

淺析現代禪詩的意識形態與書寫——以洛夫的禪詩為例

鍾明全

南華大學文學系碩士班一年級

摘要

洛夫的禪詩透過形式與意識的超越，得悟於符號及再現實之中，以「語言」、「意象」、「超現實」、「潛意識」之系統，進而形成具備「超體驗」的經歷。

以往現代禪詩的追尋在於審美的投射，然而這只是解析符號形式的模糊現象；若要真正了解現代禪詩的心理活動，則須進入其符號意識的書寫策略，以探悉意象的潛意識運動，再回頭追尋超現實形式的語言效應。本文將設定四大主軸方向，從意識與形式的基礎概念出發，配以再現實與符號的框架，淺析現代禪詩的四種面向——語言、意象、超現實與潛意識，並以洛夫的禪詩書寫為例，探索其書寫系統中「超體驗」的真實，以及意識形態對生命本真的觀照與自覺。

關鍵字：洛夫、現代禪詩、書寫系統、意識形態、超體驗



一、前言：何為禪詩

現代禪詩因為其「禪」字而凸顯在對於空靈的境界追求，這與現代詩有著明顯的區分，也就是說現代禪詩具有一定的目標導向¹。以往的研究都將其書寫導向設定為形上系統，但真正的解析則在透過對意象的詮釋與延伸，將書寫的精神依歸引導至某種已設定好的心理活動框架之中。也就是說，現代禪詩的書寫意識以超越現實為架構基礎，透過操縱意象的手法，企圖營造一種跳脫再現實框架下的禁錮，從而賦予其空靈且無法言說的境地。例如李春華與楊林合寫的〈中國現代禪詩的「禪性」解讀〉中，將現代禪詩的禪性具體表現在六個方面：「詩境空靈、詩心靜定、詩思妙覺、詩性光明、詩懷通達、詩緣隨順。²」洛夫也曾在《禪魔共舞》中道出：

禪宗之所以強調「悟」，是因為所謂佛理是一種「實相無相」的微妙法門，就詩而言，這種「實相無相」就是詩的境界，以現代心理學來的觀點來看，這是在人的潛意識裡，因純粹心靈感悟所產生的空靈境界。禪道在於空，詩道在於靈，所以空靈為禪詩不可或缺的一種屬性。³

然而，洛夫在面對現代禪詩的意義時說：

我認為一個詩人，尤其是一位具有強烈生命意識，且勇於探尋生命深層意義的詩人，往往不屑於貼近現實，用詩來描述、來拷貝人生的表象，他對現實的反思，人生的觀照，以及有關形而上的思考，都是靠他獨特的美學而來表現的，其獨特之處，就是超現實與禪的結合，而形成一種既具有西方超現實特色，又具有中國哲學內涵的美學。⁴

又說：

¹ 筆者認為現代詩的類型與風格歸屬繁多，呈現多元發展的趨勢，尤其近年來受到西方「接受美學」的引響，或是讀者自我覺醒的強力趨勢，導致現代詩的創作與解讀呈現十分模糊的現象。也就是說現代詩沒有可以立定評斷的標準，造成讀者接受的詮釋權無限擴張。然而，現代禪詩則已具備「禪」的框架，因此，對於其詩性語言的分析與意識探索即具有相當程度的指向可供研究與討論。

² 李春華、楊林：〈中國現代禪詩的「禪性」解讀〉《廣東海洋大學學報》第 30 卷第 2 期，2010 年，頁 85。論述的六個方向主要以意象的解讀為主，利用字句的想像，延伸「詩境」的現實超脫。

³ 洛夫：《禪魔共舞》（台北：釀出版，2011 年）頁 11。

⁴ 同上。頁 12。



超現實的作品力圖通過對夢與潛意識的探索來把握人的內在真實，而禪則講究見性明心，追求生命的自覺，過濾潛意識中的諸多慾念，使其昇華為一種超凡的智慧，藉以悟解生命的本真。超現實與禪二者融合的詩，不但對現實世界做了新的調整，也對生命做出了新的詮釋。⁵

