

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

陳 友 冰*

關鍵詞：險怪詩風 流變 大曆詩人 韓愈 李賀

「詩到元和體變新」^①，這是人所共知的事實。的確，經過盛唐李、杜、王、孟諸大家的開拓進取，中國古典詩歌已攀上它極度繁榮的頂峰，而中唐的元、白、劉、柳、韓、孟諸人，在這種幾乎難以為繼的局面下又多方挖掘，創造出許多新的詩歌流派：元白的淺切、韓孟的險怪、李賀的奇譎和柳宗元的清峻，都是在詩的內容和形式上不同程度的創新。但從對中國詩歌美學的貢獻和新的美學觀念的建立上來看，韓愈和李賀的詩歌理論和創作實踐的意義似乎更大。要言之，韓愈、李賀為代表的奇險詩風及有關的詩歌主張，實際上是對中國傳統詩歌美學的背叛，他們不願沿著前輩詩人所開闢的航道順流而下，而是自覺地去闖灘涉險，另闢蹊徑。在他們手中，以李、杜為代表的昂揚向上的理想精神和高度概括反映客觀世界的表現方式轉為強調視覺的片斷印象，強調內心的自省，甚至去反映一個幻覺中的變形世界，強烈的感官印象或模糊的主觀意念代替了傳統詩歌的連貫思緒、完整結構和清晰畫面；強烈的色彩刺激和動

* 安徽省社會科學院文學研究所研究員兼副所長。

① [唐]白居易撰：《元白唱和集》，見《白氏長慶集》（北京：文學古籍刊行社，1954年）。

態感受代替了傳統的渾融和穆的中和之美；散文的句式、賦體的手法也隨著內容的需要走進了詩的殿堂，一種參差、折拗、剛健的美代替了傳統的對稱、均衡、律動的美，從而創造出一種當時不被人們理解，長期以來也難以使人接受的新的審美觀念。儘管這類詩歌在他們的詩集中只占一部分，儘管這類詩歌中又有不少失敗之作，但作為一種新的美學觀念的誕生，一種新的創作流派的建立，其意義就不僅是對難乎為繼的盛唐詩歌的一種新的開拓，而且是對我國傳統的詩歌美學一次挑戰、一種創新。

—

作為新的美學觀念的建立和傳統詩風的背離，大曆詩人起著理論上的準備和詩風上的過渡作用。

代宗大曆年間，是唐文學發展中一個較為暗淡的時期。西元七六一年，王維卒於長安，第二年李白卒於當塗。七六五年高適卒於長安，七六九年岑參卒於成都官舍。到西元七七〇年杜甫也卒於耒陽，盛唐詩壇上的最後一個巨星也從天幕上消失了，而可與之相頡頏的中唐巨匠們此時不是尚未呱呱墜地就是還在襁褓之中：杜甫死後兩年，白居易、劉禹錫才降生，韓愈方三歲，再過一年，柳宗元才出世，這時活躍在文壇上的是錢起、盧綸等一批被稱為「大曆十才子」的詩人以及劉長卿和韋應物等。如何看待這批詩人的文學地位？古往今來是貶多而褒少：「大曆之詩，辭意新而風格自降」^②，「往往涉于齊梁，綺靡婉麗，蓋吳均、何遜之敵也」^③。有人甚至認為在經過盛唐的反對雕章繪句，提倡風骨寄興之後，「又似乎來了個螺旋」，回復到偏重於形式追求的齊梁詩風了。這種品評是不公正的。大曆詩人的文學成就與盛唐諸大家不可比

② [清]沈德潛撰：《說詩晬語》（北京：中華書局，1981年）。

③ [唐]高仲武：《中興間氣集》，見《中國歷代文論選》（上海：古籍出版社，1979年）。

擬，這是事實，但絕不是倒退和螺旋，而是一次文學大波後的低谷，一個新的文學生命誕生前的陣痛，一次新的文學衝刺前的情緒醞釀和力量積蓄。大曆詩人的可貴之處在於：它並沒有像明代的前後七子那樣盲目地追隨盛唐，而是順應著時代風尚，隨著生活情趣和個人遭遇的改變去唱出新的時代精神，在「諸體俱備」的盛唐風格之後，另闢蹊徑，努力著眼於新的藝術形式和藝術技巧的探尋，儘管他們的歌喉比起盛唐詩人們是那麼喑啞和微弱，儘管他們探尋到的又多為仄徑和歧途，但正是這種別開生面、另創新聲的探求精神啟發了後人，帶來了「詩到元和體變新」的繁榮局面。舒蕪曾在評論韓愈詩作中說了一番很有見地的話，他說：

任何發展過程，都是肯定和否定的過程，異化和同化的過程。就中國詩而論，從《詩經》、《楚辭》到〈艾青〉、〈田間〉，始終是詩，越來越是詩，這就是不斷的自體肯定。由風騷而漢魏，而六朝，而三唐，而兩宋，而詞曲，終於新詩代替了舊詩，這又是不斷的自體否定。一方面，一代之詩成就越高，對後世的影響越大，因襲模仿就越多，這是詩不斷化為「非詩」，必須清除這些「非詩」，發展才能繼續，這就是不斷地自體異化。另一方面，每一代之詩，都必須突破上一代詩風詩境，把上一代尚被認為「不美」的東西變化「不美之美」，把上一代尚被認為「非詩」的東西變為「非詩之詩」，這才能不斷擴張詩的國土，這就是不斷的異體同化。^④

舒蕪在此說的是怎樣看待韓詩的文學地位，我認為在求變求新這點上也適用於大曆詩人。大曆詩人們在這個文學高峰的間歇中至少有兩點給後人留下了思考和啓示。

(一)他們在詩風上開始同盛唐氣象剝離開來，以寧靜內向的詩境，冷落寂寞

④ 舒蕪：《韓愈詩選·序》（北京：人民文學出版社，1984年）。

的詩情取代了盛唐詩人的開闊明朗、情感外向的詩風。

盛唐詩人，無論是高岑、李杜還是王孟，也無論是敘事、狀物、咏懷，有個明顯的特點就是感情充沛、明朗而外露。是喜是悲，是愛是憎，表現得異常直率坦誠。李白的「安能摧眉折腰事權貴，使我不得開心顏」^⑤、「天生我材必有用，千金散盡還復來」^⑥是如此；高適、岑參的「拜迎長官心欲碎，鞭撻黎庶令人悲」^⑦、「萬里奉王事，一身無所求。也知邊塞苦，豈為妻子謀」^⑧是如此；王維的「勸君更飲一杯酒，西出陽關無故人」^⑨、「隨意春芳歇，王孫自可留」^⑩也是如此。即使以「沉鬱頓挫」為主要風格的杜甫，其愛憎喜怒情感的表達也是異常的直率和無所顧忌。「卻看妻子愁何在，漫卷詩書喜欲狂」^⑪是狂喜；「萬姓瘡痍合，群凶嗜欲肥」^⑫是真怒；「安得廣廈千萬間，大庇天下寒士俱歡顏」^⑬是深憂。盛唐這批詩人，不但有強烈的功名事業心，而且異常重視自己肩上的責任，敢於面對慘淡的人生，敢怒、敢罵、敢笑、敢歌。中唐時代對詩人們已無這種要求，詩人們也缺少前輩們那種自信心和道義感。安史之亂，外族入侵，藩鎮割據，造成的是武人的專橫和跋扈，文人們有

⑤ [唐]李白撰：《李太白全集·夢遊天姥吟留別》（北京：中華書局，1977年），卷15，頁705。

⑥ 同前註，〈將進酒〉，卷3，頁179。

⑦ [唐]高適撰，劉開揚箋注：《高常侍集·封邱縣》（北京：中華書局，1900年影印《四部叢書刊》本），頁230。

⑧ 陳鐵民：《岑參集校注·初過隴山途中呈宇文判官》（上海：古籍出版社，1979年），卷2，頁73。

⑨ [唐]王維撰，[清]趙殿成箋注：《王右丞集箋注·送元二使安西》（上海：古籍出版社，1961年），卷14，頁263。

⑩ 同前註，〈山居秋暝〉，卷7，頁122。

⑪ [唐]杜甫撰，[清]仇兆鰲注：《杜少陵集詳注·聞官軍收河南河北》（北京：中華書局，1979年），卷11，頁968。

⑫ 同前註，〈諸將〉，卷10，頁831。

⑬ 同前註，〈茅屋為秋風所破〉，卷10，頁831。

種被冷落和生不逢時之感：「夜光失隋掌，驥驂伏鹽車」^⑭，「始願文經國，俄看武定邊」^⑮，「王旅方伐叛，虎臣皆被堅。魯人著儒服，甘就南山田」^⑯，「時艱方用武，儒者任浮沉」^⑰，「細與知音說，攻文恐誤人」^⑱，「誰念爲儒逢世難，獨將衰鬢客秦關」^⑲。更何況，這批人一般都是生於盛唐，目睹盛世，又長於中唐，親臨喪亂，比較之中更有一番失落感，所以他們缺少盛唐詩人的豪情，也缺少那種時代的興致。於是，他們把那種許身稷與契的壯志和「我輩豈是蓬蒿人」的自負變成了身世的傷感和時事的諷諭，目光更多地由世俗轉向大自然，咏歌山水，咏歌友誼，咏歌那種挾著淡淡哀愁的寂寞，那種攬和著淒清的寧靜，情調也由昂揚外露轉向隱約和內向。「獨憐幽草澗邊生，上有黃鸝深樹鳴。春潮帶雨晚來急，野渡無人舟自橫」，「春城無處不飛花，寒食東風御柳斜。日暮漢宮傳蠟燭，輕煙散入五侯家」，韋應物和韓翃這兩首絕句的詩義不知引起過多少人的猜測和探求，我認爲這與詩意的朦朧，表達的婉曲和情感的內向不無關係。它不再是那種情感波瀾的大起大落，也不是心跡的透徹表白，而是似有若無、迷離而朦朧。這種表現方式對後來的李賀和李商隱有所啓發，我們對李賀的〈秦王飲酒歌〉、〈雁門太守行〉，李商隱的〈錦瑟〉、〈無題〉不也有種類似的情感上的把握不定麼！另外，他們詩中所流露出來的落寞、淒苦等時代情緒不也是同大曆詩人們一脈相承麼！

