臺大中文學報　第十九期
2003年12月　頁131～156
臺灣大學中國文學系

空間　圖像　靈光

李賀詩中的女性圖像——以鬼神二首爲例

方　　瑜*

提　　要

本文試以李賀最擅長的樂府詩體、「虛荒誕幻」之鬼神題材爲析論對象，經由對詩篇文本的精讀，提出前人未曾注意的詮解，再借用西方美學及空間詩學的一些觀點，探究李賀如何在特定空間中，佈景鋪陳，以文字繪圖，經由「借幻擬眞」、「由眞入幻」、塑造清新獨特的詩歌意象、藉寫出美之影響力以呈現美，種種書寫策略，開啓讀者的想像空間。讓讀者不僅看見美麗的女鬼、女神，更充分感知其氣氛、光韻，認知其靈魂。而且，李賀始終謹守樂府詩人旁觀描述的立場，並未在詩篇中抒一己主觀之情，也未將詩中描繪的女性作爲欲望投射的觀看對象。這些都充分展現李賀畢生對詩藝傾心專注的鍛鍊、投入，以及他在群星爭輝的唐代詩壇散放的獨特幽光。

關鍵詞：李賀、空間、圖像、蘇小小歌、神弦別曲

本文92.09.12收稿，92.11.12審查通過。

＊　國立臺灣大學中國文學系教授

臺灣大學學術期刊資料庫

Space, Portrayal, and Aura

— Portrayal of the Female in Li Ho's Poetry: Two Poems on Ghost and Fairy

Fang Yu

Abstract

This article studies and analyses the Music Bureau sub-genre in which Li Ho excels and the "illusory and fantastical" subject of the ghost and fairy in his poetry. After a thorough textual study of his poems, a new interpretation will be furnished. Furthermore, by adopting some ideas from Western aesthetics and the spatial poetics, the author will ascertain how Li Ho depicts in a specific space the setting, elaborates the details, portrays with written language, and employs devices of "presenting virtual reality with illusions" and of "transforming reality into fantasy" so as to forge fresh, unique poetic imagery Also, by depicting the effect exerted by the beautiful beings, beauty is thus presented. All these strategies can open the door for the reader to realms of imagination. The reader not only can visualize the beautiful

臺灣大學學術期刊資料庫

female ghost and fairy, but can perceive the aura that surrounds the female and the ambience permeating the poem, and also can realize the female-inner being. In addition, Li Ho always adopts the objective, descriptive approach of the Music Bureau sub-genre, and never displays any subjective feelings, nor has he treated the female in the poem as a viewing object and a projection of his own desire These all show that through his life. Li Ho concentrated on refining his poetic artistry and that his style is unique among the Tang poets.

Key Words: Li HO, spacc, portrayal, "Song of Su Xiaoxiao", "Another Song of Mystic Zither"

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫

空間　圖像　靈光

李賀詩中的女性圖像——以鬼神二首爲例

方　　瑜

唐文宗太和五年（831），李賀（790－816）已去世十五年，名詩人杜牧受人情之託，爲其遺作寫序①，這篇序文，在一連串逞才排比的麗辭之後，提出「鯨呿鰲擲，牛鬼蛇神，不足爲其虛荒誕幻」的評語，並認爲李賀詩「蓋騷之苗裔，理雖不及，辭或過之。」從此，歷代評家學者，多就此兩端更加闡發，強調李賀歌詩之「離奇俶詭，愍人間事」②，以及與楚騷之關連。如近人錢鍾書《談藝錄》即多有論說，雖頗見新意，但仍有相當多負面評價，認爲「長吉穿幽入仄，慘淡經營，都在修辭設色，舉凡謀篇命意，均落第二義。」③「長吉鋪陳追琢，景象雖幽，懷抱不深。未若杜、韓、蘇大家，化腐爲奇，盡俗能雅。」④而且長吉因爲「性僻耽佳，酷好奇麗」，往往「微情因掩，眞

① 杜牧序中自言受沈子明之託，推辭再三，不果，勉強爲之。收入葉葱奇注釋《李賀詩集・附錄》（臺北：里仁，1970 年 8 月），頁 355－356 。後引二段，俱出自此篇序文。

② 語出錢鍾書《談藝錄》增訂本（臺北：書林，1988 年 11 月），頁 47 。

③ 同註②，頁 46 。

④ 同註②，頁 57－58 。

臺灣大學學術期刊資料庫

質大傷。」⑤這些意見，其實有待商榷。在詩人名家輩出的唐代、長吉歌詩確實展現了非常獨特的個人風格。

生於李賀之後的晚唐重要詩人李商隱（812－858），爲李賀寫小傳，凸顯了與杜牧完全不同的觀點。在這篇傳奇性濃厚，有類〈天問〉的作品中，義山在篇末提出六句疑辭，沒有答案。而且描繪了從此流傳後世的李賀圖像：細瘦、通眉、長指爪，從小奚奴，騎疲驢、背古錦囊，日日獨行，覓句尋詩⑥。在並世文人詩家，各以儒、道、佛之不同終極關懷爲畢生追求標的的時代，天才而早夭的詩人——李賀，卻只對歌詩藝術全心全意、專注投入。他詩藝成就之精粹，以今人之視野、論點觀之，不但未覺過時，反而更能燭見其幽微精妙，決非僅在於修辭設色之詭奇幽麗而已。

李賀歌詩並非「不重謀篇命意」、「懷抱不深」、「微情因掩，眞質大傷」，而是他喜用樂府遺法，更求深化，詩篇很少直接抒情，下開詞風，「詞旨多寓篇外」⑦，與唐詩之主流風格大異。長吉歌詩之視線投注對象，與衆不同，加上他特殊的時間觀、價值觀，以及對詩歌創作心無旁騖的專注投入，形塑了不隨時流的強烈個人詩風，也使得他的「懷抱」，往往不易從詩篇中爲人所見，必須精心細索。長吉的傑作，其實「情意貫注，神氣籠罩」⑧，並不遜於楚辭。而他擅長以文字繪圖，且散溢靈光的絕技，更是難有繼響。本文即試以李賀最擅之樂府詩體，「虛荒誕幻」之鬼、神題材爲析論對象，並借用西方美學及空間詩學的一些觀點，細探李賀究竟如何完成這種高難度的作業：在特定空間中，佈景鋪陳，以文字繪出女性圖像，讓讀者不但在詩篇中「看見」美

⑤ 同註②，頁 57 。

⑥ 此傳收入劉學鍇、余恕誠：《李商隱文編年校注》（北京：中華書局， 2003 年 3 月第一版）第五册，頁 2265 。

⑦〔清〕毛先舒：《詩辯坻》卷三，收入吳企明《李賀資料彙編》（北京：中華書局， 1994 年 10 月），頁 266 。

⑧ 同註②，頁 46 。此爲錢鍾書稱譽《楚辭》之語。

臺灣大學學術期刊資料庫

麗的女鬼、女神，更能充分感受其氣氛光韻，認知其靈魂，而詩人甚至完全沒有對人物形象作任何細部描繪。然後，再試圖究問空間圖像中的蘊義，因爲，李賀始終謹守樂府詩人旁觀的立場，並未在詩中抒一己主觀之情；而且他也沒有將詩中繪出的女性圖像作爲欲望投射的觀看對象。

