

南 華 大 學
文 學 研 究 所
碩 士 論 文



研 究 生：鍾 達 華

指 導 教 授：賴 麗 蓉 先 生

中 華 民 國 九 十 四 年 五 月

南 華 大 學

文學系

碩 士 學 位 論 文

李賀詩意象研究

研究生：鍾達華

經考試合格特此證明

口試委員：

陳昌明

徐志平

賴碩堯

指導教授：

賴碩堯

系主任(所長)：

陳章錫

口試日期：中華民國九十四年五月二十日

摘 要

意象是構成藝術作品的要素，包括文學作品。李賀，中國史上眾多的苦悶詩人之一，他仕途無望，經濟困頓，加上孱弱的體質，這種種的生活現象予他敏感的心靈相當大的衝擊，而從總的傾向來說，由於詩人缺乏社會生活的實際經歷體驗，所以在詩歌的意境上始終未能達至一種渾成的境地，亦無法如李白、杜甫般宏大，依賴選題，形式上有斧鑿的痕跡，這些都是不可諱言。但是李賀學習楚辭，加上本身豐富奇特的想像，並受到漢魏古樂府及齊梁體的影響，所以在詩歌的藝術技巧上很有特色，特別富於藝術的幻想和鑄錙詩歌語言的才力，因此在詩文中總是表現出濃烈鮮明的意象，加上詩境中迥異傳統詩人的美，其中的脈絡、言語結構所組成的意象都足以震撼人心，而受到韓愈、杜牧及李商隱等同代著名詩人的肯定。本論文擬藉由對李賀詩集作品中的意象塑造及其表現手法的角度進行分析，以期透顯出詩人擁有獨特個性的文學經驗和其詩篇中迥異傳統風格的詩歌意象，並更進一步地體會出詩人蘊涵的藝術心境，以及詩人所欲帶我們前往的另一個意象世界，重新給予詩人新的評價。

全文共分六章，各章節大要略說明如下：

第一章緒論。說明研究動機、目的及方法，文獻回顧，並探討意象之涵義。

第二章李賀詩歌中所展現之生命意識。文學藝術作品與人之生命的聯繫產生生命意象，李賀詩中傳達出的生命經驗和生命訊息表現了其詩歌藝術裡的現實性與超越性。因此其充滿了挫折與反省的生命，除了亟欲尋求寄託外，亦反映出真切世界的現實；而執著追求的生命觀，也讓他在對生命焦慮、對死亡憂懼之餘，也表現出超越時空與生死的企圖。藉由這些特性我們將得以進入詩人意象思維的世界裡去。

第三章李賀詩歌中心理投射之意象表現。現實生活中的挫折，使李賀放棄了對世俗的追求，而馳騁在超現實的虛無幻想中，一方面則將自己寄託予夢幻，投射出懷才不遇的心理意象。李賀的苦悶，在現實世界中無法成就自己的遺憾，實是其詩歌創作的的主要泉源。本章節將由詩人的內心世界出發，探索詩人心理層面的藝術創作形態，由心境進入詩境。

第四章李賀詩歌中的時空意象。本章節是就李賀詩歌中時間與空間的特異觀感來論述。李賀對時間與空間之概念是異常敏感的，他常常超越歷史的盛衰興亡，直接對宇宙、時間本身發出慨嘆！李賀這種獨特的時空觀，呈現一個內省的

世界，這個世界卻深蘊著時間的悸動和空間的感慨。

第五章李賀詩歌中的感官意象。李賀在苦悶的探索中，走出自己的路，奧秘就是轉向內心世界，將自己的感覺分解開來，經過移位和變形，重新拼合在一起。即是透過視、聽、嗅、味、觸等感官感受，來表現強烈鮮明的形象，又或經由生動的聯想去描摹出特殊的意象，聯覺出魅麗奇異的通感意象。

第六章結論。總結前述各章節之研究觀點。

關鍵詞：李賀 李賀詩 詩歌意象 意象研究

李賀詩意象研究

目次

第一章 緒論	1
第一節 研究動機、方法及目的	1
第二節 李賀詩歌研究概況	4
第三節 意象涵義	7
一、言、象與意	8
二、意象	11
(一)「意象」一詞及其意義之演進	11
(二)意象之構成	12
(三)意象之特徵	14
三、意象與意境	16
第二章 李賀詩歌中所展現之生命意識	19
第一節 李賀詩歌中所呈現的生命形象	21
一、充滿挫折與反省的生命	22
二、尋求寄託的生命	24
三、反映現實的生命形象	26
第二節 焦慮憂懼中執著追求的生命感受	28
一、對生命的焦慮	28
二、對死亡之憂懼	32
三、超越生死的企圖	34
第三節 李賀詩中所呈現的時空觀點	38
一、千載一瞬的時間觀	39
二、虛實交錯的空間觀	41
三、企圖超越宇宙時空的心靈	44
第三章 李賀詩歌中心理投射之意象表現	47
第一節 憤世嫉俗心理的意象呈現	48
第二節 懷才不遇心理的意象呈現	57
第三節 昂揚奮進的生命意象	65

一、 以竹爲喻—別卻池園數寸泥	67
二、 以劍爲喻—自言漢劍當飛去	68
三、 以馬爲喻—瘦骨帶銅聲	71
第四章 李賀詩歌中的時空意象	73
第一節 李賀詩歌中的時間意象	74
一、 永恆時間的意象表現	75
二、 線性時間的意象表現	79
三、 圓形時間的意象表現	82
第二節 李賀詩歌中的空間意象	85
一、 現實可感之空間意象呈現	86
二、 虛荒誕幻之空間意象呈現	88
(一) 對天上仙界的嚮往與摹寫	89
(二) 對地下冥界的畏怯與迴映	93
三、 虛實混合之空間意象呈現	96
第三節 李賀詩歌中綜合的時空意象表現	99
一、 時間與空間交錯的意象	100
二、 時間與空間溶合的意象	103
第五章 李賀詩歌中的感官意象	107
第一節 強烈鮮明的五官意象	109
一、 豐富的感官經驗，突出的五官意象	109
二、 李賀詩中所呈現的視聽樣貌	113
(一) 眩曜奪目的視覺意象	114
(二) 凜冽淒清的聽覺意象	118
第二節 生動的聯想造就奇特的意象	122
一、 跳躍的意象	124
二、 反常合道	127
第三節 李賀詩通感意象的表現	131
一、 視覺與聽覺的互通	133
二、 視覺與觸覺、聽覺與觸覺的相通	137

三、 視覺與嗅覺的互通	140
四、 味覺與觸覺的互通	141
五、 多種感官感覺的互通	141
第六章 結論	146
參考書目	152

第一章 緒論

李賀不僅是我國中唐詩壇上的一朵奇葩，也是中國文學史中非常特殊的一位詩人，他富有才華卻運蹇壽短，但是在二十七個短暫的年歲裡，他嘔心瀝血，傾力於詩歌的創作，因著人生經驗而來的獨特生命感受和時空觀點，並年少的盛氣、橫溢的奇才、敏銳的情感，對他的生命意識及生命形象都造成相當大的影響，更讓詩人在創作的題材和詩歌的風格方面與傳統的古典詩有很大的不同。他的詩篇題材殊異虛幻，用字堅銳凝重，造句奇崛險拗，而想像更是天馬行空、離奇怪誕，因此構成其詩歌意象的綿密跳躍，更進一步形成奇峭瑰麗的風格與幽渺詭譎的意境，予人以如夢似幻般的美感與震撼；此外，這些有別於傳統的特點，亦是李賀詩歌藝術形象及特殊魅力的呈現。

第一節 研究動機、方法及目的

從《毛詩大序》：「情動於中而形於言」中我們可看出「抒情言志」乃是中國古典詩歌之傳統，故詩歌可說是濃厚感情之藝術形式的呈現。因此，情意之表現成爲詩歌藝術的重要課題，而不論古今，詩人們總是依靠意象來表達出心中複雜之情感和意念。

「藝術想像的結果是構成生動完美的藝術形象。」¹即是說，在文學藝術的構思過程中，要能如陸機《文賦》所言之「籠天地於形內，挫萬物於筆端。」²以要求能夠創作出具有多樣性和概括性的意象。也就是劉勰於《文心雕龍·神思》篇中說明到：「夫神思方運，萬塗競萌。」³當興發感動初起之時，是萬千個形象和情意紛至沓來的局面，此時惟有透過語言文字連結構造形象與情意的作用，亦即「闢意象而運斤」（《文心雕龍·神思》）之「馭文」和「謀篇」方式，方能「規矩虛位，刻鏤無形。」（《文心雕龍·神思》）賦抽象事物予具體的形狀，雕刻不定之心意情緒以成形象，而逐漸形成心中栩栩之意象。此亦即是一種藝術形象構思生成的過程。

意象是構成文學藝術作品的重要因素，是詩歌創作中表現主體心靈的最佳符號。就本質上言，詩歌意象是藉客觀物象呈現主觀情意或將主觀情意融入客觀物象內之心物交融的產物，實際上存在著一種不確定的動態現象。所以「意象的形

¹ 張少康：《中國古代文學創作論》（台北：文史哲出版社，1997年6月初版），頁32。

² 楊牧：《陸機文賦校釋》（台北：洪範書店，1985年4月初版），頁26。

³ 劉勰著 羅立乾注譯：《新譯文心雕龍》（台北：三民書局，1999年8月三版），頁266。

成同時與作者主觀才性、作品語言結構密不可分。」⁴意謂在藝術形象的創造、描摹過程中，就作者而言，意象正是其主觀才性的生命展現，對作品來說，則是語言文字結構之藝術呈現。因此不同的情感特色，往往具有不同的意象特徵，也往往就影響了詩歌的表現。換句話說，當我們通過對詩歌作品中意象塑造及意象內涵的透視和分析後，對於詩人匠心獨運所揭示的個人情感特質與獨特語言風格都能得到更深層、更廣泛的認識。這是因為「詩人對其筆下之藝術形象，亦即『意象』的塑造，尤其可以透顯包涵了作者心靈和語言風格的全幅創作內容，而『意象研究』也正可作為現代讀者由軸入輻，得其全輪之助緣，以此主徑直驅堂府，並進而深玩三昧，得以對詩家形成專解。」⁵

塑造意象是融合主體情意和客體形象的表現，故外在世界的山川日月、蟲魚鳥獸等景物，都必須經由詩人個別的情感經驗去經營運作，而後能呈現出高下、意趣各異的藝術形象，其中傳達出的便是詩人之生命內涵及藝術風格等訊息。而對於意象研究的目的，便是要透過意象中所傳達的訊息以進入詩人及其作品的世界。這個世界，或可謂詩歌意境與詩人風格，對於中國古典詩歌的意境而言，意象是「一種更基本的藝術範疇」⁶，所謂的基本，當是指透過意象的詮釋是足以分析並揭示出詩歌中之意境而言。另外，意象與風格的關係，袁行霈先生於其〈中國古典詩歌的意象〉中說：「詩的意象和與之相適應的詞藻都具有個性特點，可以體現詩人的風格。一個詩人有沒有獨特的風格，在一定程度上即取決於是否建立了他個人的意象群。」⁷綜上所論，從主體之情意、外在客觀之形象作用而成詩歌之意象，而在於詩歌的內容創造和文字結構中，意象除了是詩歌之藝術表現外，更是進一步組合以構成詩歌意境，展現作品風格等另一種文藝價值的基本原素。亦即意象構成了詩人及其詩歌創作的整個內涵，也是詩人及其作品得以進入文學藝術更高層次的基礎，因此，透過意象的角度對古典詩歌進行研究探討乃成為本文最主要的研究方法。

李賀，中國史上眾多的苦悶詩人之一，他仕途無望，經濟困頓，加上孱弱的體質，這種種的生活現象給他敏感、細膩的心靈和情感相當大的衝擊，在僅有的二十七個命蹇壽短的歲月中，李賀不論在生命或詩歌創作上的發展都是有限的，「他的短暫人生經驗，畢竟還不足以讓他從矛盾的衝突糾葛達到成熟的完滿和

⁴ 歐麗娟：《杜詩意象論》（台北：里仁書局，1997年12月31日初版），頁3。

⁵ 同前註，頁1。

⁶ 袁行霈：《中國詩歌藝術研究》（台北：五南圖書公司，1989年5月初版），頁57。

⁷ 同前註，頁65。

諧。」⁸因此從總的傾向來說，由於詩人缺乏社會生活充足實際的經歷體驗，和思想生命充分成長的時間空間，所以在詩歌的境界上始終無法如李白、杜甫般宏大，不可諱言地在形式與結構上均可看出斧鑿痕跡，選題和視野上亦有不足的地方，我們可以說李賀不僅在生命的發展上未達到成熟階段，且在詩的創作上也並未能臻於化境，尙未形成一種渾成的風格；但李賀學習楚辭，加上本身豐富奇特的想像，並受到漢魏古樂府及齊梁宮體的影響，故其在詩歌創作的風格及技巧上是很有特色的，如前段所述，袁行霈先生在指出意象與風格之間的關聯後，更進一步舉出實例說明：「李賀的風格，與他詩中那些光怪陸離、幽僻冷峭的意象密不可分。」⁹又如蔡英俊先生也指出：「在意象經營方面，李賀的特殊成就在於意象的奇險與淒豔。」¹⁰除了分別是在說明「不相同的意象和詞藻，體現出各不相同的風格。」¹¹之文字、意象與風格間的關係，及「想真正去了解一位詩人的特異成就，就必須能更詳細的指出作品中的殊絕造詣。」¹²對於意象之經營刻劃的批評外，也點出了詩人於意象構思上特別富於藝術的幻想和鑄鐫詩歌語言的才力，因而在詩歌藝術形象的創造上，總是表現出濃烈鮮明的意象。

「無論任何一位天才都有屬於他自己所特有的一種稟賦的資質，以及他自己所特有的一種表現事物的方式。」¹³所以同樣也不容否認的是李賀在詩歌藝術上的成就，詩境中迥異傳統詩人的形象，「超自然的憧憬、想像與虛構性、激情、內在心靈的獨白、甚至是對於人間世的惡意醜陋的敏感性、虛無」¹⁴，其中浮現的脈絡、言語結構所組成的意象都足以震撼人心，無怪乎杜牧會如是說：

雲煙綿聯，不足為其態也；水之迢迢，不足為其情也；春之盎盎，不足為其和也；秋之明潔，不足為其格也；風檣陣馬，不足為其勇也；瓦棺篆鼎，不足為其古也；時花美女，不足為其色也；荒園侈殿、梗莽邱壠，不足為其恨怨悲愁也；鯨吸鰲擲，牛鬼蛇神，不足為其虛荒誕幻也。¹⁵

⁸ 蔡英俊：《古錦囊與白玉樓—李賀詩賞析》（台北：偉文圖書公司，1985年3月再版），頁23。

⁹ 袁行霈：《中國詩歌藝術研究》，頁65。

¹⁰ 蔡英俊：《古錦囊與白玉樓—李賀詩賞析》，頁25。

¹¹ 同註9。

¹² 同註10。

¹³ 葉嘉瑩：《迦陵談詩》（台北：三民書局，1970年4月初版），頁268。

¹⁴ 蔡英俊先生指出李賀詩中所表現的內容，「是中國詩歌傳統上的一個異數。」見同註10，頁22。

¹⁵ 杜牧：〈李長吉歌詩敘〉，錄自【唐】李賀撰【明】曾益等注：《李賀詩注》（台北：世界書局，1996年7月初版），頁210。

這些評價，正足以說明前此所提出之李賀「光怪陸離」、「幽僻冷峭」或「奇險淒豔」等與傳統大相逕庭的意象特徵。也正如同李賀對自我創作活動的宣言，同時也是他對自我的期許：「筆補造化天無功」（〈高軒過〉）之概念一般，冀望能通過足以媲美天工之巧的藝術工法，令作品深刻、奇崛，因而能受到除杜牧外，還有如韓愈、李商隱等同代著名詩人的肯定。

由此，我們如果通過視線、聯想及描摹表出的意象美，將能更進一步地體會出詩人蘊涵的藝術心境，以及詩人所欲帶我們前往的一個意象世界。故此本文擬藉由對李賀詩集作品中的形象及其表現手法和意象塑造的角度進行分析，以期透顯出詩人所擁有之獨特個性的文學經驗和迥異傳統風格的詩歌意象。並希望能從詩歌的意象分析中重新給予李賀較為全面性的藝術評價。

第二節 李賀詩歌研究概況

關於李賀詩歌的研究或評論，早由當代如張碧、杜牧等人即開其端緒，從風格、內容、藝術技巧、比較研究到淵源論和無理說等，可說從各個角度，全面地對李賀之詩歌進行評論與探討，且多能給予正面的評價，如歐麗娟先生即說：

唐五代人對李賀詩的接受與評價是廣泛而正面的，不但讚賞其絕去畦逕、奇詭莫偶的文思體勢，連「牛鬼蛇神」之類意象的塑造亦未有負面之批評，可見其藝術魅力獨出一格，吸引人心所向之一班。¹⁶

而後來各代之學者文人即在當時所建立的基礎上去推衍、擴充，各家肯定或貶抑之說正反互見。關於李賀詩的箋註，自宋朝以迄於清代就有十數種之多，最早的注本是南宋吳正子的《李長吉歌詩箋註》，繼之明代有徐渭、董懋策、曾益、余光、姚銓、黃陶菴和黎二樵等人之評注，而後清朝則有姚文燮、王琦、方扶南、陳本禮、吳汝綸諸家注解，其中王琦的《李長吉歌詩彙解》多能博觀以往的各家之說，折衷是非，匯集而慎擇，因此亦是較為詳明的一部注本。近人的注本則有葉蔥奇的《李賀詩集》¹⁷、陳弘治的《李長吉歌詩校釋》¹⁸、劉衍的《李賀詩校箋証異》¹⁹以及徐傳武的《李賀詩集譯注》²⁰等，均各具特色，對於讀者在李賀詩詩

¹⁶ 歐麗娟：〈李賀詩歷代評論之分析〉《國立編譯館館刊》，第二十二卷第一期（1993年6月），頁131-132。

¹⁷ 葉蔥奇疏注：《李賀詩集》（北京：人民文學出版社，1980年3月北京一版）。

¹⁸ 陳弘治：《李長吉歌詩校釋》（台北：嘉新水泥公司文化基金會，1969年8月初版）。

¹⁹ 劉衍：《李賀詩校箋証異》（長沙：湖南出版社，1990年9月一版）。

意的理解上都有很大的助益。

近代以來，許多學者也都能在不同的程度上，從各種不同的角度著眼，不遺餘力地運用傳統的或新批評的研究方式，對李賀的生平、個性、思想、藝術技巧、作品淵源及影響等各個方面進行探討，以期對長吉及其詩有更加精細深入的抉發。如周誠真《李賀論》²¹中，作者不僅運用新批評的研究方法，更以其豐富的聯想發現出賀詩中的幽微深意，致力於探討長吉字裡行間的想像本質，展現作者精彩的創見。楊文雄在《李賀詩研究》²²中則是以中西文學批評理論的融合方式，結合傳統的研究方法與新批評的理論，透過以李賀的時代背景、家世生平、交游狀況、文學觀念等「外緣研究」，及詩歌意象、節奏、境界的塑造與構成等的「內在研究」，從這兩個重要的內容方向去評析李賀之詩。此外在資料匯集編輯方面，陳治國的《李賀資料研究》²³中，除了記載古代之典籍資料外，同時也輯錄了近代文學史和學術論著裡的相關評論資料，具有參考的價值。吳企明《李賀資料匯編》²⁴收錄了從中唐至近代「五四」運動以來，詩文別集、總集、史書、類書、詩話、詞話、筆記、書錄以及序跋中，關於李賀及其詩的評述，並且說明辨正資料中同異或錯漏，是研究李賀詩歌的重要著作。另外楊其群《李賀研究論集》²⁵其內容為作者個人研究李賀之論文纂集而成，對某些方面的問題有較為深入之探討，所得之結論亦相當具參考價值。其餘尚有劉衍的《李賀詩傳》²⁶、吳企明的《李賀》²⁷、李卓藩的《李賀詩新探》²⁸、徐傳武的《李賀詩論稿》²⁹等研究專著，大多依循時代背景，作家生平及其思想，詩歌藝術特色，乃至其承繼淵源與影響所及等內容或模式，作較為一般的評傳或介紹。

晚近以來對於李賀的詩，通常都已不再侷限於牛鬼蛇神一類的險怪評論裡，而多能超越以往詭魅的感受，予其殊異的個人特色和高度的藝術價值以正面的評判。就李賀詩歌藝術之特點與價值這一部分的研究來看，錢鍾書《談藝錄》³⁰一書中有關李賀詩的評論至為重要，故張劍在〈20世紀李賀研究述論〉中即提到：

²⁰ 徐傳武譯注：《李賀詩集譯注》（濟南：山東教育出版社，1992年8月一版）。

²¹ 周誠真：《李賀論》（香港：文藝書屋，1971年1月初版）。

²² 楊文雄：《李賀詩研究》（台北：文史哲出版社，1983年6月再版）。

²³ 陳治國編：《李賀研究資料》（北京：北京師範大學出版社，1983年3月一版）。

²⁴ 吳企明：《李賀資料彙編》（北京：中華書局1994年10月一版）。

²⁵ 楊其群：《李賀研究論集》（太原：北岳文藝出版社，1989年6月一版）。

²⁶ 劉衍：《李賀詩傳》（太原：山西人民出版社，1984年8月一版）。

²⁷ 吳企明：《李賀》（台北：群玉堂出版公司，1992年9月初版）。

²⁸ 李卓藩：《李賀詩新探》（台北：文史哲出版社，1996年5月初版）。

²⁹ 徐傳武：《李賀詩論稿》（台中：廣陽譯學出版社，1997年4月初版）。

³⁰ 錢鍾書：《談藝錄》（台北：書林出版公司，1988年11月出版）。

《談藝錄》是李賀研究的一座里程碑。後來的研究者論及李賀時幾乎都不能不引用錢氏的成果。他所提出的“曲喻”之說，已經成為一種修辭理論而被廣泛運用。錢氏之論也並非都是不刊之論，但你可以批評它，却不能繞過它，這正是《談藝錄》一書在李賀研究中的卓越成就。³¹

書中錢鍾書先生以其宏大又深切的眼光，再加上新穎的角度，去分析長吉的詩歌，不論是「年命之嗟」的思想層面，與韓杜關係的背景淵源，特別是用字、曲喻、借代以及修辭設色等構造詩歌的藝術技巧，乃至於詩歌之意境，都有獨到的見解，能通幽鉤玄，曲盡其妙。又如蔡英俊《古錦囊與白玉樓—李賀詩賞析》³²中，依據李賀心理層面投射出的不同主題來分類剖析其詩作，並藉由此種分類評論以透析李賀詩中的藝術形相。方瑜在《中晚唐三家詩析論—李賀、李商隱與溫庭筠》³³一書中提出〈李賀歌詩的意象與造境〉，說明李賀深具與眾不同異彩的詩歌造境，即來自其詩中混合了細緻深動的景與輕描勾勒的情，而密度沈重，感覺豐富，且能夠動態、飛躍開展的特殊意象。所以余光中先生才會在〈象牙塔到白玉樓〉一文中引梁啟超之語說：「不知者以為是賣弄詞藻，其實每一句都有他特別的意境，大抵長吉腦裡頭幻象很多……我們不能不承認他在文學史上的地位。」³⁴除了對長吉詩探幽入微的浪漫風格多所肯定，並以為他乃是超現實主義的先驅，他的詩則具有意象主義的風格。

西方文學理論及批評方法的普遍同時亦影響古典詩詞的研究方向，一如關於詩歌意象方面論著數量的蓬勃即為一例。較早期除了前述方瑜先生之〈李賀歌詩的意象與造境〉外，另有Golightly william著、王津平譯〈李賀詩中的超現實意象〉³⁵，則提出李賀詩中所經營之超現實的奇幻意象，源自於其特異的幻覺思維。而除此之外，近年來選擇從意象角度探索李賀詩歌的藝術內涵者更是與日俱增，如胡小成〈李賀與李商隱詩歌意象比較〉³⁶指出長吉詩與義山詩在意象上有密集、淒豔、時空超越三個共同點，其不同處則在於李賀之詩意象凝重而奔突。

³¹ 張劍：〈20世紀李賀研究述論〉，《文學遺產》2002年第6期，頁122。

³² 蔡英俊：《古錦囊與白玉樓—李賀詩賞析》（台北：偉文圖書公司，1985年3月再版）。

³³ 方瑜：《中晚唐三家詩析論—李賀、李商隱與溫庭筠》（台北：牧童出版社，1975年1月初版）。

³⁴ 余光中：《逍遙遊》（台北：大林書店，1969年12月再版），頁94。

³⁵ Golightly william著、王津平譯：〈李賀詩中的超現實意象〉，《幼獅文藝》第37卷第5期（1973年5月）。

³⁶ 胡小成：〈李賀與李商隱詩歌意象比較〉，《海南師院學報》1999年第2期。

張獻榮〈簡論李賀詩歌意象的審美特徵〉³⁷從李賀注重內心的情感與邏輯，善於捕捉瞬間感受，並運用通感，發揮豐富奇特的想像等浪漫主義特徵，故使其詩歌意象不但具有深層的象徵意蘊，也同時呈現出很大的跳躍性。楊敏、萬春〈血與玉：心之死的祭奠——李賀詩歌意象的文化解讀之一〉³⁸言及血與玉這兩個李賀詩歌中頻繁出現的意象，是詩人在悲劇生命意識下對自己心死的反映。徐毅〈論李賀詩歌的意象特徵〉³⁹以為李賀詩歌之意象五彩繽紛，冷豔為其基本特徵，加上疊加、通感、跳躍、象徵等特色，更形成其詩歌獨創的風格。李軍〈論李賀詩歌蒙太奇式意象組合的結構方式〉⁴⁰談到李賀詩歌蒙太奇式的意象組合與意象疊加之表現，與詩人先有意象、詩句，再組織成篇的創作方式，及在詩文結構上著意變革、創新的企圖相關聯。王菊芹〈沉郁幽冷的氣氛——談李賀詩歌的意象〉⁴¹則歸納出心理的落差、入仕的不遇、社會的黑暗、個人的原本性格、死亡的威脅等因素，匯集成李賀詩歌中十分濃郁的幽冷意象。

綜觀以上所論及前人在李賀詩歌方面的研究，不論是內在結構又或是外在形式，往往都能深入且精闢的各抒己見，尤其關於意象部分之論述，亦多能以獨到之觀點去發掘賀詩中幽微深奧之藝術內涵，這些都是觸發筆者欲進入李賀的詩文世界，一窺其多彩奇幻之意象全貌的原因。

第三節 意象涵義

在中國古典的文學藝術的創作中，對於形象的塑造，一直都是一項重要的議題。而探討此一文藝形象的構成問題，亦即是對中國古典意象之理論範疇的研究。

文學藝術創作的過程中，意識主宰了一切形象的表出，這裡面包含了主體的情感特性，審思角度等內涵，此一部分指的就是本體的心靈運作，意念活動等方面，簡單言之，即文藝活動的主觀情意內容，它所展示的是一種抽象的概念。但是如果單獨僅有思想情意內容的文藝形象卻又顯得過於模糊，容易產生曲解。由此，便需要通過一種外在的、客觀的現實物象做為橋樑，使能達到客觀物象和主觀情意間相互統一、交融的狀態。正如張少康先生所說的：「藝術形象的基本內

³⁷ 張獻榮：〈簡論李賀詩歌意象的審美特徵〉，《河北青年管理幹部學院學報》2000年第1期。

³⁸ 楊敏、萬春：〈血與玉：心之死的祭奠——李賀詩歌意象的文化解讀之一〉，《西安教育學院學報》第44期（2000年9月）。

³⁹ 徐毅：〈論李賀詩歌的意象特徵〉，《蘇州鐵道師範學院學報》第18卷第4期（2001年12月）。

⁴⁰ 李軍：〈論李賀詩歌蒙太奇式意象組合的結構方式〉，《鹽城工學院學報》2002年第2期。

⁴¹ 王菊芹：〈沉郁幽冷的氣氛——談李賀詩歌的意象〉，《平原大學學報》第19卷第3期（2002年8月）。

容就是主觀的意和客觀的象，是兩者的統一。」⁴²換言之，將文藝作品或文藝創作中主觀的情意與客觀的物象統一起來，即能得出文學藝術的基本內容：「意象」。

意象的本質既不同於客觀單純的現實物象，也非僅指主觀的情志，而是主觀意識與客觀物象交會後的一種形象表現。張少康先生在說明藝術形象的概念時，就曾談到：

我國古代用『意象』而不用別的概念來說明藝術形象，正是為了強調藝術形象中既有主觀的『意』，又有客觀的『象』，它既有主觀性又有客觀性，是兩者的結合。⁴³

意象作為文學理論之概念，最早當始於六朝時劉勰的文學理論批評專著《文心雕龍》中。但更早從先秦以來，意、象和意象這三個詞及其意涵就已陸續交叉往復的出現。而尤其從中國古典詩歌抒發情志的特性來看，則「意象」的寄意於象，以象盡意之文藝形象審美標準更顯得重要。

至於意象的內涵，如前所述先秦時期即已開始萌芽，此時期是以先秦諸子哲學理論中的物象意涵內容出現；歷經漢魏六朝「形象」、「意象」等詞及概念的提出而趨於成熟，並形成一種詩歌理論系統。至唐宋則「意象」不僅在實踐和理論兩方面均為廣泛使用，並在此基礎上更進而引發出「意境」之詩學範疇。明清後意象一詞更已被普遍運用，理論概念更形精確，並已開始進行理論方面之總結。

一、 言、象與意

上節中提到，意、象及意象這三個詞和其意涵早於先秦時代便已出現，而在這一個時期，由於意識到具體的物象較之概念的「意」更容易被人所接受與了解，同時還對客觀之「象」中隱含的「多樣性」有了初步的認識。「象」具備了涵蓋主體意念的空間，擁有承載「意」的能力。因此《周易·繫辭上傳》有言：

子曰：「書不盡言，言不盡意。」然則聖人之意其不可見乎？子曰：「聖人立象以盡意，設卦以盡情偽，繫辭焉以盡其言，變而通之以盡利，鼓之舞

⁴² 張少康：《中國古代文學創作論》，頁 83。

⁴³ 同前註，頁 70。

之以盡神。」⁴⁴

這裡涉及到言、象、意三者之間相互關聯性的一個論述，即文字語言往往無法充分地表達出人內心中的意思，《莊子·天道》篇亦云：「語有貴也，語之所貴者意也。意有所隨，意之所隨者，不可以言傳也」⁴⁵，其當即是指意乃不可言傳的。而「言不盡意」，故需「立象以盡意」，即通過某種物象來表達或象徵內心的某種情意，但欲「立象」，要確立某種形象或物象，始終還是必須利用文字語言為工具來描述。王弼《周易略例·明象》篇中提到：

夫象者，出意者也。言者，明象者也。盡意莫若象，盡象莫若言。言生於象，故可尋言以觀象；象生於意，故可尋象以觀意。意以象盡，象以言著
46。

「立象」是為「盡意」故「盡意莫若象」，其方法就是「尋象」，然而「象」無「言」則不能明，所以又非得「尋言」，如此才能「意以象盡，象以言著。」「言」雖無法直接充分表達「意」，但仍需間接通過「言」來「尋象」、「立象」以「觀意」、「盡意」。另外，關於言、象、意之間雖為相互依存的關係，但三者之間仍有輕重的差異。從「詩言志」的觀念中我們可發現，意象的表徵或傳達即在透露、發顯詩人內心之「意」，由此可見「意」的重要；但如前所述由於「象」所具備的空間及多樣性而使它受到重視，甚至多方面的表現在先秦諸子的哲學思想中。老子說：「道之為物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物。」⁴⁷荀子在其〈正名〉篇中認為：「辨說也者心之象道也。」⁴⁸《韓非子·解老》則曰：「故諸人之所以意想者，皆謂之象也。」⁴⁹等，我們可說，在這一個時期「象」的內容是明顯而表露的，然而也正如《繫辭》所言，為了「盡意」故必須「立象」，象之所以表現明顯，為的是要以「象」來表情，其目的仍是為了達「意」。至於

⁴⁴ 黃壽祺、張善文撰：《周易譯註》（台北：頂淵文化有限公司，2002年12月初版），頁563。

⁴⁵ 【清】郭慶藩輯《莊子集釋》（台北：頂淵文化有限公司，2005年1月初版），頁488。

⁴⁶ 王弼著、樓宇烈校釋：《老子周易王弼注校釋》（台北：華正書局，1981年9月初版），頁609。

⁴⁷ 老子原著 沙少海、徐子宏譯注：《老子》（台北：台灣古籍出版公司，2004年9月初版），頁49。

⁴⁸ 荀況原著 蔣南華、羅書勤、楊寒清譯注：《荀子》（台北：臺灣古籍出版公司，1996年10月初版），頁586。

⁴⁹ 陳啓天：《增訂韓非子校釋》（台北：臺灣商務印書館，1994年11月初版），頁750。

「言」，在《莊子·外物》中所說的：「言者，所以在意，得意而忘言。」⁵⁰之言意論一語中便已說得很清楚，因先天之「言不盡意」的條件，所以「言者」便只能作為間接盡「意」的明「象」之媒介。因此綜觀「言象意」三者的關係，「言」和「象」的作用及功能當為表情達意的媒介工具和符號，而「意」則是言和象所要表達的中心思想，當然也是最重要的部分。所以受到莊子啟發的王弼才又說：

故言者所以明象，得象而忘言；象者所以存意，得意而忘象。猶蹄者所以在兔，得兔而忘蹄；筌者所以在魚，得魚而忘筌也。然則，言者，象之蹄也；象者，意之筌也。是故，存言者，非得象者也；存象者，非得意者也。象生於意而存象焉，則所存者乃非其象也；言生於象而存言焉，則所存者乃非其言也。然則，忘象者，乃得意者也；忘言者，乃得象者也。得意在忘象，得象在忘言。故立象以盡意，而象可忘也；重畫以盡情，而畫可忘也。⁵¹

從以上《周易·繫辭》與王弼的立論及說明中，「意象」之作為形象理論的概念逐漸成形。賀天忠在〈“意象說”：中國古代第一個系統的詩學理論〉一文中，對意象說的理論基礎作出了說明：

《易傳》陰陽二元結構思想和“立象以盡意”、“觀象取物”、“觀象制器”以及魏晉時期王弼等玄學家對言、象、意三者關係的哲學探討為意象說的形成奠定了哲學理論基礎。⁵²

儘管意象說的理論基礎起於《周易》的「立象以盡意」和「觀物取象」等，但是實際上《周易》之意象和文藝（詩學）的意象在本質上是不同的。《周易》中的言和象是用以盡意的，當作為思想內涵的意盡了之後，就可以「忘言」、「忘象」了，言和象只是一種形象化的方式，是用以指涉或表現包含了思想與情感之「意」的符號，且為了避免指涉過程中造成主體與客體的混淆，「盡意」後還得將「言」與「象」抽離出來。但文學之意象卻並非如此，錢鍾書先生就曾分析過：

⁵⁰ 【清】郭慶藩輯《莊子集釋》，頁 944。

⁵¹ 王弼著、樓宇烈校釋：《老子周易王弼注校釋》，頁 609。

⁵² 賀天忠：〈“意象”說：中國古代第一個系統的詩學理論〉《襄樊學院學報》，第 21 卷第 6 期（2002 年），頁 41。

詞章之擬象比喻則異乎是。詩也者，有象之言，依象以成言；舍象忘言，是無詩矣，變象易言，是別為一詩甚且非詩矣。⁵³

文藝的意象「是建立在對審美過程中主體和客體辯證統一關係的認識之上的。」⁵⁴除了主體的主觀思想、情感、認知、價值等內容外，並與客觀的物象或形象，交互作用以形成意象。在這過程中「意象」是融入了象與言的一種存在，所以是要「依象以成言」的，而不可「舍象忘言」。

二、 意象

(一)「意象」一詞及其意義之演進

即使意象之理論形成，理論基礎被確立，然而首先將「意」、「象」結合使用，並引用了「意象」的概念者，是王充《論衡》之〈亂龍篇〉：「夫畫布為熊羆之象，名布為侯，禮貴意象，示義取名也。」⁵⁵但是在這裡，王充所指的是一種具有象徵意義的形象，他是在禮儀上使用了意象的概念，其實是一種心裡所想表達的形象，也就是「意中之象」，與《周易》、王弼以及篇中的「熊羆之象」所言的「表意之象」是不同的，而這種差異可說是意象含義的一次轉換。然而必須說明的是，在意象的含義上雖有了轉換，但其只是意和象這兩個詞的合用，實質上仍存在著兩個意涵，是尙未能表現於作品上的「意中之象」，仍屬於心理或構思層次，而非真正文藝美學中的意象。而儘管實質的含義仍是分別的，但自從王充《論衡》而後，意和象卻是由兩個原本分別使用的詞，合併為一個詞使用，開創了後人共用意象一詞的先河。

不過，即使王充已提出了「意象」一詞，它的內涵也從「表意之象」轉變為「意中之象」，但卻還不是文學或詩學中的「意象」。要到西晉時摯虞在〈文章流別論〉中提到：「文章所以宣上下之象，明人倫之敘，窮理盡性，以究萬物之宜者也。」以及「故有賦焉，所以假象盡辭，敷陳其志。」⁵⁶後，才首先將「象」的概念帶入文學的領域中。至於首次將「意象」之概念轉化到文藝美學範疇中的，

⁵³ 錢鍾書：《管錐篇》（台北：書林出版公司，1990年8月），頁12。

⁵⁴ 張少康：《中國古代文學創作論》，頁81。

⁵⁵ 王充撰 蕭登福校注：《新編論衡》（中）（台北：臺灣古籍出版公司，2000年8月初版），頁1412。

⁵⁶ 引自《中國歷代文論選》（上）（台北：木鐸出版社，1981年4月再版），頁157。

則是劉勰的《文心雕龍》。他在〈神思〉篇中談到爲文的方法、重點時說：

然後使玄解之宰，尋聲律而定墨；獨照之匠，闢意象而運斤，此蓋馭文之首術，謀篇之大端。⁵⁷

這是第一次將「意象」的概念與文學理論連繫在一起。

惟在此還有一些問題必須加以釐清，即如單就「闢意象而運斤」之「意象」來看，它仍是指「意中之象」這一種心意中的形象，還不是實際上的藝術形象，袁行霈先生即表示：「劉勰所謂意象，顯然是指意中之象，即意念中的形象。」⁵⁸又張少康先生也指出：「劉勰在這裡所說的『意象』，還不是指已經用語言文字物質化了的藝術形象，而是指處於構思過程中的藝術形象，即作家意想中的形象。」⁵⁹但是如連同其前後文而觀之，則「尋聲律而定墨」及「馭文之首術，謀篇之大端。」數語才是從藝術創作之角度去探討意象，將這內在構思的「意想中的形象」給實際表現出來，如同賀天忠先生所評論的：

劉勰還在既有“意象”說的成果基礎上，從藝術構思過程中意象的內在生成到藝術表現中意象的外在實現，從意象的思維特徵到意象構成的辨證關係等都進行了一次全面的梳理總結和創新，使之成為系統的完整的學術理論。⁶⁰

也就是說，劉勰在《文心雕龍》裡除了第一次將意象概念運用於藝術構思中，並進而令意象的內涵首次延伸入文藝美學的範疇裡去，使之更爲完整，且更有系統的呈現。

（二）意象之構成

⁵⁷ 劉勰著 羅立乾注譯：《新譯文心雕龍》，頁 266。

⁵⁸ 袁行霈：《中國詩歌藝術研究》，頁 59。

⁵⁹ 張少康：《中國古代文學創作論》，頁 73。此外，如敏澤於〈中國古典意象論〉中也談到：「應該說明的是，“意象”作爲一個組詞雖然被劉勰第一次提了出來，但他所說的“意象”和我國文論史後期所說的“意象”，或西方所謂的“image”含義並不盡同，比之要廣泛得多。《文心雕龍》由於是用駢體文寫成的，“意象”實際上是一個偶詞，其內涵實即是一個“意”字（包括藝術想像），其實唐代司空圖的《詩品·縝密》中提到的“意象欲生，造化已奇”，同樣是如此。」見敏澤著：《形象 意象 情感》（河北：河北教育出版社，1987 年 4 月第 1 版），頁 62。

⁶⁰ 賀天忠：〈“意象”說：中國古代第一個系統的詩學理論〉，《襄樊學院學報》，第 21 卷第 6 期》，頁 42。

何景明〈與李空同論詩書〉中談到意象：

夫意象應曰合，意象乖曰離，是故乾坤之卦，體天地之撰，意象盡矣。⁶¹

在這裡說出了中國古典文學理論中對意與象交相融合的重視。認為意和象的應合，就如同乾坤兩卦之陰陽交會而天地萬物應之而生一般。因此也可看出其中一般的、普遍的、概念的意，和個別的、特殊的、具體的象正是「意象」的因素；意象乃是概念之意與具體之象的結合。正契合了文藝形象美是理性與感性，精神與物質統一的特點。

意象是由主觀的意和客觀的象所構成的，至於是如何構成？劉勰在《文心雕龍·神思》篇末，提出「神用象通，情變所孕。」⁶²的說法。心是神之舍，「神」當指心的活動，也就是主觀的精神和思想。意象的形成，其內在的一種變化，是由主體的心意、精神、情感等的活動，憑藉著物象的作用而孕育產生。這種「神用象通」的方式和〈比興〉篇中對於「興」的歸結贊語：「擬容取心」⁶³實質上是一樣的意思。「容」是事物之外貌，「心」則指精神意義，「擬容取心」也就是說，必須通過內在的精神意義層面來描繪具體的形象，是要把對物象的描摹，不論是外表的或內在的，與主體寄託於所擬之「容」中的情意相結合，以構成意象之內容。其用以具體構成意象的方法就是賦、比、興，而根據鍾嶸在〈詩品序〉中所說：「文已盡而意有餘，興也；因物喻志，比也；直書其事，寓言寫物，賦也。」⁶⁴指出「賦」、「比」、「興」就是「寫物」與「寓言」，「物」與「志」以及「文」與「意」等形象與思維之間的關係，是一種寓思想於形象中的創作方法。所以「擬容取心」所說的「容」與「心」，事實上也就是「神用象通」的「象」和「神」。因此，從本質上來看，「神用象通」和「擬容取心」所講的正是文藝創作構思中由個別具體的形象呈現一般抽象的思想，也即是具體的象上升為一般的意的意象構成之基本原則。

意象的形成，其實也就是一種心與物之間相應互動的結果。劉勰於《文心雕龍》中關於主客交融，心物相感的論述，都在說明意和象之間的結合關係。如〈詮賦〉篇中「情以物興」和「物以情觀」⁶⁵，所指涉的是賦的創作中，情與物的

⁶¹ 見《中國歷代文論選》(中)，頁 266。

⁶² 劉勰著 羅立乾注譯：《新譯文心雕龍》，頁 272。

⁶³ 同前註，頁 355。

⁶⁴ 鍾嶸著 成林 程章燦注譯：《新譯詩品讀本》(台北：三民書局，2003 年 5 月初版)，頁 9。

⁶⁵ 同註 62，頁 80。

關聯；〈神思〉篇中所講的「物以貌求，心以理應。」⁶⁶之文藝構思裡，事物形貌和思想情理的相應；以及〈物色〉篇：「寫氣圖貌，既隨物以宛轉；屬采附聲，亦與心而徘徊。」⁶⁷其感物聯類時，物與心的相反相成；等都是文學藝術創作中人心感物之意象內涵。

（三）意象之特徵

「意象」之為義，不僅只是單純的意和象的相加，而是通過如同「神用象通，情變所孕。」或「擬容取心」的一種人心感物的方式來成就。「意象」是經由物象變化或深化而來，且更超越了原始「象」的本義，衍生出了所謂「象外之意」此一主體鮮明，象徵性豐富，且足以與「物象」、「形象」作區分的本質特徵。

張少康先生在談論文藝活動中感情與形象間的關係時指出：

在藝術形象中，心、意、情、志這些藝術家對現實的認識和感情，都不是以抽象概念的方式出現的，而是寄寓於具體的現實形象之中的。⁶⁸

其寓現實思想、感情於具體形象中概念之說法，即在說明「意象」論中意隱而象顯的特徵。

從「意象」的本質來看，「意」是內在的、概念的，故須藉象以顯；「象」是外露的、具體的，故為「意」之所託。如「情以物興」，情藉物以興發感動。「物以情觀」，物為情之體現發顯。及「物以貌求，心以理應。」物象以其形貌感動，主體則將思想情意寄託於其中。由此可見，情、志、心、意是隱蔽的，而容、貌、物、象則是外顯的。在劉勰的《文心雕龍》中，則將意象中之此項特性歸納總結成「隱秀」之概念。《文心雕龍·隱秀》篇中說：

夫心術之動遠矣，文情之變深矣。源奧而派生，根盛而穎峻。是以文之英蕤，有秀有隱。隱也者，文外之重旨者也；秀也者，篇中之獨拔者也。隱以複意為工，秀以卓絕為巧，斯乃舊章之懿績，才情之嘉會也。夫隱之為體，義主文外，祕響傍通，伏采潛發，譬爻象之變互體，川瀆之韞珠玉也。

⁶⁶ 劉勰著 羅立乾注譯：《新譯文心雕龍》，頁 272。

⁶⁷ 同前註，頁 443。

⁶⁸ 張少康：《中國古代文學創作論》，頁 87。

一開始，劉勰便說明了由「心術之動」和「文情之變」的心理、情感之活動與變化所產生之優良文藝形象的特點即是秀和隱。亦指出了中國古典「意象」的特徵，即是「隱秀」。接著是對「隱秀」意義之解說，劉勰說，所謂「隱」是「文外之重旨」，就是文字以外的另一重意義，即「言外之意」而言，故「以複意為工」，所以「隱」指的當是精神、內在的「意」；再所謂「秀」，乃「篇中之獨拔」，是指作品內特別突出而又挺拔的語句，它所指的則應是具體、外顯的「象」，因此要有超絕的卓越方為巧妙，即「以卓絕為巧」。在此，強調出了隱的是意，秀的是象。這些說法在宋張戒《歲寒堂詩話》引劉勰所云：「情在詞外曰隱，狀溢目前曰秀。」⁷⁰之論述「隱秀」和「意象」的關係中，可以得到更明確的印證。「秀」指的是意象中外顯之象，「隱」則是隱蔽、託寓於象中的意。此外，他還更進一步地強調「隱」應該要達到「義生文外」、「情在詞外」的特點，「意」既然隱於「象」中，猶如產生於「文外」、「言外」，也就是在強調意象應有「意在言外」之特徵。其內涵當與「象外之意」、「味外之旨」、「韻外之致」等說法是一致的，都是主張「意象」應有以言內之象傳言外之意的特色。

這種將思想寓託於形象的特點，歐陽修《六一詩話》中所錄梅聖俞的一段評論說：

詩家雖率意，而造語亦難。若意新語工，得前人所未道者，斯為善矣。必能狀難寫之景，如在目前；含不盡之意，見於言外，然後為至矣。⁷¹

在這裡，梅聖俞對於意象的特質作出具體的描述，也是對劉勰及張戒說法的一種相互印證。必是具有「卓絕」之巧妙的「篇中之獨拔者」方有「狀難寫之景，如在目前」的價值，其所表現的也就是「狀溢目前」的「秀」。也必須是具有「複意」之工巧的「文外之重旨」才能「含不盡之意，見於言外」，說的也就是「情在詞外」的「隱」，所以意象的這種特質是「作者得於心，覽者會以意，殆難指陳以言也。」⁷²只能以意會，以心得之，是難以直言陳述的。其他如〈金鍼詩格

⁶⁹ 劉勰著 羅立乾注譯：《新譯文心雕龍》，頁 385。

⁷⁰ 見《中國歷代文論選》（中），頁 125。此段引述就內容而言，今多認為乃《文心雕龍·隱秀》篇之佚文。

⁷¹ 清 何文煥編：《歷代詩話》（上）（台北：木鐸出版社，1982 年 2 月初版），頁 267。

⁷² 同前註，頁 267。

＞：「詩有內外意。內意欲盡其理；理謂義理之理，頌美箴規之類是也。外意欲盡其象，象謂物象之象，日、月、山、河、蟲、魚、草、木之類是也。內外含蓄，方入詩格。」⁷³及〈二南密旨〉：「外意隨篇目自彰，內意隨入諷刺，歌君臣風化之事。」⁷⁴中所提到的詩之內意和外意，所指應該也是詩歌意象中思想與形象的本質特徵。

三、 意象與意境：

「意象」這個概念，從《周易》之「觀物取象」、「立象以盡意」建立基礎，經過漫長的時間，至劉勰《文心雕龍》逐漸發展成爲一較成熟的文學觀念。而後到了唐代則意象說不論在理論及實用方面都趨於普遍，並且在以「意象」爲基礎觀念的條件上，逐步探討「境」和「象」之相關範疇，更進而形成「意境」之理論。

意境，是將內在的主觀情意與外在的客觀物境交相融合所產生的文藝境界。王昌齡在《詩格》中首度明確提出「意境」一詞及其內容，他說：

詩有三境：一曰物境。欲為山水詩，則張泉石雲峰之境，極麗艷秀者，神之於心，處之於境，視境於心，瑩然掌中，然後用思，了然境界，故得形似。二曰情境。娛樂愁怨皆張於意而處於身，然後馳思，深得其情。三曰意境。亦張之於意而思之於心，則得其真矣。⁷⁵

除了與物境、情境作出區別外，也對其涵義有了初步的說明。「張之於意而思之於心」，可見意境是在意象的基礎上發揮而於心中產生詩的更高一層的感受，也因而能到達一種真的境界，「則得其真矣」，亦如同王國維《人間詞話》所言：「境非獨謂景物也。喜怒哀樂，亦人心中之一境界。故能寫真景物、真感情者，謂之有境界，否則謂之無境界。」⁷⁶而所謂的「真」，正是指對所描寫的景物、所表達之情感均須有自然且真切的感受；也即是一種寫情則深入人心，寫景則如在眼前之情景交融的境界。

詩歌創作中的心、志、情、意是變動而又難以言傳的，因此，意境只有借助

⁷³ 王大鵬 張寶坤 田樹生 諸天寅 王德和 嚴昭柱編選：《中國歷代詩話選》（上）（長沙：岳麓書社，1985年8月1版），頁62。

⁷⁴ 同前註，頁71。

⁷⁵ 胡經之主編：《中國古典文藝學叢編》（二）（北京：北京大學，2001年7月一版），頁105。

⁷⁶ 王國維著 徐調孚校注：《校注人間詞話》（台北：漢京文化公司，1980年9月初版），頁3。

意象及意象群之間交互作用的組合，來象徵、暗示以形成更高一層的藝術境界。袁行霈先生即認為「境生於象而超乎象。意象是形成意境的材料，意境是意象組合之後的昇華。」⁷⁷所謂的「境生於象而超乎象」亦即是「境生於象外」之意，張少康先生也說：「意境生於象外，然而又離不開『象』，它比『象』要更廣闊、更深遠，又和象密不可分地聯繫在一起，是具體的，不是抽象而不可捉摸的。」⁷⁸在這裡所說的「象」即是指「意象」而言，由此可知情景交融的意象，正是產生意境的基礎。

意象與意境雖有延續性及連繫性，其內涵也相當接近、類似，但實際上卻是屬於二種不同的文藝理論層次，其間是有區別的。此二者在內涵上都包含了詩人內在的主觀情意和外在客觀的景象、物象，並且要求這兩方面能達致一種「心物交融」或「意與境渾」的創作理念；另外，意象和意境也同時要求能展現出「意在言外」、「意餘象外」之深邃幽遠的精神。但這兩種文藝理論還是存在著明顯的差異，敏澤先生即在其〈中國古典詩歌的意象〉中指出，就內容上說，「意境這一概念，指的是通過形象化的、情景交融的藝術描寫，能夠把讀者引入充分想像空間的藝術化境⁷⁹。」而意象則主要是指文藝作品中，主觀之「意」與客觀之「象」及其相互作用後產生之藝術思維。故從「象」與「境」之概念上去區別「意象」和「意境」，袁行霈先生除了指出：「象指個別的事物，境指達到的品地。象是具體的物象，境是綜合的效應。象比較實，境比較虛。」⁸⁰更認為境的內容和含義都是超越象的，可說兩者在層次上是有差別、高下之分的。

