

李商隱學杜詩新論

方 瑜 *

提 要

李商隱詩學杜甫，雖已為前人之共識，但究竟如何學杜？在傳承模擬之中，如何創新、建立個人獨特的詩風、自成晚唐唯美之重鎮？值得細加探究。

本文試從全面觀照，歸納重點，分為「美麗與哀愁——對比形構的魅惑」、「物象與感覺——移情賦物的緻密與深化」、「議論與神韻——虛實真幻間之妙舞」三方面，以詩篇為例，加以析論；並指出：對生命本質痛苦的體認，以及對這種痛苦決不逃避的承擔，是李商隱最根源性的學杜。杜甫與李商隱在唐代詩人中最具有悲劇精神。

因為盛唐與晚唐時代的不同與個性的差異，李商隱詩與杜甫詩之不同，文中也特別著墨，以詩篇分析，比較呈現。希望對生於「大家」之後的作者，如何用心發展營構自己的風格，能更加細緻、深入的瞭解。

關鍵詞：李商隱、杜甫、學杜

本文 90.9.24 收稿，90.11.14 審查通過。

* 國立臺灣大學中國文學系教授

A Critical Study of Li Shang-Yin's Modelling after Tu Fu

Fang Yu

Abstract

It is generally agreed that Li Shang-yin's poetry models after Tu Fu's. However, the following topics still want for thorough study: how does Li model after Tu? What is the innovation in the poetry of Li while following and imitating Tu? How does Li form his own unique poetic style and become a major writer in the trend of beauty-saturated literature in late T'ang period.

This essay strives to present an overall perspective, and to deduce some crucial ideas. It is divided into three parts: "beauty and sorrow—enchantment formed by contrast," "imagery and sensibility—fineness and depth bestowing on objects by means of empathy," "discourse and spirituality fascinating dance of fantasy and reality." Their poems will be employed as examples and be analyzed in details. The most fundamental thing that Li learns from Tu is his realization that suffering is the essence of life and that one should take the responsibility and never shun from the suffering. Among T'ang poets, Tu and Li are the ones whose tragic sense is the strongest.

This essay also emphasizes the difference between Li's and Tu's poetry, which is rooted in the diversity of styles in the high T'ang period and the late T'ang period, and

rooted in their diverse personality. The difference will be presented by comparing and analyzing their poems. I hope that my study will enable us to understand more profoundly and more thoroughly how Li, who is fated to be born later than the great master, deliberately develops and coinages his own style.

Key words : Li Shang-Yin, Tu Fu, Modelling after Tu

李商隱學杜詩新論

方 瑜

歷代詩評家對李商隱詩的評價，好惡毀譽，迭有變易。紀昀在《四庫提要》中有簡明綜述「商隱詩與溫庭筠齊名，詞皆縹麗。然庭筠多綺羅脂粉之詞，而商隱感傷時事，頗得風人之旨。故蔡寬夫詩話載王安石之語，以為唐人能學老杜而得其藩籬者，唯商隱一人。自宋楊億、劉子儀等沿其流波，作西崑酬唱集，詩家遂有西崑體，致伶官有擗搯之譏，劉攽載之中山詩話，以為口實。元祐諸人起而矯之，終宋之世，作詩者不以為宗。胡仔漁隱叢話至摘其馬嵬、渾河中詩，詆為淺近。後江西一派漸流於生硬粗鄙，詩家又退而講溫李。」^①從這段評述中，可以看出義山詩的幾度起落，但如從另一角度解讀，由西崑派之一見傾心，到元祐詩人的堅決排拒，《漁隱叢話》之譏評，江西詩派之矯枉過正，到終於重溫義山詩風，在在可見李商隱詩始終不容忽視的影響。

再就李商隱詩箋注刊行問世的數量，也可探測增溫的程度。紀昀指出：「李商隱詩舊有劉克、張文亮二家注本，後俱不傳。……明末釋道源始為作注，……然其書徵引雖繁，實冗雜寡要，多不得古人之意。」^②汪增寧亦言：「朱鶴齡氏取道源草本增刪刊布，幾於家有其書。」^③可見義山詩注至清代朱注以後才大為風行，從此

① 清·紀昀纂：《欽定四庫全書總目》（台北：藝文印書館，1997年初版七刷）卷一五一，頁2991。

② 同上，頁2992。

③ 清·汪增寧《李義山詩集箋注》序，見清·朱鶴齡箋注，程夢星刪補《李義山詩集

諸家競相箋注，各陳己說，而北宋王安石所提「李商隱學杜」之見，遂成清代學者討論的重點。大多持正面肯定態度，補充發揮，並以義山之學杜，作為稱賞李商隱詩的基礎。然而，稱美義山為何一定要將其與杜甫關連？義山究竟如何學杜？卻多語焉不詳，值得探究。

一、傳承與影響——李商隱之學杜

杜甫在文學史上亦有起落升沈，但到了清代，杜詩正典律則的地位，早已確立不移，任何詩家作品之評價概以杜詩為權衡準則，王荊公既已有見在先，想要提昇義山詩的位階，自然要拉近李商隱與杜甫的距離，也就是儘量強調李與杜的相似處，詩評家或箋注者，大多遵循王安石的論點，加以闡述，如稱義山詩「弘深精妙，上薄風騷，下該沈宋，升少陵之堂而入其室矣。」^④「玉谿生詩沉博絕麗，王介甫稱為善學老杜，……此其指事懷忠、鬱紆激切，直可與曲江老人相視而笑。」^⑤「自是其身分見地高出晚唐諸家處，所以為杜之苗裔，而卓然有以自立。」^⑥「詩須有為而作也，義山於風雲月露之外，大有事在，義山憂時愛國之心與杜子美相後先，庶無負荊公玉谿學杜之言。」^⑦類此綜論式的評述，稱李商隱之學杜，正與傳統詩評家稱賞杜甫的重點相近，幾乎未論義山與杜甫之不同。

吳喬則提出另一種李商隱與杜甫的關連：「夫詩以言志，而志由於境遇，少陵元化在手，適當玄肅播遷之世，其忠君愛國之志，一發於流落奔走之篇，遂為千古

箋注》（台北：廣文書局，1972年5月）。

④ 清·錢龍惕《玉谿生詩箋》敘，劉學鍇、余恕誠《李商隱詩歌集解》（台北：洪業出版社，1992年10月）附錄引，頁2020。

⑤ 清·朱鶴齡〈箋註李義山詩集序〉，見朱鶴齡箋註，沈厚埭輯評《李義山詩集》（台北：學生書局，1967年5月），頁1。

⑥ 紀昀批語，見紀昀《玉溪生詩說》，清·朱紀榮校刊《槐廬叢書》（台北：藝文印書館，1971，四部分類叢書集成續編影印清光緒吳縣朱氏槐廬家塾刊本）第十五輯。

⑦ 清·程夢星〈李義山詩集箋注凡例〉，《李義山詩集箋注》，頁36-37。

絕業。義山於唐人中辭意最為飄渺，適遇令狐之扼，得極其比興風騷之致，吸霞飲露，遺世獨立，絢誠為他山之石焉。」^⑧從文窮而後工的觀點立論，而以安史之亂與牛李黨爭齊觀，認為兩位詩人生命歷程中遭逢的困厄，恰好成就了他們的詩歌藝術。但稱杜之「忠君愛國」，稱李之「辭意飄渺，吸霞飲露」其實已見出杜李詩風之差異。

也有特別突出義山詩七律一體與杜甫之關連，如清陸崑曾指出「義山古詩，自魏晉至六朝無體不有，……意在規撫老杜，然但得其質樸，而氣格韻致終遜之。即五言律詩亦稍薄弱。」^⑨「義山五律亦法少陵，至斷句尤為晚唐獨步，……然用意率皆清峭刻露。」^⑩「惟七律直可與杜齊驅，其變化處乃神似非形似也。」^⑪因此，陸崑曾專選義山七律加以評注，認為「不讀全唐各家詩，不知義山措辭之妙；不讀一題同賦詩，不知義山用意之高。」^⑫以義山七律學杜為神似，勝於唐代各家，這是很高的稱譽，錢鍾書也有相近的看法「少陵七律兼備眾妙，衍其一緒，胥足名家。」而主要特色可大分為眾所周知「雄渾高闊、實大聲宏、暢酣飽滿」的一類，和宋人刻意仿效「細筋健骨、瘦硬通神」的一類，而「惟義山於杜，無所不學，七律亦能兼茲二體。」^⑬將義山七律與杜甫緊密連接。至於對單首詩篇的評論，凡稱賞其七律者，也大多標出與杜甫之相似處，稱其「重在感慨時事之精神，深得杜詩神髓」（〈曲江〉）「氣韻沉雄，言有盡，意無窮，少陵後一人而已」（〈寫意〉），此外如「沉雄飛動」「氣骨不凡」「寄托深微，多寓忠憤」等，均為詩評家稱譽義山七律學杜有得之用語。由此可見諸家對義山七律的肯定與推重，但如據此欲深究義山七律與杜甫之關連，仍覺不夠切實。

⑧ 清·吳喬《西崑發微》序，見清·張海鵬《借月山房彙鈔》（台北：藝文印書館，1967年，百部叢書集成據原刻本影印）。

⑨ 清·陸崑曾《李義山詩解》凡例（台北：學生書局，1986年8月）。

⑩ 同上。

⑪ 錢鍾書《談藝錄》（台北：書林，增訂本1988年11月）五一，此處錢氏對李商隱學杜詩舉多首詩例對照，可參看。

義山七律當然有得於杜甫，但決非「學杜」二字即可帶過，其實杜甫大量創作七律，也直到入蜀至夔以後才臻圓熟自如。^⑫七律為唐人新體，前無所承，是聲韻、格律規則發展到極純熟階段，融入抒情言志詩歌藝術的高難度表現。甚至有學者認為「律詩在唐詩中是最弱的一環，唐代重要詩人中，特別以律詩見長者，只有義山。」^⑬義山如何在這尚有開拓空間的唐人新體中、在杜甫已然奠立的基礎上，開闢自己的園圃，栽培瑤草奇花，終於芳馨遠播，後文將試加析論。

但除了從詩體角度來分析義山之學杜，也有較為深入的見解，如朱鶴齡即云：「義山之詩……蓋得子美之深而變出之者。」^⑭紀昀對此加以批注，認為「變出之三字，為千古揭出正法眼藏。」並且推衍而論「知李之所以學杜，知所以學李矣。若擷撻字句，株守格律，皆屬淺嘗。」^⑮紀昀指出義山學杜的深度，並特別標出「變出之」三字加以發揮，可見其識見。所謂「變出之」，如果借用哈洛·卜倫之言即是「沒有真正的原創，發明者知道如何挪借。」^⑯「任何一部有實力的文學作品都會對先前的文本，予以創造性的誤讀和誤解。」^⑰故而，在承繼創變之間，義山如何深入杜詩堂奧而變出之，則有待進一步深論。

二、差異與他方——義山個人詩風的形成

清代詩評家也有人見及義山詩其實不止學杜而已，「杜詩云：轉益多師是汝師。義山師承蓋亦不一，集中有學漢魏者，有學齊梁者，有學韓者，有學李長吉者，此

⑫ 參閱方瑜《杜甫夔州詩析論》（台北：幼獅文化，1985年5月），頁2-3。

⑬ 周誠真《李賀論》（香港：文藝書屋，1971年1月）頁144。

⑭ 同註5，頁11。

⑮ 同註6。

⑯ 哈洛·卜倫（Harold Bloom）《西方正典》（*The Western Canon*），高志仁譯（台北：立緒出版社，1998年初版）頁16。

⑰ 同上，頁12。

格調之詭譎善幻也。」^⑱「有唐詩人，要以子美、退之為極則，然終唐之世，無學杜者，獨玉谿生之詩胚胎於杜；亦無學韓者，而玉谿詠韓碑即效其體。蓋其取法崇深，以成自詣。至於歌行得長吉之幽微，而險怪務去；近體匹飛卿之明艷，而穩重過之。中晚以來諸家罕有敵者。」^⑲清人論義山甚至有遠追風騷，承比興之遺響者。馮浩即云：「論義山詩每云善學老杜，固已，然以杜學杜，必不善學杜也。義山遠追漢魏，近仿六朝，而後詣力所成，直於浣花翁可稱具體，細玩全集自見，毋專以七律為言。」^⑳但馮浩認為義山學杜「終不如杜」，原因在於「十之三學為之，十之七時為之也。」^㉑這種意見仍是清人尊杜詩為典則之成說。

如果義山學杜竟完全似杜，又何足貴？「有借色而無真色，雖藻績實死灰耳」^㉒。仿作不免為文造情，縱然畢肖，亦無真色，欠生氣。義山詩歷經朝代更迭，滄桑興亡，始終有讀者傾心追隨，定有其獨特的風格魅力，否則讀杜已足，何必慕李？清人論及義山個人風格，稱其「天才博奧，獼祭功深」^㉓，「設采繁艷，吐韻鏗鏘，結體深密，旨趣遙深」^㉔，「奧隱幽艷」，「寓意深，托興遠」^㉕。也有藉負面列舉方式，提出義山詩所不具之弊：「初學從玉谿入手，庶不染油滑粗厲之習」^㉖，「初學乍知詩味，每易墮粗浮輕率之習以自喜。……若從晚唐入，殆免是矣，……晚唐以李義山為巨擘。」^㉗

綜觀清人評述，義山固然學杜功深，登堂入室，尤以七律為最，且已形成一己

⑱ 同註 7，頁 37。

⑲ 清·汪增寧《李義山詩集箋注》序，同註 3，頁 23。

⑳ 清·馮浩《玉谿生詩集箋注》發凡（台北：里仁，1981 年 8 月），頁 822。

㉑ 同上。

㉒ 清·劉熙載《藝概》（台北：華正書局，1988 年 9 月），評〈韓碑〉，頁 65。

㉓ 同註 3，頁 24。

㉔ 同註 20。

㉕ 清·黃叔琳《李義山詩集箋注》序，《集解》附錄引，頁 2028。

㉖ 清·錢陳群《玉谿生詩箋注》序，同註 20，頁 817。

㉗ 清·馮浩《玉谿生詩箋注》序，同註 20，頁 819。

「奧隱幽艷、飄渺深密」的風格，然而，詩評家心目中仍以杜甫為詩歌成就的最高準則，因此，凡義山傑作佳篇，多與子美相連，而凡「不似」之作，則難免苛評。這似乎是生於杜甫之後，詩人難以逃卸的重荷。「走在他的後面，可說是一種錯綜複雜的命運。因為原創性之中，所有關鍵的要素都難以模仿。」²⁸生於晚唐，正是義山不能自擇的宿命。許多傑出詩篇已經寫成，浩瀚天際，群星閃爍爭輝，其中更有光耀奪目的明星，如何「從傳統內部推擠」，為自己創造空間，讓自己也成燦爛星辰？如果借用哈洛·卜倫的理論，這正是義山提筆之際必然難免之「影響的焦慮」²⁹，「實力雄厚的作品，本身就是那份焦慮。」³⁰生於晚唐詩壇，尤其在杜甫已完成的豐厚業績之後，要真正展現實力，絕不能只是單純仿作。「將傳統壓倒並吸納之，這是正典質素最有力的檢驗標準。」³¹從清人鉅細靡遺的評述中，可見義山吸納詩歌傳承的用心，而義山對自己特殊的稟性也深有體認，所謂「才有庸雋，氣有剛柔，學有淺深，習有雅鄭」，加以「情性所鑠，陶染所凝」（《文心·體性篇》）在吸納傳承的過程中，如何取捨揚激，以創造自己獨特的詩風，義山對此決未迷失。例如義山與韓愈，才性學習都大有逕庭，因此，詩集中學韓之作，其實極少。「古人攻詩，各就其性之所近，併力專精，不敢歧出，卒乃自成一家。今人思無體不工、無格不備，徒舍一己之性情，依傍揣摩，得其糟粕而已。」³²確為有見。

