

國立臺灣大學文學院中國文學系

碩士論文

Department of Chinese Literature

College of Liberal Arts

National Taiwan University

Master thesis

「長吉體」之形成與發展

——以唐至元代效擬詩作為考察對象

The Formation and Development of “Changji ti”:

An Exploration of Imitations from Tang to Yuan

李佩璇

Li, Pei-Hsuan

指導教授：方瑜 教授

Advisor：Prof. Fang, Yu

中華民國 99 年 6 月

June, 2010

國立臺灣大學碩士學位論文
口試委員會審定書

「長吉體」之形成與發展
——以唐至元代效擬詩作為考察對象

The Formation and Development of “Changji ti”:
An Exploration of Imitations from Tang to Yuan

本論文係李佩璇君（R95121004）在國立臺灣大學中國文學系完成之碩士學位論文，於民國 99 年 6 月 17 日承下列考試委員審查通過及口試及格，特此證明

口試委員：

方瑜

（指導教授簽名）

歐麗娟

蔡英俊

中文摘要

受「接受理論」觀點之啓發，本論文透過對唐至元代效擬詩作之檢視，以探究「長吉體」之形成與發展。本論文認為，「長吉體」不全然等同於李賀詩歌，它並非由李賀一人訂立而成，而應視之為讀者從李賀詩歌中煉取出的、可供為法則的某種創作形式。簡言之，「長吉體」並非本質恆存、固定不變的概念，隨著歷史的發展，「長吉體」之意義亦產生變動。

有別於以往學者對李賀接受之研究多以詩話、詩評、選本與箋注等為討論對象，本論文以後人之效擬詩作為論述焦點。本論文認為，後人是以模擬創作進行並作為他們對「長吉體」之詮釋；同時，透過後人的模擬，各時代「長吉體」之具體創作形式與法則方能獲得充分發展與再現的空間。「長吉體」的所有權與歸屬權，雖似是以開創此一獨特風格之李賀為主，但事實上，後來的效擬者們也都參與、影響、形塑了「長吉體」的發展。換言之，「長吉體」之形成與發展，既需原作者的獨特魅力，也需效擬者的理解與再現。因此，某一程度上，我們可以透過對李賀詩歌與效擬詩作之兩相對照，對「長吉體」有較為具體的掌握與了解。

本論文擬依時代分章而論，注意「長吉體」與各代文學發展背景等相關脈絡之聯繫，呈現它於各時代中開展出的不同面貌；進而考察「長吉體」歷代發展之演變過程，探究「長吉體」於此過程中蘊含之意義。

關鍵字：長吉體、李賀、模擬、接受理論

Abstract

Inspired by aesthetic of receptions, this paper aims to explore the evolution of “Changji ti” (Li He’s Style) by examining imitations of Li He’s style from Tang to Yuan. To begin with, “Changji ti” is not equal to the poems of Li He, and not formed merely by Li He. Rather, it should be regarded as creative principles which succeeding readers extract from Li’s poems. In a word, “Changji ti” is not an eternal and static concept but develops with times.

Different from former reception research on Li He based on discussions, critiques, collections, notes and commentaries, this paper focuses on succeeding poets’ imitations of Li He which gradually define “Changji ti” as a style. Through these imitations, the specific form and rule of “Changji ti” in different periods are allowed to develop and represent itself. Although “Changji ti” seems proper to Li He, who invents this unique style, each imitator partakes in the evolution of “Changji ti.” In other words, the formation and development of “Changji ti” involve not only Li He’s originality and ingenuity but also his successors’ reinterpretation and representation. Therefore, the comparison between the poems of Li He and their imitations enables us a better comprehension of “Changji ti.”

Chapters of this paper are divided into different periods in order to emphasize the relationship between “Changji ti” and the literary contexts and the different aspects of “Changji ti” in each period. Thus, we can further explicate the diachronic evolution and the signification of “Changji ti.”

Keywords: “Changji ti” (Li He’s Style), Li He, imitations, aesthetic of reception

目 錄

第一章 緒論	1
第一節 問題意識之說明	1
一、「長吉體」之義界	1
二、「長吉體」及其效擬詩作之相關問題	5
(一) 後人效擬動機與相關審美活動	6
(二) 「長吉體」與效擬詩作之辯證關係	9
第二節 研究方法	11
第三節 文獻回顧與研究範圍	14
第二章 唐五代「長吉體」的醞釀	18
前言	18
第一節 李商隱「長吉體」詩作特質及其評價	19
一、歷代詩論中李商隱與李賀之關聯	19
二、義山「長吉體」詩作與李賀詩風之比較	22
三、後人對義山「長吉體」詩作之評論	29
第二節 溫庭筠「學長吉」之說	33
一、煉字與意象堆疊之技巧	34
二、懷古詠史詩歌的「無我」敘事	40
三、飛卿之學長吉而無「長吉體」	46
第三節 唐五代其他具長吉風貌者	48
一、因風格之「麗」而相似者	50
二、李賀「舊題新寫」之影響	56
三、重現歷史場景，隱去主觀褒貶	60

四、詩思與音樂.....	63
五、對神話與時間的再思索.....	67
小結.....	75
第三章 宋代「長吉體」之形成.....	78
前言.....	78
第一節 「長吉體」形成之背景.....	78
一、宋初「體」之概念的興起.....	79
二、宋人對李賀詩風之認識：「奇」與「麗」的複調交響.....	82
三、宋代選本與摘句式批評對李賀詩歌之接受.....	84
第二節 宋代「長吉體」及其相關創作.....	87
一、天象之想像與秋景之氛圍.....	87
二、「長吉體」作為修辭體格或整體風格.....	92
三、宋人眼中具長吉風貌者.....	98
四、後人眼中具長吉風貌者.....	101
第三節 宋人對李賀詩歌題材之承繼、轉向與變形.....	108
一、對李賀典型題材之承繼：女性與神話詩歌.....	108
(一) 女性詩歌.....	108
(二) 神話詩歌.....	112
二、題材之轉向：寒暖辯證與夜宴鋪排.....	118
(一) 寒暖辯證.....	118
(二) 夜宴鋪排.....	124
三、陰影與變形：音樂詩、金銅仙人與鴻門宴.....	127
(一) 音樂詩.....	128
(二) 金銅仙人.....	130
(三) 鴻門宴.....	132
小結.....	134

第四章 金元「長吉體」之承變	137
前言	137
第一節 金元文學環境與詩學觀念	138
一、金末詩壇的「師古」與「師心」之論.....	138
二、元代「宗唐」之詩學觀.....	142
(一)「宗唐」詩學理論與「學唐」創作實踐.....	142
(二)「師古」與「師心」之爭論.....	145
(三)元代「宗唐」詩學觀與「長吉體」創作風尚之對應.....	148
第二節 金元文人對李賀的接受	152
一、文學集團對李賀之推崇.....	152
二、刻本出版及選本選錄.....	156
三、金元詩評中對李賀及當代具長吉風貌者詩歌之評論.....	158
(一)將李賀與其他詩人並論.....	158
(二)對李賀詩歌風格之認識.....	160
第三節 金代「長吉體」及其相關創作	163
一、金代詩題明言效擬長吉者.....	163
二、金人眼中具長吉風貌者.....	165
第四節 元代「長吉體」及其相關創作	170
一、元代詩題明言效擬長吉者.....	170
(一)同題而效者.....	171
(二)另寫新題者.....	180
二、楊維禎「鐵崖體」與「長吉體」之承變關係.....	182
(一)楊維禎對李賀之評價與效法.....	182
(二)楊維禎對「長吉體」之承繼：「襲勢」之奇思.....	184
(三)楊維禎對「長吉體」之新變：「鐵崖體」的形成.....	190
三、元代似效長吉者.....	192

(一) 同題詩作.....	195
(二) 女性與神話詩作.....	196
(三) 詠物詩作.....	199
(四) 荒敗景象之描繪.....	200
小結.....	202
第五章 結論.....	206
第一節 唐至元代「長吉體」之發展.....	206
第二節 「長吉體」、李賀詩歌、效擬詩作三者關係之反思.....	208
第三節 明、清「長吉體」之研究展望.....	210
參考文獻.....	214



第一章 緒論

第一節 問題意識之說明

一、「長吉體」之義界

李賀（790-816）作為中唐詩壇的早熟天才，以其豐富飛躍的想像，構築出瑰瑋怪奇的鬼神幻境，猶如一道燦美流星，短暫劃過中國古典詩歌之星空，卻已予人無限驚嘆與深刻印象。因此，李賀在後代詩論中始終不曾缺席，而「長吉體」一詞也因此而生。

提及「長吉體」一詞，最熟為人知者當屬南宋嚴羽之《滄浪詩話》。嚴羽將「李長吉體」列於「以人而論」名單中，並譽道：「長吉之瑰詭，天地間自欠此體不得」。¹然而，「長吉體」非由嚴羽一錘定音而成立。事實上宋代之前，唐五代詩人雖無「長吉體」的稱呼及概念，但自晚唐以降，李賀詩歌便已成為時人模擬之對象，其中李商隱更是最為人稱道的追隨者。並且，透過後代讀者的鑑賞眼光，唐五代追摹李賀的名單亦漸被增補：如辛文房目莊南傑「詩體似長吉」，許學夷則視韋楚老之樂府七言〈祖龍行〉「正效長吉體」，這些辭彙的使用亦反過來證明「長吉體」的概念在元代之後已經被普遍使用。時至北宋，因「辨體」之風氣，首度出現了以「效李長吉體」為詩題的文人創作。此後，效擬長吉體的創作現象也一路延續，如元代時李賀詩歌備受推崇，甚至因模擬之風大盛，得明人「活剝長吉」之譏。²而明、清兩代，效擬長吉之詩作亦不乏其數。

然而，「長吉體」一詞，寓涵了對李賀詩歌的何種文學評價與認識？對此，首先必須指出，「長吉體」是內涵模糊的一種集合概念。我們應當明白：「長吉體」作為一種「外延」(extension)，³並不是一則具有固定本質的概念，其「內涵」(intension)在不同時期中雖具有大致相似的特質，但其面貌卻也各有體現。有

¹ [宋]嚴羽著，郭紹虞校釋：《滄浪詩話》（北京：人民文學出版社，2005年），頁59，180。

² [明]王會昌言：「古之詩人用前人語，有翻案法，有伐材法，有奪胎法，有換骨法。……若夫宋人之生吞義山，元人之活剝李賀，近日之折洗杜陵者，豈可同日而語。」轉引自吳企明編：《李賀資料彙編》（北京：中華書局，1994年），頁103。

³ 外延(extension)和內涵(intension)作為邏輯學中的一組對應概念，前者為一個詞語指涉對象形成之集合，而後者則是此詞語之意義。

此認識後，我們才能進一步討論「長吉體」其內涵中「大同」與「小異」的歷代發展過程。

先論其「大同」處。從字面觀之，「長吉體」可說是「家體」之一種。關於「家體」此一批評術語，本文援用顏崑陽之定義，是由「家」⁴與「體式」⁵二者結合而成之詞彙，意指某種藝術性形相極為特殊而具「典範性」、足為範式以供後人取法的個人風格。⁶簡言之，所謂的「家體」，即表示著某種特殊的個人風格已具備「典範性」而可成為「體式」。⁷以此觀之，「長吉體」一詞即蘊含著讀者對李賀詩歌所呈顯出的藝術性形相的高度評價；肯定李賀詩歌具有某些足以作為典範的特質。此處需說明本文對「典範」一詞之理解。顏崑陽曾界定「典範」一詞之意義是「典型模範」，並認為凡具有「典範性」之「體式」，必由客觀文類之「體製」與主觀性情之「體貌」兩者融會而成；⁸而顏崑陽在 2007 年發表的〈論「文體」與「文類」的涵義及其關係〉一文中，或許是考慮到「典範性」一詞可能引發的疑慮，復以「範型性」取代了「典範性」一詞，並說明「範型性」是「一種應然如此的普遍規範，在作品未實現之先，乃是『觀念』中理想地存在的『樣

⁴ 龔鵬程：〈家〉，《文訊月刊》第 21 期（1985 年 12 月），頁 352-354。

⁵ 顏崑陽曾對文體構成之三大要素，即「體貌」、「體要」與「體式」之義界：以「體要」為「合主觀創造目的之規範」（目的性的規範），「體貌」為「文體終極性的形象表現」，「相當於個人或個別作品的『風格』」，「體式」為「普遍而具規範的理想法式」（工具性的規範性）見顏崑陽：〈論文心雕龍「辯證性的文體觀念架構」——兼辨徐復觀、龔鵬程「文心雕龍的文體論」〉，氏著：《六朝文學觀念叢論》（臺北：正中書局，1993 年），頁 149。

⁶ 顏崑陽：〈論「典範模習」在文學史建構上的「漣漪效用」與「鍊接效用」〉，輔仁大學中國文學系、中國古典文學研究會主編：《建構與反思——中國文學史的探索學術研討會論文集（下）》（臺北：臺灣學生書局，2002 年），頁 793-794。若從「文體」論的角度觀之，「家體」亦即是「個人文體」的同義詞，與「文類文體」、「地域文體」、「時代文體」同屬於「文體」眾多子類。

⁷ 顏崑陽在近年所著之〈論「文體」與「文類」的涵義及其關係〉文中論及「體式」之「樣態義」時，認為即使是一家之作，只要具有「範型性」，亦可稱之為「體式」，而重將嚴羽「以人而論」的三十六家數納入為「體式」範疇內。顏崑陽：〈論「文體」與「文類」的涵義及其關係〉，《清華中文學報》第 1 期（2007 年 9 月），頁 29-30。

事實上，古人雖無「家體」一詞，卻也有甚為相近之用詞與內涵，如嚴羽《滄浪詩話》十分強調「辨家數」，其〈答出繼叔臨安吳景仙書〉中更云：「作詩正須辨盡諸家體製。」見[宋]嚴羽著，郭紹虞校釋：《滄浪詩話》，頁 252。黃景進認為，嚴羽所謂「家數」應指時代與人的特殊風格，至於「體製」在一般狀況下，指某種具有客觀規範作用之文章形式，「超越於某一時代與某一作家之上的，應與家數有別」；但當某一時代或某一個別作家之特殊風格於歷史發展中形成典範作用，已超越自身而具「永恆性」時，此時便可將「家數」視作一種在形式與風格上有其典範要求的客觀「體製」。見黃景進：《嚴羽及其詩論之研究》（臺北：文史哲出版社，1986 年），頁 214-215。由此看來，嚴羽之「體製」意涵應與顏崑陽之「體式」相同，皆強調其「典範性」。

⁸ 顏崑陽特意強調，其所謂「典範」之意義既不同於孔恩（Thomas. S. Kuhn）於《科學革命的結構》中提出的 Paradigm（「科學學術上某種可被普遍取法的理論性系統」）定義，亦不同於 Canon（「可為準則的文學、藝術作品」）意義。見顏崑陽：〈論「典範模習」在文學史建構上的「漣漪效用」與「鍊接效用」〉，輔仁大學中國文學系、中國古典文學研究會主編：《建構與反思——中國文學史的探索學術研討會論文集（下）》，頁 807。

態』。⁹另外，蔡英俊亦在處理「擬古」議題時，援引德國「接受美學」學派代表人物耀斯(Hans Robert Jauss)對「典式(the model)」與「典範(the exemplary)」的界定，對耀斯(Jauss)而言，「典式或典範代表著一個確已發生的實際行動的示範能力，從而使某個可供模仿學習的形象得以明確的展現呈示出來，因此它做為一個實際存在的典範是比任何虛構的典範更具有強而有力的『交流』與『淨化』作用。」¹⁰必須聲明的是，本論文並無意為「典範」一詞尋求可相互對應的英文辭彙，也無意以任何西方文學批評觀點作為我們使用「典範」一詞之支持背景，但將上述說法作為一種參照，仍有助我們提出下列兩種特質，做為對「長吉體」之「典範性」的理解：其一，它反映出歷代讀者普遍肯定李賀詩歌達到一定高度的藝術成就，即尊崇其為經典；其二，讀者又可從李賀詩歌中領會、歸納出某些具體、理想而足供模習的藝術特質或書寫形式，即具有「模範」意味。事實上，此兩種特質本即關係密切：凡成「經典」者後人往往欲效仿之；反之，後人亦可能透過效仿之行為確立了某些「經典」的形成。¹¹

如前所述，唐代以降，步武李賀、效體而作者屢見不鮮，可見「長吉體」在文學史上確具其「典範性」。更值得探究的是，相較於南宋嚴羽從文學批評的觀點出發，僅點出「長吉體」之存在及其「瑰詭」之風格；自北宋以降的明言效擬長吉體詩作，或許反更具體落實了歷代讀者／擬者對「長吉體」的認識。事實上，從時間辯證的文體發展觀來看，「長吉體」的發展可依「體式」形成前後分為「創造階段」與「規範階段」兩個時期。所謂時間辯證的文體發展觀乃由顏崑陽所提出，¹²因此，本文以下亦採用顏崑陽對文體構成之三大要素，即「體貌」、「體要」與「體式」之義界：以「體要」為「合主觀創造目的之規範」(目的性的規範)，「體貌」為「文體終極性的形象表現」，「相當於個人或個別作品的『風格』」，「體式」為「普遍而具規範的理想法式」(工具性的規範性)，再據顏崑陽之圖示為基

⁹ 顏崑陽：〈論「文體」與「文類」的涵義及其關係〉，《清華中文學報》第一期，頁 29。

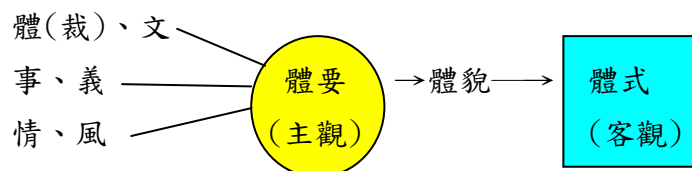
¹⁰ 見蔡英俊：〈「擬古」與「用事」：試論六朝文學現象中『經驗』的借代與解釋〉，收入李豐楙主編：《文學、文化與世變》(臺北：中央研究院中國文哲研究所，2002 年)，頁 74。

¹¹ 如何寄澎、許銘全：〈模擬與經典之形成、詮釋——以陸機〈擬古詩〉為對象的探討〉中指出，經典的形成有其建構性，由此觀之，陸機正是以擬作為詮釋方法，表達其「對經典的正確閱讀」。《成大中文學報》第 11 期(2003 年 11 月)，頁 32-33。

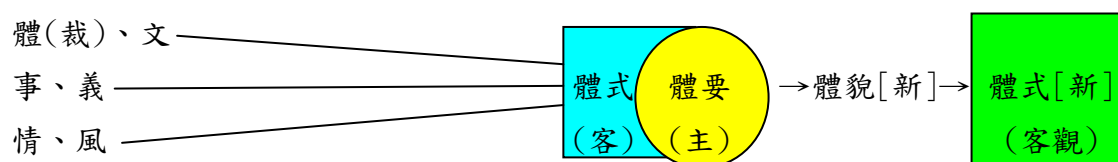
¹² 本文對「文體」觀念之理解多受顏崑陽對《文心雕龍》討論之啟發。顏崑陽曾從文學史的時間辯證發展角度出發，指出文體發生與形成過程中，存在「創造階段」與「規範階段」兩種不同階段，落實於中國古典文學史之發展狀況而論，此二階段可以「魏晉六朝」為一大致分界：在此之前，「體式」尚未建立，為創造階段，此時主體情性發揮作用較大；六朝之後，「體式」多以初立，則為規範階段，客觀形式之影響則日漸增加。見顏崑陽：〈論文心雕龍「辯證性的文體觀念架構」〉，氏著《六朝文學觀念叢論》，頁 103-104；149-150。

礎加以增補，並以「體式」（理想法式）為構成完整「文體」架構之最高層次，示意如下，期能更清楚呈顯「長吉體」在「體式」形成前後的不同創造過程：¹³

「體式」形成前（創造階段）的創造過程



「體式」形成後（規範階段）的創造過程



透過圖示可以明白，「創造階段」即是李賀以其主觀之文心（「體要」）對寫作素材加以挑擇、裁度，並以文字語言具體化作具有獨特藝術形像（「體貌」）之文本的創作過程，爾後讀者方能從李賀詩歌呈現之「體貌」中探掘出理想的「體式」，也可以說是讀者對李賀詩藝運作法則的追索。然而，「體式」既是讀者透過具體文本所領略到的詩藝法則，其客觀性也只是相對而言；並且，所有法則必待落實於創作實踐，才能見其作用具體發揮。因此，當「體式」再次進入創作過程中，不免同時受到個別創作主體對「體要」的主觀詮釋所影響，兩者交互融鑄後，呈現於新的體貌，而新的體式遂應運而生。

總言之，「長吉體」的「體式」當非由李賀一人訂立而就，而是後人為自身選擇了效仿的「體式」，且「體式」也並不是在「長吉體」的「典範性」獲得確立後就不再變動的；反之，令「長吉體」得以成體的關鍵「體式」，正是在歷來的讀者／擬者的認識與效擬中逐漸趨定成型，然「體式」亦因與「體要」一再交融而有所取捨、衍異與通變。不妨再以蔡英俊論「擬古」時引介的耀斯（Jauss）之見作為說明：「一方面典範明確指示了應該模仿學習的與不可改變的對象內容（這就是所謂的『規則的模仿』），而另一方面則典範也提供了模仿學習者自由想

¹³ 見顏崑陽：〈論文心雕龍「辯證性的文體觀念架構」〉，氏著《六朝文學觀念叢論》，頁 149。

像的改造空間（這就是所謂的『規則的繼承』）。¹⁴以「長吉體」為例，儘管「長吉體」的「典範性」獲得歷時性的認可，歷代讀者／擬者皆從李賀詩歌中發現了理想的模習「體式」，但「長吉體」之「體式」在內涵上究竟指涉哪些具體的創作形式與法則，恐怕各時代間仍有可待細究的變動與差異。也因此，正是在後人的模擬活動中，「長吉體」方能獲得充分發展與再現的空間。此即「長吉體」內涵之「小異」。此即顏崑陽所謂「典範模習」中「存在著模習者與被模習者前後『體式』之間的『因』與『變』關係」。¹⁵由此觀之，若想尋繹「長吉體」之形成與發展，比起詩歌評論的批評場域，效體擬作的創作場域或許更值得我們關注。

二、「長吉體」及其效擬詩作之相關問題

如前所言，「長吉體」並不全然等同於「李賀詩歌」，而應視之為讀者從李賀詩歌中煉取出的、可供為法則的某種創作形式；不過，凡是創作形式的指認，最終仍應落實於具體的創作實踐，才能再度將獨特的藝術形象加以具現。而本文選擇以「模擬」¹⁶為研究進路，除了考量到「長吉體」誠然引起後人模擬風尚之史實，更考量到，在中國文學發展中，「模擬」的確與詩評、詩話同樣具有對既有作品做出評價、詮釋，進而建構文學史地位的作用。¹⁷

就「長吉體」引起的後人效擬現象而言，其中有許多值得深思之處。以下分論之。

¹⁴ 見蔡英俊：〈「擬古」與「用事」：試論六朝文學現象中『經驗』的借代與解釋〉，李豐楙主編：《文學、文化與世變》，頁 74。

¹⁵ 顏崑陽：〈論「典範模習」在文學史建構上的「漣漪效用」與「鍊接效用」〉，輔仁大學中國文學系、中國古典文學研究會主編：《建構與反思——中國文學史的探索學術研討會論文集（下）》，頁 794。

¹⁶ 應說明的是，就後人效擬「長吉體」之詩題看來，「效」字或許較「擬」字更為常見，最為普遍者當屬「效長吉體」一詞。若欲細究之，則或可言，「效某體」似更強調對前人藝術形式、風格之效仿。但儘管「效」與「擬」或有細部之分殊，然兩者其實皆可納入廣義之「模擬」中，因此，為求行文簡便，本文有時亦以廣義之「模擬」與「擬作」指稱所有定名各異的效擬詩作。

¹⁷ 學者對「模擬」之價值表示肯定，如顏崑陽反對以往文學史慣將「模擬」視作「襲舊」的同義詞，評論模擬之作甚無足觀的觀點，強調模擬作品的「文學史性評價」不可與其「藝術性評價」混為一談。顏崑陽：〈論「典範模習」在文學史建構上的「漣漪效用」與「鍊接效用」〉，輔仁大學中國文學系、中國古典文學研究會主編：《建構與反思——中國文學史的探索學術研討會論文集（下）》，頁 792-793。

(一) 後人效擬動機與相關審美活動

首先，論後人效擬「長吉體」的動機。以往學者對「模擬」之動機與型態曾進行詳細之討論，茲略述如下：梅家玲特別指出，「同情共感」的模擬型態是「以生命印證生命」的驗證活動，「其情意內涵和形式技巧皆須步武原作，並盡可能逼肖原作的體格風貌，以求『亂真』。」¹⁸對蔡英俊而言，「擬古」活動則包含兩個層向，一是對作品實際創作形式的學習模擬，另一是對於模擬對象的情感認同；¹⁹蔡英俊更指出文人以對過往作家或作品的想像、理解為基礎從事的「擬古」行動，其背後正隱匿了文人作家以其同情共感而積累出的，一種互為主體的文化集體意識。²⁰張伯偉則將模擬之動機歸為三類：「因感動而模擬，因學習而模擬，因好勝而模擬」；²¹何寄澎與許銘全合撰之〈模擬與經典之形成、詮釋——以陸機〈擬古詩〉為對象的探討〉一文亦將文人之模擬心態概分四類：「同情共感」、「經典尊崇」、「文體法式的確立」及「導正型模擬」。²²值得注意的是，何、許之文以「經典尊崇」為「模擬」動機之一，強調模擬「本身已然是一種評價的體現」。²³而顏崑陽更是著眼於「模擬」之於文學史建構之意義，而不以動機為判準，對「模擬」區分出以下三種範型：第一，「宗本型的模擬」，如《騷》對《詩》的模擬，乃是取其精神本質。第二，「摹體型的模擬」，如賈誼、東方朔之擬騷與揚雄、班固之擬司馬相如，是「自覺」地對前人「體製」、「題材類型」或「體式」的取法。第三，「仿語型的模擬」，如唐人〈詩格〉之類，是語言形式技法的學習。並將第一種與第二種範型合稱為「典範模習」，認為此種模習是「創作型文學史建構」此一型態之主要行為，亦即作者自覺地以實際創作表現出他們對前行「典範」的選擇性接受，進而得以建構某一文學傳統。²⁴關於以上各家論

¹⁸ 梅家玲：〈漢晉詩賦中的擬作、代言現象及其相關問題——從謝靈運〈擬魏太子鄴中集詩八首并序〉的美學特質談起〉，氏著：《漢魏六朝文學新論：擬代與贈答篇》（北京：北京大學出版社，2004年），頁11。

¹⁹ 蔡英俊：〈「擬古」與「用事」：試論六朝文學現象中『經驗』的借代與解釋〉，李豐楙主編：《文學、文化與世變》，頁75。

²⁰ 蔡英俊：〈「擬古」與「用事」：試論六朝文學現象中『經驗』的借代與解釋〉，李豐楙主編：《文學、文化與世變》，頁83-85，95-96。

²¹ 張伯偉：《中國古代文學批評方法研究·推源溯流論》（北京：中華書局，2002年），頁129。

²² 何寄澎、許銘全：〈模擬與經典之形成、詮釋——以陸機〈擬古詩〉為對象的探討〉，《成大中文學報》第十一期，頁7-9。除對「擬古」之個人動機詳加析論外，進而注意到文化情境的影響，認為六朝以降相繼出現的擬古作品或亦反映出時人戰亂頻仍、亟欲恢復古代典章的「尊崇古典」心理。見頁27-29。

²³ 何寄澎、許銘全：〈模擬與經典之形成、詮釋——以陸機〈擬古詩〉為對象的探討〉，《成大中文學報》第十一期，頁32。

²⁴ 顏崑陽：〈論「典範模習」在文學史建構上的「漣漪效用」與「鍊接效用」〉，輔仁大學中國文學系、中國古典文學研究會主編：《建構與反思——中國文學史的探索學術研討會論文集（下）》，

及之「模擬」個人動機，說法雖各不同，彼此間仍可尋覓出大致對應之關係；並且，這些模擬動機並非相互排斥，而「可能是複雜多層而同時存在的」。²⁵

若以上述討論為基礎來探究後人效擬「長吉體」，則後人效擬「長吉體」的主要動機，與其說是出於對李賀人格之嚮慕，或對其生命經驗之共感，毋寧更可歸於於李賀文學評價的「經典尊崇」；畢竟，李賀總是在詩歌中隱蔽自身的存在，也從不似屈原、陶淵明或杜甫那樣以高潔之情志為後人所推崇。並且，既以「長吉體」為理想風格，則擬者對「長吉體」之效擬則必然是力求向「長吉體」趨近，而非「將作品與文體導向其心目中理想的美學風格」的「導正型模擬」。此外，一如張伯偉將魏晉以降之「模擬」對象區分為「文體」²⁶與「技巧」後，對兩者相關性之說明：「『文體』的表現離不開技巧，而一定模式的技巧又是形成某一『文體』的重要因素。」²⁷不妨說，擬者對「長吉體」的掌握，終亦落實於對李賀詩歌中足以展現風格之技巧藝術形式的承襲與效擬。²⁸若我們考量到李賀尤以苦心鍛鍊詩藝而為人稱道，且其獨特風格正是在他對謀篇立意、煉字構句等要求下而得以開展彰顯，則或許可說，擬者創作「長吉體」之動機，也可能是對李賀創作觀的一種再現：同樣凸顯出他們對詩歌語言做為一種技藝的自覺。²⁹

其次，論擬者創作「長吉體」擬作時涉及之美學活動。梅家玲曾深入探究「擬作」活動的美學問題，其細膩區別出「擬作」過程中的三個階段：一、閱讀活動中的「具體化」；二、創作活動中的「神入」和「賦形」；三、從讀者到作者——「即境即真」的「創造性」轉化。³⁰其中尤為關鍵者，應屬用以說明擬作者創作之過程的「神入」、「賦形」兩則概念：「對擬作者而言，先透過作品及相關資料去觀察、思考、體驗、並認同原作者的情意感受，再回到擬作者的立場，設身處地、感同身受地以他的口吻發言，用類於原作的文字語言撰結成篇，就成為其所

頁 796-810。

²⁵ 何寄澎、許銘全：〈模擬與經典之形成、詮釋——以陸機〈擬古詩〉為對象的探討〉，《成大中文學報》第十一期，頁 28。

²⁶ 據其文原註之說明，實接近現代術語中「風格」一詞。

²⁷ 張伯偉：《中國古代文學批評方法研究·推源溯流論》，頁 137。

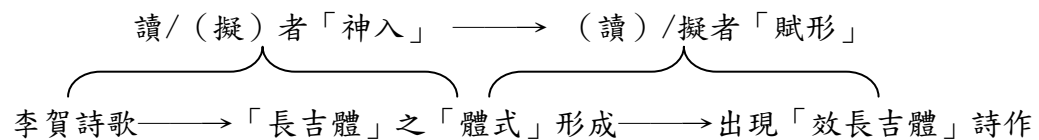
²⁸ 蘇珊·桑塔格 (Susan Sontag) 曾言：「從技術的角度看，藝術家的風格不是別的，不過是藝術家在其中安排其藝術形式的一種特別的習慣」。[美]蘇珊·桑塔格：〈論風格〉，見氏著，程巍譯：《反對闡釋》(上海：上海譯文出版社，2003 年 12 月)，頁 38、40。

²⁹ 本文此一意見實受蔡英俊先生啟發。蔡英俊先生曾言，六朝文人之「擬古」與「用事」手法運用，或許展現出他們對語言文字作為藝術媒介的自覺。見蔡英俊：〈「擬古」與「用事」：試論六朝文學現象中『經驗』的借代與解釋〉，李豐楙主編：《文學、文化與世變》，頁 83-85，95-96。

³⁰ 梅家玲：〈漢晉詩賦中的擬作、代言現象及其相關問題——從謝靈運〈擬魏太子鄴中集詩八首并序〉的美學特質談起〉，氏著：《漢魏六朝文學新論：擬代與贈答篇》，頁 24-43。

必經的兩個階段。」³¹而此二則概念亦可用來說明擬者效「長吉體」的創作過程。不妨說，如果詩論、詩評中對長吉體審美特徵之提出可歸屬於「神入」，則效體、擬作更甚於詩論、詩評之處，則自當是他們的「賦形」，也就是將他們對李賀詩歌之特點，也就是對「長吉體」之「體式」的領會，更進一步的加以重現，具象化為新的詩篇。

事實上，對每位擬作者來說，皆必經下列過程：



應注意的是，同時這也是一段經過一再選擇與取舍的過程。一方面，就每首擬作而言，我們都必須先意識到：由於每位讀者的閱讀視角是由其個人性情、生活經驗，與其時代審美傾向、文學觀念等內、外因素共同構成，因此每位讀者對李賀詩歌的「神入」可能有大相逕庭的領會。猶如朱曉海指出，儘管擬作再如何自認為充分掌握原作之意趣，其實其擬作仍不免是擬者「從他所處時空浸染下的視角篩選，加上想像、重組後的成果，與原作意趣之間一定有些微程度的差異。」³²如此一來，「長吉體」之「體式」自然有了游移的可能。

另一方面，縱使假設每位讀者「神入」後的領會大抵相似而有一定共識，然從「神入」到「賦形」的過程中，也還可能因讀者／擬者的創作才力與其鑑賞能力之不能相衡而出現落差，致使最終呈顯之面貌不盡能如實表達出擬者之認知。此外，若又從擬作之間的比較來論，則亦可能出現下述情形：擁有大抵相似之「神入」領會的擬作者們，儘管在鑑賞能力上不相上下，也可能因創造才力之高低而導致其擬作的不同面貌。總之，正如梅家玲所言：「擬作創作活動中的『賦形』，雖然看似對原作的翻版仿製，實則仍為擬作者匠心運作下的成果。擬作者的才情高下，對原『文本』經營取舍的態度，以及實際為文時與語言文字的輻輳互動，均會對擬作的成敗，造成影響。」³³

³¹ 梅家玲：〈漢晉詩賦中的擬作、代言現象及其相關問題——從謝靈運〈擬魏太子鄴中集詩八首并序〉的美學特質談起〉，氏著：《漢魏六朝文學新論：擬代與贈答篇》，頁 31。

³² 朱曉海：〈論陸機〈擬古詩〉十二首〉《臺大中文學報》第十九期（2003 年 12 月），頁 113。

³³ 梅家玲：〈漢晉詩賦中的擬作、代言現象及其相關問題——從謝靈運〈擬魏太子鄴中集詩八首并序〉的美學特質談起〉，氏著：《漢魏六朝文學新論：擬代與贈答篇》，頁 37。

(二)「長吉體」與效擬詩作之辯證關係

由上所述，我們應當同意，儘管擬者再怎麼力求趨近李賀之風格，原作與擬作之間必然存有著無法完全疊合的距離與樣貌。不過，雖然擬者絕不可能成爲李賀，「擬作」也絕不可能成爲「正本」、「原作」，但是，這並無礙於「擬作」成爲「長吉體」之一份子，甚至形塑之的機會。因爲「長吉體」本來就是讀者對李賀原作加以取捨、挑選出的部分特質。從這個角度來看，應當更能理解擬作對於「長吉體」形成與發展的重要意義。簡言之，「長吉體」並非本質恆存、固定不變的概念。在文學史的歷時發展中，「長吉體」雖確立並鞏固其典範地位，但是其典範之內涵卻可能有所變動。

更重要的是，沒有這些擬作，我們或不能推知讀者／擬者對「長吉體」的可能認識。換言之，若只有「神入」而無「賦形」，則「長吉體」之爲「體」的範式與形製意義，也就只是每個讀者各自不落言詮的心領神會，流於無形，而無見體之時。因此，「長吉體」及其擬作實是辯證而相互生成的：讀者／擬者憑著一己之感受與文心，嘗試直接以創作重現、具體操演「長吉體」之創作法則；也就在這許多讀者／擬者反覆且持續的操演中，「長吉體」的法式才日漸清晰。同時，更如梅家玲所言：

在『從讀者到作者』的擬作過程中，創作主體除了連串『即境即真』的當下體驗外，其實還擁有充分的『選擇』自由——也就是從被自己『具體化』的想像世界中，擇取自認爲最恰切的部分，作為『賦形』的內容。緣此，創作時的『神入』和『賦形』，遂成爲一種深具『創造性』的活動。……如此，則擬作不唯可以『逼近』原作，並且還可能體現出比原作更豐富的內涵。³⁴

透過「神入」與「賦形」兩階段而完成的擬作，儘管不能免除於經讀者／擬者自由選擇後面目模糊、不甚相似的風險，但同時，卻也可能帶來令人驚喜的變異。因此，擬作除了是「長吉體」本身生發變化後之呈現，同時更是「長吉體」生發變化之動力。正由於「長吉體」之形成，既需原作者的獨特魅力，也需效擬者的理解與再現。因此，某一程度上，我們可以透過對李賀詩歌與效擬詩作之兩相對

³⁴ 梅家玲：〈漢晉詩賦中的擬作、代言現象及其相關問題——從謝靈運〈擬魏太子鄴中集詩八首并序〉的美學特質談起〉，氏著：《漢魏六朝文學新論：擬代與贈答篇》，頁 42。

照，而對「長吉體」有較為具體的掌握與了解。

由此看來，「長吉體」的所有權與歸屬權，雖似是以開創此一獨特風格之李賀為主，但事實上，後來的效擬者們也都參與、影響、形塑了此「長吉體」的發展。簡言之，效擬者們是以模擬創作進行並作為他們對「長吉體」之詮釋。對此，前人已有所見：

擬詩與原作之間，更形成一種相互詮解的『互為文本』，也就是說，一方面他們可以各自為一獨立自足的文本，但另一方面卻又富含強烈的相互指涉性，如此一來，不論是在語言文字上的指涉層次，甚或文本的時代、社會之文化意涵，均錯縱連結於文本之中，形成一種多層次的意義網絡——而這其實是擬作不容輕忽的詮釋價值。然而，詮釋常常並不僅是闡釋原意，反之，在對原作的詮解書寫過程中，往往開展出一種創造性的新意，……進一步翻轉出一種創造性的解讀、改寫。……經由表面上的擬襲，卻融入時代性之美感特質與士人階層的生命情調，由此逸出了原作範疇，形成新的文體美學。³⁵

是以，落實於「長吉體」而言，若對後人對「長吉體」之效擬現象與作品作一歷時考察，亦當可理解「長吉體」於不同時代之讀者中的不同詮釋與復現，亦可對其文學史地位之昇降有一大概之了解。因此「長吉體」不僅是李賀一人之成就，他必須與效擬者共享其成就。

此即「長吉體」與擬作之間不能免除的辯證關係：由於擬作與原作之間的必然差異性，是以對原作的效擬永遠不能視作為成功的還原；然而「長吉體」的形成，卻又需要透過後人的認定。由此看來，「長吉體」之「體」字，雖為它帶上了「典範」的光環，但在這虛設、抽象之「典範」光環下，「長吉體」的實質內涵與形式規範卻不斷在時空視角下進行更動與調整；然而，也唯有經過歷代讀者之不同理解與詮釋而始終不減其「典範」光環者，才益發透顯出其「典範」意義。

³⁵ 何寄澎、許銘全：〈模擬與經典之形成、詮釋——以陸機〈擬古詩〉為對象的探討〉，頁 31。

第二節 研究方法

本論文在研究方法上，主要受到「接受美學理論」(Reception Theory)之啓發，以下略述其重要代表人物學說。

耀斯(Hans Roberts Jauss, 1921-1997)於1966年受聘於德國康斯坦茨大學(University of Konstanz)，在1967年發表的〈向文學理論挑戰的文學史〉(Literary History as a Challenge to Literary Theory)便是其重要著作，此文一出，立刻引起熱切的討論。而耀斯與其同事們，遂為人稱作「康斯坦茨學派」(Constance school)，是「讀者接受理論」的主要學派之一。

受到孔恩(Thomas S. Kuhn)提出之「典範」(paradigm)³⁶概念的啓發，耀斯認為在西方文學批評的發展中也可見「典範」的不斷轉移與替代，在他看來，西方文學批評史前後經歷了三個不同的典範時期：古典人文主義、歷史實證主義與審美形式主義；換言之，西方文學研究先是從「作者」中心，轉向為「文本」中心。並且，有鑑於60年代仍流行於德國的兩種文學研究方法——馬克思主義與俄國形式主義——都無法成功連接美學和歷史，耀斯為求填補歷史與美學之裂隙，遂主張以對「讀者」之重視為文學研究之新典範。耀斯對「讀者接受」理論之提出，實蘊含著他對歷史發展的關心，具有「重寫文學史」之企圖，而其理論之核心概念，便是「期待視野」(horizon of expectations)。耀斯吸收了伽達默(Hans Georg Gadamer, 1900-2002)「視域」(horizons)的概念，以「期待視野」作為讀者於閱讀之前便存有的一種先行理解結構，此一結構依據歷史情境、文化風尚、審美趨向與作品之傳統評價等因素形成標準，因此不同時代中讀者的「期待視野」亦各有不同，故而能對既有作品做出新的詮釋與理解，文學作品之評價亦隨著產生變動。耀斯認為，面對任何作品，讀者必然以其既有之「期待視野」進行閱讀，而在閱讀過程中其「期待視野」亦將一再進行改變、修正；是以，文學作品的接受過程即是「期待視野」不斷改變、修正與重建的過程。因此，耀斯反對以往文學批評以為文學乃永不變更之客體的錯誤觀念，反之，他指出文學作品的意義並不固定，「文學作品並非一個獨立存在的客體，每一時期裡對讀者呈現

³⁶ 簡而言之，孔恩對「典範」的定義如下：「典範」(paradigm)是某一特定時期中，科學框架中的概念與假設。他認為普通科學」(ordinary science)的實驗在具有特殊典範的新制世界中進行，直到新的典範取代舊的典範，提出新的問題並建立新的假設。」見雷蒙·塞爾登(Raman Selden)、彼得·維德生(Peter Widdowson)、彼得·布魯克(Peter Brooker)合著，林志忠譯：《當代文學理論導讀(第四版)》(臺北：巨流圖書公司，2005年)，頁68-69。

相同的面貌。它不是一個在獨白中呈現其永恆本質的歷史遺跡。它更像是一部交響樂譜，於讀者間一再激起新的回響，使文本得以從字詞的物質型態中解放，成爲一種當代之存在。」³⁷簡言之，對耀斯而言，必須透過讀者的接受，文學作品的歷史方能形成。

除了耀斯，另一位具有深遠影響力的康斯坦茨學者當屬伊瑟（Wolfgang Iser, 1926-2007）。不同於耀斯的歷史關懷傾向，伊瑟受到現象學美學（Phenomenology）英加登（Roman Ingarden, 1893-1970）之影響，更關注於「文本」（text）³⁸本身在閱讀過程中的引導作用及其產生之發展。伊瑟重要代表作品爲 1972 年的《隱含讀者》（*The Implied Reader*）與 1978 年的《閱讀活動：美學回應理論》（*The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*）。在伊瑟的理論中，他特別強調文本的「不確定性」，並以此作爲文本的基礎結構，也就是可連結起創作意識與接受意識二者之「召喚結構」。讀者憑藉此「召喚結構」得以尋找文本之意義，藉由填補文本之「空白」而獲得參與本文意義構成之權利；同時，「否定」作爲文本不確定性之另一基本結構，則引導讀者對其既有之社會規範或既定傳統進行反思，因而得以改變讀者之期待。³⁹伊瑟還提出了「隱含讀者」（the implied reader）的概念，伊瑟指出，「隱含讀者」並不同於「實際讀者」（actual reader），它是由文本爲自己設置的一種讀者模型，具備一切使文學作品產生效果的情感，而由「作爲文本結構的讀者作用」與「作爲結構化行爲的讀者作用」兩個部分組成。⁴⁰簡言之，「伊瑟強調的是終極的現象學：讀者的閱讀經驗乃是文學過程的核心。」⁴¹因此，對伊瑟而言，「文學作品」必然居於「審美極」與「藝術極」二者之間：

文學作品有兩極，不妨稱作藝術極和審美極：藝術極指的是作家創作的文

³⁷ 其英譯如下：“a literary work is not an object that stands by itself and that offers the same view to each reader in each period. It is not a monument that monologically reveals its timeless essence. It is much more like an orchestration that strikes ever new resonances among its readers and that frees the text from the material of the words and brings it to a contemporary existence.” Jauss: “Literary History as Challenge,” Hans Robert Jauss, trans. Timothy Bahti: *Toward an aesthetic of reception* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982), p.21.

³⁸ 中國譯本慣譯作「本文」，而台灣譯本多做「文本」，爲求行文一致，本文中皆使用「文本」一詞。

³⁹ 參見金元浦：《接受反應理論》（濟南：山東教育出版社，1998年），頁43，163-170；[德]沃爾夫岡·伊瑟爾著，朱剛、古婷婷、潘玉莎譯：《怎樣做理論》（南京：南京大學出版社，2008年）頁74-79。

⁴⁰ 朱剛：《二十世紀西方文藝文化批評理論》（臺北：揚智文化事業股份有限公司，2002年），頁142。

⁴¹ 雷蒙·塞爾登（Raman Selden）、彼得·維德生（Peter Widdowson）、彼得·布魯克（Peter Brooker）合著，林志忠譯：《當代文學理論導讀（第四版）》（臺北：巨流圖書公司，2005年），頁74。

本，審美極指的是讀者對前者的實現。依據這種兩極觀，文學作品本身明顯地既不可以等同於文本也不可以等同於它的實現，而是居於兩者之間。它必定以虛在為特徵，因為它既不能化約成文本現實，也不能等同於讀者的主觀活動，正是這種虛在性才使文本具備了能動性。⁴²

對伊瑟而言，「文學作品」並不同於「文本」，他視「文學作品」為文本意義形成的過程，亦即具有不確定性的文本在「作者創作」與「讀者閱讀」兩種活動雙向交流中產生意義的過程。簡言之，「文學作品」是同時兼容了作者創作與讀者閱讀兩種活動之交會而成形的。而伊瑟對「文學作品」作此理解，正是為了「顯示文學閱讀的持續性、能動性」，以及「文本的開放性和讀者的不可或缺性。」⁴³

應說明的是，耀斯和伊瑟兩人雖同樣關注於「文本—讀者」之間的關係與活動，然理論傾向實有其細膩之分野，對此，伊瑟已自覺地做出說明，區分出「接受理論」具有的雙重性：即以探討文學史的讀者閱讀現象為取向的「接受研究」（reception study），以耀斯為代表；與以考察文本對隱含讀者產生之影像與反應的「效應研究」（effect study），以伊瑟自身為代表。因而兩者的研究方法取向亦有差別，前者強調「歷史—社會學」的研究方法，關注讀者對作品的判斷史，後者則更著眼於對文本的細膩分析。伊瑟並總結道，唯有同時結合上述兩種面向，才構成了「接受理論」。⁴⁴

從「接受理論」之視角來思考「長吉體」之形成與發展，當可同意，「長吉體」儘管不是文學作品，而是一種特殊的文學風格，但它亦是處於「李賀創作詩歌之文本」之「藝術極」與「讀者／擬者對李賀詩歌進行理解與效擬」之「審美極」兩者之間，亦即「長吉體」之意義需要透過李賀詩歌自身所具有的「召喚結構」，與讀者的自身經驗進行雙向交流才能形成。這樣的思考，與上節所言相互呼應：「長吉體」並非固定不變之概念，而是讀者／擬者對李賀原作加以取捨、

⁴² 原文如下：“From this we may conclude that the literary work has two poles, which we might call the artistic and the aesthetic: the artistic pole is the author’s text and the aesthetic is the realization accomplished by the reader. In view of this polarity, it is clear that the work itself cannot be identical with the text or with the concretization, but must be situated somewhere between the two. It must inevitably be virtual in character, as it cannot be reduced to the reality of the text or of the subjectivity of the reader, and it is from this virtuality that it derives its dynamism.” Wolfgang Iser: *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978), p.21. 中譯參見朱剛：《二十世紀西方文藝文化批評理論》，頁 137。

⁴³ 朱剛：《二十世紀西方文藝文化批評理論》，頁 137。

⁴⁴ 參見[德]沃爾夫岡·伊瑟爾著，朱剛、古婷婷、潘玉莎譯：《怎樣做理論》，頁 67-77。金元浦：《接受反應理論》（濟南：山東教育出版社，1998年），頁 46。

挑選出的部分特質；因此「長吉體」之形成既需原作者的獨特魅力，也需模習者的理解與效擬。並且，以居於李賀原作與讀者／擬者擬作間的虛設位置作為「長吉體」之理解，除符合它是讀者／擬者於閱讀李賀詩歌過程中形成某種理想法式的特質外，更可揭示其與李賀原作及後人擬作三者之間相即相離的差異性：相較於李賀詩歌與後人擬作都是定為文字之藝術形式，「長吉體」顯然因其必然居於雙向交流間的虛設地位而更具有能動性。然而，也唯有我們就李賀原作與後人擬作進行細膩之參照比對，才可能彰顯出流動、轉度、隱匿、乃至交融於此二種具體文本間的「長吉體」意義。

另一方面，由於「長吉體」是於歷代讀者以「期待視野」閱讀李賀詩歌之過程中方開展出其意義，且在此過程中，隨著各時代「期待視野」的調整與交融，「長吉體」亦有變動與修正。反面言之，當我們關注於「長吉體」的垂直接受，考察其歷時性之發展時，同時亦能看見歷代讀者之「期待視野」的交融與變動過程。再者，若欲探究不同時期之讀者對「長吉體」何以作出不同之理解、詮釋與評價，則必然得將各個時代中「水平接受」之狀況納入討論，亦即對各時代「期待視野」之標準有所了解。總言之，討論「長吉體」的理想方式，應須同時兼具以下三者：細部之文本分析，歷時之接受發展與共時之接受水平，方可謂顧及「接受理論」中「接受」與「效應」的兩大研究面向。

第三節 文獻回顧與研究範圍

當然，前人亦有以接受理論為進路對李賀詩歌歷代接受加以探究者，以下就目前學界之既有研究成果略作簡述，並說明本論文於前人基礎上擬進一步開展之議題關懷與研究面向。關於李賀詩歌的接受史，最早之討論，應自臺灣學者歐麗娟 1993 年寫成之〈李賀詩歷代評論之分析〉一文開始，其文以歷代唐詩或專家之選本、箋注與詩評為考察對象，細膩討論李賀於各代文學史地位之升降、評價之優劣、關注意趣之趨向。⁴⁵中國近年亦有一些對李賀詩歌接受史之討論，然仍以單篇論文為多，專書論著以筆者所能察見者，僅見 2009 年胡淑娟《歷代詩評視野下的李賀批評》，其書以詩評為主要討論材料，依「詩歌地位」、「風格批評」、

⁴⁵ 歐麗娟：〈李賀詩歷代評論之分析〉，《國立編譯館館刊》第二十二卷第一期（1993 年 6 月），頁 129-158。

「淵源批評」、「影響批評」分章而論，然除「影響批評」一章與「風格批評」中論李賀「鬼」之風格一節外，其他皆不依時代先後為序，而採取主題式之討論，因而未能呈顯各時代對李賀詩歌接受的整體概況。並且觀其行文，多是資料彙整，惜少個人論見。⁴⁶相較而言，王岩 2007 年寫就之碩士論文《李賀詩歌宋元接受史研究》，則展現作者紮實的研究功夫與謹慎的研究態度。其書依序先論李賀詩歌於宋元時期之流傳狀況，次論李賀詩歌於宋元之闡釋史，末論李賀詩歌於宋元之影響史，其文論證細膩，尤以刊本、選本流傳狀況之梳理為佳，有補於學界研究之成果。⁴⁷至於李軍亦曾於《李賀詩歌研究》中以專章說明李賀對後人詩歌創作之影響，但或受限於篇幅，其論多點到為止，未及就李賀原作與後人擬作進行更細膩之對照。⁴⁸此外，中國關於李賀接受之單篇論文雖不在少數，卻良莠不齊。以研究範圍而言，李賀斷代接受之研究似乎多過李賀歷代接受之研究，⁴⁹且多聚焦於宋、元兩朝對李賀詩歌的認識，這一研究現況反映出李賀在宋元之時確實有其不容忽視的重要影響力。若就研究對象而言，一般仍以詩話詩評為主，但已可見部份對李賀詩歌之於後人詩歌創作之啟發的探究。⁵⁰

作為對學界研究成果的呼應，本論文雖同樣從「讀者接受理論」的視角出發，但有別於前人研究多以詩話、詩評、選本與箋注等為討論對象，將把主要論述焦

⁴⁶ 胡淑娟：《歷代詩評視野下的李賀批評》（上海：學林出版社，2009 年）。

⁴⁷ 王岩：《李賀詩歌宋元接受史研究》（廣西師範大學，2007 年 3 月）。

⁴⁸ 李軍：《李賀詩歌研究》（西安：三秦出版社，2002 年），頁 221-255。

⁴⁹ 斷代研究者如下：劉竹庵：〈元人一代宗李賀〉，《洛陽師專學報》第 15 卷第 4 期（1996 年 8 月），頁 47-51。王錫九：〈李賀與宋詩〉，《揚州大學學報·人文社會科學版》1997 年第 4 期，頁 12-17。高洪奎、劉加夫：〈李賀歌詩的接受史研究——中唐至五代〉，《荷澤師專學報》第 1 期第 21 卷（1999 年 2 月），頁 7-13。劉加夫：〈李賀詩名在兩宋的晦顯及其原因〉，《文史哲》2000 年第 3 期，頁 94-100。劉加夫：〈論李賀歌詩在元朝的風行及其原因〉，《臨沂師範學院學報》第 22 卷第 2 期（2000 年 4 月），頁 45-48。房日晰：〈李賀詩派及餘波〉，《文學遺產》2000 年第 3 期，頁 34-42。胡建次、邱美瓊：〈明代詩學批評視野中的李賀論〉，《江西社會科學》2001 年第 4 期，頁 29-32。張朝麗：〈論宋末元初文人對李賀詩歌的接受〉，《南開學報（哲學社會科學版）》2004 年第 3 期，頁 108-112。陳友冰：〈李賀詩歌的唐宋接受〉，《文學評論》2008 年第 1 期，頁 127-132。歷代研究者如尤振中：〈昌谷詩影響概述〉，《蘇州大學學報（哲學社會科學版）》1984 年第 1 期，頁 67-71，76。胡淑娟：〈從歷代詩評看李賀詩風的歷史價值〉，《東北師大學報（哲學社會科學版）》2002 年第 5 期，總第 199 期，頁 98-103。陳友冰：〈李賀詩歌的歷代接受現象及理論思考〉，《中國文化研究》2004 年春之卷，頁 74-77。陳友冰：〈接受史研究中的另類思考——從《李賀詩歌接受史》談起〉，《山西大學學報（哲學社會科學版）》第 30 卷第 1 期（2007 年 1 月），頁 97-102。陳友冰：〈李賀詩歌接受現象初探〉，《淡江中文學報》第 18 期（2008 年 6 月），頁 89-113。可一提的是，中國學者陳友冰 2004 年至 2008 年陸續發表了四篇關於李賀詩歌接受的論文，然內容皆為近似。並且，以最早發表於 2004 年之〈李賀詩歌的歷代接受現象及理論思考〉看來，陳友冰對歷代接受現象的觀察與結論，不脫歐麗娟 1993 年專文之意見，兩者引證之材料與次序亦大多相似，只是陳文另外提出了理論思考的見解。

⁵⁰ 如王錫九、尤振中、李軍、王岩、胡淑娟等人。

點轉至模習者之效體擬作，擬以此論「長吉體」如何被認識與建構。換言之，本論文不僅從鑑賞角度討論李賀之詩藝，更強調從創作實踐角度的追摹，即藉由梳理模習者從「認識」、「演練」到「體現」李賀詩藝之過程以探究「長吉體」之形成及其發展。⁵¹在前人基礎上，本論文欲進一步反思以下兩個問題：其一，以往涉及後人以創作反映對李賀之接受的研究，或藉由古人詩評辨識、或憑藉自身鑑賞眼光判別何為模擬李賀之作，似僅將詩作視為文學現象加以列舉、指陳；甚少就舉證之詩例，分析其何以為擬作之原因與特徵。換言之，即目前學界對此議題之討論多從大處著眼，慣於從事文學接受史的建構與描述；然卻較少從小處著手，進一步檢視後人擬作與李賀詩歌之間有何關聯與演變。其二，以往研究多從李賀給予後人何種「影響」的角度立論，而不在讀者／擬者是否具有自覺之「接受」心態這點上多做追究。因此，個人以為，這種傳統的論述方式或許忽略了：用以作為辨識效擬李賀詩作之憑據的詩評、詩論，若非與擬作同代而出，或許呈顯的是後人的文學認識與批評觀點，而非當代人對李賀的認識，更恐怕不能以此驗證作者確有清楚的模擬意識。相反地，若是以於詩題上即明言「效體」之詩作為討論對象的話，或可免除以上疑慮，而更有把握其足以代表當代對「長吉體」的認識。應說明的是，本論文並無意僅以詩題明言效擬其體之作為「長吉體」之擬作。如眾所周知，後人可能是極為自覺地表現出對前人的效仿，亦可能於潛移默化中，無意受到前人的影響與籠罩。然而在主動與被動之間，或許仍可有優先次序的擇選，畢竟，不應忽略了主動的有意模擬，而僅言被動的潛移默化。

關於具體研究之文本，則先以李賀詩歌及明言效擬長吉之詩作為主要討論對象，此外兼採各時代之詩論，詩評，讀者眼中似長吉之作，以及後人與李賀同題之詩歌等材料。至於討論章節之安排，本論文將依時代分章而論，梳理各代「長吉體」開展出的不同面貌，並且，考慮到應從「共時性接受」與「歷時性接受」兩方面同時探蹟「長吉體」之發展面貌，將嘗試以各時代之審美意涵、文化風尚、文學活動等相關脈絡，說明其與「長吉體」之當代接受的可能關聯，並在此基礎上，呈現歷代「長吉體」發展之演變過程，並對「長吉體」於此過程中蘊含之意義進行反思。應當說明的是，本論文考察之時代未能一路下探至清代，固然是囿於篇幅與學力之限所採取之權宜安排，但之所以選擇「元代」而非其他時代為下

⁵¹ 應說明的是，本論文之「讀者接受」考察，乃以後人對李賀「詩歌作品」面貌之接受為主要探究對象，其中亦包含李賀在「作品」中所呈現的「我」，但並不涉及後人對身為作者之「李賀」其「人格形象」的接受與討論。

限，則有更重要而合宜之考量：相較於其他時代，元代對李賀的接受主要即反映在元人對李賀詩歌的模擬上，當謂為學賀風氣最盛之朝代，李賀成為「一代尸祝」，⁵²而元人對李賀的熱愛甚至得到明人的「活剝李賀」⁵³之譏。由此觀之，元代確實是研究李賀詩歌接受現象者不容輕忽的時代。並且，透過唐至元代的探討，應當已能大致呈現出「長吉體」從醞釀，形成，到發展至一高峰的過程。職是之故，本論文選擇以元代做為「長吉體」研究暫時的休憩點，或能予人暫止於大觀之感受。

綜上所述，本論文冀能透過對「長吉體」的聚焦探究，達到以下三項期望：其一，對李賀詩歌之成就有所掌握，標舉「長吉體」於文學史長流中具有特色的「典範」意味。其二，有異於其他接受史以詩話、選本、評點、注本等資料為主的討論，梳理後人對李賀獨特詩風的認識與接受，以求理解後人如何透過「創作」來詮釋他們所認識的「長吉體」，同時，也可了解「長吉體」的局限與轉化。最後，能呈現從「李賀詩歌」到「長吉體」之擬作這一過程的發展變化及其意涵，以彰顯李賀詩歌與各代「長吉體」面貌之異同。



⁵² 胡應麟《詩藪》內篇卷三云：「長吉則宋末謝舉羽得其遺意。元人一代尸祝，流至國初，尚有效者。」[明]胡應麟：《詩藪》（臺北：廣文書局有限公司，1973年），頁182-183。

⁵³ 見[明]王會昌之言，轉引自吳企明編：《李賀資料彙編》，頁103。

第二章 唐五代「長吉體」的醞釀

前言

在唐代詩壇中，李賀（790-816）以獨特之樂府歌行綻放異彩，頗受時人看重，如張讀譽之「意新語麗，當時工於詞者，莫敢與賀齒，由是名聞天下。」¹進而，引起時人競相仿效，如李賀友人沈亞之即言：

余故友李賀善擇南北朝樂府故詞，其所賦亦多怨鬱悽艷之巧，誠以蓋古排今，使為詞者莫得偶矣。……尤其是後學爭效賀，相與綴裁其字句，以媒取價。²

必須考量的是，此一言說或許是出於為朋友美言的人情之常；但若再對照《舊唐書》對李賀之記載：「其文思體勢，如崇巖峭壁，萬仞崛起，當時文人從而效之，無能髣髴者。」³則應可知，「後學爭效」之說絕非沈氏對故友的溢美之詞，而誠為唐代文壇的既成現象。對此，學者已考慮到個人作品集結出版的傳播影響：如杜牧之序所言，李賀歌詩成集於大和五年（831）；⁴宇文所安（Stephen Owen）便據此指出，正是在李賀歌詩成集，隨即流傳、散佈後，李賀帶有獨特魅力的歌詩開始於830年間發揮了影響力。⁵

儘管唐人早有「效賀」現象，但到底哪些人是「效賀」者？沈亞之與《舊唐書》皆未明指。以往學者對此問題之論，可以錢鍾書為代表：

唐自張太碧〈惜花〉第一第二首、〈遊春引〉第三首、〈古意〉、〈秋日登嶽

¹ [唐]張讀《宣室志》，轉引自吳企明編：《李賀資料彙編》（北京：中華書局，1994年），頁14。

² [唐]沈亞之《沈下賢文集》卷九〈送李膠秀才詩序〉，轉引自吳企明編：《李賀資料彙編》，頁6。

³ 《舊唐書》卷一三七，轉引自吳企明編：《李賀資料彙編》，頁18。

⁴ [唐]杜牧〈李賀集序〉：「大和五年十月中」，「賀死後凡十有五年，京兆杜牧為其敘。」轉引自吳企明編：《李賀資料彙編》，頁7。

⁵ 宇文所安指出，“It is therefore hard to know exactly when the influence of Li He’s poetry began to make an impact. We can see it in Li Shangyin’s poems. Which can be dated to the 830s, and in poems by Wen Tingyun, which probably cannot be earlier than the 830s and may be much later. ……We cannot be certain, but it is tempting to conclude that Li He’s collection, with Du Mu’s preface, entered general circulation in the early 830s and made an impact.” 以溫庭筠、李商隱兩人的早期詩歌為例。見 Stephen Owen: *The Late Tang: Chinese Poetry of the Mid-Ninth Century(827-860)*(Harvard University Press, 2006), p. 159.

陽樓晴望〉、〈鴻溝行〉、〈美人梳頭歌〉，已濡染厥體。同時莊南傑〈樂府〉五首，稍後則韋楚老〈祖龍行〉、〈江上蚊子歌〉，亦稱殆庶。皆窠臼未成，語意易曉；詞新而不澀，調急而不險。惟李義山才思綿密，……所作如〈燕臺〉、〈河內〉、〈無愁果有愁〉、〈射魚〉、〈燒香〉等篇，亦步昌谷後塵。⁶

在學者眼中，步武李賀者的清單名冊似乎清清楚楚、不辨自明。不過，上述所謂唐五代中規樞長吉的詩人，如：劉言史、莊南傑、韋楚老、李商隱、溫庭筠、張碧、趙牧、劉光遠、牛嶠等人，他們如何獲得列於名單中的資格？他們是否都同意後人看待自己創作的觀點，又是否皆確實有意仿效李賀？懷著這一想法，重新審視上述唐五代時期中所謂步武長吉者，我們或要訝於這份名單恐怕多出於後人視野，是經由後人的眼光加以辨識、確認與建立。一般認為是唐五代時步武昌谷的詩人名單，如：劉言史、張碧、莊南傑、韋楚老、李商隱、趙牧、劉光遠、牛嶠等人，若以下列條件篩選之：其一、於詩題或序文中自言效李賀者（張碧、牛嶠、李商隱），其二、經唐五代時人公認為效長吉者（趙牧、劉光遠），其三、有詩題與李賀詩題相同或相似者（張碧、李商隱），能兼備三項要素者，竟無一人；合於二項者，也僅有張碧（合一、三）與李商隱（合一、三）二人。

然而，本文絕無意論斷，這些唐五代詩人皆無規模長吉之意；事實上，從其詩作中，確實可見對李賀詩句、用意之模習、挪借，而這正是後人之所以視之「效賀」的依據，下文將有進一步討論。本章主要透過耙梳歷代評論，考察唐五代「效賀」者之名單如何被成立，討論後人眼中認為其如何「效賀」，又具體反映在哪些層面；並且，嘗試指出「效賀」與「長吉體」之間不盡相同的面貌，論析兩者的疊合與差異。

第一節 李商隱「長吉體」詩作特質及其評價

一、歷代詩論中李商隱與李賀之關聯

對李賀而言，應當慶幸在其身後不久便出現像李商隱這樣熱情的支持者，不僅為之寫小傳，其〈效長吉〉一詩更是李賀身後首見明言效之的詩作。但是，儘管李商隱如此主動表露出對李賀的傾慕，仍要到宋代《新唐書》才首次點出李賀

⁶ 錢鍾書，《談藝錄（補訂本）》（北京：中華書局出版，1996年），頁46。

與李商隱之關係；並且，值得注意的是，在宋初觀念中，兩人是以「譎怪」為共通點。⁷北宋末周紫芝之〈風玉亭記〉：「唐人以詩名家者甚多，獨以李長吉、李義山、杜牧之為詭譎怪奇之作。牧之之詩其實清麗閒放，宛轉而有餘韻，非若義山之僻，長吉之怪，隱晦而不可曉也。」⁸則進一步指出兩人一僻一怪，但皆隱晦難解，然僅是就風格之近似將二者歸為一類，尙未指出李賀、李商隱有何淵源關係。至明代，張懋修上承宋人「譎怪難解」之說，細辨義山與長吉之同異：「歌行之怪幻，無如長吉，而義山彷彿之；但商隱好僻澀，故事多于長吉。賀好不經人道語勝於義山耳。」⁹而焦竑亦強調：

唐人詩率沖融和適，不為崖異語，獨長吉、義山二家，擺落常詮，務為奇崛，非得博雅多通者為之注釋，難以通曉。……義山既表長吉之作，而其自運幾與之埒，長吉氣韻，義山詞藻，所操者異，而總非食煙火人所能辦。

10

應特別注意的是，此處焦竑提出義山「自運幾與之（長吉）埒」，至此，「義山學長吉」之說方隱約可見。同時之論，當然不能輕忽許學夷之言，許學夷從「辨體」角度出發，直以李賀為溫、李二人之淵源，尤於「七言古」之詩歌體裁中最為顯見；¹¹並指出義山之「七言古惟〈韓碑〉、〈安平公〉二詩稍類退之，而〈韓碑〉為工。其他多是長吉聲調，詭僻尤甚，讀之十不得三四也。」¹²可以說，義山學賀之說實遲至明代方見雛形，並於清代終成定論：¹³

⁷ 《新唐書，文藝傳序》：「譎怪則李賀、杜牧、李商隱」，[宋]歐陽脩、宋祁著：《新唐書》卷 201（臺北：鼎文出版社，1976 年），頁 5726。另見黃裳〈陳商老詩集序〉：「然使諸子才之靡麗者不至於元稹，率易者不至於居易，新奇飄逸者不至於李白，寒苦者不至於孟郊，譎怪奇邁者不至於賀、牧、商隱輩，亦無足取者，安能得名於世哉？」見曾棗莊，劉琳主編：《全宋文》（上海：上海辭書出版社，合肥：安徽教育出版社，2006 年）103 冊，頁 90。以下凡引自《全宋文》者皆以「冊/卷/頁」之方式標示。

⁸ [宋]周紫芝之〈風玉亭記〉，見曾棗莊，劉琳主編：《全宋文》162/3529/276。

⁹ [明]張懋修《墨卿談乘》，劉學鍇、余恕誠、黃世中編：《李商隱資料彙編》（北京：中華書局，2006 年），頁 162。

¹⁰ [明]焦竑〈李賀詩解序〉，吳企明編：《李賀資料彙編》，頁 199-200。

¹¹ 如其言：「李賀樂府、七言聲調婉媚，亦詩餘之漸。上源於韓翃七言古，下流至李商隱、溫庭筠七言古。」又云：「李賀古詩或不拘韻，律詩多用古韻，此唐人所未有者。又仄韻上、去二聲雜用，正合詩餘。李商隱溫庭筠亦然，後人於上、去二聲雜用，一則惑於李賀諸君，二則惑於俗音，以為上、去可通用也。」[明]許學夷：《詩源辯體》（北京：人民出版社，2001 年），頁 262、263。

¹² [明]許學夷：《詩源辯體》，頁 287。

¹³ 歐麗娟：〈李賀詩歷代評論之分析〉，《國立編譯館館刊》第 22 卷第 1 期（1993 年 6 月），頁 146、153-155。

昌谷詩上繼杜韓，下開玉溪。（[清]吳闓生《李長吉詩評注》卷尾）¹⁴

唐人學杜者，莫善於義山。……其僻奧晦澀不可曉解者，多是效長吉而參以隱語，存而不論也。（[清]錢良擇《唐音審體》卷十三）¹⁵

義山推李賀為天上奇才，風流習尚，詭激奇情，固出入于昌谷之間，運之以《典》《墳》之富，使人誠不可方物。（[清]胡以梅《唐詩貫珠串釋》）¹⁶

由上可知，李商隱與李賀的承繼關係，確是於後人的深掘細辨中方逐步獲得彰顯。

應當注意的是，在唐代除李商隱〈效長吉〉一詩外，未另見明言效仿李賀者。現列義山原詩如下：

長長漢殿眉，窄窄楚宮衣。鏡好鸞空舞，簾疏燕誤飛。君王不可問，昨夜約黃歸。¹⁷

「效」之一字，即仿效、模仿之意，是義山自覺地對李賀詩的模擬，反映義山主觀上對長吉詩歌整體面貌的大體認識。此詩以男女之情為題材，但與其他後人認為似長吉之作品相較，其明顯差異在於此詩非以七古體裁作成，且亦未被人視為其「長吉體」之佳作。錢鍾書雖於言李商隱「步昌谷後塵」時曾列舉眾詩，卻未列出此詩。事實上，錢鍾書之見實承紀昀而來。就紀昀看來，〈效長吉〉並非「長吉體」一類，其云：「『簾疏燕誤飛』具巧甚，然巧處正是大病痛也。他作往往似長吉，獨此云〈效長吉〉，乃竟不似，未喻其說。」¹⁸不僅紀、錢兩人未目之為「長吉體」，今人劉學鍇亦認為，此詩為「效李賀宮體小詩，如〈追賦畫江潭苑四首〉、〈馮小憐〉之類。與上述各首之為典型『長吉體』者不同。」¹⁹顯然，後人對李商隱「長吉體」詩作之認識有其經過選擇後之標準，並不以擬者主觀的創作動機為主要考量；所以儘管〈效長吉〉一詩顯現李商隱的模擬意圖，卻不被視為「長吉體」，甚至言其「不似」長吉。由此可見，「長吉體」實位於「擬作者對原作者之認同」，「鑑賞者對原作者風格之認識」，及「鑑賞者對擬作者作品之認識」三者間之處境。

¹⁴ 吳企明編：《李賀資料彙編》，頁 386。

¹⁵ 劉學鍇、余恕誠、黃世中編：《李商隱資料彙編》，頁 367。

¹⁶ 劉學鍇、余恕誠、黃世中編：《李商隱資料彙編》，頁 427。

¹⁷ 劉學鍇、余恕誠：《李商隱詩歌集解》（臺北：紅葉文化事業有限公司，1992 年），頁 1841。
以下所引李商隱詩句皆以此為本，視情況於引文後標明頁數，不另附註。

¹⁸ 劉學鍇、余恕誠：《李商隱詩歌集解》，頁 1842。

¹⁹ 劉學鍇：《李商隱詩歌接受史》（合肥：安徽大學出版社，2004 年），頁 406。

在本節中，擬以下列一般被人視為「長吉體」之義山詩歌為討論對象：〈無愁果有愁曲北齊歌〉、〈房中曲〉、〈射魚曲〉、〈日高〉、〈宮中曲〉、〈海上謠〉、〈李夫人三首〉、〈景陽宮井雙桐〉、〈燕臺詩四首〉、〈河內詩二首〉、〈河陽詩〉、〈和鄭愚汝陽王孫家箏妓二十韻〉、及〈燒香曲〉等。²⁰劉學鍇已指出，李商隱之「長吉體」詩作其體裁多為古體詩，題材內容則大多為男女之情，²¹其說誠然。若對李商隱「長吉體」詩作略作分類，〈燕臺詩四首〉、〈日高〉、〈宮中曲〉、〈燒香曲〉、〈景陽宮井雙桐〉、〈河陽詩〉皆可視為艷情詩；²²〈房中曲〉、〈李夫人三首〉為「悼亡」之作；〈無愁果有愁曲北齊歌〉、〈射魚曲〉、〈海上謠〉則為寄託之作，而〈和鄭愚汝陽王孫家箏妓二十韻〉雖是酬和之作，卻亦可見對李賀音樂詩的承襲。而這些詩作中，展現出與李賀詩風的那些聯繫？以下將分而論之。

二、義山「長吉體」詩作與李賀詩風之比較

首先，就義山「長吉體」詩作之表層字句看來，多處明顯是從李賀詩脫化而來。為求簡明，謹列表如下：

李商隱	李賀
〈無愁果有愁曲北齊歌〉騏驎踏雲天馬羶	〈神弦曲〉旋風吹馬馬踏雲 ²³
〈無愁果有愁曲北齊歌〉日暮向風牽短絲	〈十二月宮詞正月〉寒綠幽風生短絲
〈無愁果有愁曲北齊歌〉血凝血散今誰是	〈浩歌〉神血未凝身問誰
〈河內詩二首·樓上〉鼉鼓沉沉蚪水咽	〈將進酒〉吹龍笛，擊鼉鼓 〈李夫人〉青青無光宮水咽
〈河內詩二首·湖中〉後溪暗起鯉魚風	〈江樓曲〉鯉魚風起芙蓉老
〈日高〉飛香上雲春訴天	〈上雲樂〉飛香走紅滿天春，花龍盤盤上

²⁰ 紀昀所謂「長吉體」詩作，見劉學鍇、余恕誠、黃世中編：《李商隱資料彙編》，頁 649、654、660。另參何焯《義門讀書記》：「自〈射魚曲〉至〈景陽宮井雙桐〉，皆仿長吉，雜《長吉集》中幾不能辨。」見劉學鍇、余恕誠、黃世中編：《李商隱資料彙編》，頁 392。

²¹ 劉學鍇：《李商隱詩歌接受史》，頁 406。關於「艷情」詩作，應注意到，在長吉現傳二百四十餘首詩作裡，近四分之一皆涉及女性際遇與情感之描寫；而趙璘亦言：「李賀作樂府，多屬意花草蜂蝶之間。」吳企明編：《李賀資料彙編》，頁 7。可見除鬼神外，女性亦為賀詩重要題材之一。因此李商隱在艷情詩上的傳承，當有跡可循。

²² 參方瑜師〈李商隱七律艷體的結構與感覺性〉一文之定義。收入方瑜：《沾衣花雨》（臺北：遠景出版事業公司，1982 年），頁 193。

²³ 本文中所引之李賀詩句皆本於[唐]李賀著，葉葱奇疏注：《李賀詩集》（北京：北京人民出版社，1998 年），將視情形於引文後標明頁數，不另附註。

	紫雲
〈宮中曲〉雲母瀟宮月，夜夜白於水	〈塞下曲〉薊門白於水
〈河陽詩〉龍頭瀉酒	〈秦王飲酒〉龍頭瀉酒邀酒星
〈河陽詩〉南浦老魚腥古涎	〈李憑箏篋引〉老魚跳波瘦蛟舞 〈拂舞歌辭〉邪麟頑甲滑腥涎
〈河陽詩〉幽蘭泣露新香死	〈李憑箏篋引〉芙蓉泣露香蘭笑
〈河陽詩〉巴陵夜市紅守宮，後房點臂斑斑紅	〈宮娃歌〉花房夜搗紅守宮
〈河陽詩〉側進媽紅伴柔綠	〈石城曉〉細露溼團紅 〈春歸昌谷〉細綠及團紅，當街雜啼笑
〈煙臺四首·春〉春煙自碧秋霜白	〈榮華樂〉晴春煙起連天碧 〈秦王飲酒〉劍光照空天自碧
〈房中曲〉薔薇泣幽素	〈李憑箏篋引〉芙蓉泣露香蘭笑 〈蘇小小墓〉幽蘭露，如啼眼
〈房中曲〉愁到天地翻，相看不相識	〈致酒行〉天荒地老無人識
〈房中曲〉割得秋波色 〈李夫人三首其三〉柔腸早被秋眸割	〈唐兒歌〉一雙瞳人剪秋水
〈李夫人三首其三〉土花漠碧雲茫茫	〈金銅仙人辭漢歌〉三十六宮土花碧
〈和鄭愚汝陽王孫家箏妓二十韻〉 碧嶂愁不行，濃翠遙相倚 〈聞歌〉高雲不動碧嵯峨	〈李憑箏篋引〉空山凝雲頽不流 〈拂舞歌辭〉吳娥聲絕天，空雲閒徘徊

當然，表面字句之形似，尚不足以呈顯李商隱「長吉體」詩作之特色，更需對深層之意味進行探索。

以下對李商隱三首深具寄託之「長吉體」詩作進行討論：

東有青龍西白虎，中含福皇包世度。玉壺渭水笑清潭，鑿天不到牽牛處。麒麟踏雲天馬躡，牛山撼碎珊瑚聲。秋娥點滴不成淚，十二玉樓無故釘。推煙唾月拋千里，十番紅桐一行死。白楊別屋鬼迷人，空留暗記如蠶紙。日暮向風牽短絲，血凝血散今誰是。（〈無愁果有愁曲北齊歌〉，《李商隱詩歌集解》頁15）

思牢弩箭磨青石，繡額蠻渠三虎力。尋潮背日伺洄麟，貝闕夜移鯨失色。
纖纖粉籜馨香餌，綠鴨迴塘養龍水。寒冰漢語遠於天，何繇迴作金盤死？
（〈射魚曲〉，《李商隱詩歌集解》頁 729）

桂水寒於江，玉兔秋冷咽。海底覓仙人，香桃如瘦骨。紫鸞不肯舞，滿翅
蓬山雪。借得龍堂寬，曉出撲雲髮。劉郎舊香炷，立見茂陵樹。雲孫帖帖
臥秋煙，上元細字如蠶眠。（〈海上謠〉，《李商隱詩歌集解》頁 651）

三詩詩旨頗為難解，其所寓何事實眾說紛紜，然這並不影響後人視之為「長吉體」。〈無愁果有愁曲北齊歌〉詩題似長吉之〈長歌續短歌〉；此作亦為義山「長吉體」詩中後人唯一以「鬼詩」、「鬼氣」論之者。²⁴就結構安排而言，其與〈射魚曲〉皆以前後兩段作出對照，前者「前四寫『無愁』，『秋娥』以下寫『果有愁』」；²⁵後者則對魚之不同處境與選擇有所反省。²⁶如此手法，亦見於李賀〈屏風曲〉、〈老夫採玉歌〉、〈洛姝真珠〉等作。再者，就〈射魚曲〉之色彩運用而言，「青石」、「綠鴨」、「金盤」等詞彙皆是重彩點染，亦與李賀善用色彩烘托迷離氣氛之手法可相比擬。至於〈海上謠〉，不僅與李賀〈天上謠〉詩題相仿，亦多以神仙、傳說為詩材，甚至在詩意上，「借得龍堂寬，曉出撲雲髮。劉郎舊香炷，立見茂陵樹」更與李賀〈官街鼓〉中之名句：「幾回天上葬神仙」，不信神仙可躲過時間之煎逼而長生不死的时间觀異曲同工，皆流露出求仙不過徒然之感。若綜觀三詩之共同特質，當在於義山透過取材神話之構思，如麒麟、貝闕、龍水、香桃、紫鸞等物象之登場，及精工雕琢之煉字，如「死」、「迷」、「血」、「寒」、「咽」等，從而營造出一種迷離而奇魅的空間感受，而此亦是長吉詩歌最為人稱道之特質。

再論李商隱〈燕臺四首〉：

風光冉冉東西陌，幾日嬌魂尋不得。蜜房羽客類芳心，冶葉倡條遍相識。
暖藹輝遲桃樹西，高鬟立共桃鬟齊。雄龍雌鳳杳何許？絮亂絲繁天亦迷。
醉起微陽若初曙，映簾夢斷聞殘語。愁將鐵網買珊瑚，海闊天翻迷處所。
衣帶無情有寬窄，春煙自碧秋霜白。研丹擘石天不知，願得天牢鎖冤魄。

²⁴ 清人何焯評：「此真鬼詩，大似長吉手筆。」姚培謙：「『推煙唾月』以下，國亡家破後，傷心慘目，讀之一片鬼氣。」劉學鍇、余恕誠：《李商隱詩歌集解》，頁 18。

²⁵ 劉學鍇、余恕誠：《李商隱詩歌集解》，頁 21。

²⁶ 本文以程說為是：「試玩結語，意中在魚，不在射魚之人。詩法如此，詩旨可見矣。」劉學鍇、余恕誠：《李商隱詩歌集解》，頁 733。

夾羅委篋單綃起，香肌冷襯瑤瑤珮。今日東風自不勝，化作幽光入西海。

前閣雨簾愁不卷，後堂芳樹陰陰見。石城景物類黃泉，夜半行郎空柘彈。
綾扇喚風聞闔天，輕帷翠幕波迴旋。蜀魂寂寞有伴未？幾夜瘴花開木棉。
桂宮流影光難取，媯薰蘭破輕輕語。直教銀漢墮懷中，未遣星妃鎮來去。
濁水清波何異源？濟河水清黃河渾。安得薄霧起緗裙，手接雲駟呼太君？

月浪衡天天宇濕，涼蟾落盡疎星入。雲屏不動掩孤嚙，西樓一夜風箏急。
欲織相思花寄遠，終日相思卻相怨。但聞北斗聲迴環，不見長河水清淺。
金魚鑠斷紅桂春，古時塵滿鴛鴦茵。堪悲小苑作長道，玉樹未憐亡國人。
瑤瑟愔愔藏楚弄。越羅冷薄金泥重。簾鈎鸚鵡夜驚霜，喚起南雲繞雲夢。
雙璫丁丁聯尺素，內記湘川相識處。歌唇一世銜雨看，可惜馨香手中故。

天東日出天西下，雌鳳孤飛女龍寡。青溪白石不相望，堂中遠甚蒼梧野。
凍壁霜華交隱起，芳根中斷香心死。浪乘畫舸憶蟾蜍，月娥未必嬋娟子。
楚管蠻弦愁一概，空城舞罷腰支在。當時歡向掌中銷，桃葉桃根雙姐妹。
破鬟倭墮凌朝寒，白玉燕釵黃金蟬。風車雨馬不持去，蠟燭啼紅怨天曙。
（《李商隱詩歌集解》頁 79-80）

此組詩作於李商隱 20 歲左右寫成，即 830 年代初期，亦即李賀詩歌成集並傳播之年代。²⁷歷來詩評多注意到此組詩作與賀詩風格之相似，²⁸然惜甚少細究其何以然也。²⁹本文認為應可從以下三方面論之。首先，就詩歌整體面貌之感受而言，仍以神話傳說之運用為據，且值得注意的是，除龍鳳之外，李賀亦常運用「湘水神話」與「月亮神話」，而此組詩作，從「雄龍雌鳳」、「雌鳳」、「女龍」，到「湘川」、「蒼梧」，乃至「桂宮」「蟾蜍」「月娥」，甚至是「神弦」傳說中的「青溪白石」，可謂將李賀慣用之神話象徵系統網羅而盡。另一方面，義山亦承繼賀詩之鬼魂意象，一連用了「嬌魂」、「冤魄」及「蜀魂」三詞，與李賀〈秋

²⁷ 參見 Stephen Owen: *The Late Tang*, p.159.

