

後設詩歌：唐代論詩詩與文學閱讀

楊玉成

暨南大學中文系副教授

提 要

本文全面深入的探討唐代數以百計的論詩詩，將論詩詩看作在後設層面展現的文學幻設空間，著眼「以詩論詩」的後設語言及其書寫與閱讀的問題，包括詩的存有論意義、詩人的自我再現、閱讀與詮釋、文學建制（行卷、詩集、傳播等），及文學史視野下的影響焦慮等問題。韓孟詩派、苦吟詩人、詩僧寫下特別多的論詩詩，本文透過具體例子闡述論詩詩的語言行為，詩的自我折射，稼接、象喻等語言策略，進而探索詩歌與存有、歷史、深淵的關係，詩人既驕傲又自卑的心理焦慮，在閱讀、傳播、批評過程中展開的後設遊戲，最後聚焦在中晚唐的影響焦慮，這些現象預告了宋代詩學的特徵，從文化史的視角解釋論詩詩的歷史意義。

關鍵詞：苦吟 詩僧 論詩詩 文學閱讀 後設語言 影響焦慮

後設詩歌：唐代論詩詩與文學閱讀

楊玉成

暨南大學中文系副教授

從杜甫（712 - 770）《戲為六絕句》以來，中晚唐湧現為數眾多的論詩詩，尤以怪誕詩人、苦吟詩人、詩僧數量最多，形成令人矚目的文學現象，本文打算全面審視這些論詩詩。從形式特徵來看，唐代論詩詩至少包含以下幾種類型：一，純粹的後設詩歌，以詩本身為主題，說明詩為何物或者反射作詩的行為，如〈作詩〉、〈聞吟〉、〈敘吟〉、〈言詩〉、〈喻吟〉等；二，詩人現身說法，透過〈自敘〉、〈自題〉、〈自遣〉、〈自諷〉、〈自問〉、〈自勉〉等自我表述，或者陳述寫作經驗如〈苦吟〉，建構一幅詩人的自畫像；三，贈答，唐代詩人贈答的話題經常圍繞著詩，「贈○○（詩友）」是常見的形式，涉及寫作、閱讀、評論乃至詩人的群體意識；四，詩集、詩卷題詞，經常以「題○○詩卷」、「題○○集」為題，指涉詩的物質性載體，在書頁邊緣發表評論；五，讀後感，閱讀自己或他人詩歌後寫下的詩，通常以「讀（覽、還）○○詩卷」、「讀○○集」為題。當然還有其他的形式和類型，只要是「以詩論詩」都可以算作論詩詩，都是某種以詩歌指涉詩歌的後設詩歌（metapoetry）。學界雖然

本文初稿宣讀於2005年8月18日，中國首都師範大學文學院、首都師範大學中國文學思想研究中心主辦，《北京2005'中國古代文藝思想國際學術研討會》，經補充修改。

陳國球說：「《詩品》是一種『論詩詩』，以詩論詩是中外常見的一種批評模式：由杜甫的《戲為六絕句》開始，再經戴復古、元好問等宏揚推衍，就發展成中國文學批評史上的『論詩絕句』傳統。……

《詩品》可說是『後設詩歌』，因為它既是文學作品，也是關於文學作品的理論，二者的界限已是泯滅無存。」陳國球：〈從「後設詩歌」的角度看司空圖《詩品》〉，收入《古代文學理論研究》第16輯，頁88。

很早就很關注這個課題，但迄今為止整個研究顯得破碎瑣屑，部分原因是論詩詩篇幅短小，用詞精簡，經常給人浮光掠影之感，試圖從片言隻語歸納背後的理論，所得自然乏善可陳。筆者認為，我們必須改變這種研究方式，將論詩詩看作一種新興的寫作 / 批評形式，一種新的書寫與閱讀行為，這種觀點有助於將文學批評導引到文化研究 (cultural studies)，我們將發現，論詩詩是一面奇妙的詩歌明鏡，以複雜多重的方式試圖回應：詩為何物？

一切語言都有其後設層面，雅克慎 (Roman Jakobson) 提出語言交流的六種功能，其中之一就是後設功能，差別只是或顯或隱，是否居於「主導」功能而已。唐代數以百計的論詩詩實際上僅有少數得到充分討論，論詩詩是一種具有高度自覺 (self-consciousness)，自我反射語言、體製、作者、讀者、傳播、文學建制等問題，可以看作詩歌活動在某種幻設空間的自我展示，詩歌自身的某種濃縮顯影。從理論意義而言，論詩詩展現的理論視域可以簡要勾勒如下：一，本體層次：涉及文的觀念、詩為何物、詩的存有論等；二，後設語言：涉及稼接、形象批評等修辭策略，自我展示詩歌技巧、文學成規，甚至某種介入社會的語言行為 (speech act)；三，主體：涉及詩人的形象和身分，深層心靈與想像構思，充滿複雜的建構與解構的力量，折射出一幅詩人的自畫像；四，閱讀與傳播：論詩詩是一種具體的語言行為，涉入酬唱、社交、聲譽、權勢等社會生活，經常展示文學傳播的機制與過程，在文本內部加以演示；五，歷史：論詩詩經常展示詩的歷史性，折返詩歌自身的歷史，最有趣的是關於經典競爭、影響的焦慮等接受史的問題。論詩詩到了唐代大體形式已經完備，宋以後更出現論詞詞、論曲曲，乃至後來後設小說 (metafiction)、後設戲劇 (metadrama)，自成一體獨特的書寫傳統。論詩詩的發達和唐代寫作經驗，高度競爭，自我解釋的需要

如陳文華：〈唐人論詩詩初探〉《古代文學理論研究》第 13 輯 (1988 年)，頁 185 - 196。

雅克慎說：「現代邏輯學區分了語言的兩個層次：對象語言 (目的語)，人們用它來說明外在世界；『元語言』，人們用它來說明語言。……我們雖然經常使用元語言，卻不知道我們的說明就具有元語言的性質。如果說話人和受話人必須檢查一下彼此是否使用相同的信碼，那麼信碼本身就成為言語對象：這時言語就執行著元語言功能 (亦即解釋功能)。」「雅克慎：〈語言學與詩學〉，收入波利亞科夫編，佟景韓譯：《結構 - 符號學文藝學——方法論體系和論爭》(北京：文化藝術出版社，1994 年)，頁 179。

有關，以巴赫金 (Mikhail Bakhtin) 的對話理論 (dialogism) 來看，這種高度對話、自我反思的文本通常出現在文化轉型期，中晚唐進入史家所謂的「唐宋變革期」，價值系統逐漸從傳統導引轉向內在導引，傳播媒介從抄本時代轉向印刷時代，書籍形式從詩卷轉向文集，批評意識逐漸從作者轉向讀者，論詩詩充滿騷亂、實驗、自我反思的特性，開啟別具一格的書寫與閱讀傳統，徘徊在寫作與閱讀、真實與虛構、模仿與創新、自戀與交流之間。

一、後設詩歌

最具後設傾向的論詩詩是一種既非題詞亦非自傳，純粹談論詩為何物的詩，某種詩歌純然的自我指涉 (self-referential) 。劉叉有一首題為〈作詩〉的詩：

作詩無知音，作不如不作。未逢廣載人，此道終寂寞。有虞今已歿，來者誰為託？朗詠豁心胸，筆與淚俱落。

作詩是一種行為，劉叉作了〈作詩〉來討論何謂作詩？題目是〈作詩〉，開頭重複三個「作」字，蓄意自我反複，從自身出發又折返自身，結結巴巴，就像德希達 (Jacques Derrida) 所謂不可能的、自相矛盾的開頭。這首詩呼喚著「知音」，渴望被了解，

清聖祖御定：《全唐詩》(台北：文史哲出版社，1987 年)，卷 395，頁 4445。本文引用唐詩以《全唐詩》為主，隨文附注卷數頁次，不另說明。

德希達說：「那是一個不可避免的和不可能的元語言，因為在它之前沒有語言，因為在它之下或之外沒有先在對象。……第一行重複說，沒有元語言；回聲或自戀者說，只有那一個。語言永遠可以和不可以談論自身的特性，因而就展示在行為之中，並且和範例相吻合。」德希達：〈《心靈》——他者之發明〉，收入德希達著，趙興國譯：《文學行動》(北京：中國社會科學出版社，1998 年)，頁 264。詩人總是不斷重新開始，法國作家布朗肖 (Maurice Blanchot) 說：「在作品中，作家屬於總是先於作品的那種東西。作品通過作家而產生，並成為堅定的啟始，而作家本人則屬於猶豫不決重新開始的那段時間。」「在這話語中，詩歌鄰近了淵源，因為凡是原初的東西都經受這種純屬無能的重新開始和這種無果的冗長的考驗，……詩人，即寫作的人，那位『創作者』，永遠無法從根本的閑散中來表達作品；他獨自永不可能從處於淵源的東西中使啟始的純淨話語噴發出來。」布朗肖著，顧嘉琛譯：《文學空間》(北京：商務印書館，2003 年)，頁 5、18。

透露「作不如不作」的焦慮，彷彿這些足以決定詩的價值。寫作在這種期待下註定是不完整、未完成的，總是朝向他者（the other）。「賡載人」引用虞舜《賡歌》的典故，雙關後人的傳遞，古人已歿，劉叉好奇的詢問：「來者」究竟是誰？「此道終寂寞」既訴說詩的自覺（道）又意味最終的孤獨，正在作詩的劉叉反問這樣的行為有何意義？最後是某種分裂的複雜感受：「朗詠豁心胸，筆與淚俱落」，一種寫作（筆）和感受（淚）瞬間同時發生的語言行為。

晚唐杜荀鶴（846 - ？）也有一首〈敘吟〉，用詩來描寫作詩：

多慚到處有詩名，轉覺吟詩癖性成。度水卻嫌船著岸，過山翻恨馬貪程。如讎雪月年年景，似夢笙歌處處聲。未合白頭今已白，自知非為別愁生。（卷 692，頁 7974）

和劉叉不同的是杜荀鶴已經成名（到處有詩名），卻仍然返回孤獨的自我，他試圖展示：詩是怪癖的產物，「轉覺吟詩癖性成」。中唐開始出現一種新論調，作詩是一種「癖」，錢起〈江行無題一百首〉說「詩癖非吾病，何妨吮短豪」（卷 239，頁 2680），白居易（772 - 846）〈山中獨吟〉說「人各有一癖，我癖在章句。萬緣皆已銷，此病獨未去」（卷 430，頁 4752），宇文所安（Stephen Owen）將這種詩人形象稱為高貴的可笑者。杜荀鶴自覺展示一個行徑怪異的我，「度水卻嫌船著岸，過山翻恨馬

「吟」意味朗誦詩歌的行為，以「吟」為詩題描寫作詩經驗似始於杜甫〈長吟〉，但此詩後設意識還不強，唯結尾說：「賦詩新句穩，不覺自長吟。」（卷 234，頁 2581）稍後中唐張祜有一首〈敘詩〉，敘述詩歌歷史，朱慶餘〈敘吟〉則自述寫作經驗：「雅道辛勤久，潛疑鬢雪侵。未能酬片善，難更免孤吟。有景皆牽思，無愁不到心。遙天一輪月，幾夜見西沈。」（卷 515，頁 5889）

中晚唐詩癖的用例，如李中〈寄左偃〉說：「每病風騷路，荒涼人莫遊。惟君還似我，成癖未能休。」（卷 747，頁 8501）貫休〈秋末寄武昌一公〉謂栖一：「知師詩癖難醫也，霜灑蘆花明月中」（卷 835，頁 9412）齊己〈酬尚顏上人〉說：「還憐我有冥搜癖，時把新詩過竹尋。」（卷 844，頁 9550）宇文所安比較白居易與清代黃景仁，他說：「『可笑的詩人』形象不是近代的獨創，我們可以把它追溯到杜甫，但最明顯的還是中唐，很多近代文化所關懷的問題在那時已經初露端倪。也許一個好例是白居易的〈山中獨吟〉。從白居易到黃景仁，我們可以清楚看到發展的脈絡，但是不同之處也很明顯。」宇文所安：〈拯救詩歌：有清一代的「詩意」〉，收入《比較文學與世界文學》（北京：商務印書館，2004 年），第一輯，頁 80。

貪程」，懷抱怨恨（如讎雪月），如真似幻（如夢笙歌），愛恨情仇，都是為了詩。杜荀鶴意識到自我和真實世界的距離，詩的別離不是真的別離，頭髮不應白然而卻白了，詩就是這種怪異的東西。

晚唐五代這種後設意識更為強烈，出現以「言詩」「喻吟」「言興」等命名的詩，追問詩為何物？如貫休（832 - 912）〈言詩〉：

經天緯地物，動必計天才。幾處覓不得，有時還自來。真風含素髮，秋色入靈臺。吟向霜蟾下，終須神鬼哀。

題目叫〈言詩〉，「詩」本身就是詩的主題，這首詩也展示詩是如何寫成的。詩如此難以捉摸，「真風含素髮，秋色入靈臺」，某種他者力量的入侵，人文與自然交織錯置的奇幻風景，指涉文的觀念（經天緯地）、天才（動必計天才）、靈感（有時還自來）、跡近神異（神鬼哀）。齊己（864 - 943？）也有一首叫做〈言詩〉的詩：

畢竟將何狀？根元在正思。達人皆一貫，迷者自多岐（歧）。觸類風騷遠，懷賢肺腑衰。河橋送別者，二子好相知。（卷 841，頁 9502）

齊己問：詩長得什麼樣子，「畢竟將何狀」？他宣稱詩的根源是「正思」，技法是「比興」，以一個具體情境（河橋送別）象喻詩的體驗與感受，偉大與痛苦，某種唯有現場詩人才能洞悉的秘密感受。齊己還有一首〈喻吟〉，「吟」主要指寫作的行為：

日用是何專？吟疲即坐禪。此生還可喜，餘事不相便。頭白無邪裡，魂清有象

王仲鏞：《唐詩紀事校箋》（成都：巴蜀書社，1989年），卷 75，頁 1957。按《全唐詩》，卷 833，頁 9397，題作〈詩〉。

類似詩題還有晚唐尚顏〈言興〉，以詩論「興」，詩云：「矻矻被吟牽，因師賈浪仙。江山風月處，一十二三年。雅頌在於此，浮華致那邊。猶慚功未至，謾道近千篇。」（卷 848，頁 9598）崔塗〈聲〉描寫歌唱的聲音：「歡戚猶來恨不平，此中高下本無情。韓娥絕唱唐衢哭，盡是人間第一聲。」（卷 679，頁 7784）羅隱〈言〉也是一種後設語言，以詩討論語言：「珪玷由來尚可磨，似簣終日復如何？成名成事皆因慎，亡國亡家只為多。須信禍胎生利口，莫將譏思逞懸河。猩猩鸚鵡無端解，長向人間被網羅。」（卷 664，頁 7607）中晚唐詩人對後設語言產生愈來愈明顯的興趣。

先。江花與芳草，莫染我情田。（卷 843，頁 9525）

詩歌是一種隱喻語言，「喻吟」則是隱喻的隱喻，這個詩題同樣具有後設性。「無邪」就像「正思」、「風騷」，這些觀念和齊己《風騷旨格》相呼應，以不同形式展示其文學觀。這首詩涉及詩與禪的關係，蓄意交織文學意象和形上哲理，「魂清有象先」透露禪宗影響下的意象觀念，穿透物象，「江花與芳草，莫染我情田」，不粘不著，反射出詩與存有的關聯。

論詩詩作為一種批評形式，最著名的莫過於司空圖（837 - 908）《詩品》，錢鍾書早已注意到這部書的後設性格：

司空表聖《詩品》，理不勝詞；藻采洵應接不暇，意旨多梗塞難通，祇宜視為佳詩，不求甚解而吟賞之。……道光時，金谿李元復撰《常談叢錄》，村學究猥陋之書，惟卷六《詩品》一條指摘表聖，令人刮目異視。有云：「《詩品》原以體狀乎詩，而復以詩體狀乎所體狀者。是猶以鏡照人，復以鏡照鏡。」即以《詩品》作詩觀，而謂用詩體談藝，詞意便欠親切也。「以鏡照鏡」之原出釋典，道家襲之，如《化書·道化》第一云：「以一鏡照形，以餘鏡照影，鏡鏡相照，影影相傳。是形也，與影無殊；是影也，與形無異。西方神秘家言設譬，有相近者。後世詩人評詩，亦每譏「以象擬象」、「以鏡照鏡」。李氏斯言，殊可節取；村塾老儒固未許抹撇也。吾國評論表聖《詩品》著作中似無徵引李氏書者。

「以鏡照鏡」，「以詩體狀乎所體狀者」，這是自我反射（self-reflexive）的後設詩歌。錢鍾書對這種作法持批評的態度，稱為「梗塞難通」，然而這種後設語言潛力無窮，足以開展一種新的論述空間。後設詩歌顛覆了真實與虛構的界限，「是形也，與影無殊；是影也，與形無殊」，真實與虛構相互消解，一切都是幻影。只有充分了解中晚

錢鍾書：《談藝錄》（北京：中華書局，1984年），頁371。陳國球進一步從後設詩歌的觀點詳細討論《詩品》，指出敘述者的介入（與讀者溝通）、幻設的多重世界等後設手法，參陳國球：〈從「後設詩歌」的角度看司空圖《詩品》〉。

唐論詩詩的後設性，才能理解司空圖《詩品》的歷史脈絡與性質。論詩詩最常見的兩種策略是稼接與形象批評，以下我們討論這兩種語言隱含的後設性。

稼接

「摘句」是論詩詩常見的手法，某種詩與詩的稼接（graft）、拼貼（collage）。宋代葛立方《韻語陽秋》說：

張祜詩云「故國三千里，深宮二十年」，杜牧賞之，作詩云「可憐『故國三千里』，虛唱歌詞滿六宮」，故鄭谷云「張生『故國三千里』，知者惟應杜紫微」。諸賢品題如是，祜之詩名安得不重乎？其後有「解道『澄江靜如練』，世間惟有謝玄暉」，「解道『江南斷腸』句，世間惟有賀方回」等語，皆祖其意也。

詩人挪用他人詩句鑲嵌詩中，詩中有詩，就像畫中畫、戲中戲、鏡中鏡、幻中幻，這種鑲嵌使詩歌不再指涉外物而指向先前的一首詩。有趣的是，這段議論涉及張祜 / 杜牧 / 鄭谷 / 葛立方層層的套用與評論，就像相互鑲嵌、映射、稼接的四面鏡子。杜牧（803 - 852）原詩見於〈酬張祜處士見寄長句四韻〉：

七子論詩誰似公？曹劉須在指揮中。薦衡昔日知文舉，（原注：令狐相公會表薦處士。）乞火無人作蒯通。北極樓臺長挂夢，西江波浪遠吞空。可憐「故國三千里」，虛唱歌詞滿六宮。（處士詩曰：「故國三千里，深宮二十年。一聲河滿子，雙淚落君前。」）（卷 523，頁 5983）

杜牧追溯文學批評的傳統（七子論詩），現在，讀者（杜牧）挪用作者（張祜）的詩再加以評論，「可憐『故國三千里』，虛唱歌詞滿六宮」，再以自注銘寫稼接的互文痕跡。被引用的詩句彷彿不再只是一些字，而是某種擬象（simulacrum），既是被用來拼貼的物件，又只是一種符號。「故國三千里」被刻意建構為某種雙聲話語

何文煥輯：《歷代詩話》（北京：中華書局，1981年），頁 516。

(double-voiced discourse)：張祜的聲音，杜牧的聲音，詩裡宮女的聲音，層層道出歷經滄桑不被了解的命運。這是一個被重新「裱糊」的句子，置入引號，多重聲音交相迴盪。這首詩示範詩句被分解、挪用、拼貼、重構的過程，試圖納入文學傳統，建構聲譽，使「故國三千里」成為經典名句。葛立方問道：「祜之詩名安得不重乎」？這種引用也是一種後設閱讀，「故國三千里」從此成為張祜整體詩境的象徵。一個更後來的讀者——讀者的讀者——鄭谷(851 - 910 ?)對這個評論作出再評論，鄭谷〈高蟾先輩以詩筆相示抒成寄酬〉說：

張生「故國三千里」，知者唯應杜紫微。(原注：杜牧舍人贈張祜處士云：「可憐『故國三千里』，虛唱歌詞滿六宮。」) 君有「君恩秋後葉」，可能更羨謝玄暉。(蟾有〈後宮詞〉云：「君恩秋後葉，日日向人疏。」) (卷 675，頁 7733)

鄭谷複述杜牧，並複述杜牧所複述的張祜，稼接另一個詩人高蟾。鄭谷同樣以注解銘寫互文的紋路，鄭谷鑲嵌杜牧鑲嵌張祜，裱糊的裱糊的裱糊。張祜、高蟾被納入「宮詞」的文學系譜，以閨怨、恩情隱喻讀者的賞識。讀者鄭谷講述這些故事，彷彿證實他眼光卓越，而葛立方是一個更後來的講述者，他的眼光自然更形優越。這些論述形成一個迷宮似的文學故事，形成一種詩歌接力，閱讀接力，佈滿令人迷惘的分歧、裂縫與競爭。

葛立方提到的另一個例子更為出名，年代也更早：謝朓，準確說是李白(701 - 762)引用的謝朓。李白〈金陵城西樓月下吟〉說：「月下沈吟久不歸，古來相接眼中稀。解道『澄江淨如練』，令人長憶謝玄暉。」(卷 166，頁 1720) 什麼是「古來相接眼中稀」？這句詩道出「稼接」建構歷史的偉力，這個斷片(fragment)——澄江淨如練——陳述真實(澄江)與藝術(如練)的關係，挑戰真實與虛構的觀念，但是「澄江淨如練」被引用後就成為某種既成的、給定的指示物(referent)，一個實物殘片，彷彿「澄江淨如練」成為一種新現實，可以搬來挪去。這個鑲嵌的區域造成一個令人暈眩的空洞，既是又不是詩句，既真實又純屬虛構，徘徊在無以名狀的深淵。符號疆界被徹底打破：既通向謝朓代表的互文性(intertextuality)歷史，也揭開真實與虛構相

互映射的迷宮。這或許就是李白沈吟不歸的原因，他愕然發現文學不可思議的魔力，一種改寫真實與虛構的奇幻經驗。

李白似乎很著迷這種鑲嵌技巧，這種技巧最初想必令人非常吃驚，就這樣，赤裸裸將謝朓詩句據為己有，既完全認同，又直接竊佔。對更後來的讀者來說，這種行為彷彿充滿挑釁，黃庭堅是其中一個被激起的讀者，〈題晁以道雪鴈圖〉說：

飛雪灑蘆如銀箭，前鴈驚飛後回眄。憑誰說與謝玄暉，莫道「澄江靜如練」。（任淵注：李太白〈烏棲曲〉「銀箭金壺漏水多」，此借用。又詩「解道澄江靜如練，令人長憶謝玄暉」，此反而用之，言不若於此景物中道出一句也。）

任淵注指出更多挪用前人的痕跡，「借用」是挪用字面，像「銀箭」；「反而用之」是某種翻案，「憑誰說與謝玄暉，莫道『澄江靜如練』」，黃庭堅與其說是對著謝朓說話，不如說是對著李白說話，「莫道」挑戰的是李白的「解道」。黃庭堅以宋人的親歷美學「言不若於此景物中道出一句」，重寫李白詩觀，透過借用、鑲嵌、翻案挑戰古人。矛盾的是，宋人意圖建構某種真實哲學（於此景物中道出），然而整首詩徹頭徹尾只是一種互文性的書寫。

