

“咏物”体散论

张莉莉 秦渝

历代文学作品从其描写对象上,大致可以有记人、叙事、抒情、写景、状物这样几种基本类型的划分。“咏物”者,顾名思义即是“吟咏物象”者,似乎应当归属于“状物”的辖区。但事实上,在我国丰厚得几近于沉重的艺术宝藏中,更多的咏物精品却是“言”在此物,而“意”属彼情的拥有双重身份的特殊公民。无论是咏物诗,咏物赋,咏物词,抑或尚无咏物之名而已具咏物之实的一些寓言文字(如韩愈《马说》),这种假状物之名(有时也包括写景)而行曲折抒情之实的现象都是极为普遍的。那么究竟是从什么时候起,中国文坛上开始出现这种“特殊身份”者呢?它在诗、词、赋几种韵文中的发展情况如何?是什么样的历史原因帮助了它的蓬勃兴盛?它的文学价值何在?这些都是笔者所关心并企图在本文中进行些许探求的问题。

一、对咏物诗起源于《诗经》说、《弹歌》说的质疑

首先需要我们予以解决的就是咏物诗的起源问题。因为诗歌是最早出现的文体之一。《尚书》所收,大都是些诘屈聱牙的“文告”,与摹写物象者相去甚远,说明上古散文尚无“咏物”一说。而《诗经》却是一部地地道道的文学总集,是我国上古诗歌的精华所在,历来被视为中国文学的开端,所以文学研究者们往往从这里寻索各种文学现象的源头。如持咏物诗起源于《诗经》说的陆坚先生即在《中国古代咏物诗三论》之三中写道:“早在我国第一部诗集《诗经》中,就已出现咏物的篇章。”^①接着,他举了《桧风·隰有萋楚》为例^②,认为诗中“反复赞叹羊桃的壮美,与《诗经》中的一般设比言志、起兴抒怀之作不同,它不只是把羊桃作为比喻之物或兴寄之物简言带过,而是作为全诗歌咏的主要对象,并且把羊桃人格化,说它累赘少,负担轻,自叹不如羊桃无知无忧,倾吐对羊桃的羡慕之情。因此,这样的作品,不是一般的喻体诗,而是咏物诗。”^③但我们知道,咏物作品至少在其表层结构上,应当是以“物”(也可包括景)为主要描写对象的,而陆先生所言“自叹不如羊桃无知无忧,倾吐对羊桃的羡慕之情”则恰恰说明活动于这首诗中的是“人”(抒情者),而不是“物”(羊桃)。在这里,“羊桃”依然只是一种“兴寄之物”,依然只是一种陪衬而已,并没有上升为“主要描写对象”,因此这样的作品也不是咏物诗。它如陆先生所举《小雅·无羊》、《鲁颂·驹》也分别写的是“牧羊图”和“养马歌”。其中作为诗歌主要结构线索的仍然是“人的活动”而不是“物的形态”。

其实,陆先生自己也承认“这些诗篇中的‘物’往往不是以完整的艺术形象贯穿于全诗,有时作为一种比喻或一种暗衬而出现”^④。我们认为陆说的欠妥就在于以这种“比喻”

或暗衬的修辞手法取代了文学作品的创作方法，而一定的修辞手法与一定的创作方法之间虽有相当的关联，却毕竟是不可取代的。明确“咏物”只能是一种完整的创作方法而不是简单的修辞手法，是我们进行咏物溯源工作的第一关键。否则，混同创作方法与修辞手法的差异，就难以避免众说纷纭，莫衷一是的混乱局面。

由此可见，把咏物诗的起源上溯到《诗经》那里，是并不合适的。

如果说《诗经》是我国文学史上的一顶玉冠的话，那么散见于先秦各种典籍中的零星歌谣便有如散在的珠玑，它们所特有的奇异光彩也吸引着不少文学工作者的礼拜。比如刘逸生先生就认为咏物诗的起源，应当归美于这些“珠玑”之一的《弹歌》。他说：“现今可见最早的咏物诗是《弹歌》”。“因为它描写的是打猎的弹弓。‘断竹’，把竹子制成弹弓。‘飞土’，泥弹丸飞出去。‘逐肉’，弹丸打中了飞禽或走兽。”⑤

