



GU DIAN SHI CI MAN HUA

古|典|诗|词|漫|话

葛兆光 戴燕 著

晚唐风韵



中 华 书 局

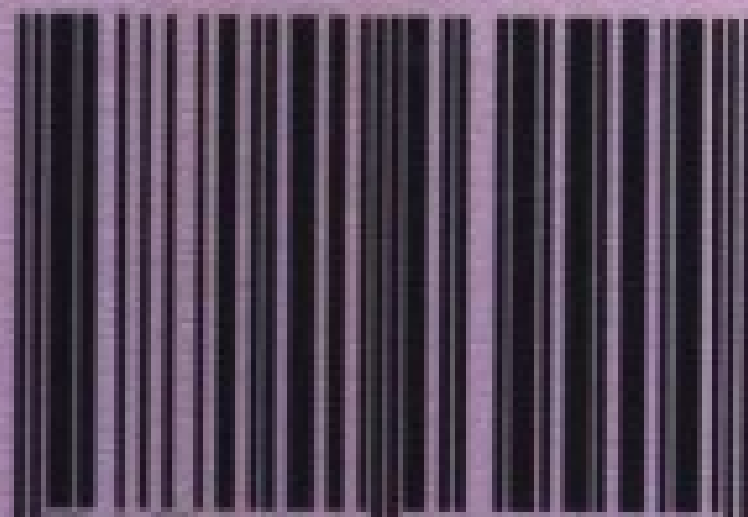
晚唐风韵

GU DIAN SHI CI MAN HUA

杜牧、李商隐是晚唐双峰并峙的诗人，后世以他们比拟盛唐的李白、杜甫，称为“小李杜”，但其实他们的生平、诗风、影响都有所不同。

本书先以“人”为中心，侧重于对两人身世经历信仰等方面的介绍；再以“诗”为中心，重点在对杜、李诗的赏析；最后则广泛论及他们与周围的诗人及后世诗人的关系，以窥见中晚唐及宋初诗风的变化。

ISBN 7-101-03990-1



9 787101 039900 > 定价：11.00 元



GU DIAN SHI CI MAN HUA

古典诗词漫话

葛兆光 戴燕 著

晚唐风韵

中华书局

MAH63/08

图书在版编目(CIP)数据

晚唐风韵/葛兆光,戴燕著. —北京:中华书局,2004
(古典诗词漫话)

ISBN 7-101-03990-1

I. 晚… II. ①葛…②戴… III. ①杜牧(803~852)
—唐诗—文学欣赏②李商隐(812~约858)—唐诗—
文学欣赏 IV. I207.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 059199 号

责任编辑:张 耕

古典诗词漫话

晚 唐 风 韵

葛兆光 戴燕 著

*

中 华 书 局 出 版 发 行

(北京市丰台区太平桥西里 38 号 100073)

北京市白帆印务有限公司印刷

*

787×1092 毫米 1/32·5¼印张·102 千字

2004 年 1 月第 1 版 2004 年 1 月北京第 1 次印刷

印数:1-4000 册 定价:11.00 元

ISBN 7-101-03990-1/I·516

出版说明

《古典诗词漫话》是一套文化类普及读物,共 15 种,每种一个专题,它起自先秦的《诗经》,终于晚清的龚自珍,是有着一个大致的脉络的。

诗词是中国文学长久以来的骄傲,谈诗论词的专著、论文数不胜数。这套书所以采用漫话的形式,是为着读者接受的方便。每个时代的读者,理解自己时代的作品,除特殊情况外,大都不存在什么困难。而时代相隔,理解起来似乎就有些滞碍。时代距离愈远,理解起来困难也就愈大。理解的隔膜源自于生活的隔膜。

诗词也是如此。历史上桑间濮上的谣咏,文会燕集中的歌吟,都是新鲜生动、荡人情思的。但隔着百年乃至千年的时光,失却了读者与作品的直接交流,她的生气愈来愈微弱,影响也就越来越衰减。等到变成人人敬而远之的“古典”,她的天生丽质和勃勃生气已经被时间织就的蛛网遮盖住了。要恢复她的生气,就要拭去这层蛛网,使我们能直接面对她的本来面目,乐于和她做朋友。久而久之,就会从这位韵致高雅的朋友身上得到原来意想不到的好的影响。

像这样的工作,港台称之为“古典的现代化”;大陆原来

称为“鉴赏”，近年也逐渐袭用港台的说法。做这样的工作，高头讲章固不可废，但形式灵活、内容风趣生动的随笔似更相宜。本套丛书就具有这样的特点。它用漫话的形式，将诗人的生命历程、作品的内涵与诗艺表现作为叙述重点，着重艺术性、故事性和趣味性。每一本都包括四五十篇短文，每篇处理一首诗，或一个特定事件。各篇分读可以体味作品的精华，合观则可得诗人的身世与人格。举凡诗人轶事，诗作赏析，均能深入浅出，雅俗兼顾。既是非常好的文化小品，也是学术小品，很适合中等文化程度的读者阅读。

这套书先在香港出版，原名“诗词坊”，香港中华书局的同人为使丛书更具吸引力，在版式和插图上动了不少脑筋。既而引入台湾地区，也大受欢迎，在学林颇获好评。现在，蒙作者及香港中华书局慨允，我们对原作略加修订，并保留了部分插图，重新出版。像这样的一套小丛书，能在两岸三地出版，本身已经证明了它的价值。

最后，向这套丛书的作者和香港中华书局同人表示谢意，也希望读者多提宝贵意见，以便我们今后把“古典的现代化”工作做得更好。

中华书局编辑部

2003年6月

古典诗词漫话

闲坐说诗经

建安风骨

南朝诗魂

诗酒李太白

杜甫心影录

夜阑话韩柳

诗情与友情

晚唐风韵

浪迹东坡路

箫瑟金元调

纵放悲歌

官场诗客

清诗的春夏

剑气箫心

诗词话趣

目 录

“小李杜”与晚唐诗坛·····	1
龙门之跃·····	10
在党争的夹缝中·····	16
十年一觉扬州梦·····	23
一寸相思一寸灰·····	30
朝过三清又拜佛·····	37
只到静时方爱僧·····	42
玄宗与贵妃·····	46
《九日登高》见悲凉·····	53
咏史翻案·····	57
《清明》——尚有疑问的佳作·····	62
片言役万景·····	65
于平凡处见匠心——《泊秦淮》·····	69
《西江怀古》的惆怅·····	72
莫寻诗义烟雨中·····	77

高朗的《长安秋望》.....	81
深契棋道.....	85
诗人的悲哀.....	88
圣女何处寻.....	94
却话巴山夜雨时.....	99
难懂的无题诗.....	105
《嫦娥》的寂寞.....	110
悲凉咏历史.....	114
何以树中独爱柳.....	119
一首《锦瑟》解人难.....	124
无题胜有题.....	130
李商隐诗的用典.....	136
湮没无闻命也夫.....	140
杜牧诗与许浑诗的比较.....	144
谁人得似张公子.....	149
李商隐与李贺.....	154
李商隐与温庭筠、段成式	160
从李商隐到西昆体.....	167

“小李杜”与晚唐诗坛

大凡后一时代的人与前一时代的某个名人有些相仿，人就会以那个逝去的名人作他的绰号，并加上一个“小”字，《水浒》里那个百步穿杨的花荣便称作“小李广”、《三国演义》里那个勇冠三军的孙策就叫作“小霸王”，称“小”并不意味着他的本领不高而只是说明其时代的较后。杜牧与李商隐被称为“小李杜”就是因为他们生于李白、杜甫之后，如果说李白、杜甫是盛唐诗歌的双子星，共同创造了一个几乎不可企及的诗歌颠峰，那么，李商隐、杜牧则在晚唐是两个无人可与比肩的诗人，他们的诗给唐代诗歌史的最后一页添上了瑰丽的色彩。

宪宗元和九年(814)以后，孟郊、李贺、柳宗元、韩愈相继去世。随着中唐这批诗人的逝去，元和诗坛上那种活泼泼的生机和锐意创新的勇气也渐渐消失，虽然白居易、贾岛、刘禹锡一直活到九世纪四十年代才离开人间，但他们后期业已定型的诗歌创作也只能起承先启后的桥梁作用。直

到杜牧、李商隐等年轻诗人崛起,晚唐诗坛才有了异于前代的生机。

杜牧(803—825)字牧之,京兆万年(今陕西西安)人,大和二年(828)进士,出身于官宦世家。他的祖父杜佑既是大官又是学者,著有《通典》二百卷。这种世家的出身是杜牧一直引为自豪的事情,《冬至日寄小侄阿宜》一诗云:

我家公相家,剑佩尝丁当。旧第开朱门,长安城中央。第中无一物,万卷书满堂。家集二百编,上下驰皇王。

这一家世传统对他极有影响,使他常以天下为己任,特别关心“治乱兴亡之迹,财赋甲兵之事,地形之险易远近,古人之长短得失”(《上李中丞书》),还写了《罪言》、《论战》等有关政治、军事的文章,注释了军事著作《孙子十三篇》,多次引古论今地给当政者写信议论政治、军事、经济,用他自己的话说就是“平生五色线,愿补舜衣裳”(《郡斋独酌》),就像旧时绿林好汉常吆喝的一句口号“学成文武艺,卖与帝王家”。可是,且不说他是一厢情愿纸上谈兵,在那时就算他真有管仲、诸葛之才也难补好唐王朝这件百孔千疮、捉襟见肘的“衣裳”,更何况当权的既非齐桓也非刘备,根本不会理会他的书生意气。所以在他中了进士以后十年时间里,除了一小段在京为御史外,大部分时间都在幕府中沉沦下僚,直到四十多岁才当了个州官,因而他又常常灰心失望,在他四十四岁任池州刺史时写的《春末题池州弄水亭》中,他自嘲道:“为吏非循吏,论书读底书”,无可奈何之余,就只有一觞一



杜牧

咏,歌儿舞女,“逐日愁皆醉,随时醉有馀”。他那种“十年一觉扬州梦,赢得青楼薄幸名”(《遣怀》)式的放荡形骸,“嗜酒好睡,其癖已痼”(《上李中丞》)式的懒散颓唐,和他时时关心天下事的人世雄心合起来,正好是杜牧一个完整的心灵。

比杜牧小十岁的李商隐(813—858)则不同。李商隐字义山,号玉溪生,开成二年(837)进士,怀州河内(今河南沁阳)人。虽然他自称是帝胄之后,但实际上早已家道败落,只不过和大唐的皇帝共姓一个“李”字而已。从他的高祖至父亲都只做过县令、州佐之类下级官吏,到李商隐幼年时更是“四海无可归之地,九族无可倚之亲”(《祭裴氏姊文》)。他只能苦苦奋斗,从科举开始,争一个出人头地的机会,所以杜牧式的自豪与他是无缘的,倒是一种自卑与自负扭结而成的激奋心理时时占据着他的心灵。因此,他一方面对政治倾注了极大的热情,一方面深深地愤慨与失望,像《贾生》中“可怜夜半虚前席,不问苍生问鬼神”,就是他怀才不遇的感慨,《安定城楼》中“永忆江湖归白发,欲回天地入扁舟”,就是他自嘲的哀叹,入世不得,出世也不得,正是他心里忧郁难堪的根源之一,所以他比杜牧更笃信宗教,常常在宗教世界里寻找心灵的解脱。同时,作为一个不挣扎就没有地位的文人,他不可能像杜牧那样陶醉于自我,故此他的性格也不像杜牧那么爽朗开豁,相反,他时时陷入难以排解的忧郁之中。

杜牧与李商隐关系不错,他们一为李贺写序,一为李贺写传,在牛僧孺死后,一为牛写祭文,一为牛写碑铭。李商隐还写了赠给杜牧的两首诗,《杜司勋》说:“刻意伤春复伤



李商隐

别,人间唯有杜司勋”,《赠司勋杜十三员外》说:“前身应是梁江总,名总还曾字总持”,极尽仰慕之情(但杜牧集中没有赠李商隐的诗,也许是没有收或遗佚了)。可是,尽管如此,他们两人的差异仍是太大了,气质、出身、思想的差异使他们的诗走上两条完全不同的路子。杜牧身上那种贵族气质、史家遗风使他的诗充满了理性精神的高朗明快,而李商隐心中的那种浪漫情调与自卑压抑使他的诗郁积了感情的缠绵结绕;杜牧那种洒脱轻快性格使他的诗显出爽利俊逸,而李商隐那种悱恻于情的性格使他的诗偏于沉郁曲折;杜牧那种强烈的入世思想使他的诗更多地表现了现实精神,而李商隐那种自感不容于世的心理使他的诗常常指向虚幻的想象世界。

在晚唐,像杜牧、李商隐那样处境、地位的文人不少,像雍陶、薛逢、马戴、李频等,但他们的气质、性格、思想都与杜牧、李商隐不同,既不像杜牧那么爽利通脱,也不像李商隐那么重于情感,尽管都有满腹牢骚,却都做出一副潇潇澹泊的面孔来,所以诗歌大多写自然山水,意境也比较狭小单调,而多偏于走那种清丽尖新的路数,基本上沿袭的是大历十才子,姚合、贾岛的风格:比起杜牧来,气格要狭窄窘迫些,内容也浅近卑俗些;比起李商隐来,色彩要清淡些,意境要显豁些,往往千人一面。那种幽幽的伤感、残山剩水的境界,僵化的格律规范,往往使这些诗出现一种与晚唐时代相仿佛的灰暗、萧瑟之气。

就是杜牧、李商隐的朋友也难与他们比肩,杜牧称为“千首诗轻万户侯”的张祜绝没有杜牧那种俊逸爽利;以“残

星几点雁横塞，长笛一声人倚楼”两句使杜牧“吟味不已，因目之为‘赵倚楼’”的赵嘏更没有杜牧那种深沉的历史感和开朗的胸襟；最像杜牧的许浑则只是像其皮毛，乍一看与杜牧形似，但仔细读来，就能发现他缺乏杜牧诗那种拗峭的韵律与高朗的批判精神，不仅重复的句式多、相似的意境多，而且显得格调不高，情绪低沉。而李商隐的好朋友温庭筠的诗也不像李商隐那么朦胧深沉，情感郁结，虽然语词意象色彩相似，却由于没有真挚的深情而缺乏萦绕回荡的韵味，显得比较直露浅显；另一位与李商隐诗略有相似的李群玉，虽然也有些诗的色彩、意象与李商隐接近，但总的来说却纤弱柔靡得多，像“多情草色怨还绿，无主杏花春自红”、“酒花荡漾金尊里，棹影飘摇玉浪中”、“二寸横波回漫水，一双纤手语香弦”，简直不像诗而走到词曲那一路上去了；至于唐彦谦、韩偓等学李商隐诗风的晚一辈诗人，那就更有点邯郸学步、画虎不成的味道了。

当然，决定一个诗人风格的并非仅仅是气质、性格与思想等内在因素，还应该包括他诗歌所采用的形式、语言、意象等外在因素。一般来说，晚唐诗人在细微局部的审美感受上是出类拔萃的，在捕捉细腻的、富于表现力的意象，选择微妙的语词、构筑幽远婉约的意境方面几乎可以说超越了以往任何一个时代。但是，他们在整体语言形式上却几乎没有什么创新，完全沿袭了中唐，只不过是对诗歌尤其是近体律绝的格律、音节、用词遣字推敲得更细而已。但杜牧、李商隐则与他们讲究局部的习惯不同，杜牧除了有意在声律上进行一种“陌生化”的改造，形成拗峭峻拔的效果外，

更注意意脉的流贯与整体的和谐,他的诗往往浑然完整,很难以句、字摘选;李商隐则更侧重于整体结构的回环曲折,使意脉似断而实续,往往以跳跃性的视角转移造成意境的朦胧恍惚、扑朔迷离,以反差极大的色彩意象与情感内涵融和,使人在不协调处领悟它的妙处,因此也往往使人感到它“陌生”与新颖。唯其如此,他们的诗才能在晚唐诗坛上显示出独特的华彩,并给后人开凿了新的创作途径。

历代留下来有关“小李杜”的评论、诗选、传记已经不少了,今人又增添了许多新的论著、诗选。本书为了避免重复,采取了类似“札记”的写法;为了避免单纯赏析,又添写了有关杜牧和李商隐生活、交往、影响的一些段落,目的无非想使读者立体地、多面地了解这两位诗人。比如科举常常是旧时代文人一生中幸与不幸的关键,很能影响到二人的心理,于是写了《龙门之跃》;牛李党争是晚唐人难以绕过的大漩涡,杜牧、李商隐在这场风波中究意如何表现,这是众说纷纭的旧公案,于是写了《在党争的夹缝中》;个人生活虽然常常被正统史学遗忘,却常常是了解人的极好机会,于是写了《十年一觉扬州梦》与《一寸相思一寸灰》;而宗教信仰则与诗的关系很密切,《只到静时方爱僧》和《朝了三清又拜佛》就介绍了这两位诗人心中不同的宗教意识。对于诗选,当然尽可能选代表作来进行通俗的赏析,但心里实在不愿意沿袭时下赏析文章的模式,于是在赏析时常常会借题发挥。同时,为了使读者通过“小李杜”这个座标了解当时诗坛的演变和发展,也特意写了杜牧、李商隐与周围及前后诗人乃至宋代西昆派的关系的若干篇。我们觉得,孤立地

看某一事物绝不如综合地多角度地看这一事物,就像悬浮在宇宙中的星球如无其他星球当参照系就无法确定其位置一样。

龙门之跃

传说,鲤鱼跃过龙门可以变成龙,于是便拼死拼活地在龙门跳啊跳啊,一些跳过去的,就成了可以变化、可以升天的神龙,大多数跳不过去的,就筋疲力尽地相继死去。

唐代科举的意义恐怕不会比鲤鱼跃龙门小,自从文人的前程要由考试来决定,这科举就成了文人性命攸关的一道关口。考上了的,自然日后一路顺风;名落孙山的,则今后一生倒霉。因此,文人幸与不幸往往系于科举。从“不遂青云望,愁看黄鸟飞”(钱起《下第题长安客舍》)中,可以看到落第文人的伤心;从“妆罢低声问夫婿,画眉深浅入时无”(朱庆馀《近试上张水部》)中,可以看到考完尚不知消息的举子的急切与卑微;从“春风得意马蹄疾,一日看遍长安花”(孟郊《登科后》)中,可以看到新科进士的狂喜。不仅如此,一试而中和屡试方中者,心理反应也不同,徐夤《赠垂光同年》中两句:“丹桂攀来十七春,如今始见茜袍新”,那喜中有悲、悲中有喜的神情,怎能和少年得意一举中进士的意气洋

洋相比？

杜牧是个幸运者，也许是他出身名门的缘故，大和二年（828）他去参加进士考试，就有一帮人争先恐后和他攀交情，据杜牧自己回忆，当时“先进之士……争为知己者不啻二十人”（《投知己书》），而一个太学博士吴武陵更直截了当地找到主考官崔郾，说：

向者偶见太学生十数辈，扬眉抵掌，读一卷文书，就而观之，乃进士杜牧《阿房宫赋》，若其人，真王佐才也。

然后抑扬顿挫地念了一遍《阿房宫赋》，并要求崔郾答应给杜牧第一名，可崔郾早已把一至四名走了后门，所以只好约定为第五名。后来果然杜牧以第五名及第（唐王定保《唐摭言》）。

偏偏是好事成双，平时不常有的制举也在这年三月举行，杜牧赶早不如赶巧，又是一举成功，得到了弘文馆校书郎试左卫兵曹参军的职位，这年他二十六岁。“弱冠成名，……制策登科，名振京邑”（《本事诗》），少不了洋洋得意，有一首写于科举刚刚结束、制举尚未开始时的《及第后寄长安故人》，很能表现他此时此刻的心情。

东都放榜未花开，三十三人走马回。秦地少年多酿酒，即将春色入关来。

可是，李商隐在这道龙门面前就没有那么顺利了，他和杜牧同一年参加科考，但直到开成二年（837）才考中进士，中间经历了十年之久。据他自己《上崔华州书》等文的记

樊川文集第一

阿房宫赋

中書舍人杜牧字牧之

六王畢四海一蜀山兀阿房出覆壓三百餘里
隔離天日驪山北構而西折直走咸陽二川溶
溶流入宮牆五步一樓十步一閣廊腰縵迴
檐牙高啄各抱地勢鉤心鬬角盤盤焉囷囷焉
蜂房水渦矗燹不知乎幾千萬落長橋卧波未
雲倚龍複道行空不霽何虹高低冥迷不知東
西歌臺暖響春光融融舞殿冷袖風雨淒淒一

杜牧的《阿房宫赋》古今闻名

述,一次是被贾餗排斥,一次因病不能赴考,一次被崔郾贬抑,这使他有时想起来就气得恼火,常常写诗作文发牢骚。《送从翁从东川弘农尚书幕》说:“鸾皇期一举,燕雀不相饶”,这还说得客气,另一篇《别令狐拾遗书》说:“尔来足下仕益达,仆困不动……真令人不爱此世而欲狂走远颺耳”,就有些要骂人的姿态了。按他的说法,考不中的原因似乎是主考官总和他过不去及他未曾向当权者送行卷(《与陶进士书》),但根本原因是他后台不硬、靠山不大。唐代人考进士,常常后门比前门宽,没有人不通过各种渠道巴结权贵、结交名人来疏通主考官的,认识的人名望越大、地位越高,中进士的机会就越大。所以,当开成二年令狐绹极力向高锴推荐李商隐后,他终于考中了进士,在他的《与陶进士书》中曾直言不讳地写到了这次中试的缘故:

夏口主举人(即高锴)时素重令狐贤明,一日见之于朝,揖曰:‘八郎之友,谁最善?’绹直进曰:‘李商隐者。’三道而退,亦不为荐托之辞,故夏口与及第。

中了进士自然应该高兴,可是十年折腾,十年反复,他好像已经高兴不起来了。在及第后写的唯一提到中举的诗《及第东归次灞上却寄同年》里,竟看不出多少欢喜的模样,反而有些淡淡的愁容:

芳桂当年各一枝,行期未分压春期。江鱼朔雁长相忆,秦树嵩云自不知。下苑经过劳想像,东门送饯又差池。灞陵柳色无离恨,莫枉长条赠所思。

杜牧中进士二十六岁,李商隐中进士也是二十六岁,看



大雁塔。唐代风习，考中进士者必游此塔。

上去差不多,但实际上却大不同。杜牧出身贵族,是根本不着急应考,李商隐出身低微,是急于要考取功名;杜牧一试而中,根本不花力气,李商隐却考了十年,苦不堪言,所以杜牧的心理上充满了自信、骄傲与自豪,这使他一辈子都有一个高朗洒脱的性格,而李商隐却在心理上留下了伤痕,一种急迫、激奋、压抑的情绪使他一生都常笼罩在心理阴影中,这恐怕也是他们的诗风在后来呈现相异之处的原因之一。

在党争的夹缝中

元和三年(808),年轻的举子牛僧孺、李宗闵考进士,把当时宰相李吉甫的政策恨恨讥刺了一番,弄得李吉甫又恼又怒,便到唐宪宗面前哭诉一番,唐宪宗拗不过面子,只好下令把牛僧孺、李宗闵等新科进士搁在一旁,不授给实际官职,还把录取他们的主考官杨於陵等人发放到外地去当地方官。从此两批士大夫就结下了仇怨,开始勾心斗角。

十几年后,即唐穆宗长庆元年(821),另一次科举则使两批士大夫的矛盾公开化。当时杨汝士、钱徽主持贡举,等发榜时,人们发现,和杨、钱一伙人的亲戚,像李宗闵的女婿、裴度的儿子、郑覃的弟弟、杨汝士本人的兄弟都考中了进士,而与他们意见相左的李绅、段文昌等推荐的人却名落孙山。于是,段文昌就向皇帝告了一状,说杨、钱二人取士不公、营私舞弊,而当年早与牛僧孺、李宗闵有怨气的李吉甫之子李德裕也在一旁帮腔,因此唐穆宗下令重新考试。结果原来考中的那批人都落了第,而主考官钱徽也被罢官。

这一来,牛僧孺、李宗闵一派便与李德裕一派更加势同水火,彼此党同伐异,“各分朋党,更相倾轧”,沸沸扬扬地闹了四十年,连皇帝也无可奈何,只能叹气,说:“去河北贼易,去朝中朋党难。”

在这个史称“牛李党争”的数十年里,两大派官僚在窝里死斗,真是“乱哄哄你方唱罢我登场”,使得生活在这一时期的文人几乎没有人能摆脱这种争斗漩涡,而这一争斗漩涡的变幻无常,又使他们的宦海生涯不时出现变化,时而升天,时而坠地,时而荣华,时而衰落,就像一叶飘荡在狂涛中的小舟。

本来,杜牧与牛僧孺的私交是很不错的,大和七年(833)杜牧到扬州就是应当时淮南节度使牛僧孺的邀请去当他的节度府推官。牛僧孺对杜牧很够朋友,甚至连杜牧私生活中诸多不检点处都给予庇护。据说,大和九年杜牧离开扬州时,牛僧孺曾劝告他,不要因为风流韵事而伤了身体,当杜牧矢口否认时,牛僧孺便令侍儿取出一个书簏,倒出上百封“平安帖子”。原来,杜牧在扬州经常出入歌楼妓院,而牛僧孺不放心,便派士卒穿便服暗中保护,如无事便写一份“平安帖子”,于是杜牧恍然大悟,自然对牛僧孺感激不尽,这种感激之情一直保存在杜牧心灵深处。

那么杜牧是不是像有些学者所说是“牛党才人”呢?也不是,他虽然与牛僧孺交好,但他的政治理想却和李德裕相近,他拥护李德裕对藩镇用兵、对抗回纥吐蕃、清理江贼、贬斥佛教等政策。在他于武宗会昌三年(843)所写的《上李司徒相公论兵书》和会昌四年(844)所写的《上李太尉论北边

事启》、《贺中书门下平泽潞启》中可以看出,他不仅给李德裕出谋划策,还对李德裕抱有感恩戴德之情,一再说“某受恩最深”,并称赞李德裕“庙算深远”、“文德素昭,武功复著”、“上符神断,潜运庙谟”;据说李德裕也很赏识他的才干,并采纳了他的一些建议。

和杜牧一样,李商隐虽然与牛党中的令狐楚关系极深,但他却很难算是牛党中人。这里有一桩公案必须辩明,历来史学家、文学史家都认定李商隐先受知于令狐楚,但后来却受李党的王茂元器重,当了王茂元的掌书记,又娶了王茂元的女儿,所以被牛党认为是背恩负义,连他少年时的朋友、令狐楚的儿子也指斥他“忘家恩,放利偷合”,于是“共排竿之”。其实这是错的,王茂元既非牛党也非李党,他和李德裕、李宗闵两方都不错,李商隐为王茂元代写的书札中,既有给李德裕的信,称李德裕“顾遇特深”,“早蒙恩异,获奉辉光”,“早尘下顾,曾奉指踪”(《为汝南公上淮南李相公状》,均见《樊南文集补编》卷二),又有给李宗闵的信,称李宗闵对自己“早蒙恩顾,累忝藩方”,“某早蒙奖拔,得被宠荣”(《为濮阳公上宾客李相公状》),可见王茂元和牛、李两派都保持着良好关系,而李商隐入幕王氏,娶王氏女,自然也不致于引起牛党的嫉恨。

然而,李商隐对李德裕似乎更佩服一些,李德裕和牛僧孺、李宗闵比起来在政治上更有建树些。他在会昌年间执政时,平定了泽潞藩镇刘稹,限制了宦官的权力,在大和年间任剑南西昌节度使时抗击回纥、吐蕃,帮助武宗灭佛以治理经济,限制科举中门生座师间的请托作弊。所以,作为一

个一心希望大唐王朝重新振作的文人,李商隐和杜牧一样,一直是对李德裕的所作所为抱赞赏态度的。

可见,杜牧、李商隐都不是牛李党争中的人物,虽然他们与李德裕、牛僧孺、李宗闵这些“党魁”都有来往,却不曾卷进那种纵横捭阖的政治角斗中,至少在一段时间中比较超脱。

但是难处在于:中国的文人从来不曾是一个独立的阶层,早就有人轻蔑地把这些文人称为“毛”,说“皮之不存,毛将焉附”,文人不能不靠在某张“皮”上。中国古代社会中一个很可悲而又很普遍的现象恰恰就是政治和党派总是连在一起,正确和错误的界线又总是以人头划分。“胜者王侯败者寇”,几乎很少有坚定而公正的理性标准,多数是偏执而不公正的感情界限,翻翻史书就可以明白这一点,一朝天子一朝臣,顺我者昌逆我者亡,看看现实也可以明白这一点。在剧烈的政治角逐中很难容忍一个人保持独立人格,尽管出淤泥而不染是中国文人的理想,但若然如此便必然失去在社会实现抱负的机会,因为这毕竟只是遗世独立的幻想,而不是人世济世的哲学。你要不投靠某个政治集团,就必然失去政治靠山,因为别人结党营私而你却刚正不阿,你就成了“异己”,“非我族类其心必异”的箴言不但可以用于民族之间也可以用于党争之中。你不依附一个派别就有吃里扒外之嫌,更别说你和我的对头眉来眼去了,那岂不是“胳膊肘子朝外拐”吗?所以,当唐宣宗即位(846),重用牛党的牛僧孺、李宗闵、崔琪、杨嗣复、李珣、令狐绹而贬斥李德裕时,一个重大难题就摆在了杜牧和李商隐面前了:究竟是坚

持自己原来偏向于李德裕的政治主张而失去升迁擢用的机会,还是放弃自己的立场以求新得势的当权者青睐?

