

## 周夢蝶詩風格生成論

陳義芝

國立臺灣師範大學國文學系副教授

[ichih.chen@ntnu.edu.tw](mailto:ichih.chen@ntnu.edu.tw)

### 摘 要

1950 年代周夢蝶發表而未輯入詩集的詩超過六十首，在曾進豐編成《風耳樓逸稿》之前，這批為詩人剔除的稿，讀者很難看到。這批稿子固不足以言周夢蝶詩的風格，但在研究周夢蝶創作歷程時，卻能證明詩人的風格非一朝生成。周夢蝶詩風，形塑於《還魂草》，大成於《十三朵白菊花》。本文以其才性、身世、環境、學習，陳述他在體制外流亡、作為「圈外人」的心境，進而闡釋他詩中「煩惱即菩提」的靜態悲劇，分析其晚年轉折叩問、如環往復、自成一格的表意語系。歸結曰：沒有舊學的根本，不能成周夢蝶風格；沒有佛經的體悟，不能成周夢蝶風格；沒有孤苦的身世遭逢，不能成周夢蝶風格；沒有自外於繁華情愛的「流亡」意識，亦不能成周夢蝶風格。

關鍵字：周夢蝶、風格、流亡、圈外人、靜態悲劇

## 一、前言：風格及成因

一個曾獲終身成就獎譽的詩人，<sup>1</sup>擁有無數讀者景從，必有獨特的風格可言。何謂風格？指構成詩人精神個體性的內涵與形式，是詩人以文字表達自己的獨特樣貌。這一樣貌顯現在詩中，由諸多特質塑成，例如：具一貫性的用詞、句法、語調、節奏、意象、主題、觀點。

風格的不同源於詩人才氣、情性的不同；除此內在成因，後天的鍛鍊、環境的薰陶、時代精神，也使作品的內容和形式產生變化。作家風格既表現特殊精神、情態，如果只以抽象或具象的、嚴肅或嬉笑怒罵的加以區別，並無太大意義。在思理、辭趣不易標明的情形下，西方既有所謂形上（Metaphysical）、喬治時代（Georgian Literature）等風格，也有以人名如約翰生（Johnsonian）、狄更生（Dickensian）、彌爾頓（Miltonian）、海明威（Hemingwayan）為風格的說法。中國古代也有所謂陶淵明體、李白體、建安風骨、晚唐體……或以詩人主體表明，或因時代氣象顯示。葉嘉瑩說淵明真淳，能將悲苦消融化解於智慧體悟中；李白恣縱，終身做著自悲苦騰躍而出的超越（葉嘉瑩，2012：148）。說的即是二人因才性感思不同而形塑的詩風。本文要論的周夢蝶（1921-），以其獨特的作品體式，亦可名為周夢蝶風格。

周夢蝶風格為何？我們從過去研究他的評論篇目中（曾進豐，2012：359-405），可以找到一些精神面的關鍵詞：詩壇苦行僧、孤獨國王、市井大隱、如雷之靜寂、雪中取火、鑄火為雪、詩與佛、禪境、傲然風骨、隱逸思想，藉此揣想周夢蝶的筆下情貌，約略可得一大概。然而他的思想意識、語言特徵、美學意義究竟該如何分析，可從什麼角度切入，以及這樣的風格是如何造成的？仍待進一步分析。

## 二、從逸稿說起：風格不是一朝生成

周夢蝶寫詩的年紀算晚，32歲（1953年）首次發表詩作，38歲（1959年）自費出版第一本詩集《孤獨國》，44歲（1965年）出版第二本詩集《還魂草》；1971年5月至1974年11月，長達三年半無任何一詩發表。（曾進豐編，2009：41）此後雖又賡續寫詩，但並不結集，遲至2002年81歲始同時出版《十三朵白菊花》及《約會》；更完整的作品

---

<sup>1</sup> 1997年周夢蝶獲國家文化藝術基金會主辦的「第一屆國家文藝獎」。此前，還獲有中國詩人聯誼會「特別獎」（1967）、笠詩社「第一屆詩創作獎」（1969）、中央日報文學成就獎（1991）、中國詩歌藝術學會詩歌藝術貢獻獎（1999）。

集，是在 2009 年出版的周夢蝶詩文集三種（曾進豐編），包括《孤獨國／還魂草／風耳樓逸稿》（詩集）、《有一種鳥或人》（詩集）、《風耳樓墜簡》（書簡）。

截至 2010 年，包含「逸稿」及諸多小詩，總量僅 344 首。比起同為《藍星》的詩人余光中，或《創世紀》詩社的洛夫，周夢蝶的詩作不豐，一方面見其專注苦吟的態度，一方面也不得不令人聯想到在寫與不寫之間曾經的掙扎。早年皇甫元龍說過：「周夢蝶十分忌諱使用『現代詩』這三個字。」（周夢蝶，1977：194）皇甫的短文附錄於周夢蝶《還魂草》詩集後，可見是詩人認可的。停筆三年半後，當他藕斷絲連又開始發表詩時，仍對異性朋友說：「詩久不為；中外作譯文學名著，亦甚少寓目」，「不管別人怎麼想……，我是決定不再攪什麼詩不詩了」（周夢蝶，2009c：116、134）。不寫詩的時候，他去參禪、參情，《風耳樓墜簡》可視為參情記錄，從中窺知周夢蝶是天生情種，就跟大觀園裡的賈寶玉一樣，和許多女孩子都能說到一塊兒、玩到一塊兒，做姊妹、當兄弟。除去沉吟於佛經、偈頌間的時間，他總生姿勃發、纏綿宛轉地以信函與他樂相往來的女子「款款私語」。他那種曹雪芹般風神、賈寶玉式情話的書簡，絕對是詩以外的重要作品，為「詩人周夢蝶」增添了许多光采。下引三段：