哈洛·卜倫引尼采之言，認為文學乃是「求取差異，置身他方的欲望。」也就是「想要和自己相屬、繼承的作品之隱喻與意象有所不同。」因此，「成為偉大作家的欲望，就是在自己的時空裏，在原創和傳承的影響焦慮，必得相濡以沫的情形

²⁸ 同註 16，頁 15。

²⁹ Harold Bloom, *The Anxiety of Influence* (Oxford University Press Inc. 1973) 書中提出這種觀點，並加闡發。

³⁰ 同註 16，頁 12。

³¹ 同註 16，頁 40。

³² 清·吳仰賢《小匏庵詩話》《集解》〈倡成轉韻七十二句贈四同舍〉注引，頁 997。

下，動身前往他方的欲望。」^③就詩歌創作而論，所謂求取差異，隱喻與意象能否創新而與前人區隔，尤其重要。至於前往他方，正是朝向前人未曾涉足、至少未曾深入探索的領域，去開拓自己的疆土，而不是遵循早已鋪設完備的路徑，踩著前人的腳印趨行，「如果只是一味褒揚贊賞，新的開創便會遭到遏制。」^④義山對此十分自覺。他是極度內省型的詩人，擅於向內在深處探索，他的知性絕不少於他敏銳的感性。義山的「前往他方」，其實更著重於探索感覺、感情幽微深密奧隱之處，是內向而非外向，幾乎所有個人風格濃郁的傑作，都是主觀內化而深入的抒情，這正是義山與杜甫根源性的差異。以「致君堯舜」重建儒家盛世為終極關懷的子美，目光投注於山河大地、國政民生，畢竟遠多於內心的曲折幽微。

「一位實力派作家的內在深度是一種力量，可以抵禦前人成就的沉重壓力，以免原創性還沒冒出頭來就被壓垮。偉大作品總不外是重寫或重新檢視的行為，它以解讀為基礎，此一解讀為自我闢出空間，或是將舊作開啟以承接我們新的苦楚。」^⑤本文試圖探索義山如何重新檢視、解讀前人作品，闢出自我空間，再以之承接他個人獨有的苦楚。前引朱鶴齡所云「變出之」正是簡要的提示，因此，對於義山詩集中明白標示仿杜之作，或前人研究已多，難更有新見者，本文均不擬再加贅述，僅在義山詩作中，探索他在解讀、承繼的基礎上，如何「變出」自己的風格；在文學史的傳承下，如何「推磨擠壓」出自己的位置。

三、美麗與哀愁——對比形構的魅惑

杜甫安史亂後重回長安，再至曲江，寫了幾首七律，楊倫評〈曲江對雨〉：「以

③ 同註 16，頁 18。

④ 同註 16，頁 13。

⑤ 同註 16，頁 16。

麗句寫其哀思，尤玉谿生所心摹手追者也。」³⁶《鏡銓》之論雖僅及單篇，但「以麗句寫哀思」確是深入肯綮，一語點出義山詩風的重要特質。其實，在杜甫詩集中如要選取以「麗句寫哀思」的代表作，〈曲江〉二首似乎比〈曲江對雨〉更為確當。這幾首七律差不多寫成於同時，都以曲江風景區的春景反襯杜甫內心抑鬱難言的苦楚。〈對雨〉起首兩聯「城上春雲覆苑牆，江亭晚色靜年芳。林花著雨胭脂濕，水荇牽風翠帶長。」固然確是以麗句寫哀思，但如就整體詩歌藝術成就而言，〈曲江〉二首自然居上³⁷：

一片花飛減卻春，風飄萬點正愁人。
且看欲盡花經眼，莫厭傷多酒入唇。
江上小堂巢翡翠，苑邊高塚臥麒麟。
細推物理須行樂，何用浮榮絆此身。
朝回日日典春衣，每向江頭盡醉歸。
酒債尋常行處有，人生七十古來稀。
穿花蛺蝶深深見，點水蜻蜓款款飛。
傳語風光共流轉，暫時相賞莫相違。

杜甫以詩人的敏感，細觀眼前開展的「落花進行式」：由「一片花飛」到「風飄萬點」終至「枝頭春盡」的連續畫面，是鮮明的映象手法，飛花飄渺之美與心底沉哀互為表裏。自然界春鳥和鳴、生機盎然與人世盛衰無常的對比，形成強大張力，讓詩人油然而生及時行樂、不求浮榮的感慨。次首更以獨步江畔、酣飲沈醉的放縱與四周春景、春日微物的欣然生意頡頏，終於歸結為但求美景暫留勿去的逃遁心態。

這兩首詩是逸離杜甫傳世形相的脫軌之作，篇中響亮清晰的及時行樂之音，更

³⁶ 清·楊倫《杜詩鏡銓》（台北：藝文印書館，1971年9月）〈曲江對雨〉詩後評，頁355。

³⁷ 本文所引杜詩，均引自清仇兆鰲《杜詩詳注》（台北：里仁，1980年7月）。

決非杜詩之恆常基調。但就七律而論，無論格律、對仗、聲韻、結構都無懈可擊，字句表層呈現的美感與深層蘊含的無常之悲，融合無間，而且兩首詩都純用白描，完全沒有七律慣見的典重。杜甫在此從容展現真正的大家手筆，正是能者無所不能，杜甫居然也發李白之聲。七律在子美手中，已毋須借外力支撐、妝點，悠遊自得、游刃有餘。這種「語麗情悲」的風格，雖然不是杜詩主流，卻成為半世紀後李商隱畢生「心摹手追」，專精致力之處。義山承接子美詩中飄落的「雲霄一羽」，終於發展為翱翔天宇的雙翼。

「我相信我們是先感受到詩的美，然後才開始思考詩的意義。」^⑳義山為晚唐唯美詩風的重鎮，即使不明詩義，也決難忽視詩中流漾之美。求美是他的最高準則，義山常將熟辭、典故改寫，動機往往也是為了求美。然而，世所稱賞義山詩之美究竟有何特質？是怎樣的美？

細觀全集，義山吟詠的美，最常見的是脆弱、殘缺、邊緣、易逝難留之美，明知將逝、更用心珍惜護持之美。這與杜甫〈曲江〉二首以落花發端，寫得婉妙多姿，又深注不捨之情，正是一脈相承，卻與源自《詩經》傳承溫柔敦厚之美，以和諧、中庸、平衡為準則，大相逕庭。

義山筆下花是殘花、落花，樹是垂柳，鳥是「過盡南塘樹更深」的驚禽，菊是「微香冉冉淚涓涓」的野菊，詠蜂、蝶，蟬，為雨所敗的牡丹，飄蕩無依的流鶯，「只是近黃昏」的夕陽，「庭虛近水聞」的細雨，甚至連雷也並非「猙獰可畏的壯雷」而是「最耐諷玩、輕婉隱約」^㉑襯以「芙蓉塘」的輕雷。這種選擇吟詠對象的偏好是義山非常個人化的特質，「李商隱所詠之物多屬自然界與日常生活中一些細

⑳ 波赫士 (Jorge Luis Borges) 《波赫士談詩論藝》(This Craft of Verse)，陳重仁譯 (台北：時報，2001年1月)，頁108。

㉑ 清·潘德輿《養一齋詩話》卷八，評〈無題〉四首其二，見郭紹虞編《清詩話續編》(台北：木鐸，1983年12月)，頁2130。

小纖柔的事物。…很少詠及巨大而具壯美崇高的事物。」^④已為學者之共識。「美學的力量是一份綜合的力量：對象徵語言的掌握，原創性，認知能力，知識，豐美的文采。」^④如果從這幾個層面觀察，義山以情詠物、以心賦物，在豐美文采之外，更著力經營詩篇豐厚耐品的深層。他吟詠的對象有的乃是前人熟題，而就在熟題新作的考驗下，更可見義山詩「美學的綜合力量」。例如兩首詠柳的七絕，即以美與哀的對比架構全詩：

暫憑樽酒送無慘，莫損愁眉與細腰。

人世死前唯有別，春風爭擬惜長條？

含煙惹霧每依依，萬絮千條拂落暉。

為報行人休盡折，半留相送半迎歸。（《離亭賦得折楊柳》二首）

以人與柳的對話展開送別的主題，相當新穎，雖然漢樂府〈董嬌嬈〉已借人與花的問答，傳達華年難保的無常之悲，但畢竟是直言抒感的賦體，明白如話。義山這兩首七絕，以敏銳的感覺意象，寫出夕陽春風中柳絲之美，藉煙霧輕籠營造朦朧飄渺之感，再以對比手法，借夕照金輝為柳姿增色。而愁眉細腰的用辭，立即將人與柳巧妙勾連。前首詩中自為問答，前後二首又形成內心離情別緒起伏抑揚的完整結構。由「人不忍折」到「柳不辭折」再翻出篇終的「不盡折」，峰迴路轉，將自開端即流露的悲緒留下可能期待的餘地，在義山詩中極為罕見。沈祖棻認為這兩首詩「於文為針鋒相對，於情為絕處逢生。情之曲折深刻，文之騰挪變化，真使人驚嘆。而這種兩首詩用意一正一反、一悲一樂，互相針對的寫法，實從贈答體演化而來。」^④即使仿前人贈答之體，但卻以人與柳為對應雙方，而將正反哀樂對比之情分置前後兩篇，更以七絕體呈現，確是義山獨創。而詩句中流漾感覺、意象之美，

④ 劉學鍇《李商隱詩歌研究》（合肥：安徽大學出版社，1998）頁21。

④ 同註16，頁40。

④ 沈祖棻《唐人七絕詩淺釋》（上海，上海古籍，1981年8月），頁244。

寫情語往往推至極限，更是義山本色。這種藉對比形構的魅力，值得深究，下文當再析論。

義山詩偏好的另一類型的美，更為獨特，乃是清冷高寒，透明瑩潔，遙遠絕塵的美。詩中常詠月、雪，「雪月交光」之夜，是李商隱特別偏好的場景。黃昏、夜晚遠多於光燦白日。^{④③}前人認為學義山詩可免「油滑粗率」之病，也許正源於義山這種偏嗜精神性潔癖的美感。向夔絕高寒之處眺望，距離固增美感，卻也憑添可望難即的失落與疏離。這與李商隱因平生親歷之死生悲歡哀樂而對情感本質的獨特體悟有深密關連。

義山詩往往美與哀並陳，正緣於前述兩種美之偏好，因為脆弱殘缺、易逝難留，不捨之情越深，悲楚越深；至於清冷高寒、瑩潔無塵之美，固然美到極致，卻難以企及，雖未必易逝，卻一樣難追，追慕之心愈切，求而不得之悲愈深。

傾向主觀抒情的唯美，義山詩常省略敘事因果，直接呈現絕美喻象，詮解遂多歧說。例如五絕〈天涯〉：

春日在天涯，天涯日又斜。

鶯啼如有淚，為溼最高花。

以身處空間之為「天涯」，時間之為「日暮」，頓時形構出雙重的邊緣狀態，與外界的明媚春光，對比強烈。第三句「轉」出新意，聚焦於一微物——春鶯，象徵春日的鳥，美羽嬌音。但義山卻將這慣熟的青春之鳥幻化為哀愁之象喻，故意設問：春鶯是否有淚？如果有淚，請以此淚潤澤枝頭高處最後的春花。「鶯淚」、「最高花」都是典型義山風格的隱喻，在春日花鳥的美麗表象下，很明顯一定有喻義，「暗示比任何平鋪直敘的話更有效力，因為暗示能開啟想像的空間。」^{④④}義山此詩確實是

④③ 關於此處所述，可參閱方瑜〈李商隱七律艷體的結構與感覺性〉，收入《沾衣花雨》（台北：遠景出版社，1982年3月）頁193-226。

④④ 同註38，頁43。

「稱名也小，取類也大」（《文心•比興篇》）花開至最高枝梢，已將及春暮，即將凋零，明知難留，仍痴心欲留，卻又故設疑辭，更覺好景將逝。春鶯即使有淚，能得幾多？豈足滋潤花朵？但身處雙重邊陲，天涯更兼日暮的詩人，對「最高花」實在無能著力，只能以美之幻思陳述痴心的期待。關於鶯淚、最高花的詮解，固然難有定說，但這首短短五絕，確實呈現了義山詩的重要特質，美麗與哀愁並陳，不假典故妝點，辭語淺白，卻極耐細品。詩中完全沒有指陳、甚至暗示哀愁的敘事因素，因而有極大的想像、詮釋空間。「藝術作品涉及主觀和客觀，心靈世界和對象世界，雙方面真正的發現，就其普遍特色而言，這種發現的地位，並不居於任何理論性知識之後。」^{④5}義山詩歷經時空變易，始終有讀者不斷追隨，這正是魅力所在。因為即使表面看來淺白的描述，也決非現實世界的「模仿」，而都有「真正的發現」。

然而，義山為何如此重視美？美麗與哀愁之對比並陳為何能形成獨特魅力？值得再加探究。

「用美感反映來對抗痛苦，以及那常常隨藝術才能俱來、痛苦的抑鬱智慧。」^{④6}對於義山而言，美確是痛苦心靈的救贖。經世濟民、移風易俗從來不是他的終極關懷，雖然，他並非不關心，但旁觀、批判的遠距心態遠過於行動投入，這與義山對情感傾注的一往不悔正好相反。不過，對於真正懷抱理想投入政治改革的人，李商隱付出的情感深而且真，由詩集中所有與劉蕢相關的詩，可見一端^{④7}。義山平生遭際十分弔詭，哀樂、得失、順逆往往接踵而至，敏感的詩心當然感受至深，對於命運的玩笑，憂喜之來，悲歡之驟，得失離合，盡皆無能為力，不能抗拒。至痛的領悟之後，他唯一可以自由主宰的只有詩歌創作，義山在詩篇中營造自己的世界，雖然，悲哀依舊存在，但已經義山精鍊，以絕美的形象呈現，晶瑩澄澈，如珠如玉，