理性和现实使四十四岁的杜牧选择了后者,在大中三年(849)为牛僧孺写的墓志铭中,他一反过去的态度,说李德裕一心想杀牛僧孺,而当李德裕被贬过汝州时,“公(牛僧孺)厚供具,哀其穷,为解说海上与中州少异以勉安之,不出一言及于前事”(《樊川文集》卷七),似乎李德裕是个无耻小人而牛僧孺则是坦荡君子。如果说他这样写是顾念旧情、回护死者,还情有可原的话,那么大中五年(851)写的《祭周相公文》中“会昌之政,柄者为谁?忿忍阴污,多逐良善。牧实忝幸,亦在遣中”,则不顾当年的事实,把自己也说成李德裕执政时的受害者,就有些过分了。

作为一个不通世故、感情执着而又生活在幻想中的诗人,三十四岁的李商隐却选择了前者,就在李德裕失势的大中元年(847),他还替郑亚写了李德裕《会昌一品集》的序文,称他是“成万古之良相,为一代之高士”。他又替郑亚起草了致李德裕的信,称赞他“有大手笔,居第一功”。当李德裕贬到崖州时,他又情不自禁地写了《李卫公》、《旧将军》,前一首叹息李德裕的命运和处境说:“绛纱弟子音尘绝,鸾镜佳人旧会稀。今日致身歌舞地,木棉花暖鹧鸪飞。”后一首再次称颂了李德裕的功绩:“云台高议正纷纷,谁定当时荡寇勋。日暮瀟陵原上猎,李将军是旧将军。”当李德裕去世,他更写了《漫成五章》来追忆李的政治军事方略。

我们不必指责杜牧,作为一个一心要在政治舞台上一展雄才的文人,他不能不用这种人格的代价来换取机会,这

是中国文人的悲剧。我们也不必过分赞美李商隐，作为一个诗人，他毕竟感情执着得有些迂执，他这样做只获得了“放利偷合”的恶名与“一生襟抱未曾开”的命运，这也酿成了他自己的悲剧。只有把这两种悲剧合在一起，才能体会到中国文人的悲哀，独立不阿是行不通的，苟且附合也不一定行得通，一切都要视当权者的脸色，他们仿佛身处在一个“夹缝”之中，社会的丑恶与内心的道德律使他们左右为难，像一颗生长在这夹缝中的小树，他们生活得那么艰难，只能曲曲弯弯地在夹缝中挣扎。由于杜牧和李商隐没有完全放弃自己的信念，多少表现了一下自己的内心，于是他们都为此付出了代价——

当牛党得势后，“凡（李德裕）所薄者，必不次拔擢之”（《旧唐书·马植传》），用杜牧的话来说，是“逐者纷纷，归轸相接”，而唯有杜牧“远弃，其道益艰”，被外调到更远的桐庐，直到大中二年。这是无意的遗忘还是有意的惩罚？虽然后来靠了哀告周墀终于返回长安，但这一命运的玩笑却已经使杜牧磨消了志气，“自笑卷怀头角缩，归盘烟蹬恰如蜗”（《朱坡绝句三首》），他再也经不起争斗漩涡的颠簸与捉弄了，两年不到，他便又请求离开京城。当他即将离开长安时他登上乐游原，看看昭陵不由叹道：

清时有味是无能，闲爱孤云静爱僧。欲把一麾江海去，乐游原上望昭陵。

《将赴吴兴登乐游原一绝》

李商隐也未能重新赢得令狐绹等的信任，尽管他屡次

写诗文向令狐绹陈情，令狐绹却始终不肯帮忙。尽管他为牛僧孺写了漂亮的墓文，并赢得了牛党的称赞，但牛党并不把他当自己人，于是他只好依托于卢弘正、柳仲郢，辗转于徐州、梓州等地，一直到死，仍沉沦下僚。在他大中十年（856）最后一次在长安客居时，他也去了乐游原并写下了这样的诗句：

向晚意不适，驱车登古原。夕阳无限好，只是近黄昏。

《登乐游原》

显然，这时的杜牧已不再是英气勃发风流倜傥的小杜了，李商隐也已不再是当年向往“上青云”的李生了，险恶的政治风云与平庸的宦海生涯已经磨尽了他们的理想。在这两首情绪灰暗的诗里，可以体会到他们一生的苦衷，感受到他们当时的满心失望。

十年一觉扬州梦

落魄江湖载酒行，楚腰纤细掌中轻。十年一觉扬州梦，赢得青楼薄幸名。

这是杜牧的《遣怀》诗，就像这首诗后两句所说的，杜牧生活中的一些风流韵事，曾给当时及后人留下了一种印象：这个恪守儒家价值观念与生活信条，自称“世业儒学，自高、曾（祖）至于某身，家风不坠，少小孜孜，至今不息”（《上李中丞书》）的诗人，原来竟是个薄幸浪子！

因为“世业儒学”的学者风范和“青楼薄幸”的浪子风流在人们心中总是冰炭不同，水火相异似的，所以后人总是不能理解杜牧这样一个人何以有两副面孔。于是，骂他“疏野放荡”的人觉得他那正经古板的面孔只是伪装，说得难听些就像“婊子立牌坊”；说他“乃以此自污”的人觉得他那浪荡不羁的模样只是遮人眼目，就好像逃名的人装疯卖傻，避祸的人故意逛妓院下赌场。

其实，很多人把古人想得太庄严了，总觉得人应该这样

或应该那样,全不想一个人是多棱面的活生生的。杜牧本来就不是那么刻板,他笃信儒学,一心想着干一番大事业,但未必就得正襟危坐,目不斜视,作为一个世家子弟,他生性就豪放开朗,少年成名,又更使他风流自赏。有一个传说记载,大和末年他到宣城沈传师那里去当幕僚,听说湖州“风物妍好,且多丽色”,便去游玩,湖州崔刺史把全城名妓都找来,又举行赛船嬉水会,吸引全城少女来观赏,让杜牧物色,但眼高于顶的杜牧竟一个也看不中。直到傍晚,才发现一个老太太领的一个十馀岁小姑娘是“真国色也”,于是,杜牧和老太太相约,十年后来娶小姑娘,如果不来,则任从她嫁人,并送了许多贵重的物品为聘礼。过了十四年,杜牧才再到湖州,一问之下,那个姑娘三年前已嫁了人并有了两个孩子,怅然之余他写了一首诗:“自恨寻芳到已迟,往年曾见未开时。如今风摆花狼藉,绿叶成荫子满枝”(《丽情集》,见南宋胡仔《茗溪渔隐丛话》后集卷十五),可见杜牧也是一个性情中人。

又有一个传说记载,李愿罢官在洛阳闲居,“声伎豪华为当时第一”,大开筵席邀集名流,由于杜牧当时是监察御史,专管检查官吏廉政问题,所以李愿没有请他。谁曾想杜牧主动要来,来了以后还直着眼睛死盯这百来十个绝色歌妓,并且问道:“闻有紫云者,孰是?”李愿只好指给他看,他看了后竟又说:“名不虚传,宜以见惠”,意思是该送给他。李愿大笑,众歌妓也大笑,杜牧却意气闲逸,旁若无人地连喝了三大杯酒,口占一诗:“华堂今日绮筵开,谁唤分司御史来。忽发狂言惊满座,两行红粉一时回。”(《本事诗》)据说

李愿就把紫云送给了杜牧,可见杜牧是一个洒脱不羁的人。

当然,这两个故事真实性如何还值得推敲,但即使是杜撰也不算太离谱。看杜牧的《樊川诗集》,里面真有不少风光旖旎的作品,像《赠别二首》、《张好好诗》,便写得柔情似水,这就无怪后人要编派他许多风流故事,并把晚唐另一个诗人杜荀鹤也想像成他的私生子(《茗溪渔隐丛话》后集卷十五引《艺苑雌黄》)。

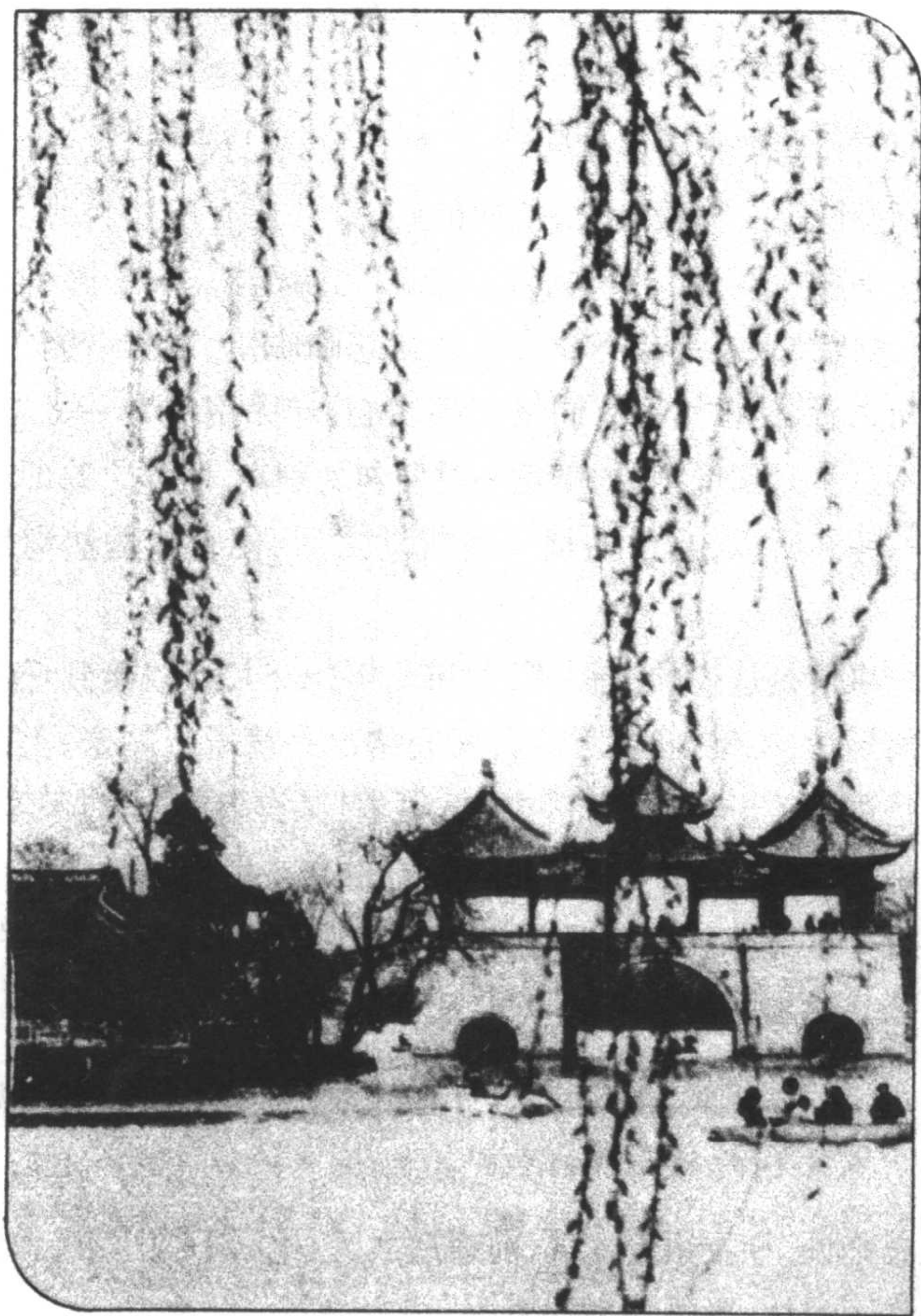
风流的生活与庄严的事业并不是势不两立的,这在道德伦理意识越来越浓厚的后世人看来简直不可想象,但在唐人那里却自然得很。且不说李白常常携妓饮酒,就是杜甫,也曾陪着公子哥儿携妓纳凉,写有“公子调冰水,佳人雪藕丝”之类的诗句,杜牧的风流自然也算不了什么。不过,当杜牧在扬州过了一段浪荡生活之后,他却好像真的有些懊悔了,《遣怀》这首诗里,似乎隐隐地露出了一点儿追悔的意味来。

殷芸《小说》记载一个故事说,有几个人在一起各说各的理想,有的说想当刺史,有的说想发大财,有的说想骑鹤飞升为神仙,其中一个人更聪明,说他的理想是:“腰缠十万贯,骑鹤上扬州。”这便把前三个人的好想头全囊括进去了。为什么不去长安不去洛阳而偏去扬州呢?原来,扬州在唐代人心目中是“天堂”的象征。杜牧的好友张祜说“人生只合扬州死”(《游淮南》),意思是能在扬州生活到死也无憾了。另一个中唐诗人李绅则说:“嘹唳塞鸿经楚泽,浅深红树见扬州”,又说:“今日市朝风俗变,不须开口问迷楼”(《宿扬州》),后两句的意思是扬州到处都有歌楼酒馆,不须问人

就能遇上“迷楼”消魂。还有一个诗人姚合则说扬州“暖日凝花柳，春风散管弦。园林多是宅，车马少于船”，更令人想见当年弦歌盈耳、园囿如画、舟船如梭的繁华。于是，当满心感到寂寞，满腹雄才大略无法舒展的杜牧于大和七年（833）到扬州牛僧孺幕下任职后，这个三十刚出头的诗人就不免拿出放荡不羁、风流倜傥的贵公子派头，在扬州享受一番了。

一般来说，幕僚的生活很刻板，据韩愈说，“使院故事，晨出夜归，非有疾病事故辄不许出。抑而行之，必发狂疾”（《上张仆射书》），节度使属下当然制度也很严格。可是，杜牧却不管这一套，他常常在公务之余到歌楼酒馆去饮酒狎妓，过他的风流生活，究竟杜牧这风流生活是怎么过的，现在已无从考证了，但从他的《扬州三首》、《赠别二首》、《题扬州禅智寺》等写于此时的作品中也还能看出一点痕迹来，他在扬州无非一是到处游山玩水，二是与妓女厮混罢了。他去过扬州城郊的隋炀帝墓，去过隋代末年行宫的放萤苑，也曾曾在城里名楼大阁间闲逛，又到过禅寺随喜题诗。在游览中虽也想到过隋末皇帝荒淫误国之类严肃的问题，但更多地是沉湎于扬州富庶奢华的生活和秀丽迷人的风光，像“谁家唱《水调》，明月满扬州”，“喧阗醉年少，半脱紫茸裘”，“天碧台阁丽，风凉歌管清”，“纤腰间长袖，玉佩杂繁纓”，“谁知竹西路，歌吹是扬州”等等，都不由自主地流露出一种沉醉与满足的心情来。所以，他也常常与扬州的妓女发生恋情，《赠别》二首就是写给他熟识的妓女的：

娉娉袅袅十三余，豆蔻梢头二月初。春风十里扬



扬州，唐人心目中的人间天堂。

州路，卷上珠帘总不如。

多情却似总无情，惟觉樽前笑不成。蜡烛有心还惜别，替人垂泪到天明。

这两首诗写得很温柔婉转。不过，杜牧只是风流而已，并不像李商隐那么执着专情，从他的《九日》“还有玉楼轻薄女，笑他寒燕一双双”，《不饮赠官妓》“无端千树柳，更拂一条溪”，《代吴兴妓春初寄薛军事》“自悲临晓镜，谁与惜流年”等句来看，他虽然也有同情惻隐之心，却无用情专一之志，只不过生来倜傥洒脱，邂逅一过便匆匆别离，流连之余即忘在一旁。所以，当牛僧孺一番规劝之后，便有些幡然悔悟了。

事情是这样的：唐文宗大和九年（835），杜牧接到任命调离扬州，牛僧孺给他饯行，席间拿出一筐子报帖来，上面都是逻卒关于杜牧行踪的报告，写着“某夕，杜书记过某家，无恙”，“某夕，宴某家，亦如之”，原来这是牛僧孺怕他出事或过分纵情声色的特别安排，于是杜牧十分感动。当时牛僧孺又说出一番话来：

以侍御（指杜牧）气概远驭，固当自极夷途，然常虑风情不节，或至尊体乖和。

意思是说，杜牧很有才气，前途远大，但生活不拘小节，恐怕会伤了身体，影响将来的事业。

牛僧孺很会委婉地说话，据说当时把杜牧说得“对之大惭，因泣拜致谢，而终身感焉”（《太平广记》）。杜牧是不是就因此而写了《遣怀》诗呢？这不大清楚，从诗意来看，好像

有点关系,但“落魄江湖载酒行”一句又似乎暗示诗歌是为自己事业不能实现,故而在青楼酒馆寻找安慰而作。不管怎么样,看上去好像杜牧自己也开始追悔少年风流了,开始要改变生活的放纵颓唐了。但是事情并非完全如此,从杜牧后来依然狎妓饮酒的生活中可以看出,他的悔悟不过是把用在浪荡生活中的精力更多地移到政治生活中去,而牛僧孺的劝告只不过使他更看重自己的事业。他并没有像后人那样把这种风流视为“罪业”或“错误”,也没有“通过自我批判”而“觉醒”的意思(东方既白《从对两首诗的解释说起》),更没有“忏悔艳游”的味道(《唐诗三百首评析》),充其量是表示自己生活重心的偏移。在唐代人尤其是晚唐人看来,这种风流生活并不是什么了不起的大事;对杜牧来说,这些风流生活乃是他贵公子本性所致,更何况还能在此中逃避现世的苦闷与烦恼。

因此,当我们感觉到《遣怀》诗里那种隐含的懊悔意味时,千万不要把后人那浓烈的道学意识带进去,更不要忘记杜牧身上那浓重的贵公子性格。

一寸相思一寸灰

许多学者都断定,在李商隐早年“学仙玉阳东”时他曾与一个女道士有过一段恋情,只不过这次恋爱的具体过程并没有留下任何文字记载,仅仅闪闪烁烁地在李商隐诗里出现。李商隐的诗历来以含蓄隐晦著称,于是这段恋情便整个儿地隐没在一片浓云密雾中,而人们越是看不清楚,这段故事便越是神秘奇幻,所以各种各样的“臆测”、“考订”、“索隐”便纷纷出笼,好像李商隐这段生活经历中藏了一个偌大的秘密似的。

其实,文人与女冠(即女道士)谈谈恋爱,在唐代绝不是什么稀罕事,不少文人学子到道观学仙道之术其实也就是为了这个目的,就像韩愈在《谁氏子》诗里所说的那样“或云欲学吹凤笙,所慕灵妃媲萧史”。李商隐在玉阳山(今河南济源)学道时才二十二、三岁,自也不免风流多情,当然他与别人不同,别人对这类恋情视为过眼烟云,风流温柔一时便罢,而李商隐却十分认真。因此,这次恋爱的失败在他心灵

中留下了极深的痕迹,以致于这种情感的伤痕刻骨铭心地伴随了他一生,时时撩拨起他的伤感与怅惘,并构成了他诗歌的情感基调。

唐代道教很兴盛,道教不像佛教那样提倡禁欲、无生,相反它追求长生不老,对于两性关系的观念也很开放。早期道教中曾有“男女合气”以求长生的方术,所以常有“男女媾合”之事(释玄光《辩惑论》)。虽然唐代道教在这方面有所收敛,但对于两性交往仍没有严格限制,道观中有道士有女冠,斋醮经诵时有男也有女,甚至有时还有意用女色来诱惑人们听他们讲经说法,和佛教争夺听众,韩愈有一首《华山女》诗就记载了这种现象。女冠的姿色与歌喉也的确很有诱惑力,敦煌卷子(B:3211)中有诗说:“观内有妇人,号名是女官,朝朝步虚赞,道教数千般”,想来很多人都很艳羡这些女冠,所以晚唐咏唱女冠姿色与生活的歌曲《女冠子》十分流行,像温庭筠就写有“雪胸鸾镜里,琪树凤楼前”之类的艳词。道士向世俗宣讲的故事中又有相当多遇仙女结良缘而成仙的内容,像什么神女嫁园客、玉女嫁弦超、刘阮入天台等等,文人也就跟着想象起来,编了些娶仙女成大道长生不老的故事,像《薛昭传》、《裴航》、《少室仙姝记》等等,这种心理使文人对女道士不免有种种非分之想,常常把超越凡尘的出世之思、长生成仙的入道之念与享受人间之乐的世俗欲望一古脑地寄托在女道士身上。

中晚唐有大批贵族女子、宫女及歌妓涌入女冠行列,这使女冠队伍发生了很大变化,一方面她们使女冠的文化素养与艺术水准大大提高,一方面她们使女冠更具有风流浪

漫色彩。这些女子本来就不是看破红尘、坚心慕道的人，只是无路可走而加入了女冠行列，所以她们并不甘心寂寞，也并不远离凡俗。唐裴庭裕《东观奏记》卷上曾记载她们“盛服浓妆”，唐康骕《剧谈录》也曾记载唐昌观女冠因美丽而“观者如堵”，相传为唐玄宗所作的《内家娇》词中，既说女冠多才多艺：“解烹水银，练玉烧金”，“善别宫商，能调丝竹，歌令尖新”。也说女冠风流艳丽：“两眼如刀，浑身似玉，风流第一佳人。及时衣着，梳头京样，素质艳丽青春。”“嫩脸红唇，眼如刀割，口似朱丹。”

偏偏中晚唐文人都喜欢到佛寺道观去读书学道，那里不仅风景幽美、气氛高雅，可以听听梵呗道乐，谈谈玄理妙旨，而且还可以超越凡俗，远离世间，怡养情性寻觅长生之路。如果又有风流妩媚的女冠一道游乐嬉戏，抚琴听曲，那么对文人来说就不啻神的生活了。因为在这些女冠身上，不仅有世间女子的温柔、妩媚，还有一般女子所不具备的艺术素养与气质，更有宗教神话所赋予的超越人间的象征意味；特别是比起一般女子来，她们更富于风情而没有小家碧玉的羞羞答答与大家闺秀的矜持自重，因为长期压抑使她们更具有对传统道德规范的逆反心理和追求自由感情的强烈愿望，所以她们对文人别有一种吸引力。在道观确实常有一些风流韵事，晚唐人李洞《赠庞炼师》诗云：“家住涪江汉语娇，一声歌戛玉楼箫。睡融春日柔金缕，妆发秋霞战翠翘。两脸酒醺红杏妒，半胸酥嫩白云饶。若能携手随仙令，皎皎银河渡鹊桥。”末两句大概说出了这些文人共同的心里话。

遗憾的是,没有几个文人会真正地把自已的感情奉献给这些渴望感情的女冠,他们只是逢场作戏,邂逅一过便匆匆离去,在他们心里,自己的仕途、门第、名誉要重得多。所以,“韵事”虽然一件又一件,却几乎没有一件能在他们心中留下深深的痕迹与回忆,只有李商隐是个例外。从他到玉阳山学道并在那里结识了那个令他深深爱慕的女冠时开始,他的心灵深处就永久留下了她的身影,使他一生都在这段经历的回忆中怅惘和悲哀。

这位女冠是谁?李商隐和她的恋情究竟发展到什么程度?这些都无法考证清楚了,有人说这女冠是一个陪伴公主入道的宫女,有人说李商隐曾与她有过肉体关系,《药转》写的便是打胎之事,这种无聊的“钩玄索隐”实在没有必要。应该说,不要把这类事视为淫乱,也不要吧女冠看作下流的娼妓,因为人有追求自由与爱情的权利,古人并不像今人所想象的那样庄严与纯洁,古人也有七情六欲。唐代的传统伦理规范也还不像后世那么严格与冷酷,所以新进士集体到平康里狎妓饮酒,决不会因此而丢了职,薛涛、鱼玄机、李冶等人风流的故事也决不致于使人觉得她们是荡妇淫妓而不屑一顾。诗人与女冠有了恋情并不是什么了不起的大事,问题只是这种恋情是虚伪还是真诚,是为了暂时的满足还是为了永久的感情,是追求“艳遇”还是寻求“爱情”,要知道前者多出白色相的艳羡与肉欲的获取,而后者则源于心灵的沟通和感情的理解。

从李商隐记述、追忆这段生活的诗中可以看出,他很少有李洞《赠庞炼师》里那类“两脸酒醺”、“半胸酥嫩”式的色

相描写,也很少有杨巨源《观妓人入道》那类“舞衣施尽馀香在,今日花前学诵经”式的轻佻调侃,更多的是对女冠心灵痛苦的理解与同情,像《嫦娥》诗中的“嫦娥应悔偷灵药,碧海青天夜夜心”,《和韩录事送宫人入道》诗中的“当时若爱韩公子,埋骨成灰恨未休”,《碧城三首》中的“鄂君怅望舟中夜,绣被焚香独自眠”等,都是抱着深深的同情写出了女冠的悲哀:她们入道求仙,却丧失了享受人间恩爱欢乐生活的权利,当烛残星沉之时,只能茕茕孑立,拥被独眠,暗自叹息。因此,李商隐与那位女冠的恋情应该相信是一种真挚的爱情。

可是很不幸,尽管他真挚而热烈地爱着这位女冠,而且可以相信这位女冠也对李商隐情有独钟,但他们最终又不能不忍痛分离。

李商隐与那位女冠为什么会分离?其间原因不得而知。也许是宗教的清规戒律无情地割断了他们的情思,也许是传统伦理意识与等级观念阻止了他们的相爱,也许像是某些学者考订的那样,那位陪伴某贵公主入道的女子不得不永远侍立在主人身边,以致于银河迢遥,使有情人难成眷属。总之,他们的分离是无可奈何的,他们不愿意分离却不能不分离,于是,这种悲哀就永远地铭刻在李商隐的心中与诗中了。《日高》一诗写道:

 镀钁故锦縻轻拖,玉笏不动便门锁。水精眠梦是何人,栏药日高红髮髩。飞香上云春诉天,云梯十二门九关。轻身灭影何可望,粉蛾贴死屏风上。

《无题四首》之一写道：

来是空言去绝踪，月斜楼上五更钟。梦为远别啼
难唤，书被催成墨未浓。蜡照半笼金翡翠，麝熏微度绣
芙蓉。刘郎已恨蓬山远，更隔蓬山一万重。

这里似乎都隐隐约约地暗示着一个信息：他与她之间阻隔
着“云梯十二门九关”。这距离不是指物理空间的遥远，而
是指“咫尺天涯”般心理距离的遥远。“蓬山”或暗指道教，
世俗与宗教之间已天地悬隔，怎知还有另一种障碍，使得有
情人“更隔蓬山一万重”，只能在梦中相会，但当梦中金风玉
露般的相逢也匆匆而逝，情人又要为梦中别离而泣啼不已。
对于多愁而多情的李商隐来说，投入这一开始就注定要以
悲剧告终的恋爱实在太不幸了，他就像扑影而去的飞蛾一
样，追求的是永无希望的希望。面对那一层似乎透出了光
明却又如铜墙铁壁的“屏风”，他扑上去，结局却只会是带着
爱情与生命一道走向幻灭。

于是，我们理解了《辛未七夕》（恐是仙家好别离）、《无
题》（凤尾香罗薄几重）等诗中那种哀怨凄楚的思恋，明白了
《燕台四首》、《河阳诗》里那种若明若暗的追忆，也体验到了
他为什么一生都那么郁郁寡欢，多愁善感，而诗歌又写得那
么悲怨凄婉，原来这秘密全在于他心中那解不开、挣不断的
一缕情思，这情思犹如他那联名句所说，是“春蚕到死丝方
尽，蜡炬成灰泪始干”。这种刻骨铭心的不幸爱情一旦发
生，那么它就注定要让诗人一生都为它悲哀，为它吟唱。当
然，这命运对李商隐未免太残酷了。可是，却使他在不断的

痛苦追忆中写出了许多不朽作品,因为幸福总是平凡的,痛苦与不幸才能使人铭记。痛苦与不幸常常造就了诗人,就像沙粒使蚌痛苦地磨砺出珍珠一样,正是那“一寸相思一寸灰”的悲哀,使李商隐的爱情诗至今仍撼动着人们的心灵。

朝过三清又拜佛

李商隐笃信道教的思想倾向为人熟知,但他对佛教的信仰却很少被人论及。其实,他与佛教关系之深绝不亚于他与道教的关系。

宋代赞宁《高僧传·悟达国师知玄传》有一段记载说:

李商隐者,一代文宗,时无伦辈,常从事河东柳公梓潼幕久,慕(知)玄之道学,后以弟子礼事玄……苦眼疾,虑婴昏瞽,遥望禅宫,冥祷乞愿。玄明旦寄《天眼偈》三章,读终疾愈。

这段记载中神化知玄的内容当然不可信,但李商隐与知玄等佛门弟子关系甚深却是事实。他的《别智玄法师诗》是写给知玄的,《忆匡一师》是写给匡一上人的,此外还有《忆往岁与澈师同宿》、《同雀八诣药山融禅师》、《别臻师》等诗,可以说明他和很多和尚有交情。在大中七年(853)写的《樊南乙集·序》中他更明白地写了对佛教的信仰及其由来:

三年以来,丧失家道,平居忽忽不乐,始克意事佛,方愿打钟扫地,为清凉山行者。

大中七年的“三年”之前,正是李商隐失去爱妻的时候,可是,“丧失家道”的悲哀,是李商隐奉佛的动因之一,至少,它促使了李商隐信仰佛教。

可是,有人会问,为了安慰心灵,奉佛是一条路,难道奉道不是一条路么?为什么偏要“打钟扫地为清凉山行者”而不能“拜伏三清座下为天师弟子”呢?原来,这关系到当时的形势和佛道二教教旨上的区别,也关系到李商隐当时心境的全部内涵。自从武宗会昌年间灭佛兴道,佛教被打下去了,道教兴盛起来,可是道教近乎巫覡的祭禳斋醮与满足贪欲的烧炼丹铅,反而败坏了名声,连李商隐心里也对它有了反感,所以大中年间唐宣宗宣布恢复佛教时,原先衰落的佛教一下子便死灰复燃并赢得了人心。从佛道二教宗旨上说,道教主“生”,以长生为大乐,以成仙为极乐,并且不禁欲,反而刺激人的贪婪与享乐欲望,因而在文人看来它很“俗”,而佛教虽然主“灭”,但它有一整套“人生皆苦”的精致理论,又有一整套与之相应的宇宙观,显得高深玄奥,加上高僧不像道士那么投机钻营,爱凑兴吹捧,显得高雅脱俗,所以一直在文人心中占有更高位置。尤其是李商隐的心灵深处,不仅对妻子的死感到悲伤,还对人生的意义与生命的意义发生了怀疑,因此,更容易与否定人生意义的佛教接近,更何况晚唐极为昌盛的禅宗有一种“平常心”的理论可以抚慰人们失去平衡的心灵,有一套在日常生活中开悟禅旨的简捷法门可以让人们迅速得到心理的宁静。所以,当

读到李商隐“忆奉莲花座，兼闻贝叶经”（《奉寄安国大师兼简子蒙》）“空庭苔以饶霜露，时梦西山老病僧”（《题白石莲花寄楚公》）“若信贝多真实语，三生同听一楼钟”（《题僧壁》）等诗句的时候，人们应当明白，他朝过三清又拜佛的缘故，正在于他在历经了痛苦与绝望之后，要寻觅一个清静的世界来安顿自己的灵魂。这个世界只能是佛教那种无是非爱憎的心灵境界——他自己曾说：“世界微尘里，吾宁爱与憎。”（《北青罗诗》）

在《华师》一诗里，就有这样一个极清净澹雅的境界：

孤鹤不睡云无心，衲衣筇杖来西林。院门昼锁回廊静，秋日当阶柿叶阴。

“鹤”在古人心目中是一个高雅超群的象征，《世说新语·容止》里形容嵇绍的那句话：“卓卓如野鹤之在鸡群”，后来便成了“鹤立鸡群”这个成语；超群拔俗的人心中常有的一个感觉便是高雅的孤独，所以“孤鹤”只好独来独往，任意东西。“云”在唐人诗里也常常是“无心”与“恬澹”的意象，早在陶渊明《归去来兮辞》中就有“云无心以出岫”的句子。唐代尤其是中晚唐，这种句子就更多，像“孤云出岫本无依”（刘禹锡《送元简上人适越》）、“孤云本无心”（于颢《郡斋卧疾赠画上人》）“云与我无心”（朱湾《九日登青山》）“闲云不系从舒卷”（灵一《题东兰若》）等等，人们心理上形成了一个习惯，即“云”就是澹泊无心、闲适安详的，所以中唐著名诗人兼诗论家皎然说：“白云供诗用，清吹生座右”（《答裴集阳伯明二贤》），就是说诗里用了“云”这个意象，就能使诗增添

清高旷远的韵味，而“逸民对云效高致，禅子逢云增道意”（皎然《白云歌寄陆中丞使君长源》）就是说，人们读到“云”这个意象，就能引发心中闲逸高远的出世之情。同时，云也是中晚唐禅师们机锋话头中常见的一个象征，宋人普济《五灯会元》卷二记南阳国忠禅师与唐肃宗的对话：

“陛下还见空中一片云么？”

“见。”

“钉钉着？悬挂着？”

意思即人生应当自由适意、任情所之，不为任何世俗情欲事务所缚。“孤鹤”、“云”这两个意象合起来，它的意蕴就像常见的那个成语“闲云野鹤”一样，标志着一种超尘脱俗的情致，这不禁让人想到诗僧皎然《夏日奉陪陆使君长源公堂集》的两句诗：“岭云与人静，庭鹤随公闲。”李商隐去佛寺里寻访这位华师的时候，大概也正是怀着这样的心情去的，就像“因过竹院逢僧话，又得浮生半日闲”一样（李涉《题鹤林寺僧舍》），所以他特意穿上了“衲衣”，拽了“筇杖”，因为这一身行头也标志着朴素、闲适、清淡，而不像官服仪仗那样，给人以世俗凡尘中人的感觉。

诗人到佛寺找到华师了吗？他们曾有过清妙玄谈吗？这些都无关紧要，诗人寻访佛门中人无非是寻找自己澹泊的心境，就像《世说新语》里王徽之雪夜访戴逵，到了门前却返回一样，他本是寻访自我宁静的心灵而来的，何必一定要见人？所以下两句转而写景：院门白天紧锁着，回廊静谧无声，只有秋天的阳光照在阶石上，柿叶蔽日，留下一片阴凉，

这是一个多么宁静的僧寺秋景！在这一片静谧中，诗人的心灵就找到了一个平静清凉的归宿。寻求清静而得到清静，诗人更复何求？

于是，心灵的躁动、悲哀、愤懑便在这一片静谧中沉下去了，升上来的是一派静穆、安详。诗人仿佛真的像闲云野鹤一样，无欲无念、闲适自在，得到了身心的自由，令人看到了他心灵中的另一个世界，一个由梵呗钟磬环绕着的虚幻世界。诗人似乎真的寻找到了他心灵的归歇处。

只到静时方爱僧

《本事诗》里有杜牧一则轶事：

杜舍人牧弱冠成名，当年制策登科，名振京邑。尝与一二同年城南游览，至文公寺，有禅僧拥褐独坐，与之语，其玄言妙旨，咸出意表。问杜姓字，具以对之。又云：“修何业？”旁人以累捷夸之，顾而笑曰：皆不知也。杜叹讶，因题诗曰：家在城南杜曲旁，两枝仙桂一时芳。禅师都未知名姓，始觉空门意味长。

杜牧当时一举成名，正在得意洋洋，满心以为这下子不说全国，全城总会知道自己的名字，所以大概在等着别人的夸赞来满足自尊与虚荣。谁知道那奉行“万法皆空”的和尚两耳不闻窗外事，视一切荣华声名为累赘为浮沤，干脆来了个一概不知，这仿佛给杜牧的满心欢喜迎头一瓢冷水，给杜牧的虚荣利禄之心当头一记闷棍，使他惊愕之余，不免悟到这人世间一切如过眼烟云的道理，所以说了一句“始觉空门意味

