

# 李商隱詩評析\*

劉若愚

導言

## 一、對李商隱詩的不同看法

李義山（商隱）詩素以晦澀出名，所以歷來說義山詩的各家意見紛歧。本文以篇幅所限，不能將注釋及評論義山詩的古今作者一一討論，只能舉數家為代表。大體說來，說義山者可分成三派。第一派以為義山晦澀的詩大都影射令狐楚、綯父子及其與義山之恩怨。這派可以吳喬、馮浩、張采田（後改名爾田）為代表<sup>1</sup>。義山無題之類的詩，在他們看來都與令狐有關。第二派以為義山難解的詩是有關女冠及宮女的情詩。此種說法前人已有，不過以當代蘇雪林女士主之最力也最為衆所週知<sup>2</sup>。蘇女士以為李義山曾與女冠姓宋者戀愛，又與宮女飛鸞、輕鳳姊妹相戀。又朱偰也有類似的說法，但未指明義山所戀人之姓名<sup>3</sup>。第三派認為義山晦澀的詩多係暗指當時貴主及政客等，並非自我寫照，乃是諷刺。縱有艷情之詩，也是為其妻王氏作。這派可以顧翊羣及孫甄陶二先生為今日之代表<sup>4</sup>。

以上三種看法都不能說毫無理由，但也都難令人十分首肯。第一種看法對某些詩來說可能是對的，但多數的無題詩及聖女祠等不像是為令狐作的。雖然在中國詩裏詩人往往自比棄婦而把君主或恩人比作丈夫或情人，可是像“春蠶到死絲方盡，蠟炬成灰淚始乾”這樣沈痛欲絕的詩句真是為了哀求令狐綯作的嗎？再說，義山集中標明贈給令狐綯的詩都是普通朋友應酬之作<sup>5</sup>，雖偶有求援之意，也並無深刻的情感可言，比起無題各首的纏綿不盡的哀情，不能同日而語。如果說義山一面公開贈詩給令狐綯說些不關痛癢的話，一面暗地寫了沈痛的詩給自己看，這種“雙重性格”就很難於置信了。至於吳、馮、張等人對義山詩的曲解和附會之處，更不必談了。

\* 本文作者，另有英文稿 *The Poetry of Li Shang-yin*，已由芝加哥大學出版社發行。

第二派的看法最易受現代讀者歡迎，但我們應當慎重考慮蘇女士的假設是否真有確據。冷靜地來說，蘇女士對義山戀愛生活的描述大半是由字裏行間揣測出來的而並無客觀證據。這已經顧翊羣先生等反駁，無庸多講。且義山即真有與女冠及宮女戀愛之事，也無從證明哪首詩一定指的是誰。進而言之，情詩不一定是由實際戀愛經驗產生的，比方英國女詩人 Emily Brontë 哀悼死去情人的詩其實是為童年幻想的人物作的<sup>6</sup>。又如紅樓夢薛寶釵所云，“古人詩賦也不過都是寄性寫情耳。若都是看見了作，如今也沒這些詩了。”（據戚蓼生八十回本）

第三種看法似乎矯枉過正。雖然義山詩有公開指責宦官、政客及藩鎮的，也有譏刺皇室的，但我們不必以為他自己生活絕對清高，從無浪漫事蹟。所以凡晦澀的詩，不一定都是諷刺別人的；凡是情詩，也不一定都是為王氏作的。

總之，三種看法似乎各有偏頗，而都是基於對義山人格有了先入為主的成見。如果相信新舊唐書，以為義山是熱中名利，急於進取的投機分子，就不難相信他最動人的詩只是向令狐绹搖尾乞憐的詩。如果胸中先抱有李義山是中國的調情聖手Don Juan 的成見，自然可以在他詩中尋見許多浪漫史蹟。如果希望把他說成抱負不凡的政治家或社會改革者，則在他詩中隨處可發見對社會現實的批評。平心而論，他性格中可能三種成分都有，不過他並沒有被任何一種成分完全支配。他天才既高，性情又傲，一生不得志，自然不免牢騷，可是並未牢騷到沒有閒情逸致去欣賞女人與酒的程度！反之，雖然他可能有風流事蹟，這並未佔去他全部時間和精力。義山早年學道，晚年學佛，且學問又淵博，足見並未以全副精神追求女人。他的詩有些是關懷國計民生的，但這並不是說他沒工夫管自己私人的感情。我們既不必以為他是反覆無常的小人，也不必把他說成道貌岸然的君子。唐時文人本多公開與歌妓接交，女冠有很多與歌妓差不多，如魚玄機且明明贈詩給她的情人溫庭筠等。所以李義山縱有與女冠相戀之事，也不足為異。義山對時局之不滿及私人強烈的情感，兩者都見諸詩篇，但如要硬指某詩為某人某事而作，就難免穿鑿附會了。（當然原詩實有所指如有感二首為“甘露事變”作不在此例。）再進一步講，作詩的動機與一首詩的藝術目標不見得是一回事，前者只是為什麼要作這詩，後者是形成這詩的基本原則。我們評論詩時，應注意後者，不必追問前者，而且有時也無法證明它。

除了上述三派之外，還有些人覺得李義山的詩不必懂，只要欣賞它的美就可以了，例如如馮班、梁啓超以及現代某些中外學人有這種看法。他們以為義山是唯美主義者<sup>7</sup>，讀他的詩只需領略其美感，無需問其意義。這種態度我也不敢苟同，因為一來詩是語文寫成的而語文是有意義的；二來義山生於唐代，當時恐怕還沒有“為藝術而藝術”這種唯美主義的觀念。稱他為唯美主義者是不大妥當的。

我個人對李商隱詩的看法如下。就晦澀的詩來說，不管是無題的是有題的，我們可以領會詩中表達的境界和人生經驗而不一定指明為何人何事而作。其次，一首詩可有多層意思，不限於一種解釋。再者，不必把每首詩當自傳看而可以把它以戲劇方式看。換言之，我們可由詩中的暗示而假設出一種戲劇場合，由此來解釋這詩，但不必問男女主角的原型是誰。至於不隱晦的詩，如送別、悼亡、詠史等，自然要按着史實和作者生平來讀。可是我們應當記得史實和傳記只能幫助我們了解詩的意義，不能建立評詩的基礎。比方義山有痛責宦官的詩，有追悼亡妻的詩，這只能證明他是有正義感的人和多情的丈夫，不見得證明這些是好詩。

本文之作，並非有意唐突前賢，推翻以前對李義山詩的一切說法，只是試以個人立場將義山詩加以分析評論，就詩論詩，盡量避免由於對他為人的印象而生的偏見。

## 二、本文作者之基本詩觀及評詩標準

在沒有評析李義山詩之前，似乎應當先說明本文作者的立場和方法。個人對詩的管見曾屢有發抒<sup>8</sup>，這裏只作一簡略敘述，以為下文之理論基礎。

扼要而言，詩是一種雙重的探索：一方面是對宇宙人生各種境界的探索，一方面是對語言文字潛在能力的探索。這裏所謂境界比前人用法意義較廣，不單指“情”與“景”，兼指一切外在現實與內心經驗之融合。也就是說，一首詩獨有的境界是由詩人對客觀現實的反映與其自己主觀意識交流而構成的。這境界藉着語文的結構表現出來。每首詩境界不同，結構也不同。脫離了語文，境界無從顯露，但如無境界，語文只是空架子。二者是一件事的兩方面。至於所謂探索，一面是指詩人對宇宙人生尋求其意義，體味其真性，一面是指對語文搜索推敲以創新的表見方式。當作詩之際，作者以語文的意義、聲音、意象、形成唯一無二的結構，而此詩之境界即寓於其中。我們讀詩之際，則一反其程序：由對語文的意義、聲音、意象反應而

認識其全篇結構，更從而領略其境界。故作詩的程序是“創造”，讀詩的程序是“再創造”。作者與讀者之間，超越時間空間的限制而建立心靈的連繫。甚至可說，作者當時作詩的經驗在讀者心中復活，而此一剎那遂變為永恆。不但一首詩如此，構成一詩的每個字也如此。一個字是一種語文的一分子，隨時改變其涵義與聯想，然一經採用入詩，它在這首詩裏的位置永不能再改了，成了這詩獨有的結構的一部分。同時這字當然不是不准別人再用了，而是繼續演化。像孫悟空一樣，一個字有分身術，可有無窮化身用在無數詩裏，同時仍舊是整個語文演化的一部分。只要有人讀詩，構成詩的字就不會滅亡。所以詩本身和形成詩的語文都有似乎矛盾的特性——一方面是有限時間內的產物，一方面是超時間的可以永久復活的心靈活動的基礎。