在論詩詩中，注解（自注）是一種奇特的補充（supplement）。賈島（779？-843）有一首奇特的詩，出現在另一首詩的注解裡。魏泰《臨漢隱居詩話》說：

賈島云「獨行潭底影，數息樹邊身」，其自注云：「二句三年得，一吟雙淚流。知音如不賞，歸臥故山秋。」不知此二句有何難道，至於三年始成，而一吟淚

李白喜愛這種鑲嵌的技巧，如〈酬殷明佐見贈五雲裘歌〉說：「頓驚謝康樂，詩興生我衣。襟前『林壑斂暝色』，袖上『雲霞收夕霏』。」（卷167，頁1728）詩句彷彿鑲嵌在衣服上。

任淵等：《黃山谷詩集注》（台北：世界書局，1960年），內集，卷7，頁77。

就像帕特里莎·渥厄（Patricia Waugh）所說：「通過不斷的變化，通過上下文的顯露，後設文本揭開了創造／描寫的悖論。……後設的文本表明，文學虛構不可能模擬或是『再現』世界，而只能模擬或『再現』話語，正是由話語交互建造著虛構的世界。」帕特里莎·渥厄著，錢競、劉雁濱譯：《後設小說：自我意識小說的理論與實踐》（台北：駱駝出版社，1995年），頁114。

下也？

這首詩記錄辛酸的寫作過程，用以解釋另一首詩，既是文本也是評論，既是書寫也是閱讀，最終呼喚理想讀者（知音）的賞識。自注使隱匿在文本背後的互文性顯形，如貫休《懷諸葛珏二首·其一》：

諸葛子作者，詩曾我細看。出山因覓孟，踏雪去尋韓。（原注：遇孟郊、韓愈于洛下。）謬獨哭不錯，（諸葛云：「思牽吳岫起，吟索剡雲開。」），常流飲實難。（諸葛曾為僧，名然。有詩云：「到處自鑿井，不能飲常流。」）知音知便了，歸去舊江干。（卷 830，頁 9354）

注解除了解釋詩意，也連接他人詩句，指明互文的痕跡，詩歌變成某種開放的、充滿引號、指向其他詩歌的事物。詩文自注盛行的時間恰好也是中晚唐，自注來自一種自我解釋的需要，提供文本的補充，坦承文本不完整，更加證實他者的渴望。論詩詩由於語言精練，清代論詩詩經常附加連篇累牘的自注，宛如一篇小詩話。貫休這首詩還透露愈來愈大的世俗壓力，「謬獨哭不錯，常流飲實難」，「常流」隱喻世俗大眾，修睦〈寄貫休上人〉則說：「常語亦關詩，常流安得知？」（卷 849，頁 9617）作者和大眾開始產生分裂，這是中晚唐詩人面臨的新課題，貫休慣用的策略是挪用常語，這是另一種互文性的抵抗策略：舊詞新用，藉以重寫、顛覆世俗成規。

何文煥輯：《歷代詩話》，頁 326。

錢鍾書曾論中晚唐詩文自注甚詳，他說：「至於宣意陳情，斷宜文中言下，尋味可會，取足於己，事同無待；苟須自註，適見本文未能詞妥義暢，或欠或漏，端賴彌補，則不若更張改作之為愈矣。」自注暴露文本的不完整，有待補充，錢鍾書：《管錐編》（北京：中華書局，1984 年），頁 1287。張伯偉說：「清人論詩詩的自注，有時實如一則小詩話。此種詩中自注較多的有錢謙益、王士禎、厲鶚、陳世綬、林昌彝、譚嗣同等，他們或注出處，或箋故實，或釋正文，或辨真偽，有時不免疊床架屋，節外生枝。這既有為了彌補論詩詩的局限的原因，也與清人喜歡在詩中賣弄學問有關。」張伯偉：〈論詩詩的歷史發展〉，收入《中國詩學研究》（瀋陽：遼海出版社，2000 年），頁 258。

形象批評

「形象批評」是論詩詩另一種常見的特徵。意象語言 (image language) 是詩的特徵，那麼這是一種以形象隱喻形象的後設語言。錢鍾書舉出許多「鋪陳擬象」的論詩詩：

七律題詩文卷多用此法，如章孝標〈覽楊校書文卷〉云：「情高鶴立崑崙峭，思壯鯨跳渤海寬」；殷文圭〈覽陸龜蒙詩卷〉云：「峭如謝桂虬蟠活，清似緱山鳳路孤」；羅隱〈和禪月大師見贈〉云：「秀似谷中花媚日，清如潭底月圓時」；陸龜蒙〈謝人詩卷〉云：「談仙忽似朝金母，說豔渾如見玉兒」；……竊謂義山〈錦瑟〉，實即此製，特詞旨更深妙耳。人嘗稱柯律治 (Coleridge) 〈呼必賚汗〉以詩評詩，為英語中此體絕群超倫之作。〈錦瑟〉一篇借比興之絕妙好詞，究風騷之甚深密旨，而一唱三歎，遺音遠籟，亦吾國此體絕群超倫者也。

這些象喻用來描述詩的風格，常見格式是以評語領句，加上喻詞和比喻：評語（高、壯、峭、清、秀等）+ 如（似）+ 象喻，如「秀似谷中花媚日，清如潭底月圓時」。這些象喻經常連珠排比，最終彷彿形成某種隱喻的世界觀，虛中《流類手鑑》呈現的正是這樣的隱喻世界。這種語言也造成真實與虛構的相互侵蝕，相互穿越，如（似）是喻詞，詩歌召喚自然物象進入詩中，進而文本化（變成形容詞），文本與自然不斷

錢鍾書：《談藝錄》，頁 370。章孝標〈覽楊校書文卷〉全詩以形象語言寫成：「跪伸霜素剖琅玕，身墮瑤池魄暗寒。紅錦晚開雲母殿，白珠秋寫水晶盤。情高鶴立崑崙峭，思壯鯨跳渤海寬。誰有軒轅古銅片，為持相並照妖看。」（卷 506，頁 5755）透過神話隱喻展開一個幻設空間，閱讀就像墜入深淵（身墮瑤池），批評則像照妖鏡（古銅片）。

晚唐虛中《流類手鑑》幾乎是某種比喻手冊，〈物象流類〉舉「日午、春日比聖明也」，「殘陽、落日比亂國也」甚詳；徐夔《雅道機要》〈明物象〉也說：「殘月，比佞臣也；珍珠，比仁義也；鴛鴦，比君子也；荊榛，比小人也矣。以上物象不能一一遍舉。」在晚唐五代詩格著作中，幾乎形成某種隱喻的世界觀，張伯偉編：《全唐五代詩格彙考》（南京：江蘇古籍出版社，2002 年），頁 418、426。

轉喻，最終喪失內外表裡之分，彷彿一切都是隱喻，都是幻影。形象批評造成一種獨特的後設效果，蘇珊·桑塔格 (Susan Sontag) 說：「談論風格，是談論藝術作品的總體性的一種方式。正如一切有關總體性的話語一樣，談論風格，也必須有賴於隱喻。而隱喻卻使人誤入歧途。……的確，一切有關風格的隱喻都實際等同於把實體置於內部，風格置於外部。把這個隱喻倒轉過來，或許更得要領：實體或題材在外，風格在內。」文學批評史上的風格問題總是陷入某種總體性的窠臼 (時代、流派、類型)，論詩詩的魅力並非高、壯、峭、清、秀這些斷語，而在形式與內容、內在與外在的穿越和侵蝕，顛倒了表裡關係。論詩詩具有一種抗拒解釋 (against interpretation) 的傾向，因為論詩詩所要批評的就是自己，不可能客觀論證，只能自我展示，以片言隻語隱喻自身。這種傾向既是某種自說自話，又永遠背離自己，朝向他者。

中晚唐詩人喜歡使用神話意象，使真實與虛構的錯位幻覺更形明顯。如貫休〈選舉人歌行卷〉：

厚於鐵圍山上鐵，薄似雙成仙體縵。蜀機鳳雛動整翬，珊瑚枝枝撐著月。王愷家中藏難掘，顏回飢僂愁天雪。古松直筆雷不折，雪衣女啄蟠桃缺。珮入龍宮步遲遲，繡簾銀殿何參差。即不知驪龍失珠知不知？ (卷 826，頁 9308)

這首詩充滿象喻語言，展示詩的姿態，在一個後設空間嬉戲。神話提供一個虛構的場域，如真似幻，詩歌空間於焉出現。貫休使用艱澀的語言，離奇的典故，隱喻彷彿不是用來說明而是暴露表意的困境，說明不可說明的事物。這似乎就是中晚唐苦吟詩人的處境，某種詩的阻礙與斷裂，一種永不停息的追問與掙扎。在詩的結尾，詩人被描寫成一個掠奪者，「不知驪龍失珠知不知」？唐人習慣在詩的結尾讓語言自行消解，讓世界呈現，杜甫〈寄岑參高適三十韻〉說「意愜關飛動，篇終接混茫」 (卷 225，頁 2427)，〈八哀詩·故右僕射相國張公九齡〉說「詩罷地有餘，篇終語清省」 (卷

帕特里莎·渥厄說：「在後設的文本中，卻會『暴露』真實與虛構世界的在本體論意義上的差別，『暴露』那些偽裝成這種差別的文學成規。」《後設小說：自我意識小說的理論與實踐》，頁 37。桑塔格：〈論風格〉，收入桑塔格著，程巍譯：《反對闡釋》 (上海：上海譯文出版社，2003 年)，頁 20。

222，頁 2355），這些結尾都是某種後設語言，賁休改用一種茫然的問號，宣稱詩人是宇宙的掠奪者，然而我們弄不清楚，被掠奪的是世界的真實，抑或只是符號的自我摧毀？

二、存有的深淵

所有的詩都是潛在的後設詩歌，都在表述詩為何物，差別只是這種意識的強弱程度而已。從盛唐李杜開始，這種後設意識明顯增強。李白對南朝謝朓的崇拜眾所周知，但很少人真正理解其原因。有一次，李白在月下陷入沈思，〈金陵城西樓月下吟〉說：

金陵夜寂涼風發，獨上高樓望吳越。白雲映水搖空城，白露垂珠滴秋月。月下沈吟久不歸，古來相接眼中稀。解道澄江淨如練，令人長憶謝玄暉。（卷 166，頁 1720）

李白詩中的金陵、眺望總是使人聯想謝朓，李白甚至透過謝朓的眼光觀看世界。這首詩出現某種幻影，「白雲映水搖空城」，鏡花水月可看作詩歌幻設空間的隱喻，「白露垂珠滴秋月」，水中幻影搖撼著真實（搖空城），甚至使真實破碎（滴秋月），彷彿詩歌足以撼動、摧毀存有。這首詩同時也是李白對前代詩人的閱讀，只有從後設層面才能完整理解這首詩，「澄江淨如練」是真實與虛構的並置和轉喻，這就是謝朓的奧秘，藝術改變現實的偉力。李白稼接謝朓名句「澄江淨如練」，是一個後設標記（mark），詩人書寫宇宙，畫破存有的寂靜，詩與詩交互指涉，李白沈吟不歸是因為驚覺藝術的魔力，詩歌甚至讓歷史性成為可能：「古來相接眼中稀」，詩道說存有，讓歷史發生，進而形成一條連接古今詩人的歷史環鍊。

換言之，〈金陵城西樓月下吟〉訴說詩與存有的關係，藝術的偉力，歷史意識的發生，建構一種詩人與詩人、作者與讀者的傳承譜系。李白〈謝公亭〉也是這樣的詩：

謝公離別處，風景每生愁。客散青天月，山空碧水流。池花春映日，窗竹夜鳴秋。今古一相接，長歌懷舊遊。（卷 181，頁 1849）

李白以回憶者的姿態懷念謝朓，「謝公離別處，風景每生愁」，李白發現他眼前的風景已經被謝朓改寫了，世界早已被閱讀過了。人們看見赤裸裸的自然嗎？這首詩就像謝朓〈新亭渚別范雲〉的回音：「洞庭張樂地，瀟湘帝子游。雲去蒼梧野，水還江漢流。……」謝朓送別范雲，李白送別友人，李白就像謝朓的續集，「雲去」隱喻「客散」，彷彿李白實現了謝朓的送別，人聚人散，最終留下世界不可抹除的底色：青天 / 月，碧水 / 流。表面上「池花春映日，窗竹夜鳴秋」純屬寫景，實際上並置「日」「夜」「春」「秋」構成一種永恆的循環，暗中引述謝朓〈冬日晚郡事隙〉詩句：「颯颯滿池荷，飕飕蔭窗竹」，這是未加引號的引語，一切都被寫過說過，所有文本都潛在的相互交織。只有理解詩歌的存有意含，才能真正明瞭李白為什麼說「今古一相接，長歌懷舊遊」：詩人書寫世界，賦予世界以意義，詩歌使共同經驗（離別）和存在的命運成為可能，詩歌使歷史意識得以發生，構成歷史傳遞（今古一相接），海德格（Martin Heidegger）說：「藝術是歷史的，作為歷史，它是在作品中真理的創造性保存。藝術作為詩發生。……如此這般在於藝術的天性是一起源：它是真理進入存在的獨特的方式，此即成為歷史性。」

這些思索還貫穿另一個主題，尚待探討：藝術與世界，真實與幻覺。李白〈秋登宣城謝朓北樓〉說：

江城如畫裡，山晚望晴空。兩水夾明鏡，雙橋落彩虹。人煙寒橘柚，秋色老梧桐。誰念北樓上，臨風懷謝公？（卷 180，頁 1839）

李白在謝朓樓上眺望，看見一個「如畫」的風景，這仍然是謝朓的眼光，這首詩就像謝朓名詩〈晚登三山還望京邑〉的回音：「灞涘望長安，河陽視京縣。白日麗飛甍，參差皆可見。餘霞散成綺，澄江靜如練。喧鳥覆春洲，雜英滿芳甸。……」李白的眺望疊加著謝朓的眺望，「如畫」係由繪畫提供觀看模式，「兩水夾明鏡，雙橋落彩

海德格：〈藝術作品的本源〉，收入海德格著，彭富春譯：《詩·語言·思》（北京：文化藝術出版社，1991年），頁72。

這種觀看李白在〈答杜秀才五松見贈〉說得很清楚：「聞道金陵龍虎盤，還同謝朓望長安。」（卷178，頁1819）〈三山望金陵寄殷淑〉也說：「三山懷謝朓，水澹望長安。」（卷173，頁1778）

虹」，真實與幻覺相互交織，明鏡、彩虹是虛幻的，兩水、雙橋是真實的，這個句子回應了謝朓名句「餘霞散成綺，澄江靜如練」，該詩也是真實和虛構的並置交織。表面上「人煙寒橘柚，秋色老梧桐」還是寫景，實際上同樣是謝朓的回響：「切切陰風暮，桑柘起寒煙」（〈宣城郡內登望〉），「南中榮橘柚，寧知鴻鴈飛」（〈酬王晉安〉）。結尾的詢問意味深長，「誰念北樓上，臨風懷謝公」，我們要問，誰是誰？「誰」指的是更後來的讀者：後代有誰，站在相同位置，回憶李白並回憶李白所回憶的謝朓？這首詩探測詩歌改寫宇宙，建構歷史，影響感知，傳遞經驗的偉力。上述登樓、送別、懷古三首詩，實際上都深具後設性，都試圖展示詩為何物。這些解釋使我們更能理解李白一件軼事，馮贇《雲仙散錄》說：「李白登華山落雁峰，曰：此山最高，呼吸之氣，想通天帝坐矣。恨不攜謝朓驚人詩來，搔首問青天耳！」「驚人詩」絕非只是謝朓美麗的修辭，而是因為詩歌道說存有，威脅上帝，僭竊造物者的創造力，道出人類的聲音。

詩歌與藝術改變人們感知世界的方式，這就是中晚唐「如詩」、「如畫」大量出現的意義。世界像一張畫，像一首詩，孟郊（750 - 814）〈同畫上人送郭秀才江南尋兄弟〉說：「地上春色生，眼前詩彩明。」（卷 379，頁 4247）世界詩意化、美學

馮舒已指出李白：「直作宣城語，幾不可辨。」李白是以謝朓的聲音說話。方回選評、李慶甲集評校點：《瀛奎律髓彙評》（上海：上海古籍出版社，2005 年），卷 1，頁 10。南朝詩人開始對藝術與幻覺的關係感到興趣，謝朓〈後齋迴望〉說：「夏木轉成帷，秋荷漸如蓋。」謝朓也有「如鏡」的用例，《奉和隨王殿下 其八》說：「方池含積水，明流皎如鏡。」謝朓著，曹融南校注集說：《謝宣城集校注》（上海：上海古籍出版社，1991 年），卷 3，頁 230；卷 5，頁 373。

謝朓的眺望，或許也受李白這些詮釋的影響，成為一種特徵，唐人經常意識到謝朓的影響力，如李端〈早春雪夜寄盧綸兼呈祕書元丞〉說：「聞君隨謝朓，春夜宿前川。看竹雲垂地，尋僧月滿田。」（卷 285，頁 3248）白居易〈窗中列遠岫〉說：「宣城郡齋在，望與古時同。」（卷 461，頁 5246）晚唐陸龜蒙〈懷宛陵舊遊〉說：「陵陽佳地昔年遊，謝朓青山李白樓。」（卷 629，頁 7223）無可〈過杏溪寺寄姚員外〉說：「謝公多晚眺，此景在南樓。」（卷 813，頁 9151）

馮贇編：《雲仙散錄》（北京：中華書局，1998 年），頁 9，〈問青天〉。

參淺見洋二：〈晚唐五代詩詞中的風景與繪畫〉，收入《唐代文學研究》，第 3 輯，桂林：廣西師大出版社，1992。筆者也有詳細論述，參楊玉成：〈世界像一張畫：唐五代「如畫」的觀念系譜與世界圖景〉，《東華漢學》第三期（2005 年），頁 113 - 218。

化了。「如詩」、「入詩」的說法愈來愈多，不勝枚舉，一種新的世界圖景逐漸形成。晚唐李中是李白之後的一個登樓者，《和潯陽宰感舊絕句五首·其二》回應更早的詩歌：「潯陽物景真難及，練瀉澄江最好看。曾上虛樓吟倚檻，五峰擎雪照人寒。」（卷 750，頁 8540）李中無可避免的受謝朓、李白影響。〈其三〉接著展開一個如畫的世界：「園林春媚千花發，爛熳如將畫幃看」，世界就像一座「畫幃」。藝術（詩、畫）成為觀看世界的基本框架，甚至迅速模式化，開始出現許多「詩歌道具」，杜荀鶴大概是最明顯的格套化詩人，〈春日山居寄友人〉說：

野吟何處最相宜？春景暄和好入詩。高下麥苗新雨後，淺深山色晚晴時。（卷 692，頁 7955）

杜荀鶴試圖說明怎樣的景色是詩意的？麥苗、新雨、山色、晚晴，這些事物被看作是詩意的，存有迅速淪為一種成規。杜荀鶴〈登石壁禪師水閣有作〉同時提到如詩與如畫：「石壁早聞僧說好，今來偏與我相宜。有山有水堪吟處，無雨無風見景時。漁父晚船分浦釣，牧童寒笛倚牛吹。畫人畫得從他畫，六幅應輸八句詩。」（卷 692，頁 7974）某些特定的「景」——山、水、漁父、牧童——被看作是詩意（堪吟）的，結尾比較詩與畫，宣稱詩勝過畫。詩歌變成一種「裝置」，一個世界圖景既定的模式和格套，得以不斷複製生產。

從思想史來看，「如畫」、「如詩」將世界文本化，可以看作唐代人文主義的一

如朱慶餘〈同友人看花〉：「尋花不問春深淺，縱是殘紅也入詩。」（卷 514，頁 5877）魚玄機〈題隱霧亭〉：「春花秋月入詩篇，白日清宵是散仙。」（卷 804，頁 9051）韋莊〈袁州作〉：「煙霞盡入新詩卷，郭邑閒開古畫圖。」（卷 698，頁 8032）

杜荀鶴詩開始明顯的格套化，這點方回已經指出：「荀鶴詩首首相似，定是頷聯作一串，景（頸）聯體物。」方回：《瀛奎律髓》（合肥：黃山書社，1994年），卷3，頁45，杜荀鶴〈經廢宅〉批語。中晚唐詩人多少具有格套化的傾向，聞一多〈賈島〉說：「為什麼單做五律呢？……為他們起見，當時最通行的體裁——五律就夠了。一則五律與五言八韻的試帖最近，做五律即等於做功課，二則為拈拾點景物來烘托出一種情調，五律也正是一種標準形式。」聞一多：〈賈島〉，收入《聞一多全集》（武漢：湖北人民出版社，1993年），冊6，頁57。

小川環樹指出「詩景」、「入詩」、「詩境」等詞都從中唐詩人開始出現，見〈風景的意義〉，收入小川環樹著，譚汝謙等編譯：《論中國詩》（香港：中文大學出版社，1986年），頁22-28。

種展現。如果宇宙是一個巨大的「文」，那麼一切詩歌都注定相互交織，相互稼接，都在一個後設空間遊戲。孟郊《戲贈無本·其二》說：

燕僧聳聽詞，袈裟喜新翻。北岳厭利殺，玄功生微言。天高亦可飛，海廣亦可源。文章沓無底，斷掘誰能根？夢靈髣髴到，對我方與論。拾月鯨口邊，何人免為吞？燕僧擺造化，萬有隨手奔。補綴雜霞衣，笑傲諸貴門。將明文在身，亦爾道所存。朔雪凝別句，朔風飄征魂。再期嵩少遊，一訪蓬蘿村。春草步步綠，春山日日暄。遙鶯相應吟，晚聽恐不繁。相思塞心胸，高逸難攀援。（卷377，頁4235）

這首詩涉及文學的本體，「將明文在身，亦爾道所存」來自前述的人文主義。文學是無底的深淵，「天高亦可飛，海廣亦可源。文章沓無底，斷掘誰能根」？從後設觀點來看，這是文學構架（frame）的喪失，文學是一種「無根」的事物。孟郊將詩人賈島（無本）設想為造化的代理人，一個向世界挑戰的蠶食鯨吞者，「拾月鯨口邊，何人免為吞」？詩人役使萬物，「萬有隨手奔」；補充天地，「補綴雜霞衣」，這首詩充滿後設意味，徘徊在無根與創造、完整與殘缺、競爭與吞食的邊界。這種無根的飄浮，改寫造化的能力，無疑是怪誕詩人讓世界怪異變形的深層原因。

晚唐五代詩僧進一步發展詩的存有向度。最受矚目的是詩與禪的關係，有些禪偈本身就是一種形上詩，周朴〈天門靈泉院〉在詩中鑲嵌禪偈：「華亭參後最幽玄，一句能教萬古傳。『猿抱子歸青嶂後，鳥銜花落碧崖前』。雖知物理無窮際，卻恐滄溟有盡年。為報五湖雲外客，何妨來此老林泉。」談論存有成為晚唐五代論詩詩顯著的特徵，齊己《寄謝高先輩見寄二首·其二》說：

詩在混茫前，難搜到極玄。有時還積思，度歲未終篇。片月雙松際，高樓閣水

詩禪合一是晚唐五代論詩詩一個常見的話題，齊己〈寄鄭谷郎中〉說：「詩心何以傳？所證自同禪。覓句如探虎，逢知似得仙。神清太古在，字好雅風全。曾沐星郎許，終慚是斐然。」（卷840，頁9478）〈寄鄭谷郎中〉說：「人間近遇風騷匠，鳥外曾逢心印師。除此二門無別妙，水邊松下獨尋思。」（卷847，頁9592）

