《東華漢學》第 10 期；21-60 頁
東華大學中國語文學系　2009 年 12 月

妙悟啓神智，乾坤筆下生
——神智體詩研究

馮藝超*

【摘要】

桑世昌所編《回文類聚》中載入據傳為蘇東坡首創「以意寫圖，令人自悟」的神智體詩，後世援引代不乏人，雖能揭其旨趣，但多未敷演細論。本文撰作目的，先期釐清神智體詩的義界，繼而說明其流衍情形，再以實際詩例觀照整理出神智體詩的結構特徵與寫作原則，最後探討其意義及衍生價值，期能對神智體詩有更深切的認知。

關鍵詞：蘇軾、神智體詩、回文類聚、長亭

* 國立政治大學中國文學系講師

一、有關問題的提出

神智體詩傳為宋・蘇軾（1037-1101）首創，今所見乾隆年間敕修的「四庫本」載宋・桑世昌（生卒年不詳，為詩人陸游〔1125-1210〕外甥）輯《回文類聚》卷三中引其詩，詩云：「長亭短景無人畫，老大橫拖瘦竹笻。回首斷雲斜日暮，曲江倒蘸側山峰。」詩旁記云：「晚眺七言絕　此首神智體　東坡蘇軾」[1]，此外更無他字。另一「清刊本」《回文類聚》卷三載錄此詩外，詩旁所記文字完全相同，但缺「此首神智體」五字；詩後則錄有注文，常被引用與此詩相關「詩難北使」的故事即見於此，茲錄如下：

> 右一首名神智體，以意寫圖，令人自悟。神宗熙寧間，北虜使至，每以能詩自矜，以詰翰林諸儒。上命東坡館伴之。虜使乃以詩詰東坡，東坡曰：『賦詩亦易事也；觀詩稍難耳。』遂作〈晚眺〉詩以示之。虜使惶愧莫知所之，自後不復言詩矣。[2]

然而，早於「清刊本」《回文類聚》記載此事並附有詩圖的乃是據傳為蘇東坡所作《東坡問答錄》，詩題作〈長亭〉[3]，茲引錄其文及詩圖如下：

> 東坡書字意成詩。北虜使至，每以能詩自矜，朝廷議以東坡館伴之。使者索賦詩，坡曰：「賦詩易事，觀詩稍難耳。」因出〈長亭〉詩以示之。

---

[1] 宋・桑世昌，《回文類聚》，卷三，〈晚眺〉，載入《四庫全書珍本七集》（臺北：臺灣商務印書館，1977），頁5。

[2] 宋・桑世昌編、清・朱烏賢續編，《回文類聚》，卷三，〈晚眺〉（集部・雜詩文類・總集之屬），清刊本。入藏於國家圖書館善本古籍，書號：16954。

[3] 宋・蘇軾，《問答錄》，收入《寶顏堂秘笈》第十九函（文學類　游戲文），嚴一萍選輯，《原刻景印百部叢書集成》（臺北：藝文印書館，1965），頁19-20。《問答錄》所錄詩圖作兩直行各六個字，由右至左標寫，後引者多以重製方式呈現，此圖引自周淵龍、周為編著，〈神智詩體〉，《文字游戲》（一）（北京：團結出版社，1999），頁70。



圖1

故事雖較簡略，並未述及東坡詩難北使，「虜使惶愧莫知所之，自後不復言詩矣。」一事，但留有詩的圖形，對應於故事，亦堪玩味。錢南揚（1899-1987）《謎史》載錄蘇軾四首詩，其中第二首〈長亭詩〉，即引《東坡問答錄》此段文字，錢氏詩後有案語云：「《東坡問答錄》，明・陳繼儒（1558-1639）收入《寶顏堂秘笈》，題宋蘇軾撰，實則後人所依託也。今姑仍之。」[4]事實上，陳繼儒在訂正《問答錄》的卷終處也寫了一段質疑的文字：「舊本題宋蘇軾撰，所記皆與僧了元往復之語，詼諧謔浪，極為猥褻；又載佛印環疊字詩及東坡長亭詩，詞意鄙陋，亦出委巷小人之所為，偽書中之至劣者也。」[5]而清・周春更明確指出：「案此書《問答錄》為明季海虞清常道人趙開美所刻，亦屬偽託，姑附載之。」[6]姑勿論該書是否真為後人所依托，東坡創作神智體詩〈長亭〉（或作〈晚眺〉）的圖形及「詩難北使」的故事亦因之而得以流傳。

後人常引用與此詩相關的「詩難北使」故事似都援引「清刊本」《回

[4] 錢南揚，《謎史》（中山大學民俗叢書第27種）（臺北：福祿圖書公司，1928），頁45。

[5] 宋・蘇軾，《問答錄》，卷終之後所載文字，未列頁碼。

[6] 清・周春輯，《遼詩話》卷下，清嘉慶藏修書屋刻本，載入《中國基本古籍庫・藝文庫・文學類・文學評論目》（合肥：黃山書社，2008），頁40。

文類聚》，如陳望道（1891-1977）、黃慶萱（1932-）、何文匯（1946-）諸氏著作中均見載錄，惜都未作說明。[7]而陳望道所引文字略有不同，除「北虜使至」易為「北朝使至」外，另兩處所記「北虜」，也易為「北使」，未知所據為何？而東坡此作載錄於《問答錄》中，除記述「詩難北使」的故事較簡略外，既有詩，也有詩題，更見詩圖，何以「四庫本」及「清刊本」均未錄詩圖？前者且連注文亦付闕如。凡此，皆耐人尋味，值得進一步探究。

在「詩難北使」故事中遼使以能詩自矜，東坡竟答以「賦詩亦易事也；觀詩稍難耳。」而後示之以神智體詩，直接指陳作詩不難，難則難在是否能「觀」。能觀其詩，方能解其意，顯見神智體詩與視覺感知的關係的密切。神智體詩與「圖象詩」及「視覺詩」應如何區隔？應如何界定較為適切？皆是本文首要釐清者。其次，神智體詩的創作將漢字的特性發揮得淋漓盡致，在字的形體上、筆畫上以至於組合排列加以變化而賦予不同的意義，使組成的字既是符號，也是圖像；在轉折中謎語化，也因而帶出趣味性、娛樂性。製圖須巧思，解圖亦然。神智體詩如何「以意寫圖」？又如何透過視覺的刺激「令人自悟」而「啟人神智」？了解神智體詩的流衍、基本結構及寫作原則自是有其必要。而被歸屬入遊戲文字但自成格局的神智體詩過去雖未被重視，也未被淘汰。時至今日，書寫者自我挑戰創新求變的創作心理，對藝術美感的追求；讀者解讀的想像轉化，均活絡了神智體詩，使其關涉圖趣、謎意與詩情的特性有更大的發揮，因此，檢視神智體詩的意義與衍生價值，將有助於對神智體詩的掌握。

---

[7] 參見陳望道，《修辭學發凡》，第七篇〈積極修辭三〉十一回文，《民國叢書第二編》（上海：上海書店，1932），頁260；黃慶萱，《修辭學》，第3篇第三章〈回文〉（臺北：三民書局，2002年增訂3版），頁641；及何文匯，《雜體詩釋例》，第四章〈回文體〉（香港：香港中文大學出版社，1986），頁80。

二、神智體詩的義界

神智體詩歸屬於雜體詩，首揭於前文所記《回文類聚》卷三之中。雜體詩，是相對於《詩經》、《楚辭》、漢樂府、魏晉的五言、隋唐以後的七言，以及其後所形成五、七言的格律詩等正體詩來說的詩體。[8]神智體詩並非「辭序的利用」，詩句不能回環往返誦讀成句，此詩實與回文無涉，《回文類聚》將之混作回文體，無疑是「自亂體例」。[9]而此詩蘇東坡集中未見收錄，《回文類聚》雖是「誤收」，卻也讓此前無體例的新創詩體得以保留下來。

神智體詩，另稱作「形意詩」、「謎象詩」、「怪字詩」，主要是就其字的形體表現出的意象及謎語性質上著眼來作的解讀[10]；也有從語言形式方面觀察而將之歸入「怪體詩」[11]中的一類；此外，神智體詩雖

---

[8] 鄢化志依句式（字數）、句數、格律以及創作宗旨等四項劃分標準來具體界定雜體詩與正體詩之間的差異。詳參氏著，《中國古代雜體詩通論》（北京：北京大學出版社，2001），頁38-44。另該書考訂整理雜體詩頗詳，採取較為寬泛概念的廣義雜體詩，計分作形體、音韻、意趣、次序、修辭、篇章、程式七類334種之多；而何文匯《雜體詩釋例》一書則就雜體詩的體制作考察，至趙宋末為止，得出離合、回文、集句、雜嵌、雜聲韻、雜言及風人七體，亦可參較。此外，關於雜體詩的相關論述，也可參考下列諸文：王慈鷰，《宋代雜體詩研究》，（嘉義：中正大學中文所碩士論文，1994）；李鵬，〈趙翼眼中的雜體詩：詩歌裡的創體〉，《文史知識》，2003年第10期，頁118；張雪濤，〈漢字流韻構魔方——試論漢字在中國古代雜體詩中的修辭作用〉，《淮北煤炭師範學院學報》，第27卷第2期（2006.4），頁107；祝尚書，〈論宋人雜體詩〉，《四川大學學報》哲學社會科學版，總第116期（2001年第5期），頁110。