刘先生的《唐人咏物诗评注》是一本极好的书，但刘先生关于咏物诗起源于《弹歌》的说法，我们却不能赞同：《弹歌》是一首叙述原始人狩猎活动全过程的诗歌。断竹、续竹，是狩猎的准备工作；飞土、逐肉，则是具体“猎获”的过程。其中作为主要描写对象的是人的活动——事件，而不是活动的工具——物。因而把咏物诗的起源归溯到《弹歌》，同样是难以成立的。

总之，无论是《诗经》中的某些篇章，还是《诗经》外散在的歌谣如《弹歌》，都不能说是最早出现的咏物诗。因为这些诗中涉及的“物”还没有摆脱“起兴”、“陪衬”的附属地位，还没有成为诗歌的主要歌咏对象，至少只能是抒情（或叙事）诗而带有一定描写成份，是“状物”的萌芽状态（如《诗经·鲁颂·驹》中对群马黑黄赤花不同毛色体态的描摹，笔法已较细腻可观）。因此，说它们孕育了咏物诗是应该的，若说它们本身就已经是咏物诗却不可以。因为毕竟简单的修辞手法不能等同于完整的创作方法。

那么，究竟从什么时代，从哪篇作品开始才算是有了真正的咏物诗？我们认为只有《桔颂》才可以称作是咏物诗作的真正起源——

二、《桔颂》是最早的咏物诗

《桔颂》，从其篇名标题上就已明确是“写桔的颂歌”。关于《桔颂》的产生年代和作者，学术界目前尚有一定争议，但至少其产生年代不会晚于战国后期；至于作者的孰是问题，与本文所论并无直接关碍，所以仍从传统的屈原所作之说为是。为阐说方便起见，现将《桔颂》原文引附于下：

后皇嘉树，桔徕服兮。受命不迁，生南国兮。深固难徙，更壹志兮。绿叶素荣，纷其可喜兮。
曾枝剌棘，圆果抟兮。青黄杂糅，文章烂兮。精色内白，类任道兮。纷纭宜修，姤而不丑兮。
嗟尔幼志，有以异兮。独立不迁，岂不可喜兮。深固难徙，廓其无求兮。苏世独立，横而不流兮。
闭心自慎，终不失过兮。秉德无私，参天地兮。愿岁并谢，与长友兮。淑离不淫，梗其有理兮。
年岁虽少，可师长兮。行比伯夷，置以为像兮。

诗中，作为物象的“桔”，不仅已由陪衬起兴之物上升为主要描写对象；而且完整的艺术形象贯穿于全诗，《诗经》里较为单纯的“比兴”修辞手法在这里已经正式延展为通篇“兴寄”的创作方法。细细研读全诗，我们可以发现除在内容上《桔颂》已是“纪楚地，名楚物”并有了正式的诗歌标题之外，在写作上，从桔树生于南方，不能随便迁徙的坚贞秉

性，到那绿叶白花，枝条纷披的美丽形象，又从桔树果实鲜丽诱人而枝条却带刺生威的刚毅性格，写到她果肉洁白精致，好比志士高行的纯真品质，最后又回到对桔树坚贞、美好品行本性的赞颂上……。作者对于“桔”这一客观“物象”的描写是贯穿始末而又细致具体的，同时对于隐伏于“桔”中的“志”这一主观“情态”的抒泄又是深沉而明晰的。诗歌意象中的“物”与“情”始终交融并注，互为表里而又相得益彰。而这正是《诗经》诸作者或散在歌谣所未能达到，又必不可少的艺术境界。所以我们认为，最早的咏物诗歌应当是这首题为屈原所作，产生于战国时期的《桔颂》。

