陸機「文賦」的物感說

呂亭淵*

目　次

1. 導言
2. 情觸物感之'物'：自然景物與社會人事
3. 情觸物感之'情'：創作情感的深度和高雅
 1) '玄覽'中的情感
 2) '涵養'的情感
 3) '雅化'的情感
 4) 与'綺靡'相配的情感
4. 結語

【국문초록】

물감설은 중국 고대문학이론가운데 한 분야로, 창작객체인 '物'과 창작주체인 '情'과의 감응에 관한 이론이다. 육기의 「文賦」는 중국문학비평사상 최초로 물감설을 제기하였다. 본 논문은 물감설의 주요내용인 창작 객체와 창작주체를 중점 연구 대상으로 하였다. 육기는 작가의 창작정감은 창작 객체인 '자연경물'에 의하여 형성된다고 보았다. 그러나 육기가 언급한 자연경물은 단순한 심미대상이 아니다. 즉 '人事'－'人情'－'自然' 삼자의 유기적 관계 속에서 육기는 자연경물을 통하여 사회 현실을 반영하고자 하였

* 北京大學 中國語言文學系 博士研究生

다. 한편 육기는 자연경물로 인하여 형성된 작가의 정감이 창작의 전반에 작용한다는 연정설을 제기하였다. 후대의 많은 학자들은 육기의 연정설이 유가의 예의의 범주를 벗어난 정감을 의미한다고 보았다. 그리고 육조시기 염정의 추구가 육기의 연정설에서 연유한다고 보았다. 그러나 육기는 문부 중에서 오히려 작가정감의 高雅를 추구하였다. 그 대표적인 예가 현람중의 정감, 함양된 정감, 전아의 정감, 綺靡와 호응하는 정감이다. 창작주객체인 “物”과 “情”의 연구는 육기의 물감설이 갖는 구체적 내용과 의미를 이해하는데 도움이 되리라 여겨진다.

주제어: 육기, 「문부」, 감물, 자연경물, 사회현실, 연정.

1. 導言

先秦兩漢的社會思想是以仁義禮智爲中心內容, 將群體社會生活作爲主要關注對象。可是, 這種情況在漢末和魏晉時期有了變化。魏晉時期, 由於儒家倫理道德觀念的動搖、玄學的興起、社會的動亂等諸多原因, 人們逐漸認識到個體情感和個體個性的重要性, 對於自然景物的變化也開始敏感地做出反應。陸機「文賦」中所提出的‘物感說’反映了魏晉時期對於個體情感及自然景物的認識變化。物感說是中國古代文論中的重要理論範疇, 主要是對創作主觀客體之間的關係的理論學說。陸機將「樂記」篇的人心感物思想具體的運用於文學創作中, 清晰地提出了客觀事物對作家情感的影響作用。「文賦」開篇說: “佇中區以玄覽, 頤情志於典墳。遵四時以歎逝, 瞻萬物而思紛。悲落葉於勁秋, 喜柔條於芳春。心懍懍以懷霜, 志眇眇而臨雲。” 這是陸機物感說的核心內容, 說明創作主客體之間的心物感應。實際上, 陸機所

言及的物感說內涵很豐富, 但其表現內容卻很簡約。因此, 本論文以

「文賦」和陸機作品爲主, 進行對創作主客體的具體分析, 以闡明陸機物感說的內涵。

2. 情觸物感之'物' : 自然景物與社會人事

陸機認爲客觀事物可以引發作家的情感, 使人產生創作的沖動。'遵四時以歎逝, 瞻萬物而思紛'是陸機物感說的高度概括, 將人心與外物聯係起來。'四時'、'萬物'泛指客觀事物, 其中陸機特別注意到'遵四時以歎逝'即自然界客觀景物及其變化對作家情感的影響作用。漢魏晉詩賦中多有隱逸、遊覽、傷悼、贈別等的作品, 以春夏秋冬四時來表現的時序推移、陰陽變化、萬物盛衰便構成了這些作品中情感抒發的重要題旨。這種文學創作情況, 深深地影響着當時詩學觀念, 成爲魏晉時期'物感'說得以確立發展的一個動力性因素。「文賦」中的'遵四時以歎逝, 瞻萬物而思紛。悲落葉於勁秋, 喜柔條於芳春。' 便表達了魏晉時期物感的普遍詩思方式。李善注『文選』曰: "尊, 循也。循四時而歎其逝往之事, 攬視萬物盛衰而思慮紛紜也。"[1] 唐大圓『文賦注』曰: "文之思維, 不獨由讀書而生, 亦有時遵隨春夏秋冬四時之遷易, 而瞻觀萬物之變化, 則思想紛紜而生。如何瞻觀乎? 或有時觀木葉之脫落, 而悲秋風之勁健, 亦有時睹樹枝之嫩柔, 而喜春光之芬芳, 皆有生文思之機會者也。"[2] 四時萬物處於不斷變化轉換過程當中, 這種'可變性'很容易引起人們的注意。王運熙『中國文學批評通史 · 魏晉南北朝卷』對此有所說明: "「文賦」中這幾句話反映出文人對於自然景物的變化是非常敏感的, 這種敏感, 可謂自古而然, 而見諸漢末魏晉人的詩文者尤多。"[3]

---

1) 張少康, 『文賦集釋』, 北京, 人民文學出版社, 2006, p. 24.

2) 上揭書, p. 24.

3) 王運熙、顧易生, 『中國文學批評通史 · 魏晉南北朝卷』, 上海, 上海古籍出版社, 2007, p. 94.