长”。

如此说来,杜牧仿佛是信仰佛教的了?宋人葛立方《韵语阳秋》卷十二也曾引了他《郡斋独酌》诗中“屈指千万世,过如霹雳忙。人生落其内,何者为彭殤”四句,说:“非心地明了贯穿道、释者不能道也。”可是,仔细一读《樊川文集》,就不对了,《书韩吏部孔子庙碑阴》说得很明白:“天不生(孔)夫子于中国,中国当如何?”至于商鞅之类的法家、说长生的道教、舍天地宗庙的佛教,那都是邪说。《杭州新造南亭子记》也说得很干脆,信佛是虚妄,信佛往往是罪犯坏人企图求福避罚的幌子,佛教骗人之财,败国之力,所以他赞成李子烈“剔削根节,断其脉络”的抵制佛教政策。杜牧的诗文,一而言“某世业儒学”,再而言“生人已来,未有如(孔)夫子者”,三而言自己希望“仕宦至公相,致君如尧汤”,显然是一个标准的儒家信徒。

那么,杜牧是个坚决反佛尊儒的人吗?现今的文学史著作、各种有关杜牧的论著都是说他信奉孔夫子的“仁义忠信”,要士人“尊儒道”、“知儒术”,并引用了他反佛的言论。可是,再一读他的《樊川文集》,又不对了,他对佛教还是喜欢的,像“僧语淡如云,尘事繁堪织”(《偶游石盎僧舍》),“可羨高僧共心语,一如携释往东西”(《醉后题僧院》),都可以看出他对佛教的憎恶并不像他那几篇文章写得那么厉害,尤其是下面这首《题禅院》:

鲈船一棹百分空,十岁青春不负公。今日鬓丝禅榻畔,茶烟轻飏落花风。

诗中大彻大悟的口气像是一个和佛教相对立的人写的吗？

这究竟该怎么解释？一个人怎么能有两副面孔说两样话？到底哪些话是真话？研究者常常执着于理念的判断而对此感到困惑，其实，只要细细体会一下就能泮然冰释。中国文化常被人称为儒道互补或儒佛互补，而中国文人心里其实也是“儒佛互补”或“儒道互补”。一个心灵有两个世界，一个世界是儒家学说盘据的领地，当这些人意识到自己的社会角色时，他便不由自主地把自己和天下连在一起，要入世整顿纲纪，匡扶君王，一统天下。这时，孔子那种诛乱臣贼子、克己复礼的精神和孟子那种“舍我其谁”的豪气就涌上来，像杜牧“辅君活人”、“行仁政”（《上昭义刘司徒书》）、“为百姓去弊”（《进撰故江西韦大夫遗爱碑文表》）的理想和“不徇时俗，自行教化，唯德是务，爱人如子”（《黄州刺史谢上表》）的誓言，都是这个心灵世界中自然流露出来的声音。这个时候，他当然把佛教、道教都忘了，即使想起来，也厌恶得不行。可是，当这个社会并不理睬他，也不给他提供英雄用武之地，反而使他束手束脚、处处难受的时候，他就只好转向另一个世界，正如古语说：“穷则独善其身，达则兼善天下。”于是，他就只好在佛、道所虚构的那个宁静、幽远境界里寻求安慰，虽然有些无可奈何的苦涩味儿，但也自得其乐，可以陶陶然忘掉忧愁。

李涉诗：“终日昏昏醉梦间，忽闻春尽强登山。因过竹院逢僧话，又得浮生半日闲。”所谓“昏昏醉梦”，就是卷入世俗事务中忙碌操劳，一旦入禅院与禅僧品茗闲话，就可以排遣烦恼，心里宁静，仿佛生命也在这片刻间得到了永恒，杜

牧诗里所谓“僧语淡如云，尘事繁堪织”也是这个意思。其实，他们心底里“闲”也想要，“忙”也想要，“淡”也羡慕，“繁”也喜爱，关键是看社会有没有能让他大忙一阵、大干一场的机会。如果有了，他就在青史上留名，现世里成功，也不枉活一场；如果没有，他就在闲适中享清福，在宁静中度馀生，倒也不失为神仙日子。所以，当这些文人在社会中不得意的时候，常常要和佛道发生关系，不由地向往那个澹泊境界。

如果说杜牧早年“始觉空门意味长”还只是双脚踏在门外临渊羡鱼，并没有真的要跨进空门的话，那么，在他屡遭挫折后的晚年，就真的想进这座空门了，只不过他是个意志坚强、极重理念的“世内之人”，所以他才一直没有迈开双脚走入空门，只是在情绪低落、灰心丧气时，总不由地要伸长脖子往门里瞧上一瞧。《将赴吴兴登乐游原一绝》写道：

清时有味是无能，闲爱孤云静爱僧。欲把一麾江海去，乐游原上望昭陵。

他既想“江海去”，又恋恋不舍地“望昭陵”。前人伟大业绩使他心中一直燃烧着理想与事业的火焰，可是无可奈何的现实又不能不使他哀叹“无能”，所以他的一颗心分成了两半，人格分成了两半，连诗文也分成了两半，忙起来就成了儒学之士，静下来又想起了禅僧。这也许是大多数中国文人的心理吧。

玄宗与贵妃

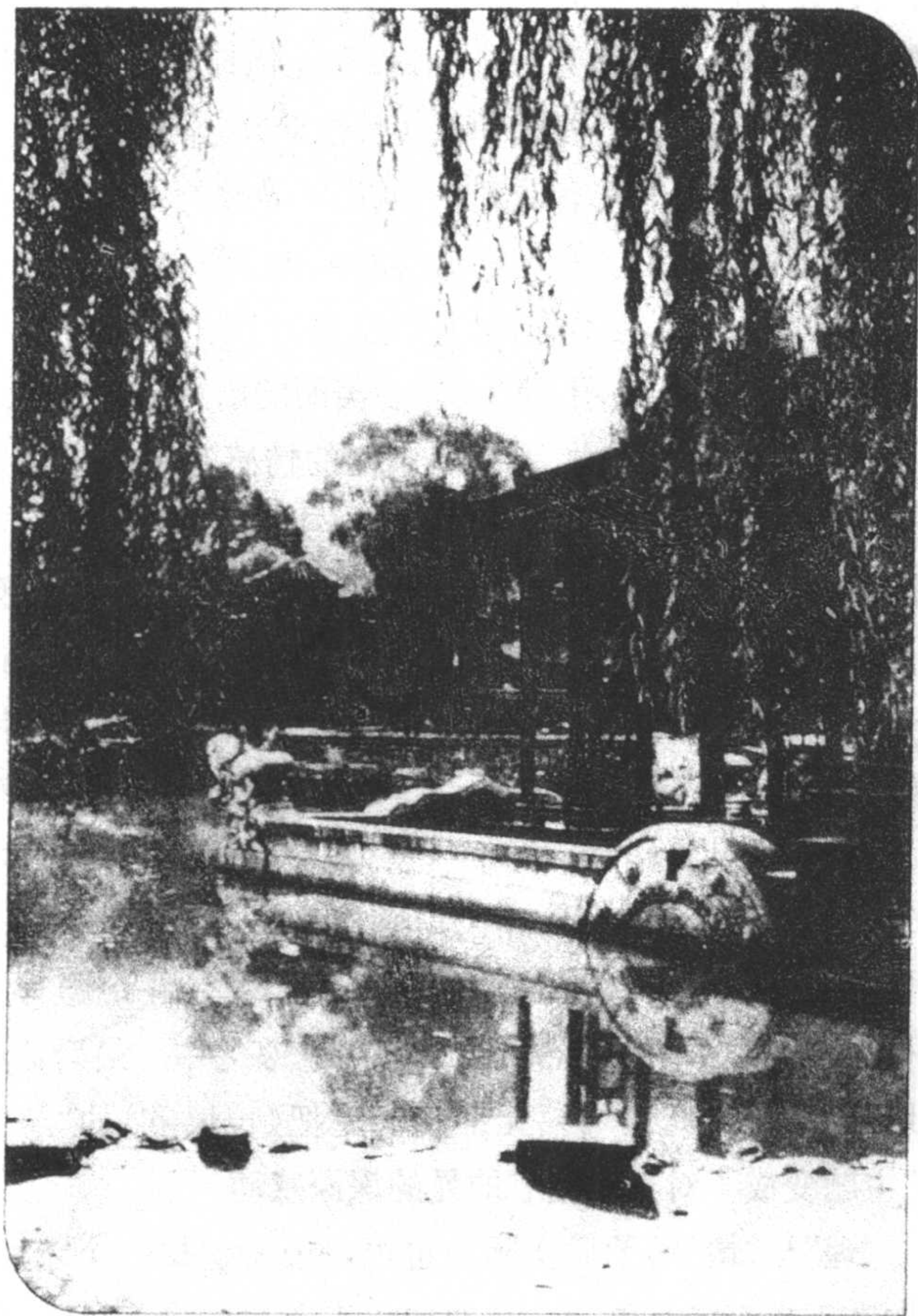
自从元和元年(806)白居易、陈鸿分别写了《长恨歌》和《长恨歌传》以后,唐玄宗与杨贵妃的故事就成了诗人墨客津津乐道的话题。

唐代文人既风流又好奇,而唐玄宗和杨贵妃的故事又偏偏很吸引人,一个是至高无上、风流倜傥的天子,一个是宠冠六宫、才貌绝世的皇妃。很难有哪两个人的恋情能引发一场惊天动地的战争,很难有哪个恋人会因为承担战乱的罪责而被自己的恋人赐死,也很难有哪个赐死了自己恋人的人会如此痛苦地怀念恋人一生,直到自己临终仍不休止。而且,再加上几十年来添油加醋、捕风捉影的口耳相传,这就足以使得中晚唐诗人总是心痒痒地要把这个故事写成诗歌了。

不过,这个题材也实在不好写,因为下笔之际,“情”和“理”便会发生冲突,像白居易写《长恨歌》时,他的本意是要“惩尤物,窒乱阶,垂于将来”的,就像他《新乐府》中“鉴嬖

惑”的《李夫人》一样。《李夫人》中曾写道：“伤心不独汉武帝，自古及今皆如斯。君不见……泰陵一掬泪，马嵬坡下念杨妃，纵令妍姿艳质化为土，此恨长在无销期”，这也是《长恨歌》创作意图的一个注脚，所以《长恨歌》前半部分对君主的荒淫、贵妃的专宠都有讽刺，对他们所导致的误国致乱也有抨击。但是，对唐玄宗与杨贵妃的生死恋情，包括白居易在内的许多人又不能不深深地同情，因此往往在描写时会迷失意图。当白居易用了许许多多美丽的语言与动人的情节记述这一爱情悲剧时，那缠绵悱恻的情感基调就与前半部批判的情感基调发生了冲突，双重主题互相缠绕，甚至对误国的批判也被对爱情的怜悯冲淡；特别是读到杨贵妃死后，唐玄宗对景伤情，经马嵬驻足不前，回长安深深思念，请道士招致生魂，贵妃取定情物追忆生前情人絮语等一连串美妙的诗句如“行宫见月伤心色，夜雨闻铃肠断声”、“芙蓉如面柳如眉，对此如何不泪垂”、“夕殿萤飞思悄然，孤灯挑尽未成眠”、“悠悠生死别经年，魂魄不曾来入梦”。“七月七日长生殿，夜半无人私语时，在天愿为比翼鸟，在地愿为连理枝”，便把人引入一种深深的同情与悲哀之中。最后，“天长地久有时尽，此恨绵绵无绝期”，更把《长恨歌》的“惩尤物”主题变成了对刻骨铭心的爱的深深感动。

“理”与“情”的矛盾实际上也可以说是这样一个矛盾：问题在于把李隆基作为一个要向天下负责的皇帝，还是把他首先作为一个人。换句话说，就是把李、杨的关系放在政治角度分析，还是当作一个男人与一个女人的爱情来理解。如果能把这“矛”与“盾”掰开就好了，可惜的是掰不开，



骊山华清池,相传杨贵妃常在此沐浴。

李隆基既是皇帝又是男人,李、杨的关系与政治分不开又偏偏是爱情。于是,诗人常常陷入这种“剪不断、理还乱”的情理纠纷之中。他们时而觉得杨贵妃是祸水,唐玄宗在马嵬改正错误很及时,像刘禹锡说:“官军诛佞幸,天子舍妖姬”(《马嵬行》),郑畋说:“终是圣明天子事,景阳宫井又何人”(《马嵬坡》),就把责任一古脑儿推给了杨贵妃,似乎唐玄宗在马嵬杀她杀得很对,这就完全站在冷酷而严肃的“理”上,舍弃了人情味儿。他们时而又觉得李、杨很值得同情,尤其想到他们“悠悠生死别经年”、“两处茫茫皆不见”,便感到凄清孤独,于是又不免写道:“徒悲旧行迹,一夜玉阶霜”(张祜《南宫叹亦述玄宗追恨太真妃事》),“明月自来还自去,更无人倚玉阑干”(崔櫓《华清宫三首》),这就又偏向“情”的一方,对李、杨的爱情表示赞赏和理解了。

这种“情”与“理”的矛盾始终缠绕在每个诗人心中。但是,由于性格、理念、思想的差异,每个诗人又常常各有所重,理性清朗。总是从天下兴亡角度观察的人则偏于“理”,批判往往多于同情;重感情而且习惯于心灵体验的人则偏于“情”,同情往往多于批判。从杜牧、李商隐所写的有关唐玄宗、杨贵妃的诗,就能看出这两个人性格的分野。

杜牧在这一题材上的代表作当然是《过华清宫绝句》三首和《华清宫三十韵》,前三首一咏蜀中用快马为杨贵妃进贡荔枝,一写唐玄宗沉湎于歌舞而引发出安史之乱,一讥安禄山得宠而欺瞒天下之事。后一首则由游华清宫遗迹而追思天宝之事开始,一直写到安史之乱、天下破败,最后以沉痛而严肃的口吻对当年唐玄宗的行为进行了批判。显而易

见,杜牧是个理性主义者,他完全站在“理”上反思唐玄宗与杨贵妃的行为。在他理性的剖析下,唐玄宗、杨贵妃的荒淫、奢侈、置国事民生于不顾、养虎贻患的事迹,都一古脑地呈现在读者面前,诗人的愤懑与怨怼也毫无保留地感染了人们,其中写得最好的是第一首:

长安回望绣成堆,山顶千门次第开。一骑红尘妃子笑,无人知是荔枝来。

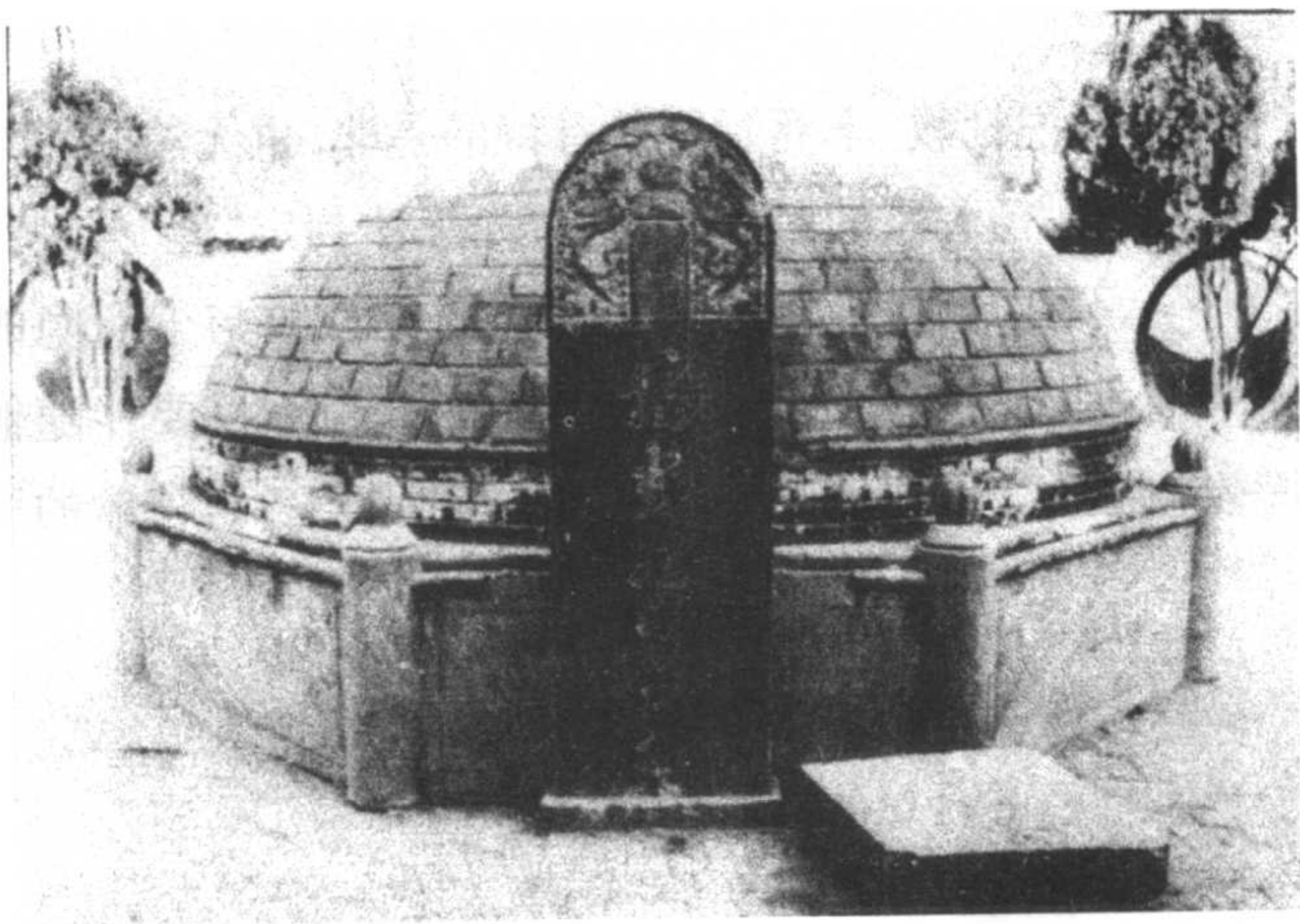
这“笑”字和“无人知”下得极好,“笑”是高兴与满意,可是当贵妃笑时,可曾知道这飞驰的七日七夜里累死了多少人与马?而这种用血的代价换来贵妃一笑的勾当又必须遮遮掩掩,于是“无人知”三字便充满了不尽的愤怒。

李商隐写这一题材的作品则有《马嵬二首》、《华清宫》、《过华清内厩门》、《龙池》、《骊山有感》等,和杜牧一样,他也常站在“理”上讥讽唐玄宗与杨贵妃,像“当日不来高处舞,可能天下有胡尘”(《华清宫》),“未免被她褒女笑,只教天子暂蒙尘”(《华清宫》),“平明每幸长生殿,不从金舆唯寿王”(《骊山有感》),口吻也都尖利得像剃刀,尤其是揭露唐玄宗从寿王手中骗取杨玉环的那几句,刻薄得连宋代人都难以接受。可是,李商隐毕竟是个重于“情”的男子,尽管晚唐那种国势颓危的氛围不能不使他对历史抱有更多的批判意识,对政治怀有更多的拯救情绪,对荒淫误国者含有更多的痛恨心理,但当他面对两个生死分离的情侣的时候,尽管知道他们误国误民,心中那恻隐之心却又油然而生了。《马嵬》二首之一道:

冀马燕犀动地来，自埋红粉自成灰。君王若道能
倾国，玉辇何由过马嵬？

冯浩注说“两‘自’字凄然，宠之适以害之，语似直而曲”，这话很有道理，这两个“自”字确实包涵了唐玄宗的无限痛苦。他不得已杀了杨玉环，也不得不使自己一片真情化为飞灰，这就和《长恨歌》里哀婉的“六军不发无奈何，宛转蛾眉马前死”、《长恨歌传》里的“上知不免而不忍见其死，反袂掩面，使(兵卒)牵之而去”相近，不由自主地起了恻隐之心。再看另一首：

海外徒闻更九州，他生未卜此生休。空闻虎旅鸣
宵柝，无复鸡人报晓筹。此日六军同驻马，当时七夕笑
牵牛。如何四纪为天子，不及卢家有莫愁。



杨贵妃墓(陕西西安)

头两句写唐玄宗、杨贵妃此生为夫妇的日子已经过去,来生为夫妇的愿望却渺茫难期,因为海外仙山之说实在难以凭信。三四句则写唐玄宗的孤独,贵妃死后,他在军旅之中只听得梆声惊心,不闻宫中鸡人报晓,今日的清寂与往日的温馨,想起来恍如隔世。接下来,以马嵬坡前六军不发,要求杀杨贵妃的恐怖与七月七日长生殿共指牵牛誓盟的甜蜜组成一个对偶句,于是诗人发问,为什么当了四十年皇帝的玄宗,还不如平民百姓可以保住妻子,偕老白头呢?字里行间,李商隐流露了对这对不幸恋人的同情,在他眼里,没有能力保护自己恋人的人,尽管君临万民,也是渺小软弱,十分可怜的。这样,李商隐便超越了政治批判的理念,使“情”也升华到了一个人性的高度,他可以向人们发问:为什么一个人不能有自己的爱情,尽管他是一个天子,但他也是个活生生的人。

无法评说杜牧、李商隐这几首诗的是非,也无法断然肯定或否定李、杨关系的曲直,因为首先无法判定“理”与“情”的高下。不过,倒是可以从这些诗里窥见杜牧与李商隐的性格与心理,恐怕这重“理”或重“情”的性格不仅要伴随他们一生,还要渗透到他们的诗里,影响到他们各自诗歌的风格。

《九日登高》见悲凉

九月九日古称“重阳”，自魏晋以来便有“九日登高，饮菊花酒”的风俗。这一天登上高山，眺望天高云淡，沐浴凉爽秋风，饮上几杯醇酒，大概每一个诗人都会诗兴勃发，舞文弄墨，吟上几首诗的。远的不说，唐代三大诗人杜甫、李白、王维，就都有“九日”的诗，如杜甫“重阳独酌杯中酒，抱病起登江上台”（《九日五首》），李白携壶拈菊的“落帽醉山月，空歌怀友生”（《九日》），王维的“遥知兄弟登高处，遍插茱萸少一人”（《九月九日忆山东兄弟》）等，均是佳作。

九月九日正值深秋，秋天在中国诗人心目中是一个象征着“悲凉肃杀”的季节，所以九日登高赋诗，大都要写以“悲”为情感基调的作品。豪放豁达如李白，在《九日》诗中也不由自主地流露“窥觞照欢颜，独笑还自倾”的强颜欢笑的苦涩，即使在《九日龙山饮》那种貌似洒脱的句子里，“黄花笑逐臣”五字也不免让人感到他心底透出来的悲凉，更何况其他人！因此，当杜牧九月九日登高时，流露出来的便是

满腹的悲苦愁哀：

江涵秋影雁初飞，与客携壶上翠微。尘世难逢开口笑，菊花须插满头归。但将酩酊酬佳节，不用登临叹落晖。古往今来只如此，牛山何必独沾衣。

首联入题，一句写景，一句记事，看上去很平常，不过细细读来却颇有滋味，“江涵秋影雁初飞”七个字里竟包含了多重意义。江如明镜才可以倒映秋影，而只有秋天江水才能有如此静谧，又要秋高气爽，江天才能高低相映，形成一个开朗广阔的空间。同时，周围应当是宁静空寂的无人无声境界，人才能有兴致眺望这江天寥廓的秋影！雁初飞，正是深秋季节，雁飞南天本是寻找温暖，而人却滞留此地，就未免为之怅惘。江上谧静，雁飞天空，一动一静，动静相生，便构成了一幅开阔苍茫的秋景图。那么，在这样的环境下，诗人与客人一道登高远眺，又会有什么样的感触与诗思呢？古人云：“对酒当歌，人生几何？”更何况值此悲秋之际，面临空江雁影！于是，后六句便一气写出：在茫茫尘世中，难得见面有欢颜的人，不如把菊花插了满头回家；只须以酩酊大醉来混过佳节，何必要登高去叹息落日的馀晖；古往今来九月九日都是如此，何必像古人那样，游牛山望国城而悲伤生命的短暂。

写悲伤哀恸之情很容易，古往今来悲秋主题的诗不胜枚举，写旷达洒脱之心也很容易，那些旷放之作也常诵于人口，但难得的是这首诗以悲情写旷达，以旷达写悲哀，在悲凉的句子中融入旷达的意思，又在旷达的句子中透出悲凉，

呈现出一种无可奈何的哀伤。“菊花须插满头归”一句,看来似乎像刘姥姥在大观园插了满头花,但实际上让人一下子感到这是苦闷之极的人在大醉之后一种自我嘲弄、自我压抑的行为,这似疯似颠的插花而归就如伤心到极点的人突然发出来的苦笑,这苦笑不是笑,它比哭还令人战慄。再看“但将酩酊酬佳节,不用登临叹落晖”一联,借酒浇的只是满腔愁绪,绝不会是满心喜悦,所以当人于佳节之际只求酩酊一醉而不愿意像常人一样登山临水、携友赋诗、品尝佳肴时,他心里就必然有常人所无的苦恼而无常人所有的佳节之感,就像除夕夜不在家吃团圆饭而一人独自徘徊在旷野中一样;说“但将酩酊”,其实并不愿“酩酊”,说不叹落晖,却正是哀叹落晖,正话反说,恰恰是无可奈何。尾联更是言不由衷,虽说古往今来都如此,不必为生命与生活涕泣流泪,但他这字里行间又有哪一处不在涕泣流泪?“牛山”句是用典,《晏子春秋·谏上》记载齐景公游牛山望国都,便为终有一死而悲伤下泪,随从人艾孔、梁丘也跟着悲伤起来,晏子便嘲笑他们说,人都会死的,假如贤者不死,那么太公、桓公等贤君仍当国君,假如勇者不死,那么庄公、灵公仍会在位,哪里轮得着他景公来当政,所以悲叹生命短暂,想永恒不死实在是很可笑的。后人就常用“牛山下涕”、“牛山叹”这个典故来讽刺那种不切实际的莫名悲哀,像陆机《齐讴行》有“鄙哉牛山叹,未及至人情”,李白《古风》二十三有“景公一何愚,牛山泪相续。物苦不知足,得陇又望蜀”。可是杜牧却反用了这个典故,表面上贬斥牛山泪沾衣的愚蠢,实际上是用自我贬斥的方式,更深一层地显露了心底的悲哀。

究竟杜牧悲哀的是什么？诗中除了一个“难逢开口笑”之外什么也没有说，也许是时事艰难天下汹汹，也许是事业未成功名未就，也许是生命短暂人生易老，也许是独行无友难觅知音，也许什么也不是，只是一种朦朦胧胧的难以言说的感觉，让人难以“开口笑”，比起杜甫、李白、王维的诗来，它似乎缺乏明确的所指，但是这种无名的悲凉感却超越了对弟妹分离的怀念，超越了对个人功名的哀叹，超越了背井离乡的愁苦，成为人人意中都可能有一种普遍情绪。读者可以将任何自己个人的体验与经验投入诗句一同品味，并将这种融化了的感受与诗句一同读出来；于是，这诗中便似乎有了全人类的感情，使人一读之下不由自主地从貌似旷放的句子中品尝出难言的苦涩来，心中顿时充满了悲凉。

咏史翻案

诗人与历史学家不一样，诗人是以直觉感受来对待他所生活的世界，而历史学家则是以理性分析来处理他所面对的世界。因此，诗人的咏史诗也和历史学家的史著不同，硬要用历史学家的标准尺度来规范诗人的诗，常常会扞格不入、方枘圆凿，甚至闹出很多笑话来。像宋人沈括用物理学的眼光来挑剔杜甫《古柏行》“霜皮溜雨四十围，黛色参天二千尺”里的松柏尺寸不合（北宋沈括《梦溪笔谈》卷二十三），另一个黄朝英又用古代度量衡与当时不同来反驳沈括说杜甫尺寸没错（《靖康缃素杂记》），就有些叫人哭笑不得。

杜牧有几首咏史绝句就碰上了这种麻烦，一首是《题乌江亭》、一首是《题商山四皓庙》，一首是《赤壁》。历来史家在评论项羽兵败垓下、乌江自刎这段历史时，除司马迁外，都由于“胜则王侯败则寇”的成见或以人心得失寓褒贬的理念而批评项羽，认定他罪有应得，败亦定数，可是杜牧却写道：“胜败兵家事不期，包羞忍耻是男儿。江东子弟多才俊，



项羽乌江自刎

卷土重来未可知”，似乎同情心都偏向了这个失败者，还期望他卷土重来似的，所以大大违背了历史学家的定论。汉高祖妻吕氏的亲戚在刘邦死后妄图夺权，这在史家的眼中看来当然是大逆不道，刘氏子孙无论多么无能庸弱，维护他的正统皇位都是合理的，可是杜牧却写道：“吕氏强梁嗣子柔，我于天性岂恩仇。南军不袒左边袖，四老安刘是灭刘”，仿佛商山四皓被张良用计赚来扶持懦弱无能的太子是害了刘氏天下，好像应当另立一个能干的人来代替太子似的，这就与正统史家“立长不立幼”、“名与器不可假人”的观念相违背了。特别是《赤壁》一诗：“折戟沉沙铁未销，自将磨洗认前朝。东风不与周郎便，铜雀春深锁二乔”，把奠定三足鼎立、保卫江南百姓的赤壁大战写得像儿戏一样，好像万一曹操战胜孙、刘联军，后果只是掳了两个美女，而大战胜败也好像只依赖于风向的顺与逆一样，所以自宋代以来就有不少人大骂杜牧是“措大不识好恶”（《许彦周诗话》）、“好异而畔于理”（《茗溪渔隐丛话》）。

其实，“好恶”就是“理”，用现代话来说就是“理性的观念”。历史学家评鹭历史自然是要从这些观念出发，用自己的道德观、价值观去评说历史，它的目的是“实用性”，即总结历史经验教训供后人参考，但诗人感怀历史却是要抒发一种情感，目的是让读者从中领悟某种哲理，得到某种感受，所以是“非实用性”的。如果要以史家的眼界衡量诗人的心胸，无疑是用地图的精确来要求山水画的布局，用医生的手术刀来对付人像雕塑了。换句话说，史家的历史论著是为了规范人们对过去的认识，它的意义在于使人们的道

四皓隱商山



手中龍杖
朝扶起漢江山

指下象棋幾着
消殘秦世界

商山四皓

德意识统一、政治意识规整,而诗人的诗歌却是为了解放人们对历史的解释,从而在其中发挥自己的感慨,寄寓自己的抱负,因而前者偏重于理念的收敛而后者侧重于感性的开放。所以,如果要诗人都遵照史家的陈说写咏史诗的话,那么这些诗就成了陈陈相因的“押韵史论”,没有人再去读它了。

所以,杜牧这几首绝句在咏史的时候有意做了“翻案文章”。他把复杂的历史现象转化为几个形象化的历史镜头,又把这镜头在自己的想象中加以改造,再将这想象中的历史作为假设写成诗歌,于是历史的事件便幻化为诗的质料。这时,“定见”瓦解了,限制了人们想象与思索的紧箍咒松开了,人们可以重新审视过去的一切,这样,诗歌就使人们的意志赢得了自由的权力。吴景旭《历代诗话》说得好:“……牧之数诗,俱用翻案法,跌入一层,正意益醒,谢叠山所谓死中求活也。”“死中求活”四字,恰恰就是咏史诗的关键:在凝滞的历史观念与死去的历史事实中追求活泼泼的诗情。若要如此,必须解开陈陈相因的绳索,跳出迂阔古板的窠臼,翻过一层,寻找可以自由阐释的天地。

《清明》——尚有疑问的佳作

清明时节雨纷纷，路上行人欲断魂。借问酒家何处有，牧童遥指杏花村。

在中国古代诗歌中，这首二十八字的小诗可以算是为人熟悉的。旧日小孩子读的《童蒙诗训》中有它，画家也爱以它为题画上一幅画，连村舍酒馆里也常把它写在墙上，而“杏花村”三个字也不知道被多少酿酒的地方争来争去，都想把它抢到手来证明自己酿酒历史的悠久及酒味的甘美。

这首诗在语言上非常普通，没有用典故，也找不到一个装饰性的词，纯是白描，连语序、句子也那么平易自然，先写时令气候，次写人物心情，末两句写人物与牧童的对话，平平常常。那么，它诱人的魅力来自何处呢？

中国诗中常有一些看似普通却寓意丰富的词在其中起着撩拨心弦的象征作用，就像“柳”暗示离别或屈辱，“秋”暗示悲伤或衰颓一样，这首诗里有几个词也构成了一个情感氛围。首句的“清明”不仅指示时间，而且暗示着应当是一

