

修辭與修辭的超越：以廢名一九三〇年代詩作為例

賴賢宗

(國立台北大學中文系副教授兼系主任)

大綱

廢名（一九〇一～一九六七，馮文炳）是現代詩禪詩一派的創始者，也是現代詩中的哲理詩的大家；他是現代詩中現代派的祖師，也是傳統意境派的古典詩的當代薪傳，他一人成就了現代詩早期發展史的這四個方面，相當獨特。本文重新檢視廢名藝術創作方法與美學特質，闡明它在吾人理解現代詩早期歷史與建構現代詩美學上的深刻含意。

筆者此文首先對廢名詩作從事文獻以及評論史之中的的考察（第一節）。繼而在第二節與第三節之中，筆者從修辭到超越修辭的兩個角度及其間的張力，來考察廢名的詩作，從境界美美學的觀點，闡明廢名詩作之中的「物象的折射」、「意象的韻味」、「哲理的境界」三個角度互相交涉的詩學。在第四節之中，從修辭到超越修辭二者之間的張力，來探討廢名詩作之中的境界創生的過程，釐清從修辭到修辭的超越的過程，並回應德哲海德格詩學之中所說的貧困時代的詩人的課題。

關鍵字：廢名、馮文炳、修辭、意境、禪詩、比較詩學

前言 廢名其人及其文學創作

廢名（一九〇一～一九六七），原名「馮勳北」，學名「馮文炳」，湖北黃梅人。早年在北大讀外文系，曾任北京大學中文系講師、副教授、教授，東北人民大學（現吉林大學）中文系教授兼任系主任。¹

廢名曾為語絲社成員，早年作品風格師從周作人，在文學史上被視為京派代表作家。他於一九二九年出版《竹林的故事》，是他的第一本小說集。廢名的代表作有小說《桃園》、《橋》及《莫須有先生傳》。他的小說在詩化語言中，也透露出對於現實社會的荒誕黑暗之批判。廢名小說發展出自己的風格：融合中國古

¹ 陳建軍《廢名年譜》，武漢，華中師範大學出版社，2003年12月。陳建軍先生《廢名年譜》是積多年的勞作和心血所寫就的年譜長編，資料齊全，徵引廣博，考證精審，為學界所讚譽。此書附錄的《廢名研究綜述》和《廢名研究資料目錄索引》是廢名研究的重要基本材料。又，王風編，《廢名（全）集》，吉林出版集團出版。

典詩文筆調和西方現代小說技法於一爐，是中國文壇中最早的現代派作家，文辭簡約幽深，以詩性語言來寫小說與散文，兼具內涵上的平淡樸實和形式上的生辣奇絕之美。廢名對沈從文等京派作家產生了一定影響，這個影響一直延續到40年代小說家汪曾祺。雖然廢名的作品並不像魯迅等人具有廣大的讀者，掀起革命風潮，然而由於他堅持文學的形式表現上的創新精神，以及對於鄉間風土與文化傳統的精神情韻的刻劃，精緻幽玄，所以廢名潛在的影響很大。這些影響包含了傳統與創新的兩個極端。此中的一個極端是：沈從文曾說他寫作《邊城》等鄉間小說，是受了廢名的影響。另一個極端則是：中國大陸的朦朧詩，和台灣的現代主義詩派、現代詩之中禪詩詩派都有人主張應該溯源到廢名。²

周作人寫於一九四三年三月的〈懷廢名〉提到「廢名曾寄住余家，常往來如親屬」，並將廢名的文藝創作分為下列五期：「廢名的文藝的活動大抵可以分幾個段落來說。甲是《努力週報》時代，其成績可以《竹林的故事》為代表。乙是《語絲》時代，以《橋》為代表。丙是《駱駝草》時代，以《莫須有先生》為代表。以上都是小說。丁是《人間世》時代，以《讀論語》這一類文章為主。戊是《明珠》時代，所作都是短文」。³

廢名的詩巧用物象，善於營造多元重疊的意象，密響旁通，象外生境，富於味外之味，也擅長於反映社會現實的罪惡苦難。他的詩風輕靈而具有哲理深度，同時具有現代派的風格和現實批判的角度。他的詩作雖然創作於新詩文學史之中的初期，卻是深深具有多方面的可貴價值，值得吾人研究。

一 廢名文學作品的重要性與詩作的向度

1. 廢名詩作之考察

根據陳建軍《廢名年譜》與其他相關資料，關於廢名詩作與自編詩集的內容查考如下。

一九三一年三月，廢名編成《天馬詩集》共收詩八十餘首，這些詩創作於一九二二年至一九三一年三月，《天馬詩集》並未正式出版，部分詩稿已經散失。

² 新詩中的禪詩為台灣詩壇的研究課題之一，例如《台灣詩學》第27期（1999）是禪詩專輯。重要研究有蕭蕭〈台灣新詩的出世情懷〉，收於蕭蕭《台灣新詩美學》（台北，爾雅，2004）；其他研究者如葉維廉、簡政珍、李翠瑛、賴賢宗等人。新詩中的禪詩詩人舉其代表：在臺灣現代詩的詩人之中，周夢蝶被認為是一位寫詩的禪者和修禪的詩人；洛夫也於2003年出版《洛夫禪詩》（台北，天使學園公司，2003年5月初版）；鄭愁予的許多詩作深具禪味；及其流亞，不及細數。

³ 周作人〈懷廢名〉，發表於《古今》一九四三年四月十六日第二十、二十一期合刊，署名藥堂，收入《藥堂雜文》（北京新民印書館一九四四年一月初版）。此文也有網路版：

<http://www.millionbook.net/xd/z/zhouzhuoren/zhgr/090.htm>。

一九二二年十月八日廢名發表新詩〈冬夜〉、〈小孩〉於《努力週報》第二十三期，登上文壇，這一階段的詩作除了這兩首之外，可以考察的還有：一九二三年四月十五日發表〈雜詩〉（七首），此年五月發表〈洋車夫的兒子〉、〈磨麵的兒子〉、〈雜詩〉（兩首），一九二三年九月二十五日發表〈夏晚〉，一九二五年十二月〈小詩〉（兩首），一九三〇年五月二十六日發表〈一日內的幾首詩〉。一九三一年三月廢名似乎頓悟了，於短短幾天之中，創作了意境美而哲理深的下列十九首詩：〈夢〉（即〈夢的使者〉）、〈花的哀怨〉、〈玩具〉、〈琴〉、〈小園〉、〈花的哀怨〉、〈果〉、〈栽花〉、〈墳〉、〈亞當〉、〈沉默〉、〈止定〉、〈詩情〉、〈眼明〉、〈無題〉、〈夢之二〉、〈草樹花〉、〈畫〉、〈拔樹夢〉，這十九首詩作完成於一九三一年三月，首首都是佳作，從此廢名開創了他自己的貫通禪境與詩境、融會傳統意境美學與現代派前衛手法的獨特詩風。從這些詩作看來，廢名經歷了一次獨特的感情事件，通過這個外緣，廢名達到了禪道哲理的深刻體悟，也完成了他自己在詩藝上的突破性創造。

一九三一年四月至五月的詩，廢名自編成《鏡》詩集，未公開發行，現存資料顯示此一詩集共收詩四十首，此稿即「常出屋齋詩稿第二集」，但未公開發行。廢名在《鏡》階段所創作的詩作，可查出如下的詩題：〈燈〉、〈小河〉、〈海〉、〈淚落〉、〈鏡〉、〈招花〉、〈空華〉、〈伊〉（同題三首）、〈畫〉、〈花露〉、〈渡〉、〈人間〉、〈蕩舟〉、〈醉歌〉、〈墓〉、〈上帝的花園〉、〈粧台〉、〈無題〉、〈自惜〉、〈鏡銘〉、〈秋水〉、〈果華〉、〈壁〉（即〈點燈〉）、〈朝陽〉、〈耶穌〉、〈夢中〉、〈無題〉、〈畫題〉、〈拈花〉、〈陳埋〉、〈蓮花〉、〈路上〉、〈夢中〉、〈池岸〉、〈梧桐〉、〈伊的天井〉、〈太陽〉、〈贈〉、〈花盆〉等詩。此中，第一首的〈燈〉是廢名詩作心路歷程的自我表白，此後於兩個月之內創作了至少四十首意境美而現代派表現手法善巧的佳作，首首都可以說是禪境與詩境兼美並善。此外，作於這個階段的詩而未收入《鏡》詩集的，還有此次收入台北版《廢名詩集》的三首〈無題〉詩等。又，後來也曾有前述兩本詩集之合集，較原來刪去了幾首詩，亦題名為《天馬》，但是也未正式出版。現在，《鏡》稿已經發現，而兩本《天馬》仍下落不明。

一九三一年十月十九日，完成長篇小說《莫須有先生傳》，一九三二年十二月由開明書店出版。一九三二年、一九三三年、一九三四年，廢名陸續發表長篇小說《橋》。廢名這段時間集中心力於小說的創作與發表，暫時擱下了詩的創作。

廢名一九三四年十月以後的詩作收入詩文選集《招隱集》，由沈啓無選編，一九四五年五月由漢口大楚報社出版，是廢名的詩文合集，其中收詩十五首。《招隱集》時期的作品並不止十五首，可以查出下列詩題：一九三四年十月十七日作〈詩及信〉（寄鶴西）。於一九三五年年初，作〈出門〉詩。一九三六年五月一日作〈理髮店〉一詩，此後於同年陸續作〈北平街上〉、〈飛塵〉、〈火車站走了少年客〉。一九三六年十二月作〈燈〉、〈星〉、〈十二月十九日夜〉、〈街頭〉共四首詩。一九三七年四月作〈宇宙的衣裳〉、〈喜悅是美〉、〈雪的原野〉、〈街上的聲音〉、〈遠天的星〉、〈四月二十八日黃昏〉共六首詩。一九三七年五月八日作〈寄之琳〉。以上所說的〈理髮店〉至〈寄之琳〉等詩皆是詩文選集《招隱集》此一時期的詩

作。

一九三七年七月七日抗日戰爭爆發，廢名於這一年十二月離開北平，回到湖北黃梅故鄉隱居，後來發表的長篇小說《莫須有先生坐飛機以後》，即是以廢名黃梅隱居生活為藍本而寫。一九三七年十二月廢名歸隱至一九五八年創作新民歌體《歌頌篇三百篇》之前的大約二十一年之間，廢名只有在一九四八年發表了〈雞鳴〉、〈人類〉、〈真理〉四首詩，表達了反戰思想，他在這段時間主要是從事中國哲學與文學的研究，是他學術研究的時期，少有文學作品的創作。

以上所考察的是以廢名生前自編而未正式出版的詩集《天馬詩集》、《鏡》，與沈啓無選編的《招隱集》所收的詩為主，另外也包含了幾首未收入集中的詩作。廢名詩集的出版與公開發行，包含二〇〇七年七月此次台灣的洪葉文化事業有限公司出版《廢名詩集》⁴在內，共有下列五次。