古人認爲'氣'是構成物質世界的最小的單位, 由陰氣與陽氣的交互作用, 而產生了宇宙萬物。他們早就認識到陰氣與陽氣的流轉變化, 萬物的發育生長也隨四時而動。先秦哲學家用春夏秋冬與其規律性說明'天'的常道, 例如"自樂者, 先應之以人事, 順之以天理, 行之以五德, 應之以自然, 然後調理四時, 太和萬物, 四時迭起, 萬物循生"(『莊子, 天運』)、"夫大人者, 與天地合其德, 與日月合其明, 與四時合其序"(『周易』)、"天不變其常, 地不易其則, 春秋冬夏不更其節, 古今一隊也"(『管子, 形勢』)等。以'迭'、'序'、'節'來表現的四時之變化規律, 即春夏先, 秋冬後的四時之循環便伴隨着天地運行的盛衰之變。由於春夏秋冬四時的推移與萬物的興作、生成、發育、成長是按自然本身的法則的, 人們對自然規律能夠能動地適應與遵循。漢代董仲舒進一步主張人對陰陽、四時、五行的順應。他在『春秋繁露, 陰陽位』中道出: "天道之常, 一陰一陽。陽者天之德也, 陰者天之刑也。……是故, 天之道, 以三時成生, 以一時喪死。" 三時是指春夏秋季, 一時是指冬季。在董仲舒看來, 生與死、一年四季嬗替是陰陽二氣運行的結果, 陰陽二氣的自然運行規律還根源於天道之常。同時他又闡述四時的變化與人們的情感的對應關係, 從而提出"人生有喜怒哀樂之答, 春秋冬夏之類也。"(「爲人者天」)的天人相副的觀念。

對古人來說, 以四時爲主的自然景物變化是人們觀察天道及引起情感的最重要對象。然而, 盡管人們對自然景物的變化如此敏感, 這種變化對文學的影響卻到了漢末魏晉時代才突現出來, 這與當時的時代背景是不可分的。東漢末年, 外戚宦官專政, 政治腐敗, 階級矛盾激化等問題在社會的急劇變動中加劇, 東漢文人和建安文人深切地感受到了人生的價值, 在這種氣氛中他們對人生無常、人生短促懷着沉重的悲哀。這些現實生活中的生命感受自然而然表現在他們的文學作品中。漢魏之際盛行的這種以感傷悲憫爲主的感情基調, 也對西晉抒情詩和抒情賦產生了很大的影響。張華的「情詩」五首、張協的「雜詩」、潘嶽的「悼亡詩」、陸機的「擬古詩十二首」、左思的「詠史」, 這些西晉作品

中對於時光的消逝、人生無常的生命意識及其引發的悲哀之感均表現得淋漓盡致, 詩賦中大部分籠罩於淒冷、隱晦的風格, 給人以無限的悲涼之意。陸機與物感有關的詩賦作品如「思歸賦」的"悲緣情以自誘, 憂觸物而生端"「感時賦」的"矧餘情之含瘁, 恒睹物而增酸。曆四時之迭感, 悲此歲之已寒"等大都具有悲哀的情調, 描寫了季節變遷的悲哀、生命短暫的無常等。

'物感'是魏晉詩歌創作中占據主導地位的感受方式, 魏晉作品中以物感爲主的詩賦隨處可見, 有的文學作品中直接用感物這個詞, 如阮籍的"感物懷殷憂, 悄悄令人悲"(「詠懷詩」)、張協的"感物多所懷, 沉憂結心曲"(「雜詩」)、潘嶽的"感冬索而春敷兮, 嗟夏茂而秋落"(「秋興賦」)等。有的作品在作品序中直接講到物感和寫作動機的關係, 如曹丕「感物賦序」的"南征荊州, 還過鄉裏, 舍焉。乃種諸蔗於中庭, 涉夏曆秋, 先盛後衰, 悟興廢之無常, 慨然永歎, 乃作斯賦"、孫綽「三月三日蘭亭詩序」的"情因所習而遷移, 物觸所遇而興感……原詩人之致興, 諒歌詠之有由"等。陸機是西晉的代表文人, 他作品中多處直接或者間接使用'感物'這個詞及其意思。例如「赴洛道中二首」其一的"悲情觸物感, 沉思鬱纏綿";「赴洛額二首」其一的"感物戀堂室, 離思一何深";「贈上述郎顧彥先二首」的"感物百優生, 纏綿自相尋"等。從中可知, 魏晉文人對四季時序與物感關係, 有着特別明確的認識。

在心物感應中, 人心所感應的'物'大概分爲二類: 一類是對自然景物的感應(感物); 二類是對社會人事的感應(感事)。陸機作品中所描寫的物感大都是對'自然景物及其變化'的感應。他的作品中多有季候推移、陰陽盛衰及與其相關的自然景物的藝術形象, 如春、夏、秋、冬的形象及花草樹木的形象。可是, 由於四季時序的變化本來就與人生短暫或生離死別情緒有着密切的關係。因此, '自然景物'與'社會人事'也形成了特殊的關係。例如陸機在「折楊柳行」中說: "邈矣垂天景, 壯哉奮地雷。豐隆豈久響, 華光但西頹。日落似有竟, 時逝恒若催。仰悲朗月運, 坐觀璿蓋回。盛門無再入, 衰房莫苦開。人生固已短, 出處鮮

爲諧。慷慨惟昔人, 興此千載懷。升龍悲絕處, 葛藟變條枚。寤寐豈虛歎, 曾是感與歎。弭意無足歡, 願言有餘哀。” 他望着日月的交替, 想到人世的興衰變易, 在‘仰悲朗月運, 坐觀璿蓋回’中感到頹唐沒落的命運哀傷。詩中由景物變化入手, 在諸多感慨中表達對時局的看法。人們對個體生命意義及其價值的看法成爲整個時代的文學主題, 陸機也從自然界這種客觀世界中探索自己的生命價值和人生意義, 將它表現在自己的作品中。

