

陸機賦論探微

曹

虹

南京大學

一、從「感物」到「體物」

在中國文學思想史上，某種新的或者說劃時代的文學觀念的出現，可能都伴隨着若干新概念的出現。而有價值的新概念，自然一方面作為某種文學主張的核心而起作用，另一方面也必然能敏銳地反映某一時代文學思維的新動嚮。那麼，把這樣的觀念作為對象而加以考察，應該可以說是文學思想史研究的一種基本方法。

陸機《文賦》中，關於文體，區分為詩、賦、碑、誄、詠、銘、箴、頌、論、奏、說十種，並對各自的特徵有簡要的概括。

其中對賦這個文體的說明是：「賦體物而瀏亮。」（《文選》卷十七，中文出版社索引本，一九七二）這裏的「體物」一詞，就

是一個新概念。在陸機以前的時代，文學理論資料中常用常見的是「感物」的概念。如：

樂者，音之所由生也；其本在人心之感於物也。（《禮

記·樂記·樂本篇》，《十三經注疏》本，中華書局影印，一九八〇）

《傳》曰：「不歌而誦謂之賦，登高能賦，可以為大夫。」言感物造端，材智深美，可與圖事，故可以列為大夫也。（《漢書·藝文志·詩賦略》，中華書局排印本，一九

六二）

嗟乎！詩人之興，感物而作。（《魯靈光殿賦》，《文選》

卷十二）

然而，當陸機為賦下定義時，不采用流行已久的「感物」一詞或別的甚麼提法，而用了具有新意的「體物」概念，那麼，這種新意應如何評釋？其對賦體的認識究竟有否深化？

竊略地說，一種新概念的提出，其途徑恐怕不外乎兩條：一是從以往的創作實踐中總結或概括而來，另一是從某種哲學的範疇受到啓示而產生。在中國古代文學思想史上，前者是主要的，但後者也並非渺不可見。尤其是當哲學思想

發生巨變的時代，往往會給文學批評家提供新思路或新角度，從而啓發他們對文學的本質作進一步的認識。在這種情況下，文學理論相對於當時的創作現實而言，往往顯出某種超越的性格，可能更多地表現爲對創作的要求或指導，而不是對創作的總結。

關於陸機賦論所具有的某種超越的性格及其意義，後世的評論中對此有所認識的，要數明代謝榛與胡應麟。謝榛認爲：

陸機《文賦》曰：「詩緣情而綺靡，賦體物而瀏亮。」

夫「緣情」重六朝之弊，「瀏亮」非兩漢之體。《詩家直

說》卷一，齊魯書社，一九八七。

胡應麟以一種比較肯定的態度提到：

「詩緣情而綺靡」，六朝之詩所自出也，漢以前無有

也；「賦體物而瀏亮」，六朝之賦所自出也，漢以前無有

也。《詩數》外編卷二，上海古籍出版社，一九五八。

無論其評論是積極或消極，但正如他們都意識到的那樣，陸機用「體物而瀏亮」釋賦，這與其說是對過去的創作的一種穩當妥貼的歸納，不如說是面向現實和未來的一種說明或預

期。這一理論視野的形成，是受到來自哲學方面的啓示的。

二、「體物」「瀏亮」與魏晉文學

據《晉書》本傳記載，陸機的爲人是：

伏膺儒術，非禮勿動。（中華書局排印本，一九七四）

即表現爲具有儒家教養的人物。這看上去與風靡於西晉時代的清談、放曠的風習完全不同。毫無疑問的是，陸機是把儒術作爲律身的準則來遵守的。但這並不意味着他對別家別派的思想漠不關心。換言之，他所「伏膺」的儒術與其說是思想的軌範，不如說是行爲的軌範。一個人立身行事的謹嚴持重並不等於他思想就一定不能開放活躍。當然，《文賦》本身有文學影響的痕跡，這已受到研究界的注意。這裏僅就「體物而瀏亮」的定義與文學特別是《莊子》的關係略作推察。