其一：首先是一九四四年新民印書館出版的《水邊》，此詩集為廢名與開元（沈啓無）的合集，收錄廢名詩作三輯共十六首。開元（沈啓無）是廢名的好友與知音，日軍佔領期間，廢名退隱湖北黃梅老家的鄉間，《水邊》是在廢名缺席的狀態之下由開元（沈啓無）獨力加以出版與發行的，不少讀者都是通過《水邊》才領會詩人廢名的詩藝。

其二：一九四五年五月沈啓無選編的《招隱集》也正式在武漢出版，收有十五首詩，雖然影響力似乎不及《水邊》，但是〈理髮店〉、〈飛塵〉、〈十二月十九日夜〉、〈街頭〉諸詩開啓了後來的台灣的現代詩現代派與禪詩派，影響深遠。

其三：廢名詩在中國大陸被埋沒了四十年，到了一九八五年才出版了馮健男（廢名的姪子）編選的《馮文炳選集》一書，共收廢名一九四九年之前的詩共二十七首。

其四：一九九三年周良沛編的《中國新詩庫三集》〈廢名卷〉，將廢名生前公開發表的詩以及馮健男提供的三首未刊手稿全部收入，共四十題五十三首。

其五：新版《廢名詩集》於二〇〇七年七月初在臺灣的「洪葉文化事業有限公司」出版。⁵將到目前為止發現的廢名一九九二年至一九四八年間的詩作共 94 題 107 首全部收入，其中包括兩首舊體詩和兩首譯詩，包含了許多篇第一次發表的詩作。集中所收詩歌，凡第一次發表的詩作，一律按廢名哲嗣馮思純老先生提供之手稿排印；已公開發表的詩作，則主要是以原載報刊為依據。另外，此一詩集之中也收入他的幾篇詩觀論文和對談稿：《新詩問答》、《新詩應該是自由詩》、《已往的詩文學與新詩》、《〈妝台〉及其他》共七篇文章，列為附錄。這次是第一次在臺灣出版《廢名詩集》，深具重大意義。

在二〇〇七年七月台北的洪葉出版有限公司出版《廢名詩集》之前，一般讀者認為廢名的詩大約僅存三十餘首。但是，根據一九五八年一月二十六日廢名在《談談新詩》的自述，則他在一九三〇年代寫過約兩百首的新詩，其內容大約就

⁴ 《廢名詩集》於二〇〇七年七月由臺灣台北的「洪葉文化事業有限公司」籌稿並加以出版，負責此書出版的企劃主編為郭淑玲，發行所登記為「新視野圖書出版公司」。

⁵ 陳建軍、馮思純編，《廢名詩集》，台北，新視野圖書出版公司，2007年7月版。

是前述的《天馬詩集》、《鏡》與《招隱集》三本詩集。如果將一九五八年創作的新民歌體《歌頌篇三百篇》也計入，則廢名的詩作總共當有五百首以上。⁶此次台北版的《廢名詩集》將到目前為止發現的廢名一九四八年以前的詩 107 首全部收入，包括兩首舊體詩和兩首譯詩，這是廢名研究中的重要一步。台北版的《廢名詩集》所未收者主要是一九五八年創作的新民歌體《歌頌篇三百篇》和早期《天馬詩集》之中已經遺佚的詩稿。

2. 著名文學家對於廢名詩作的評價

關於著名文學家對於廢名詩作的評價，論述如下：

首先，廢名的重要詩作主要作於 30 年代，重視境界的創生，詩的藝術形式與創造力，運用了意識流等技巧，富於隱喻與轉喻，詩風開創了現代派，詩思晦澀，號稱難解，評價也毀譽參半。劉半農說：「廢名即馮文炳，有短詩數首，無一首可解」⁷。艾青說廢名的詩「更難以捉摸」。⁸

其次，就廢名的文學創作之總體評價而言，魯迅、周作人從各自的觀點出發，曾評過廢名的文學創作，得到兩極化的評價。

最後，卞之琳、朱光潛都曾經評過廢名的詩。卞之琳認為廢名的詩不如小說寫的好，「馮（廢名）小說遠勝於詩」，「他的分行新詩裡，也自有些吉光片羽，思路難辨，層次欠明。他的詩，語言上古今甚至中外雜陳，未能化古化歐」⁹。朱光潛也說廢名的詩不易懂，走的是窄路，但對於他的詩作的高度成就，加以肯定，他說：「廢名先生的詩不容易懂，但是懂得以後，你也許要驚嘆它真好。有些詩可以從文字本身去了解，有些詩非先了解作者不可。廢名先生富敏感而好苦思，有禪家與道人的風味。他的詩有一個深玄的背景，難懂的是這個背景。……廢名所走的是一條窄路，但是每個人都各走各的窄路，結果必有許多新奇的發現。」¹⁰

卞之琳、朱光潛各自解釋了廢名詩難懂的原因之一。如卞之琳所見，廢名的思路幽微難辨，意義多重而交涉，是以層次欠明，文學語言則中外併陳，讓讀者難以解明。對於卞之琳而言的這些現象，在當代華文文學看來，已經不是偏至的缺點，而是普遍發展皆是如此了。又如朱光潛的解釋，廢名詩之所以難懂的原因，是因為它有佛教和道家的「深玄的背景」，而又堅持文學語言的獨創性，走的是一條具有深度和高度的孤獨的道路，所以難解。可以說，廢名的文學創作比較是

⁶ 一九五八年一月二十六日廢名在《談談新詩》的自述說：「我以前也是寫過新詩的，在一九三〇年寫得很不少，足足有兩百首」。

⁷ 《劉半農日記》（1936年1月6日），《新文學史料》1991年第一期。

⁸ 艾青，〈中國新詩六十年〉，收於《艾青談詩》，花城出版社，1984。

⁹ 卞之琳，〈馮文炳選集序〉，收於《新文學史料》1984年第二期。相關的脈絡可參見陳建軍《廢名年譜》（武漢，華中師範大學出版社，2003年12月），第336頁。

¹⁰ 朱光潛《文學雜誌》第一卷第二期〈編輯後記〉，1937年六月。相關的脈絡可參見陳建軍《廢名年譜》（武漢，華中師範大學出版社，2003年12月），第203-204頁。

更接近於文學評論家的，而遠於一般的讀者；比較是更接近未來的讀者，而遠於當初的讀者。但是一旦讀者（含文學評論家和其他作家）走上廢名文學創作的窄路，就會愛之不捨，從而發揮他在文學史上隱藏深潛但是不可不謂巨大的影響力。

3. 廢名在台灣的潛在影響

雖然，廢名的詩集在 2007 年以前並不曾在台灣集結出版，但是從現代詩史觀之，廢名對於臺灣現代詩壇有著相當大的潛在影響，具有一定的重要性，但是此一史實，卻長久以來不得彰顯，是臺灣現代詩史中被忽略的環節。此前，臺灣的重要詩人紀弦、痲弦、商禽、張默都曾撰文評論過廢名的詩。¹¹首先，是臺灣的現代詩的現代派的開創者紀弦曾為廢名〈街頭〉一詩撰寫七千字的長文，藉此說明「新詩之所以為新詩的道理」，是早期在台灣探索現代派詩論理論基礎的一篇文章。其次，1966 年，痲弦選註〈廢名詩鈔〉，發表於《創世紀》。¹²1966 年痲弦以何其芳、馮文炳（廢名）、卞之琳、李廣田為三十年代中國詩壇的代表性重要詩人。後來，九〇年代，商禽、張默也曾延續紀弦、痲弦在上述短文之中，特別推崇廢名的詩作。可見，雖然廢名的詩集在二〇〇七年之前不曾在臺灣出版過，但是他的詩作仍在私人之間流傳而發揮其影響。詩人痲弦〈禪趣詩人廢名〉一文說：「廢名的詩即使以今天最『前衛』的眼光來批閱，仍是第一流的，仍是最『現代的』」¹³。廢名可以說是開創臺灣「現代派」詩派的祖師爺。

廢名曾在北京大學執教，他寫詩之外，他的詩論和哲學論文也都擲地有聲，頗為出色。廢名曾經為文批判熊十力的新唯識論，已經參與到現代中國哲學史的發展過程之中。廢名的佛學著作有《阿賴耶識論》一書與〈說種子〉、〈佛教有宗說因果〉、〈體與用〉等論文，主要的論戰對象是熊十力。透過牟宗三、唐君毅、徐復觀等熊十力學生的影響，熊十力所開創的現代新儒家哲學學派在港台影響甚大，甚至成為廣受國際肯定的現代中國哲學流派。由於廢名的《阿賴耶識論》一書延遲至 2000 年才由遼寧教育出版社加以出版，所以，廢名和熊十力關於唯識思想的辯論，在學界尚未見到有人加以討論，但是其意義卻是不可忽視。又，牟宗三、唐君毅、徐復觀的美學著作主要立基於中國傳統的境界說、意境說，民國初年從王國維到宗白華的境界說之現代美學詮釋，無疑地是牟宗三、唐君毅、

¹¹ 紀弦〈從廢名〈街頭〉說起〉一文發表於《文藝世紀》第一卷第二期（1945 年二月），後來收於《新詩論集》（高雄，1959）。紀弦在 1948 年之前的筆名為路易士，1948 年離開上海到達台灣，依然堅持其現代派的主張，他在台北創辦了《現代詩》季刊，並發起成立現代詩社，從而引起台灣詩壇關於現代詩的一次大論爭，成為台灣現代詩派的開創者。又，痲弦選註〈廢名詩鈔〉，收於《創世紀》第二十三期（台北，1966 年一月）。商禽〈《水邊》——廢名和開元的詩集〉，收於《創世紀》第一百期（台北，1994）。張默，〈廢名詩兩首（〈海〉、〈街頭〉）評鑑〉，收於張默、蕭蕭編《新詩三百首》（台北，九歌出版社，1995）。

¹² 痲弦選註〈廢名詩鈔〉，收於《創世紀》第二十三期（台北，1966 年一月）。

¹³ 參見痲弦〈禪趣詩人廢名〉，收於《廢名詩集》（台北，新視野圖書出版公司，2007）頁 1-4，原刊於《創世紀》雜誌 1966 年月第 23 期。

徐復觀三人的中國現代美學詮釋的思想背景，而廢名詩作與詩論的境界美學在此佔有不可忽視的地位。

廢名詩作受到他的佛學研究與修持經驗相當大的影響。廢名可以說是一位詩哲，或說是以哲學入詩的詩人。此中，廢名擅長佛學，他的詩融會禪理，被痲弦稱為現代詩之中「禪詩」一派的創始者。透過痲弦關於廢名詩作的此一宣揚和繼續創作，也發揮了廢名在台灣現代詩詩壇的影響，促進了現代詩之中「禪詩派」的發展。痲弦又認為廢名詩作善於大量運用中國古典詩詞、戲曲或散文中可以「重新燃燒」的語字。¹⁴這裡所說的傳統文學語言文字的「重新燃燒」，就是指能夠妙造意境與創生境界的語言藝術，所以，廢名詩作也是傳統中國文學「意境派」(境界派)的當代發展。