值得注意的是：咏物诗歌从一开始就是这样以咏物刻画为手段，以抒情言志为目的的。早期咏物诗人的创作受“诗言志”影响，始终有着一个非常明确的目的，那就是借物以抒情。因此在具体创作时，他们对于物象刻划摹写的详略深浅程度总是以抒情的需要为准的。所以尽管诗中的物象描写可以十分完整细腻地贯穿始终，但物象背后的“抒情”线索仍十分明显、清晰。不仅第一篇咏物诗《桔颂》如此，稍后如班婕妤的《团扇》诗，曹植的《野田黄雀行》等也都莫不如此。这种物为奴，情为主，物为皮，情为骨，偏重“抒情言志”的现象，是与中国古典诗歌注重“言志”的传统相一致的，但它却恰好与早期赋作的情形构成了一种明显的对比。

三、咏物赋的起源及其发展特点

咏物在中国特有的这种亦诗亦文、半诗半文的“赋”体裁中的出现，也与咏物诗歌的出现时间大致相近：与屈原约略同时的荀况今有《礼》、《知》、《针》、《蚕》、《云》五篇赋作留世，每赋通过铺写一种事物的方式进行说理。这些赋作在表现方法上巧言以状物，尚留存有较为浓厚的“隐语”色彩，同时又一定程度上继承了“诗言志”的传统，托写物象以寓事理，可以看作是最早的咏物赋作。例如《针赋》：

有物于此，生于山阜，处于室堂；无知无巧，善治衣裳；不盗不窃，穿窬而行，日夜合离，以成文章；以能合纵，又善连横；下覆百姓，上饰帝王；功业甚博，不见贤良；时用则存，不用则亡。臣愚不识，敢请之王；

王曰：此夫始生钜，其成功小者邪？长其尾而锐其刺者邪？头铍达而尾掉缭者邪？一往一来，结绳以为事，无羽无翼，反复甚极；尾生而事起，尾没而事已；簪以为父，管以为母；冠以缝表，又以连里；夫是之谓针理。

文中以君臣问答的形式，反复铺写了针的出身、形象、功能，以及它功业虽大而得誉甚少的委屈遭际，表面咏写的是“针”，实际上又是暗寓了有才之士虽多才艺，却未得君王礼遇激赏的感慨之情。它如《礼赋》、《知赋》、《蚕赋》、《云赋》也都在咏写物象之中别有相应讽寓之意。但早期咏物赋中的这种寄意在作品中所处的地位又与早期咏物诗歌有所不同：它更注重于对“物象”本身做详而又尽的刻画描绘，而不是象诗歌那样适“情”而止。因此咏物赋作中的描写物象常常是一发而不可收，超出于抒情“寄意”的需要。这种特点经由枚、马之手而更加明显。枚乘《七发》，虽然也都有着一条“意存讽谏”的尾巴——所谓曲终奏雅的形式，却总是以描状事物为主，而以抒情言志为辅的。也正因为有了这种“喧宾夺主”式的夸写渲染，方导致了汉大赋“劝百而讽一”的结果的出现。即如大赋中最著名的代表作——司马相如的《上林赋》，其中对于天子上林苑物色的描状，也已极尽铺排渲夸之

能事，而赋末“解酒罢猎”与民同利的讽谏相比之下却显得至微至婉，难以奏效。他如后来的扬雄、班固诸人描写宫殿、山川、京城一类宏大事物的赋作也莫不如此。显然，这是与赋体以铺陈为本的艺术特质分不开的。

其后，由大赋而小赋，抒情性又有所增强。如汉末祢衡所作《鹦鹉赋》以鹦鹉自况，寄托怀抱幽绪，已是一篇具有很强抒情性的咏物小赋。三国时的曹植更是善于假“草区禽族，庶品杂类”以“触兴致情，因变取会”（刘勰《文心雕龙·诠赋》）的名家，他所作如《离缴雁赋》、《蝙蝠赋》等都是借物抒情，“物”与“情”融的咏物佳篇。这是否是诗与赋在一度分工之后出现的一次合流趋势呢？咏物诗在《桔颂》之后，除魏晋时期曾出现过短暂的单纯状物时期外，经由曹植到杜甫，基本上便是沿着一条借物以言志的道路发展下去。而咏物赋则始重状物，继重寄托，表现出明显的向“诗言志”传统妥协的倾向。不仅在职能上已逐渐呈现出这种“诗赋合流”的倾向，而且在表现形式上也可做如是观：魏晋以后盛行讲究对偶的骈赋，唐宋时期更崇尚“音律谐协，对偶精切”的律赋，以及一时赋家每每在赋作之末再附诗作的习惯，这一切似乎的确是在向我们提示着什么。涂光社在《早期“物色”描写的演进与三种写景风格的形式》一文中指出：“物色描写的发展与成熟，又同古代作品抒情多于叙事互相联系，互相促进，形成了寓情于物，托物咏志等传统手法，并为产生具有我们民族特色的理论批评准备了条件。”^⑥或者可以更明确地说：先秦诗歌的抒情言志传统与两汉赋作的铺陈状物特点在魏晋之际逐渐走向融合。这种融合在咏物诗中的结果是言志之外，更注重物象的形象生动；在咏物赋中的结果则是状物的同时，不忘寄意抒情。而“咏物”在词体中的情况似乎更耐人寻味。