從思想根源上來看，所謂「體物」的認識以及提法，可以追溯到《莊子》的「體道」說。《新編諸子集成》本，中華書局，一九六一初版）在《莊子》中，「道」是「可傳而不可失，可得而不可見」（《大宗師》）的，因此，對這樣微妙的「道」的

把握，只能採取體認的方式，也就是通過「喪我」（《齊物論》）、「坐忘」（《大宗師》）、心靈與「道」融合為一體。這在《莊子》，就稱作「體道」：

夫體道者，天下之君子所繫焉。（《知北遊》）

能體純素，謂之真人。（《刻意》）

這裏出現的「純素」也就是「道」的別稱。然而，「道」一方面「杳然難言」（《知北遊》），一方面又「無所不在」（同上），從這種既空靈又實在的辯證關係來看，「體物」概念的形成能得之於「體道」概念的啓發，也不失其順理成章的可能。

當然，「道」與「物」不是同一個範疇。更值得關注的是「體」這個概念所表述的一種主客關係。漢賦的主流在鋪陳描摹外在世界方面有顯著成就，然而作者的生命與描寫對象之間的距離實在是問題所在，「物」如何不與主體脫節？如何以一種特殊的方式與作者的內在心靈兼攝交融？「體道」說所具有的理論的啓示性是顯然的。

除了「體」所包含的主客關係形態易於使人看出「體物」的提法緣於「體道」說之外，魏晉文學中「體」與「亮」的密切關係，也可進一步說明陸機以「瀏亮」來規定賦的風格

亦非偶然。

本來，在老莊哲理中，已把「明」用作對「體道」的高妙境界的形容：

歸根曰靜，是曰復命；復命曰常，知常曰明。（《老子》

十六章，《新編諸子集成》本，一九八四）

水靜猶明，而況精神！聖人之心靜乎！天地之鑒也，

萬物之鏡也。（《莊子·天道》）

……靜則明，明則虛，虛則無為而無不為也。（同上）

《庚桑楚》）

在老子看來，人性對道的歸復，就意味着脫離愚闇，因為道雖然「玄之又玄」，實為「大明」之所在。《莊子》中以水為喻，尤能生動地顯示「明」對體道的過程和結果的意義。

以老莊的哲理為根基的魏晉文學中，心與道的一體化問題得到了更為廣泛的論述。值得注目的是還出現了「體亮」、「亮達」、「體清」等術語。這裏，有必要考慮嵇康的如下的議論：

夫氣靜神虛者，心不存於矜尚；體亮心達者，情不繫於所欲。……物情順通，故大道無違；越名任心，故是

非無措也。《釋私論》，戴明揚《嵇康集校注》卷六，人民文學出版社，一九六二）

君子既有其質，又觀其鑒；貴乎亮達，布而存之，：體清神正，而是非允當。（同上）

志無所尚，心無所欲，達乎大道之情。（同上）

「亮」與「清」作為對體道者品格的要求，其結果必然更易「達乎大道之情」。也就是「明白四達」（同上卷四《答向子期難養生論》）。

與嵇康同時的阮籍，對於「清」的那種近乎審美的境界，也有如下的描述：

微妙無形，寂寞無聽，然後乃可以窺窈窕而淑清。：

夫清虛寥廓，則神物來集；飄飄恍惚，則洞幽冥貫；冰

心玉質，則皦潔思存；恬淡無欲，則泰志適情。（《清思

賦》，陳伯君《阮籍集校注》卷上，中華書局，一九八七）

這樣看來，玄學的「體道」與賦學的「體物」固然不是同一個範疇，但存在着兩個契合點。其一，「體道」或「體物」者的心理狀態，都要求象鏡子那樣，越是澄明清空，越能對對象作洞徹的觀照。《文賦》中用到「玄覽」一詞：「佇中區