根據上面的詩觀，評詩時可提出兩大問題：一是這首詩有沒有一貫的、獨特的境界？（附帶可問此境界之深淺、高低、複雜或簡單等等）二是它有沒有獨特的結構而盡量發揮語文的表見能力？這兩個問題當然是相聯的：愈能深入宇宙人生各種境界，愈需要以新的語文結構表見它們；反過來，愈有語文天才，能發揮其表見力，愈能顯示各種不同境界。為了回答這兩問題，我們須分析詩的結構之各成分，因為詩的結構是多元的，各因素同時發展，有如“多音式”（polyphonic）的音樂。這些因素包括遣辭、造句、音節、意象、典故等；其對於我們的效果也是多元的，同時影響感官、情感、理智、想像、直覺。所以分析詩的結構也使我們加深了解自己對詩的反應。

下文將取李商隱詩之尤有代表性者為例而分析其境界及語文結構之各因素，以求對他的詩獲得較具體明確的印象。

### 上篇 李商隱詩之境界

雖然詩的境界與語文結構本是一件事的兩方面，我們仍可將這兩方面分別討論，猶如一個人的身心雖不可分，我們仍可先描寫他的相貌，再描寫他的性格。又如照電影時，鏡頭隨時移動，時而照一人全身，時而只照面孔，時而照現在，時而回到過去；導演以種種手法引起觀眾反應，結果產生的是一貫的印象，不是支離破碎的許多印象。我們分析詩的各方面，最後所得也應是一貫的印象。當然，詩的各因素是互相聯繫的，所以討論時不免前後照應以至重複，不能勉強立定若干獨立題

目。本篇注重李義山詩的境界，但為了分析境界如何表見出來，不得不兼及語文結構。然而重點還是在境界。下篇再對語文結構作較詳細的討論。

義山詩中有很多不同的境界。有些是複雜微妙，包含數層現實的。最好的例子是膾炙人口的錦瑟詩<sup>9</sup>。關於各家對此詩的解釋我曾另有文討論<sup>10</sup>，今不再贅，只就個人看法分析其境界。我們讀此詩，不必斤斤計較究竟是為悼亡還是自傷還是其他原因而作，只要細心玩味其所表達的境界，並分析其中涵蓄的感官、情感、理性、想像諸成分。此詩主題可說是“人生如夢”。作者目覩錦瑟，回顧平生，因而提出以下的問題：錦瑟為何平白無故有五十絃與五十柱？人生何以平白無故而有百年光陰？正如瑟上之絃可奏出各種曲調，詩人一生遭遇不同經驗因而產生各種不同情調的詩篇。當回顧以往時，不免自覺迷惑：究竟是真是夢？誰能斷定孰為真，孰為夢——莊生抑蝴蝶？望帝抑杜鵑？今生抑來生？已發生之事抑可能曾發生之事？甚至以前所戀之人，無論是已經逝去，或含淚生離，或始終可望而不可即，這些人是真是夢？自己和他們戀愛的經驗是真的還是夢想的？再想到自己生平不得志有如滄海遺珠，以及自己詩境之迷離不可捉摸如良玉生烟而不為人所知，又如何能不泣下如鮫人？凡此種種經驗本可變成值得留戀的回憶，無奈身處其境的當時已覺惘然，不辨是夢是真，事後又怎能永懷不忘？這樣讀起來，這首詩可能有追悼亡妻或其他情人，自傷身世，回憶以往戀情等成分，而不限於一人一事。錦瑟不僅是作者一生的象徵，兼可象徵他的作品或一切人生。再進一步說，這詩的境界超越時間空間限度。本不應同時同地並存的事物在此發生了聯繫：日與月，海與山，過去經驗與目前感覺，曾發生的事與純屬幻想的事。“現在”不但與詩人自己的“過去”融成一片，且與歷史的“過去”（以莊生為代表）及神話的“過去”（以望帝等為代表）結合。人世與大自然及超自然之境化合為一，作者心靈與外物之間不復有界限存在。所以可說這詩包含幾層現實。物質的現實可以錦瑟實物（也許即義山亡妻王氏生前常鼓之瑟）為代表；想像的現實可以滄海泣月之珠與藍田生烟之玉為代表（珠與玉雖屬想像、非在目前，然實有其物，與蝴蝶、杜鵑不同）；莊生夢中之蝶、望帝托心之鴻，純係幻想，構成離實際人生更遠一層的現實。至於情感的現實，有惆悵、迷惘、留戀等情；理性的現實，有對人生的點察，對現實相對性之認識。就感官意識說，錦瑟及蝶、鴻、月、珠、日、玉、烟等都是有關視覺的；瑟音、鶯啼是有關聽

覺的；濕的海水與淚，硬而滑潤的珠與玉、暖的日光、是引起觸覺反應的。就想像來說，這詩使我們神遊實際生活不可能有的境地。

這首詩所以能表達如此豐富錯綜的境界當然是由於它獨有的語文結構。以文義而言，作者的思路大致如下。首先疑問錦瑟何以存在，因而疑問人生何以存在。然後提出“真”與“夢”的相對性，以莊生夢蝶、望帝化鵲為代表。再藉泣淚之珠與恍惚之玉描畫出悲劇性的人生觀。最後自承迷惑，對人生意義不能有澈底答案。當然，全詩含義並不如此簡單，而是充滿涵蓄與聯想。這是藉着措辭、句法、音節、意象、典故而引起的。關於本詩音節，陳世驥先生有獨得的見解，所論甚精<sup>11</sup>，這裏不再細說，只就其他方面分析。

起首“錦”字暗蓄華麗之意，與下文“華年”之“華”字呼應，故錦瑟作為大好年華之象徵益為恰當。“一絃一柱”故意重複“一”字，使人好似目覩一排絃與柱而一一數之，因而聯想逝去流年也一一可數。第三句“夢”字和“迷”字點出迷惘之意，與首句“無端”相應而引起末句“惆然”。第四句“春”字不單作“春季”解同時也喚起“春思”、“春情”的聯想（無題之“春心莫共花爭發，一寸相思一寸灰”可為旁證）。五、六兩句的“淚”字引起悲感而“烟”字加強迷離的氣氛。末聯之“可”字表示懷疑，“只是”有遺憾之感，而以“惆然”二字作結，實為全篇的主要情調。以意象論，此詩中的意象如瑟、鵲、蝶、珠、玉，等不但有描寫及比喻之功效，兼有象徵之作用。（關於“意象”與“象徵”二名詞之不同意義請看下篇。）如上所說，錦瑟象徵人生，同時也可象徵婚姻、戀愛、及詩人作品。蝴蝶象徵人生之短促及虛幻；杜鵑象徵悲慘的戀愛。明珠一方面可代表懷才不遇之士，一方面可代表含淚分別的情人。美玉可能象徵詩境，也可能代表美人，或高不可及的理想或目標。這些意象牽涉很多典故。有的是明確的典故，如莊周和望帝。有的是可能暗用的典故，如滄海遺珠、鮫人泣珠、羊羣伯種玉得妻、夫差女名玉者魂現如烟，戴叔倫謂詩境有如藍田良玉生烟等。無論義山是否有心引此諸典，我們想到這些典故就覺得全詩涵義更為豐富複雜。凡以上所討論的語文成分，互生作用，形成此詩結構。我們對這結構反應，才進入恍惚迷離而又充滿聲色形相的境界，引起深情與沉思。錦瑟詩之千載為人愛讀，誠非偶然。