^{④5} 卡西勒 (Ernst Cassirer)《人文科學的邏輯》，關子尹譯（台北：聯經，1994年12月），頁45。

^{④6} 尼采 (F.W.Nietzsche 1844-1900)《悲劇的誕生》，劉崎譯（台北：志文出版社，1988年7月再版），頁32。

^{④7} 共有〈贈劉司戶蕢〉、〈哭劉蕢〉、〈哭劉司戶蕢〉、〈哭劉司戶二首〉可參閱。

而且這是可以長存的美。

其實，杜甫詩中以麗語寄哀思，構成強烈對比效果的作品，並非少見，除前述曲江七律外，如寫安史之亂、以楊妃為焦點的〈哀江頭〉，在「明眸皓齒今何在」的麗辭下，立接「血污游魂歸不得」，造成近乎懼怖的強烈效果，而「人生有情淚沾臆，江草江花豈終極」也是將美與哀對比的名句。詠昭君的七律「畫圖省識春風面，環珮空歸夜月魂」不僅美麗與哀愁交融，日夜，春秋、寒暖、生死無不相對。④⑧而杜甫詩中唯一描繪妻子之美的名聯「香霧雲鬟濕，清輝玉臂寒」(〈月夜〉)，在豐富的感覺性之外，美麗的形相與句尾「濕」字「寒」字流露的哀愁，交錯呈現，都可為証。

除了美與哀的對比，杜詩也擅以樂境襯哀思，形構強烈效果，所謂眾樂獨悲的情境，子美多有佳篇。例如在「公子華筵勢最高」的〈樂遊園歌〉中，杜甫卻「只今未醉已先悲」而發「此身飲罷無歸處，獨立蒼茫自詠詩」之嘆；與高適、岑參、儲光羲諸位詩人同登慈恩寺塔，眾人共賞秋日登高佳景，飄然生出塵之想，杜甫卻說「自非壯士懷，登茲翻百憂」；與岑參兄弟快樂出遊漢陂，卻獨感「事殊興極憂思集」，而歸結於「咫尺但愁雷雨至，蒼茫不曉神明意，少壯幾時奈老何，向來哀樂何其多」。④⑨〈蘇端薛復筵簡薛華醉歌〉中，雖然「愛客滿堂盡豪傑」，「少年努力縱談笑」，「諸生頗盡新知樂」，子美卻「看我形容已枯槁」，「萬事終傷不自保」，可見自壯年即常是眾樂獨悲的掃興之人，杜甫也有見及此：「老去悲秋強自寬，興來今日盡君歡」(〈九日藍田崔氏莊〉) 試圖強顏承歡。暮年因病止酒，更於歡筵間自嘆「老人因酒病，堅坐看君傾。」⑤⑩

以外在環境的歡樂、繁華，反襯內在體悟的寂寞、蒼涼，將樂與哀，表層強歡

④⑧ 參閱 12，頁 202-203。

④⑨ 參閱方瑜〈寂寞與超越——試論杜甫長安出遊詩四首〉收入《第一屆國際唐代學術會議論文集》(台北：學生書局，1989) 頁 398-408。

⑤⑩ 詩題為〈季秋蘇五弟纓江樓夜宴崔十三評事韋少府姪三首〉其一，五律末聯。

與底層深悲交揉，構成深刻動人的力量。義山七律〈杜工部蜀中離席〉，「一則干戈滿路，一則人麗酒濃，兩路夾寫出惜別，如此結構，真老杜正嫡也。」⁵¹的確學得神似。《文心·麗辭篇》所謂「反對為優，正對為劣」、「理殊趣合」的技巧運用，正在對比的殊理中，引發讀者投入深思，感染效果因而倍增。德國女漢學家在《管錐篇與杜甫新解》中指出「對偶的文學表現力是多種多樣的。……在杜甫詩中多表現為一種撞擊，一種矛盾的感情鬥爭。……是對仗令人迷惑的規則，強化了這種令人驚異的效果。」而她用了非常新穎警動的比喻加以形容：「杜甫追求的不是規則性，而是震驚效果。……如果說人的感情就像許多條小蛇纏繞在一起，黑忽忽的一團，那麼，在杜甫詩中，這些蛇便紛紛從纏繞中分離開來，且彼此爭鬥，而在爭鬥中，它們又都變成了不同凡響的龍。」⁵²對於杜甫擅於將混淆糾纏、對立爭鬥的情感，變化為精鍊的詩歌意象，藉對仗的形式呈現，產生強烈效果，這「蛇」與「龍」的比喻的確生動傳神。

但如更加深思，震驚效果如何產生？震驚後的感動由何而來？所謂與美、樂相對的哀，似乎可用生命本質底層的「無名之力」來形容，如果借用尼采的論述，這種屬於酒神的醉狂、恣縱之力，正是不能以理性探究的「黑忽忽的一團」，是人生痛苦的根源，但也是不可缺失的部分。屬於日神的理性、和諧、光明，可以對這種無名、痛苦的生命之力，加以節制，賦予美之形相。酒神與日神不斷的爭鬥、消長、平衡，正是悲劇精神的根源⁵³。如果不能洞燭這生命深層的悲劇感，創造力就缺乏深度。子美、義山的詩作，尤其是七律，正是以嚴格的規則，呈現對稱、和諧、節制之美，巧妙的平衡了詩人感知生命本質的痛苦。杜甫詩中「黑忽忽一團爭鬥之蛇」所以會變成「不同凡響的龍」，應該從這個角度來觀察。而義山著力經營詩中意象

⁵¹ 清·何焯《義門讀書記》所評，（北京，中華書局，1987年8月），頁1249。

⁵² [德]莫芝宜佳（Monika Motsch）《管錐篇與杜甫新解》，馬樹德譯（河北：河北教育出版社，1998年1月）頁217-218。

⁵³ 同註46。

的美，豈不也正顯示他對生命本質之痛苦，體會至深？「人正是不和諧的化身，想要繼續存活，這種不諧需要一種神奇的幻象去為它蓋上一層美的面幕。」^{⑤4}美感的重要正弔詭的顯示痛楚的重量。義山的痛苦一定非常深，才會如此渴求美。這是李商隱學杜的深層，他們都是深具悲劇精神的詩人，對於生命本質的痛苦與悲哀，杜甫與李商隱都從未逃避。根據學者研究認為，希臘悲劇的魅力正在於悲劇將「憐憫」與「恐懼」兩種在各方面都恰相背反的情緒，集於英雄一身，一剎那間向觀眾同時襲來，造成非常強烈的震撼，因而有精神「洗滌」的效果。^{⑤5}杜甫、義山能將美麗與哀愁，樂境與哀思兩種相反的情感，以高度詩藝技巧，凝聚於短短字行間，向讀者襲來，當然會造成強烈影響，不僅只是「對仗的規則」強化了「令人驚異的效果」。但詩人確實「從形象中得到解救」^{⑤6}，這應是義山學杜「以麗句寫哀思」的深層，值得細思。

義山詩作中，一些白描寫景的七律，詩評家云「以春色襯羈愁，以樂境寫哀思，以輕快跳動之筆調，表現抑鬱不舒之情懷，相反相成，益見淒其寂寥。」^{⑤7}「其神似老杜處，在作用不在氣調」^{⑤8}正可為證。〈二月二日〉、〈寫意〉、〈即日〉其實都巧妙運用各種不同層次的對比，七律對偶之精嚴最能發揮頡頏、收放、緊弛之抗衡迎拒效果，但在遣辭造語對仗的形式講求之外，義山能將這種在杜甫手中才真正完成的唐人新體，運用得揮灑自如，毫髮無憾，正在於對生命深層痛苦敏感而深刻的體認，又能以個人獨特的美感不斷在創作中進行內在的搏鬥，加以節制、調和，為之增色，確實堪當「唐代重要詩人中特別以律詩見長」之譽。

⑤4 同註 46，頁 160。

⑤5 關於這方面的理論，可參閱朱光潛《悲劇心理學》（台北：日臻出版社，1995 年 2 月），對諸家之說有精要的分析與闡發。

⑤6 朱光潛《悲劇心理學》，頁 177。

⑤7 《集解》，頁 1205。

⑤8 同註 51，〈二月二日〉評語，頁 1249。

四、物象與感覺——移情詠物的緻密與深化

義山詩藝「轉益多師」，除了杜甫外，時代最近、詩風獨異的李賀也是義山模仿的對象，當代學者研究李賀，認為長吉詩中寫實的一面，承自杜甫，因而對杜詩提出相當精闢之見：「杜甫的創作精神，當然不僅是寫實，……他另外較積極的一面，是由寫實發展到對物質的感性的認識。一個詩人，經過人生苦難考驗之後，對以前所信任的精神價值自不免信心動搖；杜甫後期作品，特別傾向於物質世界的體認，實是這種信心動搖的後果，因為物質世界是最可信賴和最易感到的世界。杜甫有不少寫實的作品都是以意象精確、刻劃深細見長的。……杜甫這類作品是從感性去體認物質世界的特徵，所以，李白、王維等所使用的意象常比杜甫這類作品粗大、明朗。這種感性的寫實，進一步發展，是把詩人的生命感注入物象裏面，使它成為象喻。」⁵⁹杜甫入蜀居夔之後，詩風變化明顯，原因不止一端，但確有對儒家精神價值的質疑，晚期大量詠物之作以及幾度營建居室、謀劃生計的描述，詩篇中歷歷可見⁶⁰。文中提出杜甫先「從感性去體認物質世界」，進而將「生命感注入物象」形成象喻，認為與李白、王維粗大、明朗的意象大不相同。吉川幸次郎也曾指出，杜甫詩寫物之精緻、細密、悲哀，認為與六朝寫景多粗率、愉悅，大有差異⁶¹。杜甫這種以感性體物、將生命感注入描述物象形成象喻的技法，經由李賀繼承，到義山則更加重情感注入的深度與份量。

「杜甫秋興八首中，只有第一首玉露凋傷和第七首昆明池水，較能表現意象化感情。」⁶²其實〈秋興〉八首，描寫秋日景物之際，子美處處流露身處夔州、心念

⁵⁹ 同註 16，頁 143-144。

⁶⁰ 參閱 12，頁 21-64 所述。

⁶¹ [日]吉川幸次郎〈杜甫的詩論與詩〉，孫昌武譯，收入《唐代文學論叢》總第七輯（西安：陝西人民出版社，1986年1月）頁 54-82。

⁶² 同註 13。

長安的飄泊之感，因而，筆下風景從寫實層次逐漸攀昇為心靈的風景，藉多重感官印象，形塑融情入景之豐美意象，為詩篇增加了密度與厚度，學者已多有論述。⁶³

義山詩中移情賦物、感覺敏銳緻密之作，觸目皆是，如五排〈西溪〉（摘錄）：

悵望西溪水，潺湲奈爾何。
不驚春物少，只覺夕陽多。
色染妖韶柳，光含窈窕蘿。
人間從到海，天上莫為河。

春光、春柳、春蘿、春波如在目前，但詩人心中哀痛自首聯起即成明麗春物下，暗蘊的底流，直至關鍵的中段，終於溢出表層，與下半對遠方兒女的思念匯流。義山寫出「人間從到海，天上莫為河」的名聯，確實「深遠蘊藉」。由眼前潺湲春水，想到所有江河身不由己、終將入海的宿命，人生何嘗不然？詩思由此從前半的緻密寫景，忽然飛躍而起。人間現世的憾恨既已無從著力，天上是否能有情皆滿願、不再有風波阻隔的銀河？出之以祈願之辭，悲楚更深。「不能真的相信快樂與成功的結局，或許這是我們時代的悲哀。」⁶⁴「他寫的不是事實真相，而是他夢境的真相。」⁶⁵然而，義山連以詩畫夢，也用疑詞，一如前引〈天涯〉的結語。這是義山悼亡後，為謀生計，獨自往梓州赴任之作。思妻之情，含蓄不露，卻因此讓這一聯有更為深廣的詮釋空間。言極淺，意至深，後來讀者可經由「解讀」，「開啟」義山詩句，「以承接我們新的苦楚。」⁶⁶「某些耐人尋味的東西，經過作家表達出來以後，人們便無法更有效的重新表達。」⁶⁶義山此聯，當之無愧。

⁶³ 請參閱葉嘉瑩師《杜甫秋興八首集說》（台北：國立編譯館，1978年12月再版），綜述各家，再提己說，最便參讀。

⁶⁴ 同註38，頁64。

⁶⁵ 龐德（Ezra Pound）〈嚴肅的藝術家〉，收入《現代西方文論選》，羅式剛、麥任曾譯（台北：書林，1992年8月），頁282。

差不多寫成於同時的〈夜出西溪〉⁶⁶，雖然沒有如此出色的聚焦之點，但如「月澄新漲水，星見欲銷雲」、「柳好休傷別，松高莫出群」都將緻密的感覺與內在蕭瑟之情，成功的注入物象中。

另一首寫柳的五律〈贈柳〉：

章台從掩映，郢路更參差。
見說風流極，來當婀娜時，
橋迴行欲斷，堤遠意相隨。
忍放花如雪，青樓撲酒旗。

全詩無一字明寫柳，卻句句是柳，用典無痕跡。以男子之美風儀喻春柳，是義山別出新裁之處。眾所稱賞的頸聯，明言橋、堤，暗帶橋邊、堤畔的垂柳，清楚呈現視覺畫面，而且是移動的連續畫面，而「行欲斷、意相隨」六字，將痴心目送之人，不寫而寫，是高明的映象手法。與前述杜甫〈曲江〉二首的落花進行式，正一脈相承。義山名作五律〈落花〉也是以文字呈現連續畫面，從頭到尾彷彿一個長鏡頭一直跟到底。與此詩依依不捨之深情，同樣意在言外。這種移情賦物的詩作，與杜甫相較，並不遜色。《管錐篇》認為〈贈柳〉這聯是從《詩經》〈采薇〉「昔我往矣，楊柳依依」化出。⁶⁷未必然，未必不然。「沒有真正的原創，發明者知道如何挪借。」⁶⁸

即使前人很少注目的微物，義山也投注深情，並且經營出一種特殊美感，例如七律〈出關宿盤豆館對叢蘆有感〉，吟詠對象是旅途投宿處附近野生的蘆葦：

蘆葉梢梢夏景深，郵亭暫欲灑塵襟。
昔年曾是江南客，此日初爲關外心。

⁶⁶ 本文引用李商隱詩，均據《集解》繫年。

⁶⁷ 錢鍾書《管錐篇》第一集（台北：書林，1990年8月），頁136。

⁶⁸ 同註16。

思子台邊風自急，玉孃湖上月應沉。
清聲不逐行人去，一世荒城伴夜砧。

首聯點題，時、空、景物、人情全清楚勾勒。但從第三句以下，義山主觀抒情特質展現，身處邊陲搖落之感，時光流逝悵惘之情，歷史與當下，視覺與聽覺，高台之風與湖上之月，渾融流轉，在月沉風急的背景下，逼出末聯，對風過蘆叢的淒冷之音，義山一往情深，但又明知己身畢竟只是過客，蘆葦生長荒城，不由自主，拚卻今生今世，只有清夜砧聲相伴，知音難遇，乍遇而將別，有誰會仔細聆聽？全詩結構嚴密，末聯「行人」呼應首聯，「清聲」與「稍稍」亦彷彿互為應答，以旅舍當下之景觸發，詩思卻伸向迢遙時空，冷冷清音中似蘊淡墨畫意，全詩呈現的荒寂之美，對邊陲微物投注之情，充分表現義山個人風格。

