


南 華 大 學

文學系

碩士論文



現代詩的宗教向度

——以周夢蝶、蕭蕭、夏虹、許悔之為中心的探索

研究生：李倍慈

指導教授：陳旻志 博士

中華民國 一百零一 年 七 月

南 華 大 學

文 學 系

碩 士 學 位 論 文

詩人的宗教向度—以周夢蝶、蕭蕭、  
許悔之、夏虹為中心的探索

研究生：李倍慈

經考試合格特此證明

口試委員：

陳政彥

侯作明

陳曼文

指導教授：陳曼文

系主任(所長)：張錫輝

口試日期：中華民國 一〇一年 六 月 十四 日

# 摘要

宗教向度植根於台灣現代詩壇深處，卻未見評論與研究系統如實的開花結果，本文將聚焦於其中代表詩人而觀，例如周夢蝶一向被詩壇譽為詩僧，蕭蕭詩作具有簡約與禪意的特色，龔虹後期立志佛教現代詩創作，許悔之透過佛陀書寫找到生命的意義。四位詩人在宗教主題耕耘已久，意象使用嫻熟，自成一家之言。

本論文擬以「宗教思維的展現」、「宗教原型的意象」、「宗教神祇的塑造」三大議題，彰顯此一向度的研究成果。並且探討如何從「哲學思維」、「禪學思維」與「神話思維」的分析，具體分析詩人的寫作模式；進而追溯原型與意象的召喚，轉化為宗教詩學的隱喻力量。

再者將從神祇的確立與書寫，體現詩與宗教情感的精神座標，探索詩人在時間、空間、數字的主題與宗教向度相互關連的部分，期待證成宗教意象作為詩歌意象的人文縱深，勢必寬闊了現代詩學的意境與版圖。

關鍵字：現代詩學、宗教向度、宗教思維、原型意象、宗教神祇

# The Religious Dimension of Modern Poetry

— Explore as the center of Chou, Meng-tieh, Hsiao-hsiao, Shiong-hong,

Hsu, hui-chih

The religious dimension of modern poetry deeply roots in Taiwan, but the comments and related research are rare. In this study, the researcher makes discussion with regard to some representative poets, such as Chou, Meng-tieh, who has always been known as Buddhist poet in poetry circle; Hsiao-hsiao, whose poems are characterized by Concision and Zen; Shiong-hong, who determined to write modern poetry of Buddhism in his later period and Hsu, hui-chih, who find the meaning of life through Buddhistic writing. Four poets have devoted to religious themes for a long time; they use image skillfully and each forms their own views.

In this study, researcher will use three topics: “the display of religious ideas”, “the image of religious archetype”, and “the construction of deities”, showing research results of the religious dimension while analyzing specifically the poets’ writing modes from the investigation of “Philosophical thinking”, “Mythological thinking” and “Zen thoughts,” then traces further the metaphorical force, which transforms the call of archetype and image into religion.

Moreover, researcher embodies the spirit coordinates of poetry and religious emotion through the establishment and writing of deities, and explores the interrelationship between religious dimension and the themes of “time”, “space” and “figure” in the sight of poets. In expectation of an in-depth religious image through humane poetic image, this definitely expands the artistic conception and domain of modern poetry.

Key word : Religious dimension 、 Philosophical thinking 、 Mythological thinking 、 Zen thoughts 、 archetype 、 deities.

# 現代詩的宗教向度

——以周夢蝶、蕭蕭、許悔之、夏虹為中心的探索

## 目次

<b>第一章</b>	<b>緒論</b> .....	1
第一節	研究動機與目的.....	1
第二節	文獻回顧.....	9
第三節	研究方法.....	19
第四節	研究範圍與章節架構.....	28
<b>第二章</b>	<b>詩歌文本中宗教經驗的展現</b> .....	31
第一節	周夢蝶詩作的宗教化歷程.....	33
第二節	蕭蕭詩作的宗教化歷程.....	43
第三節	夏虹詩作的宗教化歷程.....	59
第四節	許悔之詩作的宗教化歷程.....	68
<b>第三章</b>	<b>宗教向度與詩人思維方式的體現</b> .....	78
第一節	神話思維.....	80
第二節	哲學思維.....	111
第三節	禪學思維.....	122

<b>第四章</b>	<b>詩歌文本的宗教原型意象</b> .....	<b>140</b>
第一節	燈的象徵.....	142
第二節	鏡子的隱喻.....	155
第三節	水的意象.....	166
<b>第五章</b>	<b>宗教神祇的形象</b> .....	<b>181</b>
第一節	懷詩不倦的菩薩.....	181
第二節	懺情的佛陀.....	190
第三節	詩維度的上帝.....	201
第四節	乘風火輪的哪吒.....	208
第五節	詩人如何稱呼神.....	211
<b>第六章</b>	<b>結論</b> .....	<b>227</b>
<b>參考書目</b>	.....	<b>230</b>

# 第一章 緒論

本文旨在論述現代詩的宗教向度，並且以周夢蝶、蕭蕭、夔虹、許悔之等詩家作為考察中心。本章先言研究動機與研究目的，希望呈現現代詩學中，獨特的類型與景觀，對於詩歌意象與意境的塑造，期許能提供一個重要的向度。

## 第一節 研究動機與研究目的

現代詩歌研究的成果，已燦然可觀，本論文聚焦於宗教向度的探索，意圖揭示此一重要的人文底蘊，如何形塑為詩壇與詩人的人文座標。

### 一、研究動機

追溯詩歌分類史，《詩經》已開先河，乃將詩歌區別為「風雅頌」三大類，《昭明文選》大闢蹊徑，分三十七類，其中玄言、遊仙及山水詩等，才能尋到近禪之作。唐代禪宗盛行，禪詩繁盛、不計其數，然在《全唐詩》分類之中，無法找到禪詩一類。直到近代為止，禪詩尚且無法進入詩歌分類學，更遑論「宗教詩」的定位。搜尋詩歌分類，古遠清《詩歌分類學》<sup>1</sup>可謂獨領風騷，對詩歌的內容、形式、體裁、雜體四大範疇下，做了四十九種分類，依照其分類方式，具有宗教意涵的詩，最有可能便是列入詩歌內容的分法之中，然可以見到「山水詩」、「田園詩」、「哲理詩」、「游仙詩」等，卻不見禪詩，只在討論宋代哲理詩，古遠清才稍微提到，「哲理詩一開始在宋代流行，就將自己與六朝的玄言詩與唐朝寒山、拾得的禪詩劃清了界限。」<sup>2</sup>，由此看來哲理取代禪詩的概念，哲理詩與禪詩，有其混淆之處。

台灣學者林于弘《台灣新詩分類學》，以詩的主題、形式，分成八大範疇：政治詩、都市詩、生態詩、母語詩、女性詩、小詩、後現代詩、網路詩，仍無宗教詩一類<sup>3</sup>。現代詩壇，早有周夢蝶、洛夫、蕭蕭、夔虹，年代更近的尚有許悔

<sup>1</sup> 古遠清的分類方式，採取四種分法：一、「從有無較完整的故事情節和人物形象劃分」、二、「從表現形式上劃分」、三、「從題材選取上劃分」、四、「雜體詩」。第一種「從有無較完整的故事情節和人物形象劃分」中則分為：抒情詩與敘事詩兩個概念。屬於抒情詩的範疇有：諷刺詩、山水詩、田園詩、哲理詩、詠物詩、詠史詩、悼亡詩、游仙詩、政治抒情詩、街頭詩。屬於敘事詩的範疇有：史詩、劇詩、詩體小說、小敘事詩。第二種，「從表現形式劃分的」，有舊詩、新詩、現代格律詩、十四行詩、小詩、民歌、散文詩、朗誦詩、歌詞、樓梯詩。第三種，「從題材選取上劃分」則有：鄉土詩、城市詩、軍旅詩、工業詩、邊塞詩、科學詩、兒童詩、寓言詩、題畫詩。第四種「雜體詩」則有：喻體詩、唱和詩、贈答詩、回文詩、謎語詩、集句詩、圖象詩。湖北：中國地質大學，1989。

<sup>2</sup> 古遠清：《詩歌分類學》，湖北：中國地質大學，1989，頁55。

<sup>3</sup> 林于弘：《台灣新詩分類學》，台北：鷹漢，2004年。

之以宗教為主題創作。自從 2002 年「宗教文學獎」設立<sup>4</sup>，劃定一個明確創作的主题範疇，意謂著詩作的主题必然與宗教相關。至於詩作的詩巧，無論詩是否指涉宗教向度，意象一向做為評審評比的重要因素之一。因此本文從宗教意象著手，意圖將詩歌分類學中長期被忽略的「宗教詩」，引為研究對象，期許探索現代詩壇中，已在質與量皆構成龐大數量，卻從未被列入分類的宗教類。本文所關注的四位詩人，寫下為數不少內含宗教色彩的詩篇，從文本的意象、作者思維模式，宗教神祇塑造作為考察標準，期許有志從事詩歌分類的學者，能將宗教詩納入關懷與研究。

那麼何謂宗教向度？首先將之拆解為宗教與向度。向度（dimension）有幾個含意：「1、（長、寬、厚、高的）尺寸。2、面積；容積、大小；規模，範圍、程度；重要性。3、（人格等）的面、特質。4、數學的次元，或物理學的因次。」<sup>5</sup>，綜合第一、二、三、四點，為向度下定義：向度在數學、物理學本身具有度量、不同角度、面向的含意，因此可以做為一種視角，指人、事、物的多方位、多角度、多層次概念；可以用來評價、判斷事物的程度、及重要性；亦可指稱事物的範圍。

宗教（religion）的定義，宗教演變到近代成為一個學科，宗教內涵包羅萬像，依據任繼愈等對宗教所下的定義：

宗教（religion）是人類社會發展到一定水平出現的一種社會意識形態和社會文化歷史現象。其特點是相信在現實世界之外存在著超自然、超人間的神祕力量或實體。信仰者相信這種神祕力量超越一切並統攝萬物，擁有絕對權威，主宰著自然和社會的進程，決定著人世的命運及禍福，從而使人對這一神祕境界產生敬畏和崇拜的思想感情，並由此引申出與之相關的信仰認知和禮儀活動。宗教從本質上反映了人在面臨支配自身的異己力量時對其自然存在之有限性的體認和尋求超越自我的努力，因而體現出強烈的主體意識，表現為人對其自我主體以及對這一主體與外在客體關係的沉思。宗教的現象及觀念世界作為一種世界觀和人生觀參與並探討著人生的發展及其意義，其信仰理論體系和社會群體組織是人類思想文化和社會形態的重要組成部分。<sup>6</sup>

這段話從宗教的「本質」層面、「神祕性」層面、「社會性」層面，作詳細概括的

---

<sup>4</sup> 參見「靈鷲山全球資訊網—宗教文學獎」官網 <http://www.093.org.tw/content/news/news03.asp>，瀏覽日期 2012 年 7 月 18 日。由「財團法人靈鷲山佛教基金會世界宗教博物館」設立，每年舉辦「短篇小說」及「新詩」的徵文比賽，僅第五屆增設「散文組」。從 2002 至 2012 年至今已舉辦十屆，由各大報協辦，如「中央日報」、「聯合報」等，耕耘文學與宗教的領域。

<sup>5</sup> 林連祥編：《新世紀英漢辭典》，台北：遠東，1993，頁 387。

<sup>6</sup> 任繼愈主編：《宗教大辭典》，上海：上海辭書出版，1998，頁 1。



解釋。依據此段話，為宗教的定義畫一個同心圓，圓心即宗教的「本質」、第二個圓是「神祕性」，第三個圓則是「宗教」，神祕性小於、等於宗教的圓，最大的圓是社會性。這樣宗教的同心圓關係就很清楚了，本質、與神祕性必定影響宗教在社會層面所呈現的樣貌。宗教都是由「我是誰」的疑問開始；藉由生命的無常、與自然力量的懸殊，認識到我是多麼的微妙、微小；透過自我追求、自我超越，渴望追求永恆的價值。接著，進一步體認到現實世界之外，必定有一個神祕力量或實體，如上帝、佛陀；且這個神祕力量將主宰吾人、自然、社會的命運；因此當人產生敬畏與崇拜之情，有信仰及儀式隨之產生；透過一系列宗教活動，逐漸形成意識形態，像人生觀、世界觀等，最後由宗教意識產生如社會群體組織、宗教藝術、宗教文學等等的文化歷史現象。

因此，「宗教」與「向度」放在一起，成爲一個複合名詞，就具有以下意涵：「宗教向度」指具有特定的範圍，是評價人的生命多元面貌的一個層次、以及程度。因此，討論「現代詩的宗教向度」可以說是從宗教向度的視角，去看現代詩。意謂著，綜觀「現代詩學」所呈現出多層次的面向，諸如社會向度、美學向度、鄉土向度、現代向度、後現代向度等等諸多向度之中，本文聚焦於「宗教向度」。(Dimensions of Religion)。

任繼愈等人又指出：宗教的發展已經「形成泛指人類各族信仰崇拜現象的廣義性宗教概念，具有現代學科分類學的意義。」<sup>7</sup>，宗教的概念演變到後期，已適用於各宗教，成爲一般性概念。換句話說，宗教可以概括所有宗教。休斯頓·史密斯(Huston Smith)便是在廣義的概念之下，談論世界的宗教。《人的宗教——人類偉大的智慧傳統》原名《THE WORLD'S RELIGIONS——Our Great Wisdom Traditions》<sup>8</sup>，中文版譯出原作者的立意，「把宗教當作人的東西」<sup>9</sup>，總共提到八種宗教，分別是：「印度教」、「佛教」、「儒家」、「道家」、「伊斯蘭教」、「猶太教」、「基督宗教」、「原初宗教」。談論世界各族人的信仰概念，宗教是一個廣泛的名詞，可以納入所有族群所構成的信仰崇拜的行爲、現象。

由於宗教包含全世界各民族的信仰行爲，過於廣泛，本文以周夢蝶、蕭蕭、夏虹、許悔之所呈現的宗教類別，劃定「儒」、「釋」、「道」、「耶」，做爲四個所要討論的層面。

儒家思想源自孔子，在戰國時代流傳，與韓非的「法學」、墨家的「兼愛非攻」互爲競爭對手。孔子提出「仁」、「君子」、「禮」、「德」、「文」爲中心思想，試圖爲國人創造第二天性。孔子自述好古，崇尚周朝文化，編有《周易》、《詩經》

<sup>7</sup> 任繼愈主編：《宗教大辭典》，頁2。

<sup>8</sup> 休斯頓·史密斯(Huston Smith)著、劉安雲譯：《人的宗教》，台北：立緒，1998。

<sup>9</sup> 威菲立·坎和·史密斯(Wilfred Cantwell Smith)所言，見《人的宗教》，封底。

等。孟子繼承了孔子學說，後來經過漢朝「獨尊儒術」使得儒家思想被吸收中國傳統文化的讀書人所接受並轉化為不自覺流露的生命氣質。儒家思想與古代宗教背景息息相關，孔子將重天的思想轉變為重地，卻未放棄對天的尊敬，注重祭祀禮儀，不像周朝事事占卜，將崇拜祖先的思想轉移至孝道，不談鬼神，強調天人合一。儒家思想站在存在的問題，無論是在群體關懷，或者個體的超越，都具有成為宗教的軟實力。<sup>10</sup>

儒家是否為宗教，傅偉勳在宗教「終極關懷」向度，持相同的看法，「就這一點說，不但是佛教與耶教，外表上偏重世間道德的傳統儒家也是一種（肯定天命的）宗教，祇是中國學者不太願意如此直截說出罷了。」<sup>11</sup>意謂哲學與宗教存在著中西文化差異的認定。

佛家被認為是「世界三大宗教之一」<sup>12</sup>，不會有人片面宣稱佛教只是思想，但被中國人以哲學的方式吸收、內化。佛教有自己的教主——佛陀，及廣大的信徒；清楚的教義，諸如四聖諦（苦、集滅、道）、緣起論中的四因緣法（因緣、所緣緣、等無間緣、增上緣）、四法印（諸法無我、諸行無常、諸受皆苦、涅槃寂靜）、五蘊（色、受、想、行、識）等等不勝枚舉之教義。佛教也在歷史上，分成小乘、大乘、金剛乘，長期演變之下，產生中國化的佛教教派，如「華嚴宗」、「天台宗」、「禪宗」。奉《金剛經》《法華經》《心經》等等為主要經典，具足所有宗教成立的條件。<sup>13</sup>

道家分成「哲學」、「民間宗教」、「養生」三種。道家的哲學層面，以《老子》、《莊子》為主要經典，強調「道可道非常道」、「心齋坐忘」、「齊物」等概念；至於宗教則稱為「道教」是中國本土宗教，奉張天師為宗師，擁有眾多神明，如「三清道祖」、「王母娘娘」，相較於其他宗教，女性神祇是特色之一。<sup>14</sup>

由於「儒、釋、道」在中國號稱三教，影響中國傳統文化最深，本文設立「哲學思維」予以討論之。基督宗教本文未獨立討論，散見於詩人運作「神話思維」寫詩，及運用「神祇」概念時，才顯現出此向度的範圍。

基督宗教，世界上流傳最廣的宗教，擁有大量的信徒。其教主——耶穌，被認為是神之子，因此耶穌宣言：「主的聖靈在我身上」，推動聖靈的世界以之為

<sup>10</sup> 參看《人的宗教》「儒家」，頁 208-260。

<sup>11</sup> 傅偉勳：〈從終極關懷到終極承諾——大乘佛教的真諦新探〉，《從創造的詮釋學到大乘佛學》，台北：東大，1990，頁 207。

<sup>12</sup> 任繼愈主編：《宗教大辭典》：「隨著人類文明社會的進步和世界交往及溝通的增多，產生了世界性宗教，其中影響廣遠的有佛教、基督教和伊斯蘭教三大世界宗教，統稱『世界三大教』。」，頁 10。

<sup>13</sup> 參看《人的宗教》「佛教」，頁 112-200。

<sup>14</sup> 參看《人的宗教》「道家」，頁 266-300。

旨歸，並推動神所派遣的職務；也宣稱「用神的聖靈我驅走魔鬼」，運用聖靈導引出來的力量，為人減輕痛苦；強調「你的國度將在世上來臨」，傳播「天國」的概念，尋求實施新的社會秩序。主要經典《聖經》，信奉上帝為唯一真神，信徒傳播「佳音」。歷史演變之下，教會分為三大支派，「羅馬天主教」、「東正教」、「新教」。<sup>15</sup>

宗教向度並非憑空而來，學術界的著作，已將宗教向度成合一個概念，例如約翰·希克（John Hick）所著的《靈性的第五向度》（The Fifth Dimension）<sup>16</sup>，探討宗教對生命的意義、神祕主義的宗教經驗等，「指出人類生活真實體驗的三個空間向度，加上一個時間向度之外，還有另一個『靈性向度』」<sup>17</sup>，書名雖未明寫第五向度指宗教向度，無疑是談論宗教層面。另外尼尼安·斯馬特（Ninian Smart）所著的《劍橋世界宗教》提到的七個宗教向度，從「實踐與儀式」、「經驗與情感」、「敘事與神話」、「教義與哲學」、「倫理與律法」、「社會與制度」，以及「物質與藝術」七個層面<sup>18</sup>。

明確使用「宗教向度」作為標題，也是引起本文使用「宗教向度」的動機，出自杜普瑞（Louis K. Dupré）所著作《人的宗教向度》，杜普瑞認為：

宗教是人類心靈與實在界之間的一種複雜的辯證關係。這種關係是辯證的，因為它兼具主動與被動雙重性格，但是更主要的是因為它不停地否定既得的立場。在這種否定的過程中，它為人類生命開拓了一個新的向度。但是它絕不是可以先天予以界定的實體。<sup>19</sup>

這段話意謂，宗教透過不斷的辯證，而且是聖界與凡界不斷的互相辯證，才顯得獨一無二，才能顯聖。懷有宗教意識的人，對於任何事物都會發掘該事該物潛在的宗教性格，即使看一朵美麗的花，也會發出「一花一世界」的讚嘆。被動的性格指的是宗教的實在界原本就存在那裡，等著被人發現；如果不斷的以宗教意識來否定生活中的俗事，藉以昇華成聖界的思維，這是宗教的主動性格。在宗教的主動與被動的性格辯證之下，人類的生命也會因此變得莊嚴又偉大，的確能夠為人類的生命，開展出另一個新向度。

當生命試著詮釋另一個新向度之時，生活中惹人心煩的雜瑣之事，都因此帶有宗教力量而變得有意義。例如整理舊衣物時，因為帶有宗教意識「佈施」，將

<sup>15</sup> 參看《人的宗教》「基督宗教」，頁 436-494。

<sup>16</sup> 約翰·希克（John Hick）著、鄧元尉譯：《第五向度》，台北：商周，2001。

<sup>17</sup> 林鴻信：〈時空之外的靈性向度〉，《第五向度》導讀，頁 X。

<sup>18</sup> 尼尼安·斯馬特（Ninian Smart）著、許列民等譯：〈宗教的本質〉，《劍橋世界宗教》，台北：商周，2004，頁 4-15。

<sup>19</sup> 杜普瑞（Louis K. Dupré）著、傅佩榮譯：《人的宗教向度》，台北：立緒，2006，頁 31。

家事與聖事結合，藉由「回收」的動作，或者直接將衣物送進慈善機構，婦女會從中得到一種神聖的快樂。慈善團體的資源回收，便是將宗教意識融入生活，將生活當成神聖性的，資源回收是在累積無形的功德，於是志工得到神聖的快樂，世俗的享樂被聖意識否定。

傅佩榮的譯序，乃以宗教哲學的角度來定義這本書，原著標題為《另一向度：尋求宗教態度的意義》(The Other Dimension: A Search for the Meaning of Religious Attitudes)，因此宗教的「另一向度」，必須站在另一個角度，多層次的去探討宗教哲學的問題。「另一個向度」的發現與展開，是由於人的心靈與實在界的相互辯證所產生。實在界就是聖界，古代的人可以直接體驗聖界的存在，透過聖與俗的對立，人的心靈便可以感覺到實在界的顯聖。對於深具宗教情操的人，任何客體或事件都能夠成為神聖的，他們所開展的宗教向度必是多元的。本文所研究的詩人，以現代詩的文本呈現生命中的「另一個向度」，於是可以研究其宗教經驗、態度、情感、思維等面向在文本中的呈現。

綜合以上所言，歸納本文「宗教向度」的立意如下：一、包含「儒、釋、道、耶」四個向度，此是就宗教的學科性質而言、世界的宗教類別的視野，所分的四個向度，顯示出宗教向度的外緣範圍。

二、另外，不論任何宗教，探尋廣義的宗教核心價值、宗教的內部範圍為主，本文就詩人「內心世界」，「個體本身的行為」、「自我意識」，進行宗教向度的考察，所開出的宗教向度，必須扣除宗教外緣特徵，因此本文第二章「詩歌文本中宗教經驗的展現」突顯出「經驗與情感」的宗教向度。

三、由於向度具有度量、測量的含義，因此本文以意象為座標，期待標示出詩人清楚的宗教向度，例如第五章「宗教神祇的形象」，神祇名稱幾乎確立了意象所屬之宗教向度，例於「上帝」屬於基督宗教；「佛陀」、「菩薩」屬於佛教；「哪吒」則位於佛道之間。

## 二、研究目的

宗教是詩人共同創作來源，對詩人的詩作進行深入的分析，無非試圖以文學研究方法為本，在宗教與文學之間產生一個交融的平台。從純粹的宗教角度來認定文學，詩人的作品將被排除於宗教文學之外，顯示出此平台有存在的必要，舉佛教與文學為例：

真正的佛教文學應當是為揭示或鼓吹佛教教理而有意識地創作的文學作品。<sup>20</sup>在美的情感和宗教意識之間存在著一個根本性的差異，宗教世界不同於詩人筆下的縹渺、彷徨的感情遊戲，而是具有明確意識的純潔的心境。<sup>21</sup>

透過這個交融的平台，研究者方能站在廣義的角度，認同詩的意象、內涵，否則「宗教詩」也好、「禪詩」也罷，永遠也是一個被新詩分類學忽略、被佛教文學排除在外，無法正名卻早已有大量創作的領域。

大抵而言，本文期待達成的主要研究目的有以下三點：

- 一、討論意象群的使用在宗教向度詩作之中，扮演何種的角色？
- 二、宗教詩如何透過提倡，做為創作模式，形成「以詩載道」的運動？
- 三、論證詩人透過宗教尋求情感向度，對詩作的質與量如何？

其一，討論意象群的使用在宗教向度詩作之中，扮演何種的角色？意象是詩的重要質素，討論現代詩非討論意象不可，沒有意象便只能稱為分行的散文。透過意象的選擇決定詩的美感，「意象，是詩歌創作構思的核心，是詩的思維過程中的主要符號元素，對意象的融鑄貫串詩的形象思維的始終，具有關係到一首詩的高下成敗的價值」<sup>22</sup>詩歌主張意在言外、意猶未盡，都必須經由意象的符號作用傳達審美意識，產生意境，「境生於象外且超乎象」，意境是擴大且更自由的意象，顯現出主體感受與客觀景物互相交融的美感。詩歌意象常常具有個性化的特點，宗教意象卻早已揹負過多經典與教徒約定俗成的習慣，例如眾所熟悉的蓮花，已被佛教廣泛運用，然而詩人們卻不避諱或無法避免「蓮花」意象的使用。

透過討論詩人在意象的作用，使得宗教的哲理思維轉變為形象思維，使哲學意念轉化成詩。因此詩人使用形象如何將宗教符號轉化提昇，成為詩歌作品個性化的意象是本文研究目的之一。

其二，印證「宗教詩」如何透過提倡，做為創作模式，形成「以詩載道」的

<sup>20</sup> 王志遠編、加地哲定著、劉衛星譯：《中國佛教文學》，北京：今日中國，1990，頁1

<sup>21</sup> 同上註，頁2。

<sup>22</sup> 李元洛：《詩美學》，台北：東大，1990，頁169。

運動。關於詩所欲承載之道，即意象所承載的宗教意涵，再換成思維的說法，即是如何在形象詩維上負載著哲理思維，李澤厚認為：「邏輯思維是形象思維的基礎」<sup>23</sup>，形象思維必然設定於邏輯思維之後，因為一但進入思維，已經不是純粹的感性情感。尤其是創作宗教詩的詩人，他們以特定的宗教教義、宗教歷史、宗教背景的等邏輯了解為基礎<sup>24</sup>，哲理會自覺或不自覺地滲透到形象思維中，滲透的方式與比例的拿捏，留下意象與哲學拉扯、角力的痕跡。

形象思維的過程，在實質上與邏輯思維相同，也是從現象到本質、從感性到理性的一種認識過程。但這過程又有與邏輯思維不同的本身獨有的一些規律和特點，這就是在整個過程中，思維永遠不離開感性形象的活動形象。相反，在這過程中，形象的想像是愈來愈具體、愈生動、愈個性化。因此，形象思維是個性化與本質化的同時進行。<sup>25</sup>

依照李澤厚的論點，創作者不可能單獨運用形象思維而不運用邏輯思維，因此，詩人創作宗教詩，只不過使用特定範圍內的哲學知識。所以哲學思維有時參與指導形象思維，並不是造成作品失去美感的主要因素。

形象思維還有一個主要特徵：這就是它永遠伴隨著美感感情態度。在整個形象思維過程中，藝術家每一步都表現著自己的美感或情感態度，並把這種態度凝結體現在作品裡。<sup>26</sup>

沒有感情、沒有觸動，為寫詩而寫詩都會失去形象思維的特徵，更何況是為了宣揚教義而作宗教詩，將導致作品如同嚼蠟。詩人運用哲學思維、宗教意象，有意識為宗教立命，亦可產生詩之美。因此印證「以詩載道」，由理論與歷史走向看來，只要在情感態度掌握得宜，即使詩人由苦的覺知走向斷集、證滅的修行路，詩作依舊可以透出哲思的光彩。

其三，論證詩人透過宗教尋求情感向度，對詩作的質與量如何？既然情感是詩歌作品最重要的因素，宗教修行無非為了減少情感的起伏，刻板印象認為兩者必然產生衝突。因此依尋宗教創作是減少詩作的質與量或者能夠提昇詩境，關鍵在於「美感」與「情感」。假設詩人能夠將情感分成「聖」與「俗」兩種，俗世情感隨著修行而斷滅之際，卻能夠保持聖世情感，對世界與感動另眼相待。即使詩作由於俗世情感減少導致詩作減少，卻能夠開啓另一個寫作方向。

<sup>23</sup> 李澤厚：〈試論形象思維〉，《美學論集》，上海：上海文藝，1980，頁242。

<sup>24</sup> 筆者並非說宗教完全屬邏輯思維，認識宗教、了解教義的部分屬於邏輯的思考，至於「信仰」的動機，必須觸動信仰者的情感層面才會產生信仰的宗教情感。宗教的成形也不是完全邏輯的，例如「儀式」、「巫術」等早期宗教的形成，屬於非邏輯的。

<sup>25</sup> 李澤厚：〈試論形象思維〉，《美學論集》，頁231。

<sup>26</sup> 李澤厚：〈試論形象思維〉，《美學論集》，頁237。

## 第二節 文獻回顧

本文必須搜集的資料繁多，故採取研究的四位詩人之相關研究資料進行分類，期待達到清晰明白之效。主要以碩博士論文及期刊為主，進行資料的爬梳與討論。

### 一、詩人綜合研究

黃如瑩《現代詩與佛——以周夢蝶、夏虹、蕭蕭之線索考察》<sup>27</sup>為三位詩人的合論，將詩人各分一章做為論文之主題，結合詩人學佛、禮佛經驗與進程，逐一對作品進行佛語、佛典、佛理、佛境的考察分析，專門談與佛相關的種種，座落在佛教向度。本文則涉及宗教的外緣儒、釋、道、耶的向度，及宗教內緣的神話向度，不同宗教向度之中，採取「神話思維」、「原型批評」的研究方法也與之大相逕庭。加上與許悔之相關的論文僅兩篇，種種理由，即是使周夢蝶、夏虹、蕭蕭亦有再研究之必要。

### 二、周夢蝶研究資料回顧

周夢蝶在詩壇成名已久，在街頭打坐，兼賣書籍，成為文壇風景之一；詩如其人，被公認為「詩壇苦行僧」，探討周夢蝶的研究論文、期刊數量最多。依據「國家圖書館全球資訊網——臺灣博碩士論文知識加值系統」搜尋而得，專論周夢蝶一人的學位論文有三篇，將周夢蝶與其他詩人合論的有四篇<sup>28</sup>，合計七篇；期刊則討論眾多，難以計數，數量遠遠高於其他三位詩人。

周夢蝶的研究論文，依時間順序排列討論。曾進豐最早對周夢蝶進行學位論文的研究書寫，《周夢蝶詩研究》<sup>29</sup>第五章將「周夢蝶詩之內涵」的主題思想分成六大內涵各分節論述，第六節「禪意與悟境」，將詩分類為：一、「佛典禪語類」，二、「佛教禪理類」，三、「禪境類」，四、「禪悟類」，五、「禪趣類」。徹底討論周夢蝶的禪詩，開啓論禪之風氣。

胡月花也持續對禪理的關注，《周夢蝶及其詩作研究》<sup>30</sup>第五章討論周夢蝶詩作的主題思想時，分為七節，其中第七節「對禪理禪機的洞悉與澈悟」又將禪詩做了細分：一、「以佛語佛典入詩」；二、「以禪理入詩」；三、「富有禪悟妙諦

<sup>27</sup> 黃如瑩：《現代詩與佛——以周夢蝶、夏虹、蕭蕭之線索考察》，臺南大學語文教育學系教學碩論，2005。

<sup>28</sup> 黃如瑩：《現代詩與佛——以周夢蝶、夏虹、蕭蕭之線索考察》，已放入「一、詩人綜合研究」討論，仍計入篇數。

<sup>29</sup> 曾進豐：《周夢蝶詩研究》，國立臺灣師範大學國文研究所碩論，1996。

<sup>30</sup> 胡月花：《周夢蝶及其詩作研究》，淡江大學中國文學研究所碩論，2003。

者」；四、「富有超塵禪境者」。

以二兩篇論文共同特性是在一章之一節，細分禪理、禪趣、禪悟、禪境。

羅任玲闡自然美學的方法討論周夢蝶，《台灣現代詩自然美學——以楊牧、鄭愁予、周夢蝶為中心》<sup>31</sup>第四章蝶討論周夢蝶時，以「矛盾美學」、「自然與自我形象」來討論詩呈現「二元對立與和諧」的特色。第一節「矛盾美學的實踐」，第三點「深悲與深喜」與禪的主題較為相關。周夢蝶對自然懷有深情的喜悅，深悲與深喜之間，悲喜的距離愈近詩愈動人，《十三朵白菊花》、《約會》即是較生動近人的作品。其中「醜與美、老與少、寒冷與溫暖」的矛盾中，產生無窮盡的禪意。

孔佳薇持續研究周夢蝶的禪，《新詩教學的探究 以現行高中國文教材為例》<sup>32</sup>，無法跳出蕭蕭評論周夢蝶的路線與方法<sup>33</sup>，仍然「從詩中佛家美學的體悟看周夢蝶」。

蔡富禮將禪意提昇成禪境，《台灣現代詩中的禪境探究——以四位詩人的作品為例》<sup>34</sup>，討論到有關周夢蝶的部分，探討其「禪境」，說周夢蝶禪的體悟表現在「生命的觀照」、「生滅的超越」及「物我的統一」。「從〈擺渡船上〉到〈菩提樹下〉，周夢蝶詩作所點出的詩意涵融禪境，也可作為他禪修悟境次第的表徵，此論文擴大禪的談法，作者具有宗教學的素養，因此能夠扣合修行的次第與詩境的提昇。

丁旭輝探討莊子美學對整個現代詩壇的影響，割捨《老子》對《莊子》做專一深入接受、轉化之研究。《台灣現代詩中的《莊子》接受與轉化》<sup>35</sup>論及周夢蝶，對「蝶」、「鯤」意象著力頗深。丁旭輝開出新的討論方向，將周夢蝶一向偏重在佛理與禪的部分，擴及道家，並聚焦在《莊子》裡所提及的意象。

廖堅均借用空間現象學「家屋」及人文地理學「地方」等觀念，研究詩人宗

<sup>31</sup> 羅任玲：《台灣現代詩自然美學——以楊牧、鄭愁予、周夢蝶為中心》國立臺灣師範大學國文研究所在職進修碩論，2004。

<sup>32</sup> 孔佳薇：《新詩教學的探究 以現行高中國文教材為例》，臺灣師範大學國文系在職進修碩論 2007。

<sup>33</sup> 蕭蕭：《台灣新詩美學》，台北市：爾雅，2004。第三章提到〈台灣新詩的出世情懷——從佛家美學看周夢蝶詩作的體悟〉，蕭蕭認為現代詩壇當中，只有少數的詩人能夠以禪入詩，以禪喻詩，其中又以周夢蝶為最大家。並舉出在歷史傳遞後繼承的詩法，得自佛家的「二道相因」及「雲門三關」的思維方式，也是周詩中極為常見的思維模式。再以《六祖壇經》所提到的「無念、無相、無住」作為現代詩中的美學實踐。頁 99-162。

<sup>34</sup> 蔡富禮：《台灣現代詩中的禪境探究——以四位詩人的作品為例》，佛光大學宗教學研究所碩論，2009。

<sup>35</sup> 丁旭輝：《台灣現代詩中的《莊子》接受與轉化》，中山大學中國文學研究所博論，2009。



教空間的體驗，《周夢蝶詩歌意象的空間展演》<sup>36</sup>提出周夢蝶詩中所呈現的佛教宇宙觀，頗具新意然論述稍簡。

周夢蝶相關期刊不勝枚舉，主要以被搜列成集的期刊最具代表性，共有兩本。第一本是曾進豐將一九五九年開始到二〇〇四年之間，討論周夢蝶的期刊收編於《娑婆詩人周夢蝶》<sup>37</sup>一書，共收錄十七篇詩論、七篇訪問稿。其中葉嘉瑩「閃爍著禪理和哲思」<sup>38</sup>一語出後，此句屢被引用，更樹立此時期的評論方向不出「禪境」、「哲理」，如周伯乃〈周夢蝶的禪境〉<sup>39</sup>、翁文嫻〈看那手持五朵蓮花的童子——讀周夢蝶詩集《還魂草》〉<sup>40</sup>等。

所收錄十七篇論述，其中五篇觸及「禪」以外的議題，在討論詩人佛教向度之餘兼及基督宗教，開啓先河，分別是：吳達芸〈評析周夢蝶的《孤獨國》〉<sup>41</sup>、余光中〈一塊彩石就能補天嗎？——周夢蝶詩境初窺〉<sup>42</sup>、戴訓揚〈新時代的採菊人——周夢蝶其人其詩〉<sup>43</sup>、奚密〈修溫柔法的蝴蝶——讀周夢蝶新詩集《約會》和《十三朵白菊花》〉<sup>44</sup>、李爽學〈花雨滿天——評周夢蝶詩集兩種〉<sup>45</sup>。嗣後陳政彥〈周夢蝶詩中的基督教意象探究〉<sup>46</sup>，將周夢蝶詩中的宗教意象分爲三類：「上帝：扣問流離命運的主宰」、「十字架與耶穌：救贖受難的博愛展現」、「天國與蘋果、蛇：入世的考驗與出世的回歸」，才使基督宗教成爲討論的主要焦點，試圖開出研究的新面向。

另一本黎活仁所編《雪中取火且鑄火爲雪》<sup>47</sup>，收錄二〇〇九年所舉辦「周夢蝶與二十世紀華文文學國際研討會」所討論的文章，此輯中分有兩岸觀點與香港論述，大陸及香港學者，如沈玲、方環海<sup>48</sup>、黎活仁<sup>49</sup>、史言<sup>50</sup>、余境熹<sup>51</sup>、

<sup>36</sup> 廖堅均：《周夢蝶詩歌意象的空間展演》，雲林科技大學漢學資料整理研究所碩論，2009。

<sup>37</sup> 曾進豐編：《娑婆詩人周夢蝶》，台北：九歌，2005。

<sup>38</sup> 葉嘉瑩：〈序周夢蝶先生的《還魂草》〉，《娑婆詩人周夢蝶》，頁32。

<sup>39</sup> 周伯乃：〈周夢蝶的禪境〉，《娑婆詩人周夢蝶》，頁71-88。

<sup>40</sup> 翁文嫻：〈看那手持五朵蓮花的童子——讀周夢蝶詩集《還魂草》〉，《娑婆詩人周夢蝶》，頁89-105。

<sup>41</sup> 吳達芸：〈評析周夢蝶的《孤獨國》〉，《娑婆詩人周夢蝶》，頁46-70。

<sup>42</sup> 余光中：〈一塊彩石就能補天嗎？——周夢蝶詩境初窺〉，《娑婆詩人周夢蝶》，頁136-140。

<sup>43</sup> 戴訓揚：〈新時代的採菊人——周夢蝶其人其詩〉，《娑婆詩人周夢蝶》，頁112-135。

<sup>44</sup> 奚密：〈修溫柔法的蝴蝶——讀周夢蝶新詩集《約會》和《十三朵白菊花》〉，《娑婆詩人周夢蝶》，頁250-254。

<sup>45</sup> 李爽學：〈花雨滿天——評周夢蝶詩集兩種〉，《娑婆詩人周夢蝶》，頁246-259。

<sup>46</sup> 陳政彥：〈從周夢蝶基督教意象接受歷程談起〉，《國文學誌》20期，頁179-203，2010年6月。

<sup>47</sup> 黎活仁、蕭蕭、羅文玲編：《雪中取火且鑄火爲雪》，台北：萬卷樓，2012。

<sup>48</sup> 沈玲、方環海：〈雪國的蝶影——周夢蝶詩歌中有關「雪」的物質想像研究〉，《雪中取火且鑄火爲雪》，頁3-46。

<sup>49</sup> 黎活仁：〈詩歌與上升下降的敘事——周夢蝶的研究〉，《雪中取火且鑄火爲雪》，頁217-250。

<sup>50</sup> 史言：〈「水」與「夢」的「禪語」——周夢蝶詩歌「水之動態」與「水之動力」的現象學研究〉，《雪中取火且鑄火爲雪》，頁313-368。

<sup>51</sup> 余境熹：〈水火融合與魔法師之路——周夢蝶八首「月份詩」的「解／重構」閱讀〉，《雪中取

何超英<sup>52</sup>、霍家美<sup>53</sup>一致採取「日內瓦學派」中的「巴什拉的詩學」闢研究徑。其中史言〈「水」與「夢」的「禪語」——周夢蝶詩歌「水之動態」與「水之動力」的現象學研究〉，直指對禪議題的研究不足提出反思與補充。沈玲、方環海在〈雪國的蝶影——周夢蝶詩歌中有關「雪」的物質想像研究〉，除了採取巴什拉詩學觀點之外，另將周夢蝶的雪意象置入儒、釋、道的世界中探討，討論周夢蝶遊走於三家思想。

不採取「巴什拉詩學」觀點，李潤森<sup>54</sup>以什克洛夫斯基、熱奈特、米勒的理論，研究周夢蝶的詩藝中的「重覆」技巧；田崇雪<sup>55</sup>讀出周夢蝶的天問；另外屈大成〈周夢蝶詩與佛教〉<sup>56</sup>站在中國佛教研究的專業角度指出「周詩在佛教方面的思想，遠遠不限於『禪』，如單用『禪』概括周詩在佛教方面的思想，遠遠不限於『禪』，如單用『禪』概括周詩的特色，失之偏頗。」，試圖打破台灣詩評對「禪」的迷思與單一方向的探討。

台灣學者由曾進豐、白靈、蕭水順出線，曾進豐〈孤絕冷凝歸於淡雅真醇——淺論周夢蝶詩風及其轉折〉<sup>57</sup>，對周夢蝶的詩風，作完整的剖析。白靈〈偶然與必然——周夢蝶詩中的驚與惑〉<sup>58</sup>，亦注意到周夢蝶的問號使用，蕭蕭〈後現代視境下的「蝶道」與「詩路」——以周夢蝶「蝶詩」的空間轉換作為探索客體〉<sup>59</sup>，採取後現代視角關注蝶意象，跨及佛、道二家的向度的空間轉換。

---

火且鑄火為雪》，頁 369-414。

<sup>52</sup> 何超英：〈周夢蝶的夢想之旅——以巴什拉的安尼瑪詩學作研究〉，《雪中取火且鑄火為雪》，頁 415-456。

<sup>53</sup> 霍家美：〈春天與夏天——周夢蝶的意識研究〉，《雪中取火且鑄火為雪》，頁 509-538。

<sup>54</sup> 李潤森：〈周夢蝶詩中的「重覆」〉，《雪中取火且鑄火為雪》，頁 457-508。

<sup>55</sup> 田崇雪：〈生命孤獨的自我問答〉，《雪中取火且鑄火為雪》，頁 47-88。

<sup>56</sup> 屈大成：〈周夢蝶詩與佛教〉，《雪中取火且鑄火為雪》，頁 251-312。

<sup>57</sup> 曾進豐：〈孤絕冷凝歸於淡雅真醇——淺論周夢蝶詩風及其轉折〉，《雪中取火且鑄火為雪》，頁 89-116。

<sup>58</sup> 白靈：〈偶然與必然——周夢蝶詩中的驚與惑〉，《雪中取火且鑄火為雪》，頁 117-162。

<sup>59</sup> 蕭蕭：〈後現代視境下的「蝶道」與「詩路」——以周夢蝶「蝶詩」的空間轉換作為探索客體〉，《雪中取火且鑄火為雪》，頁 163-216。

### 三、蕭蕭研究資料回顧

蕭蕭著作等身，文名有時甚至掩蓋過詩名，討論蕭蕭的學位論文亦分成散文及新詩，在「國家圖書館全球資訊網——臺灣博碩士論文知識加值系統」搜尋，與蕭蕭相關論文共有九篇，四篇討論蕭蕭的散文<sup>60</sup>，其中三篇集中於二〇〇九年發表；另五篇討論現代詩<sup>61</sup>，本文僅討論四篇。以上資料，顯示研究者對蕭蕭的興趣，在論文研究的分佈新詩僅多一篇，顛覆予人「文名掩蓋過詩名」的印象。新詩的蕭蕭，由二〇〇一年陳政彥開始，早於二〇〇五年蔡明原研究散文鄉土文學的蕭蕭。此原因，推測由於蕭蕭為現代詩進行批評、教學之故。

陳政彥《蕭蕭詩學研究》<sup>62</sup>，提及蕭蕭詩學托意言志的傳統，源自以儒家哲學而形成人格文學批評，由於儒學融入中國人生命氣質過深，儒家向度的接受與轉化較之於道家、佛家，往往被詩壇、研究者忽略。

林毓鈞《蕭蕭新詩研究》<sup>63</sup>第四章論述主題內涵，第二節〈禪與心的對話〉，提到「蕭蕭所謂的「禪」並非信仰上的「禪」，也不同於周夢蝶將「禪」當成高深藝術境界的寄託，而是對現實生活做不同角度觀照，在靈巧的思辨中展露機鋒，是一種時時與萬物保持對話的情趣。」這一段話充分的顯露出蕭蕭的禪美學，屬於樸實、平淡、具有禪趣。像作品〈緣無緣〉即是換成一隻螞蟻的角度來看世界，指出蕭蕭的禪不同於周夢蝶是生活禪。

楊雯琳《蕭蕭詩作探究》<sup>64</sup>，以蘇珊朗格的理論，探討蕭蕭詩作中形式美學特色，其第五章「蕭蕭詩作的形式與情感關係」，第三節「留白——詩的無用之用」，最具有禪意的特色。

討論蕭蕭的期刊，呈現兩種方向，早期著重詩的形式與詩的內涵，即「小」、與「禪」的討論，後期則以「簡約」與「空白」為主，名詞雖不同，意涵卻一致。

早期研究蕭蕭的期刊，諸如張默〈垂今鈞古話蕭蕭——試論《緣無緣》詩集

<sup>60</sup> 分別是，蔡明原：《八〇年代現代散文中的台灣圖像——以九歌與前衛年度散文選為研究對象》，臺北教育大學台灣文學所碩論，2005。林秀英：《論吳晟、蕭蕭作品中的彰化人文關懷》，逢甲大學中國文學所碩論，2009。陳玉華《蕭蕭懷鄉散文研究》，新竹教育大學人資處語文教學所碩論，2009。蘇玉筑：《當代臺灣「大臺中」書寫——以中、彰、投四縣市作家作品為探討對象》，中興大學中國文學所碩論，2009。

<sup>61</sup> 黃如瑩所著已於「一、詩人綜合研究」討論過，仍計入「九」篇數。另李桂媚：《台灣新詩標點符號運用——以彰化詩人為例》，國立臺北教育大學台灣文化所碩論，2009，與本文無關，計入五篇現代詩之篇數，卻不列入討論。

<sup>62</sup> 陳政彥：《蕭蕭詩學研究》，國立中央大學中國文學所碩論，2001。

<sup>63</sup> 林毓鈞：《蕭蕭新詩研究》，彰化師範大學國文研究所碩論，2006。

<sup>64</sup> 楊雯琳：《蕭蕭詩作探究》淡江大學中國文學研究所碩論，2008。

及其他)<sup>65</sup>，指出蕭蕭詩中的「禪」並不一定將詩作落實在佛理的探索，而是從實實在在的生活中去體悟，自由自在的出沒在日常生活之中，且指出蕭蕭的特色和六〇年代的台灣現代詩追求「意象繁富」有明顯的不同，是以素樸、空靈、純淨為要求。張默所言，成為討論蕭蕭重要的參考資料，確立以「禪」做為討論蕭蕭的方向。如陳巍仁在〈羚羊如何睡覺？〉<sup>66</sup>、向明〈真空妙有——賞析蕭蕭的「空與有」(第一首)〉<sup>67</sup>、吳肇嘉〈讀蕭蕭〈我心中的那頭牛啊！〉〉<sup>68</sup>、羅門〈扛著「現代」與「後現代」走向二十一世紀的詩人——序蕭蕭《凝神》詩集〉<sup>69</sup>、丁旭輝在〈論蕭蕭短詩的簡約美學〉<sup>70</sup>、楊雯琳〈月光下的現代詩——論蕭蕭《後更年期的白色憂傷》中的禪意特色與其發揮之用〉<sup>71</sup>都不出「小」、「禪意」這兩個方向，具有一致性。另外楊雯琳〈論蕭蕭的組詩〈河邊那棵樹〉的結構特色與寓意〉<sup>72</sup>，卻跳出禪意，採取結構的概念經營同心圓的世界；以及方群〈凝神諦聽回音——談蕭蕭的《凝神》〉<sup>73</sup>，著重在詩中形式經營的探討，詩所表現的是「形先存，後意立」，表現手法則常以「正反相生，前後對應」為原則。

近期關於蕭蕭的討論，大部分收於《簡約書寫與空白美學》<sup>74</sup>，討論新詩而不涉宗教向度的討論篇章有兩篇，陳政彥由蕭蕭的詩學活動來觀察臺灣現代詩場域的流變<sup>75</sup>；及李桂媚研究標點符號在蕭蕭詩中，所造成的音樂性、語義性、圖象性的效果<sup>76</sup>。

丁旭輝以老莊思想分析蕭蕭詩中的古典氛圍<sup>77</sup>，張之維則是從同一性著手，分析詩集中「我與自然」的自我投射，「詩與道」兩者的同一性<sup>78</sup>。段文菡則是以意念與意象的糾結，探討詩所呈現「物我合一」、「我化於物」的樣貌<sup>79</sup>。以上

<sup>65</sup> 張默：〈垂今鈞古話蕭蕭——試論《緣無緣》詩集及其他〉，《臺灣詩學季刊》15期，1996年6月，頁123-131。

<sup>66</sup> 陳巍仁：〈羚羊如何睡覺？〉，蕭蕭：《皈依風皈依松》導言，台北：文史哲，2000，頁12。

<sup>67</sup> 向明：〈真空妙有——賞析蕭蕭的「空與有」(第一首)〉，《臺灣詩學季刊》27期，頁34-35。

<sup>68</sup> 吳肇嘉：〈讀蕭蕭〈我心中的那頭牛啊！〉〉，《臺灣詩學季刊》27期，頁55-57。

<sup>69</sup> 羅門：〈扛著「現代」與「後現代」走向二十一世紀的詩人——序蕭蕭《凝神》詩集〉，《藍星詩學》7卷，2000年9月，頁167-178。

<sup>70</sup> 丁旭輝：〈論蕭蕭短詩的簡約美學〉，原載彰化師範大學國文系《國文學誌》第十期，2005年6月，收入《臺灣新詩研究——中生代詩家論》，台北：五南，2007，頁68-93。

<sup>71</sup> 楊雯琳：〈月光下的現代詩——論蕭蕭《後更年期的白色憂傷》中的禪意特色與其發揮之用〉，《問學集》16卷，2009年2月，頁228-244。

<sup>72</sup> 楊雯琳：〈論蕭蕭的組詩〈河邊那棵樹〉的結構特色與寓意〉，《問學集》15卷，2008年4月，頁225-238。

<sup>73</sup> 方群：〈凝神諦聽回音——談蕭蕭的《凝神》〉，蕭蕭：《凝神》書序，台北：文史哲出版，2000年，頁28-50。

<sup>74</sup> 黎活仁、羅文玲編：《簡約書寫與空白美學》，台北：萬卷樓，2010年。

<sup>75</sup> 陳政彥：〈蕭蕭詩學發展與臺灣現代詩場域流變〉，《簡約書寫與空白美學》，頁1-36。

<sup>76</sup> 李桂媚：〈蕭蕭新詩標點符號運用〉，《簡約書寫與空白美學》，頁295-322。

<sup>77</sup> 丁旭輝：〈蕭蕭詩作的古典氛圍〉，《簡約書寫與空白美學》，頁163-196。

<sup>78</sup> 張之維：〈同一性的形構〉，《簡約書寫與空白美學》，頁201-236。

<sup>79</sup> 段文菡：〈論蕭蕭新詩中「意念」與「意象」的糾結〉，《簡約書寫與空白美學》，頁237-264。

三篇涉及道家向度。

「小」換成「簡約」，「禪意」換成「空白」，以下三篇論文針對蕭蕭詩中「白色」研究。白靈〈煙水與水舞——蕭蕭小詩中的空白美學〉<sup>80</sup>，轉以科學「潛熱」的觀點，關注蕭蕭詩中「小」、「空白」、「色空」、「有無」的特色與意涵。沈玲、方環海〈蕭蕭詩作中的「白色」想像〉<sup>81</sup>，著重在顏色的研究，依詩歌中的白色的色彩語義，將其分為具有禪意的「無色之白」及用來表現生態環境及人生哀歎的「有色之白」。李翠瑛〈白色的美學——論蕭蕭《後更年期的白色憂傷》之空白、平衡與形式〉<sup>82</sup>，探討三行成詩的形式的創新，由「禪意」出發，關注「白」其意象跳躍產生的空隙，以蘇珊·朗格符號美學「有意味的形式」及「接受理論」分析禪意與小詩。雖然好似跳脫禪意的脈絡，空白仍然在指涉禪意。

另有一篇落於佛家向度之內，黎活仁〈上升與下降——蕭蕭的想像力研究〉<sup>83</sup>，以巴什拉的四元素詩學於從上升與下降的角度研究蕭蕭的詩歌，將雲意象與佛教的「無明」相互關連。

### 三、夏虹研究資料回顧

夏虹出身佛教家庭，身為詩人，也身兼佛學研究者，書寫佛學相關之論文。因此詩作大部分落在佛家向度之中，討論其詩之篇章，大多觸及佛教的意象或者佛家的思想；若特意避開宗教，則談其被稱為「謬思的女兒」的絢爛詩藝。依「國家圖書館全球資訊網——臺灣博碩士論文知識加值系統」所查，與夏虹直接相關之論文共得六篇，其中《現代與後現代——戰後台灣現代詩的空間書寫研究》<sup>84</sup>相關性甚小，故不論。另四篇討論如下，另一篇已置入「一、綜合討論」。

李秀菁將討論範圍定在詩韻及風格，《夏虹詩之音韻風格研究》<sup>85</sup>不涉及詩作的主題思想，討論詩中「韻腳形式」、「頭韻的安排」、「音韻重疊」，屬於「語言風格學」的範圍。

陳玉琳的論文亦不涉及佛教思想，《夏虹詩藝的研究》<sup>86</sup>主要談論夏虹女性詩人的身份、所屬的藍星詩社，以及詩藝。詩藝以年代區分，「五、六〇年代的

<sup>80</sup> 白靈：〈煙水與水舞——蕭蕭小詩中的空白美學〉，《簡約書寫與空白美學》，頁 69-100。

<sup>81</sup> 沈玲、方環海：〈蕭蕭詩作中的「白色」想像〉，《簡約書寫與空白美學》，頁 101-128。

<sup>82</sup> 李翠瑛：〈白色的美學——論蕭蕭《後更年期的白色憂傷》之空白、平衡與形式〉，《簡約書寫與空白美學》，頁 129-157。

<sup>83</sup> 黎活仁〈上升與下降——蕭蕭的想像力研究〉，《簡約書寫與空白美學》，頁 37-68。

<sup>84</sup> 沈曼菱：《現代與後現代——戰後台灣現代詩的空間書寫研究》，中興大學台灣文學所碩論，2008。

<sup>85</sup> 李秀菁：《夏虹詩之音韻風格研究》，彰化師範大學國文所碩論，2010。

<sup>86</sup> 陳玉琳：《夏虹詩藝的研究》，政治大學國文教學所碩論，2008。

詩藝」，討論情詩為主，及詩的表現手法、意象、詩風及音樂性；另外「七、八〇年代的詩藝」，探討人間情感、原鄉情感、後山意象為主。

彭瑞惠探討夔虹的全面性，因此涉入宗教範圍，《夔虹詩研究》<sup>87</sup>第四章「夔虹詩作之審美意識及其特色」之第二節「夔虹詩之特色」，提到夔虹具有「禪化的詩境」、「佛法淑世理想」的特點。「禪」屬於審美的哲學，詩富有佛理哲思能夠營造出禪的意境，呈現出佛法中「空」的境界。

鄭玉釧或許認為夔虹全面性的討論還有研究的必要，《夔虹詩作研究》<sup>88</sup>第四章「夔虹詩作的書寫面向」，第四節「宗教詠歎調」，分出「現代禪詩」及「佛教現代詩」兩個概念。進一步將兩個概念進行比較，「佛教現代詩」和讀者之間有嚴重的隔閡。此兩篇論文，討論佛教現代詩的部分比例不小。

與夔虹相關的期刊，一部分專題刊登於《藍星詩刊》專題，如林峻楓〈側介女詩人夔虹〉<sup>89</sup>，對夔虹徘徊在詩與佛之間作出正面的肯定，認可只要是心靈清淨，必能在詩與佛之間探測到豐美的清溪。滿光法師·潘焯〈當法音流入詩的礦層——訪女詩人夔虹〉<sup>90</sup>，訪問中，夔虹期許年輕創作者能皈依三寶，以佛法潤身，擴展題材，寫佛教現代詩，認為詩藝和自性可藉由創作同時增長。洪淑苓〈詩心·佛心·童心——論夔虹創作歷程及其美學風格上、下〉<sup>91</sup>討論夔虹詩作分期的問題，區分為：「少女情詩期」、「婚後牧歌期」、「學佛初始期」、「學佛成熟期」四個皆段。文章中討論了夔虹創作佛教現代詩所產生的爭議，以空為美探討詩作中佛心的啟發。

另外，李進文〈靜站在楊桃樹下的繆思——專訪夔虹〉<sup>92</sup>，有助於了解夔虹的學佛、寫詩之過程。張默〈處處在在，化為微波——夔虹的詩生活探微〉<sup>93</sup>表達對夔虹詩藝，在此岸或彼岸的擔憂。

<sup>87</sup> 彭瑞惠：《夔虹詩研究》，高雄師範大學回流中文所碩論，2007。

<sup>88</sup> 鄭玉釧：《夔虹詩作研究》，高雄師範大學回流中文所碩論，2008。

<sup>89</sup> 林峻楓：〈側介女詩人夔虹〉，《藍星詩學》12卷，2001年12月，頁22-24。

<sup>90</sup> 滿光法師·潘焯〈當法音流入詩的礦層——訪女詩人夔虹〉，《藍星詩學》12卷，頁6-8。

<sup>91</sup> 洪淑苓：〈詩心·佛心·童心——論夔虹創作歷程及其美學風格〉上、下，《藍星詩學》12卷，頁9-21；2001年12月、13卷，2002年3月，頁194-210。

<sup>92</sup> 李進文：〈靜站在楊桃樹下的繆思——專訪夔虹〉，《文訊》280卷，2009年2月，頁18-27。

<sup>93</sup> 張默：〈處處在在，化為微波——夔虹的詩生活探微〉，《聯合文學》152卷，1997年6月，頁156-165。

#### 四、許悔之研究資料回顧

研究許悔之的學位論文目有兩篇，分別研究許悔之的「生態」與「死亡意識」兩個面向。許悔之較之於其他三位詩人，年紀最輕，因此引起的關注，學位論文目前從二〇〇九年開始，二〇一一年亦有論文發表與之相關，由於近期現代詩研究方向多以合論為主，尚未出現像其他詩人，論文專門研究許悔之一人。

郭淑玲研究具有宗教意涵的死亡面向，《現代詩死亡書寫研究——以孫維民、陳克華、許悔之三家為例》<sup>94</sup>第二章第二節，探討詩人的死亡思維，以「儒家」、「道家」、「佛家」及「民間傳統信仰」，是臺灣社會流行的宗教式死亡思維。探討詩中「死亡的時間意識」、「死亡的場景」、「死亡的荒誕與虛無」等，並討論到「宗教精神」的展現。

江典育關注許悔之鯨豚書寫所呈現的生態面貌，《台灣生態書寫研究：以劉克襄、許悔之、張芳慈為例》<sup>95</sup>第二章「一種永劫回歸的流亡意向」，第三節「信仰與自然之牽引作用關係」，探討海洋意象時提到許悔之的詩帶有宗教的色彩，「信仰與自然之牽引關係」說〈迷路的鯨魚〉一詩以神預言的口吻，透露出諸神對人類的絕望。文中以兼論的方式談到詩中的宗教色彩。

許悔之期刊部分，由於許悔之深具宗教色彩，對其討論的文章便呈現宗教氛圍，裴元領寫作兩篇文章，〈談許悔之《有鹿哀愁》〉<sup>96</sup>認為詩人收起華眼，以佛眼看世界，是感於眾苦交迫之作；另一篇〈大不敬——只寫給麻木者……〉<sup>97</sup>，試圖為《我佛莫要，為我流淚》辯護，大不敬並非對「你」不敬，而「你」絕對不會介意，盼有宗教信徒淡然看之。奚密〈光之心房——評介許悔之《我佛莫要，為我流淚》〉<sup>98</sup>提到這本詩集的主題為：「生與死」、「肉與靈」、「慾念與寂滅」、「無常與超越」。認為此本詩集在構思及語言，表現出相當高度的原創性和啟發性。賀淑瑋〈永世的阿難——小論許悔之《我佛莫要，為我流淚》〉<sup>99</sup>將以佛陀為場域，搬演情慾戲劇的許悔之推為台灣第一人，與英國教士鄧約翰具有相同的思維，一樣將宗教與情欲連結書寫。佛陀不過是許悔之所立的像，以盡人間意，是書寫情慾的舞台上的道具和背景。王為萱〈試論許悔之詩作的身體書寫〉<sup>100</sup>認為

<sup>94</sup> 郭淑玲：《現代詩死亡書寫研究——以孫維民、陳克華、許悔之三家為例》，高雄師範大學國文教學所碩論，2011。

<sup>95</sup> 江典育：《台灣生態書寫研究：以劉克襄、許悔之、張芳慈為例》，國立中興大學台文所碩論，2009。

<sup>96</sup> 裴元領：〈談許悔之《有鹿哀愁》〉，《新朝華人藝術雜誌》，27卷，2000，12月，頁22-25。

<sup>97</sup> 裴元領：〈大不敬——只寫給麻木者……〉，《遺失的哈達》，台北：聯經，2006，頁114-116。

<sup>98</sup> 奚密：〈光之心房——評介許悔之《我佛莫要，為我流淚》〉，《遺失的哈達》，頁117-120。

<sup>99</sup> 賀淑瑋：〈永世的阿難——小論許悔之《我佛莫要，為我流淚》〉，《遺失的哈達》，頁122-125。

<sup>100</sup> 王為萱：〈試論許悔之詩作的身體書寫〉，原為94學年度國立中央大學中文系所辦「青春詩會——臺灣現代詩人作品研討會」會議論文，收於《遺失的哈達》，頁126-150。

許悔之的身體書寫表現在《肉身》、《我佛莫要，爲我流淚》、《當一隻鯨魚渴望海洋》、《有鹿哀愁》四冊詩集中，身體書寫所呈現的主題思想，爲「身體與情慾的結合」、「身體對宗教的探觸」，並表現出「流亡者的姿態」、「耽美的情緒」與「悲傷與虛無的基調」。蔡振念〈死亡與悲傷的執迷——評許悔之詩集《亮的天》〉<sup>101</sup>，關注詩人對時間產生的迷惑，關懷時間所帶來的人世的死亡與悲傷。悲傷是整首詩的主弦律，不斷的迴繞在詩集之中。李敏勇：〈亮的天那神祕的悲傷——試論許悔之〉<sup>102</sup>，神祕的悲傷介入許悔之諸多詩集，成爲許悔之的一大特色。

## 五、結語

縱然周夢蝶的研究成果豐碩，然與宗教相關之議題，多落在佛家向度居多，道家、基督宗教次之，儒家則多點到爲止。蕭蕭的研究亦多落入「禪」的範圍，佛教甚少，其他則無。龔虹則是以佛教爲主，基督宗教向度則無。許悔之的研究則較難以看朝特定宗教研究。以上則是前人研究成果在宗教向度的分佈大概。

---

<sup>101</sup> 蔡振念：〈死亡與悲傷的執迷——評許悔之詩集《亮的天》〉，《文訊》232卷，2005年2月，頁19-21。

<sup>102</sup> 李敏勇：〈亮的天那神祕的悲傷——試論許悔之〉，《鹽份地帶文學》8期，2007年2月，頁182-196。



### 第三節 研究方法

關於詩意象的種種探討，本文一方面從思維模式著手，探究思維模式如何選定與之相應的意象，故運用「神話思維」的概念，考察宗教與詩在空間、時間、及數的領域的神話向度。另一方面，本文則著重於意象的內涵，運用「原型概念」，研究意象的宗教意涵，歸結「燈」、「鏡子」、「水」作為意象，如何置入宗教語境，進行原型溯源。

#### 一、神話思維

神話思維具有人類學和神話學的雙重內涵，恩斯特·卡西勒（Ernst Cassirer）相信人類是基於本身所具有的神話意識來創造神話，神話思維的研究和列維－布留爾又具有密切相關。

法國社會學家，列維－布留爾（Lucien Levy-Bruhl），提出「原始思維」的概念<sup>103</sup>：

原始人的思維是具體的思維，亦即不知道因而也不應用抽象概念的思維。這種思維只擁有許許多多世代相傳的神秘性質的「集體表象」，「集體表象」之間的關聯不受邏輯思維的任何規律所支配，它們是靠「存在物與客體之間的神秘的互滲」來彼此關聯的。尤其是，這種思維完全不關心矛盾（它不追究矛盾，也不回避矛盾，它可以容許同一實體存在同一時間存在於兩個或幾個地方，容許單數與複數同一、部分與整體同一，等等），所以，從表象關聯的性質上看，列維－布留爾又把這種思維叫做「原邏輯的」思維。總的說來，「原始人」的思維，就是以受互滲律支配的集體表象為基礎的、神秘的、原邏輯的思維。<sup>104</sup>

列維·布留爾提出此思模後，引起廣泛的討論，學界普遍認為這種有別於邏輯推理的方式，即稱為「原始思維」，和「神話思維」是相同的概念。

恩斯特·卡西勒（Ernst Cassirer）在《人論》中對「原始思維」提出批評，並以「神話思維」稱呼原始思維。「神話和原始宗教絕不是完全無條理性的，它們並不是沒有道理或沒有原因的。但是它們的條理性更多地依賴於情感的統一性

<sup>103</sup> 列維－布留爾（Lucien Levy-Bruhl）著、丁由譯：《原始思維》，台灣：商務印書館，2001。

<sup>104</sup> 丁由：〈譯者前言〉，《原始思維》，頁1。集體表象（collective representations），列維·布留爾說：「這些表象在集體中是世代相傳的；它們在集體中的每個成員身上留下深刻的烙印，同時根據不同情況，引起該集體中每個成員對有關客體產生尊敬、恐懼、崇拜等感情。……」。榮格認為和集體無意識（collective unconscious）極為相像。

而不是依賴於邏輯的法則。這種情感的統一性是原始思維最強烈最深刻的推動力之一。」<sup>105</sup>因此情感成爲原始思維或者神話思維最重要的特徵，邏輯思維則是理性思維，或者科學思維的特色。同樣以情感爲基礎，神話思維和藝術思維屬於相同的思考模式。

宗教觀念與文學藝術的思維模式和神話思維息息相關，現代詩是當代文學中最接近巫術與宗教的一個向度，因此筆者認爲從神話思維著手，可以發現爲何詩人具有某種特定的偏執與豐沛的情感，並寫之不倦。筆者採用恩斯特·卡西勒（Ernst Cassirer）的神話思維的結構做爲本文的研究方法。

在各種象徵形式中，神話是最基本的；文化生存的基本形式起源於神話意識，各種象徵都產生於原始神話思維的一些最初形式裏。神話思維是一種具象性、情感性的思維，也是一種生命一體化的交感思維和象徵性思維。神話思維的三個基本結構形式是空間、時間和數。神話思維中的自我主體範疇脫胎於原始的靈魂範疇。在人與物質世界和人類群體的關係中發展了物件意識和自我意識、文化自我意識是自我範疇的成熟。<sup>106</sup>

因此卡西勒（Ernst Cassirer）指出：神話的時間、空間可以控制人與諸神的生活：

在神話思想中，空間和時間從未被看作是純粹的或空洞的形式，而是被看作統治萬物的巨大神祕力量；它們不僅控制和規定了我們凡人的生活，而且還控制和規定了諸神的生活。<sup>107</sup>

神話思維的時間、空間，絕不可等閒視之，凡人與諸神都受到神話思維的規定與控制，諸神與人在各自的空間及時間中從事各種活動，絕非空洞的形式。從人類文化的各種形式樣貌進行分析，可以發現空間和時間在人類的世界所展現的特質，神話的時空和世俗的時空有了明顯的差異。從宗教的面向分析，例如在臺灣各鄉鎮年復一年舉辦道教文化活動，選定人間特定地方，集結上百間廟宇遊街，年復一年的重複當年神的行爲，每年都透過模仿而重新開始，不會隨歷史的時間流逝而消失，成就神話時間永恆的生命。

再如文學經典名著《紅樓夢》的著名研究，余英時提出〈紅樓夢的兩個世界〉，指出《紅樓夢》建造兩組世界的對比。第一組，余英時認爲，「這兩個世界，我

<sup>105</sup> 恩斯特·卡西勒（Ernst Cassirer）著、甘陽譯：《人論——人類文化哲學導引》，台北：桂冠，1990年，頁120-121。

<sup>106</sup> 何林軍：〈卡西爾神話思維〉之摘要，《湘南學院學報》，25卷3期，2004年6月，頁37。

<sup>107</sup> 恩斯特·卡西勒（Ernst Cassirer）著、甘陽譯：《人論——人類文化哲學導引》，頁63。

想分別叫它們作烏托邦的世界和現實的世界。」<sup>108</sup>烏托邦的世界指的是「大觀園」，至於現實世界則是大觀園以外，曹雪芹精心描繪的汙穢世界；另一組則是「大觀園」及「太虛幻境」。「作者是一而再，再而三地在點醒我們，大觀園不在人間，而在天上；不是現實，而是理想。更準確地說，大觀園就是太虛幻境。」<sup>109</sup>，一個在天上，一個在人間，因此分別是「人的世界」與「神話世界」。寶玉、黛玉的來歷，屬於神話式的，寶玉原是女媧補天所遺下的一顆頑石；至於黛玉則是降珠仙草，為還淚而來。再者，「太虛幻境」所存在的空間位於「天上」屬於神話空間；在時間的進程，大觀園隨著時間、隨著人物的際遇而逐漸被現實所摧毀，太虛幻境仍然存在虛幻之處。因此可以說曹雪芹運用「神話思維」建構「太虛幻境」。

以上所學的廟會、文學，都可以見到神話式的時間、空間觀，控制著人的生活。例如黛玉愛哭源自於神話式的降珠仙草原由；每年所舉辦的廟會，是為了崇敬神祇，固定的遊行路線也必定與當初神的故事相關。

除此之外，卡西勒認為能夠空制人的生活以外，還能控制諸神的生活。於是希臘神話裡的諸神，被規定生存的空間，例如普羅米修斯偷火給人類，終日在高加索山上受罰。四位詩人接觸神話題材，引入詩作之中。例如《紅樓夢》的「石頭」屢屢出現在周夢蝶、蕭蕭、許悔之、詩中成為意象隱喻；「觀音」現身於周夢蝶、蕭蕭、龔虹、許悔之的詩作，描繪其自在或者救苦救難的形象；周夢蝶有詩寫普羅米修斯。

## 二、原型批評

原型批評是二十世紀五、六〇年代流行於西方的一個十分重要的批評流派，創始人諾思洛普·弗萊(Northrop Frye, 1912-1991)，代表著作為《批評的解剖》，闡釋神話原型批評，提升原型在批評的地位。奠基於西方文學、《聖經》、西臘羅馬神話的背景，弗萊(Northrop Frye)認為神話是文學的原型。提出運動中的意象群，運動展現出生命的過程，具有七種範疇：神性世界、天體火的世界、人類世界、動物世界、植物世界、文明生活以及水的象徵。

### (一) 弗萊(Northrop Frye)的原型(archetype)

關於原型，弗萊(Northrop Frye)認為，原型是典型、反復出現的意象，神話是最基本的文學原型，各種文學類型，不過是神話的延續與演變。

<sup>108</sup> 余英時：《紅樓夢的兩個世界》，台北：聯經，1978，頁41。

<sup>109</sup> 余英時：《紅樓夢的兩個世界》，頁45。

這個階段中的象徵是可以交流的單位，我給它取名為「原型」(archetype)，也即是一種典型的或反復出現的形象。我所說的原型，是指將一首詩與另一首詩聯繫起來的象徵，可用以把我們的文學經驗統一並整合起來。<sup>110</sup>

弗萊(Northrop Frye)對原型的研究是整體的，將文學作為整體來看，要將個別的詩篇，納入詩歌全體，以研究詩歌的形式及社會性。本文所聚焦的「宗教象徵」亦是社會性的一環，社會性並非僅侷限於報紙上所指狹義的社會事件。這裡的社會性，所指的是普遍性的概念，意謂著人的群體所存在的一切現象。

原型聚集成彼此聯繫的簇群，它們複雜多變，這是有別於符號之處。在這個複雜體系中，經常有大量的靠學習獲得的特有聯想，可供人們交流溝通，因為生活在特定文化氛圍中的許多人恰好都熟悉它們。<sup>111</sup>

弗萊(Northrop Frye)在這一段話指出符號與原型的分別。原型的特殊之處，來自處在共同文化的一群人，同樣的生長背景，才能夠聯想到同樣的符號；這個符號才可以稱之為原型，並非每一個符號都可以視為原型。

有時候原型已形成一種慣性的聯想，必須透過詩人匠心獨運，加入語言文化等背景，將符號轉變成原型。例如「蝴蝶意象」，周夢蝶使用蝶，我們免不了加入莊周夢蝶的文化傳統加以審視；許悔之使用化蝶，卻喚醒我們所熟悉的中國文化傳統的梁祝劇情。再如十字架的符號，不免令人想起基督之死，周夢蝶在詩中立起的十字架是心靈的宗教空間；許悔之立十字架是重現基督之死的場景；龔虹也立十字架代表博愛，並轉變成嘲諷的對象。詩人運用原型已有的意涵，如何變幻莫測，使讀者難以辨認都無妨，因為那是技巧的展現。但使用了原型，便加速詩人傳播思想的手段，節省許多描繪的筆墨。

在文學批評中，我們也得經常與一首詩保持一點距離，以便能見到它的原型結構。如果我們「向後站」來讀斯賓塞的《變幻詩章》，就能見到詩的背景是一片井然有序的光環……。<sup>112</sup>

弗萊的「向後站」指的是拉開與詩的空間及時間的距離。站在遠距離看文學空間，原型所浮現的狀態；以及看整體歷史的時間之流，原型在文學作品出沒的整體情況。「向後站」的理論使得讀者觀察原型有具體的方法，透過文學作品的閱讀過程，原型的運用增加讀者閱讀藝術的層次與趣味。

<sup>110</sup> 諾思羅普·弗萊著、陳慧等譯，《批評的解剖》，天津市，百花文藝，2006，頁142。

<sup>111</sup> 諾思羅普·弗萊著、陳慧等譯，《批評的解剖》，頁146-147。

<sup>112</sup> 諾思羅普·弗萊著、陳慧等譯，《批評的解剖》，頁198。

## (二) 榮格 (Carl Gustav Jung) 原型與集體無意識

原型批評也與榮格 (Carl Gustav Jung) 的原型理論、集體潛意識密不可分。原始意象和原型極為類似，「原始意象，有時也稱之為原型……它對於所有民族、所有時代都是共同的。」<sup>113</sup>原型跨越時代，有如身體中古老的靈魂，榮格認為：「為了解釋我們知覺的這種一致性和規律性，我們不得不借助於這樣一個與決定著領悟模式的要素相關聯的概念。正是這一要素，我稱之為原型或者原始意象。」<sup>114</sup>這段話意謂著，如果我們溯源不同時代的原型或者原始意象，將會發現一致性和規律性的特點。又提到：「一個用原始意象說話的人，是在用千萬個人的聲音說話。他吸引、壓倒並且由此同時提升了他正在尋找表現的概念，使這些觀念超出了偶然的意義，進入了永恆的王國。」<sup>115</sup>原始意象解釋了我們為什麼會與文學作品產生強烈的共鳴，一但神話情境在瞬間中爆發出力量，一種從遠古保存到現在的獨特情感，強力運載、超度著我們，心底最深處的弦彷彿被撥動，在這瞬間，我們不是個體在說話，彷彿聽見整個民族的聲音在心中迴盪，於是個人的命運轉變為全人類的命運。

原型又稱之為原始意象 (primordial images)，是心理結構的基本模式，也是構成集體無意識最重要的內容，是一致性的先驗形式、固有的直覺形式。榮格 (Carl Gustav Jung) 指出：「個人無意識的主內容主要由帶感情色彩的情緒組成，它們構成心理生活中個人和私人的一面。而集體無意識的內容則是所說的原型。」<sup>116</sup>情緒會透露一個人的無意識層面，因此人生氣或過度悲傷會失去理智，或許受到無意識的控制。集體無意識在個人無意識更深入的一層，不是來自個體經驗，而是與生俱來，生而有之；而且與個性心理相反，無論在任何地方、任何人都可以發現其存在。因此組成超個性的心理基礎，普遍存在每個人身上。

### 1、現代宗教再現人類的歷史文化

榮格 (Carl Gustav Jung) 認為心理活動的基本模式是人類遠古社會生活的遺跡，是重複了億萬次的典型經驗的積澱 (precipitate) 和濃縮 (condense)。種族記憶或集體無意識潛藏在每個人心底深處，是超乎個人的。有許多原型便如同生活中有許多典型的情境，永無止境的重複將這些經驗刻印在我們的心理結構中，當符合某種特定原型的情景出現時，那個原型便復活，產生一種強制性的驅動力，發揮在作家身上便有無止境的創作激情。榮格 (Carl Gustav Jung) 指出：

每一個原始意象……，都是同一類型的無數經驗的心理殘跡，……每一個

<sup>113</sup> 榮格著、馮川、蘇克譯：〈譯者前言〉，《心理學與文學》，台北：久大文化，1990，頁4。

<sup>114</sup> 榮格著、馮川、蘇克譯：〈論分析心理學與詩的關係〉，《心理學與文學》，頁92。

<sup>115</sup> 榮格著、馮川、蘇克譯：〈論分析心理學與詩的關係〉，《心理學與文學》，頁92。

<sup>116</sup> 榮格著、馮川、蘇克譯：〈譯者前言〉，《心理學與文學》，頁5。

原始意象中都有著人類精神和人類命運的一塊碎片，都有著在我們祖先的歷史中重複了無數歡樂和悲哀的一點殘餘，並且總的說來始終遵循著同樣的路線。<sup>117</sup>

人類在文化上如同血緣，繼承自祖先，以原型的的方式沉澱在無意識層，很難被主體所意識到，偶而透過文學藝術，使人們稍有察覺。現代藝術與宗教的形式與內涵，根源於人類遠古歷史的文化。

## 2、原型的象徵表現形式

原型並非內容，本身是空洞的，做為一種形式而存在，只不過是一種先天的能力。原型根源於遠古的歷史與傳統，但卻以最隱晦的形式貯存著歷史文化，由於其隱蔽難以察覺，才得以被長久地保留下來。原型能夠在神話、童話、民間故事、宗教冥想、藝術想像，及精神幻想狀態中，自發性地顯現。原始人對自然界的客觀事實並不感到滿足，會將外界的感覺經驗，內化為心理事件。例如，太陽的運行過程總要代表一位神或英雄的命運，並歸結至人的靈魂存在。這種神話化的過程，是內在的無意識心理的戲劇象徵性的表露，以形象化接近人的意識，因此神話具有象徵性且與人類的心理活動相關。

榮格（Carl Gustav Jung）認為，藝術創作的自發性過程，往往在與意識相分裂的無意識領域中，在與現實生活無關的遠古神話中發生。與其說反映現實生活，不如說是回憶古代生活，是集體無意識的象徵和夢境。因此人們往往只能運用象徵，卻不能完全理解象徵，畢竟象徵代表著人類共同命運永恆不變。

因此一個過時的詩人的作品又被重新發現時，表示當代人類的意識發展到一個水平，才能夠發現新的價值。實際上，這種新價值在作品中，始終隱藏在象徵裡。作品呈現完整的畫面時，我們必須承認它作為一種象徵，才可以進行分析。

傅道彬的《晚唐鐘聲——中國文學的原型批評》，則是將原型批評的方法，實際應用於唐代詩歌的意象研究，以榮格（Carl Gustav Jung）的原型及集體潛意識作為中國文化傳統「興」、「象」系統中的理論依據，並考察中國興象系統中常見的原型模式。傅道彬所提出的藝術象徵有：月亮、黃昏、森林、雨、門、鐘聲、燭光、船、石頭等，共九項原型。其論述方式，先把原型和榮格（Carl Gustav Jung）所提的原型做一考察：如月亮便是榮格（Carl Gustav Jung）所說的女性與母親原型的象徵形式的轉化；再提到月亮與中國哲學的關係；接著論述回到詩本身，探討月亮原型與古典審美意境的創造；另外也分析原型所具有的心象構成，月亮反映中國文人何種心理狀態。此書對本文研究極具啓示意義，本文亦是先探討所對

<sup>117</sup> 榮格著、馮川、蘇克譯：〈論分析心理學與詩歌的關係〉，《心理學與文學》，頁 91。

應榮格（Carl Gustav Jung）所提的原型；再進一步提出「燈」、「鏡子」、「水」意象做為考察對象；再提到三種意象與中國哲學、文學、宗教經典的關係，考察三種意象所象徵的宗教心靈。因此筆者對三種意象，進行宗教意象的神話原型溯源，從原型去尋找詩人們對宗教、創作所要表達的情感。

### (1) 火的原型與燈的意象

弗雷澤（James George Frazer）在《金枝》詳細的描述歐洲各地的篝火節的儀式，無論舉行的時間或者地點都有著驚人的一致性。點然大堆篝火，從火上跳過，趕著牲畜從火中走過或繞著火走。人們普遍認為火利於農作物生長，人畜興旺，可以消除災難與疾病。即使是在現代的台灣，新娘剛嫁進婆家都還得「過火爐」。民間宗教也普遍認為火的種種功用的說法有二，首先是太陽說，人們模仿太陽在篝火節的日期與冬夏至相同，紀念方式也有滾火輪下山模仿太陽運行，或者模仿太陽以光和熱影響天氣或植物的生長，或增加動物的生殖力，主要採取創造性的觀點。另一個是淨化說，歐洲放牧的環境，使得火可以嚇走豺狼與燒死作法降下冰雹、雷電的妖巫，人們將火視為清洗的功用，具有毀滅性的力量，透過焚燒可以消除疾病與死亡以及驅邪。

以篝火做為詩中主要意象，向明在〈篝火中的禪意〉引述俄國詩人瓦西里·費奧多羅夫的代表作，〈篝火〉。

究竟什麼是篝火？  
我給您的回答  
乾脆又俐落：  
這就是一堆  
失去了生命的朽物／假使沒有火。<sup>118</sup>

詩有五段，向明說：「這首詩的重點我認為全在第一段，而且這一段可以獨立成為一首詩，一首非常具有禪意的短詩」，詩中火是朽物的靈魂，大有談論靈魂與肉體的意味，如果我們的身體失去了靈魂，那麼只是一具即將腐敗的肉體。當然不一定要做靈魂學上的解釋，精神與形式來讀這首詩當然可以。篝火具有光明、取暖的功用，詩第三段寫「什麼是暗夜裡那照亮草木的篝火？／那就是昔日之美的／一時復活。」火是古代的燈，燈是現代的火。

<sup>118</sup> 向明：〈篝火中的禪意〉，《臺灣詩學季刊》27期，1996年6月，頁56-57。

## (2)水的原型與意象

榮格（Carl Gustav Jung）在譬喻原始意象即原型時，有個很生動的譬喻——認為水是無意識之中最普通的象徵。山谷中的湖就是無意識，潛伏在意識下而被稱為下意識。「它就像心理中的一道深深開鑿過的河牀，生命之流在這條河牀中突然奔湧成一條大江，而不是像先前那樣在寬闊而清淺的溪流中漫淌。」<sup>119</sup>無論何時，當人們重新面對，在漫長時間裡曾經幫助建立起原始意象的「特殊情境」，如小溪水突然湧成大江河的情形就會發生。

原型如水流，水也是原型之一。「在神話——原型批評裡，『水』是生死輪迴、淨化與滌罪的共同象徵，『河流』為死亡與再生、時間流入永恆、神祇的化身。」<sup>120</sup>洪水神話普遍存在各民族的記憶之中，大洪水帶來滅絕，《舊約·創世紀》中諾亞方舟的故事，無論是亞洲、巴比倫、巴勒斯坦、敘利亞、佛里幾亞、印度、緬甸、中南半島、馬來半島等都有類似的傳說；而中國的洪水神話也廣為流傳，常聽的大禹治水、女媧止水神話都是。

基督宗教裡，洗禮的儀式是重複洪水的意義，洪水象徵透過洗禮而進入圓滿之像，自水中浮出，重複著宇宙形式上的創生行為，水的受造物如海中的島嶼，是一切生命存在的蘊育之處。透過歷代教父們的宣傳，不停地為水的象徵增加新的意涵，使之神聖化，因此「奉聖父聖子聖靈的名施洗」的洗禮儀式成為基督教中最神聖的儀式。

在各宗教體系中，都可以發現水的神聖性，能夠瓦解各種形式、洗滌人們的罪惡、使人潔淨，獲得新的生命。水同時包含著新生與死亡。中國儒家喪禮中奠酒，也是在對應新生命的洗淨，或儀式性的沐浴；在佛教之中，水也具有類似「洗禮」的意涵，慈悲三昧水懺，可以洗去誠心懺悔者的罪惡。水域的神聖性概念，在《聖經》〈創世紀〉1：2：「地是空虛混沌，淵面黑暗；神的靈運行在水面。」<sup>121</sup>水域比土地還早存在，水域是神運行創造世界的地方。在佛經中的世界，《大方廣佛華嚴經》卷第十一：「諸佛子！彼勝音世界中，有香水海，名：清淨光明。其海中，有大華須彌山出現，名：華焰普莊嚴幢，十寶欄楯周匝圍遶。」<sup>122</sup>以須彌山為中心，圍繞著八功德香水海與一苦的城水海，是佛的世界與眾生生死流轉的娑婆世界，這些洗禮的意涵，世界各地的各宗教相互貫通。