如此, 陸機物感說中的自然景物, 不是純粹的審美欣賞對象。陸機將自己對社會人事的思緖提升到一種人生共同的問題層面, 在與自然景物感應中找到人事依據。因爲陸機所說的自然景物多是與‘天道’思想有着很密切的關係,[4] 所以陸機通過有形的四時的迭起體悟到無形的天道, 進而在天道中探索着人生在宇宙中的價值, 最後歸結到‘險而難’、‘無久盈’的‘人道’問題。“天道夷且簡, 人道險而難”(「君子行」); “天道信崇替, 人生安得長”(「門有車馬客行」) ; “天道有迭代, 人道無久盈”(「齊謳行」); “天道有遷易, 人理無常金”(「塘上星」); “天步悠長, 人道短矣”(「思親賦」)等說明‘天道’與‘人道’是糅合在一起, 常常從天道運行來解釋人生問題。以具體例子來看, 陸機「長歌行」曰: “逝矣經天日, 悲哉帶地川。寸陰無停晷, 尺波徒自旋。年往迅勁矢, 時來亮急弦。遠期鮮克及, 盈數固希全。容華夙夜零, 體澤坐自捐。茲物苟難停, 吾壽安得延。俛仰逝將過, 倏忽幾何間。慷慨亦焉訴, 天道良自然。但恨功名薄, 竹帛無所宣。迨及歲未暮, 長歌乘我閑。” 陸機此詩, ‘自然’與‘人事’、‘天道’與‘人道’都融會在一起。作家將自己對人事(人生短暫和功業未建等)的內心情感滲透到與自然景物(天日, 地川等)的感應中, 並具

4) 實際上, 天道問題是一個十分復雜的命題。古代中國哲學認爲人是來源於宇宙自然(可稱爲‘天道’), 自然景物及其變化和人的行爲之間總是存在着內在建構的一致性。從而天道中去找尋人生盛衰之理是一種他們認識世界的方式。『易, 系辭下』曰: “仰則觀象於天, 俯則觀法於地。” ‘俯仰觀取’即人對天地萬物的體察觀照, 這就是中國古人體認‘天道’的普遍思維方式。

體表現爲'逝'和'悲'。於是不僅將人帶入到一種淒涼憂傷的氛圍當中, 也反映了個體生命的短暫渺小和功業未建的歎息。而從'年往迅勁矢, 時來亮急弦'的'天道良自然'中, 解釋了'容華夙夜零, 體澤坐自捐'的'盈數固希全'之人道。

在物感過程中, 主客體之間的相互作用是十分復雜的, 但就情感來源來說, 陸機的物感說大體存在着兩種模式:[5] 一種是'因物生情(物在心先)', 外在的自然景物和其變化觸動引發作家相應的詩情。作家由自然景物而生出情感, 這種情感也可成爲觸發主體以往對社會人事的情感基礎。如"佇立望朔塗, 悠悠迴且深。分索古所悲, 志士多苦心。悲情臨川結, 苦言隨風吟"(「贈馮文羆」); 另一種是'因物感應(心在物先)', 先有社會人事的某種情感潛藏於胸中, 然後其情與自然景物相接, 從而將情觸動而深化。作家由社會人事所生出的已有的情感, 常常決定着自己的情感取向, 這在作家與自然景物感應時起着重要作用, 如"歲靡靡而薄暮, 心悠悠而增楚。風霏霏而入室, 響泠泠而愁予。既遨遊乎川沚, 亦改駕乎山林。伊我思之沉鬱, 愴感物而增深"(「思歸賦」)。

在物感模式中, '因物生情'是主要原型, 「文賦」的'遵四時以歎逝, 瞻萬物而思紛。悲落葉於勁秋, 喜柔條於芳春', 在字面上來看, 確實是'因物生情'。但是在創作實踐上, 陸機的詩賦顯然大都是屬於'因情感應'物感模式。王運熙從'因情感應'的觀點來解釋陸機作品中的物感特點, 在『中國文學批評通史』中有所具體說明:

> 作家生活於社會之中, 其胸中的種種鬱結歸根結底來源於社會, 來源於個人的遭際。(對遵四時以歎逝, 瞻萬物而思紛的)陸機之意, 只是說自然景物、四時變化是一種誘因, 經常能觸發其胸中塊壘而已。所謂'歎逝'、'思紛', 其中既包含種種社會內容。其「感時賦」曰: '矧餘情之含瘁, 恒睹物而增酸。曆四時之迭感, 悲此歲之已寒'明言因先有愁苦之情, 方以四時推遷

5) 參見趙厚均, 「兩晉賦序與文學批評」, 『古代文學理論研究』 21, 上海, 華東師範大學出版社, 2003, p. 65.