因此，現代禪詩的本質意義透過洛夫的自我省思後獲得溯源的自由。筆者在此論「禪」不以佛學禪宗為論述的主軸，而是以現代的場域進行現代禪詩的解析。王邦雄等著《中國哲學史》中有著佛學禪宗哲學對「禪」的闡釋⁶，雖然「禪」的意念由佛學而來，然而現代禪詩之「禪」卻另有一套存在的解釋與存在空間。也就是說，筆者認為現代禪詩並非是不可解的神秘現象，而是具有一定脈絡的書寫意識與形式策略；即便是形而上的思考為禪的源頭啟發，仍需形下的操作手法作為顯現的媒介。在此，也可以說筆者的研究角度乃藉由再體現現實之啟發，後凝塑符號意義之帶動；在兩者相互配合之下現代禪詩才能以「完全體⁷」之姿達到超越的境界。

二、如何禪詩？

現代禪詩的書寫特色在於將現實的「原型」拆解，成為「形式」與「意識」的雙重架構，在此雙重架構之下，筆者發現形式可再深入結構的表現為「符號」，而意識可重新構成另一個「再現之現實」的結構。創作者透過對於現實環境的觀察（具象形式），以及自身經驗的回溯（抽象意識），兩者撞擊之下產生「超

⁵ 同上。頁 12。

⁶ 「禪」原本是禪那的簡稱，或稱之為「定」、「禪定」、「三昧」。它屬於戒、定、慧三學中的定學。禪那意指「靜慮」，就是在定靜中觀察思慮的意思。所以禪那雖名定，而定中有觀、有慧，方為禪那之特義，故禪那又稱為禪觀。參見王邦雄、高柏園、岑溢成、楊祖漢著：《中國哲學史（下）》（台北：里仁書局，2011年）頁 423-424。

⁷ 無論是只講求形式技巧的書寫，或是只追求意識高遠的書寫都並非是完整的書寫系統。筆者認為書寫系統必然兼具形式與意識兩大主軸方可稱之為完整，如道的陰陽與內外相結合方可成為「道」的真實本質。



體驗⁸」的實踐，將其存在於現實空間中的「真實」重塑成為創作者筆下「超體驗」敘事的書寫架構。



圖 2-1

如（圖 2-1）所顯示之關係，筆者將現代禪詩的現實「原型」簡單拆解為四個方向：

（一）語言：

舉凡經由感官所觸及的種種現象，具有形式系統的符號組合。朱光潛在《詩論》中是如此說道：

詩人和其他藝術家的本領都在見得到、說得出。一般人把見得到的叫做「實質」或「內容」，把說出來的叫做「形式」。換句話說，實質是語言所表現的情感和思想，形式是情感和思想借以流露的語言組織。藝術的功能據說是賦予形式於內容。依這樣看，實質在先，形式在後，情感思想在內，語言在外。我們心裡先有一種已經成就的情感和思想（實質），本沒

⁸ 所謂的「超體驗」，即是超越感官與意識所觸及到的現象而言。在「超體驗」的產生中，現實的真實感受被破壞，而在接受破壞的同時不斷地生產重新建構的過程。因此，現實成為超越現實的原型依據，卻不同於真實，真實則是「超體驗」產生後引導出的現象，筆者稱之為「超真實」。也就是說，「超體驗」是意識「再生產」後的結果，而形式「再生產」後的現象則稱之為「超真實」。



有語言而後再用語言把它翻譯出來，使它具有形式。這種翻譯的活動通常叫做「表現」。⁹

若是將朱光潛所謂的「實質」用以「符號」替代，則更可展現出「形式」、「符號」、「語言」之間的相對連繫。換句話說，語言系統的內在本質是符號；而其外在表現為形式。

（二）超現實：

超現實主義強調超越日常生活層次的現實，以源於心理活動的自動語言創發出再現實的形式。痙弦在《中國新詩研究》中說道：

筆者認為西方超現實主義值得借鑑之處並不在於它的精神，而是在它的技巧；技巧是中性的，人人可以拿來使用，用得好，用得不好，端在使用者個人，技巧本身並不需要負責。如把超現實主義技巧作為眾多技巧之一來運用，自然可以加強詩的表達極限，但是要把它視為唯一的技巧，那就非鑽語言惡化的死胡同不可了。超現實主義固然不是萬靈寶丹，可也不是洪水猛獸，它是一種技巧，一種寫詩的方法而已。¹⁰