從以上對意象的起源，及其構成之元素、內容和意象之主要特徵等的說明，我們可以得知意象是中國古典文藝中，最具有豐富涵義及生命力的美學範疇，也是中國古典詩歌理論中第一個將外在感性與內在理性做出整合，以成一較為完整且有系統的學說，其方式是由象入意，由象上升到意，更進而至心物交感相融，以建立更深一層的審美觀。

「詩歌原為美文，美文乃是訴之於人之感性，而非訴之於人之智性的。所以能予人一種真切可感的意象，乃是成為一首好詩的基本要素。」⁸¹當詩人通過意象將他的思想情意，清晰而又生動的表現的同時，作為詩歌語言之重要特徵的意象，猶如詩人的靈魂穿入作品中，賦詩歌予其獨立且獨特的生命。所以當李賀奇

⁷⁷ 袁行霈：《中國詩歌藝術研究》，頁 53。

⁷⁸ 張少康：《中國古代文學創作論》，頁 109。

⁷⁹ 敏澤：《形象 意象 情感》（河北：河北教育出版社，1987 年 4 月 1 版），頁 71。

⁸⁰ 同註 77，頁 63~64。

⁸¹ 葉嘉瑩：〈從比較現代的觀點看幾首中國舊詩〉《迦陵談詩》，頁 242。

特之心靈投射進詩歌的創作意念中，其所塑造的獨特文藝形象，便反映出詩人的生命價值、文學特色，此價值和特色，不論是美麗曲折、矛盾跳躍又或是幽僻冷峭、奇險淒豔，其所表現出的都可說是一種「伸手可觸的突出紙面的」、「感性強烈的意象」⁸²，故「求優雅精緻，以期有更高的意境，更豐富的內容，更完美的形式以及塑造個人獨特的風格。」並「善用遐想，利用濃縮的手法，通過各種隱喻、形容、象徵和豐富的聯想，去構築魁麗奇異的世界。」⁸³等之文學主張和技巧，乃成爲其詩歌意象的寄託與實現。

⁸² 余光中：《逍遙遊》，頁 90-91。

⁸³ 楊文雄：《李賀詩研究》（台北：文史哲出版社，1983 年 6 月再版），頁 120。

第二章 李賀詩歌中所展現之生命意識

在藝術形象的創造過程中，主體意識必然會於作品的各個層面與階段中，陸續地彰顯出來，並透過主體意識中的精神與觀點決定作品之風貌。因此，對於作者才性的鎔鑄、學習的轉化、知覺的組織和想像的架構予以掌握，方能展現作品中的主體生命。柯慶明先生說：「啓示，而不是訓誨，才是藝術家創造一個意象世界的真正職分。」¹此所謂的「啓示」，在詩歌創作中，正是先天之才性與後天之學習集合而成的經驗，亦是影響詩歌之意象風格的因素。如更深一層的揭示，它應是如同柯慶明先生於《文學美綜論》一書中所論述，包含了「情境感受」與「生命反省」的「生命意識」：

文學作品的「內容」，從現象描述的觀點而言，基本上是一種「生命意識」的呈現……我們以為「生命意識」事實上包含著尚可加以區分的兩種類型的意識。它們各為生命意識之完整的呈現所不可或缺的條件。其一是時空中的具體情境的意識；其二為意識者的自身意識。²

具體情境的意識，換言之，分析開來即詩歌作品中的生命觀和時空觀，是一種受到外緣世界影響所產生的「情境感受」；至於意識者的自身意識乃是個體對自身存在與存在狀態的自覺，可說是主體對於情境感受後所進行的「生命反省」，也就是觀物應世之表現及生命形象的展現。

《文心雕龍·體性篇》中，劉勰揭示了作者的「才」、「氣」、「學」、「習」與文章之風格內容具有極密切的關係，他說：

夫情動而言行，理發而文見，蓋沿隱以至顯，因內而符外者也。然才有庸雋，氣有剛柔，學有淺深，習有雅鄭，並情性所鑠，陶染所凝，是以筆區雲譎，文苑波詭者矣。故辭理庸雋，莫能翻其才；風趣剛柔，寧或改其氣；事義淺深，未聞乖其學；體式雅鄭，鮮有反其習，各師成心，其異如面。

³

¹ 柯慶明：《文學美綜論》（台北：大安出版社，2000年9月一版），頁19。

² 同前註，頁14~15。

³ 劉勰著 羅立乾注譯：《新譯文心雕龍》（台北：三民書局，1999年8月初版），頁274。

詩文之由內在的思想情感到外發而為語言文字等的活動，才華能力與個性氣質所扮演的便是那股由內而外的生命力道，其中以「才」之稟賦，合於「氣」之資質相感應，其體現者，就是足以鎔鑄情性，構成藝術生命形象的內涵，故曰：「吐納英華，莫非情性。」⁴不論「才氣」或「情性」均為文藝心靈的架構，是作品中生命形象的本質顯示；至於後天經生活經驗和時代背景的薰習陶染影響所及的「學」與「習」，儘管在程度上有深廣淺薄、雅正粗鄙的差異，但在深化及豐富主體意識之生命情調與心靈感受上都提供了具體的內容，參與並催化了生命形象的構成。故此劉勰特別強調為文寫作之道應「摹體以定習，因性以練才。」⁵此亦即在論述作品風格形象之內涵所必須強調的「作者主觀才性所展示的生命之姿」和「作品語文結構所彰顯的藝術之姿」⁶。「生命之姿」和「藝術之姿」之合所指的依舊是以才性學習為基礎的生命形象，而其實際上的運用方法便是以觀物應世之方式，來表現文藝作品中生命形象的特色。此外，張劍先生在分析李賀的心理研究時，曾談到：

詩歌是由詩人創造的，它不可避免地會反映出詩人一定的心理傾向。而詩人獨特的心理素質又會對其詩歌的語言風格、藝術結構等產生不可忽視的影響。⁷

站在中國詩學的傳統觀念上來看，則不論是「詩言志」或「詩緣情」，其中志與情之所由來便是詩人獨特的心理，換言之，詩人所具有之獨特心理素質自當為詩人篇章中表現出來之生命形象的基石。在這裡，心理素質，或言心理傾向，應包括了足以代表文學內涵的生命形象，表達生死態度的生命觀與見解時空境界的宇宙觀等內容。

《舊唐書》〈李賀傳〉對李賀之論述是：「手筆敏捷，尤長于歌篇。其文思體勢，如崇巖峭壁，萬仞崛起，當時文士從而效之，無能髣髴者。」⁸其中傳遞出對詩人才華予以肯定的訊息，又如本文第一章第一節中所引杜牧〈李長吉歌詩

⁴ 劉勰著 羅立乾注譯：《新譯文心雕龍》，頁 276。

⁵ 同前註，頁 278。

⁶ 蔡英俊：《六朝風格論之理論與實踐探究》（台北：臺灣大學中文研究所碩士論文，1980 年），頁 14。

⁷ 張劍：〈20 世紀李賀研究述論〉，《文學遺產》，2002 年第 6 期，頁 124。

⁸ 楊家駱主編：《新校本舊唐書附索引》（台北：鼎文書局，1985 年 3 月四版），頁 3772。

敘>之描述⁹，則是對長吉才性之傾向與特質作出了明確的指示。除此之外，杜牧接著還說：

蓋騷之苗裔，理雖不及，辭或過之。騷有感怨刺懟，言及君臣理亂，時有以激發人意。乃賀所為，得無有是。¹⁰

並詩人在自己的詩文中，「咽咽學楚吟」（〈傷心行〉），「斫取青光寫楚辭」（〈昌谷北園新筍四首〉其二），「楞伽堆案前，楚辭繫肘後。」（〈贈陳商〉）等語，可知李賀在文學上有《楞伽經》與《楚辭》這兩個淵源，尤其對《楚辭》精神的承襲，乃至於有「騷之苗裔」的批評。

由此，通過李賀的才性與學養，反省其生命與存在的問題，我們不難發現李賀之生命形象，容或肇因於生命太短，際遇困蹇，於人生意義的追尋、自我存在的價值尚在徘徊、尋覓中，沒有足夠的時間讓他完成自我的實現，所以有悲傷、有矛盾，特別於思考生死與際遇的問題時，諸如時光易逝、人生短促的悲歎，懷才不遇、民生疾苦的激憤，一股濃重的悲觀情緒便很自然地瀰漫在詩句中。「秋風吹地百草乾，華容碧影生晚寒。我當二十不得意，一心愁謝如枯蘭。」（〈開愁歌〉）在體會了理想與現實之間的差距，感受了生活和社會所給予的沈重壓力後，產生了悲劇般的生命意識。

第一節 李賀詩歌中所呈現的生命形象

追尋生命的價值，探索人生的意義，無論古今中外，一直都是文學中最基本的課題，並以之構築出詩歌中最偉大的篇章。詩人李賀除了先天纖細瘦弱的體質，多愁善感的思緒，加以遍尋不著出路的苦悶，造成了李賀心態上既自矜復自憐的矛盾和痛苦。然而人總要尋找到自己生存的依據和生命的意義，詩人在清楚意識到自己在現實生活中的困頓與無助後，終於在內心做出了反抗，發而為詩歌，於是我們聽到了：「買絲繡作平原君，有酒唯澆趙州土。」（〈浩歌〉）、「我有迷魂招不得，雄雞一聲天下白。」（〈致酒行〉）及「壺中喚天雲不開，白晝

⁹ 「雲煙綿聯，不足為其態也；水之迢迢，不足為其情也；春之盎盎，不足為其和也；秋之明潔，不足為其格也；風檣陣馬，不足為其勇也；瓦棺篆鼎，不足為其古也；時花美女，不足為其色也；荒國墜殿，梗莽邱壠，不足為其怨恨悲愁也；鯨吸鰲擲，牛鬼蛇神，不足為其虛荒誕幻也。」杜牧：〈李長吉歌詩敘〉，錄自【唐】李賀撰【明】曾益等注：《李賀詩注》（台北：世界書局，1996年7月初版），頁210。

¹⁰ 同前註，頁210。

萬里閑淒迷。」(〈開愁歌〉)等帶著深厚反叛意識的「不平則鳴」。在這些生命形象的描寫中，有塵世滄桑、憂憤難平的情感渲泄，也有心境豁然、積極振作的理性嚮往。

李賀所處的時代，正是由恢宏昌盛逐漸過渡到衰敗頹唐的中唐時期，社會、政治與經濟的變遷，自幼即深植於心但亦充滿難言之隱的「宗孫」身分¹¹，再加上多病早衰的纖弱體質、家道中落的困窘偃蹇，為詩人的身世帶出了一分淒涼與悲哀。此外，因避父名之諱而斷絕的建功立業之科舉仕途，對長吉而言更是畢生中最不能承受的嚴重打擊，爾後三年奉禮太常的小官職，「臣妾氣態間，唯欲承箕帚。」(〈贈陳商〉)的官場下層生涯，在在都一次又一次的將他欲揚名立身的仕途之夢給敲碎。自此，「鬱鬱不得志的悲觀論調，便成了李賀一生化解不開的心理情結。」¹²

天生沈鬱驕傲又脆弱的性格，以及後天潦落困頓的遭遇，都令李賀掉入一種受控制的、被壓抑的悲劇生命中，造成悲觀的心理。表現在他的心靈上的是一種主觀情意與客觀理智無法和諧統一的畸零世界，其投射於生命形象上，便反映出背離、激烈與不安的生命模式，故朱熹於《朱子語類》中說：「李賀較怪得些子，不如太白自在。」¹³亦即道出了長吉詩的怪和不自在的特殊面。然而在這種壓抑、低下的悲劇生命中，時而「零落棲遲」(〈致酒行〉)、「衣如飛鷄馬如狗」(〈開愁歌〉)，表現衰敗困厄的消極意象，但緊接著通過「筆補造化天無功」(〈高軒過〉)的宣誓，又展示出「少年心事當拏雲」(〈致酒行〉)及「臨歧擊劍生銅吼」(〈開愁歌〉)之積極振作的奮發生命，對於那一分理想壯志總懷抱著不肯放棄的渴求與盼望。這些都讓人明顯的看到了詩人意氣消沈與自我期許間彼此矛盾而又相互掙扎的生命形象。

一、 充滿挫折與反省的生命

對生老病死的世界苦相之反省與掙扎，自古以來就是多數詩人、哲人反覆思索的問題，也因此詩乃成爲「詩人尋求自我、確立自我的一種媒介，詩人發現生命的不安和短促，必定使作品充滿了對生命的沈思與解釋。」¹⁴對李賀而言，生命和生活是一連串爲追求理想與不朽而奮鬥的歷程，但偏偏事與願違，生活窮困

¹¹ 李賀在〈金銅仙人辭漢歌〉、〈仁和里雜敘皇甫湜〉、〈許公子鄭姬歌〉等諸篇中，一再的以「唐諸王孫」、「皇孫」、「宗孫」來稱呼自己。

¹² 蔡英俊：《古錦囊與白玉樓—李賀詩賞析》(台北：偉文圖書公司，1985年3月再版)，頁17。

¹³ 【宋】黎靖德編：《朱子語類》(台北：文津出版社，1986年12月出版)，頁3328。

¹⁴ 楊文雄：《李賀詩研究》(台北：文史哲出版社，1983年6月再版)，頁223。

加上不第又不達的雙重磨難，詩人的心靈是煎熬的、苦悶的。所以牢騷的發洩，內心悲淒的抒寫不得不發而為詩篇，且看〈秋來〉：

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

15

生者卻反倒要由亡魂來弔慰，命運所給的莫可奈何，又怎麼能不令人覺得驚心、苦寒，那恨血化為碧正是詩人抑鬱悲哀形象的造就。而這種窮愁不遇、悵鬱潦倒的無奈之情在〈京城〉：「驅馬出門意，牢落長安心。」及〈出城〉：「入鄉試萬里，無印自堪悲。」中亦同樣清晰，都將詩人「關水乘驢影，春風帽帶垂。」（〈出城〉）的孤單與失意之情表露無遺。理想與現實之間總有差距，努力和際遇未必成正比，在〈崇義里滯雨〉一詩中這種落寞又更加衰颯：

落漠誰家子，來感長安秋。壯年抱羈恨，夢泣生白頭。瘦馬秣敗草，雨沫飄寒溝。南宮古簾暗，濕景傳籤籌。家山遠千里，雲腳天東頭。憂眠枕劍匣，客帳夢封侯。¹⁶

開頭四句同樣帶出失意孤單的形象，壯年生白髮只因羈恨滿懷，那份悲愁情感的煎熬正是「長安有男兒，二十心已朽」（〈贈陳商〉）的深沈悲傷的表現。而接下來的「瘦馬秣敗草，雨沫飄寒溝。」意象更將現實中蕭瑟衰敗的景象描寫得淋漓盡致，至於理想怕只有留待於眠、夢中去實現了。另外，如「不見年年遼海上，文章何處哭秋風。」（〈南園十三首〉其六）則是運用了對比的手法來抒發與感嘆，指出了功名、成就的虛幻和不足恃，也以含蓄的口吻對感傷的時事和窮困的文士給予抒解、悼念。

然而生命不能總是陷落的，牢騷抒發之外，情感渲泄之餘，沈思生命與存在的意義，必能將詩人心靈中的不平而鳴化做理性的嚮往，將陷溺的生命推而朝著積極進取的方向前行。李賀在〈致酒行〉中，便是把懷才不遇的悲淒，經由反省而向上推升：

¹⁵ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》（台北：世界書局，1996年7月初版），頁253-254。

¹⁶ 同前註，頁308-309。

零落棲遲一杯酒，主人奉觴客長壽。主父西遊困不歸，家人折斷門前柳。
吾聞馬周昔作新豐客，天荒地老無人識。空將牋上兩行書，直犯龍顏請恩
澤。我有迷魂招不得，雄雞一聲天下白。少年心事當拏雲，誰念幽寒坐鳴
呃。¹⁷

對於「零落棲遲」的遭遇，李賀是不甘心的，因此要做不平之鳴，「我有迷魂招不得，雄雞一聲天下白。少年心事當拏雲，誰念幽寒坐鳴呃。」所有孤寂、無奈的失意之情，都應該以「拏雲」之志去破開它，畢竟躲在陰暗角落獨自哭泣的人，是不會得到任何同情的。猶如在〈浩歌〉：「看見秋眉換新綠，二十男兒那刺促。」、〈開愁歌〉：「我當二十不得意，一心愁謝如枯蘭。」及〈贈陳商〉：「長安有男兒，二十心已朽。」中不論是得不到舒展的局促、屈辱或是憂愁、枯萎而又失意、凋謝的心情，都彷彿在訴說著一個年輕欲作為的心靈竟已枯槁腐朽了的一種淒涼心境，然而多虧了反省的力量將詩人推回到自我肯定的方向，儘管處境困厄不堪「衣如飛鷄馬如狗」、甚而「壺中喚天雲不開，白晝萬里閑淒迷。」（〈開愁歌〉）憤懣至極，亦要「臨岐擊劍生銅吼」（〈開愁歌〉）一抒憤鬱不平之氣，大聲喊出「天眼何時開？古劍庸一吼。」的不平呼喊。對現實挫折所造成的苦悶找尋出路，一如〈南園十三首〉其五所描繪的：

男兒何不帶吳鉤，收取關山五十州。請君暫上凌煙閣，若箇書生萬戶侯。

18

展現一股欲奮發振作，建功立勳的氣象，此時亦可說詩人跳脫出牢騷的發洩、陷落的生命形象，企圖架構一個上升的生命意象。

二、 尋求寄託的生命

「詩人取景選物，往往是用來迴映自己內心的意象。」¹⁹此內心的意象無非是生命形象的一種寄託，詩人將主觀的內心世界，依據自我的理想，現實的歷練，運用纖細的藝術技巧，發揮豐富的想像力，具體呈現在詩文作品中，誠如楊文雄

¹⁷ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 284-285。

¹⁸ 同前註，頁 259。

¹⁹ 蔡英俊：《古錦囊與白玉樓—李賀詩賞析》，頁 49。

先生在論李賀詩的境界時說：「詩作切身地反映了李賀自我的影像，在做自我的傾訴，自我的追尋！」²⁰如〈蘇小小墓〉：

幽蘭露，如啼眼。無物結同心，煙花不堪剪。草如茵，松如蓋，風為裳，水為珮。油壁車，夕相待。冷翠燭，勞光彩。西陵下，風吹雨。²¹

以及〈金銅仙人辭漢歌〉：

茂陵劉郎秋風客，夜聞馬嘶曉無跡。畫欄桂樹懸秋香，三十六宮土花碧。魏官牽車指千里，東關酸風射眸子。空將漢月出宮門，憶君清淚如鉛水。衰蘭送客咸陽道，天若有情天亦老。攜盤獨出月荒涼，渭城已遠波聲小。

²²

詩人通過「蘇小小」淒清幽冷的外表和「金銅仙人」那既思念復悲恨的別離心境，表達出一種深刻的憑弔情懷。然而除了從蘇小小「無物結同心，煙花不堪剪。」的牢落不偶形象，我們看到了詩人自己的身影外，金銅仙人「憶君清淚如鉛水」和「天若有情天亦老」之撫今追昔的感傷情懷，也正是李賀艱苦處境與淒涼人生的寄託。再看〈將進酒〉：

琉璃鍾，琥珀濃，小槽酒滴真珠紅。烹龍炮鳳玉脂泣，羅幃繡幕圍香風。吹龍笛，擊鼉鼓。皓齒歌，細腰舞。況是青春日將暮，桃花亂落如紅雨。勸君終日酩酊醉，酒不到劉伶墳上土。²³

表面上，詩人似在勸人長日飲醉，及時行樂，但細看「況是青春日將暮，桃花亂落如紅雨。」卻是訴說著春暮花落，韶光易逝的感受，畢竟生與死之議題總困擾著李賀，故實際李賀的「勸君終日酩酊醉，酒不到劉伶墳上土。」是在「表述死既可悲而生亦無聊的矛盾與苦悶」²⁴。對於這種生命之矛盾現象的感受亦出現在

²⁰ 楊文雄：《李賀詩研究》，頁 223。

²¹ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 244。

²² 同前註，264-265。

²³ 同前註，362-363。

²⁴ 楊敏 萬春：〈血與玉：心之死的祭奠—李賀詩歌意象的文化解讀之一〉，《西安教育學院學報》第 3 期（2000 年 9 月），頁 52。

〈銅駝悲〉中：

落魄三月罷，尋花去東家。誰作送春曲，洛岸悲銅駝。橋南多馬客，山北饒右人。客飲杯中酒，駝悲千萬春。生世莫徒勞，風吹盤上燭。厭見桃株笑，銅駝夜來哭。²⁵

如同「金銅仙人」之淚，李賀在這首詩歌中藉著銅駝之「悲」來抒解面對遼闊宇宙時，人的渺小和生命的孤寂。銅駝原為不受無常生命影響之物，然而詩人卻把對宇宙人生的無常變化與一時失意的愁苦，寓寄於猶如銅駝所見所感之千古猶一瞬的悲哀中，可說是對生命的另一種諷諭。

除此之外，在〈感諷五首〉其三：「南山何其悲，鬼雨灑空草。長安夜半秋，風前幾人老。」與〈感諷六首〉其六：「撫舊惟銷魂，南山坐悲峭。」中，南山所象徵的永恆時空意象，到了詩人眼中亦僅剩「風前幾人老」及「撫舊惟銷魂」等感嘆青春易老與生命消逝之悲，其表達李賀對人生之虛幻與生命之孤寂的態度，不言可喻。

三、 反映現實的生命形象

而除了一己困頓的昇華，自身情感的寓託外，李賀的詩篇中同時也反映著現實社會貧苦、冷漠、殘酷、不公的寫照，這是他在悲涼人生的意識中，一種感同身受的體會。錢鍾書先生在他的《談藝錄》一書中即提到：「若偶然諷諭，則又明白曉暢，如《馬詩》二十三絕，借題抒意，寄託顯明。又如《感諷》五首之第一首，寫縣吏誅求，樸老生動，真少陵《三吏》之遺。」²⁶〈馬詩二十三首〉中，李賀除借良馬的不幸遭遇來傾吐一己的不遇、困厄外，亦多處借馬的淒楚形象來描寫政治腐敗與社會不公的現象，如〈馬詩二十三首〉其二及其六：

臘月草根甜，天街雪似鹽。未知口硬軟，先擬蒺藜啣。(〈馬詩二十三首〉其二)²⁷

飢臥骨查牙，麤毛刺破花。鬣焦朱色落，髮斷鋸長麻。(〈馬詩二十三首

²⁵ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 331。

²⁶ 錢鍾書：《談藝錄》（台北：書林出版公司，1988 年 11 月出版），頁 47。

²⁷ 同註 25，頁 266。

> 其六)²⁸

在這兩首詩中，不論是第一首中「啣蒺藜」的飢困不能擇食，又或第二首裡「飢臥骨查牙，羸毛刺破花。」所表現的一種淋漓盡致的困頓摧折，詩人都在極力顯示良馬的淒慘遭逢，這些無疑的正是現實中坎坷悲苦人們真實寫照的投影。而另外在〈馬詩二十三首〉其十一裡：

內馬賜宮人，銀鞵刺麒麟。午時鹽坂上，蹭蹬溘風塵。²⁹

詩人借宮中「內馬」華麗舒適的待遇，與良馬蹭蹬風塵的困苦，所形成的強烈對比，來映照、凸顯出黑暗不公的政治與社會。一如〈感諷五首〉其中對貪官污吏欺壓百姓的猙獰行徑作出的揭發與描繪：

合浦無明珠，龍洲無木奴。足知造化力，不給使君須。越婦未織作，吳蠶始蠕蠕。縣官騎馬來，獐色虬紫鬚。懷中一方板，板上數行書。不因使君怒，焉得詣爾廬？越婦拜縣官，桑牙今尚小。會待春日晏，絲車方擲掉。越婦通言語，小姑具黃梁。縣官踏飡去，簿吏復登堂。³⁰

詩中對官吏擾民、誅求無厭的可憎面目，敘述得栩栩如畫，也對當時政治的腐敗黑暗提出具體指控；再看如〈老夫採玉歌〉中對受徵役之採玉工人苦狀的描寫：

採玉採玉須水碧，琢作步搖徒好色。老夫飢寒龍為愁，藍溪水氣無清白。夜雨岡頭食蓁子，杜鵑口血老夫淚。藍溪之水厭生人，身死千年恨溪水。斜山柏風雨如嘯，泉腳挂繩青裊裊。村寒白屋念嬌嬰，古臺石磴懸腸草。

31

通首透過對採玉老夫的淒苦處境、慘痛心情的表現，陳述了貧苦無告的百姓身處現實不公社會的悲苦形象，也同樣是詩人內心主觀悲劇意識的闡發。

²⁸ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 267。

²⁹ 同前註，頁 269。

³⁰ 同前註，頁 293。

³¹ 同前註，頁 274-275。

在李賀的生命歷程中承受到的壓力，遭遇過的磨難，是如此的沈重，足以扭曲了他的人格，而「人格是人們從自身中篩選出來公開于眾的一個側面，是通過認識、情緒和意志活動在個體的反映機構中保存下來，固定下來，構成一定的態度體系，並以一定的形式表現在個體的行為之中，構成個人所特別的行為方式，反映著一個人的整體生命的歷程。」³²在這種變形人格的驅使下，其詩歌自然將其抑鬱的心緒，以獨特的藝術形象表現成爲一種具有感傷情調的生命。

第二節 焦慮憂懼中執著追求的生命感受

劉勰在《文心雕龍·比興篇》的贊語中說：

詩人比興，觸物圓覽；物雖胡越，合則肝膽；擬容取心，斷辭必敢。攢雜詠歌，如川之渙。³³

除了精闢地總結了《詩經》中比、興之運用外，其所言之「觸物圓覽」是強調詩人在接觸客觀情境和事物時應有之周圓觀察和理解，其特點則是寓思想於形象描寫中的「擬容取心」。此亦即張少康先生在探討形象思維在藝術作品中的特徵表現時所提出的：「藝術是以生動的形象來反映現實的。在藝術作品中作家的思想是寓於形象中的」³⁴，換言之，詩人表現在題材上之風格、意象等，均爲內心形象的外在投射。因此，如前所探討的，李賀生命形象之展現，乃是詩人於自我生命反省後，在觀物應世態度上的表現，而在自身生命的反省之前，主體意識必先歷經現實情境的感受，也就是說，詩人詩歌作品中生命形象的造成，應當奠基於其本身主體的生命觀和宇宙觀上。

正如同生命形象之作爲主體生命意識的省思反應，生命觀直接反映詩人的生命情調，更進一步地在詩文作品中構建成一種足以代表生命存在之形象。而李賀生命觀之顯示則表現於其對生命之焦慮，對死亡之憂懼及超越生死之企圖。

一、 對生命的焦慮

自來，幾乎所有敏感的文人、詩人總是不免對生命的急速流逝透露出不同程

³² 李力：〈李賀詩歌感傷色彩形成的人格因素〉，《長春大學學報》第10卷第2期（2000年4月），頁59。

³³ 劉勰著 羅立乾注譯：《新譯文心雕龍》，頁355。

³⁴ 張少康：《古典文藝美學論稿》（台北：淑馨出版社，1989年11月出版），頁77。

度的焦慮和不安，屈原在〈離騷〉中有「日月忽其不淹兮，春與秋其代序。惟草木之零落兮，恐美人之遲暮。」³⁵之「恐年歲之不吾與」³⁶的哀嘆；歸隱田園、悠然自適的陶淵明也不免憂傷地道出：「從古皆有沒，念之中心焦」（〈己酉歲九月九日〉）³⁷以及「悼當年之晚暮，恨茲歲之欲殫」（〈閑情賦〉）³⁸的遲暮之感，瀟灑不羈的李白在歲月的巨浪侵逼下，亦生出「長繩難繫日，自古共悲辛。黃金高北斗，不惜買陽春。」（〈擬古十二首〉之三）³⁹中一種時不我與的感慨；再如面對落日時的李義山，亦情不自禁悲呼：「夕陽無限好，只是近黃昏」（〈樂遊原〉）⁴⁰，「從來繫日乏長繩，水去雲回恨不勝」（〈謁山〉）⁴¹。這些都表現出在浩瀚天地，悠悠時空之前，詩人心靈所感應到的人生短暫與生命渺小的沈重與無奈。

而李賀對生命的焦慮主要表現在「光陰之速，年命之短，世變無涯，人生有盡」⁴²的低徊詠嘆中，仕途的失落，理想的破滅，加上體質纖弱多病，讓詩人深切的體會到永恆生命之不可尋，但潛意識中仍埋藏著對長生之企望，這正是人類自古以來對永恆與自由的迫切渴望，和對死亡與渺小的深沉感傷中，此種生命意識交雜錯綜之矛盾表現。因此，審視長吉詩篇，一股強烈的危機意識緊緊地壓逼著生命，震撼著心靈，其中有對物之興衰榮謝的同情，對人之生老病死的顧念；相對於宇宙時空的悠遠無涯，生命之短暫渺小便愈發顯得微不足道，這種情緒不得不發而為人生苦短如〈天上謠〉的喟嘆：

天河夜轉漂迴星，銀浦流雲學水聲。玉宮桂樹花未落，仙妾採香垂珮纓。
秦妃卷簾北窗曉，窗前植桐青鳳小。王子吹笙鶴管長，呼龍耕煙種瑤草。
粉霞紅綬藕絲裙，青洲步拾蘭苕春。東指羲和能走馬，海塵新生石山下。

43

詩人的筆下，在光陰疾逝，世道恆變的前題中，一般人眼中永恆存在、千古不移

³⁵ 傅錫壬註譯：《新譯楚辭讀本》（台北：三民書局，1991年3月八版），頁29。

³⁶ 同前註，頁29。

³⁷ 溫洪隆注譯 齊益壽校閱：《新譯陶淵明集》（台北：三民書局，2002年7月初版），頁141。

³⁸ 同前註：頁322。

³⁹ 《全唐詩》卷一百八十三（北京：中華書局，1996年1月1版），頁1862。

⁴⁰ 《全唐詩》卷五百三十九，頁6148-6149。

⁴¹ 《全唐詩》卷五百四十，頁6208。

⁴² 錢鍾書：《談藝錄》，頁58。

⁴³ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁251-252。

的天地卻喪失了永續長存的條件，因此儘管「仙妾採香」、「秦妃卷簾」、「王子吹笙」等層出不窮的想像刻畫出一種繁華的意象，描繪出天上神仙的永恆世界。然而至「東指羲和能走馬，海塵新生石山下。」相對於時光的永恆，人間世則是深具無常變化之滄海桑田般的短暫急促，正凸顯出長吉詩篇中矛盾的生死觀。

世變無涯，天道幽邈，在宇宙本體——時空法則的面前，原本在一般觀念中具有永恆意義的形象，到了詩人的潛意識裡後，卻可能短促如白駒過隙，如同以下諸例句：

黃塵清水三山下，更變千年如走馬。（〈夢天〉）

南風吹山作平地，帝遣天吳移海水。王母桃花千徧紅，彭祖巫咸幾回死。

（〈浩歌〉）

東方日不破，天光無老時。丹成作蛇乘白霧，千年重化玉井土。（〈拂舞歌辭〉）

幾回天上葬神仙？漏聲相將無斷絕。（〈官街鼓〉）

在物換星移的流逝時空中，眾生萬物乃至於具長生之能的神仙、龍蛇，都只不過是過客，短則百十年，長亦不過千年，而後物化形銷，復歸於塵土。這種對千載一瞬、滄海桑田的無常變化之敏銳感受也同樣表現在〈古悠悠行〉一詩之主旨中：

白景歸西山，碧華上迢迢。今古何處盡？千歲隨風飄。海沙變成石，魚沫吹秦橋。空光遠流浪，銅柱從年消。⁴⁴

在這首短樂府中，詩人猶如延續〈天上謠〉中的情緒般，再次對生命的短暫不可期生出感嘆。「白景歸西山，碧華上迢迢。今古何處盡？千歲隨風飄。」日月循環遞嬗，光陰遷流荏苒，在天上地下、古往今來的無限時空意象中，世間的千載之長不過轉瞬，如同風吹即過一般。而「海沙變成石，魚沫吹秦橋。」又是「海塵新生石山下」（〈天上謠〉）的印證，均基於和莊子在《莊子·外篇·知北遊》中所謂：「陰陽四時運行，各得其序。」⁴⁵及「人生天地之間，若白駒之過郤，忽

⁴⁴ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 265。

⁴⁵ 【清】郭慶藩輯：《莊子集釋》（台北：頂淵文化有限公司，2005 年 1 月初版），頁 735。

然而已。」⁴⁶一致的思想而引發的感觸。因此，時光之悠遠無止盡，即使是「銅柱」⁴⁷此等求仙長生之物亦終歸消滅，也由此李賀深刻體悟出相對於宇宙時空的無限與永恆，生命存在的情況竟是如此地微不足道，〈官街鼓〉中即道出了這種悲哀：

曉聲隆隆催轉日，暮聲隆隆催月出。漢城黃柳映新簾，柏陵飛燕埋香骨。
 碓碎千年日長白，孝武秦皇聽不得。從君翠髮蘆花色，獨共南山守中國。
 幾回天上葬神仙？漏聲相將無斷絕。⁴⁸

在詩人看來，人類年命的短促猶似秋風之過客，極其有限，「漢城黃柳映新簾，柏陵飛燕埋香骨。碓碎千年日長白，孝武秦皇聽不得。」不論是美人佳麗的青春嬌艷，或是秦皇漢武的威武英勇，在面對時光的催逼與煎熬下，終究逃脫不了死亡的命運。「黃柳映新簾」的世事變化，時流摧物、年命無幾的殘酷事實，都在詩人的脆弱心靈上投下沈重的陰影，甚且當這種沈重刺激聯繫到自身羸弱早衰的體質、終年不癒的疾病以及懷才不遇的遭遇等境況時，世變無涯而人生有盡的矛盾，衝突出李賀詩歌中「桃花亂落如紅雨」（〈將進酒〉）、「鴉啼金井下疏桐」（〈河南府試十二月樂詞并閏月〉之九月）和「奇俊無少年」（〈感諷五首〉其二）、「生世莫徒勞」（〈銅駝悲〉）等蕭瑟復悲涼的生命意象。

「李賀對永恆境界的追求，只能獲得片刻的精神安寧，卻無法徹底擺脫內心那種沉重的生命時間的危機感。」⁴⁹這種生命無情流逝的焦慮，在〈金銅仙人辭漢歌〉中，「空將漢月出宮門，憶君清淚如鉛水。」詩人藉銅人以感知生命的無奈和人世的滄桑，故有「天若有情天亦老」之言，其與〈銅駝悲〉裡「厭見桃花笑，銅駝夜來哭。」之「銅駝」，以及〈官街鼓〉中催日轉，催月出的隆隆「街鼓」，都鮮明地形象出生命虛無悲涼的本質就在於生命美好是短暫的，且終究難逃死亡的命運。一如李維先生在論述李賀創作的心路歷程時所言：

焦慮是對危險或威脅的預料所引起的無方向的喚醒狀態，它主要表現為想努力改變現狀但又無能為力的痛苦與不安和對未來的不幸、災難有著強烈

⁴⁶ 【清】郭慶藩輯：《莊子集釋》，頁 746。

⁴⁷ 指仙人承露盤。參見葉蔥奇：《李賀詩集》，頁 79。

⁴⁸ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 364。

⁴⁹ 李維：〈生命體悟：李賀詩歌創作的心路歷程〉，《齊齊哈爾大學學報》第 6 期（1998 年），頁 26。

的預感。對於李賀來說，焦慮意識主要表現為對人生苦短、去日苦多的焦慮、恐懼和躁動。⁵⁰

而這種焦慮更進而形成李賀在思索生命過程中對死亡恐懼的苦悶情緒，造成其詩篇中奇詭的生命價值形象。

二、 對死亡之憂懼

如前所述，對長吉而言，生命裡最大的焦慮與苦悶莫過於「光陰之速」和「年命之短」，然而此種起於時間的無常變動之焦慮，其歸結往往便是對死亡恐懼的產生。故此，當方瑜先生在描述李賀詩魅麗奇異的世界時，有如下的一段看法：

死亡森寒的陰影經常籠罩在詩人心中，由於身體的衰弱，境遇的偃蹇，以及超於常人的沈哀銳感，長吉比當時大多數詩人更能體會「死亡」。⁵¹

在這種死亡意念的縈繞之下，不論是抒情寫景或是弔古興懷，對於死之憂懼，踟躕、掙扎於死亡邊緣的無奈，沈積成一種難以解脫的情結，並直接投射到詩人的創作中，成了李賀詩歌的重要構成內容。

王思任在〈李賀詩解序〉中曾說李賀之詩「喜用『鬼』字，『泣』字，『死』字，『血』字」⁵²等做為題材，如〈長平箭頭歌〉：

漆灰骨末丹水砂，淒淒古血生銅花。白翎金鏃雨中盡，直餘三脊殘狼牙。
我尋平原乘兩馬，驛東石田蒿塢下。風長日短星蕭蕭，黑旗雲濕懸空夜。
左魂右魄啼肌瘦，酪瓶倒盡將羊炙。蟲棲雁病蘆筍紅，迴風送客吹陰火。
訪古沈瀾收斷鏃，折鋒赤墜曾割肉，南陌東城馬上兒，勸我將金換纂竹。

53

一開始，詩人通過古戰場上所遺留下一枚沾染古人血漬，銅鏽斑斕的古箭頭，「漆灰骨末丹水砂，淒淒古血生銅花。」借用漆灰、骨末、丹水砂、古血以及銅花等

⁵⁰ 李維：〈生命體悟：李賀詩歌創作的心路歷程〉，《齊齊哈爾大學學報》第6期，頁25。

⁵¹ 方瑜：〈李賀歌詩的造境〉，《唐詩論文選集》（台北：長安出版社，1985年4月初版），頁403~404。

⁵² 王思任：〈李賀詩解序〉，《李賀詩注》（台北：世界書局，1996年7月初版），頁5。

⁵³ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁356。

意象，組合出的，不是當年戰爭的激越悲壯場面，卻是箭矢穿體而過的鮮血和死亡，以及戰死沙場之魂魄的啼肌號哭景象。而「風長日短星蕭蕭，黑旗雲濕懸空夜。左魂右魄啼肌瘦，酪瓶倒盡將羊炙。蟲棲雁病蘆筍紅，迴風送客吹陰火。」蕭瑟寂寥的情景，強烈又無奈的悲憫，更令詩人的弔古之情充滿了死亡的陰森氣息，這是一場對死亡的祭奠。而這樣充滿死亡陰森的弔古情懷也同樣表現在〈秋來〉：「思牽今夜腸應直，雨冷香魂弔書客。秋墳鬼唱鮑家詩，恨血千年土中碧！」香魂憑弔、鬼唱鮑詩、恨血化碧的幽冷淒清意象；及〈感諷六首〉其五：「腰袂珮珠斷，灰蝶生陰松。」紙灰舞墓松的悲歎中。

或許肇因於多病孱弱的體質，李賀對於死亡的無法釋懷，常令他不經意地將關注焦點集中在死亡之意象上，試看〈南山田中行〉：

秋野明，秋風白，塘水漻漻蟲嘖嘖。雲根苔蘚山上石，冷紅泣露嬌啼色。
荒畦九月稻叉牙，螿螢低飛隴徑斜。石脈水流泉滴沙，鬼燈如漆點松花。

54

南山原野的深秋景象，「塘水漻漻蟲嘖嘖」、「冷紅泣露嬌啼色」，詩人不但以生動鮮明的聲音及色彩加深視聽上強烈的感官效果；「雲根苔蘚山上石」同時又將秋野遼闊而又物物聯綴的感受，以濃縮稠密的空間形象表現出來。至此詩人所表達的仍是明快清朗的詩境，而「荒畦九月稻叉牙，螿螢低飛隴徑斜。」情境一轉而為荒涼破敗的陰晦描寫，最後終於一躍而出「鬼燈如漆點松花」之神秘、詭異景象。在面對死亡的恐懼意念下，幽邃淒迷的死亡情調卻時刻現身於李賀的詩歌意象當中，其另一首同為描寫南山景象的〈感諷五首〉其三，亦透露出相同的訊息：

南山何其悲，鬼雨灑空草。長安夜半秋，風前幾人老。低迷黃昏徑，裊裊青櫟道。月午樹立影，一山惟白曉。漆炬迎新人，幽壙螢擾擾。⁵⁵

詩人從秋風秋雨的蕭瑟景物，體會到憂戚悲愁之情感，及隱藏於青春背後之生命朝夕更替的可悲，然而「風前幾人老」，生命之衰老緊隨而至的便是死。「低迷」、「裊裊」所要襯托的便是「漆炬迎新人，幽壙螢擾擾。」怪異淒迷的死亡氣氛。

⁵⁴ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 278。

⁵⁵ 同前註，頁 294。

「詩人以短短二十個字，表現了他對死亡的看法：一個必然來臨、無可迴避的事實！」⁵⁶

南山原為長壽的象徵，詩人經過主觀情感的抒發，從不同的角度將它重新塑造成一陰冷悚然的世界。這種死亡意象的聯想也一樣表現在其它的詩篇中，如：

茂陵劉郎秋風客，夜聞馬嘶曉無跡。(〈金銅仙人辭漢歌〉)

九節菖蒲石上死，湘神彈琴迎帝子。(〈帝子歌〉)

仙人燭樹蠟煙輕，青琴醉眼淚泓泓。(〈秦王飲酒〉)

劉徹茂陵多滯骨，嬴政梓棺費鮑魚。(〈苦晝短〉)

生世莫徒勞，風吹盤上燭。(〈銅駝悲〉)

雲陽臺上歌，鬼哭復何益。仗劍明秋水，兇威屢脅逼。強梟噬母心，犇厲索人魄。(〈漢唐姬飲酒歌〉)

王母桃花千徧紅，彭祖巫咸幾回死。(〈浩歌〉)

漢城黃柳映新簾，柏陵飛燕埋香骨。(〈官街鼓〉)

人世間的種種，英雄美人、榮華富貴，青春華顏、聲色犬馬，甚至連天上神仙都同人之死亡的悲哀淒感聯繫到了一起。對長吉而言，「死亡，一方面是由於對時間空間無常無定而引發出的恐懼，另一方面則是李賀個人體弱多病而有的相關結果。李賀之所以被稱之為『鬼仙』、『鬼才』便是由於他的詩中使用太多死亡的情境與對死亡的恐懼感。」⁵⁷而人難免一死之生命觀不僅單純地影響詩人創作詩歌時的聯想方向，甚至促使他著意刻劃描寫死亡之後的世界，一如在〈蘇小小墓〉⁵⁸詩中所描繪的，「無物結同心，煙花不堪剪。」世間之歡樂、情愛終究只能成為淒美傳說，是無法永遠延續下去的，生前的錦服美飾、富貴榮華，死後也只不過如煙消散。「草如茵，松如蓋，風為裳，水為珮」，惟有自然本體之物才得以永恆存在，彷彿是在訴說：死亡才是永恆的。

三、 超越生死的企圖

對於生之眷戀引發生命的焦慮，此焦慮之情更深一步形成對死亡之恐懼，詩

⁵⁶ 方瑜：〈李賀歌詩的造境〉，《唐詩論文選集》，頁 408。

⁵⁷ 蔡英俊：《古錦囊與白玉樓—李賀詩賞析》，頁 94。

⁵⁸ 〈蘇小小墓〉：「幽蘭露，如啼眼。無物結同心，煙花不堪剪。草如茵，松如蓋，風為裳，水為珮。油壁車，夕相待。冷翠燭，勞光彩。西陵下，風吹雨。」見【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 244。

人便於此對生死的思索、探究當中搜尋其生命的意義，追求其人生的價值。因此對生死的焦慮與憂懼，成為李賀反復吟詠的主體，刺激其創作的動力，這在前面的兩個小節中已論述過了，然則，儘管詩人度過短暫的一生中是充滿了生命的憂慮，在他承受著疾病與理想雙重負荷下的詩句篇章中，我們很難找到一般文人俱有的閒情逸致，但是「從生命角度剖析李賀，其詩歌集中體現了詩人對生活價值、生命本體、生存狀態等重大問題所持的強烈的憂患意識和不懈的探索精神，在人生的選擇、情感的宣洩、自然的慰藉和人世的關懷等幾個方面，均表現出鮮活的生命特徵。」⁵⁹這裡面正說明了李賀對自己的詩歌中耽溺於生死之意象表現外的一種超越企圖。

如同尋求疾病的免疫般，衰老與死亡意象成為詩人侘傺牢騷的重要主題，但是在二十三個「死」字和五十六個「老」字⁶⁰的用字表現背後，生死之憂慮恐懼轉化而為探求生命價值、透視人生哲理的重要線索，誠然如錢鍾書先生觀察長吉詩文中此一問題時所言：

他人或以弔古興懷，遂爾及時行樂，長吉獨純從天運著眼，亦其出世法、遠人情之一端也。所謂「世短意常多」，「人生無百歲，常懷千歲憂」者非耶。⁶¹

故此，李賀不願如一般人消極的去面對人生短促的老死問題，所以往往在詩文中表現出欲超越受物質時空限制之有盡生命的積極性作為，因此在他的詩歌中「老」、「死」、「鬼」等意象如：

報君黃金臺上意，提攜玉龍為君死。(〈雁門太守行〉)

惟愁裹屍歸，不惜倒戈死。(〈平城下〉)

一方黑照三方紫，黃河冰合魚龍死。(〈北中寒〉)

南山桂樹為君死，雲衫淺污紅脂花。(〈神絃別曲〉)

表現出崇高及壯烈的形象，而非憂生畏死之情；又如〈感諷五首〉其三中的「長

⁵⁹ 許伯卿：〈論李賀詩歌的生命主題及其構成〉，《南京師大學報》第5期（2000年9月），頁112。

⁶⁰ 盧明瑜：《三李神話詩歌之研究》（台北：國立臺灣大學出版委員會，2000年6月初版），頁200~201。

⁶¹ 錢鍾書：《談藝錄》，頁59。

安夜半秋，風前幾人老」、「漆炬迎新人，幽壙螢擾擾」與〈神絃曲〉中「桂葉刷風桂墜子，青狸哭血寒狐死。」、〈官街鼓〉中之「漢城黃柳映新簾，柏陵飛燕埋香骨」等，更將陰森的死亡形象與美感之藝術形象聯繫在一起，成就了李賀詩中獨特的美學思考。

對於生死的憂懼焦慮，詩人之所以企圖突破、超越，其原因就在於看穿生命永恆之不可能，並且領悟到時間之有序性與不可逆轉性，因之死亡便具有不偏不倚的無私特質，所以不論是平凡的黎民百姓，還是尊貴顯赫如秦皇、漢武；也不管長壽似彭祖、巫咸，或是早夭之顏回、鮑焦，在世變無常的時間之流中始終都要歸於消亡，甚或連天界神仙亦不例外，所謂「碓碎千年日長白，孝武秦皇聽不得。」（〈官街鼓〉）、「劉徹茂陵多滯骨，嬴政梓棺費鮑魚。」（〈苦晝短〉）、「王母桃花千徧紅，彭祖巫咸幾回死。」（〈浩歌〉）、「拜神得壽獻天子，七星貫斷姮娥死。」（〈章和二年中〉）、「堯舜至今萬萬歲，數子將為傾蓋間。」（〈相勸酒〉）等足以說明，而這種泯滅不平的公正性在〈嘲少年〉中更表露無遺：

少年安得長少年，海波尚變為桑田。榮枯遞轉急如箭，天公豈肯於公偏。
莫道韶華鎮長在，髮白面皺專相待。⁶²

天道世變無涯，而人生有盡，時流催物老是無私的，東海尚且變為桑田，青春年少之美好時光又豈可長存，老死之期早已在前方等待著。

而因此之故，「死亡」之作為李賀詩歌中重要的藝術形象，它還展現了生命重生的契機。尤其對那些在世始終困窘不稱意者，死無疑是另一個出路，甚至是最好的解脫，試看〈公無出門〉：

天茫茫，地密密。熊虺食人魂，雪霜斷人骨。嗾犬狺狺相索索，舐掌偏宜佩蘭客。帝遣乘軒災自滅，玉星點劍黃金軛。我雖跨馬不得還，歷陽湖波大如山。毒虬相視振金環，狡狴猱貍吐嚙涎。鮑焦一世披草眠，顏回廿九鬢毛斑。顏回非血衰，鮑焦不違天。天畏遭啣嚙，所以致之然。分明猶懼公不信，公看呵壁書問天。⁶³

⁶² 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 380。

⁶³ 同前註，頁 347-348。

顏回和鮑焦的早死，並非因為本身「血衰」或「違天」，而是上天不願見他們在險惡之人世「遭啣噬」，因此讓他們早日解脫。另外重生的意象更明確的還有：

丹成作蛇乘白霧，千年重化玉井土。從蛇作土二千載，吳堤綠草年年在。

（〈拂舞歌辭〉）

蓐收既斷翠柳，青帝又造紅蘭。（〈相勸酒〉）

男兒屈窮心不窮，枯榮不等嗔天公。寒風又變為春柳，條條看即煙濛濛。

（〈野歌〉）

曉聲隆隆催轉日，暮聲隆隆催月出。漢城黃柳映新簾，柏陵飛燕埋香骨。

（〈官街鼓〉）

在日月輪替，時間流逝中，季節需要變換，綠柳會變黃枯萎，不論是青春的美麗佳人，又或得道的千年龍蛇，最後都將死亡而化作塵土；但是，「紅蘭」、「春柳」以及「漢城黃柳」、「吳堤綠草」等新的生命卻是憑藉著延續前項事物的死亡而來。

對於李賀這種超脫死亡的生命觀，盧明瑜先生的看法是：「詩人似乎是體驗到圓形時間觀中生命型態轉換的秘密，如此說來，死亡反倒充滿了積極的創生意義。」⁶⁴在面對無從逃避的死生問題的面前，詩人通過對生、死以及超越等方面的思慮，不停地探詢反省自我人生的意義和價值，並且在思索中意識到自己年壽的短促，從而在詩歌藝術中產生「竹」、「馬」、「劍」等形象欲當作其對生命價值有所作為之發抒，如〈昌谷北園新筍四首〉其二，便是「竹」意象的發揮：

斫取青光寫楚辭，膩香春粉黑離離。無情有恨何人見，露壓煙啼千萬枝。

65

在這首詩中李賀借用竹子的形象，或抒自我境遇的悲哀與孤寂，「無情有恨何人見」；或寫內心抱負的寄託，「斫取青光寫楚辭」。而末句更採取竹枝在雲霧中含露欲泣的蒼茫情景，讓竹所代表的意象更為深刻感人。其它如：

大漠沙如雪，燕山月似鉤。何當金絡腦，快走踏清秋。（〈馬詩二十三首〉）

⁶⁴ 盧明瑜：《三李神話詩歌之研究》，頁 286。

⁶⁵ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 287。。

> 其五)

男兒何不帶吳鉤，收取關山五十州。(〈南園十三首〉其五)

自言漢劍當飛去，何事還車載病身？(〈出城寄權璩楊敬之〉)

不管是以馳騁疆場的駿馬自況，又或要學漢劍、吳鉤的積極脫穎，都是詩人追求生命價值的表現，同時也是爲了實現生命對死亡的超越。

儘管李賀認爲除了宇宙的本體—時空以外，沒有任何事物是永恆的，在時間長流中一切終將被沖洗消滅，死亡成了生命存在的最大阻礙，也因此追求生命價值，完成自我實現成爲生命存在的最大目標。詩人在書寫生命的悲苦情懷，表達對死亡的畏懼之餘，同時從生的對立面—死亡的角度出發，去進行探究，以對死亡之命題進行改造，取材不同之意象來表現對生命之愛戀及對功業的希冀。而其用以對抗死亡的方式，乃是藉詩歌藝術的表現，抒發恐懼和焦慮的情緒，使抑鬱痛苦的蒼涼悲憤得以緩解宣洩，再運用詩人奇特敏銳的想像，建構出最深沈的情懷及最夢幻的情調，完成創新生命的價值觀。