加斯東・巴舍拉《空間詩學》中⑨，提出了一些頗具啓發性的觀點，例如他認爲一首詩的創作，結構完整，籌畫精良固然重要，但有時一個單純清新的意象，並未出自精思細構，突然湧現，戛然獨造，卻能將整首詩緊密牽繫，而且感動讀者。〈蘇小小歌〉中的「幽蘭露，如啼眼」，〈神弦別曲〉中被紅桂淺汚的「雲衫」，應該就是這類清新獨創的意象。《空間詩學》中也提出記憶與空間的關連，對於個人的記憶而言，平生度過重要時刻的私密場所「空間」，往往比年月日期的時間次序，銘記更爲清晰深刻。而記憶其實是依憑特殊空間才得以留駐、定型，否則難免淡褪消失。李賀歌詩中的空間，前人較少論及，而這兩首以鬼神爲描繪主題的詩篇，正是以空間爲舞臺，精心致力營造氣氛、感覺、光韻，烘染映襯，將主角凸顯出來，李賀經由歌詩的文字藝術，達成近似戲劇場景呈現的奇妙效果。至於，以文字爲美人畫像，在完全摒除細部描繪的挑戰下，李賀運用的策略，竟然與後世西方美學理論不謀而合，以美的影響力來寫美，而美到極致均是絕緣的孤獨。這種孤獨感，李賀以全然的寂靜無聲來加強營造，讓空間更爲純粹。這些非常具有個人特色的詩風，應是李賀詩至今仍有豐厚蘊藏，值得細加探究的誘因。本文雖只取兩首詩篇爲論，但通過對歌詩文本的精細閱讀，再參酌前述的理論、觀點，也許在傳統評解、注釋之外，能對李賀詩的閱讀，開啓比較不同的視野。

⑨ 加斯東・巴舍拉（Gaston Bachelard）：《空間詩學》（臺北：張老師文化，2003 年）龔卓軍、王靜慧譯。文中引用之論述，詳見後文。

臺灣大學學術期刊資料庫

一、墓前松柏蔭下的女魂——蘇小小的幽蘭啼眼

幽蘭露，如啼眼。無物結同心，煙花不堪剪。草如茵，松如蓋，風爲裳，水爲珮。油壁車，久相待。冷翠燭，勞光彩。西陵下，風吹雨。⑩〈蘇小小墓〉

李賀詩特異的時間觀前人已有論述⑪，但這首以三言爲主的樂府詩，除「久相待」一句，暗涉時間，乍看之下，全詩幾乎都是空間中的物象羅列，完全訴諸視覺。李賀以旁觀的冷筆，不但繪出絕美的女性圖像，而且觸及蘇小小的靈魂，與唐人同題之作大異⑫，全詩用心營造的正是一個特殊的空間，散溢字行間的特殊氣氛，藉此烘托徘徊陰陽邊界女性的朦朧身影。

除了「油壁車」之外，詩中不斷列舉者均爲自然物象，沒有一件人工製造之物，以生前爲錢塘名妓的女主角而言，長吉將肉身與靈魂的差異清楚點出，

⑩ 本篇引用李賀詩，均依葉葱奇注釋所據清王琦本。宋蜀本及金刊本此首詩題爲〈蘇小小歌〉。

⑪ 可參讀錢鍾書《談藝錄》論李賀詩的部分，頁 58－60 專論長吉詩中之時間觀。並可參閱方瑜〈李賀歌詩之意象與造境〉，收入《沾衣花雨》（臺北：遠景，1982 年 3 月），頁 100－102 。

⑫ 唐張祜、權德輿、溫庭筠等人均有詠蘇小小詩，僅單純以之爲美麗名妓而詠之，詩人均爲吟詠感嘆之主體，而蘇小小則爲客體，較佳者如：「萬古荒墳在，悠然我獨尋。寂寥紅粉盡，冥漠黃泉深。蔓草映寒水，空郊暧夕陰。風流有佳句，吟眺一傷心。」（權德輿〈蘇小小墓〉）《全唐詩》（北京：中華書局），第 19 册，卷 659 ，頁 7567 。「漠漠窮塵地，蕭蕭古樹林。臉濃花自發，眉恨柳長深。夜月人何待，春風鳥自吟。不知誰共穴，徒願結同心。」（張祜〈題蘇小小墓〉）同前，第 15 册，卷 510 ，頁 5803 。「吳宮女兒腰似束，家在錢塘小江曲，一自檀郎逐便風，門前春水年年綠。」（溫庭筠〈蘇小小歌〉）同前，第 17 册，卷 576 ，頁 6706 。「魂兮構李城，猶未有人耕。好月當年事，殘花觸處情。向誰曾艷冶，隨分得聲名。應侍吳王宴，蘭橈暗送迎。」（羅隱〈蘇小小墓〉）同前，第 19 册，卷 659 ，頁 7567 。可參閱。

臺灣大學學術期刊資料庫

鬼魂已無須俗世享受。但李賀「對物質世界特別敏感，善於體物、品物、寫物」的特質⑬，仍在詩中以借幻擬眞的方式呈現。同心結、茵、蓋、剪、裳、珮、燭等，一長串物象之名，卻不覺繁累，只有清冷飄渺，因爲，在美人之「墓」的詩題下，所有物名，召喚的並非實體，全屬幻影。

連續三字短句，造成類似斷裂的衝擊感，詩人投出一個又一個的意象，原本空茫的「舞臺」遂出現一件又一件的「道具」。在這特殊舞臺空間中，不斷位移流動、讓讀者亟於聚焦凝視的，正是開端即以「啼眼」特寫的女性身形。以文字描繪圖像，不免有時間先後的限制，不能同步呈現，讓讀者一眼即見全貌，這是文字不如圖畫之處⑭。但長吉選取了特殊路徑——借幻擬眞的技巧，一方面開啓想像空間，避免刻意求形似，對觀者設想擬像的限制；同時又以精選的一件件自然物象，讓觀者的想像有所依憑，不致漫無歸處。

篇首即聚焦特寫女主角的眼睛，而且是悲哀含淚的「啼眼」，爲全詩主題定調。誠如原田憲雄所說，長吉的蘇小小是「娼妓的身體，女性的靈魂」，在不應有愛、也難有眞愛之地（青樓、幽冥）仍執著於對愛之尋求，雖然肉身已逝，仍徘徊於陰陽人鬼曖昧不明的邊界，寧願漫長無盡的等待⑮。李賀以幽蘭之露，擬似美人含露之眼，舉一隅而見全貌，單就詩歌意象而論，堪稱新穎警動。巴舍拉在《空間詩學》中，特別強調詩歌意象清新的直接感發力，「如果有所謂詩意哲學，這哲學的誕生與再生，必然得透過一寓意勝出的詩句，並緊緊依附著一個戛然獨造的意象，說得更確切些，即心醉神馳於此意象的清新感

⑬ 這種意見，可參讀周誠眞：《李賀論》（香港：文藝書局， 1971 年 1 月），頁 110 – 113 。

⑭ 參見萊辛：《詩與畫的界限》（《 Laokoon 拉奧孔》），朱光潛譯（臺北：元山書局）及錢鍾書〈讀拉奧孔〉，收入《七綴集》（臺北：書林， 1988 年 11 月），頁 35 – 59 。