「世上沒有靜止的潮水和時間」，既然「聚必有散」，就儘著早一些也罷。尤其，我特別「杞人憂天」的一點——人非堯舜，焉能每事盡善？——彼此接觸的頻率愈密，引起愉快或不愉快或很不愉快的可能性也愈大：那時，你就難免徙倚傍徨，悔不當初了！當然，「心」這種東西是不容易「死」的。有時觸境遇緣，或偶爾與翁聊起，仍不禁依依……（周夢蝶，2009c：104）

天上有一顆星，地下就有一個坑。水做的和泥做的這兩種狼狽的魂靈，命中註定，是要生生世世你為我我為你，而憂而喜而樂而苦而死而生的。何其芳詩：「愛情是十分古老古老的了。但，永不疲倦！」看來我我你你，彼彼此此，距離《大圓寂經》所懸記：「一切眾生，情與無情，悉當成佛，智慧為身，入無終始」的那一天，還渺遠渺遠得很呢。（周夢蝶，2009c：110）

即使在讀著你的明信片（右上角貼著藍紅白三色美國國旗的郵票）的此刻，我依然不以為你已離開了臺北，已離開了將近七個星期之久。真的，我覺得，就在我說「真的，我覺得」的此刻，我覺得，你就坐在我眼前，對面——明星三樓左後方靠牆，最後一個座位上——壁上檸檬黃的燈光照著；窗外濛濛的雨色靜默著；那邊城隍廟屋頂上的避雷針，倒豎蜻蜓似的。……這一切，都和以前一樣。甚至你聲聲如碎琉璃的 Yes 和 OK，也會無端自耳畔響起，歷歷可聞。（周夢蝶，2009c：123）

這三封信的受信人不同，其為女性則同。第一封寫一女子，約定要來卻未來，表露無緣相見的寬解與煎熬。第二封寫樂享情的牽掛、束縛，永不疲倦。第三封寫對伊人景慕之切、思念之深。所有信件雖然都不離情的主題，但在周夢蝶筆下卻又似乎與他這主體若即若離，介乎主觀心曲與對情的客觀認知之間。所謂「袒裊裸裎」、「〈春醒〉……而不必臉紅」、「你肯不肯把你的原則『我愛我愛的』調整為『我愛愛我的』」、「碰巧有那麼兩顆紅豆……肩挨肩，面對面的擠壓在一起」，及為與女子同看芭蕾舞，而不惜「犧牲了大方廣佛華嚴經一次不聽」(2009c：88、89、107、121、125)……此中所掩映，不無曖昧，不無遐思可言。

周夢蝶 45 歲(1966 年)讀南懷瑾《禪海蠡測》而知有佛法、有禪，嗣後聽印順長老、道源法師講《金剛經》，耗時兩年讀《大智度論》，爾後圈點《指月錄》、《高僧傳》、《大唐玄奘法師傳》，持續聽經、讀經逾二十年(曾進豐編，2009：8-27)。一個如此潛心修行、欲解無明之苦的人，何以他的詩在探討究竟智慧時又總離不開情的主題？這要到佛法空義中找答案，「假使有獨立性的空，此空是有，有一個空，此空便不空」(釋從信，1990：14)，生老病死之苦、愛恨嗔癡之情都是人間顛倒的活動，沒有這些體驗，也就沒有修行者求證的究竟智慧。周夢蝶放棄俗世夫妻的嚮往，而只在愛情想像中一次次流亡，此情不在現實生活中消磨，而在寂寞的心眼裡日夜燃燒，彷彿歷宿命之劫而企求解脫。他記錄了不怕確磨刀鋸、九死無悔的「煩惱」，因而擁有「詩僧」的稱號，樹立「一家之言」的詩風。

但周夢蝶的詩風並非一朝生成。我們讀他早年未收入《孤獨國》、《還魂草》中的詩，可以得到一份對照。例如四首〈無題〉詩：「一朵憔悴的心花，/ 夜夜飄繞在你窗下；/ 不為偷吻你的綺夢，/ 祇為聽一兩聲木屐兒滴落……」(周夢蝶，2009a：223)，雖有旖旎情境，卻屬平庸心思；「當我初離天國，泣別上帝 / 他贈我一小盒玫瑰花釀成的糖蜜」(2009a：227)，「玫瑰花」的意象不成問題，但第一行的語氣青澀；「讓我帶著你眼角的一抹虹 / 到地獄深處去跳舞吧 / 縱然大地已給紅紫燒遍」(2009a：252)，最後一句，說明人間萬紫千紅比不上情人眼角的一抹彩虹，並不出奇；「幽幽地，你去了 / 一如你幽幽地來 / ……我們在一冊石頭裡相顧錯愕 / 一如但丁與琵特麗絲的初識。」(2009a：300-301)，用典較淺露，手法也不免套式。