而增加酸楚。「歎逝賦」曰：‘步寒林以淒惻, 玩春翹而有思’, ‘感秋葉於衰木, 瘁零露於豐草’, 感慨於物候變化；又明言所歎所感的具體內容, 乃是親友凋落、生命短促、人世寡歡等。又如「思歸賦」一開頭便說: ‘節運代序, 四時相推, 寒風肅殺, 白露沾衣。’而也明言所感內容在於離家遠官: ‘懼兵革未息, 宿顧(指回鄉探親)有遠, 懷歸之思, 憤而成篇。’ 首先是‘我思之沉鬱’, 然後才‘感物而增深’。「懷土賦序」說得尤爲明白: ‘餘去家漸久, 懷土彌篤。方思之殷, 何物不感？曲街委巷, 罔不興詠, 水泉草木, 鹹足悲焉。’正由於思想殷切, 方才處處觸物興感。[6]

由於儒家入世的精神傳統, 古代士人是對社會現實的關注和感受比對自然景物的更爲直接和深刻。於是由社會人事所引發的情感, 往往影響着對自然景物的感召。西晉時期是政治情勢復雜, 個人命運多變的時代。在黑暗的政治中, 人們常常處於痛苦不安之中。其具體情況, 東晉幹寶在『晉紀總論』中有所闡述：“民不見德, 唯亂是聞, 朝爲伊、周, 夕爲桀、蹠, 善惡陷於成敗, 毀譽脅於勢利。於是輕薄幹紀之士, 役奸智以投之, 如夜蟲之赴火。內外混淆, 庶官失才, 名實反錯, 天綱解紐。” 而且在以門第定等級、論能力的士族制度下, 西晉中下層士族和寒素士人的政治道路異常坎坷。這種復雜的環境, 對文人的價值取向產生了重要影響。大多數文人對自己的建功無路采取了一種消極態度, 將其原因歸結於命運。就西晉文人來說, 政治現實是無何奈何的事情。他們不敢直接抒寫這種政治社會上的鬱悶心態, 大都以季候推移、盛衰之變的主題來間接地反映在他們的作品中。陸機也不例外, 作爲亡國之臣的陸機有感於當時社會人事的困惑和個人政治生活上的挫折。西晉平吳後對吳人有戒心, 吳人在政治上受到歧視, 爲北方高門士族冷遇。陸機入洛之後有破國亡家的流離之感, 還清醒地體會到自己命運之多難, 『世說新語』中「簡傲」篇的“陸士衡初入洛, 咨張公所宜之詣, 劉道公是其一。陸既往, 劉尚在哀制中, 性嗜酒, 禮畢, 初無他

6) 前揭書, 王雲熙、顧易生, 2007, pp. 93-94.

言, 唯問'東吳有長柄壺盧, 卿得種來不?'陸兄弟殊失望, 乃悔往"和「語言」篇的"陸機詣王武子, 武子前置數斛羊酪, 指以示陸曰'卿江東何以敵此?'陸雲'有千裹蓴羹, 但未下鹽豉耳'"等具體描寫出洛中文人對陸機的態度。而且陸機很難在政治上有所作爲, 明代張溥『漢魏六朝百三家集, 陸平原集題詞』曰: "陸氏爲吳世臣, 士衡才冠當世。國亡主辱, 顚沛圖濟, 成則張子房, 敗則姜伯約, 斯其人也。俯首入洛, 竟靡晉爵, 身事仇讎, 而欲高語英雄, 難矣。"[7] 雖然陸機力圖功成名就, 才入仕進之路, 卻是備受挫折。[8]

如此, 陸機所面臨的社會、政治現實使他產生出一層難以揮去的悲哀之情, 這很容易引發起對宇宙人生和處世任事的思考。陸機心中所籠罩的這些情感, 往往與對自然景物的感受融爲一體, 而借自然景物來表達社會人事的行文, 並以此來表現自己的鬱悶心情。於是在陸機的作品中, 最多春、夏、秋、冬四時運行和陰陽盛衰變化的意象, 個體生命意識及其悲劇色彩貫穿在他的大部分作品中。大而言之, 陸機物感說中'社會人事'成爲作家胸中潛伏的或現成的情感的終極來源; '自然景物'既成爲觸發作家這些原有情感的因素, 也成爲引起創作沖動的因素。[9] 因此, 蔣寅在『古典詩學的現代詮釋』中對於陸機的'物感'如此評價:

---

7) 張溥撰, 『漢魏六朝百三家集題辭注』, 北京, 人民大學出版社, 1981, p. 132.

8) 對於功名的追求一直是儒家文士的主要指向, 也是西晉寒素文人的人生理想。他們希望以功名去追求超越時間的永恒, 認爲'功名'是將個體生命從有限達到無限的環節。於是感歎時光易逝, 以興起對功名的覺醒是他們詩賦的常成套式, 如張華的「勵志賦」明確地反映出西晉寒素文士的追求功名的心態。綜觀陸機全部詩文始終圍繞着建功立業、振興家聲的願望問題。"日重光, 但惆悵才志。日重光, 身沒之後無遺名。"(「月重輪行」); "日歸功未建, 時往歲載陰"(「猛虎行」); "遷化有常然。盛衰自相襲。靡靡年時改。冉冉老已及。行矣勉良圖, 使爾修名立"(「遨遊出西城」), 這些作品傳達出的乃是時間遷移與追求及時用世的期望及其不遂的焦灼。

9) 前揭書, 王運熙、顧易生, 2007, pp. 93-94.

> 在陸機的文學創作及意識中, 感物概念已完成了它內涵的分蘗, 形成創作論如下的理論總結。世界 → 感物(人事) → 詩人(情感) → 感物(自然) → 詩人(動機) → 作品, 第二感物的提出, 實際上是創作心理過程的進一步分析。「樂記」說: '凡音之起, 由人心生也。人心之動, 物使之然也。感於物而動, 故形於聲。' 這裏所揭示的創作心理過程是物 → 情 → 聲, 照前文對上古詩歌的分析, 可以對應爲事 → 情 → 詩。這說明了詩與世界的一般反映關係, 而詩人的寫作情形其實遠爲復雜。10)

蔣寅將物感分爲第一物感(人事)和第二物感(自然)兩類, 論述陸機所說的'物感說'正屬於第二物感(自然), 以確保在文學創作中作爲創作動機的自然景物的位置。他認爲在文學創作過程中作家對自然景物的感發成爲作家的創作動機, 並以「感時賦」和「懷土賦」來舉例子而說明"相對情感形成來說, 感物是情感→寫作過程的後發階段, 對自然景物的感觸直接刺激了創作沖動的產生。"11)

雖然'自然景物'可以引發主體情感, 從產生創作的欲望, 但是由於'主體情感'都受到'自然景物'與'人事'兩方面的影響, 所以人事與自然之間必然存在着內在同構的一致性。事實上, 陸機「文賦」只強調自然景物對物感的影響, 而沒具體提到社會人事的作用,12) 而且他的作品中极少反映人民群众及统治阶级的现实生活。13) 盡管如此, 陸機的作品乃有

---

10) 蔣寅, 『古典詩學的現代詮釋』, 北京, 中華書局, 2003, p. 208.

