

言无言和相无相

—— 庄子和禅宗在高行健作品中的现代相遇

萧盈盈

一

长期以来，关于中国文学中的自我概念，海外汉学界有一个较为普遍的通识，即个体自我意识觉醒于 20 世纪初中国与西方的碰撞，在与传统对抗的现代化过程中激荡成形，是现当代文学中最常被讨论的主题之一。诚然，20 世纪中国文学在很大程度上可以视为一部建构个体自我的文学史，五四时期的新文学、“文革”后的现代派、朦胧诗和先锋派都以张扬明显受西方影响的自我意识为特征。

然而这从历史角度看来似乎无可厚非的观点却容易让人忽略其背后所折射的认识自我的镜像视角：自我通过镜子或他人的眼睛被看到，中国与作为他者的西方相遇，在他者眼里看见自己，并以之为参照寻找自我。这来自于西方传统侧重于从外部参照的镜像论在给当代中国文学提供一种新视角时，却也使得另一种从自身审视的内视角被忽视，而原本更为本质更应追问的“何为自我”的问题被轻易滑过。如果说西方文学中的自我概念始于希腊哲学和悲剧，启发于本体论和基

督神学，以拷问存在的方式来诠释；那么中国传统文学中的自我则以一种几乎完全异质的方式出现：在儒家思想中，对自我的思考显现于人际关系中，而在道家和佛教里，自我以“非存在”（无/空）的方式存在。

在《20世纪中国文学史》中，顾彬毫不掩饰对斯洛伐克汉学家高利克观点的赞赏：“20世纪的中国文学如果脱离了西方语境就无法被理解”^[1]，并将其贯彻到自己的评论实践中。正因此他把朦胧诗派的诗学背景归于“两次世界大战期间罗曼语族国家的文学流派”，而完全没有提及朦胧诗人特别是顾城对古典诗学中自然和自我关系的当代继承；评价阿城的《棋王》是在“庆祝灵性的胜利”，而这是“依靠回复到人们从道家 and 禅宗实践中早已熟知的入定态度，才成为可能”，因此“阿城在世界观上没有提供什么新东西”；说到高行健，则是“许多欧洲作家的继承者”，但“很少有自己的东西，如果有，那也是无关紧要的”^[2]，却忽略了他的作品其实很大程度上延续了庄子和禅宗对自我的思考。

是什么原因让具有相当深厚中国古典文学修养的顾彬在面对这些当代几乎最经典的作家时，对他们作品中对传统的传承和反思视而不见？是因为过分倚重外部他者的视角，还是因为对他来说，传统审美最好停留在传统时代，在现今已太落伍？

然而传统从未真正远离，即便早已不复往昔，在现代化进程中撕裂为无数碎片，但传统并不是停留在文字表面的装饰，而是深藏在思维深处的活泉。否则，为何20世纪中国文学在持续百年的强劲西方思潮影响下，在历经打破偶像的五四和摧毁传统的“文革”之后，对自我价值的思考和追寻方式与西方文学中的依然大为迥异？更何况，传统之所以成为可传承的传统，并不在于是否可以一直保持原貌（如果

[1] 见〔德〕顾彬《20世纪中国文学史》，华东师范大学出版社，2009年，第30页。

[2] 同上，第309-337页。

一直以“原貌”出现，那就是僵化)，而是在某一点或多点上与我们生存的时代契合，或者说，找到某种现代的表达方式。因此，传统必然是被遗忘的同时又是被延续的，是确定的同时又是流动的，它是活生生的，并非被供养在博物馆而是存在我们的生活里，无时不被回忆、讨论、更新和反思。

二

诚然，开 80 年代现代派先声的高行健受西方影响极深，去国之后更开始用法语写戏剧，但如果离开中国文化背景审视他，同样也无法深刻理解其作品。高行健所倾心的是庄子和禅宗。他曾反复读庄子，其语言和对语言的质疑使他受益匪浅；而慧能则让他学到在全球商业化、消费主义无孔不入的今天，还可以有另一种保持个体精神独立得到大自在的生存方式。但或许更重要的是，他们还提供了别样审视自我的角度。

作为印度达摩禅老庄化和玄学化的禅宗，在如何认识自己的问题上与庄子独有默契。不同于从本体论存有角度出发的自我追寻“有什么”和“是什么”，庄子和禅宗既不以概念的形式来表达自我，也从未单独将其提出解释，但又将何为自我揭示得非常彻底。与其说他们在寻找自我，不如说是用一种 A 是非 A 的思维来探讨什么是真正的自我本性：我何以不是通常意义上的我，既不是语言表述的我，又不是肉眼所见的我。