四、咏物词的起源与发展特点

我们知道，词在最初产生时是一种用来合乐的歌词，因此，它所反映的生活面远不及诗与赋来得广阔。但词这种象诗一样要求押韵，讲究平仄，却又象赋一样不必句式整齐划一的特定体裁的出现却给咏物一类作品的繁荣带来了新的天地。

词体初萌时，便出现了《杨柳枝》这样的词牌，所咏也大体与杨柳有关。其中白居易所作“依依袅袅复青青，勾引春风无限情。白雪花繁空扑地，绿丝条弱不胜莺”一词，从形、色、神、韵诸方面进行铺写，已是名符其实的咏柳词了。而刘禹锡的“轻盈婀娜占年华，舞榭妆楼处处遮。春尽絮飞留不得，随风好去落谁家”以及白居易的“一树春风万万枝，嫩于金色软于丝，永丰西角荒园里，尽日无人属阿谁？”等词也都是似蕴比讽，各具其妙之作。其后经花间到北宋，词体渐盛于世，咏物词作也随之不断涌现。一时词家如柳永、苏轼、秦观、周邦彦等人都有佳作问世。就中最为著名的恐怕要数苏轼与章棻唱和的《水龙吟·杨花》二作了。对这两首咏物词，后人褒贬不一，尽管有许多人都认为苏作胜于章作，王国维甚至说：“东坡《水龙吟·杨花》和韵而似原唱，章质夫词原唱而似和韵，才之不可强也如是。”^⑦但就“咏物”而言，二作各有其妙也是毋庸置疑的。不过，真正促使咏物词作蔚成大观的不是北宋，而是南宋。

靖康之后，宋王朝渡江而南。苟安江南的百余年间，忍辱含耻，内忧外困，国势一日不如一日，大批有识爱国之士在妥协政策的压抑下，虽有匡复雄心，殊乏回天之力，于是纷纷转而致力于咏物词的创作以冀求得“情感的转移，意志的渲泄。”一时之间，无论是以豪放

雄健著称的辛、陆、刘，还是以婉委清雅名世的姜、吴、张、王，都利用咏物形式抒泄心志，促使了一大批咏物词作的问世。其中象辛弃疾的《鹧鸪天·赋牡丹》（翠盖牙签几百株）、《贺新郎·赋琵琶》（凤尾龙香拨）、《瑞鹤仙·赋梅》诸调或寓家国兴亡，或叹奇姿无赏；姜夔《暗香》、《疏影》二阙，亦是“寄意题外，包蕴无穷”（《介存斋论词杂著》）之作；此外如史达祖、吴文英、王沂孙、张炎也都各有借物抒感，兴寄遥深的咏物词作。与北宋相较，南宋咏物词中讲求寄意的作品数量大大增加，而且这些词作中所寄之“意”，往往体现着一个共同的主题：就是抒泄国耻家仇所带来的哀痛和怨苦情愫。可以说社会现实在这些咏物词作中也打上了鲜明的时代印记。

