

中華文史論叢

第四十八輯



上海古籍出版社

中華文史論叢

第四十八輯

錢伯城 主編

上海古籍出版社

滬新登字 109 號

本輯責任編輯：

谷玉 江雄

中華文史論叢

第四十八輯

錢伯城 主編

上海古籍出版社出版

(上海瑞金二路272號)

華學書屋 上海發行所發行 上海译文印刷廠印刷

1991年12月第1版 1991年12月第1次印刷

ISBN 7-5325-1214-2

Z·176 定價：3.50元

目 次

在沉淪中演進	袁行霈(1)
白居易詩論的全面考察	王運熙(19)
《霓裳羽衣》傳自月宮的神話新解	方詩銘(47)
略論佛學對晚唐五代詩格的影響	張伯偉(57)
北宋洛陽文人集團與宋詩新貌的孕育	王水照(79)
讀《賀方回年譜》筭記	鍾振振(97)
《金瓶梅詞話》的方言語音初探	吳曉鈴(115)
西周金文年代辨證	趙光賢(119)
《原壤夷俟》束釋	王元化(127)
關於唐代斤兩輕重的考訂	郭正忠(131)
宋代官員迴避制度	朱瑞熙(155)
四庫提要補正	徐 鵬 劉遠游(173)
校理《四庫全書總目》殘稿的再發現	黃燕生(199)
中國農書《耕織圖》的起源與流傳	[日] 渡部 武(221)
元明異本《搜神記》三種淵源異同論	李偉國(243)
《王荊文公詩箋注》(朝鮮活字本)史料價值 初探	高克勤(259)
《晚明曲家年譜》自序	徐朔方(265)
史華慈著《古代中國思想世界》述評	[美] 牟復禮(285)

墀戶錄·····	羅繼祖(18)(46)(78)
《女鳩女房》小考·····	金德建 (96)
“王魁”原型考·····	吳佐忻 (114)
《柳如是別傳》一點小誤·····	吳學文 (126)
讀《三言》隨筆·····	觀 之 (130) (154)
	(220) (258)
讀書一得·····	金良年 (298)

在沉淪中演進

——試論晚唐詩歌創作趨向

袁行霈

大致說來，九世紀三十年代是中唐和晚唐交替的時間，而文宗大和九年（835）的“甘露之變”可以看作一條分界綫。在這之前不久，中唐詩壇的主將孟郊、韓愈、柳宗元、元稹、李賀等人均已去世。白居易已經六十四歲，開始自編他的文集，詩歌創作進入尾聲，再過十一年就逝世了。而新一代的詩人，如杜牧三十二歲，李商隱二十二歲，溫庭筠二十三歲，正進入其創作的盛期，韋莊、皮日休、聶夷中在這年前後出生。所以從詩壇本身的情況看來，這也正是新舊兩代交替的時候。

“甘露之變”在詩歌中并未得到充分的反映，但“甘露之變”帶來的政局的變化：宦官擅權乃至操縱皇帝的廢立，朝士的軟弱無方，唐王朝所呈現出來的頹敗傾覆之勢，對新一代詩人心理的影響却是十分深遠的。這種影響表現在以下方面：一、由於對政治的恐懼與失望而對政治與時事漸漸疏遠；二、傾心於日常生活中的趣味、聲色的愉悅和個人感情的體驗；三、失落感和屈辱感。這種影響投射到詩歌創作中，給詩壇帶來不同于唐詩前三個時期的面貌，概括地說就是氣象的頹唐、情思的幽深和境界的狹小。初唐時期經過四傑等人的努力，詩歌冲破宮廷的苑囿面向廣闊的外部世界，

沿着這條路繼續往前走，出現了盛唐和中唐的繁榮局面。而到這時詩歌創作又漸漸收縮，回到個人身邊的日常生活，結合着委曲的內省，走進一條幽狹的小徑。與此相關的是詩歌在社會上的轟動效應減弱了。當年王之渙、王維、李白、杜甫、元稹、白居易等人的一些作品曾在讀者中造成強烈反響，到了晚唐，社會對詩似乎已開始漠然，詩歌創作既然是詩人個人的需要，社會便降低了對它的熱情。