11) 上揭書, 蔣寅, 2003, p. 207.

12) 錢鍾書和張少康等學者指出了「文賦」所講'物感'未及社會內容。錢鍾書的『管錐編』曰 : "陸《賦》則似激發文機, 惟賴觀物, 相形殊病疏隘, 殆亦徵性嗜之偏耶?" ; 張少康『文賦集釋』曰: "陸機的不足之處是只講了自然事物, 後來劉勰提出'文變染乎世情, 興廢系於時序'(『文心雕龍, 時序』), 就着重講社會人事對文學創作的影響, 而到鍾嶸的『詩品序』則講得更爲明確, 有了更大的進步。" 前揭書, 張少康, p. 24, p. 35.

13) 徐中玉在「論陸機「文賦」的進步性及其主要貢獻」中說: "遵四時以歎逝, 瞻萬物而思紛。悲落葉於勁秋, 喜柔條於芳春。…… 詠世德之駿烈, 誦先人之清芬'等話看來, 它心目中的客觀事物其實很狹隘, 現實生活中最重要的事物, 例如人民群眾的勞動和鬥爭, 統治階級的橫暴、奢侈和墮落, 在他的作品中既很少有所反映, 在「文賦」中都未嘗觸及。" 見其『古代文學理論研究』 9, 上海,

在生死、進退、離別方面的人事主題, 成爲作品的重要內容。特別是陸機作品中所描寫的'自然', 的確有與'人事'的共性。對於自然與人事的共性問題, 成復旺在『神與物遊 － 中國傳統審美之路』中說: "(氣一元論的宇宙觀)這種宇宙觀把'氣'視爲宇宙萬物的統一的本原。所謂宇宙萬物, 既包括自然, 也包括社會。古人論人世興衰, 就往往歸結爲'氣化推遷'。所以, 這種宇宙觀不是引導人們把自然與社會區別開來, 注意二者的差別, 而是引導人們把自然與社會統一起來, 尋找它們的共性。"[14] 由於古代傳統思想把宇宙萬物看作一個整體, 也看作構成不同形式的氣的存在, 而視爲宇宙萬物與人由'氣'而能相感相通。這樣的心物感應思想正是天人同構宇宙觀, 就闡明自然現象與社會人事構造的同一性和對應性。李澤厚在『中國古代思想史論』中說: "確認人事政治與自然規律有類別的同形和序列的同構, 從而他們之間才可以互相影響彼此配合。這也就是把天時、物候、人體、政治、賞罰統統分門別類地列入這樣一種異事而同形、異質而同構的互行圖表中, 組成一個相生相克的宇宙－人事的結構系統。"[15] 陸機也受到心物感應思想的影響, 這正是陸機物感說的重要內容, 「文賦」中的'遵四時以歎逝, 瞻萬物而思紛。悲落葉於勁秋, 喜柔條於芳春', 表明了主體與自然的感應是以'春氣'、'秋氣'等以'氣'爲媒介的。因此, 陸機的抒情詩賦基本上都是以自然景物爲描寫對象, 其中本質上帶有與社會人事的相類性。歸納而言, 在陸機物感說中'人事'－'人情'－'自然'這三個因素之間必然有着相互有機的內在聯繫, 陸機在這種認識的基礎上, 提出了自然和人情自然契合的物感說。雖然陸機在「文賦」中沒有講到社會人事對文學創作的影響, 但實際他作品中的自然景物是引發主體情感的重要因

上海古籍出版社, 1984, pp. 91-92.

14) 成復旺, 『神與物遊 － 中國傳統審美之路』, 濟南, 山東人民出版社, 2007, p. 138.

15) 引自朱恩彬、周波, 『中國古代文藝心理學』, 濟南, 山東文藝出版社, 1997, p. 132.

素, 同時也是與人事有關的對象。基於這些事實, 可以論證陸機的物感說已經包含着社會人事的內容。

3. 情觸物感之'情' : 創作情感的深度和高雅

'情感'是魏晉文學中非常引人注意的問題, 魏晉文人對情感的關注反映了他們對於文學本質問題深刻的、自覺的認識。魏晉時期確立的'人的自覺'風氣滲透到文學創作領域, 其中追求'緣情'、'重情'的創作傾向, 提供了陸機「文賦」提出'緣情說'的理論依據。陸機的'詩緣情'比較清晰地反映出文學的抒情特點, 揭示了文學本質規律和其創作的基本特征, 以尊定了後代情感理論的基石。