陳尚君輯校：《全唐詩補編》（北京：中華書局，1992年），頁1164。中二聯為中和間僧傳明偈語。

邊。前賢多此得，風味若為傳。（卷 841，頁 9504）

「詩在混茫前」涉及詩的本體層次，論詩詩提供一個談論存有的詩歌場域，李中〈覽友人卷〉說：「新詩開卷處，造化竭精英。雪霽楚山碧，月高湘水清。初吟塵慮息，再味古風生。自此寰區內，喧騰二雅名。」（卷 749，頁 8530）李中感受到詩歌書寫存有「造化竭精英」的威力，雪、月、楚山、湘水各種物象被織入書寫の後設空間。詩人探索宇宙的深淵與奧秘，五代廖融〈謝翁宏以詩百篇見示〉說：「高奇一百篇，造化見工全。積思遊滄海，冥搜入洞天。神珠迷罔象，端玉匪雕鐫。休嘆不得力，離騷千古傳。」（卷 762，頁 8654）詩人竊佔造化者的創造力，述說存有（造化）、神思（積思、冥搜）、語言（神珠、端玉），宣告文學不朽，開啟歷史的傳遞。

三、詩人自畫像

唐代詩人開始透過詩歌建構詩人形象，早期著名的例子是杜甫〈樂遊園歌〉：「此身飲罷無歸處，獨立蒼茫自詠詩。」（卷 216，頁 2261）這是一種「詩人」的姿態，詩人透過詩歌建構出來的自我形象。中晚唐出現許多題為自題、自敘、自述、自紀、言懷、言志的詩，這些詩既不陳述生平傳記，也不是尋常抒情詠懷，這是第一批以詩人身分書寫自我的詩，試圖表述何謂詩人？朱慶餘〈自述〉說：「詩人甘寂寞，居處遍蒼苔。後夜蟾光滿，鄰家樹影來。豈知蓮帳好，自愛草堂開。願答相思意，援毫愧不才。」（卷 514，頁 5878）朱慶餘多次以「詩人」稱呼自己，一個住家滿佈苔蘚，不合時宜，靠詩情畫意（月光、樹影）過活的人。杜荀鶴〈自敘〉則說：

「覓搜」「冥搜」已成為晚唐五代流行的術語，徐夔《雅道機要》解釋說：「凡為詩須搜覓。……凡搜覓之際，宜放意深遠，體理玄微。不須急就，惟在積思，孜孜在心，終有所得。古人為詩，或云得句先要領下之句，今之欲高，應須緩就，若閬仙經年，周朴盈月可也。」張伯偉編：《全唐五代詩格彙考》，頁 445。

符蒙〈贈同居友人〉說：「有情天地內，多感是詩人。見月長憐夜，看花又惜春。愁為終日客，閑過少年身。寂寞正相對，笙歌滿四鄰。」（《全唐詩補編》，頁 1347）詩人被看作是一種多愁善感，身世寂寞的人。

酒甕琴書伴病身，熟諳時事樂於貧。寧為宇宙閒吟客，怕作乾坤竊祿人。詩旨未能忘救物，世情奈值不容真？平生肺腑無言處，白髮吾唐一逸人。（卷 692，頁 7975）

杜荀鶴將自己看作「宇宙閒吟客」，詩人彷彿被擬象化了，像一張置入畫框，精心製作靜止不動的畫像。杜荀鶴自稱「熟諳時事」，但他自願放棄一切，詩人是某種社會（竊祿、世情）的邊緣人：閒吟客。這首詩充滿牢騷，略顯病態（病身），卻又倍感驕傲。尚顏〈自紀〉則說：

諸機忘盡未忘詩，似向詩中有所依。遠境等閒支枕覓，空山容易杖藜歸。清猿一一居林叫，白鳥雙雙避釣飛。欲畫淨名居士像，焚香願見陸探微。（卷 848，頁 9601）

這首詩呼籲將自己變成一張畫，尚顏以「支枕覓」、「杖藜歸」擺出詩人姿態，就像一種特寫，徵求畫家將自己畫下來：「焚香願見陸探微」。這些詩像一面自我再現的鏡子，但這是一面怪異的鏡子：將自我詩意化、虛構化，自我就是鏡子本身，又是被反射的對象，既自我觀看也自我疏離，自己贈送給自己，兩個自我，雙重影像。

法國作家布朗肖（Maurice Blanchot）談到寫作的孤獨：「在他身上說話的，是這種事實，即不管何種方式，他不再是他自己，他已不再是任何人。『他』取代了『我』，這就是作家在作品中所遇到的孤獨。」中晚唐還出現許多題為自諷、自遣、自惜、自勉、自問的詩，自問自答，某種自我的戲擬（self-parody）。劉叉有一首詩叫做〈自問〉：

杜荀鶴〈自述〉也可看作一首論詩詩：「四海欲行遍，不知終遇誰？用心常合道，出語或傷時。擬作閒人老，慚無（一作為）識者嗤。如今已無計，祇得苦于詩。」（卷 691，頁 7930）同樣苦於干謁，不得不認同詩人的命運，安於苦吟。

布朗肖著，顧嘉琛譯：《文學空間》，頁 10。布朗肖區分「本質的孤獨」和「世上的孤獨」，他說：「當我獨自一人時，並非是我在那裡，我遠離的並非是你，也不是其他人和外界。……於是人意識到了自身，作為同存在的分離和存在的不在場，人意識到了這一點，即他的本質源於不存在。」（頁 258 - 259）孤獨並非作為自我，而是朝向他者。

自問彭城子，何人授汝顛？酒腸寬似海，詩膽大於天。斷劍徒勞匣，枯琴無復弦。相逢不多合，賴是向林泉。（卷 395，頁 4447）

劉叉自問：為何你這麼瘋顛？這首詩的自我形象是矛盾的，既狂妄自大（詩膽大於天），又失意自憐（相逢不多合），透露了內心的焦慮與分裂。孟郊〈夜感自遣〉則說：

夜學曉未休，苦吟神鬼愁。如何不自閒，心與身為讎？死辱片時痛，生辱長年羞。清桂無直枝，碧江思舊遊。（卷 374，頁 4203）

結尾「桂枝」透露這是一首科舉失利的詩。從思想史來看，科舉制度最重要的意義是形成一種傅柯（Michel Foucault）所謂自我的技術（techniques of self），漢代「鄉舉里選」被動等待推選，唐代進士則必須自我推薦，科舉制度建構一種主動爭取聲譽，自我管理，獲取功名的主體，科舉制度和主體哲學（先是禪宗，然後理學）在中晚唐同時興起，看來並不是偶然的。但相反的，考試的壓力與困難造成身心分裂，所謂「心與身為讎」，孟郊〈勸善吟〉也說：「顧余昧時調，居止多疏慵。見書眼時開，聞樂耳不聰。視聽互相隔，一身且莫同。天疾自難醫，詩癖將何攻？」（卷 373，頁 4189）寫作被看作一種疾病，中晚唐「詩癖」「詩病」「詩魔」的說法開始頻繁出現，這

此詩一作〈矢志夜坐思歸楚江〉，又作〈苦學吟〉。

自我的技術是建構主體的知識與權力的一套形式與實踐，參 Michel Foucault. 'Truth and Power' in Colin Gordon ed. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977* (New York: Random House, 1981), P.115. 傅柯在《性意識史》重伸了自我的技術的研究，他問道：「當人發現自己是瘋子時，當他自視為病人時，當他認識到自己是正在說話和工作的活生生的存在時，當他自我判決和懲罰罪行時，他是通過哪些探尋真相的遊戲來反思自己的存在的呢？人又是通過哪些探尋真相的歷程而認識到自己是具有欲望的人的呢？」福柯著，余碧平譯：《性經驗史》（上海：上海人民出版社，2005 年），頁 110。科舉制度先是形成一種自我推薦 / 隱藏的話語，準備考試則必須自我管理、控制時間、熟悉考試相關的知識與技巧，經唐宋元明清形成一個龐大的知識系統。

詩與疾病的關係由來已久，杰弗里·梅耶斯說：「詩人因觸怒眾神，故而得到殘疾的報應。……這一希臘傳統觀念表明，只有為藝術而受苦的人——如俄狄普斯、俄爾甫斯、普羅米修斯等神話人物，才有可能獲得與知識、真理、頓悟相當的藝術。認為痛苦乃是創造力中一個必不可少、甚至不可取代的部分的觀點，是當代文明的一個重要內容。」杰弗里·梅耶斯著，顧聞譯：〈疾病與藝術〉，《文藝理論研究》（1995 年，6 期），頁 86。

是唐宋主體哲學的背面，主體與病態、焦慮、瘋狂同時出現。新主體具有兩種相反的癥狀：自負與自嘲。狂妄自大的薛能（817？ - ？）有一首〈自諷〉：「千題萬詠過三旬，忘食貪魔作瘦人。行處便吟君莫笑，就中詩病不任春。」（卷 561，頁 6510）這樣自嘲的詩愈來愈多，詩人就像一種反英雄（anti-hero），彷彿只有厭棄自我才能確認自我。韓偓（842？ - 914？）甚至有一首叫〈格卑〉的詩，坦承詩不如畫，不如音樂，什麼也不是：「格卑嘗恨足牽仍，欲學忘情似不能。入意雲山輸畫匠，動人風月羨琴僧。南朝峻潔推弘景，東晉清狂數季鷹。惆悵後塵流落盡，自拋懷抱醉憤騰。」（卷 682，頁 7820）

詩賦取士產生一批專門寫詩的詩人，詩人贈答開始環繞著詩作為話題，成為建構詩人形象的另一種方式。孟郊《戲贈無本·其一》說：

長安秋聲乾，木葉相號悲。瘦僧臥冰凌，嘲詠含金瘡。金瘡非戰痕，峭病方在茲。詩骨聳東野，詩濤湧退之。有時踉蹌行，人驚鶴阿師。可惜李杜死，不見此狂癡。（卷 377，頁 4235）

中唐後「戲○○」、「嘲○○」、「調○○」這類詩愈來愈多。這些詩採取一種反諷的距離，將詩人（賈島）看作怪物，無可救藥的病態（金瘡、峭病、狂癡）。孟郊則形容自己得了「瘡」病，〈答盧仝〉說「鳳兮何當來，消我孤直瘡」（卷 378，頁 4242），孟郊還有一首〈訪疾〉，說的還是詩：「冷氣入瘡痛，夜來痛如何？瘡從公怒生，豈以私恨多。公怒亦非道，怒消乃天和。古有煥輝句，嵇康閑婆娑。請君吟嘯之，正氣

任華〈寄李白〉、〈寄杜拾遺〉是贈答的論詩詩較早的例子，〈寄李白〉說：「古來文章有能奔逸氣，聳高格，清人心神，驚人魂魄，我聞當今有李白。〈大獵賦〉，鴻猷文；嗤長卿，笑子雲，班張所作瑣細不入耳，未知卿雲得在嗤笑限？登廬山，觀瀑布，『海風吹不斷，江月照還空』，余愛此兩句；登天台，望渤海，『雲垂大鵬飛，山壓巨鰲背』，斯言亦好在。至於他作多不拘常律，振擺超騰，既俊且逸。或醉中操紙，或興來走筆，手下忽然片雲飛，眼前劃見孤峰出。而我有時白日忽欲睡，睡覺欻然起攘臂。任生知有君，君也知有任生未？……」（卷 261，頁 2902）這首詩有許多值得注意的特徵：首先，雜言的風格預示語言的解體，怪誕的風格，這種風格來自狂逸傳統，任華另有〈懷素上人草書歌〉顯示了這個脈絡。其次，這首詩對李白的寫作作了深入的想像和描寫，視為一個挑戰古人的狂士，並運用稼接技巧將李白詩句鑲嵌在詩中。

庶不訛。」(卷374,頁4200)詩是一種怪異的疾病,折磨自己,觸怒眾人,稱作「詩病」。還有一種詩的腫瘤,稱作「詩囊」。宇文所安說:「(孟郊)由於『苦吟』將引發寫詩的痛苦轉變為寫詩本身的痛苦,因而病痛不再是詩的背景條件,而是規範著詩人的寫作過程。……這種作詩的被迫性衝動,局限於被選中的極少數人即『詩人』,他們發現自己之疏離日常經驗乃是一種美德。」苦吟詩人將痛苦和疾病內在化,甚至成為詩的資本和條件,唐人普遍流行「詩能窮人」的論調,歐陽修修正為「詩窮而後工」,窮困變成詩人的資本。在文學史上,南朝的病態顯現為唯美頹廢,中晚唐則是躁鬱、發熱、焦慮、瘋狂,某種近代主體的癥狀,新型的疾病。

孟郊甚至自喻為呻吟的草蟲,〈病客吟〉說「客子晝呻吟,徒為蟲鳥音」(卷374,頁4198),《秋懷·其五》「病骨可剗物,酸呻亦成文」(卷375,頁4208),詩人就像草蟲,隱藏在不知名角落發出哀吟,為呻吟而呻吟,苦吟本身變成目的,草蟲成為中晚唐詩人一個流行的象徵。這個意象成為後代詩人極力想要驅逐的夢魘,蘇軾《讀孟郊詩二首·其一》說:「何苦將兩耳,聽此寒蟲號。」但蘇軾發現自己某種程度就是孟郊,第二首開頭說:「我憎孟郊詩,復作孟郊語。飢腸自鳴喚,空壁轉飢鼠。……」孟郊成為纏繞後人的一種惡夢與幽靈。元好問《論詩絕句》則說:「東野窮

如裴說〈寄曹松〉說:「莫怪苦吟遲,詩成鬢亦絲。鬢絲猶可染,詩病卻難醫。山暝雲橫處,星沈月側時。冥搜不可得,一句至公知。」(卷720,頁8261)

贊寧《宋高僧傳》:「(齊)己頸有瘤贅,時號詩囊。」贊寧:《宋高僧傳》(台北:文津出版社,1988年),卷30,頁752,〈梁江陵府龍興寺齊己傳〉。

宇文所安:〈苦吟的詩學〉,收入宇文所安著,田曉菲譯:《他山的石頭記——宇文所安自選集》(南京:江蘇人民出版社,2002年),頁116。

苦吟就像草蟲,這種說法始於武后時郭震(656-713)〈蛩〉:「愁殺離家未達人,一聲聲到枕前聞。苦吟莫向朱門裡,滿耳笙歌不聽君。」(卷66,頁759)宇文所安指出:「蟋蟀與蟬的鳴聲從未完全脫離於『苦吟』的境地,孟郊,第一個賦予苦吟以特殊意義的詩人,把自己的詩歌比喻為『寒蟬』。」宇文所安:〈苦吟的詩學〉,收入宇文所安著,田曉菲譯:《他山的石頭記——宇文所安自選集》,頁203。中晚唐草蟲成為詩人習見的比喻,韓愈〈送孟東野序〉也用了「以蟲鳴秋」的比喻,劉威〈冬夜旅懷〉說:「嫩葉不歸夢,晴蟲成苦吟。」(卷562,頁6523)徐夔〈新葺茆堂〉說:「素絲鬢上分愁色,絡緯床頭和苦吟。」(卷709,頁8161)

王文誥、馮應榴:《蘇軾詩集》(台北:學海出版社,1985年),卷16,頁797。蘇軾同年還有《中秋月寄子由三首·其一》說:「白露入肺肝,夜吟如秋蟲。坐令太白豪,化為東野窮。」(卷17,

愁死不休，高天厚地一詩囚。」這一系列詩人形象的發展，其極端就是某種幽靈，最典型的是「詩鬼」李賀（790 - 816）的〈秋來〉詩：

桐風驚心壯士苦，衰燈絡緯啼寒素。誰看青簡一編書，不遣花蟲粉空蠹？思牽今夜腸應直，雨冷香魂弔書客。秋墳鬼唱鮑家詩，恨血千年土中碧。（卷 390，頁 4400）

在一個寒蟲啼叫的秋夜（詩人就像寒蟲），李賀自稱「弔書客」，閱讀就像一種儀式，如果讀者不打開書籍（誰看青簡一編書），作品就會腐朽（粉空蠹），失去存在的意義。李賀在腦海中重演詩人（鮑照）陰魂不散的聲音，就像寓居在書頁中的幽靈，等待被閱讀。秋蟲來自時光消逝、死亡的恐懼，轉化為文字的悲歌與不朽的渴望。有趣的是，後人稱李賀為「詩鬼」主要就是根據這些詩，彷彿這是一首自我反射的後設詩歌，書寫、死亡、不朽、閱讀，構成一種奇特的幽靈詩學（spectropoétique）。賈島是另一個被看作草蟲，不斷被憑弔的幽靈，李頻〈哭賈島〉說：「恨聲流蜀魄，冤氣入湘雲。無限風騷句，時來日夜聞。」（卷 589，頁 6837）嗚咽的歌聲處處可聞，陰魂不散，在陰間仍繼續作詩。唐代詩人不斷重複這種憑弔的儀式，劉得仁是這個幽

頁 860）孟郊某種程度成為窮苦詩人的象徵。

姚奠中主編，李正民增訂：《元好問全集》（增訂本）（太原：山西古籍出版社，2004 年），卷 11，頁 270。

姚合〈寄賈島〉說：「草色無窮處，蟲聲少盡時。」（卷 497，頁 5640）〈喜賈島雨中訪宿〉說：「蟲聲秋併起，林色夜相連。」（卷 501，頁 5702）〈聞蟬寄賈島〉說：「秋來吟更苦，半咽半隨風。」（卷 502，頁 5707）賈島甚至被看作接近瘋了，姚合〈寄賈島〉說：「狂發吟如哭，愁來坐似禪。」（卷 497，頁 5634）

賈島是一個非常獨特的形象，他死後以幽靈形象不斷被憑弔、傳播，如李頻〈過長江傷賈島〉：「到得長江聞杜宇，想君魂魄也相隨。」（卷 587，頁 6812）詩人陰魂不散，在陰間還在吟唱。劉滄〈經無可舊居兼傷賈島〉：「碧雲迢遞長江遠，向夕苦吟歸思難。」（卷 586，頁 6798）曹松《吊賈島二首·其一》：「冥冥如搜句，宜邀賀監論。」（卷 716，頁 8234）貫休《讀劉得仁賈島集二首·其一》：「想得重泉下，依前與眾殊。」（卷 829，頁 9340）齊己〈經賈島舊居〉：「若有吟魂在，應隨夜魄迴。」（卷 838，頁 9443）〈讀賈島集〉：「這篇三百首，首首是遺冤。」（卷 843，頁 9525）可止〈哭賈島〉：「塚欄寒月色，人哭苦吟魂。」（卷 825，頁 9292）

靈系譜的後來者，《唐摭言》說：「劉得仁，……既終，詩人爭為詩以吊之，唯供奉僧栖白擅名。詩曰：『忍苦為詩身到此，冰魂雪魄已難招。直教桂子落墳上，生得一枝冤始消。』」 弔書或弔詩（憑弔詩人）彷彿變成論詩詩的一種獨特類型。劉得仁曾憑弔賈島，〈哭賈島〉殘句說「白日只如哭，黃泉免恨無」（卷 545，頁 6306），現在輪到他被後人憑弔，貫休挪用他的憑弔來憑弔他，〈懷劉得仁〉說：「詩名動帝畿，身謝亦因詩。『白日只如哭』，皇天得不知？」（卷 829，頁 9343）這是一種奇特的幽靈系譜，就像一種傳染病，從鮑照、李賀蔓延到賈島、劉得仁，自成一種幽暗魅影的歷史。「郊寒島瘦」是一個不斷再生產的形象，象徵某種幽暗、飄零、分裂的主體，每當唐、宋、明、清王朝晚期，就會再度重新發作。

有些詩故意擺出隨意的、偶然的姿態追問自己的前世今生，成為書寫自我的新方式，如貫休：

新詩一千首，古錦初下機。除月與鬼神，別未有人知。子期去不返，浩浩良不悲。不知天地間，知者更是誰？（《偶作二首·其一》，卷 826，頁 9310）

山為水精宮，藉花無塵埃。吟狂岳似動，筆落天瓊環。伊余自樂道，不論才不才。有時鬼笑兩三聲，疑是大謝小謝李白來。（〈山中作〉，卷 828，頁 9330）

王定保著，姜漢樞校注：《唐摭言校注》（上海：上海社會科學院出版社，2002 年），卷 10，頁 200，〈海敘不遇〉。《全唐詩》此詩作〈哭劉得仁〉，前二句略有不同：「為愛詩名吟至死，風魂雪魄去難招。」（卷 823，頁 9278）其他弔詩如杜荀鶴〈哭劉德仁〉：「賈島還如此，生前不見春。豈能詩苦者，便是命羈人？家事因吟失，時情礙國親。多應銜恨骨，千古不為塵。」（卷 691，頁 7941）〈春日閒居即事〉：「道合和貧守，詩堪與命爭。飢寒是吾事，斷定不歸耕。」（卷 691，頁 7946）

賈島的形象在文學史上具有獨特的意義，聞一多說：「從晚唐到五代，學賈島的詩人不是數字可以計算的，除極少數鮮明的例外，是向著詞的意境與詞藻移動的，其餘一般的詩人大眾，也就是大眾的詩人，則全屬於賈島。從這觀點看，我們不妨稱晚唐五代為賈島的時代。」又說：「為什麼幾乎每個朝代的末葉都有回向賈島的趨勢？宋末的四靈，明末的鍾、譚，以至清末的同光派，都是如此。」苦吟詩人有一種世紀末的情調，成為晚宋、晚明、晚清的特徵，聞一多：〈賈島〉，收入《聞一多全集》，冊 6，頁 60、61。

貫休展示一種神秘(鬼神)、孤獨(無人知)、解放(笑)的寫作境況,狂放的姿態,幽玄的笑聲,建構幽秘孤獨的自我。貫休召喚詩人四處遊盪的幽靈,「有時鬼笑兩三聲,疑是大謝小謝李白來」。論詩詩的孤獨傾向日愈增強,彷彿直接與存有(月、鬼神)對話,就像某種從沈默與虛空冒現的原初語言,面對無盡的外在,傅柯對後設語言提出一種另類的解釋,他說:「『我在講話』以它所指謂的論述作為對象,由此而得到支持,可是這論述其實闕如。『我在講話』只能將它的至上性(souverainete)安置在沒有其它語言的領域。……除非『我在講話』那沒有內容的纖薄性質向我們顯見時身處的虛空是一種絕對的敞開狀態,讓語言可以在這裡無盡地擴散,而主體——那講話的『我』——就分解、流散、崩離直至在這赤裸的空間裡消失為止。」論詩詩具有兩種相反傾向,或者說具有兩種解釋的方式:一是朝向詩歌的內聚性,一個自說自話的封閉空間,另一種則完全相反,朝向他者、語境、人群,一個疏異、怪誕、變形的陌生世界,一個語言崩解碎裂的虛構空間,這種傾向使詩意空間得以成立,離散、空白、消解,我不斷離散消解因而無所不在。

中晚唐出現許多指稱詩人的新詞:詩癖、詩魔、詩豪、詩敵、詩鬼、詩佛等。白居易〈閑吟〉談到詩魔:

自從苦學空門法,銷盡平生種種心。唯有詩魔降未得,每逢風月一閑吟。(卷

許多詩人都被魅影化了,齊己〈弔杜工部墳〉說:「唯應李太白,魂魄往來疲。」(卷843,頁9522)李洞〈送皇甫校書自蜀下峽歸觀襄陽〉則說:「苦吟懷凍餒,為弔浩然魂。」(卷721,頁8278)貫休類似的詩還有《古意九首·其四》:「乾坤有清氣,散入詩人脾。聖賢遺清風,不在惡木枝。千人萬人中,一人兩人知。憶在東溪日,花開葉落時。幾擬以黃金,鑄作鍾子期。」(卷826,頁9307)另外〈偶作〉也是作詩經驗的陳述:「十載獨局扉,唯為二雅詩。道孤終不雜,頭白更何疑?句冷杉松與,霜嚴鼓角知。修心對閒鏡,明月印秋池。」(卷829,頁9344)米歇爾·傅柯著,洪維信譯:《外邊思維》(台北:行人出版社,2003年),頁86。

