

國立臺灣大學文學院中國文學研究所



博士論文

Graduate Institute of Chinese Literature
College of Liberal Arts
National Taiwan University
doctoral dissertation

詩中「詩」：《全唐詩》中論詩詞彙之考察

"Poetry" in the Poems : Research of poetry vocabulary
from " The Complete Collection of Tang Poems "

吳品著

Pin-hsiang Wu

指導教授：鄭毓瑜 博士

Advisor : Yu-yu Cheng Ph.D.

中華民國 105 年 6 月

June,2016



中文摘要

關於詩歌觀念的考察，本文從傳統「論詩詩」研究的角度，轉而採「論詩詞彙」的視野，既是研究材料、範圍的擴大，亦是方法論上的差異。全文以詞彙為考察中心，結合認知語言學、認知隱喻學、廣義修辭學等方法，直接從詞彙中考察詩歌思想與觀念。全文共由六章組成，各章要點歸結如下：

第一章緒論說明以唐代為研究對象的原因，回顧相關研究成果，並揭示以「詞彙」切入詩歌觀念的考察角度。

第二章「詩與經驗現實：隱喻的視野」是從隱喻的角度來考察「詩與經驗現實」的關係。針對唐詩中許多指稱詩歌創作行為或過程的隱喻詞彙，如「得句」、「冥搜」、「尋詩」、「搜覓」、「拾句」等「搜覓系列隱喻」；「入詩」、「詩中」、「詩外」、「搜羅」、「吟盡」等容器隱喻；以及將詩歌創作類比為造化生育萬物的「造化相關隱喻」等現象，討探討在當時人們的觀念中：詩是如何產生的？詩人如何看待詩歌創作的行為？他們是如何隱喻式地理解詩歌與經驗現實、外在世界的關係。

第三章「詩與經驗現實：觀看的視野」同樣聚焦於詞彙現象，探討詩歌作為觀看行為的可能性機制，在詩歌「視框」篩選機制的的作用下，不但形成一種詩學觀物方式，且視覺對象被話語主體以不同的修辭表述，並生成一系列的風景語彙系統，形成一套風景話語，表現了人與自然的新關係。當詩歌成為一種觀物的框架，世界被視為「詩歌」來觀看（閱讀），話語主體對於入眼之自然景色，也亟欲以詩的形式來把握、占有它。而「吟看」系列詞群的出現揭示了潛隱在語言背後的觀察方式，顯示話語主體意識到詩歌創作改變了他們的視覺經驗。此外唐代詩人常常以競爭的意識在看待自然景色，亟欲在詩（藝術）與景（真實）之間一較優劣、競短爭長，詩歌往往成為風景的評價標準，風景也常成為衡量詩才的尺度。

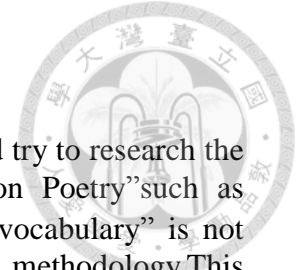
第四章「製造『詩人』」探討：唐人觀念中的「詩人」，這是透過詩歌話語

呈現出來的「詩人」，或可稱之為一種關於「詩人」的「話語」。本章參酌史學家 Peter Burke 《製造路易十四》一書中「傳媒製造形象」的角度，以及 Goffman 以「表演」來探討自我概念等視角，來審視唐代對於「詩人」的集體想像與塑造。「詩人」身份不是自然而然存在的，唐代的創作者透過稱謂的使用、形象的塑造、姿態的展演、創作情懷的描述、對詩歌態度與價值的宣稱等，「詩人」從各個層面被論述性地生產出來，成為文化意義系統的一部份。

第五章除了全文要點歸結外，主要簡述本文以「詞彙」為考察中心的發現與貢獻，並提出以「詞彙認知」作為「唐詩詮釋」與「詩學觀念」研究新路徑的可能。

關鍵字：全唐詩、關鍵詞、隱喻、詞彙、論詩、詩觀

Abstract



This dissertation take the perspective of “poetry vocabulary”,and try to research the poetic idea , which different from the research of ” Poems on Poetry”such as traditional research method. The research perspective of“poetry vocabulary” is not only to expand the range of the study, as well as difference in methodology.This dissertation take the view of ” Key words” paradigm,in combination with other methods such as Cognitive Linguistics 、Cognitive Metaphor and Rhetoric in a broad sense , and try to research poetry ideas and concepts from the vocabulary. This thesis consists of six chapters , each chapter are summarized as follows :

The first chapter explains the reason for the study of Tang Dynasty,and explain how to research poetry ideas and concepts from the vocabulary.

The second chapter” Poetry and empirical reality: Metaphor Perspective” is from the perspective of metaphor to examine the relationship between "poetry and empirical reality".Thia chapter focus on the metaphorical vocabulary about poetry writing , through which we can realize people's idea of poetry such as ” Poetry is how to produce” 、 ” How poet look at the behavior of poetry writing ? ” etc.

The third chapter” Poetry and empirical reality: Viewing Perspective” also focus on the vocabulary and try to analyze poetry as a possible mechanism of viewing behavior.Under the influence of Poetry as a selection mechanism, a poetic view way of things is formed,and vision objects are formed as a series of rhetoric vocabulary group,thereby a series of landscape discourse is formed.The landscape discourse shows the new relationship between people and Nature.

The fourth chapter ” The making of the ‘poet’” study the concept of poet in the Tang Dynasty,which is presented through poetic discourse.In this chapter ,Peter Burke’s “The fabrication of Louis XIV” and Goffman’s ”The presentation of self in everyday life” are referenced to study the” Poet discourse” In the Tang Dynasty.

The last chapter briefly generalize the contribution of this dissertation , and propose a new perspective as the possibility of poetry research method, which research poetry ideas and concepts from the vocabulary.

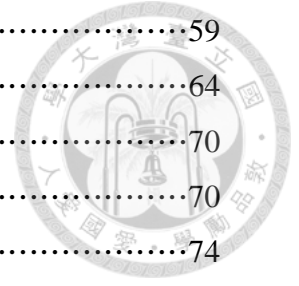
Key words : The Complete Collection of Tang Poems 、 key words 、 metaphor 、 vocabulary 、 poetry ideas



目次

中文摘要.....	i
英文摘要.....	iii
第一章 緒論	
第一節 論題的形成.....	1
一、為何是唐代：詩的時代與論詩詞彙的湧現.....	1
二、詩為何物：從觀念與詞彙之間談起.....	9
第二節 文獻回顧.....	19
第三節 研究材料與方法.....	23
一、研究材料.....	23
二、題目釋義與研究方法.....	25
第二章 詩與經驗現實：隱喻的視野	
第一節 詞彙、隱喻與認知.....	29
第二節 搜尋與獲得：搜覓系列隱喻.....	31
一、詩句的獲得.....	32
(一) 搜覓等隱喻詞概述.....	32
(二) 搜難與抉新.....	34
(三) 尋覓與展示.....	38
二、物象的搜索.....	42
(一) 冥搜模式.....	42
(二) 採集模式.....	45
第三節 獲取與收藏：容器系列隱喻.....	47
一、詩歌容器.....	48

二、身體容器	59
三、天地容器	64
第四節 管領與驅使：造化相關隱喻	70
一、詩歌與造化的類比	70
二、詩歌與萬物的關係	74



第三章 詩與經驗現實：觀看的視野

第一節 研究視角：詩與觀看	86
第二節 詩歌意識框架中的風景話語	88
一、人與自然的關係之演變：風景概念之浮現	89
二、新詞彙群與風景修辭	95
(一) 詩情、詩興、詩思系列詞群	96
(二) 發興、牽興、牽吟系列詞群	103
(三) 供吟、詩題、詩景系列詞群	107
第三節 詩歌意識框架中的觀物方式	115
一、世界文本化	115
二、「吟看」系列詞群：「吟」作為把握世界的觀看方式	123
第四節 詩與景：藝術與真實之間	130
一、詩與景的較量	130
二、詩成為評景尺度	133
三、景成為才之衡量標準	137

第四章 製造「詩人」

第一節 研究視角：關於「製造『詩人』」	143
第二節 稱謂與身分	151
一、稱謂與身分意識	151
二、「詩人」稱謂之意義	159
三、「詩人」特質的宣稱	163
第三節 姿態與認同	169
一、吟：人的修辭化在場姿態	169
二、身體姿態的「詩情畫意」修辭	176

三、區隔：自我的邊界·····	184
(一) 不被理解的吟懷·····	185
(二) 「怪異」的詩人·····	187
(三) 關門·····	189
第四節 創作與強迫·····	193
一、役與牽·····	193
二、癖與病·····	197
三、魔與苦·····	202
(一) 著魔·····	202
(二) 痛苦詩語：「詩人」身體受難史·····	204
(三) 景物折磨中的「詩人」自我發現·····	210
第五節 態度與價值·····	213
一、「詩」的價值與意義建構·····	213
二、懶與忙的价值翻轉：「懶惰哲學」視角的參照·····	220
三、詩道、詩業、詩債：新詞語與「詩人」概念的轉變·····	229

第五章 結論

第一節 研究成果·····	242
一、以「詞彙」為考察中心的發現·····	242
二、學術議題與趨勢的回應·····	246
(一) 關鍵詞研究·····	246
(二) 詩／景問題與風景研究·····	246
(三) 詩語變遷與文化轉型·····	247
第二節 以「詞彙認知」為「唐詩詮釋」與「詩學觀念」研究的新路徑·····	250
參考與徵引書目·····	253



第一章 緒論

第一節 論題的形成

一、 為何是唐代：詩的時代與論詩詞彙的湧現

詩歌在中國文學史與文化史上的重要性毋庸置疑，而中國古典詩歌發展至唐代盛況空前，不但體制齊備、風格多樣，詩人、詩作繁多，且風會普及於社會各個階層，可謂「詩的時代」¹。在這個時代，詩才、詩名成了為人所稱道、重視的一種文化資本，詩人階層受到頗大程度的推重與尊崇²。且詩人透過詩歌創作獲得了某種話語權，詩作在某種程度上引導著社會的風向，並左右社會大眾的觀看角度³。龔鵬程先生曾從科舉制度等層面探討唐代的時代精神，將唐代視為一個文學崇拜的社會，並認為這種崇拜是屬於社會集體的精神活動，在這種崇尚文學的文化環境中，詩歌不再只是個人情意表白或心境的記述，而是必須放入社會人際網絡中起作用；在文人的酬唱等活動中，文學作品也脫離了「作者感物吟志」的傳統結構，必須放在文人階層的活動中來了解。在這樣一個文學崇拜的時代，「文學及文人創新了整個時代新的習慣、道德和思想方式，顯示了社會的理想和規範，提供了榜樣。一切思想方式、趣味傾向、表達感情的方法及價值標準，都

¹ 「詩的時代」是日本學者前野直彬之語，其將唐代稱為「詩的時代」，理由有三：一是「由於近體詩的完成，多種多樣的古典詩的詩體在這個時代齊備」；二是「詩人階層的飛躍擴大；自某種意義而言，詩一般化了」；三是「隨著社會對詩才評價的提高，詩作家的階層乃愈形擴大，同時對詩作所注入的熱情也強化，一句、一字的表現，唐代的詩人都幾乎用上他們全部的生命……唐詩中有了各色各樣的内容」，見前野直彬主編，連秀華、何寄澎譯《中國文學史》（台北：長安出版社，1979年），頁102。

² 關於詩歌在唐代流傳之普及、傳播之迅速等現象，以及詩才、詩名在唐代的意義，可參見本文第四章第一節。關於詩人階層的特殊性可參見本文第四章第二節。關於「詩名」在唐代的重要性，亦可見鍾曉峰〈論晚唐的「詩名」：一個文學社會學的考察〉，《師大學報：語言與文學類》（2012年3月）。

³ 詩人透過詩歌所獲得的話語權，在唐代文獻中頗多記載，茲舉數例，如：唐人範攄《雲溪友議》載：「崔涯者，吳楚之狂生也，與張祜齊名。每題一詩於倡肆，無不誦之於衢路。譽之，則車馬繼來；毀之，則盃盤失錯。」見陳伯海主編《唐詩論評類編》（上海：上海古籍出版社，2015年），頁19。又如：盧貞〈和白尚書賦永豐柳·序〉：「永豐坊西南角有垂柳一株，柔條極茂，白尚書曾賦詩，傳入樂府，遍流京都，近有詔旨取兩枝植於禁苑，乃知一顧增十倍之價，非虛言也。」見《全唐詩》（卷463，頁5270）。

由文學中來。這是一個文學的社會」⁴。從前述諸現象觀之，作為唐代的代表文體與文學主流的詩歌，在很大程度上成為唐人觀看世界與思考人生的一個重要介面。某一文學樣式在某時代占主導地位，並非只是文學領域的問題，巴赫金曾談到文學體裁與現實的關係：「每一種體裁都具有它所特有的觀察和理解現實的方法和手段」⁵，不同的體裁因而是文學藝術觀察現實、把握現實的不同樣式。學者陶東風亦有類似觀點，其研究文體演變與文化的關聯，認為文類作為一種話語體式，與人感受、體驗世界的方式之間有著對應性，「一種文學類型代表了特定的體驗世界的方式以及語言結構的方式，它在特定時代的興盛和衰落都反映著那個時代作家的精神結構和文化心理結構以及語言操作結構的變化。」⁶每種文類有其內部規範，當作家以某一文類去表現世界時，其感覺方式、看待世界的方式，是受文類規範的引導與限制的。文類彷彿一設定好視角與焦距的鏡頭，引導與限制作家「看到什麼？」「怎麼觀看？」，因此或許可以說：文類的選擇，即是「觀看」方式的選擇。在唐代，詩歌是「如何表現」世界的？人與世界之關係，透過「詩歌」這一文類框架所呈現出來的是怎樣的景觀？這是本文所關注的焦點之一。傳統的唐詩研究，通常是理論批評與詩歌作品分而論之。詩歌方面的研究，粗略觀之，或「分期」以論之（初、盛、中、晚為最常用的分期框架）；或以詩歌派別分論之（田園、山水、邊塞等）；或以個別詩人論之；或著眼於詩歌體式（律詩、絕句、樂府詩）；或聚焦於是主題、意象、形象、題材、風格等；或關注詩歌與其他領域之交涉（詩與宗教、詩與繪畫、詩與音樂）等等，已累積豐碩的研究成果，這些研究亦具價值，然而，上述的研究取向所關切的焦點多半是詩歌「表現了什麼？」亦即詩歌表現的題材、對象，而非詩歌「如何表現？」亦即詩歌處理題材、對象的方式，此一問題亦成了本文思考的起點。

關於唐詩的研究，至今已累積了豐碩的研究成果，這個領域究竟是否還有新的開拓空間？顏崑陽先生曾論及近幾十年來，台灣中文學界的古典詩學研究，認為其大致以「純粹性審美」的詮釋視域為主流，研究取徑也存在著「內部」與「外部」的截然二分⁷，而相對於上述主流性的詮釋視域，顏先生繼續談到近年來兩

⁴ 以上參見：龔鵬程《唐代思潮》（北京：商務印書館，2007年），頁265-6、283。

⁵ 見 Mikhail Bakhtin（巴赫金）《周邊集·文藝學中的形式方法》（石家莊：河北教育出版社，1998年），頁288。更詳細言之：「每一種體裁都各以其本身的方式，在主題上面向生活，面向生活中的事件、問題等等……每一種體裁所能掌握的，只是現實的某些方面，它有一定的選擇原則、觀察和理解現實的一定形式以及所包括的範圍的一定廣度和滲透的一定深度。」見其書，頁285-6。

⁶ 陶東風《文體演變與文化意味》，（雲南：雲南人民出版社，1994年），頁61。

⁷ 顏崑陽先生解釋道：「純粹性審美」的詮釋視域「所預設的詩歌本質論，是將詩歌孤立在古代人們社會文化生活之外，看做是一種『靜態化』的有機性語言形構，而藉由聲律與意象表現詩人審美經驗的抒情性作品……因此，作品本身之聲律、修辭、結構、意象及其所表現的審美趣味，

岸學界所展現一種新的轉向，如台灣中文學界近些年的中國古典詩學研究，明顯受西方理論如性別論述、殖民論述、身體論述、空間及地方論述等等所影響，「其所關注的議題很明顯的是從所謂文學內在的審美心理經驗及作品的語言形構，轉向外在的文化、社會情境，探討在這情境中，人之與人、與物、與事的存在『關係』，文本的生產過程及其符碼化的機制與形式。詩的文化性、社會性意義取代純粹審美性意義」，而大陸地區這些年則出現了應用「文化詩學」於中國古代詩歌研究之潮流，也有了不少論述成果⁸。唐詩研究同樣也籠罩在這些潮流趨向下，在出現大量的、豐碩的研究成果後，唐詩是否還存在新的研究視角與論述空間？蔡英俊先生在談到中國古典詩歌研究時，曾說到：「如就詮釋學的角度來說，『傳統』與『現代』總是需要經由不同的『視域』之間的相互調整才可能傳接並被理解，而所謂的『現在』，往往是因應新的歷史情境與知識材料而必須對於『傳統』進行重新的建構與理解」⁹，就此角度觀之，只要繼續出現新的歷史情境與知識材料，我們就永遠存在著和「傳統」對話、重新理解傳統的可能。顏崑陽先生在前述的當代中國古典詩學研究的趨勢與詮釋視域的回顧之後，也提到：中國古典文學研究不是妄想找到唯一、絕對正確的文學真理，而是應在「當代」的時間位置上，「能夠因應文化、社會因素、條件的變遷，而提出什麼新的學術問題？開顯什麼新的詮釋視域？又能以什麼新的方法解決問題？並且從而建構哪些由中國文學之歷史語境自身所衍生的基礎理論，而反過來轉用於中國文學的研究？」¹⁰筆者曾在論文指導老師的帶領下，接觸了 Mark Johnson 等學者的認知隱喻學¹¹，在此之後重新閱讀筆者較為熟悉的唐詩文本，赫然發現唐詩中存在不少詞彙隱喻現象，並進而翻閱《全唐詩》，發現其中存在許多與詩歌創作相關的詞彙，這類詞語中的一部分亦已為學者所注意，如楊玉成先生發現：「『覓搜』、『冥搜』已成為晚唐五代流行的術語」，「中晚唐『詩癖』『詩病』『詩魔』的說法開始頻繁出現」¹²。然而學者雖注意到這些詞彙的出現，然詞彙並非其研究重點，詞彙群

乃是批評的重要主題。這就是學界一般所謂『內部研究』……一碰觸到詩與社會、文化的關係，尤其事涉政治、道德，這種被認為『外部研究』的問題，站在『純粹性審美』觀點而致力於『內部研究』的學者，往往只需幾句話就可將問題排除掉：『以詩為實用工具，缺乏藝術性。』見顏崑陽〈當代「中國古典詩學研究的反思及其轉向」〉，《反思批判與轉向：中國古典文學研究之路》（台北：允晨，2016年），頁91。

⁸ 同前注，頁96-99。在此書中，相對於兩岸學界所展現的新轉向，顏崑陽先生提出了「中國詩用學」的另一種詮釋視域。

⁹ 見蔡英俊〈導論：「語言」與「意義」的論題〉，《中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題——「意在言外」的用言方式與「含蓄」的美典》（台北：學生書局，2001年），頁1。

¹⁰ 見顏崑陽〈當代「中國古典詩學研究的反思及其轉向」〉，《反思批判與轉向：中國古典文學研究之路》（台北：允晨出版社，2016年），頁10。

¹¹ 見〔美〕George Lakoff（雷可夫）、Mark Johnson（詹森）著；周世箴譯注《我們賴以生存的譬喻》（台北：聯經出版社，2006年）。

¹² 見楊玉成〈後設詩歌：唐代論詩詩與文學閱讀〉，《淡江中文學報》第十四期（2006年6月），

中隱藏著的對於詩歌的思考模式與創作態度等，並未被特別注意。

其實，不只以上這些，此時出現與「詩」相關的詞語，尚有：詩業、詩債、詩膽、詩腸、詩心、詩景、詩境、詩敵、詩才、詩客、詩友、詩伴、詩名、詩譽、詩價、詩玄、大雅、風雅、風騷、雅道、五字、麗什等等；談到詩歌創作的詞語則有：冥搜、搜覓、搜句、搜詩、搜吟、覓句、覓詩、尋詩、精搜、搜奇、搜難、搜羅等；此外，詩人稱人或自稱：吟身、吟魂、吟魄、詩魂、吟骨、詩老、詩叟、詩家、詩流、詩客、詞客、詞人、辭客；或以「吟」為修飾語，描述自身吟詩狀況的詞也相繼出現：吟立、吟步、吟倚、吟繞、吟坐、吟望；「詩句」也成為詩人關注的焦點，而出現：佳句、麗句、警句、大句、新句、清句、冷句等詞。這些與詩歌相關的詞語在唐詩出現，並在中晚唐時期日趨增多，有兩個值得注意的面向：其一、這些關於詩歌或詩歌創作的詞語有不少是修辭性話語，特別是隱喻；其二、有極大部分是唐代之前不曾出現的詞彙，而為新詞語，或者是舊詞但有了新的用法與意義。先談第一點：語言的「修辭性」並不只是文學的修辭手法，如「隱喻」作為一種認知方式，「其背後所代表的，可以是某一個語言社群或文化的行為或思維模式。」¹³此外，修辭「可能帶有意識形態的內涵」，「修辭的形式本身也會蘊含價值觀念」¹⁴，語言不只是描述現實，更是建構現實，透過這些關於詩歌的修辭性話語，或許可以窺見在唐人的心中，「詩」為何物？詩的價值何在？其次，「新詞語的出現」問題：「詞語」並非只是語言學的問題，自二十世紀「語言學轉向」(the Linguistic Turn)之後，語言、詞語現象，已漸漸從傳統語言學的領域，進入哲學、社會、文化等研究者的視野，如新文化史家 Peter Burke 就說道：「文化史學家為什麼要涉及語言？」「理由之一是，在任何時候，語言都是一個敏感的指示器，能表明文化的變遷」¹⁵。詞語變化或新詞語的出現，往往是文化作用力的產物，特別是外來文化的影響，已有學者從這個角度去審視文化變遷或跨文化交流的現象，如劉禾教授就透過詞語譯介的「詞義」的交流，闡明清末民初「中國的現代性」議題，其云：「新詞語和新語詞的建構是有關歷史變遷的極好喻說」¹⁶。而鄭毓瑜教授則從另外的角度，以「舊詩語」如何面對「新

頁 81、83。此外，王秀林亦提到：「除了詩魔之外，另有詩癖、詩業、詩債、詩病等詞彙都產生了。」見其《晚唐五代詩僧群體研究》(北京：中華書局，2008 年)，頁 20。

¹³ 見蘇以文《隱喻與認知》(台北：國立台灣大學出版中心，2006 年)，頁 12。隱喻作為思維方式，尚見：〔美〕George Lakoff (雷可夫)、Mark Johnson (詹森)著；周世箴譯注《我們賴以生存的譬喻》(台北：聯經出版社，2006 年)。

¹⁴ 見高辛勇《修辭學與文學閱讀》(香港：天地圖書，2008 年)，頁 1。

¹⁵ 〔英〕Peter Burke (彼得·伯克)《語言的文化史——近代早期歐洲的語言和共同體》(北京：北京大學出版社，2007)，頁 1。

¹⁶ 見劉禾《跨語際實踐：文學，民族文化與被譯介的現代性(中國，1900-1937)》(北京：新華書

世界」的視角考察了出使日本的中國「詩人」黃尊憲以「具有尺度性質」的舊詩語作為描述工具，「為新世界代言」之際的種種「交接或妥協」¹⁷。這些學者的研究方法所開啟的新思路，給予筆者不少啟發。此外，在唐代文論中很重要的「意境」一詞，在《全唐詩》中竟不曾出現，而前述的論詩詞彙，有非常大量是唐代詩論、詩評中所不曾出現的，可見在唐詩內部自形成一套不同於詩論、詩評的論詩語彙系統。

至於唐代的論詩詞彙群，雖可肯定其中多為新詞彙，然要十分確切地確定這些詞彙中究竟有多少是唐代產生的新詞，畢竟有其難度，筆者檢索「搜韻」網站與《先秦漢魏晉南北朝詩》¹⁸，且以本文所論詞彙（三百六十多個）為參照，其中唐代之前已出現的詞彙有：胸懷、胸臆、造化、玄造、真宰、無主、主人、驅使、風景、景物、吟情、發興、牽率、此景、物色、物華、役思、役神、苦思、苦調、志業、世業、吾道、此道、雅道、難擬、關門、清氣、秀氣、正氣、冥搜等詞，然這些詞彙在唐代以前詩作中，並未被用於詩歌創作意識的脈絡中，至唐代才被納入詩歌創作的脈絡下而被運用，並產生新的意義，可說是舊詞新義。又如：才子、才人、不才、無才、多才等詞亦出現於唐代以前，但其用法並未限定於「詩才」。詩人、詞人、騷人、辭人等詞亦曾出現，然「詩人」大多指詩經作者，「詞人」則指擅長文詞的人，不限於詩歌創作者，「騷人」指屈原，「辭人」指辭賦作家。真正出現於唐之前，並和詩歌創作有關者只有：能詩、新詩、行吟等詞，然均極少出現，不像唐代這樣大量被使用，且這些詞彙出現在唐前的詩中時，話語主體並沒有詩歌創作這樣的意識。至於，上述「舊詞新義」的現象應如何看待？漢語詞彙學家曾談到漢語造詞法中的一種「語義造詞」，是指一個詞由於語義的演變而產生新義，而此新義偏離原義較遠，成為一個新詞¹⁹，若依此說法，即使產生於唐以前，然並未用於談論詩歌創作的詞彙，至唐代才被納入詩歌創作的脈絡下而有了新的用法與意義，也算是新詞。因此，除了多數產生於唐代的新詞彙外，本文即是在前述意義上將舊詞新義視為新詞彙。因而，本文的對於「新詞」的理解，不僅是「詞義」層次上的，還是觀念、概念層次上的，此點若

店，2008年），頁55。又如馮天瑜〈晚明西學譯詞的文化轉型意義——以“腦囊”、“幾何”、“地球”、“契丹即中國”為例〉武漢大學學報(人文科學版)(2003年第6期)、〔德〕Michael Lackner(郎宓榭)等編著，趙興勝等譯《新詞語新概念：西學譯介與晚清漢語詞彙之變遷》也是通過詞彙變化的稜鏡來闡述歷史的變化。(濟南：山東畫報出版社，2012年)

¹⁷鄭毓瑜〈舊詩語與新世界〉，《引譬連類：文學研究的關鍵詞》(台北：聯經出版社，2012年)，頁268-324。

¹⁸見「搜韻」網站(<http://sou-yun.com/index.aspx>)。閔遠欽立編《先秦漢魏晉南北朝詩》(北京：中華書局，1983年)

¹⁹見蔣紹愚《漢語歷史詞彙學概要》(北京：商務印書館，2015年)，頁69。

連繫語言學家或關鍵詞研究學者對於「詞化」、「詞彙化」的說法，會更清楚。語言學家曾談到：「詞彙化」的過程，「也就是以詞為整體經驗當中的一部分命名」²⁰，詞彙相關研究學者亦云：「使用一個詞（包括既有詞和新造詞）表達一個概念叫『詞化』。詞化是對概念的命名」，「對某事物詞彙化的行為就是將其作為一種約定俗成的人類思維範疇的行為」²¹。在詩中談論詩歌創作一事，畢竟很大的可能是唐代開始才出現的現象²²。而以創作者的角度談論詩歌，亦非在詩歌文類出現、成立期始即出現的現象，魏晉以前，詩歌很大的作用在於「賦詩以明志」的詩用功能，較少從詩歌創作者的角度去論詩的言論，顏崑陽先生曾提到：「魏晉之後，以辭章寫作為專業的文人階層興起，而『文體』觀念也在歷史反思中形成。這歷史時期才開始從『讀詩者』、『用詩者』轉到『作詩者』的位置去思考、發言，將『詩之體』顯題化，去論述『如何作詩』、『如何作好詩』的問題；以及『詩之體有何特徵』、『詩之體對創作與批評有何規範作用』的問題」²³，而唐代以前這些論詩的文獻幾乎皆存在於「詩歌外部」，以詩論、詩評等型態出現。至唐代才大量出現在「詩歌內部」談論詩歌的現象，因而唐代論詩詞彙的激增現象或許可從此一角度去審視，並結合前述語言學家談到概念的「詞彙化」的說法來看：因為有了這樣創作者自道「創作經驗」的背景，以及創作相關「概念」的產生，才會產生論詩概念的詞彙化現象，這是一種將經驗納入思維範疇，形成概念，並定型於「詞彙」的行為過程，因而即使是舊詞新義，仍可視為是一種以不造詞而出現新詞的命名事物之方式，本文將唐代的論詩詞彙視為新詞的意義即在於此，下文中第三章第二節標題「新詞彙群與風景修辭」中的「新詞彙」，也是在此種意義下的用法。根據語言學家的說法，通常，在某一文化中，在日常生活中愈是重要、愈是受到關注的事物，就愈容易因人們觀察角度的細微區別，而形成認知概念略有差異的不同詞彙²⁴。這種現象在中國古代文獻中亦有例證，如「馬」在《詩經》中的稱謂有五十多個²⁵，而現代漢語幾乎只用一個「馬」字而已。唐

²⁰ 見〔美〕Benjamin Lee Whorf (沃爾夫)《論語言、思維和現實》(北京：商務印書館，2012年)，頁27。

²¹ 分別見：沈國威〈詞源探求與近代關鍵詞研究〉，東亞觀念史集刊編審委員會《東亞觀念史集刊》第二期(台北：政大出版社，2012年6月)，頁266、周福娟《指稱轉喻：詞匯語義的認知途徑》(廈門：廈門大學出版社，2012年)頁58。

²² 一般談到的「以詩論詩」的典型是「論詩詩」，而杜甫〈戲為六絕句〉普遍被視為論詩絕句之開端。如郭紹虞《中國文學批評史》(上海：上海古籍出版社，1979)，頁296。

²³ 見顏崑陽〈當代「中國古典詩學研究的反思及其轉向」〉，《反思批判與轉向：中國古典文學研究之路》(台北：允晨，2016年)，頁101。

²⁴ 最常被語言學家舉例說明這種現象的是：愛斯基摩語中有幾百個表示雪的詞語，是因為在其生活中，雪具有格外重要的意義，例如，不同的雪的細微差別所反映的天氣變化的徵兆，會直接關係到他們的生活。因而，他們看雪的時候，能精準地用不同的概念詞彙來區分他們所觀察到的區別，這和那些只一個「雪」就能表達出所有意思的民族有天壤之別。

²⁵ 如：《詩經》中的「馬」光是按顏色分，就有「驪」、「駟」、「驥」、「駮」、「騶」、「馵」、「駮」、「駮」、「駮」、「駮」。

代是一個「詩的時代」，關於詩歌創作的種種談論，不僅出現於詩格、詩評、詩論等著作中，而且也出現於詩歌文本中，由詩中的話語主體自道關於詩歌創作的種種，而其存在層面之廣泛，並不限於傳統意義上的「論詩詩」。這種變化，應不是突發於唐代的現象，而有一漸進發展的過程，聯繫前述顏崑陽先生談詩之文體與創作者意識的關係，可大略得知此種變化的漸進過程。

而唐人對於詩歌創作的關注，特別自從中唐開始，文人階層出現一些新的變化，詩歌創作活動較以往任何時期都更為廣泛而普遍，唐詩中圍繞著作詩、讀詩、詩法等，出現許多不同於以往的看法，詩歌創作受到空前重視，此一現象已為學者所關注，並一反傳統將時代政治與文學現象作直線對應的看法，而得出令人一新耳目的研究成果。如美國學者宇文所安（Stephen Owen）在中、晚唐詩的研究中，注意到詩歌創作從九世紀開始比以往任何時期都更為廣泛，在九世紀初，詩被賦予一種特殊地位，在往後的發展中：「詩歌作為獨立活動領域的感覺越來越強」，「『詩人』成為一種獨特的類別」，「有些群體傾注全副心力作詩，視詩歌為一種使命」、「詩歌成為一個獨立的獻身領域。」²⁶宇文所安從中晚唐詩人身上發現：圍繞著詩歌創作出現的種種新的價值觀和興趣，使得中唐以後的詩歌不再只是文學問題，而「與文化史或社會史等更大的領域息息相關」。²⁷唐詩中論詩詞彙的大量出現，且在中唐之後數量持續增加，或許可放在這樣的文化與詩學背景下予以審視，而得出兩個思考點：其一，用前述語言學家的觀點來思考，在某一文化中，愈是受到關注、愈是重要的事物，就愈容易因人們觀察角度的區別，而形成認知概念略有差異的不同詞彙。由此觀之，論詩詞彙的大量湧現正呼應著唐代作為一個「詩的時代」；其二，時代文化的劇變往往明顯地反映在語言現象的變化上，唐宋變革之文化轉型的思考模式與歷史分期視野，已普遍獲得學界之認同與回應²⁸，唐代論詩詞彙在中唐之後的激增與其在宋代之後的延續，以及相關詞彙陣容的持續擴大等現象，或許可以從詩歌語言變化的角度，回應唐宋變革的

「騶」、「駢」、「駟」、「驄」、「騏」、「驛」、「驎」等詞。見《詩經注疏》，《十三經注疏》第二冊，（台北：藝文出版社，1997年）。

²⁶ 分別見：〔美〕Stephen Owen（宇文所安）著，陳引馳等校，〈九世紀初期詩歌與寫作之觀念〉，《中國「中世紀」的終結：中唐文學文化論集》（北京：三聯書店，2006年），頁103；宇文所安著，賈晉華、錢彥譯：〈導言：後來者〉，《晚唐：九世紀中葉的詩歌（827-860）》（北京：三聯書店，2011年），頁9。

²⁷ 〔美〕Stephen Owen（宇文所安）著，陳引馳等校：〈導論〉，《中國「中世紀」的終結：中唐文學文化論集》（北京：三聯書店，2006年），頁1。

²⁸ 一般認為最早提出「唐宋變革」之說的是日本學者內藤湖南於1910年提出，其認為：中國歷史從中古轉變為近世，是一大變革，這變革把唐宋分割。見柳立言，〈何謂「唐宋變革」？〉，《中華文史論叢》（第81期，2006年），頁125-171。

文化轉型議題。此外，這些大量的論詩詞彙群的出現，還顯示了：創作主體已經明顯意識到他們是透過詩歌這一框架在觀察世界的，聯繫本節第一段曾提到的關注點：詩歌是「如何表現」世界的？人與世界之關係，透過「詩歌」這一文類框架所呈現出來的是怎樣的景觀？詩歌處理題材、對象的方式如何？這些問題可說已浮現在唐詩創作主體的意識當中，並透過這些論詩詞彙呈現出來。因而，唐詩中的論詩詞彙可說是凝聚了唐代創作主體對於詩歌的種種思考與認知的成果。這些論詩詞彙，並非沒有被注意到，如宇文所安先生考察唐代「苦吟」一詞的詞義轉變，認為從其意義從「苦澀的歌吟」，轉變成「苦心作詩」，「通過這個詞彙意義的改變，我們可以看到一些更大的價值在發生變化」²⁹這是從詩語的詞義變化看到時代價值的轉變。日本學者小川環樹、淺見洋二亦注意到「詩景」、「詩境」、「入詩」、「詩興」、「詩思」、「詩意」等詞彙³⁰。然這些均為零星片段的研究，相對於本文中所論之三百六十多個詞彙而言，這類詞彙進入學者研究視野的畢竟是極少數，就筆者目前所見資料，可說這數量龐大的論詩詞彙，很可能並未全面地、有系統地被研究。

前述是唐代詩歌中的論詩詞彙目前受到關注的概況，至於唐前後的狀況呢？唐代以前的涉及詩歌創作的論詩詞彙，主要存在於詩歌外部的詩學理論或批評著作中，目前所見諸如：言志、緣情、美刺、物色、比興等理論性詞彙，均有大量的論述成果³¹，至於存在於詩歌內部、涉及詩歌創作的詞彙，或這類研究，目前並未曾發現。唐代以後，前述那些始自唐代，並產生於詩歌內部的大量論詩詞彙群仍被繼續使用，甚至持續產生新詞，這部分也已為學者所注意到，如日本學者

²⁹見宇文所安〈苦吟的詩學〉，《他山的石頭記——宇文所安自選集》（江蘇：江蘇人民出版社，2003年），頁202。

³⁰如小川環樹將「詩景」視為「入詩的素材」，而言：「雍陶有『詩景』一詞：『滿庭詩境（一作景）飄紅葉，繞砌琴聲滴暗泉』。……如果「詩境」可以作為「詩景」的話，此詞當可譯作『詩的風景』。也就是說，此詞具有適宜構成詩句的景象的意思。……朱慶瑜亦言『入詩』……就是將事物捕捉放入詩，或拿某物或某種觀察作為寫詩素材的意思。」見小川環樹《論中國詩》（貴州：貴州人民出版社，2009年），頁23。淺見洋二亦提到：「『江上詩情為晚霞』、『一時風景添詩思』、『東湖發詩意，夏卉竟如春』……這些詩句自覺的表達出一種在大自然的風景、風物中發現『詩興』、『詩思』、『詩意』的看法……這幾個術語清晰的表現出一種自覺的以詩歌作品的框架來眺望風景對待風景的態度。」見淺見洋二〈「天開圖畫」的譜系——中國詩中的風景與繪畫〉《距離與想象：中國詩學的唐宋轉型》（上海：上海古籍出版社，2005年），頁75。

³¹如：和本論文研究比較相關的、涉及情景關係的論述，有蔡英俊《比興、物色與情景交融》（台北：大安出版社，1986年）。此外，張靜的〈「物色」：一個彰顯中國抒情傳統發展的理論概念〉一文中的探討材料，除了詩論、詩評外，也從詩歌文本中的詞彙現象發現：自東晉時期開始，在山水詩的觀物方式影響下，「物色」一詞成為自然景色的代稱，並進而發展為一個文論術語。而在當時，「色」字也在語義衍變過程中生成了「景色」義，大量的自然景物被綴以「色」字，構成如「雲色」、「山色」、「霧色」等一系列的景色語彙系統，文見《臺大文史哲學報》（第六十七期，2007年11月）。談及言志、緣情、美刺等理論的著述就更多不勝數了。

淺見洋二曾注意到宋詩中「拾得」、「詩本」、「詩材」、「詩料」等詞語現象，而提出這樣的論點：宋代詩人在自然風景中發現了「詩歌素材」，並認為詩存在於詩人的外部世界，詩人應「通過詩歌來『拾得』外部風景」³²。另外，周裕鍇、日人山本和義等學者的宋詩研究，雖然不是完全針對論詩詞彙，但文中也涉及了詩歌內部的論詩詞彙現象³³。論詩詞彙群在唐代以後，陣容持續擴大，在各個時代陸續產生的時代新詞，諸如：「詩葩」、「詩錦」、「詩奴」、「詩花」、「詩吻」、「吟秀」、「吟壇」、「詩府」、「詩陣」、「詩雄」、「詩力」、「詩鳩」、「索句」等³⁴，因而唐詩中論詩詞彙的研究在中國古代便有了承先啟後的研究意義。

二、 詩為何物：從觀念與詞彙之間談起

詩不但是唐代文學的主流文體，也在中國古代文化中扮演十分重要的角色，不僅體現了整體社會文化的一種精神面貌，也是文人階層的一種「存在情境」³⁵，直到清代，詩的寫作都還代表了一種對士族文化參與的行為，即席賦詩也都還是社會地位的標記³⁶。在中國古代社會中，詩歌能力某種程度上是一種文化身份的標記，是士人階層身份的自我確證方式之一。由於「詩」在中國文化史中，是一種極為獨特的文化現象，因此「詩為何物」不僅僅是一個文類問題。不同歷史時期，不同文化情境下的人們，也紛紛以理論形態（詩論、詩評）或創作實踐在回應著「詩為何物」這個問題。王南先生即著眼於詩在中國文化史上的特殊地位，而將中國文化視為詩性文化，其研究中國傳統的詩觀念，認為：關於詩的思考與

³²見淺見洋二〈論「拾得」詩歌現象以及「詩本」、「詩材」、「詩料」問題——以楊萬里、陸游為中心〉，《距離與想像——中國詩學的唐宋轉型》（上海：上海古籍出版社，2005年）。

³³見周裕鍇〈風景即詩與觀者入畫——關於宋人對待自然、藝術與自我之關係的討論〉，《文學遺產》（2008年第一期）、〔日〕山本和義著，張劍譯〈詩人與造物〉、〈造物的諸相〉，《詩人與造物——蘇軾論考》（北京：中國社會科學出版社，2013年），頁37-76。

³⁴以上諸詞彙，均見毛漢華、湯春發編著《詩詞同義類聚詞典》（北京：中華書局，2013年），頁813、828、830、840、841、844。

³⁵顏崑陽先生說：「在古代知識階層的社會活動場域中，『詩』無所不在；知識分子普遍地將它當作特殊的語言形式……在中國古代，『詩』不只是一種文學『類體』，而更是一種不離社會生活的『文化』活動現象或產物，可稱為『詩文化』……『詩』乃整體社會文化的一個面向，也是文人階層『存在情境』的一部分。」見顏崑陽〈當代「中國古典詩學研究的反思及其轉向」〉，《反思批判與轉向：中國古典文學研究之路》（台北：允晨，2016年），頁100。

³⁶見文所安：〈拯救詩歌：有清一代的「詩意」〉，收入《比較文學與世界文學》第一輯（北京：商務印書館，2004年），頁69、73。

提問代代相續，「思想史的歷程告訴我們：如果一個問題成了千古之問，那麼它往往是與人類生存意義相關的、帶有某種終極價值的哲理性思考」³⁷。從〈詩大序〉開始，歷代的文論、詩論均以不同的方式紛紛表述與回應著詩的價值、意義與功能等問題，詩的觀念始終隨著時代而處於變動演化之中。而唐代這樣一個「詩的時代」，對其詩觀念的理解與探究就有某種指標性的意義。

歷來研究「詩觀念」所著眼的材料主要是以理論形態存在的詩論、詩評、詩學論著等。以唐詩研究為例，通常是理論批評與詩歌作品分而論之。當代關於唐詩的理論、批評，亦即詩學研究方面，除了一般的文學理論（批評）史、詩學思想（批評）史等通史有所涉及外。專著方面，或「分期」以論之³⁸，或聚焦於某詩人、詩論家的詩論³⁹，或以唐代較具代表性的詩學論著、詩學觀念、詩歌主張為研究對象⁴⁰。唐代代表性的詩學觀念，如：風骨、興寄、意境、新樂府運動等也有不少單篇論文已論及。當然，還有一種介於詩歌創作與批評之間的「論詩詩」，也定型於唐代，當前亦有不少研究成果（詳下節）。在詩學觀念已有的豐碩研究成果的基礎上，是否還存在其他的研究取徑？這是本文的思考起點之一。以往的「詩觀念」研究往往以詩論、詩評為觀察材料，著力於觀念的梳理與概念的辨析，且往往以詩論史、詩歌批評史、詩歌思想史、文學理論、文學思想史等形態表現出來，這是有必要、有貢獻的，然卻可能存在遺漏的、未照應到的面向：首先，所謂詩歌觀念，並不是文藝思想家憑空構想出而成為創作指導的理論標準與框架，而是創作者在實踐過程中流露出的對詩歌的體認與思考，而這樣的體認與思考並不總是以理論形式表現出來，它還常在文學創作不自覺地流露出來。其次，純粹的理論主張、表述與實際創作經驗之間可能存在著縫隙，兩者並不完全等同，詩人在實際創作時並非完全遵循某詩歌理論。例如白居易的詩歌觀點是一般文學理論、詩學批評等著作幾乎都會提及的，且幾乎都集中在其強調諷諭、美刺等儒家詩教說。白居易在〈策林序〉中曾提及：「元和初，予罷校書郎，與元微之將應制舉。退居於上都華陽觀，閉戶累月，揣摩當代之事，構成策目七十五

³⁷ 見王南《中國詩性文化與詩觀念》（成都：四川民族出版社，2002年），頁5。

³⁸ 如：鄭垣玲《中唐詩論研究》，（輔仁大學中文系，2012年博士論文）。

³⁹ 如：張少康《司空圖及其詩論研究》（北京：學苑出版社，2005年）、陳必正《王昌齡詩論研究》（台北：花木蘭文化，2009年）、鍾慧玲《皎然詩論之研究》（國立政治大學中國文學系研究所，1975年碩士論文）。

⁴⁰ 詩學論著的研究，如：張伯偉《全唐五代詩格校考》（西安市：陝西人民教育出版社，1996年）、李鴻玟《〈二十四詩品〉之詩論研究》（台北市立教育大學中國語文學系，2012年博士論文）。詩學觀念、詩歌主張方面的研究，如：吳玉《白居易新樂府詩教大義與音律表達研究》（國立臺中教育大學語文教育學系，2010年博士論文）、黃景進《意境論的形成：唐代意境論研究》（台北：臺灣學生書局，2004年）。

門。及微之首登科，予次焉。」⁴¹「美刺說」、以詩歌「補察時政」等觀念，在這些策文中都有所表述。然而，由上段序文可知：《策林》是其準備應制舉而作的模擬答案，有一定目的性，當然得切合當時科場文化。元和四年，白居易確實寫了新樂府五十首，然而從元和六年到元和十年，白居易幾乎未再「實行他的諷諭說，他寫了許多詩，都是反映個人閒適、懶放或感傷情緒的」，那麼那他《策林》中的這些詩歌觀點的「主要作用並非用於指導創作實踐也就是可以理解的。這只是他的一般政見。」⁴²可見理論主張與實際創作之間可能並非完全一回事。士人在政治、社會語境中的理論標舉有時是一種張大己論的策略，在實際創作中往往流露出更複雜而多元的面貌，如果詩觀念的研究，只以理論與批評等著作形態為考察重點，而忽略了實際創作中流露出的思想與觀念，不免簡化了人們精神世界豐富多彩的面向。再者，中國古代詩論的性質界說，如「詩者……」一類的表述，所界定的多半是詩的功能或是關注詩的情感效應，「其本質內涵大多是詩價值論，即『詩』的社會功用、價值與評價，回答的問題不是『詩是什麼』，而是為什麼必須有『詩』這樣一種『言』（文體）存在於社會生活之中」⁴³，相較而言，以實踐的姿態面貌現身的詩歌創作本身或許更能直接回應「詩是什麼」的問題，至少本文從《全唐詩》中的論詩詞彙發現了這樣的現象。況且，並非唐代每位詩人都會發表對詩歌的看法，然而未發表並不代表沒有一定的詩歌觀點在支撐其創作。詩人對詩歌的思考不必然以理論型態表現出來。唐代，特別在中晚唐，不少詩人在詩中涉及自己或他人作詩、讀詩的情形、過程，或對詩歌、詩人的看法等等，這些詩作，並不限於嚴格詩學批評意義上的「論詩詩」，而是廣泛擴及各種題材的詩歌，詩中的話語主體自道對詩歌的創作體認，這類文本可說是處於理論與作品的交匯處，且創作者在詩中「現身說法」，相較於理論表述，或許更直接而切合創作者的實際詩觀。將這些詩歌納入研究視野，或許能從傳統將詩論與詩歌研究相對二分的情況之外，獲得一種另類的研究視角，本論文的研究，因而是在此方向與意義上，期待照應到傳統詩歌理論、批評與詩作研究相對二分中所可能遺漏的面向。

⁴¹ 見〔唐〕白居易著，謝思煒校注《白居易文集校注》（北京：中華書局，2011年）《白居易文集校注》，卷二十五，頁1351。

⁴² 以上參見羅宗強《隋唐五代文學思想史》（北京：中華書局，1999年），頁257、259。當然白居易未完全貫徹其詩觀，和他以詩得罪權豪，遭貶謫的政治遭遇多少有關；況且，詩人儘可有許多不同的面向，然而「寫了什麼？」和被他人「強調了什麼」未必等同，本文所論主要是強調理論主張與實際創作之間難免有落差，以及詩人所寫的東西和他的哪些東西被史家所強調，兩者之間未必等同。

⁴³ 見王南《中國詩性文化與詩觀念》（成都：四川民族出版社，2002年），頁51、53、219。如：其書中舉《文心雕龍》：「詩者，持也，持人性情」是功能詩論；舉〈毛詩序〉所言之「動天地，感鬼神」是關注詩的情感效應。

前述歷來研究「詩觀念」所著眼的材料主要是以理論形態存在的詩論、詩評、詩學論著等。採此類論述取向的如前揭書：王南《中國詩性文化與詩觀念》，其角度如書中所云：「本書的寫作，擬從文化成因的角度入手，研究中國文學理論中的詩觀念的生成、發展和表述方式，顯示其文化內涵和文學特質」，其研究對象的選取是以作者認為具有代表性的中國古代詩論以及有關文獻為主⁴⁴。此外，尚有李青春先生《詩與意識形態：西周至兩漢詩歌功能的演變與中國詩學觀念的生成》，此書是對於盛行於中國大陸這幾年的「文化詩學」研究趨勢的一種新理解與實踐，其研究詩歌在儒學獲得話語霸權與地位的過程中所發揮的功能、所生成的觀念⁴⁵。另外，黃潔《事實、圖景與觀念：對先秦詩學傳統的還原性研究》一書亦研究詩觀念，其從梳理詩、歌、樂、舞與先秦禮樂文明遞變關係著手，結合《詩經》與其他先秦詩歌的比較分析，探討詩歌在早期中國政治秩序和社會形態建構所發揮的作用，及其間詩學的演進歷史⁴⁶。此書研究詩學觀念，所著眼的材料，不限於詩論、詩評，也把詩歌文本納入研究視野，為本文的思考提供某種借鑑作用。以下，要談到本文研究取徑的另一思路啟發來源，即觀念史、概念史、關鍵詞等研究取徑的啟發。

近些年來，中、西學界均興起了一股從「語言」的角度來研究歷史、社會、思想等領域的學術潮流，學者一般也將此種學術趨勢視為西方二十世紀「語言學轉向」(the Linguistic Turn)的迴響。在這股潮流下，出現了諸如觀念史、概念史、關鍵詞、新名詞、歷史文化語義學等旨趣與目標或許不盡相同，卻均以語言現象，尤其是「詞彙」為共同關注點與研究起點的論述取向。其中起源較早的是在西方學界發展已超過半個世紀之久的觀念史與概念史。對於這些學派及其在中文學界的發展，以及諸如「觀念史研究」、「概念史研究」(歷史語義學)、「關鍵字研究」等名稱的分歧，方維規先生曾作出這樣的辨析：「一般而論，西方的概念史、觀念史或關鍵字研究，都可以用『歷史語義學』來歸納其方法」⁴⁷，即「對

⁴⁴見王南《中國詩性文化與詩觀念》(成都：四川民族出版社，2002年)，頁1、23。

⁴⁵見李青春《詩與意識形態：西周至兩漢詩歌功能的演變與中國詩學觀念的生成》(北京：北京大學出版社，2005年)。

⁴⁶見黃潔《事實、圖景與觀念：對先秦詩學傳統的還原性研究》(北京：中國社會科學出版社，2013年)。

⁴⁷見方維規〈概念史研究方法要旨——兼談中國相關研究中存在的問題〉《新史學(第三卷)：文化研究的再出發》(北京：中華書局，2009年)，頁4。其文中補充道：「『概念史』和『歷史語義學』在德語中時常所指相同」，並提到這些研究方法的來源：「德國史學界以『概念史』(Begriffsgeschichte)亦即『歷史語義學』(Historische Semantik)著稱；英美史學界尤其是劍橋學派則宣導『觀念史』(history of ideas)模式，探索原本意義上的文本的語境」，見同書，頁3。

特定概念的語義生成和嬗變進行歷史詮釋」⁴⁸。而起源於德國學者科塞雷克（Reinhart Koselleck）所倡導的「概念史研究」原初是被運用於歷史和文化研究的一種方法，它是從「歷史的角度考察特定社會語境中的語言運用，探討概念的歷史語義」，其研究的出發點是「社會的變遷必然在政治和社會的主導概念中留下語義烙印」⁴⁹。因而概念史研究方法非常關注詞語的語義轉變與概念變化之間的關係，透過詞語探討概念。這種研究趨向近十年來在中文學界引發一陣研究熱潮，其中倡導最力的是金觀濤和劉青峰教授所提倡的以「關鍵詞」為核心的「觀念史」研究。他們提倡從思想史轉向觀念史的研究方法，將新名詞等語言學現象視為觀念變遷的證據，此種方法超脫傳統思想史研究中以思想流派、代表人物的著作、言論為中心的方式，改以某一時段相關文獻中含有表達某一觀念的關鍵詞例句為中心，其書中言：「自 20 世紀哲學研究實現了語言學轉向後，語言學和哲學的交匯產生了十分重要的成果。其中有一個基本觀點成為學術界的普遍共識，這就是當某一種普遍觀念在歷史上存在過並轉化為社會行動時，我們一定可以找到語言學的證據，因為任何觀念的表達、流傳（成為社會化的普遍觀念）都離不開語言」⁵⁰，其書中通過語言學證據，尋找支配歷史事件背後的觀念，以盡量避免研究者用今日的觀念和價值系統想像歷史事件的偏差。書中對於「觀念」一詞的解釋：「觀念是指用某一個（或幾個）關鍵詞所表達的思想」，而「所謂觀念史就是去研究一個個觀念的出現以及其意義演變過程」⁵¹。其《觀念史研究——中國現代重要政治術語的形成》一書，通過考察中國近現代史上近百個關鍵字的意義演變軌跡，以探究與政治相關的重大觀念之變遷。儘管有學者試圖釐清「觀念史」與「概念史」的區別，亦有學者認為兩者有共通之處，無需嚴格分別⁵²。金

⁴⁸見方維規〈歷史沉澱於特定概念〉，《二十一世紀》總第 111 期（2009 年 2 月），頁 125。關於歷史語義學與概念史之相關議題，尚可參見方維規〈歷史語義學與概念史——關於定義和方法以及相關問題的若干思考〉一文，收於馮天瑜、劉建輝、聶長順主編《語義的文化變遷》（武昌：武漢大學出版社，2007 年）。

⁴⁹見方維規〈概念史研究方法要旨——兼談中國相關研究中存在的問題〉《新史學（第三卷）：文化研究的再出發》（北京：中華書局，2009 年），頁 8、12。「概念史研究方案依託於兩個理論前提：一是歷史沉澱於特定概念，並在概念中得到表述和闡釋」，而「概念」一詞在「概念史」學派中的意義：「與語言學中的語義學對詞語或概念的認識不同，概念史視概念為歷史現實中的經驗和期待、觀點和闡釋模式的聚合體。」見同書，頁 8、13。

⁵⁰見金觀濤、劉青峰《觀念史研究：中國現代重要政治術語的形成》（北京：法律出版社，2009 年），頁 453。

⁵¹見金觀濤、劉青峰《觀念史研究：中國現代重要政治術語的形成》（北京：法律出版社，2009 年），頁 3、4。書中提到：「研究者可以通過建立包括過去所有文獻的專業數據庫，採用數據庫挖掘（data mining）的方式，把表達某一觀念所用過的一切關鍵詞找出來，再通過核心關鍵詞的意義統計分析來揭示觀念的起源和演變」，「具體的分析步驟是，首先找出指涉某一觀念（或事件）的關鍵詞，它可以是一個或一組……注重關鍵詞的不同意義類型及這些不同意義在不同年代使用時的變化情況，統計不同意義類型在不同年代使用次數的變化，為觀念在流傳過程中的意義變化尋找語言學證據」，見同書，頁 5、454、455。

⁵²如孫江：「有人常常將概念史與觀念史會混為一談，其實，二者並非一回事……觀念史將觀念

觀濤、劉青峰先生亦認為沒有必要把概念和觀念區別開來，並綜合歷史學家柯林武德提出的「歷史濃縮在思想結構中」和概念史家的「歷史沉澱特定概念」，認為這兩者可以更準確地表述為「歷史知識包含涵在某些關鍵詞意義形成之中」⁵³。此種方法已形成一種研究範式，陸續出現許多研究成果⁵⁴。這樣的研究範式成為本文的研究借鑑。筆者不打算糾纏於「概念史」和「觀念史」之流派起源與名稱、旨趣等區別，亦非採劉青峰先生所謂數據庫挖掘的方法，只擬借鑑其中從關鍵詞的意義流變考察歷史觀念的研究視角。

本文也算是一種關於詩歌觀念的研究，詩人創作意識背後，總有一些支配創作行動的觀念和價值系統，這些詩學觀念並不總是以理論形態(詩論)表達出來，在詩歌創作中也有所顯現。《全唐詩》中有大量的詞彙語言證據顯示唐人詩歌觀念的變化，本文即打算以這些詞彙群為考察中心，透過詞彙意義的分析，揭示唐代詩歌觀念的基本特徵。換言之，關於「詩為何物？」不同的詞彙選擇即對應於相異的詩歌觀念，唐詩中指稱詩歌創作的詞彙很多，如：「搜奇」(尋求奇異之物)與「詩道」(詩作為人生之道、之路)兩種不同的命名指稱，背後存在著對於詩歌創作之觀念與意義的不同理解方式，此即「一種行為的意義已經預設在它的語言命名之中，並只有在其語言兌現中才能被理解」⁵⁵。此外，舊詞獲得新義，亦往往顯示觀念的興起或轉變，這在唐詩中也有例證，如「冥搜」一詞，本指盡力尋找、搜集，後經引申用於構思時的深思苦想，至唐代，創作者逕自以此詞指稱詩歌創作，如「還憐我有冥搜癖，時把新詩過竹尋」⁵⁶；又如「詩興」一詞本指作詩、吟詩的興致或情緒，至唐詩中開始以此詞作為衡量一地風景價值的標準、

視為『常數』，雖然一個觀念可以被表達為不同的歷史形象，但是，觀念本身沒有發生實質變化；而概念史最初只是文獻批評的方法，但它注意到詞語與社會、政治因素的動態關係。」見孫江〈序言：語言學轉變之後的中國新史學〉，孫江主編《新史學第二卷：概念·文本·方法》(北京：中華書局，2008年)，頁5。方維規先生則提到：「不可否認，英美和德國的歷史學家在探討政治和社會思想的時候有著方法上的區別，也就是「觀念史」與「概念史」的區別。但是近年來的一些研究實例表明，它們的共同之處也是顯而易見的。二者在某種程度上你中有我，我中有你。」見方維規〈歷史沉澱於特定概念〉，《二十一世紀》總第111期(2009年2月)，頁126。

⁵³見金觀濤、劉青峰〈隱藏在關鍵詞中的歷史世界〉，東亞觀念史集刊編審委員會《東亞觀念史集刊》(第一期，2011年1月)，頁80。其文中提到：「我們曾經給觀念一個工具性定義，它是用一個或一組關鍵詞表達的思想。一旦這樣定義，立即發現把概念和觀念區別開來是沒有必要的。觀念史就是概念史」，見同書，頁79。

⁵⁴如東亞觀念史編輯委員會所編的《東亞觀念史集刊》，自2011年11月首期(政大出版社)，至今已出至第8期。又如孫江、劉建輝編《亞洲概念史研究》(北京：三聯書店，2013年)、《亞洲概念史研究第2輯》(北京：三聯書店，2014年)，這些書中的論文，多以關鍵詞研究為中心。

⁵⁵見方維規〈「鞍型期」與概念史——兼論東亞轉型期概念研究〉，東亞觀念史集刊編審委員會《東亞觀念史集刊》(第一期，2011，12)，頁97。

⁵⁶齊己〈酬尚顏上人〉(卷844，頁9551)。

尺度，如：「帶郭茅亭詩興饒，回看一曲倚危橋」⁵⁷。「冥搜」、「詩興」等詞彙皆在唐代的詩學語境中獲得新義（而這樣的意義在辭典中往往是查不到的），亦皆顯示了時人詩歌觀念的變化，類似的現象在唐詩中所在多有，詩歌觀念的變化在唐代詞彙中留下大量的語義烙印。而前述的觀念史研究範式的關注點之一還在於觀念與行為、行動之間的關係，其認為任何社會行動的背後一定存在著促使行動展開的觀念，以關鍵詞為中心，「可揭示觀念與社會行動之間的相互作用、特別是社會行動如何反作用於觀念」⁵⁸，此種觀點提示了本文一個新的思考點，或可以此來思考唐人詩歌創作行為、論詩詞彙與詩歌觀念三者之間的關聯。譬如「詩債」一詞，在中唐開始出現了新的意義，話語主體將無法遏止的詩歌創作的衝動解釋為是前世積欠的「債」，作詩即成了生來註定的命運。而「詩債」此一新義產生的背景正是中唐之後日益明顯的一股趨向：某一詩人群體傾注全副心力作詩，將詩歌視為生活重心，甚至是人生方向。若將形成新義的「詩債」一詞放在當時這一群體的行為、行動的背景下來審視，即可發現此一詞彙所揭示的觀念很可能是在群體的行動趨向衝擊下而形成的，即如前述「社會行動反作用於觀念」，而此一觀念形成並定型於詞彙中之後，又難免更成為行動的力量，此即觀念與行為交互作用。而若參酌唐代之前的詩論，即可發現唐代論詩詞彙所顯示的詩觀念存在著明顯轉變之跡象。唐之前，「言志」與「言情」說是詩觀念的兩種主流說法。鍾嶸《詩品》一書亦表述詩觀念，將詩情的由來，視為是內心受到外界事物所激發出的情感：「氣之動物，物之感人，故搖蕩性情，形諸舞詠」，並強調「直尋」的創作手法，亦即：「情」與「景」相互激發、自然契合，自然而然地發為創作，總之，詩是物「感蕩心靈」的產物⁵⁹。而唐代論詩詞彙，諸如：「冥搜」、「狂搜」、「盡搜」、「覓句」、「覓詩情」、「得句」、「得詩」等隱喻詩歌創作之詞彙，詩人如此熱衷於詩句的尋覓與獲得，甚至在詩中化身為一尋覓者的形象，直接在詩中自述「得句」，並展示「所得」，這種特刻意尋詩覓句的行為，對於將詠歌視為是一種情不自禁的流露的抒情性傳統，已是明顯偏離。又如：「牽吟」、「被吟牽」、「詩魔」等詞，皆顯示：「詩」是一股獨立的力量，人被其牽引、魅惑而不由自主，不再強調詩是志向的表達或情感不自禁的流露，詩本身似乎就是目的之所在，相對於傳統之「詩言志」或「詩緣情」，無論是以「志」或「情」為心理動力的詩歌話語生成方式，唐論詩詞彙中的種種認知方式顯示了詩學觀念的重大轉變，這先異於前代的變化之跡皆頗值得探究。

⁵⁷秦系〈題章野人山居〉（卷 260，頁 2899）。

⁵⁸金觀濤、劉青峰〈隱藏在關鍵詞中的歷史世界〉，東亞觀念史集刊編審委員會《東亞觀念史集刊》（第一期，2011 年 12 月），頁 22。

⁵⁹《詩品》之說，參見：鍾嶸著，陳延傑注《詩品注》（北京：人民文學出版社，2001 年），頁 1、3、4。

事實上，從語言、詞彙出發，研究觀念、概念的思路並不限於上述源自西方的觀念史等理論資源。漢語詞彙學的研究也關注詞義和概念的關係，如研究詞彙的學者葛本儀先生談到「詞」和「概念」的關係，認為：概念是人的思維成果，詞則是表示概念的外部形式，沒有思維成果，詞就不會產生，所以概念是詞得以形成的基礎，而詞是概念得以存在的外部形式⁶⁰。又如漢語學者蔣紹愚先生也曾論及「詞義」和「概念名稱」變化的相關性：「詞和概念相為表裏，詞義的變化和概念名稱的變化是一個問題的兩個方面，詞義變化了概念的名稱必然變化，反之亦然」⁶¹，以此角度來審視前述「詩債」等詞的詞義變化與詩歌概念的轉變，亦頗具解釋力，此外蔣紹愚先生關於「辭彙化」、「概念化」等觀點亦提供了本文對於唐代論詩新詞彙產生的思考取徑⁶²。其他尚如：馮天瑜教授多年來所倡導的「歷史文化語義學」和概念史的方法亦頗有契合之處，其研究方法，發揮了陳寅恪先生的名論：「凡解釋一字，即是作一部文化史」，既承襲訓詁學的傳統，又賦予現代的語用性，而「從歷史的縱深度和文化的廣延度考析詞語及其包蘊的概念生成與演化的規律」，⁶³其旨趣並不止於考辨語言文字，而是從關鍵詞入手，由語義的轉變與概念的生成為關注點，以探討歷史文化的變遷。從語言、辭彙著手，研究人類概念模式的尚有認知語言學、認知隱喻學等理論，「認知語言學的一個重要發現，即是所有語言都是對世界的一種分類。語言是對感官經驗的一種再造過程，語言中所展現的世界，是經過重新組合詮釋的概念世界」⁶⁴，而黃居仁先生即以此角度嘗試挖掘語言的詞彙系統與概念模式的關係，找出其間隱藏的人類共同認知經驗⁶⁵。而由 Lakoff 等學者所實現的隱喻的認知轉向，將隱喻視為一種概念框架，也為研究人類的心智開拓了一條理解之道，林寶珠先生以此而認為「隱

⁶⁰ 見葛本儀《現代漢語詞彙學》（濟南：山東人民出版社，2009年），業155-6。

⁶¹ 見蔣紹愚《漢語歷史詞彙學概要》（北京：商務印書館，2015年），頁173。王力的《漢語詞彙史》一書中也談到詞義演變與概念名稱演變的關係。見其書「詞是怎樣改變意義的」和「概念是怎樣變了名稱的」兩章。王力《漢語詞彙史》（北京：中華書局，2013年），頁109-141。

⁶² 譬如，其書中提到：「漢語語言學界通常把大於詞的形式演變為詞的過程都稱為『詞彙化』」，並結合認知語言學談到「概念化」：「概念化（conceptualization），指的是客觀世界的萬事萬物及其關係在人的意識中形成的一個一個的概念。概念形成的過程是人們能動地認知客觀世界的過程，詞亦是反映概念的。」見其《漢語歷史詞彙學概要》（北京：商務印書館，2015年），頁88、117。

⁶³ 陳寅恪之言，見沈兼士〈致沈兼士〉，《沈兼士學術論文集》（北京：中華書局，1986年），頁202。馮天瑜之言，見其〈序言：「歷史文化語義學」芻議〉，馮天瑜，劉建輝、聶長順主編《語義的文化變遷》（武昌：武漢大學出版社，2007年），頁1、2。馮天瑜所開展出的研究方法，其成果尚有：《新語探源——中西日文化互動與近代漢字術語生成》（北京：中華書局，200年）和《「封建」考論》（湖北：武漢大學出版社，2006年）兩部專著。

⁶⁴ 見蘇以文〈語言與分類〉，蘇以文、畢永峨主編《語言與認知》（台北：台灣大學出版中心，2009年），頁20。

⁶⁵ 見黃居仁〈從詞彙看認知：詞彙語意學研究的趣味〉，收於蘇以文、畢永峨主編《語言與認知》（台北：台灣大學出版中心，2009年），頁203-228。

喻就是觀點」，並說道：「隱喻在人們的概念形成過程中起著關鍵的作用……無論在新觀念或新事物的概念框架方面，還是用新詞語填補詞彙空缺（或詞語誤用）方面，隱喻起著極其重要的作用，它們要麼通過挖掘語言資源以適應概念系統的變化而起語義作用，要麼通過表達作者的評價和體現作者的風格而起作用」⁶⁶。周世箴教授即用認知語言學、隱喻學方法來詮釋漢語詩歌⁶⁷。此外，其他頗具異曲同工之妙的研究視野，尚如英國 Raymond Williams 常為人引述的關鍵詞研究法，周光慶先生所開展出的「漢語詞彙認知文化機制研究」的思路等⁶⁸，均對本文有一定的啟發，以下隨文引述。

以上略述從語言、辭彙來審視概念、觀念的理論資源，最後，要說明與辨析幾個名詞，首先是「詞彙」與「關鍵詞」：《漢語大辭典》對「詞彙」一詞的解釋是：「一種語言裡所有的詞和固定詞組的總彙，是構成語言的建築材料」⁶⁹。漢語詞彙學家對「詞彙」的解釋是：詞彙的作用是為了構成句子，用來組成言語以進行交際的，凡是具有此功能和性質的語言成分，都應屬於詞彙，因而「詞彙應當是一種語言中所有的詞和所有的相當於詞的作用的固定結構的總匯」⁷⁰。至於「關鍵詞」，較早使用此詞且影響重大的學者是 Raymond Williams，其《關鍵詞：文化與社會的詞彙》一書中認為關鍵詞「有兩種相關意涵：一方面，在某些情境及詮釋裏，他們是重要且相關的詞。另一方面，在某些思想領域，它們是意味深長且有指示性的詞，它們的某些用法與瞭解『文化』、『社會』的方法息息相關」⁷¹。簡單地區分，「詞彙」是一種語言現象，「關鍵詞」是一種研究方法，且關鍵詞已成了一種影響重大的研究範式，也紛紛獲得學者的迴響與補充，諸如：關鍵詞是在「文化形成發展的某個時期、某個領域發揮某種關鍵性功用的特殊語詞」，「一種民族文化具有哪些顯著而重要特徵，往往就會在哪些地方產生關鍵詞」⁷²。作為一種研究方法與視角，關鍵詞為考察出發點的研究必須以詞彙探析為基礎，本文雖參酌學者所揭示的關鍵詞研究法，然關注點不限於唐代詩學語境中的關鍵

⁶⁶見林寶珠《隱喻的意識形態力》（廈門：廈門大學出版社，2012），頁3、4。

⁶⁷周世箴《語言學與詩歌》（台北：晨星出版社，2003年）。

⁶⁸見：〔英〕Raymond Williams（雷蒙·威廉斯）著，劉建基譯《關鍵詞：文化與社會的詞彙》（北京：三聯書店，2005年）、周光慶《從認知到哲學：漢語詞彙研究新思考》（北京：外語教學與研究出版社，2009年）、周光慶《漢語詞彙認知·文化機制研究》（北京：商務印書館，2012年）

⁶⁹見線上辭典：「漢典」<http://www.zdic.net/c/d/153/339488.htm>

⁷⁰見葛本儀《現代漢語詞彙學》（濟南：山東人民出版社，2009年），頁4。

⁷¹〔英〕Raymond Williams（雷蒙·威廉斯）著，劉建基譯《關鍵詞：文化與社會的詞彙》（北京：三聯書店，2005年），頁7。

⁷²見周光慶〈「中華文化關鍵詞研究方案」論稿〉，馮天瑜，劉建輝、聶長順主編《語義的文化變遷》（武昌：武漢大學出版社，2007年），頁55。

詞，而是將考察層面擴大至《全唐詩》中涉及詩歌創作的詞彙現象。

其次是「觀念」與「概念」二詞的區別，前者是對事物的一種看法、思想，後者是關於現象、事物的一種思維形式，辭典對二者的辨析：「『觀念』著重於意識中構成的形象，如破除舊的傳統觀念。『概念』著重於意識中概括的反映，是一種思維形式，指把所感覺到的事物的共同點抽出來，加以概括而成」⁷³，「觀念」與「概念」二詞對應的英語分別是“idea”和“concept”，亦可看出這種區別⁷⁴。沈國威先生對這兩個詞的辨析亦有助於本文對這兩個詞的用法之理解，其認為「概念」和「觀念」的不同在於：「概念即語言所包含的意義內容，與語言的形式相對應……經過意識形態化的概念是為『觀念』」⁷⁵。綜而言之，「概念」與「觀念」均為本文的關注點，亦均可透過詞彙探究而理解之，舉例而言，如「冥搜」、「搜奇」，或形容某景物「入詩」等皆為指稱詩歌創作的思維模式與概念詞彙，而唐詩中大量的這些涉及詩歌創作的概念詞彙群的叢集，即形成唐人的詩歌觀念，這些觀念在當時的文人階層中，的確亦已具有某種意識形態的作用。此外，「新名詞」也是關鍵詞研究範式中常見的詞彙，中文學界致力於中國近代「新名詞」研究十餘年的黃興濤先生，透過清末民初大量湧現的新名詞、新概念的分析，考察「思想現代性」問題⁷⁶。唐代論「詩」詞彙中也存在不少「新名詞」現象，如詩魔、詩病等，也出現一些諸如「吟看」、「吟戀」等不限於名詞的新詞現象，這些新詞為當時人們思考詩歌提供了許多「思想資源」與「概念工具」⁷⁷，簡言之，如果沒有這些新詞，就沒有相應的思考、認知詩歌的途徑，這些新詞彙改變了人們思考與理解經驗事物的方式，亦為本文的探討對象。本文的研究因而是在前述理論資源的啟發與參照下，聚焦於《全唐詩》中的論詩詞彙群，透過考察其意義變遷與認知方式，思考語言作為一種力量如何建構詩歌的意義世界，以探究唐人的詩歌概念與觀念。

⁷³見「漢辭網」<http://www.hydc.com/jyc/jy04421.htm>

⁷⁴牛津字典對 concept 的解釋是：“an idea or a principle that is connected with something abstract”，對 idea (about something) 的解釋是 “an opinion or a belief about something”，見“Oxford Learner's Dictionaries”：<http://www.oxfordlearnersdictionaries.com/>

⁷⁵見沈國威〈詞源探求與近代關鍵詞研究〉，東亞觀念史集刊編審委員會《東亞觀念史集刊》第二期（台北：政大出版社，2012年6月），頁266，注3。

⁷⁶見黃興濤〈近代中國新名詞的思想史意義發微——兼談對於「一般思想史」之認識〉，《開放時代》，（2003年，第4期）、黃興濤〈清末民初新名詞新概念的「現代性」問題——兼論「思想現代性」與現代「社會」概念的中國認同〉，《天津社會科學》（2005年第4期）。黃興濤《「她」字的文化史——女性新代詞的發明與認同研究》一書也是新名詞的研究。（福建：福建教育出版社，2009年）。

⁷⁷用王汎森之語，見其〈「思想資源」與「概念工具」——戊戌前後的幾種日本因素〉，《中國近代思想與學術的系譜》（台北：聯經出版事業公司，2003年），頁181、182。

第二節 文獻回顧



唐詩研究成果眾多、面向廣泛，此處僅回顧與本論文較相關之研究概況。本文著眼對象為唐代涉及作詩、讀詩，或對詩歌、詩人的看法等等的詩作，尤其關注其中的論詩詞彙現象。以詩論詩，最受矚目的自然是「論詩詩」，郭紹虞《中國文學批評史》中認為自杜甫〈戲為六絕句〉開論詩絕句之端，後代作者紛起，並以宋人戴復古和金人元好問為最著者：「此二者都是源本少陵，但是各得一體。戴氏所作，重在闡說原理；元氏所作，重在衡量作家。這正開了後來論詩絕句的兩大支派」⁷⁸。張伯偉教授〈論詩詩論〉一文，亦以杜甫〈戲為六絕句〉標誌論詩詩的正式成立，但對前述郭氏兩大支派說的看法不甚贊同，文中考察論詩詩的淵源及其成立，論述從唐代到清代論詩詩的歷史發展與流變，並將論詩詩視為一種詩歌體裁與文學批評的形式，其所界定的是比較嚴格意義上的純粹論詩詩，此類作品，詩體以「絕句」最普遍，形式上，也多以組詩的面貌出現，內容或談詩歌理論，或評論作家，在評論作家中又體現了詩歌理論、詩學思想⁷⁹。一般論者所言，也多為此意義下的論詩詩⁸⁰。

涉及唐代的論詩詩研究專著，有朱大銀《唐代論詩詩研究》，文中對論詩詩的定義，承前述郭氏之說，主要著眼於「闡說原理」與「衡量作家」的詩作，言及唐代論詩詩興盛的表現與原因，列舉代表作家詩作，分析其詩論內容與特徵，總結其詩論觀點與思想⁸¹，全文主要是詩論視野下的研究。唐代論詩詩的研究，值得注意的，尚有楊玉成教授的〈後設詩歌：唐代論詩詩與文學閱讀〉，文中將論詩詩的範圍擴大為幾個類型，為清楚看出其所論範圍與前述張教授所論之差異，將其所論類型條列如下：

- 一、純粹的後設詩歌，以詩本身為主題，說明詩為何物或者反射作詩的行為，如〈作詩〉、〈閒吟〉、〈敘吟〉……

⁷⁸ 郭紹虞《中國文學批評史》（上海：上海古籍出版社，1979），頁296。

⁷⁹ 以上見張伯偉《中國古代文學批評方法研究》（北京：中華書局，2002年），頁387-439。

⁸⁰ 以此課題為研究對象的，如：周益忠《論詩絕句發展之研究》（國立臺灣師範大學中國文學研究所，1970年碩士論文）。周益忠《宋代論詩詩研究》（國立臺灣師範大學國文研究所，1989年博士論文）。嚴小玲《中國古代論詩詩的研究》（華中師範大學中文系，2005年碩士論文）、李良《論詩絕句研究》（復旦大學中國語言文學系，2011年博士論文）。單篇論文更是不勝枚舉，可見此論題之受重視。

⁸¹ 見朱大銀《唐代論詩詩研究》（陝西師範大學中文所，2008年博士論文）。

二、詩人現身說法，透過〈自敘〉、〈自題〉、〈自遣〉、〈自諷〉、〈自問〉、〈自勉〉等自我表述，或者陳述寫作經驗如〈苦吟〉，建構一幅詩人的自畫像；

三、贈答，唐代詩人贈答的話題經常圍繞著詩，「贈○○（詩友）」是常見的形式，涉及寫作、閱讀、評論乃至詩人的群體意識；

四、詩集、詩卷題詞，經常以「題○○詩卷」、「題○○集」為題，指涉詩的物質性載體，在書頁邊緣發表評論；

五、讀後感，閱讀自己或他人詩歌後寫下的詩，通常以「讀（覽、還）○○詩卷」、「讀○○集」為題。⁸²

文中以上述類別為焦點，探討唐代「數以百計」的論詩詩，透過詩的書寫、閱讀等現象，探討層面涉及「詩的存有論意義」（詩為何物）、「後設語言」（涉及稼接、形象批評等修辭策略）、「詩人的自我再現」、詩的「閱讀與傳播」、「經典競爭」、「影響焦慮」等問題。此文除了擴大論詩詩的範圍外，其突破傳統且深具啟發意義之處在於：將論詩詩從文學批評的範疇擴大到文化史研究的視野。然唐代涉及有關詩的問題之詩作，其實並不限於以上諸論著所謂的論詩詩，而是遍及於各種題材的詩作。如楊巨源〈城東早春〉一詩：「詩家清景在新春，綠柳纔黃半未勻。若待上林花似錦，出門俱是看花人。」⁸³此詩，無論題目或內容，均非前述定義下的論詩詩，然詩人提出了什麼樣的景色，才是適合詩人描寫的「清景」，這其實已經涉及對詩歌描述景物的看法了，諸如此類涉及「詩」的詩作，在全唐詩中比比皆是，所以，唐代關於「詩」的詩作，其實還有相當大的論述空間。陳伯海先生針對論詩詩，就提出廣義、狹義之說：「如果將以詩論詩分為廣義和狹義兩種，則廣義的以詩論詩就是在詩中論到有關詩的問題，而這樣的詩不一定專為論詩而作……狹義的以詩論詩當是用詩的形式專論詩的問題，是專為論詩而作，也就是我們常說的論詩詩。」⁸⁴其說或可參考。本文擬掙脫類型、題材之規範限制，更全面地將涉及詩論之作品納入研究視野，並採取另外的思考方式。

⁸² 楊玉成〈後設詩歌：唐代論詩詩與文學閱讀〉，《淡江中文學報》（第十四期，2006年6月），頁64。

⁸³ 見《全唐詩》（卷333，頁3737）。

⁸⁴ 陳伯海《唐詩學詩稿》（河北：河北人民出版社，2004年），頁130。

除了論詩詩的研究外，其他與本文相關的研究，亦為數不少。日本學者川合康三在〈詩創造世界嗎？——中唐詩與造物〉一文中，提出中唐詩人有一種觀念：詩歌創作可「對世界加以改造」，甚至有著破壞世界的力量，因而可與「造物主創造世界的行為相匹敵」⁸⁵。其實，這種詩歌觀念並不限於中唐，只是中唐之後此觀念日益顯著，且為越來越多的創作者在詩作中提及。此一觀念涉及藝術與真實的問題，也與本文關注的重點之一密切相關：詩歌如何觀看世界，川合康三之文對本文頗有啟發意義。另外，唐代，特別是中晚唐以後，對於「詩人」的觀念產生很不一樣的變化，川合康三也提到：「盛唐時文人和詩人是分開的」，「而在中唐，只有那些既能詩又能文的人才能成為代表這一時代的文學家」⁸⁶，由此可看出：詩與詩人在當時文人中的地位已不同於以往。據陳家煌〈論中唐「詩人概念」與「詩人身分」〉一文的考察，「詩人」這一稱謂，在唐之前均指「詩經作者」，唐代之後，才開始指稱「詩歌創作者」，其文中通過中唐「詩人概念的轉變」、「詩人意識的形成」、「詩人認同」、「『詩人』成為身分象徵」等面向，闡述了「詩人」地位的形成、詩人群體如何形成社會認可的階層等問題⁸⁷。鍾曉峰將此議題進一步發揮，在其〈詩領域的自覺：晚唐的「詩人」論述〉一文中，透過「詩的文類自覺」、詩人表述自我時的種種表現與心態，以及「『詩人』典範的認同」等面向，發現晚唐不少詩人認為「詩歌」高於「仕宦」，體現出獨特的詩歌價值觀⁸⁸。鍾曉峰另一篇與此相關的論文〈論晚唐的「詩名」：一個文學社會學的考察〉，則是以文學社會學的視角考察晚唐時期「詩名」的社會效應，文中認為自中唐開始，「詩名」就為創作者所重視，並產生廣泛的社會影響，接著考察了晚唐時期「詩名」的效益與價值，透過科舉「名場」的爭名風氣、詩人對「詩名」的追求意識、「詩名」的象徵意義等面向，發現「詩名」不僅成為文學資本，詩人還可透過詩作取得聲名不朽⁸⁹。由以上可見：圍繞著唐詩中談及「詩歌創作」、「詩人」等話題之研究，已頗被關注，且已有不少研究成果，本文擬在此研究基礎上，進一步

⁸⁵ 見川合康三《終南山的變容：中唐文學論集》（上海：上海古籍出版社，2007年），頁26-48。文中對此一議題有精采而詳細的闡述。

⁸⁶ 川合康三《終南山的變容：中唐文學論集》（上海：上海古籍出版社，2007年），頁22。

⁸⁷ 見陳家煌〈論中唐「詩人概念」與「詩人身分」〉，《文與哲》第17期（2010年12月），頁138-145。其文中認為「詩人」這一稱謂，在唐之前均指「詩經作者」，唐代之後，才開始指稱「詩歌創作者」，但其實南朝鍾嶸《詩品》一書稱陶淵明為：「古今隱逸詩人之宗」，句中「詩人」一詞應已用來指詩歌創作者了！見〔南朝梁〕鍾嶸著，陳延傑注《詩品注》，（北京：人民文學出版社，2001），頁41。

⁸⁸ 見鍾曉峰〈詩領域的自覺：晚唐的「詩人」論述〉《彰化師大國文學誌》（第二十四期，2012年6月），頁49-82。有關唐人的「詩人意識」，尚有著眼於個別詩人的研究，如陳家煌《白居易詩人自覺研究》（中山大學中文研究所，2007年博士論文）；鍾曉峰〈論孟郊的詩人意識與自我表述〉，《淡江中文學報》（20期，2009年6月）可見此一議題已引起不少關注。

⁸⁹ 鍾曉峰〈論晚唐的「詩名」：一個文學社會學的考察〉，《師大學報：語言與文學類》（2012年3月），頁71-101。

思考前述文獻所可能忽略的一個面向：唐詩研究所能根據的是唐詩文本及相關流傳下來的文獻，然而文本與事實之間存在著「真實」和「形象」的出入、「事實」和「詮釋」的差距、「行為」和「話語」的距離。唐代詩人的「真實」情況與樣貌如何、當時人對於詩歌理解的全貌，客觀上已無法復現，我們只能據流傳下來的文本予以瞭解，詩歌文本中涉及的關於詩歌創作的種種是話語主體對於「詩」的觀念，而詩歌文本中的詩人形象顯示的或許應是：當時對於「詩人」應該是怎樣的人的一種觀念與想像，是觀念中的「詩人」。本文與前述諸「詩人研究」的差異，將在第四章從另外的角度發揮。

以上關於「詩與造物」、唐人的「詩人」意識、「詩名」價值，很大的程度是在談及詩歌的詩作中體現出來的，可見唐代，特別是中晚唐，以詩論詩的詩歌現象，已越來越為學者所注意，並開拓出不同的研究取向。而唐代涉及有關詩的詩作，其實並不限於以上諸論著所謂的論詩詩，而是遍及於各種題材，所以關於此議題，實際還存在頗大的論述空間，本文將在以上的研究基礎上，試圖另闢蹊徑，作進一步的探討。

至於從詞彙來研究詩觀念者，如：早在陳世驥先生已運用詞彙的角度揭示「觀念」，他從「詩」字之詞源學的角度揭示中國詩的觀念，並認為：一個新名詞的出現，是代表一個新觀念的辨析與形成⁹⁰。而真正從文學內部⁹¹，著眼於文學文本中的詞彙現象來研究詩歌者，如宇文所安先生從「苦吟」一詞的語義歷史變化，發現唐代詩歌價值觀的轉變，以及日本學者小川環樹、淺見洋二注意到「詩景」、「詩境」、「入詩」、「詩興」、「詩思」、「詩意」等詞彙現象，已於本章第一節略述。此外，楊玉成先生的〈世界像一張畫：唐五代「如畫」的觀念系譜與世界圖景〉⁹²一文，從視覺文化的觀點，透過唐五代：如畫、畫屏、畫出、入畫、堪畫、畫取、畫不如、畫不成、畫難真等一系列詞語，考察其背後隱含的觀念系譜與文化意義，其方法亦對本文頗有啟發。唐代大量關於詩歌的詞彙群現象至今尚未出現較為系統系的研究，這正是本文得以發揮之處。

⁹⁰陳世驥〈中國詩之原始觀念試論〉，《陳世驥文存》（瀋陽：遼寧教育出版社，1998年）。

⁹¹此處的「文學內部」，是相對於文學外部，如詩評、詩論等文學批評形式而言。

⁹²楊玉成〈世界像一張畫：唐五代「如畫」的觀念系譜與世界圖景〉，《東華漢學》（第三期，2005年）

第三節 研究材料與方法



一、研究材料

楊玉成先生說：「所有的詩都是潛在的後設詩歌，都在表述詩為何物，差別只是這種意識的強弱程度而已。」⁹³本文著眼的就是其中此類「意識」比較強的詩作，並不限於嚴格詩學批評意義上的「論詩詩」，除了前述研究者所言的廣義、狹義論詩詩外，以下將超脫題材限制，凡詩題或詩中明顯涉及作詩、讀詩、詩人，或在詩歌中有意、無意流露出詩歌創作觀點或對詩歌的體認等作品，均納入本文的研究視野。本文欲探究的是：在這樣一個詩歌狂熱的時代，透過實際的詩歌創作實踐，在創作主體眼中，詩是何事？何物？詩人如何看待寫詩、讀詩的行為？詩作如何改變了人際的互動？詩歌文類如何成為一種詩人觀看世界的圖式，透過「詩」這個中介，外在世界在詩人眼中呈現的是怎樣的景觀？詩人看事物的角度如何受到「詩」這個文類框架的引導與限制。還有，在這樣的概念模式下，話語主體也紛紛談論「詩人」是怎樣的人，形成一套關於「詩人」的表述體系，這是一種觀念中的「詩人」。為何在唐代特別是中唐以後人們如此熱衷於在詩中談詩？以致產生如此多的新詩語？本文擬超脫傳統研究中題材分類的限制，以此一處於理論與作品交匯處的對象為研究焦點，期能在以題材、主題等為主、詩論與詩歌研究相對二分的傳統唐詩研究方法、角度外，嘗試開拓不一樣的研究範式。此外，也希望此類研究視角，能照應到為一般文學史著作所忽略的小詩人或細微的文學現象，傅柯曾對傳統直線進化的、目的論的歷史觀有所質疑，而以「考掘學」方法，試圖挖掘被正統的歷史主流所遺忘的邊緣事跡，提示研究者「不再只專注各時代的大家或代表人物」，「也須進一步研究那些名不見經傳的人或事，因為他們在構成一時代的話語，亦占有舉足輕重的地位」⁹⁴。因此，關注「大家」、「名家」以外的詩學現象，就成了本論文的思考點之一。另外，由於本文的關注重點在於：從詞彙現象探討「詩」與「經驗現實」的關係，以及觀念中的「詩人」，並非嚴格的詩學批評意義上的「論詩詩」研究，也因而部分詩作，如杜甫〈戲為六絕句〉之類此種文學批評意義上的論詩詩，是針對前人詩作的評論，然與本文前述關注

⁹³ 見楊玉成〈後設詩歌：唐代論詩詩與文學閱讀〉《淡江中文學報》第十四期（2006年6月），頁76。

⁹⁴ 王德威〈導讀一：淺論傅柯〉，見 Michel Foucault（米歇·傅柯）著、王德威譯《知識的考掘》，（台北：麥田出版社，1993年），頁36。

焦點相關性較小，所以並不在本文研究範圍，這也是本文題目採《詩中「詩」：《全唐詩》中論詩詞彙之考察》的緣由之一，以示與傳統論詩詩的研究，在方向與角度上的區別。



另外，此處說明一下納入本文研究的詞彙擇取原則：本文的詞彙篩選方法，主要是透過全面檢閱《全唐詩》，並結合「全唐詩檢索」等相關電子資料庫等途徑。文中主體三章的呈現，主要是根據詞彙的數量分布及其所呈現的面貌予以分類而成，當然，論詩詞彙群中也存在著諸如「陶淵明」、「二謝」、「李白」、「杜甫」等前代或當代詩人人名等或其他詞彙現象，然而，一則部分詞彙零星出現，數量極少，不足以形成論題，二則本文所聚焦者在於「詩」與「經驗現實」的關係，以及觀念中的「詩人」，前述詩人人名等詞彙所涉及的典範、影響等論題，並不在本文聚焦範圍，或待日後再為文探討。至於，第三章中的「詩與經驗現實」之內容主要集中在詩與景物的關係，其理由如下：論詩詞彙所涉及的「經驗現實」並非沒有談到人、事、物等其他方面，然而涉及「物」者，幾乎都是景物；涉及人、事者數量很少，且幾乎並沒有詞彙化，而是以諸如：「猶賴德全如醉者，不妨吟詠入篇章」（寫友人墜馬事件）⁹⁵，或話語主體出城觀稼，眼見「膏雨抽苗足，涼風吐穗初。早禾黃錯落，晚稻綠扶疏」，而論道：「好人詩家詠」⁹⁶，這類例子極少，本文將其置於第二章中探討。此外同樣在第三章「詩與經驗現實：觀看的視野」之所以採「觀看視野」的理由，是由於詩中涉及景物的詞彙，主要集中於視覺上的描寫，其他感官，如聽覺亦偶有出現，如「雨聲連灑竹，詩興繼填膺」、「聽雪添詩思」⁹⁷等，然數量極少，故本文將其放在第三章中一併探討。而由談及「詩與景物」關係之內容的大量詞彙化，亦可得知：「景物」乃是唐詩創作主體關注焦點之所在，因為愈是受到某一時代或文化重視的事物，就愈容易形成認知角度略異的不同詞彙以區辨之，已如前述。此外，本文所擇取的詞彙並不限於名詞，也包括動詞在內的關鍵詞，而誠如前述金觀濤先生所揭示的關鍵詞研究法，代表某一行為的主體也可以形成關鍵詞，此時「就可以研究其屬性如何形成以及凝聚成某種特定的認同，揭示該主體如何被界定及其歷史意義結構的形成和變遷。」⁹⁸，此可作為本文第四章「製造『詩人』」審視大量詩人稱謂詞的參照。最後，本文的取材對象是牽涉詩歌的詩作，並非所有詩人都有此類

⁹⁵ 劉禹錫〈秘書崔少監見示墜馬長句因而和之〉（卷 359，頁 4052）。

⁹⁶ 見白居易〈太和戊申歲大有年詔賜百寮出城觀稼謹書盛事以俟采詩〉（卷 449，頁 5055）。

⁹⁷ 分別為：齊己〈酬元員外見寄八韻〉（卷 839，頁 9471）、李建勳〈贈送致仕郎中〉（卷 739，頁 8426）。

⁹⁸ 見金觀濤、劉青峰〈隱藏在關鍵詞中的歷史世界〉，東亞觀念史集刊編審委員會《東亞觀念史集刊》第一期（台北：政治出版社，2011 年 12 月），頁 79。

作品，所以本文並無法涵蓋唐代所有詩歌創作者對於詩的看法，頂多只能顯示有此類詩作的詩人觀點。

本文所參考的文本，除了各家詩人的詩集外，主要以清代彭定求等編的《全唐詩》為主要版本，另參考陳尚君先生輯校的《全唐詩補篇》⁹⁹，並旁及相關詩話、古文與詩學論著。另外，關於詩歌異文問題，唐人的詩歌創作，往往是口吟成詩，再提筆就紙寫下¹⁰⁰，且常常在定型於文字之前，即經一改再改，詩人也常著手改舊詩¹⁰¹。甚或存在著偷詩行為，或者在初稿階段即已流傳開來¹⁰²，因而存在許多異文現象。在一個手抄本時代，詩歌文本本來就處於一種不穩定的浮動狀態¹⁰³，因而，後人並無法求得一個真確無誤的「正確」版本，因此，本文將唐詩目前存在的異文也納入研究範圍。

二、題目釋義與研究方法

此處首先對於本文的審視對象作一性質上的界定。本文題目《詩中「詩」：《全唐詩》中論詩詞彙之考察》，「詩」加上引號，表示本文所談的是觀念中的「詩」，全文以唐詩中之論詩詞彙為考察對象，透過詞彙以探究詩歌觀念。所關注重點，廣義地說亦是一種唐詩中「以詩論詩」的現象。以詩論詩是一種具後設意味的書

⁹⁹ 彭定求編《全唐詩》（北京：中華書局，1992年）。陳尚君輯校《全唐詩補篇》（北京：中華書局，1992年）。

¹⁰⁰ 不少文獻或《全唐詩》中均有例證，如〔後唐〕馮贇編：《雲仙散錄》：「段九章詩成無紙，就窗裁故紙，連綴用之。」（北京：中華書局，1998年），頁50。姚合〈過楊處士幽居〉：「詩成削樹題」（卷500，頁5682）、司空圖〈力疾山下吳村看杏花十九首〉：「更恨新詩無紙寫，蜀牋堆積是誰家」（卷634，頁7727）。

¹⁰¹ 唐人常在詩中自述改詩行為，如：劉得仁〈夏日即事〉：「到曉改詩句，四鄰嫌苦吟」（卷544，頁6285）、杜甫〈解悶十二首〉之七：「陶冶性靈在底物，新詩改罷自長吟」（卷230，頁2518）、項斯〈病中懷王展先輩在天台〉：「枕上用心靜，唯應改舊詩」（卷554，頁6410）、方干〈山中言事八韻寄李支使〉：「舊詩改處空留韻」（卷653，頁7499）、鄭谷〈中年〉：「衰遲自喜添詩學，更把前題改數聯」（卷676，頁7747）、皮日休〈奉和魯望病中秋懷次韻〉：「靜裏改詩空憑几」（卷614，頁7084）、韋莊〈晏起〉：「爾來中酒起常遲，臥看南山改舊詩」（卷700，頁8046）。

¹⁰² 例如：皮日休〈襄陽閒居與友生夜會〉：「四鄰偷得夜吟詩」（卷613，頁7066）、貫休〈山居詩二十四首·序〉：「愚咸通四、五年中，於鍾陵作〈山居詩〉二十四章，放筆，藁被人將去。厥後或有散書于屋壁，或吟詠於人口，一首、兩首，時時聞之，皆多字句舛錯，泊乾符辛丑歲，避寇於山寺，偶全獲其本，風調野俗，格力低濁，豈可聞於大雅君子，一日抽毫改之，或留之、除之、修之、補之，卻成二十四首，亦斐然也，蝕木也，概山謳之例也，或作者氣合，使為一朗吟之，可也。」（卷837，頁9425）。

¹⁰³ 關於手抄本時代中此種不穩定的文本浮動狀態，參見田曉菲《塵几錄：陶淵明與手抄本文化研究》一書中「杜詩與韋氏妓：手抄本文化中的讀者文本的關係」（北京：中華書局，2007年），頁5-15。

寫形態，創作者現身說法，指陳自己的詩歌創作，是一種創作者反身自覺到創作意識的後設詩歌（metapoetry）。關於「後設」（meta），被談論最多的文類是小說。後設小說是一種通過小說創作的「實踐」在探索某種小說理論，它打破了「創造」與「批評」的界線¹⁰⁴。「任何理論也可以透過自我批評或是評論自身，而生產出一種後設語言。」¹⁰⁵據此，《全唐詩》中的論詩詞彙，可視為一種以詩歌為主題，或涉及詩歌本身的詩歌，其自身包含著自我評論、自我反思，詩中暴露寫作過程和成規等，打破了創作與批評的界線，雖是詩歌，卻顯露某種程度的理論性。這種後設性的創作「流露出作品高度的自我意識（self-consciousness），形成一種文學的自我反顧（self-reflexivity）。反顧的同時，也正是對當時文化的一種回應與批評」，而這種現象通常出現於文化轉型時期，通常也是文化與文學史經過長時間發展後，作家與既有形式與題材間的反思性「對話」¹⁰⁶。詩歌文化發展至唐代，已興盛成熟之至，中唐又值文化轉型期，出現這種高度自覺的文學反思之作也是順勢發展的現象。目前較為系統地從後設角度論述唐代論詩詩者，如前所述是楊玉成教授，關於其作內容，前已略述，本文擬從「詞彙」的另類角度審視此一文化現象（詳後）。

關於詩觀念的考察，亦有學者的論述採用「詩學」一詞，如淺見洋二《距離與想像——中國詩學的唐宋轉型》一書，其書中指出「詩學」一詞的含義是指「關於詩的學問、認識之義」，又言「『關於詩的學問、認識』首先是以詩論、詩評等形式出現的，但似乎並非僅此而已。它既有直接從詩歌作品中表現出來的，也有從看上去好像與詩毫無關係的著作中表現出來的。……可以說任何著作均是可以作為闡述『詩學』的著作來閱讀的」¹⁰⁷。本文也的確是直接從詩歌作品中來考察「關於詩的學問、認識」，然而考慮到學界的「詩學」一詞的用法，一般均用於文學理論上，而本文並非此意義上的研究，故採「論詩詞彙」一詞，而不用「詩學詞彙」等其他稱呼。本文並非對「詩」下定義，而是觀察唐詩中這些圍繞著詩歌創作、詩歌閱讀、詩人形象等關於「詩」的種種所作的陳述，並將其視為關於「詩」的話語性實踐。「詩」並非獨立地存在於「人」之外的某處等著被發現，而是與人的認識方式有關，是人對「詩」的理解、闡釋與陳述所形成的一套表述體系與意義系統，透過這套表述體系與意義系統，決定了「詩」的基本面貌。因

¹⁰⁴見 Patricia Waugh（渥厄·派特莎）著，錢競、劉雁濱譯：《後設小說——自我意識小說的理論與實踐》（台北：駱駝出版社，1995年），頁3、7。

¹⁰⁵見 Peter Brooker，王志弘等譯《文化理論詞彙》（台北：巨流圖書，2003年），頁245。

¹⁰⁶以上參見高辛勇《修辭學與文學閱讀》（香港：天地圖書，2008年），頁94-5。

¹⁰⁷見淺見洋二《距離與想像——中國詩學的唐宋轉型》（上海：上海古籍出版社，2005年），頁2。

而本文特別關注「如何說」這方面，談論的對象（詩）是怎樣獲得意義的？為什麼會獲得這樣的意義？此外，本文捨棄傳統「論詩詩」之名稱，尚有掙脫類型、題材之規範限制的用意。傳統「論詩詩」被視為一種以創作為批評的詩作類型。然許多詩作之內容並非主要在論詩，然卻一鱗半爪、「吉光片羽」的透顯出對於詩的看法，本文透過論詩詞彙之考察，將審視的對象範圍擴大，能照應到那些非主要論詩卻或多或少涉及詩的作品。

最後，本文的研究視角與方法：本文的研究是以「詞彙」為中心的詩歌觀念考察，尤其是「關鍵詞」群。唐詩中出現大量關於「詩」的關鍵詞群，已如前所述。以時代「關鍵詞」的角度來審視歷史、文化現象，考察觀念史、概念史的論述，已有許多研究成果可資借鑑。前已略述。前述較早以關鍵詞來研究文化與社會現象的英國學者 Raymond Williams 提出：一些重要的社會、文化、歷史過程的變遷是發生在語言內部，包括新詞彙的出現，以及詞義本身隨時代不同而出現的意義變化等現象，「意義的變異性呈現出不同的經驗以及對經驗的解讀」¹⁰⁸，因而很多詞的詞義往往非一般辭典所能窮盡。其書中考察了 131 個彼此相關的「關鍵詞」，並追溯這些語詞意義的歷史流變，以及彼此間的相關性、互動性，從語言中呈現出來的對現存關係的新認知，以瞭解這些流變背後的文化政治。華文學界方面，「關鍵詞」的研究範式在這幾年頗成一股趨勢，已如前述，本文除了借鑑此研究範式外，另外加入認知語言學、認知隱喻學、廣義修辭學等研究視角，並於第二章第一節略述其相關研究方法。關於詩歌的詞彙，近年來，中國大陸陸續出現不少關於詩歌詞彙的研究，如《杜甫詞典》、《白居易詩歌詞彙研究》、《王梵志詩詞彙研究》、《中古詩歌語言研究》¹⁰⁹等，這些著作對於詩歌詞彙意義的確切解析，於本文助益頗大，然其書重點在於詞義解析，對於詞彙缺乏思想、文化層面的反思。本文的詞彙研究擬結合前述的諸種研究方法與視角，期望透過詩歌詞彙，以探究更廣的詩歌概念、觀念、思想、文化層面領域。全書以詞彙為中心，對於出現於唐代，牽涉詩歌創作的大量新詞彙群，考察其意義流變，並從詞彙認知與廣義修辭等角度觀察隱藏在詞彙中的觀物模式、對於人與世界關係的新思考、以及詩歌觀念的演變等。以下第二、三章「詩與經驗現實」，採「隱喻」與「觀看」的視野分別考察，第四章「製造『詩人』」，參酌史學家 Peter Burke

¹⁰⁸ 見〔英〕Raymond Williams（雷蒙·威廉斯）《關鍵詞：文化與社會的詞彙》（北京：三聯書店，2005年），頁18。

¹⁰⁹ 見王士菁編著《杜甫詞典》（鄭州：河南大學出版社，2011年）、喬立智《白居易詩歌詞彙研究》（北京：人民出版社，2012年）、曹翔《王梵志詩詞彙研究》（南京：南京大學出版社，2013年）、王雲路《中古詩歌語言研究》（西安：世界圖書出版公司西安有限公司，2014年）。

《製造路易十四》一書中思考人物歷史形象的方法¹¹⁰。較具體的研究視角與方法將在每章第一節中詳述。其中，第二章第一節「詞彙、隱喻與認知」是貫穿全書的視角與方法，其後的章節另外加入的觀照視角則於每章第一節另加說明。



¹¹⁰見 Peter Burke 《製造路易十四》（北京：商務印書館，2007 年）。



第二章 詩與經驗現實：隱喻的視野

唐詩中出現許多指稱詩歌創作行為或過程的隱喻詞彙，本章將透過這一系列的隱喻詞彙探討在當時詩人的觀念中：詩是如何產生的？詩人如何看待詩歌創作的行為？如何隱喻式地理解詩歌與經驗現實、外在世界的關係。以下先略述「隱喻、詞彙與認知」的概念，再分「搜尋與獲得：搜尋系列隱」、「獲取與收藏：容器系列隱喻」、「管領與驅使：造化相關隱喻」等三系列隱喻以論之。

第一節 隱喻、詞彙與認知

在探討與詩歌創作相關的系列隱喻詞彙之前，本節先試圖梳理隱喻、詞彙與認知之間的關係。根據當代認知語言學的研究，所謂隱喻（metaphor，或譯成「譬喻」），已突破傳統的隱喻修辭觀，不僅僅被視為是語言表達的修辭手段，而被認為是一種思維方式、認知過程。較早實現隱喻研究的認知轉向的是 George Lakoff 和 Mark Johnson 等學者，其合著的《我們賴以生存的譬喻》一書從認知角度研究隱喻，所謂隱喻，被定義為通過一種事物或經驗去理解、思考另一事物或經驗的過程，一般是借用較具體的概念去理解較抽象的概念。隱喻現象遍在於人們的日常語言中，「我們用以思維與行為的日常概念系統（ordinary conceptual system），其本質在基本上是譬喻的。」¹隱喻作為我們認識世界的基本方式之一，是人們形成概念系統不可或缺的認知工具。

有些隱喻詞經過長期使用，已變成常規詞，令人察覺不出其原來為隱喻，如：「浪費」本是用於財物的花費，「浪費」時間，是將時間比為金錢，以這樣的概念去了解時間，凸顯了時間在人們心中的重要與價值。所以，透過隱喻的分析，能夠揭示最初使用這些隱喻的人們如是如何理解事物、如何表達現實，進而了解隱喻使用者的價值觀與世界觀。唐詩中對於「詩歌創作」此一行為，有不同的稱呼與表述，如「搜奇」、「入詩」、「持化（造化）權」等，這些以「搜」、「放」、「入」、「持」等手部行為的具體概念來類比詩歌創作所形成的詩語，有大部分是唐代之

¹見〔美〕George Lakoff (雷可夫)、Mark Johnson (詹森)著，周世箴譯注《我們賴以生存的譬喻》（台北：聯經出版社，2006年），頁9。

前不曾出現的詞彙，而在唐代的文本中大量出現的新詞語，其出現之頻繁，已形成時代關鍵詞。這些隱喻關鍵詞不僅僅是表面名稱上的相異，或意義表達方式的不同而已，而是不同的概念模式，以這些不同的隱喻來描述同一行為，顯然隱含詩人對詩歌不同的認識與想像，以及看待世界的相異視角。隱喻是人們選擇的一種感知現實的方法，不同的隱喻方式形成不同的概念系統，不同的概念系統決定我們感知的內容，從而決定了我們眼中的現實世界是什麼樣貌。尤其，當人們對世界有了新的感知，而舊有的表達方式不足以充當描述新經驗的認知工具時，新的隱喻便出現了！所以說「隱喻包含了某種訊息，因為它『重新描述』了現實」²。借助隱喻的思維方式，幫助人們以新的角度重新觀照事物，形成新的體驗，重新界定事物的意義和價值，就此而言，隱喻是在創造一個新的現實。新隱喻能創造新理解，新的理解方式使理解對象展現出新的面貌，詩為何物？詩與經驗現實的關係會隨著理解方式的變化而變化，「搜奇」、「入詩」、「持化（造化）權」等隱喻關鍵詞體現了詩人感知外在現實的不同角度與方式。