回中牡丹為雨所敗二首<sup>12</sup>所表見的境界一致，可一併討論。這兩首詩也超過時

間空間限制而將物質現實與精神境域、人間與大自然，實際與幻想、治於一爐。在實際階層上，詩人過去的經歷（“下苑他年未可追”）與目前的景象（“西州今日忽相期”）並置，雖然二者在時間和空間都相距甚遠；在想像的階層上，為雨所敗的牡丹暗擬作美女而與像細腰宮女的柳枝相對（“章臺街裏芳菲伴，且問宮腰損幾枝”）。不但如此，作者前瞻未來，預想牡丹凋盡有若紅顏老死或才子懷恨以終時的境況而與目前對比（“前溪舞罷君迴顧，併覺今朝粉態新”）。如此，過去、現在、將來都合為一流。詩人對時光的敏感也顯示於對過去的惋惜（“未可追”），對榴花開放太晚的同情（“浪笑榴花不及春”），對牡丹先開先落的嘆息（“先期零落更愁人”）。最後他以“一年生意屬流塵”來象徵時光的一去不返。同時，外界景物與內心經驗融在一起。花上雨點即詩人自己的淚珠，也或是記憶中情人的淚或神話中鮫人所泣之珠（“玉盤逆淚傷心數”）；雨打在花上的聲音即自己或夫人鼓瑟之音，也或是湘靈所鼓之瑟音（“錦瑟驚絃破夢頻”）。這樣，情感、記憶、幻想遂與物質現實分不開。從理智階層看，二詩中之牡丹可說象徵荒廢了青春、美貌、天才，而不必專指一人一事。就感情而言，我們覺得憐惜、悔恨。以感官意識言，這兩首詩中的意象有刺激視覺的（如“玉盤”、“宮腰”等），有刺激嗅覺的（“春香”、“落蕊”、“芳菲”），有關於聽覺的（“錦瑟驚絃”），有關於觸覺的（“羅薦”、“玉盤”）等。這些意象與其他語文因素同時發展以形成此二詩之結構而顯露其境界。

李肱所遺畫松詩書兩紙得四十一韻<sup>13</sup> 及韓碑<sup>14</sup> 二首長詩的境界以理智及審美成分為主。畫松詩結構可分為五段討論。自首句“萬草已涼露”至第廿八句“霧露常衝衝”為第一段，描寫畫中古松。自第廿九句“重蘭（一作香蘭）愧傷暮”至第四十句“或以大夫封”為第二段，藉象徵及典故歌頌松之美德。自第四十一句“終南與清都”至第四十四句“不起西南風”為第三段，乍看似與上下文無關，實則暗伏以下第五段。自第四十五句“美人昔清興”至第六十八句“座內若嚴冬”為第四段，先敍此畫以往經歷，再說如何入於己手。自第六十九句“憶昔謝四騎”至末句“持寄扶桑翁”為第五段，上承第三段之暗示，而表示作者因此畫回憶當年學道及目前欲遺世歸山之意。

現在逐段分析。開首先指出此詩作於秋天，然觀下文“是時方暑夏，座內若嚴冬”一聯，知李肱贈畫乃在夏季，詩蓋數月後作。自第二句“開圖披古松”起，以

淋漓之筆寫古松，連用各種比喻如“君子身”，“壯士胸”，“驚螭走”，“狐裘草”等等，形容盡致，而以“燕雀固寂寂，霧露常衝衝”作結。此聯間接稱贊畫師之技，因其傳神入妙，觀者幾疑應有燕雀鳴於樹間，且似乎目見霧露。第二段可稱為“松德頌”：蘭雖香而易凋，竹雖有節而中空，均不如松。即淮南王所讚賞之桂樹以及劉備未來發達預兆之桑樹也不能與松樹相提並論，故秦始皇封松為“五大夫”。（此處可能暗示松尚有此榮耀而懷才之士反多不遇。）第三段因“清都”暗引下文，提示出世思想。長安附近之終南山與道家所謂清都，一則代表塵世榮華，一則代表世外仙境，但二者並非不能相通。如夜夜求之，安知不能喚起西南好風來自閻闔？易言之，如有心求道，安知不能入仙境？第四段以較晦之語敘述此畫先前主人之歷史。“美人”一詞此處可能指“賢人”而非“美女”之謂。此賢者珍重此畫，愛之如寶，然一旦為嫉者所害，身死物散。但人間寶物各有其主，此畫輾轉由李肱而入於義山之手，亦可謂得其所矣！末段因對人事滄桑的感慨而生出世之念，且回憶以往入山學道之樂，更希望將來乘鸞返仙山而以此詩此畫示諸東王公。由以上分析，可窺見義山下筆運思的路數及全篇要旨。此詩不僅寫畫松之妙，兼以松為君子節操之象徵而暗以自比，又發抒對人事無恆的感慨及求仙之欲。故其境界高超，不著一塵。此雖義山早年之作，允稱佳構。

韓碑一首不只推崇韓昌黎個人，同時頌揚一切偉大文學的力量。全詩主旨不在敘述韓愈撰碑文之緣起，而在描寫碑文的命運及其動人之力。明乎此，才可了解此詩之結構。首四句可看作引子，格調莊嚴，立定全篇主音。以下四句稍寫淮西反狀。再下十句頌揚裴度及其屬下，特別是韓愈。截止此處仍只是為下文預置佈景，下面寫韓愈撰碑文及事後影響方是正題。自第十九句“帝曰汝度功第一”至第二十六句“言訖屢領天子顧”寫其事之鄭重；自第二十七句“公退齋戒坐小閣”至第三卅三句“清晨再拜鋪丹墀”正面描寫碑文；以下四句形容碑文書就後之一時光榮而稍含感嘆之意（“句奇語重喻者少”）；下接三句寫因讒碑毀，與上文形成強烈對比。末後十二句藉昌黎碑文感人之深以示偉大文學之不朽。全詩境界堂皇，氣象宏大，格調高古，結構緊密。馮孟亭置之義山集卷首，不為完全無理。

說到寫戀愛的詩，多半不是直截了當的而是以錯綜的方式顯露愛情的不同境界，或一種境界的不同角度。有的詩表現的是強烈的愛情與懷疑、怨恨、失望等

感情交織成的境界，而且常有痛不欲生的暗示。這可以“春心莫共花爭發，一寸相思一寸灰”（無題，“颯颯東風”），“春蠶到死絲方盡，蠟炬成灰淚始乾”（無題，“相見時難”），“研丹擘石天不知，願得天牢鎖冤魄”（燕臺詩之一），“芳根中斷香心死”（同上之四），“輕身滅影何可望，粉蛾帖死屏風上”（日高）等句為證。有時戀愛的天地是由男方立場來看，如“來是空言”，“相見時難”等首；有時從女方來寫，如“鳳尾香羅”，“重幃深下”等首；有時兼寫雙方，如燕臺四首等。這些詩多為人所熟讀，也是聚訟紛紜的對象。為了篇幅關係，不能一一討論，只舉“來是空言”及“颯颯東風”二首為例。<sup>15</sup>此二首雖列于集中“無題四首”之內，玩其意境與另二首無關，故今只論此二首。如本文導言第一節所說，讀此等詩不必追問為何人而作，只須想像詩中之戲劇場合。“來是空言”一首的場合如下：作者曾終夜等候所戀之人，但伊人未至，現在已天明，不能不抱怨：“你說‘來’只是一句空話，可是你一去就不見踪影了。”殘月在天，五更鐘響，白白等了一夜！“夢為遠別啼難喚”句語義模糊，今試解作：“連在夢裏我們也要遠別，我想哭可是喚不出聲來”，即啼不成聲之意。或者“啼難喚”是“我在夢中啼哭，所以難喚醒”之意也可。“書被催成墨未濃”暗示有另人在場催促作者寫信；這人當然不會是所戀之人，因她未來，可能是對方的使者，帶來她的信，立等回音（可參看昨日之“昨日紫姑神去也，今朝青鳥使來賒”）。使者走後，作者看見燭光半籠照着飾翡翠羽的被褥，嗅着由繡芙蓉的床帳滲透出來的麝香，更覺惆悵——這種種準備都白廢了！“劉郎已恨蓬山遠，更隔蓬山一萬重”一聯或以為是指劉晨，但我以為馮注解作漢武帝是對的，理由如下。一則劉晨遇仙女是在天臺山，不是蓬山；二則李賀詩已有“茂陵劉郎”之稱，確指漢武；三則義山其他有關戀愛詩中也提到武帝，如“武皇內傳分明在”（碧城之三）；四則漢武故事敍李少翁設燈燭帷帳為武帝召李夫人魂事，與本詩情景有類似之處。義山可能有意指此，亦可能出之無心，但其心目中所念及者乃武帝而非劉晨。（以上所舉理由末條係承周策縱先生指出，謹誌謝。）由此觀之，詩中女主角可能為宮女，但不必硬指飛鸞、輕鳳（詩中並無同時戀二女之暗示。）再者，義山雖可能聯想到李夫人，詩中並未表示女主角已死。反之，末句似乎暗示她將有遠行，今後會面更難了。如果這揣測是對的，我們可回到首句而看出另一層意思：“去絕蹤”可能是說，“你現在要離開此地，一去之後我將無從追隨你的蹤跡了”。