《灵山》独特的人称叙述法早已为评论家们所注意，相关文章也已很多，但似乎还没有评论涉及其与道家及禅宗的渊源。小说共 81 章，在内心世界神游的“你”是第一章的叙述者，和在第二章出现的在外部世界游荡的叙述者“我”相呼应，开始了他们各自一章的循环交替叙述。“你”决定寻找在火车上偶然听说的灵山，在路上遇见了“她”并结伴同行；而“我”则是一个来自北京的作家，为了逃避令人窒息

的论战，只身到大西南漫游寻找真正的真实。以代表内视角的“你”和“她”为叙述者的章节用对话展开，同时也是自我的内心独白，但叙述并不遵循时空顺序，而是随着对话的“语言流”^[3]穿梭在各种民间传说、历史故事和神话之间；以代表外视角的“我”为叙述者的章节则记录一路上的旅途经历，以他的所见在空间轴上展开。作为小说的主题和线索，灵山和真实互为倒影，同时也是寻找自我的隐喻：灵山/自我，如何可见、如何可寻？灵山的真实恰如自我的真实，是可用语言表述的还是实实在在可见的？

“你”和“我”的并列交替叙述恰恰暗示了两种寻找自我的方式：语言和视觉。现实世界里游荡的“我”在经历了一系列的视觉上的迷失后（特别是在第10、16和18章里，“我”分别迷失在森林浓雾里、黑夜的山林中以及陷在湖边的泥沼里），在26章开始探讨真实的自我如何可见：

我不知道你是不是观察过自我这古怪的东西，往往越看越不像，越看越不是，就好比你在草地上凝视天上一片云彩，先看像一头骆驼，继而像一个女人，再看又成为长着长胡须的老者，这还不确切，因为云彩在瞬息变化。

.....

我有一次注意到我扔在桌上的公共汽车月票上贴的照片，起先觉得是在做个讨人欢喜的微笑，继而觉得那眼角的笑容不如说是一种嘲弄，有点得意，有点冷漠，都出于自恋，自我欣赏，自以为高人一等……我也就不愿意再看这张照片了。我然后去观察别人，在我观察别人的时候，我发现那无所不在的讨厌的自我也渗透进去，不容有一副面貌不受到干涉，这实在是

[3] 语言流是高行健提出的一个概念，他认为所谓的意识流还是要落实到叙述语言上，见《论创作》，香港明报月刊出版社和新加坡青年书局联合出版，2008年，第66-67页。

非常糟糕的事，当我注视别人的时候，也还在注视我自己……我观察别人的时候，也总把他人作为我内视自己的镜子，这种观察都取决于我当时的心境……问题就出在内心里这个自我的醒觉，这个折磨得我不安宁的怪物。人自恋、自残、矜持、傲慢、得意和忧愁、嫉妒和憎恨都来源于他，自我其实是人类不幸的根源。那么，这种不幸的解决又是否得扼杀这个醒觉了的他？

于是，佛告诉菩提：万相皆虚妄，无相也虚妄。

当万物都变成了“我”的镜子，“我”却反而无法捕捉到真正的自己：以云为镜，看到的瞬息万变的影像；以照片为镜，看到他者化的自我；以他人作为镜，看到的则是自我化的他人。但这不无自恋的目光又与希腊神话里的那喀索斯不同：后者在水中看见自身倒影惊喜不已，从此爱上自己；而“我”却因看见自己无处不在的影像而陷入惶恐。高行健借用金刚经的句子反问自己：那可见的影像是否就是真正的自己？可见的是否就是真实的？禅宗有见诸相非相和实相无相之说，裴休在《筠州黄蘗山断际禅师传法心要》里有一段公案记载：禅师黄蘗希运在洪州开元寺时，一日裴休来到寺里，见墙上挂着的壁画，便问寺主画的是什么，答是高僧。裴休追问：“形影在这里，高僧在什么地方？”寺主无对。于是请出禅师问同样的问题。禅师当下大喝：“裴休！”裴休应诺。禅师接着问道：你又在什么地方？裴休当下了悟，请禅师坐堂讲法。

人迷失于相的虚幻因为他以为可以循“我相”而求“自性”，同样，循话语求自我也不可。《灵山》第58章里“你”的思考既是对26章里“我”的回答同时也是对用语言表述自我的否定：

不要去摸索灵魂，不要去找寻因果，不要去搜索意义，全都在混沌之中。

人不认可才叫喊，叫喊的也都还没有领会。人就是这么个东

西，难缠而自寻烦恼。

你中的那个自我，无非是镜中的映像，水中花的倒影，你走不进镜子里面，什么也捞取不到，只徒然顾影自恋，再不就自怜。

.....