但如細覽杜甫在秦州所寫一系列詠物之作，則義山之微物寄情，亦有來處。子美以五律吟詠的對象是：初月、歸燕、促織、螢火、蒹葭、苦竹、病馬、廢畦、空囊，即將被拆除的瓜棚，沉入深井的銅瓶，對這些微細、邊緣、殘缺之物，杜甫都投注一己之情，「杜甫詠物詩近百首，……大都取材於病殘枯萎或弱小細微事物，……藉以寄託悲憫憐惜或勸喻嘲諷，皆以自己的意思體貼出物理情態，故題小而神全，局大而味長。」⁶⁹不過，杜甫仍有詠壯美對象的名篇，後文當再論。而像「一世荒城伴夜砧」這樣用辭強烈，寫情往往推到極致，不留餘地，卻非子美之風⁷⁰，也是義山情詩的特質。義山慣於將主觀之情一往不悔投注吟詠對象，因此詩篇美感蘊義豐厚，深刻動人，可耐多遍重讀。

杜甫〈秋興〉八首，以感官的細緻、多元呈現物象，營造氣氛，義山對此更專心致力，青出於藍。早年寫女性美的一首七律領聯：「更深欲訴蛾眉斂，衣薄臨醒玉艷寒。」（〈天平公座中呈令狐令公〉）舞罷酒醒，羅衣難禁夜寒，美人顰眉欲訴

⁶⁹ 同註 40，頁 20。

⁷⁰ 杜甫詩中亦有寫情至極之句，如〈新安吏〉「莫自使眼枯，收汝淚縱橫。眼枯即見骨，天地終無情。」但並不多見。

的形相，鮮活如見。詩人對描述對象的憐惜之情，流溢字行間，這與李賀寫美人，一己之身心往往均置於局外的技法，大有不同。又如七律〈銀河吹笙〉，全詩感覺性豐富，思念亡妻情深一往，又洋溢義山偏好清冷透明瑩潔無塵之美，是七律的傑作。單就頸聯而論：

月榭故香因雨發，風簾殘燭隔霜清

風、月、雨、霜，四種自然景物，與亭榭、簾幃、香、燭，四種居室用物，交錯鋪陳卻絲毫不亂，句尾的「發」與「清」，分別將嗅覺與視覺的感官功能聚焦，「發」之動與「清」之靜，雨夜嗅覺之敏銳與視覺之狹窄，都成對比。因雨而散溢的「故香」，霜華掩映下的「殘燭」，全都是開啟回憶之觸鍵，無一字明說，但難忘的深情、不眠的幽思，細品自見，是義山感覺性抒情的佳例。

對於物質世界，義山雖然偏好精美物事、密閉空間^①，其實對自然景物的體認，也同樣緻密、深細，沁染非常清楚的個人特色，例如七律〈深宮〉頸聯：

狂飆不惜蘿陰薄，清露偏知桂葉濃。

與七律〈無題〉（重幃深下莫愁堂）頸聯：

風波不信菱枝弱，月露誰教桂葉香。

兩聯均以自然物象塑造，同用風、露、月、桂，〈深宮〉以蘿，〈無題〉以菱，略有不同。同是義山偏好清冷瑩潔的秋夜場景，但〈深宮〉前後二句明顯構成強烈對比，以自然寒暖的不公，暗示人間炎涼，「不惜」、「偏知」非常強烈的流露主觀感情，蘿陰已薄，狂風仍不惜更加摧殘；桂葉當秋正濃，清露偏更垂青滋潤，不平之意自見。由此下接尾聯「豈知為雨為雲處，只有高唐十二峰」，義山藉自然喻人事之意，十分清楚。〈無題〉一聯，乍讀彷彿雷同，其實不然。前後兩句用意相近，

① 同註 43，頁 200-202。

水中菱枝柔弱，風波卻橫加欺凌；桂葉逢秋，正應散放清香，寒露卻故意抑其芬芳。兩句是累積重疊的加重效應，而非對立的拉扯。詩意沒有前例曲折、強烈，但「不信」、「誰教」同樣流露主觀情緒。因為這首無題描述閨中女子戀情落空的心理，以風波寒露的欺凌菱桂，比喻女子的心傷，但卻在尾聯翻起「直道相思了無益，未妨惆悵是清狂」，女主角內在的傲氣，不肯示弱的要強，彷彿如見。這也是義山擅長主觀抒情，不重敘事之例。由此兩聯可見義山感覺的緻密、多元，視覺嗅覺明寫；聽覺觸覺暗點，詩境氣氛與美感的營造更是出色當行。

相較於杜甫後期一些以自然景物抒情的七律，如：

楚天不斷四時雨，巫峽長吹萬里風。

沙上草閣柳新暗，城邊野池蓮欲紅。（〈暮春〉摘錄）

雷聲忽送千峰雨，花氣渾如百合香。

黃鶯過水翻迴去，燕子銜泥濕不妨。（〈即事〉摘錄）

雖然詩中也有風、雨、雷，有池蓮、黃鶯、燕子，也涉及視覺、嗅覺、聽覺、觸覺多種感官功能，但這樣的詩句，與〈秋興〉固然不能並列，與前舉義山詩例也相差甚遠，正是所謂「粗大、明朗」的寫景，只有表層的描繪，沒有耐得住細品、重讀的蘊味。「如果只滿足於描寫事物，滿足於事物的輪廓和表面現象所提供的梗概，那麼，儘管它妄稱寫實主義，其實離寫實最遠。……最使人感到傷心。」^⑫「因為藝術家一定要有所發現，不是生活的本身，就是表達的手段。」^⑬無論從任何角度都難說子美這樣的詩篇，除了事物表象的描繪之外，還有任何發現。誠實的詩評家難以稱賞，卻仍不免迴護^⑭，因為杜甫已然確立不移的「正典」地位。

⑫ 普魯斯特 (Marcel Proust) 〈復得的時間〉，收入《現代西方文論選》，林驥華譯，頁 135。

⑬ 同註 65。

⑭ 例如黃生評「即事」，「起句稍拗，中二聯亦失粘，對法更不衫不履，然其寫景之妙可作暮春山居圖看。」仇兆鰲《杜詩詳注》（台北：里仁，1980年7月）引，頁 1606。

義山正是唐代詩人在七律這種詩體中，無論質與量，都堪與杜甫一較高下的對手。毋庸諱言，杜甫七律有非常傑出的名篇，也有相當平凡、甚至失手的作品。但子美五律就少有劣作，即使後期以物質世界為描寫對象的隨筆即興之作，也能讓讀者感受到物象之後的「發現」。例如：

江山如有待，花柳更無私。
野潤煙光薄，沙暄日色遲。(〈後遊〉)

野船明細火，宿鷺起圓沙。
雲掩初弦月，香傳小樹花。(〈遣意〉二首之二)

水流心不競，雲在意俱遲。(〈江亭〉)

野日荒荒白，春流泯泯清。(〈漫成〉二首之一)

詩人將生活的感受注入物象，寫景狀物緻密傳神。這是杜甫遠離政治中心長安、入蜀定居，平生少有闔家團聚的平和歲月，詩中流露閒適自得之意，與選擇吟詠的自然景物融和無間，尤其〈春夜喜雨〉更是公認的佳構：

好雨知時節，當春乃發生。
隨風潛入夜，潤物細無聲。
野徑雲俱黑，江船火獨明。
曉看紅濕處，花重錦官城。

將春夜細雨的特色寫得「脈脈綿綿，於造化發生之機，最為密切」，^⑮而又句句流露心中喜悅之情，可見詩文未必「窮而後工」。以五律寫春夜之雨，在杜甫之後，確實很難「更有效的重新表達。」

但朱瀚評「暮春」即全為負面，毫無迴護。頁 1603。

⑮ 同上，頁 799。

但義山不以五律寫春雨，卻寫〈晚晴〉：

深居俯夾城，春去夏猶清。
天意憐幽草，人間重晚晴。
併添高閣迥，微注小窗明。
越鳥巢乾後，歸飛體更輕。

同樣處處流露詩人內心喜悅之情，只是並非喜雨、而是喜晴。中間兩聯與〈春夜喜雨〉一樣，詩意完全沒有重複，決無「合掌」之病。而「天意憐幽草，人間重晚晴」之為名聯，也足堪與「隨風潛入夜，潤物細無聲」比肩，同為融情入景、借景抒情的佳例，但細品之下，以自然喻人事，義山此聯蘊意之豐厚，似較子美猶勝一籌。

五六兩句，子美突顯視覺效果，以與上聯之強調聽覺相對。義山因寫雨後放晴的明麗黃昏，非寫黑夜，因此兩聯均突出視覺意象，但構思完全不同，頷聯寫雨後夕陽暉照下春草之美，頸聯則轉向室內，寫陰霾盡去、一束陽光從高處小窗投射入室，居室頓時照亮，憑添房室的深廣，又強調了光源處高窗的燦亮，是新穎生動的映象技巧。而此處居室又似與詩人心境互相滲透，成為喻象，雨後夕陽照亮的不止是室內空間，也是客居南方、抑鬱思家的詩人心靈的空間。「添」、「注」二字尤見精細用心，雨後夕照之光，頓時幻出如水般溫柔漾動之感。子美「野徑雲俱黑，江船火獨明」的視覺聚焦震撼，與義山此聯微物細描，入目沁心的溫馨，俱見才思。末聯子美、義山均跳脫眼前景以想像畫面作結。子美想的是春雨之後，明朝滿城溼重花枝；義山則想晚晴暉照下，春鳥巢乾、羽翼輕盈、歡喜歸飛的纖姿。都有言盡意長、繚繞不去的情味。由此兩首五律也可證義山學杜之神似。

義山不但將情感投注於吟詠對象，更賦予所詠物鮮明獨特的個性，詩中物象因此增加了複雜深度，決非從事物輪廓或表面現象而作的描繪。「詩人還能將語言賦

予那些不會說話的事物，棲息溝邊的鳥，春天的樹、秋天的樹，石頭，……」^⑥這段話彷彿正是描述義山心靈幻思的寫景詠物。其實這種將鮮明個性賦與所詠之物的寫法，早在杜甫詩中已有出色表現，例如子美兩首詠鷹的七律^⑦：

雪飛玉立盡清秋，不惜奇毛恣遠遊。
 在野只教心力破，虞人何事網羅求？
 一生自獵知無敵，百中爭能恥下韉。
 鵬礙九天須卻避，兔藏三窟莫深憂。
 黑鷹不省人間有，度海疑從北極來。
 正翮搏風超紫塞，玄冬幾夜宿陽台？
 虞羅自覺虛施巧，春燕同歸必見猜。
 萬里寒空只一日，金眸玉爪不凡材。

杜甫受人之託以七律描繪黑白兩隻老鷹，但他始終沒有親見這兩隻讓獵人束手的奇禽，因此反而能儘情發揮想像，而以自己期許嚮往的個性傾注於二鷹。更賦與緣慳一面的吟詠對象，絕美的形容，一下筆寫白鷹，如雪如玉，無一雜羽，卻毫不在意己身毛羽之奇麗，在清秋季節，盡情高飛翱遊。寫黑鷹形貌，分在首尾二聯，以北方極寒之地的玄暗，點出黑鷹羽毛的如墨如夜，篇末再以金眸玉爪反襯墨羽，真是迥絕凡塵。更以萬里一日強調鷹飛的迅捷。這種自由無羈、去來無跡的嚮往，正是子美依人托居、身難由己心聲的投注。而飛鷹勁翮摩天，又何嘗不是凡人飛翔之夢的幻化？但最精采的是子美更賦予二鷹鮮明突出的個性，遂與眾鷹有異。奇禽玉羽如雪，艷驚眾目，卻毫無顧影自憐之態，這才是真正的瀟灑，可能也是杜甫嚮

^⑥ 伊塔羅·卡爾維諾 (Italo Calvino)《給下一輪太平盛世的備忘錄》(Six Memos For The Next Millennium)，吳潛誠譯 (台北：時報，1996 年 11 月)，〈第五講 繁〉，頁 162。

^⑦ 詩題甚長，有代序之意。全錄如後：「見王監兵馬使說近山有白黑二鷹，羅者久取竟未能得，王以為毛骨有異他鷹，恐臘後春生、鶯飛避暖，勁翮思秋之甚，眇不可見，請余賦詩二首」

往而難企的個性。奇禽只為自己覓食而獵，技藝超群，百發百中，但卻絕不肯成為被豢養的獵鷹，棲止主人臂上，招之來，揮之去，牠是自己的主人。這份傲骨在前首末聯中更加深化，白鷹只以大鵬為對手，絕不故意欺凌弱小，自尊自主自由而又兼有內在的自律，確是子美深刻的卓識。次首腹聯，則以反筆提出相近的觀點，對於獵人處心積慮的圍捕，同行北飛春雁多餘的憂懼猜疑，這能超紫塞峻嶺、萬里絕跡飛行的黑鷹真是不屑一顧。

這種超邁前人的詠物，充分發揮了書寫的自由，更以高難度的七律寫成，足以傲睨當世。可證杜甫並非只善詠微物，與義山不同。

子美筆下的神鷹，義山卻化為飄蕩無依的春鶯，轉強為弱，化大為小，這也是一種「變出」，關乎性情，相同的是，不止將言語賦予那些不會說話的對象，更將個性投注。如義山七律〈流鶯〉，將漂泊無依之感，內蘊寂寞之情，寫得生動感人，春晴美景、萬戶千門，無論自然人事，全與己無干，但牠不是巨翼摩天的鷹鵬，只是一隻小小春鶯，倍覺悽惶。

又如義山五律寫〈李花〉的領聯「自明無月夜，強笑欲風天」，先以明筆，借無月暗夜，突顯李花的晶瑩皎白，繼以暗筆輕點李花之柔弱，遇風即殞。但義山卻將強烈的情緒辭冠於句首，弱質纖纖的春花頓成傲骨佳人，不假外界光源，玉立亭亭，自明於暗夜；雖知風起即花落之時，卻強顏綻笑，並不對外力示弱。這豈是寫花？當然有「人」。然而，暗夜中，觸目一樹瑩白，風起時，滿枝繁花輕顫，豈不正是體物甚工的寫實？