陸機在 「文賦」中首次表明'詩緣情', 他不僅在文體論角度來討論情感問題, 還在作家修養問題、物感過程、構思的進行、靈感的通塞以及表現問題等方面, 都論及到情感在創作活動中的重要作用。[16] '緣情'這一詞[17]是魏晉人常語, 陸機也在自己的賦作品中用過它, 如"樂頹心其如忘, 哀'緣情'而來宅"(「歎逝賦」)、"悲'緣情'以自誘, 憂觸物而生端"(「思歸賦」)。由此可以得知'緣情'表明情感既是文學創作的內在推動力, 也是文學表現的主要內容。陸機所說的'緣情'的'情'既是指物感之情, 也是指個體的喜怒愛樂之情, 如'遵四時以歎逝, 瞻萬物而思紛。悲落葉於勁秋, 喜柔條於芳春'。這些情感統稱爲創作情感或者文學情感, 就其本質來說, 是作家對客觀景物的一種主觀反應。作家被客觀自

16) 例如"頤情志於典墳" ; "悲落葉於勁秋, 喜柔條於芳春" ; "情曈曨而彌鮮, 物昭晰而互進" ; "言寡情而鮮愛, 辭浮漂而不歸" ; "及其六情底滯, 志往神留"等等。

17) "'緣情'一詞最早出自『莊子, 山木篇』, 乃指率性而爲, 與魏晉之'緣情'意義殊隔。而漢桓寬『鹽鐵論, 刑德』所言之'緣人情', 是指順乎民情, 與魏晉之'緣情'意亦不同"'前揭書, (晉)陸機著, 劉運好校注整理, p. 16.

然景物激起的強烈的感情是創作沖動的緣由, 有助於"眩味"那樣"高文"的作品創作。[18] 陸雲在「與兄平原書」中評價陸機作品："省述思賦, 流深情至言, 實爲清妙。"所謂'流深情至言'正說明由於憑籍自然流露的深厚強烈的情感而創作了文以情成的'情文', 這是陸機提出'緣情'說的主要內涵。陸機明確地認識到物感中形成的深情就是創作動機的來源, 他在創作實踐中有感於這種體認, 並表述在自己的賦序裏, 例如"故作此賦, 以紓慘惻之感"(「遡思賦(並序」)；"懷歸之思, 憤而成篇"(「思歸賦(並序)」)；"鹹足悲焉, 故述斯賦"(「懷土賦(並序)」); "又何生之足戀, 故極言其哀"(「大暮賦(並序)」)等。'慘惻'、'憤'、'悲'、'哀', 這都是物感中的作家情感, 陸機詩賦和賦序裏多處表現文學創作應先以深情爲緣由。「文賦」的"慨投篇而援筆, 聊宣之乎斯文", 正是關於因深情而創作作品的具體描述, 方竑『文賦繹意』對此曰："感物造端, 思來莫遏。於是慨焉命筆, 而文以生。物之可感者萬端, 故情之宣於文者, 亦因各異其態。喜慍悲歡之情, 生於心, 見於文, 後之讀者千載下如接其聲容。"[19] 作家滿腔的創作情感是從人性的根源處流出的, 是豐富而純真的。從文學創作上而言, '深情'立足於情因物感, 詩因情作, 陸機充分肯定了深切感情是創作的強大動力。

由於文學創作全過程伴隨着情感活動, 作家所感的深情也就對創作活動起着推動作用。可是, 陸機還認爲創作情感的深厚基於高雅的作家人格, 並不允許作家的情感流於放縱和庸俗。「文賦」中提過"禁邪而放制"的看法, '禁邪'正是陸機對'緣情'的嚴格心理約束。對於「文賦」的'禁邪'這句話, 方廷珪『昭明文選達成』解釋爲"禁止邪情"; 顧施禎『昭明文選六臣彙註疏解』解釋爲"禁人之邪, 使情不可妄馳"。[20] 所謂'邪'是與'正'對立的概念, 就情感的角度來講, 能有兩種解釋, 即'情感的放縱'

---

18) 「與兄平原書」曰: "兄前表甚有深情遠旨, 可眩味, 高文也。"

19) 前揭書, 張少康, 2006, p. 30。

20) 此外還有五臣注『文選』將'禁邪'解釋爲'禁浮豔', '浮豔'是指文辭而不實。實際上, 這強調文學內容方面包括情感的充實在內。

和‘情感的邪僻’。王弼『論語釋疑』對『論語, 陽貨』的“子曰, 性相近也, 習相遠也”解釋曰：“不性其情, 焉能久行其正, 此是情之正也。若心好流蕩失真, 此是情之邪也。” 王弼按照是否對情的節制來區分‘正’與‘邪’; 朱熹『集注』對『論語, 泰伯』的“興於詩”解釋曰: “興於詩, 興, 起也。詩本性情, 有邪有正, 其爲言既易知, 而吟詠之間, 抑揚反復, 其感人又易入。故學者之初, 所以興起其好善惡惡之心, 而不能自已者, 必於此而得之。”朱熹按照性情之善惡來區分‘正’與‘邪’。由此可知, 陸機所提的‘緣情’的‘情’可視爲從心中自然流露出來的一己之‘真情’, 同時也是適度的、純正的‘正情’。這與作家情感的高雅密切相關, 陸機「文賦」中多處看到與強調作家情感的高雅有關的內容, 其主要內容可分爲以下四個方面:

1) ‘玄覽’中的情感

陸機認爲‘佇中區以玄覽’是文學創作的根本條件, ‘玄覽’是指在構思之前觀察客觀物象時創作主體必須保持的精神狀態。‘玄覽’來自『老子, 第十章』的‘滌除玄覽’, 西漢河上公對此釋曰: “心居玄冥之處, 覽知萬物, 故謂之玄覽。” 魏晉王弼注曰: “玄, 物之極也。言能滌除邪飾, 至於極覽。”玄覽是一種整體直覺的認識方法, 其本意是指深觀遠照而言。就是说在空明清寂的虛靜心態下, 觀照悠遠的宇宙萬物的‘大道’。人心存在著欲望、知識、思想和情感等主觀因素, 這就妨礙了人的認識過程, 以不能無所隱遺地明照萬物。『淮南子, 齊俗訓』從心與物的認知角度來涉及虛靜問題：“夫載哀者聞歌聲而泣, 載樂者見哭者而笑。哀可樂者, 笑可哀者, 載使然也。是故貴虛。” 說明之所以‘貴虛’, 是因爲人之認識過程中主觀因素的幹擾, 特別是‘情感’因素妨礙了正確而客觀地把握認識對象。萬物本身千變萬化、千差萬別, 人心也常受到外在的束縛和各種雜念的幹擾。於是感受和認識客觀外物時需要心靈虛靜, 精神專一。陸機「演連珠」其三十五對這點有明確的認識: “臣聞