[9] 何文匯認為桑世昌將此詩收入《回文類聚》中，評為「是自亂體例也，其混淆竟一至於此。」見氏著前揭書，頁80。

[10] 李鵬，〈趙翼眼中的雜體詩：詩歌裡的創體〉，《文史知識》，2003年第10期，頁118。

[11] 霍前鋒將怪體詩分為五大類，即：字句類、擺列類、嵌字類、修辭類、雜言

也是藉由字與字的組合形態，並透過對視覺的刺激來表現，但不等同於20世紀以後興起的「圖象詩」（Concrete Poetry）及「視覺詩」（visual poetry）。

「圖象詩」也稱「具體詩」、「具象詩」，丁旭輝認為「圖象詩」是「將詩歌文字加以排列，以模仿實物的形狀，使詩歌外形一望而知為某物的描寫。」[12]沈謙則認為「圖像詩」是「把字母、詞語、詩行等按某一圖案或形式排列而成的詩。」「強調詩的視覺性質，重視詩的外觀形象。」[13]丁、沈二人大抵是迻用西方的理論來作論述，而劉曄則是從中國傳統詩畫融合的角度，解釋「圖像詩」是在詩意畫、題畫詩和文人畫以外的另一種形式，其謂：「圖像詩除了通過語言文字表述意義外，還通過語言文字符號本身的組合，也就是通過筆畫、字形、詞組、句式等部件的連接組裝，以及繪畫的色彩、線條、構圖、造型等手段的借鑒與使用，構成書寫排列上具有畫面圖像的外在獨特形式，使詩歌在語言表意之外，又增添了外在形式上的表意。」[14]其實，兩者的說法並無太大的不同，只是劉曄的敘述更為詳盡。但詩句若為了彰顯圖像而刻意排

類。神智體被置入擺列類，是以圖文合一的擺列方式，從字的特別表現形式中表現出詩意。參見氏著，〈漫談中國古代的怪體詩〉，《六安師專學報》，1994年第1期，頁51。另李盛仙也曾提出「怪體詩」的看法，參見氏著，〈奇妙的雜體詩攬趣〉，《語文天地》，2008年第3期，頁26-27。

12 丁旭輝，〈臺灣現代圖象詩的價值〉，《臺灣詩學季刊》，第32期（2000.9），頁98。

13 沈謙，〈試論圖像詩的體式結構作用〉，《四川大學學報》哲學社會科學版，1999年第1期，頁52。有關圖象詩的論述，另可參考李桂媚，〈詹冰圖象詩的文本性訊息〉，《臺灣文學評論》，8卷3期（2008.7），及蕭水順，〈臺灣圖像詩繪聲繪影的技巧〉，收入《通俗文學與雅正文學——文學與圖像第五屆全國學術研討會論文集》（臺中：國立中興大學中國文學系，2005），頁101-150。

14 劉曄，〈中國傳統詩畫融合的又一種形式——圖像詩探究〉，《美術大觀》，2005年12期，頁11。

列，一如圖像掩蓋詩意的表達，都是過猶不及的做法。因此，「圖象詩」或可體會為：必須是以詩句排列出使人一眼即可看出詩人所欲描寫實物的形狀，而詩句本身要能深化其內容，使詩與圖兩者互生相輔相成的作用。

至於「視覺詩」，不少學者認為等同於「圖象詩」。但解讀卻略有不同，如夏日光認為「視覺詩」是「詩人為了使自己的詩更好的讓讀者解碼，根據詩的藝術形式的特點，將其賦予繪畫感」的詩，又名「圖象詩」或「具體詩」。「詩歌中的文字排列成被關照體的社會具象，自然具象或綜合具象的相似性。」[15]閆丹則主張「視覺詩」是「一種用文字創造視覺形象的藝術，是詩歌與繪畫合一的特殊文學現象。」[16]張朝霞認為「由於詩歌所描寫的內容是由圖像或圖案的形式來展現的，因此也稱「圖像詩」或「具體詩」，通過對詩行悉心安排，以圖案的形式來巧妙地反應詩歌主題。[17]董崇選認為真正以「形」取勝的詩可以統稱「視覺詩」（visual poetry）。那種詩是透過文字本身的字形，或透過排列組合文字與符號（包括標點符號），在版面上吸引眼睛造成特殊視覺效果的詩篇。[18]無論如何，「視覺詩」是訴諸於視覺的反應，透過眼睛觀察以詩句組構的圖象，從表象的呈現即能會意詩人所欲表達的內容。因此，「視覺詩」在等同於「圖象詩」外，就涵攝的範圍而言，則應包括「圖像詩」在內。

神智體詩主要表現在「以意寫圖」，而又能「使人自悟」。是利用

---

[15] 夏日光，〈視覺詩藝術符號的三度根據性〉《集美大學學報》哲學社會科學版，第4卷第4期（2001.12），頁93-98。

[16] 閆丹，〈視覺詩的多模態解讀〉《中國科教創新導刊》，2001年第2期，頁86。

[17] 張朝霞，〈視覺詩的文體功能分析〉《咸寧學院學報》，第28卷第5期（2008.10），頁97-98。

[18] 董崇選，〈視覺詩的道理〉，收入《通俗文學與雅正文學——文學與圖像第五屆全國學術研討會論文集》，頁85-97。

「字形大小，筆畫多少，位置正反，排列疏密」[19]等等組合安排所寫成的詩，正因其「設想新奇」，能「啟人神智」，故名之為「神智體詩」。[20]

而所謂「以意寫圖」，是落實在「字」的上頭用功夫，也就在「字」的變化上產生「圖」的效果，使觀者生發視覺聯想，並不是將每一個字串連成實物圖象。因此，饒少平認為東坡之作「並未組成真正意義上的圖形，是一種純用字形表意的神智體。」因而主張真正『以意寫圖，令人自悟』的，應當被視作我國最早的神智體詩是敦煌遺書中的四首垂幡形詩。[21]饒少平更進一步認為神智體之產生有三個特有的文化背景：其一，絕大多數漢字是合體字。凡合體字都可以離合；其次，在楷書出現之前，漢字曾經歷甲骨文、金文、篆文三個階段；其三，受到〈盤中詩〉的影響。[22]然而筆者以為饒氏對神智體詩的界定似嫌過寬，且看其文後續說法：

---

[19] 陳望道，《修辭學發凡》，頁260，及黃慶萱，《修辭學》，頁641。另楊濤在〈中國傳統視覺詩的回顧〉一文也提出相近看法，其云：「所謂神智體，據傳始自蘇東坡，後人亦有仿效之作。雖然近似詩謎或文字遊戲，但它卻是最早利用字形，做正、反、大、小、長、短、倒、斜、拆斷及減筆，各種不同的變化，諧隱詩意，在詩的視覺上是一種趣味、活潑的獨特創作。」。參見《中華日報》，1984年12月12日第10版。

[20] 如《漢語大辭典》第7卷載神智體的詞條解釋：「古代一種近乎文字遊戲的雜體詩名。按文字形體結構的多種變化來揣度其義，組成詩句。因設想新奇，啟人神智，故名。」參見羅竹風主編，《漢語大詞典》（上海：漢語大辭典出版社，1991），頁878。其餘辭典的解說亦大致相同。

[21] 參見饒少平，《雜體詩歌概論‧神智體》（北京：中華書局，2009），頁114。案此文原刊於《中國典籍與文化》，2002年第4期，頁113-119。題目為〈古詩中的神智體〉，文章內容基本上只稍作更動。文中饒氏提到在敦煌遺書S 3835號背面，抄有四組形式奇特，作垂幡形的文字，中外學者皆不知為何物。直到1998年，敦煌研究院李正宇研究員將其破解，認為是四首五言詩，李氏稱之為特型詩，並推斷其寫作時間不晚於五代。

[22] 同前註，頁116-117。饒氏說法雖值得參考，但其所關注焦點在圖形的構成，若將神智體詩產生的文化背景，藉以擴大界定神智體詩，反而未能彰顯蘇作以文字排列變化為主的神智體詩的獨特性。

> 東漢蘇伯玉妻的〈盤中詩〉、東晉蘇蕙的〈璇璣圖〉詩，也是神智體詩得以產生的重要原因。神智體「以意寫圖，令人自悟」，〈盤中詩〉是其肇端。後來出現的正方形、圓形、龜形、葫蘆形、十字形、三角形、茶几形、算盤形、壽字形、山峰形、蓮蓬形、竹節形、屏風形、梅花形等各種不同形狀的詩歌，追根溯源，都是因為有了〈盤中詩〉的緣故。這些詩歌在圖形構成方面的變化或者排列形式上的變化，也反映到神智體詩的創作中來。有的神智體詩簡直就是〈盤中詩〉的變體。[23]

