

咏物诗：从杜甫到李商隐

张 巍

以歌咏具体物象为主要内容的咏物诗在中国有着悠久的历史，先秦时期屈原的《橘颂》就已经是非常成熟的咏物之作。时至唐代，咏物诗迎来了它创作的第一个高潮期，唐人写出了大量的咏物名篇。其中写作咏物诗达百首以上者，有李峤、白居易、李商隐、陆龟蒙四人，杜甫所作亦近于百首。李峤所写的《百题杂咏》为诗体类书，自可存而不论。白居易与陆龟蒙又有不少歌咏日常生活器具的诗篇，颇多唱和应酬之作。因此，如果综合了质和量两个方面的因素进行考虑的话，唐人创作咏物诗成就最高者应推杜甫和李商隐，而李商隐又是学习杜甫进而自成一家的诗人。从杜甫到李商隐，唐代咏物诗的发展历程正好从一个侧面体现出了从盛唐诗歌到晚唐诗歌审美思潮的变迁。

杜甫和李商隐都堪称咏物诗的大家，然而在歌咏对象上，二者却有很大的不同。与杜甫喜好歌咏鹰、马等充满了斗志和阳刚之美的事物不同，李商隐偏好歌咏柔弱纤巧的事物。以动物而论，有莺、蝉、蜂、蝶、鸳鸯等。以植物而论，各种花卉成了他最偏爱的题材。国色天香的牡丹，在他笔下反复出现过，此外还有菊花、李花、杏花、槿花等。以自然物象而论，对于风、月、雨、雪的叙写也在他的创作中占一定的比例。李商隐的笔下几乎没有对于宏伟巨大对象的专门描写，即令是写以踏霜傲雪而著称的青松，也是小松、幽松，偏于其高情脱俗的一面，从而显得宁静幽远。而写雨之时，除却“湓浦书来秋雨翻”那样以滂沱大雨来暗示天怨人愤的句子外（《哭刘蕡》），一般都是冷雨、细雨、晚雨：“楚女当时意，萧萧发彩凉”（《细雨》），是细若游丝的雨；“萧洒傍回

汀,依微过短亭”(《细雨》),是若有若无的雨;“气凉先动竹,点细未开萍”,是凉侵肌肤的雨(《细雨》)。歌咏对象的可爱与纤柔,使李商隐的咏物诗因此呈现出一种阴柔之美。这种阳刚与阴柔之美的差别,除却诗人独特的审美追求之外,不能不说是时代精神在诗人心灵上的投影。

李商隐笔下所写的这些事物又总是仿佛被注定了一种悲剧命运,而呈现出一种悲剧之美,如飘荡流离而无处栖身的流莺,独抱高枝徒劳费声的鸣蝉,繁艳无比却又即将飘零殆尽的牡丹等。诗人心中似乎蕴积了过多的感伤与悲凉,就连带有露珠的野菊也是“苦竹园南椒坞边,微香冉冉泪涓涓”(《野菊》)。杜甫中年之后的咏物诗,歌咏的也多是一些遭遇不幸的生灵,而这些事物往往是以老丑衰病的形象出现在诗人的面前,如病马、死鱼、枯楠、蠹桔等:

群橘少生意,虽多亦奚为。惜哉结实小,酸涩如棠梨。剖之尽蠹虫,采掇爽其宜。纷然不适口,岂只存其皮。萧萧半死叶,未忍别故枝。玄冬霜雪积,况乃回风吹。(《病橘》)

梗枿枯峥嵘,乡党皆莫记。不知几百岁,惨惨无生意。上枝摩苍天,下根蟠厚地。巨围雷霆拆,万孔虫蚁萃。冻雨落流胶,冲风夺佳气。(《枯枿》)

日见巴东峡,黄鱼出浪新。脂膏兼饲犬,长大不容身。筒桶相沿久,风雷肯为神。泥沙卷涎沫,回首怪龙鳞。(《黄鱼》)

这种特殊的审美观照自然体现出作者沉重的身世之感,也包含了诗人深切的自嘲与反讽,同时还表现出杜甫关爱生命、悲悯万物、“民胞物与”的博大情怀。它们令诗人想起了年过半百而居无定所、贫病交加的自我,想起了山河破碎、烽烟四起的国家。就像把关注的目光投向在战乱中流离失所的最下层的民众一样,杜甫对于那些卑贱乃至丑陋的弱小生灵给予了真切的同情。于是丑的形象被审美化了,成为了美的特殊象征符号。然而这种美丑转换又是在美学法则所允许的范围之内,它不至于像韩愈的《元和盛德诗》那样带给人的是一种血腥的恐怖,使“以丑为美”和“非诗之诗”变成了“丑”和“非诗”,也不至于像梅尧臣的某些诗作那样使人感到难以接受,成为宋诗题材拓展时一