由痙弦對於超現實主義的論述來看，似乎強調於超現實主義的使用技巧，使得原先著重在潛意識探索的焦點上被刻意排去。筆者即以此做思考觸發的基石，將超現實的位置擺放在對於再現實的形式模式中的超越。

（三）意象：

透過符號的意義表達展現出作者或讀者意識的共鳴。黃永武在《中國詩學·設計篇》中提及：

「意象」是作者的意識與外界的物象相交會，經過觀察、審思與美的釀造，成為有意境的景象。然後透過文字，利用視覺意象或其他感官意象的傳達，將完美的意境與物象清晰地重現出來，讓讀者如同親見親受一般，這種寫作的技巧，稱之為意象的浮現。¹¹

⁹ 朱光潛：《詩論》（合肥市：安徽教育出版社，1997年）頁75。

¹⁰ 痙弦：《中國新詩研究》（台北：洪範書店，1981年）頁14。

¹¹ 黃永武：《中國詩學·設計篇》（台北：巨流圖書股份有限公司，2009年）頁1。



對於「意象」一語常見於現代詩的詮釋，目的在具象和抽象之間企圖尋求平衡，因此，究竟是具象符號為主還是抽象意識為主皆有各自的認同者支持。筆者在此認為，以符號意義作為外在現象的傳達，而內在涵養則以意識作為組織的基礎思維。因此，意象成為內外兼修的存在。

（四）潛意識：

經由精神感悟所產生的心理活動，具有現實美學的潛意識屬性。在童慶炳主編的《文學理論教程》中指出：

精神生產的產生和發展始終是以物質生產為前提和基礎的。人類並非一開始就具有純粹的意識，也並非一開始就存在著純粹的精神生產，它「最初是直接與人們的物質活動與人們的物質交往」交織在一起的。事實證明，原始社會時期，精神生產沒有取得獨立的地位，儘管那時已有了意識的初級形式，逐漸產生了原始型態的宗教、神話、藝術等，如洞穴繪畫、彩陶紋樣、圖騰、狩獵舞蹈和氏族起源的傳說等，但這些精神生產的初級形式都是和物質生產交織為一體，並從屬於物質生產或直接為物質生產服務的。……物質生產不僅是精神生產產生的「始因」，而且在精神生產獲得獨立之後仍然並始終是精神生產發展的「動因」。¹²

以馬克思主義的精神來看這段文字，很明顯的物質生產所代表的即為「再現實¹³」，而精神生產所表示的即為「意識」。然而精神生產的「起因」與精神生產的「動因」都來自源於對物質生產所產生的「潛意識」行為。換句話說，潛意識的產生來自於再現實的有感反應，以及對於意識產生的相對反映的模式行為。

洛夫認為超現實主義的詩再發展下去必然成為「純詩¹⁴」，而「純詩」便是演化成為禪詩的基礎。在超現實主義與東方禪學的融合上，洛夫的看法恐怕仍處於精神狀態的抒發，意以東方禪學為現代禪詩的內蘊，以超現實主義的手段作為入禪的媒介。筆者卻認為現代禪詩的整體架構並非只是單純的禪與超現實，而在

¹² 童慶炳主編：《文學理論教程》（北京：高等教育出版社，2001年）頁98。

¹³ 「再現實」意味著「現實」遭受破壞進而重組的過程。筆者認為所有存在於「現在」的現實都無法以當下的存在予以保存，原因在於時間不會停止，而書寫的過程應屬動態，因此即便是微乎其微的改變，都會造成現實的存在被無意識或有意識地改寫。

