅著，北京：文化藝術出版社，2003年9月一版。

《荒誕派戲劇》：馬丁·艾斯林著；華明譯，石家庄：河北教育出版社，2003年9月一版。

《戲劇欣賞》：黃美序著，三民書局股份有限公司，2003年9月增訂二版。

《閱讀馬森》：龔鵬程著，臺北市：聯合文學出版社有限公司，2003年10月初版。

《戲劇編寫概要》：姜龍昭著，臺北市：合記圖書出版社，2003年10月10日四版。

《亞里斯多德「創作學」譯疏》：亞里斯多德(Aristotle)著；王士儀譯注，臺北市：聯經出版事業股份有限公司，2003年10月初版。

《中國當代先鋒戲劇》：陳吉德著，北京：中國戲劇出版社，2004年1月一版。

《戲劇原理》：姚一葦著，臺北市：書林出版有限公司，2004年2月二版。

《戲劇性戲劇與抒情性戲劇》：何輝斌著，北京：中國社會科學出版社，2004年3月一版。

《尤金·奧尼爾戲劇研究論文集》：郭繼德主編，上海：上海外語教育出版社，2004年3月一版。

《戲劇技巧》：〔美〕喬治·貝克著；余上沅譯，北京市：中國戲劇出版社，2004年3月第一版。

《劇作法》：〔英〕威廉·阿契爾著；吳鈞燮、聶文杞譯，北京市：中國戲劇出版社，2004年3月第一版。

《教育戲劇理論與發展》：張曉華著，心理出版社，2004年6月初版。

《戲劇藝術十五講》：董健、馬俊山著，北京：北京大學出版社，2004年6月一版。

《西方人眼中的東方戲劇藝術》：陳偉著，上海：上海出版社，2004年8月第一版。

《新歷史主義與歷史劇的藝術建構》：吳玉杰著，北京：中國社會科學出版社，2005年4月第一版。

(四) 現代文學

《女性觀念的衍變》：杜芳琴著，河南：河南人民出版社，1988年10月第一版。

《當代小說論評——閱讀與創作之間》：吳達芸主編，春暉出版社，2003年2月初版。

《審美感悟與文化透視》：稅海模著，巴蜀書社，2003年9月出版。

《顛覆的喜劇：20世紀80-90年代中國小說轉型研究》：金文兵著，北京：中國社會科學出版社，2004年1月一版。

《離心的辯證》：楊松年、簡文志編，唐山出版社，2004年5月出版。

《中國古代歷史劇研究》：孫書磊著，南京：南京師範大學出版社，2004年7月第一版。

《文學文本解讀》：王耀輝著，武漢：華中師範大學出版社，2004年7月第一版。

(五) 美學

《隨唐史新論》：林天蔚著，臺北市：臺灣東華書局股份有限公司，1978年9月初版。

《歷史學的理論和實際》：〔意〕貝奈戴托·克羅齊(Benedetto Croce)著；傅任敢譯，北京市：商務印書館，1997年4月第一版。

《接受美學與接受理論》：聯邦德國 H·R·姚斯、美國 R·C·赫魯伯著；周寧、金元浦譯、騰守堯審校，遼寧人民出版社，1987年出版。

《接受美學》：朱立元著，上海出版社，1989年出版。

《佛教美學》：王海林著，安徽文藝出版社，1992年9月出版。

《中國美學論稿》：王興華編著，南開大學出版社，1993年3月出版。

《接受美學理論》：R·C·赫魯伯著；董之林譯，駱駝出版社，1994年出版。

《禪宗美學》：普穎華編著，昭文社出版，1996年1月出版。

《中國戲劇美學的文化闡釋》：姚文放著，北京：中國人民大學出版社，1997年1月一版。

《中國現代戲劇美學思想發展史》：焦尚志著，北京：東方出版社，1997年3月一版。

《歷史·理解·意義——歷史詮釋學》：韓震、孟鳴歧著，上海：上海譯文出版社，2002年3月第一版。

《〈長恨歌〉的接受與評論——以宋人為主》：陳金現著，臺北市：萬卷樓圖書股份有限公司，2002年9月初版。

《禪宗美學》：張節末著，臺北市：財團法人世界宗教博物館發展基金會附設出版社，2003年3月初版。

三、學位論文

《景德傳燈錄》之研究——以禪師啓悟弟子之方法為中心：蔡榮婷撰，國立政治大學中文所碩士論文，李豐楙教授指導，1984年出版。

高行健《冥城》的戲劇結構分析：張憲堂撰，中國文化大學藝術研究所碩士論文，林國源教授指導，1998年出版。

《景德傳燈錄》疑問句研究：李斐雯撰，國立成功大學中文所碩士論文，竺家寧教授指導，2001年出版。

頓悟與超越——《六祖壇經》的身心哲學詮釋：邱君亮撰，南華大學哲學研究所碩士論文，蔡昌雄教授指導，2001年出版。

《六祖壇經》的超人文精神——自性覺醒：劉文職撰，南華大學哲學研究所碩士

論文，蔡昌雄教授指導，2001 年出版。

《高行健小說的語言風格研究》：朱碧霞撰，國立彰化師範大學國文學系在職進修班國語文教學碩士論文，王年雙教授指導，2002 年出版。

《高行健小說語言藝術之研究》：張晏蓉撰，玄奘人文社會學院中國語文研究所碩士論文，邱燮友教授指導，2002 年出版。

《高行健的戲劇理論》：李啓睿撰，中國文化大學藝術研究所戲劇組碩士論文，黃美序教授指導，2002 年出版。

高行健《靈山》研究：柯芃宇撰，南華大學文學研究所碩士論文，龔顯宗教授指導，2003 年出版。

高行健《八月雪》文本研究與演出之探討：王義雄撰，國立臺灣藝術大學應用媒體藝術研究所碩士論文，朱之祥教授指導，2004 年出版。

《高行健的文學理論及其實踐》：林雯卿撰，中國文化大學中國文學研究所博士論文，皮述民、邱燮友教授指導，2004 年出版。

四、期刊論文

〈現代戲劇藝術發展之研究〉：顧乃春著，《藝術學報》，26 期，1979 年，頁 32-102。

〈戲劇：揉合西方與中國的嘗試〉：高行健著，《二十一世紀》，第 21 期，1994 年 2 月號，頁 62-68。

〈當代西方藝術往何處去〉：高行健著，《二十一世紀》，總第 22 期，1994 年 4 月號，頁 5-13。

〈中文的勝利超越國界〉：王健民著，《亞洲週刊》，第 14 卷第 43 期，2000 年，頁 18-21。

〈我把文學創作作為自救的方式〉：高行健著，《多維周刊》，總第 20 期，2000 年 10 月 13 日。

〈文學與玄學——關於《靈山》〉：高行健著，《多維周刊》，總第 21 期，2000

年 10 月 20 日。

〈讀王蒙的《雜色》〉：高行健著，《多維周刊》，總第 21 期，2000 年 10 月 20 日。

〈高行健訪談錄〉：孔捷生著，《爭鳴》，總第 277 期，2000 年 11 月號，頁 27-31。