陸機賦論探微（曹）

以玄覽。」這出自《老子》第十章的「滌除玄覽，能無疵乎」。關於《老子》的原文，王弼注曰：

玄，物之極也，言能滌除邪飾，至於極覽，能不以物介其明，疵其神乎？則終與玄同也。（《老子道德經注》，

樓宇烈《王弼集校釋》上册，中華書局，一九八〇）

「佇中區以玄覽」作為進入文學創作階段的根本性的條件之一，其所要求的性充神全的精神狀態，當然絕不限於某一文體的寫作，但對「體物而瀏亮」的賦體而言，則關係尤深。

陸機自己也會在另一篇文章中，用到鏡子的比喻：

鏡無蓄影，故觸形則照。是以虛己應物，必究千變之

容；挾情適事，不觀萬殊之妙。（《演連珠》三十五，《文

選》卷五十五）

以「體物」為特徵的賦，其歸趣應該對「物」「究」其「容」、「觀」其「妙」。那麼，賦家選取和處理題材時的「虛己應物」的精神狀態，就與詩人的那種「緣情」的即以調動、驅遣內心之情為主的美感方式，構成了較為明顯的區別。

其二，正如「體道」的過程與其結果即「神明」的境地相互制約一樣，「體物」這種處理物我關係的特殊方式與最

終在文字上固定下來的「瀏亮」風格之間，也有一種必然的關係。關於「瀏亮」，李善釋之爲「清明」。這看來在含義上與文學中「清」、「亮」等術語頗接近；而且，這樣的詞彙與「體」字結合起來使用，也並非出於偶然，有着文學思維方式的影響痕跡。

當然，「體物而瀏亮」的實現自有其藝術觀照與表現的匠心所在。一方面，所謂「體物」，已不停留在爲着某種效果而作的敘事性描述，所以，「體物」並不同於純粹肖像式的「寫實」。另一方面，「瀏亮」的風格又必須在寫形圖貌之中得以呈現，不可能超絕於具體的「物」。那麼，這裏實際上暗示了由物象形貌而進入物象神理的問題。只是在陸機心目中，似更注重「體物」所獲得的理或意。這種理或意由於是生動多姿的物象本身之內在意蘊，所以，「體物」之時便貴在能窺破最具意蘊的部分。這不妨借用陸機《演連珠》三十六「圖物恒審其會」、四十五「觀物必造其質」之語來說明。《文賦》中論述「其會意也尙巧」與「意司契而爲匠」，「意」的重要性應當在「體物」之賦的創作中更爲顯著。由物之形進窺物之理，就不同於一般的鋪陳所造成的堆垛或板滯的印象，

而易於使人有「清明」的感受。陸機談到以說理爲主的「論體」時指出：「論精微而朗暢。」這裏的「朗暢」與賦體的「瀏亮」，在神明洞鑒、意得理舉的意義上，正可資互證。陸機從一個新的角度來說明賦體創作中美感及其表現形態的特徵，這一理論思惟及藝術視野的獲得，是受到魏晉文學的啓示的。

三、賦的特徵及其「區分」法

除了考慮到「體物」之說受到文學的某種啓示之外，這一提法畢竟是處在陸機對文體加以識別的整體構想之中，並且也多少應能從實際創作上得到若干驗證的吧。

對於陸機的辨體功夫，黃侃先生曾有過一個確當的評價：

以數字括論一體，皆確不可易。（《文選平點》六十二頁，上海古籍出版社，一九八七）

值得注意的是，《文賦》在論述了詩、賦、碑、誄等十體之後，接着指出：

雖區分之在茲，亦禁邪而制放；要辭達而理舉，故無取乎冗長。

那麼，陸機將十種文體的特徵一一加以確定時，顯然是重在各種文體的「區分」上。換言之，他爲了能够說明這種「區分」，勢必要強調某一文體與它種文體相區別的特徵所在。

這一點從與《典論論文》的對照中，也許更能看清。

首先，曹不是這樣引出關於文體的看法的：

夫文本同而末異，蓋奏議宜雅，書論宜理，銘誄尚實，詩賦欲麗。此四科不同，故能之者偏也。唯通才能備其

體。（《文選》卷五十二）

曹丕受到劉劭《人物志》思想的影響，強調能「備其體」的「通才」，所以重在觀其「本同」之處。儘管他也指出了八種文體有雅、理、實、麗之分，但他並不重在對這些差異的辨析，故曰：「能之者偏也」。他欣賞的是「通才」型的作家。