隱喻還能創造新意義與新詞彙。認知語言家認為隱喻往往是詞語不斷拓展意義、詞義不斷引申，從而造成一詞多義的原因之一。有些詞語曾一度是隱喻，後來成了常規詞，舊有的隱喻義成了新的意義。在隱喻的推動下「借取相關原有事物的名稱語詞兼做新現事物的名稱語詞，從而促使其派生出新的意義」³，這是一種以不造詞而出現新詞的命名事物之方式。所以，新隱喻產生新的意義，也往往形成新的詞彙，這也是漢語詞彙形成發展的一種動力。而人們之所以有命名事物的需要，通常有兩種情況，其一，當某一新事物或新經驗出現，人們命名以便指認它；其二，某種事物已經有了特定名稱，卻由於人們對它有不同於以往的新理解或新體驗，於是再次為它命名造詞。德國語言學家洪堡特指出：詞語並不是事物原有的屬性，而是「語言創造力量在發明語詞某個特定時刻對這個事物的理解。這正是造成同一事物可以有許多不同表達的主要源泉。」⁴同一事物出現不同的名稱，顯示了人們對事物的不同理解與認知，而事物的意義早已在預設在它的命名實踐之際。「詞義總是人們以特定的認知方式認知新現事物的特定成果」⁵。以唐詩為例，「搜奇」、「入詩」、「持化（造化）權」等詞彙，同樣指稱「詩歌創作」，卻以不同面向昭示了詩人對經驗現實與外在世界的不同理解與感受，「語

² 見〔法〕 Paul Ricoeur (保羅·利科)著，汪堂家譯《活的隱喻》(上海：上海譯文出版社，2004)，頁 24。

³ 見周光慶《漢語詞彙認知·文化機制研究》(北京：商務印書館，2012年)，頁 223。

⁴ 見〔德〕 Wilhelm von Humboldt (威廉·馮·洪堡特)《論人類語言結構的差異及其對人類精神發展的影響》(北京：商務印書館，1999年)，頁 106。

⁵ 見周光慶《漢語詞彙認知·文化機制研究》(北京：商務印書館，2012年)，頁 211。

詞是認識得以完成的場所，亦即使事物得以完全思考的場所」⁶，因而，詞語的選擇始終是有意義的，不同詞彙從相異的角度體現了人與世界的關係。詞彙也因而具有凝聚、保存了人的認知成果的重要功能，正是在此意義上，使得詞彙與隱喻研究不再只是純粹的語言問題，而是與思想、觀念與文化史等相關的問題。認知語言學者的研究成果也昭示著詞彙與隱喻在文化研究上的重要性：「文化演變大部分來自於新隱喻性概念的引入和舊隱喻性概念的喪失」⁷，歷史上重大觀念或思想的變遷往往體現在新詞彙的出現或對舊詞彙的重新定義上。一個新詞彙的出現代表一個新觀念的形成，而新詞彙一經產生與傳播，又會引導人們以特定的方式去看待相應的事物，甚至決定對這些事物的態度，形塑人們與週遭世界相遇的方式。「冥搜」、「搜奇」、「入詩」、「持化（造化）權」等不同的辭彙表述，對應於有關詩歌的相異認知與想像，本章將透過這一系列隱喻關鍵詞，探討經驗現實如何在唐代詩人的筆下被重新表達，在各種「重新表達」中，詩人又是如何看待和思考詩歌創作的行為，而圍繞著這一系列隱喻關鍵詞的話語體系又是如何影響和改變了人們對詩歌的理解？並從中考察詩歌觀念變化之跡。

第二節 搜尋與獲得：搜覓系列隱喻

認知隱喻學對隱喻的定義是：通某一領域的經驗去理解、思考另一領域經驗的過程，此過程即概念映射，即來源域（source domain）和目標域（target domain）之間的映射。概念映射並不是隨意產生的，而是根植於我們的身體經驗，人們往往以較切身、具體的身體經驗為來源域，去理解較抽象的目標域概念。唐詩中詩歌創作往往被描述為一種身體行為或身體體驗，詩人以身體隱喻的詞彙去理解詩歌創作，認為詩是「得」來的，而如何「得」來？很特別的是：無論是針對詩句的獲得，或是物象的搜索，不約而同地均使用了手字篇旁的詞彙，搜、尋、覓、拾、採、抉、掇、取等字，或者這些字組成的詞彙常被用來隱喻得詩的方法。本節將聚焦於這些手部篇旁的詞彙，統稱之為搜覓系列隱喻，透過這些身體隱喻關鍵詞，探討詩人如何理解詩歌創作行為。一般說來，得、尋、覓、拾等字較常用於「句」的獲得，採、抉、掇、取等字較常用於「物」的搜索，搜字則兩者皆

⁶ 見〔德〕Hans-Georg Gadamer（漢斯-格奧爾格·伽達默爾）《真理與方法》（上海：上海譯文出版社，1999），頁 545。

⁷ 見林寶珠《隱喻的意識形態力》（廈門：廈門大學出版社，2012 年），頁 134。

有。雖然兩者並非斷然可分，為討論方便，以下還是分為「詩句的獲得」和「萬象的搜索」兩方面論述之。



一、詩句的獲得

(一) 搜覓等隱喻詞概述

詩是如何產生的？唐代出現一種新說法，認為詩（特別是詩句）是「得」到的，並出現「得句」、「句得」、「吟得」、「有得」、「所得」、「得詩」等詞語。「得」字意義為何？甲骨文、金文之「得」則由「彳」、「貝」、「又」三者組合而成，「彳」表示行動，「貝」為珍貴物品，「又」形示「手」⁸。「得」字從字形上看來是一種行走之際，以「手」去獲得、取得珍貴物品的身體行為。「得」字用於詩歌，是一種以身體行動去看待詩歌創作行為的隱喻式理解。而「得」字所適用的對象，如其字形「貝」所示，通常屬於貴重物品，而此類物品通常指本來沒有而透過爭取得來為已有的，因而「得」往往針對不易獲得的對象。詩而曰「得」，可見詩在當時人心中的價值。《全唐詩》中較早將「得」運用於詩歌創作的是八世紀的杜甫，其詩：「題詩得秀句，札翰時相投」⁹，囑咐對方作詩如得優美的句子，不忘書信相投。「得」字最常使用於句子的獲得，如：「搜神得句題紅葉」、「有時得句一聲發，驚起鷺鷥和夕陽」、「相招得句時」¹⁰，「得句」是個貫穿八世紀至十世紀初的時代關鍵詞。「得」字偶而也針對詩歌，如：「得詩書落葉」、「得詩先示師」¹¹。到了八世紀末期之後，詩人已普遍以「有得」、「所得」來隱喻詩歌創作行為或詩歌作品，如：「支頤忍有得，搖筆便成章」、「所得非眾語，眾人那得知」¹²等。

⁸ 以上關於甲骨文、金文之「得」字說解，參見白川靜《常用字解》（北京：九州出版社，2010年），頁342。[東漢]許慎原著，吳蘇儀編著《圖解說文解字：畫說漢字》（西安：陝西師範大學出版社，2011年），頁76。

⁹ 見〈送韋十六評事充同谷郡防禦判官〉（卷217，頁2274）。

¹⁰ 分別為：胡杲〈七老會詩〉（卷463，頁5263）、陸龜蒙〈新秋雜題六首·吟〉（卷629，頁7221）、齊己〈次韻酬鄭谷郎中〉（卷839，頁9463）。類似之例，尚如：李商隱〈藥轉〉：「憶事懷人兼得句」（卷539，頁6160）、司空圖〈寄懷元秀上人〉：「得句如相憶」（卷632，頁7246）、張喬〈贈敬亭清越上人〉：「久閒時得句」（卷638，頁7308）、李咸用〈酬蘊微〉：「得句禪思外」（卷645，頁7398）、韋莊〈和人歲宴旅舍見寄〉：「心降得句初」（卷696，頁8007）、沈顏〈書懷寄友人〉：「登樓得句遠」（卷715，頁8217）、貫休〈送于兢補闕赴京〉：「得句下雪岳」（卷832，頁9387）。

¹¹ 分別為：李中〈贈胸山楊宰〉（卷748，頁8513）、齊己〈覽清尚卷〉（卷840，頁9488）。

¹² 分別為：方干〈贈許贖山人〉（卷648，頁7445）、方干〈贈喻覺〉（卷648，頁7444）。類似之

詩人為了得詩或得句，往往得去「覓」、去「搜」、去「拾」。與「得」的用法差不多相當時間出現的是「覓」字。「覓」在甲骨文中是从目從爪，金文从爪從見，目與見有時通用，爪，有掘取義，掘取而使其顯露可見，故「覓」義為尋求、尋找。《全唐詩》中目前可見最早將「覓」用於詩者，為杜甫，其詩：「覓句新知律，攤書解滿床」¹³，此句中，「覓」的對象也是句子。類似意思的字是「尋」，此字小篆中的字型是从工从口从又从寸，彡聲。本義為「繹理」之義，後引申為搜求、尋找，亦為一含與手有關的行為（从又）。唐詩中較早以之用於詩者：李賀（790-816）自稱「尋章摘句老雕蟲」，「尋」也被用於詩句：「二年此處尋佳句，景物常輸楚客書」¹⁴，八世紀後半期，關於詩歌構思，出現了「搜」字。皎然《詩式》論詩言：「彼天地日月，元化之淵奧，鬼神之微冥。精思一搜，萬象不能藏其巧。」搜，原字為「𠬞」，甲骨文中，字形的意思是以手持火把在房屋內搜索。演變為「叟」，「叟」後又專指老人，遂加手部以示區別¹⁵。「搜」即尋找、搜尋之義，義近於前述之「覓」與「尋」，不同的是：搜的「對象往往是更隱蔽的，或者是對象自己有意隱藏起來的；『搜』的目的在於把它從隱蔽處找出來」¹⁶，「搜」字一開始使用於構思過程當中對於物象的獲取，此種概念理解使得創作中的物象彷彿是隱微而不顯地存在於世上的某個角落，甚至有意隱藏起來，等待人去搜尋出來，如同前述《詩式》中所言：萬物之「巧」是「藏」起來的，等待創作者以「精思」去「搜」。《全唐詩》中將「搜」運用於句子上，約出現於九世紀中葉，劉得仁（838 前後）之詩：「刻骨搜新句」¹⁷後來，「搜」字也大量被使用於句子，而且被借以指稱詩歌創作，如：「搜句靜中忙」、「搜句石平憐蘚深」、「能搜大雅句」¹⁸，「搜句」亦成為時代關鍵詞。九世紀對於句子或詩的獲得，還出現「拾」

例，尚如：熊皎〈月中桂〉：「莫言望夜無攀處，卻是吟人有得時」（卷 886，頁 10014）、司空圖〈寄贈詩僧秀公〉：「近來雅道相親少，惟仰吾師所得深」（卷 632，頁 7249）、杜荀鶴〈投從叔補闕〉：「所得須憐雅頌同」（卷 692，頁 7952）、李中〈敘吟二首〉之一：「而今所得慚難繼，謬向平生著苦辛」（卷 750，頁 8547）、齊己〈山中春懷〉：「所得或憂逢郢刃，凡言皆欲奪天機」（卷 845，頁 9553）。

¹³見〈又示宗武〉（卷 231，頁 2535）。

¹⁴分別為：李賀〈南園十三首〉之六（卷 390，頁 4402）、李群玉〈仙明洲口號〉（卷 569，頁 6600）。類似之例，尚如：羅隱〈雪〉：「寒窗呵筆尋詩句，一片飛來紙上銷」（卷 655，頁 7534）、齊己〈寄吳國知舊〉：「城中古巷尋詩客，橋上殘陽背酒樓」（卷 845，頁 9559）。早於李賀的劉商（766 前後）有〈上崔十五老丈〉一詩：「看花獨往尋詩客，不為經時謁丈人」（卷 304，頁 3465），然無法確定其用法是：自稱「尋詩的人」，還是「尋找詩客」。

¹⁵關於「搜」字的說解，參見：何金松《漢字文化解讀》（武漢：湖北人民出版社，2004 年），頁 46。

¹⁶關於「搜」字與「尋」、「覓」等字的意義細微區分，參見王鳳陽《古辭辨》（增訂本）（北京：中華書局，2011 年），頁 588。

¹⁷見劉得仁〈陳情上知己〉（卷 544，頁 6291）。

¹⁸分別為：裴說「殘句」（卷 720，頁 8270）、李中〈王申歲承命之任滄陽再過廬山國學感舊寄劉鈞明府〉（卷 750，頁 8546）、裴說〈湖外寄處賓上人〉（卷 720，頁 8267）。類似之例，尚如：林寬〈和周繇校書先輩省中寓直〉：「時因搜句次」（卷 606，頁 7004）、司空圖〈力疾山下吳村看杏

字，拾，从手合聲，俯身而取的意思。以「拾句」指稱詩歌創作者，如：「拾句歷雲根」¹⁹。唐末五代（十世紀初期左右）則出現了將「詩」視為是「拾」到的觀念：「偶因送客出前溪，便過溪橋拾詩句」、「拾得好詩清似玉」²⁰。「拾」字隱喻，似乎顯示了詩已存在於外界，只需通過「拾」便可得到。



（二）搜難與抉新

「搜難抉新」是唐代詩人薛能的用語（如下述），此語頗能代表當時詩人對於詩歌創作的態度與趨向，此處借用之，以概括創作者對「獲得詩句」一事的理解：一是得句之難；二是著重得句之新。「得句」、「覓句」、「搜句」、「拾句」等中唐之後日益普遍的關鍵詞，有兩點值得注意：一是：「句子」成為關注的中心；二是：對於獲得句子的隱喻式理解，昭示了一種新穎的創作觀念。宇文所安教授曾針對此現象談到：「詩的一聯或一行漸漸被看作是某種意外的收穫，它們先是被『得』到，而後通過深思熟慮的技巧嵌入詩中」，詩始於「對幸運的意外收穫的追求」²¹。詩人的確往往以得句為要務，先得句，再成篇；甚至未成篇，而名句已流傳廣遠。然而「得句」的過程並不全然如「幸運」、「意外」那樣輕而易舉。隱喻的使用，往往流洩了使用者的態度和價值觀，若一旦成為廣為接受的概念模式，更常進而引導人們的選擇與行動，詩既被視為是「得」到的，為了「得」詩，就得有所「行動」，詩人常常得辛苦地去尋覓，也往往在詩中展示自己艱辛「得」詩的過程。薛能有一段話頗能概括那個時代對於詩歌創作的態度，其云：「此曲盛傳，為詞者甚眾，文人才子，各銜其能，莫不條似舞腰，葉如眉翠，出口皆然，頗為陳熟，能專於詩律，不愛隨人，搜難抉新，誓脫常態，雖欲弗伐，知音其舍諸」²²，「各銜其能」之「銜」有顯露、炫耀、賣弄之意，「各銜其能」其實也是當時代的詩人以「得句」為要務的動因之一。薛能雖言「弗伐」，然這段自信滿滿的創作宣稱，其實也是一種「銜」、一種「伐」。再看「搜難抉新」，「搜」與「抉」是對作詩行為的隱喻式理解，「難」與「新」則是對於創作手法或對象之性質的

花十九首〉之十六：「千載幾人搜警句」（卷 634，頁 7277）、章碣〈贈婺州蘇員外〉：「煙月一時搜古句」（卷 669，頁 7651）、杜荀鶴〈寄臨海姚中丞〉：「風月易斑搜句鬢」（卷 692，頁 7954）、李中〈言志寄劉鈞秀才〉：「月清搜句魂」（卷 749，頁 8538）。

¹⁹見貫休〈贈方干〉（頁 9345，卷 829）。

²⁰分別為：呂從慶〈山中作〉、田淳〈失題〉，見《全唐詩補編》，頁 259、1547。

²¹〔美〕宇文所安（Stephen Owen）著，陳引馳等校，〈九世紀初期詩歌與寫作之觀念〉，《中國「中世紀」的終結：中唐文學文化論集》（北京：三聯書店，2006年），頁 88、90。

²²見其〈折柳十首·序〉（卷 561，頁 6518）。

描述。「搜難抉新」其實也是當時代的詩人對於「得句」的態度與觀念。以下針對這兩個方向探討之。

先論「搜難抉新」。隨著「得句」的隱喻式理解而來的觀念是「新」。「新」強調初次出現，「獲得」的驚喜全在最初的一剎那，詩人往往表明「得句」之「新」，如：「新句有時愁裏得」、「禪餘得新句，堪對上公吟」、「漸與論詩久，皆知得句新」²³，「新」成了對於詩句的價值判斷詞彙。為了找到新的句子，甚至得特意去凝視景物：「還應覓新句，看雪倚禪扃」，或者陳情的自我推薦強調自己「刻骨搜新句」²⁴，可見此在當時是頗為被認可、讚賞的行為。得句務求「新」之外，得句之「難」更常為詩人所道，表現之一，首先在於直道其「難」或對於得詩辛苦的形容，如：「世上詩難得」²⁵，直言詩是世界上難得之物。而「得」之辛苦程度成為衡量詩之優劣的標準，如：「吟時致我寒侵骨，得處疑君白盡頭」，「古律皆深妙，新吟復造微。搜難窮月窟，琢苦盡天機」²⁶，二詩皆以讀者身分，想像對方「得」之辛苦、「搜」之難，以高度評價其詩作。又如：「非無苦到難搜處，合有清垂不朽名」²⁷，將「苦到難搜處」視為得名的保證。甚至「得」詩的難度成了評判是否為詩的標準：「總無方是法，難得始為詩」²⁸。針對尋句之難的形容，唐詩中還出現戰爭隱喻與打獵隱喻詞，如：認為「覓句難於下趙城」，啟動戰爭攻城修辭，「覓句如探虎」²⁹，以「探虎」之艱險來隱喻覓句。「探虎」甚至成了詩歌創作的另一代稱，如：

已能探虎窮騷雅，又欲囊螢就典墳。

功到難搜處，知難始是詩。自能探虎子，何慮屈男兒。此道真清氣，前賢早白髭。須教至公手，不惜付丹枝。³⁰

²³分別為：雍陶〈秋居病中〉（卷 518，頁 5916）、朱慶餘〈送僧往太原謁李司空〉（卷 514，頁 5871）、司空圖〈華下送文浦〉（卷 632，頁 7244）。

²⁴分別為：薛能〈冬日送僧歸吳中舊居〉（卷 558，頁 6472）、劉得仁〈陳情上知己〉（卷 544，頁 6291）。

²⁵見姚合〈送劉詹事赴壽州〉（卷 496，頁 5616）。

²⁶分別為：羅鄴〈覽陳丕卷〉（卷 654，頁 7519）、齊己〈酬微上人〉（卷 838，頁 9455）。

²⁷齊己〈寄吳拾遺〉（卷 845，頁 9556）。

²⁸裴說〈寄貫休〉（卷 720，頁 8267）。

²⁹分別為：陸龜蒙〈秋夕文宴〉（頁 7190，卷 626）、齊己〈寄鄭谷郎中〉（卷 840，頁 9478）。

³⁰分別為：李中〈送相里秀才之匡山國子監〉（卷 750，頁 8542）、齊己〈貽王秀才〉（卷 841，頁 9501）。

兩詩皆以「能探虎」隱喻其詩歌創作能力。次例連用兩「難」字，以「難搜」、「知難」樹立詩的標準，接著以「能探虎」肯定對方的詩才。並以前人投入的辛苦程度（「白髭」）肯定詩（「此道」）的價值，最後以功名的保證再次肯定其詩歌能力。「攻城」與「探虎」的隱喻式理解，顯示時人視詩歌創作為既難且險之事。

其次，得句之難，還表現在所花費的時間上。並非吟詩、作詩都算「得句」或必能「得句」，如：「算吟千百首，方得兩三聯」³¹，「千百首」與「兩三聯」的對比，凸顯出「得」之稀有性，亦可見詩句能稱得上「得」，必是詩中不同凡響的句子。吟詩彷彿不再是為了抒發性情，而以「得句」為要務。而「得」之難，不僅是「量」的稀少，還表現在對「時間性」的強調上，據說賈島吟成「獨行潭底影，數息樹邊身」二句下，註了一詩：「二句三年得，一吟雙淚流。知音如不賞，歸臥故山秋」³²，「知音」在唐詩的語境裡往往是指能賞識自己的當權者（尤其牽涉到詩歌創作的談論時），為求賞識而強調「得句」所花費的時間，可見時人的價值觀，得句過程所花費的時間彷彿自成獨立的價值。詩人自道創作經驗也往往強調所花費的時間：「詩在混茫前，難搜到極玄。有時還積思，度歲未終篇」³³五代時期的詩學指南《雅道機要》非常認可賈島等詩人「得句」所花費的時間：「凡為詩須搜覓。未得句，先須令意在象前，象生意後，斯為上手矣……凡搜覓之際，宜放意深遠，體理玄微。不須急就，惟在積思，孜孜在心，終有所得。古今為詩，或云得句先要領下之句，今之欲高，應須緩就。若閬仙經年，周朴盈月可也。」³⁴詩歌創作被看作是一種先有「意」，而「積思」，等待時機以令「象生」的過程，這個過程被強調的是「不須急就」、「應須緩就」的耐心等待，而賈島（閬仙）、周朴的「經年」、「盈月」得句時間非常被認可。周朴的「盈月」頗為時人所稱頌：

先生為詩思遲，盈月方得一聯一句。得必驚人，未暇全篇，已布人口。³⁵

³¹陳甫「殘句」（卷 795，頁 8954）。

³²賈島〈題詩後〉（卷 574，頁 6692）。

³³齊己〈寄謝高先輩見寄二首其一〉（卷 841，頁 9504）。

³⁴徐夔《雅道機要》，見張伯偉《全唐五代詩格彙考》（南京：鳳凰出版社，2002），頁 445、446。

³⁵林嵩〈周朴詩集序〉，見〔清〕董誥等編，孫映達等點校《全唐文》卷 829（太原：山西教育出版社，2002 年），頁 5146。

每有所得，必極雕琢。時詩家稱為月鍛年鍊，未及成篇，已播人口，取重當時如此。³⁶

這兩條資料，可看出詩人的創作傾向以及时人對「驚人」之句的態度。除了「盈月」才得到「一聯一句」，即使有所得，往往還得經過「月鍛年鍊」的雕琢。「未暇全篇」、「未及成篇」則顯示詩人的創作方式以先獲「得」驚人的「一聯一句」為要務，然後再湊足成篇，甚或未成篇而句子已廣為流傳。而由「得必驚人」、「取重當時」亦可見時人對「得句」的讚賞實成為詩人亟欲得句的重要動力。事實上，早在八世紀中期，殷璠的詩選集《河嶽英靈集》便已這樣評論詩人劉昫虛：「思苦語奇，忽有所得，便驚眾聽」³⁷，此種傾向幾乎貫穿了整個唐代中後期，如：「得句總堪誇」、「有句向誰誇」、「有興多新作，攜將大府誇」³⁸，皆可印証此點，「誇」是一種朝向他者，希冀「讚賞目光」的意識。詩人若有一二聯名句傳誦於世，即獲巨大聲譽。甚至某些詩人的稱號即因其名句而得，如趙倚樓、鄭鷓鴣、許洞庭等。杜荀鶴也自言：「一句我自得，四方人已知。」因而詩人為了「得句」，往往「甘」於等待：「詩好常甘得句遲」³⁹。還有不少資料顯示當時詩人潛心覓句而臻至癡迷的地步，除了賈島常被稱頌的在長安大道上吟詩，遇公卿大夫，仍不知不覺的事例外。前述「盈月」的周朴亦有類似傳說，《唐詩紀事》：「性喜吟詩，尤尚苦澀，每遇景物，搜奇抉思，日旰忘返，苟得一聯一句，則欣然自快。嘗野逢一負薪者，忽持之，且厲聲曰：『我得之矣！我得之矣！』樵夫蔓然驚駭，掣臂棄薪而走。遇遊徼卒，疑樵者為偷兒，執而訊之。朴徑往告卒曰：『適見負薪，因得句耳。』卒乃釋之。」⁴⁰見樵夫負薪因而得句，竟把樵夫嚇跑。這種作詩入迷癡狂的狀態，常常發生在中晚唐詩人身上，時人也頗津津樂道。為了得句，話語主體自述得進入僧人入定般的苦吟狀態：「苦吟僧入定，得句將成功」，為了覓句，往往到達廢寢忘食的程度：「覓句朝忘食，傾杯夜廢眠」，甚至「為覓出人句」而「冥心坐似癡，寢食亦如遺」、「覓句唯頑坐，嚴霜打不知。」⁴¹而詩人之所以如癡如狂、費心費時的原因在於：得句之後往往還得在反復吟詠中修改、品味，為了得到好句，就得精雕細琢，因而「琢句」、「鍊句」

³⁶ [元]辛文房《唐才子傳》卷九，（瀋陽：遼寧教育出版社，1998年），頁119。

³⁷ 殷璠著，王克讓注《河嶽英靈集注》（成都：巴蜀書社，2006年），頁84。

³⁸ 分別為：李商隱〈閒遊〉（卷540，頁6215）、劉得仁〈池上宿〉（卷544，頁6285）、齊己〈荊門送人自峨嵋游南岳〉（卷841，頁9497-8）。

³⁹ 分別為：杜荀鶴〈苦吟〉（卷691，頁7945）、林楚才〈贈致仕黃損〉「殘句」，（頁8959，卷795）。

⁴⁰ [宋]計有功輯撰《唐詩紀事》卷七十一（上海：上海古籍出版社，2008年），頁1055。

⁴¹ 以上分別為：裴說「殘句」，（卷720，頁8270）、黃滔〈贈友人〉（706卷，頁8132）、曹松〈言懷〉，（卷716，頁8224）、貫休〈思匡山賈匡〉（頁9344，卷829）。

亦為當時常出現的關鍵詩語⁴²，兩者分別以磨玉使之光彩，以及冶鍊金屬使之精純的隱喻在理解詩歌創作。「秀句」、「佳句」、「警句」、「清句」、「麗句」等亦成為當時詩人的關注中心⁴³。詩人字斟句酌的挑剔程度可由以下例子得知：十世紀初左右的詩人劉昭禹「嘗與人論詩曰：『五言如四十箇賢人，著一字如屠沽不得；覓句者，若掘得玉合子，底必有蓋。但精心求之，必獲其寶。』」⁴⁴將五言律詩每一字比作人，以賢人和屠夫的對比，強調一字失常足累全篇。

(三) 尋覓與展示

隱喻往往體現使用者的價值觀，某種隱喻的概念模式一旦被接受，往往人的行為也受引導，「由於價值目標、情感趨向等，已經在修辭話語中被預設，因此，修辭話語對主體『在場』姿態的引導和誤導相互交織，潛在地影響主體的生存方式和行為選擇。」⁴⁵由於將詩視為一種「尋覓」和「獲得」，詩人們開始注意詩是在何處「得」到的？如強調：「七字篇章看月得」，或推測詩是在何種情況下得到的，如：「應是逢新雪，高吟得好詩」⁴⁶。詩既被視為是「得」到的，為了「得」詩，就得去「尋」、去「覓」，如：「覓句當秋山落葉」、「覓句秋吟苦，酬恩夜坐勞」⁴⁷。關於尋詩覓句，有一則頗常被提起，流傳在許多不同記載中的李賀騎驢軼事：詩人李賀，每天一早騎著驢出門，身邊跟著一個背囊筐的小書僮，將一路上所見，隨時產生的靈感，隻字片語的隨手記下，並納入囊筐，深怕「漏

⁴²「琢句」之例，如：貫休〈寄匡山紀公〉：「琢句似終身」（卷 830，頁 9350）、齊己〈夏日梅雨中寄睦公〉：「琢句心無味」（卷 839，頁 9458）；「鍊句」之例，如：周賀〈投江州張郎中〉：「鍊句貽箱篋」（卷 503，頁 5727）、杜荀鶴〈閒居書事〉：「鬢白祇應秋鍊句」（卷 692，頁 7958）、李中〈清溪逢張惟貞秀才〉：「昔年同鍊句，幾夜共聽猿」（卷 749，頁 8536）。

⁴³「秀句」之例，如：李白〈獻從叔當塗宰陽冰〉：「秀句滿江國，高才挾天庭。」（卷 171，頁 1765）、杜甫〈送韋十六評事充同谷郡防禦判官〉：「題詩得秀句，札翰時相投」（卷 217，頁 2274）；「佳句」例，如：岑參〈梁州對雨懷魏二秀才便呈魏大判官時疾贈余新詩〉：「愛君有佳句，一日吟幾迴」（卷 198，頁 2026）；「清句」例，如：白居易〈和錢員外早冬玩禁中新菊〉：「寒芳引清句，吟玩煙景夕」（卷 437，頁 4848）。如：「警句」例如：司空圖〈力疾山下吳村看杏花十九首〉：「千載幾人搜警句，補方金字愛晴霞」（卷 634，頁 7277）；「麗句」例，如：李嘉祐〈送夏侯參軍遊江東〉：「袖中多麗句，未遣世人聞」（卷 206，頁 2155）。

⁴⁴〔宋〕計有功輯撰《唐詩紀事》卷四十六（上海：上海古籍出版社，2008年），頁 706。

⁴⁵見譚學純、朱玲《廣義修辭學》（合肥：安徽教育出版社，2001年），頁 88。

⁴⁶分別為：陸龜蒙〈次和襲美病後春思〉（卷 624，頁 7179）、鄭谷〈贈齊己〉，見《全唐詩補編》，頁 1241。

⁴⁷分別為：周賀〈寄金陵僧〉（卷 503，頁 5730）、李頻〈陝府上姚中丞〉（卷 589，頁 6838）。

接」了腦海中的任何「靈光乍現」，回家後，並以此「碎片」的聚攏方式化為一個個光怪陸離的詩世界，有別於傳統載道言志作品，對文字近乎一種脫離功利取向的走火入魔。這種創作動機已大大有別於傳統的詩觀，自〈詩大序〉：「情動於中而形於言，言之不足，故嗟嘆之。嗟嘆之不足，故詠歌之。」⁴⁸至鍾嶸《詩品》：「氣之動物，物之感人，故搖蕩性情，形諸舞詠」⁴⁹，皆強調詩的產生，是由於人內心的感情，而這種感情往往來自外物的擾動下的不能自持反應，因而詠歌是一種情不自禁的流露，這種創作觀一向為中國文學的抒情性傳統，唐人特意尋詩覓句的行為，已悖離這種傳統。此種傾向至中晚唐日趨顯著，成書於天寶年間（八世紀中葉）的《河岳英靈集》在論張調詩時提到：「調〈代北州老翁答〉及〈湖中對酒行〉並在物情之外，但衆人未曾說耳。亦何必歷遐遠、探古跡，然後始為冥搜。」⁵⁰「冥搜」一詞在中晚唐的語境裏已成為詩歌創作的代稱（見本節第二點之說解），「何必」一詞的反問語氣表示對「歷遐遠、探古跡，然後始為冥搜」的不認同，而此語也間接折射出當時詩人對於何處適合「冥搜」的注重，以及特意「歷遐遠」、「探古跡」以從事「冥搜」的普遍性。詩人往往為了「尋詩」往往「特意」出遊，如：

莫笑老人多獨出，晴山荒景覓詩題。

還向秋山覓詩句，伴僧吟對菊花風。

樽前且撥傷心事，谿上還隨覓句行。

俱懷出塵想，共有吟詩癖。終與淨名遊，還來雪山覓。

垂綸侵海介，拾句歷雲根。⁵¹

首例姚合之詩（776-842？）是《全唐詩》中較早出現此種特意出遊尋詩的例子，「荒景」，荒野之景，是尚未被納入文明或說尚未被人們觀賞過之景，因而被視為有發現新題材的可能。為了覓句或尋找詩的題材，詩人們紛紛至「晴山」、「秋山」、「谿上」、「雪山」、「雲根」（山巔）這些遠離塵世之處來尋覓，隱喻詞「覓」似乎顯示詩人們相信：詩存在於這些人跡稀少之處，可以透過「覓」使其顯露出來。

⁴⁸ 見《詩經注疏》，《十三經注疏》第二冊，（台北：藝文出版社，1997年），頁13。

⁴⁹ 見鍾嶸著，曹旭集注《詩品集注》（上海：上海古籍出版社，2011年），頁1。

⁵⁰ 唐·殷璠輯，王克讓注《河嶽英靈集注》（成都：巴蜀書社，2006年），頁197。

⁵¹ 分別為：姚合〈寄周十七起居〉（卷497，頁5646）、趙嘏〈重陽〉（卷550，頁6366）、司空圖〈喜王駕小儀重陽相訪〉（卷632，頁7251）、皮日休、陸龜蒙〈北禪院避暑聯句〉陸龜蒙句。（卷793，頁8927）、貫休〈贈方干〉（卷829，頁9345）。

將這些詩例結合前述《河岳英靈集》中的內容推論，至遲在八世紀中葉，詩人為「尋詩」而特意出遊應是頗為普遍的行為。如果「產量不夠」，甚至還多留一宿：「溪船泛渺彌……未得多詩句，終須隔宿歸」⁵²，詩題為〈泛溪〉，名為出遊，然而出行的目的彷彿只是為了「得多詩句」。還出現「吟遊」一詞，如「吟遊終不厭」、「迢遞苦吟遊」、「秣陵長憶共吟遊」⁵³，特別以「吟」強調「遊」的性質。詩中的話語主體也開始以詩歌創作為尺度來衡量得詩處的風景，如：「隔屋聞泉細，和雲見鶴微。新詩此處得，清峭比應稀」，或探討何處「得詩」的可能性較大，如自述「冥搜」之處是在「山暝雲橫處，星沈月側時」、又如：「詩在混茫前，難搜到極玄。有時還積思，度歲未終篇。片月雙松際，高樓闊水邊。前賢多此得，風味若為傳」⁵⁴，先感嘆詩的難搜、不易成篇，「片月」二句歸納、推測前代傑出詩人多得詩之處，「風味若為傳」的尋思與疑惑，彷彿希望透過「前賢」得詩之處的指引，解決前述的「難搜」之嘆。

詩人如此熱衷於詩句的尋覓與獲得，甚至詩中在詩中化身為一尋覓者的形象，直接在詩中自述「得句」，並展示「所得」，如：

幽居悄悄何人到，落日清涼滿樹梢。新句有時愁裏得，古方無效病來拋。
荒簷數蝶懸蛛網，空屋孤螢人燕巢。獨臥南窗秋色晚，一庭紅葉掩衡茅。

55

宇文所安釋此詩云：「如果一位詩人在第二聯中講述找到詩句，往往會出完美精緻的第三聯，表明這就是詩人找到的詩句。」⁵⁶其實，詩人也往往先展示所得之句，然後表明這是自己的「所得」，如：

高閣水風清，開門日送迎。帆張獨鳥起，樂奏大魚驚。驟雨拖山過，微風拂面生。閒吟雖得句，留此謝多情。

⁵²項斯〈泛溪〉（卷 554，頁 6413）。

⁵³分別為：許棠〈題汧湖二首〉其一（卷 603，頁 6974）、賈島〈送李溟謁宥州李權使君〉（卷 572，頁 6649）、齊己〈懷金陵李推官僧自牧〉（卷 846，頁 9576）。

⁵⁴以上分別為：姚合〈寄馬戴〉（卷 497，頁 5640）、裴說〈寄曹松〉（卷 720，頁 8261）、齊己〈寄謝高先輩見寄二首〉其一（卷 841，頁 9503-4）。

⁵⁵雍陶〈秋居病中〉（卷 518，頁 5916）。

⁵⁶宇文所安《晚唐：九世紀中葉的中國詩歌（827-860）》（北京：三聯書店，2011年），頁 144。

蟾輪何事色全微，賺得佳人出繡幃。四野霧凝空寂寞，九霄雲鎖絕光輝。
吟詩得句翻停筆，玩處臨尊卻掩扉。公子倚欄猶悵望，懶將紅燭草堂歸。

靜坐黔城北，離仁半歲疆。霧中紅黍熟，燒後白雲香。多病如何好，無心
去始長。寂寥還得句，溪上寄三張。

滿郭春如畫，空堂心自澄。禪拋金鼎藥，詩和玉壺冰。白雨飄花盡，晴霞
向閣凝。寂寥還得句，因寄柳吳興。

薊門寒到骨，戰磧雁相悲。古屋不勝雪，嚴風欲斷髭。清吟得冷句，遠念
失佳期。寄寞誰相問，迢迢天一涯。⁵⁷

自述「得句」之前出現一聯或兩聯的寫景對句，表明是自己獲得的句子，律詩為這種行為提供了很好的結構。此種模式和當時的詩學指南內容頗相呼應：「凡搜覓之際，宜放意深遠，體理玄微。不須急就，惟在積思，孜孜在心，終有所得。古今為詩，或云得句先要領下之句」⁵⁸詩人的確也往往以得句為要務，先得句，再成篇。而上述詩例中，對於自己獲得的句子，則是拿來「謝多情」，或鄭重其事地寄給友人。有時還強調「多所得」，如「水邊無伴立，天際有山橫。落日雲霞赤，高窗筆硯明。鮑昭多所得，時憶寄湯生」。有時則為了還詩債，特意去「獲得」：「軋軋復軋軋，更深門未關。心疼無所得，詩債若為還。露灑一鶴睡，鐘餘萬象閒。慚將此時意，明日寄東山」⁵⁹，詩中雖言「無所得」，畢竟還是「慚將」所得之句：「露灑一鶴睡，鐘餘萬象閒」寄給友人。「獲得」的詩句，彷彿成了詩人禮尚往來的交流之物。詩歌彷彿成了展示「所得」之句的地方，此種程式化現象若結合「詩歌容器隱喻」更為顯然（見第三節）。

詩人如此熱衷於「覓句」、求「得」的原因，或為求出路：「為覓出人句，祇求當路知」，或為求「名」，如：「覓句干名祇自勞，苦吟殊未補風騷」⁶⁰。然

⁵⁷分別為：裴說〈漢南郵亭〉（卷 720，頁 8262）、元凜〈中秋夜不見月〉（卷 774，頁 8775）、貫休〈秋末寄張侍郎〉（卷 830，頁 9362）、貫休〈春晚寄盧使君〉（卷 832，頁 9388-9）、貫休〈薊北寒月作〉（卷 833，頁 9398）。

⁵⁸〔五代〕徐夔《雅道機要》，見張伯偉《全唐五代詩格彙考》（南京：鳳凰出版社，2002），頁 445、446。

⁵⁹以上分別為：齊己〈寄唐稟正字〉（卷 841，頁 9493-4）貫休〈酬杜使君見寄〉（頁 9391，卷 832）。

⁶⁰分別為：曹松〈言懷〉（頁 8224，卷 716）、鄭谷〈輦下冬暮詠懷〉詩下所附詩的初稿（卷 676，

而詩人孜孜念念地亟欲有「所得」，並非只是為了科舉或名聲，九世紀前半期的姚合自述：「疏散無世用，為文乏天格。把筆日不休，忽忽有所得。所得良自慰，不求他人識。」⁶¹ 詩歌創作不是為了「世用」、「他人識」，而是足堪「自慰」，「所得」自有一種自足感。到了九世紀下半期更出現了一種新的價值觀：「得句勝於得好官」⁶²，詩歌創作已不再只是為了通過科舉考試，「得句」的價值是可以高於「好官」的。而對詩僧來說，「得句先呈佛，無人知此心。（師得句，祇云堪供養佛）」⁶³ 所獲之物堪「供養佛」，可見「得句」的價值所在。到了中晚唐時期，得句在詩人心中已獲得一種超脫功利的更高、更純粹的價值。

二、物象的搜索

（一）冥搜模式

本文將冥搜、搜吟，搜、搜奇等獲取物象的隱喻詞概括稱之為冥搜模式。冥搜等詞是常用於詩歌構思的詞。「冥搜」本來是盡力尋找之意，後用為「深思苦想」，觀察「冥搜」一詞的語義轉變或可考察出詩歌觀念變化的跡象。冥的本義是昏暗、不明，又有隱蔽、幽深之義。搜則如前文所述，是尋求、尋找之義。較早使用「冥搜」一詞的是晉代孫綽的〈游天台山賦〉：「非夫遠寄冥搜，篤信通神者，何肯遙想而存之。」⁶⁴ 此處的「冥搜」是搜訪之意。出現於唐詩中的「冥搜」一詞，也有尋找、搜訪之意，如：「愛此從冥搜，永懷臨湍遊」⁶⁵，這裡「冥搜」針對的是探訪景色。而冥搜用以形容創作時的構思活動則是隱喻性的理解，構思的過程有如在黑暗中尋找東西，讓隱蔽不見的東西顯現出來。「冥搜」一詞與詩歌創作有關的，較早出現在《全唐詩》中的是高適（706-765）詩：「探象會冥搜」，又：「連唱波瀾動，冥搜物象開」⁶⁶，這裡的「冥搜」針對的是詩歌作之

頁 7742)。

⁶¹姚合〈答韓湘〉（卷 501，頁 5704）。

⁶²鄭谷〈靜吟〉（卷 676，頁 7751）。

⁶³貫休〈懷武昌樓一二首〉之一（卷 830，頁 9352）。

⁶⁴見〔清〕嚴可均輯《全晉文》卷 61（北京：商務印書館，1999 年），頁 634。

⁶⁵李白〈越中秋懷〉（卷 183，頁 1861）。

⁶⁶分別為：高適〈東平旅遊奉贈薛太守二十四韻〉（卷 214，頁 2236）、〈陪竇侍御靈雲南亭宴

際「物象」的呈露。又：「是時簪裾會，景物窮冥搜」⁶⁷寫讌集作詩之情景，「冥搜」針對的也是景物，以景物的冥搜指稱詩歌創作過程。到了杜甫（712-770），「冥搜」一詞更明顯地與詩歌創作有關，如「論兵遠壑淨，亦可縱冥搜。題詩得秀句，札翰時相投」、「豪華看古往，服食寄冥搜。詩盡人間興，兼須入海求」⁶⁸，江弱水先生解釋此二詩的「冥搜」一詞，曰：「一個特定的上下文位置上只適合唯一的那個詞，詩人必須找到它，用杜甫慣用的字眼，這就是『冥搜』工夫」⁶⁹，杜甫詩中的「冥搜」之義即使不是直接代稱詩歌作創，也顯然地是指詩歌創作中的構思活動了！八世紀中葉以後，「冥搜」一詞在《全唐詩》雖仍有尋求、尋找之義，然在論詩的語境中，「冥搜」一詞幾乎已成為詩歌創作的代稱，如：

吏隱豐暇日，琴壺共冥搜。新詩寒玉韻，曠思孤雲秋。

荒齋增暑夢，數夕罷冥搜。南極高僧問，西園獨鶴愁。興生黃竹晚，吟斷碧雲秋。

幸逢三五夕，露坐對冥搜。

屬思看山眼，冥搜倚樹身。

丹墀朝退後，靜院即冥搜。

我亦當年愛吟詠，將謂冥搜亂神定。

高房占境幽，講退即冥搜。欠鶴同支遁，多詩似惠休。

猶憐心道合，多事亦冥搜。

冥搜從少小，隨分得淳元。

還憐我有冥搜癖，時把新詩過竹尋。

冥搜得詩窟，偶戰出文場。⁷⁰

詩得雷字》（卷 214，頁 2240）。

⁶⁷李群玉〈洞庭驛樓雪夜讌集奉贈前湘州張員外〉（卷 568，頁 6578）。

⁶⁸見其〈送韋十六評事充同谷郡防禦判官〉（卷 217，頁 2274）、〈西閣二首〉之二（卷 229，頁 2496）。

⁶⁹見江弱水〈苦功通神：杜甫與瓦雷裡、艾略特詩的創作論之契合〉，《外國文學評論》（2006 年第三期），頁 16。

⁷⁰分別為：權德輿〈寄臨海郡崔牦璋〉（卷 322，頁 3626）、樓白〈懷竺法深〉，《全唐詩補編》頁 1118、李咸用〈秋日訪同人〉（卷 645，頁 7389）、鄭谷〈讀故許昌薛尚書詩集〉（卷 676，頁 7759）、

以「冥搜」一詞作為詩歌創作的隱喻式理解，名稱的改變不但表示理解方式的改變，事物的意義也隨之變化。詞彙的改變並不只是表面名稱的不同而已，更顯示人們看待詩歌創作與現實世界的不同方式與眼光，世界對詩人而言變成了可「搜」的，人與世界的關係於焉改寫。還出現「搜吟」一詞，以「搜」來界定吟詩、作詩的行為，《全唐詩》中此用法最早出現於白居易（772-846）詩：「雲夫首倡寒玉音，蔚章繼和春搜吟」，之後陸續出現如：「搜吟會草亭」、「唯有搜吟遣懷抱，涼風時復上高臺」⁷¹，詩人們透過「搜」去把握世界，所「搜」者何？顯非尋常之物。八世紀後半期的皎然《詩式》：「夫詩者，眾妙之華實，六經之菁英。雖非聖功，妙均於聖。彼天地日月，元化之淵奧，鬼神之微冥。精思一搜，萬象不能藏其巧。」⁷²皎然認為詩是天地間最精粹之物，需透過「精思」去「搜」出來，「搜」的對象是被掩藏起來的萬物之「巧」、造化之「淵奧」、鬼神之「微冥」，詩歌創作被視為：能讓本來隱藏、幽微難明的世界面貌顯露出來。這樣的說法已涉及詩的本體論，是假設詩本已客觀地存在於天地萬物之間，詩人的任務就是去把這些已存在的搜索出來，搜出來所成為的詩，是「眾妙」、「六經」的精華，皎然認為詩人的搜索之功可媲美「聖功」，顯示了時人心中詩歌的價值。

八世紀中葉之後，詩歌創作已普遍被視為去搜出珍奇、新奇、非同尋常的特別之物，這樣的觀念被用「搜奇」一詞來表示，在文中較早使用此詞者，為韓愈（768-824）：「寓辭乎詠歌，往復循環，有唱斯和，搜奇抉怪，雕鏤文字，與韋布里閭憔悴專一之士較其毫釐分寸，鏗鏘發金石，幽眇感鬼神，信所謂材全而能鉅者也。」⁷³詩歌創作不但被看作是「搜奇」，而且是挑選怪異（抉怪）的行為，而這種「搜奇抉怪」是「材全」而「能鉅」者可與人互相較量文章高下的能力。而在《全唐詩》中較早使用「搜奇」一詞者為楊巨源（755-？）：「扣寂由來在淵思，搜奇本自通禪智」⁷⁴，此詩中「搜奇」一詞以用來指稱詩歌創作。憑藉「搜奇」之能力，可以「爭名」、可得「不朽」：「爭名豈在更搜奇，不朽纔消一句詩」⁷⁵。直至 10 世紀初，「搜奇」亦已普遍成為詩歌創作的代稱，如：「搜奇綴韻和陽春，文章不是人間語」、「馬上搜奇已數篇，籍中猶愧是頑仙」、「隴西輝用真才

李中〈獻中書韓舍人〉（卷 747，頁 8503）、修雅〈聞誦法華經歌〉（卷 825，頁 9299）、齊己〈題中上人院〉（卷 838，頁 9451）、齊己〈逢鄉友〉（卷 838，頁 9451）、齊己〈孫支使來借詩集因有謝〉（頁 9530，卷 843）、齊己〈酬尚顏上人〉（卷 844，頁 9551）、李郢〈即目〉（卷 884，頁 9994）。

⁷¹ 分別為：白居易〈和錢員外答盧員外早春獨遊曲江見寄長句〉（卷 435，頁 4813）、李洞〈避地冬夜與二三禪侶吟集茅齋〉（卷 721，頁 8277）、李中〈海上從事秋日書懷〉（卷 747，頁 8496）。

⁷² 見皎然著，李壯鷹校注《詩式校注·序》（北京：人民文學出版社），頁 1。

⁷³ 見其〈荊潭唱和詩序〉，韓愈著，岳珍注《韓愈文集彙校箋注》卷十（北京：中華書局，2010 年），頁 1122。

⁷⁴ 楊巨源〈贈從弟茂卿〉（卷 333，頁 3717）。

⁷⁵ 司空圖〈爭名〉（卷 632，頁 7250）。

子，搜奇探險無倫比」⁷⁶。對於所搜之物用「奇」來概括，尚屬抽象。還有神珠隱喻，如：「高奇一百篇，造化見工全。積思遊滄海，冥搜入洞天。神珠迷罔象，端玉匪雕鐫。休嘆不得力，離騷千古傳」⁷⁷，詩人的「高奇」之作，被看作是從「滄海」、「洞天」搜得的，又被看作是水神（罔象）喪失之「神珠」。詩歌之「神珠」、「玄珠」修辭在唐詩中是常見的比喻，如：「幾人遊赤水，夫子得玄珠」⁷⁸，詩才成了遊仙界以獲得寶物的能力，因而並非每個遊仙界之人都能「獲得寶物」。

世界對詩人而言既然變成了可「搜」的，欲搜出與眾不同之物，就得極力尋求，當人間已不敷供應，就得上天下地而求索。如：「服食寄冥搜。詩盡人間興，兼須入海求」，「簡直說人間詩興已經用盡，還得到大海中去求取靈感了」⁷⁹，這種上天下地的求索，在唐詩中非孤例，如：「舊與楊郎在帝城，搜天斡地覓詩情」、「積思遊滄海，冥搜入洞天」、「句向夜深得，心從天外歸」、「冥搜入仙窟，半夜水堂前。吾道祇如此，古人多亦然」⁸⁰，等詩均描寫這種上天下地，甚至遊海、入仙窟的極盡搜索之狀。窮盡一切地搜索成了詩人創作的態度。

（二）採集模式

世界被詩人看成了可「搜」的、可供「取物」的對象，對於欲取之物，除了「搜」之外，尚出現其他獲得方法。本文將「摘」、「拾」、「掇」、「採」、「抉」等獲取物象的隱喻詞概括稱為採集模式。《全唐詩》中較早使用這類字者為孟郊（751-814）之用「摘」、「拾」等字，以下論之。如「摘」、「拾」、「掇」、「採」等隱喻詞：

惟昔集嘉詠，吐芳類鳴嚶。窺奇摘海異，恣韻激天鯨。

⁷⁶分別為：楊嗣復〈贈毛仙翁〉（卷 464，頁 5277）、司空圖〈商山二首〉之二，（卷 633，頁 7266）、僧鸞〈贈李察秀才〉（卷 823，頁 9282）。類似之例，尚如：徐鉉〈依韻和令公大王薈薇詩〉：「君王偏屬詠，七子盡搜奇」（卷 755，頁 8593）、齊己〈寄舊居鄰友〉：「別後知何趣，搜奇少客同」（卷 843，頁 9533）。

⁷⁷廖融〈謝翁宏以詩百篇見示〉（卷 762，頁 8654）。

⁷⁸崔璐〈覽皮先輩盛製因作十韻以寄用伸款仰〉（卷 631，頁 7238）。

⁷⁹杜甫〈西閣二首〉之二（頁 2496，卷 229），詩句之解說，見施蟄存〈說「飛動」——讀杜小記〉，見《施蟄存學術文集》（上海：上海人民出版社，2012年），頁 31。

⁸⁰分別為：元稹〈和樂天贈楊秘書〉（頁 4590，卷 415）、廖融〈謝翁宏以詩百篇見示〉（卷 762，頁 8654）、劉昭禹「殘句」（頁 8648，卷 762）、貫休〈懷方干張為〉（卷 829，頁 9342）。

拾月鯨口邊，何人免為吞。

酒釀開若醞，詩妙掇蘋芳。

陶詩只採黃金實，郢曲新傳白雪英。⁸¹



首例寫詩會聯句的盛況，「窺」是一種帶著覬覦意味的觀看，詩人的歌詠彷彿對世界的窺探與伺機奪取，「奇」、「異」修辭則暗示觀察與區別，世界之物被詩人的窺伺之眼範疇化了，野心勃勃之眼從萬物中看到「奇」、「異」的目標物，並用手去採下、取下。次例為孟郊筆下的賈島，以「鯨口邊」俯身拾月形容其詩既膽大又技巧高超、身手矯捷。後兩例之「掇」、「採」皆針對物象的獲取。「摘」、「採」（采）、「掇」、「拾」等字均是體現詩人摘取、拾取意圖的隱喻詞，這些詞彙在以手取物義上有共同處，又有細微區別：「採」（采）是摘取植物的葉、穗或花、食；「摘」最初用於摘取樹木的果實；「拾」也是取，只不過是從地上撿起來；「掇」是拾取，義近於「拾」⁸²。這系列隱喻詞彙以採收的模式看待詩歌創作，創作者被視為採集者，物象被視為收穫、收成，世界就成了提供獲取之地。其實，早在八世紀前半期的李白就已將畫筆視為「採掇」物象的工具：「凝毫採掇花露容」，杜牧的外甥裴延翰在為杜牧文集寫序時也說道：「掇顏、謝之物色」⁸³，將文類或藝術形式視為採集物色的媒介似乎是當時頗為普遍的思維模式。詩人於是被視為奉天之命在龍宮尋寶的採集者：「天與雲鶴情，人間恣詩酒。龍宮奉采覓，瀕洞一千首。清如南薰絲，韻若黃鐘吼。喜於風騷地，忽見陶謝手。」⁸⁴又因善於「采覓」，被比為「陶謝手」。九世紀後半期開始，詩已普遍被視為採集景物的工具：

知尉黔中後，高吟採物華。

與君剩採江山景，截取新詩入帝鄉。

瀟湘多勝異，宗社久裴回。兄弟同遊去，幽奇盡采來。

⁸¹分別為：韓愈〈城南聯句〉（孟郊之句）（卷 791，頁 8903）、孟郊〈戲贈無本〉（卷 377，頁 4235）、張祜〈奉和湖州蘇員外題游杯池〉《全唐詩補編》，頁 206、李商隱〈和馬朗中移白菊見示〉，卷 541，頁 6231。類似之例，如皎然論詩亦用「采」之隱喻詞：「固須繹慮於險中，采奇於象外，狀飛動之句，寫冥奧之思」。見《文鏡秘府論》南卷引皎然《詩瀚》。〔日〕弘法大師原撰，王利器校注《文鏡秘府論校注》（台北：貫雅文化出版社，1991 年），頁 385。

⁸²關於「採」（采）、「摘」、「掇」、「拾」等字之意義解說與詞義區分，見王鳳陽《古辭辨》（增訂本）（北京：中華書局，2011 年），頁 689-690。

⁸³分別為：李白〈酬殷明佐見贈五雲裘歌〉，卷 167，頁 1728）、裴延翰〈樊川文集後序〉，見張金海編《杜牧資料彙編》（北京：中華書局，2006 年），頁 9。

⁸⁴李群玉〈贈方處士兼以寫別〉（卷 568，頁 6576）。

勝景飽於閒采拾，靈蹤銷得正思量。⁸⁵



不僅是「採」，「剩」(多)、「盡」、「飽」更體現了詩人對物色景物的貪求與採拾後的飽足。而物色採集之量則成為衡量詩人高下的標準，在九世紀之後的唐代詩人眼中，杜甫是被認為將「採」、「拾」的功夫發揮到極致的詩人：「兩祠物色採拾盡，壁間杜甫真少恩」、「造化拾無遺，唯應杜甫詩」⁸⁶，天地間的物色被視為是有限度的存在，才大的詩人則被視為貪婪的採集者，不遺留餘物給他人。比「摘」、「採」(采)、「掇」、「拾」等更具力度、或更講究的，同樣也是手部行為的「抉」字，如：「抉得驪龍珠，光彩曜掌握」⁸⁷，「抉」是挑出、揚出、挖出之義，是「分開阻礙物使內部的東西溢出的意思」，引伸開來，從多數事物中搜求、挑剔也稱「抉」⁸⁸。將獲贈的詩歌比為挖取(抉)驪龍頷下之珠。類似之例尚如：顧雲為杜荀鶴詩集作序，稱其：「或情發乎中，則極思冥搜，游泳希夷，形兀枯木，五聲勞於呼吸，萬象悉於抉剔，信詩家之雄傑者也。」⁸⁹「抉剔」是搜求挑取，「悉」表現其詳盡考究，對於萬象不是全盤接受，而是精心挑選、謹慎選擇。

第三節 獲取與收藏：容器系列隱喻

此節要探討的系列隱喻詞與前一類的差別，在於前一類「搜覓系列隱喻」著重在發現與尋找、獲取之義，而此節除了針對另一類獲取物象的隱喻詞群之外，主要重在獲取之後的容納、收藏之義。本節標題中以「獲取」一詞來概括擬探討的：「搜羅」、「牢籠」、「網」、「取盡」、「搜刮」等以獵取、奪取模式來看待詩歌

⁸⁵ 分別為：周繇〈送人尉黔中〉(卷 635，頁 7290)、杜荀鶴〈冬末同友人泛瀟湘〉(卷 692，頁 7950)、齊己〈謝王先輩昆弟遊湘中迴各見示新詩〉(卷 842，頁 9506)、齊己〈題玉泉寺〉(卷 846，頁 9579-9580)。

⁸⁶ 分別為：唐扶〈使南海道長沙題道林岳麓寺〉(卷 488，頁 5543)、貫休〈讀杜工部集二首〉之一(卷 829，頁 9339)。

⁸⁷ 皎然〈奉酬于中丞使君郡齋臥病見示一首〉(卷 815，頁 9170)。類似之例，尚如：齊己〈移居〉：「欲問存思搜抉妙，幾聯詩許敵三都」(卷 845，頁 9559)，也是用「搜抉」(搜求選擇)來隱喻詩歌創作。

⁸⁸ 關於「抉」字之意義解說，見王鳳陽《古辭辨》(增訂本)(北京：中華書局，2011年)，頁 549。

⁸⁹ 顧雲《唐風集序》，〔清〕董誥等編，孫映達等點校《全唐文》卷 815(太原：山西教育出版社，2002年)，頁 5056。

與物象關係的隱喻詞群；而標題中的「收藏」一詞則是針對「容器」隱喻詞群中對於物象的容納、收藏之隱喻式理解。



一、 詩歌容器

唐代涉及詩歌創作的詩，常常出現「入詠」、「入詩」、「入吟」的字眼。如：「前山入詠歌」、「縱是殘紅也入詩」、「去程煙月入吟新」⁹⁰。誠然，我們可以將這樣的描述方式看成是：詩人認為什麼樣的風景或事物適合成為詩的題材，適合成為詩歌描寫的對象，或怎樣的景色是有詩意的⁹¹？但不說詩歌描寫外物，而用了「入」這樣一個容器隱喻⁹²，說風景「進入」詩歌，或許可以從這個隱喻一窺詩人的詩觀念。何謂容器隱喻？容器隱喻是以人的身體經驗為基礎的，人的身體好像一個容器，透過肌膚與外界區隔，有體內、體外之分，可進入或排出，人基於對身體的瞭解，將「內／外之隔」、「進／出之分」投射到其他具體的空間領域或抽象的經驗事物上，由此事件、行為、狀態等都可隱喻概念化為容器，容器隱喻成為人類認識世界頗為常用的經驗結構之一。容器可視為一個有邊界的空間，分裡（內）／外、可出／入，可放「入」東西，裝填、儲藏物品，凡具有此特質的都可歸入容器隱喻範疇。「入」是由外到內的過程⁹³，其義明顯存在著「內／外之隔」、「進／出之分」，是容器隱喻詞。類似的隱喻，把文類比作器具的概念，亦見於唐人論詩的文章中，司空圖〈題柳柳州集後序〉：「愚觀文人之為詩，詩人之為文，始皆係其所尚，既專則搜研愈至，故能銜其工於不朽。亦猶力巨而鬥者，所持之器各異，而皆能濟勝，以為勍敵也。」⁹⁴「詩」與「文」是「各異」的「所持之器」，雖然此處強調的是「爭勝」的器具，與前述「放入」容器的概念略有不同，但都將文類看成「器具」，而此種器具施用的對象自然是「被描寫的東西」。本文上一節談到了世界被詩人看成了是可供「取物」的對象，對於欲取之物，詩人透過「搜」、「摘」、「採」、「掇」、「拾」、「抉」等手部隱喻詞體現了對世界予取

⁹⁰分別為：孟浩然〈宴張記室宅〉（卷 160，頁 1661）、朱慶餘〈同友人看花〉（卷 514，頁 5877）、伍喬〈送江少府授延陵後寄〉（卷 744，頁 8463）。

⁹¹淺見洋二與楊玉成先生在談到「入詩」等詞語時，皆有類似看法。見淺見洋二《距離與想像——中國詩學的唐宋轉型》（上海：上海古籍出版社，2005 年），頁 446；楊玉成〈後設詩歌：唐代論詩詩與文學閱讀〉，《淡江中文學報》（第十四期，2006 年 6 月），頁 79。

⁹²關於容器隱喻概念，參見〔美〕喬治·雷可夫（George Lakoff）、馬克·詹森（Mark Johnson）《我們賴以生存的譬喻》（台北：聯經出版公司，2006 年），頁 53-4。

⁹³關於「入」字之意義解說，見王鳳陽《古辭辨》（增訂本）（北京：中華書局，2011 年），頁 585、738。

⁹⁴見〔唐〕司空圖《司空表聖文集》卷二（上海：上海古籍出版社，1994 年），頁 27。

予求的奪取意圖。對於取得、掠奪來之「物」，如何處置？詩人似乎將詩歌看成是收集風景、世界的容器。唐詩中大量與作詩行為相結合的「入」、「中」、「裏」、「外」、「搜羅」等容器隱喻，使詩歌有了類似容器的存在特徵，詩歌成了有邊界的容器，描寫的對象被視為是儲存於詩歌容器之中。今所見的唐詩中，較早將「入」這一容器隱喻用於詩歌者，是七世紀左右的王績（585-644），其〈山園〉一詩：

幽人養性靈，長嘯坐山扃。二月蘭心紫，三春柳色青。捲簾看水石，開牖望園亭。琴曲唯留古，書名半是經。風煙長入詠，幾杖悉為銘。切直平生盡，何為勞是形？⁹⁵

詩寫隱士幽居生活，以「長嘯」、「琴曲」、「書」，以及「看」、「望」一系列景物為涵養「性靈」之資。形容以詩歌吟詠景物，使用了「入詠」這一容器隱喻，詩歌吟詠彷彿成了含納「風煙」的容器。風煙，即景象、風光，此處具體言之，即詩人經眼的「二月蘭心紫」、「三春柳色青」、「水石」、「園亭」之景，用了「入」字，使這些景色彷彿成了放入詩歌容器的內容物。詩人還以「長」字透露了：這是幽居生活的恆常狀態。並通過對「勞形」的疑問否定，形成對當前生活作一正面的價值肯定。詩歌的容器隱喻，大量表現在「入詠」、「入詩」、「入吟」、「入題」等詞彙上：

流泉入詠歌。

一入瑤華詠，從茲播樂章。

窗西暮山色，依舊入詩情。

高秋關靜夢，良夜入新篇。

別館友朋留醉久，去程煙月入吟新。

斷壁分垂影，流泉入苦吟。

江潭牽興遠，風物入題新。⁹⁶

⁹⁵ 《全唐詩補編》，頁 645。

⁹⁶ 分別為：包融〈和崔會稽詠王兵曹廳前湧泉勢城中字〉（卷 114，頁 1154）、劉禹錫〈和令狐相公玩白菊〉（卷 362，頁 4090-1）、朱慶餘〈重過惟貞上人院〉（卷 514，頁 5870）、李咸用〈望仰山憶玄泰上人〉（卷 645，頁 7395）、伍喬〈送江少府授延陵後寄〉（卷 744，頁 8463）、皎然〈賦得啼猿送客〉（卷 815，頁 9177）、齊己〈和岷公送李評事往宜春〉（卷 838，頁 9446）。類

入是一種「由外到內的過程」⁹⁷，明顯有裡外之分，而此內外之界線即詩歌，詩歌彷彿成了裝填物色的容器，「流泉」、「白菊」、「暮山色」、「良夜」、「煙月」、「風物」等詩人經眼之景物皆可放入詩歌這一容器中，據為己有。評論之作亦體現了此種思維，皮日休評孟浩然詩歌：「先生之作，遇景入詠，不拘奇抉異。」⁹⁸，這是貫穿七世紀左右至十世紀初的的時代思維模式。為了使景物「入」詩，甚至連窗簾也捨不得放下：

霏霏奕奕滿寒空，況是難逢值臘中。未白已堪張宴會，漸繁偏好去簾櫳。
庭莎易集看盈地，池柳難裝旋逐風。長愛清華入詩句，預愁遲日放消融。

春花秋月入詩篇，白日清宵是散仙。空捲珠簾不曾下，長移一榻對山眠。

99

「偏好去簾櫳」、「珠簾不曾下」、「長移一榻對山眠」都是為了使視線與景物之間能長時間地通行無礙，好方便「清華」、「春花秋月」等景色能「入」詩。「長愛清華入詩句，預愁遲日放消融」，「長」字透露了將清秀美麗景物放「入」詩句是詩人的經常狀態，因而為了長時間使景物能「入」詩，觀賞之際，已「預愁」春日來臨，雪將消融。詩人有時在容器隱喻「入」字前加上「盡」字，似乎有著將景物一網撈盡的野心，如：「乾坤清氣藹山川，盡入詩人舊簡編」、「敷溪秋雪岸，樹谷夕陽鐘。盡入新吟境，歸朝興莫慵」¹⁰⁰。使景物「入」詩，以據為己有，將此意圖發揮到極致的，大概就是白居易，其詩云：

南國雖多熱，秋來亦不遲。湖光朝霽後，竹氣晚涼時。樓閣宜佳客，江山入好詩。清風水蘋葉，白露木蘭枝。欲作雲泉計，須營伏臘資。匡廬一步地，官滿更何之。¹⁰¹

似之例，尚如：孟浩然〈宴張記室宅〉：「前山人詠歌」（卷 160，頁 1661）。

⁹⁷關於「入」字之意義，參見王鳳陽《古辭辨》（增訂本）（北京：中華書局，2011 年），頁 738。

⁹⁸皮日休〈郢州孟亭記〉，見〔清〕董誥等編，孫映達等點校《全唐文》卷 797（太原：山西教育出版社，2002 年），頁 4921

⁹⁹分別為：李建勛〈雪有作〉（卷 739，頁 8433-4）、魚玄機〈題隱霧亭〉（卷 804，頁 9051）。

¹⁰⁰分別為：許棠〈贈處士〉，《全唐詩補編》，頁 217、鄭谷〈送司封從叔員外徽赴華州裴尚書均辟〉（卷 674，頁 7709）。

¹⁰¹〈江樓早秋〉（卷 439，頁 4885-6）。

「湖光朝霽後，竹氣晚涼時」乃詩人的觀看和體驗，基於此一觀看和體驗，身在「樓閣」的詩人作出了「宜」佳客的判斷與欲以詩包籠（「入」）「江山」的意圖，景物的「江山」修辭（廣袤性）更體現了其野心。「宜」字暗示了含納與排除，賞景者只能是有辦法能形成特定的風景體驗，並以之形成共同話語的文化精英。「清風水蘋葉，白露木蘭枝」是詩人經眼並以之「入詩」的風景。詩中可看出文化精英如何利用詩歌文本在象徵意義上完成對風景的佔有¹⁰²。詩人對風景佔有的慾望並沒有停留在文本層次，而是進一步「欲作雲泉計，須營伏臘資」，作出在實際經驗上擁有風景（「雲泉」）的打算，且目的地轉向「匡廬」——以勝景聞名的廬山。白居易果真在其稱「匡廬奇秀，甲天下山」¹⁰³的廬山蓋了一座草堂，落實對風景的實際擁有。

詩人將風景（物件）「放入」詩歌（容器）中，讀者則是「打開」此一容器，完成閱讀，此種思考模式，例如：

猶得吾師繼頌聲，百篇相愛寄南荊。卷開錦水霞光爛，吟入峨眉雪氣清。
楚外已甘推絕唱，蜀中誰敢共懸衡。應憐無可同無本，終向風騷作弟兄。

104

詩人接獲廣濟大師寄來的詩歌，「卷開」、「吟入」皆容器隱喻，詩歌這一容器裝填的是燦爛的「錦水霞光」和清新的「峨眉雪氣」。詩歌彷彿因放「入」的內容物而獲得無上的價值，使得大師之作成了無人可勢均力敵的「絕唱」。詩人舉出「無可」和「無本」兩位詩僧作為認同對象，在同好作詩（「風騷」）的意義上，綰結了兩人的「弟兄」情誼。「卷開」、「吟入」之隱喻詞使得詩歌成了得以將風景封存，並寄送友人的容器。

「搜羅」是另一常用於詩歌創作的容器隱喻詞彙。「羅」本是捕鳥的網，從字源看來，亦是一有裡／外邊界的詞。搜羅一詞，使詩歌彷彿成了搜尋物象後，可供放入之網。《全唐詩》中較早將此詞用於詩高創作者，是方干，其詩：

¹⁰² 此處觀點受以下論述之啟發，見〔美〕Wendy Joy Darby（溫蒂·J·達比）《風景與認同：英國民族與階級地理》一書中，論文化精英如何通過文本來佔有風景。（南京：譯林出版社，2011年），頁3。以及宇文所安《中國“中世紀”的終結——中唐文學文化論集》：「『所有權』既是經濟現象，也是文化和話語現象」（北京：三聯書店，2006年），頁29。

¹⁰³ 白居易〈草堂記〉，《白居易文集校注》（北京：中華書局，2011年），頁254。

¹⁰⁴ 齊己〈酬西蜀廣濟大師見寄〉（卷844，頁9549）。

非唯孤峭與世絕，吟處斯須能變通。物外搜羅歸大雅，毫端剪削有餘功。
山川正氣侵靈府，雪月清輝引思風。別得人間上昇術，丹霄路在五言中。

105



詩的開頭先以「孤峭」、「變通」肯定李郢詩作不拘常規、高雅脫俗的風格。接著出現容器隱喻「搜羅」，搜羅的來源之處是塵世之外（物外），正所謂「山川正氣」、「雪月清輝」。搜羅之後，所得則歸屬於詩歌（「大雅」），「大雅」一詞以風雅傳統肯定其詩歌價值。「搜羅」之所獲又能遊刃有餘地在其筆下一經「剪削」。「五言中」之「中」亦容器隱喻，詩歌不僅是裝填「物外」所得的容器，「上昇術」「丹霄路」亦在詩歌（「五言」）此一容器之中，詩人以此肯定李郢的詩歌功力。「搜羅」容器隱喻還出現在：

秋吟一軸見心胸，萬象搜羅詠欲空。

包含教化剩搜羅，句出東甌奈峭何。

往哲搜羅妙入神，隋珠和璧未為珍。而今所得慚難繼，謬向平生著苦辛。

五首新裁翦，搜羅盡指歸。誰曾師古律，君自負天機。¹⁰⁶

萬象成了搜羅的對象，搜羅的能力（「詠欲空」、「剩（多也）搜羅」、「妙入神」），成了才華的指標（「才大」、「才人」）。而所搜之物的價值甚至凌駕「隋珠和璧」之上，此種搜羅的能力，一樣被視為功名的保證（「九霄飛」）。網羅天地萬物的思維也出現在詩歌理論之中。舊傳王昌齡所作的《詩格》將五言詩視為：「包天地而羅萬物，籠日月而掩蒼生」¹⁰⁷，亦出現「包」、「羅」、「籠」、「掩」（囊括）之容器隱喻，五言詩被視為可含納「天地」、「萬物」、「日月」、「蒼生」之容器。唐文論詩也有類似表達，施肩吾：「見天地六合之奧，凡奇兆異狀，閱乎心目者，

¹⁰⁵方干〈贈李郢端公〉（卷 652，頁 7486）。

¹⁰⁶分別為：杜荀鶴〈讀張僕射詩〉（卷 692，頁 7966）、曹松〈贈鏡湖處土方干二首〉之一（卷 717，頁 8242）、李中〈敘吟二首〉之一（卷 750，頁 8547）、齊己〈謝丁秀才見示賦卷〉（卷 841，頁 9493）。

¹⁰⁷張伯偉編撰《全唐五代詩格校考》（西安：陝西人民教育出版社，1996 年），頁 93。

銳思一搜，皆落我文字網中。幽不可遁也」¹⁰⁸，「網」、「中」皆容器隱喻，透露其欲將宇宙天地隱密深奧之處一切「奇」、「異」完全窮盡的野心。「網」又不只是容器隱喻，「網」本是用繩線等結成的捕魚或捉鳥獸的用具，文字被視為一張網，使宇宙天地隱密深奧之處一切「奇」、「異」之狀「落網」後，無法逃走（遁），詩歌和物象之間，成了獵者和獵物的關係。又如皮日休稱劉言史詩「雕金篆玉，牢籠怪」¹⁰⁹，「牢籠」本有包羅、容納之意。從字源來看：「牢」本是圈養牲畜、野獸的處所，引申為監禁犯人的處所。「籠」本是盛土、運土的工具，是防止內中的東西外溢外逃的工具，因而字義側重於包容、囊括¹¹⁰。牢籠的對象是「奇」、「怪」的事物，牢籠隱喻使得詩歌和物象之間類似前述的獵取關係，詩歌書寫成了暴力行為。類似的暴力表達是「囚鎖」，陸龜蒙：「少攻歌詩，欲與造物者爭柄。遇事輒變化，不一其體裁。始則凌轢波濤，穿穴險固，囚鎖怪異」¹¹¹，將「怪異」禁錮、封閉在詩歌容器之中。「囚鎖」一詞已不只是收藏了！而是將被描寫之物（怪異）禁錮，使其失去自由。「凌轢」一詞亦透露對待物象的一種干擾、欺壓的態度。以上這些詩論中的「文字網」、「牢籠」、「囚鎖」等詞彙用語既是容器隱喻，又使得詩歌書寫成了一種暴力行為，詩歌和物象之間，成了獵者和獵物的關係，將物象寫入詩中是一種使其失去自由的禁錮行為。黃滔〈課虛責有賦〉論構思也用了不少容器隱喻：

雖群言互發，則歸於造化之中。而一物未萌，乃鎖在渺茫之始。是宜囊括元牝，箕張混元。暗造無為之域，潛臻不死之根。致彼音塵，莫隱於秋毫纖芥。……物居恍惚，牢籠而俟以真歸。精匿杳冥，搜索而期乎實至。¹¹²

此賦論創作構思，發揮、演繹了陸機〈文賦〉的「籠天地于形內，挫萬物于筆端」、「課虛無以責有，叩寂寞而求音」¹¹³之論點。黃滔此賦涉及了文學的本體論，認為「物」、「精」在創作之前已存在，之所以不見，只是被藏匿在「渺茫」、「恍惚」、「杳冥」之中，創作者的工作就是過搜索使其顯露，「囊括」、「箕張」（兩旁伸張開如簸箕之形）、「牢籠」皆容器隱喻，包籠的對象是天地（元牝、混元）、萬物。

¹⁰⁸ 〈西山集序〉，見《嘉靖浙江通志》卷 38（上海：上海書店，1990 年），頁 864。

¹⁰⁹ 〈劉棗強碑〉，見皮日休《皮子文藪》（上海：上海古籍出版社，1981 年），頁 39。

¹¹⁰ 關於「牢」、「籠」之字義，參見王鳳陽《古辭辨》（增訂本）（北京：中華書局，2011 年），頁 213-4、944、262。

¹¹¹ 〈甫裏先生傳〉，《全唐文》卷 0801。

¹¹² 見〔清〕董誥等編，孫映達等點校《全唐文》卷 822（太原：山西教育出版社，2002 年），頁 5099。

¹¹³ 見李善《文選》（台北：藝文印書館，1998 年），頁 246。

為了尋求物的蹤跡，甚至連「秋毫纖芥」之微物也不放過。「牢籠而俟以真歸」似乎暗示只有通過創作，被寫進文中，才是物的真正歸宿。欲包籠天地萬物的思維似乎是中晚唐人的普遍觀念，暗藏在隱喻修辭中。杜詩則乾脆被看作是盛裝天地的袋子，如：「造化拾無遺，唯應杜甫詩。豈非玄域橐，奪得古人旗」¹¹⁴，「玄域」指天地，「橐」是一種裝東西的袋子¹¹⁵，杜甫被視為是將天地掏空，將天地裝進詩歌這一袋子中，以此肯定杜詩的價值。

「中」、「裏」、「外」也是常用於詩歌創作的容器隱喻詞彙。從字源來看：「中」指一定界限、一定範圍之內，所謂「內部」、「裡邊」；「裏」原是指「衣內」，是外衣的裏邊的衣服，引申為「凡內之稱」¹¹⁶。這幾個詞均有內外界限之分，「詩中」、「句中」、「篇中」、「吟中」、「詩裏」、「詩外」等詞彙使得詩歌成了一有內外邊界的容器。這類詞在白居易之前的詩中，一般用於詩中所寫的內容，¹¹⁷，自白居易（772-846）開始，將此一容器隱喻詞施用於「物色」，如：

春來有色閨融融，先到詩情酒思中。柳岸霏微裊塵雨，杏園澹蕩開花風。
聞君獨遊心鬱鬱，薄晚新晴騎馬出。醉思詩侶有同年，春歎翰林無暇日。
雲夫首倡寒玉音，蔚章繼和春搜吟。此時我亦閉門坐，一旦風光三處心。

118

「閨融融」的春色先被「詩情」捕捉到其「中」，接著詩中展示了春色的具體樣貌：「柳岸霏微裊塵雨，杏園澹蕩開花風」，從詩的結構看來，春景彷彿被詩人置入詩中。從詩題和詩的內容可得知：是「蔚章」為了和「雲夫」的「春遊」之作而「搜吟」，白居易繼又和之。詩歌成了將春日「風光」封存其中的容器，通過

¹¹⁴貫休〈讀杜工部集二首〉之一（卷 829，頁 9339）。

¹¹⁵「橐」字另一個意思是指鼓風吹火器，胡大浚注《貫休歌詩繫年箋注》引《老子》：「天地之間，其猶橐籥乎？」將此詩中的「橐」視為「橐籥」而認為「橐」是「喻指造化、本原」，見〔唐〕貫休著，胡大浚注《貫休歌詩繫年箋注》，（北京：中華書局，2011年），頁 364。唐詩中的確有出現以「橐籥」比喻天地的用法，如：李白〈草創大還贈柳官迪〉：「天地為橐籥」（卷 169，頁 1745）。然貫休此詩中並非使用「橐籥」一詞，且詩中已出現「造化」、「玄域」二詞指稱天地、大自然的詞彙，若將詩中之「橐」字還視為是造化，似乎過於重複。「橐」的本義是袋子，「玄域橐」一詞是個以「容器」在看待天地的隱喻概念，若將杜詩視為「裝天地的袋子」，亦頗切合前句的「造化拾無遺」之「拾」隱喻詞。

¹¹⁶關於「中」、「裏」之字義，參見王鳳陽《古辭辨》（增訂本）（北京：中華書局，2011年），頁 15、177。

¹¹⁷如張籍〈喜王六同宿〉：「更相借問詩中語，共說如今勝舊時」（卷 386，頁 4351）、元稹〈酬樂天見寄〉：「前日詩中高蓋字，至今脣舌遍長安」（卷 416，頁 4592）。

¹¹⁸白居易〈和錢員外答盧員外早春獨遊曲江見寄長句〉（卷 435，頁 4813）。

將「風光」在友人間的寄送，形成「詩侶」的情誼紐帶。同樣將景色放入詩「中」而寄給友人的還有：「高閣清吟寄遠公，四時雲月一篇中」¹¹⁹。詩「中」(裏)還可放入：

白向封中起，碧從詩裏新。

星河吟裏曉，川陸望中春。

去鳥望中沒，好雲吟裏還。

吟裏落秋葉，望中生暮雲。

白日故鄉遠，青山佳句中。

詩裏幾添新菡萏，衲痕應換舊爛斑。¹²⁰

在這些例子中，詩歌成了可不斷添(「幾添」)加入「新」東西的容器，會消失的景象通過詩歌可被吟「還」。「雲」、「秋葉」、「星河曉」、「青山」、「菡萏」等自然物色通過容器隱喻，彷彿被置入詩中而「定格」了！其他尚如：「吟中景象千般有，書外囊裝一物無」¹²¹，通過日常生活的「一物無」來凸顯「吟中景象」的富足、多姿。律詩的模式為詩歌作為「容器」提供了的很好的結構，不少詩人律詩中間兩聯都是寫景，杜荀鶴似乎最諳此道，其詩：

連天一水浸吳東，十幅帆飛二月風。好景採拋詩句裏，別愁驅入酒杯中。
漁依岸柳眠圓影，鳥傍巖花戲暖紅。不是桂枝終不得，自緣年少好從戎。

¹²²

採集到的「好景」就拋裝進「詩句裏」，接著就出現頸聯的寫景之句，展示所得。其詩似乎就是為了收集外界景物而存在的，這樣的思維模式不只一次出現在其詩中，如：「與君剩採江山景，裁取新詩入帝鄉」，又如：「野吟何處最相宜，春景暄和好入詩。高下麥苗新雨後，淺深山色晚晴時。半巖雲腳風牽斷，平野花枝鳥

¹¹⁹許渾〈覽故人題僧院詩〉(卷 538, 頁 6140)。

¹²⁰分別為：李中〈雲〉(卷 747, 頁 8505)、李中〈郵亭早起〉(卷 749, 頁 8531)、孟貫〈早春吟眺〉(卷 758, 頁 8624)、孟貫〈懷友人〉(卷 758, 頁 8625)、孟不疑「殘句」(卷 795, 頁 8959)、齊己〈寄武陵貫微上人二首〉之一(卷 846, 頁 9578)。

¹²¹李咸用〈和友人喜相遇十首〉之六(卷 646, 頁 7412)。

¹²²〈贈友人罷舉赴辟命〉(卷 692, 頁 7970)。

踏垂。倒載干戈是何日，近來麋鹿欲相隨」¹²³，對於「暄和」的春景斷之以「好」的價值判斷，是以能「入詩」為尺度，接著中間兩聯即放「入」春景。詩歌彷彿成了收集的容器，好裝填入這些採集到的「好景」、「江山景」、「春景」，詩歌容器亦成了大有斬獲的詩人展示「戰利品」的陳列室。以致日趨程式化，韓偓則是先寫景「蕭條古木銜斜日，戚瀝晴寒滯早梅。愁處雪煙連野起，靜時風竹過牆來」，而後道出「景狀入詩兼入畫」¹²⁴，詩人彷彿野心勃勃的採集與收藏者，對一切好景、怪奇之物，想方設法地亟欲據為己有，工具是「詩歌」。此種貪欲發揮到極至，連細小衰敗微物也不放過，如：「縱是殘紅也入詩」、「微寒放楊柳，纖草入風騷」¹²⁵，唐代常用「風騷」一詞指詩文，「殘紅」、「纖草」均可入詩，真可謂纖芥不遺。

不只是風景，唐人對於目之所見、耳之所聞，似乎都亟欲以詩歌為容器，將其「放入」篇章。如對於友人墜馬事件寫道：「猶賴德全如醉者，不妨吟詠入篇章」¹²⁶。白居易隨百官出城觀稼，眼見「膏雨抽苗足，涼風吐穗初。早禾黃錯落，晚稻綠扶疏」，論道：「好入詩家詠」¹²⁷。對唐詩人來說，詩歌「容器」可放入之事甚多，如：「賈生耽此寺，勝事入詩多」、「小酒入詩篇」、「白髮入新詩」¹²⁸。當然，難免會遇到難以「放入」詩歌的景物，如：

擘水苞金紫艷濃，乍觀疑在水仙宮。難驅顏色文章裏，合出天人池館中。
芬馥靜生朱檻膩，動搖微映鷺鷥紅。臨川內史詩相似，搖仰清吟滿閣風¹²⁹

「難驅顏色文章裏」，用了「裏」這一容器隱喻。言「難驅」，透露了欲「驅」入詩「裏」的欲望。雖言「難驅」，畢竟還是以詩歌捕捉了紅芙蓉的姿態。對於人間難有，應出於「天人池館」的紅芙蓉，詩人詠之大概覺得還難以盡其神態，又舉了古人謝靈運（臨川內史）之詩來狀其彷彿，似乎只有權威詩人的保證才能一盡詩人的讚嘆之情。不僅詩歌，繪畫也可以當成類似容器，如：「如何將此景，

¹²³ 分別為杜荀鶴〈同友人泛瀟湘〉（卷 692，頁 7950）、〈春日山居寄友人〉（卷 692，頁 7955）。

¹²⁴ 見其〈冬日〉（卷 682，頁 7820）。

¹²⁵ 分別為：朱慶餘〈同友人看花〉（卷 514，頁 5877）、齊己〈閒居〉（卷 839，頁 9463）。

¹²⁶ 劉禹錫〈秘書崔少監見示墜馬長句因而和之〉（卷 359，頁 4052）。

¹²⁷ 見其〈太和戊申歲大有年詔賜百寮出城觀稼謹書盛事以俟采詩〉（卷 449，頁 5055）。

¹²⁸ 分別為：李洞〈題慈恩友人房〉（卷 722，頁 8284）、戎昱〈駱家亭子納涼〉（卷 270，頁 3019）、耿漳〈雨中留別〉（卷 268，頁 2977）。

¹²⁹ 貫休〈詠紅芙蓉上宋使〉，《全唐詩補編》，頁 292。亦見貫休著，胡大浚箋注《貫休歌詩繫年箋注》（北京：中華書局，2011 年），頁 1081。

收拾向圖中」¹³⁰，「如何」一詞，可見詩人欲將景物聚收至「圖中」的盤算。容器隱喻大量被使用顯示了唐人似乎對於所見所聞亟欲透過詩（畫）將其佔有的心理，若結合其他類似詩歌觀之，此種企圖心更顯然。白居易頗熱衷此道，其詩前六句描寫了「鮮奇」的景物之後，接著說「好著丹青圖畫取，題詩寄與水曹郎」¹³¹，不但要將景色畫起來，還要寫入詩中，寄給友人。他也曾在泛遊之樂與遊覽太湖之景後，接著說：「書為故事留湖上，（所見勝景，多記在湖中石上。）吟作新詩寄浙東」¹³²，將所見勝景，不但吟成詩寄友人，還將個人的詩性體驗題在湖中石上，彷彿以此完成對風景象徵性的永久佔有，告訴後來者：這裡的風景已被一雙詩人之眼觀看過了。類似之例，尚如：「一簇楚江山，江山勝此難。覓人來畫取，到處得吟看」，對於「江山」，不僅要「畫取」，還要隨時「吟看」；又如對於路見的盛開「海棠」：「堪恨路長移不得，可無人與畫將歸」¹³³，因為「移不得」、「無人畫」，所以「題詠」，從這些詩中，結合前述的容器隱喻觀之，可看出唐人以詩、畫為工具，對於景物亟欲據為已有的意圖與狂熱。

詩歌「容器」不僅可放入景象與事物，亦可成一包孕人生的容器。《全唐詩》中最早出現此種用法者，也是白居易（772-846），如：

靜愛青苔院，深宜白鬚翁。貌將松共瘦，心與竹俱空。暖有低簷日，春多颺幕風。平生閒境界，盡在五言中。¹³⁴

詩的前六句描寫環境與身心之間極契合與糅融的體驗，形象地展示所謂的「閒境界」，末兩句「盡在五言中」用了容器隱喻，強調平生這樣閒適的精神世界均在五言詩中，「中」字的容器隱喻，使前面所捕捉的「閒境界」彷彿就被放置入這首五言的「容器」之中。用容器隱喻把人生「放入」詩中的詩人，所在多有：

選字詩中老，看山屋外眠。

¹³⁰ 王周〈早春西園〉（卷 765，頁 8684）。

¹³¹ 見其〈江樓晚眺景物鮮奇吟玩成篇寄水部張員外〉（卷 443，頁 4962）。

¹³² 白居易〈泛太湖書事寄微之〉（卷 447，頁 5025）。

¹³³ 以上分別見：杜荀鶴〈題嶽麓寺〉（卷 691，頁 7931）、鄭谷〈擢第後入蜀經羅村路見海棠盛開偶有題詠〉（頁卷 675，7735）。類似之例，尚如：王貞白〈雨後從陶郎中登庾樓〉：「此景堪畫，文翁請綴文」（卷 701，頁 8065），對於美景，彷彿先以「畫」為判斷尺度，斷定無人堪畫後，只好退而求其次，以「綴文」完成對風景的捕捉。長孫佐輔〈秋日登山〉前六句寫登山之事、之景後，言「明書問知友，興詠將誰能」（卷 883，頁 9982），對於登山所見之景的反應是找位能「興詠」之人好將景色寫取。

¹³⁴ 白居易〈偶題閣下廳〉（卷 442，頁 4941）。

萬慮全離方寸內，一生多在五言中。

酒裏詩中三十年，縱橫唐突世喧喧。

怪來忘祿位，習學近瀟湘。見處雲山好，吟中歲月長。

諸機忘盡未忘詩，似向詩中有所依。¹³⁵



從這些詩看來，詩彷彿成了一將生活與外界隔絕的保護容器，可讓人離除「萬慮」，即使車馬喧填，亦如身居「雲溪邃僻」。吟中歲月可讓人「傲盡公卿」，使人「忘祿位」，是讓人可以依附、托身（「有所依」）之處，可以終老一生的空間（「詩中老」）。詩歌於這些詩人，已非任何目的（如名利）的媒介，而是可以安放人生的空間，詩歌的獨立價值被標舉出來，儼然形成一可與功名利祿相抗衡的自足空間。因而有人將心思全然用於詩中：「詩外應無思」；吟詠「中」還能暢通性情：「吟中達性情」，能減退「少壯心」：「早向文章裏，能降少壯心。不愁人不愛，閒處自閒吟」¹³⁶。若將九世紀末至十世紀初，詩人描寫的「詩中」和「詩外」對比觀之，可更清楚詩歌於詩人是怎樣的價值空間：

詩外真風遠，人間靜興長。

堪嗟大似悠悠者，祇向詩中話息機。

閒中滋味遠，詩裏是非高。¹³⁷

容器隱喻凸顯的是容器的內容物，「這類的結構性，可以充分反映出一個文化裡的價值觀：哪些層面是受到強調的，而哪些層面是不會受強調的」¹³⁸。從這些詩看來，詩外是「真風」遠離之處，詩中是逸離是非、息滅機巧功利之心的空間。詩歌彷彿擾擾人世中可以安放人生的獨存淨域。

¹³⁵分別為：姚合〈閒居晚夏〉（卷 498，頁 5660）、方干〈贈式上人〉（卷 650，頁 7471）、段成式〈哭李群玉〉（卷 584，頁 6771）、李咸用〈題陳正字山居〉（卷 645，頁 7392-3）、尚顏〈自紀〉（卷 848，頁 9601）。

¹³⁶以上分別為：姚合〈送田使君赴蔡州〉（卷 496，頁 5619）、李洞〈避暑莊嚴禪院〉（卷 722，頁 8286）、齊己〈答孔秀才〉（卷 841，頁 9496）。

¹³⁷分別為：張喬〈藍溪夜坐〉（卷 638，頁 7312-3）、貫休〈避寇遊成福山院〉（卷 835，頁 9414-5）、齊己〈晚夏金江寓居答友生〉（卷 840，頁 9480）。

¹³⁸蘇以文《隱喻與認知》（台北：國立台灣大學出版中心，2006 年），頁 40。

二、 身體容器



有時，詩人尚未成章，意念或詩興中已包孕了事物或景物，也運用了容器隱喻，《全唐詩》中「入意」的用法最早出現於孟浩然（689-740）詩中：「秋入詩人意」，此種用法後來詞彙化成「入意」一詞，如：姚巖傑（生卒年不詳）：「醉後青山入意多」¹³⁹。「入興」一詞最早則出現於殷遙（735 前後）、錢起等人的詩：「江花入興新」、「千里湖山入興新」¹⁴⁰，以上這些詩句均是未成詩前，詩興或意念如容器般，已包蘊了「江花」、「秋」、「千里湖山」、「青山」等自然景物。亦有思緒如容器者：「曉思吟入竇山青」¹⁴¹，「曉思」透過「吟」放入了山色之青。詩人對進入意念之景象並不總是滿意，如：「入意雲山輸畫匠」¹⁴²，以畫家之筆來衡量進入意念的「雲山」，表現對構思的不滿意。類似之例，尚如：

暫輟清齋出太常，空攜詩卷赴甘棠。府公既有朝中舊，司馬應容酒後狂。
案牘來時唯署字，風煙入興便成章。兩京大道多遊客，每遇詞人戰一場。

¹⁴³

在話語主體筆下，其友人不只是擁有「司馬」的官銜，也是一位詩人（「攜詩卷」、「遇詞人」）。而且才思敏捷，「風煙入興」便馬上成章，詩興如同容器，可裝入景象、風光。而這樣的能力是可與其他詩人一較高下的。

除了抽象的意念、思緒，被視為可包孕外物的容器，詩人也常將具象的身體器官視為可包孕萬物的容器，《全唐詩》中此種用法最早出現於李白（701-762）形容胸襟博大的容器隱喻：「黃河落天走東海，萬里寫入胸懷間」¹⁴⁴，以胸懷可放入壯大的自然景觀凸顯其量。《雲仙散錄》中一記載也有類似形容：「張曲江語人曰：『學者常想胸次吞雲夢澤，筆頭湧若耶溪，量既並包，文亦浩瀚。』」¹⁴⁵張

¹³⁹ 分別為：孟浩然〈同曹三御史行泛湖歸越〉（卷 160，頁 1645）、姚巖傑〈報顏標〉（卷 667，頁 7644）。

¹⁴⁰ 分別為：殷遙〈送杜士瞻楚州觀省〉（一說此詩為李嘉祐（?-779））（卷 114，頁 1163），詩。錢起（722-780）〈送歐陽子還江華郡〉（卷 239，頁 2687）。

¹⁴¹ 李洞〈送僧清演歸山〉（卷 723，頁 8301）。

¹⁴² 韓偓〈格卑〉（卷 682，頁 7820）。

¹⁴³ 劉禹錫〈送王司馬之陝州〉（卷 359，頁 4046）。

¹⁴⁴ 李白〈贈裴十四〉（卷 168，頁 1736）。

¹⁴⁵ 〔後唐〕馮贇編：《雲仙散錄》（北京：中華書局，1998 年），頁 14。

曲江即張九齡，「胸次吞雲夢澤」雖是形容器量，然從前後文觀之，與「文亦浩瀚」亦有因果聯繫。詞彙隱喻展現唐人欲以胸懷包籠天地萬物的世界觀。八世紀中葉的韓愈、孟郊等人則出現「腸胃」、「詩腸」等隱喻詞，如描寫詩人聚會作詩情形：

惟昔集嘉詠（郊），吐芳類鳴嚶。窺奇摘海異（愈），恣韻激天鯨。腸胃繞萬象（郊），精神驅五兵。蜀雄李杜拔（愈）¹⁴⁶

寫詩人們「恣韻」作詩，「腸胃」間環繞著「萬象」。日本學者川合康三談到此詩句，結合孟郊的「天地入胸臆」、韓愈的「萬象銜口頭」之句，認為這些詩句所「講的是在用語言表述之前，在表現者的身體內部已經蘊藏了世界的整體」¹⁴⁷，這其實已是有內／外之分的容器隱喻思維，「身體內部」所蘊藏之物，原本是身體之外的「天地」、「萬象」，而腸胃、胸臆¹⁴⁸、口頭都是具包覆性的身體器官。詩人不僅以詩歌為容器，表現了包籠萬物的意圖，甚至詩人自身就是「容器」，展現了吞吐萬物的野心。極度嗜奇、尚怪的韓愈也表現了此種野心，其詩：「李杜文章在，光燄萬丈長……我願生兩翅，捕逐出八荒。精誠忽交通，百怪入我腸」¹⁴⁹，想像和李杜精神冥契之際，「百怪」入腸。腸胃的容器性，表現在吸收、接受、包容、消化外物。孟郊論詩歌創作時也用了類似隱喻，其詩云：「精異劉言史，詩腸傾珠河。取次抱置之，飛過東溟波」¹⁵⁰，以「珠」喻詩或詞藻是唐詩中常見的隱喻，「詩腸」中珠河傾瀉，源源不絕的程度已到不甚珍惜、隨意（「取次」）抱置（或拋擲）的程度。將詩思具象化為容器性質的「腸」，尚如：「綠染方勻，柔絲裊風，攪詩腸之百結，宜吾一詠而一觴也。」¹⁵¹這是當時人頗為普遍的思維。關於元稹的一段傳說也映現了此種思維，唐代馮贄編的《雲仙散錄》一書中載：「元稹為翰林承旨，朝退，行鐘廊。時初日映九英梅，隙光射稹，有氣勃然。百僚望之曰：「豈腸胃文章，映日可見乎！」¹⁵²日光照射在身上，有氣蒸騰而出，居然被視為是腸胃中的文章「映日」而產生的。傳說、軼事的真實性雖有待商榷，

¹⁴⁶ 孟郊、韓愈〈城南聯句〉（卷 791，頁 8904）。

¹⁴⁷ 見川合康三《終南山的變容：中唐文學論集》（上海：上海古籍出版社，2007 年），頁 35。「天地入胸臆」、「萬象銜口頭」之句，分別為孟郊〈贈鄭夫子魴〉（卷 377，頁 4234），韓愈〈雙鳥詩〉（卷 340，頁 3811-2）

¹⁴⁸ 「胸臆」一詞雖然由「胸部」的本義，引申為更常用的「內心深處的想法」之義，然此引申義是由隱喻的理解方式所造成的，本文以其本義為參照，仍將其視為一種身體隱喻詞。

¹⁴⁹ 韓愈〈調張籍〉（卷 340，頁 3815）。

¹⁵⁰ 孟郊〈哭劉言史〉（卷 381，頁 4276）。

¹⁵¹ 見詹敦仁〈柳堤詩序〉（卷 761，頁 8641）。

¹⁵² 〔後唐〕馮贄編：《雲仙散錄》（北京：中華書局，1998 年），頁 25。

然傳說、軼事的產生畢竟也是根植於某一時代人們的想法，可從某一側面折射出時代心理。腸胃可涵容天地萬象，也被視為儲藏著文章。這是綿延至中晚唐的思維。又如：「天地入胸臆，吁嗟生風雷。文章得其微，物象由我裁」¹⁵³，這是說創作過程如同「天地」進入「胸臆」，然後嘆息出風與雷。有時詩人也以容器隱喻來看待擅長作詩的大詩人：

至哉彼上人……吐論駕秋濤，龍宮發胸臆。群迷行大夜，浩浩一昏黑。赤水千丈深，玄珠幾人得。

吾愛李太白，身是酒星魄。口吐天上文，跡作人間客。……五岳為辭鋒，四溟作胸臆。¹⁵⁴

以遊赤水，得玄珠比喻詩歌創作在唐詩中頗為常見，而在這裡竟將詩人看作是胸臆中直接裝入「龍宮」或四海（「四溟」），因而「玄珠」（詩作）唾手可得。創作者被視為胸中已內蘊萬物，所以吟詩即是從胸中抽取而出：「一著讒書未快心，幾抽胸臆縱狂吟」¹⁵⁵，身體能「進」、「出」萬物，表現了創作者駕馭萬物的能力，司空圖論「豪放」亦用了類似隱喻：「吞吐大荒」¹⁵⁶，「大荒」是未被納入控制的未知領域，氣魄大而無所拘束的詩人是連這樣的領域都能吞吐的。不僅詩人可吞吐萬象，詩人之筆也具有吞吐萬象的能力：「晚來光彩更騰射，筆鋒正健如可吞」¹⁵⁷。詩人不僅能吞吐萬象，還把前代詩人（作）吞食體內，吞食意象被運用在詩歌評論中，顧雲（?-894）為杜荀鶴詩集作序，稱其：

其壯語大言，則決起逸發，可以左攬工部袂，右拍翰林肩，吞賈、喻八九於胸中，曾不蠶介。或情發乎中，則極思冥搜，游泳希夷，形兀枯木，五聲勞於呼吸，萬象悉於抉剔，信詩家之雄傑者也。¹⁵⁸

認為杜之「壯語大言」可與杜甫、李白並駕齊驅外，還把賈島、喻冕（之作）的

¹⁵³ 孟郊〈贈鄭夫子魴〉（卷 377，頁 4234）。

¹⁵⁴ 李群玉〈湘中別成威閣黎〉（卷 568，頁 6580）、皮日休〈李翰林〉（卷 608，頁 7018）。

¹⁵⁵ 歸仁〈悼羅隱〉（卷 825，頁 9294）。

¹⁵⁶ 〈詩品二十四則〉（卷 634，頁 7286）。

¹⁵⁷ 唐扶〈使南海道長沙題道林岳麓寺〉（卷 488，頁 5543）。

¹⁵⁸ 顧雲〈唐風集序〉，見〔清〕董誥等編，孫映達等點校《全唐文》卷 815（太原：山西教育出版社，2002 年），頁 5056。

八九成吞進「胸中」，而不覺得有何蒂芥、不舒服。接著寫其上天下地，竭盡心思「冥搜」，詳盡地搜求挑取萬象的創作過程。吞進「胸中」是將身體視為容器，值得注意的是：在評論者的眼中，詩人的詩之所以寫得好的原因之一，是將前代或同代傑出詩人（作）吞食進體內，彷彿通過吞食就可以獲得對方的力量。這讓人想起更早的孟郊詩：「惡詩皆得官，好詩空抱山。抱山冷飩飩，終日悲顏顏。好詩更相嫉，劍戟生牙關。前賢死已久，猶在咀嚼間」¹⁵⁹，寫自己的懷才不遇，作詩成了一種攻掠（「劍戟生牙關」），閱讀成了一種吞食咀嚼「前賢」的行為，既用了吞食隱喻，咀嚼「間」亦是在口腔空間內的容器隱喻，這樣一種吞食並不是一種飽食的滿足過程，而是口中生出武器，一邊咀嚼前人一邊對抗，展開一場「我詩」與「他詩」的廝殺（「更相嫉」、「劍戟」）。孟郊在另一詩中也用了類似隱喻：「餓犬齧枯骨，自喫饑飢涎。今文與古文，各各稱可憐。亦如嬰兒食，錫桃口旋旋。」¹⁶⁰偷詩是有意無意地將前人詩句或詩意化為己有，在唐代時常發生。孟郊以「餓犬」饑啃「枯骨」的極度飢渴和嬰兒耽於甜食的原始渴望來隱喻此種行為，不分古今之作，生吞活剝。吞食隱喻似乎是這個時代的集體潛意識¹⁶¹，一方面吸收傳統，一方面挑戰前人，折射出詩人對亟欲精進詩歌的焦慮與野心。

吞食意象甚至出現在詩學指南之類文章上，《雲仙散錄》中記載了《詩源指訣》中的一則資料：

張籍取杜甫詩一帙，焚取灰燼，副以膏蜜，頻飲之，曰：「令吾肝腸從此改易。」¹⁶²

從其資料來源（詩歌要訣）看來，這彷彿是一種精進詩歌的「秘方」。肝腸既有消化食物的生理性，又有指涉內心的精神性。透過吞食文字，吸得杜詩神髓，精神彷彿起了一種淨化作用。張籍吞詩的真實性雖然有待商榷，這條產生於當時的資料，卻頗堪玩味。若參考唐代的醫學典籍，就會發現這種：缺乏什麼，即在象徵意義的層面上補充什麼的思維方式並非孤例。藥物學家陳藏器（681-757）《本草拾遺》一書中，記載了許多此種例子，譬如將齒牙堅硬的啄木鳥燒為灰，納入

¹⁵⁹ 孟郊〈懊惱〉（卷 375，頁 4209）。

¹⁶⁰ 孟郊〈偷詩〉（卷 374，頁 4201）。

¹⁶¹ 直到晚唐的齊己（863—937）都還以「吞食」意象理解時人對李白詩的閱讀行為：「膾炙人口傳」，見其〈讀李白集〉（卷 847，頁 9585）。

¹⁶² 《雲仙散錄》中此條資料標明來自《詩源指訣》，此書已不見於今。見馮贇編：《雲仙散錄》（北京：中華書局，1998 年），頁 93。

蛀孔中，能治療蛀牙疼痛。取伯勞鳥（其鳴叫聲婉轉多變）所踏枝來鞭小兒，能「令速語」。吞下巧婦鳥的卵，能令「婦人巧」¹⁶³。誠然，此種療法從現代的眼光看來極不可思議。然研究者的基本工作就是將流傳下來的文本，盡可能地放回其時代脈絡下去理解，弄清楚當時人是基於何種想法寫下這樣的內容，進而揭示出讓這些現象得以在當時成立並獲得價值的「意義世界」。唐代的詩歌指南和藥學典籍中何以出現此種類似的思維？經史子集，甚至醫書等等，對古代的讀書人來說是基本的知識構成，同時期的著作實共享著同一話語平台，出現類似的思維模式其實並不令人意外。劉宗迪先生曾分析中國古代的本草學，認為：在本草學中，連接藥物與疾病的，是一種「語義關聯，或曰修辭關係」，「病態就是某種意義的欠缺，而治病就是用富含某種意義的藥物為病人補充意義」¹⁶⁴。從這種缺什麼，補什麼的藥物、醫療思維模式看來，張籍吞食杜詩灰燼之傳說，實是內心詩人亟欲精進詩藝的渴望。這是那個時代的共同心理趨向，不只是體現在吞食前人的文字，詩人也常常夢中吞物，許多相關傳說逸事時有所聞。夢中吞物後，文采日精的傳說雖然在更早的時代就有所記載¹⁶⁵，在唐五代，夢中吞物的傳說往往圍繞著詩歌。如唐末詩人「少年苦吟，未有所得；夢五色雲自天而下，取一團吞之，遂精雅道」¹⁶⁶。五代的進士謝諤「為兒時，嘗夢浴溪中，有人以珠一器遺之，曰：『郎吞此，則明悟矣。』諤度其大者不可吞，即吞細者六十餘顆。及長，善為詩。進士裴說為選其善者六十餘篇，行於世。」¹⁶⁷以珠喻詩是唐代常見的隱喻，傳播於世的六十餘篇似乎應驗了夢中吞食的六十餘顆珠，「吞珠」與「善為詩」的關聯，是唐人的集體潛意識。五代時期出現了一位詩作上萬首的詩人王仁裕（880—956），史書載其：「少孤，不從師訓，年二十五，方有意就學。一夕夢剖其腸胃，引西江水以浣之，又睹水中砂石，皆有篆文，因取而吞之。及寤，心意豁然，自是姿性絕高。有詩萬餘首，勒成百卷，目之曰西江集，蓋以嘗夢吞西江文石，遂以為名焉。」¹⁶⁸而王仁裕在夢中被開腹剖腸胃，以西江水清洗之的夢，該如何看待？羅建平先生曾結合字源解釋與精神分析的角度，對漢字進行文化歷史的考察，以掘發漢字中的集體無意識，他解析道：腸胃除了是消化器官外，從精神分析的角度講，胃，主受納，其容器性，在心理層面，便是吸收、理解；而腸既有

¹⁶³ 見〔唐〕陳藏器著，尚志鈞輯釋《本草拾遺輯釋》（合肥：安徽科學技術出版社，2004年），頁204、205、209。

¹⁶⁴ 劉宗迪《古典的草根》（北京：三聯書店，2010年），頁267、269。

¹⁶⁵ 如《晉書》卷六十二《文苑傳·羅含傳》：「羅含……少有志尚，嘗晝臥，夢一鳥文彩異常，飛入口中，因驚起說之。朱氏曰：『鳥有文彩，汝後必有文章。』自此後藻思日新。」見〔唐〕房玄齡等著《晉書》（北京：中華書局，2003年），頁2403。

¹⁶⁶ 〔宋〕阮閱《詩話總龜》卷六（北京：人民文學出版社，1987年），頁62。

¹⁶⁷ 〔宋〕徐鉉《稽神錄》（北京：中華書局，2006年），頁15。

¹⁶⁸ 見〔宋〕薛居正等撰《舊五代史·周書·王仁裕傳》（北京：中華書局，1976年），頁1689、1690。

思考、思慮的特性，也有情感、情緒的特性，古代夢象中的腸胃表示人的謀略和學問，夢中腸胃屬於人的潛意識領域，是心靈的深層結構，夢洗腸胃是指人心靈的深層結構發生了根本變化，意味著深層次的人性和能力的改造，是一種集體無意識的原型夢¹⁶⁹。王仁裕經過此一更新，又吞下「篆文」，去舊換新。吞食意象與詩腸、肝腸等意象是一再出現於詩學話語中的唐人集體潛意識，唐人欲以身體涵容萬象的詩學思維，由此可見。王仁裕的詩在當時流傳頗廣，人們競相傳誦，又因創作量多，時人號為「詩窖」或「詩窯子」，「窖」是在地下挖坑儲糧的地方；「窯」是挖窟穴而成的空間¹⁷⁰。「窖」與「窯」皆可貯藏或放入物品，兩者皆容器隱喻，「詩窖」或「詩窯子」指向滿腹詩才、作詩很多，詩人彷彿成了一專門貯藏詩歌的容器。