〈專訪高行健〉：北明著，《多維周刊》，總第 29 期，2000 年 12 月 15 日。

〈文學與寫作答問〉：高行健著，《二十一世紀》，總第 62 期，2000 年 12 月號，頁 5-17。

〈我與宗教的因緣〉：高行健著，《亞洲週刊》，第 14 卷第 51 期，2000 年 12 月 18-24 日，頁 37。

〈高行健離諾貝爾理想標準有多遠〉：茉莉著，《當代》，第 160 期，2000 年 12 月 1 日。

〈「逃」的優美姿勢——評高行健的獲獎演說〉：茉莉著，《當代》，第 161 期，2001 年 1 月 1 日。

〈八月雪飄，觀雨聽心〉：初安民著，《亞洲週刊》，第 15 卷第 6 期，2001 年 2 月 11 日，頁 54。

〈高行健獲獎——領獎答謝辭〉：高行健著，《聯合文學》，總 196 期，17 卷 4 期，2001 年 2 月，頁 14-15。

〈受獎演說：文學的理由〉：高行健著，《聯合文學》，總 196 期，17 卷 4 期，2001 年 2 月，頁 16-24。

〈沒有主義〉：高行健著，《聯合文學》，總 196 期，17 卷 4 期，2001 年 2 月，頁 31-37。

〈我主張一種冷的文學〉：高行健著，《聯合文學》，總 196 期，17 卷 4 期，2001 年 2 月，頁 38-39。

〈巴黎隨筆〉：高行健著，《聯合文學》，總 196 期，17 卷 4 期，2001 年 2 月，頁 40-44。

〈沒有(現代)主義——談《給我老爺買魚竿》及其他〉：王德威著，《聯合文學》，

總 196 期，17 卷 4 期，2001 年 2 月，頁 71-74。

〈朝聖心學——談《靈山》〉：李爽學著，《聯合文學》，總 196 期，17 卷 4 期，2001 年 2 月，頁 75-78。

〈逃亡：追求個人自由的必經之路——談『一個人的聖經』〉：馬森著，《聯合文學》，總 196 期，17 卷 4 期，2001 年 2 月，頁 79-82。

〈彼岸無岸，此心非心——談『彼岸』〉：郭強生著，《聯合文學》，總 196 期，17 卷 4 期，2001 年 2 月，頁 84-87。

〈陰間的鬼魅——人間的魍魎——談『冥城』〉：紀蔚然著，《聯合文學》，總 196 期，17 卷 4 期，2001 年 2 月，頁 88-90。

〈沒有出口的「逃亡」——談《逃亡》〉：鍾喬著，《聯合文學》，總 196 期，17 卷 4 期，2001 年 2 月，頁 91-93。

〈跨文化去身體女性意識——談『生死界』〉：周慧玲著，《聯合文學》，總 196 期，17 卷 4 期，2001 年 2 月，頁 94-97。

〈另眼相看自由人——談『夜遊神』〉：鴻鴻著，《聯合文學》，總 196 期，17 卷 4 期，2001 年 2 月，頁 98-99。

〈流放或拘禁(一篇戲劇獨白)——談『對話與反詰』〉：黎煥雄著，《聯合文學》，總 196 期，17 卷 4 期，2001 年 2 月，頁 100-102。

〈從翻案到另一種戲劇——談『山海經傳』〉：方梓勳著，《聯合文學》，總 196 期，17 卷 4 期，2001 年 2 月，頁 103-106。

〈大狂大俗，意在言外——談《八月雪》〉：趙毅衡著，《聯合文學》，總 196 期，17 卷 4 期，2001 年 2 月，頁 107-110。

〈混血的戲劇美學——談《週末四重奏》〉：焦桐著，《聯合文學》，總 196 期，17 卷 4 期，2001 年 2 月，頁 111-113。

〈你，夜遊戲神〉：馮毅鋼著，《聯合文學》，總 196 期，17 卷 4 期，2001 年 2 月，頁 129-130。

〈高行健中文作品出版年表〉，《聯合文學》，總 196 期，17 卷 4 期，2001 年 2

月，頁 163。

〈創作與美學——高行健臺南演講紀錄〉：高行健講；蔡逸君整理，《聯合文學》，總 197 期，17 卷 5 期，2001 年 3 月號，頁 10-16。

〈亞里斯多德「詩學」於影視編劇之應用〉：熊睦群著，《復興崗學報》，75 期，2002 年，頁 251-274。

〈談高行健《八月雪》〉：邱敏捷著，《國文天地》，200 期，2002 年，頁 60-65。

〈高行健印象〉：林蔭宇著，《華岡藝術學報》，第 6 期，2002 年，頁 1-7。

〈高行健的第三隻眼〉：黃美序著，《華岡藝術學報》，第 6 期，2002 年，頁 9-32。

〈《冥城》的戲劇動作與劇場可能性之分析〉：張憲堂著，《華岡藝術學報》，第 6 期，2002 年，頁 33-56。

〈試探高行健「三重性表演」的實踐方法——以第三人稱表演為例〉：李啓睿著，《華岡藝術學報》，第 6 期，2002 年，頁 57-82。

〈高行健的第三個夢：《八月雪》開鑼〉：孫松堂著，《光華》，27 卷 9 期，2002 年 9 月，頁 80。

〈文化 MIT：專訪《八月雪》超級製作人陳郁秀〉：孫松堂著，《光華》，27 卷 9 期，2002 年 9 月，頁 85。

〈莎士比亞也瘋狂：高行健談《八月雪》劃世紀演出〉：孫松堂著，《光華》，27 卷 10 期，2002 年 10 月，頁 82-89。

〈破繭而出：《八月雪》雕琢全能演員〉：孫松堂著，《光華》，27 卷 10 期，2002 年 10 月，頁 84。

〈新東方戲劇的追尋與實踐——高行健談《八月雪》〉：張旭南採訪報導，《傳統藝術》，24 期，2002 年 11 月，頁 32-33。

〈無中生有有若無：《八月雪》以全新戲劇型態還禪宗原貌〉：張夢瑞著，《光華》，2002 年 12 月，頁 100。

〈《八月雪》開鑼：文建會主委陳郁秀暢談幕前幕後〉：張夢瑞著，《光華》，

2002年12月，頁105。

〈創造一種建立在東方傳統戲劇功底上的現代音樂歌劇——一種唱念做打全能的戲劇〉：高行健著，《臺灣戲專學刊》，第5期，2002年12月，頁5-6。

〈「八月雪」劇中人物的歷史風貌〉：陳秀慧著，《臺灣戲專學刊》，第5期，2002年12月，頁7-19。

〈《八月雪》印象之旅〉：楊雲玉著，《臺灣戲專學刊》，第5期，2002年12月，頁112-121。

〈綜論《八月雪》新世紀戲曲藝術的領航〉：傅裕惠著，《臺灣戲專學刊》，第5期，2002年12月，頁232-246。

〈雪自無中飄〉：陳郁秀著，《聯合文學》，218期，19卷2期，2002年12月，頁19-21。