這時詩人的身份也發生了不同于前三個時期的變化：一些有才華的詩人已經很難憑借他們的才華進入政治結構的上層，如李商隱、溫庭筠、李羣玉、司空圖、杜荀鶴、羅隱都是終身抑鬱。杜牧、許渾算是仕途比較順利的，但也難以有所作為。而位極人臣的宰相們缺乏詩的才情，牛僧孺僅存詩五首；李德裕善為文，有《會昌一品集》二十卷，但《全唐詩》存詩亦僅一卷，他們似乎忙于黨爭而無興致于詩的創作。做了多年宰相的白敏中僅存詩三首；令狐綯僅存詩一首，竟要溫庭筠代筆寫詞進獻宣宗。像初唐的上官儀、李嶠，盛唐的賀知章、張說、張九齡，中唐的韓愈、白居易、元稹，這樣一些官居高位而又領導詩壇的人物幾乎不見了。而像陳子昂、李白、杜甫、高適、柳宗元、劉禹錫這樣具有宏大政治抱負、高度政治激情和強烈政治使命感的大詩人也幾乎不見了。晚唐詩人相比之下在政治上顯得軟弱、平庸，逃到個人生活的瑣事之中尋求一時的快慰，或陷入個人的感情糾葛之中品味自己的哀愁。雖然也有牢騷、諷刺和激憤，但常帶着那麼一點冷眼旁觀的無可奈何的口吻。晚唐的詩人們多少都有點淒惶無主的神氣，好像是政治生活中多餘的人。

經歷了大約二百年的發展并掀起了不止一次高潮的唐詩，到這時終於沉淪了！

二

在這裏有必要對“沉淪”二字作一界定。所謂“沉淪”當然包含創作水平下降的意思，這是就總體水平而言，不排斥有李商隱這樣超水平的詩人出現。但“沉淪”主要還是指詩人和詩歌地位下降，詩歌的題材、境界趨向狹小，以及對儒家詩歌傳統的背離。而這四者又是相互關聯的。

關鍵是關於詩歌的觀念，儒家把詩歌與政治教化的目的和關乎國計民生的題材聯繫在一起，因而詩歌和詩人取得崇高的地位。陳子昂、元結、白居易等人大聲疾呼的無非是這麼一個意思，杜甫一生的創作也就是在實踐這個主張。

但是晚唐的情況發生了變化，儒家詩論的聲音已變得衰微。著名的詩人裏只有皮日休堅守着儒家詩論，但看其《正樂府序》、《文藪序》、《和魯望詩》、《論白居易荐徐凝屈張祐》等詩文中的詩歌理論並無超越白居易之處，不過是重複着白氏的老調而已，論氣勢和力量已遠遜于白氏了。值得注意的是另外一種聲音。杜牧首倡“以意爲主”^①，悄悄地代替了韓門以聖人之“道”爲主的主張，但還沒有排斥聖人的“道”，只是強調了作者的“意”而已。李商隱則更明確地說道：“夫所謂道，豈古所謂周公、孔子者獨能邪？蓋愚與周、孔俱身之耳。以是有行道不繫今古，直揮筆爲之……”^②他又說：“嗚呼！孔氏于道德仁義外有何物？百千萬年，聖賢相隨于塗中耳。……孔氏固聖矣，次山安在其必師之邪？”^③更強調了作者自身的意。至于司空圖這位晚唐的著名詩論家，雖然在《與李生論詩書》中也講過“詩貫六義”這樣的話，但他所強調的乃是“直致所得，以格爲奇”。所謂“直致”就是從胸中自然流出，以形成個人獨具的風格。他強調詩之韻味。“辨于味，而後可以言詩也”。他所謂的“味”，顯然不是儒家講的美刺那類政治內容，而是指藝術的感染力和啓示力，可以令人反覆體會、咀嚼，並加以再創造的東西。^④他的《二十

四詩品》所列的“雄渾”、“沖淡”等二十四種詩的品，就是二十四種“味”。蘇軾說：“自列其詩之有得于文字之表者二十四韻”，^⑤最接近司空圖的原意。這二十四品的名目以及司空圖對它們的解釋，與儒家所謂的“道”都有距離。

總之，從代表晚唐主流的杜牧、李商隱、司空圖等人的詩論看來，這個時期的詩歌思潮是：試圖離開儒家提倡的政治教化的目標，追求詩歌自身的美學價值。從儒家立場看來這無疑是詩的沉淪。

