

閉鎖與延續 李煜詞的文學現象學考察

曾柏勛

摘要

「閱讀行為（這是一切真正的批評思維的歸宿）意味著兩個意識的重合，即讀者的意識和作者的意識的重合。」¹喬治 普萊（Georges Poulet）在其所著《批評意識》引言裡，開宗明義地揭櫫了現象學文學批評最根本的理論基點，亦即由現象學延續而來的理論核心：對作品的「意向性」的探尋，其實便是針對讀者意識與作者意識的重合所做的描述。本文意欲藉此方法對南唐後主李煜的詞作進行作品的「意向」的描述，希望能避免傳統作者論中詩譜互證所形成的理論困境，逕以直視作品來達成作者意識之揭露。盼或能重新去認識作品中的作者，重新去「體驗」古典。

關鍵詞：文學現象學、意向性、李煜

¹ 喬治 普萊《批評意識》，郭宏安譯，南安：百花洲文藝出版社，頁3

一、

西元九七五年宋曹彬率師圍金陵，夏承燾在《南唐二主年譜》中「開寶八年乙亥」條目下記載：是歲十一月二十七日夜半城陷，南唐國主李煜本「欲盡室自焚，不果，乃帥司空知左右內史事殷崇義等肉袒出降。」旋即「與子弟及官屬四十五人隨宋師北行。」²對於歷來研究詮說李煜詞的學者而言，後主繫頸渡江做為一段確史，除卻其重要性足以填寫入詞人年譜，以資在運用知人論世的歷史傳記批評進路時引為詮釋及證成詮釋的充分條件外，恰也成風格論者於俯瞰詞人全部作品時，分野其詞作風格前後期的轉折點。

依據年譜將作者的全部作品予以分期處理，是許多專家詩文的研究者常操作的手法，但作品的內在意識與外在語言表現的轉變是否能與詩人生平成一明確有效的對應關係，實屬可疑；而含帶著虛構本質的作品究竟能反映出多少作者的實際生活景況，恐怕也須視不同的作者，甚至同一作者的不同作品來個別探究。

以李後主詞而言，其詞作以西元九七五年為界區分前後二期，似乎已成論者的定調，這無非是肯認了李煜詞與李煜生平之間顯具明確有效的對應關係，且前者以文字翔實地反映乃至記載了後者；就批評的操作而言，這肯認實則提供給詮釋者便利與有效性，當他著手分析作品意義時，能確認作者情感的發生根源和作品中譬喻象徵手法於文本外部世界的指涉為何，進而試探作者的意圖。而事實上我們更可發現，一旦作品風格的轉變與作者生平的轉折連接同步之後，不僅能以譜證詩，藉著對風格的細微考察或者再細分（subdivide），作者的生平與其精神意識的內容就有再細密分期的必要，而尋找作者個人歷史中更細微的「重大」事件來做為細分的轉折點亦勢不可免。如此的手法劉大杰在《中國文學發展史》談及李煜與其詞作時，在他宣稱「李煜的詞，因他前後生活環境的劇烈變動，內容和風格都可分為前後兩期」之後所遂行的詮說中，即展露無遺。³劉氏在此所謂的兩期（綜合了風格與生平），一指前期「生活於這種奢靡浪漫的宮廷生活裡」，作品充滿「頹廢的生活情調」，另一指亡國後「一切成了空，一切趨於毀滅」，作