⑮ 原田憲雄：《李賀歌詩編 1 》（東京：平凡社，東洋文庫本），頁 177 – 188 。原田另有專論蘇小小的論文。另前註⑫引張祜詩「夜月人何待」「徒願結同心」似略觸及此意。

臺灣大學學術期刊資料庫

之中。」⑯「若要構作一首完整而結構良好的詩歌，精神就必須有所籌謀，預想清楚。但是，對一個單純的詩意象來說，根本是無所籌謀的，只消靈魂顫動一下，即見分曉，靈魂透過詩的意象，說出自己在場。」⑰「幽蘭露，如啼眼」確實是一個「戛然獨造」的意象，尤其是李賀讓它出現在篇首，單純清新而又孤立，按文法脈絡而言，與下文並不連結，但整首詩都「緊緊依附」於此，蘇小小的靈魂，透過這個意象「說出自己在場」。觀其人觀其眸子，眼睛是靈魂的窗口，晶瑩流動、光彩閃漾的涼露，沾潤幽蘭花瓣，宛如美人流淚的雙眸，如此豐盈的美感意象，兼有內外雙重繪像之妙，「在瞬間即掌握火苗，使我們毋需經歷它的原初爐灶。」⑱蘇小小之美，即此六字，已開啓後代讀者無盡的想像空間，「當我們感受到一個清新的詩意象，體驗到它的互爲主體性，我們知道自己即將重述它，以便跟我們的熱情溝通。」「意象在激起表面的多方共鳴前，先有深切的感動，……我們透過讀詩所得到的意象、現在眞的化入我們自身，在我們內部生根發芽。我們由別人那兒接收到它，可是現在，我們開始產生一種印象，我們可能創造過它，我們應該創造過它。」⑲在此之前，似乎未見以幽蘭盈露擬比美人淚眼的意象，這全詩點睛之筆，確屬長吉之創意，從此成爲形容美人含悲的熟辭，彷彿「我們創造過它」。

如果一定要追溯源流，自《離騷》以降的抒情傳統，生於空谷、深林的幽蘭，從來象徵孤芳傲世、不隨流俗、不染俗塵的高潔人品⑳，以這樣的象徵語碼，用於早夭的南齊名妓，也可見長吉立意之新創，他筆下的蘇小小，絕不只

⑯ 同註⑨，頁 35 。
⑰ 同註⑨，頁 41 。
⑱ 同註⑨，頁 50 。
⑲ 同註⑨，頁 42 。
⑳ 如〈離騷〉「紛秋蘭以爲佩」、「余旣滋蘭之九畹兮」、「朝飲木蘭之墜露兮」，〈九歌・少司命〉「秋蘭兮青青」等。並可參閱彭毅：〈屈原作品中隱喻和象徵的探討〉，《楚辭詮微集》（臺北：學生書局，1999 年 6 月），頁 1－38 。

臺灣大學學術期刊資料庫

是唐宋詩人慣用才色兼備名妓的代稱，而被賦予執著追求、生死不悔的精神特質，李賀詩風與楚騷的關連，在此似乎又可得一旁證㉑。

憑藉樂府〈蘇小小歌〉㉒的簡短資料，李賀以飛翔的想像，展現文字繪圖的絕技。在前後均爲三字句的襯托下，全詩唯一一組五字句「無物結同心，煙花不堪剪」，特別醒目。以「無物結同心」直指女主角失望之必然，不但追尋等待之「人」落空，已失肉身之鬼魂，甚至連可結同心之「物」也一併俱無。自身既已喪失感官托寄之形體，也就不能觸及、操作現實世界有形之物。除極少數詩篇外，長吉對愛情多持理性、旁觀態度，學者曾特別指出李賀詩中流露的「懷疑精神」，認爲長吉不能歸屬於儒、道、佛之任何一家，但他「悲觀卻不消極、頹廢」，充滿「懷疑精神」卻「不虛無」。因爲他能以知性之反省兼感性之敏銳寫情，不致於耽溺，卻多了瞭解和寬容㉓。此處對鬼魂失落肉身之想像，可爲一證。長吉肯定他所創造的蘇小小精魂之美，卻也隨時不忘藝術美之心營意造，他以遠比楚辭簡短的篇幅，繪出堪與〈山鬼〉匹敵的女鬼圖像，而且所用的舞臺佈置更爲清簡，連「赤豹、文貍」的配角俱無。但長吉藉此開啓的想像空間，以及對歷代讀者的觸發，都並不遜色。

「煙花不堪剪」正是長吉詩「刻於撰語，渾於用意」㉔之一例，究竟是墓前籠煙之花不堪剪？還是情愛如煙似花，不堪剪？或者是明知情愛如煙、花之飄渺難留，卻難以剪斷、割捨？各家詮釋有異㉕，卻難有定說。也許因爲長吉

㉑ 自杜牧以降，歷代詩評家對李賀與《楚辭》之關連，論述甚多，意見不一，不一一列舉。近人錢鍾書、葉葱奇、周誠眞亦均有論述。

㉒ 樂府收〈蘇小小歌〉，但作者或作梁武帝，全文爲「我乘油壁車，郎乘青驄馬，何處結同心，西陵松柏下。」李賀此詩所據資料，僅此而已。

㉓ 周誠眞：〈李賀與傳統〉，《李賀論》，頁 152－164 。

㉔ 同註⑦，頁 266 。

㉕ 如原田憲雄：《李賀歌詩編 1 》，頁 175 ，葉葱奇：《李賀詩集》，頁 28 ，陳弘治：《李長吉歌詩校釋》（臺北：國立臺灣師範大學碩士論文， 1969 年），頁 38 ，所釋均不相同。

臺灣大學學術期刊資料庫

在此著意經營的乃是一種氣氛、一種「靈光」（Aura），讓讀者充分感受佳人墓前飄溢流漾、卻無從把捉的迷離之美。煙、花二字，有美麗、短暫、飄忽不定種種蘊義，而「煙花」連用又有風塵淪落之意，蘇小小一生淪處朝秦暮楚、千金買笑的煙花之地，卻始終渴望覓得同心愛侶，雖爲鬼魂，仍不改其志，此中的反諷與傷痛，應比「同心而離居，憂傷以終老」（〈古詩十九首・涉江採芙蓉〉）更爲深切。而墓前煙花，對於全詩氣韻的營造，更有決定性的作用。雖然這首詩以空間、圖像爲主，但仍有暗藏不顯的時間因素，形成暗蘊的底流。除「久相待」一句明指時間之外，蒼煙暮靄、夜色轉深，正由煙花此句暗點，然後下半的暗夜鬼火（冷翠燭）才更爲觸目，而女主角徘徊等待之漫長無盡，也由此可知。「氣氛使空間模糊不清地瀰漫著情感聲音」㉖，「光韻是時空造就的奇特編織物」㉗，「光韻顯然是空間中的湧瀉物，有如輕風、薄霧，也就是氣氛。」㉘無論稱爲靈光、光韻、氣氛，主要都與「空間」有關，但卻沒有清楚的場所位置、邊緣界線，散溢瀰漫，看不清楚，「氣氛是抓住人的情感力量，是心情的空間載體」㉙，在藝術「場景」的營造中，最能發揮作用。

