

國立臺灣大學文學院中國文學系
碩士論文



Department of Chinese Literature
College of Liberal Arts
National Taiwan University
Master Thesis

北宋詩話中的俳諧書寫
The Witty Writing in the Remarks of Poem in
Northern Song Dynasty

吳榮珮
Jung-Pei Wu

指導教授：黃奕珍 教授
Yi-Jen Huang Professor

中華民國 109 年 8 月
August, 2020



國立臺灣大學碩士學位論文
口試委員會審定書

論文中文題目

北宋詩話中的俳諧書寫

論文英文題目

The Witty Writings in the Remarks of Poem in
Northern Song Dynasty

本論文係吳榮珮君 (R03121014) 在國立臺灣大學中文所完成之
碩士學位論文，於民國 109 年 7 月 31 日承下列考試委員審查通過及口
試及格，特此證明

口試委員：

黃奕珍

(簽名)

鍾曉峰
(指導教授)

袁吉銘

系主任、所長

(簽名)

誌謝

論文終將完成之際，首先我要感謝指導教授黃奕珍老師的指點與提攜。老師在這些時間中持續仔細批閱我往往散漫雜冗的論文草稿，在討論中給予我一針見血而詳盡的指點，直至這些雜亂終於稍稍成章、終於產出。老師更在許多應對進退、生活世情上給予我非常多的啟發，讓我在許多手足無措的時刻仍能穩住腳跟。奕珍老師給予的種種教導與指引，是這本論文終能誕生的關鍵，也是我碩班生涯中的一盞明燈。

感謝口試時康教授韻梅、鍾教授曉峰兩位老師，給予論文許多寶貴的意見。初稿中有許多雜蕪不清之處，兩位老師耐心讀完並不吝給予了許多真知灼見，幫助這本論文更臻完善，令學生著實感激。

感謝我的家人還有好友們，給予我無條件的溫暖支持，幫助我持續在自己的軌道上運行。最後，也感謝在這些時間中恍然照面的所有人、事、物，它們終磨洗掉了些草稿中的躁戾之氣，使這本論文終能以較為平整的樣像，停留在這一刻。

吳榮珮 謹致
民國 109 年 8 月

中文摘要

北宋詩話中可見為數頗多的俳諧書寫，這些俳諧書寫多半出現在本事式的書寫條項中，或者以評論口吻、遊戲小詩等相關詩事中呈現；而隨著時移事轉、詩話逐漸條項化後，這一類俳諧意態便也逐漸隱遁改貌，使得北宋詩話中的俳諧書寫自成一可清晰體現時代氛圍的作品大類。

本文從歐陽修創發詩話體以「資談笑」的詩話記寫出發點析看北宋詩話中的俳諧書寫作品，以討論其中俳諧意態的表現方式及內涵。本文依據俳諧書寫的內容，將這些北宋詩話分成四個大類，分別為以詩人軼事、政事、詩歌評論以及詩文遊戲為中心的俳諧書寫。透過這些文本分析，可以發現俳諧書寫由於其特具的顛覆動能以及彈性，而得以包容北宋文士或許過分激越的個人意念。北宋詩話中愈熾的俳諧戲笑之風，便是士大夫在北宋，與中央矛盾加劇的政治氣氛以及三教合一、儒釋交攝之思想氛圍中，持續追求一安心立命處的體現。

最後，北宋詩話體中的俳諧戲謔，更清晰地突顯了評論生發於賞鑒遊戲、敘事與詩歌互補共陳等傳統詩歌評論特性。

關鍵詞：北宋、詩話、俳諧、破體、詩歌評論

Abstract

Numerous witty writings can be seen in the remarks on poetry of Northern Song Dynasty, most of which appear in the writing items of this genre, or appear in commentary and poems; as time goes by, the witty writing in the remarks on poetry of the Northern Song Dynasty become a large category of works that can clearly reflect the atmosphere of the times.

This thesis intends to analyze the witty writings in the remarks on poems of the Northern Song Dynasty from the starting point of Ouyang Xiu's creation of the literary genre, and to discuss the expression of these witty writings. Based on the content of witty writing, this thesis divides these Northern Song Dynasty poems into four major categories: witty writing centered on poet anecdotes, political affairs, poetry comments, and poetry games. Through the analysis of these texts, it can be found that due to its unique subversive kinetic energy and flexibility, witty writings can accommodate the overly aggressive personal ideas of the Northern Song's writers.

Finally, it was found that the scholars in the Northern Song Dynasty continued to recognize and transform the aesthetic paradigms of the middle and late Tang Dynasty to create poetry and essays, and the increasingly witty writings was a road to freedom, free from political tension. For the new concept came from the unity of ideologies, especially the communication of Confucianism, Buddhism, the witty writings of remarks on poems became more elegant and peaceful than ever before. The scholars in the Northern Song Dynasty keeps pursuing the resting place and freedom from witty writings, and the remarks of poem reflect it vividly.

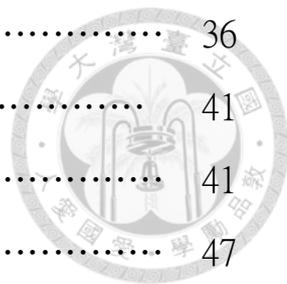
Key words : Northern Song Dynasty, remarks on poetry, witty writing, literature genre, Poetry Criticism

目 錄



口試委員會審定書	i
誌謝	ii
中文摘要	iii
英文摘要	iv
壹、緒論	1
一、「俳諧書寫」之定義與特質	1
(一)「俳諧」由其戲劇表演源出而來的諧謔定調與基本質性	1
(二)「俳諧」的構設方式：「滑稽」修辭	2
(三)俳諧書寫的核心之一：以「社群內的僵弊」戲笑談呵	3
(四)俳諧書寫的核心之二：以「社群外的自由」駭怪超俗	5
二、「俳諧書寫」的歷時發展	7
(一)先秦兩漢的俳諧書寫：修辭方式與書寫情態的奠定	7
(二)魏晉南北朝的俳諧書寫： 在私人書寫領域內精緻化的文筆遊戲	11
(三)中晚唐的俳諧書寫：對抗大雅主流的個人天地建構	14
(四)北宋詩話中的俳諧書寫：生發評論的筆墨遊戲場	15
貳、北宋詩話中以詩人軼事為中心的俳諧書寫	17
一、以人物為中心的俳諧書寫	17
(一)自身才德的肯定	17
(二)超凡之境的嚮往	25
二、以滑稽性格為中心的俳諧書寫	30
(一)滑稽群相：著名文士的滑稽表現	30
(二)狂士典型的塑寫要素：滑稽氣性的納入	33

(三) 蘇軾塑寫時的滑稽面向突出.....	36
三、以政事為中心的俳諧書寫.....	41
(一) 諧謔詩才的政治決策影響力.....	41
(二) 諧謔詩才所具的政治場合潤澤作用.....	47
參、北宋詩話中以詩歌技藝討論進行的俳諧書寫.....	61
一、以詩文評賞為中心的俳諧書寫.....	61
(一) 語言的歧義：詩語戲詮及其挪用.....	61
(二) 「前言戲之耳」：詮釋的彈性.....	68
(三) 作品氣蘊風格的戲謔評賞.....	72
(四) 戲效往還的記載.....	61
二、以詩歌遊戲為中心的俳諧書寫.....	80
(一) 以僵弊小事為笑料.....	91
(二) 以詩歌格律為遊戲規則.....	108
肆、結 論.....	118
一、士人與中央矛盾加劇的政治氛圍.....	118
二、三教合一與援佛入儒的思想氛圍.....	119
三、顛覆、遊戲與圓轉涵攝：北宋詩話中的俳諧書寫表現.....	122
(一) 懸於公私領域之間的意念遊觀空間.....	123
(二) 以「遊戲」造就的顛覆力道終成評說載體.....	123
(三) 新審美思維的典範與限度探求.....	124
參考文獻	125



壹、緒論



以往對於俳諧體的討論，多從詩詞賦等韻文表現切入，而在宋朝大量出現的俳諧書寫現象，也多半由宋詩、宋詞中探求。然而，宋朝大盛的俳諧風氣不僅只於單一體貌的文類創作中，更在新興的、兼具本事筆記特質與詩歌創作述評、行文自由穿梭於相輔相成之韻散間的詩話體中比比皆是。尤其在創寫之初的北宋，詩話中可見為數頗多的俳諧書寫。這些俳諧書寫多半出現在本事式的書寫條項中，或者以評論口吻、遊戲小詩等相關詩事中呈現；而隨著時移事轉、詩話逐漸條項化後，這一類俳諧意態便也逐漸隱遁改貌，使得北宋詩話中的俳諧書寫自成一可清晰體現時代氛圍的作品大類。本文意欲從歐陽修創發詩話體以「資談笑」的詩話記寫出發點，來討論北宋詩話作者們如何援用各種文類、筆法來呈寫俳諧意態；而這些運用了俳諧意態的詩話書寫中，又表現出北宋士大夫異於前代的修身價值與審美追求。這些詩話中的俳諧書寫在在牽涉到北宋的思想表現與特出的詩歌審美情態，是為十分好切入觀察北宋士大夫處境以及審美思維的剖面。

以下，將先由「俳諧」一詞的語用溯源，來進一步定義出本文所謂「俳諧書寫」的意義以及基本構作方式，接下來又將以歷時性的俳諧書寫來觀察其如何逐漸突出對顛覆意態、終為北宋士大夫如何認取、沿用與轉化。由這樣的溯源與歷時性探查，希望在進入貳、參章文本分析時，可以有更清晰的創寫表現脈絡定位，觀見北宋詩話中的俳諧書寫之特出意義。

一、「俳諧書寫」之定義與特質

俳諧體意指以淺俗內容搭配巧言陳詞，致讀者戲笑駭怪的言文構作。由於俳諧體牽涉言文本質、文學審美、思想觀念以及社會約俗等諸多範疇的衝突關紐，本章因此試圖透過「俳諧」一詞的語源、語用以及相關概念研究分析，來說明所謂「俳諧書寫」的本質與特徵，並界定本論文的研究範圍。

(一)「俳諧」由其戲劇表演源出而來的諧謔定調與基本質性

「俳諧」一詞與戲劇表演有著密切的關係。按《說文解字》，「俳」意指「戲」，而有別於「倡」、「優」等樂舞表演，「俳」特別指稱敘事內容以及說白等言文構作部分¹。由於傳統戲劇乃一結合音樂舞蹈、唱念做打來進行敘事搬演的綜合藝術，因此段玉裁最後特別說明「倡」、「優」以及「俳」「其實一也」、都是戲，端看從樂舞或者科白表演的角度切入指稱。而上古小戲多以戲笑謔談、競技嬉遊為主，漢時史料中「俳優侏儒之笑不乏於前」²、「諧笑類俳倡」³這些語用，均可看到當時小戲以滑稽表演為主，而使「俳」帶上戲笑逗樂的色彩；而由其致滿堂諧笑的表演效果，便出現「俳諧」一詞，指稱詼諧滑稽的言辭⁴。而「俳諧」文辭的表徵，則可溯源傳統戲劇表演的情境見其端倪。因與具高度表演性的倡優樂舞交錯呈現，「俳」的部分必然須以一定的修辭技巧來陳言設詞、以精準的科白相輔相成戲樂打鬧的敘事情境，賦予這些外於樂舞的說辭動作明確的表演性，使之既再現真實、復超越日常，以收引導觀眾思索、共同笑樂等具體互動之效。因此，動用文字的形象與音聲特性、巧挪言說的順序結構，使內容戲謔可笑、成為相對「雅言」、「正言」的「劇談」⁵，便是增添文

¹ 《說文解字》：「俳，戲也。」段玉裁注：「以其戲言之謂之俳。以其音樂言之謂之倡。亦謂之優。其實一物也。」

² 司馬遷：《史記·主父偃傳》（卷一一二）。

³ 班固：《漢書·枚乘傳》。

⁴ 李延壽：《北史·李文博傳》：「好為俳諧雜說，人多愛狎之。」

⁵ 同²。

辭表演性、加強詼諧效果的要素；表演者怪陋的形貌扮相⁶，也暗示著科白相應的情境構作。另外，也因「俳諧」言談以娛眾效果為其修辭、表演訴求，並是為出身微賤的俳優之工作，讓「俳諧」從詞構本身便帶有濃重的淺俗意蘊。

以上，透過「俳諧」一詞的相關注解、語用，並上溯傳統戲曲的表演情境，我們可以看到「俳諧」一詞除了戲謔笑樂色彩外，還帶有五種質性：一為不入樂，二為敘事性，三為韻散間雜、唸打交錯，四為對閱聽眾的互動要求，五為淺俗化的趨向。這五種由其戲曲表演出身而具有的「俳諧」質性，在後來各式俳諧書寫中，均有所繼承與開展。

（二）「俳諧」的構設方式：「滑稽」修辭

後多將俳諧、滑稽、詼諧歸納為近義詞，如錢鐘書便以「『滑稽』訓『多智』，復訓『俳諧』，雖『義』之『轉』乎，亦理之通耳」⁷，而今用則多著眼於這三詞彙中機智有趣的意涵。然而從二者的詞義以及語用進一步探究，可將「俳諧」視為作品大類的名稱，而「滑稽」則為此類作品的言文表徵。「滑稽」與「俳諧」之間的關係，可於《史記》及其相關注解中求得端的。

司馬遷於自序中道其為諸滑稽人物做傳之因，乃他們「不流世俗，不爭勢利，上下無所凝滯，人莫之害，以道之用」⁸的人格表現；而司馬貞《史記索引》則引用鄒誕之言來解釋「滑稽」：「謂辨捷之人，言非若是，言是若非，謂能亂同異也。」⁹在此，我們會發現「滑稽」並非詼諧有趣，而是因機智靈活而圓轉無滯。因此，莊周正反參錯的言行表現便被認為「滑稽」而可能「亂俗」；〈滑稽列傳〉中載記了淳于髡等或以形象鮮明的隱語、聲東擊西的引喻、戲謔誇張的正言反說，並不因為他們均詼諧可笑，而是因為他們體現了直言力諫之外的「上下無所凝滯」，最終且收「言談微中，亦可以解紛」的實際效用。

楊儒賓認為，「滑稽」是為莊子所謂「卮言」的表現。根據莊子，言語所能指涉者遠遠小於大道，是不可能完整的承載道理的；然而他終仍以「卮言」這種特殊的言說方式，來引導世人讀此五千言以領略道體。「卮言」是一種「不斷升起的、深入生命底層的創造性語言」¹⁰，是「至人與物溝通的模式，寓言、重言都只是卮言的變形」¹¹，這些刻意背反直言「莊語」的言說，都意圖「瓦解世人（尤其知識份子）拘囿於語言牢房的思維習慣」¹²。而從形式上來說，與它與聖人及渾圓之道的象徵同層¹³，也正是這一「圓轉」的形象表徵，讓我們可追溯到卮言與「滑稽」同樣的語源以及它們相似的表徵，並看到這兩者均有的「超越兩邊，又成全兩邊」特性，可「委屈順俗」、往往「正言若反」因而「支離」「亂俗」等，這些一體兩面的弔詭與效用¹⁴。而在「卮言」與「滑稽」圓轉無礙的中心，便是流動不執的道體/

⁶ 多見於侏儒表演、參軍戲等。

⁷ 錢鐘書：《管錐篇》。

⁸ 司馬遷：《史記·自序》。

⁹ 司馬遷：《史記索引·樗里子列傳》。

¹⁰ 楊儒賓：〈莊子的「卮言」論—有沒有「道的語言」〉，頁5。《漢學研究》，第10卷第2期（頁頁123-157），1992。

¹¹ 同上，頁13。

¹² 同上，頁14。

¹³ 同上，頁11。

¹⁴ 「『卮』可解作圓酒器，亦可解作渾圓；滑稽可解作轉注吐酒之酒器，亦可解作「圓轉縱舍無窮之狀」…卮言超越彼是兩邊，而又可成全兩邊；滑稽一方面「委屈順俗」，一方面又可「言非若是，言是若非，能亂同異」，兩者的功能極為相近，此又不待多言。最後我們回頭看「卮言」的另一種解釋：「支離」之言，此功能當是語義的引伸，但又與滑稽的「亂俗」之功能接近。比較滑稽與卮言後，筆者認為我們有理由相信：滑稽事實上是卮言的表現，兩者具有共同的「家族類似點」。…「滑稽」原本是古中原江漢地區的方言，它用以泛指一切「圓轉」之物。核心觀念相近，難怪連引申義都頗為相似，如說有出入，最多不過滑稽更多了一層俳諧罷了。」同上，頁15。

體道的個體。正因對道有特殊的體認，莊子便以「卮言」命名此種特殊的不言之言；正因對道與言有著不同見解¹⁵，優旃等便以俳優的身份「滑稽」進諫。這種圓轉滑利的語言表述，使得莊子的卮言時被世人以戲謔目之，也令滑稽俳諧得以「言談微中」，巧言譎諫。另外，「卮言」之所以流轉不息、不斷翻新生命底蘊，便由於莊子認為創作的主體並非意識心靈，而是包含著身體展現在內的「身心連續體」。因此，創作是「得心應手」、「全身參與」的，其運作的機制便非語言所能盡。¹⁶《莊子》書中大量鮮明而特出的形象構畫、狀聲摹寫以及超然物外的神話寓言，使得「卮言」的閱讀也動用了身心整體，一如觀覽戲劇表演之極聲色、娛情性。這種對身心整體的吸攝、具體鮮活受眾想像與思索的言文創作要求，亦為「卮言」與「俳諧」之所以可能引發受眾紛怪駭笑、汗出徹悟等劇烈身心整合反映的緣故。

透過「滑稽」與「卮言」的根源意蘊探求，不僅提示了我們俳諧文辭往往鮮明隱喻、正言若反等修辭表徵，更點出了此類說辭要求身心並用地探求言外之意，並均有一「道樞」作為其圓轉流利的核心動力這一言文創寫特點。雖然由於俳優小戲以及滑稽言說中的戲笑成分壓倒性地吸引注目，而成為今日語用中均趨於機智詼諧的單一意涵，我們仍可從二詞語義的溯源性探求中，將與戲劇體制以及言說效果密切相關的「俳諧」，定為此一言文創作的總稱，而標識構寫特性、為之增添表演性質的「滑稽」，歸作俳諧書寫的修辭特質。

（三）俳諧書寫的核心之一：以「社群內的僵弊」戲笑談呵

雖然言說表現上均有正反參錯、身心相應的滑稽圓利特質，然而，以滿堂戲笑為表演要求的「俳諧」，終與莊子欲以體現大道的「卮言」有別。兩者的差異，便在於它們不同的創寫機樞：卮言的滑稽，以道為中心，行不言之言；俳諧的滑稽，則以社群中僵化的人、事、觀念為中心，戲謔劇談無窮。

柏格森從社群功能層面，來認取「笑」以及「滑稽」的產生機制及其意義。他認為，「滑稽」來自於不能適應社會的僵硬表現，而「笑」則是一種要糾正這份刻板僵化的懲罰，要求著社會中的每一份子保持靈活彈性，以維持社群和諧。¹⁷只要敏銳抓出社群中僵化之處，加以

¹⁵ 「滑稽也是一種「不可與莊語」下的語言，《史記》有〈滑稽列傳〉，文中記載淳于髡、優孟、優旃諸人，以滑稽態度或語言，談言微中，終成事功。為何淳于髡等人不直言懇談，而偏要滑稽微中？其原因乃是他們想溝通的人君對於莊語已無興趣，聽不進去，所以談者不得不逆反正規的語言格局，造成一種語義的轉移、對照、決裂，使人君在開懷之餘，忽然有所了悟。據司馬遷的敘述，淳于髡等人滑稽，但其結果卻比正言規諫還好，這也可說是另外一種的無用之大用。」同上，頁 14。

¹⁶ 同上，頁 4。

¹⁷ 《笑一論滑稽的意義》：「性格、精神甚至身體的任何僵硬都是社會所需要提防的，因為這可能表示有一部份活力在沈睡，有一部份活力孤立起來了，有一種與社會運行的共同中心相脫離的趨勢，也就是一種離心力的傾向。（然而在這種情況下，社會不能對它進行物質的制裁，因為社會並沒有在物質方面受到損害。社會只是面臨著使它產生不安的什麼東西，而這也不過是種癥候而已，說是威脅都還勉強，至多只能算得上是一種姿態罷了。因此社會只能用一種姿態來對付它。）笑就應該是這樣一種東西，就應該是一種社會姿態。笑通過它所引起的畏懼心理，來制裁離心的行為，使那些有孤立或沈睡之虞的次要活動非常清醒，保持互相的接觸，同時使一切可能在社會機體表面刻板僵化的東西恢復靈活。因此，笑並不屬於純粹美學的範疇，他追求改善關係這樣一個功利的目的。…然而，笑當中也有美學的內容，因為滑稽正式產生于當社會和個人擺脫了保存自己的操心，而開始把自己當作藝術品看待的那一刻。…社會要進一步消除這種身體、精神和性格的僵硬，使社會成員能有最大限度的彈性，最高限度的群性。這種僵硬就是滑稽，而笑就是對它的懲罰。」《笑一論滑稽的意義》，（法）昂利·柏格森，徐繼曾譯，商鼎數位出版，1992。以上見於頁 12-13。

由旁觀疏離的視角來呈露這份僵化，便能夠不斷製造笑料，滑稽無窮。在柏格森的分析中，「滑稽」與「笑」是有連帶關係的，觀眾的「笑」，是對表演者成功「滑稽」的具體回饋；也因為「笑」是為一種懲處僵化事物的姿態，呈現出這一連串的表演戲樂的「功利性」本質。將柏格森的「滑稽」與《史記·滑稽列傳》中的「滑稽」表現並置觀看，可發現這兩種「滑稽」雖有著意蘊上的區別，但卻是由相似的機制產生，並同樣具有強烈的「功利性」本質。值得注意的是，相對於柏格森專門討論詼諧戲笑意蘊的「滑稽」，而以「笑」作為觀眾的具體回饋，〈滑稽列傳〉中的觀眾回饋則是他們具體的觀念改變，甚至付諸實行的決策轉向；而〈滑稽列傳〉中的「滑稽」表演雖並非盡皆詼諧致笑，但他們確然都以機智的言行表演來凸顯他們所見的「僵化」之處。這份有違群體諧合的「僵化」，就是他們的諷諫中心、言談微「中」所在。如，淳于髡以三年不飛的鳥為喻，突破滿朝沈寂，提醒了齊王國之將亡、應力圖改革的事實，在此，「僵化」之處便是朝中明知應振作、卻畏懼威勢而不敢諫議的風氣。又，其對「酒極則亂」的規諷方式與優孟、優旃的諫說方式相類，都是以誇張的正話反說以及形象鮮明的情境構設，凸顯出君王若持續一意孤行將帶來的嚴重後果；而此處「滑稽」的構作核心，便是君王違逆群體利益的任性揮霍、不聽眾言。同時，我們可以發現，《史記》以「人物—事件—滑稽諫言—聽眾回饋」作為每一個敘事段落結構的用心，也在於呈現這些滑稽諫言所能產生的具體效果：影響君王、改變君王的決策。「言談微中，亦可以解紛」，便是〈滑稽列傳〉中，對「滑稽」比柏格森所提出的「笑」，更為嚴格、更具體的回饋要求。在司馬遷的觀點裡，值得載記的「滑稽」諫言更要求聽眾的正面改變，而不是僅笑笑過去便罷。

這些少數為正史認可的「滑稽」表演，與廣泛的、與雅正對立的「俳諧」戲笑之間，便有著這一言說效果的差異。這些構作機制相似的言說表演是否「可取」，不僅需察表演者的用心立意，更重要的是其效果如何。在受到「滑稽」言說吸引、撼動之後，觀者是停留在戲笑驚怪的情感層面，或者更進一步改變觀念、轉變行動，往往需更深刻的感動受眾、要求受眾更深一層的省思。然而，根據柏格森的分析，歡謔的「笑」需由淺薄、不涉深沈情意的物事觸發，「如果你激起了我的同情、恐怖或者憐憫，我就不能笑這個缺點。」¹⁸另一方面，詼諧逗樂的「滑稽」，也在本質上有著淺俗的傾向：「注入物質中去的靈氣就叫做雅。然而物質卻拒不接受。它把這個高等本質的永遠生動活潑的活力曳將過來，把它化為毫無生氣的東西，使之蛻化為機械的動作。…凡是物質能夠像這樣子從外部痲痺心靈的生命，凍結心靈的活動，妨礙心靈的典雅的地方，它就使人的身體產生一個滑稽的效果。…與其把滑稽和美對立，不如把它和雅對立。滑稽與其說是醜，不如說是僵。」¹⁹在此，柏格森清楚地呈現了滑稽戲笑的本質，而這樣與靈動的「雅」之對立，更讓我們意識到以「俳諧」之「滑稽」來成功諷諫，何其困難。欲以本質淺俗的俳諧滑稽於戲笑打鬧之間成功諷諫，要求表演者與受眾雙方更深一層的心靈轉折。表演者需以敏覺的心靈與精純技藝將戲笑導引至那微妙轉折點，而觀眾也已備妥接受、省思並改變的素質，「滑稽」方可能造就正史認可的「解紛」功效——至此，此份言說表演卻也已然脫離如柏格森所分析的、純粹詼諧戲笑的「滑稽」了。正因「滑稽」諷諫之難，司馬遷列〈滑稽列傳〉記述這些表演者及其精熟的演說技藝、可遇不可求的

¹⁸ 《笑—論滑稽的意義》，頁 89。

¹⁹ 《笑—論滑稽的意義》，頁 17-18。

諫言成功景況；而就中的載記，於今日觀之往往不盡詼諧。相較之下，被歸類為俳諧表演與書寫的記敘呈現，雖必然可收遊戲致笑之效，卻也僅止於此，而未見更深刻之功。

借鑑柏格森對於戲笑滑稽的分析，我們可以進一步看到「俳諧」與「滑稽」的構作核心，並更清楚歸納「俳諧」作為一種作品類別與「滑稽」作為一種修辭表徵，二者之間的關係。覺察社群中存在的僵弊，加以拿捏得當的展演，收致受眾驚怪駭笑、省思改變等具體行動回饋，是為「滑稽」這種特殊的言說構寫、展演律則。若僅停留在致笑的層面，則此類以「滑稽」修辭所構作的言說，便被歸入「俳諧」一類，以戲笑打鬧目之；若進一步實踐其規箴諷諫之效，這份以「滑稽」修辭構作的演說，便可能受史傳認可。總而言之，「滑稽」是為一種必有圓轉中心的修辭表徵，莊子以「道」為其核心，滑稽輪轉出「卮言」；俳優以「社群僵弊」為其為核心，巧言令色地滑稽「俳諧」。因此，「滑稽」修辭可能致「雅」，而「俳諧」演說則一定立基於「俗」²⁰。

史傳的深遠用心以及點出滑稽言說功效的別具隻眼，固然令人肅然起敬，然而不可忽略的是，笑意已然是為一種動員全副身心的行動，並體現了此一成功致笑的「俳諧」演說確然點出了社群中某些僵化之處。因此史傳正典的棄置甚至抵制，不僅道出「俳諧」一詞根深柢固的「俗」底蘊，更凸顯出「俳諧」書寫針對「雅」文化僵弊之處而來的顛覆動能。

（四）俳諧書寫的核心之二：以「社群外的自由」駭怪超俗

以上解釋了「俳諧」中詼諧戲笑的一面，然而值得注意的是，俳說表演當有另一種截然不同的，以奇詭怪特之內容演說吸引觀眾耳目、引發觀眾驚駭的表演範疇。「俳諧」一詞中的「諧」，不僅呈露了滿堂「諧」笑、化解紛陳意見以致「諧」合的演說效果，也給了我們以奇詭致駭怪這一種俳優演說的線索。

《莊子》中「齊諧」一詞所牽連的脈絡以及註解，便可見端倪：「齊諧者，志怪者也。諧之言曰：『鵬之徙於南冥也，水擊三千里，搏扶搖而上者九萬里，去以六月息者也。』」成玄英疏對此有兩種解釋，一為人名，一為「齊國有此俳諧之書也」。而無論是作者或是書籍，「齊諧」所帶來的多為「怪異之事」，如莊子此處所引便是荒誕怪特的大鵬鳥故事²¹。俳諧演說當亦有此種怪特內容，可見一斑。而根據成疏又以「滑稽」注解「諛詭」一語，楊儒賓認為這種「悠謬之言」是為「滑稽的另一種展現」，同樣是為「卮言為反對世俗執著性的莊語」之訴求體現：「莊子除多次使用滑稽的寓意人物，用以形象化其理想人格外，他也不忌諱滑稽妄言，與世猖狂…諧、孟浪、妄言、弔詭這些語詞指的都是狂者之妄言，亦即為滑稽之言。」因此，莊子書中「謬悠（參差、諛詭）、荒唐（瓌璋）、無端崖（連狝）」的言說，也都是「滑稽」輪轉出的另一種風格表現。²²類比「卮言滑稽」的表現，我們可以更全面的推測「俳諧滑稽」構作與風貌：俳優演說間，以形象鮮明的正話反說等「滑稽」修辭，來呈現或荒誕戲謔、或奇詭怪特二種風格的表演，而前者收滿堂諧笑，後者致滿座悚然危坐。而莊子的「卮言滑稽」目的為破解世人言語拘執、體現大道，「俳諧滑稽」則為吸引受眾耳

²⁰ 此處由語源以及〈滑稽列傳〉內容來推敲出的「滑稽」、「俳諧」差異，亦可從兩者的語用來印證之。就語用的方面觀之，可以發現「滑稽」未必與負面意味的詞彙連用，然而「俳優」、「倡優」則必然帶有低卑意味。如，東方朔同時是「滑稽之雄」，卻也被以「倡優」蓄之；司馬遷認為主上以「俳優視之」，以及諸多言語、行徑「頗類俳優」的敘事口吻，都可見「俳諧」一詞的俗蘊以及「滑稽」一詞相對中性的調性。

²¹ 《莊子·逍遙遊》，頁 4-5。《莊子集釋》，郭慶藩，中華書局，北京，2010 重印版。

²² 〈莊子的卮言——一種道的語言〉，頁 14-15。

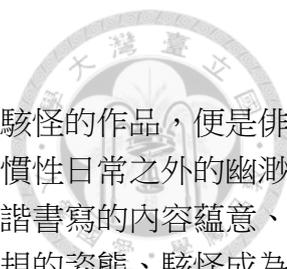
目心神，舒憂娛悲，更引發難以為雅範疇所規約的連翩浮想。

然而，以戲笑為目的的「俳諧滑稽」構作核心，是為社會中僵化的部分，那麼以駭怪表現為要的「俳諧滑稽」，又有什麼核心動機？前引楊文以「狂者之妄言」統稱這些悠謬詭詭之說，而余英時以「說真話」聯繫「俳優」與「狂者」關係的說法，對於解釋這一動機或有啟發。「中國史上特別有『狂士』一型人物，大抵都和說老實話有關係。」然而，「佯狂」亦如同「俳優」，都是隱身於此一因「人微」而得以「言輕」的勢位背後，以表演的姿態包裹其「直言」²³。而綜觀這些荒誕不經的狂言妄語、狂士表現，可以發現這些引起受眾「駭怪」的言辭行徑，是以堅決違棄世俗常情之姿，來反顯社會框架之拘限。相對於「詼諧滑稽」傾向以嗜欲想像等輕盈有趣的言說來吸引人主、表達己意，「狂誕滑稽」則以與常情迥然相違之怪特，為自己開闢框架之外的表述空間。上引楊文以及余文中所關注者，乃就體現大道的卮言謬悠以及傲岸表現個人意志的狂士而言，是為動用其中有真意的「滑稽」修辭言說來推動受眾省思與改變，最淋漓盡致者。而將此關係結構降至淺層的「俳諧」娛樂層次中進行分析，則我們可以發現「俳諧」中的「怪誕滑稽」與以「社群內的僵化」所致笑料為構作核心的「戲笑滑稽」相對，是以「社群外的自由」所致魅惑為核心。「俳諧」言說中的「怪誕滑稽」暗示著在穩定的物質倫理之外，更有著雖危險卻自由、因而誘人心弦的未知空間。以戲笑和怪誕這兩軌難以雅馴的滑稽併行，「俳諧」言文以此吸引倫常社會中的受眾一同遊心物外，抒發穩定框架中無處安放也難以消釋的過剩心神。

俳諧演說中的這條怪誕軌跡，除了在漢賦雜文、《齊諧》一類的志怪筆記中持續輪轉，更於中晚唐時與戲笑滑稽並陳於韓愈等奇險怪特的俳諧詩、以精怪賦詩想像取樂的傳奇小說書寫中。詮釋出俳諧滑稽中的詭詭意蘊，讓我們可更全面的關注俳諧書寫創寫動機、寫作風貌與展演風格各方面之前承與新變。

綜上所述，我們可以將「俳諧書寫」定義為一種運用了「滑稽」修辭，以力致受眾驚笑駭怪的文類。源出於俳優表演，以高度敘事性、自由的韻散與唸打交錯，來造致閱聽受眾於心神與身姿同步的互動要求，是為俳諧書寫的表現基調；也因為這種娛樂受眾耳目的性質以及表演者的低卑身份，使得俳諧表演無論透過外部定位或者於其內部發展，都帶有淺俗的色彩。進一步探究，顯然深具與周王朝禮樂文化抗衡意圖的《莊子》書中的語用以及內容表現，給予我們不少關於俳諧書寫何以實踐、生效的線索。首先，時與「俳諧」互訓的「滑稽」二詞之間的關係，可以發現，強調以形象化表現、正言反說等方式以圓轉呈露其中心意念的「滑稽」修辭，是為我們分析俳諧書寫所以能致驚笑駭怪的構作方法進路；而透過對「諧」字的追索，我們也可以發現俳諧表演當不僅有笑謔遊樂的表演，更有怪特駭俗的幽渺情事想像。而根據柏格森以及余英時的意見，我們可以點出這兩種俳諧表演的滑稽核心：點出社群內的僵弊，以及揣想社群外的自由。正是這兩種難以雅馴的意蘊，使得俳諧書寫得以在名言宣說的道德規範、威言恫嚇的權力所霸佔的界限之外圓轉不息，爆出對僵弊現象的訕笑、紓解體制內的無聊。

²³ 「中國知識份子這一『狂』的傳統真是與西方的「愚」交相映發。尤可注意者，二者都與俳優有相當程度的內在關聯。「狂」與「優」有一個基本相同之點，即不以真面目示人。優孟衣冠固然是扮演非我的角色，佯狂也同樣非復原來的自己了。事實上，也只有在這種假扮的情況下，說老實話的人才能為「人主」所優容。」以上摘自〈中國知識份子的古代傳統—兼論「俳優」與「修身」〉，收錄於《士與中國文化》，頁 114-177。上海人民出版社，1987。



二、俳諧書寫的歷時發展

根據上一節的語源語用分析歸納，我們可以說，意圖使受眾驚笑駭怪的作品，便是俳諧書寫。這些俳諧書寫或點出社群中的僵化以致戲笑、或誘引受眾一探慣性日常之外的幽渺以致駭怪，來引導受眾思辨、收受對方身心同步的回應。而觀察歷來俳諧書寫的內容蘊意、修辭呈述以及所致閱讀效果，可以發現戲笑逐漸落實為一種對抗主流常規的姿態、駭怪成為脫略常規世界的超逸，而俳諧書寫則成為個人詮釋空間的建構。俳諧與其他文藝作品最大的差異，在於其巧言形構卻極力避免深邃的情志與省思，而需打斷深刻嚴肅的心神觀想路徑、岔往非慣性思維以導出戲笑遊觀；而俳諧作品的高明與否，便端看其「刻意打斷」並致「岔出正軌」的手法夠不夠明朗有力——也就是說，「刻意打岔」便是俳諧書寫的修辭根本，其修辭表現都是為了達到此一效果而發。因此，我們可以發現，俳諧書寫滑稽圓轉的修辭表徵，並非沒有目的的原地空轉，而是意圖岔出思維慣性的框架之外、滑出無窮無盡的戲笑與遐思。

這一圓轉流利的意象，有三個層次的體現：俳諧書寫所致閱讀效果、俳諧書寫的言文構作模式，以及俳諧書寫的核心動能。第一層次為章法安排上的表現，我們可以看到俳諧書寫意圖導引出的觀賞路徑，是於在現實（正）與妄境（反）兩造往復輪轉，最終躍至其中出位之思（合）；第二層表現在言文運用技巧上，透過對語言文字的形、音、義本質以及各式文體的精熟掌握，俳諧書寫往往以其出位之思為中心，輪轉援用最聳動的文類與修辭表現；第三層次是為俳諧創寫圓轉無窮的核心動能，俳諧創作者一旦以其獨具慧眼覷準了某社群弊病中樞，便可據此類推出各式俳諧之作。此三層次的圓轉運作，使俳諧書寫滑稽無窮地岔往作者所欲呈露的觀點。其中，此三層次於俳諧表演、創寫之初，便已然奠定影響深遠的基本形貌；而第二類語言運用層次則在魏晉南北朝時期有更進一步的發展，至中晚唐更以遊藝之精，將俳諧書寫所能承載的意念、也就是第三層次的核心意念，推往更為尖新的境地。俳諧書寫從為了加強說者的演說效果而滲入到為了自娛娛人而獨立成章的過程，透顯出言說者在掌握滑稽修辭的同時，也日益鞏固突出的創作主體意識。

以下，將以俳諧書寫中的滑稽三層次，切入討論俳諧書寫歷來的書寫表現以及引起的討論，來具體觀察俳諧書寫的修辭特質、寫作效用，以及如何成為北宋詩話中所見的形貌。

（一）先秦兩漢的俳諧書寫：修辭方式與書寫情態的奠定

我們可以發現，俳諧書寫所建構出的戲笑遊觀空間，往往懸於真實經驗與荒誕狂想兩極之間，並將受眾思維於此兩極之間迅速拉引，透過狂誕張揚（對僵弊事態的誇誕點訶、對奇詭物事栩栩如生的描摹）與現實收弛（復置倫常處境中，凸顯出無論異境人間均荒謬）間的劇烈落差，來使受眾越過慣性思維（重回現實，卻已然注意到現實的僵弊與拘束），收致哄堂謔笑或者浮想聯翩的效果（在這中間岔出的思路上，所獲得的娛悅）。正是透過這現實與虛誕之間敏銳而直觀的比附、往環與襯顯，俳諧作者得以現實為跳板來脫略慣性思維的邏輯推演，迸發新奇異常的內容；而對物態人情、言文技巧有愈精準的掌握，便愈能有力地在現實與虛誕之間穿梭跳躍、岔出思維常軌。《詩經·衛風·淇澳》往往為上溯俳諧書寫者提及。此詩主要以綠竹、金玉的質性來比附凸顯君子的堂堂德貌，並體現君子既通情達理，又得當有度的表現；其中「善戲謔兮，不為虐兮」一句，往往為俳諧戲笑正面註腳之用。然而，此詩卻並不以令讀者戲笑逗樂為訴求，而是重在讚嘆君子的德性、哀樂中節的性情表現。這首主要以比譬手法寫就的詩除均正面表現君子德性，最後一句更直抒其意。因此，本篇雖然可

以為俳諧書寫的存在註解，卻不具岔出正軌、致驚笑駭怪的俳諧意態。相較之下，簡單勾勒情境與對話的〈鄭風·山有扶蘇〉，便顯著造就了俳諧效果：「山有扶蘇，隰有荷華。不見子都，乃見狂且。山有喬松，隰有游龍，不見子充，乃見狡童。」山邊的扶蘇與喬松、水中的荷華與遊龍，除了類比女子意中人的美好，也隱隱暗示了女子身處的等待場景。等到後來，美好的意中人尚未出現，卻見「狂且」、「狡童」出沒，打斷了女子滿心的期待，怪陋荒謬角色的躍出，造成意想上的落差，引致讀者笑意。在這首小詩中，「正面」的現實，表現在山水邊的景物點寫，「反向」的妄境，則是過分美好而顯得有些虛幻的戀人想像；在等待間輪轉岔出正途的最終現實（合），則是形象荒誕、卻真實存在的傢伙。他們戳破了女子的幻想，讓她回到既熟悉、卻又出乎預料的嘈雜現實；而小詩簡潔卻生動的情境構劃與女子口吻述寫，便彷彿在讀者眼前上演了一齣滑稽小戲一章末「乃見狂且」、「乃見狡童」兩句，幾乎令女子跺腳揪罵荒誕丑角的情景栩栩現前。透過這首小詩，我們可以發現具體的情境、敘事情節以及說白摹寫，有利於運用正反合的章法與筆墨，來造就俳諧效果。

因此，被視為虛構小說之源的諸子寓言，便更適於、同時也更需要俳諧意態的表現。寓言中的俳諧意態，首先可以其中角色來突出。如戰國時勢衰力微的宋國國民，便往往在寓言中表現出僵腐可笑的行徑思維，成為寓言故事中常見的丑角。另一方面，擬人化的動物角色，首先以其超現實性吸引了受眾的注意，而或荒唐、或愚昧、或殘酷的言行，也都因為牠們是動物異類，而相對無傷大雅。而這些寓言的巧妙之處，也在於以現實可感的物態情境為骨架，一步一步延伸出虛妄荒誕的內容。戰國宋人單薄的勢位與誇張愚昧的行徑相輔相成，引來笑侮；而揠苗助長與守株待兔的行為看似誇張愚昧，卻奠基於農人期待豐收與看天吃飯的真實生活情境；鸕蚌之爭以及燕雀處室均以動物的形象、生活習性為基本框架，並將各國君主的征伐與貪欲擬放其中。這些亦正亦反、虛實相參的敘事與描繪，在被推到荒誕的極致時，復拉回現實中策士進言的當下，襯顯出說者欲表現的道理。然而，施用於政治遊說中的寓言故事強烈的現實諷諫意圖，讓故事段落中的俳諧滑稽可以有利的建構，卻也往往在後段的思述直陳中消失無蹤。俳諧所帶來的驚笑駭怪之意，是寓言作者用以諷諫達意的元素、吸引耳目的調劑，而並非創寫的重點。因此，對於敘事情節、角色塑造、對白述寫等，往往點到即止、簡單勾勒；接下來欲吸引受眾往深處思索、甚至改變行止的思辨，則多收歸於某一思索體系。因此，雖然策士寓言很大程度的體現了俳諧意態、全篇往往具正反合的敘寫架構、體現出俳諧的反抗動能，卻是將受眾從一個同質化極高的情境，帶往另一個意趣單一的省思。策士寓言由其說服他人進行思索與行動改變這樣的創寫目的，而與俳諧書寫有著根本上的差異：一個成功的寓言將造就受眾具體而明確的行動改變，收結於具體而單一而深刻的價值觀；然而俳諧書寫則帶領受眾戲笑盤桓，浮想聯翩，開散無端。

正因此，俳諧書寫直到部分漢賦從「勸百諷一」的追求中，分化出作者個人自我情志書寫，方得獨立成篇；而由優言、隱語脫胎而成的漢賦，必具設詞問答、韻散配合的書寫體式，更似應俳諧滑稽正反合的章法構作而生。而由於吸納了隱語的寫法以及俳優諧詞的表現，漢代俳諧賦得以更完整的體現俳諧滑稽在言文技巧上的表現。隱語本為上古巫者用以傳達神聖旨意的語言修辭，多以描繪物態事理、各種雙關暗示，令受眾領悟其中意涵。透過隱語這一表現體式，同時滿足了俳諧書寫的兩種需求：正反交錯相映的情境構畫方法，以及對言外的幽渺幻境暗示。而隱語與宮廷優言相互激盪的結果，逐漸發展出整齊並用韻的句式；至荀子

手中，〈賦篇〉則運用隱語的言文技巧，進一步精緻化了賦作的文辭運用，使之進入雅文學範疇。透過史傳中所載淳于髡的言辭以及東方朔與郭舍人進行滑稽舌戰的方式，我們可以發現，對言文特性、文類更精細的掌握與運用，成為了這些諧言滑稽更為精彩有趣的元素，而這體現了俳諧滑稽的圓轉無窮於言辭創寫層次的表現：諧言表演者巧妙地立於輪轉的中心，自由地援用跨文類的體勢表現以及言文形聲的深淺意涵，滑稽無窮，妙語如珠，既娛眾且競戲²⁴。我們可以在後人多所歸納為「俳諧賦」的作品中，看到正反合章法在更精緻的言文運用，更高明地突出作者自我意念的表現，如揚雄的〈逐貧賦〉與戴良的〈失父零仃〉等，都是作者立於意念中心，滑稽援用各式文類語態以及文辭技巧而成的精采俳諧書寫範例。揚雄的〈逐貧賦〉將「貧」擬人化，與之展開對談。而揚子與貧的言說，不僅以精整的句式寫就，起首更均以史傳筆法一本正經地呈現「貧」的身家背景。在揚子的指斥中，「貧」是一來自荒遠之地、嚴酷卻幼稚的庸卒；而在「貧」的自我抒懷中，他們家世代質樸有德，更為宿主帶來好運。如此，在典正文體與逼真精細的情態描寫間穿插荒誕可笑的内容，使現實與妄境都更加具體可感，造就較過往簡樸筆墨勾勒出的俳諧意態高上許多的戲笑逗樂效果。句式整齊用韻的抒懷内容，也讓讀者在閱讀間更易獲得精神遊想的樂趣，並同時兼有彈呵社群僵弊而來的戲笑，也飽富框架外的情境幻遊之樂，使得讀者在與揚子同感共憤至極處時，卻又被「貧」煞有介事的自我吹捧、揚子最後心甘情願地俯首稱臣的荒謬意態打斷，最後只得啼笑皆非地看著揚子永與「貧」相遊息。篇末對「貧」憤然欲拂袖離去的情態描寫，同時讓「貧」的擬人描寫更加栩栩如生，也打斷了長串的韻文競戲内容，拉開一段距離，再將「貧」深具反諷意義的怒氣推至最高點：「誓將去汝，適彼首陽。孤竹二子，與我連行。」看似為宿主帶來禍患折磨、還厚顏自誇的「貧」，至此，竟與深具反抗權貴意義的隱居高士成為同一陣線，揚子的就範，看似無奈，實宣示了自我的狂狷傲骨。在此，揚雄以其對言文表現的熟諳，運用雅範疇的文字表現（典正文體、嚴整的聲情句式、精緻的情境描寫），加深了俗内容的反諷，傳達其矛盾卻並存的堅持自傲與無奈。同時，俳諧用以吸引受眾的戲笑與自由聯想，於其中都有所表現，其中對話博辯雄發，卻同時荒誕可笑---這些相反卻相成、使讀者的心懸於其間的對立並存，都體現了作者對於俳諧意態於章法佈局以及言文運用上的高超技藝。

值得注意的是，在〈逐貧賦〉的最後，揚雄沒有諷諫之意，也並不訴求任何具體的行動改變，甚至其意念本身固然堅決，卻是由兩造矛盾皆頑立的辯證推拉岔致。這便是俳諧書寫與其他文類最為不同的地方：其核心動能往往難以雅馴致用，更在成功造就受眾戲笑遊觀的效果之後，其心神便浮想聯翩、散逸無端。正是由於其核心動能往往難以雅馴、矛盾並存，造就俳諧書寫動態往返的篇章表現；而受眾浮想聯翩的心神，註定讓「勸百」難以「諷一」，卻引起一片競戲嘩然，無窮滑稽。〈逐貧賦〉的核心動能，是為對中央權貴的深刻憤懣；而揚子與貧的對話交織出的偏激意念，其實也僅是符合部分處境的片面真理（如，貧窮與德行其實並不必然相符應、富貴也並不一定無德）。因此，這篇作品必為言文拋卻了對當權者進行諷諫的用意之後，方得開拓出的個人意念承載空間；而這大力開拓有別於大雅論述的言文力道，則來自於其不雅馴的意念和創寫實踐。這個動能本源更是弔詭：作者有感於社會結構的難以撼動，於是放棄了對直言諷諫的希求；然而也正因為對諷諫的放棄，他的言說卻得以獲得了專屬於他的獨立力量，掙脫雅文化的規訓，而可以承載他有違於中央、「大逆不道」

²⁴ 以上內容參簡宗梧：〈賦與隱語關係之考察〉，逢甲人文學報第8期，2004。

的個人意念，造就更為深沈雋永的俳諧意態。同時，也因為其說既沒有任何改變他人的意圖，也沒有欲自立於一尊的野心，這樣以競戲筆調抒發的個人狂狷、矛盾的意念，便激起讀者更自由多元的聯想，甚至技癢仿作一韓愈的〈送窮文〉，當便是一篇精采而出乎作者預期的讀者反響。揚雄的〈酒賦〉，也是一篇岔出歧途、難以雅馴的作品；透過〈酒賦〉，可以讓我們看到淺俗詞彙入雅文體的對比碰撞出的可笑情態，其中並以「鴟夷」為「滑稽」圓轉意象的一淋漓表現。無論是如篇首開宗明其欲諷諫好酒的漢成帝之義，或為勸誡嗜酒友人而發，這篇作品以義正嚴詞的姿態發起，最後卻完全岔離這份勸戒之意，轉而抒其憤懣。〈酒賦〉以水瓶與酒器的描寫與對照，由兩者形貌、生存處境來暗示正直之士遠不如巧言令色的佞臣吃香的官場生態。與〈逐貧賦〉相較，〈酒賦〉的俳諧戲謔更根植於俗物醜態的書寫以及自嘲反諷。在這篇小賦裡，揚雄運用大量的日常器物來描寫水瓶與酒壺，尤其水瓶從形貌到身周物事、處境，都運用了粗糙平凡的詞彙描寫，以這些俗言辭入賦文體，造就衝突對比；而鴟夷滑稽「腹大如壺」的描繪，則暗示了佞臣吃香喝辣、腦滿腸肥的形貌身姿，以此引人發噱。而除了以俗陋筆觸自嘲己輩正直之士，對「鴟夷滑稽」的酸言酸語在揚雄寫賦的當下，更成為他對自己的反諷：他自己也運用了俳諧滑稽為此作，還不能夠以之來獲取財富呢。最後，揚雄對比兩者，才又天外飛來一筆且輕描淡寫地說：其實問題根本不在酒身上。從章法到筆觸，揚雄都體現了難以雅馴致用的俳諧書寫動能，更引起後世讀者紛紛戲仿、在笑謔中抒其憤懣。

俳諧書寫核心動能的滑稽輪轉，除了體現於此動能本身的弔詭辯證、難以雅馴致用外，激起的一片聯想與戲仿，也體現出讀者們亦被高明的俳諧書寫所引動，也跟著踩起核心動能，轉出許許多多競戲仿作。而除了可能青出於藍、推陳出新的作品以外，一些層次較淺小的社會僵弊，也於漢時抵定，並於後世激起各種針鋒相對的競戲仿作。如怪陋殘形、地域差異等，除了在漢時便有〈短人賦〉等以此為僵弊核心的戲笑俳諧，更流衍至今；志奇詭幽怪一類的俳諧，也漸有基本題材、形象的塑造。這樣敘事模式化的表現，或類於故事母題在後世敘寫中的流衍：一個敘事基型或者角色形象被有力架構後，引發後世各種沿用。然而這樣的沿用，卻在俳諧書寫中有更大量的表現，更流衍成俳諧書寫的一大毛病，當是因為俳諧書寫作者往往更注重引逗讀者驚笑駭怪的效果，而並非專力於創寫敘事內容本身；且俳諧戲仿往往是在更為輕鬆的情境中進行，而並非意圖立身留名的創作。因此，在一篇高明的俳諧書寫、一可屢試不爽地吸引受眾之核心動能被挑出、建立後，激起的大片流波中也必有拾人牙慧、譁眾取寵的劣作存在。四庫館臣對這類作品集有「效尤滋甚，面目轉同，無益文章，徒煩楮墨，搜羅雖富，亦難免於疊牀架屋之譏矣」²⁵的貶斥，而這樣的毛病，卻也便是由於俳諧書寫這樣的本質、呈寫效果所造成。

踩就核心動能便可滑稽無窮，也反映在語言文字的競戲規則上。如，《漢書》中載記的東方朔與郭舍人之俳諧競戲方式，便是環繞同一主題，以韻語進行覆射拆解。在這樣的語言遊戲中，已然完全脫略意志與情意的表述，而純粹由物態的描繪表現、語言音韻的多姿聲情而發，正因此，顯然對言文知識有著更精微掌握的東方朔，成功地在這場文人與俳優的語言表演競賽中，為文人贏得一城、證明了自身為文士的專業身份意義；然而卻也因為參與了這

²⁵ 引自鐘志偉：〈平議《四庫全書總目》「假傳體」文類的編目與批評〉，漢學研究第 32 卷第 4 期（民 103 年 12 月），頁 23。

場徹底剝解了語言神聖性的活動、與俳優侍臣同列競戲，成為《漢書》一類大雅目光始終沒有辦法心平氣合評價之的關鍵因素。而除了東方朔因其言行落實了文人們淪為言語侍從的恐懼而飽受貶斥以外，隱語、文字由最初傳達神聖旨意，溝通人神意念的神聖載體，至此成為不含任何深遠情志表述的文字遊戲，或也便是大雅評述中不斷申誡俳諧書寫之危險的重要原因。

以上，我們可以發現俳諧書寫在其表演、創寫之初，便已然於篇章結構、言文表現技巧以及核心動能層次上，奠定出的滑稽輪轉結構、意象，並留下不少令後代讀者競戲仿作的名篇。俳諧源出於優語這一人低勢微的發話處境，要求表演者著重其所致驚笑駭怪的效果，造就這一套滑稽的言說表現方式；而這些特殊的章法筆勢以及俳諧的低卑意態，又令俳諧書寫得以承載或矛盾或狂狷、甚且違逆大雅評述的意見承載動能。

（二）魏晉南北朝的俳諧書寫：在私人書寫領域內精緻化的文筆遊戲

俳諧書寫由於其低俗的表演出身、造致驚笑駭怪效果的要求以及特殊的言文表現，而往往遭受大雅評述的貶斥，然而卻仍流行不已，並於魏晉南北朝時被歸放在小的、私領域書寫脈絡中，並因此有更精緻也更豐富的表現。

漢宣帝便曾以「小大」來分別賦作的施用領域及表現差異：「辭賦大者與古詩同義，小者辨麗可喜。譬如女工有綺縠，音樂有鄭衛，今世俗猶皆以此虞悅耳目，辭賦比之，尚有仁義諷喻，鳥獸草木多聞之觀，賢於倡優博弈遠矣。」²⁶這段話的用意顯然是為滿足感官享樂的賦作進行辯護，而他的方法，便是透過區分作品的大小、承認對耳目感官之樂的需要，來拓出「小者」的存在意義。另外，他還指出，這些「小」的辭賦中也不乏仁義諷喻、物態知識，是較倡優博弈更有意義的娛樂。與古詩同義的「大」者，應指有政治諷諫意義、可觀風體情之作；相對的，「小」者則是專為耳目娛玩而作的「奇文」、往往受「雕蟲霧縠」之譏者。強調耳目愉悅對「世俗」的重要性、承認這些專供娛樂的賦作僅能為「小」者私用、又拉倡優博弈來墊底，漢宣帝既進且退、聲東擊西的為這些小的、私領域的娛樂創作劃分出存在的一席之地，並呈現出逐漸浮上檯面的文學創作公私領域差異，使得私領域的耳目娛玩之作，有更多發展的可能。除此之外值得注意的是，「倡優博弈」處於娛樂活動中最不可取的墊底地位一由此可見，東方朔身為隸屬於公領域的文士，卻以有類私領域之俳優言行受到帝王注目、獲取勢位，在當時是多麼惹人非議的奇特行徑。

東方朔由其言行表現的複雜弔詭，在《史記》與《漢書》中有著非常不同的記寫形象與評價。在《史記·滑稽列傳》之後續補增入的東方朔，是一博學而對政治現象、社群體制有所批判，而以荒誕戲弄的言行「隱於朝」的狂狷之士²⁷。續補中東方朔的憤懣與無奈，從他對答其子詰問、敘事化的「答客難」記寫間，悄然流露，並由此可見作者對其情志的肯定與同情的態度。而在《漢書》中，東方朔則是一博學而賣弄、多智狡黠卻亂俗惑眾的麻煩人物。他開啟了文士理所當然地安於、甚至以俳諧倡優姿態獲利驕人的弊端，也是使賦體走向不可挽回的頹風的悖德作者之一。這些爭議，來自於對東方朔俳諧言行的不同詮釋—其俳諧行徑

²⁶（東漢）班固：《漢書》，頁 2829，北京：中華書局，1962 初版。

²⁷ 褚少孫，西漢元、成間博士，修補部分散佚《史記》散文十餘篇。在司馬遷〈滑稽列傳〉淳于髡、優孟、優旃三人事跡之後，增補包括東方朔、郭舍人、西門豹等人事。

本身，也和俳諧書寫一樣，同時引起高度關注與紛陳爭議：在續補裡，東方朔的滑稽荒誕，是為對社群僵弊的一種抵抗；而在《漢書》中，東方朔身為文士，卻以俳諧言行吸引人注目、獲取勢位，便是將小的、私領域可容許的娛樂，混入應嚴肅端謹以對的公領域的壞亂之端。劉勰的《文心雕龍》承繼了《漢書》的觀點。在〈諧謔〉更進一步將「俳諧」化約為「諧謔」、歸納出一條雅馴的戲笑書寫體類時，東方朔也是為其中一個重要轉捩點：將賦、謔兩脈之用都導向「無所匡正」、「無益規補」的發端。

劉勰雅化俳諧書寫的第一步，是上溯古籍，肯定其本質上對情性疏導的正面效用。芮良夫「自有肺腸，俾民卒狂」一語，便呈現出先賢已然注意到人心有怨怒等激越之情，發而有「無方」的「歡謔之言」；睥睨之謳、侏儒之歌，貌似嗤戲形貌，卻也都是因應世情（華元棄甲、臧紇喪師）而產生的嬉笑怒罵。再者，這些淺俗鄙俚的言文若「苟可箴戒」便往往「載於禮典」，可見先賢姑存無棄的取捨態度。〈諧謔〉以前者歸因認取所有俳諧書寫存在的意義，而以後者來界定俳諧書寫中可觀可采的標準，將其中有所規箴諷諫意義者與專致驚笑駭怪閱聽效果的作品劃分開來，將有諷諫深意者納入其文學體系中的「諧謔」文類。這一開宗明言的取選標準，與史書的記寫取材和批判相似。順此意念，劉勰無論是在探析「諧」言或「謔」語流變的段落，都警示讀者此體容易流於意義輕薄的空言。然而，劉勰對於「諧」和「謔」兩體的源出以及相關論述中可見的矛盾態度，卻超出以含規箴諷諫之意為上的取選標準，而滲入了劉勰溯本清源、意欲建構專屬於文士書寫的「諧謔」脈絡之用心。