下一首詩首聯“颯颯東風細雨來，芙蓉塘外有輕雷”是追寫以往幽會。“輕雷”可能是用長門賦“雷隱隱而響起，聲象君之車音”而暗示女主角為宮女。拋開典故不講，此聯襯托出自然環境淒清與當事人熱情之對比。下一聯“金蟾齧鎖燒香入，玉虎牽絲汲井迴”最費解，如今且提出數種可能解法。如以為“金蟾”指鎖飾，則上句似乎暗示女主角深鎖宮中或閨內；如以“金蟾”為香器，則全句可解為：“伊人深閉室內如香烟被蟾深閉於器內。”下句似乎是說有一使者不停往來於情人之間而傳達消息，有如飾玉虎的轆轤不停旋轉井上；使者所傳之消息如香烟透過金鎖入于伊人室中，又帶回音信如由深井汲出水來。再下一聯“賈氏窺簾韓掾少，宓妃留枕魏王才”可看作得意語也看作失望語：作者可能是說，“你對我有情如同賈充女之對韓壽或洛神之對曹植，”但也許是說，“我既非少年風流如韓壽，又無子建之才，怎能希冀得你垂青？”末聯“春心莫共花爭發，一寸相思一寸灰”表面自警不可沈溺愛河，但予人的印象是不能自禁，只好任充滿相思的方寸之心化為槁木死灰。詩境至此，已達人生極痛苦的邊緣。義山戀誰至此地步，可以不問，但如以為這是因令狐綯不肯援引而作，豈非癡人說夢？至於以此二詩為悼念亡妻之作，亦乏確證，且多與詩中情況不合，寧以之為情詩較妥。

以上所論各詩表達的是苦戀的熱情。另有些詩以較輕鬆的態度寫愛情，如無題“昨夜星辰”及柳枝五首，其感情深度與“來是空言”及“相見時難”等首有別。又有些詩以譏諷的眼光看戀愛的世界，例如偶題二首、屏風、風等。至於碧城三首，聖女祠先後三首，及有關嫦娥各詩，可能都是指女冠，但作者態度曖昧不明。比方“若是曉珠明又定，一生長對水精盤”，是表示自己願望還是嘲笑他人癡情？又如“武皇內傳分明在，莫道人間總不知”，是自嘲還是警告別人？這模稜兩可的態度可能是由於義山內心矛盾而生的：一方面他生長禮教社會，難免認為這種戀愛不正當，另一方面下意識又不能無動於中。此內心衝突隨時可見，如重過聖女祠之“一春夢雨常飄瓦，盡日靈風不滿旗”，上句使人聯想巫山女神而暗示情欲之奔溢，下句則似乎譏刺女冠不守清規。再如人所皆知的“嫦娥應悔偷靈藥，碧海青天夜夜心”，說是同情其孤獨也可，說是刺其凡心未退也可。連公開贈華陽觀宋氏姊妹的詩也是半莊半諧，並非一往情深之作。此類詩中，愛情的境界是從不同角度顯出來。有時義山甚至超出私人感情之上而以悲天憫人的眼光觀察天下有情人，此可由

“何日桑田俱變了，不教伊水向東流”(寄遠)及“爭將世上無期別，換得年年一度來”(七夕)等句見之。然詩人雖深知戀愛苦味，仍不肯斬斷情絲，可以“不須浪作綠山意，湘瑟秦簫自有情”(銀河吹笙)，“深知身在情長在，悵望江頭江水聲”(暮秋獨遊曲江)等句為證。總之，李義山的情詩從各方面表達戀愛之境，尤以寫矛盾複雜之心境及纏綿不已的戀情為獨擅。

碧城、聖女祠等詩的境界不只包含愛情，同時也有夢幻的成分。幻想的仙境以具體細節來描寫，像十二闌干，犀角、松、篁，等等。這些具體意象使幻境與實境融合。如“星沈海底當窗見，雨過河源隔座看”(碧城之一)一聯中，好似沈於海底之星與遠在山上之河源代表幻境，“窗”與“座”則近在眉睫，代表日常生活。二者突置一處，想像力驚人。又“松篁臺殿蕙香幃，龍護瑤窗鳳掩扉”(聖女祠)一聯中，松、竹、窗、門所代表的實境與龍鳳所代表的幻境化合為一。義山詩寫幻境最出色者莫過於七月二十八日夜與王鄭二秀才聽雨夢後作<sup>16</sup>一首(馮本作“聽雨後夢作”，今從朱鶴齡本，因詩尾明言“覺來正是平階雨”，顯係夢覺後作)。此詩馮、張以為寓言身世而蘇女士以為記與宮女戀愛經驗，兩說均似牽強。不如直當作寫夢幻之作來看。這種幻想可能出於下意識，義山自己也未必能一一詳釋詩中每字每句所指何事，正如英詩人 Coleridge 名作忽必烈可汗 (*Kubla Khan*) 乃吸鴉片後白日夢中寫出，詩尚未完成而被驚覺，自己也莫明其妙，永不能續成。義山此詩中有一連串幻象接踵而至，正如夢景，或現代心理學所謂“自由聯想”，各事物之間並無合理關係而有感情聯繫。例如“雨打湘靈五十絃”引起對娥皇、女英悲啼的聯想，同下文“鮫綃休賣海為田”所喚起的鮫人泣珠的印象相關。詩中所寫景物看來顛倒錯亂，不合情理，比如海底龍宮與天上明霞並置，龍伯高舉蓮花峯之類，但這豈不正是夢境？我們作夢時有類似的經驗，醒後回想，荒唐可笑，但身當其境時，歷歷如真。此詩寫幻境逼真，正因其表面荒謬無理。

義山詩中除上述複雜迷離的境界外，尚有各種比較簡單明晰的境界。現在略為討論一下。大抵詩中表見苦悶境界者多，然並非絕無歡樂之境。像春遊一首以少年得意之心情與春景交織而構成一輕快之境界，尤以“庾郎年最少，青草妒春袍”一聯充分表見內心與外物之合一。又早起一絕之境界乃由閒適之心情與清幽之景物冶成。其他如晚晴、花下醉、河清與趙氏昆季譙集得擬杜工部等詩都是表見愉快或開

適之境的。至於寫愁悶之境者，篇數甚多。有的表見無聊的心境，像夕陽樓，落花等；有的發抒鄉思，如北樓，思歸，夜雨寄北等；有的痛悼亡妻，如房中曲等。最沈鬱的境界可以著名的樂遊原一絕為代表：以“夕陽無限好，只是近黃昏”象徵人生一切好景不長，令人低徊留戀，感嘆無窮。此詩意味深長，而說者定要指它為惜唐室衰微，豈不殺風景！又如幽居冬暮一首，其景荒涼，其情慘戚，故其境界淒清，令人不忍卒讀。張采田以為義山絕筆，雖無的證，其境差似。

凡上所論都是探索私人生活境界的。說到反映社會、政治現實的詩，則有感時論事及詠史諸作，如行次西郊作一百韻以痛心疾首的態度寫當時民生疾苦及政治腐敗，有感二首及哭劉蕡各詩痛詆宦官之專橫；馬嵬、龍池等詩明刺玄宗，富平少侯大約是暗諷敬宗等。這些詩反映晚唐社會及作者對此社會之態度。它們不是死板的紀錄而是將外面環境經個人悲憤的感情滲透出來的藝術作品。所以我們讀這些詩時，不一定要問義山對史實紀述及對當時政局分析是否完全正確，只要問它們是否可使我們領略某種社會生活的滋味。

總結起來說，李義山詩探索人生各種境界，有些是大家熟悉的，有些是人所未至的。但大都深入其中，且以異常之敏感及強烈之感情體驗之，更以錯綜之方式表見之。其表見方式之細節，當於下篇討論。

## 下篇 李商隱對語文之探索

李商隱詩既有各種不同境界，其表見方式及風格當然因之而異。一首詩境界愈複雜，其語文結構也愈複雜。再者，義山詩不拘一格，有時濃麗，有時清淡，有時古奧，有時俚俗，各有原因。這種種不同風格，可由遣辭、造句、音節、意象、象徵、典故各方面來討論。

### 一、遣辭

義山詩有時措辭典雅，如“九服歸元化，三靈叶睿圖”（有感二首之一）；有時故作俚語，如“兒慎勿學爺，讀書求甲乙”（驕兒詩）；有時富麗，如“蠟照半籠金翡翠，麝熏微度繡芙蓉”（無題，“來是空言”）；有時簡潔，如“虹收青嶂雨，鳥沒夕陽天”（河清與趙氏昆季謙集）。大抵風格隨境界而異，遣辭則為構成風格之一分子。如無題“相見時難”所寫之境為絕望的苦戀，故所用之字多有日暮途窮的聯