〈無色——葉錦添為「八月雪定裝」〉：葉錦添口述；葉怡君整理，《聯合文學》，218期，19卷2期，2002年12月，頁22-31。

〈在迷與悟之間——論「八月雪」的幾個問題〉：龔鵬程著，《聯合文學》，218期，19卷2期，2002年12月，頁33-35。

〈瞭解高行健〉：劉心武著，《聯合文學》，218期，19卷2期，2002年12月，頁36-45。

〈一齣全能的戲——專訪高行健談「八月雪」〉：周美惠採訪整理，《聯合文學》，218期，19卷2期，2002年12月，頁47-53。

〈「破繭而出」或「作繭自縛」？高行健《八月雪》〉，《音樂時代》，No.006，2003年1月1日。

〈高行健的禪定與解脫〉：符立中著，《幼獅文藝》，590期，2003年2月，頁6-7。

〈大妙蓮華，捲起千堆雪——「八月雪」的聯想〉：符立中著，《聯合文學》，總220期，第19卷第4期，2003年2月，頁146-149。

〈佛教思想對高行健作品的啓迪——以《靈山》與《八月雪》為例〉：永芸著，

《普門學報》，第十五期，2003年5月，頁267-282。

〈一部中文歌劇的誕生——高行健的八月雪〉：杜特萊著；潘星輝譯，《明報月刊》，總450期，第38卷第6期，2003年6月號，頁40-42。

〈心靈戲與狀態劇——談高行健的《八月雪》和《週末四重奏》〉：劉再復著，《明報月刊》，總450期，第38卷第6期，2003年6月號，頁42-44。

〈高行健《八月雪》文本研究〉：王義雄著，《復興崗學報》，77期，2003年6月，頁246-266。

〈宗教，亦或戲劇〉：長弓金刀著，《泛劇場》，2003年7月14日。

五、報章雜誌

〈高行健認為他與大江健三郎得獎時的地位不同〉：王心瑩著，《博克來網路書店》，2000年10月19日。

〈〈讀家書評〉李爽學評高行健著——《沒有主義》〉：李爽學著，《博克來網路書店》，總第21期，2000年10月20日。

〈高行健：生活是創作的泉源——高行健先生訪談記〉：胡蘭撰，《中央日報》，2000年10月23日。

〈高行健：文學追尋的是真實〉：中央社撰，《中時電子報》，2001年2月3日。

〈高行健：宗教音樂激發創作衝動〉：陳曼玲撰，《中央日報》，2001年2月7日。

〈高行健：自得其樂孕育創作靈感〉：田志剛撰，《中央日報》，2001年2月10日。

〈高行健：作家仍有政治態度〉：中央社撰，《中央日報》，2001年4月4日。

〈檢視作家心靈高行健 VS.黃春明〉：游本謀著，《中央日報》，2001年10月3日。

〈高行健訪談節錄〉：曹溪整理；陳君口述，《亦凡公益圖書館》。

〈舊事重提〉：高行健著，《東森新聞報·名家書介》，2003年7月16日。

〈高行健：為什麼寫作〉：高行健著，《博克來網路書店》。

〈高行健：現代漢語與文學寫作〉：高行健著，《博克來網路書店》。

〈高行健八月雪——禪靈意境〉：佚名著，《中國報》。

六、工具書

《中文大辭典》：林尹、高明主編，臺北市：中國文化大學出版部，1985年5月7日出版。

《簡明戲劇辭典》：蔡才寶編輯，上海：上海辭書出版社，1990年9月第1版。

《文藝心理學學術語詳解辭典》：金開城主編；江溶編輯，北京：北京大學出版社，1992年10月第1版。

《佛教文化百科》：陳聿東主編，天津人民出版社出版，1993年12月第1版。

《康熙字典標點整理本》：漢典大辭典編撰整理，漢典大辭典出版社，2002年6月第1版。

七、網路資料

高行健【<http://www.white-collar.net>】：文學視界編輯整理

附錄一

《八月雪》引用之典故參照				
《八月雪》文本		佛門典故		
套用	出處	內容	出處	
1	慧能：諸位看官！某甲慧能，本姓盧，大唐貞觀一十二年生於新州。先父范陽人氏，做官的，不料得罪了朝廷，削為平民。慧能隨同雙親，流放到嶺南這蠻荒之地。又年幼喪父，老母遺孤，移居海南，以打柴賣柴謀生。	頁 3	惠能慈父，本官范陽，左降遷流嶺南，作新州百姓。惠能幼小，父亦早亡。老母孤遺，移來南海。艱辛貧乏，於市賣柴。	《敦博本六祖壇經校釋》，頁 6。
2	慧能：師父儘管念頌，不打緊的。慧能在一邊聽經，師父不用多加理會。無盡藏：文字都不通，這佛經聽又如何能聽懂？(二擊木魚，旋即打住，自忖。)這廝莫不是別有歹心？慧能：人心所思，不靠文字，更莫說佛性奧妙，哪是文字能解釋得了？識不識字又有好大妨礙？師父持頌就是了，慧能聽著！	頁 6-7	尼乃執卷問字，師曰：「字即不識，義即請問。」尼曰：「字尚不識，焉能會義？」師曰：「諸佛妙理，非關文字。」	《六祖壇經禪學基本教材》，頁 178。
3	慧能：話說一日，慧能在市上賣了柴，擔到店家，見門前有位客人在頌讀《金剛經》。聽罷，心中一亮，便問：「客官，這卷經書可有個來處？」客人答道：「禮拜了鄆州黃梅縣馮墓山東山寺的弘忍老和尚，門下僧俗上千，大師以此經開化眾生，即得見性，直了成佛。」	頁 10	忽有一客買柴，遂領惠能至於官店，客將柴去。惠能得錢，卻向門前，忽見一客讀《金剛經》。惠能一聞，心明便悟。乃問客曰：「從何處來，持此經典？」客答曰：「我於鄆州黃梅縣東馮茂山，禮拜五祖弘忍和尚，現今在彼，門人有千餘眾。我於彼聽見大師勸道俗，但持《金剛經》一卷，即得見性，直了成佛。」	《敦博本六祖壇經校釋》，頁 6、8。
4	弘忍：記得，記得，嶺南來的獼猴，張口就說不求別物，唯求成佛！	頁 14	慧能答曰：「弟子是嶺南人，新州百姓，今故遠來禮拜和尚，不求餘物，唯求作佛法。」	《敦煌新本·六祖壇經》，頁 8。
5	弘忍：他說人即有南北，佛性無南北，獼猴身與和尚不同，佛性有何不同？	頁 14	慧能答曰：「人即有南北，佛性即無南北；獼猴身與和尚不同，佛性有何差別？」	《敦煌新本·六祖壇經》，頁 8。
6	弘忍：汝等忙忙碌碌，終日供養，只求那區區福田，不問生死！不出離生死苦海，還圖個甚麼？本性迷失，這世間的福田又有何可求？汝等難道就此得救？還豈看個甚麼？汝等不用眼瞪瞪看我，歸去自看吧！大家都回到各自房裡去，有智慧者，該自己去領會本	頁 15-16	五祖曰：「吾向汝說，世人生死事大。汝等門人，終日供養，只求福田，不求出離生死苦海。汝等自性迷，福門何可救汝？汝等且歸房自看，有智慧者，自取本性般若之智，各作一偈呈吾。吾看汝偈，若悟大意者，付汝衣法，稟為六代。火急作！」	《敦博本六祖壇經校釋》，頁 14。