例如要營造「柔和憂傷」的氣氛，其場景應是：「通過所有視線的遮擋，通過茂密的灌木與樹叢……通過靜靜的或看不見的潺潺流水，通過深色或偏墨的綠葉，以及低垂懸掛的枝葉及遍佈的寬廣樹蔭……暗示生命與活動的一概闕如。在這樹的地境中，微光透瀉下來，只是讓這種陰暗的效果，不致於顯得淒

㉖ Gernot Böhme 從 Adorno 的「盈溢」（Mehr）、W・Benjamin 的光韻、靈光（Aura）構思出氣氛美學，此處引文出自 Bohme〈氣氛作爲詩美學的基本概念〉，谷心鵬、翟江月、何乏筆合譯，《當代》188 期（2003 年 4 月 1 日），頁 11。

㉗ 同註㉖，頁 16，此爲引述 Benjamin 之語。

㉘ 同註㉖。

㉙ 同註㉖，頁 18。

臺灣大學學術期刊資料庫

涼恐怖，這裏是寂靜與寂寞的家園。」㉚以上這段描繪藝術「場景」的文字，爲了要產生「柔和憂傷」的氣氛，學者從中歸納出幾個要素：閉塞與寂靜；如果有水，也必須緩緩的流，或者近乎停滯；地境必須是暗影浮動，只有微光；顏色是墨綠色。這種營造「柔和憂傷」的園林場景，李賀用純粹詩語同樣營造成功。

李賀以樂府古辭將遙遠的靈光牽引、召喚到詩句中，也召喚到讀者身邊，「靈光：遙遠、獨一無二的顯現」，「它有能力打開眼睛看著我們。」㉛因此，其中自然暗蘊有「時間」的因素。班雅明所說「由不由自主的回憶中湧現的形象，經過回憶的照射、選擇、精鍊，無比清晰，這回憶就是此形象的靈光。」㉜所謂「不由自主的回憶」，乃是不能從資料、記錄、訪查中搜尋到的回憶，班雅明以詩意的敘述解釋爲「前世形象的保管者、安慰者、萬物感通之啓迪者。」㉝長吉根據蘇小小少得可憐的生平資料，發動「不由自主的回憶」，經由微妙神秘的「精鍊」過程，在詩行間湧現出「無比清晰」的形象，清晰的不是輪廓、形體，而是蘇小小「路漫漫其修遠兮」、「雖九死其猶未悔」的靈魂，以及全詩場景散溢瀰漫柔和憂傷、卻絕不淒涼恐怖的氣氛，這正是李賀這篇作品稀貴的原創性以及始終爲歷代讀者跟隨的原因，因爲，即使難以確解詩義，仍能有深切的感受和迴盪。

在草、松、風、水的佈景下，長吉巧妙的將美人身影溶入自然景物，近似杜甫〈琴臺〉中寫卓文君的句子「野花留寶靨，蔓草見羅裙」。都是在特殊關連的「場所」，想起往昔著名的美人，遂藉四周自然景物與美人容姿引發聯

㉚ 同註㉖，頁 23 。
㉛ 這是 Benjamin 的創見，見於〈波特萊爾巴黎印象札記 幾個波特萊爾的主題〉，收入《說故事的人》，林志明譯（臺北：臺灣攝影工作室， 1998 年 12 月），頁 75 。
㉜ 同前註，頁 74 。
㉝ 同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫

想。但杜甫此聯，以五律精嚴的對偶，呈現明麗春日、永恆青春的明朗氣氛，而全詩主題也在肯定相如、文君的愛情，由愛色憐才的初遇，雖經中道波折，畢竟相知相惜㉞。李賀此詩則藉樂府古調，以極簡的短句，將尋覓、等待，卻始終不得同心愛侶的名妓，化爲鬼魂，繪出似幻如影的圖像，溶入風雨淒其的夜景。二詩並讀，氣氛的差異，特別明顯。

除了篇首強調美人眼眸波光，此處連續四句都只及周邊用物，但「水珮風裳」，不免與楚辭「荷衣蕙帶」、「芰荷爲衣、秋蘭爲佩」㉟產生聯想，衆所周知，屈子其人「余獨好修以爲常」、「其志潔，故其稱物芳」已成定論，李賀既偏好樂府，詩風「蓋騷之苗裔」，然則，藉此以暗喻小小之芳魂，似亦不無可能。而「草茵松蓋」，似乎也暗指此處乃是紅塵之外的「他界」，一處特殊空間，沒有肉身的女魂，在此受到自然界的呵護憐惜。而暗夜、松蔭、靜緩的流水，飄漾的煙靄，都符合「閉塞與寂靜」的條件。短促音節造成的空隙，經由柔和憂傷氣氛的渲染瀰漫，產生似斷實連的奇妙效果。除了憂傷之外，長吉用心營造的是孤寂，不是恐怖，是女主角因爲一己之堅持而自擇的孤寂，而孤寂與憂傷更有相乘的作用。在蘇小小墓前，這一特殊他界空間中，「生命與活動一概闕如」，時間似乎也停滯不動，只有一抹飄渺如幻之身影。明寫「油壁車，久相待」，實爲芳魂在此無盡之等待。

全詩從〈蘇小小歌〉取材，直接用入詩篇文本的辭語爲：同心結、油壁車、西陵松柏。其中油壁車和西陵均指明空間，西陵是小小生前與所歡相期約會之地，油壁車則是前往西陵的交通工具，而一代名妓陳設華美的油壁香車，也可能就是情人歡會的秘密空間。如以巴舍拉的「場所分析」論觀之，有幸福