²⁸ 如何焯云：「四首實絕奇之作，何減昌谷？」程復亦云：「四詩乃子夜四時歌之義而變其格調者。詩無深義，但艷曲耳。其格調與〈河內詩〉皆取法於長吉。」見劉學鍇、余恕誠：《李商隱詩歌集解》，頁 93。

²⁹ 如劉學鍇言其「想像新奇，造語華艷」，「深得神髓」，也僅點到為止，見劉學鍇：《李商隱詩歌接受史》，頁 408。

來)「香魂弔書客」,及〈致酒行〉「我有迷魂招不得」相似。李賀和李商隱兩人對於這些沒有骨肉形象存在之鬼魂的愛好,或於無意間透顯出他們對精神本質的高度追求。其次,以煉字論,錢鍾書曾言「長吉好用「啼」、「泣」等字。……李義山學昌谷,深染此習。」並亦引義山「蠟燭啼紅怨天曙」、「薔薇泣幽素」、「幽蘭泣露新香死」等句為證。³⁰而此詩中,亦可見「迷」、「斷」、「死」、「啼」等字的運用,不妨說,唯有如此幽怨衰頹之字彙方有足夠之勁道傳遞出長吉與義山絕望得逼近悵美之心緒。

除卻兩人於神話與煉字等題材與技巧等外在表現之相似外,更應仔細探索的是「長吉體」之精神意趣。³¹方瑜師曾指出李賀「詩歌中強有力的幻視以及由幻視帶來的濃厚感覺性,對晚唐詩人來說,是一大遺產」。³²以此論點為基礎,本文認為李商隱「長吉體」最重要的關鍵在於李商隱對於李賀「濃厚感覺性」的承襲,且可反映於以下兩點。其一,就「感覺性」本身之特質而言,如方瑜師曾指出義山詩實以「清淨、冷涼、透明的琉璃感」為「基層感覺」;³³本文則認為,義山此一「基層感覺」應亦承李賀而來。綜觀李賀之名篇,常以夜空為背景,常見對「風」、「霜」、「霧」、「露」、「煙」、「雲」等水氣浸潤程度不一的自然事物之描繪,並且運用「寒」、「冷」、「涼」、「濕」等字,營造通篇之清冷氛圍;甚至,如錢鍾書指出長吉好以金石硬性物作喻,³⁴而金石亦常予人沁寒的感受。李賀常將上列因素融匯運用,寫出充滿寒涼觸感的詩句:

〈李憑箏篋引〉十二門前融冷光,露腳斜飛濕寒兔。

〈雁門太守行〉霜重鼓寒聲不起

〈蜀國弦〉涼月生秋浦,玉沙粼粼光

〈夢天〉老兔寒蟾泣天色,雲樓半開壁斜白。玉輪軋露濕團光。

〈天上謠〉天河夜轉漂迴星,銀浦流雲學水聲。

〈巫山高〉碧叢叢,高插天,大江翻嵐神曳煙。楚魂尋夢風思然,曉風飛

³⁰ 錢鍾書:《談藝錄(補訂本)》,頁51-52。

³¹ 宇文所安曾提出「李賀的教誨」(lesson of Li He)在830年代時期會以兩種層次的方式為後繼詩人們所吸收。第一層次是「措詞」(diction),即煉字,但這是最簡單的層次;第二層次的方式則是藉由擾亂固有的詩的秩序(conventional poetic order),亦即詩理。見Stephen Owen: *The Late Tang*, p172.

³² 方瑜:〈李賀歌詩的意象與造境〉,氏著:《唐詩論文集及其他》(臺北:里仁書局,2005年),頁270。

³³ 方瑜:〈李商隱七律艷體的結構與感覺性〉,《沾衣花雨》,頁201、211。

³⁴ 錢鍾書:《談藝錄(補訂本)》,頁48。

雨生苔錢。……古祠近月蟾桂寒，椒花墜紅溼雲間。

〈谿晚涼〉白狐向月號山風，秋寒掃雲留碧空。玉煙青濕白如幢，銀灣曉轉流天東。

〈石城曉〉細露濕團紅，寒香解夜醉。

〈江南弄〉江中綠霧起涼波，天上疊巘紅嵯峨。水風浦雲生老竹。……江上團團貼寒玉。

〈月漉漉篇〉月漉漉，波煙玉。

較之長吉，義山更進一步凸顯了「清澈如琉璃」的質地，但在少年時作的〈燕臺〉詩中，義山似更接近李賀的「濕寒而凝重」。如〈夏〉中的「越羅冷薄金泥重」，在李賀詩中亦所多見相類之造語：

〈謝秀才自妾縞練改從于人，秀才引留之不得，後生感憶。座人制詩嘲謝，復繼四首其三〉淚濕紅輪重。

〈追賦畫江潭苑四首其四〉旗濕金鈴重。

〈花遊曲〉煙濕愁車重。

三例皆強調物件著寒之後更顯重量的狀態；³⁵將冷的感受「重量」結合，更凸顯出李賀在「觸覺」感受上的特別留心。此外，又如〈秋〉詩首句「月浪衡天天宇濕」中言月光如水，以兩者之潤澤為轉化之關鍵，因而使光帶有潮濕的重量，正與李賀「漉漉之月光」同義，若再與李賀「玉輪壓露濕團光」、「別浦雲歸桂花渚」（〈聽穎師彈琴歌〉）、〈天上謠〉「銀浦流雲學水聲」等詩句比擬，則同樣具有「以雲擬水」、「以天喻水」³⁶之詩思，而顯異曲同工之妙；並且，其句構與李賀〈雁門太守行〉「黑雲壓城城欲摧」亦相同。另外，在句意上，「絮亂絲繁天亦迷」在比喻上與李賀「帳前輕絮鵝毛起，欲說春心無所似」相似，且亦與「天若有情天亦老」之語意相似。

其二，蘇珊·朗格（Susanne K. Langer）曾如此論及詩歌之本質：

³⁵ 黛安·艾克曼說：「等重的物體在冷的時候相較熱的時候重，造成這種現象的原因可不單純，或許是因為熱的感受體只紀錄溫度，而冷的感受體卻同時紀錄壓力之故。」黛安·艾克曼（Diane Ackerman）著，莊安祺譯：《感官之旅》（臺北：時報文化出版企業股份有限公司，2007年），頁103。

³⁶ 川合康三〈李賀和比喻〉一文中有詳盡討論，見[日]川合康三著，劉維治、張劍、蔣寅譯：《終南山的變容：中唐文學論集》（上海：上海古籍出版社，2007年），頁330-336。

在現實生活中事件的外觀是支離破碎的，是轉瞬即逝的，而又常常是撲朔迷離的，儼似我們的大多數經驗，……。詩人務求創造『經驗』的外觀，感受和記憶的事件的外貌，並把它們組織起來，於是它們形成了一種純粹而完全的經驗的現實，一個虛幻生活的片段。³⁷

這段評論恰好可以用來說明李賀詩歌「濃厚感覺性」之另一特質。作為一名出色的詩人，李賀「給讀者的影響不是心智的，不是情感的，而是感官的」，³⁸他並不為我們剖析生活的真理，而是將生活中諸多感官「經驗」加之重新編織組構，讓讀者重新體會以「感官」為外觀的「生活」，自行去體會那些看似支離的「片段」中所蘊涵著的純粹現實感受。周誠真亦言：「李賀最善於把他的人生感應注入他的對物質世界的體認，使一首詩成爲一個完整的經驗。」³⁹由此，我們可以歸結出長吉與義山「長吉體」精神意趣的第二個特質。由於具有濃厚感覺性之詩人慣將諸多的感官經驗組織爲「虛幻生活的片段」，因此落實於詩歌之結構安排時，他們往往以感官意象的羅列紛呈表現之，有時，一句詩便自成一個意象，甚至是一幅畫面，而各自獨立。在句與句中，詩人的心靈兀自騰躍飛翔，各自棲息於每個深刻的意象之中。以李賀爲例，其〈李憑箏篋引〉即接連以「崑山玉碎鳳凰叫」、「芙蓉泣露香蘭笑」、「石破天驚逗秋雨」等意象之銜接傳達曼妙樂音予人精神上的飛昇感受；〈蘇小小墓〉一詩爲無形之女魂設想其行坐衣用等物象，看似冷筆，卻實將憐護之情密織於中。⁴⁰然而，有時飛得太快，難免令讀者追索不及，如宇文所安即曾對李賀詩歌的「並置」(parataxis)特質與其「少理」的關係有詳細論述。⁴¹至於李商隱，從其〈燕臺四首〉中「衣帶無情有寬窄，春煙自碧秋霜白」，「金魚鑿斷紅桂春，古時塵滿鴛鴦茵」，「瑤瑟悵悵藏楚弄。越羅冷薄金泥重」等亦可看出，其每一詩句皆是個別獨立之意象，不見明顯之前後關聯或因果發展，而詩人實以情感本質爲據，恣意拍揮詩思之翅而展其飛姿，欲藉並置這些抹去時空背景之意象，以純粹的美感誘引讀者探尋深蘊其中之情意。

³⁷ 蘇珊·朗格 (Susanne K. Langer) 著，劉大基、傅志強、周發祥譯：《情感與形式》(臺北：商鼎文化出版社，1991年)，頁241。

³⁸ 余光中：〈象牙塔到白玉樓〉，余光中：《逍遙遊》(臺北：大林出版社，1980年)，頁86。

³⁹ 周誠真：《李賀論》，頁144。

⁴⁰ 方瑜：〈空間、圖像、靈光——李賀詩中的女性圖像：以鬼神二首爲例〉，氏著：《唐詩論文集及其他》，頁131-134。

⁴¹ 宇文所安指出，唐詩藉由每一詩行都是獨立陳述而有並置的傾向，但仍期待將這些片段結合成一協調的整體，其中即需要「理」(order of things)進行協調統合的作用。但李賀的並置顯然更爲極端，不僅在詩行之間的差距更大，使這些片段似乎只是部分地凝聚；詩中通常也沒有假定的主體在一個統一的意識當中。Stephen Owen: *The Late Tang*, p163.

三、後人對義山「長吉體」詩作之評論

以上僅就義山「長吉體」諸詩為對象，討論其中與李賀詩歌相似之處，主要在於「取材於神話」、「字句雕琢精工」以及「濃厚感覺性」三項特質，而第三者又反映於以下兩種層面：一為感覺性本身之表現，即「寒涼凝重之觸覺」；一為因感覺性濃厚而對結構安排之影響，即「意象之平行並置」。⁴²至此，需再作說明的是，本節非以「李商隱如何模習『昌谷家法』」為主題，對李商隱整體詩歌進行詳述；⁴³換言之，本節主要目的是在接受「後代讀者已視之為『長吉體』」此一事實下，探究後代讀者從李商隱部分被稱作「長吉體」的詩歌中所歸結出的典型特色是什麼？而這些看似就李商隱詩作而發的議論，又透顯出他們對於「長吉體」的何種認識？

因紀昀論李商隱「長吉體」較為完備而具系統，故當從其言中觀察他對「長吉體」的認識。在此，應注意到的是，雖然紀昀所批評的具體文本為李商隱之詩，但顯然是以「對長吉詩歌之整體風格印象」做為其批評的依據，因此，這些評論其實也正同時反映出他對李賀的評價：

〈無愁果有愁曲北齊歌〉此長吉體也。終是別派，不以正論。

〈燕臺詩四首〉與下〈河內詩二首〉、〈河陽詩〉、〈和鄭愚汝陽王孫家箏妓二十韻〉、〈燒香曲〉皆長吉體。就彼法論之皆為佳作，然已附錄〈房中曲〉及〈宮中曲〉以見概，此等雅不欲多存也。

〈海上謠〉此及下〈李夫人三首〉、〈景陽宮井雙桐〉總長吉體耳。（〈射魚曲〉至〈景陽宮井雙桐〉）五首皆長吉派，了無可取。

〈宮中曲〉此於長吉體中為極則。然終是外道，愈工愈遠，虞山所謂西域婆羅門也。⁴⁴

紀昀並非說李商隱之「長吉體」不似，反之，他坦言「就彼法論之皆為佳作」、「於長吉體中為極則」，但其批評關鍵在於「終是別派」、「終是外道，愈工愈遠」，「雅

⁴² 宇文所安也指出，李商隱對長吉的取用主要在於其主題(theme)，煉字(diction)，與意象之平行並置(parataxis)上。本文主要在此基礎上進一步討論具體內容。見 Stephen Owen: *The Late Tang*, p.176.

⁴³ 並且，儘管我們總是言某人如何「學」前人，但事實是，所謂之「學」其實往往出於後人的溯源功夫，也就是以文本為據的閱讀比對，而難以確認作者的意圖。這與「學」字本身所暗示的「主體主動性」、「主體行動性」實是一種弔詭關係。而其所「學」，也往往在後人對文本之間的閱讀與詮釋中，開展出不同的內涵，甚至使其內涵逐漸堆疊而豐厚。

⁴⁴ 劉學鍇、余恕誠：《李商隱詩歌集解》，頁 19、94、651、1845。

不欲多存」，是以「集中凡此體皆在所汰」。由此觀之，與其說他反對李商隱，毋寧說「長吉體」才是他所真正反對的。⁴⁵但是，若再細論，又可發現，儘管紀昀認為「長吉體」為「雅不欲多存」者，但並非無一處可取：

〈燕臺〉純用長吉體，亦自有一種佳處，但究非中聲耳。

〈日高〉亦長吉體。「欄藥日高紅髮鬢」自是佳句，長吉一派大抵有句無篇耳。

〈射魚曲〉長吉澀體。長吉派不佳者。

〈房中曲〉亦長吉體，特略有古意，猶是長吉〈大堤曲〉之類未甚詭怪者。

〈燒香曲〉此長吉體之不佳者，句句僻澀。⁴⁶

從上列評語看來，如言其有「佳句」、「特略有古意」，但只是「有句無篇」。另一方面，若認為長吉一派皆不佳，也就不必特意又於其中標舉出「澀體」為「不佳者」。至此，可暫歸納出紀昀對「長吉體」內涵之認識：其一，非雅正之道；⁴⁷其二詭怪；其三，有句無篇；其四，僻澀；其五，具有古意。在此五點中，或可以「有句無篇」為一持平之論，從好處觀之，則是煉字精工、佳句可得；從壞處觀之，則是「詭怪」，甚至流於「僻澀」，即詩義難解、詩旨難求。

不過，有異於紀昀論李商隱詩時所呈顯的對「長吉體」的認識，張采田則抱持反見，有所批駁：「紀氏於昌谷一派素未究心，徒以後學步者少，任情醜詆，與長吉何損毫末哉？適以形其譎陋耳。」⁴⁸儘管張采田「學步者少」一言可待商榷，但從其評論中可知，他對紀昀的反對並不僅是因為其對義山詩有誤解，更是因為紀昀透過評論義山詩所折射出的對李賀的認識，是有誤的。因此，其實可以說，張采田雖與紀昀持相反立場，但他們「借義山以論長吉」的基礎卻是一致的。而張采田對義山「長吉體」的認識，大抵如下：

其（按：指〈無愁果有愁曲北齊歌〉）詩體則全宗長吉，專以峭澀哀豔見

⁴⁵ 值得思考的是，紀昀對李商隱之詩作，其實相當肯定其「感事託諷」、「運意深曲」的一面。見楊桂芬：《紀昀詩學理論研究》（國立中山大學中國文學研究所碩士論文，2002年），頁95。由此更可證明，紀昀對義山之「長吉體」作品的批評，是針對義山對長吉之肖似而發。

⁴⁶ 劉學鍇、余恕誠：《李商隱詩集解》，頁94、1736、733、1038、1851。

⁴⁷ 楊桂芬指出，紀昀是以儒家「溫柔敦厚」之詩教觀作為詩歌作品價值高低之批評標準。見楊桂芬：《紀昀詩學理論研究》，第二章〈紀昀以儒家正統詩學為體的詩學理論〉，頁31。因此，或可理解其視長吉詩作為外道之依據。

⁴⁸ [清]張采田《玉谿生年譜會箋外一種·李義山詩辨正》（上海：上海古籍出版社，1983年），頁414。

長，讀之光怪陸離，使人欽其寶而莫名其妙。……晚唐昌谷之峭豔，飛卿之哀麗，皆詩家正宗。玉谿則合溫、李而一之，尤擅勝境。

長吉體以峭豔為宗，源出楚騷，真詩家之正嗣也。絕無詭怪之處。

義山長吉體古詩數首，皆哀感沉綿，迷離愴怳，讀之使人哀樂循環無端，而不忍釋手，文字感人如是，真可奴僕命騷也。

長吉詩派之佳處，首在哀感頑豔動人；其次煉字煉句，奇詭波峭，故能獨有千古。若無其用意用筆，而強採撮其字面，以欺俗目，則優孟衣冠矣。如長吉詩中喜用「死」字、「泣」字，此等險字，卻要用之得當。……

此（按：指〈效長吉〉）係唐人小律，《長吉集》中五律極多，與此峭豔正相同。……此雖云「效長吉」，實是宮辭，無庸深解。⁴⁹

從上述評語可歸結出兩項重點。其一，張采田一再明確指出「長吉體」以「峭豔」為特點，以「峭」言其立意與構篇之妙，以「豔」言其鍛鍊字面之精。其二，強調其為詩家之「正宗」、「正嗣」，正與紀昀所謂「別派」、「外道」相異。這顯示出，後人討論「長吉體」時常將之放在「正、變」之體的觀念脈絡中進行討論，這也同時顯現了後人將「長吉體」放入文學史中，關注該如何為之找到一個合適的文學地位的討論過程。此外，張采田更進一步指出李商隱「長吉體」青出於藍之處：

玉谿古詩除〈韓碑〉、〈偶成轉韻〉外，宗長吉體者為多，而寓意深隱，較昌古尤過之，真深得比興之妙者也。

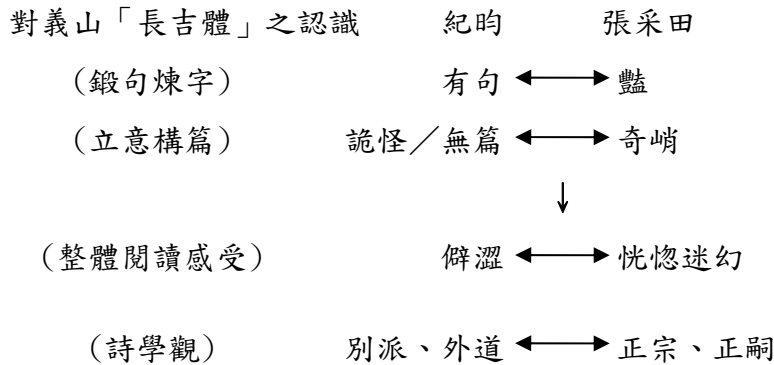
玉谿古體雖多學長吉，然長吉語意峭豔，至於命篇，尚不脫樂府本色；義山宗其體而變其意，託寓隱約，恍惚迷幻，尤駕昌谷而上之，真騷之苗裔也。⁵⁰

一再強調「寓意深隱」、「恍惚迷幻」等效果，認為李商隱正是在「迷離愴怳」的程度上走得比李賀更遠，更不可及。將紀昀與張采田之見對照，所謂「詭怪」與

⁴⁹ [清]張采田：《玉谿生年譜會箋外一種·李義山詩辨正》，頁413-414、414、441、471、452。

⁵⁰ [清]張采田：《玉谿生年譜會箋外一種·李義山詩辨正》，頁413-414、438-439。

「奇峭」，乃至於隨之而來的「僻澀」與「恍惚迷幻」，實是一體之兩面，⁵¹皆逸出常軌之外。故張采田言「長吉體正以僻豔峭澀見長」。⁵²



不論是負面抑之，或正面揚之，可以說，義山部分詩作之所以被後代讀者視為「長吉體」，關鍵或正在於這些詩作中往往透過種種技巧安排而予人一種「譎怪」的整體感受，而這也正是宋人一開始將長吉與義山並稱的關鍵。

有趣的是，方瑜師〈李賀歌詩的意象與造境〉中曾論二李表現手法之同異，指出：「長吉詩中的意象保持著沉重的密度，感覺性非常豐富，並且能做動態、飛躍的開展。李商隱繼承了這種技巧，但加入內省的自我把捉。」文後更以〈江樓曲〉與〈煙臺四首·夏〉為對照，強調長吉「無我」之細膩寫景，與義山「有我」之深刻寫情的差別。⁵³而葉嘉瑩先生亦云：「〈燕臺四首〉中之意象，都滲透有作者自己的濃鬱的感情，似乎全出於主觀假想的創造。」⁵⁴的確，義山之「長吉體」詩作有其主觀抒情之特質。但是，更耐人尋味的或許是，此一「主觀抒情」的特質並未與「長吉體」之典型特色相衝突；換言之，「長吉體」之典型特色應不在於是否符合客觀無我、以景言情的情感表達模式，亦即不必定得如李賀般於詩中隱匿個人情感，在後人眼中，亦足以「長吉體」稱之。是以，李商隱在「長吉體」中所呈顯出的一己深情，正是其「長吉體」有承亦有創的表現。若舉例論

⁵¹ 如王定保言李洞慕賈島而為詩：「時人但謂其僻澀，而不能貴其奇峭，唯吳子華深知。」[五代]王定保著，姜漢椿校注：《唐摭言校注》（上海：上海社會科學院出版社，2003年），頁201。[元]辛文房，傅璇琮主編：《唐才子傳校箋》（北京：中華書局，1987-1995年），頁214：「然洞詩逼真於島，新奇或過之，時人多謂僻澀，不貴其卓峭，唯吳融賞異。」兩者之辯證關係，由此記載應可窺見一二。

⁵² [清]張采田：《玉谿生年譜會箋外一種·李義山詩辨正》，頁413。

⁵³ 方瑜：〈李賀歌詩的意象與造境〉，氏著：《唐詩論文集及其他》，頁306、307。葉嘉瑩先生有專文論之，但非以其與李賀之比較為討論重心。見葉嘉瑩：〈從西方文論看李商隱的幾首詩〉，《葉嘉瑩說詩講稿》（北京：中華書局，2008年），頁222-223。

⁵⁴ 葉嘉瑩：〈李義山〈海上謠〉與桂林山水及當日政局〉，氏著：《迦陵論詩叢稿》（北京：中華書局，2005年），頁229。

之，在〈李夫人三首其三〉與〈房中曲〉中，可見李商隱對長吉名篇佳句的轉化運用：

薔薇泣幽素，翠帶花錢小。……枕是龍宮石，割得秋波色。……愁到天地翻，相看不相識。（〈房中曲〉，《李商隱詩歌集解》頁 1034-1035）

常理而言，悼亡之詞應是個人最深刻而私密的情感，尤其像李商隱如此善以想像景物來主觀抒情的詩人，當可創化出獨具個人特色的意象；然而，在這兩首詩中，李商隱卻明顯轉用長吉之意象與煉句以言一己之情深。如歐麗娟師之詳論，從首句「薔薇泣幽素」，詩人見帶露之薔薇，如見王氏之芳魂，正與長吉為人所道的「幽蘭啼露」意象神髓相似；到「割得秋波色」言王氏如秋波流媚之目光可「割」，與長吉「一雙瞳人剪秋水」相較，更是青出於藍。⁵⁵而本文認為，甚至「愁到天地翻，相看不相識」，或亦受到〈致酒行〉「天荒地老無人識」之啓發，同樣是對天地翻覆、荒老之日到來的恐懼，但從長吉的自我傷嘆，到義山隱於「相看不相識」一語後切痛的驚懼憂愁，後者更見情深。總之，由此當知義山對長吉詩篇之愛慕。

第二節 溫庭筠「學長吉」之說

溫庭筠與李商隱二人於晚唐即享齊名，皮日休〈松陵集序〉中曾言「近代稱溫飛卿、李義山為之最」，已然將二人並舉；而以「溫李」一詞並稱今存最早記載應見於唐裴廷裕之《東觀奏記》，謂溫庭筠「詞賦詩篇冠絕一時，與李商隱齊名，時號『溫李』」。⁵⁶此說爾後為《舊唐書·李商隱傳》、《新唐書·溫大雅傳》、《太平廣記》等書沿用，確為定論。⁵⁷而兩人雖因華麗文采並享盛名於當世，但唐人記載中卻皆未見兩人深受李賀薰染之說。至於宋代，在筆者有限眼界可得之資料中，溫、李並稱仍在，但宋人似尚未看出溫庭筠與李賀有何關聯性。明人沿襲前人對「溫李」並稱之說，終於將李賀放入此脈絡中合觀，如宋濂以「專誇靡蔓」的視角將李長吉、溫庭筠、李商隱並提；⁵⁸另外，如上節所言，許學夷也已

⁵⁵ 歐麗娟：《李商隱詩歌》（臺北：五南圖書出版公司，2003年），頁 158-162。

⁵⁶ [唐]裴廷裕之《東觀奏記》，收入[明]商濬輯：《稗海》（臺北：藝文印書館，1965年），卷下九。

⁵⁷ 如計有功云：「與李商隱俱有名，號溫李。」見[宋]計有功著，王仲鏞校箋：《唐詩紀事校箋》（北京：中華書局，2007年），頁 1837。

⁵⁸ 見吳企明編：《李賀資料彙編》，頁 95。

指出「七言聲調」的影響。⁵⁹茲再列數家說法：

溫飛卿庭筠與義山齊名，詩體麗密概同，筆徑較獨酣捷。七言樂府，似學長吉，第局脈緊慢稍殊，彼愁思之言促，此淫思之言縱也。……長吉、庭筠，怪麗不典。（[明]胡震亨《唐音癸籤》）⁶⁰

唐人能學長吉者首推玉谿，其次則溫飛卿。（[清]張采田《李義山詩辯正》）⁶¹

儘管在後人視角中兩人皆源出李賀，但顯然討論仍多偏重於長吉與義山之關係，對溫庭筠之學李則多略述之。而清人常直以「長吉體」指稱義山之作，相對地，對溫庭筠之歌詩則鮮少冠之以「長吉體」的名銜。

將這些評語與兩人各自對李賀的態度作對照，固有可推想之處。如上節所言，李商隱顯然是李賀的公開頭號詩迷；相較之下，溫庭筠並未自言學李賀，但後人總是在其詩歌中看見李賀彷彿的情調。問題是，後人在辨析何人作有「長吉體」時，是否僅因義山顯然有推崇李賀之心？若讀者不能確知溫庭筠有無學賀之心，則我們又何以言之學賀？顯然，在「學賀」與「效長吉體」二者之間，並非全然結合無隙。並且，在後人眼中兩人顯然各有「能學」⁶²、「似學」李賀之處，而所學為何？又有何異同？是否正是其殊異導致一者為「長吉體」而一者非然？凡此種種，皆值得細究。

一、煉字與意象堆疊之技巧

要辨清這些疑惑，需先探究，在後人眼中，溫庭筠哪些詩歌「似學」長吉。首先，如許學夷首先指出的，溫庭筠「七言古」多源出李賀。是故，以下便以溫庭筠的樂府創作為對象，討論其與李賀詩風可能之聯繫與淵源。第一點，如美國學者 Paul F. Rouzer 指出，溫庭筠的樂府常出現四言一韻的形式，此形式在李賀樂府中亦多見，而這樣四言一韻的形式，也在結構上反映了詩歌內在敘事內容的

⁵⁹ [明]許學夷《詩源辯體》，頁 262。

⁶⁰ 吳企明編：《李賀資料彙編》，頁 124-125。

⁶¹ [清]張采田《玉谿生年譜會箋外一種·李義山詩辯正》，頁 471。

⁶² 應注意的是，能學不意味著即學，其中仍有模糊之空間。

變化。⁶³第二點，溫庭筠的樂府約占其詩歌總數三分之一強，就其題材而言，亦以豔情為主，但值得注意的是，也有部分的宴飲、詠史、音樂與遊仙詩，而後四類詩歌多可見李賀詩歌之影響。第三點，從字句上，亦可發現寺從賀詩挪借而來之跡。且先列表如下：

溫庭筠	李賀
〈雞鳴埭曲〉碧樹一聲天下曉 ⁶⁴	〈致酒行〉雄雞一聲天下白
〈雞鳴埭曲〉十二金人霜炯炯	〈金銅仙人辭漢歌〉
〈郭處士擊甌歌〉三十六宮花離離	〈金銅仙人辭漢歌〉三十六宮土花碧
〈遐水謠〉殺氣空高萬里情，寒寒如箭雙眸子	〈金銅仙人辭漢歌〉東關酸風射眸子
〈蔣侯神歌〉商風刮水報西帝	〈春坊正字劍子歌〉隙月斜明刮露寒，……提出西方白帝驚
〈堂堂曲〉碧草迷人歸不得 長鯨瀉酒如飛泉	〈致酒行〉我有迷魂招不得 〈秦王飲酒〉龍頭瀉酒邀酒星
〈夜宴謠〉一飲千鐘如建瓴	〈榮華樂〉氣如虹霓，飲如建瓴
〈邊笳曲〉門外芙蓉老	〈江樓曲〉鯉魚風起芙蓉老
〈馬嵬驛〉返魂無驗青煙滅，埋血空生碧草愁	〈秋來〉恨血千年土中碧

除上表所列，學界一般多從麗字、代詞之使用討論飛卿與長吉之關係。⁶⁵此外，關於兩人之用詞與煉字尚有兩點值得一提。其一，在某些字詞的使用上，或可窺見李賀與溫庭筠的承襲關係。如「建瓴」原意為「傾倒瓶中之水」，⁶⁶《全唐詩》中僅見李賀與飛卿用之形容豪飲之狀。又如「香骨」，檢索《全唐詩》，發現此詞語僅杜甫、李賀、李商隱、溫庭筠、陸龜蒙、曹松用過；李賀〈官街鼓〉「柏陵

⁶³ Paul F. Rouzer: *Writing Another's Dream: The Poetry of Wen Tingyun* (Stanford University Press, 1993), p. 44-50.

⁶⁴ 劉學鍇：《溫庭筠全集校注》（北京：中華書局，2007年），本文所引用之溫詩皆出自此書，將視情況於引文後附上頁數，不另加註。

⁶⁵ 施寬文：〈晚唐詩人溫庭筠為何以詞名世〉，《大陸雜誌》第101卷第3期（2000年9月），頁38。

⁶⁶ 《史記·高祖本紀》：「地勢便利，其以下兵於諸侯，譬猶居高屋之上建瓴水也。」《集解》中解釋「建瓴」云：「瓴，盛水瓶也。居高屋之上而幡瓴水，言其向下之勢易也。建音蹇。」見〔漢〕司馬遷著，郭逸、郭曼標點：《史記》（上海：上海古籍出版社，1997年），頁263、264。

飛燕埋香骨」，溫庭筠〈故城曲〉「自從香骨化，飛作馬蹄塵」。⁶⁷再如「春碧」，此詞在溫庭筠前僅李白、⁶⁸李賀用過。在溫庭筠後也僅見鄭谷〈送進士韋序赴舉〉（《全唐詩》20/7744），吳融〈新安道中玩流水〉（《全唐詩》20/7860），及張泌〈思越人〉（《全唐詩》25/10147，為詞作）三首中使用。李白、鄭穀、吳融、張泌皆以「春碧」形容流水，但李賀〈難忘曲〉中「蜂語繞妝鏡，拂蛾學春碧」以「春碧」言春山，而溫庭筠〈張靜婉採蓮歌〉「掌中無力舞衣輕，剪斷鮫綃破春碧」，〈謝公墅歌〉「朱雀航南繞香陌，謝郎東墅連春碧」都與李賀用法相同。儘管無法確定溫庭筠是否有意為之，但事實是，此三者皆於唐人詩中少見之字詞，而長吉、飛卿竟都取用之，且在用法上相同，甚至在李賀之前也少有人用此二個字詞，如此看來，即便是偶然的巧合，也應可說是兩人英雄所見略同。與此相同的例子還有，長吉〈七夕〉詩中提及蘇小小，而蘇小小的本事原與七夕無關，故可說這是李賀之創舉；而飛卿的〈七夕〉詩中也出現了「蘇小」的身影。唐人儘管提及蘇小小之典故不少，但卻僅有李賀與溫庭筠二首將七夕與蘇小結合。

其二，從煉字而言，還可以溫庭筠對「剪」、「壓」二字的使用為例，發現他與李賀之相似性。先論「剪」字：

〈錦城曲〉江風吹巧剪霞綃

〈舞衣曲〉剪落交刀吹斷雲

〈塞寒行〉河源怒濁風如刀，剪斷朔雲天更高

李賀也有相似的比喻，見〈羅浮山人與葛篇〉：「欲剪湘中一尺天，吳娥莫道吳刀澀。」且兩者所「剪」，皆是輕柔之水雲之物，只是飛卿所斷之「雲」強調其輕柔如紗羅的質地，多作衣裳之比擬，比之李賀，較接近〈神弦別曲〉的「雲衫」。而李賀更賦予其筆下的雲一種凝重固著的性質：

〈榮華樂〉峨峨虎冠上切雲

〈走馬引〉我有辭鄉劍，玉鋒堪截雲

⁶⁷ 本章中除李賀外所有詩作皆引自[清]清曹寅等編：《全唐詩》（北京：中華書局，1960年），以下凡引自《全唐詩》之詩句不再一一加註，僅以「冊／頁」註明出處於文後。杜甫〈石鏡〉：「冥冥憐香骨，捉搵近玉顏。」（《全唐詩》7/2241）李商隱〈與同年李定言曲水閒話戲作〉：「莫驚五勝埋香骨，地下傷春亦白頭。」（《全唐詩》16/6168）陸龜蒙〈宮人斜〉：「草著愁煙似不春，晚鶯哀怨問行人。須知一種埋香骨，猶勝昭君作虜塵。」（《全唐詩》18/7217）曹松〈哭李頻員外〉：「定是浮香骨，東歸就故鄉。」（《全唐詩》21/8228）

⁶⁸ 李白〈和盧侍御通塘曲〉：「行盡綠潭潭轉幽，疑是武陵春碧流。」（《全唐詩》5/1730）

雲不僅有具體形狀，甚至有質量與重量，所以可以「截雲」形容劍之鋒銳，也可以「切雲」形容高冠之聳立；相反地，也以雲比「石」，故〈楊生青花紫石硯歌〉雲：「端州石工巧如神，踏天磨刀割紫雲。」再論「壓」字，溫庭筠運用此字之詩例如下：

〈舞衣曲〉蟬衫麟帶壓香愁
〈春野行〉花壓李娘愁
〈湖陰曲〉日壓賊營如血鮮
花壓闌幹春晝長

對〈舞衣曲〉此句，宋瑛曾評曰：「『壓』字奇。」⁶⁹飛卿以具象之物件「壓」上抽象之情緒（愁），顯然著重於對心理感受之凸顯，而〈春野行〉一句亦是同一用意。此外，如〈湖陰曲〉中二居皆以輕物去「壓」重物，以無形之日光「壓」鎮賊營，以輕柔之花「壓」上固牢之欄杆，皆是將視覺上的強烈感受轉化為觸覺的重量。而李賀的「壓」字亦多有此奇趣：

〈雁門太守行〉黑雲壓城城欲摧
〈夢天〉玉輪壓露濕團光
〈昌古北園新筍其二〉露壓煙啼千萬枝
〈追和何謝銅雀妓〉長裾壓高臺
〈夜飲朝眠曲〉薄露壓花蕙蘭氣
〈潞州張大宅病酒，遇江使，寄上十四兄〉軍吹壓蘆煙

李賀慣以輕物「壓」重物，如雲壓城、月光壓露、露壓竹枝、衣裾壓高臺，甚至是軍吹之聲也可壓蘆煙，足見李賀對「壓」字的使用強調的是一種心理的情緒感受，而非外在客觀物理世界的狀態或行動。

關於溫庭筠與李賀詩藝之相似處，亦可從其典型的艷情樂府詩歌中察見。如方瑜師指出，飛卿之樂府慣以江南春日的溫柔風光為背景，敷寫於此背景中發展的戀情。⁷⁰並且，雖然飛卿營構出的清麗馨柔氛圍，與李賀幽冷凝重的情調迥然有別，但兩人在表現手法與敘事立場上的相似並不因此縮減，方瑜師認為，「飛卿擅長以細筆寫景，寫裝飾，寫鋪陳，而將人物以烘雲托月的筆法自然渲染出來」

⁶⁹ 轉引自劉學鍇：《溫庭筠全集校注》，頁 39。

⁷⁰ 方瑜：〈溫庭筠歌詩的意象與表現〉，氏著：《唐詩論文集及其他》，頁 314-315。

⁷¹，這是因他「深受李賀的薰染，飛卿擯棄了樂府原有的敘述詩脈，完全不顧意義上的開展，而讓飽含其個人基層感覺的自然形象接連出現」。⁷²舉詩為例，可見〈春愁曲〉：

紅絲穿露珠簾冷，百尺啞啞下纖綆。遠翠愁山入臥屏，兩重雲母空烘影。
涼簷墜髮春眠重，玉兔燭香柳如夢。錦疊空床委墮紅，颺颺掃尾雙金鳳。
蜂喧蝶駐俱悠揚，柳拂赤欄纖草長。覺後梨花委平綠，春風和雨吹池塘。
（《溫庭筠全集校注》頁 167）

劉學鍇論溫庭筠此詩：「對女主人公之外貌、心理、行動均不作正面描繪刻畫，完全借環境氣氛之烘托渲染與自然景物之映襯暗示透露，……此類作品由於刻意追摹李賀，不僅意境較為隱晦，語言亦時有生硬拗澀之處……表現亦稍嫌繁盡。」⁷³雖然我們不能確定其是否「刻意追摹」，但此詩確有多處與李賀相類。一方面，此詩先描寫環境之鋪排，畫面層層切進，寒冷的珠簾，聽見轆轤汲水聲，但特別強調井索之「纖」，一種細懸的感受，反映在聲音之中。然後是繪有山景、以雲母為飾的屏風，冷的是珠簾，愁的是山，依稀可見的只有屏上之身影。讀者只能看到片段的細節，髮飾墜髮、錦被疊墮。一「墜」一「墮」，隱然帶著一種傾危的愁緒。相對而論，李賀〈惱公〉一詩亦多鋪排女性外在的場景與裝飾：

宋玉愁空斷，嬌嬈粉自紅。歌聲春草露，門掩杏花叢。注口櫻桃小，添眉桂葉濃。
曉奩粧秀靨，夜帳減香筒。鈿鏡飛孤鵲，江圖畫水萍。陂陀梳碧鳳，腰裊帶金蟲。
杜若含清靄，河蒲聚紫茸。月分蛾黛破，花合靨朱融。
髮重疑盤霧，腰輕乍倚風。（《李賀詩集》頁 144）

這幅美人圖像中，既見奩粧、帷帳、香筒、鈿鏡、屏風等人為擺飾，同時又鋪排更多自然物象：從春草、杏花、櫻桃、桂葉，到孤鵲、水萍、碧鳳、金蟲、杜若、河蒲，乃至於月、花、霧、風，女子恍若置身於自然場景，甚至是身影將隱於眾多物象之中。另一方面，〈春愁曲〉全詩終不見女性的身姿，亦未明言女子心事，不為其代言。詩人呈現的是一個靜態的、作著夢的在場者，但她同時也是不在場的，因她只在自己的眠夢裡。春眠為何而重？細柳何以如夢？詩中全無交代，僅讓女主角全副心緒流於夢魂之中。這一手法又似李賀〈美人梳頭歌〉、〈蜀國弦〉、

⁷¹ 方瑜：〈溫庭筠歌詩的意象與表現〉，氏著：《唐詩論文集及其他》，頁 322。

⁷² 方瑜：〈溫庭筠歌詩的意象與表現〉，氏著：《唐詩論文集及其他》，頁 355。

⁷³ 劉學鍇：《溫庭筠傳論》（合肥：安徽大學出版社，2008 年），頁 169-170。

〈黃頭郎〉、〈江樓曲〉等作，不凸顯女子之肉身姿態，也不清楚交代女子之心緒，或著力刻寫女子梳洗之細節，或細膩描繪環境景致，將細節或畫面如斷片般續接並連，讓讀者自行從畫面中尋繹情感。至於詩末最後四句言外在自然春景，一派生機，但是覺後之女子卻只見梨花委平綠、風雨吹池塘，此看似客觀含蓄描寫之詩句，與李賀〈美人梳頭歌〉詩末以「背人不語向何處，下階自折櫻桃花」暗示人物情緒之手法亦有異曲同工之韻致。

除此之外，若注意飛卿此詩之修辭細節，亦有兩點可補充。其一，就「掃尾雙金鳳」而言，「掃尾」形容其姿態，但也同時賦予這裝飾形象一種動態。而此手法，在李賀詩中亦屢見，如〈惱公〉詩中女子身旁的妝鏡，身上的髮髻、衣飾的形容，透過「孤鵲」、「碧鳳」、「金蟲」等動物化的擬稱而脫胎換骨，加上「飛」、「梳」、「帶」等動詞的運用，更加生動活躍起來；其他如〈唐兒歌〉「銀鸞睽光踏半臂」，〈十月〉「金鳳刺衣著體寒」，「踏」、「刺」等字都暗示著動態感受。其二，溫庭筠「玉兔煨香」之造語，特別點出香爐之動物外貌，而動詞的使用也讓原本人工、靜態的香爐有了新鮮奇異的生命力，相似之語在溫詩中另可得見：如〈生禱屏風歌〉「繡屏銀鴨香霧濛」、〈獵騎〉「香兔抱微煙」、〈長安寺〉「繡戶香焚象」等皆足為證。⁷⁴對照賀詩，亦常突出人工飾品之動物形象擬形：

〈宮娃歌〉象口吹香氎登毛暖

〈答贈〉沉香薰小象

〈蘭香神女廟〉深幃金鴨冷

〈河陽歌〉牛頭高一尺

〈秦王飲酒〉龍頭瀉酒

〈夜來樂〉春水滴酒猩猩沽

〈榮華樂〉金蟾呀呀蘭燭香

以物品之動物外觀入詩，顯然予人一種強調當下所見所感的形象，而非直接點明器具的功用。換言之，李賀是以一種直覺式的感官性，而非以實際作用來理解這個世界中的各種事物之存在。

⁷⁴ 孫康宜論溫詞時，也提出相似的見解：「溫詞尚有另一特色，而且關聯到下面矛盾：他筆下的女人靜如處子，而且默默如畫中人，但是和這女人有關的種種卻玲瓏多姿，虎虎有生氣。……這種生命倒轉，無生命的反而化為有生命的，也是溫詞話中有話，極盡曲折的緣故。」孫康宜：《讓唐迄北宋詞體演進與詞人風格》（臺北：聯經出版事業公司，1994年），頁68。

飛卿同樣以景代情的作品，還有〈湘宮人歌〉：

池塘芳草濕，夜半東風起。生綠畫羅屏，金壺貯春水。黃粉楚宮人，芳花玉刻鱗。娟娟照棋燭，不語兩含嚬。（《溫庭筠全集校注》頁 47）

生綠畫羅屏，金壺貯春水。「畫」、「貯」，水氣（池塘）與綠意（芳草）相互交融出現，畫屏與金壺都是人工物。著黃粉額妝的宮人，也精心打理自己，「芳花玉刻鱗」，在色調上也重覆之前的金與綠，黃粉與青玉。但是娟娟身姿僅獨對棋燭，金壺的聲響，印照著詩末的「不語」，兩含嚬，在此指宮人與燭，兩者對棋，而棋盤本應是兩人對弈的遊戲。王闓運論此詩為「李賀一派」，⁷⁵若再與李商隱〈效長吉〉並觀，則兩者皆為宮詞，似也反映出唐人對李賀詩歌常取自女性題材的認識。此外，又如〈懊惱曲〉：「……三秋庭綠盡迎霜，唯有荷花守紅死……悠悠楚水流如馬。恨紫愁紅滿平野。野土千年怨不平，至今燒作鴛鴦瓦。」陸時雍評此詩，贊之：「末二語最奇麗。」⁷⁶而「恨紫愁紅」對色彩的運用，亦與李賀在色彩字前加上狀態形狀、溫度、動態、情緒的手法相同。⁷⁷至於「野土千年怨不平，至今燒作鴛鴦瓦」，其造語構思又似以李賀〈秋來〉之「恨血千年土中碧」一語為基礎而加以翻寫。

二、懷古詠史詩歌的「無我」敘事

Paul F. Rouzer 指出，溫庭筠在樂府創作上與李賀的相似，主要在於意象並列之風格，彷彿將眾多細節物象並列（juxtaposition），⁷⁸構成一幅精美的畫作。如上文所論，溫庭筠的確擅於鋪陳意象，客觀描寫場景之佈置。⁷⁹然而，此種手

⁷⁵ 王闓運：《王闓運手批唐詩選》（上海：上海古籍出版社，1989年），卷二，頁 285。

⁷⁶ 劉學鍇：《溫庭筠全集校注》，頁 182。

⁷⁷ 如〈四月〉「墮紅」，〈湘妃〉「淚花紅」，〈黃頭郎〉「愁紅」，〈南山田中行〉「冷紅」，〈感諷六首其五〉「衰紅」，〈春歸昌谷〉「團紅」，及〈石城曉〉「團紅」；〈湘妃〉「靜綠」，〈正月〉「寒綠」，〈蘭香神女廟〉「閒綠」，〈春歸昌谷〉「細綠」，〈昌谷詩〉「細青」與「頹綠」等。對此已多有人討論，如蔡宇蕙：《李賀、李商隱「設色穠麗」的詩歌色彩析論》（臺南：成功大學中國文學研究所碩士論文，2004年）；趙路得：〈從純色探析李賀詩中的情緒〉《有鳳初鳴年刊》創刊號（2005年），頁 126-153。李賀是以一種直覺式的整體感官感受來理解這個世界，而其色彩的情緒，往往是一種蕭颯幽冷的感受。

⁷⁸ Paul F. Rouzer: *Writing Another's Dream: The Poetry of Wen Tingyun*, p. 56.

⁷⁹ 而這一表現手法，從飛卿之樂府到其詞，是相互貫通的；如葉嘉瑩先生即言：「在飛卿詞中所表現者，多為冷靜之客觀，精美之技巧，而無熱烈感情，及明顯之個性。」葉嘉瑩：《迦陵談詞》，氏著：〈溫庭筠詞概說〉（臺北：三民書局股份有限公司，1997年），頁 36。孫康宜亦言「溫氏筆端講究『並列法』（parataxis）」，見孫康宜：《晚唐迄北宋詞體演進與詞人風格》，頁 53。方瑜師

法並不僅限於溫庭筠豔情題材的樂府詩。事實上，在其懷古詠史之樂府詩中，亦容易察見其意象堆疊的表現。如林邦鈞所言，「溫詩的風格因體裁與題材的不同而異。他的樂府七古以濃艷絢麗著稱，他的律詩以清峻工細見長」。⁸⁰我們可進一步言，即使是在樂府七古中，飛卿亦依不同的題材而展現不同風格，如〈湖陰詞〉、〈春江花月夜詞〉等詠史詩，便與〈春愁曲〉、〈春洲曲〉等豔情詩有別，兩相比對，前者運思之奇崛，想像之飛躍，氣魄之雄闊，與後者寧馨纖柔之情調判若兩別。

以〈湖陰詞〉為例：

祖龍黃鬚珊瑚鞭，鐵驄金面青連錢。虎髯拔劍欲成夢，日壓賊營如血鮮。
海旗風急驚眠起，甲重光搖照湖水。蒼黃追騎塵外歸，森索妖星陣前死。
五陵愁碧春萋萋，灞川玉馬空中嘶。羽書如電入青瑣，雪腕如槌催畫鞞。
白虬天子金煌鉞，高臨帝座回龍章。吳波不動楚山晚，花壓闌幹春晝長。
（《溫庭筠全集校注》頁 82）

在溫柔清麗的江南春光之外，溫庭筠筆下亦有如此濃彩渾重的一面。對於南朝晉明帝微查王敦營壘之歷史，溫庭筠捨棄敘事，選擇以自己的想像重現當時場景。⁸¹故前半段八句，我們看到了一則則的鮮明形像的片段，明帝的黃鬚，戰馬的轡頭，珊瑚鞭與青灰馬尾的揮動，在靜態呈現中隱含著動態動作。展示銳不可擋的雄渾氣魄。風急光搖造成的一種迅急倉皇感，一種驚心動魄的情緒隨著「妖星陣前死」而告結。轉入後半段，叛亂既平，故帝塚上的春草萋萋，似又重回太平之景。戰勝之消息如電傳入宮廷，以「青瑣」裝飾借指宮廷，手若雪腕之宮人於宮前擊鼓慶賀。詩末兩句，或言為「警句」，或言「直不知所謂」，⁸²此處試以己意解之。吳波、楚山作為江南之景，一則「不動」，是空間的靜止，一則言「晚」，是時間的延長，似皆暗示著國祚之長；而「花壓闌幹」的意象，繁花之盛竟有足壓闌幹之重量感，也意味著春之勝景不衰；誠如方瑜師之洞見，「春」作為飛卿

亦早觸及溫庭筠之樂府與李賀之相似，同時點出溫之樂府與詞作之關聯，方瑜：〈溫庭筠歌詩的意象與表現〉，氏著：《唐詩論文集及其他》，頁 355-356。周誠真甚至進一步明言李賀為「詞法的啓示者」，見周誠真：《李賀論》（香港：文藝書屋，1971 年），頁 14-16。因本論文以詩歌中的「長吉體」為主要討論對象，關於李賀詩歌對詞體的影響，僅在此略加點出，不多作探究。

⁸⁰ 林邦鈞：〈論溫庭筠和他的詩〉，《文學遺產》1981 年第 4 期，頁 141。

⁸¹ 劉學鍇言：「全篇重在渲染氣氛，敷設濃墨重彩，而略於敘事，亦賀詩之顯著特徵。」劉學鍇：《溫庭筠傳論》，頁 180。

⁸² 為胡仔與陸時雍之論，轉引自劉學鍇：《溫庭筠全集校注》，頁 87。

鍾愛的季節意象，於此「已超越實際時間層面的意義，而有象徵意味」，⁸³是以可說「春晝長」一語隱然寓涵著南朝王權得如此景般予人永恆存在之盼望。而這盼望自然並非詩人不合史實的妄想，而應解作詩人對當時之人於帝滅王敦後懷此信念的深切掌握與設想。對於此詩，應當留心後人評語，如翁方綱言：「飛卿七古調子元好，即如〈湖陰詞〉等曲，即阮亭先生之音節所本也。然飛卿多作不可解語。且同一濃麗，而較之長吉，覺有愴氣，此非大雅之作也。」⁸⁴朱彝尊亦云：「義山學杜者也，間用長吉體作〈射魚〉、〈海上〉、〈燕臺〉等詩，則多不可解。飛卿學李者也，即用太白體作〈湖陰〉、〈擊甌〉等詩，亦多不可解。」⁸⁵多同意其之「濃麗」與「不可解」，並以此類特質與李賀相連；顯然，此當為後人眼中溫庭筠最與李賀風格相似之詩作，而兩者的相似，正在於「不可解」與「濃麗」交融並存所產生的風格。

再觀溫庭筠〈昆明治水戰詞〉：

汪汪積水光連空，重疊細紋晴激紅。赤帝龍孫鱗甲怒，臨流一盼生陰風。
鼉鼓三聲報天子，雕旌獸艦凌波起。雷吼濤驚白石山，石鯨眼裂蟠蛟死。
溟池海浦俱喧豶，青幟白旌相次來。箭羽槍纓三百萬，踏翻西海生塵埃。
茂陵仙去菱花老，啞啞遊魚近煙島。渺莽殘陽釣艇歸，綠頭江鴨眠沙草。
(《溫庭筠全集校注》頁 107)

此詩寫漢武帝為戰昆明滇，故設昆明池以教習水戰之史事。詩人全以想像之眼，觀想當時盛況，在紙上再現池景，重整旗鼓，安排演習，激盪起萬丈波瀾。詩中安排許多動物形象出現，如龍之鱗甲，鼉皮之鼓，獸雕之艦，石鯨與蟠蛟，皆強化渲染教戰之勇猛氣魄，甚至，虛擬的水戰似乎成了真正的戰爭，池本身放大如海，而兵陣壯盛到可將之踏翻，掀起海底之塵土。然而，到詩末，這頃喧豶震蕩的昆明池，隨著漢帝之逝，也褪去了曾是教戰之場的氣魄，已為老去的菱花所佈，波平水靜，從前的凌波獸艦換成殘陽釣艇，⁸⁶取代那些野獸形象而登場的是游魚

⁸³ 方瑜：〈溫庭筠歌詩的意象與表現〉，氏著：《唐詩論文集及其他》，頁 329。

⁸⁴ 轉引自劉學鍇：《溫庭筠全集校注》，頁 88。

⁸⁵ 轉引自劉學鍇：《溫庭筠全集校注》，頁 88。對此評語，劉學鍇加以駁正：「詩所要著意表現的，乃是一種歷史事件的整體氛圍，一種對當時場景的鮮明想像。此正長吉體詠史一類作品之重要特徵，非所為太白體。」見劉學鍇：《溫庭筠全集校注》，頁 89。但劉學鍇之「長吉體」是一種廣義的用法，僅用以說明此詩肖似李賀之風格；換言之，「體」在此是一種體貌，而非一種體式。

⁸⁶ Paul Rouzer 特別注意到，此詩中對「君王權力」有所著重，並以釣翁作為對照面，突顯出權力與自然的對立。Paul Rouzer: *Writing Another's Dream: The Poetry of Wen Tingyun*, p.135-137. 可補充的是，若以意象而言，兩者之間的對比則是明確反映在「獸艦」與「釣艇」兩種船形的差異。

江鴨的悠遊與憩眠。全詩未見人物登場作主觀抒情，僅透過畫面之呈現作出比對，悵然之情卻令人油然而生。

不妨再以〈春江花月夜詞〉為例：

玉樹歌闌海雲黑，花庭忽作青燕國。秦淮有水水無情，還向金陵漾春色。
楊家二世安九重，不禦華芝嫌六龍。百幅錦帆風力滿，連天展盡金芙蓉。
珠翠丁星複明滅，龍頭劈浪哀笳發。千里涵空澄水魂，萬枝破鼻飄香雪。
漏轉霞高滄海西，玻璃枕上聞天雞。蠻弦代雁曲如語，一醉昏昏天下迷。
四方傾動煙塵起，猶在濃香夢魂裏。後主荒宮有曉鶯，飛來只隔西江水。
(《溫庭筠全集校注》頁 172)

〈春江花月夜〉據由陳後主首作，隋煬帝後亦以同題詠揚州。⁸⁷溫庭筠此處取舊題而改詠隋煬帝遊幸江都之事，並於首尾以陳朝為襯托，雖不採前人舊意，然卻合於詩題之源出歷史背景，選題已足見巧思。並且，以隋煬帝遊幸江都為主題，又於詩之首末分別點出「秦淮水」與「西江水」，與「春江」之題多有疊合；而「萬枝破鼻」又點出「花」題，不過，詩中不見「月夜」之背景。但是「露轉霞高」一語，又似意味著先前珠翠明滅、浪劈笳發皆為夜遊景況。並且，詩中特別安排的兩則禽鳥意象尤值得注意。「天雞」的出現將時間從夜晚轉換至日間，並帶有警醒的意味，但煬帝仍在弦音中「昏昏天下迷」，或許還可以注意「玻璃枕」與「煙塵起」兩者意象的對立，君王或許還沉臥在前者予人一種清淨感受之錯覺中，不覺煙塵四起之狂躁，而「猶在」一詞則罕見地透現詩人主觀的價值評斷。⁸⁸於是，在同一時間裡，詩人讓後主宮中的「曉鶯」飛起，「只」字之用，加上鶯之弱小，竟能飛來，皆已拉近江都與金陵的距離；另一方面，詩人點出的「西江水」與運河之水又是相通的，甚至可通到詩首所謂無情的「秦淮水」，於是，藉由江水之流通，不禁令人發想：隋煬帝的運河是否也將有無情自流的一天？透過以上時空與意象的安排，荒宮的形象顯得有些模糊，似乎不再是後主所有，同時也與隋朝宮殿未來的形象有了疊合。

這三首詠史詩，詩人採取的方式都是擷取某一歷史片斷，在腦海中想像自己

⁸⁷ [宋]郭茂倩編：《樂府詩集》（北京：中華書局，2007年），頁 678。

⁸⁸ “〈雞鳴埭曲〉 has no explicit authorial comment. The moral comment of 春江花月夜曲 may seem a bit clearer.…… Still, Wen’s concerns seem more artistic than moral.” Paul F. Rouzer: *Writing Another’s Dream*, p.128

重回現場，彷彿自己是在場的第三者，對這一想像重現的畫面進行紀錄。透過對歷史的想像與重現，詩人提供的僅是場景畫面，而將道德論斷的任務留予讀者，任之從中去思索。對此，Paul F. Rouzer 提出，在溫庭筠的詩中，道德評論的缺乏是顯而易見的，⁸⁹而這正是溫庭筠與李賀相似之處；在歷史詩的寫作上，李賀的音樂性風格（musical style）也使得其創作不帶有道德價值的評論，而讓視覺上的美感成為詩中的焦點與目的，⁹⁰且兩人作品皆帶有避免讓詩意自我的介紹（the introduction of the poetic self）介入詩歌之傾向。⁹¹誠然，李賀的詠史詩，即杜牧所謂「探尋前事，所以深嘆恨古今未嘗經道者，如〈金銅仙人辭漢歌〉、〈補梁庾肩吾宮體謠〉，求取情狀，離絕遠去筆墨畦徑間，亦殊不能知之。」⁹²不僅此二首，李賀亦皆著重於情景之鋪寫，氛圍之渲染，鮮少對人物事件進行論斷，以〈秦王飲酒〉為例：

秦王騎虎遊八極，劍光照空天自碧。羲和敲日玻璃聲，劫灰飛盡古今平。
龍頭瀉酒邀酒星，金槽琵琶夜枒枒。洞庭雨腳來吹笙，酒酣喝月使倒行。
銀雲櫺櫺瑤殿明，宮門掌事報一更。花樓玉鳳聲嬌啼，海綃紅文香淺清，
黃鵝跌舞千年觥。仙人燭樹蠟煙輕，青琴醉眼淚泓泓。（《李賀詩集》頁 57-58）

一說此詩含有寓意，詩中「秦王」暗指詩人當朝之德宗，但此一稱謂亦令人想起秦始皇。而全詩不見對史書典故的使用，全以詩人的想像謀篇，並以神話點綴，成功塑造出「秦王」高傲威凜之氣勢，不僅空間上翱遊八方，撼動天色，時間上劫灰亦得以弭平，酣歡之時甚至「喝月使倒行」。並且，雖說此詩有諷諫之意，但詩中並不見對秦王的道德批判，僅可從結語燭臺煙輕、宮女淚眼之場景微查其惆悵慨然之意。其他如〈公莫舞歌〉、〈秦宮詩〉等詩，亦多如此。

此外，溫庭筠樂府中僅有的兩首遊仙詩〈水仙謠〉與〈曉仙謠〉，也顯見取資於賀詩之處。如〈曉仙謠〉：

⁸⁹ “In Wen’s songs, this lack of moral comment is even clearer.” Paul F. Rouzer: *Writing Another’s Dream*, p.127

⁹⁰ “Overall, Li He’s musical style was ideal as a springboard for fictional recreation, in which moralistic judgments on historical events are either absent or subdued, and in which the beauty of visualization becomes the focus and purpose of the poem.” Paul F. Rouzer: *Writing Another’s Dream*, p.107

⁹¹ The tendency in Li He’s and Wen’s work to avoid the introduction of the poetic self into the poem. Paul F. Rouzer: *Writing Another’s Dream*, p 127.

⁹² 杜牧〈李賀集序〉，見吳企明編：《李賀資料彙編》，頁 8。

玉妃喚月歸海宮，月色澹白涵春空。銀河欲轉星靨靨，碧浪疊山埋早紅。
宮花有露如新淚，小苑叢叢入寒翠。綺閣空傳唱漏聲，網軒未辨凌雲字。
遙遙珠帳連湘煙，鶴扇如霜金骨仙。碧簫曲盡彩霞動，下視九州皆悄然。
秦女王騎紅尾鳳，半空回首晨雞弄。霧蓋狂塵億兆家，世人猶作牽情夢。
(《溫庭筠全集校注》頁 24)

全詩構思立意，與李賀〈夢天〉、〈天上謠〉甚為相似，既有「下視九州皆悄然」這樣由天界俯瞰人間的視角，如前者「遙望齊州九點煙，一泓海水杯中瀉」異曲同工；又如後者般想像仙人們的日常生活。只是，相較於李賀〈天上謠〉中那些採香捲簾、吹笙耕煙，生活於自然場景中的仙人們，溫庭筠的仙人畢竟還是富貴金碧些，但弔詭的是，這樣奩華纖麗的場景設定，反而比李賀筆下帶有農耕情趣的仙境更加貼近人間；如第四句到第八句，若非有「空傳」、「凌雲」等字詞提點出此處為天上宮闕，則看起來與人間宮殿的初曉景狀似亦無甚殊況。不過，人間畢竟不比仙界，至少在本詩中，人與仙的差異仍反映在時間上：仙界的早晨要比人間早先來到，因此仙人也比凡人早些醒覺。是以，當曲盡霞動，九州猶一片悄然；而弄玉騎鳳遊空時，方有晨雞啼弄。然而，「早些醒覺」，不僅是客觀時間上的差異，⁹³詩人在此也藉由時間作為一種象徵；在最後一句，詩人終於點出關鍵，不僅對照同一時間中仙人之清醒與世人之夢寐，更重要的是，說明世人之夢為「牽情」之夢，而仙人顯然早已於塵世之情網中醒覺。此外，有意思的是，若試著將這首詩與宋代蕭貫〈宮中曉寒歌〉並觀，實有情調相似之處，並都與長吉的風格有所聯繫，或許可從中隱然發現「長吉體」在後人手中自然衍化出的一條脈絡。

94

最後，再看溫庭筠的〈郭處士擊甌歌〉：

佶栗金虬石潭古，勺陂潏灑幽修語。湘君寶馬上神雲，碎佩叢鈴滿煙雨。
吾聞三十六宮花離離，軟風吹春星斗稀。玉晨冷磬破昏夢，天露未幹香著衣。
蘭釵委墜垂雲發，小響丁當逐回雪。晴碧煙滋重疊山，羅屏半掩桃花月。
太平天子駐雲車，龍爐勃鬱雙蟠拏。宮中近臣抱扇立，侍女低鬟落翠花。
亂珠觸續正跳蕩，傾頭不覺金烏斜。我亦為君長歎息，緘情遠寄愁無色。
莫沾香夢綠楊絲。千里春風正無力。(《溫庭筠全集校注》頁 16)

⁹³ 事實上，仙界的時間比人界緩慢，所謂「天上一日，人間一年」，要讓人與仙同享一個早晨，可能一年方有一次。

⁹⁴ 蕭貫之〈宮中曉寒歌〉待後章再論。

與李賀〈李憑箏篋引〉同樣，全以想像運思，渲染音樂感受氛圍，而不去解釋表演情境、場景。Paul F. Rouzer 對於此詩已有細膩的分析，指出其有四句一節的敘事結構，並且有「詩中詩」的結構；⁹⁵且也概括性地指出長吉、飛卿整體詩歌之共有特色：比起形容心智的作用，兩人都更善於使用意象之技巧，因而有以客體細節之選取來展示主體情緒的傾向。⁹⁶由此觀之，則俞平伯的這段評論：「飛卿之詞，每截取可以調和的諸印象而雜置一處，聽其自然融合。在讀者心眼中仁者見仁知者見知，不必問其脈絡神理如何如何，而脈絡神理按之則儼然自在。」⁹⁷雖是論詞，但未嘗不可作為此詩之註腳。不過，溫庭筠的「脈絡神理儼然自在」也就是他與李賀同中有異之處。較之於李賀之「少理」，溫庭筠此詩雖也是想像，但在意象上較為統一，可組構出完整的場景。對此，Paul F. Rouzer 已注意到，他指出，溫庭筠比李賀更具有意象之間的合理並列（rational juxtaposition of images），即使溫庭筠並未建立一個和諧的詩的敘事。⁹⁸

三、飛卿之學長吉而無「長吉體」

討論至此，擬對溫、李之學長吉作一小結之比較：兩人主要以樂府、七言之作與李賀相似。就題材而言，兩人大多皆為豔情之作；亦皆有詠史之作，且多詠六朝事而隱有諷諭之意；對神仙題材也各有取用，但較之義山將神話典故散用於各類詩篇之中以烘托氛圍的作法，飛卿則僅有〈曉仙謠〉、〈水仙〉兩首專力為之，其他詩作中則少見神話意象。在謀篇技巧上，兩人之字面皆精工刻鏤，有繁麗之美，且都透顯濃厚之感官性；而詩中意象的並列紛呈，也是兩人同似李賀之處，不過飛卿可說是在客觀寫景下隱有個人之擇選安排，而義山更似直以主觀之情加以構造之。儘管如此，較之於義山實更擅七律，尤以樂府詩作見長的飛卿，在後人眼中，雖有似長吉、學長吉之處，卻極少有人以「長吉體」稱其詩。因此，在溫、李皆有出入昌谷之處的前提下，以下將進一步從兩人學李之細部差異，追索

⁹⁵ Paul F. Rouzer: *Writing Another's Dream*, p.54-60.

⁹⁶ "Both poets may be using imagistic techniques to better describe the workings of the mind—associative images, synaesthetic juxtapositions of aural and visual phenomena, a certain tendency to express subjective emotions through an idiosyncratic selection of seemingly objective detail." Paul F. Rouzer: *Writing Another's Dream*, p.59

⁹⁷ 俞平伯：《讀詞偶得》（臺北：臺灣開明書店，1957年），頁15。

⁹⁸ 如詩首四句皆與水有關，或與「甌」本身為一盛水之樂器有關，從而連帶從石潭、勻陂聯想到身為水神的湘君。而之後對樂音的想像，如「玉晨冷磬」、「小響丁當」、「亂珠觸續」，也構成了一則和諧的宮廷場景。Paul F. Rouzer: *Writing Another's Dream*, p. 56.

溫庭筠之樂府何以未能符合後人對「長吉體」的認識。為求清楚掌握三人之同異，暫作簡表如下：

	李賀	李商隱	溫庭筠
體裁	樂府歌行	七言	七言
鍛句煉字	感官性 麗字、色彩字 人工物件之動物形象化 動詞之運用	感官性 麗字、色彩字	感官性 麗字、色彩字 人工物件之動物形象化 動詞之運用
立意構篇	意象並列	意象並列	意象並列
	多神話題材	多神話題材	
	客觀寫景 以客體細節展示主體情緒	主觀構景	客觀寫景
閱讀感受	峭豔	僻澀	哀麗(神理脈絡自在)

對照上節所提，李商隱「長吉體」詩中有相當程度的主觀抒情成分，甚至不乏悼亡之作，然絲毫無礙於後人目之為「長吉體」；相對而言，儘管溫庭筠在「意象紛呈並列」，「採用第三人稱敘事」上多似李賀，但在後人眼中，這些特質只能代表其學長吉，然未稱得上是得長吉之體。因此，應可推知，對後代讀者而言，評斷某一詩作是否為「長吉體」之判準，不在於是否符合「客觀無我，以景言情」的情感表達模式，甚至也不僅在於「字句雕琢精工」、「取材於神話」、以及「濃厚感覺性」等特質；更為關鍵的應是，在立意構篇層面上的「意象跳躍」幅度是否足以予人一種「晦澀難解」的感受。是故，儘管飛卿之「哀麗」與李賀相似，⁹⁹但飛卿之語言實少予人「晦澀難解」之感，觀其樂府詩，如豔情題材大多具有已整合的江南情調，至於詠史、音樂、遊仙等作雖亦多想像之語，但意象與意象之間的跳躍幅度不致過大，大抵而言，尚合乎常理，自有脈絡可循。¹⁰⁰簡言之，飛卿之詩中意象儘管並列拼貼，但較之長吉，甚至比起義山，都還是保守而較為

⁹⁹ 張采田：「晚唐昌谷之峭豔，飛卿之哀麗，皆詩家正宗。玉谿則合溫、李而一之，尤擅勝境。」[清]張采田：《玉谿生年譜會箋外一種·李義山詩辨正》，頁413-414。

¹⁰⁰ Paul F. Rouzer: "Although Wen's imaginative eye may jump erratically, he never makes it completely impossible for a perceptive reader to follow his line of vision or his train of thought." Paul F. Rouzer: *Writing Another's Dream*, p.59

和諧有統一性的。¹⁰¹因此，如同後人將義山詩中「僻奧晦澀不可曉解者」歸因於「效長吉體而參以隱語」之故，¹⁰²在溫庭筠的作品中，也只有像〈湖陰詞〉、〈擊甌歌〉這樣「不可解」的詩，才特別讓人意識到其與「長吉體」之關聯。¹⁰³

總而言之，儘管唐代並未有「長吉體」之概念，而溫、李兩人皆各有肖似長吉處，但對後人而言，他們認為李商隱的確較溫庭筠更掌握了「長吉體」之為「體」的關鍵，亦即「僻澀」。然而，我們應當明白，此一「僻澀」，首先必須是讀者的感受，是「得自於批評反省活動上的歸納與比較的結果」，而非是「作者創作時自覺的努力」。¹⁰⁴畢竟，詩人們不可能不明白自己創作之內容為何，只能說他們若所寫下了「僻澀」的詩，自然也與其作詩之法有關。換言之，「僻澀」雖關乎詩人作詩的策略與手法，但更關乎其手法是否成功予人某種閱讀感受，而產生某種閱讀印象與效果。這更印證了，「體」作為一種具有典範性體式，其成立的確相當倚賴讀者的辨識與鑑賞；落實於「長吉體」中，更是如此。最後，應注意的是，如前所言，無論是義山或飛卿，其「似學長吉」之論都是到明清方有，因此「以『僻澀』為『長吉體』獨特體式」此一觀念，並非唐人對「長吉體」之認識，而是明清讀者對「長吉體」之認識。

第三節 唐五代其他具長吉風貌者

除「溫李」外，唐人亦有不少與李賀風格相似者。對此，房日晰曾提出一說，認為中唐時有「李賀詩派」的出現，並以劉言史、莊南傑為此流派之成員，兩人與李賀共同創造出相同的詩風，但由李賀為此詩風定型，故以其名命此詩派。並且以韋楚老、張碧等人為其餘波。¹⁰⁵「李賀詩派」是否存在，又是否足以產生餘波，本文持保留態度，畢竟，任何詩派的形成，除了需有風格相似的詩歌創作外，

¹⁰¹ 如周詠棠《唐賢小三昧集續集》中評溫庭筠〈錦城曲〉時即言「顯於長吉，深於鐵崖」，此「顯」應是與僻澀相對而言。見劉學鍇：《溫庭筠全集校注》，頁 33。

¹⁰² [清]錢良擇《唐音審體》卷十三，見劉學鍇、余恕城、黃世中編：《李商隱資料彙編》，頁 367。

¹⁰³ 見註 85。

¹⁰⁴ 蔡英俊先生在討論「美典」概念時曾指出，各種體式的審美趣味都各有差異，而「這些藝術價值上的差異，或許有部分是來自於作者創作時自覺的努力，但更大部分是得自於批評反省活動上的歸納與比較的結果，因此所謂的『美典』是經過創作的具體實踐與歷史的積累而逐一形成的。」蔡英俊：《中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題——「意在言外」的用言方式與「含蓄」的美典》（臺北：學生書局，2001 年），頁 136-137。

¹⁰⁵ 房日晰：〈李賀詩派及餘波〉，《文學遺產》2000 年第 3 期，頁 35。

也需有文學觀點、主張的提出，更需要詩人之間的交遊往來形成文學集團，才能證明其具有作為一「詩派」的影響力。而目前我們沒有辦法找到充分的文獻資料來證明這些詩人的往來。不過，這並不妨礙房日晰給我們的提示，即注意到唐人確有與李賀的相似詩風。

現存資料中，最早明確指出某人學長吉者，為《唐摭言》所載：

趙牧，不知何許人，大中、咸通中，學李長吉為長短歌，可謂蹙金結繡而無痕蹟。（〔五代〕王定保《唐摭言》卷十）¹⁰⁶

劉光遠，不知何許人，慕李長吉為長短歌，尤能埋沒意緒，竟不知其所終。（〔五代〕王定保《唐摭言》卷十）¹⁰⁷

王定保率先指出趙牧與劉光遠兩人之「學」、「慕」李賀，並且，指出兩人所學「長短歌」，也已經注意到李賀在「體裁」上的影響。眾所週知，李賀以樂府歌行名聞當世，而後人模擬「長吉體」時，亦多為七言歌行之作。然而，這兩人之詩作並未被保留下來：劉光遠，《全唐詩》中未收其詩；趙牧，現僅存〈對酒〉詩一首（《全唐詩》第 17/6539-6540）王定保之記載與兩人生時相去不遠，應可徵信；然而，畢竟非一手資料，難以確定其「學」、「效」是出於作者的有意為之，或是出於時人的公論。另外，牛嶠確有嚮慕李賀之心：

嶠字延峯，隴西人，宰相僧孺之後。博學有文，以歌詩著名。……有集，本三十卷，自序云：「竊慕李長吉所為歌詩，輒效之。」今傳於世。（〔元〕辛文房《唐才子傳》卷九〈牛嶠〉）¹⁰⁸

但文中所引之〈自序〉現未得見，而《全唐詩》中也僅收牛嶠之小詞，無詩，不過，顯然有些詞句是化用自李賀詩歌。¹⁰⁹

前已論及，如今所謂唐五代「效長吉」者，除李商隱外，皆未有明言標榜「效」長吉之作，而劉光遠、牛嶠今無詩傳世，趙牧也僅有一首〈對酒〉詩，是以本處

¹⁰⁶ 〔五代〕王定保著，姜漢椿校注：《唐摭言校注》，頁 204。

¹⁰⁷ 〔五代〕王定保著，姜漢椿校注：《唐摭言校注》，頁 204。

¹⁰⁸ 〔元〕辛文房，傅璇琮主編：《唐才子傳校箋》，頁 84-88。

¹⁰⁹ 牛嶠以詞著名，今存詩 6 首，見《全唐詩》19/667/7635-7636。從另一觀點看來，當可以此為一探究進路，以證明從唐代即可抉發李賀詩歌如何影響詞體之創作。然此非本論文關注之問題，故僅於此處略作說明。

主要對劉言史、張碧、莊南傑、韋楚老之詩歌作討論，並僅以「類長吉」之作稱之。然這些詩作中，確有與賀詩形神相似之處。另外，陳陶、李咸用、李沆三人，雖於筆者有限眼界內未見有人討論他們與李賀之關係，也未能確知其是否有意學賀，但就作品看來，確實風格相似，¹¹⁰是以仍一併納入討論。

一、因風格之「麗」而相似者

先以劉言史為例，其詩以「美麗恢瞻」見聞當世，正是在此點上，令人注意到李賀與劉言史的連繫：

有與李賀同時，有劉棗強焉。先生姓劉氏，名言史，不詳其鄉里。所有歌詩千首，其美麗恢瞻，自賀外，世莫得比。（[唐]皮日休《皮子文藪》卷四〈劉棗強碑〉）¹¹¹

言史，趙州人也。少尚氣節，不舉進士。工詩，美麗恢瞻，世少其倫。與李賀、孟郊同時為友。（[元]辛文房《唐才子傳》卷四〈劉言史〉）¹¹²

劉言史亦昌谷之流，但少弱耳。嚴滄浪《詩話》賞之，終未為昌谷敵手也。（[清]翁方綱《石洲詩話》）¹¹³

同為唐人的皮日休認為劉言史之歌詩除賀外「世莫得比」，但並未言劉言史慕效李賀；元人辛文房《唐才子傳》中，亦強調其詩「美麗恢瞻」，但亦只言他與李賀為友；¹¹⁴直到清代，翁方綱才進一步言其為「昌谷之流」。在這三條陳述中，可以看到劉言史與李賀的關係，是從一開始分庭抗禮的「比」，逐步減退為風格近似之「友」，到最後成為以李賀為主源的「同流」。劉言史究竟是否有意追效長吉，這點恐怕無從得知，但可以確定的是，在他「美麗恢瞻」的詩作中，令人嗅到了一絲與李賀相似的意味。這也有助我們瞭解，唐人確實已注意到李賀詩歌風格中「麗」的一面。如韋莊〈乞追賜李賀皇甫松等進士及第奏〉：

¹¹⁰ 宋代李龔曾作有眾多集句詩，其中多首皆僅以李賀與陳陶兩人之句集成，亦有部分詩作同時摘取李咸用之句而成，如〈謫仙吟〉、〈吳娃歌〉、〈致酒行〉、〈溪上春〉、〈夢上天〉、〈空城曲〉等皆是。或亦可作為陳陶、李咸用之詩歌風格確實與李賀甚為肖似之旁證。見傅璇琮主編：《全宋詩》（北京：北京大學出版社，1991-1999年）第59冊，頁37454。

¹¹¹ 吳企明編：《李賀資料彙編》，頁13。

¹¹² [元]辛文房：傅璇琮主編：《唐才子傳校箋》，頁249-251。

¹¹³ 吳企明編：《李賀資料彙編》，頁342。

¹¹⁴ 《唐才子傳》應為誤讀皮日休〈劉棗強碑〉所致，劉言史年歲大於李賀，兩人詩文中亦無交遊往來之跡。然由此亦可發現，在後人眼中，的確是將劉言史與李賀的距離拉得越來越近。

詞人才子，實有遺賢，不霑一命於聖明，沒作千年之恨骨。據臣所知，則有李賀、皇甫松、李群玉、陸龜蒙、趙光遠、溫庭筠、劉德仁、陸逵、傅錫、平曾、賈島、劉稚珪、羅鄴、方幹，俱無顯遇，皆有奇才。麗句清詞，徧在詞人之口。¹¹⁵

即將李賀列於「麗句清詞」之創作者名單之內。又如齊己〈讀李賀歌集〉：

赤水無精華，荊山亦枯槁。玄珠與虹玉，燦燦李賀抱。清晨醉起臨春臺，吳綾蜀錦胸襟開。狂多兩手掀蓬萊，珊瑚掇盡空山堆。（《全唐詩》24/9585）

言其「狂」足「掀蓬萊」，把握到李賀的狂情奇思，以及常言神仙鬼怪，但全詩重點更放在李賀歌詩讀來予人的「麗」感。詩中種種華美的物象，無一不意味著李賀之「麗」。〈還人卷〉中也同樣言道：「李白李賀遺機杼，散在人間不知處。」（24/9588）化用許多神話典故，但同樣用來映襯二李詩篇如繡錦之秀麗，如珠璧之燦美，而「編織」一詞在此既比喻文章之寫成，亦比喻編卷者的蒐羅網集。而同樣的比喻，亦為孟郊用來稱美劉言史：「精異劉言史，詩腸傾珠河。」（〈哭劉言史〉，《全唐詩》12/4276）

今觀劉言史之七言詩作，確實可見與李賀相似之處，最為明顯的特質，即在於色彩麗字之運用，尤多見於其詠花、遊宴之詩作：

玉幌相逢夜將極，妖紅慘黛生愁色。（〈七夕歌〉，《全唐詩》14/5322）
翠華寂寞嬋娟沒，野篠空餘紅淚情。青煙冥冥覆杉桂，崖壁凌天風雨細。
昔人幽恨此地遺，綠芳紅豔含怨姿。（〈瀟湘遊〉，《全唐詩》14/5323）
澆紅溼綠千萬家，青絲玉轡聲啞啞。（〈買花謠〉，《全唐詩》14/5323）
裊露凝氛紫豔新，千般婉娜不勝春。年年此樹花開日，出盡丹陽郭裏人。
柔枝溼豔亞朱欄，暫作庭芳便欲殘。深藏數片將歸去，紅縷金針繡取看。
（〈看山木瓜花二首〉，《全唐詩》14/5326）
琉璃地上紺宮前，發翠凝紅已十年。夜久月明人去盡，火光霞燄遞相燃。
（〈山寺看海榴花〉，《全唐詩》14/5328）

甚至在一詩之中，同時呈現多重色彩，如〈春遊曲〉精工描繪春日出巡之坐騎的

¹¹⁵ [清]董誥等編，孫映達等點校：《全唐文》（太原：山西教育出版社，2002年），第18冊，第889卷，頁11716。

裝飾：「花頰紅駿一何偏，綠槐香陌欲朝天。仍嫌眾裏嬌行疾，傍鏡深藏白玉鞭。噴沫團香小桂條，玉鞭兼賜霍嫫媯。弄影便從天禁出，碧蹄聲碎五門橋。」（《全唐詩》14/5325）在春日綠陌中，首先見到的便是花頰紅駿，構成鮮明的對比；白玉鞭與碧蹄雖是慣見於形容馬之詞語，卻也同時點染出更多色彩。除此之外，劉言史詩中亦多見金、玉、玻璃等質地，如〈樂府雜詞三首其二〉中寫聽女子彈箏：「蟬鬢紅冠粉黛輕，雲和新教羽衣成。月光如雪金階上，迸卻頗梨義甲聲。」（《全唐詩》14/5326）「雲和」、「羽衣」雖用樂典，¹¹⁶但此處卻亦予人形象上的輕柔感受，加之月光如雪覆於金階之上的場景形容，乃致於最後的「頗梨義甲聲」，特別強調玻璃之質地，全詩透顯出一種清透澄淨之感，並且從視覺意象連結起聽覺的感受，想像樂音亦當如玻璃般。而〈偶題〉：「遲日新妝游冶娘，盈盈綵艇白蓮塘。掬水遠溼岸邊郎，紅綃縷中玉釧光。」（《全唐詩》14/5330）白蓮塘中的綵艇，於風景中特意突顯出女子的在場，「掬水遠溼」一句，透過「掬」與「溼」字，將更豐富的情意流動賦予給這一般屬於女子遊舟、似不經心的動作，不論是解作女子有意暗示之「掬」，或是男子自作多情而「濕」，漫漫塘水已然牽動情思之波湧。最後，以「紅綃、玉釧」寫出女子的裝扮，不見細節的眉眼妝容，而似略筆寫意的點染，意象鮮麗，令人著眼難忘，也似是岸邊郎眼見的池中女子模樣。在題材上，亦有與李賀〈老夫採玉歌〉相類者，見〈買花謠〉：

杜陵村人不田穡，入谷經谿復緣壁。每至南山草木春，即向侯家取金碧。
幽豔凝華春景曙，林夫移得將何處。蝶惜芳叢送下山，尋斷孤香始回去。
豪少居連鳩鵲東，千金使買一株紅。院多花少栽未得，零落綠娥纖指中。
咸陽親戚長安里，無限將金買花子。澆紅溼綠千萬家，青絲玉轡聲啞啞。
（《全唐詩》14/5323）

「蝶惜芳叢」、「尋斷孤香」兩句，藉蝶之有情言花之無奈，而孤香之斷似也暗示著採下之花自此失去了香氣。總觀劉言史之詩，我們可以說，其清麗之詞與李賀似可相通；並且，在〈送婆羅門歸本國〉詩末「出漠獨行人絕處，磧西天漏雨絲絲」之語（《全唐詩》14/5322）難得有與李賀「石破天驚逗秋雨」相似之構思，而詩中「胡雲黑」之意象，亦近似李賀〈雁門太守行〉中令人驚豔之首句「黑雲壓城城欲摧」。不過，持平而言，綜觀劉言史之詩作，論其謀篇之運思，實無足

¹¹⁶ 「雲和」一詞之意涵，請見孫貴珠：《唐代音樂詩研究》（臺北：國立師範大學國文學系博士論文，2005年）第四章第二節〈「雲和」一詞之解讀〉，頁85-92。

以稱奇之處，更遑論想像之缺乏。因此，我們若僅因其「美麗恢瞻」之詞而作出如下之推測：「年輩也較賀為長為高，但因賀詩名高天下，故其也能虛心地向賀詩學習，有意識地模仿賀詩」，¹¹⁷恐為過論。

相較而言，生長時代晚於李賀的張碧，¹¹⁸其詩歌創作多方面受到李賀影響；而其〈美人梳頭歌〉一詩，顯然有意效仿李賀同題之作。先列李賀原詩如下：

西施曉夢綃帳寒，香鬟墮髻半沉檀。轆轤咿啞轉鳴玉，驚起芙蓉睡新足。
雙鸞開鏡秋水光，解鬟臨鏡立象床。一編香絲雲撒地，玉釵落處無聲膩。
纖手卻盤老鴉色，翠滑寶釵簪不得。春風爛熳惱嬌慵，十八鬟多無氣力。
妝成髮鬢欹不斜，雲裾數步踏雁沙。背人不語向何處，下階自折櫻桃花。
（《李賀詩集》頁 325-326）