¹⁴ 「純詩」的產生是針對內心經驗的探索而言。



針對洛夫的禪詩的研究之中發現其書寫包含著其他構成禪詩書寫的要素系統，並且在書寫系統中得「悟¹⁵」而形成「超越」的生命本真。

下一章即針對上述四個方向統整出現代禪詩的意識形態，並進行初步「超體驗」與「超真實」的探索，以洛夫的禪詩書寫為例證，一窺現代禪詩的意識形態如何營造。

三、禪如何入詩——意象與潛意識

試看洛夫在詩作〈禪味〉中是如何將「禪」引入詩句之中：

它又帶點舊袈裟的腐朽味

或許近乎一杯薄酒

一杯淡茶

或許更像一杯清水

其實，那禪麼

經常赤裸裸地藏身在

我那只

滴水不存的

杯子的

¹⁵ 這裡的「悟」像是一個抽象名詞的模糊解釋，實際上，悟是在於「境界」而論的一種實質存在。如，曾昭旭在《充實與虛靈——中國美學初論》中論及：「藝術活動其實意在創造一個生命。他的創造方式，便是以一個剛剛發生在作者生命流中，以生命之整體存在為義的境界為藍本，去經營一個與這個境界恰可相容的言語結構。」因此，言語結構即化為一種道與美共生共存的存在樣式。參見曾昭旭：《充實與虛靈——中國美學初論》（台北：漢光文化事業股份有限公司，199年）頁180。



空空裡¹⁶

對於禪的本質，在這首詩作中做出層次分明的描寫。「舊袈裟的腐朽味」中的「袈裟」是對佛學禪理的制式規範做出反思，以「舊」的字詞表達傳統思想與現代思潮的差異性，並且更進一步用「腐朽」來加強對於制式化的禪理的一種諷刺。所以在後面以「薄酒」、「淡茶」、「清水」的漸層式說明表現洛夫對於禪的理解，若以性格來說，須以酒之味烈轉至茶之味弱，再以水之無味表達禪的純淨，因此，「禪」以赤裸之姿藏身在語言意象之中，此處乃見超現實手法的運用，將「禪」實體化，最終以「空」作結，以達最完美的「無」之境。這就是現代禪詩之「禪」，也是洛夫體悟「禪」的一種生命本真。然而這種意境的產生源於對禪意的還原，也就是將原先已具備的禪的概念打破，再另為禪重塑新的概念。這裡以超越原先經驗的體驗作為超越真實的現實，將禪的空靈現象凝塑成具體的體驗並可觸及的真實。

洛夫在論及禪的本質與詩的作用之間，曾表示：「禪宗主張『不立文字』，因為文字受到理性的控制，難以回歸到人的自性，這與超現實主義反對邏輯語法，採用自動語言的立場是一致的。¹⁷」又自言道：

我始終認為：詩的本質應介於意識與潛意識，理性與非理性，現實與超現實之間。詩的力量並非完全來於自我的內在，而是產生於詩人內心世界與外在現實世界的統一，只要我們把主體生命融入客體事物之中，潛意識才能昇華為一種詩的境界。¹⁸

因此，洛夫面對以禪入詩的意識形態中，對於禪的「符號意義¹⁹」特別著重在意識的發揮，並與「世界²⁰」聯繫成一種書寫的網絡。也就是說，在以禪入詩的過

¹⁶ 洛夫：《禪魔共舞》（台北：釀出版，2011年）頁22。

¹⁷ 同上。頁13。

¹⁸ 同上。頁14。

¹⁹ 任何意義的傳達必須使用以某種方式被接受者感知的符號，不用符號而傳達一個意義是不可能的，意義本身就是從符號組成的信息中產生的。符號，即發送者用一個可感知的物質刺激，使接受對方（這對方可以是人、其他生物、甚至具有分辨認知能力的機器）能約定性地了解某種不在場或未出現的某事物的一些情況。參見趙毅衡：《文學符號學》（大陸：中國文聯出版公司，1990年）頁4-5。

²⁰ 世界是文學活動的基本要素之一，它在這裡主要是指文學活動所反映的社會生活或社會現實。從文學與世界的聯繫來看待文學活動，最初是從「摹仿」的角度提出，後來的「摹寫」、「再現」、「反映」等也表達了相近涵義。參見童慶炳主編：《文學理論教程》（北京：高等教育出版社，2001年）頁27、29。