2 以上兩段引文俱見夏承燾《南唐二主年譜》，收於《李後主和他的詞》，台北：學生書局，下冊頁141、145。

3 劉大杰《中國文學發展史》，台北：華正書局，頁570。

品「流露著沉痛與哀傷的情緒」的後期。然而在此望似判然的劃分中，有些學者卻隱隱然意識到存在第三種風格的可能性。如楊抱樸即認為李煜亡國前的一些詞作如 清平樂（別來春半） 謝皇恩（冉冉秋光留不住） 開元樂（心事數莖白髮）⁴、采桑子（轆轤金井梧桐晚） 臨江仙（櫻桃落盡春歸去）等詞，若也劃入前期即顯得武斷，因為「這幾首詞 不管是什麼主題，都有一種沉鬱的氣氛，都有一種淒涼的格調，和前期那種歡欣、嫵媚的詞風迥然不同，就是與後期那種悲愴的故國之思的詞風也大有區別。」⁵以上顯然是屬於風格上的觀察，楊氏逕稱這是李煜亡國前的作品，必然導因於他對「亡國後」的詞作風格已有了先行判斷；但是楊氏進一步要為這些逸出傳統分期的作品找到在作者生平中的歷史位置，他首先確認這些詞作裡有一種「冷色調」，反映李煜「一種浮躁不安的心理」，肇因於「來自現實的壓力」。然而這壓力為何，楊氏大膽推論是宋太祖開寶五年，宋兵滅了南漢，逐漸對南唐形成合圍的情勢所致，並以此年為新生的「李煜的中期風格」的起始。相同的風格判斷及執著為風格繫年的方法亦見於陸侃如、馮沅君的《中國詩史》⁶及詹安泰的《李璟李煜詞》⁷，不過前者將一、二期的分界定於大周后去世，而後者則謹慎些，僅將此期作品大略定位於李煜「作俘虜」以前所作，而無確指年代。

如此詩與譜、詞與詞人、作品與作者似乎合一，得到統合了，如楊抱樸所言「只有這樣劃分，才能把握李煜詞不同時期的獨特風貌，從總體上才能給人以統一完整的印象。」⁸但事實是我們從中看到了由研究者主觀所列次的實際作者的著作年表，看到了作品風格在作者歷史生平的軌道上理所當然地變換，而唯一對為何如此變化的解釋，則是來自一外部於作品的「事實」；如此我們所閱讀的詩歌不啻是作者處於不斷變動中的歷史情境和個人遭遇裡所發出的歡欣與感慨而已，尤有甚者，我們所見到的這部個人史的主角，其面貌是不斷變換而割裂的，因為我們只見他對紛至沓來的事件不斷做出回應，而且是被環境和遭遇所決定的回應。

對於如李煜詞一般缺乏直接證據可資明確標定著作年代的作品而言，劉大杰

4 《萬首唐人絕句》卷二十六載此詩，署顧況作，題作「歸山」。王次聰校注時亦認為此詞非李煜所作，見王注《南唐二主詞》，台北：世界書局，頁56。

5 見楊抱樸《南唐後主李煜》，瀋陽：春風文藝出版社，頁167。

6 轉引自注6頁170。

7 見詹安泰編注《李璟李煜詞》，北京：人民文學出版社，頁14-22。

8 同注6頁170。

等人所做的風格分期其實是立基於兩項前提之上，一是假設在語言意象運用方式、修辭手法、經驗內容和情感型態層面上相似，即風格相近的作品，必是創作於相近的時期，而且作者在某一時期僅止於創作相近風格的作品；二是對個別作品，除了容易鑑別其相似程度的語言、意象、修辭和題材諸層面之外，對於作品中表現出的情感強度，還必須可以清楚地丈度。第一點明顯是違反經驗法則的。針對第二個前提，試舉李煜三首詞來考察：