「詞淺會俗，皆悅笑也」的諧言與俳優表演關係更密切的源出，當是劉勰對此有更多批判、更顯警戒的原因之一。雖然「優旃之諷漆城，優孟之諫葬馬，並譎辭飾說，抑止昏暴」，在戲笑之後確實造致諷諫之效，但最後卻仍以兩人為空戲諧謔的壞典範、「效之不已」的下場。另外，雖然諧詞與謔語的弊端都是空戲滑稽、圖事雕蔚，然而劉勰將諧言末流比為「溺者之妄笑，胥靡之狂歌」，而對謔語則以「童稚之戲謔，搏髀而忤笑」言之，則可見其批判程度輕重有別。劉勰諸般超出以作品規箴諷諫為擇取旨歸的表述，便是要將俳諧書寫從俳諧倡優之口中脫解出來，另外架構不僅有諷諫深意、更專屬於文士的「諧謔」系統。將「謔」拉入此一體系，固因其「意生於權譎，而事出於機急，與夫諧辭，可相表裏者也」，也建構了一條有別於俳優口頭表演、專屬於文士諷言脈絡的文類。我們可以發現，篇中所舉諧言運用者，難以排除俳優之流、更需解釋《史記·滑稽列傳》的作意；而謔語不僅多為文士所用，更於使用之初便「大者興治濟身，其次弼違曉惑」，往往「披於紀傳」。排除了俳優、拉入謔語，「諧謔」這一文類的命名以及源流爬梳的字裡行間，都體現出「自魏代以來，頗非俳優」的時代風氣。劉勰的做法，同時將部分俳諧書寫納入其以致用為上、雅馴有度的文學體系中，提升了部分俳諧書寫的地位，然而卻由於對雅馴致用的重視，而忽略、甚至或許是刻意割捨卻了俳諧書寫致驚笑駭怪之效的作意，以及刻意岔題等書寫筆法探究。

劉勰拉建〈諧謔〉的第二個用意，在將那些過分激越的驚笑駭怪壓縮進文字遊戲中。「自魏代以來，頗非俳優」之後，「君子嘲隱，化為謎語」，透顯出魏晉在更清晰地架構文學體系、有創作公私領域之別的意識之後，可更理所當然地發展文字遊戲、以精巧的文字遊戲為篇的現象。謔語發展出更明確而細瑣的遊戲規則，消耗了浮薄競戲的心神，且提升了文字運用的技藝。與過往可能惑眾亂俗的諧言相比，魏晉之後精緻細巧的謔語即便沒有深意，卻也僅能安分的待在小的、私人書寫領域，為品物覆射等遊戲之用，而不致思想價值觀上的混淆一

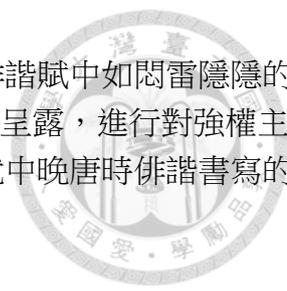
這當是劉勰對謎讖末流的批判遠小於諧言的另一原因。由於公私創作領域區分得更清晰，私人書寫中的遊戲創作更廣為接受，也更見精巧；而「戲笑」的精力也轉化成「遊戲」的刺激，成為合理的文人雅戲。

另外，今日時被歸為俳諧賦作的〈解嘲〉、〈答賓戲〉，以及為漢宣帝以「小」文類安放其存在位置的〈七發〉系列創作，未列入〈諧讖〉，而另分入〈雜文〉中。然而，〈雜文〉卻不關注其中的滑稽戲笑之意，而著眼於其中纍纍煥然的知識與文采；這些篇章的可觀之處也並非其所致驚笑駭怪，而在作者「乃發憤以表志」、「身挫憑乎道勝，時屯寄於情泰，莫不淵岳其心，麟鳳其采」的創作心境與文才表現。而於〈諧讖〉中二度被視為亂象分水嶺的東方朔，在〈雜文〉以及〈詮賦〉中，則有「智術之子，博雅之人」、「品物畢圖」等語，間接或直接肯定其智識和言文技藝；然而一旦追問起東方朔整體言行以及其言說表演效果，劉勰便仍需將他放在亂首禍源的位置。這些論述都體現了在劉勰雅馴致用的文學體系中，俳諧書寫力致的驚笑駭怪是被排除在外的。由此角度觀之，〈諧讖〉、〈雜文〉實乃〈詮賦〉所溢出，而需另立此二篇的原因，正在於其中的俳諧動能：或「空戲滑稽」、或為「暇豫之末造」，而無法完全歸入〈詮賦〉中諷喻勸諫或者妝點國政的作品脈絡；而即便劉勰著眼於人類情性所需，以及作者的心境、才智表現，他勉強接受了勸百諷一、最後失效了的諷諫，也接受了文字遊戲，在其文學體系中為這些俳諧動能保留了一定的空間，但對於可能打亂了大雅論述樹立典重標竿、經世致用的空戲滑稽則深切痛責。這一樹立深遠典範的用心，便是劉勰的文學體系無法直接地討論俳諧書寫的原因。然而，劉勰的文學體系所刻意切割出的、俳諧書寫難以雅馴的動能，仍散逸在魏晉大量的俳諧雜文以及筆記小說中。

在大雅論述中面貌複雜的東方朔，在雜文私傳裡終有較全面的評述。西晉夏侯湛的〈東方朔畫贊〉中，便點出東方朔的行徑乃「潔其道而穢其跡，清其質而濁其文；弛張而不為邪，進退而不離群」以居於「退不終否，進亦避榮」的微妙位置，最後更為此奇人異士找到了安身之處：仙境。「談者又以先生嘔吸沖和，吐故納新；蟬蛻龍變，棄俗登仙；神交造化，靈為星辰。此又奇怪惚恍，不可備論者也。」在此，俳諧的兩個面向合而為一：東方朔正是因為來自於方外超越之處，所以才有這些超越二元對立、凸顯社群僵弊的表現。史書由於建立龜鑒的撰做目的，不僅難以明說東方朔的存在意義，其滑稽言行更成為動搖極權社會穩定的亂源；而在劉勰以致用為尚的雅文學系譜中，東方朔則是敗壞文士應有的「文」之表現的禍端：他一方面運用豐沛的智識才華，極至推演言文技藝，而一方面卻不遵守文士之「文」所應有的端謹致用、情志深沈等創寫方向，破壞了文士階層努力維持的社會表率意義。然而，文士於私領域的書寫則脫略了這些價值取向的限制，東方朔其人形象在雜文私傳中的舒展與安放，便是魏晉私領域文學創作盛行、而俳諧書寫大行其中的體現之一。

魏晉南北朝俳諧文延續兩漢俳諧賦的書寫，並由於清談玄風之盛、文學觀念的浮出以及前文所提及的公私分域創作觀念更加確立，而有大量且進一步精緻化的表現。除因原先掌握大雅述評的中央政權變動不一、強調致用的儒家地位受到撼動等因素使得俳諧滑稽的動能本身更活潑流轉，清談情境也激發了對俳諧表現的重視、拓寬了言文競戲的表現方式²⁸，而文章體類風貌的定出，則使俳諧戲仿的創作更加盛行。除了雜文類作品中俳諧書寫盛行，筆記小說中更充滿排調諷戲的時風、有《笑書》、《續齊諧》等作，並時見將俳諧之「驚笑」與「駭

²⁸ 參考梅家玲師〈世說新語名士言談中的用典技巧〉，《臺大中文學報》，n.2，頁 341-376，1988。



怪」兩面向縮合的表現²⁹。在這些私領域撰作中，我們可以看到兩漢俳諧賦中如悶雷隱隱的抵抗意態，於魏晉後俳諧書寫中尖新的文辭或者桀驁的思想內涵上明朗呈露，進行對強權主導價值觀的反思與對抗³⁰。而大雅論述對俳諧意態的鄙夷與斥責，終成就中晚唐時俳諧書寫的顛覆動能。

（三）中晚唐的俳諧書寫：對抗大雅主流的個人天地建構

於私領域中愈益蓬勃多姿的俳諧書寫，至中唐時於杜甫手中成為顛覆大雅論述的重要載體。杜甫集中以「戲」為題的詩作凡 22 首，前人已論及這些充滿曝醜自嘲、友朋狎戲之作品中「疏放頹唐」意態³¹；而其中尤可見顛覆意圖者，則非論詩之作〈戲為六絕句〉以及〈戲作俳諧體遣悶二首〉莫屬。〈戲為六絕句〉意圖建立詩人在文壇中，有別於官方史家的評說觀點³²。「戲」字的私領域書寫意蘊，帶來發表主觀意念的彈性。此六絕句的戲謔意態主要來自其中大放厥詞式的表述：說時人「輕薄為文晒未休」、為當時主流所卑視的王楊盧駱四傑當「歷塊過都見爾曹」等。正是這樣狂放的意態，使得杜甫得以私人撰寫的短小絕句，用力排闥大雅主流的論述；也正因「戲」所具有的彈性意蘊，讓杜甫得以此逆流表述個人獨特的詩學見解。而如果說劉勰立〈諧謔〉、貶抑東方朔的用心，在於抹除俳優於暇豫遊戲文學中的鄙俗氣味，那麼杜甫於詩題中直書「俳諧體」的疏狂叛逆意味，則更昭然若揭。觀此詩意實無滑稽鋪排，其中的戲謔之意，便在以「詩歌」為「俳諧體」、納方言俗語、生活俗物入詩一事。另外，杜甫也透過這首詩的書寫來實踐「遊戲」、並從遊戲中獲得原先拘執心境的解脫、超越自己與鄉俗的對立。「語不驚人死不休」的杜甫以俳諧戲笑有力地淆亂了詩歌書寫中的雅俗界限，並使其私人著作掙脫了大雅論述的掌握，為韓愈、白居易等開了先河。

因「無用」而飽富彈性、因「無賴」而往往為大雅主流鄙斥拒論的俳諧書寫，在杜甫等手中成為溢餘出來的個人詮釋空間³³，並成為韓愈用以「對抗」主流論述的氣魄以及白居易「調和」個人出處進退、徘徊三教思維間的餘裕³⁴。俳諧書寫之所以能致之，除了因具激發開散意念競戲、引起戲笑等身心合一的讀寫表現等文類本質特性，最重要的卻是其難以雅馴的動能——正是大雅主流的拒斥，加劇了俳諧書寫的力道；大雅主流越是鄙薄不談，俳諧驚笑就越顯其舞爪張牙。杜甫詩中的俳諧戲笑以疏狂意態出之，目的在排闥主流論述，拓闢出一毫無勢位的個人之主觀意念表述空間，然而其中的戲笑驚怪則多近於狂歌當哭，充滿風人深致；而在韓愈和白居易的手中，則因俗語散句入詩以及詩歌結構的敘事化鋪排，有更多以詩為戲、致讀者驚笑駭怪的表現。尤其韓愈致力言文技藝的開拓，將收歸於語文遊戲的精力釋入詩文書寫中、成為加劇其俳諧書寫張力的重要筆法。如其以文為戲之〈毛穎傳〉、〈石鼎聯句〉等，均表現滑稽輪轉的言文特質。裴度「撓氣害性」之批評正針對此；而韓愈則以聖人亦不廢遊戲、精神需一張一弛才能常保活力來回應。值得注意的是，兩人都以修身成聖為目標，然而對修養的方式卻有不同的認識：在裴度，應該不要觸發過分激越的情緒表現，致力於保持平穩深致，方為修道成聖的正途；然而在韓愈，這些激越的精力正需要以可接受的方式（比方說以文為戲就好過他其實也很喜歡的博弈競戲）來消耗，方為修身的長久之計。這一雙軌併

²⁹ 參考康韻梅師〈娛玩、逞才、託寓——唐代小說中精怪聚會賦詩探析〉，復旦學報社科版，2014年03期。

³⁰ 參考劉苑如〈《異苑》中的怪異書寫與諧謔研究——以陳郡謝氏家族的相關記載為主要線索〉，中國文哲研究集刊，14期，頁51-91，1999年。

³¹ 參考李蓮雅於〈杜甫以「戲」字為題之詩作探析〉中的整理，輔大中研所學刊第9期，1999。

³² 參考廖美玉：〈杜甫在唐代詩學論爭中的意義與效應〉，收錄於中華文史叢編（2009年2月，總第九十四期）。

³³ 參考宇文所安：〈機智與私人生活〉，收錄於《中國「中世紀」的終結：中唐文學文化論集》，陳引馳、陳磊譯。聯經，2007年。

³⁴ 參考川合康三《終南山的變容：中唐文學論集》，劉維治、張健、蔣寅譯，上海古籍，2007；方介師〈談韓愈以文為戲的問題〉，中研院中國文哲研究集刊，16期，頁65-93，2000年。

行、打破修為方式之二元對立的觀點，也正是懸滑於正反之境間的俳諧滑稽本身的一個重要表現、輪轉動能來源。白居易也有類似的觀點，其戲作中舉目可見的「非 a 亦非 b」句式，也正欲透過二元對立的排遣，來表達其個人調和對立的意念。俳諧書寫由此被重新注入深邃的內容活力，並因此成為中晚唐以至宋世文士辨證表述個人既不同於大雅主流、卻也並非無修身深致的情思載體。然而至此，俳諧書寫卻也逐漸成為一種固定的書寫情態，「奇詭可笑」成了一種疏狂的書寫情態表述：致驚笑駭怪也已然並非主要作意，而重在表述個人有違於常態意見的彈性詮釋空間。「戲為」、「戲題」、「戲某人」等標題為其詩歌披上俳諧外衣，然而其中不見驚笑駭怪、實為表述個人意見者多有之。

（四）北宋詩話中的俳諧書寫：生發評論的筆墨遊戲場

北宋詩話中的俳諧書寫，除體現了中晚唐以來詩歌、筆記小說中以俳諧戲笑顛覆大雅主流論述、拓出個人意念詮釋空間的記寫意圖，更因為「詩話」體裁延用軼聞筆記輕盈靈活的體式以及再現言說創生場合的寫作目的，而逐漸在「集以資閒談」這一談笑的記寫氛圍中，漸成一為詩歌「辨句法、備古今、記盛德、錄異事、正訛誤」³⁵的文體類別。

在溯源「詩話」體時，論者往往注意到詩話和筆記小說的關係³⁶。由筆記軼事脫胎而出、專注於詩歌詩事的記寫目的，使得詩話體從創寫氛圍以及寫作體例，都體現出懸於公私書寫領域間之特質。首先，詩話體是在歐陽修辦公暇豫、與同僚間相互唱和戲笑的氛圍中誕生。便是因為在這一輕鬆的傳寫、議論氛圍中，許多私領域書寫一如，筆記體一方得容納的淺小尖新議題（比如，詩歌創作技巧、詩語運用等，相對於情志表述與修身等深遠議題），才得以置入其中，並終成詩話體中的熱門題材³⁷。然而另一方面，歐陽修卻在表明自己編撰詩話之作意時，需端出嚴肅正經的臉孔，以答客難的體例想像將無法應對並自解的嘲諷，或者明說自己是以李肇《唐國史補》那般正經的、對稗官野史事有所去取的眼光，來編述這些環繞著一般將被歸納為典正文體的詩歌的相關事件。這樣的自解，不僅呈現出他們個人的矛盾，實或也透露出北宋士大夫更注重個人將於社會上的表率地位這一重任，以及在天人合一思索下卻也更無孔不入的自我私德審查。由此，歐陽修雖然在真正編述詩話條項時不一定做到，他所開的詩話體例自也大大地往私人書寫領域而去，然而，宋代士大夫修身成仁等自我要求，也以通天人之際的希求與想像，來體現於詩話書寫、甚至俳諧書寫當中。如此，詩話作為一懸於公（中央王朝、官場同僚）與私（個人意念、淺小尖新議題）領域之間的意志遊觀空間，便是北宋政治與思想氛圍交互影響下的創作。

另外，我們可以在前朝的筆記小說中，觀察到詩話中富含大量俳諧書寫、在俳諧戲謔間探索語言技藝與限度的一些前承。在《世說新語·排調》中，我們可以發現魏晉士人正是在談笑間闖出一些語義和格律的新穎表現；在志怪筆記《異苑》等以及中晚唐精怪賦詩的傳奇中，我們也可以看到結合俳諧的兩端一戲笑彈呵以及駭怪超逸兩面向的表現，並注意到在那些有如織錦交錯的詩文謎讖間，逞才競戲的情態、個人際遇的寄託以及激越之情的抒發；晚唐以載錄詩歌本事、相關軼聞的《本事詩》和《雲溪友議》，往往被視為歐陽修所創詩話體

³⁵ 至南宋初，許彥周詩話的歸納。

³⁶ 如陳尚君在《詩話尋源》中認為「詩話」一體深受唐五代以「話」名書的瑣聞軼事類筆記所影響，而「說詩」在《本事詩》和《雲溪友議》後漸有了獨立成書的地位，並認為歐陽修雖然創發了「詩話」一詞，其內容和前人說詩軼文隨筆毫無不同，需至南北宋之交，「詩話」體方才成熟。另外，錢仲聯《宋代詩話鳥瞰》則由更廣義的角度溯源，認為從三代以來說詩論詩的記載，都可視為「詩話」之源流。而值得注意的是，兩文都以詩話條項是否能傳述重要的詩歌論題，作為優劣去取的標準。

³⁷ 參艾朗諾《新的詩歌批評：詩話的創造》，《美的焦慮》，上海古籍，2013。



的前導。另外，這些筆記小說中的俳諧書寫，更往往與詩歌相關。這一交集，除了體現出筆記小說體裁和文字遊戲的輕鬆競戲間正是語言新用的創生場合，更因為本事式的書寫可以補足文字遊戲、口語競戲生發的脈絡，使得全篇更足以成為談資——北宋詩話中大量的俳諧書寫，除時代風氣之外，當便也因筆記小說這一書寫脈絡而來。

劉寧則認為，相較於唐代傳奇中的詩事著作，歐陽修《六一詩話》雖自覺地繼承本事式的詩事記載方式，然而其亦有創格之功，而這在於其內容上「完全回避了本事著作的傳奇色彩，繼承了唐代雜史類筆記記錄詩壇軼事、評論詩藝的傳統」³⁸。北宋詩話中雖仍有大量與紀夢、神異相關的內容³⁹，然而這一詩事記寫態度的轉換，卻頗見重要，影響了宋詩話中的俳諧書寫風貌。正因變形於筆記小說，北宋詩話的資料來源不僅往往重視談笑間的口耳相傳，其中更不乏笑談駭怪；然而卻也因為歐陽修開始以更專注、嚴肅的態度在這一輕鬆文體內進行詩歌技藝、詩人軼事的探求與記寫，因而即便呈現驚笑駭怪的內容，就中仍可見一絲理性追尋的意念。詩話這一介於公私領域、嚴肅與輕盈間的傳寫態度，正是北宋詩話得以由此一輕盈隨筆逐漸演變為詩藝議論、評說文體的原因，更可見其中大量的、於北宋本事式詩話中的俳諧書寫其來有自。這些由本事式詩話這一具濃厚敘事性文體中產生的意念，呈現出時人對實際經驗（書寫經驗、靈感獲取經驗、待人接物經驗等）的重視。這些詩話中引用的詩歌，往往需要敘事脈絡的鋪陳，方得更完整地致驚笑駭怪；而在文字「遊戲」中所獲得的理論，也並不來自於抽象思索，而是生活經驗。本事式詩話中可見的由敘事中生發議論的思路歷程，凸顯了時人對於經驗的重視，而俳諧正是透過生動鮮活的文字運用，吸引讀者進入詩話情境一同共戲、共感的重要方式。

本文雖聚焦討論俳諧中的戲笑面向，以北宋詩話中俳諧書寫的「戲笑」表現為討論核心，然而想指出的是，北宋詩話中的俳諧戲笑之所以可能有更開闊於前朝俳諧戲笑的表現之因，當在於他們對俳諧意念與姿態表現更為坦然接受的態度，而這除歸功于前朝大量且逐漸精緻的俳諧書寫外，當更考慮及北宋三教融匯、尤以佛禪思想為收攝依歸的思潮。如此，部分北宋詩話中的俳諧書寫之「驚笑駭怪」兩端，被收納入更為深遠、超越的恬靜之笑與方外之世的欣然嚮往中。這樣的笑意，不僅在面對出處進退等選擇上，也在詩文審美、評說領域表現出新的觀點。俳諧書寫激越、多元與辯證特質，與北宋新興的詩話體裁兩相成就更大量且不同於前朝的表現。

³⁸ 劉寧：〈「詩話」與「本事」——再探《六一詩話》與晚唐五代詩歌本事著作的關係〉，頁 349。《清華學報》第 48 卷第 2 期（頁 327-356），民 107。

³⁹ 如《六一詩話》中即有梅聖俞官名成讖、石曼卿鬼魂歸來作詩等神異事。

貳、北宋詩話中以詩人軼事為中心的俳諧書寫



本節以北宋詩話中以詩人軼事為中心的俳諧書寫為主要分析作品，並依據詩話續寫內容與方式，將之分為以人物、以滑稽情性和以政事為中心三者，觀看其中俳諧書寫於其中的表現方法與影響。

一、以人物為中心的俳諧書寫

(一) 自身才德的肯定

(1) 出處進退間的感懷

在這一類事件中，詩歌作者試圖排遣他們對於出處進退之際的尷尬。在這些表述應對選擇心境的詩歌中，我們可以發現他們往往以自覺地向此一他們心目中的「士君子理想」進行辯解的態度，來進行這種行為與心境的陳抒。而俳諧體所具的戲謔、自嘲意態，提供了他們得以「詩歌」此一典重文體表達不符標準、特異獨具之抉擇的情緒表述形式。

尚未中舉一也就是獲得出仕許可一的文人們，在落榜之際以俳諧自嘲的方式排遣不得一展懷抱與落敗的失望、自我懷疑，並間接地向自己與世人重新證明自身文才。

集句，自國初有之，未盛也。至石曼卿，人物開敏，以文為戲，然後大著。嘗見手書《下第偶成》：「一生不得文章力，欲上青雲未有因。聖主不勞千裡召，嫦娥何惜一枝春。鳳凰詔下雖霑命，豺虎叢中也立身。啼得血流無用處，着朱騎馬是何人？」又云：「年去年來來去忙，為他人作嫁衣裳。仰天大笑出門去，獨對東風舞一場。」至元豐間，王文公益工於此。人言起自公，非也。⁴⁰

落地後的石曼卿以綴集前人詩句來澆自己胸中之塊壘。他以杜甫時用的「偶成」詩題所特具的信手拈來、疏狂放逸的書寫姿態，來抒發下第此時對「文章」這特殊媒介的矛盾心情：他難以在科考的範圍裡以語言文字作為平步青雲的階梯，然而不管是對前人文字的嫻熟或者是自身語用創寫的才能，都是他極有自信之處，詩歌書寫也是能夠安慰他的紓憤之道。因此，集句此一文字遊戲便成為詩人表現並重新肯定自身才能、同時抒發自身才能難以被主流價值體系認可之憤懣的載體。此集句詩中的卓犖不群不僅是身為士人的石曼卿難以透過文才進入官場的無奈，卻也同時是他對自身文才超逸凡眾的一種自我肯定—最終能理解並和他對舞的，只有自然天道，而不是常倫社會中的任何一人。下第之時自我懷疑的困窘失落與以文為戲所具之遊刃有餘意態，在此都以這首集句組綴成的特殊俳諧體淋漓抒發。俳諧體本身具有的曠放、遊戲之姿促成了這種抒憤方式：在框架之外標舉出另一個自由的境地，在那裏，詩人不

⁴⁰ 《宋詩話全編》頁 2492（蔡條詩話）。又，本論文中的詩話文本均選自《歷代詩話》（清人何文煥所輯，中華書局，1981 年出版）以及《宋詩話全編》（吳文治主編，江蘇古籍出版社，1998 年出版）。以下引及將前者簡稱為《歷代》，後者簡稱為《全編》。

需要主流眼光的認可，他的文才因為能夠抒情、能夠創新，便不証自明，無愧地存在於天地之間。透過這種遊戲姿態寫成的詩歌，石曼卿在科場失意後重新自我肯定，更進一步向後代讀者證明了他的才華。此條詩話作者蔡條辨識出他的手書，以此重新溯源「集句」此一特殊詩體的發端，更以石曼卿之善為此體，為其「開敏」性格的表現。蔡條於詩話最後特別辨證道，是石曼卿、而非後來更有名的集句作手王安石使此體大盛，初步勾勒了集句體的發展史，並隱隱有透過此種溯源來賦予此遊戲文體更深遠意義的意圖。這樣的文體與大家之追認與勾勒，顯示出這首集句對後代仍具共鳴、意義以及影響力。

另外，退隱的官員亦需要以俳諧戲作來為自身的選擇緩緩頰。

張齊賢相公司空，致仕歸洛，康寧福壽，得晉公午橋莊，鑿渠通流，栽花植竹，日與故舊乘小車，攜觴遊釣，榜於門曰：「老夫已毀裂冠冕，或公紱垂訪不敢迎見。」嘗以詩戲示故人云：「午橋今得晉公廬，水竹煙花興有餘。師亮白頭心已足，四登兩府九尚書。」公慕唐李太亮為人，故字師亮。⁴¹

張齊賢經歷出將入相一生後的安閑退隱似乎是曠適高妙情懷的展現，然而「毀裂冠冕」的決絕意態以及戲作中對平生功業、今日康寧福壽的滿足感之著意直陳，仍透露出張齊賢仍有以戲作狂態來包裹其退隱後的安詳之需要。在這裏，張齊賢需要面對兩種主流眼光的質疑，一是「邦有道則使，邦無道則隱」的士人終身追求，一是「無伐善，無施勞」的謙退姿態。首先，張齊賢以「毀裂冠冕」的疏狂姿態謝絕王公貴人的到訪，並與過去的官場生涯進行一切切割。這種切割，在詩話作者看來似乎是可以真正自適於退隱生涯的放曠情懷表現，然而，這也是張齊賢終於得以拋卻沈重社會期待的一種既爽快卻又不得不有所自我辯解的心境展現。理想中，士大夫終身「任重而道遠」，更何況處於「邦有道」之時，士大夫退休後優渥閒隱的生活便成了一種難以張揚的嚮往。因此，張齊賢便以拋棄士人身份的姿態，好讓現在富裕從容的生活得以不受倫常眼光對士人要求的牽絆。值得注意的是，詩話作者蔡居厚在這短短的條項中用了不少篇幅述寫張齊賢致仕後富裕悠閒的物質生活景況，這種篇幅比例分配，也讓我們感受到當時士大夫對此種致仕退隱生活的嚮往。如果說元白交遊圈的閑隱酬唱是為此類生活的原型，則此時由張齊賢所擁有的裴度午橋莊，便因疊合了兩代高官文士的退隱酬唱生活而成為其詩以及這則詩話中的意蘊塑造要項。閑隱生活的優渥給應以「任重而道遠」自勉的士大夫帶來需要自我辯解的不安，然而張齊賢在此須以「戲作」來抒發己意更強烈的動機，更清楚展現在詩歌的後半部：「師亮白頭心已足，四登兩府九尚書。」根據詩話作者的補充，張齊賢之所以字「師亮」，是為了自勉效法文武雙全的唐人李大亮；而此二句的疏狂意態，來自於直陳平生功業的滿足感。大雅主流論述中應「後天下之樂而樂」的士大夫，不應出現「心已足」之感；而再與「無伐善，無施勞」的謙退表現理想對比，這種平生功業的歷數、暮年壯志已矣的滿足，便顯得既傲慢且怠慢。由於這份同時來自退隱後的優渥生活以及退隱前的功業成就之雙重滿足感難以在主流價值體系中被直接陳述，所以張齊賢需要在「毀

⁴¹ 《全編》頁 651（蔡居厚詩話）。

裂冠冕」後，以「詩戲示故人」的方式來抒發。這裡似乎可以窺見北宋士大夫對白居易的「中隱」所標榜的「似出復似處，非忙亦非閑」之批判態度：因為，就詩話中的敘事順序看來，張齊賢是刻意切割了官場身份，才表達對這種從容閒散生活之滿足的。然而與白居易提出「中隱」一詞不無自戲姿態相似的是，他們同時也重視功業成就一就像白居易需刻意以近乎無賴的語氣表述自己要的是居於「官」與「隱」之間免於飢寒的閒散，他們感到難以自解的一樣是「入世名利與出世曠放得兼」這樣的追求。這種卡在框架間的「滿足感」，便是驅使他們以俳諧戲笑之姿來塑造自身狂態、以自外於主流價值體系來抒發情緒的原因。

最後檢視一則呈現「處士出仕」之尷尬、後悔與以俳諧詩歌排遣心緒的例子：

當侍制秩，居汝陰，與王深父皆有盛名於嘉祐治平之間，屢召不至，雖歐陽文忠公亦重推禮之，其詩所謂「笑殺潁川常處士，十年騎馬聽朝雞」者是也。熙寧初，荆公當國，力致之，遂起判國子監太常禮院，聲譽稍減於前。嘗一日，大雪趨朝，與百官待門於仗舍，時秩已衰，寒甚不可忍，喟然若有所恨者，乃舉文忠詩以自戲曰：「凍殺潁川常處士，也來騎馬聽朝雞。」⁴²

這則詩話呈現了一「處士」在出處選擇與眾人眼光的拉鋸間之尷尬心境。「屢召不至」的處士常秩，在暮年竟選擇拋卻清高形象以及世人的讚譽出仕；敘事段落停在衰老的常秩於大雪紛飛、困凍官場之際的自嘲，更加深了「處士出仕」一處境的尷尬與艱辛。歐陽修「笑殺潁川常處士，十年騎馬聽朝雞」一句原本用來自嘲於官場繁文縟節中謀生的姿態，而原為詩句中清高處士的常秩在此時巧妙改寫歐公詩以自戲，便在戲謔中加重了詩句的酸苦意蘊。有意思的是，這則詩話的敘事視角以及筆調，並不讓我們覺得常秩是一以終南捷徑致仕的投機之士。在這則詩話中，作者並沒有現身評論常秩的選擇，而是以歐公與眾口的「聲譽」來呈顯出主流社會對於「處士」此一角色的期待。而常秩基於什麼原因拋卻退處的堅持、甘冒眾人評議出仕呢？透過這則詩話的敘事，我們會感到常秩似乎是被荆公「力致之」的誠意、為變法的革新氣象所吸引，進而做了這樣大的改變；也就是說，我們會覺得常秩此時是由於治世懷抱而出，前此亦不是為了致仕利祿而處。因此，最後一幕雪中詠詩自嘲的畫面，便更富詩話作者葉夢得對於士子出處進退之艱難的深刻感觸。常秩持守至暮年乃出的治世懷抱，在不同的政治風向的朝廷裏，卻同樣困在歐公當年自嘲的「騎馬聽朝雞」一類官場羈束中。葉夢得敘事中的常秩在此已是一被大雪甚或官場之酷寒凍殺的老人，哆嗦懊恨而不比歐公當年自嘲中仍有的瀟灑姿態。透過歐陽修與常秩的自嘲意態，我們得以更深刻地領略須謹飭自省與承擔眾人目光的士大夫，於內在的個人意志與外顯的出處進退拿捏間之艱困，以及涉足官場後難以實現懷抱的無奈哀感。

追根究底，以上兩則詩話中之士人於出處進退之際所產生的尷尬、複雜矛盾，均來自於「士人」作為一傳統社會中之特殊角色的要求：名利與自由、勢與道只能擇一端，不能什麼

⁴² 《歷代詩話》，頁 424（《石林詩話》）。

都想擁有。擁有清高處士的名譽，便不得進入可以獲致勢位利祿的官場；作為一個有終身之憂的君子，便不應先天下之樂而樂。當「道」與「修身」成果難以被具體顯現，俗眾價值體系便僅能單向連結出仕與利祿、退隱與自由之間的關係。然而當建功立業的積極追求與曠放自處之樂均吸引著這些活得夠久的北宋士大夫時，他們便需要以戲謔狂態來涵納這種難以直陳的心緒，而姿態迂迴的俳諧體便成了乘載這些心緒意態的詩歌體裁。另外，科舉以詩文取士、卻又無法完全網羅所有有才士子，這種「才一功名」不一定相符的狀況，造就士人對詩文、以及自身才德的矛盾心緒。正是這種自信又自憐的矛盾情緒，促使他們以嫻熟的文字技巧與戲謔的意態顛覆詩歌、前人名句因經典所積累出的重量。這種以前言陳跡反顯自身才德之難受社會之羈的寫作姿態，向我們展演了俳諧書寫由其輕鬆、遊戲的創寫意態而來的言文技巧表現，以及透過詩文遊戲排遣的個人苦悶、甚至重新為自身尋得一價值歸向。

以上列舉了三種北宋士大夫以俳諧體來排遣於出處進退之際，徘徊於自我價值肯定與主流視角間的複雜心緒。他們透過俳諧詩歌、詩句的改寫、引用與書寫，重新自我認同，並獲得後世知音，呈現俳諧體詩歌的具體傳釋效果。

(2) 知己間的相戲共感

上節所見之詩人們，希望藉由俳諧詩的書寫活動來疏導與流俗對抗的憤懣難安、進一步鞏固自身的出處抉擇，以求更超然於倫常目光的譴責與牽制。然而在接下來所引之詩話篇章中，我們可以看到有另一些詩人立於「固窮」的境地，以酬唱知己圈中對己身德行的自足肯定，傲然脫略於倫常社會之外。在這些詩話與詩歌中，倫常價值的否定、對他們的質疑，反倒具體證成了他們的才德。下面這則詩話便呈現出北宋歐梅蘇文人圈的這種固窮自信。

「客心如萌芽，忽與春風動。又隨落花飛，去作江南夢。我家無梧桐，安可久留鳳。鳳棲在桂林，烏哺不得共。無忘桂枝榮，舉酒一以送。」右宛陵先生梅聖俞詩。先君與聖俞游時，余與子由年甚少，世有未知者，聖俞極稱之。家有老人泉，聖俞作詩曰：「泉上有老人，隱見不可常。蘇子居其間，飲水樂未央。泉中若有魚，與子同徜徉。泉中苟無魚，子特玩滄浪。歲月不知老，家有雛鳳凰。百鳥戢羽翼，不敢呈文章。去為仲尼歎，出為盛時翔。方今天子聖，無滯彼泉傍。」聖俞沒，今四十年矣。南遷過合浦，見其門人歐陽晦夫，出所為送行詩。晦夫年六十六，予尚少一歲，鬚鬢皆皓然，固窮亦略相似，於是執手大笑，曰：「聖俞之所謂鳳者，例皆如是哉？」天下皆言聖俞以詩窮，吾二人者又窮於聖俞，可不大笑乎？元符三年月日書。⁴³

在這條詩話中，作者蘇軾以梅聖俞贈與友朋後輩的兩首詩為骨幹，抒發對前輩的懷思以及與知音友朋一同因詩、因才而「窮」的感嘆。「天下皆言聖俞以詩窮，吾二人又窮於聖俞，可不大笑乎？」蘇軾在此以對歐陽修「非詩能窮人」一概念的質疑巧妙地表達深沈慨歎：是否

⁴³ 《全編》，頁 821（蘇軾詩話：〈書聖俞贈歐陽閔詩後〉）。

真的就是詩歌這一奧妙的文體，將詩人吸攝至一難以為倫常社會容納之荒徑？歐公看似翻轉了倫常社會「詩能窮人」的言論，但他們這些有才德之詩人確實難以為世所用。據此意念，蘇軾更將當年梅聖俞對他們兄弟倆的讚揚，倒置為自嘲—梅聖俞在他們尚未為世所知時便看出他們的才華、讚揚他們為「鳳」，然而此時這過往的讚揚已成他們今日境遇之「窮」最大的嘲諷。然而，這樣既灑脫狂放又蘊含深沈感慨的自嘲，卻更突顯這群文士的傲然固窮之姿，以及他們在難容異己的倫常價值體系中仍保持的自足自信。他們或許因才德而為倫常社會所難容，然而正是這種窮厄處境證成他們故窮自守的姿態，讓他們具現了無聲無形的才德。

與上一節不同的是，令他們感到最強烈之自解需要，是對於有才幹且謹飭修己的知識份子於「治世」中應「達」的困惑。蘇軾暮年南遷，見到梅聖俞的得意弟子歐陽閎、閱讀並手書梅聖俞〈送歐陽秀才遊江西〉一詩後，惘然憶及當年梅聖俞與父親的交遊與相知，並於自己兄弟兩均為「雛鳳凰」時，便已預言處於盛世的他們將令「烏哺不得共」、「百鳥戢羽翼，不敢呈文章」。對照蘇軾兄弟以及歐陽閎今日窮困的社會處境，梅聖俞當年的眼光以及預言似乎是失準的，然而蘇軾與歐陽閎不懷疑前輩知音的讚賞、不憤怨社會之狹隘、也不質問天命是否與善人，而是內秉歐梅傳承者的自信、外以疏狂自嘲的態度在兩造價值觀的磨澁矛盾間，拓闢另一安身立命的空間。他們對前輩深深的懷眷感佩以及對自身才德的自足自信，實是相輔相成的兩個意念。這種唯知音能相賞的自信，讓他們得以自外於倫常價值觀中簡單的「有才德便應通達」概念，因此可以更內省式地自問平生功業，對「儒冠」是否「終誤身」此一大哉問進行開解。在這樣的思索脈絡下，前輩的知音之讚與今日的窮態對比顯得愈是諷刺，就愈有力地凸顯這些相賞知音的評價乃外於群眾的另一境地。前賢梅聖俞對這些年輕人超前於世俗的評贊，是蘇軾等於鬚眉皓白而窮愁困窘的暮年，可以具體拿出的自信依據、建構安命自解的骨幹之一。在這個深具自信而固窮自守的知音相惜境地中，他們不是因為無才無德而難以於「盛世」中致用、亦並非避世之徒，而是因豁落而無法被納進官場體系的化外之民，如同當日的蘇老泉、甚或梅聖俞自己，「泉中若有魚，與子同徜徉。泉中苟無魚，子特玩滄浪」，隱於斯、固窮修己於斯，並試圖安己於斯。他們最後的「執手大笑」，當是一種自信、知命卻也不無慨歎的狂歌當哭。

另外，在這則詩話中，蘇東坡與歐陽閎並沒有再創寫新的俳諧作品，而是以他們的晚景對比所引梅聖俞詩這樣特殊的敘事方法與時序來詮釋二詩，讓這兩首原本語帶祝福嘉勉的詩，在此時的引用景況中另具苦澀疏狂的況味。這種「述而不作」的情感表述方式，呈現出北宋文人間的交遊酬唱以及傳承風貌，還有這種新的「用典」方式所塑造出的同情共感方法以及前賢追數所具有的經典化作用：開闢新的典範意義。在此，「詮釋」成為了一種作者自覺的創作方式，而梅聖俞詩於此在敘事中被重新演繹出的俳諧意味，展現出了詩話此文體極富自覺的「再創作」性質；而宋代文人更清楚把捉詩歌意蘊的詮釋權此一特質，也暗示作者之於作品的單一權威之鬆動。

歐梅蘇等提出的這一新的「窮通」意義，在後人以詩句的引用與意蘊沿用中持續迴盪。

一日，璉公與余書，紙尾批云：「比雨過，菴前後竹萌戢戢，取以充庖，頗覺有味。因誦東坡『我與何曾同一飽，不知何苦食雞豚』之語。時敏聞同繫，

亦云：『白湯燒飯肥腩腩，吃肉一把骨。』相與大笑，噴飯滿案。」因書及此，庶知菴中亦不寂寥也。⁴⁴



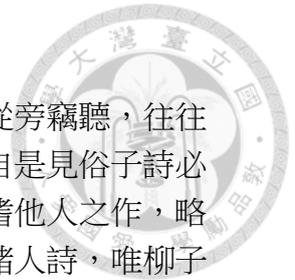
東坡那以固窮為傲的意態，在詩話中人信手拈引的詩句中栩栩如生；而此篇詩話中的食筍境況，也仿若當日「清貧饑太守」文與可燒筍簞簞谷中的情景。這則詩話中，他們延續了蘇軾和文與可物質上的窮酸之「俗」反襯出自身德行上的固守操持為「雅」的意趣，以蔬筍之美味、「菴中亦不寂寥」等細微清趣，表現他們自外於倫常價值觀之「樂」。他們相戲彼此清貧嘴饞之態，卻也自傲於彼此不困於甘食美服的操持固窮之樂。以一種隨意記載最細微也最基礎的物質生活的筆調，他們描繪彼此安貧樂道的姿態，表現出傲然另立於常俗之外的一套價值觀——正因此，他們需要以貌似迂守、實則曠放的「笑」來沖淡這種狂傲，並增添韻味雅興。另外，在這封璉公寫給詩話作者吳聿的信件中，我們可以看到他以對蘇軾詩文的引用，表現他們固窮修道於菴中的自得心境；而吳聿又於詩話中載記這種信件往返，以重述和表達「知菴中亦不寂寥」的感思，加入了這個知己共感中，並使璉公信中「噴飯滿案」一語和蘇軾之記產生頗堪玩味的意蘊⁴⁵。著名典事的層疊、與現實景況的巧妙援引與碰撞比附，使得蘇軾、文與可與此詩話中之三人彷彿超越了時空的限制而進行知己相知共感的酬唱。

在這兩則詩話中，歐蘇梅（尤其是蘇軾）間的唱和及其踵繼者以「戲笑」作為他們展現相知相惜之情誼的外顯表現，呈現知音相賞的共鳴。透過這種戲謔相笑，他們傳達了對於彼此固窮處境的相知相賞，一同以曠放的姿態舒展他們難以被常俗欣賞、容納的才與德。在這裏，詩話中的俳諧意蘊所帶來的相戲相笑是一種溫暖的知己會心之笑。這種相知相惜之情，成為他們生長於常俗、最終卻要自外於常俗的勇氣。透過這一思路的酬和與傳唱，他們在詠詩、引詩與詮釋歌詩之間以共鳴來強化對其中歸屬感；而以詩話記載這類知己相戲笑的事件，除了讓詩話作者本身彷彿也透過寫作詩話加入前賢唱和之列，也成為了創建此一外於常俗之固窮思路的重要行為。俳諧意態的運用、沿用以及詮釋，拓闢出這些文士們可以更穩妥舒展個人意念的表述空間。

在這種沿用、試圖共感前賢思路的詩話書寫中另一值得注意的面向，是他們往往選擇援引的是顯得較含蓄深沈的詩句，而不是意蘊或狂態更為顯著的詩序敘事文句。除了本身易於傳誦的韻文特質，詩句一方面因為書述方式更加跳躍而可能讓引用者更彈性豐富地詮釋意義，另一方面是因追求韻味而以更含蓄的表述，使引用更具沖淡狂態的節制效果。最重要的是，詩話所特有的閱讀領會方式，亦讓嘗試進入此一價值體系的引用者透過諷誦涵詠的方式，具體體悟、印證前賢之心以及此外於常倫的價值體系之存在。在下面這則周紫芝的詩話中，我們可以更清楚地看到前賢詩歌選讀、諷誦對於文士安頓自身的重要意義。

⁴⁴ 《歷代》，頁 131（《觀林詩話》）。

⁴⁵ 蘇軾〈文與可畫竹簞簞谷記〉中寫道：「簞簞谷在洋州，與可嘗令予作洋州三十詠，〈簞簞谷〉其一也。予詩云：『漢川修竹賤如蓬，斤斧何曾赦擢龍。料得清貧饑太守，涓濱千畝在胸中。』與可是日與其妻遊谷中，燒筍晚食，發函得詩，失笑噴飯滿案。」不僅是來信的璉公暗引了蘇軾詩與此記文字，詩話作者吳聿亦顯然有意識地在此引用了蘇軾詩文以及其中情境，使得此篇詩話與蘇軾之記產生巧妙的結構對應關係，令讀者將吳聿等的交遊酬唱與蘇軾等進行一相似比類。由此，吳聿等得以共享並延續其中之蘊意、詩歌韻味。



余年十二三歲時已不喜為兒曹嬉戲事，聞先子與客論書，常從旁竊聽，往往終日不去。是時張文潛為宣首，時時得所為詩，誦之輒喜。自是見俗子詩必唾而去之，不顧也。今三十四年不能僅窺作者門戶，而心益嗜他人之作，略不少衰。紹興元年春避地山間，不能盡挈群書以行，攜古今諸人詩，唯柳子厚、劉夢得、杜牧之、黃魯直、杜子美、張文潛、陳無己、陳去非，皆適有之，非擇而取也。使小兒輩抄為小集，日誦于山中，行住坐臥，必以相隨，嘗號為《詩八珍》。山中岑寂，以飯糗菇草為生，食無鹽酪，飲無酒漿。妻子怒罵曰：「子不能飽吾，而終日誦詩乎？」余笑曰：「吾詩有八珍，子能與我共享者，為子分甘。」率嘗以為笑而罷。夫八珍者，天下之美味也，有舌者皆知其為美，而未必真知之。子思曰：「人莫不知飲食也，鮮能知味也。」啜醢嚼脔之流，據函牛之鼎而食，雖過屠門而大嚼，未嘗不自以為快意。至於飫飲觴豆，以咀味水陸之珍，則枵然足以饜其腹，蓋彼為珍而此為珍也。若僕於八公者，固嘗知其為工，而莫能名其所以為工，雖謂之未嘗知味可也。杜少陵云：「御廚絡繹送八珍。」夫八珍如天酪醅，此豈人間之味哉！唯王公貴人炰鳳脯麟，割禁臠而啖之者，乃能知之爾。雖然，古者山林之士以韋布為冠冕，以圭萐為華棖，以道德為耕獵，以詩書為鼓吹，至有終身而樂者。今僕於世俗之所享而甘焉者未嘗得以染指其間，獨以他人之言語文字為天下之美味而樂之，亦異矣哉！⁴⁶

此文呈現了南北宋之際避處山中的文士，以前賢詩作安頓自我的景況。我們可以發現在此文中文人知己圈與俗眾的對立是更加顯著的，物質與精神、俗眾與小眾兩個不同境地的分野被作者更清楚劃分——較之前面兩則詩話，本篇更清楚地指出「山林之士」的「終身之樂」，與作者「未嘗得以染指」的世俗享受是不同且不可相替代的，而本篇的自嘲自戲意態便展現在自己與世俗大異奇趣的選擇上：以「詩八珍」飽飫心靈，而對王公貴人才得以享用之「味八珍」採取嘲弄的態度。

對周紫芝而言，歐蘇等北宋大家發揮著重要的影響力。在詩話的一開始，周紫芝便提到蘇門四學士之一張文潛對年幼的他區分「好詩」與「俗詩」的影響，可見來自父執輩的詩學品味、思想以及處世態度顯然構成了他部分的世界觀，在面對易代動亂、窮通去就以及自我價值辯證之際，他便可以援用其中思路所強調的精神至味來對抗常俗中的不完滿，並以此具體證明他的固窮操守。然而回到現實世界，他仍難以向妻子、甚至是自己辯解的，除了「未嘗沾染」美食甚至不能一飽的窘境，更有自己雖自信才德卻難以獲得一而並非全然自主選擇不取一世俗勢位的困惑。這也是包括歐蘇梅等巨擘、以及前兩則詩話中可見之諸選擇自外於常俗的文士們仍需要自解的地方：為什麼自己有才有德，卻終需要忍受這樣的物質窘境？而他們不約而同地選擇以俳諧意態作為此中卡在倫常內外之際的自我心志呈現，便凸顯出俳諧意蘊所特有的超逸常度、折中表述功能。在周紫芝的這則詩話中，面對常俗眼光代表一妻子，

⁴⁶ 《全編》頁 2845（周紫芝詩話·〈詩八珍序〉）。

以物質生活上的不滿足來質疑他的固窮自守時，他以精神之甘味為戲笑，最終得以讓妻子亦「以為笑而罷」，融釋了物質與精神間難以兩全的罅隙。而在敘事中，自己被妻子嘲罵的姿態更造就一種俳諧意蘊，讓讀者可能也在戲笑之間不知不覺接受並認同了他們的固窮自守；更重要的是，這些文士們也在這種知己相戲窮態的笑謔之間，以疏狂姿態安置並舒展了難容於世也難以自解的固窮操守，以及孤獨地對抗難以面面俱到的倫常社會之氣魄。

透過以上三則詩話的分析，我們可以發現除了俳諧詩歌的創作以外，在詩話中引用並詮釋出前賢詩歌中的諧謔意蘊，亦是宋代文士安置自我價值的空間。在此，以俳諧意蘊所表現的疏狂自嘲使他們得以舒展對自身、知己同好與常俗間關係的多重辯證以及迂迴心境。更重要的是，這種經典的建構成為他們於常俗外另闢一安身立命之處的重要方法，成為一現成常引的精神慰藉。另外，透過這種詩話體裁中的詩歌意蘊沿用與有意識的踵事增華，我們可以看到宋代文人對於詩與文、詩歌與詩話體裁的不同使用面向、創新的寫作手法，並體察這些寫作背後的思索脈絡。



（二）超凡之境的嚮往

在上一節的俳諧書寫中，我們看到北宋士大夫往往於君子人理想典型與個人選擇間進行一番拉扯，留下他們在單一化的社會身份想像與個人意念思索間的徘徊軌跡。與朝中士大夫相較，外於政權的文士們因更大量且激烈地運用俳諧風格表述他們的心境與世界觀，而呈顯出他們更加不受常俗規範的身份視角。我們可以在北宋禪僧惠洪於《冷齋夜話》一系列對「奇人」劉跛子的相關詩話載記內，看到詩人與詩話作者透過俳諧歌詩以及事件意態的書寫來表達他們的超邁情志，並以此超越主流社會與文壇社群。

《冷齋夜話》連續以三條詩話敘述「劉跛子」劉野夫一生行跡，並接續以第十九則詩話載述劉野夫親友們脫略形骸之行徑，襯顯出劉野夫其人的超凡仙跡。這些詩話寫意地描就劉野夫小像，以口傳野史特有的旁敲側擊筆法，塑造並與讀者一同旁觀這個活生生的傳奇。

劉跛子說二范詩

劉跛子，青州人，拄一拐。每歲必一至洛中看花，館范家園，春盡即還京師。為人談噱有味，范家子弟多狎戲之。有范老見之，即與之二十四金，曰：「跛子喫碗羹。」於是以詩謝伯仲曰：「大范見時二十四，小范見時喫碗羹。人生四海皆兄弟，酒肉林中過一生。」

陳瑩中贈跛子長短句

初，張丞相召自荊湖，跛子與客飲市橋。客聞車馬過期都，起觀之。跛子挽其衣，使且飲。作詩曰：「遷客湖湘召赴京，車蹄迎迓一何榮。爭如與子市橋飲，且免人間寵辱驚。」陳瑩中甚愛之，作長短句贈之。其略曰：「槁木形骸，浮雲身世，一年兩到京華。又還乘興，閑看洛陽花。說甚姚黃魏紫，春歸後，終委泥沙。忘言處，花開花謝，都不似我生涯」云云。予政和改元見于興國寺，以詩戲之曰：「相逢一拐大梁間，妙語時時見一斑。我欲從公蓬島去，爛銀堆裡見青山。」予姻家許中復大夫宜人，趙參政（既木）之孫女云：「我十餘歲時見劉跛子來覓酒吃，笑語終日而去。計其壽百四十五年許。嘗館於京師新門張婆店三十年，日坐相國寺東廡，邸中人無有識者。」

惠洪在這兩則詩話中勾勒了劉跛子的一生行跡。第一則中呈現了劉跛子雖非分食殘杯冷炙，卻仍為人所狎玩的處境。然而劉跛子透過俳諧詩自嘲嘲人，並以之對抗這種輕侮。這一則彷彿是劉跛子系列詩話的楔子，而劉跛子於京中的事跡，則保留到下一則中以倒敘筆法帶出。除事件時序的編排以外，惠洪的敘事筆法尚有許多巧妙之處。首先，我們可以發現劉跛子挽客衣使飲、不觀張丞相車馬的這則事件，與《世說新語》中，管寧與華歆篇中片段相似，又有所改易。在《世說新語》中，華歆釋卷起觀車馬的當下，管寧沒做任何反應，此事卻終成與之割席絕交的導火線之一，並成為該篇作者與讀者判斷管華德行高下的事例。然而在此，

劉跛子並沒有放客自行、而是拉住他留於橋下飲酒，並於詩中直陳他意欲超越「人間寵辱驚」的價值判斷。雖然與管寧同屬清流，劉跛子不避俗眾、甚至度化影響他人的形貌，透過這一敘事上的沿用與轉化，清晰地躍然紙上。另外，惠洪並非平鋪直述事件中的發展與人物互動，而是以詩歌內容來暗示敘事發展。在挽衣留客事件之後，惠洪則以陳瑩中及自己贈與劉跛子的詩詞，有層次地呈現出旁人對劉跛子的知賞程度。最後，惠洪以姻親家的女性之口，以劉跛子不凡的長壽與徘徊人間的影跡作為其傳奇餘韻無窮的結尾。下兩則詩話，便是劉跛子傳奇餘韻的杳杳波光。

野夫長短句

劉野夫留南京，久未入都。淵才以書督之，野夫答書曰：「跛子一生，別無路展手教化。三饑兩飽，回視雲漢，聊以自誑元神。新來被劉法師、徐神翁形迹，得不成模樣。深欲上京相覲，又恐撞著文人泥沓佛。驀地被乾拳濕踢，著甚來由！」其不羈如此。嘗自作長短句曰：「跛子年年，形容何似？儼然一部髭鬚。世上詩，大拐上，有工夫。達南州北縣，逢着處，酒滿葫蘆。醺醺醉，不知來日何處度朝脯。洛陽花看了，歸來帝里，一事全無。若還與匏羹，不託依舊，再作門徒。驀地思量，下水輕船上，蘆席橫鋪。呵呵笑睨陽，門外有個好西湖。」

一直到其具體事跡的敘事結束之後，遠離京華的劉跛子才以其名號現身，然而倏忽又沒入詞句醉醺醺的起伏中。而這卻也是劉野夫更為完整且明朗的夫子自道，與其名號一同於此則詩話中點出真人面目。最後這則詩話，惠洪以戲謔的口吻追述與劉野夫信件往返的「淵才」軼事。

劉淵才南歸布橐

淵材遊京師貴人之門十餘年，人皆前席。其家在筠之新昌，其貧至饘粥不給。父以書召其歸，曰：「汝到家，吾倒懸解矣。」淵材於是南歸，跨一驢，以一黥夾以布橐。橐、黥皆斜絆其腋。一邑聚觀。親舊相慶三日，議曰：「布橐中必金珠也。」予雅知其迂闊，疑之。乃問：「親舊聞淵材還，相慶曰：『君官爵雖未入手，必使父母妻兒脫凍餒之厄。』橐中所有，可以早出以觀之。」淵材喜見眉鬚，曰：「吾富可敵國也。汝可拭目以觀。」乃開橐，有李廷珪墨一丸，文與可竹一枝，歐公《五代史》草藁一巨編，餘無所有。⁴⁷

讀者眼前出現的淵才，是一個因為價值觀與世俗相違，而顯得滑稽卻清新可喜的人物。然而

⁴⁷ 以上四則詩話收錄於《全編》頁 2457-2458（惠洪詩話）。

這樣「迂闊」之人，卻曾以書「督」促劉野夫回京，更襯托出劉野夫的不羈奇氣。而在這系列詩話的最末篇，我們才看到敘事者自己現身。綜觀這四篇詩話，我們會發現詩話作者惠洪以極密極重、卻看似輕盈不經意的方式，來經營這則詩、詞、文三體交織的劉跛子傳奇。這段仙人傳奇由禪僧惠洪本人及其姻親家的孫女之口中拼湊出，本身便具有一種野史及俗講的興味，詩話片段式的結構更打散了史傳體的典重，讓惠洪可以自由的鋪埋與延宕一般傳記中的敘事、抒情高潮，以散漫的隨筆從各種角度聚焦「仙人」劉野夫的疏狂行徑。

首先值得注意的是劉野夫其人形象所帶來的顛覆意義。我們會發現，無論是在惠洪的詩話敘事或其中引用相關詩詞，都頗著重描繪劉野夫其人具體形貌。透過他們或破敗或荒誕的衣著、雜亂泛白的髭鬚、或是有殘疾的形體，將讀者帶離以物質外觀的整齊典雅為標的的倫常價值觀之外，進入一以刻意拋卻、毀損物質外觀而得以真正造至「真人」之境的價值世界中。賴錫三〈莊子的雅俗顛覆與文化更新〉一文指出《莊子》中的形殘真人們所具有的顛覆雅俗力量：「《莊子》對「他者」的重新書寫，最精采者莫過於〈德充符〉特寫一系列醜怪人物，刑殘醜怪居然被轉化為：「以俗為美」、「以怪為常」、「以刑為德」的新景觀。《莊子》既棄絕雅層施暴於俗層的賤斥眼光，亦不採同情弱者的道德口吻說之，反而改採幽默反諷的顛覆策略，直接彰顯殘疾醜者在其自身的智慧與活力。」⁴⁸這些真人們的怪缺殘形顛覆了常俗價值觀，並進一步彰顯出拋卻凡俗價值與審美觀點，才能夠得到內在精神真正的自由與超脫，成為「真人」：「只有鬆綁禮義法度的規訓和壓抑，才能解放出『遊乎天地之一氣』、『聽之以氣』的流動而柔軟的氣化身體。」⁴⁹正是由於擁有此種流動不拘的形神，劉跛子雖在旅途中「三饑兩飽」，然而回顧自身乘興往來的行跡，他仍得以用自嘲的口吻呈現他在修道體道上的成就：「自誑元神」。「免人間寵辱驚」同時是劉野夫等「真人」修道工夫與成果，透過對社群僵弊之顛覆，才得以造就在精神與年壽上逼近無限的絕對自由。