程中，必須先有「禪的意念」已然生發之後，才以詩句的符號意義加以印證。這是意識引導書寫意象產生的模式²¹。

四、詩如何觀禪——語言與超現實

洛夫在面對超現實手法書寫現代詩所遭遇的問題時說道：

我不是信奉「詩歌止於語言」的唯語言論者，馬拉美說：「詩不是以思想寫成的，而是以語言寫成的。」，這句話我只接受前半句，後半句則與我的美學信仰有距離：我相信詩是一種有意義的美，而這種美必須透過一個富於創意的意象系統來呈現。我既重視詩中語言的純真性，同時也追求詩的意義：一種意境，一種與生命息息相關的實質內涵。²²

從洛夫的說法來看待現代禪詩的書寫經營，似乎明白顯示語言的轉化需具備高度的單純性²³，將與生命實質相關的再現實境界相互交融。所以洛夫說道：

「就詩歌的創造過程而言，語言的轉化是一個重要的關鍵。潛意識本身不是詩，如果詩歌創作完全依賴潛意識而採用一種不受理性控制的自動語言，其結果勢必現於一片混亂。²⁴」

因此，詩的書寫系統必然處於一種理性操控的模式之中產生「禪道的意蘊²⁵」。

²¹ 這種模式也可以表示在以禪入詩的過程中，潛意識的進行為主要的推動力，再以超現實的手法營造出禪是一種可掌握的超體驗現實。

²² 洛夫：〈鏡中之像的背後——《洛夫詩歌全集》自序〉《創世紀詩雜誌》第 156 期，2008 年，頁 23。

²³ 所謂語言的單純性是指應用符號的指涉需清晰，即使符號本身具有歧異性的意義所指，但在創作者書寫的當下仍需肯定其符號能指的意義指向是單一呈現高度指涉的訊息。也就是說創作者必須掌控符號意義的去向，而並非交由創作的潛意識或讀者心理去接受和詮釋。

²⁴ 洛夫：《禪魔共舞》（台北：釀出版，2011 年）頁 14。

²⁵ 在吳開晉所研究洛夫詩中的禪道意蘊時，將其分為三種現象做出說明：分別是 1. 追求禪道的最高境界，尋求精神的解脫。2. 把禪道的最高境界化為幽靜恬淡的藝術境界。3. 以心靈體驗之悟性，關照「大千世界」的物象。參見吳開晉：〈洛夫詩中的禪道意蘊〉《山東大學學報》，2003 年第 6 期，頁 78-80。



以下，筆者將現代禪詩的書寫系統分為二大類，並以洛夫的禪詩輔助說明：

(一) 抽象意識的書寫透過具象化的視覺意象表達

抽象的情感在一般的語言使用上來說，是一種需要使用語言詞性中的形容詞以相關性的聯想而觸動情緒的契合，比方說冷漠的、溫馨的……之類。但是將抽象的情感以現代禪詩的文體呈現的時候，就必然要再以語言中動詞的詞性來牽引某種抽象意識的滑動²⁶，或者是以語言具象的名詞傳遞給被接受者一種符號的暗示²⁷。也就是說，現代禪詩的基本書寫不能泛指在空談之中，一切抽象的概念，或言行而上層次的某種指涉，都必須加以強化其特性，而強化的手段則具備具象化的視覺效果與動態書寫的意象傳達。比方說洛夫的〈窗下〉詩中所道出的禪境：

當暮色裝飾著雨後的窗子

我便從這裡探測出遠山的深度

在窗玻璃上呵一口氣

再用手指畫一條長長的小路

以及小路盡頭的

一個背影

有人從雨中而去²⁸

這首詩，初看完全是白描的寫法，但在某些字詞的應用上，使得這首極具畫面的詩進入禪道的意蘊之中。首段的「深度」所牽涉的不再是丈量的單位，因為它的

²⁶ 所謂意識的滑動就是指情感處於「現在進行式」中，是屬於動態的。相對於詩所書寫的那一瞬間捕捉到的平面畫面，在意識的滑動中是可以變成立體思維的展演。

²⁷ 這種暗示的過程就像趙毅衡所說的：「符號化實際上取決於釋義者的態度，而並不取決於物體本身。參見趙毅衡：《文學符號學》（大陸：中國文聯出版公司，1990年）頁10。

