

李贺诗歌的美学特征及成因

[作者] 汪习波

[单位] 复旦大学校长办公室

李贺诗歌的总体特征，前人有的评，那就是奇诡。看他的《恼公》一诗，铺写人物形貌风神不遗余力，词语求新奇，华丽的藻绘触目皆是。前人论此诗，多说晦涩不通。其实李贺的这首诗，用了许多省略，许多暗示创造了一个隐约朦胧的境界，我们尽可以在不理解中欣赏诗里的清词丽句和奇妙的思致。“歌声春草露”妙在以春草上露珠状写歌声圆润清亮，妥贴恰当。“发重疑盘雾，腰轻乍倚风”极能摹写美人的风姿绰约，娇绕万种。诗中的描写繁密跳断，又时有重复。这正如一簇野花，枝枝香气四溢，色彩艳丽，而花枝丛杂，缺少安排。但是我们可以在这种丛杂中体味到触目皆春的美感。而《恼公》末四句从两方落笔，前二句写出两人难近的怅惘（“汉苑寻宫柳，河桥阁惊钟”。）后两句写出家中妻室对诗人情遇难再的幸灾乐祸，更是奇特中带着诙诡。（“月明中妇觉，应笑画堂空”。）奇情幽思是李贺的绝大长处。我们看《苏小小墓》，诗人从幻想中的幽灵着笔，兰露如泪，兰花如烟，如茵绿草，松风水冷，组成了一个幽灵的世界。《湘妃》、《秦王饮酒》、《秋来》等都有与此相类的特点，成为李贺诗歌中一个很鲜明突出的现象。

中唐诗坛产生出李贺的这种具有鲜明风格的诗歌，一方面是唐诗发展的必然趋势决定的。唐诗到李杜，题材的广泛、手法的变化、体裁的运用都达到了极高的境地。他们是丰碑，更是不易跨越的障碍。中唐诗人的境况即是为此：前辈诗人的辉煌成就给他们以借鉴，诗坛的喧嚣过后他们能够在师承之中冷静地有所扬弃，有所创新——形势逼着他们要有更细微的观察体会，更深刻的挖掘，更广泛的开拓。和李杜相比，中唐诗家调不那么流畅了，格不那么高了，气不那么浑厚了，胸怀也不那么宽广了，但他们的体裁、手法、句式也有了更多更大的变化，这种发展的结果即是中唐诗坛的百花齐放、各占风流。中唐诗坛上风格多样的诗歌，正体现了这种最可宝贵的独特性，所以也正是其个性和成就所在。

李贺生在中唐，少年时即蒙韩愈、皇甫 赏识奖掖，他一生中也曾数次外出求学或赴试。身处时代的文学风气之中，不可能不受到这种创新精神的影响，余冠英、王水照先生在《论唐诗发展的几个问题》中说：“从语言风格上说，韩愈、孟郊尚险怪。他们虽称善于学古，……在语言的刻苦推敲，追求新异，是当时的风气。……李贺诗的奇诡瑰丽，新辞异采，妙思怪想，固然也受韩孟诗风的影响。”

作为中唐多样诗风中奇异一束，李贺诗歌属于那个文学风格群体中的一部分，这个文学群体风格各异，体裁多样，但共同特征却都归结到了散文化、变体的形式和叙写铺张上来。我们这里的散文化包括诗句形式中的忽略对偶和篇章中的议论作风。变体指的是诗歌的结构、语言的反程式化等，而叙写铺张则是中唐诗坛上很常见的现象。韩愈的《南山诗》、元稹的《连昌宫词》，白居易的《长恨歌》和《琵琶行》，都有这个特点。中唐诗坛上韩孟诗风的出现，是对喧嚣一时的“元和体”诗歌的排斥和反动，在长庆、元和年间，元白以其古体诗、乐府诗的明白浅切一新时人耳目，他们自己的诗歌达到了很高的艺术成就，后来仿效者却多卑下浮滑，没有气骨，渐趋末流了。其后韩孟崛起诗坛，以“务去陈言”“不平则鸣”为美学原则，务以新奇险怪矫其末俗。李贺诗歌，也正是在反“元和体”的风气中产生出来，他受到韩孟美学风气的影响，同时又在新变的过程中作为一个鲜明主体的“我”而树立了独特的诗歌风格和美学倾向。