三、 天地容器

詩人將天地萬物據為已有的野心發揮到極至，就是欲窮盡天地事物，所以詩中還常見「吟盡」、「吟難盡」、「詠盡」、詠「空」、吟「空」等詞。盡，空無之意。《說文》：「盡，器中空也」¹⁷¹。「空」本義是竅，即孔穴之義，與孔同源，是以內部空無所有為其特徵的¹⁷²。「盡」、「空」皆可強調內部結構了無一物，均可視為為容器隱喻。《全唐詩》的論詩話語中，「空」之容器隱喻最早出現於李益（746-829）：「吟餘物象空」，「盡」之容器隱喻用於物象之獲取最早則出現於王建（767？-830？）：「取盡珠璣碧海愁」，用於吟詠難盡，最早則可能是姚合：「坐穩吟難盡」¹⁷³，其後陸續出現，成為常見用法，如：

煙霞詠盡翠微空。

¹⁶⁹以上觀點參見羅建平《漢字中的身體密碼》（上海：東方出版中心，2011年），頁132-138。

¹⁷⁰關於「窖」、「窯」之字義解說，參見王鳳陽《古辭辨》（增訂本）（北京：中華書局，2011年），頁201、213。

¹⁷¹見許慎著，段玉裁注《說文解字》（台北：書銘出版社，1992年），頁214。

¹⁷²關於「空」之字義解說，參見王鳳陽《古辭辨》（增訂本）（北京：中華書局，2011年），頁909。

¹⁷³分別為李益〈遊棲岩寺〉，《全唐詩補編》，頁1028、王建〈寄上韓愈侍郎〉（卷300，頁3418）、姚合〈軍城夜會〉（卷500，頁5687）。



「煙霞」、「翠微」、「江上碧」等被吟詠的對象彷彿均被視為可消耗品，通過詩人的吟詠後都「盡」了、「空」了！「盡」、「空」之隱喻式的理解，使得天地成了存放物色的容器，詩歌被視為對天地這個大「容器」的竊取。體現類似思維，將景物看作是可被「用盡」的還有：「茫然心苦千篇拙，瞑坐神凝萬象空」¹⁷⁵，苦心創作「千篇」後，「萬象」似乎都被用完了！即使「瞑坐神凝」，還是「萬象空」。類似用法如，又如：「老吟窮景象」¹⁷⁶，「窮」也是盡、完之義，景象彷彿平生都被詠盡了！老吟於是乏景可吟。天地間的景物被視為通過吟詠可被窮盡、用完之物。詩人有時結合容器與搜覓系列隱喻，如：

孤情迥出鸞皇遠，建思潛搜海嶽空。

決獄多餘暇，冥搜萬象空。

夢入深雲香雨滴，吟搜殘雪石林空。¹⁷⁷

詩人彷彿一搬運者，將「萬象」從「天地」這個大容器中「搜」進「詩歌」這個小容器中，連「殘雪」也不放過，以致所在之處「海嶽」、「石林」都被搜括一空。風景勝異之處更被詩人之眼視為可大有「斬獲」（「盡採」）的地方，如：「盡採瀟湘句，重來會近期」、「瀟湘多勝異，宗社久裴回。兄弟同遊去，幽奇盡采來」¹⁷⁸，「盡採」一詞使得天地被視為可供採集之容器。有時竭盡天地萬物也成情感指標：「吟盡情難盡，斜陽照路塵」、「盡搜天地物，無論此時情」¹⁷⁹，情感容量大到雖窮盡天地仍無法宣洩。竭盡天地萬物的能力更常被視為才華的指標，如杜甫就曾因竭盡物色的能力而被九世紀初的人看作是無情的詩人：「兩祠物色採拾

¹⁷⁴分別為：趙嘏〈三像寺酬元秘書〉（卷 549，頁 6363-3）、皎然〈夏銅碗為龍吟歌〉（卷 821，頁 9260）。

¹⁷⁵李山甫〈答劉書記見贈〉（卷 643，頁 7366）。

¹⁷⁶鄭谷〈梓潼歲暮〉（卷 674，頁 7720）。類似之例，尚如：李群玉〈洞庭驛樓雪夜讌集奉贈前湘州張員外〉：「是時簪裾會，景物窮冥搜」（卷 568，頁 6578）、李中〈獻喬侍郎〉：「靜吟窮野景」（卷 748，頁 8523）。

¹⁷⁷分別為：王建〈上武元衡相公〉（卷 300，頁 3407）、李中〈和毘陵尉（一作牘）曹昭用見寄〉（卷 750，頁 8545）、貫休〈別李常侍〉（卷 835，頁 9415）。

¹⁷⁸分別為：張喬〈送友人遊湖南〉（卷 638，頁 7321）、齊己〈謝王先輩昆弟遊湘中迴各見示新詩〉（卷 842，頁 9506）。

¹⁷⁹分別為：李中〈姑蘇懷古〉（卷 747，頁 8498）、熊孺登〈至日荷李常侍過郊居〉（卷 476，頁 5418）。

盡，壁間杜甫真少恩」¹⁸⁰。長沙岳麓峰的道林寺曾吸引許多騷人墨客的流連，留下許多傳世佳作。唐僖宗乾符(874—879)年間，袁浩建四絕堂於寺中，保存著沈傳師、裴休、宋之問、杜甫等四人為該寺留下的墨篇和詩作。宋、杜之詩常引發後來讀者的回應與題詠，杜甫詩中有兩句：「宋公放逐曾題壁，物色分留與老夫。」¹⁸¹，似乎感謝宋之問沒有將「物色」用盡，慶幸自己還有吟詠的餘地，唐扶或許因杜詩此句，才感嘆杜甫將「兩祠物色採拾盡」。有才氣的詩人被視為是能將天地吟「盡」、吟「空」的人：

吟盡長江一江月，更無人似謝將軍。

秋吟一軸見心胸，萬象搜羅詠欲空。才大卻嫌天上桂，世危翻立陣前功。

曾居五老峰，所得共誰同。才大天全與，吟精楚欲空。¹⁸²

將萬象或某地「吟盡」、「詠空」成為評價詩人才氣的標準，此種「無人似」、「共誰同」的能力甚至被視為是上天賜予的天賦（「天與」）。詩人因窮盡天地萬物，而疲憊不堪：「四時盡入詩人詠，役殺吳興柳使君」¹⁸³，四時都要被詠盡，詩人彷彿被奴役，疲於奔命。有時，詩人之才大到壓倒天地萬物，於是感嘆天地太小、風景供應不足，如：「物色不供才」、「才大始知寰宇窄，吟高何止鬼神驚」、「彩筆煙霞供不足」、「景盡才難盡，吟終意未終」¹⁸⁴，末例中，兩「盡」字容器隱喻似乎顯示才華容量（「才難盡」）大過天地容量（「景盡」），才華成了與天地萬物較量的本領。若結合幾個其他常用的詞彙觀之，更可看出此種詠盡萬物的野心，如對於被詠的對象常用「無餘」、「無遺」：「萬古風煙滿故都，清才搜括妙無餘」、「造化拾無遺，唯應杜甫詩」¹⁸⁵，好的詩歌被看作是將世界、風光搜括殆盡，沒有一點剩餘、殘留。或是以「竭」字窮盡天地萬物，如：「竭雲濤，剝巨鼇」、「新詩開卷處，造化竭精英」¹⁸⁶，天地間最美好之物都被詩人掏空了！或是美景經過

¹⁸⁰ 唐扶〈使南海道長沙題道林岳麓寺〉（卷 488，頁 5543）。

¹⁸¹ 杜甫〈岳麓山道林二寺行〉（卷 223，頁 2380）。

¹⁸² 分別為：吳融〈松江晚泊〉（頁 7876，卷 685）、杜荀鶴〈讀張僕射詩〉（卷 692，頁 7966）、裴說〈寄僧尚顏〉（卷 720，頁 8267）。

¹⁸³ 水神〈霽溪夜宴詩〉（卷 864，頁 9770）。

¹⁸⁴ 分別為：朱慶餘〈將之上京留別淮南書記李侍御〉（卷 515，頁 5882）、鄭谷〈兵部盧郎中光濟借示詩集，以四韻謝〉（卷 676，頁 7753）、鄭谷〈寄同年禮部趙郎中〉（卷 676，頁 7746）、韋莊〈覽蕭必先卷〉（卷 696，頁 8007）。

¹⁸⁵ 分別為：陸龜蒙〈和襲美寄同年韋校書〉（卷 628，頁 7213）、貫休〈讀杜工部集二首〉之一（卷 829，頁 9339）。

¹⁸⁶ 分別為：齊己〈讀李白集〉（卷 847，頁 9585）、李中〈覽友人卷〉（卷 749，頁 8530）。

長時間吟詠而「將殘」，如：「五年風月詠將殘」¹⁸⁷。「無餘」、「無遺」、「竭」、「殘」等詞對物象的隱喻式理解之意義，我們若結合詞源來看，會更清楚：「餘」是殘留義，是經過消耗之後遺留下來的部分；「遺」為遺留義；「竭」最初常用於表水的枯竭，也常用以比喻力量的衰竭，其義側重用於逐漸消耗掉的事物；「殘」本義是傷害的意思，後用來表示剩餘義，類似「餘」的殘餘義，不同的是：「殘」所表的剩餘義多與損傷有關，是被破壞後的剩餘¹⁸⁸。以「無餘」、「無遺」、「竭」、「殘」等詞來看待被吟詠的物象，天地間的物象成了可消耗品，天地經過詩人的吟詠行為而被不斷地消耗，詩歌成為對天地的掠奪。此種思維模式亦成為評價詩歌功力的標準，如：「精華搜未竭，騷雅琢須全。此事勤雖過，他謀拙莫先」¹⁸⁹，自陳詩藝尚未臻至完美，而「搜未竭」是假設通過「搜」可竭盡「精華」，話語主體更以其他事的一無所成，來保證對此事的專一勤奮（「勤雖過」）。「詠殺」一詞也是類似思考模式，如：「昨來示我十餘篇，詠殺江南風與月」，「詠殺」亦詠盡之意¹⁹⁰。或是以「遍」強調「吟詠對象」範圍的普遍性，且無一遺漏，如：「若次江邊邑，宗詩為遍搜」、「更待浹旬無事後，遍題清景作詩仙」、「君能把贈閒吟客，遍寫江南物象酬」、「集詩應萬首，物象遍曾題」¹⁹¹，體現的也是這種遍寫萬物的企圖心。川合康三說：「欲在詩中吟詠出世上所有事物的這種貪欲，是中唐人的另一個標誌。」¹⁹²不只中唐人，這是中晚唐詩人普遍的「貪欲」。貫休一詩極貼切地傳達這種時代心理：「苞含物象列，搜照魚龍吼。寄謝天地間，毫端皆我有」¹⁹³，詩人透過一枝筆就可以擁有天地萬物。此種對天地萬物的企圖心早已為古代的讀者察覺，明人評白居易詩：「意隨筆到，景隨意到，世間一切都著併包囊括入我詩內」，金人評李賀言：「窮天地之大，竭萬物之富，幽之為鬼神，明之為日月，通天下之情，盡天下之變，悉歸於吟詠。」¹⁹⁴兩則論的雖是白居易與杜甫，其實也是中晚唐普遍的時代心理。

世界經過詩人予取予求後，呈現出殘破不堪的匱乏面貌：

¹⁸⁷白居易〈詠懷〉（卷 447，頁 5031）。

¹⁸⁸關於「餘」、「遺」、「竭」、「殘」之字義解說，參見王鳳陽《古辭辨》（增訂本）（北京：中華書局，2011 年），頁 492、587、494、493。

¹⁸⁹李頻〈長安書情投知己〉（卷 589，頁 6841）。

¹⁹⁰吳融〈贈廣利大師歌〉（卷 687，頁 7900）。關於「殺」之義，見劉堅、江藍生編著《唐五代語言詞典》釋「殺」義為：「盡，遍」，即舉此詩例。（上海：上海教育出版社，1997 年版），頁 328。

¹⁹¹分別為：李洞〈送東宮賈正字之蜀〉（卷 721，頁 8279）、和凝〈洋川〉，《全唐詩補編》，頁 454、陸龜蒙〈襲美以紫石硯見贈以詩迎之〉（卷 625，頁 7181）、賈島〈甲孟協律〉（卷 572，頁 6636）。

¹⁹²見川合康三《終南山的變容：中唐文學論集》（上海：上海古籍出版社，2007 年），頁 45。

¹⁹³貫休〈謝盧少卿惠千文〉（卷 827，頁 9324）。

¹⁹⁴分別為：江進之《互史外編·雪濤小書》，見陳友琴編《白居易資料彙編》（北京：中華書局，1986 年），頁 226。〔金〕趙衍〈重刊李長吉詩集序〉，見張金吾輯《金文最》（台北：成文出版社，1967 年），頁 241。



詠傷松桂青山瘦，取盡珠璣碧海愁。

海底也應搜得淨，月輪常被玩教傾。

險覓天應悶，狂搜海亦枯。

造化拾無遺，唯應杜甫詩……日月精華薄，山川氣概卑。

赤水無精華，荊山亦枯槁。玄珠與虹玉，璨璨李賀抱。清晨醉起臨春臺，
吳綾蜀錦胸襟開。狂多兩手掀蓬萊，珊瑚掇盡空土堆。

翻騰造化山曾竭，採掇珠璣海幾貧。

言前體道乾坤窄，筆下搜吟海嶽枯。¹⁹⁵

「傷」、「瘦」、「枯」等詞呈現物象被吟詠後的憔悴受損貌，「愁」、「悶」等詞顯示天地被掠奪後的煩憂、憤懣貌。詩歌書寫成了對天地的掠奪與破壞，在詩人「取盡」、「掇盡」、「險覓」、「狂搜」、「搜得淨」、「拾無遺」的貪欲下，彷彿天地間的好東西都被掏空，天地萬物於是呈現「精華薄」、「無精華」、「氣概卑」、「山曾竭」、「海幾貧」、「海嶽枯」、「海嶽空」的枯槁空寂之狀，連月亮都被詩人「玩教傾」。更猛烈的還有「搜括」：「萬古風煙滿故都，清才搜括妙無餘」¹⁹⁶，使天地萬物失色的能力居然成為衡量詩人才華的指標，齊己詩：

竭雲濤，剝巨鼇。搜括造化空牢牢，冥心入海海神怖。驪龍不敢為珠主，
人間物象不供取。飽飲遊神向懸圃，鏘金鏗玉千餘篇。膾吞炙嚼人口傳，
須知一一丈夫氣，不是綺羅兒女言。¹⁹⁷

齊己讀李白，體現的是晚唐人的詩觀。「竭」、「剝」極盡對萬物的破壞。「搜括」是更猛烈的奪取。詩中幾個施於物象的隱喻詞，從字源來看：「竭」已如前所述，是使物枯竭、衰竭，其義側重用於逐漸消耗掉的事物；「剝」是開膛破肚、取出腸胃內臟，目的是取出內中包容之物；「取」是以手取物，凡有所獲，凡從別處

¹⁹⁵分別為：王建〈寄上韓愈侍郎〉（卷 300，頁 3418）、李克恭〈弔賈島〉（卷 667，頁 7637）、盧延讓〈苦吟〉（卷 715，頁 8212）、貫休〈讀杜工部集二首〉之一，卷 829，頁 9339）、齊己〈讀李賀歌集〉（卷 847，頁 9585）、齊己〈謝人惠十才子圖〉（卷 844，頁 9547）、延壽「殘句」，《全唐詩補編》，頁 1440。

¹⁹⁶ 陸龜蒙〈和襲美寄同年韋校書〉（卷 628，頁 7213）。

¹⁹⁷齊己〈讀李白集〉（卷 847，頁 9585）。

取得歸自己所有都可以用「取」¹⁹⁸。「竭」、「剗」、「取」之隱喻顯示詩歌對待物象的破壞、消耗與奪取等暴力行為。「搜刮」一詞則是以掠奪財物的隱喻來理解詩歌與造化的關係。面對這樣破壞力強大的「掠奪者」，連「看管者」（海神、驪龍）也懼怕不已、束手無策。以「飽飲」來形容掠奪者的反應，是以胃對食物要求之滿足來理解其奪取量之多與內容物充滿之感。然即使「飽飲」的詩人仍不知足，因為「才」大到「人間物象不供取」，只好轉向仙境（懸圃）繼續掠奪。

容器隱喻不僅是人的思考模式，也影響人們如何去看待外在世界。「盡」、「空」等容器隱喻使世界彷彿成了一可供取物的容器，容器中物既被視為可窮盡，偶而也有窮盡不了之時，野心無窮的詩人仍有無能為力的風景，於是感嘆「吟不盡」、「吟難盡」。此時，能否窮盡又成了衡量風景的尺度。如：「塵外煙霞吟不盡」¹⁹⁹，「塵外」是山水、山林吟詠不盡之處。類似思考模式的還有：

越地靈蹤多少處，伽藍難尚此樓臺……極目煙嵐迷遠近，百般花木離塵埃。可憐光景吟不盡，知我登臨更幾回。

園林蕭灑聞來久，欲訪因循二十秋。今日開襟吟不盡，碧山重疊水長流。

200

此二詩，一在聖母閣，一在友人的亭台樓閣。詩人吟詠了景象、風光之後，以「吟不盡」表達對此地風光力有未逮，詩歌彷彿成了衡量一地風光的砝碼，「吟不盡」成了地方的價值判斷尺度。又如：「玉壘峨眉秀，岷江錦水清。古人搜不盡，吾子得何精」²⁰¹，將四川的「玉壘峨眉」、「岷江錦水」視為「古人搜不盡」的風景之地，凸顯友人「所得」之精粹，以此褒揚其詩歌。又如鄭谷在描寫淨眾寺松溪之景後，道出「此景吟難盡，憑君畫入京」²⁰²，詩人感覺吟詠難以窮盡風景，即希望以畫捕捉風景。前文已論及詩歌、繪畫常影響唐人對於風景的感知，唐人常常以詩、畫為工具，表現對景物亟欲據為已有的意圖與狂熱，在此又得到印證。

¹⁹⁸關於「剗」、「取」之字義解說，參見王鳳陽《古辭辨》（增訂本）（北京：中華書局，2011年），頁558、711、686。

¹⁹⁹李咸用〈送李尊師歸臨川〉（卷646，頁7410）。

²⁰⁰分別為：李紳〈再游應天寺聖母閣〉，《全唐詩補編》，頁1092。孟賓于〈題顏氏亭宇〉（卷740，頁8439）。

²⁰¹齊己〈酬西川楚巒上人卷〉（卷839，頁9469）。

²⁰²鄭谷〈西蜀淨眾寺松溪八韻兼寄小筆崔處士〉（卷675，頁7724-5）。

第四節 管領與驅使：造化相關隱喻



唐代關於詩歌創作常出現的另一關鍵詞是「造化」相關隱喻詞，詩人創作詩歌的行為被類比為造化生育萬物。引而申之，詩人被看作是對於萬物具有管領權，或者透過詩歌獲得操縱萬物的力量。本節將此兩種類比方式所出現的一系列相關隱喻稱之為「造化相關隱喻」。本節標題中的「管領」一詞是針對詩人被視為透過詩歌創作獲得一種掌控天地萬物的能力而言，「幹」（主管、掌管）、「管領」、「管屬」等隱喻詞被用來理解詩歌與造化或詩歌與萬物之間的關係。而標題中使用「驅使」一詞，除了針對常用以形容詩歌與造化、萬物之關係的「驅」字（驅造化、驅幽細、驅山河）以外，還用來概括詩歌對萬物的操控、變化，甚至奴役等隱喻詞。

一、詩歌與造化的類比

詩人與造化之間的類比常見於唐人筆下，此現象亦為不少學者注意到，學者川合康三談到中唐詩人自認為「創作詩的活動堪與造物主創造世界的行為相匹敵，甚或凌駕其上」。宇文所安亦注意到這種現象「在元和詩人中很常見」（整個九世紀都一直存在）²⁰³。其實，此現象在八世紀前半期的李白（701-762）、岑參（715-770）等詩人的筆下就曾出現。李白獲贈詩歌，在酬答詩中稱友人「制作參造化」²⁰⁴，認為其創作參與了造物主創造化育萬物之功。又如：「筆端通造化」、「賦詩析造化」、「文字覷天巧」²⁰⁵，在這些描述中，詩歌被認為可辨析造化或具有與造化相通的力量。直至唐末，詩人或詩作與造化之間的類比一直存在，出現諸如：「造化」、「玄造」、「真宰」、「陶甄」、「造物權」、「持化權」、「洪爐」等詞彙以顯示此種觀念。細分之，詩人（作）與造化之間存在著幾種的關係，首先，如前述，詩歌被認為具有與造化相通的力量，詩人或直接被比擬為造化，或被視為模擬、效法造化，如：「粵有造化手，曾開天地鑪。文章鄴下秀，氣貌淹中儒」，詩歌創作的能手被隱喻為「開天地鑪」的「造化手」。又如：「詩成難繼和，造化

²⁰³ 分別見：川合康三《終南山的變容：中唐文學論集》（上海：上海古籍出版社，2007年），頁26。宇文所安《晚唐：九世紀中葉的詩歌（827-860）》（北京：三聯書店，2011年），頁102。

²⁰⁴ 李白：〈酬崔五郎中〉（卷178，頁1814）。

²⁰⁵ 分別為：岑參〈苗侍中挽歌二首之一〉（卷200，頁2093）、〈青山峽口泊舟懷狄侍御〉（卷198，頁2026）、韓愈〈答孟郊〉（卷340，頁3820）。

筆通神」、「文章擬真宰」²⁰⁶等均是此種概念。或者，詩人（作）被視為分得、偷得造化之功，如：「此際苦吟力，分將造化功」、「筆下閑偷造化功」²⁰⁷。造化對詩人也有所回應：「高才興詠處，真宰答殊功」²⁰⁸，高才歌詠之作被視為是宇宙的主宰對其特殊功績的答謝。詩歌與造化相通，所以詩人通過詩歌創作即可分得天地的元氣，如：「冥搜從少小，隨分得淳元」²⁰⁹。

詩人與造化的第二重關係是：天地被視為是不完美的，有待於詩人的修補，使之完整，體現此觀念之隱喻詞是「補」字。「補」最初指對有孔洞、有綻裂的衣服加以縫綴、使之完整，泛化為對殘缺、缺失的增補、彌補，事物有殘缺才用「補」²¹⁰。以「補」來理解詩歌與造化的關係，造化成了有待修補的殘缺之物，詩歌則能使之完整。例如：「云是東京才子，文章鉅公。二十八宿羅心胸，九精照耀貫當中。殿前作賦聲摩空，筆補造化天無功」²¹¹，這位才子胸中彷彿成了羅列著二十八星宿的容器，閃耀著日月星辰的光芒。筆墨施展著非凡功力，彌補著自然界的不足。又如：「我之宗兄掌文檄，翰林分與神仙毫。……他年擬把補造化，穿江入海剗天涯」²¹²，對於獲贈之筆，話語主體著眼之角度是欲用它來「補造化」，並以「穿江入海」的上下求索示其精誠，「剗」是向物體內部深挖，將裏面的東西挖出一部分來的意思²¹³，此字展現了施加於自然之上的強烈人為意志，詩歌創作被視為對世界內部的深挖，「天涯」顯示其窮盡一切之野心。

詩人與造化的第三重關係是：詩人被視為有掌控、驅使造化的權力，如：

燕僧擺造化，萬有隨手奔。

句句推瓊玉，聲聲播管弦。織新撩造化，瀕洞斡陶甄。

彩筆曾專造化權，道尊翻向宦途閒。

常思李太白，仙筆驅造化。

²⁰⁶分別為：皮日休〈奉酬崔璐進士見寄次韻〉（卷 609，頁 7033）、姚合〈和座主相公雨中作〉（卷 498，頁 5671）、貫休〈遇葉進士〉（卷 827，頁 9317）。

²⁰⁷分別為：李咸用〈贈來進士鵬〉（卷 645，頁 7393）、胡擢「殘句」，《全唐詩補編》，頁 518。

²⁰⁸黃滔〈和吳學士對春雪獻韋令公次韻〉（卷 706，頁 8124）。

²⁰⁹齊己〈孫支使來借詩集因有謝〉（卷 843，頁 9530）。

²¹⁰關於「補」之字義解說，參見王鳳陽《古辭辨》（增訂本）（北京：中華書局，2011 年），頁 565、718。

²¹¹李賀〈高軒過〉（卷 393，頁 4430）。

²¹²張碧〈答張郎中分寄翰林貢余筆歌〉，《全唐詩補編》，頁 397。

²¹³關於「剗」之字義解說，參見王鳳陽《古辭辨》（增訂本）（北京：中華書局，2011 年），頁 549。

吾愛白樂天，逸才生自然……所望標文柄，所希持化權。²¹⁴

「造化」被視為在詩人筆下被擺弄的對象，首例中，詩人賈島被描繪成操弄造化、驅遣萬物於手下的形象，「擺」、「隨手」更傳達出一種輕而易舉、遊刃有餘的遊戲姿態。次例中的詩人被視為「撩造化」、「斡陶甄」，「撩」有挑弄、招惹之義，「斡」有主管、掌握之義，「陶甄」亦為造化、自然界。三、四例中的詩人被視為獨攬造化權或駕馭、驅使造化。末例中的白居易被視為是希望能掌控造化（創作詩歌）權的詩人，而宣宗皇帝對他一生的總結也是「造化無為字樂天」²¹⁵，詩人的存在，使得造化無所作為、失去作用。這些詩中的「擺」「斡」「驅」等施用於造化的詞，流露出詩人與造化之間的關係：造化成了任詩人處置、擺布、挑弄、驅趕的對象。而「專造化權」、「持化權」等等顯示詩人的創作是對於造化的一種僭越。詩人支配造化權的概念有時從萬物的角度被表達，如：「賦成攢筆寫，歌出滿城傳。既矯排虛翹，將持造物權。萬靈思鼓鑄，群品待陶甄」²¹⁶，寫這位詩歌一經賦成，即被爭相傳抄，將掌控造物權的詩人，有意思的是：話語主體從萬物的觀點與反應著筆，對這樣一位具才華之人，「萬靈」、「群品」似乎都期待著被描寫進詩人的筆下，都等待著被陶冶、鍛煉。指稱天地、造化的另一詞彙是「洪爐」，《全唐詩》中這樣的用法，最早出現於盧綸（739-799）：「顧己文章非酷似，敢將幽劣俟洪爐」，擅長寫詩的人被推崇為「洪爐」，類似用法尚如：「五言全麗則，六義出風騷。聖日麻雙下，洪爐柄共操」，詩人被看作是把持「洪爐」權柄之人，又如：「幾人遊赤水，夫子得玄珠。鬼神爭奧秘，天地惜洪鑪」²¹⁷，詩作被喻為「玄珠」，詩人被喻為「洪鑪」，鬼神爭相一睹奧秘，天地亦愛惜此大才（「洪鑪」）。類似的思維，尚如：

詩家律手在成都，權與尋常將相殊，剪截五言兼用鉞，陶鈞六義別開爐。驚人卷軸須知有，隨事文章不道無。篇數雖同光價異，十魚目換十驪珠。²¹⁸

²¹⁴分別為：孟郊〈戲贈無本〉（卷 377，頁 4235）、元稹〈獻滎陽公詩五十韻〉（卷 407，頁 4534）、姚鵬〈隨州獻李侍御二首〉之一（卷 553，頁 6403）、貫休〈古意九首〉之八（卷 826，頁 9308）、皮日休〈白太傅〉（卷 608，頁 7018）。

²¹⁵〈弔白居易〉（卷 4，頁 49）。

²¹⁶溫庭筠〈感舊陳情五十韻獻淮南李僕射〉（卷 580，頁 6735）。

²¹⁷分別為：盧綸〈敬酬大府二十四舅覽詩卷因以見示〉（卷 277，頁 3144）、姚合〈和鄭相演楊尚書蜀中唱和詩〉（卷 501，頁 5694）、崔璐〈覽皮先輩盛製因作十韻以寄用伸款仰〉（卷 631，頁 7238）。

²¹⁸白居易〈昨以拙詩十首寄西川杜相公相公亦以新作十首惠然報示首數雖等工拙不倫重以一章用伸答謝〉（卷 449，頁 5059）。

此詩答謝的對象「杜相公」，是指曾任宰相，後出鎮蜀地，任西川節度使的杜元穎。這位在話語主體眼中有著「驚人卷軸」的「詩家律手」，被視為擁有「剪截五言」、「陶鈞六義」之「權」，「陶鈞」、「爐」（洪爐）皆天地、造化隱喻。詩歌創作被理解為造化（「爐」）陶冶、造就（「陶鈞」）萬物。「別開爐」之「別」字似乎顯示：這位詩家律手不再是與造化爭權，而是另創天地、自成一王國。值得注意的是這位掌管軍事的節度使另一身分——「詩人」（「詩家律手」）被特意強調，軍事才能僅是連帶被提起（「兼用鉞」）。而賦予詩人特殊地位的關鍵在於「權」。「權」指權柄、權勢、權力、權謀等，在社會範疇裡，可以決定生殺，決定對事物的處置的力量的也稱作「權」²¹⁹。「權」本偏於政治領域，原本沒有實權的詩人，透過創作才能獲得一種掌控造化（創作）之「權」，具有對萬物的支配、處置力量，此種權力可與「將相」之權相類比，從中可看出詩歌價值觀的變化。持化權有時被視為詩人之使命，如：

春風日日雨時時，寒力潛從暖勢衰。一氣不言含有象，萬靈何處謝無私。
詩通物理行堪掇，道合天機坐可窺。應是正人持造化，盡驅幽細入鑪錘。

220

話語主體觀察不言的天地而能變化時序、化育萬靈，展現無私的胸懷，得出宇宙化生萬物的規律與詩歌創作之心相通的體悟，因而認為詩人應掌握造化，驅使天地間一切潛隱細微之物入鑪錘鍊，「盡」字體現出一物不遺的使命感。這裏是將萬物被寫入詩中隱喻性地理解為「入鑪錘鍊」，而錘鍊的目的在於磨練以使之精煉、純熟，於是此種隱喻也透露對於萬物的理解方式：被寫入詩中可使萬物更趨完美。特別的是：詩人還賦予能擔此大任的人以「正」（「正人」）的道德價值，通過天地化生萬物之隱喻，將藝術才能轉化為一種道德承擔。詩歌操縱天地造化的思考模式延續至唐末，如僧鸞在讚嘆「隴西輝用真才子，搜奇探險無倫比」時，稱其「鞭馳造化繞筆轉」²²¹，「鞭馳」一詞顯示凌駕造化之上的一股力量，造化彷彿是其筆下被馴服的對象。

詩人與造化的第四重關係是：詩人與造化處於敵對、爭勝的較量狀態，如皎然撰《詩式》序：「至如天真挺拔之句，與造化爭衡，可以意冥，難以言狀，非

²¹⁹關於「權」之字義解說，參見王鳳陽《古辭辨》（增訂本）（北京：中華書局，2011年），頁302、308、477。

²²⁰齊己〈中春感興〉（卷844，頁9550）。

²²¹僧鸞〈贈李粲秀才〉（卷823，頁9282）。

作者不能知也」²²²，陸龜蒙中曾自述詩歌創作歷程，也用了類似表達：「少攻歌詩，欲與造物者爭柄」²²³，「爭」是爭鬥、對抗，詩人不滿足於只是掌控或模仿造化，「爭衡」、「爭柄」是一種較量輕重、比試高低的心理。此種思維亦出現在詩中：「望秋一章已驚絕，猶言低抑避謗讒。若使乘酣騁雄怪，造化何以當鑄劊」²²⁴，「當」是對等、相當之意，韓愈認為雲夫未使出全力，已令人「驚絕」，若放肆施展，造化根本不足以禁得起他的雕鑿、刻畫，言下之意，詩人的才氣已非造化的內容可衡量的。詩人與造化的敵對狀態發揮到極致，於是煙硝四起：「文鋒斡破造化窟，心刃掘出興亡根」²²⁵，文思化身為刀鋒、刀刃等武器，展現對天地的破壞（「斡破」）力量。因而才大的詩人總使造化感到威脅：「曾將心劍作矛戈，一戰名場造化愁」²²⁶。詩人看待詩與造化的關係如此，看待天地化生的萬物又如何呢？到了九世紀後半期的晚唐，更出現一種觀念，認為天地的造物，根本比不上詩人的創造了！如：「天地有萬物，盡應輸苦心。他人雖欲解，此道奈何深」²²⁷，「此道」是指詩歌作，在中晚唐，詩歌常被稱為「此道」、「詩道」，或被當作「吾道」，道路隱喻顯示詩人將詩歌作為一種人生選項的認同感。「盡應輸苦心」，齊己認為天地雖化生「萬物」（造物的傑作），還不如詩人創作的苦心，詩人與天地已不需爭勝了！「輸」字已定出輸贏，「盡」字的一筆否定更大大地凸顯詩人壓倒性的勝利。類似之例，如：「才情百巧鬥風光，卻笑雕花刻葉忙」²²⁸，身負才思的話語主體本欲與「風光」爭盛，想不到一看到眼前的花卻讓詩人嘲笑天地枉費「雕」、「刻」的苦心，天地造物淪為詩人取笑的對象。

二、詩歌與萬物的關係

詩歌創作被類比為造化，透過詩歌創作即可獲得管領與掌控萬物的權力，本節第一部分論及前者，此部分將審視後者，即詩歌與萬物的關係。其中出現的相

²²² 見皎然著，李壯鷹校注《詩式校注·序》（北京：人民文學出版社），頁1。

²²³ 見其〈甫里先生傳〉，〔清〕董誥等編，孫映達等點校《全唐文》卷801（太原：山西教育出版社，2002年），頁4958-9。

²²⁴ 韓愈〈酬司門盧四兄雲夫院長望秋作〉（卷340，頁3809）。

²²⁵ 顧雲〈池陽醉歌贈匡廬處士姚巖傑〉（卷637，頁7304）。

²²⁶ 章孝標〈錢塘贈武翊黃〉（卷506，頁5754）。

²²⁷ 齊己〈寄詩友〉（卷838，頁9452）。

²²⁸ 司空圖〈力疾山下吳村看杏花，十九首〉之五（卷634，頁7277）。

關詞彙諸如：驅、變、搖、生、轉、動搖、鼓動、剪裁、管領、管屬、驅使、主人、畏、懼、愁、饒，這類隱喻詞彙使得詩歌與萬物之間有了新的關係。其實，在八世紀前半葉的盛唐時期，詩人即使沒有使用「造化」隱喻，也常出現通過詩歌可驚動、操縱或驅使萬物的觀念，早在八世紀初的孟雲卿（725?-?）、李白（701-762）等人，即出現這樣的思維，如：

永懷故池館，數子連章句。逸興驅山河，雄詞變雲霧。

興酣落筆搖五嶽，詩成笑傲凌滄洲。

嘯起白雲飛七澤，歌吟滌水動三湘。

賦詩賓客間，揮灑動八垠。

說詩能累夜，醉酒或連朝。藻翰惟牽率，湖山合動搖。²²⁹

這些詩句表現了詩歌對自然萬物的驚動力量，「驅山河」、「變雲霧」、「搖五嶽」、「白雲飛」、「動三湘」、「動八垠」、「藻翰」使「湖山動搖」等均在在顯示詩歌創作被理解為可自由自在地操縱、變化天地間的自然。而李白更被差不多同時代的詩人視為將此能力發揮到極致：「或醉中操紙，或興來走筆。手下忽然片雲飛，眼前劃見孤峰出。……綠水青山知有君，白雲明月偏相識」²³⁰，其眼中的李白對萬物操縱自如到此程度：手中可突然飛出一片雲，眼前可劃現出一座山峰，以致綠水青山、白雲明月對於這位常常操縱它們的詩人熟悉不已。

到了八世紀後半期，結合造化隱喻，這樣的觀念愈益明顯。詩歌堪與造化匹敵，所以也具有改變天地的力量，如：「謝客吟一聲，霜落群聽清。文含元氣柔，鼓動萬物輕」²³¹，詩歌渾涵著宇宙自然之氣，輕輕鼓動萬物。詩人對自然現象的操縱自如，首先體現在有能力改變時間上，如：

大句幹玄造，高言軋霄崢。芒端轉寒燠，神助溢杯觥。

筆追清風洗俗耳，心奪造化回陽春。

²²⁹分別為：孟雲卿〈鄴城懷古〉（卷 157，頁 1608）、李白〈江上吟〉（卷 166，頁 1715-6）、李白〈自漢陽病酒歸寄王明府〉（卷 173，頁 1775）、杜甫〈寄薛三郎中〉（卷 222，頁 2369）、杜甫〈奉贈盧五丈參謀〉（卷 233，頁 2572）。

²³⁰任華〈寄李白〉（卷 261，頁 2903）。

²³¹孟郊〈贈蘇州韋郎中使君〉（卷 377，頁 4228-9）。

詩句能生世界春，僧家更有姓湯人。

山東令族玉無塵，裁剪煙花筆下春。²³²



首例中的「玄造」亦天地、造化之義，詩句可掌握天地，高妙之言可和高入雲霄的山互相較量，詩人之筆存在著扭轉冷熱，使時序變化的力量，在在透露出詩人挑戰天地、掌控自然的野心。後三例皆認為：詩歌有一種動搖、改變造化的強大力量，可使溫暖的春天重回大地，甚至有著生成春天的能力。「轉寒燠」、「回陽春」、「生世界春」、「筆下春」皆顯示詩歌掌控時間、生成季節的力量。舊傳王昌齡所作的《詩格》：「夫文章之體，五言最難……包天地而羅萬物，籠日月而掩蒼生。其中四時調於遞代，八節正於輪環」²³³「四時」、「八節」皆時間概念，五言詩被視為對於四時的輪替、八節的循環有協調之，使其合於規律（「正」）的功能。這是與前述詩歌類似的思維模式。

其次，詩歌不僅被視為可掌控時間，還有生成變化自然現象的能力，如：詠「驚芙蓉發」²³⁴，詩歌吟詠居然驚動芙蓉花開，此種概念思維延續致宋代，蘇軾眼中的李白也是：「當時謫仙人，逸韻謝封畛。詩成天一笑，萬象解寒窘。驚開小桃杏，不待雷發軫。餘波尚涓滴，乞與居易稊」²³⁵，李白詩使上天開顏，因而替萬象解除寒氣之圍，小桃杏因而被「驚開」。蘇軾還認為此種能力（變化自然）的「餘波」，「涓滴」地被白居易、元稹從李白手中接手。唐詩中類似之例，尚如：

²³²分別為：韓愈〈城南聯句〉（卷 791，頁 8904）、韓愈〈題杜工部墳〉，《全唐詩補編》，頁 385、熊孺登〈贈靈徹上人〉（卷 476，頁 5422）、張喬〈贈河南詩友〉（卷 639，頁 7329）。其中，韓愈〈題杜工部墳〉，或以為此詩非韓愈所作，然此詩關於「奪造化」、「回陽春」的描寫，與韓愈前述詩的思維模式雷同，即使非韓愈所作，亦極有可能產生於同時代。《全唐詩補編》引自蔡夢弼《集注草堂杜工部詩外集酬唱附錄》，蔡夢弼跋云：「此退之《題杜工部墳》，惟見於劉斧《摭遺小說》，韓昌黎正集無之，似非退之所作。然大歷去元和，時之相去，猶未為遠，不當與本集抵牾若是。乃後之好事俗儒，托而為之，以厚誣退之，決非退之所作也。明矣！夢弼今謾錄於此，以備後人之觀覽也。」見其書，頁 385。

²³³見張伯偉編撰《全唐五代詩格校考》（西安：陝西人民教育，1996 年），頁 93。

²³⁴孟郊〈投贈張端公〉（卷 377，頁 4228）。

²³⁵〈李公擇過高郵，見施大夫與孫莘老賞花詩，憶與僕去歲會于彭門，折花饋筍故事，作詩二十四韻見戲，依韻奉答，亦以一戲公擇云爾〉，見〔清〕王文誥輯注《蘇軾詩集》卷十九（北京：中華書局，1996 年），頁 962。

天地入胸臆，吁嗟生風雷。文章得其微，物象由我裁。宋玉逞大句，李白飛狂才。苟非聖賢心，孰與造化該。勉矣鄭夫子，驪珠今始胎。²³⁶

胸中裝進「天地」，與造化同等廣博（「造化該」）的詩人，嘆息之際就能生出風與雷，詩歌得到天地細微、奇妙的力量，表現在詩人對物象裁剪能力上。換言之，詩人彷彿造物主，作詩就是任意地操縱自然現象。詩中的「生」、「裁」等字透露詩人與萬物之間的關係，從字源來看：「生」是出生、生育的意思；「裁」原指製衣，引申為裁斷、裁判、裁製之義²³⁷。這兩個隱喻詞使詩人被理解為賦予萬物生命，並對萬物有安排取捨之權的人。正是在此意義上，詩人和造化一樣無所不包（「與造化該」）。此詩還有一點值得注意：傳統的「聖賢」，其意義通常由理想人格和道德典範所界定，「聖賢」的意義在孟郊筆下卻有了不同於以往的界定，在其心中，是由「逞大句」與「飛狂才」的宋玉、李白之流詩人，在詩歌創作「與造化該」的意義上，體現了「聖賢心」。結合前述白居易將詩人掌控造化（創作）之「權」類比於「將相」之權的說法觀之，詩人與詩歌創作的價值在八世紀後半期開始被大大的張揚，在詩歌論著中亦有類似表述：皎然（730-799）：「夫詩者，眾妙之華實，六經之菁英。雖非聖功，妙均於聖」²³⁸，詩歌可媲美聖功。詩人還可將自然現象挪移到自己的筆下：「卷中筆落星漢搖」、「吟去星辰筆下動」²³⁹。此種打造自然界的的能力，尚如：

我有歌詩一千首，磨礮山岳羅星斗。開卷長疑雷電驚，揮毫只怕龍蛇走。班班布在時人口，滿袖松花都未有。人間無處買煙霞，須知得自神仙手。

²⁴⁰

此詩創作動機存在著「乞彩牋」的目的性，彩牋是指唐代相當著名的浣花箋，女詩人薛濤自製深紅小彩箋寫詩，此箋深受當時詩人的熱愛，紛紛求討。韋莊是其中之一，為了贏得彩牋，就得極盡地展示自己的詩歌才能，從其「宣傳策略」可以窺見當時人對於詩歌「威力」的思維模式以及對於好詩的認定標準。話語主體

²³⁶孟郊〈贈鄭夫子魴〉（卷 377，頁 4234）。類似觀念上表現於以下詩：白居易〈勸酒〉「造化筆頭雲雨生。」（卷 462，頁 5252）、崔道融〈讀杜紫微集〉：「紫微才調復知兵，長覺風雷筆下生」（卷 714，頁 8210）。

²³⁷關於「生」、「裁」的意義解說，參見王鳳陽《古辭辨》（增訂本）（北京：中華書局，2011 年），頁 371、565。

²³⁸見皎然著，李壯鷹校注《詩式校注·序》（北京：人民文學出版社），頁 1。

²³⁹李渤〈喜弟淑再至為長歌〉（卷 473，頁 5368）、殷文圭〈覽陸龜蒙舊集〉（卷 707，頁 8135）。

²⁴⁰韋莊〈乞彩牋歌〉（卷 700，頁 8043-4）。

宣稱自己的詩歌可打磨「山岳」，詩卷中羅列著眾星閃耀，開卷閃現出驚人的「雷電」，下筆遊走出「龍蛇」，此種「神仙手」筆下的詩中風景（煙霞）不是金錢可以購得的，自由地操縱萬象的能力已成為詩歌才能的保證。詩歌生成變化自然現象的能力，還體現在對自然萬物的改造作用，如：

隴西輝用真才子，搜奇探險無倫比。筆下銛磨巨闕鋒，胸中靜濼西江水。

……颯風驅雷暫不停，始向場中稱大手。……九嶷深翠轉巍峨。²⁴¹

詩歌使原已鋒利如劍的山峰磨礪得更加銳利（銛磨巨闕鋒），詩歌可迅疾地驅使著風與雷（颯風驅雷），詩歌亦使深翠的九嶷變得更高大雄偉（轉巍峨）。

詩人掌控天地、生成變化自然現象的觀點日漸成為此時代觀看世界與評定詩作的固定框架。於是又出現了萬物是歸詩人所管轄的觀念，具體表現在「管領」、「主人」等隱喻詞彙之上。「管領」隱喻用於論詩最早可能出現於白居易詩（772-846）²⁴²，其詩云：

閒吟聲未已，幽玩心難足。管領好風煙，輕欺凡草木。

與君細話杭州事，為我留心莫等閒。閭里固宜勤撫恤，樓臺亦要數躋攀。
笙歌縹緲虛空裏，風月依稀夢想間。且喜詩人重管領，遙飛一醖賀江山。

²⁴³

首例詩中的「管領」，謝思煒注為「掌管統領」²⁴⁴，「管領」針對的是景象、風光（「風煙」），詩人透過「閒吟」、「幽玩」來實踐其對「風煙」的管領權。次例是文宗大和八年（835）姚合除杭州刺史，白居易以過來人身分賦詩送行。對杭州風光念念難忘的白居易叮嚀姚合：政事誠然是本分（「閭里固宜勤撫恤」），風景亦莫放過（「樓臺亦要數躋攀」），甚至對後者著墨更多（「笙歌」、「風月」）。「管

²⁴¹僧鸞〈贈李粲秀才〉（卷 823，頁 9282）。

²⁴²雖然王建（767？-830？）〈贈薛濤〉一詩可能更早：「萬里橋邊女校書，枇杷花下閉門居。掃眉才子知多少，管領春風總不如」，然此詩作者一作胡曾（840-？）。

²⁴³分別為：白居易〈題小橋前新竹招客〉（卷 431，頁 4761）、〈送姚杭州赴任因思舊遊二首〉其一（卷 455，頁 5157）。

²⁴⁴見謝思煒《白居易詩集校注》卷八（北京：中華書局，2006年），頁 691。

領」針對的或可是政事，然聯繫白居易其他詩中對「管領」的用法（見下文），及其此處對姚合「詩人」身份的強調，未嘗不可針對美好的景色（「風月」、「江山」），或者雙關二義。末兩句似乎以「江山」的立場發言，遙飛一醜祝賀江山，因為很高興就要有「詩人」來「管領」它們了！對於白居易此二詩中的「管領」，另有一說法：喬立智《白居易詩歌詞彙研究》針對白居易詩中出現的四次「管領」（包括此詩），認為「管領」，「原指統攝、管轄，詩詞中常用來擬指將人的某種心願傾注於易於流逝的事物之中」，相當於「照看、領受、珍愛」²⁴⁵，此義用於白居易的另外兩詩²⁴⁶，的確適合，然前述二詩中的「管領」皆與詩歌創作有所聯繫，未嘗不能從隱喻思維的角度將「管領」一詞，理解為詩人通過詩歌創作實現對景物的掌管統領，況且詞彙的引申義通常來自隱喻思維的作用。周光慶先生研究漢語詞彙的發展，發現一詞多義現象，主要是由詞義引申的方式形成的，而詞義引申的原因之一，則來自隱喻思維，當尚未被命名的新事物出現時，或人們對於舊有事物有了不同於以往的認知方式和觀察角度，於是在隱喻的促動下，「借取相關原有事物的名稱語詞兼做新現事物的名稱語詞，從而促使其派生出新的意義」，以實現對新事物的認知、解釋和表述²⁴⁷，因而詞語的引申義往往是隱喻認知方式的結果。「管領」一詞從「掌管統領」到「照看、領受、珍愛」的發展，或許可以此觀點來審視：詩人將「詩歌創作描寫景物」隱喻性地理解為詩人掌管統領景物，從而使「管領」派生出「照看、領受、珍愛」之義²⁴⁸。若結合另一首詩來看，詩歌「掌管統領」景物的意義更顯然：「萬里橋邊女校書，枇杷花下閉門居。掃眉才子知多少，管領春風總不如」²⁴⁹，此詩盛讚女詩人薛濤「管領春風」的能力是其他女詩人所不能及的，「管領春風」顯然是針對詩歌才能（「才子」）。此種將詩歌創作能力比喻為對萬物的「管領」權的隱喻概念，是這個時期普遍觀察事物的角度，尚有其他例証，如「管屬」隱喻，《全唐詩》中僅見於施肩吾（780-861）詩：

峴山自高水自綠，後輩詞人心眼俗。鹿門才子不再生，怪景幽奇無管屬。

²⁴⁵ 喬立智《白居易詩歌詞彙研究》（北京：人民出版社，2012年），頁172。

²⁴⁶ 白居易〈早春晚歸〉：「金谷風光依舊在，無人管領石家春。」（卷446，頁5014）、〈送東都留守令狐尚書赴任〉：「龍門即擬為遊客，金谷先憑作主人。歌酒家家花處處，莫空管領上陽春」（卷449，頁5061），王鏊《詩詞曲語辭例釋》解釋此處的「管領」為「消受，欣賞」之義，認為「歌酒家家花處處，莫空管領上陽春」是「奉勸對方多多領略洛陽風光，不要只限一處」（中華書局，2011年），頁123。

²⁴⁷ 以上觀點，參見周光慶《漢語詞彙認知·文化機制研究》（北京：商務印書館2012年），頁223。

²⁴⁸ 而此種意義，在中唐以後的唐宋詩詞中，已成為常見的意義。可參見王鏊《詩詞曲語辭例釋》（中華書局，2011年），頁123。

²⁴⁹ 胡曾〈贈薛濤〉（一作王建詩）（卷647，頁7438）。



話語主體眼中的山水是自顧自地展現其「高」、其「綠」，而這種狀態被認為是由於風景乏人管屬（管轄之義），而原因是後代詩人「心眼俗」，像孟浩然那樣的才子「不再生」了！言下之意，其認為「幽奇」的「怪景」是需要有像孟浩然這樣的大詩人出來「管屬」的，而且也只有這樣的大詩人才有辦法才管得住。體現此觀念的還有「主人」一詞，較早持此觀念者，為孟郊（751-814），如以下詩中的首例：

詩人多清峭，餓死抱空山。白雲既無主，飛出意等閒。

唯愛圖書兼古器，在官猶自未離貧。更聞縣去青山近，稱與詩人作主人。

251

首例中的詩人盧殷被視為：「餓死」之後，白雲既然沒有主人可管了！所幸得以自由自在、隨意飛出。次例中的話語主體聽說劉少府任內之縣，離青山很近，正好適合這位詩人來「作主人」，同樣認為自然風景是需要詩人來管轄的。對於地方官不但特別標舉出其「詩人」的身份，還認為「青山」是很適合詩人來成為其主人，這兩點都是此時期關於詩歌的新觀念。

而被管轄的「物象」在詩人筆下呈現何種狀態？我們可通過另一類隱喻詞來理解。詩人認為通過詩歌可以驅遣、支配，甚至奴役萬物，如：「片言可以明百意，坐馳可以役萬景，工於詩者能之」²⁵²，役，役使、差遣之義。從詞源來看，「役」最初是指派人去從事疆場之事，是戍邊、巡疆、修築邊防之事，這種民力的徵調是掌權者對百姓勞動力的榨取，是強迫的、無償的，所以「役」引伸開來表示被奴役、受驅使。此種供人驅使有種身不由己的性質²⁵³。「役」之隱喻，表是詩人與萬物的關係：詩人擁有支配和驅使萬物的權力。「坐馳可以役萬景」顯示了詩人形坐而心馳，便可役使、差遣萬物。類似的思維模式尚體現在「驅使」、「奴婢」之喻上，如：

²⁵⁰施肩吾〈登峴亭懷孟生〉（卷 494，頁 5594）。

²⁵¹分別為：孟郊〈弔盧殷〉（卷 381，頁 4277）、朱慶餘〈寄劉少府〉（卷 514，頁 5878）。

²⁵²劉禹錫〈董氏武陵集序〉，見〔清〕董誥等編，孫映逵等點校《全唐文》卷 605（太原：山西教育出版社，2002 年），頁 3612。

²⁵³關於「役」之意義解說，參見王鳳陽《古辭辨》（增訂本）（北京：中華書局，2011 年），頁 444、645。

意下紛紛造化機，筆頭滴滴文章髓。明月清風三十年，被君驅使如奴婢。

羽翼恣搏扶，山河使筆驅。

五色筆驅神出沒，八花磚接帝從容。²⁵⁴



首例中被描寫的詩人有著以下能力：心中「造化機」化為筆下滴滴文章精髓，「明月清風」有如「奴婢」在其筆下被差遣、役使長達三十年，對物象操縱自如的能力體現在奴役概念上。後兩例，詩人之筆被視為可驅使偌大的「山河」，甚至驅使鬼神出沒。「驅使」顯示詩人對於萬物是一種駕馭、支配的關係。萬物被管轄、驅使，在詩人筆下疲於奔波，於是遂有這樣的觀念：詩歌是一種對萬物侵擾的行為，有一種破壞力量：「勃興得李杜，萬類困陵暴」²⁵⁵、白居易通過「閒吟」，「管領好風煙，輕欺凡草木」²⁵⁶，「陵暴」、「輕欺」都是一種欺侮，對象是萬物和所有草木。「凌」和「欺」這兩個隱喻詞都有憑藉力量壓迫對方的意思，細分之：「陵」有侵犯的意思，是憑藉力量來壓迫對方，這種力量可以是兵力、體力，也可以是權力、勢力，總之都是恃大欺小、恃強凌弱，有仗勢欺人，使對方屈辱懾服的意味；「欺」是依靠狡猾愚弄對方，是用手段凌人²⁵⁷。這樣的隱喻概念，使詩人被理解為憑藉詩歌勢力侵犯、欺壓萬物的暴力者。此種概念還表現於「凌轢」一詞：如：「少攻歌詩，欲與造物者爭柄……始則凌轢波濤，穿穴險固，囚鎖怪異」²⁵⁸，「凌轢」也是一種對萬物的干犯、欺壓。

萬物因為詩人吟詠而憂愁成病，於是又出現疾病隱喻：「萬象瘡復瘡，百靈瘠且癯」、「詠傷松桂青山瘦」、「吟損秋天月不明，蘭無香氣鶴無聲」²⁵⁹，萬物經過詩人的吟詠，傷痕累累，瘦損不堪，失去物之為物的原貌。「瘡」原指刀矛之類所造成的外傷，後泛化為皮膚或黏膜上發生潰爛病的通稱。²⁶⁰「瘡」原指毆人皮破血流者，泛指毆傷、創傷。「癯」是指使病體拘曲或憂慮疲憊之病。「損」亦

²⁵⁴分別為：李咸用〈讀修睦上人歌篇〉（卷 644，頁 7386）、喻覺〈贈李商隱〉（卷 543，頁 6268）、黃滔〈投翰長趙侍郎〉（卷 706，頁 8127）。

²⁵⁵韓愈〈薦士〉（卷 337，頁 3781）。

²⁵⁶白居易〈題小橋前新竹招客〉（卷 431，頁 4761）。

²⁵⁷關於「凌」和「欺」之意義解說與字義區分，參見王鳳陽《古辭辨》（增訂本）（北京：中華書局，2011年），頁 644。

²⁵⁸見陸龜蒙〈甫里先生傳〉，〔清〕董誥等編，孫映達等點校《全唐文》卷 801（太原：山西教育出版社，2002年），頁 4958-9。

²⁵⁹分別為：皮日休〈魯望昨以五百言見貽過有褒美內揣庸陋彌增愧悚因成一千言上述吾唐文物之盛次敘相得之歡亦迭和之微旨也〉（卷 609，頁 7025）、王建〈寄上韓愈侍郎〉（卷 300，頁 3418）、王建（一作賈島）〈哭孟東野二首〉其一（卷 301，頁 3433）。

²⁶⁰關於「瘡」之意義解說，見王鳳陽《古辭辨》（增訂本）（北京：中華書局，2011年），頁 150。

損害、傷害。「瘡」、「疔」、「癩」等疾病隱喻，以及「傷」、「損」等傷害隱喻，使詩歌被理解為一股強大的毀壞、破壞性力量，使萬物不但傷殘且瘦弱不堪。於是又出現一種萬物會害怕詩人的觀念，如：



物象悉摧藏，精靈畏雕鏤。

敢謂神仙手，多懷老比丘。編聯來鹿野，酬唱在龍樓。洛浦精靈懾，邛山

鬼魅愁。二南風雅道，從此化東周。

五字州人誰有比，四鄰風景合相饒。²⁶¹

首例中，物象因害怕被摧傷而全部隱藏起來了！精靈害怕經過詩人寫進詩中被「雕鏤」。次例中，這位詩藝高超的「神仙手」，使「精靈」心生恐懼，「鬼魅」深懷憂愁。末例中的話語主體甚至為風景求饒，提醒擅長五言的詩人，對風景應留情面、心存饒恕，以此盛讚其功力。這些詩中，「摧藏」、「畏」、「懾」、「愁」等詞著眼於物之反應以凸顯詩歌的威力。「摧藏」是收斂、隱藏之義；「畏」是對現實中的某事打心眼裡害怕；「懾」是一種被巨大的外力鎮住，因而喪失勇氣、失去常態，進而徹底屈服的現象，這種外力經常是威力、權勢。在威脅下的屈服喪膽也是一種恐懼表現，因而「懾」也有恐懼義²⁶²。「摧藏」、「畏」、「懾」、「愁」等隱喻詞，是詩歌創作能力被理解為一股具破壞性的惡勢力，萬物在其威脅下，因恐懼、憂愁而隱藏自身，甚至求饒求赦免。詩人的存在使萬物感受的壓迫。此種觀念也被從物的角度予以表示，如：「為話門人吟太苦，風摧蘭秀一枝殘」²⁶³，「苦」猶甚，很，顯示其吟之程度，風摧殘蘭花被看作似乎是顯示詩人吟詠太過。詩人也知道自己擁有使萬物畏懼的能力，因而表示道：「從來樂事憎詩苦，莫放窗中遠岫知」²⁶⁴，以頗為自豪的語氣道出：他人的「憎詩苦」對自己來說反倒是「從來樂事」，由於自知自己詩歌才能對於萬物的威脅力量，因而叮嚀：不要讓「作詩是自己的樂趣」這件事讓遠山知道。杜甫甚至幽默地說：「老去詩篇渾漫與，春來花鳥莫深愁」²⁶⁵，老了，沒有力氣了，只能漫不經心地「對付」，竟叫

²⁶¹分別為：陸龜蒙〈讀襄陽耆舊傳因作詩五百言寄皮襲美〉（卷 617，頁 7109）、齊己〈謝高輦先輩寄新唱和集〉（卷 841，頁 9499）、姚合〈送盛秀才赴舉〉（卷 496，頁 5628）。

²⁶²關於「畏」與「懾」之意義解說，參見王鳳陽《古辭辨》（增訂本）（北京：中華書局，2011年），頁 861、862。

²⁶³李洞〈寄東蜀幕中友〉（卷 723，頁 8298）。

²⁶⁴楊巨源〈寄申州盧拱使君〉（卷 333，頁 3741）。

²⁶⁵杜甫〈江上值水如海勢聊短述〉（卷 226，頁 2443）。「老去詩篇渾漫與」，「與」一作「興」。此處用「與」，參考張相之說，漫與：「言即景即事漫然對付也」。漫：「聊且，漫與，言即景寫情，

花鳥「莫深愁」。萬物只有在詩人作詩暫歇或辭世時，才得以喘口氣，除了前述詩寫詩人餓死之後：「白雲既無主，飛出意等閒」²⁶⁶之例外，尚如：



自從東野先生死，側近雲山得散行。

孟郊死葬北邙山，從此風雲得暫閒。天恐文章渾斷絕，更生賈島著人間。

景物搜求歇，山雲放縱飛。²⁶⁷

詩人休息或亡故之時，始是自然萬象獲得自由之日。矛盾的是：詩人這樣奴役萬物，天恐文章斷絕，又繼續不斷讓詩人降生世間。

詩人爭奪造化權，又侵擾、破壞萬物，於是又出現一種觀念：認為詩人由於得罪天地、威脅萬有的生存，因而受到天的懲罰。如韓愈寫詩人對天地萬物的威脅所造成的影響，以及因此而受罰：

雙鳥海外來，飛飛到中州。一鳥落城市，一鳥集巖幽。不得相伴鳴，爾來三千秋。兩鳥各閉口，萬象銜口頭。春風卷地起，百鳥皆飄浮。兩鳥忽相逢，百日鳴不休。有耳聒皆聾，有口反自羞。百舌舊饒聲，從此恆低頭。得病不呻喚，泯默至死休。雷公告天公，百物須膏油。自從兩鳥鳴，聒亂雷聲收。鬼神怕嘲詠，造化皆停留。草木有微情，挑抉示九州。蟲鼠誠微物，不堪苦誅求。不停兩鳥鳴，百物皆生愁。不停兩鳥鳴，自此無春秋。不停兩鳥鳴，日月難旋轉。不停兩鳥鳴，大法失九疇。周公不為公，孔丘不為丘。天公怪兩鳥，各捉一處囚。百蟲與百鳥，然後鳴啾啾。兩鳥既別處，閉聲省愆尤。朝食千頭龍，暮食千頭牛。朝飲河生塵，暮飲海絕流。

²⁶⁸

聊以對付也。」見張相《詩詞曲語辭匯釋》（台北：洪葉文化，1993年），頁438、234。《全唐詩》引《冷齋詩話》論杜甫〈絕句漫興九首〉亦云：「漫興當作漫與，言即景率意之作也。蘇軾、黃庭堅、楊廷秀襲用之，俱押入語韻，姜堯章蟋蟀詞與段復之詞亦然。元以前未有讀作興字者，迨楊廉夫始作漫興七首，妄云學杜，其徒吳復從而傳會之，於是世人盡改杜集之興為興矣。」（卷227，頁2451）。

²⁶⁶ 孟郊〈弔盧殷〉，（卷381，頁4278）。

²⁶⁷ 分別為：王建〈哭孟東野二首〉其一（卷301，頁3433）、韓愈〈贈賈島〉（卷345，頁3872）、李鷲〈讀惠山若冰師集因題故院三首〉其三（卷607，頁7007）。

²⁶⁸ 見其〈雙鳥詩〉（卷340，頁3811-2）。

此詩中的「雙鳥」比喻的對象，究竟何指？歷來約有四種說法，錢仲聯編著的《韓昌黎詩繫年集釋》收集諸家之說，有譏諷執政者，斥釋老二教、以雙鳥比喻李白、杜甫、以雙鳥比喻韓愈本人和孟郊這四種解釋²⁶⁹。經一些學者深究，多排除前兩種說法，只對於「雙鳥」是指哪兩位詩人存在分歧意見²⁷⁰。將寫作者隱喻為鳥或寫作行為比為鳥鳴本是韓愈習慣用法²⁷¹。此詩中寫雙鳥將「萬象」銜在口頭，以及「嘲詠」等詞彙均指涉詩歌創作行為，對造化、萬物的侵擾也都與當時關於詩歌的思維模式如出一轍，翁方綱《石洲詩話》即云：「文公雙鳥詩，即杜詩『春來花鳥莫深愁』、公詩『萬類困陵暴』之意而翻出之」²⁷²。詩中的雙鳥鳴叫，不但威脅了同類，使善鳴的百舌「得病不呻喚，泯默至死休」，還擾亂雷聲使之停止，鬼神怕被歌詠嘲諷，造化因而停留，連「草木」隱藏而不顯露的感情也被挖掘出來公諸於世，蟲鼠也不堪其敲詐勒索，雙鳥（詩人）使造化所生之物都被他們役使，世間萬象與一切存有都因此而失去正常的運作。雷公向天公告狀，一一細數以上罪狀，認為「不停兩鳥鳴」，將使萬物生愁、時序混亂，天地間一切法則失去效力。面對雙鳥（詩人）破壞力，天公降下處罰，將其分別囚禁，令其閉口好好反省自己的過錯，百蟲與百鳥好不容易又恢復聲響。韓愈另一首詩也有類似的觀點，其將李白、杜甫創作詩歌比作開天闢地的偉大功績：「想當施手時，巨刃磨天揚。垠崖劃崩豁，乾坤擺雷礮」，當其動手時，巨刃劃過使天揚起，山崖被劈開而崩塌，天地也回蕩著巨大的山崩聲。「開天闢地」的詩人卻下場悲慘：「惟此兩夫子，家居率荒涼。帝欲長吟哦，故遣起且僵。翦翎送籠中，使看百鳥翔」²⁷³，李、杜僭越了造化的功績，不但落得「家居荒涼」的處境，還受到剪翅囚籠中的懲罰，不得展翅翱翔，只能看著百鳥飛翔。

於是，「天譴」成了這個時代對詩人多舛命運的習慣解釋模式。如：「換印雖頻命未通，歷陽湖上又秋風。不教才展休明代，為罰詩爭造化功」²⁷⁴，認為劉禹錫一再被貶謫，為因為其詩「爭造化功」而受到老天處罰，不讓其才華施展於清明時代。詩歌才能成為一種天的懲罰，屢屢見於白居易的詩中：「每歎陳夫子，常嗟李謫仙。名高折人爵，思苦減天年。不得當時遇，空令後代憐」，又：「詩稱

²⁶⁹ 見韓愈著，錢仲聯集釋《韓昌黎詩繫年集釋》（上海：上海古籍出版社，1984年），頁839-842。

²⁷⁰ 參見錢志熙《奇篇試賞析——也說韓愈〈雙鳥詩〉的寓意》，《古典文學知識》1996年，第05期）頁38-44，川合康三《終南山的變容：中唐文學論集》（上海：上海古籍出版社，2007年），頁31-37。

²⁷¹ 如韓愈〈調張籍〉：以「翦翎送籠中，使看百鳥翔」比喻李白、杜甫，其〈送孟東野序〉：「大凡物不得其平則鳴」亦類似隱喻用法，見韓愈著，劉真倫、岳珍校注《韓愈文集彙校箋注》（北京：中華書局，2010年），頁982。

²⁷² [清]翁方綱《石洲詩話》卷二（台北：廣文書局1971年），頁62。

²⁷³ 韓愈〈調張籍〉（卷340，頁3814）。

²⁷⁴ 白居易〈答劉和州禹錫〉（卷447，頁5019）。

國手徒為爾，命壓人頭不奈何。舉眼風光長寂寞，滿朝官職獨蹉跎。亦知合被才名折，二十三年折太多」²⁷⁵，此二詩均將詩人不得官位、短命、被貶謫等命運視為老天對其才華、詩名的處罰。貧病亦被看作是由於「才高」而「被天嫌」：「貧病於君亦太兼，才高應亦被天嫌」²⁷⁶。陸龜蒙：「東野竟以窮去。吾聞淫畋漁者謂之暴天物，天物既不可暴，又可抉擿刻削，露其情狀乎？使自萌卵至於槁死，不能隱伏，天能不致罰耶？長吉夭，東野窮，玉溪生官不掛朝籍而死，正坐是哉！正坐是哉！」²⁷⁷此觀點類似韓愈前述詩：「草木有微情，挑抉示九州」，陸龜蒙認為詩人早亡、困窘、仕途不順等原因都是天的責罰，針對的是詩人擇取、剪裁天之造物，暴露太多物之隱情，使其枯槁而死。

隱喻的概念模式一經形成，在一段時間之內，便成為固定框架，引導著人們以此框架來看待經驗世界。從唐代至宋代，可以看出此種關於詩歌創作的隱喻方式有一種延續性，例如覓句、得句、冥搜、搜奇、搜句、入詩等詞語在宋詩中也大量出現。詩歌的容器隱喻亦可見於宋人的詩中，如：「詩本無形在窈冥，網羅天地運吟情」²⁷⁸。另外，詩人使萬物受苦因而遭天譴的觀念亦屢見於宋詩中，如：「詩人固長貧，日午飢未動。偶然得一飽，萬象困嘲弄」²⁷⁹。

²⁷⁵分別為：〈江樓夜吟元九律詩成三十韻〉（卷 440，頁 4897）、〈醉題劉二十八使君〉（卷 448，頁 5038-9）。

²⁷⁶皮日休〈奉和魯望病中秋懷次韻〉（卷 614，頁 7084）。

²⁷⁷〈書李賀小傳後〉，見〔清〕董誥等編，孫映達等點校《全唐文》卷 801（太原：山西教育出版社，2002 年），頁 4957。

²⁷⁸戴復古〈昭武太守與李賈嚴羽共觀前輩詩〉之八，見其《石屏詩集》卷六，《四庫全書珍本》九集（台北：臺灣商務印書館 1979 年），頁 23。

²⁷⁹蘇軾〈次韻李公擇梅花〉，見〔清〕王文誥輯注《蘇軾詩集》卷十九（北京：中華書局，1996 年），頁 978-9。

第三章 詩與經驗現實：觀看的視野



詩與經驗現實或外界事物之間，某種程度上需透過觀看的眼晴建立起關係，因而，詩歌從某種層面來說，是創作者視覺經驗的文字記錄。《全唐詩》中的論詩話語，有不少涉及詩歌與視覺經驗之間關係的創作者自道。詩中的話語主體清楚地意識到透過詩歌這個文類框架，他們是如何觀看著個世界的，詩歌彷彿一設定好視角與焦距的鏡頭，引導與限制話語主體「看到什麼？」「怎麼觀看？」而這些涉及詩歌如何影響觀看經驗的概念凝結成大量的新詞彙群，昭示著認知世界的角度與方式，在此意義上可說：這些詞彙群承載著的唐代詩人觀看史的某一側面，或者更確切地說：承載著關於詩人闡述應如何「觀看」的觀念史。本章仍延續前文的做法，以「詞彙」為觀注焦點，以下論之。

第一節 研究視角：詩與觀看

日本學者淺見洋二曾論及宋詩中「拾得」、「詩本」、「詩材」、「詩料」等詞語現象，而提出這樣的論點：宋代詩人在自然風景中發現了「詩歌素材」，並認為詩存在於詩人的外部世界，詩人應「通過詩歌來『拾得』外部風景」，淺見洋二先生也發現自中唐就出現這樣的跡象，「詩景」、「詩境」、「入詩」等詞語，顯示「唐代認為自然風景中存在著『詩歌素材』的看法正逐步明晰起來」¹，不過他所論主要是宋詩。詩人去發現作為「外部」存在的詩，這一觀點，我們或許可以換個角度來思考：是詩人以詩歌創作的角度觀物，將世界看成「詩」；而「唐代認為自然風景中存在著『詩歌素材』」的觀點，或許我們也可換個角度思考：是詩人透過詩歌這個框架，將自然景象看成、建構成適合入詩的風景，這牽涉到「觀看」的問題。楊玉成先生也注意到此現象，認為中晚唐「如詩」、「入詩」、「如畫」的說法愈來愈多，並將此類現象看作是「詩歌與藝術改變人們感知世界的方式」，藝術「成為觀看世界的基本框架」²，楊教授提出此點，但「觀看」並非其文發

¹ 以上見淺見洋二〈論「拾得」詩歌現象以及「詩本」、「詩材」、「詩料」問題——以楊萬里、陸游為中心〉，《距離與想像——中國詩學的唐宋轉型》（上海：上海古籍出版社，2005年），頁444-446。淺見洋二在另一文中有探討唐代詩詞中「如詩」、「如畫」等詞大量出現的問題，見其〈晚唐五代詩詞中的風景與繪畫〉，收入《唐代文學研究》，第3輯，（桂林：廣西師大出版社，1992年）。

² 見楊玉成〈後設詩歌：唐代論詩詩與文學閱讀〉，《淡江中文學報》第十四期（2006年6月），頁78、79。關於唐代詩歌「如畫」觀念的問題，楊教授在另一文章中有深入的探討，見其〈世

揮的重點，且唐詩中並非只有「如詩」、「入詩」、「詩景」等詞語牽涉到藝術感知的問題，還有許多新現象與新詞彙的生成都昭示著一種新的觀看模式，以及話語主體對於此種觀看模式的自覺，此一論題還存在著頗大的論述空間。

任何一種文類都有其觀看世界的成規，當作家以某一文類去表現世界時，其感覺方式、看待世界的方式，是受文類規範的引導與限制的，就此意義而言，詩歌文類也是一種觀看方式。詩中所表述的世界已是被詩這一文類所選擇、模塑過後的世界，詩歌作為一文類框架已為創作者劃定那個被允許看到的範圍（如何觀看、可見與不可見），它可以決定如何截取「現實」、什麼值得看，以及什麼才應該被寫入詩中，這涉及觀看角度與方式的問題。而世界如何進入詩歌？如何被詩人感知？紛繁萬千的世界只是提供了一種觀看的可能性而已，萬千之物能否進入詩歌，如何進入詩歌，取決於詩人觀看的眼睛。詩歌觀看作為一種把握世界的方式，除了受限於詩歌文類的中介作用外，還受到所屬世代文化因素的左右，觀看不只是詩學問題，也是文化史問題。美國學者Jonathan Crary說道：「觀察主體既是歷史的產物，也是特定的實踐、技術、體制，以及主體化過程的場域……這個人是在整套預先設定的可能性當中觀看，他是嵌合在成規與限制的系統當中的目視的運作邏輯」³，其研究觀察主體與現代性問題的視角，對本文頗有啟發。本章的探討重點即是：在文化因素與詩學文類成規的作用下，觀看行為的可能性機制，這個機制選擇了詩人的視覺對象，限定其感知內容，決定其所見與不見。在一般詩中，此一觀看機制通常是隱而不顯的「幕後決定因素」，而在唐代的論詩話語中，則是話語主體有意識地揭示這種觀看機制。這種機制將目視中的對象與其周圍事物區分開來，從而確定一個「觀看的邊界」，即基於觀看經驗的「注意力範圍」，或者稱之為觀看主體所確立的「視框」⁴。在這樣的「視框」篩選機制的的作用下，不但形成一種詩學的觀物方式，且視覺對象也被建構為適合入詩的「風景」，形成一套風景話語，這是本章的章節標題採用「詩歌意識框架中的風景話語」、「詩歌意識框架中的觀物方式」的意義所在。以下分三方面論之。

界像一張畫：唐五代「如畫」的觀念系譜與世界圖景》，《東華漢學》第三期（2005年），頁113—218。

³〔美〕強納森·柯拉瑞（Jonathan Crary）《觀察者的技術：論十九世紀的視覺與現代性》（台北：行人出版社，2007年），頁11、12。傅柯也指出：「觀察的目光與它所感知的事物是通過同一個邏各斯(Logos)來傳遞的，這種邏各斯既是事物整體的發生過程，又是目視的運作邏輯。」對本文也有啟發作用。見Foucault, Michel 著，劉北成譯《臨床醫學的誕生》（南京：譯林出版社，2001年），頁120。

⁴「觀看的邊界」、「視框」等對觀看行為的分析，參見曾軍《觀看的文化分析》（濟南：山東文藝出版社，2008年），頁90。

第二節 詩歌意識框架中的風景話語



本章首論「風景話語」，是由於唐詩中存在著大量涉及詩歌創作與景物之關係的詞彙群，可見景物是唐詩創作者的關注重點。風景並非原初就存在於外部世界等待著人們去發現，而是一種「對自然的解讀」，「風景作為一個自然世界的感知版本，按照人的需求以及我們所經歷的不斷變化的生存環境，進行了重構」，且作為一種觀看的方式，風景是由特殊的歷史、文化力量決定的⁵。因而並非所有人類歷史階段和各種文化圈都存在著「風景」這個概念，如同Augustin Berque所提出的：風景並不是「環境」本身，而是人與環境的某種特定關係。重要的是去確認這樣的關係是如何形成的，其文中提出用以區辨各種文化中是否具有風景概念的六項原則，其中，與本文關係較大的是：有一個或多個表達「風景」語彙的存在、有對環境（包含地名）的文學欣賞⁶。在唐代，不僅「風景」一詞的意義已接近或類似現代landscape的概念，對自然景象的文學欣賞也出現在各種文類之中，《全唐詩》的論詩話語中也出現大量表達自然景象的詞彙，形成一套詩學風景語言的表述體系，同時也是對自然景象的理解與評價體系。而從已略述於緒論中，關於詞彙與概念、思維之間的關係可得知：唐代論詩話語中大量的風景詞彙，是時人關於風景概念的詞彙化，也是關於風景的思維成果。風景是對外界認知、感受與體驗的結果，本文將詩歌視為一種關於風景的「認識性的裝置」⁷，它使得話語主體的知覺模式發生改變，以下擬探討在這種「認識性的裝置」的影響下，外界是如何成為「風景」而入詩的，以及其中表達了人與自然的何種新關係。至於採用「風景話語」一詞的緣由，是基於「話語是在人類干擾事物本來面目時，所同時出現的意義系統」，是「我們有意強加於事物上的一套特殊意義」⁸，

⁵ [英] Malcolm Andrews (瑪律科姆·安德魯斯) 著，張翔譯《風景與西方藝術》(上海：上海人民出版社，2014年)，頁24、29。W. J. T. Mitchell (米契爾) 亦從文化的觀點來看待風景：「風景是以文化為媒介的自然景色。它既是再現的又是呈現的空間，既是能指 (signifier) 又是指 (signified)」，見其〈帝國的風景〉，《風景與權力》(南京：譯林出版社，2014年)，頁5。

⁶ 以上參見 Augustin Berque "Landscape and the Overcoming of Modernity—Zong Bing's Principle" (《景觀與現代性的克服——兼論宗炳山水觀》)，《哲學與文化》(2012年11月)，頁16。

⁷ 此詞見柄谷行人：「所謂風景乃是一種認識性的裝置」，『「文學」或「風景」的出現使我們的認識裝置本身發生變化』，見其《日本現代文學的起源·風景之發現》(北京：三聯書店，2003年)，頁9、12。

⁸ 見王德威〈淺論傅柯〉，見 Michel Foucault 著，王德威譯《知識的考掘》導讀1。(台北：麥田出版社，1997年)，頁34。「話語」一詞英文為 "discourse"，或譯為「論述」。「話語」以語言(口頭或書寫)的形式表現出來，但它又不只是純粹的語言問題。作為人文科學主要概念的「話語」，其意義最早由法國學者 Michel Foucault 提出和闡釋：「泛指人類社會中，所有知識訊息之有形或無形的傳遞現象，皆為話語。所以，我們可以說社會的各個層面都有其特定的話語存在。這些話語互相推衍連結，形成一個可以辨認的『話語形構』(discursive formation)」，「在此一話語形構

風景並非「自然」的本來面貌，而是人對自然的理解與感知所形成的一套表述體系與意義系統，因而本文將其視為「風景話語」。此外，「山水」、「風景」等議題也是當代跨文化、跨界域的重要研究議題之一，此議題研究的複雜性，「主要涉及文明、或文化的構成問題，其中尤其隱含深刻的美學意涵」，而「中國古典文獻有關山水風景的文本，仍有許多待解的議題，尤其人與自然的存在關係」，⁹本文的研究因而也期待在這樣的視角下，對前述議題的回應與參與。

一、 人與自然的關係之演變：風景概念之浮現

每一個世代都以不同的方式感知自然，並進而寫下他們對於自然的描述，這些描述中所呈現「自然」的不同面貌，大致上也反映了人與自然之間的不同關係以及觀看自然的不同態度，這些經驗有時被概念化，並在不同的時代凝固為不同的詞彙系統，因而透過這些描述自然的詞彙系統是了解時代自然觀的一個適合的切口。此節用「風景」一詞的緣由，一則是因為這個詞自唐代開始有了詞義轉變（以下論之），人們也逐漸有了隨著詞義轉變而來的「風景」(landscape) 概念；另一則是以這個詞來概括一種較為寬泛的概念，泛指一切風光景色、自然景象或外物世界，這些景象在論詩話語中有不同方式的詞彙表述，此章標題權且統稱為「風景」。這樣的風光景色、自然景象或外物世界，在不同的文學界域或論述領域中，亦有不同的詞彙稱述，如文學批評視域中作為文論術語的「物色」，或詩學題材類型中所稱的「山水」。而在學者的論述領域中，或寬泛地簡稱之為「自然」，或是更大的「物」體系¹⁰。「物色」、「山水」、「自然」、「物」等詞彙投射出的概念指涉或意義範圍有部分的重疊，又不全然相同，這裡先暫且以「自然」一詞概括之。而這些詞彙又隨著自然與人之間關係的時代變化，而有不同的意義演變；或是在不同的論述脈絡中，有不同側重的探討面向，又相應衍生出不同的詞彙概念，如在抒情傳統脈絡中，闡釋自然景物與創作主體之間的關係，而有「物色」論、「緣情」說、「感物」論等，進而導生出中國文學批評傳統中「情景交融」

下，所有知識之獲取及思維行動之方式都有一定軌跡可循，而由此產生的一個特殊的文化及認知體系」，即所謂「知識領域」，見同書，頁 29。

⁹見幽蘭 (Yolaine Eszande)〈導言：「山水、風景與美學」專題〉，《哲學與文化》(2012 年 11 月)，頁 1、2。

¹⁰「自然」一詞，意義較複雜，在哲學、文學等各有不同的意義指涉，單就詩學領域而論，如蔡瑜教授編的《迴向自然的詩學》一書(台北：國立臺灣大學出版中心，2012 年)，即用「自然」一詞，全書共收八篇論文，旨在聚焦「自然」議題在中國詩史的流變展演。而用「物」一詞的如：鄭毓瑜教授〈類與物〉一文，從物類感應的角度詮釋古典詩，織就一幅譬喻與感通基礎的物類關係體系。見其書《引譬連類：文學研究的關鍵詞》(臺北：聯經出版社，2012 年)。

的美學觀念。¹¹以上這些文論術語大抵是六朝時代詩學領域中對人與自然關係（情與景）的理論概括。到了唐朝，在詩學領域中探討人與自然之間關係的主要文論術語是「意境」論。意境論是身兼創作者與批評者的王昌齡、皎然、司空圖等人所發展出來的詩學理論。關於這方面的研究論述非常多，這裡主要參考黃景進先生的說法：「佛家稱外物為境，而詩中常描寫景物，故詩論家亦稱詩中之景物為境。由於詩中之景物每寄託有詩人情意，故又稱之為『意境』」，而這種景物並非一般景物，而是適合表現詩人情意的理想化之景物¹²。在自然景象中看出一個與其他事物區隔開來的觀看範圍，而確立那個可能性觀看範圍的機制便是詩歌創作意識，這種現象在詩論中被名之為「意境」，然在《全唐詩》中竟沒有出現「意境」一詞，而是以更多的新詞彙，更多元的視角命名主體觀看或詩歌創作與自然景物的關係。從詞彙認知的角度來看，對人與自然之間關係的不同命名，揭示了人對自然不同角度的認識，就此意義而言，詞彙應是了解詩學中自然觀念之變化的一個很好切入點。以上從文論術語的角度簡單回顧六朝至唐，人與自然之間的關係在創作論上的反映。

關於「自然」是如何被想像和描述的，另有顏崑陽先生亦在「人與自然的關係」此一詮釋框架中，將先秦到唐代的詩歌分類為六個模態，認為人由於自覺或不自覺的「觀視」立場，從不同角度，將「自然」置入他所能「見」的「視域」中去理解、詮釋，由此而將中國古典詩歌概括為：

（一）、《詩經》時期，由風、雅所開顯的「應感模態」；（二）、《楚辭》時期，由屈騷所開顯的「喻志模態」；（三）、漢魏時期以降，由〈古詩十九首〉及其後的抒情詩所開顯的「緣情模態」；（四）、魏晉時期，尤其是東晉，由玄言詩所開顯的「玄思模態」；（五）、六朝時期，由山水、行旅、記遊、登覽之詩所開顯的「遊觀模態」；（六）、東晉至唐代時期，由山水、田園、閒行詩所開顯的「興會模態」¹³。

¹¹以上這些文論術語，多半在抒情傳統的文學批評視域中被探討。可參見蔡英俊《比興、物色與情景交融》（臺北：大安出版社，1986年）、呂正惠〈物色論與緣情說——中國抒情美學在六朝的開展〉，《抒情傳統與政治現實》，（臺北：大安出版社，1989年）、張靜〈「物色」：一個彰顯中國抒情傳統發展的理論概念〉《臺大文史哲學報》（第六十七期，2007年11月）。

¹²參見黃景進《意境論的形成——唐代意境論研究》（台灣：學生書局，2004年），頁228、229。

¹³顏崑陽〈從應感、喻志、緣情、玄思、遊觀到興會——論中國古典詩教所開顯「人與自然關係」的歷程及其模態〉，《輔仁國文學報第二十九期》（2009年10月），頁56。

這六個模態，與本文所聚焦的年代關係較大的是「興會模態」，顏崑陽先生將「興會」解釋為：「感性會遇於物而所生之情」，並將「興」理解為「不預存喜怒哀樂之情緒，亦不預設類應或理念之思維模式的『靈覺』」，在這種模態中，自然物不是思維或情感的對象，而是「『人與自然』交融於『以天合天』的同一『存在境域』中」¹⁴。這種興會模式由於是一種較長時段（東晉至唐代）的概括式分類，或可普遍地照應到一種普遍的詩歌觀看模式。然而對於唐詩中的論詩話語來說，自然物象是話語主體在明確的自覺意識的狀態下，在詩歌創作這一框架中成為觀視對象的，顯然不屬於興會模態，而需有其他的論述角度。以上回顧了不同時期詩學歌領域的中詩人與自然的關係後，本章擬在這樣的思考脈絡下，探討《全唐詩》的論詩詞彙中，由創作者自道的：「自然」是如何被想像和描述的，尤其是在「風景」一詞的詞義轉變之後，風景意識越來明確的詩人眼中，自然物象是如何成為「景」而入詩的。

日本學者小川環樹曾注意到：「風景」一詞在唐代前後的詞義轉變，他指出六朝「風景」一詞原是指風和光（光和空氣），若翻成英文的話，便是light and atmosphere，又轉而為風所吹、光所照的某個範圍的空間，中唐之後（9世紀）才逐漸轉而指人所觀覽的物的全體，即landscape或scenery，而「景」字後來也完全失掉了光明之義，僅成為英文view或scenery（景象、景致）的同義詞。小川環樹推論風景一詞的詞義轉變時間點為中唐（9世紀），又推測使風景一詞含義有所轉變的原因之一，因是賈島等詩人獨特的世界觀（對大自然的看法異於他人）¹⁵。然而據筆者檢索《全唐詩》，發現「風景」出現類似現代的landscape之義的時間點可能更早（詳下）。唐代以前，「風景」一詞之意義，雖不同於現代的landscape，然是否如小川氏所言：中唐以前，對自然風景進行把握的landscape或scenery這一概念尚未出現？是否代表唐以前的人沒有類似landscape的觀念意識，則很難說。

¹⁴ 同前注，頁 90、99。文中更詳細的解釋：「如此則『自然』就不是『遊觀模態』中，官能知覺之審美經驗所對客觀表象性的『物色』……『人與自然』交融於『以天合天』的同一『存在境域』中。因此，這一『自然』義乃是以消解人為之情識造作的虛靜、空寂心靈，直觀萬物而朗現『物物各在其自己』的『境象』。在這『境象』中，主體之『觀』物，一方面是不預設任何模式化的思維，如『連類』、『理感』者；二方面是群體意識的『德性自我』、『個體意識的』、『情緒自我』以及『認知自我』都隱沒不顯；因此這種『興會模態』之文本已無法用『詩言志』與『詩緣情』二個傳統去範疇；三方面是自然境象不是官能知覺所做聲色之『密附、切狀』的描繪；而是人與萬物同在自然時空中，共顯『各在其自己』卻又『渾然如一』的動態性生命存在境象」，頁 91、99。

¹⁵ 以上參見小川環樹〈風景的意義〉，《論中國詩》（貴州：貴州人民出版社，2009年），頁 7-27。小川此文尚見〈「風景」在中國文學裡的語義嬗變〉譯文略異，見小川環樹《風與雲——中國詩文論集》，（北京：中華書局，2005年）。高津孝在〈中國山水詩和外界認識〉一文中繼續深化小川環樹的論點，見蔣寅編譯《日本學者中國詩學論集》（南京：鳳凰出版社，2008年），頁 41-55。

學者 Augustin Berque 認為中國魏晉時代的山水文化是最早意識到「風景」(landscape) 存在的文明¹⁶，當然，其時的「風景」一詞之詞義異於現在的用法(如前所述)。然而，在一個人的意識某種程度上已超脫宗教、道德等因素而不為任何目的，將自然事物單純視為審美對象，進而產生大量山水詩作的時代，若說完全沒有類似 landscape 的觀念意識，則頗令人懷疑，或許這樣的意識被不同的詞彙概念所表述。張靜曾考察「物色」一詞，發現自東晉時期開始，在山水詩的觀物方式影響下，「物色」一詞成為自然景色的代稱，並進而發展為一個文論術語。而在當時，「色」字也在語義衍變過程中生成了「景色」義，大量的自然景物被綴以「色」字，構成如「雲色」、「山色」、「霧色」等一系列的景色語彙系統¹⁷。若這樣的觀點成立，唐代以前或許是有類似 landscape 的觀念的，只是被不同的詞彙所表述，當然，不同的詞彙，還是存在著認知角度上的差異以及在不同語境中的獨特意義。無論如何，唐代以後，在「風景」一詞的詞義轉變下，唐人的風景概念就更明確了！

前述小川環樹論「風景」一文中，以9世紀唐代詩人劉滄之句：「風景蒼蒼多少恨」為例，並推論「風景」一詞的詞義變化時間點在中唐。其文中並回顧初唐、盛唐諸大家詩文中的「風景」詞義，而論斷道：「盛唐以前詩人使用此字，可說是幾乎完全繼承南朝諸家之法」¹⁸，即以風景為 light and atmosphere 之義，為光所照臨之空間範圍，包含有溫暖的感覺這層意義。小川環樹文中初唐之例，舉了王勃詩一首，文三篇，其中詩句：「風景駐離歡」¹⁹，由於全詩中並無明顯的光照跡象，「風景」一詞很難論斷是否沿用南朝詞義。另外三篇引文中的「風景」一詞皆是在春色的背景下出現的，且就「山川霽而風景涼」、「暮春三月，遲遲風景」²⁰等文意推斷，風景一詞較接近南朝的用法，而非 landscape 之義。然而王勃另有

¹⁶ 見 Augustin Berque "Landscape and the Overcoming of Modernity—Zong Bing's Principle" (《景觀與現代性的克服——兼論宗炳山水觀》)，《哲學與文化》(2012年11月)，頁13-16。按：此文的中文摘要將 landscape 一詞翻成「景觀」，然「景觀」畢竟是現代的詞彙，至少在唐詩中不曾出現過「景觀」一詞，因而本文將 landscape 譯為「風景」。

¹⁷ 以上參見張靜〈「物色」：一個彰顯中國抒情傳統發展的理論概念〉《臺大文史哲學報》(第六十七期，2007年11月)，頁45-54。

¹⁸ 見小川環樹〈風景的意義〉，《論中國詩》(貴州：貴州人民出版社，2009年)，頁10-13、22。文中所舉之劉滄詩為〈咸陽懷古〉：「經過此地無窮事，一望淒然感廢興。渭水故都秦二世，咸原秋草漢諸陵。天空絕塞聞邊雁，葉盡孤村見夜燈。風景蒼蒼多少恨，寒山半出白雲層」(卷586，頁6803)。

¹⁹ 全詩如下：王勃〈羈遊錢別〉：「客心懸隴路，遊子倦江干。槿豐朝砌靜，篠密夜窗寒。琴聲銷別恨，風景駐離歡。寧覺山川遠，悠悠旅思難。」(卷56，頁678-9)

²⁰ 分別為：王勃〈梓州鄜縣靈瑞寺浮圖碑〉：「每至兩江春返，四野晴初，山川霽而風景涼，林甸清而雲霧絕。」(《全唐文》卷185)、〈三月上巳祓禊序〉：「暮春三月，遲遲風景，出沒媚于郊原；片片仙雲，遠近生於林薄」(《全唐文》卷181)、〈春思賦〉：「若夫年臨九域，韶光四極。解宇宙

〈秋日登洪府滕王閣餞別序〉一文中「風景」的用法，為小川環樹所未注意：「時維九月，序屬三秋。潦水盡而寒潭清，煙光凝而暮山紫。儼驂駟於上路，訪風景於崇阿」，「訪」為搜尋、探訪、尋求之義，是一有特定目的性之欲求行為，而駕著排列整齊的車馬奔向高山，「風景」作為「訪」之對象，應不只是light and atmosphere之類所謂風所吹、光所照射的範圍空間，且聯繫後文「鶴汀鳧渚」、「山原曠其盈視，川澤紆其駭矚」、「閭閻撲地」、「舸艦彌津」、「落霞與孤鶩齊飛，秋水共長天一色」²¹等遠觀、俯視之景色描寫一併觀之，此文中的「風景」一詞，應已接近甚或即是landscape之義。與王勃（約650-約676），差不多時代的詩人作品中的「風景」一詞，亦有類似landscape之義²²。而小川環樹文中盛唐之例，舉了王維、李白、杜甫三大家，繼續印證「風景」一詞幾乎完全沿用南朝諸家之義。筆者檢索三人之詩，發現有沿用南朝之義，亦有類似landscape之例²³。即使在中唐，略早於劉滄（約867前後在世）的劉禹錫（772-842）、白居易（772-846）等人的詩中，「風景」一詞，亦有不少類似landscape之例，如：劉禹錫：「遲回好風景，王謝昔曾遊」、白居易「人各有一癖，我癖在章句。……每逢美風景，或對好親故。高聲詠一篇，恍若與神遇。」²⁴前者寫寺中風景，後者更道出了風景與作詩衝動（「章句」）的觸發關係。因而「風景」一詞的landscape之義，很可能早在初唐（七世紀）的王勃時代便已開始了！從前述諸例看來，應不至於如小川環樹所推論的，遲至9世紀。筆者之所以不厭其煩地追溯初盛唐人關於「風景」一詞的用法，是因為這樣的觀念在論詩話語中至為關鍵。從詞彙與認知的角度來看，「風景」一詞的詞義轉變，不僅代表風景概念的浮現，還揭示了唐人自然觀

之嚴氣，起亭皋之春色。況風景兮同序，複江山之異國」。（《全唐文》卷 177），以上見〔清〕董誥等編，孫映達等點校《全唐文》（太原：山西教育出版社，2002 年），頁 1124、1101、1078。

²¹完整文句：「時維九月，序屬三秋。潦水盡而寒潭清，煙光凝而暮山紫。儼驂駟於上路，訪風景於崇阿。臨帝子之長洲，得仙人之舊館。層臺聳翠，上出重霄；飛閣流丹，下臨無地，鶴汀鳧渚，窮島嶼之縈迴；桂殿蘭宮，即岡巒之體勢。披繡闥，俯雕甍。山原曠其盈視，川澤紆其駭矚。閭閻撲地，鐘鳴鼎食之家；舸艦彌津，青雀黃龍之舳。虹消雨霽，彩徹雲衢。落霞與孤鶩齊飛，秋水共長天一色。漁舟唱晚，響窮彭蠡之濱；雁陣驚寒，聲斷衡陽之浦。遙吟俯暢，逸興遄飛。」見〔清〕董誥等編，孫映達等點校《全唐文》（太原：山西教育出版社，2002 年），頁 1105。

²²如：七世紀的駱賓王〈同辛簿簡仰酬思玄上人林泉四首〉之三：「林泉恣探歷，風景暫裴徊。」（卷 78，頁 842）、沈佺期〈陪幸太平公主南莊詩〉：「主第山門起灞川，宸遊風景入初年」（卷 96，頁 1043），七八世紀之交的張說〈出湖寄趙冬曦〉「川途倏忽間，風景依如昨」（卷 86，頁 933）。

²³以下這些詩從前後脈絡看來，風景一詞應接近 landscape，如：王維（701-761）〈林園即事寄舍弟統〉：「寓目一蕭散，銷憂冀俄頃。青草肅澄陂，白雲移翠嶺。後沔通河渭，前山包鄢郢。松含風裏聲，花對池中影……頽思茅簷下，彌傷好風景」（卷 125，頁 1240）、李白（701-762）〈贈從弟南平太守之遙二首〉：「常時飲酒逐風景，壯心遂與功名疏」（卷 170，頁 1755）、李白〈謝公亭〉：「謝公離別處，風景每生愁。客散青天月，山空碧水流。池花春映日，窗竹夜鳴秋」（卷 181，頁 1849）、杜甫（712-770）〈江南逢李龜年〉：「歧王宅裏尋常見，崔九堂前幾度聞。正是江南好風景，落花時節又逢君」（卷 232，頁 2561-2）

²⁴分別為：劉禹錫〈題報恩寺〉（卷 358，頁 4041）、白居易〈山中獨吟〉（卷 430，頁 4752）。

的變化，而導致這個變化的關鍵之一是詩歌。唐詩中的話語主體已清楚地意識到詩與景的關係，《全唐詩》中較早出現此觀念者是王維（701-761）詩，如以下首例：

風景日夕佳，使君賦新詩。

十洲風景助新詩。

野性配雲泉，詩情屬風景。

風景逐新文。²⁵

這些詩例均顯示了「詩」與「景」的因果關係，話語主體或見佳景而欲詩，或將風景視為詩的助力，或將「詩情」歸屬於風景，或將創作（新文）視為是在風景迫促「追逼」下的結果，「逐」字从豕，本義是追趕獸類、動物，是兩個運動體前後相隨，逐者與被逐者一般處於敵對或競爭、角逐關係中，是激烈的速度競爭²⁶，「風景」和「新文」在「逐」的隱喻理解下有了新的關係，「新文」像是風景的獵物，兩者處於角逐的競速狀態，風景源源不絕，使人應接不暇，「新文」疲於應付，此種關於詩與景的新穎觀念在八世紀即已出現。此時還出現：「是時簪裾會，景物窮冥搜」、「景物搜求歇，山雲放縱飛」²⁷之句，直接以景物的搜求來借代作歌創作的過程。可見「詩」與「景」關係之密切。然不是所有的風景都適合入詩，如：「野景雖多不合吟」²⁸，景之擇取往往以是否適合吟詠為標準。以上是詩與景的關係。另外，淺見洋二則注意到了繪畫影響詩人的風景觀，他指出從盛唐到中唐，風景畫逐漸介入詩人們觀看自然風景的眼光，詩人們往往通過繪畫這一框架來欣賞、把握風景，此種賞景角度甚至滲透到詩人們的創作意識之中，從而左右他們的風景觀念²⁹。由上述觀點可見，詩歌和繪畫兩種藝術門類如何左右人觀看自然的眼光，從而塑造了人的自然觀與風景觀，以下將探討：在已

²⁵ 分別為：王維〈贈裴十迪〉（卷 125，頁 1239）、劉禹錫〈馬大夫見示浙西王侍御贈答詩因命同作〉（卷 361，頁 4076）、皎然〈送王居士遊越〉（卷 818，頁 9223）、劉長卿〈秋日夏口涉漢陽獻李相公〉（卷 149，頁 1542）。

²⁶ 關於「逐」字之意義解說，見王鳳陽《古辭辨》（增訂本）（北京：中華書局，2011年），頁 747。

²⁷ 分別為：李群玉〈洞庭驛樓雪夜讌集奉贈前湘州張員外〉（卷 568，頁 6578）、李鷺〈讀惠山若冰師集因題故院三首〉之三（卷 607，頁 7007）。

²⁸ 見呂巖〈七言〉六十三首之二十四（卷 856，頁 9686）。

²⁹ 見淺見洋二〈晚唐五代詩詞中的風景與繪畫〉《唐代文學研究》第三輯（廣西：廣西師大出版社，1992年），頁 421-426，及其〈「天開圖畫」的譜系——中國詩中的風景與繪畫〉《距離與想象：中國詩學的唐宋轉型》（上海：上海古籍出版社，2005年），頁 32-55。

有明確風景概念的詩人眼中，自然是如何成為「景」而入詩的？詩中的「風景」是如何形成的？這樣的風景有何效果？



二、 新詞彙群與風景修辭

前文已約略論及：在這些論詩話語中，話語主體現身說法，強調他們是如何透過詩歌而將外界景物看成風景的。在這些說法中，自然或風景以不同的修辭方式被表述著，不但形成一系列不同於前述文論術語的詞彙系統，也以不同的方式與角度揭示了人與自然的關係，形成一系列的詩學風景話語。前述張靜考察「物色」一文中，曾透過「感物詩」與「山水詩」在觀物態度與方式上的區分，劃清「感物說」與「物色論」的界限，文中認為從「感物說」到「物色論」，詩人作為「觀者」，與外界的關係，是由「非主動地感受」轉為主動的去觀看、去感知自然之美³⁰。與此相較，唐代論詩話語中的話語主體也是一種主動的觀看，不同的是：唐代是一種意識到詩歌文類的主動觀看方式。自然景象或外界事物，在詩歌創作的框架下，被話語主體以不同的修辭表述，而生成一系列的風景語彙系統，這些關於風景體驗的關鍵語彙群中暗藏著詩人把握自然的認識方式與角度，並發展出了一種詩學式的觀看世界的範式。前文已論及：「風景」是一跨領域的概念，關於「語言」與「風景」的關係，已為學者所關注³¹，其中身為土木工程學者的日本中村良夫先生曾在其兩本關於風景的論著中，舉了不少東亞地區包含詩歌在內的文學作品，並注意到其語言中所暗藏的風景體驗，他認為風景並不只是視覺現象，語言現象也是屬於風景的一個面向，從人們描述風景的語言來看，各人所看到的東西是不一樣的，因而表述風景的詞語，是一種文化觀念，而非自

³⁰見張靜〈「物色」：一個彰顯中國抒情傳統發展的理論概念〉《臺大文史哲學報》（第六十七期，2007年11月），頁44。

³¹注意到「語言」與「風景」關係者，如：黃冠閔：「如果分就『山水』與『風景』的詞彙發展史探究，即足以展示一種語言和生活經驗彼此交錯的歷史過程。以文化的意義建制來說，語言與美感經驗形成的範疇規定甚至可以質問「風景」的起源如何？」又「漢語語意脈絡下的風景也同樣決定著風景體驗。由語意網絡編織出一組交錯的意義陳述，覆蓋在『風景』上。在認知的角度上，風景、地景、景觀各自帶有不同學科建制的觀點。」見其〈風景的建制及其問題〉《中正漢學研究》（2014年第二期，2014年12月），頁260。又，黃冠閔〈風景：身體、空間、想像的交織〉：「在傳統詞彙中，最關鍵的應該是山水這一詞彙，與它相關的還有風光、景色、景物、光景等用語。換言之，不同於外文的表達，在漢語中，至少有六、七種詞指向類似的經驗。僅僅從語詞多樣性的表面出發，就不禁讓人想問：在這些多樣性的背後，風景經驗的構造究竟如何？」，《中央研究院電子週報》（第517期，<http://newsletter.sinica.edu.tw/file/file/108/10896.pdf>，2015年6月25日），頁1。

然現象³²。中村先生將這些語言現象視為「人的心靈與風土或物體互動交流時產生的語彙」，並認為可透過寫景的詩歌等語言藝術或日常中的詞語現象去「探尋到原風景體驗的心靈所在，可以搜尋它們的同義語、近似語，並對這些語彙背後的环境體驗中所存在的微妙差別進行縝密、細緻的考量」³³。中村先生這種從語言現象中掘發風景體驗的方法頗可作為本文的研究借鑒。以下參酌廣義修辭學的角度來探討論詩話語中人與景互動交流所形成的詞彙現象，並將這些詞彙現象視為創作主體對於自然景物的風景修辭，此即標題中的「新詞彙群與風景修辭」。至於這些詞彙群是否全都是產生於唐代的「新」詞彙群？和唐代其他論詩詞彙一樣，誠如本文緒論「論題的形成」中所言：「要十分確切地確定這些詞彙中究竟有多少是唐代產生的新詞，有其難度」，然筆者檢索相關網站與書籍³⁴，發現此章節將涉及的風景詞彙中，在唐代之前已出現的詞彙有：風景、景物、吟情、發興、此景、物色、物華等詞，其中「風景」一詞的意義轉變已於如前述，並非類似今日的 *landscape* 之義，其他的「景物」等詞彙，在唐代以前詩作中，並未被用於詩歌創作意識的脈絡中，至唐代才被納入詩歌創作的脈絡下而被運用，並產生新的意義，可說是舊詞新義。而本文對於「新詞」的理解與認知，不僅是「詞義」層次上的，還是觀念、概念層次上的，誠如緒論中已提及的。唐代才開始在「詩歌內部」思考詩與景的關係，因為有了這樣創作者自道的詩與景相關「創作經驗」的背景，以及相關「概念」的產生，才會產生相應的詞彙化現象，這是一種將經驗納入思維範疇，形成概念，並定型於「詞彙」的行為過程，本節將唐代的風景修辭的詞彙群視為新詞的意義即在於此。以下分三大類詞群探討之，這三大類詞群其實並無法完全斷然區分之，然為討論方便，茲分如下：

（一） 詩情、詩興、詩思系列詞群

這部分著眼的是：詩情、詩興、吟興、吟情、吟思、詩思、詩意等詞彙群。

³² 見中村良夫《風景學·實踐篇》（武漢：華中科技大學，2014年），頁2、9-12。其書中舉廣泛使用於東亞一帶，並與風景互為同義語的「山水」一詞，認為風景並不只是由山和水組成，「如何只有山和水被人們相中？這兩大要素從眾多元素中脫穎而出，背後存在怎樣的必然聯繫？這兩大要素從我們眼前混沌的視覺世界裡被提取出來並形成分節結構，這是否屬於古老文化的歷史進程所偶發定制的一種觀念？我們一定都是戴著這樣的文化有色眼鏡來觀看風景的。換句話說，山水是某種特定文化圈所規定的一種文化觀念，而非意指自然現象。……用山與水這樣成對的感官印象來代表人們對整個風景的印象」，見其書，頁10-12。

³³ 見中村良夫《風景學入門》（武漢：華中科技大學出版社，2014年），頁195、72-3。

³⁴ 根據「搜韻」網站（<http://sou-yun.com/index.aspx>）的先唐詩部分，並檢閱逯欽立編《先秦漢魏晉南北朝詩》（北京：中華書局，1983年）。

這些詞彙群中的部分已為學者所注意，如日本學者愛甲弘志注意到從盛唐開始，詩人頻繁地使用「詩情」、「詩興」、「詩思」等詩語，在唐代以前，並沒有將「詩思」當作詩語使用的例子，並認為：「這一現象大概與當時的詩人們能夠開始用客觀的眼光來觀察作詩這一行為不無關係」³⁵，這些詩語的確是創作者後設地思考詩歌創作這件事所出現的現象之一，然這些詞彙與風景之間的關係顯然未為愛甲弘志所注意。淺見洋二則更進一步將「詩情」等語彙視為是：詩人通過詩這種藝術作品的框架來審視風景的一種方式，並認為這是一種在大自然的風景中發現「詩情」、「詩意」、「詩思」的審美意識³⁶。筆者頗受此觀點所啟發，然思路略有不同，本文將「詩情」等語彙視為話語主體對自然景物的修辭性再現，是透過詩歌這個框架將自然物建構為「風景」，因而詩中所呈現自然風景的並非完全等同於真實世界，而是話語主體透過認知和詮釋所形成的風景世界。此「風景修辭」進而形成大量的詞彙群，這樣的詞彙群又進而成為評判風景的價值尺度，是以詩的標準在肯定或否定外在景物的價值。且前述兩位日本學者皆只注意到「詩情」、「詩興」、「詩思」等詩語，事實上，這些風景修辭還形成更多的新詞彙群。在《全唐詩》的論詩詞彙中，這些詞群是在詩歌創作意識和外界事物交相激發下，對自然景物的修辭表述，話語主體對外物之觀察，著眼於景物是否引發作詩的情緒、興致或思路的角度。新詞彙的產生往往來自於新概念的生成，是因為有了這樣看待自然景物的認知角度與概念，才有相應的詞彙化現象。