4. 廢名詩創作的心路歷程

下面這一首作於一九三一年四月十五日的〈燈〉是廢名早期的詩作之一，此詩自述心路歷程，也包含廢名對於詩創作的自我認知和通過詩藝而達到的哲理領悟。通過〈燈〉一首的解讀，我們可以體會到廢名的詩同時包含了禪理與自然、人文、愛情、藝術、哲理等向度。而最為核心的就是禪理與愛情、藝術三個主軸，廢名詩作之中往往禪理與愛情、藝術三個主軸同時存在，互相交涉，融為一體，使得讀者在閱讀的時候充滿趣味，時有啟發。

〈燈〉：「人都說我是深山隱者，／我自誇我為詩人，／我善想大海，／善想巖石上的立鷹，／善想我的樹林裏有一隻伏虎，／月地爬蟲／善想莊周之黽神，／褒姒之笑，／西施之病，／我還善想如來世尊，／菩提樹影，／我的夜真好比一個宇宙，／無色無相，／即色即相，／沈默又就是我的聲音，／自從有一天，／是一個朝晨，／伊正在那裏照鏡，／我本是遊戲，／向窗中觀了這一位女子，／我卻就在那個妝臺上／彷彿我今天纔認見靈魂，／世間的東西本來只有我能夠認，／我一點也不是遊戲，／一個人我又走了回來，／我的掌上捧了一顆光明，／我想不到這個光明又給了我一個黑暗，——／從此我纔忠實於人間的光陰，／我看守著夜，／看守著夜我把我的四壁也點了一盞燈，／我越看越認它不是我的光明，／我的光明那裏是這深山裏一隻孤影？／我卻沒有意思把我的燈再吹滅了，／我仿佛那一來我將害怕了。」

在此詩中，廢名心路歷程的開端而同時也是一切詩性體驗的起點是「人都說我是深山隱者，／我自誇我為詩人」，外表似深山隱者，內心卻以詩人自許。廢名以詩人之名而安立自己的生命之後，認為詩人的本質在於「善想」，也就是善於發揮自己的詩性想像，此中的進程又為「我善想大海，／善想巖石上的立鷹，／善想我的樹林裏有一隻伏虎，／月地爬蟲／善想莊周之黽神，／褒姒之笑，／西施之病」，這不僅是廢名個人經營詩性想像力的歷程，對於一切的詩人或許

¹⁴痲弦選註〈廢名詩鈔〉，收於《創世紀》第二十三期（台北，1966年一月）。

也是適用的。此中，詩人「善想」的對象首先是自然物（大海），其次是詩的移情對象的天地一切動物（立鷹、伏虎）和文化流傳物（莊周之睚神，褒姒之笑，西施之病）。「立鷹」講的是心中昂揚待飛的意志，「伏虎」講的是心中降服的貪嗔癡，一明一暗，詩人的成長必然經歷過這兩個階段。

又，「月地爬蟲」講的是潛意識之中種種遠古生物一樣的莫名情結，發而為「褒姒之笑」和「西施之病」，這分別是愛情與人生的悲與喜，而「莊周之睚神」講的是超脫悲喜的神仙境界。以上這一些例舉了詩人成熟其詩性想像力的歷程。這一些例證都是廢名詩作之中常出現的物象與意象。此後話頭一轉，詩人廢名突然說「我還善想如來世尊，／菩提樹影，／我的夜真好比一個宇宙，／無色無相，／即色即相，／沈默又就是我的聲音」，對於廢名，這是詩性「善想」的最高峰，「無色無相，即色即相」來自《心經》的色空相即，「沈默又就是我的聲音」則是維摩詰居士與文殊菩薩論不二法門之時的聖默然，此中所包含的佛理禪味可謂直指人心，當下直了。

復次，在此詩之中，詩人廢名遇見了本質性的愛情，也可以說此處的愛情是比喻藝術作為激情行動，詩中巧妙運用了「鏡」與「遊戲」等佛教常用語詞。佛教以明鏡臺比喻心，必須時時撫拭，廢名卻透過女性愛情的「妝臺」，才「彷彿我今天纔認見靈魂」。經歷愛情（藝術激情）的內心種種錘鍊，「我一點也不是遊戲，／一個人我又走了回來」，詩人本來年少輕狂，對於愛情（藝術激情）採取遊戲的態度，但是在真愛面前，卻收拾起遊戲的輕狂，「我的掌上捧了一顆光明，／我想不到這個光明又給了我一個黑暗，——／從此我纔忠實於人間的光陰」。「我的掌上捧了一顆光明」指的是愛情的真誠面對，也是指領悟藝術作為激情的行動，但是現實中的愛情（藝術激情）並不是一味的光明美好，而是「想不到這個光明又給了我一個黑暗」。藝術作為激情的行動之中的「激情」(passion) 是一種突破框架理性的主客二元對立的超越動力。¹⁵從此，詩人為人間點燈守夜，但是在現實世界的無邊黑暗之中，對於愛情與藝術的信仰，微弱的閃光只是「深山裏一隻孤影」，詩人卻不願吹滅此一燈光，而是執持著此一微弱閃光，在黑夜中，繼續守護下去。「看守著夜我把我的四壁也點了一盞燈，／我越看越認它不是我的光明」，當執持禪理體悟，迴入人間，確實充滿患難，此時的堅持固然具有對於愛情、藝術與禪悟的終極體驗的光華，但是在廢名生活著的那樣艱困的時代，最終能夠堅持下去，確實已屬信仰的層次，光明不是來自於小我的自己，而是來自於超越界。

此詩所顯示的心路歷程之中，而最為核心的是愛情、藝術與禪理三個主軸。詩人以藝術心靈作種種「善想」，但是只有遇見了真實動人的愛情，才使得自己的藝術能力真正得以昇華，達到了禪理的高度，得以堅持在黑暗中點燈守夜的勇氣，廢名從此之後，堅持以藝術發抒患難人生中的真情（尤其是愛情），直透禪

¹⁵ 關於「藝術作為激情的行動」，參見 Suzi Gablik 著，王雅各譯《藝術的魅力重生》(The Reenchantment of Art)，遠流出版社，1998 年出版，第八章〈溢出矩形，跳脫框架：藝術作為激情的行動〉。「激情」(passion) 是一種突破框架理性的主客二元對立的超越動力。

理。在下文所詮釋的詩作之中，如〈海〉、〈淚落〉、〈空華〉、〈飛塵〉、〈無題〉、〈夢之二〉諸首，禪理與愛情、藝術三個主軸同時存在，交融一體，使得讀者在閱讀的時候充滿意在言外的趣味，對於真誠愛情即佛理所在的場域之禪理，多所啓發。子曰：詩三百，思無邪。佛云煩惱即菩提、色即是空、空即是色。

二 廢名詩作中的修辭：物象折射與意象韻味

本文底下以「物象的折射」、「意象的韻味」、「哲理的境界」三個角度，來闡釋廢名的詩作的獨特性與藝術性。當代華人詩人多為「物象經營之巧匠」與「意象韻味之妙手」，但是少人能夠出入此二者而復能成為「哲理境界創造的詩哲」。廢名的詩作卻能同時具備此三者，精通經營物象經營，點化意象，而成為創造哲理境界的詩哲，這樣的詩情與哲理融合為一的獨特性，成為他詩作的藝術性的創建自己的根源。對於廢名的詩作這樣的根源的關心，這是我們閱讀廢名的詩作，感到特別的興味之處。

此處所說的「物象的折射」之中的「折射」，是取其並非直射、直接照明，並非直接描寫物象；而是「折射」，具有朦朧之美，充滿隱喻性、含蓄性。透過稜鏡的折射，則可以散列呈現不同的光譜，甚至互相交疊，充滿神韻。這正是廢名詩中的「物象」的特質。

周作人〈懷廢名〉說「余未能如廢名之悟道」，這是對廢名在佛法與道家上的修為與體悟，加以肯定。但是周氏又說「在這一時期我覺得他的思想最是圓滿，只可惜不曾更多所述著，這以後似乎更轉入神秘不可解的一路去了」，這是推崇廢名北京時期的作品，而認為後來具有禪理道家玄思的作品，為神秘不可解，此處語氣帶有貶意。其實，周作人既然如他自己所說的「未能如廢名之悟道」，那麼，他會認為廢名後來融會藝術宗教與哲學的文學創作是神秘不可解，也就理所當然了，但是將之貶低，則不見公允。筆者以為，出入於「物象經營之巧匠」與「意象韻味之妙手」而復能成為「哲理境界創造的詩哲」，正是廢名的文學創作的獨特價值之所在。

廢名的文學創作（尤其是他大部分的詩作）之所以顯得「神秘不可解」，除了哲理內容本身的原因之外，也與這些作品寫的是「愛情」，對於一位已婚的哲學家詩人（或說是詩人哲學家）而言，乃是涉及到微妙的人生情境，因此也有故意加以隱晦之處。對於詩人哲學家而言，本質性的事情並不是必須加以隱晦之愛情本身，而是通過愛情而達到了佛理哲理的體悟，並發而為詩作。「愛情」在現實人生之中有無結果與是否悖於社會常理，只是外部現實的偶然存在而已，與藝術創作、哲學領悟、宗教本懷是無涉的。在下文之中，筆者進行闡釋的〈墳〉、〈栽花〉與〈眼明〉三首詩都是寫於一九三一年三月，而〈海〉和〈淚落〉都是寫於

一九三一年五月十二日，〈空華〉則晚了一天寫出（一九三一年五月十三日），這麼密集的創作，可見得詩人內心的激情澎湃。這些詩作都是刻骨銘心的愛情結晶，達到了高度的佛理哲理體悟，足以傳世不朽。根據陳建軍教授向筆者提供的資料，一九二一年，廢名與其二舅之女岳瑞仁（一九〇〇年—一九七八年）結婚。一九三一年三月，廢名住在北平景山東街中老胡同二十一號；此時，其妻仍然住在廢名故鄉湖北黃梅。一九三一年三月至五月，就是廢名借情悟佛、以佛入詩的〈墳〉、〈栽花〉、〈眼明〉、〈海〉、〈淚落〉和〈空華〉諸首的創作時間。到了一九三四年，廢名纔接妻女到北平，住在地安門內北河沿甲十號。一九三一年前後，廢名可能對一位已婚女子心生愛慕之意。〈籠〉、〈無題〉（見致胡適信）兩詩中均透露了此中的信息。周作人〈懷廢名〉也說到「到了民國二十五年，不知怎的忽然又將夫人和子女打發回去，自己一個人住在雍和宮的喇嘛廟裡」，根據陳建軍《廢名年譜》，廢名於一九三七年將妻子兒女安頓於黃梅，實乃時局使然。¹⁶可見廢名一九三一年至一九三七年之間在生活、感情、佛道體驗和文學創作上都遭逢很大的衝擊與挑戰。但關於此處所說的感情事件的事實究竟如何，因缺乏確鑿的資料，故不好妄猜。不管如何，廢名是守禮的君子，也深愛著他自己的家人，並且是佛法和宋明理學的研究者和實踐者，所以，儘管可能在這段時間發生了互相愛慕的男女感情事件，也必然是以詩教將之化為形而上的光華，謹守禮範，回到家庭倫理生活的真實軌道。廢名一九三七年十二月六日發表〈偶感〉，透露了此中的訊息：「中國聖賢不講戀愛，卻言學禮，言學詩，我以為是很美滿的人生觀，亦即中庸之道。後代的文人學者，不是登徒子便是道學家，摩登男女乃講戀愛。我今覺得不講戀愛或者還是一件文明……即是說我也很摩登」。¹⁷廢名讚美中國古代聖賢不講戀愛，學禮學詩，以昇華男女感情，但是說到「摩登男女乃講戀愛」，廢名卻說自己「我也很摩登」，似乎隱微之間透露了自己身上發生了一定範圍之內的男女互相愛慕之感情事件，但已經被自己約束在詩與禮的中庸之道之中。在這裡應該注意的是：所謂感情事件的真相為何，這只是外緣性的研究，對於吾人了解廢名詩作的價值，並無太大助益。與之比較，更為重要的是通過了這樣的感情事件，廢名詩作的藝術價值與佛理體悟的內涵為何。