㉞ 可參閱方瑜：〈接受・反應・詮釋——試說與相如文君文本相關的三首詩〉，《臺大中文學報》第 5 期，（ 1992 年 6 月），頁 141 – 149 。

㉟ 如〈離騷〉「扈江離與辟芷兮，紉秋蘭以爲佩」、「製芰荷以爲衣兮，集芙蓉以爲裳」，〈九歌・少司命〉「荷衣兮蕙帶」。

臺灣大學學術期刊資料庫

空間、抵抗對敵力量的庇護空間、佔有的空間、鍾愛的空間、被歌頌的空間等㊱，前文已提及，長吉此詩涉及空間的辭語，遠多於時間，而西陵一地，既是名妓生前與所歡期約之處，也是死後埋骨之所，對蘇小小而言，其重要性不言而喻，是幸福的空間，鍾愛的空間，也是佔有的空間，對於畢生執意尋求同心愛侶而落空的小小，油壁車中、西陵松下的幸福歡愉，雖然短暫，卻永遠銘記，「空間把壓縮的時間，寄存於一處小小窩巢裏，這正是空間存在的理由。」㊲對於平生所經種種事蹟，我們記得的往往不是清楚的時間次序，而是曾經度過重要時刻的地方，巴舍拉對於習慣以時間次第編列爲主的傳記，提出詮釋學的新解：「較傳記更深刻的詮釋學，必須剔除與歷史相連、卻並未對我們命運起作用的時間順序，以決定命運的重心。」因此，「私密空間的場所定位，比日期的釐定，更爲重要。」㊳以長吉對此詩之命題——蘇小小墓，已可見他之創作書寫關鍵，正在小小墓地——「西陵」，這個場所。對於錢塘名妓蘇小小而言，西陵一直是生前「度過重要時刻的地方，留在心中，難以磨滅」，死後，更成埋骨之所，李賀由此開展他的構思與擬想，發揮想像與知性兼具的特質，擬思絕色的女鬼，如何在這特殊場所，既被囚禁、又被庇護。重讀「草如茵，松如蓋，風爲裳，水爲珮」的詩句，芳草如墊褥，松蔭爲遮護，彷彿女性置身於最能安心的處所、有如居家的舉止。而「油壁車，久相待」，更將生前、死後的時間，連接如環。雖然車內是一個更小的空間，但「對於狹小，單純、緊縮的孤寂空間的片刻回憶，我們經驗到的都是一個窩心的空間，不想要往外擴延的空間，想要一直這樣保持下去。」㊴油壁車中的狹小空間，是曾經感受歡愉幸福的私密場所，即使只是片刻的回憶，仍是想要一直保持下去，不

㊱ 同註⑨，頁 55 。
㊲ 同註⑨，頁 70 。
㊳ 同註⑨，頁 71 。
㊴ 同註⑨，頁 72

臺灣大學學術期刊資料庫

想要往外擴延的空間。即使在身爲魂魄的當下，油壁車仍在，長吉用幻思詩筆將它召喚而來，停駐墓前。這是借用一處小小私密空間，留住生命中重要時刻的方法，「在此，空間就是一 切，因爲時間已經不再催趕回憶。」㊵「生僅一瞬，死乃永恆」，早夭的美人，已不再被時間催趕，可以在此從容品味生命中曾經擁有的「壓縮時間」。巴舍拉借用柏格森的學說認爲「回憶並不記錄具體的時間綿延，我們無力重新活化已消逝的時間綿延，唯有透過空間，唯有在空間中才得以發現，回憶無所遷動，它們空間化得愈好，就愈穩固。」㊶回憶依憑特殊空間而定型、留駐，否則難免模糊消失，無論主觀意願多麼強烈，時間總會逐漸淡褪記憶的清晰刻痕。對於詩篇中每「感流年」而欲「駐急景」的李賀而言，在這首詩中段，以連續短句，表層描述空間，其實已爲蘇小小繪出不隨流光而變化的圖像。

全詩雖寫夜景，卻無星月，偏有風雨。微光只來自篇末才出現的「冷翠燭」，以飄忽鬼火爲唯一光源，並以極度新穎之創意，賜以佳名，兼及觸覺、視覺，更勝於〈感諷〉中稱鬼火爲「漆炬」㊷。燭火原有之溫暖、光亮，立即被兩字修飾語之淒冷與寒色壓倒，沒有溫度的翠色冷燄，在暗夜中閃爍飄飛，對於全詩氣氛之營造，實爲神來之筆。翠燭微光，雖爲鬼魂之靈燄，卻無助於照明沉沉暗夜，只是徒勞而已，蘇小小畢生追尋渴望之落空，也由「勞光彩」三字更加凸顯。雖爲鬼魂，仍有執著，要點亮幽冥，可惜其光清冷稀微。由篇首之幽蘭啼眼，接五字句的「無物結同心，煙花不堪剪」，到此以「翠燭靈光徒勞」結穴，全詩主題清晰，脈絡貫串，絕色佳人繪像也神形俱足。

最後兩句則是圖像的背景，曲終的餘韻。樂府〈蘇小小歌〉只寫到「西陵松柏」，並未言及「風雨」。因此，詩人自行添加的末句，遂值得探索。風雨

㊵ 同註⑨，頁 71 。
㊶ 同前註。
㊷ 〈感諷五首・其三〉，此爲全詩末聯「漆炬迎新人，幽壙螢擾擾」。

臺灣大學學術期刊資料庫

凄其當然比星月燦然更添夜色之沉黑，同時也讓此一特殊空間的阻絕隔離之感倍增，彷彿是正常時空之外的「結界」，外力不能侵入，小小受困其中，但同時也受到庇護。末句「風吹雨」，有不同版本異文作「風雨吹」、「風雨晦」㊸，不論「風吹雨」或「風雨吹」，都強化弱質無依之感，但也不免想及「風雨如晦，雞鳴不已。」如依金刊本作「風雨晦」就更爲明顯，出自《詩・鄭風・雞鳴》，如依前人引《詩》之慣例，往往言在此，而意在彼，舉一語而見全詩，則〈雞鳴〉篇，後二句爲「既見君子，云胡不喜」，李賀是否藉此暗喻蘇小小之「不得見君子」？或小小之孤高品格有類於君子之不屈於風雨？無視於風雨？風雨不息，翠燭微光亦始終不滅。一切都不可確解，但覺餘音嫋嫋，繚繞不絕。

長吉筆下，蘇小小似乎主動選擇了自己的命運，面對漫漫長夜，在對她個人具有特殊意義的場所，堅持守候。李賀歌詩慣詠疾逝如矢之「飛光」（〈苦晝短〉），永恆流浪之「空光」（〈古悠悠行〉），往往欲駐之而不可得，但在蘇小小墓前這神秘空間，時間似乎就此靜止留駐，這首詩在李賀歌詩集之特殊性，也由此可見。

二、春日山徑上的女神——巫山小女的淺污雲衫

巫山小女隔雲別，春風松花山上發，綠蓋獨穿香徑歸，白馬花竿前孑孑。
蜀江風澹水如羅，墮蘭誰泛相經過。南山桂樹爲君死，雲衫淺汙紅脂花。
〈神弦別曲〉

李賀歌詩中有〈神弦曲〉、〈神弦〉、〈神弦別曲〉三首，同爲七言樂府歌行，詩題相近，卻各有不同旨趣，內容與主題都並不相同。前二首學者討論

㊸ 宋本作「風雨吹」。金刊本作「風雨晦」，劉衍：《李賀詩校箋証異》（湖南出版社，1988 年），頁 24，從之。其餘明、清刊本多作「風吹雨」。

臺灣大學學術期刊資料庫

較多，也有相當新穎獨到的卓見[44]，相形之下，〈神弦別曲〉較少受到關注，也沒有深入的探析，一般均認爲是「送神之曲」，「無一奇語，自見虛無」[45]。但細讀此詩，與前兩首的差異，其實十分明顯，今本雖將三詩連列，宋本卻將〈別曲〉另置[46]，可見三詩是否爲連作，也有疑義。

就詩篇文本而論，前兩首都兼及神、巫，而且都著力描繪女巫降神的儀式，〈神弦曲〉特別強調神靈下降後誅邪除魅之精采場景；〈神弦〉則完全聚焦於女巫一身，神明並未正式登場，「呼星召鬼歃杯盤」、「神嗔神喜師更顏」，神之來去全從巫之動作表情得知。因此，學者甚至認爲此詩中之「神」，其實是「詩歌藝術美」之象喻，凡人經由巫而見神；一如讀者經由詩人詩篇而見美[47]。然而，〈別曲〉中卻根本未見巫之身影，也沒有召鬼祈神的儀式，只有孤獨的女神——巫山小女，穿行於美麗的春山路上，漸行漸遠，隨詩篇之終結而淡出。