<sup>119</sup> 榮格著、馮川、蘇克譯：〈論分析心理學與詩歌的關係〉，《心理學與文學》，頁 91-92。

<sup>120</sup> 徐進夫譯：《文學欣賞與批評》，台北：幼獅，1975，頁 135。

<sup>121</sup> 《聖經中英對照》（和合本·新國際版本）標準本。香港：國際聖經協會，1998 第五版，頁 1。

<sup>122</sup> 中華電子佛典學會：[http://www.cbeta.org/result/normal/T10/0279\\_011.htm](http://www.cbeta.org/result/normal/T10/0279_011.htm)。瀏覽日期：2012/3/23  
大正新脩大藏經，第十冊，No. 279《大方廣佛華嚴經》，CBETA 電子佛典，V1.42 普及版。



### (3) 鏡子原型與意象

關於鏡子，榮格（Carl Gustav Jung）有如此的一段論述：

誰要是照進那水的鏡子，必定首先照見自己的臉孔，誰要是走向他自己必定與自己遭遇。那鏡子決不取悅於人，它忠實地反映照鏡子的人，也就是說，它忠實地映出我們從未向世界顯示過的那副面容，那張我們用「人格」、用演員的面具掩蓋起來了的面容。但那鏡子是處在面具之後的，它照出一張真實的臉孔。<sup>123</sup>

這是榮格（Carl Gustav Jung）在論述「陰影」原型時所提到的，說當人面對陰影時又能夠接受它的存在時，便能減少無意識的作用。每個宗教信仰都有神在人的體內的論述，例如：佛教認為人人皆有如來佛性，每個人都是佛；《聖經》認為，上帝創造亞當時，將祂的靈吹入他裡面；伊斯蘭教則認為真主阿拉的光在人裡面。榮格（Carl Gustav Jung）領悟到這個事實，認為人類憑著意識提供了一面鏡子，當人們探討自我時，必定發現上帝所賦予的與上帝一樣光明潔淨的自我，榮格（Carl Gustav Jung）在此是肯定人有自我反省的能力。

---

<sup>123</sup> 榮格著、馮川、蘇克譯：《心理學與文學》〈論集體無意識的原型〉，頁 41。

## 第四節、研究範圍與章節架構

大體而言，這四位詩人所出版的詩集，都是本文所研究的範圍。周夢蝶於一九五九年至二〇〇二年所出版詩集共四本，分別是《孤獨國》、《還魂草》、《十三朵白菊花》、《約會》；跨越新世紀，於二〇〇九年，曾進豐編《周夢蝶詩文集》將《孤獨國》、《還魂草》合編為一本，新增《風耳樓逸稿》與前本為同期作品；另一冊為《有一種鳥或人》則是新世紀所寫之詩稿。

蕭蕭於一九八七年至二〇〇八年，共出版十本詩集，分別是《舉目》、《悲涼》、《毫末天地》、《緣無緣》、《雲邊書》、《皈依風皈依松》、《凝神》、《後更年期的白色憂傷》、《草葉隨意書》，共九本，另有一本《我是西瓜爸爸》為童詩集。

夔虹的部分，自一九六八年至一九九七年，出版《金蛹》、《夔虹詩集》、《紅珊瑚》、《愛結》、《觀音菩薩摩訶薩》、《向寧靜的心河出航》，共六本詩集，加上一本童詩集《稻草人》。

許悔之則自一九九〇年起至二〇〇六年，出版《陽光蜂房》、《家族》、《肉身》、《我佛莫要為我流淚》、《當一隻鯨魚渴望海洋》、《有鹿哀愁》、《亮的天》、《遺失的哈達》，八本詩集。

其中較具爭議的兩本，夔虹的童詩集《稻草人》及蕭蕭的童詩集《我是西瓜爸爸》，雖然有洪淑苓在〈詩心·佛心·童心——論夔虹創作歷程及其美學風格〉一文中認為夔虹的童詩集《稻草人》是在其「學佛成熟期」所作，與《觀音菩薩摩訶薩》為同一年出版，將此童詩列入討論範圍，本文依循此例，納入《稻草人》。蕭蕭《我是西瓜爸爸》，由於童趣並不等於禪趣，屬於兒童文學的範圍，一樣不列入。總合以上，周夢蝶列入六本詩作，蕭蕭計入九本，夔虹採計七本，許悔之計八本，總共三十本詩集，為本文之研究範圍。

本文架構安排附圖說明如下：



本文以意象為中心，擴展出三大論題，分別是「宗教思維」、「宗教原型」、「宗教神祇」，分別置於本文之三、四、五章。

第二章為綜合論述，展現「詩歌文本的宗教化歷程」。放在三章之前，先作概括性的檢視。周夢蝶的宗教情感由「苦」進入「集」、「滅」、「道」，是佛陀立下的修行公式；蕭蕭作〈緣無緣〉，探觸到「緣起」的命題，因此以「因緣」、「等無間緣」、「所緣緣」、「增上緣」討論其宗教化的歷程；龔虹身為佛教徒，前期書寫情詩，宗教面向雖然較隱晦，仍有諸多意象顯示其宗教思維。前期不能說無宗教向度，由弱漸漸增強的說法較為恰當。其詩作見證了佛陀為諸有情所演說的四法印，「諸行無常、諸受皆苦、諸法無我、涅槃寂靜。」四法印詮釋詩作中，由情愛到解脫的詩意；許悔之的詩作，即使進入了宗教向度，卻不像其他詩人，予人頓悟之感受，還在迷悟中徘徊，因此其作品堪當承受「色」字的總體評價。許悔之詩由肉體與靈魂分離的概念開始，進入宗教向度的範疇，依循心經的五蘊「受、想、行、識」不斷的前行、創作，最後又回歸色法。

宗教意象的探討納進入各章節，第三章採取「宗教思維」的方式去思考，而形成宗教意象。由人類思維的歷程，提出「神話思維」、「哲學思維」、「禪學思維」作為宗教思維。意象在神話思維的力量之下，以「空間」、「時間」、「數的思維」，在詩壇立下座標。意象吸收「儒」、「釋」、「道」三家之思想後，在哲學思維的運轉，屬於儒家思想，詩出現聖人、孔子；道家思想，本文則拈出「鯤」、「鵬」意象為代表；至於佛家思想，則以「渡河形象」作為探索的目標。再者透過禪學思維的妙悟，詩吸收佛道二家內涵：拈花微笑、菩提樹下、《金剛經》及空與有的辯證，禪宗的公案妙意，在現代詩的空間重新演繹禪法。

宗教意象有兩種類別，一種必須透過宗教原型的溯源，才能顯現出宗教意涵。第四章在原型的檢視，本文提出「燈」、「鏡」、「水」的原型意涵，將「燈」、「鏡」意象置入佛經脈絡探究；水意象則置入「佛」、「道」二家的傳統追溯其典型。

另一類的意象，本身即具備宗教意涵，已經是宗教中常見的符號，本文以詩人文本為檢視對象，第五章提出「菩薩」、「佛陀」、「上帝」、「哪吒」、「神」，研討詩人如何對神祇進行濃彩重墨的描繪。

本文第六章結論，印證第一章的研究目的，綜合本文三個主要範疇的論述，呈現宗教向度的研究成果，及陳述詩學價值。以上是本文章節架構的安排。

## 第二章 詩歌文本中宗教經驗的展現

人被「我執」束縛住，往往無法灑脫自在，導致憂苦身心、煩惱妄想、終不得解脫。這個時期，宗教意識尚未進入人類的思維，不斷追逐欲望，隨著名利榮枯、情愛紅塵，心情起伏不定。另一方面宗教的本質也由「我是誰」為起點，由人存在的主體意識出發，「表現為人對其自我主體以及對這一主體與外在客體關係的沉思。」<sup>124</sup>宗教從個體的內在體驗開始，兼及外在客體時所關注的是「我的態度」，仍然還是「我」。

因此明確的說，由「我執」逐漸進入「去除我執」的過程，可以稱之為由「非宗教」進入「宗教化歷程」。

佛教教義屢屢提及「去除我執」的過程，將「無我」思想列為佛教最根本的要義，並說如果違反無我思想，則不是佛法。「我執」繼續延伸，拋棄我執可以出入自在、了無罣礙、不懼亦不憂、與天地合一，因此有了「隨緣」之說，「一切法從因緣生，從因緣滅，緣聚則有，緣滅則散，都無實體，名『法無我』。」<sup>125</sup>周夢蝶、蕭蕭、龔虹所體會到的「無我」，都在「法無我」的範疇之下。例如周夢蝶由自身之苦，感受到修行才能自在與解脫，逐漸朝向斷集、慕滅、成道的成佛之路邁進。蕭蕭把握住「隨緣」的意涵，緣聚則產生「有」；緣滅則「無」，進行「因緣」、「等無間緣」、「所緣緣」、「增上緣」的論證我與外在客體的觀係，也是從我的消解開始。龔虹則感受到我所執著的愛情及美感皆會幻滅，感受到四法印的「諸行無常」，於是拋開我，進一步察覺「諸受皆苦」、體會「諸法無我」、進入「涅槃寂靜」，昂首踏向佛法的國度。

另一種無我，稱之為「人無我」，「『我』是依五蘊而假立，有時因緣和合而五蘊生，似有『我』相的出現。這就是說，『我』是由色蘊、受蘊、想蘊、行蘊、識蘊等五蘊即物質和精神和合而成，色蘊是指身體物質部分，其餘四蘊都是指精神部分。」<sup>126</sup>如果「有我」也只是五蘊暫時和合而成，五蘊會產生一切苦，「生」、「老」、「病」、「死」、「愛別離」、「怨憎會」、「求不得」等八苦，是以許悔之詩作常見死亡意象籠罩全詩，是「死苦」遇到各種因緣聚合，再傳達給閱讀者。由於詩人不斷在迷悟之間徘徊，故採取五蘊的進程分析許悔之的詩作，不像其他三位詩人逐漸漸悟，詩人到最後仍未化解自身厚重的悲傷意識。許悔之「去除我執」的過程，剛由非宗教化，進入「苦」的覺知。

<sup>124</sup> 任繼愈主編：《宗教大辭典》，頁 1。

<sup>125</sup> 弘學：《佛學概論》，台北：水牛，1998，頁 346。

<sup>126</sup> 同上註。

隨著宗教化的歷程演變的腳步，宗教向度的「經驗與情感層面」將逐漸浮現。尼尼安·斯馬特（Ninian Smart）認為：

人類的情感（emotion）與經驗（experience），是宗教的其他層面得以維持的食糧：沒有情感的儀式是冷冰冰的，沒有敬畏或同情的教義是乾巴巴的，不能感動聽眾的神話是蒼白無力的。<sup>127</sup>

「宗教情感」是所有宗教層面的基礎，因為宗教情感來自個體意識的探索，來自內心世界的自我超越，正是宗教的核心構成。尼尼安·斯馬特（Ninian Smart）所舉的例子，凸顯「情感」在宗教的重要性。情感再向外一層才是經驗，經驗與情感又互相彰顯。一般而言我們的情感如何引發，來自某件事情的經歷，例如，透過與自己孩子相處，女人才有機會發揮母愛的天性。因此對於宗教情感，尼尼安·斯馬特（Ninian Smart）提出兩種經驗，分別是「聖祕（numina）經驗」及「神祕（mystical）經驗」，關於聖祕（numina）經驗，指的是「作為他者（other）之上帝的異象」，意謂神向人顯現的經驗。本文論述「宗教化歷程」的過程，會彰顯詩創作的「神祕（mystical）經驗」：

神祕主義是對存在於內心之某些東西的一種內在或冥想的探索——例如對於內在的神性存有者（Divine Being within）、永恆的靈魂或未知的雲（Cloud of Unknowing）、虛空、閃閃發光的黑暗等等的不同認識。……還有其他一些相關的經驗，例如所謂戲劇性的皈依、「再生」（born again）、從此世的存在轉向了來世的存在等經驗。<sup>128</sup>

所謂的神祕經驗，指的是一個人，往內心冥想、探索，所得到的經驗，是具有宗教性的。例如佛陀認為眾生平等，每個人都能夠成佛，是佛陀對自身「內在的神性存有者」所體驗到的經驗，所以佛陀讚嘆「奇哉！奇哉！眾生皆有如來自性」。據所搜集到的資料，周夢蝶常常打坐於武昌街頭，故「趺坐」一詞常常出現於詩中，是因為周夢蝶向內心冥想之故。蕭蕭常寫「雲」的意象，雲是詩人的化身，也被認為是「佛教的無明」意涵；叟虹由於皈依佛光山，也創作「皈依」的詩作；轉世的經驗，在許悔之〈遺失的哈達〉中我們也可以讀到。

現代詩與宗教的本質出現一個共同的交集——情感。李澤厚認為「在整個形象思維過程中，藝術家每一步都表現著自己的美感或情感態度」<sup>129</sup>，形象思維依附於情感之上，宗教向度也以情感為本質。

<sup>127</sup> 尼尼安·斯馬特（Ninian Smart）：《劍橋世界宗教》，台北：商周，頁 7。

<sup>128</sup> 尼尼安·斯馬特（Ninian Smart）：《劍橋世界宗教》，台北：商周，頁 7-8。

<sup>129</sup> 同註 27。

因此當詩人能夠清楚的區分「聖」與「俗」的情感之際，並不會因為俗世「我執」所產生的「苦情」，消解為「無我」，影響詩作的質與量。因為信仰愈虔誠者，其「聖」的情感必定永遠濃厚。詩人對事物仍保持著「悟」、「哲思」或者「禪」的熱情，是本文認為周夢蝶、蕭蕭能寫作不輟的主要原因。因此本文認為兩種情感皆可以寫詩，否則「宗教詩」如何評審、如何創作？再者討論許悔之，雖然詩中充滿宗教意象、宗教用語，仍有太多執著，然而這個情感卻是支持他不斷的追尋宗教的方向，以尋求解脫、自我超越，是以，仍是宗教情感。至於夔虹即使是像《向寧靜的心河出航》，佛教現代詩後期的作品，仍可找到含融詩意及佛理的詩句。因此筆者認為，夔虹只是過度強調「佛教現代詩」，以致於搪塞過多的佛理，讀者消化不良，或許詩的歷史發展意義較大，或許夔虹思維佛法的傳播性，又會重新思考如何創作「佛教現代詩」。

談及「經驗」或許會被誤解，本章將著重談論詩人的「經歷」，但是本文採取文本分析之方法，透過文本所表現出的神祕經驗，去彰顯詩人的「宗教情感」層面。因此詩人個人的實際經驗，或多或少，行文必要時才放入。否則將產生一個頗尷尬的情況，蕭蕭自述自己是一個基督徒<sup>130</sup>，但是作品卻書寫「禪」，故本文以詩歌文本所呈現的宗教經驗為主。

綜合以上，本章試圖透過「我執」（情感）的探討，以及「宗教化歷程」（詩作經驗）的檢驗，彰顯此「經驗與情感層面」的宗教向度。

## 第一節 周夢蝶詩作的宗教化歷程

感覺到人生八苦，轉入修行之路，在孤寂中探索自我，「苦、集、滅、道」成為佛陀以來修行的公式。尋索周夢蝶詩集所凝聚的「哲理與禪思」，甚至意象技巧也依循著此修道公式在默默涵融詩境。沉潛周夢蝶詩集，《孤獨國》大多以直敘手法鋪陳孤寂之境，呈現詩作苦的向度；《還魂草》潛心向佛、寓意佛理，欲藉宗教擺脫紅塵糾葛；《十三朵白菊花》與《約會》同時出版，法雷響徹天際、清新脫俗、詩境明亮；《有一種鳥或人》諧擬手法，妙趣橫生。二〇〇九年曾進豐彙編《周夢蝶詩文集》三卷，《孤獨國》、《還魂草》重新排版發行爲一集；《有一種鳥或人》爲一集；另一集《風耳樓逸稿》蒐羅一九五〇年至一九八七年的遺珠共六十篇左右爲一輯。由於此詩集詩作跨度極大，與已先出版詩作創作詩間重疊，故不另作討論。

---

<sup>130</sup> 黃如瑩：〈專訪詩人蕭蕭〉，《現代詩與佛——以周夢蝶、夔虹、蕭蕭之線索考察》附錄，頁182。

## 一、知苦了苦，《孤獨國》作為宗教向度起點

周夢蝶於 1959 年出版第一本詩集《孤獨國》，出版後被戲稱為孤獨國的國王，詩人則自稱是苦人、愚人<sup>131</sup>。卷首引奈都夫人的話「以詩的悲哀征服生命的悲哀」，被諸多評論者引述。如戴訓揚在〈新時代的採菊人——周夢蝶其人其詩〉一文中，第四點使用「以詩的悲哀征服生命的悲哀」為題，並說「周夢蝶的悲苦在詩中具象化而成哭，成淚。特別是『淚』這個字，用的次數最多，周夢蝶是一個喜歡在詩裡掉眼淚的人。」<sup>132</sup>詩集呈現出生命之中「苦」的向度，楊風曾這麼問過周夢蝶：「『為何不再寫詩？』」他的回答讓我驚訝，也讓我感嘆：「不想再那麼痛苦。」周詩中的悲苦，也許，都必須從這個角度去了解。<sup>133</sup>情感一向作為藝術創作的動力，詩向來主張抒情，感情使詩呈現出美感，「苦」是周夢蝶帶給讀者的強烈印象，來自其生命的顛沛流離<sup>134</sup>，「詩的情感，和人在日常生活中的情感有聯繫，但它又絕不完全等於人在日常生活中的一般情感，就如同幾朵浪花並不能代表整個江流，幾片葉子不能代表整株花樹一樣，詩的情感，是日常生活中的情感提純、升華和藝術提煉的結果，是一種高層次的美學的情感。」<sup>135</sup>要提煉出苦的情感，還必需具有詩藝的美感，提煉的方法來自詩人本身與佛相應的氣質。周夢蝶打坐於武昌街，冷眼旁觀這世界、冷肅探索自己，「此期詩作，大多訴諸想像，書寫內在經驗，純粹是個人孤絕心靈的印記。語言傾向『概念化』，技巧流於『直敘』，詩境表現則以『寧靜悲絕』為特色。」<sup>136</sup>打坐之於周夢蝶是修行禪定的方法，也是提煉藝術美感的自我觀照。詩人化身為一朵〈雲〉，在詩中吶喊，「尤其，我沒有家，沒有母親／我不知道我昨日的根託生在哪裏」<sup>137</sup>，雲的憂鬱是人們無法理解的，表面上看來舒卷自如，一個人無牽無掛，卻不得解脫，「滿懷曾經滄海掬不盡的憂患，／滿眼恨不能霑勻眾生苦渴的如血的淚雨，／多少踏破智慧之海空／」<sup>138</sup>雲有救世之心，飄飄蕩蕩，滿懷憂患，渴望所下的雨可以解除眾生的苦渴。天涯流浪尋找智慧，以自身苦的情感為創作動機，融入佛家救世救苦的思想。由個人情感提升到集體情感，這是理解周夢蝶詩中悲苦的方式。

<sup>131</sup> 劉梓潔：〈孤獨國裡的苦行僧〉，《聯合文學》，256 卷，2006 年 2 月。周夢蝶在採訪時，自述一段學佛的小故事，五十九歲大病初癒後去找南懷瑾老師，老師見到他就問他「死了沒有？」周夢蝶則是回答：「九死一生。」老師則說：「你要死了，還有很多苦、很多罪，讓誰去受？」於是周夢蝶為自己的生命下了是苦人和愚人的註腳。活著受苦受罪正是業報的觀念，唯有人活著才能把這些罪苦了結完畢，周夢蝶的心中，懷著佛家思想，才能對生命如此豁達，頁 65-66。

<sup>132</sup> 戴訓揚在〈新時代採菊人——周夢蝶其人其詩〉，收錄於曾進豐編《娑婆詩人周夢蝶》，頁 120。

<sup>133</sup> 楊風：〈晦澀詩的實質美與形式美——以周夢蝶、旅人和林亨泰為中心〉，《台灣現代詩》14 期，2008 年 6 月。

<sup>134</sup> 周夢蝶身為遺腹子，由母親帶大，後來在戰亂中途輟學，直到二十七歲才在苑西鄉村師範復學，1948 年投筆從戎，又隨青年軍來台灣，之後台灣戒嚴，無法回家鄉，在台灣無固定住所。

<sup>135</sup> 李元洛：〈詩美學〉，頁 111。

<sup>136</sup> 曾進豐編：〈周夢蝶集〉，台北：國立台灣文學館，2008，頁 121。

<sup>137</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集·孤獨國》，頁 31。

<sup>138</sup> 同上註，頁 30。



由於苦，感覺到寂寞，到進一步找尋自我，生命的意義是什麼？詩人在詩中試圖從寂寞中尋找自我，期許能在知苦中了苦。當初佛陀身於王宮名悉達多，在路上看見生、老、病、死，毅然決然拋棄王子身份遠離繁華，苦是佛陀未成道之前，念茲在茲的問題。

《孤獨國》裡的寂寞主題常常出沒在詩中，做為第一首開卷詩〈讓〉：「讓風雪歸我，孤寂歸我／如果我必須冥滅，或發光——／我寧願為聖壇一蕊燭花／或遙夜盈盈一閃星淚」<sup>139</sup>，詩人嚐盡風雪與孤寂，進一步昇華成大愛，讓自己發光發亮，或星星指點迷人方向，頗有高處不勝寒之感。黃昏過後的黑夜，容易令人感到寂寞，尤其這一夜只能在失去自由的空間，藉著思想來透氣。〈上了鎖的一夜〉：「不，用不著挂牽有沒有誰挂牽你／你沒有親人，雖然寂寞偶爾也一來訪問你」<sup>140</sup>對於沒有親人，詩人常常掛念在心中，只能以這樣了無牽掛來安慰自己。寂寞雖然會來，但只是偶而來訪問訪問你，寂寞歸寂寞，至少不必牽腸掛肚，只是偶爾來的時候，需要寫寫詩排解排解。詩人的寂寞造訪時，常常被描寫成一種寂寞之境，碩大的空間充滿著寂寥的美感。〈行者日記〉：「我是沙漠與駱駝底化身／我袒臥著，讓寂寞／以無極遠無窮高負抱我；讓我底蹇音／沉默地開黑花於我底胸脯上」<sup>141</sup>孤獨可以開疆闢土，可以獨自建造一個孤獨國，上帝也可以因為寂寞而創造世界，孤獨是鋪天蓋地捲來，沙漠一向給人漫無邊際之感，只有駱駝緩慢的行走其中，鋪陳著最適合寂寞出現的背景，又負抱著我無窮高遠，黑花象徵憂鬱在胸中無從排解，也象徵死亡在憂鬱中悄悄接近，憂鬱寂寞的人間行者的形象，不正和周夢蝶一襲青布衫吻和。〈畸戀〉四首之四：「不知道那生來就沒有耳朵的怎樣覺得！寂寞吧，我想」<sup>142</sup>畸戀四首的對象第一首是甘地、，第二首是十二月，第三首是「這位無名的慣於幽獨寡默的女兒」<sup>143</sup>，第四首是「流遠了的永不再來的過去」<sup>144</sup>在第四首中沒有耳朵的覺得寂寞，我是有耳朵的則是憶戀著永不再回來的過去，而我的另一個身份也是「那時我不過是恆河一粒小小的流沙」<sup>145</sup>時間的流動帶給詩人孤寂的感受，以流沙比喻時間的流動與飛逝，我以耳朵諦聽時間的流動進一步倦戀過去，「神祕地耳鬢廝磨在千萬億儻魚似的寂寞群裏，／聽雄渾而靈明、單一而邃深的潮汐的諧奏／日夜在我耳畔吮舐、呢喃、謳吟……」<sup>146</sup>因此有耳朵的也聽見了歲月流動時帶來的寂寞的聲音，無論哪一個都覺得寂寞，只是有耳朵的多了畸戀的煩惱。

<sup>139</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集·孤獨國》，頁 27。

<sup>140</sup> 同上註，頁 66。

<sup>141</sup> 同上註，頁 56。

<sup>142</sup> 同上註，頁 76。

<sup>143</sup> 同上註，頁 75。

<sup>144</sup> 同上註，頁 76。

<sup>145</sup> 同上註，頁 36。

<sup>146</sup> 同上註，頁 76。

如果要與自我對話，寂寞無疑是一個最適合的空間，〈第一班車〉：「而我的軌跡，與我的聲音一般幽寞寥獨／我無暇返顧，也不需要休歇／狂想、寂寞，是我唯一的裹糧、喝采！」<sup>147</sup>描述詩人早起，大地還在鼾睡、太陽還在宿醉，因而有「踏破洪荒」的喜悅，此時的寂寞是精神的食糧，由於孤獨才能有新的發現，孤寂才是找尋自我最適合的場景，「不，也許那比我起得更早的／啓明星，會以超特的友愛的關注／照亮我『為追尋而追尋』的追尋」<sup>148</sup>；啓明星在日出前出現，想像啓明星如舞台上的探照燈，為詩人照路，照亮探索自我的路。由孤寂進入探索自我的過程，需要在清醒的意識下，需要在擺脫孤寂所帶來的失落感的情緒之下，才會往探尋的路上邁進。讀其〈寂寞〉就是在寂寞中跌坐：「寂寞躡手躡腳地／尾著黃昏／悄悄打我背後裹來，裹來」<sup>149</sup>寂寞隨著黑夜默默降臨，讓人神不知鬼不覺。背後顯示寂寞總是來得令人措手不及，「缺月孤懸天中／又返照於荇藻交橫的溪底／溪面如鏡晶澈／祇偶爾有幾瓣白雲冉冉／幾點飛鳥輕噪著渡影掠水過……」<sup>150</sup>寂寞之中有一缺月，缺月代表未圓滿，有缺憾，意謂著尚未醒悟，第二段詩人所造的境是寂靜的，有月、荇藻、白雲、飛鳥，溪象徵心境，此刻心是晶明透澈的。「我跌坐著／看了看岸上的我自己／再看看投映在水裏的／醒然一笑／把一根斷枯的柳枝／在沒一絲破綻的水面上／著意點畫著「人」字——／一個，兩個，三個……」<sup>151</sup>跌坐是通往澈悟的過程，〈孤獨國〉裡第一句這麼說：「昨夜，我又夢見我／赤裸裸的跌坐在負雪的山峰上。」<sup>152</sup>唯有把心靜下來的時候，才能自我覺察，岸上的我與水裏的我都是我，只是一個是本體一個是倒映的影子，哪一個才是真我呢？正如六祖慧能所說「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」醒然一笑，是因為兩個都是也都不是，唯有那個什麼都不想，駐於唯一一念才是。水指佛法，拿柳枝點水有模仿觀自在菩薩的意味，欲成無上佛道，人身難得，因為唯有得人身才能修佛法，寫下的「人」，意味著素描著了悟與未了悟的自我。找尋自我的主題，詩人在〈默契〉開宗明義的點出：「生命——／所有的，都在覓尋自己／覓尋已失落，或掘發點醒更多的自己……」<sup>153</sup>每個人都需要修行，因為每一個人都需要不斷的成長。

周夢蝶詩作的特色，以探索生命為核心，探索生命又環繞著佛家思想中我與非我，悟與不悟的主題。詩、生命、佛學三者結合，構成周夢蝶詩作足夠的思想深度。

<sup>147</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集·孤獨國》，頁 59。

<sup>148</sup> 同上註，頁 59。

<sup>149</sup> 同上註，頁 40。

<sup>150</sup> 同上註，頁 40。

<sup>151</sup> 同上註，頁 40-41。

<sup>152</sup> 同上註，頁 53。

<sup>153</sup> 同上註，頁 47。

## 二、追尋與幻滅，《還魂草》的斷集之路

曾進豐分析《還魂草》的詩風轉折指出「1960年代是其創作鼎盛期，情感多方輻射：既敘寫世間萬般情、智、慾，剖釋人性幽邃的潛流，也記錄為情感迷惑纏陷，以及藉助禪佛擺脫塵緣、喪滅情意的努力。苦情、忍情，甚至有諸多不便言說的『隱情』，佔據了詩的大部分空間」<sup>154</sup>，情感掙扎確實構成《還魂草》的主調。〈還魂草〉著墨一株重情的草，「凡踏著我腳印來的／我便以我，和我底腳印，與他！」這株情草，在情滅之時仍奮不顧身。詩開卷引張愛玲：「每一隻蝴蝶，都是一朵花底鬼魂，回來尋訪它自己。」<sup>155</sup>蝴蝶一向是周夢蝶的自喻，花魂化蝶飛回，即因為太過重情，導致無法解脫。「魂」<sup>156</sup>體現周夢蝶情感的束縛及掙扎，觸及還魂的詩尚有〈關著的夜〉，對女鬼產生愛憐之情。然而詩人筆鋒急速轉向，「如果每一寸草葉／都有一尊基督醒著——／第幾次還魂？那曾燃亮過／惠特曼、桑德堡底眼睛的眼睛。」<sup>157</sup>承自西方文學如葉慈「二次降臨」的歌誦，卻見了情與覺醒之思。

情感的掙扎與取捨，似出世又欲出世，嚮往「山中拾掇」的出世精神；卻又如鐘擺「在追尋與幻滅之間輾轉、徘徊」；亦如海鷗忽近忽遠；掙扎之中帶有宿命論「不管命運索價多高，我總得買一點。」。無論是鍾擺或海鷗，態度反反覆覆，無法決定自身命運。

佛陀證道之後，曾向五位苦行僧演說「集可滅」，集是所有苦的因，當覺知後需斷集，斷集之路不容易，周夢蝶詩中可見一斑。詩人與常人不同之處，詩人可以如實記錄心中的情感。因為情感豐沛，才讓作品的意象如此多元，主題如此繁多，技巧上亦趨於繁復。

輯二「紅與黑」，詩收十三首，以月份為題，月份是人類計算時間的單位，在時間的流逝之中，詩人情感不斷的衝突。從一月寫到十三月，詩中浮現時間意象。然而十三月既不存在於世間，那是否存在於詩性的神話空間之中？紅與黑是顏色意象，紅色代表希望，黑色代表死亡，紅色與黑色的意象時常交織出現在同一首詩中，如〈五月〉：

這是蛇與蘋果最猖獗的季節／太陽夜夜自黑海泛起／伊比鳩魯痛飲苦艾酒

<sup>154</sup> 曾進豐：〈孤絕冷凝歸於淡雅真醇——淺論周夢蝶詩風及其轉折〉，《雪中取火且鑄火為雪》，頁94。

<sup>155</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集·還魂草》，台北市：印刻，2009，頁98。

<sup>156</sup> 黃梁：〈詩中的「還魂」之思——周夢蝶作品二闕試析〉，《娑婆詩人周夢蝶》。提及詩人認可漢民族還魂的概念，頁141-145。

<sup>157</sup> 周夢蝶：〈朝陽下〉，《周夢蝶詩文集》，頁103。

蛇雖然是綠色，但代表著墮落，可以視為黑色；蘋果是紅色，兩者是紅與黑的對比。太陽是紅色，帶表新生的一天，黑海為黑色，代表逝去的昨日，兩者亦是紅與黑的互相嘶鳴。「伊比鳩魯」提倡享樂主義，「苦艾酒」是綠色帶有茴香味的酒，將享樂主義視為紅色，苦艾酒和蛇同色在最流行的時期被視為毒藥，飲酒作樂進而樂極生悲，視為黑色。無論是蛇和蘋果或者伊比鳩魯與苦艾酒皆代表著誘惑，這一段詩人皆使用西方的典故，以白色的茶喻「理性的批判」，欲以白色打破慣性的紅與黑的思維，換句話說，即欲以理性的決斷力打破死亡與誘惑這令人沉淪經驗。

回頭看詩的第一段：「在什麼都瘦了的五月／收割後的田野，落日之外／一口木鐘，鏘然孤鳴／驚起一群寂寥，白羽白爪／繞尖塔而飛：一番禮讚，一番酬答……」<sup>159</sup>五月是夏季的第一個月份，由於詩的脈絡皆來自西方典故，五月一日是歐洲傳統的「五朔節」，有許多狂歡與慶祝活動，因此誘惑充斥其中，蛇與蘋果猖獗，也不足為奇。五朔節是火的節日，本身屬紅色意象，落日亦是紅色，鐘響代表即將進入黑夜，紅即將被黑吞噬。被驚起的白鳥繞塔而飛，是詩人試圖在紅與黑中加入的顏色，白鳥對著帶表教堂的尖塔禮讚與酬答。似乎唯有宗教才能解救詩人處於紅與黑的掙扎之中；解救於時間流逝所帶來的不安；解救詩人於悲苦之中。

詩的第三段，使用莊子七竅流血的典故，顏色為紅，夜裡的滄浪水顏色為黑，第四段再引蛇與摩西，「多少滴血的腳呻吟著睡去了／大地泫然，烏鴉一夜頭白！」<sup>160</sup>又見紅色、白色與黑色同時出現。紅色的血在呻吟，無邊的黑夜降臨，白依舊帶著對黑色的反動。詩純白色意象的鳥與茶花代表救贖的力量。

此外引用典故亦是《還魂草》主要的特色，戴訓揚整理周夢蝶的思想來源，大致來自《莊子》、《聖經》、佛學，莊子：「周夢蝶詩從題材上明顯可見出自《莊子》的有〈濠土〉、〈逍遙遊〉。另外，集中詩作取自莊子的意象及典故，屢見不鮮，如：鵬、蝴蝶、七竅、天籟等等。」《聖經》：「以舊約〈創世紀〉〈詩篇〉〈傳道書〉〈雅歌〉及新約〈啟示錄〉對周夢蝶的影響最大。在《還魂草》中完整地表達《聖經》思想的題材只有兩首：〈朝陽下〉和〈六月之〉，而《聖經》語彙之運用則散見諸篇。」<sup>161</sup>使用佛典之詩，出處繁多，佔詩中絕大部分，使用佛典之詩有：〈囚〉、〈菩提樹下〉、〈豹〉、〈托鉢者〉、〈尋〉、〈一瞥〉等。

<sup>158</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集·還魂草》，頁 123。

<sup>159</sup> 同上註，頁 123。

<sup>160</sup> 同上註，頁 124。

<sup>161</sup> 戴訓揚：〈新時代採菊人——周夢蝶其人其詩〉，《娑婆詩人周夢蝶》，頁 117-118。

### 三、慈悲滅愁，《十三朵白菊花》的輪迴演繹

周夢蝶蝸居外雙溪，觀看滿街的臙脂流水自當小心，或登樓遠望，諦聽山泉說法，亦習得淵明結廬人境無車馬喧的從容。詩中一貫的冷肅悲苦的色調來到此時已淡成流水般從容自在，僅少數作品延續《還魂草》風格，詩人浸淫佛學日深，受慈悲召喚，從生活取材，以詩演繹輪迴。

詩作第〈九種風〉引《大智度論》：「八風者，利衰苦樂毀譽稱譏是也；第九種風者，慈悲是也。」<sup>162</sup>以慈悲的風吹拂每個角落，吹向自己的書攤，感受到「愛大化有情」<sup>163</sup>；吹向大地，開出一團牽牛花大合唱。詩人也「懷著只有慈悲可以探測的奧秘」<sup>164</sup>探測世間的深情，將慈悲的眼，關愛世間的有情或無情，哀憐沈慧寫詩焚寄，甚為動人；用慈愛的視角看世間的小動物，如蝸牛、小蝴蝶、紅蜻蜓、紅胸鳥等，性靈獨具、禪機盎然。

慈悲之外，李奭學指出：「從《十三朵白菊花》看來，佛家的輪迴，周夢蝶絕對深有體會，至少是他詩中常見的意象。」<sup>165</sup>，例如〈十三朵白菊花〉：

想不可不可說劫以前以前／或佛，或江湖或文字或骨肉／  
雲深霧深：這人！定必與我有某種／  
近過遠過翱翔過而終歸於參差的因緣——／因緣是割不斷的！  
只一次，便生生世世了。<sup>166</sup>

這段文字，可以想見周夢蝶是個多情之人，由一束白菊花牽扯出生生世世的因緣，畢竟在茫茫人海中，何時你會遇到這個人，不用「緣」這個字是很難解釋的。再如〈疤〉藉詠竹之名，說出「你的風雨最知己的又說：／活著就是痛著！」<sup>167</sup>道出輪迴的人生真諦，或者「經過不可說不可說劫的磨洗與割切」<sup>168</sup>這類承載輪迴思想的語句。

此外，詩人使用典故的造詣達到出神入化之境，獲諸位評論者的一致認同，甚至將儒釋道集結於同一首詩中，彼此融合，如〈垂釣者〉，陶保璽評論此詩道：「它同時還融會了禪宗大師的靈魂光彩，容鑄了以儒、道、釋精神為內核的中西方文化之精義。」<sup>169</sup>，另外〈第九種風〉、〈十三朵白菊花〉等，亦融鑄儒釋道於

<sup>162</sup> 周夢蝶：《十三朵白菊花》，台北：洪範，2002，頁20。

<sup>163</sup> 周夢蝶：〈十三朵白菊花〉，《十三朵白菊花》，頁50。

<sup>164</sup> 周夢蝶：《十三朵白菊花》，頁55。

<sup>165</sup> 李奭學：〈花雨滿天——評周夢蝶詩集兩種〉，《娑婆詩人周夢蝶》，頁247。

<sup>166</sup> 周夢蝶：《十三朵白菊花》，頁49-50。

<sup>167</sup> 周夢蝶：《十三朵白菊花》，頁111。

<sup>168</sup> 周夢蝶：〈白西瓜的寓言〉，《十三朵白菊花》，頁107。

<sup>169</sup> 陶保璽：〈「垂釣者」走向「九宮鳥的早晨」——對周夢蝶晚近詩歌的賞鑒與沉思〉，《娑婆詩

同一首詩中，最能探測思想深度。

#### 四、和諧之道，《約會》的欣然態度：

佛陀成道之後，沉默冥想：所體會的道無邊無際，如何與世人知曉？然而佛陀仍走入塵世，選擇說法，期待無邊眾生終能體悟。周夢蝶當然不是佛陀，早期如同一個苦行者，尋著佛陀所走過的路緩緩前進。《約會》於二〇〇二年七月出版，是周夢蝶獲得第一屆國家文藝獎後，整理舊作所出，與上一本已相隔三十七年。周夢蝶以人生歷練，涵融詩句至此，羅任玲強調：「『自然』不再是周夢蝶悲苦的代言人，而是『道』的化身，邁向溫暖、自由、美和愛的道路。」<sup>170</sup>，詩人已逐漸擺脫悲苦、苦形僧的形象，選擇走入溫暖的人間，遇到事情採取欣然的態度處世<sup>171</sup>。《約會》分為四輯：輯一「陳庭詩卷」，觀陳庭鐵雕產生藝術思維的湧現<sup>172</sup>。輯二「為曉女弟作」突顯周夢蝶對賀卡的慎重之情<sup>173</sup>。輯三「約會」，身陷桃花劫仍然重情<sup>174</sup>。輯四是對酒懷小林正樹等諸大師而作「遠山的呼喚」，此四輯皆是與世間人、事、情、物，深情約會所書寫。〈約會〉：

明日／我將重來；明日／不及待的明日／  
我將拈著話頭拈著我的未磨圓的詩句／  
重來。且願：至少至少也要先他一步／到達／約會的地點<sup>175</sup>

「話頭」來自禪宗參話頭的典故，詩人彷彿化身為禪宗公案中殷殷尋覓的求道者，不斷的重來，見詩人談道論詩的痴情，佛家「發願」之時常發四弘誓願，對

---

人周夢蝶》，頁 215。

<sup>170</sup> 羅任玲：〈自然中的二元對立與和諧〉，《娑婆詩人周夢蝶》，頁 281。

<sup>171</sup> 羅任玲在〈自然中的二元對立與和諧〉指出：「《十三朵白菊花》與《約會》，我們則看見詩人跨向人間的腳步，雖有些猶疑、徬徨，卻也有著更多的欣悅。」，《娑婆詩人周夢蝶》，頁 271。曾進豐在〈孤絕冷凝歸於淡雅真醇〉指出「《約會》：即事多所欣。」，《雪中取火且鑄火為雪》，頁 104。

<sup>172</sup> 劉國勝：《鋼鐵架構——論陳庭詩鐵雕藝術》，國立台灣藝術大學造形藝術研究所碩論，2004。「在陳庭詩的鐵雕作品的造形世界裡，卻放棄了對物象的模擬再現，切除了對敘述性題材對選擇或生活片段的表現手法，進而轉化以一種抽象形式的思維來構作，這是否意味著對於雕塑的主題、材質及結構在創作的過程中存在著獨立自主性價值的結構？」，頁 3。見這一段話可以用來檢視周夢蝶與鐵雕創作互相共鳴的原因。陳庭詩的造形藝術，在當時一片模仿寫實的歷史背景下進行突破的創作，由於陳庭詩的雕塑及周夢蝶的詩都非寫實主義的範疇，放棄表現生活的片段描繪，因此詩人在觀賞鐵雕時擁有很大的揮灑空間。藝術共通處，是從抽象思維進入到形象思維的符號湧現。

<sup>173</sup> 劉梓潔：〈孤獨國裡的苦行僧〉，《聯合文學》，256 卷，2006 年 2 月。周夢蝶說：「別人寄給我，我一定回」；「人跟人的緣份很古怪，最近四、五年，有些朋友平常很少見面，只有陰曆年會寄賀年卡，所以下一年還沒來，就要開始準備。」，頁 64。如〈香頰〉副標題為：書雲女弟賀年卡「雪梅爭春」小繪後，是一例，〈冬之暝〉亦題為：書莫內風景卡後謝答趙橋等，皆是回覆賀卡之作。

<sup>174</sup> 輯三「約會」，以厲鶚「薛荔愁中鬼，桃花劫外身。」為題，戲指自己身陷「桃花」劫之中，點明此輯之詩似乎是為女子牽動情緒。「輯三約會」之扉頁。

<sup>175</sup> 周夢蝶：《約會》，台北：九歌，2002，頁 95。

佛法深情以對，周夢蝶的「颯願」，突顯他在詩藝、佛法的執著所呈現的深切的悲喜。

之所以約會，來自情感的深刻纏繞，奚密認為，「雖然周夢蝶的作品向以禪意佛心知名。但是，我以為支撐其作品，也是它最動人之處，不是老莊佛家的超越與捨棄，而是他的『有我』，一個為情所苦，但始終無法忘情，且對情禮讚頌歌不已的『我』」<sup>176</sup>，菩薩亦有情，無情如何慈悲，不過是覺有情。無情如何成詩，周夢蝶的情感轉變，由孤獨絕冷之情，覺向欣悅法喜之情；由對自身感懷、對塵世的悲觀，轉向曠達處事、心滿意足的樂觀主義。如「所有草葉，所有的／都一時耳癢／且泫然出涕」<sup>177</sup>流淚是因為耳朵癢，作於詩人七十五歲生日，以諧趣的口吻調侃自身年老流淚的現象，有別於《孤獨國》、《還魂草》裡的苦淚，亦預告下本詩集的風向。

## 五、妙趣之道，《有一種鳥或人》的定觀自在

《有一種鳥或人》是 2000 年以來的近作，收錄最新詩作 38 首，詩集透著旁觀的智慧，充滿諧趣之道、妙意橫生，如〈有一種鳥或人〉、〈擬作·之一·李白與狗〉等詩讀後令人笑聲連連，且詩題新鮮，將鳥、人；李白、狗並置，拼貼意象卻充滿妙意。至於周夢蝶的重情面向，詩人則笑問「情是何物」，對《還魂草》裡的女鬼的哀憐之情則轉為神往女鬼無人知曉其來去。

讀周夢蝶所擬作莫拉德諾維奇的原詩，「但，惡魔總是隨時纏著我們／像隻尾隨我們的忠犬……嗥啾叫囂的狗，到處一樣／分不清是東方的，還是西方的」<sup>178</sup>原詩還帶有「惡魔、叫囂」的負面字眼，尚有稍濃的諷刺小人意涵，周夢蝶則說：「是否？凡人處必有狗」<sup>179</sup>是看盡人情冷暖的淡然，「李白呀！東方不老的詩仙呀／請語我：長安有沒有狗」<sup>180</sup>以請求的口吻，問一個極簡單的問題，因為落差感使人發笑。除了戲擬為題，詩人亦寫〈賦格〉呼應模仿的形式：

是誰說的：再也沒有流浪／再也沒有流浪／  
可以天涯了。去時路與來時孰近？昏月下／信否？匍匐之所在  
自有婆婆的淚眼與張開的手臂／在等待。在呼喚<sup>181</sup>

<sup>176</sup> 奚密：〈修溫柔法的蝴蝶——讀周夢蝶新詩集《約會》和《十三朵白菊花》〉，《婆婆詩人周夢蝶》，頁 252。

<sup>177</sup> 周夢蝶：〈七十五歲生日一輯·不信〉，《約會》，頁 148。

<sup>178</sup> 觀山·弭引編，金曉蕾、張香華譯：〈與李白會晤〉，《我沒有時間了——南斯拉夫當代詩選》，台北：九歌，頁 266。

<sup>179</sup> 周夢蝶：《有一種鳥或人》，台北：印刻，2009，頁 21。

<sup>180</sup> 同上註，頁 22。

<sup>181</sup> 同上註，頁 74。

周夢蝶的一生幾乎都在流浪，人生漂泊至此，似乎再也沒有流浪可以讓他孤獨了。「婆娑的淚眼」、「張開的手臂」似乎指佛，意指老年的近況歸依佛的思想。賦格是音樂作曲的形式，以一個主題為主要弦律，其他弦律模仿主題。詩題為賦格，想必這是一首人生賦格，「雖然／麻雀老矣，賦格又不同於律絕／而非非想諸天鼻梁之孤直而長且高／也不是一飛而可沖的」麻雀變老了，是因為詩人老了，無色界中的非非想天，此天沒有欲望與物質，確實不是一蹴可幾，需像賦格的弦律，不斷的模仿佛的清淨自在，才能放下達到無為與自在，才能沖淡人生的艱澀。

〈有一種鳥或人〉出現久違的「上帝」符號：

我們的上帝連眉頭一皺都不皺一皺／只管眼觀鼻鼻觀心打他的瞌睡——  
想必也認為這是應該的了！<sup>182</sup>

上帝以淡然處世的態度打瞌睡，帶有周夢蝶定觀世情的幽默，詩人年近九十，用另一種豁然的眼光，將租屋不付租金者比作布穀鳥，妙用鳩佔鵲巢的典故，連嘲諷都顯得極委婉。

有人問起周夢蝶的近況，童心未泯、率真幽默的詩人，回答也極有意思，「聽！這笛蕭。一號四號八號十三號／愚人節兒童節浴佛節潑水節。」，<sup>183</sup>以〈四月〉為自己下註腳，自稱為愚人自嘲，也告訴讀者心靈依舊歸向於佛。再如〈八十八歲自壽〉：「俱往矣俱往矣／好想順著來時路往回走／在世界的盡頭／／結跏趺坐。窅然／入無量百千億劫於一彈指而不動：我，猶未誕生！」<sup>184</sup>一開始詩人大喊都過去了，詩人仍以跏趺坐的形象出現，跏趺坐時已放下心上的風雨、心上的苦結，猶未誕生即是佛，定觀自己的佛性，從容自在看待人間。

## 六、結論

周夢蝶的詩作的宗教向度，隨著詩集問世，呈現作者對宗教體悟的覺醒的過程，由知苦的起點、向斷集之路邁進，再由慈悲的流露，進入和諧與妙趣之道，詩境漸漸圓融。再者將對宗教的心得感想融入詩裡，卻又不失其對美的要求，尤其詩情感拿捏得當，並未隨著悟境漸高而揚棄，文學與宗教的交融恰到好處。

<sup>182</sup> 周夢蝶：《有一種鳥或人》，頁 126。

<sup>183</sup> 同上註，頁 67。

<sup>184</sup> 同上註，頁 118。



## 第二節 蕭蕭詩作的宗教化歷程

「諸法因緣生，諸法因緣滅」，道破眾生在塵世流轉、萬法生滅無常的真義，因緣二字說不盡，足以概括整個宇宙本體以及我們的人生的森羅萬象。關於蕭蕭詩作，本文列入九本予以探討，蕭蕭的前三本詩集《舉目》、《悲涼》、《毫末天地》，與宗教無直接相關，主要是因為執我成詩，「我執」雖被列入宗教的討論，然而「我執」所呈現的結果，對財富、名利等等過於追求，則被排除在宗教之外，宗教於是向人呼籲，拋棄「我執」進入「無我」；從《緣無緣》開始，緣的命題成爲詩人所關注的議題，《雲邊書》、《皈依風皈依松》、《凝神》、《後更年期的白色悲傷》、《草葉隨意書》，六本詩集，不斷見到禪意、禪境在詩中演化與昇華，佛道二家的意念，出入於蕭蕭的詩集之中，因此本文納入佛家「緣起論」之中所謂的四緣，「親因緣」、「等無間緣」、「所緣所」、「增上緣」用以譬喻其詩作開展的宗教向度，超出四緣之外的限制，則另列順緣、隨緣以描繪其詩作中「緣」的態度。

### 一、未宗教化時期——家園、心情、社會的關懷面向

蕭蕭未宗教化時期，在前三本詩集出版期間，分別是《舉目》、《悲涼》、《毫末天地》，時間從一九七八到一九八九。其中《悲涼》收錄了除了〈田間路〉的組詩以外，《舉目》所有詩集，因此《悲涼》常被視爲蕭蕭的第一本詩集<sup>185</sup>。

蕭蕭的前三本詩集，由自身爲出發點，向外在世界探索。換成佛家的說法，即是由我執向外在世界的發展，萬法唯識所變，諸詩則由我所變造。李癸雲展讀蕭蕭七本詩集之後，做出「風景與自我」的結論：「似乎有一場關於自我探求的邀約在閱讀中迴響，詩句牽引讀者來到作者心靈的窗口，風景卻流動起來。……蕭蕭以風景與主體的擺盪來拉距詩的空間，同時尋找自我的適切位置。」<sup>186</sup>風景指的是蕭蕭詩作整體的特色，以外在的環境爲書寫對象，大多爲自然風景居多，諸多山水、風與雲、蝴蝶及花等等自然界的景色。至於李癸雲提出蕭蕭的「自我」到了《緣無緣》則逐漸消融，仍是有我，只是不再以我爲主題。考察此文所引書目，李癸雲站在道家美學及海德格的角度，看「自我」的問題。「禪」由佛道所融合，禪既是蕭蕭的詩作特色，因此將蕭蕭由「自我」進入「無我」的問題，當成是否進入佛家向度的準則之一，無疑是可行的方向。

<sup>185</sup> 張默：〈垂今鈞古話蕭蕭——試論《緣無緣》詩集及其他〉，《現代詩學》15期，「《舉目》雖說是作者最早的詩集，但《悲涼》卻收錄了所有《舉目》的作品，是以，視《悲涼》爲第一本詩集亦無不可。」頁123。此外蕭蕭：《世紀詩選》，台北：爾雅，2000。「蕭蕭小傳」，頁2。提到詩人出版的詩集，亦無《舉目》，直到編列蕭蕭書目時，才放入該詩集。

<sup>186</sup> 李癸雲：〈風景與自我——《蕭蕭：世紀詩選》導言〉，《蕭蕭世紀詩選》，台北：爾雅，2000，頁7。

《舉目》裡的〈田間路〉，作者當成自述詩處理，是自我對從小的故鄉所流露的深情。蕭蕭以農村子弟的身份，追溯家鄉田園記憶：「只能把『田間路』當作自述詩處理，以線去串連祖母的苦心、父親的血汗、我的淚水，我珍愛自己走過的這條田間路，也喜歡吳晟的『吾鄉印象』。這是我最新的作品，卻是最老最舊，一直流盪在心中的感情。」<sup>187</sup>因此讀畢這十二首組詩，也一併讀完蕭蕭的生長背景、與父親及祖母之間的深情、對農村的想法等等諸多屬於個人的訊息。

《悲涼》是詩人自我心情的表白，七十一首詩，有四十七首採取「我」的口吻自述，讀完詩集將讀盡詩人所有哀愁。如「坐在風中／我逐漸醞釀一股悲涼，悲涼的／情緒／／山色水聲，悄然引退／原野和風一起／消失／／我垂下眼簾／讓淚含容所有的吶喊／無聲，滴落。」<sup>188</sup>悲涼的情緒出沒並且貫穿整部詩集，寂寞、惆悵、憂心的情緒，藉著寓情於景盡情展演。再者如〈秋天的心情〉、〈茶葉的心事〉、〈忘情三十六行〉等都滿載著悲涼的心事。

《毫末天地》，由於詩人尙未來得及將我隱藏，甚至有意顯露，因此如同上一本詩集，處處可見「我」執著成詩。收錄九十二首詩，共有五十二首出現「我」，超過一半的比例。我遍及各種主題之中，以我探測政治「他們從紅十字會回上海北平蘭州／我從台北回彰化社頭」<sup>189</sup>彰化是蕭蕭的家鄉，有自述的味道；我也對愛成癡，「如果曾經我一個人去過天涯／站著望著／成了海的一角」<sup>190</sup>；還有進一步對婚姻的看法「我走在風中雨中／風雨如針，扎入眼瞳／刺探眼瞼後曾經的創痛」<sup>191</sup>；另外我亦感嘆的年紀「我再也沒有時間抄襲昨天的流水」<sup>192</sup>；抒發我對未來茫然「過盡千山皆不是／我飄／我泊／無依的帆」<sup>193</sup>。蕭蕭在序中深情提問，「而你，了解我毫末裡的天地嗎？了解詩中展露的心情、世情，了解文字背後的風情、人情、政情、愛情嗎？」<sup>194</sup>詩人邀請讀者進入「我」的世界，以我的眼睛看我的內心與外在。詩作背景在解嚴之際，台灣社會動盪不安，族群、政治、文化、世代的種種衝擊，詩人重新尋找自我定位，舉世皆有寂寞與苦澀，故以〈寂寞〉開卷。除了現實意識，禪意也在《毫末天地》盎然成詩，諸如〈茶與呼吸〉、〈燭焰與花朵〉、〈路邊的空椅〉、〈紅綠燈〉、〈木雕〉等。最具禪意的，無非是〈老僧〉：

雲來，住在我茅屋裡／她說，她不走了／不走，就留下嘛／  
她說，她想住進我心房裡／要住，就住進來嘛／她說，她要走了／

<sup>187</sup> 蕭蕭：〈「舉目」後記〉，《舉目》，彰化：大昇，1978，頁110。

<sup>188</sup> 蕭蕭：〈悲涼〉，《悲涼》，台北：爾雅，1982，頁70。

<sup>189</sup> 蕭蕭：〈探親（一）〉，《毫末天地》，頁39，台北：漢光，1989。

<sup>190</sup> 蕭蕭：〈癡〉，《毫末天地》，頁51。

<sup>191</sup> 蕭蕭：〈遺響〉，《毫末天地》，頁68。

<sup>192</sup> 蕭蕭：〈四十歲以後〉，《毫末天地》，頁81。

<sup>193</sup> 蕭蕭：〈不是不是〉，《毫末天地》，頁55。

<sup>194</sup> 蕭蕭：〈一萬種寂寞〉，《毫末天地》書序，頁3。

要走，就請便嘛／我只不過是另一種類型，的雲而已<sup>195</sup>

詩中模擬雲和老僧的對話，雲來來去去，帶有任性、自在的味道，從拜訪茅屋到心裡都要住上一住，走也是說走就走；相對的老僧的心境則如如不動，動的是雲，最後老僧說自己也只是另一種類型的雲，也是暫住在茅屋而已，或者只是靈魂暫居在肉體，借住世間不過百年耳。因此「我」雖然仍具有老僧的形體，卻在心靈的層面逐漸消解，趨近無我，在諸多我執，少數呈現灑脫的詩句。

《毫末天地》漸漸出現禪味，「我」在禪的思維運作之下稍微退讓，預示蕭蕭的思維方式轉變；「我」願意退出詩句，意謂著蕭蕭詩作跨入宗教化時期，讓強調無我的佛家意念取代我的位置。

## 二、宗教化時期——因緣命題，《緣無緣》的對話形式

蕭蕭詩作形式簡約充滿禪意，公認是其所有詩集的共同特色。至於禪意顯露的時間點，眾評論者如張默<sup>196</sup>、游喚<sup>197</sup>、李癸雲<sup>198</sup>、方群<sup>199</sup>等，一致認為以內容而言，《緣無緣》較之於前面三本詩集，禪意躍為主要創作理念，奠定了蕭蕭往後詩作的主要風格<sup>200</sup>。

「緣」在《緣無緣》躍為主軸，佛家談論此命題，將之分為四緣：「因緣」、

<sup>195</sup> 蕭蕭：《毫末天地》，頁 79。

<sup>196</sup> 張默：〈垂今鈞古話蕭蕭——序《緣無緣》詩集及他〉，原載於《台灣詩學》，15 期。後收入蕭蕭《緣無緣》。說「《悲涼》時期的蕭蕭，隱約有文化中國的虛幻響應；《毫末天地》則關注現實台灣的隱痛；到了《緣無緣》，他則跳脫超越了國界，為人類心靈的共同激盪而省思。」又說「蕭蕭創作《緣無緣》的理念，除了一部分涉及禪與生活的互動，更由於作者喜歡禪的體悟能從宗教有限的信仰中脫軛而出，在日常生活裡無束來去自如。」簡而言之，相較於前面兩本詩集，生活禪，是《緣無緣》創作的理念。頁 123-131。

<sup>197</sup> 游喚：〈經典詩的確立〉，《台灣詩學季刊》，25 期，1998 年 12 月，頁 159-167。提及：「特別是《緣無緣》出版以後，……更多的是，佛家意念與禪宗美學」，此見頁 164。

<sup>198</sup> 李癸雲：〈風景與自我——蕭蕭《世紀詩選》導讀〉，原載於《創世紀》，123 期，2000 年 6 月，頁 127-138，蕭蕭：《世紀詩選》，頁 7-29。提到「《緣無緣》出現了許多像禪宗『公案』式、充滿主客體位置辯證的詩，如〈蚯蚓我與太陽你〉和〈緣無緣〉，以小事件的發生來點出生命的本質或虛幻，使人有頓悟般的會心微笑。」又說：「在這些詩之前，蕭蕭詩中的禪意已隱隱發散，對生命現象的態度隱然有澄清之意圖。」

<sup>199</sup> 方群：〈凝神諦聽回音——談蕭蕭的《凝神》〉，《凝神》，頁 33。「再就風格造言，富有禪趣一直是蕭蕭詩作的主要特色。從《悲涼》時期開始，他的詩便流露出一種追求樸實簡單的美與體悟。到了《緣無緣》的階段，這樣的趨向更為明顯。」

<sup>200</sup> 同上註。又言「蕭蕭擺脫了古人既有的束縛，可以更自由自在地入禪。由生活入禪，由柴米油鹽入禪，由喜怒哀樂入禪，生活無處不是禪，禪也無所不在。」認定《緣無緣》的禪意特色，奠定了後來詩集——《凝神》的雛形。此外楊雯琳：〈論蕭蕭的組詩〈河邊的那棵樹〉的結構特色與寓意〉，《問學集》，15 期，頁 225-238，2008 年。仔細的探討蕭蕭在《緣無緣》算是日後圓融詩風的初聲，是由〈河邊的那棵樹〉開始。提到「選擇〈河邊的那棵樹〉為論析文本，除了考慮篇幅與詩境之外，還因為此詩的完成時間為蕭蕭風格步向圓融成熟之時，在詩人創作歷程的轉變中，足以成為代表性詩例。」

「等無間緣」、「所緣緣」、「增上緣」意謂著世間一切法，無論是色法或無色法皆由因緣構成，本文借用四緣，以檢視蕭蕭宗教化詩作的成份。

緣通常指原因或者條件，緣亦可泛稱佛法。因緣，即有何因導致何種果，「凡一法之生，原因至多，而此眾多之原因中，必有一個主要不可缺之的原因，即所謂『親因』或『真因』。」<sup>201</sup>導致某件事情、某個物體最主要的成因，稱之為「親因緣」。因此《緣無緣》這本書的「親因」，無非是〈緣無緣〉這首同名詩。關於詩的緣起，蕭蕭撰寫〈緣無緣與淡黃色笑話〉說明〈緣無緣〉來自詩人朋友所講的一個笑話：「他說：有一隻雌螞蟻，爬進糖罐裡，吃、住了一段時間，身體肥大，無法爬出罐口，她十分焦急。這時一隻螞蟻跟她說：我可以教你出來。好，你教我出來。不過有一個條件，你要跟我嘿嘿嘿，才能教你。雌螞蟻答應了，雄螞蟻終於將她帶出來了！」<sup>202</sup>笑話中螞蟻的際遇，是緣與無緣，詩人與笑話之間的偶然性，亦是緣或無緣。

「緣無緣」本身就是一個深具禪意的命題。加入標點符號，造成閱讀的歧異，「緣？無緣？」、「緣！無緣！」、「緣無？緣。」，到底是有緣還是無緣；轉換詞性，將第一個緣當成動詞，緣自於無緣，無緣卻造就緣份的聚合。讀〈緣無緣〉：

一隻螞蟻一直／輕輕叩著糖罐：

喂，喂／不讓我進去／你是醒不了的夢啊！

喂，喂／不讓我進去／你是醒不了的夢啊！

那樣的回聲一直／輕輕叩著糖罐

螞蟻與糖罐目前看來，注定無緣。然而如果螞蟻靜心等待，糖罐也有被人開啓的一天，必須把握時機，或許有緣。螞蟻被糖味誘惑心動，進一步產生一連串的動作，不斷呼喊、不斷叩著罐子，扮演有情眾生的執著之態；至於糖罐一直無動於衷，任呼喚而靜置不語，是無情之物。詩首先將有情眾生執著於色法，表演得淋漓盡致，執著於何種色法呢？螞蟻執著於「吃」，進而演變成「痴」，讀者無法啞然失笑，必須嚴肅的沉思，社會上的饕客，即使誤食會致命，如河豚，食之者仍眾。詩人絕非只寫香味的誘惑，還有糖果繽紛的外在色相，扣合原本的黃色笑話。例如「小蜜糖」常形容於女性，用以譬喻沉迷於風月場所的男性與女性之間關係，一個以色誘惑諸多人，一個接一個，不為任何一個所動，另一個則不斷掏錢為求

<sup>201</sup> 弘學：《佛學概論》，頁 401。

<sup>202</sup> 蕭蕭：〈緣無緣與黃色笑話〉，原載於《自由時報》副刊，1999 年 4 月 3 日，後收於蕭蕭：《詩人的幽默策略》，台北：健行文化，2000。

佳人一笑之等上社會版情況，糖罐的意象絕非任意挑選。第二、三段可視之為螞蟻的謊言，反過來勸誘糖果，「被吃掉才有存在的價值」。夢則充滿反諷，人生本是夢一場，螞蟻為執著者，不知自我沉迷，反而要叫醒別人的夢，以重覆形式呼應第三段的「回聲」迴盪。詩人由揭露自我，退到旁觀者的位置，旁觀者清，以一隻螞蟻，就能素描眾生百態。

除了緣與無緣的命題，詩的表現手法也深具「因緣」的特色。一問一答之間，必有問的因，才有答的緣，「對話」成為主要表現禪意的形式。諸多禪宗公案記錄師徒之間看似無厘頭的對話，「對話」形式其來有自，公認深具禪意的詩，如〈緣無緣〉是一隻螞蟻與糖罐的巧妙對話，雖然糖罐沉默，然禪宗公案中，許多禪師以不言啓悟徒弟；〈蚯蚓我與太陽你〉裡蚯蚓機智的與太陽答辯；〈河邊的那棵樹〉統一採用對話的形式，形成以樹與外在風景及內心風景的主客之辯。

《緣無緣》分為五輯，輯一「紅塵荒野」，藉由都市的生活環境，探索生存本質，如〈盆栽的心事〉、〈盆栽的吶喊〉；輯二「陌生的太陽，寫時間之傷，時間意象流動成「二十五史」，或者以石頭見證洪荒。輯三「緣無緣」在詩題下功夫，充滿辯證，如〈會不會〉、〈悟非悟〉、〈心即心〉，是詩人翻越千山萬水之後，「我卸下了鞍韜劍鉞」<sup>203</sup>的領悟。輯四「河邊那棵樹」組詩形式三十五首；輯五「我心中那頭牛啊！」甲、乙篇組詩形式各十首。後兩輯是集中筆力寫禪之作。

「河邊的那棵樹」，以對話形式構圖，聚焦在「河邊的那棵樹」形成光影變化，何其美麗的攝影佳作。由於詩包含白天意象群、黃昏意象群及夜晚意象群與內心意象群，可說是一部心的小影片。這組詩有楊雯琳<sup>204</sup>跳出禪的思維脈絡進行精闢分析，若再回到禪的方向，〈河邊那棵樹〉體現禪宗「事來則應，事去則靜」的態度。如對泥土、河、微風所言，意在探索自己；對飛鳥、小沙子、霧、雨後彩虹、黃昏、刀鋒的話說，則展現對愛情的渴望及態度；對木筏則露出夢想的口吻；對石頭、歸鳥、太陽、通泉草、月光、蟬、兩岸、夜、心情、家具、腳印表現出心情所產生的波動；在對落葉的思念表現親情；葉子呈現對往事的回憶。這棵樹真誠的面對內心以及外在的每一件事，認真而不執著的做出回應。

輯五「我心中的那頭牛啊！」分為甲乙兩篇，各在詩後附註說明詩作的緣由及旨意。甲篇試圖以新詩揣摩牧牛圖之意境，將新舊詩交融；乙篇則以男女之情揣摩禪詩，最令讀者驚異。乙篇令人以為為言情之作，如〈見牛第三〉，「詩不會

<sup>203</sup> 蕭蕭：《緣無緣》，頁 72，台北：爾雅，1996。

<sup>204</sup> 楊雯琳：〈論蕭蕭的組詩〈河邊那棵樹〉的結構特色與寓意〉，《問學集》15 期，2008。指出：〈河邊那棵樹〉使用擬人化的修辭，且使用對話的形式來傳達詩意，而非溝通行為，是爲了要讓讀者以新奇的態度去感知詩意及詩情。再者認爲對話的對象有上有下，以樹爲中心建構出一個同心圓的世界，此外詩的內容呈現交融的情感，包含愛情、親情等，建構出情感及生命的多層次，頁 225-238。

比想念你的日子長／但已足夠我練習『愛』字的發音／如何柔和 像一滴／水，落入三十二尺深的井底／激起的回響」<sup>205</sup>，禪詩將心比喻成牛，蕭蕭則是將牛比喻成愛情的對象。這樣的比喻增加讀者的閱讀興趣，縮減與讀者的距離，讀不出禪味而讀成情詩又何妨？或許在色不異空、空不異色的思維觀照下，讀者願意由色入空，藉由自身周遭可感的愛情，才能體會出，對一般人虛無飄渺的見性過程，進一步能夠會心一笑。

### 三、等無間緣，《雲邊書》相續微動的意念

上一本詩集蕭蕭觸及緣的問題，緣成為詩人創作靈感，緣是萬法的聚滅。在這一輯，蕭蕭自言：「這樣的意念微動，有時我攫捕，有時任他飄浮、消逝。或許有那麼一點禪意，無須破解、棒喝，即使不懂不通也無妨。我喜歡那樣的意念一閃，像雲飄過天際，沒有水紋」<sup>206</sup>雲的意象，最適合代表佛法的緣起緣滅，聚則為雲，散則為氣，重則為水。蕭蕭用「雲意象」在讀者心中，延續緣的聚散。

採取佛家說法來形容蕭蕭的詩，無法完全貼切，只能是一種相近的譬喻。蕭蕭在《雲邊書》時期，喜怒哀樂的強度較之於《悲涼》時期，已消解大半。擁有冷靜的情感，才能夠覺察自己的心念如何紛飛，然後如實記錄。等無間緣所形容的是心念的相續不斷，所謂的等無間緣，弘學註解：

所謂「無間」，便是毫無間斷的意思，人們前念為後念生起之原因，如無此「前念」，必無「後念」。前念即滅，後念繼生，二念體用同等一樣，而且二念之間無有斷，有如呼吸相續，故前念為後念之等無間緣，一呼一吸，生生不已，念念不停，故前念為後念之等無間緣，如無緣，心念便歸停止。

207

等無間所演繹的是心法，指人的妄心在瞬間生滅，無法停止。心念的紛雜與否是修行的一個指標，《六祖壇經》曾云：「念念之中，不思前境。若前念、今念、後念、念念相續不斷，名為繫縛。於諸法上，念念不住，即無縛也。此是以無住為本。」<sup>208</sup>人的心念沒有一刻止息，心念不斷產生時，不要固執前念，任其流過、生滅。如果心念掛繫著塵俗之事，如同繩索束心。無法做到念念不住，對境心不起。意謂對每一個念頭都任其飛過，如雲飄過水面，水映其像而不留。要求人的心念歸於無，很難，只能要求念念不住，已是極深的修行功夫。這段話註解人的心理狀況的真實面向，表面平靜的人，其實內心可能也藏了洶湧的波濤。自蕭蕭在《緣無緣》書寫緣的問題，《雲邊書》亦持續關注緣。〈無緣緣〉，意指無緣也

<sup>205</sup> 蕭蕭：《緣無緣》，頁 146。

<sup>206</sup> 蕭蕭：〈詩、小詩、小說詩〉，《雲邊書》，台北：九歌，1998，頁 209。

<sup>207</sup> 弘學主編：《佛學概論》，頁 402。

<sup>208</sup> 李中華注：《新譯六祖壇經》，頁 93。

是一種緣：

摸觸你的臉頰、鼻端、緊抵的雙唇／我可以確定五六分／  
進入你的喉嚨裡張望／進入聽道、眼眶、左心室、右心房／  
循著動脈、微血管／直抵心肺、胃腸，及於膏肓／我能掌握你七八種／  
不同色彩的奇思異想／危危顛顛浮潛於你的卵巢、子宮／滲透毛細孔／  
顛覆欲望、智商／不准別人探看／我洗一洗自己的心／  
百分之百俯首承認／你是皇宮後院那一朵獨立的黃玫瑰／  
多少前世今生／我仍是那輪徒然的明月<sup>209</sup>

〈緣無緣〉寫螞蟻不得其門而入，此詩卻把整個身體都摸遍了，連思想都能掌握，如此相知相惜，卻是無緣？黃玫瑰意謂分離的愛情，因此一個是花、一個是明月，看似遙遠，然月光卻撫遍了玫瑰的每一寸肌膚，詩設計巧妙也吊詭。前一首〈蘋果核〉更是情色暗示，「你在芬芳裡等待解開鈕扣的手」<sup>210</sup>。接續讀來，〈蘋果核〉及〈無緣緣〉兩詩最有情色暗示，亦可演繹有緣無份的男女之情。由於有「洗心」動作，證明相愛，非僅肉體之愛。愛情不只在《雲邊書》佔了一輯，在整體詩中也佔了不少比例。書寫愛情之舉，蕭蕭有意阻止讀者往佛法方向思考，歡迎往禪的方向前進。當情色的念頭佔據內心，聰明的修行者是繼續禪定，任心念自行生滅，不住於心。

雲朵是心念的化身，雲朵無時無刻變化莫測，一下掩抑、一下清朗。《雲邊書》分為四輯，輯一、輯二，雖然無雲，但主角設定為「風」，雲與風彷彿人的前念與後念，風起雲飛、風不起雲不飛。輯三寫水，雲落下為水，故集中寫水的面貌。輯四則寫雲在天空的種種面向，聚焦於雲的面貌，使無跡可求的心念現形。

輯一「風入松」，收錄十四首詩，其中六首詩以風為主角或配角或佈景，佔近一半比例，分別是：〈風入松〉、〈至苦〉、〈至悲〉、〈至喜〉、〈風箏隨風飛〉、〈不捨〉。〈風入松〉捕捉了風的姿態，使風停留在詩中久久不去，風是感悟的對象，無論至苦、至悲、至喜，風的瀟灑都是詩人所羨慕的，「沒能化成風的／化成水」<sup>211</sup>、「又有哪個窗口哪個眼神／是我認識的／——繫不住的風」<sup>212</sup>、「遠去的水紋在風中了無消息」<sup>213</sup>。依據詩傳達出的訊息，風扮演著心念的動向，如果能夠隨風而去便是喜悅之情，若無法化成風便是悲苦之情。再如：「逆著風跑的一根線／因為有心事而挺直了自己」<sup>214</sup>。風是自在的化身，逆風與抱著風的意象，無疑

<sup>209</sup> 蕭蕭：〈無緣緣〉，頁 77-78。

<sup>210</sup> 蕭蕭：《雲邊書》，頁 76。

<sup>211</sup> 蕭蕭：〈至苦〉，《雲邊書》，頁 40-41。

<sup>212</sup> 蕭蕭：〈至悲〉，《雲邊書》，頁 43。

<sup>213</sup> 蕭蕭：〈至喜〉，《雲邊書》，頁 44。

<sup>214</sup> 蕭蕭：〈風箏隨風飛〉，《雲邊書》，頁 45。

是一種深刻的執著，隨著風無法拘束狀態，心念相續相接，前念接後念不斷演變。

輯二「草戒指」，以愛情為主旨，雲在詩中比例增加，如〈白雲在心〉為輯四的熱身之作。雖然僅五首詩寫風，但是風躍為詩人的化身，〈出走〉：

我化作一陣風，蕭蕭／才可以快速穿過／每個行人的肩膀／  
……我化作一陣風，蕭蕭／才可以快速將眼淚融化掉／  
風沙撲面而來／……隨風沙而風沙／隨風沙而風，而沙／  
所謂世界不過是泥與土，風與沙<sup>215</sup>

「風蕭蕭兮易水寒」，原來蕭蕭的筆名隱含有對風的素描。詩人心中所嚮往的，是風所欲追逐的「雲」，故詩常以雲做為理想的化身，做為禪的代表。配合我的口吻，「蕭蕭」二字詩人有如行詩人之名，自我呼喚。「所謂世界不過是泥與土，風與沙」，最後一句呼應此輯的第一首詩：〈所謂世界不過是泥與土〉，所呈現的緣起世界觀與佛家呼應——物質是因緣聚合，世界由四大，地、水、火、風所構成。

由自我隱喻看〈草戒指〉的風，頗有邀請對方隨我去天涯的味道：「環你一莖草／其實也環你風，環你雨／薄月，粗茶／微雲，淡飯／無可避免你要遇到我／生命中的風風雨雨，一起抵禦」<sup>216</sup>生命中的風雨在詩中前後各出現一次，有時候在風雨才能生信心，患難中才能見真情。

輯三「水戲」，蕭蕭以水戲為題，連寫十八首，展現一題多寫的功力。水戲以莊子典故貫穿，水意象具有古典氛圍的涵養。水戲十八首本文在第四章探討水意象時有詳細的分析，故在此不多加著墨。

輯四「雲邊書」，如風的意念逐漸由雲取代，對蕭蕭而言，雲比風更令人嚮往，「雲讓風妒忌／可以飄蕩來去而不預示行止」<sup>217</sup>，雲才可以演譯詩人空白詩觀，「我知曉／你／任自己／飄浮於／空與白／深處／不言不語／且／無聲」<sup>218</sup>雲有諸多化身，「我隱身為汽／我化身為雲／我棄身為瀑布／我變身為夏日一陣暴雨／我正身為水」<sup>219</sup>，如此瀟灑自在，禪意如雲海湧現。蕭蕭喜歡雲意象，每一本詩集都有雲的落腳處，熟悉蕭蕭的讀者必不陌生，「雲，一堆堆／斷腸人在天涯」<sup>220</sup>，早在蕭蕭的第一本詩集《舉目》開始，雲便扮演遊子的角色。白靈

<sup>215</sup> 蕭蕭：〈出走〉，《雲邊書》，頁 116-117。

<sup>216</sup> 蕭蕭：〈草戒指〉，《雲邊書》，頁 107-108。

<sup>217</sup> 蕭蕭：〈天與山無語——雪霸國家公園所見所思〉，《雲邊書》，頁 172。

<sup>218</sup> 蕭蕭：〈雲中書——太屯山上所見所思〉，《雲邊書》，頁 188。

<sup>219</sup> 蕭蕭：〈岩與水的傳奇——太魯閣國家公園所見所思〉，《雲邊書》，頁 161。

<sup>220</sup> 蕭蕭：〈天淨沙 變奏〉，《舉目》，頁 41，彰化縣，大昇，1978。



解析蕭蕭「無限的空無限的白」是經驗及超驗的，「等到他北上求學時，舉目所見的『天空』與『白雲』自然易與自己的『家鄉』和人產生連結，這也是他寫詩的前二十年包括《舉目》、《悲涼》與《毫末天地》三本詩集中會有那麼多的「天『空』」與「『白』雲」的緣由。」<sup>221</sup>黎活仁注意到蕭蕭使用雲意象，以「上升下降」、「白雲與黑雲」、「雲煙與畫意」、「雲與佛教無明」<sup>222</sup>分析，雲悠然於天空、於詩中或升或降，是詩人表現禪意的一個重要意象。蕭蕭不斷地捕捉雲的姿態，終於忍不住書寫以天空和雲為主要意象的《雲邊書》，詩人踏遍各國家公園，找尋雲的各種蹤跡，有如尋法的隱居士，「詩人自身已經與雲合一，化入雲中，並且從雲的外相深入到了雲的本質，所以雲似乎已成為其詩歌禪意表達的一個背景。」<sup>223</sup>，如同詩集所命名，「雲」飄飛在詩題、詩句、詩意之中，詩人將對兒時記憶的懷念移情至舉目所見的雲之中，為雲立書、立像，「雲」是詩人個體的象徵與追求。

《雲邊書》之中，蕭蕭自我的隱喻由「風」逐漸讓「雲」取代，代表著詩人在風起雲湧的意念流動之中，前念接續後念，意象不斷流變，逐漸找到依循，向空與白的禪意更加靠近。

#### 四、攀緣之作：《皈依風皈依松》實用面向

詩無法憑空而作，必須有對象，引發靈感，書寫成詩；心識也不能獨自生成，必須有對象誘發，此對象可以是物質的或者是非物質，都是心識所攀的緣。詩與心識極為類似，畢竟，詩也是心識的產物，由於詩留下記錄，才讓心識活動得以窺見。佛家所謂的所緣緣，弘學指出：

「所緣」的「緣」字是「攀緣」的意思，如心裡想一件事，心想為「能緣」，事為「所緣」。眼看電影，眼識為「能緣」，電影為「所緣」，故「所緣」即是心識的「對境」，能引起心識的「能緣」作用。<sup>224</sup>

所緣緣也如同等無間緣一樣，指的是心法，心因為境起心動念。弘學以電影為例，簡明易懂。因此「攀」緣，就如藤類植物遇到鐵絲或者樹木，纏繞而上。人的心識在攀緣的能力甚強，無縫不鑽，不畏高度，凡有立處必有如藤蔓之心，必須透過修行方能節制。

《皈依風皈依松》，皈依二字，指全心順從，本為皈依佛家三寶，卻是蕭蕭攀緣之作。蕭蕭對佛語運用自如，詩中三輯應和三皈依，皆有明確事例予以書寫。

<sup>221</sup> 白靈：〈煙火與水舞——蕭蕭小詩中的空白美學〉，《簡約書寫與空白美學》，頁 84。

<sup>222</sup> 黎活仁：〈上升與下降——蕭蕭的想像力研究〉，《簡約書寫與空白美學》，頁 37-68。

<sup>223</sup> 沈玲、方環海：〈蕭蕭詩歌的「白色」相像〉，《簡約書寫與空白美學》，頁 117。

<sup>224</sup> 弘學主編：《佛學概論》，頁 402。

陳巍仁指出此集的創作目的：「其實，『皈依風皈依松』、『皈依紅塵』、『皈依台灣』三輯詩作，蕭蕭本來就是以『實用』為出發點。我們如果回顧一下歷代的詩歌就會發現，詩除了重視『言志』外，實用性也很高，諸如廟堂應制、親友酬唱、賀喜稱美、傷別悼亡無不一一概括，換言之，古典詩的功能極強。」<sup>225</sup>輯一「皈依風皈依松」，觀徐凡晰的畫與看林昭慶的陶藝而作，尋求詩藝、畫藝、陶藝，三種藝術的共同美感；輯二「皈依紅塵」，收錄酬唱之作，校歌、祝福、輓歌、專刊無所不包，此類詩作的藝術性需要檢視其價值；輯三「皈依台灣」，因應公視「我們的島」每集不同主題所創作。詩作著重功能性及目的，由於成詩甚短，或者題材限制，詩質常會啓人疑竇，陳巍仁的「其實」二字，意在解答疑慮。其實不用解答，詩作自己會進行無聲的辯解，輯三「皈依台灣」，關懷環保議題，節目播出，詩與影片結合；節目播完之後獨自出版，並不妨礙閱讀。蕭蕭不負詩人的生態責任，〈白化的海底花園——哀珊瑚〉寫得怵目驚心，詩使用圖像詩技巧，排列出珊瑚在海底的形貌，卻見一片白白白，白白白不斷的重覆，無論哪種珊瑚都只見一片白。「皈依台灣」四個字，表達詩人對從小所生長的環境的珍惜愛護。

有別於當代詩作傾向短小，卻是因為文明忙碌，無暇閱讀，「公車詩」才應運而生。詩意古典且小似絕句，一向是蕭蕭詩的自我要求。蕭蕭中文系出身，受過古典詩學薰陶，因而自覺性的依循典律要求，舉凡書寫小詩、注重修辭、重視音韻、化引古人詩作、注重酬唱應答，無一不攏罩著古典氛圍。因此，蕭蕭每本詩集不斷開發形式的典範，輯一「皈依風皈依松」收錄詩作六十九首，蕭蕭要求形式統一，前五十一首詩皆採用五行成詩的形式。絕句規範四行成詩，白話語言承載的意象與內涵較稀疏，似乎蕭蕭覺得「多一行」，才能繼承古典又能創新，「五行詩」展示蕭蕭在新詩分行斷句功力的爐火純青。

簡政珍說：「現實不是詩，但它是詩的素材。詩作永遠離不開現實，即使詩人隱藏於表象的禪意和與世隔絕的自我。詩作是現實辯證的結果。」<sup>226</sup>《皈依風皈依松》確實延續蕭蕭詩作中「小」與「禪」的特色，然而詩人並非只寫與世隔絕、禪意盎然的詩；《皈依風皈依松》代表詩人對現實世界的關注意識，對生活做不同角度的觀照、與萬事萬物保持心靈對話，使得詩透出濃濃的禪味，也完整詩人的創作面向。

<sup>225</sup> 陳巍仁：〈羚羊如何睡覺〉，《皈依風皈依松》書序，台北：文史哲，2000，頁16。

<sup>226</sup> 簡政珍：〈詩和現實的辯證〉，《詩的瞬間狂喜》，台北：時報，1991，頁38。

## 五、順緣起興，《凝神》的我執與消解

「緣起」指諸法隨著因緣有所生滅，所有事物的存在，或者世間所呈現的現象，都是相對、互相依存的，B 因為 A 而生起，所以呈現 A B 共存的情況。佛對於「緣起」的定義如下：「若此有則彼有，若此生則彼生；若此無則彼無，若此滅則彼滅。」<sup>227</sup>意思是先有 A 存在，才有 B 生成；若有 B 生成，才有 C 得以接續。至於緣滅的問題，如果 A 不存在，B 也無法獨存；如果 B 銷毀，C 也跟著消滅。舉例來說，如果「我」沒有生在世間上，那麼「我」的想法、意念，也跟著無我可依，這種「緣起」在佛家稱為「阿賴耶識緣起」。詩人凝神寫詩，將心神凝聚，集中探求「我執」的問題，由「我」造就諸緣；另一方面，詩集經營的 A B 兩式、A B C 一題三作，皆以形式演繹緣起之法；此外詩集組詩〈應無所住而生其心〉四首、空有之辯三首，則以內容示範緣起緣滅之法。〈應無所住而生其心〉及〈空與有〉在本文第三章第二節「禪學思維」有詳細討論，在此不多加著墨。

關於「我」的疑問，蕭蕭在《凝神》開卷，便藉由「鏡子」映照內心之中，存在於「我」的意識，「那晚，鏡子開始懷疑／我，曾經存在嗎？」<sup>228</sup>，也藉由換與喚的同音，由衣服寫外在的我，進一步探觸內在的我，〈換我喚誰？喚誰喚我？〉：

(A)

衣服閒閒垂掛在衣架上

從遠方回來的那人又去向另一個遠方  
心卻不知道要跟誰／——跟誰競逐？<sup>229</sup>

A 式聚精會神在一個旁觀者的角度，可能出自一個衣架或者是一個衣櫥的旁觀之語。衣服的外在穿著能代表一個人的身份地位，詩人惜字如金，只用「閒閒」來寫衣服，「閒閒」二字，對照通常忙碌的心靈，心靈確實忙碌，在詩中狀似閒置，卻一直想著競爭事宜。

(B)

火焰熊熊，恰好可解一塊小冰

我從醒中醒來再醒來

<sup>227</sup> 弘學：《佛學概論》，頁 394。

<sup>228</sup> 蕭蕭：《凝神》，頁 52，台北：文史哲，2000。

<sup>229</sup> 蕭蕭：《凝神》，頁 86。

B式顯示，蕭蕭意識到我的內心與外在分離的狀態，有如靈魂與肉體，按照詩的口吻，「我」是一塊被融解的冰塊，自言自語、自我提問，以冰及火的強烈對比，暗示內心的冷眼旁觀與熱衷世事的反差。詩中的我似乎經歷了諸多朝代，分不清楚時空，有如一個飄盪在人世間許久的古老靈魂。詩連用三個醒，營造夢與人生的相似性，另外一首詩「這世界還是那世界，那世界還在我夢裡夢著」<sup>231</sup>，觸及我的詩句，也涉及醒不醒、夢不夢的問題，具有「禪式」的人生之悟。

探討「我」在詩中頻繁出現，且多保持旁觀者的角度，如上述討論的〈換我喚誰？換誰喚我？〉A式，無疑是因為蕭蕭凝神靜觀所致。「若詩人能凝視周遭的現實和內心的想像，詩的題材就不容易枯竭。」<sup>232</sup>蕭蕭所採取的寫作策略：是凝視周遭的人、事、物，進而將凝視更進一步換成凝神的境界。凝視物體的外在形貌，以簡筆勾勒形貌之餘，直探所凝視對象的內心風雨。簡政珍又指出，「當主體看客體時，主體是以旁觀者的立場思考。這時主體保持自我本位，一切考慮以『我』作為出發點。」<sup>233</sup>由於主體站在旁觀的席位，因此得以旁觀者清的高度，使得「我」呈現清醒之姿，進行本質思考，無形中「我執」得以逐漸消解。