我們可以在惠洪的敘事以及選詩中，看到他屢屢有意將常俗的侷限，對比真人劉野夫的無限；以道的無限，顛覆倫常價值之有限。在第一則詩話中，范家子弟便作為常俗富人，來襯顯出劉野夫的自由，並激發其俳諧書寫的顛覆力道。劉野夫由於「為人談噱有味」、可為范家子弟「狎戲」，所以獲得范家提供其在洛陽賞花時的住食甚至「打賞」金錢。我們可以嗅得范家輕侮與附庸風雅的氣息，更可以在劉野夫的詩作中看到他的巧妙反擊，而這以俳諧意態進行的反擊，側面點出了他所處的超然價值觀。在這裡所引的俳諧之作中，他同時點出了范家人庸俗的輕侮之姿以及自己依賴其物質施捨的窮醜狀態，然而下一句「人生四海皆兄弟，酒肉林中過一生」卻又同時將上聯的俳諧諷刺之狀辯證開來，進入另一超脫之境。劉野夫對凡俗之境的寬容，實來自於自尊自信：正因為立於更值得追求的道途上，所以他可以超越這些俗眾自以為風雅的輕侮。另一個對比與顛覆，見於下兩則所引詩歌中均特別提及的「洛陽花」意象上。劉野夫乘興閑賞洛陽花的行徑之所以成為惠洪這系列詩話的重要意象，是因為此行徑脫略於名利與情累。這些詩詞隱隱翻案了孟郊〈登科後〉一詩著名的結尾「春風得意馬蹄輕，一日看盡長安花」和歐陽修〈玉樓春·樽前擬把歸期說〉一詞「直須看盡洛城花，始共春風容易別」之意念。無論是陳瑩中贈詞中所言「又還乘興，閑看洛陽花」，或是劉野夫自道「洛陽花看了，歸來帝里，一事全無」，我們都可以看到劉野夫無論是在物質或精神

⁴⁸ 賴錫三，〈莊子的雅俗顛覆與文化更新〉，頁 88。

⁴⁹ 同上，頁 87。

上，都無名利與情痴的羈累，而是自由地「乘興」往返；或者更可以說，劉野夫正是因為他的無產且無求，得以超越受賞中舉的希冀、時間遷移的物喜己悲之情，而有無限的精神自由。最後的顛覆餘震，則來自對野夫親友淵才之迂闊情態的描繪。淵才從京城返鄉時，鄉人想像其囊中充滿應「金珠」，然而其中淵才得意洋洋地從囊中取出的，卻是價值無甚可貴的墨、畫與史書文稿。淵才與世俗截然悖反的「富可敵國」定義以及他渾然自喜的意態，讓讀者在感到愕然可笑的同時，也為其舉所流露出的藝術鑑賞之歡欣、無限的精神自由所震動。

在回覆淵才的信中，劉野夫說：「新來被劉法師、徐神翁形迹，得不成模樣。深欲上京相覲，又恐撞著文人泥沓佛。驀地被乾拳濕踢，著甚來由！」這極口語、極不羈的言辭以及意態表露，不僅與他則詩話中所引其詩詞共同形塑了其行，也可以看到他難以被收編進任一群體的意念。「劉法師」與「徐神翁」為唐宋民間傳聞中著名的得道術士，而劉野夫在此以嘲諷的口吻稱呼徒有形迹的僧道之徒，翻轉了二詞原先所指得道高士的意義；接著又以「文人泥沓佛」戲稱京師文人，呈現他對京中文士的不認同。這些戲謔的言辭，均指向他對倫常群體中徒具表象而不具真實內涵之士的批判。有意思的是，劉野夫乃一彷彿和兩群體都有接觸，卻又不屬於任何群體的自由獨立之身；也正是他這樣特殊的視角，才得以清楚看到兩群體的內涵意義表面化——這正是他們追求真實之道的阻礙。「得不成模樣」不僅戲謔地表露他不忍卒睹那些裝模作樣之士的難堪，也隱隱呈現出他難以用任何一種面目被社會大眾歸類。他頹放的外觀似乎近於遊走江湖的術士，善談笑、寫作等語文運用長才近似於文人，然而對無限之道的追求卻讓他超越任一團體的規範與拘限。因此，在南方他無法苟同江湖術士，欲上京一會友朋卻亦難以忍受倫常文人團體的習氣。劉野夫對後者似乎有更深的批判，他以「撞著」、拳腳等詞，呈現無權無財者面對當權者之傾軋無法具體反抗的現實狀況，而以「泥沓佛」形貌來描繪當權文人，更點出他們表面寬慈、實則相輕相鬥的「乾拳濕踢」作風。

前引賴文將《莊子》中的形殘身體對映於周文明逐漸形塑出的「禮教身體」。禮教身體透過「威儀」來安身立命，然而最終導致禮教身體的僵化與表面化。在周文明已然鞏固而逐漸僵化之時，禮教身體的威儀最終僅存服色與容止等不能真正符應內涵之「名」，而在社會階層漸次塵埃落定的北宋，各群體於內的成員行徑甚至思想規範漸次穩定，而於外則生成僵化的表象標籤。劉野夫不屬於任一群體、與世俗物質審美截然相反的外貌和生活形態，便成了激活倫常社會上的表象標籤之動力。而惠洪的這一系列詩話除了以人物身體形象、與世俗截然相反的價值觀上顛覆俗眾價值觀，更透過凸顯所引詩詞以俗趣造就的俳諧曠放，來顛覆僵化的倫常文明。這一系列詩話所引的劉野夫之詩、文以及惠洪自己贈與劉野夫之詩，均以極素樸、甚至可說是刻意粗俗口語的文詞來書寫。這些詩文透過粗俗的語言衝撞典重精緻的詩文體裁，在以滑稽的俗醜意態造就俳諧興味的同時，超越已然陳腐的倫常詩文風格的表述能力，並合宜地承載他的高遠追求。對本屬俗文學範疇的詞作選引，更讓我們可直接從選體上看出惠洪於此系列「詩話」寫作打破雅俗疆界的表現。再結合劉野夫以及惠洪自己的禪僧身份來看，他們這些「非文人」的詩歌、詩話寫作，所欲打破的疆界，當不僅僅是文學風格、體貌上的雅俗，更有僧士身份間的壁壘。

這些力破框架僵局的寫作，向我們展現了俳諧體所具的廣闊意義涵納空間。劉野夫俳諧詞最末將我們帶到開闊自由的自然空間中：「若還與匏羹，不託依舊，再作門徒。驀地思量，下水輕船上，蘆席橫鋪。呵呵笑睂陽，門外有個好西湖。」劉野夫回顧自己一生追求之後，

再度回到物質與精神的辯證：他不在乎仰賴非知己者提供物質，甚至將選擇「不託依舊」而再作供養者之「門徒」。然而，「驀地思量」，一轉念，他又超越了對俗世群體與個人、物質與精神等議題之辯證，安處輕船蘆蓆，於廣闊的湖色天地中享用絕對的自由。這一系列詩話所引詩歌均具相似的內容、風格與結構：透過「非此亦非彼」的雙向排拒、狂放野俗的形象描繪與語詞選用，呈現劉野夫遺世而獨立的超脫真人形象。「跛子一生，別無路展手教化」一句呼應「歸來帝里，一事全無」，對狹窄難容大瓠的常俗框架不無感嘆，但也正因劉野夫徹底違常的形象與價值觀，讓他超然得道，留下顛覆框架的動力。惠洪的詩話書寫便呈現出他以文字留下此一顛覆餘韻的意圖。

惠洪以書寫劉野夫詩話來保留顛覆動力，也流露在他的俳諧筆法上。除了較典重風格更具輕巧顛覆與辯證的能耐，俳諧筆法亦因其滑稽氣息而可能開拓更多讀者接納的空間。在刻意呈現劉野夫超逸常人的狂態狂言之同時，惠洪以一種既詠贊、又啼笑不得的語氣下註道：「其不羈如此」，告訴讀者這是一個我們難以望其項背的超凡真人，緩和他的狂言帶給讀者的驚愕；最後又特意誇張滑稽地描繪淵才的為人與行徑，並以「迂闊」一表面上貌似負面的詞彙，來呈現對其狎昵之情外，或也安撫讀者因意識到自身的框限處境而騷動起來的心靈。惠洪的詩話敘事中對劉野夫乃一「仙人」的暗示，可以從兩個角度開拓讀者的對相關事物的接受度，其一是前已分析的、標示劉野夫的超然難以企及，其二是以劉野夫的真仙身份在讀者認同中拓闢其他固窮狂放之修道者的位置。弔詭的是，惠洪詩話中的劉野夫正是因為拋卻所有社會身份、顛覆所有群體認同，方得以達至絕對自由的真仙之境；然而惠洪的措辭以及筆法等使用均顯然部分面向讀者眼光的書寫姿態，由此可見其開創一種新的身份認同以及社會位置的記寫立意。從淵才的橐中物也可見端倪。「李廷珪墨一丸，文與可竹一枝，歐公《五代史》草藁一巨編」亦可視為一種經典羅列，標舉出這些不羈真人們的藝文品味，間接呼喚同好者，創造一種以人格境界為基礎的文藝認同。這個以價值觀和品味認同為界域的群體劃分了倫常俗眾以及不俗同好，作者在這裡一方面列舉出了他們的不俗，令同好讀者產生共鳴以及群體歸屬感；另一方面也隱隱欲以劉野夫真人身份來顛覆常俗、激發大眾檢視自我，最終拓出倫常群眾對他們更多的思想體認。在這裏，我們可以看到惠洪寫作劉野夫系列詩話的一種複雜姿態：他知道要徹底的曠放才能獲得絕對的超越，但是又難以完全拋卻歸屬群體以及具體的社會位置，更對對社會產生正面影響力一事仍有所期待，甚至吸引更多同好。而俳諧體所特有的自嘲、滑稽意態，便成為最適於他們承載並傳播這些難容難現於世的意念之風格。



二、以滑稽性格為中心的俳諧書寫

上一節所見詩話中的俳諧書寫，乃針對特定詩人而發，呈現了詩人們用俳諧意態調和、對抗或者超越倫常價值觀的情態。因此，詩話的記寫以事件以及其中重點人物之應對吟詠為要，用以呈現出該人物運用俳諧意態所達到的顛覆與超越。

而此節分析的是以詩人們的「滑稽性格」本身為記寫目的致俳諧戲笑的詩話，其中敘事均圍繞著詩人的滑稽表現、或者以滑稽性格聞名的詩人而發。在這些詩話中，詩人們的滑稽性格或簡要點及、甚至可能沒有引用其俳諧吟詠來證成，單是以「詩人」的身份加上「滑稽」的性格，便足以被記載為一則談資。也就是說，「滑稽性格」本身，即是這類俳諧書寫中的要項；而「具滑稽性格的詩人」形象愈成一立體典型，此形象更兼具俳諧之內（社群僵弊之彈呵）、外（框架外之自由）兩端之蘊意。

（一）滑稽群相：著名文士的滑稽表現

范仲淹少時，求為秦州西溪監鹽，其志欲吞西夏，知用兵利病耳。而廨舍多蚊蚋，文正戲題其壁曰：「飽去櫻桃重，饑來柳絮輕。但知離此去，不用問前程。」雖戲笑之語，亦愷悌渾厚之氣逼人。況其大者乎？⁵⁰

在這首小詩裏面，范仲淹十分自信地呈露其「吞西夏」之壯志。表面寫簡陋宿舍中的蚊蚋，實際上暗示著自己帶的軍隊，將大舉吞滅西夏如飽食而去的蚊蚋，帶著殷紅飽滿的戰功而去，似錦前程不問可知。詩話敘事者呈現了他對這首小詩、甚至是范文正公其人性情的詮解脈絡。若無起首的創作背景補充，我們不一定會將這首寫蚊子的小詩進一步聯繫到情性的解讀；而若不是因為詩話作者說明了范仲淹此時的胸有成竹，來自於篤實的深思高舉：已覷準了要吞滅西夏的關鍵便是「用兵利弊」，否則，即便詩話作者已先標舉出書寫此詩時的戲笑姿態，「但知離此去，不用問前程」一語或仍將引起詩人是否過於膨脹之疑。最後，詩話作者更直述了他對此詩以及詩人的解讀：觀見其「雖戲笑之語，亦愷悌渾厚之氣逼人」，而有「況其大者乎」的激賞慨歎。在這首以戲笑意態書寫卑俗事物的小詩中，詩話作者沒有專注在此詩的技巧意象賞評，而是透過詩人創作情境的補充、最末的評述，聚焦於對范仲淹其人的賞嘆。以往可能會被視為浮薄的戲笑態度，由於「愷悌渾厚」情性的點出以及此役終功勳彪炳的結果，而成了可「由小見大」的正面評賞切入點。這則詩話以正面的態度看待詩人的滑稽性格與遊戲之作，呈現出宋代詩話作者們以正面眼光看待戲笑小詩的眼光；但這樣的戲笑仍是有限度的一文末明白了當地強調、點出詩人們的滑稽有其可觀之處（「不失風雅」與「愷悌渾厚」），都隱隱框範出為詩戲笑的限度：詩人本身須有方正篤厚的情性修養，是他們可開這些玩笑、開了玩笑還有可取之處的必備基礎。正因為詩人本身的人格修養有卓然可取之處，他的滑稽性格方得成為此條詩話記寫的中心。

下面這則詩話，則從對詩人字跡和坦率情性的補充提點，來肯認其滑稽性格正面意義：

⁵⁰ 《全編》，頁 2447（惠洪詩話）。

李文公《談錄》：吾為翰林學士月給內醞。兵部李相濤好滑稽，常因春社寄七言詩云：「社翁今日沒心情，為乏治聾酒一瓶，惱亂玉堂將欲遍，依稀尋到茅之廳。」其筆札適麗，自一家之妙。俗傳社日酒吃治耳聾，故兵部有是句。兵部小字社翁，每於行班呼其名字，其坦率如此。⁵¹



兵部李相濤在這首七言詩中，以滑稽俗語描畫自己好酒尋酒的形貌。在引述此詩之後，詩話作者沒有立刻詮解詩句意義，而首先欣賞此詩的字跡：「其筆札適麗，自一家之妙」，為這首看來淺俗且曝醜的自嘲俳諧之作，增添了頗具衝擊性的佳妙風韻，並以此暗示著詩人特出而多面向的才情。接著，詩話敘事補充了此首簡單小詩中運用的兩個名物典出：相傳春社日吃酒可「治聾」、「社翁」實為李相濤小名。透過這樣的補充，呈現出敘事者眼中詩人作此詩的自嘲情態：拉扯各種理由討酒喝的無賴貌、以及自曝名號的「坦率」。在這首小詩中李相濤自我描畫的疏頹尋酒情態，透過詩話敘事的脈絡補充，便被置入了以俗為雅的自戲詮解角度中，而深厚了俳諧詩面那頹唐無賴的老官員狀貌。而引起詩話作者關注與記寫眼光的，顯然是一剛開始提及的，「兵部李相濤好滑稽」。正因為李相濤才情卓犖，方使這討酒詩俗卻俗得巧、足以「資閒談」。而值得注意的是，詩話作者的敘事脈絡，首先已經呈現出他對此份滑稽情態的認同以外，也再告訴讀者他為什麼正面看待李相濤的滑稽：由其適麗的筆跡暗示其人的才情修養、由其平日的坦率為人證成此詩中曠放疏頹的情態。由此，我們再度可以看到以滑稽性格為詩話記寫觸發點時，詩話作者們需要進行辯證的界限：這種滑稽之所以可觀，源自於詩人本身的可愛。此處俳諧詩話中的敘事記寫，既透過詩歌創作過程以及相關知識的補充等詮釋出其中趣味，更隱隱畫出一條「雅趣」的界限：若非才情的支撐，這些戲笑，就有可能僅被視為浮薄無聊的空戲滑稽。

這種對滑稽情性固然正面關注、但有限度的接受態度，也見於下面這則關於陳亞的詩話中。

陳郎中亞有滑稽雄聲。知潤州，治迹無狀，浙憲馬卿等欲按之。至則陳已先覺。廉按訖，憲車將起，因觴於甘露寺閣，至卒爵，憲目曰：「將注子來郎中處滿著。」陳驚起遽拜，憲訝曰：「何謂，何謂！」陳曰：「不敢望滿，但得成資保全而去，舉族大幸也。」馬笑曰：「豈有此事！」既而竟不敢發。有陋儒者，貢所業，舉止凡下，陳玩之曰：「試請口占盛業。」生曰：「某卷中有《方地為輿賦》。誦破題曰『粵有大德，其名曰坤』。」陳應聲曰：「吾聞子此賦久矣，得非下句云『非講經之座主，乃傳法之沙門乎』？」滿座大笑。陳尤工藥名詩，有「碁為臘寒呵子下，衫因春瘦縮紗裁」、「風月前湖近，軒窗半夏涼」之句，皆不失風雅。⁵²

第一小則以其官場上的圓融處理呈現陳的捷悟：「已先覺」對方要查辦自己，又搶先在較為輕鬆的宴飲場合，以雙關說法圓滑地讓浙憲等「既而竟不敢發」，而得以全身而退；第二則則以對腐儒陋文的機敏嘲諷，來呈現其滑稽善謔；第三則則舉引陳的其他遊戲詩作，並以「皆不失風雅」正面評價之。在這裡我們可以發現，這三則可分別獨立載記的小事，之所以會被綴記在同一則中，是因為它們均能證成起首所言「陳郎中亞有滑稽雄聲」一事，而第一則事件甚至與詩歌不大相關。另外，這三則陳郎中小事的載記，可以讓我們看到詩話作者對其滑稽性格的讚

⁵¹ 《全編》，頁 8057-58（阮閱詩話）。

⁵² 《全編》，頁 180（文瑩詩話）。

許態度。第一小則中的陳郎中確是「治迹無狀」，卻因捷悟圓滑而免於受罰；第二則中他對陋儒不假辭色的譏嘲，於當場應讓對方頗為難堪，然而這裡的敘述，卻令讀者聚焦於其文才敏捷，以及最後招致「滿座大笑」的言說效果。而這則詩話中最令我們可以清楚看出敘事者對陳郎中的讚賞態度的，莫過於最後的遊戲詩舉引以及「皆不失風雅」的評述：陳郎中在藥名詩這種格局較小的遊戲體裁中都可致此佳趣，足見其文才不僅超越尖巧善嘲，更隱隱暗示對其人性情的贊同。因此，雖然第一段中似乎透露了陳亞政績不佳還想方設法逃掉的行徑、第二段在宴飲場中戲笑他人，卻仍在最後一段透過對於他最為著名的藥名詩⁵³詮解，以小喻大地扭轉了回來：在這些小詩遊戲中都能「不失風雅」，暗示其人才情仍有可取之處。

這三則詩話都以正面的角度來看待詩人們的滑稽性情以及俳諧之作，但這樣的戲笑仍是有限度的：詩人方正篤厚的情性修養以及詩藝才情，是他們可開這些玩笑的必備基礎。這些詩人以及詩作的正面特質：風雅、渾厚以及坦率等，是詩話作者們願意在文中凸顯並且讚賞之的重要言說基礎。一旦要書寫、凸顯這些詩人們的滑稽性格，詩話作者們便似乎需要特別強調其人整體情性的雅正，強調可以從這些滑稽表現中以小見大、一窺其人情性不羈而不亂的「功用」，如此，這些淺俗笑樂才有其被載記的正面意義。將之進一步放到這類詩話的整體寫作表現中來看，以人物性格、人物本身為述寫中心一事，凸顯了詩話作者觀人論事的史傳記寫眼光。因此，這一類詩話固然正面肯認了滑稽性格的出現姿態，但仍謹慎地透過對滑稽性格之詩人的整體情性、德操的敘事補充來框限住詮釋脈絡——他們畏懼助長滑稽浮競之風的心思，由此昭然若揭。這也讓我們注意到宋人往往對作品影響、流風所及一事十分注意的寫作姿態。

下面這則詩話，除了也表現出詩話敘事者蘇軾對於這種「以滑稽見功用」的言說功效認同外，更進一步語帶神秘地書述滑稽人物所能觸碰到的詩意疆界。

蜀人任介、郭震、李旼，皆博學能詩，曉音律，相與為莫逆之交，遊蕩不羈，禮法之士鄙之。然皆才識過人。李順之將亂，震游成都東郊，忽賦詩曰：「今日出東郊，東郊好春色。青青原上草，莫教征馬食。」遂走京師上書，言蜀將亂，不報。暮年，其言乃效，震竟不仕。介為陝西一幕官而死。旼稍達，仕至尚書郎。震將死，其友往問之，側臥欹枕而言。其友曰：「子且正身。」震笑曰：「此行豈可復替名哉！」雖平生詼諧之餘習，然亦足以見其臨死而不亂也。⁵⁴

這則詩話列載了任介、郭震、李旼三個蜀地詩人軼事。起首以「皆博學能詩，曉音律，相與為莫逆之交，遊蕩不羈，禮法之士鄙之。然皆才識過人」一言共同勾勒三人的情性並暗示他們坎坷的仕途，接著分頭載記三人的生平際遇。其中，詩話敘事者對郭震的事跡載記最詳，對任介與李旼則僅寫他們不順的官運，但是由於三人共列於同篇，便得予人參差互見之感。有意思的是，詩話作者詳加描寫的郭震相關事跡，似乎都暗示著這些「遊蕩不羈」的蜀文士們正因超逸於禮法之外，而得以其詩歌創作觸碰或者容受恍惚無形之「道」。詩話作者於此段所引用的詩歌、介紹的詩事，幾無戲謔，更關乎嚴肅的國之大事。詩話首先詳述郭震遊於成都東郊，心念一動，於詩歌構思過程中「預見」蜀將亂的氣息；最末，詩話寫郭震死前以側臥不羈的姿態，道出「此行豈可復替名哉」一具深遠器識的行止與價值觀，並視之為其「臨死而不亂」的表現。

⁵³ 多篇引用到陳亞藥名詩一事，來作為北宋遊戲詩作的代表作品。

⁵⁴ 《全編》，頁 806（蘇軾詩話）。

在此，詩話作者關注的焦點並非詩歌笑謔等表現，而是這些因平生氣性詼諧不羈而受禮法之士側目的文士們，卻得以因心性真誠，而深切體察家國存亡命運、立身名實大道的證明。這樣的載述眼光，讓我們可以清楚看到詩話作者以滑稽人物為中心的記寫觀念。顯然非屬理想君子人品行範疇、甚至往往被斥為輕薄的滑稽性格，在此卻成為了這些不羈之士最為特出的氣性；而敘事者的遣詞中可見他對此的保留態度（如「『雖』平生詼諧之餘習，『然』『亦』足以見其臨死而不亂也」等轉折、修飾詞彙的使用，都可以看到這樣微妙的辯證語境），仍隱隱畫出雅趣界限。

另外值得注意的是，郭震雖然預知亂況，卻不受上層採納；臨終前敬臥的姿態，甚至被友人糾正，但是在這些禮法難容的想法與舉措中，郭震其人高妙深遠的言行卻更直接的透顯。這似乎說明了，雖然因不羈而滑稽的詩人們可以造致更深遠難識的大道，然而終究難以見容於有矩有度的倫常社會。詩話作者最後以「平生詼諧之餘習」評說郭震的臨終表現，更道出了諧謔姿態對於超逸禮度的真理表述之間的繫聯：他即將要失去倫常社會中的肉身，然而他已然脫略其外。因此，他體會的大道與真理洞見，便透過戲笑言行來承載，並輕鬆表述予倫常中人。這則詩話透露出滑稽表現與正道真理間的隱微關係：那些難以見容、難以被落實於群居社會禮法的真理與意念，可以透過這些深具才識之士戲笑俳諧的行止，道出自身的存在。而此一詩話特殊的剪裁筆法，更讓我們看到輕鬆自由的記寫模式以及韻散互動，可以涵納這些出格秀逸之士的載體功用。

（二）狂士典型的塑寫要素：滑稽氣性的納入

在上一篇載錄蜀地三士的詩話中，可見滑稽表現與出格不羈的性情之間的聯繫。而在這一小節的詩話中，我們可以發現滑稽戲笑之姿，似乎在北宋時期的詩話中，逐漸成為這些脫略倫常之狂士的典型描寫之一環。

秀老、清老皆江湖扁舟，不能受俗人拘忌束縛者也。往者金陵具與荆公往來詩頌，言皆入微，道人喜傳之。清老往與余共學於漣水。其傲睨萬物，滑稽以玩世，白首不衰。荆公之門蓋晚多佳士云。⁵⁵

俞清老舊與庭堅同學，才性警敏，無所不能，喜事而多聞，白頭不倦。詼諧戲弄則似優孟、東方朔之為人；然資亦辯急，少不當其意，使酒呵罵，又似灌夫，蓋寬饒。以是忿慍，欲祝髮著浮圖人衣，曰：「免與俗子浮沈！」予曰：「公能少自寬，俗子安能為輕？」重去而與祝髮者游；其中雖有道人，亦如沅江九肋鱉爾。與俗子為伍，方自此始；清老蓋疑之至今云。⁵⁶

在這篇詩話中，黃庭堅沒有具體說明何謂余清老等難以忍受的「俗」，而是透過俞清老等「言皆入微」的述寫，間接說明在此的「俗」，指的是不夠精微的思辨與相應而來的價值觀。觀第二篇中所書俞清老與「俗人」相處的景況：「少不當其意，使酒呵罵」，以及黃庭堅對其詩其人的評述：「才性警敏，無所不能，喜事而多聞，白頭不倦」，可見讓俞清老在與「俗人」往來時可能戲謔諷罵的，便也是難以與其精微意念相契、難以跟得上其敏捷資辯的思維與言論。黃庭堅將他們的詼諧行徑比為優孟、東方朔，然而其訶罵行徑又如灌夫般激烈。因此，即便

⁵⁵ 頁 951。

⁵⁶ 《全編》，頁 951（黃庭堅詩話，〈跋贈俞清老詩〉）。

最後受到「寬饒」，但顯然亦已然不受容於官場中的余清老，便氣呼呼的打算出家，透過身份的轉移，實踐對倫常人世的脫略，更「免去與俗子浮沈」。然而有意思的是，黃庭堅提醒他其實這些浮圖人中，真正「有道者」，也不免如「沅江九肋鱉」一般稀少一出家、外於社會常流，卻也不一定便是捷悟得道之輩。面對這樣的情況，黃庭堅提出「公能少自寬，俗子安能為輕？」的建議後，余清老開始願意嘗試「與俗子為伍」；然而余清老卻似乎仍對「稍自寬」便能不對倫常社會生氣一事，懷著些許不解。

這兩條詩話脈絡中的余清老等，本即非倫常框架中之士。首先以「皆江湖扁舟」歸納他們的身份歸屬；而對最後他終於被動地被排除在倫常社會外一事的述寫，顯得輕描淡寫，顯然黃庭堅要強調的是他個人的選擇、思想上與俗眾格格不入的本性。而值得注意的是，兩則詩話雖然都強調他滑稽詼諧的情性與行徑表現，但是卻沒有具體引述他們的俳諧之作。這兩則詩話予讀者最強烈的，便是他們的滑稽情性與精微思想。此二述寫，是他們超越俗眾框架的人格表現與內涵，而這便是黃庭堅在記寫這些人物小傳時一外、一內的精簡形象刻畫。這樣的敘事方式，讓我們更為強烈地繫聯此類超逸倫常之士的典型樣態：於內深遠精微，於外則滑稽玩世。然而為什麼不能用更直率的方式表現他們器識深遠的內涵呢？黃庭堅透過思辨敏捷的余清老最後難以消解的疑惑，間接道出倫常社會頑固的庸俗難解。真的可以「自寬」、在自己心裡過一過，就消解對這些粗率存在卻根深柢固的價值觀之憤怒嗎？這或許是多數只好選擇滑稽戲謔的狂士們，梗在心中的憂憤。

這份難解的憂憤，可以解釋北宋書畫家郭忠恕面對權貴時狂傲得甚至有些刻薄的姿態。

郭忠恕畫殿閣重複之狀，梓人較之，不差毫釐，尤工篆籀詩筆。惟縱酒無檢，多突忤於善人。聶崇義河洛之師儒也，趙韓王嘗拜之，郭使酒詠其興玩之曰：「近貴全為聵，攀龍即是聾。雖然三箇耳，其奈不成聰。」崇義應聲反以「忠恕」二字解其嘲曰：「勿笑有三耳，全勝畜二心。」忠恕大慚。終亦以此敗檢，坐謗時政，流登州，中途卒，蒿葬官道旁。他日親友與斂葬，發土視之，輕若蟬蛻。⁵⁷

這則詩話蓋勾勒了郭忠恕其人的才華性情，並且聚焦在其「突忤」嘲戲一事上進行敘寫。郭忠恕在酒席間，借拆解聶崇義的姓氏、加以肢體殘缺為謔的方式，幾乎嘲笑了所有中央權貴。然而在這則詩話裡，被嘲戲的聶崇義卻也不是省油的燈，「應聲反以『忠恕』二字解其嘲」，顯見其亦頗具敏捷辯才。值得注意的是，這裡無論是郭忠恕或者聶崇義，他們的言辭爭鋒內容，都顯得頗無禮而刻薄。郭忠恕先開啟嘲弄對方姓名的這一端，然而在他人父母所賜姓名上小題大做，本顯得有些雞蛋裡挑骨頭；復以「聵」、「聾」等殘缺意涵為笑樂，也頗見尖刻；聶崇義隱隱暗示對方「有二心」的應對，此一回復力道不若郭忠恕之刻薄，卻從較為嚴正的角度，以誣衊回應郭忠恕的刻薄。這則事件的結果是「忠恕大慚」，原先發出嘲戲者卻被反將一軍；且兩人的嘲戲內容即便有敏捷便給之處，卻因用詞力道過猛，而令人難以底從心底歎賞。另外，觀本篇敘事脈絡，我們可以發現敘事者引此事，是用以證說郭忠恕雖然書畫才華洋溢，卻「縱酒無檢，多突忤善人」這個缺點。於此我們再度看到宋代詩話面對「嘲戲」一事的接受限度：

⁵⁷ 《全編》，頁 28（文瑩詩話）。

嘲戲固有其可觀之處，卻不能夠因憑自己的才華氣性，便隨意施加在「善人」身上的，若然，則可能自取其辱。然而詩話作者最後回過頭來，以全知視角述寫郭忠恕「大慚」之心境反應，卻也呈現出詩話敘事者依舊傾向認同可能因憤世嫉俗而戲笑太過的詩人、而非全然貶斥的態度。在此，他的「大慚」可解讀為有所反省的心情，表露出其敏銳以及具迅捷自省能力的心性；而雖然「終亦以此敗檢」、不復容身於倫常社會，然而卻與最後暗示其為「謫仙」的身份形象若合一契。

雖然郭忠恕在這次的嘲弄爭鋒中並沒有佔上風，但對其滑稽表現相關事件篇幅比例不低的描寫，仍可以看出此為北宋詩話作者用以描繪狂士形象的重要筆法之一。這則詩話顯然是以續寫郭忠恕其人之特出為主旨，而在一開始，敘事者便提出郭忠恕身上對比強烈的，規矩有度的書畫筆墨，以及其「縱酒無檢」的性情私德。精工筆墨的才華，與隨恣放縱的性格，兩者頗相衝突，卻聚集在郭忠恕其人的身上；而最後，郭忠恕終為其任性，失去社會中位置以及其生命。然而敘事者最後尚且意味深長地記載了他死後的餘音裊裊：「發土視之，輕若蟬蛻」，暗示其非凡俗中人，也似乎是為其矛盾衝突的才華與德行、莽撞無檢與敏於自省並具的性格，提出解釋。這種對郭忠恕其「人」本身特殊性的強調，使得其中的以詩戲笑事件，別具意義。郭忠恕的生平有許多事件，然而敘事者唯揀此事進行敘述，上承所述「惟縱酒無檢，多突忤於善人」，並是為接下來「終亦以此敗檢，坐謗時政，流登州，中途卒，蒿葬官道旁」這樣的人生終局之鋪陳，呈現出詩話作者的觀點：郭忠恕其人，便是因為放縱任性的天性，發於外成尖刻嘲諷的表現，並因此失去了倫常社會中的位置與人間肉身。因此，這樣的嘲諷不羈，便似乎成為了郭忠恕此一謫仙在人世間劃過的尖刻鋒芒。

下面這則詩話，則以郭忠恕嘲戲權貴的激烈行徑，描畫出他反叛權力中樞的性格。

郭忠恕先放曠不羈，尤不與俗人伍。宋太宗聞其名，召赴闕，館於內侍省竇神興家。恕先長髯，一夕忽竟去之，神興驚問其故，曰：「聊以效顰。」郭從義鎮岐下，延置山館。岐有富人子，好畫，日給醇酒，待之甚厚，久乃以請，且致匹素。郭為畫小童持線放車鳶，引線數丈滿之。富人子怒，遂與絕。又嘗與小民販夫，入市肆飲食，曰：「吾所與遊，皆子類也。」⁵⁸

這則詩話開門見山地說他「放曠不羈，尤不與俗人伍」，接著組綴了兩則郭忠恕的狂放事跡用以佐證之。在第一則事件中，郭忠恕以盡去留蓄已久的長髯，來表達他對皇帝將他安置在內官宅邸的不滿；第二則事件中，郭不僅讓對方久待，更刻意以極戲謔的筆墨浪擲對方所準備的昂貴畫布。帝王與富人均為有權有勢者，而郭忠恕看似輕描淡寫的狂放行徑，顯然將撓搔他們的權勢與尊嚴。然而，在這則詩話裡，作者的重點並不在他的行徑是否確當，而在凸顯郭忠恕與常人背道而馳的處世態度：「又嘗與小民販夫，入市肆飲食，曰：『吾所與遊，皆子類也。』」常人傾向攀附權貴以提升社會地位或者自保，然而郭忠恕則刻意以嚴格的態度檢視並應對權貴對地位較卑者的輕忽怠慢，而選擇與小民販夫等以誠相待。這種與社會常俗相悖的態度便被標

⁵⁸ 《全編》，頁 28（李頎詩話）。

目為「放曠」，而靜心玩味郭忠恕在此的行止，也當為其行徑之滑稽嘆喏一笑。第一則中，郭忠恕盡去其長鬚，驚詫皇帝、令人啞然失笑的程度，幾可想見；而在第二則中，他則刻意玩鬧的畫小兒放風箏，而讀者眼前清晰浮出富人子從一開始郭忠恕終於答應要幫他畫畫的驚喜雀躍、到看見郭忠恕隨筆勾勒小兒放鳶貌而眉頭一皺、眼光緊緊隨著郭忠恕隨意的筆觸越拉越長越拉越滿、終至怒眼圓睜地看著整張畫布上都只有隨性之所至胡批亂撇的風箏線……這一連串生動的畫面，並為郭忠恕出乎常人預料的行徑而忍俊不住。詩話敘事者雖並未直接將這些行徑以「戲謔」、「滑稽」等字眼標目敘寫之，但笑謔張力自蘊於敘事之間。在此，滑稽嘲戲的言行，是郭忠恕反抗權貴最有力、也最個人性的方法；而透過這兩則與郭忠恕相關的詩話，我們則可歸納出宋代詩話中「狂放」、「滑稽」與「超俗」三個概念之間的聯繫：「滑稽」言行，似乎是為「超俗」者的「狂放」心性最具體的表徵之一。

另外，值得注意的是，此則詩話中一開頭便以「不與俗人伍」，來總評郭忠恕其人交遊景況。縱觀三則相關事件，我們可以發現郭忠恕的狂放超逸，便表現在與世俗相悖反的「俗人」觀上：以王公巨室為俗，而從小民販夫等遊，這樣的交遊往來之道；而由於這樣的總評是透過詩話作者所陳述，便也讓我們隱隱見到詩話作者對郭忠恕特殊的價值觀之認同。縱觀郭忠恕的狂傲與俞清老對倫常庸眾難解的疑惑與憤怒，透露出宋代雅俗觀的進一步延伸：主流多「俗」，小眾應「雅」。原先專指中央性的「雅」，現在不一定專屬中央，而可能在各階層中真正追求真理正道者的身上；原先指稱境外鄉野的「俗」，現在則挪轉為頑固而粗陋的視角。而無論是針對僵固的權勢或者緩慢不精的思維，俞清老與郭忠恕皆不約而同地以嘲戲的方式進行攻擊與顛覆，足見滑稽俳諧不僅是面對未知觀者時，表述多元意念的自保緩衝，更具有對於裂解緩慢封閉的特殊動能。

從上面幾則關於狂士的詩話述寫中，我們會發現滑稽詼諧並非如前面所見、內心與倫常社會有更多矛盾糾葛的文士一般，用以包裝他們的多元意念，也不一定非有俳諧戲謔之作的引述，而是他們外層最為顯眼的氣性表現。與其他以俳諧詩歌為記寫要項的詩話相較，敘事多半在開頭首先勾勒俳諧詩人「好滑稽」的性格面向，是為了要與後面將引用的俳諧韻文相輔相成地構畫出該詩人的滑稽面向；然而在這些記寫狂放不羈之士的詩話條項裡，敘事者不一定需要引用其人的俳諧之作來證說其滑稽、這裡的情性描寫也不是要固定詩歌詮釋的脈絡，而是用以直接陳述這些狂士們的表徵群象。比對這樣的敘事差異，我們可以發現前者的敘寫目的，是在提供一個解讀俳諧詩的脈絡，並透過這一條詩話敘事者所指畫出的特定脈絡，來觀看詩人的某一部分情性面向；而在後者的敘述方式裡，我們可以漸漸發現宋人們眼中的不羈狂士形象逐漸典型化：內蘊深遠大道追求，卻往往出之以令倫常世人駭笑的言說行徑。也就是說，前者要提供的是一個知人論世的賞鑒路線，而後者則驚奇注目這些自外於倫常的狂人異士本身，卻因面對未知讀者而弔詭地凝塑出某一特定群體的典型樣態。這一從先秦的接輿、淳于髡等以來，便引人注目的「狂士」形象，在宋代出現了更為大量的記寫。由於宋代詩話中的狂士記寫數量的大增以及逐漸定型化的表述（包括謀篇構章的方式、運用的詞彙越來越固定等），這一形象的典型化軌跡，正可於此求蹤。這一典型在宋詩話中的逐漸定型化，可以表現出宋代迥異於前代的俳諧戲笑觀、價值觀以及宋代詩話此一文體本身的特性。

（三）蘇軾塑寫時的滑稽面向突出

在宋代詩話中，我們可以看到數量相當豐富的，環繞蘇軾其人為記載中的俳諧書寫；而蘇軾逐漸以滑稽而睿智的性格面向，被大量書寫、逐漸鞏固與為後世認取，甚至可能將一些不知名的戲作歸名其下，當便與宋代詩話的述寫以及流播息息相關。這一現象的原因有二，

首先，蘇軾時是為名臣以及文壇巨擘，本身即飽受關注；而其超邁殊眾且為量頗豐的思想表述以如行雲流水般的高妙行文承載，更是引人注目歎賞，因此詩話中有大量的相關事件記寫。再者，蘇軾自己大量的運用戲作諧謔等滑稽意態，在詩作、友朋唱和以及序記等短文書寫中，來表述其思想體悟以及各式複雜世態人情。此節將觀察這一類的詩話寫作，探看蘇軾之滑稽面貌如何在這些俳諧書寫中被凸顯、終成為後世認取其人的重要面向。

如記寫和遵師絕句一事，他便自題為「戲作一絕」：

遊湯泉，覽留題百餘篇，獨愛遵師一偈云：「禪庭誰做石龍頭，龍口湯泉沸不休。直待眾生塵垢盡，我方清冷混常流。」戲作一絕答云：「石龍有口口無根，自在流泉誰吐吞。若信眾生本無垢，此泉何處覓寒溫。」元豐七年五月十三日。⁵⁹

在可遵的原作中，沸泉口的石龍有著堪可比擬地藏王菩薩「地獄不空，誓不成佛」的宏願，願待眾生清淨後，方冷卻滾滾清泉；而在蘇軾的和作中，不僅湯泉石龍是一自適獨立的存在，眾生也是本無塵埃的存在於世間。在這裏，蘇軾當是因為以自身的觀點，顛覆了可遵原作中的思想架構，所以特別標示出自己的「戲作」姿態，以戲笑姿態減弱此詩的攻擊意味，而專注在思想的自由討論上。另外，這裡的戲笑意態，或許也隱含著預設對方讀了詩之後，將對其思辨了然會心、欣然一笑的意味。因此，我們可以將蘇軾於此特別標示出的「戲作」意態，理解為對個人超越性的領悟表述之圓融包裹語氣。這裡的戲作姿態，移轉了機鋒相對時的爭辯力道，並以此聚焦於或許截然相反的思索本身，並透過對方也應領悟而「笑」的預設，來加強彼此理解會心的深度。

其他引及此詩的詩話，便也順著東坡自註的戲笑寫作姿態來載記此事。又如下面這一則詩話，以「戲作偈」為主題，組綴兩則東坡事、凸顯東坡戲作的睿智形貌：

東坡戲作偈

東坡自海南至虔上，以水涸不可舟，逗留月餘，時過慈雲寺浴。長老明鑑魁梧，如所畫慈恩，然叢林以道學與之。東坡作偈戲之曰：「居士無塵堪洗沐，老師有句借宣揚。牕間但見蠅鑽紙，門外時聞佛放光。遍界難藏真薄相，一絲不掛且逢場。卻需重說圓通偈，千眼熏籠是法王。」又嘗要劉器之同參玉版和尚，器之每倦山行，聞見玉版，欣然從之。至廉泉寺，燒笋而食。器之覺笋味勝，問此笋何名？東坡曰：「即玉版也。此老師善說法要，能令人得禪悅之味。」於是器之乃悟其戲，為大笑。東坡亦悅，作偈曰：「叢林真百丈，嗣法有橫枝。不怕石頭路，來參玉版師。聊憑栢樹子，與問籜龍兒。瓦礫猶能說，此君那不知。」⁶⁰

值得注意的是，在這兩件東坡戲作偈的例子裡，「戲作」意蘊承載的不僅是個人獨具的思想意念表達，還有破雅入俗的語彙運用。在第一個事件裡，東坡戲用了自己於寺院洗沐時碰巧

⁵⁹ 《全編》，頁 808（蘇軾詩話，〈書遵師詩〉）。

⁶⁰ 《全編》，頁 2434（惠洪詩話）。

臨聞明鑑長老說法之事，而「門外時聞佛放光」、「千眼熏籠是法王」等句，則援用長老正在說講的〈圓通偈〉經文意蘊，來讚揚長老說法精妙，但也同時語帶促狹地點及長老魁梧的身姿。在下一則詩事裡，東坡則大開友人劉器之的玩笑，杜撰了一個「善說法要」的「玉版和尚」，誘引其在「倦山行」之時仍為了「禪悅之味」而跟東坡一起登山詣寺；而後吃到美味殊勝的竹筍時，東坡才揭開謎底、劉器之才恍然大悟：他所謂能令人領略禪悅之味的，便是廉泉寺的玉筍。這首紀行之作亦充滿妙趣，首先借用佛教宗傳譜系的說辭，來喻說廉泉寺筍與叢林/竹林亦有亦無的關係；接著又以著名的「栢樹子」、「瓦礫」等禪門機鋒話頭，來點說物廉味美的玉筍，也可於平凡時刻中了悟妙理。在這則詩話所載記的兩則東坡與佛理相關的詩事中，我們可以看到東坡於詩中呈寫佛理思悟時，屢屢選擇以戲笑的姿態表現。

在這兩則詩事裡，我們可以看到東坡表述佛道思致的戲笑書寫，往往在誇獎所贈對象的同時，也戲謔地點到對象人事物可能引人發噱的特點，讓這樣的讚賞並非以直線性、而容易流於禮尚往來或者表面化的陳述，而是辯證性、需要接收者進行些許思索後方得「悟其戲」、恍然會於心的表述，具有引導讀者互動的效用。正因此，這些俳諧戲笑的書寫，不僅可以化解不同思想間的爭鋒相對，也可以讓友朋間的賞譽顯得相熟而不狎膩。另外，俳諧書寫此一範疇長久以來已然建構的俚語俗詞寫作脈絡，也十分適於東坡凸顯其往往蘊含著「納須彌於芥子」、萬物平等的禪、道思維。因為以上種種緣由，俳諧戲笑的詩歌風韻，便成為東坡在與道友朋論及思理、贈詩談理往來時，最常見的姿態。而透過這些東坡自註的「戲作」姿態，以及後人的接納和沿用記寫，東坡滑稽而睿智的人格形象，便日益鞏固。宋代詩話中許許多多的滑稽東坡，當便是對蘇軾這一人格面向的欣賞與接受，這不僅反映了宋人眼中的東坡形象、欣賞的滑稽性格形態，以及這種滑稽睿智形態可以表達的多元意念。

然而，也因為戲笑表述方式不僅包含難以言說的多元意念，字面上更時常顯得正言若反，因此東坡曾在與友人的書信中語帶戒慎地說：「此詩幸勿示人，人不知吾儕遊戲三昧，或以為詬病也。」⁶¹在這裏，我們可以隱隱看見東坡對於語言歧義性可能遭受有心人誣讟、濫比附的戒懼與憤慨，卻也可以看見東坡以語言為「遊戲」--雖外顯為遊戲文字間、心神卻定靜於真理（「三昧」）的遊刃有餘之意態；而後來的詩話中，我們也往往可以看到後人沿用此處的「遊戲三昧」，來解釋東坡的以文/詩為戲。

東坡《書焦山論長老壁》云：「法師住焦山，而實未嘗住。我來輒問師，法師了無語。法師非無語，不知所答故。君看頭與足，本是安冠履。譬如長鬣人，不以長為苦。一旦或人問，每睡安所措？歸來被上下，一夜著無處。展轉遂達晨，意欲盡鑷去。此言雖鄙淺，故自有深趣。持此問法師，法師一笑許。」此說人皆知之，等閒拈出，作此偈語，多少奇特！此是坡仙遊戲三昧，試為拈出。⁶²

這則詩話載記了東坡〈書焦山論長老壁〉一詩，並認為其中思致議論雖「人皆知之」，但因為東坡以此種「信手拈來」的遊戲偈言「等閒」道出，反而使得這樣平淡而人見皆知的道理，顯得殊奇姿妙。最後，詩話作者甚且將信口道出此理的東坡比作「仙」，認為這是資質超群的東坡「遊戲三昧」之作。在這首小詩裡，東坡以長鬣者平素由於習慣而不以長鬣為苦，一旦外加意念，注意到長鬣的麻煩，便困擾徒增、甚至意欲將之盡數剪去的例子，來說解「了

⁶¹ 《全編》，頁 833（蘇軾詩話，〈奉和程正甫表兄一字韻詩跋〉）。

⁶² 《全編》，頁 8669。

無語」的焦山論長老，本身有如頭與足「自適安冠履」的不言自然。詩中「此言雖鄙淺，故自有深趣」一言，不僅可以看作東坡對「長鬣人」之譬的評點，更是對長老的笑而不答、詩話作者對這整首仿若信口淺淺道出的小詩，整體高妙韻味之所在。這首詩以如流水一般清淺流暢的語言來說講此難落言筌的領悟，便是詩話作者以「坡仙遊戲三昧」來讚賞此淺白小詩的緣故；也正因為這首詩以看似淺白言笑的輕鬆姿態來寫就，所以詩話作者在此以「遊戲」之姿道出東坡寫作的遊刃有餘。然而，在這裏，「遊戲三昧」一評的使用，已經脫卻了東坡原先使用時的戒慎恐懼意態，而著重在東坡輕盈優游於「淺俗詩語」--「難言思理」之間的超然高妙。

下一則詩話中，我們更可以看到「遊戲三昧」一語，被運用在淺俗事物入詩時的評賞使用。

東坡謫居齊安時，以文筆遊戲三昧。齊安樂籍中李宜者，色藝不下他妓。他妓因燕席中有得詩曲者，宜以語訥，不能有所請，人皆咎之。坡將移臨汝，於飲餞處，宜哀鳴力請。坡半酣，笑謂之曰：「東坡居士文名久，何事無言及李宜？恰似西川杜工部，海棠雖好不吟詩。」⁶³

在這裡，「遊戲三昧」用以指東坡以文筆觸碰娛玩事物，而或將被視為淺俗的寫作。在這則詩事裡，東坡精當的用了著作題材極廣泛、卻未有海棠詩的杜甫事典，來為自己沒有贈與「色藝不下他妓」卻「語訥」的歌妓李宜任何詩文一事，進行辯說也寬慰李宜；而在這首李宜唯一得到的東坡詩中，也就僅止於這一事，而未及其他任何情誼，似乎李宜確實沒有給東坡留下深刻印象，從而流露出東坡面對詩文應酬時的機智敏捷。「遊戲三昧」一詞在此，便不同於東坡於書信中自道時的無奈深沈，也沒有如前幾則詩事中所見的思理機鋒，而是被詩話作者用來評說東坡謫居齊安時，往往贈與官妓歌詩一事。由於與官妓宴遊、甚至贈詩一事屬於娛玩淺俗的範疇，因此敘事者選擇以「遊戲」不拘的形象來描摹東坡。

此則詩話中所流露出的觀點與修飾方式，可以與黃庭堅〈東坡先生真贊〉中對東坡文字的評說互相參看。在這首贊辭中，黃庭堅以仿擬具現東坡行雲流水、無所不施的文字運用，來呈現對東坡如珠妙語的讚揚⁶⁴。此文中「雲夢之黃、東坡之酒、赤壁之笛」即「三昧」；而「嬉笑怒罵，皆成文章」則讚揚東坡提筆遊戲即成珠玉的寫作高度。贈歌妓詩一事，或許便可能被歸納在「酒」、「笛」所代指的酒宴聲樂中；而無論是贈教山長老一詩中議論的環踏自如，或者贈李宜詩中應酬贈詩的巧應機變，也可以與黃庭堅此首真贊後半段回環反覆的寫作手法相互參看，看見東坡此類信手拈來似的「遊戲/寫作」（書寫即為其獲致樂趣的遊戲方式之一）姿態，當已成其中晚年為人所知見、稱賞的詩風之一。

在上面幾則詩話中，我們可以發現這些以文為戲的事件載記，均不僅是為了載記其中特出、有趣的事件與議論，更凸顯東坡悠游超邁的人格與姿態。在這些詩話的載記裡，東坡的

⁶³ 《全編》，頁 2795-96（陳岩肖詩話）。

⁶⁴ 黃庭堅〈東坡先生真贊其一〉：「子瞻堂堂，出於峨眉，司馬班揚。金馬石渠，闕士如牆。上前論事，釋之馮唐。言語以為階，而投諸雲夢之黃、東坡之酒、赤壁之笛，嬉笑怒罵，皆成文章。解羈而歸，紫微玉堂；子瞻之德，未變於初。爾而名之曰元祐之黨，放之珠厓儋耳。方其金馬石渠，不自知其東坡赤壁也；及其東坡赤壁，不自意其紫微玉堂也；及其紫微玉堂，不自知其珠厓儋耳也。九州四海，之有東坡；東坡歸矣，民笑且歌。一日不朝，其間容戈；至其一丘一壑，則無如此道人何！」

戲筆從容悠遊於三昧之間，在出格的議論、淺俗事物之間翻手自如，常人或許想不通的、難以入詩的、甚或是寫了就弄糊了的事理，東坡卻能夠以詩文進行深入淺出的書述。值得注意的是，在這些載記中，這些以詩文「戲笑」的內容多半並非粗鄙淺薄的笑樂，而是與詩人東坡及其贈詩對象同理會心的「一笑」。正因此，當這些詩話以「遊戲」、「滑稽」去解讀並敘述之，便與其他滑稽俳諧相關的詩話，拉出了距離：在這些詩話裡，詩話作者並不純粹是因為看到這些詩事會噗嗤一笑，所以將之載記下來以為談資，而是因為這些「遊戲滑稽」的姿態，可以凸顯東坡其人的高妙超邁、使其所書寫的難以用常度言見的事理得以置入詩文賞析的範疇來賞析，便以遊戲、滑稽的寫作姿態，來說東坡的超越常度。



三、以政事為中心的俳諧書寫

(一) 諧謔詩才的政治決策影響力

錢氏之有國也，應西湖捕魚者必日納數斤，謂之「使宅魚」。有終日不及其數者，必市為供之。民頗怨嘆。一日，武肅大設一圖，上畫「磻溪直鉤」之事。武肅指示命羅隱賦詩，應聲曰：「呂望當年展廟謨，直鉤釣國更誰知？若教生在西湖上，也是須供『使宅魚』。」武肅大笑，自是盡得蠲免（閒談錄）。⁶⁵

在這首《題磻溪垂釣圖》中，詩人羅隱大膽打趣姜太公若生於當時西湖，也需要繳納令當時「民頗怨嘆」的「使宅魚」。這首詩用以博君一笑的方法，在於對歷史名臣的生動想像，並將姜太公「釣魚」這個事典早已延伸出的「願者上鉤」意蘊，刻意削薄為為口腹、為生活釣「魚」此一日常慣用意義。這些將典重歷史事例重新輕鬆化、生活化的想像筆法，使詩人成功的在與帝王談笑之間傳達民意，更讓上位者欣然撤銷不合民心的稅令。

這則詩話的記載本身以及記載方式，同時呈現出詩話作者蘇耆的兩個政治關懷。首先，是詩人羅隱在此延續了「以詩諷諫」的傳統理想（找相關論文敘述）。這則詩話首先點出此詩寫作所欲指陳的時事，接著呈現羅隱於宮中賦詩的景況，最後以君王「大笑，自是盡得蠲免」這樣的記述擇選內容以及順序，以羅隱這則詩本身為整則事件中最重要轉捩點，凸顯出羅隱此詩的諷諫效果，並讓這首俳諧詩、這則詩話，進入延續「以詩諷諫」理想的記寫脈絡中。

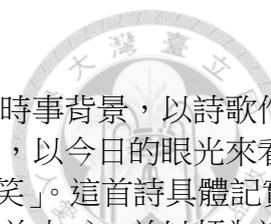
此則詩話中另一條較隱晦的敘事脈絡，則需聚焦在詩人羅隱與其君錢武肅的關係上。當時的亂世開國背景、羅隱與錢氏君臣相得的關係，都是「磻溪直鉤」一圖會出現在朝廷中、且直接指派羅隱賦詩的重要背景。因此，羅隱詩中點出並且翻轉姜太公釣魚一典故，便不僅具有配合朝廷歌功頌德的題畫詩意義，更呈現出一個知識份子在君臣相知、「被用」的情況下，反映民生疾苦之「詩人精神」以及賦詩方法之巧妙，讓這則詩話之「笑」顯得典「雅」的原因，也在於這一份君臣相得典事與時事的碰撞迴盪。羅隱和錢氏的相得之狀，讓姜太公一典更加值得「會心一笑」；而羅隱詩中更提到姜太公當日直鉤釣魚而尚無人知的情景，對比他今日已為錢氏所用的相得情狀，當日「更誰知」的姜太公好像有點值得憐惜。這種對後來助聖王開國的名臣的「不必要的憐惜」，造就了滑稽的效果，而詩人對姜太公心境的聯想與自我類比，更隱約將錢氏比作周文王，隱隱勉勵錢氏效法古聖王，盼望錢氏體恤百姓。因此，這則詩話的寫作不僅增添了詩人羅隱的一則傳奇，更是一則君臣相知的佳話。在這則或堪稱典型的以諧謔滑稽諷諫的詩話典事載記中，我們可以看到政治相關俳諧詩話寫作的關懷面向以及載述方法。

接下來這則詩話中的詩人，則以誇飾、戲仿等筆法，博得上位者一笑、諷諫成功，並因為詩話的敘寫以及分類，使得原本或難以讀出其中戲笑之意的原詩，進入詩話中的俳諧書寫。

唐制：三班奉職月俸七百驛券，羊肉半斤。祥符中，有人題於驛舍曰：「三班奉職實堪悲，卑賤孤寒即可知。七百料錢消甚使，半斤羊肉幾時肥？」朝廷聞之，謂如此何以養廉，遂議增俸。⁶⁶

⁶⁵ 《全編》，頁 88（蘇耆詩話）。

⁶⁶ 《全編》，頁 1776（阮閱詩話）。



這則詩話的敘事順序與上一則相似，都首先敘寫令下位者有所不滿的時事背景，以詩歌作為事件轉捩點，並收結敘事於詩歌的諷諫具體成效。然而值得注意的是，以今日的眼光來看，這則詩話中所選的詩歌與上一則所選羅隱詩相較，似乎沒有那麼「好笑」。這首詩具體記實其工時（「三班奉職」）、薪資（「七百料錢」）以及可得食物分量（「半斤羊肉」），並以頗為誇張的筆法—「實堪悲」、「卑賤孤寒」--呈現出報酬低卻勞心勞力的工作處境。與傳統詩歌以抒情悠遠意蘊為寫作訴求的審美風格相較，可以清楚看見詩人刻意口語化與俗化的寫作方式，而這樣的寫作方式令人讀來悲苦憤懣之意遠勝於滑稽戲笑—詩話最終卻也沒有描述上位者的笑意，亦似乎是意識到其中的苦澀而議及「何以養廉」，在這樣現實的考量下為他們加薪。如此讀來，這首詩似乎是以呈現悲苦處境的方式來達到詩人的訴求，而《詩話總龜》的編選者阮閱卻將之收錄於「詼諧門」，或許便是著眼於其中無名詩人以誇張、刻意卑俗的詩語自嘲處境的筆觸，更因為這樣以誇張語言進行諷諫的方式實有類俳優。

阮閱編纂的《詩話總龜》似乎對於俳諧詼笑一類書寫之重要性頗見認同，因此不僅列有詼諧門，更有以插科打諢成家的俳優門。其中，五代南唐俳優李家明 以其外於一般君臣的身份和敏捷詩才，而得以深刻甚至頗為嚴厲地向帝王、眾大臣進諫的例子。這則被阮閱歸於俳優門的詩話裡，一次組綴了四個李家明的相關事跡於其中。以下按順序羅列並討論之。

李家明，江南李璟時為樂部頭，善滑稽為諷詠。璟遊後苑，登台見牛晚臥，璟曰：「牛且熟矣。」家明曰：「臣不學，敢上絕句。」云：「曾遭寧戚鞭敲角，又被田單火療身。閒背斜陽嚼枯草，而今問喘更無人。」左右之臣皆免冠謝罪。⁶⁷