曉月墜，宿雲微，無語枕頻敲。夢回芳草思依依，天遠雁聲稀。啼鶯散，餘花亂，寂寞畫堂深院。片紅休掃儘從伊，留待舞人歸。喜遷鶯

別來春半，觸目愁腸斷。砌下落梅如雪亂，拂了一身還滿。雁來音信無憑，路遙歸夢難成。離恨恰如春草，更行更遠還生。清平樂

林花謝了春紅，太匆匆。無奈朝來寒雨晚來風。胭脂淚，相留醉，幾時重。自是人生長恨水長東。烏夜啼 或作 相見歡⁹

這三首詞，前首 喜遷鶯 詹安泰劃為第一期作品，但試問若以比興方法箋釋，則曉月、宿雲、芳草、雁聲、啼鶯、餘花皆有相應外部世界時空的指涉，這闕詞為何不能是描寫亡國後的情懷呢？第二首 清平樂 詹氏劃入第二期，他界定內容是懷念遠人的情緒，然而為何此處的「離恨」不能指李煜去國入汴，所以「路遙歸夢難成」呢？若說情感深度有別，那這深要如何測量呢？再說 烏夜啼，詹氏以為意境大、感慨深，是以屬第三期作品；但我們卻不由得懷疑，它與 清平樂 所表現的意境與感慨，到底有何程度上的差異？

由此可知若缺少明確的證據可以標定著作年代，作品的分期不免就流於臆測。但若一味執著於作品繫年，全然由外部資料來決定作品意義，那作者於作品中實現的主體性就將喪失；相對地若劃分的方式只想輕巧地避開作品的深層結構，只求針對詩歌的明顯且可處理的表層題材、語言意象屬性及其情感類型來分期，那就永遠無法觸及作者與作品的深層的意向性經驗了。

是以下文將不採取既有風格分期的方法與成果來考察李煜詞，而希望能由作

9 李煜詞作歷來版本不一，多有異文，本文所引係以張夢機、張子良編著《唐宋詞選注》（台北：華正書局）中選後主詞為本，張著未選者，係以王次聰校注《南唐二主詞》為本。

者意向性 (Intentionality) 的一致性出發，試圖去重新還原李煜的意向性經驗，並從而描繪出李煜的一致的意向模式以及他所意識到的世界。

二、

如是一位傳統的歷史傳記批評者，當他追問李煜所身處的世界為何，他必定要從史書與一切傳記資料裡去稽考；但這追問不若由「李煜所感知的世界為何」此一陳述取代來得真切，他的世界憑藉他個人式的感知方式存在於他的意識之中，對他而言，唯有這個意識中的世界是真實的，是「生活」的；如果說詩歌負具載體的功能，那它所能負載的即是這個意識中的世界與他所意識的內容而已。這彷彿可用另一個更簡單的陳述來代替：他的「視線」所及是什麼樣的模樣？米蘭 昆德拉 (Milan Kundera) 在《小說的藝術》中說起福樓拜筆下的艾瑪 包法利的視線「縮小到一塊如同圍牆內的地方」，其實不僅是艾瑪，是福樓拜首先將他的眼光投注並限制在這片圍牆之中的。然而在李煜身上，我們發現到驚人的相似性，這位南唐的嗣主，雖統治著「三千里地山河」，但他的冒險所經歷的世界，卻不脫離一方圍牆之內的空间。他佇立在階前，在欄前或枕上思維，透過綠紗的瓊窗或簾帷望見院中的梧桐及秋千，也許是屏風後繡床上的佳人，他所逡巡的場所是深院、小(高)樓及畫堂，縱使在月夜下馳馬，所及的範圍恐怕也止於春殿外的上苑風光而已。縱觀他全部詞作，所有涉及空間的意象與符碼，幾乎全指向一有限的領域，暗示在這有限的空間裡，他實際進行絕大多數的抽象行為(如回憶、相思)及具體行動。少數意識及廣大空間對象的例子，卻也是在想像和回憶裡發生，如 漁父 裡「萬頃波中得自由」是想像，浪淘沙「想得玉樓瑤殿影」、破陣子「鳳閣龍樓連霄漢」屬於回憶中的追索，以為「故國」的具體象徵，但姑不論「故國」意象裡存在的是更為豐富的時間意識，單純以「國家」來與宮殿樓閣相較，二者規模大小均屬懸殊，可見於李煜的意識裡「國家」所予他最具體的指涉，不過是相對侷促狹小的建築罷了。