除了醒與夢，提及「我」的詩句，大部分探測到內心的想像世界，「我的寂寞可以隨時延展」<sup>234</sup>、「雲而無心／所以我才裊裊飛入栩栩的天心」<sup>235</sup>，寂寞與心皆是抽象的形容詞，「我」的精神活動。另外詩句也呈現出「我」與「你」的對立性，寫出「我」以及「你」的互動。例如，「我給你鏡子／你還我白色髮絲」<sup>236</sup>我與你透過交換條件，達成協議；「請不要試圖在我的心中找尋／你心中的那顆石頭」<sup>237</sup>，我拒絕你過度的深入我的世界；「我轉自己的四季／恆等於／你滿足自己的空間」<sup>238</sup>我與你呈現我是我、你是你，各自擁有自己的時空；「一支瘦瘦小小的你站在懸崖邊／你說：如果我是那風／世界就遼闊了」<sup>239</sup>當錯置之時，我與你隨時改變稱謂，顯示詩人不斷的變幻凝視的視角；「風而習習／我才可以如此婉約飛入你棉柔的心」<sup>240</sup>有時候，我渴望進入你的世界。

<sup>230</sup> 蕭蕭：《凝神》，頁 87。

<sup>231</sup> 蕭蕭：〈賴床二法·賴床(B)〉，《凝神》，頁 61。

<sup>232</sup> 簡政珍：〈詩人的凝視〉，《詩的瞬間狂喜》，頁 114。

<sup>233</sup> 簡政珍：〈詩人的凝視〉，《詩的瞬間狂喜》，頁 111-112。

<sup>234</sup> 蕭蕭：〈寂寞三三兩兩〉，《凝神》，頁 84。

<sup>235</sup> 蕭蕭：〈飛天三式〉，《凝神》，頁 97。

<sup>236</sup> 蕭蕭：〈晨露兩滴〉，《凝神》，頁 70。

<sup>237</sup> 蕭蕭：〈石頭兩粒〉，《凝神》，頁 78。

<sup>238</sup> 蕭蕭：〈你與我——指事詩〉，《凝神》，頁 115。

<sup>239</sup> 蕭蕭：〈錯置三境界〉，《凝神》，頁 132。

<sup>240</sup> 蕭蕭：〈飛天二式〉，《凝神》，頁 99。

形式在每一本詩集中都是蕭蕭經營的重點，以形式承載詩作的情感、禪意。創作《凝神》，蕭蕭採取一題多寫的方式，其中又以「一題兩寫」數量最多，使用英文字母 A、B 為標題，共有十八首；或者「一題三寫」的詩有四首，如〈飛天三式〉等四首；「一題四寫」則有〈應無所住而生其心〉等兩首；「一題六寫」的也有〈空與有三款〉等二首。無論是三寫、四寫、六寫，都是 A、B 兩式的變奏。關於這樣的形式，蕭蕭試圖以形式演說佛家的「緣起法」，AB 兩式直接相關，無論在內容或許兩者看似無關，然而 A 必先 B 存在，兩者具有因緣關係；而且兩者或者三者有共同主題，此主題是彼此間共同的緣起之因。

形式的表現手法，也觸及道家向度，是所謂的「正反相生、前後對應」。《凝神》二字已點明內涵出自老莊思想，形式的思想溯源，亦是如此。老子第二章曰：「有無相生，難易相成，長短相形，高下相盈，音聲相和，前後相隨。」<sup>241</sup>見其〈刷子兩把〉，正是有無相生，若說是「空」與「有」的辯證也無不可。「刷子(A)」：「海的胸部太平坦／刷子刷刷刷／刷了兩個大波浪給她／／刷子越看越得意／隨著大波浪的弧線，遠遠去了天邊。」<sup>242</sup>俗話說無風不起浪，這首詩則是刷子在興風作浪、「無」中生「有」。這隻刷子是因為看水波太少所以才刷，刷得心滿意足，功成身退。拿刷子的人心裡一定想著：有刷總比沒刷乾淨吧。在「無」中生「有」當中，又不忍說刷子太多事，它只是盡其所職。蕭蕭寫刷子，是用刷子的眼睛在向外看，非旁觀者的角度，此時刷子是主體，也是詩人本身。〈刷子(B)〉：「蒼蠅猥瑣／蚊子惹人心煩／剝落的牆壁太長／人心太窄／／刷子一刷／赫！可以浮一大白」<sup>243</sup>，「蒼蠅、蚊子、剝落的牆壁」原本指的是現實生活的環境，「人心」一出場，就讓蒼蠅、蚊子變得意有所指，變成人生活中的種種不愉快，不得不在紅塵俗務、人心複雜中，刷一片白，留一片喘息的空間。詩記錄心的轉變，從俗事太多的「有」到回歸於簡單的「無」，由於所在的現實環境並沒有變，只是多了隻刷子，因此刷子可以象徵放下、一個喘口氣的方法，屬於內心的掃塵除垢。

簡政珍指出凝視所帶來的詩效：「詩人凝視一件小小的事務，因此詩可能凡中帶奇；詩人凝視想像，詩因此『無中生有』，而這個『有』可能比真實世界的『有』更真實。」<sup>244</sup>透過蕭蕭凝神的功力，有無相生、想像力大行其道，使得生活中處處都是詩，靈感源源不絕之外，處處都是禪味。

<sup>241</sup> 陳鼓應註譯：《老子今註今譯》，頁 54，台北：台灣商務，2000（三次修訂版）。

<sup>242</sup> 蕭蕭：《凝神》，頁 54。

<sup>243</sup> 蕭蕭：《凝神》，頁 55。

<sup>244</sup> 簡政珍：《詩的瞬間狂喜》〈詩人的凝視〉，頁 114。

## 六、《後更年期時期的白色憂傷》之白色增上緣

所謂的增上緣，就色法而言，「是謂一種事物對於其他事物有助其生長或阻礙之不令生起之作用，此種事物便為其他事物的增上緣。」<sup>245</sup>增上含有增加、扶助的意思，也可稱之為一種助緣，一件事物需要無數的助緣。察其蕭蕭詩作中的白色，確實有助於憂傷的消長，整本詩集不僅以白色為封面，詩頁留白處勝於鉛字的面積，故而以佛家的增上緣稱之。讀其〈後更年期〉：

髮從鬢邊開始白  
耳，不為什麼，右耳先住進蟋蟀

夜深九點，不與天論流年<sup>246</sup>

到了更年期，白髮漸增，因此增添些許憂傷之意。對詩人而言確實如此，但詩人變換視角，與其說是在黑色的頭髮增上白的色彩，蕭蕭則認為是恢復本然，褪去萬事的色彩。順著白髮起興，再如〈秋月白〉：「認識五十多年／月亮清輝不減／只是我的髮叢卻成為她的行宮」<sup>247</sup>，白色一直都出現在蕭蕭的詩作之中，時常是白雲之白，白色一向承載蕭蕭的禪意，使得此詩集所呈現的憂傷，讓月光之白沖淡了白髮憂傷之白。

白色的增上之緣，隨處可見，《後更年期的白色憂傷》遍佈白色意象，諸如〈瀑布留白〉、〈白色的嘆息〉、〈東方白〉、〈秋月白〉、〈雪之白〉、〈歷史裡的獨白〉詩題已點明白色，以及詩句所描繪的白，如「黑泥暗土裡／爆出一蕊白色嫩芽」<sup>248</sup>、「積雪還在山頂堅定的白」<sup>249</sup>、「我見過幾回／湖邊散步的白鵝」<sup>250</sup>、「你在想哪一根菅芒花的白穗」<sup>251</sup>、「在生與死的猶豫間下了決心／刷一道白。卻非空無」<sup>252</sup>。由白可以破解蕭蕭此本詩集部分的寫作策略，以更年期為起興、白色為中心，書寫與白相關的有形、無形事物，如月光、瀑布、雪、白鵝、菅芒、鬢髮，另有獨白的無形之物。不寫白，本身是白色之物，如〈雲飄過〉的白雲、〈枯枝與乳房〉的白色乳房等。白色屬於冷色系，色彩的暗示，使得憂傷之情緩緩流洩而出。白色，確實為蕭蕭此本詩集重要的增上之緣。

<sup>245</sup> 弘學：《佛學概論》，頁 403。

<sup>246</sup> 蕭蕭：《後更年期的白色憂傷》，頁 35，台北：唐山，2007。

<sup>247</sup> 蕭蕭：《後更年期的白色憂傷》，頁 58。

<sup>248</sup> 蕭蕭：〈欣喜〉，《後更年期的白色憂傷》，頁 29。

<sup>249</sup> 蕭蕭：〈積雪〉，《後更年期的白色憂傷》，頁 56。

<sup>250</sup> 蕭蕭：〈相見〉，《後更年期的白色憂傷》，頁 60。

<sup>251</sup> 蕭蕭：〈菅芒〉，《後更年期的白色憂傷》，頁 73。

<sup>252</sup> 蕭蕭：〈瀑布的生命〉，《後更年期的白色憂傷》，頁 80。

## 七、隨緣不礙，《草葉隨意書》的齊物之思

蕭蕭詩中的禪意，在隨緣自適的態度中緩緩流洩而出，更見意念的自由出入，諸法因緣聚合所生，遇到因緣化身為草葉，便安於草葉的觀點，演繹諸詩。

草葉二字不免令人想起美國詩人的《草葉集》，然主題與內容南轅北轍，蕭蕭的草葉，書寫對象的確為草葉，並無隱喻小人物之意。蕭蕭使用白雲意象，源自童年記憶的追溯；依照農村生活的邏輯，那麼芳草意象，也許是稻田意象的延伸。由於童年農作生活較為辛苦，當晚年生活趨向安樂之時，便自覺性的以草色青青為皈依，將農作生活轉為田園歸隱情懷。蕭蕭潛入草葉的靈魂，「化身為草葉」，草即是「我」，因此詩集隨處可見詩以「我」的口吻出發，五十九首詩中，出現「我」的詩佔三十七首，僅十二首詩未提及「我」。如「滴未滴／我恢復自己的裙擺隨風去來」<sup>253</sup>，草葉隨心所欲，對於等待的苦悶，草葉很能自我調適；「我，龜裂為荒野之顏／任螞蟻進出」<sup>254</sup>我隨時隨地可以拆解、龜裂，甚至可以融入大地；「四獸山邊、八卦山腳／或者牆角那盆綠色的植栽／就是我依傍的所在」<sup>255</sup>我可棲於山腳也可棲於小小的盆栽之中，我展現一種隨興自在的態度；「流經青青草葉心中／那些雨水／又會在我夢裡孵出什麼生意？」<sup>256</sup>換一種心態，人生中的風風雨雨，也可以孵夢，為淡然的態度。「草則是興奮的：／終於有人看見我的高度了」<sup>257</sup>草雖微渺，卻表達出一種對自我的肯定。

詩中「我」的口吻，不只是第一人稱的技巧使用，亦呈現「物我合一」的思維脈絡。如此物我同溟，來自莊子〈齊物論〉對自我生命的實踐。以山的形象詮釋「心齋坐忘」，〈坐忘〉：「你胸中的丘壑／委婉曲折有如十三經／我穩穩坐在經書最深奧的那一處／任人沈思，不昏睡也不清醒」<sup>258</sup>，詩闡發閱讀導致坐忘的境界，頗有陶淵明「悠然見南山」的真意，《草葉隨意書》又再度回到道家意念的詮釋。再如〈通過〉：「通過草葉／枯葉發現了我／而詩，成為另一顆星球」<sup>259</sup>通過心靈的介質，我不斷的變化身份，枯葉發現藏身在草葉的我，我即草葉的靈魂。再如〈忘與不忘之間〉：「心裡可以住一個巨大的我／也可以住一閃霹靂／或者，殺不死的仇敵」<sup>260</sup>巨大的我指肯定自我的力量，一閃霹靂或許指靈感，最後則指仇人，無法忘卻過去，不斷的讓仇人凌虐心靈，故謂之殺不死。

<sup>253</sup> 蕭蕭：〈草的姿色〉，《草葉隨意書》，頁 99，台北：萬卷樓，2008。

<sup>254</sup> 蕭蕭：〈明月的手〉，《草葉隨意書》，頁 18。

<sup>255</sup> 蕭蕭：〈想家的星〉，《草葉隨意書》，頁 41。

<sup>256</sup> 蕭蕭：〈孵夢的雨水〉，《草葉隨意書》，頁 47。

<sup>257</sup> 蕭蕭：〈天線簡訊〉，《草葉隨意書》，頁 96。

<sup>258</sup> 蕭蕭：《草葉隨意書》，頁 62。

<sup>259</sup> 蕭蕭：〈通過〉，《草葉隨意書》，頁 80。

<sup>260</sup> 蕭蕭：《草葉隨意書》，頁 64。

詩中那種似佛又道的隨興態度，即是所謂的「禪」，禪融合佛、道思想，有如老僧入定，對人生淡然視之。由於《草葉隨意書》與《後更年的白色憂傷》幾乎同時進行，出版日期僅相隔一年，以一體兩面的方式建構而成，《後更年期的白色憂傷》偏重在悲傷的情感；《草葉隨意書》書寫陽光面。詩人以綠色象徵自我，表現年紀上的達觀圓融，隨緣不礙，深入草葉，草葉即我，至此，我完全消融。

## 八、結語

蕭蕭的詩作中可見「我執」的態度，由「我執」走向我的消解，意謂著詩作由非宗教走入宗教向度。並在宗教向度之內展演緣的命題，由《緣無緣》開始，觸及緣的佛家意念，屬於「因緣」命題；再者《雲邊書》與「等無間緣」的心念飄飛有其相似性；《皈依風皈依風》類似「所緣緣」的攀緣特性，詩作皆有其現實考量；而《後更年期的白色憂傷》與「增上緣」有增加的類似性，白色是為增上之緣。此外《凝神》及《草葉隨意書》最具有順緣起興、隨緣不礙的態度，跳脫四緣之外，《凝神》也以形式演繹「緣起」之法，無論緣起緣滅皆能保持心靈的自在自適。



### 第三節 夏虹詩作的宗教化歷程

夏虹詩作呈現一連串向宗教化演進的歷程，在諸位學者的研究可見一斑。張健最早將夏虹作品著手分期，分成三個階段：「少女時期」、「婚後的作品」、「頌佛詩」<sup>261</sup>，成為後來研究者參考的對象。洪淑苓在此基礎，予以細分，「少女情詩期」、「婚後牧歌期」、「學佛初始期」、「學佛成熟期」<sup>262</sup>。莫渝後來討論夏虹的作品時，則以作品名稱分期，「金蛹時期」、「紅珊瑚時期」、「禮佛時期」<sup>263</sup>。

佛家所說四法印，「諸行無常、諸受皆苦、諸法無我、涅槃寂靜。」是釋尊為諸有情所說的佛法，可用來檢視佛法的真偽。詩作由一開始著重美感、情感的抒發，《夏虹詩集》以意象捕捉稍縱即逝的情感瞬間；《紅珊瑚》、《愛結》寫作之際，夏虹遇到產子夭折、及母喪，進一步察覺諸受皆苦，於是轉向佛的國度尋找安身立命之處；「童詩時期」演繹諸法無我的體會，佛境提昇詩境；《觀音菩薩摩訶薩》，試圖將畢生所追求我所見解的詩作美感、情感悉數抹去，完全向佛教向度歸順，寧不作詩人也要成為修行人；《向寧靜的心河出航》完全由桂葉跨向菩提的國度。詩人後期，無論修行或者創作，皆試圖進入類似涅槃寂靜的境界，雖然導致讀者無詩可讀，引起詩與非詩的爭議，卻也是詩人的生命歷程，實驗的結果失敗。

#### 一、諸行無常，《夏虹詩集》的情愛瞬間

《夏虹詩集》收錄了《金蛹》（1957-1967），除了〈浪女〉、〈蒼白的牋〉，所有的詩。第一部份「金蛹」，分成：「珊瑚光束」、「白鳥是初」、「水紋」、「草葉」四輯，共有詩六十一首。

夏虹由於擅長捕捉玄奇的意象，素有「繆思的女兒」<sup>264</sup>之稱。「金蛹」對詩人而言，是極為私密的象徵，象徵十七歲的愛情，詩人說：「取十七歲所見，垂掛在嫩綠的楊桃樹上，那燦燦的蝶蛹為名，是紀念美好的童時生活；是象徵我對詩的崇拜：永遠燦著金輝，閉殼是沉靜的渾圓，出殼是彩翼翻飛。」<sup>265</sup>〈蝶蛹〉便是此意象的發展，融入自小對佛教的信仰，金殼叩開蝴蝶翩翩，每一個舞姿都

<sup>261</sup> 張健：〈藍星詩人的成就〉，見《兩岸詩刊學術研討會論文》，台北：中國詩歌藝術學會，1998年9月26、27日，頁13。

<sup>262</sup> 洪淑苓：〈詩心·佛心·童心——論夏虹創作歷程及其美學風格(上)〉，《藍星詩學》12卷，2001，12月。

<sup>263</sup> 莫渝編：《夏虹集》，台南：台灣文學館，2009，頁122-140。

<sup>264</sup> 張默：〈處處在在，化為微波——夏虹的詩生活探微〉，《聯合文學》13卷第8期。張默指出最早典出癩弦，後余光中以爲是自己所說，無論如何「繆思鍾愛的女兒」屢屢被諸多評論用來做爲夏虹的素描，頁157。

<sup>265</sup> 夏虹：《夏虹詩集》，卷首，台北：大地，1976。

飛落為詩。除了蝶的相關意象，覓虹象徵愛情的慣用意象：如雨意象、藍意象。

雨意象緩緩流淌在「珊瑚光束」輯中，如〈等雨季過了〉、〈如果用火想〉、〈蝶舞息時〉、〈憶你在雨季〉、〈殞星〉、〈想起翠島〉六首詩<sup>266</sup>，雨景時而淒清，時而唯美，有時雨景化為細淚，有時雨和火同時存在，襯托愛情的各種樣貌。此外，藍色意象亦在《覓虹詩集》裡潮汐，詩人對「藍」殷殷呼請、傾訴，例如「啊 藍，請上我的階」<sup>267</sup>、「我的藍常在」<sup>268</sup>、「藍呵 宛然 白雪紛飛」<sup>269</sup>等，「藍」被洪淑苓推測為戀愛對象<sup>270</sup>；或者以藍色意象暈染詩題，例如〈藍色的圓心〉、〈藍網之外〉；藍色意象亦穿梭在詩句之中，「藍色氤氳中」<sup>271</sup>、「此地滿是藍」<sup>272</sup>、「藍色十字花」<sup>273</sup>、「藍綿互無盡」<sup>274</sup>、「藍色淒淒」<sup>275</sup>、「藍色的季節」<sup>276</sup>，舉目所見的藍、無所不在的藍、憂鬱的藍，代表純潔卻絕望的愛情。

覓虹的情詩帶著深刻的「悲劇意識」<sup>277</sup>，這是從西方美學而言；若以佛家角度視之，詩充滿無常生滅之感，關於「諸行無常」，佛陀修行之時，曾為法忘軀：

帝釋化為羅刹，對釋迦說半偈云：「諸行無常，是生滅法。」釋迦請說全偈，帝釋曰：「我以人為食，汝能捨身食我，我則為說。」釋迦許之，帝釋復言：「生滅滅已，寂滅為樂。」釋迦聞竟，乃攀登高樹，自投於地。此時羅刹復現為帝釋，自下接之，頂禮讚嘆。<sup>278</sup>

由於此十六偈言，囊括世間所有真理，前半偈屬於世間法，而後半偈屬於出世法。

<sup>266</sup> 〈等雨季過了〉：「等雨季過了，我想，我就可以捕住／一影淡紫的春天」〈如果用火想〉：「設使儲夢的城座起火了，在雨中／我怔怔地站著／觀望一個人／如此狂猛地想著／另外一個人」〈蝶舞息時〉：「哦，那是春天，是薔薇的蓓蕾／我們在雨中相遇——／…… 哭泣吧，你怎不為垂幕之前的琴音哭泣？」〈憶你在雨季〉：「是雨季，唉，昔日的人竟都流浪去了」〈殞星〉：「為什麼是回憶，是一窗細雨／是一窗淚！」〈想起翠島〉：「那時，長街與長街，還祇是／為黃昏雨所彈的／二線歎息的細弦。《覓虹詩集》，依序為頁 2、5、6、8、10、14-15。

<sup>267</sup> 覓虹：〈不題〉，《覓虹詩集》，頁 49。

<sup>268</sup> 覓虹：〈未及〉，《覓虹詩集》，頁 53。

<sup>269</sup> 覓虹：〈初啓〉，《覓虹詩集》，頁 71。

<sup>270</sup> 洪淑苓：〈詩心·佛心·童心——論覓虹創作歷程及其美學風格(上)〉，《藍星詩學》，2001，12月。頁 17。「大膽揣測，『藍』可能代表其十八歲時的一段初戀」推測依據為《覓虹詩集》「珊瑚光束」之〈藍珠〉一詩：「一九五八年冬，晚，課座上／我的宇宙冷縮冷縮／冷縮成藍珠」。加上覓虹多以藍稱其愛慕對象。

<sup>271</sup> 覓虹：〈你有所夢〉，《覓虹詩集》，頁 65。

<sup>272</sup> 覓虹：〈則你是風景〉，《覓虹詩集》，頁 66。

<sup>273</sup> 覓虹：〈十字花〉，《覓虹詩集》，頁 73。

<sup>274</sup> 覓虹：〈彼之額〉，《覓虹詩集》，頁 76。

<sup>275</sup> 覓虹：〈髮上〉，《覓虹詩集》，頁 78。

<sup>276</sup> 覓虹：〈海誓〉，《覓虹詩集》，頁 85。

<sup>277</sup> 洪淑苓：〈詩心·佛心·童心——論覓虹創作歷程及其美學風格(上)〉，《藍星詩學》，2001，12月。「覓虹作品的悲劇意識乃源自於其以執著不靜的愛情觀與宿命的人生觀互相抗衡。」以悲劇意識及崇高感架構第一部分「詩心：緣情為美」，頁 21。

<sup>278</sup> 見于凌波：《簡明佛學概論》，台北：東大，1991，頁 462。

佛陀為追求真理的決心，常令天人讚嘆、群魔惶恐，故有諸多故事。諸行無常是宇宙的法則，比如人尚未決定出生，就已註定死亡的命運；再如無情之物，萬里長城即使綿延千萬里，試圖向永恆要一席之地，仍無法避免逐漸毀壞的命運；詩人歌頌愛情，瞬間就產生跌落之感，有常則無常相依在後，世間萬法皆是無常。

因此詩人諸多句子，何嘗不是在向我們演說「諸行無常」的入世法，讀完和詩產生共鳴之餘，難道不會有驚心之感？如在〈瞬間的跌落〉：「那愛情可最柔嫩，最易夭亡／你不過是可憐的偶然」<sup>279</sup>，再如：「春天碎了，因我不自主的不可原宥的顫抖」<sup>280</sup>、「何人止舞，何人摔粉夢踐碎春／命運，明日你必須依從」<sup>281</sup>、「五千色火光齊滅／（你承受不起我的信仰）」<sup>282</sup>、「像一朵花，無奈、無奈地／在霧中消隱」<sup>283</sup>「如果一片心中一片靈火熄去」<sup>284</sup>，等等不勝枚舉。考察詩意，並化約為等式，愛情＝春天＝五千色火光＝靈火＝花。夔虹使用繁複、優美的意象譬喻愛情的無常，火與春天，更是稍縱即逝的美好與熱情。到了《夔虹詩集》的第二部分，〈生〉、〈死〉、〈淚〉、〈夢〉四首感悟人生的意象經營，更是諸行無常的註腳。

此時期夔虹的宗教向度若隱若現，宗教符號扮演提昇詩境的角色，如〈昇〉、〈虔心人〉具有佛家氛圍，如〈虔心人〉：「同聽虔心人以低低的禱告／承認又否認；否認又承認／最後一滴煩惱，與／焚身的檀香」<sup>285</sup>虔心人在如此反反覆覆的放下與執著之間，恍惚之間置身佛寺，刻畫一個在佛前祈禱卻內心掙扎的女子，詩感染力強。

## 二、諸受皆苦，《紅珊瑚》、《愛結》苦意象的凝聚

《紅珊瑚》分為六輯，共收錄詩作五十一首<sup>286</sup>，其中「寫給母親」三首、「念亡詩」兩首、「又歌東部」八首、「紅珊瑚」十八首。

民國六十七年夔虹遇母喪，「寫給母親」這輯，安慰自己母親已前往極樂世界，詩人在叩叩木魚聲中整整兩年，採取誦經、禮佛的方式舒緩傷痛。在夔虹的回憶之中，母親的形象如花「媽媽是厚實圓大的／黃葵花，媽媽是清香柔遠的／

<sup>279</sup> 夔虹：《夔虹詩集》，頁 95。

<sup>280</sup> 夔虹：〈等雨季過了〉，《夔虹詩集》，頁 3。

<sup>281</sup> 夔虹：〈止舞人〉，《夔虹詩集》，頁 33。

<sup>282</sup> 夔虹：〈黑色的聯想〉，《夔虹詩集》，頁 42。

<sup>283</sup> 夔虹：〈迷夢〉，《夔虹詩集》，頁 101。

<sup>284</sup> 夔虹：〈幻覺〉，《夔虹詩集》，頁 116。

<sup>285</sup> 夔虹：《夔虹詩集》，頁 31。

<sup>286</sup> 余光中於〈穿過一叢珊瑚礁——我看夔虹的詩〉，統計《紅珊瑚》共收詩五十三首，其算法是「讚詩」中〈祝禱〉共有三首子題，「讚詩」共十六首。本文採目錄所列之算法。

青蓮花」<sup>287</sup>，黃葵花因其顏色鮮豔進入夔虹的意象系統，由「你是熱熱鬧鬧的過節」<sup>288</sup>代表母親的存在給詩人的慈愛如此花團錦簇的印象；青蓮無疑流露母親的慈悲心；兩個形象吻合母親在夔虹成長過程中的印象<sup>289</sup>。青蓮亭亭，盛開於詩人的佛教背景。「念亡詩」則是中年的夔虹，承受產子夭折打擊後所寫。夔虹將其子命為「南忘」哀之，「你只活一天，不知道／我為你病一年」<sup>290</sup>、「其實，關於你的生死／病了我的身軀，兩載／憂老我的青髮，半白」<sup>291</sup>，見其詩人的深情，由於情深故詩極為動人。夔虹對苦的感受，源自與所愛生離死別，導致自身的病痛，是佛經常說八大苦之中的，「愛別離苦」、「病苦」，所愛皆離世，察覺到活著的「生苦」。因此脫離苦海，常成為修行人踏向覺路的第一步。

「又歌東部」，〈宇宙詩〉或許不應放入此輯，除此之外，呈現一致的「後山意象」<sup>292</sup>，混合了東部地理以及屬於東部的童年、與父母親的美好記憶。由此輯可以拼湊出原鄉臺東人的記憶，寫出原住民的生活，及詩性的鄉愁。「紅珊瑚」，屬於夔虹自我剖析，書寫中年婦女的現況，活在物質壓迫、自己、丈夫、家族的四方城，不再是少女時期浪漫唯美的心態，呈現「理性中年的人生觀」<sup>293</sup>，情感波動較少，如〈中年的詩〉、〈轉折〉。其中〈四方城〉雖寫俗世生活，但充滿佛家的空間概念，《大智度論》卷二十：「涅槃城有三門，所謂空、無相、無作。」<sup>294</sup>空、無相、無作三者其實都是空的註解，只是使用譬喻讓人容易了解，意謂有三個門，隨時可以進入涅槃城。夔虹的四方城立意新穎，或許是受佛經的譬喻影響，進一步接受城門之喻，轉為自己的處境描繪。雨意象進入中年，如〈如雨痕流下〉也轉變為夫妻之間攜手面對吵架、孩子長大的深情。其中〈鏡緣詩〉被余光中喻為現代閨情詩，融「佛家的輪迴和古典的痴心合為一體」<sup>295</sup>令讀者驚喜。

夔虹宗教向度也以灼熱的佛家意念凝結於〈紅珊瑚〉之中：

海的心神 含凝為／樹狀的舍利／人的情意 專注一生／  
不也是那——灼燃的／紅珊瑚<sup>296</sup>

夔虹對珊瑚蘊釀已久，早在《夔虹詩集》便已經營「珊瑚光束」一輯，此詩將舍

<sup>287</sup> 夔虹：《紅珊瑚》〈思母一二〉，頁 36，台

<sup>288</sup> 夔虹：〈思母一二〉，《紅珊瑚》，頁 37。

<sup>289</sup> 滿光法師·潘煊：〈當法音流入詩的礦層——訪女詩人夔虹〉，《藍星詩學》，2001 年 12 月。夔虹語：「我記得小時候住平房，遇到有蜈蚣進來，媽媽從不曾一腳踩死，她總是用火筊子，夾著強悍的蜈蚣，走到很遠的大土溝，任它自行離去。這個慈憫的景象，深印在我心田。」，頁 7。

<sup>290</sup> 夔虹：〈哀南忘〉，《紅珊瑚》，頁 56，台北：大地，1983。

<sup>291</sup> 夔虹：〈念亡詩〉，《紅珊瑚》，頁 59。

<sup>292</sup> 林韻梅：〈卑南溪——夔虹的後山詩意象〉，《藍星詩學》，2001，12 月，頁 37-45。

<sup>293</sup> 洪淑苓語，見〈詩心·佛心·童心——論夔虹創作歷程及其美學風格(下)〉，頁 195。

<sup>294</sup> 大正新脩大藏經，第二十五冊，No. 1509《大智度論》CBETA 電子佛典 V1.64 普及版，[http://www.cbeta.org/result/normal/T25/1509\\_020.htm](http://www.cbeta.org/result/normal/T25/1509_020.htm)

<sup>295</sup> 余光中：〈穿過一叢紅珊瑚〉，《紅珊瑚》，頁 18。

<sup>296</sup> 夔虹：《紅珊瑚》，頁 132。

利與紅珊瑚融合，屬於夔虹在佛家的思維與情感的思維融合的特有意象。珊瑚生長於海洋之中，屬於海洋意象，與夔虹一系列海洋的意象，暗自扣合，不同於藍意象的冷色調，紅色暗示熱情，然而此紅卻是舍利子的紅，象徵著詩人前往佛的國度，充滿著力量與堅定的決心，以及重新擁抱生命的熱情。

《紅珊瑚》「讚詩」十四首，創新題材，各學者如余光中<sup>297</sup>、洪淑玲<sup>298</sup>等一致認定是其學佛期的轉向，標示詩的風格與主題由此岸向彼岸航行，桂冠與菩提之間的分水嶺。夔虹說「本詩是作者以一凡俗之人的情感，對「爐香讚」所作的虔誠讚頌。」<sup>299</sup>，由於仍帶有俗世的情感，在「頌佛詩」引起的議論之中，這一輯仍普遍得到認同，「妙用佛語，巧探禪境，短句起伏，如漾漣漪，可謂在周夢蝶之外另闢一勝境。當以〈法界〉、〈蒙熏〉、〈諸佛〉、〈悉遙聞〉四首最美」<sup>300</sup>，其中〈悉遙聞〉之詩句，「處處在在，化為微波」<sup>301</sup>張默詩眼獨到，用以探討夔虹詩作的文章篇名<sup>302</sup>。

《愛結》之所以取為愛結，夔虹說「無情如死，愛生萬物」<sup>303</sup>，愛是心有情的作用，必需有情，然而有情卻有所局限，如同心戴著愛的鐐銜跳著詩之舞。又說「但愛，又是自縛的繩結」<sup>304</sup>因此取為愛結。此集被視為「頌佛詩」的發展期<sup>305</sup>。「愛」無疑是詩人欲向內心探索的主旨，問愛的本質、愛的邏輯、愛的糾結，抒發對愛的體會，如〈問愛〉、〈愛的邏輯〉、〈愛與捨〉、〈愛結〉，詩人道出愛過於深入的結果，「愛，已經長在我的心上，／你要我撕下來，／那是連血連肉的，要痛徹肺腑、肝腸」<sup>306</sup>，那麼如何跳脫出愛結的束縛，詩人如此回答，「美，甚至超越了愛」<sup>307</sup>美勝過於愛，才能將心安住在上面。

先有情感，才有詩，詩是愛所生的萬物，「愛」生出眾生相。夔虹書寫《愛結》之際，體會佛法、自我省察七情變化之所在，使其一一「幻作耀眼的白霧」<sup>308</sup>；也察覺情感是苦的來源，作一系列苦詩。佛家有八大苦，「生老病死」四苦

<sup>297</sup> 余光中：〈穿過一叢紅珊瑚〉，《夔虹詩集》，「到『紅珊瑚』出版，作者崇釋的傾向乃告確定。」，頁 18。

<sup>298</sup> 洪淑玲：〈詩心·佛心·童心——論夔虹創作歷程及其美學風格（下）〉：「《紅珊瑚》的讚詩部分，則已然暗示另一個時期的萌芽，亦即頌佛時期的發軔」又云：「故將《紅珊瑚》的「讚詩」劃入此時期（學佛初始期）」，12 卷，2001。頁 10、11。

<sup>299</sup> 夔虹：《紅珊瑚》，頁 133。

<sup>300</sup> 余光中：〈穿過一叢紅珊瑚〉，《夔虹詩集》，頁 21。

<sup>301</sup> 夔虹：《紅珊瑚》，頁 142。

<sup>302</sup> 張默：〈處處在在，化為微波——夔虹的詩生活探微〉，《聯合文學》13 卷第 8 期，頁 156-165。

<sup>303</sup> 夔虹：〈「愛結」跋〉，《愛結》，頁 145，台北：大地，1991。

<sup>304</sup> 同上註。

<sup>305</sup> 洪淑玲語，見〈詩心·佛心·童心——論夔虹創作歷程及其美學風格（上）〉，《藍星詩學》，2001，12 月。頁 10。

<sup>306</sup> 夔虹：〈愛結〉，《愛結》，頁 19-20。

<sup>307</sup> 夔虹：〈差別〉，《愛結》，頁 31。

<sup>308</sup> 夔虹：〈指令消失〉，《愛結》頁 35。此詩被選入向陽編：《七十五年詩選》，台北：爾雅，1987。

之外，尚有「愛別離」、「怨憎會」、「求不得苦」、「五陰熾盛」之苦，其中著墨於愛別離的，如〈只有晚風與空無〉，將別離的時空擴展到輪迴之中；著墨於病苦的，如〈問病〉。不同於《紅珊瑚》時期，佛法以意念、意象的形式間或出現，《愛結》實際操作佛理，每一首詩都是佛法的化身。由於詩才極高，非僵硬的以佛法入詩，而是造境、造景、造人，不懂佛法者亦能讀懂詩之美。「苦詩」由愛問起，佛法空觀逐漸浮現，例如「還原於未遇未識前的／空無和寧虛。」<sup>309</sup>，其中護生詩亦被選入七十三年詩選<sup>310</sup>，關切〈螞蟻〉、〈河魚〉、〈樹鳥〉、〈人類〉、〈天安門〉。以其抒情細膩的筆法，流露詩人的慈悲心腸，張揚佛教精神。「苦詩」以〈驚見衛星雷達站〉作結，意謂當種種苦紛紛脫落、撕去，得見淨土。「讚詩」釋「楊枝淨水讚」，浮現佛學空義及向觀音大士懺悔，夔虹說此十首詩「比較落實在人間的苦楚感受以及懺悔情懷」<sup>311</sup>，苦也是讚詩的創作動機之一。佛陀在世時因憐憫眾生，將所悟證的無上之理，悉數向眾人訴說，教導眾生何者為苦，如何斷苦。「諸受皆苦」，進一步求得解脫，無非是眾生往上提昇、接受佛陀教誨的主要推力。

### 三、諸法無我，童詩落實無我意識

《紅珊瑚》中的「童詩」六首，首作童詩嘗試，主要承《紅珊瑚》的思母餘緒，看來是夔虹小時候的回憶，充滿對父母親的孺慕之情。《稻草人》於一九九七年出版，為童詩集，與《紅珊瑚》性質相近，先於《愛結》。童詩期約一九八四年至一九九七年之間，約在《紅珊瑚》出版後，夔虹以探討「兒童般若美育」為主的論文完成碩士論文的後一年<sup>312</sup>；即《稻草人》出版那一年。

夔虹說「我為小朋友寫這些田園詩，請小朋友來我的想像世界」<sup>313</sup>，邀請兒童體會夔虹的由童年出發的想像經驗。《稻草人》以台東景色為基調，佛法為顏色，使童詩性靈別具，涵融兒童的「般若美育」。如〈互炫〉：「兩個小孩在互炫／小小孩攤開雙手說：「我什麼也沒有！」<sup>314</sup>以無我的童心演繹「空無」的佛法概念。《愛結》有「童詩」二十九首，數量較多，為記錄一雙兒女的成長過程，

---

編者讚語：「是一首借由電腦程式之錯誤來隱喻『激越七情』之幻滅的情詩，是巧妙融合電腦處理感情的佳作。」，見頁 220。

<sup>309</sup> 夔虹：〈問水〉，《愛結》，台北：大地 1991，頁 11。

<sup>310</sup> 向陽編：《七十三年詩選》，台北：爾雅，1984。夔虹雖然標明為「護生詩六題」，因〈愛與捨〉是〈天安門〉的延續，推測由於此因，詩選未輯此詩。編者按語：「夔虹素有為繆斯所最鍾愛的女兒之稱，一向有她自己所關懷的天地，而今也不甘沉默。以她獨有的細膩筆法，舉出自然界幾個卑微的代表，還有人類可憐的自己，寫出了這五首滿帶關愛的護生詩。她祇希望人類不要再自己圍捕自己。」，頁 27。

<sup>311</sup> 滿光法師·潘煊：〈當法音流入詩的礦層——訪女詩人夔虹〉，《藍星詩學》，2001 年 12 月。收於《觀音菩薩摩訶薩》，頁 213-218。

<sup>312</sup> 胡梅子：《佛教般若思想與兒童美育》，中國文化大學印度文化所碩論，1984。

<sup>313</sup> 虹著，拉拉繪：《稻草人》，頁 1，台北：三民，1997。

<sup>314</sup> 夔虹：《稻草人》，頁 8。

取材生活中的真實事件，如〈蝴蝶〉及〈黑嘴鳥〉<sup>315</sup>；童言童語童趣之外，揉合佛家思想，如「願你長大以後，／欣賞遠處的星辰，也關心近處的眾生」<sup>316</sup>佛心提昇詩境，產生遼闊之美，縮小我的意識，放大於宇宙之中。諸法無我是因為，透過佛家理論精密的分析，我不過是五蘊及因緣和合而成，兒童的五蘊尚未受俗世太多的污染，尚不太明白太多名利、權力。童心之於大人，較接近佛心，適合演譯「諸法無我」的思想。

#### 四、涅槃寂靜，《觀音菩薩摩訶薩》、《向寧靜的心河出航》的情感寂滅

《觀音菩薩摩訶薩》、《向寧靜的心河出航》兩本詩集是夔虹在佛教現代詩的開展。《觀音菩薩摩訶薩》依據《法華經》「普門品」的偈語所寫，夔虹言及此詩的創作意圖：「如果我們每天、或者常常持念『普門品』詩偈，即使只是背誦其中適合我們境遇的四句，都可以使我們的心情平和、清淨、歡喜、自在，因而覺得事事吉祥如意。」<sup>317</sup>此時期的夔虹已全心叩伏佛學，力求內心平靜自在，致力於情感波瀾不興。夔虹甚至向現代詩告別，認為詩不過是人生中產生的幻象，意象終究隨著五蘊皆空，逐漸歸於安靜。〈詩的幻象〉：

半生在固守／那種種的美麗／不意，一夕之間／  
我的心，從自己的手裡釋放／釋放的手，又釋放了他自己  
……  
我的心／如果連美麗都不再依傍／那麼／詩也只是幻象<sup>318</sup>

詩人一一向臺東的童年記憶、與父母、丈夫、親人、朋友的情感徹底告別，甚至向外在的風景告別，覺悟美麗並不是最後的歸依，美麗負載情感的重量，太重無法成佛；無情才是有情，佛法才是詩人所欲歸依的地方，因此認為詩不過只是幻象，是詩人寧可學佛法也不願意作詩人的宣言<sup>319</sup>，至此夔虹無人間詩。

<sup>315</sup> 李進文：〈靜站在楊桃樹下的繆思〉專訪夔虹。《文訊》280期，2009年，2月。她以這兩首詩為例說：「很像是創造出來的，但卻是真實事件呢！某天在家中後陽台，有一隻黑嘴鳥飛到我的頭上，把我的頭髮當鳥巢……」又說「蝴蝶飛進我家，在天花板上三天不肯走，我怕她餓死，就用糖水放在我兒子的手上……」，頁25。

<sup>316</sup> 夔虹：〈媽媽的話〉，《愛結》，頁122-123。

<sup>317</sup> 夔虹：《觀音菩薩摩訶薩》，頁1，台北：大地，1997。

<sup>318</sup> 夔虹：《觀音菩薩摩訶薩》，頁89-90。

<sup>319</sup> 夔虹〈向傳誦之口 向記憶之心——以信代序〉，《觀音菩薩摩訶薩》，回答張默：「寫作之人感受特別敏銳，心靈柔軟易傷，常常如夜鶯泣血，為人間啼唱瑰瑰一樣美麗的詩章，鞠躬盡瘁，死而後已。不僅如此，還帶著唱不完的悲歌，含怨入胎，下輩子再做一個詩人，唱那唱不完的情歌。這樣的生命狀態，好嗎？」，頁7。

《向寧靜的心河出航》是夔虹依據《般若心經》經文所創作，由原本六百二十行刪改成五百八十六行。每一句經文作詩一至四首不等，務求以詩的形式闡揚佛法。向明為《向寧靜的心河出航》作序，無任何支字片語涉汲詩學領域，所談的是自己頌念《心經》之經驗。李進文採訪時，夔虹說《向寧靜的心河出航》原本書名訂為《無等等梵唄》，用意是「梵唄直指內心，充滿力量」<sup>320</sup>，依其詩句「菩提音符從菩薩踐行的步履／向無邊法界發出震撼的梵唄之音」<sup>321</sup>，出版社未經同意便改名。在這樣的更動中，夔虹考量符合佛學，出版社則以讀者為取向，試圖削弱佛教現代詩中，所存在「隔」的問題，畢竟優美具有詩意的書名或許會比原書名迎合讀者。書名的更動來自「大慧空觀以離心力／如太空船／帶你向寧靜的星河出航」<sup>322</sup>，將星河改心河，扣合《心經》之名。譬喻法的使用在佛經與文學之間建造一個相通的橋樑，使得一般人難以理解的空觀呈現出優美的姿態，稍懂一點佛學者解甚至發出會心的一笑，不懂佛學的讀者，依舊可以讀懂空如星河浩瀚之美。以詩解空的詩句尚有「空是劇場的帷幕未開」<sup>323</sup>，唯美確有洞見，空境開闊了詩境，詩心與佛心的結合該是如此，但僅此一句。

讀「佛教現代詩」，讀者必需具備一定基礎的佛學知識，例如在「依般若波羅蜜多故」的第二首詩中「四念住，四正勤，四神足／五根，五力，七等覺支，八聖道支／空解脫門，無相解脫門，無願解脫門／八背捨，九次第定，十遍處／十八空，六波羅密，五眼，無量神通／佛十力，四無所畏，四無礙解／大慈大悲，十八不共法／一切智，道相智，一切相智／層層階階的出世間法／將此岸，轉勝而為彼岸」<sup>324</sup>如此云云，只有精通佛學的讀者才能讀懂了，眼前所見的是佛學名詞的堆砌，莫怪於莫渝《夔虹集》尚選入《觀音菩薩摩訶薩》二首<sup>325</sup>，在《向寧靜的心河出航》中則無詩可選。

## 五、結語

夔虹詩作的「宗教化歷程」，以佛家四法印逐漸前進。印證「諸行無常、諸受皆苦、諸法無我、涅槃寂靜」的修行歷程。由世間法向出世法偏移；由詩的國度，跨向宗教的國度。由於詩人捨棄五蘊所造的種種情感，導致意象的捕捉逐漸被夔虹揚棄，恐怕是引起詩壇爭議「佛教現代詩」的主要原因。或許夔虹的示範，

<sup>320</sup> 李進文：〈靜站在楊桃樹下的繆思——專訪夔虹〉，《文訊》280期，頁27，2009年2月。

<sup>321</sup> 夔虹：《向寧靜的心河出航》，頁134，台北：佛光，1999。

<sup>322</sup> 夔虹：《向寧靜的心河出航》，頁86。

<sup>323</sup> 夔虹：《向寧靜的心河出航》，頁72。

<sup>324</sup> 夔虹：《向寧靜的心河出航》，頁134-135。

<sup>325</sup> 莫渝編：《夔虹集》，台南：臺灣文學館，2009。集中夔虹已出版詩集要目已列入1999年出版之《向寧靜的心河出航》故非是因未出版而不收入。《觀音菩薩摩訶薩》則選入：〈而今遠離愛想結縛〉以及〈詩的幻象〉二首，莫渝謂：「詩，畢竟是人間事，歸情。為此，本選集編者將夔虹早期「金蛹時期」之作留存較多篇幅，約佔一半。」，頁140。言下之意便是《向寧靜的心河出航》已非人間事，是佛之事了。



致使欲創作佛教文學的詩人得以借鏡，進一步思考如何才是佛教與文學的融合，因此夔虹在《觀音菩薩摩訶薩》及《向寧靜的心河出航》的創作，恐怕是歷史意義多過於詩美學的意義。因此，詩本身若想被置於現代詩的範疇，情感全寂滅，目前看來，是較不可行的方向。

## 第四節 許悔之詩作的宗教化歷程

許悔之「未宗教化」前的詩作，充滿自「我探索」與「社會現實」，宗教向度蟄伏。詩人試圖在探索中找尋自我的存在定位；詩作技巧也還在尋覓自我風格，尚有模仿痕跡，故而藉由酬答往來提昇詩作技巧。隨後詩人以《家族》向社會發出自己的聲音，從現實環境找尋自我，書寫社會的縮影之下，家族中的小人物，加入政治神話的隱喻。「自我」的概念必須依賴外在環境，才能對生命主體進行確立。

《心經》如此提醒芸芸眾生，若能「照見五蘊皆空」就能「度一切苦厄」，五蘊即為色、受、想、行、識，五蘊衍生萬法，佛陀證悟無法菩提之後，發願為眾生說法，將宇宙間大大小小事物，皆歸納為「色」、「心」二法，心上諸法即是「受、想、行、識」精神活動的演繹，外在林林總總的世界是色相世間，為四大，即地、水、火、風所構成。許悔之詩作一連串「宗教化歷程」，有如「受」、「想」、「行」、「識」，依循四蘊的內涵不斷前進；從《肉身》引《金剛般若波羅蜜經》開始，色欲流溢；《我佛莫要，為我流淚》接續劃定明顯的宗教場域，情欲化身為跳蚤等「意象」；《當一隻鯨魚渴望海洋》任由死亡意志凌駕其上，將悲憫化為對環境生態的書寫「行」動；《有鹿哀愁》實踐眼、耳、鼻、舌、身的五種感官之境；《亮的天》則是意「識」到時間的流逝，能了別現在、過去、未來之理。另外，詩人詩作的整體特色，則共同形成一個形形色色的世界。

### 一、未宗教化時期——自我探索與社會現實

許悔之詩作未宗教化時期，約在一九八三年到一九九一年之間。《陽光蜂房》所收錄最早的詩作時期，也是成立「地平線詩社」的前一年，到第二本詩集《家族》出版。

《陽光蜂房》收錄作者一九八三年到一九八九年，六年間所寫的詩作，共計五十三首並於詩人二十三歲出版。拍攝許悔之的照片為封面，遠照當封面，近照為封底，明白指出自傳意味。誠如廖炳惠所言：「他把不同時期、處境、心情下譜出的詩篇交織在一起，當然富有自傳式的反省與整合意味。」<sup>326</sup>。此時期的詩藝或由於年輕，尚帶有模仿的痕跡。林耀德指出：「他承襲洛夫意象之餘，在句法方面又多受感染」<sup>327</sup>，所引的例子皆在第一本詩集《陽光蜂房》。

<sup>326</sup> 廖炳惠：〈序——優異藍調〉，《陽光蜂房》，頁 21，台北：尚書，1990。

<sup>327</sup> 林耀德：〈許悔之論〉，《青年日報》，1990 年 9 月。

以我為中心，表達對自我存在的焦慮，詩人需從別人的眼中找尋自我，「不可救治的內傷發作時／我開始在你的瞳中／找尋自己」<sup>328</sup>，一不小心，我的存在會被外在的環境淹沒，「暮色悄然走近／吞噬了，我的影子」<sup>329</sup>，「那端的人卻哭了淚從話筒不斷地流出／流出 終於淹沒了我」<sup>330</sup>、「剩下的一杯苦酒／悄悄倒入夜心 蝕我」<sup>331</sup>、「而妳竟——是／竟是 一場悲愴的雪／迅速地掩蓋／我的餘溫」<sup>332</sup>，此種焦慮，處於外在環境觸及內心時，心底深處的聲音會不自覺流露成詩，往往能夠引起自我及他人的共鳴，尤其表現在愛情的關係之時，渴望對方等量回報，卻無法如願以償，在心理上，自我的生存空間將被對方壓縮。

此本詩集以「我」為中心，幅射出與社會的關係，試圖表達自我之聲，化身為一顆「呼痛的石頭」，彷彿《紅樓夢》裡那顆正準備下凡歷劫的頑石，不安的環顧四周。自殺、自殘、病痛之人一一入詩，累積對生老病死關懷的能量。些許宗教氣息卻又快速隱去。詩人採取浪漫的筆法書寫愛情的種種典型樣貌孤獨、茫然、刺痛、崩潰、思念皆佔據一席詩頁。繼之抒發靈肉衝突，詩並以一連串雨的相關意刻意營造浪漫氛圍。詩集觸及政治環境，記錄白色恐怖的年代冷與熱、嘲諷與激情，呈現擺盪與掙扎。或許，疏離其實是另一種抗爭的方式，就如〈劫後〉刻畫了一個事不關己的詩人形象，「所有支撐夢境的樑柱／都已傾倒／我坐在戰爭與癘疫的廢墟上／徐徐翻閱／一本薄薄的詩集」<sup>333</sup>。

接續上一本詩集卷末政治環境的書寫，《家族》涉及政治現實及國族建構的主題，多篇詩作直挑台灣政治的敏感神經，如〈綠島〉、〈憂鬱的台灣〉，毫不隱晦，充滿諷刺。此外作者時常借由愛欲交雜，突顯政治現實的張力，詩人擅長刻畫政治環境下的典型人物，透過小人物之間的衝突，加深國族與政治、現實與夢想的張力。如〈除夕夜失蹤的爸爸〉淋漓盡致地表現在父與子的責任衝突、父親自我的現實與理想的衝突、省籍與親情的衝突。〈胎記〉記載傳統道教和台灣人民的生活密不可分，詩藉由道教的活動，犀利寫出參與抗爭的青年唯一下場——死亡。吳繼文以卡西勒（Ernst Cassirer）國家神話的概念作為書序<sup>334</sup>，符合詩人的針砭時政、嘲諷統治者的意圖，「凱達格蘭」是政治神話亟欲爭取的民主聖地，作為詩集的第一首詩「他的靈魂／將成為我們的戰神／隨著煉鐵爐中／烈烈的火焰升起／……下一次的戰鬥／教他們用十倍百倍的／頭顱來償還」<sup>335</sup>歌詠原住民戰士，打民主聖戰的意味濃厚。卷末〈月光雲豹〉除了政治隱喻外，還摻雜著些許對環境的關懷意識。

<sup>328</sup> 許悔之：〈共泳〉，《陽光蜂房》，頁 31。

<sup>329</sup> 許悔之：〈母親，我的鑰匙丟了〉，《陽光蜂房》，頁 59。

<sup>330</sup> 許悔之：〈繭之書·2 擱淺〉，《陽光蜂房》，頁 87。

<sup>331</sup> 許悔之：〈繭之書·6 蝕我〉，《陽光蜂房》，頁 90。

<sup>332</sup> 許悔之：〈剃去眉毛的人〉，《陽光蜂房》，頁 134-135。

<sup>333</sup> 許悔之：〈劫後〉，《陽光蜂房》，頁 201。

<sup>334</sup> 吳繼文：〈聖域飛行〉，《家族》，台北：號角，1991，頁 8-12。

<sup>335</sup> 許悔之：〈凱達格蘭·十三行〉，《家族》，頁 15。

以上是許悔之詩作未宗教化所呈現的面向，詩人情感澎湃，充滿對自我、政治環境的困惑與激情，宗教尚未進場扮演重要角色，與周夢蝶早期詩作特色相似。《陽光蜂房》有諸多《聖經》典故的運用，如「我，憤怒地指著牆，宣告／最後的審判——」<sup>336</sup>，融入諸多基督宗教背景。

若要追究詩人朝向宗教化轉變的過程，推測原因：一來是因為閱讀廣泛涉及各家宗教經典，隨著閱讀的興趣，詩向度偏移；二來或許是生病的父親引領他走向佛教的向度，解脫是父親與詩人共同的課題。下一本詩集《肉身》，開始嚐試佛家的向度創作。

## 二、宗教化時期：《肉身》的身心感受

許悔之宗教化歷程，從《肉身》出版前一年到最新詩作二首——〈貝加爾湖〉、〈唐努烏梁海〉寫成。時間在一九九二年到二〇〇五之間。人欲修行，必得先省察自身的意念及情感變化，才能進一定戒定思痛。首先認同肉體與靈魂分離，才有可能去追求高層次的精神境界。《肉身》所代表的，便是此修行意識的覺醒，亦為詩人宗教化時期的起點。

《肉身》開卷引用《金剛經般若波羅蜜經》：「如我昔為歌利王割截身體，我於爾時，無我相，無人相，無眾生相，無壽者相；何以故？我於往昔節節支解時，若有我相、人相、眾生相、壽者相，應生嗔恨。」<sup>337</sup> 佛陀曾作忍辱仙人，遇到歌利王割他的身體，因無四相、心如虛空，故不生任何嗔恨心，一心只為眾生說法而不顧「肉身」的疼痛。佛教認為，擁有肉身才能歷劫，歷劫才能成佛，因此肉身是成佛的基本條件，故有人身難得之說。詩人引《金剛經》，試圖說明「肉身」在詩集中所扮演承載靈魂的重要性。肉身是生命的主題，但也只是個舞台，展演情欲、思想、政治等精神活動，因此詩人透過肉體對形色世界的探觸，舖演成詩。許悔之解釋：「集名為《肉身》，身為作者，當然有命名時東走西顧的寓意」<sup>338</sup> 詩人的解釋很有詩味，又說「每一個人的世界都只在他降生的那一刻方才開展」<sup>339</sup> 強調唯有肉體才能體驗這個世界。讀其被喻為「民國八十年最好的詩之一」<sup>340</sup>，〈肉身〉：

翁山家族捨身之土？／像父親一樣，為了愛／必須用肉身抵償／……

<sup>336</sup> 許悔之：〈牆〉，《陽光蜂房》，頁 145。

<sup>337</sup> 許悔之：《肉身》，台北：皇冠，1993，頁 30。

<sup>338</sup> 許悔之：〈世界的雙臂〉，《肉身》開卷，頁 7。

<sup>339</sup> 同上註。

<sup>340</sup> 李瑞騰編：《八十年詩選》，台北：爾雅，1992。

在沉默的佛陀面前／圓滿的靈魂／一如他撫觸著我／乾枯的肉身

身心的活動出現分離，肉身雖遭遇苦受，內心卻充滿力量。詩為緬甸和平反抗者翁山蘇姬而寫，如同佛陀為救眾生以肉身抵償，歌頌翁山蘇姬不畏肉身之苦，只為緬甸普羅大眾得以成就民主。

詩中女性的肉體只有丈夫才能撫摸，女性屬於男性；殖民地被殖民帝國予取予求，兩者有同樣上與下的關係，以陽具象徵殖民帝國的入侵「我看見大不列顛的船艦在／黑暗中昂揚的穿入」將兩者成功的連結。詩人每一段皆扣緊肉身的主題，第一段寫處在夫妻關係的妻子的肉體，扣合生養孩子，母國緬甸蘊育國人；第二段、三段，將殖民國喻為女性肉身的強姦者，又寫其殖民者的層次只停在肉身的飽足。第四段開始結合父親與佛陀捨肉身抵業債的故事，融入翁山蘇姬母親生病的緣由選擇回國；及選擇以肉身做為武器，絕食抗議的事蹟。舖演到最後，第八段意指佛陀才能讓乾枯的肉身找到心靈的依歸結束。

所謂的受蘊，指的是「生命個體身心之感受」<sup>341</sup>。感受諸多類別，詩人集中書寫情欲。在「情色注」中，異教徒的意象貫穿十首詩，以弗洛依德、伊底帕斯、木偶、獨角獸充滿情欲的符號，暗示「我」與「她」或者「我」與「妳」的情感、肉欲關係，禁忌氣氛迷漫，頗有挑戰普世價值觀的味道。「絕望補」是肉體情欲感受的舖張，如〈當記憶勃起〉、〈千分之一秒的流星雨〉等，華麗地描繪男性射精意象。「諸神錄」是政治的疏離關懷，「無言」寫精神活動，「政治篇」將政治場景設在遠方，顯示對政治的關懷並退為旁觀者。「絕望補」專寫肉欲、「無言章」書寫精神活動，詩人將靈肉分開書寫，著重肉體與心靈的感受抒發。此時期的宗教向度，一向結合時事。如道教向度，融合傳統社會事件，如〈一九七六，中元普渡〉；佛教向度如〈肉身〉亦結合國際事件。宗教向度扮演提昇詩境、統領詩意的重要角色。

### 三、《我佛莫要，為我流淚》的情欲意象

佛教概念裡所謂的想蘊：「想是『想像』的意思，『於境取像為性』。……此蘊對感受到的境界，重新加以分別想像，有所辨別，構成概念，而後表現於身、口，構成身心活動……。此約當於心理學上的意象功能，這是第六識的作用。」<sup>342</sup>第六識即「意識」，透過意識的作用，配合眼、耳、鼻、舌所接受到的色、聲、香、味、觸、法的訊息，進一步將感受化為心理的意象，成為普遍化的概念。想蘊進一步將滿腦子的煩惱化為心底的概念。

<sup>341</sup> 于凌波：《簡明佛學概論》，頁 364。

<sup>342</sup> 于凌波：《簡明佛學概論》，頁 376。

書寫的行動，就是將感受化為想像，進一步成為書寫行動。然而《我佛莫要，為我流淚》的意象過於突出，極具有個人思維的特色，進一步所提出的概念成為許悔之個人的典型意象與概念，就如賀淑瑋稱讚許悔之在一片身體書寫中，獨樹一格，「以佛陀為場域，搬演情慾戲劇的，台灣當推許悔之為第一人。」<sup>343</sup>。究其原因，無非是因為意象的拈出，極為稀有。因此《我佛莫要，為我流淚》的情欲意象，第一個首推「跳蚤」，將跳蚤與情欲結合，許悔之無法稱為第一，前有十九世紀英國詩人鄧約翰（John Donne）。但是他加入佛陀意象，成為後無來者之語。對佛陀涅槃無法釋懷，充滿豐沛的情感，是否描繪著某些側面，不知為何而修、不知為何而拜，卻將佛陀一昧的神化的芸芸眾生。是否是在情與欲不斷掙扎，遍聽佛法卻無法了悟的我或者你？「想蘊」並非解脫之法，是描繪有情眾生心理活動的一個方式，佛勸人要無「受、想、行、識」，詩人則反其道而行，集中在想像的書寫。以取像為主要任務，心上所生的諸法、諸世界都被詩人以意象之網捕捉入內。

《我佛莫要，為我流淚》寫成於詩人二十八歲父親患癌症之際，詩人曾自述說，在很短的一個月內就完成，「處於很大的生命激動」，因此多首詩直接寫於長庚醫院。<sup>344</sup>開卷扉頁引用《維摩詰經》：「從癡有愛，則我病生，以一切眾生病，是故我病。」，「眾生病」最常見貪嗔痴，為詩集的主要下筆之處，因此詩寫完遍聽佛法已悟卻執著於痴愛的跳蚤，繼之寫遍聽佛法仍忘不了與摩登伽女交媾的阿難、被情欲誘拐下山的喇嘛，也寫實際被病痛折磨的父親，他們都是有病的眾生。如同莊子常借用孔子之名，令人重新思考儒家體制的壓抑，許悔之使用佛教僧侶來做為色欲的場域，為的不過是增加詩的衝突與張力，「詩，隱匿著等待致命的出擊」<sup>345</sup>。一則使人產生「陌生化」的經驗，二則重新思維佛法之種種，或者如王為萱<sup>346</sup>所說，隱藏著一種對社會抵抗的方式，若說其「大不敬」<sup>347</sup>倒也未必。

金剛經曾云：「若以色見我、音聲求我，不得見如來」，詩人偏要高歌：「以色見祢／音聲求祢／人行邪道／如此歡喜」<sup>348</sup>，聲、色本因緣聚滅，執著即是邪

<sup>343</sup> 賀淑瑋：〈永世的阿難——小論許悔之《我佛莫要，為我流淚》〉，《遺失的哈達》，頁 125。

<sup>344</sup> 見許悔之《遺失的哈達》有聲書部分。

<sup>345</sup> 許悔之：〈自虐者語〉，《我佛莫要，為我流淚》後記，台北：皇冠，1994，頁 125。

<sup>346</sup> 王為萱：〈試論許悔之詩作的身體書寫〉，《遺失的哈達》，台北：聯經，2006。王為萱認為許悔之的身體書寫，表現出三點特質，「一是呼應薩依德提出的流亡者與邊緣人的觀點，在游離流動、不被馴化的狀態下，對社會給出自己的回應。二是表現耽美的情緒，但在靈魂與肉身的分離之下，詩人無法徹底耽溺，在超越與限制之中不斷拉扯。三是悲傷與虛無的基調，詩人對於社會的無力感以及面對自身生命的無奈與軟弱，流露出不可抑制的悲傷情緒，並導向一切終將虛無。」，頁 148。

<sup>347</sup> 裴元領：〈大不敬——只寫給麻木者〉，收於《我佛莫要，為我流淚》，如此說：「詩人只是對祢不敬，和你沒有任何關係，這不是你的事情，所以不必義憤填膺」，「最後並呼籲：「讓詩人去吧」。意謂詩人使用「佛陀」作為符碼，即使是佛陀本人也不見得生氣，更何況你非佛陀，不過是藉用佛陀二字。」頁 120-122。

<sup>348</sup> 許悔之：〈有歌曰〉，《我佛莫要，為我流淚》，頁 32。

道。陳政彥說：「誠然，知世間法實是『色即是空』、『色不異空』；但是，既已了悟了一切，那又何妨『空即是色』、『空不異色』」。又說「藉由這種辯證法，詩人經由對佛法的慧解，而融深情與洞悟於一詩中，寫出一篇又一篇激烈的情詩兼禪詩。」<sup>349</sup>許悔之所採取的書寫策略便是由色才能悟透空的本質，藉由肉體才能體會佛與眾生，不過是在迷悟之間而已，悟則成佛，迷則為眾生。

《遺失的哈達》將《我佛莫要，為我流淚》重新付印，新版本以精裝本呈現，並加入音樂及詩人朗誦。收錄二〇〇五年之新作〈貝加爾湖〉、〈唐努烏梁海〉兩首。「哈達」意象的提出，要聚焦在「輪迴」的議題，兩首詩作也與此相關。許悔之指：「此二詩脫胎於《大唐西域記》、《法華經》和《佛說大乘莊嚴寶王經》，讀者可從今昔之比，看出一個人間的困惑者，以人身為法器的努力。」<sup>350</sup>詩人執著於「人死後往哪裡去？」、「如果人終究要死，此生有何種積極的意義？」<sup>351</sup>因此藏傳佛教法王的輪迴，帶有的神祕色彩深深吸引詩人持續探索，〈貝加爾湖〉書寫藏教法王輪迴的故事，大寶法王逝世會告訴信眾將轉世到何方，讓弟子尋找，許悔之以此加以發揮。相較於《我佛莫要，為我流淚》時，「我要把祢生為活佛的祕密永遠隱藏」<sup>352</sup>，已經四十多歲的詩人「我執」收斂不少。〈唐努烏梁海〉著重在玄奘取經回程受阻的故事，詩裡的國王「渴法而脆弱」、「不願法師離開」<sup>353</sup>彷彿詩人的化身，兩首詩皆在演繹輪迴。現實情況「二〇〇五年五月廿三日，有幸在花蓮得見證嚴法師，兩三個小時的法語如雨，洗去了不少胸中之塵。……此刻之我，對無常不再那麼恐懼，對人間也有了更大的信任和歡喜。」<sup>354</sup>，對比詩作的結尾，玄奘為國王作出永遠說法的承諾，有了歡喜的結局。或許應該高唱作者已死，然而詩人的自序卻引領讀者朝作者情感方向思考。

#### 四、《當一隻鯨魚渴望海洋》的環境關懷行動

致力於生態環境的保護，不應該單純地被列入政治色彩。反核與非反核，不該只是藍綠的對峙，雖然在許悔之的詩作，可以看出其政治傾向，詩人也明確寫出反國民黨「一九九二年六月三日國民黨解凍核四預算夜作」<sup>355</sup>。但是反核行動，視之宗教慈悲關懷的具體行動，或許更具意義與美感。宗教向度之內，龔虹亦有此類作品，如〈護生詩〉六首。觀察社會諸多宗教團體，皆致力於資源回收之工作，宗教領導者亦公開呼籲，環境保護是慈悲的展現。佛教概念裡，「行蘊」具有造業的力量，關懷環境所造之行爲，無非屬於善業。

<sup>349</sup> 陳政彥：〈許悔之〈跳蚤聽法〉賞析〉，《台灣詩學季刊》28期，頁54。

<sup>350</sup> 許悔之：〈自序〉，《遺失的哈達》，台北：聯經，2006頁18。

<sup>351</sup> 同上註。

<sup>352</sup> 許悔之：《遺失的哈達》，頁62。

<sup>353</sup> 同上註，頁32。

<sup>354</sup> 同349。

<sup>355</sup> 許悔之：〈攔淺的鯨魚〉，收於《肉身》時有此句，頁177，收入《當一隻鯨魚渴望海洋》時則刪去。

許悔之對環境生態的關懷，主要表現在鯨豚意象的抒發，《當一隻鯨魚渴望海洋》，收入《肉身》兩首鯨豚之作，再加上〈美麗〉、〈終旅〉、〈艱難〉、〈海豚交配〉、〈割裂天空〉、〈在海上〉、〈大翅鯨的冬日旅程〉、〈大翅鯨的夏日歸程〉，總共十首詩，再加上〈發現台灣〉也控訴核能議題，「啊核能廢墟／我們曾經擁有／而從地球上消失的台灣」<sup>356</sup>，展現許悔之對環境的關懷，透過寫詩化為抗議行動，試圖以鯨魚的肉身，作為抵禦核能電廠的武器。吳潛誠認為，「最具介入的勇氣，……，不是逍遙遊，是積極正視生存空間和現實環境以後所做出的痛心疾首的抗議和犧牲奉獻的決心。」<sup>357</sup>除了吳潛誠，江典育<sup>358</sup>也注意到詩人對生態環境的關懷。

鯨豚意象附著於死亡意志之上<sup>359</sup>，詩句將死亡寫得何其美麗，詩中盛行死亡意志，關於意志的力量，「此意念有如心理學上的意志作用，此意志作用，由「行」而造「業」，這種業力，就是支配我人生命的力量。」<sup>360</sup>意志甚至決定人一生的命運，不可等閒視之，「行蘊：意志、作為或行為」<sup>361</sup>，當形成意志之時，催促著人們產生實際行動，莫怪乎南方朔讀詩之後，感到驚懼不已，對詩人呼籲「許悔之已需要再找一個安全的距離！」<sup>362</sup>由評詩到評人的氣質。

《當一隻鯨魚渴望海洋》，持續佛陀書寫的主題，如〈末法之世〉、〈我取悅你〉、〈無畏之歌〉、〈如咒直下〉、〈做了衣袍〉、〈善哉善哉〉、〈何等嚴厲〉，七首以佛陀做掩飾，仍舊以宗教及身體為場域直抒欲望，「我的佛陀，請聽／這肉體在大雷雨中／被閃雷擊穿的／無畏之歌」<sup>363</sup>，《我佛莫要，為我流淚》著作完成日期在一九九三年，這七首詩是在一九九四年十二月寫，延續異色風格。

<sup>356</sup> 許悔之：《當一隻鯨魚渴望海洋》，頁 69，台北：時報，1997。

<sup>357</sup> 吳潛誠：〈詩篇是身心介入的延伸——序許悔之詩集《肉身》〉，頁 23。

<sup>358</sup> 江典育：《台灣生態書寫研究：以劉克襄、許悔之、張芳慈為例》，中興大學台文所碩論，2009。

<sup>359</sup> 許悔之：《當一隻鯨魚渴望海洋》，〈美麗〉：「我厭倦向別人／向別人解釋欲死的美麗」，頁 10。〈終旅〉：「仁慈的你／莫為了一次死亡而感傷」，頁 13。〈艱難〉：「一隻迷航的大翅鯨／鼓動衰弱的胸膛／向地球崩亂的磁場／發出告別的信號」，頁 14-15。〈海豚交配已完〉：「生鏽的星光／淺淺照著／浮屍的悲傷」，頁 16。〈割裂天空〉：「最後的鯨魚／從水柱中噴出霧血／崩身碎軀中／對著天空悲吼」，頁 26-27。〈在海上〉：「那麼死亡，就請你給我一個海岸」，頁 29。〈迷路的鯨魚〉：「在瀕死中他體驗到／求生的強烈快感」，頁 23。

<sup>360</sup> 于凌波：《簡明佛學概論》，頁 376，台北：東大，1991。

<sup>361</sup> 于凌波：《簡明佛學概論》，頁 364。

<sup>362</sup> 南方朔：〈不安全的距離——賴悔之和許悔之〉，《當一隻鯨魚渴望海洋》，頁 133。

<sup>363</sup> 許悔之：〈無畏之歌〉，《當一隻鯨魚渴望海洋》，頁 52。



## 五、《有鹿哀愁》，眼耳鼻舌身的演化之境

佛家認為，由眼、耳、鼻、舌、身、意六種意識，將演化為色、聲、香、味、觸、法六種境相，五官是演化成「受、想、行、識」的重要接收器官，是以「無受想行識」，必得先去除「眼耳鼻舌身意」六識。透過前五種感覺意識的作用，才能進入第六識產生判定，《有鹿哀愁》鎖定五官產生的境界，書寫成詩。

《有鹿哀愁》體現「感官美學」，楊牧指出：「我們說這一切是從感覺出發，因為我們強調它在詩的發生過程裡原本訴諸敏銳的身體之有覺與無覺，或有覺或無覺。我們稱它為感官的美學。」<sup>364</sup>，《心經》強調無眼耳鼻舌身意無色聲香味觸法，詩人與經典靠近，卻又反其道而行，楊牧又說，「他將他創造的思維方式和感覺傾向毫不靦腆地展開，我們停步駐足」<sup>365</sup>，書寫視覺經驗的如，「天空持續燃放著／無聲的花火／我們停步／牽著手／於彼大澤／和一隻鹿對望／良久」<sup>366</sup>。嗅覺經驗的如〈香氣〉有佛陀拈花微笑的模仿痕跡。聽覺及觸覺經驗的如，「飛起了一萬隻禱告的蜜蜂／……我走進，你的身體／像走進肅穆的教堂」<sup>367</sup>。

## 六、《亮的天》，悲傷無盡的時間意識

許悔之卷首寫道「詩是我們在這個人間的紀念物」<sup>368</sup>，無論王德威<sup>369</sup>或蔡振念<sup>370</sup>評論《亮的天》，皆點出「悲傷」與「時間」的主旨，悲傷確實貫穿了整部詩集，《亮的天》收錄三十六首詩，詩句中理直氣壯寫出「悲傷」二字，便有十一首<sup>371</sup>。詩人為悲傷造句，為悲傷誠摯的寫詩，畢竟「唯有詩，以其繁複，以其晦澀，約略能夠模擬那傷害於萬一。書寫是創傷的痕跡，詩是創傷的紀念。」<sup>372</sup>

《亮的天》以〈慈悲的名字〉開頭，〈地獄的盡頭〉結尾。前一首為SARS殉職的醫護人員而寫，諸醫護英雄的名字，以一種慈悲的節奏緩緩逸出，成為類似經文的誦念的力量，安定人心；後一首以地獄譬八八水災，可見作者試圖以筆誅執政者。如此「有心之舉」<sup>373</sup>的安排，雖然詩的藝術性減弱，卻讓悲傷由小我擴至大我，多了社會性及悲憫的宗教性格。諸多詩名具有一致性，皆二字加上「記」

<sup>364</sup> 楊牧：〈感官的美學〉，許悔之：《有鹿哀愁》書序，頁6，台北：大田，2000。

<sup>365</sup> 同上註，頁5。

<sup>366</sup> 許悔之：《有鹿哀愁》，頁24。

<sup>367</sup> 許悔之：〈教堂〉，《有鹿哀愁》，頁56-57。

<sup>368</sup> 許悔之：《亮的天》，頁3。

<sup>369</sup> 王德威：〈詩：悲傷的紀念物——讀許悔之《亮的天》〉，《亮的天》，頁9-16。

<sup>370</sup> 蔡振念：〈死亡與悲傷的執迷——評許悔之詩集《亮的天》〉，《文訊》232卷，2005，頁19-21。

<sup>371</sup> 十一首為〈昨夜我感到悲傷〉、〈好寒冷的冬天啊〉、〈亮的天〉、〈蝴蝶夢〉、〈禪定的海〉、〈秋光如此遲疑〉、〈無端記〉、〈天明〉、〈空無記〉、〈泉水將從那裡湧現出來〉、〈嘆息記〉。

<sup>372</sup> 王德威：〈詩：悲傷的紀念物——讀許悔之《亮的天》〉，《亮的天》，頁11。

<sup>373</sup> 王德威：〈詩：悲傷的紀念物——讀許悔之《亮的天》〉，《亮的天》，頁12。

爲題，唯〈震動記〉不執意悲傷，與菩薩共鳴，產生「諸天震動」<sup>374</sup>之感。

所謂的「意蘊」，以「了別爲義」。意識的作用，其中一個顯著的特點，「第三是它不只了別現在之事之理，還能了別過去、未來之事之理。」<sup>375</sup>，意識能夠思維，能夠別辨由感官所接收的訊息，因此意識能夠判別時間的流逝意義，也就無可厚非。否則佛教的三世時間觀，不就無人能解。《亮的天》集中在時間意識，分辨時間所帶來的傷痛，讀其〈天明〉：

塗窮處／沒有傷悲／死灰／隨風吹向四野／／折足之紫兔／毛皮血污／  
氣弱如游絲／你將會親眼看見／天明之將死／其刀矢兮／之勿加／紫兔  
紫兔／天明，就將死<sup>376</sup>

紫兔的意象來自天將明，光影變化現出絢麗的紫色曙光，光線由黑暗中迸出，故以免之跳躍形容。詩寫天將亮的心情，即將消逝些不知名的什麼，或許是夢、或許是星空、或許是戀情，究竟爲何不得而知。紫兔讓時間之傷有了鮮明的意象，此外尚有一連串以動物爲鮮明意象的詩句，如孔雀<sup>377</sup>、螞蟻<sup>378</sup>、野馬<sup>379</sup>、白象<sup>380</sup>、羚羊及豹<sup>381</sup>、群象、海鷗<sup>382</sup>、螢光水母<sup>383</sup>、黑犬<sup>384</sup>、鯨魚<sup>385</sup>等。鯨在許悔之的詩中時常出現，既是環境的代言者，也是時間的代言人。詩人擅長給予動物繽紛燦爛的色彩來達成加重印象之效，配合動物奔跑、飛行、游水的速度與方向，精準的詮釋時間流動時所帶來的傷害。

<sup>374</sup> 許悔之：〈震動記〉，《亮的天》，頁 124。

<sup>375</sup> 于凌波：《簡明佛學概論》，頁 379。

<sup>376</sup> 許悔之：《亮的天》，頁 80-81。

<sup>377</sup> 〈好寒冷的冬天啊〉：「我遂以節奏拍打時間的冰牆／一如進行曲不無雄壯／爲將死而仍優雅踱步的孔雀／而告別／而不忍悲傷」，《亮的天》頁 29。

<sup>378</sup> 〈之前〉：「壁上的時鐘爬滿了螞蟻／它們魚貫而過／好像去參加一場／地球的喪禮／／在死亡之前／時間都是甜的／」，《亮的天》頁 48。

<sup>379</sup> 〈在時間盡止處〉：「這隱隱的秋涼／勾動了心如瘟疫／一群野馬在高原恣意地疾走／飛蹄踏出了火花」，《亮的天》，頁 53。

<sup>380</sup> 〈飛天記〉：「像一群白象飛天／渡過沒有盡頭的銀河」，《亮的天》，頁 67。

<sup>381</sup> 〈妄念記〉：「風一般的／豹子在草原奔跑／而倏地暈厥／瞪羚渴死／集體倒在水澤邊……群象爲尋找墓穴／而不辭途遠」，《亮的天》，頁 82、83。

<sup>382</sup> 〈到天邊〉：「海鷗是我們／航向老去的前導」，《亮的天》，頁 96。

<sup>383</sup> 〈泉水將從那裡湧現出來〉：「在失去了空間標識的地下／我們像浮流於大海／那螢光的水母／我們是接近透明的」，《亮的天》，頁 107。

<sup>384</sup> 〈獻油記〉：「利齒黑犬在後追趕／追趕，而前方／／危崖，絕壁」，《亮的天》，頁 119。

<sup>385</sup> 〈七月三十一日〉：「我知道這是／尋常日子的一天／我們坐在鯨背之上／穿越了子午線」，《亮的天》，頁 132。

## 五、結語

許悔之詩作整體特色，擬「色」字代表，色指物質世界，如山河大地、房屋器物及人的身體。色加上「受、想、行、識」即是我們所處的有情世界，兩者互相彰顯，沒有「色」做為載體，無法彰顯有情的心識活動，此乃佛家五蘊之法。

詩作主題豐富包含存在焦慮、環保議題、愛欲形式、政治現實、國族建構及宗教懺悔意識，企圖寫盡形形色色的器世間及有情世間。色亦可指稱「色欲」，是普通用法。色欲在詩作以各種符號現身，強弱程度不同，或顯露或稍微含蓄之別而已。《肉身》充滿色欲橫流，整本詩集皆是；《我佛莫要，為我流淚》則是以此主軸，色亦可指稱「肉身」，是貫穿所有詩集的概念。《陽光蜂房》，「在肉體」中一卷，便有靈肉的概念；《肉身》分別書寫靈、肉的感受；《我佛莫要，為我流淚》將佛陀的肉身做為情欲的空間場域；《當一隻鯨魚渴望海洋》將鯨魚的肉身做為承載環保、死亡、時間意識的場域；《有鹿哀愁》著墨在肉身的感官之境；《亮的天》則以諸多動物的肉身做為演化時間的器具。因此五蘊，色、受、想、行、識，無疑是許悔之詩作的特色，勾勒出詩人創作的總體及個別詩集的面向。

### 第三章 宗教向度與詩人思維方式的體現

思維的意義，李靜修從教育的角度作了如下的定義：「『思維』指的是英文 thinking 一詞，這是一個動名詞，意含『個體對現象世界從事條理、秩序建立的過程。此種條理、秩序存在於事物與事物之間，也存在於事物的代表符號之間，更存在於事物間關係、事物代表符號關係之間。』」<sup>386</sup>由此看來思維可從共時性與歷時性來看其形成。在同一個時間之中，不同的民族、文化背景的人類有不同的思維方式。因此中西方的思維模式不同，不同民族各自的語言可以顯示民族的思維方式，此乃共時性思維。

站在歷史的長河中檢視，人類基於生命的廣度與深度的需求，在不斷的進化與完備中實踐該時代的自我價值，人類思維模式的演變如提泰（Mischa Titiev）所言：「在巫術→宗教→科學這樣一個進化程序中，古代的許多神祕儀式、怪誕的神話和奇異風俗都變得完全可以理解了。」<sup>387</sup>在宗教與科學之間，我們又觀察到宗教到哲學的進程，在中國孔子將周朝崇敬天的思維轉成孝順的傳統價值，將當時的生活模式由占卜轉變為祭祀為主，即將原始宗教思維轉變為哲學思維之顯著一例。勞思光指出：「中國哲學史的論述，即應從孔子開始」<sup>388</sup>，有自覺理論及系統觀點方能稱為哲學。在科學昌盛的現代，不僅見到溯源思潮興起，科學發展到了當代，注重理性、講求實證，現代的人生活內容不再像古代人過著原始宗教的儀式生活，儀式與宗教已經離我們過於遙遠。但是過於複雜、精細的生活，又使人們重新渴望簡單，使得禪的思維方式被人們重新重視。因此人類的思維模式的轉變由具象→抽象→具象；由非理性→理性→非理性，亦即從：原始思維（神話思維）→哲學思維→科學思維→禪學思維。

扣除科學思維，神話思維、哲學思維、禪學思維，三種思維呈現宗教的早期、中期、晚期的歷時關係。

「原始思維」自發性的顯現在宗教之中，例如中國的殷商人占卜行為，以及在西方原始人盛行巫術。當代所興起的非理性的西方文藝理論思潮，在探討現代詩的起源，慣於回溯，不排除神祕經驗的因果關係，在文化原型的脈絡下，從弗雷澤（James George Frazer）的文化人類學、榮格（Carl Gustav Jung）的原型心理學到卡西勒（Ernst Cassirer）象徵哲學與神話思維，本文第一節則以卡西勒《神話思維》為依據，提出「時間」、「數」、「空間」來探索現代詩中文化原型的思維

<sup>386</sup> 李靜修：《漢語篇章思維教學設計研究：以唐宋古文八大家之議論的閱讀及現代議論文之寫作為對象》之摘要，國立高雄師範大學，國文教學所碩論，2002。

<sup>387</sup> 提泰（Mischa Titiev）：《人的科學》（The Science of Man），1963年英文版，頁522，轉引自葉舒憲：《探索非理性的世界》，四川人民出版社，1988年5月，頁25。

<sup>388</sup> 勞思光：《新編中國哲學史》，台北：三民，2004年1月（重印三版三刷），頁99。

模式。

本章第二節提出「哲學思維」。在中國的文化傳統之下，儒、釋、道以一種生命哲學的形態被人們廣為接受，並已融為一體，成為中國讀書人思想的主要養份。自東晉開始，詩作普遍已見三家思想，古典詩如此，現代詩亦如是。況且儒、釋、道同時具備哲學與宗教的形式與內涵。佛教一致被認定為宗教，因此不加以論述可稱之為宗教的原因。儒家被認定為具有哲學性思想的宗教，從宗教狹義的定義入手，是「指關懷人與其存在的超越基礎的結盟」<sup>389</sup>；廣義則是「以宗教為環繞著一群人的終極關懷所編織成的一種生活方式」<sup>390</sup>。兩者看來，即使儒家和其他宗教相比更接近倫理、人本關懷的角度來探討生命，但儒家顯然具足可以稱為宗教的條件。畢竟儒家所影響的是整整五千年歷史以來，所有中國人共同的生活方式，每一個中國人都是儒教徒。

道家作為宗教或哲學之說，也是兩者皆成立的。休斯頓·史密斯（Huston Smith），在《人的宗教》將道家分為三派：「哲學的道家」，以無為的生命態度為中心，和老、莊、《道德經》相關連。「宗教的道家」，又稱為道教，是流行於中國本土的宗教。「活力的道家」，指養生與瑜伽的修行者，以練氣為主。由於每一個中國人都融涉三派，無論讀書人或普羅百姓，拜拜是家庭生活中常見的宗教活動；注重養身養氣與健康是普遍的基本觀念；老莊思想則是人人耳熟能詳的常識。基於這個緣故，「道家」無非是宗教的。若儒家等同宗教視之，那麼即使是哲學的道家，觀其影響力在「對個人行為以及道德秩序的密切關注」<sup>391</sup>這一點，亦產生致虛守靜的心靈依歸、無為卻井然有序，對生活方式也產生深入且廣泛的反思與變化，亦可以視為哲學的宗教。

宗教哲學是自古以來兩者並存的概念，傅佩榮認為宗教哲學的概念，包含了兩層意思：「一是對宗教現象作哲學反省，二是對宗教理論作哲學考察」<sup>392</sup>。第一點是討論宗教對人生命與人類的生存的問題上，給予理性的評價，例如老子給予人類「無為」的生活秩序。第二點是必須跳脫出神學、宗教教義的立場，從哲學的角度去重新思考，諸如上帝存在的哲理意涵、佛陀成佛的人生哲學意涵，並非一味的以非理性的宗教情感認同上帝一定存在。再加上，儒、釋、道有各自的教主孔子、佛陀、老子，也有各自的信徒。在生存的問題，也都針對「個體的超越」與「團體的關懷」提出依據，是以哲學思維的討論，以儒、釋、道三家思想做為依據。