傅柯說:「一般所謂嚴格意義下的『文學』的誕生,只有從表面看來才是一種內在化的過程。嚴格來說,它其實是通往『外邊』的過渡。……文學,並不是語言在令自己處身於『自身之外』的過程中披露了它的本性,這突如其來的清晰所揭露的是間距而不是摺疊,是符號的流散而不是回到自己當中。文學的『主體/題』(那在文學中講話和它所講及的)不是在其實證性的語言,而是語言以『我在講話』這赤裸形式自陳時所身處的虛空。」傅柯:《外邊思維》,頁87。

439, 頁 4895)

「詩魔」引發許多回響，劉禹錫〈春日書懷寄東洛白二十二楊八二庶子〉說：「心知洛下聞才子，不作詩魔即酒顛。」（卷 360，頁 4060）「詩魔」意味詩歌無法抵擋的魔力，某種魅惑，宛如中邪。詩人坦承自己著了魔，卻難掩某種喜悅與得意，彷彿這是一種能量和資產。李中〈江館秋思因成自勉〉說：「客思雖悲月，詩魔又愛秋。聲名都是幻，窮達未能憂。」（卷 748，頁 8513）「詩魔」是詩人另一個異己的我。論詩詩反映的主體狀況是一個焦慮、分裂、囚禁（詩囚）、苦悶（苦吟）、異我（詩魔、輪迴），徘徊在自負與自卑之間，不斷試圖發明自我的過程。

這首詩也出現在舊題白居易《金鍼詩格》，書中以第一人稱口吻說：「居易貶江州，多遊廬山，宿東西二林，酷愛於詩。有〈閒吟〉云：『自從苦學空門法，銷盡平生種種心。唯有詩魔降未得，每逢風月一閒吟。』自此味其詩理，撮其體要，為一格目，曰《金鍼集》。喻其詩病而得鍼醫，其病自除。」「金鍼」是一個醫學隱喻，詩變成治療的對象，成為一種疾病。從話語形態來看，詩格與論詩詩有許多相近處，都只提供示範而不加解釋，《金鍼詩格》正是引用〈閒吟〉作為詩人的現身說法。徐衍《風騷要式》則引用白居易另一句名言：「前代詩人亦曾微露天機，少彰道要。白樂天云：『鴛鴦繡出從君看，莫把金鍼度與人。』」禪月亦云：『千人萬人中，一人兩

中晚唐「詩魔」成為一個流行詞語，如齊己〈愛吟〉：「正堪凝思掩禪局，又被詩魔惱竺卿。偶憑窗扉從落照，不眠風雪到殘更。皎然未必迷前習，支遁寧非悟後生？傳寫會逢精鑑者，也應知是詠閒情。」（卷 844，頁 9546）詩是某種魔魅的事物，顯示一種愛恨交織的複雜情緒。齊己〈自勉〉表示甘願受詩魔奴役：「試算平生事，中年欠五年。知非未落後，讀易尚加前。分受詩魔役，寧容俗態牽？閒吟見秋水，數隻釣魚船。」（卷 838，頁 9451）這首詩也意味詩與世俗的分裂。「詩魔」是詩病、詩癖一系列概念的極致，魔具有魅惑的力量，卻帶著不祥、邪惡的預感，一個人們必須與之對抗的陰影；魔又是幸福的著迷，中晚唐人總是坦承詩的魔力，甘作臣僕。苦吟是一種大規模的文學病理現象，就像發燒著魔，劉明華說：「這裡要談的苦吟，主要是指一種近於『瘋魔』的刻苦的寫作狀態。」劉明華：〈刻苦與創造——論苦吟〉，《西南師範大學學報》（1998 年，1 期），頁 57。

張伯偉編：《全唐五代詩格彙考》，頁 351。

人知。』以是而論，不可妄授。」這裡「金鍼」變成刺繡的隱喻，意味某種秘傳的技術，只能展示不能解釋，然而這句話已「微露天機」，以不可言傳來言傳，成為某種後設詮釋。這個隱喻還隱含另一層意思：詩是一種生產，趙翼說：「韓、孟尚奇警，務言人所不敢言；元、白尚坦易，務言人所共欲言。」中晚唐詩人面臨新的文學生態，韓孟「奇警」採取一種不可讀的策略，元白「坦易」正好相反，「元輕白俗」採取迎合世俗的策略，增強可讀性，隱藏針線痕跡，掩飾作者的苦心，提供世俗讀者的享樂與消費。

論詩詩說到許多詩人的經驗談，晚唐愈來愈傾向深層的、個人的體會。這種傾向以苦吟詩人最為顯著，賈島〈戲贈友人〉說：

一日不作詩，心源如廢井。筆硯為轆轤，吟詠作縻綆。朝來重汲引，依舊得清冷。書贈同懷人，詞中多苦辛。（卷 571，頁 6627）

挖掘內心深層成為苦吟詩人的特徵，「筆硯為轆轤，吟詠作縻綆」，這裡假設一個作者不自覺的深層世界，有待汲取，彷彿到達無意識的領域。苦吟詩人演示著詩人受難的情景，藉以建構詩歌超凡的價值。齊己〈自題〉說：

禪外求詩妙，年來鬢已秋。未嘗將一字，容易謁諸侯。挂夢山皆遠，題名石盡幽。敢言梁太子，傍采碧雲流。（卷 843，頁 9530）

齊己《風騷旨格》經常以自己的詩作為範例，〈詩有十體〉「清奇」條正是以「未嘗

張伯偉編：《全唐五代詩格彙考》，頁 451。

趙翼：《甌北詩話》（台北：木鐸出版社，1982 年），卷 4，頁 36。

如杜荀鶴〈讀友人詩卷〉：「冰齒味瑤軸，祇應神鬼知。坐當群靜後，吟到月沈時。雪峽猿聲健，風樅鶴立危。篇篇一字字，誰復更言詩？」（卷 691，頁 7928）閱讀成為神秘（神鬼知）、深層、寂靜的經驗，「雪峽猿聲健，風樅鶴立危」將閱讀轉譯為形象畫面，這種印象批評通常看作某種感性、直覺的作風，從後設的角度來看，形象批評顯示的是真實與藝術的相互解構。

宇文所安說：「值得注意的是，令人迷惑的『偶得』可以在自身內部被發掘出來。詩人在自身發現未曾自覺的東西，這是初始的所謂『無意識』觀念。」宇文所安著，郭茜、陳引馳譯：〈9 世紀早期詩歌與寫作之觀念〉，《古代文學理論研究》第 20 輯（2002 年），頁 117。

將一字，容易謁諸侯」為例，〈自題〉既指涉寫作行為又作為教學示範。苦吟詩人喜好暴露作詩行為，他們的論詩詩大致有幾個特徵：作詩成為一種磨難，一個預示詩人悲苦命運的書寫；往內心深層世界搜尋，轉向內斂沈思；苦吟的特徵是清，某種冷靜理性的內斂情調，彷彿意欲返回樸素的存有；而冷僻、怪奇既是心理焦慮的徵兆，也經常讓宇宙發生變形。

李商隱（813 - 858）〈謝先輩防記念拙詩甚多，異日偶有此寄〉也是作詩的經驗談，一首為友人解釋自己的詩的贈答詩：

曉用雲添句，寒將雪命篇。良辰多自感，作者豈皆然！熟寢初同鶴，含嘶欲並蟬。題時長不展，得處定應偏。南浦無窮樹，西樓不住煙。改成人寂寂，寄與路綿綿。星勢寒垂地，河聲曉上天。夫君自有恨，聊借此中傳。（卷 539，頁 6177）

馮誥箋注說：「錢曰：首二句言作詩之勤；三四言非無為而作；五六言苦吟；八言忽得好句，不知其所自來，曰偏，謙辭也。」李商隱搜羅意象，將景物寫進詩中，詩人彷彿化身為鶴、蟬；接著是作詩、修改、寄詩，過程歷歷如繪。這首詩的自然意象都具有雙重含意：「曉用雲添句，寒將雪命篇」，「熟寢初同鶴，含嘶欲並蟬」，「星勢寒垂地，河聲曉上天」，自然與寫作相互交織，以形象語言反射作詩的行為。錢鍾書將最後四句看作詩的自我展示：「〈寄謝先輩〉以『星勢』、『河聲』品其詩」，「乃直白自道其詩也」，李商隱聲明許多豔體詩都只是抒恨的虛構，「夫君自有恨，聊借此中傳」。錢鍾書討論陸機〈文賦〉時指出唐代論詩詩的這種傳統，涉及作者的「神思」：

杜甫《戲為六絕句》之「未掣鯨魚碧海中」視「鉤魚出重淵」；劉昭禹〈風雪〉之「句向夜深得，心從天外歸」視「繳鳥墜曾雲」；盧延讓〈苦吟〉之「險覓天應悶，狂搜海亦枯」視「重淵」、「曾雲」；賈島〈戲贈友人〉之「一日不

馮誥：《玉谿生詩集箋注》（台北：里仁書局，1981年），頁604。

錢鍾書：《談藝錄》，頁437、435。

作詩，心源如廢井，筆硯為轆轤，吟詠作縻綆」視「豁若涸流」；裴說斷句之「苦吟僧入定，得句將成功」視「收視反聽，志往神留」；詞意胥相映發。

論詩詩呈現的寫作經驗主要有兩種面向：一是想像，寫作的心理活動；一是風格，詩歌作品的描述、分類、鑑賞。前者是作者的現身說法，後者以讀者的角度提出評論，論詩詩兼具雙重的視角和聲音，徘徊在作者與讀者之間。

晚唐「苦吟」變成詩的一個主題，杜荀鶴、盧延讓、貫休、崔塗都有題為〈苦吟〉的詩。杜荀鶴〈苦吟〉說：

世間何事好？最好莫過詩。一句我自得，四方人已知。生應無輟日，死是不吟時。始擬歸山去，林泉道在茲。（卷 691，頁 7945）

這首詩拋開哀怨的情調，「苦吟」變成崇高的價值，「生應無輟日，死是不吟時」，結尾「道」意味某種詩的自覺。小川環樹認為這種意識始於杜甫〈發秦州〉「大哉乾坤內，吾道長悠悠」，他說：「我暗自想：當杜甫自秦州出發，目睹眼前那一無窮盡的路時，一剎那間便自覺到自己是個詩人，不，是不得不為詩人的命運。……（秦州詩）以詩的內容來說，這些律詩均以極其內省、向心的態度為其特色，題材亦多取自己身邊的事物。……這『道』是甚麼呢？就是作為詩人而生活下去。」晚唐「吾道」一詞頻繁出現，某種程度受杜甫影響，「詩道」一詞也愈來愈常見，「道」意指

錢鍾書：《管錐編》，頁 1184。

小川環樹：〈唐宋詩人雜談〉，收入《論中國詩》，頁 120。

杜荀鶴有許多「吾道」的用例：〈維揚逢詩友張喬〉「直應吾道在，未覺國風衰」（卷 691，頁 7940），〈秋日懷九華舊居〉「吾道在五字，吾身寧陸沈」（卷 691，頁 7941），〈哭方干〉「天下未寧吾道喪，更誰將酒酌吟魂」（卷 692，頁 7962）。其他晚唐詩人如薛能、皮日休、林寬、曹松、貫休都有「吾道」的用例，都是指詩。

如朱可名〈應舉日寄兄弟〉：「愁人久委地，詩道未聞天。」（卷 557，頁 6466）林寬〈送許棠先輩歸宣州〉：「詩道喪來久，東歸為弔之。」（卷 606，頁 6999）韓偓〈春陰獨酌寄同年虞部李郎中〉：「詩道揣量疑可進，宦情刳缺轉無多」（卷 680，頁 7790）杜荀鶴〈贈聶尊師〉：「詩道將仙分，求之不可求。」（卷 691，頁 7944）李洞〈送張喬下第歸宣州〉：「詩道世難通，歸寧楚浪中。」（卷 721，頁 8275）孫光憲說：「薛許州能，以詩道為己任。」孫光憲：《北夢瑣言》，收

一種人生道路，一種詩人的生活。「詩道」稍晚也用來指詩的原理，僧神或《詩格》有〈論詩道〉條，云：「至玄至妙，非言所及，若悟詩道，方知其難。」「吾道」、「詩道」建構了一種詩人身分，詩歌最終返回了自身。

宇文所安說：「在九世紀，苦吟逐漸變成了對詩藝的耽溺，包括花費時間，花費精力。……在這一點上，詩人已經接近職業化的邊緣了。」晚唐甚至出現「詩業」一詞，或許源自「舉子業」一詞。方干（？-885？）〈贈喻臯〉將苦吟和大眾對立起來：

所得非眾語，眾人那得知？纔吟五字句，又白幾莖髭。月閣敲眠夜，霜軒正坐時。沈思心更苦，恐作滿頭絲。（卷 648，頁 7444）

這些詩顯示一種抗拒世俗，為詩辯護的意圖，「月閣敲眠夜，霜軒正坐時」展示作詩的經驗，透露不為人知的苦心，背後是一種專業化的態度。這種專業身分意味詩人與社會的某種分裂，貫休〈讀孟郊集〉說：

入《唐五代筆記小說大觀》（上海：上海古籍出版社，2000 年），卷 6，頁 1857，〈陸龜蒙追贈〉條。

張伯偉編：《全唐五代詩格彙考》，頁 494。齊己〈因覽支使孫中丞看可準大師詩序有寄〉「錦江增古翠，仙掌減元精」，原注：「準公會以詩道訪司空圖于華下。」（卷 843，頁 9521）

贊寧《宋高僧傳》說：「釋棲隱，……平常與貫休、處默、脩睦為詩道之遊，沈顏、曹松、張凝、陳昌符皆處士也，為唱酬之友。」贊寧：《宋高僧傳》，卷 30，頁 746，〈唐洪州開元寺棲隱傳〉。賈晉華說：「五代後期廬山詩人……作詩主要不是出於抒言志的感動或消遣娛樂的需要，也主要不是作為入仕的資格或社交的工具，而更重要的是成為一種單純的癖好，一種終身的追求。」賈晉華：《唐代集會總集與詩人群研究》（北京：北京大學出版社，2001 年），頁 533。

宇文所安：〈苦吟的詩學〉，收入宇文所安著，田曉菲譯：《他山的石頭記——宇文所安自選集》，頁 210。按孟郊《送淡公十二首·其十二》寫苦吟詩人：「詩人苦為詩，不如脫空飛。……倚詩為活計，從古多無肥。」（卷 379，頁 4254）「活計」就是營生，已有職業化的意味。

晚唐「詩業」一詞常見，這個詞或許從「舉子業」演變而來，某種程度有職業的意味。貫休〈送李祗赴舉〉：「詩業務經綸，新皆意外新。」〈別李常侍〉：「道情雖擬攀孤鶴，詩業那堪至遠公。」齊己〈送朱秀才歸閩〉：「努力成詩業，無謀謁至公。」尚顏〈送劉必先〉：「力進憑詩業，心焦闕問安。」這種職業意識某種程度預見了南宋江湖詩人的出現。

東野子何之？詩人始見詩。清剝霜雪髓，吟動鬼神司。舉世言多媚，無人師此師。因知吾道後，冷淡亦如斯。（卷 829，頁 9343）

貫休聲稱只有詩人才懂得詩，「詩人始見詩」，將孟郊和「媚」的詩對立起來。《夜寒寄廬給事二首·其二》說：「心苦味不苦，世衰吾道微。清如吞雪雹，誰把比珠璣？作者相收拾，常人任是非。舊居滄海上，歸去即應歸。」（卷 831，頁 9367）貫休寄望行家的認可，不在意世俗評價，這是一種行家批評的意識。論詩詩某種程度正是一種行家批評，由一個詩人寫給另一個詩人閱讀。矛盾的是，苦吟詩人書寫苦澀的詩，文字卻淺顯易懂，這意味一種新的寫作困境：寫作是艱苦的，閱讀卻極為容易，所謂「心苦味不苦」。這種分裂來自愈來愈商業化的社會，北宋沈括（1031—1095）《夢溪筆談》說得更清楚：「小律詩雖末技，工之不造微，不足以名家。故唐人皆盡一生之業為之，至於字字皆煉，得之甚難，但患觀者滅裂，則不見其工。故不唯為之難，知音亦鮮，設有苦心得之者，未必為人所知。若字字皆是無瑕可指，語意亦撝麗，但細論無功，景意縱全，一讀便盡，更無可諷味，此類最易為人激賞，乃詩之《折楊》、《黃華》也。」這段話道出詩人面對世俗社會的困境，也是苦吟詩人的處境：寫作變成一種事業（盡一生之業為之），作者付出苦心，讀者（觀者）卻抱持享樂主義，欣賞美麗無深度所謂「語意撝麗」，「一讀便盡」的詩；沈括相反的呼籲閱讀的困難，「不唯為之難，知音亦鮮」，一種困難的詩，艱深晦澀變成一種反抗，一種世俗社會裡純正詩歌的標記。

嚴格說苦吟詩人有兩種，一種傾向難，一種傾向易，《唐才子傳》〈姚合〉條說：「島難吟，有清冽之風；合易作，皆平澹之氣。興趣俱到，格調少殊。」賈島是「難吟」的代表，姚合是「易作」的代表，傅璇琮主編：《唐才子傳校箋》（北京：中華書局，1990年），冊3，卷6，頁124。沈括著，胡道靜校注：《新校正夢溪筆談》（香港：中華書局，1975年），卷14，頁153。晚唐詩人不斷呼籲寫詩和讀詩的困難，鄭谷〈試筆偶書〉說：「可憑唯在道，難解莫過詩。」（卷675，頁7729）裴說〈寄貫休〉：「憶昔與吾師，山中精論時。總無方是法，難得始為詩。」（卷720，頁8267）殘句：「是事精皆易，唯詩會卻難。」（卷720，頁8269）齊己〈貽王秀才〉：「功到難搜處，知難始是詩。」（卷841，頁9501）韓偓《寄京城親友二首·其二》：「直得吟成病，終難狀此心。」（卷682，頁7821）

四、書頁邊緣

論詩詩不僅涉及詩的抽象觀念，更是一種具體的文化行為。一切詩歌都有其物質存在，涉及書寫、傳播、閱讀、評價等文化與社會的場域。唐代最通行的兩種文本形式是詩卷（文卷）、詩集（文集），產生兩種類型的論詩詩：一種是詩卷、詩集題詞，通常以「題○○詩卷」、「題○○集」為題；另一類是詩卷、詩集的讀後感，通常以「讀（覽、還）○○詩卷」、「讀○○集」為題。這兩類論詩詩都始於中唐，名義上「題」係直接題寫在書頁空白，「讀」（覽、還）係抒發讀後感，但讀後感也可能題寫在書上，兩者實際上不易區別。這些題辭，是批評史上第一次以讀者身分留下的文字，意味一種新的讀者意識，題辭通常是署名的，以批評家、社會名流等身分發聲，成為一種新的文學建制。詩卷、詩集都是一種書籍裝幀的形式，本身就是一種文本建制，體現科舉制度（行卷）、書籍文化（文集）等等的文化成規。詩卷（文卷）以裝潢成卷軸得名，最重要的是科舉的「行卷」；詩集（文集）則是一種書籍觀念，由來已久，「集」通常由數「卷」構成，集部及作者的觀念都憑藉這種形式建構形成。雖然中晚唐印刷術已經出現，但詩卷、詩集主要透過抄寫，仍屬手稿文化，這些形式提供一個文本框架，畫定一個文本範圍，經過選擇、分類、編排，加上序跋題辭，論詩詩出現在書頁的邊緣（margin），題寫在扉頁或書後，這個邊緣位置執行各種文學的功能。

作為一種文學建制，題辭執行多方面的畫界功能：既建構文本（詩），也建構作者（詩人、聲譽），讀者（批評者）。白居易〈寫新詩寄微之偶題卷後〉說：

寫了吟看滿卷愁，淺紅牋紙小銀鈎。未容寄與微之去，已被人傳到越州。（卷447，頁5036）

書籍的物質載體本身就是一種文化建制，布朗肖說：「書本就在此，不僅是書本紙張和印刷的這種實在，還有它作為書本的本質，即由穩定的意義織成的材料，這種它依靠現成的語言作出的表述，這種由所有的讀者群體在它周圍建起的圍籬，在這些讀者中，我並沒有讀過它，我卻已在他們之中了。」布朗肖著，顧嘉琛譯：《文學空間》，頁197。

元稹、白居易大概是唐代最具傳播意識，最愛操弄傳播遊戲的詩人。這首詩叫「偶題卷後」，一個緘封、署名的行為，然而題辭是一種不可能的密封：題辭位居框架邊緣，一個後設性的模糊位置，既是又不是文本，既是詩又是詩的評論，既是作者又是讀者（寫了吟看），既尚未寄出（未容寄與）又已經傳播（已被人傳）。白居易展示書寫與傳播的過程：精美的紙張（淺紅牋紙）、書法（小銀鈎），抄寫，吟看，密封，寄出，這是一個未完成的語言行為，「未容寄與微之去，已被人傳到越州」，尚未來到，就已發生，傳播過程本質上不可控制。題詞居於不確定的邊緣，必須看作一種踐行論述（performative utterance），既不可控制，又作為操控的策略，一個自相矛盾的語言遊戲。鄭谷《卷末偶題》三首也指向未來的傳播，其一說：

一卷疏蕪一百篇，名成未敢暫忘筌。如何「海日生殘夜」，一句能令萬古傳？
（卷 675，頁 7736）

作家感受到與自己作品的疏離，「一卷疏蕪一百篇」，作者變成讀者，一個疏離斷裂的尷尬位置，布朗肖曾說到作者對自我作品產生的陌生感：「作家從不讀自己的作品。在作家看來，他自己的作品是不可讀之物，是一種秘密，……作家不可能在作品旁逗

白居易對自編文集津津樂道，有〈編集拙詩成一十五卷因題卷末戲贈元九李二十〉（卷 439，頁 4895），〈寫新詩寄微之偶題卷後〉（卷 447，頁 5036），〈題文集櫃〉（卷 453，頁 5126），自編文集變成建構自我的一種方式。一般人在文集後題詩，白居易卻題在「文集櫃」上，文集櫃彰顯了白居易對文集近乎過敏的珍視。小川環樹說：「像白居易那樣為了保存自己的作品，煞費苦心，甚至執著到了請求神明保佑的詩人，是不多見的。讀他的『在在處處，應當有神靈護之』之語，其為了詩的流傳而忘我癡迷的神態躍然紙上。事實上他自己編定詩集後，不久即抄寫一部，交給日本的一位佛僧，囑其帶往日本。後來此抄本的卷軸被收藏於金澤文庫，其大部分得以保存至今。」小川環樹：〈詩語與詩人的氣質——以劉滄為例〉，收入小川環樹著，周先民譯：《風與雲：中國詩文論集》（北京：中華書局，2005 年），頁 62。

這種文本事件總是自相矛盾的，來自規則又突破規則，德希達形容說：「在行為性陳述和判斷性陳述之間，語言和元語言之間，虛構與非虛構之間，自我指代與不同性指代等之間的無限快速擺動，不僅僅產生一個根本性的不穩定。這個不穩定性就構成那個事件——讓我們說那個作品——該事件的發明通常情況下都攪亂準則、法令和規程。」然則，題詞既來自一種文學建制（詩卷）的規則，又總是跨越這種規則。德希達：〈《心靈》——他者之發明〉，收入《文學行動》，頁 264。

留：作家只能寫作。」這些題辭透露許多具體的訊息：這是作者自編的詩集，這三首詩可能是鄭谷《雲臺集》三卷的題辭，每卷大約容納一百首詩，鄭谷還透露對名譽的看法，「如何『海日生殘夜』，一句能令萬古傳」，透過稼接的策略將自己置入詩史系譜，既是質問，也是傳世的操作。題辭兼具作者、編者、讀者的多重聲音，混雜了回憶、詢問、批評、期待的語調，其魅力端在某種開放性的、不確定的踐行論述。