	來就有的般若之智。(眾人面面相覷，不知所措。)弘忍：汝等來我寺廟不是求佛嗎？去各作一偈，拿來我看，領悟了佛法大意者，我就把這身袈裟和大法傳付於汝，稟承我達摩祖師五代相傳的衣鉢，作為第六代傳人。			
7	眾人：看，看，看！看個甚麼勞什？你踩人鞋了！神秀教授師，他八成是有了？人上座首席教授，不是吃白飯的，別枉費心機啦。秀上座得了法傳，我等跟著念經就得，也就不愁沒個著落。	頁 16-17	門人得處分，卻來各至自房，遞相謂言：「我等不須澄心用意作偈，將呈和尚。神秀上座是教授師，秀上座得法後，自可依止，偈不用作！」諸人息心，盡不敢呈偈。	《敦博本六祖壇經校釋》，頁 16。
8	神秀：(徘徊，搓掌不已，自白。)大師門徒千人，這偈竟無人敢作。吾身為首席上座教授，非秀莫屬，不做也不行啊。可謀求宗師之位，此舉大不善，秀斷斷不能，非不能而斷斷不能為也！(退而思之)若不呈這偈，宗師又安知弟子心中見解深淺，豈不也得不到正法真傳？苦殺我也，苦殺我也！	頁 17-18	上座神秀思維，諸人不呈心偈，緣我為教授師，我若不呈心偈，五祖如何得見我心中見解深淺？我將心偈上五祖呈意，求法即善，覓祖不善，卻同凡心奪其聖位。若不呈心偈，終不得法。良久思維，甚難甚難！	《敦博本六祖壇經校釋》，頁 18。
9	神秀：鼓過二更，各房俱寂。秀本無心法嗣，入佛門，侍宗師，求心地清淨。無奈我師授衣鉢又不明言，這可如何是好？(聽鼓聲)好在無人知曉！(從袖中抽出毛筆，除去筆帽，奮筆於牆上急書，吟誦。)身為菩提樹，心如明鏡臺，時時勤拂拭，莫使有塵埃。	頁 18-19	夜至三更，不令人見，遂向南廊下中間壁上題作呈心偈，欲求衣法。若五祖見偈，言此偈語，若訪覓我，我見和尚，即云是秀作。五祖見偈言不堪，自是我迷，宿業障重，不合得法，聖意難測，我心自息。秀上座三更於南廊下中間壁上秉燭題作偈，人盡不知。偈曰：「身為菩提樹，心如明鏡臺，時時勤拂拭，莫使有塵埃。」	《敦博本六祖壇經校釋》，頁 20。
10	盧珍：(猛擡頭)昨兒個還好端端的一堵白牆，哪個大膽妄為之徒竟當作習字塗鴉的草紙，把這備好畫聖像供奉的寶地竟糟蹋得烏裡馬虎！豈有此理，來人呀！(一沙彌跑上)沙彌：盧畫師，你老人家怎麼啦？莫不是歪了腳？盧珍：老夫腳倒是沒拐，看看這牆上！哪個	頁 19-21	時大師堂前有三間房廊，於此廊下供養，欲畫楞伽變，並畫五祖大師傳授衣法流行後代為記。畫人盧珍看壁了，明日下手。	《敦博本六祖壇經校釋》，頁 16。