我们还不得不注意另一方面的原因即时代客体的中衰气象和创作主体的自身原因，这一方面也正是具有决定意义的因素。

兴盛一时的大唐帝国，经历安史之乱后，已露出衰败的迹向。当时藩镇割据严重，朝廷内朋党斗争激烈。喧嚣一时的永贞革新短命夭折了，元和时代短暂的中兴也并未使帝国再现辉煌，只好回光返照，转眼又呈萧瑟衰朽之象。这个时代的诗人们，一方面经历了，听说了前辈诗人没有经历过的政局动荡和贫困生活，思考的深刻，体味的沉痛也非前人可比。但另一方面，他们已少有前辈诗人的宽广胸怀和阔大气象。中唐诗坛上作品题材多琐屑细小，微观的挖掘是更深邃了，相比之下，宏观把握上即显得差些。中唐诗人的眼光常局限于自身的困顿遭遇，他们既不象具有蓬勃青春气息的盛唐人那样志向远大，也不象晚唐人那样近于一无所有后的悲哀。中唐人处在他们二者之间，在他们的作品中，往往是那种欲说还休，失望和希望混杂的尴尬和无奈，这一点在李贺诗中则是常常贯注的凄恻，幽冷而又奇崛之气。他的诗歌中没有衰败到极点的深深叹息，而是绝望中仍有丝丝希望和寄托的激荡不平。这种忧愁，凄怆的气象正和那个时代的社会背景吻合，也分明体现了时代背景对李贺其人其诗的影响。

更主要的是李贺的身世，遭遇对诗人创作主体的影响，这是李贺诗作风格缘起的最具决定意义的一面，也将是理解李贺诗作的一把钥匙。

李贺是唐宗室郑王后裔，家世早已衰落，生活也相当贫苦，到了他父亲李晋肃，只是边疆上一名小小的从事官而已。李贺少时聪慧有诗名，志向远大，可在唐代，仕进之路只有两条，一是依靠身世，蒙祖荫为官；另一途即是参加科举考试。前一条路，李贺已绝然走不通，家世早已衰落，谁还记得这个郑王之后呢？后一条路，却又因时辈的诽谤排挤而无缘得进。李贺原是热中功名富贵的少年人，早年的聪慧带来的自信心和亲朋的期许，在冷峻的现实面前碰得粉碎。失败对他来说来得太早也太残酷了，使他既没有回身的余地，也无转向的可能。这样他就陷入了深深的绝望和苦闷之中。少年人的绝望是残酷的，但又最有可能带来幻想。于是少年的李贺在诗中倾诉了。他斥责考官的蔽于选才，弃置贤良，抒发自己怀才不遇的愤懑感慨。（“春卿选才白日下，弃掷黄金解龙马。”）李贺的绝望是在他对自身现实处境的认识一步步深化而一步步被加深的。我们看他的“我当二十不得意，一心愁谢如枯兰。”虽然愤恨苦闷，但还隐隐然带有希望。而当他赋诗说“吾闻马周昔作新丰客……直犯龙颜请恩泽”的时候，我们发现诗人还有失望中的希望，绝望中的白日梦。最后他以颓唐感伤的调子唱出及时行乐的诗歌《将进酒》、艳丽奇幻的笔触写出《秦王饮酒》时，诗人终于在最清醒的绝望中找到了虚无颓丧的依托境界。他已不再幻想仕途，他只能幻想荒诞不经，在这种虚荒之中寻求他的心理平衡。你看那虎视八极的秦王何等威风，他饮酒的豪奢气派谁人能及，但千年之后，还不是淡淡轻烟，深深愁帐而已！（见《秦王饮酒》诗）你看那几千年前的湘妃的魂灵，仍然在绿竹丛林中与舜相会，但隐约虚幻之中，谁又注意到他们并非快乐呢？几千年来他们不是还沉浸在当年死别所带来的愁郁之气中吗？（见《湘妃曲》诗）