²⁸ 洛夫：《禪魔共舞》（台北：釀出版，2011年）頁23。



前行句是「遠山的」，這在視覺想像²⁹中呈現出一幅深遠的意涵，而這深遠的意義可從再現的現實中獲得想像，或是從精神層次中凝塑成一股廣大的自由。

再觀第二段的描寫，四行詩句淺顯易懂，尤其是前面二句，無論從生活或電視影像中都曾出現過類似的畫面，可是在洛夫的「詩劇」³⁰中所呈現的就有著不同的意義指向，因為「小路」一詞的使用，使得原先不具任何意義的行為，只是將霧氣抹去的動作，都在此「小路」的語句中產生巨大的迴響。同樣地，這樣的概念是從平面進入到立體思維的空間，然後加入後段的「背影」嵌入，使得整體畫面產生一種存於現實的「超體驗」感受。也就是說，在詩句中的描述裡，從一個簡單的呼氣與擦拭的行為演變成一幅在意識空間漫走的想像。

最後一段只有一行詩句的演出，卻是這首詩最為重要的且能夠觀禪的關鍵，畫面由現實的觸發，引發再現實的想像，最終成為超越現實的禪趣。從「有人」開始便提醒所有符號接受者一個訊息，這是「真實存在」的畫面，然而這是強化其詩作並非是平面的描述，而是創作者與讀者皆處身在其「詩劇」中扮演著觀禪的角色，這「人」可能是你、可能是我、可能是他、或是某種心靈層次的嵌入。再論「從雨中走去」，畫面頓時出現朦朧的感覺，因為雨的具象描繪加入，所以畫面有了視覺的想像，最重要的是這種視覺的想像是抽象意念的帶動而凝結而成的一種超現實手法，也可說是聽覺的。這場雨將原本平靜的畫面帶出抽象情感的各種可能性，如禪賦予人在意識上的各種可能，在此將這首詩的張力攀到高點。最終的「去」則真正呈現出「禪」的位置所在。因為「去」是動態的描繪，有遠離或脫離之意，當然更有追求或尋覓的意味，如此之類的詮釋有很多，依照讀者的經驗而產生不同的觀看方式與詮釋。無論如何，「去」的用法在此詩中呈現的意識已從上段的「超體驗」進入到「超真實」的領域。也就是說，一連串的语言（詞性）引動接受者也就是讀者從超現實手法塑造的想像之中回饋到自身的醒悟，因為這個「人」是自我的折射，即使不屬於「我」的範疇，仍屬自我反思的對象，因此從詩中觀察到的禪意在此是一股審視自我的反應，在去之中回來，在

²⁹ 在閱讀詩作的時候，往往透過對語言符號所傳遞的暗示性意義進行接受者的詮釋解碼，因此，在接受者也就是讀者的接受中，必然產生圖像式畫面的想像，這是一種不存在於眼前的視覺反應，屬於一種接受者也就是讀者的再現實空間的重新建構。

³⁰ 有些詩作呈現出片段或瞬間的畫面或感受；有些詩作則具策略性的安排畫面的運作，使其看起來具備著處於現實真實的感受，其實這是以符號刺激接受者重新建構的再現實空間與活動。所以，筆者在此稱之為「詩劇」。



雨中回歸到一身清爽，所有的抽象意識都成為視覺裡的「空」，更成為意識之中的被觀之「禪」。

（二）言在此，意在彼。

現代禪詩的禪不是一種說教的道理，因此它是活的藝術，也可以說是「禪」自身的指向在於追求人的自覺心，而詩的形式可以生產多方面的詮釋，以並非單一的道路去強迫意識的統一，而是以多方涉入的方式開啟自覺醒悟的本真。因此，現代禪詩的文字是一種固定型態的置入，可是其文字引發的想像卻是依照讀者也就是符號接受者的經驗去體悟，並起呈現多重解釋的權利。也就是語言所造成的理解現象是多重的，而語言的自身就是塑造境界產生的要素，而文字成為語言的大門，透過文字的引領，進入語言系統中的領地，意即再現實空間的超現實體驗。