然而更能生動地說明晚唐詩歌發展趨向的方法是舉出詩人的典型加以剖析，上面提到晚唐詩人和政治的關係趨向疏遠，有人是被排斥在政治權力之外，有人是自願地避開政治。在這總的趨勢下，有三位詩人值得格外注意，這就是李商隱、陸龜蒙和溫庭筠。李商隱沉向個人感情的漩渦，陸龜蒙沉向個人身邊的日常瑣事，溫庭筠沉向市井。

李商隱曾寫過一些政治詩，也有學習杜甫的《行次西郊一百韻》。但代表李商隱詩歌風格的並不是這類作品，而是那些寄寓了個人身世之感的詩歌，以及那些廣為流傳的愛情詩，這些作品的數量最多也最有李商隱個人的特色。他有一肚子委屈，無處傾訴，只能隱約曲折地吞吞吐吐地說將出來。他像一個後母跟前受氣的孩子，像一個被打入冷宮的欲一見龍顏而不得的宮女，又像一隻尋不到自己的巢窠的孤鳥。他需要主人但找不到主人，需要歸宿但沒有歸宿，一種遠被隔離、彷徨無依之感，訴之以哀傷幽怨、向慕所求之音，真可以說把中國封建社會失志的知識分子的委曲心態表現得再充分不過了。^⑥《回中牡丹為雨所敗》二首以為雨所敗的牡丹為題，寄寓自己的身世之感：以今日移來回中之牡丹與往日下苑舊圃之牡丹對照，極言其可悲；又以日後花瓣落盡之牡丹與今日正在落蕊之牡丹對照，反覺今日之可貴。同時陪襯着章臺的柳樹、不及春的榴花，從不同的角度作出不同的對比，把回中為雨所敗的牡丹之

淒涼哀怨連同詩人自己的形象一併寫了出來。

李商隱《無題》詩的意蘊遠不像以上兩首詩那樣容易尋繹，却更能代表李商隱的詩風，也更能代表晚唐的詩風。對《無題》詩歷來有各種解釋，莫衷一是。竊以為，“無題”二字本身就提示了一種詮釋的方法。“無題”不等于失題，因為它們的寫法與風格如此相近，不可能偏偏把這些相近的詩作的題目丟掉。合理的推斷是李商隱當初就沒有給它們加上題目。這又有兩種不同的情況：不需要題目或者加不上合適的題目。不需要題目又有兩種情況：一、內容太明顯，無須題目來提示——以詩衡量顯然并非如此；二、本不欲示人，不需要別人明白，因而不願用題目加以提示。排除那些不可能的推斷，李商隱寫《無題》詩只能是以下兩種情況：或者本不欲示人以真意；或者本來就加不上合適的題目。不欲示人，可能是詩人自己明白而不欲別人明白；加不上合適的題目，則詩人自己也未必明白，這些詩只是表現了時常縈繞于詩人心間的一種莫名的愁緒而已。在詩人方面既然如此，讀者似乎只要把握住這些詩的總體感情內涵，找出那構成《無題》詩特色的、既屬於李商隱個人又屬於李商隱那個時代的東西，這樣也許更能接近原作。^⑥筆者認為這是解釋李商隱《無題》詩這團亂麻的一種直截了當的方法。

李商隱的《無題》詩，有一種共同的感情內涵，就是因失去了本應屬於自己的美好的東西而無限迷惘。這種迷惘是帶有女性特點的男性的迷惘，是濃得化也化不開的哀愁，是既不甘心而又無可奈何的惆悵。因有這等迷惘、哀愁與惆悵，所以他只能在自己所創造的幻想的詩境中尋找一點精神的慰藉和補償。試看：