个家人团聚、郊外踏青、阖家扫墓的晴日，应当是欢欢喜喜、热热闹闹的节日，这就为下面预设了一笔，而“雨纷纷”却把这个欢会的晴日一下子勾销，于是情绪顿时转变。尤其是“纷纷”二字，在人们心中，“纷纷”之雨最为令人烦恼，若是倾盆大雨，则可以引起愤怒、激动，却引不起懊恼惆怅，偏偏是这细雨如丝，绵绵不尽，最引人无限烦愁，而下一句中“行人”更暗示了这种烦愁的由来。古诗中常见的一个主题是离乡远行人的“乡愁”，无论是在外戍边的征夫，四处游学的士子，在外谋事的官宦，还是外出经商的贾人，他们都有一种漂泊不定的无家感，家乡那昏黄的灯、温柔的妻、熟悉的土，始终呼唤他们魂兮归来，然而在这清明佳节中，他们却不能不在外奔波，当纷纷细雨飘洒在身上的时候，“行人”又岂能不“断魂”？

“清明时节”与“雨纷纷”、“路上行人”相反相成地融汇出一个令中国人熟悉的“断魂”主题，那就是“乡愁”——浓浓的怀乡之情，这种乡愁是古往今来人所共有的一种情绪。古人对温馨的家的依恋，现代人对无家感的恐惧，都会使人对这两句诗产生共鸣。于是，人们需要有一种“乡土”的替代物来抚慰心灵，使自己在类似的温馨、亲切中驱除孤独感，像知心的朋友对床夜语、温柔的女人红袖添香等等，但当这一切都没有的时候，那么，就只有酒了。酒可以暖身，可以解忧，可以让人忘怀痛苦和烦恼，陶醉在恍惚朦胧之中，所以行人要问“酒家”何在，寻访“酒家”，其实就是在寻访“故乡”的温暖。

“牧童遥指杏花村”一句，每个词都富有暗示意味，“遥

指”，便不在近处，不在近处，那温情的酒家便是隐隐约约的有一种诱人的吸引力；曾见一个画家所作的《清明》画，那酒帘就若隐若现，像诱人极目眺望，快步前寻。“牧童”、“杏花”这两个乡间常见的意象，则暗示了一种熟悉与亲切。行人在外，眼中所见尽是陌生的事物，而生疏正是引起人孤独感的重要因素。所以，当行人看见牧童，问了牧童，顺着牧童遥指的手望见那片灿然的杏花，想到那里还有一个酒家时，他那孤独、寂寞的心灵便会得到安慰而油然感到一种熨贴的愉悦。何况那是一个有人群的“杏花村”！

借助读者心中积淀着的象征联想，《清明》一诗以普普通通的语言唤起了人们共同的乡恋与乡愁，唤起了人们渴望抚慰与温馨的心情，并给人们一种可望可及的亲切归宿（尽管是暂时的），使人们在这二十八字中体验到了相当丰富的情感内涵。

可是，此诗是不是杜牧的诗却还有疑问，因为现存裴延翰所编的杜牧《樊川文集》中没有它，北宋人编的《外集》中也没有它，北宋人田槩编的《别集》还是没有它，直到南宋才有人把它收到杜牧名下，而杜牧的集子又是最乱的，羼入了李商隐、赵嘏、李白、许浑的许多诗。因此，《清明》一诗究竟应不应该算在杜牧名下，实在很难说，暂且还是称它为“杜牧《清明》”吧！不过，我们应当建立一种观念，即诗歌与诗人应当分开，不必“以人论诗”。所以，不管它是不是杜牧所作，只就诗而论，也得承认它是一首难得的佳作。

片言役万景

六朝文物草连空，天淡云闲古今同。鸟去鸟来山色里，人歌人哭水声中。深秋帘幕千家雨，落日楼台一笛风。惆怅无因见范蠡，参差烟树五湖东。

古人常有“言不尽意”的感慨，那意思实际上是说心里有话说不出来或“只可意会不可言传”的事太多，就像刘禹锡《视刀环歌》中所说的“常恨言语浅，不如人意深”。不过，有时候语言也很能笼牢万象、涵盖古今，寥寥数语中道出平时千言道不尽、万语说不完的话来，像刘禹锡所说：“片言可以明百意，坐驰可以役万景。”不过，必须是“工于诗者能之”（《董氏武陵集序》），至于日常语言，却只能明明白白，绝不能在五十六字里把自然山水、历史现实、外在环境与内心喟叹一起有条不紊地表现出来，还在字外留下不绝如缕的馀韵。

在流连山水、描摩自然的诗中融入深沉的历史意识与浓烈的现实批判意识，虚化眼前的实景而超越时空地将山

水、历史、现实交融在一道，使诗歌的时空范围及心理容量无限膨胀，这是杜牧诗歌的一大特点。这首《题宣州开元寺水阁》本来题下还有小注：“阁下宛溪夹溪居人”，可全诗根本没有写到寺、阁、溪、人，倒好像是杜牧一站到水阁上，就放眼远眺，凝神遐思，沉浸在自己的心灵活动中，而完全忘了这脚下的阁、身后的寺、阁下的溪、溪边的人似的。

从第一联“六朝文物草连空，天淡云闲古今同”起，就将笔触伸向遥远的历史深处。首句将两个互不关联的意象“六朝文物”与“草连空”并列在一起，“六朝文物”指吴、东晋、宋、齐、梁、陈这数百年的历史陈迹，而“草连空”写的是眼前横亘天际、一望无边的绿草，在人的感觉中，草也是荒芜的象征。这两个意象拼接起来就把历史与自然联系起来，让人体察到六朝已成为过去，昔日繁华已变为一片荒芜废墟，从而不由自主地生发出一种历史沧桑的悲凉来。下句却以永恒的“天淡云闲古今同”作为变动的历史的参照系，以不变的云天来看变化的六朝荒草，更增添人的惆怅；这不禁让人想到宋人苏轼《赤壁赋》中“哀吾生之须臾，羡长江之无穷”、“寄蜉蝣于天地，渺沧海之一粟”那种悚然而惊、若有所失的感觉。

紧接着三四句，又以眼前永恒不变的山色反衬来来去去的飞鸟，以脚下长流不息的水声反衬时而歌吟时而恸哭的人生，前者的不变与后者的常变暗示着一种历史的荒谬，不由使人想到这样一个严肃而又难解的问题：人生的奋斗、挣扎，世间的厮杀、争夺，究竟有什么意义？《老子》说“天地不仁，以万物为刍狗”，永恒的自然中匆匆来去的鸟影人声

又有什么能留下来呢？只是让后人感到一种荒疏罢了。

下两句，诗人仿佛从遥远的历史深处与朦朦的山色水声中转回来，看着眼前的秋雨，听着耳畔的笛声。他那种苍凉怅惘的心境使这年年秋天都下的雨化作了一重帘幕，把千家万户遮掩得朦朦胧胧，好像他眼里的幻觉，也好像他心头的愁思。那一丝袅袅的笛声，也似乎伴着一阵秋风飘去，带着落日的凄惶，带着心中的思绪，就像赵嘏的名句“长笛一声人倚楼”（《长安晚秋》）一样。不知为什么，诗里的笛声似乎总给人悠远逝去的感受，于是，诗思又飘然而去，离开了眼前景，转向心中事。

第七句“惆怅无因见范蠡”，即指诗人渴望像范蠡一样功成身退，逍遥江湖，却一直不能如愿，因而惆怅不已，惆怅之余抬眼远眺。第八句又从心中事转向眼前景，“参差烟树五湖东”，如展开了一幅水墨染成的《遥岑烟露水天图》，眼前景和心中情共同幻化成一片莽苍苍、雾濛濛的山水。在这山水里，有对逝去历史的追忆，有对现实社会的喟叹，也有对人生短暂宇宙永恒的苦闷。

有人为了赞扬这首诗，把它与杜甫七律相比，但小杜毕竟与老杜不同，这首诗境界的开阔、情调的沉郁或许有些像杜甫《秋兴》之类，但其语言的清俊拗峭与意脉的流贯明畅却与老杜不太一样，比起《秋兴》的紧凑密集来，它的意象要清空疏朗些。又有人以李商隐的咏怀诗如《安定城楼》等与之相比，但杜、李毕竟风格各异。李商隐的七律一般给人以浓密朦胧的感觉，在意象选择上很讲究细腻明丽，在语脉衔接上很注意曲折回环，而杜牧这首诗的意象都很普通，语脉

衔接上则有张有弛,节奏分明。像第一句两个意象之间省略了关联词,而第二句便以普通的语序承接,使节奏缓了下来,第三四五六句又以密集的对句一气写出,而七句八句则又是以舒缓的语调写出;这样,诗的内在节律就不显得那么紧。不过,杜牧在全诗的时空安排上却很巧妙,虚虚实实,忽而历史,忽而现实,时而远,时而近,使整首诗没有那么晦涩压抑,反而高朗爽利,这也是由于他并不雕琢细部,而以阔大的意象横写了一个无垠无涯的时空境界的缘故。

哲学家说:“语言是牢笼。”但诗人却说:“语言是宇宙。”究竟谁对谁错实在很难说。不过,就这首诗来说,诗人似乎是对的,虽然仅仅五十六个字,但它却容纳了一个宇宙,把上下数百年、纵横上千里的时间与空间,把眼前的自然山水与心中的人生体验都写进去了。如果改用日常语言或逻辑语言,即使是拍电报般简约,你能把这一切都写进五十六个字吗?

也许,这就是诗歌语言的魅力所在。

于平凡处见匠心——《泊秦淮》

烟笼寒水月笼沙，夜泊秦淮近酒家。商女不知亡国恨，隔江犹唱《后庭花》。

这首诗很有名，不少人都曾经评述和征引。尤其是后两句，评述的人说它表现了杜牧的忧患意识，征引的人用它



秦淮河畔(江苏南京)

来斥责那些只知灯红酒绿、一晌贪欢而忘却了国家命运的人,这些评述和征引都不算错。不过,在文学评论与艺术鉴赏中最好不要先从这类内容上着眼,因为诗首先是诗,既不是自我表白书,更不是战斗檄文,那些“表现”的和“斥责”的东西并不一定非得写在诗里不可,散文也同样可以写出这些内容来。诗之所以为人传诵,并不仅仅因为它有这些内容,而是由于它首先是一首好诗。所以,下面将从诗歌的角度来分析这首《泊秦淮》。

这首诗在视觉中最重要的是“烟”、“寒水”、“月”、“沙”、“秦淮”、“酒家”、“江”等意象,而听觉中最重要的是“唱”这个意象,这些意象都标志着诗人所在的环境。这些意象如何连缀,如何表现,会决定这环境的情绪色彩。假如说前两句像这样组织:“寒水生烟沙上月,秦淮岸边酒家明”,这就没有什么味道了。

杜牧在首句连用两个“笼”字来缀连“烟”、“寒水”、“月”、“沙”四个意象。“笼”字不像“罩”字那么硬,似乎当头盖下,密不透风,也不像“遮”字那样刚,似乎迎面有一重屏障,而是有一种轻柔、迷朦、弥漫地包裹起来的感觉。于是,暮烟与寒水、月光与沙色便溶溶地呈现了一种朦朦胧胧的色泽,而人心中那种感觉也就像轻雾一样弥漫着,预示着一种茫然与怅惘情绪氛围的来临。下一句用“近”字,则承接上句那种情绪节奏,似乎船不是一下子靠岸系缆,也不是静止河中,而是缓缓地向酒家靠近;这样,下面所写的歌声,才缕缕如丝地飘进耳中。“商女”句点明主题,写得明白直露了些,这是没办法的;古人有云:“绝句之法,……多以第

三句为主,而第四句发之”(明胡震亨《唐音癸签》卷三引杨仲弘语),自不能句句含蓄而不明说,尤其是要阐发某种理念,所以只有如此说破,而以第四句来补救。第四句先以“隔江”二字缓一缓,“隔”字下得极好,如不隔江,则歌声盈耳,缺乏幽幽如叹的韵味,破坏了首次二句那种若有若无、朦胧迷茫的意境,也难以表现诗人怅然叹息的心境。试想如果乐声在近旁沸反盈天,要表达的便不应是幽幽长叹而是愤怒喝骂了。“犹唱”的“犹”字则表现诗人自己的幽怨,“犹”即如今的“还”,等于是说,过去你唱尚可,如今还唱,就未免……。这样,语气便多了一层含蓄与委婉,指责却多了一重深意。这是一个表现作者主体情感的虚词,有了这个“犹”字,诗人的叹息与不满就传递到了读者心中,试去掉这一字来读,秦淮夜月、江上歌声就不存在多少讽刺意味了。那么什么歌如今不当唱呢?原来是《后庭花》。《后庭花》全名《玉树后庭花》,据说是南朝陈后主所作,陈后主多才多艺,精通乐歌,但在政治上却是个昏庸之主,最后把江山都丢掉了。旧时认为,音乐与政治相通,这种《后庭花》乃是“亡国之音”,所以当隔江幽幽地传来《后庭花》的乐曲时,杜牧便不禁要怅然叹息了,也许他想到了风雨飘摇的大唐局势与岌岌可危的命运。这样,在此诗中,朦胧的视觉感受,幽渺的听觉感受与怅然若失的心理感受便有了一个全然和谐的节奏,完美地表现了诗人的理念与情感。

可见,这看似平淡如话的二十八字小诗,其实也凝聚了诗人的匠心,只有在那细微处用心体验,才能感觉到一首好诗往往并非一挥而就,而是看似平凡写来艰辛的。

《西江怀古》的惆怅

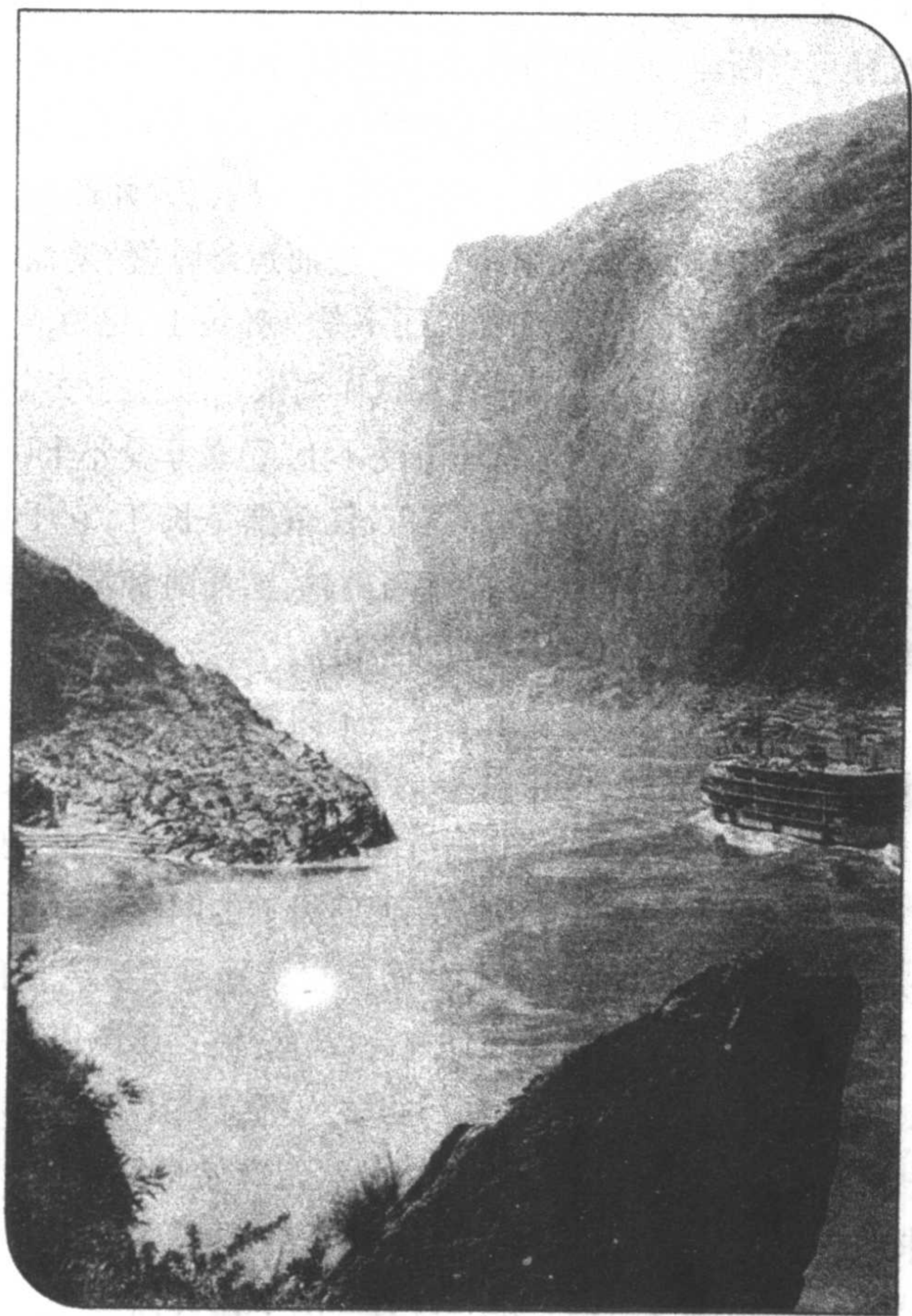
人们常常不知道为什么登高望远、咏史怀古的诗歌总要带上一股浓浓的愁绪,仿佛凭吊历史古迹,眺望莽苍景色必然要“惆怅”。从陈子昂那首《登幽州台歌》中“念天地之悠悠,独怆然而涕下”到苏轼那两句“大江东去,浪淘尽千古风流人物”,似乎让人读来浑身上下都裹了一层悲凉。

也许,登高极目时,总会让人感到宇宙的浩瀚与自然的阔大,从而感受到“人”的渺小。凭吊古迹时,总会让人感到时间的流逝与历史的无情,从而感受到“我”的短暂。所以,在时间与空间面前的悲哀、孤独、失落,是人类一种共同的心理感受,它从古到今笼罩着那些敏感的诗人,使他们一登上山峦楼阁,一看见遗址陈迹,就会从心底里透出一种哀伤悲凉的感慨。杜牧《西江怀古》说:

上吞巴汉控潇湘,怒似连山静镜光。魏帝缝囊真戏剧,苻坚投箠更荒唐。千秋钓舸歌明月,万里沙鸥弄夕阳。范蠡清尘何寂寞,好风唯属往来商。

这就是在浩荡的大江面前生出来的无限感慨。有人以为曹操能以布囊盛沙塞断长江,这荒唐的念头真是可笑;苻坚自称投鞭可以断流,这口气也实在狂妄得可以。可是这些荒唐与狂妄的人如今都早已灰飞烟灭,而江上渔歌依然、沙鸥依然,夕阳西下,明月东升,又何尝因为这些狂人而改变半分?就是那位智谋极高、财富极多,进而运筹帷幄、退而泛舟江湖的范蠡,如今又何在呢?还不是一抔黄土、化为清尘了吗?只能让人千载之下感到寂寞而惆怅。江上的好风依然在吹,但曹操享受不上,苻坚享受不上,范蠡享受不上,却都付与了往来江上的商人。惟有长江依然是长江,它千百年来仍是上连巴蜀汉中,下接潇湘吴越,汹涌时惊涛拍岸,叠浪如山,平静时水光接天,明如平镜。

人在宇宙与历史之中永远是一个匆匆过客和一粒小小沙砾,除非缩于蜗角,坐井观天,才能获得夜郎自大的满足,否则就永远会感到存在的悲剧意味。诗人与常人不同之处就在于他总是在思索一些常人不愿意思索的问题或觉得不必思索的问题,所以他们总是比常人更多地品尝到人生的悲哀。正像杜牧另一首咏史怀古诗《江南怀古》所说:“车书混一业无穷,井邑山川今古同。”很多人都忽略了这两句的潜含意义。其实,诗人是在叹息,纵然像秦始皇那样使“车同轨,书同文”,建立了一统帝国的伟人,如今又安在呢?井邑山川却仍然是老样子,并不因为一两个伟人而改变。杜牧另一首《题敬爱寺楼》里说:“独登还独下,谁会我悠悠。”这“悠悠”就是陈子昂“前不见古人,后不见来者,念天地之悠悠,独怆然而涕下”的“悠悠”,并不是《诗经》中“悠悠我



浩荡长江

心,青青子衿”的“悠悠”。冯集梧注引《淮南子》:“吾日悠悠惭于影”,也是对的;日影是时间的标志,在时间的无情流逝之前,有谁能不惭愧自己的短暂生涯?在高楼远眺,又有谁能不怅叹自己的渺小?

《三国演义》开篇的一首《西江月》,有几句是“是非成败转头空,青山依旧在,几度夕阳红”,其中的苍凉正是“人”对生存意义的困惑。同样,当读杜牧《西江怀古》时,便不由感到这个诗人当时眺望长江、缅怀古人,心里一定也在想人在无垠的空间与无际的时间里那尴尬的处境。

诗歌里有几类主题常常是老生常谈地被人反复吟咏,像什么人与人之间的情感(包括爱情与友谊),什么理想与事业,什么山水自然的美丽等等,千人道过来,万人道过去。人生的短暂、个人的渺小与宇宙的永恒、自然的阔大,也不知道有过多少诗歌写过这个主题,像《古诗十九首》的“人生寄一世,奄忽若飘尘”,“生年不满百,常怀千岁忧”;曹操的“对酒当歌,人生几何,譬如朝露,去日苦多”等,都是这一主题的咏叹调。可是,为什么诗人总是乐而不疲地反复咏哦,而读者总是不觉其烦地愿意捧读呢?这是因为这个主题永远牵动着人类心灵深处的一个暗结,即“人生存的意义是什么”。如果人活着就是要建功立业,那么当他生命结束化为黄土之后这功业又有什么意义?但如果人存在于世不是为了建功立业,那么他活着又有什么意义?人生如果是一场戏,那么每个人似乎都成了牵线木偶式的傀儡。人生如果不是一场戏,那么表现了一番身手之后又由谁来评是说非?人生为什么只有百年之期,而宇宙却为什么永世长存?自

人的角度看宇宙,那似乎是一个永远解不尽的巨大的谜,而从宇宙的角度看人类,是不是会觉得人类像忙忙碌碌的蚂蚁或不知春秋的蟋蟀?于是,这个主题在人们心中就成了一个“原型”,每当这一原型出现,人心都会发生共鸣,因为古人也罢,今人也好,东方人也好,西方人也好,都有着这么一个心灵共振频率。

所以,当杜牧的《西江怀古》以浩瀚宏大、亘古不变的长江及江上古今咏唱的渔歌、江面飞去飞回的沙鸥、永远东升西落的日月反衬人类英雄智者的渺小时,人们就不由自主地感到了一阵“人”的哀伤。尤其是当想到曹操、苻坚、范蠡虽是英雄豪杰,却不过是匆匆过客徒留笑柄,因而反观更加渺小的“我”时,这心中的怅惘便更加上了一重愁思。

莫寻诗义烟雨中

“千里莺啼绿映红，水村山郭酒旗风。南朝四百八十寺，多少楼台烟雨中”。杜牧这首题为《江南春》的诗写的正是江南春天的景色。

诗的第一句以“千里”二字发端，从广阔处落笔，描绘出花红草绿、莺啼婉转，一派春光明丽的景象。第二句依次写傍水的村庄、依山的城郭、风中飘摇的酒旗，虽然没有直接写到人，但水村、山郭分明是人的活动场所，而迎风招展的酒旗又分明是在招徕过路行人，在大好的春天里，既有宜人风景供欣赏，又有美酒佳肴供品尝，自然会助人游兴。这两句诗烘托出江南春日的特点，万物蓬发，生机盎然。山水清新明媚，缤纷色彩交呈，宛如画面一样的风景里回响着声声清脆的莺啼，安详宁静的村庄城郭里飘摇着一面面诱人的酒旗。一个“啼”字、一个“风”字，在这全景式的风光描写中打破了画面的寂静和平稳，使人们感受到的不仅仅是江南的色泽、形态，而且还有它的声音、动势，这才是一个完整无

缺、喧腾动荡的江南之春。

后两句诗由全景转向特写。南朝时期,佛教发展极盛,在江南修建了无数寺塔楼台,它们遗留下来,成为江南地方别具特色的景物。四百八十,只是个虚数,意在强调寺塔之多。最后一句字面上可以看作天空飘洒着雨丝,楼阁亭台全都笼罩在茫茫雨雾之中。春天的江南多雨,细雨飘洒原来也就是一种别有情致的景色,而诗人则正是隔着雨帘雾障观赏着眼前的一切。但是,隔一层,便使人产生距离感,人与物达不到交融浑一的境界,而这种空间上的距离感同上句诗里提到的“南朝”所唤起的时间上的距离感相互映照,又使得眼前的雨雾化作历史的烟云。因此,这朦胧迷离的景物更容易引人遐思。

这首诗看似平常,所描写的江南春景是既为人熟悉又为诗家经常采撷的,题材、构思不生奇巧,遣词造句也很普通,使用的语词如“千里莺啼绿映红”的“绿”与“红”,都是非常平俗的色彩词,“南朝四百八十寺”一句,数目字的直接运用接近于白话,而“多少楼台烟雨中”,“多少”这一带有感叹意味的副词的使用,使它更像日常语言。在语序上,它也没有什么特殊之处,词句衔接自然,诗意表达流畅,没有丝毫的跳跃梗阻。整首诗意义显豁、情绪明朗,语言透脱爽利,正是杜牧一贯的风格。那么,这首诗为什么千百年来素享盛誉,被人称道不已呢?

读诗历来有各种读法,读者也总有一些属于他个人的独特口味。一首诗在不同人的联想中会产生出不相同的意思来。宋代张表臣在《珊瑚钩诗话》里说:“杜牧诗云:‘南朝四

百八十寺,多少楼台烟雨中’,帝之所都,而四百八十寺,当时以为多,而诗人侈其楼台阁殿焉……有识之士,每叹息于此。”认为诗中竟用“四百八十”这个大数字极言其寺塔楼台修得太多,而寺塔太多则意味着社会风气不正,因此,杜牧当然是在讽刺南朝统治者佞佛而贻害国家。张表臣的看法在许多“有识之士”那里得到共鸣,自从这个见解问世以来,评诗的人纷纷沿其流波,他们往往忽略了其他内容,只从杜牧的“讽刺”、“批判”中领会到他们在国家兴亡方面的共识。由此,他们倾向于相信这首《江南春》并不是单纯赞美江南春天的景致,而是包含着对历史的深刻反省以及对当世的影射批判。这样一来,江南的春天就不再是明亮得令人快慰的了,它倒仿佛藏在历史雾障的后面,扑朔迷离,阴霾遍布。

可是,这首短诗毕竟有一半的文字跳荡着鲜亮明快的春天气息,传达出一股压抑不住的生气勃勃的快乐气氛。倘若杜牧胸臆间充满了历史的感慨和叹息,那何以能快乐得起来?而读诗的人又何以把自己从诗的上两句刚刚得到的春意盎然的清新感受迅速抛却,转入到下两句历史回味的深沉慨叹中?这仅有二十八字的小诗竟需要完全不一致的两种心境来完成它的创作与欣赏,也许是不甚合理的。

杜牧是个很有抱负的人,也是个风流才子,他在江南生活过不少年头,游山逛水,寻欢作乐,却总丢不下他那点治国理家的梦想,他的诗里也总是爱端出一副缅怀历史往来、感慨万千的姿态来。杜牧对时事、旧事往往有比较深的见解,但是,并不意味着他每时每刻都在发宏大精采的议论,而诗歌又恰恰是最容不下理性思索的艺术,所以,与其抓住

杜牧好发议论的特点来再发议论,倒不如把这首《江南春》当作一首山水诗来看,因为诗里并没有半个议论的字眼,却只有山水景物的描摩,那议论只是读者自己加上去的。

在诗里,杜牧只是流露出他对江南春色喜爱赞美的心情,普普通通的词句正是他真实心理的表露。当然,这首诗的魅力不是由于它的平淡朴实,诗歌造语的平常有时也会使诗意荡然无存。平淡无奇是《江南春》这首诗表面的特征,好似随意道来,未加修饰,但如果把四句诗完整地联系在一起,就可以看到表面松散的字句下边,原来有一个联结紧密的结构框架。“千里莺啼绿映红,水村山郭酒旗风”写眼前见到的景物,是当时景,又是平面横铺式的,在时间、空间上只具有横断面,澄彻透明却显得单薄。可是“南朝四百八十寺,多少楼台烟雨中”,则不仅把人的眼光引向在山水林木中时隐时现的寺塔楼台,使人的视线由横向的全景扫描变为点与点——即浮现的塔尖楼顶——的线性追踪,从而也使整个画面向纵深延伸。而且,由于这两句诗在心理上引起时代沧桑之感,把人的思绪拉向历史深处,因此开掘了诗的纵向深度,使全诗无论在表现内容还是在它所蕴藏的情感上都达到了立体化的效果。正是横剖面与纵断面的和谐结合,构成了这首诗内在的张力,使它看似平常,却拥有令人回味不已的魅力。

当然,一首好诗不只具有一种可以叙说的特点和长处,而每一个读者都能够从中感受到与自己趣味相投合的体验,又更增加了诗的理解的歧义性,对杜牧的这首《江南春》绝句恐怕同样各有己见,这就是“诗无达诂”吧!