第三節 李賀詩中所呈現的時空觀點

中國古代文人，尤其是擁有不凡成就的詩人，對於浩瀚的宇宙時空的感受總是寬廣而敏銳的，好比陸機所云：「觀古今於須臾，撫四海於一瞬。」⁶⁶曹操詩言：「對酒當歌，人生幾何？」(〈短歌行〉)⁶⁷以及李白之〈短歌行〉：「向日何短短，百年苦易滿，蒼穹浩茫茫，萬劫太極長。」⁶⁸等慨歎生命與時空的辭句，其欲踵繼屈原在〈天問〉中所提：「遂古之初，誰傳道之？上下未形，何由考之？」⁶⁹之精神的企圖是明顯的。在這一聲聲的感慨中，表現出的歷史觀和宇宙觀是宏達闊遠的，而李賀那常帶有深切惜時歎命之特殊氣質所構成的悲哀情調，不僅使他在題材和風格方面與傳統的古典詩有很大的不同，即是在對生命意識和形象均有深切影響的宇宙時空觀念上，亦很具有其獨特性與差異性。余光中先生在〈象牙塔到白玉樓〉一文中即說：

長吉在現實生活上的壓抑感，瀰漫在他許多半詠史半遊仙的真幻不分的詩

⁶⁶ (晉)陸機撰 張少康釋：《文賦集釋》(上海：上海古籍出版社，1984年11月1版)，頁25。

⁶⁷ 趙福壇選注：《曹魏父子詩選》(台北：遠流出版公司，2000年6月台灣二版)，頁16。

⁶⁸ 《全唐詩》卷一百六十四，頁1705。

⁶⁹ 傅錫壬註譯：《新譯楚辭讀本》，頁77。

中，膨脹成神話性的宇宙的幻滅感。⁷⁰

詩人藉時空以掌握宇宙天地的脈動，空間的恢廓與時間的流動令人能查覺並體會到時間之起始與自我在空間的位置，他就在尋找自我身心與宇宙天地之關係，以探求、肯定自己在時空中地位的同時，建立起非理論而屬於本身所特有的「美學的時空」⁷¹。

一、 千載一瞬的時間觀

時間的無限性和變動性往往是造成對時間無常感受的原因，時間之無常通常又被視作生命最大的威脅。至於敏感如李賀者，更能輕易體會到不論是對生命的焦慮或對死亡的恐懼均起因時間之流的無情摧折，進而感受到其特別留意的千載一瞬的時間觀點，正如余光中先生所說：「長吉患的是『常懷千歲憂』的時間過敏症。他不但為今人擔憂，為古人擔憂，且為宇宙與神擔憂。」⁷²如〈官街鼓〉：

曉聲隆隆催轉日，暮聲隆隆催月出。漢城黃柳映新簾，柏陵飛燕埋香骨。
 碓碎千年日長白，孝武秦皇聽不得。從君翠髮蘆花色，獨共南山守中國。
 幾回天上葬神仙，漏聲相將無斷絕。⁷³

唐代長安京城內晨曉和暮晚的鼓聲，不但推動了日月的遞嬗輪替，更象徵了時間的推移，並以之串連出整篇鮮明的意象，「碓碎千年日長白，孝武秦皇聽不得。」時移物換、人壽倏忽，時光的步伐片刻不停歇地催促著人走向終點，在表現千載一瞬，物是人非的感嘆之餘，詩人也以白日光輝長存的形象帶出其所感受到的，時間之流永續不停的時間觀。而那象徵永恆無止盡時光的鼓聲，只是靜靜的冷眼旁觀著由少到老以至於死亡的人生歷程，「從君翠髮蘆花色，獨共南山守中國。」它或許殘酷，但卻也是公正的。所以才有最後的「幾回天上葬神仙，漏聲相將無斷絕。」借聲音意象「漏聲」塑造出原始的時間模型，呼應出生命不僅短暫易逝，

⁷⁰ 見余光中：《逍遙遊》（台北：大林文庫，1969年12月再版），頁84。

⁷¹ 李元洛先生指出：「藝術時空是經過藝術家審美觀照和審美處理之後的時空，是客觀再現與主觀表現對立統一的審美時空，簡而言之就是一種美學的時空。」並認為這種美學時空「更是一種藝術想像的產物，它表面上不大符合生活中如實存在的時空真實，但它卻創造了一個忠實於審美感情的時空情境，比生活真實更富於美的色彩。」參見李元洛：《詩美學》（台北：東大圖書公司，1990年2月初版），頁373、377。

⁷² 同註70，頁84。

⁷³ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁364。

而且終歸於消滅，故即使是天上已獲長生、不朽力量的神仙，在時間的洪流裡，亦不過如四時開謝的花朵，終究要凋零，更加深刻地揭露做為宇宙本體之時間的永恆性。因此在李賀這種「生命意識往往要比宇宙意識表現得更強烈，也更深刻。」⁷⁴的情況下，形成了詩人奇特且具有矛盾的時間觀，其中不但否定了人世間有永恆的存在，甚至連神仙世界予人的永久性印象一起破滅。

此外，長吉這種特異的觀點也同樣表現在〈浩歌〉中的前四句：

南風吹山作平地，帝遣天吳移海水。王母桃花千徧紅，彭祖巫咸幾回死。

75

首二句，世事變遷、滄海桑田，宇宙天地間之變幻莫測盡顯其中，然而人之微不足道更無所遁形地裸裎在永恆不盡的宇宙時間中，相對於王母之桃花所代表的生生不息、永存不滅，「彭祖巫咸」的長壽傳說也只不過是無盡時間長河中的一顆浮塵罷了，終究逃脫不了死亡的命運。這種時間之久長相對於人命之短促的感受，詩人在〈古悠悠行〉中也表現了類似的體悟：

白景歸西山，碧華上迢迢。今古何處盡，千歲隨風飄。海沙變成石，魚沫吹秦橋。空光遠流浪，銅柱從年消。⁷⁶

題目中「悠悠」二字，不僅透露出這首詩中以時空為直述對象的內涵，更隱隱地將李賀的時間概念標示了出來。「白景」、「碧華」、「今古」、「千歲」，從晝夜交替的蒼茫到時序飄忽的無定點、無窮盡，給詩人的正是「前不見古人，後不見來者」（陳子昂〈登幽州臺歌〉）⁷⁷又或「白雲千載空悠悠」（崔顥〈黃鶴樓〉）⁷⁸的亙古與遼闊之情；然而「歸」、「上」、「盡」、「飄」四個詞的運用，則點出時間推移變動的現實性，因此「魚沫吹秦橋」、「銅柱從年消」，在時間的移易中，滄海變為桑田，所有的人事物恆常轉變，秦始皇和漢武帝的長生作為也只能是徒勞，時光一如流水不曾、亦不能停歇。在這裡，詩人以藝術技巧對時間進行哲學的思考，

⁷⁴ 楊淮：〈李賀詩歌中的時空意識和神話色彩〉，《浙江師大學報（社科版）》1994年第1期，頁12。

⁷⁵ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁252。

⁷⁶ 同前註，頁265。

⁷⁷ 《全唐詩》卷八十三，頁902。

⁷⁸ 《全唐詩》卷一百三十，頁1329。

然後運用文學的型態表出。誠如蔡英俊先生所說的：「時間，本來是一種自然意義的存在，但是李賀把它拉到意識中加以反省，成為詩人感官體驗下充滿象徵意義的時間。」⁷⁹

再證之如〈夢天〉：「黃塵清水三山下，更變千年如走馬。」二句，「黃塵清水」猶指桑田滄海，「千年」、「千歲」猶如飄風、奔馬，時光悠悠，瞬息而過，詩人再次指陳光陰流逝之速，也同時指出其視「千年」猶為「倏忽」之千載一瞬的時間觀點。一如在面對時間長河的濤濤洪流前，或乘運順化，或毅然超脫的大詩人如陶淵明及李白、杜甫等，長吉亦從其詩篇中表現欲承擔古往今來的歷史興亡，超越人事榮華的盛衰，直接透過「王母桃花千徧紅，彭祖巫咸幾回死」（〈浩歌〉）、「劫灰飛盡古今平」（〈秦王飲酒〉）、「天若有情天亦老」（〈金銅仙人辭漢歌〉）、「月寒日暖來煎人壽」（〈苦晝短〉）、「七星貫斷姮娥死」（〈章和二年中〉）及「奈何鑠石，胡為銷人」（〈日出行〉）、「垂簾幾度青春老，堪鎖千年白日長」（〈過行宮〉）、「一日作千年，不須流下去」（〈後園鑿井歌〉）、「東方日不破，天光無老時」（〈拂舞歌詞〉）、「羲和騎六轡，晝夕不曾閑。彈烏崦嵒竹，扶馬蟠桃鞭」（〈相勸酒〉）等詩句，企圖在短促的年歲中對時間主體發出慨嘆，又或欲於有限的生命裡感悟時間意識裡的「人生無常」，也難怪乎錢鍾書先生要對詩人發出「千年倏忽之感，偏出於曇華朝露如長吉者。」⁸⁰的感喟。

二、 虛實交錯的空間觀

空間，是人與世界、自然之間的認同，人不能脫離空間而存在，在現實的物理空間中，物質的存在具有廣延性，與人之主觀意識無涉；然而人對所處的空間必然有所知覺，且此知覺也必定會反映於文學作品中，因此詩人經由空間知覺⁸¹去感知空間，進而描繪出融合了個人特質的詩歌心理空間，它是主體意識對於現實物理空間的反射。透過這種心理空間的表現，詩人得以將內在的思想外顯為外在的經驗，並與宇宙產生聯繫。

李賀詩歌中獨特的空間意識，主要即在表現如前所述的對於現實空間作主體內在意念反映或投射之心理空間意象，當詩人馳騁文思，極力運用其想像時，正

⁷⁹ 蔡英俊：《古錦囊與白玉樓—李賀詩賞析》，頁 86。

⁸⁰ 錢鍾書：《談藝錄》，頁 59。

⁸¹ 「空間知覺是人對客觀世界物體的空間關係的反映。它包括形狀知覺、大小知覺、深度與距離知覺、方位知覺與空間定向等。空間知覺在人與周圍環境的相互作用中有重要作用。如果人們不能認識物體的形狀、大小、距離、方位等空間特性，就不能正常地生存。」參見彭聃齡主編：《普通心理學》（北京：北京師範大學出版社，1988 年 10 月第一版），頁 255。

如劉勰所言：「悄焉動容，視通萬里。」（《文心雕龍·神思》篇）⁸²再不受眼前空間的限制，而將天上仙界、地下冥界以及現實人間的形態相互交疊、錯綜，表現出天上、地下、人間相混溶既特異又奇幻的空間意識。杜牧首先看出了賀詩中的這項特點，故於〈李長吉歌詩敘〉中有一段描寫：

雲煙綿聯，不足為其態也；水之迢迢，不足為其情也；春之盎盎，不足為其和也；秋之明潔，不足為其格也；風檣陣馬，不足為其勇也；瓦棺篆鼎，不足為其古也；時花美女，不足為其色也；荒國侈殿，堦莽邱壠，不足為其怨恨悲愁也；鯨吸鼉擲，牛鬼蛇神，不足為其虛荒誕幻也。⁸³

在此段文字中，從「雲煙綿聯」、「水之迢迢」以至於「荒國侈殿，堦莽邱壠」、「鯨吸鼉擲，牛鬼蛇神」等語，十分細膩的提點出長吉詩中空間意象之豐富。

現實世界對詩人的嚴酷壓力是詩人在詩中現實與想像交融，對物理空間結構進行開放和變形處理後造成心理空間之主要因素，「這種空間混合了有限與無限，虛空與實境，具體與抽象。這種空間並不是站在一點上觀察，而是提神太虛，從宇宙上下，俯仰流觀所獲得的一種連續畫面。」⁸⁴試看〈夢天〉：

老兔寒蟾泣天色，雲樓半開壁斜白。玉輪軋露溼團光，鸞珮相逢桂香陌。
黃塵清水三山下，更變千年如走馬。遙望齊州九點烟，一泓海水杯中瀉。

85

通過奇詭虛幻的審美意象，詩人運用瑰麗的想像，發揮心理空間的自由特性，夢入九天之上，去感受時空的長遠和恢闊；它不受拘束的讓李賀構築了一幅幅串聯天上和人世似幻似真的藝術畫面，當再回過頭來俯視塵寰，「遙望齊州九點烟，一泓海水杯中瀉」遙望著人世的中國九州及圍繞著其周圍的一泓海水，竟只不過像是九點煙塵和傾注杯中的一道清水。天上彷彿為永恆、凝固不動的，而人間則是短暫、急遽變換的，滄海桑田之感覺，時間流速的差異更加凸顯現實世界的空間是如此的侷促、陝隘，相同之命意和兩種相異的時間差系統所形成的空間體系

⁸² 劉勰著 羅立乾注譯：《新譯文心雕龍》，頁 266。

⁸³ 【唐】李賀撰【明】曾益等注：《李賀詩注》，頁 210。

⁸⁴ 李浩：《唐詩的美學詮釋》（台北：文津出版社，2000 年 5 月初版），頁 59、60。

⁸⁵ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 244-245。

亦出現在〈天上謠〉：「東指羲和能走馬，海塵新生石山下」一句中。

如同〈夢天〉這種穠麗浪漫的空間情調在詩人其它的篇章中表現得同樣明確：

玉宮桂樹花未落，仙妾採香垂珮纓。秦妃卷簾北窗曉，窗前植桐青鳳小。
王子吹笙鶴管長，呼龍耕煙種瑤草。粉霞紅綬藕絲裙，青洲步拾蘭苕春。
(〈天上謠〉)

高門左右日月環，四方錯鏤稜層般。舞霞垂尾長盤跚，江澄海淨神母顏。
施紅點翠照虞泉，曳雲拖玉下崑山。列旆如松，張蓋如輪。金風殿秋，清
明發春。八鑾十乘，轟如雲屯。(〈瑤華樂〉)

碧峰海面藏靈書，上帝揀作仙人居。清明笑語聞空虛，鬥乘巨浪騎鯨魚。
(〈神仙曲〉)

天上優美而神奇的仙界生活型態，或者套上世間的模式，又或借用超卓的想像，而均以更自由開闊且沒有限制的方式展示李賀的嚮往。

然而如前所述，詩人對於永恆事物是抱持懷疑態度的，仙人既無法長生，仙界必也難以長存，因此關懷之情遂轉而投入相背反的地下幽冥境域中去，此正是其「從對生命和死亡的悸懼，而更導向了對死後世界和化形為鬼魂之另類存在的深度迷戀，因之對生命終結後闖黑陰暗的死亡世界充滿了探索的興致與沈溺的執著。」⁸⁶因此，死亡後的形象及其存在狀態，亦即冥界空間的意象也就成為其生命歷程中極欲探索的對象。例如下列各詩句：

荒畦九月稻叉牙，蟄螢低飛隴徑斜。石脈水流泉滴沙，鬼燈如漆點松花。
(〈南山田中行〉)

思牽今夜腸應直，雨冷香魂弔書客。秋墳鬼唱鮑家詩，恨血千年土中碧。
(〈秋來〉)

月午樹立影，一山唯白曉。漆炬迎新人，幽壙螢擾擾。(〈感諷五首〉其三)

在這裡長吉生動的描寫了幽冥世界的景況，如同天上仙界之套用人世間的種種為

⁸⁶ 歐麗娟：《唐詩的樂園意識》（台北：里仁書局，2000年2月初版），頁381。

模型，詩人匪夷所思的將冥界空間的整個場景，運用一種好似抽掉了正常世界中所有色彩的手法，呈現出陰鬱低迷的黑白色調，再加以亦幻亦真的顛倒描繪，構思出詩人詩歌中特殊的異界空間。

再試看〈神絃曲〉：「古壁彩虬金帖尾，雨工騎入秋潭水。百年老鴉成木魅，笑聲碧火巢中起。」和〈神絃〉：「呼星召鬼歆杯盤，山魅食時人森寒。終南日色低平灣，神兮長在有無間。」此兩詩句充滿邪魅的氣息，陰霾而又悚動，甚至已到了神鬼不分的地步。嚴羽〈滄浪詩話〉中評論長吉之詩為「鬼仙之詞」⁸⁷，蓋導因於此。

三、企圖超越宇宙時空的心靈

現實中的物理時間具有持續性與順序性，而物理的空間存在著廣延性，且均不受主體主觀意識的左右，「世界上一切事物的存在和發展，都要以時空作為自己運動的存在形式，也就是說，都必須經歷一定的時間同時也佔有一定的空間。」⁸⁸即是說在現實的物理時空中存在了許多的限制。比較起來，包含詩歌在內之文學作品中的時間與空間則相對較為主觀和間接，詩人或創作者的思維內涵可以遵循原本的現實時空，也可以充分運用想像或技巧去打破現實的時空順序與界限；可以遵守層次分明、條理清晰的結構傳統，也可以依個別特質的差異去進行顛覆，甚至超越。

對李賀而言，生命是殘酷的，現實是陰鬱的，現實生命所帶來的桎梏令詩人不得不去思考其詩歌的內容與結構所要行進的方向。而在詩的這一個全新的、自由的世界，他可以超越現實時空的限制，讓絕對自由的思緒或心靈在古往今來不同的時間，在現實與幻想錯雜的天上、地下變異的空間裡恣意翱翔，因此詩人不願受傳統章法約束，要以個人強烈的主觀意志，在錯綜交織的時空變化上，打破現存的格局和限制，來抒解他無法言說的憂懼和愁悶，表現其不能實現的理想與企求。

詩歌的時空是心理的時空，它能夠跨越過往與現今，足以穿越限制，往來於天上、人間和冥界，最後返入主體意識的深處，反映詩人內心活動的順序和空間，並溶入詩人的情感和意志而成就其藝術境地。因此，由於詩人的內心思緒是豐富

⁸⁷ 見嚴羽：〈滄浪詩話〉，收入【清】何文煥編：《歷代詩話》（台北：木鐸出版社，1982年2月初版），頁698。

⁸⁸ 仇小屏：《古典詩詞時空設計之研究》（台北：國立臺灣師範大學國文學系博士論文，2001年），頁232。

而多元的，所以反應在詩詞作品中的心理時空就與現實的物質時空有了距離，甚至產生時序的跳躍、倒流。最爲明顯的例子即〈蘇小小墓〉：

幽蘭露，如啼眼。無物結同心，煙花不堪剪。草如茵，松如蓋，風為裳，水為珮。油壁車，夕相待。冷翠燭，勞光彩。西陵下，風吹雨。⁸⁹

在這首詩中，最特殊的是詩人並未僅把視線停留在對現世的追念，或是對往昔的回憶，而是以時間及空間交替跳躍所形成的一系列的意象把兩個不同的世界聯繫起來。「幽蘭露，如啼眼。」眼前的幽蘭掛露猶似幽魂之啼眼帶淚。「無物結同心，煙花不堪剪。」生前過往的種種似錦繁花而今不過是過眼雲煙，人死即斷。「草如茵，松如蓋，風為裳，水為珮。」此四句，詩人將眼前所見之實景幻化成主人翁生前的富麗影像，並緊接著跳回往日的歡娛中「油壁車，夕相待。」昔時的寶馬香車，朝夕相待。最後「冷翠燭，勞光彩。西陵下，風吹雨。」再把整個思緒和視界拉回到現實墓前，在鬼火森然的淒風冷雨中悄然隱去。長吉就這樣從一個眼前的視點出發，將蘇小小的生前、死後輪替呈現、交互映襯，並融爲一體，也同時把自我的失意和孤憤化作詩中的哀怨之情，如此一來，詩中蘇小小的淒楚形象變爲詩人孤獨、失意和逆境中形象的化身，充分表現李賀主體意志企圖超越時空限制的情感抒放，而在此種躍動節奏的助長之下，令其詩意更爲感人。

盧曉河先生指出：「把不同時空的意象並置在一起，就完成了詩歌時空的超越。當然，這種跳躍並不是雜亂無緒的。從根本上說還是由詩人的思維與認識的特殊性而決定的。」⁹⁰試看〈長歌續短歌〉：

長歌破衣襟，短歌斷白髮。秦王不可見，旦夕成內熱。渴飲壺中酒，饑拔隴頭粟。淒涼四月闌，千里一時綠。夜峰何離離，明月落石底。徘徊沿石尋，照出高峰外。不得與之遊，歌成鬢先改。⁹¹

從發奮的、欲致身通顯的「內熱」意象，到「渴」與「饑」的貧困鬱悶意象，明顯可見其心境起伏跳躍之大。緊接在心理空間變化之後的是時序的推移「淒涼四

⁸⁹ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 244。

⁹⁰ 盧曉河：〈李賀詩歌的時空超越〉，《松遼學刊》（人文社會科學版）第 3 期（2002 年 6 月），頁 30。

⁹¹ 同註 89，頁 285。

月闌，千里一時綠。」而之後追尋明月的一連串空間變換，由峰頂到澗底，再由溪底石岸又回到高峰之外，此現實空間之難尋難覓的意象正是回頭呼應前面心理空間之愁苦。這裡體現出詩人懷才不遇悲苦心靈的時空超越意象，也說明了詩人的思緒及其意識是流動而非固著於某一定點的，而這種變動在本質上是一種受內在情感貫穿之跳躍思維，故可以打破物質時空的界限，統攝不同時空中，不同的事物於詩篇中。

相較於固守「起、承、轉、合」章法的詩文作品，讀李賀的詩，我們更能強烈的感受到他在生命意識中所透顯出的悲愴情懷，然而就其眷戀生命，企圖留止時間、超越空間的內容看，李賀在表現時間與空間及其變化的詩歌藝術無疑是非常突出的，除了想像力的發揮，他更運用意象跳躍的方法，跨越現實時空的限制，讓自身之意念可以自由地在古往今來的時間，天上地下的空間裡任意奔馳，令人能夠深刻的體會到他那奔騰的生命旋律；並且他總是以自身的生活、情感和意志為對象，透過文學藝術表現的方式與技巧，作為使客觀現實融入詩人情感與個性特徵的載體，去透視生命，並展現他自己對生命的見解，以引發對生命意識的思考和生命形象的建立，進而去實現他生命中所不能達成的理想與追求。

第三章 李賀詩歌中心理投射之意象表現

意象是一種內在心理的表徵，可說是將外在現實情境抽象化後的經驗存放於心理空間的一些類型，然後再以整體感覺及意識聯想的方式構成文藝情境的呈現。而不論知識、語言、文字或詞彙等情境活動之產物，其顯示的意義即在於對應其經驗，傳達其概念以表現其心理的意象。陸機分析創作構思時說到：

其始也，皆收視反聽，耽思傍訊，精驚八極，心遊萬仞。其致也，情曛曠而彌鮮，物昭晰而互進。¹

除了說明在藝術形象的形成過程中，「精驚八極，心遊萬仞。」思維活動是和現實形象緊密結合的之外，「情曛曠而彌鮮，物昭晰而互進。」更確立出藝術形象正是由豐富多彩的想像活動與內心反映所構造成的。其後，劉勰在《文心雕龍》中也說：「夫情動而言行，理發而文見，蓋沿隱以至顯，因內而符外者也。」²同樣是指出，內在的情感和思想乃是詩文中語言、文字外在表現的基礎，亦藉此以構成藝術形象的內涵。因此，由詩人主觀精神和自由意志去運思、經營、創造的詩歌，便不可避免的會受到詩人獨有之心理特質的影響，在詩文辭彙的結構與風格中投射出詩人內在的心理傾向和情感志向，而當這些內在想像活動醞釀到較為成熟的階段，意象便逐漸鮮明的湧現出來。

經過心意的附著，主觀意識的滲透，於是詩人筆下的構思有了支架，抒情有了依託，詩歌中的理性內蘊與感性外形混融成意象，所以欲明瞭詩人創作時的內心世界，認識當時詩人心靈的內容，必須從其所選擇的意象及其組合的方式一窺究竟，正如同余光中先生所說的：「詩人內在之意訴之於外在之象，讀者再根據這外在之象試圖還原為詩人當初的內在之意。」³李賀，是一位主觀性極強的詩人，加以受到所處時代風氣的影響，因此在形象建構和藝術思維等美學表現方面均有其特殊的方式。為了將最深的事物、感受及印象凸顯出來，除了在選取外在景物做為表情達意的心理化意象時，重在根據自己內心世界的主觀意念外，詩人也經常借用一些與自我情感或命運類似又互相交融的、從感覺經驗中得來的具體

¹ 【晉】陸機撰 張少康集釋：《文賦集釋》（上海：上海古籍出版社，1984年1月第1版），頁25。

² 劉勰著 羅立乾注譯：《新譯文心雕龍》（台北：三民書局，1999年8月初版），頁274。

³ 余光中：《掌上雨》（台北：大林文庫，1970年3月初版），頁17。

形象，以抒悲寫憤，描繪其內心的想法。

此外，在構思與組合意象時，李賀往往潛入自己的內心深處，任憑情緒自由流動，並善於把握自己的印象和感覺，而不過於顧及生活的真實與外在的聯繫，以心靈感受為線索，通過浪漫的幻想，特意注重邏輯與情感等心理條件，利用變形、改造等方式，把許多原本無關聯的、甚至光怪陸離的意象，進行加工，改造鑄鑄，以獨運之匠心將它們融入詩裡，令詩人複雜難言的內心世界反映出巨大反差和極不協調的意象效果，甚至蒙上一層神秘詭譎的色彩。而其手法便是：「不依直露自然的時空順序或客觀邏輯線索，而是以主觀感受、心理意識為內在線索，將種種『瞬間性』的印象、創作高峰狀態下的思緒，直覺地不露斧鑿痕跡地展示出來，剪輯成一個整體，讓欣賞者在錯綜變幻的各種意象群中『理性的領悟』『陌生化』境界，從而感受異乎尋常的美。」⁴

第一節 憤世嫉俗心理的意象呈現

王世貞評李賀之詩說：「李長吉師心，故爾作怪，亦有出人意表者。」⁵現實生活中的挫折讓詩人馳騁在超越了現實情況的虛無幻想中，另一方面則是將自我身心寄託予夢幻，投射出懷才不遇和憤世嫉俗的心理反映。陳友冰先生即對長吉的「師心」作出了闡釋，他認為這種表現，「就是用自己的情感測度萬物，讓萬物都帶上自己的情感。」⁶又說：「他不光用自己的情感測度萬物，使萬物帶上自己的情感色彩，有時還完全拋開客觀事物，更深地潛入內心意識中，專門去表現曲折層深的意識流動。」⁷

李賀身處在一個急劇變化的時代，中央政權腐敗衰落，帝王服食求仙，地方藩鎮割據，為禍作亂，而政治上的離心造成現實社會的黑暗與不公，無能為力的哀戚之感更導致詩人將一股不平的憤世悲恨轉化為內心的憂鬱感傷，逐漸醞釀成塵世滄桑、激憤難平的情感，並宣洩之於詩篇中，在〈馬詩二十三首〉中這種憤怒的心情即投射到馬的身上，例如：

⁴ 楊曉靄：〈略論李賀詭奇詩歌的章法變幻形態〉，《新疆師範大學學報》（1996年第1期），頁29。

⁵ 【明】王世貞：《藝苑卮言》，收錄於丁福保輯：《歷代詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983年9月初版），頁1010。

⁶ 陳友冰：〈傳統的背叛和詩美的創新——淺論中晚唐險怪詩風的流變及其美學價值〉，《中國文哲研究集刊》第十期（1997年3月），頁211。

⁷ 同前註，頁213。

臘月草根甜，天街雪似鹽，未知口硬軟，先擬蒺藜啣！（其二）
颺叔去匆匆，如今不參龍。夜來霜壓棧，駿骨折西風。（其九）
內馬賜宮人，銀韉刺麒麟。午時鹽坂上，蹭蹬溘風塵。（其十一）
白鐵剉青禾，碓間落細莎。世人憐小頸，金埒畏長牙。（其十七）
暫繫騰黃馬，仙人上綵樓。須鞭玉勒吏，何事謫高州？（其二十一）⁸

前二首中，長吉利用「草根」、「蒺藜」、「霜壓棧」以及「折西風」等意象，來訴說馬飢寒交迫，以至飢不擇食的處境，其中「颺叔去匆匆，如今不參龍。」則暗喻著伯樂既往，而駿馬終不獲識的沈痛意味，除了反映人民生活的苦不堪言，詩人還譏諷當時朝廷及社會對人才的輕忽，一如第三及第四首詩中，或以「內馬賜宮人，銀韉刺麒麟。」嘲在上位者的重女色輕俊傑，又或以「世人憐小頸，金埒畏長牙。」來譏世間之人多喜聽阿諛諂媚之言，卻畏懼能者的正直不阿，因此對才德兼備的賢良加以排斥、貶謫甚至戕害，乃至駿逸良才淪落風塵，蹭蹬不安；這些扭曲的現實意象，都加深了李賀心中的悲悼之情。在此，詩人巧妙的運用了比興的技巧，表現出同情民生痛苦，諷刺在上者的腐敗，指斥阿諛風氣的醜惡，還深切地表達了對當時政治、社會重色輕人才，拙劣驅逐賢良情形的不滿。讓詩文中的意象呈現出一種憤世嫉俗的心理投射，而這個意象帶著沈痛的意味。正如姚文燮所言：

賀之為詩，其命辭、命意、命題，皆深刺當時之弊，切中當時之隱，倘不深自弢晦，則必至焚身。斯愈推愈遠，愈入愈曲，愈微愈減，藏哀憤孤激之思於片章短什。⁹

長吉既憂蒼生之不幸，復悲社稷之不公，而面對如此的不公、不義和不幸，最後終於要發出不平之鳴，先看〈猛虎行〉：

長戈莫舂，強弩莫抨。乳孫哺子，教得生獍。舉頭為城，掉尾為旌。東海黃公，愁見夜行。道逢騶虞，牛哀不平。何用尺刀，壁上雷鳴。泰山之下，

⁸ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》（台北：世界書局，1996年7月初版），頁266～273。

⁹ 【清】姚文燮：〈昌谷詩註自序〉，收於【唐】李賀撰【明】曾益等注：《李賀詩注》（台北：世界書局，1996年7月初版），頁390。

婦人哭聲。官家有程，吏不敢聽。¹⁰

全詩運用猛虎的凶惡形象，表面似寫惡虎的凶狠、為害之烈，與官家之迂腐、無能；暗中卻實指藩鎮父子相繼、肆凶逞惡，且強據一方、擁兵自重：「乳孫哺子，教得生獐。舉頭為城，掉尾為旌。」其為禍之甚已造成黎民百姓極大的傷害和痛苦，因此而言「泰山之下，婦人哭聲。」此婦人猶言一方百姓。更甚者，不但「長戈莫春，強弩莫抨。」原已有如據地為王，不受朝廷指揮調度，而「何用尺刀，壁上雷鳴。」在上位者的姑息放任，一如空有寶刀卻不肯用之殺虎，而任其懸壁空鳴，乃至「官家有程，吏不敢聽。」有如養虎為患般，終於一發不可收拾，無法任用賢才加以征伐，只有讓一般官吏敷衍推諉¹¹。詩人捕捉事物的本質特徵，以樸實奇厥而又濃縮的筆墨，栩栩刻畫出猛虎的可惡、可憎、可恨復可怕的面貌，並據此以建立突出的形象，譏刺藩鎮之罪行。其中溶入了個人濃厚的感情色彩，所以透顯出詩人在面對現實時的憤世激情，流露出詩人埋藏於內心深處熾熱如焚、憫國憂時的極大痛苦。而寫當時之藩鎮專橫者，還有〈古鄴城童子謠效王粲刺曹操〉：

鄴城中，暮塵起。探黑丸，斫文吏。棘為鞭，虎為馬。團團走，鄴城下。
切玉劍，射日弓。獻何人？奉相公。扶轂來，關右兒。香掃塗，相公歸。

¹²

前八句寫盡曹操當年的蠻橫氣燄，「探黑丸，斫文吏。棘為鞭，虎為馬。」正足以表露當前藩鎮的暴行無遺，以致「奉相公」、「相公歸」，時人但知有相公—曹操，而不知有獻帝之存在，亦正是賀之時地方藩鎮與中央政府之間矛盾的反映。詩人借歷史傳說直指時弊，以諷刺統治階級的腐敗無能。再看〈假龍吟歌〉：

石軋銅杯，吟詠枯瘁。蒼鷹擺血，白鳳下肺。桂子自落，雲弄車蓋。木死沙崩惡谿島，阿母得仙今不老。窻中跳汰截清涎，隈壩臥水埋金爪。崖蹬

¹⁰ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 335~336。

¹¹ 錢仲聯認為此詩乃為刺成德軍之叛亂而作，他說：「『官家有程，吏不敢聽』者，為憲宗命吐突承璀統兵討伐，各道將軍互相觀望，無意立攻。」見錢仲聯：〈李賀年譜會箋·元和五年〉，《夢苕齋專著二種》（北京：中國社會科學出版社，1984年4月一版），頁 44~45。

¹² 同註 10，頁 215。

蒼蒼弔石髮，江君掩帳篋。蓮花去國一千年，雨後聞腥猶帶鐵。¹³

王琦注曰：「此篇因假龍吟而思及真龍，笑人于真龍則驅去之，好事者卻又寫其聲以娛人之聽聞。真者不好，而好者不真，寄慨之意深矣。」¹⁴詩人借用一連串意識上違反理性、結構上顛倒錯亂的神話意象，譏評世人對真龍則厭惡、驅逐，避之惟恐不及，對假龍吟卻是欣賞、讚嘆等行為的真偽不辨、是非顛倒。一如當時藩鎮猖獗，如虎似狼，橫行無忌，而公理正義卻反遭棄置的迷亂與混淆。李賀對如此顛倒、混淆的不滿另外還表現在〈貴主征行樂〉一詩中：

奚騎黃銅連鎖甲，羅旗香幹金畫葉。中軍留醉河陽城，嬌嘶紫燕踏花行。
春營騎將如紅玉，走馬捎鞭上空綠。女垣素月角咿咿，牙帳未開分錦衣。

15

公主出巡，卻模仿行軍以為遊樂，且極盡奢靡艷麗之能事，又是「奚騎黃銅連鎖甲，羅旗香幹金畫葉。」又是「紫燕踏花」、「騎將如玉」，陣容的華麗，意氣的飛揚不言可喻。而末兩句「女垣素月角咿咿，牙帳未開分錦衣。」詩人更以充滿譏刺意味的口吻，形容出在上位者的奢侈放縱。更甚者，尙有如〈上雲樂〉之諷刺當時帝王的縱情聲色、驕奢無度：

飛香走紅滿天春，花龍盤盤上紫雲。三千宮女列金屋，五十絃瑟海上聞。
天江碎碎銀沙路，嬴女機中斷烟素，縫舞衣，八月一日君前舞。¹⁶

姚文燮《昌谷集註》中說到：「憲宗好神仙，求長生，又耽聲色。美嬪充斥，絃索喧闐，聲徹海上。」¹⁷唐憲宗時，好神仙，又耽溺於聲色，致使朝政日趨衰敗不振。「飛香走紅滿天春，花龍盤盤上紫雲。三千宮女列金屋，五十絃瑟海上聞。」首四句指宮廷中香煙、燭光如春氣般瀰漫四佈，猶似花龍盤繞天際。後宮三千佳麗列屋而居，天天弦瑟歌聲不停，音聲之宏大，遠至海上尙可聽聞。詩的末了再

¹³ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 371~372。

¹⁴ 同前註，頁 372。

¹⁵ 同前註，頁 278~279。

¹⁶ 同前註，頁 334~335。

¹⁷ 【唐】李賀撰【清】姚文燮注：《李賀詩注·昌谷集註》（台北：世界書局，1996 年 7 月初版），頁 461。

以天上織女來比作宮中織婦，趕製舞衣，以期能於節日慶典中為君王獻舞。此詩以天上神仙之樂，比之人間帝王的淫樂，諷刺意味濃厚。再看〈追賦畫江潭苑四首〉其一：

吳苑曉蒼蒼，宮衣水濺黃。小鬟紅粉薄，騎馬珮珠長。路指臺城迴，羅薰袴褶香。行雲霑翠輦，今日似襄王。¹⁸

此詩亦是針對憲宗的荒誕行徑有感而發。全詩藉描寫宮人清曉早起，隨從遊幸的辛苦淒然，結尾二句「行雲霑翠輦，今日似襄王。」敘述攜宮女外出遊觀，有如同楚襄王夢會神女之歡樂。葉蔥奇疏解云：「『今日』兩字很有深意，蓋譏諷當時皇帝的荒淫。」¹⁹詩人借古諷今，嘲諷在上位者的沈湎荒嬉，耽迷逸樂。至於〈呂將軍歌〉一詩，則直接對憲宗的愚昧昏聩作出嚴厲的批判：

呂將軍，騎赤兔。獨攜大膽出秦門，金粟堆邊哭陵樹。北方逆氣汗青天，劍龍夜叫將軍聞。將軍振袖拂劍鏑，玉闕朱城有門閣。榼榼銀龜搖白馬，傅粉女郎火旗下。恆山鐵騎請金槍，遙聞箛中花箭香。西郊寒蓬葉如刺，皇天新栽養神驥。廡中高桁排蹇蹄，飽食青芻飲白水。圓蒼低迷蓋張地，九州人事皆如此。赤山秀鋌禦時英，綠眼將軍會天意。²⁰

詩人以譏諷的口吻，通過對呂將軍被投閒置散的遭遇，諷刺的描述出心中對憲宗愚妄舉措的激憤與反感。運用形象對照的方式，「西郊寒蓬葉如刺，皇天新栽養神驥。」遭受棄置，無人愛惜的神驥駿馬，對比「廡中高桁排蹇蹄，飽食青芻飲白水。」住馬廡、食青芻、飲白水的劣馬；李賀把將軍「獨攜大膽出秦門，金粟堆邊哭陵樹。北方逆氣汗青天，劍龍夜叫將軍聞。將軍振袖拂劍鏑，玉闕朱城有門閣。」空有一身勇力武藝，卻不被賞識，報國無門的苦悶意象，鮮明的凸顯出攬權宦臣「榼榼銀龜搖白馬，傅粉女郎火旗下。恆山鐵騎請金槍，遙聞箛中花箭香。」的卑怯無能與扭捏形象。這種因在上位者的昏頑愚昧所造成之黑白不分，是非不明的官場醜態，無非正是導致「圓蒼低迷蓋張地，九州人事皆如此。」政治敗壞的原因。

¹⁸ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 303。

¹⁹ 葉蔥奇疏注：《李賀詩集》（北京：人民文學出版社，1980年3月北京1版），頁 178。

²⁰ 同註 18，頁 360~361。

而除了諷君王的昏庸迷信外，在〈嘲少年〉中長吉則是刺權貴的驕縱奢靡：

青驄馬肥金鞍光，龍腦入縷羅衫香。美人狹坐飛瓊觴，貧人喚云天上郎。
別起高樓臨碧篠，絲曳紅鱗出深沼。有時半醉百花前，背把金丸落飛鳥。
自說生來未為客，一生美妾過三百。豈知斲地種田家，官稅頻催沒人織。
長金積玉誇豪毅，每揖閒人多意氣。生來不讀半行書，只把黃金買身貴。
少年安得長少年，海波尚變為桑田。榮枯遞轉急如箭，天公豈肯於公偏。
莫道韶華鎮長在，髮白面皺專相待。²¹

本詩前半極力描述權貴人士、富家子弟之驕奢。駿馬金鞍、華衣香衫，宴飲時還有美人相伴，再者，高樓巍峨、庭院深池，酒酣之際甚而以金丸彈鳥。因有「長金積玉」、「只把黃金買身貴」的雄厚財富，故而有「誇豪毅」、「多意氣」的高張氣燄，由此可見當時王公貴族們的浮奢，一如在〈出城別張又新酬李漢〉裡描繪的圖像：「……長安玉桂國，戟帶披侯門。慘陰地自光，寶馬踏曉昏。臘春戲草苑，玉輓鳴隱麟。綠網縋金鈴，霞卷清池滯。開貫瀉蚌母，買冰防夏蠅。時宜裂大被，劍客車盤茵。……」²²極力刻畫富貴豪門奢侈、放蕩的景象。惟話雖如此，〈嘲少年〉詩的後半，詩人則以麻姑三見滄海化為桑田之神話傳說，明白指出世變無涯，而人生有盡，譏諷人終須一死，無論是天公或時光都不會偏袒任何一個人。然則，這批權貴人家的雄厚財富與高張氣燄卻通常是建立在人民之痛苦上的，〈老夫採玉歌〉中即揭露此種黑暗的社會現實：

採玉採玉須水碧，琢作步搖徒好色。老夫飢寒龍為愁，藍溪水氣無清白。
夜雨崗頭食蓊子，杜鵑口血老夫淚。藍溪之水厭生人，身死千年恨溪水。
斜山柏風雨如嘯，泉腳挂繩青裊裊。村寒白屋念嬌嬰，古臺石磴懸腸草。

²³

方瑜先生指出：「長吉詩篇由個人牢愁推而及於不公正的社會，被欺壓的百姓亦所在多有。」²⁴在這首詩中，李賀正是通過採玉老人的悲慘遭遇和淒苦處境的形

²¹ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 379~380。

²² 同前註，頁 368。

²³ 同前註，頁 274~275。

²⁴ 方瑜：〈李賀歌詩的造境〉，《唐詩論文選集》（台北：長安出版社，1985 年 4 月初版），頁 412。

象塑造，來表現身處不公現實社會中，貧苦無告之老百姓所承受的冤屈與痛苦。首兩句「採玉採玉須水碧，琢作步搖徒好色。」便將詩的主題及背景都一起點出，冒死艱辛地採集碧玉，卻原來只是爲了「琢作步搖徒好色」，只是爲了滿足富貴者美觀裝飾的虛榮心理罷了。因此，詩人只好透過「老夫之淚」與「藍溪之水」所串聯出的豐富形象，凝聚成一股力道，來控訴當政權貴者的窮奢極欲和暴虐無道；「藍溪之水厭生人，身死千年恨溪水。」溪水厭人，人恨溪水，詩人更藉由這兩個極端對立的爭執意象，刻劃出人間的悲劇，衝擊成詩歌中的強烈張力。再看〈感諷五首〉其一：

合浦無明珠，龍洲無木奴。足知造化力，不給使君須。越婦未織作，吳蠶始蠕蠕。縣官騎馬來，獰色虬紫鬚。懷中一方板，板上數行書。不因使君怒，焉得詣爾廬？越婦拜縣官，桑牙今尚小。會待春日晏，絲車方擲掉。越婦通言語，小姑具黃梁。縣官踏飧去，簿吏復登堂。²⁵

如同〈老夫採玉歌〉一詩，詩人不僅對受苦之百姓流露感同身受的關懷，更對橫征暴斂的官吏毫不留情的加以指責。葉蔥奇先生說：「這首的格調和意趣跟杜甫的『石壕吏』、白居易的『秦中吟』很相像，純粹是站在老百姓的立場對當時政府的苛捐重稅和官吏的貪婪殘暴加以尖刻的諷刺和深惡痛絕的斥責的。」²⁶詩中「越婦未織作，吳蠶始蠕蠕。縣官騎馬來，獰色虬紫鬚。」把官吏苛擾民生、橫征暴斂的猙獰面目描繪得栩栩如生，而「不因使君怒，焉得詣爾廬？」的裝腔作勢口吻，和「縣官踏飧去，簿吏復登堂。」之如虎狼般貪得無厭的可憎嘴臉，這些也都是對當時黑暗腐敗的政治所提出的最佳傳神寫照與具體控訴。除此之外，其時官家的無能和暴行還暴露在〈黃家洞〉一詩中：

雀步蹙沙聲促促，四尺角弓青石鏃。黑幡三點銅鼓鳴，高作猿啼搖箭箛。綵巾纏踣幅半斜，溪頭簇隊映葛花。山潭晚霧吟白鼉，竹蛇飛蠹射金沙。閑驅竹馬緩歸家，官軍自殺容州槎。²⁷

通篇初看似乎是在極力摹寫邊陲之少數民族—黃洞蠻的特殊形象與寇擄劫掠的

²⁵ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 293。

²⁶ 葉蔥奇疏注：《李賀詩集》，頁 152。

²⁷ 同註 25，頁 276~277。

情形，只在最後兩句「閑驅竹馬緩歸家，官軍自殺容州槎。」中，畫龍點睛般的運用犀利而尖刻的「閑」字、「緩」字和「自」字，將邊將官軍不敵，卻屠殺土著良民以瞞上欺下，掩過邀功的殘暴無能惡行，以及詩人內心的憤懣情感都呈現出來。

然而，無論是在上位者的迷信昏聩，還是地方藩鎮的蠻橫猖獗，又或者王公權貴的驕恣奢靡，亦或官府吏員的瞞上欺下、壓迫百姓，這些險惡的時局現象卻是李賀能力所無法影響和改變的，但是其所造成的鬱抑苦悶卻也不斷地蓄積於詩人的心中，而如同黃永武先生所言：

李賀在遭遇若悶挫折及傷害時，用一種象徵化的手法寫出來，所以他筆下荒唐的幻境，都是現實世界的變形重現，從這些幻境中，也可以窺見李賀自解自嘲的適應態度。²⁸

在找不到宣洩管道的同時，為求內心憤恨的抒解、平衡，他不得不將眼前所見甚或自身所承受的挫折與傷害予以變形化、合理化，〈公無出門〉一詩即是詩人此種自我保護或補償的心理表現：

天迷迷，地密密。熊虺食人魂，雪霜斷人骨。嗾犬狺狺相索索，舐掌偏宜佩蘭客。帝遣乘軒災自滅，玉星點劍黃金軛。我雖跨馬不得還，歷陽湖波大如山。毒虬相視振金環，狡狴獬豸吐嚙涎。鮑焦一世披草眠，顏回廿九鬢毛斑。顏回非血衰，鮑焦不違天。天畏遭啣嚙，所以致之然。分明猶懼公不信，公看呵壁書問天。²⁹

一開始，詩人即把現實社會描繪成猶如地獄般恐怖的險惡世局，天昏地暗，熊虺食人魂魄，霜雪令人凍斃，毒禽惡獸橫行，正直之士隨時都將有性命之憂。利用熊虺、雪霜、嗾犬、毒虬、狡狴和獬豸，外加地震、水災等意象，詩人影射出世間的災禍和現實的黑暗均是人民苦難的根源，在悲慟、憤懣與不平的激動背後，卻是一種無可奈何的頹喪心境。既然於此是非黑白難以辨清的惡劣環境中找尋不到一條適合的路走出去，就只剩「帝遣乘軒災自滅」一途了，惟有搭乘天帝所遣

²⁸ 黃永武：《中國詩學—思想篇》（台北：巨流圖書公司，1996年12月一版），頁218。

²⁹ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁347～348。

之「玉星點劍黃金軛」的軒車升天，亦即一死而災難自能得以解脫，甚至將人的死視為一種超昇，至少可以從眼前的不幸痛苦中逃開去，而基於此理，鮑焦與顏回的早夭正是上天之垂憐，令其早死，以免遭受苦難。在這裡死亡被合理化成為上天的特意安排、解脫痛苦的最佳途徑，顯現的是詩人在面對黑暗現實的極度憎惡，卻又故作達觀的背後所流露出的刺骨錐心和慘痛絕望，恰好替詩人走投無路的悲愴心緒，投射出一絲聊足自慰的蒼白微笑。又如〈苦晝短〉中，詩人大膽的想像：

飛光飛光，勸爾一杯酒。吾不識青天高，黃地厚。惟見月寒日暖，來煎人壽。食熊則肥，食蛙則瘦。神君何在？太一安有！天東有若木，下置啣燭龍。吾將斬龍足，嚼龍肉，使之朝不得迴，夜不得伏。自然老者不死，少者不哭。何為服黃金？吞白玉？誰是任公子？雲中騎白驢。劉徹茂陵多滯骨，嬴政梓棺費鮑魚。³⁰

長吉在這裡不但大膽揭露當時在上位者迷信求仙的愚蠢虛妄，更直接質疑世上究竟有無長生不死的神仙？「神君何在？太一安有！」甚而以「劉徹茂陵多滯骨，嬴政梓棺費鮑魚。」兩句，極度的對當代朝野、社會風氣進行借古諷今之餘，詩人跳脫常理，將個人思緒與現實病態變形重現。「天東有若木，下置啣燭龍。吾將斬龍足，嚼龍肉，使之朝不得迴，夜不得伏。自然老者不死，少者不哭。」李賀在詩歌中企圖讓時間駐足停留的幻想，以及他所透露出審識生命的角度，可說幾乎達成了古往今來許多帝王求仙、求長生的渴望，誠如李浩先生所言，李賀於此詩中是「通過空間意象和神話傳說，來表達自己對時間的宇宙性展望，詩人跳脫個人的圈子，超越歷史，從天地自然運動的韻律中，來領會關於時間的相對主義哲理。」³¹

作為足以讓生命產生火花的詩歌藝術，也必然是生命中苦悶意象的表徵，在個體與現實的衝突之間，首當其衝受到刺激的便是詩人的心靈體驗。身處在一個安全、公平、歸屬與自尊等精神需求始終無法滿足的社會，其所給予的負面總是多過正面，焦慮與醜惡自將深植於詩人的意識中，因此如同楊淑美所說：「長吉之所以有意擷取一系列險怪陰森的意象，來構成一幅幅詭異可怖的圖畫，其目地

³⁰ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 323～324。

³¹ 李浩：《唐詩的美學詮釋》（台北：文津出版社，2000年5月初版），頁 50。

是爲了借助這些幽冷陰森、傷心慘目的意象來抒發自己哀憤孤寂之思，從而表達自己對這個時代的悲傷與絕望。」³²故其發而爲詩，便成就了如：

綠章封事諳元父，六街馬蹄浩無主。虛空風氣不清冷，短衣小冠作塵土。

（〈綠章封事〉）

桂葉刷風桂墜子，青狸哭血寒狐死。古壁彩虬金帖尾，雨工騎入秋潭水。

百年老鵝成木魅，笑聲碧火巢中起。（〈神絃曲〉）

海神山鬼來座中，紙錢窸窣鳴旋風。相思木帖金舞鸞，攢蛾一嚏重一彈。

呼星召鬼歆杯盤，山魅食時人森寒。（〈神絃〉）

左魂右魄啼肌瘦，酪瓶倒盡將羊炙。蟲棲雁病蘆筍紅，迴風送客吹陰火。

（〈長平箭頭歌〉）

白狐向月號山風，秋寒掃雲留碧空。（〈谿晚涼〉）

除了概括更爲廣泛深刻的社會內容，更多黑暗社會上苦難、虛偽、殘酷的不公象徵外，同時也充滿了「鯨吸鼈擲，牛鬼蛇神」等特殊意象，一個鬼魅幢幢，虛荒誕幻的詩歌世界。

第二節 懷才不遇心理的意象呈現

從二十七年歲月的角度來看，李賀不僅是早夭，也可說是一位早熟的天才，但是其一生經歷卻是充滿了坎坷與不順。「誰看青簡一編書，不遣花蟲粉空蠹。」（〈秋來〉）、「男兒何不帶吳鉤，收取關山五十州。」（〈南園十三首〉其五）、「一朝溝隴出，看取拂雲飛。」（〈馬詩二十三首〉其十五）、「賦詩面投擲，悲哉不遇人。」（〈出城別張又新酬李漢〉）從這些詩句中不難看出詩人對自己的才能有相當的自信，然而敏銳易感、適才放曠的孤傲性情，在他因「諱」而應舉遭謗，以致進身作爲的心願破滅，兼以家貧而強仕卑官，卻只落得「奉禮官卑復何益」（〈聽穎師彈琴歌〉）的悲嘆，令自尊受損；這些主體性格與生活環境的影響，使長吉對現實否定，對人世厭苦，造成他既自負又自卑的錯綜心態，也讓他的主觀意識內傾成爲一種鬱鬱不得志的悲觀論調、心理情結。令詩人不得不將其矛盾、悲憤之情宣洩於詩文作品之中。試看〈出城〉中詩人受挫後對自我落寞