弦有常音, 故曲終則改, 鏡無蓄影, 故觸形則照。是以虛己應物, 必究天變之容, 挾情適事, 不觀萬殊之妙。"[21] '鏡無蓄影'、'以虛己應物'其意謂以空明胸襟的虛靜心理狀態去應會客觀對象, 這樣才能探究萬物之變化。若帶主觀成見、私情來對待千變萬化事物, 就不能領悟和把握宇宙萬物的奧妙所在。'觀萬殊之妙'就闡明對客觀物象的探索在於把握其內在本質和規律, 並不在於觀察其外在形態。對此, 還看陸機「演連珠」其四十五: "臣聞圖形於影, 未盡纖麗之容, 察火於灰, 不睹洪赫之烈。是以問道存乎其人, 觀物必造其質。"[22] 自然景物有以感官能接受的形態, 同時也具有某種精神象征意義的實體。所謂'觀物必造其質'的'質'可以說是客觀存在'物'所內在的'道'或'本質'或'運動規律'。客觀外物中所蘊含的精神實體, 只有在靜觀默察中才能感知的。陸機在「文賦」中說文章的作用是"眾理之所因"。'眾理'指天地萬物的眾妙之理, [23] 足見陸機重視玄覽的原因之所在。如此, 陸機要求作家在構思之前以虛靜之心去聚精會神的默觀萬物, 領會到客觀世界的真諦。作家對整個宇宙人生的一種深度的體驗, 就是'必妙代以遠覽兮, 夫何徇乎區陳'(「感丘賦」)。這種經驗對作家思想感情的形成和提煉起着重要作用。在創作的準備階段, 陸機除了觀察宇宙萬物以外, 還要求研讀典籍, 即'頤情志於典墳'。李澤厚在『中國美學史』中對'玄覽'和'情志'關係如此論述: "'佇中區以玄覽'和'頤情志於典墳', 一是強調對外在的無限廣大的宇宙萬物的極覽盡觀, 另一是強調通過對典籍的閱讀, 對含有深刻理性的內在情感體驗的培育陶養。只有這兩方面都得到發展, 並使兩者結合起來的時候, 陸機認爲才會有文思, 從而也才會有創作。"[24] 就'情感'與'玄覽'的關係而言, 陸機所講的玄覽的境界一方面

---

21) 前揭書, (晉)陸機著, 劉運好校注整理, p. 763.

22) 上揭書, (晉)陸機著, 劉運好校注整理, p. 776.

23) 五臣注『文選』曰: "良曰: '伊, 惟也。惟此文之爲用, 固乃考眾妙之理'。"

24) 李澤厚、劉綱紀: 『中國美學史, 魏晉南北朝篇(上)』, 安徽, 安徽出版社, 2006, p. 247.

要求徹底清除主體內在的世俗名利、欲望和情感的影響, 另一方面需要一種注意力高度集中的直覺的認識體驗。由此, 表面看來, 似乎它們互相矛盾、相互對立。可是實際上它們並行不悖, 尤其兩者之間卻存在着相互推長的關係。[25] 陸機認識到作家對宇宙萬物本真的感知與由此形成的創作情感, 是在玄覽和作家知識修養的基礎上得以熏陶和提高的。除了情感之外, 陸機「文賦」中也有表述'意'、'理'、'志'等的文句。'意'、'理'、'志'[26] 的具體含義, 難以詳盡闡明, 但這些都是充實作品內容的重要心理因素。因此, 陸機所強調的'情感'的實質, 不是淺層次的心理活動, 而是與思想性融合在一起的更深層次的心理內蘊。由四時變化而'歎息'、由萬物的盛衰而'思紛'、由勁秋的落葉而'悲傷'、由芳春的柔條而'歡喜', 這些深入觀照客觀景物中產生的作家感情不是簡單而尋常的一般感性體驗, 而是在對宇宙自然、古代典籍和社會人生的領會和實踐中獲得的心理境界, 具有一種相當深刻的哲理。

2) '涵養'的情感

陸機主張"頤情志於典墳"、"詠世德之駿烈, 誦先人之清芬"(「文賦」)是作家創作心理條件中的根基。在陸機的心目中,『三墳』與『五典』等古代典籍是關於聖賢的'大道'與'常道'的文章, 古籍的閱讀是人們陶冶

25) 周振甫『文心雕龍今譯』對'虛靜'與'發憤'的關系如此說明: "他(劉勰)的創作論, 在構思上強調虛靜, 好像跟發憤抒情之說相矛盾, 對於怨憤之作沖滿激情, 感情奔進而出, 似談不上虛靜。但像「書記」裏講的司馬遷的「報人少卿書」、楊惲的「報孫會宗書」都是有憤激的感情的。但這種感情還是經過長期的醞釀成的。在醞釀的過程中, 一定經過反復思考, 那還需要虛靜。經過虛心和靜心的思考, 確實認清了自己的冤屈, 這樣進發出來的憤激之情, 才更爲有力。"周振甫:『文心雕龍今譯』, 北京, 中華書局, 2011, p. 245.