先看詩思、吟思、詩情、詩興、吟興、吟情、詩意等詞彙群，首先，回溯這幾個詞在唐詩中的用法與詞義演變：「詩思」指作詩的思路、情致。《全唐詩》中最早出現的為韋應物（737-791）之詩：「怪來詩思清人骨，門對寒流雪滿山」³⁷，話語主體以「怪來」（難怪）一詞將友人的「詩思」與風景作一番因果聯繫，是以詩的角度在看待風景的。「詩思」有時也用「吟思」一詞，兩詞直至唐末，在《全唐詩》中都常常出現於風景修辭的語境。「詩意」一詞，《全唐詩》中最早出現在韓愈（768-824）詩序：「觀詩意，當在德宗朝作」³⁸，這裡的「詩意」是指詩的內容；「詩意」另一個意思是詩思、詩情，《全唐詩》中最早出現此用法的

³⁵見愛甲弘志著，劉小俊譯：〈從文人師承現象看中晚唐時期文學觀的變化〉，《師大學報》（第55卷第1期，2010年），頁115。文中提到：「至於『詩情』和『詩興』也只出現在四世紀前葉的女詩人蘇若蘭的迴文詩〈璇璣圖〉中，是極特殊的例子，而能否真的讀作『詩情』和『詩興』還有待於考證。」

³⁶淺見洋二的說法，見其〈「天開圖畫」的譜系——中國詩中的風景與繪畫〉，《距離與想象：中國詩學的唐宋轉型》（上海：上海古籍出版社，2005年），頁74-78。

³⁷韋應物〈休假日訪王侍御不遇〉（卷190，頁1956）。

³⁸韓愈〈古風·序〉（卷337，頁3782）。

是劉禹錫（772-842）：「客情浩蕩逢鄉語，詩意留連重物華」³⁹，用「詩意」展現留戀不捨之情，來表現對自然景物的重視。「詩情」本是指作詩的情緒、興致，《全唐詩》中最早出現的李嶠（644-713）詩，即此用法：「詩情對明月，雲曲拂流霞」⁴⁰，較早用來形容一個地方者，為雍陶（789-873？）：「亞尹故居經幾主，只因君住有詩情」，而較早用於風景修辭者為薛能（817？-880？）：「山如巫峽煙雲好，路似嘉祥水木清。大抵游人總應愛，就中難說是詩情」⁴¹，詩中雖沒有風景之類的詞彙，然從全詩脈絡可知「詩情」一詞用來形容風景。「詩興」一詞義近於「詩情」，亦指作詩、吟詩的興致或情緒，《全唐詩》中最早將此詞用於風景、地方修辭的是杜甫（712-770）、秦系（720？-810？）等詩人，其詩云：「曾為掾吏趨三輔，憶在潼關詩興多」、「帶郭茅亭詩興饒，回看一曲倚危橋」⁴²。「詩情」、「詩興」有時也用「吟情」、「吟興」一詞表示，兩詞也常常用於地方風景修辭「從戎巫峽外，吟興更應多」、「花木閒門苔蘚生，滄川特去得吟情」⁴³。話語主體往往透過詩思、吟思、詩情、詩興、吟興、吟情、詩意等詞彙界定怎樣的景象能引發作詩的感覺，因而此類詞彙也就成為具尺度性質的風景評判標準，甚至成了地方修辭。首先，「詩情」有時被視為是一種對外界很敏銳的主體自覺意識，如：「微然草根響，先被詩情覺」⁴⁴，主體也很注意自己的作詩的衝動被何物引發，如：「東閣官梅動詩興」、「看花詩思發」、「曉雪引詩情」、「一時風景添詩思」⁴⁵，觀看反映出人與世界的關係，話語主體自道出這種關係：「梅」、「花」、「雪」等景物是透過「詩興」、「詩思」、「詩情」的觀看角度與人的視線建立起關係的，「風景」是從「添詩思」的視角被觀看的。話語主體還進一步界定怎樣的景象是有「詩興」的，如：

風暖汀洲吟興生，遠山如畫雨新晴。殘陽影裏水東注，芳草煙中人獨行。

遠青憐島峭，輕白愛雲騰。豔冶叢翻蝶，腥膻地聚蠅。雨聲連灑竹，詩興

³⁹劉禹錫〈魚復江中〉（卷361，頁4082）。

⁴⁰李嶠〈池〉（卷59，頁705）。

⁴¹分別為：雍陶〈題友人所居〉（卷518，頁5929）、薛能〈符亭二首〉之二（卷561，頁6511）。

⁴²分別為：杜甫〈覽物〉（卷231，頁2538）、秦系〈題章野人山居〉（卷260，頁2899）。

⁴³許棠〈寄黔南李校書〉（卷603，頁6965）、張喬〈城東寓居寄知己〉（卷639，頁7325）。

⁴⁴見韓愈、孟郊〈納涼聯句〉（卷791，頁8906）。

⁴⁵分別為：杜甫〈和裴迪登蜀州東亭送客逢早梅相憶見寄〉（卷226，頁2437）、權德輿〈二月二十七日社兼春分端居有懷簡所思者〉（卷325，頁3648）、白居易〈雪朝乘興欲詣李司徒留守先以五韻戲之〉（卷458，頁5212）、劉禹錫〈廣宣上人寄在蜀與韋令公唱和詩卷因以令公手扎答詩示之〉（卷359，頁4058）。



在這兩詩例中，話語主體或先道出「吟興生」，然後讓「遠山」等句的自然景物出場，或是將「島」、「雲」等一系列的景物置於主觀偏好（憐、愛）或感官對象（視、聽）下呈現，然後道出「詩興繼填膺」。詩中的話語主體留下觀者的印跡，而自然景物是在「吟興生」、「詩興填膺」的主觀價值判斷下被呈現的，可以說一系列風景的形象展現彷彿是話語主體在說明怎樣的景是能引發詩興的，或者說：在詩興的作用下，視線捕捉到的是什麼樣的景。

不僅如此，「詩興」、「詩情」等詞彙還進一步成為風景的評判標準，如：

能令詩思好，楚色與寒蕪。

長聽巴西事，看圖勝所聞。江樓明返照，雪嶺亂晴雲。景象詩情在，幽奇筆跡分。

鼓聲將絕月斜痕，園外閒坊半掩門。……林塘闌寂偏宜夜，煙火稀疏便似村。大抵世間幽獨景，最關詩思與離魂。

高秋水村路，隔岸見人家。好是經霜葉，紅餘帶露花……吟興胡能盡，風清日又斜。

曉色宜閒望，山風遠益清。白雲連晉閣，碧樹盡蕪城。水靜沙痕出，煙消野火平。最堪佳此境，為我長詩情。⁴⁷

首例「楚色與寒蕪」之景被置於「能令詩思好」的價值判斷中。次例的「江樓」等景象，從「看圖」、「筆跡」等語看來，似是圖中景象，這樣的景象也是以「詩情在」被修飾的。三例中呈現一系列景象後，以「最關詩思」將這些「幽獨景」予以價值定位。四例亦在一系列景象之後，以「吟興」一詞收束之，「風清」一句，彷彿沒完沒了的景色使人應接不暇，以致「吟興」無法窮盡，末例「曉色」等六句之景被視為佳境的原因是因為「為我長詩情」。「能令」、「最關」、「胡能」、

⁴⁶分別為：李中〈江邊吟〉（卷 747，頁 8502）、齊己〈酬元員外見寄八韻〉（卷 839，頁 9471）。

⁴⁷分別為：韓翃〈送江陵元司錄〉（卷 244，頁 2745）、李鄴〈和綿州于中丞登越王樓作〉（卷 564，頁 6544）、韓偓〈曲江夜思〉（卷 682，頁 7818）、李中〈江村晚秋作〉（卷 749，頁 8535）、周繇〈甘露寺北軒〉（卷 635，頁 7291）。

「最堪」等詞使得「詩思」、「吟興」、「詩情」彷彿具有尺度性質，成為風景的評判標準。「詩興」、「詩思」等詞彙已成為觀看外界的穩定感知結構，又如：

結念湓城下，聞猿詩興新。

對酒歌聲猶覺妙，玩花詩思豈能窮。

傍簷竹雨清，拂案杉風秋……坐覺詩思高，俯知物役休。

昏旦松軒下，怡然對一瓢。雨微吟思足，花落夢無聊。

秋山晚水吟情遠，雪竹風松醉格高。

斲破蒼苔色，因栽十數莖。窗風從此冷，詩思當時清。

吟興終依異境長，舊遊時入靜思量。江聲裏過東西寺，樹影中行上下方。
春色溼僧巾屨膩，松花沾鶴骨毛香。⁴⁸

這些詩中，無論對「花」、對「竹」、對「雨」、對「山水」等，「詩思」成為觀物之角度，而「新」、「豈能窮」、「高」、「足」、「遠」、「清」、「長」等語是風景的詩興（思）效果，使得作詩的情緒成為具有衡量風景的尺度性質。亦可說：「傍簷竹雨清，拂案杉風秋」、「秋山晚水」、被視為「異境」的「春色溼僧巾屨膩，松花沾鶴骨毛香」等風景是經「詩思」、「吟興」、「吟情」修辭而呈現的風景話語。在同樣的觀景標準下，春、秋兩季被視為是最有「詩思」的季節，如：「迎春日日添詩思」、「詩思入秋多」、「秋來詩思祝融高」⁴⁹。其它詞彙也表達了類似的觀點，如「楊子愛言詩，春天好詠時」、「春盡減詩題」、「秋杪詩魔更是狂」⁵⁰，「添」、

⁴⁸ 分別為：張繼〈酬張二十員外前國子博士寶叔向〉（卷 242，頁 2720）、盧真〈七老會詩〉（卷 463，頁 5265）、皎然〈奉和袁使君高郡中新亭會張鍊師書會二上人〉（卷 817，頁 9200）、司空圖〈下方〉（卷 632，頁 7244）、鄭谷〈送進士韋序赴舉〉（卷 676，頁 7744）、杜荀鶴〈新栽竹〉（卷 691，頁 7945）、齊己〈寄道林寺諸友〉（卷 844，頁 9538）。類似之例尚如：李中〈和胸陽載筆魯裕見寄〉：「飲興共憐芳草岸，吟情同愛夕陽山」（卷 750，頁 8547），將「夕陽山」視為「吟情」所愛；孫魴〈主人司空後亭牡丹〉：「吟情自合新」（卷 886，頁 10015），以「吟情」應新的角度觀看牡丹。李咸用〈送曹稅〉：「芳草漁家路，殘陽水寺鐘。落帆當此處，吟興不應慵。」（卷 645，頁 7393）

⁴⁹ 分別為：白居易〈閒出覓春戲贈諸郎官〉（卷 446，頁 5014）、杜荀鶴〈和吳太守罷郡山村偶題二首〉之一（卷 691，頁 7948）、陳陶〈酬元亨上人〉（卷 746，頁 8492-3）。類似之例尚有：皮日休〈襄州春遊〉：「春風相引與詩情」（卷 613，頁 7065）、李中〈秋夜吟寄左僊〉：「與君詩興素來狂，況入清秋夜景長」（卷 747，頁 8509）。

⁵⁰ 元稹〈憶楊十二〉（卷 409，頁 4544）、尚顏〈與陳陶處士〉（卷 848，頁 9599）、姚合〈罷武功縣將入城〉。類似之例尚有：宋之問〈和姚給事寓直之作〉：「乘秋藻翰揚」（卷 53，頁 649）、李中〈江館秋思因成自勉〉詩魔又愛秋。（卷 748，頁 8513）、陸龜蒙〈襲美見題郊居十首因次韻酬之以伸榮謝〉之十：「詩債待秋徵」（卷 622，頁 7162）、卞震〈春日偶題〉「殘句」：「詩債到春無處避」（卷 795，頁 8959）、姚合〈寄國子楊巨源祭酒〉：「門戶饒秋景，兒童解冷吟」（卷 497，

「多」、「高」、「減」、「更是狂」等語使得詩具有衡量風景的尺度性質。風景受到關注是由於其「引發詩興」這點，詩人有時也會在景色迎日後，才有「難怪如此」的恍然大悟：「怪來詩思清人骨，門對寒流雪滿山」、「怪來馬上詩情好，印破青山白鷺飛」、「怪得仙郎詩句好，斷霞殘照遠山西」、「怪來雅韻清無敵，三十六峰當庾樓」⁵¹，「怪來」、「怪得」用現代的話來說就是「難怪」、「怪不得」，此語使得「詩情」與「印破青山白鷺飛」等句的風景具有前因後果的關係，詩境成了印證眼前風景的先視野，好景色彷彿成了「詩情」、「詩思」的保證。實則，是詩人時時刻刻透過詩歌這個濾鏡去看風景，觀看風景仍是採取詩的角度。詩情、詩興等詞彙群還成了地方修辭，如：

曾為掾吏趨三輔，憶在潼關詩興多。

從戎巫峽外，吟興更應多。

殘臘泛舟何處好，最多吟興是瀟湘。……與君剩採江山景，裁取新詩入帝鄉。

帶郭茅亭詩興饒，回看一曲倚危橋。門前山色能深淺，壁上湖光自動搖。間花散落填書帙，戲鳥低飛礙柳條。

山如巫峽煙雲好，路似嘉祥水木清。大抵游人總應愛，就中難說是詩情。

52

「潼關」、「巫峽外」、「瀟湘」等地被施以「詩興多」、「吟興多」等修辭，而三例

頁 5636)、姚合〈罷武功縣將入城〉：「春山暫上著詩魔」。(卷 498，頁 5659)、李中〈獻張義方常侍〉：「秋杪詩魔更是狂」(卷 747，頁 8502)。

⁵¹ 分別為：韋應物〈休暇日訪王侍御不遇〉(卷 190，頁 1956)、(韋莊〈題吉潤廬拾遺莊〉)(卷 696，頁 8014)、(徐鉉〈和太常蕭少卿近郊馬上偶吟〉)(卷 754，頁 8578)、許渾〈酬錢汝州〉(卷 535，頁 6108)。類似例子，尚如：韋莊以地多詩人來讚嘆南昌的風景，白居易也曾以前人的詩境來印證眼前風景，見韋莊〈南昌晚眺〉：「南昌城郭枕江煙，章水悠悠浪拍天。芳草綠遮仙尉宅，落霞紅襯賈人船。霏霏閣上千山雨，嘒嘒雲中萬樹蟬。怪得地多章句客，庾家樓在斗牛邊。」(卷 698，頁 8035)、白居易〈題潯陽樓〉：「常愛陶彭澤，文思何高玄。又怪韋江州，詩情亦清閒。今朝登此樓，有以知其然。大江寒見底，匡山青倚天。深夜湓浦月，平旦鑪峰煙。清輝與靈氣，日夕供文篇。」(卷 430，頁 4740)。

⁵² 分別為：杜甫〈覽物〉(卷 231，頁 2538)、許棠〈寄黔南李校書〉(卷 603，頁 6965)、杜荀鶴〈冬末同友人泛瀟湘〉(卷 692，頁 7950)、秦系〈題章野人山居〉(一作馬戴詩)(卷 260，頁 2899)、薛能〈符亭二首〉之二(卷 561，頁 6511)。類似之例尚如：伍喬〈寄史處士〉：「長羨閒居一水湄，吟情高古有誰知。石樓待月橫琴久，漁浦經風下釣遲。僻塢落花多掩徑，舊山殘燒幾侵籬。」(卷 744，頁 8461)、戎昱〈題嚴氏竹亭〉：「溪水浸山影，嵐煙向竹陰……愛此多詩興，歸來步步吟。」(卷 270，頁 3025)、王貞白〈送友人南歸〉：「南國菖蒲老，知君憶釣船。離京近殘暑，歸路有新蟬。峴首白雲起，洞庭秋月懸。若教吟興足，西笑是何年。」(卷 701，頁 8063)。

更彷彿以見獵心喜般的心態看待「最多吟興」的「瀟湘」，可狠狠（剩採）捕獲「江山景」以入「新詩」。三例以「詩興饒」修飾友人山居之處，「回看」以下五句之景成了「詩興」之印證。末例簡單地以「煙雲好」、「水木清」來形容「符亭」一地的「山」、「路」後，對於能獲得游人青睞的此地，以「詩情」來概括難以言說之美，「詩情」已成為地方風景的形容詞。詩人甚至還為了獲得「詩情」，刻意前往某地，如：「瀟川特去得吟情」、「幾因秋霽澄空外，獨為詩情到上頭」、「聞有難名境，因君住更名……終期一尋去，聊且寄吟情」⁵³。或者刻意從某物上獲得「詩思」，如「聽雪添詩思」、「長把酒杯憑夜月，每將詩思泥春風」⁵⁴，後例中的主體似乎纏著春風，向它乞求詩思。唐詩中的詩情、詩思等詞彙本是對於自然景物的修辭認知方式，在成了某地、某物之特色之後，「詩情」等反而變成去到某地或透過某物可以獲致的東西。

在詩人眼中，並非所有景色都「適合」入詩，以「是否適合寫入詩中」的標準在觀看風景，還出現「景思」一詞，如：

汴河無景思，秋日又淒淒。地薄桑麻瘦，村貧屋舍低。早苗多間草，濁水半和泥。最是蕭條處，茅城驛向西。

縱賞襟情合，閒吟景思通。

江村竹樹多於草，山路塵埃半是雲。新什定知饒景思，不應一向賦從軍。

55

「景思」一詞，從字面看來，似乎是關於景的構思，首例以「無景思」形容「汴河」一地秋日風光，雖言「無景思」，卻又隨之呈現一系列蕭條衰颯之景，可見「景思」所指並非一般的景。次例寫賞牡丹，經過「閒吟」後「景思」才通，似乎是關於眼前景物的構思。三例寫送友人赴任，「江村」二句似為送別途中風景，然不言前去之地的風景，卻以預想友人新作中必將「饒景思」來呈現其憧憬與祝

⁵³分別為：張喬〈城東寓居寄知己〉（卷 639，頁 7325）、齊己〈寄江夏仁公〉（卷 844，頁 9544）、齊己〈寄贈集灘二公〉（卷 842，頁 9517）。

⁵⁴分別為：李建勛〈贈送致仕郎中〉（卷 739，頁 8426）、陳標〈贈祝元膺〉，見《全唐詩補編》，頁 32。「泥」字為「軟纏」之意，見〔明〕楊慎《升庵詩話》卷八「泥人嬌」條：「俗謂柔言索物曰泥，乃計切，諺所謂軟纏也。」（上海：上海古籍出版社，1987年），頁 249。

⁵⁵分別為：白居易〈茅城驛〉（卷 446，頁 5009）、姚合〈和王郎中召看牡丹〉（卷 502，頁 5705）、姚合〈送陳侗赴江陵從事〉（卷 496，頁 5629）。

福。由於《全唐詩》中，「景思」一詞僅此三例，唐代其他文獻似也未出現此詞，無從有更多的線索作判斷。從此三例看來，景思並非一般的景，筆者推論此詞應是在中唐以後以詩為標準看待自然景物，經強烈的詩歌創作意識鎔鑄而成的新詞彙。



(二) 發興、牽興、牽吟系列詞群

而從景物引發詩興這一思路發展，又產生了發興、發詩意、發詠（題）、添興詠、牽興、牽吟這一類詞彙。這類詞彙既是觀景視角，也是風景修辭，從景物引發詩興的「發興」等詞，到「牽吟」等詞，主體成為為景物所「牽」的不自由狀態，以一種前所未有的方式揭示了詩歌觀物模式與態度。其中「發興」一詞最早產生，在五世紀的南朝宋詩人鮑照即有「臨歌不知調。發興誰與歡」⁵⁶，不過從詩的前後文看來，此處的「發興」應只是指激發意興、興致，與詩歌創作無關，與自然景物似也無關。《全唐詩》中此詞出現最早的是孟浩然（689-740）：「風俗因時見，湖山發興多」⁵⁷，從詩中內容看來，是指沿途所見民間風俗和湖光山色激發詩人的興致，然無法確切地肯定這個「興」是否是詩興。真正較明顯將此詞用於景物引發詩興的是杜甫（712-770），其詩：「鄭縣亭子澗之濱，戶牖憑高發興新。雲斷岳蓮臨大路，天晴宮柳暗長春。巢邊野雀群欺燕，花底山蜂遠趁人。更欲題詩滿青竹，晚來幽獨恐傷神。」⁵⁸使人「發興」的對象是「憑高」所見的「雲斷」等四句的景色，而面對這樣的景色，話語主體的反應是「欲題詩」，顯然，「發興」之「興」指的是詩興，杜甫是個常在詩中後設地反思詩歌創作的詩人，《全唐詩》中所見，其用「發興」一詞共五見：「雲山已發興」、「發興自林泉」、「勝絕驚身老，情忘發興奇」、「造幽無人境，發興自我輩。告歸遺恨多，將老斯遊最」⁵⁹，在這些詩中，發興成了「雲山」、「林泉」、「勝絕」的「東樓」、「萬丈潭」之遊的造幽訪勝時，對於所見風景的修辭。此種用法不只在唐詩中，也見於唐代詩論，王南先生即注意到杜詩中的「發興」，王昌齡《詩格》中的「發興」、「乘興」、「興來」、「生興」之「興」等，認為這是唐代詩論中的新用法和闡釋，是指審美、詩性情感發生而引起的詩歌創作意趣，這已有詩本體的成分在其中了

⁵⁶ 見其〈園中秋散詩〉，《鮑參軍詩注》（台北：藝文印書館，1951年），頁228。

⁵⁷ 見〈九日龍沙作寄劉大脊虛〉：「龍沙豫章北，九日挂帆過。風俗因時見，湖山發興多。客中誰送酒，棹裏自成歌。歌竟乘流去，滔滔任夕波。」（卷160，頁1633）。

⁵⁸ 見杜甫〈題鄭縣亭子〉（卷225，頁2415）。

⁵⁹ 分別為：杜甫（712—770）〈陪李北海宴歷下亭〉（卷216，頁2253）、〈春日江村五首〉之二（卷228，頁2487）、〈宴戎州楊使君東樓〉（卷229，頁2488）、〈萬丈潭〉（卷218，頁2294）。

⁶⁰！然而其未著眼於審美對象（景），詩性情感發生而引起的創作意趣，需有引發對象，引發對象如何被呈現，又取決於觀看主體，本文將「發興」這類詞彙視為主客體交相激發之際，主體對於外界景物的風景修辭。八世紀還出現「發詩意」、「發詠（題）」、「添興詠」這樣的詞彙，《全唐詩》中最早出現此種用法的為劉長卿（709-780）「雲峰發詠題」⁶¹，點出了景物與作詩情緒的相關性，此用法其後陸續出現，如：「一見西山雲，使人情意遠。憑高發詠何超遙」、「東湖發詩意，夏卉竟如春」、「誰許風流添興詠，自憐瀟灑出塵埃」⁶²，風景彷彿成了詩情的觸動器，實則也是話語主體詩意雙眼的投射效果。

還有較「發興」、「發詩意」、「發詠」等詞彙更強烈的是以「牽」字為首的詞彙群，如：牽詩思、牽詩興、牽吟興、牽興、牽思、牽吟。《說文》對「牽」字的說解：「引而前也。从牛，冂象引牛之縻也。玄聲。」玄，有遠義，牽之本義為引牛而前。後引申有拉、挽，帶領、引導等義⁶³。「牽」是一種主體由於外力牽引、牽扯而不自主的行為。牽詩思（興）、牽吟興、牽吟詠等嚴格來說還不能算是詞彙，用在某景象引動詩興，類似前述「發興」、「發詠」等詞彙，然主體為景物所「牽」的隱喻式理解，使得「景」似乎反客為主，主體反成為受影響、不自由的被決定對象。《全唐詩》中所見，較早出現此用法的是八世紀的元、白，如元稹對於雨後初晴的景色形容：「霞朝澹雲色，霽景牽詩思」、白居易對於江南蘇杭的地方修辭：「境牽吟詠真詩國」，此地不但「牽吟詠」，又被強化為「詩國」，又如李中對於竹的風景修辭：「篩月牽詩興」⁶⁴。這樣的用法，又發展成「牽興」、「牽思」等詞彙，《全唐詩》中最早使用「牽興」一詞者為白居易：

⁶⁰見王南《中國詩性文化與詩觀念》（成都：四川民族出版社 2002 年），頁 214。

⁶¹劉長卿〈賈侍郎自會稽使迴篇什盈卷兼蒙見寄一首與余有挂冠之期因書數事率成十韻〉（卷 149，頁 1541）。

⁶²分別為：皎然〈白雲歌寄陸中丞使君長源〉（卷 821，頁 9257）、朱慶餘〈送吳秀才之山西〉（卷 515，頁 5880）、韓溉〈竹〉（卷 768，頁 8723）。其他例尚如：皎然〈酬烏程楊明府華雨後小亭對月見呈〉：「凝弦停片景，發詠靜秋聲」（卷 815，頁 9176）、張義方〈奉和聖製元日大雪登樓〉：「豈但小臣添興詠，狂歌醉舞一家家」（卷 738，頁 8419）、白居易〈和汴州令狐相公新於郡內栽竹百竿拆壁開軒旦夕對玩偶題七言五韻〉：「百竿青翠種新成。牆開乍見重添興」（卷 449，頁 5059）、魚玄機〈和人次韻〉：「白花發詠慚稱謝，僻巷深居謬學顏。」（卷 804，頁 9055）。

⁶³以上關於「牽」之說解，見許慎著，段玉裁注《圈點說文解字》（台北：書銘出版社，1992 年），頁 52。

⁶⁴分別為：〈元和五年予官不了罰俸西歸三月六日至陝府與吳十一兄端公崔二十二院長思愴曩遊因投五十韻〉（卷 400，頁 4484）、白居易〈見殷堯藩侍御憶江南詩三十首詩中多敘勝事余嘗典二郡因繼和之〉（卷 449，頁 5059）、李中〈庭竹〉（卷 748，頁 8521-2）。類似意思的用法，白居易亦用「撐撥詩人興」來看待「竹」，見其〈題盧祕書夏日新栽竹二十韻〉（卷 438，頁 4861）。類似之例，尚如：元稹〈病減逢春期白二十二辛大不至十韻〉：「風暖牽詩興」（卷 405，頁 4518）、鄭谷〈駐蹕華下同年司封員外從翁許共遊西溪久違前契戲成寄贈〉：「北渚牽吟興，西溪爽共遊」（卷 674，頁 7722）、唐彥謙〈高平九日〉：「偶逢佳節牽詩興，漫把芳尊遣客愁」（卷 671，頁 7675）。

步月憐清景，眠松愛綠陰。早年詩思苦，晚歲道情深。夜學禪多坐，秋牽興暫吟。悠然兩事外，無處更留心。⁶⁵



白居易晚年頗常在詩中自道中晚年入了佛門後「銷盡平生種種心」，卻「唯有詩魔降未得」⁶⁶，這首詩意亦以「詩思苦」到「道情深」道出這種轉變。而之所以吟詩還強調「暫吟」則以「秋牽興」自我辯解，「秋」被「牽興」一詞修飾，仿佛成了人格化的一股魔魅力量，人在物「牽」的情況下是沒有自主性的，作詩一事也就成了不由自主的不得不然。用「牽興」一詞之例，尚如：「江潭牽興遠，風物入題新」⁶⁷，「遠」字之義，在空間上延展之感，也使得「牽興」具有衡量風景的尺度性質，彷彿「江潭」使詩興不斷延展、擴充。「牽思」之例，《全唐詩》中最早使用者為朱慶餘（826 前後），其詩：

雅道辛勤久，潛疑鬢雪侵。……有景皆牽思，無愁不到心。遙天一輪月，幾夜見西沈。

長笛起誰家，秋涼夜漏賒。一聲來枕上，孤客在天涯。木末風微動，窗前月漸斜。暗牽詩思苦，不獨落梅花。⁶⁸

「雅道」即詩道，「辛勤久」的結果之一就是「有景皆牽思」，心思皆因為「景」而不由自主了！「幾夜見西沈」的「月」與「幾夜」之頻率程度揭示了景「牽思」的明證。次例還一一「細數」哪些景色「牽詩思」，詩人彷彿註定是被風景折磨的人（此點將在下章詳論），類似表現尚有姚合一一點明哪些景色「併起詩人思」⁶⁹，此種程式化的風景羅列，彷彿使景只成為詩思的印證。與牽興類似的詞彙尚有「誘才」一詞，然《全唐詩》只出現一例：「春物誘才歸健筆」⁷⁰，春天景物被視為對詩才的誘惑，受此誘惑的話語主體啟動健筆捕獲之。

⁶⁵ 見其〈閒詠〉（卷 448，頁 5039）。

⁶⁶ 見其〈閒吟〉（卷 439，頁 4895）。

⁶⁷ 見齊己〈和岷公送李評事往宜春〉（卷 838，頁 9446）。

⁶⁸ 分別為：朱慶餘〈敘吟〉（卷 515，頁 5889）、李中〈旅夜聞笛〉（卷 750，頁 8543）。

⁶⁹ 見姚合〈遊春十二首〉之六：「寺裏花枝淨，山中水色高。嫩雲輕似絮，新草細如毛。併起詩人思，還應費筆毫。」（卷 498，頁 5664）。

⁷⁰ 見：方干〈題盛令新亭〉（卷 652，頁 7487）。

大約在九世紀前半期又出現了形容景物的「牽吟」一詞，《全唐詩》中所見最早使用此詞者為薛能（817？-880？），其詩中出現兩次：

香少傳何許，妍多畫半遺……負賞慚休飲，牽吟分失飢。

滿魄斷埃氛，牽吟並舍聞。一年唯此夜，到晚願無雲。待賞從初出，看行過二分。嚴城亦已閉，悔不預期君。⁷¹

兩詩中的「牽吟」同樣形容物景，一寫海棠，一寫月色。前者似為流傳不廣、且為居然為畫所遺漏的蜀地海棠抱不平，唐人似乎有著美好的景物均應入詩或入畫的觀念（下個部份將詳論之）。「負賞」二句，話語主體在慚愧心下因而「休飲」，慚愧不該沒有專注欣賞而辜負海棠（負賞），並意料將因海棠「牽吟」而忘卻饑餓，意料之詞（分）暗示了話語主體之目光為物所牽纏的時間將持續下去。次例寫中秋月色，詩中以對外界到了不聞不問的專注狀態，與專注時間之長（「待賞」二句）呈現了主體被景「牽吟」的狀態，希望景色持續的心願（到晚願無雲），亦是為物所「牽」的表現。此詞的使用，到了十世紀還出現：「牽吟過夏惟憂盡，立看移時亦忘迴」，被物的吸引持續整個季節、到了忘我的地步，甚至為了最「牽吟」之物，特意出尋：「底物最牽吟，秋苔獨自尋。何時連夜雨，疊翠滿松陰。湘岸荒祠靜，吳宮古砌深。侯門還可惜，長被馬蹄侵。」⁷²為了最「牽吟」的「秋苔」，不但期待「連夜雨」，且尋幽訪古，還不忍物被馬蹄糟蹋，「最牽吟」使得此詞成為另一種衡量景物之標準。「牽吟」一詞以一種前所未有的方式揭示了詩歌觀物模式與態度。類似的觀物方式，還出現其它表達方式，如「望之增苦吟」的中秋月、「夜雨洗河漢」之景讓「詩懷覺有靈」、「寒窗聽久詩魔發」的雨聲、「動吟魂」的「紅花」⁷³。總之，詩人作詩的衝動時時被外界景物所撩撥。

⁷¹分別為：薛能〈海棠〉（卷 560，頁 6501）、〈中秋夜寄李溟〉（卷 558，頁 6471）。

⁷²以上兩詩均為孫鮐（940 年前后在世）之作，見其〈甘露寺紫薇花〉（卷 886，頁 10017）、孫鮐〈春苔〉（卷 886，頁 10017）。「牽吟」一詞尚出現在：齊己〈假山〉：「引看僧來數，牽吟客散遲」（卷 843，頁 9531）、齊己〈病起見秋月〉：「惜坐身猶倦，牽吟氣尚羸」（卷 842，頁 9516）、李中〈海城秋日書懷寄胸山孫明府〉：「皓月牽吟又入秋」（卷 748，頁 8512）、李中〈送夏侯秀才〉：「牽吟一路逢山色」（卷 748，頁 8524）、李中〈送姚端先輩歸寧〉：「牽吟芳草遠」（卷 749，頁 8535）。

⁷³分別見：馬戴〈中秋月〉（卷 556，頁 6442-3）、齊己〈新秋雨後〉（卷 838，頁 9444-5）、盧士衡〈僧房聽雨〉（卷 737，頁 8409）、劉昭禹〈送人紅花栽〉（卷 886，頁 10019-20）。類似之例，尚如：張籍〈賦花〉中「興詩家」的花。（卷 386，頁 4362）、李建勛〈春雪〉：「閒聽不寐詩魂爽」（卷 739，頁 8433）、齊己〈寄山中諸友〉：「嵐光生眼力，泉滴爽吟魂」（卷 843，頁 9525-6）。

(三) 供吟、詩題、詩景系列詞彙



前述兩類詞彙是話語主體針對能否引發詩興(情),對自然景物的風景修辭,這部分要檢視的是另一群詞彙:供吟、資吟、伴吟、堪吟、宜詩、費吟、詩景、詩境、詩家物、詩題、屬詩等詞彙。這類詞彙或以「潛在之詩」的認知角度看待自然景物,自然被視為具有資源價值的對象,提供作詩所需;或者是以詩歌為框架對視覺對象(自然景物)所作出的價值判斷;或成為詩人觀察和分類的自然景象原則和形式,在此原則下,某些景物成了詩人專屬之物。詞彙群中暗藏著觀看風景的認知角度與思維模式。

首先是供吟、資吟、伴吟一類詞彙,這類詞彙揭示了將自然景物看成是詩歌創作的助力或者「潛在之詩」的認知角度。而在此類詞彙出現之前,即存在著類似的觀念,只是尚未被詞彙化,以下略述從觀念初發到詞彙化的過程。將自然景物視為供文章之用的觀念,早在李白的文章中即已出現:「草木已盛,且江嶂若畫,賞盈前途,自然屏間坐遊,鏡裏行到,霞月千里,足供文章之用哉!」⁷⁴這段話中不但以畫的感知角度將處身於「江嶂」中的人視為「坐遊」於畫屏間,且「足供」一句已經以創作為衡量景色的尺度。這樣看待自然景物的觀念或許其來有自,《文心雕龍》:「若乃山林皋壤,實文思之奧府……屈平所以能洞監風騷之情者,抑亦江山之助乎!」⁷⁵以「文思的寶庫」概括了文學創作和自然景物的關係。然而這種觀念在這兩段文中都尚未形成詞彙。唐詩中將此概念詞彙化了!將風景視為有助於詩,而尚未形成詞彙之例,如:「十洲風景助新詩」、「雪月助宏才」、「園柳助詩玄」⁷⁶,以助詩、助才的視角看待風景。類似的觀念進一步詞彙化,如「供吟」、「資吟」、「伴吟」等詞。「伴吟」(吟伴)一詞,《全唐詩》中出現最早的是戎昱(745-800):「客醉花能笑,詩成花伴吟」⁷⁷,此例中的「伴」尚只是陪同、陪伴之意,然「伴吟」一詞《全唐詩》漸發展出以助詩、助才的視角看待風景的意涵(詳下)。「供吟」一詞,《全唐詩》中出現最早的是杜荀鶴(846-904),「資吟」一詞則為劉昭禹(909前後),如下列一、二例:

⁷⁴李白〈早夏於將軍叔宅與諸昆季送傅八之江南序〉,見李白撰,瞿蛻園校注《李白集校注》(台北:里仁書局,1981年),頁1576。

⁷⁵見劉勰《文心雕龍·物色》卷十(台北:開明書局,1975年),頁2。

⁷⁶分別為:劉禹錫〈馬大夫見示浙西王侍御贈答詩因命同作〉(卷361,頁4076)、方干〈贈許贍秀才〉(卷649,頁7454)、貫休〈寄景地判官〉(卷833,頁9399)。

⁷⁷戎昱〈花下宴送鄭鍊師〉(卷270,頁3020)。

開戶曉雲連地白，訪人秋月滿山明。庭前樹瘦霜來影，洞口泉噴雨後聲。

有景供吟且如此，算來何必躁於名。

風月資吟筆，杉篁籠靜居。

護噪蟬身穩，資吟客眼明。

清邃林亭指畫開，幽巖別派像天台。坐牽蕉葉題詩句，醉觸藤花落酒杯。

……終年此地為吟伴，早起尋君薄暮迴。⁷⁸



首例將「開戶曉雲」等四句之景視為「供吟」之用，「供」為供應人的需求之義，將「供吟」之景與「躁於名」兩者予以算計衡量，得出「供吟」之景勝過世俗名聲的價值。二、三例以「資吟」一詞看待「風月」與「庭竹」，「資」本意是指貨物，錢財，「特指積攢起來的、囤積起來的財貨，是儲備品」⁷⁹，並擴大為指賴以生活的來源資助，是生活、經濟活動的詞，將景物視為「資吟」是一種隱喻式的理解，風景被視為是吟詠創作的資源，如同經濟、生活上的資助所需，以「資吟」的角度看待庭竹，難怪「客眼明」。以「供」與「資」的理解方式來看待自然景物，自然被視為具有提供所需的資源價值之對象，隱喻中隱藏著人對自然的認知角度。末例中的話語主體在「清邃林亭」等二句之景的激發下已「坐牽蕉葉題詩句」，更因景的緣故進一步將此地視為「吟伴」，「伴」是一種「彼此相依、互相陪伴」⁸⁰的關係，將此地之景視為「伴」，可見景與主體之相依相存的關係，「終年」之強調似乎暗示此地之景值得一吟再吟。詩人甚至對伴吟之景物心存感激：「慚愧二年青翠色，惹窗黏枕伴吟詩」⁸¹。供吟等詞彙也具有衡量風景的尺度性質，詩人若才華太高，世界將供應不了，齊己就是這樣看待李白的：「人間

⁷⁸ 分別為：杜荀鶴〈和友人見題山居〉（卷 692，頁 7956）、劉昭禹〈贈惠律大師〉（卷 762，頁 8647）、齊己〈和孫支使惠示院中庭竹之什〉（卷 840，頁 9486）、方干〈題越州袁秀才林亭〉（卷 651，頁 7478）。類似之例尚如：李頻〈長安書情投知己〉：「精華搜未竭，騷雅琢須全。…五陵供麗景，六義動花牋。」（卷 589，頁 6841）、權德輿〈送張周二秀才謁宣州薛侍郎〉：「湖月供詩興，嵐風費酒錢」（卷 324，頁 3639）、皎然〈同顏使君真卿李侍御萼游法華寺登鳳翅山望太湖〉：「蕭辰資麗思，高論驚精修」（卷 817，頁 9199），或將景色視為借給「吟詩」之用：李咸用〈題陳正字林亭〉：「曉煙輕翠拂簾飛，黃葉飄零弄所思……賴有平原憐賤子，滿亭山色借吟詩」（卷 646，頁 7406）。

⁷⁹ 關於「資」字之意義解說，見王鳳陽《古辭辨》（增訂本）（北京：中華書局，2011年），頁 296。

⁸⁰ 關於「伴」字之意義解說，見王鳳陽《古辭辨》（增訂本）（北京：中華書局，2011年），頁 597。

⁸¹ 見崔櫓〈別君山〉（卷 884，頁 9997）。類似之例尚如：裴夷直〈省中題新植雙松〉：「更堂直將誰語，自種雙松伴夜吟」（卷 513，頁 5861）、吳融〈宿青雲驛〉：「今夜青雲驛前月，伴吟應到落西山」（卷 686，頁 7882）、李中〈和友人喜雪〉：「伴吟花莫並，銷瘴藥何如」（卷 749，頁 8538）。

物象不供取。飽飲遊神向懸圃」⁸²，人間「不供取」，只好轉向仙界，繼續掠奪。

以「潛在之詩」的認知角度來看待自然景物的觀念，還表現在「詩題」一詞上。「詩題」一詞在唐代應不算新出現的詞彙，其原指詩的題目，如權德輿詩：「玉相和正邊身」句下自注：「時以沽美玉為詩題」⁸³，即此用法。然「詩題」一詞在唐代有了新的用法，指詩的題材，常用以形容風景，算是舊詞新義，可視為是一種以不造詞而出現新詞的命名事物之方式，本文在概念命名的層次上將其視為唐代新詞，此一詞彙的意義轉變代表唐人詩歌與風景觀念的轉變。觀念演變的過程常常是發生在語言內部，詞義轉變往往是由於人與世界關係的轉變。以「詩題」為「詩的題材」，這樣的用法在《全唐詩》最早出現於白居易（772-846）其詩：「朱閣青山高庳齊，與君才子作詩題。傍聞大內笙歌近，下視諸司屋舍低。萬卷圖書天祿上，一條風景月華西」，此詩是對劉禹錫〈題集賢閣〉的和詩，話語主體認為：集賢閣的高度使人望之景適合成為「才子」的「詩題」，亦即劉詩中「時登高閣望人寰」所見之景：「青山雲繞欄干外，紫殿香來步武間」⁸⁴，換言之，才子往往將眼中之景看成「詩題」，白詩「一條風景月華西」之句再次強化將風景看成詩的題材的觀景角度，風景被看成潛在的詩。以「詩題」指詩的題材之例，尚如：

鄱陽勝事聞難比，千里連連是稻畦。……郡圖開處是詩題。

莫笑老人多獨出，晴山荒景覓詩題。

綠樹叢垓下，青蕪闢楚西。路長知不惡，隨處好詩題。

雪深加酒債，春盡減詩題。

多上散花樓上望，江山供盡好詩題。⁸⁵

⁸² 見〈讀李白集〉（卷 847，頁 9585）。

⁸³ 權德輿〈上巳日貢院考雜文不遂赴九華觀袂襖之會以二絕句申贈〉（卷 329，頁 3678）。

⁸⁴ 見其〈和劉郎中學士題集賢閣〉（卷 449，頁 5060），劉禹錫詩，見其〈題集賢閣〉（卷 360，頁 4063）。

⁸⁵ 分別為：姚合〈送饒州張使君〉（卷 496，頁 5625）、姚合〈寄周十七起居〉（卷 497，頁 5646）、李頻〈送友人之揚州〉（卷 588，頁 6825）、尚顏〈與陳陶處士〉（卷 848，頁 9599）、崔致遠（新羅國）〈七言記德詩三十首謹獻司徒相公·築城〉，《全唐詩補編》，頁 31。類似之例，尚如：姚合〈武功縣中作〉三十首之十八：「聽琴知道性，尋藥得詩題」（卷 498，頁 5659）、齊己〈聞尚顏上人初居有寄〉：「野客已聞將鶴贈，江僧未說有詩題。窗臨杳靄寒千嶂，枕遍潺湲月一溪」（卷 846，頁 9571）。

首例「勝事」一詞之後帶出景物的描寫，「勝事」應指美好的景色、景致⁸⁶。對於送友人前往，而自己未去過鄱陽的話語主體來說，對此地的想像來自於聽聞和郡圖，光是間接印象，即得出這樣的斷定：此地風景為他處難及，以及適合作為詩的題材，「盛事」和「詩題」二詞可說是話語主體對「鄱陽」一地的風景修辭。次例「莫笑」二句，以煞有介事的姿態演出了一個違反俗常的舉動（這是唐代塑造詩人形象的常用手法，詳第四章）：晴山荒景中一個獨行老人尋尋覓覓，只為尋找詩的題材，「荒景」是荒遠、不為人所注意之景，大概是尋常景物已為人寫盡，只好至荒遠之處尋找未被寫過之景。末三例皆以「詩題」來指稱值得入詩的眼中風景。「春盡減詩題」一句更透露：不是沒有景物，而是適合入詩的風景減少了！不是入眼之物皆可成為詩歌之景，詩歌成了取捨風景的一個指標。「詩題」還成為景的評價標準，如：寓居金江的詩人雖然吟道：「春篔離籜盡，陂藕折花初」之景，卻嘆曰：「野趣今何似，詩題舊不如」，適合入詩的風景大不如前。又如：「漠漠門長掩，遲遲日又西。不知何興味，更有好詩題。還憶東林否，行苔傍虎溪」，「更有」即「豈有也」⁸⁷，話語主體在豈有「好詩題」、「無興味」的感嘆中，乾脆「門長掩」，更因當前的無景可吟，懷念起「東林」的「行苔傍虎溪」之景。「詩題」一詞單獨來看指詩的題材，放在詩歌創作的脈絡中來看，卻隱藏著一個觀看風景的視角。

以詩歌的標準衡量自然景物的觀念，尚出現其它表達方式，早在杜甫已將詩歌視為衡量景物的標準：「已公茅屋下，可以賦新詩……江蓮搖白羽，天棘夢青絲」⁸⁸，「可以」是一種衡量標準，不言風景美，卻以詩為衡量尺度帶出後句之景。這樣的觀念還出現類似的表達，如：白居易（772-846）：「愛君水閣宜閒詠，

⁸⁶ 「勝事」一詞，筆者查詢數本辭典，多歸納為二義：一為「美好的事情」；二為「指寺、觀中法會、齋醮等」。然而檢索《全唐詩》中「勝事」一詞，應不只是「美好的事情」之義，此詞通常出現於風景描寫的脈絡中。《漢語大辭典》中，「勝事」一詞亦只有前述兩義，然「事」字其中一義是「景物、景致」，且引杜甫〈北征〉：「青雲動高興，幽事亦可悅」之楊倫箋注曰：「此歷敘征途所見之景」。「勝事」一詞應有美景之義，且至遲在八世紀，美景之義已形成，如顏真卿（709—785）：「杼山多幽絕，勝事盈跬步」，以每走半步都有美景印證「多幽絕」，見〈題杼山癸亭得暮字〉（卷152，頁1583）。又：劉長卿寫「粉壁衡霍近」、「青翠數千仞」等句之景後，言「勝事日相對」，見其〈會稽王處士草堂壁畫衡霍諸山〉（卷149，頁1530）。類似之例尚如：于良史〈春山夜月〉：「春山多勝事，賞翫夜忘歸」（卷275，頁3118）、錢起〈送歐陽子還江華郡〉：「江華勝事接湘濱，千里湖山人興新」（卷239，頁2687），至九世紀的晚唐仍有此用法，如李洞〈題慈恩友人房〉：「賈生耽此寺，勝事入詩多」（卷722，頁8283）。

⁸⁷ 二詩分別為：齊己〈金江寓居〉（卷840，頁9479）、齊己〈殘春連雨中偶作懷故人〉（卷843，頁9534）。「更有」當「豈有」義，見張相《詩詞曲語詞匯釋》（台北：洪葉文化出版社，1993年），頁38。

⁸⁸ 見杜甫〈已上人茅齋〉（卷224，頁2393）。

每有詩成許去無」、方干（809-888）：「此地似鄉國，堪為朝夕吟」⁸⁹，以上為詞彙化之前已存在的觀念。而此一觀念還進一步詞彙化成「宜詩」、「堪吟」，在《全唐詩》中最早出現於李端（743-782）、杜荀鶴（846-904）詩中，如：

山河方入望，風日正宜詩。牧豎寒騎馬，邊烽晚立旗。蘭凋猶有氣，柳脆不成絲。

清和春尚在，歡醉日何長。谷鳥隨柯轉，庭花奪酒香。初晴巖翠滴，向晚樹陰涼。別有堪吟處，相留宿草堂。

石壁早聞僧說好，今來偏與我相宜。有山有水堪吟處，無雨無風見景時。漁父晚船分浦釣，牧童寒笛倚牛吹。畫人畫得從他畫，六幅應輸八句詩。

90

「宜詩」、「堪吟」是一種以詩歌為框架對視覺對象（自然景物）所作出的價值判斷。這幾首詩，或在「宜詩」、「堪吟」等詞之後，帶出「牧豎寒騎馬」、「漁父晚船分浦釣」之景（一、三例）；或在（二例）羅列一系列的景象後，道出「堪吟」一詞界定「清和春尚在」等六句之景，「別有」、「相留」更透露意猶未盡之感，「堪吟」一詞亦成了此處的地方修辭（堪吟處），「別有」一句逗引更多風景想像，成了友人勸慰留宿的極佳說法。從漢字思維來看，以「宜」與「堪」來看待景物與詩歌之間的關係，透露何種思考方式？「宜」是合適之義，「宜」與「適」皆有相適合之義，然又有些微差別：「宜」的主語與其補語的關係是主從的，主語從屬於補語，主語「宜」於補語，與之相稱，使得其所、適其位；「適」表示的兩對象之間，則是兩兩相應，彼此相當，無分軒輊⁹¹。以此來看「山河方入望，風

⁸⁹分別為：白居易〈答尉遲少尹問所須〉（卷 450，頁 5076）、方干〈旅次錢塘〉（卷 648，頁 7442）。

⁹⁰分別為：李端〈贈岐山姜明府〉（卷 286，頁 3274）、楊徽之〈留宿廖融山齋〉（卷 762，頁 8652）、杜荀鶴〈登石壁禪師水閣有作〉（卷 692，頁 7974）。類似之例，尚如：杜甫〈春日江村五首〉：「茅屋還堪賦，桃源自可尋」（卷 228，頁 2486）、白居易〈奉和思黯相公以李蘇州所寄太湖石奇狀絕倫因題二十韻見示兼呈夢得〉：「對稱吟詩句，看宜把酒杯」（卷 457，頁 5188-9）、白居易〈答尉遲少尹問所須〉：「愛君水閣宜閒詠，每有詩成許去無」（卷 450，頁 5076）、方干〈旅次錢塘〉：「此地似鄉國，堪為朝夕吟」（卷 648，頁 7441-2）、章碣〈雨〉：「低著煙花漠漠輕，正堪吟坐掩柴扃」（卷 669，頁 7651）、清晝、崔遠〈重聯句一首〉：「卷簾只愛荊峰色，入坐偏宜郢客吟」（卷 794，頁 8938-9）、齊己〈早秋雨後晚望〉：「江湖經一雨，日月換新秋。有景堪援筆，何人未上樓」（卷 839，頁 9465）。

⁹¹王鳳陽解釋「宜」字：「表示主語與其連帶的補語相適合，主語與其補語的關係是主從的，主語所表示的事物雖然在與法位置上是主導的，但在意念上它是從屬的，補語所介紹進來的對象才是適合的主體，主語『宜』於補語，與之相稱，這就是『得其所』」，其書中舉《詩經》：「之子於

日正宜詩」，自然風光被視為與「詩」相稱、從屬於「詩」，「詩」使得景物得其所、適其位，「詩」彷彿成了景物最好的「歸處」，這樣的觀念和唐文中論文學構思時所提到的：「物居恍惚，牢籠而俟以真歸」⁹²有異曲同工之妙，均認為通過創作，被寫進文中，才是物的真正歸宿（本文第二章曾論及）。再來看「堪」字，此字的結合對象「經常是事、是各種行為，表示對該事、該行為是否承擔得起、經受得住」，「堪」字有承受得了外來事物的壓力的意思⁹³。以此來審視「堪吟」一詞，詩歌創作之於自然景物彷彿一外來壓力，「詩」彷彿成了「景」的檢測標準，景物要能禁得住此壓力，始「堪吟」。由此觀之，以「宜」與「堪」來看待景物與詩歌之間的關係，詩歌成了一股主導的力量，駕馭著景物，成為景物的擇取標準。而前引詩：「方入望」與「正宜詩」、「堪吟處」與「見景時」之直接對應，更顯示話語主體對於入眼之物一種不由自主的思維定式，末例以詩與畫兩種藝術門類的對決，顯示話語主體對於詩歌持存風景之效果的自信。詩歌創作意識是一股無形的巨大力量，強有力地影響著話語主體的觀看模式與思維走向，而這樣的思維模式暗藏在詞彙之中。

前述詞彙或將景物視為供詩之用，或以詩歌的標準衡量自然景物，《全唐詩》中尚有另一詞彙群，逕自以詩歌命名景色。如「詩（吟）景」、「詩境」、「詩家物」等詞，指富有詩意的景色、境界或物象。其實尚未詞彙化之前，已出現類似的觀念，楊巨源：「詩家清景在新春，綠柳纔黃半未勻。若待上林花似錦，出門俱是看花人」⁹⁴，詩中對於適合詩家之景給出時間限定：人少的初春之時，也透露了詩人與大眾賞景眼光的不同。《全唐詩》中，「詩景」一詞出現最早的為張籍（766？-830？）：「江天詩景好，迴日莫令賒」⁹⁵，已用詩的眼光在命名風景。「詩境」一詞則較早出現於劉商（766 前後）、白居易（772-846）等人的詩中⁹⁶，白居易之詩是較早用來形容風景的例子：

黃鳥無聲葉滿枝，閒吟想到洛城時……詩境忽來還自得，醉鄉潛去與誰

歸，宜其室家」來說明「宜」字之「主語從屬於補語」之義。關於「宜」與「適」字義之差異與意義解說，見王鳳陽《古辭辨》（增訂本）（北京：中華書局，2011年），頁633。

⁹² 黃滔〈課虛責有賦〉，見〔清〕董誥等編，孫映達等點校《全唐文》卷822（太原：山西教育出版社，2002年），頁5099。

⁹³ 關於「堪」字的意義解說，見同前注，頁634。

⁹⁴ 見其〈城東早春〉（卷333，頁3737）。

⁹⁵ 張籍〈送從弟戴玄往蘇州〉（卷384，頁4313-4）。

⁹⁶ 更早的劉商〈酬問師〉一詩曾出現「詩境」一詞，然而非形容景色，其詩：「虛空無處所，彷彿似琉璃。詩境何人到，禪心又過詩。」（卷304，頁3458）

期。東都添箇狂賓客，先報壺觴風月知。

閒中得詩境，此境幽難說。露荷珠自傾，風竹玉相戛。誰能一同宿，共翫
新秋月。暑退早涼歸，池邊好時節。⁹⁷



首例的背景是白居易將任太子賓客分司東都，寫於赴任前。還未到達洛陽，詩人就已迫不急待地預想：「詩境忽來還自得」，並以「先報壺觴風月知」的預告姿態，提醒「風月」：洛陽將添個「狂賓客」，此「狂」是詩人常自言的「詩狂」與「酒狂」，對於風景一副躍躍欲試的態度，彷彿提醒清風明月等美好的景色：有個詩狂等著來收拾它們。在唐人的觀念中，「洛陽本自宜才子」、「洛陽自古多才子」⁹⁸，因而為何洛陽一地對話語主體的觸發是「詩境」即可想而知，「詩境」與「風月」的地方修辭，逗引了人對此地的風景想像。次例中的「詩境」曰「閒中得」，可見這樣風景不是隨意可發現，而是閒中始能得到，第二章曾論及：「得」字所適用的對象，如其字形「貝」所示，通常屬於貴重物品，而此類物品通常指本來沒有而透過爭取得來為已有的，因而「得」往往針對不易獲得的對象。「詩境」是「得」來的，可見其在話語主體心中的價值，「幽難說」顯示此境既隱微又不易以言語界定，雖然如此，話語主體還是以「露荷」、「風竹」兩句之景概括了此境，並以「好時節」讚嘆此人、境美好交融之際。並不只有入眼之景能形成「詩境」，其他感官的物我交接亦幫助形成詩境，如：「陶家五柳簇衡門，還有高情愛此君。何處更添詩境好，新蟬敲枕每先聞」⁹⁹，「更添」一詞，不但暗示了叢集的柳樹是「詩境」，敲枕聽聞到的蟬鳴使詩境更好。蕭馳先生曾提及詩學中出現的「境」論道其：「已經涉入詩人觀察和概括現實的原則和形式，涉入其進入經驗世界的廣度與深度這樣的文類本質問題，而這也就必然涉入認知的問題」¹⁰⁰，此種觀察和概括現實的原則和形式不僅表現於「詩境」一詞，「境」已成了詩人看待外界的觀察模式，如「白雲連晉閣，碧樹盡蕪城。……最堪佳此境，為我長詩情」、「老樹呈秋色，空池浸月華。涼風白露夕，此境屬詩家」、「潭心倒影時開合，谷口閒雲自卷舒。此境只應詞客愛」¹⁰¹，「境」之所以「佳」的關鍵在於其能「長詩情」，

⁹⁷ 分別為：白居易〈將至東都先寄令狐留守〉（卷 450，頁 5075）、白居易〈秋池二首〉之二（卷 445，頁 4990-1）。類似之例，尚如：朱慶餘〈陪江州李使君重陽宴百花亭〉：「醉里求詩境，回看島嶼青」（卷 514，頁 5866）、雍陶〈韋處士郊居〉：「滿庭詩境飄紅葉，繞砌琴聲滴暗泉」（卷 518，頁 5920）、許渾〈與裴三十秀才自越西歸望亭阻凍登虎丘山寺精舍〉：「酒鄉逢病客，詩境遇僧閒」（卷 530，頁 6064）。

⁹⁸ 分別為：劉禹錫〈寄楊八拾遺〉（卷 361，頁 4075）、徐凝〈和秋遊洛陽〉（卷 474，頁 5383）。

⁹⁹ 見司空圖〈楊柳枝二首〉之一（卷 634，頁 7281）。

¹⁰⁰ 見蕭馳《佛法與詩境》（臺北：聯經出版社，2012年），頁 11。

¹⁰¹ 分別為：周繇〈甘露寺北軒〉（卷 635，頁 7291）、劉得仁〈池上宿〉（卷 544，頁 6285）、韋莊

而對於「此境」強調「屬詩家」、「只應詞客愛」，透露這是一種具有文化資本的詩人，始能涉入的經驗世界之深度。「此境」一詞不僅是擇取風景的詩學原則。還成了可居、可尋之地的價值判斷原則¹⁰²。不僅「詩境」是詩人觀察和分類經驗世界的原則和形式，「詩景」、「吟景」等詞亦然，如：

夜月紅柑樹，秋風白藕花。江天詩景好，迴日莫令賒。

古跡荒基好歎嗟，滿川吟景只煙霞。烏衣巷在何人住，回首令人憶謝家。

103

首例將「夜月」兩句之景以「詩景好」概括之，並以此囑咐遠去之人莫因這好詩景而延後了歸來之日。次例中之「只」字，暗示了滿川還有其它景象，然適合當吟景的只有「煙霞」，「吟景」一詞揭示了對自然景象的分類原則。話語主體還往往在「詩景（景）」一詞之後，羅列一系列景色，如「詩境西南好」帶出「人家連水影，驛路在高峰。谷靜雲生石，天寒雪覆松」之景；「到來詩景饒」帶出「隔竹見紅蕉。清漏焚香夕，輕嵐視事朝。靜中看鎖印，高處見迎潮。曳履庭蕪近，當身樹葉飄。傍城餘菊在，步入一仙瓢」之景¹⁰⁴，這些詩句彷彿風景裝置，以景物一一羅列的方式在印證什麼是有詩意的景色。除了「詩境」、「詩（吟）景」等對景色的命名詞彙外，亦出現「詩家物」、「詩家景」等對單一物象的命名，如稱「庭葦」為「詩家景最幽」、稱「垂楊」為「詩家物」、以「沉與詩家物色

〈桐廬縣作〉（卷 698，頁 8035）。類似之例，尚如：吳融〈竹山四十韻〉：「何如當此境，終朝曠遐矚。往往草檄餘，吟哦思幽獨」（卷 685，頁 7870-1）。

¹⁰²強調此境「可常住」、「堪長往」者，如：馬戴〈寄終南真空禪師〉：「松門山半寺，夜雨佛前燈。此境可長住，浮生自不能」（卷 555，頁 6429）、無可〈送清散遊太白山〉：「若履浮雲上，須看積翠南。倚身松入漢，瞑日月離潭。此境堪長往，塵中事可諳」（卷 814，頁 9161）、曹松〈贈衡山麋明府〉：「為縣瀟湘水，門前樹配苔……任官當此境，更莫夢天台」（卷 716，頁 8232）。特意「尋境」者，如：貫休〈別性空禪師〉積翠迸一瀑，紅霞碧霧開。方尋此境去，莫問幾時迴」（卷 830，頁 9361）、齊己〈山寺喜道者至〉：「閏年春過後，山寺始花開。還有無心者，閒尋此境來」（卷 839，頁 9460）。

¹⁰³分別為：張籍〈送從弟戴玄往蘇州〉（卷 384，頁 4313-4）、孫元晏〈烏衣巷〉（卷 767，頁 8707）。類似之例，尚如：姚合〈送徐員外赴河中從事〉：「閒坐饒詩景」（卷 496，頁 5618）、朱慶餘〈送唐中丞開淘西湖夏日遊泛因書示郡人〉：「空餘孤嶼來詩景，無復橫槎礙柳條」（卷 514，頁 5875）、高駢〈途次內黃馬病寄僧舍呈諸友人〉：「紅葉寺多詩景致」（卷 598，頁 6918）、杜荀鶴〈獻長沙王侍郎〉：「雲妝嶽色供吟景」（卷 692，頁 7956）、杜荀鶴〈寄溫州朱尚書並呈軍倅崔太博〉：「山從海岸妝吟景」（卷 692，頁 7975）、黃滔〈寄楊贊圖學士〉：「詩景珠宮列肆供」（卷 705，頁 8118）、徐鉉〈張員外好茅山風景求為句容令作此送〉：「柳谷供詩景」（卷 752，頁 8561）。

¹⁰⁴分別為：姚合〈送殷堯藩侍御遊山南〉（卷 496，頁 5622）、朱慶餘〈杭州廬錄事山亭〉（卷 514，頁 5872）。類似之例，又如：冷然〈宿九華化成寺莊〉：「我來詩境強相關」帶出「巖邊樹動猿下澗，雲裏錫鳴僧上山。松月影寒生碧落，石泉聲亂噴潺湲」之景。（卷 825，頁 9296）。

宜」來看待「白鷺」¹⁰⁵，景物成了詩人專屬之物。



第三節 詩歌意識框架中的觀物方式

上一節「詩歌意識框架中的風景話語」，其實也是一種觀物方式，然探討面向側重於風景詞彙，並從廣義修辭學角度論之；此節將從另一角度，所論的是不限於詞彙的觀物方式，兩部分或許無法斷然區隔，然為方便討論，分兩節論之。以下分為「世界文本化」和「『吟看』系列詞群：『吟』作為把握世界的觀看方式」兩部分探討之。

一、 世界文本化

「世界文本化」是借用楊玉成先生的話，其文中將「如詩」、「如畫」等詞視為詩歌與藝術改變人們感知世界的方式，稱之為「將世界文本化」¹⁰⁶。本文借用這樣的說法來看待將世界視為「詩歌」來觀看（閱讀）的現象，具體表現之一是：「世界被把握為詩」，自然景象被視為具有詩的意味之景，進而發展成「風景即詩」的概念；二是「景物皆須入詩」的觀念。話語主體對於入眼之自然景色，亟欲以詩的形式來把握、占有它，並認為美好的風景只有經過詩人的吟詠，才是有意義的存在。在詩人眼中，將所見寫入詩中是對風景的最高致意，這是一種美景均應被文本化的觀念。

首先是「世界被把握為詩」的觀物方式，又約略可分為兩種略異的觀察角度，其一是從擬詩、類詩視角看待自然景象，《全唐詩》中最早的出現的用法為朱放（773 前後），如下列詩中的首例：

¹⁰⁵分別見：李中〈庭葦〉（卷 747，頁 8501）、司空圖〈力疾山下吳村看杏花十九首〉（卷 634，頁 7277）、雍陶〈詠雙白鷺〉（卷 518，頁 5914）。

¹⁰⁶見楊玉成〈後設詩歌：唐代論詩詩與文學閱讀〉，《淡江中文學報》第十四期（2006 年 6 月），頁 80。



青林何森然，沈沈獨曙前。出牆同浙瀝，開戶滿嬋娟。籜卷初呈粉，苔侵亂上錢。……幽谷添詩譜，高人欲製篇。

畫得江城登望處……乍驚物色從詩出，更想工人下手難。

苜蓿窮詩味，芭蕉醉墨痕。

竟日如絲不暫停，莎階閒聽滴秋聲。斜飄虛閣琴書潤，冷逼幽窗夢寐清。開戶只添搜句味，看山還阻上樓情。¹⁰⁷

首例，從視聽感官呈現竹的各種風貌後，話語主體道出：竹子為幽谷「添詩譜」，「詩譜」一詞，《全唐詩》中僅此一例，頗難確切斷定其義，然「譜」本來是指供參考的書，或者是按照事物類別或系統編成的書，且從緊接著的「欲製篇」看來，話語主體似將自然景象視為寫詩的參考題材或屬於詩的類別，並將竹子視為眾多類中之一。次例寫畫中景象，話語主體驚呼簡直是「物色從詩出」，「更想工人下手難」更可令人想見其渾然天成，而從「乍驚」的主體反應，可知「詩」已成為人感知、評價外界景象的一個頗高的美學判准。末兩例，分別以窮盡「詩味」來看待「苜蓿」，以及「添搜句味」來形容雨景，「搜句」即寫詩，「搜句味」亦「詩味」，兩例皆將景物看成具有詩的意味之景。如果說這些例子是從擬詩、類詩視角看待自然景象，另一種觀察角度則是直接將景色看成詩。

將景色看成詩之例，《全唐詩》中最早的出現的用法為孟郊（715-814），下列詩中的首例即為其詩：

地上春色生，眼前詩彩明。

經雨綠苔侵古畫，過秋紅葉落新詩。

細雨輕觴玉漏終，上清詞句落吟中。

鳳笙龍笛數巡酒，紅樹碧山無限詩。

顛倒夢魂愁裏得，擷奇詩句望中生。花緣豔絕栽難好，山為看多詠不成。

¹⁰⁷分別為：朱放〈竹〉（卷315，頁3540-1）、張籍〈答白杭州郡樓登望畫圖見寄〉（卷385，頁4337）、唐彥謙〈聞應德茂先離棠溪〉（卷671，頁7665）、李中〈對雨寄胸山林番明府〉（卷748，頁8520）。

木落多詩藁，山枯見墨煙。

草媚蓮塘資逸步，雲生松壑有新詩。¹⁰⁸



這些詩中或將「春色」視為「詩彩」，令人眼睛一亮；或將「紅葉」飄落的景像視為「新詩」；或將「細雨」視為空中落下的「詞句」；或將「紅樹碧山」看成「無限詩」；或認為望中景象「生」出奇特「詩句」；或將「木落」視為「未經修飾的詩歌」¹⁰⁹（詩藁（同「稿」））；或將「雲生松壑」視為「新詩」。世界被文本化為詩歌，解讀世界如同在讀詩。話語主體不僅將世界看成「詩」，「經雨綠苔侵古畫」、「山枯見墨煙」二例還將世界看成畫。詩、畫影響人的感知，成了解讀世界的期待視野。周裕鍇先生曾舉宋代「窗含滿眼新詩」等詩為例，認為直接把風景當作詩歌這種「風景即詩」的概念，幾乎在北宋晚期才真正出現¹¹⁰，然而從前述唐詩之例，可見此種概念在唐代已初露端倪。

第二類是「景物皆須入詩」的觀念。對於入眼之自然景色，亟欲以詩的形式來把握它，是唐人面對風景的一個顯然態度，如：「水石南州好，誰陪刻骨吟」¹¹¹，面對好風景，主體反應是想搜腸刮肚地吟詠它。又如：

秋庭風落果，灑岸雨頽沙。問俗營寒事，將詩待物華。

和風裝點錦城春，細雨如絲壓玉塵。漫把詩情訪奇景，豔花濃酒屬閒人。

¹¹²

兩詩前二句皆眼前景，話語主體均在以詩羅列入眼之景後，有意識地反身自覺到自身以詩寫景的行為——將詩作為「待」、「訪」美好景色（物華、奇景）之工具。首例中，杜甫置園於巫峽，關於此詩，黃生注曰：「春深而買，追憶前事。」

¹⁰⁸ 分別為：孟郊〈同書上人送郭秀才江南尋兄弟〉（卷 379，頁 4247）、杜牧〈宣州開元寺贈惟真上人〉（卷 526，頁 6023）、陸龜蒙〈和襲美寒夜文謙潤卿有期不至〉（卷 628，頁 7215）、章碣〈癸卯歲毘陵登高會中貽同志〉（卷 669，頁 7654）、韋莊〈江上村居〉（卷 697，頁 8026）、貫休〈懷洛下盧縉雲〉（卷 833，頁 9401）、貫休〈陪馮使君遊六首·錦沙墩〉（卷 837，頁 9429）。

¹⁰⁹ 此句解成：將「木落」直接視為「詩作」亦可。「詩稿」一詞為詩的稿子或詩作，另一義為詩集的專稱，如：陸游《劍南詩稿》，然後者似為宋代始有之義。將景物看成「詩稿」的類似之例，尚如：姚合〈送喻覺校書歸毘陵〉：「主人庭葉黑，詩稿更誰書」（卷 496，頁 5620）。

¹¹⁰ 見周裕鍇〈風景即詩與觀者入畫——關於宋人對待自然、藝術與自我之關係的討論〉，《文學遺產》2008 年第一期），「窗含滿眼新詩」為釋德洪〈寄巽中三首〉。

¹¹¹ 見曹松〈林下書懷寄建州李頻員外〉（卷 716，頁 8228）。

¹¹² 分別為：杜甫〈小園〉（卷 229，頁 2501）、卓英英〈錦城春望〉（卷 863，頁 9755-6）。

寒事物華，又預計冬春也。」《杜臆》評曰：「園中寒事，如秋藥冬菁皆是，素不習慣，故問俗而營」¹¹³，可知「問俗」二句是預想天寒之時，而「寒事」應是包含秋冬物景的物候方面，然而此二句之含意似又不只注、評中所言「素不習慣，故問俗而營」而已，聯繫「秋庭」二句的眼前之景，及「將詩待物華」句看來，一個對詩歌創作一事念茲在茲的詩人¹¹⁴，對於此初來乍到的新居，不熟悉的物景一定激起他躍躍欲試的新鮮、好奇之感，以致他將春天景物入詩後，在「問俗」兩句的打探詢問中，彷彿迫不急待地預想秋冬的物景，並等待著以詩捕獲之，此種心態若聯繫詩人平生耽詩又耽景的自述看來¹¹⁵，更為顯然。詩歌彷彿歌成了等待、探訪景色的「裝置」。話語主體面對風景若遇到難以用詩把握之的情況則頗為惋惜，如：「別境客稀知不易，能詩人少詠應難」，對於不易發現的「別境」，感嘆「能詩人少」，顯然欲以詩歌吟取之；又如：在「嵐鎖巖扉清晝暝，雲歸松壑翠陰寒」之景後，惋惜道：「老我不堪詩思杳，幾回吟倚曲欄干」¹¹⁶，面對美景，力不從心，彷彿前句之景色描寫尚無法如實曲盡其景，故流連不忍離去，主體在意識到以文本占有景物的功力失效後，仍「幾回吟倚」的懊惱沮喪之態更強烈流露出占有意圖。這種對於入眼之景色，亟欲以文本的方式占有之的心態是唐代詩人普遍的觀念，而詩、畫往往是將景物「據為己有」的工具，白居易有首詩甚至同時欲以詩、畫將景留存之：

澹煙疏雨間斜陽，江色鮮明海氣涼。蜃散雲收破樓閣，虹殘水照斷橋梁。
風翻白浪花千片，雁點青天字一行。好著丹青圖畫取，題詩寄與水曹郎。

117

末兩句提示了賞景角度，話語主體是以詩、畫為尺度在看前六句「這幅」風景的，

¹¹³見杜甫〈小園〉二家註解，收於〔唐〕杜甫著，〔清〕仇兆鰲注：《杜詩詳註》卷二十（北京：中華書局，1979年），頁1779。

¹¹⁴杜甫常自稱：「辭客」、「詞人」，並強調「吾祖詩冠古」，告誡兒子：「詩是吾家事」，分別見：〈贈蜀僧闍丘師兄〉（卷219，頁2304）、〈宗武生日〉（卷231，頁2535）。其以「詩人」身份自居的意識，在第四章中有更詳盡的探討。

¹¹⁵杜甫曾自言身為一個「詩人」對物之情狀的未能忘情：「物情尤可見，辭客未能忘」。亦曾自言：「為人性僻耽佳句」。又曾在寫「江雲飄素練，石壁斷空青」之景色後，讚嘆道：「平生耽勝事，吁駭始初經」，勝事即美好的景物，詩人對其反應是既「耽」之，且「吁駭」（驚嘆）。以上三詩，分別見：〈寄彭州高三十五使君適虢州岑二十七長史參三十韻〉（卷225，頁2427）、〈江上值水如海勢聊短述〉（卷226，頁2443）、〈不離西閣二首〉之二（卷229，頁2496）。

¹¹⁶分別為：白居易〈晚池汎舟遇景成詠贈呂處士〉（卷458，頁5206）、牟融〈題徐兪山居〉（卷467，頁5314）。白居易此種以詩「留住」景色的觀念，還表現在〈憶舊遊〉：「賴得劉郎解吟詠，江山氣色合歸來」（卷444，頁4981）。

¹¹⁷見其〈江樓晚眺，景物鮮奇，吟玩成篇，寄水部張員外〉（卷443，頁4962）。

「好著」即好用、好取、好以之義，有價值判斷與占有意圖在其中，亦即眼前之景是值得畫起來的。末兩句亦類似框取作用，景物在被文本化之後得以定格，進而被寄給友人，繼續被欣賞。類似例子，在《全唐詩》中所在多有，主體賞景之餘的反應往往是欲「寫取」、「畫取」、「書取」，如：「一簇楚江山，江山勝此難。覓人來畫取，到處得吟看」、「如何將此景，收拾向圖中」、「君向峴山遊聖境……寫取斯文寄我來」、「常愛此中多勝事，新詩他日佇開緘」、「堪恨路長移不得，可無人與畫將歸」¹¹⁸，這些詩句中，「取」（捕取也）、「收拾」（收藏、收據）、「佇」（積聚）等詞彙與景物構成的隱喻關係，流洩了主體對風景意欲「據為己有」的企圖。末例題中「見海棠盛開偶有題詠」之句，更流露出對於此物「移不得」、「無人畫」，所以「題詠」，亟欲以各種方式占有之的強烈欲望。這種占有心態，甚至表現在對於傳聞之景的嚮往：「見說九華峰上寺，日宮猶在下方開。其中幽境客難到，請為詩中圖畫來」¹¹⁹，「為詩」求畫的希望，可能使「難到」的「幽境」幾番曲折輾轉地被文本化到詩中。

唐人面對風景，還有一種觀念：美好的景色沒有被吟過是可惜的，《全唐詩》中最早出現在顧況（725？-814？）、白居易（772-846）等人詩中，如：

白石盤盤磴，清香樹樹梅。山深不吟賞，辜負委蒼苔。

可惜當時好風景，吳王應不解吟詩。

老何歿後吟聲絕，雖有郎官不愛詩。無復篇章傳道路，空留風月在曹司。

謝玄暉歿吟聲寢，郡閣寥寥筆硯閒。無復新詩題壁上，虛教遠岫列窗間。

醜酒卻輸耽睡客，好山翻對不吟人。

春江多好景。莫使醉吟疏。¹²⁰

¹¹⁸杜荀鶴〈題嶽麓寺〉（卷 691，頁 7931）、王周〈早春西園〉（卷 765，頁 8684）、齊己〈送惠空北遊〉（卷 847，頁 9594）、劉長卿〈送孫逸歸廬山〉（卷 151，頁 1570）、鄭谷〈擢第後入蜀經羅村路見海棠盛開偶有題詠〉（卷 675，頁 7735）。類似之例，尚如：王貞白〈雨後從陶郎中登庾樓〉此景堪誰畫，文翁請綴文。（卷 701，頁 8065）、羅隱〈扇上畫牡丹〉：「為愛紅芳滿砌階，教人扇上畫將來」（卷 663，頁 7601）、吳融〈即席〉：「何人借與丹青筆，畫取當時八字愁」（卷 686，頁 7878）、李中〈題徐五教池亭〉：「步逸心難厭，看吟興不辜。憑君命奇筆，為我寫成圖」（卷 750，頁 8544）、皎然〈贈融上人〉：「常愛林西寺，池中月出時。芭蕉一片葉，書取寄吾師」（卷 816，頁 9195）。

¹¹⁹見蕭建〈代書問費徵君九華亭〉（卷 495，頁 5613）。

¹²⁰分別為：顧況〈梅灣〉（卷 267，頁 2963）、白居易〈重答劉和州〉（卷 447，頁 5029）白居易

前兩例，話語主體認為最好的賞景方式是吟詠它，不然即「辜負」、「可惜」了風景，此種惋惜之意，還表現在第五詩例中，「翻」即反而，有出乎預料之外的轉折作用，言下之意，好山面對「不吟人」是浪費了！三、四例，「吟聲絕」、「不愛詩」而「空留風月」，「吟聲寢」使得「遠岫」只是「虛」「列」，皆顯示這樣的觀念：沒有被吟詠的風景只是無意義的存在。末例，面對「多好景」，「莫使醉吟疏」之叮嚀，亦有把握好風景以吟詠，莫使浪費的觀念。類似表現，尚如：「不得玄暉同指點，天涯蒼翠漫青青」¹²¹，「漫」本為「聊且義或胡亂義，轉變而為徒義或空義」¹²²，此詩句透露一種詩學式的風景觀：景物沒有經過詩人之眼的「指點」，縱使美好（青青），也只是無意義的存在（「漫」青青）。

另一種看待風景的觀念，是從之前的文本中尋找當前風景的參照，找不到參照時，即會疑惑：美好的風景為何沒有被吟過，如白居易詠「秋雪」一開頭即拋出這樣的疑惑：「遍覽古今集，都無秋雪詩」，而後才開始對秋雪的吟詠。他也曾在秋遊時發出這樣的慨嘆：「下馬閒行伊水頭，涼風清景勝春遊。何事古今詩句裏，不多說著洛陽秋」¹²³，在「涼風清景」的讚嘆後，發出「何事」的疑問，言下之意，這「勝春遊」的秋景應該被寫入詩中，這不但是一種：美好的景色均應被文本化的觀念，且也顯示了主體以「應該入詩」的角度來肯定眼前景的價值。前述的白詩之後，又有和詩：「洛陽自古多才子，唯愛春風爛漫遊。今到白家詩句出，無人不詠洛陽秋」¹²⁴，白詩一出，習於的「春游」的「才子」始「發現」洛陽秋天的好，而開始吟詠，此詩顯示了著名詩家及其詩句具有引導大眾眼光、改變欣賞世界角度的力量。以「未被寫入詩中」的疑惑來評判眼前景物之例，尚如：

濃澹芳春滿蜀鄉……浣花溪上堪惆悵，子美無心為發揚。

劉白蘇臺總近時，當初章句是誰推。纖腰舞盡春楊柳，未有儂家一首詩。

所尚雪霜姿，……繁當露冷時。人間稀有此，自古乃無詩。¹²⁵

〈喜張十八博士除水部員外郎〉（卷 442，頁 4943）、白居易〈宣州崔大夫閣老忽以近詩數十首見示吟諷之下竊有所喜因成長句寄題郡齋〉（卷 458，頁 5205）、杜荀鶴〈入關寄九華友人〉（卷 692，頁 7952）、徐鉉〈送史館高員外使嶺南〉（卷 751，頁 8551-2）。

¹²¹ 見薛濤〈斛石山曉望寄呂侍御〉（卷 803，頁 9038）。

¹²² 「漫」字之義，見張相《詩詞曲語詞匯釋》（台北：洪葉文化出版社，1993 年），頁 234。

¹²³ 見白居易〈和劉郎中望終南山秋雪〉（卷 449，頁 5057）、〈秋遊〉（卷 450，頁 5079）。

¹²⁴ 見徐凝〈和秋遊洛陽〉（卷 474，頁 5383）。

¹²⁵ 分別為：鄭谷〈蜀中賞海棠〉（卷 675，頁 7734）、薛能〈柳枝詞五首〉之五（卷 561，頁 6519）、

首例，末句創作者自注：「杜工部居西蜀，詩集中無海棠之題」。話語主體欣賞蜀地海棠的角度除了吟詠之外，更因海棠未被寫入杜甫詩中，而以物的角度（堪憫悵）為其抱不平：這麼美好的海棠，杜甫居然無心寫它，由此亦可知杜甫在當時已頗被推崇。次例中，話語主體對於「纖腰舞盡春楊柳」居然未獲劉、白的題詠，竟對為世所推崇的兩位詩人的成就不以為然。其實劉、白並非沒有題詠，〈楊柳枝詞〉其實是在白居易依舊曲作辭，翻為新聲後，當時詩人相繼唱和，始盛行起來。薛能此詩後自注曰：「劉白二尚書繼為蘇州刺史，皆賦楊柳枝詞，世多傳唱，雖有才語，但文字太僻，宮商不高，如可者，豈斯人徒歟，洋洋乎唐風，其令虛愛」，以這樣的說辭否認劉、白詩作（「未有儂家一首詩」），在挑戰權威、一爭高低的心態下，以否定名家的賞景眼光，凸顯自己的眼光外¹²⁶，此詩也從側面流露了當時人的賞景觀：美好的景物應被寫入詩中，尤其怎可被大詩家所遺漏？末例欣賞白菊的讚嘆亦同樣觀念：「人間稀有此，自古乃無詩」，「乃」字的驚愕之感，也折射出賞景的角度：彷彿美好景物應被寫入詩中才「算數」。此種世界均應文本化的觀念，從之前的文本中尋找當前風景的觀景參照，也表現在：眼前之景有沒有被名家畫過，如「九朵碧芙蓉，王維圖未圖」、「春容含眾岫，雨氣泛平蕪。落日停舟望，王維未有圖」¹²⁷，主體彷彿疑惑：這麼美好的風景為何沒被名家畫過。可見詩與畫已成為唐人觀看風景的重要參照。

世界文本化的觀念還表現於：在詩人眼中，將所見寫入詩中是一種重視或憐愛風景的方式，早在李白詩中已出現這種端倪：「為惜如團扇，長吟到五更」，以長時間的吟詠表現對滿月的珍惜之情。又如：「客情浩蕩逢鄉語，詩意留連重物華」、「為愛青桐葉，因題滿樹詩」、「還因重風景，猶自有秋詩」、「為愛西峰好，吟頭盡日昂」¹²⁸，「留連」、「愛」、「重」等詞透露了主體與景之間的關係，此種人／景之間纏綿綢繆的戀惜之情，唯有以詩足以擔承之。又如自稱「散誕愛山客」的話語主體以「寒風天闕晚，盡日倚軒吟」¹²⁹的形象自我呈現的同時，也以終日

許棠〈白菊〉（卷 604，頁 6981-2）。

¹²⁶薛能常挑戰前代詩人，如李白、杜甫、白居易、劉禹錫等，這些大詩家，他都不放在眼裡，楊玉成先生曾將此種過度自大的現象視為宋代江西詩派「影響焦慮」的先聲，認為這種「現象意味著一個新的主體時代的到來，這種主體是在層層社會與歷史的壓力向內擠壓，在焦慮與苦澀的心情中掙扎的產物，從自卑到自大，從迎合到抗拒，主體透過時而怪誕時而滑稽的書寫，試圖建構自我」，見楊玉成〈後設詩歌：唐代論詩詩與文學閱讀〉，《淡江中文學報》第十四期（2006年6月），頁 129。

¹²⁷分別為：貫休〈寒望九峰作〉（卷 833，頁 9398）、齊己〈南歸舟中二首之一〉（卷 838，頁 9450-1）。

¹²⁸分別為：李白〈雨後望月〉（卷 185，頁 1889-90）、劉禹錫〈魚復江中〉（卷 361，頁 4082）、姚合〈題山寺〉（卷 499，頁 5677）、雍陶〈和劉補闕秋園寓興六首〉之五（卷 518，頁 5913）、陳搏（唐五代末至宋初人）〈西峰〉，見《全唐詩補編》，頁 305。

¹²⁹見徐鉉〈天闕山絕句〉（卷 752，頁 8556）。類似之例，尚如：伍喬〈遊西禪〉：「遠岫當軒列

吟到風寒天晚時，揭示了人與景（山）之間的關係（愛）。其後，又出現「枉」、「報」等看待詩歌創作與風景關係之詞，《全唐詩》中較早的用法，出現於錢起（710-782），鄭谷（849-911）等人的詩中，如：

詩成不枉青山色。

溪光何以報，祇有醉和吟。

唯有朗吟償晚景。

窗吟苦為秋江靜。

詩篇調態人皆有，細膩風光我獨知。月夜詠花憐暗澹，雨朝題柳為欹垂。

130

「枉」本義是使某種事物彎曲，引申有直道被歪曲或冤枉之義¹³¹。「詩成不枉青山色」，「枉」字之使用，彷彿是「詩」還給「青山色」一個公道，詩沒有歪曲風景本色。「報」是對方有所施，我有所酬之義，是對施者的回報；「償」則是「還也」，平等的雙方間歸還對方的施予叫「償」¹³²，以「報」與「償」理解「詩」與「景」的關係，將吟詠視為對「溪光」之「報」、對「晚景」之「償」，風景彷彿於主體有恩，作詩是一種回報方式。「枉」、「報」、「償」等詞顯示：彷彿寫入詩中成了回報或對得起風景的方式，「窗吟苦」句像是為了不辜負「秋江靜」而強行作詩。末例中之「憐」、「為」二字揭示了「詠」、「題」的行為作為一種賞景態度，詩歌是對風景的最高致意。

世界文本化的觀念還表現於：詩人把握一個地方的方式往往是「詠遍」、「詠盡」、「詠殘」，這種傾向較早，也較明顯表現於白居易的詩中：

翠光……遊人戀此吟終日」（卷 744，頁 8461）。

¹³⁰分別為：錢起〈送褚大落第東歸〉（卷 236，頁 2605）、鄭谷〈郊園〉（卷 674，頁 7721）、鄭谷〈右省張補闕茂樞同在諫垣連居光德新春賦詠聊以寄懷〉（卷 676，頁 7753）、周朴〈客州賃居寄蕭郎中〉（卷 673，頁 7702）、元稹〈寄舊詩與薛濤因成長句〉（卷 422，頁 4641）。類似之例，尚如：尚顏〈將欲再游荆渚留辭岐下司徒〉：「白蓮幾看從開日，明月長吟到落時」（卷 848，頁 9602）、劉廷堅〈觀岳壽寺松因課留題〉：「為愛奇材看不盡，題詩留在遠公房」，見《全唐詩補編》，頁 49。

¹³¹關於「枉」字之意義解說，見王鳳陽《古辭辨》（增訂本）（北京：中華書局，2011年），頁 848、939。

¹³²關於「報」與「償」字之意義解說，見王鳳陽《古辭辨》（增訂本）（北京：中華書局，2011年），頁 684、775、611。

五年職翰林，四年蒞潯陽。一年巴郡守，半年南宮郎。二年直綸閣，三年刺史堂。凡此十五載，有詩千餘章。境興周萬象，土風備四方。獨無洛中作，能不心悵悵。今為春宮長，始來遊此鄉。徘徊伊澗上，睥睨嵩少傍。遇物輒一詠，一詠傾一觴。筆下成釋憾，卷中同補亡。



蘇杭自昔稱名郡，牧守當今當好官。兩地江山蹋得遍，五年風月詠將殘。幾時酒醞曾拋卻，何處花枝不把看。¹³³

首例中，話語主體不厭其煩地歷數所任之官、所經之地，並以「有詩千餘章」包羅這十五年的時空，「獨無洛中作，能不心悵悵」則有萬中漏一的遺憾。這種遺憾直到寫入「筆下」方「釋」。詩歌彷彿成了白居易多處任官以紀錄風土的備忘錄¹³⁴。兩詩中「境興周萬象，土風備四方」、「遇物輒一詠」、「兩地江山蹋得遍，五年風月詠將殘」、「何處花枝不把看」等句透顯將「萬象」、「四方」、「江山」以詩歌一網打盡的企圖心。用詞透露主體意圖：「周」是從四面把事物包圍起來；「備」表示全部，是一一切都包括在內的意思；「遍」是周遍的意思，側重於無所不在、無處不有；「殘」有將盡的意思，是一種消耗後的剩餘狀態，「周」、「備」、「遍」等詞均有無所不包、無一不有、無一遺漏之義¹³⁵。「周」、「備」、「蹋得遍」、「詠將殘」、「何處……不」更窮極這種不放過任何細節的心態，詩歌成了收攏天地萬物的工具，此種心態還表現於：「吟遍秋光始下來」、「雲門幾迴去，題遍好林泉」，「當時為汝題詩遍，此地依前泥苦吟」（看蓮花）¹³⁶。

二、「吟看」系列詞群：吟作為把握世界的觀看方式

《全唐詩》中的論詩話語，出現一些「吟」字與各類觀看動詞結合而成的新詞彙，如：吟看、看吟、吟矚、吟望、吟眺、吟窺、吟對、吟玩、吟憐、吟賞、

¹³³ 分別見其〈洛中偶作〉（卷 431，頁 4764）、〈詠懷〉（卷 447，頁 5031）。

¹³⁴ 白居易似以「詩」來把握、記憶一個地方，這種心態亦顯示於其〈洛城東花下作〉一詩：「記得舊詩章，花多數洛陽」句下自注云：「舊詩云：洛陽城東面，今來花似雪。又云：更待城東桃李發。又云：花滿洛陽城」（卷 446，頁 5016）。

¹³⁵ 關於「周」、「遍」、「遍」、「殘」等字之意義解說，見王鳳陽《古辭辨》（增訂本）（北京：中華書局，2011 年），頁 537、903、948、959。

¹³⁶ 分別為：徐鉉〈十日和張少監〉（卷 756，頁 8599）、齊己〈寄鏡湖方干處士〉（卷 838，頁 9441）、崔櫓〈岳陽雲夢亭看蓮花〉（卷 884，頁 9996）。類似之例，尚如：孟郊〈送殷秀才南游〉：「南中多古事，詠遍始應還」（卷 379，頁 4252）、趙嘏〈三像寺酬元秘書〉：「車馬照來紅樹合，煙霞詠盡翠微空」（卷 549，頁 6363）。

吟戀、吟味等，這一數量頗大的新詞彙現象實不容忽視¹³⁷。其中，吟玩一詞，在唐之前曾出現過，如南朝宋謝惠連〈雪賦〉：「歌卒，王乃尋繹吟翫，撫覽扼腕」¹³⁸，這裡吟詠玩賞的對象是指「積雪之歌」，並非針對自然景物。從《全唐詩》看來，前述「吟看」系列詞彙幾乎皆出現於八世紀之後，除了「吟玩」、「吟味」的對象有時指詩文作品外，其他詞彙的施用對象，幾乎皆是自然景物。當然，這類詞群中的「吟看」一詞，還存在另一種可能：即「看」字可能已非動詞，而是已虛化的語氣詞，張相先生解釋其義云：「嘗試之辭，如云試試看」¹³⁹。李小軍先生考察「看」之詞義變化，認為其動詞義的虛化用法始於魏晉，並比較「看」字之動詞義與語氣詞義，認為：「看」作「瞻視」義動詞時，後面可以帶賓語¹⁴⁰。由此看來，唐詩中出現的「吟看」有兩種情形：一種如：「吟看青島處，朝退赤墀晨」、「吟看仙掌月，期有洞庭人」等詩中之「看」處於動賓結構，應「表示以吟詠動作觀看」¹⁴¹；另一種如：「清流宜映月，今夜重吟看」、「狂簡斐然吟詠足，卻邀群彥重吟看」¹⁴²等詩中，「看」字就可能是虛化的嘗試之辭。「吟看」系列詞群均為兩動詞合成之詞彙，關於此種構詞方式，漢語詞彙學者蔣紹愚曾經提及「詞法模式」構詞法，其中的一種即「構成動詞的詞法模式」，例如：「動詞+問：表示以某種動作詢問」¹⁴³，「吟看」系列詞群的構詞方式與此頗類似，或可視為「表示以吟詠動作觀看」的詞彙群。「吟」指吟詠，是一種發出聲音的行為，唐人往往先吟詠成詩，再行文書寫，因而「吟」在唐詩中往往指稱詩歌創作。這樣一個有聲的行為與觀看動詞結合後，形成一種新的觀看動詞，這些詞彙中隱藏著某段歷史時期的觀看經驗。就詞彙認知的角度來看，語言和思維的關係密不可分，詞的產生，是由於人們對客觀事物與現象進行認識和思考，因而產生相關概念，進而予以詞彙化的成果，這樣的成果被社會共同認可後，始能轉化為語言成份。而新詞語的生成往往是由於新經驗的產生，因缺乏相關舊詞語可以表達，故產生新詞。新詞產生之後，也為語言使用者提供一種對經驗、事物的新理解視角。因而

¹³⁷據筆者檢索《全唐詩》，這些詞彙施用對象是景物的次數如下：吟看 19 次、看吟 1 次、吟矚 2 次、吟望 4 次、吟眺 3 次、吟窺 1 次、吟對 13 次、吟玩 4 次、吟憐 2 次、吟賞 5 次、吟戀 1 次、吟味 1 次。

¹³⁸見〔南朝梁〕蕭統編，〔唐〕李善注《文選》卷十三（台北：藝文印書館，1998 年），頁 200。

¹³⁹張相《詩詞曲語辭匯釋》，（台北：洪葉文化出版社，1993 年），頁 332。

¹⁴⁰見李小軍《先秦至唐五代語氣詞的衍生與演變》（北京：北京師範大學出版社，2013 年），頁 178。書中談到「看」之動詞虛化過程：「嘗試態語氣詞『看』產生於魏晉南北朝，是從表示測試義的動詞虛化而來；最初是因為『看』的詞義發生了變化，由表示視覺動詞的『瞻視』擴大使用範圍，抽象成一切用感官測試的動作，從而促使『看』的組合關係、語法功能發生相應變化，最後虛化為語氣詞的。」見同書，頁 177。

¹⁴¹分別為：賈島〈送令狐絢相公〉（卷 573，頁 6651）、張喬〈無題〉（卷 639，頁 7325）。

¹⁴²分別為：白居易〈渡淮〉（卷 447，頁 5019）、韓偓〈賜宴元璫而有詩呈吳越王·又和〉（卷 682，頁 7824）。

¹⁴³見蔣紹愚《漢語歷史詞彙學概要》（北京：商務印書館，2015 年），頁 95-97。

「吟看」系列詞群的出現，使得人與景物的相遇方式與互動關係浮出視野，體現了人們對視覺經驗產生了一種新的理解，也暗藏了人們對於觀看自然景物的一種新觀念，並且顯示話語主體意識到詩歌創作改變了他們的視覺經驗。周光慶先生曾就新詞彙現象提出「命名造詞」的行為「既從特定角度揭示和標明瞭事物，認識和解釋了事物，又從特定角度表現出人在特定歷史時期的思維方式和認知模式，彰顯出人在特定歷史時期的生存方式和主體特性」¹⁴⁴，從這個角度來看，「吟看」系列詞群的出現，不僅改變了自然景物存在的意義（景物在詩中是作為吟詠對象而呈現），也彰顯了詩人與其他人不同的存在方式和主體特性，正是這一系列詞群的產生，使得詩人作為一種新型觀察者的面貌得以浮現，人與世界的新關係於焉改寫。

吟看、看吟、吟矚、吟望、吟眺、吟對、吟玩、吟憐、吟賞、吟戀、吟味等一系列詞群，「吟」之後的動詞多為「目」字旁。「以雙眼看，是人類面對觀看對象的最初行為。因此『目』的相關字，帶有與觀看對象進行精神上的交涉意涵」¹⁴⁵，「吟看」系列詞群與觀看對象的關係是種美感經驗的交流，即使非「目」字旁的字，也是由是視覺經驗所帶出的對物所持的一種態度。而「吟」之後的看、矚、望、眺等字，揭示了這是一種由身體經驗引導出的風景體驗。這系列詞群中，《全唐詩》中所見最早為「吟望」、「吟看」、「吟玩」、「吟賞」等詞，出現時間約為八世紀¹⁴⁶。先看「吟望」、「吟看」等詞，這類詞之施用對象，較為確切是針對自然景物者，是杜甫、白居易等人。如杜甫詩出現「吟望」一詞：

昆吾御宿自逶迤，紫閣峰陰入漢陂。香稻啄餘鸚鵡粒，碧梧棲老鳳皇枝。
佳人拾翠春相問，仙侶同舟晚更移。綵筆昔遊千氣象，白頭吟望苦低垂。

147

¹⁴⁴周光慶《從認知到哲學：漢語詞彙研究新思考》（北京：外語教學與研究出版社，2009年），頁107-8。

¹⁴⁵見〔日〕小山鐵郎著，白川靜監修《快樂的漢字：跟著漢學大師白川靜識字、賞字、解字》（漫遊者文化，2013年），頁83。

¹⁴⁶宋之間（約656—約712）詩中出現「忽枉巖中翰，吟望朝復夕」，然「望」字一作「臥」，而此詩是針對友人書札的回應，吟的對象應是「翰」，且就現今資料看來，同時代的詩作中並未出現「吟望」一詞，似作「吟臥」為宜。見其〈答田徵君〉（卷51，頁621）。

¹⁴⁷見〈秋興八首〉之八（卷230，頁2510）。杜甫之前，李白有句：「搖筆望白雲，開簾當翠微」，雖非用「吟望」一詞，但其義已接近，見其〈崔秋浦柳少府〉（卷169，頁1747）。另外，關於「吟望」一詞，或作「今望」，眾說紛紜，葉嘉瑩教授云：「較早之諸本並作『吟望』，蓋因『今』、『吟』兩字形體相近，各本相沿致誤」，並言：「『吟望』二字相連成辭，實不甚妥」，見其《杜甫秋興八首集說》（石家莊：河北教育出版社，1997年），頁374、415。若說「吟望」二字「相連成辭」，

詩一開頭即呈現一幅長安山川之勝景，並以物色之富饒豐美、春遊之熱鬧盛麗來渲染昔日盛世景象之美好。氣象指山水景物之氣象，話語主體回溯舊遊之以彩筆與山水爭勝，今之景物雖仍為吟望的對象，然現況之落魄委頓，與昔日不可同語，盛世之氣象不可復得。此「望」不見得是真的看到，而可能是一種雖望而不見，仍心繫難捨的戀惜之情，而「吟望」是一種在吟詠中以詩的方式來遙思遠望。「吟望」一詞在杜甫之後仍陸續出現，如：「謝公吟望多來此，此地應將峴首齊」，話語主體認為被前代著名詩人吟詠觀看過的風景已獲得無尚價值，在對詩人崇仰之情中體現一種新的價值觀；又如「露華臺上別，吟望十年勞」，吟望的對象是中秋月，對於苦吟詩人李洞而言，「勞」字透露了長年苦思冥想的一種觀物方式；又如：「幽人吟望搜辭處，飄入窗來落硯中」¹⁴⁸，吟望之對象為「雪」，「搜辭」二字，更明確地揭示：這是一種有意為之的吟詠式觀看，顯示詩歌創作已成為詩人把握世界的觀看方式。此種觀物方式還鑄鑄成「吟看」、「吟眺」、「吟矚」等新詞，如：

吟看秋草出關去，逢見故人隨計來。

吟看桂生溪月上，醉聽鯤化海濤翻。

嘯起青蘋末，吟矚白雲端。即事遂幽賞，何心挂儒冠。

暮色遠柯亭，南山幽竹青。……此中足吟眺，何用泛滄溟。¹⁴⁹

實不甚妥」的話，杜甫之後，此詞仍出現在不少詩作中，如：李山甫：「晚天吟望秋光重」，〈遷居清谿和劉書記見示〉（卷 643，頁 7368）、方干：「謝公吟望多來此」，〈和于中丞登扶風亭〉（卷 650，頁 7464），與杜甫（712—770）差不多同時代的權德輿（759-818）有「吟眺」、「吟矚」等詞，亦以「吟」字與觀看動詞相連成辭，如：「風流有佳句，吟眺一傷心」、「吟矚白雲端」，分別見權德輿〈蘇小小墓〉（卷 326，頁 3659）、〈新安江路〉（卷 325，頁 3651）。將杜詩吟望作一詞解者，如《九家集注杜詩》中，趙云：「公蓋言其昔日曾攜彩筆題詩，而干其氣象，今則老矣，正白頭中吟詠而望之」；《偶評》：「所謂故園心、望京華者，一付之苦吟悵望而已」；《金解》：「吟，吟〈秋興〉；望，望京華」，以上分別見葉嘉瑩前揭書，頁 409、376、414。以此處之「吟」乃「今」之誤者，如張遠注：「此詩末聯與上章末聯，皆屬對結體。昔曾對今望，意本明白，舊作吟望，乃字訛耳。」見〔清〕仇兆鰲注解《杜詩詳注》（北京：中華書局，2012 年），頁 1497。然律詩尾聯並不一定要對仗。

¹⁴⁸ 以上詩作，分別為：方干〈和于中丞登扶風亭〉（卷 650，頁 7464）、李洞〈中秋月〉（卷 721，頁 8272）、子蘭〈對雪〉（卷 824，頁 9289）。類似之例，尚如：李山甫〈遷居清谿和劉書記見示〉：「晚天吟望秋光重，雨陣橫空蔽斷霓。」（卷 643，頁 7368）、譚用之〈寄孟進士〉：「吟望曉煙思桂渚」（卷 764，頁 8670）、楊徽之〈漢陽晚泊〉：「傍僑吟望漢陽城，山遍樓臺徹上層」，見王重民等輯錄《全唐詩補編》（台北：木鐸出版社，1983），頁 255。亦有雖未用「吟望」一詞，然近似之例，如：徐鉉〈送宣州丘判官〉：「微吟望綺霞」（卷 756，頁 8604）、權德輿〈曉發桐廬〉：「閑吟試一望，疑在畫屏看」，見《全唐詩補編》，頁 992，這些例子皆顯示詩歌創作與物象觀看之間的聯繫，亦為話語主體對於一種詩歌式的觀看方式的自覺。

¹⁴⁹ 分別為：鄭谷〈送進士吳延保及第後南遊〉（卷 676，頁 7744）、譚用之〈送友人歸青社〉（卷 764，頁 8668）、權德輿（一作孟雲卿）〈新安江路〉（卷 325，頁 3651）、劉得仁〈宿宣義池亭〉（卷 544，頁 6289）。「吟看」、「吟眺」等詞，在《全唐詩》中頗常出現，例尚如張喬〈無題〉：「吟

這些詩中話語主體除了以詩中呈現的眼前之景來顯示自己是在「吟看」、「吟眺」之外，更以「足吟眺」來作為一地之價值判斷，均顯示：詩歌不只是把握世界的方式，更是衡量風景的一把價值尺度。「吟看」的對象不一定得是真實風景，如：「一簇楚江山，江山勝此難。覓人來畫取，到處得吟看」¹⁵⁰，以詩歌把握之，心仍有不足，繼而以畫的方式據為己有，被「框取」後的「江山」成了隨處仍可吟詠觀看之對象。除了「吟看」、「吟望」之外，尚有「吟對」、「吟待」等詞，字面意義雖不是看，卻也是以吟詠方式把握外物的觀看方式，如：「吟對琴尊江上月，笑看花木鏡中春」、「吟對雪華詩韻清」、「山客硯前吟待月」¹⁵¹，此類詞彙大量出現，顯示這是唐人所習用的觀看模式。

前論「吟看」等詞是一種吟詠式的觀看，還有一種就視覺經驗所帶出的對物所持的一種欣賞態度，表現為「吟賞」、「吟玩」、「吟味」等詞彙，「吟賞」一詞，《全唐詩》中最較早出現於顧況（725？-814？）詩，此詞的初始用法即為對景物的一種觀看態度，其詩寫「白石盤盤磴，清香樹樹梅。山深不吟賞，辜負委蒼苔」¹⁵²，吟賞的對象是清香之樹上梅，吟賞即吟詠欣賞之意，話語主體認為景物只有被人用詩的方式來賞玩才是有價值的，任其「委蒼苔」則有所虧負於景。「吟玩」一詞初始是針對詩文作品的用法，已如前述，《全唐詩》中最早以此詞用於新賞景物者，為白居易詩題中出現的「吟玩」一詞：〈江樓晚眺，景物鮮奇，吟玩成篇，寄水部張員外〉，表明詩作是吟玩鮮奇景物的成果，又如：「寒芳引清句，

看仙掌月，期有洞庭人」（卷 639，頁 7325）、方干〈中秋月〉：「未折青青桂，吟看不忍休」（卷 649，頁 7459）、鄭谷〈江梅〉：「吟看歸不得，醉嗅立如癡」（卷 674，頁 7722）、韓偓〈清興〉：「擁鼻繞廊吟看雨，不知遺卻竹皮冠」（卷 681，頁 7805）、李中〈秋雨〉：「竟日散如絲，吟看半掩扉」（卷 747，頁 850）、李中〈題柴司徒亭假山〉：「知君創得茲幽致，公退吟看到落暉」（卷 748，頁 8512-3）、徐鉉〈禁中新月〉：「吟看北墀暝，蘭燼墜微紅」（卷 756，頁 8604）、貫休〈鄂渚逢楊贊禹〉：「燒猛湖煙赤，窗空雪月寒。知音不可見，始為一吟看」（卷 830，頁 9361）、貫休〈寄景判官兼思州葉使君〉：「髯參與短簿，始為一吟看」（卷 831，頁 9378）、貫休〈春末寄周璉〉：「吟看芳草祇思人」（卷 835，頁 9415）、潘存實〈壺公山〉：「雙旌牧清源，吟看壺公翠」，《全唐詩補編》，頁 997。權德輿〈蘇小小墓〉：「風流有佳句，吟眺一傷心」（卷 326，頁 3659）、孟貫〈早春吟眺〉（卷 758，頁 8624）。

¹⁵⁰ 見杜荀鶴〈題嶽麓寺〉（卷 691，頁 7931）。

¹⁵¹ 分別為：牟融〈水西草堂〉（卷 467，頁 5311）、劉滄〈題書齋〉（卷 586，頁 6798）、白居易〈和裴令公一日一年雜言見贈〉（卷 452，頁 5120）。類似之例，尚如：戴叔倫〈憶原上人〉：「不知竹雨竹風夜，吟對秋山那寺燈」（卷 274，頁 3105）、趙嘏〈寄盧中丞〉：「吟對青山憶謝公」（卷 550，頁 6371）、李中〈獻張拾遺〉：「吟對疏篁夕鳥歸」（卷 748，頁 8526）、陳季卿〈江亭晚望題書齋〉：「吟對遠山堪白頭」（卷 868，頁 9838）、王貞白〈泛鏡湖□□〉（題缺二字）：「吟對四時雪」（卷 885，頁 10006）、許棠「殘句」：「當空吟待月，到晚坐看山」（卷 604，頁 6991）、無可〈客中聞從兄島遊蒲絳因寄〉：「吟待黃河雪，眠聽絳郡砧」（卷 814，頁 9163）。

¹⁵² 見顧況〈梅灣〉（卷 267，頁 2963），類似之例，尚如：朱慶餘〈中秋月〉：「孤高稀此遇，吟賞倍牽情」（卷 515，頁 5887-8）、方干〈胡中丞早梅〉：「謝公吟賞愁飄落」（卷 650，頁 7466）、竇洵直〈鳥散餘花落〉：「微臣一何幸，吟賞對寒居」（卷 508，頁 5769）。

吟玩煙景夕」，吟玩的對象為新菊。「吟味」之例，《全唐詩》中最早見者為李群玉（813?-860?）：「持甌默吟味，搖膝空咨嗟」，詩中的「吟味」是指品味、品嚐。此詞亦有用於詩文之吟詠玩味者，如徐鉉：「一首新詩無限意，再三吟味向秋雲」¹⁵³。真正將此詞用於詩歌創作與景物之關係者，為貫休（832-912），其詩云：「雨聲雖到夜，吟味不如秋」¹⁵⁴，「吟味」一詞本被用於詩文等作品的吟詠玩味，此處「雨聲」文本化成了吟味的對象，「不如秋」之斷定，則彷彿以品評詩文的標準在看待雨聲。八世紀之後，還相繼出現：吟惜、吟憐、吟戀等詞，《全唐詩》中，「吟憐」一詞最早出現於趙嘏（806?-?）詩中，「吟惜」最早出現於齊己（863-937）詩，「吟戀」則首出於伍喬（943 前後）詩，如下：