然而，若細加琢磨，則四首垂幡形詩主要是運用離合與頂真兩種手法來表現，是在排列組合上作成圖形，似不宜視之為神智體詩。故而所謂的「以意寫『圖』」，仍應著眼在「字」的形態變化排列上觀察，似更能符合東坡「神智體詩」的本意。不然，與其上所引各類的形狀詩歌何異？與「圖象詩」何異？因此，神智體詩仍應自成體系。而對應於由上所引《回文類聚》、《問答錄》收錄的文字、詩句及詩圖看來，「神智體詩」的生成要件須在「字」的形體上、筆畫上、組合排列上都有所改變，且帶點謎語與遊戲性質，讓人剎那之間無法看出所以，需加以琢磨始能明白其中的轉折，方能知曉答案。「以意寫圖」端賴書寫者的創發，創作神智體詩不啻是一種文字的賣弄，多少帶點遊戲的心態；能夠在已成形的各種技巧外更翻新意的自我要求，書寫者在悅目愉心之餘，更能得到滿足；「令人自悟」指的是讀者在解讀的過程中的周折，由晦而明，在頓悟剎那的感知仿如神智大開一般。神智體詩的每一個字都是各自獨立，且自成圖形，毋須要求是實物圖象；而在字與字之間相互串連成為有機的組織，最後衍化完成一首詩。詩人創作神智體詩既是藉由文字變形，以意寫圖而自成意緒，讀者雖然可以依整理出來的規則，疏理其意，契合其旨，而能與創作者同聲同調，但也可以依圖生意，自行體會而轉

[23] 饒少平，《雜體詩歌概論・神智體》，頁117。

塑他意，在可能的誤讀中呈顯神智，另創趣味，或雅或俗，端看個人的偏愛和功力的深淺。其快意在此，而難處也在此。由於具有相當的隨意性，創作、理解這種側重於藉文字以表現圖象的神智體詩，較諸「圖象詩」、「視覺詩」等有更多的想像空間，因此，稱作「神智體詩」似更能彰顯出其所表達的內在意涵及有別於他種詩體的獨特精神。

由是觀之，神智體詩的特別之處在於：（一）單一字即可表達意涵，通常是一個字組成兩字或三字詞組，也有直接組成五字詩句的；（二）每一個字都可以是獨立圖象，而非藉由字與字的排列組合成所欲表達的圖象；（三）須帶點謎語與遊戲性質，不宜直接猜出；（四）須寫成或五言四句，或七言四句的固定字數詩句的傳統古典詩，或雅或俗，若自我要求嚴格，則須遵守近體詩的格律。

三、神智體詩的流衍

神智體詩雖與回文無涉，卻的確帶有拆字、離合的本質；也無疑受到〈盤中詩〉的影響，但最主要的原因應為漢字在外在形體上的視覺效果提供了先決的條件，聞一多（1899-1946）曾說：「在我們中國的文學裡，尤其不當忽略視覺一層，因為我們的文字是象形的，我們中國人鑒賞文藝的時候，至少有一半的印象是要靠眼睛傳達的。」[24]褚木蘭則說明的更為清楚：

> 漢字的最小構成單位是筆畫，漢字的基本筆畫是點、橫、豎、撇、捺、提、折、鉤，這是不同筆畫的相間——相離、相接、相交構成千千萬萬個漢字。漢字的整體形狀是方塊形，每個字不論筆畫多少都要固定在一個方格中，各筆畫又各有自己的形狀，……為

[24] 聞一多，〈詩的格律〉，載入《聞一多全集》（二），〈文藝評論〉（武漢：湖北人民出版社，1993），頁140-141。

> 了保證字的方塊美，各筆畫間相互照應，相互配合，形成組合整體，要整體成形。整體成形則意味著對組成部分的成分約束，對組合個體的個性限制。……現代漢字以合體字為主，合體由獨體構成，合體與獨體之間形成了大小集體的關係，……變化都是漢字方塊成形的整體體現，是漢字形態活潑、靈便的美學要求。[25]

的確，漢字不管筆畫多寡，都須在同一方寸之間組合成字，因此可以完全表現圖象化的視覺效果。字與字之間固然可以統一協調，但若在字的筆畫粗細、字形大小、排列疏密、位置高低上做文章，形成一種錯置、不協調的統一，也別生一種美感，而這在在都為神智體詩的生成與接受提供了條件。褚木蘭也認為：「方塊成形是漢字的基本形狀，對它進行變異，還可以構成神智體。……它亦詩亦畫亦謎，設想奇特，含蓄隱晦。能啟迪人的心智，也是漢字符號巧用的一種體例。」[26]

藉由視覺效果的帶動，漢字更「具有獨特藝術價值的文字藝術」。潘魯生說：「漢字在形成淵源上有很強的象形因素，在漫長的歷史發展中逐漸形成了以形表意，以意傳情的字體構成，幾乎可以說，漢字是物象符號化、語言圖像化的典範。」尤其在詩詞對聯等文學樣式的呈現上的，漢字「既具備了裝飾藝術的形式特徵，同時又不像文學或書法藝術那樣直接，其中還具備了像猜字謎一樣的智慧和遊戲性，若能在圖形藝術中獲得裝飾審美情趣並破解文字內容，然後又根據文字內容和圖形生發聯想，獲得文學藝術的審美意趣。這種不同藝術門類的結合和審美趣味的轉換，是詩詞對聯漢字裝飾的重要特徵。……但有的文字可識性強，有的要頗費心思才能明瞭，這也許正是其中的樂趣所在。」[27]另葛

---

[25] 褚木蘭，〈論漢字形體的視覺效果〉，《張家口師專學報》，第18卷第2期（2002.4），頁28。

[26] 褚木蘭，〈論漢字形體的視覺效果〉，頁29。

[27] 參見潘魯生，〈傳統漢字圖形裝飾〉，「歲寒三友——詩意的設計：中國傳統圖形與現代視覺設計」學術研討會專題演講，汕頭大學主辦（2004年12

兆光從「字」與「詞」的疊合上著眼提到：「漢字的『字』與『詞』的疊合與『字』本身具有的象形意味，卻仍然會使它的視覺形象深深地埋藏在人們的思維深處並不時地躍上腦螢屏，使人們在不知不覺中增添了對語言所標誌的世界直觀感受，至少，字的視覺印象與詞的象徵意象在閱讀者的視界中共同『引起了鮮明撲人的影像』」。[28]而從視覺傳播的角度來說，視覺的形成可分為三個階段，李桂媚說：「首先是感官接受刺激，而對訊息產生偵測與辨認；接著整理訊息，訴諸邏輯化、秩序化；最後是進行解讀或聯想，賦予訊息意義。」[29]對應於神智體詩來說，由文字原型至圖象化的變形、觀者透過視覺刺激而辨識、轉化以至解讀，無疑也是透過這三個階段而得出答案。

明・陳繼儒對疑是偽託東坡的〈長亭〉（〈晚眺〉）詩評為「詞意鄙陋」雖稍嫌過當，[30]但「難倒北使」的故事，充滿了傳奇性，尤其是以豪放豁達、形象飽滿的博學之士——東坡來加以詮釋、渲染，的確可增加詩的力度與可讀性。《說詩晬語》謂東坡「胸有洪爐，金銀鉛錫，皆歸熔鑄。」[31]《竹坡詩話》也說到東坡嘗自云：「街談市語，皆可入詩，但要人熔化耳。」[32]讀者如何接受反應，也可以是各有立場的。

誠然，神智體詩並未見於東坡詩集中，也未見東坡有另一首詩作的記載，同時期的詩人亦未見有仿作。遠不如回文詩等得到詩人青睞，創

月12日）。

[28] 葛兆光，《漢字的魔方》，〈二　漢字與詩歌：一種天然的詩歌質料〉（香港：中華書局，1989），頁33。

[29] 李桂媚，〈詹冰圖象詩的文本性訊息〉，《臺灣文學評論》，8卷3期（2008.7）。

[30] 宋・蘇軾，《問答錄》，頁19-20。其實陳繼儒將之歸入「文學類　遊戲文」中，已可略窺見其態度。

[31] 清・沈德潛（1673-1769），《說詩晬語》卷下第3條，載入《清詩話》（臺北：西南書局，1979），頁492。

[32] 清・周紫芝（1082-1155），《竹坡詩話》第67條，載入吳文治主編，《宋詩話全編》（南京：鳳凰出版社，1998），頁2834。

作代不乏人。蘇作之外，流傳至今的神智體詩的確不多見，今人所收錄的也不過十數首而已。[33]載錄較早的當為四川萬縣太白岩上發現據傳是明・嘉靖年間無名氏所作當地人稱作「詩謎碑」的「神智體」詩碑，其上刻有「竹岩亭開夜事有來」八個字。據《太白岩詩聯文集》有仿筆如下圖：



圖2

又據該書注文謎底為：「小竹橫岩栽，空亭門半開；夜長無一事，偏有一人來。」另有一注文云：「謎底係《市志資料》編者據陳一屏回憶猜釋」。鄧紹基認為此詩應為其一首五言絕句近體詩，「猜釋似可商榷」，因而將之按五言絕句的格律及用字用韻等調整為：「細竹倒岩栽，亭空戶半開；夜長無一事，月下佚人來。」[34]「詩謎碑」外，以清・徐述夔《八洞天》中著錄三首最多。徐氏以小說寫作方式，寫禹瓊姬與瑞娘兩位素有文名，卻從未謀面的才女，經過三番兩回彼此以神智體詩酬答後，因詩結緣，互表傾慕而生敬愛之心，「勝過親姊妹一般」。[35]茲將

---

[33] 事實上，坊間所見文學史，似均未提及東坡此事，而神智體詩之所以未在文人間得到迴響的原因似亦可以再加探索；另神智體詩流傳為數不多，本文僅以檢錄所得並以各家較常引用的詩作為主要探討的對象。