既然廣大的空間止顯現於想像或回憶，李煜對他實際面對的世界所能感知的，無非處處隱喻著有限性，無論是歡樂或哀愁的場景，無論是作品中的敘述者(也許是作品中的作者)或做為對象的他人，全都深陷於這種有限裡。所以我們看到他深陷於深院、深庭、深的畫堂；歡樂的場景裡他曲折深入美人的寢居繡戶

(如 菩薩蠻 二首), 而美人總深臥在溫膩的繡床(如 一斛珠), 或者被深處的音樂聲所吸引(如 浣溪沙); 哀愁時, 他深埋入回憶、深沉於枕上; 清醒則沈浸於笙歌、尊前, 隱昧則徘徊醉鄉、夢中。向下的深陷是身處有限的空間的象徵, 也是消極性的出路(向下既是一種出路, 向上亦未嘗不是, 如「登樓」, 這留待下文討論)。向下之所以消極, 因它無法解消有限的束縛, 反而成為一種耽溺, 所以他必須不斷去開啟另一扇深陷的門戶, 也許是愛情, 也許是回憶, 來繼續虛擬地對抗這種有限性, 雖然至終仍歸徒然:

蓬萊院閉天台女, 畫堂晝寢人無語。拋枕翠雲光, 繡衣聞異香。 潛來珠鎖動, 驚覺銀屏夢。臉慢笑盈盈, 相看無限情。

銅簧韻脆鏘寒竹, 新聲慢奏移纖玉。眼色暗相鉤, 秋波橫欲流。 雨雲深繡戶, 未便諧衷素。讌罷又成空, 夢迷春雨中。(菩薩蠻 二首)

春花秋月何時了, 往事知多少。小樓昨夜又東風, 故國不堪回首月明中。
雕欄玉砌應猶在, 只是朱顏改。問君能有幾多愁, 恰似一江春水向東流。
(虞美人)

在 虞美人 裡, 先說「往事知多少」頗有難以回首之意, 但夜來東風, 又言「故國不堪回首」, 顯然仍墮入了回憶之中, 然而終究明言故國「不堪」回首了, 卻還是不禁地回想起「應猶在」的往事遺跡, 至終則完全沈溺入如春水無盡湧來的愁思裡, 這正表達了他無法不繼續深陷的無奈。而 菩薩蠻 二首中「蓬萊院閉天台女」、「雨雲深繡戶, 未便諧衷素」, 更明確透露了李煜對這有限空間所意識到的經驗類型: 閉鎖。閉鎖源於有限性而來, 卻是李煜對於空間更獨特而清晰的感受。他於詞中最常見的個人形像, 多是閉鎖於簾帷之後的, 如 烏夜啼 「昨夜風兼雨, 簾幃颯颯秋聲」、 浪淘沙 「一桁珠簾閒不捲, 終日誰來」、 搗練子令 「無奈夜長人不寐, 數聲和月到簾櫳」、 浪淘沙 「簾外雨潺潺, 春意闌珊」、 謝新恩 「庭空客散人歸後, 畫堂半掩珠簾」、 采桑子 「百尺蝦鬚在玉鉤」; 他自己困守於重重簾幕之後, 而筆下的他人(幾乎全是女性)亦是活動於閉鎖的環境之中: 「蓬萊院閉天台女」是所歡幽居於華麗的院落, 「雨雲深繡戶」則用深閉來比擬未諧的情事。而另首 菩薩蠻 更清楚地反映李煜對空間的潛在意向, 具體化了這種閉鎖的現象:

花明月暗飛輕霧，今宵好向郎邊去。襪步香階，手提金縷鞋。畫堂南畔見，一向偎人顫。奴為出來難，教君恣意憐。菩薩蠻

利用花明月暗的時刻，女子與情郎幽會，究竟是未能公開的情事，抑是秘密的情愛更能引致強烈的歡娛，李煜一方面在反覆陳述困頓封閉裡的心事與愁恨，另一方面筆下的自我與他人又充分享受著這分因閉鎖而得的私密的快感，無疑又是一種矛盾與耽溺。