大部分題辭直接涉入文學聲譽的權力場域，成為自我的宣傳與展示，論詩詩本質上是詩的自我聲明，我們可以藉此審視當時的文化成規與社會體制。劉克莊《後村詩話》說到怪誕詩人：

盧仝、劉叉以怪名家。仝集中有含曦上人一首云：「長壽寺，石壁院，盧公一首詩，渴讀即不渴，饑讀即不饑。鯨飲海水盡，露出珊瑚枝。海神知貴不知價，留與人間光照夜。」叉集有范宗韓〈喜得劉先生詩〉云：「玉尺沈埋久，得之銘篆深。揩磨露正色，扣擊吐哀音。」二詩可見仝、叉對壘。

盧仝〈訪含曦上人〉原是一首題壁詩：「三入寺，曦未來。轆轤無人井百尺，渴心歸去生塵埃。」（卷387，頁4372）「怪」成為詩人建立自我的策略。含曦上人讀了這首詩寫下答詩（答詩也是論詩詩），沿用飢渴的隱喻，「渴讀即不渴，饑讀即不饑」，彼此標榜吹噓。這兩首充滿讚譽的詩分別被收進盧仝、劉叉集，用以建構文學聲譽。

行卷是科舉制度的產物，更直接涉入社會權勢的場域。行卷具有獨特的物質樣式，以優美的書法謄寫，精選詩人得意的代表作，採用名貴的紙張牋帛，裝潢成卷

布朗肖著，顧嘉琛譯：《文學空間》，頁4-5。

鄭谷《雲臺編》自序說：「遂拾墜補遺，編成三百首，分為上、中、下三卷，目為《雲臺編》。」和「一卷疏蕪一百篇」相符。

劉克莊：《後村詩話》，收入《叢書集成續編》（台北：新文豐出版公司，1989年），續集，卷2，頁791。《全唐詩》收含曦〈酬盧仝見訪不遇題壁〉，文字略有異同，首句作「長壽寺石壁，盧公一首詩」（卷823，頁9273），《後村詩話》新集卷3收錄另一個本子，較接近這個版本。盧仝後來再作〈寄贈含曦上人〉吹捧其佛學、詩文造詣：「近來愛作詩，新奇頗煩委。忽忽造古格，削盡俗綺靡。」（卷389，頁4388）至於劉克莊提到的范宗韓〈喜得劉先生詩〉，《全唐詩》失收。

許多詩歌涉及卷軸的物質形式，韋莊〈乞彩牋歌〉談到詩歌的書寫工具：「我有歌詩一千首，磨礬

軸，通常一個卷軸容納約三十首詩（號稱「金剛杵」的巨編是例外），最佳或最受稱譽的作品放在卷首，讓人一展卷就留下深刻印象。行卷事先呈給主司或文壇名人，建立聲譽，影響考試結果，也用於干謁或饋贈。晚唐詩人經常攜帶詩卷到處奔波，杜荀鶴〈題仇處士郊居〉說：「笑我有詩三百首，馬蹄紅日急於名。」（卷 692，頁 7965）詩人每隔一段時間編集新詩卷，稱作「新詩」，可見行卷具有即時性，累積起來就成為編輯文集的基礎，不同時期的行卷往往自成段落，這種習慣也沿用在印刷術時代。行卷是舉子自編的精選集，發展出各種花樣與策略，值得注意的是一種自我宣傳、自我剖析的後設敘述，晚唐盧延讓（855？ - ？）〈苦吟〉說：

莫話詩中事，詩中難更無。吟安一箇字，撚斷數莖鬚。險覓天應悶，狂搜海亦枯。不同文賦易，為著者之乎。（卷 715，頁 8212）

盧延讓聲稱不要談論詩（莫話詩中事），但這首詩卻正在談論詩；詩是最困難的文類（詩中難更無），這是難以表述的表述，某種矛盾的後設敘述。盧延讓採取苦吟詩人的策略：訴說寫作的困難，「吟安一箇字，撚斷數莖鬚」，詩人從而成為值得尊敬的行業，艱深成為區別於元白淺易的策略，宇宙彷彿受到威脅與掠奪，「險覓天應悶，狂搜海亦枯」。盧延讓以「癖澀詩」聞名，這種風格是文學競爭的產物，《唐摭言》說：「盧延讓業癖澀詩。吳翰林雖以賦卷擢第，然八面受敵，深知延讓之能。延讓始投贄，卷中有〈說詩〉一篇，斷句云『因知文賦易，為下者之乎』，子華笑曰：『上

山岳羅星斗。開卷長疑雷電驚，揮毫只怕龍蛇走。班班布在時人口，滿袖松花都未有。」（卷 700，頁 8044）徐凝《回施先輩先寄新詩二首·其一》描寫打開卷軸的過程及讀後感：「九幽仙子西山卷，讀了條繩繫又開。此卷玉清宮裡少，曾尋真誥讀詩來。」（卷 474，頁 5386）詩卷通常裝成卷軸，以絲繩繫之。

王溥〈謝進士張翼投詩兩軸〉說：「清河詩客本賢良，惠我新吟六十章。」（《全唐詩補編》，頁 272）兩軸六十章，則一軸三十章。僧鸞〈贈李粲秀才〉說：「十軸示余三百篇，金碧爛光燒蜀牋。」（卷 823，頁 9282）

程千帆對唐代行卷有扼要的解釋：「所謂行卷，就是應試的舉子將自己的文學創作加以編輯，寫成卷軸，在考試以前送呈當時在社會上、政治上和文壇上有地位的人，請求他們向主司即主持考試的禮部侍郎的推薦，從而增加自己及第的希望的一種手段。」程千帆：《唐代進士行卷與文學》，收入《程千帆全集》（石家莊：河北教育出版社，2000 年），冊 8，頁 5。

門惡罵來！』」那麼這首詩原屬行卷一篇，原名〈說詩〉，文字亦有差異。盧延讓的策略是對文類提出價值的重估：詩是最精粹的文類，藉貶低古文、辭賦而抬高詩，詩的「難」對比文、賦的「易」。杜荀鶴〈讀諸家詩〉也有類似的論調：「辭賦文章能者稀，難中難者莫過詩。直應吟骨無生死，祇我前身是阿誰？」（卷 693，頁 7977）〈浙中逢詩友〉說：「到處有同人，多為賦與文。詩中難得友，湖畔喜逢君。」（卷 691，頁 7926）詩是最困難的文類，「難中難者莫過詩」，從而也就最值得尊敬。

文集（詩卷、詩集）建構一種作者觀念，作者觀念和書籍文化相互支撐。題辭有時是自題，有時是他人所題，然而都具有建構作者的功能。有趣的是，自題的自我再現不是過度自負就是過度自卑，或者掙扎在兩者之間。晚唐薛能〈題後集〉說：

詩源何代失澄清？處處狂波汙後生。常感道孤吟有淚，卻緣風壞語無情。難甘惡少欺韓信，枉被諸侯殺櫓衡。縱到緱山也無益，四方聯絡盡蛙聲。（卷 560，頁 6505）

開頭感歎「詩源」、「道孤」的淪喪，塑造一種「以詩道自任」的自我形象，後半的語調轉為嫉恨，「四方聯絡盡蛙聲」，透露目中無人的自負。更多題辭係邀請名人撰寫，通常具有濃厚的社交性：

王定保著，姜漢樞校注：《唐摭言校注》，卷 12，頁 253，〈自負〉。

傅柯說：「由『全集』所引出來的問題甚至更為困難。但初看起來，它卻顯得是簡單得無以復加——『全集』就是冠以一人名下的一些文章作品集。……事實上，假如我們毫不考慮的大談作者的全集，這是因為我們以為它已由一明確的表達功能所定義。我們認為在所有作者的文字中的最深層次，在所有的斷簡殘篇、枝微末節處，一定有一貫穿全局的特色出現，該特色或者是作家的思想、經驗、想像力，或無意識的表達。或者更進一步說，是作用於作者之上的那個歷史決定因素。但很明顯的，這樣一總體集合遠非是現成的，而是一種運作的結果。」傅柯著，王德威譯：《知識的考掘》（台北：麥田出版，1993 年），頁 97。

崔道融〈寓吟集〉大概也是詩集自題：「陶集篇篇皆有酒，崔詩句句不無杯。醉來已共身安約，讓卻詩人作酒魁。」（卷 714，頁 8210）詩以寓言的方式寫成，帶著自嘲兼自誇的諧謔語調。

還有一種論詩詩意在頌揚干謁對象的詩文，如羅隱〈廣陵李僕射借示近詩因投獻〉說：「朝論國計暮論兵，餘力猶隨鳳藻生。語繼《盤盂》拋俗格，氣兼河岳帶商聲。閒尋綺思千花麗，靜想高吟六義清。天柄已持《堯典》在，更堪回首問緣情。」（卷 658，頁 7560）

江南才子許渾詩，字字清新句句奇。十斛明珠量不盡，惠休虛作《碧雲詞》。
(韋莊〈題許渾詩卷〉，卷 696，頁 8016)

中間李建州，夏汭偶同游。顧我論佳句，推君最上流。九霄無鶴板，雙鬢老漁舟。世難方如此，何當浣旅愁？(羅隱〈題方干詩〉，卷 659，頁 7563)

這些詩充滿溢美之詞。羅隱(833 - 909)引述另一個詩人李頻，「推君最上流」，加以讚美。題辭是一個特權的評論位置，建構「批評家」的地位與身分，王貞白〈寄鄭谷〉說：「五百首新詩，緘封寄去時。祇憑夫子鑑，不要俗人知。火鼠重收布，冰蠶乍吐絲。直須天上手，裁作領巾披。」(卷 701，頁 8061)聲稱只要求鄭谷品題，不在意俗人的看法。

題辭也具有文本的功能。題辭位居邊緣，既在文本之內又在文本之外，執行一種複雜多重的語言行為。以頗受學界注意的周曇《詠史詩》為例，這是二百餘首詩組成的詠史組詩，可能是任國子直講進講時所作，早期版本附有「講語」，張政烺推測接近某種早期的平話。¹〈吟敘〉相當於一首序詩：

歷代興亡億萬心，聖人觀古貴知今。古今成敗無多事，月殿花臺幸一吟。(卷 728，頁 8337)

〈吟敘〉具有多重功能：既是局部(一首詩)，也是總體(序詩)；既是預告，又已開始；既是陳述，也是評論；既是作者現身說法，也朝向讀者呼喚。這是一個模稜多變的邊緣位置。周曇道出他的寫作策略，「觀古貴知今」，夾敘夾議，古今並置。以一種講史或訓蒙的口吻說話，預設的讀者包括統治階層，因此說「月殿花臺幸一吟」

《天祿琳琅書目》說：「唐周曇撰。書三卷。揭銜『守國子直講臣周曇撰進』。分八門，自唐虞至隋，以人系題，得七言絕句二百三首。每首題下注大意，詩下引史，而以己意論斷之，謂之講語。當時進講體式如此。槧式與書儀相似，宋本之最佳者。」彭元瑞：《王祿琳琅書目》(台北：廣文書局，1968 年)，續目，卷 6，頁 1227，〈宋板集部〉。張政烺解釋說：「知此書乃周曇官國子直講時所作，為進講之用者。當時進講體式，每詩題下皆注大意，詩後又引史文而以己意加以論斷，謂之講語。是其書有詩評有話本與平話之體例最為近似。」張政烺：〈講史與詠史詩〉，《中研院史語所集刊》第 10 本(1948 年)，頁 612。

。這組詩經常穿插「再吟」「又吟」等詩題，「吟」可能是一種特殊的表演方式，張政烺說：「蓋當時進講除說話以敘述史事外，于詩必動聲長言以吟之。後世說書者猶大抵如此。孫玄晏詠史詩中時見吟字，皆就此種講史技藝言。」周曇另一首〈閒吟〉則扮演不同角色，更像某種旁白：

考摭妍媸用破心，剪裁千古獻當今。閒吟不是閒吟事，事有閒思閒要吟。（卷728，頁8337）

周曇再次呼喚讀者（獻當今），以一種繞回自身的後設語調說「閒吟不是閒吟事，事有閒思閒要吟」，閒而不閒，閒吟是一種無關緊要的輕鬆姿態，吟詩是閒，事則不閒，他邀請讀者加入閒吟，「事有閒思閒要吟」，詩歌引發閒思，然而這些閒思並不閒。這是一種輕鬆和嚴肅的雙重表演，既無關緊要又充滿深意。這首詩以同語反覆的雙關，分裂為多重的聲音，「閒」、「吟」、「事」既指作者又指讀者，既是表述又是被表述的對象。

更有趣的是行卷的首章。按照行卷的慣例，首章經常具有自我反射的功能，指陳作者、風格、語境、評價等，在一個不確定的後設空間嬉戲。首章形成一種獨特的閱讀慣例，如李肇《國史補》說：「崔顥有美名，李邕欲一見，開館待之。及顥至，獻文，首章曰『十五嫁王昌』，邕叱起曰：『小子無禮！』乃不接之。」李邕打開行卷的第一首詩，叱為無禮，這是因為首章被看作作者形象的表徵。最有趣的是李商隱的〈錦瑟〉，清代程湘衡、何義門有「義山自題其詩以開集首者」之說，錢鍾書加以發揮：

趙望秦說：「〈吟敘〉中的『聖人』，〈閒吟〉中的『當今』，都指皇帝無疑。……在『月殿花臺』活動的是皇帝，並非周曇自己。『幸』者，希望也，當然是冀求皇帝吟誦《詠史詩》，而不是周曇在『月殿花臺』的環境中吟詩詠史。」趙望秦：《唐代詠史組詩考論》（西安：三秦出版社，2003年），頁163-164。

張政烺，前引文，頁631。又說：「其首論歷代興亡古今成敗，已開《五代史平話》《宣和遺事》一類引子之端，則又可考一種體裁上之沿襲矣。」（頁614）

李肇：《唐國史補》，收入《唐五代筆記小說大觀》，卷上，頁162。

「錦瑟」喻詩，猶「玉琴」喻詩，……首兩句「錦瑟無端五十絃，一絃一柱思華年」，言景光雖逝，篇什猶留，畢世心力，平生歡戚，「清和適怨」，開卷歷歷，猶所謂「自有恨」，而「借此中傳」。三四句「莊生曉夢迷蝴蝶，望帝春心託杜鵑」，言作詩之法也。心之所思，情之所感，寓言假物，譬喻擬象；如莊生逸興之見形於飛蝶，望帝沈哀之結體為啼鵑，均詞出比方，無取質言。舉事寄意，故曰「託」；深文隱旨，故曰「迷」。……五六句「滄海月明珠有淚，藍田日暖玉生煙」，言詩成之風格或境界，猶司空表聖之形容《詩品》也。……唐人以此喻詩文體性，義山前有承，後有繼。「日暖玉生煙」與「月明珠有淚」，此物此志，言不同常玉寒冷，常珠凝固。喻詩雖琢磨光緻，而須真情流露，生氣蓬勃，異於雕繪汨性靈、工巧傷氣韻之作。

宋本〈錦瑟〉置於集首，唐人確有首篇自述文學風格的習慣，程千帆說：「〈錦瑟〉是舊編李集的開卷詩，根據唐代進士行卷，特選有代表性的作品列為卷首的習慣，這可能是出於作者自己的安排。」行卷是作者的精選集，首章是精選的精選，自我反射作者的寫作與風格。錢鍾書論證〈錦瑟〉的意象來自唐人常用的詩境隱喻，這首詩成為一首反映詩歌寫作的後設詩歌，他說：「李商隱〈錦瑟〉則作者自道，頸聯象『神思』，腹聯象『體性』，兩備一貫。」第二聯涉及想像，第三聯涉及風格；前者偏重寫作，後者偏重鑑賞。實際上，錢鍾書可說是作了一次後設閱讀，他在 1985 年 2 月 12 日給鍾來茵的信說：「我的一切意見，都是禪宗所謂『活語』，『死蛇弄活』，只是說這是一種說得通的看法，幫助讀者心思靈活流動，不妨『橫看成嶺側成峰』。」

錢鍾書：《談藝錄》，頁 436。汪辟疆則結合了「生平」與「自序」之說：「此義山自道生平之詩也。……藍田日暖喻抱負，然玉韞土中，不為人知，而光彩終不可掩，則文章之事也。二語又從陸士衡『石韞玉而山輝，水懷珠而川媚』變化而來。……此句又全本戴氏。詳戴之言，則此句指其詩文又無可疑。……用錦瑟二字起興，亦非無意。錦者，有文采可見者也。瑟者，有聲音可聞者也。用此二字，不惟可括全篇，且與華年相應。」劉學鍇、余恕誠：《李商隱詩歌集解》（北京：中華書局，1996 年），頁 1433。

程千帆：〈李商隱《錦瑟》詩張《箋》補正〉，收入《程千帆全集》，卷 8，頁 328。

錢鍾書：《管錐編》，頁 1184。

錢鍾書持著讀者立場，並未斷言作者本意必然如是。從後設觀點閱讀〈錦瑟〉確實很有趣，黃朝英《緇素雜記》說：「山谷道人讀此詩，殊不曉其意，後以問東坡。東坡云：『此出《古今樂志》，云：錦瑟之為器也，其絃五十，其柱如之，其聲也適、怨、清、和。』案李詩『莊生曉夢迷蝴蝶』，適也；『望帝春心託杜鵑』，怨也；『滄海月明珠有淚』，清也；『藍田日暖玉生煙』，和也。一篇之中，曲盡其意。」適、怨、清、和四種聲音恰好隱喻詩的四種風格（未必如錢說指作法與風格），隱約具四時意，就像傅萊（Northrop Frye）以四季作為四種基本的文學原型。夢與神話的典故意味詩歌既真實又虛構的幻設空間，莊子「蝴蝶夢」陳述存在的弔詭，真幻交織，「迷」就像某種迷宮。文學虛構寄寓著真實的情意，「託杜鵑」正是這種寄託。珠、玉可以看作語言的隱喻，就像《紅樓夢》自稱「滿紙荒唐言，一把辛酸淚。都云作者癡，誰解其中味」，語言是疾病和創傷的產物（蚌病成珠），某種疏離本源的失落與迷醉。「此情可待成追憶，只是當時已惘然」，過去、現在、未來交織穿越，「惘然」是無法再現的再現，既屬過去又屬未來，既純然虛構又無比真實，只能看作一種後設的踐行論述。

聯句是一種文人群體唱和的形式，有趣的是，聯句也有論詩詩，如中唐清晝、潘述、裴濟、湯衡的〈講古文聯句〉。這裡「古文」取廣義，兼含詩文，此詩依照歷史時序，開頭談論散文，逐漸轉入詩歌：

引自鍾來茵：〈《談藝錄》中《錦瑟》為詩集序說發凡〉，《江蘇社會科學》（1995，2期），頁122。

胡仔：《茗溪漁隱叢話》（台北：木鐸出版社，1982年），前集，卷22，頁147。

劉學鍇、余恕誠主張「自傷身世」之說，但也兼容自序之說，他說：「謂自序其詩歌創作者，說頗新穎。以錦瑟喻詩歌創作，猶西人之以豔琴設喻，足以溝通互證。其解首聯，亦甚融洽。然次句既云『一絃一柱思華年』，則頷腹二聯當承此而抒寫其詩歌創作中所反映之華年身世，似不得撇開詩歌之內容而專言作詩之法與詩歌境界風格。……杜牧〈寄浙東韓父評事〉云：『夢寐幾回迷蛺蝶，文章應廣〈畔牢愁〉。』上句與『莊生』句意略同。惟其追求幻滅，抱負成虛，故文章自多詠牢愁也。……『託』，即寄託、託寓。然則『望帝』句殆謂己之壯心雄圖及傷時憂國、感傷身世之情均託之哀怨淒斷之詩歌，如望帝之化鵑以自據哀怨也。杜鵑，即作者之詩魂。此句亦即小杜『文章應廣畔牢愁』之意，第有比賦之別耳。」劉學鍇、余恕誠：《李商隱詩歌集解》，頁1435-7。

降及三祖，始變二雅（述）；仲宣閒和，公幹蕭灑（畫）。
士衡安仁，不史不野（畫）；左張精奧，嵇阮高寡（衡）。
暨于江表，其文鬱興（衡）；綺麗爭發，繁蕪則懲（述）。
詞曄春華，思清冬冰（述）；景純跌宕，遊仙獨步（衡）。
青雲其情，白璧其句（衡）；靈運山水，實多奇趣（述）。
遠派孤峰，龍騰鳳翥（述）；陶令田園，匠意真直（畫）。
春柳寒松，不凋不飾（畫）；江淹雜體，方見才力（衡）。
擬之信工，似而不逼（衡）；鮑昭從軍，主意危苦（述）。
氣勝其詞，雅愧於古（述）；……（卷 794，頁 8933）

聯句作於文人的集會，可見文會活動也包含詩文批評。四人輪流寫作，遞嬗而下，順勢轉韻。其押韻很特殊：雅、灑、野、寡相押，似是吳音。批評方式是高度印象式的，如蕭灑、精奧、高寡、跌宕等，與皎然《詩式》的風格批評也很類似。列舉名篇（遊仙、山水、田園、雜體、從軍）、佳句（白璧其句），用以建構經典作品的譜系。整個活動在對話的語境中展開，形成一種詩歌接龍，聯句在形式上充滿他人聲音的稼接，眾聲喧嘩，代表論詩詩一種奇特的類型。

論詩詩廣泛運用在文人的社會生活，特別是贈答、唱和、閱讀、傳播。這種現象在大曆十才子初露端倪，大曆十才子有濃厚的社交傾向，出現一種酬唱形式的論詩詩，通常以「酬○○覽○○詩卷」為題，對他人的閱讀作出回應，可說是閱讀的閱讀。這些詩還沒有明顯的後設意味，到了元、白出現一種後設的轉向，開始自覺的反射作詩、讀詩、唱和、傳播的過程。白居易〈張十八員外以新詩二十五首見寄，郡樓月下吟玩通夕，因題卷後，封寄微之〉在收到朋友的詩後加以轉寄：

如盧綸（748 - ?）〈敬酬大府二十四舅覽詩卷因以見示〉、〈酬包佶郎中覽拙卷後見寄〉，李端〈酬丘拱外甥覽余舊文見寄〉，王建〈酬從姪再看詩本〉等。他人的原始閱讀也有少數留存，如韋渠牟（749 - 801）〈覽外生盧綸詩因以示此〉：「衛玠清談性最強，明時獨拜正員郎。關心珠玉曾無價，滿手瓊瑤更有光。謀略久參花府盛，才名常帶粉闥香。終期內殿聯詩句，共汝朝天會柏梁。」（卷 314，頁 3533）這首詩也是社交唱和的論詩詩的典型樣式，引起盧綸答詩〈敬酬大府二十四舅覽詩卷因以見示〉。

秦城南省清秋夜，江郡東樓明月時。去我三千六百里，得君二十五篇詩。陽春曲調高難和，淡水交情老始知。坐到天明吟未足，重封轉寄與微之。(卷 446，頁 5000)

唱和詩始於六朝，這卻是一種新型的唱和：透過郵寄和轉寄，進行遠距離唱和。詩題說「因題卷後封寄微之」，可見連同原詩和題辭一起轉寄給元稹，題辭同時面對兩個人而說話：「得君二十五篇詩」是對張籍說，「重封轉寄與微之」是對元稹說，唱和詩因此具有複雜的多重聲音。這是一首「因題卷後」的論詩詩，本身卻執行緘封、轉寄的行為。元、白還進行一種更有趣的唱和遊戲，不斷相互轉寄、相互引述，就像兩面無窮映射的鏡子。例如元、白的桐花詩唱和，先是元稹(779 - 831)寫了一首〈三月二十四日宿曾峰館夜對桐花寄樂天〉，白居易則有答詩〈初與元九別，後忽夢見之，及寤而書適至，兼寄《桐花》詩，悵然感懷，因以此寄〉，敘述接信、讀信、回應的過程：