就以朱光潛在《詩論》中論及「普通的誤解起於文字」的說法中來看語言和文字的關係：

語言是思想和情感進行時，許多生理和心理的變化之一種，不過語言和其他生理和心理的變化有一個重要的差別，它們與情境同生同滅，語言則可以藉文字留下痕跡來。文字可以獨立，一般人便以為語言也可以離開情感思想而獨立。其實語言雖用文字記載，卻不就是文字。在進化階段上，語言先起，文字後起。原始民族以及文盲都只有語言而無文字。文字是語言的「符號」，符號所指的事物是兩件事，彼此可以分離獨立。……從此可知語言和文字的關係是人為的、習慣的，而不是自然的。³¹

由朱光潛的說法中可以看出文字是一種記錄，而文字背後的語言系統才是它真正的多義性指涉的源頭。所謂言在此而意在彼，就是指現代禪詩著重在「言外之意」的形塑，即是以超現實手法將語言引領，使其傳達一股空靈以成「悟解」的趣境。比方說洛夫的〈灰的重量〉所論及的「灰」便是深具涵義的指涉：

一粒灰塵

有多重？

³¹ 朱光潛：《詩論》（合肥市：安徽教育出版社，1997年）頁 85。



這得看擺在哪裡

擺在屠夫的刀上很重

擺在高僧的蒲團上則輕

至於不經意落在我的衣帽上

揮掉

就好了³²

看是極為普通的描寫，將原是一般生活中尋常的畫面，在此刺激讀者也就是語言接受者自覺出「言外之意」的體驗。「一粒灰塵」所顯示的表面意義是具象的實物，其深層意涵的投射卻是來自於現實情狀的折射，可以做如此思考的原因在後面詩句的超現實手法營造的描寫上。至於「有多重？」則是帶出思考層面的自問，這裡不帶回答，可是在後段的詩句中卻傳達出心境上層次所展現的不同境界。

這一粒灰塵的擺放位置所代表的現象從重轉輕，由實化虛，由淺入深，分別以「屠夫的刀」、「高僧的蒲團」、「我的衣帽」來做為境界分層的代表。屠夫的刀可以說是一般情況，也就是自然生活中的現象，用以表示芸芸眾生對待這粒「灰塵」時所做出的反應；高僧的蒲團則顯示修道中人的心態將其「灰塵」臨身的感受淡化，但是，無論再如何淡化卻仍是存在於心中的某種執著，尤其是「蒲團」一語帶著諷刺的意味，表示修行的形式不該成為一種仿效的模式，而在心靈的修行中，即使不在寺廟中、不在蒲團上，即使立於煙花之地仍可修禪入道。在此要注意，其層次的表現即為超現實手法所營造的效果，因為這「一粒灰塵」已然超越了處於現實的關注。

最後段落中的灰塵以「不經意」之姿落在「我」的衣帽上，這裡的不經意乃與之前的屠夫之刀與高僧蒲團的有意之識做出區別，筆者在此認為有「隨遇而安」

³² 洛夫：《禪魔共舞》（台北：釀出版，2011年）頁174。



的心境調適之作用；而「我」的指向具備萬物之本身，另者亦可從心境上來解析，這個「我」乃是精神層次的「自我」。至於關鍵處在於「揮掉就好了」一句，如同神秀偈云：「身是菩提樹，心如明鏡臺，時時勤拂拭，莫使有（或作惹）塵埃」³³。但觀洛夫之「揮掉」之境，卻更顯自然與安適之意。

經由以上的解析可見其「言在此，意在彼」的語言系統與超現實手法渲染而形成的效果，並從中觀得「超體驗」的感受，因為其畫面描寫已從圖像式的表達，或言語、言語境中的傳達下，另闢途徑去體驗、感悟世界與自我真相的連繫與反思，成為「超體驗」裡的見識本心的存在，進而達到「悟解」後的「超真實」空間中，直視本性。

五、結語：禪詩如何

經由對意識與形式的探索，從符號與再現實的共感系統，形成意象、潛意識、語言系統和超現實模式的「超體驗」過程，現代禪詩不再成為單純形而上且不可實解的存在。反之，透過對洛夫所書寫的禪詩進行分析研究之後，發現在超越現實的層面上，意識型態即成為真正的書寫真實，這是「悟」解，是在具有條理系統的組合中不斷地延伸，自生活經驗中反覆折射，與自覺精神的堆疊積累，最終形成「超真實」的結果。