[34] 詳見鄧紹基，〈萬縣太白岩上的「神智體」詩碑〉，《中國典籍與文化》，1998年第2期，頁36-39。另鄢化志前揭書頁68亦收入此詩，詩題訂為〈小竹〉，署名佚名。文字略有不同：「小竹載橫岩，空亭門半開。夜長無一事，偏有二人來。」

[35] 參見清・五色石主人（徐述夔）（1701？-1763？）撰、李達平校點，《八洞天》卷六，〈明家訓：匿新喪逆子生逆兒　懲失配賢舅擇賢婿〉，《中國古代禁毀小說文庫》（西安：太白文藝出版社，1996），頁131-132。另鄢

詩圖及詩按序引錄如下，其一：

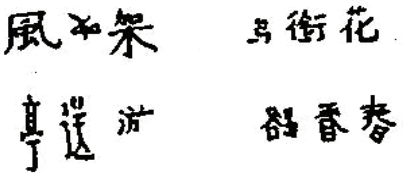


圖3 〈別情〉（瑞娘）

瓊姬解為：「大風吹倒大木架，小鳥啣殘小草花。長亭長送遊子去，回路回看春日斜。」其二：

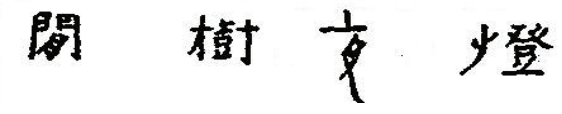


圖4 〈閨情〉（瑞娘）

瓊姬解為：「閒門月影斜，村樹木葉脫。夜長人不來，燈殘火半滅。」其三：

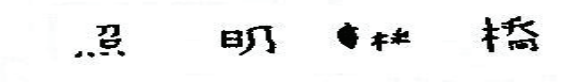


圖5 〈殘照〉（瓊姬）

瑞娘解為：「殘照日已無。半明月尚缺。小樓女何處，斷橋人未合。」

化志，《中國古代雜體詩通論》亦有載錄，詩題分別訂為〈別情〉、〈閨情〉及〈殘照〉，分載頁68及316。詩句均同，僅〈殘照〉末句「燈殘火半滅」中的「燈殘」易為「殘燈」的差異。

第一首十二字七言四句較為平常，一如東坡的〈長亭〉詩每三字敷演七言一句。依此形式寫作的神智體詩，每句前兩字各成兩字詞組，後一字則成三字詞組，句式為2－2－3，在第二及第四句末字用韻。〈別情〉詩中將「風」字寫大，「鳥」字寫小，「亭」「送」兩字寫長，是直接就字形的大、小、長在書寫上明顯的表現出來；將「吹」字倒寫，「路」、「看」兩字左右轉向，是著眼於字的位置及方向；至於「架」、「銜」、「花」、「遊」及「春」字，則是強調合體字中的某部份或大或小、或殘缺，或方位移向等的改變。第二首〈閨情〉及第三〈殘照〉同為五言四句，但特別處就在於僅用四個字，亦即每一個字即為一句五言詩句，句式為2－3。解讀宜分兩個步驟，一是先從整個字的表象觀察，析出兩字詞組。或缺筆畫，如「燈」、「照」、「明」諸字；或字形調整，如「夜」字寫長、「樓」字寫短。「夜」、「樓」兩字均有缺筆，但缺筆部份主要是關涉下三字，故若有此種情況出現，應先考慮字形。二是注意字的某部份，通常是以缺筆方式呈現，從中解悟出三字詞組，這兩首每句的後三字幾乎都很容易看出，只有「樹」字左偏旁的「木」字及右偏旁的「寸」字各缺一捺一點成「木葉脫」三字較難，另「橋」右偏旁的「喬」字中缺一「口」解作「人未合」，也頗不容易。

徐作以外，同為清人所作的尚有況花矼的〈春景〉及張起南的未題詩名的十二字成七言四句詩作。其中況作頗為特別，是以「山」、「水」、「橋」、「燕」、「鸝」、「日」六個字，成七言兩句詩。字體書寫如常，形態上並未有任何改變，然而每個字的下端都寫有文字，前五個字都寫著「用○色寫」四字交代用某種顏色來書寫，如「山」下標「用青色寫」，「水」下標「用綠色寫」；最後一個字則「用素紙雙鉤寫長」既寫用色也寫字形，殆可視之為「彩色神智體詩」的始創之作，詩圖如下：



圖6 〈春景〉

解讀為：「青山綠水紅橋小，紫燕黃鸝白日長。」[36]除了「日」字是以素紙作底，用雙鉤筆法將字鏤空表示「白色」別出心裁外，其餘各字均以所提顏色配上所寫的字合成詞組，提示極為明顯。至於有「謎聖」之稱的張起南（1878-1924）的詩作，詩圖如下：



圖7 張起南作，未署詩題

[36] 據饒少平說法，是詩出自清・況澄（況花甌之子，1799-1866）《雜體詩鈔》卷七，見氏著，《雜體詩歌概論・神智體》（北京：中華書局，2009年第1版），頁120。

解讀為：「才長心細無人會，石破天傾水倒流。小技偏從千古合，半同射覆半藏鉤。」[37]此詩除在字體書寫上如「才」、「心」、「技」等用長短、粗細、大小表現外，也將字的方向調整，如「天」、「從」寫偏，解為「天傾」、「偏從」；但「流」字並未全字倒寫，僅以偏旁三點顛倒表示。而「會」字、「舌」字應用了離合的技巧，推衍成「無人會」、「千古合」。最後三字頭尾兩字互為對應頗有意味，「同」字只寫一半解作「半同」；「半」字寫全但帶鉤，意謂藏身在後，故解作「半藏鉤」，「射」字倒寫，解作「射覆」，都是頗富匠心的設計。

另有知其姓名而不知確切年代、身分的有陳展蕙的〈閨情〉、周婉芬的〈雨夜書懷〉及陳少溪的〈野景〉。陳展蕙所作為五言四句，詩圖如下：



圖8 〈閨情〉

解讀為：「閉目不成眠，釵分在鏡前。無心思斷夢，反怕恨長牽。」[38]此詩

[37] 張起南為清末民初著名謎家，有「謎聖」之譽，此詩即出自《橐園春燈話》（臺北：中華詩苑，1958）。饒少平前揭書頁120載有詩圖；另鄢化志前揭書頁69亦有收入，但只有前兩句，首句與饒氏所錄有一字差異，饒氏所錄為才「長」，鄢氏則錄作才「大」。

[38] 收入周淵龍・周為編著，〈神智詩體〉，《文字游戲》（一）（北京：團結

較特別之處是只用上七個字，首句是以一個「眠」字解作五個字，其餘三句均是以兩個字推衍成五個字，為2－3句式。將「眠」字左偏旁的「目」字塗滿，即「閉目」之意，「目」既「閉」故不成「眠」字；第二句「釵」字分寫兩邊，寫在「鏡」字之前，不難理解；第三句則稍有轉折，利用字的增減，另成一字，與其後的字互有連結。「田」字加「心」為「思」，反言之，「田」字可析解為「無心」之「思」。第四句將「怕」字反寫，「恨」字拉長，收筆處略帶勾連，對應於第二句末字用「前」字押韻，也可推想所用字為「牽」。

周婉芬之作同樣是五言四句，詩圖如下：



圖9 〈雨夜書懷〉

解讀為：「細雨絲絲下，連更睡不成。落花心別戀，空惦舊時情。」[39]詩圖呈現也有特別之處，一是使用重字，如「絲」字及「更」字；二是藉著字的位置表達意義，如將「雨」字放在兩個「絲」字底下。又「花」字缺漏的部分置在「花下」而解作「落花」；三是用小篆體寫「時情」表示「舊」意。此外，也利用缺筆，如「睡」字少一直豎，故解作「睡不

出版社，1999），頁73。

[39] 鄢化志，《中國古代雜體詩通論》，頁71。

成」，「惦」字中空，理會為「空惦」；另「戀」字的解讀則如引〈閨情〉中的「思」字，但未解作「無心」之「戀」」，而是「心別戀」，當也考慮到詩的平仄配置的問題。凡此，概可想見解詩者可各憑己見，各自解構建構，並未受到任何的限制，自由度相當大。

陳少溪之作則為十二字七言四句，詩圖如下：



圖10 〈野景〉

解讀為：「樓高倒影水空流，斜雁橫飛眼底收。牛背小童含竹笛，低吹斷續韵音浮。」[40]此詩有兩處較難表現，一是第六字「眼」的圖形，其左邊「目」字缺最後一筆，或可意會為「眼底」或「眼下」，卻無法得出「收」字。但若對看首句末字所理解出的「空水流」，以韻追字，似也是一種提示；另一是第九字「笛」的圖形，看出「竹笛」不難，聯想到「含」的確不太容易。而將「牛」字左右反寫，解作「牛背」，與前引張起南未署詩題的詩作中將上下倒寫的「射」字解作「射覆」，有異曲同工之妙；最後是末句「韵音浮」三字，其中「浮」字當然也是以韻追字，但「韵」字當中的「音」字大可稍為扭動，用較淺細的筆畫寫出，而位置須比右偏旁的「勻」字略高，比較容易表現。