義山詩中佳例，往往都有鮮明視覺畫面，卻又蘊含難以言宣的不盡之意，如寫〈蟬〉的五律領聯：

五更疏欲斷，一樹碧無情。

方曙之際，蟬聲入耳，疏而欲斷，眼見已到生命盡頭，一樹濃蔭，生意欣欣，卻綠得如此無情。這種對比手法，與前引〈深宮〉詩同一機杼，但出以五言，遣辭

用語「絕不描寫用古」⁷⁸，更覺自然，細味卻覺悲楚殊深。這與杜甫〈新安吏〉之「眼枯即見骨，天地終無情」雖境界有大小，卻是異曲同工。天地無情，樹碧蔭濃，人之悲楚，蟬之生死，自然天地何曾相干？義山以無情形容碧色，「冷極、幻極」⁷⁹，不僅將情感投注於物象，且特別凝聚於一種顏色，遂令單純的視覺印象，與情緒的悲喜哀樂省略任何中介，直接相連，是非常純粹的詩語。又如「園桂懸心碧，池蓮飫眼紅」(〈寓目〉)，懸心、飫眼作為形容顏色的副詞，有雙重弔詭的轉折，心可懸，眼可餵，其實暗喻詩人身處桂林，心念遠方妻子，眼前盛美之南方風物，處處觸景生情，心中之不安，眼中之渴想與園桂之碧、池蓮之紅遂連接為一。

以眼中景與心中情交揉呈現的作品，義山多有佳構，例如三首描繪月夜的七絕：

草下陰蟲葉上霜，朱闌迢遞壓湖光。

兔寒蟾冷桂花白，此夜姮娥應斷腸。(〈月夕〉)

初聞征雁已無蟬，百尺樓南水接天。

青女素娥俱耐冷，月中霜裏鬥嬋娟。(〈霜月〉)

過水穿樓觸處明，藏人帶樹遠含清。

初生欲缺虛惆悵，未必圓時即有情。(〈月〉)

「月亮一出現於詩中，便帶來輕盈的感受，虛懸半空，無聲靜謐的蠱惑。…他的詩作之神奇，就是從語言中抽離了重量，他的詩看來就像月光。」⁸⁰卡爾維諾這段話真像為義山而寫。三首詩都寫月，前二首均涉及嫦娥神話，詩中背景全是義山偏愛清冷無塵、瑩潔光輝的月夜，多重感覺流漾字行間，而且均由極微細處著眼。草下背光，秋蟲藏身暗處；草上迎光，霜華映月閃亮，義山體物之工細精緻，與前

⁷⁸ 吳喬《圍爐詩話》卷二，郭紹虞編《清詩話續編》，頁 543。

⁷⁹ 鍾惺評語，《集解》〈蟬〉詩後引，頁 1028。

⁸⁰ 同註 76，〈第一講 輕〉，頁 41。

人之「粗大、明朗」確實大有逕庭。描寫自然風景，義山常以人工建築映襯，湖水波光上，醒目的朱紅闌杆；臨水矗立的百尺高樓；而圓月輝照，也並非清光遍灑，必得「過水穿樓」才能觸處生明。對於寒暖觸覺，義山早年詩中即表現出對寒冷的敏感，寫神仙也不例外。例如「不寒長著五銖衣」（〈聖女祠〉）、「犀辟塵埃玉辟寒」（〈碧城〉三首之一）、「嫦娥衣薄不禁寒」（〈河內詩〉），或言仙女不畏寒，或憂仙女不禁寒，都顯示義山對寒意的敏感，以及特別憐愛護惜弱質的心態。這三首寫月的七絕，都是前半寫眼前景，後半轉為詩人心中想像。前兩首之想像仍以畫面呈現，想像月中仙界，〈月夕〉中登場的有玉兔、蟾蜍、桂樹和嫦娥，但免「寒」、蟾「冷」、連月中桂樹也一片銀白，清冷冰寒氣氛，營造至極，歸結於在如此處境下嫦娥的哀楚。〈霜月〉卻不但不重複，更故意逆反，前半借征雁、鳴蟬之更迭，暗示季節之流轉，兼扣「霜」月之題。而以「聞」字強調靜夜聽覺之敏感，次句為視覺意象，水光襯映高樓輪廓，呈現清晰的剪影畫面。後半同樣轉入月中仙界的想像，但不再是孤寒、哀楚的嫦娥，而是司霜青女與月中素娥競艷的場景，可見詩思之幻變。

第三首〈月〉，前半是上下交錯呈現的畫面，視線先由上而下，隨月光過水、穿樓，再從地面遙望天上月，彷彿月中「藏人」「帶樹」，雖然清光遍灑、觸處生明，但人與明月卻如此遙遠，義山可望難即的心態，此處又為一證。此詩後半與前二首不同，並非想像中的畫面，而純為詩人的感概。世人多喜圓月，對缺月常不免惆悵，但義山偏問：難道月圓就真能有情無憾？月未必有情，人卻難無情，如果不能無情，痛楚悲哀即不能免，這正是義山性格中深層的悲劇體認。

不過，類此詩篇，眼前景與心中情的轉折仍清晰可見，並未渾融為一，但如七律〈重過聖女祠〉則不然，現摘錄前半為例：

白石巖扉碧蘚滋，上清淪謫得歸遲。

一春夢雨常飄瓦，盡日靈風不滿旗。

以白巖、碧苔映襯壁間天然生成「上赤下白」的聖女像^①，冷色與暖色對比，視覺映象鮮明，閉鎖岩壁中的聖女，寒冷色系圍禁下的紅色，都與淪謫之題旨呼應。但轉至三、四兩句的寫景，明顯可見義山已不再只是描繪眼前風景，而將次句主觀想像中上清仙女淪謫歸遲的悲哀，化入眼前春日風雨，寫出這艷驚眾目的名聯。以眼前微弱春風、似有若無之細雨，觸發靈思飛躍，稱風為「靈風」、雨為「夢雨」，頓時由真入幻，化實為虛，夢雨雖降，卻不能如巫山雲雨之恍如親歷，也別無春雨潤物之澤，只徒然飄落瓦上而已。靈風雖起，但微弱無力，非但難乘之重返天界，連廟前旌旗也吹展不開。本應滋潤、煦和的春雨、春風，在詩筆幻化下竟然更加深化了淪謫歸遲之悲。期盼成空，但麗句間仍散溢春日遲遲、輕緩慵倦之意，也許這正是「深思熟慮之輕」，「如果我們不能欣賞具有重量的語言，也就不能欣賞語言的輕盈」^②。義山自身徒勞、無奈、飄泊無歸的沉重，藉置於句首的時間副詞「一春」、「盡日」，推到極致，是典型的義山本色。^③就心靈風景圖象而論，這一聯與杜甫〈秋興〉之「織女機絲虛夜月，石鯨鱗甲動秋風」相比，毫不遜色。

義山另一首寫神仙的名作，七絕〈嫦娥〉，與前引詩中嫦娥形相相比，此詩蘊義當然更加深廣豐厚：

雲母屏風燭影深，銀河漸落曉星沉。
嫦娥應悔偷靈藥，碧海青天夜夜心。

首句是義山偏愛陳設精美的室內空間，舉一雲母屏風可以想見其餘。雲母與燭光投映的明暗光影，暗示詩人心底起伏難平的思緒，孤獨、靜謐的密閉空間，與即將開展的飛躍幻思恰相對比，而孤寂閉鎖的處境又與第三句揭示全詩主旨的「嫦娥

① 清·馮浩《玉谿生詩集箋注》，五古〈聖女祠〉詩後引《水經注》記述此處山川地形與岩壁間女神像形狀，頁92。義山共寫三首與聖女祠相關之詩，另一首為七律〈聖女祠〉。

② 同注76，頁19及頁29。

③ 同注43，關於此詩，已與早年論文觀點有異，但仍可參閱。

之悔」互為呼應，結構綿密。次句呈現遼闊天宇，一夜之間時間的流轉，銀河漸落、曉星將沉，身在室內，視線與心靈卻不受羈絆，身心、內外、小大的對比，呈現得不著痕跡。在早期傑作七言長篇〈燕台〉四首「秋」中，已有類似手法：

月浪衡天天宇濕，涼蟾落盡疏星入。

雲屏不動掩孤嚙，西樓一夜風箏急。

只是七言歌行的鋪陳與七絕的凝鍊不同。

「嫦娥應悔偷靈藥，碧海青天夜夜心」，詩評家認為這是「從杜詩斟酌姮娥寡，天寒耐九秋，變化出來。」^⑧杜甫這首五律〈月〉，全詩以寫夔州西閣秋夜月景為主，篇末望月遙想，秋寒之夜，嫦娥寡居一定倍覺孤寒，完全沒有涉及嫦娥之悔。但「杜甫將自身感懷，完全移情、投射於月，……月中蟾、兔、姮娥全因詩人之愁而呈現出傷老、畏寒、寂寞孤獨的形象。」^⑨杜甫以內省之屈折寫景，應該會給義山啟發，但李商隱能將之「變出」為自己的傑作，正在於把握前人提出的不同思考角度，加以取捨、拓深，其實義山此詩可說是對流傳已久嫦娥神話的質疑、改寫，「創新的隱喻或別出心裁的譬喻法，總不免會從先前的隱喻逸離，而此一逸離，至少有一部份取決於對先前象徵手法的疏遠或棄絕。」^⑩義山的嫦娥因自主的抉擇而必須承擔後果，這種悔意遠比子美筆下嫦娥因寡居而感秋寒更為深廣。將圓滿的登仙神話「掘出」破綻，這正是義山的「逸離」以及「別出心裁的譬喻」，他創造了自己的嫦娥，讓月中仙子除了形相之外，也有個性與深度。義山的嫦娥後悔的是飛臨月宮、達成長生的終極目標之後，永恆無盡的孤寂。詩人以清冷高寒瑩潔無塵的詩境，凝聚為最後一擊：「碧海青天夜夜心」，七字中，六與一相抗，形成句中對立的強大張力，

^⑧ 《集解》詩後引敖英語，頁 1694。

^⑨ 同註 17，頁 192-193。對於杜甫此詩，有所闡發，可參閱。引錄全詩如後：「四更山吐月，殘夜水明樓。塵匣元開鏡，風簾自上鉤。兔應疑鶴髮，蟾亦戀貂裘。斟酌姮娥寡，天寒耐九秋。」

^⑩ 同註 16，頁 13。

海、天無盡，更以碧、青冷色強化其空曠感，與此對比的卻只有一顆小小孤零的心，大小、強弱、寒暖、無情有情，都形成對立。而海天的空間，與「夜夜」的時間，又在句中形構另一層呼應，重複的「夜夜」，象徵贏得長生後永遠連續無盡的時間。但這種無盡卻只能與孤寂無情的碧海青天共處，嫦娥如果尚存有情，不免有悔，這是義山一貫對神仙質疑的表現，「神仙有分豈關情」^⑧，神仙一定要斷絕人世一切之情，決難兩者兼得。「不能相信快樂成功的結局」，他只能以絕美的純詩意象，將悲哀提昇。「將人生的種種不幸與悲哀，提高到悲劇命運的層次上來表現，這就把人生悲慨進一步深化了。」^⑨如果沒有這最後的結句，七絕〈嫦娥〉的豐厚性將大為遜色。

讀這首詩的確是「先感受到詩的美，然後才開始思考意義。」不過，詩義也非常耐品深思。「靈藥」一辭，雖是用典，但置於此詩之中，已被開啟了更多的想像、詮釋空間，再也不只是原初的辭義，而成全新的「隱喻」，可以代入不同時代讀者追求嚮往的標的，因而，碧海青天的孤寂，也成為達到畢生追求目標後，每個人也許都必得面對的空無之感。例如同樣以神話文本為素材而隱含諷喻的七絕〈丹丘〉，義山也都將熟典舊辭，賦予新義，丹丘成為所有人內心期盼的夢土，梧桐、鳳凰也都有豐富蘊義，等待讀者發掘、開啟。

「文學的目標，常在涵蓋整個宇宙與虛無之間，來回擺盪。由於人心無法想像無限，事實上，真的想到這個觀念時，反而會畏懼退縮。因此，人只能將就不確定的東西，……並創造出一種無限空間的印象，雖屬虛幻，但卻有趣。……我覺得甜美的是在這海裏摸索」^⑩。許多學者、讀者確實一直在義山詩的碧藍滄海中摸索，如果學杜甫詩是意圖「碧海掣鯨」，解義山詩則應是「滄海覓珠」。

將情感、個性延伸，投向吟詠對象，直探其核心深處，詩中物象，往往成為詩

⑧ 七絕〈華嶽下題西王母廟〉首句。

⑨ 同註 40，頁 57。

⑩ 同註 76，〈第三講 準〉，頁 90。

人的另一自我，所有節候風景也都化為心靈風景，這正是義山將杜甫的創發，更求精鍊的成就。從〈嫦娥〉詩中已略窺李商隱在抒情、感覺之外，對成說、典故深思質疑的知性層面，這種特色，在他以詩、尤其是七絕體，發為議論時，最為明顯。而絕句卻是杜甫寫得最少的詩體。下節將從義山以七律、七絕藉神話、歷史與時事，提出論點的一些詩篇為主，與杜詩比對而觀，兼亦涉及其他詩體。

五、議論與神韻——虛實真幻之間的妙舞

以抒情為主的詩歌，是否能承載作者的深思與議論？能承載到何種程度而不至減損詩的特質？在中國古典詩歌以抒情為主的傳統中，作者、讀者雙方都不免會有這樣的設疑。可是，在化為文字前的渾沌狀態下，情感與知性並不能截然區隔，「抒情的詩篇，旨在捕捉一種單一的、短暫的、永不復返的氣氛，並把這一氣氛凝固下來。然而，這裏面我們可以找到一種觀念性，觀念性就是在一瞬間發現永恆。」⁹⁰ 卡西勒這段話，將詩的抒情特質與觀念性的啟發，融為一體。而觀念性無疑較傾向知性的思維，但重點在如何不損抒情的「氣氛」？《峴傭說詩》對此也有精闢的見解：「義山七絕以議論驅駕書卷，而神韻不乏，卓然有以自立，此體於詠史最宜。」⁹¹ 施補華雖專以義山七絕為論，但確實切中要點，議論奠基於知識，卻要「驅駕」書卷，要活用，不能為書所困，更重要的是不失詩的神韻，所發議論，不因襲、不趨步，卓然自立。創新的見解與抒情的神韻，正是以詩為論，必須兼顧的難處。而詠史詩，以史之徵實求真，與詩之想像求美，如何兼得，確是艱難的考驗。

杜甫晚年寫於夔州的七律〈詠懷古跡〉五首，見題可知，正兼及詠己之懷與思古之事，其中第一首詠庾信，第二首詠宋玉。

杜甫將庾信的飄泊與自己的流寓相連，「支離」、「漂泊」之意，從頭到底，貫

⁹⁰ 同註 45，頁 46-47。

⁹¹ 施補華《峴傭說詩》，丁福保編《清詩話》（台北：明倫，1971年），頁 998。

串全詩，五六兩句，以古喻今，處處相關，而子美與庾信的認同，末聯最為明顯：

庾信平生最蕭瑟，暮年詩賦動江關。

說平生之蕭瑟，其實是杜甫自道，庾信父子在南朝均享文名，為君王所重，庾信後雖以南人久留北朝，終身不得南歸，以致鄉愁難遣，發為吟詠，但在北朝仍出任高位，累遷驃騎大將軍，開府儀同三司，更以文學之材，深受君王禮遇，王公貴戚，爭相結交。^②論及平生蕭瑟，子美實遠過於子山。至於末句，表面用庾信晚年寫成名篇〈哀江南賦〉之典，其實是杜甫晚年深心的自許與期盼。全詩以庾信之事跡為表，詠己之懷抱為裏，兩層交錯編織，一直延申至第二首的詠宋玉。