第三節所提出的「禪學思維」，前一節已提出佛家的哲學思想，兩者都屬於

<sup>389</sup> 休斯頓·史密斯（Huston Smith）著、劉安雲譯：《人的宗教》，頁 246。

<sup>390</sup> 同上註。

<sup>391</sup> 同上註。

<sup>392</sup> 傅佩榮：〈宗教向度與人生〉，《人的宗教向度》譯序，頁 12。

佛教，是否有其必要再獨立一節討論禪學思維？首先站在佛教的歷史考察，佛教分爲小乘、大乘、金剛乘，小乘指稱原始佛教的修行者，以涅槃爲主要目標；大乘佛教後分爲好幾個宗派，「禪宗」便是其中一個宗教；因此結論如下：其一，哲學思維中的佛教思想屬於小乘佛教的特色，或者說是原始佛教的特色；禪學思維屬於大乘佛教影響下的思維脈絡。其二，禪宗逐漸具有大乘之風時，般若思想吸收中國老、莊思想，融合成爲禪的思想，「禪宗」已發展成中國化的佛教。其三，禪與詩相輔相成、相依相離的關係，從唐代便已蔚爲風氣，爲人所熟悉的詩佛王維富有禪趣，以及兼具僧人及詩人身份的禪詩寫作，在文學史已有一定份量。其四，在現代詩壇，由周夢蝶起至洛夫、蕭蕭、許悔之都被認爲具有禪的風格特色，已在詩壇被注目。其五，禪學思維強調頓悟，與哲學思維相較，思考的比重較弱，類似靈光一閃，稱之爲「妙悟」，更貼近詩學討論的「靈感」。綜觀以上五點，專節探討「禪學思維」，實有其必要。

綜合以上論述，「神話思維」、「哲學思維」、「禪學思維」，由於三種思維座落於宗教的範疇，因此定義爲「宗教思維」。神話思維指「空間」、「時間」、「數」的思維方式；哲學思維的概念包含：「儒家思想」、「佛家思想」、「道家思想」；禪學思維與詩同樣可以「妙悟」，兼具宗教與文學的思維；因此本文此章提出「宗教思維」以呈現本文所研究之四位詩人宗教向度。

## 第一節 神話思維

人類無法純然以哲學來解決「宗教」與「詩」，這兩個範疇中所產生的所有困惑，勢必再有一種思維模式存在，才能貼近詩人及讀者的情感。本文乃取恩斯特·卡西勒（Ernst Cassirer）《神話思維》所提及的神話形式理論的基礎——空間、時間、數，做爲研究方法，具體考察詩人在宗教與詩的領域中所呈現的神話意識。

### 一、空間場域

「虛空」並非僅是一個空間的形式概念；或者什麼都沒有的地方。人所居住的地方，是人類的空間，彷彿一個大舞台，搬演人生悲歡離合的戲劇；信仰宗教之人，由於「俗世空間」的種種不如意，總是期盼住在「世界的中心」，嚮往真善美的世界，因此「神聖空間的揭露和顯現，對於宗教人而言，具有存在性的價值。」<sup>393</sup>這個存在的價值將讓世間的人心生嚮往，增添宗教迷人的魅力。

<sup>393</sup> 伊利亞德（Mircea Eliade）著、楊素娥譯：《聖與俗——宗教的本質》，台北：桂冠，2001，頁 72。

## (一) 詩，托運天堂人間示現

「宗教空間」體現恩斯勒·卡西勒所說的 (Ernst Cassirer)：「符號化的未來 (Symbolic future)」，對信仰者有極大的召喚力，詩人受此感召，帶著宗教情感，虔誠的將天上的空間，以詩托運人間，在現代詩壇實踐宗教難以實現的「人間淨土」。詩人有如詩國度的上帝，使用宗教符號「天堂」、「須彌山」、「三十三天」、「虛空」等宗教符號為題材時，承襲神話思維特有的時空概念。

它與其說是一種純的期望，不如說已變成了人類生活的一個絕對命令。並且這個絕對命令遠遠超出了人的直接實踐需要的範圍——在它的最高形式中它超出了人的經驗生活的範圍。這是人的符號化的未來。<sup>394</sup>

「絕對命令」代表著絕對服從，號令信仰者不斷向宗教價值靠攏，即使在俗世生活，人類總是朝著一種理想邁進，活著是為了未來的目標。卡西勒 (Ernst Cassirer) 說：

他們理想的未來意指著對經驗世界的否定，意指著「世界末日」；但與此同時它包含著對「一個新天堂和新塵世」的希望和信念。在這裡，人的符號力量也大膽地超越了他的有限存在的一切界限。<sup>395</sup>

「符號化的未來」對於宗教信仰產生如此強大的力量，導致對詩人如何進行召喚引起我們好奇，周夢蝶說：「見鬼，鬍鬚誰欠你一磅肉似的／鬍鬚末日就坐在你眼前似的；鬍鬚天國底門全為你鎖著／而你催不快你胯下的駱駝」<sup>396</sup>詩人透過敏銳的直覺感受，以見鬼的譬喻寫對未來力量的感受。詩人與塵世各宗教的信徒，似乎都努力趕往未來與天國（或者天堂）的途中。覓虹，〈初啓〉：

雨聲如琴 鐘聲明澈而綠  
於天堂初啓 初鑄 更初氤氳之時  
一季候展開 光暉如此閃耀如此縹麗  
如此繽紛以琉璃 如此像無意的笑<sup>397</sup>

初啓指的是與戀人的初次相遇，「雨聲如琴」聲音意象在一開始配合著心境出現，雨聲不惱不憂不煩人，卻如琴聲。天堂意味著美好的地方，光線的變化是美麗耀眼的，「氤氳」呈現光線的朦朧美，「像無意的笑」更添天堂的美好，這一段充滿著對愛情天堂美麗的想像，覓虹的愛情最高境界，以天堂做為註解，以天堂為目的地。

<sup>394</sup> 卡西勒 (Ernst Cassirer) 著、甘陽譯：《人論——人類文化哲學導引》，頁 80。

<sup>395</sup> 同上註，頁 81。

<sup>396</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集·風耳樓逸稿》，頁 296。

<sup>397</sup> 覓虹：《覓虹詩集》，頁 70。

如果每一朵山花都是天國底投影／多少怡悅，多少慈柔／  
正自我心中祕密地飛昇。<sup>398</sup>

周夢蝶詩裡的天國，指基督教概念下的天堂，「怡悅」、「慈柔」，寫出當人們對天國產生嚮往時，不自覺的流露出博愛、慈悲、愉悅的心情。「祕密」寫出喜悅難以對外人訴說，唯有創作，方能將心底的感動完整抒發，詩詮釋「天堂」對人們進行符號化未來的召喚。再譬如許悔之，「百合花朵／宛若天使的號角／吹響了，天國的門隨之而開」<sup>399</sup>人們長久活在對天國的嚮往的望願下，一旦死者死於災難，如果能往生天國，對往生者的親屬、家人、朋友，都是一種無上的安慰，減少人世的悲傷。

然而天堂之於信仰者具有完全的召喚力，對詩人卻未必如此，畢竟詩人擁有書寫的能力，可以賦予天堂新的內涵，創造自己的天堂。再者眾詩人常常感覺寂寞，以寂寞之眼看任何事，都是寂寞的，例如「從天堂裏跳下來抖一抖生了鏽的手臂」<sup>400</sup>，這句詩尚寫得生動可愛，充其量令人覺得待在天堂不過無聊些，「天堂寂寞，人世桎梏，地獄愁慘」<sup>401</sup>，想見詩人周夢蝶何其悲觀的一面，「當我初離天國，泣別上帝」<sup>402</sup>難道此種悲觀繼承自亞當、夏娃之原罪？

〈水戲之十六〉：

你可以問我／尼采先死還是上帝／上了天堂／以後還能上哪裡？<sup>403</sup>

「天堂」對於蕭蕭的召喚力，似乎不強，上天堂後仍然無法滿足。蕭蕭前兩句用尼采關於上帝先死的典故，後面兩句則再融入佛學，我們讀到的並非是純粹在基督宗教下的「天堂」概念。基督宗教的天堂是唯一的空間，佛教天堂確實和其他宗教的天堂存在著差異，天堂之外還有其他天。「天堂」在佛家而言，尚有局限，並非學佛者最後的依歸<sup>404</sup>，因此僅能夠引起學佛不深、一知半解的大眾共鳴。至少對詩人們而言，「須彌山」在進行「符號化未來」的召喚，力量遠比「天堂」來得強大。在佛教世界，「須彌山」是印度神話中最高的山<sup>405</sup>，佛教的宇宙觀承

<sup>398</sup> 周夢蝶：〈朝陽下〉，《周夢蝶詩文集·還魂草》，頁 103。

<sup>399</sup> 許悔之：〈他們睡在百合花園——為震災中的死難者而寫〉，《有鹿哀愁》，頁 47-46。

<sup>400</sup> 周夢蝶：〈匕首五首〉，《周夢蝶詩文集·還魂草》，頁 80。

<sup>401</sup> 周夢蝶：〈天問〉，《周夢蝶詩文集·還魂草》，頁 211。

<sup>402</sup> 周〈無題〉，《周夢蝶詩文集·風耳樓逸稿》，頁 277。

<sup>403</sup> 蕭蕭：《雲邊書》，頁 150。

<sup>404</sup> 蕭登福：〈漢魏六朝佛教「天堂」說〉，《台中商專學報》，20 期，1988 年 6 月。「天堂，佛家稱為天趣或天道，簡稱為『天』。又因為『天』的種類繁多，因此也稱為諸天。住在諸天裡的，稱為天人。天道雖然比人道、阿修羅道、地獄、餓鬼、畜牲等要好上百萬倍，但天道裡的眾生仍有壽命的限制，等到壽命一完，便又會輪迴生死於六道中。」，頁 91。

<sup>405</sup> 佛光大辭典網路版：[http://www.fgs.org.tw/fgs\\_book/fgs\\_drser.aspx](http://www.fgs.org.tw/fgs_book/fgs_drser.aspx)

「須彌，梵名 Sumeru。意譯作妙高山、善積山等等。原為印度神話中之山名，佛教之宇宙觀沿用之，謂其為聳立於一小世界中央之高山。以此山為中心，周圍有八山、八海環繞，而形成一世



襲此觀念，將神話空間納入體系，成為諸佛空間之所。

〈譬如愛染〉

吸了祢的寶血，我的佛陀／我渺小的身體必須永遠活下去／  
永遠地揹著一座須彌山／自南往北，從東到西<sup>406</sup>

跳蚤如此之小，須彌山如此之大，產生強烈對比。真正的須彌山並非肉眼可見，「揹著」是心靈上的揹，指的是聽了佛法之後，對須彌山產生嚮往。這隻跳蚤帶著悲壯的色彩，對須彌山充滿了崇敬，以生命作「任重而道遠、死而後已」的誓約，似乎在對自我承諾「佛法無邊誓願學」，雖然牠只是一隻小小的跳蚤，即使牠仍帶著歸依佛陀也無法化解的，過於濃厚的悲傷。

〈觀音菩薩摩訶薩〉

鼓勵受難的人：再努力向上爬吧／登須彌山，登最偉壯的高峰……<sup>407</sup>

許悔之以跳蚤來表達昇上須彌山的心願；夔虹則直接以菩薩的口吻期許信徒爬向須彌山，亦即佛的世界，脫離塵世苦海。「最偉壯的」傳達出書寫者的讚嘆，期許激發出登山者的決心。

## （二）詩魂，飛往三十三天

由須彌山為中心，向外擴散的佛教宇宙觀，其中「三十三天」則位於須彌山的山頂<sup>408</sup>，是一個死後依功德往生的世界。因此三十三天做為佛教的信仰存在，信仰者產生做了哪些功德便可以往生三十三天的期許，進一步產生「符號化未來」的力量。三十三天，是空間與數的結合，產生空間的神話力量。蕭蕭〈心即心〉，可以看見此信仰與地獄的拉扯：

---

界（須彌世界）。佛教宇宙觀主張宇宙係由無數個世界所構成，一千個一世界稱為一小千世界，一千個小千世界稱為一中千世界，一千個中千世界為一大千世界，合小千、中千、大千總稱為三千大千世界，此即一佛之化境。每一世界最下層係一層氣，稱為風輪；風輪之上為一層水，稱為水輪；水輪之上為一層金，或謂硬石，稱為金輪；金輪之上即為山、海洋、大洲等所構成之大地；而須彌山即位於此世界之中央。須彌山頂有三十三天宮，為帝釋天所居住之處。據立世阿毘曇論卷二數量品記載，以須彌山為中心，外圍有八大山、八大海順次環繞，整個世界之形相團圓，有如銅燭盤。」瀏覽日期：2012/4/22。

<sup>406</sup> 許悔之：《我佛莫要，為我流淚》，頁 25。

<sup>407</sup> 夔虹：《觀音菩薩摩訶薩》，頁 23。

<sup>408</sup> 《佛光大辭典》線上查詢系統：[http://www.fgs.org.tw/fgs\\_book/fgs\\_drser.aspx](http://www.fgs.org.tw/fgs_book/fgs_drser.aspx)。瀏覽日期：2012/4/22。釋文：六欲天之一。又作忉利天。於佛教之宇宙觀中，此天位居欲界第二天之須彌山頂上，四面各為八萬由旬，山頂之四隅各有一峰，高五百由旬，由金剛手藥叉神守護此天。中央之宮殿（善見城）為帝釋天所住，城外周圍有四苑，是諸天眾遊樂之處。城之東北有圓生樹，花開妙香薰遠，城之西南有善法堂，諸天眾群聚於此，評論法理。四方各有八城，加中央一城，合為三十三天城。據正法念經卷二十五載，佛母摩耶夫人命終後登入此天，佛乃至忉利天為母說法三個月。三十三天及焰摩天之信仰，早於印度吠陀時代即已盛行。

半個我在三十三天外，半個／我在七十二層地獄粉飛<sup>409</sup>

蕭蕭說心即心，一開頭說，「千支萬支帶毒的箭，帶著速度鑽入／一把無名的火燒向無明／在滾燙的岩漿中，我／尋找站起來的膝蓋和姿勢／／這時候，你的骨髓在哪裡？」<sup>410</sup>心產生心念，一念善往天堂，一念惡往地獄，詩描述的便是心爭扎痕跡。問髓一句，引用達摩祖師傳法給「你已得了我的髓」的慧可之典故，在心被無明燒得面目全非的時候，表示仍渴望努力的擺脫，雖然結果是心一半在天，另一半在地獄。詩繼續寫下去，你的骨與髓終於有了回應，似乎想藉由佛力或智慧，擺脫無明的糾纏。

〈詠雀五帖〉

原來至深至善至美的樂音繫於眼前此一／此一無譜的電絲之上——  
在風風雨雨後／在我的立處／踵猶未旋／已響徹三十三天<sup>411</sup>

詩人深感於雀的歌聲美妙，認定其歌聲可上達三十三天，認為小麻雀也可以上天堂，而歌詠之，是因為詩人心中存在著美與天堂。

〈天問〉

何去何從？當斷魂如敗葉隨風／而上，而下，而顛連淪落／  
在奈何橋畔。自轉眼已灰的三十三天<sup>412</sup>

詩人認為三十三天已經變成灰色，由於淪落，寫出對上天堂已不抱希望的灰色思想。

〈無題〉

從此你便常常／到斷崖上，落照邊／  
去獨坐。任萬紫紅千將你的背景舉向三十三天<sup>413</sup>

詩塑造出一個苦行者的形象，「甚至在你以佛咒掩耳，枕流而臥的剎那／也會蕭蕭，自每一隙毛孔／颯起一天風唳」<sup>414</sup>，苦行者似乎已達到三十三天之境，然苦行僧似還為著某事困惑著，「而你依然／霜殺後倒垂的橘柚似的／堅持著：不再開花」<sup>415</sup>，三十三天畢竟非修行者所欲到達的究竟。

<sup>409</sup> 蕭蕭：《緣無緣》，頁 80。

<sup>410</sup> 蕭蕭：《緣無緣》，頁 77。

<sup>411</sup> 周夢蝶：《約會》，頁 81。

<sup>412</sup> 周夢蝶：〈天問〉，《周夢蝶詩文集·還魂草》，頁 211。

<sup>413</sup> 周夢蝶：《十三朵白菊花》，頁 44。

<sup>414</sup> 同上註。

<sup>415</sup> 同上註，頁 45。

### (三) 詩意在虛空，無盡

在詩人的創作思維中，「虛空」成爲一個空間概念的慣用符號，以虛空爲意象的舞台，由於舞台無邊無盡，意象得以盡情的發揮所長。

《六祖壇經·般若品》，將心量譬喻成虛空：

心量廣大，猶如虛空。無有邊畔，亦無方圓大小，亦非青黃赤白，亦無上下長短。亦無嗔無喜，無是無非，無善無惡，無有頭尾。諸佛剎土，盡同虛空。世人妙性本空，無有一法可得。自性真空，亦復如是。」<sup>416</sup>

《壇經》將心量比喻成虛空，用來形容佛性的境界，因此從空間的特性來形容，形狀、大小、顏色、上下、長短，都無法說盡虛空。人們抬頭遠望所見皆是虛空，即使人的眼睛仍不能望盡虛空。接著說明佛性的特色，佛性沒有喜怒哀樂、善惡，諸佛的淨土與虛空一樣無邊無際。再說不只佛如此，世上每個人都有妙智慧，每個人的自性都如同虛空。

周夢蝶曾明確的在書信中提及所體會的虛空觀，「你的家是美洲大陸的一點，你是你的家的一點，美洲大陸是地球的一點，地球是太虛空的一點，太虛空呢？據佛頂經所指稱：又是佛心或眾生心中更微末不足道的一點而已！就像大海洋裏一小滴水泡兒似的。」<sup>417</sup>虛空如此大，又如此小，對虛空的體會，周夢蝶融佛境入詩，提昇詩境，將虛空發揮得淋漓盡致。周夢蝶對虛空的體會，可說是一種「神祕經驗」，體驗到佛曾經體會過的空間概念。

周夢蝶體會虛空無盡，由最初絕冷孤寂之境，擺蕩無所依，進一步願歸入虛空，擁抱虛空，最後悟出虛空無盡的渾圓。因此筆者將按成詩的順序排列，以見證詩人對佛法體會的層次。

〈孤獨國〉

而這裏的寒冷如酒，封藏著詩和美／

甚至虛空也懂手談，邀來滿天忘言的繁星……<sup>418</sup>

虛空無邊無際，得以容納滿天繁星任意閃耀，詩境雖美，卻孤寂清冷，非一般人承受得住。

<sup>416</sup> 李中華注譯：《新譯六祖壇經》，台北：三民，1997，頁 42-43。

<sup>417</sup> 周夢蝶：《風耳樓墜簡》，台北：印刻，2009，頁 238-239。

<sup>418</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集·孤獨國》，頁 54。

### 〈十月〉

這是十月。所有美好的都已美好過了／甚至夜夜來弔唁的蝶夢也冷了  
是的，至少你還有虛空留存／你說。至少你已懂得什麼是什麼了<sup>419</sup>

十月已接近冬天來臨之際，詩中盡是蕭索淒清的意象，美好凋謝時，詩人以虛空聊以自慰。「懂得什麼是什麼了」是詩人常見的句法，詩因此具有哲思、詩思與音樂性。懂得什麼，也是以什麼來回答，讀者必須自行解答，按照詩意，姑且說是懂得花無日日好，無常隨時將至。詩並人非自願的將虛空留存，而是在孤冷淒絕中才感受到「天地不仁，以萬物為芻狗」<sup>420</sup>，即是天地無私、順應自然的虛空。虛空提昇了詩境，向更高更冷的宗教的寂寞靠近。此詩出自《還魂草》，較之於《孤獨國》，已出現哲理、佛理的融合。

### 〈虛空的擁抱〉

擁抱這飄忽——黑色的雪／不可捉摸的冷肅和美

向每一寸虛空／問驚鴻底歸處／  
虛空以東無語，虛空以西無語／  
虛空以南無語，虛空以北無語<sup>421</sup>

對於虛空的感受周夢蝶改以「黑色的雪」來譬喻之，使虛空不再那麼空虛，無從著手。讀者擁抱的虛空是雪的溫度、雪的飄忽。詩令人想起禪宗公案之中，無語卻能在心靈之中提供最好的解答；東西南北仿《詩經》的歌謠形式，形成強烈的節奏感。

### 〈落櫻後，遊陽明山〉

櫻花誤我？我誤櫻花？／當心愈近而路愈長愈黑，這苦結／  
除去虛空粉碎更無人解得！<sup>422</sup>

周夢蝶已逐漸想要拋下「苦」的感受，所採取的方法是將苦丟進虛空中；換成《六祖壇經》的說法，就是用圓融的自性、佛性去化解生命的苦。此時的夢蝶把「虛空」當成知音，唯有容納萬物的虛空，才能體會詩人的苦結。

### 〈孤峰頂上〉

烈風雷雨魑魅魍魎之夜／合歡花與含羞草喁喁私語之夜／  
是誰以猙獰而溫柔的矛盾磨折你？／

<sup>419</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集·還魂草》，頁 127-128。

<sup>420</sup> 王雲五編、陳鼓應註譯：《老子今註今譯》（三次修訂本），台北：商務，2000，頁 66。

<sup>421</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集·還魂草》，頁 181。

<sup>422</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集·還魂草》，頁 208。

雖然你底坐姿比徹悟還冷／比覆載你的虛空還厚而大且高……<sup>423</sup>

沒有什麼會比虛空還大，除了佛性以外。孤峰頂所描繪的是詩人以旁觀者的角度，猜想佛頓悟前、後，內心深層的轉變。唯有在孤峰的頂上方能大徹大悟，是周夢蝶以自身的孤寂經驗移情的結果。此段寫佛雖受魔王幻象干擾，卻仍堅持悟道的決心，比虛空還大，是詩人以詩探索佛的境界所得之語，虛空無盡，詩意無盡。

〈落花夢〉

然而荊棘，我底拄杖，說／「不不！你本是虛空，我也是／  
這偶然的因緣，似媒定於必然底赤繩； （48/6/10）<sup>424</sup>

詩已漸漸流露出對佛法的體悟，萬物都來自虛空，由落花「我」的體悟闡釋一切都是因緣合合而成的佛理。

〈落花夢〉寫作時間與〈孤峰頂上〉相近，屬於《還魂草》的後期，被收入《風耳樓逸稿》。詩人的虛空的體悟，《孤獨國》時孤寂、清冷；《還魂草》則已漸漸擺脫孤寂。站在佛理角度，擁抱虛空，代表願意面對鋪天蓋地的孤寂感，雖然抱的仍然是黑色與冷；但在〈落櫻後，遊陽明山〉、〈落花夢〉，兩首皆以落花意象為基礎的詩作，已願意將「苦結」拋入虛空，後一首也願意釋懷，以「笑聲」譬喻「落花」，聲音意象取代視覺意象。詩藝高明之外，也顯示出對於消逝的生命，可一笑置之，回歸虛空，已轉向佛理深層的契入。

〈季·五月〉

發光吧！／那自虛空渾沌中昇起的／第一句霹靂那裏去了？／  
密爾頓底雙眼為甚麼瞎了？ （48/7/10）<sup>425</sup>

這首詩的虛空，使用《聖經》典故，尋找上帝從虛空傳來的聲音，在基督宗教的脈絡思維寫虛空，跳出從虛空看夢蝶悟道過程的脈絡。

〈月河〉

曾與河聲吞吐而上下／亦偕月影婆娑而明滅；／  
在無終亦無始的長流上／在旋轉復旋轉的虛空中。<sup>426</sup>

月光遍灑大地，夢蝶認為唯有虛空，才能夠容納月光之河。由於虛空，詩境美妙，

<sup>423</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集·還魂草》，頁 219。

<sup>424</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集·風耳樓逸稿》，頁 261。

<sup>425</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集·風耳樓逸稿》，頁 269。

<sup>426</sup> 周夢蝶：《十三朵白菊花》，頁 4。

詩也顯出無終無始的時間觀念，此時虛空是時光之流、月光之河的舞台。

〈空杯〉：

誰醉誰醒？如此瘦如此脆薄的／  
我的喉嚨，能吞吐得了這十方虛空不？<sup>427</sup>

這首空杯尚帶有一絲執著與懷疑。執著虛空之無邊與無際無法窮盡；另一方面對自性「我」的懷疑，筆尖流露出對學佛法尚無法大徹大悟。此詩記錄周夢蝶向禪師南懷瑾請益的情形，周夢蝶過於緊張，把空的杯子一飲而下。師問：「酒味佳否？」周夢蝶還回答：「甚佳！」引起滿堂相視而笑，才知道杯中無物。透過這次請益，對「虛空」詩人確有所悟，下一首詩則顯示出，對虛空已不再執著。

〈四行一輯六題·雨荷〉

雨餘的荷葉／十方不可思量的虛空之上／水銀一般的滾動：／  
那人輕輕行過的音聲<sup>428</sup>

詩人已完全抽離苦、孤寂的情感，也徹悟虛空不可得、不可執著，「十方不可思量」使用佛語，不再妄想吞吐虛空，已有嘆讚虛空的意向。〈月河〉、〈四行一輯六題·雨荷〉出自《十三朵白菊花》，虛空漸漸傾向情感中立的展演空間，分別是月光與佛法在虛中的展演。

〈試為俳句六帖·之三〉：

高柳說法。君不見／樹樹樹葉，葉葉皆向／虛空處探索？<sup>429</sup>

虛空的意涵向佛教的法性傾斜，詩人幸未落入言詮，請自然萬物出來說法，虛空走筆至此，終於呈現出詩人淡定的氣質。

許悔之寫的虛空意指空虛、悲傷，並非頓悟，完全站在另一個角度——耽溺者。〈蝴蝶夢——為梁山伯與祝英台的傳說而寫·化蝶〉：

蝴蝶蝴蝶／飛啊飛／悲傷的僵冷的蝴蝶／是虛空中／  
翻飛，而終將墜地的落葉<sup>430</sup>

虛空對詩人而言是虛無的空間，是蝴蝶傷心的地方。背景無邊無際，與蝴蝶何其微小形成對比的張力。

<sup>427</sup> 周夢蝶：《十三朵白菊花》，頁 43。

<sup>428</sup> 周夢蝶：《十三朵白菊花》，頁 91。

<sup>429</sup> 周夢蝶：《有一種鳥或人》，頁 61。

<sup>430</sup> 許悔之：《亮的天》，頁 41。

夔虹談及虛空，則特指佛教世界。

- 〈究竟涅槃〉：不可得的虛空中／如來為眾生／永遠不般涅槃<sup>431</sup>
- 〈觀音菩薩摩訶薩〉：眾生與法界所崇敬／寂靜虛空的如來啊<sup>432</sup>
- 〈觀音菩薩摩訶薩〉：那清淨法喜／向無邊虛空／如大蓮華／散發芬芳<sup>433</sup>
- 〈鳩摩羅什頌〉：向虛空／您播種了千萬朵蓮花<sup>434</sup>
- 〈菩薩戒〉：如來在佛光山／如來在一切處／大慈大悲／在虛空中遍滿<sup>435</sup>
- 〈生命是世間詩〉：生命是世間的詩／境界可以直往／妙慧之虛空<sup>436</sup>
- 〈妙音頌〉：歌聲／存在於虛空／透明於虛空／寧靜於虛空<sup>437</sup>
- 〈第八部分 信受奉行妙法華經〉：  
虛空中有法音出／有芬妙的大蓮華出／虛空無所依／  
虛空無所來自、無所去向……虛空中萬法無自性／……佛子啊，你進入法性／你便進入虛空／清淨的虛空中／有如來的大慧／……／佛子啊，你進入法性／你便進入一切智慧／進入清淨的虛空<sup>438</sup>
- 〈無罣礙故 無有恐怖〉：但是大乘的菩薩清淨獨立／一如虛空無所依<sup>439</sup>
- 〈究竟涅槃〉：不可得的虛空中／如來為眾生／永遠不般涅槃<sup>440</sup>
- 〈三世諸佛·二〉：  
虛空中／如果以此堪忍的娑婆世界為軸心／方便而立座標<sup>441</sup>
- 〈三世諸佛·三〉：  
虛空中，那金色的花臺上／有化佛在說法／說般若空法／／  
虛空中／所有如來／都在說法<sup>442</sup>

在夔虹的詩中，我們讀到虛空是用來體會佛法空性的空間概念，虛空純粹作為佛法展演的空間，蓮花生長的空間，這些比喻常見於佛教諸典；清淨的虛空或不可得的虛空都可以直接替換成佛法。當佛法難以體會之時，我們想像整個大空間，都是虛的我們看不見，但卻存在著空氣、風等等，還有無數生命在虛空中生存，我們看不見的諸佛也都在虛空中說法。

<sup>431</sup> 夔虹：《向寧靜的心河出航》，頁 115。

<sup>432</sup> 夔虹：《觀音菩薩摩訶薩》，頁 11。

<sup>433</sup> 夔虹：《觀音菩薩摩訶薩》，頁 60-61。

<sup>434</sup> 夔虹：《觀音菩薩摩訶薩》，頁 69。

<sup>435</sup> 夔虹：《觀音菩薩摩訶薩》，頁 73。

<sup>436</sup> 夔虹：《觀音菩薩摩訶薩》，頁 96。

<sup>437</sup> 夔虹：《觀音菩薩摩訶薩》，頁 103。

<sup>438</sup> 夔虹：《觀音菩薩摩訶薩》，頁 157-158。

<sup>439</sup> 夔虹：《向寧靜的心河出航》，頁 107。

<sup>440</sup> 夔虹：《向寧靜的心河出航》，頁 115。

<sup>441</sup> 夔虹：《向寧靜的心河出航》，頁 120。

<sup>442</sup> 夔虹：《向寧靜的心河出航》，頁 125。

## 二、時間，永恆的思維方式

「時間」永遠是現代詩極欲探索的題材，詩人情感豐富，往往對時間的感受與現實有別。黃永武在〈詩的時空設計〉一文提到：「研究詩的時空設計，在中國詩歌裏特別重要，因為詩的素材，不外時、空、情、理。」<sup>443</sup>詩裡的時間有長有短，有快有慢，隨著情感的起伏不斷變化，進一步將時間改造、壓縮。

如果以宗教意識為縱軸，宗教詞彙為橫軸，來討論現代詩中，時間的縮放和速度所依循的模式，往往可以追溯到古老的思維方式。神話式的時間直觀往往被保存在各宗教對「輪迴」或「死亡」的思考。

### (一) 詩意，記憶的創新

無論「神話時間」或者「歷史時間」，共同的特性是「過去」、「現在」、「未來」。在每一個當下，現在立即成為過去；未來下一秒接著來到現在，又迅速成為過去。過去、現在、未來，是神話、與歷史時間的共同面相，如果要突出神話時間的特殊之處，在於記憶的功用：

記憶包含著一個認知和識別的過程，包含著一種非常複雜的觀念化過程。以前的印象不僅必須被重複，而且還必須被整理和定位，被歸在不同的時間瞬間上。……對時間的意識必然地包含著這樣一種連續的次序的概念，這個概念是與我們叫做空間的那種框架相對應的。<sup>444</sup>

「神話時間」如同一排方格，有如拿了放大鏡在檢視時間的格子，一格一格按照記憶的功能重新排列。一般人使用回憶功能，常常不自覺的加入新的意義；詩人不僅如此，還變本加厲。在回憶之中，即使是科學量詞，經過記憶攪局而扭曲變形，任意將時間拉長或縮短。

讀蕭蕭對時間產生的詩性記憶，〈風入松〉

風來四兩多／松葉隨風款擺、吟誦／風去三四秒／五六秒

松，還在詩韻中

動<sup>445</sup>

<sup>443</sup> 黃永武：《中國詩學設計篇新增本》，頁 53，台北：巨流，1976。

<sup>444</sup> 甘陽譯、卡西勒著：《人論——人類文化哲學導引》，頁 75。

<sup>445</sup> 蕭蕭：《雲邊書》，頁 33。



這首詩是蕭蕭極具代表性的作品之一，也是《雲邊書》的開卷之作。白靈在該書序〈詩的第五元素〉指出：詩的成功之處有三，其中之一便是量詞的使用，讓風無可捉摸的動態變成可感受的觸覺，三四秒，五六秒且讓風的姿態變成觀察的對象。<sup>446</sup>蕭蕭以量詞的使用來估計風停留的時間，堪稱匠心獨運。記憶讓時間停擺、延長，詩人得以在思惟中停下來審視，「現在」被放大定格，已成為「過去」的時間，「三」秒亦被保留在詩中。風與松的互動，禪味濃厚，松受風的影響，有如心靈對事物的對應，風走而松仍久久無法止息，如同《壇經》風動也好、幡動也罷的爭議，是心動而感悟的詩，非純寫風、純寫松。

許悔之關於記憶，〈在記憶邊緣〉：

然而記憶最難被時間削割／那是大爬蟲橫行掠食／的年代，／……  
在記憶的邊緣我們逗留的草場<sup>447</sup>

記憶無法隨著時間流逝被淡忘，記憶反而會重新排列組合。記憶和詩人皆擁有創造的能力，記憶在詩人腦袋裡一個區塊中儲存，有範圍、及「邊緣」的特性，邊緣指記憶的盡頭。再如〈餘震〉：

要回到洪荒以前的那些／優柔的記憶（一隻獨角獸／  
踽踽獨行在地球的邊緣）／記憶的盡頭他對我扮鬼臉／我不悅。<sup>448</sup>

記憶從洪荒以前就存在，卻一直留存著神話式的記憶方式。獨角獸出場渲染洪荒的氣氛，獨角獸似乎想走出記憶的邊緣。獨角獸向「我」扮鬼臉，傳達不想被詩人的記憶操控、渴望自由；然而這隻獨角獸既然活在記憶當中，是詩人「孤獨自我」的化身。

周夢蝶對記憶的歷久彌新，也有深刻認知，「記憶猶新！日月輪轉，時光老去」<sup>449</sup>，點出記憶不受時間的影響。因此，「歷史性時間」消逝之後，記憶將以「神話」之姿主宰人類。「於是那夜，那記憶／便沉鬱激越得有如一張睡著的琴／眾弦俱寂……當時間已朽而記憶不滅／是誰底冷冷的手冷冷地探過來／冷冷地扼著我底咽喉」<sup>450</sup>活在記憶之下，令人窒息，記憶甚至推動人類命運的轉盤。活在仇恨之中者，一輩子得不到快樂；活在快樂的往事中，無法面對現在的苦難。周夢蝶此詩傳神地將記憶化為推動命運轉盤的手。記憶作祟，生命如同一首〈輓

<sup>446</sup> 蕭蕭：〈詩的第五元素〉，《雲邊書》，9-29。

<sup>447</sup> 許悔之：《陽光蜂房》，頁 76-77。

<sup>448</sup> 許悔之：《陽光蜂房》，頁 113。

<sup>449</sup> 周夢蝶：〈落花夢〉，《周夢蝶詩文集·風耳樓逸稿》，頁 262。

<sup>450</sup> 周夢蝶：〈手〉，《周夢蝶詩文集·風耳樓逸稿》，頁 312。

詩)、「夜夜，我在『過去』的山岡上／蹣跚，踏破荒穢狼藉的榛莽；」<sup>451</sup>活在過去，永遠也踏不出這座死亡的山岡。

「過去」由於帶有神祕的力量，達到人類祈求永恆的願望，令人耽溺。「那流遠了的永不再來的過去——／神祕地耳鬢廝磨在千萬億鯨魚似的寂寞群裏，／聽雄渾而靈明、單一而邃深的潮汐的諧奏」<sup>452</sup>，原來記憶總在寂寞時拜訪，詩人對寂寞又如此敏銳，因此過去才會令詩人如此沉迷不可拔，寂寞時只能歡迎記憶的陪伴。不只詩人如此，一般人更如是，一般大眾時常活在過去，相反的修行者雖能送走過去，卻活在未來無法自拔，〈行者日記〉：「黑花追蹤我，以微笑底憂鬱／未來誘引我，以空白底神祕／空白無盡，我底憂鬱亦無盡……」<sup>453</sup>行者指修行人，修行人常落在對未來的恐慌之下，死亡不是那麼容易擺脫，行者極欲擺脫「符號化未來」的號召力，效果不彰，死亡的神祕色彩、死後往生的各色世界，令行者沉醉。

「再聽一聽無終的過去／再揣一揣無始的未來／最枯窘！是似動非動，若醒若醉的現在」<sup>454</sup>詩認為一月是最尷尬的時間，去年剛過去，此時人們對新的一年充滿期許，對「現在」則意識不明。因此，詩人奉勸世人，要腳踏實地，活在現在、活在今天，〈今天〉：「昨天是葬了的情人的名字，／明天是開花在來世裏的薔薇；／祇有今天，這老實的村姑！／纔是同你做著一個夢兒的愛妻。」<sup>455</sup>「今天」樸實無華，俏皮的以愛妻稱之，警告著千萬不可出軌到充滿誘惑的「昨天」及「明天」，兩者不屬於你，皆不可得也。對於把握今天，詩人在〈孤獨國〉裡充滿自信，「過去佇足不去，未來不來／我是『現在』的臣僕，也是帝皇。」<sup>456</sup>表達出做時間的主人與活在當下的哲學觀，因此周夢蝶被戲稱為孤獨國的國王。

《金剛經》言：「過去心不可，現在心不可得，未來心不可得」，無論周夢蝶或夏虹皆有深刻體會。〈繩索〉：「我欲抓住過往未來大聲喝問：／『上天下地，誰是覺者』」<sup>457</sup>詩引用佛陀出世後，一手一天一手指地，說「天上地下唯我獨尊」的典故。唯有佛，能擺脫時間的束縛進入永恆的範疇。除了佛能做到，還有上帝，也是周夢蝶歌詠的對象，〈題未定〉：「你的左手縮著『過去』／你的右手抓緊『未來』／你的目光如電刺醒寂寞／照亮永恆——飛馳的靜止的『現在』」<sup>458</sup>上帝已進入永恆，也有權力停住時間。

<sup>451</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集·風耳樓逸稿》，頁 254。

<sup>452</sup> 周夢蝶：〈畸戀〉四首，《周夢蝶詩文集·孤獨國》，頁 76。

<sup>453</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集·孤獨國》，頁 56-57。

<sup>454</sup> 周夢蝶：〈一月〉，《周夢蝶詩文集·風耳樓逸稿》，頁 293。

<sup>455</sup> 周夢蝶：〈今天〉，《周夢蝶詩文集·風耳樓逸稿》，頁 229。

<sup>456</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集·孤獨國》，頁 54。

<sup>457</sup> 周夢蝶：〈題未定〉，《周夢蝶詩文集·風耳樓逸稿》，頁 237。

<sup>458</sup> 周夢蝶：〈題未定〉，《周夢蝶詩文集·風耳樓逸稿》，頁 244。

夔虹也以時間觀來刻畫菩薩的慈悲，示範如何將記憶化去，「從過去，到現在，到未來／全部的心神：／慈悲的眼光、敏銳的耳聽／都灌注在苦難的眾生」<sup>459</sup>由於菩薩無我、無記憶，一心為眾生，恍然不覺時間的流逝，才是做到掃三心、飛四相的聖者。不斷閱讀經典，夔虹已完全進入佛經的無時間結構：

〈第一部分 法華經特殊的結構〉：

其實過去也溶入未來／那電光石火之震撼／就在你讀經的現在<sup>460</sup>

〈三世諸佛·四〉：如來為方便而說此刻現在／由現在而推知過去和未來

<sup>461</sup>

關於現在、未來、過去的時間觀的體體，夔虹有一段話：「讀哲學的時候，教授說：「無邊」、「無數」、「無限」、甚至「永恆」，是沒道理的、甚至是無意義的詞語。又讀到「自語反覆」的「套套邏輯」是無意義的。人，發現了語言的技窮。在佛法中，超越又包容了語言文字的短缺。」<sup>462</sup>或許夔虹的詩，已向意象告別，僅存在形式；然而當讀者想了解佛經的時間觀時，夔虹的詩卻能提供一個的解答，讓讀者易於了解，運用哲學思維所無法解析的「佛法時間觀」，那麼由神話思維入手，無疑是另一條體會佛法的出路。

## （二）詩的魔法，剎那即永恆

剎那表示極短的時間，「梵文Ksana的意譯，亦譯『一念』、『須臾』，音譯『乞沙拏』。佛教用以表示最短的時間的單位。」<sup>463</sup>除了上述的翻譯，「須臾」、「念頃」，都很常見，是一個心念生滅的時間。剎那確實的秒數，有三種說法：根據《摩訶僧祇律》所推算的結果，一剎那是 0.018 秒；若根據《大毗婆沙論》，則是 0.013 秒；若是《仁王經》則有 1/240 秒<sup>464</sup>。總而言之，剎那指的是很短的時間。一般而言，小於一秒的時間以印象留存，唯有佛經中，才會出現對這些小於一秒的時間定義。「而時間底最小的女兒，名為剎那的」<sup>465</sup>詩人往往將剎那詩化，賦予形象。

周夢蝶對剎那的使用，隸屬於佛經的概念；從其時間觀也發現神話思維的蹤跡。因此周夢蝶的時間觀，隸屬「神話與宗教」的範圍。「神話時間同歷史時間的區別在於，對於神話時間來說，有一個絕對的過去，既不需要也不容許任何進

<sup>459</sup> 夔虹：《觀音菩薩摩訶薩》，頁 56。

<sup>460</sup> 夔虹：《觀音菩薩摩訶薩》，頁 117。

<sup>461</sup> 夔虹：《向寧靜的心河出航》，頁 126。

<sup>462</sup> 夔虹：《觀音菩薩摩訶薩》，頁 119。

<sup>463</sup> 任繼愈：《佛學大辭典》，頁 492。

<sup>464</sup> 參看佛光大辭典線上查詢系統 [http://www.fgs.org.tw/fgs\\_book/fgs\\_drser.aspx](http://www.fgs.org.tw/fgs_book/fgs_drser.aspx)。瀏覽日期：2012/4/21

<sup>465</sup> 周夢蝶：《風耳樓逸稿》〈枕石〉，頁 272。

一步的解釋。」<sup>466</sup>因此在神話意識中，只要一成為過去，剎那即變成永恆，神話有時是一種無時間性的結構。在剎那間成就永恆，周夢蝶肯定地說：「只要眼下這一剎那好就好！」<sup>467</sup>，「剎那」是詩人極欲捕捉、實踐的瞬間。〈山中一夕〉：

而我一向就駐在這裏／剎那一般真實！石中，水上／  
花間，草底……隨處都有我的蹤跡。<sup>468</sup>

山中一夕宛若「此中有真意欲辯已忘言」在剎那間真實起來，「我」可指任何事，諸如真理、靈魂、道、佛法等等。剎那

又〈花，總得開一次——七十自壽兼酬憂宇阿蘋及林翠華〉：

一天就是兩歲。／百年／比一剎那的三萬六千分之一／還短！<sup>469</sup>

在生命的實踐中，體會剎那的短暫，百年在人類的壽命已屬長，放諸宇宙，卻比剎那的剎那還要短暫，七十歲的詩心，又更上一層。

恩斯特·卡西勒（Ernst Cassirer）引述謝林在《神話哲學》中所言：

不管把何等持久性歸之於它，它只能被看作一瞬間。就是說，在這種時間中終點如同起點，起點如同終點，它是一種永恆性，因為它本身不是時間的序列，而只是唯一的時間，它本身並非客觀時間，即諸時刻的序列，而起的時間的序列，而只是相對於隨之而起的時間的時間（即過去）。<sup>470</sup>

剎那所形成的時間觀，即「現在」已經成為永恆的「過去」，而且沒有未來，即使有「未來」也都進入現在之後，剎那間再度變成過去，「此一剎那之我已不同於彼一剎那」<sup>471</sup>。又說〈剎那〉：

當我一閃地震慄於／我是在愛著什麼時，／我覺得我的心／  
如垂天的鵬翼／在向外猛力地擴張又擴張……

永恆——／剎那間凝駐於「現在」的一點；／

<sup>466</sup> 恩斯特·卡西勒（Ernst Cassirer）：《神話思維》，頁 120，北京：中國社會科學，1992。

<sup>467</sup> 周夢蝶：〈漫成三十三行〉，《十三朵白菊花》，頁 39。

<sup>468</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集·風耳樓逸稿》，頁 283-284。

<sup>469</sup> 周夢蝶：《約會》，頁 137。

<sup>470</sup> 恩斯特·卡西勒（Ernst Cassirer）：《神話思維》，頁 121，引《神話哲學》，北京：中國社會科學，1992，頁 128。

<sup>471</sup> 周夢蝶：〈堅持之必要——光中詞兄七十壽慶〉，《約會》，頁 135。

地球小如鴿卵，我輕輕地將它拾起／納入胸懷。<sup>472</sup>

由於詩人的時間觀是神話式的，因此剎那可以成爲永恆，剎那間已成爲過去，「愛」的力量使得「剎那」跳脫出時間的歷史長流，成爲唯一的時間；「愛」，使心的空間無限擴張直到與虛空同大，使得地球小到如鴿卵，得以包容萬物。愛使得「剎那」產生作用，時間中劃分出神聖與世俗的生命觀，詩展現出超越、與灑脫的態度。

在另一首詩中，忍不住愉悅的向剎那道聲晚安！詩接續前一首〈剎那〉而來，說晚安的對象是前一首詩特定的「剎那」，而非其他時間的剎那。

又一次地球自轉輕妙完成……

長天一碧窈窕，風以無骨的手指搖響著笑／觸目盈耳一片娥媚溫柔／  
沙塵醲郁芳醇沾鼻如酒／……<sup>473</sup>

只有在地球小如鴿卵的情況下，地球自轉才能在小於一秒的情況下完成，否則正確的自轉時間需要一天。詩人所描述的景色，充滿著溫柔、連沙塵都芳醇如酒，詩人說整個世界醉在美的臂彎裡。在這裡柔美的氣氛中，詩的後半部卻出現強烈的情緒。「而我卻歇斯底里地哭了／我植立著，看蝙蝠蘸一身濃墨／在黃昏曇花一現的金紅投影中穿織著十字。」<sup>474</sup>夜即將來臨，蝙蝠飛過，像隻梭織出十字而引出詩人強烈的宗教情感。「那邊，給海風吹瘦了的／最前線的刺刀尖上／倏然飛挂起第一顆晚星……」<sup>475</sup>於是所見到的夜，便不再那麼的輕柔、唯美，星星在刺刀尖上發出冷冷的光。詩中的前後情感落差稍嫌過大。詩表現出黃昏的美，然而夜卻代表了罪與冷。

時空合而爲一化爲永恆。十字所代表的是空間的直觀。

在無月無星的懸崖下  
一隻芒鞋負創而臥，且思維  
若一息便是百年，剎那即永劫……<sup>476</sup>

剎那與劫在佛經中，一個是時間最小的單位，另一個是極大的單位。兩者對比用以表現阿難犯錯是一念之錯，卻造成永劫的輪迴與苦難。

<sup>472</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集·孤獨國》，頁 68。

<sup>473</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集·孤獨國》，頁 69。

<sup>474</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集·孤獨國》，頁 70。

<sup>475</sup> 同上註。

<sup>476</sup> 周夢蝶：〈六月又題：雙燈〉，《周夢蝶詩文集·還魂草》，頁 136。

許悔之〈瞬間〉：

飛行／在喜瑪拉雅的峰頂／我們巡守／瞬間／而過的一千年／飛行／  
再高一點／讓我們結網／擋住那些從天幕中／

不斷墜落的星星<sup>477</sup>

喜瑪拉雅山在印度神話中被認為是聖山，進入佛教成為須彌山的俗世地點，詩人於詩之手記寫道：「不知道是第幾次醒來，往窗外一看，光禿嶙峋的一大片，原來飛機正飛過喜瑪拉雅山。」<sup>478</sup>是詩人透過實際的飛行經驗，對時間產生恍惚而成詩，或許詩人飛越「神話空間」的領空，才得以經歷無時間性的經驗。在〈悲傷〉一詩中，也有恍惚，產生不同經歷時間的方式「我們的唾液和毛髮／在烈日之下／瞬間就，蒸發與燃燒了」<sup>479</sup>

### （三）以詩，抵抗死亡

閱讀許悔之的詩，讀到許悔之對死亡以執著的態度反覆思索，似乎要尋找一個出口，許多神話故事執涉及死亡的起源，因此「在某種意義上，整個神話可以被解釋為就是對死亡現象的堅定而頑強的否定」<sup>480</sup>，立足神話思維，才能找到詩人，試圖以文字的巫術對抗時間的流逝。普羅大眾對死亡充滿恐懼，以禁忌的態度對待，詩人反而採取美學的耽溺不斷地反覆書寫。讀許悔之〈千分之一秒的流星雨〉：

日蝕之際／土吸盡水／水吞食火／大火引爆群星／群星撞擊地球／

不要用頭顱去／扛起地球／善男子／這一次睡去／生／或者／死／也不  
過是匆匆一瞥／壯闊而又，短暫／

千分之一秒的，流星雨……<sup>481</sup>

透過情感的認定，任意將時間進行改造，一秒已經極為短暫，詩人再分割，並將千分之一停留住大書特書。以極短的時間容納在數量極大的流星雨，使人感到強烈的視覺意象所帶來的震撼。然而詩本身並不滿足流星雨帶來的視覺饗宴，進一步拉高到神話情感的層次，卡西勒（Ernst Cassirer）指出原始人無法接受自然死

<sup>477</sup> 許悔之：《有鹿哀愁》，頁 22。

<sup>478</sup> 同上註。

<sup>479</sup> 許悔之：《有鹿哀愁》，頁 30。

<sup>480</sup> 卡西勒（Ernst Cassirer）著、甘陽譯：《人論——人類文化哲學導引》，頁 125。

<sup>481</sup> 許悔之：《肉身》，頁 102-103，。

亡的概念，因此「許多神話故事都涉及死亡的起源。」<sup>482</sup>，許悔之似乎在為死亡鋪陳一個美麗的场景，想像死亡並為死亡做解釋。第一段描寫宇宙星體現象，試圖引起恐慌，其實是在解釋人類為何有一天突然像侏羅紀的恐龍一樣大滅亡；第二段生或者死在於自然界壯闊的變化，「也不過是」試圖要把死亡的氣氛寫得輕鬆些（卻產生反效果）；第三段承第一段，點出人類在華麗的光亮的美學經驗，在極短的時間內面臨毀滅，消解了死亡的恐懼。

許悔之在《亮的天》這本詩集，隨處可見到他悼念時間所產生的對「死亡與悲傷的執迷」<sup>483</sup>。死亡是時間的向度、宗教中常見的主題，也可以是哲學問題。如詩集中〈在時間盡止處〉、〈好寒冷的冬天啊〉，時間更可以是詩人問天無語的濫觴。

詩〈在時間盡止處〉：「啊此處是／時間的盡止了／再過去，便是墨漆的大海／每個浪花都嘶鳴著死亡」<sup>484</sup>時間的盡止處，也是生命的終點處，畢竟人的種種意識都得在生命終結時全部消失，再過去便是死亡的到來，墨漆的大海表現著闔眼之後所見的將是一片黑暗，死亡的神祕力量就如同浪花嘶吼的力道讓人無所遁逃。」另一首，再把悲傷源自於時間盡處表現得更為淋漓盡致，〈好寒冷的冬天啊〉：「好寒冷的冬天啊／時間凝結成為冰牆……／／但時間的冰牆太高／太高了／我遂以節奏拍打時間的冰牆／一如進行曲不無雄壯／為將死而仍優維踱步的孔雀／而告別／而不忍悲傷。」<sup>485</sup>這首詩就是站在歷史時間的角度，無人能跨越過這道又冰又冷的冰牆，這隻孔雀在時間的流動中預示死亡，卻又得活得繽紛卻又要強忍悲傷。這隻孔雀是詩人、是你、是我，也是力圖涅槃卻無法達到的芸芸眾生。

在〈好寒冷的冬天啊〉、〈在時間的盡處〉二詩中所跨越不了的歷史時間，無法消除排天而來的死亡之傷悲時，唯一的方法便以神所代表的是永恆的時間來消除。在《亮的天》裡，筆者發現許悔之的時間和神有著密不可分的關係。〈好奇怪的人生啊——悼黃國峻〉：「你將享受永恆的時間／那是神／給予純淨而憂鬱的靈魂／歷經塵世困擾後／黃金的回報」<sup>486</sup>〈妄念記〉：「當你睡醒之際／神無念無想／灑出了一天的時光／天使在港灣的上空巡守／海底長滿了葡萄。」<sup>487</sup>白天的亮光，是神在無念無想的情況所灑出來的，是神的恩惠。再者〈輕盈記〉：「在針尖上也能行走／澄淨的無念／就是輕盈／就不會感到疼痛／『但是絕不可以開

<sup>482</sup> 卡西勒（Ernst Cassirer）著、甘陽譯：《人論——人類文化哲學導引》，頁 124。

<sup>483</sup> 蔡振念：〈死亡與悲傷的執迷——評許悔之詩集《亮的天》〉，《文訊》232 卷，2005，頁 19-21。

<sup>484</sup> 許悔之：《亮的天》，頁 53-54。

<sup>485</sup> 許悔之：《亮的天》，頁 27-29。

<sup>486</sup> 許悔之：《亮的天》，頁 46。

<sup>487</sup> 許悔之：《亮的天》，頁 96-97。

口』／神，如此言說／如此承諾」<sup>488</sup>如果以澄淨的無念加上沉默在時間上行走，就不會感到痛苦，這是神允許進入神話時間的條件。

時間具有巫術的魔力，某個時間令人悲傷足以滅頂。來讀讀這首〈亮的天〉：

昨夜我一人／被拋擲到彼處／感覺到一種／滅頂前的悲傷<sup>489</sup>

昨夜，顏色是黑的，適合鋪敘足以滅頂的悲傷，這裡的時間是：過去，口述者的過去。我們很難從詩裡找出所悲傷的是何事，然而午夜是悲傷的時刻，是屬於時間本身的巫術。時間糾結了痛苦和行爲，時間的流動，造成了人的活動、註定了人的死亡。

我為那些被枷鎖的靈魂／唱人間耽戀的歌／瘖啞的他們因之而無比輕暢  
／白晝之時，他們偶爾也住在／人的身體裡面／活了億萬年／卻長了鰓  
所以無法被眼淚溺斃<sup>490</sup>

億萬年的時光，是心裡感受的時間，是誇飾。被枷鎖的靈魂當然住在人體裡，以悲傷的姿態活了億萬年，表現出肉體有盡而靈魂不滅，這種時間之殤啊，因為長了鰓，所以得生生世世的在淚海中沉浮。

明日，他們要遷移／深潛到更深更暗的夢海裡／他們說蠟鑄的翅膀／一樣  
可以飛，飛向太陽／他們預言／所有認真受苦的眼淚／將匯集成為，另一  
座海洋／像神把虹放在雲彩中／讓一切有血肉的／都看見永恆的誓約／  
神立虹為記<sup>491</sup>

明日，天亮的時候，有光，適合從事各種活動。人類的行爲總是隨著光量多寡而行動。這裡的時間是，現在。口述者再現那一刻。是「我」和「他們」的現在。我現在和他們對話著，聽著他們想把眼淚如神一般，將所有悲傷的靈魂所流下的眼淚匯成一座永恆存在的海洋，讓這座海洋存在於永恆時間之中。彩虹是神的標記，對旅行喜愛帶《聖經》的許悔之來說，明顯用了〈創世紀〉的典故，上帝以彩虹和諾亞及子孫約誓，大洪水已過；彩虹與洪水相關，在中國，女媧補天時，五色石就放出彩虹的光芒。詩中用了彩虹與水的元素，也使詩中的時間是屬於神話式的，因此明日被枷鎖的靈魂所要遷移的地方，是遷移到不朽的時間之中，一旦擺脫時間的流動及歷史性，進入永恆不滅，只要達到時間的無時間性，便不必再爲了死的必然而悲傷。

<sup>488</sup> 許悔之：《亮的天》，頁 116。

<sup>489</sup> 許悔之：《亮的天》，頁 30。

<sup>490</sup> 許悔之：《亮的天》，頁 30-31。

<sup>491</sup> 許悔之：《亮的天》，頁 31-32。



他們送我到水邊／祝福我將安然回到人間／他們送我，送到水邊／那時才  
剛有，一點點亮的天<sup>492</sup>

至此我們才明白，詩人彷彿靈魂出遊到水裡，去探望同為靈魂的「他們」。一點點亮的天，預示天明即將來臨，他們即將用臘鑄的翅膀飛向太陽。「那時」顯現過去，卻呈現出時間的未來意識，開啓人們對未來的期望。此詩以光與影，黑與暗的變化來體會時間變化、襯托悲傷的濃度的變化。

夔虹的〈黑色的聯想〉，寫出時間作為命運的神話直觀：

黃昏，是哭後的眼睛／ 望著我，以全燃的感情／……

黑了，林蔭道；黑了，寬闊的長橋／而指揮命運的魔手開始安排／  
（長針追蹤於短針後，勢必趕過）／  
安排——暗夜中更暗的死亡，於七時一刻

我乃驚悟，黑色的鐘點過了／一切都不能恢復／ 你不用面西——帳帳地

493

在這首詩裡，命運等同時間，死亡等同命運。所以時間=命運=死亡。七時一刻是黑暗的終點，一切都定型了。黃昏是哭後的眼睛寫得極為動人也極為真實，為死亡所鋪下時間的場景，正確的時間是六點到七點之間，全燃的感情預示著情感的高點在分針追過短針後，即七點過後，分針一歸位，死亡即刻到來。

### 三、數字在詩中的神話與宗教力量

「神話的數」和「理論的數」，兩者根本的特性不同。神話數在生活，出乎意料，竟然隨處可見，諸如常聽到的生日數、生命靈數、天賦數等等，都保存著類似神話思維方式存在著。

概念的數體現存在物及真理本身，記錄未知的萬物變成已知。生活上數字應用無所不在，年代、物品的計量、錢的量，是使萬物變為可數的科學思維。除了生活上的應用，數字對詩人，也形成詩的特殊手法。將詩與數字的結合，詩包含計量的方式及直觀的神話思維。

<sup>492</sup> 許悔之：《亮的天》，頁 32。

<sup>493</sup> 夔虹：《夔虹詩集》，頁 42-43。

## (一) 數字十三的禁忌體系

神話思維中第三個重要結構數字，具有獨特的力量。每一個數都不只是概念性的關係，每一個數都有獨特的意義。和神話空間與時間一樣，是透過相同的直觀方式形成聖數體系。

因此神話的數源自於直覺與情感，兩個相同的數字，即使外觀不同，在神話本質上仍屬於同一物。西方世界中對十三感到不祥，如果星期五遇到十三日，便稱為黑色星期五，十三樓以M代替，戲院中沒有十三排十三號的位置，十三對西方而言包含著死上的意義。因此逢十三便是不祥。

周夢蝶卻極喜歡十三這個數字，詩集《十三朵白菊花》明白召告，詩人對此數字的迷戀。十三進入詩人的直覺領域，有神話化的意味。這個在中國傳統中被冷落的數字，在寫月份的詩中，他寫了〈十三月〉，詩〈吹劍錄〉十三則。

由於簡單數的這種神聖性擴展到複合數，由於不光三、七、九、十二等，就連這些數的積都具有特殊的神話—宗教力量，所以說到底幾乎沒有什麼數字術語不能歸入這種直覺領域、納入這種神化過程。神話的創造衝動在這裡海闊天高，隨心所欲，不受任何固定邏輯規範的約束，不拘泥於對客觀經驗之規律的考慮。<sup>494</sup>

明十三陵是皇帝的墓，西方十三是《聖經》中最後的晚餐的人數，無論中西文化對十三都賦予著死亡的意義。〈十三朵白菊花〉

從未如此忽忽若有所失又若有所得過／在猝不及防的朝陽下／  
在車聲與人影中／一念成白！我震慄於十三／  
這數字。無言哀於有言的輓辭／頓覺一陣蕭蕭的訣別意味／  
白楊似的襲上心來；／頓覺這石柱子是塚，／這書架子，殘破而斑駁的／  
便是倚在塚前的荒碑了！<sup>495</sup>

對十三過於敏感，而寫成此詩。十三的死亡意義，在詩中借著書架鋪述出來了。對周夢蝶而言，十三像個輓聯，懸掛在詩中異常的明顯，一出現就註定隨風幡動後必然焚滅。「蕭蕭的訣別」、「荒碑」的意象在詩中配合著詭異的數字，即使是朝陽下的白菊花寫來，是註定要枯萎與死亡的。

想不可不可說劫以前以前／或佛，或江湖或文字或骨肉／

<sup>494</sup> 恩斯特·卡西勒 (Ernst Cassirer)：《神話思維》，頁 164。

<sup>495</sup> 周夢蝶：《十三朵白菊花》頁 48-49。

雲深霧深：這人！定必與我有某種／  
近過遠過翱翔過而終歸於參差的因緣——／因緣是割不斷的！／  
只一次，便生生世世了……<sup>496</sup>

「不可說劫以前以前」就有了牽絆的因緣，與放菊花的人有過佛緣，於是此人借著此束花向周說法，詩人於詩中常常返觀自照，總是「驚見自己」且「飲亦醉不飲亦醉」，說自己「沒有重量不佔面積」這句不是單純很悲觀的一句，對相信靈魂的人來說，靈魂不就是這麼的輕如羽毛，飄蕩在生生死死之間。菊花是「秋之眼」，秋是肅殺的季節。詩融入——未先有生命已先註定死亡，在輪迴中醉生夢死、飄忽不定——的佛學觀。

詩人自己說震慄於十三這個數字，破解了十三對詩人和墓碑、死亡相互關聯，我們再回頭讀成詩較早見於《還魂草》的十三數字的使用。傳統的中國計算時間的方式是十二天干、十二地支，十二所具有的是中國特定的神話直觀。十三從來就不被納入時間的規則中，是游離在神話時間秩序之外的數字。

〈十三月〉

我以記憶敲響／推我到這兒來的那命運底銅鑼。<sup>497</sup>

命運的銅鑼被遠古神話式的記憶敲響了，隱隱約約的死亡色彩覆蓋在詩裡，在詩人的心底，響著迴盪在不存在的十三月。

夜以柔而涼的靜寂孵我／我吸吮著黑色：這濃甜如乳的祭酒  
我已歸來。我仍須出發！<sup>498</sup>

黑，是命運的顏色，夜的顏色。夜裡死神把靈魂拘來，已回歸死的本位。

悲哀在前路，正向我招手含笑／任一步一個悲哀鑄成我底前路／  
我仍須出發！<sup>499</sup>

悲哀後，仍須出發，詩人在呼喊著，出發前往下一個命運的出口。

灼熱在我已涸的脈管裏蠕動／雪層下，一個意念掙扎著／  
欲破土而出，矍然！<sup>500</sup>

<sup>496</sup> 同上註，頁 49-50。

<sup>497</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集·還魂草》，頁 131。

<sup>498</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集·還魂草》，頁 131。

<sup>499</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集·還魂草》，頁 131-132。

<sup>500</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集·還魂草》，頁 132。

一股熱源急欲破土而出，是轉世後初生嬰兒極欲呼吸的描摩。詩以十三月寫死亡後仍需輪迴，回歸後重新出發。迷漫著濃濃的宗教死亡、輪迴的主題。大致而言，數字的使用，能夠加強渲染詩的宗教與死亡的氣氛。

蕭蕭和周夢蝶的數字思維，是數字的兩種使用方式。對比之下，數字是計量的單位，使用數字入詩，使詩的質量形成感官所見不再抽象。若數字是神話式的使用，數字一出現，便在詩中極力渲染著本身的宗教與神話的意義。無論是概念數或者神話數，詩與數字是很好的組合，重要的技巧。

〈細雪〉之三：

與寒冷同日生／你，細雪，老天的么女／小於梅花十三歲的弱妹

永遠堅持拒絕長大／十三歲。一生下來就十三歲／  
而今眼看十三個十萬光年都過去了／你，依舊是十三歲<sup>501</sup>

唯有神話才能停留在永遠的十三歲，撲克牌中才有所謂的「梅花十三」，十三意指雪存在於時間之外、永恆之中。無論地球經過多久，雪依舊以十三的姿態存留下來，冰河時期也一樣。

## （二）十字，宗教場景的再現

神話空間感與神話時間感不可分割地結合在一起，兩者一起構成神話數觀念的起點。<sup>502</sup>

神話的時間是無時間的，一但成爲過去就永遠成爲過去，並且一直存在那裡。無論經過多久，即使是剎那進入神話的時間，便是永恆了。神話的空間也具有特定的意義，上面不是方位的上面，代表的是天堂。以東西南北作爲方位爲神話空間的構成全世界的原型。

據說：每一棵樹的背上／都有一尊十字——／用冷冷的時間與空間鑄成／  
拘繫著我和你，像鏽鏽／卻又無影無聲的。／  
……一直飛到自己看不見自己了／那冷冷的十字，我背負著的／  
便翻轉來背負我了／雖然時空也和我一樣／沒有翅膀<sup>503</sup>

時空如何鑄成十字？在科學思維裡，十字就是木樁，由兩條線交點而成的；

<sup>501</sup> 周夢蝶：〈細雪〉，《十三朵白菊花》，頁 112。

<sup>502</sup> 恩斯特·卡西勒（Ernst Cassirer）：《神話思維》，頁 166。

<sup>503</sup> 周夢蝶：〈想飛的樹〉，《十三朵白菊花》，頁 76-78。

在神話的世界裡，十字就是以時間、空間為基礎，架構出來的。

因此對數字四的崇拜表現為對十字形狀的崇拜，十字形狀證明是最悠久的宗教符號之一。我們可以從四尖十字的最初形式卍字開始，一直到把基督教義全部內容注入十字直觀的中世紀的思辨，追蹤一切宗教思想的共同基本傾向。在中世紀，當十字的四端被等同於天堂四界時，當東、西、北、南被等同於基督教救世史話的特定階段時，十字便是特定原始宇宙—宗教主題的再現。<sup>504</sup>

十字的使用脫離不了宗教的主題，因為這是最悠久的宗教符號之一，聖數的使用以神話空間和神話時間為起點，十字的意象與場景承載著救贖、犧牲的意味。十字存在於各個神話—宗教中。例如，關於特洛伊的宗教中，十字出現在陶器上以及腳踏板的螺紋上，為崇拜太陽。高盧人的陶器、寶石和硬幣都有十字架。在中美洲 Dakotas，十字暗指四種季風。在中國表意字元中，是帶著方框的等變形，反映著大地。“十”萬字在中國和日本的佛教中非常的流行，被認為是佛或者大乘佛教菩薩體制中的最為顯赫的標誌。

十字架被當成活動的空間，以意象之姿現身在現代詩中，以羅門的都市詩最為顯著，作為一種諷刺意味極濃厚的存在，十字架所代表的罪，在十字路口中展演。無獨有偶，周夢蝶的詩中亦屢屢出現十字路口的意象，交叉路口所形成的十成為受到崇拜的物體，是神話的空間思維作用的結果。周夢蝶的詩反映著詩人的心靈直觀，與古代人的心靈直觀符合。十字街頭是詩人煩躁、不安時，靈魂飛往的所在，接連數首詩都表現著十字街頭是心靈救贖的場景、宗教的聖地。

插起雙翅／飛向十字街頭——買一柄短劍／一張無絃琴／  
一罇埋著冬天裏的春天的酒／一把可以打開地獄門的鑰匙……<sup>505</sup>

在十字街頭詩人可以買到任何可以救贖心靈的工具，像琴、酒、打開地獄的鑰匙。這把劍也是聖劍，大概是用來斬斷煩惱的劍。這把匕首會張開眼，可能是黑色的也可能是白色的，顏色代表地獄或天堂，匕用的用法是慧劍或者是通往地獄之劍。

聽，樓下十字街心車群的喧笑聲！如此／甜甜鬧熱，如此親切而  
又遼遠，熟稔而陌生<sup>506</sup>

<sup>504</sup> 恩斯特·卡西勒 (Ernst Cassirer)：《神話思維》，頁 166。

<sup>505</sup> 周夢蝶：〈匕首五首〉，《周夢蝶詩文集·孤獨國》，頁 80-81。

<sup>506</sup> 周夢蝶：〈上了鎖的一夜〉，《周夢蝶詩文集·孤獨國》，頁 65。

詩的場景設定，絕對具有特殊的意義，十字街的喧鬧聲帶給詩人是熟稔又陌生，親切又遼遠，人看似完全相反卻又成立的情感。場景的設定明確的反映創作者的的心境。

青山沒有腳，／陽光的金吻飛不進你緊鎖的鐵窗；／  
你不願一探手觸醒你的鑰匙？／到十字街頭把你的夢豎起來？<sup>507</sup>

到十字街頭豎起夢，對於詩人而言，詩足以代替宗教，具有救贖的功能。其神話意義在下首詩最為明顯。

醒來朝陽抹上一窗春意，／我像被吸引似的飄向十字街頭——  
啊，我的眼睛突然閃亮了／我發覺這兒繽紛如織的人群全變了樣

他們鬚鬢都變成了嬰兒，／臉上飛滿迎春花天真的微笑；」<sup>508</sup>

十字街頭成爲一個宗教的聖地，詩人心中朝聖的地點，彷彿一具大型的十字架，所有的路人在現場變成純真到可以見上帝的嬰兒，即使是交通繁忙的名利場，也變成人間天堂的示現。

詩中展示著一種數字的神話思維，數字在科學思維中是解釋手段，在神話思維則是宗教意義的載體，數字本身具有神聖力量，數的作用是把所有的現存物，世俗的東西，轉化爲神聖的過程。

特定的數字的神話化過程，會將自身的力量傳給與之相關的每一個事物，只要進入數字的範圍，無論多麼不相關，也會相同。因此十字街頭可以把每一個人變成天真的嬰兒，而與十三沾上邊的便都帶有死亡的味道。

十字架的使用在周夢蝶前兩本詩集《孤獨國》與《還魂草》中隨處可見，到了《十三朵白菊花》使用次數比較少了，但也依然可見十字架的存在。前期的周夢蝶，思想處處充滿著基督宗教的思想，到後期佛教思想才明顯。十字的使用可以見證詩人宗教思想的變化。

十字架是基督宗教的顯著標誌，周夢蝶的詩常見「十字」這個屬於基督宗教的符號。

想起十字架上血淋淋的耶穌／想起給無常扭斷了的一切微笑……<sup>509</sup>

耶穌被釘在十字架，即使不是基督徒也耳熟能詳的歷史事件，周夢蝶是有意

<sup>507</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集·風耳樓逸稿》，〈獨語〉，頁 248，台北市：印刻，2009。

<sup>508</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集·風耳樓逸稿》，〈發覺〉，頁 242，。

<sup>509</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集·孤獨國》，〈索〉，頁 28，。

識的在使用這個典故。這裡的十字架代表著苦難的象徵，十字架是耶穌行刑的工具，當手背與腳被釘著，爲了減少下墜之苦，往上撐起卻會無法呼吸，最後只能在痛苦中斷氣。〈索〉有這麼苦的意象典故在，「是誰在古老的虛無裏／灑下第一把情種？」情深有苦，情太深代表無法解脫，情是一種桎梏與枷鎖，使人無法自由，彷彿釘著耶穌的十字架一樣沉重。

十字架上耶穌的淚血凝凍了，／我理智的金剛寶劍猶沉沉地在打盹<sup>510</sup>

釘十字架的舉動，意謂著人如此無知。詩題爲〈錯失〉，一開始即以十字架的歷史事件扣題。怎樣的錯失也就昭然若示了，即是對真理的錯失啊！

周夢蝶的詩裡，可以找到十九首與十字架有關的詩，十字架彷彿西方墓地上所豎立的號符，每隔一段時間，就有一個十字架立在詩園裡，爲了要印證心象的死亡，以十字架見證死亡是如此的肯定而真實。

以下兩首詩所描繪的十字架，是月光下的風景，染上月色而靜默。

就像死亡那樣肯定而真實／你躺在這裏。十字架上漆著／  
和相思一般蒼白的月色<sup>511</sup>

幽獨的屋角有蜘蛛在補綴／永遠補綴不完的暴風雨的記憶；  
今夜十字架上月色如練……<sup>512</sup>

詩題爲〈十月〉，以十字意象來詮釋十月，屬於思維直觀。

你，涇涇地日夜流溢著汗與淚的十字架！  
知否？我的怡悅與歡快／是纏緊在你的翅膀上的。<sup>513</sup>

我以吻十字架的血唇將它輕輕啣起／輕輕吞進我最深深處的心裏<sup>514</sup>

我底髮，／是神所聚居的淵面的／  
光！有十字架的香味，和／緣著明日、攀昇復攀昇的／恐怖的歡喜。<sup>515</sup>

空間與時間相輔相成，神話得以變成永恆，周夢蝶的詩中常見剎那與十字合

<sup>510</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集·孤獨國》，〈錯失〉，頁 49，。

<sup>511</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集·還魂草》，〈十月〉，頁 127，。

<sup>512</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集·孤獨國》，〈無題七首〉，頁 85，。

<sup>513</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集·孤獨國》，〈鑰匙三首〉，頁 78，。

<sup>514</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集·孤獨國》，〈消息二首〉，頁 88，。

<sup>515</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集·風耳樓逸稿》，〈荊〉，頁 298，。

而爲一，其思維方式再一次的屬於神話－宗教思維的例證：〈絕響〉

想著這是見你最後的一剎那／與十字爲一／在不知是怨是憐是怒／  
狂亂的逼視下／我底心遂涔涔復涔涔了。<sup>516</sup>

以及〈消息〉十字的罪與火相連：

然而，當我鉤下頭想一看我的屍身有沒有敗壞時／  
卻發現：我是一叢紅菊花／在死亡的灰燼裏燃燒著十字<sup>517</sup>

許悔之亦有十字的宗教場景，〈申時記〉：

黑暗淹沒大地了嗎？／十字架立起來了嗎？／沾唇的酒漿準備好了嗎？  
／送行的義人們／到來了嗎？

時候已經到了／為什麼行刑者空空的等待／而受刑的人卻沒有來？

為什麼遺棄我？／為什麼？<sup>518</sup>

豎立十字架的動作，代表宗教「結界」的概念，表示此空間屬於宗教用途，看得見的人及看不見的神、鬼等，都需要透過儀式邀請，方能進入。自從耶穌揹負十字架之後，十字架代表罪，這裡是行刑的空間。詩轉換視角，製造懸疑，反到是行刑者喃喃低語被遺棄。申時指下午五點到七點，傍晚時分，僅存的夕陽被黑暗掩埋，一連串的問句，凸顯焦急等待的心情。

## (II) 十字架上的耶穌

最後的晚餐終告結束。／每一雙手都擱／在渾圓的小腹上，睡去。／  
當教堂傳出的／鐘響仍被車聲轟隆轟隆掩埋／  
每一個釘在十字架上的耶穌／都驚惶擡頭。<sup>519</sup>

最後的晚餐常見於各種藝文作，耶穌赴死前與十二使徒共進晚餐，應該有訣別的意味，及充滿憶念的情感。然卻是酒足飯飽，睡得東倒西歪的城市實景，耶穌抬頭，驚惶抽樣城市的墮落。

<sup>516</sup> 《周夢蝶詩文詩·還魂草》，頁 199，。

<sup>517</sup> 《周夢蝶詩文詩·還魂草》，頁 72，。

<sup>518</sup> 許悔之：〈申時記〉，《亮的天》，頁 114。

<sup>519</sup> 許悔之：〈抽樣城市〉，《陽光蜂房》，頁 207。



〈教堂〉

彈奏著管風琴的／偌大教堂／飛起了一萬隻禱告的蜜蜂／人子被釘在十字架上／垂目，而表情悲傷／我走進，你的身體／像走進肅穆的教堂

陽光照入玫瑰窗／轟轟作響／我看見祭壇上／千百隻嚎叫的羔羊<sup>520</sup>

詩最高明之處，是將風琴的聲音與禱告的蜜蜂做聯想、結合。透過「十字架」，詩人重現耶穌被釘十字架的場景，其實詩人真正走進的是教堂，由於十字架所立起的宗教空間而能任想像穿梭其中。

夔虹的十字架，取基督宗教的博愛精神，相較其他詩人所繪的十字架都是大型的，不是立在教堂、就立在月光下，女性詩人將十字架縮小成壁飾，立起一個小小卻具有諷刺力量的空間。〈汎愛觀〉：

一枚小小的十字架／裝飾在壁上／一枚小小的痛楚／  
裝飾在捧向胸前的手上<sup>521</sup>

十字，脫離不了基督宗教的印象，使人們大部分也是以耶穌為脈絡進行意象的再造、重組，大部分容易忽略佛教的「卍」也是以十字為基礎，如同十字架，十字是一種空間的定位，在定位的中心點，是「自性」。「卍」與俗世並非遙不可及，常繡於滿週歲嬰兒的衣領，表達出以神話空間保護嬰兒的盼望。夔虹身為一個虔誠的佛教徒，對十字的虔誠，表現在手勢，雙手合十，以自身為中心，畫出一個宗教空間，置身其內，獲得宗教力量。「合十」，換句話說，意即歸依神話空間，與神溝通的手印。

「但有莊嚴清淨的寺院／但有一絲虔敬的心香／自合十的手升起／」

〈三世諸佛·一〉：

梵輔天的天眾，合十於頭頂以上／  
人界的我們在朝山的路上三步一跪五步一拜／  
從青康藏高原，從長江流域，從嘉南平原／我們膜拜、稱念／  
十方三世的聖者：／如來<sup>522</sup>

換成神話空間的角度來看夔虹的詩，或許對意象的要求不會那麼嚴格。詩中記載宗教行為，「朝山」是向佛的空間，合十代表歸依，也是歸依佛的空間。人界的

<sup>520</sup> 許悔之：〈教堂〉，《有鹿哀愁》，頁 56-57。

<sup>521</sup> 夔虹：《夔虹詩集》，頁 97。

<sup>522</sup> 夔虹：《向寧靜的心河出航》，頁 118。

人們透過「朝山」運動，重覆、重現當年佛陀及歷代祖師翻越千山拔涉萬水的求道過程，在進行朝山之際，塵世的人已經踏入佛的空間，得以成佛。

### 〈心的封山〉

心的封山／是／合十

是蓮華靜靜當胸／是萬緣放下／是萬籟寂默／心的封山／依如來教誨／  
往返於無盡的／禪定：金剛三昧／火光三昧／海印三昧／……

封山／心的閉關／入世的關懷依然／封山與開山／是／自在的／  
隨緣說法<sup>523</sup>

在第一段之中，被一股強而有力的宗教力量震撼住，自此合十的意象就留存在筆者心中。筆者以為第二段、第三段可以刪除，解釋的成份多了，意味弱了，不如將經驗留在美好的合十之中，其餘的，留給讀者想像即可，夔虹透過詩寫出的合十如此強而有力，想必禮拜之際必帶著無比虔誠的心。

### （三）十方，開闊詩境的座標

佛光大辭典解釋十方：「為四方、四維、上下之總稱。即指東、西、南、北、東南、西南、東北、西北、上、下。佛教主張十方有無數世界及淨土，稱為十方世界、十方法界、十方淨土、十方剎等。又其中之諸佛及眾生，則稱為十方諸佛、十方眾生。」<sup>524</sup> 十方顯示出佛教的空間觀，是無所不包無所不容，所有世間的一切，十方是佛與眾生所生存的世界之總稱。此用法遍諸於詩人。夔虹指出十方是虛空中的空間座標，「虛空中／如果以此堪忍的娑婆世界為軸心／方便而立座標／立體的空間，由四方而八方而十方／從這裡向十方」<sup>525</sup>，立體的空間，雖然一般人無法以肉眼觀看，此空間在信仰者與詩人心目中，不斷立體化。

詩人普遍將十方當成一種以佛教觀點出發的空間概念，將之變形並提昇詩意，周夢蝶十方的空間，使其詩意升為禪意，透過「十方」開闊宗教向度之詩境。十方結合虛空乃兩個空間概念，十方乃是虛空中十個方位的座標，將虛空劃分；十方結合三世是空間與時間的思維習慣。

<sup>523</sup> 夔虹：《觀音菩薩摩訶薩》，頁 113。

<sup>524</sup> 《佛光大辭典》線上查詢系統：[http://www.fgs.org.tw/fgs\\_book/fgs\\_drser.aspx](http://www.fgs.org.tw/fgs_book/fgs_drser.aspx)。瀏覽日期：2012/4/22。

<sup>525</sup> 夔虹：〈三世諸佛〉二，《向寧靜的心河出航》，120。

〈用某種眼神看冬天〉：

黑貓的黑瞳也愈旋愈黑愈圓愈亮／而將十方無邊虛空照徹<sup>526</sup>

〈詠嘆調〉：縱目十方三世重重皆無盡！／寧少掌心一角天外天<sup>527</sup>

〈血與寂寞〉：世界真大／曾十方三世其手<sup>528</sup>

〈靜夜聞落聲有所思十則·之六〉：

以一粒米為粥，由／來自三世十方／托鉢的雲水僧／分飽。<sup>529</sup>

〈在墓穴裡〉：

在墓穴裏。我將以睡為餌／

垂釣十方三世的風雨以及靜寂<sup>530</sup>

詩人在哪，十方世界便以詩人所在位置為中心，劃出一個空間座標，即使是一根小小的釣絲，都可以盡攬十方，產生小我與大空間的落差，生出意蘊無窮的詩境。

〈吹劍錄〉：且頂有圓光，巍巍／照十方界如滿月？<sup>531</sup>

〈垂釣者〉之一：

是誰？是誰使荷葉／使荇藻與綠蘋／頻頻搖動？／

攬十方無邊風雨於一釣絲！<sup>532</sup>

許悔之，十方卻不接諸佛，大肆歌誦十方惡鬼，標示出反其道而行的十方空間。

〈齋飯〉：從十方來／向十方布施／鴿子或猛虎都好<sup>533</sup>

〈願十方惡鬼皆得安息〉：

願我罪惡的死挽救明天／讓十方惡鬼皆得安息<sup>534</sup>

〈譬如〉：譬如此生要跟隨你／行走十方<sup>535</sup>

〈遺失的哈達〉：來生終將如月圓滿，遍照／十方虛空和我們的心房<sup>536</sup>

夏虹，以創造佛教現代詩為志向，在《觀音菩薩摩訶薩》、《向寧靜的心河出航》兩本詩集中，大量使用十方做為術語。

<sup>526</sup> 周夢蝶：《約會》，頁 54。

<sup>527</sup> 周夢蝶：《十三朵白菊花》，頁 180。

<sup>528</sup> 周夢蝶：《十三朵白菊花》，頁 187。

<sup>529</sup> 周夢蝶：《有一種鳥或人》，頁 100。

<sup>530</sup> 周夢蝶：《有一種鳥或人》，頁 87。

<sup>531</sup> 周夢蝶：《十三朵白菊花》，頁 197。

<sup>532</sup> 周夢蝶：《約會》，頁 125。

<sup>533</sup> 許悔之：《當一隻鯨魚渴望海洋》，頁 103。

<sup>534</sup> 許悔之：《我佛莫要，為我流淚》，頁 51。

<sup>535</sup> 許悔之：《有鹿哀愁》，頁 39。

<sup>536</sup> 許悔之：《我佛莫要，為我流淚》，頁 52。

- 〈觀自在菩薩·三〉：觀十方淨土濛濛的蓮座上／ 如來正在說法<sup>537</sup>
- 〈觀音菩薩摩訶薩〉：十方國土所有地點／菩薩都應化現身<sup>538</sup>
- 〈鳩摩羅什頌〉：見到永恆的時間觀。
- 說法的妙音越三際／向十方傳送／從無邊的從前／  
    到無邊的未來<sup>539</sup>
- 〈菩薩戒〉：當十方世界妙善戒法感應而來／如雲如蓋覆在戒子頭頂<sup>540</sup>
- 〈無無明 亦無無明盡 乃至無老死 亦無老死盡·一〉
- 十方如來是大醫王<sup>541</sup>
- 〈三世諸佛·一〉：我們膜拜、稱念／十方三世的聖者：／如來<sup>542</sup>
- 〈三世諸佛·二〉：十方佛土所有如來／同時在說摩訶般若波羅蜜多<sup>543</sup>
- 〈三世諸佛·三〉：十方世界上首菩薩／各持千莖金色的蓮華<sup>544</sup>
- 〈依般若波羅密多故〉：十方三世所有菩薩／明了抉擇修行法門<sup>545</sup>
- 〈故知般若波羅蜜多是大神咒是大明咒是無上咒是無等等咒〉：
- 十方三世諸菩薩／依此成佛<sup>546</sup>

對周夢蝶、許悔之而言，十方確實達到開闊詩境的效果，使詩的空間向度增加，如同詩的舞台變大，可容納的演員（意象、語詞）也增加了。但是周夢蝶不斷反覆使用十方，幾乎快成爲一個慣用語，詩人須斟酌使用，開發新意，否則，讀者反而無法體會十方所座標的空間美學。但於夔虹無意對佛語進行改造，直接承襲佛教的使用習慣，十方淨土、十方國土，捨棄美感，十方還原成佛教術語。

## 五、結語

探討空間場域時，所分析的空間概念的符號力量可以決定俗世人的生活方式，「天堂」、「須彌山」、「三十三天」、「虛空」等常見於宗教之中的用語，卻能夠提昇詩境；現代詩的時間設計，在長短、快慢的變化中，由於加入神話的思維，能夠產生永恆，甚至無時間性；另外現代詩在數字的探討，攏照著禁忌氣息，也與空間相輔相成，因此使用「神話思維」的思考，能證明宗教意象運作該詩的力量。

<sup>537</sup> 夔虹：《向寧靜的心河出航》，頁 26。

<sup>538</sup> 夔虹：《觀音菩薩摩訶薩》，頁 40。

<sup>539</sup> 夔虹：《觀音菩薩摩訶薩》，頁 67-68。

<sup>540</sup> 夔虹：《觀音菩薩摩訶薩》，頁 73。

<sup>541</sup> 夔虹：《向寧靜的心河出航》，頁 87。

<sup>542</sup> 夔虹：《向寧靜的心河出航》，頁 118。

<sup>543</sup> 夔虹：《向寧靜的心河出航》，頁 122。

<sup>544</sup> 夔虹：《向寧靜的心河出航》，頁 124。

<sup>545</sup> 夔虹：《向寧靜的心河出航》，頁 132。

<sup>546</sup> 夔虹：《向寧靜的心河出航》，頁 147。

## 第二節 哲學思維

談論現代詩的思想層面，哲學與現代詩的關係成爲最先被注意的問題。詩與哲學之間，和語言有親緣關係，詩是語言的感性呈現；哲學則是語言的理性方式。在理性與感性之間，思想向詩的滲透，中國的讀書人當中有明顯的自發性行爲。儒釋道在中國的影響，黃永武在《中國詩學·思想篇》曾如此指陳：

中國的詩人可以說很幸運，大部分一誕生就有儒釋道三家的思想供其涵泳發揮，也可以說不幸運，被圈籠在儒釋道三家的範疇下，很少能卓然自樹一幟的。所以前人對詩篇思想的類別探討，也不外在這三家打轉，如朱自清統計陶詩的用典，用《莊子》最多，共四十九次，《論語》第二，共三十七次，《列子》第三，共二十一次。<sup>547</sup>