松門堆復積，埋石亦埋莎。為瑞還難得，居貧莫厭多。聽憐終夜落，吟惜一年過。誰在江樓望，漫漫墮綠波。

吟憐受露花陰足，行覺嘶風馬力餘。

到處聞人乞篆蹤，學來年久有深功。墨池闊類湘江水，筆塚高齊太華峰。……知師吟戀煙村景，不肯回頭望九重。

遠岫當軒列翠光……遊人戀此吟終日。

昔歲尋芳忻得侶，江堤物景盡情看。就中吟戀垂楊下，撼起啼鶯晚吹寒。

155

「惜」、「憐」、「戀」等字均是一種受外界事物觸發的情感自覺意識或心理狀態，「惜」有愛惜、捨不得之義，對象通常是人們認為最珍貴的事物；「憐」用於事

¹⁵³兩「吟味」之詩例，分別為：李群玉〈龍山人惠石廩方及團茶〉（卷 568，頁 6579）、徐鉉〈送黃梅江明府〉（卷 754，頁 8577）。

¹⁵⁴分別為：白居易〈江樓晚眺，景物鮮奇，吟玩成篇，寄水部張員外〉（卷 443，頁 4962）、〈和錢員外早冬玩禁中新菊〉（卷 437，頁 4848）、貫休〈寄棲一上人〉（卷 830，頁 9362）。類似之例，又如：許棠〈陪友人夏夜對月〉：「後伏中宵月，高秋滿魄齊。……煩蒸驚頓絕，吟玩畏聞雞」（卷 604，頁 6988）。詩題中針對景物用「吟玩」一詞者，尚如：溫庭筠〈二月十五日，櫻桃盛開，自所居躡履吟玩競名王澤章洋才〉（卷 583，頁 6762）。

¹⁵⁵齊己〈對雪〉（卷 838，頁 9446）、趙嘏〈贈陳正字〉（卷 549，頁 6361）、王著〈贈夢英大師〉，見《全唐詩補編》，頁 555、伍喬〈遊西禪〉（卷 744，頁 8461）、李中〈和潯陽宰感舊絕句五首〉之五（卷 750，頁 8540）。

物，則多表可愛義；「戀」更是一種主體與對象之間有著千絲萬縷的聯結、彼此纏綿難解、不忍分離的關係¹⁵⁶。「吟」字與「惜」、「憐」、「戀」等字結合成詞後，「吟詠」成了話語主體以這些情感把握外界的方式，主體與對象之間的珍愛、憐惜、纏綿難解等種種情絲，有了詩歌這個中介得以鏈接。而吟惜、吟憐、吟戀的對象是：因「雪聲」而令人意識到的時間流逝、「受露花陰」、「煙村景」、「遠岫當軒列翠光」、「垂楊」等，景物以吟詠的方式被把握。話語主體或是特意以「聽憐」、「吟惜」、「誰在…望」等，提示這是被看、被感受的景色，或是以「知師吟戀煙村景」與「不肯回頭望九重」的對比，揭示了被吟戀的景色具有超乎紅塵世俗的價值。

除了「吟看」系列詞群外，唐人此種以詩歌把握外物的觀看方式，也普遍出現在詩作中，或見物而增苦吟：「陰魄出海上，望之增苦吟」；或強調因為吟詠才看到細微景色：「鶴去巢盛月，龍潛穴擁雲。苦吟方見景」；或以值不值得賦詩為評景標準：「春風用意勻顏色，銷得攜觴與賦詩」，繼而以「朝醉暮吟看不足」的方式欣賞「海棠」；或者對於即將消逝的林花，惆悵之餘遂「重吟細把真無奈」，¹⁵⁷一再吟詠中表現了與物纏綿難捨之情。德國學者 Cassirer 曾說：「潛隱在言語和語言的全部發展背後的觀察方式，總要表達出獨特的精神特征，即思想和領悟的特別方式」¹⁵⁸。吟看、看吟、吟矚、吟望、吟眺、吟對、吟玩、吟憐、吟賞、吟戀等詞彙，即揭示了潛隱在語言背後的觀察方式，承載了唐人對於風景的理解、詮釋和評價方式，體現了人與物的相遇模式和互動關係。詩人對物吟詠是自詩歌出現開始即有的普遍行為，並非始自唐人，然將「對物吟詠」這一行為與體驗予以詞彙化，並出現於詩歌創作意識的脈絡中，是始自唐代，這是在對詩歌創作行為極度關注的文化環境中，以及詩歌創作相關的觀念與言說短時間內集中噴湧與流播的背景下，始會出現的現象。而「吟看」系列詞彙敏銳地揭示了這種文化現象。

¹⁵⁶關於「惜」、「憐」、「戀」等字之意義解說，見王鳳陽《古辭辨》（增訂本）（北京：中華書局，2011年），頁836、837。書中解釋云：「『戀』是『亂』詞族的成員，含有彼此聯結著，有千絲萬縷聯繫的意思…『戀』側重於依戀，是彼此纏綿難解、不忍分離的意思」，頁837。

¹⁵⁷分別為：馬戴〈中秋月〉（卷556，頁6442-3）、杜荀鶴〈秋宿棲賢寺懷友人〉（卷691，頁7946）、鄭谷〈海棠〉（卷675，頁7738）、李商隱〈即日〉（卷539，頁6162）。似之例，尚如：胡杲〈七老會詩〉：「搜神得句題紅葉，望景長吟對白雲」（卷463，頁5263）、姚合〈和李紳助教不赴看花〉且看牡丹吟麗句，不知此外復何如」（卷501，頁5693-4）、張祜〈江上旅泊呈杜員外〉：「遠吟佳句望池陽」（卷511，頁5847）、趙嘏〈山中寄盧簡求〉：「竹西池上有花開，日日幽吟看又回」（卷550，頁6378）、陸龜蒙〈奉和襲美初冬章上人院〉：「相看吟未竟，金磬已冷然」（卷622，頁7160）、韓偓〈寄京城親友二首〉之一：「苦吟看墜葉，寥落共天涯」（卷682，頁7821）。

¹⁵⁸見〔德〕Ernst Cassirer（凱西爾）《語言與神話》（北京：三聯書店，1988年），頁57。

第四節 詩與景：藝術與真實之間



本節欲探討的是詩（藝術）與景（真實）之間的另一種關係：唐代詩人常常以競爭的意識在看待自然景色，亟欲在詩（藝術）與景（真實）之間一較優劣、競短爭長。在這種爭勝意識之下，詩與景之間或被視為旗鼓相當、勢均力敵，主體遇見「棋逢對手」之景，也每每心喜於一獲大展長才之機；或「敵消我長」，於是誇勝道強、藐視景物；或「敵進我退」，於是相形見絀、對景物俯首稱臣。表現在詩中，話語主體與自然景色猝然相遇之時，往往激發出總總的算計與估量，以下分「詩與景的較量」、「詩成為評景尺度」、「景成為才之衡量標準」三點述之。

一、 詩與景的較量

以自然景物為參照，認為藝術媲美自然之觀點，並不少見，在《全唐詩》的論詩話語中亦曾出現，如：「榮華肖天秀」、「尋常詩思巧如春」、「詩句擬花枝」¹⁵⁹，「肖」、「如」、「擬」等詞，以詩歌與真實景色之間的程度相當來肯定詩歌描寫的功力。然唐人已不滿於藝術模仿真實，而是更進一步存在一種藝術與真實爭勝的心理，「詩」與「景」之間的較量，成了主體賞景的角度，如：「萬蕊爭開照檻光，詩家何物可相方」¹⁶⁰此例描寫薔薇，「相方」即相匹敵、相當，對景物讚嘆之餘，主體意識到的是詩人可以拿出「何物」媲美之。「相方」將兩事物並列起來加以比較，用這個詞，「景」與「詩」兩者還處於不分上下，可並駕齊驅的關係¹⁶¹。另一種更強烈的爭勝意識是將「詩」視為對「景」的冒犯，此種用法與觀念最早是出現於杜甫（712-770）詩中，其詩云：

昆吾御宿自逶迤，紫閣峰陰入漢陂。……佳人拾翠春相問，仙侶同舟晚更移。綵筆昔遊千氣象，白頭吟望苦低垂。¹⁶²

¹⁵⁹ 分別為：韓愈〈薦士〉（薦孟郊於鄭餘慶也）（卷 337，頁 3781）、杜牧〈和令狐侍御賞蕙草〉（卷 524，頁 6003）、皎然〈送陳秀才赴舉〉（卷 819，頁 9232）。

¹⁶⁰ 見李建勛〈薔薇二首〉之一（卷 739，頁 8430）。

¹⁶¹ 關於「方」字之意義解說，見王鳳陽《古辭辨》（增訂本）（北京：中華書局，2011 年），頁 476、780。

¹⁶² 見杜甫〈秋興八首〉之八（卷 230，頁 2510）

「干氣象」之「干」，是「犯」的意思，表示冒犯、衝撞，「綵筆昔遊干氣象」意為昔日富有文彩之作曾凌駕山水之氣象，與山水爭奇¹⁶³。「干」字既有爭奇的競勝意味，亦顯示話語主體對於以詩歌才能（綵筆）為競勝之憑藉，有著強烈的自信。話語主體對於「景」的競爭意識，還表現在「戰爭」隱喻的詞彙上，如：

水面波疑縠，山腰虹似巾。柳條黃大帶，茭葑綠文茵。……勝事無窮境，
流年有限身。懶將閒氣力，爭鬥野塘春。

春來漸覺一川明，馬上繁花作陣迎。掉臂只將詩酒敵，不勞金鼓助橫行。

164

首例中，詩的競勝的對象為「野塘春」、「勝事」（美好的景色、景致）等風景，爭鬥為爭奪、鬥毆之義，「鬥」字之古字形象兩個武士持戈或空手搏擊的形狀，是一種廝打的行為¹⁶⁵，雖然主體在「無窮境」與「有限身」的對比下，意識到這種爭勝之沒完沒了而曰「懶」，「爭鬥」一詞畢竟還是透露了看待景物的視角，次例中，將「繁花」之景視為「作陣」（軍隊的戰鬥隊行），將「詩」與「景」之間的關係視作「敵」（抗衡、對抗），加上「金鼓」（戰鼓）、「橫行」（征戰中縱橫馳騁貌）等戰爭隱喻，將詩與景的爭勝關係激化。話語主體更以「掉臂」（奮起貌）、「不勞」（不需外物助陣）、「橫行」（所向無敵）顯示對這場「爭鬥」的自信。此種爭勝觀念不僅是一種賞景觀，也是當時認為詩歌凌駕於自然景物之上的觀念，以及詩人對於以詩歌把握世界的自信，亦流露其世界觀：詩中之景比真實世界更美好，對真實之「表徵」（representation）遠勝於真實。

¹⁶³此處「干」字之意義解說，見王鳳陽《古辭辨》（增訂本）（北京：中華書局，2011年），頁643。而「氣象」之解，葉嘉瑩《杜甫秋興八首集說》中引40家說法，大至可歸納為三種：其一指「所詠事物（山水）之氣象」，持此說者如九家、詩通、邵解、邵注、張解、仇注、翁批、鏡銓；其二指杜甫曾於蓬萊宮獻〈三賦〉，干動龍顏，持此說者如：胡注、杜臆、金解、顧注；其三指「詩之氣象」，如頗解。三種說法中，第三種從文意脈絡觀之，可能性較小。葉嘉瑩先生綜合諸家之說認為：獻賦干動龍顏的說法較為拘狹。從歷來注解觀之，採第一種說法者較多，且從此詩整首觀之，前六句皆在描繪漢陂之景物，則「氣象」指山水之氣象，較切合文意脈絡。前述葉氏之說，見葉嘉瑩《杜甫秋興八首集說》（石家莊：河北教育出版社，1997年），頁409-425。

¹⁶⁴分別為：元稹〈酬樂天早春閒遊西湖，頗多野趣，恨不得與微之同賞，因思在越，官重事殷，鏡湖之遊，或恐未暇，因成十八韻見寄樂天，前篇到時，適會予亦宴鏡湖南亭，因述目前所睹，以成酬答，末章亦示暇誠，則勢使之然，亦欲粗為恬養之贈耳〉（卷408，頁4536）、司空圖〈力疾山下吳村看杏花十九首〉之一（卷634，頁7276）。將「詩」與「景」之間的關係視作「敵」（抗衡、對抗）之例，尚如喻堯〈送潘咸〉：「句敵柳花狂」（卷543，頁6269）

¹⁶⁵關於「鬥」字之意義解說，見王鳳陽《古辭辨》（增訂本）（北京：中華書局，2011年），669。

詩與景較量、爭勝的觀念之延伸，唐人認為詩歌能使萬物增色，如：



登臨多物色，陶冶賴詩篇。

章句作雅正，江山益鮮明。

新詩來起予，璀璨六義全。能盡含寫意，轉令山水鮮。

避時多喜葺居成，七字君題萬象清。

常思謝康樂，文章有神力……永嘉為郡後，山水添鮮碧。¹⁶⁶

自首例的杜甫詩開始就有「物色」需經詩人改造、有賴於詩的加工之觀念。其它例子中，話語主體均認為：詩歌的力量能使「江山益鮮明」、「轉令山水鮮」、「萬象清」、「山水添鮮碧」，自然物色被看待為需要透過詩歌改造的不完美物，這種認為風景經吟詠更為出色的看法，也是表徵勝於真實的觀念。甚至羅隱來到了王昌齡昔日任官之處，這樣看待被詩人吟詠過的風景：「鶯偷舊韻還成曲，草賴餘吟盡解春」¹⁶⁷，鶯鳴「成曲」，是因偷了詩人的「舊韻」，春草之貌被看成是受益於昔日詩人的「餘吟」，草終於懂得什麼是春天，自然景物的欣欣向榮貌被視為來自詩人的教導成果。類似觀念而角度相反的表述，是認為詩歌使自然景物失色，如：「謝家章句出，江月少輝光」、「謝公篇詠綺霞羞」¹⁶⁸。甚至認為景物不如詩歌，如：「海嶠煙霞輸逸翰」、「二年此處尋佳句，景物常輸楚客書」、「景物也知輸健筆」¹⁶⁹，「輸」字是失敗、遜色，顯示的已不只是爭勝觀念，而是明確表明真實景物不如詩中描繪物。話語主體誇勝道強之餘，開始輕視造物主，如：「才情百巧鬥風光，卻笑雕花刻葉忙」¹⁷⁰，本欲與「風光」爭盛，想不到一看到眼前的花卻讓詩人嘲笑天地枉費「雕」、「刻」的苦心。不將天地化生的萬物看在

¹⁶⁶ 分別為：杜甫〈秋日夔府詠懷奉寄鄭監（審）李賓客（之芳）一百韻〉（卷 230，頁 2512）、孟郊〈贈蘇州韋郎中使君〉（卷 377，頁 4229）、權德輿〈酬李二十二兄主簿馬跡山見寄〉（卷 322，頁 3621）、杜荀鶴〈和友人見題山居〉（卷 692，頁 7956）、貫休〈古意九首〉之七（卷 826，頁 9307）。類似之例，尚如：王建〈寄李益少監兼送張實遊幽州〉：「天若不生君，誰復為文綱。……山澤增輝光。」（卷 297，頁 3368）、王建〈上李益庶子〉：「雲山經用始鮮明」（卷 300，頁 3412）、李咸用〈友生攜修睦上人詩見訪〉：「語盡景皆活」（卷 645，頁 7396）、齊己〈因覽支使孫中丞看可準大師詩序有寄〉：「錦江增古翠，仙掌減元精」（卷 843，頁 9521）。

¹⁶⁷ 見羅隱〈過廢江寧縣〉（卷 665，頁 7615）。

¹⁶⁸ 分別為：王建〈秋日送杜虔州〉（卷 299，頁 3400）、貫休〈獻錢尚父〉（卷 837，頁 9436）。

¹⁶⁹ 分別為：李群玉〈送于少監自廣州還紫邏〉（卷 569，頁 6596）、李群玉〈仙明洲口號〉（卷 569，頁 6600）、羅隱〈廣陵秋夜讀進士常修三篇因題〉（卷 657，頁 7551-2）。類似之例，尚如：齊己〈寄武陵貫微上人二首〉其二：「風騷妙欲凌春草」（卷 846，頁 9578）。

¹⁷⁰ 見司空圖〈力疾山下吳村看杏花十九首〉之五（卷 634，頁 7276）。

眼裡，更進一步則認為：「天地有萬物，盡應輸苦心。他人雖欲解，此道奈何深。」¹⁷¹，天地雖化生萬物，還不如詩歌創作的苦心。此種詩中之景比真實世界更美好，對真實之「表徵」（representation）遠勝於真實的世界觀，從中唐開始，日亦明顯，詩人還認為畫中之景勝於真實，淺見洋二先生即舉數例來印證當時詩人常常將繪畫與實物相比較，認為繪畫（假）具有比自然實物（真）更高價值的觀念，如：認為畫中之松勝過真松：「得向遊人多處畫，卻勝澗底作真松」、看過畫中山水之後「從此看山不向南」，不值得去南面眺望真山¹⁷²。此種藝術與真實爭勝的觀念，不但是詩人看待景物的角度，也成為評價詩人的標準，如韋穀即以「韻高而桂魄爭光，詞麗而春色鬥美」¹⁷³而推崇李、杜詩，「爭」、「鬥」即是一種爭勝的概念。又如杜牧對李賀的詩歌評論：「雲煙綿聯，不足為其態也；水之迢迢，不足為其情也；春之盎盎，不足為其和也；秋之明潔，不足為其格也」¹⁷⁴對景物之「表徵」（representation）比真實景物更完美的觀念再次得到強化。

二、 詩成為評景尺度

前文已提及：詩歌被視為與景物爭勝的憑藉，不僅如此，詩歌創作一事在主體欣賞風景時所扮演的角色，誠如韓愈所揭示的：「秋到無詩酒，其如月色何」¹⁷⁵，沒有詩，能拿月色怎麼辦？不僅如此，詩歌還更進一步成為評價風景的尺度，如：

已公茅屋下，可以賦新詩……江蓮搖白羽，天棘夢青絲。空忝許詢輩，酬支遁詞。

¹⁷¹見齊己〈寄詩友〉（卷 838，頁 9452）。

¹⁷²引詩分別為：鄭谷〈傳經院壁畫松〉（卷 675，頁 7733）、柳公權〈題朱審寺壁山水畫〉（卷 479，頁 5447）。類似之例尚如：杜荀鶴〈題花木障〉：「由來畫看勝栽看，免見朝開暮落時」（卷 693，頁 7980）。淺見洋二之觀點，見其：〈「天開圖畫」的譜系——中國詩中的風景與繪畫〉《距離與想象：中國詩學的唐宋轉型》（上海：上海古籍出版社，2005 年），頁 68-69。

¹⁷³見〔五代〕韋穀〈才調集序〉，〔清〕董誥等編，孫映達等點校《全唐文》卷 891（太原：山西教育出版社，2002 年）

¹⁷⁴見杜牧〈李賀集序〉，《樊川文集》卷十，吳在慶《杜牧集繫年校注》（北京：中華書局，2008 年），頁 720。

¹⁷⁵見其：〈酬馬侍郎寄酒〉（卷 344，頁 3855）。

巫女廟花紅似粉，昭君村柳翠於眉。誠知老去風情少，見此爭無一句詩。
春風用意勻顏色，銷得攜觴與賦詩。¹⁷⁶



首例之「可以」一詞表示能夠或用途，意味環境足以引發詩興，下文「江蓮」、「天棘」句即以動態搖曳的眼中之景回應前文之「可以賦新詩」；次例「爭無」即怎麼能夠，全詩對於風景之美，並無太多著墨，然在此反詰中，對花、柳的讚嘆之情令人不言而喻，三例中「銷得」，是值得、禁得起之義，彷彿經過春風刻意打扮的海棠花，是值得用詩對待的。「可以」、「爭無」、「銷得」等詞，均是以詩歌創作的眼光作為風景的定奪、評價標準。白居易還有一首詩也是以詩歌作為評價地方風景的標準：「自別錢塘山水後，不多飲酒懶吟詩。欲將此意憑迴權，報與西湖風月知」¹⁷⁷，別「錢塘山水」之後的主體反應之一是「懶吟詩」，且欲將沒有動力作詩的「此意」讓西湖的風月知道，可見「錢塘山水」、「西湖風月」是多麼令其戀戀難捨，亦可見其當前任官之地（蘇州）的風景不如杭州，對風景的評價是以讓人有沒有作詩的興味為標準。

另一種評價風景的尺度則是以「詩人」的身份、眼光來肯定景色，此種觀念在《全唐詩》中早在孟浩然（689-740）詩中即已出現，如下列首例：

苔潤春泉滿，蘿軒夜月閒。能令許玄度，吟臥不知還。

舟觸長松岸勢回，潺湲一夜繞亭臺。若教靖節先生見，不肯更吟歸去來。
何處留詩客，茆簷倚後峰。

何事愛留詩客宿，滿庭風雨竹蕭騷。¹⁷⁸

前二例以假設性的語氣，用前代詩人許詢、陶淵明的眼光看待眼前風景，這兩位

¹⁷⁶分別為：杜甫〈已上人茅齋〉（卷 224，頁 2393）、白居易〈題峽中石上〉（卷 440，頁 4914）、鄭谷〈海棠〉（卷 675，頁 7738）。類似之例，尚如：李建勛〈惜花〉：「年年使我成狂叟，腸斷紅牋幾首詩」（卷 739，頁 8433）。

¹⁷⁷見白居易〈杭州迴舫〉（卷 446，頁 5009）。

¹⁷⁸分別為：孟浩然〈宿立公房〉（卷 160，頁 1648）、趙嘏〈贈桐鄉丞〉（卷 550，頁 6366）、韋莊〈穎陽縣〉（卷 696，頁 8012）、韋莊〈南省伴直〉（卷 698，頁 8038）。類似之例，尚如：鄭準〈題宛陵北樓〉：「若遣謝宣城不死，必應吟盡夕陽川」（卷 694，頁 7993）。

詩人，一偏重山水，一偏好田園，皆為寫景取向，當前之景能令兩詩人「吟臥不知還」、「不肯更吟歸去來」，則景象之美不言而喻。後二例中的話語主體均強調自己的「詩人」身份，並分別以一特寫之風景鏡頭來凸顯：這是「詩人」所愛之景，此種表現模式在中晚唐頗常見¹⁷⁹，以「詩人」身份、眼光肯定風景價值之餘，也藉由標舉出「詩人」眼光之獨特，來表現「詩人」的自我認同（此點詳見第四章）。還有一種情況是：風景略勝詩才一籌，然還在詩才尚可把握的範圍內，形成了吟詠對象耗費詩才的觀念，出現在八世紀前半葉，如崔日知（728 前後）：「琢磨才既竭」、韓愈（768-824）：「屬和才將竭」¹⁸⁰。這樣的觀念在齊己（863-937）、郊滂（不詳）等人的詩中，詞彙化成了「竭才」、「費吟」等形容風景的詞：

今宵前夕皆堪玩，何必圓時始竭才。

芳草澗邊灌水陰，青青別有歲寒心。卻緣飄落秋風後，才子臨流亦費吟。

181

前例寫月色，「竭才」一詞彷彿在說：風景把才華都用盡了！後例則是一種連「才子」也不容易把握的景色。「竭」本來是表水的枯竭，後用以表示力量的衰竭、耗盡；「費」則是指財物的散去、揮霍掉，引申開來也指精力、時間的耗損¹⁸²。「竭」、與「費」兩字均有消耗的概念，用此概念來看待「詩」與「景」之間的關係，詩才成了一種消耗性物品，對詩才的耗損程度成了景物的評價尺度。風景常常在挑動詩人的敏感神經，而此時「詩才」被推出去兩相比較，究竟風景「與之誰短長」？

還有一種評景標準是承認詩歌描寫景物的局限性，這樣的觀念出現頗早，在沈佺期（656-719）的詩中即已出現，其詩云：「揮翰初難擬」，類似用法又如「久為山水客，見盡幽奇物。及來湖亭望，此狀難談悉。乃知天地間，勝事殊未畢。」

¹⁷⁹如：劉得仁〈池上宿〉：「老樹呈秋色，空池浸月華。涼風白露夕，此境屬詩家」（卷 544，頁 6285）、韋莊〈桐廬縣作〉：「潭心倒影時開合，谷口閒雲自卷舒。此境只應詞客愛，投文空弔木玄虛。」（卷 698，頁 8035）。

¹⁸⁰分別為：崔日知〈冬日述懷奉呈韋祭酒張左丞蘭臺名賢〉（卷 91，頁 990）、韓愈〈和侯協律詠筍〉（卷 344，頁 3855）。

¹⁸¹分別為：齊己〈中秋十四日夜對月上南平主人〉（卷 844，頁 9547）、郊滂〈芳草澗〉，王重民等輯錄《全唐詩補編》（台北：木鐸出版社，1983 年），頁 1194。

¹⁸²關於「竭」、「費」兩字之意義解說，見王鳳陽《古辭辨》（增訂本）（北京：中華書局，2011 年），頁 494、582。

183, 「難擬」、「難談悉」都是表示對象的難以描繪, 又如: 「茅亭客到多稱奇, 茅亭之上難題詩。出塵景物不可狀, 小手篇章徒爾為。牛畔稻苗新雨後, 鶴邊松韻晚風時。君今酷愛人間事, 爭得安閒老在茲。」¹⁸⁴, 話語主體連用了「難題詩」、「不可狀」來讚嘆詩歌對之「無能為力」的風景, 卻還是以「牛畔」二句形容之, 並再次強調詩歌表述的枉然(徒爾), 並以此地值得「安閒老在茲」, 肯定其風景價值。另一表述風景超出詩歌把握尺度的詞語是「難盡」、「不盡」, 如: 「虛窗通曉景……對酒吟難盡」寫秋景、「素秋寒露重……綺筆題難盡」寫紫薇花、「玉壘峨嵋秀, 岷江錦水清。古人搜不盡, 吾子得何精」讚嘆山水¹⁸⁵。話語主體在承認詩歌的局限性之餘, 有時求助於其他藝術門類, 如: 「朝來爽氣未易說, 畫取花峰贈遠人」、「此景吟難盡, 憑君畫入京」、「圖經宜細覽, 題詠卒難任」¹⁸⁶, 詩歌無力, 則以畫取景。唐人欣賞風景喜歡以詩、畫為尺度, 當景色超出尺度時, 即一種詩畫均無能為力的風景, 如: 「要自詞難擬, 繇來畫不如」、「休文欲詠心應破, 道子雖來畫得無」、「詩手難題畫手慚」、「詩題不盡畫難真」¹⁸⁷。盧肇更將牡丹納入各種文化符碼: 「騷詠應遺恨, 農經祇粗刊。魯般雕不得, 延壽筆將殫」¹⁸⁸, 以各種藝術門類均把握不得的方式來讚嘆牡丹之美。以上這些詩例顯示: 唐人對於美景存在一種表述的焦灼感, 然此種表述的焦灼也是另一種以詩歌為尺度的評景標準, 風景體驗挑戰了觀者完整表述其反應的能力, 而描述這些風景在語言表述或者圖畫表達上的無能為力, 恰好是人們能給予這種風景的最高讚美: 風景以一種扼殺想像力的尺度存在著, 這是一種無法被詩、畫框取、限定的風景, 語言的無力性也是對這些景象壓倒一切尺度的一種度量, 這是一種風景

¹⁸³分別為: 沈佺期〈和元舍人萬頃臨池玩月戲為新體〉(卷 97, 頁 1047)、白居易〈湖亭晚望殘水〉(卷 430, 頁 4753), 類似之例, 尚如: 張喬〈終南山〉: 「勢奇看不定, 景變寫難真」(卷 639, 頁 7335)、張九齡〈春江晚景〉: 「興來祇自得, 佳氣莫能傳」(卷 48, 頁 590)、薛能〈舟中酬楊中丞春早見寄〉: 「江上境寒吟不得, 濕風梅雨滿船輕」(卷 561, 頁 6515)、韓偓〈無題·倒押前韻〉: 「縱有才難詠, 寧無畫逼真」(卷 683, 頁 7844-5)、徐鉉〈柳枝詞十首〉之九: 「新詞欲詠知難詠」(卷 756, 頁 8598)。

¹⁸⁴ 見杜荀鶴〈題汪氏茅亭〉(卷 692, 頁 7969)。

¹⁸⁵ 分別為: 姚合〈和李舍人秋日臥疾言懷〉(卷 501, 頁 5697)、唐彥謙〈紫薇花〉(卷 885, 頁 10004)、齊己〈酬西川楚巒上人卷〉(卷 839, 頁 9469)。

¹⁸⁶ 分別為: 獨孤及〈雨後公超谷北原眺望寄高拾遺〉(卷 247, 頁 2769)、鄭谷〈西蜀淨眾寺松溪八韻兼寄小筆崔處士〉(卷 675, 頁 7724-5)、李中〈廬山〉(卷 748, 頁 8513-4)。

¹⁸⁷ 分別為: 竇牟〈天津曉望因寄呈分司一二省郎〉(卷 271, 頁 3037)、元稹〈再酬復言〉(卷 417, 頁 4600)、崔櫓〈過南城縣麻姑山〉(卷 884, 頁 9994)、徐鉉〈柳枝詞十首〉之四(座中應制)(卷 756, 頁 8598)。類似之例, 如: 元稹〈重夸州宅旦暮景色兼酬前篇末句〉: 「仙都難畫亦難書」(卷 417, 頁 4599)、曹鄴〈題廣福巖〉: 「書言不盡畫難成, 留與人間作奇特」(卷 593, 頁 6880)。

¹⁸⁸ 見其〈牡丹〉《全唐詩補編》, 頁 1152。

表現形式的新維度¹⁸⁹。



三、 景成為才之衡量標準

與前部分「詩成為評景尺度」相表裡的觀念是：風景往往被視為詩才的衡量標準。觀看對象有時逼顯出自己詩才的不足，這樣的觀念在《全唐詩》中最早出現於韓愈（768-824），如下列首例：

少陵無人謫仙死，才薄將奈石鼓何。

日午牆頭獨見時……欲詠無才是所悲。

景狀入詩兼入畫，言情不盡恨無才。

何事清光與蟾兔，卻教才小少留難。¹⁹⁰

對景物讚嘆之餘，也意識到自己詩才的有限，「奈……何」、「悲」、「恨」的情緒反應，顯示了主體在景物逼臨下無法以詩的形式把握之的無奈。末例中「何事」之詰問，以及「卻教」之出乎預料之外的轉折語氣，更彷彿在譴責月色何故如此美好，以致逼顯出「才小」，「景」與「才」被置於權衡的兩端，「景」之為「砝碼」，使得「才」顯得份量不足。「才薄」、「無才」、「才小」等詞均是在景物的臨照下，主體意識到自己詩才的不足。當然，「無才」、「才小」之嘆，也有可能是謙詞。另一種類似狀況是：有景色卻無才思，如：

對景卻慚無藻思，南金荆玉卒難酬。

韋蟾左丞，至長樂驛亭，見李湯給事題名，索筆紀之曰：「渭水秦山豁眼明，希仁何事寡詩情，只應學得虞姬婿，書字才能記姓名。」¹⁹¹

¹⁸⁹此處之說法參見：Malcolm Andrews 之觀點，見〔英〕Malcolm Andrews（瑪律科姆·安德魯斯）著，張翔譯《風景與西方藝術》（上海：上海人民出版社，2014年），頁167-176。

¹⁹⁰分別為：韓愈〈石鼓歌〉（卷340，頁3811）、韓偓〈見花〉（卷683，頁7831）、韓偓〈冬日〉（卷682，頁7820）、齊己〈中秋十五夜寄人〉（卷846，頁9579）。類似之例，尚如：朱慶餘〈自述〉：「願答相思意，援毫愧不才」（卷514，頁5878）、唐彥謙〈韋曲〉：「欲寫愁腸愧不才」（卷672，頁7687）、劉廓〈楊岐山〉：「景異尋常處……欲續豐碑語，含毫恨不才」（卷775，頁8781）、崔櫓〈惜蓮花〉：「半塘前日染來紅……留樣最嗟無巧筆」（卷884，頁9996）。

首例是面對景色卻無才思而感到慚愧；次例是對景無才吟詠之人成為嘲諷對象，韋蟾來到長樂驛，看到給事李湯在牆壁上的簽名，便提筆在旁題了一首詩，大意是嘲笑其缺乏文采，只會到處寫自己的名字，「豁眼明」的山水風景成了詩才的衡量標準，此則軼事也反映出唐人重視詩才，以及吏治之能不若詩才受到重視的觀念。這兩個例子背後的觀念假定是：有景色理當有才思，所以在「實然」與「應然」的落差下，一感慚愧，一被嘲諷。

另一種情況是：面對風景吟詠之後感到愧對風景，這樣的觀念，《全唐詩》中最早出現於崔日知（728 前後）詩中，如下列詩中的首例：

登高慚思拙，匠物謝情妍。不慕張平子，寧希王仲宣。

常愛陶彭澤，文思何高玄。又怪韋江州，詩情亦清閒。今朝登此樓，有以知其然。……清輝與靈氣，日夕供文篇。我無二人才，孰為來其間。因高偶成句，俯仰愧江山。

依然謝家物，池酌對風琴。慚無康樂作，秉筆思沈吟。境勝才思劣，詩成不稱心。

吟之向禪藪，反愧幽松聲。

但覺塵緣挹絕景，躊躇落筆媿題詩。¹⁹²

「慚」、「愧」（媿）、「不稱心」等字眼都是主體在「清輝與靈氣」之「江山」、「境勝」、「幽松聲」、「絕景」等自然景色映眼下，逼顯出「思拙」、「無才」、「才思劣」之後的情緒反應，景彷彿「才」之衡量標準，讓主體對己作自慚形穢。以「慚」、「愧」等詞來看待「詩」與「景」之間的關係，透露何種概念？「慚」和「愧」都是因為自己有缺點而在內心裡感到不安，因為做錯事、沒完成任務感而到不如人，是由於缺陷而引起的內心反應¹⁹³。話語主體對於自身缺點、不如人等意識是

¹⁹¹分別見：劉兼〈酬勾評事〉（卷 766，頁 8699）、〔五代〕王保定《唐摭言》卷十三。（上海古籍出版社，1978 年），頁 147。

¹⁹²分別為：崔日知〈冬日述懷奉呈韋祭酒張左丞蘭臺名賢〉（卷 91，頁 989-990）、白居易〈題潯陽樓〉（卷 430，頁 4740）、白居易〈首夏南池獨酌〉（卷 459，頁 5219）、皎然〈答蘇州韋應物郎中〉（卷 815，頁 9172-3）、獨孤均〈題含虛洞二首〉之二，《全唐詩續補遺》卷十五。

¹⁹³關於「慚」、「愧」兩字之意義解說，見王鳳陽《古辭辨》（增訂本）（北京：中華書局，2011

由「景」所激發的，「慚」和「愧」二詞的背後預設是應達成任務而未達成，「景」於是成了衡量「才」的標準，逼顯出詩才的不足。而首例捻出的「王仲宣」（王粲）、次例的「陶彭澤」、「韋江州」（韋應物）、三例的「謝康樂」等以寫景著稱的詩人，均顯示：當前的風景之美只有善長寫景的詩人才有資格面對，這是一種：勝境需有詩才來應對的概念。而這樣的觀念在唐詩中，可能最早在李白（701-762）詩中已發軔，其詩云：

聞道稽山去，偏宜謝客才。千巖泉灑落，萬壑樹縈迴。……湖清霜鏡曉，
濤白雪山來。八月枚乘筆，三吳張翰杯。此中多逸興，早晚向天台。¹⁹⁴

曾多次入越的李白，始能對越中山水景物熟悉到能有「千巖泉灑落」等句之景物描寫。對於即將入越的友人，送別者作出了這樣的判斷：「多逸興」的越中山水「偏宜謝客才」，且「八月枚乘筆」以枚乘觀潮之典指出：八月的越中山水就等待有著「謝客才」、「枚乘筆」的友人去攬勝。在勝境需有詩才來應對的觀念之下，詩人有時突發奇想：「焉得思如陶謝手，令渠述作與同遊」¹⁹⁵，彷彿有了陶淵明、謝靈運之手，就足以「對付」風景了！還有一則傳說也顯示了類似觀念：「李白登華山落雁峰，曰：此山最高，呼吸之氣。想通天帝坐矣。恨不攜謝朓驚人詩來，搔首問青天耳！」¹⁹⁶詩才不足無妨，儘可假設性地抬出古代詩人來「對付」眼前風景。或者是在以詩的方式窮盡風景的心念下，羨慕起古代詩人的才華：「欲盡三春賞，還欽二阮才」¹⁹⁷。另一種表現方式是替古人惋惜：「可憐宋玉多才思，不見天門十六峰」¹⁹⁸，面對勝景，誰有吟詠權？話語主體捻出宋玉，多才的宋玉居然沒有機會遇到令其可以大展才華的風景。此句除了是對眼前風景的讚嘆之外，也是一種勝景需有詩才來對應的概念。

前述狀況是：「詩才」遇景相形見絀，主體意識到才華不足以把握景色，相反的另一種情況則是才大勝景，此種心理，在李白（701—762）詩中已初現端倪：「疊嶂隔遙海，當軒寫歸流。詩成傲雲月，佳趣滿吳洲」¹⁹⁹，「佳趣」是話語主

年），頁 849。

¹⁹⁴李白〈送友人尋越中山水〉（卷 175，頁 1790）。

¹⁹⁵杜甫〈江上值水如海勢聊短述〉（卷 226，頁 2443）。

¹⁹⁶見〔後唐〕馮贇編《雲仙散錄》（北京：中華書局，1998 年），頁 9。

¹⁹⁷見孫逖〈晦日與盧舍人同詣補闕城南林園〉（卷 882，頁 9970）。

¹⁹⁸見齊己〈題天門山〉，《全唐詩補編》（台北：木鐸出版社，1983 年），頁 1504。

¹⁹⁹見李白〈與從姪杭州刺史良遊天竺寺〉（卷 179，頁 1824）。

體在欣賞了杭州之景後，對此地的感受，「傲」有傲視、輕慢、盛氣凌人之義，在以詩才把握景物的自信背後，透漏了藝術（詩歌）凌駕真實世界的觀念。類似之例。尚如：

昨夜江樓上，吟君數十篇……收將白雪麗，奪盡碧雲妍。²⁰⁰

「收將」、「奪盡」等詞均顯示詩歌略勝風景一籌，風景襯出人的詩才。「收」、「奪」所顯示的「詩」與「景」之間的關係頗為暴力：「收」最初是逮捕、拘繫罪犯的意思，擴大到物時，它經常表示將散在外面原屬於自己之物斂回歸自己所有。而「奪」則是用暴力從別人手裡將東西強取過來，使之脫離對方²⁰¹。「收將白雪麗」，彷彿外界的「白雪麗」原屬於「詩」所有，被詩取回；「奪盡碧雲妍」則更是暴力地將所有權屬於景物之「碧雲妍」強取過來。前述曾引韋穀以「韻高而桂魄爭光，詞麗而春色鬥美」²⁰²而推崇李、杜詩，「爭」是引之以歸己之義，「詩」、「景」關係是雙方在爭奪物的所有權，所有權還不確定落於何方，而「奪」則是所有權已確定，另一方用強力使其所有權歸屬自己²⁰³。以「奪」字看「詩」、「景」關係，詩歌成了暴力，而此奪取能力是才華的標記。才大勝景之例，尚如：

多才遇景皆能詠，當日人傳滿鳳城。

雖無先聖耳，異代得聞韶。怪石難為古，奇花不敢妖。²⁰⁴

「遇景皆能詠」成為「多才」的標誌。次例為對友人詩作的評賞：真實景物（怪石、奇花）在詩中對應物相比之下也要收斂自己、不敢造次（難為古、不敢妖）。主體常常在詩才與景色之間比試、衡量：「鳳沼才難盡，餘思鑿西湖」，超凡的境地難以窮盡才華，尚有「餘思」用來施展於西湖；「吟情太華低」²⁰⁵，高山在吟情之下顯得低矮，兩者皆是在景物的對照下，顯示出詩才之高。這樣的觀念，或

²⁰⁰ 見白居易〈江樓夜吟元九律詩成三十韻〉（卷 440，頁 4897）。

²⁰¹ 關於「收」、「奪」兩字之意義解說，見王鳳陽《古辭辨》（增訂本）（北京：中華書局，2011 年），頁 553、642。

²⁰² 見〔五代〕韋穀〈才調集序〉，《全唐文》卷 891。

²⁰³ 關於「爭」與「奪」之字義比較，見王鳳陽《古辭辨》（增訂本）（北京：中華書局，2011 年），頁 642。

²⁰⁴ 分別為：劉禹錫〈和樂天南園試小樂〉（卷 360，頁 4063）、李咸用〈覽文僧卷〉（卷 645，頁 7395）。

²⁰⁵ 分別為：公覲〈題漢州西湖〉（卷 470，頁 5344）、李洞〈贈唐山人〉（卷 721，頁 8271）。

者假借自然景色的觀點來道出，如：

山東令族玉無塵，裁剪煙花筆下春。不把瑤華借風月，洛陽才子更何人。

山掌林中第一人，鶴書時或問眠雲。莫言疏野全無事，明月清風肯放君。

206

首例，話語主體筆下的「洛陽才子」有著「裁剪煙花」、筆下自成春天的功力。且主體更以「借」來看待「瑤華」（詩歌的珍美）與「風月」，即藝術與真實之間的關係，彷彿詩歌描寫之物使對應的真實景物自慚形穢，也想來「借」，「借」表示「向人求借，暫時使用別人的東西，又表示幫助別人，將自己的所有物暫時給別人使用」²⁰⁷。「借」字顯示話語主體看待風景的角度：「風月」自身能力不足，需要借用、依靠外力。次例中，主體調侃友人：莫以為拒絕徵聘詔書（鶴書）、放縱不拘的山居生活即「全無事」，「明月清風」不會願意放過你這個才子的²⁰⁸，言下之意彷彿自然景色因其詩才，莫不希望被寫入其詩中。二例皆以景物之角度凸顯出詩人之才華。

詩歌創作和自然景物之間的關係思考至少始於六朝時期，然經驗領域如何如何被重新表達進而詞彙化，仍折射出思維面向不同的認知角度，從而形成相異的詩學觀與風景觀。而且六朝時期思考情／景關係而形成的文論術語，如：物色、緣情、比興等詞彙數量非常有限，並不像唐代論詩話語在思考詩／景的關係這般形成數量龐大的詞彙。通常，在某一文化中，在日常生活中愈是重要、愈是受到關注的事物，就愈容易因人們觀察角度的細微區別，而形成認知概念略有差異的不同詞彙²⁰⁹，可見自然景象在唐人詩學思考中的重要性。一個時代自然觀的改變，表現在解釋、表述自然的修辭策略和言語方式發生了根本性的轉變，亦即審視自然的角度的轉變。語言詞彙中隱藏著人的思考方式，不同的詞彙與修辭，代

²⁰⁶ 分別為：張喬〈贈河南詩友〉（卷 639，頁 7329）、徐夔〈寄華山司空侍郎〉（卷 711，頁 8189）。

²⁰⁷ 關於「借」字之意義解說，見王鳳陽《古辭辨》（增訂本）（北京：中華書局，2011年），頁 608。

²⁰⁸ 這樣的詩意推斷，來自司空圖不少詩作，僅舉數例，如他以「詩人自居」：「景物詩人見即誇」，又說：「此生只是償詩債，白菊開時最不眠」，分別見其〈紅茶花〉（卷 633，頁 7264）、〈白菊雜書四首〉之二（卷 633，頁 7259）。

²⁰⁹ 最常被語言學家舉例說明這種現象的是：愛斯基摩語中有幾百個表示雪的詞語，是因為在其生活中，雪具有格外重要的意義，例如，不同的雪的細微差別所反映的天氣變化的徵兆，會直接關係到他們的生活。因而，他們看雪的時候，能精準地用不同的概念詞彙來區分他們所觀察到的區別，這和那些只一個「雪」就能表達出所有意思的民族有天壤之別。

表話語主體從自然中看出不同的東西。唐代論詩話語中出現的這一系列有別於文學批評論述中討論詩／景關係的新詞彙，重新界定了人與自然的關係，新體驗要求新的表述方式，這是詩歌創作與外界景物的主／客交互關係作用下，對自然所作的新理解與認知。而這樣的詞彙概念與對事物的分類方式一旦形成，又會影響語言使用者對於現實世界的認知與觀看角度。這些形成於唐代的新詞彙，繼續被延用至宋代（或許更久），如：「詩人眼底高四海，萬象不足供詩愁」、「城裏哦詩枉斷髭，山中物物是詩題」²¹⁰、「奈何山色牽吟思」²¹¹，成為詩人觀看自然景物的固定框架。

²¹⁰分別為：楊萬里〈正月十二日游東坡白鶴峰故居其北思無邪齋真跡猶存〉、〈寒食雨中同舍人約游天竺得十六絕句呈陸務觀〉之九，見〔宋〕楊萬里著，王琦珍整理《楊萬裡詩文集》（南昌：江西人民出版社，2006年），頁314、349。

²¹¹石介〈初過大散關馬上作〉，見〔宋〕石介《徂徠集》卷4，《四庫全書珍本·四集》本（台北：台灣商務印書館，1973年），頁19。



第四章 製造「詩人」

本章擬探討的是：在唐人的「觀念」中，「詩人」是怎樣的人。唐代詩人的「真實」情況與樣貌如何，客觀上已無法復現，我們只能據流傳下來的文本予以瞭解。然文本與事實存在著「真實」和「形象」的出入、「事實」和「詮釋」的差距、「行為」和「話語」的距離，這是本章標題使用「製造」一詞之因，也是「詩人」之所以加上引號的原因（第一節將詳述之），表示是觀念中的「詩人」。《全唐詩》中存在許多談論「詩人」的詩，包括詩人形象的塑造、詩人姿態的展演、創作者對詩歌價值與態度的宣稱，或那些藉由創作過程中的「詩人自道」來凸顯詩人是怎樣的人的詩作，以上這些詩作皆直接或間接表達了觀念或想像中的「詩人」。當時，詩人稱謂大量出現，詩人特質被極力強調，創作者開始書寫對詩歌的情懷與態度。詩病、詩癖、詩魔、苦吟等譬喻成為對詩歌創作的理解方式，這些現象導致了對詩人概念的重新界定。詩人與詩歌之間關係的新認知，成為此時詩歌話語的焦點。本章仍延續前文的做法，以「詞彙」為觀注焦點，詞彙是非常敏感的文化指示器，新詞的出現、意義的改變皆取決於文化歷史本身，觀念的構成、形象的塑造、情感的表達等皆有賴於詞彙。某一時期大量出現的關鍵詞，最能夠清晰地反映該群體的觀點與興趣之所在，也因而極適合成為探究新文化經驗的最佳媒介。本章即從當時關涉詩人的大量詞彙群出發，去探究此時期的「詩人」話語是怎樣被製作出來的。

第一節 研究視角：關於「製造『詩人』」

由《全唐詩》中所見，唐代詩歌，特別是從中唐開始，作者在詩中以「詩人」自稱或稱呼他人的情況日益頻繁。即使詩中未提到「詩人」稱呼，也大量出現這些現象：描述自己作詩的行為、情懷，呈現創作過程中的自我姿態、形象，表述自己對詩歌的態度與價值，或藉由與一般人的比較，凸顯出「詩人」的特質，凡此種種，皆直接、間接地以「詩人」身分自居。如果把這種不斷談論的異於他人的「自我」，或不斷界定「我群」特質的現象，放在更廣闊的時代背景上來審視，會發現這不是出現在詩歌文類中的單一現象，日本學者川合康三發現「自傳」一

詞出現於公元八百年前後的所謂中唐時期(733?-804?)，自陸羽〈陸文學自傳〉一文出現之後，自傳文章層出不窮，這種「新的自我認識方法，又與當時關於人自身存在的意識的變化互為呼應」，是中唐「新的時代精神的產物」¹，描繪詩人自我形象的詩作，在中唐後大量出現，或可視為上述的時代精神趨向在詩歌中的顯現，創作者開始以「詩人」定位自己，成為一種新型的自我認識方式。不僅是自傳，中唐還出現對「人」提出定義的文章，如韓愈的〈人論〉，這是一個對「人」重新思考的時代。關於唐代「詩人」的研究，本文第一章「文獻探討」略有述及，目前所見資料有聚焦於詩人概念、身分、意識、地位者，有針對詩人自覺、詩人典範的認同等面向的論述。如楊玉成先生〈後設詩歌：唐代論詩詩與文學閱讀〉一文，「詩人自畫像」一節著眼於詩人形象的建構、詩人自我再現的問題²。然而在唐詩中，詩人不僅「自我再現」，也常描述其他詩人的形象，或者對過往或同時代的詩歌創作者，在其眾多身分中，獨以詩人身分標舉之。且唐詩中涉及「詩人」的話語，也並不只是「形象」問題，如前所述：創作者往往透過各種直接、間接的表達，透露出觀念或想像中的詩人應該如何、詩人是怎樣的人等觀點。關於中晚唐詩人的研究成果尚有陳家煌〈論中唐「詩人概念」與「詩人身分」〉、鍾曉峰〈詩領域的自覺：晚唐的「詩人」論述〉一文中³，其內容已於文獻探討中略述。以上研究對本文均有啟發，然唐代對於詩歌創作者的稱呼不只出現「詩人」一詞，尚有諸如吟人、吟身、詩老、詩叟、詩家、詩流、吟客、詞客、詞人、辭客、騷人等稱呼（詳見第二節），應將對詩歌創作者的各種稱呼納入考察，始能對唐代「詩人」有更全面的認識。且以上二文論詩人身分、意識、認同等均忽視了：由詩人自己談論自己或自身所屬群體，或者談論詩歌創作，皆是一種後設的角度，其中存在著「真實」和「形象」的出入、「事實」和「詮釋」的差距、「行為」和「話語」的距離，因此，對於「詩人」的研究，或許我們可以從另一思考維度來觀照這個議題。

首先，唐代詩人的實際樣貌與狀況如何，客觀上已無法復現，我們只能根據流傳下來的文本窺之。而在詩中以「詩人」形象自我呈現或描繪他人，畢竟是對

¹ 見川合康三《中國的自傳文學》，（北京：中央編譯出版社，1999年），頁6、153、169、172。

² 見楊玉成〈後設詩歌：唐代論詩詩與文學閱讀〉，《淡江中文學報》（第十四期，2006年6月），頁81-94。

³ 見陳家煌〈論中唐「詩人概念」與「詩人身分」〉，《文與哲》第17期（2010年12月），頁138-145。鍾曉峰〈詩領域的自覺：晚唐的「詩人」論述〉，《彰化師大國文學誌》（第二十四期，2012年6月），頁49-82。有關唐人的「詩人意識」與「詩人身分」議題，尚有著眼於個別詩人的研究，如陳家煌《白居易詩人自覺研究》（中山大學中文研究所，2007年博士論文）；鍾曉峰〈論孟郊的詩人意識與自我表述〉，《淡江中文學報》（20期，2009年6月）可見此一議題已引起不少關注。

眾多生平材料與面向的一種選擇與詮釋的結果。李有成教授談到文本中的「我」，認為這個「我」「只是一位『重述發生在他身上的事情』的敘述者。這個我必須與『被重述的那個我』加以區分」，因而他將自傳主體視為「一個被書寫的建構」，是「自傳作者的語言產物」⁴，詩人將「自我」作為創作的對象來加以觀照與表現時，諸多雜亂的生活素材必然經過一番主觀擇取的過程，在加入了想像力的昇華與藝術技巧的運用後，現實生活中的「我」與藝術化後的「我」就有了藝術上的距離，詩中形象也因而無法再還原為具體的事件，而與詩人的現實經歷一一對應。這本是各種藝術創作所共有的特質，而已為不少研究者所辨明⁵。若以此角度來審視唐詩中的「詩人」，詩中的「詩人自我」也並不全然等同於文本外的創作者。不僅「自我呈現」如此，在寫到其他詩人時，也難免受到創作者個人觀點與價值的影響，而有不同角度的描繪與詮釋，他人形象亦可視為「被書寫的建構」，是「作者的語言產物」。因此，本章標題中的詩人加上引號，即用來顯示這種區別，表示本文中探討的「詩人」，無論指的是他人或自我，是透過詩歌話語呈現出來的「詩人」，是創作者認為的、觀念中或想像中的「詩人」，或可稱之為一種關於「詩人」的「話語」，而詩中的「自我」主體是透過詩歌話語建構出來的主體位置，在本文中以「話語主體」稱之。

其次，創作者如何寫，在某種程度上頗受到心中的潛在讀者所左右。尤其在唐代，存在許多因素，影響著「詩人」話語的產生，諸如詩歌名聲、傳播、干謁文化等因素，甚至由許多傳聞軼事均顯示：詩人這個身分已幾乎被偶像化，神話化了！以上因素將在下文論之，此處先解釋本章標題中「製造『詩人』」的「製造」一詞。「製造」是借用 Peter Burke 《製造路易十四》一書的用法，英文原文是 fabrication，或翻成「製作」，有製造、捏造、虛構、生產等意涵。Peter Burke 此書並不是有關路易十四的傳記，而是「從傳媒製造形象這一角度來審視路易十四」⁶，剖析路易十四的公眾形象如何被塑造、傳播，以及被認可過程的歷史，關注的是形象製造者如何透過意識形態、宣傳活動和操縱輿論來推銷路易十四。本文雖借用《製造路易十四》一書中的「製造」一詞，並從其研究視角中得到啟發，然並不表示本文中所謂的「詩人」一詞是捏造、虛構的，而是著眼於唐代詩

⁴李有成〈自傳與文學系統〉，《在理論的年代》（台北：允晨出版社，2006年），頁44、47。

⁵如〔法〕Jacques Maritain（雅克·馬利坦）曾區分詩中「創造性自我」（creative self）與「以自我為中心的自我」（self-centered ego）之不同，見其書《藝術與詩中的創造性直覺》（北京：三聯書店，1992年），頁116-120。又如朱迪光曾區分作者、抒情者與抒情人物的不同，見其文〈論中國抒情作品中的「抒情者」與「抒情人物」〉，《理論與創作》（1997年5月），頁13-18。

⁶見 Peter Burke 《製造路易十四》（北京：商務印書館，2007年），頁3。

歌創作與流傳的過程中，詩歌創作者形塑自我或他人的情況與 Peter Burke 書中所論現象存在一些類似狀況，甚至還出現詩人自我宣傳或互相標榜的情形。當然，唐代並沒有意識形態、宣傳等詞彙概念，但並不表示當時不存在類似的事實。當時，諸如詩歌名聲、傳播、干謁等因素，皆影響著「詩人」話語的產生。以下略述之。

唐代，詩歌傳播的現象十分興盛，著名詩人，往往「每一篇已，好事者輒為傳播吟玩」⁷，且流傳之廣泛、傳播之迅速，見諸許多典籍，關於詩歌之流傳，出現諸如「遍在人口」、「好事者傳寫諷誦」、「滿城傳」的記載⁸。而當時詩人對於詩歌傳播的現象是非常有自覺意識的。這裡僅舉較具代表性的白居易，其〈宣武令狐相公以詩寄贈傳播吳中聊奉短草用申酬謝〉詩云：「新詩傳詠忽紛紛，楚老吳娃耳遍聞」⁹，詩題中出現的「傳播」一詞，雖然與今日的涵義不盡全然相同，然而此詞與詩中的「傳詠」、「耳遍聞」均顯示出當時詩歌廣泛流傳的現象，以及創作者對這種現象的自覺意識。白居易還將與友人往來之詩題寫於屏風上，並寫道：「安知此屏不為好事者所傳」、「障成定被人爭寫，從此南中紙價高」。甚至明言將詩會中眾人之作紀錄下來就是為了傳播，他在一首題目頗長的詩題中說道：「此會稀有，因成七言六韻，以紀之傳好事者」¹⁰，凡此種種，均流露出一種有意識的自覺傳播行為。且白居易的詩中，往往出現「聽眾」或「潛在讀者」，「自注」之處亦非常多，顯示其對自己詩作被接受情況的在意¹¹。與傳播現象有關的另一觀念是對當時詩人而言非常重要的詩歌名聲，「詩名」、「詩譽」、「詩價」、「才名」等，均是唐人的時代關鍵詞¹²，可見其重要性。當時各類典籍文章中出

⁷ 見〔元〕辛文房《唐才子傳》卷二，（瀋陽：遼寧教育出版社，1998年），頁26。

⁸ 關於唐詩傳播之情形，參見陶濤《唐詩傳播方式研究》（合肥：安徽大學出版社，2010年）、吳淑玲《唐詩傳播與唐詩發展之關係》，（北京：中華書局，2013年）。

⁹ 《全唐詩》（卷447，頁5019-20）

¹⁰ 分別見白居易〈題詩屏風絕句〉（并序），《全唐詩》（卷440，頁4903），〈胡、吉、鄭、劉、盧、張等六賢皆多年壽，予亦次焉，偶於弊居合成尚齒之會，七老相顧，既醉且歡，靜而思之，此會稀有，因成七言六韻，以紀之傳好事者〉，《全唐詩》（卷460，頁5240）。白居易大概是唐代最重視詩歌傳播的詩人，他曾將自己與文人游賞雅集的詩歌，從自己的詩集中特意「輯出，形成十卷小集，滿足當時傳播需要」，見吳淑玲《唐詩傳播與唐詩發展之關係》，（北京：中華書局，2013年），頁157。也曾多次自編詩文集，其最後一次編成的《白氏長慶集》，還一書五本，分藏於五處，見其〈白氏文集後序〉，〔唐〕白居易著，謝思煒校注《白居易文集校注》（北京：中華書局，2011年），頁2039。

¹¹ 如其詩〈偶吟〉：「醉來狂發詠，鄰女映籬聽」（卷450，頁5077）、〈早春即事〉：「老來詩更拙，吟罷少人聽」（卷456，頁5167）。且白居易詩中「自注」之處非常多，往往交代事件緣由，或指明詩中出現人物是何人等。「自注」是朝向讀者的，中唐開始，詩中自注的現象日多，顯示創作思考中的「讀者意識」日趨強烈。

¹² 這些詞彙廣泛地出現於當時典籍，光是《全唐詩》，據筆者檢索，「詩名」出現45次，「詩譽」

現的諸如「工詩」、「善屬文」、「善屬詞」、「善於文詠」、「有能詩之譽」、「有能詩名」之類詞彙成為人們讚美他人的常見詞彙。另外，在唐詩中談到詩歌創作常出現「誇」這個詞，如「詩誇碧雲句」、「心健尚誇詩」、「得句總堪誇」¹³，「誇」是一種朝向他者，希冀「讚賞目光」的意識。英國史學家 Peter Burke 常從關鍵詞中解讀出時代心理，他說：

要揭示無意識的態度，歷史學家必須閱讀字裏行間的意義，使用某些關鍵詞使用頻率的變化作為價值觀變化的的一個證據。¹⁴

從前述這些關鍵詞出現的數量與頻率，可見當時的時代價值觀之所在。詩名往往被視為驅使詩人一生投入創作的動力：「為愛詩名吟至死」，詩人自己也有以詩留名的強烈意識：「詩留身後名」、「身後文章合有名」¹⁵。對於詩名的效應，時人也頗津津樂道，有一則軼事：詩人李涉（約 806 年前後在世）曾過九江，至皖口，遇盜，被問是何人，從者據實回答，豪首說「若是李涉博士，吾輩不須剽他金帛。自聞詩名日久，但希一篇，金帛非貴也」¹⁶，連在盜賊心目中，名作的價值都大於「金帛」，詩名的影響力及其受到重視的程度可見一斑。詩名的重要性還在於它與士人前途、出路密切相關，《韻語陽秋》載：「唐朝人士，以詩名者甚衆，往往因一篇之善，一句之工，名公先達為之遊談延譽，遂至聲問」¹⁷，得到「名公先達」的讚譽，進而獲得提拔、任用，是當時讀書人仕進的重要捷徑。此外，唐代科考重詩賦，當時科考不實行糊名，「由主考官根據考生的德才聲望，製成『榜帖』，在錄取時適當參考，因此，考生的名望就對錄取有著直接的作用」¹⁸。因而行卷、干謁、呈獻之作，成為當時普遍的風尚，在這類帶有自我推薦、宣傳性質的詩作裡，如何投其所好，向提拔者呈現能被接受、欣賞的「自我」也就多

1 次、「詩價」6 次、「才名」21 次，即使不出現這些關鍵詞，以其他方式涉及詩歌名聲的也很普遍。

¹³分別為孟郊〈送清遠上人歸楚山舊寺〉（卷 378，頁 4245）、白居易〈對酒自勉〉（卷 443，頁 4953）、李商隱〈閒遊〉（卷 540，頁 6215）。另外尚有：白居易〈齋月靜居〉：「些些口業尚誇詩」（卷 449，頁 5056）、劉得仁〈池上宿〉：「有句向誰誇」（卷 544，頁 6285）、賈島〈送賀蘭上人〉：「有格句堪誇」（卷 572，頁 6650）。

¹⁴見 Peter Burke（彼得·伯克）《義大利文藝復興時期的文化與社會》（北京：東方出版社，2007 年），頁 197。

¹⁵分別為：栖白〈哭劉得仁〉（卷 823，頁 9278），白居易〈初授祕監拜賜金紫閒吟小酌偶寫所懷〉，（卷 448，頁 5039），白居易〈編集拙詩成一十五卷因題卷末戲贈元九李二十〉（卷 439，頁 4895）。

¹⁶〔唐〕范攄《雲溪友議》，見《唐五代筆記小說大觀》（上海：上海古籍出版社，2000 年），頁 1306。

¹⁷〔宋〕葛立方《韻語陽秋》卷四，《叢書集成初編》。（長沙：長沙商務印書館，1939 年），頁 30。

¹⁸見吳淑玲《唐詩傳播與唐詩發展之關係》，（北京：中華書局，2013 年），頁 143。

少左右著詩中的自我詮釋與表現了！詩人們為了增加知名度，甚至還出現詩人自我宣傳或互相標榜的情形¹⁹，這是本章標題使用「製造」一詞的原因之一。

綜上所述，詩名、傳播、干謁、呈獻等因素，皆顯示「觀眾」與「評審」的重要性，如何向他人呈現自己，對詩人而言是極端重要的。我們或可用 Goffman 的「表演」概念來審視此種現象，他從舞台表演的角度來探討自我概念，認為：當一個人在其他人面前出現時，往往會出於某種理由、目的，有意識地以某種特殊的方式來表現自我，以便對他人傳遞一種對自己有利的印象。Goffman 把這種被表現出來的自我稱為一種「表演」，是指「個體在一組觀察者面前持續出現時所表現出的，並對這些觀察者具有影響作用的全部行為」，Goffman 又區分表演的場景中的「臺前」、「臺後」之別：「那些受到強調的事實常常出現在我稱為臺前區域的地方；而那些受到抑制的事實則出現在另一個區域——『臺後區域』或『臺後』」，因而作為表演角色的自我「是一種戲劇效果，一種瀟灑地產生於表演場景的效果」²⁰。以此觀點來看，若將詩作視為表演場景中的「臺前」，則那些對詩人有潛在影響力的讀者群則是「觀察者」，向「觀察者」自我呈現的當然必須是「受到強調的事實」，創作者力圖展現出可為他人接受或欣賞的自我。唐代的論詩話語中頗常出現的詞彙，諸如「名場」、「詞場」、「辭場」，皆起著類似表演舞台的作用，創作者常在詩中流露出這種自覺²¹。本章標題中用「製造」一詞，原因之一即針對創作者進行「表演」中的自我塑造。若結合中唐以後詩歌發展的一種趨向來看，此種「表演」的意味更為顯然。宇文所安發現中唐以後，中國詩學系統內的一個重要轉型：傳統詩歌「興與感」（或者「激發與回應」）是連續性的，詩人感物、聯類，隨著經驗而來才有創行為的發生，中唐之後，詩與經驗之間的關係有了變化，詩不是「直接對經驗作出回應，而是經驗被策劃」，詩人往往為了作詩而將空間作了規劃經營，「而寫作詩歌，則是為了預先安排好的對這些事物的戲劇化體驗」，「詩可以被視為某樣被構築出來的東西」²²，在此情形下，

¹⁹關於唐代詩人的自我宣傳，見吳淑玲《唐詩傳播與唐詩發展之關係》，（北京：中華書局，2013年），頁215-217。

²⁰ 以上參見 E. Goffman（高夫曼）著，徐江敏等譯《日常生活中的自我表演》，（台北：桂冠出版社，2004年），頁24、121、269。

²¹如：章孝標〈錢塘贈武翊黃〉：「曾將心劍作矛戈，一戰名場造化愁。花錦文章開四面，天人科第上三頭」（卷506，頁5754）、杜荀鶴〈下第投所知〉：「若以名場內，誰無一軸詩」（卷691，頁7936）、李林甫〈秋夜望月憶韓席等諸侍郎因以投贈〉：「多才眾君子，載筆久詞場」（卷121，頁1212）、杜甫〈奉寄河南韋尹丈人〉：「鼎食分門戶，詞場繼國風」（卷224，頁2392）。

²² 宇文所安《中國“中世紀”的終結——中唐文學文化論集》（北京：三聯書店，2006年），頁4、5、70。

詩中作為敘述者或角色的「詩人」在某種程度上，自然多少也是一種戲劇效果。

除了詩名、傳播、干謁、呈獻等因素影響詩中的自我呈現之外，唐代還存在著另一種對詩人形象塑造的情況。最著名應是李賀和賈島。李賀每日「從小奚奴騎馱驢，背一古破錦囊，遇有所得，即書投囊中」，回家後，才「研墨疊紙足成之」²³，此則為了詩歌搜索枯腸、嘔心瀝血的事蹟見諸許多不同的記載。賈島推敲沉思，以致衝撞朝廷官員的傳說更在許多典籍中廣泛流傳。甚至中晚唐時代，賈島被推崇到無以復加的程度，李洞（？-約 893）酷慕賈島，「遂銅寫島像，戴之巾中。常持數珠念賈島佛，一日千遍。人有喜島詩者，洞必手錄島詩贈之，叮嚀再四，曰：『此無異佛經，歸焚香拜之。』」²⁴，南唐人孫晟（？-956）也「嘗畫賈島像，置於屋壁，晨夕事之」²⁵。將詩人肖像化甚至圖贈他人似乎是當時的風氣²⁶，此舉無疑已將詩人偶像化，若結合其他事蹟觀之，更可見詩人被偶像化情形之普遍。如白居易的詩被人當作刺青，黥在身上，成為「白舍人行詩圖」²⁷。白居易自己則極愛李商隱詩文，曾說：「我死後，得為爾兒足矣」²⁸。此外，唐代存在許多詩人之間寄贈往來的詩作，閱讀、題贈其他詩人作品的詩，或詩人辭世後的眾人憑弔之作，以及筆記、詩話等紀錄許多對詩人及其作品的有關大事、逸文和評價，在這些文獻中，存在著許多關於詩人形象的種種面貌，我們該如何來看待這些現象呢？宇文所安在談到賈島作為「詩人」形象的代表時，說道：「在其作品和時代中的賈島，與在其晚年形成並在其去世後發展的傳說中的賈島，兩者不同，必須區別開來」，「有關他的逸事受到一種『詩人』應是如何的新觀念的強烈影響」²⁹，其實，此種狀況並不限於賈島，或許，可將此觀點擴大來看：真正的詩人樣貌，與眾多詩歌、筆記、詩話、傳說、逸事等中的詩人樣貌，

²³ 李商隱〈李賀小傳〉，見李商隱著，劉學鍇、余恕誠校注《李商隱文編年校注》（北京：中華書局，2002年），頁 2265。

²⁴ 見〔元〕辛文房《唐才子傳》卷九，（瀋陽：遼寧教育出版社，1998年），頁 125。關於賈島被推崇的情形，宋代方岳《深雪偶談》記載：「同時喻覺、顧非熊，繼此張喬、張蠙、李頻、劉得仁，凡晚唐諸子皆於紙上北面，隨其所得深淺。皆足以終其身而名後世」。見〔宋〕方岳《深雪偶談》，《古今詩話叢編》第四冊，（台北：廣文書局，1971年）頁 4。

²⁵ 見〔宋〕晁公武撰，孫猛校證《郡齋讀書志校證》（上海：上海古籍出版社，1990年），頁 946。

²⁶ 如白居易〈自詠〉：「仍聞好事者，將我畫屏風」（卷 457，頁 5191）。齊己有詩〈謝人惠十才子圖〉（卷 844，頁 9547）。唐代還有不少詩人題詠自己的肖像畫（寫真）。

²⁷ 〔唐〕段成式《酉陽雜俎·黥》：「荊州街子葛清，永不膚撓，自頸以下，遍刺白居易舍人詩。成式嘗與荊客陳至呼觀之，令其自解，背上亦能暗記……凡刻三十餘首，體無完膚。」見《唐五代筆記小說大觀》（上海：上海古籍出版社，2000年），頁 614。

²⁸ 見〔元〕辛文房《唐才子傳》卷七，（瀋陽：遼寧教育出版社，1998年），頁 90。

²⁹ 見宇文所安著，賈晉華、錢彥譯《晚唐：九世紀中葉的詩歌（827-860）》（北京：三聯書店，2011年），頁 94。

兩者不同，必須區別開來，後者受到「詩人」應是如何的時代觀念所影響，是一種集體的想像與塑造，本章標題中用「製造」一詞的另一原因，即在於此。而「我『看』他者；但他者的形象也傳遞了我自己的某個形象」³⁰，創作者們如何敘說、描述其他詩人的內容與方式，如同鏡象般，其實揭露的是創作者某部分的自己。

最後，談論「詩人」，當然涉及身分認同等問題，本文將身分認同視為一種經過建構的話語效果。紀登斯認為，自我認同與一般現象的「自我」不同，它並非是被給定的，「而是在個體的反思性活動中必須被慣例性地創造出來和維繫著的某種東西」³¹，這種反思性的創造活動，因而也是一種辯證過程，透過言說自我，創作者不僅在談論自己是什麼樣的人，也透過書寫在朝向意欲中的自己。而身分認同是在言說者透過語言、賦予意義的過程中得到表達的，透過書寫下來的「自我」有助於將詩人建構自己身分的那些行為、事件重新現實化。然而，語言、修辭在寫作過程中都參與了對事件與行為的改變、修正和重塑，使其不同於原始的事件與行為，身分認同的建構性和語言、修辭對事件的重塑性，是本章標題使用「製造」一詞的原因之一。Chris Barker 也說：「語言的作用其實是『製造』而非發現它所指涉或再現的對象。身分／認同也者，不是事物本身，而是語言描述；身分／認同是論述建構的產物，因為時間、地點、使用上的不同，而會改變其意義」³²。因而本章標題「製造『詩人』」，借用 Peter Burke 《製造路易十四》的「製造」一詞，除了在形象被塑造、傳播，以及被認可過程的意義上使用「製造」一詞外，並將其意義擴大使用，探究在傳播、詩名、呈獻等文化因素影響下，透過詩歌製造出來的一種「詩人」話語；或者說，是當時創作者與讀者觀念中或想像中對「詩人」的一種認識模式，因而本節標題與內文中的詩人，有時加上引號用以顯示觀念或想像中的「詩人」，即用以強調此種區別。對於「『詩人』是怎樣的人？」不同詩人，各自表述，但也有一些共同的趨向。「詩人」身分不是自然而然存在的，唐代的創作者透過稱謂的使用、形象的塑造、姿態的展演、創作情懷的描述、對詩歌態度與價值的宣稱等，「詩人」從各個層面被論述性地生產出來，成為文化意義系統的一部份。

³⁰見〔法〕Daniel-Henri Pageaux (達尼埃爾-亨利·巴柔)著，孟華譯〈從文化形象到集體想像物〉，孟華主編《比較文學形象學》，(北京：北京大學出版社，2001年)，頁123。

³¹〔英〕Anthony Giddens (安東尼·紀登斯)著，趙旭東、方文譯：《現代性與自我認同》(台北：左岸文化，2005年)，頁48。

³² Chris Barker 著，羅世宏等譯《文化研究：理論與實踐》，(台北：五南出版社，2004年)，頁201。

第二節 稱謂與身分



一、 稱謂與身分意識

一個人或某一群體要確認「我（們）是誰」有賴於身分意識的確認，「自我是一個社會構成、人際構成。而確定自我的途徑，是通過身分」，「身分是與符號文本相關的一個人際角色或社會角色」，「在具體的符號活動中，自我必然以某種表意身分或解釋身分出現，身分暫時代替了自我」³³。而身分意識往往藉由如何稱呼自己以區別於他人的「稱謂」詞之選擇而顯示出來。唐詩中的話語主體（特別是中唐以後），常常以「詩人」自稱或稱呼他人，且往往藉由對詩人特質的宣稱與強調，或行為、言說的展演與界定，彰顯其獨特性，並透過互相標榜，以彰顯並維繫其身分意識，作為凝聚我群和區別他人的媒介，這種強烈而頻繁地以「詩人」身分自我標榜或標誌他人的現象在唐代以前不曾出現過（至少就目前可見文獻來看）。本節擬聚焦於稱謂與身分的角度，探討「詩人」群體及其身分意識如何透過詩歌話語被形塑出來。

稱謂是相應於社會身分，並隨歷史發展而來的產物，除了隨時代變遷而消亡或增加外，同一稱謂也可能隨時代變化而有不同的內涵，因而是研究身分意識一個極適合的切入點。如陳家煌先生對「詩人」這個詞彙的探討，發現唐代文人對此詞的用法迥異於唐以前，創始自漢代的「詩人」一詞本指《詩經》作者，但唐代，尤其中唐以後，此詞漸漸轉化為對「詩歌創作者」的指稱，「唐代以前的士人寫詩時，甚少視自身為詩人或視他人為詩人」，該文並從「詩人」概念的轉變，探討詩人身分與地位諸議題³⁴。其實，「詩人」一詞在唐代以前並不全然指《詩經》作者，南朝鍾嶸《詩品》一書稱陶淵明為：「古今隱逸詩人之宗」³⁵，句中「詩人」一詞應已用來指詩歌創作者了！只是此種用法在唐代之前較為少見，唐代始普遍以「詩人」一詞指稱詩歌創作者。「詩人」稱謂之意義內涵的轉變顯示唐代「詩人」觀念、身分、地位等面向的時代變化，然唐代文人提及「詩人」此一稱謂的同時，往往還藉由詩人特質的界定與強調，彰顯其與眾不同之處，此

³³見趙毅衡《符號學原理與推演》（南京：南京大學出版社，2012年），頁346。

³⁴見陳家煌〈論中唐「詩人概念」與「詩人身分」〉，《文與哲》（第17期，2010年12月），頁145。

³⁵見〔南朝梁〕鍾嶸著，陳延傑注《詩品注》，（北京：人民文學出版社，2001），頁41。

點為上述論文較為忽略之處。鍾曉峰將此議題進一步發揮，而有〈詩領域的自覺：晚唐的「詩人」論述〉一文。此二文的研究均突出了唐代「詩人」群體的自覺意識，然而，唐代文人在涉及此群體的稱呼，並不只使用「詩人」一詞，尚有：詩家、詩老、詞客、詞人、辭客、辭人、騷客、騷人、詩騷客、詩叟、詩流、善詩者、吟客、吟身、吟魂、吟魄、吟者、吟骨、吟人、風雅魄、詩魂、吟句客等稱謂。或者以前代詩人謝靈運、謝朓、仲宣等代稱他人或自己，詩人群體之間也常互稱「吟友」、「詩友」、「詩敵」、「詩伴」等。而且，出現大量以「吟」為修飾語的用法，如描述自身吟詩狀態：吟立、吟步、吟行、吟登、吟倚、吟傍、吟對、吟繞、吟坐、吟望、吟送、吟笑、吟餘、吟罷、吟待、吟懷、吟擁、吟扣、吟送、吟憶、吟弄、吟訪；修飾自身或週遭用品：吟髭、吟髮、吟鬢、吟衣、吟船、吟窗、詩筆、吟筆、詩毫，這些詞彙的大量出現顯示時代的關注的焦點之所在。上一節曾經提到，關鍵詞使用頻率的變化往往是時代心理與的價值觀之所在，然而目前並未見有針對此一詞彙群現象的研究論述。另外，唐人常常以古代詩人來代稱自己或他人，對於具多重角色的歷史人物之定位也常著眼於其詩歌創作成就，或以「詩人」身分標舉之，如果要探討唐代「詩人」群體，應將以上這些現象納入研究視野，才更全面，因而從稱謂的角度審視「詩人」群體，應還存在相當的論述空間。

稱謂，即對人的稱呼，是人們用來表示彼此間的各種社會關係，或指示身分、職業等社會角色所使用的名稱。人們自稱、他稱，或對群體人物的稱呼，除了是一種得視交際場合所作的社會身分選擇外，稱呼方式也隱含著某種社會認同或價值觀念。因而，看似平凡無奇的稱謂，其實「透露」很多。稱謂研究因而被納入社會語言學範疇，學者認為：語言稱代系統「具有社會語用上的『標示身分』功能（the social index or maker）」³⁶，諸多研究成果顯示其能敏銳地反映人際互動狀態和生活、思想的變化，目前已存在不少從稱謂的角度來研究政治、經濟、社會、文化、歷史等面向的論著，或探討稱謂的歷史文化內涵³⁷。本章參考這些研究的切入視角，從各種對「詩人」的稱謂語以及詩中的話語主體對「詩人」特質的界定來探討身分意識的問題。

³⁶見楊永林《社會語言學研究：功能·稱謂·性別篇》（上海：上海外語教學出版社，2004年），頁76。

³⁷如：白芳《人際稱謂與秦漢社會變遷》（北京：人民出版社，2010年）、馬麗《〈三國志〉稱謂詞研究》（北京：中國社科出版社，2010年）、楊永林《社會語言學研究：功能·稱謂·性別篇》（上海：上海外語教學出版社，2004年）、陳毅平《〈紅樓夢〉稱呼研究》（武昌：武漢大學出版社，2005年）、王子今《秦漢稱謂研究》（北京：中國社科出版社，2014年）等。

此處先略述關於詩人各種稱謂在《全唐詩》中的出現時間與相關意涵。「詩人」一詞在唐以前是指詩經作者，已如前述，此義在唐詩中仍然存在。《全唐詩》中，以「詩人」一詞來指稱詩歌創作者而非《詩經》作者，最早的是六七世紀之交的許敬宗（592-672）：「菊花應未滿，請待詩人開」，再來即是孟浩然（689-740）：「秋入詩人意，巴歌和者稀」³⁸，二者從全詩脈絡看來，應均為話語主體之自稱，詩中敘述者自稱為詩人，這在「詩人」稱謂史上具有創始意義，是古代文人開始在詩中以「詩人」身分自我定位。接著，八世紀開始至唐末，「詩人」一詞，無論自稱或他稱，均已普遍成為一種身分而被指認³⁹。「詞人」一詞也是在唐以前即存在，指擅長文辭的人，包括騷、賦作者，並不限於詩人。如《詩品》：「使窮賤易安，幽居靡悶，莫尚於詩矣。故詞人作者，罔不愛好」⁴⁰，《全唐詩》中也還存在這個意思，如張說（667-730）：「君不見魏武草創爭天祿……晝攜壯士破堅陣，夜接詞人賦華屋」⁴¹，詩中「詞人」指辭賦作者。至李白（701-762）開始以「詞人」一詞自稱：「莫道詞人無膽氣，臨行將贈繞朝鞭」，然詩中沒有更多線索判斷「詞人」一詞在此是指詩歌作者或廣義的擅長文辭的人。直至杜甫的詩：「詞人取佳句，刻畫竟誰傳」⁴²，不但以詞人自稱，而且顯然指詩人。根據吳相洲的研究，唐人將某個詩人稱作「詞人」，是因為大部分的唐詩是可唱的，「唐詩有一個很重要的特點，那就是身兼詩、詞二任」，甚至許多詩是為了傳唱而作⁴³，「詞客」之稱，應也與詩歌的音樂性相關。「辭人」一詞亦在唐前即已出現，指辭賦作家，如揚雄《法言》：「詩人之賦麗以則，辭人之賦麗以淫」⁴⁴，《全唐詩》中也還存在此用法，如歐陽詢（557-641）：「已惑孔貴嬪，又被辭人侮」，至白居易（772-846）詩：「新詩傳詠忽紛紛……盡解呼為好才子，不知官是上將軍。辭人命薄多無位，戰將功高少有文」⁴⁵，詩中的「辭人」一詞已明顯指詩歌創作者。「詞客」一詞指擅長文詞的人，《全唐詩》中出現最早者為張說

³⁸分別為〈擬江令於長安歸揚州九日賦〉（卷 35，頁 467）；〈同曹三御史行泛湖歸越〉（卷 160，頁 1645）。

³⁹《全唐詩》中「詩人」一詞，共出現 129 次，即了極少數指《詩經》作者以外，多數均指詩歌創作者。以上檢索結果據「全唐詩檢索系統」：

http://cls.hs.yzu.edu.tw/Tang/tangats/Tang_ATS2012/SrchList1.aspx

⁴⁰見〔南朝梁〕鍾嶸著，陳延傑注《詩品注》（北京：人民文學出版社，2001 年），頁 3。

⁴¹張說〈鄴都引〉（卷 86，頁 940）。

⁴²前引之李、杜二詩分別為：李白〈送羽林陶將軍〉（卷 176，頁 1796）、杜甫〈白鹽山〉（卷 229，頁 2504）。

⁴³見吳相洲《唐代歌詩與詩歌——論歌詩傳唱在唐詩創作中的地位 and 作用》（北京：北京大學出版社，2000 年），頁 1。

⁴⁴見〔漢〕揚雄著，韓敬注《法言》卷二（北京：中華書局，1992 年），頁 27。

⁴⁵分別為：歐陽詢〈道失〉（卷 39，頁 502）、白居易〈宣武令狐相公以詩寄贈傳播吳中聊奉短草用申酬謝〉（卷 447，頁 5020）。

(667-730) 詩序：「凡我詞客，安敢闕如，賦詩展事，垂列于後」⁴⁶，詩中「詞客」一詞是包含話語主體在內的自稱，雖令「賦詩」，但指擅長文詞的人亦無不可。真正較明顯以「詞客」稱詩歌創作者的是王維(692-761)：「老來懶賦詩，惟有老相隨。宿世謬詞客，前生應畫師」⁴⁷，詩中「詞客」自稱，顯示對自我身分的自覺。「辭客」一詞，《全唐詩》中出現最早者為韋應物(737-792)：「楚俗饒辭客，何人最往還」，推論詞義，應也指擅長文辭的人或辭賦作者。至杜甫詩：「老去才難盡，秋來興甚長。物情尤可見，辭客未能忘」⁴⁸，不但以「辭客」自稱，且顯然是針對詩歌創作者，其義應等同於詩人了！「詩家」、「詩流」均指詩人，《全唐詩》中最早的使用者均出現於八世紀中葉，分別為李嘉祐(?-779)：「老為僑客偏相戀，素是詩家倍益親」、杜甫：「尊前失詩流，塞上得國寶」⁴⁹，或稱人或自稱，均顯露身分意識。「騷人」、「騷客」均原指屈原或《楚辭》作者，如：「雅尚騷人文，懷沙何迫促」、「騷客空傳成相賦，晉人已負絕交書」⁵⁰，此二詞在《全唐詩》中較明顯指稱詩人最早之例為李嘉祐(?-779?)：「騷人誇竹杖，贈我意何深」、徐鉉(916-991)：「滿袖新詩好迴去，莫隨騷客醉林泉」⁵¹。「吟客」一詞在《全唐詩》中最早出現於周賀(821 前後)：「噪蟬離宿殼，吟客寄秋身。鍊句貽箱篋……」⁵²，詩中以「吟客」自稱，對應詩中的「鍊句貽箱篋」，顯然以詩人身分自居。「吟人」一詞，《全唐詩》中最早出現於白居易詩：「詩成長作獨吟人」，然還不是指稱詩人，至喻覺(841 前後)：「昏昏過朝夕，應念苦吟人」，此詞才較明顯有一種身分自覺，至杜荀鶴(846-904)：「好山翻對不吟人」⁵³，則以「吟」把人分類，顯然存在一種我群意識。唐代還出現「吟身」一詞用以自我界定，《全唐詩》中較早出現於劉得仁(838 前後)：「吟身坐霜石」⁵⁴，用以自稱。此外，自八世紀中葉直至十世紀，

⁴⁶張說〈東都酺宴四首·序〉(卷 87, 頁 947)。

⁴⁷王維〈偶然作六首〉之六(卷 125, 頁 1254)。

⁴⁸分別為：韋應物〈答李滄三首〉之三(卷 190, 頁 1943)、杜甫〈寄彭州高三十五使君適虢州岑二十七長史參三十韻〉(卷 225, 頁 2428)。

⁴⁹分別為：李嘉祐〈送竇拾遺赴朝因寄中書十七弟〉(卷 207, 頁 2162)、杜甫〈送長孫九侍御赴武威判官〉(卷 217, 頁 2272)。

⁵⁰分別為：趙冬曦〈奉和張燕公早霽南樓〉(卷 98, 頁 1057)、顧況〈閒居懷舊〉(卷 266, 頁 2957)。

⁵¹分別為：李嘉祐〈裴侍御見贈斑竹杖〉(卷 206, 頁 2147)、徐鉉〈送彭秀才〉(卷 754, 頁 8576)。

⁵²周賀〈投江州張郎中〉(卷 503, 頁 5727)。

⁵³以上分別見：白居易〈郡中閒獨寄微之及崔湖州〉(卷 447, 頁 5027)、喻覺〈獻知己〉(卷 543, 頁 6276)、杜荀鶴〈入關寄九華友人〉(卷 692, 頁 7952)。

⁵⁴見劉得仁〈冬日喜同志宿〉(卷 544, 頁 6295)。《全唐詩》中最早出現此詞者，其實是牟融〈題朱慶餘閒居四首〉之二：「近來疏懶甚，詩債後吟身」(卷 467, 頁 5318)，然有學者認為唐朝沒有牟融這個人，此人是明代人偽造的，陶敏〈全唐詩·牟融集證偽〉：「《全唐詩》卷四六七收牟融詩一卷，詩六十九首……唐代沒有牟融其人。我們曾遍搜唐代文獻史料，包括史乘筆記、總集

陸續出現：「善詩者」、「吟句客」、「苦吟者」、「能吟者」、「風騷客」、「詩騷客」、「風雅客」、「大雅客」等稱呼用以稱人或自稱，這些稱呼雖側重點略有不同，但均指向詩歌創作者，在《全唐詩》中均只一二見⁵⁵。還有「詩老」、「詩叟」、「師孟」之自稱，然均只見於孟郊詩，後文論之。以上關於詩人的各種稱呼或出現於唐以前，至唐代有了詞義轉變，專指詩人；或為唐代出現的指稱詩人的新詞。由「詩人」稱謂詞數量之多，可見「詩人」在當時已明顯成為一種身分或認同意識，普遍存在於文人階層中，亦可見時人重視面向之所在。

以上略述詩人各種稱謂詞在《全唐詩》中的出現時間與相關意涵，然從《全唐詩》詩中的稱謂觀察之，基本上「詩人」、「詞人」、「詞客」等用法並無太大的區別。以下探討這些稱謂所顯示出的身分意識。「詞客」之稱，較值得注意的是王維（692-761）〈偶然作六首〉之六：

老來懶賦詩，惟有老相隨。宿世謬詞客，前生應畫師。
不能捨餘習，偶被世人知。名字本皆是，此心還不知。⁵⁶

詩中的話語主體以兩種面貌出現：「詞客」和「畫師」，詞客指擅長文詞的人，對應於首句之「賦詩」。「謬」字看似對「詞客」身分的否定，然結合「世人知」，也從另一角度指出自己在世人眼中的身分定位，當然，「謬」也可能是謙詞。王維以「餘習」之命定作用來解釋自己的賦詩、作畫，雖然不能說是強烈的身分自我認同意識，畢竟也承認這是一種與生俱來的、無法改變的創作衝動。而王維在當時，確實是以詩人、詞客身分而著名於世，甚至名動京師，得到皇族諸王的敬重，不但被視為「當代詩匠」，岐王還向公主推薦他說：「此生非止音律，至於

別集、政書類書、金石碑誌等，從未發現有關唐人牟融的隻字片語……故可知這一卷全是明人偽造。」見陶敏《唐代文學與文獻論集》（北京：中華書局，2010年），頁437。此說亦被引述於：莫礪鋒主講，政大中文系編輯《王夢鷗教授學術講座演講集 2008》（台北：國立政治大學中國文學系，2009年），頁17。

⁵⁵白居易（772-846）〈送陝州王司馬建赴任〉（題下自注：建，善詩者）（卷449，頁5056）、羅鄴（825-？）〈冬日廟中書事呈棲白上人〉：「賴有碧雲吟句客，禪餘相訪說新詩」（卷654，頁7529）、許棠（871前後）〈中秋夜對月〉：「惟應苦吟者，目斷向遙天」（卷604，頁6982）、李昭象（857-？）〈喜杜荀鶴及第〉：「日使能吟者，西來步步輕」（卷689，頁7915）、李中（920？-974？）〈依韻和蠡澤王去微秀才見寄〉：「咫尺風騷客，難諧面繼酬」（卷747，頁8499）、皎然（730-799）〈酬薛員外誼苦熱行見寄〉：「江南詩騷客，休吟苦熱行」（卷816，頁9186）、陸龜蒙（？-881）〈酬襲美見寄海蟹〉：「強作南朝風雅客」（卷624，頁7151）、齊己（863-937）〈酬元員外見寄八韻〉：「時慚大雅客，遺韻許相承」（卷839，頁9471）。

⁵⁶《全唐詩》（卷125，頁1254）。

詞學，無出其右」之後，王維即「出獻懷中詩卷」⁵⁷。因而王維此詩中，「詞客」稱謂之意義在於：對自己在世人眼中的身分定位之自覺意識，且顯示在當世，詩人已成為可因詩歌才能聞名於世的身分階層。



稍晚於王維，真正出現強烈的詩人身分意識的是杜甫（712-770），從杜甫詩中的自稱來看：

吾人詩家秀，博采世上名。

詩家筆勢君不嫌，詞翰升堂為君掃。

老去才難盡，秋來興甚長。物情尤可見，辭客未能忘。

羯胡事主終無賴，詞客哀時且未還。

卓立群峰外，蟠根積水邊。他皆任厚地，爾獨近高天。白榜千家邑，清秋萬估船。詞人取佳句，刻畫竟誰傳。⁵⁸

首例之詩是杜甫讀完元結兩首詩後的感懷之作，因而「吾人」一詞所指可能就是包含元結在內的「我輩詩人」。一個人的自我定位可從其如何稱呼自己一見端倪，杜甫在詩中不斷以「詩家」、「辭客」、「詞客」、「詞人」等這些稱謂稱呼自己，可見其身分意識的自覺。不僅如此，杜甫在提及這些稱謂時，也透露了詩人的某些特質。首先，詩人對周遭是敏銳善感的，不謹「哀時」，且對「物情」念念不忘，結合「才難盡」、「興甚長」觀之，「物情」可視為與詩歌創作有關的「物的情狀」，杜詩中出現「物情」一詞時，往往也伴隨對身邊物態的描摹⁵⁹，這些物的各種情態變化是其心繫之所在，而對於幽微潛隱之物的抉發是身為「辭客」未能忘情的事，杜甫對此非常自覺。其次，詩人不僅善感，上引末例可見：面對白鹽山，在視線移動、框取週遭景物後，杜甫忍不住道出：「詞人取佳句，刻畫竟誰傳（一作刷練始堪傳）」，由此可見其對為「詩人」的另一特質的自覺：

⁵⁷ 「當代詩匠」等二說，分別見苑咸〈酬王維〉序，《全唐詩》（卷 129，頁 1317），和〔唐〕薛用弱《集異記》卷二，《世界文學大系（中國之部）》本，（台北：啟明書局，1960年），頁 7。

⁵⁸ 分別為：〈同元使君春陵行〉（卷 222，頁 2360）、〈醉歌行贈公安顏少府請顧八題壁〉（卷 223，頁 2373）、〈寄彭州高三十五使君適虢州岑二十七長史參三十韻〉（卷 225，頁 2428）、〈詠懷古跡五首〉之一（卷 230，頁 2510-1）、〈白鹽山〉（白鹽崖高千餘丈，在州城東十七里）（卷 229，頁 2504-5）。

⁵⁹ 如：〈夏夜歎〉：「昊天出華月，茂林延疏光。仲夏苦夜短，開軒納微涼。虛明見纖毫，羽蟲亦飛揚。物情無巨細，自適固其常。」（卷 217，頁 2285）、〈屏跡三首〉之一：「用拙存吾道，幽居近物情。桑麻深雨露，燕雀半生成。」（卷 227，頁 2455）。

從「物情」中「取佳句」，經過「刻畫」（精細地描摹）或「刷鍊」（文字上的錘煉加工）是身為「詞人」的責任，「傳」字透露了傳播的願望，結合首例「博采世上名」，可見杜甫以詩立名的企圖。他不但透過詩人自道，表現對於創作這件事之價值與意義的思考，還透過自稱將自我認同為「詩人」，如果結合其他詩觀之，此種傾向更明顯，如強調「吾祖詩冠古」，告誡兒子：「詩是吾家事」⁶⁰，不但將詩歌視為必須傳承的家業，且一再將「詩」納入「吾」之稱謂底下，強烈流露出以「詩」自任的責任承擔。

至八世紀，「詩人」、「詞（辭）客」、「詞（辭）人」無論自稱或他稱，已非常普遍地出現在唐詩中了！此時，另一自居為詩人的是孟郊(751-814)，他常自稱「詩老」、「詩叟」、甚至在〈答盧仝〉一詩中自稱「詩孟」⁶¹，這些稱謂在《全唐詩》中找不到其他的例子，似乎是孟郊的獨創稱呼，值得注意的是自稱「詩孟」時，將自己與屈原並提：「楚屈入水死，詩孟踏雪僵。直氣苟有存，死亦何所妨」，似同樣有著正直，然而不為世所理解的孤獨，不過卻自信身為詩人是可因「直氣」所存，而不受死亡威脅、超脫物理生命的侷限性。孟郊不但以詩人自居，在當時以「詩人」身分倍受推崇。⁶²到了八九世紀之交，出現了另一位更強烈有著「詩人」身分意識自覺的白居易（772-846），表現在諸多方面，此處只就其自稱觀之。一生大半時間居官職的白居易，卻常常在詩中以詩人自居，如自稱「貧薄詩家」、「詩狂客」、「愛詩客」、「吟詩客」、「詩家眷屬」⁶³，諸多不同的稱謂修辭，透顯出其與詩歌之間的關係，「眷屬」修辭顯示「詩」在其生命中是一種與生俱來的無可選擇、無法切割的緊密聯繫，和詩的這種牽連關係，他又說：「多生債負是歌詩」、「辭章諷詠成千首，心行歸依向一乘。坐倚繩床閒自念，前

⁶⁰ 分別為：〈贈蜀僧闍丘師兄〉（卷 219，頁 2304）、〈宗武生日〉（卷 231，頁 2535）。

⁶¹ 如：〈秋懷〉：「詩老失古心」（卷 375，頁 4208）、〈寄洛州李大夫〉：「詩叟未相識」（卷 378，頁 4237）、〈至孝義渡寄鄭軍事唐二十五〉：「詩老獨一家」（卷 378，頁 4240）、〈看花〉：「唯應待詩老，日日殷勤開」（卷 376，頁 4217）、〈邀人賞薔薇〉：「何人是花侯，詩老強相呼。」（卷 380，頁 4259）、〈憑周況先輩於朝賢乞茶〉：「最將詩叟同。幸為乞寄來」（卷 380，頁 4266）、〈答盧仝〉（卷 378，頁 4242）。

⁶² 朱晝〈喜陳懿老示新製〉：在「將攀下風手，願假仙鸞翼」句下自注云：「予欲見詩人孟郊，故寄誠於此。」（卷 491，頁 5561）。韓愈更是對其崇拜至極，將其與李白、杜甫相提並論，其〈醉留東野〉：「昔年因讀李白杜甫詩，長恨二人不相從。……我願身為雲，東野變為龍。四方上下逐東野，雖有離別無由逢」（卷 340，頁 3807）。

⁶³ 分別見〈歲暮枉衢州張使君書並詩因以長句報之〉（卷 443，頁 4956）、〈鄧州贈王八使君〉（卷 443，頁 4951）、〈詩酒琴人例多薄命予酷好三事雅當此科而所得已多為幸斯甚偶成狂詠聊寫愧懷〉（卷 455，頁 5152）、〈去歲罷杭州今春領吳郡慚無善政聊寫鄙懷兼寄三相公〉（卷 447，頁 5019）、〈重酬周判官〉（卷 443，頁 4962）。

生應是一詩僧」⁶⁴，詩僧是能作詩的僧人，由於身分超脫俗累，除了佛法外，能將畢生心力傾注於詩，中晚唐開始，這種傾力作詩的僧人日多。白居易繼王維之後，以前世之命定來解釋自己對詩歌的情感，此種思考模式，在中晚唐頗常見，如：「直應吟骨無生死，祇我前身是阿誰」、「定應雲雨內，陶謝是前身」、「何妨繼餘習，前世是詩家」⁶⁵，成為特殊的自我認識方式，「吟骨無生死」一詞更將「詩人」身分視為可超越生死、世代相承之流轉現象。

關於唐代論詩詞彙中的稱謂，還存在一種現象：話語主體往往以前代詩人代稱他人或自己，表示一種詩人身分的認同。六朝詩人謝靈運、謝朓、仲宣等是最常被用以作為稱謂的詩人。例如謝靈運在唐詩中常以康樂、謝公等人名典故被運用，且《全唐詩》中較早出現之例，多側重其官職或喜遊山水⁶⁶，至八世紀前半期，已有以之稱呼人，如：韓翃（754 前後在世）以「能詩謝康樂」來稱呼友人，庾光先（？-766 前）：「幸陪謝客題詩句」、李白（701-762）：「聞道稽山去，偏宜謝客才」、王表（779 前後在世）：「聞說鶯啼卻惆悵，詩成不見謝臨川」、錢起（710-782）：「勝事宛然懷抱裏，頃來新得謝公詩」⁶⁷，以「謝康樂」、「謝客」、「臨川」、「謝公」等謝靈運之名號稱呼他人，以強調其詩才。謝朓也是常被用以作為稱謂的人名，如：武元衡（758-815）：「劉琨坐嘯風清塞，謝朓題詩月滿樓」、白居易：「劉楨病發經春臥，謝朓詩來盡日吟」、李嘉祐（？-779？）：「蕭條人吏散，小謝有新詩」、錢起：「詩傳過客遠……望舒三五夜，思盡謝玄暉」⁶⁸，諸詩皆以「謝朓」、「小謝」、「謝玄暉」謝朓之名號來代稱友人，強調其詩才。此外，六朝王粲（仲宣）、謝惠連、陶淵明等皆曾用以作為當時人的稱謂，而出現於《全唐詩》，唐代對人名典故側重點隨時代而變化，愈來愈趨向於人名典故之詩才，由此稱謂現象可看出時代價值與時人認同之所在。

⁶⁴ 分別為：〈病中詩十五首·自解〉（卷 458，頁 5199）、〈愛詠詩〉（卷 446，頁 5010）

⁶⁵ 分別為：杜荀鶴〈讀諸家詩〉（卷 693，頁 7977）、黃滔〈貽李山人〉（卷 704，頁 8097）、齊己〈寄懷江西僧達禪翁〉（卷 839，頁 9469-70）。

⁶⁶ 王維〈送康太守〉：「何異臨川郡，還勞康樂侯」（卷 125，頁 1225）、劉長卿〈題蕭郎中開元寺新構幽寂亭〉：「康樂愛山水，賞心千載同」（卷 149，頁 1534）、張九齡〈將至岳陽有懷趙二〉：「獨無謝客賞，況復賈生心」（卷 48，頁 588）。

⁶⁷ 分別為：韓翃〈送李司直赴江西使幕〉（卷 243，頁 2727）、庾光先〈奉和劉採訪緝雲南嶺作〉（卷 158，頁 1614）、李白〈送友人尋越中山水〉（卷 175，頁 1790）、王表〈清明日登城春望寄大夫使君〉（卷 281，頁 3199）、錢起〈和慕容法曹尋漁者寄城中故人〉（卷 239，頁 2675）。

⁶⁸ 分別為：武元衡〈酬嚴司空荊南見寄〉（卷 317，頁 3561）、白居易〈病中辱崔宣城長句見寄兼有觥綺之贈因以四韻總而酬之〉（卷 458，頁 5204）李嘉祐〈和都官苗員外秋夜省直對雨簡諸知己〉（卷 206，頁 2153）、錢起〈寄鄂州郎士元使君〉（卷 237，頁 2627）。

二、「詩人」稱謂之意義



對人（無論自我或他人）的認識方式是文化的建構作用。唐代有關「詩人」身分的諸種稱謂在當時的意義何在？可從幾方面觀察之。

首先，當時人已將被寫入詩人作品中視為是無上的榮耀，盧藏用（664-713）〈右拾遺陳子昂文集序〉：「今采其遺文可存者，編而次之，凡十卷。恨不逢作者，不得列於詩人之什，悲夫。」⁶⁹盧藏用和陳子昂（661-702）約同時代人，盧不但以「詩人」稱呼陳子昂，且以未被寫入其詩中為憾事。甚至連皇帝都意識到這種被寫入著名詩人作品中的詩歌效應。唐玄宗（712-756年在位）曾將李白召入翰林，某次：

因宮人行樂，謂高力士曰：「對此良辰美景，豈可獨以聲伎為娛，倘時得逸才詞人吟詠之，可以誇耀於後。」遂命召白。⁷⁰

李白在當時被視為擁有出眾才能的「詞人」，玄宗認為被這樣的人「吟詠」是可「誇耀」於後世的。當時人已普遍意識到詩人擁有一種文學話語權，而透過此種話語權可使人留名於後世，連被詩人吟詠過之物都價增十倍，如被白居易詠過的楊柳：

永豐坊西南角有垂柳一株，柔條極茂，白尚書曾賦詩，傳入樂府，遍流京都，近有詔旨取兩枝植於禁苑，乃知一顧增十倍之價，非虛言也。⁷¹

尋常的楊柳經詩人白居易的吟詠，傳遍長安，連皇帝都下詔取兩枝植於宮廷中，可見詩人吟詠對於事物的增值效果。景物因詩人的吟詠而添光：「定因詞客遇，名字始風流」，某地方也因存在許多詩人而被視為不凡之地，如漢口被稱「地多

⁶⁹ 見〔清〕董誥等編，孫映達等點校《全唐文》卷 238（太原：山西教育出版社，2002 年），頁 1430。

⁷⁰ 見〔唐〕孟榮《本事詩·高逸第三》，丁福寶編《歷代詩話續編》（北京：中華書局，1983 年），頁 14-15。

⁷¹ 見盧貞〈和白尚書賦永豐柳·序〉（卷 463，頁 5270）。白居易〈楊柳枝詞〉：「一樹春風千萬枝，嫩如金色軟於絲，永豐西角荒園裡，盡日無人屬阿誰？」（卷 460，頁 5239）。

詞客自風流」⁷²。明乎此，始可了解當時稱他人為「詩人」的意義何在，如朱晝在詩中提到「予欲見詩人孟郊，故寄誠於此」，又韓愈：「人言澄觀乃詩人，一座競吟詩句新」⁷³，詩人在當時是受到推崇景仰的身分階層。到了九至十世紀之交，有「詩囊」之稱的僧人齊己，居長沙道林寺，「時湖南幕府中能詩者，有如徐東野、廖凝、劉昭禹之徒，莫不聲名藉甚。而徐東野尤好輕忽，雖王公不避也，每見齊己，必悚然，不敢以眾人待之。嘗謂同列曰：『我輩所作皆拘於一途，非所謂通方之士，若齊己才高思遠，無所不通，殆難及矣。』論者以徐東野為知言。」⁷⁴從這條資料可見：當時有聲名的「能詩者」，是連「王公」都可「輕忽」的，而徐東野輕忽「王公」，對於齊己（863—937），卻不敢以「眾人」待之，「詩人」從一般人的行列被區分開來了！詩人身分在社會等級上，頗能與權貴階層相抗衡。

其次，在官位職稱之外，「詩人」稱謂被特意強調。如白居易大半生身居官職，卻一向喜歡自稱「詩人」（已述於前），在其寫詩送劉禹錫至蘇州赴任時，用了一個大概是自創的稱呼：「詩太守」，詩云：「仁風膏雨去隨輪，勝境歡遊到逐身。水驛路穿兒店月，花船棹入女湖春。（語兒店、女墳湖，皆勝地也。）宣城獨詠窗中岫，柳惲單題汀上蘋。何似姑蘇詩太守，吟詩相繼有三人。（領吳郡日，劉嘗贈予詩云：蘇州刺史例能詩，西掖今來替左司。故有三人之戲耳。）」⁷⁵「詩太守」指韋應物與劉禹錫連同自己，三人曾相繼為蘇州太守，這個稱謂在官名之前，特別標舉「能詩」的特質，並以古代善詩卻獨吟的兩位官員做對照，凸顯「蘇州刺史例能詩」的雙重身分，言中頗有自得之感。而詩中對於「勝境」一再強調並加以註解，大概是同樣自居為「詩人」的白居易深知：所謂勝境、勝地之類正是詩人「大顯身手」之處。不只此詩，劉、白在友人間很喜歡以官員詩人的身分互相標榜，如：

莫言堆案無餘地，認得詩人在此間。

⁷²分別為：錢起（一作錢珣詩）〈江行無題〉一百首之八十（卷 239，頁 2681）韓偓〈過漢口〉（卷 682，頁 7818）。

⁷³朱晝之言，見〈喜陳懿老示新製〉：「將攀下風手，願假仙鸞翼」句後自注。（卷 491，頁 5561），韓愈詩為〈送僧澄觀〉（卷 342，頁 3831）。

⁷⁴〔宋〕陶岳《五代史補》，見徐蜀編《隋唐五代正史訂補文獻彙編》第三冊（北京：北京圖書館出版社，2004年），頁 395。

⁷⁵見〈送劉郎中赴任蘇州〉（卷 462，頁 5255）。《全唐詩》中，「詩太守」之稱呼，僅見於此詩。

舊相臨戎非稱意，詞人作尹本多情。從容自使邊塵靜，談笑不聞桴鼓聲。
綺季衣冠稱鬢面，吳公政事副詞華。



且喜詩人重管領，遙飛一醖賀江山。

楚客難酬郢中曲，吳公兼占洛陽才。銅街金谷春知否，又有詩人作尹來。

老何歿後吟聲絕，雖有郎官不愛詩。無復篇章傳道路，空留風月在曹司。
長嗟博士官猶屈，亦恐騷人道漸衰。今日聞君除水部，喜於身得省郎時。

76

這幾首詩在詩名中均提到詩歌涉及對象的官職稱呼，然在詩中逕自稱呼對方為「詩人」、「詞人」，或標舉其才華，更看重的是對方的詩歌才能。甚至否定武將以凸顯詩人執政的特色：「詞人作尹本多情」，諸詩標舉執政者為詩人，並強調詩人執政的優越性，此種傾向，自劉白身處的八九世紀之交之後，就不斷出現在不少詩中，或以詩人稱呼取代官職，或慶幸地方官是詩人，或認為詩人為政優於一般人，直至十世紀的唐末成為頗為普遍的觀念⁷⁷。從稱謂的變化，可得知在這個時期，人的認同位置已發生了頗大的更動與重構，如前所述，稱謂指示了一個人的身分、社會定位，如何稱呼他人隱含著某種社會認同或價值觀念。漢語學者蔣紹愚曾從詞彙現象談到中國古代官稱的繁複，並將此現象視為古代漢語詞彙對中國古代文化的反映：「官爵既尊，對人的尊稱也就用官名」⁷⁸，唐代出現這