這種閉鎖意識不只表現於李煜的經驗內容，也展現於他在對客體和自我的觀察和形容之中，時常流露出一種單一性。如 一斛珠：

曉妝初過，沈檀輕注些兒箇。向人微露丁香顆，一曲清歌，暫引櫻桃破。羅袖裊殘殷色可，杯深旋被香醪澆。繡床斜憑嬌無那，爛嚼紅茸，笑向檀郎唾。 一斛珠

全詞描寫女子的情態，卻只聚焦於對「口」的觀察上：先寫點唇，次寫微微露口吐舌¹⁰，再寫唱曲、飲酒，末寫將口中咀嚼的紅絨唾向心愛的男子，一個女子「嬌無那」的形像於焉成形。這種對細膩情態進行無驚觀察的專注能力，無非是常久閉鎖在孤獨寂寞而無所依憑之人才能具備的。其次，這種在觀察和形容中流露的單一性，也表現於他慣用女性的形像特質來形容比擬客體和自我。如以「胭脂淚」喻花上露水，以「纖纖」擬新月，固然花月的柔媚形像接近於女性特質，但看李煜回憶中的故國是雕欄玉砌、玉樓瑤殿、瓊枝玉樹，不免令人誤為是對嫦娥廣寒的鋪敘，此外他常以「朱顏」（無論是 虞美人 裡的自況，或是 阮郎歸 裡傳統箋注家所稱，此朱顏指入宋朝貢不歸的李從善¹¹）借代男子的容貌，都可看出他慣以陰性特質進行觀察的特性。

然而細思之下，上述的描述和李煜的身分是存在矛盾的，為男性卻充滿陰性特質，為君王卻深陷在面對有限性的無奈裡，有眾多美人陪伴卻閉鎖於孤獨中；這些深陷和閉鎖的意識，也許正暗示著李煜生命裡的某些欠缺，或是反映他生命裡另一種冀求的躁動，有待下文進一步的考察。

10 丁香顆，在此喻美人香舌，見張著《唐宋詞選注》頁47注釋第二條。

11 此詞下闕作「珮聲悄，晚妝殘，憑誰整翠鬟。留連光景惜朱顏，黃昏獨倚闌。」若依傳統箋注此詞為懷從善所作，如此朱顏指從善，珮聲、晚妝、翠鬟指國勢日暮的南唐，一樣是以女性特質為喻。

三、

李煜詞作主要見於南宋人所輯之《南唐二主詞》，亦散見於各種詞集選本及筆記稗史之中，但舛誤實多，可信者不過三十餘首。¹²在這三十餘首中，出現最多的語言意象即是「春花秋月」，而這恰也是他《虞美人》詞的首句四字。葉嘉瑩於此四字曾有精闢的解說：

「春花秋月」僅僅四個字，就同時寫出了宇宙的永恒與無常的兩種的基本的形態。套一句東坡的話，「自其變者而觀之」，則花之開落，月之圓缺，與夫春秋之往來，真是「不能以一瞬」的變化無常；可是「自其不變者而觀之」，年年有花開，歲歲有月圓，卻又是如此之長存無盡。¹³