來是空言去絕蹤，月斜樓上五更鐘。夢爲遠別啼難喚，書被催成墨未濃。
蠟照半籠金翡翠，麝熏微度綉芙蓉。劉郎已恨蓬山遠，更隔蓬山一萬重。

此詩與其他三首《無題》（颯颯東南細雨來、含情春晝晚、何處哀箏隨急管）編在一起，它們體裁既異，口吻角度也不同，不必視為同時

之作。關於這首詩的口吻，有男性、女性兩種理解。作男性口吻，則“劉郎”指自己，“蠟照”二句可釋為想象對方居處。作女性口吻，則“蠟照”二句指自己的居處，“劉郎”二句可釋為女子想象對方正有這樣的遺憾。這兩種講法都可通。就此詩的內容而言，前人的解釋無非兩派，一派認為是牽情寄恨的艷詩，李商隱愛上了主人家的姬妾，但得不到。如賀裳、黃白山、何焯等均主此說。另一派認為是以男女之情比喻令狐綯和詩人自己的關係，所謂令狐綯作相，義山屢啓陳情，不之省。吳喬、徐得泓、馮浩，以及張采田、周振甫均主此說。^①兩說各有所長，但都還缺少確鑿無疑的鐵證，估計今後也很難得出定論。與其如此，不如索性從整體的感情上把握它。我看其中至少包含着以下感情：一、有一個美好的對象，本來是屬於自己的，或者已得到某種許諾歸于自己，但是又失去了。二、因失去這美好的對象而痛苦不堪。三、伴隨這痛苦而來的是一種迷惘之感，連尋覓的方向也失去了（“去絕蹤”）。而這一切正是李商隱在其詩裏反覆訴說的，是典型的李氏心態。再如：

相見時難別亦難，東風無力百花殘。春蠶到死絲方盡，蠟炬成灰淚始乾。
曉鏡但愁雲鬢改，夜吟應覺月光寒。蓬山此去無多路，青鳥殷勤為探看。

這是李商隱〈無題〉詩中最為人所稱道的一首，也是最能引起人共鳴的一首，這種情況說明它概括了某種共同的感情。誠如劉學鍇、余恕誠二氏所說：“此類戀詩，雖亦可能有所謂本事（亦未必即作者之戀愛經歷），然必已捨棄生活原型中之大量雜質，提煉、純化、升華為結晶，以表達愛情間阻情況下愈益深摯忠貞之感情。”^②劉、余二氏所謂“表達愛情間阻情況下愈益深摯忠貞之感情”，很好地概括了此詩的感情內涵。這首詩的重點放在“別亦難”上，也就是離別以後難以忍受的痛苦。詩的口吻雖然是男方，但也包括了女方在內，設想女方也在同樣苦苦地煎熬着。因此，詩中最為人傳誦的“春蠶”二句也就適用於男女雙方。再進一步說，這種至死不渝

的感情甚至不限于愛情，可以推廣來表達一切忠貞的感情。李商隱用的“難”、“殘”、“灰”、“寒”，這些消極的冷色調的詞語，透露出一片迷惘與哀愁，既有李氏個人的色彩，又有晚唐的時代色彩。這都是李商隱在詩裏常用的，如：“夢好更尋難”（《曉起》）；“夢爲遠別啼難喚”（《無題》）；“更持紅燭賞殘花”（《花下醉》）；“殘宵猶得夢依稀”（《春雨》）；“遠別長于死”（《和鄭愚贈汝陽王孫家箏妓二十韻》）；“粉蛾帖死屏風上”（《日高》）；“一寸相思一寸灰”（《無題四首》其二）；“埋骨成灰恨未休”（《和韓錄事送宮人入道》）；“忍寒應欲試梅妝”（《對雪》其二）；“獨立寒流吊楚宮”（《過尹僕射舊宅》）。李商隱的風格的形成，和這些詞的運用不能說沒有一定的關係。

陸龜蒙淡化了對功名利祿的追求，自甘隱遁，追求着一種散淡的生活情趣。《新唐書·隱逸傳》曰：“龜蒙少高放，……舉進士，一不中，往從湖州刺史張搏游，搏歷湖、蘇二州，辟以自佐。嘗至饒州，三日無所詣。刺史蔡京率官屬就見之，龜蒙不樂，拂衣去。……有田數百畝，屋三十楹，田苦下，雨潦則與江通，故常苦飢。身舂鐻，蓀刺無休時，……不喜與流俗交，雖造門不肯見。不乘馬，升舟設篷席，齋束書、茶灶、筆床、釣具往來。時謂‘江湖散人’、或號‘天隨子’、‘甫里先生’，自比‘涪翁’、‘漁父’、‘江上丈人’。後以高士召，不至。”這樣看來，陸龜蒙簡直是晚唐的陶淵明了。其《江湖散人傳》曰：“散人者，散淡之人也。心散，意散，形散，神散。既無羈限，爲時之怪民。束于禮樂者外之曰：‘此散人也！’散人不知恥，乃從而稱之。”^⑨可見他所追求的是一種不受禮教束縛的自由自然的生活，這和陶淵明也頗相似。然而讀他的詩可以感到，詩裏多的是中唐以後文人的那種閑情逸志，似乎是把白居易晚年在洛陽寫的閑適詩的背景移到了江南水鄉，多了幾分瀟灑乃至遊戲的成分，少了幾分對社會人生的嚴肅的思考，這又和陶淵明不同了。試看他的《移石盆》：