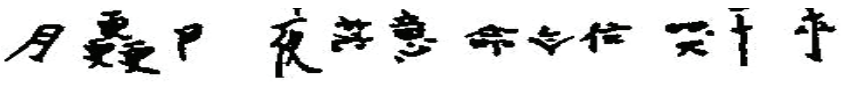
另有李知其〈清明〉之作為七言四句，詩圖如下：

[40] 鄢化志前揭書頁69載入此詩，並記作者為近人陳少溪。



圖11 〈清明〉

解讀為：「細雨連綿草木香，并頭花影入門墻。圍籬白屋無人住，帘卷風飄日夜長。」[41]李作頗為特別，一是連用五個「雨」字；二是自行創組字，如將「草木香」、「門墻」及「圍籬」各拼合為一個字；三是將「日」「夜」兩字並寫一處。但創新之舉與東坡原創詩僅用十二字已有極大差異，似可再加斟酌。另錢南揚《謎史》中亦錄有一則流傳於民間的佚名詩作，錢氏有說明文字如下：「而蘇軾之長亭體詩，卻有流傳民間者。詩云：『月斜三更門半開，長夜側枕意心歪。短命到今無口信，望斷干長（『干長』，借為『肝腸』）無人來。』倘能廣為收羅，所得當不止此一首也。」[42]詩圖如下：



[41] 收入周淵龍、周為編著，〈神智詩體〉，《文字游戲》（一），頁72。李知其，廣東南海人，旅居香港，曾任教香港葛量洪教育學院中文系，其介紹即見於是書前頁。同書頁74另收錄李氏〈長相思〉謎象詞一闋，因不屬本文探討範圍，故不載錄。

[42] 錢南揚，《謎史》，頁91。

解讀即如上錄錢南揚說明，然另有不同版本，雖同作橫排，但排作四列，每列三個字，且第一、二排的順序顛倒，第四排文字亦略有出入，故而詩圖及解讀也有調整，載錄如下：



圖12 〈春宵〉

詩題訂為〈春宵〉，亦不記著者，解讀為：「夜長橫枕意心歪，斜月三更門半開。短命到今無口信，肝腸望斷沒人來。」[43]將兩組文字比較，組構大致相同，內容也幾乎未因次序更動而有明顯差異，如「月斜／斜月」、「長夜／夜長」、「側枕／橫枕」及「無人／沒人」等意也差不多，但若在格律上作要求，平仄的處理無疑是後者優於前者。後者完全合律，前者如「無人來」三字連三平，更是詩家大忌。

除上引各詩外，尚有幾則也記作佚名或無名氏的，如：

[43] 周淵龍、周為編著，〈神智詩體〉，《文字游戲》（一），頁73。



圖13 〈山寺晚鐘〉

解讀為：「雷大雨小月中空，東斜西倒半邊風。龍橫虎倒高山上，道人反手撞金鐘。」[44]此詩也用上如前所引各詩所習用強調字形寫作樣態的技巧外，較需組構成詞的是第一、第二句末的「月中空」及「半邊風」，另外，最後一個「鐘」字分寫成左右偏旁的「金」、「童」兩字，卻不容易理解出「撞」的意義來。另一首詩題訂為〈秋思〉的，詩圖如下：



圖14 〈秋思〉

解讀為：「圓日高山路口長，橫雲細雨斷斜陽。扁舟大海無心過，風卷

[44] 周淵龍、周為編著，〈神智詩體〉，《文字游戲》（一），頁73。

殘花瓣瓣香。」[45]鄢化志前揭書亦收錄同一作品，題目訂為〈野興〉，作者佚名。解讀略有不同，迻錄如次以相參照：「日圓山高路口長，橫雲細雨倒斜陽。扁舟橫渡無人過，風卷殘花半日香。」[46]兩詩中第三句「大海」與「橫渡」不同，若將「海」字改為橫寫的「渡」字即可解決；倒是同一句的「過」字中缺一個「口」字，解作「無心過」或「無人過」，以「口」字意轉為「人」字較難。又第四句的「風」字有兩筆捲起，析作「風捲」形意俱合。「香」字也有兩筆捲起，但解作「瓣瓣香」卻有點牽強；若解作「半日香」，只需將「日」字寫一半即可。

再有一首詩題訂為〈偶成〉的，僅錄其詩，未載其圖。詩云：「顛倒成文工小巧，伊人不見水空流。仰天大笑無言語，細意虛心一筆鉤。」一如引者所言，讀者可根據前引詩例，「自行附會還原出『神智體』」。[47]

的確，神智體詩的特別之處就在於「使人自悟」，藉由上引詩例的分析，雖不難看出神智體詩詩圖的建構成形有一定的規律可以依循，但解讀由人，讀者思考的自由度非常大，不必然有標準的答案。下文將就神智體詩的結構特徵及寫作原則加以探究。

四、神智體詩的結構特徵與寫作原則

前文已略述及「以意寫圖」的神智體詩是落實在「字」、「義」的上頭用功夫，也就在「意」的創生及「字」的變化上產生「圖」的效果。故陳世傑在論及詩的機趣美時，因為神智體詩「利用漢字、漢字格律、漢

[45] 周淵龍、周為編著，〈神智詩體〉，《文字游戲》（一），頁72。

[46] 參見鄢化志前揭書，頁68。

[47] 鄢化志前揭書，頁69。另李翔，《文字遊戲趣談》（北京：解放軍文藝出版社，1992），及林戈編著，《詩趣趣詩——奇妙的中國詩林之旅》（北京：中國青年出版社，1996）二書，亦載錄附有詩圖的神智體詩，而其他書籍所介紹神智體詩都相當簡略，所引詩例也大致雷同。

字書法的特點，巧作安排，顯示機巧」，故將之歸入「巧構」一類。[48]由上引諸例可以看出，神智體詩是以十二個變形字寫成七言四句，或八個變形字寫成五言四句為基本的結構，也就是說每一個字得串連一到兩個字形成一詞組。以七言四句為例，每三個字為一組，則每一組字須各敷演成七個字的詩句。七字詩句一般的句法是上四下三，所以每組的第一、二個字原則上都要各串一個字，而第三個字則要串兩個字。另前文曾提到東坡首創的神智體詩是以絕句寫成，設若以此作為寫作神智體詩的基本要求，則除第二、四組最末一字要注意用韻外，各組第一、二個字各自串成的兩字詞組也要注意平仄的安排。五言四句的要求亦復如此。茲再引錄東坡〈晚眺〉詩加以說明：

按詩圖十二個變形字分四組依次為：亭景晝、老拖笻、首雲暮、江蘸峰。敷演成七言絕句為：「長亭短景無人晝，老大橫拖瘦竹笻。回首斷雲斜日暮，曲江倒蘸側山峰。」對應其位置均在第二、第四及第七個字，適巧也是七言絕句平仄及用韻的關顧處（第二句第二個字「大」雖未對應，但同為仄聲字，並未影響格律），而第六個的字平仄的安排亦無誤，且與第五個字似是約同一般都是為第七個字作服務，當第七個字「變形」時，第五、六個字便要加以配合。同樣第一、第三個字也是分別為第二、第四個字服務，且多為形容詞，其次為動詞。後來寫作的神智體詩，雖未必完全將十二個變形字放在同樣的對應位置上，但與之組成連帶意義詞組的字，無論置前或置後，亦多以形容詞或動詞出現，且要發揮顧及平仄調整的功能。神智體詩的十二個字字字坐實，字雖變形，但基本結構仍在，不難意會出原來是某字，至於綴連成詞成句，以至於成篇，的確有頗多的想像空間。當然，傳統的諧音雙關字的應用，如「絲——思」、「蓮——憐」、「藕——偶」等也會出現其中。但也

[48] 參見陳世傑，〈論詩的機趣美〉，《中州大學學報》，第21卷第1期（2004.1），頁50-53。

因此，不同人的解讀，可能各生歧異而有不同的答案，這無疑也是「令人自悟」的意義所在。

以上引十四個詩圖所表現有關字的形態和筆畫為基礎，可以大略掌握寫作神智體詩的變形字有一定的原則：

（一）直接書寫字形

字的形態變化不外是：大小、粗細、濃淡、長短、肥瘦、寬窄、斷續、方（扁）圓等都是對比性相當強的，只要將字寫成或大或小、或長或短等，很容易一眼就分辨出來。若藉由書法來表現，如粗細、濃淡、肥瘦、寬窄等，效果更佳。略舉數例如下：

大——大山・大川・大河・大海・大江・大霧・大風・大雨・大雪・大意・大夢・大路・大樓・大橋・大愛

小——小巧・小心・小人・小花・小樹・小徑・小橋・小路・小樓・小雨・小河

長——長河・長枕・長流・長夜・長江・長路・長埋・長空・長文・長情・長嗟・長歎・長亭・長歌・長牽・長憶・長想・長夢・長橋・長天

短——短念・短景・短思・短夢

斷——斷雲・斷夢・斷想・斷腸・斷念・斷流・斷言・斷壁・斷崖・斷雁・斷橋・望斷・哭斷・意斷・目斷・肝腸斷・從中斷・路斷・斷天涯

扁——扁舟・扁鴉

其中如「小」與「細」、「肥」與「寬」、「瘦」與「窄」字義近，「長情」與「情長」、「長流」與「流長」、「長夜」與「夜長」亦可互通，因而字的選用以及何者可合成適當的詞組，須視詩意並格律作調整。