對長吉此詩，清人方扶南評之：「從來豔體，亦當以此居第一流。」¹¹⁹直將其視作一等之宮體。然而，儘管沿續著六朝宮體詠美人題材中強調感官性的傳統，李賀豔體仍與齊梁宮體有明顯殊異。以蕭綱〈美人晨粧〉與之對照：

北窗向朝鏡，錦帳復斜縈。嬌羞不肯出，猶言粧未成。散黛隨眉廣，燕脂逐臉生。試將持出眾，定得可憐名。¹²⁰

同以詠美人為題，兩相比較下，其精神意緒實判若雲泥。二詩雖皆以美人為現身詩中之主角，然蕭綱筆下顯然有另一隱身的在場者，即美人對其言晨妝未成的收話者；直言之，即是美人妝成後欲見的男性觀看者。¹²¹正是這一隱身的男性存在，影響了美人的一切舉止，決定此詩的敘事過程；美人之對鏡、嬌羞、畫眉、著粉，無一不是為之而發，就連最後妝成之目的，也是為了於眾多美人間脫穎而出，獲取由其所定奪的「可憐」之名。是以，於蕭綱之美人身上，與其說見到她因情動於中而行發於外的表現，毋寧說見到她對男性觀者情欲的依從與致力滿足，換言之，詩中美人的恍如受制於男性觀者（作者）欲望之傀儡，如實映照其情欲之張動

¹¹⁷ 李軍：《李賀詩歌研究》（西安：三秦出版社，2002年），頁 223。

¹¹⁸ 據陳尚君考證，張碧應為唐末人，主要依據為張碧自序曾讀李白、李賀詩。見陳尚君：〈張碧生活時代考〉，《文學遺產》1992年第3期，頁 109-111。

¹¹⁹ [唐]李賀著，[清]王琦等評注：《三家評注李長吉歌詩》（上海：上海古籍出版社，1998年），頁 324。

¹²⁰ 遼欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》（臺北：學海出版社，1984年），頁 1953。

¹²¹ 胡大雷曾言：「大部分是描摹女性主人公的顯性活動，而男性主人公是隱藏的、潛在的；或者說是以男性的視角來看待男女交往中女性的活動。」胡大雷：《宮體詩研究》（北京：商務印書館，2004年），頁 153。

而有所舉措。反顧李賀詩中，全然不見其中有男性意欲之隱形操縱，為美人在詩中充分保留完整空間以展演其活動。從曉夢、覺醒、對鏡、盤髮之過程，見其從容，既睡足而起，亦不為誰妝扮，而專注於自身梳髻之過程；不妨說，美人之濃髮即是其繁密情思之具象，而其梳髮盤髻，正意味她對自己原本因夢而散亂之情思的重加梳理、整飭。直至詩末，透過詩人的旁觀運鏡，我們看見美人脈脈不語的背影，畫面最後終止於下階後她所折取的一枝櫻桃花。這雪白之櫻桃花想來正是美人寄託其心緒之所在，然其心緒究竟是思人、傷春，亦或自憐，詩人卻不為其道破，含蓄留守了美人幽微之心事。此外，相對於多加描繪女子妝容與衣飾之宮體詩，則李賀似更用心營造美人一派天然的美好姿態：新起如出水芙蓉，髮濃如香雲墮地，髮色似烏亮鴉羽；「寶釵簪不得」既指其髻之光滑，更暗示其美無需待人為飾物妝點；就連其步伐，都若大雁行於沙地般柔緩從容。最後，再相對於宮體中「嬌羞」、「可憐」等需取決於他者情緒感受的形容詞彙¹²²，長吉詩中卻以爛熳春風之吹拂引起嬌慵之美人相惱，重以多鬟高髻烘托其弱無氣力之姿，不倚借男性欲望化之感受，仍能傳其神態。由此觀之，李賀之豔體，雖承宮體細緻筆法以描繪女性姿態與情感，然正如方瑜師已指出的：「凡是以女性為全篇描摹主體的歌詩，李賀從不重墨點染官能性之美，更未將女性作為欲望投射的觀看對象，而是形神俱現，無論人、鬼、神，詩人筆下都觸及他們內在的深度和獨特的靈光，以詩筆將他們『點亮』。」¹²³

對〈美人梳頭歌〉這由李賀自創之新題樂府，張碧顯然有意效之：

玉堂花苑小枝紅，綠窗一片春光曉。玉容驚覺濃睡醒，圓蟾挂出妝臺表。
金盤解下叢鬟碎，三尺烏雲綰朝翠。皓指高低寸黛愁，水精梳滑參差墜。
須臾攏掠蟬鬢生，玉釵冷透冬冰明。芙蓉拆向新開臉，秋泉慢轉眸波橫。
鸚鵡偷來話心曲，屏風半倚遙山綠。（〈美人梳頭〉，《全唐詩》14/5339）

從美人醒覺，對鏡解鬟、梳頭綰髻、到釵梳滑落，兩詩的敘事結構無一不同。就

¹²² 龔慧蘭認為：「他們（按：宮體詩人）往往將目光聚焦在女性的容貌體態以及服飾上，『眉眼』、『軟媚』、『嬌羞』、『微笑』等帶有女性嬌弱特點的詞頻頻出現，尤其「笑」、「憐」等字出現的頻率極高，這些詩歌中的女性完全是男性眼中的女性，即使這些女性心中有愁傷，但是在這些華麗、香軟的字眼下女性的心理活動只能作為一種點綴，最終淹沒在輕艷的詩語中。」龔慧蘭：〈試論李賀女性詩歌的審美特色——與宮體詩相比較〉，《綏化學院學報》第28卷第4期（2008年8月），頁64。

¹²³ 方瑜：〈空間、圖像、靈光——李賀詩中的女性圖像：以鬼神二首為例〉，氏著：《唐詩論文集及其他》，頁142。

意象而言，皆以「芙蓉」作美人之喻象。¹²⁴並且，同樣著重於美人之描摹，但不言其身姿體態，而純以鬢髮言其美，以致於我們無從得知美人的容貌。不過，兩詩仍同中有異：其一，張碧之詩在外界環境上首先點出紅花綠窗的色彩，又借髮飾點染一種清透氛圍，故言「水晶梳」、「玉釵冷透冬冰明」，而不若李賀更將重點放在美人本身翠滑濃密之髮鬢。其二，李賀以驚醒美人的「轆轤」聲為全詩唯一之聲響，而張碧的美人卻是為春光所驚覺。其三，張碧點出其筆下美人有一雙流波慢轉的秋水之眸。最後，由詩末可見，張碧的美人顯較李賀的美人缺少行動力，後者「背人不語向何處，下堦自折櫻桃花」，走入自然，並將秘密守於寂靜之中；而前者「鸚鵡偷來話心曲，屏風半倚遙山綠」卻新增「鸚鵡」此物象，打破寂靜，並有「屏風」之人為屏障作阻隔，雖是「半倚」，卻徒增與遠山之距離，只能遙望。並且，其立意又似從李賀〈江樓曲〉結語「小玉開屏見山色」而來，都隱然以「隔絕性」對「屏風」與「重山」進行相互對照，甚至有一種遞進性，原以為「開屏」、「半倚」可以有更開闊的視野，但層疊而翠綠的遠山卻是更大的一重屏障，仍令女子之情思無得伸展。

以上所論，大抵可見唐人對李賀之「麗」的認識與模仿。應當說明的是，雖然在後代對「長吉體」之認識，更常以「奇麗」一詞指涉其典型之風格，即「能將牛鬼蛇神之類虛荒誕幻的超現實意象處理得美好動人、倩麗華艷」，進而因「怪亦」與「美好」兩者之相互鎔鑄而達成「哀艷」之意境；¹²⁵然而，必須分辨的是，以「哀艷」來理解「奇麗」並將此作為「長吉體」的典型風格，或許是後人逐漸確立的觀念，不能因此認為李賀詩歌中便無偏向清麗華美之詩風，至少〈美人梳頭歌〉便不是一首「怪異」而「美好」的詩作，卻無礙於其作為李賀之傑作。更重要的是，此段單論李賀詩風之「麗」，乃因從以上所論之材料看來，唐人確實

¹²⁴ 唐詩中以「芙蓉」與美人相襯的詩例頗多，但多作於名詞之修飾，地點如芙蓉塔、芙蓉池、芙蓉苑、芙蓉樓、芙蓉浦、芙蓉園、芙蓉闕、芙蓉洲，女性之用具飾品如芙蓉屏、芙蓉簾、芙蓉帳、芙蓉幕、芙蓉杯、芙蓉枕、芙蓉簪、芙蓉壺、芙蓉裙、芙蓉帶、芙蓉被，其中，芙蓉寺、冠則特別指明女道士之身分，甚至元稹〈劉阮妻二首〉以「芙蓉脂肉」（《全唐詩》12/4640）形容女仙。白居易〈上陽白髮人〉「臉似芙蓉」（《全唐詩》13/4692），〈簡簡吟〉「芙蓉花腮」（《全唐詩》13/4822），〈醉題沈子明壁〉「色似芙蓉」（《全唐詩》13/4979）皆以「芙蓉」具體比擬女性面色。但在李賀之前，卻少如李賀單獨使用芙蓉意象，直以「芙蓉」借代美人，如〈黃頭郎〉「南浦芙蓉影，愁紅獨自垂」，〈追賦畫江潭苑四首其四〉「十騎簇芙蓉，宮衣小隊紅」，〈江樓曲〉「鯉魚風起芙蓉老」詩中之「芙蓉」不僅指景中之花，也不僅指景中之人，而是二者重合的形象；換言之，即女子與自然兩者間產生了共鳴之情，人愁花亦愁，花老人亦老。到了晚唐，則此用法才較為常見，如杜牧〈送人〉「鴛鴦帳裡暖芙蓉」（《全唐詩》16/5996），李商隱〈板橋曉別〉「一夜芙蓉紅淚多」（《李商隱詩歌集解》頁1014），溫庭筠〈蘭塘詞〉「鏡裏芙蓉照水鮮」（《溫庭筠全集校注》頁99）等皆可為例。

¹²⁵ 見歐麗娟：《詩論紅樓夢》（臺北：里仁書局，2001年），頁19。

是以「麗」作為評比李賀與他人之基準，如劉言史並不是因為他能將牛鬼蛇神的超現實意象處理得何等怪異而美好，而是因其「美麗恢瞻」的語言風格得與李賀相比。並且，從齊己〈讀李賀歌集〉與〈還人卷〉二詩中出現的諸多華美物象看來，其重點義在於烘托李賀歌詩讀來予人的「麗」感。由此觀之，則當李賀與其他詩人以「清詞麗句」而同屬「奇才」之列時，此處「奇」字之意涵當更應偏重的是因字句之清麗而予人之特別「美好」之感受，而無關無「怪異」與「美好」的融合。

二、李賀「舊題新寫」之影響

李賀擅於取材，往往將舊題賦予新意，以致在後人同題之作中，往往可見李賀的影響。舉例而言，如〈巫山高〉這樣為人熟知的詩題，李賀以一己之風格加以渲染：

碧叢叢，高插天，大江翻瀾神曳煙。楚魂尋夢風颯然，曉風飛雨生苔錢。
瑤姬一去一千年，丁香筇竹啼老猿。古祠近月蟾桂寒，椒花墜紅濕雲間。
(《李賀詩集》頁 271)

而影響了在其之後的同題創作。就句式而言，如齊己〈巫山高〉：「巫山高，巫女妖，雨為暮兮雲為朝，楚王憔悴魂欲銷。」¹²⁶李沈¹²⁷〈巫山高〉：「抉天心，開地脈，浮動凌霄拂藍碧。」(《全唐詩》20/7909)首句皆採「三、三、七言」的句式，明顯受到李賀首句影響。就意象而言，齊己詩末云：「雲深廟遠不可覓，十二鋒頭插天碧。」此意象與用字也顯然化自於李賀之「碧叢叢，高插天」。而李咸用之同題詩：「露泫煙愁巖上花，至今猶滴相思淚。」(《全唐詩》19/7379)亦似取意於李賀「椒花墜紅濕雲間」令墮紅之椒花恍似女神之愁淚此一創新之意象。就詩旨而言，賀詩以巫山神女之典故為主題，但是關懷的角度有所轉移。李賀不去強調楚王夢遇神女的男女情事，故不言楚王、陽臺、或「朝雲暮雨」之陳詞，只讓楚王作為陪襯之配角，化作一縷夢魂，只在一句詩中登場；¹²⁸反之，實

¹²⁶ [宋]郭茂倩編：《樂府詩集》，頁 243。

¹²⁷ 現存詩六首，除〈閒宵望月〉外，其他〈醮詞〉、〈巫山高〉、〈夢仙謠〉、〈秋霖歌〉、〈方響歌〉皆有長吉色彩。見《全唐詩》20/7908-7909。

¹²⁸ 周誠真認為此詩視角乃出於襄王之楚魂，見周誠真：《李賀論》，頁 77-79。然個人以為，此詩應屬詩人第三人稱的旁觀寫景，實因詩中風景與其說是暗示「尋夢者」之心情，似乎與女神

以女神與巫山之景的關聯為主題，點明女神之名為「瑤姬」，並透過眾多自然物象反映出：女神之身姿與深情，猶在巫山風景之間。比如「苔錢」，它並不是原本就附屬於巫山的，而是因曉風飛雨的吹拂、滋潤而「生」，猶如女神賜給巫山的妝扮，又似女神繁生之愁思；而「丁香」意象，應是意味著女神固結不解之情思；至於「筇竹」之中實高節，又彷彿暗喻著女神高潔的品格。全詩最後，詩人以豔紅椒實墮下的景象作結，不妨說，在濕潤的雲氣中墮下的椒紅，正似女神之愁淚，在清寒月光的映照下，在祭祀女神之古祠旁，也在李賀的筆下，成為那碧叢叢之巫山中特別引人注意的意象，更因此特出於歷來關於巫山、神女的描寫。在李賀之後，李沈與陳陶兩人所作之〈巫山高〉更似直以「瑤姬」為主角：

抉天心，開地脈，浮動凌霄拂藍碧。襄王端眸望不極，似睹瑤姬長歎息。
巫妝不治獨西望，暗泣紅蕉抱雲帳。君王妬妾夢荊宮，虛把金泥印仙掌。
江濤迅激如相助，十二獰龍怒行雨。崑崙謾有通天路，九峯正在天低處。
(李沈〈巫山高〉，《全唐詩》20/7909)

玉峯青雲十二枝，金母和雲賜瑤姬。花宮磊砢楚宮外，列仙八面星斗垂。
秀色無雙怨三峽，春風幾夢襄王獵。青鸞不在懶吹簫，斑竹題詩寄江妾。
飄飄絲散巴子天，苔裳玉轡紅霞幡。歸時白帝掩青瑣，瓊枝草草遺湘煙。
(陳陶〈巫山高〉，《全唐詩》21/8474)

兩首詩歌顯然皆不再以襄王未見女神之悵然情緒為主要內容，而將重心轉移至對女神本身的興趣，具焦於與「瑤姬」此一女神相關之傳說，一方面強調其為「仙」之身分，添增了如「十二獰龍」、「崑崙通天」、「金母賜雲」、「列仙八面」、「白帝掩窗」等情節；另一方面，無論是「暗泣紅蕉抱雲帳」，或是「苔裳玉轡紅霞幡」，都是將女神身影暗藏於風景之中的描述，相對於以往女神在雲雨有無之間而未見的描寫，顯然在李賀之後，有了明顯將山景喻為女神形象的傾向，而「泣紅蕉」、「苔裳」、「紅霞幡」的形象似亦從李賀詩中獲得啟發。

另一方面，李賀的善於取材還表現在他以慧眼選擇未受注目之古題，經其重新鑄造而為名篇。如李賀〈蘇小小墓〉，其清新獨特遠勝於前人之作；並且，在宇文所安看來，也影響了張祜的〈蘇小小歌〉，在後者中，也同樣出現對女子形

之情思更為貼近。如「椒花墮紅」之意象，應是女神愁淚之譬喻，而非表現「尋夢者」失望之心境。

象多作自然描繪的現象。¹²⁹另外，還可以〈雁門太守行〉為例。〈雁門太守行〉此詩題雖前有古辭、梁簡文帝與褚翔之作，¹³⁰但此詩題卻在李賀手中成為風格獨異的七言歌行，甚至在軼聞中成了李賀進謁韓愈時之首篇：¹³¹

黑雲壓城城欲摧，甲光向日金麟開。角聲滿天秋色裡，塞上燕脂凝夜紫。
半捲紅旗臨易水，霜重鼓寒聲不起。報君黃金臺上意，提攜玉龍為君死。
（《李賀詩集》頁 25）

從首句黑雲「壓」城開始，便暗示此詩的凝重氣氛，作為一種流動的大氣狀態，雲在此處居然有了足以壓城令之欲摧的重量，再思及雲與城的性質，一為自然，一為人造，似乎也隱約有著「人難以抗天」、「天意難違」的意味在。儘管第二句中，軍士們盔甲在日光映照下，足以對天中濃雲反射出片片鱗光；但這高昂的反擊轉眼即滅，在秋色滿天，軍角聲起，而夜色漸凝，邊塞從黑雲的壓迫轉而困於更為深沉的紫。並且，紅旗半捲，加之以鼓聲不起，顯然皆非戰勝的預兆。且詩中「易水」作為一種典故象徵，亦有壯士一去不返之意。在這樣的情景下，全詩以軍士們誓死之詞為終，則「為君死」顯然不只是一種誓言，恐怕更是一種預言。可以說，李賀是將自己的濃重色彩融入了〈雁門太守行〉此一詩題之中；而自其之後的同題詠作，似乎都多少沾染了李賀的風格。¹³²

周誠真論後人對李賀詩的學習時，曾指出受李賀詩影響最多的文體是詞，而非詩，並指出其具「中心定象之意象」，又說：「後代詞人從李賀學到的，是他的優柔婉美的一面，……但是李賀的雄奇瑰偉的一面，他們便學不到了。」¹³³此言乃就詞而論，然觀莊南傑與韋楚老之詩，正於李賀「雄奇瑰偉」處有所承。莊南傑與李賀生卒年代應相去不遠，或可謂為同輩之人；韋楚老在晚唐人張為的眼中，則與李賀同列入「高古奧逸」之門，只是李賀為「入室」，韋楚老為「及門」。

¹²⁹ Stephen Owen: *The Late Tang*, p. 170.

¹³⁰ [宋]郭茂倩編：《樂府詩集》，頁 573。

¹³¹ [唐]張固《幽閑鼓吹》，轉引自吳企明編：《李賀資料彙編》，頁 17。

¹³² 如宇文所安指出，張祜同題之作也使用了李賀的「並置」技巧，但相較於李賀詩中跳躍的時序，張祜詩中的場景更加協調；另外，還同樣出現了兵士立誓為君而死的情節。Stephen Owen, *The Late Tang*, p165-166。張祜原詩如下：「城頭月沒霜如水，越越踏沙人似鬼。燈前拭淚試香裘，長引一聲殘漏子。駝囊瀉酒酒一杯，前頭嚏血心不回。寄語年少妻莫哀，魚金虎竹天上來，雁門山邊骨成灰。」而「駝囊瀉酒」一詞亦與李賀「龍頭瀉酒」相似。見[宋]郭茂倩編：《樂府詩集》，頁 576。還可一提的是，張祜詩中「越越踏沙人似鬼」一句，亦與李賀〈黃家洞〉「雀步蹙沙聲促促」之構思造語頗為相似。

¹³³ 周誠真：《李賀論》，頁 16-17。

¹³⁴兩人皆未自言學賀，但在後人看來，其詩作都透顯出「長吉」風貌：

南傑，與賈島同時，曾從受學。工樂府雜歌。詩體似長吉，氣雖壯道，語過鏘鑿，蓋其天資本劣，未免按抑，不出自然，亦一好奇尚僻之士耳。集二首，今行。（[元]辛文房《唐才子傳》卷五〈莊南傑〉）¹³⁵

韋楚老樂府七言有〈祖龍行〉，正效長吉體也。……元瑞乃謂「長吉諸篇出於楚老」，則失考矣。（[明]許學夷《詩源辨體》）¹³⁶

如辛文房目莊南傑「詩體似長吉」，許學夷則視韋楚老之樂府七言〈祖龍行〉「正效長吉體」，這些辭彙的使用皆表示，「長吉體」的概念至少在元代之後已經確立而被普遍使用。正是有此「家體」的認識後，才能以李賀為比附之中心，將風格與之相近的其它詩人一一比擬之，進行「溯源」之辨析。因此，當看到莊南傑之〈雁門太守行〉：

旌旗閃閃搖天末，長笛橫吹虜塵闊。跨下嘶風白練獐，腰間切玉青蛇活。
擊革撻金燧牛尾，犬羊兵敗如山死。九泉寂寞葬秋蟲，溼雲荒草啼秋思。
（《全唐詩》14/5345）

宇文所安指出，相較於李賀，此詩中「虜塵」、「犬羊」等用詞透露出傳統的「夷敵」觀；¹³⁷因此，儘管在詩末瀰漫著一種悲壯的情調，但此處兵敗者應為外敵。若按下詩中的華夷意識不談，而注意詩中的意象與用字，像「跨下嘶風白練獐，腰間切玉青蛇活」這樣的描寫，不寫人之驍勇善戰，在「天末」「塵闊」的大空間中，單單凸顯軍士們戰馬白練之野獐，配飾上的青蛇如活，聚焦於細微末節，以片段言整體，讓讀者自行想像兵之殺敵英姿如何生猛活躍，實與李賀善於聚焦物象之細節並賦予生動之想像，使得原為人工裝飾的物件彷彿有其生命的手法，甚為相類。更不待言，「獐」、「死」、「啼」等字之妝點是何等得李賀之神貌。

¹³⁴ 張為分別取兩人詩句如下：李賀取「飛香芝紅滿天春」、「酒酣喝月使倒行」。「蹋天磨刀割紫雲」三句；韋楚老取「一從黃帝葬橋山，碧落千門鎖元氣」一句。見[唐]張為：〈詩人主客圖〉，[清]何文煥、丁福保編：《歷代詩話統編》（北京：北京圖書館出版社，2003年），頁88，92。

¹³⁵ [元]辛文房，傅璇琮主編：《唐才子傳校箋》卷五，頁336-338。

¹³⁶ [明]許學夷《詩源辨體》，頁263-264。

¹³⁷ Stephen Owen: *The Late Tang*, p.167.

三、重現歷史場景，隱去主觀褒貶

另外，值得注意的還有李賀對秦漢歷史的關心，如〈公莫舞歌〉：

方花古礎排九楹，刺豹淋血盛銀鬕。華筵鼓吹無桐竹，長刀直立割鳴箏。
橫楣粗錦生紅緯，日炙錦媽王未醉。腰下三看寶玦光，項莊掉箭欄前起。
材官小臣公莫舞，座上真人赤龍子。芒碭雲瑞抱天回，咸陽王氣清如水。
鐵樞鐵楗重束關，大旗五丈撞雙環。漢王今日頒秦印，絕臚剝腸臣不論。
（《李賀詩集》頁 137-138）

詩前有李賀自序：「公莫舞歌者，詠項伯翼蔽劉沛公也。會中壯士，灼灼於人，故無復書，且南北樂府率有歌引，賀陋諸家，今重作『公莫舞歌』云。」從「故無復書」與「賀陋諸家」看來，顯然李賀有意與前人較量，不願蹈常襲故。因此，此詩雖以鴻門宴為本事，詩歌中段也引用了《史記》中「赤龍之子」、「芒碭雲氣」等記載，但更能展現李賀獨特魅力的正是他不假史故，自行虛構設想的場景安排。開頭四句，李賀鋪展了宴飲的舞台，古礎九楹之豪闊，刺豹淋血之奢華，雖不見主角登場，卻成功渲染出鴻門宴的氣氛，不是王公貴族的精美，而是英雄豪傑的奇壯氣魄。同時，此中樂音並非桐竹之軟調，而是激昂之鼓吹與鳴箏，而週遭直立的長刀，其銳鋒似可割裂箏音，更隱然帶有緊張的殺戮之氣。從舞臺空間出發，接著李賀以「橫楣粗錦生紅緯，日炙錦媽王未醉」暗示時間之經過，而項王仍有所猶疑。詩末更以「鐵樞鐵楗重束關，大旗五丈撞雙環」如此生動畫面，形容劉邦軍隊銳不可擋之生猛氣勢，並將樊噲「臣死且不避」之言，化作更形象化的「絕臚剝腸」，更加突顯出樊噲直闖宴中怒責項王、敢為君死的豪勇壯士本色。

同樣寫楚漢相爭的故事，張碧〈鴻溝〉一詩亦可作為參照：

毒龍銜日天地昏，八紘鬣鬣生愁雲。秦園走鹿無藏處，紛紛爭處蜂成羣。
四溟波立鯨相吞，蕩搖五岳崩山根。魚蝦舞浪狂鯁鯁，龍蛇膽戰登鴻門。
星旗羽鏃強者尊，黑風白雨東西屯。山河欲拆人煙分，壯士鼓勇君王存。
項莊憤氣吐不得，亞父^糾聲天上聞。玉光墮地驚崑崙，留侯氣魄吞太華。
舌頭一寸生陽春，神農女媧愁不言。蛇枯老媪啼淚痕，星曹定秤秤王孫。
項籍骨輕迷精魂，沛公仰面爭乾坤。須臾垓下賊星起，歌聲繚繞悽人耳。

吳娃捧酒橫秋波，霜天月照空城壘。力拔山兮忽到此，騅嘶懶渡烏江水。
新豐瑞色生樓臺，西楚寒蒿哭愁鬼。三尺霜鳴金匣裏，神光一掉八千里。
漢皇驟馬意氣生，西南掃地迎天子。（《全唐詩》14/5338-5339）

此詩不僅與李賀〈公莫舞歌〉題材相似，亦同為敘事性強的七古，甚至在氣氛與結構的營造上也多彷彿。如〈鴻溝〉一開始就鋪設出一座動盪狂亂的舞臺，以「毒龍銜日天地昏」形容秦之暴政，並以四溟波蕩、五嶽崩山，魚蝦、鯁鯢狂亂舞浪的場景想像，揭示秦末群雄爭戰時驚心動魄之景況，並特以「龍蛇登鴻門」點出兩霸鼎立、楚漢相爭的局勢。到中段，更令鴻門宴中人物一一登場，各自發聲。之後場景瞬間跳至垓下四面楚歌之場景，最後以漢皇之馬迎接天子結束全詩。與李賀相較，張碧更倚賴史實作為詩歌發展的軸幹，但偶如「三尺霜鳴金匣裡，神光一掉八千里」之想像亦令人目光一亮；而他對神話元素的採用，也似取法於李賀。此外，張碧似隱然有同情項羽、暗貶劉邦的意味，如其言張良之足智多謀、能言善道，足令「神農女媧愁不言」、「蛇枯老媪啼淚痕」，似都批評其助劉邦稱帝；而「力拔山兮忽到此」、「西楚寒蒿哭愁鬼」又帶有些許為項羽抱不平的情緒。

還值得注意的是，相較於張碧以「毒龍銜日」比喻秦之暴虐，李賀筆下的秦始皇卻不盡是負面形象的，如上節已提，〈秦王飲酒〉並不見有太過批判的道德論斷。¹³⁸就這點而言，則不難注意到韋楚老〈祖龍行〉與無名氏（傳為莊南傑）¹³⁹所作〈秦家行〉這兩首詩與李賀風格的近似：

黑雲兵氣射天裂，壯士朝眠夢冤結。祖龍一夜死沙丘，胡亥空隨鮑魚轍。
腐肉偷生三千里，偽書先賜扶蘇死。墓接驪山土未乾，瑞光已向芒碭起。
陳勝城中鼓三下，秦家天地如崩瓦。龍蛇撩亂入咸陽，少帝空隨漢家馬。
（韋楚老〈祖龍行〉，《全唐詩》15/5777）

擘字飛光照天地，九天瓦裂屯冤氣。鬼哭聲聲怨趙高，宮花滴盡扶蘇淚。
禍起蕭牆不知戢，羽書催築長城急。劍上忠臣血未乾，沛公已向函關入。
（無名氏〈秦家行〉，《全唐詩》22/8859）

¹³⁸ 宇文所安指出，“Li He offers no ‘Lesson,’ either direct or implied.” Stephen Owen: *The Late Tang*, p.172

¹³⁹ 傅璇琮主編之《唐才子傳校箋》注中引李嘉言、童養年之說，將之歸於莊南傑名下，今暫從之，見[元]辛文房，傅璇琮主編：《唐才子傳校箋》，頁336-337。然亦有反對此說者，如房日晰〈李賀詩派及餘波〉中言：「他僅憑詩的風格判斷，不足論定。」《文學遺產》2000年第3期，頁41。

相較之下，韋楚老與傳爲莊南傑的兩首詩，在敘事上都更加倚賴史書記載，但也並不以對秦之批判爲內容，而是藉由事件或畫面客觀傳達秦漢易代之事實；更巧的是，兩首詩中個別明顯言及秦漢易代的詩句，即「墓接驪山土未乾，瑞光已向芒碭起」與「劍上忠臣血未乾，沛公已向函關入」，在句型上也甚爲相似。甚至，儘管都已指出秦朝爲人詬病之處：「壯士朝眠夢冤結」、「禍起蕭牆不知戢」，但如〈祖龍行〉中言「龍蛇撩亂入咸陽，少帝空隨漢家馬」，〈秦家行〉中設想秦王鬼魂怨趙高而哭，宮中花卉爲扶蘇滴淚，似乎對秦失天下之速也有些同情。另外，如〈祖龍行〉中言兵氣射天足令之「裂」，又將鼓聲與「崩瓦」連結，以簡單的鼓聲三下，造成瞬間天崩地毀的效果，充分彰顯出小與大的對比與張力；而無名氏〈秦家行〉言彗星墮地令天瓦裂，而冤氣屯於裂縫之處。這些奇思，也應是後人認爲與李賀相類的原因之一。

此外，還可補充的是，在李賀現傳詩集中，尚有一首〈白虎行〉：

火烏日暗崩騰雲，秦皇虎視蒼生群。燒書滅國無暇日，鑄劍佩玦惟將軍。
玉壇設醮思沖天，一世二世當萬年。燒丹未得不死藥，拏舟海上尋神仙。
鯨魚張鬣海波沸，耕人半作征人鬼。雄豪氣猛如焰煙，無人爲決天河水。
誰最苦兮誰最苦，報人義士深相許。漸離擊築荊卿歌，荊卿把酒燕丹語。
劍如霜兮膽如鐵，出燕城兮望秦月。天授秦封祚未移，袞龍衣點荊卿血。
朱旗卓地白虎死，漢皇知是真天子。（《李賀詩集》頁 361-362）

此詩與〈秦王飲酒〉迥然有別，不僅在於多援用史事，更在於立場上明顯對秦始皇大作批評，視其如白虎般殘暴。對於此詩，宋代吳正子已言：「此篇及後〈嘲少年〉，顯然非長吉之筆。」¹⁴⁰清人方扶南亦認爲此爲僞作，云：「除起句，無一創獲，務襲陳言而已。」¹⁴¹顯然後代讀者皆認爲此爲僞作。儘管如此，此詩於宋代李賀詩集版本即被收錄，可見即使此詩爲僞作，但在唐五代人眼中，這一題材顯然已歸於李賀名下，屬於李賀所有。

¹⁴⁰ 轉引自吳企明編：《李賀資料彙編》，頁 54。

¹⁴¹ [唐]李賀著，[清]王琦等評注：《三家評注李長吉歌詩》（上海：上海古籍出版社，1998年），頁 327。

四、詩思與音樂

除了擁有令舊題於自己手中脫胎換骨，重鑄為富有個人特色之名作的才能，李賀更令人驚艷之處，還在於他能言前人所未及言，思前人所未能思者，展露獨創之新穎構思。如李賀最為人稱譽的名篇之一，〈李憑箏篴引〉。李賀以此詩與白居易〈琵琶行〉、韓愈〈聽穎師彈琴〉並稱為三大佳作。¹⁴²今將李賀原詩全錄於下，另外兩首則各摘取其描寫樂音之部分：

吳絲蜀桐張高秋，空白凝雲顏不流。江娥啼竹素女愁，李憑中國彈箏篴。
崑山玉碎鳳凰叫，芙蓉泣露香蘭笑。十二門前融冷光，二十三絲動紫皇。
女媧煉石補天處，石破天驚逗秋雨。夢入神山教神嫗，老魚跳波瘦蛟舞。
吳質不眠倚桂樹，露腳斜飛濕寒兔。（李賀〈李憑箏篴引〉，《李賀詩集》
頁3）

昵昵兒女語，恩怨相爾汝。劃然變軒昂，勇士赴敵場。浮雲柳絮無根蒂，
天地闊遠隨飛揚。喧啾百鳥群，忽見孤鳳皇。躋攀分寸不可上，失勢一落
千丈強。嗟餘有兩耳，未省聽絲篴。（韓愈〈聽穎師彈琴〉，《全唐詩》10/3813）

轉軸撥弦三兩聲，未成曲調先有情。弦弦掩抑聲聲思，似訴平生不得意。
低眉信手續續彈，說盡心中無限事。輕攏慢撚抹復挑，初為霓裳後六么。
大弦嘈嘈如急雨，小弦切切如私語。嘈嘈切切錯雜彈，大珠小珠落玉盤。
間關鶯語花底滑，幽咽泉流水下灘。水泉冷澀弦疑絕，疑絕不通聲暫歇。
別有幽愁暗恨生，此時無聲勝有聲。銀瓶乍破水漿迸，鐵騎突出刀槍鳴。
曲終收撥當心畫，四弦一聲如裂帛。東舟西舫悄無言，唯見江心秋月白。
（白居易〈琵琶引〉，《全唐詩》13/4821）

三者相較之下，學界普遍都注意到，韓、白兩人在寫作手法上較為相似，而李賀則可說是獨樹一格。首先，相對於韓、白二詩中皆有第一人稱的「我」在場為聽眾，而李賀詩中卻不見有「我」作為聽眾，全為第三人稱的描述。其次，韓、白皆採取「以聲擬聲」或「以形擬聲」的手法，前者慣見於白詩中形容樂音處，以及韓詩「昵昵兒女語」、「喧啾百鳥群，忽見孤鳳皇」等處；後者則如韓詩中「劃

¹⁴² 如[清]方扶南云：「白香山〈江上琵琶〉、韓退之〈穎師琴〉、李長吉〈李憑箏篴〉皆摹寫聲音至文。韓足以驚天，李足以泣鬼，白足以移人。」[唐]李賀著，[清]王琦等評注：《三家評注李長吉歌詩》，頁292-293。

然變軒昂，勇士赴敵場。浮雲柳絮無根蒂，天地闊遠隨飛揚，「躋攀分寸不可上，失勢一落千丈強」等。不過，相對於韓、白兩人極力形容樂音之高低、輕重、緩急，李賀詩中幾乎全以樂音所產生的感染力為重心，且影響所及不僅在人界（動紫皇），自然界（凝雲不流、花之哭笑、冷光融化），甚至更驚動了神話界的人與物，而在這些想像之中，同時勉強可稱得上是「擬聲」者也僅有「崑山玉碎鳳凰叫」、「芙蓉泣露香蘭笑」及「石破天驚逗秋雨」三句。由於不對音樂作具體的比擬，是以讀者的想像也不受其高低、清重、緩急而侷限，可以隨著李賀豐美夢幻的想像，恣意在腦海中召喚個人對音樂的美妙感受。

此外，因李憑確為唐代的箏篋名手，故若再將李賀此詩與楊巨源〈聽李憑彈箏篋二首〉（《全唐詩》10/3738）及顧況〈李供奉彈箏篋歌〉（《全唐詩》8/2947）作比較，也可清楚知道，楊、顧兩詩亦多是「以聲擬聲」¹⁴³以及「以形擬聲」¹⁴⁴。較特別的是，顧況〈李供奉彈箏篋歌〉中亦寫李憑技藝之精湛自然，如草隨風立，渾然天成：「往往從空入戶來，瞥瞥隨風落春草。草頭只覺風吹入，風來草即隨風立。草亦不知風到來，風亦不知聲緩急。」甚至還寫到了音樂的功能，但其所謂的「箏篋聲裏能」，並非寫感動人心的功能，而是寫李憑所享有的待遇：不僅是「天子一日一回見」，「王侯將相立馬迎」，甚至「銀器胡瓶馬上馱，瑞錦輕羅滿車送」，可說是名利雙收，雖進一步以人們為求聽樂音而有的舉動表達其樂音之高妙，但以社會地位、物質資本來計量樂音的功能，不免淪於買櫝還珠。

經過上列兩種比較，我們可以確信，李賀著力渲染音樂作為一種藝術對於心靈所發揮的強大感染力，因而使用大量神話題材傳達此種「由真入幻」¹⁴⁵之感受與作用的手法，確實是前所未見的。¹⁴⁶而且，更對其後唐人的音樂詩創作產生了影響。如莊南傑〈湘弦曲〉：

楚雲錚錚戛秋露，巫雲峽雨飛朝暮。古磬高敲百尺樓，孤猿夜哭千丈樹。

¹⁴³ 見楊詩「花咽嬌鶯玉漱泉」，顧詩「大弦似秋雁，聯聯度隴關。小弦似春燕，喃喃向人語」，「聲清泠泠鳴索索，垂珠碎玉空中落」。

¹⁴⁴ 見顧詩「腕頭花落舞製裂，手下鳥驚飛撥刺」，「初調鏘鏘似鴛鴦水上弄新聲，入深似太清仙鶴游祕館」。

¹⁴⁵ 此詮釋由方瑜師提出。

¹⁴⁶ 還可參照顧況之〈鄭女彈箏歌〉：「鄭女八歲能彈箏，春風吹落天上聲。一聲雍門淚承睫，兩聲赤鯉露鬢鬢，三聲白猿臂拓頰。鄭女出參丈人時，落花惹斷遊空絲。高樓不掩許聲出，羞殺百舌黃鶯兒。」（《全唐詩》8/2948）此詩也已觸及鄭女箏聲所具有的影響力，不僅足令人掉淚，更對赤鯉、白猿、空絲、黃鶯等發揮影響力。但與李賀相較，顧況的形容較似誇飾，而想像之新奇幻美則不及李賀。

雲軒碾火聲瓏瓏，連山卷盡長江空。鶯啼寂寞花枝雨，鬼嘯荒郊松柏風。
滿堂怨咽悲相續，苦調中含古離曲。繁弦響絕楚魂遙，湘江水碧湘山綠。
(《全唐詩》14/5344)

此首〈湘弦曲〉並非莊南傑獨創之題材，但卻是同題之中唯一的七言歌行，並且也是唯一受到李賀影響之作品。¹⁴⁷若與李賀〈湘妃〉一詩參照，不僅都成功營造出淒切之氛圍，也同李賀般揉雜了「巫山神女」與「湘水神話」兩種元素，將「巫雲峽雨」納入「湘水」神話之中；甚至是詩之末句：「湘江水碧湘山綠」，也應出於李賀原詩「九山靜綠」之創新意象。¹⁴⁸另外，「楚雲錚錚戛秋露」，「雲軒碾火聲瓏瓏」二句皆想像雲之凝固型態，因而有了金屬的硬度與聲響而可敲擊秋露或碾軋日火；此當與李賀〈春懷引〉「蟾蜍碾玉」及〈夢天〉「玉輪軋露溼團光」的意象營造如出一轍，應歸於「通感」的表現手法，使流動的雲氣與光線有了具體如金石的模样，而可因碾軋發出聲音，或是流溢出溼氣。更重要的是，此詩同時更是一首以想像言樂音的音樂詩，前八句雖各是獨立的意象，但全都蘊涵聲音在內，而這些意象又幾可統攝於淒寒氛圍之中。可以說，相當成功地給予讀者同時既是視覺又是聽覺的感受。

此外，李賀運用大量神話意象以表達音樂之曼妙的手法，也屢為後人襲用。如李沆〈方響歌〉：

敲金扣石聲相凌，遙空冷靜天正澄。寶餅下井輓轡急，小娃弄索傷清冰。
穿絲透管音未歇，迴風繞指驚泉咽。季倫怒擊珊瑚摧，靈芸整鬢步搖折。
十六葉中侵素光，寒玲震月雜珮璫。雲和不覺罷餘怨，蓮峯一夜啼琴姜。
急節寫商商恨促，秦愁越調逡巡足。夢入仙樓戛殘曲，飛霜棱棱上秋玉。
(《全唐詩》20/7909)

¹⁴⁷ 以「湘弦」為題之創作，首見孟郊〈湘弦怨〉、〈楚竹吟酬盧虔端公見和湘弦怨〉(《全唐詩》11/4180、4181)此詞語實出自《楚辭·遠遊》：「使湘靈鼓瑟兮，令海若舞馮夷」。見[宋]洪興祖：《楚辭補注》(臺北：大安出版社，2004年)，頁263。此題材或可謂是唐人的新開拓，在天寶10年，甚至以〈湘靈鼓瑟〉為省試詩題，現於《全唐詩》中可見陳季、王邕、莊若訥、魏瓘(《全唐詩》6/2131-2133)，以及錢起〈省試湘靈鼓瑟〉(《全唐詩》8/2651)之作。

¹⁴⁸ 此處補充一則小觀察：唐人似已注意到李賀常將「碧」字置於句末，一方面固然是韻字，但在音律的現制下，李賀確實屢創出令人驚艷之句，如：〈秋來〉「恨血千年土中碧」，〈秦王飲酒〉「劍光照空天自碧」，以及〈金銅仙人辭漢歌〉「三十六宮土花碧」。因此，唐人或有意無意地擬而為之：如張碧〈美人梳頭歌〉「屏風半倚遙山綠」、〈惜花三首其二〉「漢皇骨葬秋山碧」，莊南傑〈傷歌行〉「白骨沉埋暮山碧」、〈湘弦曲〉「湘江水碧湘山綠」；齊己〈巫山高〉「十二峰頭插天碧」晴春煙起連天碧〈榮華樂〉。這些「碧」色，雖是濃彩，卻多予人一種淒寒之感，而非蘊涵盎然之生機。

方響爲一種由十六片玉片、銅片或鐵板組成的敲擊樂器，是以李沈的〈方響歌〉篇首即以「敲金扣石」言明樂器之聲響，又以「十六葉中侵素光」形容樂器之形狀。詩中固然有「寶餅下井轆轤急，小娃弄索傷清冰」，「寒玲震月雜珮璫」、「飛霜棱棱上秋玉」等「以形擬聲」、「以聲擬聲」的形容，但更似取法李賀，加入了對神話人物行動的想像：「季倫怒擊珊瑚摧，靈芸整鬢步搖折」；並且，考量到樂器的音色具有金石質地，因此詩中意象皆取用自清冷脆薄之物：寶餅、清冰、珊瑚、步搖、珮璫、秋玉，而營造統一之氛圍。甚至，最後的「夢入仙樓戛殘曲」亦與李賀「夢入神山教神嫗」立意相同。同樣受到李賀薰染的，還有陳陶的〈小笛弄〉：

一尺玲瓏握中翠，仙娥月浦呼龍子。五夜流珠粲夢卿，九青鸞倚洪崖醉。
丹穴飢兒笑風雨，媧皇碧玉星星語。蛇蠍愁聞骨髓寒，江山恨老眠秋霧。
綺席鴛鴦冷朱翠，星流露法誰驅使。江南一曲罷伶倫，芙蓉水殿春風起。
(《全唐詩》21/8474)

陳陶此詩更似李賀，先以大量的神話意象呈現笛音之美妙，從仙娥、夢卿、洪崖、丹穴饑兒、媧皇到伶倫，神話人物逐一登場，而龍子、流珠、青鸞、碧玉（補天之石），也都隨之現身；之後才將場景轉入自然界（蛇蠍與江山）與人界（綺席鴛鴦與芙蓉水殿）。並且，陳陶並不對笛之音色多加著墨，而如李賀般將重點放在這些聽眾聽聞樂音後的行動，或醉、或笑、或語、或愁、或恨，皆傳達出笛聲所能激起的情緒感受及其強度。最後，「江南一曲罷伶倫，芙蓉水殿春風起」，不僅點出吹奏之曲名，亦指出演奏者之功力足與伶倫爭勝，甚至有了足以令聽者恍如置身於江南芙蓉水殿之中，感受春風吹送的能力。最後，再看疑爲莊南傑之作的〈聽琴〉：

六律鏗鏘間宮徵，伶倫寫入梧桐尾。七條瘦玉叩寒星，萬派流泉哭纖指。
空山雨腳隨雲起，古木燈青嘯山鬼。田文墮淚曲未終，子規啼血哀猿死。
(無名氏〈聽琴〉，《全唐詩》22/8859)

此詩同樣運用神話意象，出現了伶倫、山鬼與望帝等神話人物，只有「田文墮淚」是援用孟嘗君¹⁴⁹聽琴的典故。並且亦充滿寒峭詭魅之想像，言琴弦爲「瘦玉」，

¹⁴⁹ 見[漢]劉向著，向宗魯校證：《說苑校證》（北京：中華書局，1987年），卷十一〈善說〉，頁279-282。

扣之其聲又如扣寒星，而琴音之流動如萬派流泉，反為撥弦之纖指而哭，甚至雲雨亦隨琴音而湧起，令空山中與古木相伴山鬼亦為之鳴嘯。最後「子規啼血哀猿死」雖非驚人之語，但以用字言，也與全詩悽寒悲惻之情調相吻合。由上述詩作可知，唐人對李賀以神話意象表達音樂之影響力的手法確實已有一定的掌握。

五、對神話與時間的再思索

討論至此，尤不能忽略的是，李賀對神話意象之運用更與他對時間的焦慮密不可分，此亦是其詩歌中最為突出的個人關懷。盧明瑜已指出，李賀的神話詩歌主題之一便是「時流摧物之悲」。¹⁵⁰作為時間的具象代表，在天上運行的日月，在神話中，其運行升落則被想像為馬車之駕馭，而「羲和」即是驅策六龍、御日而行的駕者。一般而言，詩歌中對「羲和」神話系統的運用常見於兩種層面，其一是客觀形容天地時序之運行，¹⁵¹其二是主觀強調時間之流逝；¹⁵²這兩種狀況，有時也融和為一。盧明瑜曾比較三李對日月神話之運用，指出李賀「所有的『日』神話詩歌，全部指向時間匆促的悲傷」。¹⁵³最為典型者，當為〈苦晝短〉：

飛光飛光，勸爾一杯酒。吾不識青天高，黃地厚，唯見月寒日暖，來煎人壽。食熊則肥，食蛙則瘦。神君何在，太一安有。天東有若木，下置銜燭龍。吾將斬龍足，嚼龍肉。使之朝不得回，夜不得伏。自然老者不死，少者不哭。何為服黃金，吞白玉。誰似任公子，雲中騎碧驢。劉徹茂陵多滯骨，嬴政梓棺費鮑魚。（《李賀詩集》頁 232）

比起一般詩人們欲令羲和駐轡、魯陽揮戈，乃至於欲令「長繩繫日」的說法，李賀所要採取的行動更為奇絕，他要直搗太陽休憩之處，斬去若木下的燭龍足，嚼食龍肉。相對於遍佈於詩中的否定、懷疑語氣：「不識」、「何在」、「安有」，「不得」、「不死」、「不哭」、「何為」、「誰似」，這樣生獐的想像，正是李賀對「月寒日暖，來煎人壽」這令人難以忍受之事實所進行的最為激昂之反撲，是在重重壓

¹⁵⁰ 盧明瑜：《三李神話詩歌之研究》（臺北：臺灣大學文學院，2000年，頁 211-221）。

¹⁵¹ 李白〈長歌行〉：「大力運天地，羲和無停鞭。」（《全唐詩》5/1712）杜甫〈同諸公登慈恩寺塔〉：「羲和鞭白日，少昊行清秋。」（《全唐詩》7/2258）李商隱〈丹丘〉：「青女丁寧結夜霜，羲和辛苦送朝陽。」（《李商隱詩歌集解》頁 967）。

¹⁵² 權德輿〈酬穆七侍郎早登使院西樓感懷〉：「羲和無停鞅，不得常少年。」（《全唐詩》10/3622）；白居易〈遣懷〉：「羲和走馭趁年光，不許人間日月長」（《全唐詩》13/4901）。

¹⁵³ 盧明瑜：《三李神話詩歌之研究》，頁 442。

抑後的一次迸發，欲直究本源以終止時間的運行。不過，也就是這些否定懷疑的語氣同時透露了詩人的矛盾，儘管藉神話意象抒發個人激昂之情緒，但他並不相信長生之神仙的存在，所以他才質疑起神君、太一、任公子的存在。若再注意到〈日出行〉中詩人直言：「暘谷耳曾聞，若木眼不見」，則明顯並不認為真有若木之存在，並且〈日出行〉中又怪后羿未能射中日足，同樣對神話採取否定的態度。由此可觀，詩人應是明白：斬龍不過是一種明知不可為而為之的徒勞之舉，他正是知道時間的不能停止，所以只能藉神話一抒其憤；只是，相較於其他詩人可能懷有的遠遊求仙之思，李賀即使採用了神話題材，卻也多顯露其否定的姿態，對神話加以反轉。

總言之，詩人真正的狂想，並不是對神仙長壽的追求，而是欲從永不停止的時間洪流中得以逃脫，免受其摧折磨朽之苦。對李賀而言，神仙世界並不意味著時間的靜止，而僅是時間的延續；但既然是時間的延續，則仙界自當亦有其生老病死，如〈浩歌〉：「王母桃花千遍紅，彭祖巫咸幾回死。」〈扶舞歌辭〉中亦言：「丹成作蛇乘白霧，千年重化玉井土。從蛇作土一千載，吳堤綠草年年在。」靈龜雖能修煉成蛇，但千年後仍要化作玉井之土，再經千年，則又只見吳堤之綠草；亦無得逃脫於時間之變化。在其詩中，時間甚至則具體化為「漏聲」而存在，見〈官街鼓〉：

曉聲隆隆催轉日，暮聲隆隆催月出。漢城黃柳映新簾，柏陵飛燕埋香骨。
碓碎千年日長白，孝武秦王聽不得。從君翠髮蘆花色，獨共南山守中國。
幾回天上葬神仙，漏聲相將無斷絕。（《李賀詩集》頁 329）

這永無斷絕的漏聲，催迫著一切事物進行變換，不論人間天上皆然；不過，正如方瑜師點出的，雖然漏聲具有「碓碎千年」的力量，但詩人也同時指出，唯一能夠抵擋漏聲的，正是長白之日：「千年的光陰在捶聲中化為烏有，可是，太陽永遠光輝，時間之流永遠持續。」¹⁵⁴由此看來，李賀或許比誰都更加明白，唯一能夠不受時間所限，超越時間的，只有時間本身。儘管如此，李賀仍常取用與日月天象、季節變換有關的神話素材，而他對這類神話的使用，並非著重神話時間的永恆性，而是強調自然時間反覆循環的持續性及其所造成的變化，以與人類的歷史時間相對。以〈相勸酒〉為例：

¹⁵⁴ 方瑜：〈李賀歌詩的意象與造境〉，氏著：《唐詩論文集及其他》，頁 289。

羲和騁六轡，晝夕不曾閑。彈鳥崦嵫竹，扶馬蟠桃鞭。蓐收既斷翠柳，青帝又造紅蘭。堯舜至今萬萬歲，數子將為傾蓋間。青錢白璧買無端，丈夫快意方為歡。臃腫熊何足云。會須鐘飲北海，箕踞南山。歌淫淫，管悒悒，橫波好送雕題金。人生得意且如此，何用強知元化心。相勸酒，終無輟。伏願陛下鴻名終不歇，子孫綿如石上葛。來長安，車駢駢。中有梁冀舊宅，石崇故園。（《李賀詩集》頁 280）

此詩可視作李賀對李白〈將進酒〉主題的承繼，同以飲酒作樂作為抵抗時間侵襲的方式，¹⁵⁵但是，相較李白更強調「及時行樂」，展現一種瀟灑之氣度，李賀似更強烈地感受到時間的威脅，無法對其置之不理，顯現於詩中則更令人感到一種時間的壓迫。開頭即令羲和、蓐收與青帝等神話人物登場，以之言自然循環年歲變換之速，以堯舜之萬歲與之相對，充分顯示歷史時間的不足為長，而人生不過百年，又僅是歷史中的一小片段，更是微不足道。而詩歌最後，李賀似乎刻意安排了矛盾的情節，先是祝願陛下鴻名不歇，子孫綿延，最後卻又輕描淡寫的安排了四句寫景，長安作為首都，想必車馬喧騰，然而，李賀要我們看見的，卻是繁華中的荒蕪：「梁冀舊宅，石崇故園」。兩人皆曾富極一時，名盛一世，其住所當年也必是車水馬龍，如今盡成舊宅故園，李賀雖是冷筆帶過，但此四句卻有今昔交疊之感，「車駢駢」與「舊宅故園」不僅可解讀作同是今日所見之景，卻也可已是過往之熱鬧景況與今日荒涼舊宅的影像重疊而一，甚至，更隱隱對欲享鴻名的陛下作出警戒：今日繁華之長安，未必不會於成為未來的另一個舊故之都。從詩首之羲和、蓐收與青帝，到堯舜之萬歲，最後終止於梁冀舊宅，石崇故園，本詩結構從自然時間進入歷史時間，再於歷史時間中縮減距離，將首、尾兩相對照，更感到李賀面對時間之流時那份強烈的虛無之感，不是局限於人類歷史時間範疇中所興發的今昔之悲，而「是超越歷史盛衰興亡，直接對宇宙、時間本身所發出的慨嘆！」¹⁵⁶

至於李賀如此獨樹一幟、借神話以反思時間的手法，也引起後人之注目與效法，先以陳陶的〈將進酒〉為例：

金尊莫倚青春健，醜醜浮生如走電。琴瑟盤傾從世珠，黃泥局瀉流年箭。

¹⁵⁵ 個人以為，以「酒」與「日」（時間）相抗，似也是一種 Dionysus 精神與 Apollo 精神的對抗。擁有理性、秩序，也就意味著得面對時間必然的流逝，但飲酒時人不僅可脫離理性，更可遺忘時間。

¹⁵⁶ 方瑜：〈李賀歌詩的意象與造境〉，氏著：《唐詩論文集及其他》，頁 287。

麻姑爪秃瞳子昏，東皇肉角生魚鱗。靈鼈柱骨半枯朽，驪龍德悔愁耕人。
周孔著龜久淪沒，黃蒿誰認賢愚骨。兔苑詞才去不還，蘭亭水石空明月。
姮娥弄簫香雨收，江濱迸瑟魚龍愁。靈芝九折楚蓮醉，翾風一歎梁庭秋。
醪亞蠻觥奉君壽，玉山三獻春紅透。銀鴨金鵝言待誰，隋家嶽瀆皇家有。
珊瑚座上凌香雲，鳳臙龍炙猩猩脣。芝蘭此日不傾倒，南山白石皆賢人。
文康調笑麒麟起，一曲飛龍壽天地。（《全唐詩》21/8474）

詩題雖與李白相同，但觀其內容情調實更似李賀。陳陶仍呈現「及時行樂」的主題，而他描寫宴會活動之穠麗奢華，如「珊瑚座上凌香雲，鳳臙龍炙猩猩脣」，亦肖似李賀同題之作：「琉璃鐘，琥珀濃，小槽酒滴真珠紅。烹龍炮鳳玉脂泣，羅屏繡幕圍香風。」同時，更似李賀的是，也展開對時間的思索。第三、四句即展示一連串精彩意象：「琴瑟盤傾從世珠，黃泥局瀉流年箭」將時間之流具象化，盤傾珠落，喻時間之無從挽回，黃泥之瀉言身困之感，流年如箭則言不僅言時間之疾逝，更待有一種殺傷力。雖然不同於李賀中以神話喻自然時間，但結構上亦與〈相勸酒〉相同，皆先言神仙時間：麻姑、東皇、靈鼈、驪龍，次言歷史時間：周孔著龜、兔苑蘭亭；其中「麻姑爪秃瞳子昏，東皇肉角生魚鱗，靈鼈柱骨半枯朽，驪龍德悔愁耕人」一言，極力描寫神仙老醜之態，更明顯受李賀薰染，認為神仙亦逃不過時間摧折。另外，還可以張碧〈惜花三首〉、莊南傑〈傷歌行〉、趙牧〈對酒〉等詩為例：

千枝萬枝占春開，彤霞著地紅成堆。一窖閑愁驅不去，殷勤對爾酌金杯。
老鴉拍翼盤空疾，准擬浮生如瞬息。阿母蟠桃香未齊，漢皇骨葬秋山碧。
朝開暮落煎人老，無人為報東君道。留取穠紅伴醉吟，莫教少女來吹掃。
（張碧〈惜花三首〉，《全唐詩》14/5337-5338）

兔走烏飛不相見，人事依稀速如電，王母天桃一度開，玉樓紅粉千回變。
車馳馬走咸陽道，石家舊宅空荒草。秋雨無情不惜花，芙蓉一一驚香倒。
勸君莫謾栽荊棘，秦皇虛費驅山力。英風一去更無言，白骨沉埋暮山碧。
（莊南傑〈傷歌行〉，《全唐詩》14/5345）

雲翁耕扶桑，種黍養日烏。手接六十花甲子。循環落落如弄珠。長繩繫日未是愚，有翁臨鏡捋白鬚。飢魂弔骨吟古書，馮唐八十無高車。人生如雲在須臾，何乃自苦八尺軀。裂衣換酒且為娛，勸君朝飲一瓢，夜飲一壺。

杞天崩，雷騰騰，桀非堯是何足憑。桐君桂父豈勝我，醉裏白龍多上昇。
菖蒲花開魚尾定，金丹始可延君命。(趙牧〈對酒〉，《全唐詩》17/6539-6540)

粗觀上列詩作之字面，即可發現諸多挪借賀詩之處，如張碧之「阿母蟠桃香未齊，漢皇骨葬秋山碧」與莊南傑之「王母夭桃一度開，玉樓紅粉千回變」兩皆，顯然皆以〈浩歌〉：「王母桃花千遍紅，彭祖巫咸幾回死」為原型；張碧之「朝開暮落煎人老」更直脫胎於「月寒日暖，來煎人壽」，莊南傑之「車馳馬走咸陽道，石家舊宅空荒草」則應衍自〈相勸酒〉：「來長安、車駢駢。中有梁冀舊宅、石崇故園」，而趙牧設想雲翁之種黍養日，實取法於李賀〈天上謠〉之「呼龍耕煙種瑤草」，「飢魂弔骨吟古書」又似對李賀〈秋來〉中「雨冷香魂弔書客」的轉化。不過，相較於李賀，三人之詩都顯得保守許多，雖皆多取用神話素材，但大體不脫人事倏忽、歷史興衰之嘆，甚至趙詩之結語更明顯存有長生之冀，實未能如李賀以神話直探時間之本質。對此現象，似正呼應了宇文所安在討論其他詩歌時所指出的觀點，唐人「類長吉」之詩似乎總是回頭趨向於保守（conventional）與保留（conservative），不像李賀走得那麼遠，飛得那麼高。¹⁵⁷後人固然受到李賀警句與奇思之震撼，但卻未能把握到深層之意蘊，不能體會到時間之流刷帶給心思極為敏銳的李賀何等巨大的痛楚；既然他們未能企及李賀詩歌真正之精隨，自然亦難以創造出與李賀同樣震撼人心的精彩詩歌。

不過，這並不表示，後人對於李賀此類神話詩歌的承襲一無可取。事實上，他們雖不能取代李賀之特出成就，卻在李賀此類詩歌中另外掘發出一條新的道路。前文已言，李賀對神話素材的取用，有部分與日月天象、季節變換有關的神話。雖然，以神話人物點明時節之手法並非由李賀所創，然以往之詩人多僅用此類神話點出當下之時節，而未似李賀藉之表現自然時序的反覆循環變化，如前引〈相勸酒〉之篇首即為一例。或者，又如〈河南府試十二月樂詞〉組詩，〈六月〉中也可見得：「炎炎紅鏡東方開，暈如車輪上裴回，啾啾赤帝騎龍來。」單獨觀之，則乍似僅以「赤帝」點明夏季，然若再注意到此組詩之最後一首〈閏月〉：

帝重光，年重時，七十二候回環推，天官玉琯灰剩飛。今歲何長來歲遲，
王母移桃獻天子，羲氏和氏迂龍轡。(《李賀詩集》頁 48-49)

¹⁵⁷ Stephen Owen: *The Late Tang*, p.166 宇文所安並指出，張祜的詩“offers a more conventionally satisfying last line;”而莊南傑的詩 “this is a far more conservative poem.” Stephen Owen: *The Late Tang*, p. 167, 158-159.

則李賀欲借神話渲染時節推移之用心昭然可見。值得一提的是，宇文所安以爲李商隱〈燕臺四首〉的四季循環，與李賀〈河南府試十二月樂詞〉的表現手法有所承繼。¹⁵⁸而後人從這些詩歌中所另外開展出的道路則是，取法於李賀的神話想像，用之於對節候、天象的解釋。如下列這些無名氏（疑爲莊南傑）的詩作，似乎較李商隱更貼近李賀一些：

裊裊東風吹水國，金鴉影暖南山北。蒲抽小劍割湘波，柳拂長眉舞春色。
白銅堤下煙蒼蒼，林端細蕊參差香。綠桑枝下見桃葉，回看青雲空斷腸。

烏足遲遲日宮裏，天門擊鼓龍蛇起。風師剪翠換枯條，青帝授藍染江水。
蜂蝶繽紛抱香蕊，錦鱗跳擲紅雲尾。繡衣白馬不歸來，雙成倚檻春心醉。
（〈春〉二首，《全唐詩》22/8857-8858）

赤帝旗迎火雲起，南山石裂吳牛死。繡楹夜夜箔蝦須，象榻重重簟湘水。
彤彤日腳燒冰井，古陌塵飛野煙靜。漢帝高堂汗若珠，班姬明月無停影。
（〈夏〉，《全唐詩》22/8858）

月色驅秋下穹昊，梁間燕語辭巢早。古苔凝紫貼瑤階，露槿啼紅墮江草。
越客羈魂掛長道，西風欲揭南山倒。粉娥恨骨不勝衣，映門楚碧蟬聲老。
（〈秋〉，《全唐詩》22/8858）

蒼茫枯磧陰雲滿，古木號空晝光短。雲擁三峰嶽色低，冰堅九曲河聲斷。
浩汗霜風刮天地，溫泉火井無生意。澤國龍蛇凍不伸，南山瘦柏銷殘翠。
（〈冬〉，《全唐詩》22/8858）

上列詩作皆個別命題，但實已可作組詩觀之。其字面之鍛鍊已顯見李賀之薰染，既見脫胎自李賀詩句者，如「蒲抽小劍割湘波」、¹⁵⁹「繡衣白馬不歸來」、¹⁶⁰「溫泉火井無生意」¹⁶¹等；亦見動詞與形容詞之巧妙運用，如「染江水」、「吳牛死」、「簟湘水」、「凝紫」、「啼紅」、「恨骨」、「蟬聲老」、「刮天地」、「瘦柏」等。並且，亦以神話素材點染一種奇峭詭妙之氣氛。總言之，應可說是後人模習長吉詩作之精品。尤其值得注意的是，這組詩顯然是宋代歐陽脩〈春寒行效李長吉體〉的雛

¹⁵⁸ Stephen Owen: *The Late Tang*, p.180

¹⁵⁹ 似李賀〈二月〉：「蒲如交劍風如薰。」

¹⁶⁰ 似李賀〈洛姝真珠〉：「花袍白馬不歸來。」

¹⁶¹ 似李賀〈十一月〉：「火井溫泉在何處。」

型，而宋人的確也開始出現對李賀十二月宮詞的模擬之作。這也意味著，至少當宋人開始摸索「長吉體」時，這類借神話點染季節推移之詩作的確是帶有長吉色彩而被納入其「體」中的。¹⁶²由此反觀，則應可視上列組詩為宋人此類「長吉體」詩作的前驅。無獨有偶，相似的詩題與表現手法也可見於張碧與李咸用的詩中：

句芒愛弄春風權，開萌發翠無黨偏。句芒小女精神巧，機羅杼綺滿平川。
五陵年少輕薄客，蠻錦花多春袖窄。酌桂鳴金玩物華，星蹄繡轂填香陌。
千條碧綠輕拖水，金毛泣怕春江死。萬彙俱含造化恩，見我春工無私理。
(張碧〈遊春引三首〉，《全唐詩》14/5338)

大帝閒吹破凍風，青雲融液流長空。天人醉引玄酒注，傾香旋入花根土。
溼塵輕舞唐唐春，神娥無跡莓苔新。老農私與牧童論，紛紛便是倉箱本。
(李咸用〈春雨〉，《全唐詩》19/7379)

同雲慘慘如天怒，寒龍振鬣飛乾雨。玉圃花飄朵不勻，銀河風急驚砂度。
謝客憑軒吟未住，望中頓失縱橫路。應是羲和倦曉昏，暫反元元歸太素。
歸太素，不知歸得人心否？(李咸用〈大雪歌〉，《全唐詩》19/7382)

青帝使和氣，吹噓萬國中。發生寧有異，先後自難同。輦草不消力，巖花
應費功。年年三十騎，飄入玉蟾宮。(李咸用〈春風〉，《全唐詩》19/7388)

以上詩作不僅學習李賀之煉字，如「金毛泣怕春江死」，「大帝閒吹破凍風」，「寒龍振鬣飛乾雨」等，並且，都以神話點染時節之景況，甚至以之為全詩發展之根本，在神話的基礎上各自發揮想像，鋪寫神話人物的具體作為，以對現實世界中之氣象與風景作出解釋，甚至對神話人物之舉動進行推想與評論。如將大雪天陰歸因於羲和倦歸，而有「歸太素，不知歸得人心否」論；又如推想青帝吹春風，不僅所及之處有先後之別，還有「不消力」與「應費功」之異。在這類詩歌中，或以李沆〈秋霖歌〉最令人驚艷：

西方龍兒口猶乳，初解驅雲學行雨。縱恣羣陰駕老虬，勺水蹄涔盡奔注。
葉破苔黃未休滴，膩光透長狂莎色。恨無長劍一千仞，劃斷頑雲看晴碧。
(《全唐詩》20/7909)

¹⁶² 關於歐陽脩之詩，請待後章詳論。

此詩全以神話推想天象氣候變化之因，將秋雨想像作幼龍初學趨雲行雨所致，而雨勢之強，是因其更較老龍們氣傲志狂所致。對此綿綿陰雨，詩人最後有翻奇之筆，直欲以長劍「劃斷頑雲」，既有人與天競之意，在意象上亦與李賀「截雲劍」如出一轍。綜上所論，當知唐五代人從對李賀詩之模習中另闢蹊徑的結果，也別有一番新奇之風景。

本節最後，想再補充的是，唐五代人也借重李賀的技巧，運用於詠物題材。李賀自有詠物之作，如〈楊生青花紫石歌〉、〈羅浮山人與葛篇〉、〈馬詩二十三首〉等，亦皆以奇思麗句令人稱美。而詠物詩本身即極為適合以形式技巧作為寫作重點，透過精工細筆、刻鏤雕繪，以傳達「物」之本色。因此，後人將李賀之技巧使用於詠物題材似是再適合不過。茲舉李咸用〈緋桃花歌〉為例：

上帝春宮思麗絕，夭桃變態求新悅。便是花中傾國容，牡丹露泣長門月。
野樹滴殘龍戰血，曦車碾下朝霞屑。惆悵東風未解狂，爭教此物芳菲歇。
(李咸用〈緋桃花歌〉，《全唐詩》19/7381)

形容桃花緋色之鮮，如龍血之殘滴，又如曦車行經朝霞時磨碾而落的片屑，日輪的形容尚猶常見，但「朝霞」竟能有可被磨碾的具象實質，轉化了其本應流動的質地，其思固從李賀〈春懷引〉「蟾蜍碾玉」及〈夢天〉「玉輪軋露」而來，然其巧妙實已過之。又或者，還如《全唐詩》卷 785 中無名氏（疑為莊南傑）所作之詩：

蟬嘯秋雲槐葉齊，石榴香老庭枝低。流霞色染紫罌粟，黃蠟紙苞紅瓠犀。
玉刻冰壺含露濕，斑斑似帶湘娥泣。蕭娘初嫁嗜甘酸，嚼破水精千萬粒。
(無名氏〈石榴〉，《全唐詩》22/8859)

皇穹何處飛瓊屑，散下人間作春雪。五花馬踏白雲衢，七香車碾瑤墀月。
蘇岩乳洞擁山家，澗藤古栗盤銀蛇。寒郊複疊鋪柳絮，古磧爛熳吹蘆花。
流泉不下孤汀咽，斷臂老猿聲欲絕。鳥啄冰潭玉鏡開，風敲簷溜水晶折。
拂戶初疑粉蝶飛，看山又訝白鷗歸。孫康凍死讀書闈，火井不暖溫泉微。
無名氏〈白雪歌〉，《全唐詩》22/8860)

以及〈紅薔薇〉、〈斑竹〉、〈天竺國胡僧水晶念珠〉等詩也可歸於此類肖似長吉之作。甚至，張碧〈廬山瀑布〉一詩開篇即如此形容瀑布：「誰將織女機頭練，貼

出青山碧雲面。造化工夫不等閒，剪破澄江凝一片。」（《全唐詩》25/9980）將瀑布比擬作織女機頭所出之練，與李賀〈羅浮山人與葛篇〉相參照，李賀「欲剪湘中一尺天」一語將葛布喻為湘水，此處張碧顯然反轉了李賀之喻，將其詠物之句轉用於寫景。

小結

以下先對本章所論作一歸納整理，其次補充說明唐五代詩作之於「長吉體」形成之意義。

在李賀身後不久，便出現了李商隱這樣推崇長吉者，為「長吉體」的發展奠定基礎。〈效長吉〉一詩即是義山自覺地對李賀詩的模擬，但後人並未目之為「長吉體」，可知後人對何為「長吉體」的判斷並不以擬者主觀的創作動機為主要考量；所以儘管〈效長吉〉一詩顯現作者的模擬意圖，卻不被視為「長吉體」。義山與賀詩風格之相似處，則可以《煙臺四首》為例，歸納出以下三點特質：首先，神話傳說之運用，網羅李賀詩中常見之「湘水神話」與「月亮神話」；也承繼了賀詩中的鬼魂意象，顯現李賀和李商隱兩人皆喜以鬼魂意象透顯他們對精神本質的追求。其次，在「煉字」技巧上前人已多論及兩人之相似。最後，探其詩歌之精神意趣。李商隱「長吉體」最重要的關鍵在於李商隱對於李賀「濃厚感覺性」的承襲，除了詩中意象的羅列紛呈以外，義山詩中以「清淨、冷涼、透明的琉璃感」為「基層感覺」¹⁶³之表現特質應亦承自李賀的「濕寒而凝重」而來。

至於溫庭筠與李賀之相似處，亦在於兩者皆擅於以意象之鋪陳並列，使詩歌充滿濃厚感覺性；此外，在客觀描寫場景佈置之手法上，兩人也如出一轍。並且，工於樂府之飛卿亦依不同的題材而展現不同風格，如〈湖陰詞〉、〈春江花月夜曲〉等詠史詩，便與〈春愁曲〉、〈春洲曲〉等艷情詩有別，前者運思之奇崛，想像之飛躍，氣魄之雄闊，與後者寧馨纖柔之情調判若兩別。

若對溫、李之學、似長吉作一比較：兩人主要以樂府七言之作與李賀相似；題材多為艷情之作，亦皆有詠史之作，且多詠六朝事而隱有諷諭之意；兩人之字面皆精工刻鏤，有繁麗之美，且都透顯濃厚之感官性，也同樣善於運用意象並列

¹⁶³ 方瑜：〈李商隱七律艷體的結構與感覺性〉，《沾衣花雨》，頁 201、211。

之手法。儘管如此，較之於義山實更擅七律，尤以樂府詩作見長的飛卿，在後人眼中，雖有似長吉、學長吉之處，卻極少有人以「長吉體」稱其詩。究其原因，應是飛卿詩中並列之意象，仍較為和諧有統一性，其「脈絡神理儼然自在」，而不似長吉與義山之詩歌般與人「僻澀」之感受。應注意的是，「僻澀」雖關乎詩人作詩的策略與手法，但更關乎其手法是否成功予人某種閱讀感受，而產生某種閱讀印象與效果。應注意的是，「溫李」似學長吉之論至明清才大抵成為定論，因此「以『僻澀』為『長吉體』獨特體式」此一觀念，並非唐人對李賀之認識，而是明清人之認識。

除溫李外，李賀與其他具長吉風貌之唐人的關係，可歸納出以下幾點特質：其一，相較於後代以「奇」作為李賀主要風格，唐人似乎更強調李賀之「麗」，並於模仿上反映在色彩之呈現與對女性題材的把握。其二，擅於「舊題新寫」之李賀，不論是如〈巫山高〉此類熟為人知之詩題，或是像〈雁門太守行〉般未受注目的詩題，皆能重新注入一己之色彩，以致唐人在同樣取此題材創作時，不免受其薰染。其三，李賀對秦漢歷史的偏好，及其客觀描寫場景，不作主觀道德評價的手法也為唐人所掌握。其四，李賀之名篇〈李憑箏篋引〉充分展露其獨創之詩思，全以神話之想像寫樂音之高妙，為音樂詩之寫作手法開創全新之面向，在唐代即有李沆〈方響歌〉、陳陶〈小笛弄〉等詩取法之。最後，唐人亦領會到神話詩歌中對時間的反思，然惜難及李賀；唐人亦從中開展出另一條道路：即取法於李賀的神話想像，用之於對節候、天象的解釋。

透過以上所論，本文嘗試指出，後人認為是「步長吉後塵」的唐五代詩人名單，實多出自於後人視角，是經過「溯源」之後而認定的「影響史」。但這也顯示出後人對李賀的重視，故以之為源，辨識在其後任何與之相似的詩蹤，建立起李賀的影響系譜。張采田認為五代曾有「長吉派」出現：

余閱《才調集》卷末載無名氏古詩數篇，皆倣長吉派者也。無長吉之哀感頑艷，徒掇拾其字面，敷衍成章，無論命意膚淺，去長吉萬里；即鍊字鍊句，猶有間也，讀之味同嚼蠟。始知長吉一派，真不易及，非具玉谿生之才，不能強學邯鄲之步也。（〔清〕張采田《李義山詩辨正》）¹⁶⁴

儘管我們不全然同意張采田對無名氏擬作的評價，但這段評語中值得我們思考的

¹⁶⁴ 〔清〕張采田《玉谿生年譜會箋外一種·李義山詩辨正》，頁 471。

是，長吉的影響力顯然不能只以「體」言之，甚至人數眾多到足以成「派」，充分說明了在後人心中李賀的影響力日漸增加。¹⁶⁵就如同本章將李咸用、陳陶、李沆三人透過對照比較的方式，納入了李賀影響之系譜內。

不過，唐五代時畢竟尚未出現明確「體」之名稱，具有典範性意義的「長吉體」的概念於此時尚未萌生與成立，因此，若以較嚴謹的眼光來看，或許可說此時雖逐漸醞釀起後來「長吉體」的內涵，意即李賀詩歌之獨特風格作為一種「體貌」已頗受重視，但具有典範「體式」意味的「長吉體」尚未出現。



¹⁶⁵ 紀昀在論〈射魚曲〉、〈日高〉時亦曾使用過「長吉派」、「長吉一派」之詞。見劉學鍇、余恕誠：《李商隱詩集解》，頁 733，1736。另外，明代譚元春《唐詩歸》中即曾提出「長吉派」的說法：「長吉詩在唐為新聲，實有從漢魏以上來者，人但以為長吉派耳。」見吳企明編：《李賀資料彙編》，頁 133。

第三章 宋代「長吉體」之形成

前言

提及「長吉體」一詞，最熟為人知者當屬南宋嚴羽之《滄浪詩話·詩體》。文中嚴羽將「李長吉體」列於「以人而論」名單中，並譽道：「長吉之瑰詭，天地間自欠此體不得」。¹然而，「長吉體」非由嚴羽一錘定音而成立。事實上，在宋朝重視「辨體」之風氣中，北宋時便首度出現了以「效李長吉體」為詩題的文人創作，而嚴羽於南宋末才從文學批評的觀點提出此體。這也說明了，文學批評往往後出於文學現象的形成。並且，效擬長吉體的現象也一路延續，自宋而始，歷經元、明，下至清代。本章將具焦於「長吉體」如何於宋代形成，並兼及宋人詩話、選本中對李賀詩歌風格的認識，以文人擬作為主要討論重心。

第一節 「長吉體」形成之背景

如第一章已言，所謂「長吉體」，其實本無固定不變的樣貌，而是讀者從李賀詩歌中辨認出的一種具「典範性」而足供效仿的特殊風格，因此，在不同時代的讀者眼中，「長吉體」自當透顯出不同的樣貌。反面言之，效擬行為本身不僅是成「體」所帶來的結果，更是有助於「家體」形成其「典範意義」的過程。²若非效擬詩作的出現，則或許亦難以確認「長吉體」的內涵。不過，另一方面，即使宋人尚未以文學批評之方式清楚點明「長吉體」之創作特質，但透過宋人詩話中對李賀詩歌特質的關注，或亦可有所了解。並且，「長吉體」的成立，與宋代重「體」之背景亦有重大關聯。

¹ [宋]嚴羽著，郭紹虞校釋：《滄浪詩話》（北京：人民文學出版社，2005年），頁59，180。

² 顏崑陽稱之為「典範模習」。見顏崑陽：〈論「典範模習」在文學史建構上的「漣漪效用」與「鍊接效用」〉，收入輔仁大學中國文學系，中國古典文學研究會主編：《建構與反思——中國文學史的探索學術研討會論文集》（臺北：臺灣學生書局，2002年），頁787-833。或也因如此，在面對兩漢至魏晉的眾多文類文體發展時，劉勰雖可對「體」作「原始以表末，釋名以章義」等概念上的理解，但仍得先「選文已定篇」，即在眾作中確認出正體、訛體，方能「敷理以舉統」，確立出各「體」之為其「體」應具備的典範特點。而宋人嚴羽也才會在面對由漢至唐個人風格如繁花燦放的文學發展時，強調「辨家數體製」，確認各「個人文體」之為其「體」的典範風格。

一、宋初「體」之概念的興起

翻檢《全宋詩》目錄，從北宋人詩題之訂定即可發現他們對「體」的概念應有領略；並且，詩題或言效、言學、言擬、言用，但「體」的內涵，並非單一不變。有以人而論之「家體」，³有以派別而論之「派體」，⁴也有以創作形式為限之「詩體」，⁵還有兼及個人與體式之體。⁶若將更廣義之「效」、「擬」、「學」等詩作一併合觀，則可歸納出下列宋人慣常模擬之對象：陶淵明（11次）、白居易（11次）、李白（8次）、李賀（8次）、韋應物（7次）、杜甫（7次）、李商隱（7次）、韓愈（6次）、孟郊（6次）。⁷對照一般所謂宋初盛行的三種文學風格：「白體」、「西崑體」與「晚唐體」，當有相應之處，亦有細膩的分異。若就時期先後觀其發展，北宋初、中期較常見詩題明言仿效某人或某體的作品，北宋後期數量則明顯減少；並且，若再就仿效之體而言，則北宋初中、期之仿效對象多為宋前之詩人，後期逐漸以蘇軾為主要對象。⁸上述變遷反映出宋人在不同階段時文學發展的不同需要：一開始，當宋代文人面對著唐代詩壇從燦爛歸於沉寂的狀況，他們需要的是對前人留下的文學遺產進行文學風格的辨析與認識，而這要求便反映在創作上的模擬，如嚴羽所言：「國初之時尚沿襲唐人」；⁹爾後，當經歷過一定的探索與辨析，宋人開始發展出自己的時代風格與文學趨向時，對前代風格的關切程度自然有所消退，而終以「宋調」取代「唐音」。

此外，若欲從宋人創作中探查他們對前人風格的認識，則應注意到，除了明

³ 又可分為宋代之前與宋代當代兩類。前者有：李白體、白樂天體（白體）、昌黎體（韓退之體）、賈島體、孟郊體、李長吉體、陶潛體（陶體）、孟浩然體、皮陸體、張籍體、徐庾慢體、鮑明遠體、韋體、二謝體、謝靈運體、王建體、戲效南朝沈炯體、何水部體、杜子美體等。後者有：聖俞體、趙學士體、歐陽體、堯夫體、文潛體、洪駒父體、徐師川體、洪龜父體、荆公體、黃魯直體。

⁴ 玉臺體、戲效西崑體、齊梁體。

⁵ 轆轤體、宮詞體、建除體、八仙體、離合體、柏梁體、詠雪禁體，近體、今體。

⁶ 韓孟聯句體、李白湘中體、沈休文八詠體、蒙老新體。

⁷ 據北京大學古文獻研究所主編《全宋詩》（北京：北京大學出版社，1991-1998）加以歸納，至35冊。並且考量到可能各人偏好不同，若以篇數計算恐不合理，故同一作者對同一前人之模擬，不論篇數多寡，僅採計一次。值得注意的是，陶淵明多是「和詩」，或許反映了宋代文人對陶淵明的追慕多是對其人格形象之認同。至於李賀則全無宋人對其之和詩，更可知宋代文人對李賀的理解與認識全然在於他詩藝上的成就。

⁸ 約在北宋中後期。張高評：〈北宋讀詩詩與宋代詩學——從傳播與接受之視角切入〉，《漢學研究》第24卷第2期（2006年12月），頁191-223。南北宋之際，蘇軾黃庭堅詩集詩篇，有極廣大之閱讀群，此自北宋讀詩詩閱讀蘇軾詩集凡13首，黃庭堅3首，可見一斑。當代江西詩派中人，如李彭、潘大臨、韓駒、吳可等人；以及王禹偁、林逋、王安石、梅堯臣、歐陽脩、蘇舜欽諸家詩集，亦多為時人所閱讀接受。

⁹ [宋]嚴羽著，郭紹虞校釋：《滄浪詩話·詩辨》，頁26。

言「效體」的作品外，尚有幾類作品需要關注。其一，是追和前人之作的「和詩」，最爲人所知的，便是蘇軾一系列的和陶詩，而在蘇軾之後，後人陸續可見與前人詩作相和之詩。¹⁰「和詩」本是詩人間酬唱贈答往來的互動，代表一種文人集團的交流，有其即時性與共時性；但當宋人發展出可與前人相和的「和詩」時，便意味「和詩」有了更進一步的發展，亦即一種可以容納「歷時性」的身分認同，彷彿是將古人與自己共置於歷史的大舞台上，相互應和。而在此類「和詩」中，有時雖亦呈現對前人風格的仿擬，但比起「效體」之詩而言，大體上其刻意展示模仿的意味仍較薄弱。以程俱之〈和白樂天二首寫懷仍效其體〉爲例，從其特意標舉出「仍效其體」可知，「和詩」與「效體」可分屬作兩種不同的作詩方法。其二，是詩題標明「次韻」、「用韻」的類型；其模仿意識或亦較爲淡薄。雖然韻字之使用就某方面而言亦可流露個人創作之風格，但使用相同韻字之詩亦可能呈現出全然不同的風格，所以，儘管「次韻」的作品多少帶有向原作致意的意味，但其作爲一種創作心態上的認同，或要勝過創作形式上的有意模擬。更何況，這類詩作有時只是一種文字遊戲，挪借前人之韻而加以轉化，用來另寫新題、另書新意。¹¹其三，是「讀詩詩」之類型，嚴格說來，此類較偏向「讀後感」的寫作，多屬對前人詩作的隨想、評價，也因此具有文學批評價值，可作爲詩人接受史的研究材料，但這類詩作並不以必得模擬前人風格爲創作之要求。¹²就李賀的例子而言，在筆者有限眼界內可見之宋人讀詩詩，有以下幾首：

唐家諸王滕薛親，官府白日生風雲。此身豈患財不足，安用盈車載錢緡。
飄然後出有長吉，冰姿鶴骨真天人。錦囊不貯一箇錢，收拾眼中無盡春。
世儒強作富貴曲，刻畫無鹽恐非真。請看卷後將進酒，醅酏一句了伯倫。
李宗系出玄元孫，玄元稱帝李稱臣。玉樓無人可作記，應須此子當此文。