五、《诗经》赋比兴手法对咏物体式的综合影响

总之，无论是咏物诗、咏物赋还是咏物词，可以说都是受着“赋比兴”表现手法的综合影响而形成的。比如：尽管我们认为直到《桔颂》才能算做是真正的咏物诗，但从《诗经》到《桔颂》的承继关系还是十分明显的。正如褚斌杰先生在《中国古代文体概论》中所指出的那样：“《桔颂》从句法上看，它们没有脱离开《诗经》四言体的影响”，“并不是典型的‘楚辞’体”。这也就是说，《桔颂》实际上只是从《诗经》到典型的楚辞体（如《离骚》）的一个过渡，体现了北方史文化与南方巫文化最初交融期的特色，因此在句式上它仍然带有明显的《诗经》痕迹。除此之外，更重要的是我们在前面已经谈到过的“起兴”手法与“兴寄”方式的关系问题：《桔颂》中作为主要描写对象的“物”，与《诗经》中作为陪衬者的“物”之间存在着密切的亲缘关系；从陪衬到主体，从不完整的意象片断到完整的艺术形象，这种量变的过程上升为质变，而质变的实现是有赖于量变的积聚的。至于《桔颂》中从桔树的秉性，到桔树的形貌，从外在美的物象到内在美的品质的逐一铺写特色，与《诗经》“赋”手法之间的渊源关系则是无须再论的了。咏物诗如此，咏物赋也如此。

但毕竟诗、赋有异。尽管它们同时都受到了“赋比兴”手法的综合影响，是这种综合影响的产物；但在形成不同文体时，各自对不同手法的接受程度是有差别的。朱熹说：“比则取物为比，兴则托物兴词”^⑥，即以对“物”作引申假借为特点。而赋者，“铺陈其事也”，是以对事物细致描绘为特点的。具体说，早期咏物诗又主要从比兴手法来，因此重寄意；早期咏物赋主要从赋手法来，“写物图貌，蔚似雕画”故而重描绘。这或许就是早期单纯的咏物诗极少，而相对单纯的咏物赋却又较多的原因所在。随着六朝文学自觉时期的到来，诗中进一步增强了铺陈性，赋中又强调了寄托性，于是物与情相交融的咏物佳作便大量涌现了。如诗中杜甫的《古柏行》、《病马》诸作，赋中庾信之《小园赋》、《灯赋》等，都是咏物的精品名篇。

至于专主描绘刻划的慢词出现以后，铺陈其外而兴寄其内的咏物词作更是云兴霞蔚而独善胜场了；史达祖的《双双燕·咏燕》、张炎的《解连环·咏孤雁》、王沂孙的《齐天乐·咏蝉》，……南宋词人的这些作品无一不是笔致细腻而咏物贴切，情思绵邈而兴寄遥深的咏物佳作。总之，词重寄托就是重比兴，重点染顿挫就是重铺排刻划，咏物词同样明显地、甚至更为完善地体现了“赋比兴”手法的综合影响。

六、咏物作品的分类

我们知道，咏史诗有单纯咏史的，如班固《咏史》；也有借咏史以抒怀的，如左思《咏史》；或藉咏史以讽谕的，如卢照邻《长安古意》。同样，所谓“咏物”也只是一个泛称，严格分辨起来，真正单纯描写物象的纯咏物作品与真抒情而假写物的有寄托之作是大不一样的。这后一种与“咏史”的后两种类型一样，都是“借他人（或事、物、景）之酒杯，浇自己之块垒”式的作品，只是由于所借对象不同，有了咏物与咏史之分。

单纯咏物的作品，从结构意蕴上看比较简单，以刻划得栩栩如生为上。如梁元帝《咏细雨》诗肖出形神，贺知章《咏柳》诗极见新巧，都是比较出色的单纯咏物诗作。单纯的咏物词，则可以北宋章棻著名的《水龙吟·杨花》为例：词中“傍珠帘散漫，垂垂欲下，依前被风扶起”诸语的形容刻划，的确如魏庆之所说是“亦可谓曲尽杨花妙处”^⑨的绝妙之笔。而单纯咏物的赋作，有羊胜《屏风赋》、邹阳《几赋》等。