這則資料裡首先值得注意的地方，是整個情境場合，以及皇帝李璟的發話姿態。在皇帝率領群臣「遊後苑」此一情境中，多半將出現歌功頌德、應承光景的話言詩詞；而皇帝「牛且熟矣」一句，則流露一或者說，刻意營造一他在遊賞之間的仁人愛物之心。然而，李家明的這首小詩卻幾乎一句一典故，義正嚴詞地諷刺朝臣、甚至皇帝不夠關心民生疾苦。詩歌首二句以寧戚、田單對牛的嚴酷行為首先呼應皇帝對牛的關切；第三句白描眼前牛晚臥之景，再於最後一句，表達對朝臣、甚至皇帝的深刻批判。此句化用了西漢丞相丙吉問牛喘的典故。丙吉彷彿忽視道旁群鬥死傷、卻問牛喘的行為，看似本末倒置，然而卻是深諳職位分工的識大體之舉；然而此時，則是皇帝群臣遊宴宮苑之中，與民生隔得老遠，皇帝卻欲以關心牛來體現其仁人愛物之心。「此時問喘更何人」一句，表面上是在提醒朝臣應更關心民生，然而更深一層也蘊涵著對皇帝更深的諷諫：現在牛有人問喘了，但人民呢？李家明運用這個典故來表達與丙吉相類的天下民生關懷，卻應景而巧妙的翻轉其中「牛喘」意象，為此情此景諷喻深遠的畫龍點睛。而這首小詩充滿典故、小題大作等以才學為詩、以詩為戲的寫作特質，正是這首詩雖然內容意念諷喻銳利，卻能夠在此帝王遊賞場合中施

⁶⁷ 《全編》頁 1849。

用，且達到令群臣「免冠謝罪」的效果，讓我們看到李家明所謂「不學」不僅是一謙稱套語，更是俳優進諫的免死金牌。因為是俳優，所以他本來就被視為較一般大臣更沒有學養，且有在適當時機插科打諢的義務，如此「以文為戲」便也輕浮得恰當；因為他是「不學」的俳優，所以就算這些言辭有所衝撞與冒犯，皇帝群臣也理應笑納。俳諧體特有的戲謔意味與俳優特有的插科打諢身份，便是這首諷刺意味濃厚、且亦應讓皇帝李璟感到汗顏的諷刺小詩，能夠被接受並且意念得以被上位者接受的重要因素。

下一個故事也舉出李家明善用其俳優身份及相應的言行舉措，以嬉笑怒罵來暗渡內容尖銳的諷喻。

初，李氏乃徐溫養子，及僭號，遷徐氏於海陵。璟繼統，用宋齊丘言，無男女少長皆殺之，今海陵州宅之東小墳十數，皆當時所殺徐氏之族也。宋齊丘祇一子，輒卒，逾月痛哭不止。家明曰：「惟臣能止之。」乃作大紙鳶，上大書曰：「欲興唐祚革強吳，盡是先生作計謨。一個孩兒拼不得，上皇百口合何如！」乘風吹之，度至齊丘家，遂絕其縲。齊丘見之慚感乃止。

李家明這麼做，似乎嚴厲地譴責了宋齊丘當日讓李氏王朝背上弑親、忘恩負義罪名的計謀，然而他也非常隱晦的提醒了李璟當年聽從宋齊丘計策的疏失。無論是李家明或者詩話編寫者，都運用宋齊丘失子一事，使李璟繼位時的大屠殺再度可感：宋齊丘僅失去一子，便逾月痛哭；然而當年他們卻因為一個防患未然的政策，就殺了幾百口李氏的養親。李家明的詩中雖言「盡是先生計作謨」，似乎將過錯全部歸到宋齊丘身上；但是再進一步深思，「欲興唐祚革強吳」、採用並實踐了宋齊丘殘忍計謀的，就是皇帝李璟。又從另一個角度來看，這條殘忍計謀當年或確是宋齊丘所進，然而他本與徐氏非親非故，此處喪子之痛反而某種程度上襯顯出他並非一麻木無心之人，相較之下，在此條敘事中面目模糊的皇帝李璟，令人不寒而慄。我認為，李家明在詩中嚴厲而直白的指責，與詩話作者在開頭的編述，均以看似將罪歸為大臣宋齊丘一人的方式，隱晦地告誡並提醒李璟這則血淋淋的過往。

另外，李家明在此運用的進諫方法，亦十分具傳奇性。以風箏傳書此一方法，同時具兒戲感的滑稽意態，又隱含著天降讖言的意象。而在詩話的記述裡面，並沒有清楚告訴我們宋齊丘知不知道這是李家明一手編導的「天降偽讖謠」。或許正是因此，李家明可以如此直白的語氣直陳宋齊丘的錯誤，他以彷彿天道的代言者之姿，提醒大臣宋齊丘、皇帝李璟他們當年一同策劃的殘酷計謀。而面對朝廷，李家明依舊透過保持俳優的伶俐滑稽姿態來「保身」。「惟臣能止之」的極自信態度，是一種仿若滑稽小兒昂首自薦的意態；復以風箏此一玩物來陳詩進言，使得極嚴肅的譴責行為都包裹在諧戲姿態中，堵住了宋齊丘的眼淚，也讓或許已然心有不安的皇帝李璟，在反省之餘亦難以動怒。

而李家明對皇帝的直接進諫，則收錄在這系列的最末，彷彿一精彩壓軸，也呼應了南唐王朝的終章。



後從璟遷南都，時已失江北十四郡，畫江為界，舟楫多行南岸，至趙屯，因輟樂停觴，北望皖公山謂家明曰：「好青峭數峰，不知何名。」家明應聲曰：「龍舟輕漾錦帆風，正值宸遊望遠空。回首皖公山色翠，影斜不到壽杯中。」璟俯首而過。

對比於《新五代史·唐書》中屢見「璟怒，斬某」等事例，這則故事最後「璟俯首而過」呈顯皇帝慚愧低回的情態，襯映出李家明難得的能言善諫。與第一個故事類似，李家明總是敢於在皇帝進行聲色享樂的時候，以詩歌提出掃興的諫言。這首詩中的前兩聯與多數歌頌遊宴的詩歌開頭類似，描摹一派輕鬆遊河景致，然而第三句筆鋒一轉，李家明同時「應聲」回應了皇帝所問山名，又以對比方式強烈諷刺李璟現下的偏安享樂之狀。在這裏，「皖公山」不僅運用春秋時期的皖國仁君來進行賢能君主的意義聯想，也暗指北方失去的州土，在與周的壽州之戰後，已然不在君王李璟的管轄範圍中。無論是前賢的積極統治、失去的疆土，現在都已經進不了李璟耽溺享樂的狹隘視野中了。在這組俳優李家明相關詩話的最後一則故事裡，詩話作者再度呈現李家明的博學善喻以及直言敢諫，且首度描述皇帝李璟面對諫言的情態，清楚呈現俳優李家明向君主傳達意見的成效。

這則詩話的整體詩事編述、故事順序安排，使得這整則詩話聚焦於李家明此一俳優的特殊姿態上，也就是說，詩話作者的關懷並非記載詩歌詩事、也不見建構文學史脈絡的意圖，這一系列故事的重點，在於塑造李家明其人形象。事實上，只有前面兩則故事中的詩歌比較算得上與政治相關的俳諧詩，在此尚未列入的第三則故事與政事諷喻無關，而上一段討論的皖公山詩則在一派江南好風景中隱含沈痛的諷喻，毫無打趣意態。第三則看似無關政事、且似乎呈現李家明以吹捧君王來化群臣之險為夷的輕鬆小事，便以他善於打圓場的一面，補足了李家明的「俳優」本色；而最後一則沈痛且頗具餘韻的政治諷喻詩，則以李家明身為一官職低微的俳優，卻詩心敏捷且諷喻深沈的形象，總收了這一系列的故事。透過這樣的穿插序列，讓我們清楚看見李家明不僅充分具有俳優特有的敏捷機智，更具傳統要求知識份子應具備的憂國憂民之心，以及直諫勇氣。因此，讀罷整則詩話，李家明運用其被定調為巧言令色的身份形象，實踐了直言進諫，如此既機智又富深沈家國之思的俳優形象將最鮮明突出；而編述這則詩話，敘事者呈現出他認同「俳優」此一身份別具一格的進諫功能。值得注意的是，李家明的詩詞舉措不一定滑稽戲笑，反而直指沈痛的權力鬥爭、民生問題，但是因為他的俳優身份，所以讓他所發出的話言、舉措都帶上了身份預設的滑稽戲笑色彩。得力於其俳優身份，李家明得以鬆動關係嚴肅、緊繃的獨裁君王統治場合的動能，進而可頗為直接地傳達與上位者利益相衝突的下位者意見。

另外，這則詩話運用了「初」、「後」等史書常用時序表述方式來串接這幾則故事，讓我們隱隱看見敘事者欲在「詩話」此一輕鬆不拘的文體中，為小人物立傳、補史的寫作意圖；上一段所論故事內容和序列目的在於凸顯人物的敘事方式，也提供我們以「補史」角度解讀此則詩話書寫意圖的線索。從第一段宴遊、第二段以風箏詩諷諫帝王即位初始之事、第四段

呈現南方偏安的沈痛進諫，這一系列的故事，均圍繞著李家明作為一機智盡責且痾瘵在抱的俳優之殊眾形象，然而這樣的時間序列似乎也讓我們隱約看見了南唐李氏的興亡景況。或者可以這麼看：這則與俳優李家明相關的系列詩話，便是繫在南唐的歷史興亡脈絡旁補註而成。這樣頗為正經的補史意圖的透露，讓我們看到詩話此一文體的彈性：這些隨手載錄的談資，是不拘形式地穿梭在各種雅俗材料與態度之間的。正因為不拘形式，所以讓詩話不僅不避諱輕俗的內容素材，敘事亦時而顯得頗類殘叢小語；也正因為不拘形式，詩話也可能一本正經地欲寓以微言大義，更可能在這樣的「小道」上看見幾乎巧無形跡的斧鑿痕，在這些形式相對不拘且自由、不一定要有頭尾完整架構的文體中，也可以看見詩話作者們嚴肅的寫作意圖和巧妙筆法、豐富的形象塑造中蘊藏的微言大義。與這種不拘形式的文體寫作觀點相呼應的是，這一則具補史意圖的詩話中對俳優李家明的正面形象呈現。透過詩話作者的敘事描畫，俳優李家明雖位處朝中相對低微的地位，但卻博學多聞、關心政治民生一而這正是傳統社會對知識份子的要求。也透過這整個吟詩情境、詩歌內容，透露出朝中眾臣不僅向下不夠關心民生，向上亦不敢直言而諫的形象，讓大臣與俳優的形象形成對比。這裡呈現出中晚唐以來文人書寫中對小人物更多的關注視角（葉國良）。這種對「小人物」的關注，在下一則詩話中更透過對主流和非主流文士的對比，而清晰流露宋代詩話作者的此種關注傾向。

在下面這則詩話裡面，無論是在政壇或者文壇均具聲望的楊億，卻以頗負面的形象，來對比隱士種放的簡傲姿態與真才實學，甚至宋真宗身為一國之君難能的慧眼獨具。

真宗初，詔種隱君放至闕，以敷對稱旨。日既高，中人送中書膳，諸相皆盛服俟其來，種隱君韋布止長揖而已。楊大年聞之頗不平，以詩嘲曰：「不把一言裨萬乘，祇叉雙手揖三公。」上聞之，獨召楊曰：「知卿有詩戲種某。」楊汗浹股慄，不敢匿避。又曰：「卿安知無一言裨朕乎？」出一皂囊，內有十軸，乃放所奏之書也。其書曰《十議》，所謂《議道》、《議德》、《議仁》、《議義》、《議兵》、《議刑》、《議政》、《議賦》、《議安》、《議危》。俾大年觀之，從容奏曰：「臣當翊日負荊謝之。」⁶⁸

這則詩話中選錄的詩歌片段雖是大臣楊億嘲諷隱士種隱君之詞，卻呈現出上下位者因此詩而得以更直接地進行意見交流的情境。詩話首先呈現的情境：種隱君極受禮遇，而以似乎簡傲之姿面對隆重待之的朝中諸臣，是楊億「聽說」的景況。在這裡令我們猜想，可能有參與的朝臣感到不滿，傳出風聲，吹到楊億耳裡，然後「性特剛勁寡合」的楊億，便發出了不平之鳴；而此處所記的詩歌片段，則不僅直指種隱君的姿態傲慢，更進一步無根據地質疑種隱君是否值得如此隆重對待。這僅因口耳風聞便以強烈譏刺的詩歌來直陳不滿的一聯，顯然是最有問題、最令真宗感到需要為隱士種放辯解之處。詩話的記述緊接著便轉到真宗私下獨詔楊億的場景，從那裝著種隱君奏書的皂囊，抖出這則詩話的轉折張力；詩話後半段大篇幅地條列種隱君《十議》，除了具體化種隱君奏書的分量和面面俱到，讓種隱君在這則詩話中不著

⁶⁸ 《全編》，頁 177（文瑩詩話）。

一言，卻展現處而心繫家國天下的正面形象，更使楊億的嘲謔顯得只是一因為政壇相輕、嫉妒心作祟的無聊多舌。在詩話作者文瑩的短小記述中，楊大年、宋真宗和種隱君的形象鮮明突出，而讀者尤其易於感受楊大年作此詩時的輕怠傲慢。詩話作者更特別描繪其在真宗面前「汗浹股慄，不敢匿避」的情狀，以此對比種隱君不畏懼朝廷大排場的簡傲之姿，更顯低矮。

從此則詩話的情節安排、詩話中人的形象呈現，我們都可以發現，詩話作者文瑩站在否定楊大年此詩寫作姿態的視角；然而即便似乎是否定此類嘲謔詩歌的寫作，此則詩話依舊呈現出政治戲謔詩歌的意見交流功效，表現出此類詩歌包容更多元意見、引動非常規的交流方式的能力。另外，透過詩話作者文瑩的視角，也可以看到真宗格外包容有才的方外之士，以及文瑩對此的激賞。而被文瑩以負面形象處理的楊億，不僅是朝中大臣，更是其時最盛行的西崑體風格的創始詩人之一，相較於方外之士種隱君，是一個無論在政壇、文壇都位居主流的知識份子。因此，透過看似不含褒貶的詩話敘事，文瑩對楊億的負面描繪，不僅反顯方外之士種放君的氣格與內涵、宋真宗的大度與知人，也透露了他對非主流人事物的正面興趣。此一俳諧詩話透過其內容取材以及剪裁屬綴，再度展現出此類詩話作者對多元、甚至是非主流文化的濃厚興趣。

以上，本節討論了書述對上位者政治決策有實際影響效果的俳諧詩事。從典型的有才知識份子以滑稽詩諷諫之例，進一步探討從今日眼光觀之相對並不詼諧卻以俳諧詩事方法陳述之、歸納之的兩則詩話，最後討論俳優李家明系列詩話，以及批判主流文人楊億之輕薄的事例。透過這樣的文本分析順序，我們可以從傳統對政治諷喻俳諧詩的觀點，拓展到宋人特具的一些價值意念呈現：從對「詩可以諷」的實際政治影響效果的持續關注、俳諧詩所具有的超越階級的意見溝通動能、「俳諧」一體所具有的多元包容彈性，以及對相對邊緣人事物的關懷。

在這些詩話中我們可以看到俳諧詩歌特具的戲謔諷諫方式，使得更多下位者意見得以影響上位者決策，以及宋代詩話作者們的多元包容傾向。這些詩話的書寫呈現出他們對俳諧此類向為輕忽的詩體的關注，並且透過首尾敘事補充這些詩歌所具有的政治諷諫實際功效，提升此類詩體的實用意義。而詩話體不拘形式的內容包蘊彈性，更讓俳諧詩事以及小人物得以被正面的陳述態度、細緻的文筆呈現，甚至可以看見詩話作者們在形象塑造上透露出的邊緣人物性格情操凌駕於著名的、主流的人物之上的價值觀。這些詩話作者們更多元、甚至注視邊緣人事物的眼光，是這些與政治相關的俳諧詩話值得思索的一些面向。

另外，一些以今日角度觀之難以定義為幽默有趣的「俳諧詩」，卻被宋人在敘事間刻意以戲謔方式呈現、歸納入俳諧事類中。這樣的概念呈現與歸類，呈現出宋人對雅俗範疇的檢視眼光與鬆動。



(二) 諧謔詩才所具的政治場合潤澤作用

(1) 詩歌論政風氣

本節所討論的歌詩並沒有造成上位者具體政策上的轉向與改變，然而即便並沒有造成具體的政治影響，宋代詩話作者們仍談興十足地將這些詩歌詩事載錄下來，呈現出他們對此類事件的關懷，以及以詩論時事的風氣。值得注意的是，宋代著名文士也多為朝中官員、整體士風強烈的以天下為己任，因此實不太以政事一也就是他們的正職一來開玩笑。他們的施政思索多半認真嚴肅地在議論篇章中具體表述，而多不以之為戲笑。因此，我們可以發現，這裡的詩歌作者多半佚名一這也是為什麼他們不再以人物或者性格本身為中心，而是以具體事件或者現象，作為編述全篇的核心。

令狐相絢，以姓氏少，族人有投者，不愜其力，繇是遠近皆趨之，至有姓胡冒令狐者。進士溫庭筠戲為詞曰：「自從元老登庸後，天下諸胡悉帶令。」⁶⁹

在這一聯裡，溫庭筠用了同音雙關的寫作手法，表面上似乎是在歌頌不存在的國威。他以「天下諸胡悉帶令」此一外族臣服於大唐號令這樣不存在的盛世，來比喻蟻附令狐氏、甚至不惜更改自家姓氏者的趨炎附勢之態，讓嘲諷的酸氣更加刺鼻。在此，溫庭筠以不存在的盛世景況，加深了這一聯對攀附令狐氏者的嘲謔反諷。

值得注意的是，溫庭筠多次考進士落第、憤懣一生一事眾所周知，然而此則詩話卻逕稱其為「進士溫庭筠」。這種敘事上的地位提升，或許代表了詩話作者對溫庭筠的肯定，肯定其敢於諷刺當政權貴的知識份子風骨。然而，在敘事提高了溫庭筠評價的同時，卻也因為對其「戲作」姿態的點出，讓這也同時可以是一則鞏固其「輕薄文人」形象的故事。這種對以詩為戲介於「風流多才」與「輕薄無聊」之間的模糊態度，在下一則詩話中亦清晰可見。

景祐中，有輕薄子，以古人二十字詩益成二十八字，嘲謔云：「仲昌故國三千里，宗道深宮二十年，殿院一聲《何滿子》，龍圖雙淚落君前。」龍圖者，王博文也。嘗更大藩鎮、開封府知府、三司使任使。一日對上，因敘數歷之久，不覺淚下。殿院者，蕭定基也。為殿中侍御史，與韓魏公、吳春卿、王君貺同發解。開封舉人作《何滿子》曲嘲之。因奏事，上問之，令誦一過。宗道者，王宗道也。為諸宮教授及講書凡二十餘年，輒於上前自訴在宗藩二十餘年，求進用。仲昌者，章郇公之從子，論科場不公，郇公奏聞，牒歸建州。當時人以為雖用古人詩句，而切中一時之事，盛傳以為笑樂。⁷⁰

此則詩話主要的興味，建立在以俳諧詩來嘲謔這些官場醜態此一寫作行為上。在這首詩裡點

⁶⁹ 《全編》，頁 97（錢易詩話）。

⁷⁰ 《全編》，頁 285（范鎮詩話）。

及了四件當時官場、科考場中士大夫的庸懦或營營之態相關事件，事件主題固然有關聯，然而卻一句一事個別載記，而未貫串事件或點出對此主題的嘲諷始末；詩話的敘事亦彷彿詩句的補註，僅以散文語句補充了詩句中人的名姓以及官職升降事件，亦無貫串出這四則事件的主題、進一步評論事件的意思，僅冷眼旁觀科考、官場升降百態。這樣將事件以資料載記的簡要素樸姿態，平均分佈於敘事段落中的筆法，襯顯出令詩話作者感到敘事興味的，似乎並非明言批評這些事件主體的行徑以及主題，而在於一「輕薄子」能夠「用古人詩句，而切中一時之事」，並且當時「盛傳以為笑樂」這樣的景況。這樣的筆法，令讀者猜測這些事件以及背後的主題相關評論是否已為當時人所熟知、甚至成為共識；而在此顯得最為有趣的談資，則是當時能以詩為戲、以士大夫醜態為笑謔的時風。從此角度觀之，敘事者以「輕薄子」稱呼無名詩人，便讓我們嗅到一絲狎昵的意味。敘事者顯然對以遊戲詩歌論時事的寫作和風氣均感到十分有趣，並隱約可見時風以及敘事者都對以詩為戲的「輕薄子」之敏捷詩才抱持頗為佩服的態度；然而也因為對俳諧戲笑態度的詮釋，呈現敘事者以及時風對「輕薄子」既佩服又莞爾失笑的複雜眼光。這種褒貶雜陳的態度，呈現出對遊戲俳諧詩的兩種評價碰撞：改詩為戲的輕浮，以及以古人詩論時政的尖新巧妙；但也正因為這名「輕薄子」刻意闖濫雅俗、輕重邊界的調皮意態，為這則改作增添更加繁複多面的趣味。由於這兩種評價所帶來的詮釋力道相當，敘事者因而於此流露出類似上則詩話中，對以詩為戲一事介於「風流多才」與「輕薄無聊」之間的游移徘徊。

文彥博相因張貴妃父堯封嘗為彥博父舊門客，貴妃認堯封為伯父，又欲士大夫為助，於是誘進彥博知成都。貴妃以近上元，令織異色錦，彥博遂令工人織金（糸戈戈）燈籠載蓮花中為錦文，又為秋千，以備寒食。貴妃始衣之。上驚曰：「何處有此錦？」妃曰：「昨令成都文彥博織來。以嘗與妾父有舊，然妾安能使之？蓋彥博奉陛下耳。」上色始定，自是屬意彥博。自成都歸，不久為參知政事。貝州王則叛朝廷，以明鎬往取之。賊將破，上以近京憂之。一日，宮中語曰：「執政大臣無一人為公家了事者，日日上殿，無有取賊意。」妃密令人語彥博，明日上殿乞身獨破賊。上大喜，以彥博往統軍。至，則鎬已破賊矣。捷書至，遂就路拜彥博同平章事。後因監察御史唐介拜疏，召彥博殿上，面條奇錦事數件，質於上，皆實事。彥博守本官，出知許州。明年上元中，官有詩曰：「無人更進燈籠錦，紅粉宮中憶佞臣。」上聞此句，亦笑。

71

與多數對文彥博偏向正面的評述相較⁷²，這則詩話裡面呈現了文彥博始發跡時頗為不堪的一些面向。在這則詩話裡，文彥博不僅似是以華貴得甚至有些僭越嫌疑的物質和由於貴妃內應得來的奉承討好之姿「收買」了宋仁宗的垂青，最後甚至搶了他人的軍功。然而值得注意的是，這則詩話雖然點出了文彥博的一些黑歷史，但是在這則詩話的記述中，文彥博其人的性格面目是模糊的，因為主動發起所有奸佞行為的，都是張貴妃。在這則詩話的敘事中，文彥博似

⁷¹ 《全編》，頁 153（梅堯臣詩話）。

⁷² 如《宋史》：「文彥博立朝端重，顧盼有威，遠人來朝，仰望風采，其德望固足以折冲禦侮於千里之表矣。」

乎是張貴妃「欲士大夫為助」的一系列行動中的一顆棋子，我們看不到他的主觀意願或者對這些行為的看法、參與這些行動的心境，但是張貴妃為一機巧女性的面孔卻躍然紙上。然而文彥博在實踐這些由張貴妃穿針引線的討好皇帝、掠奪軍功的行為同時，必然是經過自主思索以及決定的。詩話作者梅堯臣於敘事中似乎披露了一代名相的黑暗面，然而仍然以張貴妃作為整系列事件的主要罪責對象，而淡化了文彥博參與這些奸佞行徑的自主意願。我認為對文彥博頗有微詞的梅堯臣⁷³如此行文的目的或不是為之隱，且亦可能確實認為張貴妃有需指責之瑕，然而我認為這樣的行文呈現也是因為張貴妃乃一於政治、文學上發話權與影響力均（應當）低微的女性，所以詩話作者可以這麼明白直接地透過事件的編述呈現出他對張貴妃的深刻批判。因此可以看到，詩話雖然是宋代知識份子論政、且表達自己或頗為殊眾的意見，但仍可從在編敘詩事、人物面向描畫的隱顯之間，窺見他們的言說範圍。

而在這則詩話中，詩句的出現似乎僅為了評論一系列的事件，僅有諷謔而無諷諫意味。這聯詩句刻意強調了物質「燈籠錦」的重要性，漫畫式的勾勒文彥博以蜀錦應承張貴妃一事。在此，華貴的燈籠錦成了張貴妃與文彥博共同追求的高位厚祿的象徵，文彥博透過進獻此一華貴物質，邀請張貴妃作為幫助他平步青雲的內應；張貴妃喜好這些美好事物，同時也需要士大夫文彥博在朝廷中鞏固他們的共同勢力。詩句以「燈籠錦」意象串起卻並不直接說破貴妃與朝臣之間的權力勾結關係，保持了含蓄韻味；也因詩句的字面意義描畫了一個被華美物質迷惑了的宮中美人形象，而顯得無聊滑稽甚至有些可愛，來造就這聯詩句的戲謔意味。另外值得注意的是，在詩句的表述裡，主動發起這些行動不是張貴妃，而是「佞臣」文彥博。詩句中對尖銳而不留情面地批評文彥博，而張貴妃則僅是一個被華美物質收買了的「紅粉」（在這裏，也隱約有「一般女性都容易被華美物質迷惑」這樣的論調隱含其中，也因為這樣的語氣預設所以更呈現出張貴妃就是流露其平凡女性的一面，而非如敘事中強調的城府深遠），不若詩話敘事中的機巧奸險。詩歌中的人物描畫和詩話敘事形成了一個對比，然而梅堯臣卻也並沒有要統一兩者觀點的意思；而詩話最後的亮點，就在「上聞此句，亦笑」一句中的「亦」，反而透露出詩話作者梅堯臣自己似乎也忽略了詩歌與他自己的敘事角度之異，「也」是覺得詩歌如此描畫頗見諧趣的一員之一。

而這則詩話最後的亮點，就在「上聞此句，亦笑」一句上。仁宗的「笑」呈現出他同意、至少與此詩歌所嘲諷的內容同情共感。然而，這則詩話記載以及此聯詩歌寫作的有趣態度，便是作者們的寫作興趣集中在評論時事上，而沒有改變具體時政、影響當局決策的意思；而停在仁宗之「笑」便戛然而止的結尾，則更清楚地呈現出梅堯臣寫作時的關注焦點並不是上位者聽聞下位者的評論後要進行什麼樣的具體改進措施，而是以呈現出皇帝為眾人少見的真性情為重點，並以皇帝對此事件的同情共感（「笑」），呈現出他們對文彥博、張貴妃等權力中心者的負面評價並是偏頗的空穴來風：因為位居權力最高位的皇帝，都同意了這樣的說法。

接下來這則篇幅精簡的詩話中，我們也可以看見這種著重在呈現己方價值觀以及評論時

⁷³ 梅堯臣於其《碧雲駮》一書中在此條後又有一條對文彥博的負面事跡記載，更有詩諷其掠軍功一事，故而在於此有這樣的判斷：「狄青與文彥博同鄉人，青在定州，彥博令門客往游索，青遺之薄。客歸，彥博以書責青，再遣客往謁青，於是厚遺之。明年，青建節知延州，彥博又令客詣青，曰：『延州之行，我有力焉。合奏異姓一人，當以客為請。』青遂奏客為試校書郎，曾伐蠻賊，驚走歸洞，乃除青為樞密使。」

政此一過程本身的興味上、而非改變上位者具體政治決策的諧謔詩歌書寫。



介甫嘗戲作走卒集句云：「年去年來來去忙，倚他門戶傍他牆。一封朝奏緣何事？斷盡蘇州刺史腸。」⁷⁴

在這短小的集句詩裡，王介甫呈現了宋朝實施路官制度下，官員們為「朝奏」而不時遷徙、流寓他鄉的景況。有別於以傳統的離愁別恨方式呈現客居他鄉的懷思，這首集句詩以戲笑的語調，呈現官員們彷彿大風吹一般在中原各地奔忙流徙的情況。遊戲集句文體本身便是一以「斷章取義」方式同時戲謔化地翻轉原作意義和眼前景事的氣息，而王介甫在此所選用的詩句更加劇了這樣的效果。首二句淺俗重複、甚至有點類似打油詩的遣詞造語，使得官員們的流離遷徙顯得有些滑稽；而後兩句分別化用韓愈「一封朝奏九重天，夕貶潮州路八千」和挪用劉禹錫「司空見慣渾閒事，斷盡蘇州刺史腸」，則以翻轉輕重、雅俗的方式，加重此首集句詩的戲謔衝擊力道。韓愈詩裡以「九重天」、「路八千」等誇飾法來呈現被貶潮州的哀鳴，然而王介甫首先將之削薄為「緣何事」，以問句的方式委婉否定了官員們流離遷徙的意義，也由於上銜接輕鬆滑稽的官員遷徙姿態，所以這裡的反問，就更襯顯出為這「一封朝奏」往返忙碌的意義低微。然而即使官員們的遷徙顯得徒勞，順此意蘊，詩意可能走向哀苦的悲鳴，但王介甫選擇以戲謔的意態處理，他將劉禹錫原本用以詠風月豔情的詩句，挪用來寫這裡的官場苦悶。巧妙的是，劉禹錫所引用的詩句本身也呈現出一個官場上下階層的關係：更高位的司空早已見慣這些聲色美妓、豔情內容；然而相對低位的刺史卻為這樣的場面、歌曲的內容而動容。劉禹錫原詩裡更深層的意蘊，在於相對低位的刺史，是較司空更多情、甚或多才的文士，面對同樣的場景所被激起的情感強度遠大過於見慣的司空。這更加激烈情感強度在劉禹錫原詩中是為對下位文士的敏感情才之肯定，而在王介甫的集句裡則延伸了同樣的意蘊，卻以誇張化了的滑稽口吻取代原作的哀感頑豔：雖然上位者或許早已司空見慣這樣的遷調，然而年年來去奔忙的下位官吏走卒，卻得時時為職位的改動傷神。這一句之所以可以在此脈絡中造就滑稽效果，進一步深思卻又令人低回的原因在於，王介甫似乎誇飾了官員職遷的哀傷，然而若就「遷徙」經驗的角度觀之，則與各時空中建立起的人際網絡生別離而「斷腸」，便深遠道出人情共相。在這短短的遊戲集句裡，王介甫便以戲謔而巧妙的詩句翻轉與挪用，同時對上呈現下位者心聲、載錄政治時事、並且也不無無奈的自嘲己輩為了五斗米折腰的官員們。

透過上面一則短小的集句詩，我們可看見知識份子以俳諧遊戲的詩歌體裁發表時政意見的方法。然而，在上一則詩話中，除了我們知道王介甫為當時著名有才華的知識份子，且似乎以輕鬆自如的「戲筆」之姿便達致此首集句與內容的精巧選呈之外，我們看不到詩話作者對此類俳諧論政之作的觀點。整則詩話的記述焦點，似乎僅在於保存著名文人王介甫曾有這樣的遊戲論政之作；而詩話作者少數流露出的個人觀點，除了選錄此詩之外，就在標的出介甫此作為「戲」作一事上。透過詩話作者對集句詩的「戲作」姿態標定，不僅呈現出他對此

⁷⁴ 《全編》，頁 427（方勺詩話）。

集句詩的調性詮釋，更描畫了集句作者王介甫的戲謔姿態。透過這樣的調性詮釋、姿態描畫，便為著名文士王介甫添增了一筆風流談資，記錄了他獨特的政治觀點、著眼細微處的巧妙翻轉、以及輕鬆戲謔的遊戲姿態，呈現他有敏捷詩才又富政治關懷的面向。

從對以上三篇詩話的分析，我們可以發現一些敘事者所重視的特質。首先是對敏捷詩「才」（而不只是情性）的重視態度。這些語氣甚至有些尖酸的嘲諷言論之所以可以被更多人接受，除了因為一針見血地點出時事而令時人會心一笑，這種包容也來自於對詩人們敏捷詩才的佩服。至南宋洪邁，則對這一態度有更清晰的表現。

兗州先聖廟壁，嘗有題詩者云：「靈光殿古生秋草，曲阜城荒散晚鴉。惟有孔林殘照日，至今猶屬仲尼家。」不顯姓名，頗為士大夫傳誦。予頃在福州，於呂虛己處見邵武上官校書詩一冊，內一篇題為《州西行》，州西者，蔡京所居處也。註云：靖康元年作。時京謫湖湘，子孫分竄外郡，所居第摧毀索寞，殆無人跡，故為古調以傷之。凡三十韻，今但記其未聯云：「君不見喬木參天獨樂園，至今仍是溫公宅。」其意甚與前相類。紹興二十五年冬，秦檜死，空其宅第。明年開河，役夫輦泥土堆於墻下，天臺士人左君作詩曰：「格天閣在人何在，偃月堂深恨亦深。不見洛陽圖白髮，但知鄜塢積黃金。直言動便遭羅織，舉目寧知有照臨。炙手附炎俱不見，可憐泥滓滿墻陰。」語雖紀實，然太露筋骨，不若前兩章渾成也。左頗有才，最善謔，二十八年，楊和王之子楔除權工部侍郎，時張循之子子顏、子正，皆帶集英修撰，且進待制矣。會葉審言自侍御史、楊元老自給事中徙為吏部侍郎。蓋以繳論之故，左用歇後語作絕句曰：「木易已為工部侍，弓長肯作集英修。如今臺省無楊葉，豚犬超陞卒未休」。左居西湖上，好事請謁，人或畏其口，後竟終於布衣。⁷⁵

這則頗見篇幅的詩話，記載了面對人去樓空、物是人非之廢墟景象進行舒懷詠歎的詩歌。詩話可分成三個部分來看：詩事主體、補註，以及補註後半段專記左君其人的部分。詩事主體記載的是面對頗為荒蕪的孔子廟所興之嘆，接著筆鋒一轉，敘事者洪邁轉而載記當為此篇真正想記寫的詩事：在校書詩集中，所見關於宰相蔡京廢邸的〈州西行〉。然而，這篇詩話中，既沒有載記〈州西行〉全詩，也沒有對此的直接相關評述，便戛然而止，進入補註。在補註裡，洪邁則透過對此詩的片段，首先似乎透露了較為內斂而沉遠的感嘆：即便生前權勢顯赫一時，身後也僅剩自然殘照留下一聲衰敗的嘆息；並以有德的孔子、溫公，對比無行的蔡京。然而透過接下來所引用的、為其隱去名諱的「天臺士人左君」的詩，我們才看得更清楚洪邁對貪官奸臣的深深厭惡。左某的詩裡，更直接地點出了奸臣昔日的顯赫與掀起的怨憤，更提到了一個重點：想當年秦檜當權之時，士大夫「直言動便遭羅織，舉目寧知有照臨」的膽戰心驚。也正因此，洪邁雖然可以透過左君較為直率的詩句表達意念，但卻在後面述評此詩道「語雖紀實，然太露

⁷⁵ 《全編》，頁 5641（洪邁詩話）。

筋骨，不若前兩章渾成也」。在這裏，洪邁一方面在述評字面上以「渾成」蘊藉為尚的詩歌審美觀點，評斷了左君的詩，讓這則補註也從政治意涵又被重新聚焦、強調其原本藏納意見的詩歌評論語境；另一方面，這句貌似勸戒的評述中，卻也隱含了對左君的嘆息與不平：洪邁在此則詩話補註的第三部分轉而專記左君其人以及下場的段落，最終仍然透顯了他對左君下場、對當時政治處境以及士人言說自由的憤懣與太息。在第三部分中，一如本章先前所見以凸顯滑稽人物為主的詩話敘筆，洪邁首先概述了左君的性格：「左頗有才，最善謔」，載述與其有才善謔形象相關的詩事（在此則是左君諷刺其時雞犬升天、官階蔭補一詩事來具體呈現），但較為特別的是，最終並非以事件是否因諷謔俳諧而有所影響，這裡洪邁要特別告訴讀者諸君的，是左「有才善謔」為其帶來的下場：「人或畏其口，後竟終於布衣」。這篇詩話因其迂迴的敘事方式與二詩的高下評述，透顯出作者洪邁畏懼因言坐廢的姿態，以及對此官場風氣的無奈批判。而值得注意的是，此詩話補註最後補序左君詩以體現其「頗有才，善謔」性格以及其官場境遇，這種凸顯滑稽人物的敘事筆法，讓我們再次注意到這類型以俳諧諷謔詩事來凸顯該人物特殊性格的詩話載記取向、載記意義。



(2) 政治場合中的酬唱

歸納於此節中的詩話、詩話中所錄詩歌並非為了具體的政治決策影響而作，但也由於詩歌書寫場合、詩作內容或者詮釋觀點等詩話中呈現出的內容意蘊與政治密切，而相關呈現出了與政治緊密相關的談興。

祥符中，日本國遣使人貢，稱國之東有祥光現，其國素傳中原天子聖明則此光現。章聖詔本國建寺，賜額曰神光。朝辭日，夷使乞令詞臣撰一寺記。是時當制者雖中魁選，然詞學不優贍，居常止以張君房代之，蓋假其稽古才雅也。既傳宣訖撰寺記，時張尚為小官，醉飲樊樓，遣人遍京城尋之不見，而夷人在閣門翹足以候文，中人三促之，紫微大窘。後錢希白、楊大年因玉堂暇日，改《閑忙令》，大年曰：「世上何人最號閑，司諫拂衣歸華山。」蓋種放得歸山之時也。希白曰：「世上何人最號忙？紫微失卻張君房。」世傳此事為雅笑。⁷⁶

在這則詩話中，可見詩歌美文在政治場合中的交際作用、俳諧體在政治輿論中的潤澤作用，以及「雅笑」在宋代政治場合的特殊意義。我們可以看到美文具有向崇拜漢文化的外族宣揚國朝文化高度的政治交際作用，並透過對「夷人」形象的刻畫，覺察此處外交互動中隱微的文化競爭感。在這一次的外交互動中，我們可以看到「漢文化崇拜」同時是為最表層的外交修辭策略，但同時也是中國保持自己文化龍頭地位的核心工具；而朝貢行為的主要目的：宗主國與藩屬國之間的權利關係，則夾在這表裏兩造間，沒有被具現在外交辭令以及這則詩話中。日本使者原本前來朝貢的修辭，便是以文化精神的崇拜為由：「稱國之東有祥光現，其國素傳中原天子聖明則此光現」，而北宋真宗朝則以一種精緻文化母國授與崇拜自己的藩屬國一份珍貴文化資產的姿態，「章聖詔本國建寺，賜額曰神光」，並應許予日本使者那篇美文「寺記」。精緻文化在此成為政治外交利益往來的含蓄包裝紙，而美文則是具現文化精髓的華采。然而，在這則詩話的敘事中，讀者無從得知最後張君房究竟是否及時出現。這則詩話的敘事重點，似乎不在中朝如何宣揚國威、張君房的文采之上，而是嘲諷當時中央朝廷百官充盈，卻沒有一人可以立刻交出向「翹足等候」的「夷人」交代的文章。

詩話敘事呈現了中央朝廷找不到人代筆美文的窘迫之後，緊接著載記了著名文士/官員對此事的態度，載記了當朝高官們在官暇酬唱之時對此事的戲笑。錢希白和楊大年的兩聯〈閑忙令〉嘲詠內容，均為批判中央所任非才；而前面的敘事，則成了對錢希白聯內容的補註。在這裏，我們可以看到詩話體與文人交遊之間密切的關係。其中的詩歌由於中央文士於暇時酬唱以遊戲之姿寫就，而吟詠的內容則傳達了他們對朝政以及其他官員人物的私人議論。因此無論是詩歌本身或者是事件、事件的傳述，無一不與當時的文人輿論息息相關。另外，此詩話不特別注解種隱君相關事件而直接點及楊大年聯，除了保持酬唱事件的完整並作為襯比錢希白「忙」令意趣的「閑」令，這一不需補充的意態，更讓我們覺察此聯所諷詠之事當為輿論圈中的熱門話題，為眾所熟知所以不需再補充，因此側面體現了

⁷⁶ 《全編》，頁 1776（阮閱詩話）。

此一輿論圈本身、具現了當時文士的輿論交流，並由於此種敘事補充的不對稱，呈現出詩話敘事相對鬆散自由的性質。

另一方面，這樣的敘事載記也凸顯出此則詩話以「雅」為主調的書寫姿態。此則詩話中的美文與詩歌，是一可以宣揚本朝文化與威光的重要載體，但也因此成為一自我證明的精緻重擔。在這裏，「夷人翹足以候文」的誇張情態描寫，反襯出朝廷的窘迫，從而流露出以漢文化自豪的詩話作者對朝廷的批判；而詩話末段記述了錢楊等高官於「玉堂暇日」之時輕鬆優雅地嘲諷了當時中央面對外邦出糗之狀，則彷彿檢討了當日的問題，且又扳回一城。因此，「世傳為雅笑」便成為了一個完美的事件餘韻，似乎代表了整個文化圈又達到了某種自豪的平衡，彌補了國朝在藩屬國跟前展現不出文化高度的窘迫。而詩話敘事對張君房時為小官、醉飲樊樓這樣風流的形象描畫，似乎又隱隱透顯出非中央高階官員的清閒，和錢希白聯中的「最號忙」成為一有趣的對比，但也透露出張君房的才位不相當一事，這或許隱含著詩話作者對中央選才的批判以及士人的際遇感嘆；然而因為張君房形象的描畫以及整則詩話側重的「雅笑」、戲謔意味，卻讓這裡的感嘆顯得相對輕鬆。

又從文才與政治的關係切入觀之，錢希白之所以於此聯中嘲諷「紫微」，是因為接待朝貢事宜的負責官員理應有寫作廟堂美文的能力，然而其寫作才能卻遠遠不及職分與位階均與朝貢事宜不相關的張君房。然而，負責朝貢事宜之職也本來就應該有寫作美文能力的要求，因此這名「當制者」顯然頗不稱職。這透顯出更根本的問題，在於寫作才能難以用科舉、官職等仕進成果來度量，中央似乎頗容易任用非才。這樣的問題，似乎是政治酬唱中的一個討論要點，更隱約呼應了韓孟開啟的「詩能窮人」討論。

而以戲笑的態度吟詠自己對此一事件的見解，除了可見錢希白於「玉堂暇日」的從容意態以外，我們也可以看出這則事件對當時來說是一雖然著名但是相對不需迫切處理的問題，這名官員之所以被「笑」，是因為他缺乏才思，不是個風雅人物，更因此在外族面前顯出窘態。而與詩話敘事特意描畫的張君房風雅形象相較，這名官員的窘迫便更顯得滑稽可笑，讓我們體會到當時人眼中，寫詩是一件可以證明文化格調的風雅之事。這種寫作美文才華的「風雅」，超出考選制度的篩檢——「是時當制者雖中魁選，然詞學不優贍」、「時張尚為小官」，然而卻成為政治場合的文雅禮儀氛圍錦上添花最重要的活動之一。已然通過科舉的官員們，在政治交際往來中仍然需要透過詩歌美文的寫作來證明自身的風雅品格；而諧謔的書寫或者詮釋，則為他們的寫作增添了遊刃有餘的從容意態。

下面兩則詩話，則呈現出俳優們巧妙搭配、發揮詩歌意義，為宴遊酬唱增添諧謔氛圍，以原本並無諧謔意義的宴遊詩歌為基點，透過刻意誤讀在宴遊場合具體展演出戲謔意義，不僅鬆解了歌功頌德的過分拘謹，讓宴遊氛圍在哄堂大笑中迸發共感，並藉著詩歌體本身所具有的典雅韻致，來達到將諷諫寓於「雅笑」中的效果。

先朝春月，多召兩府、兩制、三館於後苑賞花、釣魚、賦詩。自趙元昊背誕，西陲用兵，廢缺甚久。嘉祐末，仁宗始復修故事，群臣和御製詩。是日，微陰寒，韓魏公時為首相，詩卒章云：「輕雲閣雨迎天仗，寒色留春入壽杯。二十年前曾侍宴，台司今日喜重陪。」時內侍都知任守忠，嘗以滑稽侍上，從容言曰：「韓琦詩譏陛下。」上愕然，問其故。守忠曰：「譏陛下遊宴太頻。」上為之笑。⁷⁷

時為宰相的韓琦此詩本身並非俳諧詩，而是頗為雍容大氣的宮廷遊宴詩；然而由於任守忠

⁷⁷ 《全編》，頁 279（司馬光詩話）。

的刻意誤讀，讓原本富麗恭謹但意蘊較為單薄的宴遊詩，轉向成為帶著政治意味的諧諷，並為端穩的宴遊場合注入一些諧趣漣漪。韓琦原詩中「二十年前曾侍宴，台司今日喜重陪」一聯呼應了詩話前半敘事中補充的「仁宗始復修故事，群臣和御製詩」背景，以多年後重啟的宮廷宴遊來妝點此時的海晏河清；而任守忠刻意顛倒詩意，以「遊宴太頻」此一顛倒事實與詩意的方式，製造令皇帝錯愕的反差，達到諧謔效果：「上為之笑」，並具有提醒仁宗不要忘了過往艱辛的意味。這則詩話敘事的焦點顯然在任守忠的詮釋以及仁宗皇帝的反應，因而凸顯出諧謔解讀的趣味以及這種諧趣在政治宴遊場合中的作用。

另外值得注意的是，這則詩話以「嘗以滑稽侍上」作為「內侍都知任守忠」這人的介紹重點，呈現出此一類似俳優身份角色的重要性。似乎正由於任守忠這樣特別的身份，他才可用這樣具荒謬諧趣的方式在嚴肅的宴遊場合中插科打諢，而可能預留特殊的詮釋意見接納彈性空間，皇帝「問其故」的情態或許錯愕，但我們可以想像整個場景屏氣凝神等著任守忠此類俳優之臣唱作俱佳地提出一有趣又有意蘊的歪解。接下來這一則詩話裡，我們可以更清晰地看到詩歌酬唱在宴遊場合中的重要性，以及俳優們在宴遊場合以詩意以及場合氛圍的詮釋和展演，所具有的政治意味以及可能發揮的影響。

賞花釣魚會賦詩，往往有宿構者。天聖中，永興軍進「山水石」，適置會，命賦「山水石」，其間多荒惡者，蓋出其不意耳。中坐優人入戲，各執筆若吟詠狀。其一人忽仆於界石上，眾扶掖起之，曰：「數日來作一首賞花釣魚詩，準備應制，卻被這石頭擦倒。」左右皆大笑。翌日，降出其詩，令中書銓定。密閣校理韓義最為鄙惡，落職，與外任。初，永興造磚塔，姜遵知府多采石以代磚（辟瓦）及燒灰，管內碑碣為之一空。得是石不敢毀，來獻。其石蓋榻狀也，書「山水」二字，鑿之字可數尺，筆勢雄健。施枕簟其上，水流其間，潺潺有聲。蓋開元中所作也，今在清輝殿。⁷⁸

這則詩話的敘事重點有三：俳優在宴遊場合中的表演意義、宴遊酬唱詩對官途的具體影響，以及這顆大有來頭的「山水石」背景。這顆山水石的突然出現，讓所有詩才不夠敏捷的官員們現出馬腳；俳優們的即席演出，則戲謔而貼切地具現了宴遊酬唱文化中的較勁氛圍。因詩才鄙惡而遭貶一事的載記以及山水石來由的補充，則呈現出詩話作者對北宋朝盛世文化的傳承重視與認同。因詩才鄙惡而遭貶，以及俳優的具體演出，誇張且戲謔化了這些詩才不敏捷者的粗蠢之態，均體現出北宋政治文化氛圍中對官員風雅品格的重視；而無論是「賞花釣魚會」此一酬唱宴遊活動的舉行或因為詩才表現影響官職升降，都是一重視風雅文化、甚至暗示時代氛圍相對太平的朝廷所表現出的作風。而對山水石的重要性以及來由的補充，更呈現出詩話作者對北宋朝傳承大唐盛世的文化自信。

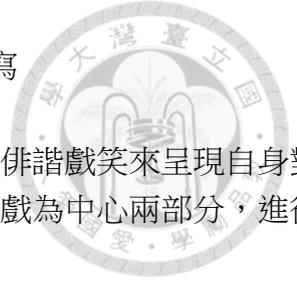
在這三則詩話裡，我們首先可以發現詩歌酬唱於北宋政治領域互動中的作用。詩歌維繫了一種場合禮儀，成為朝廷精緻文化程度的表徵，這在對外藩屬國的外交互動上顯得更為顯著。而文才表現固然和多數執政內容不相關，卻是檢視官員/文士們文化品格的切入點。朝士的風雅保持整體朝廷的文化深度，更是維持盛世大朝儀態不可或缺的根本。而以上兩點詩歌與恭謹朝儀與風雅儀度的相關性，聚焦出北宋文人們的詩歌美文觀念：詩歌美文的本質是「風雅」的。這樣的詩文風格基準定位觀念，在不斷進行跨越雅俗、嘗試尖新之詩

⁷⁸ 《全編》，頁 257（范鎮詩話）。

文創作的北宋，更顯其意義。

另外，我們也可以在這幾則詩話中，看到諧謔元素注入政治酬唱場合的重要性與影響。由於諧謔詩句或者詮釋的展演，潤澤了政治酬唱場合過分端謹拘束的氣氛，造就君臣整體輕鬆戲笑的共感瞬間。而在這些事例中，我們也可以發現俳優在政治場合中的特殊位置，以及他們「言談微中」的巧妙方法與意義；而俳優們的詩歌以及相關詩話記載，亦可讓我們檢視這樣的創作、詮釋和北宋詩歌之間的相互關聯與影響。

最後，這些詩話敘事均側重於諧謔與機智的載記重點，也值得注意。這透露出與詩歌創作和詮釋相關的諧謔表現，是時人津津樂道的談資；而在此詩話記述更呈現出這些諧謔表現的政治效用，並因為呈現出諧謔意態在政治場合中的正面影響與意義，肯定了這些諧謔表現，有別於以往更多偏向與輕浮、輕躁等看待詩歌中的俳諧表現之視角。而與此股談笑風氣的興起相應的，是以詩歌戲笑分寸的提出。錢希白一則中「雅笑」一詞的提出，讓我們看到北宋在不斷進行跨文類創作與審美風格創新的同時，似乎仍以「典雅」為詩歌美文的本質此一觀念。因此，相較於唐五代多見的、涉及人身攻擊或者地域階級歧視的俗惡戲作，在這些北宋俳諧相關詩話中，我們可以看到更多優雅「合度」的諧謔詩歌表現。在這些呈現北宋政治相關俳諧的詩話中，我們可以看到文士們以更精緻的方式巧妙地創寫嘲諷、刻意誤讀，並往往蘊含正面的政治妝點以及諷諫意涵，不直率裸露個人或黨派的意氣之爭，而越過了唐五代那種較為淺層的譏嘲。這些北宋政治相關俳諧詩話的編述，讓我們得以可見北宋初期文化氛圍之一斑。



北宋詩話中，進行詩文評賞、詩歌技藝討論的條項中，更不乏以俳諧戲笑來呈現自身對詩人、作品以及世事之獨特觀點者。以下將分為以詩文評賞和詩歌遊戲為中心兩部分，進行詩話作品的分析。

一、以詩文評賞為中心的俳諧書寫

(一) 語言的歧義：詩語戲詮及挪用

(1) 戲詮

這一類詩話多載記時人特殊的詩意詮解，並著重於其中跳脫傳統詮釋脈絡、甚至刻意日常化、俗化的解讀，呈現這些詮解的戲謔意態，透顯出這類戲謔詮釋的評點意味，更由此延伸出對詩歌語言規範的相關討論。

聖俞嘗云：「詩句義理雖通，語涉淺俗而可笑者，亦其病也。如有〈贈漁父〉一聯云：『眼前不見市朝事，耳畔惟聞風水聲。』說者云：『患肝腎風。』又有〈詠詩者〉云：『盡日覓不得，有時還自來。』本謂詩之好句難得耳，而說者云：『此是人家失卻貓兒詩。』人皆以為笑也。」⁷⁹

梅聖俞在這裡指出的詩歌創作問題，是所詠內容事物與詩語雅俗範疇不一致時的情況。他認為，這兩個詩例均因為語言較為淺俗，而可能被讀者進行偏向日常物事的解讀，而不能完全被框範在作者意圖營構的「漁父」、「詩人」這兩個顯然較「患肝腎風」與「失卻貓兒」更具文化深蘊的人物吟詠範疇中。有趣的是，評說者語帶戲謔的詮釋之所以或可讓詩人百口莫辯，是因為他雖然跳脫了傳統的詮釋習慣，卻以更貼近日常生活經驗感知的角度，貼合詩句文字進行詮解。在這位說者的戲謔詮釋下，楚湘澤畔的「風水聲」從烘托漁父的高潔風景，變成因「患肝腎風」而臥病在床者唯一能聞的病體心聲；詩人「盡日覓不得」的詩句靈感，則成了生活中「有時還自來」的貓咪。雖是為嘲諷兩句詩語，才刻意用這樣俗化的語言和內容事物來進行歪詮，然而從另一個角度來看，這樣刻意偏離傳統脈絡的詮釋，則又隱約透出說者反逆傳統慣性的用心。因為這種反逆姿態隱隱深深的傳述了對細小物事、詩語的戲謔詮解中，所以才能讓「人皆以為笑也」：這些詮釋不僅打破了雅俗的疆界，也觸動了許多人心難消釋的傳統慣性反叛衝動，然而卻又並非全然否定詩語背後所蘊含之深遠文化資源，所以可以讓聞者輕鬆戲笑。

在下面兩則詩話中，我們也可以看到這一類型的戲謔詮解。

葉濤詩極不工，而喜賦詠，嘗有《試茶詩》云：「碾成天上龍兼鳳，煮出人間

⁷⁹ 《歷代》，頁 268（《六一詩話》）。



蟹與蝦。」始事者戲云：「此非試茶，乃碾玉匠人嘗南食也。」⁸⁰

張文潛《賦虎圖詩》末云：「煩君衛吾寢，振此蓬蓽陋，坐令盜肉鼠，不敢窺白晝。」或云此卻是貓兒詩也。又《大旱詩》云：「天邊趙盾益可畏，水底武侯方醉眠」，時人以為幾於湯燭右軍也。⁸¹

在葉濤的詩句裡，「龍兼鳳」、「蟹與蝦」由於「碾出」與「煮成」兩動詞的作用，成為他所試之茶人間罕見、鮮甜無比的氣味與質地。然而，說者卻刻意不解風情地以「碾玉」、「煮食」意涵來詮解「碾」、「煮」二動詞，打散了它們葉濤詩中與沏茶行為密切相關的意義，並由此以龍鳳為玉器、蝦蟹為南食，而得到「碾玉匠人嘗南食也」這樣的詮釋。評說者以打斷葉濤詩語的沏茶專屬意涵，來達到這樣淺薄字面的詮釋成果，並以此嘲謔「不工詩」的葉濤詩語之淺俗。而張文潛一則中詩語遭受嘲諷的原因，則不僅是淺俗的問題，更有詩語搭配用典的問題。第一則確是因為語言意象的清淺近俗，而無法將詞彙限制在符合詩題的使用範圍內；第二則則因為以古人「趙盾」、「武侯」分別代指烈日與蛟龍的用典方式不僅稍顯生僻，與整體「大旱」景致亦不具相當意象渲染效果，因此為時人以「湯燭右軍」一湯燭鵝一來錯解詩句，不僅刻意將酷暑醉眠意象解為飯桌上的湯湯水水、將水底盤虯巧妙地錯比鵝的延頸秀項，更故意用「右軍」來代指「鵝」，具體表現時人對此句生僻的人名用典之戲笑。

值得注意的是，雖然文字語言本身便容納歧出多義的解讀，然而這裡梅聖俞等特別強調的，是造語風格將影響內容的詮解一事。因為詩歌語言的使用不夠精準，在跳躍的意象表述式句構中，便容易讓讀者產生歧出於作者原意的戲謔解讀。這些詩話意圖告訴讀者，詩語和所詠內容的精緻程度之不相稱、語言營構無法妥當渲染整體意象等詩語和內容表述的問題，乃詩人創作的避忌之一。正因為清楚意識到文字語言充滿了歧異解讀的可能—尤其是在傳統詩歌講究留白餘韻的形勢與審美要求中，他們更加在意進行創作活動時別出心裁的詩語使用，是否能夠原汁原味的被讀者接收；也因為他們深知歧義「錯」解是創作者們的隱憂之一，這些戲詮者便更有意識的不遵守過往的詮解途徑，造就諸般意外之言，以此種戲謔姿態包裹了他們對詩歌創作其實頗為嚴厲的批評。這些關於詩歌語言的議論，均指向什麼樣的作品有資格被認可是「好詩」，這一創作問題。在這些例子裡，戲詮者們試圖指出一首「夠格」的詩並不僅是符合格律，在語言的擇用上更需細細斟酌，以求熨貼出濃厚詩意。

另一方面，這一類型詩話的記載，也呈現出宋人對此類戲謔詮釋活動本身的興味。在上面幾則例子中，我們都可以看見時人的戲詮往往刻意打破所欲批評之詩語風格，往往以更貼近生活、更不具詩意的淺俗意蘊來破解詩人用心；然而，這些歧出的語義、雅俗辯證間的張力，正是此類戲謔談話情境讓宋人感到頗具談資意義，將這些顯得有些尖刻的戲謔笑談載錄於詩話中的重要原因之一。下面這則詩話，更有別於上見諸則或多或少具創作指導用意的發話意圖，純粹著眼於其中名句戲詮的趣味，而進行的詩話書寫。

⁸⁰ 《全編》，頁 666（阮閱詩話）。

⁸¹ 《全編》，頁 1150（王直方詩話）。

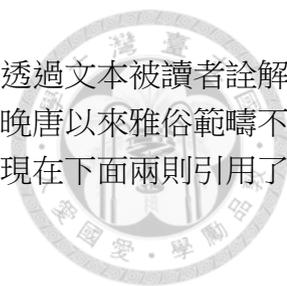


高秀英者，吳越國人，與贊寧為詩友，口給，好罵，滑稽，每見眉目有異者，必噉短於其後。人號惡喙薄徒。嘗譏名人詩病云：「李山甫《覽漢史》：『王莽弄來曾半破，曹公將去便平沉。』定是破船詩。李群玉《詠鷓鴣》：『方穿詰曲崎嶇路，又聽鉤輅格磔聲。』定是梵語詩。羅隱曰：『雲中雞犬劉安過，月裡笙歌煬帝歸。』定是鬼詩。杜荀鶴曰：『今日偶題題似着，不知題後更誰題。』此衛子詩也，不然，安有四蹄？」贊寧笑謝而已。⁸²