⁷⁶ 分別為：劉禹錫〈秋日題竇員外崇德里新居〉（卷 359，頁 4053）、劉禹錫〈和樂天洛下醉吟寄太原令狐相公兼見懷長句〉（卷 360，頁 4066）、劉禹錫〈郡齋書懷寄江南白尹兼簡分司崔賓客〉（卷 360，頁 406）、白居易〈送姚杭州赴任因思舊遊二首〉之一（卷 455，頁 5157）、白居易〈和河南鄭尹新歲對雪〉（卷 462，頁 5255-6）白居易〈喜張十八博士除水部員外郎〉。（卷 442，頁 4943）。

⁷⁷ 如：朱慶餘〈寄劉少府〉：「更聞縣去青山近，稱與詩人作主人」（卷 514，頁 5878）、楊巨源〈寄昭應王丞〉：「瑞靄朝朝猶望幸，天教赤縣有詩人」（卷 333，頁 3727）、張籍〈送邵州林使君〉：「詞客南行寵命新，瀟湘郡入曲江津」（卷 385，頁 4342）、張喬〈題上元許棠所任王昌齡廳〉：「琉璃堂裏當時客，久絕吟聲繼後塵。百四十年庭樹老，如今重得見詩人」（卷 639，頁 7328-9）、鄭谷〈題汝州從事廳〉：「詩人公署如山舍，祇向階前便採薇」（卷 676，頁 7753）、杜荀鶴〈寄益陽武灌明府〉：「縣稱詩人理，無嫌日寂寥」（卷 691，頁 7944）、徐鉉〈憶新淦觴池寄孟賓于員外〉：「珍重詩人頻管領，莫教塵土咽潺潺」（卷 755，頁 8595）、鄭谷〈寄贈藍田韋少府先輩〉：「王畿第一縣，縣尉是詞人」（卷 674，頁 7710）、齊己〈寄監利司空學士〉：「詩家為政別，清苦日聞新。……寬容民賦稅，憔悴吏精神。」（卷 841，頁 9490）、齊己〈送王秀才往松滋夏課〉：「松滋聞古縣，明府是詩家。靜理餘無事，敲眠盡落花。」（卷 843，頁 9531）、皎然〈答蘇州韋應物郎中〉：「蕩漾學海資，鬱為詩人英」（卷 815，頁 9173）。

⁷⁸ 見蔣紹愚《漢語歷史詞彙學概要》（北京：商務印書館，2015年），頁 428。

種特意以詩人稱謂標舉官員、取代職稱，這在以官位作為一個讀書人主要社會評價的古代社會中，是頗大的轉變。



其三，對一個人的身分認定，除了生前的稱謂，亦可從死後的稱號觀之，唐代傷悼詩中出現了對於傷悼對象新的稱呼。約九世紀後半期，傷悼詩中出現稱呼亡者為「吟魂」、「詩骨」、「吟骨」的詩作，《全唐詩》「吟魂」此用法最早出現於張喬（880 前後）：「恐有吟魂在，深山古木邊」⁷⁹。以「詩骨」、「吟骨」稱亡者，最早出現於：李洞（唐昭宗（867-904）前後）：「宅上愁雲吹不散，桂林詩骨葬雲根」、杜荀鶴（846-904）：「直應吟骨無生死，祇我前身是阿誰」⁸⁰。類似用法尚有「風雅魄」一詞，《全唐詩》中僅見於皮日休（838？-883？）：「念爾風雅魄，幽咽猶能文」⁸¹。從九世紀到十世紀，均有傷悼賈島之詩，亡後的賈島也常以「吟魂」的面貌被定位，如：「吟魂不復遊，臺亦似荒丘」、「塚欄寒月色，人哭苦吟魂」、「若有吟魂在，應隨夜魄迴」，或被視為「生為明代苦吟身，死作長江一逐臣」⁸²，賈島生前與死後，在許多文獻中被視為苦吟詩人，因而被人稱為「吟魂」，尚不令人意外，然而唐傷悼詩中，對於有官位的人，死後以「吟魂」、甚至「詩骨」定位之，或對無官位者，亡後以「吟魂」肯定其一生成就者，所在多有。生前在詩中並未特別以「詩人」自居的李白，在亡後被認定為「詩人」，甚至出現「吟鄰」一稱呼，與杜甫一同被視為千古詩人⁸³。還出現「才鬼」一詞，針對亡者身前的詩歌才能，如孟浩然被稱為「既作才鬼終」，

⁷⁹張喬〈弔建州李員外〉（卷 638，頁 7307）。「吟魂」另一義是指詩情、詩思，如許棠〈旅次滑臺投獻陸侍御〉：「旅夢難歸隱，吟魂不在身」（卷 603，頁 6964）、李咸用〈雪〉：「高樓四望吟魂斂」（卷 646，頁 7411）。「詩魂」、「吟魄」亦類似意義，如：李建勛〈春雪〉：「閒聽不寐詩魂爽，淨喫無厭酒肺乾」（卷 739，頁 8433）、杜荀鶴〈秋日泊浦江〉：「靜驅吟魄入玄微」（卷 692，頁 7962）、杜荀鶴〈秋夕〉：「自我夜來霜月下，到頭吟魄始終身」（卷 693，頁 7979）。

⁸⁰分別為：李洞〈弔曹監〉（卷 723，頁 8298）、杜荀鶴〈讀諸家詩〉（卷 693，頁 7977）。「詩骨」的另一意義為「詩的風骨」，此用法如孟郊〈戲贈無本〉：「詩骨聳東野，詩濤湧退之」（卷 377，頁 4235）。

⁸¹皮日休〈追和幽獨君詩次韻〉（卷 609，頁 7030）。

⁸²分別為：張喬〈題賈島吟詩臺〉（卷 639，頁 7333）、可止〈哭賈島〉（卷 825，頁 9292）、齊己〈經賈島舊居〉（卷 838，頁 9443）張蠙〈傷賈島〉（卷 702，頁 8084）。

⁸³見杜荀鶴〈經青山弔李翰林〉：「何為先生死，先生道日新。青山明月夜，千古一詩人。天地空銷骨，聲名不傍身。誰移未陽冢，來此作吟鄰。」（卷 691，頁 7942）。亡後被稱為「吟魂」之例，尚有：張喬（一作曹松詩）〈弔建州李員外〉：「恐有吟魂在，深山古木邊」（卷 638，頁 7307）、李洞〈弔曹監〉：「宅上愁雲吹不散，桂林詩骨葬雲根……吟魂醉魄歸何處，御水鳴鳴夜遶門」（卷 723，頁 8298）、周朴〈弔李群玉〉：「群玉詩名冠李唐，投詩換得校書郎。吟魂醉魄知何處，空有幽蘭隔岸香」（卷 673，頁 7704）、杜荀鶴〈哭方干〉：「天下未寧吾道喪，更誰將酒醉吟魂」（卷 692，頁 7962）、鄭谷〈弔故禮部韋員外序〉：「杜陵芳草年年綠，醉魄吟魂無復迴」（卷 676，頁 7748）、李中〈哭舍弟二首〉之一：「誰知歸故里，只得奠吟魂」（卷 748，頁 8525）。

張祜被形容為「魂應絕地為才鬼，名與遺編在史臣」⁸⁴，才鬼還被視為具有留名青史的價值。傷悼詩通常寄託作者的哀思，敘述死者值得為人重視的成就，具有總結生平的意味，從上述的稱謂觀之，以「吟魂」、「才鬼」來為人的一生做總結，可知社會重視的價值之所在，亦可見詩人身分在社會地位上已獲得某種程度的認可。

三、「詩人」特質的宣稱

身分意識的表現之一，有賴於對自身特質的標榜。隨著創作者對詩人意識日益強化的自覺，詩人群體中出現不少針對「詩人」稱謂所作的特質標榜。如：

光陰與時節，先感是詩人。

有情天地內，多感是詩人。見月長憐夜，看花又惜春。

詩家本多感，況值廣陵春。

詩人多感物，凝思繞池塘。

詩家偏為此傷情，品韻由來莫與爭。⁸⁵

「先感」、「多感」、「感物」、易「傷情」、多「思」都是創作者特意標舉出來的詩人特質。詩人被認為易傷感、多感觸，容易受外物（月、花）觸動，「本多感」之「本」還將此種特質上升為一種與生俱來的天賦本能、本性。「偏為此傷情」的「偏」又以常識之眼（故意跟客觀情況相反）凸顯詩人自身的特殊性。不僅如此，「詩人」還被認為是對某些自然景物具有「專屬壟斷權」的人：

詩家清景在新春，綠柳纔黃半未勻。若待上林花似錦，出門俱是看花人。

⁸⁴分別見：皮日休〈魯望讀襄陽耆舊傳見贈五百言過褒庸材靡有稱是然襄陽曩事歷歷在目夫耆舊傳所未載者漢陽王則宗社元勳孟浩然則文章大匠予次而贊之因而寄答亦詩人無言不酬之義也次韻〉（卷 609，頁 7024）、陸龜蒙〈和過張祜處士丹陽故居〉（卷 626，頁 7194）。

⁸⁵分別為：白居易〈新秋喜涼〉（卷 455，頁 5152）、顧非熊〈落第後贈同居友人〉（卷 509，頁 5786）趙嘏〈陪崔璞侍衛和崔珣春日有懷〉（卷 549，頁 6340）、徐鉉〈賦得風光草際浮〉（卷 753，頁 8567-8）、司空圖〈杏花〉（卷 634，頁 7280）。



老樹呈秋色，空池浸月華。涼風白露夕，此境屬詩家。

垂楊合是詩家物，只愛敷溪道北生。

池閣初成眼豁開，眼前霽景屬微才。

和氣來無象，物情還暗新。乾坤一夕雨，草木萬方春。染水煙

光媚，催花鳥語頻。高台曠望處，歌詠屬詩人。

品格清於竹，詩家景最幽。⁸⁶

「新春」的「清景」、「垂楊」、「霽景」、「清於竹」的「庭葦」被視為「詩人」專屬之景，「老樹呈秋色」等被視為「詩人」的專屬之境，「高台曠望處」因詩人望中的種種「物情」等被視為詩人專屬的吟詠之處。這些詩中出現的「屬」字將景物附屬於詩人，「屬」字，《說文》云：「連也」，作為動詞用，「屬」表連綴於主體之後，帶有對主體的依附性，此字常表關聯、依附關係，因而常常用於表示分類、分別其歸屬⁸⁷。強調某「景」、某「境」、某「物」屬於「詩家」，「詩人」對於此種自然景物的「專屬壟斷」被認為是來自其詩歌話語權（歌詠），「屬詩家」、「屬詩人」之「屬」，「合是詩家物」之「合」⁸⁸，與前述諸多專屬「詩家」之物合看，皆透露詩人群體自我鞏固的認同意識。此外，「詩人」有一種能力，能感受到常人不注意的景色，喜愛常人所忽視的事物：

花房膩似紅蓮朵，豔色鮮如紫牡丹。唯有詩人能解愛，丹青寫
出與君看。

真得詩人趣，煙霞處處諳。

春霖未免妨遊賞，唯到詩家自有情。

⁸⁶ 分別為：楊巨源〈城東早春〉（卷 333，頁 3737）、劉得仁〈池上宿〉（卷 544，頁 6285）、司空圖〈力疾山下吳村看杏花十九首〉之十四（卷 634，頁 7277）、杜荀鶴〈和友人見題山居水閣八韻〉（卷 692，頁 7976）、李中〈春日作〉（卷 747，頁 8495）、李中〈庭葦〉（卷 747，頁 8501）。

⁸⁷ 關於「屬」字之意義解說，見王鳳陽《古辭辨》（增訂本）（北京：中華書局，2011 年），頁 401、402。

⁸⁸ 劉堅、江藍生編著《唐五代語言辭典》：釋「合」為「應」。（上海：上海教育出版社，1997 年版），頁 156。

月在詩家偏足思，風過客位更多情。

樹石叢叢別，詩家趣向幽。有時閒客散，始覺細泉流。蝶到琴棋畔，花過

島嶼頭。月明紅藕上，應見白龜遊。

白羽鳥飛巖子瀨，綠蓑人釣季鷹魚。潭心倒影時開合，谷口閒雲自卷舒。

此境只應詞客愛，投文空弔木玄虛。⁸⁹



「詩人」自認眼光不同於常人，也常常藉由寫出對各種細微事物的「發現」以彰顯這種目光的獨特性，一般人眼中的尋常事物（花、春霖、月、樹石），只有「詩人」或懂得欣賞（能解愛）、或感受到其「有情」，或看出其細微差別（叢叢別），因而熟悉各處的風景（煙霞）是「詩人」獨有的趣味。齊己寫禪庭中的蘆竹也強調：「未逢仙手詠，俗眼見猶輕」⁹⁰，只有詩人能賦與尋常事物一種詩意的價值。屢屢強調自己「詩人」身分的白居易在描寫完雨後秋景後，也特意強調：「此境誰偏覺，貧閒老瘦人」⁹¹，這是常見於以詩人身分自居者的特意強調，而從「虛字」的暗藏玄機中，可發現創作者強調這是「詩人」「獨有」的能力：「『唯』有詩人能解愛」、「『唯』到詩家『自』有情」、「月在詩家『偏』足思」、「此境誰『偏』覺」、「此境『只應』詞客愛」、「『始』覺細泉流」等虛詞，或藉由排外性的自我標榜（「唯」的作用是排他的，表示所限定事物的唯一性⁹²）；或藉由常識之眼（故意違反客觀要求），凸顯詩人自身的特殊性。上引諸詩歌中，「詩人」眼中之物色景象皆在標榜這種眼光的獨特性。

關於「詩人」是怎樣的人，還有一種頗特殊的說法，貫休詩云：「乾坤有清氣，散入詩人脾」⁹³，以「氣」論文是中國文論中常見的觀念，不過通常是論文章而沒有特定指稱詩歌這個文類，到了唐代，始見以之論「詩人」的說法。此觀念的發展有一脈絡，八世紀後半期的劉、白將詩歌視為靈秀之氣的體現：「秀氣結成象，孟氏之文章」⁹⁴，此觀念延續至九世紀：「清氣宿我心，結為清冷音。

⁸⁹ 分別為：白居易〈畫木蓮花圖寄元郎中〉（卷 441，頁 4918）、杜牧〈送荔浦蔣明府赴任〉（卷 526，頁 6022）、李建勳〈春雨二首〉之一（卷 739，頁 8430）、皎然〈夜過康錄事造會兄弟〉（卷 817，頁 9211）、齊己〈題張氏池亭〉（卷 842，頁 9518）、韋莊〈桐廬縣作〉（卷 698，頁 8035）。

⁹⁰ 齊己〈禪庭蘆竹十二韻呈鄭谷郎中〉（卷 839，頁 9461）。

⁹¹ 見〈雨後秋涼〉（卷 457，頁 5190）。

⁹² 關於「唯」字之意義解說，見王鳳陽《古辭辨》（增訂本）（北京：中華書局，2011 年），頁 991。

⁹³ 見〈古意九首〉之四（卷 826，頁 9307）。

⁹⁴ 見白居易〈遊襄陽懷孟浩然〉（卷 432，頁 4776）。劉禹錫也有類似說法，在〈海陽湖別浩初師〉一詩前序，他先從風土來解釋人的質性：「瀟湘間，無土山，無濁水，民乘是氣，往往清慧而文。長沙人浩初，生既因地而清矣」，再推衍出「師為詩頗清」（卷 362，頁 4086）。

一夜吟不足，君來相和吟」、「山川正氣侵靈府，雪月清輝引思風」、「清氣應歸筆底來」、「功到難搜處，知難始是詩……此道真清氣，前賢早白髭」⁹⁵，直至貫休（832—912）則直接將詩人視為「乾坤」之「清氣」的秉承者，「詩人」是上天特別眷顧的一群人，詩人的獨特性與優越性在此被彰顯出來。

「獨特性」往往也藉由與他人的對比而凸顯，如姚合（約 779-約 846）〈答韓湘〉：

疏散無世用，為文乏天格。把筆日不休，忽忽有所得。所得良自慰，不求他人識。子獨訪我來，致詩過相飾。……詩人多峭冷，如水在胸臆。豈隨尋常人，五藏為酒食。期來作酬章，危坐吟到夕。難為問其辭，益貴我紙墨。⁹⁶

進士出身，身歷地方官等多項官職的姚合，卻在詩中將自己塑造成一放達不羈，只是不停地創作詩歌而不為世所用的人，看似自我否定，然筆鋒一轉，尤其「豈」字之疑問、反詰語氣透顯強烈的價值對比，以「尋常人」身體的物質追求（五藏為酒食）凸顯出「詩人多峭冷」之獨特性，以高山之峭拔挺立於世為喻，賦予「詩人」一種超俗、孤高之清冷特質。從詩中自述的「把筆日不休」和韓湘「致詩」的語脈看來，詩中所謂「詩人」應是包括答詩對象韓湘與自己等詩人群體，尤其姚合常在詩中以「詩人」自居⁹⁷，在其心中，「無世用」的「詩人」，卻有一種無需「他人識」而「良自慰」的自足價值。此種透過與世俗對比，凸顯「詩人」不同於常人的觀念，在《全唐詩》九到十世紀的詩作中，是頗常見的詩人群體之自我標榜，此點將在第三節深入發揮，此節所論僅針對「詩人」稱謂及其相應的身分在時人眼中的殊異性。相對一般人，詩人有一種自異於他人的優越意識，此種意識發揮到極致，在人我之間劃出一道界線，我們可以從一些例子看出遍顯出這道界線的表述，如：

除聽好語耳常聾，不見詩人眼底空。

⁹⁵分別見：徐希仁〈招玉川子詠新文〉（卷 470，頁 5347）、方干〈贈李鄴端公〉（卷 652，頁 7486）方干〈雪中寄薛郎中〉（卷 652，頁 7487）、齊己〈貽王秀才〉（卷 841，頁 9501）。

⁹⁶〈答韓湘〉（卷 501，頁 5703-4）。

⁹⁷檢閱《全唐詩》，姚合詩中的「詩人」一詞，至少有八處是自稱，如〈杏溪十首·渚上竹〉：「詩人月下吟，月墮吟不休」（卷 499，頁 5674）等，或是包含自身的群體自稱，如。〈送崔約下第歸揚州〉：「滿座詩人吟送酒」（卷 496，頁 5618）等。

白君去後交遊少，東野亡來篋笥貧。賴有白頭王建在，眼前猶見詠詩人。

先生憂道樂清貧，白髮終為不仕身。嵇阮沒來無酒客，應劉亡後少詩人。
山前月照荒墳曉，溪上花開舊宅春。昨夜回舟更惆悵，自今鐘磬滿南鄰。

僧乾康，零陵人。齊己在長沙，居湘西道林寺，乾康往謁之。齊己知其為人，使謂曰：「我師門仞，非詩人不遊。大德來，非詩人耶？請為一絕，以代門刺。」乾康詩曰……齊己大喜，日與款接。及別，以詩送之。⁹⁸

「不見詩人眼底空」、「非詩人不遊」明確地以「詩人」身分作為人我界限，而「交遊少」、「眼底空」的原因，或因「劉亡後少詩人」而「無酒客」、而「更惆悵」，皆是由於將「局外人」（非詩人）排除在外所造成的結果，「賴有白頭王建在，眼前猶見詠詩人」、「齊己大喜，日與款接。及別，以詩送之」皆顯示了界限內部的我群意識。Richard Jenkins 提出：「個人對於自身獨特性認同的反身感受，是從類同（similarity）和差異（difference）的角度來對照他人而構成的，若不這樣，個體就無法知道自己是誰」⁹⁹，如果說藉由自身與「世俗大眾」的對比，是所謂的從人我之間「差異」的區別來凸顯自身的認同，詩人也從人我「類同」方面在詩人群體內彼此認同，上引的齊己與乾康因詩為友之事即為如此。詩人之間因詩會友，詩友關係又推動他們的詩歌創作，我們還可從另一組稱謂觀察之。

唐詩中出現不少、「吟友」、「詩伴」、「詩敵」的稱呼，這些稱呼體現的正是那些以「詩人」身分自我認同中互相交流的人。「詩友」、「吟友」、「詩伴」等詞，《全唐詩》中最早出現者分別為：杜甫（712-770）：「東川詩友合」、杜荀鶴（846-904）〈秋日寄吟友〉之詩題、唐彥謙（？-893）：「每逢詩伴得淹留」¹⁰⁰。以下詩均為題目或詩中出現「詩友」、「吟友」等字眼的詩，如：

別來春又春，相憶喜相親。與我為同志，如君能幾人。何時吟得力，漸老

⁹⁸ 分別見：王建〈寄同州田長史〉（卷 301，頁 3437-8）張籍〈贈王建〉（卷 386，頁 4360）、許渾〈哭楊攀處士〉（卷 535，頁 6105）、〔宋〕阮閱編著，周本淳校點《詩話總龜》前集，卷 11（北京：人民文學出版社，1987 年），頁 128。

⁹⁹ 見 Richard Jenkins 著，王志弘、許妍飛合譯，《社會認同》，（台北：巨流圖書，2006 年），頁 75。

¹⁰⁰ 分別為：杜甫〈送王侍御往東川放生池祖席〉（卷 234，頁 2589）、杜荀鶴〈秋日寄吟友〉（卷 691，頁 7943）、唐彥謙〈寄陳少府兼簡叔高〉（卷 671，頁 767）。

事關身。

山深長恨少同人，覽景無時不憶君。……仙桂算攀攀合得，平生心力盡於文。

所見背時情，閒行亦獨行。……舊山吟友在，相憶夢應清。

默默誰知我，裴回野水邊。詩情長若舊，吾事更無先。……靜思吟友外，此意復誰憐。¹⁰¹

這些詩友被視為「同志」、「同人」，與詩友交流的內容不外乎「平生心力盡於文」、「背時情」的「所見」、「長若舊」的「詩情」等這些「他人雖欲解，此道奈何深」的關於詩歌種種情懷。另外，《全唐詩》還有「詩敵」的稱謂，出現兩次，均見於白居易詩：「別後縱吟終少興，病來雖飲不多歡。酒軍詩敵如相遇，臨老猶能一據鞍」、「別來少遇新詩敵，老去難逢舊飲徒」，亦出現於其文章中：「樸與足下，二十年來為文友詩敵，幸也，亦不幸也。吟詠情性，播揚名聲，其適遺形，其樂忘老，幸也！」¹⁰²，「詩敵」之稱，通常出現於人我唱和往來的語境中，雖以「敵」為喻，然互相提供「遺形」、「忘老」之樂，少了「詩敵」，吟「終少興」，「詩敵」既是作詩對手又是同好關係。身分認同並不只是「成為」，還需要「被看待為」，「自認為是」的「我」需要得到他人的確證，Richard Jenkins 說：「宣稱有某種認同還不足夠，這種認同還必須得到那些和我們打交道的人認可（或拒絕），社會認同絕對不是單向的」¹⁰³，「詩友」、「吟友」、「詩伴」、「詩敵」等稱呼體現的就是這種人我互動交流中，因彼此間的類同而促成的群體身分自覺意識。從前述的關於詩人的總種稱謂、針對「詩人」稱謂的特質標榜到此處：一方面對照於所謂尋常俗人的「差異」，另一方面意識到「詩友」等的「類同」，「詩人」階層的身分意識被建構出來。

¹⁰¹ 分別為：杜荀鶴〈寄詩友〉（卷 691，頁 7929）、杜荀鶴〈山中寄詩友〉（卷 692，頁 7951）、齊己〈秋興〉（卷 843，頁 9524）、李中〈書情寄詩友〉（卷 748，頁 8525）。

¹⁰² 分別為：〈和令狐相公寄劉郎中兼見示長句〉（卷 450，頁 5082）、〈早春醉吟寄太原令狐相公蘇州劉郎中〉（卷 454，頁 5134）、〈劉白唱和集解〉，見〔唐〕白居易著，謝思煒校注《白居易文集校注》（北京：中華書局，2011 年），頁 1893。

¹⁰³ 見 Richard Jenkins 著，王志弘、許妍飛合譯，《社會認同》，（台北：巨流圖書，2006 年），頁 31。

第三節 姿態與認同



上一節探討「稱謂與身分」，此節將探討「姿態與認同」。一般學界似不特別區分「身分」與「認同」，然這兩個詞實際上是存在細微差別的，此處先將「身分」與「認同」作一區別與界定。關於這兩個詞的來源，趙毅衡解釋說「身分」一詞：「源自拉丁語 *idem*（相同），演化出兩義：『身分』（*personality*）與『認同』（*identification*）。當兩個意義都有時，中文不得不一詞雙譯，疊成『身分認同』」，又說：「筆者覺得中文區分『身分』與『認同』是有必要的，雖然此時西文是一個詞，但是西文的不便不必成為中文的混淆」，文中進而解釋說：「身分是與符號文本相關的一個人際角色或社會角色」，「而我們在用各種身分人際互動時，我們逐漸獲得每個場合所需要的人際認同」¹⁰⁴，該文中對於「身分」有詳盡的闡發，然而對於「認同」一詞，卻沒有比較確切的說明。筆者參酌《牛津字典》試著做出「身分」（*Identity*）與「認同」（*Identification*）兩者的區分：「身分」（*Identity*）是指據以決定「一個人是誰」的特性或事實；認同是指據以確認某人身分的行為、行動或過程，或據以確認某人身分的方法¹⁰⁵。進一步說，前者是自我區分於他人的鮮明特徵，偏向靜態的事實，而後者偏向動態的展演。Richard Jenkins 認為「認同」並非僅是其所「是」（*be*），而應該關注：認同是如何「操作」或「被操作」的¹⁰⁶。本節即擬透過姿態、行為、言語等修辭話語，觀察話語主體如何展演其認同。

一、吟：人的修辭化在場姿態

從詞彙的角度觀察之，唐詩中出現許多與吟詠、作詩相關的詞彙，其中一類是以「吟」為修飾語的用法，如，描述自身或他人吟詩姿態：吟立、吟步、吟行、吟登、吟倚、吟傍、吟對、吟繞、吟坐、吟望、吟送、吟笑、吟餘、吟罷、吟待、吟懷、吟擁、吟扣、吟送、吟憶、吟弄、吟訪；另一類則是修飾身體或週

¹⁰⁴ 見趙毅衡《符號學原理與推演》（南京：南京大學出版社，2012年），頁340-1、346、350。

¹⁰⁵ *Identity*: "The fact of being who or what a person or thing is", "The characteristics determining who or what a person or thing is." *Identification*: "The action or process of identifying someone or something or the fact of being identified", "A means of proving a person's identity." 原文參見"oxford dictionary"線上版：<http://www.oxforddictionaries.com/>

¹⁰⁶ 見Richard Jenkins，王志弘、許妍飛合譯《社會認同》，（台北：巨流圖書，2006年），頁6。

遭用品：吟身、吟髭、吟髮、吟鬢、吟衣、吟船、吟窗、詩筆、吟筆、詩毫、吟鞭等。這類詞彙在唐之前的詩中，或不曾存在、或甚少出現。詞彙是時代脈動的敏感指示器，也是人認知模式的形象載體，詞彙背後蘊藏著的豐厚的文化內涵和認知內涵，社會、文化的變遷往往反映在新詞彙的產生上。上述以吟詠詩歌為中心的相關詞彙大量出現，顯示時代關注焦點之所在。該如何看待此種現象？先從詞義來看，「吟」字，根據《漢語大辭典》的解釋，可指「吟詠」或「抒寫」、「作詩」，亦「常用指與作詩或詩人有關的事物」，辭典中舉了「吟壇」、「吟肩」、「吟鞭」等例¹⁰⁷。而「吟詠」之行為，除了誦讀、吟誦詩作或文章之義外，在唐詩中通常指詩歌創作¹⁰⁸。唐人創作詩歌，往往先經口吟出，詩成再以筆書寫之，而在注重苦吟的中晚唐，詩吟成後往往在反覆吟詠中一再修改，此種反覆的吟詠聲甚至對旁人造成困擾¹⁰⁹，因而，以「吟」字修飾動詞或名詞而形成的各種詞彙，往往是指詩人在從事詩歌創作時的各種情態、動作。然而若不只是停留於釋義層面，而要將前述詞彙現象上升至文化研究的高度，顯然必須有其他角度的研究取徑。語言、詞彙作為歷史、文化研究的微觀窗口，已有不少學術成果（參見首章）足可作為此節的研究參照。文學文本中的世界，是一種透過語言建構的現實，若以廣義修辭學的角度來看，「語言建構的現實，已經是修辭化了的現實」，「不同的主體，由於經驗世界的不同，有關對象世界的認知必然不同，對象世界通過經驗世界形成的修辭活動也必然不同。反過來說，修辭表達，反向地透露出表達主體以甚麼樣的認知模式而『在場』」¹¹⁰，以此觀之，或可將前述大量與「吟」相關的詞彙，視為詩中的話語主體以吟詠面貌表述自我在場姿態的修辭行為。

先看以「吟」為修飾語，描述吟詩姿態之例，《全唐詩》中的此類用法，在中唐（766-836）之前僅有六例：

¹⁰⁷ 見「漢典」網：<http://www.zdic.net/z/16/xs/541F.htm>

¹⁰⁸ 如劉禹錫〈秘書崔少監見示墜馬長句因而和之〉：「不妨吟詠入篇章」（卷 359，頁 4052）、白居易〈夏日獨直寄蕭侍御〉：「吟詠偶成詩」（卷 428，頁 4716）

¹⁰⁹ 上述現象，從這些詩中可得而知：韓愈〈醉贈張祕書〉：「詩成使之寫」（卷 337，頁 3774）、姚合〈送陟遐上人遊天台〉：「此詩成亦鄙，為我寫巖扉。」（卷 496，頁 5627-8）。吟詩聲甚至傳至鄰人，如：雍陶〈題友人所居〉：「亞尹故居經幾主，只因君住有詩情。夜吟鄰叟聞惆悵，七八年來無此聲。」（卷 518，頁 5929）、皮日休〈襄陽閒居與友生夜會〉：「三徑引時寒步月，四鄰偷得夜吟詩。」（卷 613，頁 7066），因而，吟詩聲往往也對旁人構成干擾，如：元稹〈景申秋八首〉之二：「吟詩婢苦煩」（卷 410，頁 4553）、劉得仁〈夏日即事〉：「到曉改詩句，四鄰嫌苦吟。」（卷 544，頁 6285）

¹¹⁰ 見譚學純、朱玲《廣義修辭學》，（合肥：安徽教育出版社，2001年），頁 8、64。書中還舉例：「隱士的隱居行為」也是一種修辭方式的「在場」。見同書，頁 6。



忽枉巖中翰，吟望朝復夕。
苔潤春泉滿，蘿軒夜月閒。能令許玄度，吟臥不知還。
周遊清蔭遍，吟臥夕陽曛。
沈吟坐西軒，飲食錯昏晝。
綵筆昔遊千氣象，白頭吟望苦低垂。
坐嘯青楓晚，行吟白日長。¹¹¹

此六例中，只有「行吟」一詞，在唐之前就已出現。行吟、吟望、吟臥等詞顯示話語主體以吟詩的姿態出場，標舉出一種人以詩歌把握世界、把握景物的姿態。「臥」更是一種適意、放鬆的姿態，是身體暫離社會性角色的形象¹¹²，此種姿態在中晚唐陸續出現：「臥吟幽水濱」、「敲枕亦吟行亦醉，臥吟行醉更何營」、「敲枕臥吟荷葉雨」¹¹³，這些詩部分是友人之間往來之詩，即使不是，唐詩的傳播效應使得詩歌在某種程度上介入公共視域，話語主體在語言交際場合選擇此種無所謀求的吟詠姿態作為出場形式，實已對傳統主流的男性形象有某種程度的價值偏移。

此種現象在中唐以前甚少出現，中唐開始，以「吟」為修飾語的詞彙激增，如面對物色的「吟望」、「吟對」、「吟笑」，或對月、對竹、對山、對雪、對秋光、綺霞、曉煙等等¹¹⁴，話語主體非常習於在詩中呈現一種以吟詠方式把握世界萬物

¹¹¹分別為：宋之問〈答田徵君〉（卷 51，頁 621）、孟浩然〈宿立公房〉（卷 160，頁 1648）、孟浩然〈同王九題就師山房〉（卷 160，頁 1663）、杜甫〈九日寄岑參〉（卷 216，頁 2258-9）、杜甫〈秋興八首〉之八（卷 230，頁 2510）、皇甫冉〈又送陸潛夫茅山尋友〉（卷 250，頁 2818-9）。

¹¹²此說是從以下觀點得到的啟發：學者譚學純曾分析「躺」、「坐」、「站」、「走」幾個動詞在不同語境中的修辭化意義，並認為「這幾個詞的語義指向了人的普遍存在方式……成為每個人與外部世界的一個感覺激活點」，其中「躺」是一種「回到私人狀態」、「撤銷驅體的社會形象」的在場修辭行為。見譚學純《廣義修辭學演講錄》（上海：三聯書店，2012年），頁 155、156、165。本文引詩中之「臥」字亦躺之義，其修辭意義頗類似「躺」字。

¹¹³分別為：孟郊〈江邑春霖奉贈陳侍御〉（卷 380，頁 4264）、方干〈山中言事〉（卷 650，頁 7470）、方干〈宋從事〉（卷 651，頁 7476）。

¹¹⁴「吟對」之例，如：戴叔倫〈憶原上人〉：「不知竹雨竹風夜，吟對秋山那寺燈」（卷 274，頁 3105）、牟融〈水西草堂〉：「吟對琴尊江上月」（卷 467，頁 5311）、趙嘏〈寄盧中丞〉：「獨攜一榼郡齋酒，吟對青山憶謝公」（卷 550，頁 6371）、劉滄〈題書齋〉：「吟對雪華詩韻清」（卷 586，頁 6798）、汪遵〈蒼頡臺〉：「吟對長安雪夜燈」（卷 602，頁 6961）、李中〈獻張拾遺〉：「吟對疏篁夕鳥歸」（卷 748，頁 8526）、陳季卿〈江亭晚望題書齋〉：「吟對遠山堪白頭」（卷 868，頁 9838）、王貞白〈泛鏡湖〉：「吟對四時雪」（卷 885，頁 10006）；「吟笑」之例，如：孟郊〈石淙〉：「物色多瘦削，吟笑還孤永」（卷 375，頁 4213）、李中〈訪徐長史留題水閣〉：「杯盤深有興，吟笑迴忘

的姿態。又如，修飾自身行為、姿態的詞彙：「行吟」、「吟行」、「吟繞」、「吟倚」、「吟登」、「吟坐」、「吟擁」、「吟扣」、「吟訪」、「吟步」、「吟弄」、「吟憶」、「吟戀」，還出現「吟遊」一詞，特別以「吟」強調「遊」的性質¹¹⁵。大量以「吟」為修飾語形成的詞彙，顯示話語主體選擇以吟詠作為「我」的修辭化在場姿態。其中值得注意的是：中唐以前，詩中的敘述者並不常以吟詠者的形象面貌出現於詩中，中唐之後，此種現象大量出現，白居易（772-846），是較早喜歡在詩中常常以吟詠者的形象出的，如：

城柳方綴花，檐冰纔結穗。須臾風日暖，處處皆飄墜。行吟賞未足，坐歎銷何易。

極浦收殘雨，高城駐落暉。山明虹半出，松閣鶴雙歸。將吏隨衙散，文書入務稀。閒吟倚新竹，筠粉污朱衣。

憂」（卷 747，頁 8511）；「吟待」之例，如白居易〈和裴令公一日日一年年雜言見贈〉：「山客硯前吟待月」（卷 452，頁 5120）、許棠「殘句」：「當空吟待月，到晚坐看山。」（卷 604，頁 6991）、無可〈客中聞從兄島遊蒲絳因寄〉：「吟待黃河雪，眠聽絳郡砧」（卷 814，頁 9164）；「吟望」之例，如：李山甫〈遷居清谿和劉書記見示〉：「晚天吟望秋光重」（卷 643，頁 7368）、譚用之〈寄孟進士〉：「吟望曉煙思桂渚」（卷 764，頁 8670）、子蘭〈對雪〉：「幽人吟望搜辭處」（卷 824，頁 9289）、方干〈和于中丞登扶風亭〉：「謝公吟望多來此」（卷 650，頁 7464）。

¹¹⁵ 「行吟」、「吟行」之例，如：張籍〈逢賈島〉：「出寺行吟日已斜」（卷 386，頁 4360）、元稹〈感夢〉：「行吟坐歎知何極」（卷 404，頁 4510）、白居易〈晚興〉：「立語花堤上，行吟水寺前」（卷 443，頁 4965）、牟融〈訪請上人〉：「撫景吟行遠，談玄入悟深」（卷 467，頁 5319）、姚合〈送洛陽張員外〉：「蘇庭公事暇，應祇獨吟行」（卷 496，頁 5623）；「吟繞」之例，如：白居易〈南龍興寺殘雪〉：「南龍興寺春晴後，緩步徐吟繞四廊」（卷 451，頁 5104）、杜荀鶴〈中山臨上人院觀牡丹寄諸從事〉：「閒來吟繞牡丹叢」（卷 692，頁 7962）、齊己〈夏日荆渚書懷〉：「何時遂情興，吟繞杉松行」（卷 840，頁 9487）；「吟倚」之例，如：蘇郁「殘句」：「吟倚雨殘樹，月收山下村」（卷 472，頁 5362）、羅隱〈送張綰游鍾陵〉：「醉眠野寺花方落，吟倚江樓月欲明」（卷 663，頁 7600）、李中獻中書湯舍人：「吟倚江樓戀落暉」（卷 748，頁 8526）；「吟登」之例，如：賈島〈寄韓湘〉：「望鷺吟登閣，聽猿淚滴船」（卷 573，頁 6667）、周繇〈送洛陽崔員外〉：「郡齋臺閣滿，公退即吟登」（卷 635，頁 7290）；「吟坐」之例，如：李頻〈酬姚覃〉：「醉眠春草長，吟坐夜燈銷」（卷 588，頁 6823）、章碣〈送韋岫郎中典泗州〉：「想憶朝天獨吟坐」（卷 669，頁 7651）、貫休〈寄懷楚和尚二首〉之二：「吟坐雪濛濛」（卷 831，頁 9378）、劉得仁〈寄謝觀〉：「吟坐葉紛紛」（卷 544，頁 6292）、曹松〈寄李處士〉：「吟坐倦垂釣」（卷 886，頁 10011）；「吟擁」之例，如羅鄴〈冬夕江上言事五首〉之五：「僻居多與懶相宜，吟擁寒爐過臘時」（卷 654，頁 7507）；「吟扣」之例，如：鄭谷〈次韻和王駕校書結綬見寄之什〉：「醉披仙鶴氅，吟扣野僧門」（卷 674，頁 7707）；「吟訪」之例，如：李建勳〈贈趙學士〉：「吟訪野僧頻」（卷 739，頁 8423）；「吟步」之例，如：張喬〈省中偶作〉：「莎階吟步想前賢」（卷 639，頁 7333）、李洞〈喜鸞公自蜀歸〉：「吟步上堯階」（卷 721，頁 8279）、子蘭〈夜直〉：「吟步彤庭月，眠分玉暑涼」（卷 824，頁 9286）；「吟弄」之例，如黃滔〈題友人山齋〉：「句成苔石茗，吟弄雪窗棋」（卷 704，頁 8102）；「吟憶」之例，如：齊己〈亂後江西過孫魴舊居因寄〉：「舊遊重到倍悲涼，吟憶同人倚寺牆」（卷 845，頁 9564）；「吟戀」之例，如：李中〈和潯陽宰感舊絕句五首〉之五：「就中吟戀垂楊下」（卷 750，頁 8540）；「吟遊」之例，如：賈島〈送李溟謁宥州李權使君〉：「英雄典宥州，迢遞苦吟遊」（卷 572，頁 6649）、許棠〈題汧湖二首〉之一：「吟遊終不厭」（卷 603，頁 6974）、齊己〈懷金陵李推官僧自牧〉：「秣陵長憶共吟遊」（卷 846，頁 9576）。



官橋晴雪曉峨峨，老尹行吟獨一過。

柳條春拂面，衫袖醉垂鞭。立語花堤上，行吟水寺前。等閒消一日，不覺過三年。¹¹⁶

這些詩中的景色，無論是將「處處皆飄墜」的雪景比成「方綴花」的「城柳」，「檐冰」比成「纔結穗」，或是「殘雨」、「落暉」、「鶴雙歸」、「松閣」、「半出」的「虹」，「雙歸」的「鶴」、「曉峨峨」的「官橋晴雪」、「春拂面」的「柳條」、「花堤」等景象，不只背後都有一雙欣賞的眼，且話語主體顯然均以「吟詠者」的面貌在場：「行吟賞未足」、「閒吟倚新竹」、「行吟一過」、「行吟水寺前」，似乎點明這些風景是吟詠者所見所詠。若將此現象參酌範式轉換的角度觀之，即可發現這是出現於中晚唐的新的詩歌文化現象。蔣寅先生研究大歷詩人，曾比較大歷（766-779）前後的詩歌，發現大歷之前的詩歌，詩中的景物通常隱去觀賞者的視角，大都呈現一種天然自在的意趣，看不出作者主觀因素的介入，大歷時期的詩歌，出現一種傾向：「知覺的氾濫。不僅景物的各種形容詞清楚地留下知覺的印跡，而且這些風景明顯地被置於觀賞對象的位置上」，蔣寅先生將此現象看作是由整個時代的抒情範式所決定的¹¹⁷。然而此現象並非僅出現於大歷詩人，若參考此觀點來看前述以吟詠詩歌為中心的相關詞彙大量出現，即會發現：不僅是知覺的氾濫，中唐之前，詩中的敘述者通常是隱而不顯的，中唐開始，詩中寫景、敘事、感懷之餘，敘述者往往接著以吟詠姿態自我浮現，風景不只「被置於觀賞對象的位置上」，還被置於吟詠對象的位置上。此種轉變除了「抒情範式所決定」，或許也和此時期詩人意識浮現、詩人認同強化有關，這種傾向成為中唐之後非常普遍的詩歌現象¹¹⁸。

¹¹⁶分別為：白居易〈江州雪〉（卷 429，頁 4739）、〈晚興〉（卷 443，頁 4954）、〈雪後早過天津橋偶呈諸客〉（卷 451，頁 5103）、〈晚興〉（卷 443，頁 4965）。

¹¹⁷ 此種傾向的表現方式，如詩人「筆下的風景都有一定的形容詞修飾：板橋是『靜宜樵隱度』，石上苔是『幽宜松雨滴』，砌下泉是『能資庭戶幽』……反覆凸出這些景物給他的知覺印象，還要迫切地表現他對此的欣賞……不僅要在景物上打上知覺的印記，還要將它納入他的取景框中，使你隨時都感到這是他眼中的風景、他賞愛的風景」。見蔣寅《大歷詩人研究》（北京：中華書局，1995年），頁 185-6。

¹¹⁸如：朱慶餘〈贈陳逸人〉「藥圃無凡草，松庭有素風」為「朝昏吟步處」之景。（卷 515，頁 5887）、牟融〈題徐翁山居〉：「嵐鎖巖扉清晝暝，雲歸松壑翠陰寒」為「幾回吟倚曲欄干」之景。（卷 467，頁 5314）、喻覺〈早秋寺居酬張寺御六韻見寄〉：「山光紫衣陟，寺影白雲凝。溼葉起寒鳥，深林

此外，唐詩中還出現另一類以「吟」修飾自身或週遭用品之詞彙：吟身、吟髭、吟髮、吟鬢、吟衣、吟船、吟窗、詩筆、吟筆、詩毫、吟鞭等，這是「我」的另一種修辭化在場姿態。《全唐詩》中，「吟身」一詞最早出現於劉得仁（約838年前後在世）和賈島（779—843）的詩：

吟身坐霜石，眠鳥握風枝。

三月正當三十日，風光別我苦吟身。共君今夜不須睡，未到曉鐘猶是春。

119

劉得仁之詩以「吟身」來指稱坐在霜石上吟詠的自我，賈島透過「苦吟身」去把握即將消逝的春日「風光」，更似乎以「苦吟身」一詞，來作為自我大半生的總結與概括。賈島亡後，其形象以「苦吟」的面貌流傳下來，後人悼賈島之詩，亦以「苦吟身」總結其一生：「生為明代苦吟身」¹²⁰。以「身」自稱，相當於「自」或「己」，是指當事人或說話人自己¹²¹。敘述者以吟詠的姿態、面貌出現於詩中，形成「吟身」一詞，直至唐末，「吟身」成為詩中敘述者恆常選擇的修辭化在場姿態¹²²。

吟髭、吟髮、吟鬢是另一組以「吟」修飾身體某部份的詞彙，如：

露輕濡綵筆，蜂誤拂吟髭。

藥非因病服，酒不為愁傾。笑我於身苦，吟髭白數莖。

驚古僧……」為吟詠者「細雨閣吟登」所見之景。（卷 543，頁 6277）、李昌符〈秋中夜坐〉：「病葉先秋落，驚禽背月飛」為吟詠者「空庭吟坐久」所詠之景。（卷 601，頁 6949）、司馬扎〈南徐夕眺〉：「岸影幾家柳，笛聲何處船。樓分瓜步月，鳥入秣陵煙」為「行吟向暮天，何處不淒然」之景。（卷 596，頁 6905）、許棠〈聞蟬十二韻〉寫秋涼聞蟬的種種景象之後，浮現主體在諸景象激化下之反應：「此時吟立者，不覺萬愁生」（卷 603，頁 6975）。

¹¹⁹分別為：劉得仁〈冬日喜同志宿〉（卷 544，頁 6295）、賈島〈三月晦日贈劉評事〉（卷 574，頁 6687）。

¹²⁰張蠊〈傷賈島〉（卷 702，頁 8084）。

¹²¹關於「身」字之意義解說，見王鳳陽《古辭辨》（增訂本）（北京：中華書局，2011年），頁 393-4。

¹²²如：牟融〈題朱慶餘閒居四首〉之二：「近來疏懶甚，詩債後吟身」（卷 467，頁 5318）鄭谷〈所知從事近藩偶有懷寄〉：「雲霞仙鬢挂吟身」（卷 676，頁 7745）、李洞〈錦江陪兵部鄭侍郎話詩著棋〉：「落葉濺吟身」（卷 721，頁 8272）、李洞〈寄清演〉：「忽聞清演病，可料苦吟身」（卷 722，頁 8287）、卞震「殘句」：「寒木憑吟身」（卷 795，頁 8959）、魚玄機〈寄國香〉：「旦夕醉吟身」（卷 804，頁 9047）。



明月孤舟遠，吟髭鑷更華。
吟髮不長黑，世交無久情。
半白侵吟鬢，微紅見藥顏。
吟鬢漸無前度漆，寢衣猶有昨宵雲。
吟鬢就中專擬白，那堪更被二更催。
吟鬢霜應蝕，禪衣雪漸寒。¹²³

除了首例的「吟髭」應單純指稱正在吟詠的自我之外，其他例子除了指稱自我，或有更深的涵意。「白數莖」、「鑷更華」的「吟髭」，「不長黑」的「吟髮」，「半白侵」、「漸無前度漆」、「專擬白」、「霜應蝕」的「吟鬢」等，在在暗示了年華的流逝與身體的衰殘，而「吟」之修辭使這一切現象指向了對詩歌長久時間與耗盡心力的付出，身體的耗損是大半生投注於詩歌創作所付出的代價。因而吟髭、吟髮、吟鬢並不單純指詩人的身體部位，而是詞彙中濃縮了創作者的一生與詩歌的關係。此外，還有吟衣、吟船、吟窗、吟筆、詩毫、吟鞭等詞彙，如：「霜溼夜吟衣」、「佳句麗偷紅菡萏，吟窗冷落白蟾蜍」、「吟窗晚憑春篁密」、「芙蓉湖上吟船倚」、「吟船兀夜波」、「風月資吟筆」、「詩毫黏酒淡」、「笑拂吟鞭邀好興」¹²⁴，這些詞彙，接以「吟」修飾週遭物品，然物中有「人」，人以「吟」的修辭方式在場。以上眾多與「吟」相關的詞彙是話語主體對「自我」存在狀態與面貌，選擇以「吟」的方式在場的行為修辭，在中唐之後大量出現，是一種詩歌文化發達，與詩人認同意識強化影響下而出現的新的自我表述方式，也是文化因素影響下出現的新詞彙群現象。隨著詩歌文化日益發展，至宋代之後，此類詞彙不斷擴增，更陸續出現如：詩臞、吟肩、詩貌、吟腰、詩痕、詩斑、吟筇、吟眸、吟觀等詞彙。

¹²³分別為：韓王從善〈薔薇詩一首十八韻呈東海侍郎徐鉉〉（卷 76，頁 8）、杜荀鶴〈亂後再逢汪處士〉（卷 691，頁 7947）、江為〈送客〉（卷 741，頁 8448）、杜荀鶴〈秋晨有感〉（卷 691，頁 7940）、黃滔〈上刑部盧員外〉（卷 704，頁 8100）、曹松〈拜訪陸處士〉（卷 717，頁 8242-3）、成彥雄〈除夜〉（卷 759，頁 8628）、修睦〈懷虛中上人〉（卷 849，頁 9617）。

¹²⁴分別為：李中〈依韻酬智謙上人見寄〉（卷 747，頁 8510）、徐夔〈贈表弟黃校書輅〉（卷 709，頁 8163）、齊己〈寄孫魴秀才〉（卷 844，頁 9550）、陸龜蒙〈嚴子重以詩遊於名勝間舊矣余晚於名勝間舊矣余晚於江南相遇甚樂不幸且沒襲美作詩序而弔之其名真不朽矣又何戚其死哉余因息悲而為之和〉（卷 625，頁 7188）、鄭谷〈送京參翁先輩歸閩中〉（卷 674，頁 7709）、劉昭禹〈贈惠律大師〉（卷 762，頁 8647）、李建勛〈踏青樽前〉（卷 739，頁 8422）、牟融〈春遊〉（卷 467，頁 5311）。

二、身體姿態的「詩情畫意」修辭



從認同的角度觀之，上一部分探討話語主體以吟詠姿態出場的詞彙表述，可視為是一種在認同影響下的所選擇的自我呈現方式。人的認同並非自動存在，而是需要被操作的，此部分擬探討唐詩中的話語主體透過另一種身體姿態的修辭方式來彰顯詩人認同意識。

前述與吟詠姿態相關的大量詞彙，顯示唐人的對吟詠姿態的一種自覺，對詩人「姿態」的描繪興趣，中唐以後日益濃厚。姿態語言早已被史學家納入文化史研究的視野，Peter Burke 言：「即使是例如走路的方式等這樣的一些無意識的姿態，也不是自然產生的，而是後天習得的，因此在不同的文化之間會表現出差異」¹²⁵，他進一步從姿態語彙日益豐富的語言學證據，發現義大利文藝復興之後，人們對姿態的興趣不斷增強。若從詞彙的角度觀察之，唐詩中大量的吟詠姿態詞彙，亦可視為是文化作用下的時代現象。不僅如此，無論是寫自己或他人，唐詩的創作者對詩人吟詠姿態產生了新的興趣，「姿態意識」不斷增強，我們若將此種現象放在更廣大的語境中觀之，就會發現這或許是與其他行為聲息相通的文化現象。據日本學者川合康三先生的研究發現：「自傳」一詞出現於中唐，作為與自傳毗鄰的「自畫像」，即「寫真」的風氣，在中唐之後日趨流行於士大夫中，刻畫自己形象的詩作也在此期大量出現，川合康三總結這些「自我描寫」（*autoportray*）相關現象，認為：這種新的自我認識、自我表現的方式，彰顯出這個時代文學的重要特徵，此現象與當時關於人自身存在意識的變化互為呼應，是中唐新時代精神的產物¹²⁶。對自我身體姿態的意識其實也是一種自我認識、自我表現的方式之一，唐人對自我吟詠姿態描繪的新興趣，或許與士大夫熱衷「自畫像」的「寫真」風氣有關，白居易即有不少以「寫真」為題的詩作。而唐詩對吟詠姿態的新興趣，不僅表現於對自我的描繪，也常以他人為表現對象。此種對人物的觀看角度，或許也與人物畫的影響有關，陶文鵬先生曾探討唐詩的人物形象描繪與唐代人物畫二者的相互感應和彼此借鑒，文中提到：唐代有不少詩人兼畫家，如王維、司空圖、貫休等，也有不少詩人們與畫家密切交往。詩人也普遍

¹²⁵ 見 Peter Burke (彼得·柏克)〈近代早期義大利的姿態語言〉，《文化史的風景》，（北京：北京大學出版社，2013年），頁 69。Peter Burke 認為：「像人類學家和心理學家一樣，歷史學家也可以把姿態當作一個子系統，並把它放在我們稱之為『文化』的這樣一個更大的交流系統內加以研究」，見同頁。

¹²⁶ 見川合康三《中國的自傳文學》，（北京：中央編譯出版社，1999年），頁 153、167-9。

對人物畫有濃厚興趣，大量題詠人物畫詩歌的出現，標誌著唐代人物畫對詩歌創作的強烈吸引和巨大影響。詩人也常出現於人物畫中，如王維曾寫詩友孟浩然肖像于鄂州刺史亭，又繪〈孟浩然馬上行吟圖〉，該文並比較從初唐至盛唐詩中的人物形象表現，發現至盛唐詩人們才開始「注意捕捉人物的形貌特徵、呈示可視性強的情景細節，來傳達人物物件的內在精神」¹²⁷。以上的研究成果有兩點可作為唐詩中吟詠姿態的觀照借鑒。其一，在王維（692-761）所處的時代，即有詩人的行吟姿態被圖繪之，顯示在當時吟詠姿態已引發時人的興趣，直到唐末五代，將詩人圖繪之的現象均十分普遍，甚至出現根據詩人畫像而寫成的詩，如：齊己（863-937）：「丹青妙寫十才人，玉峭冰稜姑射神。醉舞離披真鸞鷲，狂吟崩倒瑞麒麟。翻騰造化山曾竭，採掇珠璣海幾貧。猶得知音與圖畫，草堂閒挂似相親。」¹²⁸「翻騰」二句是頌揚才子的詩歌才能，「醉舞」、「狂吟」則以具畫面感的語言寫其吟詠姿態。直至唐末，賈島圖也頗流行，甚至已被偶像化，如：酷慕賈島的李洞經賈島舊居，有詩云：「鶴外唐來有謫星，長江東注冷滄溟。境搜松雪仙人島，吟歇林泉主簿廳。……年年誰不登高第，未勝騎驢入畫屏」¹²⁹，「騎驢入畫屏」寫賈島被圖繪之，末二句：「登高第」與被圖繪之的純粹詩人對比，顯示時人對於人生價值的認定，已偏離文化中的主流看法。其二，前述陶文鵬先生之文提到在詩畫交融、影響下，詩中出現以「可視性強的情景細節，來傳達人物物件的內在精神」，此特色亦出現於描寫詩人吟詠姿態的詩中，如：

高門有才子，能履古人蹤。……廢巷臨秋水，支頤向暮峰。

醉悲灑淚春杯裏，吟苦支頤曉燭前。

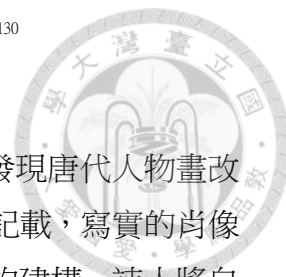
頭巾漉酒臨黃菊，手板支頤向白雲。……佳句多從闕下聞。

¹²⁷ 以上參見：陶文鵬〈傳神尚貌 詩畫交融 ——論唐詩對唐代人物畫的借鑒吸收〉，《文學評論》（1994年第06期）。

¹²⁸ 見〈謝人惠十才子圖〉（卷844，頁9547）。至唐末普遍將詩人圖繪之，如：貫休〈送盧秀才應舉〉：「還衝猛風雪，如畫冷朝陽」後自注：「時〔多〕畫李白、王昌齡、常建、冷朝陽冒風雪入京。」（卷831，頁9378）。不只是針對詩人，唐人針對特殊人物，常以觀畫眼光表現之，並欲以圖畫的方式把握之，如懷素〈題張僧繇醉僧圖〉：「人人送酒不曾沽，終日松間挂一壺。草聖欲成狂便發，真堪畫入醉僧圖。」（卷808，頁9122）、李嶠〈武三思挽歌〉：「忠賢良可惜，圖畫入丹青。」（卷58，頁699）。

¹²⁹ 見李洞〈過賈浪仙舊地〉（卷723，頁8304）。賈島被偶像化之例，尚有：「孫晟……好學，有文辭，尤長於詩。少為道士，居廬山簡寂宮。常畫唐詩人賈島像置於屋壁，晨夕事之。」見〔宋〕歐陽修撰、徐無黨注《新五代史》卷三十三〈孫晟〉（北京：中華書局，1974年），頁365。

才子醉更逸，一吟傾一觴。支頤忍有得，搖筆便成章。¹³⁰



這幾乎是以繪畫眼光來看自我或他人吟詩姿態，楊玉成先生亦發現唐代人物畫改變自我觀看的方式，據其研究：唐以前肖像畫的出現僅有零星記載，寫實的肖像畫從唐代才大量出現，「詩人畫像的流行，促成一種詩人主體的建構。詩人將自己看作一張畫，『我』變成一個被觀看的疏異對象」¹³¹，詩人不只「將自己看作一張畫」，也以看畫的方式觀看其他詩人。上引詩歌中的「支頤吟想」是唐詩中常見的詩人姿態，「臨秋水」「向暮峰」、「曉燭前」、「向白雲」等描寫，還將支頤吟想之人放在頗具畫面感的情境之中。若結合廣義修辭學的角度觀之，這已不只是單純的人物呈現，而是對人在場狀態的一種詩情畫意的修辭化表述。人物的吟詠姿態被置放於詩情畫意的空間之中，這樣的「畫面」在《全唐詩》中很常出現：

立語花堤上，行吟水寺前。

吟倚雨殘樹，月收山下村。

永日微吟在竹前，骨清唯愛漱寒泉。

吟坐葉紛紛。

醉眠春草長，吟坐夜燈銷。

人吟側景抱凍竹，鶴夢缺月沈枯梧。

敲枕臥吟荷葉雨，持杯坐醉菊花天。

醉眠野寺花方落，吟倚江樓月欲明。

醉披仙鶴氅，吟扣野僧門。

¹³⁰分別為：李端（743年—782年），〈奉和秘書元丞杪秋憶終南舊居〉（卷286，頁3275）、白居易〈十年三月三十日，別微之於澧上。十四年三月十一日夜，遇微之於峽中，停舟夷陵，三宿而別，言不盡者，以詩終之，因賦七言十七韻以贈，且欲記所遇之地與相見之時，為他年會話張本也〉（卷440，頁4914）、雍陶〈寄永樂殷堯蕃明府〉（卷518，頁5917）、方干〈贈許贖山人〉（卷648，頁7445）。類似表現，尚有：司空曙〈春送郭大之官〉：「可憐江縣閒無事，手板支頤獨詠貧」（卷293，頁3327）、權德輿〈和九華觀見懷貢院八韻〉：「支頤一吟想，恨不雙翻飛」（卷329，頁3678-9）、白居易〈聞龜兒詠詩〉「憐渠已解詠詩章，搖膝支頤學二郎。莫學二郎吟太苦，纔年四十鬢如霜。」（卷440，頁4901）。

¹³¹ 見楊玉成〈世界像一張畫——唐五代「如畫」的觀念系譜與世界圖景〉，《東華漢學》（第三期，2005年5月），頁183-4。



水墨畫松清睡眠，雲霞仙斃挂吟身。

行隨秋渚將歸雁，吟榜梅花欲雪天。

老筇撐瘦影，寒木憑吟身。

濛濛雨草瑤階溼，鐘曉愁吟獨倚屏。

吟步彤庭月，眠分玉暑涼。

吟坐雪濛濛。

禪坐吟行誰與同，杉松共在寂寥中。……砧清月苦立霜風。

水壇禳殿地含煙，領鶴行吟積翠間。

書案飛颺風落絮，地苔狼藉燕銜泥。吟窗晚憑春篁密，行徑斜穿夏菜齊。

格外綴清詩，詩名獨得知。閒居公道日，醉臥牡丹時。

吟鬢霜應蝕，禪衣雪漸寒。倚松因獨立，一鳥下江干。¹³²

詩人或身披「雲霞仙斃」，或立於「花堤上」、「霜風」月下，或醉於「菊花」、「牡丹」前，或吟於「竹前」、「積翠間」，或眠於「春草長」、「花方落」之處，或步於彤庭月下，或臥吟著「荷葉雨」，或吟坐於「葉紛紛」、「雪濛濛」的景像之中；吟詠的身姿總是倚著「雨殘樹」、「寒木」、「凍竹」、「江樓」、屏風、松樹，或榜著「梅花」而吟，或吟於「杉松」中共構一種「寂寥」的氛圍；書案前飛過「落絮」，吟窗前是「春篁密」，「倚松」而吟的背景畫面則是「一鳥下江干」。中晚唐詩僧的形象與生活更是高度「詩情畫意」化的，如齊己即有大量以吟詠姿態自我呈現之作，他出現的姿態經常是：在「冥冥」夜色中、「百蟲聲裏」、「風松韻裏」坐了一整夜，或在「霜月光中」陪自己的影子行走，或

¹³² 分別為：白居易〈晚興〉（卷 443，頁 4965）、蘇郁「殘句」（卷 472，頁 5362）、朱慶餘〈贈韓協律〉（卷 514，頁 5876）、劉得仁〈寄謝觀〉（卷 544，頁 6292）、李頻〈酬姚覃〉（卷 588，頁 6823）、陸龜蒙〈獨夜有懷因作吳體寄襲美〉（卷 624，頁 7176）、方干〈宋從事〉（卷 651，頁 7476）、羅隱〈送張綰游鍾陵〉（卷 663，頁 7600）、鄭谷〈次韻和王駕校書結綬見寄之什〉（卷 674，頁 7707）、鄭谷〈所知從事近藩偶有懷寄〉（卷 676，頁 7745）、馬致恭〈送孟賓于〉（卷 738，頁 8419）、卞震「殘句」（卷 795，頁 8959）、李舜弦〈蜀宮應制〉（卷 797，頁 8969）、子蘭〈夜直〉（卷 824，頁 9286）、貫休〈寄懷楚和尚二首〉之二（卷 831，頁 9378）、貫休〈上新定宋使君〉（卷 835，頁 9410）、貫休〈寄信州張使君〉（卷 835，頁 9415）、齊己〈寄孫魴秀才〉（卷 844，頁 9550）、尚顏〈寄方干處士〉（卷 848，頁 9600）、修睦〈懷虛中上人〉（卷 849，頁 9617）。類似之例，尚如：貫休〈山居詩，二十四首〉之二：「難是言休即便休，清吟孤坐碧溪頭。三間茆屋無人到，十里松陰獨自遊」（卷 837，頁 9425）。

是在「月圓」時刻倚著「水邊樓」獨自「思量」。不然就是盡日待在林中，「獨坐」終日的收穫是「滿篋貯新篇」。夏天通常在「松邊坐」，秋天則「水畔行」，只為容易「得題」。往來的詩僧或朋友亦類似姿態，如：其筆下的吟僧是「白日身長倚，清秋塔上層」¹³³；其「獨愛詩玄」之友人則是「終日秋光裏，無人竹影邊」¹³⁴，以上這些呈現已不只是以繪畫的眼光，還以構圖的角度，將人物置於極具視覺感的畫面中。楊玉成先生曾從唐詩中大量的「如畫」等詞彙，結合中唐文人畫的興起，發現看畫經驗影響詩人寫作，改變觀看世界的基本模式，使人將世界看成一張畫，人以看畫的眼光在觀看世界，詩情畫意於是變成一種公式，最終建構一種詩情畫意的美學意識形態¹³⁵。實則，繪畫不只改變人看世界的眼光，在這些呈現「詩人」的詩歌文本中，我們發現繪畫也改變人物呈現的方式。話語主體擇取這一切高度詩情畫意的景象作為吟詠身姿的出場狀態，這是一種強烈詩情畫意的修辭化表述。此種傾向，以下詩中表現得更為顯然：

隱几清吟誰敢敵，枕琴高臥真堪圖。

諸機忘盡未忘詩，似向詩中有所依。遠境等閒支枕覓，空山容易杖藜歸。
清猿一一居林叫，白鳥雙雙避釣飛。欲畫淨名居士像，焚香願見陸探微。

136

首例寫友人吟詠之姿，「真堪圖」是以繪畫的眼光在看「隱几清吟」、「枕琴高臥」的身姿，將詩人吟詠姿態看作一幅畫。次例中，「表演」著詩人姿態（「支枕覓」、「杖藜歸」）的話語主體，出現於「清猿一一居林叫，白鳥雙雙避釣飛」的背景構圖中，等待畫家（陸探微）來畫出，將自我圖像化、詩意化。或許可把前文所提到的「姿態意識」與此處繪畫影響下的觀看眼光結合起來看。「姿態意

¹³³以上之齊己事，分別見其：〈夜坐〉：「百蟲聲裏坐，夜色共冥冥。遠憶諸峰頂，曾栖此性靈。月華澄有象，詩思在無形。徹曙都忘寢，虛窗日照經」（卷 838，頁 9442）、〈敘懷寄高推官〉：「風松韻裏忘形坐，霜月光中共影行。還勝御溝寒夜水，狂吟衝尹甚傷情」（卷 844，頁 954）、〈謝人寄新詩集〉：「千篇著述誠難得，一字知音不易求。時人思量向何處，月圓孤憑水邊樓」（卷 844，頁 9538）、〈夏日林下作〉：「煩暑莫相煎，森森在眼前。暫來還盡日，獨坐只聞蟬。草媚終難死，花飛卒未鶯。秋風捨此去，滿篋貯新篇」（卷 840，頁 9481）、〈渚宮莫問詩一十五首〉之十二：「夏□松邊坐，秋光水畔行。更無時忌諱，容易得題成。」（「夏□松邊坐」中缺一字）（卷 842，頁 9513）、〈寄許州清古〉：「北來儒士說，許下有吟僧。白日身長倚，清秋塔上層」（卷 841，頁 9493）。

¹³⁴見齊己〈贈浙西李推官〉（卷 839，頁 9460）。

¹³⁵見楊玉成〈世界像一張畫——唐五代「如畫」的觀念系譜與世界圖景〉，《東華漢學》（第三期，2005 年 5 月），頁 99-160。

¹³⁶分別為：皮日休〈奉和魯望獨夜有懷吳體見寄〉（卷 613，頁 7071）、尚顏〈自紀〉（卷 848，頁 9601）。

識」是相對於他人目光而存在的，缺少了他人目光，姿態即無意義，即使是自我眼中的自己，也已成爲目光中的客體。唐詩中以詩情畫意的修辭化方式出場的吟詠身姿，可能是諸種因素、力量交影響下的「表演」呈現，這個吟詠身姿的呈現存在幾種可能性：

1. 我以為、我希望我是的那個人；
2. 我期待「觀眾」或「潛在讀者」¹³⁷以為我是的那個人；
3. 出現在我詩筆下，透過我觀畫、作詩的雙重眼光被符號化、修辭化、審美化以展示詩歌藝術的那個人。

自我在這樣的呈現中同時化身為「演出者」、「導演者」、「接收者」三種身分。古代沒有攝影，但人在繪畫、詩歌這種媒介下的自我呈現，成爲被觀看的客體，與攝影作爲一種媒介，改變被觀看的客體有類似之處¹³⁸。唐詩中詩情畫意的吟詠姿態，是將自我置於他人目光之中，「希望別人以爲的我」以及「他人凝視」的自覺意識不免使人「擺起」姿態，這點頗類似主體面對鏡頭時，即成爲被觀看的客體。繪畫改變觀看、想像自我的方式，在白居易詩中也常出現，如：「披衣未冠櫛，晨起入前林。宿露殘花氣，朝光新葉陰。傍松人跡少，隔竹鳥聲深。閒倚小橋立，傾頭時一吟」¹³⁹，詩中呈現一晨起、未梳髮戴帽、衣服隨意披著——此一從外表看來還未進入日常正事節奏，應出現於私領域中的人，卻出現於公眾視野中（白居易對自己詩歌廣泛流傳的現象十分自覺），姿態意識則洩漏了「演出」意圖：這個人時而「傍松」，時而「閒倚小橋立」，並處於「傾頭」吟詠狀態，而這樣的姿態被置於「宿露殘花氣，朝光新葉陰」、「隔竹鳥聲深」等詩情畫意景象的「前林」中。宇文所安在談到唐人的苦吟現象時，曾說道：「詩人常常在詩作中描述吟詩的過程」，此即「把作詩的過程本身嵌入一首詩」，「苦吟可以把詩人作爲一個有聲的存在嵌入詩境之中」¹⁴⁰，而從上述探討的「吟：人的修辭

¹³⁷ 此處的「觀眾」或「潛在讀者」的用法，如同本章第一節所言，是考慮到唐代詩歌在詩友間的頻繁交流，以及唐詩傳播力量之廣泛下，借用 Goffman 的舞台「表演」概念來審視自我呈現概念。

¹³⁸ Barthes 和 Susan Sontag 曾論及攝影作爲一種媒介，如何改變被觀看的客體，筆者頗受其觀念所啟發。Roland Barthes：「我會自動『擺起姿勢』，轉瞬間爲自己製造另一個身子，率先變成了『影像』。」見其《明室攝影札記》（台北：台灣攝影季刊，1995年），頁20。Susan Sontag：「我們學習以照片的方式來看自己，認爲自己是動人的，正是以爲自己在一張照片中會顯得很好看。」見其《論攝影》（台北：唐山出版社，1997年），頁111。

¹³⁹ 〈早行林下〉（卷443，頁4957）。

¹⁴⁰ 見宇文所安〈苦吟的詩學〉，《他山的石頭記——宇文所安自選集》（江蘇：江蘇人民出版社），頁206-7。

化在場姿態」、「身體姿態的『詩情畫意』修辭」兩種現象觀之，詩人不只「作為一個有聲的存在嵌入詩境之中」，且還展演一種吟詠姿態，出現在詩情畫意的「圖繪」之中。



以上這些大量出現的吟詠身姿，與「詩人」認同的關係何在？如同前文所述，人的認同並非自動存在，而是需要被操作的，以上這些現象可看成是透過身體姿態的修辭來彰顯認同的自我呈現方式。「身體既是個人資源，也是發送關於個人自我認同之訊息的社會象徵」¹⁴¹，若用 Goffman 的方式來說，是在人際互動中發出認同訊息的一種符號活動。個體在人際互動時，透過言行舉止，傳達出某種信息及印象，來對互動的情境下一種獨特的定義，以建立自我形象；或對方根據接收到的信息理解某種特定事態，以形成對某人的印象¹⁴²。上述那些將姿態「詩情畫意」化的表達，不但為個人所用以創造「詩人」自我形象，建立「詩人」認同，也成為人們格套化的用以表現「詩人」特徵的行為訊息。用此觀點來看唐代某位非「詩人」卻從事詩歌創作相關行為的事例，或許更可說明言行舉止所透露的訊息與身分認同的關係。《全唐詩》收錄三首註明為「捧劍僕」的詩，並有簡短的背景簡介：「捧劍，咸陽郭氏之僕，雖在奴隸，嘗以望水眺雲為事，遭鞭箠，終不改，後竄去」，又「主人怪其作詩，怒之，儒士聞而競觀，以為協律之詞，其主稍容焉」¹⁴³。「以望水眺雲為事」是一種姿態、行為修辭，「身分、地位、社會聲譽並不是一件可以獲得、並用來給人看的有形事物；相反，它是一種合適的言行舉止模式：它具有內在的一致性，被人們不斷地加以整飾，並受到高度重視」¹⁴⁴，捧劍僕所以「遭鞭箠」，是因為他做了與其身分（奴隸）不符合之事，「望水眺雲」、「作詩」被認為是文士階層的行為。而主人從「儒士」口中得知捧劍僕所作為「協律之詞」後的反應是「稍容焉」，又可見當時對於「能詩者」的態度之所在。

除了吟詠姿態以外，人居住處所的物色景象也往往經詩意修辭被籠罩在一層詩情畫意的光環下，被賦予一種詩意的價值，唐代詩人頗喜渲染這種具有「詩情」的景物以彰顯詩人特性，如：

¹⁴¹ 見王志弘《性別化流動的政治與詩學》，（台北：田園城市，1990年），頁181。

¹⁴² 見 E. Goffman 高夫曼《日常生活中的自我表演》，（台北：桂冠出版社，2004年），頁2-4。

¹⁴³ 《全唐詩》（卷732，頁8378）。

¹⁴⁴ 見 E. Goffman 高夫曼《日常生活中的自我表演》，（台北：桂冠出版社，2004年），頁79。

詩人甘寂寞，居處遍蒼苔。後夜蟾光滿，鄰家樹影來。豈知蓮帳好，自愛草堂開。願答相思意，援毫愧不才。

忽聞清演病，可料苦吟身。不見近詩久，徒言華髮新。別來山已破，住處月為鄰。幾遠庭前樹，于今四十春。

入雲晴斷茯苓還，日暮逢迎木石間。看待詩人無別物，半潭秋水一房山。

145

強調「詩人」住在「遍蒼苔」、「蟾光滿」、「樹影來」、「月為鄰」這樣具有詩意氛圍之處，長期過著遶樹苦吟的日子，招待「詩人」朋友之物則是「半潭秋水一房山」之類具「詩情」之景。而所以「甘寂寞」之因，是此種氛圍為詩人住處（草堂）贏得了一種詩意價值，而在詩人心中勝於官府（蓮帳）。更甚者，人的一生成被以詩意修辭化的方式呈現，如尚顏（約 881 年前後在世）：「矻矻被吟牽，因師賈浪仙。江山風月處，一十二三年。雅頌在於此，浮華致那邊。猶慚功未至，謾道近千篇」¹⁴⁶，將自己長時間的生活濃縮、換算成「江山風月處，一十二三年」，「矻矻被吟牽」的「詩人」認同透過這種修辭化的表現被形塑出來。身體「姿態」是相對於他者而來的社會性概念，有他人「目光」的存在，「姿態」始有意義，一旦自我的身體進入公共視域（此處就詩歌傳播現象來看），即成為社會性形象，身體將成為表白自我的一個資源，因而以上身體姿態、行為、住處、生活的「詩情畫意」修辭無一不彰顯「詩人」的認同。南帆先生曾從身體修辭與自我概念形成兩者之間的關係來探討社會形象的創造或解讀，他認為：軀體社會形象的創造和解讀需在一系列代碼的支配之下進行，所謂「軀體修辭學」即根據特定代碼所表示的意義系統建構相應的人物軀體形象。「代碼的分析將充分暴露出社會文化對於軀體的種種預設和假定」，文中舉例如：傳統男性的軀體修辭學，塑造男性形象的重要策略，即是將男性軀體的形象特徵從眉眼、形體到服飾，將男性的社會形象同文治武功的歷史結合起來，然而歷史上以朝廷命官為歸宿的正統價值體系也曾遭遇到強大的挑戰，如《莊子》與《世說新語》中出現的一些畸人系列、言行放誕不俗等另類的男性軀體修辭¹⁴⁷。從這樣的角度來看前述大量以「吟」為

¹⁴⁵分別為：朱慶餘〈自述〉（卷 514，頁 5878）、李洞〈寄清演〉（卷 722，頁 8287）、李洞〈山居喜友人見訪〉（卷 723，頁 8301）。

¹⁴⁶〈言興〉（卷 848，頁 9598）。

¹⁴⁷以上參見南帆〈軀體修辭學〉，收於陳定家選編《身體寫作與文化症候》，（北京：中國社科出

人的修辭化在場姿態，以及花前月下、徘徊水邊、支頤吟想，或倚松而立、或榜梅而吟等一系列身體詩情畫意的修辭，明顯偏離主流的男性話語，而這樣的男性形象在當時於某種程度上是被認可甚至被欣賞的，而這正明顯發生於中唐的文化轉型時期，偏離正統的觀念異態紛呈，上述各種吟詠姿態可看作是文化轉型時期，身分認同轉變影響下的身體修辭策略。

三、區隔：自我的邊界

人與人間身分階層的差異，表現之一在於所謂的文化教養方面，它也是階級區隔的主要因素。「區隔」(distinction)一詞是借用法國社會學家 Bourdieu 《區隔：趣味判斷的社會批判》一書中的說法。書中將一切文化實踐中存在的趣味，視為造就身分差異的來源，「趣味進行區分，並區分了區分者。社會主體由其所屬的類別而被分類，因他們自己所製造的區隔區別了自身，如區別為美和醜、雅和俗；在這些區隔中，他們在客觀區分之中所處的位置被明白表達或暗暗洩漏出來」¹⁴⁸。由此觀點的啟發來看詩人的身分認同：唐代的詩歌創作者往往喜歡強調「詩人」的與眾不同，自己是什麼樣的人即通過這種區分「被明白表達或暗暗洩漏出來」。此種區分是鞏固自我認同的表現之一，認同除了對內強調彼此類似特質以鞏固我群外，往往也藉由排除相異者而彰顯我群特色。區分自我與他人，無形中在自我與他人中形成一道邊界，自我就在邊界內浮現出來。本章第二節曾針對「詩人」稱謂及其相應的身分在時人眼中的殊異性，論及詩人群體往往透過凸顯「詩人」不同於常人，來自我標榜。此處擬著眼於「行為」、「姿態」方面予以發揮。

版社，2011年），頁109-112。文中云：「根據特定代碼所表示的意義系統建構相應的人物軀體形象」之說後，舉例說明，如：「在醫生眼裡，疾病症狀成為核心代碼；醫生習慣於通過這些代碼診斷軀體，軀體的社會形象不過是健康與病態兩種類型組成；而對於戲劇導演來說，軀體的舞台表演因素——例如身段、口齒、姣好的面容和形止之間的神韻——配置為他心目中的社會形象。不難想像，從服裝設計師、偵探；運動員教練道戀愛的情人，人們無一不是根據某一類型的代碼，塑造對方軀體在自己眼中的社會形象。這樣的意義上，代碼成為符號的組織原則；軀體的社會形象將經由這樣的修辭學分門別類地製作出來。」

¹⁴⁸見 Pierre Bourdieu (布迪厄) 著，朱國華譯《區隔：趣味判斷的社會批判》引言，收於《文化研究》第四輯。(北京：中央編譯出版社，2003年)，頁12。

(一) 不被理解的吟懷



唐詩中的話語主體往往藉由強調與詩歌創作相關的行為、姿態不同於常人，來凸顯自身的殊異性。表現之一是：往往拈出「俗」來對比出自己作詩行為的異於「俗」。《全唐詩》中較早出現這樣聲音的是孟郊（751-814），其〈勸善吟〉一詩藉由他人之口道出這樣的自覺：「瘦郭有志氣，相衰老龍鍾。勸我少吟詩，俗窄難爾容……顧余昧時調，居止多疏慵」，友人認為孟郊「吟詩」的行為是難容於狹窄世俗的，而「昧時調」一詞也顯示孟郊對於自己與世參差的自覺。詩對於孟郊來說，作用之一是拿來避俗：「一卷冰雪文，避俗常自攜」¹⁴⁹。對此種異於「俗」的自覺更為強烈的，是一向喜歡以「詩人」身分自我標榜的白居易（772-846），在一些內容非涉及詩歌的詩中，他常常這樣說：「更無俗物到，但與秋光俱」、「屏除無俗物，瞻望唯清光」、「更無俗物當人眼，但有泉聲洗我心」、「眼前無俗物」，他甚至將詩歌創作看作是否為「俗」的評判尺度：「自嫌詩酒猶多興，若比先生是俗人」¹⁵⁰。此後直至唐末，「詩人」階層這種「異於俗」的自覺很常被強調：

性野難依俗，詩玄自入冥。

每逢詞翰客，邀我共尋君。果見閒居賦，未曾流俗聞。

已知捐俗態，時許話風騷。

所得非眾語，眾人那得知。

諸葛子作者，詩曾我細看。……謬獨哭不錯，常流飲實難。

常憶雙溪八詠前，講詩論道接清賢。……自憐不是悠悠者，吟嚼

真風二十年。

分受詩魔役，寧容俗態牽。

且有吟情撓，都無俗事煎

¹⁴⁹ 以上孟郊詩分別見：〈勸善吟〉（卷 373，頁 4189）、〈送豆盧策歸別墅〉（卷 378，頁 4245）。

¹⁵⁰ 以上分別為：〈閒居偶吟招鄭庶子皇甫郎中〉（卷 459，頁 5220）、〈池上清晨候皇甫郎中〉（卷 452，頁 5115）、〈宿靈巖寺上院〉（卷 447，頁 5033）、〈仲夏齋居偶題八韻寄微之及崔湖州〉（卷 447，頁 5030）。

靜是真消息，吟非俗肺腸。

五百首新詩，緘封寄去時。祇憑夫子鑒，不要俗人知。

常語亦關詩，常流安得知？¹⁵¹



「眾人」、「常流」、「俗態」、「俗事」、「俗肺腸」、「俗人」、「悠悠者」都是世俗大眾，與之對照的是：「詩玄」、「詞翰客」、「風騷」、「詩魔」、「吟情」、「真風」等與詩歌創作相關的人事物。甚至，同樣是詩歌創作，為了科舉而致力於詩歌的行為也被視為「俗」，方干（809—888）：「高情不與俗人知，恥學諸生取桂枝。荀宋五言行世早，巢由三詔出溪遲」¹⁵²，「取桂枝」（科考）的諸生被視為「俗人」而與自己的「高情」對比，不帶功利目的從事詩歌創作的行為已成了標榜自己人生定位的新價值。

唐詩中的話語主體還藉由強調自己不被他人理解的詩歌情懷，或者只有同道的詩友才了解的情懷，在自己與他人中畫出一道無形的界限，以凸顯「詩人」的殊異性。如：白居易以詩抒懷後，詩末強調：「情性聊自適，吟詠偶成詩。此意非夫子，餘人多不知」¹⁵³，強調「餘人多不知」即在彼此的共同理解外畫出一道界限，強調彼此的殊異性。又如李中（約 920-974 在世）此詩是頗為典型的一首：

默默誰知我，裴回野水邊。詩情長若舊，吾事更無先。芳草人稀地，殘陽雁過天。靜思吟友外，此意復誰憐。¹⁵⁴

三四句道出以詩為生活第一要務的存在狀態，這是中晚唐以詩為要務的詩人共相。首聯、景聯是當時「詩人」典型的詩情畫意在場姿態，「誰知我」、「復誰憐」的強調，透露不被理解的孤獨，又希望被理解（靜思吟友），全詩在令人略為自

¹⁵¹ 分別見：李群玉〈東湖二首〉之一（卷 569，頁 6593）、賈島〈易州過郝逸人居〉（卷 573，頁 6662-3）、李山甫〈病中答劉書記見贈〉（卷 643，頁 7375）、方干〈贈喻覺〉（卷 648，頁 7444）、貫休〈懷諸葛珏二首〉其一（卷 830，頁 9354）、貫休〈避地毘陵寒月上孫徽使君兼寄東陽王使君三首〉之二（卷 836，頁 9422）、齊己〈自勉〉（卷 838，頁 9451）、齊己〈酬元員外見寄〉（卷 838，頁 9454）、齊己〈夏日草堂作〉（卷 838，頁 9441）、王貞白〈寄鄭谷〉（卷 701，頁 8061）、修睦〈寄貫休上人〉（卷 849，頁 9617）。

¹⁵² 〈獻王大夫〉（卷 653，頁 7500）。

¹⁵³ 〈夏日獨直寄蕭侍御〉（卷 428，頁 4716）。

¹⁵⁴ 李中〈書情寄詩友〉（卷 748，頁 8525）。

擾的詩情訴說中，也照見出自憐自賞的「我」。類似表達，在中晚唐詩中普遍存在，且形成大略相同的模式，「詩人」通常在詩情畫意的情境中出場，姿態是獨立、獨倚、或獨泣、獨吟，對著眼前風景或詩情如癡如醉、不由自主，然後強調「人不會」、「無人會」、「有誰知」、「向誰說」、「有誰知」、「無人知」¹⁵⁵，再不然就是感嘆：「難逢知鑒者，空悅此時情」、「新詩一千首，古錦初下機……不知天地間，知者復是誰」。詩人面對無法自持的詩情，在不被理解的孤獨中又渴求理解，除了與詩友交流外，也只能從前代詩人中尋求慰藉，如：「此境誰復知，獨懷謝康樂」、「風騷味薄誰相愛，敲枕常多夢鮑昭」、「獨吟誰會解，多病自淹留。往事如今日，聊同子美愁」¹⁵⁶，「謝康樂」、「鮑昭」、「子美」都是從詩歌成就的角度被緬懷的，自我是怎樣的人就從「誰復知」、「誰相愛」、「誰會解」等詰問中流洩出來。

(二)「怪異」的詩人

「詩人」有意將自身與大眾區別開來，除了不被理解的詩情外，「詩人」還自認為是或被視為是一種特殊的群類，行為怪異、不合時宜、遠離群眾¹⁵⁷，如：

¹⁵⁵ 如：趙嘏〈遣興二首〉之一：「溪花入夏漸稀疏，雨氣如秋麥熟初。終日苦吟人不會，海邊兄弟久無書」(卷 550, 6376)、韓偓〈思錄舊詩於卷上淒然有感因成一章〉：「緝綴小詩鈔卷裏，尋思閒事到心頭。自吟自泣無人會，腸斷蓬山第一流」(卷 683, 頁 7839)、杜荀鶴〈送紫陽僧歸廬岳舊寺〉：「松風敲枕夜，山雪下樓時。此際無人會，微吟復斂眉」(卷 691, 頁 7949)、韋莊〈倚柴關〉：「杖策無言獨倚關，如癡如醉又如閒。孤吟盡日何人會，依約前山似故山」(卷 697, 頁 8029)、伍喬〈寄史處士〉：「長羨閒居一水湄，吟情高古有誰知」(卷 744, 頁 8461)、劉兼〈江岸獨步〉：「醉卓寒筇傍水行，漁翁不會獨吟情」(卷 766, 頁 8692)、齊己〈新秋雨後〉：「夜雨洗河漢，詩懷覺有靈。籬聲新蟋蟀，草影老蜻蜓。靜引閒機發，涼吹遠思醒。逍遙向誰說，時注漆園經。」(卷 838, 頁 9444-5)、貫休〈早秋夜坐〉：「微城砧滿城，林下石床平。……獨自更深坐，無人知此情」(卷 834, 頁 9404)、貫休〈南海晚望〉：「海上聊一望，舶帆天際飛……無人知此意，吟到月騰輝」(卷 834, 頁 9405)、齊己〈偶作寄王祕書〉：「七絲湘水秋深夜，五字河橋日暮時。借問祕書郎此意，靜彈高詠有誰知。」(卷 846, 頁 9581)、齊己〈夏日城中作二首〉之二：「竹低莎淺雨濛濛，水檻幽窗暑月中。有境牽懷人不曾，東林門外翠橫空」(卷 847, 頁 9592)

¹⁵⁶ 分別為：路洵美〈夜坐〉(卷 762, 頁 8659)、貫休〈偶作二首〉之一(卷 826, 頁 9310)、無名氏〈落日山照曜〉(卷 787, 頁 8870)、齊己〈寄益上人〉(卷 845, 頁 9555)、鄭谷〈峽中〉(卷 675, 頁 7728)。

¹⁵⁷ 宇文所安在談到清代黃景仁時，提起白居易，他說：「『可笑的詩人』形象不是近代的獨創，我們可以把它追溯到杜甫，但最明顯的還是中唐，很多近代文化所關懷的問題在那時已經初露端倪。也許一個好例是白居易的〈山中獨吟〉。從白居易到黃景仁，我們可以清楚看到發展的脈絡」。見宇文所安：〈拯救詩歌：有清一代的「詩意」〉，收入《比較文學與世界文學》(北京：商務印書館，2004年)，第一輯，頁 80。另外，詩人有意與大眾區隔開來的意識，自中晚唐日趨明顯，也有不少學者談到，如宇文所安：「九世紀之初的詩人正成為一個遠離大眾的人物」，見其〈九世紀

無端溪上看蘭橈，又是東風斷柳條。……行人駿馬嘶香陌，獨我殘陽倚野橋。吟水詠山心未已，可能終不勝漁樵。

飲筵博席與心違，野眺春吟更是誰……頭角俊髦應指笑，權門蹤跡獨差池。

喧喧朱紫雜人寰，獨自清吟日色間。何事玉郎搜藻思，忽將瓊韻扣柴關。他皆恃勳貴，君獨愛詩玄。終日秋光裏，無人竹影邊。¹⁵⁸

「詩人」習慣於遠離群眾（行人駿馬、飲筵博席、人寰）、遠離權貴（權門、勳貴），獨吟、獨行、獨自看風景，「無端」一詞透露這似乎是一種與生俱來、自己也拿自己沒辦法的天性，「野眺春吟更是誰」之問，如鏡頭特寫般照見那個行為怪異的「詩人」自我，中晚唐以這樣自問的方式，逼顯出「詩人」自我的人不少，如：「我競胡為者，嘮嘮但愛吟」、「自問彭城子，何人授汝顛。酒腸寬似海，詩膽大於天」¹⁵⁹。另一群顯示「詩人」與大眾格格不入的詞彙是「僻」、「狂」、「顛」。「僻」有偏離正道、遠離中心、不常見、不合群等義。「狂」有失常、放蕩、縱情之義；「顛」為倒置之義，或通「癲」，指精神錯亂、言行失常。「僻」、「狂」、「顛」此三字皆有不合常道、不受控制、偏離主流之義，也都是相對於眾人、常人而存在的字眼。唐代有不少因為詩歌而成為「僻性」之人，如：

多慚到處有詩名，轉覺吟詩僻性成。度水卻嫌船著岸，過山翻恨馬貪程。如讎雪月年年景，似夢笙歌處處聲。未合白頭今已白，自知非為別愁生。

160

首例強調因為「吟詩」養成了自己的「僻性」，而發生了「度水」、「過山」、「如讎雪月」等句所言之反合常道之事，甚至連年紀未到，頭也白了。唐代還有不少

初期詩歌與寫作之觀念》，《中國“中世紀”的終結——中唐文學文化論集》（北京：三聯書店，2006年），頁103。楊玉成：「作者和大眾開始產生分裂，這是中晚唐詩人面臨的新課題。」見其〈後設詩歌：唐代論詩詩與文學閱讀〉，《淡江中文學報》（第十四期，2006年6月），頁73。

¹⁵⁸分別為：羅鄴〈溪上春望〉（卷654，頁7518）、鄭谷〈自貽〉（卷676，頁7747）、魚玄機〈和人次韻〉（卷804，頁9055）、齊己〈贈浙西李推官〉（卷839，頁9460）。

¹⁵⁹分別為：貫休〈湖上作〉（卷832，頁9391）、劉叉〈自問〉（卷395，頁4447）。

¹⁶⁰杜荀鶴〈敘吟〉（卷692，頁7974）。類似之例尚有：姚合〈武功縣中作三十首〉之二十九：「自知狂僻性，吏事固相疏。祇是看山立，無嫌出縣居。……作吏無能事，為文舊致功。詩標八病外，心落百憂中」（卷15，頁5659）。

詩顛¹⁶¹、詩狂之稱。白居易應該是最諳此道的「詩人」，除了常常自稱「詩狂」¹⁶²外，他也常藉由他人之眼照見出自己的「狂」，「獨特性」往往需要「見證者」始能彰顯自身，白居易常在詩中有意無意地安排這種「見證者」，如：「醉來狂發詠，鄰女映籬聽」，對此，宇文所安說道：「白居易以及很多受其影響的詩人都有一種描繪自己的天才」，「能夠將自己作為別人的觀察對象，來描繪和想像自己」¹⁶³，此種特性並非白居易及受其影響的詩人所獨有，如：「妻愁耽酒僻，人怪考詩嚴」、「莫怪苦吟遲，詩成鬢亦絲」：「風前莫怪攜詩稿，本是吳吟蕩槳郎」¹⁶⁴，「怪」在唐代為驚訝之義，此亦藉由「他人之眼」彰顯詩人的獨特性。唐詩的創作者心中總程度不一地存在著潛在讀者，因而，結合前述詩人強化自身獨特性的種種表述觀之，可看出詩人群體有意將自身面貌「塑造」成一遠離群眾、行事怪異的「詩人」。

(三) 關門

以上，詩中的話語主體從各方面凸顯自己身為「詩人」的殊異性，有意把自己和群眾區別開來，因而往往也主動拒絕「外在世界」，表現在「關門」這個意象上。中國歷史上，有兩種身分的人，在文本呈現上，是經常「關門」的：一是隱士，另一即詩人，身兼隱士與詩人的陶淵明更是「門雖設而常關」¹⁶⁵。《全唐詩》中的「詩人」筆下之門也是常常關著的。在詩中強調「關門」是種頗為意味深長的行為舉動，傅道彬先生曾從「門」一詞的語源意義出發，探討有關「門」

¹⁶¹詩顛之例，如：賈至〈贈陝掾梁宏〉：「梁子工文四十年，詩顛名過草書顛」(卷 235，頁 2597)、劉叉〈自問〉：「自問彭城子，何人授汝顛。酒腸寬似海，詩膽大於天」(卷 395，頁 4447)。

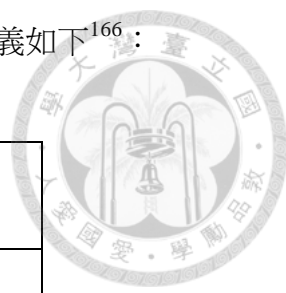
¹⁶²如：〈洛中偶作〉：「不知老將至，猶自放詩狂」(卷 431，頁 4764)、〈鄂州贈王八使君〉：「昔是詩狂客，今為酒病夫」(卷 443，頁 4951)、〈喜裴濤使君攜詩見訪醉中戲贈〉：「共放詩狂同酒癖」(卷 460，頁 5238)、〈洪州逢熊孺登〉：「醉笑狂吟氣最粗」(卷 440，頁 4911)、〈喜裴濤使君攜詩見訪醉中戲贈〉：「共放詩狂同酒癖」(卷 460，頁 5238)、〈效陶潛體詩十六首〉之三：「復多詩中狂，下筆不能罷」(卷 428，頁 4722)、〈白髮〉：「歌吟終日如狂叟」(卷 457，頁 5194)。唐代其他詩人也往往自我形容為「詩狂」，如：楊巨源〈上劉侍中〉：「乘興任詩狂」(卷 333，頁 3732)、元稹〈放言五首〉之一：「醉舞詩狂漸欲魔」(卷 413，頁 4573)、元稹〈酬白太傅〉：「漸能高酒戶，始是人詩狂」(卷 423，頁 4649)、韋莊〈王道者〉：「白頭猶自學詩狂」(卷 697，頁 8018)。

¹⁶³見宇文所安《晚唐：九世紀中葉的詩歌(827-860)》(北京：三聯書店，2011年)，頁 60。白居易詩，見〈偶吟〉(卷 450，頁 5077)。

¹⁶⁴分別為：王建〈閒居即事〉(卷 299，頁 3394)、陸龜蒙〈和襲美懷錫山藥名離合二首〉之二(卷 630，頁 7232)、裴說〈寄曹松〉(卷 720，頁 8261)。類似之例，尚有：杜牧〈偶作〉：「才子風流詠曉霞，倚樓吟住日初斜。驚殺東鄰繡床女，錯將黃暈壓檀花」(卷 524，頁 5998)、韓偓〈寒食日沙縣雨中看薔薇〉：「旁人應見訝，自醉自題詩」(卷 682，頁 7823)。

¹⁶⁵〈歸去來兮辭〉，見陶淵明撰，楊勇校箋《陶淵明集校箋》(台北：中國袖珍出版社，1960年)，頁 267。

在詩學中的象徵意義，揭示出其衍伸的文化意義與詩意象徵意義如下¹⁶⁶：



層次	性質	意義
語源層	物理的單純的	居住與家園
衍伸層	文化的複雜的	品第與尊卑
象徵層	藝術的詩性的	拒絕與介入

文中詳盡的舉例論證了上述三種「門」的詩學意義。從「拒絕與介入」的象徵層面看來，「關門」使自己隱而不出，其實也是一種在場姿態的行為修辭。《全唐詩》中，較早在詩中以閉門吟詠姿態出現的是出現於八世紀的這幾首詩：

披懷始高詠，對琴轉幽獨……唯見草青青，閉戶澧水曲。

詩名滿天下，終日掩柴關。

閉戶不曾出，詩名滿世間。

春風來幾日，先入辟疆園。身外無餘事，閒吟晝閉門。¹⁶⁷

首例出現的尚只是「閉戶澧水曲」中的人偶而放懷高詠，「閉戶」與詩歌創作的聯繫尚不大。後三例中：「掩柴關」之「掩」、「閉戶」後「不曾出」、在白「晝」「閉門」等，均是一種主觀意志的抉擇，且與「詩名」、「閒吟」等直接相提並論，顯現一種刻意的宣稱，尤其是第三首寫隱士詩人秦系（約 720 至 810 年間在世），「關門」對他來說更是一種恆常狀態。「門」將人的存在空間區分為「室內」與「室外」，「門」除了隔絕外在的風雨、危險、侵擾，為室內的人提供避

¹⁶⁶此一「門」的詩學意義的表格，見傅道彬〈門：一個語詞的詩學批評〉，《中國文學的文化批評》（哈爾濱：黑龍江人民出版社，2000年），頁270。關於「門」的詩學意義更詳盡的分析，參見同書，頁259-307。

¹⁶⁷分別見：韋應物〈西郊養疾聞暢校書有新什見贈久佇不至先寄此詩〉（卷187，頁1911）、戴叔倫〈遣興〉（卷274，頁3100）、戴叔倫〈題秦隱君麗句亭〉（卷274，頁3101）、皇甫冉〈題盧十一所居〉（卷249，頁2811-2）。

蔽、隔絕、保護的功能外，「門」也是一個進出口，可自由關閉或敞開，可選擇「出門」或是「入門」。「門」是內／外的中介點，是個人走出社會的一個重要分界，「門」不僅在實然的空間中溝通內外，在象徵層次上，「門也溝通了一個主觀的內心世界與一個客觀的外在世界」，可以說意識上的進入與出來才是「門」的真正意義。¹⁶⁸在此種意義上，或許可說詩人筆下的經常「關門」之舉是對外在世界的一種拒絕。在中晚唐，以專業詩人形象出現的賈島，其筆下的門也是常關著的：「閉戶息機搔白首……病起望山臺上立，覺來聽雨燭前吟」，透過「閉戶」以「息機」是針對外在世俗世界而來的主觀選擇，如此才能保有「聽雨燭前吟」的內在世界。賈島在他人的眼中也是以類似形象出現的：「悄悄掩門扉，窮窘自維繫。世途已味履，生計復乖緝。……曉思已暫舒，暮愁還更集」¹⁶⁹，呈現一「掩」上門扉，終日為詩思纏身（曉思、暮愁），苦吟不已之人。中晚唐時期「詩人」的門更是普遍關上的，如：

盡日衡門閉，蒼苔一徑新。……近來疏懶甚，詩債後吟身。

無事稱無才，紫門亦罕開。脫巾吟今日，著屐步荒臺。

閉戶先生無是非，竹灣松樹藕苗衣。愁吟密雪思難盡，醉倒殘花扶不歸。咽咽興微詠。……試筆秋毫勁。畫戶亦重關，寒屏遞相映。詩從騷雅得，字向鉛槧正。

省從騎竹學謳吟，便殫光陰役此心。寓目不能閒一日，閉門長勝得千金。貧戶懶開元愛靜，病身纔起便思吟。

寥寥陋巷獨扃門……羨爾朗吟無外事，滄洲何必去垂綸。

掩戶當春晝，知君志在詩。閒花半落處，幽客未來時。

十載獨扃扉，唯為二雅詩。道孤終不雜，頭白更何疑。

¹⁶⁸見孫全文〈中國建築的中介空間〉《成功大學學報》(科技醫學篇)(第20卷,1985年),頁285。

¹⁶⁹以上描述賈島的兩首詩,分別見〈投龐少尹〉(卷574,頁6686-7)、姚合〈寄賈島浪仙〉(卷497,頁5645)。

詩琢冰成句，多將大道論。人誰知此意，日日祇關門。……唯有前山色，窗中無奈何。

荒寺雨微微，空堂獨掩扉。高吟多忤俗，此貌若為飢。
紅黍飯溪苔，清吟茗數杯。祇應唯道在，無意俟時來……從他嫌復笑，門更不曾開。

天地有萬物，盡應輸苦心。他人雖欲解，此道奈何深。返朴遺時態，關門度歲陰。相思去秋夕，共對冷燈吟。

萬井追寒食，閒扉獨不開。梨花應折盡，柳絮自飛來。夢覺懷仙島，吟行遠砌苔。¹⁷⁰

門「罕開」、「懶開」、「重關」、「更不曾開」等動作都是一種主觀意志的抉擇，強調關門的時間是白「晝」、「盡日」，或「十載」、「日日」更顯示關門出於刻意，「祇」關門、「獨」掩扉、「獨」扃扉、「獨」扃門、「獨」不開之虛詞更透顯與世不諧的意味。「掩戶當春晝，知君志在詩」之句更進一步將「春晝」「掩戶」與「志在詩」的人生志向聯繫起來。關了門才能將「是非」隔絕於外，成全「興微詠」、「吟今日」、「謳吟」、「朗吟無外事」的門內自足世界，門內世界在「詩人」心中的價值是「長勝得千金」。關了門將世界拒絕於外的「詩人」，與外界並非全無聯繫，「唯有前山色，窗中無奈何」，在詩情作用下，只有風景是讓人無可奈何。過著吟居生活的「詩人」，門只有在很少的情況下會開：「四鄰無俗跡，終日大開門」¹⁷¹。不妨說這些「關門」、「掩扉」是一種姿態、一種宣稱，因為「所見背時情」¹⁷²，「門內」與「門外」實是兩種相反的生存方式，兩個對立的價值世界，所以只好徹底地將俗世拒絕在外，然後才能恢復完整的「詩人」自我，因此「關門」

¹⁷⁰ 分別為：牟融〈題朱慶餘閒居四首〉之二（卷 467，頁 5318）、劉得仁〈夏日樊川別業即事〉（卷 544，頁 6296）、方干〈贈黃處士〉（卷 652，頁 7489）、陸龜蒙〈村夜二篇〉之一（卷 619，頁 7129）、李建勛〈中春寫懷寄沈彬員外〉（卷 739，頁 8431）、李中〈寄左偃〉（卷 747，頁 8505）、李中〈春晚過明氏閒居〉（卷 747，頁 8502）、李中〈寄劉鈞秀才〉（卷 747，頁 8507-8）、貫休〈偶作〉（卷 829，頁 9344）、貫休〈桐江閒居作十二首〉之五（卷 830，頁 9357）、貫休〈避地寄高蟾〉（卷 832，頁 9389）、貫休〈桐江閒居作十二首〉之六（卷 830，頁 9357）、齊己〈寄詩友〉（卷 838，頁 9452）、齊己〈寒食日懷寄友人〉（卷 843，頁 9534）

¹⁷¹ 見齊己〈過湘江唐弘書齋〉：「四鄰無俗跡，終日大開門。水晚來邊雁，林秋下楚猿。一家隨難在，雙眼向書昏。沈近騷人廟，吟應見古魂」（卷 843，頁 9525）。

¹⁷² 齊己〈秋興〉（卷 843，頁 9524）。

實是一種人生價值取向的抉擇。也是藉由人我的區隔凸顯自身的認同。



第四節 創作與強迫

《全唐詩》中，特別是中晚唐詩，有不少描寫不由自主、無法自持地投身於詩歌創作的情形，甚至忍受身體折磨，也在所不辭。韓愈〈荊潭唱和詩序〉中有一段話不經意地浮現這一類人的面目：

寓辭乎詠歌，往復循環，有唱斯和，搜奇抉怪，雕鏤文字，與韋布里閭憔悴專一之士較其毫厘分寸。¹⁷³

此文是韓愈的長官請求韓愈為其唱和詩集寫的序文，這段文字透露了當時詩歌創作的某一實況：彼此之間「搜奇抉怪」、「雕鏤文字」以一較詩藝高下。其中「憔悴專一之士」一語形象地描繪了這群傾力投身詩歌創作的人物形貌。「專一」是對詩歌的熱情態度與投入程度，「憔悴」是因過度竭盡心力而導致的枯槁形貌。中晚唐詩中有許多像這樣的「憔悴專一之士」，他們對詩歌創作的投入程度近乎強迫，「詩人」的身分認同也透過這樣的強調表現出來，這是唐前未有的文化現象，新的文化經驗往往表現在新詞彙的創造上，唐代出現許多像詩魔、詩癖、詩病、苦吟、役吟這樣的詞彙，或役神、役思等與詩歌創作相關的詞彙，這些詞彙是形成新經驗所依賴使用的隱喻結構，代表當時對「詩人」與詩歌之關係的重新理解，透過創作者如何看待自身與詩的關係，「詩人」面貌與認同於焉浮現，本節將透過「役與牽」、「癖與病」、「魔與苦」三方面探討之。

一、 役與牽

「役」與「牽」兩字常分別和其他字組合成不同的詞彙，被用以表示創作者自身對作詩一事的不由自主之情，以人的具體動作、行為來理解抽象的情意，是一種隱喻用法，欲了解詞彙中隱藏的人對「詩歌」一事認知、思考方式的緣由，

¹⁷³ 見其〈荊潭唱和詩序〉，韓愈著，岳珍注《韓愈文集彙校箋注》卷十（北京：中華書局，2010年），頁1122。

就得就得從詞源學的角度追溯字的造詞理據及其本義。首先，看「牽」，《說文》對此字的說解：「引而前也。从牛，冂象引牛之縻也。玄聲。」玄，有遠義，牽之本義為引牛而前。後引申有拉、挽，帶領、引導等義。「役」字，《說文》云：「戍也」，段注云：「戍，守邊也…引申之義，凡事勞皆曰役」¹⁷⁴。役的本義是持兵器前往遠方戍守邊疆，後引申有勞役、役使、差遣，牽纏、羈束，使被吸引而不由自主等義。將「役」與「牽」二字及其相關詞彙放在同一處探討，是由於兩字皆有被某股力量牽引著投入某事，不由自主、不是自己力量所能控制之義。此二字和其他字組成與詩歌相關的不同詞彙，揭示了詩歌與創作者之間的新關係。

首先，「牽」這個詞往往強調被詩的情致所牽引的創作動因，《全唐詩》中最早出現此用法者為白居易詩：「詩思又牽吟詠發」¹⁷⁵，此觀念至薛能(817?-880?)詩中詞彙化成為「牽吟」一詞：「滿魄斷埃氛，牽吟並舍聞」¹⁷⁶。還出現「牽率」一詞，喬立智分析「牽率」的詞意，將此詞理解為「所作所為不是出於自己的主觀意願」¹⁷⁷。此詞亦被用來形容詩歌的牽引力量，如：「風流在詩句，牽率遶池塘。叫切禽名字，飛忙蝶姓莊」¹⁷⁸，「牽率」一詞使詩歌創作的衝動具體化為一種人格化的力量，它引導著人「遶池塘」、看風景。在詩情的作用下，「詩人」往往也被各式各樣的風景所牽引，如：對月「吟賞倍牽情」，或者「無伴偶吟溪上路」時「牽情景物潛惆悵」，甚至「孤吟」時，「有景皆牽思，無愁不到心」，詩人甚至一一細數當下一系列景物，包括眼之所見：「木末風微動，窗前月漸斜」、耳之所聞：「長笛起誰家，秋涼夜漏賒」，然後感嘆所見所聞之「暗牽詩思苦，不獨落梅花」¹⁷⁹。「詩人」還被自己的情感、愁緒甚至才華所牽引，而出現「情牽」、「愁牽」、「才牽」等詞，均出現於九世紀前半葉，如「往往情牽自有詩」、「愁牽時有小詩成」、「醉吟爭奈被才牽」¹⁸⁰，不由自主的詩歌創作之情幻化成一股股魔魅的強大牽引力量，人只能被控制。到了九世紀，更進一步出現一種聲音，「詩