（二）強調位置及方向

字的書寫位置有上下、高低、左右、側斜；方向則有顛倒、正反、橫直等。常見字包括：

上——樓上・枝上・席上・山上

下——樹下・山下・樓下

高——高樓・高歌・高山・高橋・高空・高照

低——低問・低流・低聲・低迴

倒——倒流・倒斜陽・倒影・福到・醉倒（醉臥，同樣將醉字橫放）

橫——橫拖・橫渡・橫流・橫看

斜——斜陽・斜日・斜月・斜看・斜立・斜倚

側——側目・側看・側身

偏——偏問・偏向

回——回首・回望・回頭・回看

反——反手・反恨・反身・反思・反影・反問

將字倒過來寫或調個方向寫橫最為常見，如「倒斜陽」三字則是將「陽」既倒著寫，同時也將之寫斜是最明顯的例子。也有好些詞組是上下兩個字可以相互顛倒，意義無太大變化的，如「高樓」與「樓高」、「高山」與「山高」；另有一些詞組上下兩個字顛倒後，意義卻不太一樣，如「山上」與「上山」、「樓上」與「上樓」等；另有一些字在位置上的理解到底是該用「斜」或「側」或「偏」、「回」或「反」，寫作時都應加以斟酌。

再就是特別強調字的某部分——

如：「路口長」——「路」字當中的「口」寫得特別長

「水暗流」——將「水」以較暗的色調來顯示

「曲水流」——將「水」字寫得曲折

「水長流」或「細水流」——「流」字左偏旁的「水」寫得細長

「意心歪」或「心意歪」——「意」字下方的「心」故意寫得

歪斜

又如：「夜」——「夜」字故意寫長，而左下方的「人」漏寫，在理解為「殘夜」、「夜漏」或「長夜」的同時，也可意想到一個「夜」字下領四字，變成「夜長人不來」。

「眠」——前引例圖8〈閨情〉中「眠」字左旁的「目」塗掉，陳展蕙將之意推出「閉目不成眠」五字詩句。

「樓」——前引例圖5〈殘照〉中將「樓」字寫小，並故意漏寫右下方的「女」字，瑞娘解作「小樓女何處」五字詩句，而解作「不見樓中女」亦未嘗不可。

再如：「影」——去掉「日」，理解為「殘影」

「照」——去掉「日」，理解為「殘照」

另外，將「風」、「簾」某部分寫彎作迴旋狀，可解為「風捲」及「捲簾」俱是。其他可證之例尚多，茲不贅舉。

（三）離合增減的運用

利用漢字離合，筆畫增減的特性，無論是合體抑或獨體成字，都可會出其意。

像是增減筆的應用，可以將要寫的字只寫一半，或單寫出某個部分來。重點在於能否悟出所寫的字在增減筆之間的變化，這種方式，無疑是具謎語性質。茲列舉例證說明之：

1、只寫一半的，多組合成三個字的詞組，前兩個字就是後一個字缺寫的部分

如：「無言語」——只寫出「吾」字，推想出添上「言」字便是「語」字來

「水空流」——將「流」字左偏旁邊的「水」略去不寫

「無心思」——只寫出「田」字，添上「心」字便是「思」

「無心想」——只寫出「相」字，添上「心」字便是「想」

「無心怨」——只寫出「怨」字的上半部，添上「心」字便是「怨」「無心思」、「無心想」、「無心怨」等故意不將「心」字寫出，但實際上卻是要加上「心」字方能成句。其他如恨・憶・愁・怨・忘・怒・恕・懷・愛等帶著「心」用以表達情緒的字，都可等同觀之。「月」字缺最後中間兩筆，除解作「殘月」、「缺月」外，也可意為「月中空」。

2、單寫某部分的，也多是三個字的詞組

如：「句」——只寫一半，可理會成「句未成」、「不成句」

「文」——只寫一半，解作「不成文」

「會」——缺頭兩筆的「人」，解作「無人會」

「佳」——缺頭兩筆的「人」，解作「佳人去」

「來」——缺最後兩筆的「人」，則是「人不來」或「人未來」之意

「明」——右側的「月」字中空，則為「月不明」

「照」——左上角的「日」缺寫，則為「照無日」

「影」——左上角的「日」缺寫，則為「無日影」

「香」——下半部的「日」字只寫半邊，形成「半日香」

3、其他技巧的運用

（1）先將某字拆分為或左右、或上下的兩部分，再插入一字

如：雲中月・池中影・夢中人・心中事・心上人・意中人・眼中刺，第一個字就是可拆解的字，第三個字即為置入的字。

（2）或將字對拆，一字可視作兩字

如：「何」——「可人」

「多」——「夕夕」

「妙」——「少女」

「明」——「日月」

（3）或連串字的呈現

如：雙連・並蓮・並頭・並蒂・並肩・連心

（4）或將所寫的字鏤空

如：空閨・空想・空望・空虛・酒空・空思・空心・空怨・空照・空流

（5）或將字寫成枯筆

如：枯燈・枯樹・枯枝・枯腸・枯守・枯望

（6）或將字寫開，呈現且是支離破碎的形態

如將「花」——各部位寫成分散、斷裂、零落，可意會為「殘花」、「落花」。

「燈」——可視作「燈殘」、「燈盡」。

「香」——可視作「香散」、「香盡」。

「難」——可視作「難分」、「難解」。

「紅」——可視作「亂紅」。

此外，如「損」、「曉」、「雲」、「衣衫」、「落」、「碎」、「驚」、「看」、「識」等字，皆可藉由此原則分別理會為「破損」、「破曉」、「雲破」、「破衣衫」、「破落」、「破碎」、「驚破」、「看破」、「識破」的意思。

（四）色彩的處理

前人所作的神智體詩中將色彩充分運用發揮的，僅見前文曾引錄清人況花矼所作的〈春景〉。況作以「山」、「水」、「橋」、「燕」、「鸝」、「日」六個字，推組成兩句七言詩：「青山綠水紅橋小，紫燕黃鸝白日長。」饒少平對之極為稱許，謂其：「別開一境，富於文采。」[49]就創新言，評價也許並非過譽，但有商榷之處。況作與其他神智體詩最大的不同點，在於指引太過明顯，少了一些「謎意」的想像，除色彩提示

[49] 饒少平，〈古詩中的神智體〉，《中國典籍與文化》，2002年第4期，頁119。

外，字形大小（如「橋」字），字的寫法（如「日」字）都直接點出來，就「啟人神智」方面相對是弱了點。不過，況作六個字用了六種顏色，確實是另開局面，似無妨將之命名為「全彩神智體詩」；若僅是部分用彩，可稱之「半彩神智體詩」。

能夠運用色彩寫入神智體詩的詞組頗多，如：紅男綠女・燈紅酒綠・青山綠水・萬紫千紅・蒼海白雲・白雲蒼狗・紅花綠葉・青紅皂白・碧瓦黃牆・白山黑水・黑雲・橙花・黃酒・黃湯・白髮・黃髮・黃衫・白露・紅衣・紅裳・紫衣・黑白・紅日・烏雲・白日・白雪・白雲・紅梅・紅顏・桃紅・柳綠・菊黃等。

顏色字也可以配合字形的變化而使形象更豐富，如前引況作〈春景〉中的「白日長」即是。而將「水」字寫作橫形並著綠色，則可解作「綠水橫」，或將「雲」字位置寫高並著白色，可意會為「白雲高」等都是明顯的例子。

若在字形及筆畫上未作改變，但紅黃藍白等等色彩字也不必然是單一的形容詞，也是可落實到所形容的字上頭的，亦即直接用顏色來書寫，如「紅男綠女」，即「男」字著「紅」色，「女」字著「綠」色。若是「全彩」，當是斑爛滿眼，對視覺上的刺激，應有極強的效果；即使是「半彩」，相信也是會引人注意的。

五、神智體詩的意義與衍生價值

神智體詩從一開始出現就帶著戲劇性的傳奇色彩，無可諱言的寫作神智體詩宛若操作一場文字遊戲。是以，有不少的研究者在討論到神智體詩時僅是聊備一格，並未予以重視。如羅維揚就直言：「只不過是文字遊戲耳。」[50]更有直接就將神智體詩編入《文字遊戲》專著當中，視

[50] 羅維揚編著，《非常語文》（桂林：廣西師範大學出版社，2006），頁349。

為「一種近乎謎語的詩體」。[51]木齋雖然說到所謂「等而下之」的神智體，不過是文藝的遊戲性和娛樂性的產物。但也「集中體現了文藝的娛樂性質」；接著對文字遊戲提出看法：「『遊戲文字』，一方面由於它也能『引起美感經驗』，因此，其本身也具有藝術價值，有其審美意義；另一方面，這些『文字遊戲』也是一種提高詩歌藝術水平、鍛鍊詩歌藝術技巧的方式。詩人們在這個巨大的文字娛樂場上馳騁，有如在練兵場上練習槍法，一旦真上戰場，就會武藝超群、身手不凡，左抽右旋、無不中的。」[52]

若趣味的迷人性與謎語的難人性是神智體詩內在的流動血液，則字形及筆畫的變化就是外在的皮相軀幹，而詩意則是靈魂的表現。神智體詩不單純只是一種文字遊戲，若稍加深入探討，當可發現自成格局的神智體詩，有其獨特的意蘊及價值。如楊濤所說的：「（神智體詩）各種不同的變化，諧隱詩意，在詩的視覺上是一種趣味、活潑的獨特創作。」[53]潘魯生也說：「一字解作一句詩，妙趣橫生。」[54]因此，一如朱光潛在《詩論》中提到的：「藝術本來都有幾分遊戲和諧趣，於難能處見精巧，往往也是遊戲性和諧趣的流露。」[55]