早年，他寫〈水牛晚浴〉，刻繪耕牛一日辛勞後得以休憩；寫〈蝸牛〉，自況無衝天鵬翼，只能一分一寸挪移；以老實的村姑、同夢的愛妻比擬「今天」，勸人不要迷戀情人般的「昨天」與夢幻薔薇般的「明天」(〈今天〉)；以開在烈士墳頭的黃花自期，向烈士致敬。許多詩旨都關乎現世安頓，與後期挖掘「心意識」、探求彼岸般若的詩境不同，應視為摸索期習作。

當代詩人以月分爲題作詩最多的，當屬周夢蝶。《還魂草》中有十三首，《風耳樓逸稿》中有十一首。合二者而觀：一月二首，二月一首，三月一首，四月一首，五月二首，六月五首，<sup>2</sup>七月二首，八月一首，九月一首，十月二首，十一月二首，十二月一首，十三月一首，閏月一首。集中發表於 1959 年至 1963 年。按曾進豐所作周夢蝶詩作索引備註，1960 年 5 月刊登於《創世紀詩刊》十五期的〈一月〉，原是 1959 年一月十三日發表於《青年戰士報》的〈結〉所改題擴充者；1961 年一月發表於《藍星詩頁》二十六期的〈六月〉，收進《還魂草》時改題〈五月〉，取代了《藍星詩頁》第八期那首原題〈五月〉的詩（周夢蝶，1977：34-39）。可見周夢蝶自我檢視創作，有所刪除、汰換，不理想的剔除，能歸併成一系統的就歸併。《孤獨國》、《還魂草》中未收而成爲「逸稿」的，於今看來實有令人不滿意的構句，例如〈三月〉：「赤貧竄入我嘶喊著的酒瓶裡了」、「糟粕已堆得三月那樣高」（周夢蝶，2009a：267、268），「赤貧」與「糟粕」及中段所云「天旋地轉」，應係豪飲的結果，隨即卻說「而我纔祇有三分醉」，情境難以繫連；何況短短一詩用了石崇、紅拂、綠珠三個典故，不免空泛。《還魂草》中的〈一月〉、〈六月〉、〈七月〉、〈十月〉、〈十一月〉、〈十三月〉，都非《風耳樓逸稿》中的同題詩，改訂或重作的範圍不可謂不大。且以「逸稿」〈十三月〉對照《還魂草》的〈十三月〉，前者十八行，後者十四行；前者有「蒼白又漸漸地聚攏了／風波圓定時」、「沒有半滴鳥語從天下投落！」（周夢蝶，2009a：287、288）這等不明所以的句子，後者以「虛線最後的一個虛點」召喚「命運底銅鑲」（周夢蝶，1977：40），表達明顯地較精鍊。

《還魂草》是周夢蝶詩風格的奠基作，沒有《還魂草》而只憑《孤獨國》，周夢蝶雖也能透露禪意，表現「苦澀與芳甘」（洪淑苓，2012：135），包括趺坐、瞑默、解脫的意境，畢竟不夠精緻。及至 2002 年，出版《十三朵白菊花》、《約會》，周夢蝶詩的殿堂遂更加幽邃。

### 三、才性、身世及時局等困境影響

《文心雕龍·體性篇》爲詩文定出八體：典雅、遠奧、精約、顯附、繁縟、壯麗、新奇、輕靡，這八體即是八種風格。<sup>3</sup>又說，影響風格的要素有四（才、氣、學、習）：

才有庸雋，氣有剛柔，學有淺深，習有雅鄭，並情性所鑠，陶染所凝，是以筆區雲譎，文苑波詭者矣。故辭理庸雋，莫能翻其才；風趣剛柔，寧或改其氣；事義

<sup>2</sup> 包含名爲「六月之外」者。

<sup>3</sup> 廖蔚卿《六朝文論》一書有三章闡釋《文心雕龍》，其中〈劉勰的風格論〉、〈劉勰論時代與文風〉，對風格申論甚詳，讀者可參閱。

淺深，未聞乖其學，體式雅鄭，鮮有反其習。(劉勰，2012：52)

才、氣指先天的情性，是內在的；學、習指後天的陶染，是外在的。後天的學習會改變先天的情性，後天的學習又與身世、時局密切關連。

周夢蝶生在西方列強侵凌、國內軍閥交相爭戰的年代。時局未必直接影響到生活於偏鄉（河南省淅川縣馬鐙鄉陳店村）的孩童，但父親在他未及降生即逝世，這一點當有深遠的影響。周夢蝶「由母親龔氏獨力撫養長大」，2歲（1923年）與一苗姓女子訂親，16歲結婚，同年長子出生。<sup>4</sup>年幼訂親、年少娶妻，自與父親過世家中無男丁、須傳宗接代的思想有關。無法完成師範學業，則與家貧、鄉梓淪陷、學校遷移等情勢有關。別親辭鄉，雖說為的是逃離共產黨、繼續學業，未嘗不因夫妻溝通少、缺乏情愛，寡母對他又極度約束保護，反激出嚮往自由天地之心。1948年：