搖落深知宋玉悲，風流儒雅亦吾師。
 悵望千秋一灑淚，蕭條異代不同時。
 江山故宅空文藻，雲雨荒台豈夢思？
 最是楚宮俱泯滅，舟人指點至今疑。

以「搖落之悲」直貫全詩，與前首相近，明白寫出對宋玉風流儒雅之仰慕，這應是杜甫自覺的遺憾，似乎從未有人以「風流儒雅」稱子美。後半更以宋玉所遺故宅，與楚王所留宮殿，並比而觀，認為楚王宮、陽台夢至今俱已堙滅，唯有宋玉故宅、文章，仍留後人憑弔。但著一「空」字，仍不免悵悵之意。^③子美對庾信有認同的投射；對宋玉則有仰望的傾慕。為何將二人連詠？因為庾信當年曾暫居宋玉江陵故宅，而杜甫設想出峽之後，擬經江陵而訪此古跡，遂有此連類而及的詩篇。^④

因此，義山詠宋玉也就兼及庾信：

宋玉平生恨有餘，遠循三楚弔三閭。

^② 《北史·庾信傳》卷八十三，（北京，中華書局，1976年11月），頁2793-2794。

^③ 請參閱12，頁201-202。

^④ 《杜詩詳注》引《杜臆》，頁1499。

可憐留著臨江宅，異代應教庾信居。（〈過鄭廣文舊居〉）

明顯沿循杜甫筆路，將宋玉上推至屈原，下至庾信。有趣的是義山曾暫住杜甫好友鄭廣文的舊居，一如庾信之居宋玉故宅。⁹⁵但杜甫詩除了肯定宋玉文章傳世之外，還強調宋玉的搖落之悲與自己傾慕追懷之意。但義山詠宋玉的七律則不同：

何事荆台百萬家，唯教宋玉擅才華？
楚辭已不饒唐勒，風賦何曾讓景差？
落日渚宮供觀閣，開年雲夢送煙花。
可憐庾信尋荒徑，猶得三朝托後車。

全詩以稱賞宋玉才華為主，認為連庾信也因居其舊宅，沾潤餘澤，才能以文章傾動君王。全詩沒有絲毫嘆其「搖落」之意，更沒有傾慕追懷、以之為師、恨不與其人同時的仰望心態，細玩詩意，甚至不免文人較勁的羨嫉。

再看義山其他涉及宋玉的詩作，如〈偶成轉韻七十二句贈四同舍〉，這篇詩評家稱為「傲岸激昂，儒酸一洗」⁹⁶的七言長篇，詩中言及節度使盧弘正對自己之稱賞：

憶昔公為會昌宰，我時入謁虛懷待，
眾中賞我賦高唐，迴看屈宋猶年輩。

而七絕〈有感〉言及自己因詩文而遭疑忌的心情：

非關宋玉有微辭，自是襄王夢覺遲。
一自高唐賦成後，楚天雲雨盡堪疑。

都很明顯以宋玉的文筆才華自許，自喻。另一首七絕〈楚吟〉：

⁹⁵ 清·張爾田《玉谿生年譜會箋》（台北，中華書局，1966年2月），頁152。關於此詩，亦可參閱方瑜〈李商隱詠史詩〉，收入《沾衣花雨》，頁158。

⁹⁶ 《集解》引，頁996。

山上離宮宮上樓，樓前宮畔暮江流。

楚天長短黃昏雨，宋玉無愁亦自愁。

也將黃昏暮雨中，眼前江水楚宮城樓引發一己的愁思，與宋玉相連。義山大半生多賴筆墨事人、以謀生計，詩藝固已自成一家，古文、駢文，章表銘志，都堪稱一時無對，義山以宋玉自比，而羨其遭際遠勝於己，實非無因。

子美以庾信自比，而以宋玉為師；義山則以「體貌閑麗，口多微辭」的宋玉自比，而且自許文筆才華並不遜於宋玉，這是非常有趣的差異。自屈原、宋玉、庾信而至鄭廣文、杜甫、李商隱，這一長串名字，在詩篇中彷彿形成長軌跡，時間風沙也吹拂不去，也許這正是學者所說的「感傷主義傳統」⁹⁷。

杜甫與李商隱都特別吟詠的另一古人是諸葛亮，從繼承與開創、抒情與議論的觀點，值得加以探究。

杜甫開始以諸葛武侯為吟詠對象是在入蜀定居成都浣花草堂之後。因當地之武侯遺跡，而注目孔明，以七律〈蜀相〉發端，逐漸深入了解武侯，對於劉備與諸葛之君臣遇合；武侯為酬知遇，鞠躬盡瘁、死而後已的忠愛；諸葛才智謀略超邁當世，卻畢竟獨木難支、難回天命的憾恨；以及縱有廟宇祭享，難補身後淒涼的慨嘆，全在自蜀入夔陸續寫成的詩篇中流露⁹⁸。其中，眾所公認的傑作有七律〈蜀相〉、〈詠懷古跡〉、七言長篇〈古柏行〉、五絕〈八陣圖〉。而李商隱以諸葛亮為對象學杜之作，則以〈武侯廟古柏〉與〈籌筆驛〉為代表。

以五言排律〈武侯廟古柏〉與杜甫的〈古柏行〉並觀，二詩詩題均為孔明廟前的古柏，也都因樹及人而生感懷。但五言與七言，氣勢上已自不同，排律句句對偶的限制更遠過於七古：

蜀相階前柏，龍蛇捧闕宮。

⁹⁷ 同注 40，〈李商隱與宋玉——兼論中國文學史上的感傷主義傳統〉，頁 80-93。

⁹⁸ 同注 12，請參閱頁 203-210。

陰成外江畔，老向惠陵東。
 大樹思馮異，甘棠憶召公。
 葉凋湘燕雨，枝折海鵬風。
 玉壘經綸遠，金刀曆數終。
 誰將出師表，一爲問昭融？

義山開端四句點出古柏生長處與劉備、孔明廟之關連，強調老樹濃蔭之廣，並暗寓孔明對先主的忠愛。繼以後漢之大樹將軍馮異，周宣王宰相召公之甘棠遺愛，借喻諸葛武侯之出將入相、功高不伐，治績深入民心，二典均與樹木相關，足見義山用典精當。「葉凋」、「枝折」一聯，寫古柏之歷經風雨侵陵，但以「湘燕」、「海鵬」修飾風雨，固為典型義山風格，不免求美著相、難掩斧痕。末尾兩聯，完全捨樹寫人，以諸葛之才智與難移之命數相對，徒留呵壁問天不平之憾。全詩或有借諸葛而為當時大臣遭際鳴不平之意，詠史之中兼有現實感懷⁹⁹，這正與杜甫〈古柏行〉相同。

但杜詩從頭至尾緊扣詩題，由眼前夔州古柏，憶及成都古柏，雖及蜀主、武侯，均因古柏生長土地而詠，輕重主從，決未失焦。

孔明廟前有古柏，柯如青銅根如石。
 霜皮溜雨四十圍，黛色參天二千尺。
 雲來氣接巫峽長，月出寒通雪山白。

開端即充分發揮七古雄渾高健的特色，篇中特別標舉古柏堅強正直、不畏橫逆之氣勢，愈至篇末，議論、感慨，迴環曲折：

大廈如傾要梁棟，萬牛迴首丘山重。
 不露文章世已驚，未辭剪伐誰能送？

⁹⁹ 《集解》，頁 1139-1140。

苦心豈免容螻蟻，香葉終經宿鸞鳳。

志士幽人莫怨嗟，古來材大難爲用。

無限低徊中，慰古柏、慰孔明、也慰天下所有才大難用之志士幽人，卻無礙全篇之氣勢。句句寫樹，又句句連想及人，杜甫將自己對武侯之傾慕，傾瀉而出，卻又能以極高明的表現技巧收放、操控，不愧武侯，也不愧千年古柏的英姿。

與此相比，義山之作，篇幅已短，最後四句又全寫人，完全未及於樹，不免失題。也許五排之拘限，原本即不宜於這種題材；而義山對「壯美」之物，情感之疏離，也是深層因素。總之，既有子美傑作在前，義山此篇，明顯仿作，卻無論就詩篇主旨或表達技巧、氣氛經營都沒有任何更新、超越。

但如以義山七律〈籌筆驛〉與杜甫〈蜀相〉、〈詠懷古跡〉之五相比，義山之長就充分表現。杜甫詠諸葛的兩首七律，都涉及武侯祠，但義山卻不再趨步，他選擇了子美未加吟詠的另一武侯遺跡——籌筆驛。

〈蜀相〉是杜甫首次吟詠武侯，故以廟前參天古柏為尋訪的標誌：

丞相祠堂何處尋，錦官城外柏森森。

映階碧草自春色，隔葉黃鸝空好音。

三顧頻繁天下計，兩朝開濟老臣心。

出師未捷身先死，長使英雄淚滿襟。

頷聯以賦體白描呈現視覺、聽覺感知的自然春景，但「自」、「空」兩虛字造成詩意強烈頓挫之感，自然之更迭與人事滄桑，絕無相干，在句中形成對比，這種善用虛字傳神的技法，是杜詩所以沉鬱頓挫之關鍵，義山細加揣摩，得其神髓。〈蜀相〉後半，專寫孔明，由於杜甫對武侯認知的偏好，特別著重劉備與諸葛君臣的遇合，以及孔明的忠誠，五六兩句分詠其事，對仗精嚴，與三、四句寫景之舒散白描，恰成對照。最後以孔明功未成，身已故的悲痛「推而廣及所有有志未酬而天不假年之士共同的悲淚，將個人特例普遍化。」¹但也似乎顯示杜甫此時心中與孔明仍保

持一定距離。」^⑩

〈詠懷古跡〉第四首詠劉備，末聯已提及武侯，第五首即專詠諸葛。與〈蜀相〉相比，杜甫此時對孔明的傾倒更為濃烈：

諸葛大名垂宇宙，宗臣遺像肅清高。
三分割據紆籌策，萬古雲霄一羽毛。
伯仲之間見伊呂，指揮若定失蕭曹。
運移漢祚終難復。志決身殲軍務勞。

子美竟以如此樸拙之句，極度誇張，加以稱揚，可見對諸葛武侯感情投入之深，與當初寫〈蜀相〉已有差異。中間二聯，典麗高華，充分表現七律對仗之美，以有限的歷史斷代對無限之時空長流；以史傳記載的武侯功績對子美心目中諸葛之無盡才智。籌策，似重實輕；羽毛，似輕實重，武侯彷彿如大鵬展翼，飛向無際遙天，後人從史冊中所見，不過萬古雲霄遺落之一羽而已。對孔明之稱賞至此已極，再難復加，五、六兩句以伊尹、呂尚之功業相比，而認為蕭何、曹參不足並論，其實只是添花著錦而已。波赫士說：「作家要忠於自己的想像，不只是忠於外表的真相，……而是應該忠於一些更為深層的東西，……寫下我相信的事，並非歷史事件的真偽，而是像夢想或理念那樣的層次。」^⑪杜甫寫的未必是歷史的諸葛，卻是他真心相信、嚮往的理想人格典型，是「像夢想或理念的層次」那樣更為深層的東西。

義山對孔明沒有像杜甫那樣傾倒，因此更能保持美感距離來寫〈籌筆驛〉：

猿鳥猶疑畏簡書，風雲長爲護儲胥。
徒令上將揮神筆，終見降王走傳車。
管樂有才真不忝，關張無命欲何如？
他年錦里經祠廟，梁父吟成恨有餘。

^⑩ 同註 12，頁 203-204。

^⑪ 同註 38，頁 142。

籌筆驛是名將諸葛曾經駐軍於此、謀畫戰略的遺址，不是尋常古蹟，義山首聯就展現了出眾功力，奇思陡起，以山中猿鳥至今仍不敢接近，而風雲卻常護擁於廢壘舊籬之間，令人想見武侯軍令之嚴明。其實可能是因山勢高峻，故風勁雲屯、猿鳥絕跡。詩人的想像，化實景為虛構，諸葛當日威儀，凜凜如生，恍然如見，比杜甫「大名垂宇宙」直白誇揚的首聯，高下自見。中間二聯，揚抑互見，頡頏拉拒，交錯呈現，感嘆才命之相妨，以管、樂著名將相比武侯，紀昀即著眼於義山對七律結構掌握的精妙，稱賞此詩「殺活在手，筆筆有龍跳虎臥之勢。」^⑩句中同樣以「虛字傳神」，由「徒令」、「終見」、「真不忝」、「欲何如」承擔揚抑頓挫的轉折變化，曲折騰挪，既讚武侯之才智蓋世，又嘆其一切心力終歸徒勞，義山成竹在胸，故能遊刃有餘，與子美全詩均極力高揚的心態，顯然不同。明寫管樂之有才，關張之無命，即暗指武侯之有才無命，由此不能不連想及義山〈有感〉自道之「古來才命兩相妨」。主觀才情豐厚深美，客觀環境命運卻無能為力，兩者相刃相靡之痛，是義山詩的深層潛流。因此，「關張無命欲何如」的設問，除了「加強詠史詩的詠嘆情調」^⑪外，其實也是對命運的質疑。

循此脈絡，對於末聯，似應另作詮釋。關於「梁父吟」，如就單純用典而言，孔明隱居未遇時，好為梁父吟，詠齊相晏嬰以二桃殺三士的故事，「似嘆蘊文武之才，而恐為人所斥也」^⑫。另一種則是箋注家衍申之說：「此處轉指有寄託感慨之詩篇，……謂往年曾謁武侯廟，寫成弔古傷今之詩篇，深感餘恨無窮，……兼寓今日詠懷古跡時亦有類似感慨。」^⑬義山確有以梁父吟比喻已作的詩句^⑭，但此處作為詠武侯遺跡的結語，似應仍溯至諸葛的梁父吟求解。義山回想當年經錦里武侯祠，即曾為武侯之遺恨呼天而問，如今再至籌筆驛，遙想軍令之嚴明、謀畫之周密，更

⑩ 紀昀《瀛奎律髓刊誤》卷三（台北：佩文書社，1960年8月），頁76。

⑪ 同註40，頁17。

⑫ 馮浩《玉谿生詩集箋注》，頁465。

⑬ 《集解》，頁1321。

⑭ 見〈偶成轉韻七十二句贈四同舍〉「我生粗疏不足數，梁父哀吟鷓鴣舞」。

加深思，而有新見：武侯之命運是否在躬耕南陽、作梁父吟時，已鑄難回之恨？梁父吟專以晏嬰借二桃殺三力士之史事為詠，可見孔明早已有鑑於權力爭鬥的險惡，但亦不免有智勝於力、以己之智與晏嬰相較之意。如此，則孔明之棄隱出山、感知遇而盡瘁、終於遺恨千古，豈非在當初一念「吟成梁父」時，即已入命運之網羅？以此呼應前文之徒令、終教、有才、無命，似乎更為妥貼。