高朗的《长安秋望》

楼倚霜树外，镜天无一毫。南山与秋色，气势两相高。

这首《长安秋望》写的是诗人在天高气爽的秋天，从长安城登高远望的情景和感受。历来诗人写秋天都爱以“悲秋”为主题，无边的落木和萧瑟的秋风似乎必然引起人们心头缠绵的愁绪。但是杜牧的诗里却很少有这种伤感的情调，他的著名诗句“停车坐爱枫林晚，霜叶红于二月花”（《山行》），就是对秋天秋景热情真挚的赞美。这首《长安秋望》里的秋天也同样是热烈明快的；当诗人登上高楼，目光越过层层秋霜染遍的树林，遥望碧空如洗的长天和天边起伏隐现的山脉，秋空的澄静寥廓与远山的巍峨峻拔便在他心中唤起了宏伟阔大、气势雄浑的感觉。

杜牧生性开朗乐观，虽然生逢末世，而他个人也不曾有飞黄腾达的时候，但却较少流露哀伤颓废的末世之感。在这首诗里，他满怀信心和自豪热情地赞美大自然，从自然



《山行》诗意图

界的千变万化中汲取生机营养,而不像其他晚唐诗人那样脆弱感伤;即使是容易使人联想到没落、消逝的事物的秋季,在他眼里也没有丝毫凄清苍凉的味道。因此,后人评论“杜紫微才高,俊迈不羁,其诗有气概,非晚唐人所能及”(南宋陈振孙《直斋书录解題》)。更有人指出他诗学杜甫,清代贺裳的《载酒园诗话》说:“紫微尝有句云:‘杜诗韩笔愁来读,似倩麻姑痒处搔?’此正一生所得力处,故其诗文俱带豪健”,从诗风上看到了老杜与小杜的渊源关系。早在宋代就有人提出“杜牧之诗字多意用老杜”(北宋阮阅《诗话总龟》),常常被用作例证的就有这首《长安秋望》。人们拿“南山与秋色,气势两相高”与杜甫的诗句“千崖秋气高”(《王阆州筵奉酬十一舅惜别之作》)相比较,认为老杜“只一语略尽秋色也”,“语益工”(见《后山诗话》、《休斋诗话》),略胜小杜一筹。

当然,把老杜、小杜的诗放在一起进行比较,并评论其高下之分,也是艺术欣赏的一种方法。但是,应该注意到比较的基点和范围,老杜和小杜的诗各有其不同的表现形式和语言风格,只有结合了所有这些艺术特点的分析比较,才可能得出恰如其分的评价。否则,抛开这些背景,只看到只语片言而忽视了整体的存在,就很容易造成理解的片面性。同样表现秋色、表现山岚高远无涯的境界,小杜用了数目两倍于老杜的字句,但这并不表示小杜表达诗意的窘迫。在诗歌语言的创造运用上,老杜有老杜的风格习惯,小杜有小杜的风格习惯,而表达内容的词句长短、语词分布是受这种习惯风格制约的,并因此形成诗歌特有的节奏。每首诗的

节奏都是统一的,老杜的诗句“千崖秋气高”是他整首诗的一部分,在小杜诗里化为“南山与秋色,气势两相高”这样两句,也是适应着整首诗的要求。《长安秋望》这首绝句节奏疏朗,语言张弛有序,同它所表现的开阔远大的自然秋景以及明澈清朗的诗人心境正相吻合。如果把这两首诗意归纳到一句诗中,倒难免密集局促了,于诗歌的整体效果并无益处。

由此,还想到一个欣赏方式的问题,有人往往喜欢寻章摘句,陶醉于一句两句而顾不到全篇全貌,只承认有好句才为好诗,不理解无好句也有好诗。其实,无论哪种艺术,都应当从整体和局部的各个角度去观赏,诗歌也应如此。所谓“气势两相高”大概也就是艺术的最高境界。

深契棋道

杜牧的围棋下得如何,现已不得而知了,但他这首《送国棋王逢》却写得深契棋道:

玉子纹楸一路饶,最宜檐雨竹萧萧。羸形暗去春泉长,拔势横来野火烧。守道还如周伏柱,鏖兵不羨霍嫖姚。得年七十更万日,与子期于局上销。

据苏鹗《杜阳杂编》记载,日本王子来大唐时曾说过,日本之东有集真岛,岛上有个手谈池,池中“生玉棋子,不由制度,自然黑白分焉,冬温夏冷,故谓之冷暖玉。又产如楸玉,状类楸木,琢之为棋局,光洁可鉴”。这里的玉子、纹楸,只是借这个典故形容棋具的高雅名贵。一路饶,则是泛写王逢的棋艺高明。据《北梦琐言》记载,滑能“棋品甚高,少逢敌手”,有一个少年来找他下棋时,请他“饶一路”,杜牧这里也用“一路饶”来说王逢棋高一筹,所以首联的意思就是说高雅的棋具,高明的棋手,最能伴人在萧萧雨声中消遣养生。

末联中的“七十更万日”是说要到“古来稀”的七十岁还有一万天,因为杜牧当时只有四十二三岁,所以他说,剩下的一万天里,希望能和王逢一起在棋盘上度过。

这首诗是写来为国手王逢送别的,诗人要表示对国手的尊敬,表示自己与棋士的共同爱好,表示自己恬退淡泊的志向,所以首联尾联当然要这样写,这不过是客套话,换了个人也能写出这些句子。但是,这首诗的中两联却写得深契棋道,颇有理致,试看“羸形”以下四句:

“羸形”,指弱形,图棋中常有这样的情况,在某个局部自己的棋势较弱而对方的棋形稳固,在这种彼强我弱的情况下就不能硬碰硬地正面开战,而是要避实就虚,不露痕迹地补强自己。相传唐代大棋手王积薪所作的《围棋十诀》中有“贪不得胜”、“彼强自保”、“势孤取和”三条,说的正是这个意思,所以“羸形暗去”之后,才能使棋形如“春泉长”。“拔势”一句则相反,当自己棋势牢固时,就一定要“兵来将挡,水来土掩”,以雷霆万钧、野火燎原之势,拔地而起,横冲直撞,《围棋十诀》中的“弃子争先”,传为应场所撰《奕势》中“淮阴之谟,拔旗之势”的后句说的就是这个道理。下句中的“周伏柱”,指老子,《老子》中讲究“抱雌守弱”,淡泊无为。以弱胜强,以柔克刚是老子“守道”的精髓,而围棋中人也极注意“慎勿轻速”,那种莽撞无理的方法是不可取的。当代日本棋手高川格自称“流水不争先”,武宫正树自称“自然流”,都是这种“守道”的态度,而大竹英雄曾说过,下棋要讲究“感觉平衡”,而“凡人多少有一点贪婪之念,因此下棋时也不易保持平衡,自己得二十目,却不愿看到对方围起十

目,如此贪婪,一旦遇到强手即会遭到反击”,这与杜牧这句“守道还如周伏柱”也正相吻合。下一句,是说战斗时要极其果敢勇猛,“霍嫖姚”指西汉大将霍去病,他打仗以迅速锐利著称,那么在围棋盘上的战争也自应如此,不必多说。

这四句讲了围棋的哲理,这个哲理的要点即自然,自然,即不违背规律;不违背规律,即该进则进,该退则退,正像宋人马永卿《懒真子》中所说:

棋贪必败,怯又无功。“羸形暗去”则不贪也,“猛兽横来”则不怯也,“周伏柱”以喻不贪,“霍嫖姚”以喻不怯,故曰高棋诗也。

这种顺其自然之势的道理与清代大国手梁魏今的话也若合符节,施襄夏《奕理指归·序》中引梁氏话说:

子(指施襄夏)之奕工矣,盍会心于此乎?行乎当行,止乎当止,任其自然而与物无竞,乃奕之道也。

据说施襄夏听了这番话,“因悟化机流行,无所迹象,百工造极,咸出自然”,果然成了一代围棋大师。

中国古代的“道”常常是无所不贯的,而“道法自然”绝不仅限于棋,它也是人生之道。当杜牧以“羸形”等四句诗讲这番棋道的时候,他心里一定在想着人生之道,这人生之道的核心也是“自然”:淡泊而平常的生活、闲逸而随遇而安的心态,优游从容不疾不徐的举止。也许,只有对这首诗作如此的阐释,才能使全诗有一个整体和谐的格局,才能对奕理与天道、人生与下棋的互通之处有一个正确的理解。

诗人的悲哀

迢递高城百尺楼，绿杨枝外尽汀洲。贾生年少虚垂涕，王粲春来更远游。永忆江湖归白发，欲回天地入扁舟。不知腐鼠成滋味，猜意鸱鸢竟未休。

这是李商隐著名的《安定城楼》。人们从“永忆”、“欲回”两句总是看出“淡泊恬退”的安静来；笔者却从中体味出一种悲哀。人们从“不知”、“猜意”两句总是看到“傲岸清高”的胸襟，笔者却在其中感受到一种无可名状的苦涩。江湖、扁舟用的是春秋时代范蠡的典故，范蠡辅佐勾践灭吴雪耻，于是在功成名就后“垂扁舟浮于江湖”，但李商隐却始终沉沦下僚，“一生襟抱未尝开”，他凭什么归江湖入扁舟？所以这只是他想像中的幻境而已，而他只能靠幻境来自我满足，可说是十分悲哀。腐鼠、鸱鸢则用的是《庄子》中的故事，惠施当了梁国的宰相，却怕才能高于他的庄子来夺相位，于是庄子嘲讽他说，鸱鸢非练实不食，非醴泉不饮，怎么会把鸱的臭老鼠当美味来争抢呢？可是李商隐却没有那么

清高,九品官也要做,幕僚也要做,他的真正理想并不是当高雅的隐士,而是当入世的英才,所以这两句诗未免有些酸溜溜的悻然和无可奈何的自我解嘲,当然还有一种对现实的愤愤然,当一个人不得不这样的时候,心境是十分苦涩的。

《红楼梦》里写晴雯有两句话叫“心比天高,身为下贱”,移在诗人身上再合适不过,诗人读得几本书,识得几个字,心里便装进了“致君尧舜上,再使风俗淳”(杜甫)的念头,满脑子便是“仰面大笑出门去,我辈岂是蓬蒿人”(李白)的狂想。其实,孟子说“舍我其谁”不过是吹吹牛、遮遮羞而已,帝王诸侯决不会因为少了一两个文人便当不上帝王诸侯。陆贾说汉高祖可以在马上得天下,不能在马上治天下,也不过是吓唬一下这个暴发户而已,谁也不曾因为少了礼乐文治而丢失了政权。所谓“坑灰未冷山东乱,刘项原来不读书”(章碣),那些不读书的王侯对于这些死读书的文人其实是从心底里瞧不起。司马迁说皇上对文人“俳优畜之”,意思就是把文人当戏子一般养着,像养几只金丝雀,可是天真的文人却在一边儿起劲地作着齐家治国平天下的清秋大梦。

就是中国文人这种过了头的社会责任感与理想主义给自己浇铸了一副枷铐,半块是理想,半块是现实,中间是一个仅容下脖颈的圆孔,咔嚓一下就把自己夹在中间,动也动不得。特别是那些爱动感情、成天生活在幻想里的诗人,他们总不觉察“此身只合是诗人”的命运,偏要把自己设想成周公、诸葛亮式的良相,辅弼君主治理天下——却从来不曾

像刘邦、项羽那样有过“大丈夫当如此(秦始皇)”、“彼(天子)可取而代之”的念头——偏要把自己的理想定格在总理衙门日理万机、千里沙场运筹帷幄或茅舍榻前纵论天下三分,好像不这样就不足以实现自我价值似的。李商隐就是如此,他急切切地呼喊“更谁开捷径,速拟上青云”(《商於新开路》),盼望有人能提携一把,使自己有大展雄才的机会。他也直率地剖白“但问琴书终一世,何如旗盖仰三分”(《漫成五章》之三),不甘心以诗人之身了结一生,总期望有明主慧眼识英雄把自己请出来建功立业。直到晚年,他还吟唱“如何匡国分,不与夙心期”(《幽居冬暮》),抱怨时命不济。

李商隐一生都在关注现实政治:天子把公主嫁给藩镇以求平息战争,他要插上一嘴:“事等和强虏,恩殊睦本枝。四郊多垒在,此礼恐无时。”(《寿安公主出降》)皇家不重视文化,他要喋喋不休:“建国宜师古,兴邦属上痒。从来以儒戏,安得振朝纲。”(《赠送前刘五经映三十四韵》)朝廷整治几个鲠直的大臣,他要多嘴多舌:“有美扶皇运,无谁荐直言。已为秦逐客,复作楚冤魂。”(《哭刘司户二首》之二)他一会儿说“又闻理与乱,系人不系天。我愿为此事,君前剖心肝。叩头出鲜血,滂沱污紫宸。九重黯已隔,涕泗空沾唇”(《行次西郊作一百韵》),想象自己为了国家冒死上谏,好像朝廷不相信他的忠言就要垮台似的;一会儿又说“几时拓土成王道,从古穷兵是祸胎”(《汉南书事》),他也管得太宽了些,好像皇上真能听两句诗就好生恶杀了似的。不仅如此,他还要借古讽今,写一篇又一篇的咏史诗说这说那,大发议论,说些什么“历览前贤国与家,成由勤俭破由奢”之

类的大道理(《咏史》),可是又有谁会理他的碴儿,把一个诗人的话当真呢?这正应了南唐元宗的名言:“吹皱一池春水,干卿底事!”其中意思仿佛说,天下事归我管,干你诗人什么事,真是多管闲事。

后人读古人的诗集,总不免要误解他们的生活,以为他们生活得多么浪漫、多么富有诗意,好像诗人不是生活在风流倜傥的温柔乡里,就是生活在山光水色的诗情画意中。其实,古代诗人常常也要为柴米油盐奔波,也要为公文案牍烦恼。就如李商隐,他当过幕僚,整天给大官起草毫无文学味道的章奏书表;当过九品县尉,整天要管理治安处治罪犯;一会儿要埋头公文案卷,一会儿又得审理案件,泡在这种“俗务”中,有什么浪漫可言?更何况他考个进士也得仰人鼻息,考了十年,靠了别人通融才勉强得中;中了进士又通不过吏部试,被人排斥,好几年才得实授官职。当了官之后又屡经挫折,在很长一段时间内都只当芝麻绿豆般的小官,真可谓“一生襟抱未尝开”,心境又怎能轻松?特别是当时朝廷混乱,党争激烈,内耗不绝,上上下下下一派衰颓气象,他又怎么可能一展宏图?这现实与他的理想相去太远了。

如果他能够吹牛拍马拉关系倒也还好,可惜他不会,他与牛党一派关系不错,却赞赏李党的政治主张,他要靠牛党谋取功名,却总是不能出卖原则,于是鲠直就使他付出了不小的代价。如果他是个贵胄子弟或有硬靠山的人倒也罢了,可他偏偏不是,尽管他自称“我系本王孙”(《哭遂州萧侍郎二十四韵》),但实际上谁也不承认,他只是个沦落小官的子弟,压根儿挤不进贵胄子弟的行列,于是只好辛辛苦苦地

在下层苦干以求升迁。如果他是个善于自我平衡心理,能够随遇而安、自得其乐的人倒也罢了,可他却不是;尽管他热衷于佛道,但他却不曾清净恬退;他羡慕的是“贾生游刃极,作赋又论兵”(《城上》)式的生活,但他生活的穆、敬、文、武、宣五个皇帝的朝代,政治都一塌糊涂,根本没有给他一丝一毫实现抱负的机会。所以,他的理想就成了五彩肥皂泡,正直的良知反而使他徒增心理负担,心中空空荡荡,像悬在半空,眼睛望着天,脚又踏不着地,而远大的理想又使他无法平静地面对现实,心中焦灼烦恼,像身处夹缝,一面是梦幻般的理想境界,一面是严酷的现实世界,他仿佛愿意永远沉浸在梦境中,但现实却又总不停地使他醒来。

理想越高,失望越甚,所以他不得不哀叹自己的命运,不得不自我解嘲:在并未功成名就时,就幻想功成名就之后的“江湖归白发”;在并未手握权柄腰悬印信时,就假想他人嫉妒提防与自己不屑一顾“腐鼠”的模样。这里面的悲哀、苦涩难道还少了吗?在饱尝了这种滋味后,他写了一首《有感》,诗中说:

中路因循我所长,古来才命两相妨。劝君莫强安蛇足,一盞芳醪不得尝。

似乎他参透了这个社会,看透了世态炎凉,学会了因循苟且,明白了才分与命运的矛盾,所以他说“才命两相妨”,才气越高,理想越高,命运就越要捉弄他,让他彻底失望,彻底幻灭,所以应该安分守己,免得画蛇添足,好高骛远,连那杯该到口的“芳醪”也丢掉了。

可是,他毕竟是个诗人,诗人又总是生活在想象的世界里,永远看不透这世情冷暖,他那种社会责任感使他像穿上了红舞鞋,总是幻想着在社会大舞台上作淋漓尽致的表演。所以,在他写了《有感》以后,他并没有真的学会“中路因循”,也没有像他说的那样“仰眠书屋中”(《自贻》)、“倚坐欹眠日已中”(《假日》)、“脱衣置笏,永夷农牧”(《与陶进士书》)。因此,他便陷入无穷无尽的痛苦之中,心灵缠上了一道又一道的绳索。

圣女何处寻

今陕西省宝鸡市东古陈仓曾有座圣女祠，李商隐曾几次去游览，并写下了三首诗：《圣女祠》（杳霭逢仙迹）、《圣女祠》（松篁台殿蕙香帙）、《重过圣女祠》（白石岩扉碧藓滋），这三首诗都写得迷离恍惚，很难确指其义，但似乎都有一种哀婉悲戚的情愫，是什么原因使李商隐一而再、再而三地去故地重游，并连写三首如此凄楚的诗歌呢？

据北魏酈道元《水经注》记载，圣女祠在山上，“山高入云，悬崖之侧，列壁之上，有神像若图，指状妇人之容，其形上赤下白，世名之曰‘圣女神’。”这个“圣女”是什么模样现在当然已说不清楚了，但晚唐人温璠《净观圣母记》说一所叫净观的道观“北墉有挂绩画为少女者，曰真人之圣母”，可以证明圣女大概也就是一个漂亮的少女模样。现存山西太原晋祠里那些或娴静或温柔的女子塑像，宋武宗元《朝元仙杖图卷》里那衣带飘飘的仙女图像，山西永乐宫三清殿那美丽非凡的女冠容颜，大概都可以帮助想象李商隐当年在圣

女祠所看见的那个圣女。因此,可以推想当李商隐面对着这个动人少女的画像时,心里一定又想起了早年那个曾深深爱恋过的女冠,那刻骨铭心的往事一定又刺痛了他的心灵。

前两首诗里有这样一些句子,可以帮助理解诗意。《圣女祠》里有“星娥一去后,月姊更来无。寡鹄迷苍壑,羈凰怨翠梧。惟应碧桃下,方朔是狂夫”。所谓“星娥”,冯浩注“织女”,牛郎织女银河相隔,不能长聚;月姊,冯浩注“嫦娥”,“嫦娥应悔偷灵药,碧海青天夜夜心”,也极为孤单寂寞。所以,“寡鹄”在苍茫的群壑中迷茫,而“羈凰”则在翠绿的梧枝上哀怨,还不如那个偷碧桃的东方朔,虽然被称为“狂夫”,尚能与“长安中好女”欢会一年(《博物志》)。另一首《圣女祠》里有“人间定有雀罗什,天上应无刘武威”。“雀罗什”,据唐段成式《酉阳杂俎》记载,他是北魏时人,曾路遇一女子相招,女子乃“平陵刘府君之妻,侍中吴质之女”,因见他才貌出众,所以邀他来欢聚一夜;第二天临行,雀罗什留玳瑁簪相赠,女子则以指上玉环回报,等他上马离去,才发现女子是鬼魂。“刘武威”指东汉人刘尚,曾“从道士尹公受务成子萤火丸”,能隐身不见,辟各种邪物,似乎他也有过什么恋情,但现已不可考。李商隐这两句是对着圣女像时的痴想:人间有有情的人,天上却没有有情的仙,圣女的生活定是很寂寞的。所以,下两句便问:“寄问钗头双白燕,每朝珠馆几时归。”显然,李商隐耿耿于怀、念念不忘的,仍是当年那个人了道的女冠,当他面对着圣女像时,便不由得要在心里发出长长的叹息:那戒律森严的道观里寂寞吗?为什么我们

不能不分离？难道你不能重返人间享受世间的欢乐？也许，这三首有关圣女祠的诗里就寄寓着李商隐的这些叹息与回忆。

这样，再来读《重过圣女祠》，似乎就比较容易了：

白石岩扉碧藓滋，上清沦谪得归迟。一春梦雨常飘瓦，尽日灵风不满旗。萼绿华来无定所，杜兰香去未移时。玉郎会此通仙籍，忆向天阶问紫芝。

第一句写的还明白，白石建成的门扉上已长满了碧绿的苔藓，这句点明了地点与环境，而且渲染了清幽荒疏的气氛。接下去第二句便引出了“圣女”这个描写对象，她是从上清仙境谪贬人间的仙女，至今犹沦落尘世，因为圣女虽然长驻仙界，但圣女画像却在寰尘。李商隐如此说，似乎是暗指他所爱恋的那位女冠，因为一来女道士常被称为“三清贬谪之人”，她们往往以二等神仙自命，像较早的高适《玉真公主歌》及施肩吾《赠仙子》、《赠女道士郑玉华》与后来温庭筠、和凝等人写女道士的诗词就常用“仙容”、“仙子”等词眼（见《女冠子》、《天仙子》等词），李商隐《和韩录事送宫人入道》、《赠华阳宋真人兼寄清都刘先生》、《月夜重寄宋华阳姊妹》等诗也把女冠比为神仙中的凤女、嫦娥、蕊珠；二来据说他所爱恋的那个女冠是随贵族女子入道的侍女，因为她从贵族府第一下子转到道观，所以也可以称为从上清沦谪之人。

三、四两句脱开，转而去写如丝细雨一春幽梦，尽日灵风飘摇旌旗。从字面上看，很难判断此联与上联的关系，所以也很难说清诗中写的是李商隐的梦境还是圣女祠的实

景。这两句写得极其飘忽轻灵、朦胧迷离,被称为“有不尽之意”(《紫薇诗话》)。诗中可以感到一种深深的缺憾与怅惘,绵绵细雨最勾人情思,而这一春的细雨又无声地洒在瓦上,似无根般飘荡,又不知是醒时眼见还是梦中所思,偏偏一天里这高悬的旗帜也在似有似无的轻风中似垂似颺。一个“梦”字一个“灵”字把两句诗点染得幽冥缥缈,像一支轻灵的梦幻曲,使诗歌有了一种神秘的朦胧感。

五、六句再回到“圣女”即女冠身上来,萼绿华和杜兰香都是仙女,且不必去追寻她们的故事,因为她们不过是一个象征用来指代女冠,关键是“来无定所”和“去未移时”所形容的来去匆匆,它究竟意味着什么?从李商隐其他诗中常有“星使追还不自由”(《和韩录事送宫人入道》)、“来是空言去绝踪”(《无题》)等句子来看,似乎他与那位女冠曾有一次金风玉露般的匆匆相会与匆匆离别,这在他心里留下了极深的痛苦,所以这两句似乎是在回忆那一次相逢与别离。

七、八句则意义不明,如果说“玉郎”为李商隐自比,那么,也许是李商隐设想自己由此登上仙界,去与自己心中的恋人会合,一道回忆当年在玉阳山学道的时光,因为“向天阶问紫芝”即寻长生方,即学道。如果说“玉郎”为女冠的称号,那么,也许是说圣女将像萼绿华、杜兰香那样一去不归,永返仙界,那时请她长忆当年一同度过的美好时光。

在有关圣女祠的三首诗中,这首诗是最难懂的,却也是最有滋味的,它的滋味正在于它的难懂。它不仅吟咏的“本事”不明确,而且又蒙上了三层雾一般的轻纱:一层是隐喻,那些美丽但又深妙的典故往往把语义的指向遮蔽起来,而

只把那些毫不着边的故事弄来分散人们的注意力。一层是句子结构,李商隐常常把事情写得七颠八倒,句与句之间、联与联之间似乎毫不相干,弄得人们无从寻绎其中的脉络,仿佛入了迷宫找不到通途。一层是朦胧的氛围,尤其是“梦雨”、“飘瓦”、“灵风”、“不满旗”、“来无定所”、“去未移时”,一下子就烘托出一种梦幻般的气氛,把人们引入迷离恍惚之中;正是在这样的诗句里,李商隐心中那难言之情、怅惘之思便在这迷离恍惚之间飘进了读者心中。梁启超在《中国韵文内所表现的情感》一文中谈到读李商隐诗的感受:

我理会不着,拆开一句一句叫我解释,我连文义也解不出来,但我觉得它美,读起来令我精神得到一种新鲜的愉快。

这就足够了,因为诗歌的意义并非要告诉人们什么,而是以情来感染人,使人从中领略某种情感、哲理和感受,所以前面煞费苦心的索隐推敲也许都是多馀。

却话巴山夜雨时

现代诗人卞之琳有一首《断章》很为人传诵：

你站在桥上看风景 /看风景的人在楼上看你。
明月装饰了你的窗子 /你装饰了别人的梦。

这首诗最引人注目之处大概是视角的转换了。第一句，从“你”的眼中及“桥”的角度去摄取“风景”，第二句则从“看风景的人”的眼中及“楼”的角度来摄取“你”，第三句则以被动的方式把“明月”从远处拉来“装饰”你的窗户，而第四句却从实入虚，把“你”从近处抛掷到远方“明月”的梦境之中。在视角如摄影机镜头不断的跳跃变化中，诗人的主体似乎失却了立足之所，精魂似乎超越了固定的自我，被抛在一种茫然无定的境界里，因而会发出这样的疑问：我究竟是谁？我在哪儿？究竟是我在看风景还是让人把我当风景来看？是我把明月当成了窗玻璃上贴的画儿，还是我被人摄入梦境充当了一个角色？

诗歌中这种“视角转换”往往能造成时间或空间的“切割”或“重构”，引起一种类似电影蒙太奇般的效果，它把物理时间与空间中不可能出现的现象在诗歌中切割组合出来，构成了一种突破常轨的经验，表达着各种人生体验。这一手法在中晚唐诗中就经常被人们有意识的使用，像贾岛的《渡桑干》：“客舍并州已十霜，归心日夜忆咸阳。无端更渡桑干水，却望并州是故乡。”先以并州为视线基点远眺咸阳，“归心日夜”四字在“忆”字前，渲染了诗人日夜盼归的心情；后两句则从渡过桑干河即咸阳方面反眺并州，视角来了一个百八十度的挪移，“却望并州是故乡”七字与“无端”二字相应，写出一种失落与迷惘的无故乡之感。由于在并州望咸阳而在咸阳望并州这种转换，使得两处都那么陌生，于是诗人的归乡之思便无处附丽，就连诗人自己也不知何处安置了。又像吕温《读小弟诗有感》：“忆吾未冠赏荣华，二十年间在咄嗟，今来羡汝看花岁，似汝追思昨日花。”由二十年前的我的视角转到今日我的视角，由今日的我的视角转到你的视角；有二十年前我的赏花情景也有今日你赏花的情景，有今日你赏花的情景也有今日我看你赏花的情景。通过时间的转移呈现了心境的差异，又通过心境的差异表露了一种对岁华变迁的惆怅。再像白居易《邯郸冬至夜思家》“料到闺中夜深坐，多应说着远行人”，陈陶《陇西行》“可怜无定河边骨，犹是春闺梦里人”，则从作者所处空间转移到“春闺”另一个空间，又由那一个空间通过“说”与“梦”转到这一个空间；这一可说可梦却不可及的两个空间便在这诗句中形成了一种令人惆怅的联系，传递了作者想要表现的

伤感之情。然而,当时将这一手法用得最成功的则是李商隐的《夜雨寄北》:

君问归期未有期,巴山夜雨涨秋池。何当共剪西窗烛,却话巴山夜雨时。

这首诗的第一句实际上是由一问一答两句话浓缩而成的,这一问一答看来好像是两个人进行的,但实际上是李商隐一个人的自言自语:你问:“什么时候才能回来?”我说:“实在没有办法定下日期。”这自言自语中所设定的两个人(远方盼归人的“君”和未有归期的“我”)使诗歌拥有了两个相关的空间,一个是远方的故乡,一个是异乡的巴山,而身处两地的人的互相思恋,则使这两个空间之间有了某种密切的关系。下面三句诗便凭借深切的思恋在两个空间构成的无形关系之间,勾画了一个类似蒙太奇镜头的、空间与时间重叠交错的两地情思幻想图。

“巴山夜雨涨秋池”,这是诗人眼中的实景,是诗人当时所在的实地。巴山,点明地点;夜雨,指示时间;秋池,进一步说明季节;独在异乡,又逢秋夜寒雨,客舍灯下,听池中雨声,怎能不思恋故乡与亲人?

“何当共剪西窗烛”,这是诗人想象中的虚景,时间当然是在返回故乡之后的“未来”。在超越了现实时空限制的想象里,诗人和他所眷恋的人便可以在一起剪烛夜话,长叙别情。读者可以体会到沉浸在幻觉中的诗人的精魂,早已飞越千山万水,到了他梦中千回萦绕的故乡。

于是,在那里的诗人当然会回忆起在巴山茕茕孑立的

孤独时光,和他的那位“君”一道“却话巴山夜雨时”,第二次出现的“巴山夜雨”四字与第二句中的“巴山夜雨”遥相呼应,构成一个语义上的回环,提醒人们,在诗人的想象里,时间和空间再度超越,又回到了“巴山”的“秋池”旁,又回到了那秋雨绵绵的夜里。想象套着想象,像梦里套着梦,时间与空间就在这神奇的遐想中超越了物理限制,几度曲折几度叠现,构筑了一个类似蒙太奇式的叠影。欢聚的愉悦反衬着独处的寂苦,故乡的温馨反衬着异乡的清冷,这是此时此地的心境,还是彼时彼地的追忆?是欢聚后不无幸运的叙说,还是未能团聚时满心期待的幻境?诗人的思念之情也就在这孤独、欢聚、孤独的叠影中传递给了读者。

《夜雨寄北》只有四句,却使诗人的视角三度转移,实——虚——虚中虚的三层递进之中,诗人的视角从“巴山夜雨”转到故乡“西窗”,又从“西窗”转到“巴山夜雨”,似乎沉湎于思恋中的诗人瞬间在千山万水相隔的两地穿梭往返。诗歌这东西就是那么神奇,它把现实中不可能的事情变为可能,把现实中的普通情感变得那么感人。《夜雨寄北》中“何当”、“却话”这两个近体诗中很少出现的关联性虚词和“巴山夜雨”在二十八字中的两度叠用,使这首小诗的时、空与视角变得十分奇异,它把诗人不可能挪移的视角在诗歌中转移了好几次,把现实中不可能超越或改变的时空在想象中超越和改变了,因而也把很多人都曾有过的思恋心理细腻深婉、含蓄巧妙地写得那么动人。所以,姚培谦在《李义山诗集笺》中说:“‘料得闺中夜深坐,多应说着远行人’(白居易诗),是魂飞到家里去。此诗则又预飞到归家后也,

奇绝!”桂馥《札朴》卷六也说:“眼前景反作后日怀想,此意更深!”