¹⁰ 蘇軾之和陶詩共 124 首，堪稱經典；而李綱亦有大量和陶詩。

¹¹ 如李劍鋒《元前陶淵明接受史》便曾對蘇軾之和陶詩之類型進行區分，認爲有借韻爲詩而無涉陶詩原意者，有整體形神與陶詩相似者，有主要展現蘇軾本色者，亦有參以陶意而終露本色者。李劍鋒因而指出，蘇軾和陶詩之特色即在於其於陶詩基礎上見出個性，並反對前人以與原作「相似」之程度作爲和詩成功與否的標準，認爲恐將抹煞和詩的個性。並引王文誥評蘇軾和陶詩之言爲佐證：「公之和陶，但以陶自託耳。至於其詩，極有區別。……有借韻爲詩，置陶不問者；有毫不經意，信口改一韻者。」見李劍鋒：《元前陶淵明接受史》（濟南：齊魯書社，2002 年），頁 431-432。

¹² 張高評以《全宋詩》前 30 冊爲例，定義「讀詩詩」，爲讀書詩之一種，其寫作手法不離讀後感、或讀書心得之格式。其寫作之策略，不外內容隱括，感點抒發，側面表述，小中見大，借題發揮，展現創意，以及凸顯重點特色，評述優劣得失等等。」且指出：「北宋讀詩詩關注之詩集詩篇，唐代詩人除杜甫外，尚有李白、王維、白居易、韓愈、柳宗元、韋應物、劉禹錫、李益、羅隱、孟郊、杜牧、李賀、韓偓、皮日休等 14 家。」參見張高評：〈北宋讀詩詩與宋代詩學——從傳播與接受之視角切入〉，《漢學研究》第 24 卷第 2 期，頁 195、197。

從來不解進士語，多謝昌黎為解禁。（張擴〈讀李長吉集詩〉，《全宋詩》24/1396/16068）¹³

長吉工樂府，字字皆雕鏤。騎驢適野外，五藏應為愁。得句乃足成，還有理致不？嘔心古錦囊，絕筆白玉樓。遺編止如此，嘆息空搔頭。（李綱〈讀李賀詩〉，《全宋詩》27/1547/17575）

天遣皇孫二十七，若木忘來高幾尺。行空萬里是祥雲，入地千年成琥珀。玉樓沙漠無人到，高臺自古悲風早。碧雲盡處是天衢，更沒青青河畔草。（柯夢得〈李長吉〉，《全宋詩》53/2802/33309）

幾回掩却又重看，吟罷心如著露蘭。欲上玉樓窺老筆，虬龍擁處雪霜寒。（趙庚夫〈李長吉集〉，《全宋詩》55/2873/34298）

這些作品或抒發對李賀生平感慨，或表達對其詩歌的評論，或舒洩個人閱讀之後的情緒，然除南宋趙庚夫一詩較明顯受到李賀風格薰染之外，其他作品雖同樣援引李賀蒙天帝召為「玉樓」作記的傳聞，但並未見得與長吉風格之關聯。綜上所論，當知在詩題上明言「效體」或「效某人」者應最能證明作者具有模擬意識，此類詩歌的作者們不僅清楚意識到自己正在模仿，清楚自己必須透過文字此一素材，安排形式以創造出擬真的藝術；並且，有時還透過詩題、序文、或注解作出清楚之昭告，或亦帶有欲讓他人評斷自己對其體之認識是否得當、模擬是否入神的意味在。

在目前文學史論述中，學者大抵同意認為北宋初、中期詩壇呈現明顯分界：北宋初期的六十年間唐音仍盛，而宋調則隨梅堯臣與歐陽脩的北宋詩歌復古運動而興。¹⁴這是就整個文壇的轉向而言。至於王錫九於〈李賀與宋詩〉中則更注意到，北宋詩文革新運動者、元祐詩人、江西詩人所師法的唐代詩人主要是李杜、韓白、蘇黃，「學習李賀的風尚似乎有所衰減，很不成氣候」。¹⁵但從另一角度而言，我們發現：相較北宋初期的效仿長吉，「長吉體」的名稱卻是在此時出現的；更有趣的是，首位明言效其體者正是確立宋詩基調特徵的歐陽脩。此「立體」之

¹³ 本章所引之宋詩，皆以傅璇琮主編：《全宋詩》（北京：北京大學出版社，1991-1998年）為據，僅於引文後以「冊/卷/頁」方式標明出處，不另附註。

¹⁴ 許總：《唐宋詩體派論》（南昌：江西人民出版社，2008年），頁255。

¹⁵ 王錫九：〈李賀與宋詩〉，《揚州大學學報·人文社會科學版》1997年第4期，頁14。

里程碑，意味著李賀詩風對宋人已產生影響，而宋人對此亦有自覺。

二、宋人對李賀詩風之認識：「奇」與「麗」的複調交響

在宋之前，李賀詩歌基本上已受到初步的正面肯定。時至宋人，則沿襲前人的討論加以深究，且更形成一些普遍的共識，如歐麗娟師〈李賀詩歷代評論之分析〉所言，以「譎怪」、「奇詭」作為李賀詩歌風格之基調，此論首由宋人提出；並且透過與李白並列相論的方式，確立李賀「鬼才」、「鬼仙」之稱譽。¹⁶值得討論的是，儘管李賀的「奇詭」受到宋人普遍肯認，但宋人並非僅以此作為李賀風格的唯一認識。

事實上，儘管宋初孫光憲言李賀「才逸奇險」¹⁷，兩宋之交的張戒認為「賀詩乃李白樂府中出，瑰奇譎怪則似之」，¹⁸可見宋人多關注於李賀之「奇」；但另一方面，李賀的「麗」仍持續受到宋人的注意，如宋初詩人蕭貫，時人即以其「詞語清麗」而比擬李賀。¹⁹而南宋初之史繩祖雖批評李賀之「不曉義理」，然仍以「作詩雖巧麗」之肯定作為前提。²⁰薛季宣亦言：

其詩著矣，上世或譏以傷艷，走竊謂不然，世固有若輕而甚重者，長吉詩是也。……其輕颺纖麗，蓋能自成一家，如金玉錦繡，輝煥白日。雖難以療禦寒饑，終不以是故，不為世寶其詩，當無日不賦而傳者。（《艮齋先生薛常州浪語集》卷三十）²¹

宋元之際韋居安也曾言：

李長吉集中有〈染絲上春機〉、〈美人梳頭歌〉，婉麗精切，自成一家機軸。近世襄邑許介之集中，亦有〈染絲上春機〉、〈美人對鏡歌〉，頗得長吉體

¹⁶ 歐麗娟：〈李賀詩歷代評論之分析〉，《國立編譯館館刊》第22卷第1期（1993年6月），頁133。

¹⁷ [宋]孫光憲：《北窗瑣言》卷七，吳企明編：《李賀資料彙編》（北京：中華書局，1994年），頁19。

¹⁸ [宋]張戒：《歲寒堂詩話》卷上，吳企明編：《李賀資料彙編》，頁29。

¹⁹ [元]脫脫等撰：《宋史》卷442（臺北：鼎文書局，1978年），頁13072-13073。

²⁰ [宋]史繩祖：《學齋佔畢》，吳企明編：《李賀資料彙編》，頁55。

²¹ 吳企明編：《李賀資料彙編》，頁40。

製。(《梅磴詩話》卷下)²²

不論是「清麗」、「豔麗」或是「婉麗」，可見兩宋之間，對李賀風格的認識並非只有單聲的獨鳴，而是複調的交響，即「奇」與「麗」的並行。然而，大抵而言，李賀這一複調，最後的確是走上了重奇輕麗的道路，這或許與宋詞對李賀的承襲有些關聯，李長吉之「韻」或許分入宋詞。如姜夔即評史達祖之詞：「梅溪詞奇秀清逸，有李長吉之韻，蓋能融情景於一家，會句意於兩得。」²³許學夷亦言：「李賀樂府七言，聲調婉媚，亦詩餘之漸也。」²⁴

有意思的是，儘管李賀以「奇」聞名，但李賀之所以引起部分宋人批評亦正因其「奇」。或應再細究宋人對李賀之「奇」的不同感受。若從批評術語看來，大抵可將宋人對賀詩之「奇」的閱讀感受分為四類：因奇而感到新鮮（意新），因奇而感到壯偉（偉、崛、瑰），因奇而感到詭詐（險、譎、詭、怪），與因奇而感到難解難懂（僻、澀、幽）。對前兩類，宋人普遍肯定；但對後兩者，則褒貶之意皆可得見。如張表臣云：

篇章以含蓄天成為上，破碎雕鏤為下。……以平夷恬淡為上，怪險蹶趨為下。如李長吉錦囊句，非不奇也，而牛鬼蛇神太甚，所謂施諸廊廟則駭矣。
(《珊瑚鈞詩話》卷一)²⁵

張表臣雖崇尚平淡天成的美感，但並非直接否定賀詩之「奇」，而是否定其「奇」所導致的「牛鬼蛇神太甚」，甚至更以「駭」字表達其感受。至於賀詩之「麗」，宋人主要是從雕字煉句上理解之。對此，可以「錦囊」之詩評意象為代表。傳聞李賀終日與奚奴騎驢，背一古錦囊，「遇有所得，即書投囊中」；²⁶這一傳聞後來成為極具代表的具體意象批評，後人評論賀詩時屢屢提及「錦囊句」、「古錦囊」，²⁷既說明李賀對鍛鍊字句的用心，而「錦囊」本就是以華美錦線精工織就而成之物，更充分比擬了經過鍛鍊之賀詩予人之感受；並且，特意標舉出錦囊之「古」，也應與李賀尤擅古體有關。范晞文曾引陸游之言：

²² 吳企明編：《李賀資料彙編》，頁 72。

²³ [宋]姜夔：《梅溪詞序》，吳企明編：《李賀資料彙編》，頁 45。

²⁴ [明]許學夷《詩源辯體》（北京：人民出版社，2001 年），頁 262。

²⁵ 吳企明編：《李賀資料彙編》，頁 32。

²⁶ 李商隱〈李賀小傳〉，吳企明編：《李賀資料彙編》，頁 9。

²⁷ 如梅堯臣〈答仲源太傅八日遺酒〉：「李賀諸王孫，作詩字欲飛。聞多錦囊句，將報慙才微。」見吳企明編：《李賀資料彙編》，頁 21。及李綱〈讀李長吉詩〉：「嘔心古錦囊，絕筆白玉樓。」劉克莊：「長吉古錦囊，皆苦吟而得。」（《全宋詩》27/1547/17575）。

或問放翁曰：「李賀樂府極今古之工，巨眼或未許之，何也？」翁云：「賀詞如百家錦衲，五色炫耀，光奪眼目，使人不敢熟視，求其補於用，無有也。」杜牧之謂稍加以理，奴僕命騷可也，豈亦惜其詞勝！若〈金銅仙人辭漢〉一歌，亦傑作也。（《對床夜語》卷二）²⁸

在此記載中，提問者是在肯定李賀「樂府極工」的前提下對陸游的「或未許之」提出疑問；同樣的，陸游亦非否定李賀之詞勝，甚至以「百家錦衲，五色炫耀，光奪眼目」形容之，與「錦囊」之意象有異曲同工之妙，而「無補於用」才是他不許李賀之因。與前引張表臣之論並觀，則可發現宋人對李賀的批評，與其說在於其「奇怪」，毋寧說在於此「奇」所表示的無補於用、不合於廊廟雅正之道，這亦可與宋人對賀詩「無理」之討論相呼應。然歐麗娟師〈李賀詩歷代評論之分析〉中已有嚴謹完整之論析，此處不多作贅語。²⁹

可注意的是，一方面，「麗」者，在某一程度上代表著需經精工細琢後展現出之華美風格，要求作者具備鍛鍊之巧思；另一方面，「奇」者，亦如南宋強幼安所言，作詩需「悲吟累日」、「反復改正」，「凡如此數四，方敢示人，然後乃能奇。」³⁰所謂「能奇」的條件，即是對詩意進行之反覆雕琢。由此觀之，李賀之奇與麗，應正是在「苦吟工夫」之鍛鍊上得以結繫，從而呈現出用意之奇與字面之麗。³¹

三、宋代選本與摘句式批評對李賀詩歌之接受

除詩話外，選本對賀詩之擇取亦能呈現宋人對李賀的接受與認識。首先，討論北宋初期《文苑英華》與姚鉉《唐文粹》兩書。《文苑英華》選李賀 23 首，³²

²⁸ 吳企明編：《李賀資料彙編》，頁 73。

²⁹ 歐麗娟：〈李賀詩歷代評論之分析〉，《國立編譯館館刊》第 22 卷第 1 期，頁 135。

³⁰ 吳企明編：《李賀資料彙編》，頁 36。

³¹ 川合康三亦曾論及「奇麗」一詞得以組構之背後涵意，並因此解釋李賀之「奇」或可理解作「人工之巧構成的偏差」。[日]川合康三著，劉維治、張劍、蔣寅譯：《終南山的變容：中唐文學論集》（上海：上海古籍出版社，2007 年），頁 81-83。

³² 「樂府類」的〈日出行〉、〈相勸酒〉、〈雁門太守行〉、〈塞下曲〉、〈巫山高〉、〈江南行〉、〈大堤曲〉、〈浩歌〉、〈箜篌引〉、〈李憑箜篌引〉、〈猛虎行〉，「歌行四時類」的〈秋來〉，「歌行仙道類」的〈天上謠〉，「歌行音樂類」的〈箜篌引〉（重出）、〈拂舞歌辭〉，「歌行酒類」的〈致酒行〉，「歌行送行類」的〈送韋仁實兄弟入關〉，「歌行樓台宮閣類」中的〈江樓曲〉、〈南園〉，「歌行愁怨類」的〈李夫人〉、〈許公子鄭姬歌〉，「歌行服用類」的〈春坊正字劍子歌〉、〈屏風曲〉，「歌行雜歌類」的〈金銅仙人辭漢歌〉。[宋]李昉等編：《文苑英華》（臺北：大化出版社，1990 年），上冊目錄頁

《唐文粹》選 10 首，³³而兩書皆選者僅有〈雁門太守行〉與〈猛虎行〉。對此，王岩認為，可見宋人判斷何為李賀傑作之主觀隨意性甚大，還未確立李賀的特色。³⁴不過，兩書選錄的立場並不盡相同，應注意到《唐文粹》書序中的擇詩標準：「止以古雅為命，不以雕篆為工，故侈言蔓辭，率皆不取」，³⁵無論詩文或賦，皆只取古體。因此，也可說，李賀入選於《唐文粹》之十首皆具有「古雅」風格。另一方面，《文苑英華》李賀的名篇如〈雁門太守行〉、〈李憑箏篋引〉、〈金銅仙人辭漢歌〉皆已入選，可知宋初選本對李賀詩歌的認識確有一基本定向作用。並且，兩部總集皆按部分類而選，亦可藉此觀察宋人在效長吉時，題材的選擇是否受此影響，比如說，四時類的〈秋來〉，仙道類的〈天上謠〉音樂類與服用類的〈春坊正字劍子歌〉。然自北宋中後期以降，至於南宋，總集選本普遍不多選錄李賀詩歌，王岩指出主要原因應在於宋人普遍偏好律詩而略樂府，而李賀偏是樂府篇多卻甚少作律詩之故。³⁶此外，歐麗娟與王岩皆注意到，北宋中期的王安石《唐百家詩選》雖未收李賀，然此選本也同時刊落了李杜韓柳，³⁷「因此難以判斷其擇次臧否之標準何在，只能確定其於李賀寄意不高」，³⁸故不能斷言王安石對李賀抱持負面評價。到了南宋，雖因詩歌選本多取律詩而少著眼於李賀，不過劉克莊中也曾於論長吉歌行時，先行列舉下列詩作：〈感諷其一〉、〈感諷其二〉、〈秦王飲酒〉、〈秋來〉、〈夢天〉、〈秦宮詩〉、〈美人梳頭歌〉、〈雁門太守行〉、〈金銅仙人辭漢歌〉、〈呂將軍歌〉、〈苦篁調嘯引〉與〈李憑箏篋引〉，³⁹對於李賀的經典名作可謂已有精到的把握。

與選本性質相似的，還有詩話中的「摘句式批評」，藉此我們可以發現宋人對那些李賀詩歌特別感到興趣。王岩對此類資料亦有討論，並已指出：在箋注本

63、65、66、68、69、75、194、195、197、198、199。

³³ 分別是：卷 12 艱危類〈走馬引〉，卷 13「樂府辭」中有邊塞類〈雁門太守行〉，俠少類〈刺年少〉、行樂類〈將進酒〉、鳥獸花卉類〈猛虎行〉、〈艾如張〉，古城道路類〈沙路曲〉，卷 15 上「古調歌篇」中有集會類〈高軒過〉，卷 16 上「古調歌篇」中有俠少類〈秦宮詩〉，卷 17 下「古調歌篇」中有神仙類〈苦篁調嘯引〉。[宋]姚鉉：《唐文粹》，《四部叢刊初編·集部》，（臺北：臺灣商務印書館，1965 年），目錄頁 7、8、10、12。

³⁴ 王岩：《李賀詩歌宋元接受史》（廣西師範大學碩士學位論文，2007 年），其書曾說明宋元兩代的總集選本對李賀詩歌加以載錄的情形，並考量各選本不同的選詩立場與標準，也更意識到一代的文學認識以及趣味偏向對宋人接受李賀詩歌的影響。但王對《文苑英華》與《唐文粹》所收之賀詩數量統計有誤，故本文在其論述基礎上予以修訂。

³⁵ [宋]姚鉉：《唐文粹·序》，頁 4。

³⁶ 王岩：《李賀詩歌宋元接受史研究》，頁 17。

³⁷ 是因王安石考量到這些名家多有家集傳世。見[宋]嚴羽著，郭紹虞校釋：《滄浪詩話》，頁 244。

³⁸ 歐麗娟：〈李賀詩歷代評論之分析〉，《國立編譯館館刊》第 22 卷第 1 期，頁 132。

³⁹ 吳企明編：《李賀資料彙編》，頁 48。

出現之前，宋人對賀詩主要集中於〈金銅仙人辭漢歌〉、〈將進酒〉、〈李憑箏篋引〉等流傳較廣之名篇的名物與事件的考釋，相對而言，少見詩旨詩意的闡釋；而此現象至南宋更為明顯。王岩認為，宋人對賀詩中名物所進行之考釋雖然對詩意的闡釋直接的幫助不大，但也是詩學研究的重要的有機組成部分。尤其是南宋人的字句名物考證，在一定程度上確實有助於後人對李賀詩歌作進一步的研究。⁴⁰此處我們更關心的是另一層面的問題，也就是在名物考證之外，宋人對李賀工於鍛鍊的認識，主要以那些詩句為據。以下茲列舉幾條資料：

李長吉歌「天若有情天亦老」，人以為奇絕無對；曼卿對「月如無恨月長圓」，人以為勍敵。(司馬光《續詩話》)⁴¹

李長吉詩云：「楊花撲帳春雲熱。」才力絕人遠甚。(許顛《彥周詩話》)⁴²

李長吉有「桃花亂落如紅雨」之句，以此名世。(吳曾《能改齋漫錄》卷八)⁴³

詩有驚人句。……李賀云：「女媧鍊石補天處，石破天驚逗秋雨」(楊萬里《誠齋詩話》)⁴⁴

杜子美詩：「子規夜啼山竹裂」，武元衡詩：「子規夜啼江樹白」，李賀詩：「雄雞一聲天下白」，溫飛卿詩：「碧樹一聲天下曉。」按古詩《雞鳴歌》：「汝南晨雞登壇喚，月沒星稀天下旦。」(王楙《野客叢書》卷六)⁴⁵

范曄撰《和香方》，其序曰……《華嚴經》曰：「鬻香長者善調香」，調香二字尤佳。李賀詩「練香薰宋鵲，尋箭踏盧龍」，練香二字更好也。(高似孫《緯略》)⁴⁶

前輩稱宋荅公賦落花詩，其警句有「漢皋珮冷臨江失，金谷樓危到地香」之句，……其弟景文公同賦云：「將飛更作回風舞，已落猶成半面妝。」亦本於李賀《殘絲曲》：「落花起作回風舞，榆莢相催不知數。」(吳開《優古堂詩話》)⁴⁷

李賀詩「攢蟲鏤古柳」，劉禹錫詩「秋蟲鏤宮樹」，此二句皆善。(姚寬《西

⁴⁰ 王岩：《李賀詩歌宋元接受史研究》，頁 33-34。

⁴¹ 吳企明編：《李賀資料彙編》，頁 21。

⁴² 吳企明編：《李賀資料彙編》，頁 29。

⁴³ 吳企明編：《李賀資料彙編》，頁 31。

⁴⁴ 吳企明編：《李賀資料彙編》，頁 38。

⁴⁵ 吳企明編：《李賀資料彙編》，頁 41。

⁴⁶ 吳企明編：《李賀資料彙編》，頁 43。

⁴⁷ 吳企明編：《李賀資料彙編》，頁 50。

溪叢話》卷上) 48

上述宋人所引之詩句分別出自〈將進酒〉、〈李憑箏篋引〉、〈蝴蝶飛〉、〈金銅仙人辭漢歌〉、〈殘絲曲〉等詩，而這些詩作部分並未收入選本中，如〈蝴蝶飛〉與〈殘絲曲〉，但這兩首頗具詞體情調之詩作，確實成爲宋人擬體中字面取用之來處。並且，宋人轉化李賀之句，加以奪胎換骨之現象，從上列資料亦可見一二。

綜上所述，大抵可知宋人對李賀詩歌的接受與認識，而可作爲本文討論兩宋詩人對「李長吉體」之擬作時的基礎與比對。下文，主要討論的問題則是：李賀奇麗兼具的風格，是否反映、又如何反映於宋人擬體之作中？李賀之「奇」，究竟「奇」於何處？是造境之奇、鍊字之奇、運思之奇？宋人的擬體在題材、煉字、構句等安排取舍上是否受到影響？或可作更細部的分梳。

第二節 宋代「長吉體」及其相關創作

如前所言，「長吉體」一詞最早見於歐陽脩之擬作，而即使是嚴羽以文學批評的角度明確提出了「長吉體」的存在，但除了言其風格「瑰詭」外，並未清楚指出何爲「長吉體」之特色。可以說，宋人並非一開始就以詩論、詩話的方式說明「長吉體」之特質，而是直接以擬作的方式去「重現」他們對「長吉體」的理解與詮釋。

在展開以下討論前，應先說明本文判定何者爲擬效「長吉體」詩作之標準。本文首先以「詩題或詩序明言擬效長吉者」此一條件爲主要判準，並推至有此類作品之作者的其他詩篇；其次，將時人認爲或效、或似長吉者之詩作列入討論對象；最後，觸及在後人視角中具「長吉」風貌之宋人作品。或難以面面俱到，但求歸納出足以關照全面之重點。

一、天象之想像與秋景之氛圍

北宋中期，明言效「長吉體」的作品於此時首度出現，即歐陽脩的〈春寒效李長吉體〉：

⁴⁸ 吳企明編：《李賀資料彙編》，頁 50。

東風吹雲海天黑，飢龍凍雲雨不滴。嗔雷隱隱愁煙白，宿露無光瑤草寂。
東皇染花滿春國，天爲花迷惜春色。呼雲鎖日恐紅薦，幾日春陰養花魄。
悠悠遠絮紫空擲，愁思織春挽不得。高樓去天無幾尺，遠岫參差亂屏碧。
(《全宋詩》6/298/3754)

我們可從歐陽脩的擬作中抉發出以下幾層意義：其一，如第一章論及的，「家體」作爲一種「體式」，其法式規範之對象可包含從題材到修辭等範疇。而在歐陽脩對「李長吉體」的仿效，卻並非從李賀爲人熟悉的題材，如：音樂、女性、神鬼中擇一仿之，而是以「春寒」爲題。這意味著「長吉體」作爲一種體式，對歐陽脩而言，首先可以理解成一種透過修辭策略而呈現出的風格，不必然涉及題材的選取，所以才可以用來描寫「春寒」這類李賀未曾寫過的題材。而細觀其詩，也足以證明他對李賀寫作技巧的效仿。至少，單從詩句的轉化挪借看來，他確實是從李賀各詩中擷取元素，重新整合以構成史上第一首「效李長吉體」作品。以煉字而言，如「凍雲」之想像，當承自李賀對「凝」、「凍」字的慣用，而「染花」之形容，又似從李賀〈綠章封事〉中「溪女洗花染白雲」轉化而來。乃至於全詩的重彩敷寫：從海天之黑、愁煙之白，到花色之紅、遠岫之碧，皆掌握了李賀對色彩的運用。尤可深思的是，如果我們同意選題的重要性，亦即每一題材必然有可其對應、合適的寫作策略或形式，則歐陽脩之所以採用「長吉體」寫「春寒」之題材，應非偶然隨機的巧合，而當爲深思熟慮之後的選擇與搭配。不妨說，歐陽脩或也意識到，李賀的風格是幽峭冷艷的，是以，「春寒」在此便不可單以詩歌內容理解之，而同時可將被視作是對李賀風格的具象落實的意象。

由此可推論至第二點，歐陽脩這首「長吉體」擬作，除了揭示出「長吉體」作爲一種修辭策略，足供後人取法的體式意義之外，同時更是他對李賀詩歌風格的認識後所作的整體展現。至少，就此詩之構思而論，李賀對神話的獨特觀照在此顯然占有相當重要分量，不僅是一種裝飾性的點綴，而是全篇皆以神話思維設想天時之運行。換言之，歐陽脩並不僅將「春寒」視作一幅景色描寫之，更重要的，是嘗試去探抉隱藏於這眼前景色之後的原因，亦即是什麼原因造成了「春寒」的現象。正是在這點上，他選擇以「長吉體」進行創作，借重長吉體獨到的「想像」，對這世界的表象作出解釋。全詩可依四句爲一段而分成三段，前四句寫寒天之景，盡見愁雲籠罩、一片慘淡，僅以「東風」點出季節，然以藉「飢龍」、「瑤草」暗示神話之氛圍。次四句則爲全詩重心，解釋「春寒」的原因與目的，先是

倒敘春景之形成乃是「東皇染花」的結果，雖未形容花景之盛，但透過「天爲花迷」一語，便足以想見其燦爛美好。更重要的是，「天爲花迷」即是「春寒」的動機，這般有情之天爲「恐紅蕩」，故「呼雲鑱日」，「飢龍凍雲」，目的正在於以此「養花魄」。一般而言，人們慣以春光春日與春花相襯，以爲風雨方是催花零落的殺手；但歐陽脩卻出人意表，設想「春寒」是出於上天對春花的憐惜之情，這種巧思，當與李賀之名句「天若有情天亦老」一脈相承。更不用說，上天「呼雲鑱日」的行動直似是對李賀〈天上謠〉中仙人「呼龍耕煙」的模擬。可以說，這正是宋人對李賀之「奇」的模擬，「奇」不僅在於「造語」，更在於「造語」之精神。

當然，必須補充的是，以「神話想像」解釋天象節氣之現象的寫作策略，如前一章所論，早見於受到李賀影響而創作的晚唐五代詩人詩作中；⁴⁹但是，上承晚唐五代詩人的成果，加以吸收並首度明確以「李長吉體」命名之，將李賀對後人的啓發之功作出明確的界定，從而揭示出一條從李賀到唐五代再到宋代的發展脈絡，歐陽脩仍當居其功。是以，這首〈春寒效李長吉體〉不論在藝術價值或文學史意義上，都有其不容輕忽的成就。或正因此詩的模擬太過成功，其本身甚至又再引起後人的效仿，如南宋趙希樞的〈春陰曲〉：

東風吹寒雲九有，凍龍迷海亂飛走。雨腳斜拖入遙阜，碧草浮烟滿堤口。
春皇妙運造化手，解使江山失妍醜。冷色禁持萬花柳，紅紫未張春國壽。
愁春織心心恻恻，為花訴冤天聽否。晴曦赫赫重陰剖，夢裏桃源拼載酒。
（《全宋詩》53/2804/33327）

從結構、字面上看，實以歐陽脩〈春寒效李長吉體〉爲模範。但細觀其意，卻又與歐陽脩悖反，如「爲花訴冤天聽否」，反而視「春陰」爲春花之「冤」。

無獨有偶，北宋中另一位文學家秦觀（1049-1100）亦有模擬李賀之作：

魚鱗登空排嫩碧，露桂梢寒挂團壁。白蘋風起吹北窗，尺鯉沉沒斷消息。
燕子將雛欲歸去，沈郎病骨驚遲暮。濃愁茫茫寄何處，萬里江南芳草路。
（〈秋興九首其四〉，《全宋詩》18/1067/12145）

此詩爲秦觀〈秋興九首〉之一，此組擬詩所擬對象依序爲：韓愈、孟郊、韋應物、

⁴⁹ 見本論文第二章。

李賀、李白、盧仝、杜甫、杜牧及白居易。並且，九首體製各不相同：擬韓愈、孟郊及韋應物者為五言古風，擬李賀與李白者為七言古風，擬盧仝者為五七雜言，杜甫、杜牧及白居易皆為七律。單就詩歌體製之殊異便可明白，秦觀這組詩作是一種寫作策略的嘗試。顯示他注意到即使是同一題材，在不同家體、風格的渲染中也可以有不同的面貌，並且更重要的是，創作於此同時具有批評的作用，成為文學批評的實踐方式之一，藉由擬作來展演、確認、並區別各種風格。儘管如此，秦觀選用此題表現李賀的模擬，不僅在於肯定李賀與其他八位詩人的風格皆適宜於描寫秋景，更在於區別這九位詩人彼此之間的細微差異；而賀詩給予秦觀的感受，或許即是一種蕭瑟的秋意。此詩整體而言，以發端之兩句最令人驚豔，文字因雕琢而緻密，以魚鱗狀秋雲，以「嫩碧」形容高爽清朗的秋季天空，且透過「嫩」字的觸覺比擬，尤其巧妙地傳達出方經舒展、清新疏朗的感受，而染「露」之「桂」猶如「挂」於梢上之「團壁」。至於「白蘋風起」、「沈郎」、「病骨」等詞彙，亦殘有李賀與〈江樓曲〉、〈殘絲曲〉與〈追和劉渾江南曲〉的用字痕跡。由此觀之，秦觀與歐陽脩雖一寫春景、一寫秋色，但兩者的寫作立場其實略無差別，他們對「長吉體」的認識首先皆是透過修辭策略而呈現出的風格，而兩人的「長吉體」擬作也同樣呈現出他們對李賀詩歌風格的認識與再現。儘管兩相比較下，秦觀並未特意突顯李賀善於神話巧思的一面，但他卻精確地捕捉到了李賀詩篇中慣見之濃厚秋意。李賀不僅在〈金銅仙人辭漢歌〉、〈神弦曲〉等名篇中，可見武帝之魂成為「秋風客」歸來，女巫之「花裙綵繚步秋塵」，在〈感諷五首之三〉、〈南山田中行〉等鬼詩中亦慣以「長安夜半秋」、「秋野明，秋風白」等點出時空背景；更顯著的還有李賀自抒懷抱的詩作，如：

〈巴童答〉巨鼻宜山褐，龐眉入苦吟。非君唱樂府，誰識怨秋深。

〈南園十三首其六〉不見年年遼海上，文章何處哭秋風。

〈傷心行〉咽咽學楚吟，病骨傷幽素。秋姿白髮生，木葉啼風雨。

〈崇義里滯雨〉落莫誰家子，來感長安秋。

〈開愁歌〉秋風吹地百草乾，華容碧影生晚寒。

〈高軒過〉龐眉書客感秋蓬，誰知死草生華風。

凡此皆足證明李賀對「秋」之善感與善寫，更遑論〈秋來〉一首，全屬淒楚森寒之情調。而秦觀對此面向的提舉，後人也紛紛跟進，如明代即有徐媛〈秋夜效李長吉體〉、張羽〈秦宮秋詞擬李賀〉、張泰階〈秋夜效李長吉〉等作。

在歐陽脩與秦觀之後，宋代明言「效李長吉體」之作的數量雖不多，但陸續出現。其中首先值得注意的是，歐陽脩以神話理解天氣變化的模擬途徑也後繼有人。除上文提到的〈春陰曲〉外，如兩宋之交的周紫芝所作之〈霽月謠和羅仲共效李長吉〉：

江鼉吹浪江水急，雷師鞭鼓旌旗濕。黑風駕雨霹靂鳴，怒龍拏空半天立。
須臾陰雲空四垂，廣寒殿冷風披披。玉觴燕罷王母歸，紅鸞簇扇香霧飛。
(《全宋詩》26/1497/17096)

此詩同樣以神話活動來解釋天象變化，前半段寫風雨之景，想像「江鼉吹浪」、「雷師鞭鼓」、「怒龍拏空」，彷彿詩人在一片風雨夜色中，看見了那些本應隱沒於現象背後不可得見的神靈身影及其活動，整個畫面因具豐富動態而更驚心動魄。但轉眼間，陰雲散盡，霽月出現。詩人解釋道，原來是王母燕罷，行經歸途，故風雨驟止，取而代之的是香霧環繞的清和之景。天象的突然轉變，歸因於神仙們的活動與彼此的位階關係。

有意思的是，似可發現宋代文人對詩歌創作的態度與詩論態度的矛盾。眾所周知，宋人重「理趣」、「物理」之樂，連作詩也「重理」⁵⁰，是以李賀屢因「少理」受到批評。如史繩祖言：

唐人作詩雖巧麗，然直有不曉義理而淺陋可笑者。如李賀十二月詞，又有閏月一首，其中一句云：「天官葭琯灰剩飛。」是以閏通為十三個月也。不知葭琯之飛，每月只是一次，而閏無中氣，雖置閏之年，亦只是十二個月，二十四節氣候，無十三個月氣候之理。今官曆自可見。灰琯豈有剩飛一月之理乎？（《學齋佔畢》）⁵¹

上節即言，此段評語先是肯定李賀之「巧麗」；但仍批評李賀的「不曉義理」。我們更關心的是，儘管宋人屢以、慣以「少理」否定李賀，但早在劉辰翁肯定李賀之長正在「理外」之先，於宋人的擬李賀詩作中，就已經可看他們對李賀的肯定。仍先以歐陽脩為例，一方面他批評張繼〈楓橋夜泊〉「夜半鐘聲到客船」一句「理

⁵⁰ 見龔鵬程：〈知性的反省——宋詩的基本風貌〉，收入蔡英俊主編：《意象的流變》（臺北：聯經出版事業公司，1987年），頁291；謝佩芬：《宋代寫意課題研究》（臺北：臺灣大學文學院：1998年），頁176-193。

⁵¹ 吳企明編：《李賀資料彙編》，頁55。

有不通」，因夜半不可能打鐘，⁵²但一方面卻也寫出〈春寒〉詩中「天爲花迷」這樣看似全無理據的解釋。重「理」之歐陽脩，竟率先模仿普遍爲宋人視作「無理」之李賀，恐怕並非是歐陽脩一時興起的矛盾之舉，相反地，我們應當深究其中之用意，了解歐陽脩究竟著重李賀詩歌的何種特質。個人以爲，李賀的「無理」部份當歸因於其想落天外的神話思維，也正是這樣「無理」的神話思維，提供了宋人另一種想像天地運行之「理」的管道。至此，透過宋人對李賀的觀感，我們發現宋人在詩歌批評理論與詩歌創作實踐兩者間的矛盾：一方面，宋人過度重理的結果，導致李賀在宋代遭受「少理」的批評；另一方面，當宋人創作時，卻也可能借重李賀的「無理神話想像」而想像天理之理，反以他們所謂的「無理」而推求「物理」、「天理」。畢竟想像本身與「知性思考」並不扞格，只需稍一轉念，便可打通關節，發現兩者的相似處。正如龔鵬程所言，宋人論詩「充滿了知性理性的思省，希望能更準確深刻地抉發人生的真實，指出人在宇宙社會中的關係和意義。」⁵³事實上，若借此論點說明上述所討論的歐陽脩、周紫芝之詩，亦無不當，他們都是以神話之運行作爲探究宇宙天象變化之理的思考方式。

最後，或可補充說明，李賀的「客觀寫景」精神與態度似也與宋人較聲氣相合，是以儘管宋人也許是非自覺地加以吸收，但當李賀這一特質與宋代的審美特點兩相碰撞後，或亦兩相融和，形塑出宋人筆下「長吉體」擬作的面貌之一。

二、「長吉體」作為修辭體格或整體風格

在從歐陽脩與秦觀之後，宋人承繼了兩人視「長吉體」爲一種修辭體格的觀點，而陸續出現擬體之作。以釋德洪（1071-1128）〈余過山谷時方睡覺且以所夢告余命賦詩因擬長吉作春夢謠〉爲例：

芭蕉莫寒心欲折，蜜燭華光清夜白，春風吹夢正扶搖，□高墮落銀蟾穴。
青鸞睡穩雲委地，桂葉初齊香不□。千門萬戶金碧開，時時忽見如花妾。
心清別殿聞□□，覺來殷枕哀怨聲。月廊花影無人問，金鴨香消風□□。
（《全宋詩》23/1330/15101）

⁵² [清]何文煥編：《歷代詩話》（臺北：藝文印書館，1991年），頁523。

⁵³ 龔鵬程：〈知性的反省——宋詩的基本面貌〉，收入蔡英俊主編：《意象的流變》，頁267。

此詩今為殘篇，即便如此，從「春風吹夢」、「青鸞睡穩」、「金鴨香消」等字面仍足以反映作者對長吉的模擬。詩題交代了寫作背景，乃釋德洪拜訪黃庭堅時委命而作，就內容而言，類似李賀〈夢天〉，描述夢中登天一遊之經歷，故言「墮落銀蟾穴」、「雲委地」，天上宮闕中亦多有如花之妾。然而，像這樣從題材為主要考量，而選擇「擬長吉」的作法，反在宋代較為少見。

宋代所出現的擬「長吉體」作品，多不與李賀同題，甚至全然無涉李賀為人稱道的題材，反之，「長吉體」常被用以創作其他題材。⁵⁴ 如程俱（1078-1144）〈秀峰游戲效李長吉體〉：

玉龍衝碧縈山脊，蜿蜿踏龍上穹碧。神奇鬼巧鑿高青，露壓春煙染山色。
舉頭便足千里遊，太湖萬頃涵天白。剪霞噴霧濕青紅，錦榴花礎明清空。
松聲拂枕破幽夢，冰輪逗滑寒臃臃。殿角聯珠挂星斗，透冷飛光射疏牖。
古香飄桂夜陰陰，雲樓報曉生銅吼。摧頽羈客青山人，悠悠九土飛紅塵。
眼前歷歷千古意，琴臺不見吳宮春。（《全宋詩》25/1417/16327）

綜觀全詩而論，首先，「古香飄桂夜陰陰，雲樓報曉生銅吼，摧頽羈客青山人」三句明顯挪借自李賀〈帝子歌〉中「老桂吹古香」，〈夢天〉之「雲樓」，〈開愁歌〉之「銅吼」及〈酒罷張大徹索贈詩（時張初效潞幕）〉之「摧頽客」，且更注意到李賀常以「羈」字自況心境，如「羈魂」〈傷心行〉「壯年抱羈恨」〈崇義里滯雨〉「羈心」〈春歸昌谷〉。不僅如此，詩中一連以「壓」、「染」、「剪」、「濕」、「破」、「逗」、「掛」、「射」等字狀景賦物，這些為李賀所擅用的動詞，在程俱筆下同樣煥發著令人驚艷的光彩，甚至常於一句之中接連置放兩個動詞，予人強烈的動態感受，同時亦涵納了豐富的觸覺感受。尤其可貴的是，當我們注意到程俱如何使用這些動詞，便更可確信程俱深得長吉煉字之精義。如言「露壓春煙」，露與煙皆為輕忽飄渺之水氣，然「壓」字一下，兩者之比較遂更凸顯出露珠凝水而具形的重量，也正因此可令春煙「染」出山色。又如「松聲拂枕破幽夢，冰輪逗滑寒臃臃」兩句，言松聲可「拂」可「破」，無形之音彷彿化為有形有力之存在；而將圓月擬作「冰輪」，「冰」字暗示著月色之光潔如水，而水欲成形即需凝為冰，也才因此「逗」引出「滑」與「寒」的觸覺感受。這些例子在在顯示出蘊涵於這些動詞背後的緻密想像，而這方是「長吉體」作為一種修辭法度

⁵⁴ 此與宋人以日常題材為詩有關，亦可反映出宋代士大夫的文化。

最爲特殊的本質。

再以范浚(1102-1150)爲例。范浚共有三首效長吉體作品，他對長吉之「效」，明顯表現在對李賀詩句字面的挪借與取法，如：

紅顏綠鬢青春客，壺中新醕鴨頭色。殘絲冉惹愁如織，日暮低迷草萋碧。
(〈春融融效李長吉體〉，《全宋詩》34/1924/21485)

楊花亂落青春暮，燕拂簾旌向人語。縹壺買酒洗春愁，迴風落日簷花舞。
(〈三月廿六日夜同端臣端杲姪觀異書效李長吉體〉，《全宋詩》34/1925/21500)

皆明顯以李賀〈殘絲曲〉爲模型：

垂楊葉老鶯哺兒，殘絲欲斷黃蜂歸。綠鬢年少金釵客，縹粉壺中沉琥珀。
花台欲暮春辭去，落花起作回風舞。榆莢相催不知數，沈郎青錢夾城路。
(《李賀詩集》頁5-6)⁵⁵

此外，〈三月廿六日夜〉中的「楊花亂落青春暮」濃縮自〈將進酒〉「況是青春日將暮，桃花亂落如雨」。另還有一首〈送春曲〉，雖未爲明言「效」李賀，然觀其內容，當可於此一併討論：

春光春光，勸汝一杯酒。我能爲春作高歌，未解春能聽歌否。春歸有底急，落盡桃花紅。園蹊漠漠野陰靜，兔葵燕麥空搖風。風光幾何時，背我忽如客。殘絲欲斷感春心，語燕勞勞上簾額。我有惜芳意，一春憐物華。春來雪裡索梅笑，春去悵望飛楊花。春歸知復來，奈此斷年別。搖楊三月暮天愁，鷓鴣一生芳草歌。歌竟我意醉，一掉觥船空。明年待春花樹下，放歌擎酒相迎逢。(《全宋詩》34/1924/21484)

首句即模擬李賀〈苦晝短〉中「飛光飛光，勸爾一杯酒」之句式，而後的春景，如「殘絲欲斷感春心，語燕勞勞上簾額」及「搖楊三月暮天愁，鷓鴣一生芳草歌」則皆以李賀〈殘絲曲〉「殘絲欲斷黃蜂歸」，〈二月〉「勞勞胡燕怨酣春」，〈賈公闕貴婿曲〉「燕語踏簾鉤」，〈新夏歌〉「雨梁燕語悲身老，三月搖揚入河道」，及〈秦

⁵⁵ 本文中所引之李賀詩句皆本於[唐]李賀著，葉葱奇疏注：《李賀詩集》(北京：北京人民出版社，1998年)，將視情形於引文後標明頁數，不另附註。

宮)「秦宮一生花底活」等詩句為雛型。綜言之，范浚筆下的「效長吉體」作具有濃厚的習作性質，並且主要表現在春景描繪上，「殘絲」、「燕語」兩則意象重見於三詩中，尤以李賀〈殘絲曲〉為效仿對象。這樣的「效體」其實是比較粗糙的，僅停留在表面的印象，並不算得是成功的效體之作。如〈三月廿六日夜〉一詩，僅用長吉之詩描寫與主題「觀異書」無關之外在景色。

至於〈四月十六日同弟姪效李長吉體分韻得首字〉一詩，甚至在詩題中不能窺知主題，直以「同弟姪效李長吉體」這一創作過程為題，換言之，「模仿李賀」本身，就是寫詩的目的。而范浚在此詩中對李賀所作的模仿，主要反映在寫景之句中：「紅殘小頰蹊上花，翠刷濃眉陌頭柳。籜痕半脫煙篁瘦，露裊幽香逗書牖。」（《全宋詩》34/1925/21500）尤以「瘦」與「逗」字可見仿效李賀之跡。更重要的是，前兩句將春色擬作女性容貌，此手法屢見於李賀詩中，如：「薄薄淡靄弄野姿，寒綠幽風生短絲。」（〈十二月樂詞·正月〉）以及「春柳南陌態，冷花寒露姿。」（〈花遊曲〉），皆令整片自然景象染上了女性的姿態。並且，可以補充的是，長吉筆下令人驚異的女性化風景，不僅是薄靄於正月春寒中舒展之曲柔身姿，也不僅是春之花柳自有的嬌媚姿態，更是自然物象對於女性容貌的仿擬：

〈蘭香神女廟〉幽篁畫新粉，蛾綠橫曉門。

〈房中思〉新桂如蛾眉，秋風吹小綠。

〈三月過行宮〉渠水紅繁擁御牆，風嬌小葉學娥粧。垂簾幾度青春老，堪鎖千年白日長。

〈南園十三首之一〉小白長紅越女腮。

李賀將蘭香神女廟之場景視為一張女性面容而細細描繪，是以其周遭之幽竹會作妝畫粉，遠山則如蛾眉橫於門前。而〈房中思〉與〈三月過行宮〉則見同一巧思，前者言帶愁之秋風吹拂著擬作蛾眉之桂葉，後者言紅草擁牆，葉學娥粧，彷彿自然風景中即見女性面容。

由上可知，范浚所認識的「長吉體」本不以題材為考慮，而是著重於字面的模擬，亦即一種修辭策略。最後，考慮到這些詩作似乎是相繼寫成，可以想見，這或許是范浚在初睹長吉詩歌後為其驚豔，一時興來所致；但即便如此，也足顯示范浚確實相當賞愛李賀詩句，才會不論何種題材皆試以「長吉體」寫之，甚至視之為一種文字遊戲，邀請弟、姪一同分韻效之。與范浚〈四月十六日同弟姪效

李長吉體分韻得首字〉情況相似的，還有王質（1135-1189）的〈和游子明效李長吉體二首〉（《全宋詩》46/2493/28816）。此作以描繪秋景為內容，然無甚足觀之處，故今略而不論。然從詩題觀之，可作兩種解釋，其一是此二首皆為和友人游寒巖（子明）先前已寫之〈效李長吉體〉而作，其二是此二首為和友人時自己以長吉體作之。然而，由於游寒巖今存詩不多，亦不見「效長吉體」之詩，故無法判定為何種情況。此處想提出的是，這些「效體」之作既然同時也是文人之間的應和贈酬，那麼，我們便應注意到，除了今日所留存的作品外，必然還有更多「效長吉體」的詩作（如羅仲、范端臣、范端杲），只是今日無從得見。更重要的是，作為一種可供人唱和的修辭策略，這也意味著在作者與和者、或是同效者之間對「長吉體」應有大抵相似的認識。

不過，儘管宋人將「長吉體」作為修辭策略而用以寫作，但他們的創作並非都是成功的。如下列二詩，詩題雖都明白昭示著作者主觀模擬意識的企圖，然其語言之淺易，想像之平常，與李賀詩歌相去甚遠：

兩江洗出揉藍天，結璘下鋪白玉筵。尾箕牛斗珠一穿，連暉接影墮我前。
整襟危坐天地默，不知夜漏下幾刻。飛螢一點從外入，白露下濕桂子香。
藍橋雲英正賣漿，金盤荔枝龍眼雙。（朱翌〈八月十日夜對月效李長吉〉，
《全宋詩》33/1863/20824）

庭空若無地，霜月不自寒。姮娥天上人，臘月猶冰紈。放開玻璃鏡，轉向
碧玉盤。人間水晶域，萬象梨花團。骨冷不成寐，起行自槃珊。巡簷不敢
下，恐墮江海寬。沆瀣入毛骨，清風生肺肝。有鶴東南來，飛鳴墮我前。
吾與汝仙去，仙家無歲年。（釋寶曇〈中庭霜夜月明如畫效李長吉體〉，《全
宋詩》43/2362/27115）

儘管如此，這類詩作仍提供一種文學研究上的意義，亦即，若不視之為全然失敗的模擬的話，就不能忽略，對作者而言「長吉體」可能不僅是一種書寫範式，而更接近於透過某些書寫技巧後所能傳達給讀者的感受，在詩中成為一種透顯出的氛圍。這或可解釋為何兩人在創作關於夜景之題材時，會選擇取用「長吉體」，也許是因為他們認為「長吉體」正適宜用來形容空冷冰涼的月夜景色；⁵⁶故兩人

⁵⁶ 如第二章言，李賀之名篇，常以夜空為背景，常見對「風」、「霜」、「霧」、「露」、「煙」、「雲」等水氣浸潤程度不一的自然事物之描繪，並營造通篇之清冷氛圍。

才安排了「白玉筵」、「玻璃鏡」、「碧玉盤」、「水晶域」等脆冷之物象。此外，不可忽略的是，此二詩皆帶有些微的仙化色彩，不僅各有登月之仙「結璘」、「姮娥」現身，朱翌又運用「雲英」之典，⁵⁷而釋寶曇甚至於詩末透顯出求仙之思，可說將佛與仙道加以融會。儘管這樣的神話運用仍趨於保守傳統的表現手法，但意味兩人至少都注意到長吉詩中對神話的特出表現。

最後，在宋人的效體之作中，「長吉體」有時亦反映為一整體風格之認識。如汪藻〈效李長吉體〉：

玉為蟾蜍水作滴，烏絲欄開寶鴨黑。天孫夜拾瑤草歸，醉舞銀毫鬪春碧。
媧皇細鍊崑崙石，海底雲綃弄嬌織。香風暗撲雲錦囊，花史司書青帝國。
樓成天下傳消息，喚起虹霓掃東壁。⁵⁸

此作直接以模擬為詩題，展示他對「長吉體」作為一整體風貌的認識與再演繹。從內容觀之，構思一如李賀之〈天上謠〉，全以仙境為背景，設想仙人之生活。有意思的是，汪藻似乎隱隱讓李賀的身影出現於這片仙境中。一方面，拾瑤草而歸，醉舞銀毫的「天孫」似乎就是李賀的重影，演練著李賀畫出覓詩，暮歸組篇的行為模式。另一方面，仙人們全都從事著創造活動，從「銀毫鬪春碧」、「細鍊崑崙石」、「雲綃弄嬌織」、到「司書青帝國」，皆可與李賀對字句之鍛鍊的創造過程相互呼應，設想自然萬物皆為仙人所塑造安排，似乎透露作者認為賀詩同樣足稱「鬼斧神工」；而「瑤草」、「雲綃」、「崑崙石」、「雲錦囊」等物象，又更可人聯想賀詩之精麗華美。甚至，最後提及白玉樓成，則應是有意與李賀蒙召作記之傳聞牽合，暗示李賀亦將入此仙境。或可換言之，仙人們的創造活動，都是為了迎接李賀而作準備。由此觀之，則汪藻的〈效李長吉體〉也同時隱含了他對苦心孤詣於詩卻未能於人間獲得公允評價之李賀的同情與讚揚。甚至可以說，是試圖以「重現」的方式，傳達出他對李賀詩歌的評價。又如由宋入元的劉有慶，也有〈效長吉體〉一詩：

窮廬夜雪沒駝脊，黃沙號風冰結石。燕姬二八髻垂漆，柔荑斜抱篳篥立。
老羌踏歌歌勅勒，黃金流星酒杯窄。紅氍毹暖春雲濕，縷金團衣猩血滴。

⁵⁷ 見[唐]裴鉞《傳奇·裴航》，收入楊家駱主編：《唐人傳奇小說》（臺北：世界書局，2002年），頁272-275。

⁵⁸ 《全宋詩》未收此詩，見[明]李袞編：《宋藝圃集》（四庫全書珍本四集）（臺北：臺灣商務出版社，1973年），卷14，頁5。

玉釵醉滑鶉弦急，角聲滿空霜裂骨，十萬獐君掩襟泣。（《全宋詩》
70/3698/44375）

詩中以邊塞與宴飲場景相互對比，李賀雖無一詩中同見兩類題材之作，但在這兩類題材中皆各有佳作。究其寓意，與李賀〈呂將軍歌〉、〈貴主征行樂〉、〈感諷六首其三〉等同樣透露出強烈的諷刺之意，而其諷刺之意正是透過兩種場景之並列而顯現：當帳外雪沒駝脊，嚴霜裂骨，天地空無漠白一片，帳內卻是「紅氍毹暖春雲濕，縷金團衣猩血滴」，堆疊眾多人工物象，且以豔紅色彩敷之；加之以音樂的對比，以箏篴、琵琶等樂音，對照「黃沙號風」、「角聲滿空」，莫怪「十萬獐君」也不禁要掩襟而泣。

從這兩首各有肖似長吉之處的「效長吉體」之作看來，宋人對「長吉體」雖已有整體性的認識，但就詩論之，顯然每位擬作者心中的「長吉體」，其間雖有共相，然各自之殊相似仍勝過共相。換言之，後人雖可從歷史的宏觀角度抉察此一時代的審美意趣或批評趨向，一如本論文所嘗試進行的工作；但「長吉體」於宋代亦可能在個別讀者心中各具面貌，即「長吉體」的具體內涵尚未被定形或僵化為一種「以片面代全體」的認識。因此，這兩首「效長吉體」雖然取材面向不同，但不應以「此是彼非」的價值評斷，因為他們皆得李賀之一端，我們很難說哪一方比哪一方更肖似李賀一些。換個角度說，也就是從李賀整體詩歌歸結而來的宋代「長吉體」，雖可能有基礎之共識，但或許同時還以多重而有機之樣貌存在。

三、宋人眼中具長吉風貌者

除今日可見明言「效長吉體」之詩外，尚有一些記載保存了同代人所認為近似李賀風格之宋代詩歌；這亦顯現出宋人對何謂「李長吉體」的判定。然這些作者不盡然有詩作傳於今日，故此處僅略載之，並稍作分析。

首先是南宋人張淏。其《雲谷雜記》「識語」記載了徐邦憲對他自己詩歌的讚譽之詞：「公曰：『是篇置之李賀詩中，誰能復辨。』」可想見張淏對此作與這一稱譽相當滿意。其詩為〈為侍郎徐公邦憲賦〉：

五花麟駒箭飛雲，鳴珂敲月曙色分。晨光炯炯照玉勒，華風熠熠生衡門。
磊磊落落萬人英，氣射鬥牛貫九精。筆扛龍文百斛鼎，鯨呿鼉擲風雨驚。
英辭琳瑯潤金石，寒芒正色如明星。淫哇亂雅快一掃，英莖韶濩重鏗鉤。
質高器大聲必廣，古來才士豈虛名。我嗟壯歲困五窮，終年齷齪文字中。
絕編壞簡徒自苦，炊沙鑿水初何功。志高意廣材不足，奴輩豈特笑孔融。
龍潛虬肆亦物理，草廬未必非英雄。天生我材必有用，誰能便與朽腐同。
願得側翅附鴻鵠，追風擊電凌太空。（《全宋詩》53/2803/33315）

此詩可與李賀之〈高軒過〉類比，兩詩之結構皆分爲前、後兩段。張溍此詩前半段用以稱揚徐氏，先形容徐氏登門之車馬盛容，後讚譽其文采「筆扛龍文百斛鼎，鯨呿鼉擲風雨驚。」與李賀稱美韓愈、皇甫湜「筆補造化天無功」用意雷同。後半段張溍則自言際遇，發牢騷語：「我嗟壯歲困五窮，終年齷齪文字中」，復發自我寬解之語：「龍潛虬肆亦物理，草廬未必非英雄。天生我材必有用，誰能便與朽腐同。願得側翅附鴻鵠，追風擊電凌太空」與李賀所云：「龐眉書客感秋蓬，誰知死草生華風。我今垂翅附冥鴻，他日不羞蛇作龍」亦大同小異。不僅如此，如「鳴珂敲月曙色分」、「氣射鬥牛貫九精」等用字，甚至援引杜牧爲長吉序中之「鯨呿鼉擲」，在在皆可證明此詩確是有意模擬李賀而作。不過，張溍在此雖具有自覺創作意識，並且，從其記錄看來，也確實達到效果，即讓作爲讀者之徐邦憲產生「置之李賀詩中，誰能復辨」的感受。然而，與其說張溍有意模擬「長吉體」令之於自己筆下再現，毋寧說，他更有意藉著重新操演「李賀—〈高軒過〉—韓愈」之賞識模式，而將自己與徐氏比附爲李賀與韓愈之關係。畢竟，我們不應忽略，張溍此詩本爲徐邦憲而作，因而兩人之間不免存有相互揄揚、拉抬之慮。甚至可以說，當張溍特意於《雲谷雜記》中記載此事，亦是有意再次強化兩人如韓愈、李賀間因文相賞之模式得以成功複製的見證。

再論南宋周文璞與周弼父子。宋人張端義《貴耳集》中曾稱美周文璞〈瞿塘神君歌〉、〈歐陽琴歌〉、〈姜堯章金銅佛塔歌〉等詩「不減賀、白」。⁵⁹而明代彭駿孫《詞藻》卷一亦云：「周文璞，宋淳熙間人，詩詞奇怪，人以方李賀。」⁶⁰不過，周文璞雖獲「方李賀」之評論，但我們並無從探知周文璞本人心中是否存有主觀的模擬意圖。⁶¹即使是宋人稱其「不減賀、白」，我們也應注意到在這評價

⁵⁹ [宋]張端義：《貴耳集》（臺北：木鐸出版社，1982年），頁22。

⁶⁰ 吳企明編：《李賀資料彙編》，頁136。

⁶¹ 王錫九〈李賀與宋詩〉中亦在引張端義稱讚周文璞之語後，說明「其實周文璞並不是刻意效

中李賀乃與李白並提，亦即強調的是二者共享的相似性質，而非單就李賀個人之獨特性論之。⁶²今觀張端義所譽三詩：〈瞿塘神君歌〉為神仙題材，但語言淺白流易似民歌，不同李賀之精工奇峭；〈歐陽琴歌〉（《全宋詩》54/2833/33728）與〈姜堯章金銅佛塔歌〉（《全宋詩》54/2832/33713）在構思與煉字上亦無足擬之處，未能明白張端義何以認為其與賀、白相似。再論文璞之子周弼。宋人釋永頤曾作一詩，題為〈伯弼出示新題樂府四十章雄深雅健有長吉之風喜而有咏〉（《全宋詩》57/3021/35988），可知在友人眼中周弼因其「雄深雅健」而「有長吉之風」。但觀周弼現存之詩，新題樂府不多，亦未有明言效仿李賀之作，此處僅略舉二詩為例。如〈春濃曲〉（《全宋詩》60/3146/37739）詩首：「雨膏蒸土蘭芽熟，粉魂淡豔凝緜纈。柳條無力受東風，桃葉春江弄花月。枕函墜髮昏眠重，綺帳驚寒替花恐。」之穠麗，及其詩末：「玉釵埋遍細腰人，章華臺上蒼苔滿。」之傷時，或與李賀相近。或者是〈冬賽行〉：

大巫舞袍奉酒尊，小巫湔裙進盤飧。野風吹樹龍馬歸，瓦爐柏根香滿地。
白衣老鬚撚向前，義手大膽不敢言。去年田家五分熟，更饒三分百事足。
大靈千棚絲滿窠，栗犢兩掘角出肉。土臺澆酒再拜辭，紙錢灰撲遠木枝。
神語順從盃玦吉，鼓笛薨薨打三日。（《全宋詩》60/3146/3742）

以巫祭為主題，與李賀之〈神弦〉與〈章和二年中〉同一取材，而「野風吹樹龍馬歸，瓦爐柏根香滿地」等句亦有相似之跡。這些詩作，在選題、煉字上有與李賀相似之處，但我們卻難以斷定此即為「效長吉體」之作。因儘管有他人之評論，但我們卻難以斷定作者是否有主觀的模擬意圖，甚至如今亦無法找到作者其他相關的詩文記載，足以透露他們對李賀詩歌的評價或觀感。更重要的是，父子今存詩不全，很難對兩人詩歌作全面觀察。

與周氏父子狀況相同的，還有數人。如南宋文天祥之門客蕭燾夫，⁶³由宋入元之葉宋英，⁶⁴以及王升之，⁶⁵今或未見其詩，或存詩不全，難就個別詩歌作全

法『長吉體』的詩人，張端義如是說，是受了時人喜愛以李賀來擬議他人的影響。值得注意的是，這種擬議差不多又都同時將李賀與李白相提並論。」此說法可備一說。王錫九：〈李賀與宋詩〉，《揚州大學學報·人文社會科學版》1997年第4期，頁15。

⁶² 歐麗娟師已指出，李賀與李白在中國文學史中之地位常有同升共退的現象出現，見歐麗娟：〈李賀詩歷代評論之分析〉，《國立編譯館館刊》第22卷第1期，頁158。

⁶³ 文天祥之〈蕭燾夫采若集序〉曾云：「余友雲屋蕭君燾夫，五年前善作李長吉體，後又學陶。」曾棗莊，劉琳主編：《全宋文》（上海：上海辭書出版社，合肥：安徽教育出版社，2006年）第359冊，卷4314，頁83。以下凡引自《全宋文》者皆以「冊/卷/頁」之方式標示。

⁶⁴ 據[宋]陳杰〈和葉宋英三絕句〉詩後自注：「宋英學長吉體」。（《全宋詩》65/3453/41151）

面觀察，故此處對此三人只得暫存而不論。須說明的是，這些例子確實對以「長吉體」為切入角度的本論文帶來界定上的困惑，其因在於這些例子較偏重於評論者「閱讀」的角度，而非著眼於作者「創作」的角度。換言之，我們無法確認作者的主觀意圖，然這些作品在少數同代人的眼中又具有李賀的影子。同樣的狀況，其實在第二章，我們便也曾遇過，即明清人對於溫庭筠、李商隱效李、學李的不同觀感，當時曾言：後人對「長吉體」的認識不以擬者主觀的創作動機為主要考量，如紀昀對李商隱詩作之論即是典型例證；並且，「體」作為一種具有典範性的體式，須倚賴讀者的辨識與鑑賞方得以成立。但是，在宋代的例子中，我們面臨到更大的困難，因為無法證明這些讀者之觀點足以代表當代之共識。因此，嚴格論之，因考量到以下三點：作者今存詩不多、作者未自言仿效李賀、評論者之意見恐無法代表共識，我們實無法僅因當代寥寥幾人之評論而將上述詩人之作品通通納入「長吉體」內，以為可與其他有意模擬長吉之作一併討論，以之歸納出屬於宋人透過模擬所傳達出的對「長吉體」的認識。但是寬泛觀之，這些評論亦有其重要意義。一方面，上文提及多為南宋之人，足見李賀之影響到了南宋似更為普及；另一方面，從文天祥對蕭燾夫、陳杰對葉宋英之評論中可知，「長吉體」已然成為專有名詞而定型化。因此，可歸納結論如下：到了南宋，「長吉體」作為一種「家體」的概念，在時人間已具有相當之共識，換言之，當南宋人在評論詩歌風格時，顯然已意識到李賀是一種不容忽視的風格，因之容易加以比附。簡言之，這些同代人之評論儘管舉證不多，不足視作為南宋對「長吉體」內涵之共識，然亦都見證了「長吉體」在南宋已逐漸成為重要之文學「體式」概念。

四、後人眼中具長吉風貌者

後人眼中最似李賀之宋人當為謝翱。有意思的是，宋代時人並未有此眼光，而此論卻在明代成為共識，茲列舉數家之說如下：

謝皋羽為宋末詩人之冠，其學李賀歌詩，入其室而不蹈其語，比之楊鐵崖，蓋十倍矣。（明·楊慎〈丹鉛總錄〉）⁶⁵

翱之樂府諸體，似李賀、張籍，近體出入郊、島間，古文則直遡柳柳州之

⁶⁵ 據[宋]劉跂〈王升之誄〉載：「效李長吉為詩，有思致。」（《全宋文》123/2663/265）

⁶⁶ 吳企明編：《李賀資料彙編》，頁108-109。

派。(明·儲巏〈晞髮集引〉)⁶⁷

長吉，則宋末謝皋羽得其遺意。……宋末盛傳謝皋羽歌行，雖奇邃精工，備極人力，大概李長吉錦囊中物耳。(明·胡應麟)⁶⁸

謝皋羽諸體率多詭幻。……七言古學長吉而詭幻過之，他有終篇不可解者。(明·許學夷〈詩源辨體〉)⁶⁹

不過，明人雖有此共識，並指出謝翱之學長吉主要是在七言古詩之體裁上，並認為其「奇邃精工」，「詭幻過之」，卻少細論究竟哪些詩作似長吉，⁷⁰又如何似長吉。以下以謝翱七古為例，探究其出入李賀之處。

縱觀謝翱七言之作，第一印象是其對幽寒情調之偏愛，時見以荒敗之景為題之作，如〈廢居行〉、〈城西廢園〉之廢宅，〈鄞女墓〉、〈花卿冢行〉之幽冢，甚至是〈句張見月食〉幽冷之景況：造境上則往往為夜景，黯淡無光，濕涼之蒼煙野露瀰漫四溢，甚至有精怪現身，因此，其詩中遂亦常見「濕」、「寒」、「墮」、「泣」、「啼」、「愁」、「老」、「死」、「魂」、「鬼」等衰颯之字。以下略舉詩句為證：

秦淮沒日如沒鶻，白波搖空溼弦月。舟人倚櫂商聲發，洞庭脫木如脫髮。寒蛩哀啼衆芳歇，晨梳青林望吳越。(〈短歌行〉，《全宋詩》70/3689/44292)
濕雲模糊埋秋空，雨青沙白丹陵東。莓苔陰陰草茸茸，云是花卿古來冢。……精靈未歸白日西，廟鴉啄肉枝上啼，綿州柘黃魂正飛。(〈花卿冢行〉，《全宋詩》70/3689/44297)

網草新垂月中露，青禽夜宿菱塘渚。(〈鄞女墓〉，《全宋詩》70/3689/44301)
湘雲離離沉曉月，疏麻夏死白水發。……恨結柔絲香不老。(〈芳草怨〉，《全宋詩》70/3689/44290)

觸艘起語鴟叫嘯，山精夜啼楚王廟。……夜帳天寒抱玉泣，血變草青烟曉濕。(〈虞美人草詞〉，《全宋詩》70/3689/44294-44295)

此外，不難發現，謝翱亦多引用神話元素。他不僅有全以神話為題材之詩作，如〈後桂花引〉(《全宋詩》70/3692/44331-44332)即全以月宮神話組構而成。只是

⁶⁷ 吳企明編：《李賀資料彙編》，頁119。

⁶⁸ 吳企明編：《李賀資料彙編》，頁122。

⁶⁹ [明]許學夷：《詩源辨體》，頁390。

⁷⁰ 唯一明白指出的詩例，僅有〈鴻門宴〉一首，但不能任意斷定其即為「長吉體」，詳論請見本章下節。

謝翺的神話世界中，鮮少瀟灑著脫俗超凡的仙氣：反之，常見幽怨淒寒之奇魅氛圍，因而多予人驚懼、駭怪之情緒：

赤城後門桃花尾，溼浸靡蕪洗蒼耳。小支菩提海上來，天風吹下谷簾水。
斜珠界左轉復右，華蓋縣肝三葉紫。內閒肉芝承乳流，鬼母仙姝臨洗胃
蒼。……（〈飛仙引遊沃洲水簾谷作〉，《全宋詩》70/3689/44296）
溼雲冉冉依芳芷，楚女神絃迎帝子。天人種蓮露染根，一片碧花秋墮水。
笙簫聞聲影如夢，浮花漠漠船來重。神蛟蛻腸江水湄，化為五色光陸離。
中有玉人跨蛟舞，藕根斷絲貫人衣。碧瞳秋髮眠清夜，按肌不粟清露下。
（〈蓮葉舟〉，《全宋詩》70/3689/44298）

並且，其詩亦常見精怪神靈之出沒，如〈古釵嘆〉中之白龍（《全宋詩》70/3689/44291）、〈秋風海上曲〉中之龍女、巨鼈、赤魚（《全宋詩》70/3689/44294），甚至是〈雜言送鄭主簿炎之官昌化〉的贈答詩，亦在詩中設想昌化之地飽受龍、鬼侵擾：「龍居嗜燕烟入巢，病甲垂欄腥雨下。又聞山鬼吹燈夜，來向人家避官舍。」詩末並以此勸勉友人上任後能帶來順治：「使龍無嗜鬼無愁，不知君能致此不。龍不須酌以酒，鬼不須祭以肉。秋旗卷雨曉案烟，時向縣齋望天目。」（《全宋詩》70/3690/44310）構思之鮮奇，實令人大開眼界。

最後，值得注意的是，謝翺之七古多可歸於「詠物」一類，如〈桂花引〉、〈冬青樹引別玉潛〉、〈書畫梅花水仙卷〉、〈雨後海棠〉、〈瓊花引〉、〈後瓊花引〉等，在這些作品中，謝翺於悲淒幽涼之本調上，復添上纖麗之華采，二者融成冷豔之風格，而此類中之佳作更多是託志於物，隱蘊著亡國之憤，如：

冬青樹，山南陞，九日靈禽居上枝。知君種年星在尾，根到九泉護龍髓。
恒星晝貫夜不見，七度山南與鬼戰。願君此心無所移，此樹終有開花時。
山南金粟見離離，白衣人拜樹下起，靈禽啄粟枝上飛。（〈冬青樹引別玉潛〉，《全宋詩》70/3689/44300）

春光搖搖一萬里，野粉殘英空蜀水。天人愁濕紅錦窠，萬里移根泪如洗。
蒼苔裹枝雪墮地，雨中聞有西南使。化為黃鵠凌空青，開時銜花落銜子。
綠章青簡下蓬萊，滯魄游魂恨未已。至今鸚鵡啼猩紅，不隨明月葬空中。
（〈雨後海棠〉，《全宋詩》70/3689/44298）

后土祠前車馬道，天人種花無瑤草。英雲蘂珠欲上天，夜半黃門催進表。
酒香浮春露泥泥，二十四橋雪如洗。陰風吹雪月墮地，幾人不得揚州死。
孤貞抱一不再識，夜歸闌風曉無蹟。蒼苔染根煙雨泣，歲久游魂化為碧。
(〈瓊花引〉，《全宋詩》70/3689/44292)

揚州城門夜塞雪，揚州城中哭明月。墮枝溼雲故鬼愁，西來陰風無健鶻。
神鴉愁空衆芳歇，一夕蒼苔變華髮。宮花織簾塵掩襪，玉華無因進吳越。
灘灘淮水山央央，誰其死者李與姜。(〈後瓊花引〉，《全宋詩》70/3689/44294)

從居「山南陞」之冬青樹，到「萬里移根」之海棠花，無一不是對南宋政權的暗喻，而詩中屢見的墮花意象：「蒼苔裹枝雪墮地」，「陰風吹雪月墮地」，「墮枝溼雲故鬼愁」，更強烈透顯出詩人對國勢衰亡的痛惜不捨與莫可奈何。詩中取字鍊思多與李賀相似，甚至在多見神鬼意象這點上，或亦可說是謝翱此情足驚動鬼神，非如此不足以宣洩其情所致。簡言之，或是因為兩人心中各有深切的悲思，其由雖異，取道卻甚為相似。

有意思的是，楊慎對謝翱七言歌行的肯定，還在於認為他似唐詩而不似宋詩，⁷¹巧合的是，楊慎也曾於評論劉克莊之三首效長吉之女性詩，以為「皆佳，不可云宋無詩」。甚至論劉須溪（辰翁）所選《古今詩統》時也提及：「辛集中皆宋人詩，無足採取，獨司馬才仲〈洛春謠〉，曹元寵〈夜歸曲〉尙有長吉、義山之遺意，今錄於此。」⁷²將這些說法相互參照，或可說楊慎似於無意間將具有李賀風格之宋詩，因似有唐風而歸為佳作。此處討論司馬樞之〈洛春謠〉與曹組之〈夜歸曲〉：

洛陽碧水揚春風，銅駝陌上桃花紅。高樓疊柳綠相向，綃帳金鑾香霧濃。
龍裘公子五陵客，拳毛赤兔雙蹄白。金鉤寶玦逐飛香，醉入花叢惱花魄。
青蛾皓齒列吳倡，梅粉粧成半額黃。羅屏繡幕圍寒玉，帳裡吹笙學鳳凰。
細綠團紅曉烟濕，車馬駢駢雲櫛櫛。瓊蕊杯深琥珀濃，鴛鴦枕鏤珊瑚澀。
吹龍笛，歌白紵，蘭席淋漓日將暮。君不見灞陵岸上楊柳枝，青青送別傷南浦。
(司馬樞〈洛春謠〉，《全宋詩》22/1274/14388)

⁷¹ 楊慎肯定謝翱「雖未足望開元天寶之蕭牆，而可以據長慶寶曆之上座矣」。這一說法，也得到其他明人之認同，如王文祿《詩的》云：「謝皋羽法之，亦奇，楊升庵稱非宋詩，得予心之同云。」見吳企明編：《李賀資料彙編》，頁110。

⁷² 吳企明編：《李賀資料彙編》，頁106。

饑鳥啞啞啼暮寒，回風急雪飄殊闌。鎖窗鄉閣豔紅獸，畫幕金泥搖彩鸞。
吳妝秀色攢眉綠，能唱襄陽〈大堤曲〉。酒酣橫管咽孤吹，吹裂柯亭傲霜
竹。遠空寒雲渾不動，老狐應渡黃河凍。暗回微暖入江梅，何處荒榛掛么
鳳。歸來穩跨青連錢，貂茸擁鼻行翩翩。籠紗蜜炬照飛霰，十二玉樓人未
眠。(曹組〈夜歸曲〉)⁷³

司馬樵之〈洛春謠〉詩材與李賀〈悲銅駝〉、〈秦宮詩〉、〈將進酒〉等詩相類，渲染出穠麗華美之氛圍，感官重疊，重彩濃香，金碧輝煌，亦見人爲（洛陽城、銅駝、喬樓）與自然（春風碧水、桃花、柳綠）之對照。可是這些精緻的人工飾物，雖然營造了樂不思蜀的樂地，似乎在羅屏繡幕、瓊蕊杯、鴛鴦枕等物品環繞的人爲空間之中，洛陽的春色春意春光可被留存，但在歡宴之後隨之而來的是樂極之哀，「日將暮」重新點出時間的存在，人工的雕琢與擺設，最後仍不敵自然的變化，岸上楊柳青青送別，送走的不僅是友人，更是時光。碧水與南浦，首尾相映，也成爲時間之流、逝者如斯的隱喻。而曹組之〈夜歸曲〉在擺設之精雕細繪上亦不遑多讓，詩中亦有室內之溫暖與室外之嚴寒的對比，與李賀〈屏風曲〉構思相近而更爲鋪張。皆可謂各得李賀詩藝之精要。

或因李賀在後代影響力始終不減，以致後人在閱讀宋詩時，不免從中辨識出與李賀相似之元素，一再擴大李賀在宋代的影響版圖。舉例來說，清代方東樹便認爲蘇軾（1037-1101）的〈武昌銅劍歌〉「奇妙不減昌谷」。⁷⁴今觀蘇軾此詩：

兩餘江清風卷沙，雷公躡雲捕黃蛇。蛇行空中如枉矢，電光煜煜燒蛇尾。或投以塊鏗有聲，雷飛上天蛇入水。水上青山如削鐵，神物欲出山自裂。細看兩脅生碧花，猶是西江老蛟血。蘇子得之何所為，崩緘彈鋏詠新詩。君不見凌烟功臣長九尺，腰間玉具高拄頤。(《全宋詩》14/803/9305)

其并引云：「供奉官鄭文，嘗官於武昌。江岸裂，出古銅劍，文得之以遺余。冶鑄精巧，非鍛冶所成者。」其詩即以傳奇筆記之筆法重述此事。全篇以想像運筆，爲突出古劍似非「鍛冶所成」的特質，故設想了「雷公躡雲捕黃蛇」的背景，強調古劍之鑄成乃出於天工。而這一重探古劍本源的想像過程，也更令古劍展現出滿滿的生命力，以「昔鑄」與「今出」相對，「欲出」也是主觀意志。想像確實

⁷³ 吳企明編：《李賀資料彙編》，頁 106。

⁷⁴ [清]方東樹著，汪紹楹點校：《昭昧詹言》（北京：人民文學出版社，2006年），卷 12，頁 300。

驚奇，得與李賀並駕。此外，方東樹還認為晁補之（1053-1111）的〈秋夜古風〉與李賀之〈浩歌〉「皆同一意」：⁷⁵

瑤池始波縣圃風，鄧林飛葉雲攬空。人間櫟社幾黃落，曉窗洗黛悲青銅。
常嗟彭祖悔杖晚，不見王母桃花紅。安知帝怒削龍伯，輿嶠已沒歸墟中。
楚人方復感時節，申旦不寐同秋蟲。虛堂氣入枕簟肅，熟寐不復聞噉噉。
大言身塞不得仰，了語無異鴻毛烘。天如旋磨人蟻却，更千萬日勞何功。
漢南種柳人笑爾，江潭悽愴彫形容。小樓遐觀午夜闌，涼月不盡山無窮。
一身逆旅過萬物，千古昨夢如驚蓬。胡床收慮暫一息，杲杲已上扶桑東。
（《全宋詩》19/1128/12804）

此詩首先以神話時空為開端，全詩中以神話時間與人世時間對照，與李賀〈浩歌〉：「南風吹山作平地，帝遣天吳移海水。王母桃花千遍紅，彭祖巫咸幾回死」借神話思索時間之構思如出一轍。並且，以「輿嶠已沒歸墟中」言神仙之難免一死，亦與李賀〈官街鼓〉中「幾回天上葬神仙」同一思維。甚至「天如旋磨人蟻却」一句，更流露出宏觀下的同情與哀嘆，與李賀「月寒日暖，來煎人壽」的情緒，同樣令人不勝唏噓，卻又莫可奈何。

值得注意的是，上述經後代讀者辨識出的具長吉風貌之宋代詩作，皆以七古為體裁。而筆者翻檢《全宋詩》時發現，其實不僅以上詩人、詩作與長吉相似，事實上，在宋人的例子中，似乎只要是以七古為體裁進行創作時，不論題材為何，往往可察覺他們在煉字上對李賀的取法，茲舉數例為證：

炎雲蒸作丹砂紅，黑瞳欲墮秋玲瓏。（蕭立之〈送周竹友紅椒〉，《全宋詩》62/3285/39137）

急風吹月月魄墮。（《蕭立之〈周宰賞蓮席上〉，《全宋詩》62/3285/39140）

秋風原頭桐葉飛，幽黃翠冷山鬼啼。（蕭立之〈送人至常德〉，《全宋詩》62/3285/39142）

睡龍瞪目開，……雨歇龍歸來，波心臥晴紅。……新綠妬嬌紅。濕香吹不飛。（鄭思肖〈吳江垂虹雨後觀荷〉，《全宋詩》69/3625/43409）

山潤石乳甘，秋冷鐵花碧。（鄭思肖〈虎丘〉，《全宋詩》69/3625/43409）

⁷⁵ [清]方東樹著，汪紹楹點校：《昭昧詹言》，卷12，頁328。

此外，亦有直取用自李賀字面者，以下僅舉蕭立之與汪元量為例：

蕭立之	李賀
〈雨中過北湖戲作〉玉虹飲湖湖欲乾(《全宋詩》62/3285/39135)	〈雁門太守行〉黑雲壓城城欲摧
〈邵中立六香吟屋歌〉冷石幽雲選春夢(《全宋詩》62/3285/39136)	〈春懷引〉寶枕垂雲選春夢
〈送陳廣文西山楮衾〉并刀剪水裁寒冰。……梅花帳裡春茫茫(《全宋詩》62/3285/39136)	〈羅浮山人與葛篇〉欲剪湘中一尺天 〈秦宮詩〉帳底吹笙香霧濃，人間酒暖春茫茫
〈柳幕得告歸桂東〉殘編斷硯煙雨濕，短衣小冠塵土澀(《全宋詩》62/3285/39137)	〈綠章封事〉短衣小冠作塵土
汪元量	李賀
〈燕歌行〉搗鞞伐鼓聲寥寥，金鞍鐵馬搖玲瓏。將軍浩氣吞長虹，幽并健兒膽力雄。戰車軋軋馳先鋒，甲戈相撥聲摩空。……烹龍炮鳳割駝峯，紫霞激灑琉璃鍾。(《全宋詩》70/3665/44005)	〈高軒過〉「金環壓轡搖玲瓏」，「入門下馬氣如虹」，「殿前作賦聲摩空」 〈將進酒〉琉璃鐘，琥珀濃，小槽酒滴真珠紅。烹龍炮鳳玉脂泣。
〈夷山醉歌〉七雄爭戰總塵埃，三國鶯花浩無主。(《全宋詩》70/3555/44016)	〈綠章封事〉六街馬蹄浩無主

甚至像張方平〈滄洲白鳥歌〉開頭幾句：「水爲都，雲爲廬，芙蓉帳，青蓋車，霜裾雪襟素襜褕。」(《全宋詩》5/308/3884)，以擬人法想像白鳥之居所與妝扮，而句式逕直似出於對李賀〈蘇小小墓〉：「草如茵，松如蓋，風爲裳，水爲珮」之模擬。對於宋人七古多見肖似李賀之現象，我們雖不應任意抬升李賀之地位，妄言其皆效體於長吉；但可以說，這正證明了李賀在七古上的高超藝術成就，使後人在從事七古創作時，有意無意間皆反映出對李賀詩歌足爲七古典範之肯定。

第三節 宋人對李賀詩歌題材之承繼、轉向與變形

顏崑陽曾將「典範模習」區分為「宗本型的模擬」與「摹體型模擬」兩者，其中「摹體型模擬」的特徵之一即是「摹寫前行作家所開創的題材類型」。⁷⁶在「長吉體」於宋代獲得確認而成立的過程中，也可見到宋人對李賀筆下某些特定題材的關注，甚至從中開創出新的模擬方向。

一、對李賀典型題材之承繼：女性與神話詩歌

(一) 女性詩歌

唐五代時，即有人注意到李賀對女性題材的特別關注，如趙璘言：「作樂府，多屬意花草蜂蝶之間。」⁷⁷吳融甚至認為：「至後李長吉以降，有下筆不在洞房蛾眉，神仙詭怪之間，則擲之不顧。」⁷⁸至於北宋，似乎對賀詩之題材沒有太多意識，從兩部北宋選本之分類也看不出李賀詩歌題材之特出。不過，到了南宋，文人對李賀的模擬則漸漸出現題材典型化之傾向。

首先可注意的，是南宋對李賀詩歌女性題材的關注，如張戒承繼趙璘之觀點，論道：「李長吉詩只知有花草蜂蝶，而不知世間一切皆詩也。」⁷⁹而在文人的模擬上，也有同樣反映。如許玠今存記載中雖未見其自道仿效李賀，然同代人韋居安認為其女性詩歌「頗得長吉體製」。⁸⁰韋居安所引之許玠詩作為〈美人對鏡歌〉及〈染絲上春機〉，前者可與李賀〈美人梳頭歌〉相對應，後者亦與李賀同題而作。如〈美人對鏡歌〉：

天上雄雞啼一聲，人間萬雞相應鳴。美人紅酣尚未醒，銷掣金匙鸚鵡驚。
鸚鵡從來巧言語，聲聒錦幃殘夢起。猛揜羅袖窩綠雲，步逼妝臺趁梳洗。
玉奩脫覆光爍人，洞房環曲驚曉春。不是清空月飛入，如何中有姮娥身？
(《全宋詩》61/3179/38151)

⁷⁶ 顏崑陽：〈論「典範模習」在文學史建構上的「漣漪效用」與「鍊接效用」〉，輔仁大學中國文學系、中國古典文學研究會主編：《建構與反思——中國文學史的探索學術研討會論文集（下）》（臺北：臺灣學生書局，2002年），頁787-835。

⁷⁷ 吳企明編：《李賀資料彙編》，頁7。

⁷⁸ 吳企明編：《李賀資料彙編》，頁16。

⁷⁹ 吳企明編：《李賀資料彙編》，頁29。

⁸⁰ 吳企明編：《李賀資料彙編》，頁72。

亦以李賀〈美人梳頭〉詩中關於美人覺醒梳洗之情節爲本事，結構的安排與賀詩大抵相近，以月爲鏡，以鏡中美人爲嫦娥，平行對照，比喻甚妙。但也僅稱清麗，文字密度遠不如李賀。至於〈染絲上春機〉除了與李賀原作詩題相同外，兩者之體貌可謂大異其趣，許玠之作更近似漢樂府之傳統，直白如口語，並以「妾」之第一人稱代詩中主角發聲，多抒發懷抱，與李賀同題原作採第三人稱之「美人」立場敘事迥別。此外，由於許玠之詩集如今已佚，《全宋詩》中僅錄三首，除上兩首外，另有以宮怨爲主題之〈漢宮春夜〉：