覺來未及說，叩門聲冬冬。言是商州使，送君書一封。枕上忽驚起，顛倒著衣裳。開緘見手札，一紙十三行。上論遷謫心，下說離別腸。心腸都未盡，不暇敘炎涼。云作此書夜，夜宿商州東。獨對孤燈坐，陽城山館中。夜深作書畢，山月向西斜。月下何所有？一樹紫桐花。桐花半落時，復道正相思。殷勤書背後，兼寄桐花詩。桐花詩八韻，思緒一何深。以我今朝意，憶君此夜心。一章三徧讀，一句十回吟。珍重八十字，字字化為金。(卷 432，頁 4774)

這首唱和詩展示唱和的過程，白居易想像對方如何想念自己，寫下這首詩，自己又如

將題詩寄贈友人，這種風氣從獨孤及(725 - 777)開始增多，獨孤及有〈賈員外處見中書賈舍人巴陵詩集覽之懷舊代書寄贈〉(卷 246，頁 2762)，〈喜辱韓十四郎中書兼封近詩示代書題贈〉(卷 247，頁 2775)、〈得柳員外書封寄近詩書中兼報新主行營兵馬因代書戲答〉(卷 247，頁 2777)，這些詩都是詩文的讀後感。

白居易《和答詩十首·和陽城驛》也像是面對著第三者在說話：「商山陽城驛，中有歎者誰？云是元監察，江陵謫去時。……因題八百言，言直文甚奇。詩成寄與我，鱗若金和絲。」(卷 425，頁 4681)想像元稹作詩的過程和內容，從旁敘述。

何讀詩，「以我今朝意，憶君此夜心」，這是關於唱和的唱和，某種後設的唱和詩。更有趣的是，元稹接到白居易答詩，寫了答詩的答詩，形成想念的想念的想念，構成一種無窮映射的關係。元、白不斷玩著這樣的遊戲，下面元稹兩首詩採用「酬○○讀○○詩」的形式，卻將讀者也寫進詩中，變成閱讀的閱讀：

知君暗泊西江岸，讀我閒詩欲到明。今夜通州還不睡，滿山風雨杜鵑聲。（〈酬樂天舟泊夜讀微之詩〉，卷 416，頁 4592）

比因酬贈為花時，不為君行不復知。又更幾年還共到？滿牆塵土兩篇詩。（〈酬樂天武關南見微之題山石榴花詩〉，卷 416，頁 4592）

元稹讀著白居易詩，詩中白居易正在閱讀元稹詩，就像交光互影的兩面鏡子。這些詩也反射閱讀和傳播的情境，夜讀回應夜讀，這個遊戲可以無止境進行下去，果然白居易收信後再寫了〈舟中讀元九詩〉寄回，變成閱讀的閱讀的閱讀。第二首情況稍有不同，傳播過程純屬偶然，元稹先是寫了〈題山石榴花詩〉，白居易在貶謫中意外讀到這首詩，寫下讀後感，元稹稍後寫了讀後感的讀後感，感歎傳播的偶然，「不為君行不復知」，他推想也許兩人未來也會「偶然」共同來到此地，閱讀兩人先後留下的題詩。傳播遵循的是播撒（dissemination）的邏輯，總是朝向不確定的未來。

元稹〈酬樂天書懷見寄〉題下原注云：「本題云：初與微之別後，忽夢見之，及寤，而微之書至，兼覽〈桐花〉之什，悵然書懷。」詩云：「封題樂天字，未坼已霑裳。坼書八九讀，淚落千萬行。中有酬我詩，句句截我腸。仍云得詩夜，夢我魂淒涼。終言作書處，上直金鑾東。詩書費一夕，萬恨緘其中。中宵宮中出，復見宮月斜。書罷月亦落，曉燈隨暗花。想君書罷時，南望勞所思。況我江上立，吟君懷我詩。懷我浩無極，江水秋正深。」（卷 401，頁 4486）

白居易〈題詩屏風絕句〉是另一首特異的題詩，序云：「前後辱微之寄示之什，殆數百篇。雖藏於篋中，永以為好，不若置之座右，如見所思。繇是掇律句中短小麗絕者，凡一百首，題錄合為一屏風。舉目會心參，若其人在於前矣。前輩作事，多出偶然，則安知此屏不為好事者所傳，異日作九江一故事爾？因題絕句，聊以獎之。」詩云：「相憶采君詩作障，自書自勸不辭勞。障成定被人爭寫，從此南中紙價高。」（卷 440，頁 4903）白居易特殊的是，他不厭其煩描寫「自書」、「自勸」的過程，這個編輯動作本身就意味深長，他不斷預期後來的傳播，這些詩本身就表現並促成這種傳播。

元、白玩著唱和的後設遊戲，作者變成讀者，讀者變成讀者的讀者、讀者的讀者的讀者，開啟一個無窮映射的詩歌空間。白居易讀了元稹詩，寫下〈江樓夜吟元九律詩成三十韻〉：「昨夜江樓上，吟君數十篇。……交流遷客淚，停住賈人船。聞被歌姬乞，潛聞思婦傳。斜行題粉壁，短卷寫紅箋。」（卷 440，頁 4896）白居易不僅敘述讀後感也記錄元稹詩的傳播，元稹回報一首〈酬樂天江樓夜吟稹詩因成三十韻〉：

忽見君新句，君吟我舊篇。見當巴徼外，吟在楚江前。思鄙寧通律，聲清遂扣玄。三都時覺重，一顧世稱妍。排韻曾遙答，分題幾共聯？昔憑銀翰寫，今賴玉音宣。布鼓隨椎響，坯泥仰匠圓。鈴因風斷續，珠與調牽綿。阮籍驚長嘯，商陵怨別弦。猿羞啼月峽，鶴讓警秋天。志士潛興感，高僧暫廢禪。興飄滄海動，氣合碧雲連。點綴工微者，吹噓勢特然。休文徒倚檻，彥伯浪回船。伎樂當筵唱，兒童滿巷傳。改張思婦錦，騰躍賈人賤。……（卷 408，頁 4535）

「忽見君新句，君吟我舊篇」，元稹閱讀白居易，白居易閱讀元稹，就像鏡中鏡。白居易稱讚元稹詩傳播廣遠，元稹揣摩說「點綴工微者，吹噓勢特然」，進而複製這種讚美：「伎樂當筵唱，兒童滿巷傳。改張思婦錦，騰躍賈人賤」，這是相互複製的宣傳。兩人藉這種唱和遊戲互相讚美，就像交換禮物，文學聲譽則是交換過程不斷增殖的利息。這些詩透露當時傳播的急速發展，敦煌寫卷《碎金》甚至出現署名白侍郎的題詩，堪稱最早的廣告詩，這大概是最世俗化的題詩了。元稹甚至將兩人詩句鑲嵌在詩中，成為詩中的詩，〈酬翰林白學士代書一百韻〉說：

勇贈「棲鸞」句，慚當「古井」詩。（自注：予贈樂天詩云「皎彼鸞鳳姿」，樂天贈予詩云「無波古井水」。）（卷 405，頁 4519）

唱和是一種相互回應的對話，一種交互主體的產物，元稹、白居易將唱和詩發展到史無前例的地步，雙重聲音、雙重影像。元、白似乎對新興的傳播方式充滿好奇，樂此

朱鳳玉：〈敦煌文獻中的廣告文學〉，收入中正大學中文系編：《「山鳥下聽事，簫花落酒中」——唐代文學論叢》（嘉義：中正大學中文系，1998年），頁 652 - 661。

不疲。中唐是傳播迅速發展的時代，這些詩特殊的並非友情與思念，而是傳播的過程，他們傳遞什麼並不重要，重要的是傳遞本身，傳遞的傳遞，複製的複製。元、白的遊戲無意中道出了傳播的本質：某種複製的慾望，自我增殖的生產，在一個虛空中遊戲，聲譽卻不斷累積。

中晚唐唱和詩空前盛行，成為詩人群體意識的表徵，逐漸形成某種交互主體性。元、白也以長篇諷諭組詩相唱和，輪番往來，相互影響，白居易《和答詩十首·序》敘述接獲元稹來詩的感覺：

發緘開卷，且喜且怪。……然竊思之，豈僕所奉者二十章，遽能開足下聰明，使之然耶？抑又不知足下是行也，天將屈足下之道，激足下之心，使感時發憤而臻於此耶？若兩不然者，何立意措辭，與足下前時詩如此之相遠也？……且摘卷中之尤者，繼成十章，亦不下三千言。其間所見，同者固不能自異，異者亦不能強同。同者謂之和，異者謂之答。（卷 425，頁 4680）

白居易帶著竊喜和挑釁的口吻說：自己是否影響了元稹？這些詩改變前此唱和詩的同質性，帶入更多差異，白居易按照同異區分和、答兩類，「同者謂之和，異者謂之答」，實際上十首詩都帶有強烈的辯論語調。稍後規模更大的唱和是唐宣宗咸通十一、二年皮、陸的松陵唱和，參與者達十一人，後來集結為《松陵集》。這個群體對唐詩歷史具有高度的興趣，模仿各種風格，複製前人。唱和主題也包括詩歌評論，如崔璐〈覽皮先輩盛製，因作十韻以寄，用伸款仰〉本身就是一首論詩詩，皮、陸再作和詩，形成一組唱和形式的論詩詩。論詩詩的篇幅擴大到史無前例的地步，皮日休（834？-？）有一首題為〈魯望昨以五百言見貽，過有褒美，內揣庸陋，彌增愧悚，因成一

白居易《和答詩十首》稱「和」者七首（和思歸樂、和陽城驛、和大觜鳥、和雉媒、和松樹、和古社、和分水嶺），稱「答」者三首（答桐花、答四皓廟、答箭鏃），有同有異，在唐代唱和詩中十分特殊。

賈晉華說：「皮日休和陸龜蒙在松陵唱和期間的文學觀念，主要體現在三個方面：一是自覺地回顧和總結唐詩的發展成就，二是提倡詩歌風格體制之多變，三是強調社交集會酬答對詩歌創作的促進作用。」賈晉華：《唐代集會總集與詩人群研究》，頁 169。

千言，上述吾唐文物之盛，次敘相得之歡，亦迭和之微旨也〉的詩，長達二百句，一千字，陸龜蒙（？-881？）則有和詩〈襲美先輩以龜蒙所獻五百言，既蒙見和，復示榮唱，至於千字，提獎之重，蔑有稱實，再抒鄙懷，用伸酬謝〉，這兩首詩可說是唐代最長的論詩詩。皮、陸唱和甚至形成一種對話的雙重主體，皮日休〈松陵集序〉宣稱：

詞之作，固不能獨善，必須人以成之。

文本注定是回應他人聲音的產物，唱和是一種詩歌對話，透過吁求、挑戰、辯論，發展話題，以他人的聲音為前提，相互激盪。論詩詩某種程度是在文人的群體場域興起的，如晚唐杜荀鶴有〈讀友人詩〉、〈書情寄詩友〉、〈浙中逢詩友〉、〈寄詩友〉、〈山中寄友人〉、〈秋日寄吟友〉、〈秋江雨夜逢詩友〉，李中有〈寄左偃〉、〈書情寄詩友〉、〈秋夜吟寄左偃〉，這些都是論詩詩，「詩友」、「吟友」等字眼大量出現，他們在詩中討論詩，相互影響，某種程度形成一種解釋共同體（interpretative communities）。中晚唐這類詩數量眾多，見證了唐代詩人群體意識的興起，介入社會生活，成為一種共同的話語。

論詩詩還涉及許多閱讀的問題。論詩詩與禪宗在相同歷史階段出現，禪宗打破語言與偶像崇拜助長了某種後設思考的習慣。詩僧貫休、齊己等論詩詩特別多，詭譎怪異，如貫休〈讀顧況歌行〉：

雪泥露金冰滴瓦，楓檉火著僧留坐。忽睹逋翁一軸歌，始覺詩魔辜負我。花飛飛，雪霏霏，三珠樹曉珠纍纍。妖狐爬出西子骨，雷車拶破織女機。憶昔鄱陽寺中見一碣，逋翁詞兮逋翁札。庾翼未伏王右軍，李白不知誰擬殺？別、別，若非仙眼應難別。不可說、不可說，離亂離離應打折。（卷827，頁9316）

貫休以印象式的筆觸描寫讀詩的感受，「花飛飛，雪霏霏，三珠樹曉珠纍纍」，語言

董誥等編：《全唐文》（台北：大化書局，1987年），卷796，頁3748。

張伯偉曾考察唐宋論詩詩和偈頌、公案、寒山、三句的關係，見《禪與詩學》（杭州：浙江人民出版社，1992年），頁72-96，〈禪學與宋代論詩詩〉一章。

就像智慧樹凝結的珍珠；更特殊的是魔幻式的超現實語句，「妖狐爬出西子骨，雷車撈破織女機」，晚唐深入詩歌與存有深處，甚至世界也碎裂、瓦解了，詩既是創生的根源也處在破裂的邊緣。血淋淋的畫面，荒誕的虛構，寫實和虛構矛盾並置。最後，貫休說顧況詩容易招惹競爭和嫉妒，「庾翼未伏王右軍，李白不知誰擬殺」？也許這是貫休自己內心的秘密。貫休詩風和李白、顧況歌行相似，這大概透露了他自己的影響焦慮。詩歌這種爆裂性或許與禪宗不信任文字有關，貫休《擬君子有所思·其一》說：「我愛正考甫，思賢作《商頌》。我愛揚子雲，理亂皆如鳳。振衣中夜起，露花香旖旎。撲碎驪龍明月珠，敲出鳳皇五色髓。」（卷 827，頁 9321）彷彿只有撕裂表象，才能獲得詩的精髓。貫休、齊己的論詩詩經常使用歌行體，穿插三三七句式，和禪宗歌曲類似。「驪龍珠」之喻反複出現，是禪宗詩歌常見的隱喻，可以證實論詩詩和禪宗的密切關係。「撲碎驪龍明月珠」隱喻存有和語言的瓦解，珠即是空，貫休彷彿以狂放甚至暴力（撲碎）摧毀存有與語言的執著。〈讀顧況歌行〉結尾語無倫次，彷彿示範著語言的崩解，「別、別」、「不可說、不可說」，以破碎的語言展示無以言說的語言邊界。

齊己也有大量的論詩詩，〈還人卷〉以形象語言寫成：

李白李賀遺機杼，散在人間不知處。聞君收在芙蓉江，日鬥蛟人織秋浦。金梭割割文離離，吳姬越女羞上機。鴛鴦浴煙鸞鳳飛，澄江曉映餘霞輝。仙人手持玉刀尺，寸寸酬君珠與璧。裁作霞裳何處披，紫皇殿裡深難覓。（卷 847，頁

「破」是唐人對詩歌、藝術經常出現的描述，如孟郊〈答盧仝〉：「閃怪千石形，異狀安可量。有時春鏡破，百道聲飛揚。」（卷 378，頁 4242）李賀〈李憑箏篋引〉：「女媧鍊石補天處，石破天驚逗秋雨。」（卷 390，頁 4392）徐仲雅〈贈齊己〉：「悶見有唐風雅缺，敲破冰天飛白雪。」（卷 762，頁 8650）顧雲〈池陽醉歌贈匡廬處士姚巖傑〉是閱讀文卷的感受：「文鋒斡破造化窟，心刃掘出興亡根。經疾史恙萬片恨，墨炙筆針如有神。呵叱潘陸鄙瑣屑，提挈揚孟歸孔門。」（卷 637，頁 7304）顧雲感受到文學破碎性的暴力，「文鋒斡破造化窟」。

如丹霞天然〈驪龍珠吟〉：「驪龍珠、驪龍珠，光明燦爛與人殊。十方世界無求處，縱然求得亦非珠。……」靜、筠禪僧編：《祖堂集》（鄭州：中州古籍出版社，2001 年），卷 4，頁 150。丹霞天然還有〈玩珠吟〉、〈弄珠吟〉等詩。關於禪宗歌曲「寶珠」的隱喻，詳孫昌武：《禪思與詩情》（北京：中華書局，1997 年），頁 320 - 322。

9588)

這首詩以織布為喻，隱喻寫作行為。詩人被看作一個不斷編織的書寫者，鑲嵌李白（秋浦）李賀（鮫人）詩的典故，「日鬥鮫人織秋浦」，李白和李賀被強迫合併在一起，寫作彷彿擁有玩弄古人的權力。這首詩本身就像一部織布機，示範著寫作的交織：古人與今人、現實與虛構、詩歌與自然、作者與讀者。「文」的本義是紋理、絲線，評論與文本相互複製。齊己〈讀李賀歌集〉也以形象語言寫成：

赤水無精華，荊山亦枯槁。玄珠與虹玉，璨璨李賀抱。清晨醉起臨春臺，吳綾蜀錦胸襟開。狂多兩手掀蓬萊，珊瑚掇盡空土堆。（卷 847，頁 9585）

齊己使用許多神話意象複製李賀的語言。李賀被描寫為一個掠奪者，將天地的美麗寶物盡數囊括已有，乃至世界都枯竭了，以一種奇特方式說明李賀的名言「筆補造化天無功」。詩人掠奪宇宙這種觀念在中晚唐不斷發酵，齊己〈讀李白集〉也有類似的傾向：

竭雲濤，剖巨鼇，搜括造化空牢牢。冥心入海海神怖，驪龍不敢為珠主。人間物象不供取，飽飲遊神向懸圃。鏘金鏗玉千餘篇，膾炙嚼人口傳。須知一一丈夫氣，不是綺羅兒女言。（卷 847，頁 9585）

齊己同樣複製李白的語言，詩人被描述為「搜括造化」的掠奪者，讀者則被形容為「膾炙嚼」的吞食者，詩歌變成暴力的場域。齊己〈謝荊幕孫郎中見示《樂府歌集》二十八字〉說：「長吉才狂太白顛，二公文陣勢橫前。誰言後代無高手？奪得秦皇鞭鬼鞭。」（卷 847，頁 9593）後代詩人（孫魴）併吞了李白和李賀，掠奪者也面向古人，暴露一種古人的影響焦慮。「奪得秦皇鞭鬼鞭」來自古傳說，《三齊略記》說：「始皇作石塘，欲過海看日出處。時有神人，能驅石下海。石去不速，神輒鞭之，皆流血，至今悉赤。」後人變成暴虐的驅趕鬼神的人，鞭策神祇。徐仲雅〈贈齊己〉進一步印證了齊己這些傾向：

劉緯毅：《漢唐方志輯佚》（北京：北京圖書館出版社，1997 年），頁 97。

我唐有僧號齊己，未出家時宰相器。爰見夢中逢五丁，毀形自學無生理。骨瘦神清風一襟，松老霜天鶴病深。一言悟得生死海，芙蓉吐出琉璃心。悶見有唐風雅缺，敲破冰天飛白雪。清塞清江卻有靈，遺魂泣對荒郊月。格何古？天工未生誰知主？混沌鑿開雞子黃，散作純風如膽苦。意何新？織女星機挑白雲。真宰夜來調暖律，聲聲吹出嫩青春。調何雅？澗底孤松秋雨灑。嫦娥月裡學步虛，桂風吹落玉山下。語何奇？血潑乾坤龍戰時，祖龍跨海日方出，一鞭風雨萬山飛。己公己公道如此，浩浩囊中如獨自。一簞松風冷如冰，長伴巢由伸腳睡。（卷 762，頁 8650）

這首詩描寫詩歌歷史的殘缺，「敲破冰天飛白雪」；召喚詩人的魂魄，「遺魂泣對荒郊月」。以格古、意新、調雅、語奇四項描述齊己詩境，和當時詩格類似，各項再綴以象喻語言，置於存有變形的神話空間：詩歌來自造化，宇宙終極的混沌，「混沌鑿開雞子黃」，詩歌鑿破宇宙的混沌；接著以織女隱喻文學的力量，乃至改變自然的秩序（調暖律）；最後秦皇鞭石的神話再度出現，詩歌改變存有，甚至具有暴力傾向。詩與存有相關，貫休、齊己出現的某種摧毀、解構的意志，非常值得注意。

五、影響的焦慮

論詩詩具有迴向詩歌文本的後設傾向，其中一個面向是迴向文學史自身，自我建構詩歌的歷史。杜甫《戲為六絕句》是中國最早的論詩絕句，這組詩涉及歷史的傳遞、影響與競爭的壓力，揭開一個論詩詩傳統的序幕。這組詩歷來備受矚目，解釋卻很紛歧：

庾信文章老更成，凌雲健筆意縱橫。今人嗤點流傳賦，不覺前賢畏後生。
楊王盧駱當時體，輕薄為文哂未休。爾曹身與名俱滅，不廢江河萬古流。
縱使盧王操翰墨，劣于漢魏近風騷。龍文虎脊皆君馭，歷塊過都見爾曹。
才力應難誇數公，凡今誰是出群雄？或看翡翠蘭苕上，未掣鯨魚碧海中。
不薄今人愛古人，清詞麗句必為鄰。竊攀屈宋宜方駕，恐與齊梁作後塵。

未及前賢更勿疑，遞相祖述復先誰？別裁偽體親風雅，轉益多師是汝師。（卷 227，頁 2453）

筆者不擬介入歷來對《戲為六絕句》的細部爭論，只希望提醒一個素來被忽略的層面，即隱含在這組詩背後的影響焦慮與競爭意識。詩題是「戲為六絕句」，戲來自解嘲的傳統，含有自嘲、諷刺、遊戲之意，以戲謔和雄辯的修辭自我辯護，「為」是一種語言行為，這組詩穿梭在作者（自我）、讀者（後生）、文本（詩體）之間的某種後設空間，這是整組詩最有趣的地方。解嘲通常採用對話（設問），「嗤點」、「晒未休」意味傳統的挑戰與辯護，「不覺前賢畏後生」、「凡今誰是出群雄」，這兩種力量——辯護與競爭——構成組詩明顯的動力。這組詩歷來充滿嚴重的歧義，不僅來自詩歌語言的多義性，更來自反諷與雄辯的語調，不論這組詩怎麼解釋，我們都可以感受當時文學論戰的氣息。杜甫或許批評「今人」、「爾曹」，但杜甫也經常以誇張的語氣與古人競爭，〈壯遊〉說：「氣劇屈賈壘，目短曹劉牆。」（卷 222，頁 2358）〈奉贈韋左丞丈二十二韻〉說：「賦料揚雄敵，詩看子建親。李邕求識面，王翰願卜鄰。」（卷 216，頁 2252）這種自炫的豪語很多。杜甫經常稱讚友人的詩勝過古人，〈蘇大侍御訪江浦賦八韻記異〉說：「再聞誦新作，突過黃初詩。乾坤幾反覆，揚馬宜同時。」（卷 223，頁 2383）黃初是魏文帝年號，聲稱友人詩作超越黃初直追

周振甫說：「『戲』字就從〈答竇戲〉裡來的。……杜甫詩裡說的『嗤點』『晒未休』，就是嘲戲，前兩首就是回答這種嘲戲的。因此這個『戲』具有『解嘲』的意味。不說『解嘲』而說『戲』，因為這類文章稱為『設論』，是作者假設有人在嘲戲他，再由他解答，實際上自嘲自解。」周振甫：〈略說杜甫《戲為六絕句》〉，收入《周振甫文集》（北京：中國青年出版社，1999 年），卷 6，頁 766。

再如《遣興五首·其五》：「賦詩何必多，往往凌鮑謝。」（卷 218，頁 2291）〈遣懷〉：「不復見顏鮑，繫舟臥荆巫。」（卷 222，頁 2359）〈酬高使君相贈〉：「草玄吾豈敢，賦或似相如。」（卷 226，頁 2445）