以義山此詩與杜甫之〈詠懷古跡〉相比，前人多稱賞有加，認為神似杜作¹⁰⁷。其實，無論就七律形式之掌握，詩意不囿前說、另發新見，義山都能在學杜之外，卓然有以自立。

義山個人這種深層的悲劇體悟，在七律〈曲江〉中，表達更為清楚。詩評家多以這首七律與杜甫同樣寫曲江的七古〈哀江頭〉相比¹⁰⁸。但子美全詩多用賦體敘事而抒感，全篇以今---昔---今的時間往返，突顯盛衰興亡生死的對比，而聚焦於楊貴妃。鋪陳昔日明皇貴妃出遊曲江的盛況，而以貴妃絕色傾城之嫣然一笑，作為開天盛世盛極而終的句點，然後立即跳接貴妃慘死形相，時間也由昔至今，是非常精采的詩筆，也是杜詩中美與哀對立的著例，前文已曾論及。此句之後，杜甫詩思也飛躍而起，由七古偏重敘事的筆路，轉入以事喻象的層次：

清渭東流劍閣深，
 去住彼此無消息，
 人生有情淚沾臆，
 江草江花豈終極。
 黃昏胡騎塵滿城，
 欲往城南望城北。

濃郁的抒情與全篇開端呼應，「吞聲哭」、「淚沾臆」，有情有淚的詩人，與「細柳新蒲」、「江草江花」無情的自然天地，形構對比，貫串全詩，成為潛在的主旋律，相形之下，紅粉骷髏、繁華如夢、興亡盛衰，彷彿只是變奏。

「如果一位抒情詩人能夠成功地把痛苦描寫為一種旋律與哀曲，……他其實已

¹⁰⁷ 《集解》詩後引，頁 1322-1325。

¹⁰⁸ 同註 51，頁 1267。

經把痛苦內在的轉化，透過情緒的媒介，抒情詩人使我們得以洞燭靈魂的深層，靈魂的這些深層向度，是詩人自己、以及我們以往一直無法理會、無法接近的。」^⑨杜甫在〈哀江頭〉篇末，由敘事轉向濃郁抒情，因而「洞燭靈魂的深層向度」，如以此為觀察的切入點，則義山〈曲江〉確實學杜。因是七律，篇幅自比〈哀江頭〉短，而省略現實事件，細寫內在詩思之奧隱曲折，正是義山偏好風格，由這首相當早期的作品，已充分流露：

望斷平時翠輦過，空聞子夜鬼悲歌。
金輿不返傾城色，玉殿猶分下苑波。
死憶華亭聞唳鶴，老憂王室泣銅駝。
天荒地變心雖折，若比傷春意未多。

前人或以此詩全為哀安史之亂明皇貴妃之事；或以為是為義山當時文宗「甘露之變」而作；也有折衷派認為是兼詠二事。^⑩詩題既明言曲江，不免因地而追懷，寫作當時正當甘露之變後，如此朝官大臣死傷慘酷之政變^⑪，當然會在詩人心中縈繞，而既然置身曲江，則詩思遙想明皇貴妃，亦屬自然。身處特定空間，心思流動於時間之流，這應是義山創作之際的心態。必定只限於與曲江有關的單一事件，未免過於責實，忽略了構思時的連想。杜甫〈哀江頭〉也是亂後獨臨曲江的懷思，與義山此詩寫作空間相同，創作契機之時間點也類似，只是義山比子美多加一重甘露之變的時事。

細讀全詩，義山決未明白點出君王美人的形貌，只是聚焦於眼前曲江的淒冷荒涼，而追懷不得重見的昔時盛況。同樣以自然界不變的流水，與人間紅顏難保的對比，形構一聯之間抗衡之力。但到五六兩句，詩人心思已由曲江飛越，從一地所經

⑨ 同註 90，頁 47。

⑩ 《集解》，頁 134-138。

⑪ 《新唐書·李訓、鄭注傳》卷一七九（北京：中華書局，1975 年 2 月）頁 5309-5317。

之興亡盛衰，將時空更加推遠，想到晉代文士陸機因宦者讒言而遭慘死；東漢索靖預見亡國之禍卻無力回天，義山選擇的典故，當然與當下發生的朝政慘變相關，但因用典造成的距離感，在深廣程度上，跳脫了單一事件的囿限，更從時事、歷史的感嘆探入詩人內在深層，而尾聯感傷的主觀抒情正呼應首聯之「望斷」、「空聞」，這種技法與〈哀江頭〉確實十分近似。

關於末聯，義山明顯以「天荒地變」與「傷春」對比，認為「傷春」之悲，猶過於「天荒地變」，但二者之確指為何？則諸家之說紛陳，多以各指一事為解，只有《集解》認為天荒地變是指甘露之變，而傷春則並非實指某事，而是代表「感傷時事，憂念國家命運前途之情」「傷春固因天荒地變而觸發，然傷春之內涵則遠較心折於天荒地變更為深遠。」¹¹²《集解》的詮說已較歷代詩評圓融，認為傷春的内涵深遠，也十分正確。以義山詩中有關傷春、春心、芳心之作，並比參讀，可以見出這正是他個人特殊詩風的重要象徵之一，源自將美與哀對比的悲劇體悟。義山以芳潔之「春心」象徵生命中一切美好之事物以及對此之祈願，但以己身親歷種種，善感之心又深知一切終將落空：美之摧殘，情之離別、幻滅，期待之成虛，理想之受挫，初心之背叛，生命的流逝……，而一切意圖抗拒、挽回的努力，全屬徒勞。這才是義山「傷春」的真正根源，絕不止「感傷時事，憂念國家前途命運之情」而已。李商隱不是杜子美，他關注的目光，最終常是向內而非向外投射。當下發生天子受制於家奴、京都喋血、慘死數千人的鉅變¹¹³，確實讓年輕的詩人心折骨驚，感痛至深，但傾向內化深思的個性，促使義山向時間之流回溯，以「傷春」意象將單一事件普遍化，蘊義遂深。義山更不忘詩歌之美感，因為美是傷痛的救贖，詩人唯一能自主完成的救贖。這正是李商隱詩能超越時空，仍然有不斷詮釋可能的重要特質。

¹¹² 《集解》，頁 138-139。

¹¹³ 同上。

《集解》稱義山此詩學杜「重在杜詩感慨時事之精神，而非承襲其具體題材。詩句以麗句寫荒涼，以綺語寓感慨，亦深得杜詩神髓。」^⑭義山的確並未就具體題材學杜，但細觀詩篇與表現技巧，仍可見〈哀江頭〉與〈曲江〉之傳承。

至於以「麗句寫荒涼」，以「綺語寓感慨」本是義山著力精鍊之處，前文已加論述，這種特質在義山詠史與神話的七絕中，最為突顯。不過，在吟詠史事與神話的七絕中，義山最個人化的風格，是對文本選擇切入點之特異偏嗜。前人對此多有所見，「妙從小物寄慨，倍覺唱嘆有情。」^⑮「只就微物點出，令人思而得之。」^⑯「抓住具有典型意義的細節或微物來表達深刻的政治主題。」^⑰可見義山這種「以少總多，情貌無遺」（《文心·物色篇》）的特點，已為諸家共見。不過所謂「具有典型意義的細節或微物」，卻待商榷。義山選擇的細節、微物，可能原本並不具「典型性」，或因熟知而無感，或因細瑣而忽略，由於義山目光之投注、切入點的選擇，以及高妙的表達技巧，這個「微物」「細節」從此才「具有典型意義」，「雖復思經千載，將何易奪。」（《文心·物色篇》）在義山詩成之前，如徐妃半面、潘妃金蓮、煬帝錦帆、螢火等等，蘊義豈曾如此深廣？而齊宮九子鈴、《晉書·王濟傳》「障泥」之典，也多半不免從讀史的縫隙間漏失。一經義山彩筆輕點，徐妃僅畫半面之妝容，頓與南朝偏安江左的半壁江山連想。而南朝王室興亡更替之速，也從自齊至梁宮閣高樓上九子玉鈴的清越之音，悚然襲來。義山擇取史事常關注眾目疏漏的角隅，而賦微物以深義，注深情於微物，正是他一貫之偏好。

例如前述徐妃，義山即賦予她完全不同於史冊記載的形相、個性。《南史》所記的徐昭佩，是梁元帝並不受寵的嬪妃，「帝三二年一入房，妃以帝眇一目，每知

⑭ 同上，頁 139。

⑮ 清·朱鶴齡箋註、沈厚埭輯評《李義山詩集》（台北，學生書局，1967 年 5 月）引紀昀評語，頁 229。

⑯ 《集解》引屈復《玉谿生詩意》語，頁 1379。

⑰ 同註 40，頁 11。

帝將至，必為半面妝以俟，帝見則大怒而出。」^⑱而她又婦德不修，與元帝近臣暨季江私通，「季江每嘆曰：『……徐娘雖老，猶尚多情。』……初，妃嫁夕，車至西州，……雪霰交下，帷簾皆白，……帝以為不祥，後果不終婦道。」^⑲義山從史籍縫隙間，撿拾碎片，將這位被史家評為「婦道不終」的女性，另繪鮮明畫像。在七絕〈南朝〉中，她的半張臉，不再只是對獨眼夫君的嘲諷，而成對南朝諸帝偏安的嘲諷。而在五律〈李花〉中，義山從徐妃與白色的關連，推及李花，全詩稱揚李花，末聯卻跳開詠物以徐妃作結：

徐妃久已嫁，猶自玉為鈿。

以李花之瑩白無沾，比偏愛白色之徐妃，即使入宮多年，徐娘半老，仍然盛修容飾，偏好白玉為鈿，「亦即離騷所謂余獨好脩以為常。……完全捨棄徐妃淫佚之行，而將其作為美好之象徵。」^⑳由此可見義山的創意與見解之卓特，引史事入詩，從取材開始，即獨具隻眼，而見解之新警，不但不蹈襲前人，更啟發後人。尤其在男女情愛觀點上，義山更與傳統大相逕庭，例如，身處君王多慕神仙、好女色的晚唐，不免有女禍亡國之想，但義山在名篇〈馬嵬〉二首中，尤其是七律〈海外徒聞更九州〉一首，責明皇遠過於責楊妃，甚至為楊妃開脫。^㉑義山對愛情的特殊觀點與體悟，是他的情詩所以難以超越的真正原因，形式之美，只是表相。

一般而論，義山往往將正史、雜記，各種典冊，都視為文本，由於「獮祭」的習慣，以文為業的需要，多而廣泛的閱讀成為激發創作想像的重要來源，義山善於填補書籍字行間的空白，在「事實」的支撐基礎上，以精妙技藝，翩然起舞，迴旋往復於虛實真幻之間。單就此點而論，義山的想像，比長吉著跡收斂，卻比杜甫脫

^⑱ 《南史·后妃傳》（北京：中華書局，1975年6月）卷一二，頁341。

^⑲ 同上，頁342。

^⑳ 《集解》，頁1575。

^㉑ 方瑜〈李商隱的詠史詩〉，《沾衣花雨》頁177-182。

逸魅麗。劉學鍇認為「商隱詠史詩的想像虛構，則多屬七實三虛。」^⑫這個比例不知如何算出？詩篇虛實，恐怕不宜以數字計量。波赫士說，作家創作，雖然也涉及真實事件，不過，「永遠都要摻雜一些不實成份才好。把發生的事一五一十說出來，還有什麼成就可言……我們多少都要做些改變，否則就不把自己當成藝術家看待，而是把自己當成記者或歷史學家了。」但他緊接著說「畢竟，歷史學家對於他研究的人物，知道的也不多，也得要想像歷史的背景，像羅馬帝國的竄昇與沉淪的故事，他們都必須要當成是自己創作出來的，只不過他把這些歷史創造得太成功，我也不會接受其他任何歷史的解釋了。」^⑬這段話當然會立刻連想到史遷的傑作，即使所謂求真真實的歷史，也必然要有想像的虛構，但因為虛構的創造太成功，真實反而被徹底掩蓋，虛構成為不斷被引述、增構的真實。歷史已然如此真幻難分，何況詩歌？義山確實將他的虛構創造得太好，但他詩中的想像，常常需要事實的支撐與激發，不過，義山並不受史籍典冊記述所限，隨即以才思與想像為翼，輕飛旋舞，衣袂飄舉，環珮泠然，這正是義山獨到之處。他的創作，也從此成為對後世讀者開放的文本，讓諸家各陳己說。

關於議論與神韻的表現，綜觀全集，可以見出義山個人詩風的進展。學者均歸入前期作品的七絕〈北齊〉二首，為義山名篇，自清及今，評者大都稱賞有加，認為「有案無斷，其旨更深。」^⑭「議論以指點出之，神韻自遠。」^⑮「將兩件本不相接之事，略去時間距離，將其緊相組接，以突出歷史現象的前因後果……很像電影中的剪接，現象間的因果關係，借此集中體現，獲得明快警動的效果。」^⑯這兩首七絕確實出奇制勝，但缺失也正在此：

⑫ 同註 40，頁 13。

⑬ 同註 38，頁 144-145。

⑭ 《集解》引朱彝尊語，頁 541。

⑮ 同上，紀昀語，頁 542。

⑯ 同註 40，頁 11。

一笑相傾國便亡，何勞荆棘始堪傷？
 小憐玉體橫陳夜，已報周師入晉陽。
 巧笑知堪敵萬機，傾城最在著戎衣。
 晉陽已陷休回顧，更請君王獵一圍。

兩詩起句都從完全出人意表之處切入，捨棄所有敘事枝節，各句不但符應七絕「起、承、轉、合」的結構功能，簡直像示範表演。前首三、四句，不只有鮮明映像，而且是驚悚的映像效果，所謂「故用極褻昵字，末句接下方有力」^⑳正是此意。次首一、二句，以「巧笑」與「萬機」，「傾城」與「戎衣」，公私剛柔，在一句之中營造強烈對比，而巧笑嫣然、身著戎衣，卻愈顯傾城絕色的描繪，突顯馮小憐在一長串禍水名單上，與眾不同的「殊相」，是義山細緻高妙處。三四兩句轉而刻劃君王的著迷，卻用側筆，諷意入骨。義山用極美、極酷的刀法，削下南朝歷史的小小切片，遠比讀正史更炫麗震撼。

但細讀二詩，卻覺義山炫才逞技太過明顯，著墨太重。雖然詩評認為「有案無斷，其旨更深」。其實，〈北齊〉二首佳處全在眼前，如有更深之旨，卻也未必。前首三四句之意，正是一二句的著色加深，並未添出新意。兩首都以美人之笑發端；周師入晉陽之典兩首重用；沉迷女色，以致亡國之警示，兩首均同，並無其他深意，因此，可說是以詩技取勝的名篇。