虛輪綸采千門外，窗眼滲光金箔碎。渴龍滴水續銅壺，簷馬呼風搖玉佩。
宮車聲遠翠幌幽，珠簾閑卻珊瑚鉤。眉山兩點亦何有，中鎖萬斛相思愁。
蜀羅蜜炬光明滅，紅淚難濺守宮血。遙夜春寒聽曉鐘，角聲滿地梨花雪。
(《全宋詩》61/3179/38151)

不僅字句精密穠麗，且亦全面採取以景寓情的旁觀敘事手法，反較前二首在表現手法上更似李賀。總言之，從許玠現存詩作看來，應可推論，其詩集中亦多以女性爲題材之作，而韋居安或遂因此將他與李賀相繫。由此觀之，韋居安之評語若就個別詩歌而言，雖有尙待斟酌之虞；但若從整體詩歌創作偏向觀之則或不至失當，更重要的是，亦足作爲宋人關注到李賀女性詩歌之反映。

然而，相較於許玠可能僅因多作清麗之女性詩歌便被目爲「得長吉體製」；我們不妨說，真正把握李賀女性詩歌之特質者，應爲劉克莊（1187-1269）。劉克莊對賀詩甚是推崇，曾云：「李長吉歌行，新意險語，自有蒼生以來所絕無者。」⁸¹甚至自白曾效之爲詩：「樂府李賀最工，……余幼而學之，老矣，無一字近傍焉，因止，不復爲。」⁸²不過，劉克莊並未明白注出自己哪些作品爲效賀之作。幸據宋人魏慶之《詩人玉屑》引《玉林詩話》所載，劉克莊有逸詩三首未收於《後村先生大全集》中：〈齊人少翁招魂歌〉、〈趙昭儀春浴行〉、〈東阿王紀夢行〉，「絕類長吉，其間精妙處，恐賀集中亦不多見也。」⁸³觀此三首，內容全以古代帝王之男女情事爲主，應爲系列之作：

月青露紫翠衾白，相思一夜貫地脈。帝遣織阿控綠鸞，崑崙低小海如席。
曲房小幄雙杏坡，玉鳧吐麝熏錦窠。軟香蕙雨裙衩濕，紫雲三尺生紅靴。

⁸¹ 吳企明編：《李賀資料彙編》，頁 47。

⁸² 吳企明編：《李賀資料彙編》，頁 47。

⁸³ 吳企明編：《李賀資料彙編》，頁 45。

金蟾吞漏不入咽，柔情一點薔薇血。海山重結千年期，碧桃小核生孫枝，
陳王此恨屏山知。（〈東阿王紀夢行〉，《全宋詩》58/3081/36751）

夜月抱秋衾，支枕玉鸞小。豔骨泣紅蕪，茂陵三十老。臥聞秦王女兒吹鳳
簫，淚入星河翻鵲橋。素娥剗襪跨玉兔，回望桂宮一點霧。紛紅小蝶沒柳
煙，白茅老仙方瞳圓。尋愁不見入香髓，露花點衣碧成水。（〈齊人少翁
招魂歌〉，《全宋詩》58/3081/36751）

花奴一雙鬢垂耳，綠繩夜汲露桃藥。青桂寒烟濕不飛，玉龍呵暖紅薇水。
翠靴踏雲雲帖妥，燕釵微卸香絲鬢。小蓮夾擁真天人，紅梅犯雪欹一朵。
鸞錦屏風畫水月，鴝鵒抱頸啞蘭葉。劉郎散盡金餅歸，笑引香綃護癡蝶。
（〈趙昭儀春浴行〉，《全宋詩》58/3081/36752）

劉克莊未將此三詩收入全集，可能出於對少作的不滿。不過，若不僅以藝術價值論之，則此組作品作為模擬之習作對研究者而言仍有一定意義，劉克莊不僅發現到李賀對女性題材的關注，也掌握到李賀對夢幻氛圍的營造而效仿之。如寫曹植與甄妃之事的〈東阿王紀夢行〉，首句便以青、紫、翠、白等慘淡之色營造月露朦朧之氛圍，在此情境中，相思之情貫地脈的陳王夢隨馭月之女神「織阿」與綠鸞飛升，而「崑崙低小海如席」的俯視視角，與李賀〈夢天〉「遙望齊州九點煙」正如出一轍。爾後言陳王進入仙界之境遇，先寫女神之居所，後寫女神之現身，然詩人僅寫其神而不寫其形，並不精筆描繪女神之容貌，代以裙釵、紅靴點出女神款步搖曳之風姿；甚至言兩人濃情蜜意時，陳王所見之女神，也僅以「薔薇血」般之柔情紅唇帶過。然最後陳王之夢於這最美的時刻戛然而止，醒來發現自己仍身處房中，獨對屏山，思及情所鍾者竟不得相守，縱使千年後海山重結，蟠桃負生孫枝，此恨之深長實難消除。大體而言，此詩之感覺性甚為豐美，「玉亮吐麝」、「軟香蕙雨」點染出嗅覺之馨香與觸覺之柔潤，「金蟾吞漏」更暗引出背景隱隱存在之聽覺，同時也代表著時間隱隱的威脅，儘管「不入咽」似也暗渡陳王欲令時間不再流逝，就此停駐在兩人歡情之時的希望。此外，在視覺上的安排更為用心，在青白紫翠的冷色調中，「紅靴」與「薔薇血」之紅艷成為特別突出之存在，既是女神之動人風神，亦代表著陳王滿腔的熱烈情懷。

又如〈齊人少翁招魂歌〉，以漢武帝招李夫人魂歸一事為本，與前一首同樣著重鋪寫夢幻氛圍，且更運用大量神話典故，尤可注意的是，劉克莊特別著重於月宮神話，故寫出「素娥剗襪跨玉兔，回望桂宮一點霧」之句，而李賀之〈李夫

人)詩中亦借「飛入瓊瑤臺」與「桂花墮秋月」兩句隱然烘托出李夫人宛若月仙之形象，兩詩在這點上可謂有志一同。此外，劉克莊此詩未讓李夫人現身，然從「豔骨」、「紅燕」、「紛紅小蝶」等意象中，卻似又皆能察覺李夫人之精魂。至於〈趙昭儀春浴行〉，寫漢成帝為窺趙合德沐浴而以金餅賄賂宮女之事，較諸前二首，雖加強渲染了感官之色彩，然劉克莊並未如宮體詩般僅將女性作為欲望的對象加以觀看，仍是採取避重就輕的筆法。先是鋪寫入浴前花奴們的準備工作，並以「青桂煙」之濕寒映襯出「紅薇水」之香暖。而後亦不對準備入浴的趙合德多作描繪身姿之描繪，僅寫其「翠靴」、「燕釵」之衣飾，甚至也無明確描繪入浴之行為，而以「小蓮夾擁真天人，紅梅犯雪敬一朵」形容宮女們簇擁入浴之行列。並且，精筆細繪屏風上之圖樣的詩人，一方面以池中之鷓鴣作為昭儀沐浴之象徵，另一方面亦應有意以之為屏障，遮蔽可能裸露於後的女體，同時在讀者的想像中阻擋了漢成帝的眼光，降低此詩之情色意味。而「笑引香綃護癡蝶」，「癡蝶」當喻昭儀，意指漢成帝窺浴後歸去時因滿足而發出的笑聲，引起昭儀佯恐，以帷幕蔽體之狀。

綜上所論，這三首詩雖各有本事，然劉克莊並不一一循之，相反地，他似是舊戲新編，設想新的情境，增添新的元素。更重要的是，三首詩皆採取旁觀立場敘事，進行場景鋪寫或活動描述，少見代詩中人物發聲而主觀抒情。而這一手法，正是李賀之所長。誠如方瑜師所言：「凡是以女性為全篇描摹主體的歌詩，李賀從不重墨點染官能性之美，更未將女性作為欲望投射的觀看對象，而是形神俱現，無論人、鬼、神，詩人筆下都觸及他們內在的深度和獨特的靈光，以詩筆將他們『點亮』。」⁸⁴除了〈大堤曲〉、〈長相思〉等少數代主角發聲的古題樂府詩作，在李賀更獨具風采的女性詩歌中，往往鮮見對女性容貌身姿之具象描繪，取而代之，或透過場景鋪敘、意象安排暗示未於詩中現身之女神、女魂的情感，如〈李夫人〉、〈巫山高〉、〈帝子歌〉、〈湘妃〉等詩；或安排主角於如舞臺之空間中登場，描寫主角們所見、所處之空間景象，透過意象與場景營運的用心獨造，直觸詩中女性的靈魂以表達她們的情感，⁸⁵如〈追和何謝銅雀妓〉、〈美人梳頭歌〉、〈蜀國絃〉、〈宮娃歌〉、〈洛姝真珠〉、〈神弦別曲〉、〈蘇小小墓〉、〈貝宮夫人〉等作。此外，尚可注意的是，李賀之女性詩歌與他者相較而言較顯著的特色之一，

⁸⁴ 方瑜：〈空間、圖像、靈光——李賀詩中的女性圖像：以鬼神二首為例〉，氏著：《唐詩論文集及其他》，頁 142。

⁸⁵ 關於此一特點之論述，方瑜師已有精要之闡釋，本文不再贅論。請見方瑜：〈空間、圖像、靈光——李賀詩中的女性圖像：以鬼神二首為例〉，氏著：《唐詩論文集及其他》，頁 123-148。

或許還在於其詩屢以女魂、女鬼、女神爲主角，即或是〈蜀國絃〉中之女性亦有「紅淚客」之稱，〈洛姝真珠〉之主角亦被渲染成似從天而降之女仙身分，而這一特點，或亦成爲劉克莊選題時之考量之一，遂以李夫人之魂，甄妃之神爲題。

（二）神話詩歌

其次，承上所論，宋人對李賀神話詩歌也有模擬之作。北宋時人已稱李賀爲「鬼才」、「鬼仙」，但在兩宋中，卻仍少見對其鬼詩的模擬。反之，李賀的神話詩歌反似在宋代產生更多影響。在李賀之前，神話雖已成爲詩歌創作之題材，然多以某一特定神話場景如桃源、崑崙、蓬萊、月宮或各仙山、仙鄉爲空間背景；李賀卻不然，他的〈夢天〉、〈天上謠〉皆鋪展出一概念性之天界空間，在此空間中，諸仙共處，不作煉丹、採草之事，而如人間般存有往來交游、耕讀享樂等活動。李賀亦不選擇以故舊的神話或道教典故等點描仙境色彩，改以個人對天界景象、仙人活動的新奇想像，細膩地刻劃出前所未見的仙境風貌，而全不見陳詞套語。如〈夢天〉中的「老兔寒蟾泣天色，雲樓半開壁斜白。玉輪軋露濕團光，鸞珮相逢桂香陌。」雖以月亮神話爲基調，但兔「老」而蟾「寒」，特別點出時間之悠長與氣氛之寒涼。又如〈天上謠〉之首句：「天河夜轉漂回星，銀浦流雲學水聲。」以「天河」、「銀浦」代替慣見之「銀河」，又以類比手法將雲之流動喻作「學水聲」。其後「秦妃捲簾北窗曉，窗前植桐青鳳小。王子吹笙鵝管長，呼龍耕煙種瑤草。」則將超凡出塵之仙境賦予田園生活之情調，構思之奇特實前所未聞。可以說，相較於前人之神話詩歌，李賀實獨樹一格，而足立不敗之地。

因此，在李賀之後，詩人對仙境的想像不免受其風格所薰染。在宋代，則可以「夢仙」此一題材爲證。事實上，李賀未有名爲〈夢仙謠〉之詩作，此詩題首出於晚唐祝元膺之手，其詩主旨仍以欲登天尋仙爲要；爾後復見唐人有同題之作，如王穀〈夢仙謠三首〉，亦全類遊仙。李賀風格首次滲透於此詩題，應見於晚唐李沈的〈夢仙謠〉：

海宮蹙浪收殘月，挈壺掌事傳更歇。銀蟾半墜恨流咽，六鼇披月撼蓬闕。
九炁真翁騎白犀，臨池靜聽雌蛟啼。桂花浥露曙香冷，八窗玉朗驚晨雞。
裁紗翦羅貼丹鳳，膩霞遠閉瑤山夢。露乾欲醉芙蓉塘，迴首驅雲朝正陽。
（《全唐詩》20/7909）

全以對仙境之想像為主題，究其原因，應是李沈本身深受長吉詩風之薰陶，以至在其手中，李賀的風格得以引渡至此詩題中。而五代入宋的廖融亦有〈夢仙謠〉一首，詩云：「琪木扶疏系辟邪，麻姑夜宴紫皇家。銀河旌節搖波影，珠閣笙簫吸月華。翠鳳引游三島路，赤龍齊駕五雲車。星稀猶倚虹橋立，擬就張騫搭漢槎。」（《全宋詩》1/15/211）內容實偏向遊仙，不似李賀反思強烈。其實，宋人「夢仙」題材似李賀者，不獨廖融一人，如曹勛亦有同題之詠（《全宋詩》33/1879/21053）⁸⁶，然皆未若李沈之作反映出李賀之風格。還可注意的是，如前文已論之釋德洪〈余過山谷時方睡覺且以所夢告余命賦詩因擬長吉作春夢謠〉，其內容也是夢游登天。這或反映出李賀〈夢天〉、〈天上謠〉等詩確實帶給宋人強烈深刻的印象，儘管他們在創作時多未明言為效仿李賀而作。

不過，宋人們似多僅從題材取用，而未能深入領會，李賀此類以神仙題材為主的詩歌其實蘊涵了更為深刻的宇宙觀，如其〈夢天〉之名句「遙望齊州九點煙，一泓海水杯中瀉」，後人雖多為其立意感到驚豔而多效其語，但卻似少察覺李賀縱使登天，也仍回頭顧望人間的深意：透顯出的正是對人世變化的反省。而〈天上謠〉詩末亦云：「東指羲和能走馬，海塵新生石山下。」亦同樣將目光放至「石山下」新生之海塵，亦即人世塵俗之變動不已。若作此觀，則宋初張方平的〈瑤池宴曲〉，雖未明言效仿李賀，但相較於宋代其他同以神話為題材之詩作，或要近似李賀一些：

仙人仙在滄海湄，雙毫出耳綠絲垂。瑤池西赴白雲宴，丹山遠借青鸞騎。
香雲紅淡春光染，天風吹旌霞颭颭。曉過扶桑水一泓，下視九州塵九點。
蟠桃初熟甘露瓜，對持斗柄泛流霞。妄向秋空舉金掌，茂陵衰草令人嗟。
（《全宋詩》5/308/3880）

此詩以瑤池宴為構思，與李賀之〈神仙曲〉異曲同工，「香雲紅淡春光染，天風吹旌霞颭颭」一句亦見長吉用字之痕跡，且有與〈夢天〉同樣的俯視視角。然而，更引人注意的是，詩末張方平亦將重點轉移至人間，暗借漢武帝之欲求長生而不得一事，點出對人間時間之流逝不止的嗟嘆。並且，以金掌承露與茂陵衰草兩則畫面相對，這一意象之選用，更與李賀〈崑崙使者〉相同：「崑崙使者無消息，

⁸⁶ 然亦屬遊仙之作，反而是其〈步月謠〉：「琅玕轉景蒼虬立，露腳斜飛冷光濕。人歸芳草恨茗茗，劍佩生寒秋水澀。離離箕斗正相望，交流帳合金波入。風前搖袂思沉沉，雷雲不動蛟龍蟄。」（《全宋詩》33/1879/21055）更可見他對李賀修辭之吸收。

茂陵煙樹生愁色。金盤玉露自淋漓，元氣茫茫收不得。」

另一方面，宋人對李賀之神鬼題材的接受，還表現於〈神弦〉一題之創作。

⁸⁷李賀之〈神弦〉、〈神弦曲〉充分張顯其幽荒冷魅之個人特色：

西山日沒東山昏，旋風吹馬馬踏雲。畫弦素管聲淺繁，花裙綵繚步秋塵。
桂葉刷風桂墜子，青狸哭血寒狐死。古壁彩虬金帖尾，雨工騎入秋潭水。
百年老鴉成木魅，笑聲碧火巢中起。（〈神弦曲〉，《李賀詩集》頁 291）

女巫澆酒雲滿空，玉爐炭火香萋萋。海神山鬼來座中，紙錢窸窣鳴旋風。
相思木帖金舞鸞，攢蛾一嚏重一彈。呼星召鬼歆杯盤，山魅食時人森寒。
終南日色低平灣，神兮長在有無間。神嗔神喜師更顏，送神萬騎還青山。
（〈神弦〉，《李賀詩集》頁 292-293）

不論意象經營，情境安排，氣氛經營，李賀之〈神弦曲〉可謂出神入化，獨樹一格，令人骨寒神顫，動態豐富，「西山日沒東山昏」，「女巫澆酒雲滿空」兩句皆各於開端便隱去了光線，昏晦暗淡的情調，旋風之呼鳴，也威脅著唯一的光源「碧火」、「炭火」。〈神弦曲〉比起〈神弦〉更突出聲音之意象，如管弦之淺繁、花裙之綵[系蔡]、桂葉之刷風、青狸之哭血、老鴉之笑聲，甚至所有意象皆可謂是由樂音所引起之想像，是音樂之動態。宋人雖有同題之作，卻少了些巫幻森魅的氛圍，內容亦非著重於巫者召神驅妖之儀式，而改以此詩題描寫神靈的活動。如劉才邵的〈神弦曲〉：

古樹葉殘屯野烟，紅楹鏤礫蟠蝸涎。清燈暈淺不成圓，神妃靈女對瓊筵。
翠衫籠玉眉連娟，泠泠古曲五十弦。啼雲弔月愁遠天，山鬼窺窗風颯然。
絳節遙遙歸洞府，門前赤豹青狸舞。（《全宋詩》29/1681/18855）

首句之「古」、「殘」、「野」字勾勒了一副荒涼的自然場景，然於這荒景之中，詩人隨即以「紅楹鏤礫」建構出一精雕華美的人為空間，儘管蟠蝸之涎⁸⁸證明此為罕有人煙之處，然正好供「神妃靈女」們作為瓊筵之所。與李賀之〈神弦〉相

⁸⁷ 本文雖參照盧明瑜《三李神話詩歌》一書之討論脈絡，同樣將〈神弦〉納入廣義之「神話詩歌」範圍內；然幸承蔡英俊先生提醒，〈神弦〉一題之內容應屬「神靈祭祀」之事，與純用神話素材想像詩境之詩歌在性質上實有細膩之分別。

⁸⁸ 李賀亦好用「涎」字，如〈昌谷詩〉「潭鏡滑蛟涎」，〈自昌谷到洛後門〉「野竹蛇涎痕」，〈拂舞歌辭〉「邪鱗頑甲滑腥涎」，及〈假龍吟歌〉「窟中跳汰截清涎」等。

比，李賀雖言「海神山鬼來座中」，然未真見神靈現身，只以「紙錢窸窣鳴旋風」、「攢蛾一嘒重一彈」等巫者的活動表現之，而有「神兮長在有無間」之疑惑；相反的，劉才邵詩中全不見巫者之活動，而著墨於女神身上，以「翠衫籠玉眉連娟」明白寫出女神的身姿，連古曲都似出自女神之手，甚至「啼雲弔月」之愁亦似為女神之情。更有意思的是，相對於神妃靈女，詩中另有山鬼、赤豹、青狸等角色，不過，他們顯然沒有參與筵席的資格，山鬼只能窺窗，而赤豹、青狸更僅能留守於洞府門前，等女神歸來時，方起舞迎之。與李賀之〈神弦曲〉相較，顯然主角的取舍有所不同，李賀詩中除「雨工」為人之形象之神外，「青狸」、「寒狐」、「彩虬」、「老鴉」等動物化形象的角色才是更為重要的主角群。況且，李賀中的這些角色與其說是「神」，或許以「妖」稱之更為貼切，而他們也大多作出直接的情緒或動態表現，如哭、笑、死、入，具有強烈的野性張力；反觀劉才邵詩中便少了些強烈的感染力，不僅場景是人為空間的宴席，也僅見彈琴、啼雲等含蓄的活動，甚至神靈歸洞府時，還有「絳節」伴歸。神靈的活動顯得文明化許多。

而以「神」代「妖」來作〈神弦〉的手法，同樣出現在范成大（1126-1193）的〈神弦〉：

雙娥一去三千秋，粉黛春淚凝古愁。神鼉悲鳴老龍怨，水為翻瀾雲為留。
素空逗露晚花泣，神官行水麟僮濕。潮聲不平江風急，蒼梧冥茫九山立。
（《全宋詩》41/2244/25766）

此詩范成大雖命名以〈神弦〉，然觀其內涵，實更似取法自李賀〈湘妃〉、〈帝子歌〉等詩，全以湘水女神之事為主旨；而其遣詞造語，又見李賀〈巫山高〉之影響，如「雙娥一去三千秋」，「水為翻瀾雲為留」等形容，與〈巫山高〉之「瑤姬一去一千年」、「大江翻瀾神曳煙」甚為相似。再就立意而論，范成大此詩與上舉李賀三首都同樣不見女神之形象，而是營造充滿物象之自然環境，透過物象來暗示女神之情緒。如〈巫山高〉中李賀以許多自然物象妝點巫山：如苔錢，丁香、筇竹、椒紅，而從這些物象中似皆可窺知女神之情思。⁸⁹又如〈湘妃〉一詩，李賀並不直述湘妃情感，也不見對〈九歌·湘夫人〉之敘事或意象的沿用，而逐一以煙波、風雨、濕雲等自然之氣點染氛圍，彷彿處處皆可察覺女神之化身與其留下之遺跡：

⁸⁹ 詳見第二章討論。

筠竹千年老不死，常伴神娥蓋湘水。蠻娘吟弄滿寒空，九山靜綠淚花紅。
離鸞別鳳煙梧中，巫雲蜀雨遙相通。幽愁秋氣上青楓，涼夜波間吟古龍。
（《李賀詩集》頁 65）

千年不死之筠竹，於全詩篇首即標舉出湘妃歷久不滅之深情⁹⁰，也點染出詩中景象的神話情調，而詩末之「古」龍亦遙應這穿越千年的情感。並且，詩中充滿著樂音：就人界空間而言，有蠻娘之吟弄滿佈寒空；就神話空間而言，波間亦聞古龍之吟，而兩者皆似為湘妃哀其情。可以說，李賀在此詩中營造了一處人、神交疊的時空。九山即舜帝所葬之蒼梧九嶷山，當蠻娘的歌聲滿佈寒空，對於這哀戚之歌聲，九嶷山卻似不為所動，仍是一片靜綠；但是微弱的紅花卻不禁要為之撼動，而飄落如淚。而在范成大之〈神弦〉場景中，不論神鼉老龍，水雲江風亦全為一去三千年的湘妃而情動不已，難以平息。值得一提的是，綜觀三詩，可發現各有足作為女神之象徵，即李賀〈巫山高〉中之「椒花墜紅」，〈湘妃〉中之「淚花紅」，以及范成大〈神弦〉中之「粉篁春淚」與「晚花泣」，而這些意象又具有高度的相似性，皆是以「淚」與「花」疊合組構而成，成為一則陰柔嬌美的女性化意象。最後，若將唐人莊南傑之〈湘弦曲〉一併納入討論，則應可從李賀之〈湘妃〉、莊之〈湘弦曲〉及范成大之〈神弦〉中發掘同一主題之變奏演進過程。如第二章已論，莊詩一方面繼承李賀〈湘妃〉之立意，一方面更受到李賀音樂詩之影響，可說是一首以想像言樂音的音樂詩，意象雖各自獨立又都各有聲響。而范成大之〈神弦〉亦然，悲鳴、翻瀾、風急，皆可象喻聲音之哀切、激越，因而詩歌本身既呈現一幅完整的風景，又同時引人想起一首完整的樂曲。

儘管劉才邵之〈神弦曲〉與范成大之〈神弦〉均改以女神之活動為內涵，宋人仍有承繼李賀原詩旨意者，如周密之〈神絃〉：

棘櫟叢祠宙淒楚，隱畫廊深山鬼語。香火千年古像昏，十圍老木藏飛鼠。
芳蘭藉地羅蕙蒸，陰風窸窣吹神燈。舞蠻姣服炫紅緯，雲旂颯御聲軋軋。
繭甕千車麥雙穗，社主蠶姑拜神賜。鼓聲坎坎酒頻釀，神來不來巫自醉。
（《全宋詩》 67/3560/42554）

一方面，較諸其他宋代同題之作，此詩保留了更多、更加貼近李賀原詩中巫祭儀

⁹⁰ 如黃淳耀曾言：「題是湘妃，而詩止言湘竹。『九山』五句，言吟弄之苦，而湘妃之哀怨不必言矣。」收入吳企明編：《李賀資料彙編》，頁 212。

式之色彩；但另一方面，較諸李賀，雖同為巫祭，然對儀式之形容也不免反映了宋代人之觀點，顯得含蓄而文明，換言之，也就是失去了李賀原詩中生猛的野性感官，如「香火」取代「香蓼蓼」之「炭火」，以「神燈」取代「紙錢」，形容神靈饗宴一事，則言「芳蘭、羅蕙」，以芳馨之物取代「呼星召鬼歆杯盤，山魅食時人森寒」的描寫。並且，就連祭祀之空間場所也改變，不再似李賀詩中原始之祭，而屢言「叢祠」、「古像」、「雲旂」、「姣服」，「社主」、「蠶姑」，相對縮減了神在有無間之想像，缺少神靈降身於巫者、兩者同體之朦朧曖昧的詮釋空間，過度著重於現實，如「舞蠻姣服炫紅緯」便帶有一種展演活動加以客觀記錄的性質，強調的是女巫的豔麗裝扮，而非李賀原詩中「攢蛾一節重一彈」、「神嗔神喜師更顏」的情緒反映。簡言之，宋人的〈神弦〉之作，普遍皆有神靈活動文明化的傾向，不似賀作有著濃厚的原始尚巫之風情。這亦反映出宋代重視人文的時代精神。

最後，值得一提的是李龔，在筆者有限眼界中雖未見宋人將之與李賀比擬之論，亦未見其有明言效李賀之據；不過，筆者一方面發現李龔與周弼、趙希[木路]皆有交游，而這兩人又都有風格近似李賀之作；二方面從李龔個人詩作中又可窺見受李賀薰染之痕跡，因考量了交游影響與文本面貌後，遂於此處將李龔納入討論範圍。其《剪綃集》中皆為集句詩，集中詩作多採用李賀之句，這種遊戲為文的創作方式，其實更需要仔細鍛鍊，善於選題擇句，方能不落俗套，無雕琢之痕。而李龔在選用李賀詩句時，並非因各人所需而僅就句意而用之，而是往往具有相當強烈的主題意識，從詩題上即可見是有意取用，如〈謫仙吟〉、〈吳娃歌〉、〈致酒行〉、〈溪上春〉、〈夢上天〉、〈空城曲〉等作品：

〈謫仙吟〉空山凝雲顏不流，牧龍丈人病歌秋。尋詩北嶺截珠樹，老夫飢寒龍為愁。呼龍耕烟種瑤草，若為失意居蓬島。旖旎水繞青苔洲，鯉魚風起芙蓉老。

〈吳娃歌〉洞庭明月一千里，芙蓉水殿春風起。殘絲欲斷黃蜂歸，鴛鴦翡翠承燕私。露脚斜飛濕寒兔，越王金雞報天曙。官街柳帶不堪折，謝豹空啼采香月。

〈致酒行〉零落棲遲一杯酒，綠凸蠻觥奉君壽。湖花江月前後鄰，寒風又變為春柳。離鸞別鳳烟梧中，曦輪送客溝水東。霜白松溪轉斜蓋，世間何處無春風。

〈夢上天〉馭鳳昇崑崙，夢上高高天。雲樓半開壁斜白，蓬萊宮殿玉爐煙。

春羅書字邀王母，綠章封事諮元父。鴻璫九關朝玉皇，大道無言暗相許。
身不沈，骨不重，半空回首晨雞弄。寒綠幽風生短絲，春雷蟄蟄龍蛇動。
〈空城曲〉玉轉濕絲牽曉水，昔日住人今住鬼。東家蝴蝶西家飛，星流露
烏誰驅使。秋風吹地百草乾，兔苑詞人去不還。誰念幽寒坐鳴呃，長憶深
雲海上山。（皆見《全宋詩》59/3132/37454）

與李賀慣用之題材神仙、女性如〈夢天〉、〈宮娃歌〉等甚為相似，甚至還有〈致酒行〉同題之作；並且，在上述詩作中，李龔對李賀詩句的取用是大量的，甚至八句中即見四句，因此，可說這些集句詩亦具有模擬之性質。此外，還應注意到，以上詩作亦採用唐人陳陶、李咸用、莊南傑、溫庭筠之句，甚至有些作品全詩僅以李賀與陳陶之句集成，這一現象亦表示在李龔眼中，兩人的風格甚為相近，而這亦與本論文第二章論陳陶近似李賀之觀點不謀而合。

二、題材之轉向：寒暖辯證與夜宴鋪排

後人對前人題材進行模擬時，雖可能逐漸定型成一文學模式，卻也可能由於同一題材類型中各自走向不同的方向，往四方流溢，各自鋪衍出分流，若是如此，是否還能將所有的分流都歸源於開創此一題材類型之作家？甚至，當後人在原出作家之創作中探掘出新題材的種子，而加以發揚，又該如何分疏誰為開創者？誰為承襲者？在宋代對李賀題材的繼承上，可以發現以下題材轉向的現象。

（一）寒暖辯證

首先，討論宋初蕭貫（992-1037）的〈宮中曉寒歌〉。錢鍾書指出宋代對長吉之效仿以此詩「初為組構」，⁹¹而本文認為其足代表宋代對「長吉體」之認識的原因，更在於《宋史》卷422中本傳之記載：「初，感疾，夢綠衣中人召至帝所，賦《禁中曉寒歌》，詞與清麗，人以比唐李賀。」⁹²可見，宋人眼中確已注意到李賀的「清麗」，因此將同具此特點的蕭貫比之，也因此逸聞中讓他有了與李賀得以對等的地位：相對於李賀為緋衣人所召，召喚蕭貫的則是「綠衣中人」。宋人對兩人的比擬當出於一種整體印象的概念，但確實已從〈宮中曉寒歌〉

⁹¹ 錢鍾書：《談藝錄（補訂本）》，頁46。

⁹² [元]脫脫等撰：《宋史》卷442，頁13072-13073。

隱然意識到兩者的相似，而這些未言之特質，正透露出宋人所認識到的「長吉體」。現引其詩如下：

十二峽關隱空綠，獸狖呼焰椒壁馥。渴烏涓涓不相續，轆轤欲轉霏紅玉。
百刻香殘隕蓮燭，九龍吐水漫寒漿。紅綃佩魚無左璫，兩兩趨走瞻扶桑。
紅萍半圭山波面，回首觚稜九霞綯。鳴鞘聲從天上來，大劍高冠滿前殿。
（《全宋詩》3/174/1981）

首句以「十二峽關」展開一片廣漠天際，接著畫面瞬間聚焦至還漫著暖香的後宮，無論是關口或椒壁，一外一內，全為君王所有，「隱空綠」與「椒壁馥」也隱然有色彩的對照。此時，「渴烏」與「轆轤」發出的汲水聲暗示宮中之動靜，儘管此時仍是香殘燭隕、寒水漫漫的情景，不過侍女、官員仍紛紛趨走，為的是瞻仰「扶桑」。此處的「扶桑」，將天上之「日」與「帝王」之形象結合為一，在眾所矚目中登場的日，其紅光不僅「半圭山波面」，亦使得宮闕之天際顯得光霞絢目；而駕「日」而來「鳴鞘聲」彷彿是從天傳下，此時，宮前已滿是佩大劍、戴高冠，等著晨謁的官員們了。綜觀全詩，可歸結出三項與李賀詩歌特質相似之特點。首先，就詩歌字句而言，有幾處明顯借自李賀，如「空綠」一詞，李賀詩作中以之言天色者得兩見：〈五月〉「甘露洗空綠」；〈貴主征行樂〉「走馬捎鞭上空綠」，甚至〈五月〉一詩亦以宮庭生活為題材，而此詞在唐人手中同樣用法不復得見，可知蕭貫此詞當源出李賀。又如「獸狖呼焰椒壁馥」一句，無論結構與立意皆似李賀〈宮娃歌〉：「象口吹香髭[登毛]暖」；再如「轆轤欲轉霏紅玉」，又似〈美人梳頭歌〉：「轆轤啞啞轉鳴玉」。一詩中得見三例，則李賀之於蕭貫之影響顯然可見。其次，是善用代字的修辭。全詩透過物件的描寫與鋪陳，傳達出宮中初曉、人聲隱動的場景。詩人將目光聚焦於人身上的足以彰顯身份的配件，如「紅綃」、「佩魚」、「左璫」、「大劍」、「高冠」等，彷彿將人化為眾多物件之一安於詩中。至於「獸狖」、「渴烏」、「蓮燭」與「九龍」等物品，則凸顯出這些人工物件「模擬自然」的外貌，讓他們有動物的形象；相同的手法，在李賀詩中亦常見：

沉香薰小象〈答贈〉

深幃金鴨冷，奩鏡幽鳳塵〈蘭香神女廟〉

舞席泥金蛇〈感諷六首其一〉

金鳳刺衣著體寒〈十月〉

香出鴛鴦熱〈黃頭郎〉

紫繡麻鞞踏哮虎〈秦宮詩〉
銅龍鬣環似爭力〈榮華樂〉
金虎蹙裘噴血斑〈梁臺古意〉
銀鸞睽光踏半臂〈唐兒歌〉

最後，也是最重要的，論此詩對李賀「感官經驗」的承繼。李賀慣以感官經驗來認識、重現世界，因此他的詩歌總是帶著濃厚的感官性，具現在視覺則是「五彩奪目」的色彩；此外，更值得一提的是他對觸覺與嗅覺的高度敏銳。川合康三〈李賀及其詩〉中特別指出：

李賀的一個特點就是在概念之前感覺先行，它不是把事物概念化，在認知的框架之中把握世界，而是傾向於在概念化之前，直接通過訴諸感覺來把握外界事物。而且他在各種感覺之中，還比較偏愛觸覺，這也是他詩歌的一個特徵，這種感覺的特殊性在成為比喻媒介的共同特徵中，也表現了出來。⁹³

川合康三表示，「以這種感覺性的詞或感覺性聯想來代替事物的名稱，意味著李賀並不把對象作為概念，而是作為『感覺』來把握，從而以感覺再構成『物』。」⁹⁴李賀詩中常見大量物件的鋪排，以及觸覺與嗅覺的描寫，其中也表現在寒暖的感受上。如川合康三言：「一句詩中用『重—寒』、『重—冷』，『重—濕』、『濕—冷』等兩字組合方式來表現，即在改稱為皮膚感覺的各種感覺之中，兩種感覺同時被相依相存的感覺到的詩句，在我手頭的索引資料中如《文選》、李白、杜甫、韓愈詩中，都沒能看見，而在李賀詩中可找到不少例子。」⁹⁵觸覺，是人類最朦朧的感官，但其用以感受的器官，卻是最遍布周身的皮膚，透過肌膚的感受，我們可以很快地對周遭環境氛圍有大致的認識；其中，又以寒暖的氣溫變化，最為鮮明。李賀既以感覺經驗來認識世界，或較他人對寒暖變化更有所覺，是以其詩時可見寒、暖間的辯證關係，最具代表的，應屬〈河南府試十二月樂詞並閏月〉組詩。以下略舉詩例為證：

薄薄淡靄弄野姿，寒綠幽風生短絲。錦牀曉臥玉肌冷，露臉未開對朝暝。
〈正月〉

⁹³ [日]川合康三著，劉維治、張劍、蔣寅譯：《終南山的變容：中唐文學論集》，頁 326。

⁹⁴ [日]川合康三著，劉維治、張劍、蔣寅譯：《終南山的變容：中唐文學論集》，頁 317。

⁹⁵ [日]川合康三著，劉維治、張劍、蔣寅譯：《終南山的變容：中唐文學論集》，頁 318。

津頭送別唱流水，酒客背寒南山死。〈二月〉

東方風來滿眼春，花城柳暗愁殺人。……曲水飄香去不歸，梨花落盡成秋苑。〈三月〉

雕玉押簾額，輕縠攏虛門。井汲鉛華水，扇織鴛鴦紋。回雪舞涼殿，甘露洗空綠。羅袖從徊翔，香汗沾寶粟。〈五月〉

裁生羅，伐湘竹，帔拂疎霜篔秋玉。炎炎紅鏡東方開，暈如車輪上徘徊，啾啾赤帝騎龍來。〈六月〉

搗鐘高飲千日酒，戰却凝寒作君壽。御溝冰合如環素，火井溫泉在何處？
〈十一月〉

依稀和氣排冬嚴，已就長日辭長夜。〈十二月〉

此組詩爲應試之作，理應逞才炫技；李賀自是費心經營，展現「奇思」。如〈五月〉，透過雕玉、輕縠、鉛華水、鴛鴦扇等物件，甚至言宮女舞袖似「回雪」，處處透露出涼意，然而何以要刻意透顯涼意呢？正是爲了祛除初夏之熱氣。同理，〈六月〉前半段亦描寫生羅在身、竹篔在臥，帶來如帔疎霜、如臥秋玉的清涼；但是六月的炎熱不比五月，因此，後半段「熱意」終究藉著神話力量而大展神威。到了冬季，李賀反不言「寒」，如〈十二月〉中，認爲寒氣已轉薄，而依稀可覺和暖之氣了。熱時言涼，寒時言暖，足見李賀立意之奇，亦知其敏銳之感官；另一方面，或許也揭示了李賀的宇宙觀，認爲節氣變化是一種循環。並且，在這循環中亦可看見人力與自然的對比。以此角度再次回顧蕭貫的〈宮中曉寒歌〉，其詩題雖言「寒」，但觀詩中，雖見「百刻香殘隕蓮燭，九龍吐水漫寒漿」之景句，然更容易感受到的則是「暖」意的漸次鋪展。此現象可從詩中的色彩反映出來，從首句之「隱空綠」開始，「紅」色的意象便不斷出現：從轆轤上之「紅玉」，到侍女身著之「紅綃」，到最後「扶桑」現身後之「紅萍」，宮中的曉寒之氣逐漸被驅散。可以說，〈宮中曉寒歌〉確實具體展示了一次寒與暖的消長。

到了南宋，則有周密⁹⁶（1232—1298）〈擬長吉十二月樂辭〉，這也是第一首明言效擬李賀單一詩題的創作，茲引部分詩句如下：

〈正月〉八埏夢醒驚勾芒，青旂翠節迎東皇。柔風玉破第一香，明霞院宇

⁹⁶ 周密除此詩外，另有〈讀李長吉集〉及〈神弦〉，足見對李賀的效慕之意。錢鍾書亦言：「他的詩也學晚唐體，在一般江湖派所效法的晚唐人以外，又攙進了些李賀、杜牧的風格。詩裡的意境字句常常很纖澀，例如『噴天狂雨浣香盡，綠填紅闕春無痕』，像李賀的詩，更像吳文英的詞。」錢鍾書選注：《宋詩選注》（臺北：新文豐出版公司，1989年），頁308。

懸金鑄。蘭唇笑紅草心喜，七十二番芳侯始。流蘇夜暖催羯鼓，日日梨園按新舞。

〈二月〉一綠浮千郊，新風新雨吹秧毛。倉庚玄乙聲交交，愁心亂結丁香梢。

〈三月〉大堤韋曲芳菲菲，麴塵粉絮迷東西。榆烟梨月烘夜白，春國染花成五色。……烏絲細織留春語，怨血千枝吟杜主。翠樓歌冷粉魂愁，一夜東風落薜雨。

〈四月〉翠濤千里崆峒秋。

〈五月〉鑄月為君壽，壓雪為君醉。波底吟飢龍，菖華一千歲。

〈六月〉三庚來，二陰伏，六十刻長日南陸。搏桑石裂海水飛，飄車雪碗方爭奇，秋聲隱隱檉桐枝。

〈七月〉餘霞散蝦尾，淨宇浮魚鱗。……輕霏洗空綠，一葉敲涼聲。……壯士心空驚。

〈十一月〉酸風射寒入幽素，采采芳芸拂秋蠹。繡宮華漏融玉汁，雲母窗明烘暖白。

〈十二月〉雙丸倦擲羲和手，儺鼓烘爐傳壽酒。莫驚錦瑟換華年，東風已入吳宮柳。

〈閏月〉靈光舒，積氣餘，左扉虎豹天王居。杓停兩界槎訊迂，黃楊翠怨銅碧敷。赤黃道遙倦烏兔，寶月修圓十三度。（《全宋詩》67/3557/42510）

首先，在句式結構上，周密顯然追武李賀，這點在〈六月〉、〈閏月〉中最為顯見，皆以三三七的句式開篇；其次，就取材而言，周密也善加運用神話題材，並與宮體之華美作一結合；再則，就修辭煉字而言，〈七月〉中「葉敲涼聲」所帶來的觸覺與聽覺交融的通感感受令人驚奇，且也多化用自李賀之詩句，如〈一月〉的「蘭唇笑紅草心喜」，賦予花草人物形象與情緒表現，手法與〈李憑箏篋引〉「芙蓉泣露香蘭笑」、〈梁臺古意〉「蘭臉別春」如出一轍；〈二月〉「愁心亂結丁香梢」〈難忘曲〉「亂系丁香梢」；〈三月〉「春國染花」〈綠章封事〉「溪女洗花染白雲」，「粉魂」似〈秋來〉「香魂」；〈五月〉「回雪舞涼殿，甘露洗空綠」〈七月〉「壯士心空驚」直似改寫自〈秋來〉「桐風驚心壯士苦」，「輕霏洗空綠」與李賀〈五月〉「甘露洗空綠」；〈十一月〉「酸風射寒入幽素，采采芳芸拂秋蠹」似〈金銅仙人辭漢歌〉「東關酸風射眸子」，〈傷心行〉「病骨傷幽素」，〈自昌谷至洛後門〉「蟄蟲蠹秋芸」，以「融玉汁」形容秋夜月光之構思則似從〈李憑箏篋引〉「融冷光」

而來，至於以「椒蝦尾」狀色，「魚鱗」狀形，天空成了水的想像，景象之生動活現，如在目前，與李賀〈王濬墓下作〉「耕勢魚鱗起，墳科馬鬣封」構思相類，皆是令人激賞之佳句。最後，更是把握了李賀原作中最為關鍵的寒暖辯證的精神，如〈四月〉中的「崆峒秋」，「崆峒」作為仙山之象徵，在此暗示著永恆的時間，但四月原屬春季，周密卻特意言秋，甚至以「崆峒」形容「秋」，此手法在李賀詩中亦曾得見〈出城別張又新酬李漢〉「南山崆峒春」。〈五月〉言涼則「鑄月壓雪」，〈六月〉更引渡秋意「秋聲隱隱櫂桐枝」；至於〈十一月〉中的「融玉汁」、「烘暖白」，以及〈十二月〉詩末的「東風已入吳宮柳」，皆是暖中言涼，寒中言暖的表現。而後代對此表現主題和手法也有所承繼，如元代吳景奎〈擬李長吉十二月樂辭〉，清代亦有樂鈞〈九九消寒詞九首效李長吉十二月樂詞〉。

此外，可稍作補充的是，李賀有時甚至刻意營造寒暖的對比：

蠟光高懸照紗空，花房夜搗紅守宮。象口吹香氎暖，七星挂城聞漏板。
寒入罽毼殿影昏，彩鸞簾額著霜痕。（〈宮娃歌〉，《李賀詩集》頁127）

沉香火暖茱萸煙，酒觥綰帶新承歡。月風吹露屏外寒，城上烏啼楚女眠。
（〈屏風曲〉，《李賀詩集》頁115-116）

在這一外一內，一寒一暖的對照中，李賀自有其寓託：前者如方瑜師所論，花房雖精美，卻是一精美密閉的牢籠，暖郁的香氣倒令人不得自由；⁹⁷後者則以屏風為界，暖室之暖眠與屏外之寒眠，在看似純然寫景的詩句中，卻透露出詩人的關懷。甚至，〈洛姝真珠〉詩中亦隱然有著寒暖之別：

真珠小娘下清廓，洛苑香風飛綽綽。寒鬢斜釵玉燕光，高樓唱月敲懸璫。
蘭風桂露灑幽翠，紅弦嫋雲咽深思。花袍白馬不歸來，濃蛾疊柳香唇醉。
金鵝屏風蜀山夢，鸞裾鳳帶行煙重。八驄籠晃臉差移，日絲繁散曛羅洞。
市南曲陌無秋涼，楚腰衛鬢四時芳。玉喉窸窣排空光，牽雲曳雪留陸郎。
（《李賀詩集》頁60）

透過夢的轉移，詩中場景時間從夜晚到日間，前者之清冷氛圍與後者的「無秋涼」、「四時芳」，恰好形成真珠之貞靜與其他女子之差別。

⁹⁷ 方瑜：〈空間與夢想中的女性圖像——《空間詩學》觀點讀李賀〈宮娃歌〉〉，臺大中文系編：《鄭因百先生百歲冥誕國際學術研討會論文集》（臺北：臺灣大學中國文學系，2005年），頁153-170。

北宋龔宗元的〈六月吟〉亦見明顯的寒暖對比：

曦輪獵野枯杉松，火焚泰華雲如峯。天地爐中赤煙起，江湖煦沫烹魚龍。
生獰渴獸脣焦斷，峻翮無聲落晴漢。飢民逃生不逃熱，血迸背皮流若汗。
玉宇清宮徹羅綺，渴嚼冰壺森貝齒。炎風隔斷珍珠簾，池口金龍吐寒水。
象牀珍簟凝流波，瓊樓待月微酣歌。王孫晝夜縱娛樂，不知苦熱還如何。
（《全宋詩》4/202/2315）

此詩雖可見歷來以〈苦熱〉為題之詩歌創作的影響，但與歷來〈苦熱〉詩作迥然有別的是，全詩結構清楚分為前後二段，前言生民之苦熱，後言王孫之颯涼，場景亦分室外與室內，天然曠野與人為宮宇，「天地爐」與「珍珠簾」的空間；「無聲」對「酣歌」的視覺；前後兩段中「火焚」與「冰壺」，赤煙、血汗之紅，與「玉宇」、「清宮」、「象牀」、「珍簟」之白，亦見色彩上對映。甚至同樣以「龍」意象，神話中之「魚龍」尚且不堪苦熱，人工之「金龍」卻口吐寒水，以有生之物不堪其苦，對照無情之物的不覺炎風，彷彿也隱然暗示著王孫如金龍般無所知覺、麻木不仁，前者有覺而死，後者無感而生，這樣生死、寒暖。諸多對照，實不須待末句直白之評論，亦足以清楚反映龔宗元強烈的批判。實更近似李賀對寒暖對比的描寫。

（二）夜宴鋪排

此外，可發現宋人在「夜宴」題材中對李賀風格之挪用。與「夢仙」題材的情況相似，李賀亦未曾有名為「夜宴」之作；不過，觀其詩〈秦王飲酒〉、〈夜來樂〉等詩，則多有夜宴景況之描寫，以〈夜來樂〉為例：

紅羅複帳金流蘇，華燈九枝懸鯉魚。麗人映月開銅鋪，春水滴酒猩猩沽。
價重一筐香十株，赤金瓜子兼雜麩。五色絲封青玉鳧，阿侯此笑千萬餘。
南軒漢轉簾影疏，桐林啞啞挾子烏。劍崖鞭節青石珠，白駒吹湍凝霜鬚。
漏長送珮承明廬，倡樓嵯峨明月孤。續客下馬故客去，綠蟬秀黛重拂梳。
（《李賀詩集》頁356）

在這奢麗精密的夜宴空間中，李賀鋪設了眾多物象：紅羅帳、金流蘇，華燈、銅鋪、赤金瓜、五色絲、青玉鳧，無一不設色濃麗。並且，也可見到李賀強調人工用品之動物形象的慣用手法：懸上鯉魚燈飾、酒壺鑄成猩猩，玉玩也是鳧鳥形狀。

但是這些細節中，詩中卻不見李賀本人現身。彷彿他並未參與夜宴，而是以超然事外的態度，冷眼觀看這繁華的一切。也因此，他才能看見詩中女主角的情感，是「倡樓嵯峨明月孤」；值得注意的是，李賀雖未描寫女主角的容貌姿態，卻似有意在一片奢麗物象的環境中，特意以屬於自然意象之月亮表達女子形象，言「麗人映月」烘托女子之光潔如月，又以「倡樓嵯峨明月孤」暗示女子清高孤寒之內心情緒。若從此麗人的角度解讀，當更可明白李賀作詩之苦心。對麗人而言，這些榮華富貴皆非心中所欲，亦如那些空有動物形象的飾品器具，無法自由活動。

後人在創作此夜宴題材時，或不免有此印象，隱然將長吉之風引入此題材中。早於唐代，施肩吾之〈夜宴曲〉即可為證：

蘭缸如晝曉不眠，玉堂夜起沈香煙。青娥一行十二仙，欲笑不笑桃花然。
碧窗弄嬌梳洗晚，戶外不知銀漢轉。被郎嗔罰琉璃盞，酒入四肢紅玉軟。

此詩同樣以女性為主角，也採取旁觀的情景描寫，在鍊字上亦似受李賀薰染，以「紅玉」作為女子之形容，此一比喻在唐詩中亦不多見，李賀〈貴主征行樂〉中「春營騎將如紅玉」似為首例。此外，溫庭筠亦作有〈夜宴謠〉：

長釵墜髮雙蜻蜓，碧盡山斜開畫屏。虬須公子五侯客，一飲千鐘如建瓴。
鸞咽蛇唱圓無節，眉斂湘煙袖回雪。清夜恩情四座同，莫令溝水東西別。
亭亭蠟淚香珠殘，暗露曉風羅幕寒。飄飄戟帶儼相次，二十四枝龍畫竿。
裂管縈弦共繁曲，芳樽細浪傾春醪。高樓客散杏花多，脈脈新蟾如瞪目。

98

除了採取旁觀寫景的敘事視角外，溫庭筠在構思與結構上與李賀之〈夜來樂〉更為近似，從日暮開宴寫至宴終客散。且亦以「眉斂湘煙袖回雪」一句突出女子清寒獨立的形象，甚至，同樣看到了繁華之後女子的孤單：「高樓客散杏花多，脈脈新蟾如瞪目」，更似從李賀「倡樓嵯峨明月孤」轉化而出，以「脈脈」言月之有情，「瞪目」之形象更令人印象深刻。

北宋初期，則有田錫之〈夜宴詞〉與龔宗元之〈夜宴〉：

天如瑟瑟盤，恢廓億萬里。古稱天傾西北半在地，夜轉繁星磨海水。逡巡

⁹⁸ 劉學鍇：《溫庭筠全集校注》（北京：中華書局，2007年），頁10。

轉上星彩高，北斗未定光飄飄。楚王夜北張華宴，紅綃燭籠滿宮殿。美人歌舞雲雨迷，不知寒漏催銀箭。（田錫〈夜宴詞〉，《全宋詩》1/45/486）

兔魄侵階夜三刻，蜀錦堆香花苑窄。風動簾旌玳瑁寒，露垂蟲網珍珠白。美人匝席羅弦管，綺幄雲屏爐麝暖。只恐金壺漏水空，不怕鸞觴琥珀滿。勸君莫負秉燭遊，曾見古人傷晝短。（龔宗元〈夜宴〉，《全宋詩》4/202/2315-2316）

田錫之詩前半段先從「夜空」著眼，以「天如圓盤」之神話說法為基礎，對天象之運行作出「夜轉繁星磨海水，逡巡轉上星彩高」的動態想像，透過「轉」、「未定」、「光飄飄」等字詞之運用，詩人更彰顯出繁星滿布之夜空本身即為時間行進之具象風景的本質。而後半段方落實於「宴會」主題，但相較於先前同一主題之詩作，顯然大幅降低對宴會細節的描繪，僅以一片「紅綃燭籠」概括對「華宴」的整體印象。最後兩句，又以美人歌舞足令雲雨「迷」，「不知寒漏催銀箭」含蓄傳達出對時間流逝之焦慮。有意思的是，「寒漏催銀箭」的意象似乎是從李賀「玉壺銀箭稍難傾」（〈十月〉），「漏催水咽玉蟾蜍」（〈浩歌〉）轉化而來，且眾所周知，「漏聲」本是李賀長見於筆下的時間具象化之獨特比喻。由此觀之，則田錫此首〈夜宴詞〉雖無華宴細節之描繪，但卻因運用神話因素、對時間流逝之意識此二點而與李賀詩歌之特質有所關連。再觀龔宗元之〈夜宴〉，也以傷時歎逝為主旨，尤其是「只恐金壺漏水空，不怕鸞觴琥珀滿」一句，同樣以「金壺漏水」作為時間的象徵，但以露壺之空與酒杯之滿此兩種意象為對照，以水代表對時間的恐懼，以酒表示對時間的逃避，此一構思更令人稱奇。而詩中的「玳瑁」、「珍珠」、「琥珀」雖分別是飾品、露水與美酒之代詞，但皆賦之玉石質地，亦是慣見於賀詩中之修辭技巧。因此，可以說，龔宗元版本的〈夜宴〉是因修詞策略與時間流逝之意識而得與李賀類比。

南宋時，范成大亦作〈夜宴〉一首，並於題後自附「以下共二首效李賀」，自言此詩與〈神弦〉皆是有意模仿之作：

金麟噴香煙龍蟠，玉燈九支青闌干。明瓊翠帶湘簾斑，風幃繡浪千飛鸞。舞娥紫袖如弓彎，雲中一笑天解顏。銜杯快卷玻璃乾，花樓促箭春宵寒，二十五聲宮點闌。（《全宋詩》41/2244/25766）

這也是宋人「夜宴」題材中唯一明言仿效李賀之作。此詩重以室內宴會場景為焦點，首四句便營造出精工香暖的人為空間，並且不忘模擬李賀往往賦予人工物件自然行象的手法，故作「金麟噴香煙龍蟠」，「風幃繡浪千飛鸞」之言。全篇亦採旁觀視角，雖也以「花樓促箭」點出時間之流，但綜觀全詩，卻無明顯的傷時之感，而僅似一幅夜宴之繪景圖，春宵苦短，歡情難久。因此，范成大此詩對李賀的仿效，應是以修辭策略為重點。此外，南宋李龔亦有〈夜宴曲用草窗韻〉一首：

博山飛香靄空綠，大菊盃心凸金粟。百幅罽毼障夜寒，歌臺小妓吹橫玉。
蘭堂畫燭如椽籠，楚腰魏鬢嬌相扶。四筵高談遏花漏，犀盤雜遝羅天酥。
盃行過手如飛箭，座上愁無繫歡線。曉羈馭月朦朧歸，東家又報開春宴。
(《全宋詩》59/3130/37420)

李龔此詩用周密之韻，而周密亦為南宋有意仿效李賀之詩人，或可猜想李龔不免受到薰陶。觀此詩，「空綠」、「歌臺小妓」、「楚腰衛鬢」等詞語皆曾見於李賀之詩，⁹⁹而在修辭上亦有與李賀相似之處。但立意、構思、意象上並無所相似。

總上所論，宋人在繼承李賀題材的同時也有所轉向，可以說宋人這時候既是承襲者，同時也是開創者，因為他們將原作者詩歌中那些尚未揚露的可能性，加以發揚光大。但是，這一轉向的過程中，「長吉體」的界定卻不免要因之顯得猶疑曖昧，這現象尤以「夜宴」題材最為明顯。雖然在個別詩作中，都可見到與李賀相似之特質，然卻似各自折射出李賀詩歌中某一角度的光芒，風貌各異，至於彼此之間，無法歸結出太多相近的共同特徵。

三、陰影與變形：音樂詩、金銅仙人與鴻門宴

李賀對某些題材的深刻鑄造建立起此一詩題的典範，以致後人很難在創作同一詩題、詩材時得以不被視作立足於其陰影之下；但事實上，後人即使是與李賀同作一題，也不必然代表便是有意效之，有時甚至可能加以變形，僅是借其題材為自己所用，而不當目之為「長吉體」。以下，試對此現象加以辨析。

⁹⁹ 見李賀〈五月〉、〈貴主征行樂〉、〈李夫人〉、〈洛姝真珠〉等詩。

（一）音樂詩

自唐代開展出以詩寫樂此一題材之後，宋代亦陸續有人從事音樂詩之創作；而李賀〈李憑箏篋引〉中以神話意象表達音樂之影響力的手法，也同樣在宋人音樂詩中得到承繼。但是，在唐代之後，音樂詩已自成一種獨特的題材，不論是韓愈、白居易般的以聲擬聲、以形擬聲，或是李賀的以神話奇思想像樂音之感染力，都成為後人創作此一題材時慣用的創作手法，甚至常是在一篇中同時混用各種手法。如北宋田錫〈李謩吹笛歌〉，似為此音樂家作傳，前半段言李謩之生平際遇，末段云李謩落魄之遭遇：

後來落魄如散仙，扁舟玩月江湖天。繡囊探出金線管，揚眉舐唇徒自憐。
驚神動鬼吹一曲，指法尤高氣海圓。波浪無風帖然靜，千里水面鋪輕烟。
水族精靈潛鼓舞，老龍變見來相顧。因將鐵笛相對吹，李謩未識無驚怖。
乃知藝但出衆奇，不獨人知鬼亦知。（《全宋詩》1/45/485）

言其笛音「驚神動鬼」，甚至老龍感動到變幻其形以相見之，鋪染神話色彩之目的，正是為了凸顯李謩「不獨人知鬼亦知」的奇藝。又如兩宋之交劉才邵〈聽寶月上人彈桃源春曉〉：

桃源曉色春茫茫，花氣撲人和露香。翠波溶溶泛晴陽，瓊樓半露非烟長。
霓旌鸞佩雜花光，花光深處開琳房。金鯨夭矯寫霞漿，雲璈清響何琅琅。
綠雲不動山蒼蒼，酒闌月影侵迴廊。千年過眼直尋常，蓬萊清淺海上桑。
（《全宋詩》29/1681/18854）

藉〈桃源春曉〉曲題作為主題，先是鋪展出桃源之神話仙境，簡言之，即是其詩中自況「朱弦寫出水雲鄉」之寫照。爾後寫自己與仙人之會面晤談，全詩充溢著超凡脫塵之仙氣，由凡入幻，最後以「卻笑退之情未忘，生愁冰炭置我腸」作結，帶有嘲弄韓愈之意味，似乎認為韓愈對音樂的領悟尚未脫凡心，而自己所聽見的樂音則足以滌淨塵心。黃順之〈聽悟師彈招隱〉（《全宋詩》55/2888/34440），也僅在全詩前半段中以「楚山日落秋聲起，古猿啼月空山裏。千年愁氣上青楓，幽蘭無香桂華死。」此等類似李賀風格之詩句營造哀愁之古意，儘管綜觀全詩，更多是「有我」的主觀敘事。以及王質〈聽譚師彈琴〉：

君不能百步洪中裂橫竹，一聲吹入秋天綠。巨魚鼓舞碎明珠，白浪軒昂動

浮玉。又不能多景樓上吹飛鴻，哀絃欲斷滄浪風。徘徊舟子駐不進，江妃出聽烟溟濛。不知何處得此薰風琴，元龍六尺含蒼雲，恐是嶧山孤峰絕頂上，萬歲不老之寒根。（《全宋詩》46/2493/28816）

此詩前半段言「巨魚鼓舞碎明珠」、「江妃出聽烟溟濛」，一以神話想像樂音之感染力；但中段言「道人兩手提天機，中有妙法無人知」時，則改採以聲擬聲，以形擬聲的方式表達音樂之變化，到後段更轉為對彈者「此手」與琴音「此琴」之辯證關係的思維，而以「若人解得非耳聽，爲君試作無手彈」作結。不過，宋代音樂詩雖多混用前人手法，但偶一得見純採李賀手法爲詩者，如汪元量〈聽徐雪江琴〉：

徐卿寒夜彈玉琴，凍雲妬月波澄陰。海上神風削幽翠，十二樓前玉妃墜。湘娥素女相對泣，翠竹蒼梧淚痕濕。幽蘭不香蕙花死，千愁萬怨青楓裏。風敲葉脫雨如嘯，百鳥喧啾孤鳳叫。老龍吐珠赤灑灑，山鬼搖櫬走堂下。徐卿徐卿且停手，呼兒割雞酌春酒。曲高調古人不識，側耳西樓咽箏笛。（《全宋詩》70/3669/44047）

此詩全用神話元素以想像音樂之曼妙，第五到八句更直取資於李賀〈李憑箏篋引〉之「江娥啼竹素女愁」，「芙蓉泣露香蘭笑」，以及〈湘妃〉「幽愁秋氣上青楓」之句。此外，亦透過「凍雲妬月波澄陰」、「海上神風削幽翠」、「風敲葉脫雨如嘯」等句烘托出「寒夜」背景之氣氛。像這樣在意象經營與篇章結構上有意重覆再現的詩作，則可謂是「長吉體」。然而，若僅是對李賀之全然的模擬，則此擬作之藝術價值何在？這又是另一個問題。不過，從反處思之，這或許也正證明了李賀「不可無一，不可有二」¹⁰⁰的獨特價值。

綜觀上述音樂詩，大多是一篇中同時混用各種手法，反而鮮見如唐人李沆〈方響歌〉、陳陶〈小笛弄〉、莊南傑〈聽琴〉等全篇皆以神話意象爲主的音樂詩。是以，雖然以神話想像描寫樂音之手法由李賀所開創，但由於宋人常於一詩中融會運用眾多手法，既有李賀的痕跡，同時也擁有韓愈或白居易的印記，因此，嚴格說來，我們不能任意斷言宋代中凡運用此手法之音樂詩皆是「長吉體」之作。

¹⁰⁰ 見王世貞之語，吳企明編：《李賀資料彙編》，頁 118。

(二)金銅仙人

其次，目前學界已注意到南宋末期大量出現以「金銅仙人」為主題的詩歌創作，對此，前人往往認為這是宋人模仿李賀的顯著成就，如李軍指出南宋人對此題材的繼承，意味著宋人「由前期偏於對長吉體詩形式、體制的效仿發展到對其思想內容藝術手法的繼承與發展，形成了效仿長吉體詩過程中一次質的突破、轉折和飛躍。」¹⁰¹王錫九亦認為宋人對此一題材的模仿「使李賀在宋代文學史上產生了較大的富有社會現實意義的影響。這在李賀對後世文學的整個影響中，是不多見的」。¹⁰²

然而，以上說法尚有可議之處。本論文認為，這些詩歌創作，雖同樣以金銅仙人為主題，但大多是借題發揮，並非嚴格定義的「長吉體」擬作。以下先對李賀〈金銅仙人辭漢歌〉原作進行討論：

茂陵劉郎秋風客，夜聞馬嘶曉無跡。畫欄桂樹懸秋香，三十六宮土花碧。
魏官牽車指千里，東關酸風射眸子。空將漢月出宮門，憶君清淚如鉛水。
衰蘭送客咸陽道，天若有情天亦老。攜盤獨出月荒涼，渭城已遠波聲小。
（《李賀詩集》頁 81）

李賀以其慧眼擇選出此一存身於歷史縫隙之典故，即杜牧所言，對「深嘆恨古今未嘗經道者」加以「求取情狀」，隱去自身的觀點或情感，僅藉由金銅仙人的反應，極為含蓄地蘊藏著他因時間變動不止而感受到的幻滅感。作為漢物而存在的金銅仙人，本保存一處時間凝止的神話世界，漢武帝之魂成為「秋風客」，夜間仍乘馬歸來這片空蕪之漢宮。然而魏官卻夾帶著現實的巨大力量闖入，金銅仙人因之墜身於歷史洪流中，不僅時間變動，就連空間也要遷至千里之外。面臨此一劇變，李賀設想金銅仙人憶君而流下鉛淚，自身亦成衰蘭所送別之「過客」，告別渭城，也同時告別了永恆不變的神話時空。李賀以本無生命的金銅仙人為主題，或可將此詩放在「詠物言志」之傳統中；但李賀所言之「志」並不局限於改朝換代的黍離之悲，從詩中名句「天若有情天亦老」當知，李賀藉金銅仙人所寄寓的更應是對整個人類歷史時間、乃至是宇宙變動不止的控訴，以天本無情凸顯出人間萬物不堪時間摧磨的悲涼之感。

¹⁰¹ 李軍：《李賀詩歌研究》（西安：三秦出版社，2002年），頁 231。

¹⁰² 王錫九：〈李賀與宋詩〉，《揚州大學學報·人文社會科學版》1997年第4期，頁 17。

反觀南宋之人大量寫作此題材，也是注意到此詩「詠物言志」之特徵，然他們所言之「志」顯然與其時代背景密切相關，面對南宋國勢衰弱、存亡之際，詩人對此一題材的運用，往往是將自身的際遇投射在仙人身上，寄託個人之憤慨。如周紫芝〈金銅歌并引〉：

武皇開疆三萬里，滇池初穿栢梁起。更鑄仙人承露盤，萬歲千秋奉天子。
當時謾說卯金刀，誰知更有當塗高。銅雀臺高阿瞞死，八方才人鬧如蟻。
玉井綺欄心未厭，猶取金仙着前殿。金仙辭漢憶漢主，登車殷勤垂玉筋。
獨捧金盤出故宮，回頭忍看咸陽樹。魏宮群臣眼親見，朝着魏冠暮歸晉。
可憐長安肉食兒，不如頑銅猶有知。（《全宋詩》26/1496/17084）

序文自云：「予因讀長吉詩，愛其奇古，然味牧之所謂其於騷人感刺怨懟之意無得而有焉。乃爲續賦，以系樂府之末。」其創作動機顯然是有憾於爲李賀原詩「無感刺怨懟之意」，而續作以補之。觀其詩作，先鋪張漢武帝之盛治，續寫漢亡之過程，已可見揚漢抑魏之心；至於所謂「感刺怨懟之意」，當以詩末四句「魏宮群臣眼親見，朝着魏冠暮歸晉。可憐長安肉食兒，不如頑銅猶有知」，以銅人之憶漢對照魏臣之歸晉，諷刺之意最爲明顯。但在整體氣氛之營造上顯然無意效擬李賀，甚至所感刺之意亦僅限於歷史變換之中，而不似李賀以「天若有情天亦老」直指時間變換不止的本質。又如于石的〈續金銅仙人辭漢歌〉：

漢王銳意求神仙，神仙之效何茫然。蓬萊弱水不可到，且立宮中承露盤。
饑餐玉屑不堪飽，誰謂有方能却老。人生修短數在天，多慾未必能延年。
秋風吹老茂陵樹，年年空滴金莖露。建章宮闕隨烟塵，塊然屹立惟銅人。
宮官西來果何意，一朝辭漢將歸魏。籲嗟銅人如有知，口不能言惟淚垂。
自從曹氏盜神器，父子相傳已三世。漢宮故物無一存，汝獨猶能感舊恩。
淒然照影臨渭水，一折銅人扶不起。寧爲棄物委道傍，不忍漂泊離故鄉。
迢迢東望洛城路，回首長安愁日暮。長安繁華非昔時，洛陽寥落誰復悲。
漢魏興亡何日了，長見銅人卧秋草。（《全宋詩》70/3676/44129）

在結構上與周紫芝〈金銅歌并引〉相似，亦從漢代歷史一路記載至魏朝，並言「曹氏盜神器」亦有貶意。又言金銅仙人「寧爲棄物委道傍，不忍漂泊離故鄉」，最後以「漢魏興亡何日了，長見銅人卧秋草」作結，仍不脫歷史興亡之感。事實上，金銅仙人此一典故在南宋詩詞中大量出現，如陳郁〈賦翁仲〉及錢穎〈以久字韵

賦翁仲)：

銅仙擎露秋風表，珍重劉郎千萬壽。老瞞鼎貽孫老謀，因逼此仙俱受垢。
仙寧折骨拒非招，恥為奸雄效奔走。汙名翁仲俾司門，口不能言自否。洛陽宮殿一灰飛，天上此標獨長久。君不見堂隱霸城，萬古六丁驅鬼守。(陳郁〈賦翁仲〉，《全宋詩》57/3007/35805)

武皇騎龍朝帝后，露濕銅仙古苔繡。景初命名翁與仲，無復衣冠仍漢舊。
桓圭大劍高嵯峨，不動如山嚴鎮守。豈知屹立司馬門，九鼎暗移司馬手。
變遷陵谷亦何易，洛陽塵埃一回首。因嗟寵辱非可常，世間何者為長久。
君不見後來荊棘埋銅駝，坐想失身橫隴畝。(錢穎〈以久字韻賦翁仲〉，《全宋詩》57/3008/35821-35822)

前者感慨時間之變幻，後者抒發堅貞之忠情，可以說都是宋遺民的表態之作，借用了李賀選取詩材的眼光，但意境、造語則無一相似。

(三) 鴻門宴

李賀〈公莫舞歌〉以「鴻門宴」為題材，而這一題材於宋末也受到詩人們的青睞。可以說，南宋詩人對此題材的關注，或許亦與其處於時代動盪之際有關。其中最為人稱道者，莫過於謝翱之〈鴻門讌〉：

天雲屬地汗流宇，杯影龍蛇分漢楚。楚人起舞本為楚，中有楚人為漢舞。
鷓鴣淬光雌不語，楚國孤臣泣俘虜。君看楚舞如楚何，楚舞未終聞楚歌。
(《全宋詩》70/3690/44307)

楊慎極力讚譽此詩，認為「此詩雖使李賀復生，亦當心服。李賀集中亦有《鴻門讌》一篇，不及此遠甚，可謂青出於藍矣。」¹⁰³甚至認為元代楊維禎之擬作亦不及此。事實上，李賀集中並未有〈鴻門讌〉一詩，楊慎所指當為〈公莫舞歌〉。謝翱此詩，亦當是借李賀〈公莫舞歌〉所言之楚漢相爭此一歷史題材而自抒懷抱，其謀篇立意純就項莊舞劍、項伯擋之一事著眼，略去對場景的描述，不若李賀精心鋪展一舞台的展演空間，讓各角色們紛紛登場。其語言風格剛直雄健，「楚人」、「楚舞」、「楚歌」之詞語的重複，似不若李賀復添以華麗。甚至詩旨亦大不相同，李賀〈公莫舞歌〉以樊噲為詠，讚揚其赤膽忠心；而謝翱之〈鴻門讌〉中樊

¹⁰³ [明]楊慎《升庵詩話》卷14，吳企明編：《李賀資料彙編》，頁109。

噲甚至未及現身，並且謝翱亦有惜楚之心，「中有楚人未漢舞」直是對項伯有二心的指控。錢鍾書亦曾將劉翰、李賀、謝翱與楊維禎之作相比，認為謝翱之作篇幅最為精短，「意有所歸，無須鋪比詞費也」，雖亦看重謝翱詩中濃厚的忠憤之情；但同時更指出李賀與謝翱之差別，正在於「長吉振衣千仞，遠塵氛而超世網，其心目間離奇俶詭，眇人間事。」¹⁰⁴此一論點亦從創作動機上證明了〈鴻門讌〉除了與李賀〈公莫舞歌〉以同一題材作詩外，兩者之間的相似性甚小，可以說各有特色；但也正因兩者風貌各異，故不應妄言謝翱此詩為「長吉體」之作。此外，還有下列三首：

江東遙遙八千騎，大戰小戰七十二。劉郎曉鞭天馬來，踟躕長安開帝里。
子嬰已降隆准公，君王置酒鴻門東。張良已去玉門碎，三月火照咸陽紅。
繡衣歸來日將夜，可惜雄心天不借。當時已失範增謀，尚引長戈到垓下。
刁鬥乍急營壘驚，夜深旗尾秋風橫。玉帳佳人不成夢，月明四面聞歌聲。
拔劍相看淚如雨，我作楚歌君楚舞。明朝寶馬一聲嘶，江北江東皆漢土。
(劉翰〈鴻門宴〉，《全宋詩》45/2412/27843)

黑雲壓壘雕嘶風，荊軻聶政粗豪同。舞筵閃動青蛇影，焉知火帝生真龍。
一劍剌剌匹夫勇，一劍翼翼隨西東。壯士長戈氣貫虹，掃開靈曠曦光融。
尊前張膽不為屈，生彘鬻割吞羣兇。子房笑語指顧頃，奚啻脫車深淖中。
平陽帝譜炎精動，玉蜿蜒夜當其鋒。秦關恍服湯武出，赤幟彌張天下雄。
金刀赫靈漢劍奮，烏江落日楚劍空。美人沒草騅沒水，項莊何處鳴秋蛩。
(汪宗臣〈鴻門舞劍歌〉，《全宋詩》69/3613/43267)

項王重瞳氣蓋世，叱吒啞啞萬夫廢。交何河山杯酒中，弱肉眈眈恣虎視。
帳列爪士吞鯨鼉，神鋒技擊光蕩摩。中有一人亦拔劍，是楚是漢舞婆娑。
須臾壯夫擁盾人，怒目而語皆盡裂。項王煦嫗無一言，楚國孤臣淚流血。
玉玦何勞再三舉，拂衣竟作彭城死。沐猴而冠何足云，君看五采成龍文。
(方鳳〈鴻門讌同臬羽作〉，《全宋詩》69/3618/43336)

比較而論，汪宗臣與方鳳之詩在構篇上較貼近李賀，不過立場仍有不同。汪宗臣詩旨立場較似李賀，肯定漢王為真龍，讚揚樊噲之忠勇「尊前張膽不為屈，生彘鬻割吞群凶」，言項莊之舞劍為「匹夫勇」，「項莊何處鳴秋蛩」；相對地，方鳳之

¹⁰⁴ 錢鍾書：《談藝錄（補訂本）》，頁47。

詩則多發議論，認為項王雖有豪氣卻失於婦人之仁，落得「沐猴而冠」之譏。劉翰〈鴻門宴〉則將場景從宴會遷移至垓下，將詩歌重心轉移至「四面楚歌」的史實。這些鋪寫楚漢相爭之事詩作不免皆存有後見之明，都明白言及楚王敗北一事，不似李賀緊扣住「鴻門宴」之場景，將詩作收束於樊噲之闖宴。

綜上所述，李賀雖開創了這些手法與題材，並且造成龐大的陰影，令後人難以逃遁出走，但是並不意謂著受其影響之後人，皆有意要模擬、效仿其詩歌體貌。由此觀之，則「音樂詩」顯然並非宋代所有，並且，也少見純以李賀手法寫作的音樂詩；至於「金銅仙人」與「鴻門宴」也只能說反映出宋代李賀詩歌接受史中的現象之一，但並不能說，所有宋人據此題材寫下的詩歌皆屬「長吉體」。可以深思的是，文學史中的「淵源」與「流變」，此二種觀念彼此互相依存，似乎構成了一組可逆轉反推的雙向軌道，當我們說A為B的「淵源」，同時便意味著B是A的「流變」；反之亦然。而就創作者與創作者之間論「影響」或「模擬」，似乎也有著相似的定位，為一組概念之兩端。但這一組觀念之關係若要逆推，條件實更為嚴格。因為說到「影響」，後人無論如何似乎總脫離不了前人的陰影，即使並非自覺地加以吸收融會，也難免不自覺地受到薰染；但「模擬」卻必然要以後人的主觀意圖為基礎，更強調自覺性。簡言之，我們或許可以說A「影響」了B，但卻不能因此以為B便「模擬」了A。儘管古人慣以B「學習」、「師承」A作為A「影響」B之說法；但他們所謂的「學習」、「師承」，往往是身為讀者的後見之明，即以對兩件作品進行比較後發現的雷同相似處為依據，而不多追論創作者的主觀意圖。換言之，恐怕忽略了這是B「不自覺」受到A之影響的可能性；我們雖可視之為「接受史」，卻不能斷言凡看似受A「影響」者皆為對A之「模擬」、「效法」。

小結

以下對本章所論進行歸納。

「長吉體」得以於宋代首次成形，固然有承於唐五代人對李賀獨特體貌之認識的一面；然另一方面，亦應從宋代的文學發展背景進行考量。由於宋人面對前人留下之豐美文學遺產，不免得加以理解、整理，是以普遍而言，宋人對「體」

之概念實更爲充滿自覺，且「體」的類別繁多：有以人而論之「家體」，有以派別而論之「派體」，也有以創作形式爲限之「詩體」。並且，宋人對「體」的辨識與確認，首先是透過創作實踐來進行的。就「長吉體」而言，也是如此。早在南宋嚴羽於文學批評領域中提出「長吉體」之前，便出現了詩題中自言仿效「長吉體」之擬作，而歐陽脩則爲首位創作者。可以說，宋人並非以詩論、詩話清楚說明「長吉體」之特質，而是逕以擬作重現、落實他們對「長吉體」的理解與詮釋。此外，儘管宋人始以「譎怪」、「奇詭」形容李賀詩風，並透過與李白之並論，確立李賀「鬼才」、「鬼仙」之稱譽；不過，他們對李賀風格的認識實可謂是複調之交響，即「奇」與「麗」的並行。一方面，「麗」代表需經精工細琢後展現出之華美風格，要求作者具備鍛鍊之巧思；另一方面，欲出「奇」者亦須反覆之鍊意。簡言之，正是透過「苦吟工夫」之鍛鍊，李賀得以同時呈現出用意之奇與字面之麗。

至於宋人之明言「長吉體」擬作，首先由歐陽脩與秦觀兩位文學家相繼爲之，因而確立「長吉體」足作一可攻效法之典範體式。歐陽脩借重長吉獨到的「想像」，對這世界的表象作出解釋。以「神話想像」解釋天象的寫作策略，並不是歐陽脩對李賀的取法，而是宋人與唐五代類李賀者的淵源脈絡；因此，歐陽脩是以後見之明、後見之知歸納出李賀詩歌的風格與特色。然仍要等到他首度明確以「李長吉體」命名之，才真正揭示發展之脈絡，首度豎起了「長吉體」的大纛。值得一提的是，李賀在宋代雖受到「少理」的批評，但宋人創作時，卻也可能借重李賀「無理」的神話想像而想像、推求「天理」之理。也正明了宋人對李賀之「奇」的模擬乃著重於「造語」之精神。而秦觀則著眼於地李賀詩篇中慣見之濃厚秋意，並據此重新演練，純以秋景之描寫再現賀詩予人之整體風格感受。也因此，宋代擬體對「長吉體」的界定，自歐陽脩與秦觀之後，便存有以下兩者意涵而繼續見於其他人之擬體中：既可理解成一種透過修辭策略而呈現出的風格，也可以是對李賀詩歌風格的認識後所作的整體展現。一方面，宋人「長吉體」多不與李賀同題，而用以創作其他題材，本不以題材爲考慮，而是著重於字面的模擬，亦即一種修辭策略；另一方面，又有直接以模擬爲詩題者，如汪藻〈效李長吉體〉與劉有慶〈效長吉體〉，展示作者對「長吉體」作爲一整體風貌的認識與再演繹。兩者相較，各有肖似長吉之處，顯見每位擬作者心中的「長吉體」，其間雖有共相，然各自之殊相似仍勝過共相。要言之，「長吉體」的具體內涵尚未被定形或僵化爲一種「以片面代全體」的認識。

今日尚可見得宋人指認同時之某人作「長吉體」之記載，這些作者不盡然有詩作傳世，亦無從確認作者的主觀意圖，但寬泛觀之，這些評論有助我們了解：南宋時，「長吉體」作為一種「家體」的概念，在時人間已具有相當之共識，見證了「長吉體」在南宋已逐漸成為重要之文學「體式」概念。至於關於後人眼中似長吉之宋人，多以謝翱為代表，今觀其詩，七言之作對幽寒情調之偏愛，亦多引用神話元素；且在「詠物」詩中，亦可見悲淒幽涼之本調與纖麗之華采融成之冷豔風格。有意思的是，由後人眼中辨識出的宋代具長吉風貌的作品，皆以七古為體裁。事實上，我們多可察覺宋人之七古在鍊字上對李賀的取法，雖不應因此任意抬升李賀之地位，妄言其皆效體於長吉；但可以說，這正證明了後人在有意無意間反映出對李賀詩歌足為七古典範之肯定。

此外，宋人亦對李賀之詩歌題材加以模擬，他們不僅關注李賀最為典型之女性與神話題材，亦另開創出新的方向，並且亦有受長吉影響，卻不可目之為「長吉體」擬作者。茲對此三面向略作說明。其一，宋人雖目李賀為「鬼才」、「鬼仙」，但卻少見對其鬼詩的模擬。反之，李賀的神仙詩歌如〈夢天〉、〈天上謠〉等似較具回響。此外，宋人雖亦有〈神弦〉，卻少了巫幻森魅的氛圍，亦非著重於巫者召神驅妖之儀式，而多以女神之活動為內涵，普遍有神靈活動文明化的傾向，而不似李賀之作有著濃厚的原始尚巫之風情，這亦反映出宋代重視人文的時代精神。其二，宋人對賀詩探掘出新題材的種子，而有題材之轉向。但是，這一轉向卻免不了出現猶疑曖昧之空間，尤以「夜宴」題材最為明顯，雖然在個別詩作中，都可見得與李賀相似之特質，然卻似各自折射出李賀詩歌中某一角度的光芒，無法歸結出相近的共同特徵。其三，李賀對某些題材一如音樂詩、金銅仙人、鴻門宴——的深刻鑄造成了龐大的陰影，似令後人難以逃遁出走；但事實上，後人即使是與李賀同作一題，也不必然代表便是有意效之，有時甚至可能加以變形，僅是借其題材為己所用，而不當目之為「長吉體」。

第四章 金元「長吉體」之承變

前言

觀諸歷來對元代整體詩風之討論，大抵同意李賀確實引領一代文學創作之風尚。如胡應麟目李賀為「元人一代尸祝」，¹胡震亨亦言：「元末詩人，竟師長吉。」²而近代學者亦漸漸關注金代末期詩壇的好奇尚賀之風，³然相關論述惜多似視此創作風尚為一既存之文學現象而簡略點出，少有深入探其究竟者。因此，在前人基礎上，本章欲進一步探究，此一風氣之出現與金元文學批評背景的關聯性，以及它在「長吉體」歷時發展軌跡上所突顯之特殊意義。

進入正文前，先說明本章之討論方式與研究範圍。儘管元人多學李賀，然觀諸詩作，詩題中明言效仿長吉者卻不多見；⁴相反地，金元文人更常於評論同代作者之詩風時提及李賀，斷言某某似之、效之、學之，且亦常作「置諸賀集中亦不能辨」，「雖長吉復生亦不能為」之語。由此觀之，金元文人對「長吉體」的界定，似從作者的「模擬以定體」漸漸轉到讀者的「品鑑以辨體」。兩者之差異，在於前者強調「作者」對「體」的仿擬，而後者則突顯「讀者」對「體」的認同。這或許表示「長吉體」對此一時期之詩人們來說已是相當普遍之概念，是以作者不必刻意強調自己的模擬意識，或亦不必有此創作自覺，皆無礙於讀者以「長吉體」作為尺度同代詩作的模範、準繩。因此，本章之討論，仍繼續關注金元時期自言效擬長吉之詩作，同時亦將讀者眼中風格近似李賀之詩人納入討論範圍。其次，關於朝代選定，主要考量到現存遼代詩歌於質於量皆未臻完備成熟，是故略而不論。金代以南宋始（1127）至蒙古滅金（1234）為限。據李嘉瑜《元代唐詩

¹ 胡應麟《詩藪》內篇卷三云：「長吉則宋末謝皋羽得其遺意。元人一代尸祝，流至國初，尚有效者。」[明]胡應麟：《詩藪》（臺北：廣文書局有限公司，1973年），頁182-183。

² 見胡震亨《唐音癸籤》卷四，轉引自吳企明編：《李賀資料彙編》（北京：中華書局，1994年），頁124。

³ 見劉明今：《遼金元文學史案》（上海：上海古籍出版社，2004年），頁83-84。另可參見顧易生、蔣凡、劉明今：《宋金元文學批評史》（上海：上海古籍出版社，1996年），頁876；張晶：《遼金詩學思想研究》（瀋陽：遼海出版社，2004年），頁186-203。

詳論請見後文。

⁴ 詩題明言效、和「長吉」者，金代為：趙秉文〈倣李長吉擊毬行〉，楊宏道〈雪晴夜半月出戲效李長吉〉；元代為：劉詵〈天上謠戲效李長吉〉，馬祖常〈上京效李長吉〉、〈河西歌效長吉體〉，郭翼〈和李長吉馬詩廿三首〉，吳景奎〈擬李長吉十二月樂辭〉，吳會〈紗帳効長吉體時彥則作以相奉〉、〈苦熱行効長吉體〉。