³² 楊淑美：《李賀詩神話題材研究》（台北：國立臺灣師範大學國文系在職進修碩士學位班碩士論文，2003年），頁130。

形象的描寫：

雪下桂花稀，啼鳥被彈歸。關水乘驢影，秦風帽帶垂。入鄉試萬里，無印自堪悲。卿卿忍相問，鏡中雙淚姿。³³

首兩句訴說著遭受排擠，不第而歸的事實，在失意的宦途上，詩人將自己比作雪中的桂花、彈歸的啼鳥。而「關水乘驢影，秦風帽帶垂。」水中單薄身影的倒映，以及垂帽迎風的蕭條孤寂，在這兩句中沒有出現一個「悲」字，但是內心與外在景象的衝突則藉由詩人所呈現形貌的襯托，而顯得更為淒涼，深切地刻劃出失意者落寞悲涼的神態。再看〈將發〉：

東床卷席罷，護落將行去。秋白遙遙空，日滿門前路。³⁴

前途寥廓無依，人生的前路茫茫，游移不定，而眼前成了一個虛幻空白的世界，令人莫知所適，這樣一幅日暮路歧的徬徨景象，正是詩人悵惘心情的投射。天賦的卓越才情，在困頓的境遇中遭到阻塞，滿腹的才華與抱負，也在挫敗的際遇中無從抒發，只有在詩歌中尋求安慰。如〈苦篁調嘯引〉：

請說軒轅在時事，伶倫採竹二十四。伶倫採之自崑邱，軒轅詔遣中分作十二。伶倫以之正音律，軒轅以之調元氣。當時黃帝上天時，二十三管咸相隨，唯留一管人間吹。無德不能得此管，此管沉埋虞舜祠。³⁵

黃永武先生說此詩，「表面的意義是在傷心『律呂失傳，而真樂亡逸』，其潛藏的意義卻是在自戀自惜，把懷才不遇的憤懣象徵化了。」³⁶李賀引用黃帝使伶倫取竹於嶰谷，以製作樂器的神話傳說來組織成篇，只在末尾兩句：「無德不能得此管，此管沉埋虞舜祠。」另外結合舜祠埋管的傳說，以發揮曲高和寡、知音難尋的寓意，而「沉埋」二字所表現出得不到世人賞識的悲涼，又顯得更為沈痛。因此可見，詩人在篇章中時常流露出生命沈重悲痛的情懷，〈勉愛行二首送小季之

³³ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 302~303。

³⁴ 同前註，頁 303。

³⁵ 同前註，頁 337。

³⁶ 黃永武：《中國詩學—思想篇》，頁 218。

廬山>其一及其二中，即借敘手足之情，以訴說仕途的偃蹇，撫慰心靈的創傷：

洛郊無俎豆，弊廡慚老馬。小雁過鑪峰，影落楚水下。長船倚雲泊，石鏡秋涼夜。豈解有鄉情，弄月聊鳴啞。（〈勉愛行二首送小季之廬山〉其一）

37

別柳當馬頭，官槐如兔目。欲將千里別，持此易斗粟。南雲北雲空脈斷，靈臺經絡懸春綫。青軒樹轉月滿床，下國飢兒夢中見。維爾之昆二十餘，年來持鏡頗有鬚，辭家三載今如此，索米王門一事無。荒溝古水光如刀，庭南拱柳生蟻螬。江干幼客真可念，郊原晚吹悲號號。（〈勉愛行二首送小季之廬山〉其二）³⁸

在這兩首詩中，沒有濃豔的色調，也不用險怪的韻腳，詩人以年幼兄弟不得不遠謀升斗「欲將千里別，持此易斗粟。」及「南雲北雲空脈斷，靈臺經絡懸春綫。」年邁老母心牽兩地的情懷，來描寫自己「索米王門一事無」的感慨、懊恨，以抒發內心「洛郊無俎豆，弊廡慚老馬。」的淒楚與難堪，以及力不能贍家的愧疚。語摯情真，卻也將一己的牢愁盡情抒寫。

李賀在際遇上的不幸再加上生活上的困頓，使他在作品中往往側重內心隱秘感受的表現，而這種向內裡去探尋的趨勢則更加令其詩歌呈現一種淒涼苦悶的意象。試看〈昌谷北園新筍四首〉其中，詩人如何抒詠自我的情懷：

斫取青光寫楚辭，膩香春粉黑離離。無情有恨何人見？露壓煙啼千萬枝。

39

長吉借「楚辭」以自比其詩文，「無情有恨何人見」，〈離騷〉諸賦中深自傷悼的悲哀與蒼茫，便成為詩人心中無人相知憾恨的代言，而「露壓煙啼千萬枝」無非就是這種沈重和感嘆的具體形象之摹寫。再看〈潞州張大宅病酒遇上江使寄上十四兄〉：

秋至昭關後，當知趙國寒。繫書隨短羽，寫恨破長箋。病客眠清曉，疏桐

³⁷ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 283。

³⁸ 同前註，頁 283~284。

³⁹ 同前註，頁 287。

墜綠鮮。城鴉啼粉堞，軍吹壓蘆烟。岸幘褰紗幌，枯塘臥折蓮。木窗銀跡畫，石磴水痕錢。旅酒侵愁肺，離歌繞懦絃。詩封兩條淚，露折一枝蘭。莎老沙雞泣，松乾瓦獸殘。覺騎燕地馬，夢載楚溪船。椒桂傾長席，鱸魴斫玳筵。豈能忘舊路，江島滯佳年。⁴⁰

整首詩在秋、寒、恨、病、墜、愁、淚、泣、殘等字所營造的氛圍裡，把李賀淒涼愁苦的處境鉅細靡遺地訴說出來。「繫書隨短羽，寫恨破長箋。」詩人託付羽書，寄詩以述說愁緒，長箋亦承載不盡。下面的十句，從「病客眠清曉」到「離歌繞懦絃」中，疏桐墜葉、城鴉、軍吹、折蓮，以及銀跡畫和水痕錢等病中之所見所聞或現實景物中經年的破舊殘痕，都是愁懷與柔腸所不勝侵擾及煩悴的苦恨。因此，「詩封兩條淚，露折一枝蘭。」寄恨之詩猶如封寄兩行愁淚，詩人心中所受的摧折壓抑直如「露折蘭枝」。再對映鳴聲如泣的沙雞，乾枯的瓦松，殘缺的瓦獸，客中病臥的淒迷苦狀，而故人相念之情更形深切。此類寄託感傷情懷的思念書信尚有〈秋涼詩寄正字十二兄〉：

閉門感秋風，幽姿任契闊。大野生素空，天地曠肅殺。露光泣殘蕙，蟲響連夜發。房寒寸輝薄，迎風絳紗折。披書古芸馥，恨唱華容歇。百日不相知，花光變涼節。弟兄誰念慮，牋翰既通達。青袍度白馬，草簡奏東闕。夢中相聚笑，覺見半床月。長思劇循環，亂憂抵覃葛。⁴¹

與前一首相同，詩人既敘思念之殷，復抒困蹇之悲。秋寒之感引起疏闊之思，因之「大野生素空，天地曠肅殺。」所處與所見俱是蒼茫、蕭瑟的景象，殘蕙、露珠、蟲聲，甚至連房中的光線，迎風的帳幔，都隨著心中感受的變異，而呈現出沈重的意象，故此，「披書古芸馥，恨唱華容歇。」讀書原可自適自得，然則在詩人身上卻因愁唱苦吟而華容衰歇，足見其悵惘失落的心情，與友人「青袍度白馬，草簡奏東闕。」的榮顯形象對比，更顯惆悵鬱結。另外，詩人如此極力表現的自我愁苦心態，還可見於〈巴童答〉一詩中：

巨鼻宜山褐，龐眉入苦吟。非君唱樂府，誰識怨秋深。⁴²

⁴⁰ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 305～306。

⁴¹ 同前註，頁 333。

⁴² 同前註，頁 175。

「龐眉入苦吟」，李賀借巴童之口，將自己苦思深吟，愁入濃眉的形象帶出；「入」字的運用，更讓詩人的愁思和苦吟如穿肉刺骨般的深刻，並讓下兩句得以承繼前句中所透露出受讒毀、逢不遇的意緒，「誰識怨秋深」，期使抑鬱愁苦的心態能寬解和排遣。諸如此類由於詩人所處時代的愁緒以及個人不幸的際遇所造成之灰涼暗淡的心態，令詩人眼中的世界充滿悲愁與恨怨之詩句，還有：

驚石墜猿哀，竹雲愁半嶺。(〈蜀國絃〉)

好花生木末，衰蕙愁空園。(〈河南府試十二月樂詞并閏月〉七月)

恨血千年土中碧。(〈秋來〉)

草髮垂恨鬢，光露泣幽淚。(〈昌谷詩〉)

蠻娘吟弄滿寒空，九山靜綠淚花紅。(〈湘妃〉)

竹黃池冷芙蓉死。(〈河南府試十二月樂詞并閏月〉九月)

九節菖蒲石上死。(〈帝子歌〉)

這些心灰意冷中又透著心力交瘁的藝術形象表現，正是陳友冰先生對李賀內心情感的解析所說的：「當這個淒苦的靈魂在陰冷的時代鐵砧上鍛造著詩篇時，詩句、詩意無不帶上了幽冷的情感色彩。在他的二百多首詩中，『死、恨、愁、涕、泣、寒、澀、迷』等寫恨傳恨、表現淒苦迷惘心態之詞處處可見。」⁴³彷彿一切的種種在詩人眼中都是愁、都是恨，都在哭泣，甚至死去。

懷才不遇的陰影始終籠罩著詩人，有如揮之不去的夢魘，因而造成抑鬱自傷、激憤難平的生命格局，現實生活中的挫折與困厄，好似烙印般深深地刻在他的心中，這種自負且自悲的無奈心理也同時反映在〈馬詩二十三首〉一系列有關馬的形象上，李浩先生即認為：

〈馬詩二十三首〉比物徵事，以馬喻人，那些瘦骨敲銅聲、快走踏清秋的天駒龍驥、赤兔神騅，不被人識，不為世用，以致於「飢臥骨查牙，粗毛刺破花，鬣焦朱色落，髮斷鋸長麻」。這是瘦骨突露、困頓摧折的馬的寫真，也是潦倒落魄、坎坷失意的人的象徵。⁴⁴

⁴³ 陳友冰：〈傳統的背叛和詩美的創新——淺論中晚唐險怪詩風的流變及其美學價值〉，《中國文哲研究集刊》第十期，頁 211。

⁴⁴ 李浩：《唐詩的美學詮釋》，頁 306。

如以下四首〈馬詩〉：

龍脊貼連錢，銀蹄白踏煙。無人織錦韉，誰為鑄金鞭？（〈馬詩二十三首〉其一）⁴⁵

赤兔無人用，當須呂布騎。吾聞果下馬，羈策任蠻兒。（〈馬詩二十三首〉其八）⁴⁶

伯樂向前看，旋毛在腹間。祇今掇白草，何日驀青山。（〈馬詩二十三首〉其十八）⁴⁷

重圍如燕尾，寶劍似魚腸。欲求千里腳，先采眼中光。（〈馬詩二十三首〉其二十）⁴⁸

在上面四首詩中，詩人借良馬的不遇識者，來比人之不遇。其中前三首用「無人」、「誰為」、「赤兔無人用」、「何日驀青山」等詞句，正是以駿馬、良馬不遇的形象投射出才不見用的苦悶感受。而第三、四首中，「重圍如燕尾，寶劍似魚腸。」重圍的帶頭猶如燕尾，寶劍之紋理好似魚腸，詩人以此事物的真理，提點出能識「腹間旋毛」，能見「眼中光」以辨明千里良馬的伯樂之難得。更直接感嘆知音、伯樂遙不可期的無奈。類此對於無知遇之人的喟嘆還有〈馬詩二十三首〉其九：

騷叔去匆匆，如今不養龍。夜來霜壓棧，駿骨折西風。（〈馬詩二十三首〉其九）⁴⁹

這裡以識龍性、善養龍的騷叔安已離去，目前已不再有知道如何養龍的人，比喻具備識馬、養馬能力者再無法尋得，因此使得良馬「夜來霜壓棧，駿骨折西風。」表現的正是風霜困頓中詩人的自身縮影和歷來懷才不遇、失意困窘的俊逸之士們的形象寫照。而其所透露出的偃蹇之情就如前所述的〈勉愛行二首送小季之廬山〉其一：「洛郊無俎豆，弊廡慚老馬。」以及〈崇義里滯雨〉：「瘦馬秣敗草，雨沫飄寒溝。」等馬的憔悴頓挫、瘦削老慚形象中，除了有詩人對自己所處窮困與

⁴⁵ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 266。

⁴⁶ 同前註，頁 268。

⁴⁷ 同前註，頁 271。

⁴⁸ 同前註，頁 272。

⁴⁹ 同前註，頁 269。

疾病境遇的哀痛，也有對潦落士人的悲憫反映。再看下列兩首：

忽憶周天子，驅車上玉山。鳴騶辭鳳苑，赤驥最承恩。（〈馬詩二十三首〉其三）⁵⁰

西母酒將闌，東王飯已乾。君王若燕去，誰為拽車轅？（〈馬詩二十三首〉其七）⁵¹

在這兩首詩中，引用《穆天子傳》中的典故，長吉以周穆王之八駿，尤其是最受恩寵的赤驥形象以自比，然而其言外之意也指出自己雖才如赤驥，卻遇不到周天子般賞識賢才的君王，詩人乃藉此以慨嘆才傑之士反得不到知遇，流露出濃烈的懷才不遇之情，而「君王若燕去，誰為拽車轅？」甚至對當時在上位者平時不重人才的召募、培養，以至有需要時卻得面對無才可用的窘境，提出嘲諷、痛下針砭。又除了神話典故外，詩人也經由歷史典故再次抒發情懷，試看〈馬詩二十三首〉其十：

催榜渡烏江，神騶泣向風。君王今解劍，何處逐英雄？⁵²

此詩運用古今對照，以為烏騶神駒遇項羽誠屬不易之事，而項羽既死於垓下，英雄之主無從得覓，以借喻一己無可依託的不遇悲慨。此正所以葉慶炳先生認為〈馬詩二十三首〉「首首說李賀自己，首首寓有他懷才不遇的悲慨。」⁵³ 而楊文雄先生也說：「馬詩廿三首，都係自寓之作，或詠名馬品質非凡，或讚駿足矯健，堪戮力沙場，表現了英才異士的雄心壯志，結果仍然歎寶駒失主流落紅塵，只有不遇的慨歎和不平！」⁵⁴

李賀空有出眾的才華卻遭時人嫉妒，被摒除在仕途之外，期待有朝一日能實現自己的理想，但希望破滅的陰影卻一直籠罩著他。所以，除了化身馬的形象慨歎遭逢的不平，他也往往尋找與自己有相近背景或遭遇的身影，藉由這些形象的投影，將短暫生命中的許多失意、坎坷傾吐出來。如蘇小小那「無物結同心，煙花不堪剪。」的孤寂茫然，以及「西陵下，風吹雨。」（〈蘇小小墓〉）的清冷，

⁵⁰ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 267。

⁵¹ 同前註，頁 268。

⁵² 同前註，頁 269。

⁵³ 葉慶炳：《唐詩散論》（台北：洪範出版社，1977 年初版）頁 165。

⁵⁴ 楊文雄：《李賀詩研究》（台北：文史哲出版社，1983 年 6 月再版），頁 227。

正是詩人在現實冷酷社會的切身感受，他那倍受摧折的心靈，與蘇小小風雨相待的孤單形影產生強烈的共鳴，而所承受的痛苦也就在與蘇小小的同病相憐中得到些許抵消。又如〈致酒行〉中所提到的「主父偃」和「馬周」：

主父西遊困不歸，家人折斷門前柳。吾聞馬周昔作新豐客，天荒地老無人識。⁵⁵

久客他鄉「困不歸」的哀痛，與歷盡滄桑卻「無人識」的淒涼，都是詩人真實經驗而無法排遣的深憂積悶，甚至要以「天荒地老」如此沒有窮盡的意象，來表達胸中難以宣洩的憤慨。終於在蹭蹬失意中，眼前閃現鮑焦與顏回的形貌：

鮑焦一世披草眠，顏回廿九鬢毛斑。顏回非血衰，鮑焦不違天。天畏遭啣嚙，所以致之然。（〈公無出門〉）⁵⁶

鮑焦一世安貧不出，最後乃至於餓斃；顏回簞食瓢飲，然而未老即衰，竟至早夭。這些哀戚頹喪的形骸，正是李賀心中自我身形的投射，因此不得不編造出自我開脫的藉口，「天畏遭啣嚙，所以致之然。」死亡成了上天憫恤的照顧，惟一可以消災解厄的選擇，這是何等的沈重、悲涼？於是，這些相類似的身影集結成〈酒罷張大徹索贈詩時張初效潞幕〉中李賀的兀傲形象：

隴西長吉摧顏客，酒闌感覺中區窄。葛衣斷碎趙城秋，吟詩一夜東方白。

⁵⁷

詩人自謂是備受摧折的頹喪之人，酒後的心境不禁倍覺窄迫。而「葛衣斷碎」的貧困與潦倒意象，更凸顯出自己「吟詩一夜東方白」的苦吟與不願諧俗的傲然意味。再者，他懷才不遇的哀激、虛擲年命的悲憤，又或凝聚成如〈贈陳商〉中，對自我失意落拓情狀的呼喊：

長安有男兒，二十心已朽。楞伽堆案前，楚辭繫肘後。人生有窮拙，日暮

⁵⁵ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 284～285。

⁵⁶ 同前註，頁 348。

⁵⁷ 同前註，頁 280。

聊飲酒。祇今道已塞，何必須白首。淒淒陳述聖，披褐鉏耒豆。學為堯舜文，時人責衰偶。柴門車轍凍，日下榆影瘦。黃昏訪我來，苦節青陽皺。太華五千仞，劈地抽森秀。旁苦無寸尋，一上戛牛斗。公卿縱不憐，寧能鎖吾口。李生師太華，大坐看白晝。逢霜作樸楸，得氣為春柳。禮節乃相去，顛顛如芻狗。風雪直齋壇，墨組貫銅綬。臣妾氣態間，唯欲承箕帚。天眼何時開，古劍庸一吼。⁵⁸

起首八句李賀直截了當的就將當時的心境脫口而出，而這種心境是沈痛的、淒涼的，並以「心已朽」、「道已塞」把內心百無聊賴、沈重無比，又遍尋不著出路的失落感悉數道盡，這些正是詩人一直以來懷才不遇，困頓不堪的心理寫照。而九至二十二句表面似乎在描述落魄淒涼的陳商所展現的廣博學識、堅毅節操及孤高品格，實則何嘗不是詩人自我形象和際遇的投影，且映襯出「柴門車轍凍，日下榆影瘦。」裡所透露出來的，十分接近於陶淵明〈歸園田居〉中「野外罕人事，窮巷寡輪鞅。白日掩荆扉，虛室絕塵想。」⁵⁹寂寥苦寒的生活與冷清孤寂的形象。再加上「顛顛如芻狗」的極端萎靡不振，以及「臣妾氣態間，唯欲承箕帚。」所欲控訴如同「奉禮官卑復何益」（〈聽穎師彈琴歌〉）之陷落於至為困頓和潦倒的遭遇。以上種種，或直敘、或隱喻，又或藉詞以言己志，將李賀懷才不遇的悲愴感受寫得辭悽而意惋，道盡心中的無奈、感慨與憤憤不平。

第三節 昂揚奮進的生命意象

李賀天生沈鬱高傲的性格，以及後天困抑頓挫的遭遇，讓他始終無法擺脫窮困與失意的命運，羸弱體質與懷才不遇都不斷的消磨、耗損出詩人內心中、性格上的一個大缺口，然而「李賀的那些抒寫懷才不遇與理想壯志的詩作，也因他心靈深處的那份對不朽的渴求而顯得與眾不同。」⁶⁰這一種與眾不同也就是黃永武先生在透視李賀詩時所見到的：

雖然孱弱的慮病幻念使他自卑，傷感的虛無幻念使他消沉，但是天才者終究有一股孤傲的超越感，所以他在崇仰神仙之餘，有時竟蔑視神仙；他在

⁵⁸ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 309～310。

⁵⁹ 陶潛著 郭維森、包景誠譯注：《陶淵明集》（台北：台灣古籍出版有限公司，1998 年 11 月），頁 66。

⁶⁰ 楊敏、萬春：〈追求不朽的悲愴—李賀詩歌中的生命悲劇意識解讀〉，《淮北煤師院學報》第 23 卷第 4 期（2002 年 8 月），頁 26。

渴望功業之餘，有時也蔑視帝王將相。他會將自己幻想成了了不起的偉大人物，可以屠龍，可以屠那條神話中操縱天地晦明的燭龍！⁶¹

外在環境的渾沌灰暗造成詩人的意氣消沉，連詩句也要蒙上一層憂憤悵惘的情愫，例如：

何須問牛馬，拋擲任梟盧。（〈示弟〉）

祇今道已塞，何必須白首。（〈贈陳商〉）

知非出柙虎，甘作藏霧豹。韓鳥處繒繳，湘鯨在籠罩。狹行無廓路，壯士徒輕躁。（〈春歸昌谷〉）

命運的無常成爲一種擺脫不了的羈絆和束縛，這些拘牽與內在優越感受激起的自我期許，不斷地彼此矛盾，相互掙扎，因此，長吉終於要發出憤激的浩歎，頑強的用他的筆墨去填補那一個缺憾，至少，在詩歌的天地中，「殿前作賦聲摩空，筆補造化天無功。」（〈高軒過〉）他一直如此地堅持著。〈開愁歌〉一詩中，詩人不僅訴說悲涼，亦寄奮鬥之志：

秋風吹地百草乾，華容碧影生晚寒。我當二十不得意，一心愁謝如枯蘭。
衣如飛鶉馬如狗，臨岐擊劍生銅吼。旗亭下馬解秋衣，請貰宜陽一壺酒。
壺中喚天雲不開，白晝萬里閒淒迷。主人勸我養心骨，莫受俗物相填。

62

題名「開愁」，當有開脫憂愁之意。起首二句「秋風吹地百草乾，華容碧影生晚寒。」秋風吹，百草枯，花容樹影皆透著寒意，以如此荒涼的景物爲襯托，讓李賀「我當二十不得意，一心愁謝如枯蘭。」的年少失意，憂愁憔悴；「衣如飛鶉馬如狗」的檻褸窮困形象；以及「壺中喚天雲不開，白晝萬里閒淒迷。」一種出不去、掙不開，憤懣至極的情狀等傲岸蒼涼的情懷得以盡情舒展。而在這裡面還寄託了詩人「臨岐擊劍生銅吼」的豪放筆調，一抒沈鬱不平之氣；並以店家主人之語，「主人勸我養心骨，莫受俗物相填。」帶出欲堅定意志、涵養氣節，以

⁶¹ 黃永武：《中國詩學—思想篇》，頁 210。

⁶² 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 319。

排遣俗世種種衝擊襲擾的覺醒。詩人的情感似在陷落與振興的意象間徘徊，終於仍要展現理想和抱負，試看〈野歌〉：

鷗翎羽箭山桑弓，仰天射落銜蘆鴻。麻衣黑肥衝北風，帶酒日晚歌田中。
男兒屈窮心不窮，枯榮不等嗔天公。寒風又變為春柳，條條看即烟濛濛。

63

前四句，野田中射獵，北風中飲酒高歌的豪邁意象，正是後兩句「男兒屈窮心不窮，枯榮不等嗔天公。」雖然承受屈窮困厄，心中意念卻不因此而頹廢喪志的自我提振；人之際遇的榮枯，天意豈會偏私，一時的蹉跎失意猶如寒冬總會過去，當春色復臨，「條條看即烟濛濛」枯柳轉眼又一片綠葉，濛濛有如輕烟。再看〈致酒行〉：

零落棲遲一杯酒，主人奉觴客長壽。主父西遊困不歸，家人折斷門前柳。
吾聞馬周昔作新豐客，天荒地老無人識。空將牋上兩行書，直犯龍顏請恩澤。
我有迷魂招不得，雄雞一聲天下白。少年心事當拏雲，誰念幽寒坐鳴呃。⁶⁴

李賀有主父偃及馬周的困頓與寂寞，但卻沒有「直犯龍顏」的機遇。所以「天荒地老無人識」一句正體現了自來多少懷才不遇者「零落棲遲」的切身感懷，此中愁苦只能以「我有迷魂招不得」包含了無限深意的一語來帶過，要待到雄雞司晨，天下白曉之際，才陡然振起，「少年心事當拏雲，誰念幽寒坐鳴呃。」自己惟有奮起拏雲之志，方有可為，否則又有誰會憐惜困坐幽寒的鳴呃之士？畢竟「世上英雄本無主」（〈浩歌〉），何須過自沮喪，只要機會到臨，總可以有一番作為。不僅如此，李賀詩中所反映積極進取的一面，詩人也將其投射到竹、劍及馬等意象中去發出慷慨激越的呼聲。

一、 以竹為喻—別卻池園數寸泥

不論生命是窮、是達，它的價值始終在於能夠有所作為。長吉雖然意識到自

⁶³ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 302～303。

⁶⁴ 同前註，頁 284～285。

己短促的生命充滿了困頓與窘迫，但從「箏人勸我金屈卮，神血未凝身問誰。不須浪飲丁都護，世上英雄本無主。」（〈浩歌〉）數句中，卻可體會出他不僅不願沈醉於聲色犬馬之中，更不甘處於平庸無為的生活，此乃因詩人深刻認知到個人生命的真正價值即在於不斷進取、積極拼搏，以有所作為。因此，李賀欲在有限的時間裡，去實現一個充實的人生，甚至建功立業的企圖，也呈現在他的詩篇中，如〈竹〉一詩中所抒寫的形象：

入水文光動，抽空綠影春。露華生筍徑，苔色拂霜根。織可承香汗，裁堪釣錦鱗。三梁曾入用，一節奉王孫。⁶⁵

整首詩以竹清雅瀟灑的形象來構築通篇的意象；「織可承香汗，裁堪釣錦鱗。三梁曾入用，一節奉王孫。」更隱以竹材之堪用，比人之才學深厚，足以上登朝廷。不僅是自喻，亦吐露出自己的希望。如同〈昌谷北園新筍四首〉其一裡希望自己是春日的新竹般：

籜落長竿削玉開，君看母筍是龍材，更容一夜抽千尺，別卻池園數寸泥。

66

在這裡，詩人借用竹杖化龍騰空飛去的傳說，抒發自己昂揚進取，努力奮進的精神，所以，葉蔥奇先生的疏解才會說：「這完全是借竹自比，希望能夠致身通顯的意思。」⁶⁷同樣的，〈昌谷北園新筍四首〉其二中：「斫取青光寫楚辭，膩香春粉黑離離。」不但以「楚辭」自比其詩，也通過竹的意象，烘托出自我的孤寂和不被賞識的悲涼，同時不只將詩人的憾恨具體表現出來，也把內心的懷抱深寄其中。

二、以劍為喻—自言漢劍當飛去

在中國古代歷史中，英雄或創業帝王的功績裡，始終存在著「劍」的影子，因此「劍」的意象就成了人間創功立業的象徵。李賀所處的是一個混亂不公、黑暗腐敗的時代，再加以自身正當年少，飛揚的心境、躍躍欲試的心情，使他不僅

⁶⁵ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 236。

⁶⁶ 同前註，頁 286。

⁶⁷ 葉蔥奇疏注：《李賀詩集》，頁 135。

止利用「劍」翻湧激憤不平的情結，抒發沮索苦悶的情緒：

空留三尺劍，不用一丸泥。馬向沙場去，人歸故國來。（〈奉和二兄罷使
遣馬歸延州〉）

天眼何時開，古劍庸一吼。（〈贈陳商〉）

衣如飛鷄馬如狗，臨歧擊劍生銅吼。（〈開愁歌〉）

何用尺刀，壁上雷鳴。（〈猛虎行〉）

更以劍之意象，寓寄自身的形象以及遠大的抱負，作為欽慕英豪、建立功業的表徵，首先當看〈春坊正字劍子歌〉：

先輩匣中三尺水，曾入吳潭斬龍子。隙月斜明刮露寒，練帶平鋪吹不起。
蛟胎皮老蒺藜刺，鸚鵡淬花白鸚尾。直是荆軻一片心，莫教照見春坊字。
按絲團金懸麗簌，神光欲截藍田玉。提出西方白帝驚，嗷嗷鬼母秋郊哭。

68

在這首詠劍的詩中，詩人以獨特的設想，豐富的比擬，藉著對劍「隙月斜明刮露寒」之畢露鋒芒、「練帶平鋪吹不起」之銳利質地、「鸚鵡淬花白鸚尾」、「按絲團金懸麗簌」等精巧裝飾，甚至「先輩匣中三尺水，曾入吳潭斬龍子。」之非凡經歷，細膩精雕、不厭其凡的描繪，來呈現劍的超卓形象。詩中並以「直是荆軻一片心」含蓄委婉地對劍的主人寄託予深厚的冀望，期接續古代俠義精神，為不公不義的世間發出不平之鳴。而反推己身則是不遇之情和奮發之思的雙重意念，故有時，長吉希望自己是一柄神劍，如〈出城寄權璩楊敬之〉：

草暖雲昏萬里春，宮花拂面送行人。自言漢劍當飛去，何事還車載病身。

69

前二句該是訴說失意後的悲涼，詩人卻以外在春風草暖、宮花拂面的景象對比出內在的心境，惟以一「送」字道盡孤寂落寞之情。「自言漢劍當飛去」，懷才不遇

⁶⁸ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 241～242。

⁶⁹ 同前註，頁 235。

的苦澀引發詩人亟欲脫穎而出的渴望，「漢劍當飛」猶如詩人自身形象的幻化，透露出期待建功之業的心情。和詩人在〈崇義里滯雨〉一詩中所吐出，夢囈般的感嘆一樣，「憂眠枕劍匣，客帳夢封侯。」一股棄文學武、投筆從戎的意念油然而生。又如〈南園十三首〉其七：

長卿牢落悲空舍，曼倩談諧取自容。見買若耶溪水劍，明朝歸去事猿公。

70

文中揭示，才高如司馬長卿、東方曼倩者，尙且落魄悲涼、談諧取容，隱喻現實情境中不得志於世的自己；文藝才學的不堪、世事的乖謬一至於斯，無如買把利劍，明朝學武從戎，或許尙有進身的機會，因此之故所以有〈南園十三首〉其五中的期盼：

男兒何不帶吳鉤，收取關山五十州。請君暫上凌煙閣，若箇書生萬戶侯？

71

李賀因才遭嫉，以致功名無望，進身無著，然而對於飽受現實挫折，卻又渺小無助的詩人來說，他是不甘心的，於是拏雲之志化爲投筆從戎的意圖，希望自己「男兒何不帶吳鉤，收取關山五十州。」報效國家、立功異域，甚至建勳封侯。除此之外，詩人於其詩歌中另有多處也以劍之意象來反觀內心：

報君黃金臺上意，提攜玉龍為君死。（〈雁門太守行〉）

我有辭鄉劍，玉鋒堪截雲。（〈走馬引〉）

君王今解劍，何處逐英雄。（〈馬詩二十三首〉其十）

唐劍斬隋公，拳毛屬太宗。（〈馬詩二十三首〉其十六）

帆長標越甸，壁冷挂吳刀。（〈畫角東城〉）

劍匣破，舞蛟龍。（〈上之回〉）

赤山秀鋌禦時英，綠眼將軍會天意。（〈呂將軍歌〉）

⁷⁰ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 260。

⁷¹ 同前註，頁 259~260。

以上這些由「劍」所組成的意象群，可說都是詩人自我形象的化身，不但象徵著詩人不得志的苦悶鬱抑之情，也表現著詩人的凌雲壯志與遠大抱負，而成爲詩人積極用世的精神表徵。

三、以馬爲喻—瘦骨帶銅聲

除了劍的意象外，李賀還運轉其靈動的詩筆，藉馬之形象以刻畫積極的進取態度。楊敏和萬春解讀李賀詩歌中的生命時即提到：「最能體現詩人自我期望的卻是他的組詩《馬詩》二十三首。其中的馬無疑是詩人人格的象徵。」⁷²這些馬有的是天馬、神馬、龍馬，有的是駿馬、千里馬，它們或困頓風塵，或老死櫪間，或向風而泣，或期盼主人，均有無人賞識、才不見用的共同特點。

然而除開「瘦馬秣敗草，雨沫飄寒溝。」（〈崇義里滯雨〉）一類頓挫不遇的憔悴之姿，詩人亦將對自我才能、崇高理想的嘉許，以及奮發振起的企圖，全部都投射到馬的形象上去，試觀〈馬詩二十三首〉其四中所言：

此馬非凡馬，房星本是星。向前敲瘦骨，猶自帶銅聲。⁷³

此詩無疑是詩人心目中自我形象的最佳寫照。前二句明寫此馬非塵世凡俗之物，以暗喻自己過人的才華；而三、四句「向前敲瘦骨，猶自帶銅聲。」除摹寫此天上非凡神馬瘦骨嶙峋的形態，正是杜甫〈房兵曹胡馬〉：「胡馬大宛名，鋒稜瘦骨成。」⁷⁴中所述，「瘦骨」猶如傲骨，乃良馬之表徵，故即便身處劣境，仍骨帶鏗鏘之「銅聲」，並據此神駒瘦骨硬挺的意象，來象徵自己不移的堅貞品格與不屈的奮發精神。通篇雖全是寫馬，卻也委婉地透露出詩人胸中的鬱積之情，進而寄託殷盼進取的志向。再看〈馬詩二十三首〉其十五之所寄：

不從桓公獵，何能伏虎威？一朝溝隴出，看取拂雲飛。⁷⁵

伯樂難得，明主難求，良馬亦如賢能俊傑之士，不遇明主任用無從見其才華，欲

⁷² 楊敏、萬春：〈追求不朽的悲愴—李賀詩歌中的生命悲劇意識解讀〉，《淮北煤師院學報》第23卷第4期（2002年8月），頁26。

⁷³ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁267。

⁷⁴ 【唐】杜甫撰【清】仇兆鰲注：《杜詩詳注》第一冊（台北：漢京文化公司，1984年3月初版），頁18。

⁷⁵ 同註73，頁270。

有所爲，要能先遇明主，既得知遇，方有機會能「伏虎威」；「不從桓公獵，何能伏虎威？」隱喻著英才遭埋沒的苦況。「一朝溝隴出，看取拂雲飛。」一朝得識，則不論駿馬或俊才，都彷彿如潛龍出淵，奔騰於空，拂雲飛馳，立勳業、建功績，足以令人刮目驚看。懷才不遇的憤慨不平得以獲得緩解，又如〈馬詩二十三首〉其十六：

唐劍斬隋公，拳毛屬太宗。莫嫌金甲重，且去捉飄風。⁷⁶

起首一、二兩句所言，因唐軍之利劍斬殺了隋之公侯，故此良駒拳毛騮始能得遇明主太宗，這裡承繼了上一首馬詩之內涵，賢良之才須得具慧眼之伯樂方能有所作爲。且既得知遇的明主，則「莫嫌金甲重，且去捉飄風。」即在訴說俊傑賢能之人才亦如駿逸良馬，不僅必堪負重任，必要時更能追風逐電，施展長才。李賀渴望爲國建功立業的壯志豪情是如斯之深，因此往往企盼知遇，以俾能一展所長，〈馬詩二十三首〉其五中所抒發有才不得舒，有志不得伸的憤懣愁苦，即爲是：

大漠沙如雪，燕山月似鉤。何當金絡腦，快走踏清秋。⁷⁷

大漠，無邊平沙白似雪，燕山，天曠星稀月如鉤，詩人以如此平遠空茫的意象，對比出懷才不遇的淒迷。至於「何當金絡腦，快走踏清秋。」是說若得知遇，則情願馳驟塞北，報效恩情。在這篇詩歌中，詩人以馳騁沙場之駿馬自況，藉以抒發其欲投筆從戎、立功疆場的強烈願望。

自負的李賀，往往以國士自期，於一系列詠馬的詩文中借馬來抒寫志向，尤其是對自身才華、氣質、節操及抱負等的象徵，更彷彿以天馬神駒自許，將內心的情意和感受外化爲對馬的吟詠，換言之，詩人構設出馬的意象群，除蘊含著對時代風氣的特殊價值定位與道德評判外，更積極地象徵著詩人對自我才能，奮足千里，超邁絕塵的期許和肯定。

⁷⁶ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 270～271。

⁷⁷ 同前註，頁 267。

第四章 李賀詩歌中的時空意象

從初生的那一刻開始，人便在時間與空間中佔有了一個位置，生命也從此開始在這個時空中顯示其內在與外在的經驗，王建元先生說：「時間與空間同為人類用以體認自身與這世界的關係之最根源的範疇，它們同時是人類存在或生命的原始意識、與切身利益牢不可分。」¹換言之，時空的概念可說是人們藉以掌握生命脈絡，了解宇宙變動的思考依據，而人類正因感受到時間之流動性和空間之寬闊性，所以能取得與自然、宇宙之間的認同。

在累積體驗了現實時空的經驗後，我們開始有了「時間知覺」²和「空間知覺」³，這種時空的知覺也就是凝聚成文藝作品中的時間觀念及空間觀念的重要因素。哲學家卡西勒同時也清楚地告訴我們一件事實：

空間和時間是一切實在與之相關聯的構架。我們只有在空間和時間的條件下才能設想任何真實的事物。按照赫拉克利特的說法，在世界上沒有任何東西能超越它的尺度——而這些尺度就是空間和時間的限制。⁴

因此文學藝術作品的產生同樣脫離不了特定時間和空間的限制，故陳子昂不得不感傷又驚嘆的呼喊出「前不見古人，後不見來者。念天地之悠悠，獨愴然而涕下。」（〈登幽州臺歌〉）⁵的千古絕唱，而創作者對於時、空這兩項條件的感知、運用，也都自然地反映在作品中；詩歌亦即是藉由對時空感知而生之時間意象與空間意象以獲得整體的藝術形式，進而臻致一種具深刻超越意義的美感體驗，其所呈現出來的面貌便是詩人於時間、空間的交替作用之後，反應出對本體之超越和對世界之解悟的依據，這種依據使詩人在歌詠生命時表現出強烈的時空意識，並在這樣的領會體悟中將現實的物質時空轉化為詩句篇章中足以讓意象穿梭飛越的心理時空。

如同李白在〈春夜宴桃李園序〉中對時空概念所抒發的情懷：「夫天地者，

¹ 王建元：〈現象學的時間觀與中國山水詩〉，《現象學與文學批評》（台北：東大圖書公司，1995年4月再版），頁174。

² 時間知覺是人對事物運動的延續、順序、速度及其變化的知覺。參見邱明正：《審美心理學》（上海：復旦大學出版社，1993年4月第一版），頁207。

³ 空間知覺是對事物存在廣延性空間特性及其變化的知覺，包括形狀知覺、體積知覺、立體知覺、方位知覺以及對它們的變化所發生的動勢知覺等。參見邱明正：《審美心理學》，頁206-207。

⁴ 卡西勒著 結構群譯：《人論》（台北：結構群出版公司，1989年9月初版），頁67。

⁵ 《全唐詩》卷八十三（北京：中華書局，1996年1月1版），頁902。

萬物之逆旅。光陰者，百代之過客。而浮生若夢，為歡幾何？」⁶在無垠的空間裡、在無限的時間中，在宇宙本體的時空法則之前，無論是天上地下的物事更替，還是往古來今的歷史變化，充其量都只不過是蒼茫中微不足道的一粒沙罷了。李賀以其孱弱的體質、敏感的心靈，去感應周遭的情境、反省自我的生命，在他獨特的生命意識中，很早就已經意識到個體生命的短暫和有限，並企求在有限的生命裡追求無限的價值，在相對的存在中追尋絕對的意義，而時間與空間的覺知就是他對宇宙天地本質的感受，以及因感受而生的反應。相較於一般人觀念中的永恆不變和萬古長存的天地景象，在長吉的筆下，卻是很明顯的「形成了時間意識的激化現象，也就是時間加速進行，以致於超越了、動搖了空間之恆定的奇特現象。」⁷再把這種特別的時空意識融入其文藝創作的結構與內涵中，去碰撞激盪出滲透著他生命特質的藝術形象。

第一節 李賀詩歌中的時間意象

日月擲人去，而逝者如斯，所以中國文人往往把懷古傷今的感傷情懷、惜時歎逝的憂患意識當作個體生命情感的一種抒發，正如李白所感：「君不見黃河之水天上來，奔流到海不復回？君不見高堂明鏡悲白髮，朝如青絲暮成雪？」（〈將進酒〉）⁸在無情流逝的時間長河之前，渺小短暫的個體生命只不過是天地間的蜉蝣，匆匆已過，倉促間便已縱入大化之中。詩人們便將這種心理意識通過詩歌中對宇宙生命的探索、對無限時空的吟詠，以求獲得心靈上的平衡與抒解，甚至視為是一種自我覺醒的追求。

李浩先生在《唐詩的美學詮釋》中，曾表示過對詩歌中時間意象表現方式的想法：

作為語言藝術的詩歌，除了記錄物理時間從過去到未來的單向量的延展外，更重要的是，它還可以對時間進行重新鍛造，使其內化為心理時間，再將其時序、時差、時值、時態等方面的複雜而豐富的變化形式，外化為具體形象，借以表達自己的各種感受，這樣就使得作品中的時間形式和時間觀念變得極為複雜。⁹

⁶ 謝冰瑩、邱燮友、左松超、應裕康、黃俊郎、傅武光註譯：《新譯古文觀止》（台北：三民書局，1991年8月修訂初版），頁401。

⁷ 歐麗娟：《唐詩的樂園意識》（台北：里仁書局，2000年2月初版），頁363。

⁸ 邱燮友注譯：《新譯唐詩三百首》（台北：三民書局，1993年8月修訂八版），頁157。

⁹ 李浩：《唐詩的美學詮釋》（台北：文津出版社，2000年5月初版），頁44。

詩人於詩歌中所表現的時間意象，應是一種較現實時間更為多變且豐富的心理時間之具體形象，相對於傳統詩歌中人事滄桑、盛衰無常的懷古詠史之表現方式，只能浩歎富貴繁華如夢幻泡影、鏡花水月的局限，李賀在詩文中所架構的是一個蘊含時間感慨與悸動的內省世界，這個特異的時間觀呈現的世界，正是採用了錯綜、跳躍、顛倒等手法，而創造出「劫灰飛盡古今平」(〈秦王飲酒〉)、「天若有情天亦老」(〈金銅仙人辭漢歌〉)、「七星貫斷姮娥死」(〈章和二年中〉)、「月寒日暖來煎人壽」(〈苦晝短〉)等句子，表現的是詩人對時間本身的超然擺脫，以及對歷史盛衰興亡的超越企圖等，是他內化的心理時間的複雜表現。

除此之外，詩人的生命對時間的感受，可說是一種對宇宙本質的覺知反應，當滲入並與其帶有生命特質之藝術形式相結合後，他所表現出濃厚千載一瞬的時間意象呈現出的是一種顛覆的形態。除了過去、現在、未來之單向量的時序情節表現外，更多的是如天上仙界的永恆時間可以被打破，神仙會死，而地下冥界死亡的時間形象，反成為生命延續之象徵等，可以看出李賀詩歌在時間意象上確實有其特出之表現。

一、 永恆時間的意象表現

一般說來，仙界是形而上的精神超脫象徵，是詩人最終意義和永恆理想等目標的投射，而天上仙界的時間觀，則應是建立在神話及幻想的意象上，去完成對永恆的追求和生命的超越。然而李賀所建構的神仙世界，一是借以緩解苦悶的人生，另一則是藉由生活的體驗與心靈的書寫以抒情詠懷，因此在他筆下的仙界，既無永恆世界的嚮往，也沒有終極目標的追求，反而隨著生命氣性的揮灑，並在物我感通下，希望由客觀命限的突破、生命廣度的拓寬，以延伸精神生命的縱深度。所以詩人在天上的神仙世界中所表現的時間意象，除了要跨越虛幻與命限外，更帶有一種永恆幻滅的顛覆性。如〈官街鼓〉：

曉聲隆隆催轉日，暮聲隆隆催月出。漢城黃柳映新簾，柏陵飛燕埋香骨。
 碓碎千年日長白，孝武秦皇聽不得。從君翠髮蘆花色，獨共南山守中國。
 幾回天上葬神仙，漏聲相將無斷絕。¹⁰

¹⁰ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》（台北：世界書局，1996年7月初版），頁364。

余光中先生認為，「一般的觀念，恆認為永恆是超時間的存在，而時間是不斷運動不斷消逝的一種東西。可是李賀生活在時間之中，對於他（正如對於我們一樣），永恆，亦即神話的空間，神仙的N度時間，是必朽而且輪替的，可是時間之流不歇。也就是說，累積起來的時間（以鼓聲和漏聲為單位），簡直長於永恆。」¹¹這無非是對長吉曲折又矛盾的時間觀的深刻體認。清曉與日暮的鼓聲引出了日月更替的時間意象，「碓碎千年日長白」，而千年的歲月，就在日夜推移的隆隆鼓聲中流逝，但是太陽依舊順著時間之流持續光輝著。然而，「幾回天上葬神仙，漏聲相將無斷絕。」詩人用一「葬」字，即判定了長生不死是不可能的，即使是已獲長生、永恆力量的神仙也避免不了死亡，這就是李賀特殊的時間觀念，惟有以鼓聲和更漏之聲為具像的時間之流才是永恆的。

在永恆和有限之間的矛盾衝突中，詩人只能以否定永恆的悲觀幻滅感受，來慨嘆人生之短暫，又如〈浩歌〉：

南風吹山作平地，帝遣天吳移海水。王母桃花千徧紅，彭祖巫咸幾回死。
青毛驄馬參差錢，嬌春楊柳含細煙。箏人勸我金屈卮，神血未凝身問誰？
不須浪飲丁都護，世上英雄本無主。買絲繡作平原君，有酒唯澆趙州土。
漏催水咽玉蟾蜍，衛娘髮薄不勝梳。看見秋眉換新綠，二十男兒那刺促。

12

首二句「南風吹山作平地，帝遣天吳移海水。」詩人以滄海桑田及天吳移海兩個神話意象，藉「吹」和「移」這兩個空間動作，生動地描繪出時流摧物、世事變遷之可驚。除了本詩之外，李賀詩中尚有「黃塵清水三山下，更變千年如走馬。」（〈夢天〉）、「東指羲和能走馬，海塵新生石山下。」（〈天上謠〉）、「海沙變成石，魚沫吹秦橋。空光遠流浪，銅柱從年消。」（〈古悠悠行〉）以及「海波尙變為桑田。」（〈嘲少年〉）等詩句，都是借用「滄海桑田」的傳說，感嘆在光陰之速，世變無涯的大宇宙裡，人類眼中的永恆景象卻是如此的倉促渺小。至於三、四句則進一步說明了時光飛逝，人生倏忽的悲涼。「王母桃花千遍紅」，「千遍紅」所顯露的是永恆而又疾速飛馳的時間意象，而「彭祖巫咸幾回死」正呼應

¹¹ 余光中：〈象牙塔到白玉樓〉，《逍遙遊》（台北：大林文庫，1969年12月再版），頁84。

¹² 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁252-253。

了〈官街鼓〉中「幾回天上葬神仙」一句，神仙之長生乃天上仙界永恆的象徵，死亡則應是人間充滿了無奈的無常變化，兩種形象的相加便造成一種極為弔詭的意象，至此，天上世界的永恆意象完全被否定，而詩人在此也藉彭祖、巫咸的死，留下詩中後文喟嘆韶華易逝，人生有盡的伏筆。

李賀有感於時光倏忽而過，不時流露極為兩極的心境，試看〈天上謠〉：

天河夜轉漂迴星，銀浦流雲學水聲。玉宮桂樹花未落，仙妾採香垂珮纓。
秦妃卷簾北窗曉，窗前植桐青鳳小。王子吹笙鶴管長，呼龍耕煙種瑤草。
粉霞紅綬藕絲裙，青洲步拾蘭苕春。東指羲和能走馬，海塵新生石山下。

13

銀河、月宮，迴星、流雲，詩人竭力發揮心理時空的自由特性，以舒緩的節奏，漫長的步調，不受現實拘束地架設出天上世界的時光流速，「採香」、「卷簾」、「植桐」、「吹笙」，甚而「呼龍耕煙」、「步拾蘭苕」，表現的是一種超越人世正常感知的凝結時間，這種時間意象幾乎令人產生類似永恆時間的錯覺，但是詩人並沒有被自己所創造的意象所迷惑，最後還是只能回到現實人間，承受時間的無限與持續的消逝。「東指羲和能走馬，海塵新生石山下。」羲和御日奔馳，光陰也快如走馬，轉瞬間東海乾涸，新的石山生成，又一個「滄海桑田」的故事即將流傳下去。這之中，長吉借用了「山中七日，人間千年」的時差設置，創造出天上的緩慢時間流速以對照並凸顯出人間歲月的快速和短暫。這種意象安排正是李浩先生所說的「時差的設置」：

在詩歌作品中，詩人往往幻化出兩個或多個時間系統。一個遵循現實的時間，另一個遵循想像中的時間系統。現實中的時間與想像中的時間在計量單位上也並不相同，而且差距極大，往往仙界數日，世上已歷千年變化。

14

這種不同時流的時間差觀點也呈現在李賀的另一首詩〈夢天〉裡：

¹³ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 251-252。

¹⁴ 李浩：《唐詩的美學詮釋》，頁 51。

老兔寒蟾泣天色，雲樓半開壁斜白。玉輪軋露溼團光，鸞珮相逢桂香陌。
黃塵清水三山下，更變千年如走馬。遙望齊州九點煙，一泓海水杯中瀉。

15

老兔、寒蟾、雲樓、玉輪等景象，詩人彷彿夢遊在天上月宮，與鸞珮相逢在這個充滿神秘森寒的氛圍中，時光猶如凝固般不再前進，又彷彿如是永恆的存在。然而末尾回頭重新審視塵寰，「黃塵清水三山下，更變千年如走馬。」更與〈天上謠〉中：「東指羲和能走馬，海塵新生石山下。」具有同樣的命題，地上人間的神山、清水卻不時地揚起黃塵，改變之速，千年的時光猶如快馬奔馳，倏忽而過。相對來看，人生的短暫，人世的渺小自不待言。再看〈相勸酒〉中如出一轍的時間意象：

羲和騁六轡，晝夕不曾閒。彈烏崦嵫竹，扶馬蟠桃鞭。蓐收既斷翠柳，青帝又造紅蘭。堯舜至今萬萬歲，數子將為傾蓋間。青錢白璧買無端，丈夫快意方為歡。臞蠍臞熊何足云，會須鍾飲北海，箕踞南山。歌淫淫，管悒悒，橫波好送雕題金。人生得意且如此，何用強知元化心。相勸酒，終無輟，伏願陛下鴻名終不歇，子孫綿如石上葛。來長安，車駢駢，中有梁冀舊宅，石崇故園。¹⁶

神話世界裡的意象往往成為李賀超現實想像的來源，在這首詩中，詩人將天上對比人間的時間差，以豐富美麗的神話意象傳述出來。日御羲和、秋神蓐收、春神青帝，以及烏鳥、崦嵫、蟠桃等成為天上時間的代表姿態，「蓐收既斷翠柳，青帝又造紅蘭。」時流倏忽，反復更迭，是人為力量所無法阻止的，詩人以「蓐收」、「青帝」的時間姿態來推移紅塵俗世間的「翠柳」、「紅蘭」之迅速且短暫的時光，所以揭示出「堯舜至今萬萬歲，數子將為傾蓋間。」在人間從堯舜到現今，時間已過了千萬年，然而對於天上之神人而言不過只是眼前事。其中「萬萬歲」與「傾蓋間」即是永恆和倏忽的時差對比。故此，詩人以天上與人間快慢、緩急不同的時系參照，並在最後又都回歸千載一瞬、人生有盡的時間觀，足以看出「詩人都一而再表達了人世匆促而不可靠的思想，他在根本上便否認了人間有所謂的『永