而陸機在此基礎上談到十種文體的特徵，與曹丕的理論相較而言，不僅是分類更爲細密，而且更重在對文體風格的本質把握。如果勉強可以說曹丕的文體論還有重在觀其合的偏向，那麼，陸機則重在觀其分，正因爲如此，他對各類文體審美特徵的描述也更爲深入。

其次，從《文賦》的內在文理與駢儷句法來看，對十種

文體的特徵的描述，被安排在一種對應見異的邏輯關係中。

曹丕將八種文體分爲四組，各舉一字加以概括，也許後兩組「銘誄尚實，詩賦欲麗」的「實」與「麗」有對比の意味，

以顯示詩賦與銘誄各自獨特的風格要求。但這種效果遠不如陸機對十種文體特徵的處理來得醒豁。陸機對文體的排列頗有深意，大要根據兩個標準而積極利用駢偶句法在造成對應

與對比效果上的長處：一是着眼於風格上的強烈對比，而將兩種基本上毫不相干的文體對應着論述，以渲染各自的特異。

如將「頌」與「論」、「奏」與「說」連屬而論，「頌」的「優游」與「論」的「精微」可成鮮明對照，「奏」的「平徹以閑雅」與「說」的「燁曄而譎誑」有如背道而馳；二是將在本質上有可通之處的文體一起論列，以推究其區別所在。上述四體之外的六體，幾乎都籠罩於這種同中辨異的眼光之下。

曹丕曾將詩與賦、銘與誄並論，陸機則仍將詩賦排作一組，但把銘誄折開，而將碑誄排在一起，接着將銘箴排在一起。

這一調整是有合理性的，因爲碑誄在文體功能或用途上更爲接近，並與同樣如此的銘箴有所判別。那麼，碑與誄、銘與箴又該如何區分呢？陸機所指出的「碑披文以相質」，其要

點不僅在於「文質相半」（李善《文選注》），且尤在於「文其表而質存乎其里」（《文選平點》頁六十二），這與「纏綿而凄愴」之誅在發摠哀情時一唱三嘆之音，可構成某種反差；銘的「博約而溫潤」與箴的「頓挫而清壯」所給人的「圓潤」瘦硬之感，也形成對比。詩與賦的情形也是如此。他所論的十體中，唯有這兩體排在一起論述對《典論·論文》沒作改動，後者僅是論述其共同的「麗」的特徵。相對說來，陸機要對這個既有的結論加以發展，闡明其區別所在，尤其需要「有精深的識力，而他抓住「緣情」與「體物」的不同，直接探其在創作過程中美感形成與表現的差異，從而規定了「綺麗」與「劉亮」的風格形態以標示其「區分」，正是其高明精到之處。

如所周知，《文賦》作為專門的創作論，不是作為純客觀的批評，而是帶着自己在創作上的一份體會、一份甘苦而寫成的，正如他序中所交待的：「每自屬文，尤見其情」。那麼，他這樣論賦，在他本人的賦作中能否得到一定的驗證呢？

竊略地看，他的賦可分作兩類，一類出之以「緣情」之筆，「感時」、「嘆逝」就直接成為他的賦題。其《感時賦》謂：

「矧余情之含瘁，恒睹物而增酸，歷四時之迭感，悲此歲之已寒。」（四部叢刊本《陸士衡文集》卷二）賦中所寫「歷四時之迭感」與他的詩中「悲情觸物感」是同一情調。更可注意的是，「緣情」一詞除了在《文賦》中論詩時出現外，還有兩次都出現在其賦文中，一是《思歸賦》：「悲緣情以自誘，憂觸物而生端」（同上卷二），一是《嘆逝賦》：「樂墮心其如忘，哀緣情而來宅」。凡此都可以說明，陸機這類「緣情」之賦，是吸收了詩的手法和風格而寫成的，自然不足以在是否「緣情」上與詩構成「區分」。