學》對「元代」之界定：以宋理宗端平元年滅金，迄元順帝出亡（1234—1368）為限。⁵最後，本章討論金元詩歌，以《全遼金詩》⁶、《元詩選初集》、《二集》、《三集》及《補遺》⁷所錄為主，復以「中國基本古籍資料庫」⁸進行檢索，再以原文典籍加以核校。至於像楊維禎這樣的重要作家，則以今人點校全集為據。

第一節 金元文學環境與詩學觀念

一、金末詩壇的「師古」與「師心」之論

依一般文學史論述，金代文學發展大略可分為四個時期：金初的「借才易代」、中期的「國朝文派」，「貞祐南渡」後由趙秉文、李純甫提倡的復古風尚，及以元好問為集大成者之金元之際。⁹金代對「長吉體」的接受與認識高峰，正是「貞祐南渡」（1214）後到金亡（1234）的這段時期。金末元初之劉祁（1203-1250）曾勾勒出金末南渡後之文壇概況：

南渡後，文風一變，文多學奇古，詩多學風雅，由趙閑閑（秉文）、李屏山（純甫）倡之。屏山幼無師傳，為文下筆便喜左氏、莊周，故能一掃遼宋餘習。而雷希顏、宋飛卿諸人，皆作古文，故復往往想法做，不作淺弱語。趙閑閑晚年，詩多法唐人李、杜諸公，然未嘗語於人。已而，麻知幾（九疇）、李長源（汾）、元裕之（好問）輩鼎出，故後進作詩者爭以唐人為法也。¹⁰

這段記錄不僅指出當時詩文風尚，更點名了重要的文壇人物，頗具文學史價值。據其所云，金末始有「學唐」之傾向，且由當時文壇領袖趙秉文（1159-1232）首倡之。

⁵ 李嘉瑜：《元代唐詩學》（輔仁大學中文研所博碩士論文，2004年），頁7。

⁶ 閻鳳梧、康金聲主編：《全遼金詩》（太原：山西古籍出版社，1999年）。以下凡引自此詩之詩作，皆於文後註明，不另附註。

⁷ [清]顧嗣立編：《元詩選初集》（北京：中華書局，1987年）；[清]顧嗣立編：《元詩選二集》（北京：中華書局，1987年）；[清]顧嗣立編：《元詩選三集》（北京：中華書局，1987年）；[清]錢熙彥編次：《元詩選補遺》（北京：中華書局，2002年）。以下凡引自此四書之詩作，皆於文後註明，不另附註。

⁸ 北京愛如生數字化技術研究中心：《中國基本古籍資料庫》電子書（合肥：黃山書社，2008年）。

⁹ 參王國瓔《中國文學史新講》（臺北：聯經出版事業股份有限公司，2006年），頁536-543。

¹⁰ [金]劉祁：《歸潛志》卷八（北京：中華書局，1983年），頁85。

趙秉文的文學主張，可從〈答李天英書〉¹¹一文窺之。其文先以「體性」論開篇：「嘗謂古人之詩，各得其一偏，又多其性之似者。」復一一指出文學史上各得其性似之一偏者，並且，似是歷來詩論中首度將鮑照、李白與李賀同歸於「峭峻」一類。然趙秉文作此書並非爲了闡明「體性」之論，而是另有用意，即向李經說明「師古」而後「自成一家」之重要，盼能改變李經尙「奇」之詩風。是以，下文復言：

足下立言措意，不蹈襲前人一語，此最詩人妙處。然亦從古人中入。譬如彈琴不師譜，秤物不師衡，上匠不師繩墨，獨曰師心，雖終身無成可也。故為文師六經及左丘明、莊周、太史公、賈誼、劉向、揚雄、韓愈，為詩當師三百篇、《離騷》、《文選》、古詩十九首，下及李、杜；學書當師三代金石、鍾、王、歐、虞、顏、柳，盡得諸人所長，然後卓然自成一家。非有意于專師古人也，亦非有意于專擯古人也。

此處已將「師心」與「師古」相對而論，而趙秉文之「師古」，亦非一味模習前人，其目的更在於「盡得諸人所長」以「自成一家」。隨後在答覆李經來信之惑時，又舉出「積學」與「飛動」之對照概念，再次強調：「然藏鋒，書之一端，所貴遍學古人。……飛動乃吾輩胸中之妙，非所學也。若世人能積學而不能飛動，吾輩能飛動而不能積學，皆一偏之弊耳。」顯然，對趙秉文而言，「積學」與「飛動」並舉的作法，正是實現其「師古以成家」之理想的唯一途徑。揆諸其詩，趙秉文的確將其批評理論落實於創作，作詩多做古人且不主一家，如李白、杜甫、淵明、東坡、張志和、王維、韋應物、梅堯臣、劉長卿、嚴武、盧仝等，連李賀也是其模擬對象。¹²而上述模擬名單，除了淵明、梅堯臣與蘇東坡外，主要以唐人爲主，亦再次驗證其「宗唐」之傾向。

¹¹ [金]趙秉文：〈答李天英書〉：「江淹、鮑明遠、李白、李賀得其峭峻。」閻鳳梧主編：《全遼金文》（太原：山西古籍出版社，2002年），頁2350-2353。本文中凡提及〈答李天英書〉之文句，皆以此爲本，不另附註。

¹² 趙秉文之做古人詩作今見閻鳳梧、康金聲主編之《全遼金詩》，有：〈做嚴武臨邊〉（頁1251），〈做太白登覽〉（頁1252-1253），〈做李長吉擊毬行〉（頁1257），〈做張志和西塞二首〉（頁1263），〈做摩詰獨坐幽篁裏〉（頁1264），〈和淵明擬古九首〉（頁1272），〈做玉川子沙麓雲鴻硯屏呂唐卿藏〉（頁1284），〈做樂天新宅〉（頁1285），〈做郎士元寶刀塞下兒〉（頁1285），〈和淵明歸田園居送潘清客六首〉（頁1290），〈擬陶和許至忠二首〉（頁1302），〈擬東坡謫居三適〉（頁1304），〈做聖俞日出斷崖口二首〉（頁1305），〈做淵明自廣〉（頁1313，五言），〈和淵明飲酒二十首〉（頁1313-1316），〈和韋蘇州二十首〉（頁1318-1322），〈做老杜無家〉（頁1326），〈做劉長卿出塞二首〉（頁1326）。

有意思的是，此書信作為金代重要的文論資料，不僅在於呈顯出趙秉文的文學觀點與傾向，亦在於它透露出趙秉文反對、然實盛於當時詩壇的另一風尚，即以李純甫（1177-1223）為首的奇崛詩風。而李經即是從李純甫游者。李純甫雖與趙秉文同有文壇領袖之地位，然其文學主張與趙氏不盡相同，曾云：

人心不同如面，其心之聲發而為言，言中理謂之文，文而有節為之詩。然則詩者，文之變也，豈有定體哉。故三百篇，什無定章，章無定句，句無定字，字無定音，大小長短，險易輕重，惟意所適，雖役夫、室妾悲憤感激之語，與聖賢相雜而無愧，亦各言其志也已矣，何後世議論之不公邪？

13

在李純甫看來，一則「人心不同如面」，因而心聲亦當不同；二則詩本無定體，因此，作詩不過是「惟意所適」，「各言其志」而已。劉祁《歸潛志》亦載：「李屏山教後學為文，欲自成一家，每曰：『當別轉一格，勿隨人腳跟。』故多喜奇怪。」顯然李純甫雖然「為文多學奇古」，然其創作觀更傾向於自抒心聲之「師心」。應當辨明的是，趙、李二人實皆以「自成一家」為最高理想，只是兩者取徑不同，趙重「學古」，李重「師心」，但兩人或可說是某種程度的「殊途同歸」。

14

在此文學背景下，本論文關注的，實是「師古」與「師心」兩者角力抗衡中，雙方對李賀的認識與評價。先論趙秉文，他在〈答李天英書〉中對李經作出讚美：「措意不蹈襲前人一語，此最詩人妙處。」且亦肯定李純甫對李經的認識：「向者屏山嘗語足下云：『自李賀死二百年無此作矣。』理誠有之，僕亦云然。」顯然對創新保持肯定之態度。並且，他也承認李賀「得其性似之一偏」。但是，趙秉文提出「體性」之結果，並非對所有「自成一體」者皆予以肯定。以「學兼各體」後能「自成一家」為理想典範的趙秉文，似更一再強調「不可執一體」：

趙閑閑教後進為詩文則曰：「文章不可執一體，有時奇古，有時平淡，何拘？」李嘗與余論趙文曰：「才甚高，氣象甚雄，然不免有失支墮節處，蓋學東坡而不成者。」趙亦語余曰：「之純文字止一體，詩只一句去也。」

¹³ 李純甫之〈西岩集序〉，閻鳳梧主編：《全遼金文》，頁 2626。

¹⁴ 詹杭倫曾云：「趙秉文和李純甫的理論分歧，主要在『師古』還是『師心』上，至於強調『創新』，則是兩人共同的主張。」見氏著：《金代文學史》（臺北：貫雅文化事業有限公司，1993年），頁 235。

以此評論衡諸當時詩壇風尚，所謂「不可執一體」、「文字止一體」，自然便似指涉李純甫及其門人所展露的「奇古」之體。並且，金人又似以長吉為「奇古」風格之表率，如〈答李天英書〉中對李經如此說道：「然此迄今大成，不過長吉、盧仝合而為一，未能以故為新，以俗為雅，非所望於吾友也。」可見，趙秉文雖然在前文肯定「長吉」亦是「得其性似之一偏」者，但對這樣風格強烈而「自成一家」的「長吉體」是否足成「典範」，顯然抱持保留的態度，這不僅因為趙秉文本就要求「學兼各體」，或許還因為，對要求「飛動」與「積學」並重的趙秉文來說，恐怕他仍視李賀為飛動有餘而積學不足者。

再論李純甫。據劉祁所言，儘管李純甫強調為文「當別轉一格，勿隨人腳跟」而「多喜奇怪」，「然其文亦不出莊、左、柳、蘇，詩不出盧仝、李賀」。¹⁶即使如李純甫欲「自成一家」、「別轉一格」，但在前人龐大的陰影下，其雄心壯志仍不免落為「詩不出盧仝、李賀」的莫可奈何。而李賀的陰影同樣對李經產生影響。李純甫譽李經為「瓌奇天下士」(〈送李經〉，《全遼金詩》頁2073)，亦稱許他「喜出奇語」¹⁷之詩篇為「自李賀死，二百年無此作」，此語雖是讚揚之意，然反面而言，亦是主動將李經拉入李賀之陰影中，使他無法逃脫與李賀比較的命運。由此，我們可以發現，李賀儼然成為「奇怪、反常」的指標性人物，在其之後，所有詩風奇峭者，縱使其主觀創作意志是多麼地不蹈故常，也都不得不與李賀產生連繫。

綜上所論，當可窺見李賀在金代「師古」與「師心」爭論中隱藏的弔詭性：就詩思而言，李賀堪稱「師心」；就歷史而言，李賀又已然是「師古」的對象之一。簡言之，中唐詩人李賀以其奇詭不流同俗的詩作，既是「師心」之「表率」，又足作後人之「師古」對象，是「師心」與「師古」的綜合體。是以，對趙秉文而言，即使他或許視李純甫、李經等人為執「奇古」之「一體」而似學長吉者，但這並無礙於他本人也以李賀為模擬對象而作有〈倣李長吉擊毬行〉一詩；反之，李純甫、李經本人即使欲「勿隨人腳跟」，「不蹈襲前人」，也還是在有無之間流露出對李賀詩風的趨近。

¹⁵ [金]劉祁：《歸潛志》卷八，頁87。

¹⁶ 同上註。

¹⁷ 劉祁評之：「喜出奇語，不蹈襲前人，妙處人莫能及。」[金]劉祁《歸潛志》卷二，頁12。元好問亦云其「作詩極刻苦，如欲絕去翰墨蹊徑問者。李、趙諸人頗稱道之。」[金]元好問《中州集》作者小傳〈李經〉，轉引自閻鳳梧主編：《全遼金文》，頁3358。

二、元代「宗唐」之詩學觀

關於元代詩壇「宗唐復古」的整體趨向，學者已多有論述；¹⁸本文則嘗試將元人對李賀的接受與認識放入此詩學觀之脈絡，對元代「長吉體」議題提出進一步的思考：文學批評理論中「宗唐」之觀念，與文學創作中「長吉體」興盛之現象是否可能存在互為因果的辯證關係？換言之：何以在宗唐之普遍共識下，李賀的風格得以特被拈出、受到注目？同時在元人對「長吉體」的模習中，又透顯出、涵蘊著什麼樣的「宗唐」觀，即什麼是他們看重、推崇唐詩之關鍵？要處理以上問題，必須得先注意到即使元代「宗唐」聲浪甚盛，其中仍當有細部之差異需要分疏。¹⁹

(一)「宗唐」詩學理論與「學唐」創作實踐

大體而言，學者對元代「宗唐」之討論可歸納整理如下。首先，元代「宗唐」思潮之形成，乃前承自宋、金之末；²⁰其次，反映出元人欲與宋詩有別，故藉宗唐以自立的心態；²¹最後，「宗宋和尊唐這兩種不同的詩學主張，經過數十年的角逐，後來逐漸趨於主唐音而棄宋調，對明代詩論具有重要的啓迪作用。」²²元代「宗唐」風尚之影響，開啓了明人對於「詩必盛唐」、「性靈」等詩學議題的關注，故可言「元代詩學既是由宋反唐的通道，也是自唐入明的門戶」。²³有此基本了解後，以下擬進一步提出個人意見。

¹⁸ 見鄭紹基主編：《元代文學史》（北京：人民文學出版社，2001年），第十七章第一節「元詩『宗唐得古』風氣的形成及其特點」，頁365-374；顧易生、蔣凡、劉明今：《宋金元文學批評史》，第四編第四章第三節第一點「元代詩壇宗唐抑宋的風尚」，頁1041-1048；蕭華榮：《中國古典詩學理論史》（上海：華東師範大學出版社，2005年），第五章第七節第二點「元代詩學的宗唐趨向」，頁204-207；張紅：《元代唐詩學研究》（長沙：岳麓書社，2006年），頁8-13；李嘉瑜：《元代唐詩學》，頁52-58。

¹⁹ 張紅曾區分出不同派別如下：「宗唐教化派」，「宗唐格調派」，「折衷唐宋派」，及「宗唐性靈派」。見張紅：《元代唐詩學研究》，頁37-41。個人以為，「折衷唐宋派」所以能持平地不過度抑宋揚唐，或與他們以「性情」為標準有關；因此，與「宗唐性靈派」在理論核心之關懷上差別不大。

²⁰ 金末自南渡後，詩學發展便已然有「直以唐人為指歸」（[元]王恽《西巖趙君文集序》）之特徵，經過從趙秉文到元好問之發展，已為元代之「宗唐」奠定基礎；而南宋則先有四靈以晚唐反江西，後有嚴羽倡盛唐以矯其弊，皆帶起「宗唐」之風氣。是以當元先後滅金、元，自然將南、北兩方之「宗唐」之風融而為一。見顧易生、蔣凡、劉明今：《宋金元文學批評史》，頁1041；張紅：《元代唐詩學研究》，頁35-36。

²¹ 王岩：《李賀詩歌宋元接受史研究》（廣西師範大學碩士學位論文，2007年），頁61；蕭華榮《中國古典詩學理論史》中云：「元人的宗唐傾向不僅表現在這類比較軒輊（按：指宗唐抑宋）中，更表現在他們對詩的性質、發生、藝術手法、審美特徵等方面的認識上也異於宋而近於唐。」頁206。

²² 吳文治主編：《遼金元詩話全編》（南京：鳳凰出版社，2006年），〈前言〉，頁10。

²³ 張紅：《元代唐詩學研究》，頁11。

李嘉瑜曾指出，元人「宗唐」的回歸趨向，與宋人加諸元人之「影響焦慮」關係密切。²⁴此說可供參考。然而，我們還可思考，何以元人欲脫離此影響焦慮所採取的方式，似乎是選擇讓自己覆蓋於唐詩的「影響」之下？或還需考慮到元人對於「詩」之本質的思考與取捨。不妨從元人的觀點看來：

宋詩比唐，氣象夔別。……大概唐人以詩為詩，宋人以文為詩；唐詩主於達性情，故於《三百篇》為近；宋詩主於立議論，故於《三百篇》為遠。
(傅若金《詩法正論》)²⁵

然唐詩主性情，故於《風》、《雅》為猶近，宋詩主議論，則其去《風》、《雅》遠矣。然能得夫《風》、《雅》之正聲，以一掃宋人之積弊，其惟我朝乎！
(戴良〈皇元風雅序〉)²⁶

我元延祐以來，彌文日盛，京師諸公咸宗魏、晉、唐，一去宋、金季世之弊，而趨於雅正，詩丕變而近於古。(歐陽玄〈羅舜美詩序〉)²⁷

顯然，元人宗唐之理由皆是以為唐詩較宋詩更像「詩」，而其關鍵在於唐詩以「性情」、「情性」為主。²⁸可以說，強調個人主體情感之抒發，正是元人眼中唐詩最感發動人之所在。不過，還應注意到的是，元人將「性情」與「風雅」、「雅正」自然而然地進行聯繫，許是受到儒家重視政治教化之詩學傳統影響所致。「性情」與「風雅」之間是否有必然之關聯，又是另一個值得探究之詩學議題，此處暫略而不論。²⁹由此看來，元人對「唐調」之鍾情，恐怕不僅出於對宋詩「影響焦慮」的反動，還應出於對文學本質的思索；否則，恐難以解釋，何以元人選擇以唐詩為依歸而無懼於覆蓋於其「影響焦慮」之下。

學者討論元人「宗唐」時，已注意到「宗唐」不僅是一種詩學理論的討論，更關乎元代當時詩歌創作的方向。³⁰在「宗唐」的基本主張下，元人雖仍以「李

²⁴ 李嘉瑜：《元代唐詩學》，頁 52-54。

²⁵ 吳文治主編：《遼金元詩話全編》，頁 2452。

²⁶ 李修生主編：《全元文》53/1630/293。

²⁷ 李修生主編：《全元文》39/1092/445。

²⁸ 李嘉瑜雖也注意到：「元代詩論中對詩體本質這一論題的思考，普遍以『詩本性情』來解讀。」但並未將此視為元人宗唐的原因，而是作為一種現象反映討論之。見李嘉瑜：《元代唐詩學》，頁 71。

²⁹ 明代透過「格調」與「性靈」之論，對此議題有進一步之開展。

³⁰ 張紅《元代唐詩學研究》說法是以創作推動詩歌理念，以理念為先，創作實踐為後，見頁 12-13；李嘉瑜則將「以評議前代，來思考當代創作方向」作為「中國傳統詩論特質」的角度思考，隱然

杜」為最高理想，但大體而言，對唐人諸多家體的認識與學習亦是多面向地進行發展，如袁桷〈書湯西樓詩後〉推崇李商隱，傅若金（1304-1343）《詩法正論》亦云：

太白天才放逸，故其詩自為一體。子美學優才瞻，故其詩兼備眾體，而述綱常，繫風化為多。《三百篇》以後之詩，子美其大成也。昌黎後出，壓晚唐流連光景之弊，其詩又自為一體，老泉所謂：「蒼然之色，淵然之光」是也。……其他如陳子昂、李長吉、白樂天、杜牧之、劉禹錫、王摩詰、司空曙、高、岑、賈、許、姚、鄭、張、孟之徒，亦皆各自為體，不可強而同也。³¹

這段話中，即在確認李、杜、韓三人之地位後，標舉出許多「各自為體」之唐人，尤其值得注意的是，觀其排列次序，既不依年代，亦不似照傳統詩歌評論之高低，或許是隨機列出心中一時想起之家體，而李賀在這此段次序中既位居第二，而先於白居易、王維之前，某方面而言或亦反映出他在元人心中確有不容忽視之影響力。而元人對唐人家體之效仿，後人亦有所指認、辨識，如胡應麟即言：

元五言古率祖唐人，趙子昂規陳伯玉；黃晉卿倣孟浩然；楊仲弘、滕玉霄、薩天錫誦法青蓮；范德機、傅與礪、張仲舉步趨工部；虞文靖學杜，間及六朝；揭曼碩師李，旁餐三謝。元選體源流，略盡於此。³²

勝國歌行，盛時多法供奉、拾遺，晚季大倣飛卿、長吉，蘇黃體制，間亦相參。³³

然而，胡應麟隨後指出元人「學唐」之弊：「皆雄渾流麗，步驟中程，然格調音響，人人如一，大概多模往局，少創新規，視宋人藻繪有餘，古澹不足。」³⁴此話確實直指元人在「宗唐」主張下必須面對的難題：當他們在詩歌創作中亦求落實「宗唐」之理想時，似乎不免仍以學唐人家體為具體作詩之法；然而，如此一來，元人勢必要再面對效仿「唐調」³⁵所帶來的「影響焦慮」，而他們又是如何

以當代創作方向為重。見李嘉瑜《元代唐詩學》，頁 65。這兩者說法其實皆可成立，甚至更多時候是創作與理論是相互證成的，畢竟詩歌創作才是詩學理論真正落實、發揮之處。

³¹ 吳文治主編：《遼金元詩話全編》，頁 2451-2452。

³² [明]胡應麟：《詩藪》，頁 666。

³³ 同上註，頁 667。

³⁴ 同上註，頁 668。胡應麟並批評：「宋之失，過於創撰，創撰之內又失之太深，元之失，過於臨模，臨模之中又失之太淺。」同上註，頁 666。

³⁵ 錢鍾書：「余謂元人多作唐調」，見氏著：《談藝錄（補訂本）》（北京：中華書局出版，1996年），

面對「宗唐」所帶來的種種創作問題？究竟如何學「唐」，才是正途？

(二)「師古」與「師心」之爭論

事實上，隨著元代中期以後「宗唐復古」觀念日盛，「師古」與「師心」之爭論也應運而起，「『師古』或『師心』、『尚今』，成了元代中後期文人所普遍關心的問題」。³⁶如袁易〈靜春堂詩集〉刊行時，龔璠、郭麟孫兩人之序文云：

世之為詩者，學古人欲其似，出己意欲其新，兩端而已。然似者多蹈襲，新者常崖異。唯其似而非似也，新而非新也，得之渾然，又未知古人、己意孰先孰後也，始可言詩耳。(龔璠〈靜春堂詩集序〉)³⁷

……蓋其所蓄寄深，上自三百篇，以至魏晉唐宋諸家之詩，莫不融會於胸中，故其作為篇章，自有不期似而似之者耳。雖然□□其形體也，至於妙而化之之地，又有超出於古人語意之表者，尤未易識也。(郭麟孫〈靜春堂詩集序〉)³⁸

兩人各言「似而非似，新而非新」，「不期似而似之者」，視之為「學唐」而不流於弊之方式；至於「未知古人己意孰先孰後」，「有超出於古人語意之表」之說法，亦已然有欲將「師心」與「師古」並融之意。

又如吳澄，其〈孫靜可詩序〉論作詩亦強調「品之高，其機在我，不在乎古之似也」，並以杜甫「變漢魏古體」而「自成一家」為例；³⁹在〈朱元善詩序〉中更云：「詩不似詩，非詩也；詩而似詩，詩也，而非我也。詩而詩已難，詩而我尤難。奚其難，蓋不可以強至也。」⁴⁰認為「詩而我」更難於「詩而詩」，儼然以「師心」為高。

而劉詵之〈與揭曼碩學士書〉，在元代「師古」、「師心」之論中當具有重大意義：

頁 95。

³⁶ 見顧易生、蔣凡、劉明今：《宋金元文學批評史》，頁 1002。

³⁷ 吳文治主編：《遼金元詩話全編》；李修生主編《全元文》24/742/1。

³⁸ [清]陸心源著：《穰梨館過眼錄》（臺北：學海出版社，1975年），卷六〈靜春堂九家法書卷〉，頁 248-249。

³⁹ 李修生主編：《全元文》14/486/376。

⁴⁰ 李修生主編：《全元文》14/848/311。

古今文章，甚不一矣。後之作者，期於古而不期於襲；……一二十年來，天下之詩，於律多法杜工部〈早朝大明宮〉、〈夔府〉、〈秋興〉之作，於長篇又多法李翰林長短句。李、杜非不佳矣，學者固當以是為正途，然學而至於襲，襲而至於舉世若同一聲，豈不反似可厭哉？……故李、杜、王、韋，併世競美，各有途轍，孟荀氏、韓柳氏、歐蘇氏，千載相師，卒各立門戶。曾出於歐門而不用歐；蘇氏雖父子，亦各務於己出。蓋士非學古，則不能以超今，而今亦何必不如古，使吾自能為古，則吾又後日之古也。若同然而學為一體，不能變化，以自為古，恐學古而不離於今也。……學古而能使人不知其學古，則吾自為古矣。無他，學古而能為古人之實，不徒為古人之文，此所以能使人不知其學古也，此所以能自為古也。⁴¹

劉詵此段論述可歸納出以下幾個重點：其一，針對當世專學某家的現象進行批評，反對「舉世若同一聲」的專學於一家，肯定「並世競美」的各家自立。其二，賦予「學古」此一概念新的內涵，指出「學古」與「襲古」之差別，以前人之學古後亦「各立門戶」為證，強調「學古」之目的是「超今」，能變化之，而「以自為古」。即「學古」是為了「超今」而成為「後日之古」，而這一思考已然帶入了「未來」的概念，重新對「古」與「今」之時間概念進行辯證性的討論。其三，更重要的是，最後點出「為古人之實」與「為古人之文」之區別，不僅清楚界定了「學古」與「襲古」內涵之差異，更透過「實」與「文」之對立指出：應學之「古」實是古代詩文內在之精神，而非外顯之文貌，此正是「學古」得以「超今」的原因所在。並且，「古」既然是一種精神，是一種發自於內心之情志依歸或審美趨向，而非一種外在僵化的樣態或形式，自當不與「師心」相違。是以，劉詵之論可謂以「學古之實」為「師古」、「師心」找到一相通之關節。

在劉詵之後的楊維禎（1296-1370）亦有相似論點。首先，楊維禎並非認為「學」無助於詩，如〈郊韶詩序〉云：

詩不可以學為也。詩本情性，有性此有情，有情此也詩也。……詩之狀，未有不依情而出也。雖然，詩不可學，詩之所出者，不可以無學也。聲和平中正，必由於情，情和平中正，或失于性，則學問之功得矣。⁴²

⁴¹ 李修生主編：《全元文》22/682/22-23。

⁴² 李修生主編：《全元文》41/1300/242。

在「詩本於情，情出於性」之前提下，楊維禎同意「不可無學」，原因在於「學問之功」有補於性與情之間的落差，換言之，本性非「和平中正」者，可借重「學問之功」而得轉出「情」之「和平中正」，從而達到聲之「和平中正」。將「情」與「性」作出更進一步之區分，此為楊維禎對元代「詩本性情」論中所作之貢獻之一；但基本上，此處所謂之「學」並非創作之「學」，乃是著眼於「性情」，為導正性情之「學」，而不違其「詩不可以學為」之大前提。既然「詩不可學」，則楊維禎又如何看待「學古」之說？可從其〈吳復詩錄序〉中見得端倪：「古者人人有士君子之行，其學之成也，尚己。……後之人執筆呻吟，模朱擬白以為詩，尚為有詩也哉？故模擬愈偏而去古愈遠。」⁴³更突出古人「尚己」之觀念，以為「模擬愈逼」而「去古愈遠」，正是因為後人之模擬實有違於「尚己」之精神；他清楚地認識到，古人之『尚己』為古，今人之『尚己』自當為今。」⁴⁴其〈趙氏詩序錄〉中又云：

評詩之品，無異人品也。人有面目骨骼，有情性神氣，詩之醜好高下亦然。……詩之情性神氣，古今無間也。得古之情性神氣，則古之詩在也。然而面目未識，而謂得其骨骼，妄矣；骨骼未得，而謂得其情性，妄矣；情性未得，而謂得其神氣，亦妄矣。⁴⁵

他依次區別出詩之「面目」、「骨骼」、「性情」與「神氣」，以「性情神氣」為詩之為詩的關鍵，因而推導出「得古之性情神氣，則古之詩在也」之論，此說與劉誦之「學古人之實」乃持論相同。

至於如何才得古之性情神氣？楊維禎在〈瀟湘集序〉中則進一步標舉出以「古樂府」為入門之關鍵：「余在吳下時，與永嘉李孝光論古人意。余曰：『梅一於酸，鹽一於鹹，飲食鹽、梅，而味常得於酸鹹之外，此古詩人意也。後之得此意者，唯古樂府而已耳。』……吁，四十年矣！兵興來，詞人又一變，往往務工於語言，而古意寢失。語彌工，意彌陋，詩之去古彌遠。」⁴⁶楊維禎認為只有「古樂府」能得「古詩人之意」，而這一觀點亦落實於其詩歌創作上大量以「古樂府」為詩；由此可見，他亦非全然地否定「學古」，然更有意思的是，如學者已注意到，楊

⁴³ 李修生主編：《全元文》41/1300/238。

⁴⁴ 吳文治主編：《遼金元詩話全編》，頁29。

⁴⁵ 李修生主編：《全元文》41/1300/239。

⁴⁶ 李修生主編：《全元文》41/1300/310。

維禎倡導「古樂府」之宗旨是為恢復詩歌「吟詠情性」之傳統，⁴⁷而其「古樂府」內涵實有廣狹之分，廣義言之，則亦將新題樂府包含在內，⁴⁸因此，從詩歌創作上楊維禎看似復古，但其實是以「一己之性情」為主，而為詩歌創作上之「學古」開啓新的契機。⁴⁹因此，相較於「師古」，楊維禎實趨近於「師心」說之支持者：

詩者，人之情性也。人各有情性，則人各有詩也。得於師者，其得為吾自家之詩哉？(〈李仲虞詩序〉)⁵⁰

其論詩人與前人之關係，亦往往強調「師人者」與看似「所師者」兩者間的性情相合：

詩得於言，言得於志。人各有志有言以為詩，非迹人以得之者也。東坡和淵明詩，非故假詩於淵明也，其解有合於淵明者，故和其詩，不知詩之為淵明為東坡也。(〈張北山和陶集序〉)⁵¹

以東坡和淵明為例，強調東坡之所以「和」，必因其與淵明本有相「合」之處。而楊維禎和李賀之間的關係，似乎也正好適合用這一觀點進行檢視。

(三) 元代「宗唐」詩學觀與「長吉體」創作風尚之對應

以下繼續討論元代之「宗唐」詩學觀與「長吉體」創作風尚之關係。據文師華之研究，元朝詩學發展可以仁宗延祐元年（1314）恢復科舉為界，前期一方面有戴表元、袁桷等人從主張「風雅」即「性情之正」宗唐，另一方面亦有趙文、劉壘、吳澄、劉將孫等人開始從「性情之真」的角度主張宗唐；⁵²後期則有劉詵、黃潛、楊維禎等人提出「學唐創新論」。⁵³縱觀元朝詩學思想之消長，似可尋繹出「宗唐性靈派」、⁵⁴「學唐創新派」日漸風行的趨向；而在這發展趨勢與代表名單中，亦可發現與李賀在元代的接受吻合之處。如吳澄、劉將孫、劉詵、黃潛、

⁴⁷ 黃仁生著：《楊維禎與元末明初文學思潮》（上海：東方出版中心，2005年），頁173。

⁴⁸ 黃仁生著：《楊維禎與元末明初文學思潮》，頁175-176。

⁴⁹ 黃仁生指出元末的古樂府運動「近而言之，是對元中期以來社會意識發生轉變和後期社會矛盾日益尖銳的反應；遠而言之，則是元前期以來詩歌『宗唐復古』思潮繼續發展的產物。」見氏著：《楊維禎與元末明初文學思潮》，頁157。

⁵⁰ 李修生主編：《全元文》41/1300/240。

⁵¹ 李修生主編：《全元文》41/1300/241。

⁵² 文師華：〈元代詩學理論發展的軌跡〉《南昌大學學報》（人文社會科學版）第32卷第1期（2001年1月），頁74。

⁵³ 文師華：〈元代詩壇「宗唐」的理論傾向〉，《南昌大學學報》（人文社會科學版）第31卷第3期（2000年7月），頁81-86。

⁵⁴ 陳紅：《元代唐詩學研究》，頁40-41。

⁵⁵楊維禎等，往往在論詩時顯現其對「性情」之看重，主張「師心」者，同時也可察見他們對李賀之接受。關於名列此一名單者，因劉、楊維禎二人已於前文論及他們的「師心」觀，後文亦將就兩人學賀詩歌進行討論，故此處不多贅言。而吳澄與黃潛兩人，前者則屢於文集序中辨識出當代效長吉者，而後者所交遊者，如吾丘衍、陳森、項訶等人又皆是後世讀者目之為學長吉者。至於劉將孫，其父為南宋文學批評家劉辰翁，亦是李賀詩集首位評點者，曾言李賀：「思深情濃，故語適稱，而非刻畫無情無思之辭，徒苦心出之者。若得其趣，動天地泣鬼神者，固如此。」⁵⁶點出李賀「思深情濃」之趣足以「動天地泣鬼神」。而劉將孫得家學之傳，對李賀亦有所肯定，嘗云：

嗚呼，詩者，固仁人志士、忠臣孝子之所為作也，豈直章句之巧而風月之尚哉？古所謂「驚風雨」、「泣鬼神」，非以其奇崛突兀，以其志也。……「天若有情天亦老」者，長吉之所以使金銅墮淚而能言者也，……。二千年間，此語有數，亦所遇至此。⁵⁷

與前人不同，特別強調李賀之「志」，並直以此為驚天地動鬼神之關鍵。此段評語甚值深究，如學者已注意到：「所舉詩人杜甫、李翱、李賀、盧仝、徐鉉，除杜甫外，餘者皆難合正統派所倡言之性情合正、哀樂中節者，然皆感發真摯，深含至情，其感天動地者正在於此。因而劉將孫之重性情，實含有偏重於『情』的傾向，此為性靈化的表徵之一。」⁵⁸是以，此段評語實反映出劉將孫個人的詩學觀，而其「志」之內涵或更近於「情」。另一方面，透過劉將孫對這些詩人各具性情之肯定認識，益發彰顯出李賀詩歌「本於性情」的特質。

更有意思的是，就算是倡導雅正之音，認為所吟詠之「性情」必須導於雅正之本源者，他們的詩歌理念與創作似乎常反映出對李賀之矛盾評價。如元初大儒郝經（1223-1275），其詩論可見〈與撒彥學論詩書〉：

嗚呼！自李、杜、蘇、黃，已不能越蘇、李，追三代，矧其下乎！於是近

⁵⁵ 〈午溪集原序〉：「予聞為詩者，必發乎情。人同此心，心同此理，則其情亦無以大相遠。言詩而本於人情，故聞之者莫不有所契焉。至於格力之高下、語意之工拙，特以其受材之不齊，非可強而致也。後世乃以詩為韻門之學，慕雅淡則宗韋柳，矜富麗則法溫李，掇拾模擬，以求其形似。不為不近，而去人情已遠矣。」見李修生主編：《全元文》29/942/116。

⁵⁶ 劉將孫：〈刻長吉詩序〉，李修生主編：《全元文》20/620/146。

⁵⁷ 劉將孫〈魏槐庭詩序〉，見李修生主編：《全元文》20/622/172。

⁵⁸ 陳紅：《元代唐詩學研究》，頁132。此意見應有前人之論為基礎。見顧易生、蔣凡、劉明今著：《宋金元文學批評史》，頁995-996。

世又儘為辭勝之詩，莫不惜李賀之奇，喜盧仝之怪，賞杜牧之警，趨元稹之艷。又下焉，則為溫庭筠、李商隱、許渾、王建，謂之晚唐，轟轟隱隱，嗥噪喧聒，八句一絕，競自為奇。推一字之妙，擅一聯之工，嘔啞嚙拉於齒牙之間者，祇是天地風雷、日月星斗、龍虎鸞鳳、金玉珠翠、鶯燕花竹、六合四海、牛鬼蛇神、劍戟綺繡、醉酒高歌、美人壯士等。磨切錙銖，偶韻較律，鬪釘排比而以為工，驚嚇喝喊而以為豪。莫不病風喪心，不復知有李、杜、蘇、黃矣，又焉知三代、蘇、李性情風雅之作哉！⁵⁹

郝經甚為推崇三代、蘇李、李杜、蘇黃，而對近世的「辭勝之詩」不以為然。⁶⁰然而，饒富意味的是，他雖對「奇」、「怪」之詩風不以為然，但據史記載，其詩亦多「奇崛」。⁶¹今觀其詩，如〈湖水來〉（《元詩選初集》頁 398）、〈楷木杖笏行〉（《元詩選初集》頁 402）、〈乙卯秋月十九日登泰山太平頂〉（《元詩選初集》頁 403）、〈懷來醉歌〉（《元詩選初集》頁 405）等皆顯得奇異怪幻，似可見郝經於批評理論與創作實踐間之落差。更明顯者，其雖批評近世「莫不惜李賀之奇」，然郝經本人也作有〈長歌哀李長吉〉一詩：

元和比出屠龍客，三斷韋編兩毛白。黃塵草樹徒紛紜，幾人探得神仙格。青衣小兒下玉京，滿天星斗兩手摘。胸中旁魄銀河涌，驅出鱣鯨噴霜雪。逸氣似與秋天沓，辭鋒忽劃青雲裂。剗空一劍斷晴霓，齊梁妖孽皆泣血。上帝俄驚久不來，恐向塵寰覆迷轍。赤虬嘶人造化窟，千丈虹光遠明月。人間不復見奇才，白玉樓頭耿孤潔。自此雄文價益高，翠華灼爍紫霓掣。我生不幸不同時，安得縱橫驚清絕。思君岳岳矯首立，扣破元關天地寂。忽驚鳳鳥入寥廓，恍惚渾疑見顏色。車聲嘒管縹緲間，亂霞顛倒無蹤跡。六龍驤翼來秋日，神鼎俄空鉉華碧。丹霄盤礴冠元精，縱有新詩招不得。煙淒淒兮鎖瑤臺，望王孫兮去未迴。瑛瑛玉樹生瑤階，有瑤花兮花不開。仰天三嘆天無語，萬里長風酒一杯。⁶²

詩中顯見對李賀的讚譽之情，認為李賀是在元和苦吟之風中獨能「探得神仙格」

⁵⁹ 李修生主編：《全元文》4/125/167。

⁶⁰ 如〈一王雅序〉中云：「李唐一代，詩文最盛，而杜少陵、李太白、韓吏部、柳柳州、白太傅等為之冠。」見李修生主編：《全元文》4/125/192。

⁶¹ 顧嗣立說：「史稱其文豐蔚豪宕，詩多奇崛。今觀其集，信然。」顧嗣立編：《元詩選初集》頁 384。

⁶² [元]郝經：《郝文忠公陵川文集》卷八，見吳企明編：《李賀資料彙編》，頁 81。

者，甚至直把李賀視作「下玉京」仙人形象，⁶³以「滿天星斗兩手摘，胸中旁魄銀河涌，驅出鱸鯨噴霜雪」等形象化活動展示出李賀奇思之力度與豪幻，而「逸氣」、「辭鋒」、「奇才」、「雄文」等詞之迭出，在在顯露出郝經對李賀的推崇。並且，郝經似還有憾於自己與李賀的「生不同時」，因而在詩中鋪寫他對李賀的思念，甚至欲進入夢幻之境找尋李賀之蹤跡，但此一尋找終是徒然，故發出「縱有新詩招不得」之嘆。而此句又顯與李賀「我有迷魂招不得」句式相同。由此觀之，郝經在〈與撒彥舉論詩書〉中所言應非對李賀之批評，而是批評時人對李賀的不當接受。而此詩所「哀」，當是對李賀早逝深感不捨、憾恨所湧出之哀情。

另一個例子，則是元初之劉因（1249-1293）。他雖詆晚唐：「效晚唐之萎榮，學溫、李之尖新，擬盧仝之怪誕，非所以為詩也。」⁶⁴但對李賀卻似獨有稱許之意，曾作〈李賀醉吟圖〉一詩：

赤虬翩翩渺無聞，望之不見矧可親。浮世浮名等濁溷，眼中擾擾投詩人。
心肝未了人間春，尨眉尚作哦詩顰。太平瑞物不易得，昌黎先生掌中珍。
北風蕭蕭吹野麟，千年淚雨埋青雲。乾坤清氣老不死，丹鳳再來須見君。

65

「心肝未了人間春」一語，即從李賀「嘔心為詩」之說而來，而「人間春」自是對李賀詩句之美的比擬；此後又將李賀譽為「昌黎先生掌中珍」，甚至，此詩風格亦似有意模仿李賀；乃至於在〈呈保定諸公〉詩中，劉因更記載他人將自己比擬為李賀一事：「斯文元李徒，我當拜其旁。呼我劉昌谷，許我參翱翔。」（《元詩選初集》頁177）由此看來，劉因甚是滿意「劉昌谷」之稱呼。凡此種種，皆可見劉因對李賀之推崇與讚賞。要言之，在元人既以「宗唐」為尚，肯定唐詩之「主性情」方是詩之為詩的關鍵；而在此觀念下，身為唐人之李賀，亦以其「性情之真」而為元人所肯定，而另一方面，即便是倡導宗唐之雅正者，透過其詩歌創作也仍可察覺他們對李賀之欣賞。

對上所論，嘗試在此作一小結。金元詩學一方面開展出對「師古」與「師心」之爭的關注，一方面也發展出以唐詩為指歸的「宗唐」傾向，且在元代，「宗唐」

⁶³ 李嘉瑜指出此詩中「郝經改寫了『白玉樓』傳說原型的設定，讓李賀的仙氣益發深濃」。李嘉瑜：《元代唐詩學》，頁307。

⁶⁴ 〈敘學〉，見李修生主編：《全元文》13/464/392。

⁶⁵ 《靜修文集》卷七，見吳企明編：《李賀資料彙編》，頁93。

之因更聚焦於對「性情」之看重。而在此背景下，李賀之所以受到金元詩人之關注，固然因其身為唐代名家，但最基本之原因，應當還在於李賀的獨特面貌，亦符合元人「詩本性情」且強調「人人性情各異」之觀點；更重要的是，李賀足作為古人中「師心」之表率；是以，雖然到了明代，才有王世貞「李長吉師心」⁶⁶之語；但此一概念，似乎早已自金元詩人對李賀之關注中透顯出來。

第二節 金元文人對李賀的接受

一、文學集團對李賀之推崇

金元對李賀之推崇，與文學流派、集團之力量息息相關，此亦是金元與唐宋大不相同之處。眾所皆知，文人之互動往往造就一代之風氣；而金末自南渡到亡國（1234）的二十年間，「尚奇」之風日熾，顯然與李純甫多提攜後進，自成門派有關。據《歸潛志》記載，如麻九疇、雷淵、李經、張穀、宋九嘉、劉從益等人皆是與李純甫交遊者。劉祁身為劉從益之子，對其父執輩之交友往來當有認識，而他對上述文人詩文之評價，也往往著眼於「奇」處，如言麻九疇「為文精密巧健，詩尤奇峭，妙處似唐人」⁶⁷，李經「為詩刻苦，喜出奇語，不蹈襲前人，妙處人莫能及。」⁶⁸，宋九嘉「讀書、為文有奇氣，與雷希顏、李天英相埒也。」⁶⁹李夷「為文尚奇澀，喜唐人，作詩尤勁壯，多奇語，然不為鄉里所知。」⁷⁰由此可見，金末文壇的「尚奇」傾向，確是透過文人之間的交游往來而蔚然成風。儘管不當斷言當時文人皆因尚奇而有李賀之風格，然如前所言，李賀詩風作為「好奇」之前導者，後人在此領域探索時，或不免受其餘蔭所蔽。最為明顯之例證莫過於，時人往往以李賀作為評度、衡量同代作品的依據對象。如李經、張穀皆被目為「似長吉」，⁷¹雷淵、麻知幾亦稱呂鯤詩作「全類李長吉」。⁷²是以，他們雖

⁶⁶ [明]王世貞《藝苑卮言》卷四，見吳企明編：《李賀資料彙編》，頁118。

⁶⁷ [金]劉祁《歸潛志》卷二，頁14。

⁶⁸ [金]劉祁《歸潛志》卷二，頁12。

⁶⁹ [金]劉祁《歸潛志》卷一，頁11。

⁷⁰ [金]劉祁《歸潛志》卷二，頁20。

⁷¹ [金]趙秉文〈答李天英書〉中引李純甫對李經詩歌之評價：「自李賀死二百年無此作矣」，並表示贊同，見。劉祁則記載張穀作有《古鏡》一詩，而「人以為不減李長吉云。」見[金]劉祁《歸潛志》卷二，頁13。

⁷² 趙衍〈重刊李長吉詩集序〉：「〈古漆井〉、〈苦夜長〉等詩，雷翰林希顏，麻徵君知幾諸公稱之，以為全類李長吉。」轉引自吳企明編：《李賀資料彙編》，頁76。但呂鯤今存詩僅一首，未能見〈古漆井〉、〈苦夜長〉等詩。

不似宋人在創作時明言效仿李賀，但換個角度而言，或許正是因為透過文學集團之間的交流，「長吉體」已然成為他們心中共同熟悉、不言而明的一種「體式」，且於他們從事評論活動時自然透露出這一共識，故不必於創作時強調之。

甚至，即使在金人入元後，仍可發現文學集團對李賀詩風之推崇。如學者已注意到金亡之初，在燕薊一帶（北京、河北）或存有「以李賀詩為標榜的燕薊詩派」。⁷³所謂「燕薊詩派」，據元初王恽〈西巖趙君文集序〉所言：

金自南渡後，詩學為盛，其格律精嚴，辭語清壯，度越前宋，直以唐人為指歸。逮壬辰北渡，斯文命脈，不絕如綫，賴元、李、曹、麻、劉諸公為之主張，學者知所適從。惟虎巖、龍山二公，挺英邁不凡之材，挾邁往凌雲之氣，用所學所得，儼然以風雅自居，視李協律、趙渭南伯仲間也。雅為中書令耶律公賓禮，至令其子雙溪從之問學。由是趙、呂之學，自為燕薊一派。⁷⁴

燕薊一派主要領導者為呂龍山呂鯤、趙虎巖趙著兩人。此文並從文學傳承的觀點出發，強調金末南渡後「直以唐人為指歸」的宗唐傾向，指出此傾向一路延續到金亡前兩年「壬辰北渡」（1232）後，仍有元好問、李汾、曹之謙、麻革、劉祁等人「不絕如線」地承繼之，而趙著、呂鯤則為此文脈的繼起者。有意思的是，呂、趙兩人「以風雅自居」的結果，竟是「視李協律（賀）、趙渭南（嘏）於伯仲間」。由此看來，「風雅」與「李賀詩風」在他們心目中或不是相互衝突的；且兩人確實在傳播李賀詩歌之影響上，發揮一定之作用。然惜兩人詩作近乎亡佚，各僅存詩一首；⁷⁵幸有趙衍之〈重刊李長吉詩集序〉，呂鯤之詩學主張得以保存下來：

龍山先生為文章法《六經》，尚奇語，詩極精深，體備諸家，尤長於賀。……嘗云：「五言之興，始於漢而盛於魏；雜體之變，漸於晉而極於唐。窮天地

⁷³ 劉明今指出：「就整個金元時期而言，尚奇之習可謂根深蒂固，在元滅金之初，原先的燕薊地區其風更甚，且於李白、韓愈、盧仝、李賀諸人中，越來越傾向於李賀，乃至形成以李賀詩為標榜的燕薊詩派。」「金亡之初，除以元好問為首所倡之詩學正脈外，燕薊中別有詩奉李長吉、李義山的一脈，以趙著、呂鯤為首，形成所謂『趙呂之學』。」劉明今：《遼金元文學史案》（上海：上海古籍出版社，2004年），頁83-84。

另可參見顧易生、蔣凡、劉明今：《宋金元文學批評史》，頁876。

⁷⁴ 李修生主編《全元文》6/176/205。

⁷⁵ 趙著僅餘〈歸潛堂詩〉一首，呂鯤僅餘〈夏日道中〉一首，見閻鳳梧、康金聲主編：《全遼金詩》頁3018，3025。

之大，竭萬物之富，幽之為鬼神，明之為日月，通天下之情，盡天下之變，悉歸於吟詠之微。逮李長吉一出，會古今奇語而臣妾之，如『千歲石床啼鬼工』，『雄雞一聲天下白』之句，詩家比之『載鬼一車』、『日中見斗』；『洞庭明月一千里，涼風雁啼天在水』，過《楚辭》遠甚。」又云：「賀之樂府，觀其情狀，若乾坤開闔，萬彙濺濺，神其變也，嘆駭人耶！韓吏部一言為天下法，悉力稱賀。杜牧又詩之雄也，極所推讓，前序已詳矣。人雖欲為賀，莫敢企之者，蓋知之猶難，行之愈難也。」⁷⁶

可見呂鯤極為欣賞李賀，且屢從體裁立論，指出李賀在「雜體」、「樂府」上的貢獻與成就。並且，呂鯤顯然亦以李賀為自己詩歌創作之模範，除了上文言其「尤長於賀」外，據劉衍記載，其「〈古漆井〉、〈苦夜長〉等詩，雷翰林希顏，麻徵君知幾諸公稱之，以為全類李長吉」，⁷⁷可知當時其創作確實取法於李賀，且為時人所辨識。

然而，據趙衍之記載，趙呂之學之所以能成自成一派，更為關鍵者，應是兩人受到蒙古國中書大宰相耶律楚才的賞識，令其子耶律鑄從之問學。這亦說明「燕薊一派」實是因在上位者之文學品味而形成的文學集團。而耶律鑄既從其二人問學，則文學審美之趨向不免浸染。如元好問為耶律鑄詩集所作之序云：

近時燕中兩詩人各擅名一時。當其得意時，視〈北征〉、〈南山〉反有德色。然每見中令一詩出，必懽喜贊嘆，失喜噎嘔，曰：「此長吉語也，義山語也，《樊川集》所無有也。」⁷⁸

文中「燕中兩詩人」當指趙、呂二人，而他們對耶律鑄詩歌的評價，一方面既反映出他們的審美傾向，另一方面也可證明耶律鑄的詩風，確是接近長吉、義山與樊川的。趙衍亦云：

雙溪中書君詩鳴於世，得賀最深，常與龍山論詩及賀，出所藏舊本，乃司馬溫公物也，然亦不無少異。龍山因之校定，且曰：「喜賀者尚少，況其作

⁷⁶ 蒙古本《李賀歌詩編》卷首〈重刊李長吉詩集序〉，見吳企明編：《李賀資料彙編》，頁 77。

⁷⁷ 吳企明編：《李賀資料彙編》，頁 76

⁷⁸ [金]元好問〈雙溪集序〉，轉引自閻鳳梧主編：《全遼金文》，頁 3238-3239。另可參麻革〈雙溪小稿序〉：「中書大丞相之子有奇名，善為詩。余在朔方時嘗見其一二，駭喑以為異。及獲觀《雙溪小稿》，始信嚮所傳不謬。趙虎岩、呂龍山，世雄於歌詩，為之序引甚備，余辭其贅與？」轉引自閻鳳梧主編：《全遼金文》，頁 2775。

者耶？」意欲刊行，以廣其傳，冀有知之者。會病不起，余與伯成緒其志而為之。此書行，學賀者多矣，未必不發自吾龍山也。丙辰秋日碣石趙行題。⁷⁹

亦證明了耶律鑄對李賀的師法，當與文學集團間的活動交流，即他與呂鯤相互評賞賀詩一事息息相關。耶律鑄曾將其少年詩作集結刊行，亦由趙著、呂鯤為之作序。⁸⁰而其既為少年之作，加上少年師從者即為趙、呂二人，或不難想見，耶律鑄的詩集應也對李賀風格之傳布產生推波助瀾之效。可以說，經過一系列閱讀論賞、品味薰習，而後創作刊行的過程，李賀詩歌之流行性與典範性應是一再獲得了發揚與宣傳。

由此觀之，李賀之所以在金末時期受到重視，顯然與文人之間的交流活動有深切關係，透過文學集團內部的活動，李賀成為文人之間談詩論藝時的關注對象，亦成為他們評賞詩作時的審美標準，可見李賀的詩風已經成為金末元初文人共享的一種審美趨向。這是未見於宋代的現象。

至於元代最廣為人知而與李賀有關的文學活動，當是效賀之楊維禎及其友人、門生間的往來唱和，使效賀之風尚在元末達到極盛狀態。但是，誠如張岩所言：「元末對李賀『長吉體』的喜好與模仿並不全是楊維禎一個人提倡號召的結果，而是建立在元代以來詩人群體長期對李賀詩歌接受的基礎上的突變。李賀『長吉體』對元中後期詩人的影響是群體性的。」⁸¹我們可以發現，元代詩人屢屢在評價同代詩人創作時提及他們對長吉風格之效仿或近似，如元代中期即有劉壘對曾元伯，吳澄對馬可翁、曾可則及張樸三人之指認，⁸²此外，陳孚對項訥，馮子振對宋無，楊維禎對陳樵，顧瑛對文質之評論皆可見到前者對後者作出似長吉、

⁷⁹ 趙行：蒙古本《李賀歌詩編》卷首〈重刊李長吉詩集序〉，見吳企明編：《李賀資料彙編》，頁77。

⁸⁰ 見[金]耶律鑄：《雙溪醉隱集》，《四庫全書珍本二集》330冊（臺北：臺灣商務出版社，1971年），六卷，頁1-5。

⁸¹ 王岩：《李賀詩歌宋元接受史研究》，頁55。

⁸² 除曾元伯是由劉壘指認出外，其餘三人皆由吳澄指認出。見劉壘〈雪笠詩跋〉：「雪笠翁曾元伯，詩精麗妥帖，各當其體，而樂府尤工。琢句如長吉，鎔意如飛卿，殆駸駸逼籍、建，校今同社，夫誰與敵？」李修生主編：《全元文》10/345/325。吳澄〈馬可翁詩序〉「詩效昌谷者逼昌谷，效山谷者逼山谷。」〈曾可則詩序〉：「集中古體頗倣昌谷，近體亦有姿態。」及〈張君材詩序〉：「廬陵張樸君材，古體五言似蘇州，七言雜言似昌谷。……非蹈襲，非模擬，其似也天然。」李修生主編：《全元文》14/482/278；14/484/321-322；14/486/382-383。

然上述被指認出之四人現均無作品傳世。

學長吉之評論。⁸³是以，當可以同意，「『長吉體』的影響在元代呈現出從『群體性』到『集團性』的轉變過程。」⁸⁴

二、刻本出版及選本選錄

上文曾提及金末元初時耶律鑄與趙、呂二人多共論賀詩，而我們應注意到，他們對李賀的討論是有所憑據的，即耶律鑄收藏的李賀詩集舊本。是以，我們亦可據此文獻討論元初時李賀詩集的刊刻狀況及其影響。王國維〈蒙古本李賀歌詩編〉曾指出，趙衍之序既題為丙辰，當是元憲宗六年（1256），故蒙古本應為元刊本，而非金勘本。⁸⁵王岩更進一步指出，從序中言呂鯤「意欲刊行，以廣其傳，冀有知之者」看來，顯然呂鯤早有刊行李賀詩集之意，而趙衍等人僅是「緒其志而為之」，故其刻書實是延續趙、呂、耶律等人對李賀詩歌之喜愛，為宣揚其詩學審美意趣所致；也因此，王岩作出結論如下：「趙衍的刊刻是金末北方文壇對李賀詩歌接受在元初產生的成果。」⁸⁶上述意見甚有參考價值，而此處，個人還想補充的是，從序文最後之言：「此書行，學賀者多矣，未必不發自吾龍山也。」也足以顯示，呂鯤、趙衍等人定然清楚意識到，若欲令李賀影響廣佈，則刊書想必是最有效手段之一，是故，趙衍才會預言書刊行之後，勢將引起「學賀者多」之風潮。畢竟，所有的模擬與取法者，首先都必須先具備「讀者」的身分。

另外，元代所流傳的李賀詩集並不僅有趙衍之版本，在其同時，同樣流行的還有南宋末劉辰翁據吳正子箋注加以評點，其子劉將孫刊行的版本。劉將孫〈刻長吉詩序〉云：

先君子須溪先生於評諸家詩，最先長吉。蓋乙亥辟地山中，無以紓思寄懷，始有意留眼目，開後來。自長吉而後，及於諸家。尚恨書本白地狹，旁注不盡意開示其微，使覽者隅反神悟，不能細論也。自是傳本四出，近年乃無不知讀長吉詩，效昌谷體，然類展轉訛脫。劍江王庭光篤好雅尚，取善本校而刻之，寄聲廬陵，俾識其端，抑所不可聞者，莫能載也。

⁸³ 詳論請見後文。

⁸⁴ 王岩：《李賀詩歌宋元接受史研究》，頁 55。

⁸⁵ 見吳企明編：《李賀資料彙編》，頁 412。

⁸⁶ 王岩：《李賀詩歌宋元接受史研究》，頁 11。

何以為是編言哉？第每見舉長吉詩教學者，謂其思深情濃，故語適稱，而非刻畫無情無思之辭，徒苦心出之者。若得其趣，動天地、泣鬼神者，固如此。又嘗謂吾作《興觀集》，最可發越動悟者，在長吉詩。⁸⁷

據文中言，劉辰翁之「傳本四出」當於「乙亥辟地」（1274）後，亦即宋、元之交時，而後劉將孫才在王庭光之助下將這些傳本重新整理而正式刊刻出版。於此亦可看到傳本對李賀詩歌傳播的推波助瀾之效，令時人「無不知讀長吉詩，效昌谷體」。總言之，在元初之時，無論是從金末燕薊一派傳下、促成的趙衍刊刻版本，或是自宋末劉辰翁流出的箋注版本，皆成就了李賀詩集的傳播與流佈，進而引起時人之效仿，自此醞釀起元人競效李賀、奉之圭臬的隱然力量。

至於選本，金、元代唐詩選本如元好問《唐詩鼓吹》、方回《瀛奎律隨》、《風雅翼》等書皆未收李賀之詩，獨楊士弘之《唐音》於〈遺響〉中錄有賀詩 23 首，茲列篇名如下：〈感諷〉、〈申胡子鬢築歌〉、〈蜀國弦〉、〈仙人〉、〈馬詩〉選三首（分別是「寶勇誰家子」、「香璞赭羅新」、「汗血到王家」）、〈塘上行〉、〈秦宮詩〉、〈金銅仙人辭漢歌〉、〈浩歌〉、〈李憑箏篋引〉、〈天上謠〉、〈春坊正字劍子歌〉、〈李夫人〉、〈雁門太守行〉、〈貴主征行樂〉、〈神弦別曲〉、〈江南弄〉、〈少年樂〉、〈夢天〉、〈胡蝶舞〉、〈昌谷北園新筍〉選一首（斫取青光寫楚辭）。與追摹長吉之文學創作風尚相左，元代唐詩選本似乎不能反映元人對李賀之青睞，其原因當正如學者所言，此時代之唐詩選本在體裁上傾向對律詩之關注，而李賀幾乎無律詩之作，自然少見於選本中。⁸⁸同樣地，楊士弘之《唐音》既以盛唐為宗，分為〈始音〉、〈正音〉、〈遺響〉三類，則「賀詩僅見於《遺響》，是因為在正音裡楊氏所選大抵是近體律絕，而李賀詩歌是沒有什麼突出的近體格律詩的。」⁸⁹不過，就其所選篇目而言，學者們普遍同意，足以代表李賀風格之佳作皆得獲選，且與後世讀者認知相去不遠，⁹⁰反映楊士弘對李賀詩歌已有一定認識，而這「又反過來促進了李賀詩歌在當時的流布，一定程度上為元末賀體風行做好了準備。」⁹¹我們可以補充的是，相較於北宋《唐文粹》及《文苑英華》所選之賀詩，楊士弘《唐音》與之相同者僅有 8 首，並新增 15 首如下：〈感諷〉、〈申胡子鬢築歌〉、〈蜀國弦〉、〈仙人〉、〈馬詩〉選三首、〈塘上行〉、〈貴主征行樂〉、〈神弦別曲〉、〈江南

⁸⁷ 劉將孫：〈刻長吉詩序〉，李修生主編：《全元文》20/620/146。

⁸⁸ 參王岩：《李賀詩歌宋元接受史研究》，頁 16-19。另可參照李嘉瑜《元代唐詩學》，頁 273-274。

⁸⁹ 王岩：《李賀詩歌宋元接受史研究》，頁 18。

⁹⁰ 參李嘉瑜《元代唐詩學》，頁 274。

⁹¹ 王岩：《李賀詩歌宋元接受史研究》，頁 19。

弄〉、〈少年樂〉、〈夢天〉、〈胡蝶舞〉、〈昌谷北園新筍〉選一首，所選之詩包含各種題材，如音樂、女性、神話、詠物、感懷等，可以說對李賀詩歌有全方面的認識，且較後代選本中所選詩歌篇章更多，亦當足以反映元人對李賀之推崇。

三、金元詩評中對李賀及當代具長吉風貌者詩歌之評論

(一) 將李賀與其他詩人並論

在金元詩論中，時可見到以李賀與其他詩人並論之現象。以下分別說明之。首先，金元文人承繼了宋人將李賀、李白並論之觀點，並且，他們在評論同代詩人風格時，也常可見以李白與李賀交疊論之的現象。如李純甫既言李經「自李賀死二百年無此作」，⁹²又盛稱為「真今世太白」。⁹³又如王鬱（飛伯，1204-1233），時人因其「詩歌飄逸」而目之「有太白氣象」，⁹⁴時人曾獻詩云：「憶昔潁亭見飛伯，恍若夢中見李白」⁹⁵而元好問〈黃金行贈王飛伯〉中則云：「王郎少年詩境新，氣象慘澹含古春。筆頭仙語復鬼語，只有溫李無他人。」（《全遼金詩》頁2527）詩中以「仙語」、「鬼語」指涉李白與李賀且並舉兩者，不過，王鬱詩風在元好問眼中似更傾向於李賀，無論是「詩境新」、「含古春」，或是提及皆與李賀風格相近的「溫李」兩人，皆可謂有跡可循，莫怪乎錢鍾書將王鬱列入歷代學賀之名單。⁹⁶至元代，李賀與李白的關係更為緊密，且從注重辨別兩人一鬼一仙之「異」，轉而較為強調兩者之「同」，而並稱之「二李」。⁹⁷因此，當以「二李」指稱兩人時，李賀之文學史地位遂可借重李白之份量而攀升，如楊維禎之〈趙氏詩錄序〉：「風雅而降為騷，騷而降為《十九首》，《十九首》而降為陶、杜，為二李，其性情不桀，神氣不群，故其骨骼不庠，面目不鄙。嘻，此詩之品，在後無尚也。」⁹⁸即是以「二李」並稱之，將李賀之地位拉升至可作為《風》、《雅》、《騷》、《十九首》、陶、杜以下之繼承者，此乃前所未聞之文學史定位。

⁹² [金]趙秉文〈答李天英書〉，轉引自閻鳳梧主編：《全遼金文》，頁 2353。

⁹³ [金]劉祁《歸潛志》卷二，頁 12。

⁹⁴ [金]劉祁《歸潛志》卷三，頁 22。

⁹⁵ [金]元好問《中州集》作家小傳〈王鬱〉，轉引自閻鳳梧主編：《全遼金文》，頁 3386。

⁹⁶ 錢鍾書：《談藝錄（補訂本）》，頁 46。

⁹⁷ 阮堂明在談論「三李」之稱時，也指出「二李」之稱多用於李白與李賀之並稱，或是李賀與李商隱之並稱，而無以之並稱李白與李商隱之用法。見阮堂明：〈「三李」之稱及其相互關係〉，《天津師大學報》1999 年第 5 期，頁 53。

⁹⁸ 李修生主編：《全元文》41/1300/239。

其次，除與李白並稱外，金元之人亦常將李賀與盧仝並論。此論亦非由金元之人首言，如宋代嚴羽便言：「玉川之怪，長吉之瑰詭，天地間欠此體不得。」⁹⁹《雪浪齋日記》亦云：「李長吉、玉川子詩，皆出於《離騷》，未可以立談判也。」¹⁰⁰若略對兩人詩風作一粗疏之探討，則兩人實同中有異。同處即兩人皆善以「神話、想像」入詩，¹⁰¹而這亦與宋人胡仔將兩人同歸於《離騷》有關；而兩人之異，則可先引川合康三之見，他借明代李東陽之語：「李長吉之詩有奇句，盧仝之詩有怪句，好處自別。」進行討論，認為兩人之「奇」與「怪」可能不僅意味著兩者偏離普通規範程度之差異，而是表示出本質之不同，「奇」是「人工之巧構成的偏差」，而「怪」是粗暴的悖離。¹⁰²此外，個人以為，兩人之別還在於語言風格之異，相較於盧仝之語言較為直暢，似是「以文為詩」，李賀的語言不免更為濃鍊精密一些。值得一提的是，從劉壘（1240-1319）〈詩說〉亦可窺見宋代末期，已有人從「顛」之角度，將李白、李賀與盧仝歸為一類：

越二日，往金谿訪平山曾公（案：曾仲材），作詩多雄健，於近世詩深取蒼山翁（案：曾子實），且云：「少謁蒼翁於行都。翁曰：『君作豐大，合作顛詩一番，然後約而歸之正，乃有長進。』問何謂『顛詩』，曰：『若太白、長吉、盧仝是已。』然性不喜為此體，竟不果學。今老而思當時儻不以已見橫於胸次，而從前輩之教用工一番，則吾詩當不止此。」歎息久之。¹⁰³

記載了宋末曾子實之觀點。重點在於作「顛詩」後，仍須「約而歸之正，乃有長進。」然在金元，李賀與盧仝並論之言論，並非出現在對兩人詩歌之評論上，而是出現在對同代詩人詩風之辨識上。換言之，有別於宋代是就李、盧二人之詩辨

⁹⁹ [宋]嚴羽著，郭紹虞校釋：《滄浪詩話校釋·詩評》（北京：人民文學出版社，2005年），頁180。

¹⁰⁰ 轉引自[宋]胡仔纂集：《苕溪漁隱叢話》前集卷二（臺北：長安出版社，1978年），頁8。

¹⁰¹ 梁啟超曾將盧仝、李賀皆放入「神話文學」之脈絡加以討論：「浪漫派特色，在用想像力構造境界。想像力用在醇化的美感方面，固然最好；但何能個個人都如此？所以多數走入奇譎一路。《楚辭》的〈招魂〉已開其端緒，太白作品，也半屬此類。中唐以後，這類作風益盛，韓昌黎的〈陸渾山火和皇甫湜〉、孟東野〈失子〉、〈二鳥詩〉等篇，都帶這種色彩。我們可以給他一個綽號，叫做『神話文學』。神話文學的代表作品，應推盧玉川。」並在列舉出盧仝諸詩後，又說：「這種詩取採資料，都是最荒唐怪誕的神話，還添上本人新構的幻想，變本加厲。這種詩好和歹且不管他，但我們不能不承認作者膽量大，替詩界作一種解放。又不能不承認是詩界一種新國土，將來很有繼續開闢的餘地。」爾後又說：「李長吉也算浪漫派的別動隊。他的詩字字句句都經過千錘百鍊，但他的特別技能不僅在字句的錘鍊，實在想像力的錘鍊。」見梁啟超：《中國韻文裏頭所表現的情感》（臺北：臺灣中華書局，1966年），頁63、64。

¹⁰² [日]川合康三著，劉維治、張劍、蔣寅譯：《終南山的變容：中唐文學論集》（上海：上海古籍出版社，2007年8月），頁83。

¹⁰³ 劉壘：〈詩說〉，轉引自吳文治主編：《遼金元詩話全編》，頁1077-1078。

析其同異，金元之人則是在創作鑑賞方面並提二者。姑不論作者有無此意，顯然在金元讀者的眼中，此二人之詩風實可歸納、熔鑄為一體。如前文所提，趙秉文言李經不過合李賀、盧仝為一，¹⁰⁴劉祁視李純甫「詩不出李賀、盧仝」。¹⁰⁵然而，金元人既是慣將兩人並論，顯然自是著眼於兩人之同，若要以風格而論，當是兩人皆有「奇古」之意味。如元代蘇天爵〈宋翰林文集序〉即指出宋褫：「詩尤清新飄逸，間出奇古，若盧仝、李賀之流，蓋喜其詞以模擬之。」¹⁰⁶

另外，元好問（1190-1257）〈論詩絕句十六首〉：「切切秋蟲萬古情，燈前山鬼淚縱橫。鑑湖春好無人賦，岸夾桃花錦浪生。」¹⁰⁷一般學界或多以為全詩皆評李賀，而胡傳志認為此詩首句所論為孟郊，後者為李賀，並對兩人詩作與孟郊詩在宋人眼中之評價進行考察，其論有據，當可徵信。¹⁰⁸本文采胡傳志之論，同意此首論詩句是將孟郊與李賀歸為一類而並論之；至於，李賀與孟郊得以並論的原因，當是兩人之「苦吟」。

最後，金元時人還有一重要新見，即他們開始注意到李賀與杜甫之關聯。李冶曾於一段詩評中，將李賀與杜甫相屬而論：

使必經此境，能道此語，用其為才也陜矣。子美咏馬，則云……子美未必曾跨此馬也。長吉狀李憑箏篋，則云……，長吉豈果親造其處乎！惟其不經此境，能道此語，故子美所以為子美，長吉所以為長吉。¹⁰⁹

李冶是以「不經此境，能道此語」為關鍵，同時盛讚杜甫、李賀，雖然兩人不必然是唯二共享此一特質的傑出詩人，然而，此處將李賀與杜甫並提，顯然已經注意到想像力之飛躍，可謂是兩人「所以為子美」，「所以為長吉」的最大關鍵。此一論點，似也為明清人對李賀與杜甫淵源關係之討論開一扇新窗。

（二）對李賀詩歌風格之認識

金人對李賀的「清麗」之才亦有認識，如劉祁評烏林答爽「其才清麗俊拔似

¹⁰⁴ [金]趙秉文〈答李天英書〉，轉引自閻鳳梧主編：《全遼金文》，頁 2352。

¹⁰⁵ [金]劉祁《歸潛志》卷八，頁 87。

¹⁰⁶ 李修生主編：《全元文》40/1253/69。

¹⁰⁷ [金]元好問〈論詩三十首其十六〉，閻鳳梧、康金聲主編：《全遼金詩》，頁 2652。

¹⁰⁸ 胡傳志：《金代文學研究》（合肥：安徽大學出版社，2000年），頁 81-85。

¹⁰⁹ 《敬齋古今註》拾遺卷五，見吳企明編：《李賀資料彙編》，頁 79。

李賀」；¹¹⁰元代方回亦從「麗」著眼，評論「三李」之同異：

人言太白豪，其詩麗以富。樂府信皆爾，一掃梁隋腐。餘編細讀之，要自有樸處。最於贈答篇，肺腑露情愫。何至昌谷生，一一雕麗句。亦焉用玉溪，纂組失天趣。沈宋非不工，子建獨高步。畫肉不畫骨，乃以帝閑故。

111

雖是以「何至」、「焉用」等字眼表達對長吉、義山的負面評價，然畢竟同意兩人與李白同以「麗」為主要詩歌特徵。至於元人呂不用〈題李賀詩後〉：「李郎風流天下郎，天與萬斛真珠腸。嘔出貯以雲錦囊，上與明月爭秋光。百年不減七十六，幾使離騷作奴僕。思君夢入隴西道，蹇驢嘶風踏芳草。」¹¹²更以「真珠腸」與「雲錦囊」等具體意象形容賀詩之「麗」。應注意的是，從方回之「雕麗句」，與呂不用之「嘔出」詩句等說法，可見李賀之「麗」在元人觀點中主要仍與其「工」相關，而王構（1245-1310）於《修辭鑒衡》中亦記載范元實之語：「老杜詩凡一篇皆工拙相半，古人文章類如此。皆拙固無取，使其皆工，則峭急而無古氣，如李賀之流是也。然後世學者，當先學其工者，精神氣骨，皆在於此。」¹¹³雖是以李賀之「工」與杜甫之「工拙相半」為對照，但最後仍是先肯定詩之「精神氣骨」皆在於「工」處，可以說，對李賀之「工」基本上仍抱持著肯定的態度。

不過，李賀的風格在金人心中顯然更與「奇古」相關。這一風格之內涵頗值得探究。因為「奇」與「古」，二者間不必然有絕對關係，甚至，「奇」其實更常與「新」相連，¹¹⁴而成「新奇」之概念，如《文心雕龍》言文有八體，¹¹⁵其中之一即為「新奇」。而「奇古」一詞，從字面上看，顯然與「新奇」呈現相對之狀態。然「奇」與「古」兩者何以可以融合成一風格範疇？而「奇古」之風格內涵又是如何？個人以為，或可先換個角度，從與「奇」、「古」各自相對之概念展

¹¹⁰ [金]劉祁《歸潛志》卷三，頁 26。烏林答爽今存詩不到三首，茲列如下。〈鄴鏡〉：「上有丹錫花，秋河碎星斗。磨研清且厲，玉瑟鳴風埽。」〈古尺〉：「背逐一道十三虹，赤鬣金鱗何夭矯。翻思昨夜雷霆怒，只恐乘雲上天去。」〈七夕曲〉（殘）：「天上別離淚更多，滿空飛下清秋雨。」

¹¹¹ [元]方回：《桐江續集》《景印文淵閣四庫全書》1193 冊（臺北：臺灣商務印書館，1983 年），卷二〈秋晚雜書三十首其二十〉，頁 1193-235。

¹¹² 《得月稿》卷六《清鈔本》頁 44，見「中國基本古籍資料庫」電子書所載。

¹¹³ 吳文治主編：《遼金元詩話全編》，頁 1505。

¹¹⁴ 如川合康三言：「與『眾』、『常』等平凡、無趣事物相對的『奇』，是很容易和陳腐、陳舊事物的反義詞『新』（新鮮）相連使用的。」見[日]川合康三著，劉維治、張劍、蔣寅譯：《終南山的變容：中唐文學論集》，頁 82。

¹¹⁵ [南朝宋]劉勰著，范文瀾註：《文心雕龍註》（北京：人民文學出版社，2006 年），〈體性〉篇，頁 505。

開思考：「奇」總與「常」相對，「古」則與「今」相對；而「今」與「常」兩者，又往往涉及一種現下、習常的概念而相連。由此反觀「奇古」，或便可言，「奇古」作為一種特異風格，其之所以為「奇」不盡然是因前所未見，而是因其更強調一種在與「現況」之「常態」相違的同時，又能予人「古」意，亦即有一種與當下拉開距離的「陌異」感。換言之，「奇古」並非是一種因前所未見而感到新鮮的風格，而是一種讓讀者在因為與現況常態相違而感到陌生的同時，卻又隱然察覺到一絲熟悉，彷彿古已有之的風格。因此，我們應當同意，「奇古」作為一種風格，其成形之關鍵當在於如何「以古為奇」。而「古」落實於詩歌創作之構意安排上，其表現手法或可分為下列層面：如體裁上取用古體而不採近體，如主題非當下時事、脫略現實，如構思取材以神話為主等等。事實上，在金代之詩歌創作中，也確實可見這樣的傾向；也正由此，作詩多用「古」字，多有「神話想像」的李賀，其身影遂於時人在閱讀當代詩歌創作中，浮現於他們心頭。最為明顯的例子，即是張穀的〈古鏡歌〉，其中有詩云：「軒姿古鏡黑如漆，錦華鱗皴秋雨濕。」對此詩句，時人即「以為不減李長吉」。¹¹⁶

最後，儘管長吉詩歌在元代雖獲得極高的推崇，但仍有人對它提出「無用」之質疑，如吳師道評論眾唐代詩人時，便云：「李長吉如汲塚古書，茫然異物，雖瓌詭奇恠，動人耳目，然莫能名狀，不知其適用與否也。」¹¹⁷指出李賀如古書般炫目，但卻同時不明所以，令人不知其用。若按下他對長吉之批判意味不談，僅關注他進行批評時所採用的手法，則可發現，以「古書」之「瓌詭奇恠」比擬李賀詩風，不僅證明了上文對李賀「奇古」風格之討論，二來他亦承繼了杜牧以意象評論賀詩之傳統。而劉壘〈敖器之詩評〉中載敖陶孫對李賀之批評：「李長吉如武帝食露盤，無補多慾。」¹¹⁸同樣也是採用意象式的批評手法，且更有意思的是，他採用的意象又與李賀筆下為人稱道之「金銅仙人」有關。至於元代中期范梈（1272-1330）論樂府篇法：「張籍為第一，王建近體次之，長吉虛妄不必效，岑參有氣，惜語硬，又次之。張、王最古。」¹¹⁹亦指出長吉之「虛妄」。可以說，不論當代效賀之風如何興盛，李賀終難以擺脫「無用」之批評。不過，反面而言，亦有劉將孫對李賀之所以能「驚風雨、泣鬼神」，開展出新穎之觀點，其〈魏槐

¹¹⁶ [金]劉祁《歸潛志》卷二，頁13。有關其詩之討論請詳見下文。

¹¹⁷ [元]吳師道：〈詩評〉，《敬鄉錄》，《四庫全書珍本十一集》（臺北：臺灣商務出版社，1981年），卷十，頁三十四。

¹¹⁸ [元]劉壘〈敖器之詩評〉，吳文治主編：《遼金元詩話全編》，頁1081。

¹¹⁹ 范梈《木天禁語》，吳文治主編：《遼金元詩話全編》，頁2028。

庭詩序〉中特別強調李賀之「志」，¹²⁰可謂是承繼其父劉辰翁對李賀之論：「思深情濃，故語適稱，而非刻畫無情無思之辭，徒苦心出之者。若得其趣，動天地泣鬼神者，固如此。」¹²¹劉氏父子接續掘發出詩人深藏於詩歌字句中內在情思之緻密與深刻，甚至直將之視為詩人之「奇」的原動力，對以往恐遭人譏「無情無思」、「徒苦心出之」而「奇崛突兀」之詩句，重新翻出其內在情思之肌理，實可謂李賀之千古知己。

第三節 金代「長吉體」及其相關創作

金代詩歌明言效仿長吉者不多，僅有二首；然透過同代讀者之評論，可以發現某些詩人之風格已普遍被認為帶有長吉色彩。茲就金代詩歌中「詩題明言效長吉者」與「金人眼中具長吉風貌者」二類分別論之。

一、金代詩題明言效擬長吉者

先論趙秉文〈倣李長吉擊毬行〉：

錦韉珠絡四百蹄，繡胸嵌花雙狻猊。分曹入場鼓聲作，月趁流星馬前落。側身下臂疾鳥回，霹靂一聲龍門開。玉鞭笑擊金鐙響，綠鞵齊出黃金枚。臨階下馬坐廣亭，玉盤行酒跪輸朋。蒼頭上馬抱黃帕，一點紅塵夕陽下。（《全遼金詩》頁 1257）

趙秉文雖反對李純甫一派專力於奇詭之詩風，而曾云：「文章不可執一體，有時奇古，有時平淡，何拘？」此語雖是欲以「平淡」與「奇古」相抗，但並不表示他認為李賀毫無可取之處；趙秉文所反對的，實是時人多執於一體而不能廣備眾體的創作現象，而他對長吉的獨特面貌基本上仍肯定有之。此詩對李賀的效倣主要在於修辭策略的取法，如第一、二、七、八句，皆鋪寫擊毬者及其坐騎之精美裝飾，可見對李賀「麗」之風格的認識。第五句則以疾鳥形容擊毬者迅捷之身姿。此外，雖然寫李賀未有之主題，但仍注意到李賀所擅長之體裁，而以七言歌行進行創作。從裝飾、上場、競賽、得分、到休息觀賞兵卒遊戲，敘事流暢明快；

¹²⁰ 見李修生主編：《全元文》20/622/172。

¹²¹ 李修生主編：《全元文》20/620/146。

但總體而論，除了修辭之外，與李賀之詩風似有一段差距，若非詩題明言效倣之，或難以辨認出此為效賀之作。不過，趙秉文其他詩作中仍偶可得見取資於李賀之處，如〈澗池行〉詩中云：「豪嶽巨炙排九楹」，「邯鄲霸氣清於水」（《全遼金詩》頁 1246），觀其造句用意，皆似李賀〈公莫舞歌〉的「方花古礎排九楹」，及「咸陽王氣清如水」。而〈遊箭山〉「六龍賓日半海紅，長鯨駕浪掀天白。……老苔萬古帶石色，枯松倒植蒼苔裂。」（《全遼金詩》頁 1252）及〈春水行〉：「晴空一擊雪花墮，連延十里風毛腥。」（《全遼金詩》頁 1266）等句在造語上之雄勁，亦與長吉相類。甚至如〈海月〉一詩：「東方雲海何所無，千奇萬狀雄牙鬚。風腥雨鹵懶下筓，盡與海月為僕奴。蒼坡萬古趙明月，化為團團此尤物。混然別有一太虛，七竅不施斤斧力。不辭支解充君須，照君胸中五車書。清光半食入肝肺，雄文徑欲誅蟾蜍。一輪上下波心白，幾誤謫仙淪醉魄。為君挂席拾溟海，海岳樓頭斫冰雪。」（《全遼金詩》頁 1254）全文從自然雲海景觀發想，鋪展出奇幻之想像，實亦充分表達出「奇古」之詩風。

另一位明言效倣李賀者，則是金末元初時的楊宏道。其〈雪晴夜半月出戲效李長吉〉如下：

瘦日已匿崑崙西，太虛漫漫圯濁泥。濃愁蠹心欲成粉，耳根似覺殘蟬嘶。孤螢尾暗蝸聲靜，銀闕照耀神驚迷。冷光直上三萬丈，團黃一點通靈犀。天花飄盡桂花發，陽烏却避城烏啼。樹枝不動印空碧，凝雲樹外橫長堤。（《全遼金詩》頁 2306）

雖亦是另寫新題之作，然其選擇之題材，在宋代已可見朱翌〈八月十日夜對月效李長吉〉及釋寶曇〈中庭霜夜月明如晝效李長吉體〉兩首作品；¹²²較諸宋代同題材之作，楊宏道此詩更為貼近李賀之風貌，不僅反映了「長吉體」最為人熟知的神話元素，在鍊字與氛圍之營造上，亦都有值得稱許之處。如前四句，即成功營造出頹迷之氛圍，以日之「瘦」突顯出光線之淡薄，更反襯出日匿後夜色之晦暗；並且從視覺、觸覺、乃至聽覺去描寫雪落之狀態，以「濁泥」寫夜間之雪色，以「蠹粉」狀雪之細碎，而通觀「濃愁蠹心」一語，又似是詩人主觀情狀之陳述，而令雪景與心中愁緒達成情景交融之效，至於「蟬嘶」既可是對雪之斷續落下狀態之通感形容，又可解作是詩人聽見了雪落之微弱殘聲。第五、六句則是一轉折

¹²² 見第三章所論。

處，詩人既掌握到李賀屢以「螢」意象¹²³點綴詩中的幽寂情境，又更加上「蝸聲」，若細思之，則「蝸聲」本是細微之聲響，非靜景中難以得聞，而此處甚至連「蝸聲」之「靜」亦能感知，更突顯「靜」之狀態；同時，透過「孤螢尾暗」如此微弱的光芒，亦發烘托出一片寂靜中「銀闕照耀」之雪景。接著，設想雪之冷光反映於天上，與團黃之月光相應，令「雪」將詩中主角地位轉讓於「月」，而「天花飄盡桂花發，陽鳥却避城烏啼」之當句對，一方面以「陽鳥」與詩首之「瘦日」呼應，清楚點出全詩「雪」、「月」、「夜」之主題；同時又呈現出視覺與聽覺之感受，而「城烏」之啼聲隨月而出，亦與雪景中「蝸聲」之「靜」相對應。大體而言，此詩在藝術技巧上之精巧，當可與李賀相印。

合觀上述二詩對李賀之效仿，皆以七古為詩，並且都是另寫新題，可以說是承繼了宋代以「修辭體格」為「長吉體」主要內涵之一的認識；儘管就個別詩作而論，不免因個人人才力高下而有工拙之別，但可以肯定的是，透過這些後人的仿擬詩作，我們可以清楚意識到，他們對李賀足以自成一家之獨特「風格」的認知，顯然不僅在於「題材」與「內容」上「說些什麼」，更是李賀的「如何去說」，也就是表現手法、詩歌技藝上的獨特性。