寫作時期較晚、仍以南朝史事為詠的七絕〈南朝〉、〈齊宮詞〉，以及〈隋宮〉等，就可以很清楚見出義山在技法上的收斂，不再炫奇鬥艷，淡筆卻餘韻深長。即使同樣寫齊廢帝沉迷潘妃以致女禍亡國，詩中感慨也不再重複聚焦於此，而能從歷史興亡的脈絡，讓詩境有宏觀之縱深。前述「徐妃半面」之典，在義山筆下也跳脫宮廷男女愛憎，成為諷喻南朝偏安的象徵，可見義山並未減損才思，新警、銳敏依

⑳ 同註 124。

舊，但與「夜半宴歸宮漏永，薛王沉醉壽王醒」(〈龍池〉)、「未免被他褒氏笑，只教天子暫蒙塵」(〈華清宮〉)、「王母西歸方朔去，更須重見李夫人」(〈漢宮〉)等「清峭刻露」、率意求快之作相比，義山不論識見與風格都更深入、渾成。

除了與唐代相近的南朝之外，義山也特別偏好遊移於歷史與神話邊界的素材。這些同樣以七絕寫成的詩篇，因為史事拘限更少，自由馳騁想像的空間更大，義山在詩中提出之論點，無論在深度與廣度上，都更引人深思。而史事中滲透渲染的神話色彩，也為詩篇憑添疑幻疑真、飄渺靈動之美，因此，就議論與神韻而言，這些最具義山個人風格的詩作都值得注目。例如〈夢澤〉：

夢澤悲風動白茅，楚王葬盡滿城嬌。

未知歌舞能多少，虛減宮廚爲細腰。

楚地的雲夢二澤，是歷史的風土，也是神話的風土。置身其間，經由自然與歷史、神話文本召喚的記憶，眼前風土特別蘊含可以閱讀的風情，詩人與風土之間有一種互相滲透的敏銳感受。人與風土互動，風土也就含有隱喻的內容。

義山在眼前雲夢秋風吹動白茅的風景下，展開與記憶中歷史文本的互相滲透。史籍的空白處，詩人的想像正好填充。由白茅想到楚國，再由楚國立即想起好細腰的楚王，正是義山偏好的陰柔，無論史實、神話皆然。但從「葬盡」「滿城嬌」的強烈用語，可見義山抒發情感往往推到極致，而對現實政事則多保持距離而採冷諷，形成兩種不同溫度，讓全詩冷熱交揉，風味特異。三四兩句陡然轉出新意，由「楚靈王愛細腰，宮中多餓死」的記述，變出新警動人的論點，義山深入文本，提出質疑，當年究竟有幾人確因腰細而獲寵，得在御前歌舞承歡？這是史冊的闕疑。為了一個不確定的虛幻目標，竟然葬送如許之多年輕美麗的生命，在「未知」與「虛減」兩句之間，義山寫盡了人的盲從、媚俗與愚昧，「夢澤」因此超越借古諷時詩篇，由於觸探人性深層而有不斷詮釋可能，與開向未來的空間。「其鞭辟入裏，故能深入揭示出此種悲劇之內在本質，具有遠超出此一題材範圍之典型性與普遍性。」

⑳正由此著眼。眼前之秋風白茅與想像中的舞袖翩旋，互相滲透幻化為心靈風景，義山決未因議論而流失詩的神韻。

這種知性、感性互相浸潤的特殊風格，在義山以七絕為論的詩篇中特別明顯。這正是前文引述卡西勒所說「抒情的氣氛」與「在一瞬間發現永恆的觀念性」，兩者奇妙的融合。卡西勒也說「每個偉大的抒情詩人都讓我們認識到一種嶄新的對世界的感受，他們把生命和實在，以一種我們以往見所未見、無法想像的形象顯示出來。」㉔這段話的重點在指出：傑出的抒情詩，在「嶄新的感受」和「洞燭靈魂的深層」兩方面都有啟發，而且，並非經由說理，卻是以「形象」顯示。就此而論，義山這些詩篇確實充分達到了標準，如前節所論之〈嫦娥〉，以及〈夢澤〉、〈過楚宮〉、〈亂石〉、〈鈞天〉、〈蜀桐〉等篇，均為卓例。

〈亂石〉以阮籍途窮痛哭的熟典，參以「星殞如雨」的史事，以及「將雨則礎潤」的生活常識，經營出充分洋溢抒情之美的意象，美麗星辰殞落成地上頑石，天宇星光暗淡，石上雨痕恍如淚漬。化石塊之沉重為星光、雨痕之輕盈，義山的確「藉詩句捕捉了一種永不復返的氣氛，並將此一氣氛凝固下來。」他化重為輕，又借輕寫重，暗夜沉沉、亂石縱橫阻路的現實形狀，頓時轉為喻象，不止觸發阮籍當年的途窮之哭，更成無數世代懷抱理想才志之士遭遇的困阻。義山從一己的處境，感而成詩，卻在「一瞬間發現永恆」。

〈鈞天〉的蘊義更深：

上帝鈞天會眾靈，昔人因夢到青冥。

伶倫吹裂孤生竹，卻為知音不得聽。

以黃帝時樂官伶倫創作音律之事為主線，卻以春秋霸主秦穆公，權臣趙簡子，都曾因夢登天，聆天帝之樂，與百神同遊的故事為背景。原本全不相涉的文本，在

⑳ 《集解》，頁 616。

㉔ 同註 90，頁 46-47。

詩人彩筆連接下，撞擊出燦麗火花，讓我們「得以洞燭靈魂的深層」，義山特別藉「吹裂」二字強調伶倫為人間創製音律的艱辛，又是寫情至極的手法，以想像填補文本空白處，更突顯伶倫當之無愧，應為舉世無雙的「知音者」。可是，伶倫為何從未上登鈞天、聆聽天帝之廣樂？反而並未聞有知音之名的霸主權臣，卻能夢中即升青冥，人間、天上「是遵何德哉」？而且「其所以不得聽，正緣知音之故。……賢者之所以不遇，在於因夢到青冥者之妒才也。」^⑩或者也因天庭的音樂其實並不高明，因此不敢讓真正的知音高手來聽？義山諷意深而且廣，有多重詮釋的可能。這種「憤語卻無痕跡」^⑪的妙筆，確為「玉谿獨創」^⑫，但為何能不著痕跡？正因為義山充分掌握抒情之神韻，而且不忘以「形象」呈現。這些七絕篇篇都有鮮明形象，因此，議論確實「卓然有以自立」，詩意卻絲毫不減。

〈過楚宮〉與〈蜀桐〉二篇，都觸探人生抉擇之難。以義山平生經歷，這應是有切身之痛的困惑。〈過楚宮〉以襄王神女故事為素材，兼有美麗與哀愁的悲戀，是義山偏好之典。

巫峽迢迢舊楚宮，至今雲雨暗丹楓。

微生盡戀人間樂，只有襄王憶夢中。

巫峽、楚宮又是兼具歷史與神話的風土，開端以「迢迢」與「舊」將空間、時間縮合，七字之中已蘊含過去、現在，甚至伸向未來。次句乍看是非常鮮明奪目的視覺畫面，雲雨淒迷，火紅江楓倍覺艷麗。然而，雲雨連用本已兼具寫實與用典雙重作用，加上句首「至今」二字，參照義山偏好「奧隱幽艷」的個人風格，此句應偏向用典，而非單寫秋雨楓林之景。高唐雲雨的絕美悲戀，至今仍深入人心，相形之下，丹楓之紅艷，猶有不及。詩人故意以雨中楓紅之艷色反襯，歷史、神話，時

⑩ 《集解》，頁 825。

⑪ 張爾田《李義山辨正》，合輯於《會箋》，頁 424。

⑫ 同上。

空區隔，全都泯滅，是純粹的詩語。對比的暗示既已呈現，因此才有下半「人間樂」與「襄王夢」的抉擇。就詩體結構呼應而論，其實並不突兀。徘徊於兩者之間抉擇之難，《集解》已有精采闡發。^⑬

在理想之嚮往追尋，與現實之妥協依戀間，徘徊難決，自楚辭〈離騷〉、〈卜居〉、〈漁父〉以來，即為抒情傳統的重要主題。杜甫對此也有多篇深刻動人的作品，例如長安時期的〈奉贈韋左丞丈二十二韻〉末段，以賦體描述內心去留難決的猶疑，頓挫曲折。而〈自京赴奉先詠懷五百字〉的前半，更深入細緻的陳述依違於仕隱之間的痛楚。杜甫以他運用最為得心應手的五古，借長篇詠懷，以如刀之筆清醒自剖，生動傳神的刻畫出一個痛苦而掙扎的靈魂、內在的複雜、豐厚、曲折、孤獨。筆力所至，洞燭幽微。

因為是五古長篇，敘事成份重，對比喻象不多。子美筆下作為對立頡頏的意象是：偃息於遼闊無邊海洋中的大鯨，與只知營造居穴的螻蟻。但子美並無輕螻蟻、揚大鯨之意；一如義山此詩並無抑人間樂，而揚襄王夢之意。杜甫自責自傷：

胡為慕大鯨，輒擬偃溟渤？

以茲悟生理，獨恥事干謁。

兀兀遂至今，忍為塵埃沒。

義山詩中也是「自傷之情固多於自負。」^⑭子美、義山均以意象呈現抉擇的對立，但由選擇意象之差異，正可見義山與子美之不同。義山詩中從未以大鯨、鷹、鵬為喻，而「蟻穴」形象與美感之潔癖更難以相容。七絕為義山所擅，一如五古之於子美：義山不以五古長篇名世，一如七絕非子美所長。義山喜用神話文本變化入詩，子美卻始終最關注現世。

在〈蜀桐〉中，義山又將抉擇之難，衍生出更為複雜的情況：

^⑬ 《集解》，頁 783。

^⑭ 同上，頁 784。

玉壘高桐拂玉繩，上含霏霧下含冰。

枉教紫鳳無棲處，斲作秋琴彈壞陵。

二十八字中，竟以十四字描繪詩題所指的蜀山之桐，宛如聚焦特寫的畫面，植根名山之巔，高拂天星，樹梢隱於雲霧，樹根也常為冰雪所覆，這株形象美絕凡塵的梧桐至此已由現實進入神話。星光、雲霧、冰雪，全是高遠、清冷、瑩潔的意象，由於這株蜀桐的殊異，才能轉出三四句抉擇之難。神話中之梧桐，是鳳凰棲息之所，人間的桐木，又是製琴的良材。因此，這株迴絕塵俗的梧桐，一旦被斲伐，製成名琴，那麼，連神話中都非常稀貴的紫鳳凰即將永無居處，而名琴所奏之雅曲，曲高和寡，未必能遇知音。弔詭的是：本應是蜀桐的抉擇，但樹卻不能自主，而詩中從未明寫的「人」，才是作抉擇的主體，難怪學者要以此詩關連時事，認為義山有諷喻之意。¹³⁵如單就詩篇文本而論，與選擇相關的四項因素是：梧桐、紫鳳、名琴與人，紫鳳棲梧，桐木製琴，兩者互相排斥，不能兩全，作抉擇的人，究竟要保全神話中的鳥與樹、永留夢土之美？還是獨奏名琴、孤寂的等待知音？如果詩題關注的主角——梧桐，能自主抉擇，它會選擇什麼？此刻《莊子·逍遙遊》中以不材而得終天年的大樹，彷彿成為梧桐的對立面，用材有時反而是摧損良材，「無用之為大用」的觀點，應在義山詩意中潛伏，由流露主觀情緒的「枉教」二字，可以窺知。伐木製琴，未必有真正知音，卻徒然摧殘神木，白白讓神鳥從此流離漂泊，真是枉費。然而，蜀桐無聲，它根本沒有抉擇的機會，這是義山更深層的「燭照」。

杜甫從未以七絕詠史，也幾乎絕少專以神話素材入詩，但卻曾以七絕論文——〈戲為六絕句〉，義山仿之，評者都稱神似，¹³⁶也是議論而不失神韻之作。大體而言，子美七絕往往出之以遣興、閒散的心情，相對於創作五古、七古的嚴肅，大不相同，即使論文之作也題稱「戲為」。義山詩題定為〈漫成〉，仿作之意，十分清楚。但內

¹³⁵ 《集解》，頁 1314-15。

¹³⁶ 同上，頁 931。

容卻仍加變出，並非如子美詩之臧否前賢、垂訓後生，而是「歷敘平生」、「自敘一生淪落之嘆」，前人已多有論述。^⑬子美雖少作七絕，仍有七絕連章為論，確為「大家」。而義山學杜，也確從多方面仿擬。但就擇取歷史、神話文本，激發新見，以七絕體呈現，充分流露詩歌之美感，卻是義山獨得。

結 語

關於李商隱之學杜，本文以前人的片段評述為起點，從詩作中細加探索，不求鉅細靡遺，但求歸納出可作全面觀照的重點，以「美麗與哀愁——對比形成的魅惑」、「物象與感覺——移情賦物的緻密與深化」、「議論與神韻——虛實真幻間之妙舞」三方面加以析論。義山學杜而終能自成一家，這三個面向應是重要基礎。藝術創造的可貴正在於能不斷更新，真正傑出的作品中蘊含的這種力量，隨作品而存在，也讓作品延續生命，「創造的過程在任何情況下，都要滿足兩種不同的條件，一方面必須關聯於一些恆常不變的東西；另一方面又必須時時刻刻作好準備去著手將這些恆常予以變更。……只有藉此方式，那來自主體方面，與對象方面的要求，才可獲得合理的滿足。」^⑭義山確實從杜甫詩篇中發現到一些恆常不變的東西，其中最重要的就是對生命本質痛苦的體認，以及對這種痛苦絕不逃避的承擔。唐代詩人中，杜甫與李商隱最具有悲劇精神，這是李商隱最根源性的學杜。

他確實從杜甫處獲益良多，但義山也「作好準備去加以變更」，他更依賴美感來撫慰心傷。不能自擇的生存時代當然也是重要因素，曾經親見開天盛世的杜甫，與生在晚唐，個人、王室，天下都危疑不安，義山觀看的角度與對應的方式，都自不同，反應在詩歌創作中遂成深潛的底流。雖然子美、義山平生遭際都堪稱飄泊淪落，但子美可以「高詠寶劍篇，神交付冥漠」（〈過郭代公故宅〉），義山同用一典，

^⑬ 同上，頁 922。

^⑭ 同註 90，頁 193。

卻發為「淒涼寶劍篇，羈泊欲窮年」(《風雨》)，高詠與淒涼的差異，正是子美與義山的不同。

至於李商隱的情詩，包括悼亡之作，由於義山與絕大多數男性詩人不同的愛情觀，以及對感情勇於投入的態度，這些詩篇個人風格最為濃郁，義山選擇了情愛的領域，讓酒神與日神在其間爭鬥，他的情詩在深度與美感上，無人能及，是古典詩歌中非常罕見的珍品。但這卻是杜甫一生幾乎從未著墨之處，子美未曾悼亡，除了極少數贈妻之作，詩集中根本找不到情詩，杜甫之情是大愛與天倫之情，義山此類詩篇，既未學杜，本文因此未加論及。