大曆詩人的山水咏物詩，也完全不同於盛唐王孟諸家的超然和恬淡，而是裏挾著一絲哀愁和苦冷。劉長卿筆下的山水幾乎一律帶上一種淒寒的蒼白色：

⑭ [唐]錢起撰：〈送沈仲〉，見於[清]彭定求編：《全唐詩》（北京：中華書局，1960年），卷238，頁2660。

⑮ [唐]錢起撰：〈奉送戶部李郎中充晉國副節度使〉，同前註，卷238，頁2666。

⑯ [唐]獨孤及撰：〈初晴抱琴登馬退山〉，同前註，卷246，頁2765。

⑰ [唐]劉長卿撰：〈寄萬州崔使君〉，同前註，卷148，頁1505。

⑱ [唐]戎昱撰：〈酬梁二十〉，同前註，卷270，頁3020。

⑲ [唐]盧綸撰：〈長安春望〉，同前註，卷279，頁3173。

「楚國蒼山古，幽州白日寒」^{②①}、「日暮蒼山遠，天寒白屋貧」^{②②}、「荒村帶返照，落葉亂紛紛。古路無行客，寒山獨見君」^{②③}、「亂鴉投落日，疲馬向空山」^{②④}。即使像張繼那首以調清韻遠聞名的〈楓橋夜泊〉，詩中的暮色、寒鴉、清霜、客愁，伴隨著半夜悠悠傳來的鐘聲，基調也還是愁冷。這種山水上的淒寒色調和隱隱的愁緒，實際上也正是後來柳宗元的山水詩、李賀的風景詩的底色。所以我們說這一時期的詩人，儘管處於文學的蛻變期，也還沒有形成完備、成熟的風格和體制，也缺少巨匠式的才華，那種脫離現實的哀哀歌喉也未能引吭出時代的強音，但他們畢竟同盛唐之音剝離開了，從詩境、從情調、從內容都呈現出一種不同於盛唐的風貌，而恰恰在這點上給了中唐的巨匠們以啓發，並作好了過渡的準備。

(二)他們在創作思想和創作方法上開始了新的探尋，給了中唐諸大家新的文學風格建立以新的啟示，他們探索上的某些失誤也給後來的詩人們提供了借鑑。

(1)是在創作思想上，與盛唐詩人強調風骨寄興，貼近生活、批判現實的詩歌傳統相別，大曆詩人提倡「真情」和「文外之旨」，他們看重的是高蹈遺世、內心感悟，最好能做到後人所說的「不著一字，盡得風流」。正是從這種美學思想出發，大曆詩人們特別推崇風流自賞、高情遠韻的二謝：「望舒三五夜，思盡謝玄暉」^{②⑤}、「層同詞賦客，得興謝家樓」^{②⑥}、「蓬華永無車馬到，更當齋夜憶玄暉」^{②⑦}、「若出敬亭山下作，何人敢和謝玄暉」^{②⑧}、「遙知異政

②① [唐]劉長卿撰：〈穆陵關北逢人歸漁陽〉，同前註，卷147，頁1492。

②② [唐]劉長卿撰：〈逢雪宿芙蓉山主人〉，同前註，卷147，頁1479。

②③ [唐]劉長卿撰：〈碧澗別墅喜皇甫侍御相訪〉，同前註，卷147，頁1482。

②④ [唐]劉長卿撰：〈恩敕重推使牒追赴蘇州，次前溪館作〉，同前註，卷147，頁1493。

②⑤ [唐]錢起撰：〈寄鄧州郎侍元使君〉，同前註，卷237，頁2627。

②⑥ [唐]盧綸撰：〈題李沆林園〉，同前註，卷278，頁3164。

②⑦ [唐]司空曙撰：〈早夏寄元校書〉，同前註，卷292，頁3319。

②⑧ [唐]耿湣撰：〈賀李觀察禱河神降雨〉，同前註，卷269，頁3000。

荆門北，舊許新詩康樂齊」^{②⑧}，錢起、盧綸、耿漳、崔峒、司空曙這批大曆詩人們幾乎一致地對二謝發出仰慕之聲，他們究竟要向二謝學習什麼呢？僧皎然在中唐詩歌美學的代表論者——《詩式》中說出了他們的心聲。《詩式》中專有一章談詩境上的〈重意〉：「兩重意以上，皆文外之旨，若遇高手如康樂公，覽而察之，但見性情，不睹文字，蓋詣道之極也」。在另一章〈文章宗旨〉中又全面論述謝詩的旨趣：「康樂公早歲能文，性穎神徹，及通內典，心地更精。故所作詩，發旨造極」、「康樂爲文真於情性，尚於作用，不顧詞采而風流自然」^{②⑨}。可見仰慕謝詩，就是強調詩歌要表達一種真「情性」和追求所謂「文外之旨」。既然強調內心的真情性，追求一種文外之旨，目光當然就要從現實生活轉向自然山水和對此的感悟，所以大曆詩人無一不咏歌自然山水，紛紛訴說對此的領悟和旨歸的探求，就連素以慷慨豪宕邊塞詩著稱的盧綸和李益也不例外：「幽僧曝山果，寒鹿守冰泉。感物如有待，況依回也賢」^{③⑩}，「學稼功還棄，論邊事亦沉……唯當俟高躅，歸止共抽簪」^{③⑪}，盧綸在邊事的征逐和仕宦的浮沉中產生了對林泉的嚮往和對世事的感悟，李益更是在追求一種不語的悟境和內心的空靈：「微波澹澄夕，煙景含虛林。素志久淪否，幽懷方自吟」^{③⑫}，「遊川出潛魚，息陰倦飛鳥。徇物不可窮，唯於此心了」^{③⑬}，方自沉吟，了然於心，這種內心的自省與領悟，離現實生活已是很遙遠的了。但大曆年間畢竟沒有魏晉時代哲學、玄言的大環境，大曆詩人們也沒有二謝優裕而穩定的經濟地位，當然他們也還缺乏謝靈運，尤其是謝朓清逸而澹

②⑧ [唐]崔峒撰：〈越中送王使君赴江華〉，同前註，卷294，頁3349。

②⑨ [唐]皎然撰，[清]何文煥編：《歷代詩話·詩式》，卷上，頁29。

③⑩ [唐]盧綸撰：〈送趙真長歸夏縣舊山，依陽征君讀書〉，見《全唐詩》，卷276，頁3132。

③⑪ [唐]盧綸撰：〈酬李端長安寓居偶詠見寄〉，同前註，卷276，頁3138。

③⑫ [唐]李益撰：〈合源溪期張計不至〉，同前註，卷282，頁3207。

③⑬ [唐]李益撰：〈自朔方還〉，同前註，卷282，頁3208。

遠的內在秉性和藝術才華，所以他們無法達到二謝那種高情遠韻的藝術境界，又失去了動蕩紛亂的大曆時代的現實生活，這實在是個悲劇。

(2)是提倡瑰麗文辭。皎然在《詩式》中就公開反對那種不假修飾，以全天真的傳統詩歌美學。他說：「或云：『詩不假修飾，任其醜樸，但風韻正，天真全，即名上等』，予曰不然。無鹽闕容而有德，曷若文王太姒，有容而有德乎？」^{③④}他以無鹽和太姒為喻，提倡形式內容俱佳之作。這個「有容」，就是他在另一章所說的「七德」之一的「典麗」，所強調的「典麗不得遺」^{③⑤}。皎然是個和尚，按說公開提倡典麗是有乖佛旨的，由此我們可以看出當時的美學風尚。有人根據這點說大曆詩人又恢復了齊梁綺靡詩風，在盛唐提倡風骨寄興後又似乎來了個螺旋。其實，大曆詩人所倡導的麗與齊梁宮體的「靡麗」是不同的，它是「瑋麗」，就像韋應物稱讚鄒儒立的「為文頗瑋麗，稟度自貞醇」^{③⑥}，就像盧綸與友會文時所描繪的那樣，「詩禮挹餘波，相歡在琢磨。琴尊方會集，珠玉忽駢羅」^{③⑦}，強調內在的氣度和形式上琢磨，它與齊梁的色情暗示和頹唐情懷不同，是借色彩的繽紛和光影的晃動來造成一種新的詩歌氛圍。代敘倫的〈白苧詞〉，很能說明這種瑋詞麗藻所達到的美學效果：

館娃宮中露華冷，月落啼鴉散金井。吳王扶頭酒初醒，秉燭張筵樂清景。美人不眠憐夜永，起舞亭亭亂花影。新裁白苧勝紅綃，玉佩珠纓金步搖。回鸞轉鳳意自嬌，銀箏錦瑟聲相調。君恩如水流不斷，但願年年同此宵。東風吹花落庭樹，春色催人等閑去。大家為歡莫延佇，頃刻銅龍報天曙。

③④ [唐]皎然撰，[清]何文煥編：《歷代詩話·詩式》，卷上，頁29。

③⑤ 同前註，頁31。

③⑥ [唐]韋應物撰：〈送雲陽鄒儒立少府奉侍還京師〉，見《全唐詩》，卷189，頁1939。

③⑦ [唐]盧綸撰：〈宴趙氏昆弟書院因與會文並率爾投贈〉，同前註，卷279，頁3171。

秉燭張筵，夜光的晃動，銀箏錦瑟聲的繽紛，造成了一個目迷心亂、五光十色的動態世界，這裏有客觀現實的描繪，但更多的是詩人的視覺片斷，它很自然地使我們想起李賀的〈十二月歌辭〉和〈感諷六首〉。人們常說李賀的「設色穠艷」是繼承六朝的「彩麗競繁」，我認為更直接的源頭倒是大曆詩人的「瑋麗」。

(3)是奇詭詩風，作為一個有意識的創作傾向，在大曆詩人中只露出端倪，透其信息的仍是皎然的《詩式》。他說：「取境之時，須至險至怪，始見奇句。成篇之後，觀其氣貌，有似等閑，不思而得，此高手也」；作詩要「至險而不僻，至奇而不差」，既不能「以詭怪而為新奇」，又不能「以爛熟而為隱約」^{③⑧}，看來，皎然努力在尋找介於傳統和創新之間的一個適合度：既要奇險又不怪僻，既不爛熟又不過於生新；句子要至奇、至難、至險方好，詩篇則要自然、氣高、韻遠。這種理論上的徘徊和過渡只能導致創作上產生喀戎式的半人半馬怪。我們讀一讀錢起、司空曙、劉長卿等人的山水詩，有佳句而無佳篇，極力咏歌山中氣象又並未忘卻世情，視覺片斷的奇譎和整篇意緒上的平淡，諸如「芝童解說壺中事，玉管能留天上春」的怪誕與「眼見仙丹求不得，漢家簪紱在羸身」^{③⑨}的世俗交織在一起，在他們集中還是不少的。也就是說，他們既成功地用二謝的高情遠韻調換了盛唐的風骨寄興，但也烙上了謝靈運創作上：情理相隔、玄言尾巴等程度不同的瑕疵。但是，我們應當看到的是，既然已從起跑線上邁步了，就會有人接過接力棒衝刺下去，直至突破傳統的終線，這當中的主力隊員當然是韓愈和李賀。