這則詩話起始便強調的高秀英其人言語尖刻的特性，以嘲諷他人稍見有異的外貌一事，點出其貧嘴無行與敏覺銳刻的性格形象。在這樣的前提下，點出高秀英的「戲評」，就與嚴肅的創作問題更無相干，而僅是一「惡喙薄徒」讀詩後的快言快語——這就是為什麼詩友贊寧與詩話作者都對其詮釋不置可否、僅「笑謝而已」的原因。值得注意的是，這裏高秀英嘲諷的均為「名人」之作，詩話作者固然也以「詩病」來說這些句子，然而由於對前面高秀英「好罵」性格的勾勒以及聞者對其評論不置可否、笑嘆其「口給」與「滑稽」而一時無話的表現，讓讀者更可能將焦點放在高秀英的戲詮有趣之處，從而稀釋了對這些「名人詩病」的檢討。進一步細究，高秀英對這四句詩句的戲詮方式與前面幾則有點差異。雖然與前面幾則一樣，這些戲詮者均以類似猜謎覆射的方式繫聯詩語與所詠事物，然而我們可以發現，高秀英的戲評語詞本身並未刻意配合所評詩句的風格意象，而僅僅是對詩句中的物事、整體情境進行引人發噱的歪解。這些詩句本身便因為著名詩人所作，所以對這些詩句的特別詮釋本身已然頗具記載價值；而高秀英的歪解，又讓這些詮釋更增添閒談戲謔的性質。這四條詮釋之所以可以造就戲笑的結果，是因為高秀英刻意以淺俗的事物，詮解所詠內容：因王莽曹公典故的湊巧，便將有漢一朝解作破船；或因狀聲詞發音部位的相類，而將鷓鴣聲解為梵音格磔；刻意在仙氣飄飄懷古之作中，讀出鬼氣森森；因詩中四個「題」字，便以諧音聯想將古槐解為驢。這則詩話戲謔之處，正在於高秀英刻意以超越慣用聯想途徑的方式進行詮解、並得到這些與名詩人們所詠高雅典重物事大相逕庭、卻不一定淺俗日常的物事。詩話更運用了簡潔有力的排比方式，來述寫高秀英有趣的評論。若這樣的評賞表述方式確為高秀英於閒談情境中順口而出的原文，則更見其人之反應敏捷、口才便給；若經詩話作者修飾，則更可清楚看見敘事者對此段戲評傾向抱持的輕鬆笑樂態度。與前面幾則詩話相較，這幾句詩語的確有讓高秀英可大作歪解之處，卻並未如前幾則所見用語太過淺俗、用典過分生僻等，以致述寫不夠精準的問題。這裡雖隱約提及這些是「名人詩病」，贊寧與詩話作者亦似乎無法反駁這名貧嘴薄徒，但這則詩話卻因在敘事中更凸顯出了這些戲詮的有趣之處，而使得「詩語本身便富歧義」、名人詩語也可以用輕鬆戲謔的態度來解讀等意蘊，遠大過對貧嘴滑行的批判和詩人匠心運用的告誡。

這兩種面對詩語歧義性的態度——告誡醞釀文字的創作者，或者怪罪過分刁鑽的讀者——流露戲詮詩話作者們的詩語討論興味以外，也凸顯了宋人們面對詩歌創作與日常語言中，「言」與「意」搭配詮解間的矛盾兩難：如果詩歌語言本身便具有豐富的意義，那麼創作者該如何

⁸² 《全編》，蔡條詩話。



確保自己的原意透過詩語運用妥善傳達？如果創作者的「原意」沒有透過文本被讀者詮解出來，那麼到底是創作者、還是讀者的問題？這些問題，在宋人延續中晚唐以來雅俗範疇不斷參錯與翻新的摸索與實踐中，在戲詮類詩話中更加尖銳地突顯，也具現在下面兩則引用了類似句構的詩句、卻導出截然不同議論的詩話中。

詩語忌：王靖學蘇子美作壯語曰：「欲往海上吞鯨鯢。」又近有士人好為怪語，詩云：「比劉和尚小，師畢達尤卑。」劉貢父曰：「此乃番僧名號也。」又盧延遜《吊陳亡將詩》云：「自是礪砂發，非干礪石傷。牒多身上字，盤大背邊瘡。」人謂此乃打脊詩也。如「金同丁」、「銀花合」亦類，皆語忌爾，作詩宜以為戒。⁸³

劉子儀贈人詩云：「惠和官尚小，師達祿需干。」取柳下惠之和，師也達，而子張學干祿之事。或有除去官字示人曰：「此必番僧也，其名達祿需干。」聞者大笑。詩有詩病俗忌，當避之。此偶自諧合，無若輕薄子何，非筆力過也。⁸⁴

前一則詩話以檢討詩人創作的態度出發，提出「詩語病」一詞，以他人的戲謔詮解，來告誡創作者們「學作壯語」、「好作怪語」的不當，最後且提出兩個「語忌」例子，作為這類弊病的總結。第二則詩話雖亦認同創作者當避免「詩病俗忌」，然而最終詩話作者卻將矛頭指向戲詮詩作的「輕薄子」，認為在此乃「偶自諧合」的例子，而並非創作者的問題。然而，在前一則詩話中一同被詩話作者列為詩語病的「比劉和尚小，師畢達尤卑」，和第二則詩話中的「此必番僧也，其名達祿需干」所舉內容、句構均相類的詩句，且戲詮方式也相同，均刻意將「師」字解為動詞，以後面四字為「番僧」名號。兩則詩話作者對相似現象卻有如此不同的解讀，則透露出了宋人面對詩語言意問題、創作者意念與讀者詮解孰輕孰重、是否應該要有一套詮解慣性思路等等問題的多角度關注。

關於此類詩話另外頗值得玩味的一面向，是戲詮文字本身具備較勁意味的解讀與呈現。在以上的幾則詩話中，我們便已然可以觀察到那些戲詮背後的較勁意味。這些例子中，詮釋者或刻意歪解詩意、或諧仿所欲批評的詩語風格這樣的評論方式，均讓我們可以覺察這種詩歌談說場合中，文人們暗暗較勁的氛圍。下面這一則詩話，讓我們更清楚看到這種詩歌談論場合中的競戲氛圍。

《五代史補》載羅隱〈題牡丹〉云：「雖然不語應傾國，任是無情也動人。」

⁸³ 《全編》（阮閱詩話）。

⁸⁴ 《歷代詩話》，頁 284。

曹唐曰：「此乃詠女子障子爾。」隱曰：「猶勝足下作鬼詩。」乃誦唐〈漢武宴王母〉詩曰：「洞裡有天春寂寂，人間無路月茫茫。」豈非鬼詩。《南史》載孝武嘗問顏延之曰：「謝莊〈月賦〉何如？」答曰：「莊始知『隔千里兮共明月』。」帝召莊，以顏延之語語之。莊應聲曰：「延之作秋胡詩，始知『生為久離別，沒為長不歸。』」《典論》云：「文人相輕，自古而然。」

85

這則詩話中剪輯了兩起前代較勁詩事，最後並引曹丕《典論·論文》中「文人相輕，自古而然」，進行兩起詩事的點評。其中第一則，羅隱與曹唐的相戲方式，便運用了本節所論的詩意刻意歪詮方式來進行；第二則則是以點出對方作品中較為俗套的部分為戲嘲。「雖然不語應傾國，任是無情也動人」一聯原寫牡丹風神，之所以可以被詮解為「女子障子」，是刻意以一淺俗的視角來定位事件發生脈絡：由賞玩牡丹，歪解為觀看簾中人的影影綽綽。而羅隱則將曹唐「洞裡有天春寂寂，人間無路月茫茫」一句仙氣飄飄的氛圍，扭轉為幽渺陰森的鬼氣，回應了曹唐刻意以輕薄視角低俗其牡丹風神一事。在這則詩話作者運用前朝事典羅列剪裁、述而不作地寫就的詩話篇章裡，我們可以看見宋人對詩語歧義性的關注、追源的興味。透過這則詩話將搜羅戲詮歪評、酬酢場合的詩文較勁事件的眼光，伸展到五代甚至南朝此一綿延視角上，我們可以看見這種對歷時共有的文學場合現象的關注；最後以曹丕的「文人相輕，自古而然」一句總評，更隱隱將時間軸中各種文壇中馳騁較勁的現象，收攏在這篇詩話、這句評論簡而扼要的剪裁中。在此，詩話不拘題材小大、也不限事件剪裁的嚴散等伸展自如的文體特性，體現出其於北宋創發興盛之因：宋人們由於知識積澱日益深厚，將名句史事等重新理出一個頭緒來的濃厚興致，正需調性輕盈的詩話體以自如舒展。這樣的寫作心境有賴於知識的流播一書籍的流傳、藝文軼事的熱烈討論風氣等與前朝遠遠不同的文壇氣象。而最後一點，將史事組綴進對答語境裡表述自身觀點的做法，則呈現出受禪宗思想影響的詩話體裁特徵。在這裏，「述而不作」的方式，給予讀者這篇詩話乃以客觀筆調寫就，摘出歷史中常見的人性律則之一；然而不可忽略的是，這則簡潔有力的詩話，更可看作是在敘事者根據其意念、主觀眼光的篩選下，揀裁而出。

(2) 詩句的戲詮並挪引

前一節討論的是透過刻意扭轉詩語風格，折射出歧義詮釋的戲笑評賞方式。而接下來要看的是宋人們更進一步透過忽略整體發話背景脈絡的方法，「斷章取義」地將詩歌或者前人評論挪為己用，另外詮釋出符合其身處情景心境的抒情解讀，或者以之為談說間推進引用者自己所關心的議題思索資材。這樣的解讀，透露出宋人更獨立的看待作品、評論以及個人詮釋意見的眼光。

下面這則詩話敘事者，便以擷取杜甫詩句片段為戲：

⁸⁵ 《歷代》，頁 496 (《韻語陽秋》)。

少陵詩非特記事，至於都邑所出，土地所生，物之有無貴賤，亦時見於吟詠。如云：「急須相就飲一斗，恰有青銅三百錢。」丁晉公謂以是知唐之酒價也。建炎己酉歲，車駕駐蹕建康，毗陵錢申仲紳赴召命，僕亦以事至彼，與之同邸。申仲以能詩自負，嘗作詩話甚詳。余偶用其剪紙刀，渠頗靳之，且曰：「此刀唯吾鄉所造者頗佳，他處不及也。」余戲之曰：「仙鄉剪刀雖佳，然不及太原者也。」錢曰：「太原唯出銅器，未聞出剪刀也。」余曰：「君深於詩，而不知此耶？子美詩云：焉得并州快剪刀，剪取吳淞半江水。吾豈妄言哉？」錢大笑，因而定交。⁸⁶

詩話首先點明此則的重點：杜詩「非特記事」，其吟詠對象更無所不施，擴及各種日常物事。這些詩句特出的地方，在於杜甫不避淺俗地使用這些日常物事名諱，以看似疏縱不羈的筆調成就特出而深蘊的風致。在「急須相就飲一斗，恰有青銅三百錢」一聯，杜甫掏遍全身衣袋，湊出剛好可買一斗酒的三百青銅錢，直貫而下的語韻流洩渴酒難耐者的無賴狂肆，以此韻致自嘲，然而其中資訊一酒價，則並非傳達重點；「焉得并州快剪刀，剪取吳淞半江水」一聯，則以誇張的口吻讚嘆繪者技藝之高超，並透過「剪江水」一虛擬意象具體呈現畫上江水的逼真、「澄江靜如練」一類江水一布匹比擬意象、以及畫布質地，「并州剪刀」固然道出當時鋒利快剪的代表，以工藝巧擬畫技，然而卻並非詩意內容蘊意的重點。也就是說，這則詩話敘事者於杜詩中所見的「都邑所出，土地所生，物之有無貴賤」等具體知識，並非透過對杜詩意蘊的解讀（傳統以詩人情志為主的詮釋方向）所獲得的，而是畫「錯」重點般側面得知的一這正是為什麼，雖然錢申仲「深於詩」，卻可能忽略這些細節的原因，因為那並非傳統讀詩的重點。這則詩話中提出的這種來自側面詮釋的知識，指出了在詩意或已然多有共識、罕見新意的情況下，旁出拓闢的一條觀察與詮釋路徑。這樣看似讀詩時「分心」得到的瑣碎內容，其實是在對詩句文字與詩意滾瓜爛熟的基礎上，方得提出的細膩觀察、新穎詮釋視角，因此深於詩的兩人以之戲笑，更在「笑」的瞬間，領會彼此對詩歌的熟稔程度以及審美意趣均相當而「定交」。

這種側面詮釋，除了解讀出具體的細節事物資訊，也可以透過戲作的意態，刻意抽離脈絡地移花接木此類細節，傳達對作品的嫻熟與對詩人的賞愛。

杜子美北征詩云：「海圖拆波濤，舊繡移曲折。天吳及紫鳳，顛倒在短褐。」可謂窮矣。及賦韋偃畫古松詩，則云：「我有一匹好東絹，重之不減錦繡段。已令拂拭光凌亂，請君放筆為直幹。」子美乃有餘絹作畫材，何也？余嘗戲作小詩，用少陵事云：「百尺寒松老幹枯，韋郎妙筆古今無。何如莫掃鵝溪絹，留取天吳紫鳳圖。」使少陵尚無恙，當為我一捧腹也。⁸⁷

⁸⁶ 《全編》，頁 2791（陳岩肖詩話）。

⁸⁷ 《歷代》，頁 357（《竹坡詩話》）。



兩首詩不僅是在不同的生活背景下寫就，更因不同的描繪側重，而有不同的誇張表現。〈北征詩〉極寫逃難之途的顛沛流離，在此，衣裝的破敗亦為描繪攜家帶眷逃難之困頓的焦點之一，而「天吳紫鳳」等華貴布料圖案「顛倒」雜亂地縫補於破敗的「短褐」上，也暗喻了黃鐘毀棄、亂賊僭越的政治亂象；而〈戲為韋僊雙松圖歌〉則作於詩人生活與物質均相對安穩的時光中，而此詩為贈與友人的俳諧戲作，因此或許物質生活更加從容，但或不一定得落實解成真有上等「好東絹」，而是語帶戲笑地讚嘆唯有如此華布方得匹配韋僊的畫技。重回杜甫的寫作背景與發語脈絡，我們便可發現兩詩流露出的物質條件不僅或因詩人生活景況不一而不可同日而語，更重要的是，這些描寫應為造就不同的藝術效果而發：呈現國破家亡、流離失所的心酸悲苦，以及對友人畫藝的戲謔而親暱的賞嘆。然而在這則詩話裡，詩話敘事者首先並不以解讀詩人情意為重點，而是聚焦於相對瑣碎的、詩中提及布料的部分，更全然跳脫詩人書寫脈絡，將兩者加以比併對看，並進一步提出「乃有餘絹作畫材，何也？」這一質疑。然而，敘事者接下來以「戲作小詩」的方式回應此問題，清楚呈現出他貌似不解詩情、實則爛熟杜詩而親昵地尚友古詩人的忠實讀者樣相。由於付諸「小詩」、載於詩話等輕鬆文體，因而可以戲謔筆調表述全然跳脫寫作脈絡的詮釋，並且提出「何如莫掃鵝溪絹，留取天吳紫鳳圖」這樣令人啼笑皆非的建議，更預期若杜甫在世亦應為其嘲戲而捧腹大笑。正是在「使少陵尚無恙，當為我一捧腹也」的揣測裡，詩話敘事者流露出他那杜詩忠實讀者的面貌——正因為他其實讀了很多杜甫的詩作、認為自己理解杜甫情性，因而有這樣的猜測，並因為這種細節的觀察與閱讀、彷彿以戲效杜甫多做的「戲為」風韻作品來跟杜甫開開玩笑，透露出他對杜詩的爛熟，以及對想像中的杜甫其人之欣慕喜好。

於上一節中，我們可以看到杜詩在宋代逐漸經典化的現象之一，是讀者往往願為他們心目中的杜甫，保留被「正面」詮釋的空間；而在這樣的詮釋路徑裡，讀者可能透過以杜甫詩語「為戲耳」的俳諧意態詮釋，抹去他們所不願接受的杜甫瑕疵，並隱隱以自己這種解讀為杜甫的「知音」。而在這則詩話裡，敘事者則以俳諧戲謔之姿標明他正話反說的態度，巧妙地傳達他對杜詩的熟稔與對杜甫的深刻喜愛。首先，他以刻意忽略脈絡的方式誤讀，並質疑杜甫寫詩時的誠實程度（是不是真的如詩中所見的「窮」）、物質的分配與運用能力等，隱隱有透過物質的擁有、取用，來檢視其人德行的意味。然而緊接著他話鋒一轉，為回答這個問題做了一首戲謔的小詩，表明自己的開玩笑立場，更透過這種立場的表述以及俳諧戲作的書寫，表現自己對杜甫的喜愛，最後更彷彿跟杜甫為熟識好友般，預期杜甫將為其戲作捧腹。正因為這種戲謔與親暱的態度，讓敘事者讀杜詩時對杜甫的「疑慮」，顯得更加無足輕重且可笑；對杜甫作詩「不真誠」等本即缺乏脈絡的疑問，便顯得更加空穴來風了，也因此更襯顯出敘事者對杜甫其人的喜愛與信任。另外，「戲作」體的選用，也流露敘事者熟悉杜詩的痕跡。杜甫有大量贈與朋友的戲作（包括在此提及的〈戲題韋僊雙松圖〉），詩話作者沿用了杜甫在此類詩中，以嘲戲友人來迂迴傳達自己對友人才藝的欽佩賞嘆此一寫作意態，呈現出他對杜甫此類戲作表現方式的認同，甚至是大量閱讀後的共感。與前一節用以修飾杜甫其人的戲謔詮釋相較，我們除了依舊可以看見戲謔表現所具的語意容納彈性，也可以發現杜甫的戲謔表現，是宋人在讀杜詩時的一個頗多見的詮釋面向。

上面兩則詩話中聚焦討論瑣碎而具體細節，均襯顯出杜詩讀者們對杜詩內容的爛熟以及

賞愛，並以之與友朋或古人等詩文賞玩知音，相為笑樂。這種聚焦於具體細節的詮解，成為對經典作品新奇的解釋路徑。上面兩則詩話可透過這些細節詮釋而引發笑樂的原因，在於它們是一種對於以詩歌情意體悟為主的傳統閱讀方式來說，貌似分心且迂腐、畫錯重點的詮解旁徑；而下面所見蘇軾的詩文詮解則雖由詩人氣性入手，然而仍得出新奇而可與詩文知音互為戲樂的解讀。

元祐六年八月十五日，與柳展如飲酒，一杯便醉，作字數紙。書李太白詩云：
「遺我鳥跡書，飄然落巖間。其字乃上古，讀之了不閑。」戲謂柳生，李白尚氣，乃自招不識字，可一大笑。不如韓愈倔強，云「我寧屈曲自世間，安能隨汝巢神仙」也。⁸⁸

在這裏，蘇軾以比較李白與韓愈提及與仙人應對的詩句，來詮解兩人氣質性格，並進行高下評判。讀李白「遺我鳥跡書，飄然落巖間。其字乃上古，讀之了不閑」一句，蘇軾在此認為李白向仙人「自招不識字」一態度，雖可見其「尚氣」率性，然而卻不如韓愈「我寧屈曲自世間，安能隨汝巢神仙」，挺著身而為人的傲骨，倔強地拒絕成仙可能。這裡可資戲笑的原因有二，首先是對李白、韓愈兩大詩人的瑕疵面向解讀，無論是李白「自招不識字」的粗率或者韓愈的倔強執拗，都是瑕不掩瑜、更顯其真性格的氣性表現。除了因點出這兩名前朝大家的缺點此一詮釋角度，讓蘇軾選擇以戲笑姿態彈性包裹，也因解讀出這兩位前朝大家的大醇小疵，彷彿更理解、親近他們了，而可為戲笑。第二個造就戲笑的可能，則是對李白「自招不識字」的解讀。雖然因和韓愈詩句的比類，所以並沒有完全脫離脈絡，整體而言是以「面對仙人的姿態」為詮解方向；然而對於「李白尚氣」這樣的氣性詮釋，卻仍與「不識字」隱隱相關：李白這樣率性尚氣，「自招不識字」也是一種豪放表現；而一旦抽離全詩脈絡進行解讀，則可歪讀出一個名詩人居然承認自己「不識字」，這樣驚人、「可一大笑」的意蘊。因此，以詩句體會古人性情的解讀方式雖不少見，蘇軾在此的解讀卻因為以與前賢狎昵相戲的態度詮釋出他們顯得較為負氣任性的面向，而成為新奇特出的解讀。

蘇軾透過兩聯詩句所解讀出的李韓氣性，除了上述原因而顯得特別外，他在此似乎只是將這解讀作為詩文知交間的戲笑談資，而不強調觀人的修身目的，也是使這裡的解讀更為新奇有趣的原因之一，並使這則詩話別具韻味，且透顯出「討論」的本身的「遊戲」特質。我們可以發現，這整則詩話的討論情境，其實環繞在關於「仙去」選擇的探問。詩話首先提及討論的時地場景：「元祐六年八月十五日，與柳展如飲酒，一杯便醉，作字數紙。」便是在這樣中秋月夜的醺醉氛圍中，蘇軾自然而然地下筆書出李白獲得仙跡卻扼腕不識的詩句，或許透露出正在書字的蘇軾也嚮往見遺「飄然落巖」間「鳥跡書」；然而接著他以韓愈傲然居於人間的詩句作為對照，便透露出他在面對「仙去」選擇間的徘徊態度。因此，這裡對李韓氣性的引用、解讀與高下評判，是與這整個月夜飄然的情景，以及蘇軾此時此刻的心境密不可分。此情此景中以對李韓二人顯得有些小疵的氣性詮釋為戲笑，透露出了蘇軾與外甥柳

⁸⁸ 《全編》，頁 795-796（蘇軾詩話）。

展如一同在中秋月下醉飲時的內心關懷，透過這一比對蘇軾更作出了選擇：與其追慕永難企及且虛無縹緲的仙境，不如在人間波濤中傲然自立。在此我們可以看到透過意態更輕鬆自由且自抒胸臆的古人詩句引用、比對所造就的新穎詮釋，可能成為戲笑談資，並在談笑間做出心境方向抉擇的事例。

在下面這則詩話中，我們也可以看到這種透過詩句，解讀出前朝大家較負面氣性的戲笑內容。

張文潛云：「東坡嘗言韓退之詩：『長安眾富兒，盤饌罷羶葷。不解文字飲，惟能醉紅裙。』疑若清苦自飾者。至云：『豔姬踏筵舞，清眸射劍戟』，則知此老子箇中興復不淺。文潛戲答曰：『愛文字飲者，與俗人沽酒同科。』」

89

在這則詩話裡，蘇軾和張文潛透過韓愈兩首詩歌中的片段，討論韓愈對娛玩的態度。蘇軾認為韓愈於「長安眾富兒，盤饌罷羶葷。不解文字飲，惟能醉紅裙」兩句中以「文字飲」來說自己與孟郊等友人們醉心詩文，對比長安富兒們僅能賞翫美色「紅裙」這樣的態度，令他懷疑韓愈有「清苦自飾」之嫌。然而讀到〈感春〉三首中「豔姬踏筵舞，清眸射劍戟」，才確定「此老子箇中興復不淺」。蘇軾的詮釋與評論帶著一絲揶揄，然而這樣的詮釋卻並非意圖批評韓愈，而是站在激賞韓愈於詩中展露真性情的態度：先前懷疑他以「僅好文字飲」的態度自飾清苦，在此卻因為直率地述寫自己對歌舞娛玩的怦然心動，而證明了他在詩歌創作中的真誠。因此，蘇軾的評論雖然戲謔地點出韓愈亦好娛玩的性格面向，然而透過這樣的詮釋內容與狎昵揶揄的語氣使用，讓人感到韓愈彷彿是他們身邊一可圈可點的親密詩友。張文潛則進一步推擴蘇軾的詮釋，認為其實愛「文字飲」與「俗人沽酒」同科，破解了韓愈於〈醉贈張秘書〉中二分對立的「文字飲」與「醉紅裙」二者，也就是文士與俗眾二者間的對立。蘇軾跳脫了兩首詩書寫發話的背景脈絡，透過韓愈於不同詩歌所流露出的意態詮釋，交叉比對出其人性情；而張文潛據此延伸出的結論，則更進一步跳脫了詩歌討論的脈絡，並從而透顯出他們的關注與思索—如果更全面的觀看與包容人性面向，雅與俗是無法明確透過身份或者行徑等具體條件去二分的。

在上面兩則詩話中，我們可以看到蘇軾等透過語帶戲謔的詮釋與評論，呈現前朝大家平凡卻也更可親的面貌。這樣的詮釋與傳統切入視角相近，卻得到與過往多數顯得嚴正的性格面向以及相應而來的教化意義，來得更加新奇、輕鬆的詮釋結果。戲謔的語氣使用，不僅容納了讀出前賢平俗性格這一不莊重的詮釋結果，更包容了這些脫略原作語脈的詮釋方式。這兩者都是不符合嚴謹的詩文詮釋路徑的，但在戲謔的情境下卻可能被接受，並導引出更鮮活的思考方向。對前朝大家的平俗面向詮釋，不僅開出一條新的大家觀看方式：前賢亦凡夫，而這意味著凡俗的性情與經驗，也可以成就好詩。在這兩則詩話裡，對前朝大家的平凡面向詮釋，對宋代文士的修身以及創作兩方面，都提供了更輕鬆的自我安頓之道。我們可以看到，

89 《全編》，頁 2510（蔡條詩話）。

這兩則詩話中的詩句引用、比對與詮釋，或為當時情境而發，並推進了談說者的思索與心境選擇。

另外值得注意的是，這兩則詩話中的詮釋與評論，均在與友朋知交遊戲討論的情境中提出。月夜評李韓詩話裡，柳展如的言說雖然並未被載錄，但他顯然是蘇軾開啓這些思索與討論的重要發話對象；中秋夜微醺飄然的情境，更是這裡討論面對仙界態度的重要背景。而在打破文字飲與醉紅裙對立的詩話中，觀見前賢平凡性情、打破雅俗界限的結論，更是蘇軾與張文潛一同在輕鬆的詩歌談說氛圍裡一起想出來的。這些戲評由於脫離了原詩作的發話語脈，而更顯得是為一種再創作：月夜醉飲書字情境下的抒懷發想，以及與友人談說之間一同得到的世態人情新思索；而這兩個詮釋經驗最終進入書面記載、成為兩則「詩話」一事，也隱隱流露出了「評論亦創作」這樣的寫作意念。這些詩文和大家性格詮釋內容與方式，在在呈現宋朝特具的詩歌審美觀以及思想文化，以及詩話由於輕鬆的調性、詮釋共戲的情境所能推出的新穎意見。

這種更獨立地看待詮釋與評論，而非僅將之視為詩文原作的附屬之觀點，也流露在下面這則以詮釋、評論本身為戲的詩話中。

沈約命王筠作《郊居十詠》，書於壁，不加篇題。約云：「此詩指物呈形，無假題署。」老杜《贈李潮八分歌》云：「吾甥李潮下筆親。開元已來數八分，潮也奄有二子成三人。況潮小篆逼秦相，巴東逢李潮，潮乎潮乎奈汝何！」退之《招揚之罾》云：「之罾南山來，文字得我驚。我令之罾歸，失得柏與馬。之罾別我去，計出柏馬下。我自之罾歸，入門思而悲。之罾別我去，能不思我為？作詩招之罾，晨夕抱飢渴。」嘗戲謂此二詩真不須題署也。⁹⁰

這則詩話首先回溯「無假題署」一評論的源出及意涵，接著戲謔地引此評論，來評說杜甫與韓愈兩首大量復述所贈後輩之名的古詩。「無假提署」一句，原為沈約稱讚王筠所作〈郊居十詠〉「指物呈形」的景物摹寫能力，聚焦於詩語賦形技藝的高妙。詩話作者在此則挪移了此評原先的讚賞焦點，將之從詩語賦形能力，轉至大量如題堆疊的詩語。然而，透過文字寫物賦形，需要一定程度的鍛鍊與培養，方得轉精一這正是沈約的評賞脈絡；大量堆疊字詞卻不需要經過太多練習，就可以做到。因此，這個評論的挪用，便因為所指向的詩語使用技巧以及暗示的詩人能力減弱，而飽含戲謔意蘊。詩話作者甚且直接陳列這兩首詩中含對方名字的詩句，而略去了其他部分，讓這種堆疊的效果更加強烈，讓讀者透過引文的閱讀，為其最後的戲論「此二詩真不須題署也」發一笑。

然而，雖然詩話作者挪轉了讚賞的焦點、似乎用一種毫不相干且顯得有些荒謬可笑的方式來評賞這兩首詩，卻並非意圖批評老杜與退之詩的這種做法，反倒成功凸顯出這兩首詩之所以如此特別而佳妙的原因。透過大量卻巧妙的字詞堆疊，身為長輩的杜甫與韓愈均以古淡老澀的口吻，呼告對晚輩奪目才華的歎賞和殷殷期許，並隱隱流露自身雖日漸衰頹、卻仍頑

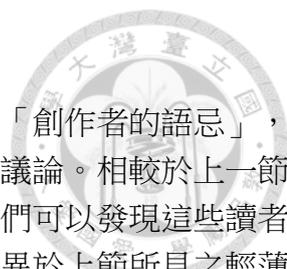
⁹⁰ 《全編》，頁 2386（黃徹詩話）。

強面對人世生命與藝術創作的意態。因此，雖然大量堆疊字詞似乎並非難事，但要如此看似質樸隨興、卻恰到好處地表抒對晚輩的期許與自身心境，卻顯然是漸造平淡的大家手筆。詩話作者黃徹雖然直接指出這兩首詩的堆疊字詞筆法，卻並不如傳統慣用解讀方式正面面對文本進行分析讚揚，而是拿內涵看似風牛馬不相及的前人評論言語，來開這兩首詩的玩笑。在此挪用「不假題署」這樣的評論，不僅與原先所指的賦形技巧毫不相干，因大量堆疊詩題字詞而「不假題署」，更似乎有直指此二詩過分直白以及重複之嫌。然而這樣忽略脈絡且似乎暴露二作「缺點」的戲謔評論，卻反而讓讀者注意到二首詩歌的佳妙，甚至佳妙的原因。在這則詩話裡，我們可以看到宋人將評論更獨立看待並巧妙挪用的方式，以及迥異於傳統直接面對作品與詩人情意為主的評賞，而透過瑣碎、乍看之下甚至有誤解作品之嫌的他文評賞引用，導引讀者再一次尋思、賞鑒整篇作品。

透過這些詩語的戲詮、戲謔挪用的詩話，可以看到宋人由於對語言所能散發的多義性之敏銳覺察，以及對話言風格範疇、意蘊、典出脈絡等瞭若指掌，而得以運用各種錯位挪用為戲詮的表現。這樣的表現，首先呈現在戲笑詮解上，透過所指事物風格、觀看角度的扭轉，來開展出歧異於傳統主流以詩人情志為中心的詩意解讀。再者，詩話作品中往往可以見到敘事者再現對答語境的生動敘寫方式，表現出他們對於一段詩語從什麼脈絡中抽出、在置入什麼樣的脈絡延伸出意義、賞鑒與討論的十足興味，在語言脈絡的跳躍與詩語意義的開展間，自如戲笑。另外，多義的脈絡開展，意味著他們不再嚴肅地聚焦在詩人情志，表現為邊緣化、瑣碎化的關注視角。透過角度更偏散、卻也更精微的觀察與思索，讀出唐代大家經典之作的豐富意蘊。

戲笑姿態再度成為宋人們包納這些多元意見的態度。在這一小節的詮賞評說中，我們可以發現這些刻意扭轉為淺俗的脈絡解讀、聚焦瑣碎詩語上的觀點，之所以可致戲笑張力的原因，其實仍是因為滿堂大笑的人們心中都仍有一個詮釋中新標準：以情志體悟為核心的基本詮解模式。正因為大家心知肚明這樣的評說正刻意悖反「常情」而發，所以才有這樣的戲笑張力。而從反面觀之，雖然大家明知是跟嚴謹詮釋方式唱反調，但因為這樣的詮釋活動被定位為輕鬆的遊戲，所以不僅沒有被嚴正斥責，反而蔚為風潮；而也因為輕鬆笑談中逐漸開展出更多對語言多義性的可觀見解（如詩歌創作「避忌」的提出等），便也具體體現在這一類型的詩話作品，於宋代頗為可觀的數量之上。

最後要注意的是，在這些輕鬆的對話語境載記中，雖然說話、評論的人多半一個，但全篇讀下來多仍呈現單一觀點——也就是詩話作者的價值觀選擇。透過這一表現傾向，我們可以看這些詩話的寫作目的，往往並不僅是單純地記一時盛會，而有其側重、有其主觀重點擇選的表述意圖。這也是宋代詩話此一文體，頗能體現宋人議論之風的地方：無論討論內容或大或小、文體或輕鬆或嚴正，均可見到宋人積極表述意見的活躍思辨態度，並以思索為中心，援用各式表述形式，最大程度地體現其思索。



(二)「前言戲之耳」：詮釋的彈性

上一節討論了宋人對於詩語言意的豐富歧義，更加有自覺地針對「創作者的語忌」，或「讀者」應避免無聊的在「偶自諧合」上大做文章這兩種觀點，進行議論。相較於上一節詩話中多見因刁鑽而滑稽的詮釋者，在這一節所列舉的詩話文本中，我們可以發現這些讀者似乎十分樂於給予創作者更多的自我正面詮釋空間。有意思的是，雖迥異於上節所見之輕薄子以刻意誤讀為戲笑，在此，詮釋者和創作者也往往選擇以「戲笑」的姿態，來表達自己或所為護航的作者之「真意」。在為數頗豐的宋人辨杜詩「真意」一類詩話中，便往往傳出戲謔笑語。

老杜《贈韋左丞》有「朝叩富兒門，暮隨肥馬塵」，至為殘杯冷炙之語。及姜少府為清觴異味，即云「新歡便飽姜侯德」；王倚為沽酒割鮮，即云「古人情義晚誰似」。豈附炎老饕如是哉？蓋託文字戲謔也。然又不可不慮，故有「褊性合幽棲」、「直恥事干謁」之什，以自見其志。亦如《示姪佐》云：「甚聞霜薤白，重惠意如何？已應春得細，頗覺寄來遲。」皆戲言也。終慮癡人以夢為實，故《示從孫濟》云：「所來為宗族，亦不為盤殮。小人利口實，薄俗難可論。」正如淵明《乞食》篇云：「飢來驅我去，不知竟何之。行行至斯里，叩門拙言辭。」其卑污乃爾，不肯為五斗折腰，殆無異矣！⁹¹

「許身一何愚，自比稷與契」；「杜陵布衣老且愚，信口自比契與稷」。其平居趣造，自是唐虞上人，時夸儀秦，似不可曉。「飄飄蘇季子，六印佩何遲。」「敝裘蘇季子，歷國未知還。」「季子黑貂敝，得無妻嫂欺。」戰國奸臣，蘇、張為渠魁，此老不應未喻。及觀「薇蕨餓首陽，裘馬資歷聘。賤子欲適從，疑誤此二柄」，其意甚明，前言蓋戲耳。⁹²

這兩則詩話均透過廣泛比對杜甫詩句，來提出並鞏固對杜甫其人性格的正面詮釋。第一則詩話要為杜甫明辨的，是杜甫絕非一「附炎老饕」。詩話作者首先列舉了杜詩中可能引起讀者疑竇的句子，直指這些句子為杜甫「蓋託文字戲謔也」，接著進一步站在體貼杜甫作為一創作者而可能「然又不可不慮」、甚至「終慮癡人以夢為實」的心情，舉出其他可呈現其高潔性志的詩句，意圖襯映出那些窮形盡相的狂言僅僅是不羈的謔浪笑語。「終慮癡人以夢為實」一句甚且警告讀者諸君，若不順著這裡的杜甫性格形象詮釋，便是一個不懂得分辨詩人假意或真情的「癡人」。而下一則詩話所欲辨明的，則是杜甫的效法對象絕非「戰國奸臣魁首」、縱橫家代表蘇秦張儀，而是儒家推崇的上古賢臣稷與契。詩話作者所用的方法也是以杜詩的列舉與對比，來鞏固自己的觀點，並認為杜甫那些可能引發驚疑的詩句僅僅為「戲」。

這兩則詩話中，有三個值得注意的面向。首先，是詩話作者們所欲為杜甫辯論的詩句與

⁹¹ 《全編》，頁 2371。

⁹² 《全編》，頁 375。

性格面向內涵。這裡列舉出的杜甫詩句，意念清晰地表述出了與詩話作者們迥異的價值觀，因此讓詩話作者們興起「澄清」杜甫其人形象之志。在這裏，我們可以看得更清楚的是詮釋者的價值取向：一個詩人大家，不可能是一個趨炎附勢的貪食之徒、不應該認同誇誇其談的縱橫家。他們列舉的杜詩例其實同時包含了各式態度差異頗大的意念，然而這兩則詩話的作者都在沒有援引其他詩句之外的理由的情況下，便義正嚴辭的辯解道，杜甫其人「確實是」合乎他們價值取向的：不渴慕物質需求、純粹地嚮往儒家賢臣典範。詩話作者們一本正經的辯證、解釋說杜甫在這些詩句中的表現僅是「戲言」、「蓋戲耳」的態度，與他們想要辯解的杜詩句引人疑竇的程度不相上下：如果感知到了杜甫的自嘲戲笑，那麼他們在這裡的口吻，怎麼都這麼一本正經呢？怎麼沒有被杜甫逗笑了的感覺呢？這裡我們可以看到他們面對杜甫有可能不符合他們理想時的緊張感。而這些從驚疑緊張、鬆一口氣、到認為自己有責任為杜甫辨清其志的閱讀、詮釋杜詩與創寫詩話過程，是這樣毋庸置疑般地沿著詩話作者們的價值觀行進。第二，「前言蓋戲耳」令人聯想到《論語》中孔子至子游治理的武城一則相關記載⁹³。孔子剛開始「莞爾而笑」子游對此小城的治理，有小題大做之嫌；然而在聽了子游的解釋後，正色道自己「前言戲之耳」。在此，首先我們可以注意到「戲謔」態度的彈性，讓更多角度的意念都得以被表述。在《論語》的記載裡，孔子雖然最終仍認可、贊同了子游的統治措施，然而前之戲言卻也透露出他對子游之政事才華的隱隱嘆惋，以及小城統治最直接的態度；杜甫或許確是以自曝醜態的方式自嘲，然而這些戲謔或也透露出他對物質以及縱橫家言此類往往以其色香味驚心動魄的物事最直接的觀感。孔子以戲言修正了他的言論，而詩話作者們也以戲言為杜甫辯護，然而無論是孔子或杜甫，他們「不合理的」意念，也在某種程度上直率地流露了出來。第三，是我們可以在這些詮釋中看到詩話作者們對「杜甫」此一大家的特別包容。有別於上一節中多見的，對詩句字詞刻意歪解的謔笑，他們傾向於給杜甫更多呈現正面人格形象的機會。延續第二節關於子之武城一則的聯想，也令我們注意到詩話作者或許正是沿用了孔子的言說與姿態，來詮解杜甫於這些詩句中的氣性形貌，並透過這種類比，將杜甫經典化。這種「戲言」透露出了記述者眼中，孔子與杜甫「隨心所欲而不踰矩」的境地：正因為他們本質上已然合乎至中正道，所以怎麼開玩笑、怎麼樣隨性表達離經叛道的意念，都不可能掉出詮釋者所認同的正軌之外。

這種將杜甫視為典範大家的態度，也展現在下一則詩話中：

世言牽牛織女，故老杜詩云：「牽牛出河西，織女處其東。」然織女三星，自在牽牛之上，主金帛，非在東也。二星即皆在西，則世俗鵲橋之說益誤矣。而老杜詩又云：「牛女年年渡，何曾風浪生？」殆見人言紛紛，聊以為戲耳。⁹⁴

⁹³ 《論語》中該段落全文：「子之武城，聞弦歌之聲。夫子莞爾而笑，曰：『割雞焉用牛刀？』子游對曰：『昔者偃也聞諸夫子曰：『君子學道則愛人，小人學道則易使也。』』子曰：『二三子！偃之言是也。前言戲之耳。』」而「前言戲之耳」一語逐漸成為一「成語」的過程，除了在這些詩話中多見，詩語中亦見，如「我家端無一囊錢，駘驢趙生門可倚，黃授叢中識君面，眼前如見曲阜履。……」（《全編》，頁 1126）直接套用整句而流暢地進入詩語韻律脈動，更顯著可見其「成語」的現象，並更清楚上溯至對《論語》此則的聯想與沿用。

⁹⁴ 《全編》，頁 5510（袁文詩話）。



這則詩話所欲辯證的，是牛郎織女星的正確位置到底在哪裡的問題。值得注意的是，詩話作者在此雖然指出牛郎織女星皆在東方、世俗的渡鵲橋之說因此有誤，但卻並不以此質疑杜甫，反倒為杜詩中或令人懷疑杜甫是不是也搞錯了的地方下註解，認為杜甫是因見「人言紛紛」而「聊以為戲耳」。這則詩話與前兩則一樣，均認為杜甫不可能有超出他們價值範圍之外的認知與表現，然而卻沒有提出杜詩句之外的佐證，而是透過以戲笑態度詮釋杜甫這些詩句的語氣，認為杜甫詩中會有這些「奇怪」的內容表現，只是因為杜甫在「開玩笑」。這種詮釋一方面以頗匪夷所思的理所當然，排除了杜甫出錯的可能，另一方面也由於杜甫的「戲笑」意態詮釋，增添其創作時的從容優游。在這類詩話裡，「戲言」成為詩話作者們依照己意合理化杜詩中一些特出意念表現的方式一把這些奇怪的東西解為開玩笑的，讀者若在這些地方「認真」追究，就不是杜甫知音了。在這些詩話裡，這樣的杜詩戲笑態度詮解看似包納了一些特出意念，然而實際上卻又因為將這些內容標的為戲謔表現而架空、只剩下戲笑態度實存，經典化卻也單一化了杜甫的形象。

宋詩話作者讀出前賢創作中的戲謔意蘊、以之作為創作時之從容悠遊表現的視角，也呈現在下面這篇詩話中。不同的是，相對於上一篇直觀地以「戲謔」來緩和了杜甫出錯的可能，下面這一則詩話則以「諧言耳」來說明對前賢的崇敬與學習應謹慎以待。

歐江論韓詩：凡詩以意義為主，文詞次之。或意深義高，雖文詞平易，自是奇作。世人見古人語句平易，仿效之而不得其意義，便入鄙野可笑。盧仝有云：「不啻溜鈍漢」，非其篇前後意義可取，自可掩口矣，寧可效之耶！退之古詩高卓，至律詩雖可稱善，要之未有工者。而好韓之人，句句稱述，未可盡謂然也。有云：「老翁真箇似童兒，汲井埋盆作小池」，此直諧語耳。永叔、江鄰幾評退之「隨車翻縞帶，逐馬散銀盃」為工，而謂「凹中初蓋底，凸處遂成堆」為勝，未知真得韓意否？永叔云：「知聖俞者無如修。嘗問聖俞平生最好句，聖俞所自負者，皆修所不好；聖俞所卑下者，皆修所稱賞。蓋知音之難如是！」其評古人詩得無似之乎？⁹⁵

詩話的一開始，作者便點出其詩學觀點：詩意的重要性大過詩語，因此一些貌似平易卻雋永佳妙的詩語，則來自於其中蘊含的深邃詩意。從此觀點出發，他認為若仿效古人詩語而「不得其意義」，便可能落為「鄙俚可笑」；並依據這種「重詩意」的準則，認為韓愈的部分律詩「不工」，更進一步質疑歐陽修與江鄰幾對部分韓詩句過分讚譽。詩話作者認為「老翁真箇似童兒，汲井埋盆作小池」一句「直諧語耳」，接著點及歐江稱述的「隨車翻縞帶，逐馬散銀盃」、「凹中初蓋底，凸處遂成堆」，認為這些詩句或許也並非「韓愈本人」的得意之

⁹⁵《全編》，頁1290-91（劉放詩話）。

作，更隱隱有以這兩句亦「諧語耳」的意味：其詩句本身實意不足深、義不夠高，淺俗平易的詩語，便也不如歐江所論之高妙。對比前面所見幾則以「戲言」來呈現杜甫創作時的從容，此則詩話作者則以「諧語」來說這些韓詩句的意蘊清淺、以致其中平易奇特的造語也不足以過譽，並且進一步質疑評賞者歐陽修、江鄰幾的詩歌審美品味。相對於上一則以戲言意態來美化杜甫的詮釋視角，此則詩話作者則點出韓愈這些詩句僅為諧言，不應推尊太過，更有提醒學詩者深思慎語、勇於提出個人見解的用心。

另外，詩話作者認為詩人自己的寫作意念為最終極的詮賞標準之詮釋態度，也值得注意。他以「未知真得韓意否」委婉批評歐江的評賞不當，緊接著又引歐陽修對自己所賞梅詩句，與梅聖俞自己得意之處往往相差甚遠此一感嘆，來質疑歐陽修的許多評論或許都並非作者「知音」，無論今古。這種以「作者自身的意念、對自己作品的好惡評賞為最具標的性之評論」此一概念，讓我們再次看到宋人對作者與讀者間之詩歌詮釋權的注意，以及詩語言意豐富性的關注。我們可以發現，宋詩話作者尊敬詩人的表現之一，在於給予其詩作更多的正面詮釋空間；而這樣的正面詮釋空間，則來自於詩話敘事中對詩人「真意」的提出與辯護。而正因為戲笑諧言的彈性、可能折射出意想之外的詩意，所以成為詩話作者們重新爭論詩人「真意」的主戰場：杜甫的謬誤、韓詩中的粗淺，都是因為他們在開玩笑的關係，若對他們的作品不夠熟稔，就讀不出這些戲笑、此中「真意」，對他們的詮釋與學習也將有所偏斜。而在接下來要看到的這一則詩話裡，作者更讓發話者蘇軾跳出來，為自己的言論進行頗為詳盡的詮解。

光祿侍居相府，同晁以道往見東坡。頃有從官來。東坡揖坐書院中，出見良久。光祿於坡書笈中，見一小策，寫云：「武宗元中岳畫壁，有類韓文南海碑，呵呵。」光祿與晁再三繹之，不曉。坡歸，疑不已。晁輒發問，具告曲折，云不知何義。坡笑曰：「此戲言耳！武宗元，真廟朝比部員外郎也，畫手妙一時。中岳告成，召宗元圖羽儀於壁，以名手十餘人從行。既至，武獨占東壁，遣群工居西，幕以幃帳。群工規模未定，武乃畫一長腳襍頭執過者在前。諸人愕然，且怪笑之，問曰：『比部以上命至，乃畫此一人何耶？』武曰：『非爾所知。』既而武畫先畢，其間羅列森布，大小臣僚，下至廝役，貴賤形止，各當其分，幾欲飛動。諸人始大服。南海碑首曰：『海於天地間，萬物最巨』，亦何意哉？其後運思施設，極盡奇怪。宗元之畫，是以似之也。」⁹⁶

此處雖非面對詩文作品，然而無論是敘事中的光祿與晁以道，或者載述此事的詩話作者，都給東坡極大的空間，為自己這一小段頗見跳躍的類比進行解釋。蘇軾著眼於武宗元畫壁時先出怪舉、後「其間羅列森布，大小臣僚，下至廝役，貴賤形止，各當其分，幾欲飛動」的藝術作品姿貌，將之與韓愈〈南海神廟碑〉一文奇崛突兀的起首以及「其後運思施設，極盡奇怪」的行文相比擬。在此，蘇軾需要以「呵呵」、「此戲言耳」這種戲笑的態度來表達這段評論的原因，或許在於對此兩者的比擬雖有其相似曲折，然而兩者由於範疇差異太大，且均

⁹⁶ 《全編》，頁 3300（範公偶詩話）。

為風格怪異的藝術作品。然而，雖然其中提及風格行徑怪誕的藝術創作、這一小段言論也可見這種奇形怪狀的氣性，且又用戲笑的姿態表述，蘇軾仍充分具備為自己的言論解釋的機會。詩話敘事中的兩人以恭謹的態度面對蘇軾的輕鬆戲笑，一點開玩笑或者刻意誤讀的意思也沒有；而這篇詩話更用了大量的篇幅以及筆力，去記載蘇軾的解釋內容。蘇軾在這則敘事中是十分從容而自在的，他有足夠的時空與篇幅可以好好闡述自己的意思；而戲笑在他的使用下，成為了承載他對一些怪特藝術作品、奇異觀點的妥當合度意態。

在這一小節中，我們可以看到戲笑姿態因其可包納多元意念的彈性，而有諸多文本詮釋上的用途。戲笑俳諧態度可以包含多元的價值觀與意義，但不可忽略的是，它的輕巧姿態在正經八百的評論中，是顯得無足輕重的：它的彈性，正來自於它或許不一定會被落實解讀的評說位置。正因此，詮釋者可能運用這種態度詮解作者詩句，或以此淡化該作者詩句中不符合其價值觀的意念表現，從而鞏固該作者於其價值觀念中的正面形象；詮釋者也可以此降低該作者某些作品詩句的重要性，希望讀者將評賞目光轉向其他非戲笑諧言的「正經之作」；詮釋者更可以此從容悠遊的表達自身或許頗為怪特的審美意見。而這一切表現的依歸，最終都在該篇詩話敘事者的擇取鋪述上。詩話敘事者如何再現這些詮釋、評賞的語境，在在影響我們讀取這些看似客觀、實則已然通過詩話敘事者這一層或褒或貶的視角過濾的評賞資料。

另外，與上一節多顯嘲謔的歪詮戲笑相較，這裡的「前言戲之耳」是以一種體貼包容的姿態，包裹這些已然頗具聲望的作者們，突兀歧出的詩語意念表述；更有甚者，這些對於詩人們特殊意念的戲笑發話姿態詮解，更增添其人從容有餘裕的寫作意態：正是大家手筆，才有諸般俗子不解的風情；而這些戲笑的讀出，也證明了詮釋者對詩人作品的熟稔：因為知音，所以可以讀出這些迂迴怪特的語氣心緒。也因為戲笑往往由出乎尋常意料的意念構成，所以成為詮釋者爭論詩人「真意」的重要空間。而無論是歪詮的嘲謔或者貌似體己的包容詮解，這些詩話中出現的戲笑評說，都呈現出宋人對於言意的豐富對應、創作者對於作品被負面詮釋之隱憂的關注，而這則有賴於宋時更為大量且廣泛的語言傳播經驗。

（三）作品氣蘊風格的戲謔評賞

這一類詩話，以戲謔的口吻，將其中所提及之詩歌氣韻比擬為具體事物。

（1）以柔豔詞格為戲笑

在這一類比擬脈絡中，「正格」為婉約柔美的詞體，便如一種擁有明確歸類範疇、氣韻風格的具體事物，以之比擬詩歌風格，便多半暗示著詩作有輕豔、淺薄之嫌。

秦觀少游亦善為樂府語，工而入律，知樂者謂之作家歌，元豐間盛行於淮楚。「寒鴉萬點，流水繞孤村」，本隋煬帝詩也，少游取以為《滿庭芳》辭，而首言「山抹微雲，天黏衰草」，尤為當時所傳。蘇子瞻於四學士中最善少游，故他文未嘗不極口稱讚，豈特樂府？然猶以氣格為病，故常戲云：「山抹微雲秦學士，露花倒影柳屯田。」露花倒影，柳永《破陣子》語也。⁹⁷

⁹⁷《全編》，頁 2722（葉夢得詩話）。



元祐中，秘閣上巳日會西池，王仲至有詩，文潛和之最工。云：「翠浪有聲黃繖動，春風無力彩旌垂。」至秦少游即云「簾幕千家錦繡垂」。仲至讀之笑曰：「此語又待入小石調也。」然少游有「已煩逸少書陳跡，更囑相如賦《上林》」之句。諸人亦以為難及。⁹⁸

在這兩則討論秦少游善寫詞的詩話中，我們都可以發現詩話敘事間為少游「開脫」的意態。在第一則詩話裡，從開頭的介紹：少游「亦」善樂府，便暗示著他還善寫其他文體，詞曲小道只是他才氣散逸出格的結果；接著點出其著名的〈滿庭芳·山抹微雲〉一詞中的片段，源出於隋煬帝的「詩」句，似乎便是想要透過點出其部分來源的「雅正」，並引用蘇軾的、當然也包括對秦觀其他文體作品的讚賞，來為「少游亦善樂府」一事開脫。然而緊接著一個轉折，蘇軾固然稱賞之，「然猶以氣格為病」，因此有「山抹微雲秦學士，露花倒影柳屯田」這樣的戲謔比擬。在這一坡三折的敘事裡，我們可以發現敘事者對詞體的折中態度：雖然有大家寫出好作品，然而詞體因其柔媚格調以及俗本質，所以仍難以用雅正文體視之，而這樣的格調更將波及詞體的創作者。在第二則詩話裡，我們依然可以看到秦觀因詞體創作而受到戲謔評賞、而詩話作者亦意欲為之開脫的敘事態度。這則詩話中，秦觀雖然做的是詩句，且前面所見和之「最工」的張文潛之作亦頗見柔媚，因此，王仲至的原作本身，當亦為一風格柔豔之作。然而秦少游之句一出，就被開玩笑說「此語又待入小石調也」一於此，我們再度看到秦觀因其詞人身份，而遭到時人輕謔一事。但是詩話作者在這段笑謔之後，又補記了秦觀當場所作風格「雅正」的詩句：「已煩逸少書陳跡，更囑相如賦《上林》」；「然」少游有此佳句、諸人「亦」以為難得這些轉折與連接詞的使用，都流露出為少游開解的意態，但也更清楚襯顯出輕視詞體詞格的評賞脈絡。

另外，這兩篇詩話在語境以及敘事者意見間出入自如的敘事筆法，也有助於對秦觀作品、整體風格的正面詮解。第一則詩話於敘事伊始，便語帶辯解地敘述詩人秦少游以詞聞名當時的情形。除了前面已討論的「亦善樂府」一連詞的使用以外，對他工音律、受到其他「知樂者」等專家認可的強調，也意圖透過懂音律一事的專精與技藝深度，來提升少游善詞的正面意義。並且，詩話作者也指出，秦少游最受當時稱揚的一聯，其實典出隋煬帝的詩句，意欲證明他的詞作之所以受歡迎，並非以靡靡之音來譁眾取寵，而是於詩詞之間高明的化用，提升了詞格。然而雖然似乎已經肅清了「山抹微雲」一語的來源，蘇軾對少游「露花倒影柳屯田」這樣的類比戲評，仍顯得令詩話作者有些尷尬。因此，詩話作者選擇在這一重量級戲評之前，就頗為強烈直率地表明他的觀點：「蘇子瞻於四學士中最善少游，故他文未嘗不極口稱讚，豈特樂府？」意圖以為蘇門弟子之首、蘇軾對秦觀的其他文類讚賞，辯證秦觀作詞一事的正當性。但最後與「露花倒影柳屯田」的類比，卻讓詩話敘事者也只好承認「仍以氣格為病」，了結這一段對柔媚詞體的複雜意念表述。我們可以發現，本篇敘事其實全針對蘇軾對秦觀作詞的戲評而發。在這裏，敘事者沒有透過戲評語境的編寫、運用戲笑語境的臨場感，來增強此一戲評的效度，而是一再的透過補充與解釋，來試圖減輕這句戲評的銳刻程度。

⁹⁸ 《全編》，頁 11421（王直方詩話）。

第二則也是，詩話敘事首先完整呈現最受讚賞的張文潛一聯其實也頗柔媚，也透過此聯隱隱點出王仲至原作的風格，這樣的整體唱和情境，讓後面王仲至的戲評顯得有些刻意：就因為秦少遊為詞家名手，所以單單用柔媚詞格來輕詆他的句子。因此，這一哄堂大笑的酬唱情境確實歸功於王仲至風格認取之巧妙，但是詩話作者也透過了首尾的敘事、其他詩句的補記，來為秦觀的詩人氣格以及寫作技藝進行辯護。

這類以詞體詞格為輕的評賞態度，也展現在下面這一則詩話中：

晏叔原見蒲傳正云：「先公平日小詞雖多，未嘗作婦人語也。」傳正云：「『綠楊芳草長亭路，年少拋人容易去』，豈非婦人語乎？」晏曰：「公謂年少為何語？」傳正曰：「豈不謂其所歡乎？」晏曰：「因公之言，遂曉樂天詩兩句：『欲留年少待富貴，富貴不來年少去』。」傳正笑而悟。然如此語意自高雅爾。⁹⁹

這則詩話記載了晏叔原為父親晏殊有多首詞作一事辯解的情境與方法。晏幾道透過白居易詩句中「年少」一詞的詮解，以區別晏殊的「小詞」和作「婦人語」的柔媚正格詞調。有意思的是，晏幾道在此以刻意壓制尋常詞曲的解讀方式：「年少」即歌女「所歡」的戀人，來進行區隔；但即便以白居易詩中同樣的詞彙詮解：「年少」意指青春年華，而非戀人，來進行意義區隔，最多也僅辯說晏殊詞中的唱詞主體並非女性，依舊難以抹煞這些小詞的柔軟格調。然而，即便理由薄弱、即便格調依舊，詩話中的蒲傳正最後卻似乎僅能在語意詮釋合理的狀況下，笑著接受晏幾道的說法。事實上，蒲傳正究竟有沒有真心信服晏幾道的辯詞一事，我們難以探究，然而，詩話作者以蒲傳正「笑而悟」一句編述，則意圖要我們相信在該情境中的蒲傳正，確實信服了晏幾道之說，並於詩話最後以敘事者自己的評論「然如此語意自高雅爾」總結，幫晏殊小詞的風格進一步辯解。但其實無論是晏幾道或者詩話作者，都沒有提出有力的詮解與評賞來讓晏殊詞不那麼女性化，反而是他們辯詞之無力，襯顯出他們對於詞體的輕蔑，並體現「詞體」之所以被視為「小道」的重要原因之一：對男性文人寫作這樣陰柔風格之文學作品一事的輕視。