¹⁵ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 244-245。

¹⁶ 同前註，頁 343-345。

恆』存在。」¹⁷

但是，即使如此，李賀仍在面對日月輪轉、萬物遞嬗，深刻感受韶光疾逝之餘，感慨人生短促的同時，心中卻也揚起抗拒之心，不時會在詩句中生起讓時光減速，甚至停駐的幻想，例如：

王母移桃獻天子，羲氏和氏迂龍轡。(〈河南府試十二月樂詞〉其閏月)
 天東有若木，下置啣燭龍。吾將斬龍足，嚼龍肉，使之朝不得迴，夜不得伏。自然老者不死，少者不哭。(〈苦晝短〉)
 暘谷耳曾聞，若木眼不見。奈爾鑠石，胡為銷人？羿彎弓屬矢，那不中足，令久不得奔，詎教晨光夕昏。(〈日出行〉)
 東方日不破，天光無老時。(〈拂舞歌辭〉)

詩人發揮誇大奇特的想像力，或希望羲和能迂迴日車，阻時光之疾逝；又或欲傷日足，則光陰自可停駐；更甚者，竟起屠殺啣燭龍的遐思，如此時間可以留止，而人間再無老死。由此我們可看出他既已否定了永恆的存在，但企圖反抗現實時間法則，超越現實時間限制的精神，似乎也自屈原的「吾令羲和弭節兮，望崦嵫而勿迫。」(《楚辭·離騷》)¹⁸處承襲了過來。

二、 線性時間的意象表現

在現實的世界中，時間像是一條長河，它無止盡的漫延，且刻刻相連，瞬息成千古。個體生命由於死生、壽夭的存在命限，故只能成爲永恆時間之流裡的一個小階段，然而在此極小的階段中依然存在著完整的過去、現在、未來之直線時間程序，不但承受了所有今昔、盛衰、分合、存亡的人事變化，並常以景物全非、物是人非、聚散離合、年華不再等感受之形式出之，表現於生命中即是內心經驗之反省與悸動，表現於人事中便是歷史興亡的感受。因此，楊雪嬰指出：「李賀的時間觀，是在感性層的直線時間觀中。」¹⁹亦即是說，詩人受限於經驗的感受，在生滅變動的時間中，直接抒發出來的便是生命中的氣質與才性。

錢鍾書先生即看出詩人對時間的敏感，故此他說：「細玩昌谷集，舍佗際牢

¹⁷ 盧明瑜：《三李神話詩歌之研究》(台北：國立臺灣大學出版委員會，2000年6月初版)，頁216。

¹⁸ 傅錫壬註譯：《新譯楚辭讀本》(台北：三民書局，1991年3月八版)，頁39。

¹⁹ 楊雪嬰：《李賀詩風格之構成與表現》(高雄：高雄師範大學中國文學研究所碩士論文，1990年)，頁238。

騷，時一抒洩而外，尚有一作意，屢見不鮮。其於光陰之速，年命之短，世變無涯，人生有盡，每感愴低徊，長言永歎。」²⁰現實的物質時間具有所謂之不可逆性，因此「天道無涯，人生有盡。」生命也只有在一去不回的時間之流中沈沒，此種將生活裡時間消逝之事實看作一去不回的流水，即是線性的時間觀點。所以當李賀將時間拉回到現實的意識中去省思時，其時間意象呈現的方式，常是以物我、生死、今昔、古今、以及久暫等作為對比或反照。試看〈古悠悠行〉：

白景歸西山，碧華上迢迢。今古何處盡，千歲隨風飄。海沙變成石，魚沫吹秦橋。空光遠流浪，銅柱從年消。²¹

在詩人對宇宙的追尋與想像中，時間的流動就在古今推移的空間場景中變化進行著。「白景歸西山，碧華上迢迢。」在日落、月升的自然時間場景中，「歸」與「上」更從晝夜更替的蒼茫裡，完成了廣漠浩瀚的時間流動意象。而在如此廣遠的時空景象之前，如何能不心生感慨？「今古何處盡，千歲隨風飄。」在體悟到宇宙之遼闊幽遠，流光之無涯無盡，詩人進而反省時間之流逝，在古今相形的歷史進程中，過去、現今、未來並無一定點可供參考，未來轉眼即成現今，而當意識到現今之存在，時間已成過去。在時間的舞台上，你我想像所能及之千年歲月的變化，只不過如一陣清風吹過，隨即飄散逝去。「海沙」、「秦橋」、「銅柱」等時空中物事，那怕承受了求仙長生的意志，亦要被時間之流沖蝕解消，「空光遠流浪」，流光正似一支幻滅變化的離弓長箭、詩人精神特質的投射，不停的朝向未來直線前行，所到之處即成摧朽之過去，寂寞、淒清、孤獨的永恆與短暫對應意象，沒有任何事物可以例外。

長吉詩歌中這種千載一瞬的久暫對比的意象呈現方式，也就是黃永武先生所稱之「時間的漸蹙」：

一首敘事或抒情的詩，各句中所代表的時間性，很少是平行而等長的，為求與情感的波動配合，往往採用一種變率，有時一句代表千百年，有時一句代表數秒鐘，這種時間的變率，在一首詩的直線進行中，有時由冗長而漸短，愈到詩的結尾愈急促，終至忽然截斷。²²

²⁰ 錢鍾書：《談藝錄》（台北：書林出版有限公司，1988年11月出版），頁58。

²¹ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁265。

²² 黃永武：《中國詩學—設計篇》（台北：巨流圖書公司，1977年4月一版），頁44。

如〈夢天〉：「黃塵清水三山下，更變千年如走馬。」及〈天上謠〉：「東指羲和能走馬，海塵新生石山下。」都以「走馬」之意象，描述出時光流逝與人事變遷的迅速。又如〈感諷五首〉其三中的：「南山何其悲，鬼雨灑空草。長安夜半秋，風前幾人老。」和〈感諷六首〉其六中：「撫舊惟銷魂，南山坐悲峭。」同樣以永恆廣袤的「南山」形象，反照出生命之短暫急促；尤其「風前幾人老」所帶出的快速滅消感，更使得久、暫之別格外醒目。此外，還有〈嘲少年〉中：「少年安得長少年？海波尚變為桑田。榮枯遞轉急如箭，天公豈肯於公偏。莫道韶華鎮長在，髮白面皺專相待。」更以一連串時間漸蹙的長久與短暫意象作比，來感嘆時光之飛逝，而生命難久、美好事物難以長存的無奈。而李賀對於這種時流摧人老的感應，〈苦晝短〉中有如感同身受：

飛光飛光，勸爾一杯酒。吾不識青天高，黃地厚。惟見月寒日暖，來煎人壽。食熊則肥，食蛙則瘦。神君何在？太一安有！天東有若木，下置啣燭龍。吾將斬龍足，嚼龍肉，使之朝不得迴，夜不得伏。自然老者不死，少者不哭。何為服黃金，吞白玉。誰是任公子？雲中騎白驢。劉徹茂陵多滯骨，嬴政梓棺費鮑魚。²³

時光匆促，日月更替轉換，人壽幾何？詩人懷才不遇，困頓坎坷，故「惟見月寒日暖，來煎人壽。」感到歲月如飛，青春無著，更用一「煎」字，描寫出對時間焦灼痛若的強烈感受，透露出對生命短促的焦慮；進而還對服食求仙、永恆長生提出質疑：「神君何在？太一安有！」、「何為服黃金？吞白玉？誰是任公子？雲中騎白驢。」此外，這種焦慮痛苦又更深入的表現在〈銅駝悲〉一詩中：

落魄三月罷，尋花去東家。誰作送春曲，洛岸悲銅駝。橋南多馬客，北山饒古人。客飲杯中酒，駝悲千萬春。生世莫徒勞，風吹盤上燭。厭見桃株笑，銅駝夜來哭。²⁴

這裡面，可以很清楚的看到詩人是以一種千古一瞬的情懷，來寬解生命中的失意

²³ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 323-324。

²⁴ 同前註，頁 331。

和愁苦。「橋南多馬客，北山饒古人。客飲杯中酒，駝悲千萬春。」銅駝之悲何來？即在於眼前所見之「馬客」與「杯中酒」，只是瞬息即成千古的現在，與之相對映的則是北山上那千萬年來，當下都將成爲的過去——古墓。「生世莫徒勞，風吹盤上燭。」看似漫長的人生，其實轉瞬即逝，有如風中之燭，何須汲汲營營，爲名利操勞。「銅駝」一如〈金銅仙人辭漢歌〉中之「金銅仙人」，所代表的正是永恆的象徵，一個更超脫的意象，觀照且憐憫著於時間洪流中載浮載沉的人事物，故言「天若有情天亦老」（〈金銅仙人辭漢歌〉），因爲「天假如有情的話，自能洞照銅人的心情，而如此，天也落爲時空中的一物，不免沉憂漸老。」²⁵由此，也讓人體會到在長吉年輕的生命中，經常思索的竟是生命在時光中衰朽死亡的種種。

三、 圓形時間的意象表現

相對於因時間流逝所生的哀戚之情，及因人事變遷而興的年命之感等，所屬之連接過去、現在、未來的直線時間意識外，李賀詩中尚有一種迴環往復的時間形態，一般而言，日夜、季節、歲月等自然變化之更替即屬之，如：

白景歸西山，碧華上迢迢。（〈古悠悠行〉）

曉聲隆隆催轉日，暮聲隆隆催月出。漢城黃柳映新簾，柏陵飛燕埋香骨。

（〈官街鼓〉）

今日槿花落，明朝桐樹秋。（〈莫愁曲〉）

日落月升，在時間的轉動中事物面對的是腐朽衰敗，但是「埋香骨」卻是爲「映新簾」作準備，惟有柏陵飛燕的化作春泥，才能成就漢城黃柳的新生命。一如「今日」與「明朝」對舉的往復循環，時間之感受，就在由成至毀，復由毀至成的生命意象中得到了充實。又如：

蓐收既斷翠柳，青帝又造紅蘭。（〈相勸酒〉）

寒風又變爲春柳，條條看即煙濛濛。（〈野歌〉）

帝重光，年重時，七十二候迴環推。（〈河南府試十二月樂詞〉其閏月）

²⁵ 李正治：《中國詩的追尋》（台北：業強出版社，1990年9月再版），頁223。

衰敗、凋敝、蒼老等，在時間意義中都屬於生命的終結意象，但猶如四季與節候的循環交替，春神總在秋神催黃了柳條後，又讓大地復甦，柳枝亦在寒冬之後生長，秋冬的衰朽會在春日裡重新開始，時光的意義，在此也有了新的解讀。

甚至於在神話的原始思維觀念中，死亡並非完全的滅絕，而可能只是生命形式的轉變，如同莊子從「夢蝶」寓言的角度來看，死亡此一人之生命的終點站，可能是一場「夢」的結束，而生命也將由一物轉化為另一物，即是他所說的，「方生方死，方死方生。」（《莊子·齊物論》）²⁶及「生也死之徒，死也生之始，孰知其紀！」（《莊子·知北游》）²⁷死亡轉化為另一種生成物，成了另一個「生」的開始。因此，「這種死而再生的神話思維與自然現象的循環導出了圓形的時間觀，也即是宇宙中的一切都在周期中依照創生、發展、死亡的順序而循環重複，這是一個時間的原型。」²⁸

李賀對生命的熱愛與追尋，使他在面對無從逃避的死亡時，不甘心受物質時間的限制，而極力的馳騁想像，上天下地、往古來今的去蒐求足以克服時間之無限與生命之有限中間矛盾的材料。所以，長吉的詩篇中，冥界不但不是一般認知中，死亡個體完全滅絕，而不再有情感、思想的寂滅世界，反而彷彿是另一種個體形態的存在，生命狀態得到了延續。如〈蘇小小墓〉：「草如茵，松如蓋，風爲裳，水爲珮。油壁車，夕相待。」詩人塑造出主人翁死後卻依然活著的形象，讓生命的時間從生接續到死之後，死亡成爲另一種活著。一如〈感諷五首〉其三：「漆炬迎新人，幽壙螢擾擾。」死後之鬼轉個角度之後，即成另一個世界的新人。再者，人雖死而爲鬼，卻是死而不亡的存在形象，依然保有人在世時的情感、思想、甚至還有需求，試看〈長平箭頭歌〉：

我尋平原乘兩馬，驛東石田蒿塢下。風長日短星蕭蕭，黑旗雲濕懸空夜。
左魂右魄啼肌瘦，酪瓶倒盡將羊炙。蟲棲雁病蘆筍紅，迴風送客吹陰火。

29

詩人巡行於古戰場，就在憑弔的同時，從原本現實的、歷史的時間意象中抽離了出來，進入了生死交替往復的圓形時間意象中去，因此，猶如夢幻般，「左魂右

²⁶ 【清】郭慶藩輯《莊子集釋》（台北：頂淵文化有限公司，2005年1月初版），頁66。

²⁷ 同前註，頁733。

²⁸ 盧明瑜：《三李神話詩歌之研究》，頁284。

²⁹ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁356-357。

魄啼肌瘦，酪瓶倒盡將羊炙」、「迴風送客吹陰火」，鬼魂而「啼肌瘦」、甚至「迴風送客」，充滿著人之七情六慾的表現。盧明瑜先生曾分析過李賀詩中關於圓形時間觀的部分，他說：

李賀詩中潛在的思維：第一，生可轉換為死，死亦可轉化為生，生與死往往彼此轉換，第二，生命可透過變形而存在，第三，神與鬼都是人的變形，三者有混同的現象。雖然李賀的神鬼世界，流露著陰森的氣息，但詩歌幻覺模式以死亡作為取得再生契機的潛在意識，竟呈露了古神話裡生死循環變形的思維以及圓形的時間觀念。³⁰

詩人通過對生與死的時空思考辨證，探索存在、虛無的關係以檢省自我，亦可看作是另一種永恆的嚮往，正足以證明其對生命的愛戀。在〈拂舞歌辭〉中這種思辨化為文字：

吳娥聲絕天，空雲閒徘徊。門外滿車馬，亦須生綠苔。樽有烏程酒，勸君千萬壽。全勝漢武錦樓上，曉望晴寒飲花露。東方日不破，天光無老時。丹成作蛇乘白霧，千年重化玉井土。從蛇作土二千載，吳堤綠草年年在。背有八卦稱神仙，邪鱗頑甲滑腥涎。³¹

王琦注：「碣石篇，古辭曰：神龜雖壽，猶有竟時，騰蛇乘霧，終為土灰。此詩後六句全用其語。」³²而「丹成作蛇乘白霧，千年重化玉井土。從蛇作土二千載，吳堤綠草年年在。」詩人運用神龜丹成化為騰蛇的意象，來說明生命在時間中的變化，可以是迴環推進的方式。神龜壽盡，化而為騰蛇，騰蛇雖為神物，千年後亦終為土灰，然而生命並未因此而到盡頭，因為再一個千年之後，新的生命形式：吳堤綠草，又再次接續這個猶如永恆的使命，讓生命在時間裡延伸。

李賀詩中的時間意象充滿了豐富多樣的姿態。從神仙之死中提出對永恆時間的質疑，又希冀從圓形的時間觀點中，變化並延續生命，然而現實中的生滅變動與千載一瞬的感受，令詩人體認到的年命之短和人生倏忽，才是詩人與時間認同之毅然的承擔。

³⁰ 盧明瑜：《三李神話詩歌之研究》，頁 278。

³¹ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 337-338。

³² 同前註，頁 338。

第二節 李賀詩歌中的空間意象

正如同在時間之流的沖銷磨蝕下生命是短暫的，但人們總是希冀追求「永恆」一般，在邈遠蒼茫之宇宙中本是渺小細微的個人，也總是希望能主宰宇宙，與天地同大、與日月齊光。這種對有限的突破、對無限的追索於詩歌中便凝聚成爲一股強烈空間意識的表現。因此詩人隨著自我心理感受觀照下的空間，往往反映出詩人主觀的意念，並就著這個意念變化成詩人心靈的無限空間，而這種創作即是黃永武先生所說的「空間的改造」：

詩的空間，能將現實的空間加以模仿，也能將它改造。詩人在悲觀時，可以將天地變得狹窄；在樂觀時，又可以將天地變成寬闊，這個經過情感改造後的空間，是詩人心靈的空間，與現實的空間有一段距離。³³

也就是因爲詩歌作品中的空間是以詩人的心靈爲依歸，所以在心理空間的表現方面能不被現實的物理空間所限制，且憑藉著心之所由、想像所往，變形、幻化詩人對空間的感覺，形成作品中的「實空間」和「虛空間」³⁴，再經由空間之虛、實及虛實相融的意象表現，顯示藝術心靈突破現實空間的感受形式，而在空間美學裡得到自由。

李賀詩歌中的空間意象，是沈浸於其自身苦吟的生命和鬱抑的個性所形成的世界，故能成就他具有特殊氣氛的獨特詩風。袁行霈先生說：「李賀善於把握自己的印象和感覺，並把它們分解爲一些片斷，對某一個片斷加以誇張的描寫。也許他原來有一面完整的鏡子，卻故意打成碎片，然後像是隨意地撿起幾片拼合成一個新的光怪陸離的鏡面。」³⁵此正如同陸放翁所言：「賀詞如百家錦衲，五色眩耀，光奪眼目，使人不敢熟視。」³⁶這些都是對李賀詩中空間構圖模式的最佳詮釋，其方法即是把詩歌中，仙界、冥界甚至是夢境所形成的虛幻空間，與主、客觀程度差異，視點分歧的現實空間，作各別或錯雜之描寫，因而造成意象紛陳的

³³ 黃永武：《中國詩學—設計篇》，頁 65。

³⁴ 「文學作品中所呈現出來的空間，可大別爲『實空間』和『虛空間』，前者指的是眼前所見的實景，後者則是寫設想所得的虛景，而仙界、冥界、夢境，也都包括在虛空間中。」參見仇小屏：《古典詩詞時空設計之研究》（台北：國立台灣師範大學國文學系博士論文，2001年），頁 35。

³⁵ 袁行霈：《中國詩歌藝術研究》（台北：五南圖書出版公司，1989年5月台灣初版），頁 306~307。

³⁶ 轉引自趙宦光：〈彈雅〉，收錄於【唐】李賀撰【明】曾益等注：《李賀詩注》，頁 221。

空間表現。

楊雪嬰在進行李賀詩的視境分析時說：「李賀的詩，從〈騷〉的無窮視境到宛如詞境般的細景凝視都有，顯現一個時代的空間感覺，正隨情境規模的變化而移轉。」³⁷所謂的「無窮視境」應是對玄奧神秘之宇宙從多重視覺角度下進行無窮想像與自覺的一種「憑虛結構」³⁸。具超離人世的美感。而「細景凝視」則是指對於日常、普通的身旁景物、自然現象投以關注和審視，並以精緻細膩的詩筆，語精意煉的描摹，造成空間格局的內縮，景觀視野的窄狹。但卻也因此能透視進入意象深處。

一、現實可感之空間意象呈現

萬物存身於其中的空間是由長、寬、高的三維架構所建立起來的，因此詩人在詩歌空間中，可以進行遠近、內外、前後、左右、高底、大小等觀點或角度的變換與搭配，藉以增加詩之藝術感染力和形象美。黃永武先生說：「一個可供透視的立體的窈冥空間，必須仰仗景物遠近大小的布置，與光線晦明向背的襯映，來形成其深度。在詩裡，利用靜態景物作一遠一近的設置，這設置是採形體交互的配置，而不是以一個平面的伸展。又利用動態景物作一內一外的移動，這種律動感，有助於詩中空間深度感覺的形成。」³⁹

長吉在營造詩歌的空間意象方面，特別擅長將多種不同的感覺或經驗藉由視點與視角的差異和轉換，構建成一個既複雜而又具濃縮效果的深度空間，〈雁門太守行〉即為一最好例證：

黑雲壓城城欲摧，甲光向月金鱗開。角聲滿天秋色裡，塞上燕脂凝夜紫。
半捲紅旗臨易水，霜重鼓寒聲不起。報君黃金臺上意，提攜玉龍為君死。

40

這首詩一開始詩人就以極為濃烈壓縮的意象來佈署邊陲城防的森嚴肅殺氣氛。

「黑雲壓城城欲摧，甲光向月金鱗開。」「壓」字和「摧」字的運用，給予原本已濃密十分的黑雲加上連堅城固壘都無法承受的厚重感，空間的壓迫性到達了臨

³⁷ 楊雪嬰：《李賀詩風格之構成與表現》，頁 121。

³⁸ 所謂「憑虛結構」，是在一無盡空間遠景中，由不定視點往復綢繆、迴環流覽而來，此空間遼闊深遠，如凌步太虛之苞攬無窮，又可取近攝遠，俯窺仰觀。參見同前註，頁 119。

³⁹ 黃永武：《中國詩學—設計篇》，頁 62。

⁴⁰ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 242-243。

界點，於是金甲適時地反映月光，破開濃重的烏雲所帶來的壓逼，透出可供喘息的空隙。這種上下交織的空間設置，再加上黑雲和金光形成的光線明暗對比，讓鮮明的意象躍然紙上。再看「角聲滿天秋色裡，塞上燕脂凝夜紫。」詩人觀察的角度在空間中作內外的轉移變動，號角聲從內向外擴散出去，融入滿天無邊無際的秋色當中，而另一邊濃郁的暮色卻在遠方凝聚成黑夜籠罩住長城，是一種由外向內的凝聚，這種一內一外、一放一收的擴散與凝聚，更加深了空間意象在詩中的動態張力。而如此擴散、凝聚的空間張力亦同樣表現在〈湘妃〉：「蠻娘吟弄滿寒空，九山靜綠淚花紅。」的詩句中。至於「霜重鼓寒聲不起」一句所表現出的凝重感，則如同首句「黑雲壓城城欲摧」般充滿了逼人的壓迫感。藉著鼓聲的低抑難揚，強調因天冷霜凝所帶來的滯重感，彷彿連空氣都要凝結了。最後結語帶出了願拚死以報君恩的決心，則呼應了全詩滯鬱凝重的筆觸。

其他如「隙月斜明刮露寒，練帶平鋪吹不起。」(〈春坊正字劍子歌〉)，「楊花撲帳春雲熱」(〈蝴蝶舞〉)，「踏天磨刀割紫雲」(〈楊生青花紫石硯歌〉)等句子也都同樣表現出強烈、濃縮而又自然的意象。再看〈北中寒〉：

一方黑照三方紫，黃河冰合魚龍死。三尺木皮斷文理，百石強車上河水。
霜花草上大如錢，揮刀不入迷濛天。爭澗海水飛凌喧，山瀑無聲玉虹懸。

41

整首詩的意念都集中在北地酷寒感覺的描繪，詩人透過從天邊、河道、海水、山瀑蒐羅各種不同的，有如用放大鏡去觀察的具體景象，「黃河冰合魚龍死」、「三尺木皮斷文理」、「霜花草上大如錢」、「山瀑無聲玉虹懸」等聳動的靜態形象強調，以及「百石強車上河水」、「揮刀不入迷濛天」、「爭澗海水飛凌喧」等誇張的動態情境描寫，這種動靜形體的交互配置，構築出正如詩中所言「揮刀不入迷濛天」之深刻且奇突的立體空間意象。這也就是余光中先生所推崇「直逼眉睫」且「伸手可觸的突出紙面的意象」⁴²。

同樣奇特強烈的感情也表現在〈將進酒〉的場景中：

琉璃鍾，琥珀濃，小槽酒滴真珠紅。烹龍炮鳳玉脂泣，羅幃繡幕圍香風。

⁴¹ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 346。

⁴² 余光中：〈象牙塔到白玉樓〉，《逍遙遊》，頁 90。

吹龍笛，擊鼉鼓，皓齒歌，細腰舞。況是青春日將暮，桃花亂落如紅雨。
勸君終日酩酊醉，酒不到劉伶墳上土。⁴³

在這裡，李賀運用色彩：「琉璃鍾，琥珀濃，小槽酒滴真珠紅。」和聲音：「吹龍笛，擊鼉鼓，皓齒歌」等形象表現，來烘托「羅幃繡幕」內，表面看似濃郁繽紛，卻帶有浮泛意味的世界。而烹龍、炮鳳、龍笛、鼉鼓等瑰奇意象的使用，則更具體地豐富了詩人的形象思維，如此一來，更能真實的對比出在「青春日將暮」的時間自覺思考中，所形成的好景不常的陰影與壓力：「桃花亂落如紅雨」，一個充滿了沈重感受的藝術空間形象。

除了濃密強烈的殊奇意象外，通過空間中場景交織變換的安排，還能夠形成飄渺空靈的文藝情境。且看〈江南弄〉中的空間表現：

江中綠霧起涼波，天上疊巘紅嵯峨。水風浦雲生老竹，渚暝蒲帆如一幅。
鱸魚千頭酒百斛，酒中倒臥南山綠。吳歎越吟未終曲，江上團團貼寒玉。

44

江上映著綠波的煙霧，對照天邊層疊的紅霞。岸邊竹林生起微風、雲靄，對映著遠方暮色中的蒲帆。通篇在遠近交疊的層次空間中猶如一幅畫，其中的意象表現出悠遠眺矚的閒適舒暢，足以寄託情懷。至於〈自昌谷到洛後門〉中：「澹色結畫天，心事填空雲。」兩句，遠景是充盈著淒清的愁緒，於是詩人的情感就在這種空間的遞換中，渾融了心中的愁思，而如同畫面般之空間意象的呈現，也就因此成為內在鬱結情緒的抒發。

二、虛荒誕幻之空間意象呈現

仇小屏在《古典詩詞時空設計之研究》中指出：「所謂的虛空間，就是當時無法眼見的，或是不存在於實際生活的空間。」又說：「除了虛空間無法眼見的這一特質外，它與實空間是頗為相像的。」⁴⁵亦即是說虛空間是在現實空間經驗的基礎上，或憑藉作者已有之現實記憶，或透過天馬行空之想像力，來創造出不為物理空間所限的，全新的心理空間。而在錢谷融和魯樞元兩位先生所主編的《文

⁴³ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 362-363。

⁴⁴ 同前註，頁 341。

⁴⁵ 仇小屏：《古典詩詞時空設計之研究》，頁 141。

學心理學》中也說：「文學作品中還有一種心理空間，是對作家幻覺空間的模寫。作品中的夢境、仙境、陰曹地府等等都是幻覺空間。」⁴⁶此幻覺空間即是虛空間。

李賀對於其詩歌的空間呈現，可說正符合了李浩先生對於虛幻空間此一觀念的理解：

這種觀念表現在唐詩中，就形成了藝術不是反映或複製有限的空間形象，而是遊心太玄，俯仰自得，擬太虛之體，打通有限與無限，與天地精神相往來。⁴⁷

因此，除了將內在之記憶投射出來外，長吉更積極地馳騁他的想像，依據藝術表現的需要，對現實空間予以變形，而將天上仙境與地下冥界等虛幻的形象，表現在詩歌的空間意象中，誠如杜牧所言：「鯨吸鼉擲，牛鬼蛇神，不足為其虛荒誕幻也。」⁴⁸並使它成為一種既主觀又虛擬的、足以涵濡吞吐天地精神的心理空間。

（一） 對天上仙界的嚮往與摹寫

李賀在苦悶且寂寞的精神世界裡，運用他那獨特自由的想像力，去尋覓他在現實中無法實現的夢想，在夢想裡主宰現實中無法駕馭的世界，這是詩人企望達成「筆補造化天無功」（〈高軒過〉）的人生價值的一種方式。因此，飄渺的神仙境地，瑰麗的虛幻空間，就成為他對理想生活存在的藝術形象描繪。〈天上謠〉中有如桃花源般的天上世界即是最佳例證：

天河夜轉漂迴星，銀浦流雲學水聲。玉宮桂樹花未落，仙妾採香垂珮纓。
秦妃卷簾北窗曉，窗前植桐青鳳小。王子吹笙鵝管長，呼龍耕煙種瑤草。
粉霞紅綬藕絲裙，青洲步拾蘭苕春。東指羲和能走馬，海塵新生石山下。

49

此詩首二句，「天河夜轉漂迴星，銀浦流雲學水聲。」夜裡星辰有如在天河中漂流迴轉，雲彩也如水般流動，甚且在這虛幻的空間還能發出水波之聲。一開始，

⁴⁶ 錢谷融 魯樞元主編：《文學心理學》（台北：新學識文教出版中心，1990年9月台灣初版），頁199。

⁴⁷ 李浩：《唐詩的美學詮釋》，頁58。

⁴⁸ 杜牧：〈李長吉歌詩敘〉，錄自【唐】李賀撰【明】曾益等注：《李賀詩注》，頁210。

⁴⁹ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁251-252。

詩人不僅即將空間設定為天上仙界，更運用奇幻的想像和構思，將天上物事渲染上人間情態，「採香」、「卷簾」、「植桐」、「吹笙」、「耕煙」和「垂珮纓」、「種瑤草」、「拾蘭苕」等林林總總的意象，猶如虛構幻化的人間形態。最後再以「東指羲和能走馬，海塵新生石山下。」地上人世的滄桑無常相對於天上桃源的理想美好來做結，隨著時間的運轉，空間的布景也跟著改換，這種隱含著天上、人間生活形象的對比，正是曾祖蔭先生所言：「把無形的思想、情趣、心理等轉化為具體生動的藝術形象。」⁵⁰之化虛為實。而如此深刻地反映出詩人內心願望或理想之具體形象表達方式，也可以在〈夢天〉中看到：

老兔寒蟾泣天色，雲樓半開壁斜白。玉輪軋露溼團光，鸞珮相逢桂香陌。
黃塵清水三山下，更變千年如走馬。遙望齊州九點煙，一泓海水杯中瀉。

51

天上宮闕瑰麗虛幻的空間意象，就在「老兔」、「寒蟾」、「雲樓」、「玉輪」以及「鸞珮」等月宮景物中展示出來，這種既高且遠的感覺，似乎不真實，但卻能強烈的對立出在世變無涯的條件下，「黃塵清水」代表之俗世凡間，有如「九點煙」與「杯中瀉」般短暫渺小。

由此看來，詩的空間是充滿想像力與創造力的藝術空間，而不僅只是科學的幾何或三維空間，詩人欲貫穿有限與無限之間的界線，必須趨向一種滲透了時間的節奏，並足以將真實的生命形象納入虛構境地的空間意識。對此，宗白華先生有相當深入的描述：

用心靈的俯仰的眼睛來看空間萬象，我們的詩和畫中所表現的空間意識，不是像那代表希臘空間感覺的有輪廓的立體雕像，不是像那表現埃及空間感的墓中的直線甬道，也不是那代表近代歐洲精神的倫勃朗的油畫中渺茫無際追尋無著的深空，而是「俯仰自得」的節奏化的音樂化了的中國人的宇宙感。⁵²

⁵⁰ 「化虛為實突出的表現為將心境物化，把看不見、摸不著的思想情感、心理變化等，用具體的或直接的感性形態表現出來，亦即是要變無形為有形。從這個意義上說，具體的或直觀的物象為實，無形的思想情感、心理變化等為虛。」參見曾祖蔭：《中國古代文藝美學範疇》（台北：文津出版社，1987年8月初版），頁172。

⁵¹ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁244-245。

⁵² 宗白華：《美學與意境》（台北：淑馨出版社，1989年4月出版），頁247。

故此，中國文化裡的空間，不僅充滿了詩情畫意，還融入了音樂的特性，而長吉的〈李憑箏篴引〉更在節奏化的空間意識中，加進虛幻的神話意象：

吳絲蜀桐張高秋，空山凝雲顏不流。江娥啼竹素女愁，李憑中國彈箏篴。
崑山玉碎鳳凰叫，芙蓉泣露香蘭笑。十二門前融冷光，二十三絲動紫皇。
女媧煉石補天處，石破天驚逗秋雨。夢入神山教神嫗，老魚跳波瘦蛟舞。
吳質不眠倚桂樹，露腳斜飛濕寒兔。⁵³

在這首以摹寫音樂、復現聲音為初衷的詩篇中，詩人大量的運用神話人物及奇特形象，並通過對神話意象的捕捉和重組，以想像、誇張或幻化等浪漫主義的表現方式，去詮釋所聞所見的主體活動及客體反應，再進一步創造出意蘊深遠而又璀璨繽紛的詩歌形象，構思出奇幻瑰麗的藝術空間。首句「吳絲蜀桐張高秋」除了時間之點出外；吳絲，指江浙產的蠶絲，蜀桐，是四川之梧桐木。詩人一開始即以跨越空間地點的方式來描寫樂器之精良，接著「空山凝雲顏不流」則以凝滯的空間形象營造場景，以期帶出濃郁的音樂氣氛。然後詩人以驚人的想像力，極盡所能地奔馳意象，聲音化為思緒，在不同的空間中往復穿梭，忽而崑山上，忽而花叢間；原本還在長安十二門前，旋即到了天庭紫皇的宮殿。前一刻尚在當年女媧煉五彩石補天之處，驚天破石，逗弄秋雨，轉眼卻已入神山，不但教得神嫗彈奏，更激得老魚瘦蛟起而舞之。最後動人樂音直上月宮，連吳剛和玉兔都為之沈醉。如同方拱乾〈昌谷集註序〉所言：「所命止一緒，而百靈奔赴。直欲窮人以所不言，並欲窮人以所不能解。」⁵⁴思路的轉折，上下翻飛不定，而詩人就在這不停變換跳躍的空間意象呈現中，把抽象的箏篴樂音化為奇特可感、神秘豐富的形象，塑造出光怪陸離的音樂世界。

而李賀其它關於樂聲方面的創作，亦多用奇特造景，闢徑於虛擬的想像以達成神奇的效果，如〈聽穎師彈琴歌〉：「別浦雲歸桂花渚，蜀國絃中雙鳳語。芙蓉葉落秋鸞離，越王夜起遊天姥。暗佩清臣敲水玉，渡海蛾眉牽白鹿。誰看挾劍赴長橋，誰看浸髮題春竹。」對於琴聲的淒楚、超逸、清冷、縹緲、激昂到酣暢，意象之摹寫則隨著空間之轉移而有極大幅度的跳躍，從銀河到四川蜀地，或藏於

⁵³ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 233-234。

⁵⁴ 【唐】李賀著【清】王琦等評注：《三家評注李長吉歌詩》（上海：上海古籍出版社，1998 年 12 月新一版），頁 29。

衣內花間，忽然又起而夜遊天姥、牽鹿渡海，甚至出入歷史空間，看周處長橋斬蛟，張旭浸髮作書。以及〈龍夜吟〉：「蜀道深秋雲滿林，湘江夜半龍驚起。」蕭瑟的蜀道林間，激越的夜半江水，渲染出生動殊異的笛聲形象。這些可說都窮盡詩人想像之能事。

儘管李賀對神話世界、天上仙境存在著不小的崇慕和幻想，但他始終都以冷眼靜觀的態度去作藝術形象的勾勒描繪，並往往做片斷的敘寫或不同意象片段的拼接、交疊，也因此常常造成詩中時空意象的交錯跳躍。除前述之〈天上謠〉、〈李憑箏篋引〉等詩篇外，〈瑤華樂〉中也有相同的呈現：

穆天子，走龍媒。八轡冬瓏逐天迴，五精掃地凝雲開。高門左右日月環，四方錯鏤稜層般。舞霞垂尾長盤跚，江澄海淨神母顏。施紅點翠照虞泉，曳雲拖玉下崑山。列旆如松，張蓋如輪。金風殿秋，清明發春。八鑿十乘，轟如雲屯。瓊鍾瑤席甘露文，元霜絳雪何足云？薰梅染柳將贈君，鉛華之水洗君骨，與君相對作真質。⁵⁵

在神話奇幻的想像世界裡，詩人如夢似真的隨著周穆王周遊天下，會見西王母，葉蔥奇疏解指出：「據『列子』所載，升崑崙之邱，和觀日之所入，及賓於西王母，原是三件各不相屬的事，這裡把它們合而為一。」⁵⁶因此詩中意象如星羅棋布，雜亂紛陳，也連帶使得空間呈現極大幅度的跳脫，至於這種「所要營構的形象間不一定存在著必然的邏輯關係，而是隨著詩人主觀的情緒而時隱時現，錯綜複雜，互相疊加。」⁵⁷的現象，則應是詩人在創作中，感覺與想像之間交互作用、互為影響的結果。此外，這種感覺、想像錯雜的空間藝術表現也可以在〈神仙曲〉體會：

碧峰海面藏靈書，上帝揀作仙人居。清明笑語聞空虛，鬪乘巨浪騎鯨魚。春羅書字邀王母，共宴紅樓最深處。鶴羽衝風過海遲，不如却使青龍去。猶疑王母不相許，垂霧妖鬟更轉語。⁵⁸

⁵⁵ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 345-346。

⁵⁶ 葉蔥奇疏注：《李賀詩集》（北京：人民文學出版社，1980年3月北京第1版），頁 268。

⁵⁷ 王檣：〈「鬼才」自有「神仙格」——談李賀詩歌藝術中強烈的主觀色彩〉，《南京師院學報》1981年第3期，頁 35。

⁵⁸ 同註 55，頁 380-381。

海上仙山，神仙居處，原已是充滿想像，與塵世迥異的特異世界，再加上鬥浪騎鯨、乘鶴駕龍的浪漫自在，組合成虛無縹緲的奇幻國度。

（二） 對地下冥界的畏怯與迴映

李賀關於虛幻空間的表現，除了對神仙世界的美麗憧憬外，另一部分則是投射內在心理憂思，反映於鬼魅幢幢、陰鬱森然的幽冥世界。李正治先生即曾指出詩人這方面的特點：

長吉的性格，和「鬼」字是連在一起的，即其詩，也很少天上人間的氣息。慘淡的天，灰白的地，充滿著青色的陰森，間有綠水紅花的朗目，這就是長吉的世界。在其中，令人感受一種冷凝的愁意和虛寂的沉思，隨著時間的流轉，在秋涼陰幽的季節中透出，那就是長吉的心緒，怎不令人聯想到「鬼」的世界呢？⁵⁹

因此對死亡或鬼魂世界的描寫是李賀詩歌的重要特色。透過勾勒自我形象的〈傷心行〉一詩：

咽咽學楚吟，病骨傷幽素。秋姿白髮生，木葉啼風雨。燈青蘭膏歇，落照飛蛾舞。古壁生凝塵，羈魂夢中語。⁶⁰

我們可以清楚窺見到詩人取選來用以迴映自己內心意象的景物，正如葉蔥奇先生所說：「題用『傷心』，而詩裡完全不敘說心情，純用病體、環境和四周的瑣碎來烘托，只結尾透出一絲愁悶的意趣，卻仍不直說，僅用夢語喃喃來點出，用筆非常空靈，意味卻極淒苦。」⁶¹「秋姿」、「木葉」、「風雨」的幽淒慘淡，「燈青」、「落照」的微弱光線，映襯出「古壁生凝塵，羈魂夢中語。」猶如脫離人世般，衰颯淒迷的空間氛圍。也由此我們不難看出詩人在詩歌創作與探索的路上，是從內心的世界中去分解、變形，再重新拼合現實形象，走出屬於自己的詩歌藝術之路。

除了如〈天上謠〉般的仙境描寫，李賀對於陰暗幽怨的鬼域布置亦極為生動：

⁵⁹ 李正治：《中國詩的追尋》，頁 218。

⁶⁰ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 275。

⁶¹ 葉蔥奇疏注：《李賀詩集》，頁 106。

思牽今夜腸應直，雨冷香魂弔書客。秋墳鬼唱鮑家詩，恨血千年土中碧。

（〈秋來〉）

秋野明，秋風白，塘水漶漶蟲嘖嘖。雲根苔蘚山上石，冷紅泣露嬌啼色。

荒畦九月稻叉牙，蟄螢低飛隴徑斜。石脈水流泉滴沙，鬼燈如漆點松花。

（〈南山田中行〉）

白狐向月號山風，秋寒掃雲留碧空。玉煙青溼白如幢，銀灣曉轉流天東。

（〈谿晚涼〉）

在詩人層出不窮的虛幻意象中，凝結著千年恨血的魂魄，就在秋寒雨冷的低迷深夜裡，或在幽風泣露的水咽蟲唱中徘徊、恨怨與悲苦。鬼燈如漆、白狐號月、玉煙如幢，在刻意的營造，以及陰晦森冷的特殊格調影響下，整個空間的場景與色調呈露出的是令人匪夷所思的幽冥世界。而這種鬼氣森然的意象在〈感諷五首〉其三中，表現得更幽邃淒迷：

南山何其悲，鬼雨灑空草。長安夜半秋，風前幾人老。低迷黃昏徑，裊裊青櫟道。月午樹立影，一山惟白曉。漆炬迎新人，幽壙螢擾擾。⁶²

長吉處於他慣常的旁立靜觀角度，描繪出了一幅南山秋夜裡的特殊畫面，場景設定在雨後低迷、冷月當空、一山白曉的長安城外之南山墳地，而以「鬼雨」、「空草」接續首句「南山何其悲」，正足以襯出繁華背後的死寂與空幻如夢的背景，「風前幾人老」中也正是用「老」字來把上天所賦予的青春韶華、美好生機給截斷，而終趨於衰亡，形成無法掌握的悲感。「低迷黃昏徑，裊裊青櫟道。」與「月午樹立影，一山惟白曉。」則強烈對比出月午寒光映山的明亮與黃昏過後黑夜來臨時的幽暗。末尾「漆炬迎新人，幽壙螢擾擾。」墳地上如流螢似鬼火般的擾攘騷動，原來卻是冥界在迎接新「鬼」，陰森詭異的空間輪廓，清晰可辨。總結全詩，藉由詩人奇幻的想像，奇特的筆法，使南山秋色裡的冷雨、黑夜、枯草，及形象模糊的鬼魂，透現出猶如身處幽冥世界中的朦朧意象、鬼魅氣氛與詭異情調。

從對生命的憂慮到對死亡的悸懼，致使李賀對死後的世界和鬼魂之存在充滿了深切的執著，因此他潛心於冥域，託情於鬼境，以過人的才賦、超凡的想像，

⁶² 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 294。

竭力渲染氣氛、遣辭鍊字，打造如〈神絃曲〉中闖黑陰暗的意象空間：

西山日沒東山昏，旋風吹馬馬踏雲。畫絃素管聲淺繁，花裙綵步秋塵。
桂葉刷風桂墜子，青狸哭血寒狐死。古壁彩虬金帖尾，雨工騎入秋潭水。
百年老鶚成木魅，笑聲碧火巢中起。⁶³

王琦云：「神絃曲者，乃祭祀神祇絃歌以娛神之曲也。此詩言狸哭狐死，火起鶚巢，是所祈者其誅邪討魅之神歟？」⁶⁴因此全詩充滿了對虛幻題材的描繪，意象具體，色彩濃烈，氣氛陰暗怖慄，是詩人想像空間的成功表現。「西山日沒東山昏，旋風吹馬馬踏雲。」首兩句將黃昏時景色的陰暗，及神祇登臨的畫面一一呈現，「沒」與「昏」二字，猶如舞台上之燈光效果，為空間背景提供了所需的黯淡光線。接著三、四句是迎神的音樂與歌舞，配合著「淺繁」和「綵」的節奏表現，詩中的意象也跟著活躍了起來。但後面的詩句卻隨著詩人的思緒為之急轉，只有在夢境中才會出現的幻景一一呈現，青狸、寒狐、彩虬、雨工、老鶚和木魅，而這些邪異的形象就在「笑聲碧火巢中起」的感官震撼中復歸於平靜。整首詩在詭異細膩的筆觸鋪設之下，烘托出驚悚夢魘般的世界，「意象由真入幻，想像力貫透了幽冥的世界，可以說是長吉基本風格的代表作之一。」⁶⁵再看〈蘇小小墓〉亦是詩人虛幻幽冥空間的代表作，但是在表現手法和氣氛營造方面均與上述〈神絃曲〉不同：

幽蘭露，如啼眼。無物結同心，煙花不堪剪。草如茵，松如蓋，風為裳，
水為珮。油壁車，夕相待。冷翠燭，勞光彩。西陵下，風吹雨。⁶⁶

這裡，詩人運用「散漫性」句法⁶⁷，讓整首詩意象紛陳，十四個短句，十四個躍然的淒清意象。幽蘭、啼眼、草、松、風、水、茵、蓋、裳、珮、油壁車、冷翠燭，詩中主人翁生前死後美麗又哀愁的形象，魂魄無形而有質的姿態，以及彷彿如

⁶³ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 348-349。

⁶⁴ 同前註，頁 348。

⁶⁵ 余光中：〈象牙塔到白玉樓〉，《逍遙遊》，頁 86。

⁶⁶ 同註 63，頁 244。

⁶⁷ 散漫性句法為並列的名詞或名詞片語，其間並無任何語法聯繫，為形成能產生簡單意象的孤立語法的條件之一。參見梅祖麟、高友工原著 黃宣範譯：〈論唐詩的語法、用字與意象〉，《語言學研究論叢》（台北：黎明文化公司，1974 年 5 月），頁 274~275。

人間卻似冥界的空間型式，被勾畫的逼真傳神，展現的淋漓盡致。而「無物結同心，煙花不堪剪。」從哀惋意蓄的遣詞中吐露對孤獨虛無之感受，一直串聯到「油壁車，夕相待。冷翠燭，勞光彩。西陵下，風吹雨。」的虛幻、幽冷、寂靜而寒峭。李賀內在情感的幽怨悱惻，化而成爲悲戚顫動的詩境。

爲了擺脫對現實世界憤懣的情思，絕望的感傷，詩人常在天上仙界和地下冥界等超現實世界裡，去馳騁想像，甚至以跳躍的方式凝聚空間意識，構築出屬於他自己的理想世界。

三、虛實混合之空間意象呈現

想像之心理活動過程是建立在已有的記憶或經驗上，由此可見虛空間應是在現實的空間基礎上發揮創造出來的，所以實空間與虛空間兩者之間並非如黑白般能被截然的清楚劃分，不但有模糊地帶，即結合在一起的情況也相當常見。李澤厚先生就認爲：

成功的藝術形象總是直接性（實、顯的方面）與間接性（虛、隱的方面）雙方的一種特殊的和諧統一：其直接性總是超出自己，引導和指向一定的間接性；其間接性總是限制自己，附著和從屬於一定的直接性。兩者相互依存、相互制約，使人們抒情的想像趨向於一定的理解，獲得自由而又必然的聯繫與和諧，從而發生審美愉快。⁶⁸

李賀詩篇中對於虛幻的空間意象著墨甚多，而其運用虛實結合的方法，以求「離形得似」之藝術表現一類的作品亦不在少數，出入天上、人間、冥府，創造一個神仙、凡人以及鬼魅共處的世界。這樣的空間展示在〈神絃〉裡：

女巫澆酒雲滿空，玉爐炭火香萋萋。海神山鬼來座中，紙錢窸窣鳴旋風。
相思木帖金舞鸞，攢蛾一嚏重一彈。呼星召鬼歆杯盤，山魅食時人森寒。
終南日色低平灣，神兮長在有無間。神嗔神喜師更顏，送神萬騎還青山。

69

⁶⁸ 李澤厚：《美學論集》（台北：三民書局，1996年9月初版），頁373。

⁶⁹ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁349-350。

雖然如同〈神絃曲〉一樣為祭神之作品，神秘詭異的風格也同樣一般，但在這首詩中，詩人卻是以極細膩的鋪陳描繪女巫召鬼迎神的形貌動作，勾勒創造出一個虛實交錯的，足供神、人、鬼共存共享的幻象空間。首先在女巫迎神的景象中，密雲滿空、香煙迷濛、鼓聲鏗鏘，於是神鬼在紙錢舞空、旋風作響中同時降臨。接著「相思木帖金舞鸞，攢蛾一嘒重一彈。呼星召鬼歆杯盤，山魅食時人森寒。」詩人運用視覺與聽覺的意象，虛張出心理的恐怖感受和空間的森然寒意。最後更以「神兮長在有無間」破除現實與虛幻之間的界線，藉由主觀與客觀、實感與幻覺的混淆，讓仙境、人間與冥界的時空相互交錯，齊一呈現。如此不同的虛實意象巧妙的疊映在詩人所努力營造的特異空間中，再看〈長平箭頭歌〉中，真、幻錯綜，人、鬼共處的時空：

漆灰骨末丹水砂，淒淒古血生銅花。白翎金鏃雨中盡，直餘三脊殘狼牙。
我尋平原乘兩馬，驛東石田蒿塢下。風長日短星蕭蕭，黑旗雲濕懸空夜。
左魂右魄啼肌瘦，酪瓶倒盡將羊炙。蟲棲雁病蘆筍紅，迴風送客吹陰火。
訪古洸瀾收斷鏃，折鋒赤墜曾剗肉。南陌東城馬上兒，勸我將金換繁竹。

70

詩人逡巡在現實空間中的古戰場，借古箭興懷，卻在憑弔的思古幽情中，出入於想像的鬼魂世界，「左魂右魄啼肌瘦，酪瓶倒盡將羊炙。蟲棲雁病蘆筍紅，迴風送客吹陰火。」虛幻的畫面層疊交錯在現實場景中，石田蒿塢，風長、日短，黑旗懸空下，陰風鬼火，魂魄飄忽，這種由真入幻，再由虛返實的意象，在現實與虛無的空間中往復跳躍，卻將複雜多變的意念和情感接續了起來，在殺伐蕭瑟、詭異迷離中，形成陰陽無隔，人鬼交流的悲憫情懷，一如〈綠章封事〉中對異界亡靈的深切同情：

青霓扣額呼宮神，鴻龍玉狗開天門。石榴花發滿溪津，溪女洗花染白雲。
綠章封事諮元父，六街馬蹄浩無主。虛空風氣不清冷，短衣小冠作塵土。
金家香術千輪鳴，揚雄秋室無俗聲。願攜漢戟招書鬼，休令恨骨填蒿里。

71

⁷⁰ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 356-357。

⁷¹ 同前註，頁 245-246。

相較於〈神絃曲〉中神、人、鬼共存之空間，這裡所顯現的卻是一種依據內在聯想所產生對比意象的世界。詩人對現世痛苦和矛盾的抒發，可謂是上窮碧落，下達黃泉，於是首先四句「青霓扣額呼宮神，鴻龍玉狗開天門。石榴花發滿溪津，溪女洗花染白雲。」從描寫仙界之美，想像天上生活的閒適，而至於人間卻是「六街馬蹄浩無主」、「虛空風氣不清冷，短衣小冠作塵土。」充滿災厄與死亡的悲悽，甚至是「金家香術千輪鳴，揚雄秋室無俗聲。」的殘酷與不公。這種相對的凸顯和反襯，令詩人借神仙世界的肯定意象而做出對現實世界的否定。更甚者，是「願攜漢戟招書鬼，休令恨骨填蒿裡。」化憤恨之情而入於鬼魅境地裡去。通過異想天開的方式，穿梭於天上、人間、地下浪漫和悲涼並存的空間，去設置仙冥與人世兩種虛實對立的世界，揭露生命的真相。再看〈公無出門〉中李賀對世間苦不堪言的可怕描述：

天迷迷，地密密。熊虺食人魂，雪霜斷人骨。嗾犬唁唁相索索，舐掌偏宜佩蘭客。帝遣乘軒災自滅，玉星點劍黃金輓。我雖跨馬不得還，歷陽湖波大如山。毒虬相視振金環，狡狴獬豸吐嚙涎。鮑焦一世披草眠，顏回廿九鬢毛斑。顏回非血衰，鮑焦不違天。天畏遭啣嚙，所以致之然。分明猶懼公不信，公看呵壁書問天。⁷²