移得龍泓漱壺寒，月輪初下白雲端。無人盡日澄心坐，倒影新篁一

兩竿。

移來一個石盆有什麼詩意呢？陸龜蒙硬是尋出了詩意。他想象這一盆寒水猶如一輪明月。沒有人能整天坐在它的旁邊，只有一兩竿新竹倒映在水中與它作伴。這首詩寫得固然不錯，但總有點爲寫詩而寫詩的樣子，缺乏詩的激情。他寫過《漁具詩》二十首，《樵人》十咏，《酒中》十六咏，《茶具》十咏，《太湖石》，《和襲美先輩悼鶴》，《秘色越器》，《襲美以紫石硯見贈以詩迎之》，《太湖硯》。這些詩都是取材于日常生活中的消遣之物，其中雖然偶有一點人生的感慨（如《漁具詩序》所說“噫！矢漁之具也如此，予既歌之矣。矢民之具也如彼，誰其嗣之？”）但總的看來，很難說有什麼深沉的涵義。

陸龜蒙這個詩人的出現代表了一種趨勢，即士大夫努力在日常生活瑣事中建立藝術的世界，沉湎其中，發爲吟咏。所謂日常生活瑣事，指飲酒、品茶、垂釣、玩賞花石珍禽等等，陸龜蒙從這些事物中尋找詩情，在政治教化的大題目之外開拓出新的詩歌天地。到了宋代，這個日常生活的藝術世界越發精美，這方面的詩歌也越發多了。

溫庭筠可以說是浪子詩人。所謂浪子，原指不務正業的游蕩子弟。《宋史·李邦彥傳》：“邦彥俊爽，美風姿，爲文敏而工。然生長閭閻，習猥鄙事，應對便捷；善謳謔，能蹴鞠，每綴街市俚語爲詞曲，人爭傳之，自號‘李浪子’。”徽宗時他位居宰相，都人目爲“浪子宰相”。李邦彥的特點是習近市井間的文藝和娛樂，當然也會猥近那些市井的藝人歌伎。他的浪子稱號，就是由此得來的。追溯這類浪子的源頭，我們當然會注意晚唐的溫庭筠。溫庭筠也是習近市井文藝，猥近市井藝人，他與李邦彥的不同在于：李出身于銀匠的家庭，以太學生上舍及第，官至宰相。溫庭筠出身于宰相之家，是溫彥博的後代。雖然到他這一代已經衰微，但門第畢竟是高的，社會和家庭期望他走的是封建階級的正統的道路，而他却没有好好

走這條路，以至坎坷終身。^⑩

本文不擬討論溫庭筠的道德品行，我所注意的是在晚唐出現了溫庭筠這樣一個浪子詩人，他背離了封建階級爲他們的子弟所規定的道路，置身于市井之中，并從市井生活裏汲取創作靈感和藝術營養，寫了許多封建文人未必不喜歡却又很鄙視的“測艷之詞”，并因此遭到打擊，實際上等于被逐出了他原先所屬的那個上層社會。這是晚唐詩壇的新現象。由溫庭筠爲開端的這類浪子詩人（或文人），在中國文學史上已成爲一個系列，宋朝有柳永，元朝有關漢卿，明朝有馮夢龍，清朝有李漁。他們的情況并不完全相同，但都有些浪子的特點，都浪迹于市井之中，傾心于市井文藝，在封建正統文人中沒有找到應有的地位，却在秦樓楚館贏得了好名。浪子詩人不早不晚恰恰從晚唐開始，這很值得注意。究其原因，很自然會找到中唐以來特別是晚唐時期社會、思想的變化上去。中唐以來城市繁榮、市民增多、市民文藝興盛，在晚唐這種趨勢進一步發展，封建正統思想的統治力量又有所減弱。這種環境正是溫庭筠這種浪子詩人出現的根源。關於浪子文學擬另文詳論，在這篇文章里我只想指出這一現象，同時對溫庭筠的詩歌創作加一概括的評論以說明晚唐詩歌的創作趨向。