又，基於時代的限制，廢名畢竟屬於新詩史上的開創時期的詩人，所以他的詩作不免有許多生澀之處。但是也正因如此，在生澀之處，正有莫名的力量，喚醒我們回歸到物象經營、點化意象與創造哲理境界的詩的根源之處，來重新思考詩性本質。

底下，就廢名詩作，進行闡釋。首先，就「物象的折射」與「意象的韻味」來加以探討，先讀這首〈眼明〉：

¹⁶ 陳建軍《廢名年譜》，武漢，華中師範大學出版社，2003年，頁203「1937年二月 回黃梅。時華北局勢漸緊。不久，留下妻兒，獨自北返」，頁208「1937年七月七日 抗戰全面爆發，北大分西北西南兩路內遷……【廢名】因交不起房租，便住在雍和宮的喇嘛廟裡」。

¹⁷ 陳建軍《廢名年譜》，武漢，華中師範大學出版社，2003年，頁200。廢名一九三七年十二月六日發表〈偶感〉表白自己的戀愛觀之後，十二月十一日發表散文〈金聖嘆的戀愛觀〉，十二月十七日發表散文〈貶金聖嘆〉。

眼明¹⁸

我擰著閑愁掐一朵花，
撚在手上我明眼的看，
也算是在我的黃昏天氣裏
點一點胭脂。

這首詩寫於廢名三十一歲（一九三一年）之時，是一首輕靈出色的情詩，但是它寫的不僅是男女愛情，也可以視為是在寫藝術作為激情的行動。〈眼明〉一題當是詩中所說的「我明眼的看」之意，對方的青春美好讓自己眼睛一下明亮起來，但是自己已是三十歲以後的人了，「在我的黃昏天氣裏」，又能如何呢？「撚在手上」說明了作者此刻忐忑不安的心情，「掐一朵花」而明眼的看的時候，畢竟只是為自己三十歲以後的心情「點一點胭脂」而已。「也算是」一語，充滿了暫時的遺憾與最後的超脫，正如「閑愁」一語，一方面表明了無奈（「愁」），二方面表明了超脫（「閑」），從而有著清淺的悵惘。此詩的「物象的折射」與「意象的韻味」是說：「花」是「物象」，經過「閑愁」的折射，通過「我明眼的看」，顯現「點一點胭脂」的「意象的韻味」，不僅有「黃昏天氣」的「胭脂」之優美韻味，更透露了「也算是」的淒美難言的味外味。以「花」隱喻愛情，甚至是以「愛情」轉喻作者對於藝術的激情，「物象的折射」與「意象的韻味」在此頗具複音疊韻之美。

關於「物象的折射」與「意象的韻味」，讓我們再讀廢名下列〈墳〉和〈栽花〉兩詩。〈墳〉、〈栽花〉與前引的〈眼明〉三首詩都是寫於一九三一年三月，而〈墳〉與〈眼明〉兩詩寫的應該是同一個與愛情有關的人生實境：

墳¹⁹

我的墳上明明是我的鬼燈，
催太陽去看為人間之一朵鮮花。

栽花²⁰

我夢見我跑到地獄之門栽一朵花，

¹⁸廢名一九三一年三月十六日作。

¹⁹廢名一九三一年三月作，原載一九三四年四月二十三日《華北日報》。

²⁰廢名一九三一年三月作，原載一九三四年四月二十三日《華北日報》。

回到人間來看是一盞鬼火。

〈墳〉一詩是生之時的死亡感受與覺悟，與之對比的，則是〈栽花〉的死亡之前之生命體會與沉淪。就「物象的折射」與「意象的韻味」而言；見花為花，捫燈是燈，這是常人對於物象的把握，受到慣常的日常知識所侷限，所以不能超出現象認知的枷鎖。見墳土而生憂愁，睹鬼火而生恐懼，此是常人對於物象把握為意象之時受到現實存在的概念系統的約制，從而妄生分別，執著而生煩惱。反之，物象卻能在想像力的折射之中，使意象飽滿，生出特殊的韻味，並逾越一般的意象，達到象外之象，產生味外之味。在廢名的這兩首詩之中，〈墳〉謳歌著「我的墳上明明是我的鬼燈，／催太陽去看為人間之一朵鮮花。」，作者在生命的暗夜之中，冥冥中看見了自己的墳墓和墳上的自己的殘軀化成的鬼燈，這是詩人對於愛情的失落之悲悼，但是雖然在破敗之中，充滿懊悔，詩人仍然燃燒生命意志的餘燼，而「催太陽去看」，將此一悲悼提升至哲理的高度，用藝術加以點化，從而看出鬼燈是「人間之一朵鮮花」。雖然現實充滿悲情，可是詩人的詩情更責以永恆哲理的觀照，所以被視為「人間之一朵鮮花」的自己的詩作，超越了墳墓與鬼燈，這真是一首充滿存在的勇氣的詩作。

同一年（一九三一年）的〈栽花〉卻哀嘆著「我夢見我跑到地獄之門栽一朵花，／回到人間來看是一盞鬼火。」相對於充滿存在的勇氣的〈墳〉，〈栽花〉卻充滿了悲觀，在後者之中，詩人充滿了勇氣「到地獄之門栽一朵花」，原以為愛情與藝術若不能超越死亡，至少也可以妝點一下必然面對死亡的天地。但是，在人間定神一看，卻發覺所栽之花不過是地獄門前的「一盞鬼火」而已，〈栽花〉是詩人對於戀人和詩藝的懺情書。詩人剩下來能做的，只有交給哲理的觀照加以超越。充滿「物象的折射」與「意象的韻味」的〈栽花〉一詩，默默指向的是「哲理的境界」，也就是廢名詩作常常發表的佛學禪理，廢名因此被稱作是「禪詩」一派的創始者。我在下一節之中，繼續加以探討。

三 超越修辭：廢名詩中的禪與哲理境界

台灣中文學界的修辭學研究乃是集中於修辭格之研究，可以黃慶萱的《修辭學》²¹一書為代表，他此書全部在講「修辭格」而非以西方為參考背景的 rhetoric。筆者所講的「修辭與超越修辭」，亦必須考慮到此一背景，講的是修辭格與修辭格的超越。此外，筆者想探討的是 Rhetoric (修辭) 與 Truth (真理) 之間的張力。所以，筆者此一論文是放回語言、文學與真實的關係來討論此一問題，若然，它所涉及的中西哲學的問題十分複雜。修辭與超越修辭之間的張力 (the tension between rhetoric and the transcendence of rhetoric)，是中國文學理論的重要課題，如王弼注[易經]中所提到的「言-象-意」的辯證關係。從言到無言 (silence) 或

²¹黃慶萱，《修辭學》，台北，三民書局股份有限公司，1993。

另一種言（「立象以盡意」之修辭），這是一個非常有意思的話題，前者為 apophatic，後者為 kataphatic，兩者實際上都是修辭與超越修辭的方法。

Rhetoric 在西方傳統與中國文化固有的「修辭」概念有所不同，例如：(1) 在西方傳統之中，Rhetoric 與 Philosophy（哲學）之爭，即所謂的從修辭到邏輯 (logic) 的轉化，例如柏拉圖與亞里斯多德以哲學來批評辯士學派 (sophist) 的修辭，所以 the transcendence of rhetoric (修辭的超越) 的解決方式往往意味著走向西方式的邏輯而非追求東方式的意境。(2) 西方式的 Rhetoric 是以口語 (speech) 為基礎，是 orator 的一大工夫，即 the method of argumentation (論證的方法)，或是 the art of communication (溝通的藝術)，以打動聽眾為其主要目的。如前面所說的亞里斯多德所說的「說服方式的功能」（或羅馬修辭學家西塞羅的理論），就是這樣。就此而論，Rhetoric 一詞也有貶義的成分：從奧古斯丁 (St. Augustine) 最終放棄修辭到今天說某某的演講是 rhetorical，我們依然看到 Rhetoric 與 Truth 之間的緊張。後現代哲學家 Derrida 把這種緊張歸於西方哲學重 speech 輕 writing 的傳統，也就是他所說那種「在場的」phonocentrism、Logocentrism（語音中心論、理體中心論）。

除了先秦時代曇花一現的名家、名辯之學，中國文哲傳統之中非常缺乏西方文化之中作為的 the method of argumentation (論證的方法) 或 the art of communication (溝通的藝術) 的「修辭學」(Rhetoric)，近年來出現的漢語世界的「修辭學」，是以西方理論為背景而作出的一套學問。此中，漢語世界的「修辭學」包括狹義的「修辭學」與廣義的「修辭學」。狹義的「修辭學」在講「修辭格」，如黃慶萱的前述書。廣義的「修辭學」是指論證的方法與溝通的藝術，以及文學性的藝術修辭。廣義的「修辭學」涉及語言、文學與真實的關係，則此一廣義的「修辭學」無疑地接近「詮釋學」(Hermeneutic) 的內容。筆者關心主要是中國詮釋學的理論建構，因此涉及到此中所說的涉及語言、文學與真實的關係之廣義的「修辭學」。此外，筆者反對將中國修辭學侷限在講「修辭格」，因為我們的傳統講究的是「修辭立其誠」，所以不能侷限在「修辭格」的討論，而是要涉及到語言、文學與真實的關係。此中，「修辭學」是語言走向文學過程的產物，但是文學的修辭學與政治學的修辭學，有本質上的不同。文學的修辭學屬於美學的 (aesthetical) 功能，政治學的修辭學則屬於實踐的 (practical) 功能，現在說的「今天說某某的演講是 rhetorical」一說法帶有貶意，我們依然看到 Rhetoric 與 Truth 之間的張力，這主要是對於政治學的修辭學之批判而言。