很多人已经指出《夜雨寄北》这种巧妙的时空结构与章法结构对后世的影响,如王安石《与宝觉宿龙华院》:“与公京口水云间,问月何时照我还。邂逅我还还问月,何时照我宿钟山。”杨万里《听雨》:“归舟昔岁宿严陵,雨打疏篷听到明。昨夜茅檐疏雨作,梦中唤作打篷声。”等等。但很少有人拈出它与现代诗的关系,像前引卞之琳的《断章》。这里还可以举出一些作品,像刘大白《泪痕》九十四“人在花里,花在风里,风却在人心里”,郭绍虞《江边》“云在天上,人在地上,影在水上,影在云上”等就运用了视角转换的手法。此外,像台湾诗人郑愁予的《梦土上》:

云在我的路上,在我的衣上,
我在一个隐隐的思念上,
高处没有鸟喉,没有花靥——
我在一片冷冷的冻土上。

这里的“我”实际上已经没有一个固定的处所,被抛掷在一片飘荡的梦土上,时而云依着“我”,似乎我在一块坚实的基础上成为视角的基点;时而“我”又依着“思念”,似乎我在随着茫然无定的思绪浮荡;时而在“高处”,似乎人在冷寂的空中;时而在“冻土”,似乎又坠落荒漠,使人感到诗人处在一种“出窍”状态。

当然,现代诗以视角转换来表现主体的失落与荒谬,与李商隐并不一样,李商隐表现的是古代人有家难归的思恋

之情,而现代诗人表现的是现代人无家可归的失落感。不过,古今诗人在形式上却有隐隐约约的相通之处,因为当诗歌的视角不再是固定的一点而是游移的多点时,主体的迷惘、惶惑、惆怅便那么浓烈地表现出来,就像一个人被旋风簸弄到一片无际的旷野,分不清上下东西南北,理性的框架、时空的框架都不复存在,只有任从想象飘荡。在这一点上,现代诗人不应当感谢李商隐的启示吗?——尽管他们并不见得是直接受到了李商隐的影响。

难懂的无题诗

人们在特定的时间、空间里生活会产生一种安全感,就像脚踏在坚实的大地上一样,心中很踏实;人们有了固定的感情寄寓对象会产生一种充实感,就像手握住牢固的把手一样,心里很宁静。可是,当一个人失去了时空坐标而仿佛置身于寥廓浩荡的虚空,当一个人失去任何可以维系生活热情的对象而仿佛一无所有时,他就如同处在失重状态,茫茫然恍恍然心中不知所措,空空荡荡。

李商隐好像就处在这样一种心境里。他写“昨夜星辰昨夜风”,这句万口传诵的诗就有一种让人怅然若失的感受。在此句中,诗人的感觉停在昨夜,以致于今夜星辰今夜风都似乎是已经消逝的昨夜星辰昨夜风。“画楼西畔桂堂东”,也不是指一个特定的空间位置。禅宗有一故事说:赵州从谏禅师路逢一婆子,婆子问:“和尚住甚么处?”赵州答:“赵州东院西。”婆子无言;这“赵州东院西”并不是指“赵州东禅院的西面”那个地方,而是暗示禅无定所之意。李商隐

这句诗与它异曲同工，一东一西，打乱了人们的空间感，仿佛落入一个不知东西南北的处所。于是，那种怅然若有所失的感觉之上便又添了一重茫然不知所归的感觉。冯浩《玉溪生诗集笺注》说：“首二句妙”，但未说妙在何处，大概正是由于这种感觉不易言传的缘故。有人硬解首句为回忆前夜，次句为点明地点，以为是写诗人幽会时地，则不免落入胶柱鼓瑟、穿凿附会了。

次联“身无彩凤双飞翼，心有灵犀一点通”又是互相矛盾地构成一种冲突。既然人不能比翼双飞，心又何必息息相通；心既如通天犀角一样彼此相连，身又为什么不能如彩凤的双翼。这种身、心割裂，使这两句很美很华丽的诗呈现了极深的痛苦，但这身心分离究竟指什么却很难确定，它只是把痛楚的心灵剖露出来，使读者感受到一种深深的悲哀。

一般来说，诗的情感基调应当是一致的，情感的脉络也应当是单向流动的，这样才能显示出诗歌的意脉与趋向。可这首诗却不同，第五、六句突然转过来写了一个色彩很热烈、气氛很欢愉的具体场景“隔座送钩春酒暖，分曹射覆蜡灯红”，隔座送钩似与今人击敲传花相仿佛，大概是一种行酒令的游戏，分曹射覆则是类似于分边猜字谜的游戏，《红楼梦》中就有描写，这都是快乐热闹的事情，而一“暖”一“红”，更增添了诗的气氛。但下一联却陡然一转，与这种欢娱气氛构成尖锐反差，似乎从赤道丽日当空一下子掉到极地漫漫黑夜。“嗟余听鼓应官去，走马兰台类转蓬”，一面是喧闹娱乐，一面是冷清劳苦；一面灯红酒绿，一面孤寂凄清。虽然“兰台”（即秘书省）是每位文人向往的清职，但在诗人

感觉中它仍是一个消耗生命的场所,自己就像飞蓬一样在这流逝的时间与无垠的空间中任风簸弄。

很难确指李商隐这首诗具体所指,李商隐的“无题”一类诗往往如此,只能从诗中体验到一种生活的荒谬、人生的痛苦与情感的失落。这荒谬、痛苦、失落来自诗歌语言所构筑的一系列矛盾。

首先,各句意义的明确与全诗所指的含蓄。李商隐的“无题诗”几乎每首都如此,拆开来看各句似乎都明白,但各句、各联之间却似乎没有联系,使全诗节节断开,意脉隐藏极深,曲折回环,欲言欲止,就仿佛一个人痛苦之极反不知如何言说。这种看来似乎颠三倒四的诗句反而能让人感觉到诗人灵魂中的矛盾与彷徨,就好像借酒浇愁的醉汉,他颠倒凌乱的话语并不让人感到好笑,相反更让人感到难过,因为这矛盾的话语恰是他矛盾的心灵,这荒谬的意脉恰是这荒谬的人生。这首诗一会儿说到星辰、风、桂堂、画楼,一会儿又说到心中感慨,一会儿写热闹酒宴,一会儿转而写孤独应官,使人感到他心里也如飞蓬般在飘泊游荡,无处可安。

其次,词汇色彩的富丽华艳与情感基调的凄清苦寂。按照通常的感觉,“红”“绿”之类艳丽明亮的色彩、“热”、“暖”之类的温度及金、玉、龙、凤之类的意象往往是与喜庆、欢乐、热闹等气氛、情绪相连的;中国人结婚用艳色、丧事用黑白色便是明证。可是,李商隐却反其道而行之,不仅这首诗里的词汇如“画楼”、“桂堂”、“彩凤”、“灵犀”、“春酒暖”、“蜡灯红”很浓艳华丽,其他“无题”类诗也常见如“百花”、“晓镜”、“蓬山”、“宝灯”、“云浆”、“瑶台”、“凤尾香罗”、“月

魄”、“金烬”、“石榴红”等词语，他有意构造这种神奇华丽的诗境并不在于破坏悲剧气氛，而是有意制造一种反差极大的荒谬感。他把人引入一个金碧辉煌的五彩世界，却又把这个世界打得粉碎；他给人制造了一个五光十色的境界，却又告诉人这只是一个虚幻的肥皂泡。于是，人们就在这两极的巨变中猛然感到了荒谬与失落，心中便领略了诗人那隐埋得极深的痛苦。

读李商隐的“无题诗”常常不能固执地寻绎它的意义，因为它的语言构成、意义脉络、情感基调往往是被有意打乱的。如果读者想以自己惯熟的“理路”去寻觅诗歌的“诗思”，以逻辑的钥匙去捅这把非逻辑的锁，那么一定会圆凿方枘，南辕北辙，所以很多人在读它时悲叹“不懂”。其实，日常语言中的“懂”与“不懂”乃是一种理智的理解力问题，这种理解力是以逻辑为钥匙的。但是，当它面对的是一把钥匙孔曲里拐弯、甚至七权八错的锁的时候，或是面对着一把根本不曾有匙孔的锁的时候，它又怎么能有用呢？“懂”必须有对象，而这对象又必须要说些什么“道理”，读者才有“懂”的可能。可是，李商隐的诗偏偏不那么爱“讲道理”，却只是表达感受；偏偏不那么“合道理”，却总是用互不相干的句子彼此联缀，用反差极大的词汇与情感互相拼合，呈现出一种被人称为“晦涩”的面貌来。因此，它拒绝“理解”而只欢迎“体验”，当人用全身心去品尝它的滋味而不用理智去思索它的意义的时候，它便会向人提供丰富的内涵，因为它破坏了日常语言的结构，违背了日常语言的习惯，恰恰建立了诗歌语言多向性多义性的基础，就好比原先走路要穿小

巷过大街,而如今炸成一片废墟后便可以任意纵横一样。正是在这种诗歌语言上,诗人与读者才赢得了最大的自由,对诗人来说是创造的自由,对读者来说是诠释的自由。因此,读者不必为“不懂”而悲哀,尽可以放心地自由去体验。

也许,正是在违背日常语言上,李商隐的“无题诗”有着最现代的意义,因为现代诗的最大愿望也是在于想方设法把读者从语言的牢笼中解放出来。

《嫦娥》的寂寞

云母屏风烛影深，长河渐落晓星沉。嫦娥应悔偷灵药，碧海青天夜夜心。

读这首诗，常常会被一种深深的寂寞感笼罩着。通常，在人的感觉上，热闹与五彩缤纷的视觉感受、喧嚷吵闹的听觉感受及温暖的触觉感受相通，而寂寞则往往与黯淡、静谧、寒冷相联；李商隐这首诗首句以色彩清淡的“云母屏风”蔽住“烛影”，而“烛影”本身又十分黯淡，再加上一个“深”字，便在人们视觉上构成了幽深暗淡的感觉。次句又以只有青白两色的“长河”（即银河）渐落与晓星下沉再一次渲染了破晓前的黑暗，这凌晨时分又在人们心里添加了寂静无人的听觉感受与寒气逼人的触觉感受，使读者顿时仿佛置身于孤身一人面对茫茫黑夜与孤灯的环境之中。下两句中的“碧海青天”四字则又一次呼应前两句，“碧”、“青”都不是热闹与温暖的色彩，而“海”、“天”又是极广袤无边的，把嫦娥只身孤影推到如此浩瀚空寂的夜空之中，怎能不叫人从

心里透透出一种孤单荒凉的寂寞感,更何况不是一夜到晨,而是夜夜到晨的茕茕孑立!

这寂寞感究竟来自何方?古今评说家众说纷纭,有人说是“自比有才反致流落不遇”,也就是李商隐觉得自己怀才不遇,好像是卞和怀璞,“世无人识我”式的寂寞;有人说是“为人道而不耐孤孑者致诮”,也就是说它是讽刺女道士的不守清规,不耐孤独,好像不是李商隐心里有孤独感,而是李商隐在为道教“卫道”似的;还有人说是李商隐忏悔自己“依违党局,放利偷合”,以致于落落寡合,众叛亲离,好像这首诗是他的一篇检讨;还有人说是“悼亡”,好像是李商隐在叹息自己的妻子一人长眠地下,倍受孤独之苦……。虽然这些解说都不能说错——因为对于诗歌的理解可以是开放的、自由的——但他们都忽略了一点:他们各自都领略到了“寂寞”。无论这是李商隐自己的寂寞,还是女道士或亡妻的寂寞,都不是李商隐明确告诉他们的,而是他们自己从诗里体验出来的,所以任何脱离了诗歌本身的推说都只是猜测,唯有诗歌本身所包涵的“寂寞”内涵才是真实可靠的,所以只能首先在诗歌之内寻找。

寂寞的感受除了来自前面所说的那些隐藏在语言中的视觉、听觉、触觉、意象之外,关键来自“嫦娥应悔偷灵药”一句。在四句中,这句是唯一接近散文语法的,也是唯一直接表现诗人主体情感的。另外三句都由孤立意象缀合而成,上四下三可以分立,主语、谓语、宾语结构不完整或由小分句拼合,因此节奏稍紧一些,而这一句却与散文很相近,由主语“嫦娥”、状语加谓语“应悔”与宾语“偷灵药”组成,因此



悔偷灵药的嫦娥

节奏舒缓而纡徐,宛如一声叹息。“应”字即表露了诗人的主观判断,其他三句都是客观物象的描摩,而“应悔”则是诗人的疑问。据说,嫦娥是后羿之妻,偷食了丈夫的不死之药,终于升天而去,在一般人看来,嫦娥似乎是幸运的,她长生不死、青春永驻,但李商隐却怀疑她大概在后悔,因为在那一片碧海青天,没有欢声笑语,没有人间恩爱。正像他另一首《槿花》中所说的那样“三清与仙岛,何事亦离群”。在这一“应”字所表露的怀疑背后,呈现了李商隐对于孤单、寂寞的畏惧,因为他的心灵正无处逃避这种孤单与寂寞的包围。

这寂寞感究竟是什么?它是像那些注家所说的那样有具体所指,还是李商隐心灵中对于人与人之间隔阂与陌生的抽象体验,这就不得而知了。不过,当李商隐的寂寞感通过《嫦娥》这首诗歌的语言转化为读者的寂寞感时,这种寂寞感便不再是个人的具体感受而是一种人类共同的、升华了的寂寞感了。唯其如此,诗歌才能负载起沟通古今人类心灵的任务,而现代读者才能从古代诗人的诗歌中读出自己的心声来。

悲凉咏历史

据说,“亡国之音哀以思”(《诗·大序》),这“哀”不消说是悲哀的哀,而这“思”似乎可以理解为思索的思。意思是当一个朝代消亡之后,总有些人为它悲哀,悲哀它的不幸,为它思索,思索它灭亡的原因,就像唐、宋、明三代的遗老诗一样。其实,当一个朝代虽然没有灭亡却已经危机四伏、风雨飘摇的时候,就常有些敏感的诗人提前为它唱起了挽歌,以悲凉深沉的语言预兆着它的将来,晚唐出现的众多的咏史诗就是这种挽歌,因为生于末世的人尤其容易联想到历史,而生于盛世的人却只容易盯着现世。

晚唐是一个令人沮丧的时代,宦官操纵政局、藩镇对抗朝廷、官场党争不休,整个社会笼罩着一层世纪末的气氛,而这种气氛渗入文人心中,便使他们再也没有盛唐时代自由奔放的朝气,也没有中唐那种激烈慷慨的勇气,而只剩下一种悲凉怅惘的暮气。于是,诗里常常呈露的情绪基调是悲凉而不是喜悦,是哀婉而不是豪壮,是衰颓而不是高亢,

试看：

夕阳无限好，只是近黄昏。

李商隐《登乐游原》

出寺马嘶秋色里，向陵鸦乱夕阳中。

温庭筠《开圣寺》

夕阳是这一时代特有的迟暮与衰飒的象征。因此，这一时代诗人更爱吟咏三类主题，即自然、爱情、历史。对自然的眷念是对社会的失望，在自然中他们寻找的是内心的宁静；对爱情的歌吟是对个人生活的关注与社会生活的逃避，在爱情中他们寻找的是心灵的抚慰；对历史的追怀则是对现世的喟叹，在对历史的咏叹里散发的是对当代的绝望与失望。

李商隐的咏史诗就是一曲曲悲凉的历史咏叹调，他很少写古代的英雄业绩，却多写古代的衰落王朝，这似乎正暗示着他心中的隐忧，他写的《齐宫词》（永寿兵来）、《南朝》（地险悠悠）、《南朝》（玄武湖中）、《隋宫》（乘兴南游）、《咏史》（北湖南埭）、《陈后宫》（茂苑城如画）、《吴宫》（龙槛沉沉）、《咏史》（历览前贤）等差不多都是如此。且看其中一首《隋宫》：

紫泉宫殿锁烟霞，欲取芜城作帝家。玉玺不缘归日角，锦帆应是到天涯。于今腐草无萤火，终古垂杨有暮鸦。地下若逢陈后主，岂宜重问《后庭花》。

传说隋炀帝羡慕江都（今江苏扬州）繁华，多次游玩，并修建了行宫，并令人在那里种树放萤，入夜时萤光点点映照岩

崖,以此取乐,但不久便导致了天下大乱,隋朝灭亡,李商隐这首诗便是在游览了江都隋宫遗迹之后有感而写的。头两句写长安宫殿闲置不用,隋炀帝却要在江都另建行宫,紫泉指长安,因为《上林赋》写长安有“紫渊径(经)其北”的句子;芜城指江都,因为南朝鲍照曾有《芜城赋》写战乱后的江都(即广陵)。三四句意思是说如果不是李渊夺取了天下,隋炀帝恐怕要玩到天涯去了;所谓“日角”是相面家的术语,人额骨凸出如日为“日角”,主帝王之相,这里指有“日角龙庭”之貌的唐高祖李渊,而“锦帆”是指隋炀帝的龙舟,据说这龙舟的帆是用锦缎制成的。五六两句便写到隋宫了,传说“腐草化萤”,但现在只有腐草,却不见了当年璀璨的萤光,只有一直伫立的垂杨上停着黄昏的乌鸦。最后用了一则传说讽刺隋炀帝。有记载说,隋炀帝在扬州夜梦陈后主,请陈后主宠妃舞《玉树后庭花》,陈后主便讽刺他:“龙舟之游乐乎?始谓殿下致治在尧舜之上,今日复此逸游,大抵人生各图快乐,曩时何见罪之深耶?”意思是当年你指责我荒淫游乐,现在你和我一样,那又何必当初呢?李商隐借用这一幻想指斥隋炀帝,如果九泉下重遇陈后主,你又怎么好意思再问《后庭花》如何亡国?

观古乃为知今,咏史实为讽时,即使诗人写诗时并非那么自觉地意识到自己是在宣泄对现实的感慨,现实的时代氛围却总会影响到他对历史的感受,并使他把这种感受通过诗表现出来。李商隐为什么那么爱咏史?咏史时为什么那么爱咏那些亡国旧朝?咏亡国旧朝时又为什么总有那么难以排解的忧郁、悲凉,好像他半在指责半在惋惜,好像诗



隋炀帝

半是追悼半是送终？正因为他在眺望遗迹缅怀历史时心底有个衰微破败的现世在。于是，当他看着梁台风摇九子铃的时候，便想起了历史上兵临城下仍歌舞不休的齐废帝，也想到了现实中荒淫贪欢的唐天子及贵人达官（《齐宫词》）；当他看着“地险悠悠天险长”的金陵城时，便想起了历史上虽有山川之险却“只得徐妃半面妆”而保不住江山的统治者，也想起了现实中麻木不仁、凭恃天命而不知危机的当权者。显然，李商隐是诗人而不是历史学家，他对古来亡国的历史并没有深刻的见解，只是单单责怪亡国君主的奢侈、荒淫、贪欢，正像他自己说的“历览前贤国与家，成由勤俭破由奢”（《咏史》）。他把这个公式到处套用，像《陈后宫》讽刺“从臣皆半醉，天子正无愁”的昏聩，《吴宫》讽刺“吴王宴罢

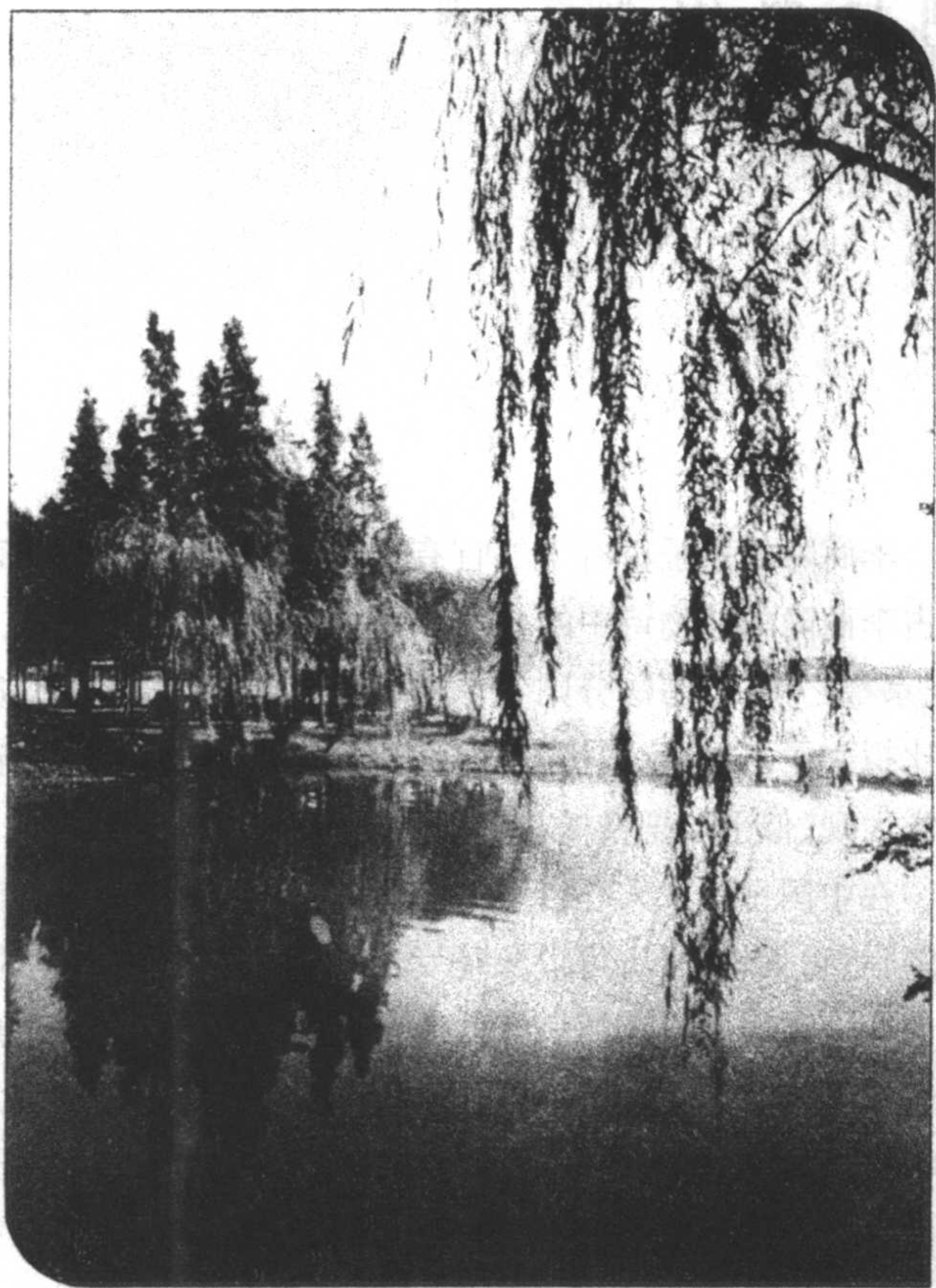
满宫醉，日暮水漂花出城”的荒淫，《南朝》讽刺“满宫学士皆颜色，江令当年只费才”的醉生梦死，《隋宫》讽刺“春风举国裁宫锦，半作障泥半作帆”的奢侈糜费，都摆脱不了这个模式。

不过，如果不以历史学家的标准来苛求李商隐，那么我们可以扣摸到他那颗忧时伤国的真挚的责任心，可以体会到他那种悲凉怅恨的世纪末情绪。正是这种真挚的责任心与世纪末情绪的交融，使他的历史咏叹调总是那么沉痛与悲凉，因为他虽然能“观古而知今”，但他却无力回天，作为一个“一生襟抱未尝开”的下层文人，他又有什么办法来力挽狂澜拯救衰世呢？

何以树中独爱柳

李商隐的集子里有十二首有关柳树的诗,这个数字可能占李商隐的咏物诗中的首位。其中以地域分则有巴江之柳、京都之柳,以写法分则有咏柳、赠柳、谑柳,以比喻分则有比拟女子之柳、比拟怅恨之柳、比拟身世之柳,真可以说洋洋大观,似乎要把柳树写尽了。

在中国古代文人心目中,柳树春初便绿,可以暗示春意的降临;它柔软细长,可以象征女子的纤腰和女子的柔弱;它的花絮在风中濛濛飘荡,可以暗示心境的惆怅,特别是唐代长安人灞桥送别,常折柳枝相赠,于是它又有了惜别之意。显而易见,这个象征所拥有的多重意义,使它就像一个庐山“横看成岭侧成峰”一样。所以,当李商隐将这个柳树意象写成诗的时候,它便随着诗人的心境与思想不同而比喻着不同的事物。在李商隐咏柳的十二首诗中,有比拟女子的柳诗,像《柳》(动春何限叶)以春风中轻舞的柳枝暗喻心思活泼却已属他人的女子,《垂柳》(垂柳碧鬋茸)从浓密



湖畔垂柳

青碧的柳枝联想到女子的头发,从女子又想到盼归的闺中人,《谑柳》(已带黄金缕)则以与柳树笑谑的方式以柳暗比一个已嫁他人的女子;也有自伤身世、喟叹时命的柳诗,像《垂柳》(娉婷小苑中)以娉婷婀娜的柳树比喻失去了“先皇”的正直之士的怅惘,《巴江柳》(巴江可惜柳)以误生巴江的柳暗指自己被迫远离京城的伤感;还有见物伤情、从柳说恨的柳诗,像《柳》(柳映江潭)的“望中频遣客心惊”,《关门柳》的“东来西去人情薄”,《柳》(江南江北)的“如线如丝正牵恨”,则或说思乡之愁,或说离别之苦,或说人情之薄。

可是,有时候一个象征也可以把各种意义交织在一起,使诗歌拥有丰富的内涵,尤其是当它语义的指向并不明确的时候,且看这一首《柳》诗:

曾逐东风拂舞筵,乐游春苑断肠天。如何肯到清秋日,已带斜阳又带蝉。

这首诗句句写柳,首句写春天东风里的柳枝拂过舞筵,暗示春风得意般的欢悦和滚油沃火般的兴盛。二句再写柳枝历经春日园林乐游的盛会,预示了乐极生悲的转折。果然三四句急转直下,叹息一荣一枯的时序变迁,使当时拂筵游苑的盛况一去不复返,柳枝也从青翠欲滴变为枯黄憔悴,不再是伴随欢歌笑舞,而是陪伴着西下的夕阳和入秋的蝉声;夕阳、秋蝉又都是衰颓而忧伤的象征。

按照冯浩的说法,这里的“柳”是自伤命运的意象,“上痛不得久官京师,下慨又欲远行”,因为“东川之辟在七月,正清秋时,‘斜阳’喻迟暮,‘蝉’喻高吟,言沉沦迟暮,岂肯尚

为人书记耶?”这并不是说不通的。可是,也可以有第二种解释,这是哀伤一个女子青春易逝的诗,前两句写年少时的美丽和喜悦,后两句写韶华已逝的衰老与悲哀。或者,还可以有第三种解释,这是对人生的咏叹,就像东晋桓温那句感慨“木犹如此,人何以堪”一样(《世说新语·言语》),前两句以春柳喻青年时不识愁滋味,后两句以秋柳暗指老年迟暮时才识得生命的短暂……

要作这样各各不同的解释很容易,每个人都有自己的生活经验,当一个涵蕴很丰富的象征出现时,每个人都可以把自己的生活经验带进去加以想象,于是它就像一个多棱面的镜子一样反射出各各不同的影像;比如心理学上的墨渍测验,一滴墨滴成的一个自然痕迹,有人看成了云,有人看成了马,有人看成了怪物,有人却看成了人像。“柳”这个意象本来就有多种象征意义,所以,当李商隐不加具体点明地写成这首《柳》诗时,就有人读出了历史,有人读出了爱情,有人读出了哲理,就像鲁迅说一部《红楼梦》有人读出了淫海,有人读出了排满与革命一样。

这类没有具体指向的诗最费人心思,要如射覆一样猜出谜底来本是不太可能的。不过,李商隐为什么偏爱“柳”这个象征似乎可以从他的生平中寻出蛛丝马迹来。在《玉溪生集》中,唯一带长序的诗《柳枝五首》中说,有一个叫柳枝的洛阳姑娘,精通乐律,一次听到李商隐的侄子李让山念《燕台》诗,她惊讶地连声询问:“谁人有此?谁人为是?”李让山告诉她:“这是我们乡中一位少年叔叔写的。”于是柳枝手断长带,交给让山转赠李商隐,说三日后约李商隐会面,

“以博山香”侍候，李商隐欣然应允。可是阴错阳差，一个偶然的缘故使李商隐匆匆离去，使他失去了交结这位巾幗知音的机会，后来听到消息说，柳枝已被东诸侯带走了。李商隐伤心之余，写了五首小诗追怀这个未曾谋面的姑娘，其中一首写道：

本是丁香树，春条结始生。玉作弹棋局，中心亦不平。

也许，这是李商隐又一次恋爱悲剧，它使李商隐这个极其重情的人久久不能忘怀。如果是这样，那么，李商隐如此偏爱“柳”这个意象，或许就与这位柳枝姑娘有关，而上面所引的那首《柳》诗，可能是在吟咏一个沦落女子的身世呢！

一首《锦瑟》解人难

锦瑟无端五十弦，一弦一柱思华年。庄生晓梦迷蝴蝶，望帝春心托杜鹃。沧海月明珠有泪，蓝田日暖玉生烟。此情可待成追忆，只是当时已惘然。

这一首《锦瑟》诗，历来最为人喜爱，但说解上的歧义却最多。古往今来，说它是李商隐怀恋令狐楚家青衣（侍婢）的人有之（如宋刘攽《中山诗话》、明胡应麟《诗薮》内编卷四、清施润章《蠖斋诗话》），说它是咏锦瑟（乐器）的人有之（如南宋胡仔《苕溪渔隐丛话》前集卷二十二引《绀素杂记》），说它是李商隐哀悼亡妻的诗的人有之（如清朱鹤龄《李义山诗集笺注》），说它是李商隐自伤身世遭遇的人有之（如清汪师韩《诗学纂闻》），说它是李商隐自题诗集之首的人有之（如清何焯《义门读书记》引程湘衡说、王应奎《柳南随笔》卷三、今人钱钟书说）。此外，还有人说它是李商隐“伤玄宗而作”（如清梁章钜《退庵随笔》卷二十引方文辂说、清吴汝论评点《唐诗鼓吹》卷八），是为令狐绹而作（清吴乔

《西昆发微序》)等等。

这些说法中哪一种有根据呢?哪一种也没有根据,都只不过是猜测而已。尽管这些猜测有的似乎近情理,有的似乎不近情理,但既然没有办法让死去的诗人复活,就没有办法来最后定这个聚讼纷纷的案。所以,只能任从他们的存在,正所谓“姑妄言之,姑妄听之”。

不过,也应当承认一种“解释的自由”,古人说“诗无达诂”,就是说对于诗歌可以有各种各样的解释。诗人写诗,并不等于说几句大白话,因为大白话太清楚太明白,一览无余,就没有品尝涵咏的滋味,而诗歌却是要让人读了以后有说不尽道不出的感受,所以不能不含蓄曲折。就像建造宅园,仅仅为安居度日只需园里建宅,门对门,窗对窗,正厅带两厢,但为了观赏娱目的审美目的建庭园,则要照壁掩住园门,曲廊转过池塘,山石叠嶂,小径回环,让人感到咫尺之间有无穷景致。所以,当诗人苦心经营出一首诗歌时,他就一定会尽力避免质直、明白,而用种种象征、譬喻,层层地把内蕴包裹起来,让读者“横看成岭侧成峰”地感受到种种意思。于是,解释者也就可以以意逆志地作出种种解释,这些解释或各持一柄,抓住了诗歌内蕴的一端,或超越了诗歌语言内涵,看出了“言外之意”,或放大了诗歌的细部,直探诗人的心灵,就像观赏园林者或从东门入西门出,或从南门入北门出,或把眼光扫向了园外远山,把远山也借来点缀园林,或从园林营造看到了主人的胸襟,似乎它就是主人人格的物化。

这种种解释方式都无可非议,但中国传统的“知人论

世”观念却很容易把诗歌的解释都移向诗与诗人身世境遇上去,人们总是觉得诗歌必然是诗人心灵与人格的直接表现,而诗人心灵与人格又必然受社会与家庭的影响,所以解释者都习惯于“查三代”、“清家谱”,挖掘诗人的生活以解释诗的大意。本来这是不错的,但问题是:第一,诗人与诗歌并不一定在品格上完全一致,就像“文如其人”这句话有时靠得住,有时靠不住一样,你能相信《燕子笺》这样美妙委婉的戏曲出自阮大铖这种小人之手吗?你能想像得出严嵩这种奸相的诗竟是很出色很正派的吗?所以以人论诗实在是一种很危险的解释。第二,时代与诗歌并不一定有必然的关联,难道诗人一生每时每刻都在忧时伤国、感怀时事吗?难道诗人在生活中不能有更丰富的感受与诗情吗?以时代政治来臆测诗歌往往使诗歌成了历史的解说。第三,诗歌与诗人身世也不一定有必然联系,应当相信诗人生活与情绪的多样化,不能想象一个人一生总是生活在同一种顺境或逆境中,也不能想象一个人总是沉湎在一种情绪中,因此,当没有证据肯定某一首诗是为某一个事情而写的时候,那种猜测也许恰恰会使诗歌的解释走向歧途,虽然这种解释也有其存在的意义。所以,上述解释除“咏瑟”说有题为证,尚不算穿凿外,其他的都不免带有臆测的毛病。

这里涉及到一个诗学的根本问题。传统的诗学偏向于把诗歌与作者相连,因而它总是去寻找诗歌与作者的关系,像生平、本事等等,希望通过背景与隐喻之间的联缀来破译诗歌的意义。但是,作者写诗时的心理极为复杂,而诗歌创作的背景又往往考订不清楚,导致了异说蜂出,你是我非,

谁也说不明白。特别是这种钩玄索隐的阐释往往把“诗”与“事”连在一起,迫使“诗”这个箭去射“事”这个靶,只有中靶心才算对,所以实质上就限制了诗歌的想象空间,破坏了诗歌的美感体验。现代的诗学则偏向于把诗歌与读者相连,肯定读者的诠释权力与体验自由,因此它淡化作者与诗的关系,而只是看重诗歌本身的语言结构与意象内涵所表现的东西。

究竟能不能抛开诗人而就诗论诗呢?笔者想是可能的,应当提倡一种解释方式,即把诗歌作为一个独立的存在,而不是诗人的附属品。诗歌当它被写成并流传以后,就像商品脱离了生产者而进入流通环节似的离开了诗人,剩下的意义只是它对读者的审美诱发。一种永恒的艺术珍品的存在正在于这里,不是用制作者来证明它的伟大而是由欣赏者来肯定它的魅力,所以,一首诗的价值不依附诗人却有赖于读者。《锦瑟》这首诗的魅力不在于它表现了李商隐身世中的某种事件或某种情绪,而在于它唤起了无数读者心灵中一种深层情愫。

首先,“锦瑟无端五十弦,一弦一柱思华年”,这两句中的关键词汇是“无端”和“思”。“无端”译成白话即“没来由地”、“平白无故”,诗人以锦瑟起兴,本来很平常,但用了“无端”二字,便有了一种“痴人痴话”的味道。试想,可曾有人问过“饭为什么可以吃”或“人为什么有脑袋”这种问题呢?可是诗人用这样的痴话发端,却令人想到“满纸荒唐言,一把辛酸泪”,只有情到深处,人才会在痴中,才会有这等莫名其妙的话语,于是,读者刹那间便进入了那痴情与恍惚的情

绪。可笑的是那些三家村学究,索尽枯肠地考证古瑟弦数,那些有窥测欲的考据家,挖空心思地比附诗人或其妻的岁数,真是郢书燕说,于诗何干。“思”字,则点出诗的主旨在于过去岁月的怀恋,“华年”,指青春时光;“思华年”犹言“怀恋逝去的时光”,正如宋人贺铸《青玉案》“锦瑟华年谁与度”、元人元好问《论诗三十首》“佳人锦瑟怨华年”。生命对于每个人都是珍贵的,尤其是青春时光,当时间悄悄地从自己身边流逝,白发悄悄地爬上了自己的双鬓,谁又能不惆怅叹息呢?