〈別曲〉也是一首展現空間佈置的精采歌詩，和〈蘇小小墓〉相同，李賀一落筆即將我們「從一個建構好的世界，移向一個夢境的世界，走進了詩歌」[48]，但，如前文所述，〈蘇小小墓〉呈現的空間是一處既像庇護所，又像自我囚禁地的封閉場所，時間也是屬於鬼魂的風雨暗夜，唯一的光源來自幽魂鬼火。而〈別曲〉的空間則是開闊延展的山徑，時間是晴朗明麗的春日晴天，全詩光線明亮，生機洋溢。詩人以春風、春雲、春花、春水，渲染出宛如神話的樂園空間，美得不沾俗世埃塵。在這他界仙境中，出現一條蜿蜒山徑，一位絕

---

[44] 如宋劉辰翁、明姚佺等之評注本，均只評〈神弦曲〉、〈神弦〉，未評〈神弦別曲〉，見吳企明：《李賀資料彙編》。日人原田憲雄對〈神弦〉一詩，提出非常新創的意見，見註[47]。

[45] 清方世舉批本評語，陳弘治：《李長吉歌詩校釋》，頁 299 引。

[46] 同註[43]，頁 223 引述。

[47] 原田憲雄：《李賀歌詩編 3》（東京：平凡社，東洋文庫本），頁 191－193 所述，原田提出這種論述，非常新穎獨創。

[48] 同註[9]，頁 88 。

臺灣大學學術期刊資料庫

美的女神登場，香車緩緩前行，從進入視線，到消逝無蹤，這段旅程是浩渺空間中一段短短徑路，不知其來處，也不知去處，只看見歌詩中描繪的春山路，讀者一路目送追隨，恍如墮入夢境，卻是清醒的日夢。「有什麼比一條路還美？它是生命變動不居、活躍有力的象徵與意象。」「一條熟悉的山徑，會讓我們充滿活力的意識感多麼鮮明」[49]，這些句子借來形容〈別曲〉中這條讓讀者應接不暇的山陰路，實在非常適切。

全詩處於開闊的空間，而且是春天的山林，但奇妙的是卻沒有一句明寫出聲音。詩中幾乎全是視覺意象，偶有嗅覺，完全不及聽覺，春山的鳥鳴嚶嚶、流水潺潺、風動林梢……幾乎沒有明顯觸及，李賀歌詩以文字描述音聲之美，最爲出色當行[50]，爲何偏教筆下春山如此寂靜？是否詩人的策略運用、要藉此凸顯重要的意旨？「寂靜空間擴展爲浩瀚感，沒有什麼東西能像寂靜一般，讓我們感受到一種無邊無際的空間感。……聲音的闕如，讓空間更顯純粹，而在寂靜當中，我們陷入了某種巨大深沉而沒有界線的感受中。」[51]在〈別曲〉中，這種感受就是強烈的孤獨，「寂靜讓自然空間更顯純粹」，孤獨的氣氛散溢全詩，李賀也藉此「不寫而寫」的技法，純由背景的映襯渲染，繪成女神的圖像。

除了第一句點出女神之名，一直到篇末再以南山桂樹爲伊而死，強調巫山小女美之魅力，全詩沒有一句正面描寫女神容色，連類比形容都沒有，比〈蘇小小墓〉更甚。但讀者仍能充分感受女神美麗光韻，照亮詩篇。所以能達成這種效果，氣氛的營造非常重要，而〈別曲〉全詩最主要的氣氛是孤獨，正是爲此。無聲勝有聲，這種無聲的孤獨是美到極致的孤獨，長吉以孤獨感寫美、女神之美，更別出新裁、幾乎完全以春日自然之美來表現。

---

[49] 同註⑨，頁 73 。

[50] 例如李賀名作：〈李憑箜篌引〉、〈申胡子觱篥歌〉、〈官街鼓〉、〈夜坐吟〉、〈洛姝眞珠〉等，或全首描寫樂音，或篇中有關於聲音的名句，可參閱。

[51] 同註⑨，頁 113 。

臺灣大學學術期刊資料庫

這首七言八句的樂府，從第二句以下，接連五句，全爲寫景，占了全詩大半篇幅，沒有一句直接涉及人物。長吉藉此繪出美麗的春山圖，更營造出空間不斷移動的視覺印象，與〈蘇小小墓〉一個個孤立的意象短句不同，相同的是兩首詩中都有一輛車。小小的「油壁車」，是人工的華美之車，沒有馬，是靜止不動空待之車，充滿回憶的私密空間；而巫山小女的車則是翠蓋、碧竹、鮮花爲飾、充滿自然生命，正在行駛的車。女魂與女神的差異，由此亦可見一斑。旁觀的視線，隨女神之出場，一路跟隨，卻不能見其人，只見其所乘：綠蓋、白馬、花竿，花竿的解釋略有兩種：一說是以鮮花爲飾之長竿，作爲車輛之前導；另一說則認爲是以五彩描繪花紋爲飾之長竿[52]。如以春日山林、神話空間背景、瑤姬（巫山小女）化爲蓄草、與植物之關連等等因素而論，鮮花碧竹似勝於人工彩繪，而以巫山小女「未嫁而卒」、年輕早夭的處女神身份[53]，

[52] 一般注釋本均未特別爲「花竿」加注，但日本學者較注目於此，鈴木虎雄主張「花竿」乃以鮮花飾竿；荒井健則認爲是「以五色花紋描繪之竿」；原田憲雄引李賀詩：〈榮華樂〉及唐人王邕：〈勤政樓花竿賦〉、梁涉：〈長竿賦〉等爲例，亦主張爲五彩繪飾之長竿，同註[47]，頁 108 。

[53] 關於巫山小女之神話文本不多，《山海經第五・中山經・中次七經》「又東二百里，曰姑媱之山，帝女死焉，其名曰女尸，化爲蓄草，其葉胥成，其華黃，其實如菟丘，服之媚于人。」《文選》〈高唐賦〉注引〈襄陽耆舊傳〉云「赤帝（炎帝）女瑤姬，未行而卒，葬於巫山之陽，故云巫山之女。」另江淹〈別賦〉注引今本〈高唐賦〉所無之資料，曰「神女瑤姬，入楚懷王夢。」（按今本無此二句，只云：妾巫山之女。）並注曰「我帝之季女，名曰瑤姬，未行而亡，封于巫山之臺，精魂爲草，實曰靈芝。」而唐杜光庭《錄城集仙錄》云「瑤姬於巫山助禹治水。」今人袁珂注《山海經》，第十五〈大荒南經〉「禹攻雲雨」之下，注云「禹理水駐巫山下，遇大風振崖，功不能興，得雲華夫人、即瑤姬之助，始能導波決川，以成其功。此雖後起之說，然知民間固有禹巫山治水之神話也。」可見巫山小女瑤姬神話之演變，由單純之赤帝季女，未嫁夭折，葬於巫山，演化爲死後化爲蓄草，實爲靈芝，服之能媚人。再由巫山、媚人兩點，加以推衍，而將瑤姬等同於入楚懷王夢之巫山神女，後來更將此情愛女神增衍爲助禹治水、成就事功之雲華夫人。但李賀此詩很明顯只採用了神話最原初的內容，但加入詩人自己豐富的創意想像。