以上所討論的爭議與中國傳統在哪裡呢？我們一方面沒有哲學與詩的非此即彼的博弈，另一方面也沒有 Derrida 之說所涉及的 speech 與 writing 的矛盾。後者是很重要的，因為中文基本上是 ideographic 而非 phonographic，所以有了西方文化中所缺少的「意」和「象」的問題。而西方的「意象派」詩人深受中國詩以及「意境」概念的影響。筆者所說的「妙用修辭而不為修辭之所障礙」正是呼應了禪宗 [不即不離] 的思想，而佛教的「空觀」「假觀」和「中觀」使

這種「不二法門」成爲可能。²²

「蓮花」與「生死海」爲佛教所用的比喻。佛菩薩以清淨的「蓮花」救度苦難的眾生，而超脫出「生死海」，如此的信願行是佛教彌陀淨土思想之主軸。但是，在廢名的〈海〉一詩中，「蓮花」（荷花）不是來自他方淨土的援手，卻是「生死海」之中的愛情與藝術激情的自力自信，宣說的正是「一切聲是佛聲，一切色是佛色，何不且恁麼會取」²³的禪宗公案：

海²⁴

我立在池岸，
望那一朵好花，
亭亭玉立
出水妙善，——
「我將永不愛海了。」
荷花微笑道：
「善男子，
花將長在你的海裏。」

此詩（〈海〉）和下面的〈淚落〉都是寫於一九三一年五月十二日，〈空華〉則晚了一天寫出（一九三一年五月十三日）；相較於前述的〈墳〉、〈栽花〉與〈眼明〉三首寫於一九三一年三月的詩，只大約晚了兩個月，所以這幾首放在一起加以考察，有助於我們的理解。

詩人不僅描摹物象，勾勒意象，更在同一物之中，看出多重意象，多重意象交疊於同一事物，從而運用象外之象，體會味外之味，達到超越主客的哲理。此中，「物象的折射」、「意象的韻味」、「哲理的境界」三個角度是層層昇進與互相融通的三個環節。「荷花」和「海」固然有其固定的「物象」，然而經過想像力之光的折射，使得「物象」迷離錯綜出奇顏異彩，荷花會「微笑」，變得「亭亭玉立」、「出水妙善」。「荷花」和「海」在一定的文化系統（例如佛教）之中，也有其固定的「意象」，例如說成是「微妙清淨，出污泥而不染」與「生死輪迴之海」。然而，此詩並未淪於固定物象與意象的說教，而是透過色即是空的禪慧領悟，宣示著對於愛情與藝術作爲激情的行動之信仰，「荷花微笑道：／善男子，／花將長在你的海裏」，此刻甚至不是禪宗尊者的拈花微笑的成說了，而是花自己以自由敞開的生命丰姿在微笑著，傳遞著「花（愛情與藝術）將長在你的海（生死輪迴）裏」的訊息，如果我們體會花即如來妙心，花的自性清淨與海的自性清淨，

²² 以上四段參照張穎教授（香港，浸會大學）與我的相關討論之中的張教授所提出的見解。

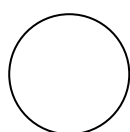
²³ 釋道元編，《景德傳燈錄》（台北，新文豐，1988），卷二十八，頁601。

²⁴ 一九三一年五月十二日作，原載《文學季刊》一九三四年一月一日第一卷第一期。

無二無別，也就不會迷失在海的波濤洶湧之中了，這首詩是對於「煩惱即菩提」的勇敢見證。

從以上的詮釋，也可以了解「物象的折射」、「意象的韻味」、「哲理的境界」三個角度是互相交涉的。「物象的折射」是客觀面，「意象的韻味」是主觀面，「哲理的境界」是合主客的真界。此中的境界論（意境論）是來自中國美學的傳統，並給予當代之轉化，如蒲震元的《中國藝術意境論》和宗白華的《意境》等書所述，²⁵以及筆者的《意境美學與詮釋學》²⁶。以下圖表示之：

合主客的真界：
哲理的境界



客觀面（所指）：
物象的折射

主觀面（能指）：
意象的韻味

此圖之中的圓圈，不僅表示主觀面、客觀面與合主客觀面的互相交涉，不僅表示著「物象的折射」、「意象的韻味」、「哲理的境界」的三個環節，也是表示禪悟的一圓相。以情潔情，借詩悟禪，情、詩、禪終究是一圓相。底下，以此為線索，筆者更詮釋廢名的幾首現代禪詩：

淚落²⁷

我佩著一個女郎之愛
慕嫦娥之奔月，
認得這是頂高地方一棵最大樹，
我就倚了這棵樹
作我一日之休歇，
我一看這大概不算人間，
徒鳥獸之跡，
我驕傲於我真做了人間一樁高貴事業，

²⁵蒲震元《中國藝術意境論》，北京，北京大學出版社，1999。宗白華《意境》北京，北京大學出版社，1999。

²⁶賴賢宗著《意境美學與詮釋學》台北，國立歷史博物館出版，2003。

²⁷廢名一九三一年五月十二日作。

於是我大概是在那深山裏禪定，
若夢虎來，
若夢虎去，
非此投身，
彼自食人，
一生一副好精神，
微笑於彼無知之生命，
墮淚於是我之屍身。

此詩開頭寫的是愛情，「我佩著一個女郎之愛／慕嫦娥之奔月」，顯然詩人對於這份愛情念茲在茲，「佩著」她而「慕嫦娥之奔月」。在對於愛情的極度真誠之中，詩人到達了仙境「認得這是頂高地方一棵最大樹，／我就倚了這棵樹／作我一日之休歇，／我一看這大概不算人間，／徒鳥獸之跡，」這讓我們想到莊子〈逍遙遊〉最後所說的「廣漠之野」中的「大樹」，莊子於其下，逍遙寢臥，詩人廢名也是如此，進入深眠一般的定境，「於是我大概是在那深山裏禪定，／若夢虎來，／若夢虎去」，「虎」象徵著自己的貪嗔癡，能夠虎來虎去不礙於心的伏虎夢中，這樣的定境是境界頗高了，詩人對於愛情的痛苦已能超脫。但是，詩人並不滿足於此種定境與超脫。「非此投身，／彼自食人，／一生一副好精神，／微笑於彼無知之生命，／墮淚於是我之屍身」，此處運用的是佛經中的佛陀本生中的「投身飼虎」故事，但是並不是直接引用，而是經過轉喻，「非此投身，／彼自食人」，詩人並沒有投身飼虎的動作（「非此投身」），而是內心的貪嗔癡在人的一生之中把自己吃掉了（「彼自食人」），詩人經歷了人生歷練中的貪嗔癡，所達到的是「微笑於彼無知之生命」的哲理觀照的境界，而悲涼於一生就爲了此一領悟之達成而犧牲了，「墮淚於是我之屍身」。

〈淚落〉一首寫得十分沉痛，是懺情的安魂詩。而寫得最爲空靈透脫的則是下列一首，可以說是懺情安魂之後的大自在：

空 華²⁸

我含著淚栽一朵空華，
我還望空觀照我一生，
死神因我的瞑目端去我的花盆，
愛神也打開他的眼睛
訝其新鮮茂盛
覓不見一點傷痕，
於是因了我的空華
生爲死之遊戲，

²⁸廢名一九三一年五月十三日作。

愛畫夢之光陰。

「空華」是《楞嚴經》等佛經常用的比喻，比喻生死輪迴無非是空中之華，只是幻現之假象。廢名卻說這朵「空華」是自己含淚所栽。詩人經歷了愛情的傷痛與藝術作為一種激情行動的躍昇之後，「還望空觀照我一生」。詩人以過去的煩惱執著為已死者，「死神因我的瞑目端去我的花盆」，讓一生之中的悲情，失去所植根的花盆，而離散於空中。詩人以極度的真誠，面對一生中的愛情和藝術激情行動，讓「愛神也打開他的眼睛／訝其新鮮茂盛／覓不見一點傷痕」。詩人與死神、愛神一起並肩立足於宇宙大空之中。「生為死之遊戲」，緣起性空，有為空之敞開之中的自由開展。「愛畫夢之光陰」，人生如夢，「愛」在人生之夢中作畫，真實無比的愛情在大虛空之中，過化存神。觀此，讓我們不禁讚嘆：廢名在詩藝與愛情所達到的禪理高度，在現代詩史之中，確實是難以企及的。在禪理高度之中，寫得最為灑脫的，應該是下面這首著名的〈飛塵〉²⁹，相較於前述一九三一年的各首，可以看出經過約五年時間的沉澱，心境更為澄明：

飛 塵

不是想說著空山靈雨，
也不是想著虛谷足音，
又是一番意中糟粕，
依然是宇宙的塵土，——
簷外一聲麻雀叫喚，
是的，詩稿請紙灰飛揚了。
虛空是一點愛惜的深心。
宇宙是一顆不損壞的飛塵。

此詩是廢名詩作之中禪理最能入於玄微化境的一首，「虛空是一點愛惜的深心」可以說是詩人廢名一生心情的寫照，以大愛護持世界，深藏於虛空之中。「宇宙是一顆不損壞的飛塵」，寫出詩人的遍滿宇宙的大悲願力，又舉重若輕，將之化為一顆不損壞的飛塵，也就是詩人永不熄滅的詩心。

而廢名詩作在禪理高度之中，對於禪理刻劃得簡潔深動的，可以下面這首著名的〈無題〉來代表，代表著一九三一年的時候，廢名通過愛情與藝術激情所達到的禪理體驗。

無 題³⁰

²⁹廢名一九三六年十月二十三日作，原載《新詩》月刊一九三六年十二月十日第一卷第三期。

³⁰廢名一九三一年三月十七日作。

對著鏡子
起殺像之意，——
我還是聽人生之呼喚
讓它是一個空鏡子。

此詩的文字表面上是寫面對鏡子，想要摔破鏡子，卻終究留下鏡子以供日後繼續使用，但是如此的解詩，未免是落於話尾，未能參著話頭，更遑論破參了。其實，此詩是巧妙運用了佛教故事與禪宗典故，傳遞了深刻的禪理。禪宗主張「掃象」，隨說隨掃，非心非佛，無能照者與所照者。詩人在此詩中，將藝術當作是一面「鏡子」，當鏡子失其靈明之時，「像」總是呆滯於鏡子的表面之上，就像詩句不活，失其靈明本性，這讓詩人對於藝術創作感到不滿足，想要破鏡殺像。但是，當詩人達到了更高的領悟，他「還是聽人生之呼喚 / 讓它是一個空鏡子」，「鏡子」以其靈明，古鏡照神，聽人生之召喚，念念之中，映照愛情與藝術激情行動，物來順應，應物不藏。所以此詩的禪境就像禪宗十牛圖的最後一圖「入廬垂手」，最終又是回到現實人生之中的澄明之境。因此，我們最後來閱讀他的〈夢之二〉：