二

完成大曆詩風的過渡，突破傳統美學的藩籬，成就一代詩風的代表人物，

^{③⑧} [唐]皎然撰，[清]何文煥編：《歷代詩話·詩式》，卷上，頁28。

^{③⑨} [唐]盧綸撰：〈題天華觀〉，見《全唐詩》，卷279，頁3173。

首先是韓愈。應當說，韓愈的詩風也並不專為險怪，而是呈現多樣風格。三百多首韓詩中很大一部分是像〈春雪〉、〈早春呈水部張十八員外〉、〈夕次壽陽驛題吳郎中詩後〉那樣清靈順暢之作，所以近人陳衍說：「昌黎詩兼有清妙、雄偉、磊砢三種筆意」^{④①}。但是，諸多風格中最能反映韓愈特色的，尤其是體現韓愈反傳統精神的則是「險怪」。趙翼認為：「昌黎自有本色，仍在文從字順中。自然、雄渾、博大，不可捉摸，不專以奇險見長，恐昌黎亦不自知，後人平心讀之自見，若徒以奇險求昌黎，轉失之矣」^{④②}。這話說得又對又不對，注意到韓詩的多種風格，這是對的；說韓愈亦不知己詩的主要特色，這就不對了，因為韓愈對己詩反傳統、反流俗的特色知道得很清楚，亦為之自負。〈醉贈張秘書〉中所云「險語破鬼膽，高詞媲皇墳」就是他的自許，而〈答劉正夫書〉中的一段話則是他反傳統求新奇的自白：「夫百物朝夕所見者，人皆不注視也；及睹其異者，則共觀而言之。夫文，豈異於是乎？漢朝人莫不能為文，獨司馬相如、太史公、劉向、揚雄為之最，然則用功深者，其收名也遠。若皆與世沉浮，不自樹立，雖不為當時所怪，亦必無後世之傳也。足下家中百物，皆賴而用也，然其所珍愛者必非常物。夫君子之於文，豈異於是乎？」作者以世人，以歷史，以家珍多方作喻，說明文章必須求新求異，並表白了自己要獨自樹立，用深功、求遠名的志向。這裏說的是文章，但其反傳統的自覺性在他的美學思想中是一致的。並且，韓愈對自己如何走上反傳統、卓然自立的創作歷程也是了然於心的，我們仍引用他的一段文論：

始者，非三代兩漢之書不敢觀，非聖人之志不敢存。處若忘，行若遺，儼乎其若思，茫乎其若迷，當其取於心而注於手也。惟陳言之務去，戛戛乎其難哉！

④① [清]陳衍撰：《石遺室詩話》（上海：商務印書館，1929年），卷7，頁98。

④② [宋]趙翼撰：《甌北詩話·韓昌黎詩》（北京：人民出版社，1963年），卷3，頁28。

如是者有年，猶不改，然後識古書之正僞，與雖正而不至焉者，昭昭然白黑分矣，而務去之，乃徐有得也！

如是者亦有年，然後浩乎其沛然矣，吾又懼其雜也，迎而距之，平心而察之，其皆醇也，然後肆焉。^{④②}

這段話是談他「務去陳言」的三個階段：第一階段是潛心於古人的專致學習，第二階段是思考辨別，第三階段是脫穎而出，奔肆宏通。這裏談的是文章內容，但同樣可推及詩歌風格，如果我們爬梳一下三百多篇韓詩，是可以看出學習、思辨、突破傳統這個自覺歷程的。

現在的問題是，韓詩中這個自覺的反傳統傾向，究竟表現在哪些方面？它又體現了一種什麼樣的美學主張？下面對此作一具體分析。

(一)與傳統平和中正的適度美相反，韓詩創立了一種異常狠重、動態感異常強烈的力度美。

傳統的詩歌美學是很重視中和之美的。從孔子起，就很注意掌握這個角度，所謂「〈關雎〉樂而不淫，哀而不傷」，孔安國解釋說：「樂不至淫，哀不至傷，言其和也」^{④③}，這是孔子的哲學思想中庸之道在文學觀念上的反映，這種「中和之美」直接導致了「溫柔敦厚」詩教的產生，並由此而派生出含蓄、沖淡、典雅、自然、婉約等多種詩歌風格^{④④}，後來的一些文論家們把此奉為圭臬，作為品評詩歌的一個準則，如稱讚陶淵明是「文體省靜，殆無長語。篤焉真古，辭興婉愜」，責備嵇康是「過於峻切，訐直露才，傷淵雅之致」^{④⑤}，主張「詩中有慮猶須戒，莫向詩中著不平」^{④⑥}，「切莫嘔心並剔肺，須知妙

④② [唐]韓愈撰：《韓昌黎全集·答李翊書》（上海：世界書局，1935年），卷16，頁279。

④③ 見[宋]朱熹撰：《詩集傳》（上海：上海古籍出版社，1958年），卷3，頁2。

④④ [唐]司空圖撰：《二十四詩品》，見《歷代詩話》，卷上，頁37、38。

④⑤ [梁]鍾嶸撰：《詩品》，見《歷代詩話》，卷上，頁55。

④⑥ [唐]司空圖撰：〈白菊三首〉，見《全唐詩》，卷634，頁1288。

語出天然」^{④⑦}。韓愈則對這種美學傳統來個反動，創造了一個狠重的動態感異常強烈的力度美。如在對山水風物的描繪上，王、孟等盛唐山水田園詩人追求的是自然山水的靜態美感：「人閑桂花落，夜靜春山空」（王維〈鳥鳴澗〉）^{④⑧}，「野曠天低樹，江清月近人」（孟浩然〈宿建德江〉）^{④⑨}。韓愈追求的則是一種動態美：「昔尋李愿向盤谷，正見高崖巨壁兩開張，是時新晴天井溢，誰把長劍倚太行」（〈盧郎中雲夫寄示送盤谷子詩兩章，歌以知之〉），巨壁像有生命似的兩下張開露出谷道，白水從天井關傾瀉而下，像把長劍護衛著太行，這是何等雄渾而飛動的氣勢。另外像「江盤峽束春湍豪，雷風戰鬪魚龍逃」（〈貞女峽〉）、「厭處平地水，巢居插天山。列峰若攢指，石盂仰環環」（〈題炭谷湫祠堂〉）、「夜宿最高頂，舉頭看星辰。光芒相燭照，南北爭羅陳」（〈送惠師〉）都是在努力表現一種動態的美。爲了渲染這種動態美，韓愈還喜歡用奇禽怪獸的張牙舞爪之態對山水誇張形容，如〈南山詩〉，詩人用藏龍、搏鷹、驟馬、驚雛、魚闖萍、馬爭食這些充滿動態感的禽獸形狀來形容靜態的南山，從而產生一種神祕感和飛動氣勢。與此相近的手法還散見於其它描摹山水的詩篇之中，如「終南曉望蹋龍尾，倚天更覺青巉巖」（〈酬司馬盧西兄云夫望秋作〉）、「科斗拳身韭倒披，鸞飄鳳泊拏虎螭」（〈岵嶺山〉）「蛟螭露筍簾，縞練吹組帳」（〈岳陽樓別竇司直〉）^{⑤⑩}。不僅如此，他還能再高一籌，以動喻動，運用狼奔豕突、光影交錯使動者愈動，呈現莫測之變化，〈陸渾山火和皇甫湜用其韻〉即是如此：「赫赫上照窮崖垠，截然高周燒四垣。神焦鬼爛無逃門，三光弛隳不復噉。熊虎麋豬速猿猴，水龍鼉龟魚

④⑦ [唐]都穆撰：〈學詩詩〉，見羊春秋編：《歷代論詩絕句》（湖南：人民出版社，1990年），頁210。

④⑧ 陳貽欣編：《王維詩選》（北京：人民出版社，1959年），頁114。

④⑨ 陳貽欣編：《孟浩然詩選》（北京：人民出版社，1959年），頁25。

⑤⑩ 以上七詩見錢仲聯：《韓昌黎詩繫年集釋》（上海：古籍出版社，1984年），頁813、190、177、193、809、284、316。

與龍。鴉鵂鵂鷹雉鵂鵂，燐炁煨燐孰飛奔。」在漫天的大火中，飛奔的禽獸被更快的火勢所吞沒，光的閃耀，力的跳動再加上神鬼的驚擾，把野火燒山時的騷亂表現得異常強烈。這種對自然山水的描摹方式不再給人一種恬淡、靜謐、神寧、氣清的靜態美感，而是要使人產生一種心的悸動和脈的狂跳，在強烈刺激中產生一種有力度的動態美。

與強烈動態感相應的是韓詩中常常選用一些狠重的甚至是血淋淋的「硬語」。韓愈在〈薦士〉詩中推崇孟郊的詩風是「橫空盤硬語，妥帖力排奭」，他自己又何嘗不是如此？韓詩中常用的動詞有舂、撞、劈、崩、烹、燒、殺，他可以把珍異的赤藤杖寫成帶有恐怖意味的「赤龍拔鬚血淋漓」；也能用鴟梟啄母、蝮蛇生子這些令人毛骨悚然的形象來安慰老友的喪子之痛；形容熱時是「如坐深甑遭蒸炊」，表現冷時又「衣被如刀鐮」，「血凍指不拈」。元好問〈論詩絕句〉云：「有情芍藥含春淚，無力薔薇臥曉枝。拈出退之山石句，始知渠是女郎詩」^①，正是道出了韓詩這種有力度的陽剛之美，但也正由於這種創作傾向違反了傳統平和中正的適度美，所以也遭到歷代一些論者的非議，朱彝尊批評韓愈的〈陸渾山火〉是「鑿空硬造，語法平整，然止是競奇，無甚風致」^②，王夫之的評語則更帶有挖苦意味：「韓退之以險韻奇字古句方言，矜其餽餽之巧。巧則巧矣，而於心情興會，一無所涉，適可為酒令而已」^③，王夫之等人之論，也不能說是無端妄言。韓愈的部分詩篇，確也有生硬餽餽，炫奇逞才之弊。但作為一代詩風的開創者，他力求體現的不是山水風物所引發的愉悅和神往，「心情興會」，而是要挖掘內中蘊藏的張力和能量，以及這種力和能釋放出來時所產生的速度和氣勢，它給人帶來的強烈印象和感受。這種感

① [金]元好問：〈論詩絕句〉，見於《歷代詩話》，卷上，頁188。

② 見錢仲聯：《韓昌黎詩繫年集釋》之附錄，朱彝尊〈批韓詩〉，頁689。

③ [明]王夫之撰：《薑齋詩話》，見《夕堂永日緒論內編》（北京：人民出版社，1981年），頁95。

受再也不是悠然心會、含蓄沖淡的中和之美，而是一種讓人心悸魄震的陽剛之聲，我們正是從這個角度肯定韓愈這類詩篇的。

(二)以至險至怪的荒誕美，取代傳統的自然之趣和神遊之樂。

神遊天宇這種幻想詩篇的產生導源於對現實世界的不滿，在他們看來，現實世界太齷齪了，理想得不到實現，才幹也無法施展，於是就到一個理想世界中去尋求安慰和解脫，從屈原到李白無不如此，「好神仙非慕其輕舉」可以說是他們共同的特徵。基於這個創作思想，詩人筆下的鬼神世界是異常美好的，那裏有人間沒有的瓊宮瑤臺、虬龍鳳凰，有人們長常期渴求的玉液瓊漿、長生之術，「明星玉女備洒掃，麻姑搔背指爪輕」、「仙人撫我頂，結髮授長生」，同仙境相比，現實世界則太骯髒了，有什麼值得留戀的呢？「世間行樂亦如此，古來萬事東流水。別君去兮何時還，且放白鹿青崖間，須行即騎訪名山。安能摧眉折腰事權貴，使我不得開心顏」，這就是中國傳統的神遊詩所要答出的結論。韓愈也寫了不少描繪鬼神世界的詩，但其美學觀念正好與傳統相反，如果說傳統的神遊詩是以鬼神世界的美好來反襯現實世界污濁的話，那麼他卻讓鬼神世界變得恐怖猙獰，曲折再現現實世界的惡。在藝術上則是以一種雄傑怖厲之美，產生一種使人魂魄俱動的藝術力量。韓愈對這種險怪的荒誕美的追求是有意識為之的。他在寫給張籍的一首詩中說：「我願生兩翅，捕逐出八荒。精神忽交通，百怪入我腸。刺手拔鯨牙，舉瓢酌天漿。騰身跨汗漫，不著織女裳」。詩人想生兩翅，跨汗漫，不是追求織女美麗的衣裳，而是要去捉百怪、拔鯨牙、酌天漿，也就是說，他不是要在太虛之境獲得安慰和心理平衡，而是要去追求一種至險至怪的荒誕刺激。在詩人寫的〈陸渾山火〉中，一面是虎熊麋豬，魚龍鼉鼉在滿山的大火中四處逃竄，被燒得「燐魚煨燻」、「神焦鬼爛」，另一面則是火神們在沖天的烈焰中大擺宴席，鮮繁芙蓉、千鐘萬鼓、彤幢絳旂、豆山瀛鑪、熙熙笑語。這種帶著血腥味的盛宴，夾雜著呻吟聲的笑語，反映出鬼神的權威，也反映出鬼神的酷烈。