下面连续四句用了四个互不相关、也没有明确所指的典故。“庄生”一句用《庄子·齐物论》中的故事:“昔者庄周梦为蝴蝶,栩栩然蝴蝶也;自喻适志欤?不知(庄)周也。俄然觉,则遽遽然周也。不知周之梦为蝴蝶欤?蝴蝶之梦为周欤?”意思是说人生如梦,死与生、梦与醒、物与我,不知谁真谁假,这种貌似豁达通脱的典故用在诗里,却恰恰传达了对生命的迷惘感;当人不能了知自己的生存是真是幻时,谁又能对生命抱有坚定的自信呢?“望帝”一句用《华阳国志》、《蜀王本纪》里的故事,据一个流传极广的故事说,蜀王杜宇禅位退隐,不幸身死,后化为杜鹃,暮春啼鸣,至于口中泣血,鸣叫声凄苦哀婉,好像哀怨春天的逝去,李商隐便截取这一典故中的哀怨情绪来表达一种悲恻之感。“沧海”一句出自《博物志》,据说鲛人出水,寄寓人家,离去时,泣别而泪成珠,赠给主人,李商隐仅取其泣泪成珠的内容,并把明月与沧海,泪滴与珍珠溶为一句,皎月映于沧海之中,泪滴蕴于明珠之内,晶莹皎洁,而泪成珠,珠有泪,传递了一种纯

洁透明的伤感之情。“蓝田”一句则不知出处,据《长安志》,蓝田山中产玉,中唐诗人戴叔伦曾以“蓝田日暖,良玉生烟,可望而不可即”来形容诗的意境,大体上是一种朦朦胧胧的感觉,李商隐也许正是用它来传递一种可以意会、不可言传的朦胧恍惚之感。因此,当这四句由蝶、杜鹃、月、珠、日、玉等字面意境极其豁亮美丽的诗句合在一起时,它并不指示任何具体事物,只是重重叠叠地组成一种迷惘、悲恸、伤感、恍惚的情绪氛围,读者无需过多了解背景,就能感受到它,并在心灵深处感到生命的震撼。

最后,“此情可待成追忆,只是当时已惘然”,“追忆”与首联中的“思华年”相映,虽然“可”成“追忆”,华年盛景却永不再来,留下的回忆又能给人什么?只能是迷惘、悲恸、伤感、恍惚而已。所以,末句“惘然”又一次呼应首句“无端”,再一次奏出全诗情感的主旋律,把人带进绵绵不尽的伤感与惆怅之中。至此,无论读者了解不了解李商隐其人,都会为之深思长叹,因为这种对生存的迷惘、悲恸、伤感、恍惚之思是古往今来每个人都会产生的。

既然如此,何必胶柱鼓瑟呢?

无题胜有题

画家齐白石曾有一幅人所熟知的作品，上面画了一道泉流与几只蝌蚪，如果仅此而已，那么看的人不一定会有太多的兴致，最多只会赞赏画家笔墨的简练生动与所画对象的生趣盎然。但是，由于画上的一行题款，却使这幅画顿时有了更丰富的涵蕴，使观画者顿时感到了其中有更深邃的哲理，在心领神会之际得到一种心灵的感悟，题款曰：“蛙声十里出山泉”。于是，画题使只能容纳一个瞬间的画面拥有了时间的连续性，使只能摄取一块空间的画面拥有了空间的延伸性。在十里山泉的流水潺潺中，你能联想到多少山石林木、波浪浅流，在从蝌蚪到青蛙的生命过程中，你能感受到多少生机与活力；更进一步，你从无声的蝌蚪到喧闹的蛙声的变化里，能顿时感到一种生命力的涌动。

“蛙声十里出山泉”自然是一个好题目。不过，它毕竟是画题而不是诗题，依照莱辛《拉奥孔》的说法，画只能表现一刹那的物态和景象，而且只是一个特定空间的物态和景

象,就像照相机所摄取的一瞬间一样,底片上留下的只是镜头透入的那一块空间范围的瞬时景象,因而齐白石的画也只能画出蝌蚪与那几道清波。所以,不受时空限制的题目便可以“诗”的语言来伸展画的内涵,弥补画的缺憾。可是,对于本身就不受物理时空限制,可以任意表现时间空间的延伸和意义、情感的深度的诗歌来说,题目的意义便似乎淡化了,尤其是对于亟切需要膨胀语言内涵的朦朦含蓄的诗来说,弄不好,题目会变成一个狭窄的镜框,把诗歌内涵压迫局促在这个镜框里。

试看李商隐另一首诗,先不写题目:

下苑他年未可追,西州今日忽相期。水亭暮雨寒犹在,罗荐春香暖不知。舞蝶殷勤收落蕊,有人惆怅卧遥帷。章台街里芳菲伴,且问宫腰损几枝。

读下来,人们可能会产生种种感受,是对生命流逝的感慨,还是对春光消失的喟叹?是对昔日友谊的追怀,还是对往日恋情的思念?也许都是,也许都不是。八句意义朦胧的诗似乎各不相干,却都构成一种伤感惆怅的情绪,让人感到诗很美、很有滋味,能引发种种想象。换句话说,它能撩拨每个人的生活经验与感受来重构它的意境。可是,当把题目写出来——“回中(地名)牡丹为雨所败”,上述种种联想便一笔勾销,剩下的便只是对雨打牡丹的直接感慨了。像“舞蝶”、“有人”二句,有的注释者就指出它不是别的,只是写题目里的“败”字,而以此类推其他各句,也不过就是写“回中”(如“西州”一句)、“牡丹”(如“章台”一句)、“雨”(如

“水亭”一句)等地点、对象与气候而已。这样,本来极丰富的义蕴情愫便悄然而失,剩下的只是对牡丹具体情状的描摹、比喻与感叹,把那一片朦胧浑然的美都看没了。

当然,题目之于诗歌并不都是累赘,相传为贾岛所撰的《二南密旨》中曾说:“题者,诗家之主也,目者,名目也。如人之眼目,眼目俱明,则全其人中之相,足可坐窥万象。”就是说诗题犹如诗的“眼目”,有时能画龙点睛似地起到使读者豁然开朗的揭示作用,有时能曲径通幽似地起到使读者深入思索的启迪作用,像杜甫的《哀江头》、《哀王孙》、李白的《蜀道难》等等。但是,这种题目往往只在诗歌有明确的、具体的意义指向的时候才能有揭示启迪作用,对于以情绪感受传递为主,并没有非常明确意义范围,要靠读者深层体验才能重构意境的诗歌来说,清晰的揭示或殷勤的启迪却失去了意义,就像《庄子》中“凿七窍而混沌死”的故事所说的,它破坏了朦胧混沌的美,也破坏了读者的自由体验,仿佛在读者与诗之间硬塞了一个武断而唠叨的“教师爷”。

一般来说,题目的意义在于引导读者向后,在诗歌的背后即作者、背景、环境等方面追溯渊源与揣摸诗歌“本义”,而诗歌欣赏却需要读者向前,肯定读者阐释与想象的自由,让读者充分发挥自己的感受力与联想力,使自己得到享受;简而言之,题目偏于限制,而诗歌偏于扩张。所以,当诗人有意识地写作一些意境朦胧、内涵深远的诗歌时,就不得不对限制性的题目加以排斥,以便逃避题目对阅读的规范。《朱子语类》卷一四〇说:“古人做诗不十分著题,却好,今人做诗越著题,越不好。”就是这个意思。不著题反而疏离了

题目与诗的关系,松弛了题目对诗歌语意指向的限制。

古人有种关于题目的逃避方法。薛雪《一瓢诗话》就要人不必著题,“有从题前摇曳而来,有从题后迤邐而去,风云变幻,不一其态”,据说这样可以突破题目的“面目”与“体段”而直取“神魂”。黄子云《野鸿诗的》则说要“身置题内而意达于外,虽纵横驰骛,不离个中;身远题外纵意入于内,虽弥缝补漏,不免捉襟”,就是说写诗要像孙悟空有分身法一样,语言写的似乎是切题的内容,意思却指向题目之外。若反过来处处去为如何贴切题目而写诗,就成了童蒙书塾中的教师所教儿童的作诗法了;《诗人玉屑》卷五曾举出《青衿集》中《天诗》“戴盆徒仰止,测管讷知之”,《席诗》“孔堂曾子避,汉殿戴冯重”,说“可谓著题”,但这种“著题”诗不过是“以授学徒,可以谕蒙”的初级教材罢了,就像苏轼所说:“作诗必此诗,定知非诗人”了(《书鄱陵王主簿画折枝诗》)。

李商隐的《无题》诗,包括像《锦瑟》、《日高》等以首句头两字或诗句中二字命题而实际无题的诗歌,却完全摆脱了题目的束缚。在李商隐之前并不是没有人写过“无题诗”,但那些“无题”的诗内容却太明白了,让人一目了然,所以有题无题便大同小异,它的语义仍是一一可寻。然而,李商隐的无题诗却写得迷离恍惚,一句与一句之间、一联与一联之间很难找出一个明确的传递承继关系,像《无题》(昨夜星辰),首句写昨夜星辰与风,次句又说画楼西畔桂堂东侧,按理下面应说在此时此地发生何事,但下面两句却是“身无彩凤双飞翼,心有灵犀一点通”的感受;再接下去,却又写到酒宴、射覆之事,末两句则再一转,说叹罢只有去赴公事,如转

蓬一样身不由己。这八句分开似乎明白,合起来互相抵消,便瓦解了明确的意义,再加上它没有题目,于是读者只好自行体验揣摩,发挥自身的生活经验与想象力了。像清代赵臣瑗在《山满楼唐诗七律笺注》里说这是“窃窥其(王茂元)闺人而为之”,似乎李商隐在入赘之前就老去偷看自己未来的老婆,而又有些迂腐的评注者则又认为其中有政治寄托和人事影射,好像李商隐由于当不上官老要乞求当权者似的。于是,害得后来评注家纷纷跟着穿凿附会。又如《日高》,首二句写门锁紧闭,三四句写水精帘内睡眠者和芍药,五六句又转写人烧香升空,而十二天门九关之遥,不得而入,七八句却又掉头去写毫不相干的粉蛾扑灯。于是注释李商隐诗的人就瞎猜一通,喜欢“美刺”说的人从中看出了讽谏大义,沉湎于伤感的人从中读出了爱情悲剧,善于考据的人从中挖出了道教的祈禳祝祷,而现代一些人又从中看到了对生存的咏叹与绝望,真是仁者见仁,智者见智,横看成岭侧成峰。至于《锦瑟》一诗千年来说者纷纷,害得王渔洋也只好说:“一篇锦瑟解人难”,更是朦胧恍惚,语义的指向性全都冰消瓦解,给了读者最大的诠释自由。

诗歌是需要诠释自由的,它不像科学那样追求精密准确而是追求含蓄朦胧,给读者以想象空间正意味着它自身空间的扩张,而给读者心灵自由正是诗歌的任务。当一首诗获得较大较宽的诠释范围的时候,读者的意志便可以得到一种解放。现代艺术正向着这一方向发展,瓦解作者的限制权利而赋予欣赏者理解自由,像现代绘画脱离具像描摹、现代音乐摒弃主题交代、现代诗歌放弃内容叙述等等,

都意味着一个固定时空构架、一个完整故事的崩溃与多样化重构可能性的建立。在这一方面,李商隐的无题诸诗似乎在千年之前就隐隐启迪了现代人。有评论家认为李贺、李商隐的诗很有“现代意味”,是否正指这种“语意指向性的消解”呢?

李商隐诗的用典

据说,獭到河里捕鱼,先不吃,一一摆在身边,人远远看去,像獭在祭鱼。于是,后人便将过分的罗致铺排称为“獭祭”或“獭祭鱼”。李商隐诗文中由于较多地陈列典故,所以宋人杨亿《谈苑》里就说他是“獭祭鱼”。

本来,在模拟李商隐诗歌风格的杨亿的话中,“獭祭鱼”也许并无贬义,据说杨亿曾“得义山诗百余篇,至于爱慕而不能释手”(《韵语阳秋》卷二),他的诗友刘筠更是“画义山像,写其诗句列左右”(《中山诗话》),但此后诗坛风气一变,为质朴晓畅,这种用典方式就很被人蔑视。宋代黄彻《碧溪诗话》卷十说李商隐诗“好积故实”,并挑了两个例子来批评,这算比较客气的;宋人范晞文《对床夜语》卷三则说他是“点鬼簿”,是“因事造对,何益于诗”,未免有些刻薄,而惠洪《冷斋夜话》卷四更说“诗到李义山,谓之文章一厄。以其用事僻涩,时称西昆体”,这就不太公平了。“西昆体”是宋初馆阁诗人杨亿、刘筠、钱惟演等人模仿李商隐诗风而成的一

个诗体的称呼,画虎不成反类犬,骂犬可以,总不能把虎也骂倒。据说宋初有优人(演员)扮成李商隐,衣衫败敝,逢人便说“我的衣衫被馆阁各位诗人扯成了这个样子”,以此来讽刺模拟抄袭李商隐的人,看来把李商隐与西昆体绑在一块儿骂倒的人,见识竟不如这位扮演李商隐的优人。

用典究竟好不好,不能一概而论。宋代以来,人们不太喜欢华丽浓艳、晦涩生僻的诗,以含蓄清淡、平易晓畅为诗歌极品,当然特别批评用典使事的风气。不过,虽然用典使人感到阅读障碍,但它也能使诗歌意义情致更加曲折幽深,想象空间越发扩展深远,关键是诗人如何用典而已。像《牡丹》一诗中:

锦帟初卷卫夫人,绣被犹堆越鄂君。垂手乱翻雕玉佩,折腰争舞郁金裙。石家蜡烛何曾剪,荀令香炉可待熏。我是梦中传彩笔,欲书花叶寄朝云。

八句中用了“卫夫人”、“越鄂君”、“石崇”、“荀令”四个典故,无非是一种简单的譬喻,说明牡丹的娇美华贵,当然意思不大,充其量是一种普通的修辞手法,以有来头的词替代资历浅的词,用华丽的特殊意象来换去无色彩的一般意象,所以“无益于诗”,反而增加了读者理解的困难。但李商隐的《锦瑟》、《无题》等诗,用了许多典故来构筑一种扑朔迷离、五彩缤纷的情绪氛围,营造一种朦胧恍惚、若明若暗的意象境界,却不可以一概抹杀它的意义,像《锦瑟》中四句“庄生晓梦迷蝴蝶,望帝春心托杜鹃。沧海月明珠有泪,蓝田日暖玉生烟”,它并不具体指代什么东西,只是合起来传递一种伤

感、迷惘、悲恸、恍惚的感觉,虽然用了典故又有什么不好?而《无题》(重帷深下)中“神女生涯原是梦,小姑居处本无郎”,反用宋玉《高唐赋》楚王与巫山神女的故事,既增添了神奇色彩,又传递了女子(女冠)的凄苦孤独感,而正用《神弦歌》“小姑所居,独处无郎”的旧语,既暗指了女子的清冷寂寞,又引发了读者的联想,使诗歌中本来就要表达的情感基调一再得到渲染和强化,这样的用典方式又有什么可以指责?试想,李商隐诗里如果去掉了“蓬山”、“青鸟”、“贾氏”、“宓妃”、“萼绿华”、“杜兰香”、“贾生”、“王粲”、“腐鼠”、“鸂鶒”、“紫台”、“楚帐”等典故,他的诗还会那么委婉细腻、含蓄蕴藉,还会如“百宝流苏,千丝铁网”般地“绮密瑰妍”吗?

诚然,正如敖器之《诗评》所说,李商隐的诗“要非自然”,因为典故的装饰性效果使诗歌变得金镶玉琢、雕饰晦涩,但诗歌为什么一定要写成大白话或散文诗呢,难道不能有这么一种风格来供人们各取所好吗?尤其是李商隐的用典方式,第一摒弃了简单的替代性而注意到了词汇的内蕴容量与张力,第二突出了典故使用中的词藻色彩,较多地运用了那些具有神奇故事与强烈情感的故事,第三使用了重叠渲染的典故构造一个整体气氛与意境。因此,他诗中的典故常常能幻化出一种奇妙、诡异、朦胧、艳丽的色彩,构筑成一种很浓烈的情感,在这一点上应该承认他的意义。至于西昆诗人模拟他的用典方式却写不出好诗,是不应当怪罪李商隐的,就像一个天才的建筑师创造了一座华美绝伦的宫殿,后来的庸才依葫芦画瓢似地用金银造了无数同样

的宫殿以致于人们厌烦了一样,难道能因为后者去责怪那始作俑者吗?

还应该提及的是,当宋人从批评“西昆”而转向平易诗风的时候,诗歌的另一种弊病又开始滋生,那就是“浅俗”。不是每一个人都能用浅近、平畅的语言写好诗的,一旦浅言而写不出深意,就会把诗写成白话押韵文,所以在宋代就有人建议,为了除去“浅易鄙陋之气”,应该“熟读唐李义山”(《彦周诗话》)。宋代最有成就的诗人如王安石、黄庭坚也都深爱李商隐的诗,因为正确地使用典故不仅能使诗歌语言富于装饰意味,而且能使诗歌的内涵更加含蓄委婉,由于典故包容了一个个历史悠远的故事,使人不得不去回忆那些故事,并琢磨它们的暗示意义;故此,以典故作隐喻,至少不会让诗歌变成大白话或日常语言。

湮没无闻命也夫

一般文学史上讲到唐人小说时,大都会提及沈亚之(字下贤)的《湘中怨解》、《异梦录》、《秦梦记》等传奇。可说到唐代诗歌时,却没有一处说到沈亚之的诗歌,这不是有意的疏漏而是无可奈何的阙遗,因为沈亚之的诗流传下来的实在不多。

从杜牧、李商隐的诗里隐隐感觉到沈亚之在唐诗史上并不是一个无足轻重的人物。在杜牧《樊川集》中,专门追思凭吊一个诗人的诗仅此一首,而在李商隐《玉溪生诗集》里,专门模拟他人诗体而作的诗,除杜甫、李贺外,也只有《拟沈下贤》,这就令人追问,难道是偶然的巧合吗?如果沈亚之的诗没有出色之处,这两位晚唐绝顶的诗歌天才会对他如此倾倒吗?杜牧诗云:

斯人清唱何人和,草径苔芜不可寻。一夕小敷山下梦,水如环佩月如襟。

小敷山在湖州乌程县西南,《吴兴掌故集》载“唐人沈下贤居此”。当杜牧于唐宣宗大中四年(850)任湖州刺史时,曾专程去凭吊,小敷山下一席梦,使他对久已逝去的沈亚之产生无限感慨。眼望这荒芜的遗迹,青苔布地,小径草长,凝视这玉环一样清澈晶莹、玉佩一样清音叮咚的流水与白色衣襟一样流动的明月,杜牧不由想到诗人的寂寥,所以他才有“斯人清唱何人和”之叹。“清唱”二字,想来沈亚之的诗必定是清迥拔俗、清新秀丽的,而“何人和”三字,则指沈亚之的诗已不为人所重视,字里行间可以看出,杜牧对这种不合理的湮没颇有不满。

李商隐的诗则是模拟沈亚之诗风的:

千二百轻鸾,春衫瘦著宽。倚风行稍急,含雪语应寒。
带火遗金斗,兼珠碎玉盘。河阳看花过,曾不问潘安?

这首诗虽然写得并不好,但可以看到里面有一点“齐梁格调”,用清丽的意象来描画女子的体态神情;有一点韩愈等人倡导的“以古入律”,首句“千二百轻鸾”以三、二分音节,读来有些“拗”;有一点中唐五律的形式化意味,中四句对偶以二二一、二二一、二一二、二一二排列,动词都比较讲究,末联又承上拓下,开一层写出。这似乎正是中唐诗人有意对盛唐诗风“陌生化”而上取齐梁、下开晚唐的路数。

沈亚之的诗歌究竟写得如何,从现存的那些诗里已经看不出什么出色之处了。除了“风软游丝动”,“根轻触石轻”,“片片轻花落剪刀”之类尖新秀丽的小巧句子,“蓬烟拈

绿线,棘实缀红囊”,“紫陌传香远,红泉落影斜”之类色彩明艳的精致对偶,最值得重视的大概是他诗中明显的仿齐梁风格(如《曲江亭望慈恩杏花发》、《春色满皇州》),偶然的用丽藻典故(如《题海榴树呈八叔大人》)及几首拟楚辞风格的骚体诗了,这些也恰恰是李贺、李商隐那一路诗歌的特色。可惜的是他的诗传世太少而湮没太多(像《韵语阳秋》卷二所引的佳句“徘徊花上月,虚度可怜宵”就不见于《全唐诗》中),所以无从知道他的诗何以称为“清唱”,他本人何以称为“才人”,并被张为《诗人主客图》与卢仝、顾况列于相等的地位。

不过,他的文学见识却是很高明的,在《送韩静略序》中他曾激烈地攻击“仍旧贯”者“裁经缀史,补之如疣”的毛病,批评传统对人的束缚是用一个模子规范天下草木,呼吁人们要允许多样化的自由发展,使草木“夸红奩绮,绀缥绀紫,错如装画,扬华流香,霭荡乎天地之端,各极其致”,让个性“恢漫乎奇态,细纽已思,以自识剪”。所以,他特别称赞韩愈在中唐文学中一扫陈词旧调、自出机杼的意义是:“祭酒(指韩愈)导其涯于前,而后流蒙波,稍稍自泽。”(《全唐文》卷七三五)

显然,他本人也正是唐代文学领域里一个不肯因循守旧的人物,而他的诗歌也自有其创新意义,也许正是这个缘故,他与另一位天才诗人李贺是好朋友。李贺有一首《送沈亚之歌》,称他为“吴兴才人”,并为他有文才却不得中第的遭遇扼腕叹息,而沈亚之也在《送李贺秀才诗序》里对李贺生前郁郁不得志、死后却声名鹊起的命运感到痛惜,说:“余

故友李贺，善择南北朝乐府故词，其所赋亦多怨郁凄艳之巧，诚以盖古排今，使为词者莫得偶焉。惜乎其终不备声弦唱。贺名溢天下，年二十七官卒奉常，由是学者争跃贺，相与缀裁其字句以媒取价。”

可是，他作为诗人的命运似乎也不济，生前虽然有声名，死后却湮没无闻，以致于今天文学史里总是遗忘了他的存在或难以判断他的价值。不过，生前有李贺，死后有杜牧、李商隐这三位出类拔萃的诗人记住了他，也算是不幸中的大幸了。

沈亚之，字下贤，浙江吴兴人，元和十年(815)进士，当过殿中丞、御史、内供奉。太和三年(829)，柏耆聘为判官。当时李同捷叛乱不成，投降唐王朝，柏耆一面安抚，一面与节度使李祐密谋，突进沧州擒获李同捷，诸将嫉妒柏耆，便上表弹劾，唐文宗只好把柏耆贬职，沈亚之也被连累，贬为虔州南康县尉，后来只当过郢州掾。生年卒年不详。有《沈下贤集》。

杜牧诗与许浑诗的比较

杜牧和许浑大概私交很好,《樊川诗集》中有一首题目很长的诗《许七侍御弃官东归潇洒江南颇闻自适高秋企望题诗寄赠十韵》,这“许七”就是许浑,杜牧在诗里一会儿把他比作庾信,一会儿把他比作司马相如,一会儿把他比作陶渊明,一会儿又把他比作张季鹰,显然尊敬得很。在另一首《春日呈许浑先辈》中更写道:

终须接鸳鸾,霄汉共高飞。

似乎他们之间的友情还很深。

许浑是润州丹阳(今江苏丹阳)人,字用晦,大和六年(832)进士,当过睦州、郢州刺史。别看现在各种文学史不怎么提他,即使提到他也是轻描淡写一笔带过,但实际上他在晚唐及宋代诗名很盛,五代人韦穀编《才调集》,于许浑选二十首,在晚唐诗人中仅次于温庭筠、韦庄、杜牧、李商隐。宋人范晞文《对床夜语》不仅认为他的七律在李、杜之后当

属名家,“用物而不为物所赘,写情而不为情所牵”,而且五言“亦自成一家……措思削词皆可法”,甚至“绝句亦佳”,对他佩服得五体投地。就连对许浑稍有微词的刘克庄,在《后村诗话》里说许浑,也只是说他抑扬顿挫不太行,而“圆熟律切,丽密或过杜牧”。只是到了明代谢榛《四溟诗话》、李东阳《麓堂诗话》、王世贞《艺苑卮言》对许浑大加贬斥,尤其是杨慎《升庵诗话》,更痛骂“唐诗至许浑,浅陋极矣……浑乃晚唐之尤下者”,于是许浑在唐代诗史的地位才江河日下,一落千丈。其实,平心而论,许浑的诗在晚唐虽不能与杜牧、李商隐一较高下,但至少不比李群玉、马戴、雍陶等人差。他的诗作今存颇多,超过杜牧与李商隐,其诗经历时间流逝的自然淘汰仍能保存流传,足以提醒人们不可忽视他在诗史上的存在。

许浑的诗几乎全是近体律绝,在擅长七律、七绝,格律圆熟、布局谨严、意象清丽,甚至风骨峭拔等方面,他很像杜牧,这一点可以从宋人往往误将他的诗当作杜牧诗而录入杜牧集上可以看出。所以,宋元以来便常有人把杜牧与许浑的诗视为一路,比如下面两首:

玉树歌残王气终,景阳兵合戍楼空。松楸远近千官冢,禾黍高低六代宫。石燕拂云晴亦雨,江豚吹浪夜还风。英雄一去豪华尽,惟有青山似洛中。

《金陵怀古》

一上高楼万里愁,蒹葭杨柳似汀洲。溪云初起日沉阁,山雨欲来风满楼。鸟下绿芜秦苑夕,蝉鸣黄叶汉

宫秋。行人莫问当年事，故国东来渭水流。

《咸阳城东楼》

表现了一种深沉的历史感与对现实的衰飒悲凉情绪，无论在境界的开阔，还是意象的警策、句法的严整上都很有杜牧咏史怀古诗的味道。此外如《凌歊台》、《经段太尉墓》、《姑苏怀古》、《骊山》等，也很容易让人想到杜牧那些脍炙人口的《题宣州开元寺水阁》、《润州二首》、《泊秦淮》、《登乐游原》等诗。他们似乎都很善于将眼前的山水与往昔的历史交融，构造一个超越现实时空，能将过去与现在、此处与彼处融汇在一起的诗歌境界，在这个自然、历史、社会交错叠现的意象世界里抒发着自己对时世与命运的深深感慨。同时，他们对象都比较偏爱七言律绝这种形式，他们不像李商隐那样把诗写得那么绵密，意象堆得那么繁缛，让人感到浓得化不开，而是显得比较疏朗轻灵，更注意八句或四句的整体结构的完整与照应，使诗意显得更清浅而不那么诡谲，气脉显得更流动而不那么梗阻。正因为这些情感基调、主题内容、意象组合与语言风格上的相似，人们才把许浑与杜牧放在一起谈论，把他们视为晚唐诗坛上的一个派别的代表。

大同之下又有小异，而这小异偏偏又决定了境界的高下与格调的雅俗之分。首先，许浑没有杜牧那种高朗刚健的性格，也远没有杜牧那种自觉地关注历史与现实的强烈意识，他更多地具有晚唐文人追求个人旷逸闲适、逃避现实的气质，对现实和历史抱着更多的失望情绪。所以，尽管他也写不少咏怀古迹、感叹历史沧桑变化的作品，像“荒台麋

鹿争新草,空苑鳧鹭占浅莎(《姑苏怀古》)、“行殿有基荒荠合,陵园无主野棠开”(《凌歊台》),但读来却不像杜牧的俊逸爽健。如果说杜牧诗是叹息中还有批判,给人以一种向上奋进之力,那么许浑诗则是无可奈何花落去的世纪末情绪,他一味哀叹岁华变迁,给人一种灰暗的感觉。也许正因为如此,他更爱写消极退隐的闲适诗,正像他《旅怀作》之二所说:“往事只应随梦里,劳生何处是闲时。”就是说,过去像一场梦,如今只应去追求闲暇自适的情致。因此,他与杜牧格调的高下,就因胸襟的宽狭而有别。

其次,从艺术技巧方面来看他也有不如杜牧之处,可能正是因为他缺乏杜牧那种进取意识,所以在七律七绝的形式上也缺乏创新。纵观他的诗作,大都格律工稳、平仄谐调、音韵圆熟,虽然娴熟却只是墨守陈规,不像杜牧的诗那样常有拗峭生新之处。宋人刘克庄就看出了这一点,《后村诗话》中说:“(杜)牧于律中常寓少拗峭以矫时弊,(许)浑诗圆稳律切,丽密或过杜牧而抑扬顿挫不及也。”由于他在语言技巧上无所创新,在内容上又只是咏叹个人的境遇和描写闲适的生活,所以他的诗所包容的生活内涵就很单调狭窄。生活内涵单调狭窄,意象就势必重复,让人读来总有那么一点“似曾相识”的感觉,像用禽鸟鱼虫点缀的诗句:“扣舷滩鸟没,移棹草虫鸣”(《送同年崔先辈》)、“蒲深鸛鷀戏,花暖鷓鴣眠”(《怀江南同志》)、“鱼沉秋水静,鸟宿暮山空”(《怀长洲》),偶一为之当然可以,但在许浑笔下出现太多,就成了厌熟的套语了,后人有所谓“许浑千首湿”的说法,就是对他反覆使用“水”、“雨”这一类意象的讽刺(《苕溪渔隐

丛话》前集卷二十四引《桐江诗话》)。另一个南宋人葛立方在《韵语阳秋》卷一里就举出过很多例子来证明许浑的诗总是重复,像《郊居春日》、《送林处士》、《和杜侍御》中都用“访载”、“依刘”来组成对偶,《题王隐居》、《呈李明府》都用“蜂蜜”对“麝香”等等,并批评说:“盖其源不长,其流不远,则波澜不至于汪洋浩渺。”这话说得很有道理。

不过,尽管如此,在晚唐与杜牧诗风相近,又能写出一些好诗的诗人中恐怕仍要首推许浑。就连贬斥他最严厉的明代诗论家谢榛,读到他《金陵怀古》时也称赞“不下太白绝句”(《四溟诗话》卷二),而杨慎读了他《莲塘》后也不由得许之为“晚唐之绝唱,可与盛唐峥嵘”(《升庵诗话》卷十一)。

谁人得似张公子

杜牧是个高傲的人，平生难得毫不吝啬地称赞别人，但是在对杜甫、韩愈这两个大文豪说过一句“杜诗韩集愁来读，似倩麻姑痒处抓”（《读韩杜集》）外，却接二连三地给一个远不如杜、韩甚至远不如自己的诗人张祜叫好，一则说：“谁人得似张公子，千首诗轻万户侯”，二则因张祜有“故国三千里，深宫二十年。一声何满子，双泪落君前”的诗，便说：“如何故国三千里，虚唱歌词满六宫”，也未免把张祜抬得太高了。

其中原因何在？自有一段公案。

据说，张祜是一个豪阔公子，偏偏又爱到处题诗，宋人葛立方《韵语阳秋》卷四曾记载他“喜游山而多苦吟，凡历僧寺，往往题咏”，像什么金山寺、孤山寺、灵隐寺、天竺寺、灵岩寺、楞伽寺、惠山寺、善卷寺、甘露寺、招隐寺，大凡江浙名寺都写有诗，以致另一个诗人李涉写了这样的诗句送给他“岳阳西南湖上寺，水阁松房遍文字。新钉张生一首诗，自

余吟著皆无味”，可见他题诗之多。爱题诗自然好诗名，可偏偏他被白居易迎头打了一记闷棍，传说白居易当杭州太守时，张祜和徐凝都去拜访这位可称是诗坛泰斗的老诗人，希望他能向科举考官推荐自己，谁知白居易颇为滑头，竟出了两个题目让他们比试比试，还说：“二君论文，若廉（颇）、蔺（相如）之斗鼠穴，胜负在此一战也。”当徐凝、张祜写完，白居易便判定徐凝为优，张祜不服，说自己诗中有“地势遥尊岳，河流侧让开”和“树影中流见，钟声两岸闻”这样的佳句，比起綦母潜的名句“塔影挂青汉，钟声和白云”来也不逊色，为什么反比不上徐凝？徐凝则抢白说：你的诗好是好，怎么比得上我“今古长如白练飞，一条界破青山色”！而白居易又坚持徐优张劣的意见，以致张祜恨恨而归。

唐代文人要出名，前辈诗人的赏识和鼓吹是至关重要的。《韵语阳秋》卷四曾说过，唐人“往往因一篇之善、一句之工，名公先达为之游谈延誉，遂至声闻四驰”。白居易这么一褒一贬，张祜可就惨了，这“二桃三士”的做法无论有意无意也未免太过分，后来晚唐皮日休以为白居易这么干是为了“以实行求才”，就是说张祜爱作宫体诗，有风流不羁之状，奖赏他会坏了风气，徐凝比较朴略稚鲁，以他为优胜则可以整肃诗坛，所以“荐凝而抑祜，其在当时理其然也”（《论白居易荐徐凝屈张祜》）。其实这只是猜测，白居易自己写的风流小诗未必少，贬张祜也不见得存了这么大的用意，恐怕只是出于诗风喜好的缘故而已。谁知此事未了，又一件事给了张祜一棍子，长庆年间张祜得到令狐楚的赏识，给他写了推荐信，让他到京师见皇上，偏偏在朝廷当值的是白居

易的朋友元稹，元稹向皇上说了这么几句话：“（张）祜雕虫小巧，壮夫不为，或奖激之，恐变陛下风教”，皇帝就不理睬令狐楚的推荐，而张祜也因此官场失意，写下了“孟浩然身更不疑”的句子，自比“不才明主弃”的孟浩然，凄凄惶惶地回乡去了，从此，白居易、元稹也就和张祜结下仇怨。