杜甫贈答詩經常透露與古人競爭的意識，〈蘇端薛復筵簡薛華醉歌〉說：「近來海內為長句，汝與山東李白好。何劉沈謝力未工，才兼鮑昭愁絕倒。」（卷 217，頁 2270）〈寄彭州高三十五使君適、虢州岑二十七長史參三十韻〉說：「高岑殊緩步，沈鮑得同行。意愜關飛動，篇終接混茫。」（卷 225，頁 2427）〈奉寄高常侍〉：「總戎楚蜀應全未，方駕曹劉不啻過。」（卷 228，頁 2472）

漢人，「突過黃初詩」後來成為江西詩派不斷唱和的主題。杜甫散布許多挑戰古人的種子，甚至倒果為因，使前人對後人感到畏懼，杜甫〈同元使君春陵行〉說：「粲粲元道州，前聖畏後生。」（卷 222，頁 2360）杜甫明顯挑起中晚唐一個新話題：影響的焦慮（anxiety of influence），開啟論詩詩的一個新面向。〈偶題〉則透露另一種勝過古人的策略：「前輩飛騰入，餘波綺麗為。後賢兼舊制，歷代各清規。」（卷 230，頁 2509）學者解釋為杜甫兼取風骨與文采，杜甫變成兼併古人建構「集大成」經典地位的詩人。這些複雜的心理現象就隱藏在《戲為六絕句》的字裡行間。

第一、二首透過庾信、四傑，展開歷史的論述和象喻：「不覺前賢畏後生」，「不廢江河萬古流」，歷史傳遞透過這些象喻而形象化了，這組詩歧義雖多，卻顯然假定一種世代的爭執：老成 / 爾曹、前賢 / 後生；宋以後世代甚至形成某種美學的意識形態，變成風格類型的概念：老成與清新，成為另一個競爭話題。歷史傳承背後隱藏的動力就是世代競爭，「不覺前賢畏後生」，這句詩的歧義主要來自杜甫的語調：「不覺」被解釋為肯定（不自覺）、否定（不認為）、疑問（反詰、反諷），「畏」透露焦慮與自我防衛的心理，無論如何，「前賢畏後生」顛倒了歷史的因果（已故的庾信不可能畏懼後生），「不覺」像顛倒的顛倒，這種多重力量的修辭欲蓋彌彰的揭示古今的競爭。第二首「輕薄為文哂未休」，發出嘲笑的究竟是四傑、今人、杜甫也充

盧世 《讀杜私言》一語中的說出這種競爭心理：「《戲為六絕》……試舉凡情論之：學古人而陽以傲古人也，妒今人而因（陰）以貶今人也。操戈入室，拔本塞源，單欲顯出自己，輒忍上揜前修。」
盧世 《尊水園集略》，國家圖書館藏清順治十七年劉經邦、張鴻儒刊本，卷 6，頁 44。盧氏指的是杜甫對今人的批評，但至少說明了這種心理在當時普遍存在。

最有趣的是杜甫反諷的語調，盧元昌《杜詩髓》說：「所以流傳之賦，漫為今人嗤點，使前賢如庾信者反畏後人之姍笑，是可歎也。」朱彝尊《曝書亭杜詩評本》說：「言子山之賦本佳，而今既嗤點之，點者未必無說。前賢已矣，安得不反畏之乎？」翁方綱《石洲詩話》說：「『不覺前賢畏後生』，此反語也。言今人嗤點昔人，則前賢應畏後生矣。嬉笑之詞，以此輩不必與莊論耳。」以上皆見郭紹虞：《杜甫戲為六絕句集解》（台北：木鐸出版社，不著出版年月），頁 13 - 14。而且很奇怪的，這句話暗中推翻了《論語》的經典名言，黃生說：「《語》云『後生可畏』，以觀今日，不覺此語信有徵矣。」郭紹虞：《杜甫戲為六絕句集解》，頁 13。或者是《周書·庾信傳》「宿學後生，競相模範」的顛倒，趙次公說「此又反其本傳中語也」，林繼中：《杜詩趙次公先後解輯校》（上海：上海古籍出版社，1994 年），頁 456。這兩個解釋都作了某種互文性的反諷閱讀。

滿爭議。這組詩充滿類似的矛盾與困惑，筆者傾向於看作一種雙聲話語：表層聲音是維護傳統，「不廢江河萬古流」，底層卻激盪著嘲笑、挑戰，試圖建構自我，透過含混修辭不可遏抑的流露出來。筆者建議透過某種複調的閱讀，將被壓抑的複雜力量釋放出來。

第三、四首，表層聲音似乎為四傑辯護，但同樣顯得委曲波折。「劣」「近」「跨」「出」字面上都意味著競爭，千里馬、「歷塊過都」是競賽的象喻，貫穿到第五首「方駕」和「後塵」，古今詩人彷彿在一條歷史大道上展開競逐。在這組詩歷代的解釋中，最有趣的是宋人的閱讀，他們經常洞見杜甫的自負和野心，最極端的恐怕是南北宋之際的趙次公，他將「今人嗤點流傳賦」看作杜甫自己嗤點古人，他說：「群字，亦指數公；而出群雄，則蓋自負矣。」「言公竊自追攀屈原、宋玉，宜與之並駕矣。……言恐共齊梁之人皆作屈、宋後塵爾。」杜甫被看作一個挑戰古人，糾纏著影響的焦慮，試圖建構經典地位的詩人。這種閱讀來自詩聖的權威地位，也來自宋人自己的影響焦慮。清初錢謙益也將第四首看作自喻：

「凡今誰是出群雄」，公所以自命也。蘭苕翡翠，指當時研揣聲病，尋摘章句之徒；鯨魚碧海，則所謂「渾涵汪洋，千彙萬狀」，兼古人而有之者也。亦退之所謂橫空盤硬、妥帖排冪，垠崖崩豁、乾坤雷礪者也。論至於此，非李杜誰足以當之！而他人有不慄然自失者乎！

宋人讀作杜甫嘲笑四傑，郭知達《九家集註杜詩》說：「四子之文，大率浮麗，故公以之為輕薄為文，而哂之未休也。」劉克莊《後村詩話》說：「杜子美笑王、楊、盧、駱文體輕薄。」這種閱讀似乎投射了宋人自己的影響焦慮，郭紹虞：《杜甫戲為六絕句集解》，頁 17。

林繼中：《杜詩趙次公先後解輯校》，頁 456 - 458。趙次公明顯以影響焦慮、互文性解釋《戲為六絕句》，參楊玉成：〈文本、誤讀、影響的焦慮：論江西詩派的閱讀與書寫策略〉，收入輔大中文系、中國古典文學研究會編：《建構與反思：中國文學史的探索學術研討會論文集》（台北：學生書局，2002 年），頁 369 - 371。歷來讀出杜甫隱然自負的聲音的很多，如云「鯨魚碧海，出群獨立，惟公一人而已」（劉濬）、「隱隱自贊己詩」（汪灝）、「隱然自負」（楊倫），皆見郭紹虞：《杜甫戲為六絕句集解》，頁 32 - 34。

郭紹虞：《杜甫戲為六絕句集解》，頁 32。

在這種解讀下，不論杜甫對四傑尊崇或貶抑，最終仍是為了抬高自己的地位。這首詩某種程度變成反射自身詩境的後設詩歌，鯨魚碧海有兩種意義：一是集大成的經典地位，兼併古今的寫作策略；二是雄偉風格，某種反射自我詩境的象喻語言。在歷代詮釋裡，翡翠蘭苕和鯨魚碧海被看作秀麗 / 雄健、小巧 / 大力、小家 / 大家的隱喻，陽剛風格與集大成最終成為杜甫作為經典詩人的主要特徵。

第五、六首總結這些爭執，但也透露更多隱藏的競爭策略，主要是兼併(集大成)：不薄今人愛古人。如果對這組詩進行話語分析(discourse analysis)，「竊攀」這個說詞透露隱藏的野心，「恐與」則透露影響的焦慮。第六首語意更複雜矛盾，「未及前賢更勿疑，遞相祖述復先誰」，表面上似乎重建前賢的權威，指斥爾曹、後生，主張取法傳統(祖述)；但「遞相祖述」同樣解構了前賢的獨創性，夏力恕《杜文貞詩增注》說：「六首因言汝曹以未及前賢為疑乎，前賢亦遞相祖述耳。盧王祖庾信，庾信祖漢魏，漢魏祖屈宋，屈宋祖風雅，遞而上之，各有所先，要皆風雅之苗裔也。」

前賢模仿更早的前賢，權威被一種無窮模仿的互文性所取代。「別裁偽體親風雅」是重伸歷史正統的表層聲音，另一種聲音卻是「轉益多師」的多元起源，單一權威讓位給多元的歷史觀。我認為《戲為六絕句》最吸引人的就是這種多聲話語，交織著辯護與反叛，兼具自我解嘲和建構經典的野心，這些分歧的聲音本身就是影響焦慮的癥狀，既自我建構又自我解構，衝突的力量此起彼伏的反複冒現。

《戲為六絕句》的複雜力量預告了中晚唐的文學圖景。一方面復古主義日漸盛行，一方面挑戰古人的聲音愈來愈強烈。高仲武《中興間氣集》皇甫冉總評說：

往以世邁艱虞，避地江外，每文章一到朝廷，而作者變色。於詞場先後，推錢、郎為宗伯，詩家勝負，或逐鹿中原。如「果熟任霜封，籬疏從水度」，又「裊露收新稼，迎寒葺舊廬」，又「燕知社日辭巢去，菊為重陽冒雨開」，可以雄

施蟄存解釋說：「第三句是照應清詞的。杜甫以屈宋代表有清詞的文章。誰要是想躋攀屈宋的文章，總得要能趕得上他們。第四句照應『麗句』。你們要學齊梁體，也不是容易的事，說不定還跟不上他們。」施蟄存：〈說杜甫《戲為六絕句》〉，《文學遺產增刊》第17輯（1991年），頁128。
郭紹虞：《杜甫戲為六絕句集解》，頁9。

視潘、張，平揖沈、謝。又〈巫山〉詩，終篇奇麗，自晉宋齊梁陳隋以來，採掇珍奇者無數，而補闕獨獲驪珠，使前賢失步，後輩卻立，自非天假，何以逮斯？

唐代文學聲譽的競爭導致「文場」「詞場」「詩壇」及「主盟」「宗伯」等觀念出現，某種名利的社會場域，「詩家勝負，或逐鹿中原」。唐人選唐詩大都沿習六朝選集形式，標舉名篇佳句，本身就是一種建構經典的策略。高仲武的競爭進一步轉向古人，所謂「雄視潘、張，平揖沈、謝」，「使前賢失步，後輩卻立」，試圖建立唐人自身的經典地位。復古主義和影響焦慮同時發生，這是同一種歷史意識的正面與背面。

這種歷史意識的正反兩面，最戲劇性的是韓愈（768 - 824）及其弟子。很少人注意到，復古主義領袖韓愈同時充滿強烈的影響焦慮。韓愈一度對歷史充滿恐慌和焦慮，糾纏著死亡的陰影，歷史消逝，古人已死，「古道」僅僅銘寫在死寂的文字裡。韓愈中年名詩《秋懷詩》十一首清晰透露這種心理，第三首陳述出處的尷尬：「茫茫出門路，欲去聊自勸。歸還閱書史，文字浩千萬。陳跡竟誰尋？賤嗜非貴獻。丈夫意有在，女子乃多怨。」（卷 336，頁 3766）「聊自勸」暴露韓愈的壓抑與焦慮，努力勸慰自己，但書本只是過去的遺物，「陳跡竟誰尋」是一種不被閱讀的恐懼，「文字浩千萬」是糾纏的陰影，韓愈惶恐的將閱讀看作「賤嗜」，一種不被「女子」了解的怪異嗜好。第八首描述一次讀書經驗，某種內在、孤獨、荒蕪的經驗：

卷卷落地葉，隨風走前軒。鳴聲若有意，顛倒相追奔。空堂黃昏暮，我坐默不言。童子自外至，吹燈當我前。問我我不應，饋我我不餐。退坐西壁下，讀詩盡數編。作者非今士，相去時已千。其言有感觸，使我復悽酸。顧謂汝童子，

高仲武：《中興間氣集》，收入傅璇琮編：《唐人選唐詩新編》（西安：陝西人民教育出版社，1996年），卷上，頁 480。晚唐皮日休〈郢州孟亭記〉聲稱孟浩然與古人爭勝於毫釐：「北齊美蕭繹『芙蓉露下落，楊柳月中疏』，先生則有『微雲澹河漢，疏雨滴梧桐』；樂府美王融『日霽沙嶼明，風動甘泉燭』，先生則有『氣蒸雲夢澤，波動岳陽城』；謝朓之詩句精者，有『露濕寒塘草，月映清淮流』，先生則有『荷風送香氣，竹露滴清響』。此與古人爭勝於毫釐間也。」董誥等編：《全唐文》，卷 797，頁 3750。

置書且安眠。丈人屬有念，事業無窮年。（卷 336，頁 3767）

一個深夜讀詩感到孤獨的人，紛亂寂寥的情境，「作者非今士，相去時已千」，韓愈察覺書籍的疏離，作者早已死亡，留下淒酸的話語。韓愈吩咐童子「置書且安眠」，但他無法壓抑對書籍的不安和恐懼，只能以「丈人屬有念」自我勉勵。但〈雜詩〉毫不掩飾的質問：「古史散左右，詩書置後前；豈殊蠹書蟲，生死文字間。古道自愚癡，古言自包纏；當今固殊古，誰與為欣歡？」（卷 340，頁 3816）韓愈感覺自己像一隻蠹蟲，歷史變成糾纏不休的夢魘與陰影，「古道自愚癡，古言自包纏」，歷史意識（復古）和影響焦慮同時發生，在韓愈身上，我們看到一種深鉅的歷史壓力。

更奇怪的是，韓門弟子也糾纏著同樣的夢魘。孟郊也纏繞著文字毀滅、不被賞識的恐懼，〈夜憂〉說：「豈獨科斗死，所嗟文字捐。蒿蔓轉驕弄，菱荇減嬋娟。」（卷 374，頁 4199）「科斗」雙關動物和文字（蝌蚪文），和韓愈相似，孟郊的世界是文字構成的世界，卻對文字充滿焦慮與恐懼，《弔盧殷·其五》說：「可惜千首文，閃如一朝花。」（卷 381，頁 4277）孟郊也有《秋懷》詩十五首，延續韓愈的聲音，最奇特的是第十四首：

黃河倒上天，眾水有卻來。人心不及水，一直去不迴。一直亦有巧，不肯至蓬萊。一直不知疲，唯聞至省臺。忍古不失古，失古志易摧。失古劍亦折，失古琴亦哀。夫子失古淚，當時落漼漼。詩老失古心，至今寒皚皚。古骨無濁肉，古衣如蘚苔。勸君勉忍古，忍古銷塵埃。（卷 375，頁 4208）

詩以河流作為隱喻：宇宙是循環時間（有卻來），人類是直線時間（一直）；進一步的寓意是，宇宙返回根源人類卻不知復古，唯知趨新，「唯聞至省臺」是文人追求名利的醜態。矛盾的是，「黃河倒上天」字面上並不自然，彷彿倒行逆施，這種措辭解構了復古本身。「忍古不知古」，「忍古」這個奇怪的說詞暴露某種焦慮與壓抑，孟郊告訴我們，如果「失古」就會迷失根源，事物就會崩潰、摧毀；「失古」透露了復古真正的心理原因，某種失去根源的恐懼，某種「志易摧」「劍亦折」「琴亦哀」的自我防衛。古文運動源自一種文化危機，藉排外（佛老）來建構文化認同，建構道統

的歷史神話。「古骨無濁肉，古衣如蘚苔」是更複雜的矛盾意象，古董般詭異美麗，但掩飾不住死亡、腐朽、荒蕪的本質。詩的結尾說「勸君勉忍古，忍古銷塵埃」，這是勉勵復古，抑或試圖壓抑歷史幻滅荒蕪的恐懼？在《秋懷》最後一首，「古」甚至隱含某種永恆的惡：「詈言不見血，殺人何紛紛。……古詈舌不死，至今書云云。今人詠古書，善惡宜自分。秦火不蕪舌，秦火空蕪文。所以詈更生，至今橫網緼。」（卷375，頁4208）古人永遠在監視我們，歷史就像一種詛咒——古詈，以惡毒的語言陰魂不散糾纏著後人。韓門弟子對「古」作出令人瞠目結舌的表述。劉叉〈勿執古寄韓潮州〉勸告韓愈：「古人皆執古，不辭凍餓悲。今人亦執古，自取行坐危。老菊凌霜葩，穉松抱雪姿。武王亦至明，寧哀首陽飢。仲尼豈非聖，但為互鄉嗤。寸心生萬路，今古棼若絲。逐逐行不盡，茫茫休者誰？來恨不可遏，去悔何足追？玉石共笑唾，驚驥相奔馳。請君勿執古，執古徒自隳。」（卷395，頁4445）「古」帶來不祥的陰影，巨大的壓力，就像分歧的岔路，「今古棼若絲」，紛亂糾纏，無所適從。「古」是一種蒼老的感覺，就像詩中的「老菊」「穉松」，也像這首盤屈艱澀的詩。結尾告誡說「請君勿執古，執古徒自隳」，劉叉呼籲放棄復古的執著，或許是某種釋放內在焦慮的反諷，然而「古」就像某種異物和怪獸，不斷發出咀咒。

「古」是不祥的陰影，糾纏的咀咒，惡意與暴力。孟郊〈懷惱〉涉及詩人與詩人之間的世代競爭：

惡詩皆得官，好詩空抱山。抱山冷飈飈，終日悲顏顏。好詩更相嫉，劍戟生牙關。前賢死已久，猶在咀嚼間。以我殘杪身，清峭養高閒。求閒未得閒，眾訕

許多時候，「古」對孟郊來說彷彿意味某種蒙昧的事物。他有一種奇怪的「古醉」之說，〈噴玉布〉說：「古醉今忽醒，今求古仍潛。古今相共失，語默兩難恬。」（卷380，頁4263）「古醉」是沈睡、蒙昧的，意義潛藏不明，有待後人發掘。〈奉報翰林張舍人見遺之詩〉說：「君子鑑大雅，老人非俊群。收拾古所棄，俯仰補空文。……曾是醒古醉，所以多隱淪。」（卷378，頁4242）「古」本身殘缺不全（古所棄），有待後人補充（補空文）。

晚唐陳陶也有類似疑惑，《續古二十九首·其二十五》對讀書表示懷疑：「學古三十載，猶依白雲居。每覽班超傳，令人慵讀書。」（卷746，頁8486）〈吳苑思〉說：「今人地藏古人骨，古人花為今人發。江南何處葬西施，謝豹空聞采香月。」（卷746，頁8487）

瞋齟齬。(卷 375, 頁 4209)

〈懊惱〉將詩擬人化，彷彿某種不祥的異物，「惡詩皆得官，好詩空抱山」，上演一齣人間戲劇，憎恨嫉妒，「好詩更相嫉，劍戟生牙關」，閱讀變成一種吞食，「前賢死已久，猶在咀嚼間」，彷彿後人連古人屍骨也要蠶食鯨吞。這是一種前所未有的嫉恨的世界觀、歷史觀。孟郊有一首更奇怪的〈偷詩〉，這首詩以一種奇特方式說明詩為何物，展示詩是怎麼偷的：

餓犬齧枯骨，自喫饞飢涎。今文與古文，各各稱可憐。亦如嬰兒食，錫桃口旋旋。惟有一點味，豈見逃景延？繩床獨坐翁，默覽有所傳。終當罷文字，別著〈逍遙篇〉。從來文字淨，君子不以賢。(卷 374, 頁 4201)

文字就像某種被後人啃噬的骨骸，貪婪吞食，偷今人也偷古人；或者像嬰兒期的口腔慾，「亦如嬰兒食」。「逃景」似乎隱喻自然與光陰，也完全被吞食乾淨。吞食的隱喻暴露了書寫的飢渴和野心。詩的結尾孟郊作為一個靜默的讀者出現，「默覽有所傳」，面對古今作者，宣稱「終當罷文字」，對文字感到莫名的焦慮。「偷詩」是一種奇怪的寫作形態，唐代偷詩事件時有所聞，中晚唐尤多，成為一個有趣的話題。「偷」是一種暗中的秘謀，可以看作一種影響焦慮的癥狀，清初賀裳《載酒園詩話》說：「盜法一事，詆之則曰偷勢，美之則曰擬古。然六朝人顯據其名，唐人每陰竊其實，雖謂

姑舉數例，劉肅《大唐新語》載初唐李義府(614 - 666)的故事：「李義府嘗賦詩曰：『鑲月成歌扇，裁雲作舞衣。自憐回雪影，好取洛川歸。』有棗強尉張懷慶，好偷名士文章，乃為詩曰：『生情鑲月成歌扇，出意裁雲作舞衣。照鏡自憐回雪影，時來好取洛川歸。』人謂之諺曰：『活剝王(張)昌齡，生吞郭正一。』」收入《唐五代筆記小說大觀》，卷 13, 頁 329。辛弘智〈賦詩〉，《全唐詩》題下引《談賓錄》云：「弘智在國子監，賦此詩。同房常定宗改『始』字為『轉』字，爭之為己作。同下牒見博士羅道琮，判云：昔五字定表，以理切稱奇；今一言競詩，取詞多為主。詩歸弘智，轉還定宗。以狀牒知，任為公驗。」詩云：「君為河邊草，逢春心剩生。妾如臺上鏡，得照始分明。」(卷 773, 頁 8769)晚唐偷詩的事還有多起，孫光憲《北夢瑣言》說：「鄴王羅紹威喜文學，好儒士，每命幕客作四方書檄，小不稱旨，壞裂抵棄，自劈箋起草，下筆成文。又癖于七言詩。江東有羅隱，為錢鏐客，紹威申南阮之敬，隱以所著文章詩賦酬寄，紹威大傾慕之，乃目其所為詩集曰《偷江東》。」收入《唐五代筆記小說大觀》，卷 17, 頁 1942。

之偷可也。」賀裳道出唐人表面上復古，實際上包藏禍心，「陰竊其實」，暗渡陳倉。「偷」開啟了一個宋代詩學廣泛討論的新話題。

韓門師弟之間也出現緊張複雜的世代關係。韓愈〈醉留東野〉說：「昔年因讀李白杜甫詩。長恨二人不相從。吾與東野生並世，如何復躡二子蹤？東野不得官，白首誇龍鍾。韓子稍姦黠，自慚青蒿倚長松。低頭拜東野，願得終始如駘螽。東野不回頭，有如寸筵撞鉅鐘。我願身為雲，東野變為龍。四方上下逐東野，雖有離別無由逢。」（卷340，頁3807）韓愈以李、杜比喻韓、孟關係，奇怪的是，韓愈謙卑過度，自稱向孟郊下拜，「自慚青蒿倚長松」，「低頭拜東野」，「願得終始如駘螽」，「有如寸筵撞鉅鐘」，趙翼《甌北詩話》指出韓門微妙的競爭關係：

蓋昌黎本好為奇崛喬皇，而東野盤空硬語，妥帖排奐，趣尚略同，才力又相等；一旦相遇，遂不覺膠之投漆，相得無間，宜其傾倒之至也。今觀諸聯句詩，凡昌黎與東野聯句，必字字爭勝，不肯相讓；與他人聯句，則平易近人。可知昌黎之於東野，實有資其相長之功。宋人疑聯句詩多係韓改孟，黃山谷則謂韓何能改孟，乃孟改韓耳。……東野詩亦云：「詩骨聳東野，詩濤湧退之。」居然旗鼓相當，不復相讓。