葉氏引借蘇軾《赤壁賦》之語，點出此四字實可用「自其變者而觀之」、「自其不變者而觀之」亦即無常與永恒兩個觀點來詮解，顯然是將其視為一矛盾語及歧義類型。而葉氏所拈出的矛盾與歧義，卻正可視為構成李煜詞中意識的基調。如上述的閉鎖意識，李煜愁困其中，卻也以此汲樂；他以深陷的方式來對抗閉鎖，卻不知他所深陷其中的正是閉鎖的空間和意識所構築的內容的縱深，而深陷後的耽溺又正是另一形式的閉鎖。李煜在閉鎖的空間裡行歡，也在閉鎖的簾幕之後懷念和愁恨歡樂的喪失，然而二者卻都以深陷的形式進行；如果說「春花秋月」借指行樂的時光，其有限與無常是不言而喻的；但「春花秋月」又可指無窮盡、永恒的時間序列，這和李煜自喻「人生長恨水長東」的比喻模式並無二致，是以「春花秋月」指涉的雙重性即形成：意指歡樂與追憶（悔）歡樂喪失而生的愁恨。而歡樂之所以喪失，因其是有限性的，是以對無限性的歡樂之無法掌握、無由追求才是愁恨的原因，而弔詭的是李煜的愁恨卻在無限地漫延、流轉，他的愁恨實現了無限性。

而如果李煜對歡樂的追求是種深陷的模式，他於此愈加深陷，亦是他日後愈加深陷於愁恨的根苗。夏目漱石所謂「歡濃之時愁亦重」正可為此註腳。再者，閉鎖既是有限性的特徵，李煜於有限空間裡藉尋求無限的歡樂去消解閉鎖，實由

12 關於李煜詞的版本考據、真偽判斷、異文校勘諸問題，非本文重點故略而不談，可參見注3王注《南唐二主詞》凡例、唐圭璋《南唐二主詞彙箋》（台北：正中書局）自序，及兩書於各詞作下列之校注。

13 見葉嘉瑩《唐宋詞名家論集》，台北：正中書局，頁108。

有限的條件中去尋求無限，然而能從有限裡去尋求無限嗎？李煜實證地肯定，然而卻非無限的歡樂而是無限的愁恨。論述至此，似乎又陷入了前文所言風格分期的迷思之中，彷彿第一期李煜的歡樂構成第二、三期李煜的愁恨，因為第二期喪失部分的歡樂（如大周后之死），所以愁，但屬輕愁，而第三期則是泯滅了所有歡樂的可能（亡國），所以愁重。但是我們認為意識的運作模式應是前後一致的，姑且以風格分期者所謂的第一期作品為例，如 喜遷鶯（曉月墜，宿雲微） 一斛珠（曉妝初過） 玉樓春（晚妝初了明肌雪） 子夜歌（尋春須是先春早） 和 浣溪沙（紅日已高三丈透），這些詞作對時間覺察的清晰度是驚人的，幾乎於各闕首句即先陳述確切的時間狀態，試問一位沈溺於歡樂的人尚須去顧慮時間嗎？除非他意識到這歡樂是片刻短暫的。李煜詞幾乎全都透露出這種對時間的焦迫性，包含所謂的第三期的作品，對時間的意識模式是一致的。

上述葉嘉瑩對「春花秋月」的分析中，提出時間的兩個屬性——永恒與無常；時間本是連續性的發展，若宇宙持續運行，時間原無中斷的可能，具永恒的無限性；但人事則不然，發展中的人事隨時有中止的機率，是為無常，亦是有限。時間的永恒與無常，在李煜詞裡則形成延續與中斷這一組相對的意識。李煜詞中「情何限」、「恨何長」、「恨何窮」這類直接表明延續語言形式，已是慣用手法；更令我們注意的是以經驗內容來暗示延續的例子，如 虞美人「問君能有幾多愁，恰似一江春水向東流」、烏夜啼（或作 相見歡）「世事漫隨流水，算來夢裏浮生」、烏夜啼（或作 相見歡）「自是人生長恨水長東」、浪淘沙「流水落花春去也」、清平樂「離恨恰如春草，更行更遠還生」其中「流水」是主要的象徵，而 清平樂 之例還兼有空間、距離的暗示，但其延續性則一如「流水」都用做擬寫愁恨之無窮。而「世事漫隨流水」還隱含有飄浮之意，暗具人生之不由自主、此身非我有的喻意。乍看似乎這種延續意識都與愁恨的經驗內容有關，其實不然，如 浣溪沙：