當他二十八歲，準備隻身離家，闖過封鎖線，到漢口尋求復學的機會時，由於風險大，可能冒上生命的危險，他特地向母親解釋，取得母親的諒解；但對妻子，他卻沒有說明太多，只在天亮前，囑咐妻子要好好侍候婆婆，照料家中的三個小孩。天亮時刻，準備動身時，忍不住再叮囑了妻子一句，卻被母親聽見，不高興的丟下一句「現在兒子就是有了老婆忘了娘」。周夢蝶說，他眼見妻子緊閉著嘴，但大顆大顆的眼淚，卻一滴一滴地從眼角流下來。在那一剎那間，他對妻子又憐憫、又疼惜，復以內疚，但他什麼都不能說，只好迅速的整裝，離家上路，滿以為念完書就可以返鄉了。不料這一去，就是四十九年。(劉永毅，1998：35)

這一段記錄了當時的家中氣氛、家庭關係，特別是周夢蝶對妻子無可奈何的忍情。49年後，距政府開放赴大陸探親已相隔十年，他有一趟傷慟的返鄉行。抑制十年、拖遲了十年而不歸家探望的原因是：

「如果，母親還在世，我用爬的也要爬回去！」周夢蝶說，但他早已得知母親已然去世，而對妻子、兒女，多年來早不動念，因為久未聯絡，甚至讓他們有「周夢蝶早已不在人世」之感。(劉永毅，1998：11)

只存有對母親的親情思念，而不及於妻子、兒女，再次證明母親在他這位遺腹子的生命裡地位之高、鏤刻之深。至於對妻子、兒女透露的絕情，或只能歸諸佛家出世觀：殘忍的另一面是勘破，勘破的另一義是解脫。這樣的身世遭遇淬煉出的心靈，必然是矛

<sup>4</sup> 相關資料，均依曾進豐編〈周夢蝶先生年表〉，後文不再加注。年齡以現代算法，不計虛歲。

盾、掙扎、懺悔、退縮的。薩依德（Edward W. Said, 1935-2003）談流亡，指出一種隱喻的情境：有一種人雖在自己的國家，因不願居於主流之內，而成為社會系統的圈外人（outsider），那是一種若即若離的困境。這種人在任何地方都不平靜，也不輕易為人所了解（薩依德著、單德興譯，2002：44-52）。周夢蝶很像是這樣的一個「圈外人」，儘管他曾多次獲文學成就獎，也領取政府文化部門的急難補助，但處境恆常閉鎖孤單，苦修頭陀般的形象，確有「化城再來人」<sup>5</sup>的象徵。34 歲（1955 年），他自軍中除役，以擁有師範學歷，當時很可以去中小學教書，但因「能處獨，卻不慣於處群」而作罷。於是，周夢蝶不但在社會職場外流亡，也在家庭倫理體制外流亡。他出現在公眾場合時，很少發言；在台北市武昌街擺書攤時，也是垂眉閉目的時候多。紀弦發起現代派運動，簽名加入現代派的詩人多達 115 人，卻不見周夢蝶的名字。<sup>6</sup>「圈外」的孤獨成為他的人生傳奇、詩創作的主題，進而成為詩風格的成因之一。

周夢蝶何以要在家庭體制外流亡？實因情愛世界不落實，對現實中的愛情生疑。他專注地寫信給女性，每一個受信的女性都可能是他戀愛狀態的寄託、情愛想像的化身。年輕時沒有嚐到的愛情滋味，中年以後在想像中流亡、迂迴演練。上一節所談 1970 年代書簡，即多此類訊息。《風耳樓墜簡》中其他可以為證的例子如：頁 32，得裸體美人日曆，嘆曰：望梅不能止渴，愈望而渴愈甚（致史安妮）；頁 86，擬「蘋果因緣經」要目，自甲至癸，以暗喻加以玩味彷彿帶有性的遐想（致謝丘慧美）；頁 124，問對方何以寄一張暗紫圖案的明信片，而不挑一些「水是眼波橫，山是眉峰聚」的美人照（致王穗華）；頁 156 至 161，以卿卿我我的聲口、低回無盡的語氣，訴說寫信與等信的「聲聲慢」，腦海中盡是揮不去的人影（致海若）；頁 170，描寫隱隱約約的一種氣味、一種心理，還引了一句寫性的詩句（致洛冰）……讀者無從知悉這些女子從何而來、因何結緣且結得如此細膩深刻，而此等情緣斷不是那位結縭的苗姓妻子能及於千分之一。

莫非截斷了婚姻責任的枷鎖，周夢蝶才能走上他癡迷一生的愛情流亡之路！不求現世美滿，只在心中燃燒，每一段情都潛藏哀悼的可能，注定難以滿足，藉由書寫更加千迴百轉。寫詩、寫信於是成為周夢蝶愛情流亡的祕道，以人間的愛情想像，沾溉「流浪生死」的宗教哲思，亦即下文所論的「煩惱即菩提」。

周夢蝶 86 歲（2007 年）發表的〈花心動——丁亥歲朝新詠二首〉，是同一式的主題況味：

<sup>5</sup> 陳傳興導演拍攝周夢蝶紀錄片名。

<sup>6</sup> 1956 年周夢蝶尚未加入藍星詩社，不存在「現代詩」與「藍星」派系之爭的顧慮。即使是已加入藍星詩社的蓉子，也儘可出現在現代派運動名單中，可見簽不簽名不是詩社問題，是詩人個性問題。