二、金人眼中具長吉風貌者

如前文已論，金末有以李純甫為首之一派詩人尚「奇」，更具體言之，時人多亦認為這些詩人近似李賀、盧仝，而以「奇古」一詞形容其詩風。以下，即就金末詩人之作進行討論。

首先，在金人眼中具有長吉風貌者，以李經及王鬱為代表。關於時人認為李經之似長吉，前文已多提及；然李經今僅見從趙秉文〈答李天英書〉中整理出之五首詩作（見《全遼金詩》頁1656），詩題未能定，且觀詩意皆為落第反鄉時之作，故暫存而不論。至於王鬱，前文亦已論及詩人多目之具李白與李賀之風格，而據李獻能〈題飛伯詩囊。飛伯以布為囊，采當世名卿詩投其中〉詩云：「收拾

¹²³ 如李賀以下詩作，〈河南府試十二月樂詞·九月〉「離宮散螢天似水，竹黃池冷芙蓉死。」〈申鬍子鬢歌〉「俊健如生獠，肯拾蓬中螢。」〈南山田中行〉：「秋野明，秋風白，塘水漻漻蟲噴噴。雲根苔蘚山上石，冷紅泣露嬌啼色。荒畦九月稻叉牙，蟄螢低飛隴徑斜。石脈水流泉滴沙，鬼燈如漆點松花。」〈感諷五首之三〉：「漆炬迎新人，幽壙螢擾擾。」

珠璣三萬斛，貯儲風月一千篇。嘔心大勝奚奴錦，要與風人被管絃。」（《全遼金詩》頁 2734）王鬱竟效仿李賀作一詩囊貯詩，當知就王鬱而言，實更傾心於李賀。王鬱今存詩亦不多，僅有 12 首，但幸有〈春日行〉這樣的作品得以流存：

春日飛，春野寂。紅朋碧友元胎濕。東風著意寒食時，遊絲粘人困無力。
小鈴犢車宴堤沙，鳳簫驚落瓊英花。荒墳頽頽啼夕鴉，草荒月黑鬼思家。
（《全遼金詩》頁 2969）

此詩雖以春日為題，但全詩不見明媚春光，而呈顯一片幽冷蕭索情調，甚至以荒墳之鬼思作結，加上以三、三、七之句式開篇，更令整體風貌甚似李賀之〈南山田中行〉；然李賀之詩尚以秋日為背景，而王鬱此詩則進一步將李賀之鬼氣與春景結合，可以說，也應是意識到李賀筆下之春景，如〈殘絲曲〉、〈十二月樂詞〉及〈花游曲〉等作，亦常瀰漫著衰冷之氛圍所致。而其他詩作如〈長安少年行〉：「誰家年少秋風裡，梁甫吟成抱劍眠」（《全遼金詩》頁 2970）亦似鑄鑄李賀〈崇義里滯雨〉詩中：「落莫誰家子，來感長安秋」，「憂眠枕劍匣」等句；而〈楚妃怨〉、〈古別離〉、〈折楊柳〉（《全遼金詩》頁 2970、2971）等以女性閨怨為題之詩作，亦多取資於李賀。整體說來，可以肯定王鬱對李賀詩歌之特質有多元而全面的掌握，是以其之追摹在金人之中，亦是表現最為特出者。

其次，論李純甫一派之「奇古」詩風與李賀之關聯。作為尚奇詩風之倡導者，李賀自然是李純甫眼中不會輕忽之詩人，如〈虞舜卿送橙酒〉詩末云：「肺腸憤癢芒角出，傾瀉長句如翻盆。怪汝胸中雲夢大，老我眼皮危塞破。徑呼短李與黔王，快取錦囊收玉唾。」（《全遼金詩》頁 2078）寫自己酒後之作詩，援用李賀「錦囊貯詩」，「唾地成文」之兩則傳聞，大有欲與李賀看齊之意。¹²⁴而李純甫詩之「奇古」風格，主要表現在「運思之奇」，亦即以想像力之發揮最為鮮明，此

¹²⁴ 李純甫此詩同時顯見蘇軾〈郭祥正家醉，畫竹石壁上，郭作詩為謝，且遺二古銅劍〉之薰染：「空腸得酒芒角出，肝肺槎牙生竹石。森然欲作不可回，吐向君家雪色壁。平生好詩仍好畫，書牆不壁長遭罵。不嗔不罵喜有余，世間誰復如君者。一雙銅劍秋水光，兩首新詩爭劍鋌。劍在床頭詩在手，不知誰作蛟龍吼。」值得一提的是，蘇軾此詩對「古銅劍」之形容，如「秋水光」一語，甚似李賀〈春坊正字劍子歌〉中視劍如「三尺水」之想像，而「蛟龍吼」，則又與李賀〈開愁歌〉「臨岐擊劍生銅吼」，〈贈陳商〉「古劍庸一吼」取用同一典故，甚至可上溯至杜甫〈相從行贈嚴二別駕〉的「酒酣擊劍蛟龍吼。」

此外，應當補充說明，李純甫之「奇古」風格，另一方面也是因盧仝之浸染所致，如〈灞陵風雪〉：「又不見玉川先生一絕句，健倒莓苔三四五。」（《全遼金詩》頁 2075）及〈趙宜之愚軒〉：「羿窮射殺金畢逋，老盧磔殺玉蟾蜍。」（《全遼金詩》頁 2078）皆以盧仝入詩；加李純甫常於詩中以自我形象登場，且亦有「以文為詩」之傾向，這些都是遠於長吉而近於盧仝之處。

亦正是他最似李賀之關鍵。先觀〈雪後〉一詩，茲節錄如下：

玉環暈月蟠長虹，飛沙捲土號陰風。黃雲幕謐翳晴空，屋頭唧唧鳴寒蟲。
天符夜下扶桑宮，玄冥震怒鞭魚龍。魚龍飛出蒼海底，咄嗟如律愁神工。
急斟北斗捲雲漢，凌澌捲入天瓢中。椎瑋碎壁紛破碎，六花剪出寒瓏璁。
翩翻作穗大如手，千奇萬巧難形容。恍如墮我銀沙界，清光縞夜寒臃臃。
(《全遼金詩》頁 2072)

此詩詠雪景，亦從神話著眼，想像雪落乃出自天符之令，玄冥、魚龍之工，而以天河爲雪源，以天空爲盛瓢。此一手法，乃承自唐代以來詩人慣以「長吉體」手法描寫天象之傳統。又如〈怪松謠〉一詩：

阿誰栽汝來幾時，輪困擁腫蒼虬姿。鱗皴百怪雄牙髭，孛空天矯蟠枯枝。
疑是秘魔巖中老慵物，早火燒天鞭不出。睡中失卻照海珠，羞入黃泉蛻其骨。
石鉗沙錮汗且僵，埋頭臥角政摧藏。試與摩娑定何似，怒我根觸須髯張。
壯士囚縛不得住，神物世間無著處。堤防夜半雷破山，尾血淋漓飛却去。
(《全遼金詩》頁 2080)

李賀雖也有詠松之〈五粒小松歌〉一詩：「蛇子蛇孫鱗蜿蜒，新香幾粒洪崖飯。綠波浸葉滿濃光，細束龍髯鉸刀剪。」然僅是就松木、松葉之外貌加以描摩；反觀李純甫此詩，亦以詠松爲旨，但更就松樹之怪異外型進行整體「脫胎換骨」之聯想。透過想像之「變形」，詩人揭去了此松之凡胎外貌，直見其原爲龍身之本真，並且爲此一「化龍爲松」之過程作出解釋：乃因神龍怠失職守而羞憤蛻骨所致，而有「石鉗沙錮」、「埋頭臥角」之形容。可以說，此詩思緒之翻躍，無遜於李賀，難得有青出於藍的表現。¹²⁵與李純甫〈怪松謠〉構思相似者，還有麻九疇的〈松筩同希顏欽叔裕之賦〉(《全遼金詩》頁 2179)與〈竹癭冠爲李道人賦〉(《全遼金詩》頁 2179-2180)，二詩亦皆在想像中各自賦予松筩、竹癭冠如神龍、雷雲之神之身世，而令原本靜待人用的物品們，有了生動飛躍而獨立於俗用之外的生命。至此，可以發現，金人之「奇古」詩風，主要表現在奇特想像之構思，以及神話素材之運用上；也因此得與李賀之風格產生聯繫。

¹²⁵ 值得一提的是，此詩與蘇軾〈武昌銅劍歌〉之面貌亦頗相近；而如前章所論，蘇軾的〈武昌銅劍歌〉在清代方東樹眼中，亦是「奇妙不減昌谷」。若再以上註作爲參照，似更印證了蘇軾對李賀詩藝之吸收。

此外，金人之「奇古」，或還反映在他們對「古物」題材之興趣上。如以「清麗俊拔」似長吉之烏林答爽作有〈古尺〉（《全遼金詩》頁 2153），李夷作有〈古劍〉、〈古鏡〉（《全遼金詩》頁 2748、2749）；其中，尤以張穀〈古鏡〉、麻九疇〈賦伯玉透光鏡〉最具代表。據劉祁之記載，張穀「賦《古鏡》云：『軒姿古鏡黑如漆，錦華鱗皴秋雨濕。』人以爲不減李長吉云。」¹²⁶此詩今雖僅存此二句，但仍略可見張穀在意象營造上似取法自李賀之跡。再論麻九疇之〈賦伯玉透光鏡〉，從詩題觀之，此詩仍以張穀所得之古鏡爲賦，而有可觀處：

太陰淪魄元不耀，太陽分光成二曜。嗚呼怪銅盜此幻，透影在壁與背肖。
奩開燿燿光走庭，劃如割犀柵脫鞘。泓澄秋落百丈潭，疑有龍向天門跳。
秦娃漢婉化冤土，寵雨恩雲埋鳳詔。當年椒塗鑒桃李，身後泉臺映蓬篚。
枕簟無情草木香，笙歌不暖梟狐嘯。觸髓一醜不再妍，不知持此將安照。
萬斛珠璣委俑人，喚得偷兒成鬼剽。藉問金椎一控時，何如海上青蠅吊。
壽如金石佳且好，此銘此篆兩奇峭。今誰子後曩誰先，贏得紐樞經蟻竅。
千古繁華一夢醒，恍然入手稱神妙。丹砂紅紫翠羽青，萬金難買人年少。
君侯新自洛陽來，玉臺人物今溫嶠。相看大笑古人癡，收鏡入奩還自笑。
（《全遼金詩》頁 2177-2178）

大體而言，麻九疇之語言較爲直切，文字密度雖遠不及李賀，但此詩先是以日光喻鏡，從而以鏡觀古今時光之流變，與李賀多著眼於天運可謂是同一關懷；甚至可說，這面古鏡似乎有了與李賀詩中之「日」具有同樣的作用與地位，皆是時間之見證，旁觀著人類歷史之發展。而「笙歌不暖梟狐嘯」，亦運用了聽覺與觸覺相融之通感手法。

最後，要補充的是，元好問作爲金末元初之文學大家，其〈論詩絕句三十首其十六〉中雖然對李賀、孟郊一派之苦吟氣象有所微詞，在詩學主張上也不見對李賀多加著意，但在詩歌創作上，卻仍可見到對李賀詩藝之取用，如〈贈答張教授仲文〉：

秋燈搖搖風拂席，夜聞嘆聲無處覓。疑作金荃怨曲蘭畹辭，元是寒蟬月中泣。
世間刺綉多絕巧，石竹殷紅土花碧。窮愁入古死不銷，誰與渠儂洗寒乞。
東波胸次丹青國，天孫繰絲天女織。倒鳳顛鸞金粟尺，裁斷瓊綃三萬

¹²⁶ [金]劉祁：《歸潛志》卷二，頁 13。

匹。辛郎偷發金錦箱，飛浸海東星斗濕。醉中握手一長嗟，樂府蜀來金給家。剩借春風染華髮，筆頭留看五雲花。（《全遼金詩》頁 2474）

元好問於詩後自注：「七言長詩，于中獨一句九言，韋郎有此例，長吉亦有此例。」以之爲此詩之「獨一句九言」之章法背書；若再細究此詩，則從「泣」、「古」、「死」、「濕」等用字，到「土花碧」、「星斗濕」、「春風染華髮」等意象，亦皆可見取資於長吉之跡。又如〈雲峽並序〉詩中，「石盆清冷貯秋水，水面蒼煙飛不起。一堆寒碧几硯間，寶氣崢嶸插箕尾」，「蒸薰似欲出泉脉，瑩滑定應凝石髓。剝裂雯華瀆月秋，心苦詩仙費模擬」，「飛墮不嫌靈鷲小，奇探已覺太湖空」（《全遼金詩》頁 2475-2476）等句，亦皆見長吉之筆法。再如〈蛟龍引〉與〈湘夫人詠〉，前者雖以〈蛟龍引〉爲題，然所詠者實爲古劍，此一詠物手法與其他金代詩人同樣是以神話想像進行詠物，且詩中之句如「蛟龍地底氣如虹，土花千年不敢飾。」（《全遼金詩》頁 2521）亦化用李賀〈榮華樂〉、〈金銅仙人辭漢歌〉之詩句；後者以「竹枝無聲墮殘露」（《全遼金詩》頁 2522）一語作結，又與李賀〈巫山高〉詩末之「椒花墜紅濕雲間」同一措意，皆以自然物象比擬女神之愁淚。更不論於以下詩句：

椰瓢朝傾荔支綠，螺杯暮捲珍珠紅。（〈飲酒〉，《全遼金詩》頁 2495）

郎食猩猩唇，妾食鯉魚尾。（〈南冠行〉，《全遼金詩》頁 2504）

一杯香美薦新味，何必烹龍炮鳳誇肥鮮（〈食榆莢〉，《全遼金詩》頁 2512）

小小油壁車，軋軋出東華。金縷盤雙帶，雲裾踏鴈沙。（〈芳華怨〉，《全遼金詩》頁 2522）

春風著人無氣力……不及秦宮一生花裏活。（〈後芳華怨〉，《全遼金詩》頁 2523-2524）

皆顯見對李賀〈將進酒〉、〈大堤曲〉、〈蘇小小墓〉、〈美人梳頭歌〉及〈秦宮詩〉等詩句之取用。我們固然不能以此妄將元好問上述詩篇皆視作爲「長吉體」之擬作，但由此可見，李賀詩歌在元好問心中，亦當有足以取法之處。

綜觀整個金代效、似長吉之詩歌，可以發現金人對李賀之認識，除了王鬱是廣泛而自覺地追武長吉外，其他尙奇詩人，則主要是在想像之奇幻與對神話素材之運用這兩方面追隨於李賀之後，兼而吸收盧仝之風格，展現出「奇古」詩風；至於元好問，作爲金代集大成者，從其詩中鍊字、意象及詩句之取用，亦足證明

他對李賀詩藝基本上仍有肯定之處。

第四節 元代「長吉體」及其相關創作

關於元人多學李賀，前人多有論述，如胡應麟即言：「元學長吉、飛卿」。¹²⁷而元人自己亦持此論：

自劉會孟盡發古今詩人之秘，江西詩為之一變，今三十年矣。而師昌谷、簡齋最盛。餘習時有存者，無他，李變眩，觀者莫敢議；陳清俊，覽者無不悅，此學者急於人知之弊也。變眩、清俊固非二子之本，亦非會孟教人之意也，因其所長，各有取焉耳。（程鉅夫〈嚴元德詩序〉）¹²⁸

近人宗長吉怪誕，綺靡刻畫則過之。（唐元〈梅庭敝帚詩序〉）¹²⁹

今詩人襲賀者多矣，類襲詞耳。（楊維禎《鐵崖先生古樂府》卷二）¹³⁰

上述資料皆足證明「元人以李賀為宗」在當代乃是不爭之事實，絕非後人妄自揣度之說。並且，如本文前言已指出的，「長吉體」於元代透過詩人之間的評賞、辨識，已是詩人們普遍熟悉的一種家體，不必再如宋代那樣透過模擬來確定「長吉體」之「體要」，是以詩題中明言效仿長吉者較不多見；也因此，相較於宋代，要尋繹出元代之「長吉體」擬作，就更需要借重同時代讀者們的眼光。本節以下即擬對「詩題明言仿效長吉」、「同時代人目之似長吉」兩類元代詩歌分別進行討論，以求歸納出元代「長吉體」之風貌。

一、元代詩題明言仿效長吉者

儘管元代詩人廣泛模仿李賀詩句，然於詩題中明言仿效李賀者卻是少數，筆者以「中國基本古籍資料庫」進行檢索得出之結果，僅見下表中之詩人及其詩作：

¹²⁷ 轉引自吳企明編：《李賀資料彙編》，頁 121-122。

¹²⁸ 李修生主編：《全元文》16/529/150。

¹²⁹ 李修生主編：《全元文》24/764/447。

¹³⁰ 此為吳復記載楊維禎給陳樵之信中語。見吳文治主編：《遼金元詩話全編》，頁 2398。

詩人	效賀詩作	出處
劉詵 (1268-1350)	〈天上謠戲效李長吉〉	《元詩選二集》頁 799
馬祖常(1279-1338)	〈上京效李長吉〉 〈河西歌效長吉體〉	《元詩選初集》頁 682、718
岑安卿(1286-1355)	〈傷心行用李長吉韻〉	《元詩選初集》頁 1683
吳景奎(1292-1355)	〈擬李長吉十二月樂辭〉	《元詩選二集》頁 964-967
郭翼 (1305-1364)	〈和李長吉馬詩廿三首〉	顧瑛《草堂雅集》卷 九 ¹³¹
吳會	〈紗帳效長吉體時彥則作以相奉〉 〈苦熱行效長吉體〉	《吳書山先生遺集》 卷之三 ¹³²

這些詩作，又可分為與李賀同題而效者，及另寫新題者二類，以下分論之。

(一) 同題而效者

與宋代明言效長吉之作相較，元代「長吉體」擬作特點之一即在於出現了「同題」且同時「明白標示效仿李賀」的詩題模式，如劉詵〈天上謠戲效李長吉〉、岑安卿〈傷心行用李長吉韻〉、吳景奎〈擬李長吉十二月樂辭〉，與郭翼〈和李長吉馬詩廿三首〉皆屬此類。而這一現象在宋代僅見於周密的〈擬長吉十二月樂辭〉與范成大的〈神弦〉二詩。可以說，此一詩題模式所顯示之意義有二，就個別詩作而言，它意味著元人對李賀原作的強烈認同；而就整體意義而論，更鞏固了某些題材非歸屬於李賀名下不可的「典範性」。至於這些同題詩作中元人關注的「長吉體」題材與前代有何異同，則是以下討論重點。

一方面，李賀詩歌題材中之兩大主題：「神話」與「女性」仍持續受到元人之關愛。如劉詵的〈天上謠戲效李長吉〉：

瑤京夜宴弁紛星，洞庭神樂八荒聲。幼龍未起月忽墮，捫空路迷失仙纓。

¹³¹ [元]顧瑛編：《草堂雅集》，《景印文淵閣四庫全書》1369冊（臺北：臺灣商務印書館，1983年），頁1369-348、1369-349。

¹³² [元]吳會：《吳書山先生遺集》《續修四庫全書》第1325冊（上海：上海古籍出版社，2002年），頁292。

轉杭東海蓬萊曉，遙看太白當天小。海塵相隔青茫茫，玉玦海邊委秋草。
雁啼霜溼眾娥裙，綠毛斷耗三千春。桑枝千層拂人馬，春寒夢繞高丘下。
(《元詩選二集》頁 799)

此詩與李賀〈天上謠〉同以神仙活動為主題，甚至連押韻亦相同。儘管如前所論，主張「善學者」是能學古而「使人不知其學古」的劉誥，認為「然學而至於襲，襲而至於舉世若同一聲，豈不反似可厭哉」，¹³³可謂對「學古」此一詩學觀念有獨到深刻之領悟，不過，從此詩看來，他的詩歌創作恐怕未及其詩學理論之精妙。觀其全體，詩意斷裂而詩旨難明，或恐符應周誠真對後人「長吉體」之批評，即由散漫之意象組構成詩，缺乏如李賀詩中具「中心和定向的聯想」，因而「不能產生綜合內聚的力量」。¹³⁴是以，儘管劉誥並不明顯襲用李賀之詩句，但並不代表他便能得李賀作詩之精義，更遑論能超越李賀而「自為古」了。要言之，劉誥此詩之模擬恐怕算不上是理想之作。不過，若暫不論此詩本身的藝術成就，而考量它在「長吉體」脈絡中所呈現出價值的話，則亦可言，此詩之寫就的確再驗證神鬼題材乃「長吉體」中最主要的題材之一。

至於元代同題效仿之「長吉體」中以女性為題材者，則可以吳景奎〈擬李長吉十二月樂辭〉(《元詩選二集》頁 964-967)為代表。關於李賀之〈十二月樂詞〉，宋代即有周密之擬作承繼李賀對四時寒暖之辯證。¹³⁵至吳景奎再次續而作之，先多轉用李賀詩句與意象，¹³⁶且也保留周密對此詩題重鑄之跡；¹³⁷同時更延續了此組詩中的寒暖主題，如〈五月〉言「南薰生涼紈扇薄」，〈六月〉以「冰山瓏璽間瑤席，水拍銀盤漱寒碧」刻意描寫人工造就之涼意，末句「赤帝啾啾火龍老，琪

¹³³ 吳文治主編：《遼金元詩話全編》，頁 1954。

¹³⁴ 周誠真：《李賀論》(香港：文藝書屋，1971年)，頁 13。

¹³⁵ 請見本書第三章之討論。

¹³⁶ 如〈三月〉末句「曲江流恨波聲小」及〈四月〉「輕紅流煙香雨足」，用意皆似李賀〈金銅仙人辭漢歌〉「渭城已遠波聲小」及〈四月〉「依微香雨青氛氳」；〈六月〉中「赤帝啾啾火龍老」更直取李賀〈六月〉「啾啾赤帝騎龍來」之意象；〈八月〉之「銅仙泓泓泣寒露」一語則應是鑄鑄李賀之〈金銅仙人辭漢歌〉之金銅意象與〈感諷六首其五〉「曉菊泫寒露」兩者而成；〈九月〉之「楚雲櫛櫛雁西流」與「寶香不暖茱萸帳」，亦和李賀〈秦王飲酒〉「銀雲櫛櫛瑤殿明」，〈花游曲〉「舞裙香不暖」造語相似；最後，〈十一月〉中言「日映五紋添弱綫」的冰凍宮溝意象，亦直承自李賀〈十一月〉的「御溝冰合如環素」一語。

¹³⁷ 如〈二月〉「東風不解丁香結」一語，即是承繼周密〈二月〉「愁心亂結丁香梢」中對李賀〈難忘曲〉「愁心亂結丁香梢」一之挪用而來，當然，亦可能受到李商隱〈代贈二首〉「芭蕉不展丁香結」句式影響；而〈五月〉中的「守宮紅映黃金約」，亦應承自周密〈五月〉「阿房守宮血」對李賀〈宮娃歌〉「花房夜搗紅守宮」此一意象之挪用。又如〈七月〉首句「鳳凰枝頭一葉飛」及〈十二月〉詩末「綠綃窗戶弄晴曦，柳條迎臘含煙彩」，亦似受到周密自行新增於〈七月〉中之「一葉敲涼聲」與〈十二月〉中「東風已入吳宮柳」意象的啓發。

樹西風轉昏曉」亦藉「火龍老」與「西風」借代夏至秋之過渡；〈十一月〉則人工之「沈香火煖錦承塵，叵羅羔酒生春粼」與自然之「海天凍合青玻璃」相抗，並隱然於酒光中暗浮「春」意，而詩末言結凍之宮溝冰面「日映五紋添弱綫」的畫面，日光雖然薄弱，卻也隱透著一絲熱力；乃至於〈十二月〉中，透過「綠綃窗戶弄晴曦，柳條迎臘含煙彩」等「晴曦」、「柳條」預告春之將至，呈現出與李賀相同的「圓形時間觀」。¹³⁸不過，吳景奎亦有別於李賀、周密之處。最為明顯者，當是詩體的選擇。南宋周密之擬作，每首體裁皆依循李賀原作；然吳景奎此作之體裁則全改為八句之七言，形式上更為工整而統一。不過，吳景奎此組詩作最為特出之處，即是其女性閨怨情調更為突出，且敘事策略亦不同於李賀的「旁觀敘事」角度，李賀之詩其中雖有人物，但並非以為人物抒情為主要詩旨，甚至如〈四月〉、〈九月〉、〈十二月〉等詩，甚至可說是詩中無人之風景畫作，而景中自蘊情味。相較而言，吳景奎之組詩儼然可見抱持著等待姿態之女主角在場，而詩中一切景色似皆為其眼中之景，皆寓其心中之思，主觀言情的意味更濃重。並且，詩中增添許多鮮明禽鳥意象，或以青鳥無歸言希望之落空，或以鳳凰孤棲言自身之寂寞，或以籠鶯象徵著自身之不自由與等待，凡此種種，皆烘托出濃厚的閨怨情調。¹³⁹不妨說，這正是吳景奎將他對李賀詩歌整體風貌之認識濃縮、重鑄於〈擬李長吉十二月樂辭〉此一組詩中的結果。

以上是元人對李賀詩歌典型題材之關注與重現。另一方面，於神話、女性等典型題材之外，元人「長吉體」更重要的貢獻是，開始注意到李賀詩歌中更為貼近其個人生命際遇的現實面向。如岑安卿即作〈傷心行用李長吉韻〉一詩。在此，先一探李賀〈傷心行〉原作，其詩云：

咽咽學楚吟，病骨傷幽素。秋姿白髮生，木葉啼風雨。燈青蘭膏歇，落照飛蛾舞。古壁生凝塵，羈魂夢中語。（《李賀詩集》頁110）¹⁴⁰

¹³⁸ 盧明瑜：《三李神話詩歌之研究》（臺北：臺灣大學文學院，2000年6月），頁286。

¹³⁹ 見〈正月〉「翠鬟梳罷玉纖寒，綵燕銜春上金鳳」；〈二月〉「青皇宮中花鳥使，沓翠霏紅教鶯語」；〈三月〉「藥欄蘭栗怯春寒，翠帳流蘇護鶯曉。麗人一去音塵杳，淚灑紅綃怨青鳥」；〈四月〉「並禽不受雕籠宿，背人飛向荷陰浴」；〈七月〉「鳳凰枝頭一葉飛，碧疏朱綴生涼颼」；〈八月〉「雲兜鸛鵲返故國，瑤階絡緯鳴寒莎。……素娥徘徊白鸞舞，廣庭老樹今如何。」；〈九月〉「楚雲櫛櫛雁西流，秋色悽人正瀟灑。淚花菽菽啼新愁，纏絃五色彈箜篌」；〈十月〉「霜花莫灑相思樹，愁殺孤棲金鳳凰。」；〈十二月〉「瓊芳銷歇年華改，青鳥無音隔瑤海。」應注意的是，利用「禽鳥意象」與閨怨情調結合之手法，似亦沾染了晚唐溫李之詩風，而溫李又各有承自李賀之處。

¹⁴⁰ [唐]李賀著，葉葱奇疏注：《李賀詩集》（北京：人民文學出版社，1998年3月），本文引用之李賀詩句皆本於此書，視情況於引文後註明頁數，不另加注。

與李賀爲人稱道的那些瑰詭奇崛之作不同，在此詩中，李賀難得地以自身爲主角，在詩中安置一處空間：我們先是聽見幽咽之聲，爾後詩人以病骨白髮的形象出現了，外頭是風雨吹葉之秋夜，在燈青蛾飛、古壁凝塵的處所中，詩人唯一從事的活動，或也僅是「咽咽學楚吟」，直至入眠，猶作「羈魂夢中語」。全詩情調幽淒，燈火稀微，而古壁徒生凝塵，兩者似皆無法帶給詩人一絲安穩，貫串終始的是詩人不論醒寐的幽咽聲調，而病骨白髮的孤獨詩人終不免如撲火之飛蛾，似欲用盡此生命之聲——縱然薄弱細微——隱然以之與外在「木葉啼風雨」的聲響相抗。並且，詩題雖爲〈傷心行〉，但除卻這幽咽微弱的吟聲之外，詩人並不讓我們聽見其傷心之故，「純用病體、環境和四周的瑣碎來烘托，只結尾透出一絲愁悶的意趣，卻仍不直說，僅用夢語喃喃來點出」。¹⁴¹這是李賀爲自己生命所吟唱出之哀歌，而詩歌也是他對抗現世挫折時唯一能用以保護自己、抵抗外在侵擾的武器。不過，世人似多關注李賀「鬼仙」形象，而對其詩歌中的身世之感少有關注。

而岑安卿之〈傷心行用李長吉韻〉應是在「長吉體」的發展中，首次將目光轉移到李賀自傷際遇的詩題，並重新創作之：

朔風動清吟，孤月流寒素。白髮困青燈，紅妝泣秋雨。羅扇沿網蟲，寶鑑青鸞舞。白晝魍魎行，山昏鬼無語。（《元詩選初集》頁 1683）

不過，岑安卿此詩並不全然是以李賀的個人際遇爲題旨，畢竟，每個人的生命經歷都是獨一無二，而不可被重新感知或重新建構的。因此，此詩中看不到詩人李賀個人形象的再現，自然更無從知曉李賀何以傷心。但岑安卿對李賀在詩歌中所瀰漫、暈染開的幽淒情調，仍有一定的掌握，而他所採取的策略，則是一一呈顯李賀透過某些題材所發揮的傷心情調；是以，「白髮困青燈」言士人苦吟之悲，「紅妝泣雨」、「羅扇沿網蟲，寶鑑青鸞舞」則言女性閨怨之愁，乃至於「白晝魍魎行，山昏鬼無語」則言生命死生之難。以上種種，一方面竟似可歸結整體人類生命的各種傷心之故，另一方面又皆涵括了李賀詩歌中藉之寄託悲愁情調的種種具體生命境遇，是以，可以說岑安卿此詩也可視作是他對李賀整體詩風的一次總結與歸納。

此外，郭翼的〈和李長吉馬詩廿三首〉也是未見於元代之前「長吉體」同題

¹⁴¹ [唐]李賀著，葉葱奇疏注：《李賀詩集》，頁 111。

擬作而新開展出的題材。此處仍先對李賀原詩進行討論。李賀之〈馬詩二十三首〉，¹⁴²歷來研究大多同意，李賀藉「馬」以自喻，¹⁴³其中寓意大抵不出「不遇」、「求用」、「自重」、「自憐」等情結；¹⁴⁴並且，學者也注意到，此組詩中李賀對神話、歷史典故之運用頗豐。¹⁴⁵據以上基礎，此處擬再提出以下面向的討論。此組作品雖以「馬詩」為題，然細究個別詩篇，可以發現，李賀雖是寫「馬」，然同時也是寫「識馬之人」與「用馬之人」，其中純以詠馬為主題者，僅有〈其二〉、〈其四〉、〈其五〉、〈其六〉、〈其十一〉、〈其十四〉及〈其十九〉共七首，其餘十六首，皆存有或隱或顯之「馬一人」對應關係，而其寫「馬一人」對應關係之手法又可分為三種，第一類是顯見對應關係，第二、三類則皆是隱見對應關係而各有偏重。¹⁴⁶以下分論之。

在顯見「馬一人」對應關係的第一類作品中，以寫人、馬之間相得益彰的合作關係為多數，如「赤驥一周天子」、「赤兔一呂布」、「龍（馬）一鬮叔」、「神雕一項羽」、「桃花幼馬一將軍」、「馬一桓公」、「拳毛一唐太宗」、「千里馬一伯樂」，及「汗血馬一漢武帝」等，其中人物不是君王、將領，便是伯樂；並且，從「赤兔無人用，當需呂布騎」、「君王令解劍，何處逐英雄」、「不從桓公獵，何能伏虎威」、「拳毛屬太宗」等句之動詞「需」、「逐」、「從」、「屬」看來，李賀是強烈肯定著良駒與英雄賢君的組合，足見此組詩確實具有濃重的「知遇」主題。不過，

¹⁴² 王琦《李賀詩彙解》：「馬詩二十三首，俱是借題抒意，或譏或悲或惜，大抵于當時所聞見之中各有所比，言馬也，而意初不在馬矣。」姚文燮集註云：「馬詩二十三首，首首寓意，然未始不是一氣盤旋，分合觀之，無往不可。」方扶南指出：「皆自寓也。人人所知，次第用意略與南園詩同。……」[唐]李賀著，[清]王琦等評注：《三家評注李長吉歌詩》（上海：上海古籍出版社，1998年12月），頁75，232，303。

¹⁴³ 葉慶炳指出李賀因生肖屬馬故以馬自喻，見《唐詩散論·說李賀馬詩二十三首》（臺北：洪範出版社，1987年1月），頁134。林淑貞指出：二十三首詩之視角各不相同，其敘事主體或從「馬」、或從「人」出發，前者是李賀「將自己化身為馬」的「自敘遭逢／自我期許／自我悲憐」，後者是「距離化」客觀「觀馬／觀歷史／馬與歷史結合」。林淑貞：〈從詩義類比李賀馬詩之自我隱喻與歷史取譬〉，《興大中文學報》2005年6月第17期，頁195-229。

¹⁴⁴ 林淑貞歸納出以下四種以自我為依歸的情結：「早慧多才的自戀情結」、「騁才奮發的求用情結」、「人事困頓的不遇情結」、「自傷沈淪的悲悒情結」。林淑貞：〈從詩義類比李賀馬詩之自我隱喻與歷史取譬〉，《興大中文學報》2005年6月第17期，頁195-229。謝明輝則區分為三類主旨：「負才自恃之豪情」、「困頓失意之悲情」與「小人得志之喟歎」。見謝明輝：〈解析李賀〈馬詩二十三首〉〉，《國立高雄師大學報》第二十期（2006年6月），頁39-54。

¹⁴⁵ 林淑貞認為：「李賀借用歷史典故，其目的有四：以古諭今、借古諷今、以今羨古、借古興嘆」林淑貞：〈從詩義類比李賀馬詩之自我隱喻與歷史取譬〉，《興大中文學報》2005年6月第17期，頁195-229。

¹⁴⁶ 第一類為「人一馬」顯見對應關係，共有11首：〈其三〉、〈其八〉、〈其九〉、〈其十〉、〈其十二〉、〈其十五〉、〈其十六〉、〈其十八〉、〈其二十一〉、〈其二十二〉、〈其二十三〉。第二類為「馬一（人）」隱見對應關係，只有2首：〈其一〉及〈其十七〉。第三類為「（馬）一人」隱見對應關係，有3首：〈其七〉、〈其十三〉及〈其二十〉。

應當注意的是，在此類作品中，也有反例，如「果下馬—蠻兒」及「肉馬—漢武帝」兩組關係，前者僅用以與「赤兔—呂布」對比，突顯良駒實有自擇明主而從，不甘隨意任人驅使之高潔心志，後者則藉「多豢肉馬」批判君主的昏昧無能。〈其二十一〉則較為特殊，詩中呈現出「黃馬—玉勒吏—仙人」三層關係，從「須鞭玉勒吏，何事謫高州」看來，顯然黃馬並非此詩之重點，詩人真正抱不平的是玉勒吏的遭遇，可以說，這是一首詠「馭馬者」之詩，其所批評的對象，仍是不諳用人的「仙人」。再論〈其二十二〉，此詩亦有兩種對比關係，即「汗血—王家」與「青驪—少君」，有意思的是，此處的對比獨樹一格，是透過馬所處之環境與其所隨之人而獲得不同之評價，事實上「青驪」也就是「汗血馬」，其所諷刺的，正是那些不懂辨識本質，徒以其外在條件判斷優劣的人們。

在第二類隱見「馬—(人)」關係之詩作中，看似以詠馬為主旨，然而卻皆隱然指涉當與之相對應之人物形象，是以，〈其一〉才會在描述完良馬顯於外表之特徵後，接著感嘆「無人織錦韉，誰為鑄金鞭？」透過「無人」、「誰為」二詞，李賀將焦點轉移到未於詩中當下現身的知音者。而〈其十七〉中雖是以「小頸」與「長牙」兩種優劣有別之馬作一對比，但詩中刻寫出的「小頸」之飲食條件與居住環境，都是「世人憐小頸」的表現，也因此，「世人」的具體形象雖未出現，然才正是此詩隱然批判的對象。

至於隱見「(馬)—人」關係的第三類作品，與前者相反，則是以人物為主調，而隱隱勾引出對「良馬」的討論，如〈其七〉以仙人之宴為背景，在設想君王若欲赴宴的前提下，才提出「誰為拽車轅」此一疑問將思考焦點引導之對「良駒」之需求，而全詩並不見「良駒」的蹤影。又如〈其十三〉亦先寫一豪俠之形象：「寶玦誰家子，長聞俠骨香」，而後言其「堆金買駿骨，將送楚襄王」，大有世無賞馬之人，不如以「駿骨贈鬼」¹⁴⁷之思。而此詩中良馬並未出現，僅見「駿骨」。再如〈其二十〉，亦先寫人之重圍與寶劍，才寫「欲求千里腳」，顯然此處是以用馬之人為主角，而馬反成配角。總上所述，則大抵可以同意李賀多是藉馬自喻，然而，也不應忽略還有少數馬的形象，如「小頸」、「果下馬」、「肉馬」等，便非李賀自身之形象，而是用以與良馬對照，或藉此嘲諷用馬者之形象。其中尤以〈其十四〉最為特別，其雖專以「馬」為題，然此馬之形象絕非李賀之自喻，而是那些春風得意之小人。

¹⁴⁷ [唐]李賀著，葉葱奇疏注：《李賀詩集》，頁96。

可以說，此組馬詩之豐富多變，一方面因李賀善用了「馬一人」之對應關係，從各種角度切入，或憤懣，或不平，或期盼，或批判，也並非專以馬自喻，而亦藉馬之形象批判小人得志之現象。另一方面，李賀於此組詩作中，亦多採用前、後對照的篇章結構進行反襯或對比，或是今昔對比，或是兩組人馬之對照，或是兩馬之境遇迥異，或是同一匹馬在不同環境下得到不同評價，而令讀者得以反覆出入於同一主題而不覺厭煩。總言之，李賀之〈馬詩〉透過多重視角之變換，以及反覆的對比、對立結構，轉出層次豐厚的情緒與議論，令人反覆讀之後更覺有味。

關於此組以馬為主題之詩作，或可再進行以下的思考。實際上，若從馬兒的角度出發，或許會發現：牠們並不需要錦韉、金鞭、金絡腦等外在裝飾的肯定，也不見得在乎自己所跟從者是「伯樂」、「君王」、「呂布」或「蠻兒」，恐怕也不見得介意自己的工作是在供宮女乘坐遊賞、或駕鹽車於虞坂間、或為君王駕車出獵、或同將軍上陣殺敵。這些「際遇」之好壞，其實皆是人類以自身觀點作出的評價。更何況，馬之「優劣」與否，亦是從人的角度出發，實是因人看重馬的疾馳，以此考量其「有用」與否。換言之，這樣的「優劣判準」並不是馬兒考量自身價值的標準，而是人類外加於馬身上的「實用價值」。從這點上來說，詩中時以良馬自喻的李賀實亦難逃離人類的「實用論」，而是重以「功名成就」之羅網將自己牢牢捆綁，深陷於世俗價值中而自苦。當然，我們並不是以此苛求李賀未能擁有超越凡俗之心靈，相反地，這實是人情之常，這樣的掙扎與渴望才是人生最困難也重要的課題。也正是這樣的詩歌讓我們看見，在李賀備受注目的「鬼仙」形象之外，其實他也有如此貼近凡俗的一面。由此觀之，此組詩作在李賀詩歌中的特殊意義或許在於，它有別於與李賀慣於樂府詩中秉持「客觀寫景」的立場，乃大大彰顯出李賀對自身生命價值的思索與渴望，更貼近詩人在面對現實人世時的心靈曲折之跡。相較於李賀備受注目的「鬼仙」形象，後人似乎不免較為忽略李賀此一「託物言志」的面向與形象。對此，徐傳武也注意到後人對李賀形象認識之偏頗，而欲為李賀平反，茲以其言作為本段討論之結語：

古人或謂李賀為「鬼才」，謂其詩為「鬼詩」，稱其個別的篇章如〈蘇小小墓〉、〈秋來〉詩尚可，如指其全部則太偏頗了，請看二十多首〈馬詩〉，何「鬼氣」之有？李賀在人們心目中長爪細瘦，弱不禁風的書生形象，讀了他的〈馬詩〉也會有所改變，感到他有疾惡如仇的剛烈，積極用世的熱

情和憧憬光明的理想，是個有政治眼光和遠大抱負的人，如以馬為喻，他則是匹敢含蒺藜、敲骨帶銅聲的神騶，是匹能捉飄風、攬敵陣的天馬。¹⁴⁸

不過，對李賀此組佳作，後人並非毫無所覺，是以在元代，首度出現了對此組詩作的追和之作，即郭翼的〈和李長吉馬詩廿三首〉：¹⁴⁹

騶驥連錢動，金鞍鏤玉羈。無人尋穆滿，借與閬風騎。〈其一〉
肉礪錦纏鬃，流雲汗似紅。太平無戰伐，驂驛走沙蓬。〈其二〉
龍性非凡質，騰波出紫雲。檀溪飛過日，應識漢將軍。〈其三〉
繡霞橫虎脊，珠汗抹龍章。落日青葱嶺，霜高草色黃。〈其四〉
龍印留官字，霜花剝暗毛。長鳴愁顧影，祇憶九方皋。〈其五〉
霞目鏤金鞍，霜蹄削玉寒。曉看經邏些，暮已驀樓蘭。〈其六〉
瘦骨如山立，臨流飲渴虹。誰憐中道棄，苜蓿老秋風。〈其七〉
出河水在鬣，昂首動驚飈。伯樂不再活，誰復振金鑣。〈其八〉
神駿知無匹，驍騰絕域來。流沙一丈雪，夜拂白龍堆。〈其九〉
天子飛黃馬，牽來賜近臣。玉階新雨過，風滾落花塵。〈其十〉
內廄玉花驄，斑斑歎肉驂。奚官新浴罷，沙苑踏春風。〈其十一〉
佛郎通上國，萬里進龍媒。曉日開閭闔，虹光射玉臺。〈其十二〉
天馬誰能馭，和鸞駕紫微。年年清暑去，霹靂逐龍飛。〈其十三〉
大奴司虎苑，驃騎牧龍廷。不擬歌秦馘，重看賦魯駟。〈其十四〉
騾牝三千匹，雲屯十二閑。六飛當御駕，喜色見龍顏。〈其十五〉
霧漲蒼龍鬣，風鳴紫玉珂。駿羣空冀北，天象動滎河。〈其十六〉
踣□超雲影，拳毛散玉花。相將馳鳳苑，寧復困鹽車。〈其十七〉
玄宗愛舞馬，錦色看如雲。離宮三十六，樂動半天聞。〈其十八〉
赤驃何神駿，應憐識者稀。賢材生並世，騰踏看追飛。〈其十九〉
莫言淹皂棧，也會蹋祥麟。逐電疑無影，如龍自有神。〈其二十〉
煌煌金絡腦，裊裊紫游韉。看花不畏晚，相逐過橫塘。〈其二十一〉
秦皇七匹馬，追風箇箇輕。不聞東海北，采藥上蓬瀛。〈其二十二〉
驥子大宛種，房星夜降精。漢家求不得，兵壓貳師城。〈其二十三〉

¹⁴⁸ 徐傳武：《李賀論稿》（臺中：廣陽譯學出版社，1997年），頁74。

¹⁴⁹ 以往學者論及郭翼此組作品，率以《元詩選》為本，以為僅有九首，然據顧瑛《草堂雅集》卷九所收，其全貌實有二十三首，《元詩選》不過選其二、三、五、六、九、十、十一、十二、十三首。見[元]顧瑛編：《草堂雅集》，《景印文淵閣四庫全書》1369冊，頁1369-348、1369-349。

應注意的是，李賀之〈馬詩〉亦是至元代中期楊士弘之《唐音》，才首度被收入唐詩選本中，由此觀之，或許也間接促成了時代較晚之郭翼此組作品之出現。此組作品亦從多方面寫馬，各詩之間無所關聯而可各自獨立觀之，這一寫作手法與李賀相同；並且，細究各詩便可知，郭翼對李賀之「和」亦非一首一首和之，而是對李賀整體組詩之「和」，其詩歌形式、結構全以李賀為宗，可以說，他當清楚意識到李賀此組詩作為一組整體的特殊性。不過，另一方面，郭翼之詩在追武李賀的同時，其面貌仍有明顯異於長吉之處。首先，就詩旨而言，郭翼此詩性質較偏向「客觀敘事」，相對「詠物寄託」之意味便淡薄許多。如〈其九〉、〈其十二〉、〈其十三〉皆言良馬自西域而來，〈其二十三〉言漢家求良馬不得而舉兵壓城，似純為敘事之作，無詩外之旨可求；又如〈其十四〉、〈其十五〉、〈其十六〉三詩，旨意相近，皆以「駉牝三千」、「六飛御駕」、「駿羣空冀北」讚揚國家富強、人才濟濟之況，意氣昂揚，而無牢騷不平之怨；乃至於〈其二〉「太平無戰伐，驂驪走沙蓬」寫戰馬於太平之時無以發揮，〈其十〉、〈其十一〉、〈其二十一〉等詩寫人乘坐賜馬而出遊，及〈其十八〉寫玄宗喜愛觀賞舞馬，亦皆僅似從多方面描繪馬的不同勞動性質，而幾乎察覺不出諷刺意味。與李賀原作相較，不再以「馬一人」相對之知遇關係為主題，僅有〈其一〉「無人尋穆滿，借與閩風騎」，〈其五〉「長鳴愁顧影，祇憶九方皋」，〈其七〉「誰憐道中棄」，〈其八〉「伯樂不再活，誰復振金鑣」，及〈其十九〉「赤驃何神駿，應憐識者稀」等少數幾首觸及「知遇」之主題；並且，從全組作品中僅見〈其十七〉「寧復困鹽車」，及〈其二十〉「莫言淹皂棧，也會踢祥麟。」兩首約略提及馬之際遇看來，郭翼似乎並非以借馬自況為寫作主旨。其次，從詩歌形式而言，郭翼少見李賀原作中一詩中前後情境對比的結構；以詠物為重的他，常見的寫作手法則是在前兩句中寫出馬之外貌，如〈其一〉、〈其二〉、〈其五〉、〈其七〉、〈其八〉、〈其十一〉、〈其十六〉、〈其十七〉皆然，比起李賀原詩，對馬之外貌的形容自然更為豐富。

最後，究郭翼之詩與賀詩差異所凸顯之意義，一方面，在於郭翼對李賀原詩主要承繼之面向實是「詠物」大過「言志」，換言之，郭翼雖是注意到李賀〈馬詩二十三首〉的特殊性，但在重新詮釋時，實是著重於李賀在「詠物」的形式面向，亦即肯定李賀藝術手法之取用，相較下不免捨去了李賀借物「抒懷」的情志面向。另一方面，也正因此，就「詠物」的層面而言，郭翼筆下的〈馬詩二十三首〉更呈現出其所處時代之印記，元代既是由大漠民族建立之王朝，生活中對馬

的認識與需求或更爲熟悉普遍，是以郭翼詩中多寫馬的各種勞動性質，也透顯出以馬象徵國力強盛的傾向，甚至，如〈其四〉「落日青葱嶺，霜高草色黃」，〈其六〉「曉看經邏些，暮已驀樓蘭」，及〈其九〉「流沙一丈雪，夜拂白龍堆」等詩句都出現更多與大漠相關之風景。總言之，郭翼的〈馬詩〉在歷代「長吉體」中的意義正在於，儘管自唐五代人在「詠物」詩中便已開始透露出對李賀詩歌技法之承繼，¹⁵⁰但郭翼此組作品才是首度明言關注李賀「詠物」題材者，他爲後代清楚點出李賀於「詠物」詩上的成就，或許也因此開啓了明清文人們對李賀之詠馬，乃至於詠竹、詠劍等詩的討論。¹⁵¹

（二）另寫新題者

除以上明言效仿李賀同題之「長吉體」作品外，元代亦有明言效仿李賀而「另寫新題」者。如馬祖常，儘管據元末戴良〈鶴年先生詩集序〉所言：「論者以馬公之詩似商隱」，¹⁵²然馬祖常實有兩首明言效李賀之作：

龍沙秋淺雲光薄，畫羅宮衣侵曉着。吳娃楚娘侍團扇，象輿鳳輦明珠絡。
椒花染紫風雨香，三十六盤天路長。南都北都望行幸，千秋萬歲迎君王。
（〈上京效李長吉〉，《元詩選初集》頁 682）

賀蘭山下河西地，女郎十八梳高髻。茜根染衣光如霞，却召瞿曇作夫婿。
紫駝載錦涼州西，換得黃金鑄馬蹄。沙羊冰脂蜜脾白，箇中飲酒聲澌澌。
（〈河西歌效長吉體〉，《元詩選初集》頁 718）

由詩作可見，馬祖常對李賀之效仿似仍不出在修辭上之取法，如〈上京〉中「椒花染紫風雨香」，似是融合李賀〈巫山高〉「椒花墮紅」之意象，與「香風」、〈四月〉「依微香雨青氛氳」等意象而成；至於〈河西歌〉全詩，僅是從其字面便難發現何處與李賀面目相類，更遑論其詩意恐無新奇而足以與李賀相較處。¹⁵³

¹⁵⁰ 見本書第二章論。

¹⁵¹ 如袁枚〈李昌谷有馬詩二十三首余仿之作劍詩〉，陳文述〈詠馬效昌谷六首〉，及吳翌鳳〈馬詩七章效李長吉〉等作。

¹⁵² 李修生主編：《全元文》53/1630/276。

¹⁵³ 儘管如此，馬祖常其他詩作亦偶可得見受李賀薰染之處，如〈李夫人〉一詩：「未央天子香薰骨，夫人不貯黃金屋。水銅無光澀秋月，留得當年舊蛾綠。瑤臺夜佩聲闌珊，沉雲叫雁沙泉寒。二十五絃彈鳳凰，玉釵小燕飛春山。」（《元詩選初集》頁 682）其中不論是「水銅無光澀秋月」，或是突顯出「瑤臺」意象，皆可見對李賀〈李夫人歌〉「夫人飛入瓊瑤台」、「青雲無光宮水咽」之取法，更遑論李賀正是首先將月亮神話融入此題材中者。又如〈古樂府〉詩末二句：「朔雪埋山鐵甲澀，頭髮離離短如草。」（《元詩選初集》頁 716）修辭亦似李賀，尤其是「髮短如草」的

是以，馬祖常對李賀的效仿恐怕並未達成預定的效果。不過，若不論此詩之藝術價值，而從作者之創作企圖論此二詩在元代「長吉體」之意義，則一方面兩詩皆是反映當代生活面貌的「另寫新題」：「上京」詩是元代特有之主題，¹⁵⁴〈河西歌〉之景色則是大漠風光；另一方面，也再次證明「長吉體」是元人熟悉的一種「寫作體式」，不論結果理想與否，至少引起創作者願加以嘗試的動力。

元人以「長吉體」另寫新題的情況，還有吳會的作品可作例證：

八璽細絲梭歷歷，織成蟬翼烏鴉色。斗角裁縫蓋象床，一雙紅帶垂簷額。
邊韶愛眠老書客，猗扇清酣萬雷隔。文竹平鋪秋水光，玉肌無汗烟中白。
（〈紗帳効長吉體時彥則作以相奉〉，《吳書山先生遺集》卷之三）¹⁵⁵

赤帝龍車遲不鞭，頰輪如血當中天。天上火山下湯泉，蒸肌迸汗連珠圓。
渴喉呀呀噓紫烟，一絲掛體千鈞懸。小鬟香粉生絹薄，蕉扇蔗漿清暑眠。
（〈苦熱行効長吉體〉，《吳書山先生遺集》卷之三）¹⁵⁶

相較於馬祖常之作，吳會之作顯然令人耳目一新。〈紗帳効長吉體時彥則作以相奉〉一詩，以詠物為題材，而其中意象諸如「蟬翼鴉色」之羅帳、「邊韶老書客」、「文竹秋水光」，皆取自賀詩〈石城曉〉、〈秋來〉、〈春坊正字劍子歌〉。且全詩言帳之質地、外貌，後言功用且重以青、紅、白等色彩敷於畫面，「猗扇清酣萬雷隔」，以一輕薄之青帳即能隔除「萬雷」之煩擾，圍築起庇護愜意之「煙白」空間，全詩雖無深刻旨意，卻也得體物之清趣。又如〈苦熱行効長吉體〉，開篇即引用李賀〈十二月樂詞·六月〉「赤帝騎龍」之意象，「天上火山下湯泉」一語亦似從〈十二月樂詞·十一月〉轉化而來；並且，吳會此詩亦可歸入對李賀「寒暖」辯證之承繼脈絡中而論，若將此詩與宋代龔宗元〈六月吟〉相比，¹⁵⁷兩者皆將李賀之風格引入「苦熱」此一詩題中，並且皆透過寒暖之對比帶出對貴族之批判。是以，吳會此詩雖是另寫新題，卻並不離賀太遠，實更證成李賀詩風於「寒暖」主題之深刻影響。

比喻，似正從李賀詩句取得此意，可參見川合康三對李賀詩中髮與草之比喻的討論，見[日]川合康三著，劉維治、張劍、蔣寅譯：《終南山的變容：中唐文學論集》，頁 324-326。

¹⁵⁴ 楊鐮：《元詩史》（北京：人民文學出版社，2003年8月），頁 643-651。

¹⁵⁵ 《續修四庫全書》第 1325 冊，頁 292。

¹⁵⁶ 同上註。

¹⁵⁷ 如上章所論，龔宗元此詩本受歷來〈苦熱行〉主題之影響，而其中更顯見對李賀「寒暖」辯證主題之承繼。

總上所述，元代明言仿效李賀同題詩作的「長吉體」作品，大致有以下特徵：「神話」與「女性」等李賀典型題材仍持續受到關注，如〈天上謠〉與〈十二月宮詞〉等作即為代表；更重要的是，元人開始注意到李賀「非典型」的詩歌，如〈傷心行〉與〈馬詩〉，在李賀原作中皆反映出他個人對現實的憤怨不平，而元人首度出現對此類詩歌之承繼；不過，個人情志畢竟難以與他者共享，是以岑安卿的「用」其「韻」，同時也表現出對李賀整體詩風的總歸納，而郭翼的「和」其詩，更凸顯出李賀在「詠物」詩上的影響。

二、楊維禎「鐵崖體」與「長吉體」之承變關係

(一)楊維禎對李賀之評價與效法

如前文所示，楊維禎在元代詩學發展過程上可謂具有舉足輕重之地位，其不僅抱持「宗唐復古」之主張，亦將此主張落實於對「古樂府」此一體裁之創作，並且，對隨之而來的「師古」與「師心」之爭論亦有獨到見解，凡此種種，幾近全面涵括元代之文學焦點；尤有甚者，楊維禎亦多提攜後進，與顧瑛共同集結文人，形成文學集團，在元末發揮極大影響力。像這樣重要的元末詩壇領袖，當我們開始深究其詩歌創作之面貌時，或會訝於他與李賀實有不容忽視的承繼關係。後人提及楊維禎之樂府，或云：「出入於少陵、二李之間」，¹⁵⁸或云其「含筠、吐賀」，¹⁵⁹或言其「根柢於青蓮、昌谷」，¹⁶⁰或視之「出入於盧仝、李賀之間」，¹⁶¹或言之「險怪仿昌谷，妖麗仿溫李」，¹⁶²儘管楊維禎之詩風在後人眼中或多或少參有其他名家諸如李白、杜甫、盧仝、溫李等風格，然楊維禎的樂府詩歌主要以

¹⁵⁸ 其同代之人張雨即曾言楊維禎之古樂府〈鐵崖先生古樂府序〉：「廉夫又縱橫其間，上法漢、魏，而出入於少陵、二李之間，故其所作古樂府詞，隱然有曠世金石聲，人之望而畏者。又時出龍鬼蛇神，以眩蕩一世之耳目，斯亦奇矣。」李修生主編：《全元文》34/1087/350。

¹⁵⁹ 明·胡應麟：「楊廉夫勝國末領袖一時，其才縱橫豪麗，亶堪作者；而耽嗜瑰奇，沉淪綺藻，雖復含筠、吐賀，要非全盛典刑」[明]胡應麟：《詩藪》，頁701。

¹⁶⁰ [清]《四庫全書總目》卷168〈《鐵崖古樂府》提要〉：「大抵奇矯始於鮑照，變化極於李白，幽豔奇詭、別出蹊徑，岐於李賀（按：上論樂府之承變）。元之季年，多效溫庭筠體，柔媚旖旎，全類小詞，維禎以橫絕一世之才，乘其弊而力矯之，根柢於青蓮、昌谷，縱橫排募，自關町畦，其高者或突過古人，其下者亦多墮入魔趣，故文采照映一時，而彈射者亦復四起。」[清]紀昀編纂：《四庫全書總目》（臺北：藝文發行，1989年），頁3362。

¹⁶¹ 《四庫全書總目》卷168〈《東維子集》提要〉：「今觀所傳詩集，詩歌樂府出入於盧仝、李賀之間，奇奇怪怪，溢為牛鬼蛇神者，誠所不免。」[清]紀昀編纂：《四庫全書總目》，頁3362。

¹⁶² 見趙翼〈高青邱詩〉：「詩至南宋末年纖薄已極，故元、明兩代詩人又轉而學唐，此亦風氣循環往復、自然之勢也。元末明初楊鐵崖最為巨擘，然險怪仿昌谷，妖麗仿溫李，以之自成一家則可，究非康莊大道。」[清]趙翼：《甌北詩話》（臺北：廣文出版社，1971年），卷八，頁6。

李賀風格為基調的觀點當可謂無所疑義。

至於楊維禎對於李賀的看法又是如何？如前文所言，楊維禎在詩歌發展之脈絡中，將李賀的文學地位提高至得與李白並稱作「二李」，以為「《風》《雅》而降為《騷》，而降為《十九首》。《十九首》而降為陶、杜，為二李」，強調以上數者為此「詩之品，在後無尚也」。¹⁶³當見楊維禎對李賀的成就是予以高度肯定的。可補充的是，若結合楊維禎在「師古」與「師心」之論中的主張而論，或許可以說，他之所以傾心於李賀並不是沒有根據的，畢竟相較於楊維禎，李賀在歷史的長流上已是屬於傳統的一方，然而李賀同時卻又不那麼的合乎「傳統」之「正道」，相較於強調「性情之正」的傳統詩學觀，李賀之「吟詠性情」實是本乎「性情之真」，是以，既然楊維禎主張「人各有性情」，或很難不注意到「尚己」之李賀。可以說，李賀正是元人在傳統中找尋「新奇」時所發現的代表人物。

當然，肯定李賀的成就與有意效仿為之仍是不同層次的問題。不過，據其門人吳復記載楊維禎給陳樵之信中語：

天仙快語為大李，鬼仙吃語為小李。故襲賀者，貴襲勢也，不襲詞也。襲勢者，雖蹴賀可也；襲詞者，其去賀日遠矣。今詩人襲賀者多矣，類襲詞耳。惟金華鹿子之襲也，與余論合，故余有似賀者凡若干首，輒書以寄之。

164

這段文字透露出重要訊息如下。其一，楊維禎再次證明當時詩壇的確存有「襲賀」盛況；其次，楊維禎對當下的「襲賀」風尚有所不滿，他進一步仔細區分出「襲詞」與「襲勢」之差異，強調前者「去賀日遠」，而後者「蹴賀可也」；最後，楊維禎源於上述基礎指認出陳樵是當世少見之「襲賀之勢」者，並且，從他評論自己詩歌「有似賀者凡若干首」看來，楊維禎顯然認為自己也是「襲賀之勢」者，而他將自己作品寄給陳樵的用意，應正在於知己者的交流。換言之，這段評論充分表達出楊維禎對時下學賀之批評與其主張學賀之理論，更重要的是，他在具體標舉出陳樵為合乎此論之作者的同時，也表明了自己亦將理念付諸創作之實踐：他於詩歌創作中嘗試再現李賀之「勢」。

或也因此，時可見其門人將其詩作與李賀進行評比，如吳復論楊維禎之〈鴻

¹⁶³ 李修生主編：《全元文》41/1300/239。

¹⁶⁴ 引自吳文治主編：《遼金元詩話全編》，頁2398。

門會〉，便云：「先生酒酣時常自歌是詩，此詩本用賀體而氣則過之。」¹⁶⁵又譽其〈五湖游〉一詩：「先生此詩雄偉奇麗，逸氣飄飄然，在萬物之表，真天仙之語也。如『海盪邛山漂鬪體』之句，使長吉復生，不能過也。」¹⁶⁶相似之例還有李費之言：「先生作〈月氏王頭飲器歌〉，雖李長吉復生，不能鬥其雄。」¹⁶⁷足見其門人皆知楊維禎有意以李賀為效仿對象，是以多作此類評論。然而，觀諸以上各言，更值得探究的是，所謂「氣則過之」、「復生不能過」、「復生不能鬥其雄」，在在與楊維禎「襲勢者，雖蹴賀可也」之觀點相應，顯然，門人也深知，楊維禎對李賀的效仿並不以「似賀」而滿足。可以說，楊維禎對於「長吉體」的模擬，實是以「入而能出」的模擬為理想，他固然是將李賀視為值得效法的家體典範，然而楊維禎的企圖並不僅止於此，誠如其於〈紅牙板歌〉詩前序所言：「長吉於梨園樂件，歌之欲盡，而於樂句之作，獨缺如也。吳下繆才子遺余以紅牙板一具，故為作歌補長吉之遺。」¹⁶⁸他注意到李賀對音樂乃至樂器的多有著墨，而「補長吉之遺」一語正透顯出楊維禎欲與賀爭的創作心態。簡言之，李賀不只是楊維禎所欲承繼的典範，也是楊維禎想要與之並肩競爭的典範。這樣的模擬動機，顯現在楊維禎的詩歌創作上，終成就了他學賀而終能自成一家的獨特面貌。

（二）楊維禎對「長吉體」之承繼：「襲勢」之奇思

先論楊維禎之〈鴻門會〉：

天迷關，地迷戶，東龍白日西龍雨。撞鐘飲酒愁海翻，碧火吹巢雙狻猊。
照天萬古無二鳥，殘星破月開天餘。坐中有客天子氣，左股七十二子連明珠。
軍聲十萬振屋瓦，拔劍當人面如赭。將軍下馬力拔山，氣卷黃河酒中瀉。
劍光上天寒葦殘，明朝畫地分河山。將軍呼龍將客走，石破青天撞玉斗。
（《楊維禎詩集》頁 10-11）

在李賀〈公莫舞〉之後，「鴻門宴」儼然成為後代學賀者熱衷的詩歌題材之一，在宋代即有……等作，¹⁶⁹至元代此題亦廣受注目，幾可謂是「長吉體」最為典型之詩題之一。楊維禎此首〈鴻門會〉即其門人所謂「用賀體而其氣過之」之詩。

¹⁶⁵ [元]楊維禎著，吳復編：《鐵崖先生古樂府》卷一，《四部叢刊正編》第 71 冊（臺北：臺灣商務印書館，1979 年），頁 15。

¹⁶⁶ [元]楊維禎著，吳復編：《鐵崖先生古樂府》，卷三，《四部叢刊正編》第 71 冊，頁 28。

¹⁶⁷ [元]楊維禎著，鄒志方點校：《楊維禎詩集》（杭州：浙江古籍出版社，1994 年 12 月），頁 620。

¹⁶⁸ [元]楊維禎著，鄒志方點校：《楊維禎詩集》，頁 29。

¹⁶⁹ 見本書第二章。

究其「用賀體」處，首先不免仍在「襲詞」部分，¹⁷⁰全詩多數詩句取用、轉化自李賀名篇，茲列表如下：

楊維禎	—	李賀
東龍白日西龍雨	—	東家胡蝶西家飛〈胡蝶飛〉
撞鐘飲酒愁海翻	—	撞鐘飲酒行射天…… 朝朝暮暮愁海翻〈梁臺古意〉
碧火吹巢雙狻猊	—	笑聲碧火巢中起〈神弦曲〉
氣卷黃河酒中瀉	—	卷起黃河向身瀉〈秦宮詩〉
明朝畫地分河山	—	欲作江河唯畫地〈榮華樂〉
石破天驚撞玉斗	—	石破天驚逗秋雨〈李憑箏篋引〉

在篇章結構安排上，前六句亦先形容鴻門宴之場景，此場景之構營則透過「東龍、西龍」「雙狻猊」、「二鳥」暗示雙雄於亂世爭霸的動盪驚危之感。並且，楊維禎

¹⁷⁰ 儘管楊維禎認為「襲勢」重於「襲詞」，然其〈趙氏詩序錄〉中亦言：「面目未識，而謂得其骨骼，妄矣；骨骼未得，而謂得其情性，妄矣；情性未得，而謂得其神氣，亦妄矣。」可見反面而言，楊維禎並不否認「襲詞」亦是「襲勢」之根本。由是，當可解釋何以其詩中亦屢見對李賀詩詞句面之模習，此處略以表格呈現。

楊維禎	李賀
〈梁家守藏奴〉豈識鳶肩主 明日飛花亂紅雨	〈榮華樂〉鳶肩公子二十餘 〈將進酒〉桃花亂落如紅雨
〈將進酒〉糟床嘈嘈落紅雨 〈西溪曲〉紅雨傷春跡如掃	〈將進酒〉桃花亂落如紅雨
〈君家曲〉賈家貴婿多春情 〈春俠雜詞其二〉賈家貴婿正嬌春	〈賈公閭貴婿曲〉
〈六宮戲嬰圖〉宜男草生二月初 〈春俠雜詞〉宜男草生小院西 〈燕子辭〉宜男草生春又歸	〈十二月樂詞·二月〉宜男草生蘭笑人
〈屏風謠〉門外酸風箭入骨。匡床毳毳踏春 雪，紅姬扶醉醉眼纈。……隙光射人如白月	〈金銅仙人辭漢歌〉東關酸風射眸子 〈宮娃歌〉象口吹香毳毳暖 〈蝴蝶飛〉龜甲屏風醉眼纈
〈內人剖瓜歌〉水殿風來晚花靜	〈蜀國弦〉楓香晚花靜
〈弁峰七十二〉下觀人間世，九點煙中青	〈夢天〉遙望齊州九點煙
〈鮫人曲〉烹龍炮鳳日日千斤厨	〈將進酒〉烹龍炮鳳玉脂泣
〈鐵硯子〉直是書生一片心	〈春坊正字劍子歌〉直是荆軻一片心
〈安樂宮主畫眉歌〉帳底春雲夢初熟。…… 血浸三郎三尺水。	〈秦宮詩〉帳底吹笙香霧濃 〈蝴蝶飛〉楊花撲帳春雲熱 〈春坊正字劍子歌〉先輩匣中三尺水
〈題柳風英月亭詩卷〉秋輪軋露春雲熱，水 風楊柳芙蓉月。星橋高挂東西虹，宮花小隊 煙花紅。……吟詩一夜東方白。	〈夢天〉玉輪軋露濕團光 〈蝴蝶飛〉楊花撲帳春雲熱 〈追賦畫江潭苑四首其四〉宮衣小隊紅 〈酒罷張大徹索贈詩時張初效潞幕〉吟詩一 夜東方白

此詩獨與先前效賀之詩不同的是，從詩中幾乎難亦察覺一絲褒貶之意，可以說，此詩更忠於李賀原作「旁觀構景」之手法，同樣是以一己之想像重新鋪排鴻門之宴，而未從後見之明的觀點觸及日後項羽敗北、劉邦稱王的史實。至於所謂「氣或過之」，或在於與李賀原詩相較，本詩更透顯出一股「豪壯」氣氛，儘管其詩句實亦從李賀其他詩作諸如〈榮華樂〉、〈秦宮詩〉、〈梁臺古意〉等取用而來。

楊維禎對「賀體」之效法，就題材而言，主要可分為「神話」與「詠物」兩者。以下，嘗試由此進路探析楊維禎之詩作與李賀詩風之關聯。

首先，楊維禎承繼了李賀對神話的關注，如〈道人歌〉言「天上仙骸成積林」（《楊維禎詩集》頁 38），用意即與李賀〈官街鼓〉「幾回天上葬神仙」相同，而畫面更爲具體鮮明。又如〈夢遊滄海歌〉：

風光長如二三月，琪花玉樹不是人間秋。人鳥戲天鹿，昆吾鳴天球。橘子如斗，蓮葉如舟，白鳳如雞，紅麟如牛。青瞳綠髮紫綺裘，日夕洲上相嬉遊。……長梯上摘七十二朵之青菡萏，玉龍呼耕三萬六千頃之昆侖丘。黃河清淺眼中見，海屋老人為我添新籌。（《楊維禎詩集》頁 40）

此詩當從李賀〈天上謠〉脫胎而出，除卻前人模擬李賀〈天上謠〉及〈夢天〉二詩時最常表現出的詩末俯視視角外，楊維禎此詩對李賀之繼承更爲成功處，當在於他對神仙生活之風情與李賀同樣表現出「化仙爲凡」的想像：言仙禽「如雞」，仙獸「如牛」，至於「玉龍呼耕」意象更直取自李賀的「呼龍耕煙重瑤草」；是以全詩仙氣淡薄，呈顯一派田園閒適情調。除此之外，楊維禎更多有以全神話想像爲主題之新題樂府，如〈龍王嫁女詞〉、〈湖龍姑曲〉（《楊維禎詩集》頁 38、39）等，而這類詩歌中雖全以神話想像爲題，然少見明顯化用李賀字面之處。如〈皇媧補天謠〉：

盤皇開天露天醜，夜半天星墮天狗。璿樞缺壞奔星斗，輪雞環兔愁飛走。聖媧巧手鍊奇石，飛廉鼓鞫虞淵赤。紅絲穿餅補天空，太虛一碧玻璃色。輻旋轂轉四極正，高蓋九重懸水鏡。三光不凋河不瀉，天上神仙宅金闕。當時坤母亦在旁，下拾殘灰補地裂。（《楊維禎詩集》頁 35）

「女媧煉石補天」神話，在李賀手中雖僅用於形容李憑箏篋樂音之高妙，但此一神話元素卻似乎成爲李賀流給後人的重要遺產。楊維禎即以此神話爲主題，全詩

純以想像之詩思重新排演過程之始末，設想女媧請風神「飛廉」鼓動風囊，在日落之處「虞淵」起火鍊石，終使天空恢復原貌，使神仙得以安居。更有趣的是，楊維禎還多衍出「坤母補地」之說，並以此前所未聞之奇想作結。又如〈修月匠歌〉一詩，楊維禎採用《酉陽雜俎》中「月乃七寶合成」，「常有八萬三千戶修之」之記聞，由此衍伸出如下之想像：月既為天宮手中之「七寶鈿」，其性質則是「脆如琉璃拆如線」，甚至，進一步結合嫦娥神話，發想月之所以需要修補，乃因「羿家奔娥太輕脫，須與踏破蓮花瓣」（《楊維禎詩集》頁 39-40）。此等想像之清新，別有奇趣。總上所論，這些神話想像題材之詩歌正足作為楊維禎主張效仿李賀當「襲勢」不「襲詞」的示範；可以說，楊維禎所學賀之「勢」，應即在於其奇幻瑰詭之想像。

關於楊維禎於李賀「奇詭想像」之承繼，還在他的詠物詩作中有所反映。詠物詩之作法大抵可分為兩種，一者是「託物言志」，將主觀情志寄託於物，達抒情之效；一者是「為物寫真」，純以物體本身為詠，求描繪之巧。李賀之詠物，兩者手法皆而有之，但若以李賀之詠物詩衡諸歷代詠物詩，當可發現，李賀對後者手法之運用，當更為令人驚艷，不論是〈金銅仙人辭漢歌〉、〈春坊正字劍子歌〉、〈羅浮山人與葛篇〉與〈長平箭頭歌〉，皆倚賴豐厚之想像，多以拓展「物」本身之特殊性為主，以詩人主觀情志之寄託為次。可以說，李賀的詠物詩為我們示範了一種奇特的「觀物」方式：詩人不只看見「物」的當下，更藉由想像之眼看見此「物」在不同詩空背景下的存在，彷彿此物的前世今生，都能同時於詩中獲得開展。也因此，如今為世俗實用之「物」，在詩人慧眼中往往透顯出超凡之「神性」，給予它們「神話」的出身。此一手法從宋代蘇軾、到金代詠〈古鏡〉皆然，而這些作品似乎往往在後人眼中歸屬於李賀之流派下。若從此脈絡出發，必不至忽略楊維禎的〈奔月卮歌〉：

神犀然光射方諸，海水拆裂雙明珠。大珠飛上玉兔白，小珠亦奔銀蟾蜍。
千年太陰鍊成魄，豈識妖蟆吞啖厄？剝胎乃墮歡伯計，玉斧椎開桃扇核。
茅山外史海上來，拾得海月稱奇哉。按劍或為龍鬼奪，擲手自戲仙人盃。
雄雷雌電繞丹屋，顧兔清光吞在腹。醒來不記墨淋灘，塵世隨風散珠玉。
鐵崖仙客氣如虹，金橋銀橋遊月宮。素娥飲以白王醴，羽衣起舞千芙蓉。
居然月宮化鮫室，坐見月中清淚滴。我方醉卧玉兔傍，但覓大魁酌天漿。
不用白兔長生藥，不用千年不死方。（《楊維禎詩集》頁 30）

「奔月卮」或因其外形而得名，而此名自當提供楊維禎發揮想像之空間，將此物與月亮神話加以綰繫，想像其形製之過程，一路寫至此物如何透過友人轉至自己手中。然而其中更值得稱許的是，楊維禎不僅討論了「物」之今昔，在他的想像中，此「奔月卮」更引領他到達未來：當他將「顧兔清光吞在腹」後，再醒來時便似置身於月宮場景中，與仙人、玉兔相傍，而將全詩終結於這樣仙氣飄逸的情境中。儘管詩人最後以「鐵崖仙客」形象登場，似乎讓自己成為詩中主角，但整體而言，真正的主角仍是「奔月卮」，若非有它，詩人便不可能有月宮之遊；反過來說，詩人正是欲透過此一想像之遊，令如今作為「飲器」的它，得以擺脫世俗之功用，讓人看見它獨特的本質，宛如「仙物」般獨一無二。

此外，楊維禎取法賀體而詠物之詩歌，還有〈月氏王頭飲器歌〉值得一提：

黑風吹瓠瓠不流，冒頓夜斷強王頭。黃金留犁攬玉斗，一飲一石酥駝秋。
眼紅吮鬚生血聚，汗滴石樓濕青雨。鬼妻扣骨骨欲應，精禽飛來作人語。
黃雲壓日日欲頽，將軍回首李陵臺。君不見漢家秋風凋細柳，老上單于誇
好手，棘門胡盧可盛酒。（《楊維禎詩集》頁 166）

據《史記》記載，匈奴破月氏後，單于曾以月氏王之人頭為飲器；¹⁷¹此事本奇，而楊維禎取之為詩才，亦可謂別具慧眼。首先值得注意的是，詩中如「黑風吹瓠瓠不流」、「鬼妻扣骨骨欲應」，「黃雲壓日日欲頽」等句皆使用同一句式，而此句式應本於李賀〈雁門太守行〉之首句：「黑雲壓城城欲摧」，由此或可推想，楊維禎當有意透過句式之模擬，令此詩呈顯出與李賀〈雁門太守行〉同樣之雄奇風格。今觀其詩，在雄怪奇魅之語中噴湧著激憤之情，呈現出以荒蕪與驚怖共譜而成之曲調。

楊維禎此作一出，引起門人之追和，其中，獲得楊維禎稱賞者有李費之作：

太白入月月欲頽，胡風吹度白龍堆。[鐵厓曰：『一起便絕倒。』]血函
模糊截仇首，半腕剝作玻璃杯。目眦生紅酒微頽，戎王胸堂沃焦熱。[奇
語。]青氈帳下唱胡歌，三十六國皆膽裂。[愈出愈奇。]金籠攬紅紅欲凝，
腦中猶作銅龍聲。[真狐精語。]千年古恨恨未平，怨魄飛作精衛精。君不

¹⁷¹《史記》卷一百二十三〈大宛列傳〉第六十三：「是時天子問匈奴降者，皆言匈奴破月氏王，以其頭為飲器，月氏遁逃而常怨仇匈奴，無與共擊之。」[漢]司馬遷著，郭逸、郭曼標點：《史記》（上海：上海古籍出版社，1997年），頁 2380。

見漆身復仇仇未復，地下義人吞炭哭。（〈月氏王頭飲器歌和楊鐵厓〉）¹⁷²

楊維禎對李費的肯定，尤在「金篦攪紅紅欲凝，腦中猶作銅龍聲」一句，稱之「真狐精語」，然此意本轉自李賀〈馬詩〉「瘦骨帶銅聲」，而「太白入月月欲頹」、「金篦攪紅紅欲凝」、「漆身復仇仇未復」亦皆與〈雁門太守行〉首句句式相同。李費曾譽楊維禎原詩為「雖李長吉復生，不能鬥其雄」，而其作又酷肖李賀。由此可見，楊維禎及其門人在創作時，實皆於心中對「長吉體」存有追模之意，並且隱然以效似與否為評詩之標準。更值得探究的是，楊維禎與門人對此題的興趣並不至此消滅。據楊維禎自云：「余讀費辭，爲之擊几而歌。費真狐精也。時鐵門和者稱張憲，明日費辭至，憲拜之曰：『吾當放君一頭。』取已作而焚之。余復技癢，作〈些月氏頭歌〉，令費和之。費謝曰：『某氣竭矣。』」¹⁷³

今再觀楊維禎技癢所作之〈些月氏王頭歌〉：

嗚呼老氏，顛大如斗。眼中磷，吹欲腥，游魂夜哭燈前走。夢呼老氏顛在手，倒瀉一聲索郎酒。嗚呼，飲月支，酒船不到劉伶屍，酒淋汝顛胡用悲？君不見左賢截落血丸頸，蒺藜營邊作溺皿。（《楊維禎詩集》頁 167）

此詩亦大揮想像之筆，詩人召喚月氏王之游魂，與之對話，安慰他死後尚有酒淋，實無足悲，畢竟「酒船不到劉伶屍」，而此句亦從李賀〈將進酒〉「酒不到劉伶墳上土」而來。至詩末，楊維禎爲月氏王進行一場想像之報仇：將敵人的「血丸頸」作「溺皿」之用。此詩之作，楊維禎顯然有欲再與李費較量之意，而終得李費以「氣竭」爲由辭作，可謂是遂其所願。¹⁷⁴不過，楊維禎並非這場較勁之最後贏家，因顧亮亦再度作有和詩〈和些月氏王頭歌〉：

月氏肉，碎如雪。月氏顛，頸如鐵。[鐵厓曰：『只數語便破鬼膽。』]快劍一斫天柱折，留取胡盧飲生血。冒頓老魅呼月精，夜酌葡萄隴月明。鬼妻蹋地號我天，可汗天靈哮唬聲嘶酸。於乎！顛兮顛兮汝勿悲，我今酌汝金留犁。黔州都督有血頂。精魂夜夜溺中啼。¹⁷⁵

¹⁷² [清]錢謙益撰集，許逸民，林淑敏點校：《列朝詩集》（北京：中華書局，2007年），頁 787。

¹⁷³ [元]楊維禎著，鄒志方點校：《楊維禎詩集》，頁 167

¹⁷⁴ 有意思的是，「氣竭」在此作爲一種認輸之理由，正好又印證了楊維禎對「氣」的追求。「勢」、「奇氣」，都是一種雄奇而非幽冷怨澀的情調。

¹⁷⁵ 見錢謙益撰集，許逸民、林淑敏點校：《列朝詩集》，頁 786。

顧亮於詩前小序云：「《月氏王頭歌》古作數十篇，未有能發其雄憤者。及觀先生之作，皆是玉樓鬼不能道者，發其千載雄憤，為古今絕唱。一時和者，不計張憲，而獨稱賞李費『費真狐精也』。亮不敏，何敢望費，以先生之命僭和之。」¹⁷⁶話雖謙稱「何敢望費」，然隱然對楊維禎對李費的肯定不以為然，故方作此語。不過，顧亮之作確實是成功了，據《列朝詩集》記載：「鐵崖擊節歎賞曰：『說出月氏王一副枯骨，作活潑潑底侏儒語。青冢妃不能宣諸宮羽者，茲調宣之。費、憲兩生當讓一籌。』」¹⁷⁷可知楊維禎在見此作之後，調整了心中對眾和詩之排名，肯定顧亮實更「技高一籌」。

此一系列之和詩活動甚值深究。李費之詩一出，楊維禎便「技癢」再作〈些月氏王頭歌〉，顯然是欲再以技壓之；而顧亮亦欲有所展現。由此可知，這一系列的「和詩」帶有濃厚的較勁意味，作詩成爲一種技藝之競賽，尤其是以「詠物」爲題，詩人們必須「出奇」，方能「致勝」。是以，無論就詩歌題材而言，或是就創作過程而言，楊維禎與其門人們有意無意間透顯出對李賀的接受，甚至可以說加強了對李賀詩歌之認同與傾向。

（三）楊維禎對「長吉體」之新變：「鐵崖體」的形成

不過，楊維禎既反對不能自成一家的「學古」，且其亦確實自成「鐵崖體」，¹⁷⁸則我們亦當思考，「鐵崖體」與「長吉體」之間除承衍外，尙有何變異。

首先，從上述討論詩作看來，楊維禎雖亦有「牛鬼蛇神」之譎怪，但他與李賀不同的是，儘管「血」、「鬼」、「古」等字較爲常見，然往往與題材有關，至於「老」、「墮」、「濕」、「啼」、「冷」等衰颯之字，出現的頻率與次數皆大幅減少。其次，楊維禎之詩風偏向「雄豪颯爽」，而不似李賀「幽澀衰冷」，語言上比起李賀之雕琢，也較爲直暢，參雜了李白的風格。茲舉〈五湖游〉爲例，其詩云：

鷗夷湖上水仙舟，舟中仙人十二樓。桃花春水連天浮，七十二黛吹落天外如青漚。道人謫世三千秋，手把一枝青玉虬。東扶海日紅桑膠，海風約住

¹⁷⁶ [元]楊維禎著，鄒志方點校：《楊維禎詩集》，頁 621。

¹⁷⁷ 見錢謙益撰集，許逸民、林淑敏點校：《列朝詩集》，頁 786。

¹⁷⁸ 黃仁生曾據前人討論，將「鐵崖體」之內涵歸納出下列三種說法：「代指性」所有詩作、「特指性」古樂府、「泛指性」楊維禎及其友、徒之古樂府。黃仁生：《楊維禎與元末明初文學思潮》，頁 236。本文秉持對「家體」的思考，對「鐵崖體」採寬泛之認定，認爲「鐵崖體」即是能張顯楊維禎獨特面貌之詩作。

吳王洲。吳王洲前校水戰，水犀十萬如浮鷗。水聲一夜入台沼，麋鹿已無台上游。歌吳歎，舞吳鉤，招鷗夷兮狎陽侯。樓船不須到蓬丘，西施鄭旦坐兩頭。道人臥舟吹鐵笛，仰看青天天倒流。商老人，橘幾奕？東方生，桃幾偷？精衛塞海成甌窶，海蕩邛山漂髑髏，胡為不飲成春愁。（《楊維禎詩集》頁43）

吳復雖對「海蕩邛山漂髑髏」一句尤有讚語，言其「長吉復生不能過也」；然不應忽略的是，他同時更指出此詩之「逸氣」，真「天仙之語」。¹⁷⁹持平而論，就全詩氣象而言，確更近似李白一些，一來由於李賀之奇，在其想像之妙，其麗為「巧麗」，而李白之奇，在於其暢逸之氣，其麗為「清麗」；二來李賀少以個人形象入詩，若有偶然，也多是龐眉苦吟、華鬢早衰之愁病形象；李白則不然，其詩中大量出現他飄逸清俊之「謫仙形象」。由此觀之，楊維禎此詩中「道人臥舟吹鐵笛，仰看青天天倒流」的自我形象，無非是更近似李白之瀟灑風情一些。而〈廬山瀑布謠〉亦屬此類出入「二李」之作品。李白作有〈望廬山瀑布〉：「日照香爐生紫煙，遙看瀑布挂前川。飛流直下三千尺，疑是銀河落九天。」¹⁸⁰楊維禎此詩本於李白之詩意，以「銀河忽如瓠子決，瀉諸五老之峰前」開篇，而後取李賀想像與鍊字之長，續以「我疑天仙織素練，素練脫軸垂青天。便欲手把並州剪，剪取一幅玻璃煙」之言，實融入李賀〈羅浮山父與葛篇〉「欲剪湘中一尺天」之意。更令人驚喜的是，楊維禎復另添上天仙之「素練脫軸」此一情節，在前人基礎上推陳出新，足見其不落人後之巧思。