你只有陈述的意愿，靠的是超越因果和逻辑的语言。人已经讲了那许多废话，你不妨再讲一遍。你无中生有，玩弄语言，恰如儿童在玩积木。积木只能搭固定的图像，结构的种种可能已经包含在积木之中，再怎样变换，也玩不出新鲜。

.....

语言如同一团浆糊，挑断的只有句子。你一旦摒弃句子，便如同陷入泥潭，只落得狼狈不堪。

狼狈也如同烦恼，人全都是自我。你跌了进去，再独自爬出来，没有救世主去管这类闲事。

你拖着沉重的思绪在语言中爬行，总想抽出一根丝线好把自己提起，越爬却越加疲惫，被语言的游丝缠绕，正像吐丝的蚕，自己给自己织一个罗网，包裹在越来越浓厚的黑暗中，心里的那点幽光越趋黯淡，到头来网织的无非是一片混沌。

道禅语意里的“真正自我”，庄子称之为“真人”，禅宗称之为“自性”，是基于非“有”，以“无知”和“空”为本性。《大宗师》里说真人“不知说生，不知恶死；其出不訢，其入不距；翛然而往，翛然而来而已矣。不忘其所始，不求其所终；受而喜之，忘而复之”。而慧能那首著名的偈子“菩提本无树，明镜亦无台，佛性常清净，何处惹尘埃”，揭示了自性是空和无，是“自本清净，本无生灭，本自具足，本无动摇，能生万法”。^[4] 因此真正的自我是齐一，是无区别：“天地与我并生，而万物与我为一”。而禅宗说得更彻底：“尽乾坤大

[4] 见慧能《坛经》。

地，只是一个自己，寒则普天普地寒，热则普天普地热，有则普天普地有，无则普天普地无。”从这个角度来说，真正的自我与“道”同质。南伯子葵问女偶何处得道，女偶说：“闻诸副墨之子，副墨之子闻诸洛诵之孙，洛诵之孙闻之瞻明，瞻明闻之聂许，聂许闻之需役，需役闻之于讴，于讴闻之玄冥，玄冥闻之参寥，参寥闻之疑始。”^[5]正因为道是齐一，无始无终亦无内无外，循着文字（副墨），背诵（洛诵），目视明晰（瞻明），私语（聂许）等追本溯源，寻到的正是在无所本的迷惘。语言自以为可明辨事物，但“辩也者，有不辩也”，无论何种辨析，终有偏颇。故“大道不称，大辩不言”，只有“和以天倪”、自然而然随流动没有成见的卮言，“因以曼衍，所以穷年”。因此话语并不能真正展现事物齐一的自然本质，甚至与其相悖，说了如同没说：“不言则齐，齐与言不齐，言与齐不齐也，故曰无言。言无言，终身言，未尝言；终身不言，未尝不言”^[6]。

高行健的自我概念事实上更接近西方哲学和文学中的自我：人之所以是独立的个体首先是因为自我与他人的根本差异，每一个自我都是独一无二的。德勒兹在评论普鲁斯特的《追忆似水年华》时曾说，内在、终极、绝对的差异构成主体的最核心本质，只有在音乐文学等艺术形式里才有主体间沟通的可能。^[7]《灵山》中无论是内在的“你”还是外在的“我”的痛苦都来自那“觉醒”了的自我。因秉持自己的独特和有分别，才需要用视觉审视，用语言阐述这独一。岂料那可见的无所不在的自我却是“自己制造的幻象，再用以迷惑我自己”，让“我”从此备受煎熬；而这语言，却“正像吐丝的蚕”，给“你”织一个罗网，“包裹在越来越浓厚的黑暗中，心里的那点幽光越趋黯淡，到头来网织的无非是一片混沌”。

或许又是禅宗启发了高行健放下这以相观以言表的自我。于万仞

[5] 见《庄子·大宗师》

[6] 见《庄子·寓言》

[7] 见 Proust et les signes, Quadrige/PUF, 2007, pp.53-65.