之一

那薔薇。你說。你寧願它  
從來不曾開過。

與惆悵同日生：  
那薔薇。你說。如果  
開必有落，如果  
一開即落，且一落永落

之二

眼見得眼見得那青梗  
一路細弱的彎下去彎下去  
是不能承受歲月與香氣的重量吧

搖落安足論  
瘦與孤清，乃至  
輾轉反側。只恨無新句  
如新葉，抱寒破空而出  
趁他人未說我先說（周夢蝶，2009b：89-90）

薔薇指愛情，有了愛就有了惆悵，與其開而後殞落，寧願薔薇不曾開過。「一開即落」形容短暫，「一落永落」形容無望。第二首凝視薔薇的凋萎，第三行以香氣的重量換喻愛情的負荷；「搖落安足論」，目的不在表達最終如何看待，而是要帶出過程的折磨——瘦與孤清，輾轉反側。詩人無懼此折磨，甚至還頗欣賞、享受，因而有「安足論」一語。若有新葉萌生則無恨，若無則有恨。新葉是新的情愛，恰恰因情愛短暫如花期，乃需不斷有新葉於折彎的青梗長出。這看起來像是了悟，實則是自苦，始終在輪迴中品嚐著生滅的悲喜。羅蘭·巴特（Roland Barthes, 1915-1980）《戀人絮語》中有一段講這一型哀傷：

對象既未死去，也未遠離。是我自己決定情侶的形像應當死去（也許，我甚至會對他／她掩飾這種死亡）。在這種怪誕的哀悼延續的整個階段中，我得忍受兩種截然相反的不幸：我因對方的存在而痛苦（他／她繼續傷害我，儘管不一定是有意），同時又為他／她的死亡感到悲傷（至少我曾經愛過這個人）。就這樣，我因為等不到對方的電話而焦慮，同時又對自己說，這沈默，不管怎麼說，是無所謂的，既然我已經決定丟棄這種牽掛，我關心的只是與情侶形像相關的電話，一



旦這形像完蛋了，電話鈴響與否都毫無意義了。(羅蘭·巴特著、汪耀進、武佩榮譯，1995：105)

不能明說「我愛你」，不敢因癡迷而失落；明明清楚情愛的本質偏卻無從脫離情愛的磁吸。詩學名家葉嘉瑩即以周夢蝶的詩句「於雪中取火且鑄火為雪」，說明他的詩風：

凡其言禪理哲思之處，不但不為超曠，而且因其汲取自一悲苦之心靈而彌見其用情之深，而其言情之處，則又因其有著一份哲理之光照，而使其有著一份遠離人間煙火的明淨與堅凝。(葉嘉瑩，2012：149)

這是周夢蝶詩風格的特徵。其成因，當與才性、身世遭遇、環境學習等相關已如前述。下一節另從周夢蝶詩的思理、辭趣加以分析。

#### 四、獨樹一幟的思理、辭趣

1999年「台灣文學經典」評選，選出周夢蝶《孤獨國》為經典三十之一，固然代表評選委員對詩人的讚譽。但細究之，《孤獨國》並不能代表周夢蝶的成就，周夢蝶建立風格的時間應推遲至1960年代《還魂草》時期。洛夫1969年寫的〈試論周夢蝶的詩境〉，以「靜態的悲劇」、自我隔離後所感到的「存在的絕望」、「矛盾語法」為主要論點(洛夫，2012：172-173)，是葉嘉瑩之後特具慧眼的分析。

《還魂草》詩集最著名的三首詩，約為〈菩提樹下〉、〈還魂草〉、〈孤峰頂上〉。〈菩提樹下〉(周夢蝶，1977：58-59)的「風月寶鑑」意象突出，起筆即問「誰是心裡藏著鏡子的人呢？」第二節最後一行「與風月底背面相對密談的欣喜」，化用了《紅樓夢》第十二回跛足道人給賈瑞治病的那面鏡子——正面照鏡勾人淫邪，背面才有警示作用！能與寶鑑背面密談，可謂悟道者。整首詩表明對佛陀成無上正覺之路的信仰，雖然「結趺者」的梵音已遠逝，參禪修行的心不變，「當你來時，雪是雪，你是你／一宿之後，雪既非雪，你亦非你」，一宿是一夜，是彈指一生。「直到零下十年的今夜」，時間竟以溫度的「零下」標明，似暗示非現世追求而為不存在於今生的未來。洛夫說的「自我隔離」的詩境，未嘗不可想成是因對現實絕望(「所有的眼都給眼蒙住了」)而「出世」的詩境。儘管詩中有「欣喜」、「驕然重明」等詞語，浩淼的時空、無邊的孤獨正是一齣永恆籠罩著的無聲的悲劇。此中有關之思理，即周夢蝶《不負如來不負卿》點評《紅樓夢》第十二回所說：「知幻即離，離幻即覺；一燈能破千年暗也。」(周夢蝶，2005：37)這一主題，包含情愛的煩惱、解脫，貫串了周夢蝶一生的探索。按梅特林克(Maurice Maeterlinck,

1862-1949)的見解，靜態悲劇 (static tragedy) 以啓示性的字眼代替動作性描述，是比冒險事業中的悲劇因素真實、深刻的悲劇性，「掠過我們眼前的，不再是生命的一個激動不安的時刻，而是生命本身」(Maeterlinck, 2012: 106-107)。