另外，雖然詩話作者強調蒲傳正最後因晏幾道的辯解，而領「悟」了晏殊詞並非婦人語一事，但他的「笑」卻隱隱流露出，覺得晏幾道這樣的「歪詮」，未免有些強詞奪理了吧？卻因為這牽涉到對方已逝父親的文名，就也未便繼續追究的端倪：如果以「所歡」解讀白居易詩也可開展出另一語境，詩中發話主體則成了一慕富貴的歌女。「所歡」到底所指為何，在對語言多義性著實敏覺、也勇於另闢蹊徑的宋人眼中，或許可以有與傳統非常不同的意義。所以，蒲傳正的「笑」或帶有一種莫可奈何的意味，因為晏幾道是用經典的固定詮釋來壓制他：你敢這樣解讀白居易詩嗎？那為什麼就不能用「雅正」的詮釋模式來看我父親晏殊的詞？另一方面，晏幾道的辯解亦可視作用慣性詮釋之外的「歪讀」—他想要跨文類地拿傳統詩語的詮釋慣性來解讀晏殊小詞，蒲傳正的笑，或也來自於對晏幾道歪讀合理的莞爾。這讓我們

⁹⁹《全編》，頁 1255（趙與時詩話）。

再次看到詩語詮解與風格評賞的關係：換一個發話主體詮釋，就可能改變整個作品的氣蘊風格分野。而這也側面透顯出了詞體之所以被視為附屬小道的主因：詞是一由歌兒舞女為發聲主體的，柔豔婉約的文體預設風格。到底是誰在唱這樣的歌？一個男性文士模仿女性口吻的寫作，這是可被接受的嗎？這些都是雖然詞體可以承載豐富多樣的內容意蘊，北宋時「詞之格調」可作為一明確氣蘊風格來進行比擬的原因。

這幾則牽涉到詞體的詩話，都呈現出北宋文士對於詞體的複雜態度。首先，我們可以在這些戲評中，看到基本上有一脈以詞體就等同於陰柔、淺俗的態度，並以此風格意象定調詞體，使得詞體本身、詞家作手柳永，都成為負面的風格評賞。然而，在這些詩話中，敘事者都傾向於讚賞其中受到負評比擬之作者氣格的態度。而在他們一波三折的敘事、詮說引用中，我們可以看到詞體因為有更多的重要作家加入寫作、內容不斷廣泛並且深化，讓這些對「作詞」的負面的評賞逐漸站不住腳的過程。

(2) 以格局拘限的「蔬筍氣」為戲笑

與以詞調代表柔豔風格此一比擬方式相類的，是為數亦頗多的「蔬筍氣」比擬。似乎是歐陽修首先創出這樣的評賞意象：

大覺懷璉，禪學外工詩，荊公與之遊，嘗以其詩示歐公。曰：「此道人作肝臟饅頭也。」荊公不悟其戲，問其意，歐公曰：「是中無一點菜氣。」璉蒙仁廟賞識，留住東京淨因禪院甚久，嘗作詩進呈，乞還山林，曰：「千簇雲山萬壑流，閑身歸老此峰頭，殷勤願祝如天壽，一炷清香滿石樓。」又曰：「堯仁況是如天闊，乞與孤雲自在飛。」¹⁰⁰

在這則詩話裡，歐陽修以僧侶應吃素的戒律，來開大覺懷璉的玩笑，並透過戲笑來稱賞其詩。歐陽修以滋味濃厚的「肝臟饅頭」對比清淡的「菜氣」意象，來具體體現大覺懷璉之詩給予他的感受；而他刻意以「犯戒律」的疑竇作為稱賞的開頭，則凸顯出大覺懷璉超越僧居戒律與狹隘生活的詩歌創作，多麼令歐陽修感到驚豔。值得注意的是，在這則詩話中還陳述了大覺懷璉在「東京」的生活，帶過其曾大隱於凡塵煙火的生活經驗；然而這樣的經驗雖然來自於受當權者的賞識，他卻似乎更希冀自在的生活，而「乞還山林」。這些詩話敘事呈現出大覺懷璉異於終老鄉間的僧居經驗以及不慕榮利的淡泊性格，而這些經驗與特殊性格的呈現，當可視作詩話作者為探源大覺懷璉之詩得到歐公稱賞的註腳。而我們可以在這則詩話裏面，發現無論是歐陽修的評論、詩話作者的敘事，均聚焦於大覺懷璉的僧人「身份」。這些文士們似乎為一個僧人可以創寫出好詩一事，感到格外驚奇。下面這則詩話中，蘇軾繼續沿用了歐陽修所創的這個僧詩評賞意象與方法，也在評賞間透露出這種對僧人身份的關注。

東坡在徐，戲參寥曰：「吾師比復飲酒食肉，何耶？」參寥初不悟，嘖曰：

¹⁰⁰ 《全編》（惠洪詩話）。



「道潛久從公遊，未嘗一日渝齋禁。」坡云：「曷固隱？師飲饌精豐仍甚。」
問何從知，曰：「以近詩知之，如『隔林彷彿聞機杼，知有人家住翠微。』
大無蔬筍氣也。」¹⁰¹

在上一則詩話裡，歐陽修的評賞對談者是學生王安石，不僅與創作者隔了一些距離，更因為談話對象為晚輩，所以我們可以揣想他的發語基調自然從容輕鬆；然而在這則詩話裡面，蘇軾與參寥雖為相熟平輩，但參寥為創作者本人，因此東坡在此的形象，就較歐陽修顯得更加膽大且滑稽了些。而蘇軾的戲謔內容，又較歐陽修的評說用語顯得更為細緻。在歐陽修，他以「作肝臟饅頭」來戲比大覺懷璉，可以說是較間接而保守地用犯戒一事開玩笑，然而蘇軾則刻意用「飲酒食肉」這樣嚴重犯戒的行徑來逗參寥，引得參寥「嘖」聲為自己辯解後，還繼續「誣賴」對方「曷故隱」、「飲饌精豐仍甚」；歐陽修以較籠統的「菜氣」來比擬狹隘寒窘的僧詩常態，而蘇軾則用更具體可感的「蔬筍氣」來呈現多數僧詩風格。然而，蘇軾較歐陽修顯得更濃厚的戲謔意味，最終卻加重了「大無蔬筍氣」一評的力道，讓參寥詩句顯得更難得可喜。

在這樣的敘事與評賞策略中，分別有兩點值得注意。首先，是詩話敘事轉折的安排。這兩則詩話在敘事架構上，都特別呈現初聞此評者驚疑「不悟」、再讓評賞者從容地進一步詳說評賞內容。王安石跟參寥應分別為歐蘇兩人頗為敏覺的詩文知交，當下卻「不悟」，除了使歐蘇在這兩則詩話中的形象更顯高明而滑稽外，更透顯出此一評賞意象的大膽超格。食葷腥顯然是僧侶的大忌，因此「做肝臟饅頭」、「飲酒食肉」等是為極失禮的猜測與評說，讓初聞者因為驚訝而一時不能領悟。第二點，是他們都是用「反顯」的方式來評賞，暗示著僧詩有「菜氣」、「蔬筍氣」才是常態，懷璉與參寥的詩在僧詩中是非常特出，而他們的好處就在「不像」僧詩。也就是說，「蔬筍氣」一意象的負面蘊意以及這種反顯式的評賞方法，間接否定了所有的僧詩。那麼，懷璉和參寥在這裡被引用的詩句與其他僧詩相較，究竟有何特出之處？歐陽修在《六一詩話》中有條「進士」許洞考驗宋初詩名頗著的九僧的事件。許洞列出了不可犯的「自然景物」條項，要求九位僧人在創作時不可寫及條項中的事物，結果無一人通過此考驗、創寫出超出這些事物之外的詩歌¹⁰²。許洞便是著眼於僧人詩中的時常提及的景事、造就出的固定格調，來定下這些創作規則；也透過這一具體的考驗，來證說九僧詩的千篇一律。「蔬筍氣」與「衲氣」這兩個透過僧人生活事物（齋食、衣裝）來描畫僧人的意象、代指所有僧詩的氣息：淡而寡味，狹窄拘限。然而，我們在這兩則詩話中所見的懷璉和參寥詩，卻一點也無。比對懷璉與參寥在此被引用的詩句，「千簇雲山萬壑流，閑身歸老此峰頭，殷勤願祝如天壽，一炷清香滿石樓」、「堯仁況是如天闊，乞與孤雲自在飛」幾句中的山水景致構畫豐美、歸老嚮往更彷彿一閑淡欲隱退的文士，「隔林彷彿聞機杼，知有人家住翠微」更流露出對人間世的溫暖注目。正是這些更多元且不避塵俗的詩意，讓他們超越九僧詩，受到歐蘇「無蔬筍氣」的評賞。

值得進一步思索的是，在「無蔬筍氣」這樣的評賞脈絡中，以歐蘇為代表的宋代文士其

¹⁰¹ 《全編》，頁 2512（蔡條詩話）。

¹⁰² 《歷代》，頁 266（《六一詩話》）。



實有著幾乎全盤否定「僧詩」一體的意味。和以豔麗柔媚為正格的詞調為文章小道一樣，以蔬筍氣為正格的僧詩，也是一種負面的文章體勢。在下一則詩話裡，我們可以看到這種對「僧詩」一體更明顯且全盤否定的態度：

唐詩僧，自中葉以後，其名字班班為當時所稱者甚多，然詩皆不傳，如「經來白馬寺，僧到赤烏年」數聯，僅見文士所錄而已。陵遲至貫休、齊己之徒，其詩雖存，然無足言矣。中間惟皎然最為傑出，故其詩十卷獨全，亦無甚過人者。近世僧學詩者極多，皆無超然自得之氣，往往反拾掇摹效士大夫所殘棄。又自作一種僧體，格律尤凡俗，世謂之酸餡氣。子瞻有《贈惠通詩》云：「語帶煙霞從古少，氣含蔬筍到公無。」嘗語人曰：「願解蔬筍語否？無為酸餡氣也。」聞者無不皆笑。¹⁰³

在這一則詩話裡，我們可以看到敘事者不僅全盤否定僧詩，更強調「僧詩」無論在流播或者內容上，均需依附「文士」之力。詩話的最後似乎暗示著唯一可以認可的，是惠通的詩（既有煙霞氣、更無僧詩常見的蔬筍氣），然而最後卻被文壇大家蘇軾的戲謔笑語沖淡，更提出明顯具負面意味的詞物來概括僧詩風格：「酸餡氣」。前兩則詩話中的「菜氣」、「蔬筍氣」固然清淡寡味，卻仍自具一種爽口意象；然而「酸餡氣」一詞，則飄著濃濃的迂腐無聊、甚至隱隱令人作嘔的氣息。黃奕珍先生〈談詩·僧關係的一個面向—以歐陽修論九僧詩為例〉中提到：文人強調的僧詩「蔬筍氣」，就是「讀書不多、氣局不宏」。¹⁰⁴而除了可能因實質內容上的缺失而有這樣的負評，詩話作者葉夢得在此極嫌惡僧詩、並認為僧詩往往僅為附文士驥尾之糟粕的態度，也讓我們注意到評論僧詩詩話中，往往可見「文士」與「僧人」身份的對舉。黃文所引詩話條中，也可見詩話撰作者往往強調文士們通過科考—也就是國家核可一的「進士」身份，而這就是用他們的身份本質，來反對其他「非寫詩專業」的身份也跨領域地進行詩歌創作一事。這種「身份」的強調與對比，在在呈現詩話作者—在這些例子中為文士—要拿回自身特有話語權、劃清「有資格創作好詩者」身份界限的姿態。此則詩話最末，更以善滑稽的文壇大家蘇軾為首，以自問自答的方式戲笑僧詩的「酸餡氣」：「願解蔬筍語否？無為酸餡氣也。」在前面兩則中，歐蘇的戲笑評賞以及詩話中的敘事塑造，聚焦在這兩個文壇大家的從容幽默上；然而此則詩話裡的蘇軾以及哄堂大笑的文士們，則流露出對「僧詩」一體心照不宣的嘲弄與排擠意態。這則詩話中的戲笑評賞，呈現出文人對他者也在進行詩歌創作之焦慮，這與用更正經態度討論「僧詩」的西清詩話相較，就更明顯了：

《西清詩話》云：「東坡言僧詩要無蔬筍氣，固詩人高抬貴手。今時誤解，便作世網中語；殊不知本分家風，水邊林下氣象，蓋不可無。若盡洗去清拔之韻，

¹⁰³ 《全編》，頁 3915-16（葉夢得詩話）。

¹⁰⁴ 〈談詩·僧關係的一個面向—以歐陽修論九僧詩為例〉，頁 475。



使與俗同科，又何足尚。齊己云『春深遊寺客，花落閉門僧』，惠崇云『曉風飄磬遠，暮雪入廊深』之句，華實相副，顧非佳句邪？天聖間，閩僧可士，有《送僧詩》云：『一鉢即生涯，隨緣度歲華。是山皆有寺，何處不為家。笠重吳天雪，鞋香楚地花，他年訪禪室，甯憚路歧賒。』亦非食肉者能到也。」

相較於上一則意圖劃清界限、將僧人排擠到詩歌創作大門之外的態度，這則詩話更具開放氣度地強調了「詩人本份」與「詩作本色」間的關係。詩話的開頭首先嘗試釐清蘇軾言僧詩要無「蔬筍氣」一事。在這裏，作者似乎因為東坡是大家，顯出有點讓步的態度（「固詩人高抬貴手」），然而他接著提出自己的意見：「本分家風，水邊林下氣象，蓋不可無」，並舉齊己、惠崇「華實相副」的佳句為例，最後更翻轉了「蔬筍氣」原具的負面意涵，認為「食肉者」也不能造就別具一格的「蔬筍氣」，呈現出更獨立看待僧詩以蔬筍氣為拔擢於俗的「本分家風」之態度。從他的角度來看，其時僧人們似乎多「改作世網中語」，而這樣的結果是一種矯枉過正。

對比前面幾則無論褒貶均以戲笑評賞、看待僧詩的文士態度，《西清詩話》則以相對正襟危坐的態度來溯源「僧詩」本分風格，更因為讚賞其本分家風而獨立看待之，更凸顯出前面用戲笑角度面對僧詩時，文士們深層隱含的焦慮：對方的身份是僧人，書寫並非他們的主業，且經驗範圍應該狹小、知識應該淺於文士，他們應該去做屬於自己身份本質的佛事，而不該來創作詩文。僧人的詩歌創作，在這些貌似嗤之以鼻、實則隱隱焦慮的宋代文人眼中，或許涵藏了些搶文人聲望的可能。從這個角度來看，如《石林詩話》中的論述，便是意圖更根本地界定詩歌創作者的身份範圍，摒除文人圈外的詩詠音聲。或也是立基於這樣的角度，歐蘇在面對其中佳作時，便以戲笑評賞呈現自己既欣賞但也不乏驚訝的態度：一個茹素的簡樸僧人，怎能創寫出韻致豐華甚至具人間佳味的詩歌呢？

另一方面，戲笑態度也來自於僧人戒律嚴明一現實狀況本身。凡俗社會中有許多難見難言的道德與人情規範，相較之下，僧侶們明確的戒律規範便框出更具體而微的疆界，讓人們更可能看見、言說，並以此開玩笑。這裡便透顯出人們對於「規範」的態度：超出規範外的事情可以拿來戲笑，而戲笑也因此可以反過來包裝關於規範外事物的相關論述。意象式詩評方式於宋詩話中多見，如歐陽修以真味久愈在的「橄欖」和老自有餘態的「妖韶女」等事物體現梅堯臣詩風、蘇軾以多食則發風動氣的「江瑤柱」來說黃庭堅詩，都是令人印象深刻的貼切比擬評賞，但在這些事例裡，他們即便因用平俗之事物來評賞對方詩作而隱含親暱愛才的語氣，但都沒有以標舉「戲評」的方式來自我解釋，或者被宋詩話敘事者以戲謔的方式呈現。這樣比對下來，更凸顯出「戲評」意態在宋代詩歌評賞語脈中，具有的跨類包容能力。在詞調比擬的詩話中強調「戲評」的態度，主要是因為他們用以比擬的事物是被歸納在雅正範圍之外的；而「無」蔬筍氣的僧詩評論，則是因為面對僧人創作的複雜態度。

另外值得注意的，是這些評論均以具體意象來戲擬詩歌風格、讀詩感受，此一評賞方式。「意象批評」是用具體可感的「意象」表示了抽象的概念，具有審美經驗完整性的特點，可避免評賞落入抽象與支離片面的缺陷¹⁰⁵。在上面幾則詩話中，我們都可以看到這樣以意象具

¹⁰⁵ 引自張伯偉，〈意象批評論〉，《中國古代文學批評方法研究》，頁 199-200。

體評賞、整全把握風格本質的特徵，更因為這樣的特徵，這些評論非常可能從詩歌本身，進一步延伸擴涵對作者其人及經驗的評論。在上面的例子中，我們可以看到這些具體的評賞意象，均隱隱欲將詩歌風格與詩人氣質經驗融通觀之。這種意欲整全把握詩歌風格本質的意象評賞，便透過對作者其人的風格涵納，提示了一些作品之所以形成如此風格的原因；另一方面，也因為使用的是因具體而立體的事物來進行比擬，而成為一可發散多樣解讀品賞的方式。具體的事物固然框範出雅俗、滋味的濃淡等等歸納範疇，然而每個讀者經驗中的事物體驗卻又千差萬別。這些意象式評賞如乾燥花朵，而讀者自身經驗則為水，浸了活水後，這些意象式評論方得在讀者心中開展獨一無二、專屬於該讀者的鮮潤風姿。正因為這種思感上的互動，使意象式評賞可能較邏輯性的分析評論，能夠包孕更多評賞者、讀者們的微妙心緒，也可能延伸出更多相關討論。

在這一節所見的詩話中，作者引用與自己審美意念相符的韻文為例，補足意象式評論的抽象留白；並以敘事勾勒賞鑒討論的脈絡，並可能透過再現語境中的其他聽者的反應描寫（如哄堂大笑等），來鞏固自己的觀點。而這些關於僧詩討論的詩話文本被寫就、以及述寫內容與方式，都可以讓我們看到宋時劃分階級身份的風氣。而這或許跟北宋相對唐朝等豪強身份固定、科舉也傾向鞏固貴族階層的社會相較，身份變動更劇烈也更自由的社會風氣有關：正因為身份的流動更劇烈，所以也更需要去劃分身份間的本質/本職差異，以期有更清晰的權利分配視野。另外，也在這種意圖廓清事物、身份範疇的討論裡，我們可以清楚地看到戲評意態所能承載的多元觀點與事物，在框架內外有彈性地穿梭、迴盪。



(四) 戲效往還的記載

由於效體唱和的詩歌創作在宋代蔚為大觀，是為一非常引人注目的現象，已多見詳細精闢的討論。本文要特別聚焦的是，在這類作品創寫時，宋人們特別標舉出的「戲謔」意態、如何透過這樣的戲謔意態來呈現對他人作品的風格認取與仿擬、以及關注此類型詩歌創作表現的敘事者們如何透過韻散組綴，來表述自己的詩歌審美與思想觀點。本節以引用戲效體的宋代詩話為主要分析對象，並將索引條項，依據其中索引戲效之作的書寫筆法，分成四大項：以對方具體行徑為戲笑、沿用或翻轉對方修辭典故為戲笑、縮合對方其人其詩整體風韻為戲笑、在唱和之外仿擬他人詩風為戲笑。以下分述之。

(1) 以對方具體行徑為戲笑

在下面兩則記載了頗為特出的僧人事件相關詩話裡，我們可以看到這種針對對方牽涉其中之具體事件入詩，並以之為戲笑焦點的方式。究其成因，這幾則詩話中所見俳諧之作，實不認同對方行徑，便於詩歌中拉入具體事件進行嘲戲。

詵公送官墮馬損臂雲峰悅師作偈戲之

雲峰悅禪師，叢林敬畏為明眼尊宿，與興化詵公友善。詵城居三十餘年，老矣，猶迎送不已。悅嘗誡曰：「公乃不袖手山林中去，尚此忍垢乎？」郡僚愛詵多，久不果去。一日，送大官出郊，墮馬損臂，呻吟月餘，以書哀訴於悅。悅恨其不聽言，作偈戲之曰：「大悲菩薩有千手，大丈夫兒誰不有。興化和尚折一枝，猶有九百九十九。」南華恭長老同嗣大愚，然少叢林，有書來敘法禮。悅作偈戲之曰：「與師萍跡寄江湖，共憶當年在太愚。堪笑堪悲無限事，甜瓜生得苦葫蘆。」¹⁰⁶

這則詩話裡，記載了兩則悅禪師以戲作諷謔友人具體行徑的事例。第一個事件較細膩地交代了悅禪師與興化詵公的友誼和互動，以及此戲作的創寫心境：一個僧侶因官場迎送而墮馬損臂的不堪。在這兩首詩裡，悅禪師的戲作融入敘事，成為其中造就最強情緒張力之處：悅禪師對詵公不聽勸之惋惜、對官場迎送文化的鄙視。詩話作者筆下的詵公形象頗見不堪：一屢勸不聽、在結交權貴的活動中傷損自身，卻仍似乎毫無自省地呻吟、寄信向朋友抱怨...雖為簡筆勾勒，毫不見佛門清淨氣息的文字，便也已明白透露出敘事者對詵公的批判與輕鄙。透過敘事脈絡呈現出的人物形象襯比，先前已直截的以「公乃不袖手山林中去，尚此忍垢乎」一言勸過詵公的悅禪師，詩中那彷彿揮舞著千隻手臂戲笑詵公損臂之姿的大悲菩薩，便顯得雖然有些殘忍，卻也不失滑稽。更重要的是，因為「戲作」這樣的寫作姿態，讓悅禪師頗為激烈的意念得以用較圓緩的意態表述，不至於令詵公過於難堪，也不明言僧門中人過分涉俗之污名。相較之下，精簡許多的第二則事例，便可視為立體凸顯悅禪師之滑稽善謔性格的人物補述之筆。第二則敘事簡單交代了南華恭長老與悅禪師的關係、令悅禪師有意謔之的原因，便記入悅禪師的戲作。與此詩話第一則事例中形象頗為飽滿的詵公相較，南華恭長老單薄了

¹⁰⁶ 《全編》，頁 2456（惠洪詩話）。

許多，因此讓事例重點聚焦在悅禪師對其行止的回應上。但因為第二則事件的補述，悅禪師的滑稽善言（而非刻薄好罵）的形象，以及諧謔的詩歌創作風格，便顯得更加突出：面對不同範疇的事件以及朋友，他都有可能以風格樸率卻圓融的戲作來箴勸、回應對方，更因此打斷其欣羨詆公官場地位這樣的解讀可能。

下一則詩話中的佛印戲作，亦具這樣規箴僧門中人的意圖，且顯得更加直率。

冷齋夜話云：福州僧可遵，好作詩，暴所長以蓋人，叢林貌禮而心不然之。嘗題詩湯泉壁間，東坡遊廬山偶見，為和之。遵曰：「禪庭誰作石龍頭，龍口湯泉沸不休，直待眾生塵垢盡，我方清冷渾常流。」東坡曰：「石龍有口口無根，龍口湯泉自吐吞，若信眾生本無垢，此泉何處有寒溫？」遵自是愈矜伐。客金陵，佛印元公自京師還，過焉，遵作詩贈之曰：「上國歸來路幾千，渾身猶帶御爐煙。鳳凰山下敲蓬戶，驚起山翁白晝眠。」元戲答曰：「打睡禪和萬萬千，夢中趨利走如煙。勸君抖擻修禪定，老覺如蠶已再眠。」元詩雖少醞藉，亦一時快之。

從「渾身猶帶御爐煙」一詩語看來，可遵詩頗有向甫自京師歸來的佛印巴結討好的意味。然而，佛印則頗不客氣的反駁可遵自稱「山翁」的塵外意象，直指可遵於「晝眠」夢中「趨利走如煙」，且進一步「勸君抖擻修禪定」，認為對方應在僧人修行本份上多下功夫。與上一則詩話的敘述語氣相較，無論是描畫可遵那自逞詩才而令叢林「貌禮而心不然」的行徑、對佛印頗為巴結的詩歌載錄，或是收結於佛印能「一時快之」的戲作回應，都顯得更加直截了當。然而，即便爽利如佛印，詩話敘事者亦需要選擇以「戲答」的姿態來標述其在此頗為鋒利的言說態度，使佛印的言說一方面因此稍減銳刻程度，也加強了其從容遊戲的灑脫形象。而詩話最後對佛印此詩「雖少醞藉，亦一時快之」的評論，也似乎意欲以對其詩語過於直白此一缺點的批評，來聚焦在以此詩諷刺可遵、「亦一時快之」的詩歌效果上。也就是說，這個評論者雖然對佛印詩語不無批評，卻因為其詩歌整體所在事件中可能產生的具體效果，而傾向於贊同佛印。

值得注意的是，這則詩話敘事裡的兩個批評：對可遵逞詩才的批評以及對佛印詩語「少醞藉」的批評，均流露出這名敘事者對「僧人寫詩」一事，傾向負面的態度。這則詩話的前半段頗有層次地描畫可遵以詩才自矜之傲態，已然隱隱流露敘事者的觀點；而其最後的評論內容雖是讚賞佛印的直言快語，卻更清晰流露出對僧人寫詩的負面態度：可遵「好作詩，暴所長以蓋人」的行徑不可取，而佛印的戲作固有大快人心之效，卻並非富「醞藉」的好作品。對可遵的批評固然包含了對一清修僧侶的品格質疑，然而與最末對佛印戲作詩語的評價一同對看，便將批評聚焦在僧人寫詩一事上了。而這樣的敘事方式，是在其他關於文人的載述中較少看到的，因此凸顯出這些詩話敘事者（宋代文人）對僧人寫詩一事持有的特殊態度。另外，僧人應有的品格與戒律修持，也是這兩則詩話中的詩歌之所以得被解讀為「戲作」的主要基礎。這兩則詩話中的詩作，均是以實存的具體事件和僧人行止作為詩中意象構畫、戲謔

的對象，而這正是因為僧人的身份規範明確、戒律嚴明，使他們的具體行止可被清晰顯著地判斷是否逾越常理規矩，一旦越界，便得以作為戲笑的資材。

(2) 沿用或翻轉對方修辭典故為戲笑

在這一類詩作亦是以與對方相關的具體事件為基礎，而特別的是，戲謔贈詩者更進一步於自己的詩作中挪用對方的修辭策略或者詩語以作為回應，並因而加強了戲笑的巧妙程度和力道。

濠州西有高唐館，附近淮水，御史閻敬愛宿此館，題詩曰：「借問襄王安在哉，山川此地勝陽臺。今朝寓宿高塘館，神女何曾入夢來。」輶軒來往，莫不吟諷，以為警絕。有李和風者至此，又題詩曰：「高唐不是這高塘，淮畔江南各一方。若向此中求薦枕，差參笑殺楚襄王。」讀者莫不解顏。¹⁰⁷

與上則的友朋相戲意態相比，此則詩話中的回應，為對御史閻敬所作原詩的明確負評。觀「山川此地勝陽臺」一句，可以解讀為作者閻敬其實並非真的以所宿濠西「高塘館」為神女襄王相會的夔蜀高唐館，而是以宿館名「高塘」、一樣為近水樓台等近於夔蜀高唐館的特徵為本，巧挪巫山神女的典事，並以此讚美濠西高塘館的景緻。而當無異於其他吟諷此詩不已的讀者，李和風其實並非沒有讀出閻敬的諧音用典策略，但他卻刻意不順著作者之意解讀，反而煞風景地戳破道此「高塘」非彼「高唐」、而且「淮畔江南」根本「各一方」，以此表達對閻詩所欲塑造出的情意的不認同。最刁鑽的是，李詩最末的揣想「差參笑殺楚襄王」，便是用閻詩挪用的典故，來戲刺閻詩自己。李和風運用了閻敬的興懷脈絡，但卻以典事中人截然不同的反應揣想，來諷刺閻敬詩歌挪用此典的可笑：因為地點不同，神女本來就不會來，而襄王也將為你的荒謬挪用而捧腹，而寫作此詩歌的自己李和風，更不買這個附庸風雅的帳。對襄王大笑的揣想述寫，可以視作李和風對自己破解閻詩的解讀、自己這首批駁閻詩之作的自我肯定。在他筆下，將和他一起戲笑閻詩的楚襄王，是與他對閻詩的觀點一致的；而李詩所達到「讀者莫不解顏」的效果，進一步具體顯影了絲毫未受閻詩用典而移情的讀者音聲，更因這實存的笑果加重了對閻詩的批評力道。

在這裡我們可以看到李和風的和詩之所以可成功影響閻詩讀者、打破原先「輶軒來往，莫不吟諷，以為警絕」情境的原因，在於他對原作修辭策略清楚掌握，卻因立基於現實（地點不同）而不受之導引移情，最終得以提出迥然相異的結果（笑煞襄王）。正因他對閻詩的批評並非無的放矢或傻愣地不解風情，而是戳破了閻詩的用典以及該廳館命名策略上的附庸風雅，所以可能撼動原先高居不下的閻詩評價，更因掌握其修辭策略、以其道還治其人之身，而得以有力的戲諷之。另外值得注意的是，在這則詩話裡，敘事者並未用「戲作」標的之，卻明確地載述此詩的影響效果。與前幾章的詩話例子與討論結果相較，這或可提點我們俳諧體裁的功用：因為閻敬不是大家，所以不用在敘事中特別標說此為俳諧，而這便也反襯出，前面所見其他特意說明唱反調者為俳諧體的詩話敘事姿態委婉謙退；也因為這詩確具戲謔之

¹⁰⁷ 《全編》，頁 99。



姿，所以得以打破現存主流觀點的僵局，提出另一種新鮮的詮解路徑。

在李和風和閣敬詩的例子裡，讓我們看到沿用與原作相近的修辭典故，可達到更巧妙有力的反諷效果。在下一則詩話裡，則可以看到唱和者進一步直接挪用所戲對象的詩語，來造就戲謔效果者。

玄亮與元微之、白樂天，皆貞元初同年生也。玄亮名最後，自詠云：人間不會雲間事，應笑蓬萊最後仙。後白刺杭州，元為浙東廉使刺越，而崔刺湖州，白以詩戲之曰：越國封疆吞碧海，杭城樓閣入青天。吳興卑小君應屈，為是蓬萊最後仙。三郡有唱和詩，謂之《三州唱和集》。¹⁰⁸

白居易援用崔玄亮當年自嘲於同年中「名最後」的詩句，來戲笑崔為湖州刺史一職，再度為三人中的「蓬萊最後仙」。然而，白詩第一層字面上，看似戲嘲任職「卑小」吳興刺史而名位略遜元白一籌的崔玄亮，卻蘊含了一種同學少年多不賤的從容矜喜。雖然「越國封疆吞碧海，杭城樓閣入青天」，然而湖州和杭浙均為淮南道中數一數二的著名大郡，且最後詩話敘事者補註「三郡有唱和詩，謂之《三州唱和集》」一事，更說明了三人的名位雖略有高低，卻不僅未有太大的差異，更屬於同一文士唱和圈。崔玄亮的「蓬萊」一言，亦可見此：雖有高下，但他們都身處「蓬萊」；雖敬陪末坐，依舊為「仙」。因此，這則詩話中無論是崔玄亮的自嘲或者白居易的戲笑，都可以解讀出此一酬唱圈的列位者自覺，以及身處此圈中的自信意態。他們的戲笑貶抑流露了他們對官場名位的好尚、友朋間隱含的競爭氣息，但都不脫對自己身處此圈中的光榮與從容。因此，白居易在此雖然亦看似刁鑽地引用崔玄亮先前自嘲的文字來戲笑之，卻由於這層同屬當代高級酬唱圈的自覺，而多了一絲與友朋相戲的親昵。

這種以沿用對方修辭意興，並透過戲貶來傳達友朋間親暱意態的唱和之例，也可見於下一則詩話中：

孟東野以樂府戲贈云：蓮子不可得，荷花生水中。猶勝道旁柳，無事蕩春風。長源答云：芙蓉初出水，菡萏露中花。風吹著枯木，無奈值空槎。¹⁰⁹

陸長源的回詩沿用了孟詩的樂府體裁與風格，並以此針對孟詩中對自己的戲笑內容反唇相擊。孟詩嘲弄陸長源如「無事蕩春風」的道旁柳，較「無用」的荷花價值更低，陸長源的答詩首二聯看似順此語意翻寫芙蓉的另種風情，緊接著卻揣想為「風吹著枯木」的荷花之無奈心情，來回敬孟郊：你這棵枯木頂上固然可能為一荷花附著，但卻並非你自身開出的結晶。在此的

¹⁰⁸ 《全編》，頁 4970（計有功詩話）。

¹⁰⁹ 《全編》，頁 5102（計有功詩話）。

脣槍舌戰雖頗見激烈，然而參考孟郊贈陸長源的其他唱和之作，我們可以發現兩人交情匪淺。因此，我們或可以將此組樂府唱和中的相互戲貶解讀為兩人親近相熟的表露，並看到這種沿用對方原作修辭策略、卻從中翻出另一新意的酬唱方式，除了可如李和風那般拿來回刺他人之詩，以刻意落實並且顛覆他人典事使用的方式，來表達自己對對方詩作之不認同，也不時作為友朋唱和間的相戲方法。

而與上兩則記載唐人事的詩話相較，下面所見《六一詩話》中的戲笑中，表露出的友朋相惜之意則更清晰且濃摯：

閩人有謝伯初者，字景山，當天聖、景祐之間，以詩知名。余謫夷陵時，景山方為許州法曹，以長韻見寄，頗多佳句，有云：「長官衫色江波綠，學士文華蜀錦張。」余答云：「參軍春思亂如雲，白髮題詩愁送春。」蓋景山詩有「多情未老已白髮，野思到春如亂雲」之句，故余以此戲之也。景山詩頗多，如「自種黃花添野景，旋移高竹聽秋聲」，「園林換葉梅初熟，池館無人燕學飛」之類，皆無愧於唐諸賢。而仕宦不偶，終以困窮而卒。其詩今已不見於世，其家亦流落不知所在。其寄余詩，逮今三十五年矣，余猶能誦之。蓋其人不幸既可哀，其詩淪棄亦可惜，因錄於此。詩曰：「江流無險似瞿塘，滿峽猿聲斷旅腸。萬里可堪人謫宦，經年應合鬢成霜。長官衫色江波綠，學士文華蜀錦張。異域化為儒雅俗，遠民爭識校讐郎。才如夢得多為累，情似安仁久悼亡。下國難留金馬客，新詩傳與竹枝娘。典詞懸待修青史，諫草當來集皂囊。莫謂明時暫遷謫，便將纓足濯滄浪。」¹¹⁰

在此，歐陽修的和答友人謝景山的「參軍春思亂如雲，白髮題詩愁送春」一句，除了回應謝贈「長官衫色江波綠，學士文華蜀錦張」的述寫，更高度化用了謝景山於他詩中「多情未老已白髮，野思到春如亂雲」這樣的自我描畫。這裡的詩語化用回應，與先前幾則不同的是對對方詩才明確的讚賞意味。謝詩以「未老已白髮」、「思如亂雲」自嘲，自道在春景中為多情繁思而累；而歐陽修沿用之描畫謝景山其人，則因為視角從「自嘲」到「他述」的轉換，沖淡了謝詩中自曝衰亂頹態的貶抑，而成了對謝景山其人多情濃摯的描畫，並暗示他對謝詩情深多風的賞歎。而值得注意的是，歐陽修特別標出自己化用的謝詩原句，更明說自己「戲之」的書寫姿態，並緊接著羅列自己揀選的、認為「無愧於唐諸賢」謝詩佳句。這樣的敘寫方式，讓讀者清晰領略歐陽修在此所謂的「戲之」，是一種欣賞此一有才朋友的意態，更隱含著看到朋友佳句而手癢，不自禁以詩語沿用而轉換視角的巧妙方式倣作，並將詩友鑲嵌在此化用中的酬唱遊戲，以此為切入點，記寫彼此情誼、抒發詩友相得之感。而全篇詩話為有詩才、卻「仕宦不偶，終以困窮而卒」的謝景山作傳的筆法，也呼應了「蓋其人不幸既可哀，其詩淪棄亦可惜」的記寫心境，最後更選列謝景山佳作，抒發他憶友惜才的情緒。

在上面的唱和戲作中，我們可以發現沿用對方典故修辭、詩語、風格等，都可能加強和

¹¹⁰ 《歷代》，頁 270-271（《六一詩話》）。

詩戲笑的程度。原作的寫作修辭是為唱和遊戲的規則，而踵繼對方寫作修辭的和作因證明自己清楚知曉對方的書寫理路，所以進入規則中開展出的詮解、評賞或者抒寫新徑，才得以顯得分外巧妙、具顛覆性。這種規模對方詩歌修辭特徵與風格的「再創作」，不僅以這種相應往來的唱和形式出現在宋詩話中，另亦有大量較強調回應者所作贈詩、自和的例子。這些載記，呈現出回應者對原作風格的清晰把握，並流露宋代唱和文化盛行的現象。

(3) 縮合對方其人其詩整體風韻為戲笑

袁世弼，南昌人，宦遊當塗，時功甫尚未冠也，世弼愛其才，薦於梅聖俞，自爾有聲。功甫嘗謂吾大父清逸云：「教戴汲引，袁二文力也，蒿里三尺，不敢忘其賜。」功甫既壯，頗恃其才力，下筆曾不經意。論者或惜其造話無刻勵之功，清逸云：「如功甫豈易得，但置作者中，便覺有優劣耳。正如晉、楚之輕剽，不當威、文之節制也。」清逸嘗有詩戲之云：「休恨古人不見我，尤喜江東獨有君。盡怪我戎從幼異，人疑太白是前生。雲間鸞鳳人間現，天上麒麟地上行。詩律暮年誰可敵，筆頭談笑掃千兵。」¹¹¹

這則詩話載述了時見被比為「太白在世」的宋詩人郭功甫發跡的因緣，並透過潘清逸的評論與戲作，來側寫郭詩的風格與瑕疵。閱讀潘清逸「戲」郭功甫的詩作，我們可以看見關於郭功甫其人其詩的一些評論：如謫仙李白再世，更隱隱化用了杜甫對庾信「暮年詩賦動江關」的贊語，勾勒出郭詩的一些特質：超逸豪邁，卓爾不群。在這首戲作裡，我們可以看到潘對郭功甫此一才俊後輩的高度讚賞，並因為這些稱賞詩語本身便意圖描摹郭功甫其人其詩，便也間接傳寫了郭詩的氣韻風格，使潘清逸的此首評賞戲作本身，也帶著凜凜超逸之氣。潘詩原題名便為「戲」郭功甫，而置於這整則詩話的脈絡中閱讀，我們可以發現在敘事者眼中，潘詩的「戲」態除了流露出對郭功甫其人其才的賞愛、沖淡詩作中的極高讚譽使之不致太過以外，當是因為潘對郭功甫的詩作成就亦非沒有微詞。這則詩話頗值得注意的地方，便在於此一敘事與詩歌評價間的落差。雖然潘清逸的「戲作」中不僅毫無嘲謔之意，甚且高度稱揚了郭功甫其人之特出與詩才卓絕，敘事中卻描繪出郭功甫恃才傲物的一面：「功甫既壯，頗恃其才力，下筆曾不經意」，更引有世人與潘對郭的負評：「論者或惜其造話無刻勵之功」、「正如晉、楚之輕剽，不當威、文之節制也。」正是因為這些對郭功甫詩才高卓卻無深邃之功的評論，詩話作者特別載記出潘詩的「戲」態。與後面這則梅聖俞讚郭功甫的詩話相較，更可以看見「戲贈」評賞的特出。

聖俞《採石月贈功甫》云：「採石月下訪謫仙，夜披錦袍坐釣船。醉中愛月江底懸，以手弄月身翻然。不應暴落饑蛟涎，便當騎鯨上青天。青山有塚人謾傳，卻來人間知幾年。在昔孰識汾陽王，納官賞死義難忘。今觀郭裔奇俊郎，眉目

¹¹¹ 《全編》，頁 670（潘淳詩話）。

真似攻文章。死生往復猶康莊，樹穴探環知姓羊。」李白從永王璘之辟，璘敗當誅，郭子儀請解官以贖，有詔長流夜郎。聖俞用此事，尤為親切。若非姓郭，亦難用矣。



無論是梅聖俞的詩題或者詩話敘事者，都沒有用戲謔意態來標說梅詩寫作心境。而與上一則中隱含負評的戲笑意態相較，梅聖俞贈郭功甫的這首詩顯得一本正經許多，內容且更加奇崛瑰偉。梅詩內容緊扣李白生平事跡，以李白比擬郭功甫、暗示郭功甫為李白轉世，以此呈現並且讚賞郭功甫其人其詩之超群。有意思的是，梅詩的後半段不僅暗示郭為李白在世，更臆想了一段李白魂魄向汾陽王郭子儀報恩的情事。詩話敘事者最末跳出來解釋梅詩後半段用典，更高度讚揚此典故使用正因「郭」姓延伸貫串而格外親切巧妙。但這裡，詩歌與敘事之間，似乎出現了感性與理性的落差：在梅詩裡，郭功甫為李白在世、且為報郭子儀恩而再誕於郭家一觀點，奇崛而巧妙地呈現出對「郭即為李」的深信不疑，並因此詩中雖不及李郭二人之詩一字，仍以此身世傳奇編寫，令讀者好奇郭功甫其人其詩的樣貌。可以說，這樣的身世傳奇揣寫，正是梅聖俞於此詩中對郭功甫最高的讚揚以及宣傳手法。詩話敘事者再引用全詩後，續以用典修辭角度來闡明梅詩手法，雖然讓讀者因為領略了梅聖俞此一家作手用典的精到，而更知道此詩妙處，但卻不免削弱了詩歌傳奇臆想的餘韻。透過這樣的閱讀效果感受差異，我們可以領略詩歌與詩話由於文體側重而相異的表現。由於梅詩與詩話敘事者的讚賞角度不同，前者著重在對郭功甫其人其詩的讚賞上，後者則專注在梅詩本身。所以，我們可以看見到了《苕溪漁隱叢話》的時候，宋代詩話作者們的關懷眼光，已逐漸從詩人、詩事的傳奇性，日益聚焦在處理詩歌創作、寫作手法一事上。也就是說，原先內涵紛雜的「詩話」體，逐漸專注在詩歌創作的技巧、風格等書寫與手法與賞鑒討論上。在此，我們可隱隱看見逐漸往南宋、明清詩話更加專注於詩藝討論，而脫離關注傳奇的本事載記眼光之軌跡。

從這個角度來看，我們可將前則詩話中對郭功甫的負評載述，解讀為對潘詩「戲贈」意態的詮釋與補註。潘清逸詩自己便題為「戲郭功甫」，然而觀其內容雖有誇張揶揄郭功甫的意態，但卻未有曝醜、嘲謔等戲笑諧體常見內容，因此詩話作者也記入了潘清逸於他處可見的對郭功甫正負兼參的評賞，補充其「戲謔」意態的部分書寫心境，是為對潘詩創作與評賞意態的一種寫作手法解讀。梅詩與引用之的詩話均以正面的方式評賞郭功甫，毫無戲謔意態；相較之下，對郭功甫正負評價兼參的潘詩與相關詩話特別突出戲謔的評賞意態，便讓我們再次注意到戲笑諧體更多元的意念包容彈性。這種多元意念的包容彈性，正是俳諧體雖然在文學史上屢受輕浮、意蘊不足等負面評價標的，卻仍在宋代逐漸吸納更多作者、文壇大家創作之的重要原因之一。這兩則詩話的比對，也可以看作俳諧體此文類由於多元意念的表達特性而得在大家之作已然存在的情況下，仍佔據一席之地的例子。潘詩固有其清壯之處，卻難及梅詩的奇崛妙想；然而因為戲謔意態的選用，詩話敘事者得以記入對郭功甫其人其詩的相關負評，創寫出此篇更多面、也因此顯得更具有寫作參考價值的詩話篇章。

最後值得注意的是，這兩首贈詩都因為要贊詠對郭功甫的評賞，而無論有意無意，都無可避免地沿用了郭功甫其人其詩的風格氣韻。由於要凸顯評賞對象其人其詩的特殊韻致，便需運使與對象風格相似的詩語和意念來進行描畫，因此評賞詩作雖自成一格地表達意念，但

整體風格呈現包含在評賞對象的風格範疇內，是頗為常見的情況。或可說，這種對評賞對象的風格沿用、再創作本身，亦是贈詩的讚賞表現方式之一。而在上面兩則詩話中，我們可以發現郭功甫其人當是一十分符合此種贈詩寫作的，輪廓鮮明的對象。從被比為李白、梅詩稱其「奇俊」、「眉目真似攻文章」、潘詩以「鸞鳳」比之等，可見其人本身形貌氣質當非常特出，更因此啓發梅聖俞揣想一段傳奇逸事。值得注意的是，在梅聖俞的贈詩裡，他幾乎無一字及於其詩文字風格本身，而專注在強調郭功甫即為李白在世；潘詩則雖有顯得更具體論其詩的「詩律暮年誰可敵」一辭，然而整首詩讓讀者印象最為深刻的，恐怕仍是有如人間龍鳳的郭功甫其人。但是這樣強烈的詩人形象卻並不過分喧賓奪主的原因，在於李白飄逸不群的詩與人形象已然經歷自唐至宋的一番縮合。被比作李白在世的郭功甫，一旦在詩中被描畫出突出面目，他的詩作風蘊便也隱然可被讀者聞見想像。進一步來說，這種縮合評賞對象其人與其作風格氣韻的做法，是此類贈詩的一種寫作傾向。檢視前面所見歐陽修戲謝伯初的做法，亦是透過化用友人詩歌佳句、將對方身影涵納戲贈詩中，並進一步於詩話敘事中帶出兩人的交誼。詩人和其創作之間的關係，在中國傳統詩歌創作論、評賞論中，往往是為不可分割的內映外發關係。在戲贈詩與相關詩話中，便也反映出了這一脈絡的思維表現。

(4) 在唱和之外仿擬他人詩風為戲笑

觀覽上述分析的詩話，我們可以發現這種縮合對象其人其詩、來把握整體風韻的作法，是為一種頗為常見的效體寫作方式。而接下來，將分析另一些更專注在對方詩歌技藝本身的效體做法：單獨面對效法對象的詩歌風格、甚或只是沿用單篇來詩風格及韻腳的效體創作方式。這一類效法對方風格或者沿用韻腳的詩歌創作，與前一類戲贈相較，往往更明確且有自覺的以仿擬對方風格為創作目標之一，且多於標題就直接明說自己是「戲效某（人）體」。這樣的說法在唐代已見：「『家家養烏鬼』，沈存中以為鸛鷓，說者謂非也。元微之詩云：『病賽烏稱鬼，巫占瓦作龜。』自註云：南人染病，競賽烏鬼。楚巫列肆，悉賣瓦卜。此乃《戲效俳體二首》。其二亦云：『瓦卜傳神語。』皆是楚方言。則烏鬼非鸛鷓明矣。」¹¹²在此，元微之透過大量的方言俗語運用，來呈現出自己對俳諧詩體的認取；而正因為「詩歌」此一雅正格律難以與方言俗語相容，因此元微之效體的內容雖然沒有鋪陳出諧謔戲笑的張力，但卻要標舉自己寫作的輕鬆遊戲之姿，以此容納這種不合文體格調預設的寫作，以及或許除了在詩語風格上的模擬以外，難見情志大道表述的詩歌內容。然而創寫這樣的作品，趣味究竟何在？黃徹的這段詩話內容，或許可讓我們瞧見端倪：「子建稱孔北海文章多雜以嘲戲，子美亦戲效俳諧體，退之亦有寄詩雜詼俳，不獨文學為然。自東方生而下，禰處士、張長史、顏延年輩，往往多滑稽語。大體材力豪邁有餘，而用之不盡，自然如此。…皆斡旋其章而弄之。信恢刃有餘，與血指汗顏者異矣。」¹¹³詩話作者黃徹列舉了文學史上間作俳諧的大家們，

¹¹² 《碧溪詩話》，卷 08。

¹¹³ 同上，卷十。篇章全文：「山谷云：『詩者，人之性情也，非強諫爭于庭，怨詈于道，怒鄰罵坐之所為也。』餘謂怒鄰罵坐固非詩本指，若《小弁》親親，未嘗無怨，《何人斯》『取彼譖人，投畀豺虎』，未嘗不憤。謂不可諫爭，則又甚矣，箴規刺誨，何為而作！古者帝王尚許百工各執藝事以諫，詩獨不得與工技等哉！故譎諫而不斥者，惟《風》為然。如《雅》云：『匪面命之，言提其耳。』『彼童而角，實訐小子。』『憂心慘慘，念國之為虐。』『亂匪降自天，生自婦人。』忠臣義士，欲正君定國，惟恐所陳不激切，豈盡優柔婉晦乎？故樂天《寄唐生》詩云：『篇篇無空文，句句必盡規。』子建稱孔北海文章多雜以嘲戲，子美亦戲效俳諧體，退之亦有寄詩雜詼俳，不獨文學為然。自東方生而下，禰處士、張長史、顏延年輩，往往多滑稽語。大體材力豪邁有餘，而用之不盡，自然如此。韓詩『濁醪沸入口，口角如銜箝』，『試將詩義授，如以肉貫串』，『初食不下喉，近亦能稍

認為他們「往往多滑稽語」的原因，在於此輩「大體材力豪邁有餘，而用之不盡，自然如此」，是這些大家們才氣散逸難羈的結果。從這個角度來看，以旁敲側擊的嬉笑怒罵抒表襟懷，便是嫺熟掌握文辭表述能力的展現；於雅正詩體中破壞性地雜入方言俗語，亦當是一種難羈創新作手的表現；而延展他人詩歌風格的寫作方式，則是除了是對自己詩歌評賞與創作能力的精煉證明，更是一種文人展現駕馭詩語技巧、以此並馳而磋磨旺盛才氣的文字遊戲。

下面這則詩話中，我們便可以看到蘇軾與黃庭堅互以對方之詩風、詩韻相戲相較勁的例子。

東坡效山谷體

東坡《送楊孟容詩》云：「我家峨眉陰，與子同一邦。相望六十里，共飲玻璃江。江山不違人，徧滿千家窗。但苦窗中人，寸心不自降。子歸治小國，洪鐘噓微撞。我留待玉堂，弱步敲豐江。後生多高才，名與黃童雙。不肯入州府，故人餘老龐。殷勤與問訊，愛惜霜雪彫。何以待我歸？寒醅發春缸。」蓋效山谷體作也。山谷云：「子瞻詩句妙一世，迺效庭堅體，退之戲效孟郊、樊宗師之比，以文滑稽耳。恐後生不解，故次韻道之曰：『我詩如曹、鄆，淺陋不成邦。公如大國楚，吞五湖三江。赤壁風月笛，玉堂雲霧窗。句法提一律，堅城我受降。枯松倒澗壑，波濤所舂撞。萬牛挽不前，公乃獨立扛。諸人方嗤黔，渠非晁、張雙。但懷相識察，床下拜老龐。小兒未可知，客或效敦龐。誠堪壻阿巽，買紅纏酒缸。』」歐陽文忠亦嘗效聖俞作一篇，有云：「嘉子治新園，乃在太行谷。」題劉義叟家園也。¹¹⁴

詩話敘事者的「蓋效山谷體所作也」，似乎是從黃庭堅之言中推測出來的。值得注意的是，蘇軾此詩沒有直接點明自己是「效山谷體」，也並非贈山谷之作，卻因為欲贈「名與黃童雙」的楊孟容，便沿用了有如「精金美玉」般的山谷詩風。這或許是黃庭堅要跳出來回應，點出東坡此詩乃效法自己風格、且為一種「以文為戲」的方法之因：東坡乃成名已久的文壇大家，如此明顯「再造」自己的風格贈詩予他人，身為多受提攜之後輩的黃庭堅因此「恐後生不解」，因此出面謙虛而巧妙地接應東坡此一公開「仿效」自己風格的這顆挑戰大球。黃庭堅雖以謙退的後輩口吻來詮解東坡的行徑，說這只是東坡這一文壇大家「以文為戲爾」，但也不甘示弱，不僅將東坡與自己的關係和韓孟以詩相戲類比，也在效韻詩中隱隱地讓自己與東坡在一平起平坐的位置。我認為，這正是蘇黃戲效次韻往返中，最顯著流露出競爭意態之處。雖然東坡的效體是一種高度讚揚，然而其中當亦不乏戲謔與競爭的意味，黃庭堅的「次韻」體，

稍」，皆謔語也。坡集類此不可勝數，《寄蘄簞與蒲傳正》云：『東坡病叟長羈旅，涼臥飢吟似飢鼠。倚賴東風洗破衾，一夜雪寒披故絮。』《黃州》云：『自慚無補絲毫事，尚費官家壓酒囊。』《將之湖州》云：『吳兒膾縷薄欲飛，未去先說饑涎垂。』又：『尋花不論命，愛雪長忍凍。天公非不憐，聽飽即喧哄。』《食筍》云：『紛然生喜怒，似被狙公賣。』《種茶》云：『飢寒未知免，已作太飽計。』『平生五千卷，一字不救飢。』『飢來憑空案，一字不可煮。』皆斡旋其章而弄之。信恢刃有餘，與血指汗顏者異矣。」

¹¹⁴ 《全編》，頁 1191（王直方詩話）。

便是加入東坡起頭的這回遊戲，並於其中開展新意；而正因為這是一場以詩為戲的競賽，所以雖然東坡是前輩，但黃庭堅卻並非一味謙退承讓，而是跟自認其筆「無所不施」的蘇軾一較高下。正是黃庭堅於此處流露出的倔強性格，讓我們更可見他們的真性情，以及以文為戲、戲效次韻等的競爭氛圍。

「戲效」體的創作，由於是以清楚對方創作方式、把握對方作品風格為創作基礎，因而自然而然地將在仿效書寫中流露出對對方作品的評賞。上見詩話中所見蘇黃、韓孟、歐梅的「戲效」關係，便可看見這樣的往來酬唱可能成為文壇中人相互提攜的一種方式。這種創作風格模仿本身，便是一種稱揚；而在稱揚之外與之較勁，更是將對方視為可敬詩友的表現。這種相互較勁磨礪的再創作過程，展現出單一詩歌風格所能開展出的豐富思辨與藝術鍛造可能。與戲效創寫情境相似的「戲用其韻」酬唱，也表現出一些上述特點。

陳亞少卿有《惜竹》詩曰：「出檻亦不剪，從教長舊業。年年到硃夏，葉葉是清風。」其兼收並蓄，使物各效其用，則此詩深可尚也。余因比洗竹，戲用其韻曰：「直籜解新籜，低枝蔽舊叢。芟繁留嫩綠，引用更添風。」其去冗、除繁、留嫩綠，使物無所壅蔽，則余詩亦自有味也。

在這則詩話中，詩話敘事者即和詩詩人，自道其「戲用其韻」之由：「其兼收並蓄，使物各效其用，則此詩深可尚也」，賞贊原詩作者陳亞少卿靜觀宇宙萬物之寧靜深遠、對萬物存在本質之洞見，並進一步透過自己沿用其韻的和作，來表達自己對此種靜觀之心的贊同與共感，最後也點評了自己的詩：「其去冗、除繁、留嫩綠，使物無所壅蔽，則余詩亦自有味也」。在這裏，我們便可以清楚看到類似上見戲效體的創寫心境：表達對原詩風格與內容的讚賞，踵繼原詩開的詩歌書寫方式並進一步推出新的思索與意境，並隱含著與原作者一較高下的遊戲意味。姚焄分析皮陸唱和詩後，認為次韻詩在運用得當的情況下，可以發揮音聲相同、情志相通的作用，使和詩更容易切合原唱的聲情。¹¹⁵從這個角度來看，不僅「次韻」這樣的唱和體裁清晰地流露此種意圖傳達音聲共鳴的再創作心境，「效體」的寫作也未嘗不是以再現原作者之詩風，來傳達自己對此的讚賞與共鳴。

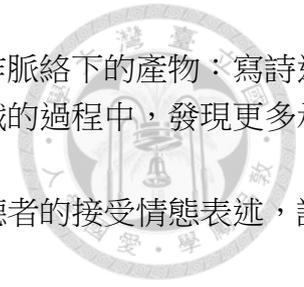
仿擬他人修辭與風格的作品，用戲笑意態包蘊的時候，可以乘載出的情態：對對方行徑的規箴、對原詩的不認同、友朋之間相親相敬也隱隱相較勁的唱和氛圍。這些情態或因一針見血地點出了對方的缺點所在，或者纖細多面、亦正亦反，因此運用了戲笑的姿態，來使之以更為輕盈又鮮新的意態來呈現。而這樣的詩歌創作，首先要求了意欲回球的戲作者對人物、事件以及作品風格氣韻的精準把握，這份精準把握本身，便是戲笑張力所致之機智洞見。

由於這種對他人風格的把握與認取眼光日漸清晰地提出，有越來越多的作者可以透過這樣的方式來進行踵事增華，並且透過這樣的方式來表述自己與之共鳴、背反的思索與情志，或者將之視為一個話題，延伸出個人的思索與感受。透過這樣的現象我們除了可以看到這些唱和、撰作詩話的宋代文士們表述個人意見的熱忱，也可以看到詩歌創作這個活動本身被更

¹¹⁵ 姚焄：《皮日休陸龜蒙唱和詩研究》，國立臺灣大學中文研究所碩士論文（1980年）。

輕鬆看待的眼光。而這當也與以詩為戲的現象為同一文化情境、寫作脈絡下的產物：寫詩這整件事情，不再一定要抒發情志、表述大道關懷，並且也在這些遊戲的過程中，發現更多承載世間萬物之道的方法。

透過詩歌相關背景知識的補充與組綴、詩人筆調的提點以及閱聽者的接受情態表述，詩話作者清晰地呈現自己對這些詩人詩歌的品賞認同。





二、以詩歌遊戲為中心的俳諧書寫

延續自漢魏六朝以來的詩文遊戲方式、內容類型，北宋詩話中亦不少記寫此類詩文遊戲的作品。而在這些詩話中，我們可以發現宋人以更開闊的意念、情態來進行這一類的笑謔與遊戲，也在其中寄寓不少對朋友以及小物俗事的親暱之情。

(一) 以僵弊小事為笑料

(1) 以形貌特徵、身份階級與地域土俗為笑料

在這一類詩話中，詩人們往往以他人非自主條件作為笑料。這些笑料包含了人身特徵、身份階級以及地域土俗。以他人的臉面相貌、身形等特徵進行戲笑的詩文，是為此類俳諧之作的大宗。如以下兩篇詩話中所見，便是以他人的臉面特徵進行戲笑者。