另一方面，他也創作了相當數量的「體物」之賦，較為出色的有《浮雲賦》、《鼓吹賦》、《漏刻賦》、《羽扇賦》等，《文賦》以及《幽人賦》、《應嘉賦》、《列僊賦》、《凌霄賦》等幾篇咏僊之作也可歸入此類。以與《文賦》同時所作的《漏刻賦》為例，賦的一開頭便寫道：

「偉聖人之制器，妙萬物而為基。形罔隆而弗包，理何遠而不之。」^③

他賦漏刻，正是從這種計時之器的形制上，以窺見其神理，并使其「形」與「理」相得益彰，所以，賦的第二段便是

描摹其形制上的特徵，第三段從而抉發其「靈」「妙」之所在：

考計歷之潛慮，測日月之幽情，信探蹟之妙術，雖無神其若靈。

但他並不把形與神、物與理分作兩截，因而注重對形態本身的傳神寫照，即以對「立體也簡」、「假物也靈」的漏刻形制的描摹而言，就非常注重在動態效果上運筆：

挈金壺以南羅，藏幽水而北戟；擬洪殺於編鍾，順卑高而爲級；激懸泉以遠射，跨飛途而遙集；伏陰蟲以承波，吞恒流其如挹。

這裏一氣用了「挈」、「藏」、「擬」、「順」、「激」、「跨」、「伏」、「吞」八個動詞領頭的句子，以形容漏刻的「來象神造，去猶鬼幻，因勢相引，乘靈自薦，口納胸吐，水無滯咽。……籠八極於千分，度晝夜乎一箭」（同上卷四）。讀來頗有亮達之感。

那麼，結合其理論與創作實踐看，陸機之所以用「體物而瀏亮」釋「賦」，大體上是着眼於賦體與詩體能够構成「區分」的一面而立論的。也許在他心目中，「體物」之賦屬於

陸機賦論探微（曹）

賦體的本色，而緣情感物之賦則屬於某種變調，即吸取了詩體的感受與表現方法，而體現爲與詩合流的傾向。可見，在論述文體的標準風格，尤其是注重辨析文體之異的理論層次上，陸機的「體物而瀏亮」之義，已經較好地完成了其理論使命。如果說後來的劉勰以「體物寫志」來說明賦體創作的內容特徵（《文心雕龍·詮賦》，范文瀾《文心雕龍注》，人民文學出版社，一九六二），在理論上顯得更爲折衷圓融的話，那麼，從文體辨異的角度來看，陸機的「體物而瀏亮」說却正有一種「片面的深刻」的效果。也正因爲如此，後人可以用「體物」一詞直接作爲賦的代稱^④，而決不能以「寫志」指代賦。

四、承先啓後的理論地位

自漢代以來，人們就一直在探尋賦體的本質，並試圖對之作出恰當的說明，但囿於《詩》教觀念，難有理論上的突破。隨着創作的發展和文學觀念的成熟，關於賦體的理論辨識也日益深化。陸機賦論在這一深化過程中的承先啓後性是相當突出的。

就其承先的一面看，他繼承了曹丕的文學眼光，進一步

把文體特徵的形成置於創作過程之內加以討論，在這一新的文學視野中，對漢代賦論的審美內核也有所提取。容易知道，從表面上看，曹丕的「詩賦欲麗」一語似乎是揚雄「辭人之賦麗以淫，詩人之賦麗以則」（《法言·吾子》、《新編諸子集成》本，一九八七）兩句話的縮略，但實質上却反映了兩種不同的思惟方式和文學眼光。揚雄的觀點作為漢代重視政教功用的代表，強調對文學作經義上的肯定或規範，因而，他雖然提到詩、賦之「麗」的特徵，但更為注重「淫」與「則」的分辨和限定。而曹丕的「詩賦欲麗」說則將「麗」視為詩賦的本質屬性而加以正面肯定和提倡，這確實反映了文學觀念的一種更新和拓展，有利於形成建構於文學本位的系統文體論。