绝望之后的李贺，随之而来的情感即是压抑的精神和情绪，政治仕途的坎坷难进带来的苦痛，对一个少年人来说毕竟是太过沉重了，压抑的精神带来的苦闷抑郁勃发于胸中，形成一股奇崛不平之气。这股气贯注于他的诗歌中，即是触目可见的操调险急处，思绪跳荡处，意境支离处，这一切笼罩在一股愁郁迷离的氛围之中。而在压抑苦闷中的诗人的视野，抬眼所见，必然都覆盖着一层衰败肃杀，愁苦凄凉帷幕。我们来看他的《秋来》：“桐叶惊心壮士苦，衰灯络纬啼寒素。谁看青简编书，不遣花虫粉空蠹！思牵今夜肠应直，雨冷香魂吊书客。秋坟鬼唱鲍家诗，恨血千年土中碧！”凄风冷雨之中，一个悲愤的诗人在那里苦吟。整首诗情调悲怆，遣词造句都有一股肃杀之气。这类诗古来许多人都说有“鬼”气，我们今日看来，却正是以鬼写人，鬼充其量不过是诗人心目中的鬼，他的动作和感慨也只不过是诗人内心想象的外化罢了。我们这些千年之后的人们，大可从这种凄冷的意境中寻找诗人的影子。这其实只是诗人苦闷的投射和象征罢了。

于是绝望之后的诗人成熟了，眼前的景象不忍细看，自身的境况也过于不堪，泪眼模糊

之中却见到心灵幻想着的奇异世界。这是一种逃避，却是一种积极意义上的逃避，一种获取平衡的逃避。绝望是逃避的动力，但逃避又成为诗人创作的心理动力。在虚荒怪诞之中，诗人似乎找到了人生的真谛，通过诗作他渲泄着自己的绝望和悲哀，抒发着自己的嘲讽和含泪的苦笑。在对诗歌形式本身的刻意追求，对诗句的辛勤锤炼之中，诗人消磨着绝望苦闷的时日，却写出了一首首迷离凄艳的诗篇。可以说，绝望之后的长吉，和绝望之前的长吉，在刻意为诗这一方面是没有什么差别的，但意绪、情调、思考却迥然不同，形同天壤。而值得我们注意的是李贺并没有完全走进虚幻的王国，终其一身，还同有走进这种空间的绝对。他的悲哀、他的愤激、他的愁苦，随着他思考的广阔而上天入地，处处跟从，于是我们永远不可能看到平和风格的李贺，看到中和情调的诗歌，他的跳荡不平的思绪，他的奇突峭刻的诗句，他的惊险急促的诗调，他的凄冷恐怖的境界，他的驳杂不一的风格，都使我们深深地体会到他的孤愤犹在，不平长鸣。于是我们知道他的虚荒诞幻、他的迷离惆怅，从来就不是绝对意义上的逃避，只成其为现实悲哀的衬托和对应。无论他的哪一首诗，哪一种题材，都可以见到满怀奇崛之气的诗人的影子。

内忧外患的结果，终于形成了独具特色的李贺诗风，借助于历史的和心理的镜子，透过他的奇诡瑰丽的诗歌风格，我们可以看到他的诗歌在美学上的特征和成就。李贺诗歌的美学特征，第一即是他的强烈的主体投射性。涉世未深的少年人，却受到最残酷，最沉重的打击，他的痛苦使他无暇它顾。所以在长吉的诗作中，我们很少看到劳动人民的影子，偶有涉及，如《老夫采玉歌》，也是写人以宣己，完全是笼罩在诗人的愁郁气息之中。我们也不会在他的作品中找到多少直陈政事、痛斥腐败的东西，这些从表面上看也有，一个社会中人，拿起笔创作即是一个社会的作家，他的作品中不可能没有中唐社会的影子，但这些东西都已被他的主体性观照，投射过了。在李贺诗歌中，强烈的主体投射是其最明显的美学特征。

具体地讲他的主体投射性，即是作品中随处可见的哀愤孤绝的情思，以及他对春花秋月、音乐等诸事物的主体感受和思考。我们看他的代表作《李凭箜篌引》，全诗一开头空中落笔，猜测箜篌的质料，是夸耀，也是渲染。接着第二句即写乐音的响遏行云，迫不及待地定出基调，设置氛围，凸现描写视角。接下去分别写音乐的神奇效果和乐师技艺的高超，极尽奇幻之能事。我们读过之后，自然会很佩服，也很欣赏李凭的技艺。也许我们会有疑问：诗人自己在哪里呢？通篇没有一句自我对音乐的见解，但实际上哪一句都是作者的表白。作者早已把自身的思考放进了青天白云神山仙物之中了，神山仙物听到音乐后的审美效应即是诗人自身感受到的音乐。这种用复合通感艺术思维所开展的描写视角充分体现了诗人神与物游、天人合一的思考，也正是诗人强烈的主体投射的反映。