如此觀來，楊維禎之所以能自成一家，得後人「鐵崖體」之稱，或也正在於他對李賀「長吉體」的模習是有所承、亦有所化的，他以李賀為基調，但並不專守於此，相反地，他出入多家，轉益多師，¹⁸¹且抱持著對「勢」之追求，在肯定李賀之典範意義時亦不失去自我，終能從「長吉體」中而出，展現自家鮮明之面目。朱曉海曾於討論擬作價值時云：「與原作作者心有戚戚焉的擬古其實並非上策，不過是披著不同時空中的外衣，呈現自身；僅因居於欣賞原作，揣摩原作者及其作品敘事者的心靈而擬作，又能作得極為高明，這才值得稱許。……成功的擬古一方面逼似原作，一方面又夾帶著擬作者的風格，不正契合藝術的精髓？」

¹⁷⁹ [元]楊維禎著，吳復編：《鐵崖先生古樂府》，卷三，《四部叢刊正編》第71冊，頁28。

¹⁸⁰ [清]曹寅等編：《全唐詩》（北京：中華書局，1960年）第6冊，卷180，頁1837。

¹⁸¹ 胡應麟便言「夢得竹枝，長吉錦囊，飛卿金荃，致光香奩，唐人各擅，至老鐵酒奄，四家有之。」[明]胡應麟：《詩藪》，頁703-704。

¹⁸²此段評論，當足以解釋楊維禎「鐵崖體」及其之於「長吉體」發展脈絡中的意義及價值之所在。楊維禎以自己的詩歌創作體現自己的詩學主張，他既師古於李賀，而能掌握以「襲勢」為要之關鍵，著眼於李賀在「奇崛想像」上所達之高度而追隨之，甚至在掌握此一精神同時欲與之相爭，也因此能自成一體。

要言之，從「長吉體」到「鐵崖體」，確實見證了在「家體」之模擬與發展的過程中，典範「體式」與創作主體「體要」交融作用後，新面貌的得以產生。而我們亦可再次由此反向思考「長吉體」之意義：若「長吉體」不能給予後人青出於藍的養份，或便不足成為「經典」，因「經典」必有其生命力，令人不至學之而僵化。「經典」像是一面鏡子，讓後人照見自己的模樣，讓我們發現，原來我們的生命，早在我們成形之前，便已經存在；而我們的出現，既是與前人對話之結果，也證明了我們與前人的對話，讓我們能更清楚地看見自己的幽深之處。這或也再次呼應了楊維禎自己的詩學觀點：東坡之和淵明，既然在於兩人有所「合」，則楊維禎之效李賀，理應也正是因為兩人恰好有「合」處，簡言之，就是楊維禎之性情恰與李賀之性情相通，而從楊維禎詩中不時閃現之奇思，當亦足以證明此點。

三、元代似效長吉者

由於元代效賀成為一種風尚，是以縱使詩人並不言效李賀，亦可於其詩中見得蹈襲李賀詩句之蹤跡；然而，若因此將所有「襲詞」之作皆納入討論對象，則恐令「長吉體」之內涵過度膨脹、流於浮泛而失去特殊面貌。因此，以下將借重同代或後代讀者之評論，¹⁸³冀能透過讀者的「品鑑以辨體」，相對客觀地擇取出

¹⁸² 見朱曉海：〈論陸機〈擬古詩〉十二首〉，《臺大中文學報》第十九期（2003年12月），頁120。

¹⁸³ 需說明的是，雖然在前兩章中曾說明，後代讀者對唐五代及兩宋似學長吉者之辨識，並不能等同於唐五代、兩宋對「長吉體」的認識；但是在元代，筆者並打算依據讀者所處時代之差異作出區別，主要出於以下三點考量。首先是因為到元代狀況與先前時代不同，此時已是「長吉體」其家體典範地位獲得確立之後的時代，且元人對長吉的認識與模擬較諸前人時更為熟稔與普遍，因此，後人對元代似學長吉者的辨識，不至於像辨識唐五代、兩宋似長吉者那樣存有著較大的歧異性與曖昧性。其次，筆者在檢索後人對元代作者之辨識時發現，編有《元詩選》的顧嗣立為最主要之辨識者，次者為四庫全書總目之館臣們，前者既是元詩之專家，其說當具權威，而後者作為皇家書庫之編集者，其識力亦可採信。其三，或許可當作最重要的理由，即筆者發現，由後人指認出之元代似學長吉者，多與元人指認出之似學長吉者有交遊往來之證據。基於以上理由，遂將由同代讀者與後代讀者所指認出之元代似學長吉者一併進行討論。

今有作品傳世之元代似學長吉者，¹⁸⁴以求對元代「長吉體」之內涵有進一步的解。

受限於現今元詩收錄尚未齊全，必須承認，本文選擇以「讀者評論」作為界定討論對象之標準，實為權宜之計，¹⁸⁵也因此，據此歸納出的元人「長吉體」之內涵，想來亦難臻完善，當有疏漏；然作為一塊敲門之磚，本文雖不能鉅細靡遺，面面俱到，但求就能以個人淺視粗略描模元代「長吉體」之概況。

以下，以表格列出讀者眼中元代似效長吉者。首先是同代讀者所指認之名單：

詩人	評論者資料
宋無	鄧中父：「其大篇如天孫織綃，雲經霧緯，自出機軸。」（《元詩選初集》1259） 馮子振〈翠寒集序〉：「其〈烏夜啼〉、〈公無渡河〉、〈戰城南〉、〈公莫舞〉至〈妾薄命〉、〈古硯歌〉諸篇，皆古錦神林鬼冢外，帶三分鳳麟洲上飛仙羽翮格力。」（《全元文》20/618/117）
項訥	黃潛〈項可立墓誌銘〉「嘗為詩，持以謁天游陳先生孚，一見稱其善學李長吉。君蓋未之學，特暗與之合耳。」（《全元文》30/981/432） 楊維禎評〈吳宮怨〉云：「十字慘過牛鬼，髑髏無淚尤勝無語」又評〈公莫舞〉云：「錦囊子有奇語，無此奇氣。」（《元詩選三集》頁236、237）
陳樵	楊維禎〈鹿皮子文集序〉：「予殆讀其詩，曰：『李長吉之流也。』」（《全元文》41/1299/223） 楊維禎：「君采得元和鬼仙之變。」〈兩浙作者序〉（《全元文》41/1300/243）
貫雲石	戴良〈鶴年先生詩集序〉：「論者以馬公之詩似商隱，貫公、薩公之詩似長吉。」（《全元文》53/1630/276）
薩都刺	戴良〈鶴年先生詩集序〉：「論者以馬公之詩似商隱，薩公之詩似長吉。」

¹⁸⁴ 就筆者有限眼界能見，元代亦有由同代讀者指認似學長吉但今無詩作傳世者，為曾元伯、馬可翁、曾可則及張樸四人。

¹⁸⁵ 因為此足以作為標準的前提是，我們相信讀者所辨認出的「長吉體」面目在一定程度上可以反映同時代之共識；但我們同時並不能因此否認，縱使同為元代之觀點，有時個別之間的差異亦可能超乎想像。

	(《全元文》53/1630/276)
宋褫	蘇天爵〈宋翰林文集序〉：「詩尤清新飄逸，間出奇古，若盧仝、李賀之流，蓋喜其詞以模擬之。」(《全元文》40/1253/69)
文質	顧瑛《草堂雅集》卷十二：「有詩名，好為長吉體。」 ¹⁸⁶
張憲	戴良〈玉筍集序〉：「今思廉之詩，語其音節步驟，固以兼取二李諸人之所長，而不盡出於子美。」(《全元文》53/1628/244)

本表可先歸納出以下四點現象：第一，就評論者而言，馮子振、黃潛及楊維禎皆為風格近似長吉者；第二，就被評論者而言，多是元代中後期之詩人，再次證明了元代學賀之風確是逐漸興盛，至元末尤然；第三，就評論內容而言，大多是著眼於詩人整體詩風論其與李賀之相似、相承關係，少就單一詩作進行指認；並且，被指認出之詩人常師承多種風格，而非僅學長吉者。第四，評論者甚少具體指出同代詩人究竟如何學賀、似賀，僅有蘇天爵論宋褫時指出其詩「奇古」，然此風格同時與盧仝有關。也正因上述第三、第四點，使我們的討論更顯困難：這些被指認出之詩人恐怕並非整體詩作皆似李賀，或僅有部分創作與之面貌相仿；甚至，他們對長吉的接受，或因同時也沾染了其他詩人之風格，而難以清楚辨析。

至於後世讀者所指認之名單則如下表：¹⁸⁷

詩人	評論者資料
吾丘衍	[清]顧嗣立評之：「詩善倣李賀。」(《元詩選二集》頁81)
李序	[清]顧嗣立：「善詩文，年十七追和李賀樂府，……今讀其武皇仙露曲，嗽金鳥行、銅雀臺磚硯歌諸作，氣韻詞調，雜諸昌谷集中，亦咄咄逼真也。」(《元詩選三集》頁240)
李裕	[清]顧嗣立：「公饒詩篇秀麗，尤工七言樂府，出入二李之間，與宋顯夫，楊仲禮，陳居采諸公唱和。惜全集失傳，所存僅什之一二云。」(《元詩選三集》頁248)
陳森 ¹⁸⁸	「東陽陳樵君采、義烏陳森茂卿，俱學李長吉歌行，間或近之。」 ¹⁸⁹

¹⁸⁶ [元]顧瑛編：《草堂雅集》，《景印文淵閣四庫全書》1369冊，頁1369-415。

¹⁸⁷ 主要評論者是編選《元詩選》之清人顧嗣立，而李序、李裕與上表之宋褫皆有交遊，陳森、吾丘衍亦各與黃潛有所往來，至於顧瑛本與楊維禎友好；由此看來，兩表之詩人既於同代便有交往，則詩風之相似當可謂有所由，也因此，可以說後式讀者之指認實大幅減低偏差值。

¹⁸⁸ 今僅見陳森詩一首於明·李裘《元藝圃集》卷四，即〈花石行〉：「鉦聲一發千鷗舞，汴水黎童泣鞞鼓。千年廢圃墮空荒，蒼壁化為圍下土。江南壯士鐵衣寒，落日驅車望靈武。瑤官飛墮

顧瑛	《四庫全書總目》卷 168〈《玉山璞稿》提要〉：「雖生當元季，正詩格綺靡之時，未能自拔於流俗，而清麗芊綿，出入於溫岐、李賀間，亦復自饒高韻，未可概以詩餘斥之。」 ¹⁹⁰
陳泰	《四庫提要·所安遺集》：「氣格近李白，而造句則類李賀、溫庭筠。」 ¹⁹¹
王冕	[清]陶瀚、陶玉禾評其〈金陵行送俞局官〉時云：「冕詩詩氣骨高奇，上撫謫仙，下規長吉。」 ¹⁹²

爲求討論聚焦，以下不就個別詩人一一細論之，而將上述詩人名單視作一整體對象，提出筆者綜觀全體詩作後之觀察重點。

（一）同題詩作

首先，論詩人們對李賀同題詩作之承繼。先論李序的〈武皇仙露曲〉，此詩顯以李賀〈金銅仙人辭漢歌〉爲藍本而追摹之：

甘泉照月如鈞天，千門萬戶生碧烟。碧天無雲露盤出，明河夜拂金童仙。
 栖鴉起啼曲城曉，大官步進青龍道。崑山玉盡武皇老，茂陵春風吹綠草。
 魏人車馬東方來，一朝秋燐飛空臺。天荒地老骨亦摧，三川白日聞春雷。
 蕙花蘭葉參差起，微月斜明光泥泥，仙人之淚猶泚泚。（《元詩選三集》
 頁 241）

詩中用詞如「茂陵春風」、「天荒地老」、「蕙花蘭葉」、「微月斜明」等句皆可見得轉化自李賀〈詠懷二首〉、〈致酒行〉、〈李夫人〉、〈春坊正字劍子歌〉等詩之跡；¹⁹³並且，李序亦遵循原詩客觀敘事的書寫角度，透過景象鋪述，詩人含蓄地表達出屬於金銅仙人之情感，漢武雖死，「茂陵春風吹綠草」一景卻仍自現生意，

黑山顛，淚洒江花作紅雨。天南羈鳥歸不歸，故園草荒陵樹稀。」

¹⁸⁹ [明]胡應麟：《詩藪》，頁 712。

¹⁹⁰ [清]紀昀編纂：《四庫全書總目》（臺北：藝文印書館，1989 年），頁 3358。

¹⁹¹ 轉引自吳文治主編：《遼金元詩話全編》四，頁 2206。

¹⁹² [清]顧奎光選輯；[清]陶瀚，陶玉禾評：《元詩選：六卷，補遺一卷》（哈佛燕京圖書館(Harvard Yenching Library)微捲，2008 年），卷五，頁 14。另外，《元詩選》卷首〈元詩總論〉亦云：「元人多宗二李，天錫善學義山，子虛善學長吉，而鐵崖出入二李之間。馮海粟、貫酸齋、王元章之流，語必驚人，酷無意理。不知牛鬼蛇神，原非錦囊佳什。」

¹⁹³ 〈詠懷二首〉：「長卿懷茂陵，綠草垂石井。彈琴看文君，春風吹鬢影。」；〈致酒行〉：「天荒地老無人識」；〈李夫人〉：「露華蘭葉參差光」；〈春坊正字劍子歌〉：「隙月斜明刮露寒」。有意思的是，這些作品皆分屬於不同題材，亦可反映出李序對李賀詩歌的認識與接受是多面向的。

與自然的生生不息相較，不免要悲慨於人類歷史與生命的短促不復返。然而當「魏人車馬」出現，金銅仙人身處之空間遂「一朝秋燐飛空臺」。較諸宋末大量出現借「金銅仙人」此一題材寄寓鼎革之悲的詩作，李序此詩實更回歸長吉之本色。

若論元代詩人們最為熱衷創作之李賀詩題，當屬〈公莫舞〉。〈公莫舞〉雖屬樂府舊題，但自李賀以強烈之個人風格澆注於此一詩題，揭示出令人驚艷之新貌後，〈公莫舞〉一題彷彿便已然被暈染上長吉之色彩。並且，後代詩人們亦紛紛跟進，隨著李賀將史實重新搬演如舞台劇碼的手法，各自提交自己改寫的腳本。元代似長吉者如宋無、項訶、張憲皆有詩作，其中令人耳目一新者，應屬項訶之〈公莫舞〉：

龍蟠錦帳金奕奕，虎旗無際人馬立。肉林垂盍陵阜赤，萬甕行酒晴虹溼。
大蛇中斷狂魄滅，重瞳無光射寶玦。雷憤風愁三尺鐵，河山未必如瓜裂。
老荒捩耳語公莫，頭上青天懸日月。（《元詩選三集》頁 236-237）

此詩依循李賀原詩之結構，前四句專力鋪敘宴會之場景與氣氛，亦將全詩收束於樊噲之登場；與李賀相異的是，全詩似有意隱去人物角色之存在，近乎全用意象進行敘事，但其意象之安排甚為鮮明高妙，亦可謂是對李賀善於構築意象之繼承，而足稱佳作。

不過，除〈公莫舞〉題材外，這些詩人們不再對李賀某一特定詩篇表現出共同之興趣，而呈現出對李賀詩篇各自取用的現象，如文質之〈月漉漉送瞿慧夫之練川〉，項訶之〈江南弄〉，宋褱之〈北中寒〉及〈榮華樂〉，以及李序〈大堤曲〉（《元詩選三集》，頁 245）等這些詩作，大抵以李賀原詩情境為基調，而復添上個人從李賀整體詩歌中取得之技藝體認，如文質詩中有「老蟾千年浸不死。……一天清吹涼參差，琉璃碧破飛魚起」（《元詩選三集》頁 534）等句，宋褱〈北中寒〉詩云：「燭龍吹冷玄冥唾，雞子庖從沙□過。羲和呵手馭日車，噤瘁陽烏二足墮。驪山溫泉徹底冰，白地裂文如旱塍」（《元詩選二集》506），皆可說是將長吉整體詩風濃縮於一題之中。也正因此，某方面而言，這類效仿之作恐怕要比李賀原作看來還要更像「李賀」一些，而這正是他們得以被人認出似長吉的原因。

（二）女性與神話詩作

第二，上述詩人對「長吉體」之接受與認識，也反映在他們關於女性與神話

題材的創作上。

先就女性詩歌而論，詩人們在鍊句、字面、意象、乃至於句法上，時時可見對賀詩之取法，如宋綰〈楊花曲〉：「白袷春衫俠少年，……軟風吹香嬌脈脈，西園塢徑東園陌，……青年誤殺金釵客」（《元詩選二集》頁 511-512）即見鎔鑄李賀〈染絲上春機〉、〈胡蝶飛〉、〈殘絲曲〉等詩之跡；又如宋無〈長門怨〉：「金壺咽淚蓮花澀，銀箭浮遲渴烏泣。……內官唱漏催曉籌，芙蓉夢破燕支愁。起來妝罷窺繡戶，三十六苑殘燭幽。……。箜篌不語心自語，愁長如天恨天短。紅裯暖踏楊花雪，絳縷閒封守宮血。」（《元詩選初集》頁 1261）從「淚」、「澀」、「泣」、「破」等用字，及「劍光射日」、「守宮血」等意象皆可見得規模長吉之跡。至於吾丘衍〈洛城曉〉亦以閨怨為題，詩中如「花風漾暖香濛濛……疊柳蛾眉蜀帳昏，謾識銅駝錦香陌。鸞悲鏡舞秋茫茫，簾移日光春晝長」等句皆帶有賀詩之面貌。至於貫雲石〈美人篇〉篇首云：「仙風雕雪玲瓏溫，吳姬翦月纖纖昏。行雲補髻翠光華，鳳凰叫落空山月」（《元詩選二集》頁 266），以「仙風雕雪」、「吳姬翦月」、「鳳凰叫月」營造纖巧迷離、宛如仙境之氛圍，同時這些自然景象又似是對美人形象之形容，或言其肌如雪溫，其衣如月纖，其髻如雲翠，與李賀善於自然景象中烘托出女性身影之手法又如出一轍。總觀這些女性詩歌，可以說，元代詩人在此詩歌中對李賀的承繼主要是透過詩藝之追索，以呈現精美纖麗的感官意象與情境。然而，李賀作有更多專詠一人之女性詩歌，如〈李夫人〉、〈蘇小小墓〉、〈洛姝真珠〉、〈神弦別曲〉、〈貝宮夫人〉等，可謂是為這些可親可愛之女子（不論其身分為人、神或鬼）一一立傳，且多為傑作；相較之下，而元代詩人對此一專題吟詠女性之手法的繼承，不免較為少見。此處，略舉幾首詩作為例，如宋綰〈遺芳蔓〉（《元詩選二集》頁 505）詩中「瓊瑤臺上魂是非」、「蘭風蕙露怨嬌□」等元素，亦皆從李賀〈李夫人〉一詩取用之。而尤以「清麗婉轉」之風格為時人稱道的薩都刺，其〈漢宮早春曲〉、〈芙蓉曲〉、〈蕊珠曲〉、〈蘭皋曲〉等詩，皆融會長吉、義山兩人之風格而顯得清麗纖巧，〈蕊珠曲〉專以女神為題而詠之，首句言便以傳聞中長吉為之作記的「白玉樓」作為女神之居所。至於〈蘭皋曲〉一詩：

溪水長涵幽草芳，春溪露滴蘭葉光。美人日暮采蘭去，風吹露濕芙蓉裳。
芙蓉為裳蘭結珮，玉立婷婷臨水際。天寒袖薄人不識，疏雨蘭苕鳴翡翠。
幽蘭日日吹古香，美人不來溪水長。（《元詩選初集》頁 1189）

以蘭皋之美人爲主題，此詩之意象，如「露滴蘭葉光」、「芙蓉爲裳蘭結珮」、及幽蘭之「吹古香」，皆化用自李賀〈李夫人〉、〈蘇小小墓〉、〈帝子歌〉等詩句。

再論元代詩人之神話詩歌。李賀詩中那些令人驚艷的神話意象與元素，歷來皆是詩人不曾輕忽的學習典範。如貫雲石的〈筆策樂爲西瑛公子〉，即可視作爲李賀〈李憑箏篋引〉的後繼者：

雄雷怨別雌雷老，雲海鎔沙地無草。□塵不受紫檀風，三寸蘆中元氣巧。
微聲鞞鞞喘不栖，魑魅夢哭猩猩饑。壯聲九漏雪如鐵，酥燈燄冷春風滅。
神妻夜傳鬪臚杯，倒解昆侖飲腥血。紫臺雲散月荒涼，歸路人稀腔更長。
（《元詩選二集》頁 271）

全詩純以意象想像形容樂音，值得一提的是，多以觸覺傳達聞樂之感受，如「雪如鐵」化輕軟之雪爲凝重之鐵，而且帶有金屬之酸寒感，又如「燄冷春風滅」一句，若按感官運作之常理，能「滅」者當爲視覺之火而非觸覺之風，然經詩人此一作意，將經視覺感知之燄火與經觸覺感知之春風兩者意象合而爲一，將視覺上聚焦於小小焰火的溫度消散擴至周身皆可感知的氣韻流動空間，由此反凸顯出春風之「滅」，實較「焰滅春風冷」更予人一種徹底的寂滅之感。從鬼魅、野獸之悲，到自然之寂滅，最後轉至神話空間中的神飲腥血，看似各自獨立的意象，實又成功統一營造出幽森冷魅之意境。是以最後回到現實場景中，其荒涼情調仍令人低迴不已。至於宋褰〈洗車雨〉一詩，更反映出歷來文人藉由神話想像解釋天象變化的「長吉體」創作面向，其詩序即自明之創作動機與構意：「每七日有雨，俗謂天帝爲織女洗車。」而詩云：

一從去歲聞油壁，塵暗香輶有誰拭。瓊娥玉媵莫遲回，爲我飛書乎軫畢。
雄雷雌電傾河來，寶輪濯濯無纖埃。桂香陌上不泥濘，虛無指點回蓬萊。
烏橋銀浦沾濡徹，鳳鞞驚鞭潔如雪。猶恐黃姑沒病深，更擘溼雲填古轍。
（《元詩選二集》頁 505）

詩中透過第一人稱之發言，織女自述洗車與赴會之過程，駕著潔淨之油壁車，織女急欲與黃姑¹⁹⁴相會之心切，全反應在詩末「更擘溼雲填古轍」一語，「擘」與「填」兩字充分展示出此車疾行於塗的力道。

¹⁹⁴ 爲牽牛星之別名。

(三) 詠物詩作

第三，在這群詩人們的詠物詩作中，亦透顯與李賀相似之神貌。先以宋無之〈古硯歌〉為例：

神媧踏雲補天去，遺下一團蒼黑天。千年萬年乾不得，長帶盤古青紫煙。
玉工剖天天化石，石內星精有餘魄。瑠光發烟成禹壁，海王川后輸玄液。
帝青呵霧坤倪溼，匣月不開太陰泣。破天殘缺無人補，一穴絲絲漏春雨。
空藏老石磨今古，補天何時與天語。（《元詩選初集》1262）

此首以詠物為主旨的七古，無論是在取材、鍊字或是整體情調之營造上，皆見取法於李賀之處。此詩與李賀〈李憑箏篋引〉同樣援用女媧煉石補天之神話，然更進一步作「玉工剖天化石」之想，將質地化軟為硬，此一詩思又與〈楊生青花紫石硯歌〉中「踏天磨刀割紫雲」同得一趣；且在追溯古硯本為補天石之身世後，又繼續賦予而今化為硯身的他眾神靈之呵持，亦發凸顯其珍貴。最後，詩人再次轉出逸想，提出疑問：既今石已作硯，則天之破漏又當如何補之？回到神話之本源來探究結局，充分張顯石與硯兩者形態之辯證；至於「磨今古」一語，更是從硯作為書寫工具之一，再暗渡聯想至書寫活動本身即是對「時間」的紀錄，因而與石之補天的「空間」效用相對應。全詩緊扣「鍊石補天」此單一題材，而大有發揮，構思宛轉流動，而環環相扣。至於王冕〈劍歌行次韻〉亦以李賀〈春坊正字劍子歌〉為本，如「先輩匣中三尺水，斬蛟曾入吳潭裏」，「淬花不滌鸚鵡膏，掉箭卻敲鸞鳳髓」，「驚雷夜作青龍哭，血痕冷剝苔花綠」（《元詩選二集》頁934）等句，皆不出李賀原詩之意象。

或又如貫雲石之〈蒲劍〉：

三尺青青古太阿，舞風斬碎一川波。長橋有影蛟龍懼，流水無聲日夜磨。
兩岸帶煙生殺氣，五更彈雨和漁歌。秋來只恐西風起，銷盡鋒棱恨轉多。
（《元詩選二集》頁269）

亦似取用李賀〈十二月樂詞·二月〉中「蒲如交劍」之意象而詠蒲，並結合浦草之生長環境，而寫出「舞風斬碎一川波」，「流水無聲日夜磨」等句，透過「斬碎」、「磨」等動詞，成功凸顯出「蒲劍」意象之關鍵，即化軟為硬的質地轉變；並且，藉由此一「蒲劍」意象，使得原來可能是柔美的江岸風光，全然轉為冷硬生幽之

光景。甚至，言其「帶煙生殺氣」，「彈雨和漁歌」，詩人以擬人化的手筆賦予這「蒲劍」宛如俠隱之士般的性情，既帶快意俠心，又具愜意閑情；實為一精緻小品。

值得一提者，尚有李序〈嗽金鳥行〉，此詩取材自南朝晉王嘉《拾遺記》之逸聞，¹⁹⁵言進貢宮之嗽金鳥以真珠、龜腦為飼食，而其吐出之金「瑟瑟輕黃如粉蠹」，此金後又轉賜於後宮佳人，雕成宛如「一尺春風袖中軟」之金釧；敘事至此，詩人忽然筆鋒一轉，將目光遠眺至南國生民之境況，竟是「鐵箕已盡愁人心」，最後，詩末詩人終於明言此詩之寄託：「嘔出肝腸奉明主，天下黃金賤如土。」（《元詩選三集》頁 242）從鳥之吐金粟，聯想至人之嘔肝腸，將「黃金」與「忠心」得以對立，權衡輕重，構思甚妙，而善取用前人輕忽之歷史逸聞為詩，這一點亦與李賀相似。

其他詠物之作，如宋無之〈玉津園棄景鐘歌〉：「十二盤傾夜月寒，漢銅仙人淚如雨。六龍屈曲眠秋草，草根蟪蛄語昏曉。紫苔滿地愁古春，東風吹得乾坤老。」（《元詩選初集》頁 1261），項訶〈空井辭〉：「石蘭古蘚青連錢，老梧石罅孤根懸。下有一斗琉璃泉，轆轤不鳴修綆斷，蛛網濛濛梧葉乾。」（《元詩選三集》頁 236）及薩都刺〈補闕歌〉：「錢塘三日風雨急，古銅夜光飛霹靂。是知神物出人間，猶帶吳宮土花碧。」等句（《元詩選初集》頁 1237）在字面鍛鍊、意象運用皆借重於長吉，而三首詩作整體風氣氛營造亦皆可見長吉荒頹衰颯之風格。

值得注意的是，相較於唐、宋詩人，元代詩人可說是更充滿自覺地將李賀詩藝運用於詠物詩之創作，且其藝術成就亦頗為可觀，僅就本章所論詩作為例，如吳會之〈紗帳効長吉體時彥則作以相奉〉，楊維禎之〈月氏王頭飲器歌〉，宋無之〈古硯歌〉，貫雲石之〈蒲劍〉，與李序〈嗽金鳥行〉，皆屬佳作。因此可以說，由元人新開展出來的「長吉體」面向，當以詠物詩作為代表。

（四）荒敗景象之描繪

最後，這群似長吉的創作者，其詩中凡有觸及荒敗景況處，不論其詩旨為何，亦似常以長吉詩風為依歸。以宋無〈烏夜啼〉來說：

露華洗天天墮水，燭光燒雲半空紫。西施夜醉芙蓉洲，金絲玉簧咽清秋。

¹⁹⁵ [南朝晉]王嘉 《拾遺記·魏》（臺北：木鐸出版社，1982年2月），頁168。

鞦韆鞭月行春雷，洞房花夢酣不回。宮中夜夜啼棲鳥，美人日日歌吳歎。
吳王國破歌聲絕，鬼火青燐生碧血。千年壞塚耕狐兔，烏銜紙錢挂枯樹。
髑髏無語滿眼泥，曾見吳王歌舞時。烏夜啼，啼為誰？身前歡樂身後悲。
空留瑟怨傳相思。烏夜啼，啼別離。（《元詩選初集》頁 1260）

此詩以人爲的華美（「燭光燒雲」、「西施夜醉」、「金絲玉簧」）對照自然的衰頹（「鬼火青燐」、「壞塚狐兔」、「紙錢枯樹」），構成榮華享樂與死亡荒敗兩種情境的強烈對照，明白借種種畫面昭示「身前歡樂身後悲」之主題。而這一主題，實又可歸於「今昔之嘆、生死之悲」的母題下，揆諸賀詩，則亦常見關於時間之對比，如〈官街鼓〉「漢城黃柳映新簾，柏陵飛燕埋香骨」，〈相勸酒〉「來長安，車駟駟；中有梁冀舊宅，石崇故園」等皆屬此意。詩中尤以「髑髏無語滿眼泥，曾見吳王歌舞時」一語令人激賞。詩人先讓我們看見髑髏滿是汙泥的眼窩，隨即將我們的視角轉作髑髏的視角，告訴我們如今洞大承泥的這對眼窩，也曾見證過歌舞歡宴。透過視角的轉換，讀者彷彿在髑髏身上預見了自己的未來，反之亦讓讀者益發驚怖地意識到：堅冷之白骨原也曾是有溫度有感覺的血肉，而更覺意味之沉痛。

又如項詞的〈吳宮怨〉：「繡楣灑黃粉，椒壁漲紅青。倚簷樹如鬼，深草蛇夜鳴。髑髏已無淚，古恨埋石扃。」（《元詩選三集》頁 236）楊維禎評之云：「十字儻過牛鬼，髑髏無淚尤勝無語。」（《元詩選三集》頁 236）全詩爲無人之風景，甚至亦無鬼魄、妖禽、野獸登場，然而「倚簷樹如鬼，深草蛇夜鳴」一語，卻透過草木動態之姿，葉搖草動所發出的細微聲響與幽暗魅影，更加滲染出未可見之幽怖感。我們可以發現，元人似對「髑髏」意象特別情有獨鍾，如前文所論楊維禎及其門人唱和的〈月氏王頭飲器歌〉正是最佳例證，貫雲石的〈筆築樂爲西瑛公子〉中亦見對此典故之引用：「神妻夜傳髑髏杯」，而更應留意的是，楊維禎正是因〈月氏王頭飲器歌〉，及〈五湖游〉中「海邊邨山漂髑髏」一句而被譽爲長吉復生亦不能過，可見「髑髏」意象在元人眼中自當與李賀風格關係甚密。

而李賀作爲「鬼仙」之特質，元人亦不曾忘，是以凡題材與鬼有關者，亦常隱然可見似賀之風貌，如薩都刺〈終南進士行和李五峰題馬麟畫鍾馗圖〉（《元詩選初集》頁 1194），宋無〈題龔翠岩中山出遊圖〉（《元詩選初集》頁 1294-1295），皆屬此類，且呈現一種雄豪之氣。不過，若要論能反映李賀人鬼相親之特質者，則是李序〈山鬼篇贈姜歷山〉：

山中鬼不獨，山中亦城市。衣中環珮無玉聲，直入人家弄書史。小冠斑文剪湘竹，越衣芰製如流水。玉壺未竭歌未終，飄若空中野雲起。門前月色夜茫茫，門外秋風滿千里。朝餐松柏露，暮食蘭蕙花。隴頭青桂樹，何處是君家。（《元詩選三集》244）

觀此詩中之「山鬼」，毫無令人驚懼恐怖之處，反如人般可親，以竹作冠，以芰荷裁衣，以松露蘭花為食。究其詩意，似是對居住山林之友人的調笑之作，以山鬼形象預之；換言之，詩人雖以塑造出具有人氣之鬼為其創作手法，但其創作用意實是「以鬼擬人」，而這一構思本身即出於「人鬼不分」之辯證性思考。

討論至此，可對讀者眼中元代似學長吉者之詩歌面貌作一小結：第一，在體裁上多為七古創作；¹⁹⁶第二，以同一詩題之創作論，以「鴻門宴」主題最受元人青睞，此外，則呈現多元之取用，但取用之法並非僅就原題亦步亦趨，而是往往濃縮了李賀整體詩風；第三，以題材論，元人一方面反映出對李賀典型的神話、女性題材之繼承，然元人從李賀詩歌中新掘發出的養分及新開展出的面向，則是詠物詩歌，且亦以此類詩歌之成果最為令人驚艷，並且，元人在創作上對賀詩之「鬼」氣有更多的反應，不再如前人般僅作出評論卻無創作上之實踐。

小結

本章之討論先是嘗試從金元文學背景之概況思考「長吉體」何以能持續獲得金元詩人之青睞，而發現自金末開始出現的「宗唐」趨向，以及「師古」與「師心」之爭論，都提供了李賀詩歌得以持續存於金元詩人視野中甚至受到重視的理論背景；至於金元文人們透過彼此論詩、唱和等文學交遊、集團活動，以及詩集之刊行、選集之收錄，亦都反應、且同時又促成當代對李賀的深廣認識。

金代「長吉體」相關創作主要以七古為詩，並且都是另寫新題，可以說是承繼了宋代以「修辭體格」為「長吉體」主要內涵之一的認識。在金人眼中具有長吉風貌者，以李經及王鬱為代表。其外則屬李純甫及其門生、友人。整個金代效、似長吉之詩歌，除王鬱是廣泛而自覺地追武長吉外，其他詩人主要是融會了李賀、盧仝之風格，展現出「奇古」詩風。值得一提的是，「奇古」並非是一種因

¹⁹⁶ 但亦有極少數之特例，如李裕〈次宋編修顯夫南陌詩四十韻〉（《元詩選三集》頁252）為五言詩，而似李賀〈惱公〉及〈昌谷詩〉。

前所未見而感到新鮮的風格，而是讓我們可以在因為與現況常態相違而感到陌生的同時，卻又隱然感知到一絲熟悉，彷彿古已有之。因此，「奇古」作為一種風格，其成形之關鍵當在於如何「以古為奇」；於金人之詩歌創作上，則具體落實在想像之奇幻與對神話素材之運用這兩方面，而得與李賀產生關聯。至於元好問，作為金代集大成者，從其詩中鍊字、意象及詩句之取用，亦足證明他對李賀詩藝基本上仍有肯定之處。

元代明言仿效李賀同題詩作的「長吉體」作品，大致有以下特徵：首先，出現「同題」且同時「明白標示效仿李賀」的詩題模式，此一詩題模式之意義有二，就個別詩作而言，它意味著元人對李賀原作的強烈認同；而就整體意義而論，更鞏固了某些題材非歸屬於李賀名下不可的「典範性」。其次，就題材觀之，李賀筆下的神話與女性等典型題材仍持續受到關注，如〈天上謠〉與〈十二月宮詞〉等作即為代表；更重要的是，另一方面元人開始注意到李賀非「典型」的詩歌，如〈傷心行〉與〈馬詩〉，在李賀原作中皆反映出他個人對現實的憤怨不平，而元人首度出現對此類詩歌之承繼。不過，岑安卿的「用」其「韻」，並不能反映李賀的悲鬱情懷，而是將李賀詩歌中各種悲傷的元素加以融合組織，表現出對李賀整體詩風的總歸納。而郭翼的「和」其詩，雖亦從多方面寫馬，各詩皆可獨立觀之而無前後關聯，且非一首一首對應之「和」作，清楚反映出他視李賀此組詩為一完整整體的認識；不過，郭翼實更著重於李賀在「詠物」的形式面向，亦即肯定李賀藝術手法之取用，相較下不免捨去了李賀借物「抒懷」的情志面向。總言之，儘管自唐五代人在「詠物」詩中便已開始透露出對李賀詩歌技法之承繼，但郭翼此組作品才是首度明言關注李賀「詠物」題材者，他為後代清楚點出李賀於「詠物」詩上的成就。

至於楊維禎對於「長吉體」的模擬，實是以「入而能出」的模擬為理想，他固然是將李賀視為值得效法的典範，然其企圖並不僅止於此。李賀不只是楊維禎所欲承繼的典範，更是楊維禎想要與之並肩競爭的典範，甚至欲有所超越。而神話想像題材之詩歌正足作為楊維禎主張效仿李賀當「襲勢」不「襲詞」的示範；可以說，楊維禎所學賀之「勢」，應即在於其奇幻瑰詭之想像。關於楊維禎於李賀「奇詭想像」之承繼，還在他的詠物詩作中有所反映。〈奔月卮歌〉、〈月氏王頭飲器歌〉；這一系列以「詠物」為題的「和詩」活動，意謂著作詩成為一種技藝之競賽，詩人們必須「出奇」，方能「致勝」。是以，就詩歌題材與創作過程而

言，從這和詩過程看來，楊維禎與其門人們不僅反映出對李賀的接受，更加強了對李賀詩歌之認同。總體說來，楊維禎之「鐵崖體」，對李賀「長吉體」的模習是有承亦有變的，他以李賀為基調，而能掌握以「襲勢」為要之關鍵，著眼於李賀在「奇崛想像」上所達之高度而追隨之，甚至在掌握此一精神同時欲與之相爭，並同時轉益多師，因此能自成一體。要言之，從「長吉體」到「鐵崖體」，確實見證了在「家體」之模擬與發展的過程中，典範「體式」與創作主體「體要」交融作用後，新面貌的得以產生。

最後，就其他讀者眼中具長吉風未之元代詩人的創作而論，金元的「長吉體」整體面貌及其承變大致可作出以下兩點歸納。第一，以詩題論之，金元對「長吉體」的認識更為多元，除了以往為人注目的神話與女性詩歌外，對李賀自抒懷抱的詩作亦有所著眼，也較前人更多地反應出對李賀詩歌中荒冷鬼魅情調的承繼；其中尤以元人在詠物詩上的表現最為突出，多有令人耳目一新之佳作，而這也是元人在「長吉體」中新開拓出的面向。並且，元代之「長吉體」同時也呈現出當代的生活風貌，如〈上京效李長吉〉、〈河西歌效長吉體〉，這類題材亦當獨有元人能作之。第二，以風格而言，金元詩人對李賀「雄奇瑰偉」之一面更有發揮，簡而言之，可以金代的「奇古」之詩風，及元代楊維禎襲賀之「勢」之主張為代表，其中關鍵皆在於奇特想像之發揮，而這又與元人善以長吉體「詠物」有密不可分之關係。

總言之，「長吉體」在金元時期一方面益發確立了其「典範性」，另一方面，也在詩人們大量地、有意無意之效仿中，開展出了新的面貌，如諸多精彩的詠物詩作。甚至，善學者還能從「長吉體」中轉出自家面貌，如楊維禎以「長吉體」為本，而後開出「鐵崖體」。這應正是對「長吉體」作為一典範家體之價值的充分體現：後人不僅永遠可以從中探尋出新的模樣，更可以從中掘取出新的養分，以期待孕育出新的典範可能。因此，對元人之學效長吉，我們或許不當僅以「活剝李賀」¹⁹⁷譏之，而應重新思考如何予之更適切之評價。至此，應補充說明的是，金元兩代的詩人儘管有學效長吉處，但並非專學李賀，他們對長吉的接受，往往與其他詩人之面貌融合而難以清楚辨析，如對金元人而言，李賀與盧仝的风格亦常被視為一體，不多作區分；金代李純甫之〈虞舜卿送橙酒〉、〈怪松謠〉在李

¹⁹⁷ [明]王會昌言：「古之詩人用前人語，有翻案法，有伐材法，有奪胎法，有換骨法。……若夫宋人之生吞義山，元人之活剝李賀，近日之折洗杜陵者，豈可同日而語。」轉引自吳企明編：《李賀資料彙編》，頁 103。

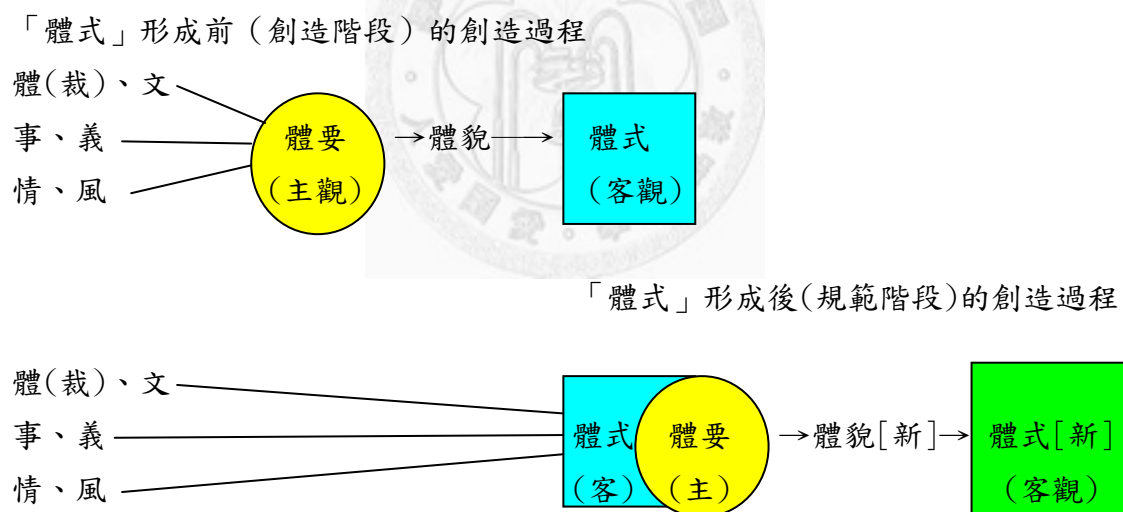
賀之風格外，亦沾染蘇軾之色彩；元人則慣將李白、溫庭筠、李商隱與李賀相互融合，即使如楊維禎之創作是以長吉體為基調，亦同時融合了其他家體之風貌。是以，本文在討論金元時期「長吉體」之發展時，實特別留心於此，以免有詮釋過度之弊。但反面觀之，這也正是金元「長吉體」之承變的必然發展。



第五章 結論

第一節 唐至元代「長吉體」之發展

唐五代人開始意識到李賀獨特之一家風格，在諸多題材上皆可見到對李賀詩藝之吸收與取用，奠定了「長吉體」成形之基礎。而宋人透過明言效仿之擬體創作，確立了「長吉體」一詞及其足為典範之內涵，可以說，「長吉體」之「體式」地位，及其主要作為一種修辭策略之運用或是整體風格之展現的基本認識都於宋代獲得確立。再至元代，「長吉體」之典範地位在文學集團之推崇、詩集刊行與選本選錄、及文人唱和等助力下更為鞏固，「長吉體」此時已成為時人心中的重要文學典範之一。然在時代更迭中，作為實際創作之掌握的「體要」各有不同，也因此，元人遂又重新熔鑄出不同的「體式」，發展出不同於兩宋之面貌。此處不妨再次引用第一章之圖式：



要言之，「體式」是在歷代讀者／擬者之理解中一再經過調整與變動。以下謹據上述各章所論，對「長吉體」歷時發展之承變作一總結。

首先，從各朝對李賀之「風格」接受論起。唐代首先是注意到李賀之「麗」，如皮日休即以「美麗恢瞻」作為劉言史可與李賀比擬之關鍵，⁵²⁰韋莊〈乞追賜李賀皇甫松等進士及第奏〉亦目李賀為「麗句清詞」⁵²¹之創作者；又如齊己〈讀李

⁵²⁰ 見吳企明編：《李賀資料彙編》（北京：中華書局，1994年），頁13。

⁵²¹ [清]董誥等編，孫映達等點校：《全唐文》（太原：山西教育出版社，2002年），第18冊，第

賀歌集》(《全唐詩》24/9585)亦以李賀歌詩讀來予人的「麗」感為重點而鋪寫種種華美的物象為喻。至宋代，李賀則始以「鬼才」、「鬼仙」形象示人，宋人亦以「譎怪」、「奇詭」來形容其詩歌風格；⁵²²然同時，李賀之「麗」仍受到一定之肯定，而於宋代形成「奇」與「麗」的複調交響；但到了金元，對李賀風格的認識則漸漸有重「奇」之傾向，而以「奇古」之新面相取代了宋代之「奇麗」。

其次，若具體對效擬詩作進行觀察，則可以看見歷代「長吉體」及其相關作品明顯出現以七古為主要選擇之體裁，這反映出歷代讀者及擬作者對長吉七古創作的高度肯定，也說明了長吉體之「體式」儘管可一再經過調整與變動，然也仍有固定不變的基礎；並且，證明了「體裁」是「體式」中不可或缺的重要形成因素之一。題材而論，則唐人廣泛地在各種題材上反映了對李賀詩藝的吸收，從女性、神話、音樂、詠史等，皆已為「長吉體」在各題材上蓋下印記，且也另外轉出了以神話想像追索天象運行之理的路徑，並隱然在詠物詩中引渡了長吉之鍛鍊功力。宋人在唐人的基礎上，繼續發揚女性與神話這兩大典型題材，也上承唐五代類長吉者的努力，將其以神話言天象變化之作法正式歸入「長吉體」中；並在透過上兩類題材將「長吉體」定型化的同時，另於賀詩探掘出新題材的種子，將原作者詩歌中那些尚未揚露的可能性，加以發揚光大，如寒暖辯證與夜宴鋪排即是此類努力之代表。至於某些題材，如音樂詩、金銅仙人、鴻門宴，宋人雖亦有作，然卻不可皆視之為「長吉體」，因其有時僅是藉其題材為自己所用，不必然是有效賀之意。至於元代，也同樣有承有變，承襲的仍是對神話與女性的典型題材，但新變者則以詠物詩作為代表，其藝術表現甚為突出。此外，相較於宋人從文學批評角度出發言李賀為「鬼仙」，元人則直接落實於詩歌創作上之實踐，而多有荒敗鬼魅之詩作。

反面觀之，透過各時代「長吉體」內涵之推移演變，亦可一窺各時代文人精神、審美趨向，乃至社會風貌、國勢興衰。如宋代重視人文精神的傾向，亦表現在他們對〈神弦〉此題有「文明化」之寫作傾向；而宋末詩人多取用「金銅仙人」意象為詩，亦自寓著他們的亡國之悲。至於元人之尚氣、英雄本色，不僅反映在他們「襲勢」之主張，更顯露於他們對〈鴻門會〉、〈月氏王頭飲器歌〉等詩歌的創作；而〈上京效李長吉〉、〈河西歌效長吉體〉，這類題材亦當獨有元人能作之。至於郭翼的〈馬詩廿三首〉則也在某程度上反映了元人本為游牧民族，生活中對馬的認識與需求或更為熟悉普遍的社會風貌，是以郭翼詩中多寫馬的各種勞動性質，也透顯出以馬象徵國力強盛的傾向。

889 卷，頁 11716。

⁵²² 歐麗娟：〈李賀詩歷代評論之分析〉，《國立編譯館館刊》第 22 卷第 1 期（1993 年 6 月），頁 133。

最後，對本論文依時代先後分章而論的寫作策略作一反省與說明。筆者採用斷代方式論述，固有利於觀察、歸納各時代面貌各異之「長吉體」；然而，卻也難以規避這一問題：即如何更妥善、細膩地處理身逢改朝換代之變革的那些詩人作品？以本論文處理範圍具體而言，則是宋元、宋金、金元之夾雜。對此，一方面為求綱舉目明，另一方面也因為各首詩歌寫作時期或難推斷，故筆者僅能以整體面貌為主體，將這些跨朝代之文人詩作分別歸置於性質相近之一方。學力不足之陋，尚祈見諒。

第二節 「長吉體」、李賀詩歌與效擬詩作三者關係之反思

經過對唐至元代「長吉體」歷時發展之考察，本文認為，「長吉體」是經過李賀之詩歌創作、後人取捨、形塑、重構之後的一個集合概念。光是李賀詩歌之創作，並不能成就「長吉體」；必須透過讀者的評選，並且以評論、擬作等方式確立它的「典範性」，才能將李賀詩歌精鍊為「長吉體」。後人的擬作，又會影響其後之人對「長吉體」面貌的認識。要言之，「長吉體」是經過後人取捨與詮釋後的李賀詩歌片面獨特樣貌。李賀與後代眾多作者一同分享「長吉體」的著作版權。此處，擬對「長吉體」、李賀詩歌與效擬詩作三者之關係進行簡要之反思。

從歷代效擬詩作看來，各代讀者對「長吉體」之特殊體貌的認識雖有不同之偏重，但大體上仍具固定之基調，如皆肯定「長吉體」兼具「奇」、「麗」二種特質，只是各時代之偏重不同。並且，由於「長吉體」之「奇」主要是「想像之奇」，是以，儘管李賀之「奇」被典範化，但仍強調個人詩思之發揮，亦即「師心」，是以，成功之效體者當不至於落入「過奇則凡」⁵²³的困局；且學習李賀成功者，往往能自成一家，如李商隱、溫庭筠與楊維禎皆足為證。還應思考的是，並非所有取用李賀詩題進行創作者，皆可視作是「長吉體」，因其恐怕並無主觀的典範模擬意識，換言之，他們對李賀的取用，僅是將其作為一種題材的提供，而無法探知、歸納出其對李賀有無推崇之意；甚至，更關鍵者，在於他們並未掌握到李賀原作之精神意蘊，而僅是借他人酒杯澆自己心中塊壘。這類作品，可以說是「李賀詩歌」陰影下之變形，但不能將其歸入「長吉體」之內，如音樂詩、金銅仙人與鴻門宴等題材，皆是此類需審慎評估者。

⁵²³ 見王世貞之語，吳企明編：《李賀資料彙編》，頁 118。

其次，論李賀詩歌與「長吉體」之關係。「長吉體」對我們認識李賀的面貌，有時也會帶來局限。如〈傷心行〉、〈致酒行〉、〈浩歌〉、〈長歌續短歌〉、〈感諷五首〉等李賀自傷際遇之作便無法在「長吉體」的框架內顯現出來；而〈老夫採玉歌〉、〈南園十三首〉等題材恐怕亦未被後人放入「長吉體」之內涵中。並且，即便是像女性與神話等典型題材，後人模擬的「長吉體」作亦恐減弱了「李賀詩歌」的高度與深度，如〈蜀國弦〉、〈宮娃歌〉、〈蘇小小墓〉、〈貝宮夫人〉、〈神弦別曲〉等精彩的詩篇，傳達出李賀對女性的深刻同情與理解，卻不見得能在後人擬作中找到承繼或呼應。至於李賀之鬼詩，如〈南山田中行〉、〈長平箭頭歌〉等作，至元代也尚未見得後人之擬作。

並且，當風格特異的李賀詩歌成爲「長吉體」時，我們或許也得面臨「類型性」與「特殊性」兩者之間的辯證關係。如宇文所安已注意到的：

……特異風格本身所包含的大悖論：這種風格之所以有影響力，就是因為它打破傳統，並打上了作家個體身分及其真情實感的烙印，而這樣的風格可以為他人所襲用。當它為人所襲用，它就將永遠被視為「韓愈體」。這種體「屬於」韓愈，而正因為有了得到充分發展的占有和歸屬感，才談得上借鑑、繼承和剽竊。⁵²⁴

同樣地，在「長吉體」與其擬作的關係中，我們難以避免的是關於「特殊」與「普遍」的弔詭關係：如果「長吉體」是因李賀獨特之風格具典範性而得以成「體」，則當其「獨特」風格成爲一種「類型」，可歸納出固定要求，而爲後人所模擬，則如何還能保持其「獨特」性？更不待言，若將隨「辨體」而來的模擬現象一併納入考量，一方面，模習者雖必定於一定程度上意識到此「體」之特殊性與典範性，而進行「典範模習」，但當他們將此「特殊風格」視爲一種創作時可追隨、依從的「理想體式」時，是否不免同時多少削減了此「體」的特殊性？尤其就「長吉體」而言，當讀者確立了「長吉體」是以「奇」爲主的獨特風格，則我們不免要疑惑：「奇」如何可被模仿？而當後人屢屢模擬李賀離絕筆墨畦徑，想落天外、不蹈故襲而創造出的奇詭風格時，則被模擬的「長吉體」，仍舊可視之爲「奇」嗎？「長吉體」既以奇詭爲其體貌、體式，則似乎必然產生此一弔詭現象。也許，換個角度思考，正因後人的模擬，我們更能確信賀詩的意象是創新的，是歷久彌

⁵²⁴ [美]宇文所安：〈特性與獨占〉，[美]宇文所安著，陳引馳、陳磊譯，田曉菲校：《中國「中世紀」的終結：中唐文學文化論集》（北京：三聯書店，2006年1月），頁18。

新的原創。

不過，另一方面，經過後人之參與，「長吉體」也可能開展出李賀自己意想不到的面貌，如唐末五代人開始運用李賀之神話思維，轉而作天象變化之描寫，此一手法為宋人承襲，正式歸入「長吉體」中；而元人以類似長吉之手法進行「詠物」題材之寫作，也對「長吉體」內涵作了新的開展。至於後人效擬、肖似長吉之作，亦可能再度成為日後讀者評論、認識李賀與「長吉體」的管道。如明、清人論李商隱之「長吉體」，反映的是他們對李賀之認識，而不能全然等同於李商隱對李賀之認識。此外，有時從後代讀者對效體作品的評價，也能發現他們已漸意識到李賀詩歌與「長吉體」兩者之間的分別，如對元代學賀之風潮，清代由顧奎光編輯之《元詩選》便言：「牛鬼蛇神，原非錦囊佳什。」⁵²⁵援引杜牧評論賀詩之用語，但將同屬李賀之「牛鬼蛇神」，排拒於「錦囊佳什」外，視「牛鬼蛇神」為元人學賀的不當取向，作出優劣之評價。由此可見，儘管歷代擬作者都參與了「長吉體」的形塑，然他們所作的努力也同樣受到後人之審查。

第三節 明、清「長吉體」之研究展望

以上簡述本論文所論之重點，期能概括唐至元代「長吉體」發展之綱要。至於明、清兩代對「長吉體」之模擬，應當可繼續加以追蹤考察。就筆者以「中國基本古籍資料庫」進行簡略檢索之結果，光是在明代，詩題自言效仿「長吉體」之作品即有數十筆資料，可待日後加以一一探究。今暫列條目如下：

明代作者	詩作
袁祈年	〈夢上天擬李長吉六首〉
徐媛	〈秋夜效李長吉體〉
張羽	〈秦宮秋詞擬李賀〉
文徵明	〈蘭房曲戲贈王履吉效李賀〉
高出	〈戲效李賀體贈歌者〉
徐渭	〈陰風吹火篇呈錢邢部君附書八山〉序言：「戲效李賀體」
金實	〈雜體詩效李長吉五七言體〉

⁵²⁵ 《元詩選》卷首〈元詩總論〉云：「元人多宗二李，天錫善學義山，子虛善學長吉，而鐵崖出入二李之間。馮海粟、貫酸齋、王元章之流，語必驚人，酷無意理。不知牛鬼蛇神，原非錦囊佳什。」見[清]顧奎光選輯；[清]陶瀚，陶玉禾評：《元詩選：六卷，補遺一卷》（哈佛燕京圖書館(Harvard Yen-ching Library)微捲，2008年)。

李東陽	〈題陶成艸蟲圖效李長吉〉
童冀	〈效李長吉一首次金中孚韻〉
楊廷麟	〈夢追倣李長吉〉
張泰階	〈郊堂效李長吉〉
	〈浩歌效李長吉〉
	〈秋夜效李長吉〉
鄒亮	〈水仙花效李長吉〉
王士性	〈桂嶺守歲效李長吉體〉
張端	〈倣李長吉體哀七美人〉
崔世召	〈效長吉體爲龍吏部太公頌〉
李昱	〈海棠留春鶯歌倣長吉體〉
	〈覽鏡圖倣長吉體〉
陸可教	〈清夜謠效李長吉體〉
阮大鍼	〈荷露歌爲質公歌兒賦戲作長吉體〉
王廷相	〈清夜謠效李長吉體〉
謝士章	〈分較粵閩雨晴得月漫擬長吉體〉
楊慎	〈紅藻引用李長吉體〉
姚孫裳	〈石門倣李長吉體〉。
鄒迪光	〈將抵荆溪忽有霽色喜而口占效長吉體〉
袁中道	〈夢上天擬李長吉〉
張縉	〈效李長吉體〉

清代作者	詩作
納蘭性德	〈和唐李昌谷惱公詩原韻〉
袁枚	〈李昌谷有馬詩二十一首余倣之作劍詩〉
陳文述	〈詠馬效昌谷六首〉
黎簡	〈金花廟仿李長吉〉
王端履	〈擬李長吉金銅仙人辭漢歌〉
熊文學	〈南園追和長吉〉
	〈李夫人仍用李長吉韻〉
顧景星	〈秋思擬李賀〉
	〈擬長吉天上謠〉
皮錫瑞	〈夢天擬長吉用原韻〉
尤侗	〈夢天用原韻〉
蔣薰	〈倣李賀美人梳頭歌〉
	〈倣李賀傷心行〉
李慈銘	〈擬李昌谷美人梳頭歌〉

田雯	〈題洪澤湖圖效李賀體〉
曾緯章	〈湘江雨後效長吉體〉
蔣敬之	〈送徐使君入覲效古徐君用宏以進士爲鄞縣丞〉右效李長吉
樂鈞	〈九九消寒詞九首效李長吉十二月樂詞〉
陸世儀	〈冬日王子周臣鑿冰而嬉乃戲作古意效李長吉體示周臣諸昆仲〉
沙琛	〈久雨憶月效李長吉〉
吳翌鳳	〈馬詩七章效李長吉〉
寶廷	〈中元雨中偶成倣李長吉〉
釋曉青	〈擬長吉〉
斌良	〈大風北出城效李長吉體〉
胡煦	〈偶倣長吉體〉
花湛露	〈遊君山遍覽諸勝戲效長吉體書壁〉
劉大紳	〈牡丹一首倣長吉體〉
邵長蘅	〈秋夜吟效長吉體〉
	〈國山謠效長吉體〉
汪琬	〈胡蝶舞〉戲效長吉體示端
許楚	〈豐干磁斗歌戲效長吉體有序〉
薛敬孟	〈謫仙吟效長吉體〉
姚燮	〈琉璃廠元夕觀烟火效長吉體〉
作者不詳	〈乾隆六年御製瀛臺木變石歌效李長吉體〉
作者不詳	〈恭和御製效李長吉體瀛臺木變石歌元韻〉

從上述資料看來，可大略作出以下幾點觀察。第一，逕以「效長吉體」爲詩題者增加，如明代高出〈戲效李賀體贈歌者〉，金實〈雜體詩效李長吉五七言體〉，童冀〈效李長吉一首次金中孚韻〉，張紘〈效李長吉體〉，清代釋曉青〈擬長吉〉，胡煦〈偶倣長吉體〉等作品。對此可以考察的是，這些作品反映出對李賀何種面向之認識？相較於唐至元代的擬體作品，有何發展？尤其是若與宋代兩首作品（即汪藻〈效李長吉體〉與劉有慶〈效長吉體〉）相較，則明、清時期逕以「效長吉體」爲題的作品，彼此間是否逐漸呈現「共相大於殊相」的傾向？若非如此，則應如何認識其意義？第二，元代首度出現「與李賀同題」且同時「明白標示效仿李賀」的詩題模式，而此一模式在明、清擬體作品中更爲常見，同樣呈顯出擬作者對李賀原作的強烈認同與典範推崇。而在題材上的取用，亦可與先前各朝相較，觀察其因襲變革。第三，明、清兩代以「長吉體」另寫新題者亦所在多有，以天象、詠物爲主題者似乎尤可探究；而這類另寫新題之作品，顯現出他們對李賀詩歌與「長吉體」的何種認識？

除此之外，可再思考的議題至少還有以下兩者：一方面，除卻上述所列在詩

題中明言效仿長吉之作外，還可再以明、清作者與李賀某些經典傑作之同題作品為考察對象，如〈鴻門宴〉、〈神弦曲〉、〈天上謠〉、〈夢天〉等作，是否、或如何對李賀原作作出回應？另一方面，就「時代背景」而言，明、清兩代文人對李賀詩歌之批評觀點與其擬長吉體之創作實踐之間的關聯為何？若以明代為例，則當代重視辨體的批評理論背景，是否也重新對「家體」觀念提出新的認識？在審視明人對「長吉體」之理解時，是否也應注意到復古與性靈兩種意見之爭論背景？而明、清兩代之文學觀念整體發展如何影響他們對「長吉體」之認識？他們對李賀、以及李賀之後具其風貌（不論是有意之效仿或無意卻肖似）者的評價為何？又如何分疏李賀與其後學效者兩者之間的關係與同異？

本文此處僅提出個人淺略之思考與質問，然以上種種，應已顯示明、清「長吉體」的發展實是值得持續關注、探究之議題。當俟來日，續未竟之功。



參考文獻

一、古典文獻

- [漢]司馬遷著，郭逸、郭曼標點：《史記》（上海：上海古籍出版社，1997年）
- [漢]劉向著，向宗魯校證：《說苑校證》（北京：中華書局，1987年）
- [南朝晉]王嘉：《拾遺記》（臺北：木鐸出版社，1982年）
- [南朝宋]劉勰著，范文瀾註：《文心雕龍註》（北京：人民文學出版社，2006年）
- [唐]李賀著，葉葱奇疏注：《李賀詩集》（北京：人民文學出版社，1998年）
- [唐]李賀著，[清]王琦等評注：《三家評注李長吉歌詩》（上海：上海古籍出版社，1998年）
- [五代]王定保著，姜漢椿校注：《唐摭言校注》（上海：上海社會科學院出版社，2003年）
- [宋]嚴羽著，郭紹虞校釋：《滄浪詩話校釋》（北京：人民文學出版社，2005年）
- [宋]歐陽脩、宋祁著：《新唐書》（臺北：鼎文出版社，1976年）
- [宋]計有功，王仲鏞校箋：《唐詩紀事校箋》（北京：中華書局，2007年）
- [宋]郭茂倩編：《樂府詩集》（北京：中華書局，2007年）
- [宋]洪興祖：《楚辭補注》（臺北：大安出版社，2004年）
- [宋]李昉等編：《文苑英華》（臺北：大化出版社，1990年）
- [宋]姚鉉：《唐文粹》，《四部叢刊初編·集部》（臺北：臺灣商務印書館，1965年）
- [宋]張端義：《貴耳集》（臺北：木鐸出版社，1982年）
- [宋]胡子纂集：《苕溪漁隱叢話》（臺北：長安出版社，1978年）
- [金]耶律鑄：《雙溪醉隱集》，《四庫全書珍本二集》330冊，（臺北：臺灣商務出版社，1971年）
- [金]劉祁：《歸潛志》（北京：中華書局，1983年）
- [元]脫脫等撰：《宋史》（臺北：鼎文書局，1978年）
- [元]辛文房，傅璇琮主編：《唐才子傳校箋》（北京：中華書局，1987-1995年）
- [元]方回：《桐江續集》，《景印文淵閣四庫全書》1193冊（臺北：臺灣商務印書館，1983年）
- [元]顧瑛編：《草堂雅集》，《景印文淵閣四庫全書》1369冊（臺北：臺灣商務印書館，1983年）
- [元]吳師道：《敬鄉錄》，《四庫全書珍本十一集》（臺北：臺灣商務出版社，1981年）
- [元]吳會：《吳書山先生遺集》《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，2002年）
- [元]楊維禎著，吳復編：《鐵崖先生古樂府》，《四部叢刊正編》（臺北：臺灣商務印書館，1979年）

- [元]楊維禎著，鄒志方點校：《楊維禎詩集》（杭州：浙江古籍出版社，1994年）
- [明]胡應麟：《詩藪》（臺北：廣文書局有限公司，1973年）
- [明]李蓀編：《宋藝圃集》，《四庫全書珍本四集》（臺北：臺灣商務出版社，1973年）
- [明]許學夷：《詩源辯體》（北京：人民出版社，2001年）
- [明]商濬輯：《稗海》，《原刻景印百部叢書集成》（臺北：藝文印書館，1965年）
- [清]王闓運：《王闓運手批唐詩選》（上海：上海古籍出版社，1989年）
- [清]張采田：《玉谿生年譜會箋外一種·李義山詩辨正》（上海：上海古籍出版社，1983年）
- [清]陸心源著：《穰梨館過眼錄》（臺北：學海出版社，1975年）
- [清]趙翼：《甌北詩話》（臺北：廣文出版社，1971年）
- [清]何文煥編：《歷代詩話》（臺北：藝文印書館，1991年9月）
- [清]何文煥、丁福保編：《歷代詩話統編》（北京：北京圖書館出版社，2003年）
- [清]方東樹著，汪紹楹點校：《昭昧詹言》（北京：人民文學出版社，2006年）
- [清]紀昀編纂：《四庫全書總目》（臺北：藝文發行，1989年）
- [清]顧嗣立編：《元詩選初集》（北京：中華書局，1987年）
- [清]顧嗣立編：《元詩選二集》（北京：中華書局，1987年）
- [清]顧嗣立編：《元詩選三集》（北京：中華書局，1987年）
- [清]錢熙彥編次：《元詩選補遺》（北京：中華書局，2002年1）
- [清]錢謙益撰集，許逸民，林淑敏點校：《列朝詩集》（北京：中華書局，2007年）
- [清]曹寅等編：《全唐詩》（北京：中華書局，1960年）
- [清]董誥等編，孫映達等點校：《全唐文》（太原：山西教育出版社，2002年）
- [清]顧奎光選輯；[清]陶瀚，陶玉禾評：《元詩選：六卷，補遺一卷》（哈佛燕京圖書館(Harvard Yenching Library)微捲，2008年）
- 逸欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》（臺北：學海出版社，1984年）
- 劉學鍇、余恕誠：《李商隱詩歌集解》（臺北：紅葉文化事業有限公司，1992年）
- 劉學鍇：《溫庭筠全集校注》（北京：中華書局，2007年）
- 傅璇琮主編：《全宋詩》（北京：北京大學出版社，1991-1999年）
- 曾棗莊，劉琳主編：《全宋文》（上海：上海辭書出版社，合肥：安徽教育出版社，2006年）
- 閻鳳梧、康金聲主編：《全遼金詩》（太原：山西古籍出版社，1999年）
- 閻鳳梧主編：《全遼金文》（太原：山西古籍出版社，2002年）
- 李修生主編《全元文》（南京：江蘇古籍出版社，1999-2004年）

二、近人論著

（一）專書著作

- 方瑜：《唐詩論文集及其他》（臺北：里仁書局，2005年）
- 王元化譯：《文學風格論》（上海：上海譯文出版社，1982年）

- 王國瓊《中國文學史新講》（臺北：聯經出版事業股份有限公司，2006年）
- 王慶生：《金代文學家年譜》（南京：鳳凰出版社，2005年）
- 朱剛：《二十世紀西方文藝文化批評理論》（臺北：揚智文化事業股份有限公司，2002年）
- 朱榮智：《元代文學批評之研究》（臺北：聯經出版事業公司，1982年）
- 李軍：《李賀詩歌研究》（西安：三秦出版社，2002年）
- 李士彪：《魏晉南北朝文體學》（上海：上海古籍出版社，2004年）
- 李卓藩：《李賀詩新探》（臺北：文史哲出版社，1996年）
- 李嘉言：《李嘉言古典文學論文集》（上海：上海古籍出版社，1987年）
- 吳文治主編：《遼金元詩話全編》（南京：鳳凰出版社，2006年）
- 吳企明編：《李賀資料彙編》（北京：中華書局，1994年）
- 吳承學：《中國古代文體形態研究》（廣州：中山大學出版社，2000年）
- 金元浦：《接受反應理論》（濟南：山東教育出版社，1998年），
- 房日晰：《唐詩比較論》（增訂本）（西安：三秦出版社，1998年）
- 周誠真：《李賀論》（香港：文藝書屋，1971年）
- 周惠泉：《金代文學研究》（臺北：文津出版社有限公司，2000年）
- 俞平伯：《讀詞偶得》（臺北：臺灣開明書店，1957年）
- 徐傳武：《李賀論稿》（臺中：廣陽譯學出版社，1997年）
- 孫康宜：《晚唐迄北宋詞體演進與詞人風格》（臺北：聯經出版事業公司，1994年）
- 張晶：《遼金元詩歌史論》（吉林：吉林教育出版社，1995年）
- ：《遼金元文學論稿》（北京：北京廣播學院出版社，2004年）
- ：《遼金詩學思想研究》（瀋陽：遼海出版社，2004年）
- 張紅：《元代唐詩學研究》（長沙：岳麓書社，2006年）
- 張伯偉：《中國古代文學批評方法研究·推源溯流論》（北京：中華書局，2002年）
- 張宗富：《李賀研究》（成都：巴蜀書社，2009年）
- 張廷琛主編：《接受理論》（成都：四川文藝社出版發行，1989年）
- 許總：《唐宋詩體派論》（南昌：江西人民出版社，2008年）
- 胡大雷：《宮體詩研究》（北京：商務印書館，2004年）
- 胡淑娟：《歷代詩評視野下的李賀批評》（上海：學林出版社，2009年）
- 胡傳志：《金代文學研究》（合肥：安徽大學出版社，2000年）
- 陳貽焮：《唐詩論叢》（長沙：湖南人民出版社，1980年）
- 陳伯海，蔣哲倫主編，黃寶華、文師華著：《中國詩學史·宋金元卷》（廈門：鷺江出版社，2002年）
- 梁啓超：《中國韻文裏頭所表現的情感》（臺北：臺灣中華書局，1966年）
- 陶東風：《文體演變及其文化意味》（昆明：雲南人民出版社，1994年）
- 郭英德：《中國古代文體學論稿》（北京：北京大學出版社，2005年）

- 童慶炳：《文體與文體的創造》（昆明：雲南人民出版社，1994年）
- 傅剛：《昭明文選研究》（北京：中國社會科學出版社，2000年）
- 黃景進：《嚴羽及其詩論之研究》（臺北：文史哲出版社，1986年）
- 黃仁生：《楊維禎與元末明初文學思潮》（上海：東方出版中心，2005年）
- 楊文雄：《李賀詩研究》（臺北：文史哲出版社，1980年）
- 楊鐮：《元詩史》（北京：人民文學出版社，2003年）
- 楊家駱主編：《唐人傳奇小說》（臺北：世界書局，2002年）
- 詹杭倫：《金代文學史》（臺北：貫雅文化事業有限公司，1993年）
- 廖明君：《生死攸關——李賀詩歌的哲學解讀》（北京：東方出版社，2005年）
- 劉學鍇：《李商隱詩歌接受史》（合肥：安徽大學出版社，2004年）
- 劉學鍇、余恕誠、黃世中編：《李商隱資料彙編》（北京：中華書局，2006年）
- 劉學鍇：《溫庭筠傳論》（合肥：安徽大學出版社，2008年）
- 劉明今：《遼金元文學史案》（上海：上海古籍出版社，2004年）
- 歐麗娟：《李商隱詩歌》（臺北：五南圖書出版公司，2003年）
- ：《詩論紅樓夢》（臺北：里仁書局，2001年）
- 蔡英俊：中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題——「意在言外」的用言方式與「含蓄」的美典（臺北：學生書局，2001年）
- 鄭紹基主編：《元代文學史》（北京：人民文學出版社，2001年）
- 謝佩芬：《宋代寫意課題研究》（臺北：臺灣大學文學院，1998年）
- 錢鍾書：《談藝錄（補訂本）》（北京：中華書局出版，1996年）
- 錢鍾書選注：《宋詩選注》（臺北：新文豐出版公司，1989年）
- 盧明瑜：《三李神話詩歌之研究》（臺北：臺灣大學文學院，2000年）
- 蕭華榮：《中國古典詩學理論史》（上海：華東師範大學出版社，2005年）
- 顧易生、蔣凡、劉明今著：《宋金元文學批評史》（上海：上海古籍出版社，1996年）

（二）翻譯書籍

- [日]川合康三著，劉維治、張劍、蔣寅譯：《終南山的變容：中唐文學論集》（上海：上海古籍出版社，2007年）
- [美]蘇珊·朗格（Susanne K. Langer）著，滕守堯譯：《藝術問題》（南京：南京出版社，2006年）
- [美]蘇珊·朗格（Susanne K. Langer）著，劉大基、傅志強、周發祥譯：《情感與形式》（臺北：商鼎文化出版社，1991年）
- [美]宇文所安（Stephen Owen）著，王柏華、陶慶梅譯：《中國文論：英譯與評論》（上海：上海社科院出版社，2003年）
- [美]黛安·艾克曼（Diane Ackerman）著，莊安祺譯：《感官之旅》（臺北：時報文化出版企業股份有限公司，2007年）
- 雷蒙·塞爾登（Raman Selden）、彼得·維德生（Peter Widdowson）、彼得·布魯

- 克 (Peter Brooker) 合著, 林志忠譯:《當代文學理論導讀(第四版)》(臺北: 巨流圖書公司, 2005 年)
- [德]漢斯·羅伯特·耀斯著, 顧建光、顧靜宇, 張樂天譯:《審美經驗與文學闡釋學》(上海: 上海譯文出版社, 1997 年)
- [德]W. 伊澤爾著, 霍桂桓、李寶彥譯, 楊照明校:《審美過程研究——閱讀活動: 審美響應理論》, (北京: 中國人民大學出版社, 1988 年)
- [德]沃爾夫岡·伊瑟爾 (Wolfgang Iser) 著, 朱剛、古婷婷、潘玉莎譯:《怎樣做理論》(南京: 南京大學出版社, 2008 年)

(三) 外文書籍

- Stephen Owen: *The Late Tang: Chinese Poetry of the Mid-Ninth Century(827-860)*, (Harvard University Press, 2006)
- Paul F. Rouzer: *Writing Another's Dream: The Poetry of Wen Tingyun* (Stanford University Press, 1993)
- Hans Robert Jauss, trans. Timothy Bahti: *Toward an Aesthetic of Reception* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982)
- Hans Robert Jauss, trans. Michael Shaw: *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982)
- Wolfgang Iser: *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978)
- Robert C. Holub: *Reception Theory: A Critical Introduction* (London: Methuen, 1984)

(四) 學位論文

- 王岩:《李賀詩歌宋元接受史研究》, 廣西師範大學碩士學位論文, 2007 年 3 月
- 李一恒:《李賀詩析論》, 國立臺灣大學中文研究所碩士論文, 1979 年 5 月
- 李嘉瑜:《元代唐詩學》, 輔仁大學中文研所博碩士論文, 2004 年 2 月
- 馬楊萬運:《李長吉研究》, 國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文, 1969 年
- 孫貴珠:《唐代音樂詩研究》, 國立師範大學國文學系博士論文, 2005 年
- 張康淳:《李賀詩在中唐詩歌史上的地位特色及其影響》, 中國文化大學中國文學研究所碩士論文, 1999 年 6 月
- 楊桂芬:《紀昀詩學理論研究》, 國立中山大學中國文學研究所碩士論文, 2002 年
- 楊雪嬰:《李賀詩風格之構成與表現》, 高雄: 國立高雄師範大學中國文學研究所碩士論文, 1990 年 1 月
- 蔡瑜:《宋代唐詩學》, 臺灣大學中國文學所博士論文, 1990 年 6 月
- 蔡宇蕙:《李賀、李商隱「設色穠麗」的詩歌色彩析論》, 成功大學中國文學研究所碩士論文, 2004 年 1 月

(五) 單篇論文

- 方瑜：〈李商隱七律艷體的結構與感覺性〉，方瑜：《沾衣花雨》（臺北：遠景出版事業公司，1982年3月），頁193-226。
- 方瑜：〈空間與夢想中的女性圖像——《空間詩學》觀點讀李賀〈宮娃歌〉〉，收入臺大中文系編：《鄭因百先生百歲冥誕國際學術研討會論文集》（臺北：臺灣大學中國文學系，2005年7月），頁153-170。
- 王次澄：〈劉辰翁評點李長吉歌詩析論〉，張高評主編：《宋代文學研究叢刊》第8期（高雄：麗文文化事業股份有限公司，2003年），頁333-361。
- 王運熙：〈中國古代文論中的『體』〉，王運熙：《中國古代文論管窺（增補本）》（上海：上海古籍出版社，2006年7月）
- 余光中：〈象牙塔到白玉樓〉，余光中：《逍遙遊》（臺北：大林出版社，1980年1月）
- 徐復觀：〈《文心雕龍》的文體論〉，徐復觀：《中國文學論集》（臺北：臺灣學生書局，2001年12月），頁1-83。
- 梅家玲：〈漢晉詩賦中的擬作、代言現象及其相關問題——從謝靈運〈擬魏太子鄴中集詩八首并序〉的美學特質談起〉，梅家玲：《漢魏六朝文學新論：擬代與贈答篇》（北京：北京大學出版社，2004年），頁1-62。
- 葉嘉瑩：〈從西方文論看李商隱的幾首詩〉，葉嘉瑩：《葉嘉瑩說詩講稿》（北京：中華書局，2008年1月），頁209-250。
- ：〈溫庭筠詞概說〉，葉嘉瑩：《迦陵談詞》（臺北：三民書局股份有限公司，1997年2月），頁13-58。
- ：〈李義山〈海上謠〉與桂林山水及當日政局〉，葉嘉瑩：《迦陵論詩叢稿》（北京：中華書局，2005年），頁201-230。
- 葉慶炳：〈說李賀馬詩二十三首〉，葉慶炳：《唐詩散論》（臺北：洪範出版社，1987年1月），頁133-170。
- 趙路得：〈從純色探析李賀詩中的情緒〉，《有鳳初鳴年刊》創刊號（臺北：東吳大學中國文學系碩博士班學生會，2005年），頁126-153。
- 劉開揚：〈讀李賀詩小箋〉，劉開揚：《唐詩的風采》（上海：上海書店出版社，2000年）
- 蔡英俊：〈「擬古」與「用事」：試論六朝文學現象中『經驗』的借代與解釋〉，收入李豐楙主編：《文學、文化與世變》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2002年）
- 顏崑陽：〈論文心雕龍「辯證性的文體觀念架構」——兼辨徐復觀、龔鵬程「文心雕龍的文體論」〉，顏崑陽：《六朝文學觀念叢論》（臺北：正中書局，1993年2月），頁94-187。
- ：〈論「典範模習」在文學史建構上的「漣漪效用」與「鍊接效用」〉，輔仁大學中國文學系、中國古典文學研究會主編：《建構與反思——中國文學

- 史的探索學術研討會論文集（下）》（臺北：臺灣學生書局，2002年7月），頁787-835。
- 龔鵬程：〈文心雕龍的文體論〉，龔鵬程：《中國文學批評史論》（北京：北京大學出版社，2008年6月），頁125-133。
- ：〈知性的反省——宋詩的基本風貌〉，蔡英俊主編：《意象的流變》（臺北：聯經出版事業公司，1987年2月），頁261-316。
- [美]蘇珊·桑塔格：〈論風格〉，[美]蘇珊·桑塔格（Susan Sontag）著，程巍譯：《反對闡釋》（上海：上海譯文出版社，2003年12月），頁18-42。
- [美]宇文所安：〈特性與獨占〉，[美]宇文所安著，陳引馳、陳磊譯，田曉菲校：《中國「中世紀」的終結：中唐文學文化論集》（北京：三聯書店，2006年1月），頁11-29。

（六）期刊論文

- 尤振中：〈昌谷詩影響概述〉，《蘇州大學學報》（哲學社會科學版）1984年第1期，頁67-71，76。
- 尤振中：〈昌谷詩劄叢〉，《蘇州大學學報》哲學社會科學版，1981年第4期，頁69-73。
- ：〈昌谷詩劄叢（續）〉，《蘇州大學學報》哲學社會科學版，1982年第1期，頁22-25。
- 王錫九：〈李賀與宋詩〉，《揚州大學學報·人文社會科學版》1997年第4期，頁12-17。
- 文師華：〈元代詩學理論發展的軌跡〉，《南昌大學學報》（人文社會科學版）第32卷第1期（2001年1月），頁71-79。
- ：〈元代詩壇「宗唐」的理論傾向〉，《南昌大學學報》（人文社會科學版）第31卷第3期（2000年7月），頁81-86。
- 朱曉海：〈論陸機〈擬古詩〉十二首〉，《臺大中文學報》第十九期（2003年12月），頁5-40。
- 何寄澎、許銘全：〈模擬與經典之形成、詮釋——以陸機〈擬古詩〉為對象的探討〉，《成大中文學報》第十一期（2003年11月），頁1-36。
- 阮堂明：〈「三李」之稱及其相互關係〉，《天津師大學報》1999年第5期，頁52-58。
- 房日晰：〈李賀詩派及餘波〉，《文學遺產》2000年第3期，頁34-42。
- 林淑貞：〈從詩義類比李賀馬詩之自我隱喻與歷史取譬〉，《興大中文學報》第17期（2005年6月），頁195-229。
- 林邦鈞：〈論溫庭筠和他的詩〉，《文學遺產》1981年第4期，頁132-144。
- 胡建次、邱美瓊：〈明代詩學批評視野中的李賀論〉，《江西社會科學》2001年第4期，頁29-32。
- 胡淑娟：〈從歷代詩評看李賀詩風的歷史價值〉，《東北師大學報（哲學社會科學版）》2002年第5期，總第199期，頁98-103。

- 施寬文：〈晚唐詩人溫庭筠爲何以詞名世〉，《大陸雜誌》第 101 卷第 3 期（2000 年 9 月），頁 36-47。
- 高洪奎、劉加夫：〈李賀歌詩的接受史研究——中唐至五代〉，《荷澤師專學報》第 1 期第 21 卷（1999 年 2 月），頁 7-13。
- 張朝麗：〈論宋末元初文人對李賀詩歌的接受〉，《南開學報（哲學社會科學版）》2004 年第 3 期，頁 108-112。
- 張高評：〈北宋讀詩詩與宋代詩學——從傳播與接受之視角切入〉，《漢學研究》第 24 卷第 2 期（2006 年 12 月），頁 191-223。
- 陳尚君：〈張碧生活時代考〉，《文學遺產》1992 年第 3 期，頁 109-111。
- 陳友冰：〈李賀詩歌的歷代接受現象及理論思考〉《中國文化研究》2004 年春之卷，頁 74-77。
- ：〈接受史研究中的另類思考——從《李賀詩歌接受史》談起〉，《山西大學學報（哲學社會科學版）》第 30 卷第 1 期（2007 年 1 月），頁 97-102。
- ：〈李賀詩歌的唐宋接受〉，《文學評論》2008 年第 1 期，頁 127-132。
- ：〈李賀詩歌接受現象初探〉，《淡江中文學報》第 18 期（2008 年 6 月），頁 89-113。
- 劉竹庵：〈元人一代宗李賀〉，《洛陽師專學報》第 15 卷第 4 期，1996 年 8 月，頁 47-51。
- 劉加夫：〈李賀詩名在兩宋的晦顯及其原因〉《文史哲》2000 年第 3 期，頁 94-100。
- ：〈論李賀歌詩在元朝的風行及其原因〉，《臨沂師範學院學報》第 22 卷第 2 期，2000 年 4 月，頁 45-48。
- 歐麗娟：〈李賀詩歷代評論之分析〉，《國立編譯館館刊》第二十二卷第一期（1993 年 6 月），頁 129-158。
- 謝明輝：〈解析李賀〈馬詩二十三首〉〉，《國立高雄師大學報》第二十期（2006 年 6 月），頁 39-54。
- 顏崑陽：〈論「文體」與「文類」的涵義及其關係〉，《清華中文學報》第一期（2007 年 9 月），頁 1-67。
- 龔鵬程：〈家〉，《文訊》第 21 期（1985 年 12 月），頁 352-354。
- 龔慧蘭：〈試論李賀女性詩歌的審美特色——與宮體詩相比較〉，《綏化學院學報》第 28 卷第 4 期（2008 年 8 月），頁 64-66。
- [美]薛愛華（Edward H. Shafer）著，劉石譯：〈李賀詩中的女神〉《古典文學知識》1998 年第 2 期，頁 115-121。
- William C. Golightly 著，王津平譯：〈李賀詩中的超現實意象〉，《幼獅文藝》第 37 卷第 5 期（1973 年 5 月），頁 4-15。

三、電子資料庫系統

北京愛如生數字化技術研究中心：《中國基本古籍資料庫》電子書（合肥：黃山書社，2008 年）