韓、孟「字字爭勝，不肯相讓」，「奇崛喬皇」的怪誕風格被看作競爭的產物。有趣的是，宋人也複製了這種關係，歐陽修自比韓愈，將梅堯臣比作孟郊，李東陽《麓堂詩話》說：「梅聖俞云：『永叔要做韓退之，硬把我做孟郊。』」歐陽修本身就是具有強烈競爭意識的作家，胡仔《苕溪漁隱叢話》引《國朝名臣傳》說：「歐陽修為詩，謂人曰：〈廬山高〉惟韓愈可及；〈琵琶前引〉，韓愈不可及，杜甫可及；〈後

郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983年），卷1，頁219。

趙翼：《甌北詩話》，卷3，頁29。

李東陽：《麓堂詩話》，收入丁福保輯：《歷代詩話續編》（北京：中華書局，1983年），頁1386。梅堯臣〈別後寄永叔〉說：「而於韓門中，取之不一律。……竊比於老郊，深愧言過實。」〈和永叔澄心堂紙答劉原甫〉說：「歐陽今與韓相似，海水浩浩山崑崙。石君蘇君比盧籍，以我待郊嗟困摧。」可見歐陽修確實自比韓愈，將梅堯臣看作孟郊，北京大學古文獻研究所編：《全宋詩》（北京：北京大學出版社，1992年），冊5，卷249，頁2957；卷256，頁3147。

引〉，李白可及，杜甫不可及。其自負如此。」相同的師弟關係也出現在蘇軾和黃庭堅之間，蘇軾〈送楊孟容〉自謂「效黃魯直體」，黃庭堅寫了〈子瞻詩句妙一世，乃云「效庭堅體」，蓋退之戲效孟郊、樊宗師之比，以文滑稽耳。恐後生不解，故次韻道之〉，再度顛倒這種顛倒的世代關係，這些怪異行為隱含一種世代競爭的情結。黃庭堅獨排眾議認為孟郊勝過韓愈，似乎是自己的影響焦慮的投射，這些曲折的反叛就像某種微妙的弑父情結。

李杜開始被建構為新的經典人物，「盛唐」逐漸成為不可逾越的典範，成為影響焦慮的根源。韓愈〈調張籍〉已顯示這種跡像：

李杜文章在，光焰萬丈長。不知群兒愚，那用故謗傷？蚍蜉撼大樹，可笑不自量。伊我生其後，舉頸遙相望。夜夢多見之，晝思反微茫。徒觀斧鑿痕，不矚治水航。想當施手時，巨刃磨天揚。垠崖劃崩豁，乾坤擺雷礮。惟此兩夫子，家居率荒涼。帝欲長吟哦，故遣起且僵。翦翎送籠中，使看百鳥翔。平生千萬篇，金薤垂琳琅。仙官敕六丁，雷電下取將。流落人間者，太山一毫芒。我願生兩翅，捕逐出八荒。精誠忽交通，百怪入我腸。刺手拔鯨牙，舉瓢酌天漿。騰身跨汗漫，不著織女襄。願語地上友，經營無太忙。乞君飛霞佩，與我高頡頏。（卷340，頁3815）

〈調張籍〉來自解嘲傳統，充滿反諷修辭和怪誕風格。李杜逐漸確立其經典地位，擁有耀眼的光環（光焰萬丈長），但也成為眾人挑戰「蚍蜉撼大樹」的對象。韓愈意識到自己身為後來者（伊我生其後），敘述崇拜的夢境（夜夢多見之），李杜彷彿擁有造物者的創造力，「垠崖劃崩豁，乾坤擺雷礮」，詩人是某種僭越者，招致貧窮（家居率荒涼）、短命，被嫉妒的上帝召至天上，「帝欲長吟哦，故遣起且僵」。在這個夢境裡，文學彷彿獲得本源文字的地位，所謂「流落人間者，太山一毫芒」，按照這

胡仔：《苕溪漁隱叢話》，後集，卷23，頁166。

關於蘇、黃關係的詳細闡述，參楊玉成：〈文本、誤讀、影響的焦慮：論江西詩派的閱讀與書寫策略〉，收入輔大中文系、中國古典文學研究會編：《建構與反思：中國文學史的探索學術研討會論文集》，頁425-427。

種邏輯，一切文章都被李杜潛在的寫完了，只是未曾流傳而已。韓愈在想像的宇宙和李杜的精神相會，「精神忽交通，百怪入我腸。刺手拔鯨牙，舉瓢酌天漿」，這種怪誕風格可視為暴力和壓抑的產物。李杜既被神聖化也被魔鬼化，韓愈〈薦士〉說「勃興得李杜，萬物困陵暴」（卷 337，頁 3781），詩歌具有掠奪、凌辱、佔有世界的暴力，這種意識從杜甫經韓門愈來愈強烈。韓愈的夢境是宋人許多「杜甫夢」的開端，杜甫既是不可逾越的本源文字，又是陰魂不散的幽靈，具有怪異與暴力的創造力。結尾透露這首詩真正的用意，韓愈暗中取代李杜的地位，在天上邀請地下的張籍前來追隨，「乞君飛霞佩，與我高頡頏」，〈調張籍〉藉著玩笑透露韓愈壓抑的野心，自居李杜的位置，試圖建立自己的經典地位。

韓愈和張籍也有緊張而微妙的師弟關係。郭麐《靈芬館詩話》指出：「張籍于昌黎為弟子，昌黎書及詩中皆稱其名，不與東野比也。籍作〈哭昌黎詩〉乃稱退之兄，又云：『而後之學者，或號為韓、張。』東坡于醉翁亦屢稱其放出一頭之言，皆有取而代之之意。名之所在，賢者不免爭耶？」韓愈將張籍看作弟子，張籍卻暗中否認，隱藏一種「取而代之」的野心。張籍一方面非常崇拜杜甫，一方面卻有「古人道過」的焦慮，《唐摭言》說：

元和中長安有沙門，善病人文章，尤能捉語意相合處。張水部頗患之，冥搜愈切，因得句曰「長安送人處，憶得別家時」，徑往夸揚，乃曰：「此應不合前輩意也！」僧微笑曰：「此有人道了也。」籍曰：「向有何人？」僧乃吟曰：「見他桃李樹，思憶後園春。」籍因撫掌大笑。

「古人道過」道出了前人影響的焦慮，張籍極力逃避「前輩意」卻發現無從逃避。實際上「長安送人處，憶得別家時」和「見他桃李樹，思憶後園春」僅僅用意相似，偶

郭麐：《靈芬館詩話》，收入《清詩話訪佚初編》（台北：新文豐出版公司，1987年），冊2，卷2，頁45。

馮贇《雲仙雜記》說：「《詩源指訣》曰：張籍取杜甫詩一帙，焚取灰燼，副以膏蜜，頻飲之，曰：『令吾肝腸從此改易。』」馮贇編：《雲仙散錄》，頁93，〈杜詩燒灰〉。

王定保著，姜漢樞校注：《唐摭言校注》，卷13，頁271，〈矛盾〉。

然暗合。陸機〈文賦〉說「必所擬之不殊，乃闇合乎曩篇。雖杼軸於予懷，怵他人之我先」，影響的焦慮成為宋人普遍的恐懼，張籍似乎是陸機之後一個較早的例子。

另一個有趣的案例是柳宗元（773 - 819）《非國語》。前人早已發現柳宗元古文深受《國語》影響，卻撰寫《非國語》，試圖抹除自己的起源，晚明張萱《疑耀》說：「樓迂齋謂柳子厚文章，皆學《國語》，卻著《非國語》，是私其所自得，而諱其所從來也。其天資刻薄如此。」「諱其所從來」就是影響的焦慮，《非國語》被看作抗拒這種焦慮的產物。中晚唐文人酷愛疑經改經，詠史翻案，似乎出自同樣的心理。主體必須藉掩蓋、抗拒他人的影響，才能建構純粹的自我。王應奎《柳南隨筆》指出曾鞏也有類似癥狀：「柳子厚文本《國語》，卻每每非《國語》。曾子固文宗劉向，卻每每短劉向。雖云文人反攻，然學之者深，則知之者至，故能舉其病也。」張燧《千百年眼》進而指出蘇軾也有這種癥狀：「柳子厚平日法《國語》為文章，而其後也作《非國語》，歷詆其疵病，不少置。陸放翁曰：坡公在嶺外，特喜子厚文，朝夕不去手，與陶淵明並稱二友。及北歸，與錢濟明書，乃痛詆子厚，〈時令〉、〈斷刑〉、〈四維〉、〈貞符〉詩篇，至以為小人無忌憚者，豈亦《非國語》之報耶？」後人挑戰前人，後人的後人則挑戰後人，螳螂捕蟬，黃雀在後，構成一個奇特的影響焦慮的歷史系譜。

中唐後這種競爭心理愈來愈強烈，復古主義與競爭意識同時滋長，韓門弟子皇甫湜（777 - 835）題壁詩〈題浯溪石〉，評論元結（723 - 772）〈浯溪詩〉說：「次山有文章，可惋只在碎。然長於指敘，約潔有餘態。心語適相應，出句多分外。於諸作者間，拔戟成一隊。中行雖富劇，粹美若可蓋。子昂《感遇》佳，未若君雅裁。退之全而神，上與千載對。李杜才海翻，高下非可概。」（卷 369，頁 4150）獨特性成

張萱：《疑耀》，收入《叢書集成新編》（台北：新文豐出版公司，1985 年），冊 13，卷 2，頁 234。

王應奎：《柳南隨筆》（北京：中華書局，1983 年），卷 1，頁 12。

張燧：《千百年眼》，卷 8，〈柳子厚非國語報〉條，收入吳文治主編：《明詩話全編》（南京：江蘇古籍出版社，1997 年），冊 10，頁 10962。

如孟郊《戲贈無本·其一》以向古人挑釁的口吻說道：「可惜李杜死，不見此狂癡。」（卷 377，頁 4235）李觀〈上梁補闕薦孟郊崔宏禮書〉認為孟郊的五言詩打敗所有古人：「孟之詩，五言高處，在古無二，其有平處，下顧兩謝。」董誥等編：《全唐文》，卷 534，頁 2434。

為中唐詩人建立歷史地位的策略，「於諸作者間，拔戟成一隊」；皇甫湜宣稱元結打敗了陳子昂，「子昂《感遇》佳，未若君雅裁」，韓愈也加入經典行列。杜甫成為不可逾越的典範，也成為揮之不去的陰影，元稹《唐故工部員外郎杜君墓係銘、序》說：

至於子美，蓋所謂上薄風騷，下該沈宋，古傍蘇李，氣奪曹劉，掩顏謝之孤高，雜徐庾之流麗，盡得古今之體勢，而兼今人之所獨專矣。使仲尼考鍛其旨要，尚不知貴其「多乎哉」？苟以為能所不能，無可無不可，則詩人以來，未有如子美者。

杜甫的地位建立在無所不包的包容性，融合各種相反的因素：古 / 今、華 / 實、律切 / 骨格、閑暇 / 纖濃。薄、該、傍、雜是集大成，奪、掩是戰勝古人，「氣奪曹劉，掩顏謝之孤高」。抬出孔子是更明顯的經典化策略，杜甫變成古今第一詩人，李白也瞠乎其後：「李尚不能歷其藩翰，況堂奧乎！」唐扶〈使南海道長沙題道林岳麓寺〉將杜甫形容為掠奪與暴力的詩人：「兩祠物色采拾盡，壁間杜甫真少恩。晚來光彩更騰射，筆鋒正健如可吞。」（卷 488，頁 5543）詩人的再現變成一種象徵性佔有，書寫本身彷彿就是一種暴力。杜牧〈讀韓杜集〉將經典詩人加上韓愈：「杜詩韓集愁來讀，似倩麻姑癢處抓。天外鳳凰誰得髓？無人解合續弦膠。」（卷 521，頁 5955）

元稹：《元稹集》（台北：漢京文化事業公司，1983 年），卷 56，頁 601。元稹《酬李甫見贈十首·其二》也說：「杜甫天材頗絕倫，每尋詩卷似情親。憐渠直道當時語，不著心源傍古人。」（卷 413，頁 4576）

錢鍾書《宋詩選註》謂楊萬里：「姜夔稱讚他說：『處處山川怕見君』——怕落在他眼睛裡，給他無微不至的刻劃在詩裡。」又說：「杜甫〈江上值水如海勢聊短述〉：『老去詩篇渾漫與，春來花鳥莫深愁』，『怕』就是『深愁』；參看韓愈〈薦士〉詩：『勃興得李、杜，萬類因陵暴』；唐扶〈使南海道長沙題道林岳麓寺〉：『兩祠物色採拾盡，壁間杜甫真少恩』；王建〈寄上韓愈侍郎〉：『詠傷松桂青山瘦，取盡珠璣碧海愁』，又〈哭孟東野〉：『吟損秋山月不明，蘭無香氣鶴無聲。自從東野先生死，側近雲山得散行』；陸龜蒙《甫里文集》卷十八〈書李賀小傳後〉：『天物既不可暴，又可抉摘刻削，露其情狀乎？使自萌卵至於槁死，不能隱伏』；皮日休〈魯望昨以五百言見貽因成一千言〉：『萬象瘡復瘡，百靈瘡且』；吳融〈贈廣利大師歌〉：『昨來示我十數篇，詠殺江南風與月』，黃庭堅《山谷詩外集》卷三〈和答任仲微贈別〉：『任君灑墨即成詩，萬物生愁困品題』。」錢鍾書：《宋詩選註》（北京：人民文學出版社，1997 年），頁 162 - 164。

韓杜被看作不可企及的「天外鳳凰」，「續弦膠」是補充的隱喻，表示無人能繼。〈冬至日寄小姪阿宜詩〉則說：「李杜泛浩浩，韓柳摩蒼蒼。近者四君子，與古爭強梁。」（卷 520，頁 5942）李杜韓柳最終被看作與古人競爭的強力詩人。中晚唐明顯出現一種建構經典的活動，某種強力詩人的出現，具有破壞宇宙和歷史的暴力，與古人競爭，這種暴力又遺傳給後人，形成不斷的競爭。

晚唐這種競爭的野心更加明顯而強烈。《蔡寬夫詩話》說：

唐末五代，俗流以詩自名者，多好妄立格法，取前人詩句為例，議論鋒出，……大抵皆宗賈島輩，謂之賈島格。而於李杜特不少假借，李白：「女媧弄黃土，搏作愚下人。散在六合間，濛濛若埃塵。」目曰調笑格，以為談笑之資。杜子美：「冉冉谷中寺，娟娟林外峰，欄干更上處，結締坐來重。」目為病格，以為言語突兀，聲勢蹇澀。此豈韓退之所謂「蚍蜉憾大樹，可笑不自量」者邪！

超越古人逐漸成為一種時代氛圍，顧雲〈杜荀鶴文集序〉稱杜荀鶴：「其壯語大言，則決起逸發，可以左攬工部袂，右拍翰林肩，吞賈喻八九於胸中，曾不薑介。或情發乎中，則極思冥搜，游泳希夷，形兀枯木，五聲勞於呼吸，萬象悉於抉剔，信詩家之雄傑者也。」賈休《讀杜工部集二首·其一》則說：

造化拾無遺，唯應杜甫詩。豈非玄域囊，奪得古人旗。日月精華薄，山川氣概卑。古今吟不盡，惆悵不同時。（卷 829，頁 9339）

賀裳將此詩讀作杜牧自喻，透露自負的心理，他說：「紫微嘗有句曰『杜詩韓集愁來讀，似倩麻姑癢處搔』，此正一生所得力處，故其詩文俱帶豪健。『天外鳳凰誰得髓，無人解合續絃膠』，雖隱然自負，未之敢許也。」賀裳：《載酒園詩話》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》，又編，頁 370。李中《敘吟二首》自述詩歌，其一說：「往哲搜羅妙入神，隋珠和璧未為珍。而今所得慚難繼，謬向平生著苦辛。」其二說：「成僻成魔二雅中，每逢知己是亨通。言之無罪終難厭，欲把風騷繼古風。」（卷 750，頁 8547）李中將自己的詩放在歷史系譜審視，追隨「往哲」，感受到歷史的壓力，「風騷」逐漸成為新的標準。

郭紹虞：《宋詩話輯佚》（台北：華正書局，1981 年），頁 410。

董誥等編：《全唐文》，卷 815，頁 3835。

對杜甫推崇備至，看作競爭的勝利者，「奪得古人旗」；甚至凌駕造化，「日月精華薄，山川氣概卑」。實際上貫休自己隱藏著挑戰古人的野心，吳融《西岳集·序》說：「太白、白樂天既歿，可嗣其美者，非上人而誰？」貫休弟子曇域為《禪月集·序》卻說：「先師長謂一、二門人曰：吳公……則殊不解我意也。子可於余所著之末，聊重敘之。……子無辭焉，但當吾意而言之，然又不可以微之、樂天、長吉類之矣。吾若與騷人同時，可即知殊不相屈，爾直言之，無相辱也。」貫休對李白、白居易、元稹、李賀都不放在眼中。李咸用〈讀修睦上人歌篇〉則說：「李白亡，李賀死，陳陶趙睦尋相次。須知代不乏騷人，貫休之後，惟修睦而已矣。」（卷 644，頁 7386）這些事例透露時代心理令人矚目的變化，深切影響宋以後的詩學發展。

薛能堪稱是晚唐挑戰前人最狂妄的詩人，鄭谷〈讀許昌詩集有作〉說：

篇篇高且真，真為國風陳。澹薄雖師古，縱橫得意新。剪裁成幾篋（近世詩人述作，公篇什最多。），唱和是誰人？〈華岳〉題無敵，〈黃河〉句絕倫（〈華岳〉、〈黃河〉二詩序云：「此皆二京之內巨題目也。」）。吟殘〈荔枝〉雨，詠徹〈海棠〉春（公有〈海棠〉、〈荔枝〉二首，序云：「杜子美老於兩蜀，而無此詠。」）。李白欺前輩（公有〈寄符郎中〉云：「我生若在開元日，爭遣名為李翰林。」），陶潛仰後塵（公有論詩一章云：「李白終無取，陶潛固不刊。」）。難忘嵩室下（公有〈嵩山〉巨篇。），不負蜀江濱（公常從事蜀中，著《江干集》。）。屬思看山眼，冥搜倚樹身。楷模勞夢想，諷誦爽精神。筆落空追愴，曾蒙借斧斤。（卷 676，頁 7759）

這是一首充滿稼接和挪用的論詩詩，鄭谷的附注使不可見的互文性影跡，詩與詩分岔、連接的地圖清楚浮現。鄭谷討論模仿與創新的關係，首先是「師古」和「意新」兩種傾向，鄭谷發現，薛能發明了許多自我宣傳的策略：首先是以多取勝，「近世詩人述作，公篇什最多」；其次是大題目，所謂「題無敵」、「巨題目」。薛能還公開向前

當時與杜甫競爭已漸成風氣，孫光憲說：「馮涓大夫有大名於人間，淪落於蜀，自比杜工部，意謂它人無出其右。」孫光憲：《北夢瑣言》，收入《唐五代筆記小說大觀》，卷 20，頁 1962，〈休公真率〉條。

人宣戰，首先是補充的策略，寫下杜甫沒有寫過的詩；其次是向李白挑戰，推崇新的經典詩人陶潛，「李白欺前輩，陶潛仰後塵」，李白欺負前輩，而陶潛仰賴後人。我們發現一種愈來愈強的影響焦慮與競爭意識，潛藏在這些互文性的書寫中。

薛能誇張自負，目中無人。他直接挑戰杜甫，《海棠·序》說：「蜀海棠有聞而詩無聞。杜工部子美於斯有之矣，得非興象不出，歿而有懷？何天之厚余，獲此遺遇，謹不敢讓，用當其無。因賦五言一章二十句，學陳梁之紫，媲漢魏之朱，不以彼物擇其功，不以陳言踵其序。或其人之適此，有若韓宣子者，風雅盡在蜀矣，吾其庶幾！又花植於府之古營，因刻貞石以遺吾黨，將來君子業詩者，苟未變於道，無賦耳。咸通七年十二月二十三日敘。」薛能還威脅後來的「君子之業詩者」，勸告他們「苟未變於道，無賦耳」，沒有把握不必再寫了。《荔枝詩·序》說：「杜工部老居兩蜀，不賦是詩，豈有意而不及歟？白尚書曾有是作，興旨卑泥，與無詩同。予遂為之題，不愧不負，將來作者，以其荔枝首唱，愚其庶幾！」（卷 561，頁 6509）《折楊柳十首·序》說：「此曲盛傳，為詞者甚眾。文人才子，各衒其能，莫不條似舞腰，葉如眉翠，出口皆然，頗為陳熟。能專於詩律，不愛隨人。搜難抉新，誓脫常態。雖欲弗伐，知音其舍諸？」（卷 561，頁 6518）這是與眾人競爭，標新立異的意識，「不愛隨人，搜難抉新，誓脫常態」。《柳枝詞五首·其五》說：

劉白蘇臺總近時，當初章句是誰推？纖腰舞盡春楊柳，未有儂家一首詩。（自注：劉、白二尚書繼為蘇州刺史，皆賦〈楊柳枝〉詞，世多傳唱。但文字太僻，宮商不高。如可者，豈斯人之徒歟？洋洋乎唐風，其令虛愛。）（卷 561，頁 6519）

薛能主要的競爭對象是李白、杜甫、白居易、劉禹錫等。鄭谷〈獻大京兆薛常侍能〉說他：「恥將官業競前途，自愛篇章古不如。」（卷 3，頁 331）元好問（1190 - 1257）〈陶然集詩序〉說：「『好句似仙堪換骨，陳言如賊莫經心』，薛許昌語也。」設

《全唐詩》此序殘缺不全，此據陳尚君輯校：《全唐詩補編》，頁 1170。

姚奠中主編，李正民增訂：《元好問全集》（增訂本），卷 37，頁 771。

若如此，則薛能已出現宋代江西詩派的影響焦慮、奪胎換骨的觀念了。這些現象意味著一個新的主體時代的到來，這種主體是在層層社會與歷史的壓力向內擠壓，在焦慮與苦澀的心情中掙扎的產物，從自卑到自大，從迎合到抗拒，主體透過時而怪誕時而滑稽的書寫，試圖建構自我。唐代論詩詩在這個文化轉型的時刻，自我反射出一幅矛盾分裂、光怪陸離的自畫像，預示一個宋代詩學的新時代。

附記：本文承行政院國家科學委員會補助，係作者「後設詩歌：唐代論詩詩與文學閱讀」（NSC 92-2411-H-260-016）研究計畫之成果，謹此致謝。

Metapoetry: On-poetry Poems of Tang and Literary Reading

Yang, Yu-cheng

Associate Professor

Department of Chinese Language and Literature

Chi Nan University

Abstract

This paper overall and deeply examines hundreds of on-poetry poems (lun-shi shi 論詩詩) of Tang, focuses especially on the their meta-language and relationships with literary reading, in which meanings of poetic being, self-image of poets, readings and interpretations, influential anxieties from the vision of literary history, and literary organizational systems (publishing volumes, anthology of poems, dissemination, and etc.) are included. Generally, on-poetry poems are read as space of literary imagination unfolded in the meta-level. Grotesque poets such as Han Yu and Meng Jiao, ku-yin poets, monk poets, they all write large number of on-poetry poems. Through specific examples, this paper interprets the linguistic activities, self-reference of on-poetry poems, and common strategies such as transformation, symbolization, and metaphor. We also analyze relationships among history, being, abyss, and poetry, the self-contradictions and anxieties of poets, and the meta-game

consists of reading, dissemination, and critique. Finally, we focus on the influential anxiety appeared in the texts after the mid-Tang, and indicate that, from a new cultural perspective, these writings could be read as preliminary announcements of the appearance of Song poetry.

Keywords: ku-yin, monk poet, on-poetry poem, literary reading, meta-language, influential anxiety

作者一校、蘇敏逸二、三校