想，像“無力”，“殘”，“盡”，“乾”，“死”，“灰”，“寒”。又像偶題二首以諷刺口吻寫幽會，故所用之字多含雙關，如“眠”，“相交”，“春”之類。又如驕兒詩流露愛子之情，所寫為天倫之樂，故措辭平易，屢用俚語，如用“兒”字“爺”字而不用“父、子”字樣，又用“阿姊”，“甥侄”，“梨栗”等字，故其境界親切近人，有家庭日常生活的氣氛。一般說來，義山喜用的字包括帶有強烈感情作用的字，像“愁”，“惆悵”，“恨”，“思”，“淚”，“憶”，“心”，“情”，“啼”，“魂”，“死”等；有刺激感官性的字，如“錦”，“繡”，“金”，“玉”，“水晶”，“珊瑚”，“香”，“芳菲”，“珠”，“羅”，“暖”，“寒”等；有引起閨閣聯想的字，如“牀”，“被”，“帷”，“枕”，“屏風”等；有引起神秘感的字，如“夢”，“神”，“龍”，“鳳”等。由此可見其最喜探索的境界，乃人所罕至的朦朧神秘使人目亂心馳的境地。

## 二、造句

詩與散文句法不同，例如詩中多倒裝句，少用虛字，通常不說明句主等。這是因為詩既有格律限制，句法不能不有較大自由，否則難免失之單調。李義山詩句法有兩種相反傾向，有時盡量打破散文文法，有時故意用古文文法作詩。這並非有意賣弄才技，而是因要表見的境界不同之故。如所寫之境平易近人，句法則趨向散文；如所寫之境複雜迷離，則句法趨於緊湊而與散文大異。下面舉例說明李義山如何以不同句法達到藝術效果。

首先可看單字的文法用途。壬申七夕一首中有“月薄不嫣花”一句。“嫣”字平常作形容詞或不及物動詞，但此處作及物動詞用，即“使之嫣”之意，故全句表示月光淡薄所以不能使花美麗。倘如改成“月薄花不嫣”則索然寡味了。又如柳枝五首之一有“蜂雄蝶雌”句，也是以形容詞作動詞，而加重語氣，如改為“雄蜂雌蝶”則平淡無奇了。以上所舉二例已包含倒裝句法，現在再舉幾個例。北樓一首中“酒竟不知寒”是“竟不知酒寒”的倒裝句，這不但是為了要和上句“花猶曾飲夕”形成對仗，同時把“酒”字放在前面引人注目，好像是驚訝地說，“酒嗎？我竟沒留意已經冷了”，而不是平鋪直敍地說，“我竟沒留意酒已經冷了”。又如夜思中，“魚亂書何托，猿哀夢易驚，”也是以倒裝句法引人注意。再如楊本勝說於長安見小男阿衰一首中“漸大啼應數，長貧學恐遲”一聯，是“漸大應數啼，長貧恐學遲（或恐遲學）”的倒裝句。凡這種句子，一方面是為了適應格律的要求，但一方

面也增加全詩結構的變化。

有時不但句法倒裝，兼省去連繫詞，結果便結構緊湊。例如同中牡丹為雨所敗第二首的“玉盤迸淚傷心數，錦瑟驚絃破夢頻”，如勉強改成散文，只能說“對於玉盤之淚，數傷人心；錦瑟被驚之絃，頻破人夢”。這樣一改當然是點金成鐵；由此可見義山句法之妙及其大異散文之處。

又有時不用動詞，只用名詞，如“碧海青天夜夜心”的“心”字，引起無窮想像，如改用動詞如“哀”字（拋開押韻問題）則毫無意味了。同樣地，幽居冬暮首聯“羽翼摧殘日，郊園寂寞時”的“日”字及“時”字，很難以動詞代替。

以上舉的例子是有關句法與散文不同之處。但有時李義山故意以古文文法作詩。如行次西郊作一百韻中屢用代名詞，連詞，語助詞等而絕無倒裝句。詳言之，“我”字凡三見，“者”字七見，“所”字四見，“其”字一見，“之”字五見，“況”字，“及”字，“因”字各二見，“遂”，“或”，“以”各三見，“與”，“在”各二見。故全篇風格平易，近似散文，與所寫境界相應。又如韓碑一首也屢用“彼”、“汝”、“臣”、“公”、“者”、“之”、“其”、“此”、“哉”、“與”、“且”、“及”、“於”、“以”等字，且又以“曰”字引對話，更增加其與散文相似之印象。義山有意為此，目的在模仿韓昌黎筆法，蓋全詩既以韓碑為題，模仿昌黎實是間接稱頌其文筆。

句法往往與音節及意象密不可分，為方便計留在下面討論。

### 三、音 節

音節自然與格律有密切關係，但大詩人既非全不理會格律，亦非盲目遵守格律，而是以不同手法調節格律限定之機械音節以免單調並增加其美感及表見力。再者，所採用之格律與所欲表見之境界亦有關。

現存李義山詩凡六百零二首，其中四首乃他人作品誤入集中，實存五百九十八首。以格律分，計五古二十九首，七古十八首，五律一百四十六首，七律一百二十首，五絕三十二首，七絕二百零一首，五排五十二首。由此可見其長於近體，尤擅七言。此蓋因其詩才豐贍，五言每不能盡意，又因其喜探索神秘離奇之境，不宜以古詩平鋪直敍之方式出之，非寓之於律詩緊密之結構不可。當然，義山並非不能為古體，如所寫之境宜長篇大論或鋪陳描寫或盡量抒情，則以古體為之，如韓碑、井泥四十韻、行次西郊作一百韻等是。但其對中國詩發展之最大貢獻在律詩，尤在七

律，蓋律詩雖格律較嚴，然其供給作者創新穎結構及表見方式之機會勝於古體。義山古詩尚多摹仿昌黎、昌谷，及六朝樂府，律詩雖大體源於老杜，實自成一家。其對音節之留意，亦以在律詩中尤為顯著。

現在先論句法與音節之關係。在古詩中，往往兩句或兩句以上詩形成一個文法句子（即西洋詩學所謂 enjambment），故音節流暢，一氣呵成。如“蛇年建丑月，我自梁還秦”（行次西郊作），“況自貞觀來，命官多儒臣”（同上），文義自上句連貫下句，按文法說兩句詩是一句話。又如“我聞照妖鏡，及與神劍鋒，寓身會有地，不為凡物蒙”（李肱所遺畫松詩）則是四句詩相當一個文法句子。律詩中不但中間四句須對仗工整不得語氣連貫，就是首末二聯也少有此種現象。律詩一句往往是一文法上一整句，或不完全的句子，或包括兩個句子。像“天意憐幽草，人間重晚晴”（晚晴），每句詩為一完整句子。“草下陰蟲葉上霜”（月夕）為不完整的句子。“賈氏窺簾韓掾少，安妃留枕魏王才”（見前）是每句詩包含兩個句子。因律詩句法緊湊，所以音節也趨繁密。如古詩似長江大河，則律詩似細管繁絃。

再看義山如何以文義及句法調節音律之頓挫以生變化。如七律仄起第三四句標準的形式是：

平平一仄仄一平平仄

仄仄一平平一仄仄平

而實際上往往不盡然。前引的“玉盤逆淚傷心數，錦瑟驚絃破夢頻”，按意思來讀，每句末一字前應稍頓一下；音節成了：

仄平一仄仄一平平一仄

仄仄一平平一仄仄一平

又五律仄起第四句應是：仄仄一仄平平

但“酒竟不知寒”一句按文義讀應是：仄一仄一仄平平

連在古詩中也有變化。韓碑一首中有很多不同音節的例子：

彼一何人哉一軒與義

憩一武一古一通一作牙爪

行軍司馬一智且勇

汝一從事一愈一宜為辭

愈一拜一稽首一蹈且舞

此事一不繫於一有司

用此種種句法而不死板地用上四下三句法，遂免單調之弊。

除了調節頓挫之外，李義山常用雙聲，疊韻，及疊字以增加音律之優美及效果。雙聲的例子如“先期零落更愁人”（回中牡丹為雨所敗之二），“斷無消息石榴紅”（無題）；疊韻如“碧城十二曲闌干”（碧城之一），“嘉瓜引蔓長”（柳枝之三）“蒼茫滯客途”（聖女祠）等。有時雙聲疊韻並用，如“恍惚無倪明又暗，低迷不已斷還連”（七月二十八日……）一聯，“恍惚”與“低迷”義本相似，而一為雙聲，一為疊韻，益增其迷離斷續之感。其他例子甚多，不勝枚舉。疊字亦屢見不鮮。有時為加重語氣，如“瑤琴愔愔藏楚弄”（燕臺之三）；有時只是習慣語，如“風光冉冉東西陌”（同上之一）；有時為形聲，如“颯颯東風細雨來”（見前），“香肌冷觀琤琤珮”（燕臺之一）等。