東晉詩人、唐代詩人有思想雜揉三家的傾向，那麼現代詩人是否在思想上也呈現如此一致？透過榮格（Carl Gustav Jung）的集體潛意識，相同的原型不斷的潛伏在具有共同傳統背景的一群人，透過文本的創作不斷的顯現出來，因此要在當代詩人尋找儒釋道的文化原型，並非無所依據。西方學者對中國人也有相同的印象：

每一個中國人在倫理和公眾生活上是儒家，在個人生活和健康上是道家，而在死亡的時候是佛家。正如有人曾經這樣說：『每一個中國人都戴上一頂儒家的帽子，穿上道家的袍子，以及佛家的草鞋。』<sup>548</sup>

外國人對我們的印象與我們自己的文化印象相似，畢竟三家思想充斥於我們的生活中，孔子的話被國中生複誦，儒家的成年儀、孔廟祭祖，即使是普羅大眾也不陌生，大大小小公園，長輩風行早晨練氣功。死亡之禮，最常見佛教的擺設，道教也遑不多讓。

### 一、哲學思想

儒、釋、道，有各自的思維特色，運用於創作時，思維模式如何體現？張士甫〈追溯與辨認〉一文裡認爲：現代詩無論是在精、氣、神皆與《易》之太極、莊子的神人、老子之「致虛極、守靜篤」、佛家的「心生諸法、即心即佛、本來無事」無一不相近。在詩境上「境生於象外，而意生於境外，亦即不被諸境所惑，即心是佛、心生諸佛。這是美的機密。意象與意境的轉換過程」<sup>549</sup>。詩的寫作法，

<sup>547</sup> 黃永武：《中國詩學思想篇》（新增本），頁 289，台北：巨流，2009。

<sup>548</sup> 休斯頓·史密斯（Huston Smith）著、劉安雲譯：《人的宗教》，頁 254。

<sup>549</sup> 張士甫：〈追溯與辨認〉，《台灣詩學季刊》27 期，1999 年 6 月，頁 48-55。

必須達到太極的動與靜辯證、虛實相間，意象得當使讀者如心生諸法，詩人心中有感觸，揮毫下筆，心生諸意象。

## 一、儒家思想

站在文化原型的角度，看中國的哲學、美學、巫術、宗教等的智慧，在思維模式的追溯，必追溯到《周易》<sup>550</sup>。意象的追溯，可以溯源到伏羲畫八卦，以意傳象，開始了宗教思維與詩思維的濫觴。

周夢蝶由儒家思想所獲得的養份，在之於《易經》，此書乃孔子所編之第一本儒家典籍，記載六十四卦，表明孔子好古的態度。此書被中國讀書人廣泛閱讀，有的讀書人，甚至還會卜卦。

周代周公觀象以測天意，現代周公則觀象以作詩，或者說是作詩解象、為詩卜卦也未嘗不可。《易經》思想分別見於《還魂草》裡的〈天窗〉，引《易經》之乾卦；《約會》裡的〈未濟八行〉、〈既濟七十七行〉，引自《易經》最後兩卦未濟、既濟二卦。

〈天窗〉：

戒了一冬一春的酒的陽光／偷偷地從屋頂上窺下來／  
只一眼！就觸嗅到／挂在石壁上那尊芳香四溢的空杯。／  
同時，有笑聲自石壁深深處軟軟伸出／伸向那強橫的三條力線／  
那雄踞於太極圖上的「☰」／而且，軟軟地把後者攪彎了。

附註：「☰」為八卦之首「乾」底象形。<sup>551</sup>

〈乾〉卦，易經之第一卦，也是周《還魂草》詩集中的第一篇詩章。如此安排絕非這首詩僅是周的第一個靈感，應該說，是周夢蝶給自己的占了一卦。陽光還是戒了一冬一春的酒就心癢難耐的，金黃色的光芒頓時溢滿酒杯，清澈透亮，充滿誘惑。〈乾〉卦可能就是古人根據日光氣的不同形狀和亮度而占筮吉凶的筮辭記錄，蓋即《周禮·春官·宗伯·眡祿》中的「占輝」一類。<sup>552</sup>依據〈象〉曰：「天行，健。君子以自強不息。」此一卦亦是詩人給自己的期勉，雖說他是個極為低調的人，然而寫詩會上癮，成為君子亦不需要特殊理由，只要是個受過儒學薰陶的人都會有的自覺。「乾」字本為日之上出、光氣升騰，因與「天」字音相近，

<sup>550</sup> 張士甫：〈追溯與辨認〉，《台灣詩學季刊》27期，1999年6月，頁48~55。

「從文化原型的角度看，中國的哲學美學智慧、科學認知智慧、巫術宗教智慧(包括哲理、數理、文理、聖理、倫理、命理)似只能發源於成書在殷周之際的《周易》。」

<sup>551</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集·還魂草》，頁101。

<sup>552</sup> 陳鼓應、趙建偉著：《周易注譯與研究》，台北：台灣商務，1999，頁2。

又因為「天乃積諸陽氣而成」，所以後來說《易》者便有了「乾為天」的說法。<sup>553</sup>可以發現這首以天窗的意象來寫〈乾〉卦，意象十分精準，光影的變化在詩中描寫得極為生動，以笑聲及「☰」被攪彎的形象寫來，使〈乾〉卦擺脫厚重的形象，予人生動活潑之感。詩由陽光視覺意象，透過陽光聯想酒的顏色，想像嗅覺意象，賦予乾卦新意。

周夢蝶的〈未濟八行〉、〈既濟七十七行〉寫的是對愛情與婚姻的祝福。  
〈未濟八行〉：「順著風勢牛郎／急急忙忙的向東走／／逆著風勢織女／忙忙急急的向西走／／行行行行何處？／何處有群鵲颯下如斷虹一抹？／／天河一向清淺由於／天河一向不曾有誰涉足」<sup>554</sup>詩裡引牛郎織女的典故，牛郎急忙往東，織女忙急往西，兩個人方向不同，找不到有鵲搭起的橋，最後說天河還沒有人渡過。〈未濟〉是《易經》第六十四卦，也是最後一卦，「火在水上，未濟」，水火未濟，因而事情未成，取未渡河之意來詮釋牛郎織女之間的戀情的坎坷，以及以〈未濟〉點出以天河所象徵的阻礙，未濟有沒完沒了之意，和神話傳說中牛郎織女年復一年的分離與相會的傳說相符，加深了詩的哲學深度。此詩不像第一本詩集是哲學思維的演譯，在詩中哲學已退到二線，不再是整首詩的主要意象。

〈既濟七十七行〉，是周夢蝶祝賀「耳公」陳庭詩新娶媳婦的詩作<sup>555</sup>。「既濟」是易經第六十三卦，有水火既濟之稱。此卦甚好，祝賀新婚夫妻有白頭偕老之意。

除了易經，「那眼神／是仁以為己任的眼神／死而後已的眼神／我來我睥睨我征服」<sup>556</sup>熟讀倫語的中國人，時常不自覺的將儒家的思想放入詩中。仁以為己任，不正是孔子的精神。

從傳統中文系出身的蕭蕭，必定接受儒家思想，因此在蕭蕭一定數量的詩作中，亦可找到儒家的面向在舖天蓋地的孤寂壓境之中不自覺流露，看其使用《易經》卦象詩。〈未濟〉：

我從百萬年的孤寂中默默走來／日與星默默交換眼神  
北極與南極默默封鎖著我

一顆冰冷的心尚未凝結／他們說：／你的寂寞才剛剛開始……<sup>557</sup>

在《毫末天地》的封底，鑲著這首詩，意指這首詩便是整卷詩集的主旨，詩所描

<sup>553</sup> 陳鼓應、趙建偉著：《周易注譯與研究》，頁 3。

<sup>554</sup> 周夢蝶：《約會》，頁 29-30。

<sup>555</sup> 周夢蝶：《約會》，頁 31。

<sup>556</sup> 周夢蝶：〈堅持之必要——光中詞兄七十壽慶〉，《約會》，頁 134。

<sup>557</sup> 蕭蕭：《毫末天地》，頁 113。

寫的是詩人在寫詩的四十歲到成詩四十二歲之間，所感覺到的「一萬種寂寞」<sup>558</sup>，心念一閃，便動了「未濟」卦。如同周夢蝶所寫的〈未濟〉以星象作為譬喻，詩中「日」「星」「北極」「南極」增加了「我」身後的遼闊感，大環境與個體的差異性增添詩意。未濟意謂著未完成，何事未完成？在如此厚重的感慨之後，再排入〈殷紅的血真的流在天安門〉一詩作為卷末，難道是文化中國的統一未完成？亦或者民主自由未完成？再加上蕭蕭的寂寞是「綠色的寂寞」，詩集中亦抨擊當時的政情，如〈紅包與黑函〉、〈亙古以來不容再有的一聲淒厲畫過台灣上空〉，不禁將注目的眼光投至蕭蕭的政治傾向，對政治環境的關心，這種情懷絕對不是佛家，亦不是道家，所屬於的是儒家「以民為本」的政治關懷，所有知識份子心中試圖有所作為的熱情。

孔子字仲尼被尊稱為至聖先師，是儒家思想的靈魂人物，蕭蕭有詩〈聖人一再回頭〉系列的第一首透過此詩亦可窺見其儒家的面向。

#### （一）仲尼回頭

走過曲阜斜坡，仲尼曾經三次回頭，一次為顏淵、子路、曾參、宰我，一次為孔鯉，孔伋，另一次為門口那棵蒼勁的古柏。

走過魯國開闊的平疇，仲尼只回了兩次頭，一次為遍地青柯不再翠綠，遍地麥穗不再黃熟，一次為東逝的流水從來不知回頭而回頭，回頭止住那一顆忍不住的淚沿頰邊而流。

走過人生仄徑時，仲尼曾經最後一次回頭，看天邊那個仁字還有哪個人在左邊撐天上的那一橫地上的那一橫，留個寬廣任人行走。<sup>559</sup>

透過這首散文詩，我們讀到儒家的典故，依據回頭意意心有所掛礙，推測孔子因為顏淵早死而讓悲傷過度，哭得比自己的兒子去逝還傷心；孔子曾感嘆子路好勇，恐無法善終，後來子路在衛國的蒯聵之亂殉難，死後被剝成肉醬，孔子聞其死，極為傷心，從此不吃肉醬。至於曾參有兩次讓孔子出言指責，一次是被父杖不逃，孔子指為欲陷父為不義；一次是出妻，為小事而休結髮妻。孔子對宰予的感嘆一次於討論服喪三年，宰予不從；另一次則晝寢而被孔子說「朽木不可雕也」。孔鯉是孔子唯一的兒子，孔伋是孔子的孫子，學於曾參，為儒學繼承人。

曲阜是孔子的故鄉，「斜坡」無論是往上走、往下走，代表人生的逆境與順境。前兩次回頭皆有《論語》佐證，第三次出自詩人的想像。「蒼勁的古柏」象徵何事，若熟悉孔子故事的讀者，必定加入歷史背景，孔子周遊列國，若是站在文本角度的分析，古柏是常青之樹，屹立不搖、經冬不凋的印象存在讀者心中，

<sup>558</sup> 蕭蕭：〈一萬種寂寞〉，《毫末天地》序，頁 2-3。

<sup>559</sup> 蕭蕭：《凝神》，頁 110。



古柏象徵的是孔子的志業，縱然外在環境不如人意，回頭意指內省自心，想像孔子出門前藉著回頭望望那棵古柏提醒自己。第二段的兩次回首，一次為的是戰爭中百姓糧食缺乏，一次為的是時間流逝而感嘆，再回頭流的淚是作者的想像，雖然孔子憂國憂民，畢竟在中國人的心目中，孔子沒有流淚的形象，蕭蕭所加入的是自己的形象。第三段聚焦在孔子的中心思想「仁」，回頭透露出孔子對仁的擇善固執，寄望國人能實踐之餘也自我實踐，前兩段皆是實寫有實際的史料可依，第三段為虛寫，實際應該指孔子陳蔡絕糧等事件。蕭蕭寫孔子，並不像紀小樣〈孔子在我家洗臉〉<sup>560</sup>一詩，表達的是對傳統儒學的反諷，加入「回頭」、「淚」反而能夠傳神的勾勒出孔子憂國憂民的精神與形象，使詩所塑造的人物立體可感。此詩頗能夠把握儒家的學說，並化之為具有小說特性的詩。

精熟儒家學說的蕭蕭，對自身年紀的思考，也如同孔子在《論語》，所發出的感嘆方式。見其〈石頭也有淚要流〉(第一首)：

四十如果／能／不惑<sup>561</sup>

蕭蕭使用《論語》第二卷，「為政篇」，子曰，「吾十有五而志乎學；三十二而立；四十而不惑；五十而知天命；六十而耳順；七十而從心所欲、不踰矩。」<sup>562</sup>，所謂的不惑，孔子的原意指的是：「是不為異端、邪說所惑亂。」<sup>563</sup>，引起蕭蕭共鳴的，剛好皆處在四十歲的年紀，那麼蕭蕭的不惑指的是哪一種，能讓一個千年的頑石流淚？「那麼，千年的苦難／和堅持／不是更能結成瘡疤，不懼風颳／雨淋／火煉水浸／怕的只是／午夜的一聲／輕喚／所有的疑惑／都洶湧成岸邊的潮聲」<sup>564</sup>四十能夠不惑嗎？由詩意看來，如果能，石頭也不會流淚了。

蕭蕭站在孔子的高度，對石頭產生移情作用，黃永武曾說：「在詩的感受中，常常物與人相互地介入，由對立無關而變成融合一體，而將物的氣魄情狀充實於心中。物與我的情趣往復迴流感盪，創造出一個頑石點頭的新世界。」<sup>565</sup>透過移情，蕭蕭確實創造了一個石頭流淚的新世界。

<sup>560</sup> 紀小樣：《熱帶幻覺》，節錄：「孔子洗好了臉 繼續刷牙／洗手檯裡吐滿了滿盆的／之、乎、者、也——／我拿起來 聞了一聞／似乎有點餿臭的味道，但我也不敢明著跟老師講。」彰化市：彰化縣文化局，2005，頁44，

<sup>561</sup> 蕭蕭：《緣無緣》，頁10。

<sup>562</sup> 毛子水註：《論語今註今譯》，台北：台灣商務，2009。此版本依漢石經作為「乎」，他本作「於」，頁18。

<sup>563</sup> 同上註。

<sup>564</sup> 蕭蕭：《緣無緣》，頁10-11。

<sup>565</sup> 黃永武：《詩與美》，頁19，台北：洪範，1984。

談完孔子，儒家思想另一位代表人物——孟子，所提的民本思想，出現在許悔之的時事關懷之作，讀許悔之的詩集，《家族》最能見到詩人的反抗精神，以尖銳的角度探觸台灣戒嚴統治時期的白色恐怖，以及中國或者其他國家的政治情況。讀其〈年代〉，以儒家對社會秩序的價值觀，來描寫失序的年代。

那個年代不許流淚／只因恐懼無故入牢／離妻別子／人生處處是刑場／  
來不及等稻浪熟透／許多人繫上鐐銬／父不父，子不子，不過是／  
歷史中一個小小的玩笑<sup>566</sup>

儒家提出五倫，「君臣、父子、夫婦、朋友、兄弟」試圖建立一個安和的社會秩序，詩所描述的白色恐怖年代，「父不父，子不子」父子關係失常，「離妻別子」夫婦無法成為家庭的安定力量，「無故入牢」君臣關係失衡，「稻浪」指民生問題無法解決，人民吃不飽。詩人筆下所聚焦的，是儒家式的社會。再如〈聖者的快感〉：

隱隱／隱隱底／他察覺到／聖者的／光榮快感／強力的驅散水柱／終於  
噴出／遊行的隊伍／滿街奔跑的／善男子、善女人／空中迴盪著／幾句抗  
爭的口號

嗯，沒錯／根據密報／這個城市的下水道／的確積塞了／過多的保險套／  
和鼠屍<sup>567</sup>

「聖者」是個諸多宗教皆會使用的名詞，這個符號乍看之下，一時間尚無法說是哪一家的思想脈絡下的符號，再加上詩人使用佛家常用語「善男子、善女人」，粗心的讀者幾乎要以為這首詩佛、儒莫辯。詩中強烈的表達出人民的不滿「強力的驅散水柱」卻噴出「遊行隊伍」，官方力量愈強，人民便要反抗，這是現代民主社會，但是「幾句抗爭的口號」卻突顯出抗爭的空洞無力。快感意指不切實際，僅是一種短暫的虛浮的快樂，站在「政治神話」的角度來看聖者，更為貼切，反對者亦建造出屬於自己的聖域，成為一個聖人，因而隱隱的感覺到快感，詩顛覆了我們對傳統聖人的看法。因此這首詩我們可以站在文化原型的角度來畫一張圖，潛意識下是儒家的亞聖——孟子，潛意識之上即意識，則是民國七、八〇年代台灣反對黨領袖。

<sup>566</sup> 節錄。此詩首見於許悔之：《陽光蜂房》，頁 188-189；又收於《家族》，頁 76。

<sup>567</sup> 此詩首見於許悔之：《陽光蜂房》，頁 192-193；又收於《家族》，頁 83-84。

## 二、佛教思想

依據佛教的歷史問題，分化成大乘、小乘、金剛乘，小乘指的是原始佛教；大乘分成幾個著名的宗，諸如淨土宗、禪宗、天台宗；金剛乘是西藏的密宗。休斯頓·史密斯（Huston Smith）以渡河形象總結此三乘：

除了歷史的淵源之外，它們是否有任何基礎被當作一個單一宗教的不同面向。在兩個層面上，它們是應該作如是觀的。他們都遵從同一位創教主，聲稱其學說由之而來。而且三者都可以包含在單一的暗喻之下。這就是渡河的形象，乘坐渡船過河的簡單日常經驗。<sup>568</sup>

透過渡河形象的建立，小乘、大乘、金剛乘，又稱為筏子或法船，小筏子、筏子及金剛筏子，我們搭船要從此岸到彼岸。船開了，此岸的種種包含人、店舖、街道，鬆動對我們的限制，但是彼岸我們仍然是一片朦朧。渡河的時候，放眼望去皆是水，此時是歸依佛法僧的時候，也是我們在渡河的過程中，必需相信佛陀這位已經成功渡河的大智慧者，以及載我們的法船，還有划船的船長及水手。漸漸的離彼岸近在眼前，最後登上彼岸的陸地，此時，我們要放下這艘載我們的船，讓船留在水中，而非扛在身上。休斯頓·史密斯又說：「佛教乃是渡過生命之河的旅程，是從無知、貪婪和死亡的常識性河岸到智慧和啟悟的彼岸之一次轉運。」<sup>569</sup>諸多佛教經典包含了此形象的力量，被稱為大乘經典之濃縮的《般若波羅密心經》，譯成漢語即為大智慧渡到彼岸，修道者須乘般若正智的法船，渡到彼岸。

欲探究詩人佛家思想的體會，歷來研究者，從「佛語」、「佛境」、「佛理」、「佛典」、或「禪境」，尚未以渡河形象為線，況且渡河形象之於佛教整體，類似意象之於現代詩，因此考察此形象予以補充之。

首先周夢蝶著名的〈擺渡船上〉，便是此形象的發揮。

人在船上，船在水上，水在無盡上／無盡在，無盡在我剎那生滅的悲喜上。

是水負載著船和我行走？／抑是我行走，負載著船和水？

暝色撩人／愛因斯坦底笑很玄，很蒼涼。<sup>570</sup>

初步看來愛因斯坦確實笑得莫名不知所以，愛因斯坦以相對論聞名，從此解讀此

<sup>568</sup> 休斯頓·史密斯：《人的宗教》，頁 193。

<sup>569</sup> 休斯頓·史密斯：《人的宗教》，頁 193。

<sup>570</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集·還魂草》，頁 110-111。

詩，人、船、水的位置是相對的，蒼涼則表示相對造成永無止境沒完沒了的結果。發現相對，似乎離絕對真理就更遠了，因此成功造境的詩不需對典故熟悉，筆者亦可以讀。若站在渡河形象解讀，我行走，負載著佛法，也是可行，另一句費解的「無盡」、「剎那」、「生滅」、「悲喜」都負載佛家思想，悲喜在剎那間生滅，但卻造成無盡的輪迴或世界，如佛家說的一念三千，採佛家角度解析擺渡船上，擺渡船上，稍微熟悉佛家故事者必想起六祖慧能的「迷時師渡，悟者自渡」的故事，透過故事做前景，渡河者發出「我行走，負載著船和水」一句就有祖師的口吻，然悟者是不會有疑問的「？」句末一個問號，顯示出詩人非寫悟道者，而是尚有爭扎、尚有疑問的尋道者，加入佛家背景，如此不過圖個方便，並非解詩唯一方法。再如〈垂釣者〉之二：

小舟搖搖。不比蚱蜢大的／我自製的小舟搖搖／在水上，在水底的天上：  
／天有多高，我的小船就有多高！

滿籃潑刺的錦鱗／與滿眼蒼翠搖曳的湖光孰為多少得失？<sup>571</sup>

詩人暗藏李清照〈武陵春〉的典故，「只恐雙溪蚱蜢舟，載不動許多愁」，並且加入佛家的渡河形象，將原本愁思滿懷的舟之意象，化爲一艘輕巧搖搖，自在自適，充滿志氣的小舟。「天有多高，我的小船就有多高」，似乎在發願「佛法無邊誓願學」，不過如此讀來，小船似乎就沉重了些，刪去也無妨。後兩句加入舟的週邊意象，錦鱗、湖光增添畫面的生動感，詩末則再提問，問兩者誰得失多寡，亦是個無法回答的人生之問。

夔虹對渡河形象的運用，等同於佛家教義。「在此岸的津口／舢舨舟船／甚至一葦／等的是／將提昇的你／將解縛的你／等將你度／到彼岸……／／菩薩踏上津口的渡船」<sup>572</sup>渡河形象的運用，有助於詩人演繹佛法，不致過於生硬，「一葦」指達摩踏葦渡江的佛典。

許悔之對渡河形象也有著墨，「你是那舟，帶我渡河／河既未渡，如何燒舟？」<sup>573</sup>說的便是以舟爲渡向彼岸的工具，未渡河即燒舟，是因爲錯把有形的「你」當成舟，其實有形的「你」是划舟的水手、或船長，詩人故意誤用，製造情感錯置以達到詩的高潮。再如「我們攜手，站在轉世的渡口／船就要來了，我們深深的對望／來生終將如月圓滿」<sup>574</sup>詩人運用渡河形象，將轉世未悟，以船、渡口譬喻之。

<sup>571</sup> 周夢蝶：《垂釣者》，頁 127-128。

<sup>572</sup> 夔虹：〈無眼耳鼻舌身意無色聲香味觸法無眼界乃至無意識界〉，《向寧靜的心河出航》，頁 80。

<sup>573</sup> 許悔之：〈跳蚤聽法〉，《我佛莫要，爲我流淚》，頁 21。

<sup>574</sup> 許悔之：〈遺失的哈達〉，《我佛莫要，爲我流淚》，頁 52。

### 三、道家思想

《莊子》〈逍遙遊〉：「北冥有魚，其名為鯤。鯤之大，不知其幾千里也。化而為鳥，其名為鵬。鵬之背，不知其幾千里也；怒而飛，其翼若垂天之雲。是鳥也，海運則將徙於南冥。南冥者，天池也。」<sup>575</sup>莊子欲在現實生活中尋求解脫，達到精神的逍遙自在，神思冥想，創造鯤鵬意象。《莊子》內篇，第一篇〈逍遙遊〉，第一個意象即是鯤，緊接著第二個意象即是鵬，因此採取「鯤」、「鵬」意象，做為探討詩人道家思想的線索，僅以部分代全體，使得探討不至過於繁索浩瀚。

丁旭輝曾指出：「〈逍遙遊〉中的鯤鵬，儘管有很多詮釋的可能，但不脫莊子自喻的色彩；台灣現代詩人首先接受了莊子的自我隱喻意象，並沿著自喻的軌跡，轉化為詩人自我之隱喻，發展出令人驚喜的內涵。」<sup>576</sup>由普通的魚、鳥轉化而來，源自現實環境與理想的落差。當詩人使用鯤、鵬意象之際，便朝向自我隱喻前進，周夢蝶在同名之作〈逍遙遊〉，註明引用莊子：「北冥有魚，其名為鯤。鯤之大，不知幾千里也。化而為鳥，其名為鵬，鵬之背，不知幾千里也，怒而飛……」：

絕塵而逸。回眸處／亂雲翻白，波濤千起；／無邊與蒼茫與空曠／  
展笑著如回響／遺落於我蹤影底有無中。

從冷冷的北溟來／我底長背與長爪／猶滯留看昨夜底濡濕；／  
夢終有醒時——／陰霾撥開，是百尺雷嘯。

昨日已沉陷了，／甚至鮫人底雪淚也滴乾了；／飛躍啊，我心在高寒／  
高寒是大化底眼神／我是那眼神沒遮攔的一瞬。

不是追尋，必須追尋／不是超越，必須超越——／雲倦了，有風扶著／  
風倦了，有海托著／

海倦了呢？隄倦了呢？／以飛為歸止的／仍須歸止於飛。世界在我翅上／  
一如歷歷星河之在我膽邊／浩浩天籟之出我脇下……<sup>577</sup>

第一段寫景有如蘇東坡〈赤壁懷古〉中「捲起千堆雪」的浩瀚場景，一起筆就氣勢非凡，這一首詩周以「我」第一人稱寫起，我即莊子裡的那隻大鵬，以第

<sup>575</sup> 陳鼓應註釋：《莊子今註今譯修訂本》，頁3。

<sup>576</sup> 丁旭輝：《台灣現代詩中的《莊子》接受與轉化》，國立中山大學中文究所博論，2009，頁19。

<sup>577</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集·還魂草》，頁155-157。

一人稱寫起是周詩慣用的手法。第二段緊接著塑造「我」即詩中的大鵬的形象，猶帶溼意的長背和長爪，帶有悲壯的意味。第三段鮫人底淚令人聯想到李商隱的〈錦瑟〉：「滄海月明珠有淚」象徵深情，情深有苦，淚乾了代表著生命的苦與痛都結束了。〈錦瑟〉原本就使用莊子典故「莊生曉夢迷蝴蝶」，夢醒了而昨日沉陷，這個夢所指的應該人世間塵俗的迷夢，看破了才能逍遙，才能「百尺雷嘯」。所以「飛躍啊」是出自心底的呼喚，一種高寒的冷才能讓人清醒。第四段，「不是追尋，必須追尋／不是超越，必須超越」等句，是詩的思維與哲學思維的結合，是詩中的警句，是周夢蝶使詩句產生陌生化的常見手法。第五段「以飛為歸止的／仍須歸止於飛」亦是相同手法所產生的警句，以莊子的哲學思維解答海及堤倦了，不段的超越自我。末三句讓大鵬的逍遙御風而上更加形象化，與第一段的浩瀚的景色相互呼應。

「而鯤鵬底魂夢颯起如白夜／冷冷的風影瀉下來，自莊周底眉角……」<sup>578</sup>鯤鵬意象反復出現，使得周夢蝶詩作有刻意哲學化的痕跡。

許悔之〈鯨魚〉雖然註解引用《山海經》，：「……其中多鯨魚，其狀如雞而赤毛，三尾、六足、四首，其音如鵲，食之可以已憂。」<sup>579</sup>，然卻加入鯤鵬意象，進一步將鯤鵬轉化成，對實現夢想的嚮往，隱喻一個年輕詩人的野心。

(I)

我在岸邊將目光放逐到／更遠的海面——一座山／升起，且逐漸擴大／  
那是鯤／我每日疲憊的驚嘆

(IV)

一隻巨鵬怒飛而過／驚呼的夜空<sup>580</sup>

(I)「每日疲憊的驚嘆」使得一個疲於奔命的男子躍於紙上，夢想被拋在天邊爲了生忙碌，「驚嘆」顯示男子還有將小鯨魚轉變成大魚鯤的夢想。然而隨著詩的發展，鋪陳更多的無奈及現實，「原想回到岸上／然而我卻開始化魚成枯」<sup>581</sup>，詩定調，無奈多於夢想與實踐，飛過去的巨鵬，只能飛過引起陣陣驚呼而已。

《莊子》〈逍遙遊〉：「諧之言曰：『鵬之徙於南冥也，水擊三千里，搏扶搖而上者九萬里。去以六月息者也。』」<sup>582</sup>又曰：「有鳥焉，其名為鵬，背若太山，翼

<sup>578</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集》，〈七月〉，頁 125。

<sup>579</sup> 許悔之：《陽光蜂房》，頁 146。

<sup>580</sup> 許悔之：《陽光蜂房》，頁 147-153。

<sup>581</sup> 同上註，頁 152。

<sup>582</sup> 陳鼓應註釋：《莊子今註今譯修訂本》，頁 6。

若垂天之雲，搏扶搖羊角而上者九萬里，絕雲氣，負青天，然後圖南。」<sup>583</sup>扶搖意指海中颶風，是鵬所括起，蕭蕭〈扶搖〉，鯤、鵬隱入詩中，變成我，繼續隱喻自我：

「舔著小小的冰淇淋……想起你……  
我驚訝的舌頭  
吐出一臉粉紅……」  
你的信上這樣說

里萬九上直搖扶翅振乃我<sup>584</sup>

由於蕭蕭的詩具有圖像詩的特點，因此特以原貌排列。最後一句為模擬鵬扶搖而上，需從我開始讀起。冰淇淋似乎在描寫童年，加強對比的效果，以童年、鵬對比，營造人小志氣高的豪語。

#### 四、結語

詩人對儒釋道的涵融，使得詩作呈現一致的哲思特色，哲思並非單一詩人的特立面向，凡生長於中國文化下的詩人皆有的共同面向。周夢蝶、蕭蕭、許悔之無疑在儒、釋、道的向度，皆有詩作表現<sup>585</sup>。透過本文的檢視方法，印證黃永武的詩學思想言論，至於「幸或不幸」，能不能「獨樹一幟」，就留給詩人自由心證。

---

<sup>583</sup> 陳鼓應註釋：《莊子今註今譯修訂本》，頁 14。

<sup>584</sup> 蕭蕭：《舉目》，頁 60，

<sup>585</sup> 至於夔虹的儒道向度，透過本文的檢視方法，僅掃描出其佛家思想的部分。因為儒、道藏得較深，雖夔虹蝶影翩翩，疑似有道家的傾向，然而「蝶」意象，本文未列入檢視道家思想的線索。

### 第三節 禪學思維

何謂禪，愈繼任如此解釋：「梵文（Dhyāna）音譯，「禪那」之略。意譯「靜慮」、「思維修」、「棄惡」、「功德叢林」等。佛教名詞。謂心注一境、正審思慮。如《俱舍論》卷二：「依何義故立靜慮名？由此寂靜能審慮故，審慮即實了知義。」<sup>586</sup>禪主從要修行的功夫下定義。從修行方法而言，禪是在眼耳鼻舌身意當中，降伏心地的功夫，得出禪含有靜慮、審思的意思。思維修意謂著，在思維上下功夫定靜的功夫，並透過思維修習的方法，累積出無形的功德叢林。由適用於佛家諸教，後來才演變成禪幾乎等同禪宗的意涵。因此禪是學佛之人練習修行的思維方式。

由於詩是形象思維，而禪是定靜修行的思維，都是思維模式的一種，具有極大的相似性，因此有足夠的條件以產生交融。宋嚴羽《滄浪詩話》：「大抵禪道在妙悟，詩道亦在妙悟。」中國自古以來，將禪當成創作的方式之一，已形成傳統文人具有普遍指標性的思維模式。詩禪交融在盛唐達到極致，著名詩人王維、白居易、李白都有令讀者津津樂道的作品；到了宋代蘇東坡、黃庭山許多收放自如的名句大家朗朗上口；清朝著名小說《紅樓夢》，更被認為是在印證參禪悟道的過程<sup>587</sup>。

現代詩壇認可「現代禪詩」是一個可以耕耘的園地，由蕭蕭運籌帷握，廣邀詩人學者深度探索，作「禪與詩的對話專輯」。上輯得現代禪詩三十八首與六篇評論文章；下輯則一篇論文及七篇詩評<sup>588</sup>。為禪詩定出範疇，「有禪趣的詩，便是禪詩」<sup>589</sup>最簡單的定義卻深深扣合禪詩的本質，只要具有「禪味」與「禪趣」，不一定要弘揚禪宗學理，例如唐詩中劉希夷「年年歲歲花相似，歲歲年年人不同。」、孟浩然「夜來風雨聲，花落知道少？」富有禪趣，卻不見禪宗之理。潘麗珠認為禪美學思維對現代詩的影響則是在「將禪或禪宗揭示的基本方法和傳統思想融合，再加以擴展、引申、發揮，而一種與美學相通的審美人生哲學。」<sup>590</sup>，在解析洛夫的〈水墨微笑〉時，說「此詩的趣味不單單是水墨情事，其若有所指的多義性，彷彿禪宗公案。」<sup>591</sup>，換句話說，將現代詩寫得像禪宗公案便是禪美

<sup>586</sup> 任繼愈主編：《宗教辭典》，頁 1115，台北：博遠，1989。

<sup>587</sup> 圓香：《紅樓夢與禪》，台北：天華，1979。「一部紅樓夢，凡數十萬言，涉及人物二百餘眾，其中悲歡離合，得失枯榮，衰苦樂，窮通壽夭，兒女私愛，官場現形，種種排場，種種情節，無非描寫一個行者，參禪悟道的過程，也就是說，一部紅樓夢，完全脫不掉佛家的思想範疇。」，頁 1。

<sup>588</sup> 由《臺灣詩學季刊》策畫的「禪與詩的對話專題」上、下，分別刊 27 及 28 期，1996 年 6 月及 1999 年 9 月。

<sup>589</sup> 謝輝煌：〈禪詩瑣論〉，《臺灣詩學季刊》，27 期，1999 年 6 月，頁 41。

<sup>590</sup> 潘麗珠：《現代詩學》，台北：五南書局，1997，頁 29。

<sup>591</sup> 潘麗珠：〈微笑的禪意——析洛夫〈水墨微笑〉〉，《臺灣詩學季刊》，27 期，1999 年 6 月，頁 37。



學思維的影響。謝輝煌注意到禪詩的分類問題，並對大陸學者古遠清《詩歌分類學》公開呼籲：「他知道有禪詩而棄之不顧，恐與政治風向球有關？若然，無可厚非。但願將來修訂時，能加上『禪詩』一類以求更完善。」<sup>592</sup>

至於下輯刊出「禪與詩的對話」，不同謝輝煌採取廣義的「禪趣」說，周慶華明確的指出「新禪詩」，形式上雖然與其他新詩無異，但是「在內涵上，它是專事於『寫禪』的詩」<sup>593</sup>；周慶華又凸顯出「臺灣」的新禪詩的概念：「實際上臺灣確有別處罕見的新禪詩，很可以成為大家考察討論的對象。」；並指出臺灣新禪詩與文學史上的舊禪詩相比具有「多重變異性」，即「不厭繁言」、「取材於商業文明」、「情切、躁急」、「失焦」<sup>594</sup>的諸多特點。

筆者所探索的詩人不僅富有禪趣，由於詩人本身具有深厚的佛學底子，也闡揚禪宗的學理。林淑媛認為周夢蝶在禪與詩造詣頗深：「周夢蝶能以情、景、事入理，塑造生動的形象，即以形象思維代替抽象思維，以比興、象徵等手法寄寓抽象的哲理，以這類富含禪意的作品而言，因為禪典、公案的語言本就富有比興、象徵的特色，所以轉用入詩，避淪為直接說理。但也因此有脈絡可尋，較易會心領悟。」<sup>595</sup>；張默以王維比擬蕭蕭的禪境：「蕭蕭的詩一直朝這個方向努力（禪學、偈語），盛唐詩人王維的詩境或許就是他期望翻身可抵的高地。」<sup>596</sup>；周慶華持同樣的看法，也認為蕭蕭的詩切合舊唐詩。

探討詩人的禪詩，如果從「禪趣」著手，其範圍過大，趣味的認定也過於主觀。故採取狹義的定義，針對「寫禪」的詩予以描繪析論，在禪的諸多面向當中，筆者從「禪的源起」、「禪理」、及「禪的修習方法」予以論述。

## 一、釋尊拈花示眾，開啟禪的濫觴

拈花微笑被認為是禪宗以心傳心的第一個公案，《指月錄》、《五燈會元》皆是禪宗必研讀的書目，也在周夢蝶閱讀書單，兩書皆記載此事。《五燈會元》卷一〈七佛·釋迦牟尼佛〉：

世尊在靈山會上，拈花示眾。是時眾皆默然，唯迦葉尊者破顏微笑。世尊曰：「吾有正法眼藏，涅槃妙心，實相無相，微妙法門，不立文字，教外別傳，付囑摩訶迦葉。」世尊至多子塔前，命摩訶迦葉，分座令坐，以僧

<sup>592</sup> 謝輝煌：〈禪詩瑣論〉，《臺灣詩學季刊》，27期，1999年6月，頁46。

<sup>593</sup> 周慶華：〈臺灣新禪詩話語的變異性〉，《臺灣詩學季刊》28期，1999年9月，頁18。

<sup>594</sup> 同上註，頁19。

<sup>595</sup> 林淑媛：〈空花水月——論周夢蝶詩中的禪意〉，《臺灣詩學季刊》，第28期，1999年9月，頁38-42。

<sup>596</sup> 張默：〈垂今鈞古話蕭蕭——試論《緣無緣》詩集及其他〉，《臺灣詩學季刊》15期，1996年6月，頁123-131。

伽黎圍之。遂告曰：「吾以正法眼藏密付於汝，汝當護持，傳付將來。」<sup>597</sup>

佛陀將「正法眼藏」交付給迦葉之後就進入涅槃。座下弟子千百萬，也令這段傳燈過程，充滿傳奇色彩。在《六祖壇經》的傳法過程，亦見到「祖以袈裟遮圍，不令人見」<sup>598</sup>的密付過程，都增加了祖師的傳奇性。宋代時，由於大藏經未記載，宋人以爲是捏造的公案，唐代時王安石說出自《大梵天王問佛決疑經》記帝王問佛之事，故藏於內府，民間不傳，才解開此公案的神祕面紗。見《大梵天王問佛決疑經》：

爾時如來。坐此寶座。受此蓮華。無說無言。但拈蓮華。入大會中。八萬四千人天時大眾。皆止默然。於時長老摩訶迦葉。見佛拈華示眾佛事。即今廓然。破顏微笑。佛即告言是也。我有正法眼藏涅槃妙心。實相無相微妙法門。不立文字。教外別傳。總持任持。凡夫成佛。第一義諦。今方付屬摩訶迦葉。<sup>599</sup>

由於《五燈會元》被稱爲「中國佛教禪宗史書」<sup>600</sup>記載了此典故，於是中國禪宗把摩訶迦葉列爲西天第一代祖，以「拈花微笑」的典故做爲佛陀傳承的依據。因此「拈花微笑」的史學考察確實與否，即使王安石沒有提出看過《天王問佛決疑經》，並不重要，因爲即使有史實證明，即使見於不同經典的記載，傳奇性仍然濃厚。拈花示眾，是禪的濫觴，詩人多描繪此事。蕭蕭〈拈花微笑〉

是的，我拈著一枝花

蝴蝶飛過來採蜜，我讓她採蜜／風吹過來親頰，我讓他親頰／  
陽光以隨意之姿俯臨，我讓他俯臨／落葉枯萎，我任落葉示範枯萎／  
大地誘引，我任大地誘我以色彩繽紛一張床／  
流水邀約，我任流水邀遊五湖四海／歲月凋零，我任歲月與我凋零

是的，就留下最後一朵微笑的你<sup>601</sup>

閱讀此詩，拈花者的微笑停駐了。詩用蝴蝶、風、陽光、落葉、大地、流水等自然意象，塑造出悟道者的喜悅。詩中的「我」即拈花者，什麼也沒有做，僅是微笑著，表現出一派閒適，任自然界的種種與我互動。最後歲月不斷的流逝，即使

<sup>597</sup> 宋普濟著：《五燈會元》，台北：文津，1991，頁10。

<sup>598</sup> 李中華注譯：《新譯六祖壇經》，台北：三民，頁21。

<sup>599</sup> 中華電子佛典協會網：[http://www.cbeta.org/result/normal/X01/0027\\_001.htm](http://www.cbeta.org/result/normal/X01/0027_001.htm)。瀏覽日期：2012/7/10。卍新纂續藏經 第一冊 No. 27《大梵天王問佛決疑經》CBETA 電子佛典 V1.7 (Big5) 普及版。完成日期：2009/04/22。

<sup>600</sup> 鄭志明《中國大百科》(宗教)，頁422，台北：錦繡，1992。

<sup>601</sup> 蕭蕭：《雲邊書》，頁93。

老之將至，拈花者依舊微笑。此詩並無試圖闡釋拈花者所頓悟的是何種禪理，卻表現出禪的味道，詩用兩次是的，做為開頭與結尾，模擬出悟道者的口吻，與不變的堅持，其實也未堅持什麼，只是寫出微笑者一貫的輕鬆，而不受外界影響的自在。閱讀這首詩時，是否需要對典故有所了解，其實是不妨礙閱讀詩的美感的，甚至對詩學的手法也不必懂，也一樣讀得到詩的精髓。

往往一個修行者所追尋的是何謂「正法眼藏」，「教外別傳」，透過不斷參悟、實踐，追求修行的境界。文字禪僅是悟道的手段而已，不立文字才是真正的道，不立文字才符合禪的精神；而一個詩人所追尋的卻恰恰相反，是透過不斷的鍛煉追尋詩的境界，文字是詩的載體，甚至是終極實體，沒有文字就沒有詩，文字是詩的遊戲場所。

素有「詩壇僧人」之稱的周夢蝶，更不可能漏掉世尊拈花微笑的典故。

〈尋〉

從每一滴金檀花底淚光中／從世尊沒遮攔的指間／窺探你。 像月在月中  
窺月／你在你與非你中無言、震慄！

何須尋索！你底自我／並未墜失。 倘若真即是夢／  
（倘若世界是夢至美的完成）／夢將悄悄，優曇華與仙人掌將悄悄

藏起你底側影。／倘若夢亦非真／當甜夢去後，噩夢醒時／你已哭過——  
這斑斑的酸熱／曾將三千娑婆的埃塵照亮、染濕！

當你淚已散盡；當每一粒飛沙／齊蟬化為白蓮。 你將微笑着／看千百個  
你湧起來，冉冉地／自千花千葉，自滔滔的火海。<sup>602</sup>

金檀花正是世尊的食指與拇指輕輕拈著的那朵「金婆羅華」，詩中的「你」，指的是迦葉尊者或者是悟道的眾生，很明顯的這首詩勢必得明白佛典才有助於閱讀。楊風<sup>603</sup>曾提到，周夢蝶的詩由於詩作本身所描寫的對象艱澀難懂以及詩人使用典故，而顯得非常晦澀難懂。神祕主義這類的禪境出現在周夢蝶的詩中，和金剛經文一樣矛盾、詭譎的句式的使用，因此顯得難懂。如欲了解詩，一定得先了解詩所言的理。因此要如何理解為何悟道之人可以在「你在你與非你中無言、震慄」，進而發出頓悟的微笑呢？何謂你與非你，即是肉體的你與靈性的你，兩個都是你，以前從未思索過肉體與靈魂是分開的，如今在拈花微笑中明白，肉體與靈性中了悟真如佛性的思維者才是真正的你，即是悟道者所具有的思維。因此詩

<sup>602</sup> 周夢蝶：〈尋〉，《周夢蝶詩文集·還魂草》，頁 167。

<sup>603</sup> 楊風：〈晦澀詩的實質美與形式美——以周夢蝶、旅人和林亨泰為中心〉，《台灣現代詩》14 期，2008 年 6 月，頁 43-67。

中才說，「何須尋索！你底自我／並未墜失。」因為佛性本自具足，六祖壇經說自性能生萬法，而周夢蝶是熟讀六祖壇經之人，因此便有了近似說法這樣的句子，自我並未墜失，只是未體悟到，未發現就在自身而已，微笑後發現，便不須特地尋索。既然已懂了此詩欲說之理，後面便很好懂，即使仍然解不出來，也無所謂了。「世界是夢至美的完成」被寫在括號裡，因此括號句是後面的關鍵，若要懂此詩似乎非懂『夢』不可，何種夢會藏起人的側影？為何有甜夢、噩夢？無非是人生如夢的那種夢了。這種夢非真，因為百年大夢一醒，就全部成空，唯有頓悟，唯有讓飛沙化為白蓮，歷練並了悟人生，佛性光明才能微笑。因此懂了禪理，周夢蝶的詩確實不會那麼生澀，如果難解也是禪理難懂。除了這首詩，周夢蝶尚有〈靈山印象〉使用此典故，並在詩前註明出自《指月錄》：

讓一隻手／無骨／而輕輕淺淺的／拈起——

雷霆轟發／這靜默。多美麗的時刻！／那人，看來一點也不怎樣的／  
那人，只用一個笑／輕輕淺淺的／就把一個笑／接過去了……<sup>604</sup>

詩人寫道「六十五年二月二十三日夢中作」，夢往往由於日有所思導致夜有所夢，想必詩人白天讀了《指月錄》或者，渴望成道與歸依。「只用」二字加強語氣，少了這二字「那人，一個笑」雖然通順，但是失去了對比的效果，畢竟當時是人天百萬的場景，需此二字提醒讀者，詩將拈花微笑詮釋得有「靜似奔雷」的味道，「拈花微笑」比上一首來得輕巧及高明，少了哲學味多了詩味，彷彿詩人身在現場，透過白描手法予人清新之感。

夔虹也把拈花微笑納入詩創作的題材。在〈歌致葉綠哀〉一詩中，如此寫到：

因有情喚無情／山也動容，水也動情／——山水聽我千遍的呼聲以後／  
已有震耳的回響

霞天用萬種斑斕／報那湖上荷的靜想／信者登山合十／佛／微笑

葉綠哀，葉綠哀／你讀罷新詩，為甚麼掩卷而歎<sup>605</sup>

佛，微笑，自然想到拈花微笑的典故。夔虹巧妙的把典故融入詩中，做為表現一種自在的境界。詩融典故融得很巧妙，以寫景為主，有滿天的彩霞，美麗的粉荷做為微笑的背景，並非單純寫佛陀拈花微笑。有情、無情是佛家常見的術語，無情者乃花石草木等類，眾生是所謂的有情，故是有情眾生，菩薩唯有透過六度

<sup>604</sup> 周夢蝶：《十三朵白菊花》，頁 31。

<sup>605</sup> 夔虹：《夔虹詩集》，頁 144-145。

萬行而達到「覺有情」。隻虹卻以有情喚無情，改變慣性思維始能達到覺有情，喚得滿山的回響，寫對山水寄情，而產生屬於禪的意境。然而詩中的葉綠哀所指到底為何物，是人名或所指為何，百讀不解，只解作一特定對象，或一個令人執著的聲音，呼喚的語氣讓詩添加一種悲傷的迷離，彷彿無法頓悟的大悲漫延在整首詩中久久無法散去。了解詩的典故，只是增加詩的深度，此詩即使不懂，也無所謂。

再來，閱讀許悔之的一首小詩〈香氣〉

握著一枝花／你來過我的房間／又走了

僅留下／淡淡的香氣／此刻猶不忍散去

啊無邊幸福／無間地獄<sup>606</sup>

單看此詩，不去顧慮詩集的整體背景，說有佛陀拈花微笑的影子是有點牽強的，或者比較適合說是情詩，畢竟香花與女人是最直接的聯想，甚至可以說是回味無窮的分手詩，回味後又醒過來嘆「啊無間地獄」。然而詩集的整體背景，對詩中那枝發出香氣的花，又很難不帶點宗教思維去審視它。根據《六度集經》的記載，佛陀的前世曾為鹿王，由於慈悲與智慧，代替懷孕的母鹿獻給國王，國王後來感於鹿的品德高尚，便停止獵殺鹿群。詩集《有鹿哀愁》，「天空詩續燃放著／無聲的花火／我們停步／牽著手／於彼大澤／和一隻鹿對望／良久／」以佛陀的故事為淡淡的白背景，如此渲染了一種慈悲的情緒「有鹿／有鹿哀愁／食野之百合」。再回頭審視〈香氣〉，是拈著花發出智慧微笑的佛陀，一時之間，令人有了詩在寫「梁武帝遇見達摩言不投機」深層懊悔的錯覺。或者僅是一朵發出香味的智慧花朵，幸福便是無上的法喜，地獄則為無為法理解笑容的無明所帶來的痛苦。詩寫感官嗅覺，游離在虛與實之間，籠罩在深深的禪的氛圍。

---

<sup>606</sup> 許悔之：《有鹿哀愁》，頁 34。

## 二、應無所住而生其心，空與有的詩意辯證

「應無所住而生其心」出自《金剛經》，接近佛開悟的境界，蕭蕭以經典的修行之境，做為個人極欲經營的詩之意境，設計出空、有的詩意辯證，演繹詩與宗教貴在妙悟，後現代的設計感極強，佛法傳達也有獨到之處，兼顧詩之美與傳達出眾人可以理解的經義。

### (一) 金剛經的啟悟

金剛經一句「應無所住而生其心」讓六祖慧能言下大徹大悟，進而尋訪禪師至五祖弘忍的門下，接受衣鉢，南下傳法，使得禪宗在中國的境土下大放異彩。因此「應無所住而生其心」實為一句開啓禪門大法且得以了悟的關鍵。

蕭蕭在身為研究生時期，因提交佛學論文，開啓了與禪的不解之緣，禪是他的詩觀，也是他的佛學底子。他曾自言：「我對禪門公案特別有興趣。因為了禪如寫詩，其深意俱在言語之外，而不在字面上有限的意義。」<sup>607</sup>這個字面外的意義，蕭蕭舉《金剛心》予以解釋。

金剛經上說：『應無所住而生其心』，『應無所住』是說萬事萬物、萬法萬象都是空，不應該在任何一處依戀停留，意味著『色即是空』；『而生其心』是指活水到處，處處生機，意味著『空即是色』。詩之從無到有，因有而有，從有到無，正是『應無所住而生其心』。所以，我的詩觀是：

空

白

空 白 處，正是詩之所在。我給你有——有限的文字，藉著我有限的文字你發現了無——無限的空無限的白——你發現了詩。<sup>608</sup>

《世紀詩選》出版時刊載蕭蕭的詩觀。詩觀之後，必在實踐，〈應無所住而生其心〉其一：

- 1 如果是曠野，風聲激越穿空而過
- 2 如果是高牆，相約李白題好詩在上頭
- 3 如果是死水，飛鳥可以照見英姿
- 4 如果是泡沫，晶瑩剔透總會因別而透

.....

- 1 2 如果是滑鼠，點一下大千在向你招手

.....

<sup>607</sup> 鄭懿瀛：〈在空白處 悟詩—午後蕭蕭〉，《台灣文學苑》44期，2007年1月，頁45。

<sup>608</sup> 蕭蕭：〈蕭蕭詩觀〉，《蕭蕭世紀詩選》，爾雅出版，2000年，頁6。

- 4 如果是晶瑩，泡沫泡久了不是沉澱就是碎為碎末
- 3 如果是飛鳥，死水死死等待倒影攪亂一池死水
- 2 如果是李白，高牆依然長他的苔長他的草
- 1 如果是風聲，曠野向曠野猛撲猛撲過去<sup>609</sup>

金剛經開頭「如是我聞」表明佛經皆是從佛所說記錄下來的，所言皆真理。詩中把如是變成如果是，開始一系列看似偶然的句子。詩每一句開頭皆有一個數字，由 1 到 12 再由 12 到 1 故〈其一〉總共有二十四句。透過詩人巧妙的設計，數字 1 對應數字 1 剛好句意顛倒過來，以數字作前引，甚至數字是詩的一部分，以數字為詩。數字和文字衝突的組合，使讀者達到陌生化，而能應無所住而生其心。禪宗常有公案看似無理而妙，因為不懂無法理解的衝突，而達到頓悟效果，原因即是頓悟來自體會到當下的思維者和肉體是分離的，思維者即是佛性在作用。此詩把數字納入便達到了此效果。

再者，詩人所使用的意象群組，曠野、高牆、死水、泡沫、琉璃、荒山、白旗、彩虹、缺口等等，一組是實際看得到之物，諸如高牆、泡沫、琉璃、荒山，另一組是非實際的事物，如缺口、大千、憂傷、勝利，此兩組都容易產生禪意或者詩意。使用具有禪味的意象，的確會使詩的禪意增加。

透過作者的巧思，前十二句是後十二句所使用的意象處於顛倒位置，例如數字 2，先言，「如果是高牆，相約李白題好詩在上頭」，再言「如果是李白，高牆依然長他的苔長他的草」此兩者的關係，不是簡單的前因後果關係，而是禪門中「二道相因」的思維模式所產生。二道相因來自六祖壇經付囑品中的三十六對。如「無情五對：天與地對，日與月對，明與暗對，陰與陽對，水與火對；此是五對也。」六祖並解釋若有人問起什麼叫做暗，便用明來回答，光明是因、黑暗是緣，光明失去即為黑暗，有光明必有影子黑暗顯現出來。黑與暗因緣相生，兩邊皆不執著，兩邊皆離，才能成就中道勝義。壇經中接著闡述法相語言十二對，因此蕭蕭詩中是詩言語「十二對」。舉滑鼠和大千，絕對不是因果關係，而是因緣關係，用滑鼠而顯現大千世界，是時代的因緣、使用者的因緣俱足，滑鼠不過是大千世界中的一個小東西罷了！即使滑鼠和大千、飛鳥和死水不是像動靜、有無、天地這樣的相對關係，我們仍說在詩中蕭蕭使用二道相因思維而成詩。

此外，詩中也多具有禪意的句子，「3 如果是死水，飛鳥可以照見英姿」闡釋「空與有」的內涵，死水為空，飛鳥為有，鳥飛而過了，到底死水是空或有？或者曠野為空，風聲為有，風因為曠野而更為激越，有因為空而更有，到底是空或有？說是有，曠野上又空空一物無所見；若說是空，風又確實存在。

---

<sup>609</sup> 蕭蕭：《凝神》，頁 134- 136。

我們再試分析〈應無所住而生其心〉其二：

- 0 釘子接受鐵鎚的捶擊回饋以火花
- 0 鳥接受鳥籠的拘囿回饋以關關啾啾
- 0 茶接受沸水的沖泡回饋舌尖以甘美
- 0 樹枝接受風雨的襲擊回饋以斷裂
- 0 斷裂的樹枝接受風雨的潤澤回饋以新綠
- 0 紙接受筆的磨蹭回饋以心靈的安舒<sup>610</sup>

.....

該如何應，才能無所住，又如何生其心，生何種心，此詩飽含禪理。詩中的每一句所闡釋的正是「遇到任何事情，回饋以本份。」正是應無所住而生其心的最佳示範。數字是詩的一部分，句中的數字是形象思維，以零外實內空，寫出「空」表現詩題本意，如何空？詩人給了形象之後，再給解釋，即使是斷裂的樹枝，風雨的挫折磨練所帶來是新綠。因為釘子、鳥、茶、樹枝、紙都無分別心，都能應而能無分別心。整首詩句法一致，如下：□□接受□□的□□回饋以□□的□□。詩以相同的不斷重覆的公式來詮釋真理永恆不變，無論在何種情況、何種挫折之下，真理依舊是真理，世界上不變的唯有真理。詩中句子存在因緣關係，前面的因，開啓下面的緣，如第三句「茶接受沸水的沖泡回饋舌尖以甘美」是因，詩的第十八句「舌尖接受茶水的甘美回饋以頻頻嘖嘖」為果。再者詩中亦如第一首詩見二道相因的思維，第七句「頑石接受溪流的愛撫回饋以哲學」，第八句則是「溪流接受頑石的愛撫回饋以音樂」兩者位置互換，一者是頑石給予回饋另一者是溪流給予回饋，兩者兼具不偏不頗顧及中道。

〈應無所住而生其心〉其三：

- a 有人禪讓給舜有人禪讓給禹有人傳帝位給兒子
- b 洪荒峽上飛過一隻白鷺鷥
- c 有人在黃土高原長高粱有人在林口台地蓋醫院
- d 雁過寒潭不留影
- e 有人發明了相對論相對地有人不認識
- f 螢火蟲在暗夜中一閃一爍一明一滅。<sup>611</sup>

詩的排列是 ac 句以有人開頭，bd 句寫自然界的景色。有許多人努力的留下歷史，而自然景色依舊悠閒，白鷺鷥飛過，雁飛過，螢火蟲閃爍都顯示了應無所住而生其心的內涵。人和自然界的小動物形成對比，兩者又合成一幅最真實的世界之畫。

<sup>610</sup> 蕭蕭：《凝神》，頁 138-140。

<sup>611</sup> 蕭蕭：《凝神》，頁 142-144。



〈應無所住而生其心〉其四：

0000 笑看時間牢籠，你是鐘乳石最新鮮的那一滴乳頭紅暈

0001 笑看生命基型，你是保險套裡蠕蠕而動的一顆精子

0010 笑看情慾薄膜，你是未拍攝的A片中一聲喘息<sup>612</sup>

詩「笑看」二字用得極佳，使人讀完詩有頓悟之感，寫盡人生百態，搭配電腦二進位法，更符合人生。人的世界離不開電腦，無論是抽象或具量，凡是能量化皆可用電腦表達，詩依舊見相同的句型。

總而言之蕭蕭的〈應無所住而生其心〉組詩四首，體現了禪學思維與詩學思維的交融，兩者交融的地方：使用數字做為啓悟與陌生化的手法。是詩的後現代也是詩的禪學。二、二道相因而能成詩，是禪學思維亦為詩學思維。三、意象群組具有禪的風格。四、詩句句闡釋佛理。五、組詩中各有一詩的公式，以公式寫詩，闡述真理永恆不變。

## （二）空與有的再詮釋

空本是學佛之人的實踐問題，佛經中所寫的空要人離欲，去我執。如心經便言：「舍利子：色不異空，空不異色；色即是空，空即是色。受想行識亦復如是。」或者是大乘佛教的分論，空宗或有宗。無論如何，空與有的辯證可以是寫禪很好的主題。

由佛學進入詩的範疇，「空」成了一種美感與詩境，唐代詩人王維寫空，極具空寂之美。〈鹿柴〉：「空山不見人，但聞人語響。返景入深林，復照青苔上。」〈山居秋暝〉：「空山新雨後，天氣晚來秋。」〈鳥鳴澗〉：「人閑桂花落，夜靜春山空。」〈終南別業〉：「興來每獨往，勝事空自知。行到水窮處，坐看雲起時。」等詩，皆具有禪學的「空」與「有」的思想，若行到水窮處是空，坐看雲起是有，王維詩的張力便在空與有的辯證中顯現。空與有在詩中是動態的，有如太極圖陰中有陽、陽中有陰，陰陽消長顯示天地之理。有時「有」躲在「空」的背後，「空山新雨後」，由於空山的寂靜，山林裡的声音頓時豐富悅耳。

當代詩學中，蕭蕭則是以「後現代」詩的手法，來表現空與有的辯證，空與有在蕭蕭詩中，又是一大主題<sup>613</sup>。如〈空與有三款〉：

### 第一款

#### 甲、空

<sup>612</sup> 蕭蕭：《凝神》，頁 146-147。

<sup>613</sup> 羅門在蕭蕭詩集《凝神》序文〈扛著「現代」與「後現代」走向二十一世紀的詩人〉，說「空與有一詩是一首具有含意的視象詩，也是一首圖顛覆解構詩體與反常規的後現代詩風的詩，亦玩起文字遊戲，典型的後現代詩風。」，頁 16。

草色佔滿大地時／你將綠寬裙／鋪向草的邊緣／天的邊緣／直到藍天／  
草一樣的綠<sup>614</sup>

草色不只佔滿大地，還鋪到天上去，生機盎然的草，如成生成？《景德傳燈錄》慧海禪師言：「青青翠竹盡是法身，鬱鬱黃花無非般若。」大概可以拆解此詩的寫作思維吧。何謂空，即是自性起用，「何期自性能生萬法」。一個悟道者，所見所聞皆是悟道思維，看到竹子想到君子要虛心，看到黃花體悟到花開花落本輪迴。因此空是什麼？為何不能說是一片芳草碧連天，以景釋空。

乙、有

我的心遂深成一口無底的井可以任十三經二十五史七十二賢  
人一〇八條好漢以及他們的無辜

縱——— 落 落 落 落 落

喊一聲喂

竟有八萬四千個喂喂喂喂喂喂喂喂喂喂喂喂喂喂喂喂喂喂喂喂  
喂

我應來回喂喂喂喂喂喂喂喂喂喂喂喂喂喂喂喂喂喂喂喂喂喂<sup>615</sup>

空與有是相對的兩個概念，既是佛教中的兩個宗派空宗和有宗，亦是修行的兩個面相。「空」指自性，「有」則是般若心經所提的眼耳鼻舌身意此六根和色聲香味觸法六塵的作用。心可以容納許多資訊，此詩以「心」作為書寫的對象，進行超現實的描寫，符合「有」的思維，心的起落產生煩惱，因此佛有「四萬八千法門」來應對。詩中寫一聲喂，竟有回聲八萬四千個，真是一呼百應，以重覆的字模擬出回聲的效果的技巧是現代性的。此詩是詩的思維模式加上禪學思維模式的成果。

第二款

子、空

有

丑、有

空

616

<sup>614</sup> 蕭蕭：《凝神》，頁 102。

<sup>615</sup> 蕭蕭：《凝神》，頁 103。

此首詩是圖像詩，羅門說其「顯然是一首有含意的視象詩，也是一首圖顛覆解構詩體與反常規的後現代詩風的詩。」蕭蕭試圖以形象思維表現空有一體的概念，有字卻是空心，空字卻是實心，實具巧思。空與有如何一體？人即是空性和假合的組成。

### 第三款

#### A、空

我呼出一口氣／一朵雲在山尖逐風而飛／  
我吸進一口氣／體內無踊奔躍多少隻無名的火／  
我呼出一口氣／一朵雲在山間不逐風不飛／  
我吸進一口氣

#### B、有

一朵雲在山尖不逐風不飛／我呼出一口氣／  
體內無踊奔躍多少隻無名的火／我吸進一口氣／  
一朵雲在山間逐風而飛／我呼出一口氣／<sup>617</sup>

詩寫在呼吸之間，一朵雲的變化。第三款二詩宜一起看，空與有是一體兩面互相依存的，就在呼吸之間完成。呼吸是生命與禪的重要課題<sup>618</sup>，佛陀曾告訴眾人，生命僅在呼吸之間，又以觀呼吸教導弟子，用以收攝妄念，所以在呼吸之間了了分明，可以清楚的內觀其心，遠離無明火。詩人在呼氣與吸氣之間插入一句詩，做規律的排列，雲飛、無明火、雲不飛，在規律的一呼一吸之間覺察自己的意念和外界規律的變化，詩中的「我」具備空與有的特性是思維者和肉體的結合，於是整首詩出自於禪的思維，空有第三款便完成了。

關於空與有，蕭蕭的詩建立在禪學思維之上，充滿著佛教的空與有的詮釋，空非真的空，有非真的有，且使用新奇的手法，生機盎然。

周夢蝶對空無的體會頗能形象化，透過實際的物去演說佛法，以柳、頑石、小貓，容易體會詩人的形象說法。「我從我底根鬚深處織著憂愁——／想釣一個帝國？就憑這空鉤？」<sup>619</sup>，詩乃「一株岸柳底旁白」，柳樹給人憂愁柔弱的印象，卻發下豪語，想釣整個帝國，詩連續打兩個問號，代表不可置信、不予置評，或者「？」是旁人觀察柳樹的意圖發出疑問，其實柳樹本身卻是極肯定，展現柔弱勝剛強的意志。「我是三萬六千五百零一塊之外的／一塊頑石——赤裸的浪子／

<sup>616</sup> 蕭蕭：《凝神》，頁 104-105。

<sup>617</sup> 蕭蕭：《凝神》，頁 106-107。

<sup>618</sup> 于凌波：《簡明佛學概論》，台北：東大，1991。坐禪的初學者可以透過數息法，掃除妄念，「數息方法是，我人鼻中氣息，一出一入，叫做一息，坐定以後，把心意集中在鼻息上，注意氣息的出入，一呼一吸數一，再一呼一吸數二，如是由一數到十，再從頭開始。氣息出入是身的作用，默然數息是心的作用，如此則身心合一，妄念就無隙可起了。」，頁 678。

<sup>619</sup> 周夢蝶：〈垂釣者〉，《周夢蝶詩文集·風耳樓逸稿》，頁 270。

今夜匍匐著回家了！回向／渾璞，回向空無而不空無的空無」<sup>620</sup>，詩使用紅樓夢裡典故，歸彼大荒的頑石，經歷了人間一場情愛，最後是一場空，第一個「空無」指緣起性空，第二個「空無」指在凡間的經歷，第三個空無，意指世間法皆空。是無中生有，有中見無的空有之辯。

又寫「空著的藤椅上／有一隻小花貓正匆忙／而興會淋漓的／在洗臉／／於是，世界就全在這裏了」<sup>621</sup>，空著的藤椅，卻有一隻花貓，有花貓，卻還說是空，豈不是矛盾嗎？空是無人坐之意，無人類的干涉，詩人安排小花貓演說空性，空才能容納萬物。

夔虹從人世間的「有」情寫到空，讓「有」瞬間變「空」。「那一分分支解的，正是／前生當年，我對你的愛情。」<sup>622</sup>使人透過對愛情的破滅，愛情的不「常住」，感受到「我執」。一般的讀者感受到情緣破滅的惆悵；慧心獨具的讀者能讀到「緣起性空」，這首詩評論者說，簡直把佛家的輪迴與空演繹在一起。〈只有晚風與空無〉之二：

你在暮色中上山，  
（一階一階，也是向我走來）  
我在半山的路徑遇見你。  
（你布衣的肩頭，留有我的淚漬）  
你說你要上山養神，  
（轉身，衣袂步履都輕快的隱去）  
就走進更伸入暮色的深山。  
（我心裡伸出雙臂。但，只有晚風，與，空無）<sup>623</sup>

一樣演繹空無，夔虹到了後期，不再依靠人間的五蘊（色、受、想、行、識），直接說佛理：「不論你眼中所見、心中所思／都如風向無恆，都如瀑流不定／萬法的呈現是如此的易變／如此顯現空無的法性」<sup>624</sup>、「我們以另一個角度來見真理：／空性表現在色蘊／空的真相與感官的世界相即／相即是渾然一體」<sup>625</sup>若問讀者喜不喜見夔虹的變化，恐怕是見仁見智的問題了，但是普羅大眾對空無的感受，想必是〈只有晚風與空無〉較來得深刻。

許悔之的「空」，是空無、虛幻、且是灰色的，帶著強烈失落的情感，透過

<sup>620</sup> 周夢蝶：〈枕石〉，《周夢蝶詩文集·風耳樓逸稿》，頁 272。

<sup>621</sup> 周夢蝶：〈九宮鳥的早晨〉，《十三朵白菊花》，頁 99。

<sup>622</sup> 夔虹：《愛結》，頁 27。

<sup>623</sup> 夔虹：《愛結》，頁 26。

<sup>624</sup> 夔虹：《向寧靜的心河出航》〈色不異空 空不異色〉，頁 56。

<sup>625</sup> 夔虹：《向寧靜的心河出航》，頁 60。

高空飛行，從有到空，從期待到落空，與霓虹採取同樣的路線，從以情感思維的「我執」、「有」寫起。〈空無記〉

僅憑這蠟鑄的羽翼／竟也膽敢向太陽／飛行而去／還有什麼會比這／更  
為悲傷／而又有壯烈的快意／更強的光將會無愛也無恨／  
照耀我的身軀／不斷的融化／歸於空無之前／我曾一度想起你<sup>626</sup>

「強烈的光」無愛無恨，是為無情，如同大道無情運行日月。詩中的「空無」帶有死亡的意涵，羽翼不斷融化所成的空無，不過是「相空」。許悔之寫禪絕對不同於蕭蕭，蕭蕭切合古禪，由空境寫起，許悔之認為「色不異空」，因此大放異色方能透悟空的真諦。

### 三、菩提樹下覺悟無上大法

佛釋尊在菩提樹下的金剛寶座端坐思維，降伏心魔而能成就無上正道，所運用的法門，即是「禪那」，因此將「禪那」列入六波羅蜜的教綱。即所謂的布施波羅蜜、持戒波羅蜜、忍辱波羅蜜、精進波羅蜜、禪定波羅蜜、智慧波羅蜜。禪定波羅蜜指的是：透過禪定的方法可以到達彼岸。

禪宗的禪觀必需盤膝端坐，屏息諸緣，不思善、不思惡，良久。禪是實際操作的修習方法，「禪觀法門者，禪是靜慮，觀是觀心，其實就是三無漏學中的定學。長遠以來，各宗都依據定學，成立本宗的禪觀法門。……稚三論，法相的觀法，早已失傳，天臺、華嚴的觀法，也無人能修習。遺留到現在的禪觀，只有禪宗一門的方法。」<sup>627</sup>禪宗透過透過實際的修習方法，達到「對境心不起」，就如六祖大師所言：「何名坐禪，外於一切善惡境界，心念不起，名為坐；內見自性不動，名為禪。何名禪定，外離相為禪，內不亂為定。」然而禪學的禪定與詩人所描繪的禪定畢竟不同，禪與詩相異之處，黃永武有明確指出「詩與禪的指向有別，禪的指向只在明自性」<sup>628</sup>，詩人確實需透過「定」觀事間萬物而寫詩，對境卻必需心念百轉千迴，胡應麟在《詩藪》論禪：「禪必深造而後能悟，詩雖悟後，仍須深造」。許悔之〈禪定的海〉：

在長虹橋的外海／成群的喙鯨以一種圓弧的／轉動潛入了海／而又浮出  
／往復的轉動大海／大海嘩嘩其勢如車輪／喜樂與悲傷都凝結／於波光  
之一瞬

<sup>626</sup> 許悔之：《亮的天》，頁 100。

<sup>627</sup> 于凌波：《簡明佛學概論》，頁 675，台北：東大，1991。

<sup>628</sup> 黃永武：《中國詩學思想篇》（新增本），頁 256。

有一座海／成住壞空了千百遍／收取了所有悲欣的眼淚／而變得如此／  
如此的鹹<sup>629</sup>

詩採取擬人法，海因此可以禪定。詩中充從動與靜的美感對比，第一段充滿動的美感，喙鯨在海上跳躍，筆力集中在描寫喙鯨美麗的姿態，也兼及海的動態美。「喜樂與悲傷都凝結／於波光之一瞬」是兩段中間的轉折句，將動轉入靜，禪定並不一定要如如不動的坐在那裡，運動員全神貫注投入比賽，亦是靜心，如如不動的是心。第二段，這座海「成住壞空」，在千百遍之中時間流逝中如如不動，靜靜的含納百川與人世的悲歡，隨順因緣而變得如此鹹，是為靜。第二段的海仍無止盡的潮起潮落，第二段本身就是動與靜所辯證的場域。詩人的眼帶著世間的情感，這座海如果真的禪定了，那麼應該不會變得如此的鹹，讀完會豁然開朗，但是筆者卻讀到許悔之一貫帶有的哀傷感，這麼寫，似乎帶有無奈的情感。

周夢蝶對於禪有很簡單的領悟，〈晚安！小瑪麗〉：「晚安，小瑪麗／夜是你底搖籃／你底心裏有很多禪，很多靦腆／很多即使啄木鳥也啄不醒的／仲憂夜之夢」<sup>630</sup>小瑪麗，乃一隻狗的名字，在寧靜平和又帶點溫馨的氣氛中，詩人從一隻小動物的身上看見禪。〈詠蟬〉：「空著肚子／卻唱得如此響：難道，這就是因為／這就是所以麼？」<sup>631</sup>。或者在〈落櫻後，遊陽明山〉又說：「不許論詩，不許談禪／更不敢說愁說病，道德仁義／怕山靈笑人」<sup>632</sup>寫出山色之美，說什麼都是多餘，美感的經驗本身已是詩、禪，何須多說，頗有生活即是禪的味道。夔虹釋《心經》〈觀自在菩薩·三〉，便是力圖要描繪菩薩禪坐的境界：「一如禪坐的你／觀海平面金鎔鎔的夕陽」<sup>633</sup>以及「那是禪悅法喜的淨地／行者以到」<sup>634</sup>，以禪悅描述彼岸，解釋觀音的境界，詩句以夔虹特有溫婉的筆調，以菩薩的平靜自在演出禪的形象。

「禪那」起於佛陀於菩提樹下悟道所用的內定之法，印度禪到中國，吸收中國思想融合成中國禪，在中國禪宗的傳承，由達摩開始、慧可、僧璨、弘忍，直到慧能。自此慧能被認為開展出禪學的新義，談中國禪者莫不講曹溪禪，《六祖壇經》更被推崇為中國人寫的經典。《六祖壇經》記載一段弘忍傳承衣鉢時，以四句偈來論定悟道與否，是禪宗思維與文學思維交融的經典名事。神秀寫道：「身是菩提樹，心如明鏡臺，時時勤拂拭，勿使惹塵埃。」弘忍說依其偈行事，慧能讀後認為此詩未見性，請人寫下「菩提本無樹，明鏡亦非臺本來無一物，何處，惹塵埃。」而獲得祖師衣鉢。

<sup>629</sup> 許悔之：《亮的天》，頁 55。

<sup>630</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集·還魂草》，頁 176。

<sup>631</sup> 周夢蝶：〈七十五歲生日一輯·詠蟬〉，《約會》，頁 145。

<sup>632</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集·還魂草》，頁 207。

<sup>633</sup> 夔虹：《向寧靜的心河出航》，頁 26。

<sup>634</sup> 夔虹：〈度一切苦厄〉，《向寧靜的心河出航》，頁 48。

分析兩首偈的思維模式，神秀寫下身是菩提樹時，想必運用了佛陀在菩提樹下成道的典故。心如明鏡一語使用譬喻，神秀的詩第一句使用暗喻，第二句使用明喻。慧能則運用悟道的思維，使用借代法，將菩提、明鏡代替自性，故壇經之中強調頓悟，「但用此心，直了成佛」。

有了兩位高僧的示範，「菩提樹」、「明鏡」成了以禪入詩最常見的題材。〈菩提樹下〉：

誰是心裡藏著鏡子的人呢？／誰肯赤著腳踏過他底一生呢？／所有的眼  
都給眼矇住了／誰能於雪中取火，且鑄火為雪？／在菩提樹下。一個只有  
半個面孔的人／抬眼向天，以嘆息回答／那欲自高處沉沉俯向他的蔚藍。

是的，這兒已經有人坐過！／草色凝碧。縱使在冬季／縱使結趺者底趺音  
已遠逝／你依然有枕著萬籟／與風月底背面相對密談的欣喜。

坐斷幾個春天？／又坐熟多少夏日？／當你來時，雪是雪，你是你／一宿  
之後，雪既非雪，你亦非你／直到零下十年的今夜／當第一顆流星驕然重  
明／

你乃驚見：／雪還是雪，你還是你／雖然結趺者底趺音已遠逝／唯草色凝  
碧。

作者謹按：／佛於菩提樹下，夜觀流星，成無上正覺。<sup>635</sup>

周夢蝶的《菩提樹下》引佛典入詩，導讀分析者甚多，蕭蕭在《現代詩導讀》裡提及：詩暗用《指月錄》清原惟信禪師的悟道說，從「有我」、「無我」進而覺悟「真我」，並以「緣起性空」解讀此詩，詩表現色、空相異的執著，並進一步的破除執著<sup>636</sup>。

詩問誰是藏著鏡子、誰肯赤腳、誰能於雪中取火，這些答案都指向佛。禪詩中常見的思維方式有常見的三句式，A，即 A 且非 A。第一句和第一句在邏輯上對立，第二句否定第一句，第三句則是前兩句的超越。清原惟信禪師：「見山是山，見水是水。再者見山不是山，見水不是水。見山是山，見水是見。」雖然第三句表面和第一句相同，然而到了第三種境界時，已是頓悟後的境界了。此句原自於二道相因的思維，爲了化掉執著之知識，而能達到「無念爲宗、無相爲

<sup>635</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集·還魂草》，頁 147-148。

<sup>636</sup> 參看張漢良、蕭蕭合編：《現代詩導讀》，頁 2，台北：故鄉，1982。

體，無住爲本。」

詩中「雪是雪，你是你」、「雪既非雪，你既非你」、「雪還是雪，你還是你」即是有相、空相、有相而不住，即緣起性空。周夢蝶鑽研佛理日深，此詩思維方式大抵如此。

詩人爲何用雪和佛的意象？雪意象遍及詩集中各個角落，詩人甚愛《紅樓夢》也許是一個答案。紅樓夢的結尾，「白茫茫一片真乾淨」，紅塵俗世的紛紛擾擾最後都掩蓋在大雪紛飛之下，雪意象代表純潔、重新開始、一切歸於零，帶有輪迴的意涵。因此「雪中取火，且鑄火爲雪」便有此意味，在累世中修行，且用修行跳脫輪迴，如果說得清楚就不需要寫詩，詩是言有盡而意無窮，如果詩人將意思寫得這麼白，詩的價值就一落千丈，試圖解詩完，還是回到詩本身，意象的語言才是美感的呈現，也符合禪的三句式。

紅樓夢場景加上佛陀成道故事，正是文學思維加上禪學思維，是宗教思維到詩人思維方式的呈現。

再讀夔虹〈蝶蛹〉：

當有人在樹下靜坐／是甚麼使你仰臉，甚麼使你望見／  
那慘金的亮殼？——

希望也曾如此垂掛在／高高的枝極，如此等待著／夏，我要稍稍迸發——

叩開我的金殼，伸出我的彩翅／以微微的驚歎，以心跳——呵，如此美／  
難道夢中之夢早被窺知，而石膏像／睜開了眼，當一切都被給以靈魂……

而初遇之初，美羅織成網／有人被縛住，當靜坐在樹下<sup>637</sup>

夔虹此詩寫得極美，將佛陀在菩提樹下靜坐的故事以及一隻蝶蛻變的心情融成一個有機體。以蝶蛹蛻變的過程喻佛陀未成道前的修煉。第一段寫佛未成道前看見樹下慘金的蛹，以金色帶表希望、帶表無限光明的未來。第二段希望掛在樹上，佛所見的是悟道後能渡化無數無數眾生的光明，蝶蛹等待著夏季來臨要迸發出無限的力量成爲美麗的蝴蝶，這不正是希達多太子的希望。第三段寫蝶蛹已經化爲彩蝶，睜眼後一切都被給以靈魂，佛悟道了，有如金殼被叩開，夢中的夢已實現。第四段又回到第一段，未成的佛看見金蛹時候，坐在樹下有如金蛹「被不得解脫」所縛住。

<sup>637</sup> 夔虹：《夔虹詩集》，頁 18、19。



#### 四、結語

宗教透過文學的書寫，容易引起信仰者或非信仰者的共鳴，譬如禪詩的「偈」，在形式上具有詩的形式，信徒容易朗朗上口；教義透過詩人的理解與轉化，變得生動可愛，也減少佛經教義難懂的問題。另一方面文學透過宗教的內涵，提昇詩境，讀者也不自覺透過詩吸收佛家的思想。例如蕭蕭對《金剛經》，以自然意象加以的詮釋；夔虹以愛情詮釋佛家的空無及輪迴；許悔之則是融入禪境，開闊海的境界。正是由於詩歌納入禪意，得以在內涵和境界上拓展出新的向度。因此，文學與宗教可以相輔相成，互為依歸。

## 第四章 詩歌文本的宗教原型意象

意象如同詩的靈魂，決定詩的好與壞；意象又如五線譜的音符，組成美麗的詩歌。因此賞析詩歌，無論古典或現代，常從意象著手，古典詩重視格律，不得不注重意象的承載量。傳統詩學在意象論上，自《周易》、《莊子》、《論衡》、《文心雕龍》歷久不衰；現代詩也注重意象的經營，愈到「後現代」，「拼貼」手法就更重視意象，也可以說一首詩沒有意象，就無法存活在讀者心裡。

意象是「一首詩作的基本的構成單位，是一首詩作中具體的單一的形象」<sup>638</sup>，意象為詩最重要的元素，意象的排列表達出詩人創作意圖。弗萊如此論述：「詩人的意圖都是內向性的。他們往往傾向於將詞與詞排列在一塊兒，而不是把詞語與意義直接聯繫起來。」<sup>639</sup>意象排列的結果，稱之為意象群，意象群的使用與作家的風格息息相關。袁行霈認為：「詩的意象和與之相適應的詞藻都具有個性特點，可以體現詩人的風格。一個詩人有沒有獨特的風格，在一定程度上即取決於是否建立了他個人的意象群。」<sup>640</sup>意象群的一致性可以呈現出寫作的風格，若詩人使用意象以自然意象為主，則呈現出田園風格。舉例來說，陶淵明創作風格的形成，來自其意象群一致性的使用，詩中大量出現酒意象、鳥意象、菊意象、松意象、風意象、雲意象、雨意象，使得陶詩的風格趨向於田園與自然。本文所考察的詩人如周夢蝶，「火」、「雪」、「蝶」等意象群的形成，可導引研究趨向自然美學；許悔之一連串的「鯨」、「豚」、「海」意象的重覆書寫，意象群構成自然生態的研究；魯虹「生」、「死」、「淚」、「夢」意象的開發，成為寫作愛情的高手；蕭蕭諸多自然意象：「松」、「風」、「雲」、「水」，以古典情懷看之，可歸於田園詩人之類。

綜合以上，詩人如果運用宗教意象群，將開拓出詩人的宗教向度。「宗教意象」的意涵有二：其一，詩人運用宗教符號，如「菩薩」、「佛陀」、「神」、「上帝」、「十字架」、「孔子」等宗教意義的詞語，詞語本身已經帶有信徒約定俗成的習慣與內涵。本文第二章、第五章論述的宗教意象，便在此脈絡之下。

其二，意象本身無法辨別宗教內涵，必須透過原型溯源、置入宗教的語意脈絡，尋找該宗教經典的文獻資料，才能還原出宗教原型。本章，提出「燈」、「水」、「鏡子」三個意象，因為這三個意象本身也遍佈於宗教與詩學的語意脈絡，故本文以詩人慣讀的宗教經典為線索，如儒釋道三家經典，以顯現宗教原型的意義。

<sup>638</sup> 李元洛：《詩美學》，頁 169，台北：東大，1990。

<sup>639</sup> 弗萊：《批評解剖》，頁 124。

<sup>640</sup> 袁行霈：《中國詩歌藝術研究》，頁 65，台北：五南，1989。

原型的尋索，意在找出象徵意涵。關於象徵，榮格（Carl Gustav Jung）指出：「人類運用其製造象徵的嗜好，潛意識地把對象或形式改變為象徵（從而賦予它們巨大的心理價值），並以宗教和視覺藝術的形式表現出來。」<sup>641</sup>意象有如文字的視覺藝術，透過文字所引起的想像，類似視覺藝術浮現在我們眼前。「象徵主義的發展史顯示，每件事都肯定具有象徵意義……整個宇宙都是一個潛在的象徵。」<sup>642</sup>如同榮格（Carl Gustav Jung）所說，我們大部分只能運用象徵卻不能充分了解象徵，因為象徵經過長久的歷史積澱，潛藏在集體無意識，透過藝術、神話、宗教、童話方能稍微窺見其貌。那麼創作神話、宗教、文學藝術的作者，他們使用象徵的確切有力的證據，就在意象的使用。因此透過象徵，意象的使用往往能夠獲得普遍且深刻的意義，韋勒克與華倫如此說：「象徵具有反覆的和固定的涵義。如果一個意象一度被引作隱喻，而它能固定地反覆著那表現的與那重行表現的，它就變成象徵，亦可變成象徵（或神話的）體系之一部分。」<sup>643</sup>由於重覆與大量的使用才能構成象徵，也唯有把握住文學中的原型，亦即原始意象，與歷代及當代的人們進行心靈深度的共鳴，那麼才是成功的使用了意象，造就不凡的文本。

「宗教的象徵則基於『記號』與『所記』的內在關係上，亦即換喻或隱喻：如同十字架、羔羊、善良的牧者等等。在文學理論方面，它的涵義大抵是：以此物應於彼物，而此物本身的權利仍被尊重，這恰是個雙重的表現（presentation）」意象是此物，象徵則是彼物，此物仍被尊重與書寫，如十字架的象徵意涵也許不是每個人都像教徒一樣清楚了解，然十字架的仍被一般人認為是普遍的宗教意象。或者以點佛燈象徵佛、菩薩降臨的宗教，必然對點佛燈的儀式，注入神聖的崇敬之情。

閱讀筆者所關注的詩人文本，宗教的意象躍於紙上，單一詩人使用同一個意象形成象徵；詩人們則不約而同使用相近的意象群，更由於語言脈絡關連，乃有共同的象徵與隱喻。本文從「燈」、「鏡子」、「水」意象著手，此三個意象被詩人重覆使用；三個意象若置入佛教語境，則是心的隱喻或換喻，體現著佛教空義。心變幻無常，使得人永遠無法成佛。當然置入不同宗教語境中，則顯示出不同的象徵意涵。

---

<sup>641</sup> 卡爾·榮格主編：《人及其象徵》，龔卓軍譯，台北：立緒，200，頁2881。

<sup>642</sup> 同上註。

<sup>643</sup> 王夢鷗、許國衡譯：《文學論：文學研究方法論》，台北：志文，1996再版，頁308。

## 第一節 燈的象徵

燈在佛教的象徵系統，最常隱喻心靈，點燃心燈是修行者最重要的課題。詩人們皆有閱讀佛經的習慣，周夢蝶說最喜讀《壇經》、《指月錄》、《燈錄》等書；蕭蕭身為研究生時代，曾寫一篇佛學論文獲得獎金；覓虹書寫佛教相關論文《佛教般若思想與兒童美育》獲碩士學位，及《鳩摩羅什與大乘般若空慧》獲博士學位，佛典的閱讀無疑頗具份量；許悔之閱讀書單亦包含佛經，與《金剛經》等佛經結緣從國中開始<sup>644</sup>，詩集亦引用佛經，如《肉身》引《金剛經》、《我佛莫要，為我流淚》則引《維摩詰經》。這四位詩人對佛經都有一定程度的閱讀與接受。