寫神遊當然離不開龍，中國傳統詩歌中的龍或神奇脫俗，或婉順和穆：「竊蛟龍使梁津兮，詔西皇使涉予」、「駕八龍之婉婉兮，載雲旗之委蛇」，這是屈原筆下的龍；「蕭颯古仙人，了知是赤松。借了一白鹿，自挾兩青龍」、「龍鳳脫網罟，飄飄將安托？去去乘白駒，空山泳場霍」，這是李白筆下的龍。韓愈詩中直接或間接寫到龍的詩有二十多首，但完全是另一番景象：「天昏地黑蛟龍移，雷驚電激雄雌隨」（〈龍移〉），「共傳湏神出水獻，赤龍拔鬚血淋漓」（〈赤藤杖歌〉），「魍魎暫出沒，蛟螭互蟠縲」（〈遠遊聯句〉），「蛟龍弄角牙，造次欲手攬。」（〈送無本師歸范陽〉）^{⑤4}。伴隨著它們的不再是「雲青青兮欲雨，水澹澹兮生烟」，而是「昏天黑地」、「雷驚電激」；它們也不再婉婉地遨遊在長空，而是蟠結一團、磨牙弄角、潛身水底；它們的形象也不再是飄逸高蹈，而是鮮血淋漓，甚至成為魍魎衆鬼的同義語。與此並行的是韓愈詩中的神也不再是莊嚴飄逸，而是給人一種類似鬼怪的猙獰和恐怖感。他把白日飛升的謝自然看作是「木石生怪變，狐狸騁妖患」，湫廟中的澄源夫人周圍是「群怪儼伺候」，顯得「森沉」而「陰姦」，巍巍的衡岳廟的諸神也變成了雄傑怖厲的妖怪：「火維地荒足妖怪，天假神柄專其雄」，就連太陽神君臨大地，燦爛輝煌的景象在韓詩中也是光怪陸離：「夜半起下視，溟波銜日輪。魚龍驚踴躍，叫嘯成悲辛。怪氣或紫赤，敲磨共輪囷」。

韓愈不但把神寫得光怪陸離，甚至直接去寫鬼，描繪一幅幅令人毛骨悚然的地獄變相：「有如阿鼻屍，長喚忍衆罪。馬牛驚不食，百鬼聚相待」（〈嘲鼾睡〉）、「衆鬼囚大幽，下覲襲玄窟」（〈送無本師歸范陽〉）、「裂脅擒撐振，猛斃牛馬樂」（〈城南聯句〉）^{⑤5}，阿鼻地獄、牛頭馬面全都搬到了詩中。韓詩中這種神的怪變和鬼的恐怖，固然與當時士大夫的心態變異和佛教密

^{⑤4} 以上四詩見錢仲聯：《韓昌黎詩繫年集釋》，頁331、711、44、820。

^{⑤5} 同前註，頁666、820、481。

宗的傳入有關，但主要的還是韓愈有意造成這種美學觀念的變異，他要製造一種至險至怪的荒誕之美來對抗傳統的神奇之美和天真之趣。

(三)他把古典詩歌中以美襯美和美醜對比等手法，改造為化醜為美或以醜為美。

中國的古典詩歌中常用烘托、對比和暗示等手法來顯示事物的美感特徵：「手如柔荑，膚如凝脂，頸如蝤蛸，齒如瓠犀。螓首蛾眉，巧笑倩兮，美目盼兮」（〈詩經·碩人〉），這是正比；「昔我往矣，楊柳依依；今我來兮，雨雪霏霏」（〈詩經·采薇〉）⁵⁶，這是反比；「行者見羅敷，下擔捋髭鬚；少年見羅敷，脫帽著幘頭。耕者忘其犁，鋤者忘其鋤。來歸相怨怒，但坐觀羅敷」（〈陌上桑〉）⁵⁷，這是烘托；「增之一分太長，減之一分太短；施朱太赤，施粉太白」（〈登徒子好色賦〉）⁵⁸，這是暗示。他們都有一個共同的美學觀念：以人們約定俗成的審美經驗作為判斷美醜的標準，把美醜分類，然後調動人們的審美積累來豐富詩中的形象，使美者更美，醜者更醜。韓愈則把這個傳統的審美標準給打破了：或是常人以為醜者他以為美，常人以為美者他以為醜；或是他偏以美來形容醜，偏以醜來形容美，結果造成了與傳統詩學不同的審美意識。他在〈與馮宿論文書〉中說：「僕之為文，每自測，意中以為好，則人必以為惡矣。小稱意，人亦小怪之，大稱意，即人必大怪之也。時時應事作俗下文字，下筆令人慚，及示人，則人必以為好矣。小慚者，亦學謂之小好，大慚者即必以為大好矣。」⁵⁹可見詩人對自己反傳統的審美標準的確立在認識上也是相當清醒的。

⁵⁶ 以上二詩見〔宋〕朱熹撰：《詩集傳》，卷3，頁36；卷9，頁105。

⁵⁷ 〔劉宋〕郭茂倩編：《樂府詩集》（北京：中華書局，1979年），卷28，頁410。

⁵⁸ 〔戰國〕宋玉：〈登徒子好色賦〉，見〔清〕嚴可均輯：《全上古三代秦漢三國六朝文》（北京：中華書局，1958年），卷10，頁74。

⁵⁹ 〔唐〕韓愈撰：《韓昌黎全集·與馮宿論文書》（上海：世界書局，1935年），卷17，頁259。

他常常以常人眼中的醜來形容美。珍異的赤藤杖，它偏用「赤龍拔鬚血淋漓」來形容美，給人一種帶有血腥味的恐怖感；蝎子是人人憎恨的毒蟲，他卻偏要「照壁喜見蝎」，以此來形容北歸之樂；老友久別重逢，杜甫等人的詩中是「今夕復何夕，共此燈燭光。少壯能幾時，鬢髮各已蒼」^{⑥0}，道不盡的人世滄桑感慨，韓愈也抒發類似的感慨，但卻是「我齒豁可鄙，君顏老可憎」，用「可鄙」、「可憎」來代替傳統的相驚相喜之情；友人孟郊死了兒子，他寫了首〈孟夫子失子〉來勸慰，詩中編造了一通天神、地祇和大龜三方的對話，然後用「鴟梟啄母腦，母死子始蕃，蝮蛇生子時，坼裂肝與腸」^{⑥1}來開導對方，有子只會給父母帶來苦難，這種勸慰方式恐怕也只有韓愈能想得到。

韓愈詩中還常常以醜為美，露骨地表現恐怖酷烈的場面，這不只表現在上述對至險至怪的鬼神世界的描繪之中，對客觀現實生活的描繪也是如此。〈元和聖德詩〉中就有一段令人恐怖的殺人場面：

取之江中，枷脰械手。婦女累累，啼哭拜叩。來獻闕下，以告廟社。周示城市，咸使觀覩。解脫繫索，夾以砧斧。婉婉弱子，赤立傴僂，牽頭曳足，先斷腰膂。次及其徒，體駭撐柱。未乃取關，駭汗如瀉，揮刀紛紜，爭刳膾脯。^{⑥2}

作者寫藩鎮叛帥劉闢一家及其黨羽被處死的情形。先是劉闢的孩子被腰斬，接著是黨羽一個個被殺而屍橫遍地，最後是驚恐得汗下如瀉的劉闢被一寸寸凌遲。作者借此來表達他對藩鎮割據的痛恨，讓心懷不軌者在恐怖中受震懾，讓百姓們在行刑場面中受「警動」，讓同道者為此一吐心中塊磊，這大概就是作者以醜為美的創作目的，所以常人以為恐怖酷烈的殺人場面，作者卻感到舒心順暢。

^{⑥0} [清]仇兆鰲注：《杜少陵集詳註·贈魏八處士》，卷6，頁5120。

^{⑥1} 〈送侯參謀赴中幕〉、〈孟夫子失子〉，同註^{⑤9}，頁175、675。

^{⑥2} 同前註，頁627。

同時，詩人也常常有意去描繪一些不美的事物和情景，如腹瀉：「中虛得暴下，避冷臥北窗」（〈病中贈張十八〉）；禿頂：「冠欹感髮禿」（〈感春四首〉）；落齒：「去年落一牙，今年落一齒。俄然落六七，落勢殊未已」（〈落齒〉）；苦寒的慘狀：「氣寒鼻莫嗅，血凍指不拈。濁醪沸入喉，口角如銜箝」（〈苦寒〉）；酷熱的感受：「自從五月困暑濕，如坐深甑遭蒸炊」（〈鄭群贈簞〉）；蠻俗的可怖：「蠻俗生梗瘴癘蒸，江氛嶺祲昏若凝。一蛇兩頭見未曾，怪鳥鳴喚令人憎」（〈永貞行〉），瘧鬼的可憎：「求食歐泄間，不知臭穢非。醫師加百毒，薰灌無停機」（〈譴瘧鬼〉）。即使是許多詩人咏歌過的終南山，韓愈也有意不去描繪它那「白雲回望合，青靄入時無」的高峻和蔥籠，偏偏選中它在乾旱中的醜陋：「或復若曝鼃，或頽若寢獸」，「或赤若禿髮，或熏若柴樵，或如龜坼兆，或若卦分繇」⁶³。劉熙載說「昌黎詩以醜爲美」⁶⁴，它就像一塊怪石，怪石以醜爲美，醜到極處，便是美到極處。誠然，韓愈之前，杜甫等詩家亦在詩中描繪過諸如苦寒、酷熱、禿頂、落齒等不美事物，有意營造一種險怪、怨苦之氛圍。但從整首詩的立意和詩中大多詩句的美學傾向來看，還是傾向於歌咏美好事物和人際感情，怨苦之中不乏美文美情。如〈彭衙行〉一詩，雖有「痴女飢咬我，啼畏虎狼聞」的飢渴和恐怖及「一句半雷雨，泥濘相攀牽」的困頓淒苦，但詩中友人孫宰的高情厚誼和肝膽相照卻是主調：「煖湯濯我足，剪紙招我魂」、「誓將與夫子，永結爲弟昆。遂空所坐堂，安居奉我歡」。人與人之間披肝瀝膽，苦難中的相扶相助，這些不都是我國傳統詩歌中反復吟咏的美好情感嗎？這與韓愈在〈嘲鼾睡〉、〈苦寒歌〉、〈落齒〉中，把打鼾、頭童豁齒等，人間不美之事描繪得窮形盡相，甚至加以誇張想像並推向極致，從中化醜爲美或以醜爲美，這兩者的區別