夢之二³¹

我在女人的夢裏寫一個善字，
我在男子的夢裏寫一個美字，
厭世詩人我畫一幅好看的山水，
小孩子我替他畫一個世界。

廢名想在「女人的夢裏寫一個善字」，讓美的化身的女人也念茲在茲於善。詩人又想在「男子的夢裏寫一個美字」，讓以善為名的男子也念念不捨於美。一般的詩人盡善盡美，卻不免遭難於充滿痛苦的人世，所以廢名又想為了「厭世詩人我畫一幅好看的山水」，讓他們得以退隱於山水大自然之中。然而，好山好水不免沉淪，必須寄望於小孩天真的精神，所以，「小孩子我替他畫一個世界」。女人、男子和厭世詩人都曾是小孩子，不能脫離於世界而得以成長，所以，唯有落實到具體的世界之中，善、美和自然才有被救贖的一天。廢名在〈夢之二〉確實寫下了他的悲天憫人，這首詩是他入世的覺情書。

在奇絕的藝術審美之抒情詩之外，與在禪詩和哲理詩之外，廢名也創作了數量頗多的社會批判的詩作，例如〈人類〉一詩：「人類的殘忍 / 正如人類的面孔， / 彼此都是相識的。 / 人類的殘忍 / 正如人類的思想， / 痛苦是不相關的。」

³¹廢名一九三一年三月十七日作。

」。廢名批判了人類彼此傷害，如猙獰的面孔，人們都認識而感到害怕，而被損害與被侮辱者的痛苦，只有受害者自身才有切身的感受。看來，別人是不相關的，或說是漠不關心的，正因為這種缺乏同情心的不相關，才使得人類彼此傷害更加的猙獰和殘暴。

廢名在一九四九年之後，詩風轉變，寫作了許多民歌體新詩。這些創作於一九五九年三月一日至五月十日，主要是歌讚「新時代」的。從收於《中國新詩庫·三集》的〈歌烈士〉一首看來，廢名這些在一九四九年之後的民歌風的詩採用平鋪直述的體例，標榜寫實批判，已經在筆者此文討論的範圍之外，所以此篇詩評的評論也就暫時停止於此。

四 境界創生的過程：從修辭到修辭的超越

1. 貧困時代的詩人：從修辭到修辭的超越

廢名正是海德格所說的貧困時代的詩人。海德格〈詩人何為〉(Wozu Dichter?)說：「時代之所以貧困乃由於它缺乏痛苦、死亡和愛情之本質的無蔽」。³²海德格標舉里爾克 (R.M. Rilke) 為貧困時代的詩人，由於上帝的缺席，世界便失去了它建立的基礎，喪失了基礎的世界懸於深淵 (Abgrund) 之上。里爾克是一位在世界黑夜的時代裡，經歷並且承受世界之深淵的詩人。廢名的上述諸詩滿盈著痛苦、死亡和愛情之本質的無蔽，讓作為讀者的我們體會到存在的深度，並反省當代文化的深淵狀態，而得以脫離，加以超越。

「物象的折射」和「意象的韻味」是廢名的修辭學。但是，廢名詩中的「物象的折射」並不是為朦朧而朦朧，而是在心靈稜鏡的折射下，交疊出生命的異采。廢名詩中的「意象的韻味」並不是一味地追求抽象，為形式而形式，而是經由意象的韻味，導引向哲理的境界。廢名詩中的哲理的境界是要讓我們真實地體會痛苦、死亡和愛情之本質的無蔽，直視深淵，痛到無言，從而超越了修辭。從「物象的折射」和「意象的韻味」，到「哲理的境界」，是從修辭到超越修辭的過程。作詩如參禪，首先是作詩必須具有「物象的折射」和「意象的韻味」，有如參得話頭，全身心併作一團疑情，所以修辭也是不可免的。有如禪家善用公案，激發疑情，讓禪徒參得話頭，逼臨生命的界限狀態，直視生命存在的深淵，這可以說是禪家的修辭，是作為標月指的修辭。³³而經過禪師的一番逼拽，禪徒最後參破

³² 海德格著，孫周興譯，《林中路》(Holzweg)，台北，時報出版，1994，頁253。

³³ 《無門關》卷一：「參禪須透祖師關。妙悟要窮心路絕。祖關不透。心路不絕。盡是依草附木精靈。且道。如何是祖師關。只者一箇無字。乃宗門一關也。遂日之曰禪宗無門關。透得過者。非但親見趙州。便可與歷代祖師。把手共行。眉毛廝結。同一眼見。同一耳聞。豈不慶快。莫有要透關底。麼將三百六十骨節八萬四千毫髮。通身起箇疑團。參箇無字。晝夜提撕。莫作虛無會。莫作有無會。如吞了箇熱鐵丸。相似吐又吐不出。蕩盡從前惡知惡覺。久久純熟。自然內外打成。

公案，得意忘言，超越修辭，究竟寂滅，這是詩作最後呈現「禪理的境界」，從修辭到超越修辭。此一過程，舉下面廢名詩作〈招花〉為例：

招 花³⁴

我學一個摘華高處賭身輕
跑到桃花源岸攀手招一瓣花兒，
於是我把它一口飲了。
我害怕我將是一個仙人，
大概就跳在水裏淹死了。
明月出來弔我，
我欣喜我還是一個凡人
此水不現屍首，
一天好月照澈一溪哀意。

這首〈招花〉寫於一九三一年五月，和前述〈空華〉諸詩寫於同時，寫的是同樣的愛情之本質的無蔽、痛苦、死亡之生命情境。〈招花〉寫的像是夢境，又像是意識流之中的逝水年華。一段人間不容的愛情，如此充滿美感地存在著，讓人體驗到什麼是生命的至福，也讓詩人經歷了生命實存的巨大痛苦，甚至走過了內面生命崩解的死亡。詩中的「桃花源」是「愛情桃花源」，仙境中桃花無數，詩人卻只「招一瓣花兒」，並且「把它一口飲了」，至此懂得了弱水三千只取一瓢飲的真意。那麼，詩人也將變成一位神仙，長居在愛情桃花源仙境之中了。然而，現實人生中的倫理情懷，卻讓詩人「我害怕我將是一個仙人」，於是就想辦法「跳在水裏淹死了」，強迫自己從愛情桃花源的仙境之夢醒來。醒來之後，「我欣喜我還是一個凡人」。正如莊周夢為蝴蝶，栩栩然蝶也，愛情的蝴蝶誠然有其美感；蘧蘧然周也，現實人生中的倫理情懷卻也真實美好不移。詩人既已經從愛情的幻夢醒來，「我欣喜我還是一個凡人」，擁有倫理生活的真實人生。然而，「明月出來弔我」，「明月」隱喻昇華到天上之後的愛情桃花源，它出來弔我，弔我放棄而淪喪了的愛情。然而，「此水不現屍首」，倫理生活的真實人生不是將我吞沒，而是開啓了另一種真實；廢名的自述之中，闡釋自己在此處是嚮往大海澄清之境界與菩薩勇猛的精神。廢名認為《招花》和《妝台》、《小園》一樣，都是意味深長的情詩。³⁵詩人或者選擇愛情桃花源而在留在夢中，或者選擇跳到水裏滌清而在

一片如啞子得夢。只許自知。驀然打發。驚天動地。如奪得關將軍大刀入手。逢佛殺佛。逢祖殺祖。於生死岸頭得大自在。向六道四生中。遊戲三昧。且作麼生提撕。盡平生氣力。舉箇無字。若不間斷好。似法燭一點便著」。以上參見《大正藏》第四十八卷，頁 292。

³⁴ 廢名 1931 年 5 月 13 日作，原載《文學季刊》1934 年 1 月 1 日第 1 卷第 1 期。

³⁵ 廢名說：「我喜歡吳梅村“摘花高處賭身輕”這句詞，彷彿我也可以往上一躍；另外我讀《注摩詰經》僧肇的注解，見其引鳩摩羅什的話，“海有五德，一澄清，二不受死屍；……”。我

現實人生的倫理之中醒來，二者皆可能，詩人廢名具有佛教與宋明理學的深湛修養，自然是選擇了後者，然而他作為一位深情的詩人卻也「一天好月照澈一溪哀意」，用全身心的「一溪哀意」回報了「一天好月的照澈」。

或許是因為此詩寫是一段人間不容的愛情，此詩不得不寫得隱晦，或許是情到深處，為愛情真誠付出的生命抉擇，觸到了存在深淵，讓人泣不成聲，難以成語。總之，此詩前半首的「名詞」充滿了「物象的折射」，讓人不易一眼看穿，總是感覺到恍惚迷離，「一瓣花兒」一下子是來自仙境，一下子又是來自桃花源，「一瓣花兒」又是弱水三千只取一瓢飲的隱喻。此詩前半首的「動詞」表現了動作與場景的轉換的動態感，充滿意在言外的「意象的韻味」，一下子「摘華高處」，一下子是「掐一瓣花兒」，一下子又是「跳在水裏」，詩人對愛情的涉入與出離，激盪起迭迭宕宕的無限意。然而，此詩並不停留於「物象的折射」與「意象的韻味」的修辭學趣味，最終引導而到達的是「哲理的境界」，也就是詩作最後四句所示，「明月出來弔我，/ 我欣喜我還是一個凡人 / 此水不現屍首，/ 一天好月照澈一溪哀意。」，愛情的桃花不再恍惚迷離，而是皎潔的明月，「物象的折射」在明月之中也變得十分明朗。也無需為了「掐一瓣花兒」而跳高跳低，現在，沒有仙人（熱戀），也無屍首（失戀），而是男女雙方都選擇回歸倫理生活與真實人生，此時「意象的韻味」和「物象的折射」已經沉澱成人生的真實肌理，在明月之中閃閃發光，只剩「一天好月照澈一溪哀意」，「哀意」是超越修辭而離言說的，唯有「照澈」而已，此時的「照澈」已經是離言說的禪境了。

廢名是貧困時代的詩人，他的詩作從修辭到修辭的超越，超越的不僅是文字，也是時代與人生的貧困。時代與人生的貧困是因為人遺忘了道（老子所說），遺忘了存有（海德格所說）。只知講求文字形式的修辭，缺乏存在深度的詩作是內容貧困的。海德格〈詩人何為〉說：「世界黑夜的貧困時代久矣……這貧困時代甚至連自身的貧困也體會不到。這種無能為力便是時代最徹底的貧困，世界黑夜的貧困時代久矣。」³⁶廢名的詩假若只有「物象的折射」和「意象的韻味」，那麼雖然在文字形式的修辭上是豐富的，但是也未免於內容的真正貧困。廢名的詩屬於中國現代詩歷史歷史的第一個階段，在語言技巧上，未免有青澀之處，不夠成熟。然而，他的詩作之中的「哲理的境界」，觸及的存在的深度，卻是後來的詩人所不可及的。

很喜歡這個不受死屍的境界，稍後我讀《大智度論》更有菩薩故意死在海裡的故事……這些都與我寫《掐花》有關……跑到桃花源去掐一朵花吃了。糟糕，這樣一來豈不成了仙人了嗎？我真有些害怕，因為我確是忠於人生的，於是大概就跳到水裡淹死了。只是這個水不浮屍首，自己躲在那裡很是美麗。最後一句“一天好月照澈一溪哀意”，只不過是描寫，寫這裡有一個人死了而人不得而知而已。這一個人或者也是情人，那麼這一首《掐花》仍可作《妝台》作《小園》觀之，很有趣……此首或勝過《海》，亦未可知，參見陳建軍《廢名年譜》（武漢，華中師範大學出版社，2003），頁112-113，此段引文原出於〈〈妝台〉及其他〉，收於廢名《談新詩》（人民文學出版社，1984年版，頁221-222）。