紅日已高三丈透，金鑪次第添香獸，紅錦地衣隨步皺。 佳人舞點金釵溜，
酒惡時拈花蕊嗅。別殿遙聞簫鼓奏。 浣溪沙

首句的「已」字，暗示文本中的時間跨度是接續先前而來，傳達這場歌舞飲宴是從紅日三丈高之前——即昨夜——延續而來；次句的「次第」、鑪香裊裊皆隱示事件的持續，也是時間的延續；下闕次句裡，本來「酒惡」即應是宴席終結之時，但主人翁又藉嗅香使事件不致中斷；末句言「別殿遙聞」，無異宣告另一

場飲宴又將開始。事件（飲宴）在整首詞中無始無終，恰是歡樂的極致；這無疑是另種延續的呈現。

至於中斷，往往傳示人事的斷絕，原本對人事懷抱著美好卻橫遭中絕，無異於期待時間的延續（無限性）卻告中斷（展現了有限性）。李煜詞中往往以「下墜」的模式來暗喻或伴隨人事的不諧，如雨、如淚、如落花、如金鎖（浪淘沙「金鎖已沈埋」）。這種下墜的動態明顯割裂了延續性，使對美好的期待戛然而止，於是美好的無限性斷絕消失了，但另一種無限卻開始悄然地延續。愁恨，如此的意識連接模式，在李煜詞裡相當常見（如烏夜啼（或作相見歡「林花謝了春紅」、謝新恩「冉冉秋光留不住」）。而下墜的動態不免亦和深陷相似，是以當美好的無限性消逝，李煜又開始深陷於愁恨之中。

另外回憶亦屬時間意識模式的範疇，因回憶也表現出延續性：由文本中現在的時間點往上延伸，而「現在的時間點」將持續往下遞移，回憶的跨度亦隨之而展延。李煜的回憶往往是向前追溯至美好人事斷裂的時間點，隨即於「現在的時間點」上開啟愁恨的無限性，在此際我們清楚地發現李煜意識裡時間的延續性的實際內容，一如數線，以「現在的時間點」為界，往過去一端是由對諸般有限的美好人事的追懷所構成的回憶，而另一端，是愁恨的綿延，是他在意識中預見的無窮愁苦。令人驚訝的是，李煜詞作中從未提及他所擁有的國家的面貌，唯有在國已成「故」之後，他方才似乎透過回憶逐漸遙遠的凝視，在歷史中發現他的國家的形貌，才開始將它納入他的意識，納入他的作品，只不過他所能發現的國家的實質內容，終究僅限於那個曾經閉鎖他的宮殿；我們可以說，除了這個閉鎖他的宮殿之外，李煜的意識裡從未認識過他的國家，他的視線所及，只及於禁苑的圍牆之內，且未曾有過跨越的念頭。

四、

如此我們可以判斷困居於閉鎖的世界裡的李煜是孤獨的，他似乎永遠在等待來自於他的世界之外的音訊，但圍牆外卻無回音（菩薩蠻「雨雲深繡戶，未便諧衷素」、喜遷鶯「天遠雁聲稀」、清平樂「雁來音信無憑」、采桑子「綠窗冷靜芳音斷，香印成灰」、采桑子「欲寄鱗遊，九曲寒波不泝流」），或者等待一位知音（子夜歌「高樓誰與上，長記秋晴望」、望江南「心事莫將和淚