	<p>大膽狂徒的手跡？沙彌：這龍飛鳳舞的，沙彌哪裡識得？(一老僧上，看壁。)老僧：阿彌陀佛！快喚老和尚去！(沙彌跑下，眾人上，圍觀辨認牆上字跡。弘忍上)弘忍：(沉吟片刻)凡有所相，皆是虛妄。盧畫師，像也不必畫了，深勞遠來，供奉白銀三錠，就算酬謝吧。留下此偈，大家頌讀，依此修行，即不墮落，善哉，善哉！</p>		<p>五祖平旦，遂喚盧供奉來南廊下，畫楞伽變。五祖忽見此偈，讀訖，乃謂供奉曰：「弘忍與供奉錢三十千，深勞遠來，不畫變相也。《金剛經》云：『凡所有相，皆是虛妄。』不如留此偈，令迷人誦。依此修行，不墮三惡；依法修行，有大利益。」</p>	<p>《敦博本六祖壇經校釋》，頁 22。</p>
<p>11</p>	<p>弘忍：是你作的這偈？神秀：(上前叩首)弟子罪過！不敢求祖位，唯願老和尚發大慈悲，看弟子多少有無智慧，是否識得佛法大意？弘忍：還未入門，剛到門口。神秀：弟子愚鈍，請宗師開釋！弘忍：起來。若得無上菩提，還得見自本性。神秀：何以纔能見自本性？弟子不解。弘忍：好生淨心，再作一偈呈我！入得了門，便將衣法傳付予你。(下)(神秀望弘忍背影，下。)</p>	<p>頁 21-22</p>	<p>五祖遂喚秀上座於堂內，問：「是汝作偈否？若是汝作，應得我法。」秀上座言：「罪過！實是神秀作。不敢求祖，願和尚慈悲，看弟子有小智慧識大意否？」五祖曰：「汝作此偈，見解只到門前，尚未得入。凡夫依此偈修行，即不墮落；作此見解，若覓無上菩提，即不可得。要入得門，見自本性。汝且去，一兩日思維，更作一偈來呈吾，若入得門，見自本性，當付汝衣法。」秀上座去數日，作偈不得。</p>	<p>《敦博本六祖壇經校釋》，頁 24、26。</p>
<p>12</p>	<p>沙彌：(唱誦如歌謠)身為菩提樹呀，心如明鏡臺——慧能(停下踏碓)沙彌，唱個甚麼？沙彌：老佛爺叫唱神秀教授師寫在大法堂牆上的偈頌，叫大家都禮拜呢！</p>	<p>頁 22</p>	<p>有一童子於碓坊邊過，唱誦此偈。惠能一聞，知未見性，即識大意。能問童子：「適來誦者，是何言偈？」童子答能曰：「你不知大師言生死事大，欲傳衣法，令門人等各作一偈來呈吾看，悟大意，即付衣法，稟為六代祖。有一上座名神秀，忽於南廊下書無相偈一首，五祖令諸門人盡誦，悟此偈者，即見自性；依此修行，即得出離。」</p>	<p>《敦博本六祖壇經校釋》，頁 28。</p>
<p>13</p>	<p>慧能：菩提本無樹，明鏡亦無臺，佛性常清淨，何處有塵埃？</p>	<p>頁 24</p>	<p>惠能偈曰：「菩提本無樹，明鏡亦無臺，佛性常清淨，何處有塵埃？」</p>	<p>《敦博本六祖壇經校釋》，頁 32。</p>
<p>14</p>	<p>慧能：(往暗處探望)哪一個？弘忍：老和尚。慧能：老師未歇？弘忍：心中事未放得下。慧能：能放下麼？弘忍：(用挑燈籠的棍子擊白三下)米，白啦？(慧能拿篋斗於白中乘滿，舉起傾倒，白米沙沙瀉入籬筐中。)弘忍：(躬身，湊近慧能耳邊。)來我堂內，為汝說法。</p>	<p>頁 25-26</p>	<p>祖潛至碓坊，見能腰石舂米，語曰：「求道之人，為法忘軀，當如是乎？」乃問曰：「米熟也未？」惠能曰：「米熟久矣！猶欠篩在。」祖以杖擊碓三下而去。</p>	<p>《六祖壇經禪學基本教材》，頁 37。</p>
<p>15</p>	<p>惠明：惠明，惠明，徒有其名！(連連搖頭)堂堂八尺之軀，相為三品將軍。求法心切，奔老和尚而來，日以繼夜，長年苦修，終不</p>	<p>頁 26</p>	<p>一僧俗姓陳，名惠明，先是四品將軍，性行麤糙；極意參尋。</p>	<p>《六祖壇經禪學基本教材》，頁</p>

	得要領。			46-47。
16	弘忍：(哈哈一笑)言下自識本性，即丈夫、天人師、佛！	頁 29	祖知悟本性，謂惠能曰：「不識本心，學法無益。若識自本心，見自本性，即名丈夫、天人師、佛。」	《六祖壇經禪學基本教材》，頁 37-38。
17	弘忍：此乃達摩祖師東來所授法衣，傳二祖慧可，惠可傳僧燦，僧燦傳道信，道信傳老僧弘忍，授予汝為第六代傳人。此乃貧僧遊方所用之鉢，一併拿去。善自護念，廣度迷人。慧能：法即心傳心，這袈裟又有何用？弘忍：衣為法信，法是衣宗。代代相傳，心燈不滅。慧能：(雙手接衣鉢，叩拜。)宗師恩典！弘忍：自古傳法，命若懸絲，若住此間，有人害汝，速去！	頁 30	祖復曰：「昔達磨大師初來此土，人未之信，故傳此衣以為信體，代代相承。法則以心傳心，皆令自悟自解。自古佛佛惟傳本體，師師密付本心。衣為爭端，止汝勿傳。若傳此衣，命如懸絲。汝須速去，恐人害汝。」	《六祖壇經曹溪原本》，頁 6。
	慧能：去何處？望恩師垂示！弘忍：此地法泉已盡，別看這偌大的寺廟，香火鼎盛，雖說都來求佛，一個個功名心切，急不可待，也不知求的甚麼？中原更是非之地，今後佛法難起，邪法競興，攀權附勢，依賴朝廷。汝係嶺南來，當南去隱遁，而後再行化迷人，普度眾生。慧能：我師呢？弘忍：因緣已了，汝去後，當辭人世。	頁 30-31	惠能啓曰：「向甚處去？」祖云：「逢懷則止，遇會則藏。」 祖云：「以後佛法，由汝大行。汝去三年，吾方逝世。汝今好去，努力向南。不宜速說。」	《六祖壇經禪學基本教材》，頁 41。 《六祖壇經曹溪原本》，頁 6。
18	惠明：(揉眼，甩頭。)這大門昨夜間明明是我上的門槓，剛五更，天未亮，竟然洞開！(拾起地上的門杠)眾和尚聞鐘聲剛起，早課還未上，莫不是有歹人出入，盜了法藏？不好了，來人呀！快捉拿盜法的歹徒，別叫他跑啦！(弘忍緩步上。眾人亂紛紛跑上。)弘忍：佛門淨地，叫喊個甚麼？惠明：廟門洞開，出了賊人！弘忍：佛門本來空空，能有甚麼可盜？門就是老僧我開的，大法已行，回去淨心，各自用功吧。惠明：師父把大法傳誰了？弘忍：新州來的一位行者。惠明：那碓坊裡踏碓的南蠻子？師父還叫弟子做甚麼雞毛功課？法都叫人給盜啦！弘忍：那就統統散去。惠明：快去捉拿那盜法之徒！(持門杠，跑下。)(眾和尚隨之急下)弘忍：業障！執迷不悟	頁 31-33	曰：「病即無，衣法已南矣。」問：「誰人傳授？」曰：「能者得之。」眾乃知焉。逐後，數百人來，欲奪衣鉢。	《六祖壇經曹溪原本》，頁 6。