绝壁之上，了无退路之时，在万籁俱寂的绝境中灭断心机，澄澈清明，方体证万物自我一一。在小说最后几章中，随着“你”和“我”的叙述方式越来越接近，内心世界和外部世界的界限也越来越模糊，最终“她”在小说最后两章中彻底消失，只剩下“你”和“我”的内心感知。第80章中“你”逆冰川而行，在生死之间挣扎如同经历冰雪的涅槃，而后听见了“无声而充盈的音乐”，在“黑暗的边沿，你听见了音乐，这有形之声逐渐扩大，蔓延，一颗颗亮晶晶的声音穿透你的身体，你无法辨别你自己的方位……声音的波动却一次比一次更有力，涌载你，推向高潮，那纯粹的精神的高潮”。这有形无声的音乐像是一个通道，连接到最后的81章，在那里“我”看到了无声的话语：

窗外的雪地里我见到一只很小很小的青蛙，眨巴一只眼睛，另一只眼圆睁睁，一动不动，直望着我。我知道这就是上帝。他就这样显示在我面前，只看我是不是领悟。

他用一只眼睛在同我说话，一张一合，上帝同人说话的时候不愿人听到他的声音。

我也毫不奇怪，似乎就应该这样，仿佛上帝原来就是只青蛙，那一只聪明的圆眼睛一眨不眨。他肯审视我这个可怜的人，就够仁慈的了。

他另一只眼，眼皮一张一合在讲人类无法懂得的语言，我应该明白，至于我是否明白，这并不是上帝的事情。

我尽可以以为这眨动的眼皮中也许并没有什么意义，可它的意义也许就在这没有意义之中。

青蛙那只眨巴的眼睛似乎在向“我”透露真谛却又似乎什么也没说，而另一只不眨的眼睛似乎洞察一切却又似乎什么都没有看到，而“我”能不能明白都不太重要，因为意义与无意义齐一，就如我此刻也和上帝（青蛙）齐一。因此，青蛙也是自我的另一个隐喻，他出现在

结尾正暗示了小说中从不曾被找到的灵山其实就在自己身上。在放弃执著于内心世界和外部世界的追寻、放弃语言和可见之相后，“我”遇见了自我。言无言亦相无相，庄子和禅宗就在此时在《灵山》里相遇。

三

《灵山》的写作无疑与高行健的特殊经历有关：被诊为晚期肺癌又奇迹般不治而愈，被置于绝境而又突然绝处逢生。也正是从《灵山》起，庄子和禅宗的影响一直贯穿在他之后的作品中并形成独特风格。比如戏剧《对话和反诘》，在对话中不断落入语言泥沼的男女主角和同台只做动作不发一言的禅宗和尚彼此对照；又如另一出戏《生死界》，无台词的男性角色（小丑、老人）的形体表演恰恰是独白女主角的公案式阐释。赵毅衡将高行健《彼岸》之后的剧作称为禅式写意剧，是不无道理的。但是，与其说高行健继承了庄子和禅宗的思想，不如说他借用了其非常理非逻辑思考自我的方式，来重新审视他承自西方的自我意识，并与此形成反参式对照。正如高行健在 90 年代初与法国作家朗格里的对谈中所坦承的，不可能如禅者那样忘记自己，但同时又被参禅方式吸引^[8]，他因此徘徊于自我的觉醒和忘我的倾向之间，混沌自我和清明本性之间，我的独一无二和万物齐一之间，并在这无法排解的矛盾中发现美学和文学创造的动力。与他同时代的作家不同，比如顾城和阿城，他们在传承老庄时有一种“同”的底色，他们作品里或纯真或冲淡的美而在高行健作品中杳无踪迹。高行健跨在两种文化之间，无论相对哪种都是“异”，他作品呈现更多的是质疑和追问，同时又追求超脱。这尤为体现在自我之不可言、不可见和自我之不得不表达的张力中。或许戏剧《生死界》里的一段独白最能表明这种不能

[8] 见 *La raison d'être de la littérature suivi de Au plus près du réel, dialogues avec Denis Bourgeois*, L'Aube, 1997.

说又不得不说、不可见又明明在眼前的矛盾：

女人：说的是他，说的是你，说的是我，说的是那女子那个她，说的她又并不是她，又并不是你，又并不是我，也不是您或者你们，恰如你们看见的她并非她，并非我，也非你，仅仅是那个自我，而你们看见的我不是我，也不是她，只不过是那个所谓自我看着她，看着我，你我还有什么可说？

附录：6月初蒙 Pierre Pache 和 Patrick Hochart 教授盛情，在法国社会科学高等学院（EHESS）和两位教授一起上了一堂高行健小说艺术的课。课后大家都没有散，就又去附近的咖啡店继续讨论到傍晚，气氛让我想到上世纪左岸学生们的讨论，热烈而无所拘束。学生和教授们反馈了一个很有意思的信息：他们说第一次读《灵山》时完全没有头绪，不明白作者的意图，后来读了《一个人的圣经》，经由主人公在中国和西方的经历再回过头去读《灵山》这样一部相对更“纯粹”中国文化的小说，才能领略小说艺术和了解老庄禅宗思想。我想这大概不仅是因为《灵山》独特的结构和叙述法难以让普通读者进入，还因为其文字也很有中国文化的特质：简单却有力量，同时又像谜一样费思量。