¹⁷⁴ 以上關於「牽」與「役」之說解，見許慎著，段玉裁注《圈點說文解字》(台北：書銘出版社，1992年)，頁52、121。

¹⁷⁵ 見白居易〈與諸客攜酒尋去年梅花有感〉(卷443，頁4963-4)。

¹⁷⁶ 薛能〈中秋夜寄李溟〉(卷558，頁6471)。

¹⁷⁷ 喬立智《白居易詩歌詞彙研究》(北京：人民出版社，2012年)，頁141。

¹⁷⁸ 見齊己〈春興〉(卷840，頁9475)。

¹⁷⁹ 以上分別為：朱慶餘〈中秋月〉(卷515，頁5887-8)、錢珝〈客舍寓懷〉(卷712，頁8190)、朱慶餘〈敘吟〉(卷515，頁5889)、李中〈旅夜聞笛〉(卷750，頁8543)。

¹⁸⁰ 分別為：薛能〈春日書懷〉(卷559，頁6483)、顧甄遠〈惆悵詩九首〉之九(卷778，頁8805)、方干〈贈中巖王處士〉(卷651，頁7480)，又如：竇牟〈奉使至邢州贈李八使君〉：「才牽雅製餘」(卷271，頁3038)。

人」常強調自己的生活是被詩歌這股力量牽引著，如：

矻矻被吟牽，因師賈浪仙。江山風月處，一十二三年。雅頌在於此，浮華致那邊。猶慚功未至，謾道近千篇。¹⁸¹



詩中的話語主體將自我平生通過「江山」兩句的修辭置換，強調投身於詩的大半生，而之所以如此的原因，是由於被「詩」這股力量所牽引著，以賈島為師也是出於同一原因，「矻矻」又強化了這股牽引力量之強大。一生似乎就是隨這股力量的牽引而勤勞不懈地累積詩歌數量的過程（「近千篇」），只要未達這股趨力的終極點（「功未至」），累積再多數量的詩歌也不會獲得自我肯定（「謾道」）。將自己過往的一生塑造成朝著某方向的進程與單一面貌畢竟是一種有意的敘事策略與自我建構。這首詩的題目〈言興〉，「興」應該是詩興，作者似乎透過這樣的內容自道：詩是怎麼一回事，在此，「詩」成為一股獨立的力量，牽引著人的生活。不再強調詩是志向的表達或情感不自禁的流露，詩本身似乎就是目的之所在，相對於傳統之「詩言志」或「詩緣情」，無論是以「志」或「情」為心理動力的詩歌話語生成方式，此詩中「被吟牽」的詩歌認知方式顯示了詩學觀念的重大轉變。

再看「役」字。唐詩中的話語主體往往喜強調因詩歌構思而使心神、思慮處於被役使、差遣的狀態，表現在「役思」、「役神」、「役心」等詞彙上。《漢語大辭典》對「役思」一詞的解釋是「用心思考」，「役神」的解釋是「猶勞神」，「役心」則是「為心所役使」，這樣的意義是用「役」的引申義。如前所述，役的本義是持兵器前往遠方戍守邊疆，這種民力的徵調是掌權者對百姓勞動力的榨取，是強迫的、無償的，所以「役」引伸開來表示被奴役、受驅使。此種供人驅使有種身不由己的性質¹⁸²，後引伸有勞役、役使、差遣、牽纏、羈束等義。「役思」、「役神」或可看作是由認知隱喻而產生的新意義與新詞彙。認知語言家認為隱喻往往是詞語不斷拓展意義、詞義不斷引伸，從而造成一詞多義的原因之一。有些詞語曾一度是隱喻，後來成了常規詞，舊有的隱喻義成了新的意義。在隱喻的推動下「借取相關原有事物的名稱語詞兼做新現事物的名稱語詞，從而促使其派生出新的意義」¹⁸³，這是一種以不造詞而出現新詞的命名事物之方式。所以，新隱

¹⁸¹ 見尚顏〈言興〉（卷 848，頁 9598）。

¹⁸² 關於「役」之意義解說，參見王鳳陽《古辭辨》（增訂本）（北京：中華書局，2011 年），頁 444、645。

¹⁸³ 見周光慶《漢語詞彙認知·文化機制研究》（北京：商務印書館，2012 年），頁 223。

喻產生新的意義，也往往形成新的詞彙，這也是漢語詞彙形成發展的一種動力。「役思」、「役神」就隱喻認知的角度來看，是使心思、心神處於被役使的狀態，而「役」，由本義看來，是一種被派遣、被任命去以勞力當差服役的工作，這是一種非出於主觀意願、不自由的被支配狀態，因而「役」還有牽纏、羈束等引伸義。「役思」、「役神」用在詩歌創作上，均表現出一種受到某股力量的控制、支配，不得不去從事構思的不自由狀態，與「牽」類似，而「役」更進一步，還有因被差遣的不自由而來的辛苦、疲累。唐代的「詩人」常常強調自己處於這樣不自由的狀態中，如：

莫厭通宵坐……役思因生病，當禪豈覺寒。

十里尋山為思役，五更看月是情差。分將吟詠華雙鬢，力以壺觴固百骸。

山館坐待曉，夜長吟役神。

日夜役神多損壽，先生下世未中年。

關下相逢怪予老，篇章役思繞寰區。

省從騎竹學謳吟，便殫光陰役此心。寓目不能閒一日，閉門長勝得千金。

役思曾衝尹……伊余吟亦苦，為爾一眉嘖。

夷門詩客至，楚寺閉蕭騷。老病語言澀，少年風韻高。難於尋閩島，險甚涉雲濤。珍重西歸去，無忘役思勞。¹⁸⁴

「詩人」經常是夜間不寐，處於「役思」、「役神」狀態的，「通宵坐」、「夜長」、「日夜」、「殫光陰」、「不能閒一日」均顯示此狀態時間之長，「十里尋山」、「五更看月」、「寓目不能閒一日」是詩思、詩情作用下，身體被驅使的不由自主，「生病」、「雙鬢」之「華」、「怪予老」、「損壽」是長期「役思」、「役神」所付出的身體代價。身體狀態並非單純的生理現象，人的身體，是個人與文化、社會等諸多

¹⁸⁴ 分別見：朱慶餘〈與賈島顧非熊無可上人宿萬年姚少府宅〉（卷 514，頁 5868）、皮日休〈醉中偶作呈魯望〉（卷 614，頁 7081-2）、方干〈哭喻冕先輩〉（卷 650，頁 7470）、杜荀鶴〈秋宿山館〉（卷 691，頁 7931）、李洞〈送醉畫王處士〉（卷 723，頁 8295）、李建勛〈中春寫懷寄沈彬員外〉（卷 739，頁 8431）、貫休〈讀劉得賈仁島集二首〉之二（卷 829，頁 9340）、齊己〈送相里秀才自京至卻迴〉（卷 843，頁 9532）。

因素交接的介面，苦與病往往有其文化根源，然而為詩所「苦」被視為是一件有價值的事。身心受到役使，詩被人格化，具有一股魔魅的力量：「詩役五藏神」、「分受詩魔役，寧容俗態牽」、「詩役心神漸有魔」、「多為詩酒役，早免利名牽」¹⁸⁵，「詩人」寧可受到詩的奴役、控制，也不願被「俗態」、「利名」牽制。還有同時用「役」與「牽」之隱喻者：「心魂役役不曾歸，萬象相牽向極微。所得或憂逢郢刃，凡言皆欲奪天機」¹⁸⁶，心魂處於「被奴役」的勞苦不息狀態，此股控制（「相牽」）人的力量是「萬象」。許棠在〈獻獨孤尚書〉中：「魂離為役詩篇苦，淚竭緣嗟骨相貧」¹⁸⁷，進獻之作通常別有所求，在這樣的詩中將自己塑造成受詩役使以至「魂離」的形象，可見這樣的形象在當時被認可的程度。

一般世人為名利、富貴所牽引、所奴役¹⁸⁸，「詩人」則不同，是為詩歌、為詩情、為風景、為萬象、為才華等所「牽引」、所「奴役」的一群人。

二、癖與病

唐人常用「癖」與「病」¹⁸⁹形容創作者自身無法遏止的詩歌創作欲望，因而形成「詩癖」、「詩病」、「成癖」等詞彙，此種隱喻式的用法，揭示了當時對人與詩歌之間關係的一種新認知，也是隨著新認知模式而產生的新詞彙。關於「癖」字之本義，《說文》無「癖」字，《玉篇》對「癖」之解釋為「食不消，留肚中也」¹⁹⁰，指消化不良之病。《漢語字典》之解釋為「潛匿在兩脅間的積塊。中醫分為食癖、飲癖、寒癖、痰癖、血癖等」¹⁹¹。「癖」字从疒，辟聲，疒字頭的本義是人生病，臥床休養。「辟」字，從甲骨文的字型看來，是用刑刀殺人，本義為死

¹⁸⁵分別見：白居易〈思舊〉（卷 452，頁 5114）、齊己〈自勉〉（卷 838，頁 9451）、李郢〈夜思〉，《全唐詩續補遺》卷八，頁 431、孟嘏〈送成務崇〉，《全唐詩續補遺》卷十四，頁 518。

¹⁸⁶齊己〈山中春懷〉（卷 845，頁 9553）。

¹⁸⁷（卷 604，頁 6985）。

¹⁸⁸如：朱慶餘〈塗中感懷〉（卷 515，頁 5890-1）、賈島〈京北原作〉：「何事居人世，皆從名利牽」（卷 573，頁 6670）、杜荀鶴〈途中有作〉：「無論南北與西東，名利牽人處處同」（卷 692，頁 7971）、白居易〈閒吟〉：「貧窮汲汲求衣食，富貴營營役心力」（卷 453，頁 5125）、白居易〈偶作二首〉之一：「何獨徇名人，終身役心力」（頁 453，卷 5127）。

¹⁸⁹唐詩中常寫到病，學者亦有論述，如：胡若詩〈唐詩與病〉，錢林森編《法國漢學家論中國文學·古典詩詞》（北京：外語教學與研究出版社，2007年）、范家偉〈白居易病者形象的呈現〉、〈病者的社會活動〉二文，均收於其《中古時期的醫者與病者》一書。（上海：復旦大學出版社，2010年）。以上論述所關注者是唐詩中「病」之主題，本文所關注者異於此。

¹⁹⁰〔南朝梁〕顧野王《玉篇》卷十一（台北：新興書局，1963年），頁 176。

¹⁹¹見「漢典」網：<http://www.zdic.net/z/1f/xs/7656.htm>（2015年1月查詢）

刑，擴大為一般懲罰。有罪者才處刑，故引申為罪，罪人都是行為不正的人，就引申為邪辟等¹⁹²。「辟」字之另一說法是：用刑具「割取人腰部之肉的刑罰」，「腰部受損不能挺直而立，身軀歪斜，謂『僻』。習慣此種歪歪斜斜的姿態，謂『癖』，即癖好、習慣」¹⁹³。由其造字理據看來，「癖」字原為一種疾病，且有歪斜、偏離正常之義，其引申義「嗜好」，實是本義的隱喻用法，是一種隱喻認知的結果，對事物之喜愛發展成為一種病態的愛好之偏，在常人看來為一種異常的行為，即為「癖」。「癖」字作嗜好解，在晉代已出現，《晉書·杜預傳》：「預嘗稱濟有馬癖，嶠有錢癖。武帝聞之，謂預曰：『卿有何癖？』對曰：『臣有《左傳》癖。』」¹⁹⁴異於常人之愛好的「癖」，後來往往被文人挪用以自我標榜，強調自我與眾不同的姿態。楊曉山先生亦曾注意到「癖」字詞義變化：從早期指「那些在道德上容易使人誤入歧途的生理欲望」，到晉代用來形容「被物戀驅使而走火入魔的那些行為怪癖之人」；至唐詩，「詩癖」成為詩人自我表現的一個慣用母題¹⁹⁵。唐詩中，另一用以理解詩歌創作欲望的是「病」字，關於此字，《說文》云：「疾加也」，古代，病情較輕的稱「疾」，病情較重的、不容易治療的才稱為「病」，病指人生病臥床¹⁹⁶。以「癖」和「病」來看待詩歌創作，都是一種疾病的隱喻思維，修辭是人談論與理解事物的方式。將作詩欲望視為一種「病」出現於中唐時期。而在唐代之前就曾出現將詩歌創作視為一種「癖」的說法，《梁書·簡文帝紀》：「雅好題詩，其序云：『余七歲有詩癖，長而不倦。』」¹⁹⁷然並沒有成為一種普遍的風潮，中唐開始，詩病、詩癖等詞彙才大量出現，成為一時代關鍵詞群。這些詞彙較早出現在孟郊（751—814）與元（779—831）、白（772—846）等人的詩中。孟郊同時用了癖與病兩種隱喻：

瘦郭有志氣，相衰老龍鍾。勸我少吟詩，俗窄難爾容。……顧余昧時調，
居止多疏慵。見書眼始開，聞樂耳不聰。視聽互相隔，一身且莫同。天疾
難自醫，詩癖將何攻。¹⁹⁸

¹⁹²關於「辟」字之本義，見：何金松《漢字文化解讀》（湖北：湖北人民出版社，2004年），頁740-1。

¹⁹³見〔日〕白川靜《常用字解》（北京：九州出版社，2010年），頁394。

¹⁹⁴見〔唐〕房玄齡等撰《晉書》卷三十四，〈杜預〉（北京：中華書局，1974年），頁1032。

¹⁹⁵見〔美〕楊曉山著、文韜譯《私人領域的變形：唐宋詩歌中的園林與愛好》（南京：江蘇人民出版社，2008年），頁77-78。

¹⁹⁶關於「病」與「疾」字之意義解說與區分，見王鳳陽《古辭辨》（增訂本）（北京：中華書局，2011年），頁147。

¹⁹⁷〔唐〕姚思廉撰《梁書》卷四，〈簡文帝紀〉（北京：中華書局，1973年），頁109。

¹⁹⁸孟郊〈勸善吟〉（卷373，頁4189）。

「昧時調」、「俗窄難爾容」已揭示身為「詩人」與世俗的不協調性，這也是友人勸其少吟詩的原因，面對這樣的善意勸導，他以「天疾」、「詩癖」之無藥可救來回應，「醫」與「攻」在此詩中皆醫治之意，將詩歌創作的欲望視為一種與生俱來的疾病（天疾），疾病隱喻顯示其對所表白的自我的堅持。常互相唱和的元、白亦以病、癖看待自己對詩歌創作的耽溺：將「俱已白頭矣，竟不能捨章句，拋筆硯」視為一種「癖習如此之甚」¹⁹⁹，元稹更自言：「性復僻懶人事」，卻「日課為詩」，詩歌創作成為每日必為之事，以至「習慣性靈，遂成病蔽」，「病蔽」一詞以負面性的角度看待創作欲望，「病發」的狀況是：「每公私感憤，道義激揚，朋友切磨，古今成敗，日月遷逝，光景慘舒，山川勝勢，風雲景色……凡所對遇異於常者，則欲賦詩」²⁰⁰，「癖習」、「病蔽」之詞揭示了一種對詩歌創作上癮的狀態。不只如此，白居易還有一種「表演」：

人各有一癖，我癖在章句。萬緣皆已消，此病獨未去。每逢美風景，或對好親故。高聲詠一篇，恍若與神遇。自為江上客，半在山中住。有時新詩成，獨上東巖路。身倚白石崖，手攀青桂樹。狂吟驚林壑，猿鳥皆窺覷。恐為世所嗤，故就無人處。²⁰¹

詩歌（章句）不僅是一「癖」，還是一種驅逐不了的「病」，並將「癖」視為獨特性的自我標榜。而此種病、癖發作之時，尚有「姿態」（身倚白石崖，手攀青桂樹），姿態是針對他人的凝視之眼而存在的，故此詩雖云「狂吟」之地在「無人處」，雖云「獨」的狀態，然參酌白居易對自己詩作流傳廣泛性的自覺，以及對詩歌傳播性的操弄（詳見第一節），此詩實是更大的「自我暴露」，話語主體將自我建構成「形象」，全詩彷彿成為一種「詩人」的「表演」。

中唐以後的「詩人」普遍罹患「詩病」、「詩癖」，所付出的代價是：

清瘦詩成癖，粗豪酒放狂。

¹⁹⁹ 見白居易〈因繼集重序〉，見〔唐〕白居易著，謝思焯校注《白居易文集校注》（北京：中華書局，2011年），頁1891。

²⁰⁰ 見元稹〈敘詩寄樂天書〉，見元稹著，周相錄注解《元稹集校注》（上海：上海古籍出版社，2011年），頁854。

²⁰¹ 〈山中獨吟〉（卷430，頁4752）。

莫怪苦吟遲，詩成鬢亦絲。鬢絲猶可染，詩病卻難醫。

千題萬詠過三旬，忘食貪魔作瘦人。行處便吟君莫笑，就中詩病不任春。

每病風騷路，荒涼人莫遊。惟君還似我，成癖未能休。捨寐緣孤月，忘形為九秋。垂名如不朽，那恨雪生頭。

此生詩病苦，此病更蕭條。

山兄詩癖甚，寒夜更何為。覓句唯頑坐，嚴霜打不知。

新試茶經煎有興，舊嬰詩病捨終難。常聞秋夕多無寐，月在高臺獨憑欄。

202

「清瘦」、「鬢亦絲」、「作瘦人」、「雪生頭」、「捨寐」、「多無寐」都是罹患「詩病」、「詩癖」所付出的身體代價，而「此病」一旦發作，往往時間既久（「苦吟遲」²⁰³、「頑坐」），且每每讓人進入「忘食」、「忘形」、「嚴霜打不知」等出神忘我的狀態。「捨寐緣孤月，忘形為九秋」、「秋夕多無寐」、「月在高臺」、「就中詩病不任春」均顯示詩病最易因風景而發作，對於唐代詩人來說，春、秋兩季的風景最適合吟詠，「詩人」甚至因詩病而承受不了（「不任」）春天的折磨，因為在這個季節，人不由自主地「行處便吟」、「千題萬詠過三旬」。而「莫怪」（不要驚訝）、「君莫笑」等「對話對象」的揭示，均暗中透露了針對他者凝視目光而來的「形象」塑造意圖。

除了病、癖等詞外，詩歌創作的疾病隱喻還出現其他詞彙：

愛酒有情如手足，除詩無計似膏肓。

貌古眉如雪，看經二十霜。尋常對詩客，祇勸療心瘡。

瘦僧臥冰凌，嘲詠含金瘡。金瘡非戰痕，峭病方在茲。詩骨聳東野，詩濤

²⁰² 分別為：白居易〈四十五〉（卷 439，頁 4886）、裴說〈寄曹松〉（卷 720，頁 8261）、薛能〈自諷〉（卷 561，頁 6510）、李中〈寄左偃〉（卷 747，頁 8501）、司空圖〈即事九首〉之五（卷 632，頁 7254）、貫休〈思匡山賈匡〉（卷 829，頁 9344）、李中〈贈謙明上人〉（卷 747，頁 8510-1）。

²⁰³ 「遲」作「久」解，根據蔣紹愚《唐詩語言研究》（北京：語文出版社，2008 年），頁 264。

湧退之。有時踉蹌行，人驚鶴阿師。可惜李杜死，不見此狂癡。²⁰⁴

首例中之話語主體自道沒有任何辦法可拋棄詩歌創作，並以「膏肓」絕症看待此種耽溺。次例中，「瘡」字本是指皮膚上腫爛潰瘍的病，在出家人的眼中，「詩人」被看成是一種心裡有傷口的人，需要被「治療」。三例描寫賈島，口中存在著因「嘲詠」而產生的「金瘡」，苦吟以至口舌生瘡或許是實際傷口，然金瘡是指金屬利器造成的創傷，以戰鬥的刀劍傷來看待苦吟成瘡，仍是一種隱喻用法。「峭病」一詞，再次使用疾病隱喻，針對的是身上出現「戰鬥」留下的傷痕，「峭病方在茲」彷彿驚嘆：身上有刀劍傷，然怪的是這傷痕卻非戰鬥所致，病就病在此處，這是另一層次的「病」。「峭病」之「峭」以山勢高峻挺拔的概念模式來看待此「病」，「詩人」所生之「病」彷彿也異於常人、特別突出，「峭病」在此建構了一種「詩人」身分。

中唐以後的「詩人」因普遍罹患「詩病」、「詩癖」，對應此種看待詩歌的模式，相關詞彙也跟著產生，如：「成癖」、「三癖翁」、「吟病」，詩歌同好則成了「同病」，疾病是需要被治療的，但詩人又很清楚這種病難醫治²⁰⁵，可能持續一輩子：「一世癖緣詩」，甚而成為「詩人」自傲的資本：「酒狂詩癖舊無雙」²⁰⁶，似乎得如此，才顯得詩人的與眾不同。楊玉成先生將此種不由自主地的苦吟行為看成是「一種大規模的文學病理現象」，「這是唐宋主體哲學的背面，主體與病態、焦慮、瘋狂同時出現」²⁰⁷。當然也存在因過度吟詩以至肉體上真的生病的狀況，如：「吟詩口吻嗚，把筆指節瘡」、「忽聞清演病，可料苦吟身」、「嵐靄潤窗櫺，吟詩得冷癢」、「詩病相兼老病深，世醫徒更費千金」、「苦吟風月唯添病」，甚至病到「醫只禁詩情」的地步²⁰⁸。身體並非只是生理實體，而是社會、文化等價值觀銘

²⁰⁴ 分別為：皮日休〈吳中言情寄魯望〉(卷 613, 頁 7070)、貫休〈贈景和尚院〉(卷 830, 頁 9360)、孟郊〈戲贈無本〉(卷 377, 頁 4235)。

²⁰⁵ 以上之例，如：白居易〈座中戲呈諸少年〉：「興來吟詠從成癖」(卷 451, 頁 5102)、白居易〈醉後重贈晦叔〉：「各以詩成癖」(卷 451, 頁 5105)、劉禹錫〈湖州崔郎中曹長寄三癖詩自言癖在詩與琴酒其詞逸而高吟詠不足昔柳吳興亭臯隴首之句王融書之白團扇故為四韻以謝之〉：「自稱三癖翁」(卷 357, 頁 4018-9)、李洞〈登圭峰舊隱寄薦福樓白上人〉：「夜寒吟病甚」(卷 722, 頁 8281)、白居易〈酬元郎中同制加朝散大夫書懷見贈〉：「老來同病是詩篇」(卷 442, 頁 4935)、貫休〈秋末寄武昌一公〉：「知師詩癖難醫也」(卷 835, 頁 9412)。

²⁰⁶ 分別為：張祜〈閑居作五首〉其一《全唐詩補逸》卷八、〈所居即事六首〉之四：《全唐詩補逸》卷八。

²⁰⁷ 見楊玉成〈後設詩歌：唐代論詩詩與文學閱讀〉，《淡江中文學報》(第十四期，2006年6月)，頁 84、89。

²⁰⁸ 分別為：皮日休〈吳中苦雨因書一百韻寄魯望〉(卷 609, 頁 7027)、李洞〈寄清演〉(卷 722, 頁 8287)、曹松〈山中言事〉(卷 716, 頁 8228-9)、齊己〈遣懷〉(卷 846, 頁 9575)、杜荀鶴〈下

刻其中的場域，無論隱喻或實際層面，強調身體因詩歌創作而生「病」，本來就是一種文化現象，陳述詩歌創作過程的痛苦及其對身體的折磨，普遍出現於中晚唐的詩歌中，以下「魔與苦」的部分將詳論之。



三、 魔與苦

(一) 著魔

形容創作者自身無法遏止的詩歌創作欲望，唐人還用「魔」字來形容。魔是緣自佛教的外來語，丁福保《佛學大辭典》對此字的解釋：「魔羅 Mara 之略。譯為能奪命，障礙，擾亂，破壞等。……婆沙論四十二曰：『問曰：何故名魔？答曰：斷慧命故名魔，復次常行放逸有害自身故名魔。』²⁰⁹由此可見，「魔」的特性是對人的身心產生擾亂，破壞，甚至奪命的有害之物。唐人往往藉此語言資源，來形容對詩歌創作的迷戀之情，以及隨之而來對人身心的擾亂或引發的煩惱、痛苦。《全唐詩》中最早用「詩魔」一詞者為白居易(772-846)、劉禹錫(772-842)等人：

酒狂又引詩魔發，日午悲吟到日西。

客有詩魔者，吟哦不知疲。乞公殘紙墨，一掃狂歌詞。

自從苦學空門法，銷盡平生種種心。唯有詩魔降未得，每逢風月一閒吟。

曾向空門學坐禪，如今萬事盡忘筌。眼前名利同春夢，醉裏風情敵少年。
野草芳菲紅錦地，遊絲撩亂碧羅天。心知洛下閒才子，不作詩魔即酒顛。

210

第東歸道中作》(卷 692, 頁 7959)、皮日休〈五貺詩·又寄次前韻〉(卷 612, 頁 7059)。

²⁰⁹見《佛學辭典在線版》http://www.baus-eps.org/fodict_online/ (2015 年 1 月檢索)。

²¹⁰分別為：白居易〈醉吟二首〉(卷 440, 頁 4906)、〈裴侍中晉公以集賢林亭即事詩三十六韻見贈猥蒙徵和才拙詞繁輒廣為五百言以伸酬獻〉(卷 452, 頁 5116)、〈閒吟〉(卷 439, 頁 4895)、劉禹錫〈春日書懷寄東洛白二十二楊八二庶子〉(卷 360, 頁 4060)

從這幾首詩，可知以「魔」名「詩」的原因：其一，使人沉迷，吸引人長時間吟詠（日午到日西、不知疲）；其二，此「魔」逢美好景色即發作（「風月」、「野草」二句）；其三，劉、白均接觸過佛法，深知種種沉迷（魔）對眾生而言，是修行的障礙，所以對詩魔試圖「降」之，白居易甚至稱詩為「口業」²¹¹，顯示對其心生警惕而又無法克制的矛盾心理。「平生種種心」、「萬事」、「名利」均「銷盡」，唯奈何不了詩魔，如此更凸顯出詩作為一種超脫功利性的追求之無法遏止的力量。「詩魔」之隱喻為詩人表達這種新經驗提供了認知框架。除了「詩魔」一詞外，其他類似表達：「吟詩似有魔」、「成僻成魔二雅中」、「苦志忘形自有魔」、「詩役心神漸有魔」²¹²，這些隱喻式的表達，除了凸顯辛勤耗費於詩歌創作上的心力，以及詩歌創作帶來的不良後果。「詩」究竟何以是「魔」，白居易在以下文字中解釋得很清楚：

知我者以為詩仙，不知我者以為詩魔。何則？勞心靈，役聲氣，連朝接夕，不自知其苦，非魔而何？偶同人，當美景，或花時宴罷，或月夜酒酣，一詠一吟，不覺老之將至，雖驂鸞鶴、遊蓬瀛者之適，無以加於此焉，又非仙而何？微之，微之！此吾所以與足下外形骸、脫蹤跡、傲軒鼎、輕人寰者，又以此也。²¹³

白居易點出詩歌創作欲望一體兩面的特性：一方面長時間（連朝接夕）地危害身心（勞心靈，役聲氣）的事實，對於此種危害和困擾，卻言「不自知其苦」，因而為「魔」；另一方面，又使人忘記年老之逼迫，其樂勝於仙境之遊，因而為「仙」。詩之為「魔」為「仙」，使人超脫形體的束縛，傲視富貴、榮祿、俗世等，使人沉迷不能自拔。作為一外來語言資源，「魔」字為創作主體面對詩歌之所產生的種種矛盾情感，提供一獨具特色的隱喻表達。直至唐末，詩魔仍是論詩話語中的關鍵詞彙，「詩魔」好發作於「詩人」的目光與風景相接之時，如：「殘紅引動詩魔」、「無奈詩魔旦夕生，更堪芳草滿長汀」、「起來已被詩魔引，窗外寒敲翠竹風」

²¹¹如白居易〈齋月靜居〉：「些些口業尚誇詩」（卷 449，頁 5056）、〈寄題廬山舊草堂兼呈二林寺道侶〉：「漸伏酒魔休放醉，猶殘口業未拋詩」（卷 458，頁 5208）。

²¹²分別為：許棠〈冬杪歸陵陽別業五首〉之三（卷 603，頁 6975）、李中〈敘吟二首〉（卷 750，頁 8547）、李中〈宿臨江驛〉（卷 749，頁 8533）、李郢〈夜思〉，《全唐詩續補遺》卷八，頁 431。

²¹³〈與元九書〉，見白居易著，謝思煒校注：《白居易文集校注》（北京：中華書局，2011 年），頁 327。

214,「更堪」一詞,顯示主體在「詩魔」的作用下,對風景毫無抵抗力的「無奈」,以此來詮釋詩題中的「吟懷」。「詩魔」也作用於聽覺:「古寺松軒雨聲別,寒窗聽久詩魔發」²¹⁵,清楚「詩魔」之惱人,亦有欲降之者²¹⁶,亦有知抵抗無效,乾脆放棄抗爭,任憑其宰制餘生:「餘生消息外,只合聽詩魔」²¹⁷。

(二) 痛苦詩語:「詩人」身體受難史

其次要探討的是「苦」。有關唐人苦心為詩或談及詩歌創作之苦的詩作,當今研究成果最多的是「苦吟」。關於「苦吟」,大致有兩種研究取向,一是將其當作某一派別,如李建崑《中晚唐苦吟詩人研究》²¹⁸一書,將其視為苦吟派詩人。另一是將「苦吟」視為一種現象,如宇文所安考察唐代「苦吟」一詞的意義變遷,認為其意義原本為苦澀的吟唱,到九世紀轉變成「苦心作詩」,亦即對詩藝的苦心經營,包括不斷修改詩作等花時費力進行詩歌創作,是一種對詩藝的耽溺,「通過這個詞彙意義的改變,我們可以看到一些更大的價值在發生變化」²¹⁹,文中從詩語的詞義變化看到時代價值的轉變。關於第一種苦吟詩人視為詩派的研究取向,唐代的確存在某一群詩人,其「苦吟」現象非常明顯,然這些詩人似乎沒有成一詩派的自覺意識,且唐人的「苦吟」並非侷限於所謂「苦吟派詩人」,未被視為苦吟詩人者,在詩中亦曾出現「苦吟」一詞²²⁰,或「苦思」、「詩思苦」等詞彙。因詩而「苦」似乎是中晚唐詩人普遍的趨向,只是個別詩人「嚴重」程度不

²¹⁴分別為:李中〈落花〉(卷 748,頁 8520)、李中〈暮春吟懷寄姚端先輩〉(卷 750,頁 8542)、劉兼〈晝寢〉(卷 766,頁 8697)。

²¹⁵盧士衡〈僧房聽雨〉(卷 737,頁 8409)。

²¹⁶如:殷文圭〈玉仙道中〉:「筆陣詩魔兩未降」(卷 707,頁 8135)、齊己〈愛吟〉:「正堪凝思掩禪局,又被詩魔惱竺卿」(卷 844,頁 9546)。

²¹⁷齊己〈喜乾畫上人遠相訪〉(卷 839,頁 9472)。

²¹⁸李建崑《中晚唐苦吟詩人研究》(台北:秀威資訊,2005年)。將苦吟視為一種詩歌流派者,尚如:陳伯海〈宏觀世界話玉溪——試論李商隱在中國詩歌史上的地位〉一文,將晚唐詩壇分為六派,其中一派為「苦吟詩派」,見《全國唐詩討論會論文選》(陝西:陝西人民山出版社,1984年),張興武《五代作家的人格與詩格》將唐末五代詩分為「通俗詩風」、「苦吟詩風」、「學人之詩」等。(北京:人民文學出版社,2000年)。另外,相關之單篇論文極多,此處不一贅述。

²¹⁹見宇文所安〈苦吟的詩學〉,《他山的石頭記——宇文所安自選集》(南京:江蘇人民出版社),頁 192-198、202、206。將苦吟視為一種唐末普遍現象者,尚有:李定廣〈論唐末五代的「普遍苦吟現象」〉,《文學遺產》(2004年第4期)。

²²⁰如:李商隱〈戲題樞言草閣三十二韻〉:「君今且少安,聽我苦吟詩」(卷 541,頁 6241-2)、杜牧〈并州道中〉:「苦吟誰復聞」(卷 525,頁 6011)、〈酬許十三秀才兼依來韻〉:「篇成敢道懷金璞,吟苦唯應似嶺猿」(卷 525,頁 6017)、韋莊〈婺州水館重陽日作〉:「憑高獨苦吟」(卷 698,頁 8036)、〈信州溪岸夜吟作〉:「懷鄉獨苦吟」、「鍾陵夜闌作」:「坐對寒江獨苦吟」(卷 698,頁 8037)。

一。因而本文傾向於第二種研究取向，將「苦吟」視為一種普遍的文化現象，「苦吟」一詞的詞義變化確實如宇文所安所揭示之情況，然其認為到了九世紀，「苦吟」之「苦」似乎已成為吟詠的性質，而非源於個人的痛苦經歷。並舉此時不少詩作為例，認為這時的「苦吟」一詞幾乎難以找到對於深重痛苦的暗示²²¹。「苦吟」一詞，由原本帶有「苦澀」之意，發展到後來或許已沒有「痛苦」之意，然《全唐詩》中的論詩話語出現的「苦」字則未必沒有痛苦之意，只是這種「苦」的含義較為複雜，筆者擬以此為思考點，重新審視詩歌作中的「苦」現象，不限於「苦吟」一詞，除了論詩話語中出現的「苦」之相關詞彙，也將創作者付出精神、身體等代價，為詩而受苦的現象也納入觀察視野，並總結此節前述之役、牽、病、癖、魔等詞彙中可能的痛苦之意。

《全唐詩》中的論詩話語出現的「苦」字，大致有三種含意，一為詩歌性質，如「苦調」、「苦澀」²²²，或指內容的憂傷悲涼、或指文字雕琢、晦澀；二為作詩過程中的苦思或耽溺於詩藝的創作態度，如「苦吟」、「搜苦」、「心更苦」、「詩思苦」等詞彙；三則偏向指詩人的命運，中晚唐詩人多苦寒之士，若仕途不得意，而不得以「詩人」身分終生者，命運更苦，「苦」字往往也是其身世、命運的揭示²²³。以上，以第二種含意與本節所論關係最大，然關於作詩過程中苦思的說法，除了上述宇文所安之論外，相關的研究成果甚多，此意基本上已成定論，對於已有的研究成果，此處不擬複述已被肯認的論證。本文將著重於苦心作詩所付出的身體代價之苦，論其與不可遏止的創作欲望之關係。美國學者宇文所安在論及白居易把詩歌創作視為「癖」和「病」時，將其「對詩作為身體壓迫的興趣」與孟郊「關於詩的論述中，疾病也始終佔據一席之地」兩者相對比，而說道：「正如『苦吟』將引發寫詩的痛苦轉變為寫詩本身的痛苦，病痛不再是詩的產生背景，而變成了對詩歌本身以及詩人寫作過程的描述」，而「這一切都在強調寫詩的不由自主性和身體的強迫性。」²²⁴其實，不限於白居易和孟郊，陳述詩歌創作過程

²²¹ 見宇文所安〈苦吟的詩學〉，《他山的石頭記——宇文所安自選集》（南京：江蘇人民出版社，2003年），頁204-5、207。

²²² 如：劉禹錫〈吟白樂天哭崔兒二篇愴然寄贈〉：「吟君苦調我露纓」（卷360，頁4064-5）、王貞白〈秋日旅懷寄右省鄭拾遺〉：「知音在諫省，苦調有誰聽」（卷701，頁8063）、鄭谷〈訪姨兄王斌渭口別墅〉：「苦澀詩盈篋」（卷674，頁7711）。

²²³ 如：杜荀鶴〈自述〉：「四海欲行遍，不知終遇誰……如今已無計，祇得苦于詩」（卷691，頁7930）、杜荀鶴〈哭劉德仁〉：「賈島還如此，生前不見春。豈能詩苦者，便是命羈人。家事因吟失，時情礙國親。多應銜恨骨，千古不為塵。」（卷691，頁7941-2）。

²²⁴ 以上見〔美〕宇文所安（Stephen Owen）著，陳引馳等校，〈九世紀初期詩歌與寫作之觀念〉，《中國「中世紀」的終結：中唐文學文化論集》（北京：三聯書店，2006年），頁96。

的痛苦及其對身體的折磨，普遍出現於中晚唐的詩歌中。古代典籍中不乏為文過程中，思慮過甚導致身體疾病的說法與事例²²⁵，然而存在這種現象，與詩人頻頻在詩中強調此現象是兩回事，詩人的強調是有意的「標榜」，中晚唐人對此頗津津樂道，似乎有意藉此區隔「詩人」的「與眾不同」，這是一種當時人對於「詩人」應該是怎樣的一種話語表述，「詩人」就在這種話語實踐中被建構出來。

中晚唐的「詩人」樣貌，往往是在話語主體強調為詩歌創作付出了極大的身體代價中「浮現」出來的，若以身體史的角度來審視此現象，可說這是一部「詩人」身體受難史，話語主體以各種身體受苦現象來強調對於詩歌近乎宗教虔誠的投入程度。「白髮」、「不寐」、「瘦」、「老」、「餓」等具體化身體之苦等詞彙，成了論詩話語中的關鍵詞，這些關鍵詞的意義何在？若只是如傳統大部份文學史中的舊評價，將其只是視為寒士詩人的窮愁牢騷之怨，是無聊的末世之音，只是徒然忽視了關鍵詞中的文化現象。詞彙就是心態，某一時代頻頻出現的關鍵詞群，總藏著某些共同的時代心理趨向。「白髮」、「不寐」、「瘦」、「老」、「餓」等具體化身體之苦等詞彙，其意義何在？身體除了生物性的意義之外，更重要的是其文化與社會層面的象徵意涵使身體成為諸多因素的角力之域。此處，社會、文化作用於身體的力量，或可從詩歌政治功能之角度來審視。傳統文化中，詩歌的政治功能，或者擴大來說，讀書人希望文學發揮一種政治功能，主要是以「諷諭」、「教化」等主張，試圖透過文學建立與權力擁有者的對話機制，唐代的古文運動、新樂府運動莫不如此，然這是已在權力體系中獲得某一位置的士人才可能有的影響力。對於在權力體系中尚未獲得位置的唐代士人來說，詩歌在八世紀初，獲得了另一種潛在的政治功能，「進士科在八世紀初開始採用考試詩賦的方式，到天寶時以詩賦取士成為固定的格局」²²⁶，明經與進士二科為唐代科考的基本科目，其中，又以進士科為難，「其艱難謂之『三十老明經，五十少進士』」²²⁷，有人終其一生的努力也無法進入這個圈子，或者考上進士後，已鬢髮斑白。於是士人不斷精進詩藝，希冀以文化資本獲得晉身之階，換取權力資本。然而當權力與知識產生了聯繫之時，也就是權力以知識收編、控制士人的開始，人的異化現象於焉發

²²⁵ 桓譚提到自己曾「作小賦，用精思太劇，而立感動發病，彌日瘳」，又提到揚雄曾因精思為文，夜夢「五臟出在地，以手收而內之。及覺，病喘悸，大少氣，病一歲。」，見桓譚《新論·怯蔽》（上海：上海人民出版社，1977年），頁30。《文心雕龍》亦云：「夫耳目鼻口，生之役也；心慮言辭，神之用也。率志委和，則理融而情暢；鑽礪過分，則神疲而氣衰」。見劉勰《文心雕龍》（台北：開明書局，1975年），頁7。

²²⁶ 見傅璿琮《唐代科舉與文學》（西安：陝西人民出版社，1986年），頁408。

²²⁷ 《唐摭言》卷一〈散序進士〉，見《唐五代筆記小說大觀》（上海：上海古籍出版社，2000年），頁1579。

生，身體是人一切行為的承受者，人性的異化往往體現在身體所承受的苦難上，所謂「身為心役」，早在西晉的左思〈白髮賦〉中，即以「白髮」意象來「體」現人性在權力作用下的異化情形²²⁸。在唐代論詩話語中，也出現這種在對權力追求中，身體受苦的異化現象，孟郊的好幾首詩，均表現了這種被權力話語壓制的身體之苦：

夜學曉未休，苦吟神鬼愁。如何不自閒，心與身為讎。死辱片時痛，生辱長年羞。清桂無直枝，碧江思舊遊。

惡詩皆得官，好詩空抱山。抱山冷矻矻，終日悲顏顏。……求閒未得閒。

意恐被詩餓，欲住將底依。盧殷劉言史，餓死君已噫。……詩人苦為詩，不如脫空飛。一生空鷲氣，非諫復非譏。脫枯挂寒枝，棄如一唾微。一步一步乞，半片半片衣。倚詩為活計，從古多無肥。詩饑老不怨，勞師淚霏霏。

詩人多清峭，餓死抱空山。

詩人業孤峭，餓死良已多。……精異劉言史，詩腸傾珠河。²²⁹

「清桂」、「得官」等詞，透露了話語主體「夜學」至曉的「苦吟」動機，這也是當時受制於權力話語的普遍士人群像，「生辱」、「終日悲顏顏」透露了此種目的性追求落空的失望和「懊惱」的心情（如其詩題所揭示的），「不自閒」、「未得閒」等忙碌狀態，或「冷矻矻」、「被詩餓」、「多無肥」等飢寒遭遇，皆是尚未達至此種目的性追求前所必須持續付出的身體代價，更大的代價則是「餓死」——巨大付出後，完全無回報的斷然落空，話語主體對於盧殷、劉言史兩詩人「餓死」之嘆息，其實也是自傷。「心與身為讎」揭示了此種追求中身心交戰的狀態，身體苦難與精神追求之間的拉鋸戰是權力作用下的異化現象。「詩人苦為詩，不如脫空飛」，「不如」是針對追求中的種種苦痛，一種自我勸慰的假設性價值權衡，也僅止於假設，終究還是「詩饑老不怨」。科舉制度使得詩藝成了選才的標準，尚未進入權力位置的詩歌言說是無價值的，「一生空鷲氣，非諫復非譏。脫枯挂寒

²²⁸李永紅對此有詳盡的發揮，見其：〈人性異化的敘寫：左思〈白髮賦〉的另一種解讀〉《甘肅廣播電視大學學報》，（2007年6月）。

²²⁹分別為：孟郊〈夜感自遣〉（卷374，4203）、〈懊惱〉（卷375，頁4209）、〈送淡公〉（卷379，頁4254）、〈吊盧殷〉（卷381，頁4278）、〈哭劉言史〉（卷381，頁4276）。

枝，棄如一唾微」揭示了此種枉然，詩歌發揮不了政治功能（非諫復非譏），只是無價值的存在（如挂於寒枝上將脫知枯葉，棄之如一唾之微），「空鴛氣」不僅是枉用氣力的慨歎，尚以禽鳥隱喻模式，否定了此種尚未獲得政治價值確認的詩歌創作，話語主體自我的肯認依仍賴科舉評價體系，難以突破權力話語體系的藩籬。孟郊這幾首詩，「餓」字出現了五次（包括「饑」字），其中「餓死」的兩位詩人是指盧殷和劉言史，前者「能為詩，自少至老，詩可傳錄者，在紙凡千餘篇。無書不讀，然止用以自資為詩」²³⁰，後者如孟郊所言「詩腸傾珠河」，然兩人皆窮乏而死。孟郊「被詩餓」的情況，在韓愈詩中也有提到：「朝餐動及午，夜諷恆至卯」的辛勤作詩的結果是：「人皆餘酒肉，子獨不得飽」，是「名聲暫羶腥，腸肚鎮煎燭」²³¹，令人羨慕的詩名與經常處於煎熬的腸肚形成巨大反差。其實，若回顧中國古代文人的處境，就會發現，無論是被迫或是出於主動的選擇，不得志與飢餓往往是共生且常見的現象²³²，傳統思想中的身體觀多由政治、社會、道德、體道等的角度著眼，儒家或強調道德意識的「踐形」觀，或是將身體納入禮儀規範的身體觀等，道家則強調「無身」、「墮肢體」、「離形去知」等對形軀我之超越，所關懷的都是身體在價值上的應然層面，形軀之身多半都是需被控制或克服的對象。然而若從實然層面來看，「凍餒的身體感」或許更是這些不得志文人之常態，著名的文人如此，那些無法擠進「黃金榜」的廣大寒士群就更不用說了！因而，「飢餓」此一看來是私人個我的現象，若從文化傳統的架構來看，就不僅只是生理現象，而是在對權力追求中或是被權力體系排除在外時，所付出的身體代價，所謂「意恐被詩餓」、「詩饑老不怨」，「詩」成了一股人格化的力量，使人身體受苦，「飢餓」的「身體」，實成為「個人感受」與政治、社會、文化等諸多勢力的輻輳之處。「詩人多清峭，餓死抱空山」、「詩人業孤峭，餓死良已多」在慨嘆中卻也凸顯了詩人的特質，「峭」字以山勢之高峻突兀，凸顯詩人的與眾不同，正是此種異於常人的奇特建構了一種「詩人」身分。

除了「餓」以外，「白髮」、「霜髭」、「不寐」、「瘦」、「老」等，也是論詩話語中的關鍵詞，如：「醉吟雪月思深苦，思苦神勞華髮生」、「白髮根叢出，鑷頻愁不開。自憐空老去，誰信苦吟來」、「吟苦怕霜髭」、「關下相逢怪予老，篇章役

²³⁰ 見韓愈〈唐故登封縣尉盧殷墓志〉，韓愈著，岳珍注《韓愈文集彙校箋注》卷十五（北京：中華書局，2010年），頁1611。

²³¹ 韓愈〈答孟郊〉（卷340，頁3820）。

²³² 如：伯夷、叔齊隱於首陽山，采薇而餓死，孔子曾於陳、蔡絕糧，其弟子顏回「一簞食，一瓢飲」，最後也早夭。陶淵明詩中經常是處於飢餓邊緣的描繪，杜甫亦「蔬食常不飽」，見其〈贈李白〉（卷216，頁2253）。

思繞寰區」、「形容瘦薄詩情苦」、「沈郎詩苦瘦容生」、「狂瘦未曾餐有味，不緣中酒卻緣詩」、「清貌不識睡，見來嘗苦吟」、「妨寐夜吟苦」、「白晝勞形夜斷魂」，甚至「詩句每多閑夜得」之人將自稱為「十五年來少睡身」²³³，以上與身體之苦相聯繫的詩歌話語，無論是出於政治追求的趨力，或是超乎功利的創作熱情，均以身體為詩所苦，揭示一種對詩歌創作近乎強迫的耽溺，可見，這種「苦」已不完全是純粹的痛苦了！而是帶有一種類似「衣帶漸寬終不悔 為伊消得人憔悴」的甘願式自苦，是一種有正面價值的苦。此外，為詩而苦，也可能出於一種自我宣傳，宇文所安談到苦吟現象時，曾說：「宣稱在寫詩上面花費時間和精力本身就是一種價值，與最後成品的完美沒有關係」²³⁴，當「詩人」群體不斷強調他們為作詩付出的辛苦，隨之也建構一種新的評價標準，即好詩是需要經過苦心思索、反復推敲修改之後而形成的，而花時費力、苦心思索的可視形式即是前述的「白髮」、「不寐」、「瘦」、「老」、「餓」等關鍵詞，因而這些關鍵詞還發揮了另一種「詩學政治功能」，如杜荀鶴：「篋裏篇章頭上雪」²³⁵，「篋裏篇章」與「頭上雪」的直接「換算」體現了這種關係。於是，強調身體為詩而苦，就可能是自我宣傳的「廣告」，如裴說〈寄曹松〉：「莫怪苦吟遲，詩成鬢亦絲。鬢絲猶可染，詩病卻難醫。山暝雲橫處，星沈月側時。冥搜不可得，一句至公知」、杜荀鶴〈投李大夫〉：「自小僻於詩，篇篇恨不奇。苦吟無暇日，華髮有多時」、杜荀鶴〈秋日閒居寄先達〉：「到頭身事欲何為，窗下工夫鬢上知。乍可百年無稱意，難教一日不吟詩」、李郢〈闕下獻楊侍郎〉：「心苦篇章頭早白，十年江漢憶先生」²³⁶，這些詩，從其投贈對象與目的看來，均是透過詩歌欲尋求政治上有力的支持者，因而「鬢亦絲」、「詩病」、「頭早白」等身體苦難「資本」就成了別有「用心」的自我宣傳策略。

²³³ 以上分別見：方干〈書桃花塢周處士壁〉（卷 650，頁 7467）、徐鉉〈依韻和令公大王薔薇詩〉（卷 755，頁 8593）、杜荀鶴〈旅感〉（卷 691，頁 7944）、李洞〈送醉畫王處士〉（卷 723，頁 8295）、白居易〈自詠〉（卷 447，頁 5020）、殷堯藩〈友人山中梅花〉（卷 492，頁 5573）、薛能〈春詠〉（卷 561，頁 6515-6）、朱慶餘〈送馬秀才〉（卷 515，頁 5881）、方干〈途中逢進士許巢〉（卷 649，頁 7452-3）、齊己〈勉吟僧〉（卷 847，頁 9592）、李郢〈不睡〉《全唐詩續補遺》卷八。「餓」、「白髮」、「霜鬚」、「不寐」、「瘦」、「老」等關鍵詞彙大量出現於《全唐詩》的論詩話語中，此處只舉數例。

²³⁴ 見宇文所安〈苦吟的詩學〉，《他山的石頭記——宇文所安自選集》（南京：江蘇人民出版社，2003年）。

²³⁵ 見其〈入關寄九華友人〉（卷 692，頁 7952-3）。

²³⁶ 分別見《全唐詩》（卷 720，頁 8261）、（卷 691，頁 7939）、（卷 692，頁 7954-5）、《全唐詩外編》，頁 432。

(三) 景物折磨中的「詩人」自我發現



話語主體對於身為「詩人」之苦的意識覺察，並不只存在於創作過程中，而是成為一種恆常「發作」的狀態：動不動即受外物之刺激，而忍不住想作詩。或者說，「詩人」是一種容易受到風景或愁緒折磨的人，也正是在種種身體經驗與外在世界的遭際中，話語主體發現身為「詩人」的自我。唐代的論詩話語常以感官與外在世界互動之時的身體反應所引發的不得不作詩之苦，來揭示出「詩人」的獨特性，如：

人皆餘酒肉，子獨不得飽。纔春思已亂，始秋悲又攪。朝餐動及午，夜諷恆至卯。名聲暫羶腥，腸肚鎮煎燬。

有景皆牽思，無愁不到心。遙天一輪月，幾夜見西沈。
此生只是償詩債，白菊開時最不眠。

花時不是偏愁我，好事應難總取他。已被詩魔長役思，眼中莫厭早梅多。

多慚到處有詩名，轉覺吟詩僻性成。……如讎雪月年年景，似夢笙歌處處聲。未合白頭今已白，自知非為別愁生。

世間多少能詩客，誰是無愁得睡人。自我夜來霜月下，到頭吟魄始終身。

每病風騷路，荒涼人莫遊。惟君還似我，成癖未能休。捨寐緣孤月，忘形為九秋。垂名如不朽，那恨雪生頭。

時方春也，綠染方勻，柔絲裊風，攪詩腸之百結，宜吾一詠一觴也。²³⁷

「白菊」、「孤月」、「霜月」都能令詩人「不眠」、「捨寐」，風景與愁緒好像專挑

²³⁷分別為：韓愈〈答孟郊〉(卷 340, 頁 3820)、朱慶餘〈敘吟〉(卷 515, 頁 5889)、司空圖〈白菊雜書四首〉其二(卷 633, 頁 7260)、司空圖〈南至四首〉其二(卷 633, 頁 7267)、杜荀鶴〈敘吟〉(卷 692, 頁 7974)、杜荀鶴〈秋夕〉(卷 693, 頁 7979)、李中〈寄左偃〉(卷 747, 頁 8501)、詹敦仁〈柳堤詩·序〉(卷 761, 頁 8641-2)。

「詩人」予以攻擊：因春、秋節序的擾動而「思已亂」、「悲又攪」、而「忘形」；景色「牽思」、「花時」使人愁、「莫厭早梅多」之自我勸慰；春柳「攪詩腸之百結」等都強調風景、外物撩撥詩思之擾人，甚至因此視年年的雪月風景「如讎」。人與景物遭遇後的情狀，詩人用了一個頗強烈的字眼：「攪」，除了前引詩中「始秋悲又攪」、「攪詩腸之百結」，杜牧詩中也有「秋聲無不攪離心」²³⁸。「攪」是一種受到擾亂、干擾的不平靜的狀態，「詩人」的身心、思緒容易受到季節、景物之擾弄而處於不平靜狀態。陸龜蒙論詩也用了「攪」字：「故疾未平，厭厭臥田舍中，農夫日以耒耜事相聒，每至夜分不睡，則百端興懷攪人思，益紛亂無緒。且詩者，持也，調持其情性，使不暴去，因作四句詩」²³⁹，文中道出了「詩」的作用就是在將這種被擾亂後的心緒控制在一種相對有序的狀態，「使不暴去」。前引詩「攪詩腸之百結」形象化此種被擾亂後，揮之不去的纏繞、鬱結之狀態，賈島在他人的眼中也是以類似形象出現的：「曉思已暫舒，暮愁還更集」²⁴⁰。「攪」之隱喻揭示了詩情作用下，「詩人」對風景毫無招架力之無可奈何。該如何看待這種在外界景物刺激下，令人無法自持的詩歌創作趨力？「詩情」，即所謂詩歌創作欲望是如何產生的？外界景物並非對所有人產生刺激作用，因而並非構成「詩情」的足夠條件，然而，若無外物刺激，「詩人」不會出現受到擾亂（「攪」）而產生的創作衝動，因而主觀意識亦非構成「詩情」的足夠條件，「詩情」可說是產生於主客觀相互交接之際的一種作用，「攪」字形象地體現了這種主客觀交接的狀態。德國思想家 Hermann Schmitz 曾對此種主客交互作用的現象有深入闡發，他以人的身體經驗作為出發點，從人與周圍環境的關係，揭示了人的經驗是如何通過本能的身體反應向主體顯現的，由此發展成一種主體模式。他提出外界與自我遭際之時，可能產生一種情緒震顫狀態，這是一種使人們安寧或不安寧的氛圍，這種氛圍從身體上把捉著人，此種可感覺的身體「氛圍」是一種整體性的身體感覺，「情緒震顫狀態的主觀事實對主體的存在是充分的和必要的。說是充分的，因為任何感覺到與它自身有關的情緒震顫，也是主體」，Schmitz 繼而認為法律、道德、宗教、藝術和詩歌等作為獨特文化的對象化「其實都是（有時是有意識的，有時則是無意識的）對身體震顫狀態的應答」²⁴¹。若以此觀點來看前

²³⁸杜牧〈齊安郡中偶題二首〉其二（卷 522，頁 5966）。

²³⁹〈自遣詩三十首·序〉（卷 628，頁 7207）。

²⁴⁰見姚合〈寄賈島浪仙〉（卷 497，頁 5645）。

²⁴¹以上參見 Hermann Schmitz（赫爾曼·施密茨）《身體與情感》（杭州：浙江大學出版社，2012 年），頁 11、13、19。他以由氣候所決定的「軀體感受」來說明這種整體身體感覺：「用感受天氣或氣候的方法來感受整體性的身體感覺。如在悶熱的夏日或陰濕的霧濛濛的十一月，我們自身所感受的天氣，不只是所感受到的天氣本身，而且還是深藏在天氣後面那種漫無邊際的、寬廣的把捉人的氛圍，對此身體會表現出某種震顫性反應，如相應部位上出汗，或者冷得瑟瑟發抖，頁

引詩歌中「白菊」、「孤月」、「霜月」之使人「不眠」、「捨寐」，春、秋節序的擾動而使人「思已亂」、「悲又攪」、而「忘形」，景色「牽思」、「花時」使人愁、「綠染方勻，柔絲裊風」之柳「攪詩腸之百結」均是物我遭際所產生的一種情緒震顫狀態，這種氛圍從身體上把捉著人，構成主體以「不眠」、「思已亂」、「悲又攪」等身心受到擾動的狀態在場，「攪」字也是外在刺激感官後，所形成的一種主客觀交接的心理狀態。人不只感受外物刺激，同時從身體反應覺察到那個容易受到外物刺激而不得不作詩的「詩人」自我，因而「詩人」身分特質並非只存在於主觀之自我認定中，而是在主客觀交接的介面中發現了身為「詩人」自我的存在。詩中的話語主體甚至出現將擾動心思的景色、聲音一一細數的詩：

兩竿落日溪橋上，半縷輕煙柳影中。多少綠荷相倚恨，一時回首背西風。
秋聲無不攪離心，夢澤蒹葭楚雨深。自滴階前大梧葉，干君何事動哀吟。

長笛起誰家，秋涼夜漏賒。一聲來枕上，孤客在天涯。木末風微動，窗前月漸斜。暗牽詩思苦，不獨落梅花。

溪山盡日行，方聽遠鐘聲。入院逢僧定，登樓見月生。露垂群木潤，泉落一巖清。此景關吾事，通宵寐不成。²⁴²

這幾首詩，皆程式化地列了一連串的風景或聲響，最後話語主體現身，道出被「干擾」後的反應：「動哀吟」、「牽詩思」、「寐不成」。「詩人」彷彿一過度敏感的觸動器，一有「風吹草動」，就被「驚擾」，更何況是一連串的「擾動」。自我感形成於身、心對外刺激之反應的覺知，「詩人」身分不是憑空存在，而是話語主體在景物激發下、在與外物互動中所產生的不能自己震顫中，覺察到不得不寫詩的心理趨力，這種物／我關係中的自我發現，是人的一種存在方式，「詩人」為何？即在此意識的覺察中「浮現」出來。

25。

²⁴² 分別為：杜牧〈齊安郡中偶題二首〉其二（卷 522，頁 5966）、李中〈旅夜聞笛〉（卷 750，頁 8543）、孟賁（一作曹松詩）〈宿山寺〉（卷 758，頁 8620）。

第五節 態度與價值



「詩人」認同往往也透過在詩中表達自己對詩歌的態度，以及對詩歌價值的賦予而建構出來。本節將透過：「詩」的價值與意義建構；對傳統的「懶與忙」所進行的價值翻轉；以及詩道、詩業、詩債等新詞彙所透露的對詩歌的新態度等三點論述之。

一、「詩」的價值與意義建構

詩的價值與意義是透過強調與宣稱而來的一種建構作用。唐代，特別越到中晚唐，唐詩中的話語主體往往透過強調詩之「好」與「難」，或強調詩歌在自己生活或人生中的重要性與優先性，賦予詩歌創作一種無上的價值，或透過與其它事物的價值對比，凸出詩歌的價值與意義。首先，「詩」之難常常被強調，如：

辭賦文章能者稀，難中難者莫過詩。直應吟骨無生死，祇我前身是阿誰。

可憑唯在道，難解莫過詩。

總無方是法，難得始為詩。

是事精皆易，唯詩會卻難。

道妙言何強，詩玄論甚難。

何必要識面，見詩驚苦心。此門從自古，難學至如今。

禪言難後到詩言，坐石心同立月魂。應記前秋會吟處，五更猶在老松根。

243

「詩」被認為「難解」、「難得」、「難論」、「難學」，而其難度不但超越其他文類，

²⁴³分別為：杜荀鶴〈讀諸家詩〉（卷 693，頁 7977）、鄭谷〈試筆偶書〉（卷 675，頁 7729）、裴說〈寄貫休〉（卷 720，頁 8267）、裴說「殘句」（贈貫休）（卷 720，頁 8269）、齊己〈溪齋二首〉之二（卷 839，頁 9465）、齊己〈酬洞庭陳秀才〉（卷 839，頁 9467）、齊己〈酬光上人〉（卷 847，頁 9596）。

還凌駕其他事物之上，「莫過」洩漏了自我主觀意識，強調「難學」是「此門從自古」更是一種基於現在需要「發明傳統」的主觀建構。末例還具象地呈現得「詩」之難：創作者或坐或立（坐石心、立月魂），長時間構思的苦況（五更猶在）。而「詩難」之因，除了與句斟字酌、鍊句、煉字的苦吟詩風有關外²⁴⁴，還可能來自一種出於功利目的的宣稱。如盧延讓〈苦吟〉一詩：「莫話詩中事，詩中難更無。吟安一箇字，撚斷數莖鬚。險覓天應悶，狂搜海亦枯。不同文賦易，為著者之乎。」此詩為行卷中的一篇，《唐摭言》記載：「盧延讓業癖澀詩。吳翰林雖以賦卷擢第，然八面受敵，深知延讓之能。延讓始投贄，卷中有〈說詩〉一篇，斷句云『因知文賦易，為下者之乎』，子華笑曰：『上門惡罵來！』」²⁴⁵，楊玉成先生將此視為科舉行卷風氣下發展出的各種「自我宣傳、自我剖析的」花樣與策略之一，「盧延讓的策略是對文類提出價值的重估：詩是最精粹的文類，藉貶低古文、辭賦而抬高詩」²⁴⁶。以此觀點來看唐人對「詩難」的宣稱，不但存在自我宣傳的狀況，還有互相吹捧的可能，如：「功到難搜處，知難始是詩。自能探虎子，何慮屈男兒。此道真清氣，前賢早白髭。須教至公手，不惜付丹枝」²⁴⁷，除了再三強調「難搜」、「知難」、「白髭」以提高詩歌文類的價值，還以「探虎」之艱險強調其人之「功」，末兩句「須教至公手，不惜付丹枝」，放在唐詩傳播的語境下來看，不難看出其可能的宣傳意圖：「喊話」對象為科考之主考官（至公），目的在於「及第」（付丹枝）。

其二，詩歌還常被拿來與其他世俗價值相比較，如：

人間擾擾唯閒事，自見高人只有詩。

誰人得似張公子，千首詩輕萬戶侯。

步霜吟菊畔，待月坐林東。且莫孤此興，勿論窮與通。

吟霜與臥雲，此興亦甘貧。……卻笑縈簪組，勞心字遠人。

²⁴⁴早在八世紀前半期，杜甫即「為人性僻耽佳句，語不驚人死不休」，〈江上值水如海勢聊短述〉（卷 226，頁 2443），為了要鍛煉出佳句，他作每一句詩都要經過再三修改，直到「賦詩新句穩」〈長吟〉（卷 234，頁 2581）。此種得句之後，還得在反復吟詠中修改、品味的詩歌作風尚，持續至唐末。

²⁴⁵分別見：盧延讓〈苦吟〉（卷 715，頁 8212），〔五代〕王定保《唐摭言》卷十二，《唐五代筆記小說大觀》本（上海：上海古籍出版社，2000 年），頁 1685。

²⁴⁶楊玉成〈後設詩歌：唐代論詩詩與文學閱讀〉第十四期，《淡江中文學報》（2006 年 6 月），頁 99。

²⁴⁷齊己〈貽王秀才〉（卷 841，頁 9501）。

騷雅荒涼我未安，月和餘雪夜吟寒。相門相客應相笑，得句勝於得好官。

無人開口不言利，只我白頭空愛吟。月在釣潭秋睡重，雲橫樵逕野情深。
此中一日過一日，有底閒愁得到心。

貪將樂府歌明代，不把清吟換好官。

河薄星疏雪月孤，松枝清氣入肌膚。因知好句勝金玉，心極神勞特地無。
他皆恃勳貴，君獨愛詩玄。²⁴⁸

這些是從八世紀後半期即不斷出現的價值對比，詩歌、詩句不但優於「擾擾唯閒事」、「窮與通」、「金玉」、「利」等利害得失，且高於「簪組」、「好官」、「萬戶侯」、「勳貴」等仕宦地位，在傳統的主流、世俗價值之外，詩歌在「詩人」心中獲得了無上的地位。且透過「人間」與「高人」、「無人開口不言利」與「只我白頭空愛吟」，「他皆」與「君獨」的對比，將「詩人」與「大眾」區隔開來，畫出一獨特的價值領域，展現自我認同。除了透過價值對比，詩歌還透過各種認識模式被賦予價值：

世間何事好，最好莫過詩。一句我自得，四方人已知。生應無輟日，死是不吟時。

經天緯地物，動必計仙才。

禪是大瀉詩是朴，大唐天子只三人。(贈大瀉)

浮世榮枯總不知，且憂花陣被風欺。儂家自有麒麟閣，第一功名只賞詩。

249

²⁴⁸ 分別為：姚合〈送僧〉(卷 496, 頁 5620)、杜牧〈登池州九峰樓寄張祜〉(卷 522, 頁 5965)、賈島〈喜雍陶至〉(卷 573, 頁 6667)、方干〈湖上言事寄長城喻明府〉(卷 648, 頁 7444)、鄭谷〈靜吟〉(卷 676, 頁 7751)、荀鶴〈山居自遣〉(卷 692, 頁 7970)、梁補闕〈贈米都知〉(卷 783, 頁 8843)、貫休〈苦吟〉(卷 836, 頁 9423)、齊己〈贈浙西李推官〉(卷 839, 頁 9460)。

²⁴⁹ 分別為：杜荀鶴〈苦吟〉(卷 691, 頁 7944-5)、貫休〈詩〉(卷 833, 頁 9397)、周朴「殘句」(卷 673, 頁 7704)、司空圖〈力疾山下吳村看杏花十九首〉之十四(卷 634, 頁 7276)。

詩歌被視為世間第一等好事，足以生死許之，「一句我自得，四方人已知」則透露了詩歌傳播過程中被眾人肯定的成就感是價值的來源。後三例尤為明顯地顯示了對傳統價值的偏移。「經天緯地」、「麒麟閣」等經營天下、治理國政，代表卓越功勳和最高榮譽的政治符號，仍被作為價值評估的認知模式，只是內容被唐詩的話語主體進行價值置換與意義重構，「農家自有」更顯示足以與世俗價值相抗衡的無比信心。「禪是大瀉詩是朴，大唐天子只三人」，周朴宣稱在詩歌的領域「開疆闢土」，獲得的權力相當於人間的最高統治者。如果說前述對於「詩之難」的強調還有出於功利目的的考量，此處則詩歌無需依附政治權力，世俗功名讓位於文學，立德、立功的主流價值觀已在某種程度已然產生鬆動。

其三，唐詩的話語主體還常常強調詩歌在自己生活中的重要性，強調詩歌是自己的生活方式和生活重心。表現之一就是將自己或他人塑造成一工於吟詩，拙於生計或吏事的形象，雖有官職卻常以「詩人」身分自我標榜的姚合（約 779-約 846）最擅此道，無論自我在詩中的呈現或在友人眼中都是類似的形象：

安康雖好郡，刺史是憨翁。買酒終朝飲，吟詩一室空。自知為政拙，眾亦覺心公。

永日廚煙絕，何曾暫廢吟……世間多少事，無事可關心。

萬事徒紛擾，難關枕上身。朗吟銷白日，沈醉度青春。

吟詩復飲酒，何事更相關。

亭午無公事，垂簾樹色間。僧來茶灶動，吏去印床閒。傍竹行尋巷，當門立看山。吟詩老不倦，未省話官班。²⁵⁰

話語主體特意將自我以兩種矛盾的稱謂結合並現：「刺史是憨翁」，前者是為世俗所肯定的社會稱謂與仕宦身分，後者是具否定性、無用於世的愚傻老年男子之稱

²⁵⁰分別見：姚合〈金州書事寄山中舊友〉（卷 497，頁 5639）、〈閒居遣懷十首〉之五、之七（卷 498，頁 5654-5）、〈寄陸渾縣尉李景先〉（卷 497，頁 5635）、朱慶餘〈夏日題武功姚主簿〉（卷 514，頁 5868）。

呼，這樣一看似形象衝突於一身的自我是拙於為政、不食人間煙火（永日廚煙絕）、萬事不關心，只以喝酒、作詩消磨時日的人。在友人眼中也是「傍竹」、「看山」、吟詩不倦，不關心官職等級的人。唐代，這種以吟詩為第一要務，疏於吏事者，姚合並非首例，有關孟郊的記載，據說他為溧陽尉時，「縣有投金瀨、平陵城、林薄蒼鬱，下有積水。郊閒往坐水旁，裴回賦詩，而曹務多廢」²⁵¹，孟郊為了作詩，竟連日或隔日不在官府，到郊外苦吟到日西，由此可見詩歌創作在當時詩人心中，某種程度上是比「營生」更重要的事，溧陽令雖然不滿，也只是找個人代替其職位，俸祿平分，孟郊並沒有因此罷官，亦可見當時人對於此種行為的寬容程度，然而孟郊在詩中並未特意強化此種形象。白居易雖無疏於吏事之記載，然在詩中往往也只是強調詩人官吏兩兼的身分，或更強調自我的「詩人」身分，不然即是自謙：「豈有吟詩客，堪為持節臣。不才空飽暖，無惠及飢貧」²⁵²。真正在詩中一再將自我塑造成一拙於政事，終日吟詩之懶吏形象者，《全唐詩》中所見，姚合應是第一人。此種逸出傳統規範的「詩人」形象，是唐中期後，不斷出現的新的自我認識模式。朱慶餘在〈題王丘長史宅〉詩中也帶著欣賞的眼光瞄述一位不像官員的「官員詩人」形象：「更無人吏在門前，不似居官似學仙。……玉琴閒把看山坐，筒簟長鋪與客眠。時見街中騎瘦馬，低頭只是為詩篇。」²⁵³這位「長史」宅前「無人吏」、「不似居官」，所作之事只是彈琴、「看山」，末兩句更出現其街上騎馬吟詩的畫面，彷彿將其以「詩人」形象定格。直至唐末，類似形象不斷出現，或慶幸公務事簡，有閒吟詩：「官清真塞詔，事簡好吟詩」、「縣庭事簡得餘功，詩興秋來不可窮」，或如：「務退唯當吟詠苦，留心曾不在生涯」、「閒坐細思量，唯吟不可忘。食無三畝地，衣絕一株桑」等²⁵⁴，塑造出拙於謀生，不在意物質生活，只專注於吟詩的「詩人」形象。

強調詩歌在自己生活中的重要性，更常見的表現方式是將吟詩看成生活中唯一重要之事，如將詩看成「至親」：「至親唯有詩，抱心死有歸」²⁵⁵；或將詩視

²⁵¹ [宋]宋祁、歐陽修《新唐書》卷 110〈韓愈傳〉附〈孟郊傳〉（北京：中華書局，2003 年），頁 5265。

²⁵²見白居易〈去歲罷杭州今春領吳郡慚無善政聊寫鄙懷兼寄三相公〉（卷 447，頁 5019）。

²⁵³（卷 514，頁 5878）。

²⁵⁴分別見：鄭谷〈送水部張郎中彥回宰洛陽〉（卷 677，頁 7760）、李中〈安福縣秋吟寄陳銳秘書〉（卷 749，頁 8529）、朱慶餘〈送饒州張使君〉（卷 515，頁 5884-5）、杜荀鶴〈秋日寄吟友〉（卷 691，頁 7943）。類似之例，又如：張籍〈送楊少尹赴滿城〉：「公事閒詩更好，將隨相逐上山行」（卷 385，頁 4336）、劉得仁〈夜攜酒訪崔正字〉：「吟興忘飢凍，生涯任有無」（卷 544，頁 6284）、鄭谷〈春陰〉：「不解謀生祇解吟」（卷 675，頁 7735）。

²⁵⁵孟郊〈弔盧殷〉（卷 381，頁 4278）

為唯一要務，或唯一無法放棄的事，如：「元和才子多如此，除卻清吟何所為」、「萬事皆可了，有詩門最深」、「世間萬事非吾事，只愧秋來未有詩」²⁵⁶；或將詩視為過日子的方式，如：「望山吟度日」、「乍可百年無稱意，難教一日不吟詩」、「永日應無食，經宵必有詩」²⁵⁷；或以吟詩作為過日子的換算方式或餘生的寄託，如：「歲月消於酒，平生斷在詩」、「一千首出悲哀外，五十年銷雪月中」、「餘生消息外，只合聽詩魔」，白居易甚至在回顧自己任官經歷後，說道：「凡此十五年，有詩千餘章」，彷彿以詩歌數量作為過日子的明證²⁵⁸。或視詩歌為支撐生存的力量、確認此生價值的指標或問心無愧過日子的明證，如：「無詩兼不戀人間」、「死也何憂惱，生而有詠歌」、「無慚孤聖代，賦詠有詩歌」²⁵⁹；或以吟詩作為預示、衡量餘生價值的標準，或作為評估事件、行動優劣的準則，如：「縱然一世如紅葉，猶得十年吟白雲」、「因攜一家住，贏得半年吟」、「莫道南來總無利，水亭山寺二年吟」²⁶⁰。九世紀初左右還出現一位詩人盧殷，讀書的目的專為作詩之用：「無書不讀，然止用以資為詩」²⁶¹，以上這些詩歌，程度不一地將話語主體的生活目標與人生意義依附於詩歌創作上。到了九、十世紀之交的杜荀鶴(約 846—

²⁵⁶分別見：林寬〈酬陳樵見寄〉(卷 606, 頁 7001)、齊己〈答陳秀才〉(卷 841, 頁 9490)、司空圖〈山中〉(卷 633, 頁 7262)。類似之例尚有：許棠〈言懷〉：「萬事不關心，終朝但苦吟」(卷 604, 頁 6990)、李中〈春晚過明氏閒居〉：「羨爾朗吟無外事，滄洲何必去垂綸」(卷 747, 頁 8502)、李中〈書情寄詩友〉：「詩情長若舊，吾事更無先」(卷 748, 頁 8525)、齊己〈居道林寺書懷〉：「是事皆能諱，唯詩未懶言」(卷 838, 頁 9452)。

²⁵⁷分別見：嚴維〈贈別劉長卿時赴河南嚴中丞幕府〉(卷 263, 頁 2921-2)、杜荀鶴〈秋日閒居寄先達〉(卷 692, 頁 7954-5)、吳融〈雪中寄盧延讓秀才〉(卷 684, 頁 7862)。類似之例尚如：劉得仁〈陳情上李景讓大夫〉：「遇物唯多感，居常只是吟」(卷 545, 頁 6301)、許棠〈寄睦州陸郎中〉：「下國多高趣，終年半是吟」(卷 603, 頁 6968)、李咸用〈題陳正字山居〉：「怪來忘祿位，習學近瀟湘。見處雲山好，吟中歲月長」(卷 645, 頁 7392-3)、杜荀鶴〈維揚逢詩友張喬〉：「生計吟消日」(卷 691, 頁 7940)、杜荀鶴〈湘中秋日呈所知〉：「四海無寸土，一生惟苦吟」(卷 691, 頁 7944)、曹松〈寄崇聖寺僧〉：「望山吟過日，伴鶴立多時」(卷 716, 頁 8230)、裴說〈冬日作〉：「糲食擁敗絮，苦吟吟過冬」(卷 720, 頁 8264)。

²⁵⁸分別為：杜荀鶴〈江南逢李先輩〉(卷 691, 頁 7943)、齊己〈吟興自述〉(卷 845, 頁 9566)、齊己〈喜乾畫上人遠相訪〉(卷 839, 頁 9472)、白居易〈洛中偶作〉(卷 431, 頁 4764)。類似之例，尚如：白居易〈晚興〉：「立語花堤上，行吟水寺前。等閒消一日，不覺過三年」(卷 443, 頁 4965)、白居易〈老來生計〉：「老來生計君看取，白日遊行夜醉吟」(卷 456, 頁 5166)、白居易〈詩解〉：「祇擬江湖上，吟哦過一生」(卷 446, 頁 5006)、姚合〈閒居晚夏〉：「選字詩中老」(卷 498, 頁 5660)、許渾〈聞韶州李相公移拜郴州因寄〉：「白雲吟過五湖秋」(卷 534, 頁 6100)、齊己〈寄南徐劉員外二首〉之二：「風雅誰收我，編聯獨有君。餘生終此道，萬事盡浮雲」(卷 841, 頁 9500)、齊己〈喻吟〉：「日用是何專，吟疲即坐禪。此生還可喜，餘事不相便」(卷 843, 頁 9525)。

²⁵⁹分別為：錢起〈暇日覽舊詩因以題詠〉(卷 239, 頁 2674)、齊己〈示諸姪〉(卷 839, 頁 9463-4)、齊己〈夏日作〉(卷 842, 頁 9517)。

²⁶⁰分別見：徐夤〈新屋〉(卷 709, 頁 8161)、裴說「殘句」(石首縣)(卷 720, 頁 8270)、杜荀鶴〈送人歸淝上〉(卷 693, 頁 7982)。類似之例，尚如：杜荀鶴〈贈彭蠡釣者〉：「若教我似君開放，贏得湖山到老吟」(卷 692, 頁 7973)。

²⁶¹見韓愈〈唐故登封縣尉盧殷墓志〉，韓愈著，岳珍注《韓愈文集彙校箋注》卷十五(北京：中華書局，2010年)，頁 1611。

約 906) 出現了這樣激烈的聲音：「道合和貧守，詩堪與命爭。飢寒是吾事，斷定不歸耕」²⁶²，「斷定」一詞，宣示意味如此之強，將「飢寒」視為應然的自我承擔，只因詩歌足堪以生命、生存去較量、對抗，「詩」成為自我實現的終極要務。

「亦吟」、「尚吟」、「不廢吟」、「莫廢詩」、「未拋詩」是中晚唐常常出現的，顯示詩歌在「詩人」心中重要性的一組時代關鍵詞。如：「身雖衰病尚吟詩」、「夢裏亦吟詩」²⁶³，強調睡眠與身體的衰病都無法遏止的吟詩欲望。而將詩歌創作視為生活中不敢荒廢的事情，早在杜甫(712-770)即已出現：「他鄉悅遲暮，不敢廢詩篇」、「藥裏關心詩總廢，花枝照眼句還成」，病中掛念的是荒廢作詩。賈島在流傳的資料中，也多以「雖行坐寢食，吟味不輟」的形象流傳下來²⁶⁴。中唐之後，大量出現：「世上無窮事，生涯莫廢詩」、「磧路雖多險，江人不廢吟」、「佐理人安後，篇章莫廢功」、「雖老未拋詩」、「分應天與吟詩老，如此兵戈不廢詩」²⁶⁵，這些詩句，有些是自我或他人生活狀態的寫照，有些則是送人遠行任官職的囑咐語，「莫廢詩」、「不廢吟」、「未拋詩」、「不廢詩」這些關鍵詞彙顯示時人將詩歌創作視為一件念茲在茲的生存方式，簡直已經到了造次必於是，顛沛必於是的生存信仰了！甚至在傳記或自我表白之類的文章中，也出現：「先生平居以文章自怡，雖幽憂疾痛中，落然無旬日生計，未嘗暫輟」、「貧道隳名之人，萬慮都盡，強留詩道，以樂性情」²⁶⁶，「自怡」、「以樂性情」透露了創作於人之單純愉

²⁶² 〈春日閒居即事〉(卷 691, 頁 7946)。

²⁶³ 分別為：白居易〈贈皇甫六張十五李二十三賓客〉(卷 454, 頁 5137)、鄭谷〈投時相十韻〉(卷 674, 頁 7723)。類似之例，尚如：白居易〈遊平原贈晦叔〉：「暫歇亦吟詩」(卷 450, 頁 5079)、白居易〈東城尋春〉：「酒後尚能吟」(卷 434, 頁 4800)、李頻〈題薦福寺僧棲白上人院〉：「空門有才子，得道亦吟詩」(卷 589, 頁 6836)、方干〈山中言事〉：「敲枕亦吟行亦醉，臥吟行醉更何營」(卷 650, 頁 7470)、齊己〈逢鄉友〉：「多事亦冥搜」(卷 838, 頁 9451)、齊己〈戊辰歲湘中寄鄭谷郎中〉：「常聞病亦吟」(卷 838, 頁 9443)。白居易寄詩問候劉禹錫之詩〈夢劉二十八因詩問之〉亦以「病後能吟否」為問候重點。(卷 453, 頁 5125)。

²⁶⁴ 分別見：杜甫〈歸〉(卷 230, 頁 2529)、〈酬郭十五受判官〉(卷 233, 頁 2579)，賈島事，見《唐摭言》卷十一，見《唐五代筆記小說大觀》(上海：上海古籍出版社，2000年)，頁 1673。

²⁶⁵ 分別為：楊巨源〈寄薛侍禦〉(卷 333, 頁 3736)、許棠〈銀州北書事〉(卷 603, 頁 6969)、鄭谷〈送許棠先輩之官涇縣〉(卷 674, 頁 7708-9)、白居易〈求分司東都寄牛相公十韻〉(卷 446, 頁 5011)、杜荀鶴〈酬張員外見寄〉(卷 692, 頁 7961)。類似之例，尚如：白居易〈宿湖中〉：「縱有笙歌不廢吟」(卷 447, 頁 5024)、朱慶餘〈送惠雅上人西遊〉：「興遠常憐鶴，禪餘肯廢詩」(卷 515, 頁 5882)、張喬〈送沈先輩尉昭應〉：「餘才不廢詩，佐邑喜閒司」(卷 638, 頁 7321)、杜荀鶴〈送舍弟〉：「旅中無廢業，時作一篇詩」(卷 691, 頁 7934)、杜荀鶴〈和友人寄長林孟明府〉：「莫嫌月入無多俸，須喜秋來不廢吟」(卷 692, 頁 7968)、曹松〈金陵道中寄〉：「忍苦待知音，無時省廢吟」(卷 716, 頁 8230)、皎然〈酬崔侍禦見贈〉：「禪棲不廢詩」(卷 815, 頁 9182)、顧非熊〈入雲門五雲溪上作〉：「舟行不廢閑吟」，《外編》，頁 1109、白居易〈寄題廬山舊草堂兼呈二林寺道侶〉：「猶殘口業未拋詩」(卷 458, 頁 5208)。

²⁶⁶ 分別為：陸龜蒙〈甫里先生傳〉、清晝(皎然)〈答權從事德輿書〉，見〔清〕董誥等編，孫映

悅的意義，將詩歌或廣義來說文學創作視為人生平重要的特色加以強調，顯示在這個時代，對人的認識模式之新轉變。



二、 懶與忙的價值翻轉：「懶惰哲學」視角的參照

常出現在《全唐詩》的論詩話語中，兩組有對照意味的關鍵詞是「懶」與「忙」，忙的狀態有時也以「未閒」、「不閒」等詞語來表達；「懶」有時則以「慵」、「疏慵」來表達。值得注意的是：唐代論詩話語中這兩組有對照意味的關鍵詞，在某種程度上翻轉了對於「懶」與「忙」的傳統界定。先看與「懶」相關的詞彙，「懶」是怠惰之意，本字為「嬾」，《說文》對此字的解釋：「懈也」，段注：「懈者，怠也」²⁶⁷。嬾，從女，賴聲，賴有停止不進義，故嬾為懈怠之意。另一義近字「慵」，《說文》云：「嬾也。從心庸聲」，心懶為慵。這兩個在文化中具負面意涵的字，卻頗常被唐詩中的話語主體取以界定自身，並出現於論詩話語中。《全唐詩》中所見最早的為杜甫（712-770），其次是稍晚於杜甫的孟郊（751-814），共三見：

懶心似江水……服食寄冥搜。詩盡人間興，兼須入海求。

知君苦思緣詩瘦，大向交遊萬事慵。

瘦郭有志氣，相哀老龍鍾。勸我少吟詩，俗窄難爾容……顧餘味時調，居止多疏慵。見書眼始開，聞樂耳不聰。視聽互相隔，一身且莫同。天疾難自醫，詩癖將何攻。²⁶⁸

首例，杜甫自我強調「懶心」，作詩的態度卻是「詩盡人間興，兼須入海求」這種上下而求索的精神。次例寫友人對萬事、對人際交遊的態度是「慵」，卻因詩

達等點校《全唐文》卷 801、卷 917（太原：山西教育出版社，2002 年），頁 4958、5634。

²⁶⁷見許慎著，段玉裁注《圈點說文解字》（台北：書銘出版社，1992 年），頁 630。

²⁶⁸分別為：杜甫〈西閣二首〉之二（卷 229，頁 2496）、杜甫〈暮登四安寺鐘樓寄裴十〉（卷 226，頁 2437-8）、孟郊〈勸善吟〉（卷 373，頁 4189）。

苦思而瘦。三例，孟郊自述日常起居、行動多「疏慵」，針對友人勸其「少吟詩」，卻以「天疾」、「詩癖」之無藥可救來回應，疾病隱喻顯示其對所表白的自我的堅持。可見「懶」、「慵」並非什麼事都不做，而是有其針對性，對象為何？從孟郊詩中「昧時調」一語，大概可推測是指一切世俗認為應當作的事。而杜詩，除了次例所舉「交遊萬事」外，並無明確指出針對何事，倒是《全唐詩》中所見杜詩，「懶」字凡 30 見，「慵」字有 6 見，其中有不少是指涉自我的，對於這樣一位以「致君堯舜上，再使風俗淳」²⁶⁹為抱負者來說，似乎不甚尋常，當然，一個人儘可有多種存在面向，然而，在唐詩的傳播語境中，詩歌在某種程度上畢竟是一種朝向於世的公開介面，會在詩中一再強調自己慵懶，畢竟是種有意味的宣稱。杜詩中何以經常以「懶」、「慵」自我指涉，並非本文重點，本文此處關注的是論詩詞彙中出現的慵、懶現象，而杜甫在唐代可能是首開其例，之後的詩人，在論詩話語中大量強調自我「懶」、「慵」的，還有八、九世紀的白居易（772-846）、姚合（776-842）等人²⁷⁰，隱然形成一詩歌中的懶人譜系，且此三人不是強烈地以詩道作為自我承擔，就是非常顯然地以「詩人」身分自我標榜，且詩歌中慵、懶詞彙均大量出現，這應非只是巧合。究竟該如何看待此種一再宣稱看似負面意義的自我形象？此現象與「詩人」身分之建構有無關係？或許，西方思想家的「懶惰哲學」能對此種現象提供一些觀照視野上的啟發。

賴錫三教授曾透過道家的「逍遙美學」和羅蘭·巴特的「懶惰哲學」之對讀、對話，為現代文明人在煩忙焦慮中又渴望休閒兩種生活現象的衝突矛盾中，指出一條可行之路。其將懶惰哲學界定為「一種難得而自覺的存在境界」²⁷¹。Roland Barthes 在〈我們敢於懶惰〉（1979 年）一文曾援引禪、佛的「空無」、「涅槃」，道家的「無為」來詮釋懶惰哲學：

懶惰因此也可以說採取一種空無的姿態。真正的懶惰在本質上是一種「不

²⁶⁹ 見〈奉贈韋左丞丈二十二韻〉（卷 216，頁 2252）。杜詩中以「懶」、「慵」指涉自我的，如：〈送李校書二十六韻〉：「小來習性懶，晚節慵轉劇」（卷 217，頁 2278）、〈王十七侍禦掄許攜酒至草堂奉寄此詩便請邀高三十五使君同到〉：「老夫臥穩朝慵起」（卷 226，頁 2446）、〈示從孫濟〉：「阿翁懶惰久」（卷 216，頁 2258）、〈發秦州〉：「我衰更懶拙，生事不自謀」（卷 218，頁 2294）、〈發同穀縣〉：「平生懶拙意」（卷 218，頁 2299）、〈西郊〉：「疏懶意何長」（卷 226，頁 2433）、〈漫成二首〉之二：「知予懶是真」（卷 226，頁 2439）。

²⁷⁰ 元稹也曾在〈敘詩寄樂天書〉一文中談到自己：「性復僻懶人事」，卻「日課為詩」，詩歌創作成為每日必為之事。見元稹著，周相錄注解《元稹集校注》（上海：上海古籍出版社，2011 年），頁 854。

²⁷¹ 見賴錫三〈論道家的逍遙美學與倫理關懷——與羅蘭·巴特的「懶惰哲學」之對話〉，《當代新道家：多音複調與視域融合》，（台北：國立臺灣大學出版中心，2011 年），頁 177。

做決定」的懶惰……我認為道家思想中即存在有一種「什麼都不做」的懶惰哲學，亦即所謂的「無為」。²⁷²



其實羅蘭·巴特並非最早提倡懶惰哲學者，法國馬克思主義理論家 Paul Lafargue 曾針對資本主義和工業革命中人的異化現象，以〈懶惰權〉(1880年)一文駁斥「勞動權」²⁷³。法國思想家列維納斯(Emmanuel Lévinas)在《從存在到存在者》(1945年)一書中對於「懶惰」也在道德關注之外採取一種更純粹的哲學分析。他將懶惰視為人類在面對他的存在時，採取一種態度與立場，認為疲憊與懶惰是針對存在所產生的一種厭倦感以及隨之而來的「一種拒絕的意向」：

在厭倦中的存在(existence)，就像有人在提醒你存在的義務，重申這紙無法解除的契約的莊重和嚴厲。必須做些什麼，必須行動，必須憧憬……它強迫我們接受一個不可推卸的「必須如此」(il faut)……懶惰並不意味著無所事事，也不是休息。它和疲憊一樣，包含一種針對行為的態度。……它根本不對目的進行思考。它處於意向之後……行為本身就意味著在存在中銘刻下什麼。而懶惰，作為面對行為的退縮，意味著面對存在(existence)的猶疑，意味著懶於存在(exister)……拒絕採取行動，拒絕擁有，拒絕負責。懶惰正是對作為重擔的存在(existence)本身一種無力且無趣的反感。²⁷⁴

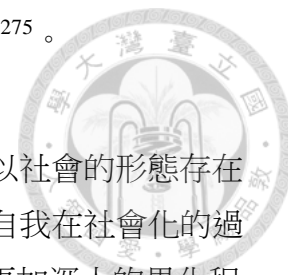
懶惰一詞的出現是針對必須做些什麼的義務與責任而來的，因而儘管它是在行為開始之前，就採取的一種拒絕行動的姿態，它畢竟還是以某種相反的形式揭示了「存在」，因而懶惰「也以某種形式完成了存在(être)：它苦澀的本質來自於它的逃避，而這種逃避又肯定了它(與存在〔existence〕訂立)的契約。……它表

²⁷² 見〔法〕Roland Barthes(羅蘭·巴特)《羅蘭·巴特訪談錄》，(台北：桂冠出版社，2004年)，頁437。

²⁷³ 〔法〕Paul Lafargue(保爾·拉法格)〈懶惰權〉一文收收入《拉法格文選》(北京：人民出版社，1985年)。

²⁷⁴ 見〔法〕Emmanuel Lévinas(埃馬紐埃爾·列維納斯)著，吳蕙儀譯《從存在到存在者》，(南京：江蘇教育出版社，2006年)，頁11、13、14、15、18、19。列維納斯還比較疲憊與懶惰：「疲憊在短兵相接中無力拒絕接受存在(existence)中那令它厭惡的東西，而懶惰則不僅拒絕接受它，還乾脆拒絕與之短兵相接。懶惰希望讓存在放過它」，頁20。

現為一種對未來的戒絕。它所揭示的存在悲劇只能更加深重」²⁷⁵。



以上一系列的懶惰論述顯示：無論古今中外，自人類文明以社會的形態存在之始，人類生存於世，就面對各式各樣程度不一的異化現象，自我在社會化的過程中，又必須將自己建構成社會意義上的「有用者」，此過程更加深入的異化程度。對文明負面價值有深刻反省的佛、道紛紛提出「空無」、「涅槃」、「無為」等對治之道，西方一系列的懶惰哲學亦或可視為類似的對治之道。對中國古代文人來說，政治價值是主流的、正統的，且幾乎是唯一的自我實現之道，然而政治環境之冷酷無情也是無法迴避的現實，無法實現或受挫之餘，文人也紛紛有所回應或自適之道，這也就是仕與隱成為古代文人可能終其一生都必須恆常面對的抉擇與衝突，「隱」畢竟甚針對「仕」而來的一種相對概念。或許我們可以從「懶惰哲學」視角之啟發，重新審視論詩話語中的懶人譜系²⁷⁶。中晚唐論詩話語中大量出現的「慵」、「懶」詞彙或可視為中唐文人對於種種世俗生存之「必須」、之「義務」的回應之道，而詩歌是其找到的棲身之所，「詩人」認同或許是此時文人在傳統的仕／隱之途外，試圖開發的另一價值領域。以「懶」作為對政治行動、行為之拒絕，早出現於魏晉文人嵇康（223 前後—263 前後），他在〈與山巨源絕交書〉²⁷⁷一文就以性格疏懶、不耐禮法，拒絕了好友山濤的仕途舉薦，這則事例後來也以典故形態成了唐人經常援引的話語資源。如欲考察唐詩中關於「詩人」的身分建構，對於大量存在於論詩話語中的慵、懶詞彙，即不應忽視。不少學者均注意到唐代對詩人身分的自覺意識，應該是始於絕望於政治的杜甫開始的，他在失去既定的人生目標後，嘗試以詩歌建構一條獨立於政治領域之外的安身之道，意識到：「他這一生只能作為一個詩人了」²⁷⁸。然對於唐詩中論詩話語大量出現的「慵」、「懶」詞彙與詩人身分建構之關係，至今似未見有學者予以關注。唐人

²⁷⁵ 同前注，頁 20。

²⁷⁶ 「懶人譜系」，若廣義來看，在不同時代有不同的話語表述方式，早自莊子筆下的畸人系列，至言行放誕、蔑視禮法魏晉名士、陶淵明詩中的「守拙」等觀念，以至現代中外文學中常見的廢人、畸零人、邊緣人等遊離於正統價值體系之外的異端人物，均可視為程度不一的變形。洪碩鴻《論臺灣小說的廢人敘事》即研究小說中的廢人形象。（元智大學中國語文系，102 年碩士論文）。

²⁷⁷ 見嵇康《嵇中散集》（台灣：中華書局，1960 年），頁 5。

²⁷⁸ 見小川環樹著，周先民譯：〈吾道長悠悠—杜甫的自覺〉，《風與雲—中國詩文論集》（北京：中華書局，2005 年），頁 115 - 124。小川環樹詮釋杜詩「吾道長悠悠」，並結合「詩是吾家事」句，以及五十歲以後杜詩常出現「詩家」一語，認為杜甫從秦州入蜀這段時間，開始有了詩人的自覺。唐代對詩人身分的自覺意識始於杜甫之論，尚見蔣寅《百代之中：中唐的詩歌史意義》（北京：北京大學出版社，2013 年），頁 45。廖美玉〈記夢、謁墓與前身—唐宋人學杜的情感路徑〉亦云：杜甫「甚至選擇以『戲』為題，嘗試探問以詩歌創作獨立於政治場域之外的可能性」（《成大中文學報》第二十八期，2010 年 4 月），頁 129。

雖然也意識到以詩歌作為棲身之所，和以純「詩人」身分自居所遭遇的艱難，如：孟郊曾感嘆「倚詩為活計，從古多無肥」、「詩人命屬花」，然還是堅持「天疾難自醫，詩癖將何攻」²⁷⁹的自我表白，從他對「詩人」命運的揭示，可知身為「詩人」的必然命運是物質生活上的匱乏，「命屬花」，花雖無實質上的用處，卻展現精神性的美好，一如「詩人」的宿命，在感嘆中畢竟還是有價值肯定，這或許是中晚唐文人面對仕途日隘的政治現實，不得不如此的生命歸宿，因而論詩話語中大量對詩歌、對身為「詩人」價值與意義的思考，或許也是一種自我說服與價值領域的開發。

杜甫、孟郊之後，在論詩話語中一再自我塑造成慵、懶形象的是白居易（772-846），其詩：

懶病每多暇，暇來何所為。未能拋筆硯，時作一篇詩。

拙薄才無取，疏慵職不專。題牆書命筆……徐吟展蜀箋。
世名檢束為朝士，心性疏慵是野夫。……冷澹詩成肯和無。

進不慕富貴，退未憂寒飢。以此易過日，騰騰何所為。逢山輒倚櫂，遇寺多題詩。酒醒夜深後，睡足日高時。眼底一無事，心中百不知。想到京國日，懶放亦如斯。何必冒風水，促促赴程歸。

為問三丞相，如何秉國鈞。那將最劇郡，付與苦慵人。豈有吟詩客，堪為持節臣。

性慵無病常稱病……自嫌詩酒猶多興，若比先生是俗人。

緩步徐吟繞四廊。……不擬人間更求事，些些疏懶亦何妨。²⁸⁰

²⁷⁹分別見：孟郊〈送淡公〉（卷 379，頁 4254）、〈招文士飲〉（卷 375，頁 4210）、孟郊〈勸善吟〉（卷 373，頁 4189）。

²⁸⁰分別為：〈自吟拙什因有所懷〉（卷 429，頁 4732）、〈新昌新居書事四十韻因寄元郎中張博士〉（卷 442，頁 4940）、〈閒夜詠懷因招周協律劉薛二秀才〉（卷 443，頁 4954）、〈自問行何遲〉（卷 444，頁 4976）、〈去歲罷杭州今春領吳郡慚無善政聊寫鄙懷兼寄三相公〉（卷 447，頁 5019）、〈酬皇甫賓客〉（卷 451，頁 5092）、〈南龍興寺殘雪〉（卷 451，頁 5104）。

這些詩中一再強調自己「懶病」、「疏慵」、「騰騰」（迷糊貌）、「懶放」、「苦慵」、「性慵」、「疏懶」，將懶惰與詩歌創作聯繫，並將自我塑造成慵懶的「詩人」形象。顯然，從「職不專」、「朝士」、「不慕富貴」、「最劇郡」、「持節臣」、「不擬人間更求事」，慵懶針對的是世俗的官位、事功、榮耀等社會價值，與此「有所不為」相對的，是「時作一篇」、「徐吟展蜀箋」、「遇寺多題詩」、「詩酒猶多興」、「緩步徐吟繞四廊」等「有所為」。其中，以「苦慵人」、「吟詩客」與「持節臣」的對比，以及「那將」（奈何將）、「堪為」等語，在否定中遍顯出自我的認同（吟詩客）。「世名檢束為朝士，心性疏慵是野夫」也是透過對比以自我呈現，「野夫」是不受拘束之人，因為「疏慵」才得以不受「世名檢束」，中晚唐詩中出現很多「野夫」、「野人」、「野客」、「散仙」、「散人」等稱謂，自我命名的背後顯示不願受到世俗規範拘束的意圖。²⁸¹白居易不僅在上述詩中自我塑造成慵懶的「詩人」形象，他還曾煞有尬事地寫了〈慵不能〉一詩表明事事皆慵，和〈詠慵〉詩²⁸²強調自己比「一生在慵中」的嵇康更為慵懶。蕭馳先生曾注意到白詩中頻頻出現「無事」二字，認為其淵源正是洪洲禪法，並透過探討「無事」與其閒適詩學在觀念和情調上的內在關聯，發現：「洪州禪的中心命題『平常心是道』與白氏『中隱』觀念的關聯在催生了一種新的居士精神，由此產生了以白氏為代表的東都閒適詩人群，其生活方式平衡仕隱，耽溺於詩酒」，所謂「無事」是「指超脫了名利、出將入相、金章紫綬」等的心靈解脫，而「無事」正是「中隱」說的基礎²⁸³。由此可見，白居易透過「無事」對名利、政務等的世俗價值的超脫，與白詩中「慵」、「懶」所針對對象十分類似，白詩中頻頻出現的「無事」二字或可與其詩中大量出現的「慵」、「懶」詞彙互相參照，共同視為「中隱」說的基礎，《全唐詩》中所見白詩，「懶」字凡 47 見，「慵」字更高達 89 見，正因透過「無事」、「慵」、「懶」對俗事的超脫，始能「百事盡除去，尚餘酒與詩」²⁸⁴。

姚合是繼白居易之後，將自我塑造成慵懶詩人形象之人，他在〈閒居遣懷十

²⁸¹如：魚玄機〈題隱霧亭〉亦將詩歌創作與不受約束的散仙形象相結合：「春花秋月入詩篇，白日清宵是散仙」（卷 804，頁 9051）。陸龜蒙還特別寫了一首〈江湖散人歌（並傳）〉，傳曰：「散人者，散誕之人也。心散，意散，形散，神散，既無羈限，為時之怪民，束於禮樂者外之曰：此散人也，散人不知恥，乃從而稱之。」（卷 621，頁 7146）。

²⁸²〈慵不能〉：「架上非無書，眼慵不能看。匣中亦有琴，手慵不能彈。腰慵不能帶，頭慵不能冠。午後恣情寢，午時隨事餐。一餐終日飽，一餐至夜安。飢寒亦閒事，況乃不飢寒。」（卷 445，頁 4994），〈詠慵〉：「有官慵不選，有田慵不農。屋穿慵不葺，衣裂慵不縫。有酒慵不酌，無異尊常空。有琴慵不彈，亦與無弦同。家人告飯盡，欲炊慵不舂。親朋寄書至，欲讀慵開封。嘗聞嵇叔夜，一生在慵中。彈琴復鍛鐵，比我未為慵。」（卷 429，頁 4733）。

²⁸³見蕭馳《佛法與詩境》（台北：聯經書局，2012年），頁 186、189、190。

²⁸⁴白居易〈對酒閒吟贈同老者〉（卷 459，頁 5222）。

首〉、〈遊春十二首〉、〈秋日閒居二首〉、〈武功縣中作三十首〉等組詩中，一再強化這種印象。一方面強調自己天性疏懶：「優游隨本性，甘被棄慵疏」、「野性多疏慵」、「懶拜腰肢硬，慵趨禮樂生」、「自憐疏懶性，無事出門稀」、「疏頑（懶散頑鈍）無異事」、「疏懶今成性」、「自知疏懶性」、「醉臥慵開眼，閒行懶繫腰」；一方面又極力表現自己對詩歌創作的熱衷：「翻卷改新詩」、「何曾暫廢吟」、「朗吟銷白日」、「愛詩看古集」、「寺裏花枝淨，山中水色高……併起詩人思，還應費筆毫」、「衝夜獨吟歸」、「詩酒相牽引，朝朝思不窮」、「詩書滿臥床」、「詩好帶風吟」、「夜靜詠詩多」、「好是吟詩夜，披衣坐到明」、「尋藥得詩題」。而懶慵態度，所針對者何，從這些詩句中亦透露出來：「身外無徭役」、「萬事徒紛擾，難關枕上身」、「生計甘寥落」、「高名愧自由」、「縣去帝城遠，為官與隱齊」、「愛閒求病假，因醉棄官方」、「人間長檢束」、「多病怕逢迎」、「自知狂僻性，吏事固相疏」、「作吏無能事」²⁸⁵，是以吏事為中心的人間雜事。姚合比白居易更進一步塑造了一疏於公事、熱衷詩歌，強烈偏離正統官吏的懶吏形象。究竟，「慵懶」與其「詩人」認同有何關係？白居易和姚合均一向十分自覺與強調自我的「詩人」身分，而一個人總有面向不一、同時並存的若干社會身分與角色，透過「慵懶」對世俗價值的棄絕，與對自我其它「有用之用」的社會角色之否定態度，始能超脫實用功利邏輯，詩歌創作「無用之用」的純粹文學價值才凸顯出來，此二人似乎在慵懶形象的強化中試圖建構一純任自由、純任興趣的純「詩人」形象。日本學者愛甲弘志研究發現：「中唐以後散見一些未能成為官吏的詩人，他們被隔離或不得不遠離傳統的詩道。因此，他們就開始反省自己詩作的存在意義，並從中發現了文學的新意義」²⁸⁶，中唐以後的文人的確在這種意義思考中，試圖建立一獨立於政治領域之外，可供安身立命的新價值與新認同，然而從白居易、姚合等人看來，這並不限於「未能成為官吏的詩人」，而是一種時代心理趨向，這種趨向走到極端，便是「除卻閒吟外，人間事事慵」，萬事皆懶，卻「唯詩未懶言」、「題詩筆未慵」²⁸⁷的形象充斥於中晚唐的論詩話語中。

²⁸⁵ 以上所引姚合詩，見〈閒居遣懷十首〉（卷 498，頁 5654-5）、〈遊春十二首〉（卷 498，頁 5664-5）、〈秋日閒居二首〉（卷 498，頁 5659）、〈武功縣中作三十首〉（卷 498，頁 5656-9）。在這些組詩中，姚合不但直接強調自己性懶，還以各種姿態強化一種無所事事的懶人形象：「倚松聽候鶴，策杖望秋山」、「料無車馬客，何必掃柴關」、「閒臥銷長日」、「白日逍遙過，看山復遶池」、「遇酒醺陶飲，逢花爛熳看」、「獨行看影笑，閒坐弄琴聲」、「遠思遭詩惱，閒情被酒牽」、「性疏常愛臥」。

²⁸⁶ 愛甲弘志著，劉小俊譯：〈從文人師承現象看中晚唐時期文學觀的變化〉，《師大學報》第 55 卷第 1 期，2010 年），頁 124。

²⁸⁷ 分別為：李山甫〈夜吟〉（卷 643，頁 7374）、齊己〈居道林寺書懷〉（卷 838，頁 9452）、陸龜蒙〈自和次前韻〉（卷 623，頁 7166）。中晚唐中懶慵詩人形象，尚如：牟融〈贈殷以道〉：「世路

論詩話語中，與懶惰系列詞彙相對的是另一組「忙」系列詞彙。《全唐詩》中最早將「忙」一詞用於詩歌創作的是杜甫（712—770），他在寄給高適的詩中寫道：「老去才難盡，秋來興甚長。物情尤可見，辭客未能忘。……更得清新否，遙知對屬忙」²⁸⁸，對屬為詩文中兩兩相綴成對句，杜甫除了強調自己身為「辭客」，未能忘「物情」，並遙想對方忙於詩歌對屬之事，「忙」指事情多、沒空閒，一般用於俗務，將「忙」一詞用於詩歌創作，是一種價值觀念的轉變。孟郊用別的詞彙表達類似的意思，其詩：「夜學曉未休，苦吟神鬼愁。如何不自閒，心與身為讎。死辱片時痛，生辱長年羞。清桂無直枝，碧江思舊遊」²⁸⁹，用「不自閒」形容自己終夜苦吟，並以精神（心）彷彿跟肉體（身）作對的狀態強化「不自閒」之苦，「如何」一詞顯示對此狀態的無可奈何，此詩以「不自閒」來形容詩歌創作之勤奮，而勤奮之因則是科舉功利之目的（清桂）。而此種忙於作詩的形象在當時也被用作特殊請求之策略，杜荀鶴〈投李大夫〉：「自小僻於詩，篇篇恨不奇。苦吟無暇日，華髮有多時」²⁹⁰，「自小」一詞的敘事策略，將自己的一生建構成彷彿朝向單一目的（詩人）之固定軌道，「無暇日」一詞繼而強化此策略，可見在詩中將自己形容成終日忙於詩歌創作是當時頗為被認可的形象。如果說，以上二詩中忙於詩歌創作之形象尚帶有功利目的，中唐以後更多的詩中，忙於作詩的形象則未必有特殊目的，如：