⁶³ 以上八詩，見錢仲聯編：《韓昌黎詩繫年集釋》，頁63、372、171、154、387、332、264、432。

⁶⁴ [清]劉熙載撰：《藝概·詩概》，見郭紹虞編：《清詩話續編》，冊4，頁2429。

是明顯的。韓愈正是沿著杜詩尤其是杜甫後期詩作中萌發的險怪端倪加以拓寬加深，從而開闢出一條與傳統美感截然不同的渠道來。

(四)韓愈與以對稱、和諧為表徵的傳統詩美相反，創造了一種散體之美和折拗之美。

中國的傳統詩歌與音樂的關係非常密切，從《詩經》開始就「被之弦歌」，講究一種整飭和諧的樂感。齊永明年間，沈約創四聲之說，更是把詩與音樂的關係規格化和法定化了。他說：「夫五色相宣，八音協暢，由乎玄黃律呂，名適物宜。欲使宮羽相變，低昂舛節，若前有浮聲，則後須切響。一簡之內，音韻盡殊。兩對之中，輕重互異。妙達此旨，始可言文」^⑤。也就是說要符合對仗、均衡、和諧、圓潤等要求，才算得上是一首好詩。到了唐代，沈佺期和宋之問，在此基礎上又創造了律體，對平仄粘對制定了更細膩、更嚴格的要求。在律詩勢力的影響下，連古體也逐漸格律化了。大曆年間的皎然寫出《詩式》，稍後一點的遍照金剛寫了《文鏡秘府論》，把詩的設聲用韻更加程式化，限制得越來越嚴格。皎然提出詩有四離、五格、六迷、六至、七德，遍照金剛更提出十體、十七勢、二十八種病、二十九種對。追求對稱均衡到了極致，必然會使詩的形式機械呆板，妨礙思想的自由發揮；極度追求和諧圓融之美，也會導致剛健古樸之音消亡。杜甫可以說是集格律之美的大成，但「物到極時終有變」，他可能已意識到這一點，因此在晚年寫了不少古拙參差折拗的律體，如〈白帝城最高樓〉等。韓愈又往前大大地跨了一步，乾脆創造了一種散體之美和折拗之美，並把此擴展到古體之中，這就是後人所批評的「以文為詩」。

首先，他一反傳統詩美那種對稱均衡的結構方式，創造出一種參差縱橫之

^⑤ [梁]沈約撰：〈謝靈運傳論〉，見[唐]姚思廉撰：《宋書》（上海：古籍出版社，1986年），卷67，頁1829。

美。如〈忽忽〉詩：「忽忽乎，余未知生之可樂也。願脫去而無因，安得長翮大翼如雲生我身，乘風振奮，出六合，絕浮塵。死生哀樂兩相棄，是非得失付閑人」，詩句或長或短，完全打破了整飭均勻的結構。〈此日足可惜〉詩一百四十句，散文化的句式占了一大半，而且通篇奇句單行，幾乎沒有一組對偶，這種反對稱、反均衡的詩歌結構在韓集中是相當多的。我們知道，古體詩並不要求通篇句式整飭對稱，李白、杜甫等盛唐諸家的古風更是句式或長或短，輕靈活便，間或亦有散文化句式。但從整首詩的結構來看，則是工整的，即使出現散句，但上下句之間亦是對仗的。如李白的〈宣州謝朓樓餞別校書叔雲〉開頭就是散句：「棄我去者，昨日之日不可留」，但與下句「亂我心者，今日之日多煩憂」卻構成了工整的對仗，且通篇除此兩組外，皆為整飭的七言。〈夢游天姥吟留別〉、〈答王十二寒夜獨酌有懷〉、〈萬憤詞投魏郎中〉、〈臨終歌〉等亦是如此。〈夢游天姥吟留別〉中「越人語天姥，雲霞明滅或可睹」句式差參，後句又為典型的口語，但與上面兩句「海客談瀛洲，烟濤微茫信難求」則同樣形成工整的對仗。杜甫的〈同谷七歌〉、〈短歌行贈王郎司直〉亦類此，這與韓愈詩中多以奇句單行出現的折拗以及反對稱、反均衡結構方式是截然不同的，如果我們再與韓愈時代風靡一時、以聲律諧婉分組換韻、句式整飭、語言優美著稱的元、白等人的〈長恨歌〉、〈琵琶行〉、〈連昌宮詞〉等「元和體」相比較，其別具一格的風格和突兀的創新精神就更顯而易見。

其次，他也打破了詩的傳統節奏和凝煉跳躍的結構方式。傳統的詩歌節奏，五言詩一般是上二下三，七言詩則是上四下三，但韓愈卻往往有意破壞這個節奏，造成折拗，如「乃一龍一豬」（〈符讀書城南〉）、「曰吾兒可憎」（〈讀東方朔事〉）、「在紡織耕耘」（〈謝自然詩〉），皆上一下四；「知音者誠稀」（〈知音者誠稀〉）、「望夫山上石」（〈有所思聯句〉）則又上三下二。七言中的「落以斧引以鐙微」、「子去矣時若發機」（〈送區弘南

歸〉)、「月十四日三更中」、「忍月令被惡物食」(〈月蝕詩效玉川子作〉)⁶⁶是上三下四，皆不同於傳統的節奏。另外，詩歌，尤其是律詩，受句數和字數的限制，語言上要求高度的凝煉，結構上則要求大幅度的跳躍，如王維的〈送元二使安西〉，一二兩句是布景，點明分別的時間、地點；三、四兩句則一下子跳到臨別前的最後一杯酒：「勸君更飲一杯酒，西出陽關無故人」，餞席的開場和經過都省略了。韓愈有時則相反，本來一兩句可以說得盡的，他卻像寫散文一樣充分鋪開，說了許多，如〈嗟哉董生行〉：「淮水出桐柏山，東馳遙遙千里不能休。淝水出其側，不能千里，百里入淮流」，所要說的只是淮河千里流東海，淝水百里入淮河這兩句話。與此相類的還有〈海水〉等篇：「海水無不廣，鄧林豈無枝。風波一蕩薄，魚鳥不可依。海水饒大波，鄧林多驚風。豈無魚與鳥，巨細各不同」，都是有意避開詩傳統的跳躍和凝煉，採用鋪展的細敘之法。

最後，也是最主要的一點就是他在詩的布局和構思上處處表現出「古文」和「賦」的章法。如〈孟東野失子〉中靈龜與天的問答，在構思和結構上與他的賦體散文〈送窮文〉和〈進學解〉很相類。在〈陸渾山火〉中用了五十一個「或……」句式來形容鋪排山火蔓延、群獸逃竄的情形，完全是賦體的表現手法。在〈嗟哉董生行〉中，詩人寫到：「壽州屬縣有安豐，唐貞元時，縣人董生邵南隱居行義於其中。刺史不能薦，天子不聞名聲，爵祿不及門」。先介紹鄉里、時代，再介紹董邵南的爲人和處境，完全是人物傳記的寫法，這與他的古文〈送董邵南遊河北序〉：「燕趙古稱多感慨悲歌之士。董生舉進士，連不得志於有司，懷抱利器，郁郁適茲土，吾知其必有合也，董生勉乎哉」，在結構、節奏上幾乎是一致的。爲了與這種散文式的結構和節奏相適應，韓愈在詩

⁶⁶ 以上七詩，見錢仲聯編：《韓昌黎詩繫年集釋》，頁1011、904、28、62、615、576、745。

中大量使用虛詞，江辛眉先生把韓愈與李杜詩中的虛詞作了個比較，各取十首詩，共比較三次，如把韓愈詩中的虛詞定為一百的話，那麼李白的三次分別是十八、三二、十二；杜甫是六九、五四、四七。韓詩中用得最多的虛詞是「所」、「其」、「之」，「所」字多達五十餘處，「其」字有六十多處，而且絕大部分用在句末倒數第二字的弱音節上，如「節歲聿其周」（〈苦寒歌〉）、「巨靈高其捧」（〈炭谷歌〉）、「懼非職所當」（〈重雲〉）、「耳目去所憎」（〈秋懷〉）、「是時秋之殘」（〈遊湘西兩寺〉）、「人言齒之豁」（〈落齒〉）⁶⁷，以此來造成一種散文式的敘述語氣。

以上我們從四個方面論述了韓愈詩作對傳統詩美的背叛和新的詩美追求。「險語破鬼膽，高詞媲皇墳」，這種追求和探尋新的詩美，對韓愈來說是完全自覺和有意識的，他使我們看到了一塊與傳統美學截然不同的詩歌新地，也使我們體會到一個有作為的藝術家那種「唯陳言所務去」的歷史責任感。但這是一條極難攀登、極為崎嶇的山道，它有一個極難掌握的分寸：這種與傳統對抗的狠重之美、荒誕之美、以醜為美和折拗之美，如果越過美的界限就會變成奇形怪狀、晦澀難懂和拗口驚扭。人們所訾議的〈嘲鼾睡〉、〈月蝕詩效玉川子作〉、〈寄盧仝〉、〈路傍堠〉、〈元和聖德詩〉等詩中的惡態、怪狀和不倫不類的散化句式，實際上就是這種創新失去分寸的表現。問題是韓愈險怪詩風的一些追隨者和同道，如孟郊、盧仝、馬異等，他們既缺少韓愈的才華和氣魄，也沒有真正了解韓愈詩歌美學的真諦，把創新與險怪的形式等同起來，於是內在的美消失了，只剩下外形上的險怪。孟郊的詩，雖然也是「闢目鉤心，神施鬼設，間見層出」⁶⁸，但再也看不到像〈孟夫子失子〉那樣奇崛中夾著神

⁶⁷ 江辛眉：〈論韓愈詩中的幾個問題〉，見《中華文史論叢》（1980年第1期），江文所引的韓詩為〈苦寒歌〉、〈題炭谷湫祠堂〉、〈重雲〉、〈秋懷〉、〈遊湘西兩寺〉、〈落齒〉。

⁶⁸ [明]胡震亨撰：《唐音癸籤》（上海：古籍出版社，1981年），卷7，頁66。

奇的想像，像〈陸渾山火〉那樣荒誕中蘊藏著的巨大力度和動態美，剩下的只是唯險唯怪了。盧仝的詩更是在結構和句式上搜異獵奇、逞才鬥狠，其〈月蝕詩〉長達三百多句，句式參差不齊，從二言、三言、四言直至十四言，各種句式都有，而且又不厭其煩地以大量數字入詩，如「十日燒九州」、「此時九御導九日，爭持節幡麾幢旒，駕車六九五十四頭蛟螭虬，掣電九火輶」等，全詩不下五十多處，獵奇太過和表面上的氣粗雄豪，實際上缺少韓詩那種森嚴的氣象和內在的力度。這種以險怪的形式對詩美的追求，直到李賀的出現，才又呈現一番新的氣象。