討論溫庭筠的詩歌之前，應當先簡單地討論一下他的詞，因爲他的詞歷來更受到人們的注意。他的詞基本上是代言體，代歌妓抒情。也許因爲他的詞本來就是寫了供歌妓唱的，歌妓們自己唱自己的事，當然會更顯得親切。但是在那些失意的歌妓背後，我們隱約地看到溫庭筠的面影，所以也可以說溫庭筠是借着那些歌妓來抒發自己的感情。在藝術上，他講究裝飾美，特別注重細部的描寫，即使打破整體的均衡也在所不惜。他的詞濃艷、細密、隱約，完全是女性的美。在溫庭筠之前還沒有誰把女性美描繪到這般的地步。

溫庭筠詩歌的特色，一言以蔽之就是詞化，帶有詞的韻味與情

調。如“長釵墜髮雙蜻蜓，碧盡山斜開畫屏。”（《夜宴謠》）“吳江淡畫水連空，三尺屏風隔千里。”（《吳苑行》）“雲鬢幾迷芳草蝶，額黃無限夕陽山。”（《偶游》）“遠翠愁山入臥屏，兩重雲母空烘影。”（《春愁曲》）“冰簟銀牀夢不成，碧天如水夜雲輕。”（《瑤瑟怨》）在郭茂倩所編《樂府詩集》第一百卷裏，選了溫庭筠三十幾首以“辭”、“謠”、“歌”、“行”、“曲”爲題的詩歌，稱“樂府倚曲”，歸入“新樂府辭”之內。這些詩歌應當是可以像詞一樣入樂歌唱的。

不過說溫詩接近詞，並不很全面。它們還染有齊梁詩風，而且是經過李賀發展過的齊梁詩風。溫庭筠那些七言的仿齊梁體比原來以五言爲主的齊梁詩更加鋪陳，也顯得更加艷麗。溫詩裏明顯取材于齊梁的也不少，如《鷓鴣塢曲》、《雉場歌》、《張靜婉采蓮曲》、《齊宮》、《陳宮詞》等，這些詩都帶有明顯的齊梁風格。《才調集》選溫庭筠的詩六十一首，在《邊笳曲》題下注曰：“此後齊梁體七首。”計《邊笳曲》、《春曉曲》、《俠客行》、《春日》、《咏顰》、《太子西池二首》。齊梁詩歌本是結合着清商曲而作的，詞化了的溫詩也同音樂密切相關，所以溫詩一方面是返回齊梁，另一方面是與新興的詞相結合，這兩方面的努力毫無矛盾，可以說都是向音樂靠攏。而這兩種音樂都不是廟堂音樂，而是齊梁和晚唐的市井流行音樂。溫庭筠正是迷戀着這類市井的流行音樂，并爲這種流行音樂填寫歌詞的詩人。這種流行音樂的歌手大都是秦樓楚館的歌妓，于是溫庭筠也就成了這些歌妓的代言人。溫庭筠獲謗于士大夫者在此，他在文學史上特出的地位亦在此。

但由于詩和詞在體制風格上有別，同樣的寫法，在詞可以成功，在詩却未必成功。溫詩之有遜于溫詞，原因大概就在于此。溫李齊名，但溫詩遠不如李詩，原因也在于其詩的詞化。儘管如此，溫詩中的傑作仍然不少。能代表詩歌創作新趨向而又很成功的作品，不妨舉那首《達摩支曲》：