因此，當詩人們從眾經典中，欲昇華出第一個印象，便是燈意象。唐代佛教盛行，在《全唐詩》中提到燈的意象的共有 1563 次<sup>645</sup>，與寺廟相關的燈亦屢屢出現，如戴叔倫〈宿天竺寺〉：「黃昏投古寺，深院一燈明。」心燈更是佛家常見術語，以心燈代表自性所流露出來的智慧是無庸置疑的。

佛教經典浩瀚如海，若要一一指出燈的出處，有一定程度的困難，《華嚴經》曾言：「顯相猶明燈」；《華嚴經》則指出：「佛為一切智慧燈」；佛經中充滿簡單的譬喻，為的就是讓讀經之人能夠清楚瞭解教義。法性本空，卻感受得到佛法的洗禮，如燈以光的形式存在，卻摸不到，燈照亮世界，名為佛光；將如來演說諸法，譬喻為明燈；佛是一盞智慧燈，指引眾生朝向清淨、解脫之道前進，不知道如何解脫產生迷惘之時，如同陷入黑暗。因此佛法就像一盞燈，指引人走出黑暗。

《維摩詰經》〈維摩詰所說經菩薩品第四〉：

維摩詰言：「諸姊！有法門名無盡燈，汝等當學。無盡燈者，譬如一燈，燃百千燈，冥者皆明，明終不盡。如是，諸姊！夫一菩薩開導百千眾生，令發阿耨多羅三藐三菩提心，於其道意亦不減盡，隨所說法，而自增益一切善法，是名無盡燈也。汝等雖住魔宮，以是無盡燈，令無數天子天女，發阿耨多羅三藐三菩提心者，為報佛恩，亦大饒益一切眾生。」<sup>646</sup>

維摩詰點出「無盡燈」作為修行法門，點燈成為極通俗譬喻。「無盡燈」使得魔宮的人也能發菩提心，也能成佛。魔宮或許意指五濁塵世，點亮心燈能夠得智慧、利益眾生、報達佛恩。維摩詰認為心燈亮了，修道之心就不會消滅，因此鼓勵諸

<sup>644</sup> 溫珮妤：〈不能沒有書——許悔之訪問記〉，《幼獅文藝》，1999，5月，頁7-11。

<sup>645</sup> 傅道彬：《晚唐鐘聲——中國文學的原型批》，北京：北京大學，2007。

<sup>646</sup> 中華電子佛典協會：[http://www.cbeta.org/result/normal/T14/0475\\_001.htm](http://www.cbeta.org/result/normal/T14/0475_001.htm)。瀏覽日期：2012/5/20。大正新脩大藏經 第十四冊 No. 475《維摩詰所說經》CBETA 電子佛典 V1.15 (Big5) 普及版。

位天女回魔宮傳「無盡燈」法門。再如《六祖壇經》的兩段燈喻：

〈定慧品第四〉：

善知識！定慧猶如何等？猶如燈光。有燈即光，無燈即暗。燈是光之體，光是燈之用。名雖有二，體本同一。此定慧法，亦復如是。<sup>647</sup>

六祖慧能藉著燈與光的譬喻，說明定慧是一體的，光由燈的本體而來，智慧由心定而來。光不可能沒有發光體，將心靈洗淨，才能流露出光明的智慧。定慧法，就是修心之法，保持無念、無相、無住，澄淨的心靈才能發揮最亮的光芒。定慧一體，是作用與本體。先定才有慧？六祖認為同時並存。

〈懺悔品第六〉：

何名圓滿報身？譬如一燈能除千年暗，一智，能滅萬年愚。莫思向前，已過不可得。常思於後，念念圓明，自見本性。<sup>648</sup>

以燈光譬喻懺悔意識，燈亮則萬年的愚痴盡除。每一瞬間的心念都要保持像佛性一樣清明。六祖要人莫要活在過去，要把握與思考未來。

燈大多被用以智慧的比喻，燈象徵佛性、佛法、心燈。故燃一燈能除千年之暗，即使是微弱的燭焰。若以一燈燃百燈為修行法門，稱之為無盡燈，即使紅塵、魔宮也可以修行的法門。如周夢蝶的〈乘除〉：「上帝給兀鷹以鐵翼、銳爪、鈎脰、深目／給常春藤以嫵娜、纏綿與執拗／給太陽一盞無盡燈／給蠅蛆蚤虱以繩繩的接力者／給山磊落、雲奧奇、雷剛果、蝴蝶溫馨與哀愁……」<sup>649</sup>借用無盡燈的譬喻，顯示出太陽的光明、永恆，歌頌萬物平等意涵；太陽及無盡燈互相詮釋彼此的意涵，太陽因為無盡燈，涵養慈悲的宗教層面；無盡燈因為太陽的神話層次，延長了永恆的時間。。

此外燈亦是佛名，如「須彌燈王佛」、「燃燈佛」、「日月燈佛」：

《維摩詰所說經》〈不可思議品第六〉：

文殊師利言：居士，東方度三十六恒河沙國有世界，名須彌相，其佛號須彌燈王。<sup>650</sup>

<sup>647</sup> 李中華譯：《六祖壇經》，頁 88。

<sup>648</sup> 李中華譯：《六祖壇經》，頁 119。

<sup>649</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集·孤獨國》，頁 46。

<sup>650</sup> 中華電子佛典協會：[http://www.cbeta.org/result/normal/T14/0475\\_002.htm](http://www.cbeta.org/result/normal/T14/0475_002.htm)。瀏覽日期：2012/5/20。  
大正新脩大藏經 第十四冊 No. 475 《維摩詰所說經》 CBETA 電子佛典 V1.15 普及版。

《金剛般若波羅蜜經註》卷下：

汝於來世。當得作佛。號釋迦牟尼。以實無有法得阿耨多羅三藐三菩提。  
是故燃燈佛與我授記。作是言。汝於來世。當得作佛。號釋迦牟尼。<sup>651</sup>

《正法華經》〈光瑞品第一〉：

時有如來，號日月燈明至真·等正覺。<sup>652</sup>

《金剛經》記載燃燈佛曾為佛陀授記，為佛陀之前的過去佛，地位極尊，燃燈從此象徵慧命傳承。《法華經》曾有日月燈如來相繼出世，在天光明如日月，在地則如燈光。《維摩詰經》裡須彌燈王佛帶來維摩詰所要的師子座三萬二千個，於斗室之中仍然寬裕，象徵了心的無量無邊廣大不可測量。

詩人閱讀佛經之後，燈意象閃耀，首先來閱讀周夢蝶的燈詩，所提到的意象無論是「日月雙燈」、「無盡燈」、「燃燈人」，都可以看見佛經典故運用。

## 一、心燈，修行者的自性隱喻

自性心燈，即智慧之燈，許多修行者一生極欲追尋。自從六祖慧能創了頓悟法門，追尋頓悟，便成了修行者最重要的功課。周夢蝶的燈象徵圓滿的佛性，即「心燈」。〈六月—又題雙燈〉寫阿難受慾望的引誘，使心燈熄滅。由於阿難是因為情欲導致戒律失守，色慾起於雙眼所見，色慾導致心燈熄滅。周夢蝶把握住此典故，以燈象徵自性；燈又象徵智慧之「眼」，具有雙重含意。〈六月——又題：雙燈〉：

再回頭時已化為飛灰了／便如來底神咒也喚不醒的

那雙燈。自你初識寒冷之日起／多少個暗夜，當你荒野獨行／  
皎然而又寂然／天眼一般垂照在你肩上左右的

那雙燈。啊，你將永難再見／除非你能自你眼中／  
自愈陷愈深的昨日的你中／脫蛹而出。第二度的／  
一隻不為睡眠所困的蝴蝶……

<sup>651</sup>中華電子佛典協會：[http://www.cbeta.org/result/normal/X24/0456\\_003.htm](http://www.cbeta.org/result/normal/X24/0456_003.htm)。瀏覽日期：2012/5/20。已新纂續藏經 第二十四冊 No. 456《金剛經註疏》CBETA 電子佛典 V1.3 普及版。  
中華電子佛典協會：[http://www.cbeta.org/result/normal/X24/0456\\_003.htm](http://www.cbeta.org/result/normal/X24/0456_003.htm)。瀏覽日期：2012/5/20。  
<sup>652</sup>中華電子佛典協會：[http://www.cbeta.org/result/normal/T09/0263\\_001.htm](http://www.cbeta.org/result/normal/T09/0263_001.htm)。瀏覽日期：2012/5/20。  
大正新脩大藏經 第九冊 No. 263《正法華經》CBETA 電子佛典 V1.36 (Big5) 普及版。完成日期：2009/05/24。

在無月無星的懸崖下／一隻芒鞋負創而臥，且思維／  
若一息便是百年，剎那即永劫……<sup>653</sup>

如來佛命令文殊持楞嚴神咒欲喚醒阿難的神識，卻怎麼喚也喚不醒，以「化成灰」的虛寫，意指修行因為情愛而淪陷。詩末附上莎翁在《暴風雨中》談論情愛，情愛是寒冷的溫度與劇烈的風，指出情與愛的本質，如同魔障。

詩中第二、三段皆以「那雙燈」為起頭，加上句號，圓形像徵燈的圓滿並模擬燈的外形。第二段以寒冷喻修行的困苦，雙燈慈悲的垂照在孤獨寂寥的路上，在黑暗為修行者指向光明，皎潔的光是「智慧之燈」。

第三段雙燈熄滅，除非可以從執著的「眼睛」引起的色欲中解脫，才能化身為蝴蝶。以蝴蝶的意象代表蛻變後全新的自我，睡眠象徵沉淪。

詩第四段又回到第一段永遠也喚不醒愈陷愈深的狀態下，場景設在無星月的懸崖下，在一片黑暗中心燈也熄滅，僧侶常穿的芒鞋受到創傷躺臥在那，極具鮮明的形象，以芒鞋代替僧侶，部分代全體的借喻手法。思維之下，在剎那間已陷入萬劫不復之中，末段再回到與第一段相同的論述，採合分分合的寫作論述法，前後呼應加強悲傷的意象。「剎那即永劫」警示一念一輪迴，要處處小心自己的心念，戰戰兢兢維護自己的心燈不熄。

雙燈的使用，亦可見於另一首詩中。〈托鉢者〉：「紫丁香與紫苜蓿念珠似的／到處牽挂著你；／日月是雙燈，照亮你鞋底／以及肩背：袈裟般／夜的面容。」<sup>654</sup>日月是雙燈，照亮著僧人的鞋底和肩背，隱喻著修行人清楚的知道所走的每一步路前往何處，含有心燈的隱喻。

因此所寫的螢也具有醒悟的性質。〈獨語外二首〉：「螢／／我是一蕊飄閃著微光的思想的燈／在「眾人皆醉」的渾沌裏照亮自己／太陽是太陽，月亮是月亮／我是我」<sup>655</sup>太陽、月亮、和螢（那隻螢是我）都是會發光的燈，而螢是一蕊思想的燈，眾人皆醉卻獨照醒自己，寫出螢的心燈隱喻。螢微弱的燈可以在渾沌中照亮自己，雖然暗，但是一燈便能除去千年之暗，一燈便能開始以智慧思維人生是否朝正確的方向前進。〈四行一輯六題·澤畔乍見螢火〉：「何其愁慘而微弱的閃爍／有火還似無火／儘依草遶籬而飛／卻總飛不到陶隱居的眼底。」<sup>656</sup>此詩以人類的角度看螢火蟲，不同於上一首是螢火蟲充滿自信的自我獨白。旁觀者看不到螢光覺得昏暗，是旁觀者的問題，與螢火蟲無關，智慧是自我內心的省察，無

<sup>653</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集·還魂草》頁，135。

<sup>654</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集·還魂草》，頁162。

<sup>655</sup> 周夢蝶：《風耳樓逸稿》，頁248。

<sup>656</sup> 周夢蝶：《十三朵白菊花》頁89。

關乎他人的評價。

再讀〈燃燈人〉，燃燈人指佛。

走在我底髮上。燃燈人／宛如芰荷走在清圓的水面上／  
浩瀚的喜悅激躍且靜默我／面對泥香與乳香凝的夜／  
我窺見背上的天正濺著眼淚

曾為半偈而日食一麥一蕪／曾為全偈而將肝腦棄捨／  
在苦行林中。任鳥雀在我髮間營巢／任枯葉打肩，霜風洗耳／  
滅盡還甦時，坐邊撲滿沉沉的劫灰／隱約有一道暖流幽幽地／  
流過我底渴待。燃燈人，當你手摩我頂／靜似奔雷，一隻蝴蝶正為我／  
預言著一個石頭也會開花的世紀

當石頭開花時，燃燈人／我將感念此日，感念你／  
我是如此孤露，怯羞而又一無所有／除了這泥香與乳香凝的夜／  
這長髮。叩答你底弘慈／曾經我是靦腆的手持五朵蓮華的童子<sup>657</sup>

周夢蝶在詩末附上《因果經》記載的善慧仙人虔敬禮佛的過程，善慧仙人是釋迦牟尼的前世，燃燈人指當時的「普光如來」，又稱名「燃燈佛」。拈此典故，詩人似以善慧仙人自許。詩末附註的出處，前面引自《釋迦如來應化錄》〈買華供佛〉裡所引《因果經》的典故；後面釋迦為半句偈捨身則引自《大般涅槃經》第十三卷。詩共三段，皆出現「燃燈人」，第一段的燃燈人走過善慧仙人所舖地的長髮，以「荷在水面」喻佛走在髮上，構成一幅唯美的圖畫；以夜作為背景，使燈更具照亮與傳承的經典意涵。泥香與乳香是從《因果經》中提煉出來的元素。

第二段融入佛陀前世為偈捨身，燃燈人手摩我頂為善慧仙人授記，以「靜似奔雷」寫出被授記的法喜，極為生動與貼切。佛經中善慧仙人得五奇特夢，預示未來成佛時的景況；詩人則是以一隻蝴蝶來譬喻修行的過程，石頭開花的世紀比喻成佛，反應佛道交融的思維。

第三段又回到長髮舖地時，善慧仙人的「心理狀態」的描寫，場景再回到泥香與乳香凝的夜，以生動鮮明的「手持五朵華的童子」作結，也為自己寫下永恆不朽的形象<sup>658</sup>。詩的節奏長短有致，一長句後接一短句，第二段有許多四字為一拍的節奏如「枯葉打肩，霜風洗耳、滅盡還甦、靜似奔雷」屬於意象密集處，

<sup>657</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集·還魂草》，頁 213。

<sup>658</sup> 翁文嫻〈看那手持五朵蓮花的童子——讀周夢蝶詩集《還魂草》〉，以持蓮花形象為題來評論周夢蝶。見《中外文學》3卷1期6月，頁 210-224。



長句則是意象較疏處，疏密有致、錯落有韻，兼顧意象與音韻之美。

夔虹的〈小葉簡〉，也以點燈人作為意象：

假如有一夢，不是返思 / 不是前懂。我傍石柱，夜深時 /  
瞻走廊延向塚； / 想我們終歸要經過。 / 點燈人呢？在一杯 /  
恬淡的友誼中，我知道了 / 芬醇藏於平凡；甜美藏於平凡。 /  
點燈人呢？我不想到遼遙的域外 / 因為害怕陌生——<sup>659</sup>

由於此詩創作時，夔虹尚未進入「佛教現代詩時期」，我們有較自由的解讀空間。「塚」和「點燈人」的意象形成強烈對比。塚代表死亡以及對寂寞與黑暗的恐懼，每個人都要經過那個自己的塚。那條走廊是生命的迴廊，通向生命的終點，或者通向寂寞的高密集處。點燈人意指帶來光明的人，詩中所指的是朋友，為人生的迷惘、生命的無助，帶來希望與光明的朋友。那麼這個「點燈人」似乎得理解成佛或某位高僧，以夔虹佛家的背景，有可能常與大善知識來往。因為害怕陌生的環境尋找朋友，如在黑暗中害怕寂寞尋求燈光。以遼遙的域外比喻心靈的寂寞，燈也象徵著心靈的燈。

點燈人可以是一種譬喻，能夠帶給人希望的，都可以稱作點燈人。在佛寺中亦有實際以點燈為工作的，稱為香燈師，「作香燈師十世 / 纔修得獨身的自由」<sup>660</sup>。香燈師為佛工作，來世有自由的福報。

以燈喻佛，是佛經常見的手法，周夢蝶也繼承入詩，以千燈譬喻佛有千百億化身。〈孤峰頂上〉結尾，也是整部《還魂草》的結尾，浮現燈海意象。即使闖上詩集後，明亮的心燈，依然在讀者的心中閃閃不滅。

沒有驚怖，也沒有顛倒 / 一番花謝又是一番花開。 /  
想六十年後你自孤峰頂上坐起 / 看峰之下，之上之前之左右 /  
簇擁著一片燈海——每盞燈裏有你。<sup>661</sup>

以孤峰頂喻佛境界之高與孤獨，以燈海喻佛圓滿修成，一片燈海指人間娑婆世界，佛在人間處處顯化。〈四行一輯六題·夜登峰碧山俯瞰臺北〉：「無端足下乃湧起千燈 / 一燈一佛眼 / 盈耳是梵唄，飛瀑與鳴蟬 / 了不識身在天上，人間。」<sup>662</sup>心中有佛，運用燈觀，即使繁華如夢的台北，每一盞家燈都變成佛的化身。每盞燈都象徵佛性與智慧，詩人透過靜觀，高歌人間即天堂的體悟。

<sup>659</sup> 夔虹：《夔虹詩集》，頁 17。

<sup>660</sup> 周夢蝶：《十三朵白菊花》〈於桂林街購得大衣一領重五公斤〉，頁 164。

<sup>661</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集·還魂草》，頁 219。

<sup>662</sup> 周夢蝶：《十三朵白菊花》。

許悔之〈肉身〉也提到：

佛說，生命不止於  
一燈或者二燈  
在太陽還沒照到的地方  
誓不斷情  
願做飢餓的眾生！<sup>663</sup>

一燈二燈本是祖師的傳承，例如《景德傳燈錄》、《五燈會元》皆以燈喻諸位禪師。詩人以翁山蘇姬的口吻，發出豪情悲憫之志。《燈錄》傳了好幾代，意謂著抗爭的行動會持續堅持下去。透過「佛說」二字，肯定翁山蘇姬的民主之舉，如同佛、菩薩為眾生的傳承民主。

夔虹〈觀音菩薩摩訶薩〉，則是直接以燈喻菩薩，「我願千苦萬苦／擎明燈，聞聲救度／願眾生都離苦，都安樂」<sup>664</sup>又說「觀音菩薩摩訶薩／慈憫的心燈透澈內外」<sup>665</sup>，明燈都指菩薩的智慧。〈正面之城市〉：「兩千萬朵善美的心／兩千萬雙合力的手／足夸擎一座島的強光燈／為所有苦難人照明」<sup>666</sup>及〈色即是空 空即是色〉：「萬法在世間的舞台／奇幻的燈光中演出不同的戲劇」<sup>667</sup>將佛法譬喻為明燈，人生如戲，燈光的奇幻與探照，增加戲劇的美感，隱含如果眾人學習佛法，能讓人生活得更精彩之意。

蕭蕭的燭光是古老的燈，亦是作為哲學與智慧的心靈之燈，蕭蕭的詩作雖然不使用佛經中的隱喻與典故，短短幾句，道出禪式哲學。看其〈燭焰與花朵〉：

請輕一點聲息／燭焰才剛剛亮了一室溫馨

請慢一些嘆息／心情才剛剛學會不讓花朵擊暈<sup>668</sup>

詩題將燭焰與花朵擺在一起，雖然中間沒有放任何繫詞但形象相致。花朵在風中搖曳的形象和燭焰搖晃相似，A（燭焰）= B（心情）= C（花朵）所具有的共同特色即是搖晃，燭光在風中忽明忽滅，心情搖擺不定，花朵則隨風搖曳，屬於複合意象手法。詩人抓住這一特點，使得心情這抽象的名詞予以形象化，燭焰與

<sup>663</sup> 許悔之：《當一隻鯨魚渴望海洋》，台北：時報，2001。

<sup>664</sup> 夔虹：《觀音菩薩摩訶薩》，頁 17。

<sup>665</sup> 夔虹：《觀音菩薩摩訶薩》，頁 48。

<sup>666</sup> 夔虹：《觀音菩薩摩訶薩》，頁 85。

<sup>667</sup> 夔虹：《向寧靜的心河出航》，頁 60。

<sup>668</sup> 蕭蕭：《毫末天地》頁，20。

花朵兩者都需要嘴巴的動作無論是講話還是嘆氣輕一點。強調嘴巴會破壞美好的東西，提醒悟禪者千萬注意話語的殺傷力，具有禪機。言多必失，尤其是禪門修行，語言更是大忌。但是用來祈禱，卻能夠產生正面力量。如〈為露珠祈禱〉：

當你跟耶穌或者佛祖喃喃低語時／燭焰與陽光都曾閃耀／或者閃爍／  
空中或者心中<sup>669</sup>

將「耶穌」和「佛祖」放在一起，必定和蕭蕭曾說自己是基督徒，卻也不排斥佛門有關；燭焰或者陽光，無論光的大與小也都是明亮的正面力量。詩中使用兩組對比顯示齊物思想、靈性平等思想，或者宗教無分別思想。一切都好，讀者可任意自行填補空白。

周夢蝶〈風——野塘事件〉也寫古典禪房的氛圍：

門，關了等於沒關／應念而至：／燭影下，相對儼然／  
儼然！芥川龍之介的舊識<sup>670</sup>

在黑夜中門關與不關，都是黑夜，燭影因應黑夜的念頭，來進行照明的責任，才能看見兩個人儼然相對，燈亮發現彼此是第三者的舊識，因為燈光所形成的巧合。周夢蝶經營了一個古典禪房，師徒會晤的場景，禪味在燭影搖曳下流洩而出。

## 二、明滅不定的貪愛之燈

燈在禪門除了隱喻智慧、生命之外，也隱喻著眾生的煩惱妄想。在《大般涅槃經》第二十九卷中有關於燈油的譬喻：

善男子。譬如然燈油未盡時明則不滅。若油盡者滅則無疑。善男子。所言油者喻諸煩惱。燈喻眾生。一切眾生煩惱油故不入涅槃。若得斷者則入涅槃。師子吼言。世尊。燈之與油二性各異。眾生煩惱則不如是。眾生即是煩惱煩惱即是眾生。<sup>671</sup>

佛經譬喻系統，點燈不只用來比喻光明與智慧，眾生的煩惱如貪、嗔、痴、愛、疑等，就如同油膏。因此《涅槃經》反而將燈滅比喻為涅槃。燈因為油的添加所以燃燒不滅，眾生因為眾念叢生所以不得解脫，如果油燒盡不再添煩惱油，貪愛

<sup>669</sup> 蕭蕭：《草葉隨意書》，頁 116。

<sup>670</sup> 周夢蝶：《約會》，頁 71。

<sup>671</sup> 中華電子佛典協： [http://www.cbeta.org/result/normal/T12/0374\\_029.htm](http://www.cbeta.org/result/normal/T12/0374_029.htm) 瀏覽日期：2012/5/20。  
大正新脩大藏經十二冊 No.374 《大涅槃經》CBETA 電子佛典 V1.53 普及版師子吼菩薩品第十一之三。

之燈便能熄滅。佛必須有肉體才能成就為佛，燈需有油才能燃燒，《六祖壇經》常說：「煩惱即菩提。」藉由煩惱才能成就菩提，是同樣悟道者的思維模式，欲成就無上正等正覺，需從轉識成智著手，眾生如何成佛，把煩惱變成通往涅槃的照明燈，尤其喜愛閱讀的詩人比起一般普羅大眾，選擇閱讀佛經的機率大為增加。

夔虹以很難寫好的情詩聞名，常以燈喻愛情的煙飛雲滅及搖擺的態度。愛情是煩惱的源頭，苦的根，愛別離苦。這裡的燈依舊是「心燈」，不過不再是智慧之燈，轉而為愛欲之燈。〈瞬間的跌落〉道出燈滅時，情亦滅。

那小小的蓓蕾可最柔嫩。愛情，最易夭亡／你是秋天的憧憬寫上一張面容  
／轉後轉後，燈就暗了／  
相遇不過是沒開出來的小小花兒／你不過是可憐的偶然<sup>672</sup>

隨著愛情的夭亡，緊接著燈暗，那盞燈扮演表演心境的重要角色。詩人高明之處是用了動詞「轉後轉後」，以漸漸轉暗的光線，慢慢地烘托出帳然若失的氛圍。「小小的蓓蕾」寫出愛情的本質，緊接著以沒開出來的小花兒比喻相遇，精準的寫出邂逅之後的感覺變化，充分顯露女性詩人思維敏感、纖細的特點。

同樣的以燈代表愛情的命運，在〈未及〉中如是說：

無邊的黑夜初臨／藍鳥飛，飛向迷惘的上方  
  
你的眼猶有前一個夢境的疑惑／網羅層層，那琴聲絕高／  
而且惟一的燈，在未及之地熄去／……<sup>673</sup>

當黑暗來臨，如果燈熄滅，愛情也殞落了。那燈是唯一的燈，夜吞噬了愛情；黑吞噬了希望。「藍鳥」是詩人的愛情鳥，是愛人的化身。藍代表著東部那一片蔚藍波光瀲灩的大海，有著對東部的無限愛戀。藍或許暗示所愛之人的身份地緣。藍鳥飛的方向雖是在上方卻是迷惘的，「琴聲」是詩人心底音色極美的呼喚，「網羅層層」指愛情的旅程充滿障礙。因此燈在高處、遠處，鳥飛未到便已熄滅。

詩人對愛情的憧憬不僅是幻滅的意涵，也有燈火通明的時候。燈不再轉滅，而是燈暈不移，象徵對愛情依舊堅持、愛情依舊明亮。〈我已經走向你了〉詩中充滿著美麗的期許，勇敢、自信的走向所戀之人。

你立在對岸的華燈之下／眾弦俱寂，而欲涉過這圓形池／  
涉過這面寫著睡蓮的藍玻璃／我是唯一的高音

<sup>672</sup> 夔虹：《夔虹詩集》，頁 94。

<sup>673</sup> 夔虹：《夔虹詩集》，頁 52。

唯一的，我是雕塑的手／                    雕塑不朽的憂愁／  
那活在微笑中的，不朽的憂愁／眾弦俱寂，地球儀只能往東西轉／  
我求著，在永恆光滑的紙葉上／求今日和明日相遇的一點

而燈暈不移，我走向你／我已經走向你了／眾弦俱寂／我是唯一的高音<sup>674</sup>

此詩被諸多詩選青睞。第一段，詩中的你所在的位置是對岸的華燈，燈火通明，繁華似錦。「華燈」、「睡蓮」，帶出的宗教氛圍藏於藍玻璃之後，隱隱約約。「眾弦俱寂」、「唯一的高音」是詩中鮮明的聲音意象，兩個意象一靜一高昂，襯托對愛堅決的意念。「寫著睡蓮的藍玻璃」把圓形的池子裡睡蓮朵朵，倒映著藍藍天空的景色寫得唯美，以藍玻璃做為意象，而不寫實際的湖甚好，此景便不受限只該出現在白天。水在堅定的意念作用之下，凝定成玻璃，不用想盡辦法繞過水池，直接走過即可。不像〈蒹葭〉以水喻道阻且長，無法前進只能興嘆。「圓池」比喻兩人之間仍有的阻礙，然而詩中人卻充滿勇氣，池是圓的，還有轉圓的餘地。以蓮喻，也許戀人具有宗教上的顧慮特質或想像或處在宗教背景的氣氛的戀情。

第二段，對愛情充滿憂愁煩惱，即使如此，我仍是那隻雕塑的手。原本應該雕塑法喜的面容，卻是親手雕塑出自己的憂與愁。微笑之中的憂愁，道出愛情有悲有喜。悲喜隨著燈光而變化，燈亮時，微笑佔優勢；燈暗時憂愁勝利。「眾弦俱寂」所透露出的寂靜，使得注意力放在時間一分一秒的流逝。「地球儀」寫時間默默的旋轉的意象。於是詩人祈求「今日和明日相遇的一點」也是兩個人情意的交會點，亦是黑夜與黎明轉換的清晨，那個時候將會看見愛情的曙光。

第三段，燈暈不移，華燈依舊明亮，燈火並未闌珊。心燈不滅，象徵愛情仍在，滿載希望，詩中人藉著明亮的燈光的指引，走向戀人。「我是唯一的高音」不只是面對情人時身為女性的自信，唯一的高音也贏得了眾人的目光。李元貞以法國精神分析女性主義者，露絲·伊蕊格萊（Luce Irigaray）一九七七年所發表的「此性非一」觀點來賞析此詩，認為具有「愛情快樂與憂愁的雙重觀點」。<sup>675</sup>「我是唯一的高音」第二次重覆，縈繞讀者的耳際。以音色極美的高音唱出，立在對岸的你轉為被動的接受，我主動向你走過來。霓虹的自我形象以及女性對愛情的主動被評論者、讀者典藏不朽。再讀〈你有所夢〉：

諸音鏗鏗然落下／夜落下／你有所夢，你引領而望／  
禱聲在轉換，你以顫震的／當虔誠的手伸來／你以顫震的心去接

<sup>674</sup> 霓虹：《霓虹詩集》，頁 50。

<sup>675</sup> 施養慧紀錄整理：〈感性似水 理性似佛——談霓虹的詩〉，《藍星詩學》，頁 26，2001，12 月。

燈火淒迷，你彷徨／你仰面而望，大大的宇宙／你說，請前來充實

諸音鏗鏗然落下／藍色氤氳中／那人驚歎——啊，與你比影而立／  
你的世界豐盈而無有邊沿／許多一瞬，是久遠的美麗／我不能忘記<sup>676</sup>

詩依舊以燈光的迷濛來報導「你」對愛情的迷惘。第一段，夜的降落伴隨著聲音意象落下，夜降而夢開始活動，所有的聲音回歸平靜。此時「禱聲」顯得異常鮮明，禱聲烘托出宗教的氛圍，愛情流露虔敬的態度。「你有所夢」，夢指對愛情的期盼與美夢。「虔誠的手」伸來，透過祈禱，信仰者往往能產生正面的力量，寫出宗教的經驗。「顫震的心」表示期待卻怕受傷的心情。第二段，淒迷的燈火與彷徨的心情有如宇宙那樣空虛，呼喚愛前來填滿。第三段，再次強調聲音意象，藍色的氤氳中有情人的驚歎，襯托出美麗的那一瞬記憶。夔虹詩中常出現的人常配以藍色氤氳的背景，最後總是直接以「藍」稱呼那人。

如同《涅槃經》將人比喻為燈，夔虹結合流水與燈，燈光流動，帶來時間意識，追憶淡美的初遇。〈初啓〉：

流過是燈是人 夢幻一樣霧在遠處淹沒／淹沒靜 以靜／  
秋初 秋末 秋末秋初／母親循環著我們

賀花如火花 消失在最光燦中／夜涼似水 無聲地氾濫／  
在最遠的波紋上／藍呵 宛然 白雪紛飛<sup>677</sup>

那盞流過的燈意象，代表著愛初啓的光亮，然而隨著時間之流遠了，於是靜靜的淹沒在平靜的生活之中，平靜意謂著愛情未開始，沒有轟轟烈烈的記憶，所以「淹沒靜 以靜」。詩境唯美，光線變換之際，聲音變化，有時無聲勝有聲，兩者互相配合。最後一段光的意象仍然燦爛不已，賀花此起彼落後消失，夜涼似水一熱一冷對比情感與現實。最後以呼告的語氣「藍呵」點出初啓的對象是藍，藍如白雪冷而美且如此短暫，捧在手心怕融化了。火花與雪，都美而短暫。

以燈光來暗示愛情的流逝，如果〈初啓〉還算含蓄，〈水紋〉一詩則可稱之為直接，「為什麼人潮，如果有方向／都是朝著分散的方向／為什麼萬燈謝盡，流光流不來你」<sup>678</sup>萬燈謝盡，是時光的流逝，暗示夜已深，人潮和你都已散去。詩末再以水紋一波一波愈來愈淡，說感傷已微微的淡去。「忽然想起／但傷感是

<sup>676</sup> 夔虹：《夔虹詩集》，頁 64。

<sup>677</sup> 夔虹：《夔虹詩集》頁，70。

<sup>678</sup> 夔虹：《夔虹詩集》，頁 103。

微微的了／如遠去的船／船邊的水紋……」燈意象與水紋意象前後一致，都具有逐漸、流去、淡去的共同點。遠去的船已是船過水無痕的暗示了，詩人再度聚焦在船邊的水紋，終逐漸撫平，那傷感描繪得更為細膩。

夔虹的燈意象，大多數的時候是漸漸的轉暗，懷念戀人時，也會溫溫熱熱的點亮，「最微的燈，一扇半圓的窗下／你的名字，化作金絲銀絲／半世紀，將我圍纏」<sup>679</sup>在黑暗中即使燈光微弱，即使無法照得太亮，卻如床頭的夜燈，發揮著陪伴的功能，這盞微微的情燈，對詩人而言，竟持續了半個世紀之久，「半圓」意指戀情美但無結果。

夔虹的情詩具有幾個要素：「燈」、「藍」及「聲音」意象。燈亮時，愛情充滿希望；燈微時象徵思念；燈火淒迷時，呈現彷徨；燈熄滅時，愛情也消逝了。燈意象是佛經轉化後的貪愛之燈，象徵著詩人心境的變化及愛情的濃度。

無風之際，如果想要燈不熄，只須不斷的添加油膏。人常以風中殘燭隱喻生命即將逝去，燈因此象徵生命長短。以燈襯托生命氣氛，如元稹《聞樂天授江州司馬》：「殘燈無焰影幢幢，此夕聞君謫九江。垂死病中驚坐起，暗風吹雨入寒窗。」許悔之繼承古典詩燈的隱喻系統，以燈暗喻父母親的生命。〈家譜〉一詩 1986 年 5 月獲第六屆全國學生文學獎佳作。

#### （ I ）隱藏的星星

對坐在暗夜最深處，／父親，我搜索卻又逃避注視／你那逐漸被翳包圍的  
雙眼，／更遲遲，不敢開燈：／因為我害怕燈亮後，將會清楚地／看見包  
圍你的眼翳／蒼白，如包圍你的半生。

仍在打量哪天去割除背上的腫瘤嗎？／……

#### （ II ）停電的夜晚

我頹然坐在牆角，抱頭思索／究竟要如何找尋一盞燈，／且將它點燃——  
但是／母親，你連續的咳嗽聲打斷／我僅有的思考。／……<sup>680</sup>

無論是（ I ）或（ II ）提到的燈，都含有生命長短的隱喻。「我」不敢開燈，怕看清楚父親蒼白枯槁的面容，害怕看清楚親人是如何接近死亡。〈停電的夜晚〉也許正思考著該帶父親到哪看哪位高明的醫生，因此說如何找一盞燈並點燃。被母親連續的咳嗽聲打斷，詩中暗示著母親也已年邁健康狀況可能也不佳。第一首詩中沒有星星，卻不敢開燈；第二首詩停電也無法開燈，以燈暗隱喻疾病，象徵

<sup>679</sup> 夔虹：《夔虹詩集》〈懷人〉，頁 112。

<sup>680</sup> 許悔之：《陽光蜂房》，頁 53。

生命的長短。

此外夔虹在〈生之悲歡〉：「我來自遙遠的屋 它埋沒在草間／我上昇 向高處的燈」<sup>681</sup>用高處的燈，即「視覺意象」來隱喻生命的歡喜，至於生命的悲劇是「鼓聲很遠很遠 像我最初的哭聲／悲劇在鉞上等待 我沉默」以聲音意象來暗示死亡。

## 五、結論

詩人閱讀佛經後轉化「燈意象」，周夢蝶的燈詩帶著難解的禪味，無法讀懂的佛理，如〈燃燈人〉形成以燈言佛的獨特風格；但也有流露個人情感的家燈意象，如〈四行〉八首。至於蕭蕭燈意象的比例雖然較少，「燭焰」意象無法形成風格，僅單一的詩意象功能，也能將詩境臻至禪境，屬於龐大的「禪意象」群之一；夔虹早期以燈烘托愛情的氣氛，體現女性詩人特有的溫婉與感性。即使夔虹後期夔虹試圖告別詩的幻象，但以燈光演繹佛法，讓似嚼蠟的佛句，現出詩的光采，引起在「佛教現代詩」中找「詩」的讀者眼睛一亮；許悔之以燈象徵生命的長短，有如舞台上的燈光師，詩的演出精采。因此現代詩中的「燈」意象，使意境別具一番佛家風味。

---

<sup>681</sup> 《夔虹詩集》頁，82。



## 第二節 鏡子的隱喻

在中國傳統的鏡子原型意象之中，鏡子照見人的容顏、歲月的老去，帶有強烈的悲劇意識。例如「閨怨詩」，常以鏡子象徵愛情堅貞，銅鏡也成為愛情的信物。兒女之情以外，鏡子體現傳統文人對理想道德自覺性的典範追求，以鏡為戒，照鑑古今或者期待當官者皆能明鏡高懸，都是從人們攬鏡自照的經典形象中所延伸出的心理意識。攬鏡自照的行為模式，隨著現代的鏡子比起銅鏡，映照更清楚、明亮，鏡子意象在現代詩，也常常出現。李瑞騰注意現代詩中鏡子意象普遍，歸納鏡子意象的映像公式：

主題意識既與臨鏡這行動模式有密切關聯，必是被統攝在以下這整體情境當中：「對鏡——見影——反應」對鏡或有意或無意；鏡中影是一個視覺化的意象，可類類於知覺、幻覺、錯覺三意象類型之中；反應——情緒反應、行為反應，大體是憤怒、了悟或自憐的情境。<sup>682</sup>

意思是說，人們照鏡子之後，看到鏡中的影像，會引起情緒或者行為反應。鏡的功能，讓人看見自我。因此，人們如果去站在一面帶有宗教原型的鏡子前面，所反映出來的行為，將以了悟、頓悟為主，並能結合智慧的高度。例如自省與修行。李瑞騰又言：「同時如周夢蝶、羊令野、龔虹詩中與佛家經典有關的鏡子意象，……只有期待來日了。」羊令野本文未論及，周夢蝶、龔虹於研究範圍內，願試論之。

鏡子的宗教原型溯源，由詩歌文本所得出的線索，初步可從「佛」、「道」二家探求。佛家認為：「心如明鏡台」，莊子則言：「至人之用心若鏡」，思想的特色皆傾向內省的思維，同時鏡也是心的譬喻。道家的鏡，見於《莊子》〈應帝王〉：

無為名尸，無為謀府；無為事任，無為知主。體盡無窮，而遊無朕；盡其所受乎天，而無見得，亦虛而已。至人之用心若鏡，不將不迎，應而不藏，故能勝物而不傷。<sup>683</sup>

此段本為莊子的政治思想，強調無為、不自專、自斷，不算計人民。「『虛』為形容空明如鏡的心境。此心境能如實反映外在客觀的景象，亦即能客觀如實地反映民心意向」<sup>684</sup>以鏡來形容空明的心境，強調要順應自然，若捨去政治意涵，無為而無不為，不禁令人放鬆心情，靜觀天地。

<sup>682</sup> 李瑞騰：《新詩學》〈說鏡——現代詩中一個原型意象的試探〉，台北：駱駝，1997，頁88。

<sup>683</sup> 陳鼓應註：《莊子今註今譯》（修訂本），頁338。

<sup>684</sup> 同上註，頁222。

佛經中的心，指的是「一心」，同義的名詞有自性，真如、實相、佛性、如來藏、圓成實性、本來面目、大圓鏡智等。佛經與文學的共通性便是兩者皆常常使用各式各樣的譬喻，大圓鏡智以出現在《六祖壇經》最為著名：

〈機緣品〉：

大圓鏡智性清淨，平等性智心無病。妙觀察智見非功，成所作智同圓鏡。  
五八六七果因轉，但用名言無實性。若於轉處不留情，繁興永處那伽定。

685

這段話傳達「轉識成智」的概念。大圓鏡智是佛清淨的智慧，如鏡子能夠映照萬物而不失其心，不隨境轉。平等性智也是佛性的流露，以大慈悲心，「平等的」觀看有情眾生。妙觀察智指善於細心觀察世界，以洞徹事理。成所作智同圓鏡，意即佛能引導眾生，成就一大事因緣。「五八六七果因轉」指的是佛教八識：1 眼識、2 耳識、3 鼻識、4 舌識、5 身識、6 意識、7 末那識、8 阿賴耶識。「前五識與第八識是屬於果。第六識與第七識末那識是屬於因」<sup>686</sup>，佛教說因果、因果，因是意識、末那識；果則為阿賴耶識、五識。佛教唯識宗認為八識可以轉成四智，是為轉識成智。

除了《唯識論》以外，其他佛經如《廣釋菩提心論》、《佛地經論》皆提到「大圓鏡」或「大圓鏡智」。大抵而言，是沒有執著、煩惱、分別，可以清楚的照見眾生的各種色像，以心譬喻大圓鏡，意指清清淨淨的智慧、佛的智慧。凡夫唯有將八識轉成大圓鏡智，方能解脫。

本節的「鏡意象」延續「燈意象」，「喻心」的譬喻思維。詩人們將鏡子意象，納入心與智慧的意象群。鏡子能照物，但不挑選物體的美醜方圓，如實映照，物來則映，物去則靜，不執著於物。聖人的心便是如此，常映、常靜、常清淨，無有愛憎無有怨對。周夢蝶在〈還魂草〉便發出這樣的讚嘆：「誰是心裏藏著鏡子的人呢？」<sup>687</sup>那個誰，當然就是佛了，佛心澄澈，透事世間的一切事物，如明鏡。夔虹讀《法華經》後，寫下經典的妙喻：「如無數的明鏡相照／交輝映光／在這兒／光明作無限的擴張」<sup>688</sup>鏡子意指內心的智慧。

本節從佛、道二家的語意脈絡為主，對鏡子意象做宗教原型的推本溯源，採取《六祖壇經》中轉識成智的意涵，在「以鏡喻心」的譬喻，考察詩人的圓鏡屬於智慧層次，或者還在意識中打轉。

<sup>685</sup> 李中華：《新譯六祖壇經》，頁 146。

<sup>686</sup> 李中華：《新譯六祖壇經》，頁 147。

<sup>687</sup> 《周夢蝶詩文集·還魂草》，頁 147。

<sup>688</sup> 夔虹：《觀音菩薩摩訶薩》〈第一部分 法華經特殊的結構〉，頁 117。

## 一、轉智成詩的圓鏡

周夢蝶的鏡子意象，脫胎自佛家「大圓鏡智」的典故運用，變造甚少。從《孤獨國》開始，鏡子意象已現蹤跡；《還魂草》最多。兩部詩集對「大圓鏡」的鋪敘之下，「鏡意象」成爲周夢蝶鮮明的「宗教原型」的意象群之一。讀其〈向日葵之醒〉，向日葵是圓的，大圓鏡也是圓的：

### 二

鵬、鯨、蝴蝶、蘭麝，甚至毒蛇之吻，蒼蠅的腳……  
都握有上帝一瓣微笑／我想，我該如何／  
分解掬獻我大圓鏡般盈盈的膜拜？

——太陽，不是上帝的獨生子！<sup>689</sup>

對人類而言，總是將「鵬」賦予大鵬展翅充滿希望的意象；蝴蝶可愛、鯨魚活潑、蘭麝芳香都是人們喜愛之物；人類不歡迎之物，蒼蠅擾人，遭蛇吻生命有危險。詩人卻說，每一個都握有上帝的微笑，顯示出萬物平等的思想。詩人自問如何平等的看待萬事萬物，並以「大圓鏡」回答自我的問題。「大圓鏡」象徵圓滿的般若智慧。各種動物的排列組合的意象，顯示詩人以平等之眼觀萬物，就連太陽貴在天空，也不是上帝予人唯一的恩賜，還有月亮、星星呢！

周夢蝶更進一步將大圓鏡智形象化，就大圓鏡的「功能」、「神力」、大圓鏡的「確切位置」以及要「如何鑄成大圓鏡」，詩人皆有詩一一闡述。

從〈閨月〉一詩中可以看見詩人所理解的大圓鏡與佛家無異，可以轉識成智，於是詩人再「轉智成詩」，描寫一條雙頭蛇，如果修行，也有成佛的可能。

從委委曲曲的等待裏昂起頭來／穿行於季節花影斑駁的曲徑之中。

驟暖的陽光使你神經痙攣，感覺眩暈／好難遇的假期——三年纔得一見天日

纔得伸一次唯美而頹廢的懶腰／纔得哭一次自己的哭，笑一次自己的笑

纔得串演一次唯我獨尊的人立／像二五零三年前一個嬰兒所串演的。

時間：你底衣裳：一分一寸地蛻落，蛻落／你一直在想——你是否與釋迦

<sup>689</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集·孤獨國》，頁95。

同大？

一條雙頭蛇，蟠伏於菩提雙樹間／可也能成為明鏡在胸通身是眼的智者？

690

詩末附上「四八年，佛曆二五零三年四月。」有以詩獻佛之意。蛇是詩中的主角，第一段與最末段皆描繪雙頭蛇；第四段運用佛陀出生時，「天上天下唯我獨尊」的典故，以「佛陀」模仿蛇把頭昂起之形象。詩人真是心中有佛所見皆是佛的化身。第五段彷彿能夠與時間進行對話。「蛻落」指明仍在說這頭蛇，冬眠後在脫皮，脫完皮蛇會長大，寫蛇的修行過程。末段，闡釋著「轉識成智」的威力，即使象徵邪惡的雙頭蛇，也是可能透過「轉識成智」的力量，成為心懷明鏡的智者。畢竟佛經都這麼說，然而詩人卻打了一個問號，有如在問「放下屠刀立地成佛」是否確有此事。這個問號是作者的心靈之問，普遍出現在其他詩中，有時是疑問句的標點符號，有時明明是肯定句卻也加個問號。白靈注意到詩人的標點符號運用：

而周氏可說無所不問，而常常是『大問』——問人問天問地、問古問今問未來，問的多是一般人難以回答的『天問』，或是不需別人回答的『孤獨的問』，像柵欄一般把別人或把自己一圈圈圍在其中，故意讓人或自己無法呼吸、透氣，是明知答案龐大無比或沒有答案卻還要問的問。<sup>691</sup>

詩中最後兩段句末接連兩個問號，表面肯定，內心之問卻帶著惶恐，透露出作者對修行者是否能夠成佛的人生大問，彷彿在問成佛有那麼容易嗎，仍然無法完全百分百的肯定。問號的使用，是詩人仍然在尋找著解脫之道所帶有的符號、屬於自我心靈狀態的標誌。詩題為閏月，閏月是前一個月的附屬月，即使是七月的閏七月，月份再以前一月份重新計算，時間、人事物所經歷的卻不同了。詩把握這個特性，以雙頭蛇附上釋迦菩提樹下成佛的故事，釋迦成佛，雙頭蛇則不斷的蛻皮，畢竟是附屬的閏月，也畢竟是蟠伏在菩提樹的蛇僅是模仿釋迦，因此詩人提出疑問，真的能夠成為嗎？

大圓鏡在蛇的身上卻仍只是模仿「真正的明鏡者」罷了，那到底誰才是明鏡在胸通身是眼的智者呢，真正在菩提樹下成佛的佛陀，無疑是心裡真正藏著鏡子的人。〈菩提樹下〉：

誰是心裏藏著鏡子的人呢？／誰肯赤著腳踏過他底一生呢？／  
所有的眼都給眼蒙住了／誰能於雪中取火，且鑄火為雪？／

<sup>690</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集·還魂草》，頁 133-134。

<sup>691</sup> 白靈：〈偶然與必然——周夢蝶詩中的驚與惑〉，《雪中取火且鑄火為雪》，頁 122-123。

抬眼向天，以嘆息回答／那欲自高處沉沉俯向他的蔚藍。<sup>692</sup>

詩中的問號，接連在問誰呢？那只是以疑問誘發讀者回答、思索的手法，增加詩的可讀性及好奇心，答案早已在詩題與詩末的附註中明瞭，所有的答案都指向——佛陀。唯有佛陀，心懷明鏡、赤腳踏過一生，能於雪中取火再鑄火為雪。

似乎只有佛陀才能成功的鑄成大圓鏡，然一般人要如何朝著鑄成大圓鏡的方向前進，才能轉識成智呢？詩人亦在〈圓鏡〉一詩中寫出學佛的體會。

以淚水洗過的眼的清明／鑄成一面圓鏡——／  
看風自夏日絢爛的背後走出來／向秋，透一些消息；／向冬，透一些消息。  
(第一節)  
而拂拭與磨洗是苦拙的！／自雷電中醒來／還向雷電眼底幽幽入睡。而且  
睡時一如醒時；／碎時一如圓時。(最末節)<sup>693</sup>

詩一開始即說明，以眼淚洗過的清明，指人生苦難。轉識成智的關鍵不是一直思索如何轉念，必須在人生的苦海浮沉中鍛鍊；必須真正去實行去面臨生命的每一個困難的課題。夏日暖風會緊接著秋風蕭蕭、冬風清冷，「看」這字用得極好，畢竟風是看不到的，「看」有旁觀者的意思，描繪雙眼已可以淡看春夏秋冬。「拂拭、磨洗」告訴讀者，絕對不是甜甜的、輕輕鬆鬆就可以磨出人生的圓融、拭出生命的智慧以鑑照萬物。雷電交加中被吵醒的鏡子彷彿置身事外，才能在雷電中繼續幽幽入睡，醒或睡一樣保持著圓鏡的本色，即使被雷打到，碎身萬段仍需保持著圓融的心境。佛理貫穿全詩，且使圓鏡的形象伴隨著淚水與雷電鮮明且立體，詩一開始的「眼睛」經過淚水的洗禮，亦成功的變身為自在自適的圓鏡。此種變鏡的過程，需依賴鏡子與鏡子之間的互相映照，佛陀無疑是最圓的鏡子，眾生則需要洗淨內心方能映照佛的智慧，「而你在何處？宛如一面鏡子，呼喚／另一面鏡子／從世尊自菩提樹下起／到燈火闌珊，相對無語的此時——／你在何處？」<sup>694</sup>使用替代手法，第一面鏡子是佛陀，第二面鏡子是眾生。再下一首，鏡子是心的鏡子，用「你是我底一面鏡子」，比喻你是我心裡的一部經典、一個借鏡、一條準則。讀〈你是我底一面鏡子〉：

你是我底一面鏡子／我在你底心裏輕輕走著／沒有聲音，也無蹤跡；／  
鬚鬢由天這邊到天那邊／一朵孤雲晚出。

誰畫的天？圓亮而藍且冷／像你底心。是的／一定有些兒什麼躲著／

<sup>692</sup> 《周夢蝶詩文集·還魂草》，頁 147。

<sup>693</sup> 《周夢蝶詩文集·還魂草》，頁 202。

<sup>694</sup> 周夢蝶：《十三朵白菊花》〈再來人〉，頁 58。

在你背後。那神祕／即使我以千手點起千眼／再由千眼探出千手／  
依然不能觸及。

總覺有誰在高處／冷冷察照我。照徹我底日夜／我底正反，我底去來。／  
而且，逃遁是不容許的／可蘭經在你手裏／劍，在你手裏……

為甚麼不撒一把光／把所有的影子網住？／火曜日，你是誰底火曜日？／  
誰是你底火曜日？／第十一次自風雪中甦醒／不再南北東西了。背著夜色  
沉沉地，我把眼睛迴過來／朝裏看！<sup>695</sup>

詩人以孤雲比喻自己，詩中的你從第三段可蘭經與劍的線索看來，應暗指回教的聖人穆罕默德，詩該是詩人讀可蘭經有感所作。鏡子意指智慧，是讀經後所產生的智慧，乍看之下第一段宛若情詩。

第二段以圓亮而藍且冷的天空意象來描寫詩中「你」，如此的神祕與廣大，亮藍色是冷色調，對詩人而言屬於宗教的顏色、肅穆的顏色，帶著死亡的氣氛。像〈天問〉：「天把冷藍冷藍的臉貼在你臉上／天說：又一株蘆葦折了」<sup>696</sup>藍與冷一向營造如此濃烈的死亡氛圍。後面融入佛教語彙，以千手千眼的大範圍來喻天空之闊無法碰觸，因為你是那麼神祕無法探測，為何要以千手千眼來比喻，千手千眼是菩薩的聖名，有大悲之意，用以稱頌所描寫的「你」，無法用佛經習得的慈悲探測「你」的祕密，增添異國宗教的神祕感，見佛教、回教的語彙，可見詩人有宗教真理無異之哲思。

第三段，承接著前段神祕的氣氛，總覺得有個「你」在高處默默觀照著我，徹底的洞悉，我無所遁逃。「你」的身份，左手拿劍右手拿可蘭經，穆罕默德以軍隊武力征服後傳教，正是劍與可蘭經的形象。用來譬喻詩中的「你」，具有一種強迫我在鏡子前無所遁逃的影響力。

第四段，撒一把光來網住影子，光影隨形，是個極美的比喻。光意象和鏡子意象同屬智慧的譬喻，光可以是智慧、神蹟；影子可以是小人或追隨者。若扣緊劍與可蘭經，詩人似乎對聖戰提出質疑，為何不顯露智慧與神蹟使眾人追隨，卻要以劍來征服，卻明白聖戰是因人而起，問而不問的高明手法。火曜日指的是星期二，是穆聖歸空之日，「火曜日，你是誰底火曜日？／誰是你底火曜日？」此二句，是周夢蝶詩中慣見的互問手法，你是誰的？誰是你的？皆是質疑，詩意表明：都沒有你屬誰，誰屬於你。風雪喻人生中遇到的打擊，透過閱讀經典的智慧終於清醒，於是眼睛不再東西南北向外慾望的追尋，轉而向內尋求心靈的平靜。

<sup>695</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集·還魂草》，頁 189。

<sup>696</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集·還魂草》，頁 212。

鏡子往往倒映出傳統婦女的閨怨，與對愛情的堅貞。如李商隱〈無題〉：「曉鏡但愁雲鬢改，夜吟應覺月光寒。」孟郊〈去婦〉：「君心匣中鏡，一破不復全。妾心藕中絲，雖斷猶牽連。」愛情與鏡子是歷來離不開的主題，夔虹結合了愛情之餘與佛教的大圓鏡，使愛情詩的寫法得以昇華，提昇愛情的智慧，將愛情的意識轉為一種昇的智慧，化解自身因情所受之苦，隱含有透過佛法的洗禮，提昇到圓融的高度。

佛家常說，離心之外無法可求，心即法。一切法都指向如何修心。夔虹的鏡子意象把握住以鏡喻心的線索，塑造出詩朦朧迷離之美。〈昇〉：

我忽有雕心之慾／                        在湖岸／  
啊，佛釋迦，請為我擎／燦燦的希望，燭之白圭／（而我為你擎，在湖岸）  
於圓鏡的中央

將我和感激聯想／那顏面沒有愧色／請為我譯，佛釋迦／  
譯他的言語——兩箇世界／隔朦朧的星帷／在此對視

那必是昇／超乎美，超乎真實／超乎，芬馥的愛情，人能夢及之夢  
那必是昇／                        在湖岸／在湖岸<sup>697</sup>

第一段，「我」說她忽然有雕心之欲，請釋迦佛為她在圓鏡的中央，持白蠟燭點然希望。萬法唯心，雕心之欲所指，或許想請佛陀為她說法，主持愛情。夔虹所歸依的「佛光山」鼓勵佛教婚禮，夔虹寫出有如婚禮的唯美場景。請佛位於圓鏡中央，「我」則立在心湖的岸邊。唯有佛法，方能將心湖鑄成大圓鏡，不起波浪，能智慧的面對愛。第二段，請佛幫忙翻譯對方心裡的話，透過佛陀的翻譯，無常也會令人舒心。由於有佛的加持，所翻譯出來的語言、情境，必是昇，詩人用「朦朧的星帷」譬喻兩個人的距離。

第三段描述昇，超乎美與真實，再次強調愛情的主題，以「昇」喻正向的愛情，是在湖岸透過佛陀的指引所產生迷濛安祥的美感。夔虹的詩使宗教情感和俗世情感交融。融入佛陀的語彙，使愛情產生新鮮感；或者詩人描繪某一場「昇」境的佛教婚禮，互相感激對方，愛情已昇華至夫妻之情。

一樣抓住鏡子即心的特性，蕭蕭將身為客體的鏡子變為主體，使之成為一面會思考的鏡子，產生無窮的禪意。看其〈鏡子兩面〉：

<sup>697</sup> 夔虹：《夔虹詩集》頁 54-55。

鏡子（A）

發現對面是一片空 白／無物可照／那晚，鏡子開始懷疑  
我，曾經存在嗎？

那些曾經在我心上喜心上怒的／如今又在哪一面鏡子的外面哀樂？<sup>698</sup>

鏡子發現無物可照時，產生的空白空虛之感，進一步懷疑自己到底存不存在，鏡子此時活在別人的價值觀之下。「空 白」，空一格延伸文字的圖象功能。再者，有智慧的鏡子能夠領悟到曾經在鏡子前的，已經到別面鏡子前自照了。詮釋無常、喜怒哀樂變化的不確定性。這面鏡子有嚴重的失落感，因為無物可照進而對自己產生懷疑，疑惑讓自己喜怒哀樂、情緒起伏的那些事，如今怎麼消失了。

鏡子（B）

照看外面空無一物

無晴，無雨／無男，無女／無聲，無色／無情，無義

鏡子坦開胸腹手腳，睡了一個大覺<sup>699</sup>

鏡子B則是已經悟透，不再思考那些無常、緣份、情緒的去向，既然無物可照、無晴無雨、無男女聲色，連情義這種照不到的東西都空了，於是鏡子便心胸坦蕩的睡了一個大覺。A鏡與B鏡產生明顯的對照，一樣的「空」不同的詮釋，一個是空虛感極為強烈，一個則是放下。「照看」二字不再是實際的照，而是觀照的照，心靈層面的照看。即使鏡外風風雨雨、男男女女，鏡子內心是放下的。鏡子B，似已修煉成老莊氣象，「至人之用心若鏡，不將不迎，應而不藏，故能勝物而不傷」<sup>700</sup>。鏡指空明的心境。

## 二、轉識成詩的圓鏡

心是一面鏡子，同樣的譬喻，詩人反復使用，鏡子意象之於周夢蝶，有象徵的力量，心=鏡。再如其〈焚〉的最後兩段：

許是天譴。許是劫餘的死灰／冒著冷煙。／  
路是行行復行行，被鞋底的無奈磨平了的！／面對遺蛻似的／  
若相識若不相識的昨日／在轉頭時。真不知該怎麼好／

<sup>698</sup> 蕭蕭《凝神》頁，52。

<sup>699</sup> 蕭蕭《凝神》頁，53。

<sup>700</sup> 陳鼓應：《莊子》〈應帝王〉，頁238，台北：台灣商務（修訂版），1999。



捧吻，以且慚且喜的淚？抑或悠悠，如涉過一面鏡子？

傷痛得很婉約，很廣漠而深至：／隔著一重更行更遠的山景／  
曾經被焚過。曾經／我是風／被焚於一片旋轉的霜葉。<sup>701</sup>

主角帶著劫後心如死灰的無奈，不會面對人情，實在不知道該怎麼涉過那種被焚過的心情波動。喜歡人情溫馨的人會說「熨」，不說是焚、死灰。所欲涉過的鏡子，正是心的象徵，是一顆受傷的心堪不住任何溫度，傷痛雖然很婉約，但是廣漠而深至，那顆心仍是一面漣漪不斷，起伏一陣一陣的心湖，尙未轉識成智、尙未定靜、尙未鑄成一面大圓鏡，心仍填滿孤寂和淒清之情。

鏡子本該是物來則映物去則靜的無情之物，除了思考外，下面鏡子還會照出不同的東西。蕭蕭的〈鏡子〉無法行動，可以稱之爲「無」有作「爲」，但內心精彩可期。

我揮手，你欣悅／我揮淚，你低首

我奮力直直奔向你／你竟整齊地走進我<sup>702</sup>

照理我揮手時，鏡子裡的也是我，照鏡子的人卻變成你。彷彿我和你一個是外在的我；一個是內在的我。我揮手的時候，鏡子的你代表是欣喜的；我揮淚的時候，鏡子的你是低著頭的哀傷模樣。照鏡子的人似乎不能理解自己動作的意義，必須透過鏡子才能了解別人對自己的想法。當我奮力的向你奔跑時，你竟整齊的向我走來，透過鏡子，照鏡子的人成了旁觀者，看著自己的演出，卻發現與自己的本意產生落差，道出人的內心世界和外表似乎脫離，鏡子呈現兩難與耽溺的情感。

欲忘情，卻還有等待、憂心，那顆心想要變成大圓鏡智，想要從有情中覺醒，似乎不是那麼容易。〈忘情三十六行〉雖題忘情，卻是一個還沒達成的目標，還在努力當中，記錄心識充滿喜怒哀樂。

鵲候三行

三千年來鏡子般的水面，了無／輕愁，坐著望著／  
全心等待三千年前的一顆細石子<sup>703</sup>

心如明鏡但卻仍然是水，尙未鑄成大圓鏡。雖然寫著了無輕愁，卻還在等待三千

<sup>701</sup> 周夢蝶：《十三朵白菊花》，頁 10-11。

<sup>702</sup> 蕭蕭：《悲涼》，頁 41。

<sup>703</sup> 蕭蕭：《悲涼》，頁 123。

年前的細石子。那顆石子雖細雖遠，卻仍可以引起三千年來已如止水的心陣陣漣漪，詩不止以鏡喻心，也以石子喻雜念。

### 憂心三行

他們說：明鏡會有裂痕／那麼，裂痕裏會不會有明鏡  
裂痕裏的明鏡會不會有裂痕呢？<sup>704</sup>

憂心三行乍看之下像是無謂的擔心，忽然擔心起鏡子會不會有裂痕。由於兩面鏡子對照，可以照出無限的鏡子，形成一個虛幻的世界。因此這個擔心一起了頭就無止盡了，裂痕裡有鏡子，鏡子裡又有裂痕，我們的心念一個接一個，不斷衍生。若想要終止無謂的擔心，唯有停止思考，停止過多無謂的思維。如同六祖壇經所言：「不思善，不思惡」才能有悟道的契機。

### 憂心又三行

那麼，鏡中的裂痕會不會長出／一朵小花或者一棵樹／  
細長的根是不是穿過鏡面彷彿裂痕？<sup>705</sup>

此時的心像一片無盡的黃土，憂心又來三行，看來這個憂心是無法停止了。這時候心已經徹底的不像明鏡了，裂痕裡還會長出小花或者樹，那個根又會造成無數裂痕的假像。無論是石子也好，明鏡的裂痕也好，長出來的花或著樹也好，都是心念的產物，可以是慾望、雜念、煩惱及妄想。〈忘情三十六行〉看來是情難忘、慾叢生。蕭蕭記錄心念的波動，轉識成詩。

〈河邊那棵樹〉描寫的不只是河邊景色，而是心的風景。

5

河邊那棵樹／對微風說：／你來／我才能彎腰把自己看清／可是／  
水的心鏡也皺了！<sup>706</sup>

詩把樹、微風擬人化，有如童詩的口吻，卻含有高深的禪意。心鏡皺了，樹看到的身影便是模糊不清的；風不來又無法彎腰看見自己，呈現兩難啊！詩用以比喻人面對世間事的時候，無法以靜應萬物，心也跟著事情起伏不定，產生煩惱妄想、憂苦身心而不得解脫之苦。

〈水月〉亦是一個多麼虛幻的意象，和鏡子意象互相輝映：

---

<sup>704</sup> 蕭蕭：《悲涼》，頁 126。

<sup>705</sup> 蕭蕭：《悲涼》，頁 126。

<sup>706</sup> 蕭蕭：《緣無緣》，頁 89。

我潛入你的鏡中／採取那朵不一定存在的花

你從水裡撈走／我琢磨不知多少世的明月／卻只用泛起一圈的酒窩<sup>707</sup>

水和鏡是心，水中月、鏡中花，都是用來比喻人世間的種種假相，心中的那朵花並不一定存在，潛入你的心底也不見得撈得到。而琢磨不知多少世的明月，只需要邂逅中的微笑就可以撈走，花和水裡的月就是愛情的譬喻，詩簡簡單單就點出愛情幻滅的本質。

許悔之以一首〈心〉，寫父親病中枯瘦的面容，照鏡子卻照出落盡繁華的顏色。

畢竟黯了些——光是一種傳說而／傳說是一面鏡子；「我的鏡子呢／  
？」鏡子是暗夜裏／莫名的恐懼；你堅持要／拿出鏡子，堅持要凝視／  
自己那經過長期鈷六十照射後，／落盡繁華的顏色，自照／  
復自照——啊至此我才恍然／畢竟，畢竟你／仍深深眷戀——／  
眷戀於舊日纏縛種種的／哀樂，和喜怒——<sup>708</sup>

詩尾尾道來，有極動人的父子之情，極感人的哀傷。鏡子映照出父親心裡對死亡的恐懼及對塵世喜怒哀樂的眷戀，因此說「生命本身是無畏的鑑照」，無論生與死，一面鏡子都照得出來。這裡的鏡子是未修煉完成、未進化成大圓鏡的赤裸裸的血心、人的心，就已經得面對死亡。鏡子是恐懼，因為鏡子最誠實，是人不肯面對現實。

## 五、結論

周夢蝶以大圓鏡入詩，以詩說理卻顧及意象之鏡；覓虹處在「紅珊瑚」時期，使用佛教的語彙，能增添詩中的唯美、宗教氣氛，對詩境本身有提昇效果；蕭蕭詩裡鏡子主客互換，不再被動的映照，是一面會思考人生哲理之鏡；許悔之以鏡喻心，鏡能反映生老病死。詩人將大圓鏡智形象化，詮釋轉識成智的過程。因此分析詩中的鏡子意象，亦窺見詩人向宗教靠近的歷程：覺察、體悟、內省，最終轉識成智。

<sup>707</sup> 蕭蕭：《皈依風皈依松》，頁 90。

<sup>708</sup> 許悔之：《陽光蜂房》，頁 74-75。

### 第三節 水的意象

水意象是中國文學傳統典型的意象，透過文化的積澱，有各式豐富的象徵含意。自詩經始，水意象隨處可見，像「蒹葭蒼蒼，白露爲霜。所謂伊人，在水一方。溯洄從之，道阻且長；溯游從之，宛在水中央。」水是禮的象徵<sup>709</sup>。儒家思想裡，孔子觀水，《論語·子罕》：「子在川上曰，「逝者如斯夫！不舍晝夜。！」<sup>710</sup>孔子將歲月遷流以流水譬喻。周夢蝶納入儒家水的典故，〈九行二首〉之一：「子在川上曰：／水哉水哉水哉／逝者如斯。」<sup>711</sup>詩句連用三個「水哉」，高明的替代孔子的讚嘆。觀水代表儒家君子的價值意涵。道家思想，則以水喻道，《老子》〈第八章〉：

上善若水。水善利萬物而不爭，處眾人之所惡，故幾於道。居善地，心善淵，與善仁，言善信，政善治，事善能，動善時。夫唯不爭，故無尤。<sup>712</sup>

老子稱讚水是最好的，因為水能洗滌萬物，具有清淨的特性，柔且卑下，因此老子用來稱讚有德者的人格。能夠做別人所不願意，忍別人所不能忍，卻能夠不爭不求。這樣的人最接近道。水的特性與道最接近。《莊子》〈大宗師〉進一步發揮以水喻道：

孔子說：「魚相造乎水，人相造乎道。相造乎水者，穿池而養給；相造乎道者，無事而生定。故曰，魚相忘乎江湖，人相忘乎道術。」<sup>713</sup>

莊子假借孔子的口吻，說魚和水最相合適；像人與道一樣相適。魚可以挖個池子來養，人則可以泰然無事，安靜自在。所以說當魚自由自在的游在江湖之中，就無煩無憂；人游於大道，自然像魚一樣，逍遙自適。

由於譬喻是佛陀說法的形式之一，水喻所形成的水意象在佛家中也有特定的含意，《大般若波羅密經》：「又如水大，性本清潔無垢無濁。」水是人的清淨的自性，能除一切罪惡，佛教儀式中的水懺法會等等。詩學傳統的水意象，加上佛經中常見的水喻，水意象有更豐富的含意。

本文在宗教語意脈絡之下，探討水意象的意涵，故以釋、道思想，探討水的

<sup>709</sup> 黃永武：《中國詩學思想篇》〈新增本〉：「《詩經》中的水，固然有直賦自然景象的，也有兼含比興象徵的，這些比興象徵，大半含有一種共通的意義：水是禮的象徵。」，頁 142。

<sup>710</sup> 毛子水註：《論語今註今譯》，頁 158。

<sup>711</sup> 周夢蝶：《有一種鳥或人》，頁 92。

<sup>712</sup> 陳鼓應註：《老子今註今釋》，頁 76。

<sup>713</sup> 陳鼓應註：《莊子今註今釋》，頁 205。

宗教原型意象，分別為「楊枝淨水的佛家意向」及「上善若水的道家向度」。

## 一、楊枝淨水的佛家意向

意象之於詩，重要性難以言喻，無論宗教意象或詩意象都必須負起各自應有的文學責任，言在意外、立象盡言。使用意象省去諸多繁言，還能多重的解讀。使用了對的意象打開記憶龐大的資料庫，經驗再生、重組，意象發出千萬人心底深處的聲音。

夔虹的詩到了「佛教現代詩時期」，透過文字展現她虔誠信仰，也許站在佛教的立場去看《觀音菩薩摩訶薩》，這本佛教現代詩是成功的；然站在文學本身的要求，意象的活躍趨於沉默，與燈意象、鏡子意象相比，夔虹詩作的水意象明顯的從文學流向了宗教的水域，水紋不再蕩漾，水揚棄太多可以負載的涵義，一心回歸於佛經的單一寧靜。

水的象徵意涵是多變化的，雖然水承載的思念可以追溯到詩經，透過榮格（Carl Gustav Jung）的原型理論，原型意象負載無意識，透過意象與象徵的使用可以了解集體無意識，原型意象的探討，本來就稍具有類型化的特點。但相較於宗教意象，詩的意象仍屬於個性化。畢竟詩人的情感多樣且細膩，即使有集體潛意識在背後指導意象的使用，一來潛意識一向難以類化，即使相同意象，不同詩人下筆，不同風格不同意涵。關於詩歌和宗教意象的指向問題，劉艷芬在《佛教與六朝詩學》的見解，或許可以為夔虹的水意象解圍：

詩歌和佛教的不同指向：詩歌意象指向審美，佛教意象指向宗教。詩歌意象是詩人審美活動的結晶，是詩人用“詩意”之眼觀照的產物，而且一經產生，便成了審美的物件；而佛教意象則是宗教活動的產物，是佛教徒以“法眼”看世界的結果，所以必然是宗教的物件。<sup>714</sup>

諸宗教意象，尤其是夔虹的水意象用來譬喻心或者是佛法。宗教情的作用與經典的閱讀，接受佛經的水意象，並不只水意象趨於單一化的最主要原因，夔虹的詩作，水意象的單一化，相較於其他詩人、自己的其他意象更為明顯，是因為夔虹完以佛經入詩的緣故，無意變造，加入俗世情感。

佛教關於水意象，大致可以分為三個含意：一、生死流轉，人生無常。以水流動不止息、瞬間消逝，喻「諸行無常、諸法無我、涅槃寂靜」的三法印思想，《大般涅槃經》第一卷〈壽命品第一〉：「是身無常念念不住。猶如電光暴水幻炎。亦如畫水隨畫隨合。」或者《金剛經》偈言：「一切有為法，如夢幻泡影，如露

<sup>714</sup> 劉艷芬：《佛教與六朝詩學》，山東師範大學，博士學位論文，2008年5月，頁71。

亦如電，應作如是觀」皆是以水流喻世間之法，生滅遷流，無刻不變異。二、以水的清淨喻佛性、自性本自清淨無瑕。《大般若波羅密多經》〈第六分顯相品第三〉：「如水大性本清潔無垢無濁。甚深般若波羅蜜多亦復如是。體無煩惱故名清潔。能離諸惑故名無垢。一相非異故名無濁。」夔虹〈說法二帖〉，便是把握住水清淨的特性，「水在淼淼的煙波上說法／說你心裡也有水的寂靜／也有水的忘情／也有水的映月／也有水的空影」<sup>715</sup>，水與空性有相同之處。三、以水能喻洗清汙濁喻佛法不可思議的力量。《楊枝淨水讚》曰：「楊枝淨水。遍灑三千。性空八德利人天。餓鬼免針咽。滅罪除愆。火焰化紅蓮。」水是智慧、水是佛法、水是清淨的心，水的力量就是佛法的力量。〈詩句〉：「如果心是一湖澄淨的水，／蓮、芰、菱、芡，／舟、舫、舸、舫，／一一是水上的詩句。」<sup>716</sup>詩一開始使用明喻以水喻心，而蓮、芰、菱等植物與舟、舫、舸、舫就變成水上的詩句了，童言童語童心，詩是心的產物，由於心對這些愜意的景物產生美的感受，便有了這麼充滿禪意的詩句。

夔虹的《愛結》有一輯〈讚詩〉所選擇的便是《楊枝淨水讚》，是頌佛之詩，是「佛教現代詩的實驗時期」。《愛結》詩末序詩人如此說：

第三輯是『讚詩』十首，讚釋佛教原有的『楊枝淨水讚』。排開萬難，人心深處並非濁流，原來水火同源！楊枝淨水讚，磬聲梵唱，引出一片淨土光亮。原來淨土在心！楊枝水，灑向烈火燄，火燄漸漸化紅蓮，原來水火同源。讚楊枝淨水讚，是我對佛法的禮敬，對空義的理解，和對觀音大士的悔懺——用的是詩的推心傾談。<sup>717</sup>

夔虹將《楊枝淨水讚》的文字一一拆解，作為每首詩的詩題，共拆成十首，表示佛法十全十美、圓滿無礙。詩人抓住水可以洗滌汙垢的特性，寫出對觀音大士的懺悔；握住水流轉諸法皆空的比喻寫出對空義的理解。

夔虹作〈楊枝淨水讚〉，緊緊扣著佛理而作，是否淪為教化工具，或者是有特色的佛理詩，全看說理和意象的拉扯，在「讚詩」的初期，暫時是意象險勝。

〈楊枝〉：

楊柳的枝條不只是垂拂在西湖岸，／不只是在將出的玉門關，不只是、  
不只是陌頭，不只是江南。／殘月曉風，不只是我心頭：  
一叢叢煙雲穠淡，楊柳枝，／大士將隨手拈摘。<sup>718</sup>

<sup>715</sup> 夔虹：《觀音菩薩摩訶薩》，頁 75。

<sup>716</sup> 夔虹：《愛結》，頁 101。

<sup>717</sup> 夔虹：《愛結》，頁 146-147。

<sup>718</sup> 夔虹：《愛結》頁，127。

在楊枝淨水讚裡，楊枝二字有三個含意：一、每天早晨起床嚼楊枝有刷牙的效果，清淨口齒，再度誠禮佛。二、楊枝心向上，表示菩薩一心向道，欲證得無上佛果；柳葉下垂，示菩薩雖求佛道仍不忘下渡眾生。三、菩薩手持柳枝，能除眾生三災八難化娑婆為蓮邦。詩把握住楊枝的意象，如攝影將鏡頭先說景色的楊枝在西湖、在玉門關、陌頭、江南，透過想像最定在觀音大士拂楊枝的動作，拂過心頭，最後說隨手拈摘，以排列句法顯示出大士的慈悲處處可見、無所不在。

〈淨水〉：

這水是不拘湖海，這水是、／也是那雨，也是那淚，也是那  
慈母的心腸——一一不拘，／處處道場。

但將甘露於苦渴，／但將滋慰於無邊的絕望，／於地獄火，於刻骨痛，  
這寶瓶淨水，點滴分寸，／為你的身、魂、心、夢療傷。<sup>719</sup>

〈淨水〉寫作手法和楊枝一樣，透過想像力，想像水灑的地點，是苦渴、絕望、地獄、刻骨痛、身、魂、心、夢這些看不見的地方。淨水指的是清淨的水，菩薩灑出來的水，因此詩說水不拘任何地方，是湖海是雨是淚是慈母的心腸，此讚本來用來法會開始時灑洗道場，因此不論任何道場都在慈母灑洗的範圍內。詩第二段有節奏感，連續四組詞以四字為一個單位：於地獄火、於刻骨痛、寶瓶淨水、點滴分寸，節奏相同，最後身魂心夢各以頓號隔開，有加強語氣及改改節奏的效果。節奏配合著淨水一一灑落，彷彿大士灑落時的節奏。〈遍灑三千〉：

一佛淨土有世界三千大千，／一世界一日月，繞須彌山而行。／  
我在須彌山以南，隔香水海遙望，／我是遙遠遙遠而遙遠，／  
我是渺小復渺小，在須彌山以南。／圓顛方趾，年壽極限於百的／  
黃膚種姓，遙望你：／光燦的珠寶，香花遍滿，踏風輪之上，  
立於虛空的須彌山。／上有三十三天的須彌山，眾神的須彌山，／  
高八萬四千由旬，構成千數之一的須彌山。／  
千千為小千，一千小千是中千，一千中千為大千，  
三千大千一佛土，之一之一啊，／香水海上的須彌山，我在你以南。<sup>720</sup>

詩取佛經典故。香水海即注滿香水之大海。在佛教的世界觀有三千大千世界，世界有九山八海，中央是須彌山，周圍被八山八海圍繞著。除了第八海為城水，其他皆為八功德水，有清香之德，故稱為香水海。詩扣緊佛典，我意指詩人和一般芸芸眾生，你則指觀音大士。楊枝水灑洗道場，必須洗到三千大千世界那麼那麼廣闊，菩薩的淨水能使其清淨無濁。須彌山是我渴望往生的地方，具有光燦的珠

<sup>719</sup> 龔虹：《愛結》頁，128。

<sup>720</sup> 龔虹：《愛結》，頁 130。

寶、香花遍滿、且踏著風火輪，高八萬四千由旬。在香水海以南指的是黃膚種姓、圓廬方趾的人類所居住的，詩第三行開始解釋為何叫三千大千世界，我們所住的地球一千個，為一小千世界，一千個小千世界謂之中千世界，一千個中千世界稱著大千世界。三千大千世界者，示此大千世界，成自小千、中千、大千三種千，所以才稱為三千大千世界。之一之一啊用來喻人類的世界之於佛的世界何其渺少。想像力在此退隱，完全以佛經為依歸，詩中所見僅剩下情感的因素，那情感是對佛世界的景仰，籍由詩傳達出來。〈八德〉：

香水海，海水香甘溫柔，／如熨心的手，用軟語撫摩。

大士以楊枝沾灑，水珠向你、／漩成芬芳的蓮花……

此去十萬億佛土有世界名曰極樂，／金池裡等你來有清涼水亦具八功德。

721

香水海予人的感受，詩人以手譬喻，是熨心的手用軟語撫摸。水珠向你、漩成芬芳的蓮花，亦是較具詩意的句子。最後第二句出自《阿彌陀經》：「從是西方過十萬億佛土 有世界名曰『極樂』，彼土有佛，號『阿彌陀』。」也是《阿彌陀經》的綱領。最後一句從「八德金池」之語彙而來。〈火燄化紅蓮〉：

這火來自與這水同樣的母胎，／是孿生的清涼和忿熱癡愛。

這水何況是純淨甘涼，大士取自八功德海。／

這火，這火燄，這紅火燄漸次轉化，／語音漸漸柔順，火蕊漸漸芬芳，  
而出落為蓮花……／這蓮花，這來自火燄的紅蓮花，／  
終於開在我心安靜的水上。<sup>722</sup>

詩寫出佛教世界中的水火復合意象，火意指愛欲之火，瞋火、欲火、淫火、貪火、癡火等等都是，火焰如何化紅蓮，傷人的語言如火，因此語音柔順，火蕊也會芬芳轉為蓮花，其原因是大士所取的功德水的滋潤。最具詩意的句子是末二句：這蓮花終於開在我心安靜的水上，以水意象喻心。〈南無觀世音菩薩摩訶薩〉：

水澤、木橋，茅屋、籬落，／踢毽子的孩童，下棋的老叟，／  
浣衣的婦女，或行路的官差……／北方有國，名曰震旦，／  
我震旦國的子民，有智慧、福報，／來篤信大乘。／尤其與菩薩有緣，／  
有深緣在此焚香膜拜、／問訊如來。

<sup>721</sup> 寶紅：《愛結》，頁 134。

<sup>722</sup> 寶紅：《愛結》，頁 140。



有深緣我篤信大乘，歸依於：／聞聲救苦、大慈大悲者，／  
南無觀世音菩薩摩訶薩，／南無觀世音菩薩摩訶薩。<sup>723</sup>

景物、人事排列，有如枯藤、老樹、昏鴉的排列。後兩句，受佛經影響，顯示出作者有頌經習慣，言語沉入佛號中，而得到平靜。

夔虹的〈楊枝淨水讚〉由於有三首詩無水意象，因此不在本章節的討論範圍，分別是〈性空〉、〈利人天〉、〈福壽廣增延〉，即使不討論此三首詩，仍不影響水意象陳述的完整性。讚詩尚有令讀者驚喜的意象，如〈火焰花紅蓮〉：「這蓮花，這來自火燄的紅蓮花，終於開在我心安靜的水上。」其他的如寶瓶淨水、香水海、八功德海、淨水等與水有關的意象皆是佛教的固定的含意，在宗教界已約定成俗，較難引起讀者濃厚的興趣，但對於閱讀佛經的讀者則覺得佛理較親切。大抵而言夔虹自讚詩後，下本詩集《觀音菩薩摩訶薩》則是完全進入了菩提的世界，如同詩形的白話佛經，詩味已變得極淡。

周夢蝶與紅塵保持亦遠亦近的距離，寫楊枝水也用了觀音的典故〈花，總得開一次——七十自壽兼酬夏宇阿蘋及林翠華〉

幾度瀕於絕續的邊緣／卻又無端為命運／為楊枝之水所滴醒——／  
且喜且疑且驚／原來一向藏身於頸細腹亦細的瓶底／  
錯認足下有世界名獨樂／有佛號自足。一任／風月在瓶外／  
無邊，自圓而自缺。<sup>724</sup>

七十歲，對所有中國人都會想到「隨心所欲不逾矩」，詩人自喻為「花」，楊枝淨水澆下，是於花甦醒過來，終於開花。楊枝淨水可指佛法、慈悲、命運，此命運是遇到貴人的命運，詩人領悟世界的美好、並非獨樂而已，如月陰晴圓缺，如佛自在自適。再如〈落櫻後·遊陽明山〉，「若楊枝能點微塵為解熱的甘露／若眉髮如霜餘的枯葉」<sup>725</sup>美景之下，自有一種開擴心胸，楊枝淨水的傳說、菩薩的慈悲，都深入詩人的心中，連遊美景都能想起觀音大士。

〈花總得開一次——七十自壽兼酬夏宇阿蘋及林翠華〉絕對值得我們再讀一遍，因為周夢蝶僅用一首詩就涵融了儒、釋、道三家思想。

如水西流，後浪推著前浪／自七十而從心所欲不逾矩／

<sup>723</sup> 夔虹：《愛結》，頁 142。

<sup>724</sup> 周夢蝶：《約會》，頁 139-140。

<sup>725</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集·還魂草》，頁 208。

一直流向吾十有五以前以前／墜地的呱呱聲從來不斷<sup>726</sup>

如水西流，是以禮自我約束的感慨，「天行健，君子自強不息」故孔子在每一個年紀都力求圖破，水如同歲月，滔滔東去綿綿不絕，周夢蝶採倒溯法，從七十歲回到過去，蕭蕭四十歲時想到孔子，周夢蝶七十歲時也想到孔子，孔子已成爲每個中國人無法忘懷的追求。周夢蝶以「水意象」做爲線索，水滔滔不絕西流，先透過水流，表達對年紀的感慨；再順從水流，寫到觀音大士的楊枝淨水，再寫淨水的瓶身的自圓自缺。由儒家的年紀問題起興，到以淨水意象談生命的感悟，最後以道家自圓自缺的隨興作結。以道家的瀟灑自在處世，似乎比佛教還自在，至少無戒律、無束縛，或許道盡了佛道融合的心理因素。

## 二、上善若水的道家向度

在《悲涼》與《雲邊書》，看得到「水意象」一脈相承，《悲涼》在民國七十一年初版；《雲邊書》則在民國八十七年，兩本詩集雖然出版距離十六年，但彼此存在著呼應與繼承。

蕭蕭在《悲涼》展現老莊的「無爲」精神，什麼也別做就讓水繼續流，即使心事重重、即使哀傷，有智慧的水都知道，地球不會停止轉動，繼續流就對了，水透著些許悲涼。「讓水繼續流」是詩的主調，反覆出現，放在不同位置表現不同心境，之一「讓水繼續流」放在最後一句，透露出淡淡的無奈；之二放在倒數第二句，使水流流向有交代，心情是哀傷的幽谷；之三則加上逗號與破折號，強調水的流動，這裡已經是心胸開闊，何時該激昂何時該壯闊水都知道，擺脫心事與陰影，無論在什麼情況下水都繼續流動，水流亦象徵著時間之流。〈讓水繼續流之一〉：

即使夕陽無語／餘暉仍從天際隱沒

即使坐在屋後不說什麼／眼睛仍從晚報中游走／

游不走發抖的手，留下心事／留下看不見的水流／讓水繼續流<sup>727</sup>

以水喻心靈的場域，以思緒喻游來游去的魚。夕陽與餘暉鋪陳出心事重重的場景，晚報仍屬於同一個意象群，「游」的使用使得水流的出場更順理成章。眼睛的主人在場景的烘托之下，暗示出主角的身份可能是個坐在屋後乘涼看晚報的老人。〈讓水繼續流之二〉：

<sup>726</sup> 周夢蝶：《約會》，頁 137。

<sup>727</sup> 蕭蕭：《悲涼》，頁 67。

山要坐就會坐得像一個老人／雲突然洶湧起來

鳥要飛就會飛得無影無踪／連山林一起帶走／  
帶不走天空和土地，留下哀傷／讓水繼續流／  
流向很深很暗的心的幽谷裏<sup>728</sup>

山、雲、鳥是詩人慣用的主角，常見的自然意象，由於太常見了，要寫得好並不容易。詩以山喻老人，使一座山所象徵生命的重量，接著描寫雲湧入，雲代表年輕、輕快、流動。鳥怎麼帶著山林一起飛？由於視覺盯著鳥，鳥速度快，山林產生流動感，彷彿被帶著走，本來是很歡暢的氣氛。天空和土地的空間背景比較大，怎麼飛都還在天地的懷抱之中，因此帶不走，哀傷感由然而生。雖如此水仍在流動著，只是正朝著幽谷前進，悲傷的日子仍如流水一去不復返。〈讓水繼續流之三〉：