偏偏杜牧也和元、白不和，据《云溪友议》卷四说，李林宗和杜牧曾与白居易论文学，都贬讥“元白诗体舛杂”，李林宗甚至和白居易弄到翻脸不见的地步，杜牧虽然没有到这个地步，但对元、白也已是打心眼儿里瞧不起了。在他为李戡写的《李府君墓志铭》中曾借李戡之口臭骂元、白诗是“纤艳不逞”、“淫言媒语”。由于杜牧与张祜都以元、白为敌人，两人自然就成了好友。

当然，杜牧也不是随便胡乱交上这个朋友的，张祜的诗也确实写得不错，而且诗才很敏捷。《古今诗话》记载张祜在淮南节度使幕府时，一次宴会，一个妓女“索骰子赌酒”，杜牧当时在场，便口占两句“骰子逡巡手里拈，无因得见玉纤纤”，张祜应声就接上：“但知报道金钗落，仿佛还应露指尖。”也许正是这一契机，使他们惺惺惜惺惺而交上朋友的。因此，杜牧便和张祜诗酒往来，此唱彼和，并为张祜打抱不平，写了前面所提到的两首诗来抬举张祜，据说他还狠狠地发誓赌咒“吾恨方在下位，未能以法治之（指白居易）”。

后辈诗人要赶超前辈诗人，自然不免要贬抑一下前辈的气焰。在常常党同伐异的晚唐，杜牧拉一个打一个也情有可原，特别是杜牧真心瞧不起元、白一类陷于滑易的诗风，力图倡导一种“不务奇丽，不涉习俗，不今不古”而务求

“高绝”的诗,当然要借张祜来损一损元、白。不过,他对张祜谬托知己、引为同类却有些不妥。

杜牧自己的诗与张祜并不相同。杜牧学了些杜甫的顿挫抑扬、开阖回旋,但又不像杜甫那么沉郁浑重,倒多了些高朗俊逸;学了些韩愈的奇崛拗峭,但又不像韩愈那么怪异谲诡,倒显得比较清逸流畅;他倒很像刘禹锡的开阔深沉,但又不像刘禹锡有空灵意味,倒更沉着明丽。他以清丽明快的意象,俊逸的气格与深沉的历史感,开朗的空间感构成他诗歌的基本特色。张祜却更多地走的是大历十才子的路子,很注意选择精巧的意象,排比尖新的句式,像“独树月中鹤,孤舟云外人”(《寄灵彻上人》)、“小桥通野水、高树入江云”(《访许用晦》)、“地远蛩声切,天长雁影稀”(《晚秋江上作》)、“尽日草映深,无风舟自闲”(《题常州水西馆》),以及他自己所认为綦母潜不及的两联,都是晚唐姚合、贾岛一脉清新小巧的路数。他的诗境界也比较狭窄,远不如杜牧诗开阔,他爱写的是清幽淡雅的而不是广袤无垠、莽莽苍苍、时空交错的境界,就像“片月山林静,孤云海擢轻”(《题赠志凝上人》)、“一点山光静,孤飞潭影空”(《鹭鸶》)这样静谧的林泉山石,显然他受佛禅的浸染要比杜牧深得多,所以他的诗绝无杜牧那种强烈的理性批判精神,也绝无杜牧那种高朗俊逸的韵致与风情。这一点只要把他与杜牧唱和的、或同写一题的诗拿出来比较就可以明白,像《春申君》、《华清宫和杜舍人》、《和杜牧之齐山登高》等等皆是如此,且看末一首:

秋溪南岸菊霏霏,急管烦弦对落晖。红叶树深山

径断，碧云江静浦帆稀。不堪孙盛嘲时笑，愿送王弘醉夜归。流落正怜芳意在，砧声徒促授寒衣。

比起杜牧《九日登高》来，既无那种旷放中更见悲凉的韵致，又无那种回环曲折而又流注贯通的气脉，好像是硬凑出来而不是从心灵里流出来的诗。

杜牧选中张祜作自己的同盟固然是一种误会，不过文学史上常有这样的误会，如果仅仅凭诗人自己说过的几句话或史书上记载的几件事来断定某人与某人是一派诗风，恐怕是会上当的。杜牧与张祜的关系就说明文学流派结合形成的契机极为复杂，一些偶然的机会往往会改变许多看似必然的事情，就像杜牧与张祜由于对白居易的意见而成为诗酒知交，却并没有共同创造一种诗风一样。郑谷诗云：“张生故国三千里，知者惟应杜紫微”，其实这倒未见得，杜牧是因为赏识张祜诗而与之结交，还是为了有一个共同对头而与之往来呢？恐怕谁也说不清楚了。

李商隐与李贺

元和十一年(816)李贺去世的时候,李商隐还没有出生。可是数十年后,李商隐却给这位从未谋面只是闻名的前辈诗人写了一篇小传,这篇小传不像通常那种传记那样面面俱到,既不叙李贺的仕途履历,也不记李贺的生年死年,却只记了他两件轶事:

每旦日出与诸公游,未尝得题然后为诗,如他人思量牵合以及程限为意,恒从小奚奴,骑蹇驴,背一古破锦囊,遇有所得即书投囊中。及暮归,太夫人使婢授囊出之,见所书多,辄曰:“是儿要当呕出心乃已尔。”上灯,与食,长吉从婢取书,研墨叠纸足成之,投他囊中。非大醉及吊丧日率如此。

长吉将死时,忽昼见一绯衣人驾赤虬,持一板书若太古篆或霹雳石文者,云:“当召长吉。”……贺不愿去,绯衣人笑曰:“帝成白玉楼,立召君为记。天上差乐,不苦也。”长吉独泣,边人尽见之。少之,长吉气绝。

显而易见,在李商隐的心目中,李贺是一个真正的诗人,他生时呕心沥血地作诗,死后也被天帝召去作记,生生死死,与诗歌艺术结下了不解之缘。可是,他的一生“位不过奉礼太常,时人亦多排摈毁斥之”,在社会中郁郁不得志,而寿命也不过二十七岁,疾病缠身,在自然里也不见相容。为什么命运对于诗人那么不公平?难道天地之间竟容不下一个诗人?李商隐不禁仰天长呼:天苍苍而高,那里真有天帝吗?天帝真的有苑圃宫室观阁吗?如果有,那里应该也有这样文采出众的诗人,为什么偏偏要夺走李贺的生命令他上天写记呢?难道这样有才而奇特的诗人不独地下少有,天上也不多吗?那么,是不是只有上苍才怜惜他的才能,而人间却不懂得重视诗人的生命呢?否则,为什么那么多人要攻讦诋毁这个天才诗人?

这小传写的是死去的诗人李贺,但李商隐心中肯定也想到了自己,这一连串悲愤的问题是为李贺呼号,但在李商隐心里它们同样是对自身命运的诘难。作为中晚唐最杰出的两位诗人,李贺、李商隐有着相同的命运,有着相同的痛苦,死者对于生者无疑是一面镜子,因为它照示了诗人的未来,生者对于死者无疑有深切的同情,因为他体会到了死者的痛苦心灵。

在这样两个有着相同痛苦的心灵中当然会流出相似的诗篇。李贺出身于贵胄,据《新唐书·李贺传》说他“系出郑王后”,与唐代天子算是同宗,但在他那时已经沾不上什么皇恩了。他父亲还当过一任县令,而他只好去考进士,偏偏由于父亲名“晋肃”,与“进士”谐音,便不能报考,只当了从

九品小官。早熟天才的浪漫理想与困迫现实中的险恶世情之间的冲突使李贺心中充满了忧郁,这种忧郁使他内心感到烦闷和压抑,而多病的身体更添他的烦躁和痛苦,烦闷、压抑、痛苦的心灵中终于产生了诡诞怪异、矫激愤懑的诗情。偏偏他又深受道教的影响,道教中一些虚幻荒诞、诡异奇幻的意象便与他的诗情结合起来,写出了许多“鲸呿鳌掷,牛鬼蛇神,不足为其虚荒诞幻”,“荒国侈殿,梗莽邱垄,不足为其怨恨悲愁”的诗篇。像——

毒虬相视振金环,狻猊猱猊吐馋涎。

《公无出门》

离宫散萤天似水,竹黄池冷芙蓉死。

《河南府试十二月乐词》

百年老鸱成木魅,笑声碧火巢中起。

《神弦曲》

海神山鬼来座中,纸钱窸窣鸣飀风。

《神弦》

想象的确极为奇特,但始终令人感到黯淡、死寂、阴森与荒疏,仿佛人间的欢娱,世上的温暖,山川的明媚都与他无缘。在他的眼中,一切都变得鬼气森森,这当然是他痛苦心灵的折光。

同样,李商隐也出身帝宗,《哭遂州萧侍郎二十四韵》中他曾说过:“我系本王孙”,可君子之泽,五世而斩,到了他这一辈已沾不上皇恩。他父亲也当过幕僚小官,而他也东走

西奔,为一官半职苦苦乞求,虽然他考了进士,比李贺好一些,但他同样无法实现自己的抱负,更加上早年恋爱的失败,中年爱妻的早逝,官场漩涡的折磨,他心灵也充满了痛苦,因此他一样深信道教,也曾试图在那个虚幻的世界中求得心灵的解脱。这种与李贺相似的出身、经历、信仰、追求,使李商隐与李贺“生不相见死相逢”,心有灵犀一点通,在数十年后,为李贺写了这么一篇动情的小传,并继承了李贺的某些诗风。

在李商隐的诗集里,明确标明“效长吉”字样的只有一首,即:

长长汉殿眉,窄窄楚宫衣。镜好鸾空舞,帘疏燕误飞。君王不可问,昨夜约黄归。

但偏偏这一首并不具有代表性,另有几首古体诗,如《烧香曲》、《日高》、《无愁果有愁曲》、《海上谣》、《谒山》、《射鱼曲》却更得李贺歌诗的神髓。首先,这些诗里使用了许多奇异谲诡的意象,使诗歌笼罩了一层神奇的色彩,而这些意象又被装点得艳丽华贵、色彩斑斓,于是诗歌的视觉感受又格外鲜明,像“水精眠梦”、“青龙白虎”、“十番红桐”、“系日长绳”、“绿鸭回塘”、“纤纤粉箨”、“兽焰云母”、“金虎含秋”、“玉佩呵光”等等,一下子便把读者引入了一个虚幻而艳丽的世界。

其次,和李贺爱用“死”、“老”、“泣”、“鬼”、“冷”等字一样,李商隐也在这艳丽而神奇的诗境中添上了刺眼的,违背人们审美习惯的、荒疏冷寂的与阴森怪异的词眼,使诗歌在

神奇之中又夹杂了诡异,在艳丽之中又孱入了阴冷,构成强烈的感情反差与色彩反差,像“粉蛾帖死屏风上”(《日高》)、“骐骥蹋云天马狞”、“十番红桐一行死”、“白杨别屋鬼迷人”(《无愁果有愁曲》)、“香桃如瘦骨”(《海上谣》)、“一杯春露冷如冰”(《谒山》)、“何繇回作金盘死”(《射鱼曲》),即如钱钟书所说的是“爽肌戛魄之境,酸心刺骨之字”,它给人以荒凉寒苦的感觉。

再次,由于李贺在南朝诗风中受鲍照影响较深,他写的古诗往往跳荡急迫,变幻无定,而李商隐这些诗歌也往往节奏转换较快,即前人所谓“操调险急”,而且主题也往往十分含蓄朦胧,每句诗似乎都明白,但一连串急促的句子快速地集合在一起,它的语意的指向便不清晰了,而由它的情感十分浓郁地去包裹读者。试看李商隐的《烧香曲》:

钿云蟠蟠牙比鱼,孔雀翘尾蛟龙须。漳宫旧样博山炉,楚娇捧笑开芙蕖。入蚕茧绵小分炷,兽焰微红隔云母。白天月泽寒未冰,金虎含笑向东吐。玉珮呵光铜照昏,帘波日暮冲斜门。西来欲上茂陵树,柏梁已失裁桃魂。露庭月井大红气,轻衫薄袖当君意。蜀殿琼人伴夜深,金銮不问残灯事。何当巧吹君怀度,襟灰为土填清露。

这首诗不断地变幻韵脚,急促地推出一个又一个不同的意象,使得节奏十分细密,而各句之间毫无关联,好像蒙太奇式的镜头分切,又使诗的意脉无迹可寻,意境散乱零碎、变化莫测;一个个奇特怪异的意象或华贵、或黯淡,字面感觉

又极为谲诡,这样,全诗就呈现了一种虚荒诞幻的效果。冯浩《玉溪生诗集笺注》卷二引朱彝尊说:“义山学杜者也,间用长吉体,作《射鱼》、《海上》、《燕台》、《河阳》等诗,则多不可解。”这话说得有几分道理,诗本来就不能以“理”来“解”,尤其是这类扑朔迷离的诗,更不可用理念来解剖,只能用心灵体验。如果像冯浩那样强作解人,还自以为“此章尚有可通”,硬把《射鱼曲》说成“悲李卫公贬崖州”,把《谒山》说成“谒令狐”,把《海上谣》说成“叹李卫公贬而郑亚渐危疑”,把这首《烧香曲》说成“宫人入道”,那就大错而特错了。在这些谲诡的诗歌中,只是表达了诗人面对世界时涌上心来的荒诞感、悲凉感,只是表现了一种扭曲了的痛苦心灵,它才如此地压抑与不可理解,如此地瑰丽而黯淡冷寂,如此地急迫而又无可奈何。

所以,当痛苦的心灵无从宣泄自身的愤懑与绝望时,便只有扭曲为这种诡异朦胧的诗篇了。就像一棵生长在山石夹缝中的小树,当它无法伸展自己的枝叶时,便只有扭曲盘旋,长得奇奇怪怪,卷成一团,君不见清人龚自珍的《病梅馆记》?李贺、李商隐正是那样一株被扭曲的梅树,所以他们才写出了同样奇诡的诗篇。在这些诗篇背后,我们应当看到,有两个不停呻吟的——

同样痛苦的灵魂。

李商隐与温庭筠、段成式

唐代人讲究门第，又喜论排行，称呼朋友常加上对方的行第，就好像如今叫“张三”、“李四”、“王五”一样，不过绝没有半点褻渎或蔑视的意味，像杜甫称李白为“李十二白”，严武称杜甫叫“杜二”，储光羲称王维为“王十三维”，其实都是表示亲密。晚唐有三个排行十六的诗人，一是李商隐，一是温庭筠，一是段成式，据《旧唐书·文苑传》及《新唐书·文艺传》说，因为他们都善于写骈俪对偶、繁缛华丽的文章，又都排行十六，所以时人便把他们所擅长的文体风格称为“三十六体”。

温庭筠(约 801—?)和李商隐是朋友，他本名温岐，太原祁(今山西祁县)人，据说他的祖上是当过宰相的温彦博，但到他这一代却衰微没落了。他一生坎坷，也许是他生性傲慢尖刻、放浪不羁、不修边幅的缘故，总是得罪人，也一直考不中进士，只好当当小官，做做幕僚，这些都和李商隐很相似，所以他们气味相投，颇有惺惺惜惺惺之意。温庭筠



温庭筠

《秋日旅舍寄义山李侍御》便把李商隐比作司马相如,而李商隐《有怀在蒙飞卿》、《闻著明凶问哭寄飞卿》则把温庭筠比作庾信和沈约,可见他们之间感情很深。段成式字柯古,河南人,他也是贵族后裔,他的父亲也当过宰相,不过到他这一代运气就没有那么好了,虽然他比温、李官都当得大,但最终还是被牵累罢官当了平头草民。他与李商隐没有多少来往,但和温庭筠却极要好,这从他《寄温飞卿笺纸》、《嘲飞卿》、《柔卿解籍戏呈飞卿》中就可以看出。

骈俪文章是当时官场公文往来所限定的格式,为了混一碗饭吃或为了显示自己才华,写这类文章也是不得已。李商隐、温庭筠、段成式都是在官场中混的人,写写这些文章自然情有可原,他们自己也未必想到这类文章能传世博名,也未必想到三个人会因为这类文章及排行的巧合被连在一起被世人称道,更没有想到会被身后史家一道骂为“俱无特操,恃才诡激”。

一般来说,人说话、作文与写诗在风格上是有共通性的,这并不是什么难解的事情,因为人毕竟是用同一个头脑在思索与表达的,大脑与嘴、手(笔)之间的联系有一种习惯的样式,这使得诙谐乐天者好说笑话好写调皮文章,理智清明者讲话逻辑性强、文字洗练简洁,而同出于一个人手笔的文与诗自然不可能过于背道而驰,冰炭相左。比如韩愈的文与诗,都是那么一股咄咄逼人的气势,都有那么一些古硬横矫的语词,而且都是不讲对仗、不重骈俪、不求熟媚的古体,而柳宗元的古文则偏于自然流畅、清新隽永,不像韩愈那么奇崛雄放,他的诗也就写得温丽清深、简古淡泊些。

不仅一个人的诗与文会互相影响,就连一个时代的文风与诗风也会互相渗透,韩愈、柳宗元的时代古文盛行,一时诗风也渐有趋古之势,韩愈、孟郊、李贺等人都以古体见长。但到了李商隐、温庭筠、段成式的时代,古文运动已到强弩之末,古文大家也星殒烟消,尽管有的人仍以古文为正宗,但朝廷官场里却依然盛行骈体文赋,而举子考试也仍旧考骈偶对仗的诗赋。像唐文宗元年秋的考试,就诏令“所试赋,则准常则,诗则依齐梁体格”,出题为《琴瑟合奏赋》、《霓裳羽衣诗》(《云溪友议》卷二),这样的题目加上这样的标准,当然要使文人都学会骈四俪六、对仗音律,否则混一碗官饭就太难了。所以,尽管李商隐“初为文瑰迈奇古”、“不喜偶对”,但入了幕府之后还是得学写“今体章奏”,段成式虽然能写《好道庙记》、《毁》这样的漂亮古文,但在官场应酬公文往来时仍得四六对仗地写得像模像样。

骈体文赋的特征用柳宗元《乞巧文》的话说就是“琐碎排偶”、“骈四俪六”、“宫沉羽振”,用现代白话来说就是讲究对仗、字数、声律及用典,这恰恰也是近体格律诗的特征。近体诗与古体诗、骈赋与散文的区别正在于前者改变了古诗文那种散漫自由的形式而愈发讲究形式美感,如句式的整齐,语音的声韵,意义的对仗及字词的凝练,它一方面给诗文添上了一层枷锁,一方面却使诗文变得更为精致工巧、凝练含蓄,加速了艺术语言的独立与成熟。当熟悉、擅长骈偶文赋语言格式的李商隐等人把他们平昔爱用典故、长于刻琢字词、巧于音律安排的作文技巧不自觉地“挪移”到诗里的时候,他们的诗歌便也呈现了一种与“三十六体”相近

似的特色：词藻典丽、音律圆转、色彩绚灿，而且结构绵密，往往反覆吟咏、重叠渲染，曲折回环，颇有“赋”那种细密铺排的意味。

段成式的诗至今所剩不多，《全唐诗》搜罗广博，也只能勉强凑成一卷，不过从这些仅存的诗中似乎也可以看到一点蛛丝马迹，如唯一的一首七律《和徐商贺卢员外赐绯》中的“银黄年少偏欺酒，金紫风流不让人。连璧座中斜日满，贯珠歌里落花频”，其鲜亮明艳的色彩词及富丽华贵的意象就颇有柳宗元《乞巧文》所讽刺的“抽黄对白”、“锦心绣口”的味道，而“萧史通家客”、“扛壶入醉乡”（《牛尊师宅看牡丹》）、“秦娥”、“姹女”、“河车”、“黄牙”（《不赴光风亭夜饮赠周繇》、《嘲元中丞》）、“九茎仙草”、“五叶灵根”（《寄周繇求人参》）之类堆垛的意象又颇有绵密诡谲的风韵。另外，一些风流香艳的小诗如《戏高侍御七首》、《柔卿解籍戏呈飞卿三首》则令人想到温庭筠的词，而另一些清新冷峻的绝句如《猿》、《题商山庙》、《桃源僧舍看花》则令人想到李商隐的诗。

当然段成式的诗已大部分亡佚，令人很难论述他的主导诗歌风格，但温庭筠的诗却大半存世，可以让人窥见其诗歌的特色。《全唐诗》中有温诗九卷，可以看出，温庭筠和李商隐一样，很注意色彩的秾丽明艳、意象的神奇瑰丽、结构的绵密回环。古体中如“水客夜骑红鲤鱼，赤鸾双鹤蓬瀛书”（《水仙谣》）、“银河欲转星靺鞨，碧浪叠山埋早红”（《晓仙谣》）、“江风吹巧剪霞绡，花上千枝杜鹃血”（《锦城曲》）、“赤帝龙孙鲜甲怒，临流一眄生阴风”（《昆明池水战词》），好

像都从李贺那里学来了一套手段,正如晚唐吴融《禅月集序》所说,“至于李长吉以降,皆以刻削峭拔飞动文彩为第一流,而下笔不在洞房、蛾眉、神仙、诡怪之间则掷之不顾”,而近体尤其是七律则深受骈体文赋影响,如《和友人悼亡》、《赠知音》等,音律圆熟,色彩明丽,结构铺排回复,常以典故丽辞镶嵌其中,如《经旧游》一首:

珠箔金钩对彩桥,昔年于此见娇娆。香灯怅望飞琼鬓,凉月殷勤碧玉箫。屏倚故窗山六扇,柳垂寒砌露千条。坏墙经雨苍苔遍,拾得当时旧翠翘。

又如《七夕》一首:

鹊归燕去两悠悠,青琐西南月似钩。天上岁时星右转,人间离别水东流。金风入树千门夜,银汉横空万象秋。苏小回塘通桂楫,未应清浅隔牵牛。

和李商隐那些七律诗颇有相似之处。当然,温庭筠的诗比起李商隐诗那种含蓄朦胧来要清浅直露些,往往缺少一种缠绵回荡的情韵,更容易显露明白的底色,意象的节奏也疏朗缓慢些,往往结构不是那么密集紧凑,这也许与他们的骈文风格稍有差异也有关系。因为按《旧唐书》的说法,“文思清丽,庭筠过之(李商隐)”,而按《新唐书》的说法,李商隐的文章“繁缛过之(令狐楚)”,可见温庭筠偏于“清丽”而李商隐重在“繁缛”,《杨文公谈苑》说“义山为文,多简阅书册,左右鳞次,号‘獭祭鱼’”,是不是这种作文的习惯也影响了作诗呢?倒是很可能的。

当然,在晚唐诗坛上他们三人令人感到颇为相似,并不

仅仅由于他们都排行十六,都擅长骈偶文体,也不仅仅由于他们诗歌语言风格近似,还由于他们诗歌中常常出现一个主题即恋情或女人。李商隐是个感情十分丰富的人,温庭筠和段成式大概更是常在脂粉堆中厮混的人,所以他们的诗往往写到这方面内容。李商隐《无题》之类的诗就不必说了,温庭筠的诗像《偶题》、《丧歌姬》、《偶游》、《和王秀才伤歌姬》,段成式的诗像《嘲飞卿七首》、《戏高侍御》等都有些香艳的内容。据南宋计有功《唐诗纪事》说,温庭筠、段成式看妓女打架还兴致勃勃地作诗,一个调侃“摔胡云采落,痕面月痕消”,一个咏哦“拂巾双雉叫,飘瓦两鸳飞”,显然和吟咏性情的山水诗不同,更与政治讽谏的政治诗格格不入,所以要被人斥责为“俱无特操”。旧时所谓“特操”即今人所谓品德,按旧时人的道德标准,读书人要恭谨慎行,文人要品格方正,对于女人是不可以津津乐道,更不可以沉湎浸溺的,可他们三人却反其道而行之,不仅诉之于行,而且形之于诗。因此,尽管他们对于女人态度并不见得完全一样,仍然要被后代板着道学面孔的史学家一锅儿烩成“俱无特操”的无行文人。他们的诗尽管写恋情与女人的不那么多,但仍然要使后代人感到,他们的主题与其他诗人不太一样,更何况他们诗歌的语言也确实与众不同。

从李商隐到西昆体

《古今诗话》记载了一则故事：

优人有装为(李)义山者，衣服败裂，告人曰：“为诸馆职捋撻至此。”闻者大噱。

“诸馆职”指北宋真宗时代在中央政府当文官的一批诗人如杨亿、钱惟演、刘筠等，“捋撻”是撕夺的意思，“噱”即笑。这则故事讽刺宋代那批诗人抄袭模拟李商隐诗风，后来很多人都引用过它，并作为贬斥这批诗人的佐证。

当然，这批诗人不甚高明，但也未见得那么低劣，且从宋初诗风慢慢说起。

唐末五代以来，诗歌写得越来越纤巧平庸，姚合、贾岛那种尖新小巧诗风与白居易平易晓畅诗风逐渐合流，形成了一种格局狭小但清新流畅的风气，诗人生活情趣又集中在闲适淡泊的林泉山水之中，写来无非是老一套。北宋欧阳修《六一诗话》曾讲过两个故事，一则说当时有个叫许洞

的进士,和九个著名的诗僧分题吟诗,他向诗僧们约定,不许出现“山”、“水”、“风”、“云”、“竹”、“石”、“花”、“草”、“雪”、“霜”、“星”、“月”、“禽”、“鸟”之类字,于是诗僧都只好不写了,可见他们生活素材有限,写多了意象必定重复,让人感到似曾相识,千篇一律。二则说宋初盛行白居易体,可是很多人却把诗写得滑脱简利,诗像大白话、顺口溜,如一个官竟写出“有禄肥妻子,无恩及吏民”这样的句子,所以达官贵人“常慕白乐天体,以其语多得于容易”。这两种风气都不利于诗的发展,因此,诗风新变是必然的趋势。

可是怎么变,在当时诗人中并没有特别自觉的意识,于是来自朝廷、官方的一些征兆就特别容易成为诗风的导向。当时那些满腹学问的官僚文人往往在应和酬唱时写些深婉含蓄、语词绮丽、对偶精巧的诗,这些诗在形式上有点儿像李商隐的七言诗,像姚铉的《赏花钓鱼侍宴应制》“上苑烟花迥不同,汉皇何必幸回中。花枝冷溅昭阳雨,钓线斜牵太液风。绮萼惹衣朱栏近,锦鳞随手玉波空。小臣侍宴惊凡目,知是蓬莱第几重”,只不过点缀了些典故丽辞,竟赢得宋太宗的激赏,“赐白金百两。时辈荣之,以比夺锦袍赐花故事”(北宋阮阅《诗话总龟》)。其实,这种诗虽然声律、语词、对仗上都很讲究,但并没有李商隐诗那种深沉的内涵与独特的意脉、色彩与气格,只是外貌相仿而已,可是它一经皇帝赏识、大官提倡,又与诗坛上思变厌熟的思潮结合,便形成了一股诗歌潮流。

真正使这种诗风大盛的是宋真宗时期的杨亿(974—1020)、刘筠(970—1030)、钱惟演(977—1034)等一批馆阁

文人,正如当时人所记载:“咸平、景德中,钱惟演、刘筠首变诗格,而杨文公(亿)与之鼎立,号‘江东三虎’……大率效李义山之所为,丰富藻丽,不作枯瘠语。”(《宋诗纪事》卷六引《丹阳集》)当杨亿把这些诗在大中祥符元年(1008)编为《西昆酬唱集》问世以后,这种被称为“西昆体”的诗风便弥漫开了。

平心而论,“西昆体”对当时疲软衰颓的诗坛是有“强心”作用的,比起姚(合)贾(岛)为代表的晚唐体来,它没有那种细碎狭小的弊病,内涵也开阔些、色彩也明丽些,像把荒疏的小园变成了华丽的殿堂;比起白(居易)体来,它没有那种俚俗滑易的毛病,语言精致凝炼些,内涵也深沉含蓄些,像把一间简陋的茅棚变成了雕梁画栋、廊庑曲折的楼阁。像杨亿咏史的《明皇》:

玉牒开观检未封,斗鸡三百远相从。紫云度曲传浮世,白石标年凿半峰。河朔畔臣惊舞马,渭桥遗老识真龙。蓬山钿合愁通信,回首风涛一万重。

八句里用了七个有关唐玄宗的典故,并非常精致地把它们镶嵌在格律框架里(像“紫云”对“白石”、“舞马”对“真龙”等),而且这些故事前后相续又表现了诗人对唐玄宗奢侈浮靡导致安史之乱的感慨及对杨贵妃、唐玄宗爱情悲剧的叹息,无疑是很花心思的。再如钱惟演《送客不及》:

桥阔川长恨已多,斑骓嘶断隔云罗。遥山几叠迷朱旆,芳草经时驻玉珂。高鸟可能追夕照,绿杨空自拂微波。短辕白鼻何由得,目送层楼一雁过。

把因送客人而没有赶上、空对远去的雁影的感慨凝聚在八句由景物构成的诗里,四层一一叠进,反复吟叹。尤其是五六两句,以远向夕阳飞去的鸟影暗示心灵随客而去的惜别之情,又以杨枝拂波暗示自己羁留难行的惆怅之思,上下远近互相叠变,使人感到诗人伫立远眺时愁苦的心境。全诗重叠回环,结构很精致,无怪乎后来欧阳修、黄庭坚也称赞他们时有佳句。

“自《西昆集》出,时人争效之,诗体一变。”(《六一诗话》)的确,由于他们的有意提倡与无意引导,北宋诗坛发生了变化,诗开始写得精炼凝重、格局开阔起来了,一代新诗人像苏舜钦、梅尧臣、欧阳修也从这不那么完美的诗风中成长起来了。可是,“西昆体”的弊病也开始显露,由于他们的诗缺乏深沉的情感内涵,因此语言上的精巧便流于形式。

他们学李商隐用典故,却没有学会李商隐如何化用典故。他们不是用感情来融化典故,而是凭知识记忆来堆砌典故,不是用典故来暗示感受与体验,而是用典故来替代某些词汇,不是用典故来表现朦胧迷离的心境,而是以甲换乙,以丙代丁,显示学识。所以,他们的典故不过是一些单纯的替代词,最多是一个浓缩了的故事,并不能产生感染人的力量,构成五彩的诗境,反而使诗变得晦涩堆砌。像他们三人以泪为题的三首《泪》诗,就只是把古来有关“悲”的故事集合起来,什么陇水的呜咽、三峡的悲猿、阿娇的长门之怨、荆轲的易水之歌、卞和的抱璞之哭等,好像是一大堆谜语。

他们学李商隐用丽辞,但这些瑰丽意象与绮艳色彩与诗的情感表现却没有深刻关联,只是对事物进行夸张性描

摹,像他们三人的《夜宴》,便是一长串“芳麝”、“飞鸟”、“珠喉”、“流雪”、“齿犀”、“柏麝”、“彩凤”、“斑骓”、“华灯”、“裴玉”、“兰芳”、“银潢”,绚丽是很绚丽,但在这绚丽的外壳下却什么也没有,就像万花筒,看上去眼花缭乱,但一经打开就只是一堆涂了颜色的碎玻璃。他们生活太优越,学问也太渊博,可是作为宫廷文人感情却很贫乏,生活也太单调,所以只是在文采上下功夫,在语词上变花样,杨亿《西昆酬唱集序》里说:“历览遗篇,研味前作,挹其芳润,发于希慕。”正道出他们自己的毛病。仅仅靠在古人佳作中汲取“芳润”,仅仅由于仰慕前人而模拟效仿,当然缺少了自己的深沉体验与真挚感情。于是,他们很快就被诗坛抛开了,以致遭到了严厉得有些苛刻的抨击与嘲讽,本文开首那则“优人”的故事就是其中一例。

李商隐很不幸,他独特的风格竟后继无人,无论是晚唐苦苦学他的唐彦谦,还是宋代的“西昆”诗人,都不免画虎不成反类犬,遭受“狗尾续貂”的讥评,就连他称为“雏凤清于老凤声”的韩偓(冬郎),也没有学到他的皮毛。但李商隐也很幸运,正因为这些诗人模仿的失败,证明了他的独特意义,因为从诗史的角度来说,一个天才诗人总是不可复制的。至于“西昆体”,公平地说,它是借了李商隐的诗魂在宋初诗坛上卷起了一股不大不小的浪潮,于诗风变革不无意义,但它的本身却不值得过分恭维。这与李商隐全无关系,因为当一个诗人把他的诗写出来、传开去之后,这些诗及其风格就与他无关了,可后来有不少评论家竟迁怒于始作俑者,就未免有些泼洗澡水连孩子一起泼出去的味道了。

封面
书名
版权
前言
目录
正文