在這首詩中，「詩人馳騁想像，表現了潛意識中夢魘式的恐懼，或精神層面的渴求、不滿。」⁷³不僅如此，他還將恐怖及怪異的意象，「熊虺食人魂，雪霜斷人骨。」、「嗾犬唁唁相索索，舐掌偏宜佩蘭客。」、「毒虬相視振金環，狡狴獬豸吐嚙涎。」組合渲染成「天迷迷，地密密。」一種天昏地暗、混亂不堪的景象。人間猶如煉獄的激憤和頹喪，逼得詩人不得不向想像中天上美好的神仙境界去尋求解脫，找到出路，因此「帝遣乘軒災自滅，玉星點劍黃金輓。」正似顏回與鮑焦的遭遇，詩人再次借用對天上空間的肯定來否定現實人間的醜惡，而構造出人間意象與冥界意象交相疊映，以對比仙界意象的空間藝術形式。

跳開邏輯的思考模式，將某些處於相反兩端，或存有尖銳矛盾的獨特想法及事物置入詩意的表現中，就能給人深刻的印象。李賀於其詩歌中可感可觸的真實

⁷² 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 347-348。

⁷³ 楊雪嬰：《李賀詩風格之構成與表現》，頁 135。

空間的基礎上，常會經由心理想像去抒發深遠又廣闊的思想、情感和意蘊，以成就詩文中的虛幻空間。除此之外，詩人更利用實空間與虛空間之間的交替、轉換，造成空間意象的延伸與擴大，甚至模糊了主觀與客觀，現實與幻想的分界，但卻增強了詩歌意境上的感染力，並足以避免空間之意象流於瑣屑和狹窄或走向浮泛與空疏。

第三節 李賀詩歌中綜合的時空意象表現

時空總是交織在一起，並不是截然分開的，故此，李元洛先生說：「時間與空間表面看來分屬兩個不同的範疇，實際上它們緊密聯繫在一起而不可分割。時間，以物質在空間的運動來度量和認識，空間，以物質在時間中的運動來度量和認識。」又說：「在時空連續區裡，單一的時間與單一的空間是不存在的。也就是說，既沒有脫離時間而存在的空間，也沒有脫離空間而存在的時間，時間是空間的內在形態，空間是時間的外在表現。」⁷⁴而文藝作品是在時空中被醞釀、被創造，因此，它當然也就反應了時空，體現著時空思維，所以劉勰《文心雕龍·神思》篇裡說道：「文之思也，其神遠矣。故寂然凝慮，思接千載；悄焉動容，視通萬里。」⁷⁵足以說明為文運思的當下，詩人之思緒縱橫，想像力跳躍活動，其精神與構思突破限制，往古來今、遙通萬里，同時關顧時間與空間的情形。

楊匡漢先生也提到：「在藝術中，其交替序列和並存序列，其不平衡環節和平衡環節，其綿延和廣度，總是互為前提、相互交滲和連接、不可分割地聯繫在一起的。」⁷⁶如同時間的流水，必須是在空間的河道中奔行，而浩瀚的空間，亦時時刻刻均受到時間之流的洗禮一般，在藝術形象的表現上，時間的交替、綿延和空間的並存與廣泛，總為彼此的前提，相連互滲且無法切割開來。因而詩人於詩歌創作中，單純表現時間而不論及空間，或是僅只描寫空間而不理會時間，都是不可想像的；在延續時間的發展時，不能離開空間獨力完成，而當描寫到空間景象時，自也需及於時間，就像詩人在觀照、追求時空意境時呼喊出「念天地之悠悠，獨愴然而涕下。」（陳子昂〈登幽州臺歌〉）的無限感慨，即包含了時間與空間的雙重意識，而能將個體生命寄托在無限的時空中。

因此，現實中原為不可分割的時間與空間，在詩歌作品中多為綜合的顯示與呈現，其體現的方式，仇小屏在《古典詩詞時空設計之研究》中指出大致上有兩

⁷⁴ 李元洛：《詩美學》（台北：東大圖書公司，1990年2月初版），頁364。

⁷⁵ 劉勰著 羅立乾注譯：《新譯文心雕龍》（台北：三民書局，1999年8月初版），頁266。

⁷⁶ 楊匡漢：《詩學心裁》（陝西：陝西人民教育出版社，1995年7月第一版），頁204。

種型態：

即「時空交錯」和「時空溶合」二者。前者是以時間、空間交錯出現的方式，來關顧時間與空間；後者則是以時空完全溶合的方式，來涵蓋時與空，此時心理時空與物理時空的溶合無跡，可說是已經到了化境了。⁷⁷

美好的藝術境界不僅在求形象的逼真，更尋求意象內涵的飽滿，因此凡是單一或簡單意象表達不出的意境，李賀便運用組合的方式，將不同時代、不同場合的人物、景象並在一起，置於眼前，再把自我主觀中思緒所臆想的和意念所嚮往的也都參與進去，讓詩歌中過去、現在、未來的時間意象與天上、地下、人間的空間意象相糅合，而交互錯綜，重置並現，其中乍看之下似乎並無直接關連，然而詩人卻以其共通的質性，把這些意象組織、縮合⁷⁸在一起，使之交錯、溶合，產生新的意義。

一、 時間與空間交錯的意象

時空交錯，黃永武先生和李元洛先生又或言「時空分設」⁷⁹，「是指一句時間一句空間，一聯時間一聯空間的分設對映而言。」⁸⁰這種在文學藝術形象的表現中，以時空並列、交錯，分設而又對映，來排序層次，組織篇章，又同時兼顧並陳時間與空間之連貫性及平行性的結構方式，終於形成意象縱橫交錯的美學表現。李賀在超越時空的企圖中，令現實的與虛幻的時間和空間交綜錯雜於一首詩中，以一種極自由的姿態，突破了單一的限制，擺脫了現實的羈絆，讓思維心緒在幻想、真實的不同空間裡，在往古來今不同的時間中去恣意翱遊，來抒發詩人情感的愛憎，夢想的追尋。如〈浩歌〉：

南風吹山作平地，帝遣天吳移海水。王母桃花千徧紅，彭祖巫咸幾回死。
青毛驄馬參差錢，嬌春楊柳含細煙。箏人勸我金屈卮，神血未凝身問誰？

⁷⁷ 仇小屏：《古典詩詞時空設計之研究》，頁 16~17。

⁷⁸ 縮合是把許多分散的意象服從於某個特定的主題，或依附於某個中心意象，按照一定規律串連起來。參見古遠清、孫光萱合著：《詩歌修辭學》（台北：五南圖書出版公司，1997 年 6 月初版），頁 125。

⁷⁹ 黃永武先生於《中國詩學—設計篇》，以及李元洛先生之《詩美學》中，均將時間與空間意象交錯分列的結構方式稱為「時空分設」。參見黃永武：《中國詩學—設計篇》，頁 72。和李元洛：《詩美學》，頁 424。

⁸⁰ 黃永武：《中國詩學—設計篇》，頁 72。

不須浪飲丁都護，世上英雄本無主。買絲繡作平原君，有酒唯澆趙州土。
漏催水咽玉蟾蜍，衛娘髮薄不勝梳。看見秋眉換新綠，二十男兒那刺促。

81

此詩一開始詩人便以時空意象的交錯對映來鋪展神話世界和現實世界的對比。

「南風吹山作平地，帝遣天吳移海水。」滄海桑田，世事變遷之空間表現，和「王母桃花千徧紅，彭祖巫咸幾回死。」時光疾逝，人生短暫之時間展示，把極大的空間變動壓縮於極短的時間中去進行，如同最後四句，「漏催水咽玉蟾蜍，衛娘髮薄不勝梳。看見秋眉換新綠，二十男兒那刺促。」顯現的是詩歌中的時間存在於現實感官世界的視聽中，對照青春與色衰的間不容髮，時間的急促壓縮空間的窄狹，揭示出生命中的悲觀虛無與深沈憂思。而整首詩就在空間與時間之錯置和交替中，呈現意象從虛幻到現實，從神話到歷史的錯雜多變，使得全篇節奏重疊飛快，變化跳躍突兀。而相類似的時空連繫也出現在〈夢天〉和〈天上謠〉中：

老兔寒蟾泣天色，雲樓半開壁斜白。玉輪軋露溼團光，鸞珮相逢桂香陌。
黃塵清水三山下，更變千年如走馬。遙望齊州九點烟，一泓海水杯中瀉。
(〈夢天〉)⁸²

天河夜轉漂迴星，銀浦流雲學水聲。玉宮桂樹花未落，仙妾採香垂珮纓。
秦妃卷簾北窗曉，窗前植桐青鳳小。王子吹笙鶴管長，呼龍耕煙種瑤草。
粉霞紅綬藕絲裙，青洲步拾蘭苕春。東指羲和能走馬，海塵新生石山下。
(〈天上謠〉)⁸³

在這兩首結構及意象均極為相似的詩篇中，詩人以時空交錯的變化，透視時間與空間裡存在的多層次意識，又利用時間和空間的相互擠壓，造成意象之間極大的跳躍性，而詩人從空間表現延續到時間感受，讓詩的前後兩部分之間，在時間及空間意象上構成大幅度的跨越，看「黃塵清水三山下，更變千年如走馬。遙望齊州九點烟，一泓海水杯中瀉。」和「東指羲和能走馬，海塵新生石山下。」在時間的變遷下，空間的布景也隨著時間的運轉而改變，從不同的視角，站上不特定的觀察點，或仰望或俯瞰，由此而獲得一個時空交錯的連續畫面。

⁸¹ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 252-253。

⁸² 同前註，頁 244-245。

⁸³ 同前註，頁 251-252。

時間推移、空間轉換，不同的時間節奏衡量不同的空間變化，組構交織而成一時空復迭、錯置，意境詭譎、誕幻的文學藝術體，試看李賀在〈感諷五首〉其三中時空的跨度與跳躍：

南山何其悲，鬼雨灑空草。長安夜半秋，風前幾人老。低迷黃昏徑，裊裊青櫟道。月午樹立影，一山惟白曉。漆炬迎新人，幽壙螢擾擾。⁸⁴

整首詩，詩人以極大的、快速的跳躍意象來進行空間、時間的組接；從南山到長安城，又由恍惚的青櫟道擴充至一山，最後甚至由人間一躍而入幽壙冥界，剎時在空間意象上做了五次的轉移。而夜半、黃昏以至白曉的三個時間上的變換，讓意象跨越限制，人間是一山白曉的「風前幾人老」的衰敗之悲，鬼界卻是幽壙螢擾的「漆炬迎新人」的新生之歡。迷離的跳躍空間交錯著奇幻的時間轉換，構成兩個相異世界裡的虛幻時空。如此跳躍跌宕的構思，正是詩人「長安有男兒，二十心已朽。」（〈贈陳喬〉）、「我當二十不得意，一心愁謝如枯蘭。」（〈開愁歌〉）及「客飲杯中酒，駝悲千萬春。」（〈銅駝悲〉）等，苦悶的求索和不平靜的心靈之呈現。〈長平箭頭歌〉中，長吉之思緒就在時空的推移轉換中巧妙成形：

漆灰骨末丹水砂，淒淒古血生銅花。白翎金鏃雨中盡，直餘三脊殘狼牙。我尋平原乘兩馬，驛東石田蒿塢下。風長日短星蕭蕭，黑旗雲濕懸空夜。左魂右魄啼肌瘦，酪瓶倒盡將羊炙。蟲棲雁病蘆筍紅，迴風送客吹陰火。訪古洸瀾收斷鏃，折鋒赤墜曾剗肉。南陌東城馬上兒，勸我將金換纂竹。

85

在這首詩中，通篇的時間表現和時序安排均被詩人隱覆於詩歌空間的背後。隨著空間意象由現實世界進入到幽冥的空間，時間意象亦對應著從現今而回到過去的歷史時間中，一時之間，時空的交錯，意象的跳躍，讓人於感嘆歷史興亡之餘，彷彿陷入迷離夢幻的境地，一如陳綯〈隴西行〉：「可憐無定河邊骨，猶是深閨夢裡人。」⁸⁶中所訴說的生死相隔，卻時空錯置的悲哀淒涼。

⁸⁴ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 294。

⁸⁵ 同前註，頁 356-357。

⁸⁶ 邱燮友注譯：《新譯唐詩三百首》，頁 390。

二、 時間與空間溶合的意象

時空的溶合指的是，在詩歌中，時間與空間之表現交融無間、無法區分開來，而其真正的內涵，正是黃永武先生所指出的「時空的交感」：

詩中的時空，有時是糅合交綜，有時是互為表裡的。在時空交叉的處理上極靈活，詩句就分不出是屬於時間抑或空間，這種時空混融的手法，往往能造成情思綿邈，錯綜幻化的意趣。⁸⁷

在中國文化中，存在著一種時空交融互滲的宇宙觀，所以詩人們俯仰關注的除了空間形象外，同時也還有時間意象，他們的詩心在回環往復中，遊神太虛，俯仰古今，因此，詩文作品中，時間融合了空間，空間滲透了時間，形成時空的融貫。陳清俊在《盛唐詩時空意識研究》中即曾探討：「時間可以表現空間，空間亦可以描繪時間，時間中可以融入空間，空間裡亦可以包納時間；時空原非彼此對立，而是相互開放、相互圓成的系統。」⁸⁸正是在說明詩歌中時空溶合的現象。

而在李賀的詩篇中，以時空合一來表現宇宙的寥廓與人生之倏忽者，當先看〈古悠悠行〉：

白景歸西山，碧華上迢迢。今古何處盡，千歲隨風飄。海沙變成石，魚沫吹秦橋。空光遠流浪，銅柱從年消。⁸⁹

這裡，詩人的思緒在時空的隧道裡來回往復、巧妙交織；全詩中，空間形象卻透露出時間之意識，而時間意象則又以空間的形式表現出來，詩人對時空交融的看法表露無遺。「白景歸西山，碧華上迢迢。」一開始，在空間景象的描寫上，產生的是時間意象的流動，表現出的是詩人對時間的追索，及其在空間中的姿態。接著「今古何處盡，千歲隨風飄。」承繼前兩句，在這裡時間不但融入於空間中，而更以空間的姿態表現出來；時間不再只是被抽象的感知，而是在空間的對比壓縮下，被具體的表述。綜括此四句所詮釋的時間觀念與空間經驗，猶如「念天地

⁸⁷ 黃永武：《中國詩學—設計篇》，頁 74。此外，李元洛先生也對「時空交感」有一番闡釋：「詩中的時空，不是一句寫時間一句寫空間這樣兩兩分明地安排，而是在一句詩中和全首詩裡，時空難分彼此地綜合交揉在一起。」參見李元洛：《詩美學》，頁 425。

⁸⁸ 陳清俊：《盛唐詩時空意識研究》（台北：台灣師範大學國文研究所博士論文，1996 年 6 月），頁 408。

⁸⁹ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 265。

之悠悠」(陳子昂〈登幽州臺歌〉)般，從時間上思索、從空間上觀照時空融合的意象，凸顯出詩人對遼闊宇宙、倏忽人生的深沉感傷。再看「海沙變成石，魚沫吹秦橋。」除了呼應一二句之由空間表現時間外，在這兩句中時間意象退隱入詩裡空間之意象中，而成爲一種內在的時間性，甚至暗示其被感受、被觀察的無常形式，並導引出最後「空光遠流浪，銅柱從年消。」裡，永恆與短暫的對比，以現實場景象徵時空的改消幻滅。就這樣在時空的回環變化中，詩人摒除了時空的隔絕，而入於融合中。

此外，爲了創造出動人的意境，詩人往往會特意組合變化自身的時空意識，以架構出時空交織溶合的另一種形式，也就是時間的空間化與空間的時間化兩個類型。李元洛先生稱這兩種類型爲「時空轉位」：

在有的詩作中，由於所描繪的空間場景在時間之流中變換，所以雖然就文字來看似乎是在寫空間，實際上也表現了時間的流動，這可以稱之爲空間的時間化；相反，在有的詩作中，因為所描繪的時間意象的變換，是在空間之內進行，所以雖然就文字來看似乎是在寫時間，實際上也顯示了空間景象的變化，這可以稱之爲時間的空間化。空間的時間化與時間的空間化，就是詩學中的時空換位，或稱時空轉位，這種時空的潛在的相互作用，可以促進詩的意境與結構的多樣性，增強詩的美感。⁹⁰

在詩歌藝術形象的表現中，時空關係之複雜由此可見一般。通過時空的改換，運用表裡互易的手法，李賀亦賦予其詩歌中時空之意象以全新的美感經驗。如〈秦王飲酒〉中「劫灰飛盡古今平」一句，錢鍾書先生即指出：「夫劫乃時間中事，平乃空間中事；然劫既有灰，則時間亦如空間之可掃平矣。」⁹¹劫是時間之意象，平指空間中之景象，而劫如果具有了空間之特性，便可以以有灰，則時間之古今表象亦可以空間之「平」字來具現，這裡詩人將古今之時間縱向運動與只能於空間中作橫向移動的飛灰形象相結合；更甚者，隨著詩人靈感的萌發，奔騰湧現的意象還不僅於此，同詩中「酒酣喝月使倒行」利用使月倒行的場景，表現欲爲延遲時間的企圖，均是以特殊的手法表現出時間意象的空間化。又如〈後園鑿井歌〉：「城頭日，長向城頭住，一日作千年，不須流下去。」描寫天長地久之冀望，

⁹⁰ 李元洛：《詩美學》，頁 426。

⁹¹ 錢鍾書：《談藝錄》，頁 51。

但長吉以「住」和「流」二字將時間的序列空間化。

在文學藝術的表現中，感性之抒發往往從空間的感受而來，亦即從現實中的場域和形象為基礎，以架設時間的領域。因此李賀詩歌中時空之感受也能憑藉時空意象的相互指涉或涵蓋而更為鮮明。〈拂舞歌辭〉及〈莫愁曲〉中均有實例：

門外滿車馬，亦須生綠苔。（〈拂舞歌辭〉）

今日槿花落，明朝桐樹秋。（〈莫愁曲〉）

詩人在〈拂舞歌辭〉中預言今日賓客車馬之往來雖盛，異日亦將生綠苔，人世的無常改變，成為空間在時間變化作用中的指向。至於〈莫愁曲〉中的時空變化，則是由今日連繫到明朝，更擴大成整個時間的循環往復，而全由一個「花落」的空間意象來涵蓋。再試看〈官街鼓〉：

曉聲隆隆催轉日，暮聲隆隆催月出。漢城黃柳映新簾，柏陵飛燕埋香骨。
 碓碎千年日長白，孝武秦皇聽不得。從君翠髮蘆花色，獨共南山守中國。
 幾回天上葬神仙，漏聲相將無斷絕。⁹²

晨昏的官街鼓聲象徵了日夜的輪替，聽覺的空間形象轉換為時間的遞嬗，鼓聲成了時間的替身。而從黃柳映簾到飛燕埋骨，卻似只有生死的靜態場景陳列，以作一瞬間的時間奔赴；因此「碓碎千年日長白，孝武秦皇聽不得。」象徵時間的鼓聲，碓碎千年時光之後，日月依然更替運行，時間的變遷足以形成空間的隔異，所以「從君翠髮蘆花色」、「幾回天上葬神仙」，在空間的意象中透露出老死的變異，正是時間流動的跡象。甚至時間就這麼內在化為空間存在的反省中去，「獨共南山守中國」、「漏聲相將無斷絕」，不論是鼓聲、更漏聲，亦即是時間，乃成為空間的守護者，也是空間意象延續的保證。

譬如人之登山，讓人從空間的闊遠聯想到宇宙時空的無限與人的渺小、卑微；又如人之觀水，流水的消逝，更令人具體直接地體會到時光的難留與生命的短促。在與時間的拉拒中，在追求永恆和無限的過程中，李賀的敏銳多感使他始終無法如陶淵明〈形影神〉中所言：「縱浪大化中，不喜亦不懼。應盡便須盡，

⁹² 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 364。

無復獨多慮。」⁹³般的安時處順。因此詩人縱馳思緒，飛躍想像，讓詩歌意象時而天上仙境，時地下冥界；時而遠古虛幻，時而當代現實；忽而杏花紅雨、笙歌和鳴，忽而荒溝苦水、鬼哭狸嘯。將詩中的時間意識與空間意識，既錯綜變化又交融合一，進而完成一幅無往弗屆的時空超越畫面。

在時間的推移中，人們所感知、存在的這片大地，也不過如顆粟杯水，滄海桑田，在千年轉瞬中始終幻滅無定，李正治先生指出：「時空感受是人類在有限的時空限制下，所引發的生命意義的思索，或經由詩人內省性性格以透出他的宇宙觀人生觀，或由於現實環境的拂逆，引生理想與現實的衝突。」⁹⁴詩的時空，是詩歌藝術表現中一個十分重要的美學領域，而隨著詩詞的創作和表現，宇宙時空可說是掌握於詩人手中，由詩人隨意捏塑，任意伸縮。李賀質疑著生命、功業，甚至是人所依存的空間，而在時間的巨大陰影前，天地間之事物雖有柔軟、堅韌，又或短暫、久遠的差別，然而終將歸於消亡；這種感受起因於長吉的宇宙觀，並決定了他對時空的看法，以及其詩歌中極為主觀且隨意的時空意象表現，所以爲了表現的需要，瞬間能化爲永恆，千年等同彈指；席地看作無垠，而廣袤卻被視爲煙塵。藉此，詩人對生命做出反省，並在詩文中反應出自我的時空意識，表現出不同的時空容量，創造出不同的詩歌意境。

⁹³ 陶潛原著、郭維森 包景誠譯注：《陶淵明集》（台北：臺灣古籍出版公司，1998年11月二版），頁59。

⁹⁴ 李正治：《中國詩的追尋》，頁127。

第五章 李賀詩歌中的感官意象

文學藝術作品的真正內涵應是內容與形式、思想和表現的血肉融合。故此，一首詩經由心緒之躁動而孕育於詩人的胸臆，情思之奔走而傾吐於詩人的筆端，最終顯現其獨特的本質，觸動讀者的視聽且作用於感官感受之上。所謂躁動之心緒、奔走之情思也就是受意識或潛意識影響所發的思緒活動，其形成直接造就自外在世界，而在此內外連繫之中，感覺器官扮演重要的媒介，感官對外景象、事物的解讀形成了內在的精神活動，然後在某個觸發點外射產生成詩歌中的意象表現。誠如清葉燮《原詩·內篇下》中所言：「呈於象，感於目，會於心。」¹詩人以其敏銳的觀察，凝神觀照情趣與物態的往復交接，而在不知不覺中人與物相互滲合，意象於焉生於心中。又如蔣寅先生談詩歌創作的情景交融：

在構思的想像活動中，將我的情感與通過感官獲得的有關客觀世界的感覺經驗相交融，形成一種不同於單純的認識反映的新表象，再根據自己的審美趣味主觀表現的要求進行選擇和組合，使客觀景象成為心靈化的意象而呈現為一個有表情的有機結構。²

內在的理性本質和外在的感性形象透過感官以獲得經驗交融後的嶄新意象，對應卡羅琳·思伯吉恩對意象的闡述：

image 是指詩人、散文家以文字描繪成的小幅圖畫，用以解說闡明他自己的想法，潤飾他的想法。作者的看法、設想、言有未盡之處，自有其整體的內涵，自有其深度與豐富的意義，意象就是一種描寫或一種意想，用以把上述的涵意轉達給讀者。³

此處所言「以文字描繪成的小幅圖畫」，即是以視覺經驗為主來界說意象，並以之傳情寫意；另外華倫和韋勒克兩位學者則認為：

¹ 【清】葉燮：《原詩》，收錄於丁福保編：《清詩話》（台北：木鐸出版社，1988年9月初版），頁585。

² 蔣寅：《大歷詩風》（上海：上海古籍出版社，1992年8月一版），頁165。

³ 卡羅琳·思伯吉恩（Caroline Spurgeon）著 鍾玲譯：〈先秦文學中楊柳意象的象徵意義〉，《古典文學》第七集上冊（台北：學生書局，1985年8月初版），頁81-82。

「意象」一詞是指過去的感覺或已被知解的經驗在心靈上再生或記憶，雖不一定是屬於視覺的。……然而，意象不祇是視覺的。心理學者和美學家都有著各式各樣的分類。其中不但有味覺的、嗅覺的、且還有熱的、壓力的（筋肉感覺的、平面輪廓的、感情移人的）等等。⁴

除了視覺意象之外，華倫和韋勒克指出尚有味覺、嗅覺以及觸覺等不同之感官經驗所形成的意象，均足以將豐富的意想、深入的內涵，甚至未盡的話語，生動的傳遞出來。這種看法朱光潛先生在探討詩的「顯」與「隱」之時，亦透露出相同的意見：

有人接收詩偏重視覺器官，一切要能用眼睛看得見，所以要求詩須「顯」，須如造形藝術。也有人接收詩偏重聽覺與筋肉感覺，最易受音樂節奏的感動，所以要求詩須「隱」，須如音樂，纔富於暗示性。所謂意象，原不必全由視覺產生，各種感覺器官都可以產生意象。⁵

所謂意象，也就是意和象的統一，姑不論詩歌須隱須顯，都是透過客觀具體的物象以表情達意，進而融貫詩人主觀抽象的情感，因此由感官所構形的意象，正是詩歌中文藝形象的基本造形。

詩人所表現的意象通常均有其局限性，依其字彙、詞句的一再使用，可以顯現其對事物、人生及宇宙的理解。蔡英俊先生經由波特萊爾的論點，來觀察李賀詩歌中與感官經驗相關的藝術形象表現，他說：

法國象徵派詩人波特萊爾曾說：「詩人從感官的世界取得材料，為他自己或他的夢冶鑄一個象徵的視景；他要求於感官世界的是，給他手段以表達他的靈魂。」詩人為了確切地表達他對真實生命的深刻觀照，為了確切表現出在幻境中產生的抽象概念，他不得不從外在世界去搜取表現的資料。……他的目標不在敘述故事或界定概念，而係創造某種情感，或傳達某種印象，因此詩人累計一些外在的象徵，使他們不斷地重複並強調詩的

⁴ 韋勒克、華倫著 王夢鷗、許國衡譯：《文學論—文學研究方法論》（台北：志文出版社，1979年10月再版），頁303。

⁵ 朱光潛：《詩論》（台北：漢京文化公司，1982年12月初版），頁59。

內在主題。⁶

詩人的感知往往由知性的、感覺的、情感的種種特性構成一個整體，感知性則能將經驗取來加以個別性的理解把握，組成新的結合，產生構詞上的特色；李賀的感知特性以感覺機能最為突出，因此擅以感官字設計意象，於其潛意識的詞串語匯裡以感官知覺為主導，因而造成構詞上的特殊表現，形成詩篇中直覺形相的特色。所以「李賀對生命的熱戀，使他對客觀世界有極纖細的感覺，對聲色味香有極高度的敏感。可以說，他不是以一種感官去感受，而是用各種器官，用整個身心去感受世界，使得他的五官感覺活絡起來，互相支援，表現出極瑰麗、迷離的色彩。」⁷楊淑美對李賀詩中感官意象形成的描述相當貼切。

第一節 強烈鮮明的五官意象

在詩人自成一個宇宙的內心世界裡，對於外界之事物往往訴諸以直觀、感覺的方式，將其藝術形象呈現出來；在此過程中，除了需將抽象的化為具體的，改靜態的成動態的外，文字對感官的刺激，塑造出包含了視覺、聽覺、嗅覺、味覺及觸覺等五官感覺的心靈意象，黃永武先生〈談意象的浮現〉即談到：

化抽象的理論為具體的圖畫，化靜態的敘述為動態的演示，大都是訴諸視覺的，讓讀者看到的僅是形象，如何讓形象帶聲帶光、帶香味帶觸覺、讓人有立體的實臨的感受，那還得借助各種感官意象的輔助。⁸

李賀不但善於運用這些感官經驗去造就詩歌中的藝術形象，「而鍊字、表意、造境的效果他也要求獨特，少用熟句，總要獨創新詞，以奇異的印象刺激人的感官，譬如稱強弓為『射日弓』、七夕月為『穿線月』、雪花為『遼城鶴』，羲和敲日可發出玻璃之聲，酒酣喝月亦可使之倒行，以至有部份詩句因為過分追新求異而晦澀難通。」⁹

一、 豐富的感官經驗，突出的五官意象

⁶ 蔡英俊：《古錦囊與白玉樓—李賀詩賞析》（台北：偉文圖書公司，1985年3月再版），頁37-38。

⁷ 楊淑美：《李賀詩神話題材研究》（台北：國立臺灣師範大學國文系在職進修碩士學位班碩士論文，2003年），頁196。

⁸ 黃永武：《中國詩學—設計篇》（台北：巨流圖書公司，1977年4月一版），頁14。

⁹ 盧明瑜：《三李神話詩歌之研究》（台北：國立臺灣大學出版委員會，2000年6月初版），頁259。

正如楊文雄先生依據黃永武先生之論述所指出，李賀「爲了使形象立體起來，讓人有親近的實感」，而在詩歌創作中，運用「加強各種感官意象的補助」¹⁰之技巧以呈現意象。又如余光中先生藉〈神絃曲〉¹¹一詩來看長吉詩篇中的意象與風格時所言：

像這樣氣氛逼人的作品，題材是虛幻的，描寫卻是寫實的，由許多色調濃烈的具體形像構成一種藝術上的總效果。它給讀者的影響，不是心智的（intellectual），不是情感的（emotional），而是感官的（sensational）；因此它留給讀者的經驗，既非思考的，亦非發洩的，而是官能的震撼。¹²

詩人在自我的創作世界裡，應用這樣一種感官式的寫作觀點，透過豐富的感官經驗之影響，他所構設的詩歌意象，不僅表現了藝術形象的美感，更具備了震撼五官的力道，而讓篇章充滿了奇厥、特出的樣貌。試看〈秋來〉中的詭奇意象：

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

13

秋風至則桐葉落，風掃落葉這一幕自然景象的遷移所引發的詩人內心的驚動和淒涼，全來自詩人視覺、聽覺、觸覺與嗅覺上的感受，並加以進一步的塑造；「衰燈絡緯啼寒素」，昏暗的燈光，絡緯的啼聲，環繞在寒冷蕭瑟的氛圍中，譜成孤寂哀愁的情調。而不論是「誰看青簡一編書，不遣花蟲粉空蠹？」或「秋墳鬼唱鮑家詩，恨血千年土中碧。」「誰看」與「鬼唱」正是長吉以視聽意象，在訴說著自身生命的、藝術創作上的悲哀，甚至，詩人還得要面對「雨冷香魂弔書客」，冷雨、香魂來悲懷憐恤自己這麼一個志不得伸的落拓書客，一種生命中的無限弔詭境況。其中「冷」字和「香」字正是觸動詩人敏銳感官，激發其對事物的強烈

¹⁰ 楊文雄：《李賀詩研究》（台北：文史哲出版社，1983年6月再版），頁169。

¹¹ 〈神絃曲〉：「西山日沒東山昏，旋風吹馬馬踏雲。畫絃素管聲淺繁，花裙綵步秋塵。桂葉刷風桂墜子，青狸哭血寒狐死。古壁彩虬金帖尾，雨工騎入秋潭水。百年老鶚成木魅，笑聲碧火巢中起。」見【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》（台北：世界書局，1996年7月初版），頁348-349。

¹² 余光中：《逍遙遊》（台北：大林書店，1969年12月再版），頁86。

¹³ 同註11，頁253-254。

感應之關鍵。驅動官能，運作於淒清、淒迷的景象，以構築詩歌意象，可說是李賀的特長，如〈蘇小小墓〉中的一段云：

草如茵，松如蓋，風為裳，水為珮。¹⁴

詩人通過幽寒、冷峭的筆調，來摹寫蘇小小墓地的草、松、風、水等景物，想像幻化出鬼魂的形象：碧草如茵是她柔軟的席墊，青松之綠蔭搖曳是她美麗的羅傘，微風清涼猶似她的輕紗衣飾，而流水清泉叮咚之聲恰如她珮玉的清脆響音。在迷濛飄忽中，摻揉融入了視覺、聽覺、觸覺等經驗，於寫景兼寫人的表現裡，達至情景交融之境。詩人感官經驗之豐富，由此可見一般，而其五官意象之特出表現亦憑藉於此。又如〈昌谷讀書示巴童〉一詩的意象呈現：

蟲響燈光薄，宵寒樂氣濃。君憐垂翅客，辛苦尚相從。¹⁵

葉蔥奇先生的疏解指出此詩：「當是遭受讒毀，失意歸家所作。」¹⁶末二句所言即為此番落寞悲哀的際遇景象。詩人則是利用「蟲響燈光薄，宵寒樂氣濃。」首二句中的蟲鳴之聲描述聽覺意象，昏黃燈光擬寫視覺意象，夜深寒冷之感呈現觸覺意象，而以濃烈的藥氣訴諸嗅覺與味覺。藉著簡短的十個字，以眼耳鼻舌身等五官的刺激創造意象，真切的勾勒出深秋夜讀的病痛淒楚情狀，以及讒謗失意後的愁苦寂寥意味，都描繪得歷歷在目。此外，再看〈假龍吟歌〉之意象，不僅曲折，甚至近於晦澀：

石軋銅杯，吟咏枯瘁。蒼鷹擺血，白鳳下肺。桂子自落，雲弄車蓋。木死沙崩惡谿島，阿母得仙今不老。窻中跳汰截清涎，隈壩臥水埋金爪。崖磴蒼蒼弔石髮，江君掩帳篔簹折。蓮花去國一千年，雨後聞腥猶帶鐵。¹⁷

在這首詩中，詩人以晦澀迂曲的手法，融合視、聽、觸、嗅等感覺意象，不僅敘說真龍遠去，徒留人世荒涼頹朽之狀，更嘲諷世人真偽不分、是非不明的矛盾迂

¹⁴ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 244。

¹⁵ 同前註，頁 302。

¹⁶ 葉蔥奇：《李賀詩集》（北京：人民文學出版社，1980年3月第1版），頁 174。

¹⁷ 同註 14，頁 371-372。

腐。「蒼鷹擺血，白鳳下肺。」王琦彙解云：「禽鳥當擺血下肺之時，其聲必淒哀婉轉，此狀其聲亦如之也。」¹⁸詩人借視覺想像所引起之幻影來寫聽覺的意象，鷹傷擺血、鳳創下肺時的悲慘啼聲，結合前二句石擊銅杯所發出悠揚清冷之聲，在此被詩人以奇異的設想，用來比喻龍吟聲之慘厲淒涼。然而，除了「石軋銅杯」、「擺血、下肺」、「木死沙崩」等聽覺上的淒厲和視覺上的驚悚外，「窟中跳汰截清涎」，洞穴中之龍涎雖經水沖汰，仍不由令人存有觸覺上的黏膩感；以及「蓮花去國一千年，雨後聞腥猶帶鐵。」之謂，縱使龍去千年，雨後的空氣中猶散發著驅龍的鐵腥味，則又藉腥臊的嗅覺印象來烘托詩境。這些感官的增強讓全詩在意象上透現著詭譎的氣氛。

由感官經驗堆砌而成的五官意象，長吉不但在詩篇中刻畫得淋漓盡致，更不時引起觀者心理的震驚，甚至足以打破現實生活與藝術創作間的一些藩籬，所以余光中先生又說：

這些作品給我們的經驗，主要是感官的，感官的戰慄和震撼。恐怖和憎惡，原是人性的兩個基本的強烈經驗。它們介於感情和感覺之間，既是心靈的，又是官能的，在日常生活的經驗之中，恆被認為「醜」。可是通過藝術的組織和變形作用，現實的「醜」可以轉化且昇華為想像的「美」。因為在藝術之中，我們掙脫了現實的利害關係，可以超越自我地感受恐怖和憎惡，既免於患得患失的顧慮，又耽於純粹感官的經驗。¹⁹

因此，要論詩境的怪誕奇譎，意象的斑斕詭異，則非〈神絃曲〉及〈神絃〉二詩莫屬。先看〈神絃曲〉：

西山日沒東山昏，旋風吹馬馬踏雲。畫絃素管聲淺繁，花裙綵步秋塵。
桂葉刷風桂墜子，青狸哭血寒狐死。古壁彩虬金帖尾，雨工騎入秋潭水。
百年老鸚成木魅，笑聲碧火巢中起。²⁰

前引余光中先生之文已說明李賀十分善於營造視聽等官能上的震撼與驚惶感。在這首詩中，從頭至尾均予人此種十分強烈與悚動的感官刺激，從光線的變化，到

¹⁸ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 371。

¹⁹ 余光中：《逍遙遊》，頁 87。

²⁰ 同註 18，頁 348-349。

迅即幻異的場景，在架構處理上，不論是昏沈的色調，又或夢魘般的形象，詩人的目的即是要在視線上為全詩絢染上一層迷濛不安的氣息；再接著畫絃素管忽高忽低的樂音，花裙窸窣舞動的低響，桂葉刷風，狸哭狐號，交融織揉成一股神秘怪異的特殊音效，進而更引人陷入幻覺的視界，剎時間混亂猙獰的異象一一陳列，並混雜著撕心裂肺的驚怖淒厲之聲，刺耳眩目之餘，彷彿所有的器官與感覺都凝結在悚懼、怪異和顫慄的氛圍中。另外〈神絃〉也延續同樣的氛圍：

女巫澆酒雲滿空，玉爐炭火香萼萼。海神山鬼來座中，紙錢窸窣鳴旋風。
相思木帖金舞鸞，攢蛾一嚏重一彈。呼星召鬼歆杯盤，山魅食時人森寒。
終南日色低平灣，神兮長在有無間。神嗔神喜師更顏，送神萬騎還青山。

21

如同〈神絃曲〉一詩的鋪排，這首詩同樣經由視覺意象與聽覺意象的交融互滲，企圖引起心理的恐懼感受。首先，詩人細膩的描繪女巫召神喚鬼的形影姿態，然而但聞其聲不見其形，鬼神之形象全由「紙錢窸窣鳴旋風」的紙錢飄動聲、「相思木帖金舞鸞」的琵琶伴奏聲和「一嚏重一彈」的呢喃咒語聲中去感受成就；而即使是「玉爐炭火香萼萼」，以及「山魅食時人森寒」中訴諸視覺與嗅覺及視覺與觸覺的鮮明又森然意象，也都基於萼萼響聲和「呼星召鬼」這些聽覺意象的補助，而編織出整首詩的魅異色調。

二、 李賀詩中所呈現的視聽樣貌

藝術作品的真正內涵是以其獨特的本質，顯現它的充實與美；在詩歌方面當須形諸文字，文字對感官的刺激在人們心裡構成圖像，包含一切五官意象的再現，其中最普遍的便是作用於欣賞者的視聽感官上，亦即產生視覺意象和聽覺意象。色彩和音聲，乃是最直接能引人去親身經歷詩中所寫逼真世界的重要媒介，而在李賀奇幻眩目、銳厲清冷的詩句裡，感官中最重要的視覺意象和聽覺意象即遍佈其中，此正是李曰剛先生所謂：「以淒涼柔和的音樂美與陰暗穠麗之色彩美，交織出其靈魂深處之憂鬱美，而為千古之絕作。」²²

²¹ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 349-350。

²² 李曰剛：《中國文學流變史》（三）—詩歌編（下）（台北：聯貫出版社，1976年9月修正版），頁 118。

(一) 眩曜奪目的視覺意象

色彩是人之主觀情感最直接而有效的表達途徑，在視覺意象上，顏色字的運用，大幅度的增廣了語意的範疇，並且足以掌握物象在瞬間所呈現的光影、姿態等性質，張劍〈20世紀李賀研究述論〉指出：

最能引起視覺刺激的文字是色彩用字，善於運用這一技巧，不僅可以帶動讀者色彩的聯想，造成強烈的視覺效果，而且可以引發讀者感情世界的變化。²³

長吉詩歌濃豔淒迷、瑰麗奇崛的特點，當與其運用色彩所表現之獨特視覺效果有關，楊文雄先生論李賀詩之色彩時說：

視覺意象包括有色彩、明暗和動靜；其中色彩是視覺意象最重要的一環。……由於意象愈具體愈容易使人聯想到新鮮、生動的物性；色彩所造成的強烈視覺效果，使意象更為鮮活生動。²⁴

南宋詩人陸游即注意到李賀詩中，意象的色彩表現非常豐富，他說：「賀詞如百家錦衲，五色眩曜，光奪眼目，使人不敢熟視。」²⁵就陸放翁之所言，李賀詩中的設色穠杪是足以令人眩目的，因此，杜牧亦要說：「時花美女，不足為其色也。」²⁶他總是如同處理印象派的畫面般，以濃墨重彩的視覺效果，將一幅幅色彩斑斕的圖像展現在人們的眼前，如：

秋白鮮紅死。(〈月漉漉篇〉)

燈青蘭膏歇。(〈傷心行〉)

膩香春粉黑離離。(〈昌谷北園新筍四首〉其二)

小槽酒滴真珠紅。(〈將進酒〉)

桃花滿陌千里紅。(〈送沈亞之歌〉)

冷紅泣露嬌啼色。(〈南山田中行〉)

²³ 張劍：〈20世紀李賀研究述論〉，《文學遺產》二〇〇二年第六期，頁126。

²⁴ 楊文雄：《李賀詩研究》，頁137。

²⁵ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁221。

²⁶ 同前註，頁210。

施紅點翠照虞泉。(〈瑤華樂〉)
九山靜綠淚花紅。(〈湘妃〉)
一方黑照三方紫。(〈北中寒〉)
蟲棲雁病蘆筍紅。(〈長平箭頭歌〉)
清涼四月闌，千里一時綠。(〈長歌續短歌〉)
月綴金鋪光脈脈，涼苑虛庭空澹白。(〈河南府試十二月樂詞并閏月〉其九月)
粉霞紅綬藕絲裙，青洲步拾蘭苕春。(〈天上謠〉)

「感官印象是認知世界的基礎，『色彩』更是構作世界的種種要素中最美麗引人的一項，這是詩人纖敏之詩心所能把捉、表現的最深微的世界的秘密。」²⁷透過這些濃重富豔又帶著神秘特異氣氛的詩句，可看出李賀詩歌瑰麗效果的產生，即是將色彩描寫布置在視覺感官所呈現的形象之上，特意使意象繁多密集，層出疊現，如〈殘絲曲〉：

垂楊葉老鶯哺兒，殘絲欲斷黃蜂歸。綠鬢年少金釵客，縹粉壺中沉琥珀。
花臺欲暮春辭去，落花起作迴風舞。榆莢相催不知數，沈郎青錢夾城路。

28

在這首以晚春景色抒寫年華易逝之感慨的詩篇中，詩人將許多顏色詞疊加在一起，構成令人眼花繚亂，神思欲迷的感官意象，黃鶯、黃蜂、濃綠的楊柳、綠鬢的少年、金釵的女子以及青白色的酒壺、琥珀色的美酒，再加上隨風迴旋的粉紅落花、繽紛滿路的青色榆錢，組成一幅色彩斑斕，錯雜紛亂的圖畫，詩人悵惘的惜春之情也蘊藉其中。如此幾乎句句著色，畫面紊雜的擬寫，也出現在〈雁門太守行〉一詩中：

黑雲壓城城欲摧，甲光向月金鱗開。角聲滿天秋色裡，塞上燕脂凝夜紫。
半捲紅旗臨易水，霜重鼓寒聲不起。報君黃金臺上意，提攜玉龍為君死。

29

²⁷ 歐麗娟：《杜詩意象論》（台北：里仁書局，1997年12月初版），頁165。

²⁸ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁234。

²⁹ 同前註，頁242-243。

悲壯的語氣和豐富的五官意象造成這首詩蒼涼的意境；詩人以黑雲、甲光、金鱗、秋色、燕脂、夜紫、紅旗、白霜、黃金、玉龍，一系列光、色、形、味、線交織成的濃重色彩，組成斑駁絢麗的戰爭場景；另外，除了明滅交替、濃重厚實的色彩外，詩人又將低沉與高昂的音響感，秋氣與嚴霜的寒冷感，甚至壓、摧、滿、凝、捲、臨、重的沉重感等視覺、聽覺和觸覺多種意象匯通雜揉，造成一種沉重、壓抑、神秘的氣氛。

濃郁厚重的去構設色彩，以創造斑斕奪目的意象之餘，強烈的色彩對比更形成詩歌視覺意象上的張力，相反的情調給人一種反面的感受，造成相反的效果，給人心理的衝擊更強烈，印象也更深刻。長吉華麗濃豔的色彩應用，以色奪人的突出視境，也多以對比強烈的顏色意象來增強，馬悅寧先生即指出：「李賀善於運用色彩的對比，造成冷暖的對比效果，形成鮮明的圖畫。」³⁰就如同〈南山田中行〉一詩中，詩人在悲淒幽暗的空間裡，卻點綴上濃烈的色彩：

秋野明，秋風白，塘水漻漻蟲嘖嘖。雲根苔蘚山上石，冷紅泣露嬌啼色。
荒畦九月稻叉牙，螢螢低飛隴徑斜。石脈水流泉滴沙，鬼燈如漆點松花。

31

秋野明淨，秋風蕭瑟慘白，塘水幽幽，蟲聲哀吟，蘚苔如雲根凝碧，紅花上冷露如泣，荒畦螢飛，鬼火磷磷。通首詩以明麗而又斑駁，清新而又幽冷的筆觸，細緻地描繪出深秋時分的田野情景，其中，「雲根苔蘚山上石，冷紅泣露嬌啼色。」此二句，詩人以冷暖對比的色彩突顯出全詩的意象，尤其「冷紅」一詞之運用，更造成強烈的視覺效果，而呼應末句「鬼燈如漆點松花」，正如葉蔥奇先生所言：「收處意趣幽冷，正是賀獨具的一種意境。」³²除此之外，詩人大膽運用的色彩對比尚有：

水行青草上白衫，匣中章奏密如蠶。（〈酒罷張大徹索贈詩時張初効踞幕〉）

³⁰ 馬悅寧：〈試析李賀詩的設色造境〉，《唐山師專學報》第22卷第6期（2000年11月），頁21。

³¹ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁278。

³² 葉蔥奇：《李賀詩集》，頁113。

細綠及團紅，當路雜啼笑。(〈春歸昌谷〉)
老景沉重無驚飛，墮紅殘萼暗參差。(〈河南府試十二月樂詞并閏月〉其四月)
春營騎將如紅玉，走馬捎鞭上空綠。(〈貴主征行樂〉)
蠻娘吟弄滿寒空，九山靜綠淚花紅。(〈湘妃〉)
白景歸西山，碧華上迢迢。(〈古悠悠行〉)
暮收既斷翠柳，青帝又造紅蘭。(〈相勸酒〉)
古書平黑石，神劍斷青銅。(〈王濬墓下作〉)

通過對比的映照，不僅訴諸視覺的意象更具體更創新，如第一首「青草上白衫」，彷彿如換裝般，多了一股鮮明的形象，其情緒感受亦反襯出強烈的色澤；而李賀在這些顏色詞前後所加之修飾語，又使詩歌語言大大的增加了語意範疇，上述之「細綠」、「團紅」、「墮紅」、「殘萼」、「紅玉」、「靜綠」、「花紅」等，詩人不單豐富了詩句中的情感色調，更企圖運用視覺聯想來創造詩中以色代形的意象效果，朱文俊指出：

人類各民族往往藉助色源體稱呼具體表露的顏色，使之由抽象變為具體，而且也使詳盡的顏色得到區分，這也是從顏色給於人的感官經歷到符號概念形成的過程，可稱為顏色語言的普遍現象之一。³³

詩人以色彩為啓發，對景物的形象進行增補和再創造，實寫出色彩所賦予的性格，而虛寫景物的動態及感知，將色彩和景物各別的意象揉合，即以色彩代替實物，傳達出詩人的特定感受，進而造成顯著的感官效果和濃烈的氣氛。更甚者，透過鮮明色彩，李賀對應他倏忽的時間觀，「白景」與「碧華」、「翠柳」與「紅蘭」、「黑石」與「青銅」，在上列的這些顏色字，對照出時序的概念，顯示出詩人對時間的敏感和不安，如此意象的表出正合於王松木所分析：「從紛繁的事物中提煉出某種『基調』，在特定的色調統攝下，鋪排相關的意象，據此傳達相應的情感。」³⁴

綜合以上所述，善於運用厚重、濃豔、特異的色彩創造詩中的意境，開闊

³³ 朱文俊：《人類語言學論題研究》（北京：北京語言文化大學出版社，2000年1月二版），頁294。

³⁴ 王松木：〈從語言學角度析論李賀詩歌「瑰麗奇詭」的風格〉，《文藻學報》第15期（2001年3月），頁166。

詩中的視界，乃是李賀視覺意象上之特殊表現，甚至把自我濃郁的苦悶意緒及傷感情懷也一併寄託其中。

（二）凜冽淒清的聽覺意象

人對聲音的知覺或感受，應是作用於聽覺器官上的，雖則視之無形，然而從客觀的角度上來說，其卻是存在著形象性的。因此，李浩先生在分析詩與音樂的關係時說：

聽覺形象具有時間上的流動性，音樂就是通過時間上流動的音波來撥動人們感應的心弦。……音樂是音符聲響直接刺激人們的聽覺器官，而詩歌則是通過語言文字符號來暗示，引起人們對聲響的聯想，這是一種間接的、想像的、極不確定的聲音感受。換言之，是一種模糊感受，如果說音樂是對聲響的模擬與創造，那麼詩歌就是對聲音的再模擬和再創造，它是摹本的摹本，因而帶有很大的虛幻性；它是一種再創造，因而又具有極大的自由度與隨意性。³⁵

詩歌並無法重現或複製聲音，僅能通過聽覺聯想來摹擬，運用詩歌語言來復現，以使聲響能夠具體化、形象化的呈現眼前，彷彿其聲。經由想像而來的自由性與隨意性，則給了詩人極大的空間去創造聽覺意象。

李賀除了視覺上耀眼奪目的色彩意象，在聽覺上不僅擅於描摹音聲，也刻意營造強烈的感官刺激，當然，此非指李賀詩中毫無優美之聲響表現，如：

羲和敲日玻璃聲（〈秦王飲酒〉）

洞庭雨腳來吹笙（〈秦王飲酒〉）

銀浦流雲學水聲（〈天上謠〉）

水弄湘娥珮，竹啼山露月（〈黃頭郎〉）

歌聲春草露（〈惱公〉）

鴉鴉向曉鳴森木，風過池塘響叢玉（〈有所思〉）

這些類都屬音質清澈悅耳的音聲。然而在主觀意識的作用之下，創作時，長吉往

³⁵ 李浩：《唐詩的美學詮釋》（台北：文津出版社，2000年5月初版），頁102。

往以其強烈的情感投射於外在之事物，因此對於聲音的模寫不但欲把握深層本質，以求能窮形盡相，另外也讓這些聲音充滿了異界的聯想，試看詩人寫音樂之名作，〈李憑箏篴引〉：

吳絲蜀桐張高秋，空山凝雲顏不流。江娥啼竹素女愁，李憑中國彈箏篴。
崑山玉碎鳳凰叫，芙蓉泣露香蘭笑。十二門前融冷光，二十三絲動紫皇。
女媧煉石補天處，石破天驚逗秋雨。夢入神山教神嫗，老魚跳波瘦蛟舞。
吳質不眠倚桂樹，露腳斜飛濕寒兔。³⁶

方扶南曾言：「白香山江上琵琶，韓退之穎師琴，李長吉李憑箏篴，皆摹寫聲音至文。韓足以驚天，李足以泣鬼，白足以移人。」³⁷李賀摹寫音樂、復現聲音之出色並非把音樂定格在文字裡，而是另闢蹊徑，巧運匠心於躍動的語言文字，以顯出其奇詭突出的意象。起首四句以異於常規的倒敘方式陳列，先說樂器之精美，並點出時間，再以能使浮雲頽然凝滯、能觸動江娥素女的愁思，形容靜謐而又感人情志的空間氛圍；直到第四句才將人物和地點明示出來。接著五、六句「崑山玉碎鳳凰叫，芙蓉泣露香蘭笑。」王琦在《李長吉歌詩彙解》中注解：「玉碎，狀其聲之清脆。鳳叫，狀其聲之和緩。蓉泣，狀其聲之慘澹。蘭笑，狀其聲之冶麗。」³⁸詩人借玉碎、鳳鳴之以聲寫聲，借芙蓉泣、香蘭笑之以形寫聲，來正面表出聽覺感受。而接下來由近至遠，由人間到天界的諸多奇異想像，長安門前消融冷氣寒光，同時不但感動世間的皇帝，也驚動天上的玉帝，更經此一轉折，樂音遠走天上仙界，石破天驚，秋雨傾瀉，甚而惹得神嫗就教，老魚、瘦蛟起舞波中，乃至吳質倚樹，露溼寒兔，這些意象更將音響效果描繪烘托得有如一幅神秘清冷的圖畫，視覺與聽覺形象俱出，不僅雄偉壯觀，亦且空靈奇特。再看李賀寫樂音之另一名作〈聽穎師彈琴歌〉：