所有的聲音都向遠方／向遠方振盪

所有的塵灰都下沉／唯天空純白，留下興奮的臉／  
有誰知道什麼時候雄渾什麼時候壯闊？／水知道／讓水繼續，流——<sup>729</sup>

寥寥數語，勾勒出詩境與禪境。聲音向遠方震盪，「盪」字運用精準，以聲音帶出空間的遼闊感。有了空間，關注到灰塵留下天空的純白，再藉著提問帶出水知道答案，最後一句再道出「讓水繼續，流——」的主題句。逗號的作用使得流得到了強調，破折號的使用使得流的動態感得到了延續，而且「流」載著肯定的力量。

蕭蕭對水意象的經營，明顯受到《莊子》水意象的影響，無論是水和魚形影不離，水和道隱喻，在蕭蕭的詩中，顯而易見。蕭蕭《雲邊書》裡水戲十八首，以莊子魚水之辯起，以魚水之辯結束。此外禪的交融也是不可忽視的部分，佛學底子深厚的蕭蕭，在〈水戲〉十八首中，把握莊、禪都以水喻心的特點，寫來的詩有佛家的覺悟、道家的灑脫特點，充分顯現出莊禪交融的影響。游喚指出「特別是《緣無緣》出版以後，……已不再止於道家意念，更多的是，佛家意念與禪宗美學。」<sup>730</sup>可以肯定道家意念、佛家意念、禪宗美學，已經構成蕭蕭詩作的主調。莊子的魚樂之辯，我們都熟悉：

<sup>728</sup> 蕭蕭：《悲涼》，頁 68。

<sup>729</sup> 蕭蕭：《悲涼》，頁 69。

<sup>730</sup> 游喚：〈經典詩的確立〉，《台灣詩學季刊》第 25 期，頁 164，1998 年 12 月。

莊子與惠子遊於濠梁之上。莊子曰：「儵魚出遊從容，是魚之樂也。」惠子曰：「子非魚，安知魚之樂？」莊子曰：「子非我，安知我不知魚之樂？」惠子曰：「我非子，固不知子矣；子固非魚也，子之不知魚之樂，全矣。」莊子曰：「請循其本。子曰『汝安知魚樂』云者，既已知吾知之而問我。我知之濠上也。」<sup>731</sup>

蕭蕭寫水戲之時，心中所思維無疑是《莊子》的美學意念。因此魚是詩的主角，只見自由自在的憂游，忽而在東忽而在西，忽然浮出水面，忽然潛於水見只見水流不見身影。〈水戲之一〉：

魚游水中／彷彿樹葉翻尋風的祕密／忽而東／忽而西

夜色已沉靜／不動的山／不動的心／ 是不動的 水中的魚<sup>732</sup>

短短八行，分成兩段，每段各四行。第一段描寫魚在水在游，彷彿樹葉在空中飄飛。第二段直寫心境，原來即使魚游來游去，仍然是不動的心，那顆心還不動如山。蕭蕭重現魚水之樂，但卻不安排人物的對話，以景物答辯對這段看法，不動如山的心，不會去辯論魚快樂與否，沒有爭論，與惠施、莊子各說各話的局面，有的是魚的自在。〈水戲之二〉，主旨是愛情：

大雨滂沱時／旋轉的一柄傘／從不過問／水花是悲是喜

赤裸的身體／赤裸的心／赤裸來去／曾經那麼深的指痕／  
唇印／留在哪一柄旋轉的傘花裡？<sup>733</sup>

水花的悲喜，傘從不過問，取傘，「散」的諧音。第一段描寫大雨滂沱的雨景，第二段寫心碎的心境，赤裸二字，寫相愛的兩人無論身心都曾坦呈相見，卻是曾經了，那些曾經，指痕、唇印都隨著雨的沖刷淹沒在移動的傘花之中，極悲但卻淡淡的寫，彷彿什麼事也沒有。蕭蕭擅長將景色與情感交融，是古典詩中最常見的手法，看來只要是詩，以景寫情皆適用，之二魚隱身為背景，赤裸的身體、來去，不正是魚的描繪嗎？〈水戲之三〉：

水                    滴／                    水活／我是那滴下的水／  
也或許是那活起來的心／誰又是那游走的魚？／留下那麼多游移的身影  
734

<sup>731</sup> 陳鼓應註譯：《莊子今註今釋》，頁 462，台北：台灣商務（修訂本），1999。

<sup>732</sup> 蕭蕭：《雲邊書》，頁 121。

<sup>733</sup> 蕭蕭：《雲邊書》，頁 123。

<sup>734</sup> 蕭蕭：《雲邊書》，頁 125。

如果，我是水、是活起來的心，誰又是游來游去的魚呢？以水喻心，魚是心的產物，表面心似有怨對問著，誰留下那麼多游移的身影，然而心卻才是主角，心願意那些身影才留得下來。游移的身影似也暗示，心對那麼多已經記不清楚了，只留下一個游移的印象。〈水戲之四〉：

水在水中／ 向內開花／一朵朵花／ 又繼續向內開花／  
向內開花，向內／開一朵朵向內開花的花／  
我們看見越來越大的天宇／越來越大<sup>735</sup>

詩八行簡而言之，就是心花朵朵開。水開花不是在水面上而是在水面下的，因此外人無法察覺水的心境。水開花表示喜悅，喜悅讓天愈來愈寬，喜悅讓整個心容納得下愈來愈大的宇宙，因此心有多寬，路就有多寬。蕭蕭詩在說禪理卻說得很有技巧，清新不落俗套，而魚呢？水花之下吧！〈水戲之五〉是水：

直到／所有認識我的人都死睡了／我才真的死睡了

可是，我體內那些水／跟大海一樣／那些水／為什麼還在別的生命體  
別的天空裡／隨雲逐飛？<sup>736</sup>

哪一種生物體內沒有水？魚或者人類皆有，尤其人類身體內的水佔了七十%，因此「我」可以指任何生物，那麼暫時設定成魚。第一段的「我」並不真正認識自己，活在別人的認知之中，死睡指失去意識、或者隱含死亡之意。原以為已死亡，卻還在別的生命體流動，或融入大海，或在天空化成雲？這個水指的就是莊子寓言裡常見的道。每個有情、無情的共同處，不是道是什麼呢？唯有道才能生生不息，發揮著運行天地的力量，道不生不滅的存在於萬物之中，以水喻道最合適。〈水戲之六〉延續之五，仍寫身體裡的水：

有些水在身體之裡流／有些在身體之外／游

有些我，在你心底深處醒著／有些在天涯盡頭／不眠不休

總有一些什麼正在死去／喧嚷或者不語<sup>737</sup>

以水的各種姿態起興，繼而抒發人生的道理。〈水戲之一〉、〈水戲之二〉亦都是以興起首，透過層層的排比，層層的推進出詩的題旨。詩第一段所寫的水景，是

<sup>735</sup> 蕭蕭：《雲邊書》，頁 127。

<sup>736</sup> 蕭蕭：《雲邊書》，頁 129。

<sup>737</sup> 蕭蕭：《雲邊書》，頁 131。

心靈所看見的景，身體裡的水當然看不見。第二段以排比的句法，將水替換成我。這首詩寫得有些隱晦，因此那一些「什麼」並不容易懂。因此正在死去、喧嚷或者不語的「什麼」，可以是回憶，也可以是讀者所解讀出的任何關於心靈的東西。若回憶如潮水，有些在體內流，有些在體外；若有我的回憶，被你記憶著、醒著在你心底的深處，另一些則在天涯盡頭，努力被放逐到天涯努力遺忘。回憶這種東西也許正在漸漸遺忘、吵鬧，或者被壓抑在心底最深處。和〈水戲之二〉相同的脈絡，這首詩如此解讀，可以是情詩，容許讀者天馬行空，身體裡的水是精液，身體外的水是吻痕所留下。〈水戲之七〉：

分而裂之，又分而裂之／水以這種姿態／發出聲音

碰到石頭說花的消長／碰到魚隨魚嘆息／碰到虛空／  
也有一些空空洞洞的心緒／要人問取

又分而裂之／水隨水，歌唱到荒郊野地／無火無煙，也無氣無息<sup>738</sup>

詩變長了，有三段。詩表達出水隨處自在，分裂也好，碎裂成再小的分子也好，依舊是激昂的聲音。無論碰到誰，總隨著物的性，並非要所遇之物隨水之性，因此碰到石頭有水花，碰到魚有氣泡，碰到不平的河底水流便有漩渦。即使水到荒地，依舊唱歌，快樂不生氣。水即是心情，水如此逍遙，是因為心平氣和。詩人直接描繪水在河流中的姿態，與老子論水時直接說水、稱讚水，莊子以奇幻故事來言水，精神一脈相承。〈水戲之八〉：

落花真的有意／流水怎麼可能會無情？

三千年後／五千里之外／我還看到你洗過的那顆心／伴著悠遠五千里  
依然淡淡飄散／花的溫存<sup>739</sup>

通常落花有意流水無情的比喻，往往用來比喻愛情，這裡詩人用來譬喻的是禪是道。水有道，落花是尋道者，一個有意尋道，另一個怎麼可能不理睬。用水洗過的心，伴隨著淡淡的花香，即使行再遠的路，經過再長久的時間，道情依然如淡淡的香氣飄散著。將舊的譬喻新用，產生不俗的禪意。〈水戲之九〉寫心事：

七彩色光／就讓他漂在水面上旋／可以沉澱下去／萬年的心事／  
就讓他沈 沈在湖底潭底無何有之底／水／輕輕悄悄穿過<sup>740</sup>

<sup>738</sup> 蕭蕭：《雲邊書》，頁 133。

<sup>739</sup> 蕭蕭：《雲邊書》，頁 135。

<sup>740</sup> 蕭蕭：《雲邊書》，頁 137。

七彩色光指的是彩虹，光可以跨在水面上，因為光沒有重量。萬年的心事有重量，一但沈入水底，即使水底有那麼多心事，水面上的光依舊美麗，水依舊不受影響，繼續前進，「讓水繼續，流——」。〈水戲之十〉亦寫心事：

水分子與水分子 怎樣／結合／兩個H 什麼顏色／  
一個O圈住 多少辛酸、飢渴？

蒼蒼然 海波／稀釋的仙草液流淌來流淌去／  
黏黏濕 濕黏黏 什麼因緣／向天 如何／向天如何 數說<sup>741</sup>

詩第一段在水分子上大作文章，將 H<sub>2</sub>O 想像，O 是圓形代表圓融可以圈住人生中的辛酸飢渴，第二段描寫海水，將因為承載著過多因緣而無法自在的人生比喻成稀釋的仙草液流，又黏又濕。第一段寫極小的水分子，第二段放眼大海，詩的空間形成小大之比。兩者都是水溶了心事，而無法自在。〈水戲之十一〉則又寫隨喜自在的水：

雨後，雨無事／葉脈葉尖上來回奔滾／滾成粒粒珠圓／  
偶爾與太陽十分之一秒／十分之一秒眨了一眼／那耀眼的一瞬  
卻是鑽石十億年修行／十億年修行才有的興奮<sup>742</sup>

詩在演說隨喜之法，歡喜在平凡中隨處可見。小小的雨珠如何與價值連城的鑽石相比？一個本身就透明晶瑩，一個和黑色的碳是同兄弟，從本質上比，似乎雨珠略勝一疇。世人皆認為鑽石經過高溫再經琢磨後永恆且奇貴無比，水珠是多麼不起眼的東西。然詩人的眼光獨到，陽光下的瞬間隨即把握住透明二字，演出隨喜的精髓，將出鑽石和水的共通性寫在一起，是首具有鮮明意象的禪理小詩。〈水戲之十二〉又回到陷入噩夢的水：

因水而動，水藻左右行之／模擬／樹葉在空中張舞的身形  
空中的樹影，模擬／去年一場未醒的夢／一場噩夢／  
腐敗的泡沫，時熱時冷<sup>743</sup>

水模擬樹葉，樹影模擬夢，似乎眼前所見之物，用詩眼都可以串連起來。泡沫本喻意著破滅，又是腐敗的泡沫，題名雖「戲」，其悲涼的意味不言而喻。一悲一

<sup>741</sup> 蕭蕭：《雲邊書》，頁 139-140。

<sup>742</sup> 蕭蕭：《雲邊書》，頁 141-142。

<sup>743</sup> 蕭蕭：《雲邊書》，頁 143-144。

喜，似乎是水戲系列詩作的走向，〈水戲之十三〉又回到喜悅、了悟之水：

水在岩石邊碎裂，碎裂成文／像無數的草花／迸放香息 悠悠而遠  
像焰火／在高空中驚呼久未開啟的心門／那樣熱切／那樣 碎 裂  
水發現八萬四千個自己面面相對／遂有石榴懷孕的喜悅<sup>744</sup>

詩呈現出萬物皆有我、皆有道的開悟之喜。水不需要執著，不需要堅持完整的自己，碎裂時可以像花草、像焰火，然後在每個分裂的自我當中發現新生，演繹「無我」的精神，由於無我，如何碎裂仍然自在，石榴有多產之意，如同佛可以有千百億化身，水也可以。〈水戲之十四〉又寫心事，但是水這次不傷不憂：

一塊小瓦片／在水面上彈跳三兩下／沈沈沈入 水底／  
一坨二十五年那麼重的心事／丟入水中／ 沈沈沈入水底

水，震了震／仍然保持數千萬年的彈性／仍然，一無消息<sup>745</sup>

詩先以瓦片沈入水底，再以心事沈入水底，先寫實再寫虛，虛實之間，排比句，使詩具有可讀性。至於為何是二十五年，不是三十五年、四十五年呢，並非年紀，因為此時蕭蕭約五十上下，大概與「二十五史」有關，將人喻為沈重的歷史，歷史，因此心事是全人類的心事。〈水戲之十五〉主題看似又游離回愛情：

風在水面上寫了一個／草書體的愛／ 雲來不及細描／ 樹來不及贊嘆  
／ 魚來不及拜讀／風返身／草寫的愛又水一樣玲瓏<sup>746</sup>

風對水所寫出來的草書體的愛，所象徵的是何種愛呢？草書配合風的瀟灑不羈與水的隨性。雲已經變幻多端仍來不及細描，魚絕佳的流動性也讀不到，這種愛是天地之間很難察覺的，因此不是男女之愛。而是微妙的天地之愛，看似無情卻有情的天地之恩，大地若不愛萬物為何願意承戴著芸芸眾生，太陽若不愛萬物為何要發光發熱。詩寫到第十五首，仍以水喻道。另外把風喻為浪子，草書是浪子隨便的承諾也無不可。〈水戲之十六〉確實寫愛情：

你可以問我／尼采先死還是上帝／上了天堂 以後還能上哪裡？／  
你也可以問我／燃燒的火焰中會有多少水意？／只是我無法回答／  
那一線下來的珍珠淚水／是幾世無奈的情愛／蒸餾而來？<sup>747</sup>

<sup>744</sup> 蕭蕭：《雲邊書》，頁 145-146。

<sup>745</sup> 蕭蕭：《雲邊書》，頁 147-148。

<sup>746</sup> 蕭蕭：《雲邊書》，頁 149。

<sup>747</sup> 蕭蕭：《雲邊書》，頁 150-151。



問尼彩和上帝誰先死，問天堂之後還能去哪裡，死、天堂是宗教領域的問題，這一個是關於愛情輪迴的問題。相愛的人都想生生世世，卻連這世也無法長久，尼采否定宗教的力量，戀人則否定生死相許的承諾。上帝、天堂、蒸氣都是上升的意象，流淚卻是下降，一上一下，不正是愛情的忐忑不安。再如〈水戲之十七〉

不讓你嚐受我淚水的鹹度／我一口吸盡／恆河帶血的泥沙／  
奔馳在無人的黑暗裡

任汗水濺濕／二十五史<sup>748</sup>

這一首詩有跳脫主題之嫌，原本詩一系列都在寫河水或湖水的景色，現在跳開寫淚水與汗水，淚水在上一首詩有提及，也許詩欲接上前一首的淚水的餘緒。若單看此詩，這首水戲所帶有的是較為嚴肅的遊戲態度，汗水濺濕二十五史，看似輕浮，卻令人聯想到汗水來自辛苦的閱讀，炙熱的天氣，要這麼揮汗如雨的去閱讀二十五史，水戲有嘲諷的意味。〈水戲之十八〉，魚其實已經離開水很久了，詩人到十八首才道出：魚離開了，只剩水。

魚走了！

滿池子的水呆望著天／不知做什麼才好<sup>749</sup>

詩人援引莊子的魚水意象鋪陳出水戲十八首，對莊子的魚水之樂加以想像，想像魚走了之後的情景。第一首〈水戲〉關注魚的姿態，接著關注的或許是水的各種姿態，大雨中的水、雨後的水、水花、水珠、水上的瓦片、水上的風、淚水、汗水等等，詩人皆一一關注到了。最後這一首，詩人道魚這個主角走了，討論水的人就沒戲唱了，只能呆望著天，有技巧的以魚的姿態起詩，也以魚的行蹤結束，鋪排巧妙。傳達出水意象一致的主題，以水喻道、以水喻心。

透過《莊子》的傳統，不只蕭蕭，凡有水處即有魚，魚與水不可分離。周夢蝶《約會》目錄之前引莊子「泉涸。魚相與處於陸，相呿以濕，相濡以沫；不若相忘於江湖！」可說明詩中的水意象來源。如〈為全壘打喝采——漫題耳公版畫編號第八十四〉：「眾睡皆起。魚群／為私語之星影所驚／齊說：今夜的天河／水聲之冷／總算沒有白冷」<sup>750</sup>將河提到天河的高度，彷彿成語，沉魚落雁歌頌美人經過，詩人以魚群皆起歌頌全壘打的威力。又如〈集句六帖〉：「據說：洞庭湖的層冰／六百里外的昨夜／已被小魚兒吹破，咬碎」<sup>751</sup>魚是反抗冷的力量，是小小

<sup>748</sup> 蕭蕭：《雲邊書》，頁 152。

<sup>749</sup> 蕭蕭：《雲邊書》，頁 153。

<sup>750</sup> 周夢蝶：《約會》，頁 28。

<sup>751</sup> 周夢蝶：《約會》，頁 48。

的溫馨，詩似是心情的呼應，難得一向愛冷的詩人，竟然說冰破了，那麼心情必如沐春風，重新欣喜於世間的可愛小事小物。

### 三、結語

佛家常說「一花一世界，一沙一天堂。」站在科學的角度，一粒沙子包含了多少隻細菌，一朵花又是多少個細胞組成。站在原型的角度，一個意象絕非只是一個詞語，包容了整個人類的文化與歷史，代表宇宙中象徵的世界。詩人以「燈」、「水」、「鏡」等意象，在儒、釋、道的宗教向度不斷開發，戴著原型與宗教的雙重擦揆，有時難免過於扭捏。然而夔虹的〈昇〉，予人眼睛一亮，是原型與宗教攜手合作才能有的詩境。有時候宗教原型意象有如「獅子吼」，一喊就叫出整部經典意識；然而過多的「獅子吼」，若非對經典有極大的興趣，閱讀勢必被打斷。因此詩的宗教意象，應該濃淡有緻，不宜在同一段落、同一句，加入過多的宗教意象，造成沉重的負載量，以免閱讀疲乏。如此一來，既可以營造詩意象的節奏感；又可傳達某種宗教向度。譬如「楊枝淨水讚」若干首詩寫下來，詩人虔誠的一一闡釋，除了佛教信徒，恐怕無法跟上其佛理的排列。「水戲」十八首，將《莊子》的魚水意象重新詮釋，是單一意象反復書寫與拓展，試圖詮釋道家意。是以原型意象與宗教意象，透過不斷的合作與實驗，必能開出更上一層的詩境。

## 第五章 宗教神祇的形象

宗教意在安撫人心，於是各宗教有各自的神祇。儒家沒有名確神祇，但是有「聖人」。後世為孔子立廟，孔子變成神祇；佛教除了「佛」、「菩薩」之外，尚有諸多「護法神」；道家有「三清道祖」、以及眾多神明難以數清；基督教說自己不崇拜偶像，但是「上帝」是唯一的神。詩人透過對經典的閱讀、宗教的信仰、心靈的膜拜，請神入詩。入詩的結果，造成現代詩中出現諸神的概念，除了「佛陀」屬於佛教之外，「菩薩」、「哪吒」已佛道莫辯；「上帝」還清楚的知道出自基督宗教，「神」卻揉雜各家神祇的概念。

本文分為五節以「菩薩」、「佛陀」、「哪吒」、「上帝」、「神」為主要探討方向，試圖為宗教向度，立下明確的座標。

### 第一節 懷詩不倦的菩薩

菩薩「聞聲救苦」、「慈悲為懷」，成為佛、道融合之後，最受歡迎的神祇。信徒遭逢苦難必稱念觀世音菩薩聖號，或者抄寫與菩薩相關的經文，如普門品、心經等，進行與菩薩神祕經驗的交流；詩人與菩薩溝通的方式，除了抄寫，則多一個方式——寫詩，寫下神祕經驗，強烈的表達出詩人的無助與宗教情感。

#### 一、現代詩中的慈悲觀

慈悲二字，對佛教而言，有非常重要的意涵：無緣大慈、同體大悲、為眾生拔苦得樂。對小乘佛教而言：既是修行法門、又有咒力性格，住定慈者各式災難皆不能害其身。在大乘佛教，大慈大悲是佛性的流露，亦即本心。人人皆有如來佛性，只是菩薩的佛性是已證悟的，屬於實現狀態；眾生的佛性尚未證悟，屬於潛能狀態。<sup>752</sup>凡夫的慈悲與菩薩的慈悲畢竟有分別，菩薩將大慈大悲如影隨形的放在心中，眾生的慈悲就像孟子所提倡的人性本善，每個人看到一個小孩即將掉到井裡當下皆會產生救他的心，眾生的慈悲一遇到特定的情境就會激發出來。詩人對「慈悲」二字皆有著墨。

周夢蝶的慈悲思想，李爽學說：「對周夢蝶來講，慈悲大概是生命最高的境界。生老病死，一切賴以解脫。《約會》和《十三朵白菊花》中，有太多的詩都在傳達這個宗教上的大概念，用隱喻一一予以抒發。寫沈慧的一首尤其動人。」

<sup>752</sup> 參看林朝成、郭朝順：《佛學概論》，台北：三民，2000。

<sup>753</sup>周夢蝶閱讀社會事件，觸動心中的慈悲思想，詩的感染力似乎比宗教的佈道還要強大。夏虹的〈護生六題〉，亦傳達了慈悲的思想，不殺生是由於慈悲思想擴及世界的小動物。許悔之〈慈悲的名字〉，以 SARSS 事件為題，以極白描的手法陳列殉職醫護人員的名字，有如大悲咒中菩薩八十一個佛號的陳列。

再如許悔之的〈頑石〉

來世或將無此肉身／而化為一頑石／請以刀刻我彫我／  
濺出石火與魂魄／請為我鑿出那五官／宛若菩薩般慈悲的眉目／  
請讓我／為你淚流不止／為你點頭<sup>754</sup>

頑石點頭出自晉朝朝《蓮社高賢傳》的故事。東晉末年道生和尚因《涅槃經》尚未完全譯出便主張「一闡提」，意指眾生皆具如來佛性。因而被趕出寺院，後他聚石為徒，為他們講述一闡提，群石都為之點頭。後用以比喻感化之深，即使頑固的人也會心服。詩講述菩薩來世當願救渡眾生，即使已經無肉身，仍願化為一顆頑石，讓自己承受石雕之苦，有著菩薩的面目，在眾生向祂祈求時可以帶給眾生心靈上的安慰。作者刻畫菩薩慈悲、發愿生生世世救度眾生的精神。然真正的菩薩會淚流不止嗎？會有如此豐富的情感嗎？恐怕作者在此所刻畫的是帶有人間痴情的菩薩，可能是情人的付出，父母為子女的付出。

## 二、菩薩的兩種形象

觀音菩薩是中國流傳最普遍的神佛，其翻譯也幾經轉變。主要以兩大系統：一是觀世音系統；一是觀自在系統。這兩大系統經歷了長期的轉變，觀音菩薩的名稱經歷了三個階段：光世音、觀世音、觀自在，其中光世音已經不傳，只剩觀世音及觀自在。觀世音菩薩是由鳩摩羅什譯出，迅速的取代光世音，觀自在菩薩則是由玄奘譯出，普遍獲得佛教界的認同。

《法華經》提到：「若有無量百千萬億眾生受諸苦惱，聞是觀世音菩薩，一心稱名，觀世音菩薩即時觀其音聲，皆得解脫。」由於觀的對象是世間之音聲，觀世音體現出菩薩慈悲喜捨的救世精神，以及對眾生的苦難聞聲救苦的承諾，因此流傳較廣，也較深入人心。

觀自在名稱最為人所知的，莫過於心經所言：「觀自在菩薩行深般若波羅蜜多時照見五蘊皆空度一切苦厄」，指菩薩觀察世界的一切法的生滅深刻透徹，達

<sup>753</sup> 李爽學：〈花雨滿天——評周夢蝶詩集兩種〉，收錄於曾進豐編《娑婆詩人周夢蝶》，台北：九歌，2005，頁248。

<sup>754</sup> 許悔之：《有鹿哀愁》，頁106。

到圓滿無礙的境界。所使用的方法，是被稱為般若波羅蜜的智慧，唯有智慧圓滿才能達到自在的境界。已經不是眾生想要菩薩來救苦救難而已，所體現的是具有自覺的眾生，即修行之人對此境界的嚮往，所欲達成的目標。

兩個菩薩的名稱的內涵容菩薩思想中「悲智雙運」的體現。詩人對觀音菩薩的描寫，大致圍繞著這兩個範圍，一是觀自在，二是觀世音。以下就這兩個名稱為緣起，探討詩的所呈現的菩薩思維。

### (一) 觀自在菩薩

觀自在菩薩所體現的是修行者對自性覺悟的渴望，雖然較「觀世音」流傳情況較不普遍，但是修行者所希望的，無非是證得自性真如。期許如觀自在的意涵，內觀其心，透過自我觀照的法門，讓自己的佛性如菩薩自在。

作為中國化的佛，觀音菩薩不只是在各地有道場，眾多來自中國大陸移民的台灣也不例外。台北市「龍山寺」便主要供奉觀世音菩薩，此外各寺廟普遍供奉觀世音菩薩，為紀念觀音菩薩的地名如台北的「觀音山」，在在都顯示出觀音信仰的普遍。

蕭蕭便以觀音山為抒寫對象，寫出心靈對山的嚮往。〈觀音觀自在〉：

那就一句話也不要／說

我們和山一齊坐下來／分坐河的兩岸／讓雨直直落在心裏／  
——如果有風

也不妨斜斜的落／我們都能想像／雪融的樣子／雪融的時候／  
什麼話也不必說<sup>755</sup>

菩薩之所以能自在無礙、清淨圓融，是因為識透世間萬法的因緣，因此能夠達到事事無礙的地步。山之所以稱之為觀音，是因為山的特性和菩薩的特性都是如如不動。一個是外在的不動，一個是內心的不動。菩薩為了救度眾生應化三十二法相，而山有風有雨還有雪千變萬化。菩薩的甘露灑遍大地，對面的山雨落了，讓雨落在心裏，「心裏」二字絕非純粹寫景。台北，照理不會下雪，所看到的雪景是純粹的想像之物，是心裡所感受的冷，人情世故的雪。雪融的時候最低溫，如果還能夠如如不動，觀透世間的冷暖，那的確是觀自在了。詩由山寫起，既是詠物之作，又包含心靈的寫意。

<sup>755</sup> 蕭蕭：《悲涼》，頁 150。

周夢蝶也有詩描繪觀音山。見其〈淡水河側的落日——紀二月一日淡水之行並東林翠華與楊景德〉：

觀音仰臥在對岸淡水河的左側／落日，嬰兒似的／依在觀音膝下的右側  
756

觀音傳說山形似仰臥的觀音，詩從山的外形入手，以嬰兒稱落日，倒把觀音當成慈母，符合民間對觀音的期待。

〈失乳記——觀音山即事二短句〉

之一

往外雙溪時／望裡的觀音山永遠隱在雲裡霧裡／  
然而，瓔珞嚴身／梵音清遠可聞

如履之忘足，魚之忘水／而今，去我不及一寸的大士  
欸！卻絕少絕少絕少照見——眼不見眼<sup>757</sup>

詩人如處在外雙溪的地理位置，要清楚的看見佛像莊嚴，梵音可聞，須要想像與經驗互相結合。觀音山上有觀音廟，或許是詩人參拜之經驗。詩人以履忘足、魚忘水的譬喻，比喻母親與孩子、「觀音與信眾」之關係。「而今」話峰一轉，雖佛像與我不到一吋的距離，然而真正的內觀，照見自在本性，卻絕少、絕少：外在之眼，無法看見心眼。題為失乳記，是詩人以山的外形譬喻母親的乳房，寫觀音山融入思母之情。

之二

從來沒有呼喚過觀音山／觀音山卻慈母似的／  
一聲比一聲殷切而深長的／在呼喚我了

然而，我看不見她的臉／我只隱隱約約覺得／她是弓著腰，掩著淚／  
背對著走向我的<sup>758</sup>

詩人將觀音稱為慈母，觀音代表宗教之情與思母之情。因此觀音殷切的呼喚，弓腰，一方面是山的形象書寫，一方面則如母親年邁之樣。掩淚也許是描繪山的霧景或雨景，更流露出母親思念兒子的形象。

<sup>756</sup> 周夢蝶：《約會》，頁 99。

<sup>757</sup> 周夢蝶：《約會》，頁 155-156。

<sup>758</sup> 周夢蝶：《約會》，頁 156。

夔虹描寫觀音菩薩時也把握住觀自在的意涵。〈觀音菩薩摩訶薩〉：

有人說：光年的指向是在明天、在未來／  
有人說：光線一出發，就無遠弗屆／這是局限的想像／  
其實過去也溶入未來／那電光石火之震撼／就在你讀經的現在／  
全體進入部分之中／部分又走出全體之外／遠離大小、先後、時空的辯難  
  
當我們進入聖典／我們便體驗了無礙／和自在！<sup>759</sup>

整首詩包含了時間與空間的描寫。第一段寫光明，以鏡子相映作譬喻，這裡的譬喻有實寫的背景。夔虹常往返佛光山，佛光山中便有一處是兩面鏡子對照，呈現出無限的遼遠的空間感，以空間來喻光明的所到之地無限遼闊。第二部分是詩人讀經後的感受，可喜的是不直接白描那種快樂開心，而是寫閱讀經典帶給詩人永恆的感受，唯有真理才能幾句話就寫盡了世間諸種相，並且經歷光年而不變，且跨越時空、與任何的相對論。過去融入未來，是神話時間的特色，是透過讀經典對時間所產生一神話時間觀。第三部分，點出藉由閱讀菩薩的經典，能體會自在、無礙的意涵。

華夏之子／深研易理／因而取「觀」／為菩薩譯名／菩薩與菩薩行者／名曰觀自在／行曰觀自在<sup>760</sup>

夔虹短短幾句，將自在菩薩命明的由來講得清清楚楚，交代漢譯佛經背景，想必令尋找自在菩薩之讀者，無限欣喜。

## （二）觀世音菩薩

觀世音菩薩的稱號比觀自在流行，就是因為體現人民對菩薩大悲大解救痛苦的期望。

「觀世音菩薩的慈悲助人有幾個特點：其一，救助一切於痛苦困厄之人。其二，觀音能急人所急，難人所難，隨時解救人的困厄。因此他可以現三十二之應身，下合眾生，施十四種之無畏施，即急人所急，難人所難，把人渡往幸福的彼岸。其三觀音捨險救厄不為己、不為利、不圖報。」<sup>761</sup>因此詩人筆下的菩薩也符合民間所流行的形象，「如觀世音／為人人／渴時泉，寒時衣，倦時屋，渡時舟，病時藥……」<sup>762</sup>真是無所不能。

<sup>759</sup> 夔虹：《觀音菩薩摩訶薩》，頁 117-118。

<sup>760</sup> 夔虹：《向寧靜的心河出航》，頁 23。

<sup>761</sup> 邢莉：《觀音信仰》，頁 30-32，台北：漢揚，1995。

<sup>762</sup> 周夢蝶：《十三朵白菊花》，頁 57。

由於菩薩信仰流傳之廣，在中國是家喻戶曉的佛，一個相傳了好幾代的俗語說：「家家彌勒佛，戶戶觀世音。」在長久的供奉盛況及其深遠的影響下，歷代的人民把菩薩當成「濟世造福的聖人」、「主宰人類命運的上帝」、「拯救人間苦難的救星」、「送子送財的神仙」，因此無論人們遇到任何苦，心裡總會情不自禁的呼喚觀音菩薩的聖號。此外在菩薩思想的流行下，許多人認為只要做菩薩行，每個人都是菩薩，尤其父母對子女無私的愛，就如菩薩對眾生無私的愛一樣，便有一個故事如此說，有個人離家欲尋菩薩的聖像，途中遇到菩薩點化，返家後發現原來母親就是最偉大的菩薩。〈藥〉：「樹枝便是菩薩慈悲的手掌／然而菩薩生病了／發熱不止／我們為他拭汗／倒水給他喝／卻又一切罔效」<sup>763</sup>詩人便是將父親稱為菩薩。〈歡喜〉：

我想，菩薩的病痊癒了／父親，苦累到這裡／終於止息／  
心是瑪瑙，骨是黃金／眼是晶亮的琉璃／諸佛之所和風暖陽／  
菩薩牽著你

和風暖陽中菩薩／菩薩歡喜的牽著你／莫要回首了／若有托生／  
生於天上諸佛之所／於彼所在／妙樂隨時響起

不再有刀兵，惡疾和恐懼／不再有飄墮，苦惱與死厄／  
南無釋迦牟尼佛／南無地藏王菩薩／南無觀世音菩薩摩訶薩／  
父親你離開了／我流淚，卻有說不出的歡喜<sup>764</sup>

詩中的菩薩有兩個意涵，「菩薩的病痊癒了」所指的是詩人的父親，另一則是該菩薩名。菩薩在信仰者心目中的地位，不只救苦救難、離苦得樂，還能接引眾生往佛的淨土，只要呼喚菩薩的聖名，菩薩觀盡世間苦難的聲音，必會來救渡。親人死亡時，唯有寄託佛力讓死者得以往生淨土，生者才能得到最大的安慰。刀兵、惡疾、恐懼、飄墮、苦惱、死厄都隨著念頌諸佛之名以及肉體的死亡而不存在。詩最大的反差是在最後一句「我流淚，卻有說不出的歡喜」一方面表現出詩的張力，另一方面則表現出對信仰的寄託之情。

〈自在〉——寫給往生的父親許英勇先生（一九四〇～一九九八）

住進安寧病房之後／你就不曾再起床／父親，買給你的拖鞋／  
始終都沒用著

這樣也好／不必再辛苦走路／顛晃，仆倒／如來善護念諸菩薩／

<sup>763</sup> 許悔之：《當一隻鯨魚渴望海洋》，頁 46-47。

<sup>764</sup> 許悔之：《有鹿哀愁》，頁 94。



菩薩善護念諸有情／菩薩慈悲的手／就是你／脅下生出的翅膀

身出白光／飛行自在／至此毫無牽掛／父親，忘了你的拖鞋吧<sup>765</sup>

擺脫了肉體的束縛，靈魂才得以自在飛行，前提是需要忘了在人世的牽掛才能走得安穩自在，然又何其容易，唯有依賴菩薩大慈大悲的愿力。拖鞋的意象象徵父子之間的深情。詩第一段以拖鞋起，第三段也以拖鞋結尾，第二段則充滿著對菩薩的祈求，祈求菩薩能讓父親解脫自在，菩薩的手如翅膀，能讓往生者向上。詩三段顏色統一，安寧病房、翅膀、白光皆是白色意象訴說著死亡。

「觀音治病的功能與佛教宣揚的慈悲觀有關，在民間傳說故事裏，觀音可以治療各種疾病。」<sup>766</sup>慈悲就是菩薩的本質，慈悲思想幾乎可以說是菩薩思想。菩薩是最親民的神祇，在無數次的輪迴和眾生結下善緣，受苦的時候，有別於西方人呼告上帝，中國式的呼喚對象，是能救苦救難的觀世音菩薩，無所不在的菩薩，由於菩薩承諾所有眾生，只要呼喊祂的聖號，祂便示現。〈愛的垂危〉

我的觀世音菩薩摩訶薩／我的兒子今天滿半歲／  
我的父親在病床上口渴／等祢楊枝灑水／我已看見了祢但祢究竟／  
究竟是誰？

我的觀世音菩薩摩訶薩／祢是學步幼兒的腳／祢是鎮痛的注射嗎啡／  
祢是三十九度八的高熱／祢是高地上一個長長的寒顫／  
啊祢說愛比死死比生更接近垂危<sup>767</sup>

第一段引菩薩顯化事蹟，灑淨瓶甘露可使人間脫離苦厄。詩人的兒子剛滿六個月卻三十九度八發著高燒，父親則是身處於疾病之中，等著菩薩解救。詩中說他已看見觀世音菩薩，所看到的是菩薩的化身，像學步嬰兒的腳說的是父親對孩子的愛，注射的嗎啡說的是減緩痛苦的藥是孩子對父親的愛，高熱與寒顫指的是親人所承受的苦難。愛的垂危是詩人對菩薩獨特的體會，菩薩因為對眾生的慈悲而不願意成佛，自願再來人間渡化眾生，而不願成佛。菩薩對眾生的愛，詩人所感受到的是他對親人的愛。詩人似乎體會到當只能看著所愛的人痛苦時，那種痛苦，比生與死更接近垂危，更讓人難受。想為親人解除痛苦卻心有餘力不足，身體上唯有靠藥物，心理上唯有依賴菩薩大慈大悲救苦救難。

<sup>765</sup> 許悔之：《有鹿哀愁》，頁 96-97。

<sup>766</sup> 邢莉：《觀音信仰》，頁 162，台北：漢揚，1995。

<sup>767</sup> 許悔之：《我佛莫要，為我流淚》，頁 67。

### 〈我的觀世音菩薩〉

我的觀世音菩薩，菩薩摩訶薩／祢是癌，諦聽痛的呼聲／  
祢是葉上之蟲，等著惡鳥啄食／祢是帶血的臂肉，刀光即將閃過／  
祢是刀光割截後仍愛撫賊盜的手／祢是手，祢是腳，祢是眼睛／  
因有情悲憫哭泣而終將失明／祢是耳朵，聽受眾生的啼哭／  
震碎了心肝，而將自己刺聾／

我的觀世音菩薩，菩薩摩訶薩／如果有人，有人稱念觀世音菩薩<sup>768</sup>

前一首詩和這一首詩，有共同的特點，以祢是的句子排列組合出菩薩的種種化身，化身是應眾生的種種需求因菩薩的神力所幻化而成。許悔之習慣用「我的觀世音菩薩」，每次用有不同的意思，這裡強調我的是站在我是眾生的口吻，去呼喚觀音。如果有人稱念觀世音菩薩，菩薩就會聞聲救苦，化成種種法相。詩人以癌來比喻菩薩是出乎意料之外的，即使癌是眾人所惡，然而痛需要，菩薩也願意化為癌去諦聽。葉上之蟲讓惡鳥啄食，突顯菩薩為了渡化惡人，為法忘軀也無所謂。手、腳、眼睛、耳朵，是身體的器官，以部分特徵代菩薩全體，每一個部分都能突顯出菩薩的悲憫與慈心，整首詩顯突現出菩薩聞聲救苦及慈悲喜捨的精神。〈震動記〉：

菩薩流過淚的天空／乍現了不死虹身／雲，吐出廣長之舌／  
低誦禮讚之聲／諸天震動／柳葉尖墜下甘霖／瑩淨，清涼／  
不止於千滴萬滴／無上慈悲醫心師／我今得見得聽聞<sup>769</sup>

震動記所描寫的是心靈上的法喜與共鳴。菩薩以自己的淚眼洗淨眾生的罪業，宛如下過雨的天空出現彩虹，比喻得清新又恰當。低誦禮讚之聲顯示也許詩人剛參加完一場宗教法會或者剛聽到禮誦菩薩之聲，因此想像楊柳上的露珠滴下帶來清涼瑩淨之感，若法會是中聽聞禮讚之聲是實寫，楊柳可能是寺院之景屬於實景，也有可能是想像菩薩常拿的楊柳枝，也可以是虛景，意象虛實相濟，互相配合。最後兩句再次強調震動所為何事，完成清新、短小卻完整的禮讚菩薩之詩。詩也表達出菩薩對眾生心靈的呼喚仍是有求必應，其慈悲甚至無需呼喚，只要唱頌其名就能心安自在。

### 三、對菩薩的女性遐想

菩薩在中國被女性化，緣自於廣大的婦女信徒信仰需求，以及抗衡道教諸多如王母娘娘的女神仙，因此「照說，菩薩早已脫離了人間凡胎，理應無性別之

<sup>768</sup> 許悔之：《我佛莫要，為我流淚》，頁 114。

<sup>769</sup> 許悔之：《亮的天》，頁 124。

分。但出於上面原因，再加上慈母之愛、女性之美，頗能打動凡心，又有道教的榜樣，於是佛教只好打破清規，『隨鄉入俗』，向中國的世俗讓步。……因此佛門必須塑造出一位女菩薩，以滿足廣大群眾（包括男信徒）的需要。」<sup>770</sup>佛教本為外來宗教，必須向道教看齊，才能融入中國。

就菩薩的女性形象，許悔之的詩一向帶有異色的，遂將菩薩作為欲望的對象，無法以從佛經及生活上的角度去分析，至少必需跳出宗教信仰，以產生陌生化的效果來突顯欲望的刻畫。〈空中充滿烏鴉興奮的叫聲〉：

我的菩薩彎腰吻我如刀的毒唇／我的菩薩撫摩我火炭爆燃之軀／  
我的菩薩是微風，是烏鴉，是疾走如獸的雲／我的菩薩因見證我的劫數／  
而化為觸手可及的肉身

山林在歡愉欲死之中絕望呻吟／空中充滿烏鴉興奮的叫聲<sup>771</sup>

詩中「我的菩薩」不是傳統經典以及教徒心目中的菩薩，而是淫欲的對象，將其理解為一女子，詩更為貼切。使用菩薩、劫數等名詞，彷彿意淫對象是經典中的菩薩，比說我的情人增加了詩極大張力，唐朝之後菩薩由偉男子轉為女身，充滿著柔美豐腴的線條，有雕像裸露上半身露出豐腴乳房，也許如此引人遐思。第一、二句是淫欲的書寫，如刀的毒唇、火炭爆燃之軀，將欲望寫得極猛烈生動，第三句將所愛的對象譬之為微風、烏鴉、急走如獸的雲，微風帶表溫柔、烏鴉一向象徵不祥、如獸的雲描寫與女子狂野的溫存。再二句說此女子由於愛的劫數而願意委身與之享歡。「我的菩薩」不救眾生，只救詩中慾火焚燒的「我」，因此稱之為我的。詩末最後二句，山林意指女性的毛叢，烏鴉不祥叫聲象徵來自心底的不安。絕望呻吟與烏鴉興奮的叫聲成強烈對比，使這場歡愛充滿著詭異的氣氛。

#### 四、結語：

菩薩懷詩不倦，願接受詩人的請求，發揮慈悲的精神，感召詩前往慈悲的境界。另外，觀自在與觀世音之分辨，乃是心靈自覺與偶像崇敬之別所致，是以隻虹把握觀自在的自修隱喻，男性詩人除了蕭蕭，偏向以女性形象入詩，無論是在周夢蝶詩中菩薩有如慈母，也由山的乳房形狀聯想；或者許悔之詩中的情欲對象、祈禱對象，菩薩皆能聽聞世間之音，救苦救難。

<sup>770</sup> 馬書田：《中國佛教諸神》，台北：國家，2001，頁143。

<sup>771</sup> 許悔之：《我佛莫要，為我流淚》，頁41。

## 第二節 懺情的佛陀

佛陀之於一般人的意義是一位佛，禮佛拜佛，佛是眾生的寄託，真理的依靠。佛陀之於詩人，不只是做為一位禮拜的對象，還是一個具有特殊宗教意義的意象書寫，承載詩人的宗教情感。除了佛陀正常的慈悲、證道的宗教領域，佛陀也成為書寫情欲的場域。

### 一、佛陀慈悲的證道者

菩薩慈悲思想的實踐者，佛則是實踐之後的結果，佛教認定的佛有三位：阿彌陀佛、彌勒佛、釋迦摩尼佛。菩薩再上去一層的境界就是成佛，即使現階段菩薩仍無法預知佛的境界，然卻是慈悲可以探測的祕密。這個可以探測的祕密是輪迴生生世世所帶來的經驗與成長，慈悲是成佛的必要條件、成佛的必經過程，再來人世的面目是佛了。

〈再來人〉

懷著只有慈悲可以探測的奧秘／生生世世生／  
你以一片雪花，一粒枯瘦的麥子／以四句偈／  
以喧囂的市聲砌成的一方空寂／將自己，／舉起。<sup>772</sup>

由佛陀坐在菩提樹下日食一麥，及四句偈，再來人所指即是佛。佛陀自利利他的精神，因此證悟後，不只求得自我解脫，亦不斷的為眾生講說解脫之道。周夢蝶的詩，便呈現了慈悲與輪迴的思想。

一樣充滿了慈悲的思想，許悔之的詩總是盈滿極度悲傷的氛圍，〈慈悲的名字〉是為 SARS 中殉身的醫護而寫的，以佛陀的慈悲譬喻他們。

……

你們死去的那一天／就是復活的日子／你們是無上／  
慈悲的藥師琉璃光如來／在無藥可治的人間／慈悲的化身<sup>773</sup>

佛教世界的佛，總共有三位，一位就是東方琉璃世界的藥師琉璃光如來，一位是西方極樂世界的阿彌陀佛，再來就是釋迦牟尼佛了。〈七願足矣〉：

南無藥師琉璃光如來

<sup>772</sup> 周夢蝶：《十三朵白菊花》，頁 55。

<sup>773</sup> 許悔之：《亮的天》，頁 18。

一願如來給你／軟適的床，乾淨的寢具／二願如來給你／  
豐盈的飲食，滿滿的歡喜／三願如來給你／棉麻絲綢，悅目的新衣  
四願如來給你／安住的臟器，不病的身軀／五願如來給你／  
明澈的心念，瑩淨如琉璃／六願如來給你／蚊蚋遠去，寒暑合宜  
七願你的晝與夜／總有日光遍照／月光遍照／遍照你

如來以指磨藥，日夜不停／有情服之，諸病皆癒／信如來得此生／  
此生身如琉璃／如來磨指為藥／手指變得，愈來愈短了

願如來可得歇息／南無藥師琉璃光如來／南無，藥師琉璃光如來<sup>774</sup>

許悔之在詩末的筆記寫道：「一直很喜歡藥師琉璃光如來。藥師佛的十二大願，有智慧的追求，也有美好生活的期待，如果人的一生能這樣，該是何等幸福。」並說他直到寫出如來磨指為藥一句才覺得舒坦，終於找到了所要的字詞，詩大抵歌頌琉璃光如來的慈悲精神，如來所發的十二大願出自於「藥師琉璃光如來本願功德經」是釋迦牟尼佛觀察世界爲了眾生所介紹，因爲眾生與這兩位佛的因緣極深，可得救渡。詩中所提到的日月光遍照，即是琉璃光如來左右的日光菩薩與月光菩薩。筆者讀畢以爲稍有諷刺眾生之意，眾生所祈求的七願無非是要睡得好、吃的好、穿得好、身體健康、心念健康、天氣合宜、菩薩保佑，卻無祈求能夠證得菩提，詩最後第三句說願如來可得歇息，然眾生卻不斷的在祈願，也許詩人諷的也包含自己。畢竟求人生富足安康的眾生比起誓願修行的眾生來得多。

另一方面，佛陀是宗教情感歸依的對象。〈肉身〉：

佛陀慈悲／賜給我空拳赤手／抵抗十萬甲冑／昔日和父親並肩的同仁／  
今天卻退化成猛獸<sup>775</sup>

許悔之模擬翁山蘇姬，向佛陀祈求慈悲的賜予，佛陀是苦悶時，傾訴的對象。透過對佛陀的祈禱顯現信仰的虔誠，卻也流露極大的無奈，竟然要依靠佛力對抗十萬甲冑。

〈致佛陀〉則含蓄的說出眾生即佛的禪家意味：

有的佛住在宮殿的輝煌裡  
有的住在草庵中

<sup>774</sup> 許悔之：《有鹿哀愁》，頁 108-110。

<sup>775</sup> 許悔之：《當一隻鯨魚渴望海洋》，頁 97。

蕭蕭寫小詩，如果要在小詩中細描佛陀的意象，是絕不可能的，只能以簡筆速描。前一二句，以背景勾勒出佛像的金碧輝煌或者破落，兩個地方的煙火一個是鼎盛一個稀少，兩個陳述句之後，詩空一行，令讀者期待，再來詩人要問什麼。「你」加上「，」使你得到強調的效果。「落腳在哪裡」在停頓後順勢問出，使「你」產生思維，順著前一二句的邏輯，由對佛象的思考轉到人本身，佛像損壞與否並不影響佛性的本質，佛性平等因而人的價值也不在富有與貧窮，禪意、哲理頓生。愈想愈多，讀者反應與填入空白的的能力愈強。致佛陀，有隱含「你就是佛」的禪家意味。

## 二、以色聲求見的如來形象

正常歌頌佛陀的詩歌在許悔之的詩作中，不是其主要的特色，《我佛莫要，為我流淚》一書出版後，許悔之才說，他找到了自己的創作方式。在許悔之出版《遺失的哈達》有聲書籍，收錄《我佛莫要，為我流淚》的二十八首詩，王孝廉如此說：「在許悔之的佛陀世界，看到的是月染之火，惡瘡之心，野兔之軀，貪慾之鳥。是一個『人行邪道，如此歡喜』的情、慾與愛的和聲之歌。」詩集中〈有歌曰〉：「以色見祢／音聲求祢／人行邪道／如此歡喜」可視為整部詩集的前言及中心思想，如此歡喜，顯示出耽溺其中而無法自拔的程度。《金剛經》佛陀如此說：「若以色見我，以音聲求我； 是人行邪道，不能見如來。」色所指的是一切所看得到之物，詩裡提到的色則特指色慾。以色聲求見如來，所見到的如來必定充滿著情慾肉體的色彩。

許悔之的詩作，相當具有戲劇獨白的特色，因為其詩中具有自言自語的特色，且有說話的對象。此對象就是佛陀，因此詩人總是以我的佛陀開頭。佛陀大部分的時間卻無法回應、無法反駁，也無法糾正詩人的觀念是否符合佛陀的本意。讀者是詩中唯一的聽眾，聽詩人內心的剖白，進而深刻的明白詩人心裡的想法，能夠和作者交心、被詩中的情緒感染。佛陀的形象被作者如此刻畫，讀者容易認同，卻也容易產生厭惡。

許悔之在《我佛莫要，為我流淚》裡所描述的「我的佛陀」敘述者的身份有二個：分別是以阿難的身份述說，如〈我的佛陀〉、〈我佛慈悲—阿難懺悔〉。再來是跳蚤對佛陀的自白，如〈跳蚤聽法〉、〈譬如愛染〉、〈眼觀鼻〉、〈願十方惡鬼皆得安息〉、〈覺有情〉。當符徵已經在使用上約定俗成，所使用的符徵不變之時，

<sup>776</sup> 蕭蕭：《後更年期的白色憂傷》，頁 33。

符指任意被更改為具有個人特色的用法，需要一系列的詩來建構新的符徵。採用戲劇獨白的手法最能不受干擾的表達出內心的最深處的想法，最能建構出新的符徵與符指的連結。詩本身就是一種獨白，將許悔之的獨白加上戲劇，因其詩有一個敘述者，以敘述者的身份表演詩劇。

### 〈我的佛陀〉

踩踏過我，我的佛陀／請踩過我的手，我的頭／山岳擠壓中我激狂的顫抖  
沒有鮮花可以獻奉／請垂憫我如此貧窮

踩踏過我，我的佛陀／請踩過我，我的骨斷頸折／  
請踩過我我生而悲哀的血肉／我匍匐在生命的每一灘水窪／  
等祢不忍而無奈的腳步，踩過我

我的佛陀／凡踩踏過的／都是祢的地，／祢的土／  
祢是不能言說的至大虛空／我是那不斷消失中的彩虹<sup>777</sup>

敘述者「我」是一位有情眾生，有情眾生的身份需等詩提供足夠的線索之時才會清楚。此眾生祈求我的佛陀踩踏過我的手和頭，踏過我的身體，這裡的佛陀擁有無上的權威，但也有不忍及無奈。詩中的佛陀和我是同一個人，佛陀即是我，自覺與墮落往往同時存在一個人，並產生掙扎。「山岳擠壓中我激狂的顫抖」，山岳是乳房的象徵，以山的形狀做聯想進而譬喻，是情慾在詩中第一個線索，第二個線索是「生命的海一灘水窪」，佛教認為欲根發動時如堤坊潰堤，稱之為水魔，那也是生命最原始的狀態——精液。自覺時為佛陀，墮落時則為有情眾生，並受困於情無法自拔。佛陀為了拯救眾生，殘忍的踩過我的身體，導致我骨斷頸折，欲望之場域也頓時成為佛陀的道場。此敘述者極有可能是阿難的內心獨白，在其受邪法與摩登伽女交合之際為佛陀所救，雖已獲救，但站在詩人的觀點，阿難的心念已動。詩末以至大的虛空喻佛陀，不斷消失的彩虹喻自我，彩虹是「生命的水窪」的折射，虛空顯示佛世界的難以追尋。

上一首詩，未明白點出敘事者的身份，下一首則是說得很明白，是阿難的懺悔。〈我佛慈悲——阿難懺悔〉：

我佛如風，欲滅我愛染之火／我佛如火，洞照我心的惡瘡／  
我佛如山，放生我肉體的野兔／我佛如林，棲息我貪慾的鳥隻／  
我佛知悉我將與摩登伽女在前世交合／  
我佛安慰我唯有濁惡才能種植澄明／我佛許諾我若當來世將先度我／  
我佛撫摩我，撫摩我的頭／我佛慈悲，無上慈悲／我佛莫要，為我流淚<sup>778</sup>

<sup>777</sup> 許悔之：《我佛莫要，為我流淚》，頁 16-17。

風可以滅火嗎？助長火焰的可能性比較大。火，可以洞照內心，卻也使惡瘡之陰影更爲熾焰。讓野兔回歸山林，卻讓野兔活動的空間更大了。貪欲的鳥棲息在山林，鳥似乎更自由自在了。「我佛」所扮演的角色，對慾望似乎沒有得到根本上的解決之道，而是讓原本的慾望不再受抑於小小的空間，畢竟佛的能力有限，要了悟仍必須靠自我的努力。詩中存在著前世、來世、今世的輪迴思想，阿難把今生痛苦的希望寄托在來世，祈求來世佛可以渡化他。這裡的佛陀，不再充滿無上權威，而是阿難匍伏在其腳邊懺悔的對象，充滿了慈悲的形象，並愛憐的撫摩阿難的頭，最後一句顯示出佛陀對眾生的愚痴，只能以流淚來表達內心的無奈，佛陀宛如一面明鏡洞照一切。佛陀和阿難的對比之下，顯示出無慾無求與深陷慾望之中的強烈差距，詩顯示出類似存在主義者對自身存在的價值感到憂慮，透過身在佛門內心卻不清淨的情況表達出詩人對現實世界存在的意義之焦慮。

以阿難的口吻述說完對佛陀的內心獨白，再來是一隻跳蚤粉墨登場。將跳蚤與愛連在一起，最先由十七世紀英國教士鄧約翰開創的玄學詩，一詩〈跳蚤〉將，見到跳蚤吸吮他和心上人手臂上的血，因彼此的血在跳蚤的胃中結合而感到歡欣。許悔之的跳蚤有自己的意識，自己會說話，是詩中的唯一主角。

#### 〈跳蚤聽法〉

我的佛陀，當你巍巍端坐／如蓄勢的海，不動的山／  
我卻只聽見蟬嘶盈耳／如浪奔來，淹沒我對你的呼喚／呼喚你，我的佛陀  
我跟隨你，聽你說法四十年／早已知道你實無一法可說／我也無一法可得

你是那舟，帶我渡河／河既未渡，如何燒舟？／四十年來，我嗅你的味／  
觀你的形，見法如棄嬰長大／而你，我的佛陀你日益消瘦／  
我聽見你的骸骨瞬間的崩落

我也有喜，不喜法喜／我是一隻跳蚤，被寬容地／  
可以活在你的衣裡，懷抱之中／他們還在聽你說法／或因羞慚而涕淚悲泣  
或因體解而讚嘆歡喜／只有我，只有我知道／你是什麼都再也不能說了

四十年來，我將第一次／悲哀而無畏的／咬嚙你，吸你的血／  
我有法喜，這世界只有我／吮過你的寶血／我有法悲，因為我吸的是  
這世界最後一滴淚<sup>779</sup>

一隻跳蚤聽了佛陀說法四十年，照理是聞法最深者，理所當開悟，卻未悟。僅感

<sup>778</sup> 許悔之：《我佛莫要，爲我流淚》，頁 38-39。

<sup>779</sup> 許悔之：《我佛莫要，爲我流淚》，頁 20-23。



到一種接近佛的喜悅。跳蚤說出佛陀無奈的心情，佛已無一法可說，跳蚤也無一法可得，顯示出對人生無法可治的無奈。詩人此時是佛陀、也是跳蚤，以跳蚤的身份憐憫佛陀，也是以跳蚤的口吻在憐憫內心中依稀覺悟的自我。詩使用佛典，佛陀講經說法四十九年，共講經三百餘會，曾經如此說道：「我未曾說過一字，有誰說我說法，即是謗佛。」由於真正的道，非言語、文字、思維、想像可以表達，故言語道斷。再者因為一切法都是緣起性空，一即一切，一切即一，才說未曾說過一字。跳蚤卻執著於空，白白聽了四十年的法。跳蚤象徵墮落的自我渴望透過某種儀式或者宗教，找回清醒的自我。（佛陀）可以帶自己渡河，仍是有得渡的渴望，然隨著自覺的我的全面落敗，人生似乎只剩下悲哀與絕望。

#### 〈譬如愛染〉

吸了祢的寶血，我的佛陀／我渺小的身體必須永遠活下去／  
永遠地揹著一座須彌山／自南往北，從東到西／永遠揹著祢／  
我為祢邊跳邊唱／不肯相信祢已經圓寂／我要走進人間／  
產下一窩又一窩的卵／孵化出成千上萬的／黃金打造的身軀

啊我的佛陀／我曾經咬嚙過祢／他們也將愛上／我那吸吮過祢的口器<sup>780</sup>

愛染，乃指貪愛染著之情也。煩惱之名。由於對各種事物之貪愛而引起執著染污之心，稱為愛染。與「愛欲」同義，所謂「染」，是對世間諸種事物執著之心之總稱。跳蚤自覺染上對佛陀的愛欲，因此要去愛染人間的諸眾生，所透過的途徑就是——吸血。佛陀和跳蚤和人類透過吸血了有愛欲上的牽絆。此種聯想，以自己的主觀推理出世間的愛染法則，反常合道，詩本身自我圓說。

#### 〈眼觀鼻〉

眼觀鼻／鼻觀心／看見我的心／潛入我的佛陀／那無比豐饒的軀體<sup>781</sup>

此詩是以跳蚤的口吻述說，然又以我的心譬為跳蚤，因此我的心等同於那隻吸血的跳蚤。心看不到，只有運用禪的方法「觀」才可以感受，作者不只進入了跳蚤的視野，還進入了其內心世界。詩不用鑽入，而用潛入，配合著是心潛入所使用的動詞，因此對那無比豐饒的軀體不只是吸血而已，還是意淫的享受。

#### 〈歌舞方歇〉

我的腳因不止的舞步而生繭／我的喉為絲長的歌唱而龜裂／  
我是花雨飄落在佛陀的肩上／我是夜叉迎著佛陀袒露下體

<sup>780</sup> 許悔之：《我佛莫要，為我流淚》，頁 25-26。

<sup>781</sup> 許悔之：《我佛莫要，為我流淚》，頁 28。

自斷一臂，自斷一臂／歌舞方歇，人即滅絕<sup>782</sup>

潛入佛陀的身體之後，以佛陀的身體為舞台盡情的跳猥褻的歌舞，若前三句的表達還算含蓄，第四句則屬這一系列詩寫來最為露骨的一句，把猥褻之情寫得淋漓盡致。前四行詩字數整齊，屬長句，詩最後二行四字為一節拍，模擬歌舞重複的節奏，並押ㄟ韻，由長而短，表歌舞由激昂而至斷絕。

〈覺有情〉

一群烏鴉呱呱飛近了／啄食我身上／來不及朽爛的腐肉／  
牠們也將被我傳染那／致命的劇毒／而對佛陀唱著／淫猥而心愛的歌／  
來世，來世願墮畜生道／可惜再也沒有／一個明天可以為你活<sup>783</sup>

早期的經典都將菩薩譯為：覺有情，以此為題，有反諷自我的味道。詩的敘述者是有情眾生，此有情眾生既是阿難也是跳蚤，或者是被跳蚤吸允過也愛染了情欲不得解脫的芸芸眾生，或者更是詩人本身。察其寫作脈絡，凡第二人稱所指的是佛陀者，皆用祢，詩最後二句，「可惜再也沒有／一個明天可以為你活」是未訂正過的字，還是作者別有用意？這個你，使敘述者的身份、故事情節有了更多的想像與撲朔，難道還有第三個你嗎？透過仲介者，又傳播了愛染、情欲、煩惱給烏鴉，先當作此是走入人間的跳蚤吧，跳蚤覺得自己有罪，在聽佛說法四十多年下，也接受了佛教輪迴觀念，發出了來世願墮畜生道的心願。佛陀已圓寂，因此佛陀漸漸的沉默，有情眾生的聲音愈來愈大聲，烏鴉也加入了愛染的陣容。

〈願十方惡鬼皆得安息〉：

我的佛陀，我的每一個／明天都曾經為祢活，活著／  
見證祢無與倫比的尊榮／我匍匐在地，吻祢的趾頭／  
我橫刀斷頸，教污血／汩流成河，天在下／地在上，最後一次／  
我為祢縱舞狂歌／我的佛陀，一切世間天人／阿修羅都將歡喜／  
願我罪惡的死挽救明天／讓十方惡鬼皆得安息<sup>784</sup>

這彷彿是那隻跳蚤的最後遺言，充滿著死前的懺悔之情，跳蚤有法喜也有法悲，聽佛說法四十年仍沉溺在情慾之中，牠也會感到無比的罪惡。然一句橫刀斷頸，跳蚤的身份又再度與阿難連接起來，遙遙承接第一首詩〈我的佛陀〉：「請踩過我，我的骨斷頸折」。「我為祢縱舞狂歌」則承接另一首詩〈有歌曰〉：「以色見祢／音聲求祢／人行邪道／如此歡喜」以及〈歌舞方歇〉：「歌舞方歇，人即滅絕」。「教污血汩流成河」則指跳蚤咬吮佛陀，後又進入人間咬嚙千萬人，故污血成河。

<sup>782</sup> 許悔之：《我佛莫要，為我流淚》，頁 43。

<sup>783</sup> 許悔之：《我佛莫要，為我流淚》，頁 44-46。

<sup>784</sup> 許悔之：《我佛莫要，為我流淚》，頁 50-51。

詩與詩之間互相附和，筆者於分析之時將〈我佛慈悲—阿難懺悔〉調至第二首討論，因其討論之便。詩的順序排列詩人有其深意。

在《我佛莫要，爲我流淚》這一本詩作中，筆者討論具體稱呼「我的佛陀」的詩十首，其中〈空中充滿烏鴉興奮的叫聲〉，雖屬於佛陀一系列形象刻畫之作，且接在〈我佛慈悲—阿難懺悔〉一詩之後，明顯的是阿難的口吻，因其詩中的稱呼轉變爲「我的菩薩」，也由於在佛陀的故事之中，阿難與摩登伽女交合之際，佛陀派遣文殊菩薩前往相救，因此認定稱呼是指文殊菩薩，而非僅將「我的佛陀」改成「我的菩薩」，所指是不同人，因而筆者在前一小節菩薩的形象已先單獨討論之。在〈願十方惡鬼皆得安息〉詩後，接著「我的佛陀」形象透過轉世之歌，轉爲喇嘛，改稱之爲「我的活佛」，由於稱呼轉變，由於是跳蚤與佛陀的轉世後形象，不予在此小節討論之。<sup>785</sup>

許悔之寫出一系列「對佛不敬」的詩後，內心的壓力想必是有的，畢竟以佛陀、菩薩爲情欲出口的對象，現代的詩人倒是不多，有雷同情況的，如顏艾琳的〈蜜思（Miss）佛陀〉：

「女子歷百千劫／ 方得轉男身 進修正位」／但我已獻上一枚／  
枯萎的子宮、一副／沒有性別與性慾的身體，／還有預付三十歲以後／  
流動於鼻息之間的／每一口氣 阿彌陀佛

我意以女身／修證女佛 阿彌陀佛／不再罣礙色相鬆弛／  
改著佛界的晚禮服／步步蓮花地赴宴／迎向／  
你開悟萬年而再度開悟的——／贈與我身為女子的特權／  
Miss 佛陀 阿·彌·陀·佛<sup>786</sup>

顏艾琳透過所謂的「陰性書寫」批判以男性爲主的父權，父權也在講求佛性平等的佛陀世界橫行，比丘尼的戒條整整多於比丘一倍以上，佛也都以男性身軀修證成佛。透過對佛陀的祈願，大膽的把佛陀的稱謂加上性別 Miss，讓女人也可以修成女佛；詩也穿上情欲的外衣，說女人已無性慾、子宮已經枯萎。「蜜思佛陀」原是化妝品牌的名稱，代表塵世的女人對色相的追求，詩人巧妙運用中英同音，改變字義。顏艾琳的詩重在批判，而許悔之重在自我內心的解剖，故每每對佛的稱呼都是「我的佛陀」，有別於顏艾琳稱呼佛陀爲他者的方式。

畢竟觀察許悔之詩中，有許多詩對佛菩薩充滿禮敬之心，虔誠之心。因此寫

<sup>785</sup> 賀淑璋在〈永世的阿難：小論許悔之《我佛莫要，爲我流淚》〉一文中說：「本文著眼前十五首，特寫情慾」，《遺失的哈達》，頁 122-125。

<sup>786</sup> 顏艾琳：《她方》，台北：聯經，2004，頁 26-27。

完《我佛莫要，爲我流淚》發洩內心中情慾的耽溺與懺情的掙扎後，《當一隻鯨魚渴望海洋》延續對佛陀的書寫之中，所表現的是在一片虛無之中更純粹的懺悔。

#### 〈未法之世〉

我的佛陀，那時祇疲倦入睡／如惶惶獵犬我守護祇／  
五百年了，祇卻未曾再醒來

未法之世，白蓮化為赤燄／我一整夜哀哀的長嘯／祇是否聽見？<sup>787</sup>

在佛教有一個說法，未法之世最先滅絕的經典即是《楞嚴經》，阿難與摩登伽女交合之際，菩薩所持誦的正是楞嚴神咒，題爲未法之世、情慾、虛無，所顯示的不是巧合，而是許悔之所具有的佛學素養。佛滅後五百年仍是正法時期，詩中所寫的不是精確時間，是屬於詩人的浪漫時間或者心理時間，如同席慕容詩裡所說「我已在佛前求了五百年」。詩以入睡喻佛陀涅槃，將自己比喻成忠心的獵犬哀傷的整夜長嘯。「白蓮化為赤燄」的意象，喻慾火焚燒修行的信念，未法之世修行更爲困難。

#### 〈無畏之歌〉

而我的體悟就好似／著魔之後遺忘了哀樂／我的佛陀，請聽／  
這肉體在大雷雨中／被閃電擊穿的／無畏之歌<sup>788</sup>

當心靈困頓，無法獲得解脫的時候，唯有肉體也受到了束縛，心靈才會轉移注意力，才有辦法繼續活下去，無畏之歌所寫的，就是如此的心境。想像肉體在大雷雨之中受苦，被閃電擊穿，是除了告解之外，另一種形式的懺悔。

#### 〈如咒直下〉

哈吧撒，萬象齊奔／唵啊轟，如轉法輪／我的佛陀／剝下我身上的人皮／  
黥上祇的法句法語<sup>789</sup>

唵啊轟是普賢如來根本咒，哈吧撒則不明，字詞以三、四句的組合，加強節奏感，黥上的法句法語，是屬於肉身洗不掉的印記，也是肉才感覺到的痛。既然無法擺脫肉身所帶來的慾，便讓肉體感到無比的疼痛，試圖用身體受刑罰的方式來向「我的佛陀」獻上虔誠的懺悔。

<sup>787</sup> 許悔之：《當一隻鯨魚渴望海洋》，頁 50。

<sup>788</sup> 許悔之：《當一隻鯨魚渴望海洋》，頁 52。

<sup>789</sup> 許悔之：《當一隻鯨魚渴望海洋》，頁 53。

〈做了衣袍〉

或者我的佛陀／硝製了我的人皮／做成你的袍，你的衣

你走到那裡／我都可以，跟隨你<sup>790</sup>

沉淪與耽溺到了一定的程度，詩上一首剝皮鯨字，這一首把皮剝下來後，更進一步縫合成佛陀的衣袍，將暴力美學和宗教連在一起，試圖讓觀賞者無法產生不適，佛陀的衣袍隨風擺動，似乎有幾滴鮮血輕輕的飛灑在空中，「你走到那裡／我都可以，跟隨你」顯示出我在「貪、嗔、痴」三毒之中犯了非常嚴重的痴病。

〈善哉善哉〉

以為悟過了／沒看見火海蛇坑／卻感覺到／咬嚙焚燒的痛

善哉善哉／幸好你存在<sup>791</sup>

善哉！善哉！是佛經中常用的讚辭，如法華經譬喻品曰：「善哉善哉！如汝所言。」詩短短的，卻細膩的刻畫了心裡的轉折，起先是自以為開悟的喜悅，接著以「卻」字作轉折，驚覺到蛇在咬嚙、火在焚燒著，再來又一轉「善哉善哉」發出讚嘆，幸好，有佛陀，還有救贖的希望。火與蛇的意象代表慾望的焚燒與墮落。

〈何等嚴厲〉

行走在／刀鋒之上／何等何等的嚴厲

我的佛陀／何等嚴厲的你／何等喜悅之／被截割的身體<sup>792</sup>

將刀子割肉體，寫成行走在刀鋒之上，並以嚴厲來形容刀鋒很利，並以刀鋒很利來形容佛陀嚴厲如刀。當心靈和肉體產生嚴重的拉扯時，割腕自殺時有所聞，詩透過想像刀截割身體來宣洩情緒的出口。佛陀被譬喻成那把鋒利的刀，被割截的不是佛陀，而是書寫者的身體，意指承受佛陀的教誨時的內心感受。暴力美學被詩人放在描述內心的衝突，寫得既優美，又令人不察。

我的佛陀在此的形象，是沉默、無法言語的，因為佛陀已經圓寂，如詩人所說的疲倦入睡，因此詩人的自言自語更甚，佛陀無法有任何的回應，詩人也無法再憑藉著佛陀的動作而有啓示。貫穿身體書寫的寫作脈絡，若在《我佛莫要，為我流淚》中是以情慾的身體傾向，那麼在《當一隻鯨魚渴望海洋》的就是暴力美

<sup>790</sup> 許悔之：《當一隻鯨魚渴望海洋》，頁 54。

<sup>791</sup> 許悔之：《當一隻鯨魚渴望海洋》，頁 55。

<sup>792</sup> 許悔之：《當一隻鯨魚渴望海洋》，頁 56。

學的身體書寫。

### 三、結語

佛陀進入現代詩之後，遇到周夢蝶，仍維持慈悲、再來的形象；遇見蕭蕭則淡定問佛住哪裡；遇見夔虹，則與佛教義理差異甚微；然而遇見許悔之，卻勾出天雷地火，情欲大戲、身體書寫的範疇，佛陀的反差形象，使得宗教意象在詩壇有其深刻的地位，佛陀意象將靈肉衝突的戰場，拉進宗教的場域，情欲一向為宗教所不願探觸的議題。

### 第三節 詩維度的上帝

周夢蝶對基督宗教的博愛精神，深深著迷，博愛的宗教價值，符合他多情、重情的個性，對耶教的上帝情有獨鍾，殷殷為上帝造像、重新塑造人格。

他(周)曾喟然答說：「塵網就是各自吐出的名與利的經線與緯線結合的。所以佛家與耶家等宗教義諦，都勸人淡泊名利；尤其佛家，更以出家遁世的思想，要人解脫塵網的煩惱約束。」

於是我(魏)說：「你的思想是出世的？」他則斷然的答說：「不，我是入世的。」我說：「你有佛家的思想嗎？」他說：「我更愛耶穌的博愛精神。」

793

周夢蝶熟讀各家經典後融於一體，即使被譽為「詩壇苦行僧」<sup>794</sup>，佛教思想才是詩的大宗，但仍無法否認耶教思想在周詩所佔的比例。周夢蝶的裡隨處可見上帝、十字架、耶穌屬於等屬於基督宗教的宗教性標記，以表達其思維模式中的耶家的博愛等思想。

#### 一、上帝——詩人的自我實現與自我意識

周夢蝶的詩作，共有二十六首詩提到「上帝」的宗教符號<sup>795</sup>，數量足以對內涵進行探討。上帝在宗教領域中是以被信仰的對象存在，使用這個符號包含著有一定程度的信仰與信念。

宗教所以為宗教，在於它有一超越於世俗的實體作為信仰的對象，這樣才有別於其他的領域。而這種對象，基本上可以區分為兩類：一類是指向被實存地經驗到的作為另一個人格存在的終極大全的實體，這個人格傳統上被稱為上帝(神)；一類是指向被實存地經驗到的作為自我或個人的更大的或內在的認同而存在的終極大全的實體。(這跟前一類的差異主要在於該終極大全的實體並非以個人內心認同的方式作為一個異己的對象而被經驗到)<sup>796</sup>

<sup>793</sup> 魏子雲：〈周夢蝶及其《孤獨國》，《偏愛與偏見》〉，皇冠出版社，1965，頁61。

<sup>794</sup> 劉永毅：《周夢蝶詩壇苦行僧》，台北：皇冠1998年9月。內容為周夢蝶的傳記。

<sup>795</sup> 分別出現於《孤獨國》：〈讓〉、〈索〉、〈禱〉、〈徘徊〉、〈晚虹〉、〈乘除〉、〈錯失〉、〈菱角〉、〈晚安！剎那〉、〈消息〉、〈畸戀〉、〈鑰匙〉、〈匕首五首〉、〈無題七首〉、〈向日葵之醒二首〉；《還魂草》：〈朝陽下〉、〈六月〉、〈六月之外〉、〈山〉；《約會》：〈上帝已死〉、〈七十五歲生日一輯〉；《十三朵白菊花》：〈想飛的樹〉、〈荊棘花〉、〈四行一輯六題·零時〉、〈吹劍錄〉；《有一種鳥或人》：〈有一種鳥或人〉。共二十六首。

<sup>796</sup> 《中國符號學》，台北：揚智，2000，頁101。

無論哪一種宗教都有一個終極實體，換句話說，此終極實體具有一體兩面，尋著向外與向內的途徑，被個體經驗到。在佛教即為佛與自性之別，因為佛性平等且人人都是本來都是佛，只因迷悟不同而為眾生或佛，佛是全人類的人格存在的終極實體；另外內在的佛性則是被個體經驗到，透過個體內在的認同，發現一個存在的終極實體，透過禮佛而啟發出內在的佛性，亦即自性。發現自性、佛性、自我上帝的存在之後，信仰者便以祂們的標準，自發性的對自身進行道德要求。在基督宗教表現亦有相同的情況，即為上帝與自我。上帝是全人類的人格終極實體，因此每個人都是上帝的分靈，上帝以自己的形象創造人類，每個人只需背起自己的十字架便能見到上帝，上帝此時與自我合為一體，成為每一個體內在的上帝。

因此在宗教的脈絡下，信仰者者所體驗的上帝，無論是向內追尋或者向內體會到的終極實體的指涉，都是全人類的人格終極實體，意思是上帝是完美的，人性是完美的，兩者的差別只是體驗的方式不同。然而詩人雖然具有宗教素養，卻不能滿足於作為一個徹底信服的信仰者，詩人有創作的欲望，渴望成為詩國度的上帝，因此所書寫的上帝，除了將上帝當成全人類的終極實體，還有將上帝人格化的傾向。

將諸神人格化、擬人化，是希臘人自我實現的步驟，早在希臘荷馬時代（Homer）筆下的諸神就已經開始，對宗教思想的發展，人格化有特殊的意義，卡西勒（Ernst Cassirer）指出：「對生命一體化的一般感情讓位於一種新的更強烈的主旨——讓位於對人的個體性的特有意識」<sup>797</sup>又說「人在他的人格化的諸神（personal gods）中開始以新的眼光來看待他自己的人格」<sup>798</sup>希臘人格化諸神代表人的「精神理想」而非「道德理想」，是審美取向、藝術取向的神祈，周夢蝶描繪上帝時，跳出「信徒」以外的身份，以詩人的本能（神話思維是藝術創作的本能），對上帝擬人化、具體化，希臘神話中的諸神充滿人性的弱點，會偷竊、通姦、詐欺，讓哲學家對品性搖頭嘆氣，周夢蝶的上帝則會思維、會累、需要休憩，讓讀者讀後產生親近感。因此綜合以上論述，筆者將上帝分成信仰者所體會的全人類的終極實體，稱之為「神格化上帝」，另外把藝術創作者所描繪的人格化上帝，稱為「人格化上帝」，予以探討。

---

<sup>797</sup> 卡西勒（Ernst Cassirer）著、甘陽譯：《人論——人類文化哲學導引》，頁 134。

<sup>798</sup> 卡西勒（Ernst Cassirer）著、甘陽譯：《人論——人類文化哲學導引》，頁 135。



## (一) 神格化上帝

上帝在哪裡？在全人類的心裡，因此是全人類心靈的歸依，上帝有其存在的必要，禱告有其存在的必要，遇到挫折時呼喊上帝，上帝便在心裡顯化。周夢蝶使用「上帝」此宗教符號時，時常用呼告的語氣，以呼告神祈的語氣。「上帝呀！我求你／借給我你智慧的尖刀」<sup>799</sup>上帝具有無與倫比的智慧，彷彿是一把智慧的尖刀可以斬斷諸煩惱。

爲什麼需要祈求上帝賜予智慧？這一切的一切都得從亞當和夏娃偷吃了禁果開始追溯。「當我初離天國，泣別上帝／他贈我一小盒玫瑰花釀成的糖蜜；／他邊柔撫著我軟稀的短髮／邊用睿智的微笑再四叮嚀詰誡：／／這是我給你的幸福裏的幸福！一滴一滴慢慢慢慢兒啜飲，／且莫在一夜裏一口氣把它吞盡。」<sup>800</sup>詩使用《聖經》伊甸園的典故，塑造出上帝睿智、溫和的形象，因此上帝高高在上，掌握著人類的命運，最適合在失落、痛苦、渴望解脫時呼喊上帝。「昨夜，我又夢見我赤裸裸的／沐浴在上帝金燦的光雨裏」<sup>801</sup>語氣裡盡是對光明的祈望，對伊甸園朝朝慕慕的思念，人群全部變成了天真的嬰兒，罪惡全部洗淨，在這首詩裡塑造出彷彿重回伊甸般的欣喜。

若再問上帝長什麼樣子？讀完周夢蝶的詩，上帝的形象便栩栩如生的展現在人們的眼前，上帝是造物主，是火花與精靈，博愛卻又無情。「感謝上帝也給了我戀偶！這十二月的幼婦，雖然潑辣一些，卻是冶豔的。」<sup>802</sup>上帝造萬物，十二月亦是上帝之子，詩人戀著十二月的氣候，不知感謝誰，就感謝造物主吧！「我不敢引五月作證，說／凡燃燒的必歸冥滅；甚至也不敢想：上帝為甚麼要造火？」<sup>803</sup>「主說：要有火！／於是天上有霹靂和閃電。」<sup>804</sup>上帝是造物主，凡具有毀滅性或光明溫暖的東西都來自上帝的巧思，火恰巧具有這兩種特性。詩人也體會到，造物者的智慧是人無法想像，因此主說要有火就有火，人類不敢質問上帝原因，雖然有五月是毀滅與希望都來自同一個始作俑者此哲學思維的證人，即使上了天堂和上帝對證，五月卻也還是上帝的產物啊！「不必說有光／光已有了／／那人一向安息／自一至六日」<sup>805</sup>上帝造了光與火詩皆引《聖經》〈創世紀〉的典故。此外上帝的力量也主宰著人類的命運「你該努力細細嚼飲那藥酒／（飲時勿忘把你的微笑和入）／那是上帝為他的獨生子加意鑄煉的／那風沙」<sup>806</sup>引用耶穌是上帝獨子之典故。

<sup>799</sup> 《周夢蝶詩文集·孤獨國》，〈禱〉，頁 29。

<sup>800</sup> 周夢蝶：〈無題〉，《周夢蝶詩文集·風耳樓逸稿》，頁 227

<sup>801</sup> 周夢蝶：〈發覺〉，《周夢蝶詩文集·風耳樓逸稿》，頁 242。

<sup>802</sup> 周夢蝶：〈畸戀四首〉，《周夢蝶詩文集·孤獨國》，頁 74。

<sup>803</sup> 周夢蝶：〈季·五月〉，《周夢蝶詩文集·風耳樓逸稿》，頁 269。

<sup>804</sup> 周夢蝶：〈七十五歲生日一輯·風從何處來〉，《約會》，頁 144。

<sup>805</sup> 周夢蝶：〈四行一輯六題·零時〉，《十三朵白菊花》，頁 89。

<sup>806</sup> 周夢蝶：〈四行四首〉，《周夢蝶詩文集·風耳樓逸稿》，頁 247。

「上帝呀，無名的精靈呀！／那麼容許我永遠不紅不好麼？」<sup>807</sup>，上帝是無名的精靈，說不出個所以然卻具有一雙小小晶瑩剔透的翅膀，在心裡輕巧巧的出沒。「上帝是從無始的黑漆漆裏跳出來的一把火，／我，和我的兄弟姊妹們——／星兒們，鳥兒魚兒草兒蟲兒們／都是從祂心裏迸散出來的火花。……與上帝的心一般浩瀚勇壯的／千萬億千萬億火花的灰燼裏。<sup>808</sup>」上帝也是從無邊黑暗中跳出來的一把火，我們都是火花，代表光明與希望，代表著我們都是上帝的分靈，上帝的形象就是世界中美好的一切事物，拼湊出美麗的世界就能拼湊出上帝的樣子。「上帝給兀鷹以鐵翼、銳爪、鉤脰、深目／給常春藤以孃娜、纏綿與執拗／給太陽一盞無盡燈」<sup>809</sup>上帝是公平公正的，無論是生物、植物或者太陽可以分享上帝的榮耀，都擁有上帝最豐饒的賜與。「鵬、鯨、蝴蝶、蘭麝，甚至毒蛇之吻，蒼蠅的腳……／都握有上帝一瓣微笑。／我想，我該如何／分解掬獻我大圓鏡般盈盈的膜拜？／／——太陽，不是上帝的獨生子！」<sup>810</sup>對周夢蝶來說，靈性平等，眾生平等，如此博愛的上帝在每個人的心中，無論是哺乳動物、昆蟲或者爬蟲類都是上帝之子，上帝造萬物，不是只有高高在上的太陽才是上帝寵愛的孩子，因此上帝的形象就在世界的各種生物中，上帝平等如陽光將愛散播「同樣的土壤，同樣的陽光／同樣的／上帝的雨雪和慈悲」<sup>811</sup>。神愛世人，如此博愛的上帝對強盜或者獨生子都一樣喜愛。「把上帝恩賜我的那張光煥的臉藏起／重新髹漆！以貞靜與妖冶／以天堂與地獄混合的油彩。……不管他是巴拉巴，還是耶穌／更不問他是從天狼星外來？」<sup>812</sup>巴拉巴是《聖經》所記載的一名強盜。詩人常把兩個對比的東西擺在一起，貞靜與妖冶、巴拉巴與耶穌。詩前還有一行出自《約翰福音》的話語：「你們中誰是無罪的，誰就可以拿石頭打她。」寫出神愛世人且人人平等的思想。

此外上帝亦是無情的化身，「上帝啊，你曾否賦予達爾文以眼淚？」<sup>813</sup>達爾文關於物競天擇的理論，是最無情的，以生物種性的優劣來決定生存與否。大自然的生物定律卻是上帝的傑作之一，因此周夢蝶在此向上帝責問，曾否給予達爾文以眼淚，由於詩人融合各教思想而創作，不免連想到《道德經》所提到的，「天地不仁，以萬物為芻狗，聖人不仁，以百姓為芻狗。」上帝生成萬物的力量就像道運行日月的力量。此外「我們的上帝連眉頭一皺都不皺一皺／只管眼觀鼻鼻觀心打他的瞌睡——／想必也認為這是應該的了！」<sup>814</sup>這裡的上帝除了無為的狀態，最後一句則充滿了對人類行為諷刺的意味。