連結佛學典故、術語，訴諸禪的直覺的表現，亦見於〈還魂草〉(周夢蝶，1977：84-85)一詩。傳說世界最高的聖母峰有卻病駐顏的不凋草，稱之還魂草，周夢蝶取海拔八千八百八十二公尺的數字入詩：「在八千八百八十之上 / 你以青眼向塵凡宣示」，實際的數目產生了佛經數詞的喻義，一如「八萬四千」這一形容很多的數目。頭尾兩端在引號內的「凡踏著我腳印來的 / 我便以我，和我底腳印，與他！」也不是一般的溝通語言，而是那一株仙草的神諭。周夢蝶詩的受話者很少是別人，常常是自己與自己相應——外境的我與內境的我，塵俗的我與聖界的我，痛苦的我與喜悅的我，執迷的我與了悟的我；語意指向虛空，鮮明的意象與朦朧的意境編織出一幅超驗的圖景，帶著異香。西方詩學論者未必能欣賞此中奧祕，1979年張漢良導讀〈孤峰頂上〉說：「承襲早期白話詩句構型態，沒有文法與邏輯的切斷……使用了一些傳統詩的句法與套語……伴隨陳套語出現的是一些語意不精確，感覺欠敏銳的句子。」即頗不看好。接著說，「讀者必須假設有詩人的心境與經驗，與其成為『相互主體』才能見效」(張漢良、蕭蕭編著，1979：40)，倒是指出了一條欣賞周詩的途徑。

詩境，是詩人心境的投射。周夢蝶的詩境為何，可從佛教哲學探求。筆名「夢蝶」雖得自《莊子·齊物論》——否定物我、生滅、有無之別，進一步未嘗不趨近佛的空義：蝶戲於花叢，終究是一場夢幻。學者吳汝鈞詮釋佛教哲學名相「煩惱即菩提」，我以為很能契合周夢蝶詩境真諦，特摘引於下：

煩惱即此即是菩提；不能離開煩惱而另外在別處找菩提，菩提即此即在煩惱中。這表現一種辯證的思路……從邏輯來說，即是，煩惱的外延與菩提智慧的外延，完全等同。此中的意思是，現實（即使是負面的現實）即此即是理想的所在，現實即此即是理想的實現場所。離開現實，理想即無所寄。現實與理想所指涉的，都是同一範圍的東西。就天台宗來說，這命題之成立，不止有邏輯上的意義，且有存有論方面的意義。這意義來自性具觀念。即是，作為真理的中道佛性，本質上即具足一切染淨法。要實現真理，即同時要實現染淨法，不能捨棄之，因染淨法是真理的一部分。(吳汝鈞，1993：132)

天台宗以《法華經》為根本，以《大智度論》為旨趣。<sup>7</sup>周夢蝶 1960 年代末費時兩

<sup>7</sup> 參見鎌田茂雄《天台思想入門》及釋性穎〈天台「法華三昧」之探究：以慧思、智顗為中心〉論析。

年傾心讀《大智度論》兩遍，可以見得他所親近的法門，契合根性的佛理。情緣是煩惱，也是菩提，情的「煩惱」作他的道場，是他創作最大的動力，不僅青、中年期如此，晚年也從來沒有拋開。近幾年，女詩人紫鵑（1968-）探望周夢蝶多次，撰有〈與蝴蝶有約〉一文（紫鵑，2011.08.19：E4），描述周夢蝶的多情：想脫離紅塵，偏又脫離不了；至今仍忘不了明星咖啡屋時期一個「人很漂亮，長髮披肩」的女孩；「分明就是紅樓夢裡吃胭脂粉長大的賈寶玉，對於每一個『妹妹』都招架不住」。紫鵑一度還戲稱他「寶爺爺」，說他的心不清淨，總是欲言又止。周夢蝶回答：「眼耳鼻舌身意談何容易？做不到啊！」紫鵑問：「詩人多情應不應該？」周夢蝶答：「多情沒什麼應不應該。」紫鵑又問：「人家都說您是禪師，您的看法呢？」周夢蝶答：「我是饞師，嘴饞的饞。」

饞因癡，癡則包含「愛與被愛，了解與被了解」（周夢蝶，2005：241）；饞，是人之大患，「有身斯有欲，有欲斯有情，有情斯有夢。夢破，此身雖在，已同於枯木寒灰。」（周夢蝶，2005：209）周夢蝶的詩因而可視為他日夜縈迴的夢。六世達賴倉央嘉措的情歌「曾慮多情損梵行，入山又恐別傾城，世間安得雙全法，不負如來不負卿」（倉央嘉措著、于道泉等譯、西藏人民出版社編，2003：56），最能映照周夢蝶作為詩人的心情，他的詩境從此出發。

「吐納英華，莫非情性」（《文心雕龍·體性篇》），伴隨周夢蝶情性、思理而生的文辭表現，在早年，明顯趨近文言的四字句，如收入《十三朵白菊花》的〈聞雷〉詩中的「奔騰澎湃」、「活色生香」、「神出鬼沒」、「花雨滿天」、「群山葵仰」、「眾流壁立」、「疾飛而下」（劉勰，2012：12-13）。這一種用詞習慣應與周夢蝶的私塾學習有關，此後一直到中年，他接讀的書、傾心的人，也都屬舊學古典。余光中即說周夢蝶寫《孤獨國》、《還魂草》的歲月，正當現代主義流行之際，他的詩成為「制衡西化的一個反動」（余光中，2012：216）。其實，四字句未必空疏，用得好，也有沉鬱深透的情感。民國初年胡適說的不用套語，道理完全正確，但什麼叫「套語」？某些日用詞語何嘗不予人俗套之感？而某些傳統的語詞除了精鍊，用在節骨眼上又常有神情懷抱可言。