別浦雲歸桂花渚，蜀國弦中雙鳳語。芙蓉葉落秋驚離，越王夜起遊天姥。
暗佩清臣敲水玉，渡海蛾眉牽白鹿。誰看挾劍赴長橋，誰看浸髮題春竹。
竺僧前立當吾門，梵宮真相眉稜尊。古琴大軫長八尺，嶧陽老樹非桐孫。

³⁶ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 233-234。

³⁷ 【唐】李賀撰【清】方世舉批：《李賀詩注·方扶南批本李長吉詩集》（台北：世界書局，1996年7月初版），頁 490-491。

³⁸ 同註 36，頁 233。

涼館聞弦驚病客，藥囊暫別龍鬚席。請歌直請卿相歌，奉禮官卑復何益。

39

此篇雖不再像〈李憑箏篴引〉一詩通篇寫樂聲，然而前八句對於琴音之描寫卻同樣足以震撼耳目，驚動視聽。「別浦雲歸桂花渚，蜀國弦中雙鳳語。」王琦注曰：「上句言雲淨月明，見天景之佳。下句言器美手高，見琴音之妙。」⁴⁰不論是首句之以景寫聲，又或「雙鳳語」的以聲喻聲，詩人一開始即將琴音高妙絕倫之感受表露無遺。接下來更以一連串似真而幻，說實還虛的意象，從各個角度摹寫琴聲；「芙蓉葉落秋鸞離」，落字、離字緊緊扣住琴音淒楚之情，詩人企圖以情繫聲；「越王夜起遊天姥」，越王夜攀天姥山、聽仙樂的超凡遠逸，則被借來以事狀聲；「暗佩清臣敲水玉」，清臣敲玉鳴佩，以聲比聲，暗喻出清冷琴音質地之美好；「渡海蛾眉牽白鹿」，以形類聲，萬方儀態，曼妙之姿，正足以「狀其聲之縹緲」⁴¹；而「誰看挾劍赴長橋，誰看浸髮題春竹。」兩句則是連用周處長橋斬蛟，張旭浸髮題字兩個典故，以典襯聲，寫音聲之激昂、酣暢。此八句將穎師之琴音渲染得淋漓盡致，其意象之凜然一如〈李憑箏篴引〉，而也同時表現在〈龍夜吟〉中：

鬢髮胡兒眼睛綠，高樓夜靜吹橫竹。一聲似向天上來，月下美人望鄉哭。
直排七點星藏指，暗合清風調宮徵。蜀道秋深雲滿林，湘江半夜龍驚起。
玉堂美人邊塞情，碧窗皓月愁中聽。寒砧能搗百尺練，粉淚凝珠滴紅線。
胡兒莫作隴頭吟，隔窗暗結愁人心。⁴²

「一聲似向天上來，月下美人望鄉哭。」笛音破空而來，其聲雖然嘹亮，卻也蕭索、淒清，縹緲似從天而降，悲涼似美人月下懷鄉落淚。「直排七點星藏指，暗合清風調宮徵。」借天星與清風意笛聲似天籟之音，而非人爲，卻又合宮徵之調，曲音悠揚。而「蜀道秋深雲滿林，湘江半夜龍驚起。」以雲滿林，充滿壓抑的蕭瑟之情，龍驚起，令人驚聳的激昂感受，來引起聽覺懷想。詩人對於笛聲之描寫終歸於清冷幽怨的意象，故須作「愁中聽」，不免令人愁心暗結，而引起懷遠之思。

³⁹ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 383-384。

⁴⁰ 同前註，頁 383。

⁴¹ 同前註，頁 383。

⁴² 同前註，頁 381。

從〈李憑箏篋引〉、〈聽穎師彈琴歌〉乃至〈龍夜吟〉，一系列的聲音紀錄和感官意象看來，「長吉被尖銳淒厲或神秘清冷聲音所吸引」的特色格外明顯。」⁴³ 因此，還有：

幽蘭露，如啼眼（〈蘇小小墓〉）
 衰燈絡緯啼寒素（〈秋來〉）
 涼風雁啼天在水（〈帝子歌〉）
 雌龍怨吟寒水光（〈帝子歌〉）
 孤鸞驚啼商絲發（〈李夫人〉）
 蠻娘吟弄滿寒空（〈湘妃〉）
 涼夜波間吟古龍（〈湘妃〉）
 冷紅泣露嬌啼色（〈南山田中〉）
 老兔寒蟾泣天色（〈夢天〉）
 烹龍炮鳳玉脂泣（〈將進酒〉）
 漏催水咽玉蟾蜍（〈浩歌〉）

在這些充溢著濃縮美感的詩句中，神秘清冷之外更透著一種蕭瑟幽森的意象，所以李曉波稱：「讀他的詩，就像站在北方一個深秋傍晚，藍天，白雲，明媚燦爛的陽光底下，你卻感覺到有一股刻骨的寒意在你周身肆意行走。」⁴⁴ 尤甚者，其時而低沈，時而尖銳的聲音表現，如：

銀壺狒狒啼（〈送秦光祿北征〉）
 白狐向月號山風（〈谿晚涼〉）
 嗾犬唁唁相索索（〈公無出門〉）
 玉爐炭火香萋萋（〈神弦〉）
 千歲石牀啼鬼工（〈羅浮山人與葛篇〉）
 左魂右魄啼肌瘦（〈長平箭頭歌〉）
 嗷嗷鬼母秋郊哭（〈春坊正字劍子歌〉）
 青狸哭血寒狐死（〈神弦曲〉）

⁴³ 盧明瑜：《三李神話詩歌之研究》（台北：國立台灣大學出版委員會，2000年6月初版），頁502。

⁴⁴ 李曉波：〈銀浦流雲學水聲〉，《北京理工大學學報》第2卷第1期（2000年2月），頁43。

甚至常引起有如鬼哭神號般的緊張恐怖感受，意象之慘厲淒清，與「銀浦流雲學水聲」(〈天上謠〉)一類詩句的輕盈飄逸，恰如兩極，但卻同為詩人天馬行空、神異變幻之想像的匠心操作，借助迂折的藝術手法，精巧的語言結構，收放自如地讓人去體驗其特殊的感官意象。

第二節 生動的聯想造就奇特的意象

初步經由五官經驗形成的詩歌意象通常都是較為直接且簡單的，惟隨著心理感覺主觀靈動的運作，詩人將意象疊加，造成多樣、錯綜，甚至迷離虛幻的詩境。意象的疊加乃是詩歌中變換意境，創新意象的重要方式，對於特別重視主觀感覺的李賀來說，此亦為其詩歌中的一項特色。而所謂「意象疊加」，依據古遠清、孫光萱所合著之《詩歌修辭學》指出：

意象疊加首先是詩人展開「相似聯想」的基礎上，把意象經過大膽的跳躍、改造、復合後形成的。……比喻和象徵的詩行正是意象疊加的簡單形態。

45

當創作時，詩人的全生命浸沉於想像的活動之中，隨著詩人情感心緒的轉變、隱現，造成意象與意象間含蘊錯綜，豐富但又複雜地相互疊加在一起。如〈老夫採玉歌〉中所描述的片段：

斜山柏風雨如嘯，泉腳挂繩青裊裊。村寒白屋念嬌嬰，古臺石磴懸腸草。

46

在這裡，雖沒有直接描寫採玉老人切身的痛苦，但詩人藉著山谷中的淒風苦雨、繫腰的裊裊青繩、寒村中的茅屋、嗷嗷待哺的嬰孩，以及荒台古徑上的懸腸草等意象的複合疊加，不僅渲染出淒涼悲愴的氣氛，還將老人在生死未卜的境遇裡，觸物興懷，引動起思子之情的悲苦情景，烘襯得淋漓盡致，感人至深。李賀使意象成為其傳達獨特主觀感受的媒介。再看〈馬詩二十三首〉其七：

⁴⁵ 古遠清、孫光萱合著：《詩歌修辭學》(台北：五南圖書出版公司，1997年6月初版)，頁131-133。

⁴⁶ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁275。

西母酒將闌，東王飯已乾。君王若燕去，誰為拽車轅。⁴⁷

詩人援引《太平廣記》中西王母與東王公的形象⁴⁸，並組合《穆天子傳》裡西王母宴請周天子之傳說⁴⁹，進而接續現實時空下才不見用的情況，以表達在上位者平日不知培養人才，知人善用的諷刺主題；表面上似乎只是靜態意象的並列，實際卻是詩人以靈活多變的方式，依據各意象內在的相關性做為聯繫，相互映照成更為靈動耀眼的審美意象。此外，又如〈瑤華樂〉一詩中，也採用了相類似的疊加手法成就意象：

穆天子，走龍媒。八轡冬瓏逐天迴，五精掃地凝雲開。高門左右日月環，四方錯鏤稜層般。舞霞垂尾長盤跚，江澄海淨神母顏。施紅點翠照虞泉，曳雲拖玉下崑山。列旆如松，張蓋如輪。金風殿秋，清明發春。八鑿十乘，轟如雲屯。瓊鍾瑤席甘露文，元霜絳雪何足云。薰梅染柳將贈君，鉛華之水洗君骨，與君相對作真質。⁵⁰

李賀為了擺脫對現實世界的憤懣與絕望，常借用超現實冥界或仙界的空間景象，架構自我的理想世界。葉蔥奇先生疏解此詩曰：「據『列子』所載，升崑崙之邱，和觀日之所入，及賓於西王母，原是三件各不相屬的事，這裡把它們合而為一。」⁵¹在這一首描寫神仙之事的浪漫詩篇中，充滿了詩人豐富奇特而又獨具個性的想像，在意象的選擇、設想及組合上，完全依據詩人主觀的心理意識，其感覺所到之處，即化為筆墨之形容，而暢抒心之所往。

由此可看出意象疊加是一種想像活動的產物，是建立於聯想之基礎上的，通過聯想，詩人不但可以把相似、相近的事物做結合，還可將事實上並無關聯，甚至是相反的事物進行某些程度的連貫，而造成意想不到的新奇、幽美意象。例如：

⁴⁷ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 268。

⁴⁸ 王琦注曰：「太平廣記：金母者，西王母也。木公者，東王公也。此二元尊乃陰陽之父母，天地之本源，化生萬靈，育養群品。木公為男仙之主，金母為女仙之宗。長生飛化之士，昇天之初，先覲金母，後謁木公，然後昇三清，朝太上矣。」見同前註，頁 268。

⁴⁹ 葉蔥奇註釋：「『穆天子傳』：『吉日甲子，天子賓於西王母……乙丑，天子觴西王母於瑤池之上。』」見葉蔥奇：《李賀詩集》，頁 86。

⁵⁰ 同註 47，頁 345-346。

⁵¹ 葉蔥奇：《李賀詩集》，頁 268。

酒酣喝月使倒行（〈秦王飲酒〉）
依微香雨青氛氳（〈河南府試十二月樂詞並閏月〉其四月）
山頭老桂吹古香（〈帝子歌〉）
蛇子蛇孫鱗蜿蜒，新香幾粒洪崖飯。（〈五粒小松歌〉）
梁王臺沼空中立，天河之水夜飛入。（〈梁臺古意〉）

月原不會倒行，但是在酣醉的思緒與視線中，月既可順行，也必可喝退之，詩人從事物的相反方向去聯想，構思出一個匠心獨具的別致意境。而雨本無所謂香、臭，只因花有香氣，故自花間落下的雨，也必是香雨；香無古今之分，只因桂樹已老，所以散發出的香味也就變成古的了。不論是香雨或古香，都是從想像而來的事物。又如第四首，松樹蜿蜒虬曲如蛇鱗的枝幹，以蛇子蛇孫的姿態來形容，更根據道家服食松脂的形象，將松葉中新茁未放的嫩芽，指為洪崖仙人的飯食。詩人設想之奇，更把梁王富麗宏闊的宮室及苑囿描繪得有如空中樓閣，其上有池沼，池中之水乃夜半自天河瀉入。經由想像的宣洩，李賀的感官意象更形自由。

長吉這些通過自由的聯想和奇異的想像所塑造出來的意象設比，不僅令人匪夷所思，超越感官意象所給人的感受，更往往跳脫正常邏輯的束縛，讓思維去進行跳躍或反常意象的經營。

一、 跳躍的意象

李賀詩風的荒誕詭譎，造境的與眾不同，以及部分詩句的怪異突兀，應當與其詩歌中多跳躍層遞的意象有相當的關係。徐毅指出：

詩中意象的跳躍，其實是詩人強烈的主觀色彩在形式上的反映。詩人創作時，充分發揮豐富的聯想，抓住所物的某一特徵，觸類旁通。⁵²

詩人用他那超絕無倫的想像力，跨越一切有形、無形，有限、無限的藩籬，讓心靈毫無拘束的自由飛躍、任意奔馳。李浩先生在《唐詩的美學詮釋》中也談到：

李賀詩有時還故意抽掉詩中標誌邏輯關係的線索，違背尋常詩的章法，只

⁵² 徐毅：〈論李賀詩歌的意象特徵〉，《蘇州鐵道師範學院學報》第 18 卷第 4 期（2001 年 12 月），頁 46。

留下紅紅綠綠的色彩和璀璨奪目的散珠，要讀者自己串連。在這類作品中，詩人所要表現的不是明晰的思想，而是感覺或情感，我們能看到意象的跳躍晃動，感到詩人情緒的翻滾波動，捕捉到旋律的回環起伏，類似音樂的表現，但不能準確地理解說明，如杜牧所說的「求取情狀，離絕遠去筆墨畦徑間」（〈李長吉歌詩敘〉）。⁵³

隨著思緒的浮動和情感的變化，李賀詩中的意象經常是大幅度的跳躍，變幻多端，迷離倘恍，除了神秘荒誕之外，忽東忽西的特殊表現，更顯得毫無次序性可言；其意象的構成，或拼湊跳躍、或倒置重疊、或誇張變形，時而飄忽遊走，時而信手拈來，讓詩歌的內涵與藝術的美感，從極度的心靈自由中獲得。一如〈帝子歌〉起首的兩句詩文：

洞庭帝子一千里，涼風雁啼天在水。⁵⁴

長吉在洞庭煙波，浩渺千里，水景天光，一碧萬頃，秋風習習，雁啼水寒的壯闊背景中，疊印上幽怨飄渺的「帝子」形象，似乎期望通過此種生動可感的複合意象，再次傳達屈原〈湘夫人〉中，「帝子降兮北渚，目眇眇兮愁予。」⁵⁵迷濛虛幻的意境。如此的敘寫，初看之下似顯突兀，然而這原來卻是詩人驅遣文字、鍛造語言的凝練和簡約，他將日常語句結構、篇章段落的連貫予以截斷，之間所加入的是詩人心之所及，意之所出的聯想片段，使詩句的延續成為跳躍式的呈現。類此，將似乎完全不相容的意象組織在一起的例子，常常可以在李賀的詩句或詩篇中發現。又如〈惱公〉中的詩句：

歌聲春草露。⁵⁶

詩人將「歌聲」與「春草露」這兩種毫無關聯的意象組合在同一句詩中似乎頗令人不解，然則白居易之〈琵琶行〉以「大珠小珠落玉盤」⁵⁷形容音聲，由此可設想出，李賀是把歌聲比為珠子之聲，然後又經由珠子的形象聯想到露珠，最後思

⁵³ 李浩：《唐詩的美學詮釋》，頁 209。

⁵⁴ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 254。

⁵⁵ 傅錫壬註譯：《新譯楚辭讀本》（台北：三民書局，1991 年 3 月八版），頁 63。

⁵⁶ 同註 54，頁 288。

⁵⁷ 邱燮友註譯：《新譯唐詩三百首》（台北：三民書局，1993 年 8 月修訂八版），頁 122。

緒再由此聯結到春草上露珠光潔晶瑩、圓潤剔透的意象。透過這樣的跳躍遞進，詩人寫出了歌聲的清圓。然而更誇張驚人者，尙要屬〈李憑箏篋引〉中對樂音之形容：

吳絲蜀桐張高秋，空山凝雲顏不流。江娥啼竹素女愁，李憑中國彈箏篋。
崑山玉碎鳳凰叫，芙蓉泣露香蘭笑。十二門前融冷光，二十三絲動紫皇。
女媧煉石補天處，石破天驚逗秋雨。夢入神山教神嫗，老魚跳波瘦蛟舞。
吳質不眠倚桂樹，露腳斜飛濕寒兔。⁵⁸

就在長吉想像力的東奔西馳之下，整首詩當中所構組的意象，快速跳躍，簡直無從理出頭緒。他用大膽、誇張且神奇的想像來描繪音樂效果，其意緒所到之處，樂聲隨之展開，忽而崑山之上，忽而花叢之中，忽而人間的十二門前，忽而天庭的紫皇殿中，前一刻尙在女媧補天之處，下一刻已夢入了神山之中，最後來到廣寒月宮；在詩人跳躍的思路帶領下，一會兒上天，一會兒落地，不但顯示了音樂出神入化的絕妙表現，也呈現了異想天開，而令人目不暇給的奇幻意象。除此之外，詩人亦應用相同的方式來形成〈綠章封事〉整首詩中的意象：

青霓扣額呼宮神，鴻龍玉狗開天門。石榴花發滿溪津，溪女洗花染白雲。
綠章封事諮元父，六街馬蹄浩無主。虛空風氣不清冷，短衣小冠作塵土。
金家香術千輪鳴，揚雄秋室無俗聲。願攜漢戟招書鬼，休令恨骨填蒿裡。

59

詩中前四句「青霓扣額呼宮神，鴻龍玉狗開天門。石榴花發滿溪津，溪女洗花染白雲。」詩人寫上天奏請天神所見之仙界景物，奇幻祥和；接著四句「綠章封事諮元父，六街馬蹄浩無主。虛空風氣不清冷，短衣小冠作塵土。」則跳回黑暗現實的人世，充滿了不幸與苦難；最後四句「金家香術千輪鳴，揚雄秋室無俗聲。願攜漢戟招書鬼，休令恨骨填蒿裡。」卻又突然轉入詩人因觸景而生貧富不均、懷才不遇與人世不公的感慨。如此不依邏輯關係的跳躍意象組合，全由詩人之情感牽動，因而使其詩歌充滿了難以捉摸的神秘意境，所以王祥說：「這種略帶神

⁵⁸ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 233-234。

⁵⁹ 同前註，頁 245-246。

秘的非邏輯感覺，決定了詩歌的意象組合，決定了詩歌的色調與構思。」⁶⁰再看〈馮小憐〉：

灣頭見小憐，請上琵琶絃。破得東風恨，今朝值幾錢。裙垂竹葉帶，鬢濕杏花烟。玉冷紅絲重，齊宮駕妾鞭。⁶¹

這裡長吉將整首詩截開成前後兩個部分，前四句寫水邊遇見現時的馮小憐，雖然琵琶技藝不減當年，然而人老色衰，如今只能為人彈唱，尚有何身價可言？後四句則倒敘馮小憐當年得意時華貴、驕恣的情景，身穿華麗的服飾，頭戴含露之杏花，伴君王騎馬冶遊時，連玉柄、絲鞭都嫌太冷、太重。兩組意象構成鮮明的對比，也把主人翁今非昔比的痛苦與不幸反映了出來。但是在詩中，詩人對事件發生、發展的過程則缺乏必要的交待，只在兩種不同時空的畫面切換中，通過馮小憐因年老色衰而今非昔比的兩種形象造成強烈的對照，而這種沒有鋪設，沒有過渡，也不做任何提示或預示，即由當前琵琶女人老色衰，流落街頭的意象，突然轉移跳接到當年極得意、備受寵之時的意象描繪上，此正是跳躍意象的成功運用。其他如：

玉輪軋露溼團光，鸞珮相逢桂香陌。（〈夢天〉）

桐風驚心壯士苦，衰燈絡緯啼寒素。（〈秋來〉）

秦王騎虎遊八極，劍光照空天自碧。（〈秦王飲酒〉）

可憐日暮媽香落，嫁與春風不用媒。（〈南園十三首〉其一）

在這些詩句裡，詩人對於詩句的編排並非平鋪直敘，而是隨著內在心靈的情感取向，選擇所要的材料，如同搜尋恰當之鏡頭般的跳接，亦即都運用了意象跳躍的表現方法。

二、反常合道

蘇東坡曾提過一個見解：「詩以奇趣為宗，反常合道為趣。」⁶²明白的揭示「反常合道」不僅是詩歌的創作技巧，更是構成詩趣的重要方法。所以黃永武先生認

⁶⁰ 王祥：《李賀》（瀋陽：春風文藝出版社，1999年1月一版），頁73。

⁶¹ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁309。

⁶² 【宋】魏慶之編：《詩人玉屑》（台北：九思出版有限公司，1978年11月台一版），頁212。

爲：

詩既有創新語言創新想像的任務，所以從形式上說，詩句是可以不用日常語言習慣的聯接法，也可以改變字的詞性作用；就內容上說，它可以跳出習慣的聯想，它可以賦予常用字一種新鮮的用法，它可以用超出常理的過份誇張，它也可以改變日常的景物，使任何無情的變為有情，它可以自定一套主觀的推理方式，看似無理，卻生妙意。凡此種種創作的技巧，前人或稱之為「無理而妙」，或稱之為「反常合道」。⁶³

所謂「反常合道」，依據童慶炳先生《中國古代心理詩學與美學》中的解釋說：

「反常」是指情景的反常、超常組合……「合道」是指這種反常超常的藝術組合，卻出人意料合乎了感知和情感的邏輯。⁶⁴

李賀對於詩歌的創作一向抱持著「筆補造化天無功」（〈高軒過〉）的態度，他不願固守客觀世界的既有規律和遵守一般的正常思路，更不肯蹈襲前人牙慧，而是運用主觀的審美經驗重新去編排與組合，以表現另一種經過折射，甚至變形的奇特世界，創造出一種令人難以理解的「序」。因此，陳友冰先生說他「是超越現實，以自己認識世界的獨特方式，創造一種反理的逆動」⁶⁵。當詩人改變了平常的語言、文字用法，跳脫了習慣的思考、聯想模式，便經常會塑造出一些讓人覺得不可思議，違反常理，甚至自相矛盾，但偏偏又殊奇巧妙的意象。試看〈李憑箏篋引〉中反常合道的意象表現：

崑山玉碎鳳凰叫，芙蓉泣露香蘭笑。十二門前融冷光，二十三絲動紫皇。
女媧煉石補天處，石破天驚逗秋雨。夢入神山教神嫗，老魚跳波瘦蛟舞。

66

原本是抽象的箏篋樂聲，卻不單是被化為具體可感而又色彩豐富的形象，詩人更

⁶³ 黃永武：《中國詩學—設計篇》（台北：巨流圖書公司，1977年4月一版），頁251。

⁶⁴ 童慶炳：《中國古代心理詩學與美學》（台北：萬卷樓圖書公司，1994年3月初版），頁116。

⁶⁵ 陳友冰：〈傳統的背叛和詩美的創新一淺論中晚唐險怪詩風的流變及其美學價值〉，《中國文哲研究集刊》第十期（1997年3月），頁206。

⁶⁶ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁233-234。

運用出奇的聯想，組合各種虛幻的條件，塑造成光怪陸離的音樂世界。芙蓉竟會哭泣，香蘭且能含笑，無形之音樂卻可以消融冷光，更在女媧煉石補天之處，破石驚天，逗弄秋雨，甚至感動得「老魚跳波」而「瘦蛟舞」。其中所構成的意象不僅與真實有一段很遠的距離，超出一般經驗和設想之外，而且所採取的組合方式也頗不合理，因此給人以天馬行空兼且荒誕不經的感覺。但是，雖然各種形象描塑彼此差異極大，然而在詩人內心所隱伏著的藝術心理感受之聯貫下，任情奔馳其海闊天空又充滿靈性的想像，形成同類的情境，每一個藝術形象表達一種感受，再經由這些感受的聯結，結構成整首詩的意象，因此並無拼湊後的零碎感，反而以其超現實的想像所構築成的詭譎世界，成就了詩人內在情思與外在物象高度融合、相互蘊藉的藝術境界。試再看〈羅浮山人與葛篇〉裡同樣不合理的奇思：

欲剪湘中一尺天，吳娥莫道吳刀澀。⁶⁷

天如何能剪？又何來之「湘中一尺天」？王琦注曰：「湘中一尺天，喻葛之瑩白如湘水清深，中含天光，與之一色。」⁶⁸原來詩人將瑩白之葛布與清澈的湘水產生聯想，再進一步看，天色倒映水中，令水含天光，因此既然湘水如天，那麼他就可以剪裁這「一尺天」了。透過聯想的無限聯結，李賀讓詩意成為多層次的折射，形成奇譎、不合常理的意象。又如〈楊生青花紫石硯歌〉：

端州石工巧如神，踏天磨刀割紫雲。⁶⁹

「天」何其高，如何能「踏」？「雲」虛無縹緲，如何能「割」？詩人卻通過一番曲折的奇構妙思，聯想出令人匪夷所思的誇張詩句。製硯需用紫石，而紫石產於山之極頂，高與天齊，因此石工欲採紫石必先達山之巔，猶似登天，故言「踏天」；又天上有雲，所以山巔的「紫石」即被擬為天上的「紫雲」，然則雲本為有形無質之物，一經堅銳刀刃之形象襯托，便具備了堅硬石材的性質，而雲可割矣。如此設喻，看似誇張得不合常理，卻使意象更顯新奇高妙。另外，如此誇張的表現還有〈北中寒〉一詩：

⁶⁷ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 280。

⁶⁸ 同前註，頁 280。

⁶⁹ 同前註，頁 321。

一方黑照三方紫，黃河冰合魚龍死。三尺木皮斷文理，百石強車上河水。
霜花草上大如錢，揮刀不入迷濛天。爭滄海水飛凌喧，山瀑無聲玉虹懸。

70

首句「一方黑照三方紫」，一開始詩人便借用濃重的色彩與誇誕的形容，來極力描述北方天寒地凍的灰暗景色。接著更是一連串過分超出常理的誇張描繪，黃河冰封魚龍凍死，連厚達三尺的樹皮都凍得拆裂，而百石重的大車竟然可以從冰凍的河面橫渡，草上凝結的霜雪有如銅錢般大，甚至寒氣滿佈天空，一片陰鬱迷濛，雲層厚得連刀刀都揮不進。最後兩句，先描繪海水受凍之際，波濤與冰塊相互追逐激盪，聲勢喧騰吵雜；下句則摹寫山瀑因嚴寒凍結，寂靜無聲，只有水瀑凍凝成一條白色虹練，懸掛在山澗中。一動一靜的對比運用，讓形象更為鮮明突出。整首詩就透過對外在景物作誇張的視聽描繪，使超出常理的嚴冬酷寒景觀，構成整體而直立的意象，足以引起感官感受的震撼與悸動，突出而又令人印象深刻。可說正是「誇張得愈不合常情常理，愈能聳動讀者耳目。」⁷¹又如〈苦晝短〉：

天東有若木，下置啣燭龍。吾將斬龍足，嚼龍肉，使之朝不得迴，夜不得伏。自然老者不死，少者不哭。⁷²

啣燭龍固然不知存在與否？又如何得斬？而人更不能不死，這些有如瘋言狂語般的詩句，不但聳動人之耳目，更驚動人的心神。但是在李賀個人理念對時間之無常感受所引發的激動情感中，他以「屠龍」的幻想來減輕對死亡的焦慮，如此的悖理的意象，卻正符合詩人情感宣洩的需求。而〈秦王飲酒〉中也有相似的情感表現：

洞庭雨腳來吹笙，酒酣喝月使倒行。⁷³

只需一聲斥喝，便足以使月倒行，這是如何的誇大與不合情理，然而月之倒行暗喻了時間之留止，因此在詩人急欲停駐時光的主觀心理驅使下，且在猶如半夢半

⁷⁰ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 346。

⁷¹ 黃永武：《中國詩學—設計篇》，頁 266。

⁷² 同註 70，頁 323。

⁷³ 同前註，頁 255。

醒的酒酣之際，發出如此猖狂之言語，也算合情合理。此外，類似違反一般常情，卻又契合詩人內在心理層面的意象者還有如：

缸花夜笑凝幽明。(〈河南府試十二月樂詞并閏月〉)

藍溪之水厭生人。(〈老夫採玉歌〉)

上之回，大旗喜。(〈上之回〉)

天若有情天亦老。(〈金銅仙人辭漢歌〉)

簾外嚴霜皆倒飛。(〈夜坐吟〉)

燈花、溪水、大旗，原都為無生命之物，更不應有喜怒哀樂、愛恨好惡等的情緒表現，而憑藉著豐富的想像和創意，長吉將內心意念投射到外在的物象上，所以燈花會笑，溪水厭惡生人，大旗也有喜樂之情，在讓人不可思議的錯覺中，意象更顯生動。黃永武先生說：「詩人主觀的想象，可以改造一切，使無情變為有情，這些經情感改造過的空間、時間與事物，和現實世界的常情不合，這種不合，能產生超脫現實的距離，因而造成詩趣。」⁷⁴李賀即通過主觀想像的改造，來展現其詩歌中「反常合道」的意象，因此，天本無情，且天道長存，但是在詩人主觀的時空觀的改造下，便假設天若有情的話，則亦將如有情之物一樣的老去，在一種對比的意象所形成的張力中擴充了詩的意境。再說簾外之嚴霜不可能倒飛，而在奇妙歌聲所振盪的想像空間中，連嚴霜亦感動至倒飛而去，表面看似無理，卻是詩人內心世界，迂迴曲折的真實呈現。

第三節 李賀詩通感意象的表現

人有眼、耳、鼻、舌、身等五種主要的感覺器官，分別產生視、聽、嗅、味、觸等五種官能感受，除了各別生成美感外，各種感官感覺經常是相通的，藉著這種互通有無的性質，創作者才得以自由的馳騁想像，創造多姿多彩、形神兼備的文藝形象。正如同本章第一節中借余光中先生之語所言，李賀詩往往給人一種感官上的震撼，因此依據其五官感受所建立之藝術形象特具濃烈而又撼動人心的風格，除此之外，在詩歌意象的構成上，詩人也非常注意不同感官經驗之間的貫通與融合，也就是通感意象的運用。所謂「通感」，簡單來說即是在文學藝術審美或創作的過程中，跨越各項官能原有的界限，以使各種感官感覺能相互溝通或挪

⁷⁴ 黃永武：《中國詩學—設計篇》，頁 269。

移，因此錢鍾書先生指出「通感」就是：

在日常經驗裡，視覺、聽覺、觸覺、嗅覺、味覺往往可以彼此打通或交通，眼、耳、舌、鼻、身各個官能的領域可以不分界限。顏色似乎會有溫度，聲音似乎會有形象，冷暖似乎會有重量，氣味似乎會有體質。⁷⁵

可說是五官的感覺以彼此交流互通的方式，去感受外在的事物，不同感官之間相互聯繫、相互溝通、相互轉換或替代，令人更深刻、更清晰地去認識客觀事物，藉以建立更豐富、更突出的意象。也就是黃永武先生所指稱的「接納感官的交綜運用」：

本該由眼睛獲得的印象，卻由鼻子去領受，本該訴諸觸覺的印象，卻訴諸聽覺。諸如此類，故意將五官的感受力交換，引起一種超越尋常的強烈的美感活動，使感官意象表現得分外活潑與新創。……這種技巧，在修辭學上稱為「移就」，或叫做「遷德」。詩歌中有時也用這種描寫，故意將原屬甲印象的性狀詞移屬乙印象，創造出顛倒迷離的氣氛，會將感官意象經營得異常美妙！⁷⁶

換言之，此種感官意象的經營，應該是建立在感覺遷移的基礎之上，憑藉感受的相通和相互映照，將此感官上的感覺移植到彼感官上，因此就內在心理的運作來看，通感意象之構成亦與聯想活動有關，所以譚姪、陳憲年對通感之解釋是：

在文學創作過程中，作家為了突出事物的某種特徵，或表現自己的某種情感，常自覺不自覺地運用聯想或想像活動，把某一感官所感覺到的事物特徵，通過另一感官的感受表現出來。⁷⁷

這裡同時也隱約說明了在藝術創作中，通感的表現技巧。客觀事物依詩人的內心體驗與審美情感，而產生移位、變形，進而重組成全新的文藝形象，其中的關鍵

⁷⁵ 錢鍾書：《七綴集》（上海：上海古籍出版社，1985年12月第1版），頁56。

⁷⁶ 黃永武：《中國詩學—設計篇》，頁17-18。

⁷⁷ 譚姪、陳憲年：〈李賀詩歌中的通感與想像〉，《佛山科學技術學院學報》第21卷第4期（2003年10月），頁18。

就在大量且奇特之想像力的參與。故此，史瓊即認為通感正是「聯覺」技巧的使用：

通感最主要的建構在「聯覺」的心理機制上。所謂聯覺，即一種感覺兼有另一種感覺的心理現象。它可以使感官系統在感知事物時突破一般經驗的感受，發生相互挪移。……聯覺為何會發生呢？這又可追溯到「聯想」這一心理機制，尤其是其中的「類似聯想」。通感所涉及的幾種感覺必然存在性質上的相似與相通，因而才引起人浮想聯篇。⁷⁸

由此可見，通感藉著相似、相通的性質令人產生聯覺或聯想，不僅巧妙地揭示了詩人瞬間獨特的藝術感受，更進而深化詩歌意象的內涵，渲染詩文的意境。

李賀，以其對生命的熱情，對客觀世界的纖細感覺，激起敏銳的感官感受，而為了表達這些感受，他不是只以一種感官去體會，而往往是透過個人直覺或幻覺的描寫，打破常人感官的邏輯性，在視覺、聽覺、觸覺、味覺、嗅覺等各種器官感覺所造成的內心體驗中，加入自我強烈的主觀情緒，進行綜合、變形、轉換和重組，因此，楊文雄先生又將長吉的這種通感表現稱為「混成意象」：

余光中先生首先發現李賀有這種本事：在呈現一個意象的時候，把二個不同的感官經驗藉由類比而混成一個複雜的情境，而達成極為濃縮的效果。我們稱它為混成意象，大致靠動詞來造就隱喻的效果，故把混成意象歸屬於以動詞為中心的隱喻。⁷⁹

詩人藉不同五官經驗的交通，將許多事物的具體感覺加以混融，讓細膩的情思、轉瞬即逝的直感與外在的客觀物象熔鑄在一起，不但構成詩歌中的通感意象，一方面拓展詩歌審美想像的空間，另一方面也讓詩歌中的內容更為緊密，創造瑰奇、虛幻的詩歌情境。

一、視覺與聽覺的互通

從視、聽兩覺的審美特徵來看，在人的五官感覺中，視覺和聽覺可說是最為

⁷⁸ 史瓊：〈鼻裡聞聲，耳中見色—淺談通感的心理機制〉，《修辭學習》第九十五期（1999年第5期），頁32。

⁷⁹ 楊文雄：《李賀詩研究》，頁178。

敏感、細緻，同時也是表現得最為豐富，結合得最為密切的二種感官感受，因此，視覺與聽覺的互通也正是通感中最主要的一項藝術表現。李元洛先生即指出：

在審美通感中，最常見的是富於美學意味的視聽通感，即視覺美感與聽覺美感的流通和換位，使欣賞者從視覺中可以同時得到聽覺的感受，如同聽到聲音；從聽覺中同時得到視覺的感受，如同看到具象。⁸⁰

李賀詩中通感意象的表現，自然也以視覺與聽覺的交感所形成的意象最為普遍，例如〈梁臺古意〉：

芙蓉凝紅得秋色，蘭臉別春啼脈脈。⁸¹

「蘭臉別春」，是運用視覺感受所描繪成的暮春時節，蘭花逐漸凋萎的情景，然而詩人巧妙的把眼中色換作耳邊聲，用一個「啼」字的聽覺感受，表達出無限的哀怨情懷。又如〈難忘曲〉：

簾影竹華起，簫聲吹日色。⁸²

「簫聲吹日色」，從簫聲換位到日色，不僅彷彿將音聲著上了充滿色澤的光彩，也讓原本訴諸聽覺的感受，卻移就到視覺的意象上。這種視聽上的通感表現，和〈官街鼓〉：「曉聲隆隆催轉日，暮聲隆隆催月出。」中，將聲音所構成的聽覺意象，由訴諸天色的視覺意象來承接的方式，十分近似。〈夢天〉：

老兔寒蟾泣天色，雲樓半開壁斜白。⁸³

清明如水的月色，卻彷彿是被老兔與寒蟾所「泣」成的，詩人是將一片淒清的視覺景觀，以聽覺感受的「泣」字來表現視聽互通的藝術效果。〈天上謠〉：

⁸⁰ 李元洛：《詩美學》（台北：東大圖書公司，1990年2月初版），頁535。

⁸¹ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁347。

⁸² 同前註，頁306。

⁸³ 同前註，頁244。

天河夜轉漂迴星，銀浦流雲學水聲。⁸⁴

前句從視覺上寫，「天河」本非真河，但詩人調動想像，賦予河之特性，所以既為天「河」，自然有水流，故能「漂迴星」；後句則將視聽打通，雲氣流行好像水之流動，水流既然有聲，故云「學水聲」。此番讓官能之感覺如跳躍般進行轉移的結果，是詩人不僅生動的寫活了有形無聲的銀河，也以聽覺感官表現視覺意象的效果，構思出一幅美麗浪漫，聲色俱備的星夜天空。〈河南府試十二月樂詞并閏月〉其十一月：

官城團圍凜嚴光，白天碎碎墮瓊芳。⁸⁵

用「碎碎」如同墜地碎玉般的錚然之聲，描寫嚴冬裡的凜冽寒光和白雪紛飛的情景。在這裡，長吉同樣是打通視聽，將視覺印象以聽覺出之。〈昌谷北園新筍四首〉其二：

露壓煙啼千萬枝。⁸⁶

詩人從晨煙曉霧中見到千萬竹枝竹葉上的露珠，此原訴諸視覺的感官意象，卻由思緒一轉至「泣露」，而雙關出啼聲，因此在煙霧墜露中交織出竹子啼哭的聽覺意象，也讓幽寂的竹林憑添上創新活潑的情韻。又如〈秋涼詩寄正字十二兄〉：

露光泣殘蕙，蟲響連夜發。⁸⁷

「露光泣殘蕙」，說殘蕙上綴著的露珠，光華晶瑩似淚滴；然而視線所引發的感覺由淚水般的露珠轉往聽覺上的泣淚之聲，瞬息間，視覺與聽覺的感受產生了相通。〈將進酒〉：

烹龍炮鳳玉脂泣，羅帷繡幕圍香風。⁸⁸

⁸⁴ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 251。

⁸⁵ 同前註，頁 250。

⁸⁶ 同前註，頁 287。

⁸⁷ 同前註，頁 333。

⁸⁸ 同前註，頁 362。

「玉脂泣」的描繪，猶如讓人清楚看到燒烤食物時油脂往下滴落的形象，「泣」字則以聽覺溝通視覺，不只有景象，更帶出響音，而使讀者產生哭泣聲的聽覺聯想。〈馬詩二十三首〉其四：

向前敲瘦骨，猶自帶銅聲。⁸⁹

現實中，馬骨不可能發出鏗鏘如銅鐵之聲，但詩人從馬瘦骨嶙峋的視覺形象上，想像其鋒稜的瘦駿骨骼堅勁如鐵，進而想到如果前去敲擊時，便應當會發出如同敲在銅鐵之上的錚然聲；如此視覺形象與聽覺形象的交感互通，也呈現出馬的氣骨非凡與神逸駿健。另外，看〈惱公〉：

歌聲春草露，門掩杏花叢。⁹⁰

這裡敘述歌聲有如春草上滾動的露珠一般的晶瑩剔透，將「歌聲」的聽覺感受轉化為「春草露」的視覺形象而呈示出來。〈秦王飲酒〉詩中則有：

花樓玉鳳聲嬌瘳。⁹¹

花樓上簫聲似鳳，詩人藉玉鳳的鳴聲寫婉轉樂音，而句末「瘳」字所具現的粗鄙猙獰形象卻屬視覺上的感受，如此將視覺領域中的猙獰形象，用以擬寫聽覺領域裡清越的音樂形象，詩人在這句詩中交互作用出一種極反常、極不協調，但卻也獨特強烈的通感意象。在李賀特殊的主觀感受裡，往往將各式各樣、各形各色的感官感覺統一成格外鮮明又靈動、真切的藝術形象，而這種運用通感構思的藝術形象，在他摹寫音樂的詩句中尤為出色。因此，再看〈聽穎師彈琴歌〉：

別浦雲歸桂花渚，蜀國弦中雙鳳語。芙蓉葉落秋鶯離，越王夜起遊天姥。
暗佩清臣敲水玉，渡海蛾眉牽白鹿。誰看挾劍赴長橋，誰看浸髮題春竹。

⁸⁹ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 267。

⁹⁰ 同前註，頁 288。

⁹¹ 同前註，頁 255。

在這八句詩文的描寫中，詩人用別浦雲歸、雙鳳和鳴、芙蓉葉落、秋鸞飛離等，來描繪琴聲的悠揚清遠及高妙舒緩；用越王夜遊天姥、清臣暗佩水玉、仙女騎鹿渡海來刻畫琴音的幽幻清冷和縹緲超逸；而用「誰看挾劍赴長橋，誰看浸髮題春竹。」兩句借周處長橋斬蛟、張旭濡髮作書的典故，以譜出洶湧激昂、酣暢淋漓的樂聲表現。詩人將大量的聽覺感受訴諸視覺意象來表現，用豐富多彩的形象，通過各種殊奇瑰麗的景物，調動讀者的視覺感官，來表達對於音樂倏忽飄渺的主觀感受，並據此塑造出一幅幅神奇而跳動著的圖像，詩中沒有直接的樂聲描寫，但也因而提供了更充分的想象空間，讓人可以展開聽覺的器官，隨著詩人獨特的感受，去欣賞穎師高妙的琴音，並體會視聽感官交通的藝術美感呈現。

視聽相通的效果在於將想像引發到極至，李賀這一類視覺與聽覺互通的詩句，正是通過無聲的文字畫面喚醒聽覺意識，或利用視覺上的衝擊製造聽覺的震撼，從聯想中得到審美的感受；猶如客觀物象在音聲中得到自由，故得以展現其神韻，而聲音則依靠外在形象成就具體，才能夠躍然紙上。

二、視覺與觸覺、聽覺與觸覺的相通

形象是詩歌中思想與感情的具體呈現，一般多以視覺的模式來感知。李元洛先生則指出：「爲了加強形象的直觀性和可感受性，使形象更爲鮮明生動，活潑新創，詩人們就常常讓視覺、聽覺與觸覺相溝通。」⁹³在李賀的詩作中不乏以觸覺寫視覺、及聽覺的例子，試看〈自昌谷到洛後門〉中的一段詩文意象：

石澗凍波聲，雞叫清寒晨。⁹⁴

後句中，以雞鳴揭開清晨的寒涼感受，是聽覺融入觸覺的通感形象。而前句「石澗凍波聲」，則是將視覺、觸覺、聽覺三種不同的感官經驗混融，藉著「凍」字的動態表現加以聯繫，使意象鮮明突出。余光中先生在《逍遙遊》中即曾說出對此句的看法：

⁹² 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 383。

⁹³ 李元洛：《詩美學》，頁 541。

⁹⁴ 同註 92，頁 332。

「石澗凍波聲」一句中，液體的水波凝結成固體的冰；這原是視覺與觸覺的變化，可是連帶將聽覺的「波聲」也給凍住了。用一個「凍」字，代替了結冰和寂靜的兩態。⁹⁵

在通感的增強下，讓原本豐富又複雜的詩句內涵，不但增加了濃度，而且能具體化起來。

然而就比例上來說，還是以視覺和觸覺互通的情形為多。如〈蝴蝶舞〉：

楊花撲帳春雲熱，龜甲屏風醉眼顯。⁹⁶

春雲而有熱度，詩人用溫度的觸覺描繪視覺上的形象，來表現春天的盎然春意和勃勃生機，將意象經營得既新且奇。黃永武先生說：「這個『熱』字，把季候與人情物態，一齊烘托出來。」〈唐兒歌〉：

骨重神寒天廟器，一雙瞳人剪秋水。⁹⁷

「一雙瞳人剪秋水」，原意及內涵當是在描寫一雙目光如同秋水一般的清澈。長吉則依據形象所呈現的多稜面性，語詞所具有的伸縮性，把銳利之目光比作鋒利之刀剪，將視覺與觸覺貫通，構成不凡的通感意象。又如〈勉愛行二首送小季之廬山〉其二：

荒溝古水光如刀。⁹⁸

荒溝內所積古水，波光刺目，銳利如刀，是以觸覺感受寫視覺意象。再看〈春坊正字劍子歌〉：

隙月斜明刮露寒，練帶平鋪吹不起。⁹⁹

⁹⁵ 余光中：《逍遙遊》，頁 92。

⁹⁶ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 317。

⁹⁷ 同前註，頁 245。

⁹⁸ 同前註，頁 284。

⁹⁹ 同前註，頁 241。

前句形容劍之光芒，是以「隙月」的形象結合「刮露寒」的觸感；而後句則是用「練帶」的形象融入「吹不起」的觸覺感受，寫劍的質重。這是視、觸通感所構成的藝術美感。〈夢天〉：

玉輪軋露溼團光，鸞珮相逢桂香陌。¹⁰⁰

前句寫玉輪也似的月亮從雲霧水氣上行過，其映射出的寒光，也彷彿溼漉漉的成爲一圈朦朧的光團。這裡以視覺上「玉輪軋露」的「團光」形象，和「溼」的觸覺感受，兩相交通，因而形成奇異的虛幻境地。又如〈月漉漉篇〉：

月漉漉，波烟玉。¹⁰¹

當月之光芒迷濛如烟時，往往給人寒涼如玉的濕漉瑩潤感覺。原因是視、觸的感官感受力的移就，形成通感，也造成了不一樣的意象表現。〈蘇小小墓〉

冷翠燭，勞光彩。¹⁰²

將冷的觸覺感受，與燭火的視覺形象，合併出鬼火般的冷綠色燭光，也正顯示了詩人哀傷艷麗的審美表現。其餘如：

玉煙青溼白如幢。（〈谿晚涼〉）

花光變涼節。（〈秋涼詩寄正字十二兄〉）

老景沉重無驚飛。（〈河南府試十二月樂詞并閏月〉其四）

草暖雲昏萬里春。（〈出城寄權璩楊敬之〉）

由以上這些視覺與觸覺的通感意象，可知李賀不僅能感受常人所不能感，也能引導讀者視其所見，感其所觸。

此外，再說聽覺與觸覺的通感意象，在李賀的詩篇中，純粹爲聽、觸這兩種感官感覺互通的例子則較少。先試看〈雁門太守行〉：

¹⁰⁰ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 244。

¹⁰¹ 同前註，頁 363。

¹⁰² 同前註，頁 244。

霜重鼓寒聲不起。¹⁰³

在這裡，聲音彷彿具有了重量。透過一個「寒」字，將天冷霜重，戰鼓悲咽的戰地慘烈情景傳神地表現了出來。特別的是詩人把意象由聽覺轉化成觸覺，企圖以觸覺的展開去寫聽覺的感受，從嚴寒溫度所造成的「霜重鼓寒」，聯覺到「聲不起」之描寫低抑不揚的鼓聲，映襯出戰況的激烈與真實。〈美人梳頭歌〉：

一編香絲雲撒地，玉釵落處無聲膩。¹⁰⁴

玉釵本是易碎之物，落地不但未碎，甚至著地無聲，髮質的柔軟滑膩清楚的描繪出來。原本「無聲」之聲所造成的聽覺感受，被細緻的換位到柔膩的觸感上去，也同時將美人的梳髮形象及詩中的優雅氣氛表露無疑。

這些由視覺、聽覺和觸覺相互挪移、作用而產生的通感，增加了詩歌形象的直觀性和可感性，造成更生動、更深刻的印象。

三、視覺與嗅覺的互通

視覺和其他各類感官感覺互通的通感意象，是李賀詩歌中表現得最多的，然而單純以視覺交通嗅覺的通感詩文則較為少見。首先在（〈河南府試十二月樂詞并閏月〉其四）詩中即有一例：

依微香雨青氛氳，膩葉蟠花照曲門。¹⁰⁵

雨初無香，而詩人卻說「香雨」，顯然是藉「香」字將嗅覺移借到視覺中去，敘寫四月春景濃郁，雨過之後的香氣濃盛之貌。又如〈天上謠〉：

玉宮桂樹花未落，仙妾採香垂珮纓。¹⁰⁶

¹⁰³ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 242。

¹⁰⁴ 同前註，頁 363。

¹⁰⁵ 同前註，頁 248。

¹⁰⁶ 同前註，頁 252。

在詩人的奇幻想像裡，「香」竟可以「採」，顯然將嗅覺予以視覺形象化，而構思出綺麗幻異的天上空間。再看〈金銅仙人辭漢歌〉：

畫欄桂樹懸秋香，三十六宮土花碧。¹⁰⁷

香氣如何能「懸」？但是，經過詩人錯綜複雜的聯想綰結後，由桂花馥郁香氣造成的嗅覺感受即被連繫到視覺的形象上去，見其形，如聞其香。

四、味覺與觸覺的互通

在李賀的詩歌中，運用味覺與觸覺造成通感意象表現的情形較為有限。試看〈感諷六首〉其二：

苦風吹朔寒，沙驚秦木折。¹⁰⁸

將北方的凜冽寒氣颳來的風竟帶著「苦」味，通過味覺與觸覺的交感，詩人不僅塑造出特異殊奇的通感意象，亦將詩中所欲表達和親公主的澀苦悲慨之情，沈痛的描繪出來。還有〈金銅仙人辭漢歌〉：

魏官牽車指千里，東關酸風射眸子。¹⁰⁹

此處寫東關風霜淒緊，所以一出關便覺淒冷寒風刺人，直射眼眸，不僅眼為之酸，心亦隨之酸，透露出一種深切依戀之情。通過「酸」字的主觀感受，詩人生動地將風的寒冷、尖利等情景，以及經聯覺所接踵而生之淒迷、慘烈等感受都顯現了出來。這裡很明顯的是以味覺來寫聽覺。

五、多種感官感覺的互通

詩人在創作時應是運用所有的感官感受去構成詩歌中的形象，所以除了最主要的視覺和聽覺形象的表現外，其他嗅覺、味覺和觸覺等感官的輔助卻也是不可或缺的，因此李元洛先生說：

¹⁰⁷ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 264。

¹⁰⁸ 同前註，頁 373。

¹⁰⁹ 同前註，頁 264。

調動其他感官的審美積極性，可以強化視覺形象與聽覺形象，對審美對象作全面的立體的感知，這樣，詩的形象就不止於單一的美，而能具有複合的美，刺激讀者的多種感官，給人以更豐富的美感。¹¹⁰

李賀善於運用通感，其多種感官交綜互通的表現，把主觀情感注入客觀景物之中，竭力表現強烈的色彩與氛圍，雕塑獨特的詩歌意象。如〈秦王飲酒〉：

羲和敲日玻璃聲，劫灰飛盡古今平。¹¹¹

詩人由太陽的光亮聯想到明淨的玻璃，而根據玻璃的質地又可敲擊出清脆之聲，因此，反向回去則清脆的聽覺形象便附加到太陽上；如此描寫，不僅只將形象訴諸視覺，兼且運用觸覺上的體驗，刺激聽覺感官，以大膽之想像、奇妙之聯覺，構設成視覺、觸覺與聽覺的通連。任秀芹於其〈通感藝術在李賀詩歌中的運用〉文中指出李賀〈南山田中行〉一詩，「由於使用了通感，這首詩的語言顯得概括、凝煉、含蓄。」¹¹²特別是：