十夜郡城宿，苦吟身未閒。

好句未停無暇日，舊山歸老有東林。

此心閒未得，到處被詩磨。

深山多隙地，無力及耕桑。不是營生拙，都緣覓句忙。……吾友應相笑，

紅塵懶步趨……閒來撫景窮吟處，尊酒臨風不自娛」（卷 467，頁 5313）、劉得仁〈病中晨起即事寄場中往還〉：「昨日離塵裏，今朝懶已成……吟苦四鄰驚」（卷 545，頁 6303）、陸龜蒙〈京口與友生話別〉：「繩檢真難束，疏慵卻易耽。……吟句任羸驂」（卷 623，頁 7167）、羅鄴〈冬夕江上言事〉，五首之四：「僻居多與懶相宜，吟擁寒爐過臘時」（卷 654，頁 7507）、方干〈書桃花塢周處士壁〉：「醉吟雪月思深苦，思苦神勞華髮生。……何事懶於嵇叔夜，更無書笥答公卿」（卷 650，頁 7466-7）、羅隱〈登宛陵條風樓寄竇常侍〉：「試借條風半日吟。……自笑疏慵似麋鹿」（卷 662，頁 7592）、曹松〈林下書懷寄建州李頻員外〉：「一從諸事懶……誰陪刻骨吟」（卷 716，頁 8228）、李建勛〈和致仕沈郎中〉：「城中隔日趨朝懶……靜吟斜倚老松身」（卷 739，頁 8432）、李中〈寄左偃〉：「貧戶懶開元愛靜，病身纔起便思吟」（卷 747，頁 8505）、劉兼〈晝寢〉：「書淫不覺避春慵……起來已被詩魔引，窗外寒敲翠竹風」（卷 766，頁 8697）。

²⁸⁸ 〈寄彭州高三十五使君適虢州岑二十七長史參三十韻〉（卷 225，頁 2427-8）。

²⁸⁹ 〈夜感自遣〉（卷 374，頁 4203）。

²⁹⁰ 〈卷 691，頁 7939〉。

辛勤道未光。

忽地晴天作雨天，全無暑氣似秋間……一心準擬閑登眺，卻被詩情使不閒。

讀書貧裏樂，搜句靜中忙。

日月更無閒裏過，風騷時有靜中來。²⁹¹

「身未閒」、「無暇日」、「閒未得」、「覓句忙」、「不閒」等均強調作詩時的忙碌狀態，甚至因為詩歌而「日月更無閒裏過」，連「登眺」這樣悠閒的活動，都因為「詩情」的干擾，而妨礙風景欣賞，「覓句」的忙碌甚至比「營生」更重要，此種視作詩為忙事、「未閒」的說法，大大有別於傳統對於「閒」的認知，汪湧豪先生在〈閑的視鏡〉一文中提到「閑」是古代文論主體範疇中很重要的一個概念，指稱比較能脫開政教的牽絆的一種「主體的自我處置與安頓方式」，而詩詞歌賦等在古代被視為是一種相對於「正業」的「閑業」，相對於國家責任與道義擔當等正統事務，閑業是拿來供人作「精神逍遙」的，「依古人正統觀念，嘯傲林泉、吟風弄月不能算是士人的正途與切務，所以行其事者常被道德人士視為不求上進，不務正業」²⁹²，然中晚唐詩人卻把此種被傳統視為「閑業」的事提升為「不閒」、「無暇」且比「營生」更重要的「忙事」。這是一種對詩歌態度與價值觀的翻轉，在這兩首詩中更明顯地透露這種翻轉：

高人以飲為忙事，浮世除詩盡強名。

與君詩興素來狂，況入清秋夜景長。……卷中新句誠堪喜，身外浮名不足忙。²⁹³

²⁹¹分別為：李回〈寄酬朱大後亭夜坐留別〉（卷 508，頁 5776）、司空圖〈寄贈詩僧秀公〉（一作鄭谷詩）（卷 632，頁 7249）、杜荀鶴〈泗上客思〉（卷 691，頁 7938）、杜荀鶴〈山中寄友人〉（卷 691，頁 7930）、杜荀鶴〈春日登樓遇雨〉（卷 692，頁 7956）、裴說「殘句」（卷 720，頁 8270）、齊己〈靜坐〉（卷 845，頁 9557）。

²⁹² 以上參見汪湧豪〈閑的視鏡〉，《中國文學批評範疇十五講》（上海：華東師範大學出版社，2010年），頁 97-99、101。

²⁹³分別為：杜牧〈湖南正初招李鄴秀才〉（卷 522，頁 5975）、李中〈秋夜吟寄左僊〉（卷 747，頁 8509）。



忙於世俗之人所不忙之事（飲）者方為高人，而浮名是身外之事，不值得忙碌。值得注意的是：「詩」被視為世上唯一出於自然、不勉強造作的真誠語言。

唐代論詩話語中，透過「慵懶」對世俗價值的棄絕，凸顯詩歌創作「無用之用」的純粹文學價值，「忙」於詩的形象，又顛覆了傳統價值的認定。「懶」與「忙」這兩組有對照意味的關鍵詞，在某種程度上翻轉了對於「懶」與「忙」的傳統界定，試圖建構一純任自由、純任興趣的純「詩人」形象。

三、 詩債、詩業、詩道：新詞語與「詩人」概念的轉變

從認知語言學的角度來看，詞語是概念與觀念的載體，記錄與保存著人的認知方式與認知成果，新詞語的產生尤其是對新經驗、新現象進行概念化的結果，或是對舊事物有了不同以往的理解方式，也會反映在新詞語上。《全唐詩》中的論詩詞彙中，出現了「詩債」、「詩業」、「詩道」三個與詩歌創作有關的詞彙，已存在的舊經驗領域被新的表達方式重新表現，以至產生新詞彙，始終是有意義的。詩歌創作（舊有經驗）被新詞彙重新表達，其中暗含了詩學觀念的轉變，同一事物的不同名稱「蘊含著人們對同一事物的不同理解、解釋及揭示；而人們對同一事物的不同理解、解釋及揭示，又顯露了人們對自己的存在方式的不同領悟與呈現」²⁹⁴，「詩債」、「詩業」、「詩道」此三個名稱略異的詞彙，代表著對同一經驗領域（詩歌創作）的不同理解方式，而這些不同的理解方式又顯露了話語主體與詩歌之間的不同關係，「詩人」概念的轉變就在這「不同關係」中呈現出來。而「人們對事物的命名或描述常常會影響甚至決定他們對這些事物的行為和態度」²⁹⁵，以下將透過產生於唐代的這三個新詞語，揭示詞語中暗藏的話語主體

²⁹⁴周光慶《漢語詞彙認知·文化機制研究》（北京：商務印書館，2012年），頁45。類似的觀念，已為不少學者所闡發，如：鞠玉梅：「不同的名稱實際上反映著不同的認知意義」，「同一的物體，由於思維方法不同」，遂「有了不同的命名思路和結果」，見其《社會認知修辭學：理論與實踐》，（北京：外語教學與研究出版社，2011年），頁178-9。林寶珠：「重新詞化（relexicalization），指為整個語言或語言的某一顯著領域創造一套新的術語。它為說話者提供了一個新的視角，反映了說話者對事物的新的理解。」見其《隱喻的意識形態力》（廈門：廈門大學出版社，2012年），頁79。

²⁹⁵見藍純《認知語言學與隱喻研究》（北京：外語教學與研究出版社，2005年），頁38。

與詩歌之關係，進而探討人們對「詩人」概念的新理解。



首先是「詩債」，債，負債也，指所欠的錢財，以借貸模式來理解創作者與與詩歌的關係，是一種隱喻式的理解。《全唐詩》中所見，「詩債」一詞出現最早的是白居易的詩，《漢語大辭典》對「詩債」一詞的解釋是：「謂他人索詩或要求和作，未及酬答，如同負債」，並舉白居易詩為例說明，詩云：「篇章慵報答，杯讌喜經過。顧我酒狂久，負君詩債多」，句下自注云：「沈前後惠詩十餘首，春來多醉，竟未酬答，今故云爾」²⁹⁶，就此意義看來，「詩債」是唱和、酬答的詩歌文化中發展出來的一個新詞語，《全唐詩》裡，從詩題中可明顯看出用此義者，如：「把筆還詩債」、「軋軋復軋軋，更深門未關。心疼無所得，詩債若為還。露灑一鶴睡，鐘餘萬象閒。慚將此時意，明日寄東山」²⁹⁷，後者呈現了一個深夜仍在為如何償還詩債而勞神苦思的形象，「露灑」二句為苦思「所得」的「此時意」，而這將被以償還「詩債」的形式在明日寄往東山，全詩將自己作詩的過程嵌入詩中，形象地表現了苦思以償還詩債的過程。

而「詩債」一詞在唐詩語境中的發展出的意義，已不限於上述辭典意義限定的「謂他人索詩或要求和作，未及酬答，如同負債」，其有別於此的他義，也是在白居易詩中發展出來的，白詩中，「詩債」一詞出現三次，另外，以「債」來看待詩歌創作的，尚出現「文債」、「負債」各一次，所以以「債」的認知模式來看待詩歌的，共五見，除了前述之詩，以及另外一首不確定是何義以外²⁹⁸，其它三首中，以「債」來看待詩歌，均已不同於上述辭典之定義：

各有詩千首，俱拋海一邊。白頭吟處變，青眼望中穿。酬答朝妨食，披尋夜廢眠。老償文債負，宿結字因緣。

房傳往世為禪客，王道前生應畫師。我亦定中觀宿命，多生債負是歌詩。不然何故狂吟詠，病後多於未病時。

²⁹⁶白居易〈晚春欲攜酒尋沈四著作先以六韻寄之〉（卷 456，頁 5177）。

²⁹⁷分別為：劉得仁〈和鄭先輩謝秩閒居寓書所懷〉（卷 545，頁 6303）、貫休〈酬杜使君見寄〉（卷 832，頁 9391）。

²⁹⁸其〈自詠老身示諸家屬〉：「壽及七十五，俸露五十千。……走筆還詩債，抽衣當藥錢。支分開事了，爬背向陽眠」（卷 460，頁 5242-3）

每因齋戒斷葷腥，漸覺塵勞染愛輕。……酒魔降伏終須盡，詩債填還亦欲平。從此始堪為弟子，竺乾師是古先生。²⁹⁹



在這三首詩中，篤信佛法的白居易顯然以佛學的觀點省思自我詩歌創作的行為。佛家將種種人世間的執著、煩惱等均視為是種種障礙所遮蔽，而無法見道，並將種種妨礙修行的負面因素，稱之為「業」、為「障」，作詩衝動亦是一種對於文字的執著，因而白居易曾將其稱之為「口業」，常常強調萬慮都盡了！就是「些些口業尚誇詩」、「猶殘口業未拋詩」³⁰⁰，《佛學大辭典》對「口業」的解釋：「謂口之所作，即一切之言語也。……口業：謂兩舌，惡口，妄言，綺語也。淨住子曰次懺口業，此是患苦之門，禍累之始。唐宋人常取以言文學之事」³⁰¹，將「詩」視為口業也是佛教影響下的認知模式，從現有文獻看來，這也是始於白居易。上引的三首詩，強調始堪為佛門弟子的條件是：戒除了「葷腥」、「酒魔」、「塵勞」、「染愛」等各種物質欲望和世俗煩惱之後，「詩債填還亦欲平」，「詩」並沒有被戒除，而是作為一種償還中「亦欲平」的「債」，百事盡除，唯有「詩」難以捨棄，這也是白居易在許多詩文中常常強調的，對此，白居易亦借用佛家宿債觀點予以解之，宿債指前世所欠的債，上引詩中「老償文債負，宿結字因緣」、「我亦定中觀宿命，多生債負是歌詩」即佛家宿債觀，「因緣」、「宿命」亦佛家概念，將詩歌創作的衝動以前世積欠的「債」解釋之，視為生來註定的命運，詩歌創作成了必須償還之果報。債是一種心理負擔，詩中也以各種吟詩之苦——「白頭吟處變」、「酬答朝妨食，披尋夜廢眠」、病後仍止不住吟詠，來強化這種肉體或心理上的負擔，明知其苦仍難以捨棄，「債」之宿命無法移易。白居易也曾將自己熱愛詠詩視為前生的餘習：「辭章諷詠成千首，心行歸依向一乘。坐倚繩床閒自念，前生應是一詩僧」³⁰²。詞彙中隱藏著思想、態度與評價，以「債」的隱喻認知模式來看待詩歌創作的觀點，是一種對「詩人」概念的新認知，也是一種對詩歌的新態度。

到了九世紀開始，「詩債」一詞，又發展出另一種新含義，出現在司空圖（837

²⁹⁹ 分別為：〈江樓夜吟元九律詩成三十韻〉（卷 440，頁 4896-7）、〈病中詩十五首·自解〉（卷 458，頁 5199）、〈齋戒〉（卷 458，頁 5201）。其中〈病中詩十五首·自解〉一詩，「房傳往世為禪」句下自注：「世傳房太尉前生為禪僧。與婁師德友善，慕其為人。故今生有婁之遺風也」，「王道前生應畫師」句下自注：「王右丞（相）詩云，宿世是詞客。前身應畫師」。

³⁰⁰ 分別為：〈齋月靜居〉（卷 449，頁 5056）、〈寄題廬山舊草堂兼呈二林寺道侶〉（卷 458，頁 5208）。

³⁰¹ 見《佛學辭典在線版》：http://www.baus-eps.org/fodict_online/

³⁰² 〈愛詠詩〉（卷 446，頁 5010）。

—908)，和卞震（後蜀人，生卒年不詳）筆下：

四面雲屏一帶天，是非斷得自翛然。此生只是償詩債，白菊開時最不眠。
詩債到春無處避，離愁因醉暫時無。³⁰³



首例中的「白菊」令人「不眠」揭示了「欠債」（詩債）的心理負擔狀態，而「最」字暗示了「白菊」並非唯一使人「不眠」之物，時時受到景物的撩撥是身為「詩人」的宿命，將自己的一生看成是償還詩債的過程，註定恆常因景物而受苦（不眠），企圖將自己一生的視為某種目的性的存在本身即是一種自我建構。次例中「詩債到春無處避」，因為春季在唐代詩人的眼中一向為適合吟詠的季節，如：「楊子愛言詩，春天好詠時」、「春盡減詩題」³⁰⁴，將春天視為無處躲避詩債的時節，暗示了無所不在的春物之撩人。此二詩中的「詩債」一詞，皆以借貸的認知模式來理解創作者與景物的關係，景物撩撥著創作欲望，人彷彿欠景物一個書寫，尚未寫進詩中之前，心裡像欠債似的，「詩人」成了以詩償債的人，「債主」是景物。此種人與景物關係的認知模式，直至宋代都還成為詩人看待世界的一個框架，如范成大將「柳」與「海棠亦爛漫」等無邊無際的春景視為「詩債無邊春已老」³⁰⁵。

其次，是「詩業」，業字的本義是古代樂器架子橫木上的大版，主要的用途是懸掛鐘、鼓、磬等樂器。古人將另外兩種東西也稱「業」，一是「書冊之版」，由此又引申為表示為學業之義；另一是建造房屋用的「築牆版」，建造房屋是一重要大事，因此又引申有事業、基業、功業之義，建造房屋是一種職業，故又引申有業務、職業等義³⁰⁶。《全唐詩》中，關於「業」字的用法，大致有帝王政事、祖傳家業、士人自我實現等立德、立功之事、讀書學習的內容或過程、人賴以維生之工作等幾種用法³⁰⁷，由此看來，「業」通常是偏向國家政事之宏大意義，用於個人，也總是指人生中的重大事件，如人的自我價值實現或與生計有關之義。《全唐詩》中將詩視為「業」，出現「詩業」一詞，據楊玉成先生的推測，或許

³⁰³司空圖〈白菊雜書四首〉之二（卷 633，頁 7259）、卞震「殘句」（春日偶題）（卷 795，頁 8959）。

³⁰⁴分別為：元稹〈憶楊十二〉（卷 409，頁 4544）、尚顏〈與陳陶處士〉（卷 848，頁 9599）。

³⁰⁵范成大〈春晚臥病，故事都廢，聞西門種柳已成，而燕宮海棠亦爛漫矣〉，見其《石湖居士詩集》（長沙：商務印書館，1940年），頁 176。

³⁰⁶以上關於「業」字意義之演變，參見何金松《漢字文化解讀》（武漢：湖北人民出版社，2004年），頁 605-6。

³⁰⁷帝王政事，如：帝業、王業、霸業、中興業、巨業、盛業、鴻業、大業、濟世業等；祖傳家業，如：祖業、祖宗業、世業、家業等；士人自我實現等立德、立功之事，如：志業、儒業、德業、名業、器業、官業、男子業、勳業、功業等。

源自「舉子業」一詞，某種程度有職業的意味³⁰⁸。宇文所安先生雖未論及「詩業」一詞，然亦談到唐代詩人將詩歌視為職業的看法（見下述）。關於上述觀點，或可分為兩層次觀之：其一，唐代「詩業」一詞與「舉業」之相關性，除了上述之推測，目前未見有學者深論之，然而，「詩」作為唐代科舉考試的項目之一，且常為士人行卷的主要內容，以之提高自我聲價，增加科考優勢，的確是士人重要的學習誘因而成為學業項目之一。《全唐詩》中亦出現將詩視為「業」，與晉身之階的意義相關者，如：「煩暑燈誰讀，孤雲業自專。精華搜未竭，騷雅琢須全」、「詩業務經綸，新皆意外新。因知登第榜，不著不平人」³⁰⁹。其次，如上述，關於將「詩業」視為具有職業的意味，或將詩歌創作本身視為一種職業的說法，宇文所安談到：「在九世紀，苦吟逐漸變成了對詩藝的耽溺，包括花費時間，花費精力」，其中並出現一種現象：詩人為他們的供養者生產詩歌，在這一點上，詩人已經接近職業化的邊緣了³¹⁰，所謂「詩人為他們的供養者生產詩歌」，書中舉了進獻之作為例，這類作品畢竟還是有將詩歌作為晉身之階的功利目的。宇文所安在另一處談到九世紀還有一些詩人「將詩歌作為與仕宦生涯分離的職業」，這些詩人：「將詩歌本身視為一種職業，而不只是作為一種社交技能或附屬於以報效國家為終極目標的生活」³¹¹，這種將詩歌視為「職業」的詩人，已無仕宦的功利目的，然而，畢竟，「職業」一詞在古代的用法並不同於現代意義下的一種有收入、賴以維生計的工作，不過，「將詩歌作為與仕宦生涯分離的職業」之說法仍可作為此處探討「詩業」一詞的參考，以下論之。

《全唐詩》中，較早將詩視為「業」者，為生存於大歷年間（766-779）的楊志堅和八九世紀之交的白居易（772-846），其詩：

平生志業在琴詩，頭上如今有二絲。

能文好飲老蕭郎，身似浮雲鬢似霜。生計拋來詩是業，家園忘卻酒為鄉。

³⁰⁸見楊玉成〈後設詩歌：唐代論詩詩與文學閱讀〉，《淡江中文學報》（第十四期，2006年6月），頁93。

³⁰⁹分別為：李頻〈長安書情投知己〉（卷589，頁6841）、貫休〈送李錮赴舉〉（卷833，頁9401）。又如：齊己〈送朱秀才歸閩〉：「努力成詩業，無謀謁至公」（卷843，頁9533）、尚顏〈送劉必先〉：「力進憑詩業，心焦闕問安。……明年有公道，更以命推看」（卷848，頁9600）。

³¹⁰見宇文所安：〈苦吟的詩學〉，收入宇文所安著，田曉菲譯：《他山的石頭記—宇文所安自選集》，（南京：江蘇人民出版社，2002年），頁210。

³¹¹見宇文所安《晚唐：九世紀中葉的中國詩歌（827-860）》（北京：三聯書店，2011年），頁24。



首例，《全唐詩》中在詩前有一段詩作背景的交代：「志堅嗜學而貧，其妻告離，志堅以詩送之」。詩中將「詩」與「琴」並置，視為「平生志業」，參酌詩作背景觀之，將詩視為志業似已超脫前途追求的功利目的，而成為安身立命的重要依託。次例中的蕭處士在白居易筆下，透過「拋生計」與「詩是業」的對比，凸顯出「詩」於他是一種比賴以維生的手段更重要的工作。此二例中將「詩」視為「業」，且超脫生計、前途之目的，顯示「詩」已成為人立身行事的重要事件。「詩」之為「業」的此類意涵亦見於唐代其他文獻，《雲溪友議》載陸暢（約 820 年前後在世）「初為西江王大夫仲舒從事，終日長吟，不親公牘。府公微言，拂衣而去。辭曰：『不可偶為大夫參佐，而妨志業耶！』王乃固留不已，請舉自代」³¹³，元和元年（806）即已登進士第，且後來為官的陸暢，已不需將「詩」視為晉身之階，卻因吟詩而廢公務，他人委婉責備，竟罷官而去，直言不可因公務而妨礙吟詩，詩成了比生計兼公務的官職正業更重要的「志業」。至司空圖更直接宣稱：「此身閒得易為家，業是吟詩與看花。若使他生拋筆硯，更應無事老煙霞」³¹⁴，「業是」之宣稱，彷彿將「吟詩與看花」視為人生第一要務。

將「詩」視為「業」，視為超脫功利目的之人生要務外，「詩」之為「業」還發展出人生中的「重要成就」之意涵。上述白居易筆下出現視「詩」為「業」的友人，事實上，白居易本人亦將自己的詩歌創作視為「業」，並認為「身閒業始專」，詩被視為需「專」之「業」，為此他「酬答朝妨食，披尋夜廢眠」³¹⁵，不只如此，他以詩為「業」，還有更重要的目的：

破柏作書櫃，櫃牢柏復堅。收貯誰家集？題雲白樂天。我生業文字，自幼及老年；前後七十卷，小大三千篇。誠知終散失，未忍遽棄捐。自開自鎖閉，置在書帷前。身是鄧伯道，世無王仲宣；只應分付女，留與外孫傳。

316

³¹²分別為：楊志堅〈送妻〉（卷 158，頁 1616）、白居易〈送蕭處士遊黔南〉（卷 441，頁 4921）。

³¹³見〔唐〕範攄《雲溪友議·吳秀門》，見《唐五代筆記小說大觀》（上海：上海古籍出版社，2000 年），頁 1282。

³¹⁴〈閒夜二首〉之二（卷 633，頁 7262）。

³¹⁵白居易〈江樓夜吟元九律詩成三十韻〉（卷 440，頁 4896）。

³¹⁶白居易〈題文集櫃〉（卷 453，頁 5126）。

「我生業文字」，將自己的一生視為以文字為業的歷程，並將自己自幼至老的創作數量化，「七十卷」、「三千篇」，彷彿將成就化為可累積、可具體把握的數量。書櫃之「牢」與「堅」、「未忍」、「自開自鎖閉」等描述，均可見其對自己文集的自珍自惜之情，最後幾句流露了強烈傳世的願望，詩被視為「業」已具有類似「立言」之傳世而不朽的意義。將詩視為可傳承之「業」，尚見於皎然（730-799），詩：

我祖文章有盛名，千年海內重嘉聲。雪飛梁苑操奇賦，春發池塘得佳句。
世業相承及我身，風流自謂過時人。³¹⁷

此詩，「雪飛」句下自注：「梁苑出惠連公雪賦」，「春發」句下自注：「康樂雲：池上樓詩，夢〔惠〕（會）連，方得池塘生芳草之句」。詩僧皎然，俗姓謝，自稱南朝詩人謝靈運的十世孫，關於皎然是否為謝靈運的後代，據吳定泫的考證，皎然是謝氏的後裔，自無疑義，然謝氏家族譜系十分複雜，分支很多，其直系祖應為謝安，而非謝靈運，其攀附謝靈運之因，據吳定泫的推測：「因為皎然雖是方外之人，卻專門以詩會友，與公卿大夫過往甚密，甚至皇帝也聽到了他的詩名。而謝靈運是唐人最推崇的南朝詩人之一，攀他為嫡祖顯然有助於抬高自己的聲望。這在古代的家譜中原本就是常見的現象。同時，也不妨認為皎然有宗法謝靈運的意思」³¹⁸，皎然的確十分推崇謝靈運的詩歌，謝氏家族亦確實具有悠久的文學傳統，然無論皎然是否為謝靈運的直系後裔，推崇謝靈運的詩作而言：「我祖文章有盛名」、「世業相承及我身」等語本身即是一種後設性的追溯，畢竟將詩歌視為「業」是唐代的觀念，如此，將詩歌創作視為「世業相承」可說是一種「傳統的發明」³¹⁹，是一種基於「現在」的需要，選擇「過去」，使「過去」服務於「現在」的行為。古人對祖業、世業的傳承與延續是十分重視的，「世業」一詞，

³¹⁷皎然〈述祖德贈湖上諸沈〉（卷 816，頁 9196），此詩述祖德，烈舉謝惠連、謝靈運、謝尚等人，此處只列出與「詩歌創作」相關的前半部份。

³¹⁸見吳定泫《詩僧皎然》（復旦大學 2003 年博士論文），頁 7。文中對皎然祖系的考證，見其書，頁 5-7。

³¹⁹「傳統的發明」是霍布斯鮑姆（Hobsbawm, E.）等人的觀點：「『被發明的傳統』意味著一整套通常由已被公開或私下接受的規則所控制的實踐活動，具有一種儀式或象徵特性，試圖通過重複來灌輸一定的價值和行為規範，而且必然暗含與過去的連續性。……『被發明的』傳統之獨特性在於它們與過去的這種連續性大多是人為的（factitious）。總之，它們採取參照舊形勢的方式來回應新形勢，或是通過近乎強制性的重複來建立它們自己的過去。……它所做的是，為所期望的變化（或是對變革的抵制）提供一種來自歷史上已表現出來的慣例、社會連續性和自然法的認可。」見霍布斯鮑姆（Hobsbawm, E.），蘭格（Ranger, T.）《傳統的發明》（The Invention of Tradition）（南京：譯林出版社，2004 年），頁 1-2。

將詩歌創作視為先人的功績，視為世代相傳的事業，如此一來，不僅借重先人的聲望賦予自己當前的文學實踐無上的價值，且彰顯了自己對於詩歌使命感——負有傳承、發揚世業的重任。皎然此種將詩歌視為「世業相承」的觀念也頗得當時詩友的認同，如皎然與詩友的聯句即云：「宗系傳康樂，精修學遠公（邁）……傳家知業墜，繼祖忝聲同（晝）」³²⁰，「知業墜」、「繼祖」等顯示其傳承「祖業」的使命感。

將詩視為「業」，遂發展出「詩業」一詞。「詩業」除了前述與科舉考試可能有關的意涵外，至遲至九世紀已有「詩歌成就」之意義了，貫休（832-912）和韋莊（約 836-910）的詩：

楚水和煙海浪通，又擎杯錫去山東。道情雖擬攀孤鶴，詩業那堪至遠公。
夢入深雲香雨滴，吟搜殘雪石林空。

名有詩家業，身無戚裡心。³²¹

首例，詩業一詞，顯然將詩視為可獲至「成就」之事，同為詩僧的貫休，將慧遠視為詩歌成就的指標。次例中的劉得仁，有詩名，卻出入舉場三十年，竟無所成，然在韋莊筆下是「名有詩家業」，詩歌創作成了衡量人一生成就的依據。在這些詩中，「詩業」、「詩家業」之詞所顯示的意義是：詩可以超脫傳統文化中以功名利祿、建功立業等肯定讀書人的主要標準，自成一種「成就」。詞彙修辭中暗藏了話語主體對於詩歌創作的態度與評價，唐人將通常用於宏大意義的「業」字用於詩歌創作，無論將詩視為業、志業、世業，或「詩業」一詞，均顯示詩歌在時人心中價值的提升。

除了「詩債」、「詩業」之外，唐代還出現將「詩」稱為「道」的說法，而有

³²⁰清晝、王邁、李縱、鄭說、崔子向、齊翔〈冬日建安寺西院喜晝公自吳興至聯句一首〉（卷 749，頁 8940）。

³²¹分別為：貫休〈別李常侍〉（卷 835，頁 9415）、韋莊〈劉得仁墓〉（卷 695，頁 7995）。貫休詩中「詩業那堪至遠公」一句，胡大浚注解之《貫休歌詩繫年箋注》一書作「詩業那堪遠至公」，並云「至公」：「謂大公無私之人，蓋對李常侍之敬稱也。意為不堪遠別。『至遠公』，言己詩不及慧遠，亦通。」（北京：中華書局，2011年）頁 902。然唐詩中涉及詩歌創作的「至公」一詞，多用於科考之主考官，且若此句解為「不堪遠別」，則「詩業」一詞即無著落，故本文仍採取《全唐詩》，作「詩業那堪至遠公」。

「詩道」、「吾道」、「此道」、「雅道」等稱述詩歌的詞彙。日本學者小川環樹曾詮釋杜甫〈發秦州〉一詩中「吾道長悠悠」之「吾道」一詞，並結合其他詩中的「詩是吾家事」句，以及五十歲以後杜詩常出現「詩家」一語，認為杜甫從秦州入蜀這段時間，開始有了詩人的自覺，他說：「杜甫自秦州出發後，當看著在眼前無限延伸、沒有盡頭的道路時，或許就在某個瞬間突然意識到了自己僅僅是個詩人，不，意識到了自己只能做個詩人的命運。……這條『道』是甚麼呢？就是他這一生只能作為一個詩人了」，「吾道」，「不僅是一條現實當中的道路，而且也是一條精神意義上的人生之道」³²²。針對以上論點，筆者擬提出以下的思考：其一：杜甫〈發秦州〉³²³全詩中並無涉及詩歌創作之事，小川環樹結合杜甫其他詩作，推測此詩中的「吾道」一詞，言杜甫有「詩人」的自覺，此一推論若就杜詩中總體的思想傾向觀之，並不無可能，然若單純自〈發秦州〉一詩觀之，將「吾道」一詞視為詩人單純對「前途何之」的困惑，亦說得通。無論杜甫此詩中的「吾道」指涉對象是否是「詩歌」，《全唐詩》中的論詩話語中確實出現不少將「詩歌」視為「吾道」的說法。其二，小川環樹舉杜詩中出現的三處「吾道」，認為是指與「信念」相關的人生前途、人生之道，並認為「道」這個字「原來就與『路』的意義不同，它指的是為人的根本之道並表明了忠於此道的理念」³²⁴，「道」之一字引申後的抽象意義雖不同於原本具體之義的「路」，然而引申義畢竟是從本義而來，與本義存在若干直接或間接的聯繫，「道」從具體義到抽象的引申義，實是一種隱喻認知的結果，第二章曾論及隱喻能創造新意義與新詞彙，認知語言家認為隱喻往往是詞語不斷拓展意義、詞義不斷引申，從而造成一詞多義的原因之一，「道」之抽象的引申義實是本義的隱喻用法。唐人何以將「詩」視為「道」？從認知語言學的角度視之，詞語命名中暗藏著人對事物的思維方式、價值判斷、情感態度等內容，只有從隱喻認知的角度探究「詩」之為「道」，始能揭露上述內容，而此角度的探究，就得從詞源學的角度追溯「道」字的本義及其詞義的演

³²²見小川環樹著，周先民譯：〈吾道長悠悠—杜甫的自覺〉，《風與雲—中國詩文論集》（北京：中華書局，2005年），頁115、119-120。

³²³全詩：「我衰更懶拙，生事不自謀。無食問樂土，無衣思南州。漢源十月交，天氣涼如秋。草木未黃落，況聞山水幽。栗亭（同谷有栗亭鎮）名更佳，下有良田疇。充腸多薯蕷，崖蜜亦易求。密竹復冬筍，清池可方舟。雖傷旅寓遠，庶遂平生遊。此邦俯要衝，實恐人事稠。應接非本性，登臨未銷憂。谿谷無異石，塞田始微收。豈復慰老夫，惘然難久留。日色隱孤戍，烏啼滿城頭。中宵驅車去，飲馬寒塘流。磊落星月高，蒼茫雲霧浮。大哉乾坤內，吾道長悠悠。」（卷218，頁2294-5）。

³²⁴見小川環樹著，周先民譯：〈吾道長悠悠—杜甫的自覺〉，《風與雲—中國詩文論集》（北京：中華書局，2005年），頁119。書中舉杜詩出現的「吾道」，分別見：杜甫〈秦州雜詩二十首〉之四：「萬方聲一概，吾道竟何之」（卷225，頁2417）、〈空囊〉：「世人共鹵莽，吾道屬艱難」（卷225，頁2424）、〈寄岳州賈司馬六丈巴州嚴八使君兩閣老五十韻〉：「古人稱逝矣，吾道卜終焉」（卷225，頁2429）。

變，以下論之。

道，《說文》云：「所行道也，从辵首，一達謂之道」，从首之義，段注云：「首者，行所達也」，關於「一達謂之道」，段注云：「四達謂之衢」³²⁵，辵有行走之義，首有向、朝著某一方向之義，由此看來，「道」之本義為人所行走的道路，而且不是四通八達的道路，而是有一定方向、目的性的道路。周光慶先生從「道」與「行」之造詞理據的比較中凸顯了「道」字的特性，他發現甲骨文中，只見「行」字而未見「道」字，「到了金文時代，『道』字才大量出現」，名詞「行」的本義「是通向四面八方的『路』」，而「道」則是「有特定方向與目的之道路」，其特性是「特定的方向性和必由性」，是一種「人之運行的必由之路」，「於是就以人之運行的必由之路為參照來認知達到特定目的、解決特定問題的必由之路」³²⁶，而有了事物運行的規律等引申義，是一種隱喻認知義。早在先秦諸子時代，「道」字就已發展成中國哲學的最高範疇，宇宙、社會、人生的根本原理均被視為「道」，此種終極意義之道，均與「道」之本義的詞義特徵有所聯繫，即有一定的目的性、方向性和必由性。以下由「道」字之造詞理據所凝聚的對指稱對象的認知方式出發，來審視將「詩」視為「吾道」、「詩道」等說法。

《全唐詩》中，出現將「詩」視為「吾道」的說法，最早出現在九世紀後半期，皮日休（834？-902 以後）等人的詩中：

吟詩口吻嚙，把筆指節瘰。君才既不窮，吾道由是篤。

冥搜入仙窟，半夜水堂前。吾道祇如此，古人多亦然。

天下方多事，逢君得話詩。直應吾道在，未覺國風衰。生計吟消日，人情醉過時。雅篇三百首，留作後來師。

吾道在五字，吾身寧陸沈。涼生中夜雨，病起故山心。燭共寒酸影，蛩添苦楚吟。何當遂歸去，一徑入松林。

³²⁵ 見許慎著，段玉裁注《圈點說文解字》（台北：書銘出版社，1992年），頁76。

³²⁶ 以上參見周光慶《漢語詞彙認知·文化機制研究》（北京：商務印書館，2012年），頁380-1、384-5。



交情終淡薄，詩語更清狂。未得丹霄便，依前四壁荒。但令吾道在，晚達亦何妨。³²⁷

首例不但將「詩歌創作」視為「吾道」，而且藉由「口吻嚙」（口不正）、「指節瘥」（手指長瘡）等所付出的身體代價，彷彿更堅定了對於「吾道」的信念，「篤」字的固守、堅持與專一，顯示「詩歌」之為「吾道」帶有某種近乎信仰的虔誠性。次例亦以半夜仍在「冥搜」顯示自己對「吾道」的投入，「古人多亦然」一語更彷彿藉此堅定自我信念。「詩」之為「道」，不但在亂世可以安定人心（天下方多事，逢君得話詩），「吾道在五字，吾身寧陸沈」之「寧」字的詰問語氣和「但令吾道在，晚達亦何妨」的平心靜氣之甘願心態，更顯示「吾道」被視為當下困境或未來願景的一種支持力量。而「吾道」不但被上承「國風」以為價值確認的依據，更「留作後來師」，以傳世不朽的希望作為此道不息的信念。還有「詩道」³²⁸、「此道」、「雅道」等詞也都是以「道」稱詩的詞語，透過「道」對詩歌創作的命名，唐詩的話語主體藉此界定詩歌的特性與價值：「功到難搜處，知難始是詩……此道真清氣，前賢早白髭」、「人間高此道，禪外剩他名」³²⁹，也藉此建構詩人身分，除了以「同道」³³⁰一詞凝聚我群，也藉由「道孤」等詞凸顯與自我與他人的殊異性以反顯身分認同³³¹，不僅如此，詩之為「道」還被視為一種數生修來的天

³²⁷分別為：皮日休〈吳中苦雨因書一百韻寄魯望〉（卷 609，頁 7027）、貫休〈懷方干張為〉（卷 829，頁 9342）、杜荀鶴〈維揚逢詩友張喬〉（卷 691，頁 7940）、杜荀鶴〈秋日懷九華舊居〉（卷 691，頁 7941）、貫休〈江西再逢周璉〉（卷 832，頁 9390）。

³²⁸「詩道」一詞，有兩種意思，一為作詩的規律、主張和方法。唐代一些詩歌理論著作出現這種用法，如皎然《詩式·重意詩例》：「但見情性，不睹文字，蓋詩道之極也。」另一意指詩歌創作，《全唐詩》中出現「詩道」一詞有五例，均為此意。唐文中亦有此用法，如皎然自稱：「萬慮都盡，強留詩道，以樂情性」，見其〈答權從事德輿書〉，〔清〕董誥等編，孫映逵等點校《全唐文》卷 917（太原：山西教育出版社，2002 年），頁 5634。

³²⁹分別為：齊己〈貽王秀才〉（卷 841，頁 9501）、齊己〈渚宮莫問詩一十五首〉之十二（卷 842，頁 9513）。

³³⁰如：裴說〈湖外寄處賓上人〉：「怪得意相親，高攜一軸新。能搜大雅句，不似小乘人……他年遇同道，為我話風塵。」（卷 720，頁 8266-7）、裴說〈贈衡山令〉：「君吟十二載……與我為同道，相留夜話闌」（卷 720，頁 8261）、李山甫〈山中寄梁判官〉：「星郎雅是道中侶，六藝拘牽在隗臺」（卷 643，頁 7369）。

³³¹詩人或感「道孤」、或言「此道寂寞」、或感嘆「相親少」、無人「共詮」，如：貫休〈偶作〉「十載獨扃扉，唯為二雅詩。道孤終不雜，頭白更何疑」（卷 829，頁 9345）、齊己〈渚宮謝楊秀才自嵩山相訪〉：「嵩峰有客遠相尋，塵滿麻衣袖苦吟。花盡草長方閉戶，道孤身老正傷心」（卷 845，頁 9558）、薛能〈題後集〉：「詩源何代失澄清，處處狂波汗後生。常感道孤吟有淚，卻緣風壞語無情」（卷 560，頁 6505）、李中〈冬日書懷寄惟真大師〉：「自別吾師後，風騷道甚孤」（卷 750，頁 8548）、鄭谷〈將之瀘郡旅次遂州遇裴晤員外謫居於此話舊淒涼因寄二首〉之二：「騷雅全休道甚孤」（卷 676，頁 7741）、劉叉〈作詩〉：「作詩無知音，作不如不作。未逢賡載人，此道終寂寞」（卷 395，頁 4445）、杜荀鶴〈秋宿詩僧雲英房因贈〉：「同吟到明坐，此道淡誰知」（卷 691，

賦：「詩道將仙分，求之不可求。非關從小學，應是數生修」³³²。而「道喪」、「道微」之嘆，除感嘆一種重大價值的失落外，更有艱辛中尚以「道」自任的自覺，如白居易曾感嘆：「僕常痛詩道崩壞，忽忽憤發，或食輟哺，夜輟寢，不量才力，欲扶起之」³³³，又如：「髮枯窮律韻，字字合墳簾……詩道喪來久，東歸為弔之」、「天下未寧吾道喪，更誰將酒酌吟魂」³³⁴。雖然這條人生之「道」並非沒有挫折，話語主體對「此道」也並非沒有懷疑³³⁵，然而還是不少人將其作為人生的憑藉：「可憑唯在道，難解莫過詩」，或未來就這麼一直走著之「路」：「餘生終此道，萬事盡浮雲」³³⁶。由這些例子看來，將詩視為「道」，均與「道」字本義之特性「有一定的目的性、方向性和必由性」有所關聯，顯示出詩之被視為「道」，已不只是一種創作觀，更是一種人生觀，是一種人生存必由之信念。

「詩債」、「詩業」、「詩道」等詞彙，暗藏著話語主體對「詩歌」不同角度的思維方式、價值判斷、情感態度等內容，而人對事物的價值判斷、情感態度等往往又成為引導其行為的動機，「詩人」是怎樣的人受話語主體對詩歌的態度所引導。因而可以說，「詩債」、「詩業」、「詩道」等詞彙從某一角度建構了「詩人」的身分。就「詩債」的隱喻思維觀之，「詩」可能是前世積欠的「債」，作詩是生來註定的命運；「詩」也可能是欠景物的債，「詩人」即成了欠景物一個書寫的人，兩者皆使「詩人」成了以詩償債之人。就「詩業」的隱喻思維觀之，「詩人」成了以詩為志業之人；或者，將詩視為可傳承之「業」，「詩人」負有傳承、

頁 7942)、皎然〈答鄭方回〉：「說詩迷頹靡，偶俗傷趨競。此道誰共詮，因君情欲罄」(卷 815，頁 9173)、齊己〈寄詩友〉：「他人雖欲解，此道奈何深」(卷 838，頁 9452)、司空圖(一作鄭谷詩)〈寄贈詩僧秀公〉：「近來雅道相親少，惟仰吾師所得深」(卷 632，頁 7249)、貫休〈讀孟郊集〉：「東野子何之，詩人始見詩……因知吾道後，冷淡亦如斯。」(卷 829，頁 9343)。

³³²杜荀鶴〈贈聶尊師〉(卷 691，頁 7944)。

³³³〈與元九書〉，見〔唐〕白居易著，謝思輝校注《白居易文集校注》(北京：中華書局，2011年)，頁 323

³³⁴分別為：林寬〈送許棠先輩歸宣州〉(卷 606，頁 6999)、杜荀鶴〈哭方干〉(卷 692，頁 7962)。又如：熊皎〈冬日原居酬光上人見訪〉：「吾道喪已久，吾師何此來。門無塵事閉，卷有國風開。……寒暄吟罷後，猶喜話天台」(卷 737，頁 8409-10)、貫休〈夜寒寄盧給事二首〉之二：「心苦味不苦，世衰吾道微」(卷 831，頁 9367)。

³³⁵如：朱可名〈應舉日寄兄弟〉：「愁人久委地，詩道未聞天」(卷 557，頁 6466)、薛能〈寄唁張喬喻坦之〉：「何事盡參差，惜哉吾子詩。日令銷此道，天亦負明時」(卷 558，頁 6479)、崔塗〈喜友人及第〉：「孤吟望至公，已老半生中。不有同人達，兼疑此道窮」(卷 679，頁 7776)、韓偓〈春陰獨酌寄同年虞部李郎中〉：「詩道揣量疑可進，宦情刳缺轉無多」(卷 680，頁 7790)、杜荀鶴〈秋日旅社臥病呈所知〉：「如何吟到此，此道不聞知」(卷 691，頁 7930-1)、曹松〈書懷〉：「默默守吾道，望榮來替愁。吟詩應有罪，當路卻如讎」(卷 716，頁 8224)、李洞〈下第送張霞歸觀江南〉：「此道背於時，攜歸一軸詩」(卷 721，頁 8274)、李洞〈送張喬下第歸宣州〉：「詩道世難通，歸寧楚浪中」(卷 721，頁 8274-5)。

³³⁶分別為：鄭谷〈試筆偶書〉(卷 675，頁 7729)、齊己〈寄南徐劉員外二首〉之二(卷 841，頁 9500)。

發揚世業的重任。就「詩道」的隱喻思維觀之，詩是一種人生觀，成了「詩人」必由的、有目的性的人生方向或人生信念。





第五章 結論

第一節 研究成果

一、以「詞彙」為考察中心的發現

本文將觀照視野從傳統的「論詩詩」研究，擴大至「論詩詞彙」的範圍，且有別於一般文學批評、理論的研究取向之處，在於：以詞彙為考察中心，結合關鍵詞研究範式、認知語言學、認知隱喻學、廣義修辭學等方法，直接從詞彙中考察詩歌觀念。

關於詩歌觀念的考察，本文所以捨棄傳統「論詩詩」研究的角度，改採「論詩詞彙」的視野，並不僅僅只是研究材料、範圍的擴大，以及掙脫題材分類的限制而已，更主要的，還在於方法論上的差異。論詩詩基本上屬於文學批評的方法與範疇，然以詩論詩的批評方法畢竟存在著某種侷限性，蔡英俊教授曾以杜甫〈戲為六絕句〉等詩為例，認為此已形成中國文學批評史上一項頗具特色的批評傳統，又承認此種以詩歌的形式來表達批評或理論內容的批評方法的有效度，其文中說道：「如果說文學批評著重的是對具體的作家作品或一般的文學課題提出綜合的、歸納的分析解釋，那麼，論點的直接與明確必然是文學批評不可或缺的要素了。基於這種要求，批評又如何能與特重個人的情思表達以及運用譬喻、象徵等修辭藝術的文學創作相互配合呢？」¹對於論詩詩的此種侷限，本文將觀照視野從「論詩詩」擴大至「論詩詞彙」，採取關鍵詞的研究法，或許是一種補足。詩歌批評、理論是一種思想層面的存在形式，而詩歌是一種感性經驗的抒發，兩者不免存在著罅隙，甚至是某種程度的抵牾，詩歌中的「詞彙」作為通向思想層面的一條隱微通道，卻可能彌縫這種罅隙。一般而言，詩歌觀念在傳統的認知上是屬於思想層面的範疇，因而對它的研究，也多以詩論、詩評為取材對象。本文的研究卻發現：詞彙也暗藏著認知與思考方式，哲學家及觀念史學家 Isaiah Berlin

¹見蔡英俊〈論杜甫〈戲為六絕句〉在中國文學批評史上的意義〉，《語言與意義》，（湖北：華中師範大學出版社，2011年），頁140。

說：「人是用詞語來思維的；詞語有時本身就是行動；因而考察語言也便是考察思想，推而廣之也便是考察人的整個世界觀和生活方式」²，詞語中透露的思想性，從本論文的詞彙考察中，已發現不少例證，如：詞彙中透露出創作主體的種種思考：詩與世界的關係、詩與景的關係、唐人觀念中的「詩人」等。關鍵詞群的考察因而有可能照應到詩歌理論、批評與詩作研究相對二分中所可能遺漏的面向。

詩是什麼？詩並非獨立存在於「某處」，等著人們去發現的東西，而是與人認識世界的方式有關。我們所認知的世界，主要取決於我們如何看待它。詩人觀看與認知世界，是透過詩歌這一文類。巴赫金曾談到文學體裁與現實的關係：「每一種體裁都具有它所特有的觀察和理解現實的方法和手段」³，不同的體裁因而是文學藝術觀察現實、把握現實的不同樣式。本文不但從這個思路來觀察詩歌文類如何把握現實，而且更進一步，加入「詞彙」的視角。詩中的話語主體存在某種程度的文類自覺，並在詩中將這種原本應是「幕後因素」的創作原則暴露至「台前」，而這些詩與經驗現實的關係、詩歌創作的取景原則等如何看待世界的經驗則凝鑄成為大量的新詞彙群。借助於認知語言學、廣義修辭學、隱喻學等學科視野，使本論文得以破譯暗藏在詞彙中的意識形態與觀物模式。「詞並不是浮現在感覺面前的某個事物的等價品，而是語言創造力量在發明語詞某個特定時刻對這個事物的理解。這正是造成同一事物可以有許多不同表達的主要源泉」⁴，因而從認知語言學的角度來看，語言的運用反映了人類的認知方式，又由於人類新經驗的出現，或看待事物不同於以往的新眼光，以致舊詞彙已不足以承載與表達新的經驗與意義，於是產生新的詞彙。這點我們已於前文中發現大量的例證。譬如，同一詩歌創作行為，以「冥搜」、「搜奇」、「入詩」、「持化（造化）權」等不同的辭彙表述，反映了人們看待詩歌的不同理解角度。又如，對於風景的理解：「發興」、「牽吟」、「詩景」等不同詞彙的風景修辭，顯示對自然景物不同的觀看視角；將景物視為「資吟」的隱喻式的理解，使得風景被視為是吟詠創作的資源；而「竭才」、「費吟」等消耗概念的詞彙，使得詩才成了一種消耗性物品，對詩才的耗

²見 Isaiah Berlin〈哲學引論——與艾賽亞·柏林的對話〉，收於布萊恩·麥基（Bryan Magee）編，周穗明、翁寒松譯：《思想家：當代哲學的創造者們》（北京：三聯書店，1987年），頁11。

³見 Mikhail Bakhtin（巴赫金）《周邊集·文藝學中的形式方法》（石家莊：河北教育出版社，1998年），頁288。更詳細言之：「每一種體裁都各以其本身的方式，在主題上面向生活，面向生活中的事件、問題等等……每一種體裁所能掌握的，只是現實的某些方面，它有一定的選擇原則、觀察和理解現實的一定形式以及所包括的範圍的一定廣度和滲透的一定深度。」見其書，頁285-6。

⁴〔德〕Wilhelm von Humboldt（威廉·馮·洪堡特）《論人類語言結構的差異及其對人類精神發展的影響》（北京：商務印書館，1999年），頁106。

損程度成了景物的評價尺度。凡此，皆顯示「詩」與「景」之間不同於以往的新關係。另外，「詩道」、「詩業」、「詩債」等詞彙除了是話語主體對「詩歌」不同角度的思維方式、價值判斷之外，這些詞彙所暗藏的創作者與詩之間的關係，也透露了「詩人」概念的轉變。因而，詞彙的選擇與運用，始終是有意義的，同一經驗事實被不同的詞彙表述，代表人們不同的觀看角度，也代表事物被賦予不同的意義。除了詞彙外，本文所採取的另一「隱喻」視角，透過與詩歌創作相關的一系列隱喻關鍵詞的考察，發現：許多與詩歌創作相關的新詞彙的出現是由於隱喻思考的結果，經驗現實在唐代詩人的筆下，透過隱喻被重新表達後，顯示人們看待和思考詩歌創作行為不同於以往的角度，隱喻是人們選擇的一種感知現實的方法，不同的隱喻方式形成不同的概念系統，不同的概念系統決定我們感知的內容，從而決定了我們眼中的現實世界是什麼樣貌。唐詩中這些對詩歌創作的不同的辭彙表述，顯然隱含詩人對詩歌不同的認識與想像，以及看待世界的相異視角。新隱喻能創造新理解，新的理解方式使理解對象展現出新的面貌。這些理解方式的變化，顯示唐人對於詩為何物？詩與經驗現實的關係等觀念大不同於以往，詩歌觀念變化之跡就在這些關鍵詞群中流洩出來。由這些例證，可見觀念演變的過程常常是發生在語言內部，詞義轉變往往是由於人與世界關係的轉變。詩歌創作一事，在唐以前已有頗長的一段歷史，然而在詩中談論作詩之事，則應是唐代始普遍發生的現象，「通常人只紀錄他認為重要和值得記錄的事件，而什麼是為重要和值得記下來的，則往往取決於紀錄者的價值系統……事件重要性的定位本身，亦是某種觀念的產物」⁵，由此觀之，唐詩中大量存在著創作者自道的論詩現象，並形成大量論詩詞彙群本身亦是創作主體「觀念」與價值系統的顯現。

此外，透過語言、詞彙的考察，也得以從某一側面理解唐詩創作主體的人生觀、世界觀，以及時代價值觀與文化心態等變化。語言介於人與世界之間，不同詞彙的選擇與創造，透露了人思維或解釋世界的方法，因而透過語言可以理解人的世界觀，伽達默爾、洪堡特和維特根斯坦等語言、思想家都曾強調語言就是世界觀⁶，有什麼樣的語言就有什麼樣的世界。如，伽達默爾認為：世界在語言中得到表述，要把每一種語言都理解為一種特有的世界觀：「語言並非只是一種生活在世界上的人類所適於使用的裝備。相反，以語言作基礎，並在語言中得以表

⁵見金觀濤、劉青峰《觀念史研究：中國現代重要政治術語的形成》（北京：法律出版社，2009年），頁436。

⁶此處所謂「世界觀」，Martin Heidegger（海德格爾）解釋道說是一種「主體力量所加工的東西」：「主體力量通過自身與對象之間的活動而設定起來的東西，洪堡特稱之為『世界』。在這種『世界觀』中，人類獲得了自身的表達。」見 Martin Heidegger（海德格爾）著，孫周興譯《在通向語言的途中》（北京、商務印書館，2005年），頁246-7。

現的是，人擁有世界。世界就是對於人而存在的世界……世界之所以是世界，是因為它要用語言表達出來」⁷，從語言世界觀的角度思考，唐代詩中大量關於詩的詞彙群透顯了當時人的世界觀，世界是透過人們的概念系統所劃分而被認識的，語言又進一步將概念詞彙化。譬如：「詩名」、「詩譽」、「詩價」、「才名」等關鍵詞大量出現，顯示唐代的詩歌傳播現象，以及詩歌聲譽成為詩人創作的一股強大趨力。又如：詩老、詩叟、詩家、詩流、吟客、吟者、詞人、辭客、辭人等表述詩人稱謂詞的大量形成，顯示詩人群體的身分自覺意識。而「亦吟」、「尚吟」、「不廢吟」、「莫廢詩」、「未拋詩」等時代關鍵詞群顯示時人將詩歌創作視為一件念茲在茲的生存方式，簡直已經到了造次必於是，顛沛必於是的生存信仰了！又，中晚唐論詩詞彙大量出現的「慵」、「懶」、「忙」等詞，透過「慵懶」態度對世俗價值的棄絕，凸顯詩歌創作「無用之用」的純粹文學價值，「忙」於詩的形象，又顛覆了傳統價值的認定，透露出創作主體試圖建構一純任興趣的純「詩人」形象。這些細微的文化現象若非透過全面的詞彙考察，是不容易發現的，這些例證皆在在印證了：詞彙是非常敏感的文化指示器，關鍵詞的使用頻率不僅可作為價值觀變化的證據，語言現象往往能折射出一些深層次、無意識的文化心態⁸。產生於唐代的這些論詩關鍵詞彙群，是唐代之前不曾出現過的現象，卻在形成之後，持續在宋詩之中被更廣泛、更大量地使用⁹，明顯表現出一種文化的延續性。且這些詞彙自中晚唐開始數量激增，詞彙現象也透顯文化轉型之跡。而促成此種詞彙現象的背後因素即是文化力量，「新的文化經驗往往使語言資源的擴展成為必須」，因而語言學的視野往往為文化現象的研究提供重要的幫助¹⁰，本文的論述成果也印證了此點。

⁷ 見〔德〕Hans-Georg Gadamer（漢斯-格奧爾格·伽達默爾）著，洪漢鼎譯《真理與方法——哲學詮釋學的基本特徵》下（上海：譯文出版社，1999年），頁566。強調語言就是世界觀的觀點，尚如：〔德〕Wilhelm von Humboldt（威廉·馮·洪堡特）：「個人更多地是通過語言而形成世界觀……每一種語言都包含著一種獨特的世界觀」，「擁有不同世界觀的民族的特性在詞的意義上映現了出來」，見其《論人類語言結構的差異及其對人類精神發展的影響》（北京：商務印書館，1999年），頁72、223。〔奧〕Ludwig Wittgenstein（維特根斯坦）《邏輯哲學論》：「我的語言的界限意味著我的世界的界限。」（北京：商務印書館，1996年），頁85。

⁸ 以上參見以下兩位學者之觀點：Peter Burke（彼得·伯克）：「要揭示無意識的態度，歷史學家必須閱讀字裏行間的意義，使用某些關鍵詞使用頻率的變化作為價值觀變化的一個證據。」見其《義大利文藝復興時期的文化與社會》（北京：東方出版社，2007年），頁197。周一農：「語言現象往往能折射出一些隱藏的深層次的社會動機和文化心態。」見其《詞彙的文化蘊涵》（上海：上海三聯書店，2005年），頁194。

⁹ 本文依「網路展書讀」之「宋詩檢索」得知，參見網址：<http://cls.hs.yzu.edu.tw/QSS/home.htm>

¹⁰ 見 Sapir, Edward 著，高一虹等譯《薩丕爾論語言、文化與人格》（北京：商務印書館，2011年），頁4。其書中並言：「語言學為文化現象的研究提供重要的幫助。許多文化事物和觀念隨著其術語傳播開來，因此，研究這些具有顯著文化意義的術語的分布，經常會給發明史和思想史帶來意想不到的啟迪」，頁98。



二、學術議題與趨勢的回應

(一) 關鍵詞研究

自二十世紀「語言論轉向」之後，哲學研究即注重從語言的角度來研究思想和思維，此種方法也擴及文化、社會、歷史等各個領域。影響所及，如本文緒論中提過的：形成諸如觀念史、概念史、關鍵詞、新名詞、歷史文化語義學等異中有同的研究趨勢與潮流。中文學界關於此種研究範式的論述成果，目前所見，主要集中在歷史、文化領域，也多以清末民初這段歷史、文化大變動時期為觀察對象（詳情見緒論所述）。似乎未見將此種研究範式用於詩歌研究的嘗試¹¹。關於詩歌詞彙的研究，並不少見（見緒論），然而目前所見大部分著作，並非採關鍵詞方法的研究，亦未關注詞彙認知、詞彙背後更大的文化語境等面向。因而本文將關鍵詞的研究法用於詩歌詞彙的研究，既是一種嘗試，試圖開拓一條詩歌研究的論述取徑，也是對於前述研究範式的對話與參與。

(二) 詩／景問題與風景研究

在文學創作理論中，情與景之關係的思考一向文學批評的關注重點，如唐以前出現的物色、比興、物感說等觀念，唐代詩論中最具代表性的則是「意境」說，關於情／景之理論在唐之後的文學理論中還不斷地被闡發。可見，對創作對象（客觀存在）的思考是創作主體無法迴避的問題。在唐代，從詩歌內部對此一問題的思考主要表現在「詩」與「景」的關係上，亦即詩歌應對「客體存在」採取什麼樣的態度問題。而客觀存在中最受到關注的焦點主要是自然景物，此點從詩／景概念、觀念的大量詞彙化，形成數量龐大的新詞彙群可得而知，可見自然景象在唐人詩學思考中的重要性，類似現代意義的「風景」（landscape）概念產生於唐代也與此有關，已如前文所述。因而本文的研究，對於唐前文論中已被討論過的創作客體問題，即存在某種承襲與回應之意義。而從唐人以詩歌面對景物的態度之轉變，亦可見此時其自然觀的轉變，一個時代自然觀的改變，表現在解釋、表述自然的修辭策略和言語方式發生了根本性的轉變，亦即審視自然的角度的轉

¹¹淺見洋二〈論「拾得」詩歌現象以及「詩本」、「詩材」、「詩料」問題——以楊萬里、陸游為中心〉一文雖也是詩歌詞彙的研究，但並非關鍵詞的研究法。見其《距離與想像——中國詩學的唐宋轉型》（上海：上海古籍出版社，2005年）。

變。語言詞彙中隱藏著人的思考方式，不同的詞彙與修辭，代表話語主體從自然中看出不同的東西。唐詩中出現的這一系列有別於文學批評論述中討論詩／景關係的新詞彙，重新界定了人與自然的關係，新體驗要求新的表述方式，這是詩歌創作與外界景物的主／客交互關係作用下，對自然所作的新理解與認知。而這樣的詞彙概念與對事物的分類方式一旦形成，又會影響語言使用者對於現實世界的認知與觀看角度。這些形成於唐代的新詞彙，繼續被延用至宋代。

此外，本文第二章探討「詩歌意識框架中的風景話語」，除了回顧歷代對於人與自然之間關係的思考，以凸顯唐詩對於人與自然關係(詩與景)的新思考外。還借鑒日人中村良夫從語言現象中掘發風景體驗的方法，並結合廣義修辭學的角度來探討人與景互動交流所形成的詞彙現象，而「山水」、「風景」等議題也是當代跨文化、跨界域的重要研究議題之一，此議題研究的複雜性，「主要涉及文明、或文化的構成問題，其中尤其隱含深刻的美學意涵」，而「中國古典文獻有關山水風景的文本，仍有許多待解的議題，尤其人與自然的存在關係」，¹²本文的研究因而是在這樣的視角下，對前述議題的回應與參與。

(三) 詩語變遷與文化轉型

唐詩中論詩詞彙，部分出現初盛唐，且在中唐以後的詩歌中愈來愈普遍，相關詞彙量激增，使用上也日趨頻繁。很多形成於唐代的新詞彙或新意義也在唐代之後繼續被使用，且自宋代之後，陸續出現新的論詩詞彙，此種轉變與延續的現象，或可從文化轉型的思路去審視。無論源自西方的概念史，或經由金觀濤先生等學者所倡導的觀念史研究，皆發現社會巨變的文化轉型期或過渡期的時代精神面貌在語言上會出現明顯的跡象，「過渡社會的一大特徵，是人的經驗以及與之相關的解釋方法的惶惶急變。傳統經驗模式的變換，伴隨著對新的經驗模式的尋找，並有意義地把握經驗變化。在這種經驗解釋中，語言解釋形式具有關鍵意義」¹³，文化轉型期對世界之理解與闡釋模式的轉變往往明顯地表現在語言的變化

¹²見幽蘭 (Yolaine Eszande)〈導言：「山水、風景與美學」專題〉，《哲學與文化》(2012年11月)，頁1、2。

¹³見方維規〈「鞍型期」與概念史——兼論東亞轉型期概念研究〉，東亞觀念史集刊編審委員會《東亞觀念史集刊》第一期(台北：政大出版社，2011年，12月)，頁98。金觀濤、劉青峰〈隱藏在關鍵詞中的歷史世界〉一文也提到：「當主流基本觀念(或觀念系統)和價值系統發生巨變時，意味整個社會處於大變革的轉型時期……研究政治術語的演變竟可以得到中國近現代社會轉型分期的宏大歷史視野。」見東亞觀念史集刊編審委員會《東亞觀念史集刊》第一期(台北：政大出版社，2011年，12月)，頁74、78。

上，尤其是新詞彙的激增，或舊詞語增加新的含義。中晚唐至北宋正處於中國文化的重要轉型階段，宋型文化的許多特色在中晚唐已初露端倪，而此一文化轉變現象已為古今不少學者所注意到，如清人馮班云：「詩至貞元、元和，古今一大變。」葉燮亦稱：「貞元、元和時……為古今詩運關鍵。後人稱詩，胸無成識，謂為中唐，不知此中也者，乃古今百代之中，而非有唐之所獨，後此千百年，無不從是以為斷」¹⁴。這是著眼於詩歌變化點出中唐的關鍵意義。唐宋兩種不同的文化型構其實已早被注意，一般認為最早提出此說的是日本學者內藤湖南於1910年提出的「唐宋變革」說¹⁵，指的是唐代到宋代這段期間，中國社會出現的各種巨大變化之總稱。此種說法目前已獲學界普遍認同，並吸引眾多學者的關注與回應，唐宋變革之文化轉型的思考模式與歷史分期視野，已獲得學界之認同與回應，或從文學思想論述文學與文化互動的關係；或宏觀地考察文化轉型期唐宋文學演變之跡象，其中亦有不少從詩歌文化觀察唐宋變革之著作，如與本文關注點關係最為密切者：日本學者淺見洋二研究由唐至宋，中國詩學觀念的結構所發生的巨大轉變¹⁶。中唐前後兩種不同文化類型的轉變，正是中唐以後產生一系列文學演變與新質的文化因素之所在。那麼詩歌如何調整、轉變，以迎合新的時代審美心理，新的文化要素如何使詩歌產生變化，而留下了異於傳統詩作之跡，這些都是值得探究的。

本文即在已有的研究成果上，持續深入，並轉而以語言詞彙現象為關注點。文化轉型往往表現為思想觀念的轉變，而思想觀念需要以語言為載體才得以被表述。語言與文化之間的關係，誠如語言學者所言：「新的文化經驗往往使語言資源的擴展成為必須」¹⁷，在文化劇變時期，舊有的辭彙已不足以承載新的心理感

¹⁴ 分別見〔清〕馮班《鈍吟雜錄》卷七（台北：廣文書局，1969年），頁7、〔清〕葉燮《已畦文集》卷八〈百家唐詩序〉，《叢書集成續編》（台北：新文豐出版社，1987年），頁519。

¹⁵ 內藤湖南認為：中國歷史從中古轉變為近世，是一大大變革，這變革把唐宋分割。見柳立言，〈何謂「唐宋變革」？〉，《中華文史論叢》（第81期，2006年），頁125-171。關於唐宋的文化轉型，陳寅恪、李澤厚等學者亦有論及，見陳寅恪《金明館叢稿初編·論韓愈》（上海：上海古籍出版社，1980年），頁296。李澤厚《李澤厚十年論集》第一卷（合肥：安徽文藝出版社，1994年），頁118。

¹⁶ 見淺見洋二《距離與想像——中國詩學的唐宋轉型》（上海：上海古籍出版社，2005年）。其他基於此一思路的論述，尚如：林繼中《文化建構文學史綱：中唐—北宋》（福州：海峽文藝出版社，1993）、孟二冬《中唐詩歌之開拓與新變》（北京：北京大學出版社，1998年）、劉寧《唐宋之際詩歌演變研究：以元白之元和體的創作影響為中心》（北京：北京師範大學出版社，2002年）、劉航《中唐詩歌嬗變的民俗觀照》（北京：學苑出版社，2004年）、〔日〕川合康三著，劉維治、張劍、蔣寅譯《終南山的變容：中唐文學論集》（上海：上海古籍出版社，2007年）、田耕宇《中唐至北宋文學轉型研究》（北京：中國社會科學出版社，2009年）、李貴《中唐至北宋的典範選擇與詩歌因革》（上海：復旦大學出版社，2012年）。

¹⁷ 見〔美〕Sapir, Edward 著，高一虹等譯《薩丕爾論語言、文化與人格》（北京：商務印書館，2011年），頁4。

受與生存狀態，於是出現新詞語或詞義變遷以適應這種轉換，以上所論新詩語的出現，或許可以從這個角度來考察。由此，我們也可以反思過去對中晚唐詩歌的評價。自宋代開始，認為詩從盛唐以下「不足觀」的觀念普遍存在，傳統中晚唐詩歌研究，多是從唐詩趨於衰落的角度進行分析，並將詩歌與國勢時運直接對應，此種看待詩歌的眼光是傳統以來的模式，如宋人俞文豹：「近世詩人好為晚唐體，不知唐祚至此，氣脈浸微，士生斯時，無他事業，精神伎倆，悉見於詩」¹⁸，此處姑且不論晚唐體的評價，只看其將「氣脈浸微」的「唐祚」與「無他事業，精神伎倆，悉見於詩」直接作一因果對應這一點，我們便可找到其他例證，證明此種將詩歌與時運直接對應的簡化思考。如中晚唐時期，話語主體在詩中宣稱對詩歌的重要性，以及對詩歌創作的極度投入的現象，在十世紀後期的宋代仍是占主導地位的詩歌傳統¹⁹。如果從詞彙現象更可看出不一樣的東西，唐代的這些論詩詞彙群是話語主體在程度不一的文類意識下對於詩之種種思考。而當某一思考模式獲得一固定的詞彙表達之後，便形成一種概念系統，人們往往會借助這個詞彙概念來認識並理解這個世界，此為人們解釋世界和認識事物提供現成而便捷的思考模式與修辭資源，而此種認知模式一旦以詞彙的形式定型並獲得廣泛認同之後，就會對於人的思考啟著引導作用，會形塑人們對各種事物的看法，影響人與經驗世界遭遇的方式。唐代之後，這些關於詩歌的詞彙群仍繼續被使用，作為詩學思考的概念框架，例如「覓句」、「得句」、「冥搜」、「詩景」、「詩境」、「入詩」、「詩癖」等詞語還大量出現在宋詩之中，從唐代至宋代，亦可以看出許多關於詩歌創作的隱喻方式有一種延續性，例如詩歌的容器隱喻亦可見於宋人的詩中，如：「詩本無形在窈冥，網羅天地運吟情」²⁰。另外，詩人使萬物受苦因而遭天譴的觀念亦屢見於宋詩中，如：「詩人固長貧，日午飢未動。偶然得一飽，萬象困嘲弄」²¹。甚至論詩詞彙群隨著詩歌文化日益成熟發展而持續壯大，還出現「詩本」、「詩材」、「詩料」等更多的新詞彙²²。從語言學的角度觀之，在某一文化中，在日常生活中愈是重要、愈是受到關注的事物，就愈容易因人們觀察角

¹⁸ 見〔宋〕俞文豹《吹劍錄》，《宋詩話全編》本，吳文治（南京：鳳凰出版社，1998年），冊9，頁8831。

¹⁹ 孫康宜、宇文所安主編《劍橋中國文學史》一書中以王禹偁，「身外除詩盡是空」等詩為例，說到：「在詩中把詩歌本身作為一個主題，宣稱詩歌的獨特重要性以及詩人對詩歌獨一無二的投入」仍然是十世紀後期占主導地位的詩歌傳統。（北京：三聯書店，2013年），頁416。

²⁰ 戴復古〈昭武太守與李賈嚴羽共觀前輩詩〉之八，見其《石屏詩集》卷六，《四庫全書珍本》九集（台北：臺灣商務印書館1979年），頁23。

²¹ 蘇軾〈次韻李公擇梅花〉，見〔清〕王文誥輯注《蘇軾詩集》卷十九（北京：中華書局，1996年），頁978-9。

²² 宋代這類詞彙，可見淺見洋二〈論「捨得」詩歌現象以及「詩本」、「詩材」、「詩料」問題——以楊萬里、陸游為中心〉，《距離與想像——中國詩學的唐宋轉型》（上海：上海古籍出版社），頁434-464。

度的細微區別，而形成認知概念略有差異的不同詞彙。形成於唐代的這些關於詩歌思考的詞彙群至宋代以後，其「陣容」還持續壯大，陸續形成更多的新詞彙，顯示詩歌文化持續受到重視。因而從詞彙現象的角度觀之，只用時運衰微來解釋士人投身於詩的行徑，對於新的文化現象並無完全的解釋力。若能暫時拋開詩歌優劣論，將此時期出現的詩語變化，放在唐宋文化轉型的背景下予以審視，或許此研究能回應唐宋變革的學界議題。

第二節 以「詞彙認知」為「唐詩詮釋」與「詩學觀念」研究的新路徑

本文所選取的切入視角：「詞彙」，使得在傳統研究方法中被忽略、或被認為不足為奇的現象，敞亮出新的意義。其實，早在陳世驥先生已運用詞彙的角度揭示「觀念」，他從「詩」字之詞源學的角度揭示中國詩的觀念，並認為：一個新名詞的出現，是代表一個新觀念的辨析與形成²³。宇文所安先生也從「苦吟」一詞的語義歷史變化發現唐代詩歌價值觀的轉變（如前文所述）。然這些學者多只針對某個詞彙，對於唐代大量關於詩歌的詞彙群現象至今尚未出現較為系統系的研究，這正是本文得以發揮之處。

詞彙認知的視角，使得唐詩的詮釋不再只是停留於訓詁層次的詞義理解或篇旨層次的詩意理解，而是可更深入思想、文化、詩學觀、世界觀、人生觀等層面。如本文從《全唐詩》中所發現的：「採」（采）、「摘」、「拾」、「掇」等系列隱喻詞彙以採收、採集的模式看待詩歌創作，創作者被視為採集者，物象被視為收穫、收成，世界就成了提供採集之地；「文字網」、「牢籠」、「囚鎖」等系列隱喻詞彙用語，則使得詩歌和物象之間，成了獵者和獵物的關係，將物象寫入詩中是一種使其失去自由的禁錮行為；「入詩」、「入吟」、「入題」、「吟入」等隱喻詞使詩歌成了放入、收藏景物的容器，以上三種不同的隱喻思考體現不同的概念模式，以及思考詩歌的不同角度與模式，這是以「詞彙認知」視角揭露詩學概念的例證之一。又如：「似向詩中有所依」、「詩外真風遠」、「詩裏是非高」等詩句中的「中」、「外」、「裏」等容器隱喻，使得詩彷彿成了一將生活與外界隔絕的保護容器，是可以安放人生的獨存淨域。而「詩債」、「詩業」、「詩道」等隱喻詞所揭示的對於

²³陳世驥〈中國詩之原始觀念試論〉，《陳世驥文存》（瀋陽：遼寧教育出版社，1998年）。

詩歌的不同理解，使詩人分別成為「以詩償債之人」、「以詩為志業之人」，或「以詩為人生方向或人生信念的人」，以上這些皆是從詞彙認知中看出世界觀、人生觀的例證。可見，方法與視角的不同，歷史中的對象和意義也會隨之不同，因而本文與其他詩歌理論研究論述最大的不同處，在於從詞彙中直接看出創作體驗與詩學觀念。唐代的詩歌文化常被視為以創作取勝，理論、思想方面較為薄弱，然創作的背後，總免不了有一定的思想在支撐著，從詞彙現象考察，使得詩作自身直接昭示出唐詩中的思想、理論性。學術研究需盡可能地破除研究者自身時代的價值侷限，盡可能地將歷史現象放回其產生的時代脈絡中去理解並看出其意義所在，以揭示出讓這些現象得以在當時成立並獲得價值的「意義世界」，然要全然做到並不容易。通過詞彙現象考察唐代詩歌觀念的研究取向，可利用漢字思維的優勢與特性²⁴，並結合詞彙隱喻等方法，從詞彙中直接考察詩歌觀念與思想，避免分期、流派、主題、風格等傳統研究方法中，對於作品內容的優劣取捨下所可能存在的以今度古、甚至以今非古的侷限，或可使研究更導向、趨向事實的認識與意義的發現，而非僅是價值的判斷。此外，唐代的論詩詞彙得以在當時的詩學語境中被大量運用、溝通與流傳，顯示這些詞彙在當時獲得一定程度的認同，因而，以之來檢視唐人的詩歌觀念，對傳統文學史、詩歌批評史等主要集中在考察大詩家或經典文本的論述格局²⁵，或許是一種補足，此種思路或許也有助於重新思考傳統文學史、詩歌史等表述方式可能存在的侷限。此外，要透過詞彙以理解和掌握社會、文化的觀念，光靠辭典釋義是不夠的，「概念、術語意涵的多元性因為辭典的編纂而隱去了具體的歷史文化語境，而『歷史文化語義學』就是要將概念、術語的意涵還原到具體的歷史文化語境當中」²⁶，「辭典釋義」的模式較無法呈現詞語動態的語用實踐（譬如詞語表達的聯想意義或價值判斷），以及詞語背後更廣大的歷史文化語境，關鍵詞研究的範式不局限於語言體系內部，而是考慮到語義的發展變化等時代性因素，以期了解詞語背後的歷史文化意涵，此種研究範式亦可補充辭典釋義的不足。

²⁴漢字的意義解析，並不僅僅是純語言學的意義，由於漢字的特性，使其還具有思想史和文化史的意義。參見申小龍等著《漢字思維》（濟南：山東教育出版社，2014年）。漢字思維的特性在本文對詞彙意義的考察中，亦有顯現。

²⁵方維規先生談到「觀念史」和「概念史」的重要起因，也是由於不滿於西方傳統思想史研究，主要集中於考察大思想家的經典文本，而出現的一種非難或反動，見〈歷史沉澱於特定概念〉，《二十一世紀》總第111期（2009年2月），頁126。金觀濤、劉青峰也提到：「柯林武德所說的蘊涵歷史真實的思想結構，並不是那種簡單的指以思想家個人思考和著作為中心的思想史，而是指歷史上人們共有的思想，即全社會賴以溝通的普遍觀念及其演變脈絡實際上，這正是二十世紀興起的觀念史研究所關注的問題。」見〈隱藏在關鍵詞中的歷史世界〉，東亞觀念史集刊編審委員會《東亞觀念史集刊》第一期（台北：政大出版社，2011年，12月），頁6。

²⁶見余來明〈「歷史文化語義學」：理論與實踐〉，馮天瑜、劉建輝、聶長順主編《語義的文化變遷》（武昌：武漢大學出版社，2007年），頁45。

自 20 世紀語言學轉向之後，語言即成為西方哲學的關注中心，通過語言來研究哲學、思想、文化、社會，漸成一股趨勢，語言的思想性基本上已成共識。本文緒論也已提及：自金觀濤、劉青峰教授倡導以關鍵詞來研究觀念史，從思想史轉向觀念史的研究方法後，此種方法已形成一種研究範式，陸續出現許多研究成果²⁷，然研究範圍多為思想、史學方面，目前較少見於文學研究的領域，除了上述陳世驥先生等人的零星涉及外，目前所見從文學內部的詞彙現象²⁸，以詞彙的角度來研究文學思想的相關系統性論述，也多為現代文學²⁹。另外，「漢字與思維」的關係在近年來也漸成為學界所重視的議題，如《漢學研究》即有「漢字與思維專輯」³⁰，關注作為思維與文化載體的漢字。本文研究借鑑上述諸研究取向所揭示的思路，加入「詞彙認知」、「廣義修辭」等方法，來探討詩歌觀念，也的確看出一些新的現象，並掘發出這些現象的意義。而與詩歌創作相關的詞彙群，在唐代之後的宋元明清，其實陸續出現。本文的研究方法或許可為「唐詩詮釋」闢出一條新的路徑，以及為「詩學觀念」的研究開發出一條新路。

²⁷如東亞觀念史編輯委員會所編的《東亞觀念史集刊》，自 2011 年 11 月首期（政大出版社），至今已出至第 8 期。又如孫江、劉建輝編《亞洲概念史研究》（北京：三聯書店，2013 年）、《亞洲概念史研究第 2 輯》（北京：三聯書店，2014 年），這些書中的論文，多以關鍵詞研究為中心。

²⁸此處所言「文學內部的詞彙現象」，是相對於文學外部，如詩評、詩論等文學批評形式而言。從文學外部，以詞彙的角度來研究文學思想者，廣義而言，諸如「物色」、「比興」、「意境」等文學批評研究，至朱志清《詩言志辨》等均屬於這類的研究。

²⁹如：李怡《詞語的歷史與思想的嬗變——追問中國現代文學的批評概念》（四川：巴蜀書社，2013 年）。

³⁰「漢字與思維專輯」所收錄為〈從洪堡特語言哲學傳統論在漢語中的漢字思維〉〈六書學說的現象學詮釋〉、〈華語思維與文字動勢〉等文，其中只有一篇是文學的研究：蔡瑜〈永明詩學的另一面向——「文」的形構〉，見《漢學研究》（第 33 卷第 2 期，2005 年 6 月）。



參考與徵引書目

壹、古籍文獻（按朝代排列，同一時代，則按出版時間順序）

- 《詩經注疏》，《十三經注疏》第二冊，台北：藝文出版社，1997年
- 〔漢〕桓譚《新論》上海：上海人民出版社，1977年
- 〔漢〕許慎著，段玉裁注《圈點說文解字》，台北：書銘出版社，1992年
- 〔晉〕陶淵明撰，楊勇校箋《陶淵明集校箋》，台北：中國袖珍出版社，1960年
- 〔南朝梁〕顧野王《玉篇》，台北：新興書局，1963年
- 〔南朝梁〕劉勰《文心雕龍》，台北：開明書局，1975年
- 〔南朝梁〕蕭統編，〔唐〕李善注《文選》，台北：藝文印書館，1998年
- 〔南朝梁〕鍾嶸著，陳延傑注《詩品注》，北京：人民文學出版社，2001年
- 〔唐〕薛用弱《集異記》《世界文學大系（中國之部）》本，台北：啟明書局，1960年
- 〔唐〕許渾著，江聰平校注《許渾詩校注》，台北：臺灣中華書局，1973年
- 〔唐〕皮日休《皮子文藪》，上海：上海古籍出版社，1981年
- 〔唐〕李白撰，瞿蛻園校注《李白集校注》，台北：里仁書局，1981年
- 〔唐〕孟棻《本事詩》，丁福保編《歷代詩話續編》，北京：中華書局，1983年
- 〔唐〕陳藏器著《本草拾遺》（電子資源），皖南醫學院科研處，1983年
- 〔唐〕韓愈著，錢仲聯集釋《韓昌黎詩繫年集釋》，上海：上海古籍出版社，1984年
- 〔唐〕皎然著，李壯鷹校注《詩式校注》，北京：人民文學出版社，1987年
- 〔唐〕戴叔倫著，蔣寅校註《戴叔倫詩集校註》，上海：上海古籍出版社，1993年
- 〔唐〕司空圖《司空表聖文集》，上海：上海古籍出版社，1994年
- 〔唐〕李德裕著，傅璇琮、周建國校箋《李德裕文集校箋》，石家莊：河北教育

出版社，2000年

〔唐〕范攄《雲溪友議》，《唐五代筆記小說大觀》本，上海：上海古籍出版社，2000年

〔唐〕韓偓著，陳繼龍註《韓偓詩註》，上海：學林出版社，2001年

〔唐〕李商隱著，劉學鍇、余恕誠校注《李商隱文編年校注》，北京：中華書局，2002年

〔唐〕司空圖著，祖保泉等箋校《司空表聖詩文集箋校》，合肥：安徽大學出版社，2002年

〔唐〕房玄齡等著《晉書》，北京：中華書局，2003年

〔唐〕陳藏器著，尚志鈞輯釋《本草拾遺輯釋》，合肥：安徽科學技術出版社，2004年

〔唐〕殷璠著，王克讓注《河嶽英靈集注》，成都：巴蜀書社，2006年

〔唐〕白居易著，謝思煒校注《白居易詩集校注》，北京：中華書局，2006年

〔唐〕杜牧撰，何錫光校注《樊川文集校注》，成都：巴蜀書社，2007年

〔唐〕杜牧著，吳在慶校注《杜牧集繫年校注》，北京：中華書局，2008年

〔唐〕吳在慶撰《杜牧集繫年校注》，北京：中華書局，2008年

〔唐〕韓愈著，岳珍注《韓愈文集彙校箋注》，北京：中華書局，2010年

〔唐〕白居易著，謝思煒校注《白居易文集校注》，北京：中華書局，2011年

〔唐〕元稹著，周相錄注解《元稹集校注》，上海：上海古籍出版社，2011年

〔唐〕貫休著，胡大浚注《貫休歌詩繫年箋注》，北京：中華書局，2011年

〔唐〕許渾著，羅時進箋證《丁卯集箋》，北京：中華書局，2012年

〔後唐〕馮贇編：《雲仙散錄》，北京：中華書局，1998年

〔宋〕葛立方《韻語陽秋》，《叢書集成初編》，長沙：長沙商務，1939年

〔宋〕范成大《石湖居士詩集》，長沙：商務印書館，1940年

〔宋〕方岳《深雪偶談》，《古今詩話叢編》第四冊，台北：廣文書局，1971年

〔宋〕石介《徂徠集》，《四庫全書珍本·四集》本，台北：台灣商務印書館，1973年

〔唐〕姚思廉撰《梁書》北京：中華書局，1973年

- [唐] 房玄齡等撰《晉書》北京：中華書局，1974年
- [宋] 歐陽修撰、徐無黨注《新五代史》，北京：中華書局，1974年
- [宋] 薛居正等撰《舊五代史》，北京：中華書局，1976年
- [宋] 戴復古《石屏詩集》，《四庫全書珍本》九集，台北：臺灣商務印書館 1979年
- [宋] 阮閱編著，周本淳校點《詩話總龜》前集，北京：人民文學出版社，1987年
- [宋] 晁公武撰，孫猛校證《郡齋讀書志校證》，上海：上海古籍出版社，1990年
- [宋] 宋祁、歐陽修《新唐書》，北京：中華書局，2003年
- [宋] 陶岳《五代史補》，見徐蜀編《隋唐五代正史訂補文獻彙編》第三冊，北京：北京圖書館出版社，2004年
- [宋] 徐鉉《稽神錄》，北京：中華書局，2006年
- [宋] 楊萬里著，王琦珍整理《楊萬裡詩文集》，南昌：江西人民出版社，2006年
- [宋] 計有功輯撰《唐詩紀事》，上海：上海古籍出版社，2008年
- [元] 辛文房《唐才子傳》，瀋陽：遼寧教育出版社，1998年
- [清] 翁方綱《石洲詩話》，台北：廣文書局 1971年
- [明] 楊慎《升庵詩話》，上海古籍出版社，1987年
- [清] 馮班《鈍吟雜錄》，台北：廣文書局，1969年
- [清] 葉燮《已畦文集》，《叢書集成續編》，台北：新文豐出版社，1987年
- [清] 彭定求編《全唐詩》，北京：中華書局，1992年
- [清] 王文誥輯注《蘇軾詩集》，北京：中華書局，1996年
- [清] 嚴可均輯《全晉文》，北京：商務印書館，1999年
- [清] 董誥等編，孫映達等點校《全唐文》，太原：山西教育出版社，2002年
- [清] 仇兆鰲注解《杜詩詳注》，北京：中華書局，2012年



《嘉靖浙江通志》，上海：上海書店，1990年

陳友琴編《白居易資料彙編》，北京：中華書局，1986年

〔日〕弘法大師原撰，王利器校注《文鏡秘府論校注》台北：貫雅文化出版社，1991年

陳尚君輯校《全唐詩補篇》，北京：中華書局，1992年

張伯偉《全唐五代詩格校考》，西安市：陝西人民教育出版社，1996年

陳伯海主編《唐詩論評類編》，上海：上海古籍出版社，2015年



貳、近人著作（按出版時間排列）

一、文學、文學理論、文化研究類

（一）中文著作

陳寅恪《金明館叢稿初編》上海：上海古籍出版社，1980年

蔡英俊《比興、物色與情景交融》，台北：大安出版社，1986年

傅璿琮《唐代科舉與文學》，西安：陝西人民出版社，1986年

陳世驥《陳世驥文存》，瀋陽：遼寧教育出版社，1998年

王志弘《性別化流動的政治與詩學》，台北：田園城市，1990年

陶東風《文體演變與文化意味》，昆明：雲南人民出版社，1994年

李澤厚《李澤厚十年論集》，合肥：安徽文藝出版社，1994年

蔣寅《大歷詩人研究》，北京：中華書局，1995年

葉嘉瑩《杜甫秋興八首集說》，石家莊：河北教育出版社，1997年

羅宗強《隋唐五代文學思想史》，北京：中華書局，1999年

吳相洲《唐代歌詩與詩歌——論歌詩傳唱在唐詩創作中的地位 and 作用》，北京：北京大學出版社，2000 年

張興武《五代作家的人格與詩格》，北京：人民文學出版社，2000 年

張伯偉《中國古代文學批評方法研究》，北京：中華書局，2002 年

王南《中國詩性文化與詩觀念》，成都：四川民族出版社 2002 年

黃景進《意境論的形成：唐代意境論研究》，台北：臺灣學生書局，2004 年

陳伯海《唐詩學詩稿》，石家莊：河北人民出版社，2004 年

李建崑《中晚唐苦吟詩人研究》，台北：秀威資訊，2005 年

田曉菲《塵几錄：陶淵明與手抄本文化研究》，北京：中華書局，2007 年

王秀林《晚唐五代詩僧群體研究》，北京：中華書局，2008 年

劉禾《跨語際實踐：文學，民族文化與被譯介的現代性（中國，1900-1937）》，北京：新華書店，2008 年

曹慕樊《杜詩雜說全編》，北京：三聯書店，2009 年

劉宗迪《古典的草根》，北京：三聯書店，2010 年

陶濤《唐詩傳播方式研究》（合肥：安徽大學出版社，2010 年

白芳《人際稱謂與秦漢社會變遷》，北京：人民出版社，2010 年

王子今《秦漢稱謂研究》，北京：中國社科出版社，2014 年

鄭毓瑜《引譬連類：文學研究的關鍵詞》，台北：聯經出版社，2012 年

趙毅衡《符號學原理與推演》（南京：南京大學出版社，2012 年

蕭馳《佛法與詩境》，台北：聯經出版社，2012 年

蔡瑜編《迴向自然的詩學》，台北：國立臺灣大學出版中心，2012 年

吳淑玲《唐詩傳播與唐詩發展之關係》，北京：中華書局，2013 年

蔣寅《百代之中：中唐的詩歌史意義》，北京：北京大學出版社，2013 年

（二）翻譯著作

〔日〕前野直彬主編，連秀華、何寄澎譯《中國文學史》，台北：長安出版社，1979年

〔法〕Jacques Maritain (雅克·馬利坦)著，劉有元、羅選民等譯《藝術與詩中的創造性直覺》，北京：三聯書店，1992年

Patricia Waugh (渥厄·派特莎)著，錢競、劉雁濱譯：《後設小說——自我意識小說的理論與實踐》，台北：駱駝出版社，1995年

〔法〕Roland Barthes (羅蘭·巴特)《明室攝影札記》，台北：臺灣攝影季刊，1995年

〔法〕Michel Foucault 著，王德威譯《知識的考掘》，台北：麥田出版社，1997年

〔美〕Susan Sontag 著，黃翰荻譯《論攝影》，台北：唐山出版社，1997年

〔日〕川合康三著，蔡毅譯《中國的自傳文學》，北京：中央編譯出版社，1999年

Peter Brooker 著，王志弘等譯《文化理論詞彙》，台北：巨流圖書出版社，2003年)

宇文所安著，田曉菲譯《他山的石頭記——宇文所安自選集》，南京：江蘇人民出版社，2003年

Chris Barker 著，羅世宏等譯《文化研究：理論與實踐》，台北：五南出版社，2004年)

〔美〕E. Goffman (高夫曼)著，徐江敏等譯《日常生活中的自我表演》，台北：桂冠出版社，2004年)

〔法〕Roland Barthes (羅蘭·巴特)著，劉森堯譯《羅蘭·巴特訪談錄》，台北：桂冠出版社，2004年

〔英〕Hobsbawm,E. (霍布斯鮑姆), Ranger,T. (蘭格)著，顧杭、龐冠群譯《傳統的發明》(The Invention of Tradition)，南京：譯林出版社，2004年

〔英〕Anthony Giddens (安東尼·紀登斯)著，趙旭東、方文譯：《現代性與自我認同》，台北：左岸文化，2005年

〔日〕小川環樹著，周先民譯《風與雲——中國詩文論集》，北京：中華書局，2005年

〔日〕淺見洋二著，金程宇、岡田千穗譯《距離與想像——中國詩學的唐宋轉型》，上海：上海古籍出版社，2005年

〔美〕Stephen Owen（宇文所安）著，陳引馳等校，《中國「中世紀」的終結：中唐文學文化論集》，北京：三聯書店，2006年

〔法〕Emmanuel Lévinas（埃馬紐埃爾·列維納斯）著，吳蕙儀譯《從存在到存在者》，南京：江蘇教育出版社，2006年

Richard Jenkins 著，王志弘、許妍飛合譯，《社會認同》，台北：巨流圖書，2006年

〔日〕川合康三著，劉維治、張劍、蔣寅譯《終南山的變容：中唐文學論集》，上海：上海古籍出版社，2007年

〔英〕Peter Burke（彼得·伯克），郝名瑋譯《製造路易十四》，北京：商務印書館，2007年

〔英〕Peter Burke（彼得·伯克）《義大利文藝復興時期的文化與社會》，北京：東方出版社，2007年

〔日〕高津孝〈中國山水詩和外界認識〉，見蔣寅編譯《日本學者中國詩學論集》，南京：鳳凰出版社，2008年

〔美〕楊曉山著、文韜譯《私人領域的變形：唐宋詩歌中的園林與愛好》，南京：江蘇人民出版社，2008年

〔德〕Hermann Schmitz（赫爾曼·施密茨）著，龐學銓、馮芳譯《身體與情感》，杭州：浙江大學出版社，2012年

〔英〕Peter Burke（彼得·伯克）著，豐華琴、劉豔譯〈近代早期義大利的姿態語言〉，《文化史的風景》，北京：北京大學，2013年

〔美〕Stephen Owen（宇文所安）著，賈晉華、錢彥譯《晚唐：九世紀中葉的詩歌（827-860）》，北京：三聯書店，2011年

〔日〕山本和義著，張劍譯《詩人與造物——蘇軾論考》，北京：中國社會科學出版社，2013年

〔日〕松本肇著，孫險峰譯《韓柳文學論》，北京：中華書局，2014年

〔日〕齋藤茂著，王宜瑗、韓艷玲譯，《文字觀天巧：中晚唐詩新論》，北京：中華書局，2014年

二、 隱喻、修辭、語言研究類



(一) 中文著作

- 譚學純、朱玲《廣義修辭學》，合肥：安徽教育出版社，2001年
- 曹逢甫、蔡立中、劉秀瑩著《身體與譬喻：語言與認知的首要介面》，台北：文鶴出版，2001年
- 周世箴《語言學與詩歌》，台北：晨星出版社，2003年
- 楊永林《社會語言學研究：功能·稱謂·性別篇》，上海：上海外語教學出版社，2004年
- 何金松《漢字文化解讀》，武漢：湖北人民出版社，2004年
- 藍純《認知語言學與隱喻研究》，北京：外語教學與研究出版社，2005年
- 辛斌《批評語言學：理論與應用》，上海：上海外語教育出版社，2005年
- 蘇以文《隱喻與認知》，台北：國立臺灣大學出版中心，2006年
- 馮天瑜、劉建輝、聶長順主編《語義的文化變遷》，武昌：武漢大學出版社，2007年
- 高辛勇《修辭學與文學閱讀》，香港：天地圖書，2008年
- 蔣紹愚《唐詩語言研究》，北京：語文出版社，2008年
- 周光慶《從認知到哲學：漢語詞彙研究新思考》，北京：外語教學與研究出版社，2009年
- 金觀濤、劉青峰《觀念史研究：中國現代重要政治術語的形成》，北京：法律出版社，2009年
- 蘇以文、畢永峨主編《語言與認知》，台北：臺灣大學出版中心，2009年
- 葛本儀《現代漢語詞彙學》，濟南：山東人民出版社，2009年
- 溫科學著《當代西方修辭學理論導讀》，台北：書林出版社，2010年
- 羅建平《漢字中的身體密碼》，上海：東方出版中心，2011年
- 鞠玉梅《社會認知修辭學：理論與實踐》，北京：外語教學與研究出版社，2011年

年

丁建新、廖益清主編《批評語言學》，北京：外語教學與研究出版社，2011年

周光慶《漢語詞彙認知·文化機制研究》，北京：商務印書館，2012年

喬立智《白居易詩歌詞彙研究》，北京：人民出版社，2012年

林寶珠《隱喻的意識形態力》，廈門：廈門大學出版社，2012年

譚善明、楊向榮《20世紀西方修辭美學關鍵詞》，濟南：齊魯書社，2012年

譚學純《廣義修辭學演講錄》，上海：三聯書店，2012年

王力《漢語詞彙史》，北京：中華書局，2013年

李小軍《先秦至唐五代語氣詞的衍生與演變》，北京：北京師範大學出版社，2013年

孫毅《認知隱喻學多維跨域研究》，北京：北京大學出版社，2013年

趙彥春《認知語言學：批判與應用》，天津：南開大學出版社，2014年

王雲路《中古詩歌語言研究》，西安：世界圖書出版公司西安有限公司，2014年

蔣紹愚《漢語歷史詞彙學概要》，北京：商務印書館，2015年

（二）翻譯著作

〔美〕Kenneth Burk（肯尼斯·博克）等著，常昌富、顧寶桐譯《當代西方修辭學：演講與話語批評》，北京：中國社會科學出版社，1998年

〔美〕David Ling（大衛·寧）著，常昌富、顧寶桐譯，《當代西方修辭學：批評模式與方法》（北京：中國社會科學出版社，1998年

〔德〕Ernst Cassirer（凱西爾）著，于曉等譯《語言與神話》，北京：三聯書店，1988年

〔奧〕Ludwig Wittgenstein（維特根斯坦）著，賀紹甲譯《邏輯哲學論》，北京：商務印書館，1996年

〔德〕Hans-Georg Gadamer（漢斯-格奧爾格·伽達默爾）著，洪漢鼎譯《真理與方法》，上海：上海譯文出版社，1999

〔德〕Wilhelm von Humboldt（威廉·馮·洪堡特）著，姚小平譯《論人類語言

結構的差異及其對人類精神發展的影響》，北京：商務印書館，1999年

〔英〕Norman Fairclough (諾曼·費爾克拉夫) 著，殷曉蓉譯《話語與社會變遷》，北京：華夏出版社，2003年

〔法〕Paul Ricoeur (保羅·利科) 著，汪堂家譯《活的隱喻》，上海：上海譯文，2004

〔英〕Raymond Williams (雷蒙·威廉斯) 著，劉建基譯《關鍵詞：文化與社會的詞彙》，北京：三聯書店，2005年

〔美〕Jonathan Potter (喬納森·波特)、Margaret Wetherell (瑪格麗特·韋斯雷爾) 著，尚文明 吳新利 張擘譯《話語和社會心理學：超越態度與行為》，北京：中國人民大學出版社，2006年

〔美〕George Lakoff (雷可夫)、Mark Johnson (詹森) 著；周世箴譯注《我們賴以生存的譬喻》(台北：聯經出版社，2006年

〔英〕Peter Burke (彼得·伯克) 著，李霄翔、李魯、楊豫譯《語言的文化史——近代早期歐洲的語言和共同體》(北京：北京大學出版社，2007

〔美〕Sapir, Edward 著，高一虹等譯《薩丕爾論語言、文化與人格》，北京：商務印書館，2011年)

〔美〕Benjamin Lee Whorf (沃爾夫)《論語言、思維和現實》，北京：商務印書館，2012年

〔德〕Michael Lackner (郎宓榭) 等編著，趙興勝等譯《新詞語新概念：西學譯介與晚清漢語詞彙之變遷》，濟南：山東畫報出版社，2012年

周福娟《指稱轉喻：詞匯語義的認知途徑》，廈門：廈門大學出版社，2012年

〔日〕小山鐵郎著，白川靜監修《快樂的漢字：跟著漢學大師白川靜識字、賞字、解字》，漫遊者文化，2013年

〔日〕S.I.早川 艾倫·R·早川著，林佩熹譯《語言與人生：在說與聽之間，語言如何形塑人類思想、引發行動決策和價值判斷？》，台北：麥田出版社，2014年

三、風景、觀看論述

〔日〕柄谷行人著，趙京華譯《日本現代文學的起源·風景之發現》，北京：三

聯書店，2003 年)

〔美〕Jonathan Crary (強納森·柯拉瑞) 著，蔡佩君譯《觀察者的技術：論十九世紀的視覺與現代性》，台北：行人出版社，2007 年

曾軍《觀看的文化分析》，濟南：山東文藝出版社，2008 年

〔美〕Wendy Joy Darby (溫蒂·J·達比) 著，張箭飛、趙紅英譯《風景與認同：英國民族與階級地理》，南京：譯林出版社，2011 年

〔法〕Foucault, Michel 著，劉北成譯《臨床醫學的誕生》，南京：譯林出版社，2001 年

〔英〕Malcolm Andrews (瑪律科姆·安德魯斯) 著，張翔譯《風景與西方藝術》，上海：上海人民出版社，2014 年

〔美〕W. J. T. Mitchell (米契爾) 著，楊麗、萬信瓊譯《風景與權力》，南京：譯林出版社，2014 年

〔英〕Malcolm Andrews (馬爾科姆·安德魯斯) 著，張箭飛、韋照周譯《尋找如畫美：英國的風景美學與旅遊（1760-1800）》，南京：譯林出版社，2014 年

〔日〕中村良夫著，陳靖遠譯《風景學·實踐篇》，武漢：華中科技大學，2014 年

〔日〕中村良夫，陳靖遠譯《風景學入門》，武漢：華中科技大學出版社，2014 年

四、工具書、字書

張相《詩詞曲語辭匯釋》，台北：洪葉文化出版社，1993 年

劉堅、江藍生編著《唐五代語言詞典》，上海：上海教育出版社，1997 年版

〔日〕白川靜《常用字解》，北京：九州出版社，2010 年

〔東漢〕許慎原著，吳蘇儀編著《圖解說文解字：畫說漢字》，西安：陝西師範大學出版社，2011 年

王士菁編著《杜甫詞典》，鄭州：河南大學出版社，2011 年

王鏊《詩詞曲語辭例釋》，北京：中華書局，2011 年

王鳳陽《古辭辨》(增訂本)，北京：中華書局，2011 年



毛漢華、湯春發編著《詩詞同義類聚詞典》，北京：中華書局，2013年



參、單篇論文與期刊論文

陳伯海〈宏觀世界話玉溪——試論李商隱在中國詩歌史上的地位〉，《全國唐詩討論會論文選》，陝西：陝西人民山版社，1984年

孫全文〈中國建築的中介空間〉《成功大學學報》（科技醫學篇）第20卷，1985年

〔英〕Isaiah Berlin〈哲學引論——與艾賽亞·柏林的對話〉，收於布萊恩·麥基(Bryan Magee)編，周穗明、翁寒松譯：《思想家：當代哲學的創造者們》，北京：三聯書店，1987年

〔俄〕Mikhail Bakhtin(巴赫金)著、李輝凡等譯〈文藝學中的形式方法〉，見其《周邊集》，石家莊：河北教育出版社，1998年

呂正惠〈物色論與緣情說——中國抒情美學在六朝的開展〉，《抒情傳統與政治現實》，台北：大安出版社，1989年

〔日〕淺見洋二〈晚唐五代詩詞中的風景與繪畫〉，收入《唐代文學研究》，第3輯，桂林：廣西師大出版社，1992年

陶文鵬〈傳神尚貌 詩畫交融 ——論唐詩對唐代人物畫的借鑒吸收〉，《文學評論》，1994年第06期

錢志熙〈奇篇試賞析——也說韓愈《雙鳥詩》的寓意〉，《古典文學知識》，1996年，第05期

朱迪光〈論中國抒情作品中的「抒情者」與「抒情人物」〉，《理論與創作》，1997年5月

傅道彬〈門：一個語詞的詩學批評〉，見其《中國文學的文化批評》，哈爾濱：黑龍江人民出版社，2000年

王汎森〈「思想資源」與「概念工具」——戊戌前後的幾種日本因素〉，《中國近代思想與學術的系譜》，台北：聯經出版事業公司，2003年

〔法〕Pierre Bourdieu(布迪厄)著，朱國華譯〈《區隔：趣味判斷的社會批判》引言〉，收於《文化研究》第四輯，北京：中央編譯出版社，2003年

黃興濤〈近代中國新名詞的思想史意義發微——兼談對於「一般思想史」之認識〉
《開放時代》，2003年，第4期

宇文所安〈拯救詩歌：有清一代的「詩意」〉，收入《比較文學與世界文學》，北京：商務印書館，2004年

李定廣〈論唐末五代的「普遍苦吟現象」〉，《文學遺產》，2004年第4期

楊玉成〈世界像一張畫：唐五代「如畫」的觀念系譜與世界圖景〉，《東華漢學》第三期，2005年

黃興濤〈清末民初新名詞新概念的「現代性」問題——兼論「思想現代性」與現代「社會」概念的中國認同〉，《天津社會科學》，2005年第4期

李有成〈自傳與文學系統〉，《在理論的年代》，台北：允晨出版社，2006年

江弱水〈苦功通神：杜甫與瓦雷裡、艾略特詩的創作論之契合〉，《外國文學評論》，2006年第三期

楊玉成〈後設詩歌：唐代論詩詩與文學閱讀〉，《淡江中文學報》，第十四期，2006年6月

胡若詩〈唐詩與病〉，錢林森編《法國漢學家論中國文學·古典詩詞》，北京：外語教學與研究出版社，2007年

李永紅〈人性異化的敘寫：左思〈白髮賦〉的另一種解讀〉，《甘肅廣播電視大學學報》，2007年6月

張靜〈「物色」：一個彰顯中國抒情傳統發展 的理論概念〉，《臺大文史哲學報》，第六十七期，2007年11月

周裕鍇〈風景即詩與觀者入畫——關於宋人對待自然、藝術與自我之關係的討論〉，《文學遺產》，2008年第一期

〔日〕小川環樹〈風景的意義〉著，譚汝謙、陳志誠、梁國豪合譯《論中國詩》，貴州：貴州人民出版社，2009年

方維規〈概念史研究方法要旨——兼談中國相關研究中存在的問題〉，收於《新史學（第三卷）：文化研究的再出發》，北京：中華書局，2009年

方維規〈歷史沉澱於特定概念〉，《二十一世紀》，總第111期，2009年2月

鍾曉峰〈論孟郊的詩人意識與自我表述〉，《淡江中文學報》，20期，2009年6月

顏崑陽〈從應感、喻志、緣情、玄思、遊觀到興會——論中國古典詩教所開顯「人

與自然關係」的歷程及其模態》，《輔仁國文學報》第二十九期，2009年10月
范家偉〈白居易病者形象的呈現〉、〈病者的社會活動〉，見其《中古時期的醫者與病者》，上海：復旦大學出版社，2010年

陳家煌〈論中唐「詩人概念」與「詩人身分」〉，《文與哲》第17期，2010年12月

〔日〕愛甲弘志著，劉小俊譯：〈從文人師承現象看中晚唐時期文學觀的變化〉，《師大學報》，第55卷第1期，2010年

汪湧豪〈閑的視鏡〉，《中國文學批評範疇十五講》，上海：華東師範大學出版社，2010年

〔法〕Daniel-Henri Pageaux（達尼埃爾-亨利·巴柔）著，孟華譯〈從文化形象到集體想像物〉，孟華主編《比較文學形象學》，北京：北京大學出版社，2001年

南帆〈軀體修辭學〉，見陳定家選編《身體寫作與文化症候》，北京：中國社科出版社，2011年

蔡英俊〈論杜甫〈戲為六絕句〉在中國文學批評史上的意義〉，見其《語言與意義》，湖北：華中師範大學出版社，2011年

賴錫三〈論道家的逍遙美學與倫理關懷——與羅蘭·巴特的「懶惰哲學」之對話〉，《當代新道家：多音複調與視域融合》，台北：國立臺灣大學出版中心，2011年

金觀濤、劉青峰〈隱藏在關鍵詞中的歷史世界〉，東亞觀念史集刊編審委員會《東亞觀念史集刊》，第一期，2011年1月

施蛰存〈說「飛動」——讀杜小記〉，《施蛰存學術文集》，上海：上海人民出版社，2012年

Augustin Berque” Landscape and the Overcoming of Modernity—Zong Bing's Principle”，《哲學與文化》，2012年11月

幽蘭（Yolaine Eszande）〈導言：「山水、風景與美學」專題〉，《哲學與文化》，2012年11月

沈國威〈詞源探求與近代關鍵詞研究〉，東亞觀念史集刊編審委員會《東亞觀念史集刊》第二期，台北：政大出版社，2012年6月

鍾曉峰〈論晚唐的「詩名」：一個文學社會學的考察〉，《師大學報：語言與文學類》，2012年3月

鍾曉峰〈詩領域的自覺：晚唐的「詩人」論述〉《彰化師大國文學誌》，第二十四

期，2012年6月

黃冠閔〈風景的建制及其問題〉《中正漢學研究》，2014年第二期，2014年12月



肆、學位論文

吳定泫《詩僧皎然》，復旦大學 2003 年博士論文

陳家煌《白居易詩人自覺研究》，中山大學中文研究所，2007 年博士論文

周益忠《論詩絕句發展之研究》，國立臺灣師範大學中國文學研究所，1970 年碩士論文

嚴小玲《中國古代論詩詩的研究》，華中師範大學中文系，2005 碩士論文

朱大銀《唐代論詩詩研究》，陝西師範大學中文所，2008 年博士論文

周益忠《宋代論詩詩研究》，國立臺灣師範大學國文研究所，1989 博士論文

李良《論詩絕句研究》，復旦大學中國語言文學系，2011 年博士論文

伍、網路資源

黃冠閔〈風景：身體、空間、想像的交織〉，《中央研究院電子週報》，第 517 期，<http://newsletter.sinica.edu.tw/file/file/108/10896.pdf>，2015 年 6 月 25 日

《佛學辭典在線版》http://www.baus-ebis.org/fodict_online/

《牛津字典》線上版：<http://www.oxforddictionaries.com/>

網路展書讀「全唐詩檢索系統」：

http://cls.hs.yzu.edu.tw/Tang/tangats/Tang_ATS2012/SrchMain.aspx

寒泉「全唐詩檢索」：<http://skqs.lib.ntnu.edu.tw/dragon/>

《漢典》：<http://www.zdic.net/z/1f/xs/7656.htm>

搜韻：<http://sou-yun.com/>