三

李賀是韓愈忘年的詩友，也是韓愈險怪詩風的同道和知音。他摹仿韓體寫的〈高軒過〉稱讚韓詩是：「筆補造化天無功」，這何嘗不是青年李賀的自負和自許？李詩也是以奇險著稱的。《舊唐書》評李賀詩「如崇岩峭壁，萬仞崛起」^{⑥9}，這是說他奇峭；《新唐書》說他「辭尚奇詭」^{⑦0}，嚴羽說「長吉之瑰詭」^{⑦1}，是肯定其奇麗；周紫芝說「李長吉語奇而入怪」^{⑦2}，是側重於奇怪。但無論是奇詭、奇峭、奇麗、奇怪，奇是其最本質的屬性，也就是說，李賀接過「險怪」的接力棒，是以自己獨特的方式向傳統詩美繼續發起攻擊的。如果說韓愈意在對客觀現實狠重的敲打，鍛造出「不美之美」的新的美學形態，李

^{⑥9} [後晉]劉昫撰：《舊唐書·李賀傳》，（上海：古籍出版社，1986年《二十五史》本），卷37，頁427。

^{⑦0} [宋]歐陽修撰：《新唐書·李賀傳》（上海：古籍出版社，1986年），卷203，頁618。

^{⑦1} [宋]嚴羽撰，郭紹虞校釋：《滄浪詩話校釋·詩評》（北京：人民文學出版社，1962年），卷29，頁165。

^{⑦2} [宋]周紫芝撰：〈古今諸家樂府序〉，見《李賀資料匯編》（北京：中華書局，1994年），頁36。

賀則側重在深入人的內心世界，抽象出一個意態朦朧，富有暗示意味的美學境界；如果說韓愈支起了一架新的理性天平，用新的美醜標準對詩歌美學進行新的衡量，那麼，李賀則乾脆是反理性的。他喜歡把現實世界切割成片斷，根據自己的意識流動來重新組合和作出顛倒的反映；如果說韓詩是狠重奇險，有種金剛般的氣慨，李詩則冷艷幽深，像山鬼般的若明若暗，似往復還，給人一種距離之感和朦朧之美。這是一種更深層次的美學觀念上的創新。

(一)在處理文學與現實的關係上，李賀把韓愈寫實式的「以醜爲美」深化爲超現實的反理性之美。

韓愈常以一種寫實的方式來詠歌生活中一些不美的事物，如腹瀉、落齒、禿頂甚至殺人的經過，表現他與傳統詩美不同的美學傾向。正如前所述，這是一個極難掌握的分寸，弄得不好，「不美之美」、「非詩之詩」就會只剩下「不美」和「非詩」。況且，生活中有些事物是無法讓其美，也很難進入詩的。魯迅說，人們可以畫猛獅、狡狴，畫蒼鷹、大象、畫毒蛇、鱷魚，但很少見人畫鼻涕，畫大便，畫毛毛蟲。畫是如此，詩何嘗不如此？李賀也用怪異這個武器向傳統美學挑戰，不過他不再是寫實式的以醜爲美，而是超越現實，以自己認識世界的獨特方式，創造一種反理性的逆動，比起韓詩結構和字句的折拗來，這是一種思想意緒上的折拗，從根本上來說，這也是一種不美之美，非詩之詩。

這種反理性的傾向，首先表現在他有意打破客觀世界的固有秩序，用自己的審美經驗重新加以組合，喜歡表現一種折射的，甚至把客觀世界扭曲變形。二十世紀印象派畫家畢卡索認爲：「畫家不應去表現世界是這麼個樣子，應該去表現世界應該是這麼個樣子」^⑦，所以在他的作品中，人的兩眼會長在同一邊，魚可以在樹上，鳥也可以在水中，因爲他認爲世界應該是這麼個樣子，這

^⑦ 李浴：《西方美術史綱》（遼寧：美術出版社，1980年），頁643。

是一種經過主觀改造了的客觀世界。李賀詩中經常出現這種情形：時序、物性、人情、空間位置都可以隨詩人的主觀意向和創作需要任意改變。〈大堤曲〉中前面說「妾家住橫塘，紅紗滿桂香」，季節是深秋，後面又說「蓮風起，江畔春」，「今日葛蒲花，明朝楓樹老」，則又為仲春之景；蜀地的花椒花是黃綠色，果是紅色的，〈巫山高〉中卻是「古祠近月蟾桂寒，椒花墜紅濕雲間」，詩人為了色彩上的需要（這點在後面將論及），椒花竟變成紅色的了；〈野歌〉中前面兩句「仰天射落銜蘆鴻，麻衣黑肥衝北風」，季節應當是深秋，後面又說「寒風又變為春柳，條條看即煙濛濛」，隨著詩人意緒的流動，春天提前到來了。正是因為這種反理性的傾向，古今的一些論者都批評李詩「欠理」，即使讚賞他才華的一些論者也似乎無法迴避這一點。杜牧稱他為「騷之苗裔，理雖不及，辭或過之」^{⑦④}，張戒說：「賀以詞為主，而失於少理」^{⑦⑤}，《唐詩品彙》的作品高棅慨嘆說：「若長吉者，天縱奇才，驚邁時輩，所得離絕凡近，遠去筆墨畦徑。嗚呼，使長吉假之以年，少加以理，其格律豈止是哉」^{⑦⑥}。直到今天，有部分論者仍以此為據，說李賀「在一首詩中寫了幾個矛盾的畫面，這些畫面很難統一在同一完整的形象之中，造成了意境的分裂和思想上的抵牾」^{⑦⑦}。其實，這是人們美學觀念不同的結果，也正是李賀反傳統的美學創新的表現，他不願按照人們正常的思路和客觀世界的固有秩序去加以表現，而是加以主觀的編排和組合，創造出一種當時人們甚至今天有的人也不理解的「序」。

也正是從這種反理性的美學觀念出發，詩人喜歡表現那種經過主觀折射，甚至扭曲變形了的客觀世界，這突出表現在李賀詩中對山水世界的描寫和獨特

^{⑦④} 〈李長吉歌詩序〉，見《李賀資料匯編》，頁7。

^{⑦⑤} [宋]張戒撰：《歲寒堂詩話》，見《李賀資料匯編》，頁29。

^{⑦⑥} 《唐詩品彙》，見《李賀資料匯編》，頁98。

^{⑦⑦} 房日晰、李明章：〈李賀詩歌藝術上的瑕疵〉，見《貴陽師院學報》（1981年第1期），頁59-67。

的逆向比喻上。在他包羅萬象的二百多首詩中，描繪水中天地的近二十首，約占全集的十分之一。水中世界既是客觀世界的反映，又是一個倒影，是個扭曲變形的世界，這很符合李賀反理性的美學傾向。而且，李賀在描繪這個水中世界時，又採用一種獨特的逆向比喻，既把本體和喻體倒轉過來，這就打破了事物固有的秩序，體現了李賀對客觀世界獨有的認識。例如：人在船上，看著藍天在水中的倒影，會很自然地想到水中有個世界，人似乎在天空中行走，這是人們的正常思路，如寫成詩則是正常的詩序。李白的「人遊月邊去，舟在空中行」（〈送王屋山人魏萬還王屋〉）、「人行明鏡中，鳥度屏風裏」（〈清溪行〉）⁷⁸、杜甫的「五更鼓角聲悲壯，三峽星河影動搖」（〈閣夜〉）⁷⁹皆是如此。李賀偏要來個顛倒：「離宮散螢天似水，竹黃池冷芙蓉死」（〈十二月樂詞·九月〉），不是水中有天宇的倒影，而是天宇是個水的世界。奇特的是，詩人的意緒還隨著這個客觀世界的顛倒一路追尋下去：「斜竹垂清沼，長綸貫碧虛」（〈釣魚詩〉），既然天似水，天上就可以釣魚；「漂旋弄天影，古檣挈雲臂」（〈昌谷詩〉），既然天似水，天上就會有波濤，整個天宇也會隨之晃動。實際上晃動的是水中的世界，詩人故意將它反轉了。唐代畫家王宰畫了一幅「崑崙方壺圖」，形態逼真，咫尺間有萬里之勢，杜甫為此寫了首〈戲題王宰畫山水圖歌〉，詩中戲稱要用剪刀把山水剪下半幅來：「焉得并州快剪刀，剪取吳淞半江水」。用剪刀剪水，想像可謂奇特，但李賀更怪，既然天如水，老杜能剪半江水，他就能剪一尺天：「欲剪湖中一尺天，吳娥莫道剪刀澀」（〈羅浮山人與葛篇〉）⁸⁰。從這個簡單的比較，可以看出李賀的反理性傾向以及和盛唐不同的美學趣味。有人戲稱李白為詩仙，杜甫為詩聖，李

⁷⁸ 〈送王屋山人魏萬還王屋〉、〈清溪行〉，見《李太白全集》，頁748、449。

⁷⁹ 〈閣夜〉，見《杜少陵集詳註》，頁156。

⁸⁰ 〈十二月樂詞·九月〉、〈釣魚詩〉、〈昌谷詩〉、〈羅浮山人與葛篇〉，見葉葱奇疏註：《李賀詩集》（北京：人民文學出版社，1980年），頁33、194、227、118。

賀為詩鬼，如指他們不同的美學趣味，也不無道理。

另外，賀詩這種反理性傾向還表現在作品的構思和結構上。他只強調客觀事物中給人最強烈、最集中印象的那個片段，而把形象的系統性和完整性放到了一邊，這一點也正是古今一些論者所認為的賀詩瑕疵之所在。明代的李東陽曰：「李長吉詩，字字句句欲傳世，顧過於齟齬，無天真自然之趣。通篇讀之，有山節藻梲無樑棟，知其非大道也」^①。今天有人也認為李賀的一些詩篇「往往缺乏完整的形象或意境，讀了以後給人以零碎或拼湊的感覺，腦子裏留下一些片斷的印象」^②。他們舉〈夢天〉和〈春晝〉等詩為例，認為〈夢天〉短短八句詩截然劃分為互不相連的兩個畫面，這兩幅圖畫機械地拼接，沒有形成一個整一而不可分割的藝術境界。〈春晝〉中並列了宮中、富貴人家和農村婦女三種不同的春晝，未融成一個整體，給人分裂破碎的感覺。其實，賀詩中強調片斷而拋開整體，這正是他反理性的美學觀念的表現，有人之所以覺得它零碎、片斷、拼湊，也還是傳統觀念在作怪。況且，上述論者所舉之例也不夠典型，〈夢天〉和〈春晝〉並不能作為這類作品的代表。因為〈夢天〉的構思很巧妙：前四句寫夢遊月宮，後四句寫俯視人間，詩人在現實中找不到出路的苦悶和人事滄桑的感慨橫貫其中，脈絡異常清楚，並不是機械拼湊。至於像〈春晝〉這樣通過幾個不同畫面的比較來反映詩人對世事的看法，是很多詩人都採用過的傳統方法，並非李賀的獨創，包括中唐時代以淺切著稱的王建、白居易等人的樂府詩，如〈野老歌〉、〈歌舞〉、〈輕肥〉等，都是這種不著一詞的畫面對比，在比較中流露自己的情感。我認為更能表現李賀強調片斷，拋開整體這一美學觀念的倒是下面這兩首詩。一首叫〈溪晚涼〉：