臺灣大學學術期刊資料庫

以鮮麗春花爲飾的長竿，與屬於春天顏色的翠綠車蓋，也似乎更爲相配。白馬、綠蓋、花竿組合成一輛夢幻之車，對於這輛女神的交通工具，長吉特別用心描繪。因爲行走在蜿蜒山徑上，視線不可能立即清楚看見全部，只見一個綠色物體在林木掩映中穿行，由於移動才辨認出是車蓋，李賀歌詩擅於「由眞入幻」，此句「綠蓋獨穿香徑歸」可爲一例，而「香徑」則是全詩豐繁多姿的視覺意象外，唯一明點嗅覺的語詞，上承第二句「春風松花山上發」，香徑之香是松花之香，也是草木、泥土、各種知名不知名花卉混合的氣息，是整個春日山林郊野的氣息，隨春風飄漾，但又何嘗不可想像爲女神之香？白馬翠蓋在這香息中悄然行過，這已不是尋常山徑，而是女神的專屬空間。可是，並無隨侍，更沒有〈九歌〉中各路神靈的排場，只有白馬牽車，孑孑花竿爲誌，白、綠、鮮花是代表純眞、生命、青春的符碼。白馬更是在多種植物、自然意象外，唯一出場的動物，牠是車輛行走的動能，生命力的具體賦形。毛色白亮的仙騎，牽曳翠蓋香車，碧竹長竿鮮花纏飾爲前導，穿行在鮮嫩潤澤、深淺不同的綠色山林間，空氣中散溢特別的芬芳，再加上春風春陽，這幅洋溢豐盈美感的繪卷，正是李賀以不寫而寫的技法，由車及人，近似樂府民歌藉細描服飾，想像容顏的傳統，開啓讀者想像，擬想巫山小女的容姿：要多麼美麗的女神才能配得上這樣的車、行走在如此美麗的春山路上！

值得注意的是：李賀明寫白馬，卻仍然沒有寫出馬蹄、馬車的聲音，似乎只著意強調顏色映襯的視覺美感。長吉眞的只想以文字繪圖？還是爲了營造夢境神話的氣氛、刻意讓如此細緻描述的仙靈之車行走無聲？全詩悄然，一如〈蘇小小墓〉，但前詩還有篇末的暗夜風雨之聲，〈別曲〉中，所有風景如此鮮明眞切的一段山徑，卻充滿「無邊無際的空間感」，「詞若缺負未足，而意則充實有餘，猶夫無極而太極，無聲勝有聲。……此尤文字語言之特長，非他藝所可幾及。」[54]這也是李賀慣用「由眞入幻」的另一例證。詩中列舉的眞實

[54] 同註②，頁 54 。

臺灣大學學術期刊資料庫

地名只有巫山和蜀江，一山一水，相互關連，全爲了配合巫山小女。風是春風，風澹；水是蜀江，水紋如紗羅；花有山上松花、澤畔蘭花，還有篇末凸顯主題的紅桂花。香車白馬穿行山徑，又至水湄，「墮蘭誰泛相經過」是疑詞，究竟是誰經過？眞的有人經過？只見輕風拂水，水紋微漾如柔亮紗羅，蘭花落入水中，但卻不見人影，若有似無的蘭香，暗示嗅覺的美感，與前文明點之「香徑」呼應，究竟是怎樣的美人？觀者好奇的渴望被充分撥弄，但「神兮長在有無間」，似乎比鬼魂蘇小更難一見。可是，李賀並沒有將女體細描作爲欲望視線投射的對象，他只觸發想像空間之無限可能，而且不忘作精神性的超越提昇，這是長吉與義山相通之處。李賀筆下用心描繪的女性一定有神韻靈光，原因正在於此。

詩人以最後結語，爲巧繪的美人圖像點睛。如依萊辛的意見以及錢鍾書的申論詮釋，以文字描繪美，如欲與圖畫爭勝，首先要描繪流動之美、魅惑之美，而更重要的是：不要直接描述美的本身，而是要把美的影響力寫出來，影響力越大，也就越美，所謂「傾國傾城」亦即此意[55]，長吉此處正得其精髓。〈別曲〉首句「巫山小女隔雲別」明點「隔」與「別」，是前代學者多主張此詩爲「送神曲」的主要根據，但直承首句詩意者，並非次句，而是末二句，中間五句全爲景物意象之鋪陳。巫山小女將離此而去，從此雲山遠隔，相見難期，字句間流溢的「傷別」心緒，細味之下，似乎並非出自冷靜旁觀的樂府詩人，更像是篇末不惜爲伊人而死的南山桂樹，甚至可說全詩彷彿都出自南山桂樹目送巫山小女遠去的視線。桂樹分爲：金桂，色黃；銀桂，色白；丹桂，色紅。這株南山桂是紅桂，鮮紅如胭脂的花朵，暗喻情愛之熱烈，而「桂樹」與「南山」又都有長壽的蘊義，這株桂樹應是遍歷歲月風霜的古木，但仍然不能

---

[55] 萊辛：〈詩人就美的效果來寫美〉，《詩與畫的界限》第二十一章，頁 119－122，錢鍾書：〈讀拉奧孔〉，收入《七綴集》（臺北：書林）對此列舉多例，加以闡發，可參閱。

臺灣大學學術期刊資料庫

不對巫山小女動情，而且，動情到願爲伊人而死，寫出這種美的影響，眞有驚心動魄的巨力。而所有與巫山小女、瑤姬等相關的神話文本，都不見與桂樹相關，可見這驚人的「詩意象」應爲李賀獨創。身既爲樹，不能行動，只能在女神行經的山路上、視線能及的空間內，一路目送，終於在漫長的等待中、等到最接近的一次交會，桂樹傾心竭魂將滿樹繁花如雨飄降而下，遮覆女神車蓋，翠蓋紅花，長吉以文字繪成的畫面，鮮明觸目。幾片落花，飛入車內，落在巫山小女如雲的白衫上，留下淺淺紅痕，仙車已行向視線之外，無邊浩渺空間，再不可見，南山桂樹也耗盡生機，就此枯死。

長吉最擅樂府，也謹守樂府詩人旁觀敘述的立場，「南山桂樹爲君死，雲衫淺汚紅脂花」，寫出如此美麗的詩語，似乎毫不著力，前代評家學者也因此沒有注意[56]，李賀彷彿置身事外，眞的只是旁觀而已，與義山「春蠶到死」「蠟炬成灰」之主觀抒情，大異其趣。但長吉仍在抒情，只是並非主觀抒情，而是代入式的旁觀抒情。

〈別曲〉中，直接和女神關連的只有末句的「雲衫」，恰好和首句的隔「雲」別呼應，彷彿首句之煙雲幻化爲末句之裳衣，巫山小女的形姿遂藉此與蜀地山水間繚繞的春雲，融合爲一。遣辭造語比〈蘇小小墓〉之「風爲裳，水爲珮」更不著跡，而女神飄逸如雲之美則栩栩如見。值得注意的是在全詩結語二句中，李賀用心經營的輕、重對比。在如此輕盈的末句之前，是全詩最沉重的一句，無論詩語或詩意皆然，歷盡漫長時間、卻註定不能改變空間位置的老樹，將畢生熱情化爲遍開紅花、孤注一擲，投向空間中僅此一次交會的愛慕對象，然後死去，這份情愛的力量與溫度，絕不遜於義山，爲女神之美賦予耀目靈光。「南山桂樹爲君死」，無論就意象或詩語而言，都是直抒其意的重擊，