有些章法同時牽涉文義及音節，附論於此。第一，義山好用重複字句。重複與疊字不同，不是連用一字，而是於一句或數句內重用一字或數字。句內重複者有“一絃一柱思華年”，“相見時難別亦難”，“一寸相思一寸灰”，“昨夜星辰昨夜風”等。接連二句中重複者有“劉郎已恨蓬山遠，更隔蓬山一萬重”等。此種重複加重語氣而有纏綿不盡之感。但有時重複目的在故意造成佶屈聱牙之音節與古樸之風格，像韓碑之“封狼生羆羆生熊”，“帝得聖相相曰度”，“詠神聖功書之碑，碑高三丈字如斗”，“嗚呼聖皇及聖相”等。又有通篇用重複者，如暮秋獨遊曲江：“荷葉生時春恨生，荷葉枯時秋恨成。深知身在情長在，悵望江頭江水聲”，音調古拙，類古樂府。

其次可看平行句法。平行與對仗不同，前者包括重複，後者不可犯重複。因此，平行多用於古詩，如下面一首無題，通首平行：“八歲偷照鏡，長眉已能畫。十歲去踏青，芙蓉作裙衩。十二學彈箏，銀甲不曾卸。十四藏六親，懸知猶未嫁。十五泣春風，背面鞦韆下。”此詩章法脫胎於孔雀東南飛，音節簡單流暢，與詩境相宜，因其所寫乃天真少女失意之心境。（是否另有深意此處無需討論。）又如行次西郊作亦屢用平行式章法：“五里一換馬，十里一開筵”，“送者問鼎大，存者要高官”，“生為人所憚，死非人所憐”，“昔聞舉一會，羣盜為之奔，又聞理與亂，繫

人不繫天”之類。此種句法有助於全篇音節並使敘述通暢，文氣不斷。

最後說到對仗。這自是義山特別擅長的。但值得注意的是他不只字面對得工，且常藉對仗把宇宙間本不相干的事物連在一起，像“滄海月明珠有淚，藍田日暖玉生烟”，“春蠶到死絲方盡，蠟炬成灰淚始乾”，融感官經驗與情感、思想、想像為一，豈徒字義與平仄相對而已！此種對仗可謂臻藝術高峰而盡量發揮中文特具的潛藏表見力；千古盛稱的“此日六軍同駐馬，當時七夕笑牽牛”其實不過字面巧合，且二句文法不同（“駐”字為動詞而“牽牛”為名詞），不能與上引兩聯比美。再者，義山每於同一句中用對仗，如“來是空言去絕蹤”，“畫樓西畔桂堂東”，“可要金風玉露時”（辛未七夕），“悵望銀河吹玉笙”（銀河吹笙）等，益增全篇結構之複雜而耐人尋味。

#### 四、意象及象徵

關於“意象”的定義及分類，曾於另文論及<sup>17</sup>，這裏只作極簡單的說明。我所謂意象，是指在意念或想像中喚起具體形象或刺激感官意識的表見方式。其僅引起感官反應而不牽涉兩種事物者，謂之“單純意象”；其以兩種事物互相對照或比擬，或以一種經驗代替另一種經驗者，謂之“複合意象”。李商隱詩中單純意象甚多，例如“橋峻班駕疾，川長白鳥高”（春遊），“迢遞城高百尺樓，綠楊枝外畫汀洲”（安定城樓）等。這種意象主要功用在描寫景物，雖與內心相應，但並非比喻，故與複合意象不同。尤其顯著的例子是“蠟照半籠金翡翠”與“蠟炬成灰淚始乾”兩句中蠟燭之效用分別。在前一句中，蠟燭是單純意象，雖引起強烈的感官反應，但不包含比喻；在後一句中，蠟燭是複合意象，以有形之物代表感情經驗，而使物質世界與精神領域化為一境界。

複合意象可分四種。第一種用對照法，即將兩事物並列而不加比較。義山詩中此種意象不多，姑舉二例：暮秋獨遊曲江之“荷葉生時春恨生，荷葉枯時秋恨成”，以荷葉與人情對照而不是比喻。柳枝五首之五：“畫屏繡步障，物物自成雙，為何湖上望，只是見鴛鴦”，則一面以畫屏與鴛鴦對照，一面暗中以此二物之成雙作對與作者及柳枝之分離對照。

李義山詩中最常用的複合意象屬於第二種，即以一物比擬另一物者。有時是明喻，以“如”、“似”、“類”、“猶”、“若”等字表明“主旨”（即所形容之物）與

“媒介”（即用為比喻之物）之關係，此種明喻多半用於古詩，蓋律詩句法嚴緊，不宜用此種方式。古詩如李肱所遺畫松詩用此種明喻式的意象甚多：“端如君子身，挺若壯士胸……又如驚螭走，默與奔雲逢。……又如洞房冷，翠被張穹籠（一作窪）……”律詩中偶亦用之，但每不用“如、若、猶”等字樣而代之以強有力的動詞，如“扇裁月魄羞難掩，車走雷聲語未通”，不曰“扇如月魄”，“車似雷聲”，而云“扇裁月魄，車走雷聲”，效果驚人。又如“春心莫共花爭發，一寸相思一寸灰”也是此種筆法，而不明言“春心似花”或“方寸如灰”。有時所比二物不用任何字連繫而直接放在一起構成一詞，如“月浪”（燕臺之二），“香心”，“風車”，“雨馬”（同上之三），“雲葉”（秋月），“花錢”（房中曲）等，筆法簡鍊。

第三種複合意象為代替式，即以一物（媒介）代另一物（主旨）而不言所代者為何。如以“羅薦”代春草（回中牡丹為雨所敗之一），以“曉珠”代日（碧城之一；或以為“曉珠”實指明珠，恐不確。），以“玉輪”代月（七夕偶題）之類。此種代字用之太多易成濫調，義山並不常用。

第四種複合意象為轉移式，與第三種正相反，即不言“媒介”為何物而只以本不屬於“主旨”之性質加諸其身。例如“芳心”（燕臺之一）；心本不能有芳香，今以“芳”字轉移用之，而不言將心比作花或草或其他芳香之物。又如“園桂懸心碧，池蓮飫眼紅”（寓目），只說桂之碧懸心，蓮之紅飫眼，不必問二者比成何物。如定要說前者是擬人，後者是以蓮花比食物，豈不成笑話！

自然，兩種或兩種以上的意象可以同時應用。如前文引過的“玉盤逆淚傷心數”句中“玉盤逆淚”形容牡丹上的雨點，是代替式的複合意象；同時由於對鮫人泣珠的聯想，牽引出以珠喻淚的比擬式的複合意象。（附帶可以提及，“滄海月明珠有淚”句中是反過來以淚喻珠。）又如“花鬚柳眼各無賴”（二月二日）句中，以“鬚”代“蕊”，以“眼”代“葉”，是代替式；同時說花有鬚、柳有眼，是轉移式。最複雜的意象，可以“蜜房羽客類芳心，冶葉倡條遍相識”（燕臺之一）為代表。“蜜房羽客”代蜂，是代替式；“芳心”如前所言，是轉移式；此二意象又以“類”字連在一起而形成一比擬式的複合意象。下句“冶”字及“倡”字是轉移式或說是暗喻。兩句一面形容蜂之來往不停飛動，一面描寫思春女子心情之蕩漾不止，又藉“冶”字“倡”字加強色情的聯想。此種意象之複雜絢麗可與杜工部或莎士比亞相比而無遜色。