白狐向月號山風，秋寒掃雲留碧空。玉煙青濕白如幢，銀灣曉轉留天

^① [明]李東陽撰：《麓堂詩話》，見《李賀資料匯編》，頁102。

^② 房日晰、李明章：〈李賀詩歌藝術上的瑕疵〉，頁59-67。

東。溪汀眠鷺夢征鴻，輕漣不語細遊溶。層岫迴岑複疊龍，苦篁對客吟歌筒。^{⑧③}

此詩意在訴說溪邊秋夜給詩人涼而靜的主觀感受，但這種感受又是零碎片斷的，八句寫了深山澗邊八種不同景物：白狐號月，秋寒掃雲，玉烟青濕，銀河流轉，溪汀眠鷺，輕漣細語，層岫重疊，篁竹吟風。這八種景物是各自獨立，甚至是各不相關的，詩人靠自己的意緒把他們勾通起來。前四句寫溪邊晚涼給詩人帶來的寒意，是靠視覺；後四句寫深夜的寂靜，是靠聽覺。無論是視是聽，都是個別的事物給詩人留下的最強烈的視聽片斷印象。尤其是最後兩句，暗夜看山，不辨草木，只見蒼蒼莽莽的群峰像重重疊疊的烏龍一樣，風吹篁竹像陣陣的龍吟，這完全是詩人憑著主觀感受所得出的視聽印象。這種生動強烈的印象不是靠情節的貫穿、結構的完整，而是靠詩人對他感受最強烈的片斷的強調和渲染。還有一首〈假龍吟歌〉，也表現出這種反理性的美學傾向：

石軋銅杯，吟泳枯瘁，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。窟中跳汰截清涎，隈壩臥水埋金爪。崖磴蒼蒼吊石髮，江君掩涕篴簫折。蓮花去國一千年，雨後聞腥猶帶鐵。^{⑧④}

詩人由龍吟想到了龍死，由龍死想到了龍的埋葬，再由龍死想到不老的王母，已死的大舜和啼竹的湘妃，最後想到驅逐真龍的鐵腥味，這是詩人意識上流動的序，但在詩的結構上卻不是如此：一會兒古，一會兒今；一會兒幻，一會兒真。畫面顛倒錯亂，也是幾乎每句都是一個獨立畫面。這種不是序的序，典型地表明了李賀反理性的美學傾向。

(二)與韓詩的動態感和力度美不同，他不再是注意於對結構和詩句的狠重

⑧③ 葉葱奇疏註：《李賀詩集》，頁324。

⑧④ 同前註，〈假龍吟歌〉，頁288。

敲打和事物的動態描摹，而是重在表現人物內心的轉折層深，給人一種意識的流動，象徵的朦朧。

無可諱言，李賀詩也有「狠重」的一面，他也喜歡「刮、軋、割、拗、斷、撾、焚、斬、截」等大幅度的動作，喜用「恨、死、驚、哭」等感情強烈之詞，喜用「金、銅、鉛、石」等堅硬沉重之物為喻，著力塑造「郎食鯉魚尾，妾食猩猩唇」^⑧這一類帶有蠻風和血絲的美，也正因為如此，人們把他作為韓門的傳人和詩風險怪的主要依據。但我認為，作為李賀奇險詩風的主要傾向，不是狠重的鍛造，而是在於另外一種美學趣味。他的注意力已由外部世界轉入人的內心，著力描繪隱秘微妙的主觀感受，力圖以直覺的形象去表現朦朧的意境和夢幻的世界，這就是所謂「執情強物」。「長吉師心，故爾作怪，多有出人意表者」^⑨，王世貞的這句話算是說對了。

這種「師心」的表現之一，就是用自己的情感測度萬物，讓萬物都帶上自己的情感。李賀生活在一個社會、心理都發生急劇變化的時代。如前所述，從大曆詩人開始，盛唐時代的慷慨激昂、積極進取已讓位於憂鬱傷感、高情遠韻。這種政治上的離心導致了詩歌的內向趨勢，詩人由面向外在世界、抒寫廣闊的人生感受轉為側重表現內心的隱秘。李賀在仕途上的不幸和個人生活的困頓，更使這種內心趨勢呈現一種苦悶淒涼的色彩。所以，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。在他眼中，似乎一切都在愁：「別浦今朝暗，羅帷午夜愁」〈七夕〉、「驚石墜猿哀，竹雲愁半嶺」〈蜀國弦〉、「金翹峨髻愁暮雲，沓颯起舞真珠裙」〈二月〉、「東方風來滿眼春，花城柳暗

^⑧ 同前註，〈大堤曲〉，頁28。

^⑨ [明]王世貞撰：《藝苑卮言》，見《李賀研究資料》，頁118。

愁殺人」)(〈三月〉)、「好花生木末，衰蕙愁空園」(〈七月〉)。一切也都在恨：「恨血千年土中碧」(〈秋來〉)、「身死千年恨溪水」(〈老夫採玉歌〉)、「無情有恨何人見」(〈昌谷北園新笋〉)，「寫恨破長箋」(〈潞州張大宅病酒遇江使寄上十四兄〉)、「草發垂恨鬢」(〈昌谷詩〉)、「恨唱華容歌」(〈秋涼詩寄正字十二兄〉)。似乎一切都在哭泣，一切都在死去：「嗷嗷鬼母秋郊哭」(〈春坊正字劍子歌〉)、「誰家紅淚客，不忍過瞿塘」(〈蜀國弦〉)、「幽蘭露，如啼眼」(〈蘇小小墓〉)、「老兔寒蟾泣天色」(〈夢天〉)、「青琴醉眼淚泓泓」(〈秦王飲酒〉)、「九山靜綠淚花紅」(〈湘妃〉)、「淚眼看花機」(〈追和何謝銅雀妓〉)、「憶君清淚如鉛水」(〈金銅仙人辭漢歌〉)、「冷紅泣露嬌啼色」(〈南山田中行〉)、「酒客背寒南山死」(〈二月〉)、「竹黃池冷芙蓉死」(〈九月〉)、「提攜玉龍爲君死」(〈雁門太守行〉)、「九節菖蒲石上死」(〈帝子歌〉)、「彭祖巫咸幾回死」、「幾回天上葬神仙」(〈官街鼓〉)^{⑧7}，在詩人眼中，紅花、幽蘭、老兔、寒蟾、侍女、神仙都在哭泣，菖蒲、芙蓉、英雄、酒客、彭祖、神仙，一切都在死去。這種灰涼暗淡的心態，正是時代的愁緒和個人遭遇的不幸所造成的。「巨鼻宜山褐，龐眉入苦吟。非君唱樂府，誰識怨愁深」(〈巴童答〉)^{⑧8}，李賀的詩正是在極力表現詩人愁苦的心態。值得注意的是，詩人在表現自己悲苦心態時，常常是在穠纖富麗之

⑧7 〈七夕〉、〈蜀國弦〉、〈二月〉、〈三月〉、〈七月〉、〈秋來〉、〈老夫採玉歌〉、〈昌谷北園新笋〉、〈潞州張大宅病酒遇江使寄上十四兄〉、〈昌谷詩〉、〈秋涼詩寄正字十二兄〉、〈春坊正字劍子歌〉、〈蘇小小墓〉、〈夢天〉、〈秦王飲酒〉、〈湘妃〉、〈追和何謝銅雀妓〉、〈金銅仙人辭漢歌〉、〈南山田中行〉、〈二月〉、〈九月〉、〈雁門太守行〉、〈帝子歌〉、〈浩歌〉、〈官街鼓〉，見葉葱奇疏註：《李賀詩集》，頁13、26、34、36、39、50、103、135、182、227、239、128、20、26、27、53、61、161、77、112、34、41、23、52、48、308。

⑧8 同前註，〈巴童答〉，頁175。

中迸發出悲愴淒厲之聲，酣歌醉舞、興高采烈之時灑下黯然神傷之淚。如〈二月〉歌辭：「飲酒採桑津，宜男草生蘭笑人。蒲如交劍風如薰，勞勞胡燕怨酣春。薇帳逗煙生綠塵，金翹峨髻愁暮雲，沓颯起舞真珠裙。津頭送別唱流水，酒客背寒南山死」。前八句描繪了風和日麗的仲春風光：蘭花含笑，蒲葉盛長，燕子呢喃，與大自然旖旎風光相輝映的是美人酣歌醉舞，氣氛可以說是熱烈到極點，但最後一句卻是：「酒客背寒南山死」。人們常用南山來比喻長壽，現在南山都要死去，何況酒客呢？此是在穠縟富麗之後突然迸發出悲慘淒厲之聲，〈將進酒〉則是在興高采烈之中突然灑下黯然神傷之淚：「琉璃鐘，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。況是春天日將暮，桃花亂落如紅雨。勸君終日酩酊醉，酒不到劉伶墳上土」^⑧，在觥籌交錯，酣歌醉舞之際，詩人在訴說著日暮春盡的人生悲愁。李白也寫過一首〈將進酒〉，但主調卻是「天生我材必有用，千金散盡還復來」的豪宕慷慨之情，這大概就是盛唐氣象和中唐詩風之別，詩人不同心態的不同表現吧。

李賀「師心」的表現之二，是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，像〈官街鼓〉、〈浩歌〉、〈夢天〉、〈天上謠〉、〈秦王飲酒〉等膾炙人口的詩篇，既無情節也不重視對客觀事物的描繪，而是依著詩人意緒的流動，忽上忽下，忽古忽今，忽生忽死，忽進取忽頹喪。如〈官街鼓〉，詩人由京城日暮時的鼓聲產生聯想，思緒一會是京城新生的黃柳，一會又是柏陵上趙飛燕的香塚，一會是求長生而未能長生的秦皇和漢武，再由此想到人的衰老甚至神仙的死亡，思緒飄忽，完全擺脫了對客觀事物——官街鼓聲的描敘，也擺脫了時空的束縛。〈浩歌〉寫的是一次宴飲的場

^⑧ 同前註，頁288。

面，抒發的是類似鮑照〈擬行路難〉和李白〈行路難〉式的牢騷，但是卻沒有鮑、李等詩篇對宴飲場面的敘述和描寫，一開頭就是突乎其來的神仙死去、滄海桑田的想像，感情的抒發也是顛倒錯亂、曲折層深。「不須浪飲」二句似乎是要愛惜光陰、振作起來，但接下去的「買絲」兩句又訴說知音難遇，有志難伸的苦悶。最後四句又傾吐青春易逝、老大無成的牢騷。詩人任著自己意緒的流動，心潮起伏，調子時而高亢、時而低沉，著重表現詩人內心對此的感受。