³⁶海德格著，孫周興譯，《林中路》（Holzweg），台北，時報出版，1994，頁248。

五 從「物象」、「意象」的修辭到「意境」、「境界」的修辭的超越

上文例釋了「從修辭到修辭的超越」，底下則從廢名的〈十二月十九夜〉一詩，來釐清從「物象」、「意象」的修辭，到「意境」、「境界」的修辭的超越。

十二月十九夜³⁷

深夜一枝燈，
若高山流水，
有身外之海。
星之空是鳥林，
是花，是魚，
是天上的夢，
海是夜的鏡子。
思想是一個美人。
是家，
是日，
是月，
是燈，
是爐火，
爐火是牆上的樹影，
是冬夜的聲音。

此詩之中，主要講到了「燈」、「星空」、「海一般的思想」三個主題，或說詩中所說到的所有東西都只講同一件事物——「人的存在」。多重物象重疊到同一個對象上，意象交疊在對於同一個對象的鑑賞行動之中，產生了突破，創生了哲理境界、禪境。

此詩的前三句寫「燈」：「深夜一枝燈，/ 若高山流水，/ 有身外之海。」燈在深夜獨明，有如高山流水，迭宕成身外之海。「身外之海」的意境是孤寂的，也充滿無邊遼闊的永恆感。深夜孤燈流光，若高山流水傾瀉，剎那間流瀉成詩人孤孑身影之外的大海。短短三句，舉重若輕，寫出詩人如燈照明深夜的心志，也

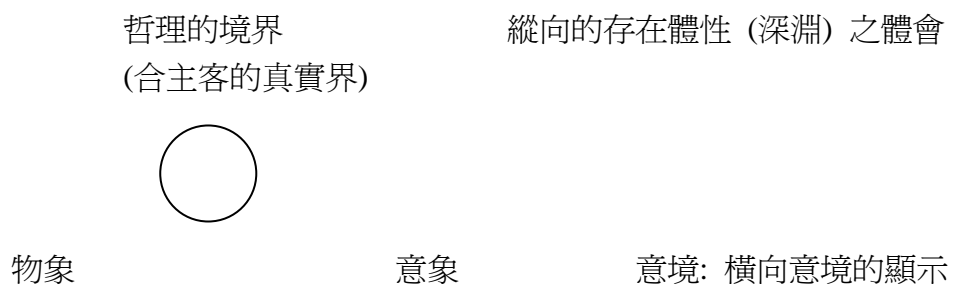
³⁷廢名 1936 年 12 月 19 日作，原載《文學雜誌》1937 年 6 月 1 日第 1 卷第 2 期。

寫出自己的孤寂，深入幽玄。

又，此詩的次三句寫「星空」(星之空):「星之空是鳥林，/ 是花，是魚，/ 是天上的夢」，「星空」散列天上，像鳥散列林中，花和魚散列人間，「是天上的夢」，大地人間的鳥、花和魚皆如天上的夢一般的輕柔美好。前述的暗夜孤燈(喻詩人)舉頭望見「星空」，明白自己並不孤單。「星空」指引著暗夜人群，不知已經經過多少個世代。詩人低頭看見地上花和魚，領會到她們原是散列人間的「天上的夢」。此時，詩人何止並不孤單，更是領悟到在在處處都充滿了同道，激勵向上超越的存在勇氣。

又，此詩的後九句寫「海一般的思想」:「海是夜的鏡子。/ 思想是一個美人。/ 是家，/ 是日，/ 是月，/ 是燈，/ 是爐火，/ 爐火是牆上的樹影，/ 是冬夜的聲音」。靜夜中的「海」，像是是躺在夜深之處的「鏡子」，靜默中映照著天地神明，此時的「思想」，像「一個美人」靜靜地躺在那裡，躺成一個「家」，溫馨靜美，「日」「月」走過，無數的歲月走過，走過的並不是海枯石爛的愛情誓言的浪漫激烈，而是成「家」之後的具體倫理生活中的靜美實在。「是燈，/ 是爐火」，是家中的燈與爐火，而不是詩人寂寞自嘆的孤燈和青春愛情的乾材烈火。「爐火是牆上的樹影，/ 是冬夜的聲音」，「牆上的樹影」是家中靜美的一隅，「冬夜的聲音」是家人的溫馨夜話，也是下雪的聲音，總之，「家」在此詩的總結之中，是天地宇宙的玄祕。此一玄祕(「冬夜的聲音」)是底下的〈雪的原野〉一詩所說的「雪的原野，/ 你是未生的嬰兒，/ 未生的嬰兒，/ 是宇宙的靈魂，/ 是雪夜一首詩。」

客觀面的物是「境」，但這最初只是就它是一個對象(object)而言，並不是就合主客而開顯的真實世界而言的「境」。「物象」屬於客觀面的物，「意象」則是主觀面的意義主體在他所屬的文化脈絡之中從事意義建構而達到者。「意境」是合主客所顯現的對於世界的真實意義的把握，「境界」則是合主客所達到的對於存在的根本的體會。³⁸以一圖顯示如下:



³⁸蒲震元《中國藝術意境論》(北京，北京大學出版社，1999) 頁 126-162，闡明藝術意境深層結構之審美境層的三個生成特徵。宗白華《意境》(北京，北京大學出版社，1999)，〈中西畫法所表現的淵源與基礎〉、〈論中國畫法的淵源與基礎〉、〈中國藝術表現裡的虛與實〉。賴賢宗著《意境美學與詮釋學》(台北，國立歷史博物館出版，2003)，〈渾的三義與道家意境美學〉、〈東方抽象的美學反思與意境美學〉。

(客觀面的境)

(主觀面的意)

首先，海、夜、鏡子、美人、日、月、燈、爐火都是「物象」。其次，它們(「海」等)都是在一定的文化脈絡和作者習慣的意義脈絡之中被表達和被鑑賞者，所以，也都成爲「意象」。例如「鏡子」的「物象」是指擺在那邊能夠反映事物的具有方框的東西的形象，「鏡子」的「意象」則是指涉到吾人的靈明之性、清明的思想。一直到這裡，都還未有美的意境的突破和哲理境界的創造可言，只有等到「物象」通過心靈的折射，才呈現七彩之光，多重「意象」交疊，產生象外之象，從而突破邏輯知解的現象世界，呈現美的意境。在此詩之中，「鏡子」既是一般物象呈現在思想面前的鏡子，「鏡子」更是夜中的海面、靜美的美人，爐火映照著牆上的樹影，所以「爐火」和「牆」都是鏡子，諸多意象的重疊於同一物(鏡子)，此中隱喻與轉喻的並用，產生了象外之象，突破了邏輯知解的現象世界對於人存在的限制，呈現美的意境，敞開了自由的心靈內面空間。最後，達到了哲理境界的創生，詩人抉擇了「爐火」和「牆」的「家」，在此參悟到了他生命的明鏡，從而擺落了存在的孤寂，在這樣子的哲理境界之中，海、夜、鏡子、美人、日、月、燈、爐火、一切的物象與意象，無一不是他生命的明鏡。

底下的〈雪的原野〉是廢名對於詩作所能達到的潔淨精微之哲理境界的讚美詩。引用於此，作爲筆者本文所說的「從修辭到修辭的超越」的總結，可以藉此觀照廢名哲理詩的禪意境界。

雪的原野³⁹

雪的原野，
你是未生的嬰兒，
明月不相識，
明日的朝陽不相識，——
今夜的足迹是野獸麼？
樹影不相識。
雪的原野，
你是未生的嬰兒，——
靈魂是那裏人家的燈麼？
燈火不相識。
雪的原野，
你是未生的嬰兒，

³⁹廢名 1937 年 4 月 23 日作，原載北平《平明日報·星期藝文》1947 年 3 月 2 日第 10 期。

未生的嬰兒，
是宇宙的靈魂，
是雪夜一首詩。

文字的表面上，這一首詩是關於「雪的原野」的寫景詩，然而借物詠懷，比興以抒情喻理，更深一層從廢名詩作的全體性來觀看，「雪的原野，/ 你是未生的嬰兒」是詩人對於詩所能達到的禪理境界的讚嘆。「雪的原野，未生的嬰兒」，誠然是全然的天真了。詩中的四個「不相識」就像禪宗達摩祖師所說的「不識」，日、月、樹影、燈火都不識，確實是從天地自然與歲月人間迴出了，純然是廓然無聖的禪理境界，這「是宇宙的靈魂」。最後一句話「是雪夜一首詩」更點出了「詩」的主題；這是宇宙的詩境，也是禪境。

六 廢名禪境詩的「哀意」與修辭與超越修辭之間的張力

廢名詩中的禪境不是一味的牧歌式的純然美好，卻往往帶著深刻的「哀意」。廢名禪境詩的「哀意」除了有個人人生經歷的因素之外，也反映了他那個時代的民生凋蔽與文化陷落的時代困境，反映了詩人對於海德格所說的貧困時代的哀傷。除此之外，廢名禪境詩的「哀意」也是就修辭與超越修辭之間的張力而發出的感嘆。修辭與超越修辭之間的張力 (the tension between rhetoric and the transcendence of rhetoric)，是中國文學理論的重要課題。如王弼《周易略例》第四章〈明象〉說：

夫象者，出意者也；言者，明象者也。盡意莫若象，盡象莫若言。言生於象，故可尋言以觀象；象生於意，故可尋象以觀意。意以象盡，象以言著。故言者所以明象，得象而忘言；象者，所以存意，得意而忘象。猶蹄者所以在兔，得兔而忘蹄；筌者所以在魚，得魚而忘筌也。然則，言者，象之蹄也；象者，意之筌也。是故，存言者，非得象者也；存象者，非得意者也。象生於意而存象焉，則所存者乃非其象也；言生於象而存言焉，則所存者乃非其言也。然則，忘象者，乃得意者也；忘言者，乃得象者也。得意在忘象，得象在忘言。故立象以盡意，而象可忘也；重畫以盡情，而畫可忘也。⁴⁰

得意忘言和掃象是王弼象論的主要理論，但是王弼也更進一步提出了「象生於意而存象焉，則所存者乃非其象」之說，揭示了「言 - 象 - 意」的辯證關係。此中，首先王弼強調「得魚而忘筌」和「得意在忘象，得象在忘言」，強調了修

⁴⁰ 樓宇烈校釋，《王弼集校釋》，台北，華正書局，1992，頁 609。

辭的超越之必須性；然而另一方面，「意以象盡，象以言著」，若無象則意亦難盡，所以，修辭亦有其必要性。從修辭到修辭的超越，是重無派的哲學家與眾意派的藝術家所強調者，然而，若不假藉修辭，則意亦難窮，況且超越修辭之後也可以妙用修辭，而不為修辭之所障礙。正如聖人並非無情，而是有情而無累。