〈聞雷〉寫於1969年，算是前期之作。周夢蝶50歲以後的詩語言，愈來愈展開自在、淡中得意，其綿延轉折、如環往復的風姿愈益鮮明，而成為他獨特的語式。此中範例可舉者如：

若相識若不相識的昨日  
在轉頭時。真不知該怎麼好  
捧吻，以且慚且喜的淚？  
抑或悠悠，如涉過一面鏡子？

〈焚〉(2002a: 10)

說水與月與我是從  
荒遠的，沒有來處的來處來的；  
那來處：沒有來處的來處的來處  
又從那裡來的？

〈月河〉(2002a: 5)

春色無所不在！  
老於更老於七十七而幼於更幼於十七  
窈窕中的窈窕  
靜寂中的靜寂：  
說法呀！是誰，又為誰而說法？

〈老婦人與早梅〉(2002a: 151)

怎樣一場立地即可到家的說法  
右脇而娓娓不倦的山  
如是如是如是  
說了又說，說了  
又說又說——該說的都說了，卻又  
說了等於沒說

〈山泉〉(2002a: 202)

無邊的夜連著無邊的  
比夜更夜的非夜  
坐我坐行我的行立我的立乃至  
夢寐我的夢寐——

〈風——野塘事件〉(2002b: 70-71)

將一個字詞反覆運用，定焦琢磨，轉換切面刨光，真能使其折射、反射，盡其字義、語感、語韻之光華如鑽石，是周夢蝶苦吟的成果。以莊子「卮言日新，和以天倪，因以曼衍」(合乎自然的變化而不預先擬議，隨其變化而不斷引申生發)的語言特色(孫海通譯註，2007: 335-337)，加以玩味，也很能得個中趣意。上述諸例都不以語詞繁複而以簡淨為擅場。周夢蝶筆下隨處可見：「好想以我綠中之綠的髮中之髮」、「若一切已然將然未然總歸之於／必然和當然」(周夢蝶，2002a: 206)，似這般如禪之詩已自成一種表意語系，迥異於反共國策文學年代不少詩人奮筆的戰鬥詩思維、語式，也超越 1950 年代張

揚的西方現代詩學意識及規範。<sup>8</sup>

當現代主義高張時，他毫不現代；現實主義疾呼時，他不論現實。不隨時代風潮搖擺，不與他人馳競，謹守心靈本體，在掙扎、矛盾、懺悔中書寫個人對自身的把握，確為台灣現代詩獨樹一幟的收穫。

## 五、 小結：臙脂苦成袈裟

《六祖壇經》：「自性迷即是眾生，自性覺即是佛。」「外若著相，內心即亂；外若離相，心即不亂。」（釋心印，1996：27、153）周夢蝶詩的思理，始於迷而終至覺；其辭趣則在著相而後離相。他接觸佛經約即寫詩的同時，以一生演練解脫、證覺之道，而將此過程筆記成詩。沒有舊學的根本，不能成周夢蝶風格；沒有佛經的體悟，不能成周夢蝶風格；沒有孤苦的身世遭逢，不能成周夢蝶風格；沒有自外於繁華情愛的「流亡」意識，亦不能成周夢蝶風格。而這一切，導致周夢蝶不會寫歡樂的詩，雖然他也有一首〈偶而〉，偶而能聞到一縷幽香來自隔壁，其喜悅隨即因從不敢想「由侍婢柔若無骨的手扶著／到前庭看紅芍藥」（周夢蝶，2009b：129），想也不敢想，而克制住。

周夢蝶詩的迷魅就存在於如此的內心矛盾中，這是在現實世界「想求安排解脫而未得」（葉嘉瑩，2012：149）的掙扎。若欲以一首周夢蝶的詩管窺他詩風的生成，我想〈紅蜻蜓之二〉是極有象徵意義的：

吃臙脂長大的！  
 由上輩子吃到這一輩子  
 吃到下一輩子  
 越吃胃口越大  
 越吃越想吃  
 越是吃不飽。直到  
 臙脂的深紅落盡  
 臙脂的滋味由甜  
 而淡，而酸，而苦，而苦苦  
 而苦成一襲袈裟

<sup>8</sup> 作家無法完全超脫政治環境的操控，1950年代如紀弦、痲弦等傑出詩人，都曾參加過中華文藝獎金競賽，寫過配合時局國策的謳歌。

苦成一闕寄生草，乃至  
苦成一部淚盡而繼之以血的  
石頭記。（2002a：140-141）

早在 1990 年，余光中就說過，周夢蝶「用情深厚而生死賴之」，他「不是莊周再生，而是《石頭記》的石頭轉世」（余光中，2012：218）。「吃胭脂長大的」，直指賈寶玉。由上輩子吃到下輩子，是宿世之緣之命。深紅落盡、苦成袈裟，甜淡酸苦備嘗，乃至苦成一部現代詩壇的石頭記，則可說明周夢蝶寫詩的苦心與成就！