封抱一任櫟王尉，有客過之，既短，又患眼及鼻塞。抱一用《千字文》作語嘲之，詩曰：「面作天地玄，鼻為鴈門紫。既無左達丞，何勞罔談彼。」¹¹⁶

《嘲面黑詩》 楊球〈嗤人面黑詩〉：「笑似烏梅裂，啼如豆汁流。眉間粘帖子，已上是幪頭。」¹¹⁷

在這兩首嘲人相貌的俳諧之作中，我們可以發現此類詩作的一些寫作慣用手法：言語的輕俗、覆射式的用典手法，引導著讀者在腦海中尋思並描繪其人形貌，而因此短短幾筆，便頗見窮形盡相。

盧常侍鉅牧廬江日，相座囑一曹生，令署郡職，不免奉之。曹悅營妓名丹霞，盧阻而不許。會餞朝客於短亭，曹獻詩云：「拜玉亭閑送客忙，此時孤恨感離鄉。尋思往歲絕纓事，肯向朱門泣夜長。」盧演為長句，和而勗之。曰：「桑扈交飛百舌忙，祖亭聞樂倍思鄉。樽前有恨慙卑宦，席上無聊愛靚粧。莫為狂花迷眼界，需求真理定心王。游蜂採掇何時已，卻恐多言議短長。」令丹霞改令罰曹，霞乃號為怨胡天，以曹狀貌甚肖胡。滿座歡笑，盧乃目丹霞為怨胡天。¹¹⁸

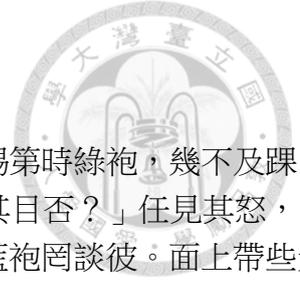
歌妓丹霞在此，因最初作原詩的曹生狀貌頗似外族人士，所以擇選了《怨胡天》一曲牌，來演唱詩文。透過詞牌擇選碰撞到平素難以在大庭廣眾之前直言的、對方外在上的特徵，丹霞推拒了曹生、表現出對盧太守意旨的遵從，使滿座歡然，成為笑談。

除了臉面原有特徵，可目見之疾病，也有可能成為戲嘲的標靶。

¹¹⁶ 《全編》，頁 100。

¹¹⁷ 《全編》，頁 8157。

¹¹⁸ 《全編》，頁 99-100。



任忠厚，蜀人，有文，馳譽上庠，一日患翳，而身甚長。服賜第時綠袍，幾不及踝，然喜嘲謔，嘗翫一友人。其人恚曰：「公狀貌如此，曾自為其目否？」任見其怒，即曰：「吾亦自有詩也。」問之云：「有個官人靡恃己，著領藍袍罔談彼。面上帶些天地玄，眼中更有陳根委。」其人乃笑而已。皆《千字文》歇後語也。

施肩吾與趙嘏同年，不睦。嘏舊失一目，以假珠代其精，故施嘲之曰：「二十九人同及第，五十七隻眼看花。」元和十五年也。¹¹⁹

以上三則詩話都扣緊了被嘲者的殘疾而發，並多從其人外貌的負面特徵描繪著手。這些詩作的趣味，在於對方不符端正規格的相貌形體上，並且因這些特徵被歸類為較不雅正的範疇，而成為這些嘲諷諧謔詩中的惡趣味取材。

另外，評論中也可能會出現針對對方人身殘疾而發者：

唐末五雲溪人范攄云：宋雍初無令譽，及嬰瞽疾，而詩名始彰。或戲其詩云：綠楊宜向雨中看。所謂無眼作有眼之詩。¹²⁰

這句玩笑便頗見尖刻。評論者著眼於宋雍初的眼疾，對其詩句中的「看」一字，大開人身攻擊的玩笑。而詩話作者透過敘事補充，呈現出他將這樣尖刻的玩笑，歸納於宋由於「及嬰瞽疾，而詩名始彰」這樣的成名歷程上。

比對宋人之作，會發現這些詩作較不傾向由外貌攻擊的方面著手，對對方痼疾的描述，也顯得從容溫厚許多：

《歐公短視》歐陽永叔送劉貢父守維揚，作長短句《朝中措》曰：「平山堂檻倚晴空，山色有無中。」平山堂望江左諸山甚近，或以為永叔短視，故云山色有無中。東坡笑之，因賦快哉亭道其事云：「長記平山堂上，欹枕江南煙雨，杳杳沒孤鴻。認取醉翁語，山色有無中。」蓋山色有無非煙雨不能然也。¹²¹

《龔常笑》山谷戲徐仲車南郭篇云：「徐公雖避俗，對客輒粲然。耳不聞事

¹¹⁹ 《全編》，頁 91。

¹²⁰ 《全編》，頁 5293。

¹²¹ 《全編》，頁 8128。

試，日誦陶令篇。」鄭氏注旄丘篇云：「人之耳聾常多笑而已。」仲車有此疾，故以為戲。



第一則詩話中，東坡與詩話作者指出，時人或將「山色有無中」一句，歸因於歐陽修的近視眼：因此他才看不清明明距離甚進的群山。而在詩話作者的觀點中，東坡則將此句乃歐公描寫山水煙雲景色這一詮釋，透過「長記平山堂上，（奇欠）枕江南煙雨，杳杳沒孤鴻」這樣的景色描繪清晰道出。歐公究竟有沒有近視眼疾，在這裏我們不得而知，但時人似乎亦非用嘲諷的角度來進行述說，慣於嘲戲的東坡，對此的詮解更一點嘲諷意味也無。而在第二則詩話中，山谷雖然以徐仲車的耳疾為戲笑，然而不僅以平淡中頗見古澀的精巧用典點及之，且亦從較正面的角度來描繪徐仲車因耳疾而有的行為表現：「對客輒粲然」、「耳不聞事試」，前者呈現出徐仲車雖因其聽力不便，對客憨厚、抱歉參半的一笑；後者則寫出徐仲車雖因耳疾無法參與時事討論，然而卻能如同陶淵明般「心遠地自偏」、保全自身德性的情景。

對外形特出者，宋人的戲笑也較唐五代人顯得溫厚許多。

山谷以詩嘲戲 山谷《謝王炳之惠玉版紙詩》云「王侯鬚若緣坡竹」。此出《髯奴傳》，炳之大以為憾。送《零陵主簿夏君玉詩》末云：「因行訪幽禪，頭陀煙雨外。」蓋君玉頭甚大，故以此戲之。¹²²

蘇梅詩嘲宋中道 宋中道有俊才，而身短小，人多戲之。蘇子美與宋中道年相懸，然甚愛其才調，道亦傾心作詩論交。子美長大魁偉，與中道並立，下視曰「交不著」，此京師市井語也。號中道為宋錐，為其穎利而么麼云。贈之詩曰：「譬如利錐末，所到物已破。」後中道通判洺州，洺州本趙地，有毛遂墓。聖俞作詩送行，舉錐處囊事，亦所以戲之也。¹²³

雖然嘲笑他人髮禿頭大等，黃庭堅所聯想與進行譬喻的事物、所取之景，卻都仍然頗具清雅美感；蘇梅雖以宋中道矮小的身形為嘲戲焦點，卻仍以「譬如利錐末，所到物已破」讚賞其穎銳才調。無論是由於宋人情性、詩歌美學要求所致，或者是經由詩話作者淘選記述，我們都可以看到宋時對特殊人身外貌的描繪，傾向於與正面事物連結，與唐五代所見的書寫大相徑庭。唐五代的人身攻擊書寫，頗見相互毒舌攻訐之意態；而宋人選擇以戲笑語氣來點寫對方特殊外貌，則似是一種好奇笑樂的促狹。由於外貌多半為無法個人決定的事情，但因為特出，還是注意到了；忍不住要說，就用諧謔玩笑的方式去述寫。而與唐五代多為簡單卻窮形盡相的覆射式描繪相較，宋詩中關於人身疾病、外貌的俳諧書寫其中所蘊的溫厚與雅趣，或

¹²² 《全編》，頁 1186。

¹²³ 《全編》，頁 1360。



亦來自於宋人對詩歌美學的要求。

於宋代頗為常見的，則是對身形胖大之文人的嘲戲。

嘲舉子騎驢

咸通中，以舉子衣車服侈異，下令不許乘馬。時場中不下千人，皆跨長耳。或嘲之曰：「今年勅下盡騎驢，短帽長鞭滿九衢。清瘦兒郎猶自可，就中愁殺鄭昌圖。」鄭昌圖魁偉，故有此句。¹²⁴

這則詩話中的戲笑點，在於身材魁偉的鄭昌圖身騎瘦小毛驢，這樣大小不協調所造就的滑稽之態。在此，我們可以發現士子身形的揣想描繪，與此一特殊身份之間的關係：「以舉子衣車服侈異，下令不許乘馬。」因為士子並非實務生產階層，也尚未完全進入統治體系，所以上位者要求他們車服簡樸。簡樸的車服也意味著簡樸的生活方式，「清瘦兒郎」較符合這樣的生活方式所養成的體態想像，身形魁梧的鄭昌圖，便不僅因為騎著毛驢的小大不協調而引人發噱，更因為其身形不符於多數士子形象以及相關生活情境想像，而引人注目。

這樣圍繞著士子體型而發的戲笑，為宋代人身戲笑的一大主題。在蘇軾等一千文人往來唱和中，便不時可見對某友人身形肥胖的嘲戲。

詩嘲張文潛：張文潛在一時中，人物最為魁偉。故陳無己有詩云：「張侯魁然腹如鼓，雷為饑聲酒為雨，文云要瘦君則肥。」山谷云「六月火雲蒸肉山」，又云：「雖肥如瓠壺。」而文潛臥病，秦少游又和其詩云：「平時帶十圍，頗復減臂環。」皆戲語也。¹²⁵

賦詩嘲肥：山谷戲和文潛謝穆父松扇，末云：「張侯哦詩松韻寒，六月火雲蒸肉山。」謂文潛詩雖清如松風之韻，而體則肥如肉山之蒸。又云：「形如彌勒一布袋，文字江河萬古流。」¹²⁶

這兩則詩話中的戲笑主題，均圍繞著張文潛魁梧的身材而發。第一則詩話中，敘事者羅列了蘇門文士陳無己、黃山谷以及秦少游等人對張文潛身形的詩歌書寫，最後並皆將其書寫心境，全數詮釋為「戲語也」。而細看三人詩句，可以發現陳無己的吟詠內容雖並不僅以視覺摹寫其體態，而是誇張地說其飢腸轆轆之聲與酒量，側面透顯其腹肚之肥大；山谷的描述則雖點及其龐大身形，卻也暗示其人其文的高卓；少游的句子則挪用了常見對女性形態的描寫方式，

¹²⁴ 《全編》，頁 1361。

¹²⁵ 《全編》，頁 1183。

¹²⁶ 《全編》，頁 8128。

來說張文潛因病清瘦之態。在這則詩話裡，我們可以發現宋代戲笑他人外表的書寫方式，似乎較唐代的「用典—隱語覆射外表負面特徵」此一俳諧書寫方式，來得更多元且富跨類的理趣。第二則詩話則聚焦山谷的書寫，並且特別突出詮釋山谷對張文潛體雖魁偉、其文「卻」清韻雋永此一觀點。值得注意的是，在「張侯哦詩松韻寒，六月火雲蒸肉山」一詩中，其詩文與體態成「清瘦」與「燠肥」的風貌對比—這也正是山谷此詩的戲笑構作之處；然而在「形如彌勒一布袋，文字江河萬古流」一句中，如彌勒布袋般龐大的身形，卻符應「江河萬古流」般浩瀚壯大的詩文聲勢，彷彿其身形正是這樣的詩文氣韻源頭，從而給了他往往為人所戲笑的身形一個正面的意義。在這兩則關於戲笑張文潛體態的詩話中，我們可以看到宋代人身戲笑的三個特徵：述寫方式多元化、傾向於正面戲說而非人身攻擊、討論傳唱的程度廣泛。

除了上面所見的張文潛，另一蘇門友人顧子敦，亦時因其胖大體態而見嘲。多數有好幾個詩話版本敘述，呈顯出眾口興致勃勃地討論談笑的言說景況。

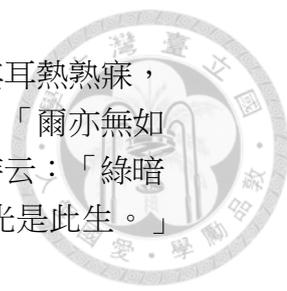
顧臨子敦內翰，姿狀雄偉。少未顯時，人以「顧屠」嘲之。元祐中，自給事中為河北都運使，蘇子瞻作詩送之云：「我友顧子敦，軀膽兩雄偉。便便十圍腹，不但貯書史。容君數百人，一笑萬事已。十年臥江海，了不見愠喜。磨刀向豬羊，釀酒會鄰里。歸來如一夢，豐頰愈茂美。平生批勅手，濃墨寫黃紙。會當勒燕然，廊廟登劍履。翻然向河朔，坐念東郡水。河來屹不去，如尊乃勇耳。」顧得之不樂。既行，群公祖道郊外。子瞻辭疾不往，和前韻以送，因以自解焉：「君為江南英，面作河朔偉。人間一好漢，誰似張長史？上書苦留君，言拙輒報已。置之勿復道，出處俱可喜。攀輿共六尺，食肉飛萬里。誰言遠近殊？等是朝廷美。遙知別送處，醉墨爭淋紙。我以病杜門，商頌空振履。後會知何日，一歡如覆水。善保千金軀，前言戲之耳。」

顧屠：元祐中顧子敦有顧屠之號，以其肥偉也。故東坡〈送子敦奉使河朔詩〉云：「我友顧子敦，軀膽多雄偉，便便十圍腹，不但貯書史。」又云：「磨刀向豬羊，釀酒會鄰里。至於云『平生批勅手』，亦皆用屠家語也。」子敦讀之頗不樂。東坡遂和前篇末句云：「善保千金軀，前言戲之耳。」¹²⁷

譏其體肥：顧子敦肥偉，號顧屠，故東坡送行詩有「磨刀向豬羊」之句以戲之。又尹京時與從官同集慈孝寺，子敦憑几假寐，東坡大書案上曰「顧屠肉案同會」，皆大笑。及以三十金擲案上，子敦驚覺。東坡曰「且片批四兩來。」¹²⁸

¹²⁷ 《全編》，頁 1142。

¹²⁸ 《全編》，頁 8157。



內翰顧子敦身體魁偉，與山谷同在館中。夏多晝寢，山谷俟其耳熱熟寐，即於子敦胸腹間寫字，子敦苦之。一日據而寢。既覺，曰：「爾亦無如我何。」及還舍，夫人詰其背字，脫衣觀之，乃山谷所提詩云：「綠暗紅稀出鳳城，暮雲樓閣古今情。行人莫聽宮前女，流盡年光是此生。」此乃市廛多用此語以文背，故山谷因以為戲。¹²⁹

在這幾則詩話中，顧子敦均因為其魁梧體型，被各式各樣以「屠夫」為聯想基準的詩文言語戲笑。前三則詩話以蘇軾戲笑顧子敦身形的兩首詩為材料，延展詩事。第一則詳記前後二詩內容，二則簡要點出其中警句，第三則則概要提及送行詩嘲顧的背景之後，聚焦於東坡捉弄靠桌假寐的顧子敦一事。這樣的多版本傳寫與鋪演，展現談說此詩事/文人軼事之盛況，以及時人以體型為戲笑的切入點與方式。在蘇軾的第一首詩中，文人顧子敦的魁梧身形固然因被比類為屠夫，而造就衝突感與滑稽效果，但蘇軾亦強調其龐然「軀膽兩雄偉」，便便大腹中更較其他文人除了書史以外，多貯放了深遠沈厚的器量，並以近似屠夫的行徑、屠戶慣用言辭，來寫出顧子敦不拘小節的形象，更暗示正因為這些特質，讓顧子敦成為出使河朔北方的適合人選。在這裡我們可以發現，面對蘇軾拿其身材大開玩笑一事確實令顧子敦「不樂」，但蘇軾的戲笑卻總也緊扣著顧子敦的長處；明白了顧子敦讀之不樂，蘇軾便也於病中再和前韻，不僅安慰顧子敦出使北方一事「誰言遠近殊？等是朝廷美」，最後並以「善保千金軀，前言戲之耳」試圖化解前作中對其肥偉身形的嘲戲。在蘇軾的這兩首詩中，我們可以發現，相較唐五代的嘲戲，宋人在進行以人身相關的嘲諷之時，似乎更加體貼被嘲戲者的心情，並傾向從正面範疇的事物去進行該人身特徵的繫聯。或可說，宋代這類戲笑行徑中，令眾人一同笑樂取鬧這一目的，似乎遠大過於唐五代以此主題進行嘲諷時的相互傾軋、攻擊意義。在第三則詩話中，便可見到蘇軾不直接叫醒、喝斥睡著了的顧子敦，而是使其睡著的桌子彷彿屠戶肉案、擲金要之切肉等行為，令眾官哄堂大笑，這樣的戲笑效果。第四則詩話裡，黃庭堅的「紋背」書字用意亦頗類之，他寫字在顧子敦背後似乎也並沒有要指責他晝寢一事，純粹是畫寫這些一洗就掉的市廛之作，讓魁梧的顧子敦整個人看起來更像一個屠戶，以此博君一笑。另外，我們也可以發現，顧子敦除了因其的身材之所以讓當時文士們不厭其煩地一再戲笑的原因，似乎是因為「屠戶」身形、時常「晝寢」一事，與其「館閣文臣」的身份形成強烈突兀的張力。

在下面三則詩話中，我們也可以發現這些以對方龐大身形為戲笑的緣故，也都來自於這種與「清削身形一身份」想像有所落差的景況。

嘲吳善長詩：吳善長郎中儀狀魁偉，頗類富丞相，文學之譽則無焉。有輕薄子贈之詩曰：「文章卻似呼延贊，風貌還同富相公。」國初有武臣呼延贊，好吟惡詩，故云。¹³⁰

129 《全編》，頁 3190。

130 《全編》，頁 660。



東坡嘗飲一豪士家，出侍姬十餘人，皆有姿伎，其間有一善舞者名媚兒，容質雖麗，而軀幹甚偉，豪士特所鍾愛，命乞詩於公，公戲為四句云：「舞袖蹁躑，影搖千尺龍蛇動；歌喉宛轉，聲撼半天風雨寒。」妓頹然不悅而去。¹³¹

這些身形都因為不符合既定想像的形姿：空有富丞相的外形卻無相應佳篇、應為嬌怯女子而身量高大，而成為俳諧詩歌戲笑的焦點。另外，高大魁偉的身形，似乎也隱然暗示了其人的生活質量。文士、女子的理想體型之所以被設定為輕弱瘦削，對於前者而言在於對簡樸、精神大過於物質的德行要求，對後者而言則在於男性對纖弱行止的偏好。龐然魁偉的體格，多為寢食質量的累積，吃多睡好而養成。然而由於文士理想性格被設定為「先天下之憂而憂，後天下之樂而樂」、要求生活從儉且不負擔勞力養生或者武力衛國的職責，魁偉或者肥壯的身軀，便成為不合時宜的視覺焦點。在顧子敦相關詩話的三四則中我們也可以發現，其「晝寢」一事雖並非蘇黃二人的所欲責難之處，但卻作為一個戲笑事件的觸發點被提及，可窺見晝寢似乎與其龐大身姿、整個戲笑行徑與情節構寫是有關的，也是一件可笑的事情。而蘇軾對「容質雖麗，而軀幹甚偉」的歌姬之戲作最末句，提及「聲撼半天風雨寒」，呈現了對女子柔聲細氣的要求，而其高大的身材，便因此成為與理想中纖弱形象構成衝突的張力所在。

值得注意的是，吳善長郎中被嘲笑的關鍵，卻不同於對文人瘦削形象、生活質地的要求，而讓我們看到宋人對文官詩文質量的要求。形貌既頗類「富丞相」，則應有佳篇；然而其歌詩卻如「好吟惡詩」的武臣呼延贊般拙劣。比對下一則李白戲杜甫的詩話編寫，我們可更清晰地看見宋人對士人文才、生活質量的不同想像。

《賦詩嘲瘦》 李白以杜甫齷齪，故有飯山之嘲，其詩曰：「飯顆山頭逢杜甫，頭戴笠子日亭午。為問因何太瘦生，總為從前作詩苦。」¹³²

在李白的這首戲作中，「頭戴笠子」、「太瘦」的杜甫，則是因窮困的形貌而成為戲笑的焦點。值得注意的是，李白將其窮困歸咎於其苦吟窮搜一事上；然而詩話編寫者，則頗為聳動的開頭：「李白以杜甫齷齪，故有飯山之嘲」。南宋的詩話作者似乎將李白的戲笑詮解為較顯負面的嘲諷，然而若從「詩藝」與勢位間之複雜關係角度來解讀，當可有與吳善長受嘲詩事可相參看的意義。我認為，李白表面上是在嘲笑杜甫枯瘦，彷彿一山野漁樵；然而當他點出杜甫之所以形容憔悴之因，乃在於他「過分」鍛鍊詩藝一事，卻反顯出了對其詩藝的稱賞。正因此，形貌似富丞相的吳善長想當然耳遭「形」不符實之譏，而枯瘦的杜甫則為李白所惜。

¹³¹ 《全編》，頁 10462。

¹³² 《全編》，頁 8128。



這種對文人詩才以及身形的想像預設，在下一則詩話中亦可見。

山澤之儒多癯，詩人尤甚。子美有「思君令人瘦」。樂天云：「形容瘦薄詩情苦，豈是人間有相人。」又云：「貌將松共瘦，心與竹俱空。」李商隱「瘦盡東陽姓沈人」。掉頭撚髭之苦，豈有張頤豐頰者哉？沈昭略嘗戲王約以肥而癡，答以瘦而狂，昭略喜曰：「瘦已勝肥，狂應勝癡。」¹³³

在這則詩話中，我們更可以清楚看見對身形以及性情的預設想像。敘事者首先於詩話開頭表明他的觀點：「山澤之儒多癯，詩人尤甚」，並於摘選唐代名家可以佐證之的詩句之後，更進一步語氣頗見強烈地表述其觀點：「掉頭撚髭之苦，豈有張頤豐頰者哉？」並以一則相嘲戲的語境作結。其中，沈昭略以「肥而癡」嘲笑王約的形貌以及氣性，王約雖然不甘示弱地以「瘦而狂」一對句回敬，然而昭略卻仍開心地認為自己「贏」了。這則詩話以之作結，讓我們更可清晰地看到他們心目中的身形氣性觀點：瘦勝肥、狂勝癡，更可以進一步推說，瘦而狂之所以受到比較高的評價，是由於這樣的特質與有才文士的典型形象，似乎日漸密不可分。從這個角度回顧，前面幾則對張文潛、顧子敦的戲笑，便也可以放入這個文士典型的脈絡來看。

(2) 以武人作詩為笑料

在前幾節中，我們便偶可看到以「非文士」的詩作為笑樂的例子，其中尤以武官所為詩歌、吟詩寫作的樣子，最常被拿來作為茶餘飯後的笑料。如上一節中所見，輕薄子直接引說其「文章卻似呼延贊」，以呼延贊作為「好吟惡詩」的符碼，戲笑文官吳善長。身為武官而津津有味的吟「惡詩」一事，似乎是為宋代詩話中時見的笑料之一。

西頭供奉官錢昭度，嘗作《詠方池詩》云：「東道主人心匠巧，鑿開方石貯漣漪，夜深卻被寒星照，恰似仙翁一局碁。」有輕薄子見而笑曰：「此所謂一局黑全輸也。」蓋唐寥凝有《詠白鷗詩》云：「滿汀鷗不散，一局黑全輸」之句。¹³⁴

《漫叟詩話》云：「錢昭度詩：『二八飛泉繞齒鳴。』蓋用鮑照《井謎》也。《井謎》：『二形二體，四支八頭，四八一八，飛泉仰流。』五八是四十數，昭遂使作二八，識者笑其不能用事。」

這兩則詩話載記了武人錢昭度作詩受嘲之事。在第一則詩話中，錢昭度詩中顯然特意描畫的巧思「夜深卻被寒星照，恰似仙翁一局碁」，將投映於池的星光比擬做仙翁棋局，寫出一片

¹³³ 《全編》，頁 2411。

¹³⁴ 《全編》，頁 10462。

漆黑中星光之光燦分明，卻為他人戲笑詮解為「一局黑全輸」。第二篇詩話則指認錢昭度詩句的用典、說明錢句引用錯誤之處，並以「識者笑其不能用事」一句收結。錢昭度的第一篇詩作或許違反了宋詩以不留斧鑿痕為尚的詩歌審美觀，第二則用典或亦有誤，但就其造景與構思而言，卻也並非全然拙劣無可觀之作。值得注意的是，第二則詩話中的用典有誤一事或許難逃，然而第一則詩話中我們可以看到「輕薄子」雖然並非直接點出其構畫寫景的問題，卻刻意用了可笑的方式來評說、以輕俗的詩句來比並錢昭度著意巧雅描繪的詩景。這樣的現象輻輳出，身為武選官之一「西頭供奉」的錢昭度寫詩此一行徑，如何與評說其詩的「輕薄子」和「識者」對衝，以至於從其中挑出其毛病來戲笑。「輕薄子」一詞雖蘊貶義，然而卻往往也是思緒靈動、快嘴難羈之士；「識者」則是作詩經驗豐富、相關知識淵博者，武官背景的錢昭度之詩，在這兩種發話大聲、詩歌審美觀點強烈的士人之前，被挑毛病似乎是難以避免的情況。但值得思索的是，非文士背景者跨足詩文寫作，為什麼並不被鼓勵或者指導，卻遭受文士圈中的人戲笑指點呢？除了圈內發話權的鞏固以外，在宋代詩話的編寫裡，我們似乎也可以看到這些「好吟惡詩」的武官，是以一種賣弄淺薄詩才、附庸風雅的形貌被詩話作者們塑寫。

權龍褒

景龍中，為左武衛將軍，好賦詩而不知聲律，中宗與學士賦詩，輒自預焉。帝戲呼為權學士。初以親累遠貶，洎歸，獻詩云：龍褒有何罪？天恩放嶺南。勅知無罪過，追來與將軍。上大笑。常吟〈夏日〉詩云：嚴霜白皓皓，明月赤團團。或曰：豈是夏景？答曰：趁韻而已。通天中刺滄州，初到呈同官曰：遙看滄州城，楊柳鬱青青。中央一群漢，聚坐打杯觥。諸公謝曰：公有逸才。曰：不敢。趁韻而已。常作〈秋日述懷〉詩曰：簷前飛七百，雪白後園疆。飽食房裏側，家糞集野蝗。參軍不曉，問之，權曰：鷓鴣簷前飛，直七百，洗衫掛後園白如雪，飽食房中側臥，家裡便轉，集得野澤蜚蝗。聞者嗤之。始，賦夏日嚴霜明月之句，乃皇太子宴賦詩。太子援筆譏之曰：龍褒才子，秦州人士。明月晝耀，嚴霜夏起。如此詩章，趁韻而已。龍褒為瀛州刺史，歲暮，京中人附書云：改年多感。乃將書呈判司以下云：有詔改年號為多感元年。一日，謂府吏，何名私忌？對曰：父母亡日，請假。偶房中靜坐，有青狗突入，大怒曰：衝破我忌，更牒改到明日，好作忌日。談者笑之。¹³⁵

這則詩話，似是武官權龍褒因文才淺薄而鬧笑話的事件簿。其詩眾文官們嗤之以鼻的，不儘是淺顯甚至低俗的文辭，甚至是完全牛頭不對馬嘴、僅「趁韻而已」的書寫。篇中其言「趁韻而已」凡兩見，兩次發問者其實都著眼於其詩中缺點：夏日豈有皓皓嚴霜？「中央一群漢」一言，豈能成為詩語？權龍褒面對這些問題均以「趁韻而已」答覆，呈露其創作心態以及相

¹³⁵ 《全編》，頁 5497。

應而來的缺失所在：以為詩歌格律只要押韻，而對文字本身的意蘊與質地均不甚、或因學養不足而無暇顧及。「趁韻而已」一語由權龍褒口中道出，同時是不知己陋的假謙虛，以及真以趁韻為目標的詩歌創寫態度，而造致荒謬的滑稽。詩話敘事者的編排而不解釋、使其滑稽可笑自現的態度，一如文中表面上稱「公有逸才」的眾文士們，諷笑之意卻不言而諭。從敘事者編排事件的順序，亦頗能看出其嘲笑意態。詩話作者先列了權龍褒被放歸之後寫的謝恩詩（相應的「文士」嘲諷是中宗的「大笑」）、宴飲吟詩（引得滿座文士諷笑卻不點破）、最後，再回過頭來，引太子對其〈夏日〉詩的嘲和之作，以其令人啼笑皆非的「趁韻而已」一言，總結了權龍褒的詩歌創作。接下來，又附記了兩則權龍褒因不解基本文義而鬧的笑話，側面補充描繪他鄙陋無文的地步。

觀察這些宋詩話中的「武人吟惡詩」笑料，我們可以發現此一素材之所以可以成為笑點的諸多原因以及文化背景。首先是詩歌創作因其嚴格的格律、文字構作意蘊需要長期而精深的素養，因而被歸類為「雅事」這一背景。這些喜好吟詩的武人，之所以會被以附庸風雅的形象，便是透過對比他們的詩語與擁有精緻詩歌審美觀者的嘲諷評說，來描畫凸顯。在這些語帶譏嘲的文人們眼裡，這些武官們彷彿掂高了腳尖，竭力加入雅吟的行列，因而顯得滑稽可笑；另一方面，也透顯出階級劃分的視野。作詩一事在此，並不被當作一件可以共享的藝術創作，而是文人據以為生的素養來看待。因此，這些武官在嘗試詩歌創作的時候，並沒有被文人們悉心觀覽甚或指點，而是從他們已具備的精緻卻也既定的審美觀念，對這些武人「惡詩」進行撻伐與嘲諷，以維護既成的審美觀與階級發話權。詩話的對這些事件的載記，不僅可以讓我們看到當時以之為笑料的端倪，也彷彿是在傳述負面示範版本。這些現象，都讓我們注意到宋代文武官地位的問題，以及專業分工更加精細的社會背景。

（3）以地域風俗為笑料

另外，地域風俗之間的認同差異，也可能造就笑料。

《作詩相譏》北齊盧思道聘陳，設宴聯句，作詩先唱者譏北人云：「榆生欲飽漢，草長不肥驢。」謂北人食榆，吳地無驢，故有此句。思道即續之曰：「共甌分炊飯，同鑪異煮魚。」謂南人無義，同炊異饌也。吳人愧之。

136

閩士赴科，臨川人赴調，會京師旗亭，各舉鄉產。閩士曰：「我土荔枝真壓枝，天子釘坐真人，天下安有並駕者？」撫人不識荔枝之未臘者，故盛主楊梅。閩士不忿，遂成喧競。旁有滑稽子徐為一絕云：「閩香玉女含香雪，吳會星狼駕火雲。草木無情爭底事，青明經對赤參軍。」¹³⁷

在這兩則詩話中，不同地域的食物，彷彿被拿來作為當地風俗的代表，進行著註定無法判高

136 《全編》，頁 8158。

137 《全編》，頁 24。

下的競爭。第一則詩話回頭記北齊時事，寫南北人在聯句遊戲中舉出對方土俗，相互嘲譏；第二則詩話則呈現出各方士子聚在京城，各舉鄉產一較高下的情景。值得注意的是，這兩則詩事，都生發於宴飲間以詩為戲的情況中。也就是說，座中南北之士本來也知道這是沒法真正一較高下的小事情，以之為輕鬆戲笑的詩料；然而或因為進入較勁的氛圍、做客京城對家鄉分外的懷思等，最終造就臉紅脖子粗的爭執局面。在這裏，我們可以看到此類小事入詩成笑料的寫作心裡背景：這是一些理性上知道無法拿來作為優缺檢視的事物現象，但卻仍因為顯著的差異而被注目，引起驚奇感，而可以作為這種驚奇感受出口的，便是俳諧遊戲之作。

另外值得注意的是，第二則詩話中「滑稽子」徐為化解僵持局面的方式，也是透過輕鬆詼諧的小詩，來表達「草木無情爭底事」、這場紛爭根本不必要，這樣的個人想法，並透過這個新鮮想法的注入，結束這回喧競。這種類型的南北之爭源遠流長，在《世說新語》中便曾出現：「陸機詣王武子，武子前置數斛羊酪，指以示陸曰：『卿江東何以敵此？』陸云：『有千里蓴羹，但未下鹽豉耳！』」¹³⁸在這裏，陸機舉出南方名產蓴羹，來反擊王武子以為天下無敵的羊酪也不過是多了些鹹味，沒什麼了不起。與上兩則詩話一起看，我們可以發現，宋代似乎更自覺地將這些題材以遊戲俳諧的方式表現。正因為宋人漸漸有意識地將此種小事的討論、難以理性言說的競爭意態，置入俳諧歌詩中處理，因此詩話回頭注意到並編列了北齊此事，並可見到有滑稽子徐為這樣的調停小詩。另外，俳諧詩歌本來便具有的土俗載記性質，或許也值得與此處議題一同思索。

延續前朝便常見的人身攻擊等等笑料，但宋代不僅在書寫內涵以及角度上有所展現，宋代詩話中大量出現相關載記一事，也呈現出宋代特殊的俳諧戲笑風氣。總而言之，在這些小事笑料上的處理表現，以及宋代詩話中大量出現相關記載一事，都呈現出宋人更加正眼看待這些生活小事、因而在特徵的抓取精準度、開展出的戲笑意蘊等表現上，均有更多元的呈現。

由於俳諧戲笑意蘊往往被運用來涵納框架之外的物事、情緒與思索表現，所以我們往往可在這一類小事笑料中，看到宋人眼中的出格事物、以及這些事物之所以出格的原因。

在這一章節裡，我們可以發現詩話作者往往是以其中所引詩句為戲笑妙句的態度來看待。敘事者對這些詩句沒有進行任何的道德或者審美評說，而是在呈現其人形貌、其中事件之後，列入詩句，呈現出詩句是為時人對前見景事的精妙有趣描寫。

(5) 以惑溺表現為笑料

宋代詩話中亦時常見到與男性惑溺表現相關的嘲戲俳諧。在這些篇章中，被戲笑者為男性，而戲笑的焦點，則在描繪他們受到身邊妻妾歌妓等女性之影響的景況。如頗為著名的「河東獅吼」一篇：

東坡謫黃岡，與陳季常游，樂甚。季常自以為飽禪學，而妻柳氏頗悍忌，季常畏之。客至或詬罵不已，聲達於外，客不安席，數引去。東坡因詩戲之云：
「誰似龍丘居士賢，談空說有夜不眠。忽聞河東獅子吼，拄杖落地心茫然。」

139

138 《世說新語·言語》第26條。

139 《全編》，頁2511。



這則詩話與東坡的戲作，均著意於對比陳季常「飽學」與「畏妻」這兩面形象。原本「談空說有夜不眠」的陳季常，一聽到妻子的謾罵聲，便立刻被打落回現實生活中；但「河東獅子吼」以及「拄杖落手心茫然」這些詩中意象，卻也巧妙的傳達了東坡的觀點：原本的禪學討論或許終歸是「空」，妻子的一代表現實生活的一音聲、咬齧人心的生活小煩惱，才是真正的暮鼓晨鐘。而東坡的這首戲作，或許不僅回應了一些他與陳季常夜談禪學的議題，更呈現出男性文人對於家中妻子聲勢大於自己時的脆弱，以及這種弱態的難以言說。以戲笑語氣來處理男性作為男女關係中較為弱小的一方時的情態，隱隱反映出這是一種讓男性文人們難以坦然言說的議題。

畏懼妻子的怒吼可能會被嘲笑，尚未娶妻、孤家寡人一個，也可能成為戲笑的焦點：

後山嘲秦少章：少章登第後方娶。陳後山嘲秦觀云：「長鋏歸來夜帳空，衡陽回雁耳偏聰。昔為借與東風看，無限珠璣咳唾中。」後山作此詩時猶未娶，故多戲句。帳空聞雁之語，皆戲其獨宿無寐也。¹⁴⁰

在這裏，陳後山的詩作中以秦少章之中饋猶虛為戲笑焦點，呈現其歸家後孤寡空虛、隻身一人的處境。若單看詩句字面去詮釋，我們或許能解讀出其中孤獨況味、空有抱負無處施的心緒，但卻可能引以為其不得志的情境，而不一定將之聚焦在尚未娶妻一事上面。然而，透過詩話作者的背景脈絡補充與詮釋，我們才會發現這些孤獨況味的促狹，才恍然原來在陳後山抽空具體所指事件的書寫中，原來涵納的是「戲其獨宿無寐也」笑謔。在這邊，我們會發現無論是因為妻子凶悍而畏懼、或者是因為尚未娶妻而感空虛，這樣的事件之所以可以成為戲笑焦點的其中一個原因，就在於男性文士們心情受到影響的表現。我們往往可以發現，在注視日常生活事物的書寫脈絡中，「妻子」代表的是家庭生活的負擔、不得不顧及的現實生活，並隱隱與文士們個人要追求的大道相違——尤其是在不得志卻固窮自守的時候。若將妻子的意象化約為日常生活，那麼受到妻子的影響一事之所以可能成為其他男性同儕們戲笑焦點的原因，就在於受到這類私人小事影響心情，這種較為私密的、脆弱的情態上。另一方面，由於妻子代表的是私人家庭生活的小事總和，連這個都沒有辦法好好自我控管、因之而心膽搖曳，顯然是對該名男性主體權力的一大破綻。

在這樣的思索脈絡下，我們便也可以看到面對彷彿如玩物的嬖妾時，男性文人的自信而輕浮的笑謔。

白樂天任杭州刺史，攜數妓還洛陽，後卻還錢塘，故禹錫戲答云：其那錢塘蘇小小，憶君淚點石榴裙。

¹⁴⁰ 《全編》，頁 1193。



樂天求馬，裴贈以馬，因戲云：「君若有心求逸足，我還留意在名姝。」引妾換馬之事。樂天答曰：「安石風流無奈何，欲將赤驥換青娥。不辭便送東山去，臨老何人與唱歌？」¹⁴¹

這兩則詩話，均以白居易以嬖妾為玩物的態度為戲笑中心，而在此所見的戲笑中毫無嘲弄輕貶，反而隱隱透顯出戲笑者的豔羨之意。在這些戲筆中的男性，以風流而無情的姿態露面：對美妾雖愛而能捨的態度，似乎能夠彰顯他們的「忍情」能耐。第一則詩話中，劉禹錫對白居易攜數妓出公差卻又捨之的行徑戲寫，聚焦在他將惹得女孩們相思斷腸上；在第二則詩話中，白居易雖婉拒以晚來的歌舞享樂換取裴度的馬、以自我暴露的語調來呈現自己對此般生活的眷愛，但卻在「妾換馬」的典故援引中，看見他們將兩者等價同看的態度。在這兩則詩話中，姬妾均被以眷愛的玩物看待，而這樣的眼光則透顯出男性文人們因對他者生命可從容掌握而來的滿滿自信。另外也值得注意的是，白居易回詩中的自嘲語氣，是透過暴露自己的衰頹老態來造就的：將小妾送給你則「臨老何人與唱歌」？這裡對老態、耽於享樂中的姿態都明白清淺地寫出來，更與前一句重男性交誼式的「不辭便送東山去」一句的決絕，形成強烈對比。而這樣的自嘲意態，更讓我們看到它們將聲色享樂放在低一階層的態度：白居易是因為衰老了，才沒有辦法大力割捨這樣的享樂。這種降格輕看聲色娛樂的態度，強而有力地歸納了小妾歌妓等女性的地位，以及志於道的士子們對於小妾聲妓等應持的態度：雖然令人眷愛，但士子們應當要能夠「忍情」，不應受之影響。正因此，這種對美妾可輕鬆掌握與宰制、動心卻可忍性的「風流」，正與前面所見，受到家中強勢妻子壓制的畏弱形象，成為關係中男性文人對女性態度的光譜兩極。可以說，對懼內男性文人的戲笑，來自於其男子氣概的被削弱，並迂迴表述詩人們對此種處境的同情與恐懼；而對風流男性文人的戲笑，則來自於對其「忍情」、伸張男性主權的欣羨；而這兩種戲笑態度共同迂迴表述的，則是詩人們心知肚明割捨此情的困難，以及或許隱隱感受到的，對另一應平等的「物類」--女性，輕鬆宰制之不易與不平。

對風流者的戲笑，也含著對女色這一人身羈絆的複雜態度。

司馬溫公為武定侯從事，同幕私幸營妓而公諱之。嘗會僧廬，荊公往迫之，使妓踰垣而去。度不可隱，乃具道。荊公集句戲之云：「年去年來來去忙，暫閒偷臥老僧床。驚回一覺游仙夢，又逐流鶯過短牆。」¹⁴²

這則詩事引人發笑處，在於溫公的諱莫如深、荊公的促狹以及其中戀人的窘迫。首先，在整

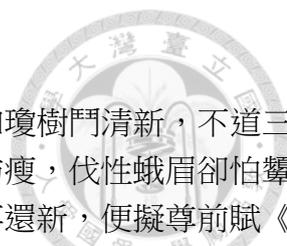
¹⁴¹ 《全編》，頁 10593。

¹⁴² 《全編》，頁 8727。

起故事中，對比為人持重保守的溫公，這位私幸營妓的同僚、往迫之並為集句戲笑的王荊公，都顯得任性風流；而司馬光一本正經地「諱之」，則顯出其身為一正人君子端持卻迂腐的形象。無論前去驚走鴛鴦的王安石是否有幫忙司馬光整肅營風的意圖，其有些促狹的言行，卻比雖然厭惡此事卻諱莫如深的司馬光，來得有具體效果：該名同僚或許終於「度不可隱，具道之」，而被管束懲處。在此，溫公與荊公的行徑成一對比：端謹的溫公雖然討厭自己的下屬有這樣的情況，但因為對此事連說都不想說，所以無法制止；荊公卻以有些頑皮的方式打破了這個偷偷摸摸的局面，並以詩戲笑之。接著，是詩事中的高潮：使妓逾寺牆而走，以及官員和盤托出一情節。官員會營妓當有一定受到允許的時空，但使這則詩事中升高衝突張力的背景，便在於他們私會於僧廬。熟知規範的官員們（預設的文人讀者們），應該更能體會那樣的窘迫；最終讓女子跳牆跑走這樣狗急跳牆般的舉措，想必讓包括荊公在內的男性文士們為之莞爾。正是在這樣的敘事鋪陳之下，接下來的荊公戲集句，便更顯得饒富趣蘊。在前面的敘事中聚焦在這對戀人不合禮的會面所帶來的刺激與窘迫，但荊公的集句則頑皮地以更輕鬆遊戲且有餘裕的態度來描畫該名官員，使得他的整體形象顯得有些荒唐可笑：一個為了玩樂而偷閒、甘冒小險，然而「遊仙夢」一下就得醒來，且無法對從屬女性予以妥善保護的貪玩軟弱小吏形象。

透過荊公集句的內容與風格，我們也可以看到這種對男性「風流」之戲嘲面向之一：這些好像頗為觸犯道德禁忌的事情，其實也不過是順著一時欲望的嬉遊罷了。而這些情愛遊戲，由於其中女性是為幾無能動權力的一方，所以顯得輕鬆自在。然而，對女性情慾的難以割捨以及困擾，卻也在荊公集句中的「遊仙夢」一典中，隱隱流露。在遊仙故事中，男主人公往往處於「被動」的地位：被神女異象誘引、被帶領至華麗的荒山野嶺，共同嬉遊一段時日後，神女們因為某些仙界的規則而選擇離開男主人公，留下男主人公無限的悵惘，以及友朋圈中傳寫不已的詩文篇章。在遊仙故事裡，處於主導地位的是神女；而在與地位低卑的妓子交遊中，站主宰地位的則是男性的情慾。正是情慾導引該名官員甘冒倫常社會中的風險，也是現實逼走其如夢般不理性的情慾。從情慾夢中「驚醒」的詩典使用也很值得注意。在這裡，荊公雖是引用鄭谷〈燕〉詩中情意綿綿的句子，但卻因為全集句脈絡的關係，讓人不禁聯想起〈遼西曲〉中，被黃鶯啼醒美夢、而氣呼呼地打走枝頭黃鶯的閨中怨婦。在情慾主導的維度中，其相好為神女；然而一旦受到現實倫常的驚醒，神女即刻落回流鶯。在現實世界中，主宰權力的是男性官員們，然而一旦面對內在的情感欲望，女性卻往往不一定處於被動地位。這種對女性情慾的複雜態度，也是女性相關俳諧戲笑所能夠迂迴傳達的情意之一。另外，這則詩話也讓我們注意到，這些與女色嬉遊相關的欲望由於禮度內不被允許公開言說討論，卻也正因此使之成為更顯活潑刺激的詩料。在雅文學的範疇中，女色相關的詩料多被詩人們以象徵、仙界意象處理，透過朦朧了這些激烈的欲望，使之成為恍然一夢；而在自居俗文學脈絡中的俳諧戲作，則是放慢這些激烈欲望的動作、降低欲望對象的格調，或者暴露欲望者的醜態，使之引讀者發噱。這樣的欲望在雅文學中被歸納為「醜的」（與老病一樣，往往被模糊處理），更襯顯出它們在俗文學中可能爭取到的一席之地，以及俳諧戲作此種發話腔調的特殊功用。

另一方面，縱慾可能帶來的身體虧損，似乎也是女色欲望會被拿來嘲說的一個要點。



有士人買妾，既而臥病，汪彥章以詩戲之。其一曰：「但知瓊樹鬥清新，不道三彭接有神。處仲未聞開閣事，維摩空對問禪人。封侯燕頤何妨瘦，伐性蛾眉卻怕顰。從此空花掃除盡，定需嚼蠟向橫陳。」又曰：「溫柔鄉裡事還新，便擬尊前賦《洛神》。定向中年多作惡，非於尤物解疑人。莫愁阿鵲煩君嫁，且學西施為我顰。爭似農家無一事，從來婚嫁只朱陳。」¹⁴³

在這則詩話中，汪彥章分別從兩個角度來戲笑該名娶妾士人：孱弱的身體，以及其妾或許應得更好歸宿。從他的這兩個戲笑角度，我們可以發現，嬖妾在倫常社會中是被買賣、沒有主動性的玩物，然而被認為可以合理擁有這類奢侈玩物的，應是無論地位財勢甚至人身整體，均具優勢的男性。在此價值觀中，物質優勢讓他們合理可以獲致娛玩，也暗示他們擁有健康強盛的體魄，因此可以觸碰酒色等傷身卻刺激的娛樂。因此，無論該名士人是否確因縱慾而臥病傷身（詩話敘事保留了一些模糊空間），他都可能因為擁有「非分」的享樂一事，而成為其他男性戲笑的對象。在此，這種戲笑可能來自於狎昵友朋的關心之情；然而從物質擁有的角度來看，也可能來自於對「僭份」者終致不好下場的一種幸災樂禍，而使得這種戲笑，抒發了男性詩人因豔羨而扭曲的嫉妒之情之外，也成為規範他人合乎倫常禮度的作用。

另外值得注意的是，前所見兩則與女色波及倫常身份、身體的詩話中，事件中的男性均被隱去了姓名，不過作者卻也在敘事間隱隱留下一條搜檢其人的線索：官職以及事件的相關人等。若依宋代詩話的創寫氛圍觀之，敘事者於行文間為其隱，只是給他們一點面子，因為若大家都處於一文士友朋談說的氛圍中，該名士同幕有誰、誰可能做這些事情、從其他地方也隱約聽說了其中戲作的創寫背景等，大概打聽一下，就能心照不宣的知道這個被取笑的倒霉鬼姓誰名何。詩話作者們在此為之隱晦，卻也不無嘲諷、懲戒意味的態度，也讓我們可以看到男性文士們於言文場合中處理女色議題的態度，俳諧戲作的功用以及詩話的傳寫氛圍。

前幾則詩話中，我們可以看到其時「需具備社會優勢地位男性，才合理擁有年輕貌美女性」這樣的預設眼光，而這樣的眼光更大程度流露在對老來娶妻者的揶揄上。

劉原甫啟再婚某氏，歐陽永叔以二絕戲之：「平生志業有誰先，落筆文章海內傳。明日都城應紙貴，開簾卻扇見新篇。」「仙家千載一何長，浮世空驚日月忙。洞裡新花莫相笑，劉郎今是老劉郎。」原甫不悅。¹⁴⁴

東坡在豐城，有老人生子，為具召東坡，且求一詩。東坡問：「翁年壽幾何？」曰：「七十。」「翁之妻幾何？」曰：「三十。」東坡即席戲作八句，其警聯云：「聖善方當而立歲，乃翁已及古稀年。」¹⁴⁵

¹⁴³ 《全編》，頁 3845。

¹⁴⁴ 《全編》，頁 2510。

¹⁴⁵ 《全編》，頁 10462。



在第一則詩話裡，歐陽修便是透過風流的形象描畫劉原甫，來凸顯劉原甫老年續絃的滑稽感。在一首絕句中，歐陽修讚賞了劉原甫的詩文高度，卻在最末句將此讚賞，拉到其新婚一事上，預期今日再婚得意的劉原甫，當有佳篇傳出。這裡透顯出兩件值得討論的事情：一是文人的風流形象與詩文書寫間的關係，二是其時大眾廣傳樂見的作品類別之一，是有些許軼聞背景的文章。劉原甫的新篇佳作，是其春風得意心境的外發，也暗示著他獲致「佳人」的合理性。而在第二首絕句裡，歐陽修彷彿以原配的立場發話，用嗔怪劉原甫但見新人笑、哪聞舊人哭的語氣諷道「洞裡新花莫相笑，劉郎今是老劉郎」：再婚妻子所擁有的，是盛年不再的老劉郎。在這裡，歐陽修透過棄婦口吻的使用反倒諷出年老男子被棄的訊息—現實中既沒有舊人的揶揄，新人也並不欣笑。而詩話作者最後特別呈現了當事者「原甫不悅」一事，更凸顯了歐陽修此詩的戲笑力道：老來再婚一事、歐陽修在詩中特意書之的內容，都是令當事者劉原甫可能很難堪的事實。

我們也可以從下面幾則詩話中，看到老來娶妻生子作為詩中笑料的現象，以及時人焦點。

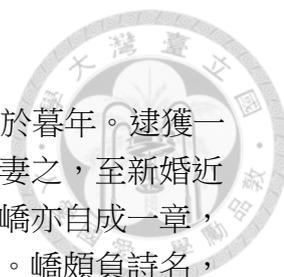
徐彞子閩人，博學尚氣。累舉不捷，久困場屋，崇寧二年，為特奏名魁，時已老矣。赴聞喜，賜宴於御林苑。歸騎過平康狹邪之所，同年所簪花多為群倡所求。惟彞至所寓，花乃獨存。因戲題一絕云：「白馬青衫老得官，御林宴罷酒腸寬。平康過盡無人問，留得宮花醒後看。」後仕至朝官，知廣德軍。謝事而歸。¹⁴⁶

盧家有子弟，年已暮而猶為校書郎。晚娶崔氏子，崔有辭翰，結縭之後，微有慊色。盧因請詩以述懷為戲，崔立成詩曰：「不怨盧郎年紀大，不願盧郎官職卑。自恨妾身生較晚，不見盧郎年少時。」¹⁴⁷

這兩則詩話均以文士因年老而失卻女性青睞一事為戲笑。徐彞乏人問津的宮花因歲月蹉跎而錯過良辰美景，便彷彿滿枝無法重回的青壯時光；而盧妻崔氏貌似自責的嗟怨不逢丈夫年少時，其實也隱隱聚焦在盧「年老而猶為校書郎」一事上。我們可以發現，詩話文本表面意圖聚焦的戲笑處，是這些文士們因衰老而失卻對女性之吸引力的年歲形姿，然而更進一層探究他們之所以在老年才步經花間或者娶妻的原因，在於他們尚未謀得官職的緣故。我們可以發現男性似乎要在擁有官職之後，這些娶妻納妾相關情事，方得完成或者稱說。中舉、任官與娶親，是為男性文士成家立業的表徵，而這些以年老娶親為戲笑的俳諧語境中，便語帶詼諧/諷笑地以這種衡量男性文士所具有的社會份量的眼光，鞭策著男性文士們追趕青春年華。

¹⁴⁶ 《全編》，頁 2245。

¹⁴⁷ 《全編》，頁 94。



陳嶠，字景山，閩人也。孑然無依，數舉不遂。蹉跎輦轂，至於暮年。逮獲一名還鄉，已耳順矣。鄉里以宦情既薄，身後無依，乃以儒家女妻之，至新婚近八十矣。合巹之夕，文士競集，悉賦催粧詩，咸有生羨之諷。嶠亦自成一章，其末曰：「彭祖尚聞年八百，陳郎猶是小孩兒。」座客皆絕倒。嶠頗負詩名，嘗有《閒居詩》云：「小橋風月年年事，爭奈潘郎老去何。」¹⁴⁸

在這則詩話中，我們可以看見陳嶠於八十歲方娶的妻子，似乎是他偃蹇一生的報償：「鄉里以宦情既薄，身後無依，乃以儒家女妻之」；然而大家對此亦不乏揶揄，「咸有生羨之諷」。陳嶠的詩句則有效的運用了誇張自嘲，來回應「蹉跎輦轂」的歲月：「彭祖尚聞年八百，陳郎猶是小孩兒」--放寬視野來看，八十年時光也不算什麼。在這裡，年老娶親的錯置感又被陳自比為「小孩兒」一謔語放大，反而因這種誇張而變成厚臉皮的滑稽，哄堂大笑之際，對年老娶親的戲笑也應達到頂點而止絕。對比前所見徐遜子所書「留得宮花醒後看」，陳詩由於清淺而多了自解的豁達，徐詩則似乎暗暗雙關汲汲營營的官場生涯，並與詩話敘事以「謝事而歸」為收結相映成趣。在這則詩話裡，最末補註了陳嶠頗以詩為名一事，而仍有意的附上一樣是以微妙自嘲的語氣，表達錯過風花雪月時機的詩句為例。這些關於老來娶親的俳諧語境運用、詩話敘事與選詩之間的相互關聯，都讓我們看到致仕、娶親與男性文人們的青壯年風光之間的聯繫。

這些與妻妾等女性相關的事情，之所以可能成為男性文士們筆下相互戲笑的焦點，原因在於男性主權力度的掌控程度上。由於將妻妾放在生活或者享樂等較為低層次的事物範疇中，所以若男性士人受到影響，便可能被以主權力道降低的角度觀之。然而此問題觸及其根本存在，所以往往被納入戲笑意態處理。

這些詩話中所引用的俳諧之作，往往不涉及具體詩歌本事，僅輕描淡寫地勾勒事件輪廓，或者凸顯戲笑張力。在詩歌裡面或許因為事件範疇的緣故曖昧難言的事情，詩話的敘事則更坦白的顯露了他們的關注眼光，並因為散體便於敘事的特性，將本事具體地與詩歌組綴在一起。在這裏，讓我們可以看到宋人們的談興，並可見到這種本事載記型詩話，以敘事為畫龍之筆、散文歌詩為點睛之妙的寫作筆法與效果。

¹⁴⁸ 《全編》，頁 96。



(二)、以詩歌格律為遊戲規則

(1) 以方言俗語、小名小物入詩

與上一章節相參，上一節中的俳諧詩歌需要運用一些情境鋪排或者自嘲嘲人的表述，來造就笑果；而此節中整理出的，是一些以方言俗語、小名小物入詩，似乎就能引起戲笑之意的俳諧詩。

首先是方言俗語的部分。此類俳諧詩取景於日常生活，並運用了方言俗語，以常俗風韻作為詩歌韻趣。

張景修，字敏叔，常州人，篤厚君子。少以賦知名而喜為詩，好用俗語。嘗有《謝人惠油衣》云：「何妨包裹如風橐，且免淋漓似水雞。」久在選調，家素貧，晚使改官。既敘年，得五品服，作詩寄所厚云：「白快近來逢素髮，赤窮今日得朱衣。」人或以為笑。¹⁴⁹

張景修於詩中運用了「風橐」、「水雞」，寫常俗事物「油衣」的著用樣貌及功能；而「何妨」、「且免」等語氣，也讓我們看到俳諧戲作時見的自嘲語氣。最末所列舉的暮年得五品服詩，亦除了俗語「白快」、「赤窮」的使用之外，更因描繪自己老來得官的喜出望外貌，凸顯自己貧困經年終於得官而大驚小怪的可歎可笑。然而，詩話敘事卻只強調「好用俗語」這個部分，並將之與「人或以為笑」的閱讀結果及其為「篤厚君子」一點，隱隱繫聯出一脈絡。首先，「篤厚君子」似乎不該那麼有趣，甚至與典型的諧謔詩作者「輕薄子」，成一對比；然而有意思的是，篤厚有德一事，卻又成為其俳諧「可」為戲笑的基底：因為這樣的君子便不會以尖酸刻薄、過分嘲諷為戲笑，詩話作者另外提出的張詩致笑焦點，便是「俗語」的運用。我認為詩話作者這樣的寫法，有兩個角度可進行解釋：其一，是方言俗語入詩的衝擊程度在宋朝頗高，另一是展露了詩話作者俳諧戲謔程度的某種標準。而前者，正是此類俳諧中方言俗語入詩，便足以致笑的原因。下面這則詩話，便也呈現出這樣的現象。燭

嘗聞長老云，史應之眉山人，落魄無檢，喜作鄙語，人以屠僧目之。故山谷《戲答史應之》詩，多用屠家事，云：「先生早擅屠龍學，袖有新斲不試刀。歲晚亦無雞可割，庖蛙煎鱔薦松醪。」應之授館於人，故云爾。舊本「煎鱔」作「燭蝨」，蓋眉之野人，或食蛇蝨故，鄉諺以為戲。¹⁵⁰