論及神智體詩的意義，就創作者而言，「以意寫圖」，除了滿足自我挑戰創新求變的創作心理外，在構思的過程中，對藝術美感的萌發生

---

[51] 如周淵龍・樂大華・周為等人先後編著了四冊《文字遊戲》，神智體詩主要收錄在第一冊的頁70-73，先後述介了七首詩及一闋詞，另外在第四冊以小說寫作的形態編寫的《打油詩後傳》頁84-85也有介紹。

[52] 參見木齋，《蘇東坡研究》（桂林：廣西師範大學出版社，1998），頁328-333。

[53] 見楊濤，〈中國傳統視覺詩的回顧〉，刊載於《中華日報》，1984年12月12日第10版。

[54] 潘魯生，〈傳統漢字圖形裝飾〉，「歲寒三友——詩意的設計：中國傳統圖形與現代視覺設計」學術研討會專題演講，汕頭大學主辦（2004年12月12日）。

[55] 朱光潛（1897-1986），《詩論》（臺北：正中書局，1962），頁198。

成，更能有真切深刻的體會。而對讀者來說，觀賞神智體詩，視覺刺激無疑是第一個感受，而謎團若能得到破解，更是有一種莫以名之的快意。因「自悟」而啟「神智」，也是一種滿足。

張敬在談到文字遊戲與遊戲文字的價值時，認為「它可以解頤，可以諷世，可以啟智，可以進學。差不多是一套寓遊戲於學問、寓學問於遊戲的玩意，而且雅俗共賞、淺深各宜。」[56]對神智體詩來說，的確也具有解頤、啟智，以至於進學的價值，唯獨諷世，神智體詩的「以意寫圖」，恰巧成了「有形」的限制，在寫景寫情外，較不易表現出來。

在前述第二節中曾談到「神智體詩的生成要件須在『字』的形體上、筆畫上、組合排列上都有所改變，且帶點謎語與遊戲性質，讓人剎那之間無法看出所以，需加以琢磨始能明白其中的轉折，方能知曉答案。」因其「設想新奇」，故當有所「悟」而神「智」開「啟」之際，自不免「解頤」一笑。如同王慈鷰所說：「神智體……在各種不同的字形結構變化下，有時體現出作者奇妙的想像、有時化為一種反常合道的構思。其詩趣正隱藏在讀者會心式的領悟中。倘若我們從欣賞的層面來看，我們不難發現，神智體本身充滿著驚奇感、新鮮感，而且洋溢著奇趣。」[57]

至於「進學」，正可利用其具謎語與遊戲性質，寓教於樂，應用於古典詩的寫作學習上。

有關詩歌的啟蒙教材，《聲律啟蒙》與《笠翁對韻》主要在於對句與用韻的練習，透過認字、誦讀來訓練口齒並認知、建立文化的基礎。而在詩歌創作的實踐上，神智體詩似可補其不足，尤其是以格律詩的規格要求寫作時，直接提供了一個可誘發興趣的參考依據。首先，在字形上，可藉以了解漢字的筆畫結構。雖然神智體詩呈現的文字並非原字，

---

[56] 張敬，〈我國文字應用中的諧趣——文字遊戲與遊戲文字〉，《幼獅學誌》，第14卷第3、4期（1978.12），頁102。

[57] 王慈鷰，《宋代雜體詩研究》，頁257。

而是經過特意改造變化的字形，有些變造得較為奇特的，未必可以一眼就看出原字。但字的基本結構不同，在「解構」後再「建構」的過程中，自然有助於了解漢字的筆畫結構，深化對漢字的認識。張雪濤更提到神智體詩「這種由漢字形體變化而附會出詩意的修辭方法是漢字的『以形見義』表意功能的異化和延伸。」[58]由形見義，對漢字層遞轉進的意涵便更清楚了。其次，在詞組上，能加深認識詞組的組合是否適切，平仄安排是否妥貼。如七言詩句，每一句由三個詞組所組成。近體詩要求在每句的第2、第4及第6個位置上須顧及平仄。因此，詞組的意義及平仄便不能有誤。如「情長／長情」、「長流／流長」、「痴心／心痴」兩字俱為平聲，可以互通無礙；「夜長／長夜」、「流水／水流」、「明月／月明」雖可互通，但一平一仄，則須視詩句作調整；也有一些位置互換以後，意義不太相同的，如「虛心／心虛」。再如「微雨／細雨／小雨」等的用字也須注意。組合成句平仄妥貼，成篇也不流於俗，則需要下更大的功夫。若掌握到神智體詩的寫作原則，神智體詩的創作並不困難，但易寫而難工，這也是饒少平所說的：「創作神智體詩，比創作常體詩更需要深厚的文學功底和文字功底，更需要作者的聰明才智」[59]的緣故。

除此之外，神智體詩「應用」在實際的生活上，能豐富美感的認知與內涵，並有實質的經濟效應。近年來，由於文化創意產業發展日益蓬勃，生活美學中訴諸於視覺感受的也相對受到重視，而「視覺藝術」作為文化創意產業發展重要的一環，[60]理宜作更多的嘗試開創。所謂「視

---

[58] 張雪濤，〈漢字流韻構魔方——試論漢字在中國古代雜體詩中的修辭作用〉，《淮北煤炭師範學院學報》，第27卷第2期，（2006.4），頁106。

[59] 饒少平，〈古詩中的神智體〉，《中國典籍與文化》，2002年第4期，頁117-119。

[60] 文化建設委員會推行文化創業產業政策，除於2003年底與「典藏藝術」合作出版一系列〈文化創意產業經典譯叢〉外，另推出〈文化創意・深耕臺灣〉系列，探討包含：「臺灣表演藝術、視覺藝術、設計與時尚、工藝、數位內

覺藝術」，蔣勳認為：「是和我們的視覺感受有關的。」其分就書法、繪畫、雕塑及建築四項作介紹，而對攝影及電影只作了一些補充。[61]總的來說，「視覺藝術」主要是透過視覺傳遞來欣賞品鑒包括繪畫、攝影、電影、雕塑、陶藝、建築等藝術作品。[62]若以類別來作區分，可分為平面、立體、空間及綜合四大類。[63]以文字圖象呈現的神智體詩無疑可納入以平面表現的視覺藝術中。在「詩難北使」故事中說到北使以能詩自矜，東坡卻回說：「賦詩亦易事也；觀詩稍難耳。」即已揭示神智體詩與視覺感知關係的密切。

林崇宏在《視覺藝術與造形》中提到：「無論純藝術、應用美術或手工術，其構成的基本元素都是由點、線、形、空間、紋理、與色彩來發展，只是領域不同。總歸，造形的目的既然是在滿足「實用機能」與

容、空間經營」六大領域。參看方雯玲編輯，《視覺藝術：從在地到全球的人文產業思考》，陳郁秀序（臺北：典藏藝術家庭出版，2004）。另由文建會策畫、藝術家出版社執行主編，自2005年起刊行《臺灣視覺藝術年鑑》，分以趨勢篇、現況篇與便覽篇三部分為架構，整理一整年有關視覺藝術的發展。至今已發行四輯。

61 蔣勳，《藝術概論》（臺北：東華書局，1997年增訂版），頁32-58。

62 現代關於視覺藝術所包含的範圍更廣，除前引外，尚可增列素描、手工藝與工業設計、混合媒材、錄影藝術、環境設計等。參看李美蓉，《視覺藝術概論》（臺北：雄獅美術出版社，1993）。而吳俊傑認為「視覺藝術」所應涵蓋範圍更廣，凡是透過視覺媒介完成欣賞，或是一切可視的藝術門類、樣式、形象或符號，都可包括在內，具體包括繪畫、雕塑、工藝、攝影、廣告設計、產品設計、電腦繪圖、建築和環境藝術等。參見氏著，《國小視覺藝術課程統整設計之初探》（臺北：臺北市立師範學院視覺藝術研究所碩士論文，2004）。

63 謝東山所指的「平面」是繪畫、書法、篆刻、版畫及民俗彩繪等；「立體」則包括雕塑及陶藝；「空間」則是建築，而「綜合」指的是如複合媒材、裝置藝術、偶發藝術、地景藝術等多樣化創作手法的當代藝術及公共藝術。參見氏著，《藝術概論》（臺北：偉華書局，2001）

「審美機能」。[64]馬采也談到藝術的觀照就是對藝術作品的享樂，是創作的伴隨現象，而藉由對美的評價及判斷的能力生成趣味。[65]視覺刺激在生活上對美的感知起了最大的作用，如同威爾芙林所說的：「美術的樣式有兩重根源，一面紮根於情調；同時另一面又紮根於和情調全無關係的視覺作用。」[66]神智體詩的文字排列上或橫或直，或左或右並無嚴格的限制，卻能自成規律；線的粗細、濃淡、疏密，或曲或直、或虛或實或中空，各自產生不同的造形效果。而其變形乃是透過視覺的刺激和想像的轉化而衍生意義，利用色彩著字可加強感染力度。其帶點謎語性質的特性，亦是趣味的所在。若能應用傳統的書法來書寫，將使字的造型更為活化多變。色彩加上線條的自由靈動，自然能營造涵蘊出更豐盈的藝術氛圍。若能適切發揮神智體詩的特性，不論是應用在平面的或是立體的包裝設計，衣物服飾裝配上，或生活起居上所應用到的材具，神智體詩文字圖象化的處理效果，都有可演示發揮的空間。