當然，自漢代以來，人們未嘗沒有涉及過賦的創造特徵，這大致可以分為兩類：一類是賦家從創作實踐出發而略有揭示，如揚雄「以為賦者，將以風也。必推類而言，極麗靡之辭，闕侈巨衍，競於使人不能加也，既乃歸之於正」（《漢書·本傳》）。所謂「推類而言」，是指對素材和題材的反應和處理方式，而「極麗靡之辭」、「闕侈巨衍」就是形式風格上的特徵。

另一類是經學家在解釋《詩》「六義」中的「賦」時，自覺或不自覺地引入了漢賦的創作特徵，例如鄭玄《周禮·春官宗伯·大師》注謂：「賦者，直鋪陳今之政教善惡。」他對「賦」古義的這種解釋，未嘗不是有見於賦體的鋪陳性特徵，而他的這種解釋反過來也在一定意義上可以反映漢賦的某種題材或主題傾向。

但陸機的「體物」之說沒有直接接納「推類」或「鋪陳」之說，也許是考慮到揚雄與鄭玄之說都與「政教善惡」結合得太緊，所以便從「體物」這個新角度立論，實際上也正是受到建安以來文學本身的自覺性和獨立價值的啓示，構成對「推類而言」或「鋪陳」之義的更為內在的說明。

與陸機差不多同時，西晉賦壇還出現了以皇甫謐、摯虞、左思為代表的另一種傾向的賦論。他們雖然也反對漢賦的過度的夸飾作風，但其理論的出發點却與陸機大不相同，稍作比較，便可看出他們對賦體創作弊端批判雖力，但其審美意義上的理論建樹則遠不如陸機充分。首先，他們大都囿於漢代賦論政教風化的觀念，而對賦體本身的認識少有突破。如皇甫謐《三都賦序》謂：「賦也者，所以因物造端，敷弘體

理，欲人不能加也。……昔之爲文者，非苟尙辭而已，將以紐之王教，本乎勸戒也。」（《文選》卷四十五）摯虞對「賦有四過」的抨擊（《文章流別論》，《全晉文》卷七十七）與左思對賦的「美物者貴依其本，讚事者宜本其實」的要求（《三都賦序》，《文選》卷四）相互呼應^⑤。由於其理論出發點沒有能超越漢代美刺勸戒的文藝觀，因此，無論是涉及到賦的「尙辭」特徵，還是在「徵實」方面做文章，都不及陸機的賦論富於建設性的理論意義。

就其啓後的一面看，主要體現在理論上給予劉勰賦論和後代咏物理論的某種啓迪，以及實踐上對六朝賦體創作的推動。

作爲對賦的專論，劉勰《文心雕龍·詮賦》篇綜理了歷來的各種看法，對賦體得出了如下的界說：「賦者，鋪也；鋪采摛文，體物寫志也。」其中直接用到陸機的「體物」之詞。從劉勰對歷代賦體代表作品以及典範風格的評述看，他是以曹丕的「麗」與陸機的「瀏亮」之義爲基礎，而進一步條理化了。關於賦體創作的規範程序，劉勰認爲是這樣的：

原夫登高之旨，蓋覩物興情。情以物興，故義必明。

陸機賦論探微（曹）

雅；物以情觀，故詞必巧麗。

他把古代禮制中的「登高」作了文學性的轉化，引導出「情」與「物」的關係，也就是藝術主體與客體的關係，而對此陸機的「體物」之義中已有涉及。雖然劉勰更注重心物關係中「情」的作用，但實際上要做到「義必明雅」，在「情以物興」的同時，還需要「神與物遊」。他曾在《神思》篇中提到「神與物遊」，并提到「物以貌求，心以理應」。這種對物的貌理兼求的方式，正不違陸機「體物」宗旨。可見，雖然劉勰論「立賦之大體」時，變「體物」而爲「覩物興情」，但「明雅」與「瀏亮」義甚接近，說明其「義必明雅」的要求還是受到陸機定義的影響的。