因為「詩」這樣的文體賦予「禪」更多的觀察角度與詮釋方向，因此，現代禪詩的「超體驗」認知就有著多重解析的「禪趣」，並且更能夠深入讀者或言接

³³ 王邦雄等著《中國哲學史》中所論及北宗神秀的思想，密宗則稱為「息妄修心宗」，其內在涵養為《禪源諸詮集都序·卷二》中所道：「說眾生雖有佛性，而無始無明覆之不見，故輪迴生死。諸佛已斷妄想，故見性了了，出離生死，神通自在。當知凡聖功用不同，外境內心，各有分限。故須依師言教，背境觀心，息滅妄念。念盡即覺悟，無所不知。如鏡昏塵，須勤勤拂拭，塵盡明現，即無所不照。」楊祖漢解釋說道：「此言眾生雖本有佛性，但被無明煩惱覆蓋，故不能顯，且輪迴生死而無了期，為諸佛因斷煩惱根源，才能顯真性。工夫在於息妄修心，時時拂拭。」此段記載，與《壇經》所載神秀之偈語是意思相同的。神秀偈云：「身是菩提樹，心如明鏡臺，時時勤拂拭，莫使有（或作惹）塵埃」。參見王邦雄、高柏園、岑溢成、楊祖漢著：《中國哲學史（下）》（台北：里仁書局，2011年）頁429。



受者自我經驗的反芻而延伸或生產出更多的可能性。比起佛學的「禪」的指向，現代禪詩更強化貼近現實的真實感受而強調自我意識形態存在與辨析的意義。尤其是洛夫以超現實主義手法融合禪道，兩者性質接近並互相配合，在詮釋「禪境」的生發與延伸意義的時候，更見其「禪」的自覺效應，以及自我真實的「悟解」。所以現代禪詩並非單單是藝術創作的範疇或是一個模擬兩可的概念，而是相關生命本真的觀照與實存，在「超體驗」的意識形態觀察與書寫過程中，體現自覺「超真實」的「我」與「禪」的並行存在與實踐。



參考資料

一、書籍資料：依姓名筆劃排列

王邦雄、高柏園、岑溢成、楊祖漢著：《中國哲學史（下）》（台北：里仁書局，2011 年）

朱光潛：《詩論》（合肥市：安徽教育出版社，1997 年）

洛夫：《禪魔共舞》（台北：釀出版，2011 年）

黃永武：《中國詩學·設計篇》（台北：巨流圖書股份有限公司，2009 年）

曾昭旭：《充實與虛靈—中國美學初論》（台北：漢光文化事業股份有限公司，199 年）

童慶炳主編：《文學理論教程》（北京：高等教育出版社，2001 年）

趙毅衡：《文學符號學》（大陸：中國文聯出版公司，1990 年）

痙弦：《中國新詩研究》（台北：洪範書店，1981 年）

二、期刊論文：依姓名筆劃排列

左乙萱：〈神性的聲音——2003 年溫哥華洛夫訪談〉《創世紀詩雜誌》第 138 期，2004 年。

向憶秋、廖鋒：〈超現實主義的詩與禪——論洛夫的詩歌創作〉《桂林市教育學院學報》第 14 卷第 4 期，2000 年。

李春華、楊林：〈中國現代禪詩的「禪性」解讀〉《廣東海洋大學學報》第 30 卷第 2 期，2010 年。

吳開晉：〈洛夫詩中的禪道意蘊〉《山東大學學報》第 6 期，2003 年。

洛夫：〈鏡中之像的背後—《洛夫詩歌全集》自序〉《創世紀詩雜誌》第 156 期，2008 年。



孫金燕：〈從符號修辭學論禪詩之現代如何可能〉《華文文學》第 112 期，2012 年。

趙小琪：〈洛夫現代詩的中西視野融合〉《西南師範大學學報》第 29 卷第 5 期，2003 年。

劉強：〈大入大出 大即大離——論洛夫詩的「當代性」〉《創世紀詩雜誌》第 102 期，1995 年。