李賀「師心」的表現之三，是他強調官能感受，喜歡用強烈的油畫般的色彩來表現他對事物的強烈印象和內心感受，這是韓愈「狠重」手法的進一步深化和美化。他筆下的色彩或深紅、或墨黑、或青紫、或碧綠，而且還常常把多種色彩交織起來，構成一幅幅濃艷斑駁、令人目亂神迷的畫，如那首著名的〈雁門太守行〉：「黑雲壓城城欲摧，甲光向日金鱗開。角聲滿天秋色裏，塞上胭脂凝夜紫。半卷紅旗臨易水，霜重鼓寒聲不起。報君黃金臺上意，提攜玉龍爲君死」。詩的前六句著了六種色調：黑雲、金甲、秋色、夜紫、紅旗、重霜，色調之中又有搭配：大片的黑雲中突出一小塊日光，濃重的紫塞上現出半捲的紅旗。這六句中沒有一句正面描寫作戰經過，完全通過色彩和色彩的比襯，給人以感官刺激，造成濃烈的氣氛和心理效果。值得注意的是，詩人寫色彩，並不是作單純的感官記錄，而是以此爲觸覺，更深入地表現自我，如「蘭風桂露灑幽翠」、「冷紅泣露嬌啼色」、「翠錦爛斑滿層道」、「吳苑曉蒼蒼，官衣水濺黃」、「黑雲壓城城欲摧」、「隙月斜明刮露寒」、「荒溝古水光如刀」，這些對光與色的官能感受，滲入了詩人對世事、對人生的看法，也表露了詩人內在情感特徵。李賀在色彩運用上還有一個特點，就是感情越深沉、色彩越強烈，感官越刺激。紅是種最明亮的暖色，但詩人在感情最壓抑、最幽苦時越是喜歡用「紅」：「墮紅殘萼暗參差」（〈四月〉）、「紅弦裏雲咽深思」（〈洛姝眞珠〉）、「九山靜綠淚花紅」（〈湘妃〉）、「愁紅獨自垂」（〈黃頭郎〉）、「白草侵煙死，秋藜遶地紅」（〈王濬墓下作〉）、

「細露濕團紅，寒香解夜醉」（〈石城曉〉）、「層圍爛洞曲，芳徑老紅醉」（〈昌谷詩〉）、「芙蓉凝紅得秋色」（〈梁臺古意〉）、「沙砲落紅滿」（〈蘭香女神廟〉）、「桃花亂落如紅雨」（〈將進酒〉）、「秋白鮮紅死」（〈月漣漣篇〉）^⑩。愁紅、泣紅、醉紅、落紅，這無疑是詩人的心態，而且，紅與死、紅與寒、紅與悲，這兩個完全相反的概念居然連到了一起，這也是詩人內心悲劇的外化。十九世紀法國印象派畫家不管主題和作品的內容，拚命追求光與色調的豐富變化。其代表作家莫內曾畫了多幅題為「草垛」的作品，捕捉早中晚不同的光線和春夏秋冬不同色調給作者造成的不同感受^⑪，後期印象派代表作家梵谷更是以鮮明的色調和躍動的線條來表現他的激情和狂熱。他認為「藝術的第一任務是傳達自己的印象，第二是在印象中注入自己的感情」^⑫，他的絕筆「向日葵」，幾乎整個畫面都是單純而強烈的金黃色，集中傳達了畫家對生命的印象和情感，這和李賀對色調的運用倒有相似之處。

李賀「師心」的表現之四，就是極力表現思緒和意念上的恍惚和迷離，著力創造一種朦朧的美。韓愈是通過對客觀事物的狠重敲打，鍛造出一種奇特的，近乎猙獰的美，這種帶著「蠻風」和「血絲」的美是具體可感、明白無誤的。李賀也力求怪，但與韓愈不同的是，他走的是對角線的另一端，他利用人意緒的間斷、飄忽和不可捉摸等特徵，極力創造一種若明若暗、若有若無的朦朧之美；一種若停若續、若往若行的距離之美。「天河夜轉漂迴星，銀浦流雲學水聲」（〈天上謠〉），天河既然是河，那麼星星就會在河中飄浮；流雲既然流淌，就會傳來流淌的嘩嘩聲，這與其說是詩人的聽覺和觀感，還不如說是

^⑩ 〈十二月樂詞·四月〉、〈洛姝真珠〉、〈湘妃〉、〈黃頭郎〉、〈王濬墓下作〉、〈石城曉〉、〈昌谷詩〉、〈梁臺古意〉、〈蘭香女神廟〉、〈將進酒〉、〈月漣漣篇〉，見葉葱奇疏註：《李賀詩集》，頁37、56、61、80、187、218、227、269、284、303、306。

^⑪ [法]丹尼爾·維爾丁斯坦〈莫內在吉維爾村〉，載《國外美術資料》1979年第3期（1979年3月）

^⑫ 〈印象派畫史〉轉引自李浴：《西方美術史綱》，頁636。

存在於詩人飄忽的意念之中。同樣地，「山頭老桂吹古香，雌龍怨吟寒水光」（〈帝子歌〉）、「夢入神山教神嫗，老魚跳波瘦蛟舞」（〈李憑箜篌引〉）、「遙望齊州九點煙，一泓海水杯中瀉」（〈夢天〉）、「秋墳鬼唱鮑家詩，恨血千年土中碧」（〈秋來〉）、「提出西方白帝驚，嗷嗷鬼母秋郊哭」（〈春坊正字劍子歌〉）、「仙人燭樹臘煙輕，清琴醉眼淚泓泓」（〈秦王飲酒〉）⁹³，都不是實際上的視覺和聽覺，而是詩人的幻覺甚至錯覺，它們都是不可捉摸的，又是飄忽不定的。有人曾舉上述的一些詩例來說明李賀善於想像，詩風奇詭幽冷，這從他的文學風格來說當然是對的，但如從他的美學價值和對詩歌觀念的創新來看，恐怕還應看到他在努力創造一種朦朧的意境和不可觸摸的距離之美。我們如把他的〈蘇小小墓〉和古樂府〈蘇小小〉作個比較，更可以感覺到這一點。古樂府的原詞是：「我乘油壁車，郎騎青驄馬。何處結同心，西陵松柏下」⁹⁴，是描繪現實生活中一個愛情故事。李賀卻把歡會的快樂變成了等待的焦急和傷感，歡會的場所也變成了雨打風吹的淒苦世界，整首詩籠罩上一層古樂府所沒有的迷離感傷的氛圍。我認為，李賀詩的最大特色並不在於「草如茵，松如蓋，風爲裳，水爲珮」這些充滿想像的成份，這只不過是對屈原〈山鬼〉的繼承和發展，也不在於「幽蘭露，如啼眼。無物結同心，煙花不堪剪」這些出色的比喻和暗示，而在於詩人所幻化出來的鬼魂，那影影綽綽的身影和「幽蘭」、「煙花」、「冷翠燭」⁹⁵等所構成的迷濛淒清的藝術氛圍，正是它們構成了李賀詩歌中若明若暗的朦朧之美。

綜上所述，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

⁹³ 〈天上謠〉、〈帝子歌〉、〈李憑箜篌引〉、〈夢天〉、〈秋來〉、〈春坊正字劍子歌〉、〈秦王飲酒〉，見葉葱奇疏註：《李賀詩集》，頁46、52、3、28、50、20、53。

⁹⁴ 見[劉宋]郭茂倩編：《樂府詩集·雜歌謠辭》（北京：中華書局，1979年），卷85，頁1203。

⁹⁵ 〈蘇小小墓〉，見葉葱奇疏註：《李賀詩集》，頁27。

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。李賀以後，繼續搜索這種美學內涵並形成自己獨特風格的是晚唐的李商隱。他的〈韓碑〉完全模仿韓詩那種散體的結構和折拗的句式，如「帝曰汝度功第一，汝從事愈宜為辭。愈拜稽首蹈且舞，金石刻劃臣能為」、「表曰臣愈昧死上，咏神聖功書之碑。碑高三丈字如手，負以靈鰲蟠以螭。句奇語重喻者少，讒之天子言其私」。他的〈海上謠〉、〈射魚曲〉、〈燒香曲〉、〈河陽詩〉、〈無愁果有愁曲北齊歌〉，多用「瘦」、「死」、「寒」等傷感的字眼，多渲染「紅」、「紫」、「孔雀翹尾蛟龍鬚」等斑斕色彩，多寫強烈的感官印象，多表現夢幻神遊等荒誕想像，這又是對李賀的繼承。但在李商隱的大多數詩篇中，韓愈式的折拗、散句變成了精工的屬對，李賀式的主觀夢幻也與客觀世界的描繪結合了起來。於是，飄忽的思緒，斑斕的色彩，精工的屬對和細膩的描繪構成了李商隱深情綿邈、富艷精工的新詩美。

以上，我們勾勒了以韓愈、李賀為代表的中晚唐險怪詩風的流變軌跡，儘管他們的詩歌美學還很稚拙，儘管這種背叛也使他們的創作付出了沉重的代價，但他們畢竟開始了一種新的探索，建立了同盛唐也同傳統詩美截然不同的一種美學標準，這種努力當然是可貴的。正如十九世紀丹麥著名的文藝評論家勃蘭兌斯所說的那樣：「美，在於使典型性顯示出來的勇氣和力量。發現新大陸的人可能在發現過程中遇上暗礁而擱淺，避免暗礁是容易的，但卻發現不到新大陸」^⑨。大曆詩人開始背離了傳統的航道，而韓愈李賀則是發現新大陸，不畏觸礁也沒有觸礁的無畏的水手。

^⑨ 見〔丹麥〕勃蘭兌斯撰，張道真譯：《十九世紀文學主流》（北京：人民文學出版社，1980年），冊2，頁6。

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

陳 友 冰*

提 要

本文是對唐詩風格流變的探索之一，主要分析以韓愈、李賀為代表的中晚唐險怪詩風對傳統詩歌美學的背叛和創新。大曆詩人為這種背叛作好了理論上的準備和風格上的過渡；韓愈則以他那狠重的力度感和動態美、至險至怪的荒誕美、化醜為美和以醜為美，以及散體、折拗之美向傳統中和之美、自然之趣，以美襯美和美醜比襯，以及對稱、和諧的詩律結構發起挑戰；李賀則把這種新的美學觀念深入人的內心世界，或是以一種極濃的色調捕捉客觀世界的片斷，並根據自己的主觀意念作出重新組合或顛倒、變形的反映，或是根據自己的意識流動，若明若暗、朦朧恍惚地描繪夢幻中的世界，以此來反映自己曲折層深的內心。

Revolt Against Tradition and the Creation of Poetic Aesthetics

CHEN Youbing

This is an exploration of change in Tang poetic style. The analysis focuses on the fact that in the mid-to-late Tang dynasty, the “Danger and Strangeness” poetry style, represented by Han Yu and Li He, rebelled against and brought forth new ideas from traditional poetic aesthetics. The poets of the Dali period had already completed the theoretical preparations and initiated the stylistic transition. Later, Han Yu issued a challenge to traditional poetics, so that features such as forceful and dynamic beauty, grotesque beauty, relativity and inter-equivalency of beauty and ugliness, and irregular beauty were opposed to traditional features such as the beauty of moderation, natural interest, the sharp division of beauty and ugliness, as well as symmetrical, harmonious prosody. Then, Li He put this new aesthetic idea deep into people’s minds. Sometimes, with intensely dark tones, he captured episodes of the objective world, and in the light of his own subjective thoughts, he recomposed, reversed, or deformed reflections; or on a stream of consciousness basis, he described a vague picture of a dream world, which refracted his deep inner world.

Key words: Han Yu Li He poetic aesthetics
“Danger and Strangeness”