搗麝成塵香不減，拗蓮作寸絲難絕。紅淚文姬洛水春，白頭蘇武天

山雪。君不見無愁高緯花漫漫，漳浦宴餘清露寒。一旦臣僚共囚虜，欲
吹羌笛先洩瀾。舊臣頭髮霜雪早，可惜雄心醉中老。萬古春歸夢不歸，
鄴城風雨連天草。

這首詩寫什麼呢？是懷古咏史嗎？好像是，但又不是傳統的懷古咏史詩的寫法，那總是要有寄托諷諭的，而這詩很難說有什麼寄托諷諭。把蔡文姬、蘇武和亡國被俘有“無愁天子”之稱的北齊後主高緯比并，似乎也不倫不類。而開頭的兩句，以搗麝、撈蓮作喻，言愛情之難斷，相思之難絕，和整首詩是什麼關係又很難說清。難道詩人同情那“無愁天子”以及他的風流韻事嗎？這又有什麼意義呢！也許詩人根本就沒考慮什麼主題不主題，他只是覺得那段歷史題材有趣，便信手拈來，敷衍成篇。而其關鍵便是“無愁”二字。高緯自爲《無愁之曲》，并自彈胡琵琶而唱之，侍和之者以百數人，人間謂之“無愁天子”。但世上難道真的有所謂“無愁”嗎？沒有！古往今來難滅難絕的愛情相思之苦，還有那去國懷鄉的種種悲哀，這都是愁；就連“無愁天子”也免不了一個“愁”字。這樣看來，此詩竟可視爲一篇《愁賦》了。這樣曲折的構思，這樣香艷的比喻，齊梁體、詞體和晚唐時代氣氛的混合，這一切代表了晚唐詩歌創作的一種新的趨勢。而首兩句“搗麝成塵香不滅，撈蓮作寸思難絕”，論意境、論語言，都不亞于李商隱的“春蠶到死絲方盡，蠟炬成灰淚始乾”。其深沉甚至有過之而無不及，可惜沒有被人充分注意。

三

從意象和意境方面很能看出晚唐詩壇演進的軌迹。表現文人日常生活情趣的詩歌意象，從中唐開始逐漸增加，到晚唐其數量已到了不可忽視的地步，構成晚唐詩歌的特點。與此相應，詩歌的意境也趨于幽深精美。如果就詩歌的主流而言，盛唐詩歌以描繪江山、塞漠和政治大局爲其特點，中唐詩歌以描繪廣闊的社會生活場景中某些小畫面爲其特點，而晚唐詩歌則以表現文人的日常生活、

刻畫文人內心深處的波瀾為特點。盛唐詩人的宏偉氣象衰減了，中唐詩人關注社會與政治的熱情也冷淡了，剩下的是在對盛世的回顧與嘆惋中、在個人的逆境中釀造的幾杯苦酒，真有美人遲暮之感！杜甫的名句“天寒翠袖薄，日暮倚修竹。”也許可以借來比喻晚唐詩歌的總體特徵。

在晚唐詩歌裏，取自大自然的意象仍然佔有重要的地位，但自然意象的宏偉氣度已經減弱了，詩人們似乎更偏愛那些身邊的小景致。試以幾首足以代表晚唐的名詩為例：

杜牧的《山行》前兩句：“遠上寒山石徑斜，白雲深處有人家。”倒還開闊，但并不宏偉。詩的重心在後兩句：“停車坐愛楓林晚，霜葉紅於二月花。”由楓林、霜葉這兩個意象組成的意境，雖不衰颯，但總還是熱鬧不起來。此詩接近李商隱的那首《樂游原》，雖然那詩是寫黃昏，晚唐詩人對秋與黃昏的感受原是共同的。又如韋莊的《臺城》：“江雨霏霏江草齊，六朝如夢鳥空啼。無情最是臺城柳，依舊煙籠十里堤。”這小景致真够精致的了！由江雨、江草和臺城柳這些意象所構成的意境也如煙如夢，有一種朦朧淒楚之美。晚唐其他一些描寫自然意象的著名詩句，如“鷄聲茅店月，人迹板橋霜。槲葉落山路，枳花明驛牆。”（溫庭筠《商山早行》）“秋陰不散霜飛晚，留得枯荷聽雨聲。”（李商隱《宿駱氏亭寄崔雍崔衮》）都是以小景致見長。

在晚唐詩歌裏值得注意的還不是那些自然意象，而是表現文人日常生活情趣的意象。由這類意象組成的意境，帶有一種閑適的、沖淡的趣味。

在李商隱的詩歌裏，這類意象與意境頗不少見，李商隱特別善于發現日常生活中的詩意，將一些小的生活場景以精細的筆觸描繪出來，很耐人尋味。這些詩源于杜甫的某些生活小詩，如《江村》、《進艇》，在取材上又吸取了白居易閑適詩的特點，而以晚唐人的生活基調吟詠出來，遂具有晚唐的特色。試看他的《花下醉》：