	啊……			
19	<p>惠明：(大喝)免崽子！叫俺尋得好苦，先吃一棍！(惠明一棒打來，慧能一個筋斗閃過，鉢仍托在手上。)惠明：要命？還是要我宗師衣鉢？慧能：(托鉢伸手)拿去——(惠明虛晃一棒，撲將過去，奪鉢。)慧能：行乞去！(撒手，鉢墜地粉碎。)惠明：(愕然，繼而大怒。)大膽狂徒，竟碎我師僧鉢！(舉棍)有你無我！把祖師法衣乖乖交出來！慧能：那就拿去好了。(慧能從容抖開包袱，提起一領袈裟。惠明擦下鐵棍，提袖，伸手，卻抖個不已。)慧能：明上座，佛法可是無相啊！惠明：(頓時跪下)在下乃一介武夫，實在罪過！(禮拜)恕惠明愚鈍，所以追而不捨，求的是法，並不在衣，還請我師開示！慧能：上座免禮，既為佛法而來，且淨心，聽我說。不思善，不思惡，當下如何才是上座本來真面目？(惠明無言相望，垂首。)</p>	頁 41-42	<p>惠能擲下衣鉢於石上，曰：「此衣表信，可力爭耶？」能隱草莽中。惠明至，提掇不動，乃喚云：「行者！行者！我為法來，不為衣來。」惠能遂出，盤坐石上。惠明作禮云：「望行者為我說法。」惠能云：「汝既為法而來，可屏息諸緣，勿生一念，吾為汝說。」明良久，惠能云：「不思善，不思惡，正與麼時，那個是明上座本來面目？」惠明言下大悟。</p>	《六祖壇經禪學基本教材》，頁 47。
	<p>慧能：上座北去化人吧。(下)(惠明合掌禮拜。眾人氣急敗壞，上。)眾人：上座，上座，可曾看見那南蠻子？惠明：這大嶺上山風呼嘯，一路上連個鬼都不見。那主腿癱，怕早就栽進哪個山溝裡，餵了老虎，還哪裡去尋？散了，散了，罷，罷，罷，各自營生去吧！(下)(眾人無奈，作鳥獸散，下。)</p>	頁 42-43	<p>明又問：「惠明今後向甚處去？」能曰：「逢袁則止，遇蒙則居。」明禮辭。明回至嶺下，謂趁眾曰：「向陟崔嵬，竟無蹤跡，當別道尋之。」趁眾咸以為然。</p>	《六祖壇經曹溪原本》，頁 7。
20	<p>僧人丙：這偌大的一張幡，也不少分量，何以擺動個不已？僧人丁：風吹便動，要究個因緣，這便是。僧人丙：可風本無情，何以無端動這幡？你倒說說看！僧人戊：風之無形，所動者乃幡。僧人丙：幡不也無情，又何以會動？僧人己：風幡雖無情，乃因緣相合之故。僧人丙：因緣有情，有情乃動，而風幡俱是無情物，何以也動？(印宗法師上)印宗：這話問得好！誰能對？僧人丁：動則風起，不動則滅，風之本性。而幡看似在動，其實是風自動而已，不見風自動，徒見幡動，錯也！僧人戊：不對，幡能動，山石不能動，風過幡動而山石紋絲不動，此非風之本性，</p>	頁 51-52	<p>至廣州法性寺；值印宗法師講《涅槃經》。時有風吹旛動，一僧曰「風動」，一僧曰「旛動」，議論不已。</p>	《六祖壇經禪學基本教材》，52-53。

	乃幡之本性能動，故隨風自動耳！			
	慧能：風幡俱無情，何言本性與不動？風幡如故，既非幡動，也非風動，見動者，不過是妄想而心動。法本無動與不動，這便是無生無滅！	頁 52	惠能進曰：「不是風動，不是旛動，仁者心動。」	《六祖壇經禪學基本教材》，頁 53。
	印宗：(低聲)忍大師臨終前說，佛法南行，莫不就是賢者？慧能：在下正是。印宗：何以遲遲不見出來傳宗開法？慧能：祖師有言，能潛行經年，在廣州四會、懷集兩縣山裏，隱於獵人之中。印宗：行者果真就是五祖大師法嗣掌門人慧能？有何憑證？慧能：祖師的法衣尚在。	頁 53	宗云：「行者定非常人！久聞黃梅衣法南來，莫是行者否？」惠能曰：「不敢！」宗於是作禮，告請「傳來衣鉢、出示大眾」。	《六祖壇經禪學基本教材》，頁 53。
	印宗：真是無上因緣！(合掌行禮)印宗也曾在弘忍大師門下受過教化，愚鈍而未得法，甚是慚愧。	頁 53-54	宗復問曰：「黃梅付囑，如何指授？」惠能曰：「指授即無，惟論見性，不論禪定解脫。」	《六祖壇經禪學基本教材》，頁 53。
	行者剛才寥寥數語，平生未聞，令我悚然，印宗平日所說之〈涅槃經〉，猶如瓦礫。請大師隨我登堂入室！	頁 54	印宗聞說，歡喜合掌，言：「某甲講經，猶如瓦礫；仁者論義，猶如真金。」於是為惠能剃髮，願事為師。	《六祖壇經禪學基本教材》，頁 58。
21	慧能：(唱)驅犬逐鹿，洞穴茅棚，獵物謀生，慧能本山中野人。而人謀法，要逐獵你，何曾想到，剎那間，受供養，為天人師。	頁 67-68	惠能後至曹溪，又被惡人尋逐，乃於四會避難獵人隊中，凡經一十五載，時與獵人隨宜說法。獵人常令守網，每見生命盡放之。每至飯時，以菜寄煮肉鍋；或問、則對曰：「但喫肉邊菜。」	《六祖壇經禪學基本教材》，頁 51。
22	慧能：我倒是有一法，無名無字，無眼無耳，無身無意，無言無示，無頭無尾，無內無外，亦無中間，不去不來，非青黃赤白黑，非有非無，非因非果，請問諸位善知識，此是何物？	頁 70	一日，師告眾曰：「吾有一物，無頭無尾，無名無字，無背無面，諸人還識否？」神會出曰：「是諸佛之本源，神會之佛性。」師曰：「向汝道無名無字，汝便喚作本源佛性。汝向去有把茆蓋頭，也只成個知解宗徒。」	《六祖壇經禪學基本教材》，頁 244。
	神會：那東西不就是天天念經念的佛嘛！	頁 73		
	慧能：(大喝)明明說這法沒名沒字，你怎麼弄出個名字來了？神會：和尚要問嘛，總得給個，不問不就沒名字了嗎？	頁 73-74		
23	慧能：(宣講)善男人，善女人！菩提般若之智，世人本自有之，即緣心迷，不能自悟。我此法門，立無念為宗，無相為體，無住為	頁 76-77	惠能大師喚言：「善知識！菩提般若之智，世人本自有之，即緣心迷，不能自悟，須求大善知識示道見性。」	《敦博本六祖壇經校釋》，頁 40。