而另一首《湘妃》，是典型的李贺“鬼”诗题材，也典型表现了他的哀绝之思。“筠竹千年老不死，长伴神娥盖湘水。蚕娘吟弄满星空，九山静绿泪花红。离鸾别凤烟梧中，巫云蜀雨遥相通。幽愁秋气上青枫，凉夜波间吟古龙。”首二句说当时染泪的斑竹，千载连绵，繁殖不绝，长伴着二妃的灵魂，荫盖在湘水之上。接着二句说二妃神灵不可见，只见许多村女在河边歌唱，神的魂魄也不知在何处，九嶷山上只有静静生长的绿草和鲜艳欲滴的红花。后四句是揣想舜和二妃的魂灵在烟云缥缈的苍梧山中彼此往来，而人是看不见的，所以说只见一片幽思愁郁之气，笼罩在青枫之上，到了夜间也听见水下老龙的悲吟。神话传说中的斑竹滴泪，在诗人笔下被渲染得凄凄切切，哀惋绝伦。在这种迷离凄婉的意境中，隐隐露出诗人主体的忧愁苦闷。不过这一切都已和诗人笔下的景色，幽魂融合一体了。主客体的高度融合正是主体投射的最高表现。

而我们对诗人创作中切入视角的考察，也可以看到主体投射的影子。在李贺的诗作中，处处可见到诗人描写的景物，都有人的动作，人的思考。他的笔下，兰花会笑会哭，马会感叹不遇，鱼龙皆老，蛟兔寒瘦。一个个拟人化的物象背后，隐示出诗人自身的情感思维。本来拟人化的手法前代后辈诗人作品中不乏使用，但李贺运用有其自身特点，用他自己的诗句

来说，即是“笔补造化天无功”。拟人化的景物常常失去其自身的某些特点，而拥有了诗人加给它的另一些特点。如他的《五粒小松歌中：“月明白露秋泪滴，石笋溪云肯寄书？”诗人并非单咏明月下松枝滴露，而是用人的心理情趣来代松树设想：他（松）在那里怅恨垂泪：以前和我（松）山中相依的石笋和朝夕在枝头飘浮的溪云，见到我（松）流离失群，不知会不会写信给我（怀念我）？而诗人笔下的仙和鬼，仙气鬼气的描写过后，诗人常常把一个很煞风景的尾巴给它，写出诗人的讥讽嘲弄。看他的《仙人》一首：“弹琴石壁上，翩翩一仙人。手持白鸾尾，夜扫南山云。鹿饮寒涧下，鱼归清海滨。当时汉武帝，书报桃花春。”前四句写仙人物的悠然自得。后两句却写在俗世风情的骚扰下，仙人情不自禁，去应和人间了，在诗人强烈的主体性观照下，一切物象的剖析、表白都带上了诗人自身的烙印。

李贺诗歌美学的另一个特征是艺术形式上的鲜明创造性、独特性、陌生化美学效果的追求。这主要表现在用词求生、求冷求硬，立意新奇不俗，章法奇突跳荡，境界惆怅朦胧四个方面。李贺诗歌中，少有前人用过的熟词熟字，他的选词用字，总是务求给人以陌生感。这种陌生感即体现在他多用许多冷色调的字和带有硬性基质的词汇。一些字如“泛”、“凝”、“幽”、“泪”、“冷”、“苦”、“惊”、“血”频频在诗中出现。色调的冷是它们的共同特征。在冷色调字眼的使用中，我们见出诗人的力避陈言的用心和独特的诗情。这种独特即是表现了他的凄惋哀愁的思考，使得诗歌总能使人体体会到诗人情思的冷僻，清冷的意象使得诗歌境界异常清幽。而硬基质的形容词、动词的使用在李贺诗中也不时可遇。他的“夜扫南山云”、“燕语踏帘钩”带给我们的新奇感，他的“病容眠清晓，疏桐坠绿鲜”写出的萧瑟之象，我们多能从他的“扫”、“踏”、“病”、“清”、“疏”、“坠”等字的运用中获得。他的比喻中常有硬重喻轻清的现象，如“羲和敲日玻璃声”，以玻璃以比太阳，是以他们都和光有联系为起点的，但用玻璃声来比喻羲和敲日的声音，67 汪习波 李贺诗歌的美学特征及成因却是比得新奇，比得巧妙，使我们不住赞叹诗人的大胆了。