值得注意并且最能体现出咏物一体的社会价值的是那些托物寄意的篇什。而即使同属“托物”，也还可以有进一步的区分：或属联类旁通，或属借题发挥。

联类旁通者，即见二物之相似而作，重在发现“物理”与“人情”的相似性，以揭示相似点而获得的谐趣取胜。如唐彦谦《葡萄》诗：

金谷风露凉，绿珠醉初醒。珠帐夜不收，月明堕清影。

再如流传民间的一首《咏竹篙》词：

想在奴家，姿影婆娑。自归郎手，青少黄多。提不得，提起泪珠儿洒江河。

以上二作，一是以人喻物，一是以物喻人。想象新奇巧妙，亦人亦物，恰到好处。这类诗作似与上古隐语一体尚有较多关联。

借题发挥者，往往是心中原已蕴有一份深沉感慨，于某时某地感触于某物则一触即发；注重言在此而意在彼的“兴寄遥探”，如班婕妤的《团扇》诗，以团扇自况，感伤恩爱短促的忧怨情怀，一泄无余。

再如李贺的《昌谷北园新笋》诗：

斫取青光写楚辞，腻香春粉墨离离。无情有恨何人见？露压烟啼千万枝。

诗中以竹自比，感慨怨伤之意溢满纸上。

这类作品在词中数量尤多。宋代外患迭起，割地偏安，政治上的失利示弱既使广大知识分子郁愤难当，又使他们感到无可奈何。这种“无可奈何花落去”的情绪正好凭借了“咏物”的方式加以排遣。南宋末年的遗民词人们更是有意识地利用创作咏物词作的方式，来表示他们志意的不屈和亡国的悲愤。

以上的分类就性质论，单纯咏物者常常是才子技艺的表演；联类旁通者又往往是智者聪明的游戏；而借题发挥者则往往成了郁陶忧愤者借以发散的手段，或“敢怒不敢言”者巧妙进攻的武器。

七、咏物体得以兴盛的社会原因

我国历代的咏物作品数量惊人，多不胜数，至今也没有人能够对之作出一个较为完整的统计。在前面我们已经说过，这些咏物作品中，真正单纯摹状物象的作品是较少的，绝大多数咏物作都是多多少少有些情或志的寄托在里面。那么，为什么会出现这种“间接表达”的普遍现象？这是应当引起我们注意的。

我们认为：如果说“日有所思，夜有所梦”，梦是欲望的变相满足；那么“志有所抑，情有所郁”，咏物从总体上似乎可以说是不满的巧妙渲泄。沈德潜在《说诗碎语》中说过：“事有难陈，理有难罄，每托物连类以形之。”魏晋时阮籍、陶渊明式的《咏怀》诗作迹近晦涩，虽有保全性命之佳，却殊乏达意明志之利，总不如言在此而意在彼的借物托志之作易得兼善之美。正如欧阳修《梅圣俞诗集序》所言：“凡士之蕴其所有，而不得施于世者，多喜自放于山巅水涯之外，见虫鱼草木风云鸟兽之状美，往往探求奇怪；内在忧思感愤之郁积，其兴于怨刺，以道羁臣寡妇之所叹，而写人情之难言。”可知大抵是衰世末运之时，诗人感慨多，又不得直泄，咏物一体便易于发达起来。如曹植以公子王孙之尊，却历受兄、姪两朝猜忌、摧残，其感慨忧伤怨愤之情便闪烁跳荡在《野田黄雀行》等咏物诗章中。涂光社在谈到鲍照的写景文字时也曾敏锐指出：“鲍照描状景物的一个特点是主观色彩浓厚，感情怫怅激切，取材又以肃杀的凛冽严冬为多。……大抵诗人出身微末，在士族把持仕进的南朝饱受摧仰，生活道路的窘迫险恶使之为萧条凋零的环境深有感触，并借以抒发胸中的愤懑。”^⑩显然南宋文人在内忧外患环境下的心境是与之相通的。应该说这是南宋咏物词作几乎成了一批文人创作的专门领域的原因所在，也是咏物作品得以应运而兴盛、发达起来的原因所在。