（責任校對：邱比特）

## 引用書目

- 余光中，2012，〈一塊彩石就能補天嗎？——周夢蝶詩境初窺〉，收錄於曾進豐編選，《臺灣現當代作家研究資料彙編 18：周夢蝶》，台南：台灣文學館，頁 215-218。
- 吳汝鈞，1993，《中國佛教哲學名相選釋》，高雄縣：佛光。
- 周夢蝶，1977，《還魂草》，台北：領導。
- 周夢蝶，2002a，《十三朵白菊花》，台北：洪範。
- 周夢蝶，2002b，《約會》，台北：九歌。
- 周夢蝶，2005，《不負如來不負卿——《石頭記》百二十回初探》，台北：九歌。
- 周夢蝶，2009a，《孤獨國／還魂草／風耳樓逸稿》，台北縣：印刻。
- 周夢蝶，2009b，《有一種鳥或人》，台北縣：印刻。
- 周夢蝶，2009c，《風耳樓墜簡》，台北縣：印刻。
- 洛夫，2012，〈試論周夢蝶的詩境：兼評《還魂草》〉，收錄於曾進豐編選，《臺灣現當代作家研究資料彙編 18：周夢蝶》，台南：台灣文學館，頁 167-179。
- 洪淑苓，2012，〈橄欖色的孤獨：論周夢蝶《孤獨國》〉，收錄於曾進豐編選，《臺灣現當代作家研究資料彙編 18：周夢蝶》，台南：台灣文學館，頁 135-146。
- 皇甫元龍，1977，〈非蝶亦非夢〉，收錄於周夢蝶，《還魂草》，台北：領導，頁 193-195。
- 倉央嘉措著、于道泉等譯、西藏人民出版社編，2003，《六世達賴倉央嘉措情歌及祕史》，拉薩：西藏人民出版社。
- 孫海通譯註，2007，《莊子》，北京：中華。
- 張漢良、蕭蕭編著，1979，《現代詩導讀——導讀篇一》，台北：故鄉。
- 曾進豐，2009，《周夢蝶先生年表暨作品、研究資料索引》，台北縣：印刻。
- 曾進豐編選、封德屏總策畫，2012，《臺灣現當代作家研究資料彙編 18：周夢蝶》，台南：台灣文學館。
- 紫鵲，2011.08.19，〈與蝴蝶有約〉，《中國時報·人間副刊》，第 E4 版。
- 葉嘉瑩，2012，〈序周夢蝶先生的《還魂草》〉，收錄於曾進豐編選，《臺灣現當代作家研究資料彙編 18：周夢蝶》，台南：台灣文學館，頁 147-151。
- 廖蔚卿，1978，《六朝文論》，台北：聯經。
- 劉永毅，1998，《周夢蝶：詩壇苦行僧》，台北：時報。
- 劉勰，2012，《文心雕龍》電子書，台北：國立台灣師範大學圖書館出版中心，<http://press.lib.ntnu.edu.tw>。
- 薩依德（Edward W. Said）著、單德興譯，2002，《知識分子論》，北京：三聯。
- 鎌田茂雄著、釋轉瑜譯，1989，《天台思想入門》，高雄縣：佛光。

羅蘭·巴特（Roland Barthes）著、汪耀進、武佩榮譯，1995，《戀人絮語：一本解構主義的文本》，台北：桂冠。

釋心印，1996，《六祖壇經講義》，台北縣：慈雲山莊三慧學處。

釋性穎，2009，〈天台「法華三昧」之探究：以慧思、智顗為中心〉，圓光佛學研究所畢業論文。

釋從信，1990，《心經》，台北：圓明。

Maeterlinck, M. (2012). *The Treasure of the Humble* (Alfred Sutro, Trans.). New York: Dodd, Mead and Company.



## On the Formation of Chou Meng-tieh's Poetic Style

**Chen, I-chih**

**Associate Professor, Department of Chinese,  
National Taiwan Normal University**

### Abstract

In the 1950s, over sixty of Chou Meng-tieh's poems appeared publicly. However, before the publication of *The Unpublished at House of Wind's Ear*, edited by Tseng Jin-fong, these poems were never included in any of the poet's poetry collections, and therefore were inaccessible by the readers. In examining Chou Meng-tieh's creative development, these early poems, although not showing much of the poet's style of his mature works, prove the fact that a poet's style is not formed just in days. Chou Meng-tieh's poetic style started to take shape in *Grass of the Returned Soul*, and matured in *Thirteen White Chrysanthemums*. Based on the poet's character, upbringing and educational background, this essay tries to analyze the mind frame of the poet who, all throughout his life, seems to be an "outsider" of the social system. In addition, it tries to interpret the poet's "static tragedies" and the philosophy of "suffering brings enlightenment" in his poetry; to explore the circuitous arguments he has raised for himself repetitively, and the characteristic verbal expressions, totally of his own, in his later works. The research leads to conclusions that without the classical studies, there would be no Chou Meng-tieh style; without the understanding of Buddhism, the struggle of personal life, the self-imposed exile from love, there would be no Chou Meng-tieh style.

**Keywords:** Chou Meng-tieh, style, exile, the outsider, static tragedy