而诗人立意之新奇更足以叫人称赏。看他的《咏怀诗》其一。“长卿怀茂陵，绿草垂石井。弹琴看文君，春风吹鬓影。梁王与武帝，弃之如断梗！惟留一简书，金泥泰山顶。”整首诗的立意，即在全诗前后两部分的衬托对照之中，写出诗人怀才不遇的感慨。李贺更有立意叫人称绝的诗句是在他的细致观察之中。《自昌谷到洛后门》诗中有“石涧冻波声”一句，声音可听，这是常识，气温的冷暖怎么能影响到声音呢？但事实是：气温骤冷，涧水冻结，昔时流水潺潺，现在归于沉寂，这不是声音被冻结了吗？没有细致入微的观察体会，这样的好句子是写不出来的。而“宝枕垂云选春梦”一句的“选”字，运用得最是新奇动人。从来人们的梦，皆是不请自到，好梦也罢，坏梦也罢，人是无权选择的。但诗人偏要让主人公去选。主意巧妙至要主人公以人工补造化之不足。看似“强人所难”，分明写出了主人公的祈盼希冀，正是体贴入微，诗思入神。

读李贺的诗歌，我们发现他的构思奇特，也常常表现在章法的奇特上。诗人多是开门见山，直截了当地铺排描写，有时竟至劈空而来，诗歌意象空兀。他的《李凭箜篌引》开首即从音乐效果写起，中间人物的交待只短短一句，使人觉得他的诗中虽有铺张，却也有简括。他的铺张，是为表达自己意绪的浓墨重彩，不厌其烦，他的简括，却有陈言务去、不屑叙述的特点。这种空中着笔，翻空出奇的诗歌开头，确乎是起到了以陌生、突兀带来新鲜的效果。而历来人们所说李贺诗歌的操调险急、生涩难通也正是他章法跳荡不平的一种表现。李贺作诗，极少用律诗形式，而多用古体。但他的古体较之前人，一个最明显的不同即是章法结构上的层出不穷，极尽变化。他往往是一句几个意象，一句几个说法，起落无端，意态百出。给人的感觉是变化太快、太急，有时甚至显得很乱。

但是我们知道，李贺所写，本质上是他的奇崛不平之思。思考本身的跳断不齐必然使得写出来的诗句显得不协调、不和谐。从这一方面来说，这是创作主体和客体（即作品）之间的契合，它又是协调的，在他的一些好诗中，这方面的协调常能更好地铺排意象，表现主题。

《李凭箜篌引》中的诗句，就是在铺排意象中更充分、更方便地写出了音乐效果的不同凡响。而《秦王饮酒》诗的结构，诗句或清新或雄奇，在这种清雄相杂，雄幽缠绕的不和谐中抒发了诗人奇崛不平的思考。时时的对比使读者很快就能体味到强烈的讥讽主题。另一方面，我们也得承认，诗人着实是于“章法不大理会”，常有生涩不通的诗句和结构。那是李贺诗歌的短失之处，我们也无庸遮盖。

境界的迷离恍惚所带来的意境的朦胧美是李贺诗歌又一个值得注意的现象。李贺诗歌选词用字的求生求奇和结构上的奇突跳断本身就会带来诗歌意境的迷幻难解，而他诗歌中大量的神仙、帝王题材也是造成他诗歌境界迷幻朦胧的原因。生于中唐的李贺，前辈诗人的开拓和成就是那样巨大而难以超越，依着前人的足迹他也写了许多明白晓畅的诗歌，但创新求变的趋势却迫使他在形式上和内容上作更远的探索。正是他那奇特的形式和奇幻题材的诗歌，使他迥异于前人，也获得了前人没有过的成就。他的神仙鬼怪之诗，也就成了他的最具独创性的诗篇。少年李贺探幽入仄，走入奇幻的空间，他的天才也得到了最大程度的发挥。我觉得李贺这类写鬼写神的诗篇，在虚幻境界中颇有兴寄，如《苏小小墓》、《秋来》等诗，往往在凄迷哀惋或愤闷不平中寄托了诗人自己的情思。而另一类诗如《秦王饮酒》、《神弦》等，则常常在渲染的背后隐藏着一个嘴角挂着讥讽的笑的诗人。在写神写鬼的荒诞境界中寓有暗讽，结尾总能使人看到作者的谴责的思考，试看他的《神弦》诗：“女巫浇酒云满空，玉炉炭火香冬冬。海神山鬼来座中，纸钱 鸣旋风。相思木贴金舞鸾，攒蛾一嚏夏一弹。呼星召鬼歃杯盘，山魅食时人森寒。终南日色低平湾，神兮常在有无间。神嗔神喜师更颜，送神万骑还空山。”前八句确乎如刘辰翁所说：“读此章，使人神意森索，如在古祠幽暗之中，亲睹巫覡赛神之状。”而后四句分明是在辟斥女巫的诡诈和虚妄。总之，这类诗写神写鬼，总能在总体的意境上使人觉得迷离幽暗，甚至险森可怖，创造了一个诞幻的境界。而后来诸家如李商隐、谢翱、徐渭等，也总是在这类词汇和意境上下功夫。本身的朦胧美的魅力丝毫不因为作者的态度而有所改变。正是“作者未必然，读者未必不然。”