八、咏物体的价值评价

上述促使咏物体兴盛的社会原因也就同时体现了它的社会价值。由于咏物作品可以以间接抒情达意的方式来巧妙地渲泄个人的郁愤忧思，表现自己的参政意识、批评态度等，所以，它就显示出了自己生存并发展的社会价值。历代批评家们也正是看到咏物这种“曲线救国”的优势所在，基于中国文学历来与政治、人生、社会关系十分亲密的缘故，在论及这种作品时，总是十分强调“寄意”的问题：

张谦宜《纪斋诗话》说：“咏物贴切固佳，亦须超脱变化”。

王士禛《带经堂诗话》：“咏物之作，须如禅家所谓不粘不脱，不即不离，乃为上乘。”

这“超脱变化”与“不即不离”的要求，实际上就是强调咏物作品的创作要有寄托。关于此，还是清代的几位词论家的议论来得更剀切，将其意旨揭示得更明了：

蒋敦复《芬陀利室词话》卷三说：“词原于诗，即小小咏物，亦贵得风入比兴之旨。”

沈祥龙《论词随笔》则断言：“咏物之作，在借咏物以寓性情，凡身世之感，君国之忧，隐然蕴于其内，斯寄托遥深，非沾沾焉咏一物矣。”

这种注重寄道的批评，在肯定了咏物形式的价值的同时，进一步强调了创作主体在创作中的历史责任感，强调了文学干预人生，干预社会的历史作用。当然，事实上也应该承认，这种“犹抱琵琶半遮面”“欲语还休”的方式所能产生的社会效应是十分有限的：作为个人抒愤的手段，它多半只是自我排遣罢了，甚至很难起到冯谖《弹铗歌》的作用。作为国事的批判武器，它又往往成了士大夫们“婉以致讽”“怨而不怒”的“儒家风范”的化身，很难真正触及利害。

但，文学除了其义不容辞的社会职能外，也还有其自身的美学价值。咏物，作为一种“曲径通幽”的艺术表达方式，也自有其不可替代的美学意义——它以含蓄、委婉、朦胧、隽永的艺术风格，复杂、有趣的多重意象，为文学之园提供了又一种美的形式。同时，作为

中国文学领域内的一个重要范畴，它也对我国文学贵含蓄、轻浅切，重间接抒情，以婉约雅正为上的文学风格的形成，起到了重要的作用，并对我国人民的审美心理结构产生了积极的影响。

注 释：

①③④见《语文导报》1986年第4期。

②《桧风·隰有萋楚》全诗：“隰有萋楚，猗猗其枝。天之沃沃，乐子之无知。隰有萋楚，猗猗其华。天之沃沃，乐子之无家。隰有萋楚，猗猗其实。天之沃沃，乐子之无室。”

⑤见刘逸生《唐人咏物诗评注·序》

⑥⑩见《辽宁大学学报》1988年第6期。

⑦王国维《人间词话》。

⑧见朱熹《楚辞集注》。

⑨见魏庆之《诗人玉屑》卷二十一。

（上接第31页）

马克思主义认为任何哲学体系，任何哲学学说都是一定时代的产物，哲学是时代精神的精华。如果联系休谟所处的时代和休谟哲学所代表的阶级利益看是可以进一步理解休谟感觉一元论和理性怀疑论的唯物主义进步倾向性的。一六八八年英国“光荣革命”以后的资产阶级虽然与土地贵族联合分享了政权，但它的处境却仍然十分艰难，面临着严重的防止封建复辟和反对守旧势力的任务，面临着完成工业革命的任务，因此这时英国资产阶级仍然具有保守和进步的两面性。休谟思想中的强烈反封建、反宗教的倾向就是

英国资产阶级进步性和革命性的反映。休谟公开要求保护“公众的自由、科学、理性和实业”，在他的经济学著作中还“对当时英国迅速发展的资本主义社会作了进步和乐观的赞扬。”（《马克思恩格斯选集》第3卷第281页）因此，休谟哲学认识论的触觉也就不能不伸向现实的基地和日常生活的河流中去吸取它的唯物主义的养料；但英国资产阶级保守和妥协的一面，又使休谟无法公开打出唯物主义认识论的旗帜，只好在“怀疑论”和“不可知论”的“遮羞布”掩藏下，羞羞答答地偷运唯物主义。