說」阮郎歸「憑誰整翠鬟」、浪淘沙「一桁珠簾閒不捲，終日誰來」)，然而終究事與願違。然而他的孤獨與其說是因於和外界的閉鎖隔閡所造成，不如說是他過於熟悉閉鎖，而由其中意識到人生的有限性。他的孤獨感受可以從他對時間的焦迫性來理解，懷抱亟於去掌握有限的時光，幻想短暫的人生可藉由這種掌握而能和無限彷彿的欲望，他以為深陷於歡樂能免去對永恒的渴求，至終卻發現每一次及時行樂之後反而更清晰地體認到有限性的臨近。他的孤獨是導因於被永恒拒於門外。最後他發覺唯有另一種深陷才有可能與永恒相似，那是自古以來有限的人生的愁恨。是以他的深陷亦有雙重面目，二者無法調和，卻會相滋相生。王國維在《人間詞話》中稱「詞至李後主而眼界始大，感慨遂深。」無非是指李煜在無限的延續和有限的閉鎖二者的矛盾衝突中，表達出人生自有的愁恨，他的詞概括了人生終極的悲哀，化約了以有限追求無限的悲劇性，成一闕闕的小令，是以遂深、始大。

李煜消解（雖然是短暫的）內心閉鎖與延續的衝突的方法是夢。他傳世的詞作僅三十餘首，卻有十四首寫到夢。他的夢境，一如他賦筆填詞，白描直抒的特性，往往不含隱喻性或充滿期待被人解讀的暗碼，反而赤裸坦誠地回歸欲望的呈現。他的夢境或者衝破空間的閉鎖和時間的不可逆性（以三首望江南為典型），或者將現實中對欲望追求的熾烈也許是失落都直接反映坦露（謝新恩「何處相思苦，紗窗醉夢中」）。至終他似乎意識飄浮的夢裡的瞬即變化，其實與人生頗為相似，「算來夢裡浮生」，不過這種莊周夢蝶式的靈感，並未帶給他在人生哲理或生命情調上的徹悟，反而仍舊成為他餵養愁恨的方式。前文曾提到深陷是暫時擺脫閉鎖的出路之一，如果說深陷是向下的，那「登樓」即是向上的出路。李煜詞中屢見登臨或憑欄的意象，如他的烏夜啼（或作相見歡）：

無言獨上西樓，月如鉤。寂寞梧桐深院鎖清秋。 翦不斷，理還亂，是離愁。別是一般滋味在心頭。 烏夜啼（相見歡）

第三句裡，寂寞是雙寫，可指深秋脫葉的梧桐也可是作者自謂，但無論人或樹都在深院中被幽閉，在此時間彷彿靜止，彷彿秋光也被禁錮於此。在此一切絕對閉鎖的氛圍裡，李煜獨上小樓；獨與寂寞相呼應，而既是一人，當然也無須言語。下片則點出他上樓後的心理活動，原來是在回憶追懷往事。在中國詩歌傳統裡，登臨詩大可自成一類，並非因質量充足，而是這一類詩歌往往有相似的風格和主題：通常可見作者登臨後，一如脫離空間的束縛，而能側入時間的洪流裡，

而與歷史對話，是以作者在高樓上所見每每並非實景，反而能見證歷史，超越時空。陳子昂的 登幽州台歌 如此，崔顥的 黃鶴樓 詩如此，李商隱的 潭州 詩亦復如此。李煜登樓所見亦非實景而已，他所見證的是自己的過往。也許尚不止如此，當我們發現他早已將故國的宮殿比擬成「玉樓瑤殿」，而且把過往與當下相對為「天上人間」時，我們方驚覺，或許李煜也早已意識，他對永恆的追索，究竟唯仙人能為之。

參考書目：

喬治 普萊《批評意識》，郭宏安譯，南安：百花洲文藝出版社

夏承燾《李後主和他的詞》，台北：學生書局，下冊

劉大杰《中國文學發展史》，台北：華正書局

楊抱樸《南唐後主李煜》，瀋陽：春風文藝出版社

詹安泰編注《李璟李煜詞》，北京：人民文學出版社

葉嘉瑩《唐宋詞名家論集》，台北：正中書局

張夢機、張子良編著《唐宋詞選注》（台北：華正書局）