---

[56] 檢索歷代評注，均未注意此句，惟明人曾益提出新解：「南山桂、幽深；爲君死、色奪。言桂本幽深而色奪者，良以小女紅衫爲紅脂花染其色，淺而且嬌，故色奪而死也。」同註⑦，頁 166 。

臺灣大學學術期刊資料庫

然而，長吉用以承接這千鈞之重的末句卻如此輕盈飄逸，眞正是舉重若輕的行家示範，完全沒有主觀抒情詩人「寸心成灰」的沉哀。巫山小女不解情、不動情、不染不沾的處女神圖像，也在末句完美點睛。

純眞青春美麗的女神，似乎是全詩著意描繪春日山林的化身，洋溢生機、顏色、光輝、香息，一任風澹水柔花開花落，巫山小女只輕悄行過，她對情愛之無知，一如雲衫之無垢。然而，南山老桂傾瀉的鮮紅花雨，畢竟沾染了這份原本無瑕之白。「紅脂花」三字，顏彩鮮亮，但以「淺汚」二字淡化，原田憲雄特別指出：「動詞『淺汚』，極具美感效果，這種修辭法，在李賀當時非常罕見」[57]。但爲何「極具美感效果」？可能要從這結尾兩句輕重濃淡的對比頡頏中，才能體會，也更能覺察長吉對詩藝之用心。而落花沾衣也很容易連想到〈維摩經〉中的寓義[58]，巫山小女雲衫淺汚之後，是否就此在情愛上「啓蒙」、因而開展了她日後豐繁多姿的神話生命[59]？詩人留給讀者很多可以思索、懷想的餘韻。他只截取了巫山小女——瑤姬神話文本中一塊小小碎片，再以天才的幻思爲之著色，以定格的春天時間、一段山徑的空間、一輛移動前行的美麗仙車，還有，完全出自詩人創造、清新有力之詩意象——一株老丹桂，就繪成了永恆之美的女神圖像，完全無須著墨於形體之呈現。一如維吉尼亞・吳爾芙對愛蜜莉・白朗特之讚語：「她似乎能把我們賴以識別人物的一切外部標誌都撕得粉碎，然後再把一股如此強烈的生命氣息灌注到這些不可辨識的透明幻影中去，使它們超越了現實。那麼，她的力量是一切力量中最爲罕見的一種，她可以使人生擺脫它所依賴的事實，寥寥數筆，即可點亮一張臉龐的內在精神，因此，並不需要借助於軀體。只要她說起沼澤，我們便聽到狂風呼嘯、雷聲隆

---

[57] 同註[47]，頁 109 。

[58] 《維摩經・問疾品》：「會中有一天女，以天花散諸菩薩，悉皆墮落，至大弟子，便著不墜，天女曰：結習未盡，故花著身。」

[59] 參見註[53]關於巫山小女的引述。

臺灣大學學術期刊資料庫

隆。」[60]文字本來就並非直接賦形，而是經由詩語營造的象喻，讓詩人的想像激發讀者的想像，我們不但在文字中「看見」圖像，而且那圖像還有靈光，因爲詩人也「點亮」了它的「內在精神」，這才是眞正創造的力量。雖然，吳爾芙評論的對象是小說，但這種技巧其實更適用於歌詩。李賀在此做了非常成功的示範。

結　　語

〈蘇小小墓〉與〈神弦別曲〉描摹的對象一鬼一神，正是長吉偏好的題材，兩詩處處呈現對比：一爲封閉的空間，墓前方丈之地；一爲開曠的春山路。一爲陰雨夜；一爲晴朗春日。蘇小小及其油壁車，始終在靜待；巫山小女及其白馬翠蓋則不斷前行。蘇小小渴求同心之眞情；巫山小女則不解情。然而，雖有如許差異，長吉同樣成功的以文字繪出了美人圖，無論背景鋪陳、氣氛營造都無懈可擊。從這兩首歌詩，也可一窺長吉與衆獨異的眼光以及他人難以企及的想像力。李賀與當時詩人同詠蘇小小，但從命題、立意、謀篇都卓然獨立，以「幽蘭啼眼」發端，妓女之身與高潔之魂，並不矛盾。而他藉樂府傳統，後出轉精，藉以幻擬眞、由眞入幻的種種技法，寫景描物，即是繪像攝魂。更藉寫出美的影響力來呈現美，充分領悟、發揮文字開啓想像、卻不執著於描摹實物形相的關鍵神髓，與後起的西方美學論說，悄然相通。他不受限於傳記資料或神話記述，憑藉人人共見、不足爲奇的文本，以清新而豐沛的想像，化腐爲奇，創造出精采詩篇。

至於長吉超越他生存時代的襟度，從他對女性及情愛的態度，也可得見一

[60] 維吉尼亞・吳爾芙（Virginia Woolf, 1882－1941）《論小說與小說家》（臺北：聯經，1990 年 12 月），瞿世鏡譯，頁 41。此爲其評論愛蜜莉・白朗特（Emily Bronte, 1818－48）《咆哮山莊》（《Wuthering Heights》）之語。

臺灣大學學術期刊資料庫

隅，凡是以女性爲全篇描摹主體的歌詩，李賀從不重墨點染官能性之美，更未將女性作爲欲望投射的觀看對象，而是形神俱現，無論人、鬼、神，詩人筆下都觸及她們內在的深度和獨特的靈光，以詩筆將她們「點亮」。而長吉自身對情愛的寬容、開放，也從這些詩篇中自然流露。前文曾經提及，李賀與義山不同，很少在詩篇中直抒一己之情，更罕見耽溺不悔之深情，但是，他能寫出生死不改、爲求同心愛侶，甘願在生死陰陽不明之曖昧空間徘徊等待的女魂；也能寫出風霜老樹，一旦情之所鍾，不惜落紅如雨、死而不悔。但也藉此凸顯雲衫如雪之青春女神對情愛之無沾不染。此外，如寫人的〈宮娃歌〉，被囚禁於華美精緻「花房」中的美麗宮娃，最深的渴望，不是君王恩寵，而是自由，輕易打破幾乎所有著名宮怨詩，嫉妒徬徨、希恩求幸的模式。

以他的天才和遠過於人玄奇飛越的想像，更重要的是他對詩歌藝術近乎執迷之鍛鍊、追求，「孤單一人鍊他的奇幻劍術」[61]，畢生專注於此，從未將其他目標置於其上，長吉才能在短如曇花朝露的一生中，留下如許精采的傑作，讓後人無論淺求深掘、精挑細讀，仍有耳目一新之感。李賀詩其實是：掩一己之微情，而彰詩藝之至美，這兩篇短短歌詩，「情意貫注、神氣籠罩」，並不遜於大家名作。

（責任校對：林貝珊）

[61] 同註[26]，頁 67 。

臺灣大學學術期刊資料庫