<sup>807</sup> 周夢蝶：〈徘徊〉，《周夢蝶詩文集·孤獨國》，頁35。

<sup>808</sup> 周夢蝶：〈消息二首〉，《周夢蝶詩文集·孤獨國》，頁71、72。

<sup>809</sup> 周夢蝶：〈乘除〉，《周夢蝶詩文集·孤獨國》頁46。

<sup>810</sup> 周夢蝶：〈向日葵之醒二首〉，《周夢蝶詩文集·孤獨國》，頁95。

<sup>811</sup> 周夢蝶：〈詠嘆調〉，《十三朵白菊花》，頁177。

<sup>812</sup> 周夢蝶：〈六月之外〉，《周夢蝶詩文集·還魂草》，頁142。

<sup>813</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集·孤獨國》〈菱角〉，頁52。

<sup>814</sup> 周夢蝶：〈有一種鳥或人〉，《有一種鳥或人》，頁126。

大抵而言，上帝是神格的，人類的高度終究難以企及，以至於詩人如此說：「每一顆頑石都是一座奇峰／讓凱撒歸於凱撒／上帝歸上帝，你歸你——」<sup>815</sup>認為每個人都是獨特的個體，每一顆頑石都是奇峰，因此各人歸於各人的位置，凱撒的征服大陸、上帝造人、你也有你獨一無二的貢獻。

其他詩人也不自覺使用著上帝的符號，許悔之的上帝，亦符合終極實體的脈絡。〈病〉：「我說，要有病／便有了病／身體是一把提琴／承受眾人的疾病／還妄想／竊取上帝的心／而發出魔鬼／魔鬼般嚶嚶的顫音」<sup>816</sup>人確實是上帝，要有病這個願望不難，病就是因為心念所命令出來的，當魔鬼戰勝之時，「我並沒有說要有病／／便有了病」<sup>817</sup>。上帝與魔鬼的大戰，其實戰場往往在心裡，詩用《聖經》典故，模仿上帝口吻，卻寫出人類最真實的一面。「既然單獨避過威猛的捕鼠器／又何必得到上帝的允許」<sup>818</sup>上帝在〈父親老鼠〉，更進一步成為鼠極欲擺脫的道德主宰，從終極主極變成任何足以做為公理正義的力量。在詩中上帝已失去絕對命令的能力，詩人以諷刺口吻，加強上帝（正義）與鼠（偷竊）的張力，在偷竊時仍想起上帝，代表著正義的約束力雖然已經蕩然無存，但是正義的力量仍令人稍稍感到不安。另一首詩以「漂流」為名，上帝是詩人極欲反判的對象，「離家很遠了／莫札特的父親派了馬車／要從維也納接他回家，然而／上帝也派出祂的黃金馬車」<sup>819</sup>詩結合阿波羅(Apolo)黃金馬車的神話典故，上帝主宰著人類的生死，擁有至高無上之權威，父親代表人間的父權，然而上帝是天上的父權，至高無上，無可比擬。「抱著馬頭痛哭的尼采／為了被鞭打的馬匹／而感到虛無／只有虛無，不必取得上帝的許可」<sup>820</sup>上帝是身為哲學家兼詩人的尼采極欲反判的絕對的權威。

<sup>815</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集·還魂草》〈山〉，頁 154。

<sup>816</sup> 許悔之：《有鹿哀愁》，頁 76。

<sup>817</sup> 許悔之：《有鹿哀愁》，頁 77。

<sup>818</sup> 許悔之：〈父親老鼠〉，《當一隻鯨魚渴望海洋》，頁 60。

<sup>819</sup> 許悔之：〈漂流記〉，《亮的天》，頁 62。

<sup>820</sup> 許悔之：〈漂流記〉，《亮的天》，頁 63。

## (二) 人格化上帝

上帝創造萬物，這是人類所無法完成的事情，人類無法憑空製造出一株小草，一隻除了人以外的其他動物。因此上帝具有造物主的身份，是屬於神格上帝一類，會思想，會令人覺得祂日理萬機也很可憐需要休息的上帝，便是屬於人格上帝一類。此類的上帝雖然存在個體內心，卻和宗教信徒內心所經驗到的上帝是不同的，宗教信徒對上帝堅信不移，常會被懷疑本身是否真的具有驗證上帝的能耐？或者信徒們不必依靠驗證而投向己自虛構的幻象？還是信徒僅僅信仰「上帝」這個符號所產生的撫慰效果？具有實際的體驗者是一個重要的指標，凡有此經驗者，對該宗教會全力以赴，全心全力，即使經歷挫折也不容易離開此宗教。但外人通常難以理解，信徒是如何體驗內在上帝。姑且不論詩人內心對上帝有無實際的體驗，只能說周夢蝶用宗教哲學及文學素養去思維上帝，使上帝具有人的特質。「上帝／從虛空裏走出來／徬徨四顧，說：／我要創造一切，我寂寞！」<sup>821</sup>典出《聖經》〈創世紀〉。上帝會寂寞嗎？恐怕是詩人本身在寂寞吧，以自身的情感去思維創造天地的原因，「誰曉得！上帝會怎樣想？／萬一真真有那麼一天，很不幸的／我擔憂著：我鬚鬢燭見一座深深深深鑽埋著的生之墓門／面對著它，錯失哭了；握在真理手中的鑰匙也哭了。」<sup>822</sup>此詩高明處是在把錯失及鑰匙當成名詞、主詞當成一個人會掉淚。對詩人而言錯失了真理，進而聯想到上帝是非常合哲學邏輯的，上帝是無情的，會思考的上帝進入而詩人的心靈，便被詩人人格化了。

「可憐的上帝！常常悄悄悄悄地／從天堂的樓口溜下來／在它絢燦的光影背後小立片刻——」<sup>823</sup>上帝可憐嗎？上帝需要躲在彩虹的背後休息嗎？想必答案是否定的，畢竟周詩說上帝具有智慧的尖刀，說其可憐，似乎不符合之前所塑造出來，適合祈求呼告的形象，就是因為上帝被擬人化了。

「上帝僵立著，冷淚滿頰／『我在這裏！』／你霹靂般笑著自上帝背後閃出／燒一臉夏日第一朵玫瑰的奇蹟」<sup>824</sup>上帝是詩人心中的投影，世界末日是個人所經歷的絕望，上帝是心靈的安慰還是無能皆來自人的心靈感受，來自人的思維。此詩透露著世界末日之時，上帝只能流著冷淚，有一個人似乎比上帝還厲害，在對上帝絕望之後，繼續創造出奇蹟，彷彿一把火，仍然具有無盡的熱情。詩中的「你」，在別本詩集找到答案，所指似乎就是被柏拉圖趕出理想國的「詩人」。

上帝不止可憐，只會僵立著，流著冷冷的淚，甚至詩人宣說上帝已死，此是尼采所提出的哲學問題，「上帝已經死了，尼采問：取而代之的是誰？……上帝

<sup>821</sup> 周夢蝶：〈吹劍錄〉十三則，《十三朵白菊花》，頁 188。

<sup>822</sup> 周夢蝶：〈錯失〉，《周夢蝶詩文集·孤獨國》，頁 49-50。

<sup>823</sup> 周夢蝶：〈晚虹〉，《周夢蝶詩文集·孤獨國》，頁 44。

<sup>824</sup> 周夢蝶：〈題未定〉，《周夢蝶詩文集·風耳樓逸稿》，頁 244-245。

與詩人本一母同胞生：／一般的手眼，一般的光環；」<sup>825</sup>詩人和上帝同一母所生，又再呈現出靈性平等的思想。寫詩的人在自己的作品中把詩的地位提高，倒也無可厚非，畢竟作者也能憑空創造天地，只是這一片天地是自己想像的天地，蟲魚鳥獸應有盡有，喜怒哀樂隨心所欲，上帝不也如此而已？說不定根本不存在只是個名詞而已。

## 二、結語

希臘的人格神由於具有種種的缺點與不足，因而在人性與神性之間架起了溝通的橋梁，神不是活在神的世界，而是在人的世界之中。周夢蝶的人格上帝，縮減了上帝與讀者的距離，可親可感可觸，在宗教的意義上，使讀者思維自身是否可以成爲上帝的可能，在文學的意義上，在詩的世界，不僅滿足成爲上帝的衝動，更重要的是開出宗教向度。

在《孤獨國》基督宗教相關思維的詩共 15 首就孤獨國全部三十三首詩集而言，佔了近一半的比例，《還魂草》則剩 4 首。尤其從《孤獨國》及《還魂草》詩作的脈絡，可以想見《聖經》的閱讀的確帶給詩人心靈溫暖的慰藉。《十三朵白菊花》中有 4 首，《約會》則剩 2 首詩。至於近作《有一種鳥或人》輯錄 2001~2009 年的作品僅剩一首，詩集中僅出現一次上帝，連十字街頭的場景也不復出現，想必其心靈救贖的地方已悄悄置換。僅出現一詩。耶教思想已從有化爲無，無爲而爲融入詩中，不再像第一本詩集隨處可見上帝的呼喊。

---

<sup>825</sup> 周夢蝶〈詩與創造〉，《約會》，頁 17-18。

## 第四節 乘風火輪的哪吒

早在歷代的神魔小說、通俗文學，道教各式神祇轉換成圓型、扁型人物不等。由通俗文學到道教神祇，《西遊記》裡孫悟空、豬八戒有各自的神廟；《封神榜》哪吒、姜子牙等人物家戶欲曉，幾以為真。無論是透過閱讀，或原型繼承，在詩人心中紮根已久，以深摯的宗教情感為主，俗世情感為輔，神祇各自大顯神通、脫胎換骨，在詩中出神入化。

哪吒本來是佛教的神祇，「哪吒（又寫作那吒）之名本自西來，為毗沙門天王之第三太子。」<sup>826</sup>剔骨還肉的傳說在民間流傳，馬書田指出，宋普濟所編《五燈會元》卷二載「哪吒太子，折肉還母，折骨還父，然後現本身，遠大神力，為父母說法。」<sup>827</sup>到後來由於佛道融合，以及進入《封神榜》等小說，渾身充滿「道氣」。當代文學中的哪吒形象進一步得到發揮，如一九七一年奚松《封神榜裡的哪吒》屬於同性戀短篇小說；一九八六年張之傑科幻短篇小說〈哪吒〉；一九八七年西西寫短篇小說〈陳塘關總兵府家事〉；一九九二年有陳克華的科幻詩〈哪吒〉。作家主要著墨在哪吒的叛逆形象上。

哪吒反叛的形象確實令人印象深刻，父子相殘、傲視龍王皆令人側目。如蕭蕭寫〈不馴〉：

不馴的一陣狂野之風／闖入我的血管／左心房捷運／  
未開發的處女地禁區彈藥庫／腦筋性腺荷爾蒙腫瘤／神經末梢火線

唇角／中樞水庫沼澤邊陲／疾疾如律令／吆喝，撒野／你是我縱容的哪吒

詩人抓緊「哪吒」天真頑皮的形象入詩，每個人的心中都有一個小孩被自我縱容，詩人將情色結合哪吒形象，哪吒在詩中長大，縱容二字包含著寵溺的意味，相較於許悔之大量運用宗教意象做情欲書寫，蕭蕭這樣的詩作不多。再讀〈羞澀〉，蕭蕭轉寫純情的情感：

畏縮在箭裡的箭／不會修飾你的額角

子芽的羞澀／卻是天空的期待／我則轉著風火輪在你的腳旁<sup>828</sup>

<sup>826</sup> 馬書田：《中國佛教諸神》，台北：國家出版社，2001，頁345。

<sup>827</sup> 同上註。

<sup>828</sup> 蕭蕭：《草葉隨意書》，頁11。

出自《草葉隨意書》，因此差澀是描繪綿綿青草。至於詩中的「我」借用哪吒意象，應該是風，使用風火輪的形象，使風得以具體、形象化。

周夢蝶，〈叩別內湖——擬胡梅子〉：

即使早知道又如何？

那心情，是哪吒的心情／花雨滿天，香寒而稠且溼／拂不去又載不動的／  
那心情，是哪吒的心情／向佛影的北北北處潛行／幾度由冥入冥／

何不都還給父，將骨；／而肉都還給母？

那時——再回頭時／將只賸這襲荷衣，只賸／手之胼與足之胝／  
乾坤圈和風火輪了

難就難在『我』最難丟掉／一如藕有藕絲，蓮盞盛著蓮子／  
更無論打在葉上，梗上／那一記愁似一記／沒來由，也沒次第的秋雨<sup>829</sup>

詩中哪吒的心情指何種心情，顧及夔虹佛教家庭背景，多首詩思念亡母，兼及詩中語意、周夢蝶所使用的宗教意涵，必須從佛教經典中理解。周夢蝶所接受與援用的哪吒形象，屬於佛家，非神魔小說所演化後滿身道氣的形象。依據陳曉怡所言，「禪宗公案裡『析骨肉還父母』的主要意涵，都在破除對肉身的執著，並且藉現神變來達到開悟父母的目的。」<sup>830</sup>因此周夢蝶的「早知道」，可能是離開父母漂泊的身世，早知道會離開父母，又如何？詩人曾借住內湖朋友家，詩寫叩別內湖，想必是要離開此處，前往下一個人生旅站。哪吒的心情指學佛的心情，追求靈性自由的渴望，然卻與傳統身體髮膚受之父母，承歡父母膝下的傳統價值觀產生衝突，故有何不還給父母之無法回答的大問，還給父母方能無牽掛，專心學佛法。詩中的「我」是佛家極欲擺脫的執著對象，佛法講求「無我」，將佛法與蓮花形象結合，詩人彷彿化身為蓮花，無法斷愁，詩深情無以復加。

許悔之，〈哪吒封神〉：

魂／或者／魄／都跟著剔骨還父／剝肉還母而／隨／風／／遠／  
／逝

<sup>829</sup> 周夢蝶：《十三朵白菊花》，頁 100-101。

<sup>830</sup> <http://www.bestget.ksu.edu.tw/982folklore/info01.html> 崑山大學參考資料區。瀏覽日期：2012/6/1  
陳曉怡：〈從頑童到狂子——哪吒故事所反映的文化心理〉，頁 6。

分不出是怒放的蓮花／抑或張狂的人身／再認不清誰是／生他的父／誰  
又是／龍王三太子／這都無妨／只教混天綾拋開遮日／乾坤圈／擲出驚  
神／『來來！妖魔休走／且喫我一槍！』／紅纓如蛟龍竄出／凡是有血  
的，都將倒下去／血肉交錯裏看見了自己——

夜裏闔上封神／不知該忻愉／還是哭泣／唯獨詩成後的沈默／猶似哪吒  
／當年一張拉得滿滿欲斷的鐵弓<sup>831</sup>

一般人對哪吒的了解，無非來自《封神榜》，許悔之也不例外，第二段是哪吒在《封神榜》裡的情節，「血肉交錯裏看見了自己——」是對哪吒善戰的評價，是哪吒神大無窮的發洩方式。第三段點明，夜讀《封神榜》有感。忻愉或哭泣的選擇，代表情緒的歸向不知該落向何處，詩人多首詩以父親為主要起興，因此解讀詩人的哭泣，或許從在《封神榜》所記載父子相殘的逆倫情節著手。可以解讀成陳曉怡指出的「儒佛衝突」<sup>832</sup>，或者像陳克華大聲嚷的「做自己的哪吒，寫我的詩」，呈現反判權威與實現自我的衝突所導致。即使現代詩比起古典詩而言，語句、語意承載量變大，然而詩永遠是說得少，未語仍多，詩成情感仍無法找到出口，未說出口、不知如何說的，詩人擬以哪吒蓄勢待發的鐵弓喻之。

## 結語

哪吒踩著風火輪，進入現代詩壇，及詩人的隱喻系統，分析詩人對宗教意象的運籌帷握，呈現哪吒形象從佛教護法神到通俗文學的多元變化。讀周夢蝶從禪宗意象、佛家內涵著手；解讀蕭蕭，必須把握風火輪及不馴的形象，化典自成一格；許悔之必得從《封神榜》進入。哪吒多元形象能滿足詩人不同的情感、心理需求，宗教情感與俗世情感找一個交融的平台。

<sup>831</sup> 許悔之：《肉身》，頁 108-111，。

<sup>832</sup> 崑山大學參考資料區：<http://www.bestget.ksu.edu.tw/982folklore/info01.html>。瀏覽日期：2012/6/16 陳曉怡：〈從頑童到狂子——哪吒故事所反映的文化心理〉，頁 6，以「拜佛不拜父」的儒佛衝突之轉化，分析儒家孝順的概念與佛教中得證涅槃後為父母說法的行為產生衝突，佛法高於父母不同儒家繼承父志。



## 第五節 詩人如何稱呼神

神在各宗教之中，有各自的意涵，佛道二教皆有諸神，道家有神人、耶教亦常見見信徒呼喚神。宗教信徒也有呼喚各自宗教神祇的方法，佛教合十禮敬，道教焚香祭拜，耶教以祈禱。本文所研究的詩作，赫見諸神，因此特立此節，置入宗教語境，予以探討。至於儒教之神，未在詩作發現，故避而不談。

### 一、詩人如何發現神

關於神是否可見，但丁寫《神曲》，遇到這個問題時，以一團強烈光來描述所看見的神，雖然想像力縱橫天際，似乎也難用形象來描述神。一位醫生兼信徒兼詩人身份的狄巴克·喬布拉（Deepak Chopra）探討神的存在方式時提出：

我不相信聖人和神祕主義者真的與常人那麼大的差別。看看我們的實相三明治（神、過渡地帶、物質世界），過渡地帶結果是主觀的：這是神的存在被感受到或被看到的地方。任何主觀的東西必然涉及了大腦，因為在你有任何經驗之前，必須先有上百萬的神經元一同放電。<sup>833</sup>

由於狄巴克·喬布拉（Deepak Chopra）具有三種身份，因此對神的看法頗能引起各界認同，喬布拉試圖將遇見神納入大腦的反應中，以生物學、科學的說法，詳述對神的了解。在科學的審視下，聖人與神祕主義者成爲一個可以觸及的範疇，他們的腦波或許可以被研究出所謂的聖人腦波、開悟腦波，站在科學的角度，神在日常生活中似乎可見。

狄巴克·喬布拉（Deepak Chopra）在大腦反應的範圍之下，提出七種看見神的方式，將其稱之爲「神反應」（God response），認爲「如果我們能將神的存在，也就是祂的光，轉譯為腦的反應，即我稱爲神反應（God response）的一種反應，那麼神的存在就會變得真實起來。」<sup>834</sup>喬布拉無非想讓神的存在變得真實，貼近大眾，試圖讓神祕經驗變成人人都可以感知、依循的經驗，所列出的反應，甚至比信仰還要真實，變成大腦的七個經驗與反應。分別是 1·戰鬥或逃走反應（Fight-flight response）、2·反作用式的反應（Reactive Response）、3·安靜覺察的反應（Restful awareness response）、4·直覺的反應（Intuitive response）、5·有創意的反應（Creative response）、6·異象的反應（Visionary response）、7·神聖的反應（Sacred response）。詩人大腦所呈現的「神反應」，屬於第五種。狄巴克·喬布拉（Deepak Chopra）認爲所謂的第五種反應：

<sup>833</sup> 狄巴克·喬布拉著、王季慶譯：《看見神——認識神的七種面貌》，頁 7，台北：方智，2002。

<sup>834</sup> 同上註。

人腦能發明新東西，並發現新事實。這創造能力顯然來自烏有之鄉——未知就這樣孕生了一個新念頭，我們稱為靈感，其典範則是無中生有造出整個世界的造物主。我們因為大自然的美麗和形式的複雜生出讚歎而轉向祂。<sup>835</sup>

依據狄巴克·喬布拉（Deepak Chopra）的說法，透過靈感，詩人找到神，而且能與神溝通。希臘時代，荷馬（Homer）讚歎靈感的來源，詩歌中常感謝雅典娜女神祈求賜予靈感。當詩人靈光乍現，寫下令人驚嘆的詩篇，或者詩人憑什麼能夠說出千萬人心底的話，為什麼詩人可以產生自動書寫的反應，或許是神蹟也說不定，畢竟將自動書寫的經驗稱神蹟是個頗令人信服的解釋，即使無宗教信仰，詩人仍可以遇見神的降臨。

與神交會，綻放靈感之光芒，同時詩人們援用「神」，極具宗教意涵的符號入詩，對「神」產生近乎宗教的虔誠，詩人如何稱呼神？所稱呼的神代表什麼，代表何種宗教價值與宗教符號？

## 二、愛情之神

夔虹以擅長營造情詩的感人氛圍，特殊的是以「神」此宗教符號，將宗教情感摻進情詩之中。余光中便指出：「其實像〈不題〉一類的詩，都是莊嚴虔敬氣象動人的作品，其中歌頌的神雖未指明是誰，但那種宗教的情操總是感人的。《金蛹》裏所追求的，正是近乎宗教的愛，完美而赤忱。」<sup>836</sup>洪淑苓則延續余光中的觀點，進一步認為：「所謂宗教的愛，不僅指外在莊嚴虔敬的氣氛，也應包括內在熾熱的情感，可以為之犧牲奉獻，宛若教徒的殉道精神。」<sup>837</sup>。詩中「我」虔心祝禱，祈求住在神殿的神降臨，詩如同禱語，字字句句充滿對神與愛情的渴望，夔虹遇見神的過程，訴諸文字，夔虹寫「神」大部分收錄在《夔虹詩集》，其中十二首詩提及「神」。神是夔虹傾訴的對象，因此也可以說詩裡的「神」，是詩神，賜予詩人靈感，如鍾玲所言：「早期的詩，雖脫離現實，但自成一體系的私有神話世界。」<sup>838</sup>。如〈不題〉：

從盼企中走出／請上階石，踏著叮咚音符／  
有顏彩以繽紛來，有江海以澎湃來／我的神，請上階石／  
豪華的寂寞，在你之後／

<sup>835</sup> 狄巴克·喬布拉著、王季慶譯：《看見神——認識神的七種面貌》，頁 8-9。

<sup>836</sup> 余光中：〈穿過一叢珊瑚礁〉，《紅珊瑚》，頁 17，台北：大地。

<sup>837</sup> 洪淑苓：〈詩心·佛心·童心——論夔虹創作歷程及其美學風格〉下，《藍星詩學》13 卷，頁 207，2002 年。

<sup>838</sup> 鍾玲：《現代中國繆司——台灣女詩人作品析論》，頁 182，台北：聯經，1989。

則引我以昇，回首是悠宙／且信仰我們同存，或者同隕／  
且等我等待，於此長階／背景是亙古／我的神，請引我以昇<sup>839</sup>

渴望神將愛情引向天堂，然「天堂」卻不免流於俗氣，「昇」意謂昇華的境界，確實唯有「神」，才符合這個字的氣質。第一段，詩中充滿聲音意象、視覺意象，神降臨的方式如海潮澎湃，無非與詩人成長環境相關。第二段詩的空間拉到悠悠的宇宙，時間設在亙古，長階意象與昇的意境互相配合。「昇」的意境不斷出現，再如，〈則你是風景〉：

而為我神者，一度將我提昇／玉石的額上，酣夢千年／  
則成山林之形，醒後的時代／而你是可愛的風景／  
若你前來，由起自紅橋蜿蜒小徑<sup>840</sup>

在夔虹的神話世界，神只有一位，神的身份，是不知名的你，諸詩寫下來，詩人企圖為自己的愛情信仰，進行造神運動。坎伯（Diane K. Osbon）指出：

神話是意象的組合／是某個時代某個文化中／  
經驗、行動以及人類心靈滿足／的一種隱喻表現<sup>841</sup>

由於夔虹的神話是屬於個體的，所欲呈現的經驗、行動，是自我情感的隱喻，透過意象創造神話與神，屬於詩人特有的本事。每個人都有選擇的自由，選擇是展現人的行動意識，我選擇神，非神控制我，〈白鳥是初〉是身為女性自由行動的隱喻表現，詩人是主動的新時代女性。

那無窮白正成熟著完美／豐盈著生命。從南方的晨裏走來／  
一根小草，在足邊／（而許多小草也是如此的）／  
為它的未定的方向顫慄／所以神，我選擇了你／從南方的晨／

永恆必要地存在／在極地的白裏／而雕刀說／用你堅定的立姿／  
紀念那藏放我的柔弱的心——<sup>842</sup>

草象徵柔弱的心、柔軟的愛，永恆不斷地配合神，反覆出現。寫情詩，即使流露出虔敬的情感，即使神彷彿是操縱人類命運、高高在上的主宰者，在夔虹的筆下，卻出現自主意識，是我從南方早晨選擇了「神」，是否因為如此，不像其他國家

<sup>839</sup> 夔虹：《夔虹詩集》，頁 48-49。

<sup>840</sup> 夔虹：《夔虹詩集》，頁 66-67。

<sup>841</sup> 坎伯 Diane K. Osbon 著、朱侃如譯：《坎伯生活美學》，頁 47，台北：立緒，1997。

<sup>842</sup> 夔虹：《夔虹詩集》，頁 46-47。

一出生就註命信仰何種宗教，台灣宗教自由，萬教供其選擇，或者是詩人的女性自主意識抬頭所致，想必兩者皆有，後者的比例也許佔得多一些。同樣在早晨，〈藍色的圓心〉則寫出神之名：

清冷微微，如早晨的水面／一種愛情的時令；所有脆弱中最脆弱／  
堅定中最堅定的／啊，季節——／加你名，你是神／  
於我即恆久，即永古／且即單薄的生息啊——<sup>843</sup>

神如果有名字，那麼神就不是天上的神，由於神的不可捉摸性，所以稱為神。脆弱與堅定，正是愛情的一體兩面，使用雙重疊詞，營造愛情時令的節奏感。在詩人的暗戀階段，或許處在朋友以上，婚姻未滿的狀態。這時候的愛，屬於坎伯所指出的第二層次。

第二層次是朋友和朋友之間的關係，是對我們稱之為愛的事物的覺醒。在此層次的人比第一層次情境中的人更會為其朋友設想。第二階段朋友之愛的典範乃是使徒對耶穌的愛，或任何真正愛事、愛人之人的愛。<sup>844</sup>

無論如何，匏虹的祈禱之姿，虔誠之心，期許神不斷地提升信仰者的境界，都有如使徒對耶穌的情感，流露虔敬的態度，認為神位於遙不可及的高度、位遙不可及的宇宙空間，與永恆的時間之中。這種愛是自發性的行為，透過愛情的感召，無法說明緣由的自發性行為。神一出現，詩人便寫詩，因此神是詩神，賜予靈感；神一出現，詩人便充滿愛，屬於俗世生活中「愛的宗教」<sup>845</sup>裡私人供奉的神祇，神代表著詩人將宗教經驗放入俗世生活。

放入俗世生活之後，對神產生過高的期待，與耶穌不同，至誠如神、至誠感天，耶穌會回應信仰者的祈求，「神」並非神真，未必回應詩人一片痴心，如〈瞬間的跌落〉：

你必得相信，來復去兮／神是你的心，僅僅是你的心／  
親親啊，影子投在右邊／石子路，星光，綠草坪；那是謠言／  
影子投在右邊，啊親親<sup>846</sup>

詩人與神產生一種親密的感覺，稱呼神為親親，然而神並非唯一真神，僅僅是你的心而已，是為心神。是以人的意識、人的行為依歸的「人格神」，產生瞬間的

<sup>843</sup> 匏虹：《匏虹詩集》，頁 60。

<sup>844</sup> 坎伯 Diane K. Osbon 著、朱侃如譯：《坎伯生活美學》，台北：立緒，1997，頁 51。

<sup>845</sup> 同上註，「在印度教中毗濕奴神（Vishnu）的宗教就是愛的宗教。以毗濕奴神的方式分析，愛可分五個層次，而且每個不同階段各有其代表的典範。尋找並達到啓發的整個訓練，可以從這個管道的能量進行。」頁 50。

<sup>846</sup> 匏虹：《匏虹詩集》，頁 94-95。

跌落，想必是理所當然。跌落之後，是否能夠脫身，端看跌落的速度與碰撞的強度。〈藍網之外〉，詩人說，已脫身於情網之外，或許愛與不愛都是痛，都是血寫的詩，一下子說愛一下子說不愛，都是掙扎出情網的痕跡：

我已脫身捕捉／憂傷，那透明之變色蝶的／藍網外／如果歌自心中來，便  
訴諸遙遠那星／神，我已脫身藍網外<sup>847</sup>

神伴隨著海潮降臨，因此神撒落的情網，也是藍色的。詩人自喻為憂傷、透明的蝴蝶，落於情網，不斷掙脫，不斷向神靠近。以詩歌向神祇禱，有如教堂之中的聖詩，優美的響起，藍網之外，象徵詩人自覺性的向神靠近，試圖擺脫俗世的佔有之愛。覓虹寫神的意象除了藍、海洋，也引用基督宗教的經典意象，在花朵中覓虹藏入十字架的意涵，如〈十字花〉：

用藍花用神殿／覆你綠石，你上仰之冷面／  
月光，如藍色的睡袍，落上草徑／此地，音樂即起，即逝／  
呵，多深的藍，多冷的石<sup>848</sup>

十字花是詩人對神的虔敬的奉獻，以十字花覆你，花有女性美好的想像，指女性柔美的青春，十字橫劃意味平等，直劃意味虔誠、上達天聽，代表女性平等、虔敬的愛戀，月光下的神殿、綠石，柔和的音樂、柔美的花朵，詩人尤其擅長造境。坎伯認為：「破除所謂寫作障礙的兩件要素是，第一，有個你傾訴的對象。第二，每天空出幾小時來，就像你給這個人寫情書一樣。」<sup>849</sup>被稱為謬司的女兒的覓虹，無須面對寫作的障礙，但其寫作的策略，確實將這一系列的詩獻給特定的「神」，將情書寫成祈禱之聲，源源不絕的靈感，隨著神的降臨不斷湧出。〈夜來的體裁〉寫神之外，神聖之後：

常要在神聖之後，這樣想起／不以什麼，在莊嚴以外／夜色真容易崩潰／  
她的心中的巨像也真容易<sup>850</sup>

夜色在瞬間暗下來，以崩潰寫之，寫進人的情感巨像是神的巨像，神聖的情感褪去的雕像，繼詩人在瞬間跌落之後，已經漸漸領悟，神並非不死，覓虹在第二階段的神漸漸死去，死去來自「昇」的需求，當神已無法再提昇詩人「愛的宗教」之境界，必須由下一階段的婚姻之神來帶領。〈迷夢〉描述神之將死：

<sup>847</sup> 覓虹：《覓虹詩集》，頁 62。

<sup>848</sup> 覓虹：《覓虹詩集》，頁 72。

<sup>849</sup> 坎伯 Diane K. Osbon 著、朱侃如譯：《坎伯生活美學》，頁 373。

<sup>850</sup> 覓虹：《覓虹詩集》，頁 98-99。

卦者說，神將粉碎／在粉碎的水晶中死去<sup>851</sup>

神無跡無求，人如何見神之死？於是詩人安排「卜卦者」上場，易經的卦像，是最早的意象，象有盡，意無盡。水晶能映像，能顯像，水晶粉碎神亦死去，如此安排，甚好。無神像無殿堂，神來自哪裡？來自詩人深湛的凝想，換句話說，神是詩人的意識凝定而來，如〈髮上〉：「我凝神向那棲地／它無處在／又無處不在呵，藍色淒淒」<sup>852</sup>以及〈慊〉：「凝定在紙上，神的默思／看我把它畫成斑斑的桃花」<sup>853</sup>，神並非無跡可求，向自己意識探索，便可以看見神的面貌。再如：水紋〉：

也許我只該用玻璃雕你／不該用深湛的凝想／也許你早該告訴我／  
無論何處，無殿堂，也無神像<sup>854</sup>

透過凝想，造出來的神，必須擁有強大且堅定信念，因此，水紋像徵愛情微微淡去之際，神的殿堂、神像也都隨著愛滅而遍尋不找。即使以玻璃雕刻，也容易碎裂，一連串相似特點的意象，詩人造神，最後仍粉碎了神的存在。

除了夔虹對愛情如此虔誠，周夢蝶對女性的嚮往，也以神聖稱之，如〈遠山的呼喚——日影片掃描二首之二〉：

自從我有幸認識了鐐銬／認識了它的溫香，聖神與固執<sup>855</sup>

將聖神語序調回神聖，將女主角神化，以示詩人對女性的尊重。在以描繪愛情為主豐的詩，出現「聖神」，有情痴近似虔誠的味道，心甘情願受其鐐銬。

### 三、全能的神

「神有辦法做到令人讚歎的偉蹟：同時受人崇拜而又無蹤無影。成千上萬的人可能形容祂是位白鬚老爸，坐在天際的寶座上，但無人能宣稱他目擊了神。儘管不大可能舉證出全能上帝存在的事實，而能在法庭上得到認證，但不知怎地，絕大多數人仍然信仰上帝。」<sup>856</sup>上帝之於基督宗教的信徒，是唯一真神，當信徒稱神時，神意謂著萬能的主宰，全能的上帝。與信徒有別的是，詩人稱呼神，並不只稱神，有時甚至稱之為「諸神」，加入希臘神話的諸神概念。《聖經》中以〈創世紀〉中「神創世界」、「諾亞方舟」與文學的關係最親近，成為詩人創作的素材。

<sup>851</sup> 夔虹：《夔虹詩集》，頁 101。

<sup>852</sup> 夔虹：《夔虹詩集》，頁 78-79。

<sup>853</sup> 夔虹：《夔虹詩集》，頁 80。

<sup>854</sup> 夔虹：《夔虹詩集》，頁 104。

<sup>855</sup> 周夢蝶：《約會》，頁 184。

<sup>856</sup> 的狄巴克·喬布拉著、王季慶譯：《看見神——認識神的七種面貌》，頁 1。

如〈亮的天〉，許悔之較晚出版的詩集，再現諾亞方舟上帝的從虛空傳來的誓言：

像神把虹放在雲彩中／讓一切有血肉的／都看見永恆的誓約／  
神立虹為記<sup>857</sup>

再現諾亞方舟的場景，當大洪水漸漸消退，上帝曾經以「彩虹」做為承諾，不再降大洪水、不再詛咒大地，使各種生物留存。蘊涵《聖經》典故，使得「亮的天」的前一夜多了許多想像，那該是怎樣昏天黑地的夜晚。〈漂流記〉亦脫自〈創世紀〉，漂流出自方舟的意象：

#### (IV) 班雅明看見廢墟

我們牽著天使的手／在諸神的花園中嬉戲<sup>858</sup>

花園來自伊甸園，是亞當夏娃未被趕出去之際。再退回詩人的第一本詩集，《陽光蜂房》中諸多來自《《聖經》》的意象，如〈劫後〉：

光是神的證明／每一種光與光曲折的答覆／便是神的許諾……<sup>859</sup>

劫後是大洪水之後了，光曲折的答覆，正是光折射後出現的彩虹。同樣的意象，讀者可以見到不同的手法加以變造的過程。再如〈航向福爾摩莎〉，亦留存諾亞方舟的影子：

有一天，當我們死去／在重新出生的前夕／我們請求造物之神／  
神啊！讓命運之船／載我們，回到這裡

航向福爾摩莎／像少年大衛騎鯨破浪／願兄弟姊妹以愛為道德律／  
彼此的眼中沒有荊棘／願諸神守護的島嶼／永久和平／  
這些被祝福的願望／都要實現／像神的預言：

航行，航向福爾摩莎／遼闊的世界沒有止盡<sup>860</sup>

節錄詩後半，許悔之這首詩代表著對台灣的認同意識，「死去」、「造物之神」、「命運之船」，使用輪迴的概念表達對台灣的認同，營造出宗教的氣氛，此時似乎偏向佛教氛圍，接著詩人向「神」祈求，「荊棘」、「愛」、「預言」卻是一連串脫自《聖經》的意象，藉由神的預言，表達對台灣的深厚情感。詩融合不同宗教，宛

<sup>857</sup> 許悔之：《亮的天》，頁 31-32。

<sup>858</sup> 許悔之：《亮的天》，頁 65。

<sup>859</sup> 許悔之：《陽光蜂房》，頁 202-203。

<sup>860</sup> 許悔之：《有鹿哀愁》〈航向福爾摩莎〉，卷首拉頁，無頁碼。

如虔敬的祈禱詞。最後詩以遼闊的世界做結，使詩言畢但所延伸出的空間卻無盡。再如〈迷路的鯨魚〉，諾亞方舟演化成諾大的鯨魚：

不要苦苦追問一群迷路的／鯨魚在茫茫大海中要往／那裡去。讓我們／  
迎接熊熊而滾燙的光芒／為將到的諸神，放喉歌唱……／  
四顧茫茫的煙霧中／諸神將來取回祂們的領土……／諸神靜默／  
燃燒的天空／不斷地追趕在我們後頭<sup>861</sup>

鯨魚彷彿一艘方舟，在茫茫大海中逃亡，領土被收回，無家可歸，神也有毀滅性的一面、旁觀者的一面。在這裡，詩人的諸神並非指天上的神，「諸神」意指人類，放喉歌唱其實是鯨魚發出的哀鳴，「將到的諸神」是反諷的寫法；「諸神將來取回領土」，則是將眾人類稱之為諸神，有濃厚的悲哀，嘲諷人類自以為是萬靈之上，建立核廠如神降下洪水、汪海一片。諸神靜默是指其他旁觀的人類，如此無情袖手旁觀。

諾亞方舟之外，〈創世紀〉3：「神說：『要有光』、就有了光。神看光是好的，就把光暗分開了。」<sup>862</sup>神及光的元素，不斷在許悔之的詩中以意象的方式出現。例如：〈在暴風雨前端〉既隱喻大洪水、也包含對光的想像：

諸神的峯頂／早已崩塌／飛行

只有不斷飛行／才能抵達黎明前的／光<sup>863</sup>

暴風雨，彷彿世界混沌之際，引起詩人對光種種期盼，神欲毀滅世界，因此說諸神峰頂崩塌。詩加入飛行意象，成為前往光的方式。〈高空飛行〉亦是飛行、神與光的組合：

沒有人能記憶／或傳述任何神話／除了諸神……／  
看哪，那油膩膩的／刺眼的／光啊／讓他們看不清／自己的翅膀<sup>864</sup>

神所賜予的光，在這裡蒙塵，光已經無法帶表希望與誓言，油膩又刺眼指都市的五光十色、霓虹閃爍，即使天使下凡歷劫，也會迷失，也看不見自己的翅膀。

除了許悔之多首詩涉及光與神，周夢蝶有一首〈荊〉明顯雜揉《聖經》的磅礴氣勢而來：

<sup>861</sup> 許悔之：《當一隻鯨魚渴望海洋》，頁 20-25。

<sup>862</sup> 《聖經中英對照》（和合本·新國際版本）標準本。香港：國際聖經協會，1998 第五版，頁 1。

<sup>863</sup> 許悔之：《陽光蜂房》，頁 26-27。

<sup>864</sup> 許悔之：《陽光蜂房》，頁 213-214。



我底髮，／是神所聚居的淵面的／光！有十字架的香味，和／  
緣著明日、攀昇復攀昇的／恐怖的歡喜。

八萬四千三百九十六根／多黑多稠的等待！／等待你挾漫天風雨來／  
再為我釀造一次復活／像以左右頰為武器的那人所承受的。<sup>865</sup>

詩人將剃法的過程融入宗教的想像，髮的光澤則說是神聚集的淵面，髮香則指為十字架的香味，將髮長的過程寫成「恐怖的歡喜」，「復活」原為基督復活，這裡則指剃後髮重新生長，不禁令人莞爾一笑，剃約略含有出世、為眾人奉獻的含意。

周夢蝶〈川端橋夜坐〉、〈雪原上的小屋〉兩首，皆充滿毀滅的宗教氣息以及西臘神話諸神的嘲弄。夜坐之時「時間之神微笑著，正按著雙槳隨流盪漾開去／他全身墨黑，我辨認不清他的面目／隔岸星火寥落，鬚鬢是他哀倦諷刺的眼睛」<sup>866</sup>所謂的時間之神指死神，雪之下小屋之旁「諸神默默／只有那三棵樹的影子／微彎而不認命的」<sup>867</sup>神操弄命運，像希臘諸神的冷眼旁觀，又似上帝的無語。

〈創世紀〉21、22：「耶和華神使他沉睡，他就睡了；於是取下他的一條肋骨，又把肉合起來。耶和華神就用那人身上所取的肋骨造成一個女人，領她到那人跟前。」<sup>868</sup>《聖經》這一段話，在外行人解讀，上帝無非行使父權制、強調父權主義至上，女人甚至是男人的所有物。〈崩潰兩帖〉使用女人是男人勒骨的典故，聰明的詩人將場景設在夢中，一場舊夢，這個「舊」夢，符合神話的氛圍：

## (II) 舊夢

「由於你連續夢到兩次所／以它將立刻實現……」眾／  
神留下最後的話語倉皇撤／離匍匐著我親吻自己的前／  
額顫顫取出肋骨想要還原／那個女子輪迴舊有的夢境／  
……可是一切的想望夭折／我只能靜靜漂浮等待輪迴／  
與輪迴擦肩之際無言的毀／滅——

呵。無人能解的謎<sup>869</sup>

特意斷句分行使語句讀來不通順，閱讀需在遙遠的另一行銜接，或許作者意圖在

<sup>865</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集》，頁 298-299。

<sup>866</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集》〈川端橋夜坐〉，頁 61。

<sup>867</sup> 周夢蝶：《十三朵白菊花》〈雪原上的小屋〉，頁 33。

<sup>868</sup> 《聖經中英對照》，頁 4。

<sup>869</sup> 許悔之：《陽光蜂房》，頁 92。

語句加強神撒離的荒謬感，因此斷在撒、離之間。爲了還原在夢中勒骨被抽離的情境，男子的口吻像如同一首分手詩，男子是被離棄的人，「勒骨」是爲了證明女子應該與該男子結合，「舊有的夢境」指上帝取勒骨一事，因此詩在夭折處斷句，加上刪節號更是作者特意的技巧。強烈的斷裂語句，能夠配合「崩潰」的意象，如此斷法，扣合意象及詩題。神倉皇逃離，代表毀滅，舊夢如此，〈哈雷來臨之後〉也有同樣的表現手法：

任憑預言者顛顛危言／你們始終停留／在眾神倉惶的臉容與逃亡之間  
／……眾神駭然／你們，再不必驚惶醒來了……<sup>870</sup>

詩提高倉惶的層次，以人的行爲，想像神的行動，暈染毀滅的氣息。神與毀滅相連，無不來自大洪水的恐慌。

其他使用基督宗教的概念，如〈病〉：

三位一體的／神人魔怨憎地說／我的身體是所多瑪<sup>871</sup>

反用基督宗教中三位一體的概念，將神人魔稱爲三位一體，似乎有不敬神的嫌疑。

再者，基督宗教中的唯一真神指上帝，詩中承襲此概念，將神替換成上帝也無不可，「神」的意涵較廣，神亦可以視之爲靈魂。如〈好奇怪的人生啊——悼黃國峻〉：

好奇怪的人生啊／稍早當你進入神的屬地／／……那是神／給予純淨而  
憂鬱的靈魂／歷經塵世困擾後／黃金的回報<sup>872</sup>

詩中的神指上帝，書寫靈魂上天堂以安慰在世者。「純淨而憂鬱」的靈魂，寫出疑似罹憂鬱症者的真實狀態。周夢蝶提及的神，解讀成上帝〈七月三十一日〉，暗用上帝創造七日，產生時間：

夢中有天使守著沙漏／計算神所給予我們的時間<sup>873</sup>

周夢蝶與許悔之，皆以「給予」塑造神高高在上的地位。

〈在肉體中〉，神也可看待成上帝：

<sup>870</sup> 許悔之：《陽光蜂房》，頁 39、40、42。

<sup>871</sup> 許悔之：《有鹿哀愁》，頁 77。

<sup>872</sup> 許悔之：《亮的天》，頁 46-47。

<sup>873</sup> 許悔之：《亮的天》，頁 77。

在肉體中／聽不見回聲／唯獨芒刺／還有神／最最接近我們。<sup>874</sup>

如果神解讀成靈魂，那麼這首詩便是靈肉衝突的場域；如果神解讀成上帝，那麼詩則記錄了揚棄肉體向神跨步的體悟。

#### 四、諸神的力量

依馬書田在《佛教諸神》的分法，為諸佛、菩薩、羅漢、神僧、護法神共五類<sup>875</sup>，林林總總不勝凡數，佛教的諸神世界，令人目不暇給。周夢蝶〈畸戀〉三，提及守護神，並無特指哪一位：「所有守護神都在這兒守護著。」<sup>876</sup>以及〈手〉：「盲目的，宿命的那悲哀／醒自眾神默默的子夜，之後／又背著太陽，長日與我相對。」<sup>877</sup>諸神、眾神的大概念，使我們連屬於何種宗教向度也難以分辨，〈手〉提及宿命暫且視為輪迴。同樣神的泛指，蕭蕭〈秋天的心情〉第五首：「天色一暗，原野更荒／我們只好等風／甚至於開口向天神說話」<sup>878</sup>天神幾乎稱呼天上所有神。詩人的慣用法，「神」指諸天的神佛，並不像基督教，神特指上帝。《心經》：「故知般若波羅蜜多是大神咒是大明咒是無上咒是無等等咒」，其中大神咒，可稱之為是大神的咒語，神則指菩薩，神亦有神識清明之意。夔虹解《心經》經文，有時將神當成形容詞：「故知般若波羅蜜多／是至大的陀羅尼／是至大至神妙的真言」<sup>879</sup>；或者將神視為整個神界的神，如〈無智亦無得〉：「大智慧滿布於所有陀羅尼門／和光明神變的一切三摩地門／乃至大慈大悲／所有法門，所有修行的神通功德／都以性空為性／以無相為相」<sup>880</sup>；以及〈遍灑三千〉：「眾神的須彌山／高八萬四千由旬，構成千數之一的須彌山」<sup>881</sup>也是泛指的用法。

神力指神的力量，無特定哪一位神，需與語境配合，如〈三世諸佛〉三：「如來以神力將蓮華散向東方／……／如來以神力將蓮華散向南方」<sup>882</sup>、〈依般若波羅蜜多故〉二：「四念住，四正勤，四神足／……／十八空，六波羅蜜，五眼，無量神通」<sup>883</sup>。前面是佛陀的神力，後面是觀音的神通。

另外，神也指神識，神的神識或者人的神識。如〈豹〉：

<sup>874</sup> 許悔之：《陽光蜂房》，頁 157。

<sup>875</sup> 馬書田：《中國佛教諸神》，見其目錄，台北：國家，2001。

<sup>876</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集》，頁 75。

<sup>877</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集》，頁 311。

<sup>878</sup> 蕭蕭：《悲涼》，頁 109，台北：爾雅，1982。

<sup>879</sup> 夔虹：《向寧靜的心河出航》〈故知般若波羅蜜多是大神咒是大明咒是無上咒是無等等咒〉，頁 146。

<sup>880</sup> 夔虹：《向寧靜的心河出航》，頁 98。

<sup>881</sup> 夔虹：《觀音菩薩摩訶薩》，頁 177。

<sup>882</sup> 夔虹：《向寧靜的心河出航》，頁 125。

<sup>883</sup> 夔虹：《向寧靜的心河出航》，頁 134-135。

你把眼睛埋在宿草裏了／這兒是荒原——／你底孤寂和我底孤寂在這兒  
／相擁而睡。如神明／在沒有祝禱與馨香的夜夜。<sup>884</sup>

詩本身取佛教「天女散花」的典故，因此「神明」則需從佛教諸神裡理解。神明非一個字詞，宜拆成，如諸神的清明意識。許悔之〈如是供養〉，則直接出現「神識」一詞：

三世以來／我就是這池／永不乾枯的水／一鉢淚／供養你的神識於無形  
供養你的肉身／如此亭亭<sup>885</sup>

神識指的是蓮花的神識，暗用哪吒化自蓮花的典故。意謂智慧水供養神識、肉身，詩人著重描寫外在的「肉身」。另外〈殘念〉，神識則指人的意識：

造物如是威神凜凜／俯視著我們／說：身體與神識／都不可再，有殘念<sup>886</sup>

殘念指未消除完全的人間意識，必得透過法的洗滌，才能洗淨人間意識，進入神的領空。

神識、神咒，出自佛經的習慣用法，由於佛教認為人人皆有如來佛性，當使用神識稱人的意識之時，隱含有未來佛的神識之意。如夔虹〈第五部分 如來是大法施者〉：「此星球即使成住壞空／他星球正壞空成住／未解脫的神識由此處赴彼處／住在不同的堪忍之境、娑婆國土」<sup>887</sup>，雖未解脫，但是透過如來施法，有解脫、成佛的可能。

再者神，亦指靈魂，「神魂」意義偏重於魂。如〈餘生〉：

亡者的神魂在廢墟裡／不知道／該走往何方／

……我們合唱輓歌／為亡者的神魂嚮導／淚是我們／心底的岩漿<sup>888</sup>

〈世界〉之三：

時間，真的不多了／我們的身軀將被冷凍／連同體內的神魂<sup>889</sup>

<sup>884</sup> 周夢蝶：《周夢蝶詩文集·還魂草》，頁 149。

<sup>885</sup> 許悔之：《有鹿哀愁》，頁 101。

<sup>886</sup> 許悔之：《有鹿哀愁》，頁 90-91。

<sup>887</sup> 夔虹：《觀音菩薩摩訶薩》，頁 141。

<sup>888</sup> 許悔之：《有鹿哀愁》，頁 44-45。

神力、神識之外，尙有神機，〈思母之歌〉：「生命的神機是似有似無幻得幻失的延長線／頭尾難測，中間波動震盪著音聲與光色的頻率<sup>890</sup>」指生命中難得的機會，得之則生命延長，是神所賜予的機會，無則生命消逝。

## 五、神人

夔虹以凝神召喚神的蒞臨，讀其語境，屬於基督宗教的脈絡，蕭蕭以凝思、專注，相同的召喚神的方法，但偏向道家的向度。

蕭蕭指出《凝神》的創作意涵：「凝神，可以遊乎八荒之極、四海之外，可以深入五臟六腑、筋脈骨肉交錯的地方，可以靜靜坐在繁華的鬧市，讓心中綽約的神人乘雲氣御飛龍而不知其所止，可以有詩。所以，凝神。」<sup>891</sup>神人二字點出詩集的思想出自老莊思想，《莊子》在〈逍遙遊〉提到「藐姑射之山，有神人居焉，肌膚若冰雪，綽約若處子；不食五穀，吸風飲露；乘雲氣，御飛龍，而遊乎四海之外。其神凝，使物不疵癘而年穀熟。」<sup>892</sup>「神凝」即精神專注之意，蕭蕭說，凝神可以寫詩，由於心中有一位綽約的神人。想必這位神人即是靈感的擬人化，乘文氣傲翔於文章之中的「神人」。詩人集中精神觀察天地萬物，在繁華的鬧市仍可以感到寧靜，靈感自發於心中，運筆成詩。

羅門則如此解釋蕭蕭採用凝神二字為書名的原因：

詩集採用「凝神」為名，是經過審思、深思與有意圖的，也就是說詩潛藏著比「傳情」更高層次的「傳神」境界。而要達到「傳神」，就必須使思想進入深沉的靜觀內省凝結成「凝神」的精神狀態——就靈視的聚光點，方能將一切出神入化之「神」透視出來。<sup>893</sup>

詩的傳統無非抒情，欲將詩的境界提升，必需透過內省式的沉思，莊子亦有「心齋坐忘」的類似概念，蕭蕭的詩特色是「禪」，禪帶有一定的思想性、辯證性，抒情則較少，必需用心尋找生活中的禪意，透過巧妙的尋思，尋找適合入詩又具有辯證的書寫對象，巧妙的安排事物在詩中該出現的位置。早在佛家美學與道家意念齊發的《緣無緣》便有凝神的概念，〈我心中那頭牛啊！〉「得牛第四」：「白鷺鷥之於你／是精神外遇之所必需嗎？」<sup>894</sup>詩神化身為牛，隱喻心，使得精神外遇變成白鷺鷥，多麼富有禪機，與田園詩情。〈雲邊書——陽明山國家公園所見

<sup>889</sup> 許悔之：《有鹿哀愁》，頁 85。

<sup>890</sup> 夔虹：《觀音菩薩摩訶薩》，頁 92。

<sup>891</sup> 蕭蕭：《凝神》，封面、封底文字。

<sup>892</sup> 陳鼓應註釋：《莊子今註今譯修訂本》，頁 26。

<sup>893</sup> 羅門：〈扛著「現代」與「後現代」走向二十一世紀的詩人——序蕭蕭《凝神》〉，蕭蕭：《凝神》書序，頁 6。

<sup>894</sup> 蕭蕭：《緣無緣》，頁 150。

所思)，也以道家意念與佛家美學寫神：「四、清冷之神」：

天地之間唯留下清冷之神出神

我是一棵古松／                  清冷／                  出神／無所不在的／  
空氣／山靈    清冷／                  出神／蟲鳴／    清冷／鳥吟／  
出神／曾經指山為盟／    以海為誓    清冷／  
                  出神／微微的機智／微微的一朵笑／微微的清冷／  
即使是不發一語的路邊垃圾袋塑膠繩／也微微出神／  
這時，天外何來一聲獅吼，迴盪胸口？<sup>895</sup>

凝神是收攝心念、精神專注，此詩描繪出神的狀態，則是將神思放諸於天地之間，與天地融合為一，詩從道家的凝神概念游移到佛家的獅吼，由古松開始出神、空氣、山靈、蟲鳴、機智、笑容、垃圾袋、塑膠繩也隨之出神，凡是位清冷的空間之中，神無所不在。

凝神可以寫詩、遊八荒，那麼其相對意義，閃神將如何呢？〈承諾〉：

死亡就躲在你閃神的那一秒。雲也是。<sup>896</sup>

雲是水珠凝聚上升而來，當凝聚的力量散去，雲便消失無蹤，閃神之時，死亡便降臨。似乎誇張，但是卻是人間的真理，試想，當走於馬路，稍一閃神，是否就落入虎口之中。

周夢蝶的「神人」出現在，〈堅持之必要——光中詞兄七十壽慶〉：

更無論，美之後有大／大之後有聖，聖之後有神／神之後，神之後呢？／  
要回去是不可能了／你已走得太遠！<sup>897</sup>

神意謂道家神人之境界。神表現周夢蝶對余光中的崇敬之情，以美、大、聖、神，層層遞增，對詩境堅持，於是愈走愈高、愈走愈遠，回不去凡夫的境界，趨向光之中，接近「神」。

<sup>895</sup> 蕭蕭：《雲邊書》，頁 186-187。

<sup>896</sup> 蕭蕭：《皈依風皈依松》，頁 93。

<sup>897</sup> 周夢蝶：《約會》，頁 135。

## 六、神祇書寫

談論各家宗教神的意涵，無法免去擁有眾多神祇的道教。道教神祇的書寫，在宗教文化的意義上，反映台灣廟宇普遍林立的情況。由於神擁有人所不能及的神力，主宰的人的命運之特性，因此詩人寫神，隱含諷刺政治神話的意味，神在許悔之筆下，淪為神聖的配角。〈在鹿港〉：

來到龍山寺，內部整修／暫停開放。只兩個瞪目而視／的門神<sup>898</sup>

瞪目而視，意味著拒絕，但起不了什麼作用，看門的神隱約帶著某種政治意味的諷刺。同為在鹿港，後面「彰濱的陸戰隊員」，兩首一起閱讀，更可以凸顯作者的政治意圖。再如〈二叔公的拐杖〉：

不管是地理風水／鎮宅符咒或者／哪一天宜嫁娶安神位／忌遷居入灶／  
通通自有定數／他更預知了／雞瘟和荒年的降臨／人們說他是天眼通<sup>899</sup>

二叔公的拐杖立在傳統的道教背景之中，「神位」，是祖先的牌位，對於靈魂，通通以神敬稱之。二叔公是許多傳統台灣人生活的縮影，反映人民的生活。詩中的二叔公，被刻畫成一個政治上不得意，轉入宗教尋求安慰與權利的普羅角色。

再讀蕭蕭的道教文化，〈廟會裸舞〉：

她們丟棄透明衣縷／撩起／原始的亢奮，以僵冷的心／拍發／無謂的／  
音符

神只好漸悟：人，原來是不披一物／不剃一髮的另一種犧牲<sup>900</sup>

蕭蕭講述風情，詩雖短小，但不失精彩。神境界高於人，想必所有宗教信徒，皆不認為神愛看裸女，人們不過是透過廟會的宗教行為，滿足自己的欲望。至於神，不愧是神，容易頓悟，看神所頓悟的，多麼有智慧。再如〈九份廟中廟〉，則為寫景的上乘之作：

我在我之內／看黃金一樣亮著的廟在廟之中／  
而那塑了黃金神像又搗了神像黃金的／靈／在靈之外<sup>901</sup>

<sup>898</sup> 許悔之：《陽光蜂房》，頁 181。

<sup>899</sup> 許悔之：《家族》，頁 32。

<sup>900</sup> 蕭蕭：《毫末天地》，頁 78。

<sup>901</sup> 蕭蕭：《緣無緣》，頁 31。

蕭蕭擅長透過自然景物的書寫，表現禪的意念，「霾」的來去使得神像若隱若現，廟中廟已有些意思。

另外〈一根線在歷史中延伸〉九九：

九

那根線還在延伸：相同的那根線／從老子到怪老子／

從孔子到孔子九十九代孫子以及／寫孫子兵法的孫子，從佛到神<sup>902</sup>

從佛到神，指由佛教到道教的遷移。道教之中任何歷史、小說人物皆升格可為神。

## 七、結語

神因為詩所塑造的語境不同，進而產生不同宗教向度的解讀意義，是宗教意涵最多歧義的符號。神能夠塑造詩的虔敬氣氛，溝通神聖與俗世的生活，且「神」可親可感，神力無邊，詩反而不易與大眾產生隔閡。神此宗教意象，幾乎確立宗教詩之概念。

---

<sup>902</sup> 蕭蕭：《皈依風皈依松》，頁 140。



## 第六章 結論

詩與宗教皆帶有神祕主義的色彩，當一個人在詩與宗教領域皆體驗到神的召喚時，詩人以自我為中心向文字索取舞台；向空間劃一個座標；向時間企求永恆。有時表彰信徒的虔誠成為符號的奴隸，或是頂著詩人的身份成為駕馭符號的使者。因此結合台灣現代詩與宗教向度的研究，希望能夠開啓新的研究視野。

前人研究雖已有黃如瑩研究周夢蝶、蕭蕭、龔虹的佛家向度；接著擁有宗教研究所背景的蔡富禮對禪境的探究。然此研究之舉，勢必滿足自己對神祕經驗的長期關注，當詩人面對情感與宗教之間的拉扯、角力時將產生何種結果？宗教向度的展示對詩歌是否具有實質的幫助？僅能做為創作靈感，或者確實提昇詩境，在此研究目的都一一得到驗證。本文使用榮格（Carl Gustav Jung）之「原型」概念，解剖詩人如何將意象與宗教掛勾，得以深入各家經典的浩瀚無邊；使用思維模式的研究方法，探討「神話思維」的「時間」、「空間」、「數」與現代詩的瓜葛，劃下座標、確立永恆、討論禁忌的氛圍，論證詩與宗教共同的思維模式。

本文第二章「詩人的宗教化歷程」，透過研究詩歌文本的分析過程，凸顯出詩人「經驗與情感」的宗教向度。釐清筆者一向困惑的概念，「詩人透過宗教尋求情感向度，對詩作的質與量的影響如何？」本文探究的詩人，創作方向呈現一致的傾向，由外在環境向心靈洗滌的方向靠近；由世俗向宗教取材。此傾向皆是由於對「我」、「存在」、「生存」問題的疑惑，「我是誰」的疑問，浮現於詩人心裡。周夢蝶的詩作不斷的提出「人生大問」，詩作打滿「？」的符號；蕭蕭「家園書寫」表現在散文居多；或許詩作的主題開拓，必得另外尋求心靈依歸。因此以外在風景的書寫，展演自我內心，開啓詩作宗教化的歷程。龔虹透過情感的幻滅，感受到人生無常，投入「無我」的追求，將原本做為意念出現的佛教思維，確實的變成詩作的主題。許悔之由自我存在的探索，漸漸感受到靈魂與肉體分離，試圖抒發心中或許由於靈肉分離所引起的悲傷，「肉身」的概念，開啓了其宗教化的歷程。

由此切入點看來，「宗教情感」的層面，至少是本文所探究的詩人，靈感創作的極重要的來源。

周夢蝶的詩境由孤獨邁向靜謐與欣喜，情感由濃烈趨於平淡，但詩藝卻更為精湛，文字乾淨，詩境提昇，仍舊贏得眾人掌聲。至於蕭蕭詩情由悲涼向平淡的草葉靠近，寫詩之路，沿途保持著簡約與禪意的特色。許悔之詩作，宗教色彩愈厚重，反見死亡意識、悲憫之情、情欲懺悔，從筆尖流出，愈發無法抑止。因此表達情感，無論透過何種方法，即使以宗教向度內的意象做為素材，詩作的質與

量均不會有影響。之所以造成詩質的影響，非透過宗教修行使情感平淡，無情感便無詩可寫，否則周夢蝶新世紀如何寫詩？

是詩人自覺性的認為宗教修行之人，不應該追求美感，應達到無情的境界，慈憫之情也一併刪去，是詩人不願意成為詩人的結果。唯有夔虹隨著「佛教現代詩」由實驗期邁向成熟期，並且說萬萬不再做詩人，才導致讀者無意象詩可讀。然而站在詩史角度，或許夔虹的定位又不同。

本文第三章，「思維方式的體現」，分析詩人的創作思維，提出「以詩載道」的可行性。思維模式可以做為創作模式，成為體現宗教向度的方式。往往思維決定習慣，習慣決定行為。如周夢蝶由現實環境意識到苦，習慣於閱讀經典中尋求生命的答案，逐漸形成哲學思維方式，生命來到七十歲時，便以儒家的思考為方向。蕭蕭遇到中年男子四十歲的關卡，亦提出不惑的盼望。至於以詩載道，則必須留至原型意象方能揭曉。禪學思維的探討，

本文第四章，「宗教原型」的追溯過程，釐清「在宗教向度詩作之中，意象群的使用所扮演的角色。」意象群奠定詩人的風格特色，使詩人的風格座標落向宗教的時空。宗教意象同時擴大詩的意境，令神祕經驗更加神祕，詩人所體悟的經驗得以訴諸意象。如周夢蝶運用十方的空間概念，「攬十方風雨於一釣絲」瞬間垂釣了整個宇宙虛空。周夢蝶秉燈夜遊，詩作無疑踏入佛教的領空；蕭蕭對鏡鑑照，詩則踏入佛、道兩家的交界；夔虹擾動水意象，進而從桂冠航向菩提的領域。因此當詩人使用原型意象時，「以詩載道」成為必然的結果。道並非只是說理、哲理，所載之「道」，意指宗教的內涵、經典的主要意念，也包含宗教向度的情感層面。

本文第五章「宗教神祇」，詩人召喚神祇進入現代詩壇，得挪出空間供奉，以表達宗教或個體的情感，崇敬之情、慈悲之情或個體情欲。因此，神祇必須以意象之姿進入現代詩。神祇意象繼「燈、鏡、水」，納入意象群的使用，詩人以意象模擬俗世宗教，立神祇，獻祭文字。因此神祇意象，既可以成為創作模式，以神祇意象書寫具有宗教向度的現代詩，亦可負載原有的宗教意涵。此外也發現詩人對神祇的敬仰、祈禱方式，一部分以信徒的身份流露出來；另外一方面詩人有時也任意改造神祇的神聖性、唯一性，讓神祇變得極為親切。如許悔之將佛陀、菩薩做為情欲書寫的對象，增加詩的張力；周夢蝶有時將上帝改造成寂寞、孤獨的形象；夔虹雖非基督徒卻常常向神祈求，將神塑造成愛情的化身；蕭蕭寫神則帶有道家的向度，寫神也不從神性著手，如哪吒有血有肉，有情色暗示。比起信徒，詩人們對神的態度，大膽多了。

本文研究貢獻有三：其一，本文在宗教向度上的研究，目前學術界多以單一宗教研究，尤其佛教為主、佛教範疇內又聚焦於「禪」。學界普遍將傳統儒、道視為哲學思想，本文予以廓清，提至宗教的層面，將宗教與現代詩，從單一向度的研究擴大到儒、釋、道、耶的綜合向度研究。

其二，神話思維目前用於神話研究，研究古典小說，以《山海經》最多，如《《山海經》神話思維研究》<sup>903</sup>、《《山海經》的神話思維——以空間、身體、食物、樂園為探討核心》<sup>904</sup>，神話思維用於古典詩研究，如《李賀詩中神話思維現象研究》<sup>905</sup>，拙文試圖將神話思維研究範圍觸及現代詩領域，至少解決懸盪在詩壇，何以周夢蝶喜愛「十三」的疑惑。

其三，宗教神祇的確立書寫，為分類宗教詩，提供明確的方法。若說原型意象，尚難以介定其宗教範疇，宗教神祇則能立定明確的範圍。

論文涉定四個宗教向度，無法避免各宗教經典的閱讀，如佛經、《聖經》等。單本佛經，由於閱讀困難，進一步造成解讀困境，況且佛經本數眾多，橫向了解，亦力有未逮之處。《聖經》閱讀的部分，僅能就詩人文本，逆向追溯源頭，恐造成研究疏漏。另外詩人引用經典，並非完全依照教義，具有個人創造性的詮釋，亦造成解讀及判定上的困難，因此本文章節的開展，勢必又出於經典之外，融入詩人特有的理解方式。將研究範圍設定於四位詩人、四個宗教向度，以致文獻過多，搜集困難，以致相關文獻的取舍，僅能以四位詩人為中心，向外擴展，其他如道教、佛教、基督教相關資料，若不與詩人的宗教，只能予以捨去，避免資料過多的困境。

本文雖提出四位詩人在宗教思維、宗教原型意象、宗教神祇方向的宗教向度特色，但是四位仍不足夠號召成宗教詩一類，雖然詩作數量已達一定，仍需攬入多位詩人入列，諸如洛夫、羊令野、賴賢宗等詩人作品所具有的宗教向度之特色，無法一一論及完備。況且原型意象的探索本身是一個龐大的體系，諸多宗教原型意象仍有開發的空間，例如曾出現於夔虹詩作中的佛家香爐；或者詩人曾寫到的寺廟、教堂等的空間意涵；還有渡河形象延伸出的輪迴意涵等。另外宗教神祇本身亦可獨立擴大研究至整個詩壇，各個宗教、以及單一宗教的眾神祇現身的情況，都可以在主題上進行擴充。這是一個實驗與冒險，尚有許多不足，期許未來能夠在主題的深入度予以完備。

<sup>903</sup> 邱宜文：《《山海經》神話思維研究》，中國文化大學中國文學研究所博論，2001。

<sup>904</sup> 王仁鴻：《《山海經》的神話思維——以空間、身體、食物、樂園為探討核心》，國立中正大學中國文學所碩論，2008。

<sup>905</sup> 陳怡君：《李賀詩中神話思維現象研究》，南華大學文學研究所碩論，2003。

# 參考書目

## 一、學位論文

- 胡梅子：《佛教般若思想與兒童美育》，中國文化大學印度文化所碩論，1984年。
- 胡梅子：《鳩摩羅什與大乘般若空慧》，東海大學哲學所博論，1993年。
- 謝孟錫：《禪宗對語言與真理的看法——一個西方哲學的理解進路》，中國文化大學哲學所碩論，1993。
- 曾進豐：《周夢蝶詩研究》，台灣師範大學國文研究所碩論，1996。
- 陳政彥：《蕭蕭詩學研究》中央大學中國文學研究所碩論，2001。
- 胡月花：《周夢蝶及其詩作研究》，淡江大學中國文學學系碩論，2004。
- 羅任玲：《台灣現代詩自然美學——以楊牧、鄭愁予、周夢蝶為中心》，臺灣師範大學國文所在職進修碩士論文，2004。
- 黃如瑩：《臺灣現代詩與佛——以周夢蝶、夏虹、蕭蕭為線索之考察》，臺南大學語文教育學系教學碩論，2005。
- 林毓鈞：《蕭蕭新詩研究》彰化師範大學國文研究所碩士論文，2006。
- 蔡富澧：《台灣現代詩中的禪境探究——以四位詩人的作品為例》，佛光大學宗教學系碩論，2008。
- 楊雯琳：《蕭蕭詩作探究》淡江大學中國文學研究所碩士論文，2008。
- 彭瑞惠：《夏虹詩研究》，高雄師範大學回流中文碩論，2008。
- 鄭玉釗：《夏虹詩作研究》，高雄師範大學回流中文碩士論文，2008。
- 江典育：《台灣生態書寫研究：以劉克襄、許悔之、張芳慈為例》，中興大學台文所碩論，2009。
- 廖堅均：《周夢蝶詩歌意象的空間展演》，雲林科技大學漢學資料整理研究所碩論，2009年6月。
- 丁旭輝：《台灣現代詩中的《莊子》接受與轉化》，中山大學中國文學研究所博論，2009。
- 郭淑玲撰：《現代詩死亡書寫研究——以孫維民、陳克華、許悔之三家為例》，高雄師範大學國文學系碩論，2012。

## 二、專書

### （一）詩人文本

#### （1）周夢蝶：

《孤獨國》，台北：藍星詩社，1959

《還魂草》，台北：文星，1965

《世紀詩選》，台北：爾雅，2000

《十三朵白菊花》，台北：洪範，2002

《約會》，台北市九歌，2002

《周夢蝶詩文集·孤獨國、還魂草、風耳樓逸稿》，台北：印刻，2009。

《周夢蝶詩文集·有一種鳥或人》，台北：印刻，2009。

(2) 夏虹

- 《金蛹》，台北市藍星，1968。  
《夏虹詩集》，台北市大地，1976。  
《紅珊瑚》，台北：大地，1983。  
《愛結》，台北：大地，1991。  
《觀音菩薩摩訶薩》，台北：大地，1997。  
《向寧靜的心河出航》，台北：光，1999  
《稻草人》，台北：三民，1997。

(3) 蕭蕭：

- 《舉目》，彰化：大昇，1978  
《悲涼》，台北：爾雅 1982  
《毫末天地》，台北：漢光，1989  
《緣無緣》，台北：爾雅 1996  
《雲邊書》，台北：九歌，1998  
《皈依風皈依松》，台北：文史哲，2000  
《凝神》，台北：文史哲，2000  
《蕭蕭·世紀詩選》，台北：爾雅，2000  
《後更年期的白色憂傷》，台北：唐山，2007。  
《草葉隨意書》，台北：萬卷樓，2008。

(4) 許悔之：

- 《陽光蜂房》，台北：尚書，1990。  
《家族》，台北：號角，1991。  
《肉身》，台北：皇冠，1993。  
《我佛莫要為我流淚》，台北：皇冠，1994。  
《當一隻鯨魚渴望海洋》，台北：時報，1997。  
《有鹿哀愁》，台北：大田出版，2000。  
《亮的天》，台北：九歌，2004。  
《遺失的哈達》：台北：聯經，2006。

## (二) 宗教學研究

- 休斯頓·史密斯(Huston Smith)著、劉安雲譯：《人的宗教》，台北：立緒，1998。  
伊利亞德：《聖與俗—宗教的本質》，台北：桂冠，2001  
約翰·希克(John Hick)著、鄧元尉譯：《第五向度—靈性世界的探索》，台北：商周，2001  
狄巴克·喬布拉(Deepak Chopra)著、王季慶譯：《看見神——認識神的七種面貌》，台北：方智，2002。  
尼尼安·斯馬特(Ninian Smart)著、許列民等譯：《劍橋世界宗教》，台北：商周，2004。

Louis K. Dupre' 著、傅佩榮譯：《人的宗教向度》，台北：立緒，2006。

趙亮杰：《普門品中的觀世音菩薩》，台北：千華，1986。

吳汝鈞：《佛教的概念與方法》，台北：臺灣商務，1988。

江村、徐靜波編：《觀音菩薩全書》，台北：千華，1989。

王志遠編，加地哲定著，劉衛星譯：《中國佛教文學》，北京：今日中國，1990。

傅偉勳：《從創造的詮釋學到大乘佛學》，台北：東大，1990。

鄭志明：《中國大百科全書》（宗教），台北：錦繡，1992。

邢莉：《觀音信仰》，台北：漢揚，1995。

任繼愈主編：《宗教大辭典》，上海：上海辭書出版，1998。

林朝成、郭朝順：《佛學概論》，台北：三民，2000。

馬書田：《中國佛教諸神》，台北：國家出版社，2001。

李利安：《慈悲喜舍—佛教菩薩觀》，北京：宗教文化，2009。

### （三）詩學研究

#### （1）文學理論：

李澤厚：《美學論集》，上海：上海文藝 1980。

榮格著：《心理學與文學》，馮川、蘇克譯，台北：久大文化，1990。

恩斯特·卡西勒（Ernst Cassirer）：《人論》，甘陽譯，台北：桂冠，1990。

恩斯特·卡西勒（Ernst Cassirer）著：《神話思維》，黃龍保、周振選譯，北京：中國社會科學，1992

周慶華：《中國符號學》，台北：揚智，2000

諾思羅普·弗萊著、陳慧等譯，《批評的解剖》，天津市，百花文藝，2006。

羅蘭巴爾特著：《符號學原理》，李幼蒸譯，北京：中國人民大學，2008

謝冬冰：《表現性的符號形式—卡西勒—朗格美學的一種解讀》，上海：學林，2008

Murray stein 著：《榮格心靈地圖》，朱侃如譯，台北：立緒，2009

#### （2）古典詩學研究

劉懷榮：《中國古典詩學原型研究》，台北：文津，1996

傅道彬：《晚唐鐘聲—中國文學的原型批評》，北京：北京大學，2007。

朱光潛：《詩論》，台北，國文天地，1990

黃永武：《中國詩學設計篇》（新增本），台北：巨流，2007

黃永武：《中國詩學鑑賞篇》（新增本），台北：巨流，2008

黃永武：《中國詩學思想篇》（新增本），台北：巨流，2009

袁行霈：《中國詩歌藝術研究》，台北：五南，1989

古遠清：《詩歌分類學》，湖北：中國地質大學，1989

韋勒克、華倫著：《文學論：文學研究方法論》，王夢鷗、許國衡譯，台北：志文，1996年再版

姚儀敏：《盛唐詩與禪》，高雄：佛光，1991。

### (3)現代詩學研究

- 徐進夫譯：《文學欣賞與批評》，台北：幼獅，1975。
- 李元洛：《詩美學》，台北：東大，1990。
- 羅青：《詩的風向球—從徐志摩到余光中 第三冊》台北：爾雅，1994
- 劉永毅：《周夢蝶：詩壇苦行僧》，台北：時報，1998
- 吳曉：《詩歌與人生——意象符號與情感空間》，台北：書林，1995。
- 蕭蕭：《禪與心的對話》，台北：九歌，1995
- 潘麗珠：《現代詩學》，台北：五南，1997
- 李瑞騰：《新詩學》，台北縣：駱駝，1997
- 蕭蕭：《現代詩學》，台北：東大，1998
- 古繼堂：《台灣新詩發展史》，台北：文史哲，1989
- 蕭蕭：《現代詩縱橫觀》，台北：文史哲，2000
- 林明德：《台灣現代詩經緯》，台北：聯合文學，2001
- 曾進豐：《聽取如雷之靜寂：想見詩人周夢蝶》，臺南：漢風，2003
- 蕭蕭：《詩話禪》，台北：健行，2003
- 蕭蕭：《臺灣新詩美學》，台北：爾雅，2004
- 林子弘：《台灣新詩分類學》，台北：鷹漢文化，2004年。
- 曾進豐：《娑婆詩人周夢蝶》，台北：九歌，2005
- 陳義芝：《聲納：臺灣現代主義詩學流變》，台北：九歌，2006
- 林明德：《台灣新詩研究—中生代詩家論》，台北：五南，2007
- 莫渝：《台灣詩人群像》，台北：秀威，2007
- 黎活仁、羅文玲編：《簡約書寫與空白美學》，台北：萬卷樓，2010年。
- 黎活仁、蕭蕭、羅文玲編：《雪中取火且鑄火為雪》，台北：萬卷樓，2012。

### (4)哲學思想

- 陳鼓應、趙建偉著：《周易注譯與研究》，台北：商務，1999。
- 陳鼓應註譯：《老子今註今譯》（三次修訂本），台北：商務，2000。
- 勞思光：《新編中國哲學史》（重印三版），台北：三民，2004。
- 陳鼓應註釋：《莊子今註今譯》（修訂版），台北：商務，2007。
- 毛子水註：《論語今註今譯》（二版），台北：台灣商務，2009。

## 三、期刊

### (一)周夢蝶

- 夏菁：〈詩的悲哀——《孤獨國》及《雨天書》讀後感〉，《聯合報》，1959年10月2日。
- 吳達芸：〈評析周夢蝶的《孤獨國》〉，《現代文學》第39期，1969年12月。
- 周伯乃：〈周夢蝶的禪境〉，《自由青年》第45卷第5期，1971年5月。

- 翁文嫻：〈看那手持五朵蓮花的童子——讀周夢蝶詩集《還魂草》〉，《中外文學》第3卷第1期，1974年6月。
- 羅青：〈周夢蝶的〈十月〉〉，《大華晚報》，1978年6月25日。
- 戴訓揚：〈新時代的採菊人——周夢蝶其人其詩〉，《幼獅文藝》第51卷第5期，1980年5月。
- 余光中：〈一塊彩石就能補天嗎？周夢蝶詩境初窺〉，《中央日報》第16版，1990年1月6日。
- 翁文嫻：〈誰能於雪中取火——與周夢蝶對談〉，《台灣詩學季刊》第10期，1995年3月。
- 曾進豐：〈周夢蝶詩作編目、編年（1953—。（上。）〉，《台灣詩學季刊》第13期，1995年12月。
- 陳仲義：〈打通「古典」與「現代」的一個奇妙出入口：禪思詩學〉，《文藝理論研究》，1996年第2期。
- 黃梁：〈詩中的「還魂」之思——周夢蝶作品二闕試析〉，《台灣詩學季刊》第15期，1996年6月。
- 曾進豐：〈周夢蝶詩作編目、編年（1953—。（中。）〉，《台灣詩學季刊》第14期，1996年3月。
- 曾進豐：〈周夢蝶及其作品評論、介紹訪問目錄索引〉，《台灣詩學季刊》第19期，1997年6月。
- 朱炎：〈周夢蝶的詩藝與氣質〉，《中華日報》副刊，1997年9月29、30日。
- 曾進豐：〈論周夢蝶詩的隱逸思想與孤獨情懷〉，《中國學術年刊》第19期，1998年3月。
- 林峻楓：〈禮佛習禪·不孤的覺者——側寫詩人周夢蝶〉，《台灣詩學季刊》第27期，1999年6月。
- 林淑媛：〈空花水月——論周夢蝶詩中的禪意〉，《台灣詩學季刊》第28期，1999年9月。
- 方美芬：〈紅塵中的孤絕隱者——周夢蝶〉，《全國新書資訊月刊》第8期，1999年8月。
- 向明：〈賞析〈第九種風〉〉，《普門雜誌》第222期，1998年3月。
- 洪淑苓：〈橄欖色的孤獨——論周夢蝶《孤獨國》〉，《藍星詩學》創刊號，1999年3月。
- 夏菁：〈君子之交四十年——我與夢蝶〉，《藍星詩學》第3期，1999年9月。
- 陳旻志：〈我將自己坐隱成晷——周夢蝶其人其詩〉，《藍星詩學》第三號，1999年9月。
- 陶保璽：〈「垂釣者」走向「九官鳥的早晨」——對周夢蝶晚近詩歌的賞鑒與沉思〉，《藍星詩學》第12期，2001年12月。
- 應鳳凰：〈周夢蝶詩集「還魂草」〉，《明道文藝》第301期，2001年4月。
- 胡月花：〈市井大隱、簷下詩僧——周夢蝶的生命、思惟以及創作歷程探討〉，《育達學報》第16期，2002年12月。
- 奚密：〈修溫柔法的蝴蝶——讀周夢蝶新詩集「約會」和「十三朵白菊花」〉，《藍星詩學》第16期，2002年12月。
- 洪淑苓：〈禪意與深情——《十三朵白菊花》評介〉，《文訊雜誌》第206期，2002年12月。
- 曾馨慧：〈魂兮歸來——論周夢蝶的紅黑一夢〉，《文訊月刊》第206期，2002年



12月。

落蒂：〈悲苦掙脫與妥協——從周夢蝶三首詩看他的詩情詩境〉，《藍星詩學》第19期，2003年9月。胡月花：〈論現代詩創作中的意象經營——以周夢蝶的詩作為例〉，《育達學報》第17期，2003年12月。

許士品：〈周夢蝶的現代詩與中國文學史之聯繫〉，《中國語文》第555期，2003年9月。

羅任玲：〈周夢蝶詩中的對立與和諧——《十三朵白菊花》、《約會》為例〉，《國文天地》第19卷第2期，2003年7月。

宋雅姿：〈周夢蝶——得天獨厚好眼力〉，《文訊月刊》第220期，2004年2月。

宋雅姿：〈滾滾紅塵的苦行僧——專訪詩人周夢蝶〉，《文訊月刊》第221期，2004年3月。

陳政彥：〈從周夢蝶基督教意象接受歷程談起〉，《國文學誌》20期，2010年6月。

## (二)蕭蕭

吳汝鈞：〈十牛圖頌所展示的禪的實踐與終極關懷〉，《中華佛學學報》第4期，1991年7月。

焦桐：〈聽聽那牧歌——小評蕭蕭詩集《緣無緣》〉，《聯合文學》139期，1996年5月。

張默：〈垂今釣古話蕭蕭——試論《緣無緣》詩集及其他〉，《臺灣詩學季刊》第15期，1997年6月。

向明：〈真空妙有——賞析蕭蕭的〈空與有〉，第一首。〉，《臺灣詩學季刊》第27期，1999年6月。

潘煊：〈訪蕭蕭〉，《普門雜誌》第234期，1999年3月。

吳肇嘉：〈讀蕭蕭〈我心中的那頭牛啊！〉〉，《臺灣詩學季刊》第28期，1999年9月。

方群：〈凝神諦聽回音——談蕭蕭的《凝神》〉，《凝神》，台北：文史哲出版，2000。

羅門：〈扛著「現代」與「後現代」走向二十一世紀的詩人——序蕭蕭《凝神》詩集〉，《藍星詩學》7卷，2000年9月。

陳巍仁：〈羚羊如何睡覺？〉，《皈依風皈依松》，台北：文史哲，2000。

李癸雲：〈風景與自我——《蕭蕭·世紀詩選》導言〉，蕭蕭：《蕭蕭·世紀詩選》，台北：爾雅，2000年5月初版。

吳當：〈有情天地一蕭蕭——讀《蕭蕭世紀詩選》〉，《明道文藝》第307期，2001年10月。

丁旭輝：〈論蕭蕭短詩的簡約美學〉，彰化師範大學國文系《國文學誌》第十期，2005年6月。

楊雯琳：〈論蕭蕭的組詩〈河邊那棵樹〉的結構特色與寓意〉，《問學集》15卷，2008年4月。

楊雯琳：〈月光下的現代詩——論蕭蕭《後更年期的白色憂傷》中的禪意特色與其發揮之用〉，《問學集》16卷，2009年2月。

## (三)竄虹

林峻楓：〈側介女詩人竄虹〉，《藍星詩學》第12期，2001年12月。

林韻梅：〈卑南溪——從竄虹到詹澈的後山詩意象〉，《東臺灣研究》第5期，2000

年12月。

林韻梅：〈卑南溪——寬虹的後山詩意象〉，《藍星詩學》第12期，2001年12月。

洪淑苓：〈詩心·佛心·童心——論寬虹創作歷程及其美學風格（上。）〉，《藍星詩學》第12期，2001年12月。

洪淑苓：〈詩心·佛心·童心——論寬虹創作歷程及其美學風格（下。）〉，《藍星詩學》第13期，2002年3月。

施養慧：〈感性似水 理性似佛——談寬虹的詩〉，《藍星詩學》第12期，2001年12月。

張默：〈處處在在，化為微波——寬虹的詩生活探微〉，《聯合文學》第10卷第8期，1997年6月。

彭雅玲：〈皎然意境論的內涵與意義——從唯識學的觀點分析〉，《佛學研究中心學報》第6期，2001年7月。

滿光法師、潘煊：〈當法音流入詩的礦層——訪女詩人寬虹〉，《普門雜誌》第209期，1997年2月。

寬虹：〈《佛學詩偈》諸佛護念的大乘經典：法華經〉，《普門雜誌》第209期，1997年2月。

痲弦：〈河的兩岸——寬虹詩小記〉，寬虹：《愛結》，台北：大地，1991。

余光中：〈穿過一叢珊瑚礁——我看寬虹詩〉，寬虹：《紅珊瑚》，台北：大地，1983。

李進文：〈靜站在楊桃樹下的繆思——專訪寬虹〉，《文訊》280卷，2009年。

#### 四) 許悔之

林耀德：〈許悔之論〉，《青年日報》，1990年9月。

奚密：〈光之心房——評介許悔之《我佛莫要，為我流淚》〉，《中時晚報·時代文學》，1994。

賀淑瑋：〈永世的阿難：小論許悔之《我佛莫要為我流淚》〉，《更生日報》〈四方文學週刊〉，1996年1月。

陳政彥：〈許悔之之〈聽跳蚤說法〉賞析〉，《臺灣詩學季刊》，28期，1999，9月。

裴元領：〈談許悔之《有鹿哀愁》〉，《新朝華人藝術雜誌》卷27，2000。

萊振念：〈死亡與悲傷的執迷——評許悔之詩集《亮的天》〉，《文迅月刊》，232期，2005年2月。

王為萱：〈試論許悔之詩作的身體書寫〉，收錄於《遺失的哈達》，台北：聯經，2006。

李敏勇：〈亮的天那神祕的悲傷——試論許悔之〉，《鹽份地帶文學》卷8，2007。

#### (五) 其他

吳晉開：〈當代詩中禪道精神與現代主義之結合〉，《詩探索》第3期，1994年。

蕭麗華：〈論詩禪交涉——以唐詩為考索重心〉，《佛學研究中心學報》第1期，1996年7月。

吳晟：〈臺灣現代詩與禪〉，《福建論壇》第5期，1995年。

游喚：〈經典詩的確立〉，《台灣詩學季刊》第25期，1998年12月。

#### 四、網路資料

中華電子佛典協會：[http://www.fgs.org.tw/fgs\\_book/fgs\\_drser.aspx](http://www.fgs.org.tw/fgs_book/fgs_drser.aspx)。

佛光大辭典：[http://www.fgs.org.tw/fgs\\_book/fgs\\_drser.aspx](http://www.fgs.org.tw/fgs_book/fgs_drser.aspx)。

崑山大學參考資料區：<http://www.bestget.ksu.edu.tw/982folklore/info01.html>。瀏覽  
日期：2012/6/1