在這則詩話中，引以為笑戲的有二：屠家事，以及鄉野雜食。詩話敘事首先勾勒了史應之其人因「落魄無檢，喜作鄙語」而被視作「屠僧」，因此黃山谷在和詩中特別沿用了其人整體

¹⁴⁹ 《全編》，頁 2719。

¹⁵⁰ 《全編》，頁 2003。

以及詩歌風格，以「屠家語」回覆之。然而，史應之雖擅「屠龍學」，然而黃庭堅更透過他的飲食，戲謔地透露出對史應之其人的佩服與隱隱惋惜。在這裏，史應之「不試刀」的原因，是因為無雞可割；缺乏一般食糧，史應之吃的是眉山野人隨處可捕捉到的青蛙、鱔魚，甚至是詩話作者最後特別補註的蚱蜢。因此，就算善「屠龍」，也沒有發揮之處；就算有才能，史應之也無適當的發光機會。黃庭堅透過輕鬆且語氣狎謔的方式，道出對史應之特殊的認識與惋惜；而詩話作者在此，則似乎著意於他特別粗野的食物。這些食物甚至不是粗茶淡飯等「蔬筍」，而是一些由於其形象（想想那些多瘤或沾滿泥濘的皮囊）、所食（吐舌吞食昆蟲、樹葉甚或剩菜飯等）會被歸類為髒污、卑俗範圍的物事。在山谷的詩中，這些食物被放在末尾作為壓軸笑料；詩話敘事亦同，不僅在載詩之後補充了此詩另一版本所書更聳動的食物，並補充鄉俗鄉語「蓋眉之野人，或食蛇蝻故，鄉諺以為戲」，更呈現出此篇詩話聚焦在俗物俗語如詩的視角，而帶離了詩中亦流露出的狎昵惜才之意。由於這樣的詮釋載錄呈現，讓我們可以看到此種粗物俗語入詩，便足以被辨認或者歸類為俳諧體時用的曝醜鋪陳而致戲謔效果的現象。

另外值得注意的是，史應之身份為僧侶、行徑卻類屠夫的表現，亦是一致戲重要背景。比對上一章節中有關人身笑料的討論，其中一個最常被拿來取笑的，就是肥胖的顧子敦，而取笑的焦點往往放在其身為文官、卻身形肥碩如屠夫上。透過這些材料，我們可以發現「屠夫」一身份，或因其往往粗豪的工作內容以及行徑氣貌，成為一種戲笑標的；將之入詩或者以此氣韻為戲笑基底，亦可視為一種以俗衝撞雅、以歧出顛覆典型以致笑的俳諧戲謔筆法。關於對此種身份形貌跨類表現的戲笑，將於最後章節一併詳細討論。

上述兩篇是關於方俗語料入詩的例子，援以戲笑的除了詞彙的淺白本身，也包含了物事的粗樸。而在宋代詩話中，另可看到以方言音聲腔調為戲者。

戲用語訛為詩 京師人呼大夫為大斧，呼承制為承池，蓋語訛也。有人戲為句云：「大夫何嘗斧，承制豈當池？」¹⁵¹

此聯戲用「語訛」為詩，將同義而因方言音轉的「大夫」、「承制」詞彙，戲謔地用「斧」、「池」字記其口音並延伸其字面意義書述。有意思的是，此詩中引以戲笑的並非地方俗言，而是位居中央的京師口音；「大夫」、「承制」是為官名，而並非日常俗事。在這裏，我們可以看到一種將中央典重事物拉下來甚且凡俗視之的眼光：京師口音沒有被視為理所當然的標準雅言，而正經八百的官名亦並非不能引以為笑料。而從此聯刻意延伸「斧」、「池」二字意的角度析之，大夫從不佩戴「斧頭」，承制也並非「池塘」擔當，此聯中的笑趣從詩意解析層面上來看，也是透過日常事物衝擊典正範疇所引起。整體觀之，我們可以發現雅俗範疇鬆動的軌跡，並發現關注俳諧的宋代士人們對此變化的敏銳覺察與興味表現。

另外，一些並不一定會被規劃為淺俗的日常名物入詩，也可能造就遊戲笑趣。

¹⁵¹ 《全編》，頁 1180。



藥名詩：陳郎中亞滑稽，嘗為藥名詩，有「風月前湖夜，軒窗半夏涼。」不失詩家之體。其鄙者有《贈乞雨日曝僧》云：「不雨若令過半夏，定應曬作葫蘆巴。」又孔毅父有藥名詩云：「鄙性嘗山野，尤甘草舍中。鉤簾陰卷栢，障壁坐防風。客土依雲實，流泉駕木通。行當歸老矣，已逼白頭翁。此地龍舒國，池隍獸血餘。木香多野桔，石乳最宜魚。古瓦松杉冷，旱天麻麥疏。題詩非杜若，片棧膩粉難書。」¹⁵²

若單看詩歌本身，陳郎中自言「鄙性嘗山野」，「行當歸老矣，已逼白頭翁」自曝老態，並以自己身處的深遠鄉野為「龍舒國，池隍獸血餘」，而最末的「題詩非杜若，片棧膩粉難書」句，均可見到俳諧體中常見的自嘲語氣。然而詩話敘事者一開始標舉出的「滑稽」著眼點，則似乎在其納藥名入詩、以詩為戲本身。這種以小物小名人詩為戲的做法，唐已有之。

自唐末無賴男子以笞刺相高，或鋪輞川圖一本，或砌白樂天、羅隱二人詩百首。至有以平生所歷郡縣、飲酒、蒲博之事，所交婦人姓名齒行第、坊巷形貌之詳，一一標表者，時人號為針史。¹⁵³

唐咸通中，前進士李昌符有詩名，久不登第，常歲卷軸，怠於裝修。因出一奇，乃作婢僕詩五十首，於公卿間行之，有詩云：「春娘愛上酒家樓，不怕歸遲總不留。推道那家娘子臥，且留叫住待梳頭。」又云：「不論秋菊與春花，個個能嚙空肚茶，無事莫教頻入庫，一名閒物要娑娑。」諸篇皆中婢僕之諱。浹旬，京城盛傳其詩篇，為妳媼輩怪罵沸騰，盡要擗其面。是年登第。與夫桃杖、虎靴，事雖不同，用奇即無異也。

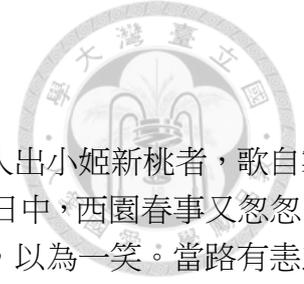
¹⁵⁴

這兩篇詩話記述了唐末以嬉遊場合名物入詩、甚至將之紋於身上的戲笑方式。而從詩中戲笑、被提點到的人們的反應（「怪罵沸騰，盡要擗其面」）觀之，可以發現此「用奇」的效果，在於刻意在詩中明寫出人們避諱的名物。詩話作者以「無賴男子」視之，然而津津樂道他們大膽的戲謔；而出如此坦率冒失的「奇招」，這些諧謔詩卻廣為流傳，引起街巷中一陣刺激笑浪後，時人斂衽正色，為作者安上「針史」的稱呼，最後更可能因此出名而終登地得官。這些諧謔詩羅織街巷物事、狎冶遊事以及家中女性僕婢小名人詩中，於詩歌意象與內容佈局上幾無意義，有意義的，是此舉本身的挑釁意味：別人不敢說的，口無遮攔地清楚寫出了；別人覺得無意義甚至卑劣的小事，將之煞有其事地綴雜詩中。這種調皮搗蛋般的詩歌寫法，放手一搏似地為作者們招致了名聲，並誤打誤撞、輕鬆地拓寬了俳諧詩歌的笑趣筆法。

¹⁵² 《全編》，頁 8156。

¹⁵³ 《全編》，頁 25。

¹⁵⁴ 《全編》，頁 13。



放翁在朝日，嘗與館閣諸人會飲於張功父南湖園。酒酣，主人出小姬新桃者，歌自製曲以侑尊，以手中團扇求詩於翁，翁書一絕云：「寒食清明數日中，西園春事又匆匆。梅花自避新桃李，不為高樓一笛風。」蓋戲寓小姬名於句中，以為一笑。當路有患之者，遽指以為所譏，竟以此去。¹⁵⁵

若不知本事，陸游詩本身便是一首清新的初春遊宴歌詩，讀來幾無笑意；然而透過詩話敘事的補充，我們才知道陸游亦是運用了如前所見的嵌歌姬小名與詩歌中，來引起戲笑意義的筆法。然而，較唐代輕薄子們顯得委婉得多了的陸游，雖然一樣讓此處笑謔傳了開來，但卻遭到「遽指以為所譏，竟以此去」的結果。相似的俳諧筆法，卻遭致遠遠不同的結果，頗值得延伸探尋觀看戲謔歌詩背後的社會風氣、價值觀軌跡。

蘇軾也曾以類似筆法為戲笑。

蘇子瞻好謔，一日與客集，有論林和靖詩，偶儷精切，如用古人，不獨取以相對，雖有姓名之字，亦欲相對，如「伶倫近日無侯白，奴僕當年有衛青」之類。子瞻曰：「吾近得一對，但未有用處。」或問之，曰：「韓玉汝正可對李金吾。」問者皆大笑。¹⁵⁶

在林和靖的詩裡，由於運用的是古之名士，所以合度地納入一般詩歌用點表述的範疇中，以偶儷精切視之；而蘇軾如題「好謔」之處，則在於先故弄玄虛地說「近得一對，但未有用處」，結果是將時人名字，以此種筆法將之湊對。由於原先在認真討論、讚嘆林和靖詩歌的寫作筆法，東坡又似乎一本正經地提出相關話題（「近得一對」而且有點苦惱著「無處可施」），結果卻是將時人名諱明白道出且字面意義化（玉對金、吾對汝），因此引起大笑。在此的笑趣，不僅明白道出名諱本身依舊令人驚詫錯愕，延續著正經話題卻陡然進入刻意淺白化的遊戲中，更是讓聞者不禁撲哧一笑的重要發話情境脈絡。這則詩話中並沒有完整的俳諧詩歌，但卻因為是件有趣的論詩小事件，以一種閒雜趣談的方式被載記入詩話中。

另一個值得玩味的有趣例子如下：

子美詩云：「黃四娘家花滿蹊，千朵萬朵壓枝低。留連戲蝶時時舞，自在嬌鶯恰恰啼。」東坡云：此詩雖不甚佳，可以見子美輕狂野逸之態，故僕喜書之。昔齊魯有大臣，史

¹⁵⁵ 《全編》，頁 10011。

¹⁵⁶ 《全編》，頁 2724。

失其名，黃四娘獨何人哉，而托此詩以不朽，可以使覽者一笑。¹⁵⁷



杜甫這首輕淺的小詩，蘇軾直接評說之「不甚佳」，但卻透過抄寫的具體行動，來直接感受寫下此詩時，杜甫的「輕狂野逸」之態。杜甫將鄰家老婦黃四娘的名諱，織進其家發花爛漫、蝶舞鶯啼的春日光景裡。而值得注意的是，杜甫並沒有說出那些是什麼花，顯示出它們可能就只是不知名的鄉間野花：那些開在臨婦黃四娘家門口的，不知名的爛漫野花。透過清淺的筆調，杜甫呈現出其眼中的美麗盛放卻凡俗的風景，並漫不經心地錄其名諱。而正是這樣的取景淺俗、造語平淡但卻意蘊飽滿的詩句，讓蘇軾可以解讀出貌似路過的杜甫「輕狂野逸」之態的原因，並樂於透過抄寫來揣摩、抒發這種輕狂逸興。另外，雖然本人（尤其是女性）或將對自身名諱被直白寫入詩中傳誦一事感到羞憤（如前所見唐輕薄子引起的女性反應），但是蘇軾卻提出了非常不同的觀點：「昔齊魯有大臣，史失其名，黃四娘獨何人哉，而托此詩以不朽，可以使覽者一笑」。正因為被明白記寫於杜甫詩中，黃四娘得以超越齊魯大臣而托名不朽，此處由於輕重事類調轉而來的翻案式的古典詮釋提出，不僅呈現出雅俗衝撞可能帶來的新解、刺激與笑趣，並再度呈現出宋代輕重範疇鬆動的軌跡。

另外，在此類與名諱相關的詩話中，還有一種以猜名為戲的諧謔小詩。

或傳一詩謎云：「佳人佯醉索人扶，露出胸前白雪膚。走入綉幃尋不見，任他風雨滿江湖。」乃賈島、李白、羅隱、潘閔四詩人名也。¹⁵⁸

元祐間，士大夫好事者取達官姓名為詩謎。如「長空雪霽見虹蜺，行盡天涯欲帝畿。天子手中執玉簡，秀才不肯著麻衣。」謂韓絳、馮京、王珪、曾布也。又取古人而傳以今事，如「人人皆戴子瞻帽，君實新來轉一官。門狀送還王介甫，潞公身上不曾寒。」謂仲長統、司馬遷，謝安石、文彥博也。¹⁵⁹

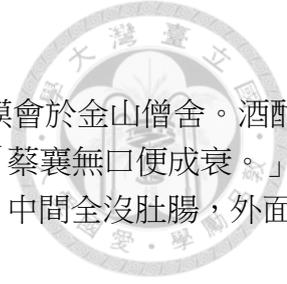
在這兩則詩例中，不知名的詩人們透過另解名士的名號字義，一句一名，以詩為戲。這些詩中點到名的人物皆頗大有來頭，而衝突笑謔之一，便是以被歸類為平常甚至是淺俗範疇的文辭、物事來影射他們的名字字義。值得注意的是，敘事者幾乎對這樣的現象不加評論，儘是饒富興味地將風氣現象、這些小詩及其謎底紀錄下來。在這裏，我們可以揣想詩話敘事者感到有趣可談、卻又不便明於文字紀錄上明述的心境。

另有以拆解字形來讓人猜解名諱的遊戲方式。

¹⁵⁷ 《全編》，頁 791。

¹⁵⁸ 《全編》，頁 8156。

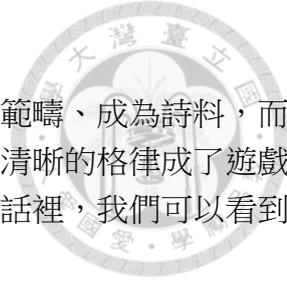
¹⁵⁹ 《全編》，頁 8156。



以名相戲：陳亞少卿維揚人，善詩什，滑稽尤甚，嘗與蔡君謨會於金山僧舍。酒酣，君謨題詩於屏間曰：「陳亞有心終是惡。」亞即索筆對云：「蔡襄無口便成衰。」聞者絕倒。又自為亞字謎曰：「若教有口便啞，且要無心為惡。中間全沒肚腸，外面任生稜角。」雖一時戲謔之詞，然亦有深意。¹⁶⁰

這些以名諱作詩為戲的事例，是為敘事者開頭便提點的「善詩什，滑稽尤甚」的陳亞其人註腳。在與蔡襄爭鋒相對的例子中，作者想要展示的是陳亞敏捷促狹的詩才；而〈亞字謎〉詩由於巧妙地透過名字拆解以及素樸剛正的情性暗示，所以得到敘事者「雖一時戲謔之詞，然亦有深意」的抑揚——因為是輕薄戲謔之詞，敘事者不好也不認為值得與之高度讚揚，然而卻又捻出褒揚的原因：小小微物，居然安排得如此巧妙而可觀。

¹⁶⁰ 《全編》，頁 8156。



(二) 以詩歌格律為遊戲規則

此章與上一章節相似之處，在於以日常淺俗的語彙內容衝撞典雅範疇、成為詩料，而在此另分出一章節討論宋人們著意以詩歌形式為戲此一興致本身。詩歌清晰的格律成了遊戲規則，韻文特有的句構、對仗與押韻是為遊戲的基本規範。在這些詩話裡，我們可以看到透過對聯、拆字或者集句等方法作詩為戲，蔚為風氣。

劉季孫景文公頓年，王安石使對「念茲在茲，釋茲在茲，名言茲在茲」，季孫對之以「揭諦揭諦，波羅揭諦，波羅僧揭諦」，安石大笑。

在這則詩話裡，我們可以看到安石運用了佛道語言和意念出了奇異難對的上聯，而季孫對出的下聯之所以可以令安石「大笑」的原因，在於此聯貌似不經意的精巧工整：直接章取佛經中的句子，但卻字數齊整、詞性相對，且蘊意亦相類同疇。雖為小戲，兩人的學養已過招一回，流露出遊藝程度相當者進行此類文字遊戲時的技癢、舒心與惺惺相惜。

而對仗的文字遊戲，不僅可如上則般是為文士技癢時的馳騁空間，亦時是雅俗衝撞的場域。

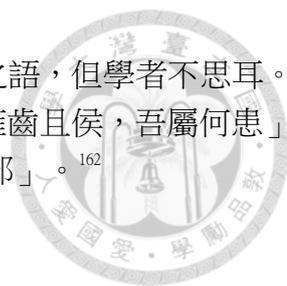
老欲依僧急則抱佛 王丞相好嘲謔，初執政，對客悵然，曰「投老欲依僧」，再三言之。客應之曰「急則抱佛腳」，丞相善之。復曰：「『投老欲依僧』，是古人一句詩。」客曰：「『急則抱佛腳』，亦是俗諺全句。上去頭，下去腳，豈不的對！」丞相大笑。

161

從安石初為丞相時「投老欲依僧」的悵然，到最終由於該客巧妙的答應而大笑，其中以文字為戲笑的功勞不小。安石的句子，呈現出隱退的嚮往，客的答應，則看似淺俗迷信，卻隱隱幫深陷朝中的安石加油打氣：不只是隱退的時候可以安心於佛，現在一情急，也可以抱抱佛腳。安石點出該句「是古人一句詩」一事的同時，似乎又退回原本的憂煩中；然而客巧妙地略改兩句，使二者成為「的對」的說解，讓王安石為其機智大笑。在這裏，似乎也可隱隱看出淺俗事物衝破典雅框架的一個例子：困在朝臣的先天下之憂、精微妙理以及典雅詩歌的世界裡，王安石憂悵地只有老來隱退依佛為寄託；然而客卻運用對仗的遊戲規則加入了俗言巧語的衝擊，讓煩憂的王丞相得一大笑並喘口氣的空間。

在上一章節關於小名小物入詩的討論中，我們便可看到滑稽大家東坡在討論林和靖詩的精巧時，刻意開的小玩笑；而在下面這則詩話裡，我們可以看到東坡對此更完整思索與面貌。

161 《全編》，頁 1360。



東坡曰，世間之物未有無的對者，皆自然成文之象，雖文字之語，但學者不思耳。如因事，當時為之語曰「劉蕡下第，我輩登科」，則其前有「雍齒且侯，吾屬何患」。太宗曰「我見魏徵常嫵媚」，則德宗乃曰：「人言盧杞是姦邪」。¹⁶²

在此，詩話作者紀錄了東坡對「人文」的觀點之一：「世間之物未有無的對者，皆自然成文之象」，此是為人「文」亦為自然天「文」一環的本質表現，然而大多數深思卻困學之士，卻往往不覺而忽略了。有趣的是，接下來所提出的「的對」現象，與名物入詩相關，卻似乎不見戲笑之意一或者，政治諷喻之意影影綽綽。在這裏提出的兩個例子，是在相近時間點中，人們無意作對、卻不小心對仗起來的話言。劉蕡和雍齒對於中央而言，均為強烈反叛分子，而一下第、一坐侯，其實對於常人登第封侯的機會是否增加，根本沒差別，而對於有志之士來說，則是一率性直言的鼓舞；魏徵和盧杞均為宰相名臣，將太宗和德宗的一褒一貶的評說放在一起，則呈現出政治評定的紛雜面貌。在這裏，東坡在更深遠的時空累積之下俯瞰，將這些偶成的對句整理在一起，沒有言說評述卻襯比出文士們為人、為官以及留名的紛陳現象與觀點。透過詩話作者的記錄，我們得以一窺這些環繞著文學歌詩、嚴肅進行的遊戲笑談，揭露天人之際的一些法則。

這些對詩歌形式、詩歌本身的關注，除了展現在這些遊戲之作中，也在對集句、古人佳句本身興致勃勃的討論上可見，推得更遠一點說，詩話一體盛行的原因，正在於這些對於詩歌、詩律不避淺小的輕鬆討論上。以下欲再次回顧前面章節已討論過的集句體來看在遊戲規則脈絡中可能呈現出的俳諧詩話特色，以及詩話中呈現出的宋代文士聚論前人詩歌佳句的現象。

近世集句，始於王荊公，然石曼卿已好為此體。京師有舉子夜觀人家娶婦，徘徊不去，至排墜門扉，其家大怒，喧爭。邏者領赴廂主，廂主以其舉子，慰諭遣之。曼卿適過其傍，駐馬集句贈之，曰：「司空愛爾爾須知，月下推門更有誰？耐耐一雙窮相眼，得便宜是落便宜。」¹⁶³

前面所看到的集句篇章，也表露出勾勒集句詩歌史的意圖。而在這裡，我們可以看到石曼卿所為集句不僅可以表露自身心志，也可在駐馬之際便信手拈來，成為對他人難掩勸勉之意的嘲戲。這種對於前人詩句的熟稔，可見他們平日對此的津津討論。

士人於棋酒間，好稱引戲語，以助談笑，大抵皆唐人詩，後生多不知所從出，漫識所記憶者於此。「公道世間惟白髮，貴人頭上不曾饒」，杜牧《送隱者》詩也。「因

¹⁶² 《全編》，頁 2429。

¹⁶³ 《全編》，頁 1432。

過竹院逢僧話，又得浮生半日閒」，李涉詩也。「只恐為僧僧不了，為僧得了盡輸僧」，「啼得血流無歇處，不如緘口過殘春」，杜荀鶴詩也。「數聲風笛離亭晚，君向瀟湘我向春」，鄭谷詩也。「今朝有酒今朝醉，明日愁來明日愁」，「勸君不用分明語，語得分明出轉難」，「自家飛絮猶無定，爭解垂絲絆路人」，「明年更有新條在，擾亂春風卒未休」，「采得百花成蜜後，不知辛苦為誰甜」，羅隱詩也。高駢在西川，築城禦蠻，朝廷疑之，徙鎮荊南，作《風箏詩》以見意曰：「昨夜箏聲響碧空，宮商信任往來風。依稀似曲才堪聽，又被吹將別調中。」今人亦好引此句也。¹⁶⁴

綜合前面所見兩則詩話，呈現出宋人對前人佳句的引用、討論熱忱，於其中可見的表現有三：一，於祺酒宴飲之時引用；二，拈來集句，組綴為新詩已用；三，詩話載記的熱忱。在這則詩話對於這些佳句毫無評論，僅因「後生多不知所從出，漫識所記憶者於此」，便也沒有分門別類的整理，隨性地將佳句以及作者漫誌於篇章中。這種輕鬆但飽含熱忱的討論方式，也見於以下諸篇。

另外，我們也可以在諸多詩話篇章中，看見類似此種沒有統整意圖、亦不嚴肅討論作詩方法，而是從內容、詩筆延伸輕鬆而饒富興味的詩歌討論。

李義山《雜纂》，品目數十，蓋以文滑稽者。其一曰「殺風景」，謂清泉濯足、花上曬褲，背山起樓、燒琴煮鶴、對花飲茶、松下喝道。晏元獻慶曆中罷相守潁，以惠山泉烹茶注，從容置酒賦詩曰：「稽山新茗綠如煙，靜挈都藍煮惠泉。未向人間殺風景，更持（西繆西壻）醉花前。」王文公元豐末居金陵，蔣大漕穎叔夜謁公於蔣山，騶從甚都。公取「松下喝道」語戲之：「扶衰南陌望長（木秋），燈火如星滿地流，但怪傳呼殺風景，豈知禪客夜相投。」自此「殺風景」之語頗著於世。¹⁶⁵

東坡在黃州日作《雪詩》云：「凍合玉樓起寒素，光搖銀海眩生花。」人不知其使事也。後移汝海過金陵，見王荊公，論詩及此，云：「道家以兩肩為玉樓，以目為銀海，是使此事否？」坡笑之。退謂葉致遠曰：「學荊公者，豈有此博學哉？」¹⁶⁶

此見兩則頗特殊的，關於詩中用典的討論。第一則詩話首先便定義了接下來晏幾道、王文公兩人所引用的，是李義山的「戲筆」：列出這幾項「殺風景」的事情，其實原先就是用「以文滑稽」的心境寫就。這裡，便已然為晏、王二公的詩歌奠定一戲謔的基調。無論是否「殺風景」，兩人的用典都正因呈現出他們對大家戲筆的熟稔，所以顯得更加從容淵雅；詩話敘

¹⁶⁴ 《全編》，頁 5677-78。

¹⁶⁵ 《全編》，頁 2494。

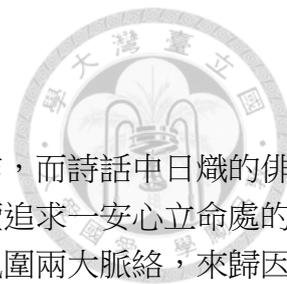
¹⁶⁶ 《全編》，頁 1005。

事者最後更載記出此兩人詩歌的影響：「自此『殺風景』之語頗著於世」，呈現出宋代承接著中晚唐的論詩遊戲風氣，以及文壇大家們加入後的風氣現象以及影響性。第二則詩話，亦可視為此種宋代大家用典特性的註腳。東坡此聯寫雪景用「玉樓」、「銀海」二道教相關典故，就算不能點出，也能夠從字面意義上去想像出雪景的一片冰白；待到一樣淵博的大家王安石兩人高手過招，才點出這聯不僅在字面氛圍上點染雪景，同時也用了道家特有的身體指涉語言，來寫雪天的凍寒。東坡的反應，亦符合宋代詩話中多見的論詩情景述寫方式：被知己讀懂了的瞬間「大笑」，並且表現出文士交遊圈之間的分野。

歐陽公令梅聖俞續詩：歐陽公作《歸田樂》四首，只作二篇，餘令聖俞續之。及聖俞續成，歐陽公一簡謝之云：「正如雜劇人上名，下韻不來，須副末接續。家人見謔，好時節將詩去人家廝擾。不知吾輩用以為樂。」真所謂一時之雅戲也。¹⁶⁷

我們可以從這則詩話中截出的重點有三：一、宋代大家之間的和詩情景，二、運用俗文學討論詩歌做法的方式，三、人我的分野標識。歐陽修將兩人的唱和比擬為雜劇中的戲劇進行軌則，並將梅聖俞的接和，比作烘托笑料的副末功用。透過這樣的比附，歐陽修戲謔地說明了雖然被家人嫌為「好時節將詩去人家廝擾」的行徑，然而他們非如此不可、非如此不為戲樂的心境。這種以雜劇中的角色、鋪陳與詩歌進行比擬的方式，亦可視為以俗入雅的輕鬆戲謔方式之一，此風氣亦頗值得關注。

¹⁶⁷ 《全編》，頁 1189。



北宋士大夫延續對中晚唐審美典範的認取與轉化來進行詩文創作，而詩話中日熾的俳諧戲笑之風，便是士大夫在北宋特殊的政治社會以及思想氛圍中，持續追求一安心立命處的體現。以下將從與中央矛盾加劇的士大夫處境，以及三教合一的思想氛圍兩大脈絡，來歸因北宋詩話中的俳諧書寫，並推演其時代意義。

一、士人與中央矛盾加劇的政治氛圍

北宋以禮遇文士、重文輕武等政策起家建邦，然而極權統治下無法根除的「道」與「勢」之爭，終究影影綽綽地威脅著士大夫的思想自由。同時提升的個體尊嚴以及中央管控，使得北宋士大夫與中央政權的矛盾，較中晚唐文人更加劇烈，並因此更迫切地追求一條新的思維路徑。周來祥與儀平策〈論宋代審美文化的雙重模態〉¹⁶⁸一文認為宋代審美文化所表現出的雙重結構模態，是封建社會後期整個文化系統通過政治機制、階級結構、哲學精神方面所反映出的內在深刻矛盾的產物；而審美價值選擇上的這種二元化、雙向性的徘徊游移狀態，正標誌著它對一種新的平衡、新的模式的尋覓與建構¹⁶⁹。便是在這樣矛盾加劇的政治氛圍中，使得北宋士大夫往往一人而有多重對立的表現。往往出身布衣的北宋士大夫對王權、對社會人我間矛盾複雜的拉鋸，促成他們以議論、翻案追求新的思索以安頓自身，而這些表述個人意念或者激越之情的。而三教融合、尤其是援佛入釋的思想氛圍，為士大夫指引出一條於天地宇宙間安頓自我的路徑，而大量的俳諧書寫便是為這一條追求排遣、追求人我間平衡之表現。因此，我們可以看到在以詩人詩事為中心的詩話條項中，發現大量的俳諧書寫，從詩歌撰做到本事鋪陳，這些俳諧笑意呈現出北宋士大夫在進行出處進退抉擇以及安身立命之時，力圖開拓的一條堅持固守、面目鮮明的道路。俳諧書寫特具的彈性、貌似諧趣卻或許深匿彈呵的表述姿態，包蘊了這些北宋士大夫的迂迴心路，更因此成為座中談資、被大量記寫。

然而，使用俳諧意態是否便能全身而退？似乎也不一定。北宋中期的烏台詩案便是為中央（「勢」）與士大夫個人（「道」）間矛盾衝突的具體體現，好謔善辯的文壇盟主蘇軾，當為中央王朝殺雞儆猴、束緊言論自由彈性的不二人選。值得注意的是，蘇軾於平日與友朋間的詩文往還中，不時可見以俳諧戲謔迂迴卻仍強烈、大量地傳達的個人對時政的不滿，然而觀其於烏台詩案中為御史糾舉羅織出違逆罪名的詩歌，卻幾無戲笑意。可見，俳諧意態確實劃分出了一種個人意見的表達情態，在這一情態中表達個人激越之情，是被默許的。因此，對手就不會選用這樣的作品來深文羅織：因為以戲笑意態造就個人意見表達彈性一事，已成流風。然而，蘇軾當也正因平素詩文中，以戲笑表述違逆中央的激越之情太過顯著而被盯上。且由於他的俳諧戲笑已成為了其詩文、甚至是行事風格，而成了詮

¹⁶⁸ 周來祥與儀平策〈論宋代審美文化的雙重模態〉，收錄於《宋詩縱論叢編》，張高評編，麗文文化，1993，頁409-427。

¹⁶⁹ 「從政治機制上來說，宋朝實施對內強化極權專制和對外採取妥協退讓這樣一種基本格局，亦即所謂『守內虛外』政策。」而這樣的政治機制導致的僵滯，使得有宋一代「一方面比以往任何時候都更加重視和強調倫理規範、綱常名數、道德理性等對於生命個體的絕對權威...從而在一種宗教式的虔誠中維持已近黃昏的封建秩序；另一方面又比以往任何時候都更強烈地表現出一種生命本體意識，表現出對於個體存在、人性自由、情感滿足等方面的自然而執著的關注和渴念。」¹⁶⁹而在階級結構上，「廣大的世俗寒門地主終於取代門閥世襲地主而確立了自身的社會主導地位」，形成了一個「龐大的以士大夫知識分子為主體的官僚地主階層。這些來自社會中、下層的世俗知識份子，通過優勝劣汰的科舉途徑步入了各級權力機構，成了這一階段社會大舞台的主要角色。」¹⁶⁹因此，「士大夫知識分子一方面由於重文輕武的政權模式以及科舉制度的普遍實行而取得更多的人仕參政的機會，但專制的、保守的政治機制又嚴重地壓制和挫敗著他們的個性才能和濟世理想的充分實現。」（參上文）

釋其詩歌的一種路徑；而順著其諧謔風格對其詩歌進行以一概全式的詮解，有心人就有可能在毫無諷刺的字裡行間挖出大逆不道之意。烏台詩案尖銳地透露出，無論以正諫或隱言，當士大夫意念與中央極權團體不同，就有遭致危險的可能；而即便權力單位在開始建國時如何以禮遇文人、不殺文士的自由開放姿態示人，一翻臉仍將對思想言論進行實際的控制手段一而無權勢的一方，在現實處境的當下，是幾無縛雞之力的。

淺見洋二認為，正是個人言論與國家權利之間的衝突矛盾，造就中國文學語言歷史中最大的拉鋸張力：「正言」顯語與「廋詞」隱語間的拉鋸。¹⁷⁰「『廋詞』另一個近義詞是『隱語』…（考荀子）中國所謂的「隱」（即「廋」）的表達絕不是僅僅在「隱藏」（「廋」）信息這一維度上成立的。恰恰相反，「隱」或「廋」是通過曲言，也就是委婉的方式來達到諷諫目的的一種表達手法，文人們正是通過這種方式，力求最終將這一諷諫的信息傳達給接收者，也即君主。正如《文心雕龍·諧謔》在評論『隱語』時所云『義欲婉而正，辭欲隱而顯』那樣，應當認為這一表達方式雖然『婉』，或委婉且『隱』，但追求的卻是『正』，或直率與『顯』，顯明。這種志向，不僅僅存在於「隱語」或「廋詞」當中，也廣泛地潛藏於中國文人的『避言』傳統裡，為文人們所共同擁有。」¹⁷¹於是，避言廋詞傳統當中「就同時存在著『明示』與「隱藏」兩種相反的方向性，且這兩種相反的方向性構成了一組緊張的關係…貫穿中國文學語言之歷史的正是這種緊張關係，…文本的語言表達自身所具有的「秘密」，也是在這一背景之下才得以成立的。」¹⁷²我們可以在以政事為核心的俳諧書寫詩話條項中，發現其中創作詩人多數不具名，或者並非中央名臣；且顯然以俳諧笑趣諷諫最為成功者，仍是人微言輕的俳優。這體現出俳諧情態雖然在文學領域中逐漸獲得正面肯認、可以承載繁複多變且不拘執的意念，但卻仍與中央一統的政治廟堂格格不入。俳諧意趣慧眼獨具而深隱的彈呵意念，或許便是以武力為基礎的傳統政權所忌憚之處吧。

二、三教合一與援佛入儒的思想氛圍

魏晉以來，儒釋道三教融合便是一整體思想趨勢；而至宋朝，三教於「天人關係」上合流交匯，共同表現出對「天人關係」的解釋與探討興味，「即對人在宇宙間的主體地位的確立，對人的精神世界的探索與把握。…表現出對吸納天地、囊括自然的理想人格的追求。」¹⁷³這樣的討論焦以及三教相互融攝的現象，除了是為思想圓熟時期的表現，更源於北宋道勢間加深的矛盾衝突。三教合一的思想氛圍，在北宋士大夫身上或有人世、出世間以及公私領域表述間，看似矛盾的思維應對表現，然而終於北宋中期以佛禪為根底，吸納三教，打破觀念間的對立，尋得一條靜觀自得的路徑。「直到中唐禪宗大盛以後，這種（三教）合一才得以實現。儒學開始向僧侶主義發展，而禪宗則向世俗主義轉化…入宋以來，這種儒佛合一的意識更加以明確而自覺。…儒家治國平天下的王道之志和整飭倫理綱常的事功理想，同以心為宗、以悟為則的禪學智慧和超世越俗、寂寞清脫的佛境精神，就這樣奇妙地集士大夫個體於一身。它在很大意義上已超了傳統『兼濟』與『獨善』相統一的儒家人格模式，突出了主體

¹⁷⁰ 參其〈言論統治下的文學文本—以蘇軾的創作活動為中心〉。淺見洋二，《文本的密碼—社會語境中的宋代文學》，李貴、趙蕊蕊等譯，復旦大學出版社，2017。

¹⁷¹ 〈言論統治下的文學文本〉，頁 93。

¹⁷² 同上。

¹⁷³ 《宋代文學通論》，王水照主編，高雄復文，2000。引自頁 20。

的精神本體意識和心靈的自由因素，…外向的社會倫理的實踐性目的，最終要以內向的個體心性自由性智慧為始點，為核心，為家園。這樣，表面上看來相互牴牾的亦儒亦佛的人格模式，實質上在心靈的、精神的本體上又成為內在和諧的自由模式。」因此表現出「以「心」御「物」，超「有」趨「無」，反「動」入「靜」的生存模式。」¹⁷⁴於是，宋人「以內為本，以內觀外的情境中實現了真正自由的主客合一」，使得外在事物因為主觀心靈的把握成為「超越的主體心靈所自由觀照、生化和駕馭的有限的東西。..它們作為有限正是在主體精神的把握中才成為無限，並因此成為主體心靈的有機部分。」¹⁷⁵在出世與入世、有涯與無涯間的罅隙間，尋得一根本立身觀物之道。儒學與佛禪之間相互融攝的方法，體現出了「道」「勢」矛盾間的排遣路徑，並成為北宋俳諧書寫的骨幹。

儒學吸納佛家中觀圓諦等世界觀以及治心之說而統一了內外有無，在宋朝後期再度成為士大夫治心修身的依歸；而佛禪於北宋中期「緣佛入儒」、立「文字禪」等方式，更推波助瀾了士大夫的信仰。「宋朝建立政權後，一反北周的政策，與佛教以適當的保護；而經過雲門契嵩（1007~1072）以『援佛入儒』的根本方式進行佛門內部的改革並獲得統治者支持後，便在釋與儒之間搭建了一條橋樑，士大夫學禪的風氣便更為盛行。至北宋中後期，傑出的文學家幾乎無一例外地公開自己學佛參禪的經歷。」¹⁷⁶而除了援引佛典、禪宗話頭入詩文，佛教對宋代文學另一巨大的影響，則表現在創作語言安排的思維邏輯和表達方式之上。這樣的思維邏輯，或可用禪宗「法眼」一概念與意象，來體現北宋包括在俳諧書寫、詩話體裁、雅俗之辨等範疇的核心意念。

回顧本文於第一章「俳諧書寫」的定義中，曾以「滑稽輪轉」為俳諧體的修辭表現，並溯源滑稽一詞，而得出滑稽秉其意念中樞而圓轉流利的意象。這個圓轉的核心，可以是莊子的「道樞」，也可以是對社群僵弊的彈呵、對框架外的自由嚮往，而至宋代由於禪思的大規模滲入，而當可將禪宗所謂「法眼」，視作詩話中的俳諧滑稽中樞。周裕鍇將宋詩新境的開創，歸功於北宋中葉一時文壇巨匠們的耽悅禪理，並認為這樣的境界表現在「機智的語言選擇」上；然而，這一語言選擇不僅是援引佛典公案詞彙，而更根本地「直接借鑑禪宗公案那種機變靈活的思維方式。」¹⁷⁷這樣的詩歌創作與評說風氣，至南北宋之交的江西詩派「句中有眼」一說具體歸納。這條由黃庭堅評杜詩「拾遺句中有眼」一語而出的詩法，其中的「眼」字包含兩重與禪思相關的意蘊，一是「禪家所謂『眼目』、要點，借指詩句中以一目傳盡精神的關鍵字詞」，一是所謂「正法眼」，指「詩句要有真知灼見，范溫作《潛溪詩眼》就取此義：『故學者要先以識為主，如禪家所謂正法眼者。直須具此眼目，方可入道。』」范溫的「正法眼」，當即徹悟的心眼，由此心眼、思維邏輯以觀萬事萬物，便可「入道」，寫出好詩。這正是機智語言的選用、北宋俳諧書寫的中樞處：以清明透徹的眼目，把握社群僵弊或者自由嚮往，或者更進一步表現出超越而深邃的思理意蘊。由此，雖然「句中有眼」大致是指「處於詩句結構的關鍵位置，能使詩句生動靈活、新警不凡的字眼」，特別強調詩語「與人的心理結構的對應，並通過意象力的式樣的凸現使人們重新獲得對世界乃至對語言本身的

174 〈論宋代審美文化的雙重模態〉，頁 418-419。

175 同上。

176 《宋代文學通論》，頁 316-318。

177 周裕鍇：〈機智語言的選擇〉，頁 154。《中國禪宗與詩歌》，上海人民出版社，1992。

新鮮感覺。」¹⁷⁸這樣的要求不一定盡皆導向俳諧，然而俳諧書寫的構作原理卻與之不謀而合。由此，「遊戲三昧」以及「打猛譚」等說法，便成為了宋詩作者最高境界的觀物思維表現之一，而後者更藉評論東坡長詩的機會，歸納出一條新的詩歌創寫謀篇路徑。「遊戲法就是禪宗常說的『遊戲三昧，逢場詩設，無可不可』…般若（智慧）的本質就不應該去執著語言（觀念的載體）與超越語言實體（如「真實相」等）之間的對應關係。如『庭前柏樹子』一公案，便可視為『遊戲法』的展現，讓人明白語言概念是無意義的，從而破除執迷。就禪師而言，『遊戲法』不僅與『真實相』不相矛盾，反而更能使學人領悟到其中真諦。」而這一為破執而跳躍的語言形式與「中國古代戲劇藝術中的『打譚』的手法頗見相似。在魏晉以來的參軍戲中，『打譚』表演時由『參軍』（角色名）先發出種種癡呆可笑的形狀舉動或語言，蒼鶻以榼瓜（瓜形棒槌）擊打並責問他。於是，參軍做出一個出乎尋常意料之外的回答，引起哄堂大笑。」除了東坡詩，我們也可以發現北宋詩話中的俳諧書寫章法，也時見以猛譚開場、謝幕的構篇方式：「『打猛譚入』，大約是指先發出種種癡呆可笑的形狀、舉動或語言；『打猛譚出』，是指答以出乎尋常意想之外的解釋。」¹⁷⁹最後，周文以「趣」來說釋戲曲「打譚」、禪、詩三者間的核心精神：「用蘇軾的話來說：『詩以奇趣為宗，反常合道為趣』（冷齋夜話卷五引）這『奇趣』來自邏輯的乖離、形象的衝突、語境的轉換。譚趣來自『打猛譚入』和『打猛譚出』之間的出乎意料的連接；禪趣來自戲言而近莊、反言以顯正的機鋒。」而詩趣則來自於各式思維與意象間「形象的衝突」。我認為，正由於往往以滴溜圓轉、透徹清明的「法眼」為俳諧滑稽中樞，宋詩以及詩話書寫方得造致更值得深味玩詠、以俗趣（俳諧）入手卻深致「雅趣」（涵攝多方之思的審美品味）的根本原因。

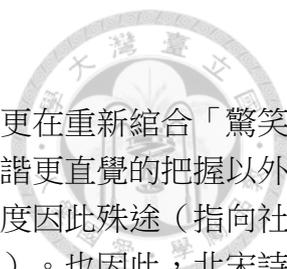
北宋詩話以及其中的俳諧書寫，在許多層面上均體現出以「法眼」為道樞的審美思維。首先，這種追求平衡融匯與自由兼采的風氣，促進了詩話的寫作，並呈現在韻散相輔相成的體例上。王水照以禪宗公案體例、其中的語言這一角度，來說宋代禪學的普及對宋代詩學的影響，這一影響「主要表現為詩話的產生和以禪論詩的興盛。一般認為，詩話是在禪宗語錄的直接或間接影響下產生的。首先，它在語言文字上平易通俗，與禪宗語言十分相似。其次，它摒棄了筆記小說駁雜蕪亂的內容，專門記錄有關詩歌創作與欣賞的內容，也與禪宗語錄中圍繞禪師上堂示人參悟的門徑一樣。至於以禪論詩，我們認為有兩層含義：一是從欣賞的角度，將閱讀詩歌的審美愉悅類比為參禪入悟之境界；一是從寫作的角度將學詩的過程類比為修禪的過程。」¹⁸⁰除此之外，宋時各式文學體派成熟之際的破體貫通，實亦表現出一種「對文體的參悟」¹⁸¹，亦可視為由此一透徹「法眼」而發。從此角度觀之，詩話以筆記散體為基底而環繞詩歌相關之事，並於本事類的詩話寫作上時以詩文相參的方式增添畫龍點睛之妙等體例創寫現象，亦表現出此種文類運用自如的參透。而尤其是往往需要散體敘事脈絡落定的俳諧詩歌、滑稽詩人的記寫佳篇，更往往體現出詩話作者正以其透徹法眼為中心，輪轉文體間，裁用援引各式韻散章句以達致俳諧滑稽之效。另外，無論是詩話或者俳諧篇章的書寫，都是為意圖於公私文體中拓辟新途與超越雅俗對立等思維表現。以法眼為中心的禪思脈絡來

¹⁷⁸ 同上，頁 159。

¹⁷⁹ 頁 168。

¹⁸⁰ 《通論》，頁 352。

¹⁸¹ 谷曙光《貫通與駕馭：宋代文體學述論》中亦由「參悟活法」等禪思來把握宋人的破體現象。谷曙光，人民文學出版社，2016。



理解兩者的創寫，更可見其中自由的追求以及顛覆力道等意蘊。

最後，佛禪思維與審美領域對於北宋詩話中的俳諧書寫之啟發，更在重新縮合「驚笑」與「駭怪」於同篇俳諧表現中。這樣的表現，除了體現出宋人對於俳諧更直覺的把握以外，也正因為佛禪本身所處方外領域和公案中的禪機趣味，使得這兩者再度因此殊途（指向社群之內或外）而同歸（同樣高度吸引人心、引發身心合一的閱讀效果等）。也因此，北宋詩話中的俳諧意態，也有與前代不同的闡發。這些無論是天神、鬼魅帶來的方外之思，豐富且深邃了俳諧意態的表述和韻味。

如中晚唐已出現的「戲笑成讖」篇章，於北宋詩話中持續傳寫，是為合俳諧兩端的思路與書寫承衍；而禪僧惠洪的《冷齋夜話》則更充分體現出佛禪思維與審美領域包蘊俳諧二端的特殊表現。《冷齋夜話》中有大量的戲笑與神異類的本事與詩話篇章，這當不僅由於其為禪僧這樣倫常之外的身份，使得化外之事的寫作對他來說，一方面可略過士大夫矛盾歧出的公私書寫辯證，一方面神異事亦當為僧人將被期待處理的範疇。而惠洪巧妙運用了士大夫「以資談笑」的詩話這一體裁，加入詩歌詩事議論的行列，由其禪僧身份、佛禪為根底的思維，進行俳諧書寫，將戲笑與神異兩端均收於此一外方領域中，復可於其中融匯儒禪以及破解文字禪立與不立爭執的用心，甚至有以其中俳諧篇章來自解僧人關於食肉作詩等戒律問題者。在佛禪的影響下，北宋部分的俳諧意態超越了前代詩歌或筆記小說中的無賴、促狹或輕薄的濃墨重彩，而是以「遊戲三昧」的從容興味遊觀天地宇宙之間。

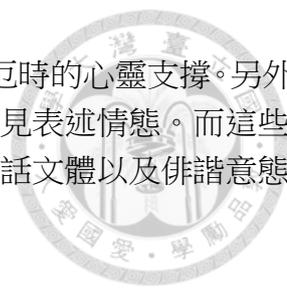
以上，透過宋代三教融合的背景以及其中特別突出融攝三教的佛禪思維對北宋詩歌、詩話以及俳諧書寫的影響，我們可以發現，宋朝「揚棄悲哀」的思維、文藝審美觀，便來自於普遍自尊自愛的北宋士大夫於社會人我的矛盾掙扎間，仍理性力求天地間一安心之處的表現；而受三教融匯、尤其是禪思影響的俳諧意態則是為於生活行止、藝術審美上，為北宋士大夫開拓這一排遣與平衡之路的顛覆力道，更甚而有以「法眼」為滑稽核心為俳諧書寫者。北宋詩話中的俳諧書寫體現了宋代熟成文化特有的圓轉流利特徵，並造就宋時俳諧意態的新變。

三、 顛覆、遊戲與圓轉涵攝：北宋詩話中的俳諧書寫所體現出的意義

本文主要以俳諧滑稽的圓轉意象以及俳諧書寫內蘊的顛覆動能，來進行北宋詩話中的俳諧文本分析。以下，將在一、二兩段所鋪陳的政治與思想脈絡中，總結貳、參章文本分析中的觀察與思索，並進行北宋詩化體的創發情境、詩話體中的俳諧書寫以及其中表現出的意蘊追求等探討。

（一） 懸於公私領域之間的意念遊觀空間

北宋士大夫以三教合一以及佛禪出為之思為思想根底，逐漸為自身在與中央的矛盾間，開闢新的安心立命處。這一安心立命處，由於以打破偏執、圓觀二諦為中心思想，懸於公私書寫領域之間的精神遊觀空間，便以詩話書寫以及俳諧意態等具體呈現。有別於中晚唐俳諧意態中的頹唐疏狂或憊懶閒散，宋代士大夫之俳諧書寫由於往往意圖涵攝並打破出世與入世間的偏執，其俳諧意態便往往不僅是疏狂曝醜，而是致力於為自身這樣難容於世俗倫常中之情境與思維尋得一皈依，而表現在俳諧書寫上，便是以俳諧筆觸處理的詩人詩事，最後均尋得一出口：或者呵呵一笑，或者自然天道，或者友朋知音，甚至是超越時代的未來讀者。首先，舒展激越意念的俳諧意態，便是第一重以顛覆常俗價值觀之力道來安置個人意見的抽象空間；再者，與天道、知音等之共感，更承載了這些往往與眾相違、獲落難用的個人意念，



是為更為開闊的個人意念遊觀共感空間，也當是為北宋士大夫遭逢困厄時的心靈支撐。另外，詩話中的俳諧意態，也成為衝撞、維護或者重新建構文學經典時的常見表述情態。而這些關於詩話詩人或巨或細的意見之所以得迸發新鮮，當也需部分歸因於詩話文體以及俳諧意態介於公私——一本正經與輕鬆戲謔間的靈活拉鋸。

（二）以「遊戲」造就的顛覆力道終成評說載體

詩話體與俳諧意態均牽涉到「遊戲」的概念。第一章在俳諧書寫溯源中，特別分析了《漢書》、《文心雕龍》等大雅述評的彈壓，如何反顯出俳諧的顛覆力道。進一步分析，俳諧用以顛覆大雅述評的具體方式，便是遊戲、競戲。俳諧輪轉其滑稽核心、戲笑無窮間，點破大雅述評的僵弊之處，打開了一隙新的議論空間，至少是無法苟同大雅述評的一些觀點。高達美詮釋學理論中的遊戲論，可以作為觀察詩話、俳諧書寫如何造就顛覆力道並成為評說載體的分析依據。

高達美的詮釋理論認為，藝術品本身即以遊戲的形式存在，而要獲得其中的美感知識，便需透過創作者與鑒賞者來回往返這一詮釋活動中、三方「共戲」，合作出此一藝術品的美感知識。¹⁸²「所有藝術品，無論是戲劇、畫、建築物和文學作品等，都在遊戲中與詮釋者合一，在詮釋中完成它們的意義。藝術是知識，這是由藝術品與詮釋者的合作而來的知識。」¹⁸³詩話的書寫，便體現出這一詮釋活動「三方共戲」的動態過程，並往往由這樣的過程來得到最終的奇思妙語。而在俳諧書寫，在這一番遊戲之後會凸顯出來真知灼見，便往往是社群的僵弊或者框架內不自由之處。

而「遊戲」是一個嚴肅的活動：「在真正的遊戲中，遊戲往往是嚴肅的。即使不是為了目的而玩（如爭取勝利），儘是為了休閒而玩，只要是認真去玩，他依然是嚴肅的。」¹⁸⁴「競戲」的意念，使得詩話在充滿閒談議論、酬唱戲效的詩歌往來交由氛圍中，由於眾人認真地建立規則、加入規則中進行討論，而得有如許多的勝義產生一要在這有趣的遊戲場合中提出一條與眾不同的、新的意念，就要熟知規則，在他人未發處贏得先機。值得注意的是，「嚴肅沒有破壞遊戲，反而讓遊戲成為真正的遊戲。遊戲把遊戲者帶離日常生活的世界，到達一個神聖（超凡）而嚴肅的世界去。」¹⁸⁵成功的詩話以及俳諧競戲，共同詮釋者（詩話作者與讀者、詩話中的眾多詮釋者等等）將一同進入新的思理或者審美價值中。如此，詩話與俳諧書寫遊戲，從發起、動態過程以致結尾，均飽含了思維刷新意義，使得北宋詩話中以俳諧意態進行的詩歌評賞中，比比皆是對藝術作品的歪讀與新詮解。也因此，一開始僅是在友朋酬唱與談笑間的詩話，終成傳統詩歌評論的載體；而俳諧意態也由於中晚唐以來逐漸成為個人激越特出意念的載述情態，而逐漸成為一種評說的姿態。

值得注意的是，並非每種遊戲、每個遊戲者，都將達到超凡入聖的境地，並帶回新的見解——我認為，這端看遊戲者的認真以及自我開放程度。笑書一類的作品，或者表現浮薄的俳諧遊戲之作，便往往可見其自作者不認真遊戲、因此無甚創新，而笑料或者遊觀也因此均難以致遠或普遍。需要達至「遊戲三昧」的狀態，便需要持續不斷的個人以及藝術修為，方得

¹⁸² 陳榮華：《高達美詮釋學：《真理與方法》導讀》，三民，2011。

¹⁸³ 《導讀》，頁 115。

¹⁸⁴ 《導讀》，頁 63。

¹⁸⁵ 同上。



在從容遊戲各方之間，迸發如珠妙語，甚至達到超凡入聖之境。從這個角度來看，詩文正是宋人的遊戲場，而其中迸發出的俳諧意態是否高明深遠，或便需端看其詩文技藝以及所持「法眼」透徹程度了。

（三）新審美思維的典範與限度探求

而在詩話、俳諧書寫一番嚴肅遊戲後，不僅排遣宋代士大夫之矛盾，也使他們開始尋找、建立這一新的美學範疇之典型與情態，用以支撐這一新的審美思維。上文已論及俳諧情態漸成個人意見的表達基本情態一事，便是為宋代承續中晚唐更進一步強化的表現。因此，我認為若需察該名作者更主觀尖銳的想法，正需從其俳諧戲語中查見，而不當因其隨時可以抹消般的彈性意態便等閒視之。另外，蘇東坡的形象也在這一類俳諧書寫中逐漸成型，成為遊戲三昧的「坡仙」，成為北宋以來這一波新的審美思維體系的典範之一。值得注意的是，在這一審美思維影響下的狂士仙人形象中，往往可見滑稽的情性。這說明了宋人已明確地聯繫上俳諧戲笑與天人合一、方外之思等概念。另一方面，孔子與杜甫等前賢形象，也以「戲言」的情態來鞏固。俳諧戲笑彈性而破執的意態，同時幫這一類前賢典型進行了一種新的美化工作：既可能因為這樣的彈性意態反而淡化了其人觀點中的多元歧義，卻也可能因此一逍遙破執的思維模式、形象塑造，為其人於傳釋形象中增添正面意義。

另外，本事式的詩話書寫實亦體現出宋人對於詮釋解讀的敏感。詩話中的敘事橋段、詩本事或者相關知識補充，往往是用以框範下詮釋的限度。俳諧意態由於本需以正反合、援用各式文類等手法來凸顯其中驚笑駭怪，便與詩話這一懸於公私書寫領域間、輕鬆而有度、韻散兼用且多以書面文字保留話語競戲情境的文體，相得益彰。由是，我們可以發現在北宋本事記寫類的詩話中，不僅尤常見俳諧意態，更可以見到完整且確實作意嬉笑駭怪的俳諧書寫。而在這些詩話裡的俳諧書寫中，可以發現他們致力於「雅趣」的追尋。這一「雅趣」的追求，便是意圖打通打通雅俗、圓融二諦的最終的審美目標¹⁸⁶；而在猛譚出入俳諧書寫的謀篇構章、追求平淡而山高水深的藝術表現的同時，宋人也由這些創作遊戲間的體悟，逐漸為俳諧滑稽找著新的中樞：法眼。由此，不僅詩歌詮釋的脈絡，可由本事與相關知識補充框定，一向深具顛覆性、將激起一遍開散流波的俳諧書寫，也在深綿遠意中逐漸收歸入「雅趣」的範疇。中樞無窮輪轉，北宋詩話裡的俳諧書寫體現了出處、雅俗、新故等對立概念之間的靈活穿梭，韻散相輔相成的裁引援用，議論正反開闢的翻覆涵攝等，北宋詩話中的俳諧書寫終究達至以往俳諧意態罕至的深邃清遠，卻也難免因此失卻了俳諧原初粗野而鮮活的動力。

¹⁸⁶ 《通論》，頁 57。

參考文獻



(以本文引用順序編排)

古籍文獻：

- 司馬遷《史記》，臺北鼎文書局，1993。
班固《漢書》，北京中華書局，1962 初版。
郭慶藩《莊子集釋》王孝魚點校，中華書局，2010 再版。
劉勰《文心雕龍校箋》，王利器校箋，臺北明文書局，1982。
何文煥輯《歷代詩話》，中華書局，1981。
吳文治主編《宋詩話全編》，江蘇古籍出版社，1998。

今人專著：

- 錢鐘書《管錐編》，北京中華書局，1979。
余英時《士與中國文化》，上海人民出版社，1987。
昂利·柏格森《笑—論滑稽的意義》，徐繼曾譯，商鼎數位出版，1992。
宇文所安《中國「中世紀」的終結：中唐文學文化論集》，陳引馳、陳磊譯。聯經，2007 年。
川合康三《終南山的變容：中唐文學論集》，劉維治、張健、蔣寅譯，上海古籍，2007。
淺見洋二，《文本的密碼—社會語境中的宋代文學》，李貴、趙蕊蕊等譯，復旦大學出版社，2017。
王水照主編《宋代文學通論》，高雄復文，2000。
周裕鍇《中國禪宗與詩歌》，上海人民出版社，1992。
谷曙光《貫通與駕馭：宋代文體學述論》，人民文學出版社，2016。
艾朗諾《美的焦慮》，上海古籍，2013。
陳榮華《高達美詮釋學：《真理與方法》導讀》，三民，2011。

單篇論文與學位論文：

- 楊儒賓〈莊子的卮言——一種道的語言〉，漢學研究，第 10 卷第 2 期（1992），頁 123-157。
楊明璋《敦煌文學中之諧隱研究》，政大中文研究所九十五學年度博士學位論文。
簡宗梧〈賦與隱語關係之考察〉，逢甲人文學報第 8 期，2004。
梅家玲〈世說新語名士言談中的用典技巧〉，臺大中文學報，n.2, p.341-376，1988。
康韻梅〈娛玩、逞才、託寓—唐代小說中精怪聚會賦詩探析〉，復旦學報社科版，2014 年 03 期。
劉苑如〈《異苑》中的怪異書寫與諧謔研究—以陳郡謝氏家族的相關記載為主要線索〉，中國文哲研究集刊，14 期，頁 51-91，1999 年。
李蓮雅〈杜甫以「戲」字為題之詩作探析〉，輔大中研所學刊第 9 期，1999。
廖美玉〈杜甫在唐代詩學論爭中的意義與效應〉，收錄於中華文史叢編（2009 年 2 月，總第九十四期）。
方介〈談韓愈以文為戲的問題〉，中研院中國文哲研究集刊第 16 期，頁 65-93，2000 年。
賴錫三〈莊子的雅俗顛覆與文化更新—以流動身體與流動話語為中心〉，臺大文史哲學報第 77 期，2012。

黃奕珍〈談詩·僧關係的一個面向—以歐陽修九僧詩為例〉,中國文哲專刊第 17 期,頁 461-481, 2000 年。

周來祥與儀平策〈論宋代審美文化的雙重模態〉,收錄於《宋詩縱論叢編》,張高評編,麗文文化,1993。