六、結語

古典詩歌，除了研究者與在學校專門學科的訓練學習外，一般人幾乎都不會主動去接觸，因而不會了解到跟詩歌有關的聲律與意象，更遑論創作。神智體詩雖被視之為文字遊戲，較不受到重視。但其自成一格的創作與表現方式，帶著謎語與遊戲的特性，藉由文字圖象化來刺激視覺，在思維的過程中足以使腦筋活化，能「寓教於樂」的誘發讀者認知、學習古典詩歌的興趣，更進而嘗試創作。如同「看圖猜成語」般，[67]或

[64] 林崇宏，《視覺藝術與造形》（臺北：邯鄲出版社，1996），頁25。
[65] 馬采，《藝術學與藝術史文集》（廣州：中山大學出版社，1997），頁53-58。
[66] 轉引自馬采前揭書，頁81。
[67]「看圖猜成語」已被引入教學之中，如圖15即為國民小學五年級的寒假作業。

多或少有著神智體詩的身影，如下圖所示：



圖15 〈看圖猜成語〉

而神智體詩也曾出現在競賽項目上，在「臺北縣第2屆國中學生智慧鐵人創意競賽初賽試題」將語文題分作3部份，其中第2部份「動動腦，別落跑——詩韻專長；創意領航」，就是以神智詩出題。目的就在「考驗語文邏輯、想像力與創意思考」。題目如下：請依據所提供的「神智詩」（即東坡的〈晚眺〉），創作一首符合題目規定的「近體詩」。比賽中強調「注意近體詩的限制」，可以說是十分具體的做法。[68]另在中華收藏家協會、中華書畫印藝學會聯合主辦「2004奧運紀念盃」書畫藝文邀請賽簡章中，揭示展賽內容文學類組也列有「神智詩」一項，徵見神智體詩並未被遺忘。因此，對一般民眾而言，認識神智體詩可以是生活學習的推廣，而對孩童來說，則是可強化語文的教育。由欣賞而解頤，

又坊間已見有相關專著出現，如呂思樺，《看圖猜成語》（臺北：人類智庫出版社，2006）。

68 競賽在2006年12月22日舉行，參見「教育部創造力教育中程發展計畫入口網」電子報第46期。

因進學而創作。其在實際生活上，也因注入視覺藝術新的素材，使文化創意產業內容更為富厚。至於如何發展推廣，大有努力空間。

霍前鋒說「神智體，就是以圖文合一的擺列方式，從字的特別表現形式中表現出詩意的。」[69]由於神智體詩是「以圖推詩」，創作者須避免過於注重技巧而忽視內容，以至於失卻詩意。若詩無詩意，不過是堆砌的組合文字而已。至於神智體詩的界定範圍，亦不宜過寬，如萬樹（生卒年不詳）的《璇璣碎錦》、張潮（1650-?）的《奚囊寸錦》中載錄眾多的「圖形詩」雖多創發，[70]且「因形會意的原理與《神智體》實出一轍」，[71]但仍應視作蘇蕙《璇璣圖》的發皇延伸，[72]而所謂的「以意寫圖」，此「圖」應是一「字」構一「圖」，要能字字落實，各具意義。一如前述筆者所主張神智體詩「仍應著眼在『字』的形態變化排列上觀察似更能符合東坡「神智體詩」的本意。」創作神智體詩，重在掌握原則，不求一蹴可幾，宜先成詞組，再求成句，而後成篇。為跳脫出單純的遊戲文字的譏議，並提昇其文化層次及文學價值，神智體詩要求必須以合乎格律的近體詩來寫作。

前人符合東坡本意創作的「神智體詩」流傳下來的並不多見，但在今日的網路世界中卻頗為流行，不同地區的網友透過無遠弗屆的網絡連

---

[69] 霍前鋒，〈漫談中國古代的怪體詩〉，《六安師專學報》，1994年第1期，頁52。

[70] 清・萬樹，《璇璣碎錦》，分上、下兩卷，分載圖三十幅並各體詩詞近三百首；清・張潮，《奚囊寸錦》四卷，前載圖一百幅，後載各體詩詞亦不下數百首，兩書均經翻檢，均無如東坡所作神智體詩。萬著為乾隆庚申年正月揚州江氏栢香堂校栞藏本，微卷，編號：NF 847576，入藏於政治大學社會科學資料中心縮影室。張著則收入《四庫禁燬書叢刊》（北京：北京出版社，2001），子部一，清嘉慶二十五年刻本。

[71] 鄢化志前揭書，頁69。

[72] 如清・李汝珍（1763？-1830）《鏡花緣》第41回即以〈璇璣圖〉推衍故事，並對〈璇璣圖〉的多種讀法有所交代；另如清・洪昇（1645-1704）的〈回文錦〉及清・李漁（1611-1680）的〈合錦回文傳〉亦均與〈璇璣圖〉有關。

結成立網站或部落格相互討論，交流意見。在兩岸三地來看，大陸地區即有專事創作與專事製圖者兩相配合，創作了不下數百首的神智體詩與圖，間亦有網友呼應加入創作製圖行列；[73]台灣與香港兩地相對來說較弱，但並未缺席。[74]雖然，大多數的神智體詩未必合律，即便符合格律要求，文字也有生硬拚湊的痕跡，但其以顏色入詩，勇於嘗試不同體裁寫作的態度，求新求變的精神仍應受到肯定

總而言之，神智體詩是自成體系的新創詩體。主要是藉由「字」的字形、筆畫、排列組合的變化，透過視覺刺激來演示「以意寫圖，令人自悟」而後「啟人神智」。帶著遊戲性質，卻要求「圖趣」、「謎意」、「詩情」兼具的神智體詩，既不等同於「圖象詩」及「視覺詩」，且較之有更具想像的空間。無論創作與解讀神智體詩，對書寫者與讀者來說都極具挑戰性。尤其讀者的自由度更大，可以肆意發揮，自得其趣，不必擔心誤讀、異讀的問題。神智體詩的基本結構，或十二字成七言四句，或八字成五言四句，均以一字敷演成兩字或三字的詞組，再綴詞成句，積句成篇；另有以四字成五言四句，僅以一字敷演成五字詩句。而其寫

[73] 在大陸，討論神智體詩的網站相當多，較為著名的有署名剛剛作詩、對對製圖，以七言四句的神智體詩創作為主，並收集其他神智體詩的創作加以品評，編有「怪友神智體詩集」，其中也有五言四句及神智回文詩、顏色神會詩、字形圖　兼神智體以及曲詞等名目的詩作，至今創作不輟，時有新作發表，內容及形態也不斷作改變，但迄今仍未見以律詩來寫作神智體詩。另有署名小草兒的，所作多為詞曲，內容書寫更有不少切合時事，也嘗試套用色彩變化使之入詩。可參考：漢語線上論壇（www.4uup.com/bbs）／奇詩怪詞論壇（www.qsgcw.cn/）

[74] 「王志雄的膠彩畫藝文世界・繪畫、文學、音樂」部落格「藝文論述」單元曾撰有〈戲談神智體〉一文，但實際談到神智詩的內容相當少，只有簡單幾句文字作交代而已，王作主要是創作發表了八首絕句與文字畫（五絕三首，七絕五首），也應用到色彩，並云：拜現代科技之賜，還可以加上顏色，就稱之為「彩色神智體」吧！至於香港則有自號不外如是齋李知其的創作，前文已有介紹，茲不贅述。

作原則，則著眼在字的筆畫、形體變化，書寫表現無論虛實粗細、長短大小，上下分合等都可資運用，而以直接書寫字形、強調位置及方向、離合增減的運用及色彩的處理這四種手法最為常見。若自我要求高，更須依近體詩的格律成篇。神智體詩過去雖未廣為流傳，更未受到重視，且只是文人之間藉以恃才逞能的遊戲文字。但臻至現代，不但未見消亡，且除了保有原來可供消遣、解頤並啟智的功能外，在稍加調整變化後，可賦予切合時代的精神及面貌重新呈現，其透過視覺刺激有助於對美的感知與反應，不但可以作為現代人生活學習的推廣、強化孩童語文教育學習的媒材；當其與文化創意產業相結合，藉著傳統書法的操作及色彩的融入，加上現代科技的翼助，可富厚視覺藝術的內涵，將之應用到實際的生活上，相信也有一定的經濟產能效應。因此，重新檢視認知神智體詩，無疑也是別具意義的。

The Study on Shenzhi Poetry

Yi-Chao Fung*

Abstract

The study aims to explore Shenzhi Poetry, a witty literary style based on the changeable shape of Chinese characters. Su Shi, the literatus of Song Dynasty, was believed to be the creator of this kind of poetry. In Sang Shichang's *Categorized Collection of Palindrome Poetry,* Shenzhi Poetry was described as "readers understand the poems by their visual experiences on Chinese characters," which has been cited in many literary works throughout the history. However, this description could only reflect the objective of Shenzhi Poetry, on which people had no further comments. Therefore, this paper firstly defines the meaning and scope of Shenzhi Poetry and its history. Next, the structure and principle in writing are identified and shown with examples. Then, Shenzhi Poetry's significance and its derived value are discussed in this paper.

Keywords: Su Shi, Shenzhi Poetry, *Categorized Collection of Palindrome Poetry*, Changting

* Lecturer, Department of Chinese Literature, National Chengchi University