最应该提出的还有李贺诗歌中通感手法的运用，他的感觉的交互共通可说达到了随心所欲的境界，李贺通感的运用，简单的如一种感觉比喻另一种感觉，复杂的如几种感觉混同在一起使用（即复合通感），在他的诗篇中都很常见。典型的如“烹龙炮凤玉脂泣”，以听觉中的一个“泣”字，写出了烹饪着的食物的视感、听感，读着这一句诗，即想见食物的色香味来。“羲和敲日玻璃声”也是听觉、视觉、触觉复合使用，表现力的丰富在这里有很好的说明。应该指出的是，李贺诗中的通感，往往是动作中表现感觉，以听觉来涵盖各种感觉。无论是“银浦流云学水声”，还是“石破天惊适秋雨”，五音繁汇中的音乐感始终是强烈的主旋律。而他更能在色彩感的调动中把比喻、拟人、夸张各种手法交互使用，浓墨重彩，确实是别人很难达到的成功。这种色彩感还常常通过对冷色彩词的使用，硬基质词的形容而得到加强。看他的“桃花乱落如红雨”，他的“小白长红越女腮”，总是觉得像是很高明的青绿国画。

正是在这几方面的独特创造，使他的诗歌产生了语言、意境的陌生化效果。陌生化指的是作家通过塑造设置和现实生活或以往历史绝不相同的场面，把观众从熟悉引入陌生，并在这种强烈的对比和刺激中获得对人生、世界的崭新认识。本来求新求变是文学的永恒主题，但李贺的求新求变有别于他人，即是 1，他达到了新和变的目的，自创了一个前人所无的新境界，新天地。2，最主要的，他的求新求变有了一个新的高度，新的造就。他把色彩斑斓，凄冷萧瑟的陌生带入了诗歌。

诗人在陌生化的后面要告诉我们什么呢？从他无意识的那一方面来说，刻意为诗的诗人要通过一个个虚幻的世界来证明一个客观指向的真理：艺术的世界是真实的世界。而这一点最起码部分地达到了目的：我们既然已经对他的诗歌感兴趣，并进而想去理解这个诗歌世界，这本身就是一种认可。而从他有意识的那一方面来说，诗人要通过他的倾诉和暗示来启示读者的，是他因怀才不遇的苦闷而滋生的虚无，以及冷眼旁观中的睿智。绝望和苦闷的诗人，

通过诗笔把人们带入了无何有之乡。在这个神话世界里，人们忧愁万种，快乐只如过眼烟云，虚无的影子是始终徘徊在这个世界中并力图劝诫众人的。

可是诗人自己也并没有完全堕入这个无何有之乡。传统的中国儒家文化中从来不曾鼓励完全舍家忘国之人。我们在全部李贺集中都可以处处见到作者对现实政治的隐隐揭示，我们还可以看到诗人自己仍时时在挣扎着，挣扎之后是苦闷、彷徨，苦闷、彷徨中仍在挣扎。诗人处在这种矛盾的执着中，他没有出路，但并不想、也不能在虚无中终结一生，他始终有着怀才不遇带来的愤懑不平，他始终在满腔愁苦中写着一首首哀婉绝伦的诗篇，这些最能反映诗人主体性的作品，完完全全成为诗人苦闷的象征。他是绝望了，但只是对仕途绝望了。对生活、对诗歌，他还是挣扎地坚持着，痛苦地抒写着。其实，他对仕途又何尝彻底绝望呢？幻想中其实还是有一点希冀的。他临死时不是还骗他母亲说他要到天国为官吗？所以他就不是回到清醒理智的现实，而是永远沉浸在苦闷愁郁之中，他的诗篇，就彻彻底底地是苦闷愁郁的象征。这也正是李贺诗歌美学特征的最终总结。