就當代意境美學的觀點看來，在「言 - 象 - 意」的辯證關係之中，作為「意象」或「抽象」（象外之象）的「象」是絕對的中介，使得「言」和「意」都能成為絕對，突破有限性，使「言」成為具有藝術魅力的成功的文學語言，而「意」成為「意境」，甚至指引具有哲理的「境界」。

廢名的詩作既是現代詩現代派的開創者，又是中國古典詩的意境派的現代延續，兼融二者，開創了獨特的詩風，建構了獨特的現代詩詩論。在 1949 年之後的台灣現代詩早期詩壇之中，兼融現代詩現代派和中國古典詩的意境派的詩學理論的建構者，享有盛名的是覃子豪。覃子豪認為：使想像凝固而給讀者以美感的印象的，是意象，意象是經過詩人對於事物印象（物象）修整陶冶之後的再現。⁴¹又，意境較意象層次更高，意象是事物個別表現，而意境則是全詩所籠罩的氣氛，意境是意義主體所呈現的整體精神氛圍，意境是一種畫境。⁴²又，意境是一種精神氛圍，境界除此之外，必須顯示哲理、作品的根本理念，必須也基於人生的領悟，對自然的洞察，甚至符合主體與與宇宙合一的偉大精神，詩所到達的最高境界，可以是哲學與宗教的極至。⁴³— 覃子豪此處所論頗有值得參考之處。

中國文學史批評史上，一方面，逐漸形成「言不盡意」的共識，「此中有真意，欲辯以忘言」，作家堅持將主體視為超越語言之上的精神實體，語言不能窮盡這個精神實體。另一方面，古典詩學也發展了「煉字煉句」的修辭學傳統，例如杜甫的「為人性僻耽佳句，語不驚人死不休」。然而，中國傳統詩學在發展修辭的同時，也認為「語工而意不足，則格力必弱」。蘇東坡說「漸老漸熟，乃造平淡」，修辭必須加以重視，然而修辭的成熟有賴於人格的老成，最後導向於平淡。在修辭與超越修辭之間的張力所形成的平衡，蘇東坡所說的老熟的修辭與平淡的超越修辭已經達到了這個平衡，他將之說成是「辭達」，而將之詮釋為「求物之妙，如繫風捕影，能使是物了然於心」。⁴⁴

修辭的問題涉及語言、文學與真實三方面的課題。「文學」是「語言」的一部分，「語言」的功能在於社會溝通，達到真實，後者包含了社會真實和形上真實。在各種語言與真實迅速發展的當代社會，語言的文學向度必須加以維護，在此，「修辭」顯現了其重要性，同時這也是銜接於「修辭立其誠」的中國文論的傳統，也可以旁通到亞里斯多德（Aristotle）的《修辭學》所說的修辭學的定義「一種能在任何一個問題上找到可能的說服方式的功能」。另一方面，「修辭」本身並不是它自身的目的，修辭真正目的在於社會溝通，達到真實。所以，文學的

⁴¹ 參見覃子豪《論現代詩》（台中，普天，1976）〈意象〉一文，此處討論見此書頁 22。

⁴² 參見覃子豪《論現代詩》（台中，普天，1976）〈意境〉一文，此處討論見此書頁 26。

⁴³ 參見覃子豪《論現代詩》（台中，普天，1976）〈境界〉一文，此處討論見此書頁 30。

⁴⁴ 以上的討論，參見南帆（張帆），《文學的維度》，上海，上海三聯書局，1998，頁 8-13。

修辭開放向社會溝通的各個層面與形上真實的境界，也有其必要。總之，修辭與超越修辭之間的張力，必須放在語言、文學與真實三方面的課題之思想脈絡之中，來加以考察。⁴⁵

修辭與超越修辭之間的張力，以及人的實存的「哀意」，都是魏晉時代的藝術家與哲學家的思想主題。李澤厚在《華夏美學》〈美在深情〉一章之中說：「觸目傷心的人生感懷、本體感受，便是深情兼智慧的魏晉美學」⁴⁶，它注入「情感的普遍形式」以具體感性存在的血肉身軀，不再侷限在儒家的「樂而不淫，哀而不傷」的道德理性框架之中，而是哀傷之至，可以是「儉俠難懷」、「忿懟不容」，使得文學在存在的深度上，獲得了悲劇性的衝擊力量。⁴⁷李澤厚對於「哀傷」的魏晉文學傳統的論述，能夠十分貼切地適用於廢名的詩作之上。

廢名的下一首〈琴〉最能表現他的哲理詩（禪境詩）的「哀意」，與修辭與超越修辭之間的張力。

琴⁴⁸

我是一個貪看顏色的人，
所以我成了一個盲人，
向來我笑人說花作影，
花為什麼看他的影子，
我以為那一定是一個盲人，
如今我是一個盲人，
我的世界沒有影子，
一切的顏色是我的涅槃，
天上我曉得有星，
黑夜不如我的光明，
我的世界沒有生生死死，
我求我的夜借我一張琴。
彈一曲五色之哀音。

「我是一個貪看顏色的人，/ 所以我成了一個盲人」，這是出自老子所說的「五色令人目盲」。盲人所見者漆黑一片，就像只見到影子而見不到物形與顏色。所

⁴⁵ 可以參照南帆（張帆），《文學的維度》，上海，上海三聯書局，1998，第二章「修辭」。

⁴⁶ 李澤厚，《華夏美學》（台北，時報文化）第四章〈美在深情〉，此處的討論見《華夏美學》第149頁。

⁴⁷ 李澤厚，《華夏美學》（台北，時報文化）第四章〈美在深情〉，此處的討論見《華夏美學》第139頁。

⁴⁸ 廢名1931年3月作，原載1934年4月2日《華北日報》。

以，詩人說「向來我笑人說花作影，/ 花爲什麼看他的影子，/ 我以為那一定是一個盲人」，「花作影」（花弄影）也是因爲貪看顏色而目盲吧，過分執著於修辭而心盲。可以將這看作是對於過分執著於修辭的批判，此中，影子是物象，物形與顏色是意象，物象繁多，令人迷失，不及意象；而只有意象，而未及意境與境界，缺乏哲理內涵的深刻體會，也是未臻玄奧。以上二者具有眼盲與心盲之失。然而，詩人已經超脫於目盲與心盲，所以廢名說「如今我是一個盲人，/ 我的世界沒有影子，/ 一切的顏色是我的涅槃」。「我是一個盲人」，但是詩人並不是目盲與心盲，而是體驗到了寂滅的涅槃，即一切色而離一切色，「我的世界沒有影子，/ 一切的顏色是我的涅槃」，度脫一切生命的陰影，度一切苦厄。因此，一般人以爲黑夜只是黑夜，但是對於廢名而言「黑夜不如我的光明」，在大寂滅之中，放大光明，真是「我的世界沒有生生死死」的究竟寂滅的涅槃。然而，畢竟詩人對於此一境界只是略有所窺，並無充分的證量，加上放捨不下文學創作的本願，所以選擇回到修辭與超越修辭之間的張力之中，「我求我的夜借我一張琴。/ 彈一曲五色之哀音」，「琴」隱喻著文學創作的才華，也就是修辭的能力，「五色」固然「令人目盲」，但也可以不妨是標月指，引領人看到天上的明月。然而，從修辭與超越修辭之過程之中，從「立象以盡意」，到「得魚忘筌」的過程之中，修辭與超越修辭之間存在著張力，所以「哀音」爲不可免者，但是也正因爲這個張力，才使得詩人充滿了存在的勇氣（the courage to be），不斷地「我求我的夜借我一張琴。/ 彈一曲五色之哀音。」在世界的黑暗中，在時代的貧困中，在人生的痛苦中，以無盡的「哀音」，弦歌不掇。

七、結論

臺灣的現代詩壇擅長於物象與的意象的經營，但是對於「哲理的境界」較少能深造自得而發爲詩藝創造者。廢名在物象與的意象的經營的特殊成就，是開啓了台灣現代詩現代派一派的遠因，他在「哲理的境界」上的詩作成就則成爲「哲理詩」和現代詩的禪詩一派的先聲。「哲理詩」是臺灣的現代詩壇較弱的一個部分。對於此一偏失，廢名詩作提供了一個典範，他在現代詩史的初始階段，就在「哲理詩」的創作上能有豐厚的成果，可以說是突破性的和創始性的，廢名可以說是現代詩「哲理詩」的祖師。筆者此文闡明廢名詩作之中的此一意義。廢名詩作號稱難解，其原因正如朱光潛所說乃是因爲這些詩作背後的深玄的佛道等哲理背景不爲一般人所解。筆者此文的作品論部分解讀了號稱難解的廢名詩作而已，同時也在境界美學（意境美學）的角度，來闡明「哲理詩」的意義與重要性。本文從意境美學（境界美學）的觀點，闡揚廢名詩作之中的「物象的折射」、「意象的韻味」、「哲理的境界」三個角度互相交涉的美學內容。中國古典詩詞有所謂的

意境派，與禪詩、禪美學有著深刻因緣，而廢名可以說是現代詩之中的意境派的創始者，他也正是現代詩之中的禪詩一派的祖師。

現代詩歷史傳承的隱藏的環節，例如廢名，必須加以彰顯。廢名是現代詩禪詩一派的創始者，也是現代詩中的哲理詩的大家；他是現代詩中現代派的祖師，也是傳統意境派的古典詩的當代薪傳，他一人成就了現代詩早期發展發展史的這四個方面，相當獨特，吾人有必要重新檢視廢名藝術創作方法與美學特質。特別是筆者此文所說的從修辭到超越修辭，廢名詩作之中的「物象的折射」、「意象的韻味」、「哲理的境界」三個角度是互相交涉的詩學，值得吾人再度加以反思。

筆者和朋友（郭淑玲、張默、葉樹奎等人）於二〇〇七年七月假於台北市的時空藝術會場，共同策劃了「現代詩與造形藝術聯展——紀念廢名」與「廢名詩集新書發表會與藝文雅集」，並特約張俊彥、郭淑玲為廢名詩作譜曲，於此一雅集之中發表，並有台灣詩人張默、管管、喬禽、辛鬱、魯蛟、紫鵲、天岸馬等人，提供書畫與攝影作品，朗誦詩作，發表紀念性的談話，以崇隆廢名這位前輩詩人與學者對於當代文哲的貢獻。廢名詩作本身就具有豐富的繪畫性，而譜曲之後，發現譜曲可以豐富地顯明廢名詩作之中的隱而不見的層次和色彩。而「哲理詩」本來就十分適合用於激勵跨界創作，通過這些活動，也照明了未來的更為廣闊的現代詩創作之路。

後記：此篇完稿於二〇〇七年六月二十八日，台北。發表於「第八屆中國修辭學國際學術研討會」。主辦單位：國立臺北大學古典文獻學研究所、國立臺北大學中文系所、修辭學會。地點：台北市民生東路三段 67 號國立臺北大學民生校區。時間：2007 年十一月三、四日(星期六、日)。全文刊登於《成大中文學報》(台南，國立成功大學中文系出版) 第十九期 (2007 年 12 月)，頁 211-248。