從陸機對劉勰賦論的影響，已可窺見其中就包含着關於咏物的一些基本原則。雖然賦體在咏物方面的積累和經驗較早、較著，但咏物題材並非賦體所專有，後世詩、詞、曲中均頗常見。那麼，賦論中所涉及的若干咏物原則也就可能具有更爲普遍的理論意義。前面已提到，陸機「體物」之說所要求的是對「物」之形與理或貌與神的並舉，那麼，「體物」的過程就意味着並非只是制作「物」的摹本，而是要在隨形

賦采中有更深的揭示，方能達到「瀏亮」之境。這就啓發了後世講究咏物時不即不離的理論，例如，南宋詞學家張炎談到詞中咏物之難時說：「體認稍真，則拘而不暢；模寫差遠，則晦而不明。」（《詞源·咏物》，夏承燾《詞源注》，人民文學出版社，一九六三）把明暢作爲咏物的理想之境來提倡，這與「體物而瀏亮」之義就不能不說有一定的溝通之處。

陸機的「緣情」說突破了以往的「詩言志」的規範，「體物」說擯落了當時仍然流行的以諫戒爲宗旨的傳統辭賦觀，的確標誌了文學觀念的劃時代的變革和遞轉，並敏感地揭示了魏晉以來詩賦的新的發展趨勢。這一理論地位的獲得，與玄學思惟不爲無緣，同時也更是基於他在文學創作上的造詣和反省力，所以是值得接受積極的肯定的。另外還應指出，「體物而瀏亮」畢竟是環繞着「物」的，對物態的生動逼真的描繪能力，也就是所謂「寫物圖貌，蔚似雕畫」（《詮賦》），當是其題中應有之義，這對晉宋以後山水文學的興起以及咏物賦的盛行，是理論上的同時也是一種準備。但拘以形似却不能說是「體物」之說的本指，因此，後世由「巧構形似之言」而導致的種種流弊，也就不能完全歸咎於陸機

的理論。

注

① 《人物志》重視「兼材」甚於「偏至之材」。參照錢穆《略述劉邵〈人物志〉》，載其《中國學術思想史論叢》（三）（東大圖書公司，一九八一）

② 陸雲《與兄平原書》之九對陸機《文賦》、《漏刻賦》等作品一一加以評析後指出：「兄頓作爾多文，而新奇乃爾。」（《全晉文》卷一百二）可知以上諸作成於同一時期。

③ 此處的「妙萬物」有「因自然」之意。陸機《列僊賦》曰：「夫何列僊之玄妙，超攝生乎世表。因自然以爲基，仰造化而問道」（《陸士衡文集》卷三）又其《羽扇賦》謂羽扇之用乃「妙自然以爲言，故不積而能散。其執手也安，其應物也誠……憲靈樸於造化，審真則而妙觀。」（卷四），可資互證。這裡，他在「體物」中有意識地追求「玄妙」之境，顯然有道家自然之旨的影響。

④ 姚最《續畫品》評袁質畫云：「若方之體物，則伯仁《龍馬》之詞；比之書翰，則長胤《狸骨》之方。雖語跡異途，而妙理同歸一致。」（張彥遠《歷代名畫記》卷五，人民美術出版社，一九六三）這裏的「體物」即代指賦體。黃章字伯仁，撰有《龍馬賦》，見《初學記》卷二十九（中華書局排印本，一九六二）。在摯虞之前，曹丕曾在《答下蘭教》中提出：「賦者，言事類之所附也。」並認爲應做到「作者不虛其詞，受者必當其實。」

《全三國文》卷六）但他是有特殊情況才這樣立說的，即下蘭作了《贊述太子賦》，而作為禮節性答復，他的措詞意在表示自己謙虛。

⑥ 「登高」一詞詞義的轉換出現較早，韓嬰《韓詩外傳》卷七中已將登高釋為登山（許維通校釋本，中華書局，一九八〇），《三國志·武帝紀》裴注引《魏書》更稱武帝「登高必賦」，即從事文學創作（中華書局排印本，一九五九）。

（追記）この文章は、一九九二年七月十五日に京都大學中國文學會の主催で行われた講演をもとに書かれたものである。