	本。何名為無相？於相而離相。無念者，於念而不念。無住者，為人本性。念念不住，前念，今念，後念，念念相續，無有斷絕，法身即離色身。念念時中，於一切法上無住；一念若住，念念即住，名繫縛；於一切法上念念不住，即無縛也。		我此法門，從上以來，頓漸皆立無念為宗，無相為體，無住為本。何名無相？無相者，於相而離相。無念者，於念而不念。無住者，為人本性，念念不住，前念、今念、後念，念念相續，無有斷絕。若一念斷絕，法身即離色身。念念時中，於一切法上無住。一念若住，念念即住，名繫縛。於一切法上，念念不住，即無縛也，是以無住為本。	《敦博本六祖壇經校釋》，頁 52。
24	慧能：善知識！摩訶般若波羅蜜者，此乃西國梵音，唐言即大智慧到彼岸。修行者法身與佛等也。摩訶者是大，心量廣大，猶如虛空，含日月星辰，大地山河，一切草木，惡人善人，惡法善法，天堂地獄，盡在空中。世人性空，亦復如是，萬法盡是自性，見一切人及非人，惡法善法，不可染著，四大而皆空，空空如也。迷人口念，智者心行！	頁 78	善知識雖念不解，惠能與說，各各聽。摩訶般若波羅蜜者，西國梵語，唐言大智慧到彼岸。此法須行，不在口念。口念不行，如幻如化。修行者，法身與佛等也。何名摩訶？摩訶者是大。心量廣大，猶如虛空。若空心坐禪，即落無記空。虛空能含日月星辰大地山河，一切草木，惡人善人，惡法善法，天堂地獄，盡在空中，世人性空，亦復如是。性含萬法是大，萬法盡是自性。見一切人及非人，惡之與善，惡法善法，盡皆不捨，不可染著，猶如虛空，名之為大，此是摩訶行。迷人口念，智者心行。	《敦博本六祖壇經校釋》，頁 90、92、94。
25	慧能：善智識，好生聽著！煩惱即是菩提，前念迷即凡，後念悟即佛。善智識！摩訶般若波羅蜜，最尊最上第一，無住無去無來，三世諸佛從中出，將大智慧到彼岸，打破五陰煩惱塵勞！悟此法者，即是無念，無憶，無著。用智慧觀照，於一切法不取不捨，即見行成佛道，眾生即是佛！	頁 79-80	善知識！即煩惱是菩提。前念迷即凡，後念悟即佛。善知識！摩訶般若波羅蜜，最尊、最上、第一，無住、無去、無來。三世諸佛從中出，將大智慧到彼岸，打破五陰煩惱塵勞。	《敦博本六祖壇經校釋》，頁 100。
			悟此法者，即是無念、無憶、無著。莫起誑妄，即自是真如性。用智慧觀照，於一切法不取不捨，即見性成佛道。	《敦博本六祖壇經校釋》，頁 102。
26	眾人：(唱)眾生無邊誓願度，煩惱無邊誓願斷，煩惱即是菩提，眾生即是佛！(作家從舞臺一側上，站住傾聽。)慧能：善知識！眾生無邊誓願度，不是慧能度，善知識各於自身自性自度。自色身中邪見煩惱，愚癡迷妄，自有本覺性，將正見度，即悟正見般若之智，除卻愚癡迷妄，眾生各各自度。煩惱無邊誓	頁 80-81	惠能道：「眾生無邊誓願度，煩惱無邊誓願斷。」	《敦博本六祖壇經校釋》，頁 78。
			即煩惱是菩提。前念迷即凡，後念悟即佛。	《敦博本六祖壇經校釋》，頁 100。

	願斷，自心除虛妄，自悟成佛，也即，佛即是眾生，眾生即是佛。		善知識！眾生無邊誓願度，不是惠能度，善知識心中眾生，各於自身自性自度。何名自性自度？自色身中，邪見煩惱，愚癡迷妄，自有本覺性。只本覺性，將正見度。既悟正見般若之智，除卻愚癡迷妄。眾生各各自度。	《敦博本六祖壇經校釋》，頁 78、80。
			煩惱無邊誓願斷，自心除虛妄。	《敦博本六祖壇經校釋》，頁 80。
27	慧能：(伸手)慧能為汝等廣授無相戒！	頁 81	善知識！總須自體與受無相戒。	《敦博本六祖壇經校釋》，頁 66。
28	薛簡：皇恩浩蕩，廣修廟宇，布施供養僧侶，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、布施、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。	頁 92	使君問：「弟子見說達摩大師化梁武帝。帝問達摩：『朕一生以來，造寺、布施、供養，有功德否？』達摩答言：『並無功德。』武帝惆悵，遂遣達摩出境。未審此言，請和尚說。」六祖言：「實無功德，使君勿疑達摩大師言。武帝著邪道，不識正法。」使君問：「何以無功德？」和尚言：「造寺、布施、供養，只是修福。不可將福以為功德，功德在法身，非在於福田。自法性有功德，平直是佛性，外行恭敬，若輕一切人，吾我不斷，即自無功德。自性無功德，法身無功德。念念行平等直心，德即不輕。」	《敦博本六祖壇經校釋》，頁 130、132。
29	薛簡：簡不懂和尚的話，不怕如是秉報皇上？	頁 92	簡曰：「弟子回京，主上必問。」	《六祖壇經禪學基本教材》，頁 252。
	慧能：自性迷，眾生即是菩薩；自性悟，菩薩即是眾生，慈悲即是觀音，平直即是彌勒。	頁 92	師言：「自性迷即是眾生，自性覺即是佛。慈悲即是觀音，喜捨名為勢至。能淨即釋迦，平直即彌陀。」	《六祖壇經禪學基本教材》，頁 127。
	一切善惡都莫思量，自然得入心體，湛然常寂。	頁 92	一切善惡都莫思量，自然得入清淨心體，湛然常寂。	《六祖壇經禪學基本教材》，頁 253。
	請將軍如是秉報太后和皇上。	頁 92	簡蒙指教，豁然大悟，禮辭歸闕，表奏師語。	《六祖壇經禪學基本教材》，頁 257。