一般說來，意象的形式影響全詩結構及風格，而其來源反映詩中之境界。例如探索神秘境界的詩中，多用採自神話的意象；透露愛情境界的詩中，常用採自閨閣的意象。李義山所用意象來源，有幾點可注意的。一是採自大自然的意象在他詩中並不佔最重要地位，與很多其他中國詩人如陶淵明、王右丞不同。在義山詩中，大自然往往不是他尋求的目標而是人生悲喜劇的背景。義山詩中之意象，有採自日常生活的，有採自天然的，也有採自神話或幻想的。再有一點值得留意的，是他不避以本身並無“詩意”的事物作為意象而入詩。如一詩所寫之境醜惡或嚴肅，則以醜惡或嚴肅之意象形容之，絕非但求華美。比如行次西郊作一篇中“中原困屠解，奴隸厭肥豚”，“公卿辱嘲叱，唾棄如糞丸”，“城空雀鼠死，人去豺狼喧”，“如人當一身，有左無右邊，筋體半痿痺，肘腋生臊膿”，“瘡痏幾十載，不敢抉其根”，“快刀斷其頭，列若豬牛懸”，“我願為此事，君前剖心肝，叩額出鮮血，滂沱汚紫宸”等句，其意象均採自極醜惡之物，蓋因所寫為醜惡之社會現實。不但如此，我們由此可窺見義山對所寫人物之態度。如以“生為人所憚，死非人所憐，快刀斷其頭，列若豬牛懸”與“生如碧海月，死踐霜郊蓬”（李肱所遺畫松）對照，前者寫鄭注之死，後者寫古松圖前主無名氏之死，由其意象之不同，顯見義山對前者毫無同情而對後者有憫惜之意，因此我們讀這兩首詩時自然也受了意象的影響而起與作者相似的反應。又如韓碑詩末所用意象“願書萬本誦萬過，口角流沫右手胝”也似乎很乏“詩意”，但正因其感情強烈，故以此粗硬之意象形容之。倘此處用柔美意象如“口角噓氣如幽蘭”，豈不成了天大笑話！所以可見義山以不同意象狀不同境界。如說他只一意雕飾文字音律之美，豈得為知言！

李義山所用的意象每多獨出心裁。雖然有時也未能免俗而用“雲鬢”之類陳腐的意象，但往往加以新意，縱不能化腐朽為神奇，至少不全是濫調，例如房中曲中“枕是龍宮石，割得秋波色”二句，“秋波”本是陳舊的意象，但此處上句有“龍宮”暗示水意且引起對龍女的聯想，下句又有出人意外的動詞“割”字，所以不覺陳腐。再者，意象之效果不全在乎新奇而在用法及其與上下文之互相作用。義山詩意象之作用已於以上分析各詩時可見，不再贅。

至於“象徵”，其與“意象”之涵義相似而不盡同。象徵指以“具體”代表“抽象”或以“個體”代表“一般”的表見方式。所以凡是象徵同時也是複合意象，但意象

(無論單純或複合)不一定都是象徵。象徵總是以具體之物代表抽象意念，而意象可能不包括抽象意念，只牽涉兩種具體物件；象徵所代表的是一般性，普遍性的，而意象只包含兩個個體。如以某一女子比作花，則是複合意象；如以花代表一切女人之美，則成了象徵。再者意象所形容的“主旨”總是明顯的，而象徵所代表者往往難指明，例如錦瑟詩之瑟究竟象徵甚麼大家意見不一。最後，意象的作用在引起感官反應及情感聯想，象徵的主要作用在引起理性的認識。當然，象徵也會有強烈的情感作用，但首先要認識它的意義才能起反應，而這認識是理性的活動。比方西方人看見十字架或英文 Cross 這個字會起感情反應，但一個沒聽說過基督教的中國人看見十字架則漠然無動於中。可見象徵的作用基於理性的認識。

象徵有兩大類，一是傳統慣用的，一是私人自創的。義山詩中，兩種都有。如以鴛鴦代表情人(柳枝之五)，以洪爐象徵宇宙(有感二首之一)，以荆棘代表亡國(北齊二首之一)等，屬於傳統的象徵。此種象徵既為衆所慣用，効果較輕。義山私人獨用的象徵，則有錦瑟詩中之瑟、蝶、鵲、珠、玉等，這些象徵雖並非完全出於義山創造而先經人用，但義山用它們另有涵義與前人不同，故可列入私人象徵之內。又如“春蠶到死絲方盡，蠟炬成灰淚始乾”，雖上句脫胎於“子夜歌”，下句出自庾信對燭賦，但“到死”及“成灰”為義山自加之新意，故蠶與燭此處可認為私人新創的象徵。其他例子如回中牡丹之牡丹，燕臺詩之鐵網珊瑚，日高之粉蝶，樂遊原之夕陽等皆是。既為私人象徵，自可有不同解釋。倘能自圓其說且無悖於歷史可能性，則無妨聊備一說，但不必爭執義山本意一定為何。如此解釋象徵，庶可免固執一端之弊。

## 五、典 故

李義山以好用典而毀譽參半，其實詩用典不一定就好，也不一定就不好，全看用典對全詩效果有無幫助。至於外在因素，如避諱當時要人真實姓名，可能說明用典原因之一，但不一定證明其在藝術上的必要及價值，所以評論用典之恰當否，主要還得看效果。

典故有兩大類，一類是普通的，一類是特殊的。普通的典故指人所共知的常識或信仰，所以效果較輕，正如陳舊的意象一樣。比如“蟾宮”，“青鳥”之類人所習見的典故，在詩中不易起很大作用。然而李義山用此種熟典時往往另有含義，如說

嫦娥不只是指月而可能暗指女冠。特殊的典故專指某事或某書，效用較大。這種典故有時以具體或個別的人或事代表抽象及廣泛的概念，其作用與象徵無異。例如馬嵬詩中唐明皇為一切受女色誘惑的人君象徵，楊貴妃為一切“傾城禍水”的象徵，故全詩意義是廣泛的。又北齊二首中之小憐亦然。有時所引典故與目前所寫之事，暗中相比。例如有感二首以袁紹、劉屈麌、比李訓、鄭注；以趙談、張防比仇士良等宦官；以盧植比令狐楚之類。這種用典與複合意象作用相似，不過以人比人，不是以其他事物擬人而已。用典是一種簡便而有效的筆法，如不用典則要明言作者對所寫諸人的態度，這不但有時環境不許可，以藝術手段說也是比較幼稚的。反之，用典可使讀者一見會心，而了解作者態度。知道袁、劉、趙、張、盧是何等人，便明白義山對當時諸人的態度了。用此種典故時，所比之二人或二事愈相似則愈佳，否則易流於空泛。如安定城樓中“賈生年少虛垂涕，王粲春來更遠遊”二典甚切，因義山年少而傷時如賈誼，又為遠客如王粲，自比二人甚當。但楚澤中“劉楨元抱病，虞寄敷辭官”則不甚貼切，因義山與此二人生平並不十分相似，不過藉其名故作姿態而已。又有時用典故與目前所寫之事形成對比，如“此日六軍同駐馬，當時七夕笑牽牛”，以明皇與太真之永別與牛郎、織女之年年相會對比。又如天平公座中呈令狐公（原題如是，吳喬以為“公座”之“公”字為衍文，岑仲勉以為“令公”為“相公”之誤<sup>18</sup>）一詩中“白足禪僧思敗道”句用惠始事以嘲戲蔡京（義山原注：“時蔡京在坐，京曾為僧徒，故有第五句”），也是對比法，蓋惠始為高僧，一座不染，蔡京則目觀女冠之艷而有羨慕之意。

義山用典之出處甚廣，大抵所用典故之來源與所寫境界有關。寫幻想世界詩中，自然多用出於神話的典故，如碧城、聖女祠、嫦娥等詩所用多道家典故。詠史之詩所用自然為出於正史的典故。詩境錯綜複雜如錦瑟、無題等，所用典故出處不一，有出自稗官者，亦有出自子書或前人詩文者。寫當時社會之詩如有感二首、行次西郊作、哭劉蕡等詩所用典故皆出於經傳及正史而無出自稗官或佛、道二氏之言者。寫閑逸之境界或鄉思之類的詩，則少用典故或完全不用。可見義山用典係其詩法之一部分，量情而用，並非徒事炫耀其學識而已。

## 結論

以上對李商隱詩的評析，當然只能顯露一鱗半爪，但以此觸類旁通，或者對他

全部作品的了解不無幫助。有一點要說明的，我們所用的文法及批評術語，如“動詞”，“象徵”之類，自然是義山所不知的，但用這種術語來形容他的詩，並非歪曲其意義，正如我們用現代科學術語來形容古銅器並非改變其性質一樣。這些名詞所指，只是詩的多元結構的各方面而非獨立分開的個體；所謂“遣辭”、“造句”、“音節”、“意象”等等，同時互相起作用而引起讀者反應，因而表達出詩中之境界。