次失败的教训。杜甫的这些诗作似乎是中国文学中第一次对于“丑”作出正面描写的作品,其中体现的不是戏谑嘲弄,不是批判鞭挞,而是用自己的心灵去包容和接纳,这是杜甫对于中国诗歌境界的开拓作出的又一重大贡献。中唐李贺诗中那些可怖又复可爱的鬼魂,贾岛诗中对于老、病、死、冷、瘦的留恋,就是这种审美倾向发展到一定阶段后必然的逻辑产物。

李商隐仿佛有一种唯美情结,在他的笔下,所歌咏的事物越是走向生命的尽头,越是遭受挫折打击,就越发显现出它们的可爱与美好。这种美的被毁灭,从而也就更令人心痛而更富有悲剧美。这种审美改造体现出了审美主体的差异。杜甫是一位清醒的现实主义者,他在那“风雨如晦”的动乱岁月中从未放弃对于国家和人民的坚定信念和自己的执着理想,但他也丝毫不回避生命的残缺与苦难,敢于“正视淋漓的鲜血”和“直面惨淡的人生”。这样他就能在丑中发现美,在平凡中见出伟大,在生活最真实的存在状态中去体味生命的深层内蕴。而李商隐则更像是一位执着的唯美主义者,他更倾向于带着一种唯美的理想化的目光去关注自然,在这种心灵烛光的照耀之下,自然物象被装饰之后便总是呈现出美的存在形态。于是同样是歌咏细小之物,杜甫的诗歌往往更富有一种内在的气骨与力度,呈现出一种瘦骨嶙峋的拗峭阳刚之美,一种内在的剑拔弩张的张力,满蕴着不曾服输的呐喊,能够小中见大。读这样的诗歌,能给人一种庄严肃穆之感,诗人所写的事物虽然细小卑微,但令人不敢可怜而是敬仰。李商隐的诗作中却更多的是一种自恋与自赏,对于美的迷醉中隐然透露出的是对于自身才华的高度肯定和对于黑暗时事的彻底反抗,偏于小中见深。和屈原一样,在生命或其象征物即将走向毁灭的瞬间,他们在得到悲怆的同时也得到了玩味与自足,这是宁愿化为劫灰也不愿向世俗投降的大美与悲美,是个体在特殊意义上的自我完成与升华。这种美的被毁灭与被毁灭的美,是李商隐末世情怀的显现,也是他的咏物诗给予读者的最大感受。从丑中见美、化丑为美到以丑为美,韩愈等人发展了杜甫,虽然他们的审美趣味有些偏于病态;从真实之美到理想之美,从万物之

美到自我心灵之美,李商隐又表现出一种对于中唐审美思潮的反拨,颇能体现出晚唐时代精神的特点,从而成为对于杜甫更高层次的复归。

李商隐的咏物诗,其主观化的程度较杜诗要强得多。杜甫的目光始终投向外部世界,关怀着世间的一草一木,是由外部事物的感发触动而发之为诗,因此,“兴”在他的诗歌创作中有着重要的地位;而李商隐更多的是向目光注视于自我的心灵世界,是内心情感难以自己时才吐之为诗,外物便成为了他寄托情感的诗性的载体。这样,在杜甫的笔下,咏物诗始终没有完全脱离写实性,他刻画事物一般都能做到形神兼备;而李商隐的咏物诗却时常离形而得似,他所要传达的只是诗人自我的心灵感受,而对于外物的刻画却被放在了非常次要的位置。不粘不脱,不即不离,是咏物诗的美学规范所在,杜甫的咏物诗一般都达到了这样的标准,而李商隐的咏物诗却呈现出截然不同的两种情况:部分学习齐梁的咏物诗往往只工于刻画形象而缺乏深情远蕴,显得过于“粘”;部分咏物诗又太过于执着于自我情感的抒发而忽略了对于歌咏对象的关照,几乎接近于纯粹的咏怀之作,显得过于“脱”。真正能代表他创作成就的咏物诗正好介于这二者当中,能借形以传神,诗歌中的艺术形象既真实具体又超越了客观的事物形象。李商隐的咏物诗也多用到比兴手法,他在《谢河东公和诗启》中就说自己的创作是“徘徊胜境,顾慕佳辰,为芳草以怨王孙,借美人以喻君子”,但与传统的比兴寄托手法相比,他部分的咏物诗作已脱离了局部的、简单的比拟痕迹而进入到一种内在精神的高层次的契合,寄托之意也在若有若无之间,诗中所写亦人亦物,是二是一。这可视为李商隐对于比兴手法的进一步发展,也是中国诗歌艺术进步的标志。

晚唐诗歌是继中唐之后,对于盛唐诗的进一步发展,初盛中晚共同组成了全面意义上的唐诗。晚唐的总体诗歌成就虽然无法与盛唐相比,但还是为诗歌艺术的发展开拓作出了新的贡献,具体到了李商隐和杜甫的咏物诗时,这个论断依然成立。

(作者单位:华南师范大学文学院 中国社会科学院文学研究所)