	恕慧能居山養疾，修持道業，上答皇恩。	頁 92	師上表辭疾，願終林麓。	《六祖壇經禪學基本教材》，頁 251。
			師辭老疾，為朕修道，國之福田！	《六祖壇經禪學基本教材》，頁 257。
30	神會：弟子神會遵從我師教導，各處遊方，足跡北方叢林，也去過神秀禪師處。慧能：為何又回來？神會：秀禪師徵召入京，如今是兩京法主，聖上門師。弟子還是回到我師門下。	頁 94	有一童子，名神會，襄陽高氏子；年十三，自玉泉來參禮。	《六祖壇經禪學基本教材》，頁 243。
31	神會：師父呢？又見到甚麼了？慧能：還在老僧面前調皮呢！（持杖三擊）痛還是不痛？神會：也痛也不痛。（嬉笑）痛的是神會，不痛的是佛性。慧能：神會！別耍弄你那些小聰明了！神會：（垂首）弟子罪過。慧能：老僧也見也不見。神會：（擡頭）何以也見也不見？慧能：向前看，見自本性空寂，不見是兩邊，內外不迷。	頁 94-95	問言：「和尚坐禪，見亦不見？」大師起，把打神會三下，卻問神會：「吾打汝，痛不痛？」神會答言：「亦痛亦不痛。」六祖言曰：「吾亦見亦不見。」神會又問：「大師何以亦見亦不見？」大師言：「吾亦見，常見自過患，故云亦見。亦不見者，不見他人過罪，所以亦見亦不見也。汝亦痛亦不痛如何？」神會答曰：「若不痛，即同無情木石；若痛，則同凡夫，即起於恨。」大師言：「神會！向前！見不見是兩邊，痛不痛是生滅。汝自性且不見，敢來弄人？」	《敦博本六祖壇經校釋》，頁 178、180。
32	慧能：（止住咳嗽）你們都上前來，我這八月間就要離開人世。慧能我赤條條來這人世周遭一趟，去也兩手空空，不帶甚麼走，能為你們解除迷惑，大家安樂就好。汝等還有甚麼疑難？及早問我。	頁 96	大師言：「汝眾近前，吾至八月，欲離世間，汝等有疑早問，為汝破疑，當令迷者盡悟，使汝安樂。吾若去後，無人教汝。」	《敦博本六祖壇經校釋》，頁 196。
	法海：老和尚快別說這話了，弟子聽了心裡難過。（眾和尚或垂首，或跪拜，唯有神會木然不動。）慧能：你們都擡頭看他，這神會年紀輕輕，倒一無所動，你們修的是哪門子的行？悲痛的誰呀？擔心我不知去哪裡？老僧要不知去處，也不會同你們告別的，是你們不知我去處才悲泣。你們只見生死，那不生不滅處怎麼就見不到？	頁 96-97	法海等眾僧聞已，涕淚悲泣。唯有神會不動，亦不悲泣。六祖言：「神會小僧，卻得善不善等，毀譽不動。餘者不得，數年山中，更修何道？汝今悲泣，更憂阿誰？憂吾不知去處在？若不知去處，終不別汝。汝等悲泣，即不知吾去處；若知去處，即不悲泣。性體無生無滅，無去無來。」	《敦博本六祖壇經校釋》，頁 198。

	法海：大師去後……(環顧眾人) 衣法當付何人？慧能：持衣而不得法有何用？本來無一物，那領袈裟也身外的東西，惹是生非，執著衣鉢，反斷我宗門。我去後，邪法繚亂，也自會有人，不顧詆毀，不惜性命，豎我宗旨，光大我法。	頁 97	上座法海向前言：「大師！大師去後，衣法當付何人？」大師言：法即付了，汝不須問。吾滅後二十餘年，邪法撩亂，惑我宗旨。有人出來，不惜身命，定佛教是非，豎立宗旨，即是吾正法。衣不合傳，汝不信，吾與誦先代〈五祖傳衣付法頌〉。若據第一祖達摩頌意，即不合傳衣。	《敦博本六祖壇經校釋》，頁 204。
	法海：今大師在，法在。大師過去，後人又如何見佛？	頁 98	法海又白：「大師今去，留付何法，令後代人如何見佛？」	《敦博本六祖壇經校釋》，頁 216。
	慧能：後人自是後人的事，看好你們自己當下吧！	頁 98	六祖言：「汝聽！吾與汝說。後代世人，若欲覓佛，但識眾生，即能識佛，即緣佛心有眾生，離眾生無佛心。」	《敦博本六祖壇經校釋》，頁 216。
	我要說的也都說了，沒有更多的話，再留下一句，你們好生聽著：自不求真外覓佛，去尋總是大癡人。	頁 98	大師言：「汝等門人好住！吾留一頌，名〈自性見真佛解脫頌〉。」	《敦博本六祖壇經校釋》，頁 220。
			自不求真外覓佛，去尋總是大癡人。	《敦博本六祖壇經校釋》，頁 224。
	法海：好生奇怪，這大熱天，滿山林木一下子都變白了？莫不是八月雪吧？	頁 99	大師滅度之日，寺內異香氤氳，經數日不散。山崩地動，林木變白，日月無光，風雲失色。八月三日滅度，至十一月迎和尚神座於漕溪山，葬在龍龕之內，白光出現，直上衝天，三日始散。	《敦博本六祖壇經校釋》，頁 228。
33	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？	頁 108	馬祖云：「什麼聲？」師云：「野鴨聲。」良久馬祖云：「適來聲向什麼處去？」師云：「飛過去。」馬祖回頭將師鼻便擗。」	《古尊宿語錄》，〈百丈懷海大智禪師〉，頁 6。
34	是禪師(笑道)：狗子可有佛性無？	頁 109	問：「狗子還有佛性也無？」師云：「無。」學云：「上至諸佛，下至螻子，皆有佛性，狗子為什麼無？」師云：「為伊有業識性在。」	《古尊宿語錄》，〈趙州從諗真際禪師語錄〉，頁 222。
35	非禪師：水在鉢裏，雲在天上。(把鉢中水倒在對方頭上。)	頁 109	問曰：「如何是道？」師以手指上下，曰：「會麼？」翻曰：「不會。」師曰：「雲在天，水在鉢。」	《景德傳燈錄》，〈藥山惟儼〉，頁 78。

36	是禪師：不好啦！宅子裡廂起火啦！（跑下） 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！	頁 121	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，師乃關却僧堂門，大眾無對。泉乃拋鎖匙從窗內入堂中，師便開門。	《古尊宿語錄》〈趙州(從諗)真際禪師語錄〉，頁 212。
	是禪師：諸位大德，可是哪廂起火？ 是禪師：啊火啊火啊火！（滿臺跑）	頁 122		
37	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。是禪師拿個熄滅了的火把上。)	頁 127	師因東西兩堂各爭貓兒，師遇知，白眾曰：「道得即救取貓兒，道不得即斬却也。」眾無對，師便斬之。趙州自外歸，師舉前語示之。趙州乃脫履安頭上而出。師曰：「汝適來若在，即救得貓兒也。」	《景德傳燈錄》〈南泉普願禪師〉，頁 133。

附錄二

謬誤字	廬	廬	獨	獨	游	游	靜	靜	靜	靜	靜	靜	遽	遽	重	事	神	鄙	味	托	迷	悟	連	女	摸	具
正字	廬	廬	獨	獨	遊	遊	淨	淨	淨	淨	淨	淨	遽	遽	眾	伺	師	敝	味	陀	悟	迷	蓮	伎	模	俱
頁數	13	15	14	14	30	33	15	15	18	21	42	75	72	72	72	89	94	114	114	125	92	92	27	131	105	51