冷紅泣露嬌啼色。¹¹³

「冷紅」，以觸覺感受寫視覺形象，「泣露」，則是以聽覺感受寫視覺形象，而「嬌啼色」也同樣是以聽覺寫視覺。整個詩句的意象可說是看到的，也可說是聽到的，卻又彷彿可以觸碰到一般，視、聽、觸三種感受交融感通，不僅是秋天蕭瑟氣氛的渲染，更是詩人悲涼心境的呈現。又如〈花遊曲〉：

舞裙香不暖，酒色上來遲。¹¹⁴

初春之際，微雨霏霏，乍暖還寒，故遍插春花之舞裙自是香而不暖，然而，「香

¹¹⁰ 李元洛：《詩美學》，頁 548。

¹¹¹ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 254。

¹¹² 任秀芹：〈通感藝術在李賀詩歌中的運用〉，《雲南師範大學學報》第 34 卷第 3 期（2002 年 5 月），頁 75。

¹¹³ 同註 111，頁 278。

¹¹⁴ 同前註，頁 315。

不暖」三字連用卻給人嗅覺的香和觸覺的冷相互交流通感後，形成不暖之香的顛倒錯綜形象，猶如嗅覺有了觸感，再與舞裙的視覺形象相結合。因此整句「舞裙香不暖」即是從嗅覺與觸覺中寫出時節，寫出氣候，寫出春日郊遊野宴的景象。
 <秋來>：

思牽今夜腸應直，雨冷香魂弔書客。¹¹⁵

在這首詩中，李賀同樣以其敏銳、主觀的詩心，來創造視覺、觸覺、嗅覺的通感意象。「雨冷香魂」，在秋夜裡，彷彿看見了冷雨中的一縷香魂，在這一股如同幻覺意識所引發的視、觸、嗅覺交綜迷亂的通感意象中，同時傳達出詩人沈鬱悲苦的心境。再看<李憑箏篴引>：

崑山玉碎鳳凰叫，芙蓉泣露香蘭笑。十二門前融冷光，二十三絲動紫皇。

116

「芙蓉泣露香蘭笑」一句，從芙蓉之「泣露」到「香」蘭之笑，其中溝通了視覺、嗅覺和聽覺的感官感受，讓人不僅聽到了美妙哀淒的箏篴之音，還看到、嗅到了樂聲中的冶麗和慘澹。而下一句「十二門前融冷光」，光是冷的，且聲音可以融解光線，這些看似反常又無理的意象，卻是詩人重組聽覺和觸覺以及視覺各別造成的形象，而交錯綜合成幽冷清越的動人意象。在這一首音樂詩中，詩人不僅僅是憑著聽覺創作形象，更打通所有的感官功能，去相互承接，彼此交替，所以讓人不但聽到了音樂，還看到、觸到、聞到了旋律、節奏、氛圍甚至情調；足以使人陷入百感交集的迷幻感覺中，產生特殊的美的感受。這種幻覺般的通感也出現在<神絃>一詩中：

女巫澆酒雲滿空，玉爐炭火香萋萋。¹¹⁷

後句，玉爐中的炭火不僅有香味，還帶有「萋萋」的鼓聲，這樣一幅香火繚繞、鼓聲振盪的詭異畫面，正是詩人在其視覺形象與環境氣氛的幻想聯覺中，交通主

¹¹⁵ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 253。

¹¹⁶ 同前註，頁 233。

¹¹⁷ 同前註，頁 349。

觀意識裡，嗅覺和聽覺的感官感受，終於混成詩歌中撲朔迷離又跳躍閃爍的神秘意象。〈王濬墓下作〉：

松柏愁香澀，南原幾夜風。¹¹⁸

「松柏愁香澀」，是對墳上淒涼景色的描寫。墓旁的森森松柏傳出陣陣澀澀幽香，其中「松柏」是視覺所見，而松柏之像引發愁思，卻通過嗅覺捕捉到「香」，再經味覺體現出苦澀的感受；詩人將視、嗅、味等感覺互相迭加在一起，來表現一個「愁」字，弔古緬懷之情躍然紙上，而主觀情感也有效地烘托出逼人的淒然意象。〈賈公闈貴婿曲〉：

今朝香氣苦，珊瑚澀難枕。¹¹⁹

香氣聞起來卻是苦的，原本滑膩的珊瑚枕竟也澀而難枕，這裡詩人用「苦」和「澀」的味覺感受，去敘寫嗅覺和觸覺的感官形象，表現嗅、味、觸三覺的通感，並運用矛盾反常的語法，形成奇趣的詩歌意象。〈秦宮詩〉：

樓頭曲宴仙人語，帳底吹笙香霧濃。¹²⁰

「帳底吹笙」，結合了視覺與聽覺的形象，生動的描述著帳裡笙歌雜沓的歡宴之情；「香霧濃」，猶言濃香似霧，一時間香味有了觸感；而在嗅覺接納觸覺後，嗅、觸通感更進一步與視、聽通感交綜混融，終於組成詩歌中的鮮麗畫面。

以上多種官能感覺的互通，讓詩人對同一事物能從多個側面或角度去加以審視和描寫，不但豐富了詩歌的層次感受，也造成意象產生一種立體的複合之美。李元洛先生說：

妙用通感，可以使形象鮮明生動，給人以新穎奇特的美的感受，同時，由於形象對審美主體產生多種感官刺激，因而能夠激發人們豐富的聯想和豐

¹¹⁸ 【唐】李賀撰【清】王琦注：《李賀詩注·李長吉歌詩彙解》，頁 308。

¹¹⁹ 同前註，頁 307。

¹²⁰ 同前註，頁 320。

富的審美情感，這是通感所具有的特殊美學效果。¹²¹

李賀對於通感藝術的運用，在於他能根據獨到的感受去掌握不同感覺之間的相通之處，同時也展現了他對不同的事物都有充分的敏感度和豐富的想像力，這些都促使他的詩歌語言更加凝煉深切，意蘊更加深遠悠長，形象更加多元飽滿，意境更加獨特深曲，進而給人耳目一新的審美感受。

¹²¹ 李元洛：《詩美學》，頁 535。

第六章 結論

詩歌必須源於對人性的沈思和關懷，在審美經驗之前，詩人的經驗，包含了其學養在內的部分，經由主體之才性與知覺去鑄鑄轉化並重組構架，而展現出主體意識完整的樣貌與形式，則此主體意識的特質必然也將於詩文的各個層面中呈現出來，由此可見，詩人的主觀精神決定了其詩歌作品的風格樣貌；因此詩人總是以自身的生活、情感和意志為對象，且透過文學藝術的方式與技巧作為表現，使客觀現實融入詩人情感與個性特徵的載體，去透視生命，並展現他自己對生命的見解，進而引發對生命意識的思考和生命形象的建立。李賀即透過自己的詩歌來呈現自我的生命形象，在充滿了挫折的生命中，他憑藉著詩歌去反映現實，並尋求生命的寄託，因此，我們看到了他焦慮的生命中雖有對死亡的憂愁和恐懼，卻也同時表現出超越生死的企圖。

蔡英俊先生在分析生命與意象之關係時說：「生命的影像是描象的，特異的，詩人不能像哲學家一樣，把對生命的深刻觀察直接化為文字，他必須有一層『藝術』的加工——即是『意象』的經營。」¹因此當詩歌在構思時，並非是不著邊際的空想，詩歌的創作更不是純粹而毫無依循的主觀呈現，而是尋覓並融鑄意象，使之定形和深化的一個過程，所以詩中的意象，可說是運用語言文字的會通融合，以具現現實的客觀物象與詩人的主觀情思統一的一種審美範疇。李元洛先生即認為：

就詩人的創作過程來看，意象，是詩歌創作構思的核心，是詩的思維過程中的主要符號元素，對意象的融鑄貫串詩的形象思維的始終，具有關係到一首詩的高下成敗的價值。²

由此觀之，詩歌意象經營的成功與否，可以說直接影響到詩歌藝術內涵的表現，以及詩人心靈的呈現等詩歌的內在價值。李賀之詩，以大膽的想像、豐富的情感、誇張的虛構、堅銳的用字，去描繪出一幅幅奇幻的世界，以及一個個非凡的形象，因此形成繁密跳脫的意象，造成奇峭瑰麗的風格；然而讀李賀的詩，我們更能強烈的感受到他生命意識中所透顯出的悲愴情懷，或許由於時代的動亂、身體的羸

¹ 蔡英俊：《古錦囊與白玉樓—李賀詩賞析》（台北：偉文圖書公司，1985年3月再版），頁108。

² 李元洛：《詩美學》（台北：東大圖書公司，1990年2月初版），頁169。

弱，再加上際遇的偃蹇多舛、性格的敏銳沈哀，詩人的世界似乎總是籠罩著死亡與陰霾；又或許背負了過多的理想與過重的自我期許，他也總是想要超越自我，卻又頻頻陷溺於其中。這些現實中的負荷、生命中的焦慮，卻與詩人不甘心的追求、掙扎和堅持，衝突成一種矛盾的情懷，讓長吉之詩始終透露著沉郁奇險的氣氛，更充滿了幽冷淒艷的色調；其詩歌意象不僅勾勒出豐富的感覺性，更始終保持著細緻沈重的密度，猶似一塊碧玉，晶瑩中卻也透著冷寒之感，故此形成李賀詩奇異的意象氛圍和獨特的意象風格。

「幻想與詩，往往是個人潛意識精神活動的外射產物」³，詩人巧運其匠心，以心靈的眼睛、獨具的感受去觀照自然，體悟人生，其詩歌作品中所展示的色澤光彩不僅僅是外在物象世界的真實投影，更是詩人內在心靈世界中奇異色彩的反映。朱光潛先生在《文藝心理學》一書中曾說：「凡是藝術創造都是平常材料的不平常綜合，創造的想像都是這種綜合作用所必須的心靈活動。」⁴憑藉自己內心主觀的審美意識，去感受外在世界中紛繁複雜的訊息，並選擇詩歌創作的題材，以契合自我精神內容的聯想去凝聚思潮、固結靈感，進而鋪陳詩文，李賀的詩歌，就是這麼的在呈現一種內在自省的世界，因此其詩歌意象時而表現憤世嫉俗的情緒，時而呈現懷才不遇的苦悶，並且在衝突、掙扎的內省過程中，激起昂揚奮進的火花。在主觀色彩如此強烈的創作過程中，詩人的思路奔騰突兀，詩中脈絡的進行全以自我內在心靈的意念為主要依據，營造跳躍性意象，連繫毫無關聯的形象於瞬間，亦因其思想意緒的跳脫多變，所以往往構築出縱橫交錯、奇特幻異，令人匪夷所思的場景；而連篇的奇想，在略去表面的聯結後，視角的隱晦不明，造成詩意的大開大闢，加上將現實世界如片斷般的進行切割，再根據內心流動的意識作顛倒或重組，也讓詩行有如錯簡，於是從表面明顯看來似是反常與不合理的意象，也就以一種極其自然且適切的姿態，重新排列組合於詩句之中。陳友冰先生在評價李賀的詩歌時認為：

李賀也在創造一種奇，這種奇比起韓愈的怪來，更偏重於向內心世界發展，更強調主觀的感官印象，更注意人的意緒流動，這是以韓愈為代表的反傳統美學思想的進一步深化，也是對詩美的進一步創新。⁵

³ 黃永武：《中國詩學—思想篇》（台北：巨流圖書公司，1996年12月一版），頁213。

⁴ 朱光潛：《文藝心理學》（台北：漢京文化事業有限公司，1984年3月初版），頁240。

⁵ 陳友冰：〈傳統的背叛和詩美的創新—淺論中晚唐險怪詩風的流變及其美學價值〉，《中國文哲研究集刊》第十期（1997年3月），頁216-217。

而綜合以上所述，這些藝術技巧與情感理念的表現，不僅展露了李賀思維的多向性，也擴大了其詩歌的內涵與容量，並循著他的情感線索，連結成獨特的意象群，構築出創新瑰麗的詩境。

李賀短暫的一生，除家道中落外，兼又體弱多病，且仕途不順，多在坎坷困頓中渡過，所以他質疑著生命、功業，甚至自身憑藉以存在的空間，因此才會有「劫灰飛盡古今平」（〈秦王飲酒〉）的吶喊，在時間巨大的陰影前，天地間之事物只有長度的久遠、短暫，質地的堅韌、柔軟，然而卻都終將歸於消亡。此即錢鍾書先生指出賀詩中屢見不鮮的詩意表現：

細玩昌谷集，舍佗條牢騷，時一抒洩而外，尚有一作意，屢見不鮮。其於光陰之速，年命之短，世變無涯，人生有盡，每感愴低徊，長言永歎。⁶

這裡說明了李賀對人生無常的了悟。詩人這種感受起因於他的生命觀和宇宙觀，過度敏感的性格造成他對時間與生死等問題的思考特別仔細且敏銳，生命的疑慮也就成爲他在時空當中最爲關心的主題，並決定了他對時空的看法，表現於詩歌作品中，不論是就時間或空間而言，長吉均藉由他超絕、敏銳至無與倫比，並足以破開一切有形、無形，有限、無限藩籬的想像心靈，去奔馳飛躍，讓時空意象做極主觀隨意的呈現。正如同黃永武先生所說：

中國詩裡的情，往往高度複雜而縱橫鉤貫於時空之中，藉著自然時空的推移而忽隱忽現。人與自然時空是那樣奇妙地融合無間，情感與哲理，不喜歡脫離時空景象，去作純粹的摹情說理，每每透過時空實象的交互映射予以形象化。⁷

在李賀的詩中，千載一瞬並著虛實交錯的時間與空間觀點，形成其詩歌中特異的時空意象，這些都透露著他企圖超越宇宙時空限制心靈的不安。古今時空互相流貫，形成一種既爲一體卻又碎裂的組合方式，雖不是前無古人，後無來者，但卻使其詩歌意象渾然天成，讓屬於他自己的瑰麗絢奇詩風覓得了棲身之地。因此，

⁶ 錢鍾書：《談藝錄》（台北：書林出版有限公司，1988年11月出版），頁58。

⁷ 黃永武：《中國詩學—設計篇》（台北：巨流圖書公司，1977年4月一版），頁43。

不論是對時空施以壓縮或擴張，詩人在詩篇中均藉此以對生命做出反省，並將自我的時空意識，反應在詩文中。就其眷戀生命，企圖留止時間、超越空間的內容看，他對時空意涵的思索，創造出突兀的、跳躍的變動時空意象，瞬間能化為永恆、千年則等同於彈指，席地看作無垠、而廣袤卻被視為煙塵。這些藏身於詩歌中的內涵，表現出不同於一般的「時空容量」⁸，令人更能體會他那時而奔騰、時而凝結的生命旋律，以及他想要開創的全新且特殊的生命形象，進而創造出不同凡俗的詩歌意境。

李賀〈高軒過〉一詩中有「筆補造化天無功」之詩句，其所透露出的主張和期許，正是在表達一種欲追求完美詩歌藝術的企圖，不難想像，在詩人孤獨而又傲然的心境中，他想要自出機杼，另闢新境，而不願重覆前人的舊路，不論片語隻字都必求新求奇，務使命意新穎而又深刻，以冀望能達至藝術的極境；所以詩人從鍊字、鍛句、結構到謀篇，都刻意求工，在題材的選擇、內容的編排、字句的斟酌、色彩的搭配上，也要能夠別出心裁，乃至全力以赴的去經營設造氣氛，搜求摹繪意象等，一再的顯示了詩人想要自成一家之言的努力。因此之故，李賀常以大膽的手法，特殊的形式，打破受傳統習慣所制約的語意，去創造新奇的，表現特異的語言文字，使其詩歌中的語言，言少而意繁，有如一字千鈞，顯得驚警超邁，力能扛鼎，進而擴大了語意的空間。所以在詩歌意象的表現上，詩人喜歡利用強烈的字詞來刺激官能感受，把尋常普通的景物形象，或濃縮或誇大，甚至是既濃縮又誇大的去予以轉化、變形，不但讓他的詩篇展現眩曜奪目、凜冽淒清的視聽樣貌，其震盪感官感覺所造成的力道，適足以撼動心神，而令人不由自主地陷入他那虛實變幻的詩境裡去，兼又由於長吉善於運用能充分表達心理官能以及情感經驗的色彩意象，更讓他的詩歌顯現出瑰麗奇異的藝術特色。

就詩歌的運鏡而言，李賀是敏銳而理性的，然則就意境的感知來看，李賀是多情而感性的。綜觀其詩，理性與感性交錯的痕跡深刻卻又隱晦難明，或主觀或客觀，既相容又矛盾，這些都成為他詩文中的主體，密不可分。此外，詩人亦常憑藉其意識中獨特而又主觀的聯覺感物方式，去打通五官的感覺，不僅構築出強烈而又鮮明的五官意象，並且在感覺相互挪移或溝通的過程中，組合現實感受與想像思維，以突出事物的特徵，或顯露自我的情感；亦即調動著詩人視、聽、嗅、味、觸等所有的知覺活動，與內在心靈中奔馳縱橫的情感活動交互作用，創造出

⁸ 敖思芬指出：「詩詞中不同的時空容量及其在詩詞中的表現是和創作時抒情的需要而相聯繫的。」參見敖思芬：〈論唐宋詩詞中的時空意識與意境創造〉，《南昌教育學院學報》第18卷第4期（2003年9月），頁19。

具有複合與疊加之美的通感意象。當余光中先生在〈象牙塔到白玉樓〉一文中論及李賀的想像力時曾說：

具有敏銳的想像力，始有強烈的直覺上的同情（sympathy），復由同情而交感（transfusion），由交感而合一（identification）。具有這種想像力，詩人才能將自己的生命注入宇宙的大生命，才能將個人的注入民族的、人類的、生物的、和無生物的一切。所以想像力愈強的詩人，他的同情、交感、合一的範圍也愈廣，對象也愈大。⁹

而就在豐富、奇特的通感手法運用下，李賀張開聯想的翅膀，將長河落日、春華秋實、風霜雨雪與殘紅冷綠等意象全都收入自己感性的知覺世界裡去，除了捕捉那一剎那的變幻，更把這瞬間之美化為永恆，不僅使其原已十分精煉的詩歌語言更形新奇、精彩，也讓詩歌意象所欲傳達的情感，較之以普通交流方式所傳達的情感更為生動透徹，其所傳遞的涵義也更為完整、深刻且動人。然則，更為顯而易見的事實是，詩人的詩文表現在通感構思的幫助下，一方面不但展現出許多足以象徵個人色彩的意象群，另一方面也完成了極富其獨特個性的宏章奇句。

李賀用透明清澈的心靈，沈鬱敏銳的感受去體悟人生，觀照宇宙，而這些觀照與體悟終於匯聚成為他的詩歌中，帶有與眾不同之神秘、虛幻異彩的意象呈現，這些意象不僅僅只是詩人在詩歌意境表現上的點綴，也可視為詩人心靈色澤的投射，更象徵著詩人鮮明的藝術個性和浪漫的情感特質。在詩歌創作的構思之初，長吉便潛心於內在的情感活動之中，任憑情緒自由的流動，意象之轉換往往無跡可尋，因此在他的詩歌意象呈現出很大的跳躍性的同時，也正意味著詩人專注內心情感與邏輯的思考，而表現出詩歌意象具有非常主觀和隨意的特性，此亦為影響其別出心裁之詩歌造境的原因。詩人透過精彩的聯想，濃縮的手法，在結構上，跳脫飛躍如兔起鶻落，體現出變化萬千、出神入幽的特點；在文字的表現上，則刻意雕琢錘鍊，造成凝重詭譎、奇峭清麗的特色，藉此去描寫、形容、隱喻或象徵，以塑造出豐富多姿的藝術形象，再加上神奇幻異的想像、穠麗眩目的色彩、美麗深切的傳說典故以及絢麗精奧的詞藻語彙，並依據內心強烈而又獨特之自我感受的要求，不僅創造其詩歌中的浪漫基調，且成就了其詩歌中情景交融的意象。

⁹ 余光中：《逍遙遊》（台北：大林書店，1969年12月再版），頁84-85。

李賀的詩歌創作可說是終其愁悶、不遇的一生，幻化而成之一幕幕令人觸目驚心的畫面，也許奇譎哀怨，也許淒厲悲愴，但卻也或許是詩人欲憑藉自我的才氣，在愁悶於自身際遇之時，企圖從自己的詩歌裡找尋到生命的出路，是他人生希望的再現，這些都不僅成爲他詩境的表象，更爲他的詩作增添了幾許積極的意象。而儘管在僅僅二十七個寒暑的短暫生命中缺乏飛揚騰越的特性，作品中也往往強烈的烘托出個人境遇的淒涼和陰鬱，但是讀李賀之詩，瑰麗奇幻的景象紛至沓來；綺麗多姿的色彩耀眼眩目；含蓄深蘊的象徵費人思索；情感意緒的跳躍令人目不暇給；通感運用的生動讓人耳目一新。這些所顯示的正是一種不拘常格的浪漫情懷，所呈現的正是那不願蹈常襲故而荒誕虛幻、光怪陸離，卻也極度華美的意象內涵，然而其所代表的也正是詩人在追求更優雅精緻、更豐富深厚的詩歌內容，以期有更完美的詩歌形式、更高的詩歌意境的過程中，在詩歌藝術上所建立的獨特風格以及所完成的重大成就。

參考書目

一、（依朝代、出版時間先後順序排列）

- 屈萬里：《尚書釋義》 台北：中國文化大學出版社，1995年7月二版
- 黃壽祺、張善文撰：《周易譯註》 台北：頂淵文化公司，2002年12月初版
- 洪興祖註：《楚辭補註》 台北：藝文印書館，1986年12月七版
- 傅錫壬註譯：《新譯楚辭讀本》 台北：三民書局，1991年3月八版
- 黃壽祺、梅桐生譯注：《楚辭》 台北：台灣古籍出版公司，1998年11月二版
- 王弼注 樓宇烈校釋：《老子周易王弼注校釋》 台北：華正書局，1981年9月初版
版
- 沙少海、徐子宏譯注：《老子》 台北：台灣古籍出版公司，2004年9月初版
- 蔣南華、羅書勤、楊寒清譯注：《荀子》 台北：臺灣古籍出版社，1996年10月初版
初版
- 陳鼓應註：《莊子今註今譯》 台北：臺灣商務印書館，1992年10月初版
- 張耿光譯注：《莊子》 台北：台灣古籍出版公司，1998年11月二版
- 郭慶藩輯：《莊子集釋》 台北：頂淵文化公司，2005年1月初版
- 王先慎集解：《韓非子集解》 台北：華正書局，1987年8月初版
- 陳啓天校釋：《增訂韓非子校釋》 台北：臺灣商務印書館，1994年11月初版
- 王充撰 蕭登福校注：《新編論衡》 台北：臺灣古籍出版公司，2000年8月初版
- 陸機撰 張少康集釋：《文賦集釋》 上海：上海古籍出版社，1984年1月一版
- 楊牧校釋：《陸機文賦校釋》 台北：洪範書店，1985年4月初版
- 溫洪隆注譯 齊益壽校閱：《新譯陶淵明集》 台北：三民書局，1992年7月初版
- 郭維森、包景誠譯注：《陶淵明集》 台北：台灣古籍出版公司，1998年11月二版
版
- 范文瀾注：《文心雕龍注》 台北：學海出版社，1977年8月初版
- 劉勰著 王更生注譯：《文心雕龍讀本》 台北：文史哲出版社，1986年11月再版
- 羅立乾注譯 李振興校閱：《新譯文心雕龍》 台北：三民書局，1999年8月三版
- 成林、程章燦注譯 黃志民、鄭采芸校閱：《新譯詩品讀本》 台北：三民書局，
2003年5月初版
- 楊家駱主編：《新校本舊唐書》 台北：鼎文書局，1985年3月四版
- 李賀著 陳弘治校釋：《李長吉歌詩校釋》 台北：嘉新水泥公司文化基金會，1969

年8月初版

- 李賀撰：《李長吉文集》影宋本 台北：臺灣學生書局，1971年8月初版
- 李賀著 【清】吳汝綸評註：《李長吉詩評註》 台北：新文豐出版公司，1979年8月初版
- 杜甫撰 【清】仇兆鰲注：《杜詩詳注》 台北：漢京文化公司，1984年3月初版
- 李賀著 【明】曾益等注：《李賀詩注》 台北：世界書局，1996年7月初版
- 李賀著 【清】王琦等評注：《三家評注李長吉歌詩》 上海：上海古籍出版社，1998年12月新一版
- 聖祖御定：《全唐詩》 北京：中華書局，1996年1月1版
- 唐圭璋編：《全宋詞》 台北：明倫出版社，1970年12月初版
- 魏慶之編：《詩人玉屑》 台北：九思出版公司，1978年11月台一版
- 胡子纂集：《苕溪漁隱叢話》 台北：長安出版社，1978年12月初版
- 胡應麟：《詩藪》 台北：廣文書局，1973年9月初版
- 何文煥編：《歷代詩話》 台北：木鐸出版社，1982年2月初版
- 章學誠撰 【民國】葉瑛校注：《文史通義校注／校讎通義校注》 台北：頂淵文化公司，2002年9月初版
- 王國維著 徐調孚校注：《校注人間詞話》 台北：漢京文化公司，1980年9月初版

二、（依作者姓氏筆畫順序排列）

- 丁福保輯：《歷代詩話續編》 台北：木鐸出版社，1983年9月初版
- 丁福保編：《清詩話》 台北：木鐸出版社，1988年9月初版
- 方瑜：《中晚唐三家詩析論—李賀、李商隱與溫庭筠》 台北：牧童出版社，1975年1月初版
- 王大鵬等編選：《中國歷代詩話選》 長沙：岳麓書社，1985年8月一版
- 王祥：《李賀》 瀋陽：春風文藝出版社，1999年1月一版
- 王夢鷗：《古典文學論探索》 台北：正中書局，1991年10月臺初版
- 王錫九：《唐代的七言古詩》 南京：江蘇教育出版社，1991年7月一版
- 尹雪曼：《中國文學概論》 台北：三民書局，2001年2月初版
- 卡西勒著 結構群譯：《人論》 台北：結構群出版公司，1989年9月初版
- 古添洪：《記號詩學》 台北：東大圖書公司，1984年7月初版

- 古遠清、孫光萱：《詩歌修辭學》 台北：五南圖書出版公司，1997年6月初版
- 朱文俊：《人類語言學論題研究》 北京：北京語言文化大學出版社，2000年1月二版
- 朱自清：《朱自清古典文學論文集》 台北：源流文化公司 1982年5月初版
- 朱光潛：《詩論》 台北：漢京文化公司，1982年12月初版
- 朱光潛：《文藝心理學》 台北：漢京文化公司，1984年3月初版
- 朱光潛：《談美》 台北：國文天地雜誌社，1990年3月初版
- 余光中：《逍遙遊》 台北：大林書店，1969年12月再版
- 余光中：《掌上雨》 台北：大林書店，1970年3月初版
- 李曰剛：《中國文學流變史》 台北：聯貫出版社，1976年9月修正版
- 李元洛：《詩美學》 台北：東大圖書公司，1990年2月初版
- 李正治主編：《政府遷臺以來文學研究理論及方法之探索》 台北：臺灣學生書局，1988年11月初版
- 李正治：《中國詩的追尋》 台北：業強出版社，1990年9月修訂再版
- 李卓藩：《李賀詩新探》 台北：文史哲出版社，1996年5月初版
- 李盾：《詩壇鬼才李賀》 台北：漢欣文化公司，1993年12月初版
- 李浩：《唐詩的美學詮釋》 台北：文津出版社，2000年5月初版
- 李澤厚：《美學論集》 台北：三民書局，1996年9月初版
- 呂正惠編：《唐詩論文選集》 台北：長安出版社，1985年4月初版
- 沈謙：《修辭學》 台北：國立空中大學出版社，1991年4月初版
- 吳企明：《李賀》 台北：群玉堂出版公司，1992年9月初版
- 吳企明：《李賀資料彙編》 北京：中華書局 1994年10月一版
- 吳企明、沈惠采：《李賀及其作品選》 上海：上海古籍出版社，1999年5月一版
- 吳戰壘：《中國詩學》 台北：五南圖書出版公司，1993年11月初版
- 周誠真：《李賀論》 香港：文藝書屋，1971年1月初版
- 宗白華：《美學與意境》 台北：淑馨出版社，1989年4月出版
- 宗白華：《美學散步》 上海：上海人民出版社，2001年9月一版
- 邱明正：《審美心理學》 上海：復旦大學出版社，1993年4月第一版
- 柯慶明：《文學美綜論》 台北：大安出版社，2000年9月一版
- 胡經之主編：《中國古典文藝學叢編》 北京：北京大學出版社，2001年7月一版
- 姜劍云：《審美的游離—論唐代怪奇詩派》 北京：東方出版社，2002年10月一版

版

- 韋勒克、華倫著 王夢鷗、許國衡譯：《文學論—文學研究方法論》 台北：志文出版社，1979年10月再版
- 高步瀛：《唐宋詩學要》 台北：宏業書局，1989年10月再版
- 高明等編：《李賀詩》 台北：錦繡出版社，1992年8月初版
- 高政一、吳紹志註譯：《古文觀止》 台南：新世紀出版社，1982年2月再版
- 徐復觀：《中國文學論集》 台北：臺灣學生書局，1982年9月五版
- 徐傳武譯注：《李賀詩集譯注》 濟南：山東教育出版社，1992年8月一版
- 徐傳武：《李賀詩論稿》 台中：廣陽譯學出版社，1997年4月初版
- 袁行霈：《中國詩歌藝術研究》 台北：五南圖書出版公司，1989年5月台灣初版
- 袁行霈：《中國文學概論》 台北：五南圖書出版公司，1999年10月二版
- 師長泰：《唐詩藝術技巧》 西安：陝西人民出版社，1991年11月一版
- 馬世一編著：《唐詩三百首新選》 台北：正展出版公司，2001年5月初版
- 陳友冰、田素謙：《唐詩清賞—中唐晚唐篇》 台北：正中書局，2001年5月臺初版
- 陳伯海、蔣哲倫主編：《中國詩學史—先秦兩漢卷》 廈門：鷺江出版社，2002年10月一版
- 陳弘治：《李長吉歌詩校釋》 台北：嘉新水泥公司文化基金會，1969年8月初版
- 陳治國編：《李賀研究資料》 北京：北京師範大學出版社，1983年3月一版
- 陳植鏗：《詩歌意象論》 北京：中國社會科學出版社，1992年11月二版
- 陳蒼麟：《李賀啞謎詩歌新揭》 北京：文津出版社，1990年2月一版
- 張少康：《古典文藝美學論稿》 台北：淑馨出版社，1989年11月出版
- 張少康：《中國古代文學創作論》 台北：文史哲出版社，1997年6月初版
- 張修蓉：《中唐樂府詩研究》 台北：文津出版社，1985年10月出版
- 張淑瓊主編：《李賀詩》 台北：地球出版社，1992年1月再版
- 敏澤：《形象 意象 情感》 石家庄：河北教育出版社，1987年4月一版
- 梁超然：《天若有情天亦老》 台北：開今文化公司，1994年1月一版
- 許正中編著：《唐代古詩析賞》 台北：東大圖書公司，2001年8月初版
- 許正中編著：《唐代絕句賞析》 台北：東大圖書公司，2001年8月初版
- 許正中編著：《唐代律詩欣賞》 台北：東大圖書公司，2001年8月初版
- 郭紹虞、羅根澤主編：《中國歷代文論選》 台北：木鐸出版社，1981年4月再版

- 郭紹虞、羅根澤主編：《中國近代文論選》 台北：木鐸出版社，1982年7月出版
- 郭紹虞編：《清詩話續編》 台北：木鐸出版社，1983年12月初版
- 黃永武：《詩心》 台北：三民書局，1971年7月初版
- 黃永武：《中國詩學—設計篇》 台北：巨流圖書公司，1977年4月一版
- 黃永武：《中國詩學—鑑賞篇》 台北：巨流圖書公司，1979年4月一版
- 黃永武：《中國詩學—思想篇》 台北：巨流圖書公司，1996年12月一版
- 黃宜範譯：《語言學研究論叢》 台北：黎明文化公司，1974年5月初版
- 黃維樑：《中國詩學縱橫論》 台北：洪範書店，1986年11月四版
- 黃慶萱：《修辭學》 台北：三民書局，1990年12月增訂五版
- 黃麗貞：《中國文學概論》 台北：三民書局，2001年1月初版
- 曾昭旭：《充實與虛靈—中國美學初論》 台北：漢光文化公司，1993年2月初版
- 曾祖蔭：《中國古代文藝美學範疇》 台北：文津出版社，1987年8月初版
- 傅經順主編：《李賀詩歌賞析集》 成都：巴蜀書社，1988年8月一版
- 勞思光：《新編中國哲學史》 台北：三民書局，1990年9月增訂五版
- 彭聃齡主編：《普通心理學》 北京：北京師範大學出版社，1990年10月一版
- 黑格爾著 朱光潛譯：《美學》 北京：商務印書館，1991年12月二版
- 馮浩菲、徐傳武：《李賀詩》 台北：錦繡出版社，1993年再版
- 童慶炳：《中國古代心理詩學與美學》 台北：萬卷樓圖書公司，1994年3月初版
- 葉葱奇疏注：《李賀詩集》 北京：人民文學出版社，1980年3月北京一版
- 葉嘉瑩：《迦陵談詩》 台北：三民書局，1970年4月初版
- 葉嘉瑩：《迦陵談詩二集》 台北：東大圖書公司，1999年10月初版
- 葉嘉瑩：《迦陵說詩講稿》 台北：桂冠圖書公司，2000年6月初版
- 葉嘉瑩：《迦陵說詞講稿》 台北：桂冠圖書公司，2000年6月初版
- 葉慶炳：《唐詩散論》 台北：洪範書局，1987年1月初版
- 楊文雄：《李賀詩研究》 台北：文史哲出版社，1983年6月再版
- 楊匡漢：《詩學心裁》 陝西：陝西人民教育出版社，1995年7月第一版
- 楊其群：《李賀研究論集》 太原：北岳文藝出版社，1989年6月一版
- 董乃斌校點：《李賀歌詩編·李商隱詩集》 瀋陽：遼寧教育出版社，1997年3月一版
- 榮宋：《形象美學》 瀋陽：春風文藝出版社，1995年1月初版
- 趙福壇選注：《曹魏父子詩選》 台北：遠流出版公司，2000年6月台灣二版

- 蔣孔陽主編：《中國古代美學藝術論文集》 上海：上海古籍出版社，1981年3月一版
- 蔣寅：《大歷詩風》 上海：上海古籍出版社，1992年8月一版
- 蔡宗陽、余崇生主編：《中國文學與美學》 台北：五南圖書出版公司，2000年9月初版
- 蔡英俊：《古錦囊與白玉樓—李賀詩賞析》 台北：偉文圖書公司，1985年3月再版
- 魯迅：《且介亭雜文》 台北：風雲時代出版公司，1990年3月初版
- 鄭樹森編：《現象學與文學批評》 台北：東大圖書公司，1995年4月再版
- 劉大杰：《中國文學發展史》 台北：漢京文化公司，1992年6月出版
- 劉若愚著 杜國清譯：《中國詩學》 台北：幼獅文化公司，1977年出版
- 劉若愚著 杜國清譯：《中國文學理論》 台北：聯經出版公司，1981年9月初版
- 劉衍：《李賀詩傳》 太原：山西人民出版社，1984年8月一版
- 劉衍：《李賀詩校箋証異》 長沙：湖南出版社，1990年9月一版
- 劉開揚：《唐詩論文集續集》 上海：上海古籍出版社，1987年5月一版
- 劉斯翰選注：《李賀詩選》 台北：遠流出版公司，2000年3月台灣初版
- 錢仲聯：《夢苕盦專著二種》 北京：中國社會科學出版社，1984年4月一版
- 錢谷融 魯樞元主編：《文學心理學》 台北：新學識文教出版中心，1990年9月台灣初版
- 錢鍾書：《七綴集》 上海：上海古籍出版社，1985年12月一版
- 錢鍾書：《談藝錄》 台北：書林出版公司，1988年11月出版
- 錢鍾書：《管錐篇》 台北：書林出版公司，1990年8月
- 錢穆：《中國文學論叢》 台北：東大圖書公司，1991年4月增訂再版
- 駱小所：《語言美學論稿》 昆明：雲南人民出版社，1996年12月初版
- 歐麗娟：《杜詩意象論》 台北：里仁書局，1997年12月初版
- 歐麗娟：《唐詩的樂園意識》 台北：里仁書局，2000年2月初版
- 盧明瑜：《三李神話詩歌之研究》 台北：國立臺灣大學出版委員會，2000年6月初版
- 蕭蕭：《現代詩學》 台北：東大圖書公司，1987年4月初版
- 顏進雄：《唐代游仙詩研究》 台北：文津出版社，1996年10月初版
- 鄭健行主編：《中國詩歌與宗教》 香港：中華書局，1999年9月初版

羅宗強：《隋唐五代文學思想史》 北京：中華書局，1999年8月一版

蘇雪林：《唐詩概論》 台北：商務印書館，1988年4月臺五版

龔鵬程：《文學與美學》 台北：業強出版社，1987年1月再版

三、（依出版時間順序排列）

（一） 期刊論文

朱君億：〈李賀詩歌源流舉隅〉（上），《東方雜誌復刊》第五卷第11期 1972年
5月

朱君億：〈李賀詩歌源流舉隅〉（下），《東方雜誌復刊》第五卷第12期 1972年
6月

Golightly william 著、王津平譯：〈李賀詩中的超現實意象〉，《幼獅文藝》第37
卷第5期 1973年5月。

楊鍾基：〈楞伽、楚辭與李賀的悲劇〉，《中國學人》第6期 1977年9月

黃永武：〈透視李賀詩中的神鬼世界〉，《書評書目》第70期 1979年1月

王檣：〈「鬼才」自有「神仙格」——談李賀詩歌藝術中強烈的主觀色彩〉，《南
京師院學報》1981年第3期

陳伯海：〈李賀與印象派〉，《上海師範學院學報》1981年第4期

鐘元凱：〈李賀詩歌的色彩美〉，《學林漫錄》1985年第5集

朱學瓊：〈詩的意象與象徵〉，《大陸雜誌》第71卷第3期 1985年9月

簡政珍：〈意象和語言〉，《中外文學》第十七卷第四期 1988年9月

陶爾夫：〈李賀詩歌的童話世界〉，《文學評論》1991年第3期

廖美雲：〈由杜牧評李賀詩，探索「無理」之問題及李賀與屈原楚騷之傳承〉，
《臺中商專學報》第23期 1991年6月

歐麗娟：〈李賀詩歷代評論之分析〉，《國立編譯館館刊》第二十二卷第一期 1993
年6月

徐傳武：〈李賀及其獨創性的詩歌〉，《中國文化月刊》第169期 1993年11月

汪習波：〈李賀詩歌之美學特徵及其成因〉，《江淮工學院學報》1994年第1期

王凱媚：〈李賀詩中的「虛幻」世界〉，《傳習》第十三期 1995年4月

楊曉靄：〈略論李賀詭奇詩歌的章法變幻形態〉，《新疆師範大學學報》1996年
第1期

- 翁成龍：〈略論李賀的神鬼詩〉，《臺中商專學報》第 28 期 1996 年 6 月
- 張玉芳：〈李賀的〈金銅仙人辭漢歌〉寓意探析〉，《中國文學研究》第十期 1996 年 6 月
- 林玉玲：〈李賀詩中色彩的探析——試從白、紅、綠談起〉，《中山中文學刊》第二期 1996 年 6 月
- 李軍：〈李賀詩歌意象論〉，《懷化師專學報》第 16 卷第 1 期 1997 年 2 月
- 雲淡：〈中國古代“意象說”評述——《從意象到意象思維》上篇〉，《創世紀》一一〇期 1997 年 3 月
- 陳友冰：〈傳統的背叛和詩美的創新——淺論中晚唐險怪詩風的流變及其美學價值〉，《中國文哲研究集刊》第 10 期 1997 年 3 月
- 盧明瑜：〈李賀神話詩歌之探討〉，《臺大中文學報》第九期 1997 年 6 月
- 黃昱凌：〈嘔心古錦囊，絕筆白玉樓——淺析長吉詩之瑰麗特色，以〈李憑箏篋引〉為例〉，《中國文化月刊》第 208 期 1997 年 7 月
- 錢玉趾：〈「鸞珮相逢」新識——讀李賀「夢天」詩〉，《古今藝文》1998 年 2 月
- 雲淡：〈中國現當代意象說評述——從意象到意象思維（中篇之一）〉，《創世紀》一一四期 1998 年 3 月
- 雲淡：〈中國現當代意象說評述——從意象到意象思維（中篇之二）〉，《創世紀》一一五期 1998 年 6 月
- 李維：〈生命體悟：李賀詩歌創作的心路歷程〉，《齊齊哈爾大學學報》1998 年第 6 期
- 余群：〈李賀詩歌的生命意識和通感手法〉，《江西教育學院學報》第 19 卷第 5 期 1998 年 10 月
- 朱碧君：〈天若有情天亦老——李賀詩研究〉，《育達學報》第 12 期 1998 年 12 月
- 林惠蘭：〈李賀之詩學〉，《復興學報》1998 年 12 月
- 周蓉：〈李賀詩歌與神話傳說〉，《西北大學學報》第 36 卷第 3 期 1999 年 5 月
- 王甦：〈論李賀詩的怪誕風格〉，《重慶師院學報》1999 年第 2 期
- 胡小成：〈李賀與李商隱詩歌意象比較〉，《海南師院學報》1999 年第 2 期
- 史瓊：〈鼻裡聞聲，耳中見色——淺談通感的心理機制〉，《修辭學習》1999 年第 5 期
- 張黎玲：〈李賀的生命意識及其創作〉，《雲南社會科學》1999 年第 6 期
- 李乃龍：〈錢鍾書論李賀詩旨贅証〉，《淮陽師範學院學報》2000 年第 1 期

- 張獻榮：〈簡論李賀詩歌意象的審美特徵〉，《河北青年管理幹部學院學報》2000年
年第1期
- 程福財：〈試論文學意象的內涵及其理論定位〉，《遼寧師範大學學報》第23卷
第4期2000年
- 李曉波：〈銀浦流雲學水聲——從三首樂聲詩讀李賀〉，《北京理工大學學報》第
2卷第1期2000年2月
- 周盛衍、盧偉：〈李賀和他筆下的女性形象〉，《古典文學知識》2000年第3期
- 高軍青：〈論李賀詩歌中的色彩描繪〉，《廊坊師專學報》2000年第4期
- 羅文進：〈關於詩歌的意象運動及其規律〉，《渝州大學學報》2000年第4期
- 徐毅：〈試論李賀詩歌的思想價值〉，《南通師範學院學報》第16卷第3期2000
年3月
- 金聲、趙麗玲：〈意象存在方式特徵論〉，《喀什師範學院學報》第21卷第1期
2000年3月
- 張鶴立：〈創造神奇的藝術美——淺談李賀的音樂詩〉，《廈門教育學院學報》2000
年第3期
- 李力：〈李賀詩歌感傷色彩形成的人格因素〉，《長春大學學報》第10卷第2期
2000年4月
- 劉保安：〈詩歌意象：文化心態及其審美取向〉，《山東師大外國語學院學報》
2000年第4期
- 羅文進：〈關於詩歌的意象運動及其規律〉，《渝州大學學報》2000年第4期
- 楊抱朴：〈李賀浪漫主義詩風的成因〉，《遼寧大學學報》第28卷第23期2000
年5月
- 羊玉祥：〈意象——意境——詩歌藝術魅力之所在〉，《川北教育學院學報》第10卷
第2期2000年5月
- 張國榮：〈論莊子生死觀對李賀詩歌創作的影響〉，《廣西右江民族師專學報》
第13卷第2期2000年6月
- 高玉蘭：〈詩歌語言中的意象〉，《西安外國語學院學報》第8卷第2期2000年
6月
- 賀天忠：〈意象說：中國古代第一個系統的詩學理論〉，《襄樊學院學報》2000
年第6期
- 吳晟：〈詩學審美意象論〉，《學術交流》第91期2000年7月

- 許伯卿：〈論李賀詩歌的生命主題及其構成〉，《南京師大學報》第5期2000年9月
- 楊敏、萬春：〈血與玉：心之死的祭奠——李賀詩歌意象的文化解讀之一〉，《西安教育學院學報》第44期2000年9月
- 馬悅寧：〈試析李賀詩的設色造境〉，《唐山師專學報》第22卷第6期2000年11月
- 蕭麗華：〈從神話原型看李杜詩中的神鳥意象〉，《國文天地》16卷8期2001年1月
- 李軍：〈論李賀對屈原的繼承與發展〉，《懷化師專學報》第20卷第1期2001年2月
- 劉汾：〈李賀詩歌中的通感現象〉，《理論與創作》2001年2月
- 袁忠：〈中國古典意象說疏論〉，《般山學刊》2001年第2期
- 王松木：〈從語言學角度析論李賀詩歌「瑰麗奇詭」的風格〉，《文藻學報》第15期2001年3月
- 方瑜：〈嘔出心乃已爾——以詩話夢說李賀〉，《聯合文學》2001年3月
- 徐毅：〈李賀詩歌的藝術淵源〉，《南通師範學院學報》第17卷第1期2001年3月
- 馬悅寧、白生君：〈論李賀詩的敷色定調〉，《哈爾濱學院學報》第22卷第3期2001年6月
- 楊立群：〈秋墳鬼唱鮑家詩，恨血千年土中碧——淺論李賀的鬼詩〉，《寶鶴文理學院學報》第21卷第4期2001年12月
- 黎遠方：〈李白、李賀浪漫主義詩歌的比較研究〉，《桂林師範高等專科學校學報》第15卷第4期2001年12月
- 徐毅：〈論李賀詩歌的意象特徵〉，《蘇州鐵道師範學院學報》第18卷第4期2001年12月
- 李軍：〈論李賀詩歌蒙太奇式意象組合的結構方式〉，《鹽城工學院學報》2002年第2期
- 徐學：〈古詩傳統的現代轉化——余光中與李賀〉，《台灣研究集刊》2002年第2期
- 蔣寅：〈語象、物象、意象、意境〉，《文學評論》2002年第3期
- 莊文福：〈王維送別詩之意象選擇與創造〉，《中國文化大學中文學報》第七期

2002年3月

李軍：〈論李賀對曹植詩歌的繼承與發展〉，《石家莊師範專科學校學報》第4卷第1期 2002年3月

陳思穎：〈試析晚唐司空圖之詩歌理論〉，《問學》第四期 2002年3月

陳琳：〈李賀與印象派〉，《理論與創作》2002年3月

陳琳：〈李賀的心理異化與詩歌創作〉，《重慶三峽學院學報》2002年第3期第18卷

顧蘊璞：〈試論萊蒙托夫詩的意象結構〉，《國外文學》2002年第3期

宋先梅：〈夢的解析—李賀詩歌夢幻詩學思維方式〉，《重慶三峽學院學報》2002年第5期第18卷

戴洱：〈試論李賀詩作瑕疵的根源〉，《西安石油學院學報》第11卷第2期 2002年5月

任秀芹：〈通感藝術在李賀詩歌中的運用〉，《雲南師範大學學報》第34卷第3期 2002年5月

張劍：〈20世紀李賀研究述論〉，《文學遺產》2002年第6期

胡虹婭：〈李白與李賀游仙夢之比較〉，《北京科技大學學報》第18卷第2期 2002年6月

盧曉河：〈李賀詩歌的時空超越〉，《松遼學刊》第3期 2002年6月

林朝輝：〈山水詩的時空意識〉，《廣東工業大學學報》第2卷第2期 2002年6月

胡建次：〈中國古典詩學批評論中的李賀論〉，《貴州社會科學》第178期 2002年7月

李軍：〈論李賀對杜甫詩歌的繼承與發展〉，《懷化學院學報》第21卷第1期 2002年8月

俞紅秀：〈揚棄掩蓋 顯露真相—談雙關在李賀啞謎詩中的運用〉，《龍岩師專學報》第20卷第4期 2002年8月

王菊芹：〈沉郁幽冷的氣氛—談李賀詩歌的意象〉，《平原大學學報》第19卷第3期 2002年8月

楊敏、萬春：〈追求不朽的悲愴—李賀詩歌中的生命悲劇意識解讀〉，《淮北煤師院學報》第23卷第4期 2002年8月

游佳容：〈試探李賀《馬詩二十三首》中馬意象與仕宦生涯之關係〉，《中正大

- 學中國文學研究所研究生論文集刊》第四期 2002 年 12 月
- 周曉琳：〈心肝未了人間春，龐眉尙作哦詩吟—李賀詩歌創作心理定勢分析〉，
《青海社會科學》2003 年第 2 期
- 張秋娟：〈淺論李賀詩歌的綠意象〉，《運城學院學報》第 21 卷第 2 期 2003 年 4
月
- 寧沈生：〈物有所通 心有所感—試論李賀詩歌的通感運用〉，《遼寧教育行政
學院學報》第 20 卷第 7 期 2003 年 7 月
- 敖思芬：〈論唐宋詩詞中的時空意識與意境創造〉，《南昌教育學院學報》第 18
卷第 4 期 2003 年 9 月
- 譚婭、陳憲年：〈李賀詩歌中的通感與想像〉，《佛山科學技術學院學報》第 21
卷第 4 期 2003 年 10 月

（二） 學位論文

- 馬楊萬運：《李長吉研究》 國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，1969 年
- 李一恒：《李賀詩析論》 國立臺灣大學中文研究所碩士論文，1979 年 5 月
- 蔡英俊：《六朝風格論之理論與實踐探究》 國立臺灣大學中文研究所碩士論文，
1980 年
- 楊雪嬰：《李賀詩風格之構成與表現》 國立高雄師範大學中國文學研究所碩士論
文，1990 年 1 月
- 朴庸鎮：《從現代語義學看李賀詩歌之語義研究》 東海大學中國文學研究所碩士
論文，1996 年 5 月
- 張靜宜：《李賀詩之語言風格研究—從詞彙與句型結構分析》 淡江大學中國文學
研究所碩士論之，1996 年 6 月
- 陳清俊：《盛唐詩時空意識研究》 國立台灣師範大學國文研究所博士論文，1996
年 6 月
- 孫鐵吾：《李白詩歌中植物意象研究》 國立臺灣師範大學國文研究所碩士論文，
1998 年 5 月
- 盧明瑜：《三李神話詩歌之研究》 國立臺灣大學中文研究所博士論文，1999 年 6
月
- 張康淳：《李賀詩在中唐詩歌史上的地位特色及其影響》 中國文化大學中國文學
研究所碩士論文，1999 年 6 月

- 吳瓊玫：《唐詩魚類意象研究》 國立臺灣師範大學國文研究所碩士論文，2000年6月
- 林美清：《杜詩意象類型研究》 國立政治大學中國文學系博士學位論文，2000年6月
- 陳思穎：《從詠懷詩意象探索阮籍的生命情調》 國立高雄師範大學國文學系碩士論文，2001年7月
- 仇小屏：《古典詩詞時空設計之研究》 國立臺灣師範大學國文學系博士學位論文，2001年
- 蔡碧芳：《南朝詩歌中柳意象研究》 國立彰化師範大學國文學系國語文教學碩士班碩士論文，2002年8月
- 楊淑美：《李賀詩神話題材研究》 國立臺灣師範大學國文系在職進修碩士學位班碩士論文，2003年
- 鄭英志：《唐代意境觀詩論的起源與發展研究》 東海大學中國文學系碩士論文，2003年
- 蔡宇蕙：《李賀、李商隱「設色穠麗」的詩歌色彩析論》 國立成功大學中國文學研究所碩士論文，2004年1月