無論就其詩之各種境界看或就其對語文之探索看，李商隱可認為是第一流詩人。其境界雖不如陶淵明、李太白、王右丞之高超或杜工部之包羅萬象，但自有其恍惚離奇人所未至之處，更敢言他人所不敢言，如碧城第三首及房君珊瑚散寫墮胎，藥轉可能寫如廁（也或許是說墮胎），雖其境不高，但為前人所未敢探索之境。大體說來，義山長處在深入人生，遍嘗各種滋味，而在超脫人世，靜觀宇宙。無論對社會現實或私人生活，均以熱情投身其中。對前者則大聲疾呼有如屈子或少陵，對後者則作前無古人後無來者之斷腸絕唱。至於對語文之探索，則以創造複雜嚴密之結構，瑰麗奇幻之意象，為尤特出之成就。其詩不若太白之純乎天籟不假人工，或右丞之工力在骨不露斧鑿痕，而是有意地搜尋發揮語文之潛能，大有工部“語不驚人死不休”之概。故以對語文之探索言，義山為老杜之嫡傳；以探索神秘境界言，義山可謂屈原之精神後裔。

義山對人生之態度及其表見方式頗有與現代文學家相似之處。一則他對自己經驗能有批判的、諷刺的態度，而不是幼稚的、一味主觀的。如自喜一詩，態度兩可：“自喜蝸牛舍，兼容燕子巢。綠筠遺粉籜，紅藥綻香苞。虎過遙知寃，魚來且佐庖。慢行成酩酊，鄰壁有松醪。”此詩名為自喜，實際可能兼有自嘆之意（此點朱鶴齡已提出）。蓋一方面自喜閑居之樂，無政局陷寃之憂，一方面自傷促居蝸舍，托身燕巢。此矛盾心理遂反映於詩中模稜兩可之態度。附帶可提及，義山於大中三年（公元849）上盧弘止（諸書多作弘正，但據岑仲勉引郎官柱題名當作弘止<sup>19</sup>）書中有云，“濫傭蝸舍，危托燕巢”<sup>20</sup>，可為此詩旁證。如是，此詩當亦作於同時左右。馮、張二氏以為作於會昌五年（845）永樂閑居時，恐誤。又春宵自遣有“陶然持琴酒，忘却在山家”之語，亦是明說忘却山居，實是未能忘情名利，不甘山居，故以此為念耳。再如前論有關女冠各詩，有情欲與諷刺並有的現象，態度曖昧不明。凡此種反映矛盾心理及自我評判態度之作，均與現代文學相近而不同於一般傳統中

國文學之淳樸。至若義山詩之隱晦，則頗似現代西方文學批評所謂 ambiguity。此字本義為“意義含糊”，為一貶詞，但自 William Empson 名作 *Seven Types of Ambiguity* 問世後，轉成褒詞，指詩文中一語雙關及多層涵義。義山詩之隱晦，或因所指對象不明，或因中文文法本身構造含混，或因態度模稜兩可，或因意象或典故意義難曉，然多半情形隱晦並非表見不清而是多層涵義的變相。

除了隱晦之外，義山詩尚有數種特色與西方所謂 Baroque 文學美術相似。Baroque 一字之來源及意義說法不一<sup>21</sup>，今姑譯為“雕飾派”。一般公認這是歐洲十七世紀文學、美術、音樂的主流。義山詩與雕飾派文藝共有的特點如下。二者均反映靈肉衝突、矛盾心理，尋求神祕奇異的境界，表見方式是強調的而不是中和的，作風傾向於繁縟炫目而不是平淡的。這種相似之點並非完全出於偶合，而是由於義山所處時代與歐洲十七世紀有相類之處。在歐洲，十七世紀當文藝復興極盛之後，古典主義興起之前，其美術、文學、音樂均有由大刀闊斧轉向刻意修飾之趨勢。其長處在新穎奇詭，其短處在易流於纖巧或怪誕。晚唐詩當八世紀唐詩極盛之後，在有古典主義風味的宋詩興起之先（宋詩重理不重情，重摹仿不重創造，與古典主義相似），與十七世紀歐洲文藝可相比<sup>22</sup>。就思想史說，十七世紀在西方是宗教思想與理性主義衝突的時代，作者多有矛盾苦悶心情。在中國則九世紀既不如先秦時代之各派學說創立，又非如南北朝之宗教熱誠達到高潮；又不像明、清之以理學為正宗。當時文人思想有儒、道、佛三家成分而未達一貫綜合的系統。李義山詩中表見的思想常有矛盾之處。一方面表見儒家經世致用的理想，一方面又有佛、道二家出世觀念。尤以安定城樓中“永憶江湖歸白髮，欲迴天地入扁舟”一聯最為明顯：功成退隱，浪跡江湖，是出世思想，但要迴旋天地下扶乾坤是入世思想。又如批評政治，表見正義感是以儒家思想為根據，追求長生不死是通俗的道家觀念，希冀寂滅則又是佛家思想——義山詩中這三種思想都常見而並未完全調和。所以如用西方名詞形容李義山詩，與其謂之唯美派或象徵派，無寧謂之雕飾派。當然，這種比較不能推得太遠，只能說有某些相似之點而已。至於因何如此，雖受時代影響，終歸由於他獨特的天才。時代背景只能解釋作者對環境的反應及表見方式，但不能解釋何以其能有此表見力。詩雖是有限的人心之產物，卻能超越時間空間限制引起無限共鳴，否則何以千載之下讀義山詩仍能感動興奮不已呢？

## 註

- 1 參看吳喬，西崑發微（叢書集成初編），馮浩，玉谿生詩箋注（四部備要，以下簡稱馮注），張采田，玉溪生年譜會箋（1917初版，1963重刊，附李義山詩辨正）。
- 2 蘇雪林，李義山戀愛事蹟考（1927初版，後改名玉溪詩謎）。
- 3 朱偰，李商隱詩新詮（武漢大學文哲季刊六卷三期，1937）。
- 4 顧翊羣，李商隱評論（1958），孫甄陶，李商隱詩探微（新亞學報四卷二期，1960）。
- 5 見馮注卷一，葉廿三；卷二，葉十一；十九；三十；卷三；葉五；十六；十七；卅四；五十二。
- 6 參看 C. W. Hatfield (ed.), *The Complete Poems of Emily Jane Brontë* (New York, 1941), pp. 222-3.
- 7 例如張振珮，李義山評傳（學風三卷八期，頁37，1937），姜尚賢，詩歌欣賞（1962，頁156）。
- 8 James J. Y. Liu, *The Art of Chinese Poetry* (Chicago, 1962), pp. 91-100；清代詩說論要（香港大學五十週年紀念論文集，第一冊，1964），頁339-342；“*Towards a Chinese Theory of Poetry*” (*Yearbook of Comparative and General Literature*, Bloomington, Indiana, 1966), pp. 159-165.
- 9 見馮注卷四，葉廿八。
- 10 “Li Shang-yin’s Poem ‘The Ornamented Zither’” (*Journal of the American Oriental Society*, Vol. 85, No. 2, 1966), pp. 129-138.
- 11 陳世驤，時間和律度在中國詩中之示意作用（中央研究院史語所集刊第二十九本，1958）。
- 12 見馮注，卷一，葉四十五。
- 13 同上，卷一，葉廿四至七。
- 14 同上，卷一，葉一至三。
- 15 同上，卷三，葉四十二至三。
- 16 同上，卷二，葉十七。
- 17 見拙作英詩中之意象（新亞書院學術年刊第三期，1961）。
- 18 吳喬，西崑發微，頁7；岑仲勉，唐史餘瀋（1960），頁250。
- 19 岑仲勉，玉溪生年譜會箋平質（史語所集刊第十五本，1948，附張采田會箋重刊）

- 20 見馮浩，樊南文集詳注（四部備要）卷四，葉二。
- 21 參看 René Wellek, *Concepts of Criticism* (New Haven, 1963), pp. 69-124.
- 22 參看拙作論唐詩之分期（香港大學文學年刊，1958-9）

## A CRITICAL ANALYSIS OF LI SHANG-YIN'S POETRY

JAMES J. Y. LIU

In the introduction, the author briefly discusses various interpretations of Li's poetry, and describes the approach adopted in the present article. He further states his basic conception of poetry and the critical standards applied in the analysis of Li's works. In Part I, the writer discusses the worlds of Li Shang-yin's poetry and attempts to show how the world of each poem is revealed through its polyphonic verbal structure. In Part II, Li Shang-yin's exploration of the potentialities of language is analyzed in terms of diction, syntax, versification, imagery, symbolism, and allusions. In the concluding section, Li's total achievement is summed up, and certain "baroque" qualities of his poetry are pointed out.