26) "意不稱物, 文不逮意"、"意司契而爲匠" ; "文繁理富"、"理樸而辭輕" ; "頤情志於典墳"、"志往神留"等。

高尚情操的途徑, 能夠培育出理想的人格。唐大圓『文賦注』對這句作了細致論述：“凡人之情志, 皆有所以頤養者, 方不至於縱放失度。文人之頤養情志者, 何物乎, 即所謂『三墳』『五典』等之書籍而已。” 人的思想感情從高尚的到庸俗的, 有很多層次。唐大圓認爲文人的‘情志’培育是超越凡人的非常高的層次。對於作家修養和作品的關系, 先秦儒家已提出過許多。先秦儒家偏重於將作家情感提高到‘仁’的高度, 必以禮爲准。他們在文以載道、明德的觀念下高度重視典籍對人格陶染的功能, 進而認爲作家的‘文學修養’與‘人格修養’密不可分。作家內在的人格及道德品格都呈現於作品的外在形式, 儒家詩學裏所言及的‘有德者必有言’、‘文品出於人品’等都是指明作家的道德人格作爲雅正的文辭的關鍵。司馬遷『史記, 屈原賈生列傳』對此有具體說明: “其文約, 其辭微, 其志潔, 其行廉, 其稱文小而其指極大, 舉類邇而見義遠。其志潔, 故其稱物芳。其行廉, 故死而不容自疏。” 司馬遷贊美了屈原懷有清高和清醒的精神境界,[27] 而以屈原的人格來論證其文章風格。在中國古代哲學中, 人格問題, 其內容上圍繞着性情問題。特別儒家哲學認爲性情的熏陶與道德的修養是密切相聯的, 將人格作爲德性涵養的表現。與此同時, 他們通過人格修養阻止由情感逾越限度而失於放蕩。陸機也充分意識到人情有放逸的屬性, 若沒節制, 就變成‘欲’‘淫’。因此, 他的「演連珠」其四十二在對政治者棄性而縱欲的悲歎中提出性、情問題: “臣聞煙出於火, 非火之和。情生於性, 非性之適。故火壯則煙微, 性充則情約。是以殷墟有感物之悲, 周京無佇立之跡。”[28] 陸機性情觀的基底是出自儒家的, 認爲雖情出於性, 但以性制情, 而使情合於性。[29] 陸機承認了“夫惡欲之大端, 賢愚所共有”(「豪士賦並序」)

---

27) 『史記, 屈原賈生列傳』曰: “蟬蛻濁穢之中, 浮遊塵埃之外, 嚼然泥而不滓。推此志, 雖與日月爭光可也。”

28) 前揭書, (晉)陸機著, 劉運好校注整理, p. 772。

29) 李善注『文選』曰: “夫性者生之質, 情者性之欲。故性充則國興, 情多則國亂。” 陸機所說的‘情’不僅是喜怒哀樂等人之情, 也包括嗜欲、欲望等人之欲。

是人間的自然欲望, 所以他更加強調本性的充實和情欲的節制, 采取“隨性類以曲成”(「遂志賦」), 即隨其性情之善, 而順應萬物之變的人生態度。「演連珠」其五十描寫堅實本性的理想的君子象: “臣聞足於性者, 天損不能入。貞於期者, 時累不能淫。是以迅風陵雨, 不謬晨禽之察。勁陰殺節, 不凋寒木之心。”[30] ‘負雪懷霜’的‘松柏’的品質則是士人所推崇的人格的最高層次, 這彰顯出超越功利的精神境界。[31] 陸機這裏將深層的性情與深厚的人格相結合, 以揭示了人的根本性情修養的必要性。陸機對於作家人格與情志的要求也懸格之高, 認爲作家也要通過真誠的情志涵養做到人品高潔。陸機將作家所要具備的情思及人格的高度形容爲“心懍懍以懷霜, 志眇眇而臨雲”。心的高潔和志的高遠, 這就是針對志士仁人的心境而言的, 以強調從作家人格中流出的情思之高遠清雅。陸機還認爲言辭風格受到作家性情的影響, 在「文賦」中說: “故夫誇目者尚奢, 愜心者貴當。言窮者無隘, 論達者唯曠。” 陸機所提的‘誇目’、‘愜心’、‘言窮’、‘論達’, 這些詞語裏面都包含着個人的個性、氣質、愛好等性情因素, 它們都在作品中體現了各種文風。可是, 在衡量作品風格的高低這個問題上, 這是由作家精神境界的高下所決定的。因爲作家的真情基於自己的人格, 文學正是以其真情爲本質, 於是‘心志的高潔則有文品的高潔’, ‘文情的高尚則有至美之文’。其實, ‘緣情’的‘緣’有‘憑借’或‘因爲’之義, ‘緣情’謂因緣於情, 這強調情感對創作發生過程的積極作用, 並不是意味着對情感表現的放逸與放蕩。陸機對作家主體修養的要求, 這點有助於對陸機‘緣情’本意的理解。

3) ‘雅化’的情感

陸機在「文賦」中提出五種文學審美標准, 其中之一是‘雅’: “或奔放

30) 前揭書, (晉)陸機著, 劉運好校注整理, p. 781.

31) 劉孝標注曰: “夫冒霜雪而松柏不凋, 此由是堅實之性也。天雖損, 無害也。雞善伺晨, 雖陰晦而不輟其鳴, 此謂時累不能淫也。”

以諧合, 務嘈囋而妖冶。徒悅目而偶俗, 故聲高而曲下。寤防露與桑間, 又雖悲而不雅。”[32] 所謂‘雅’本身是儒家詩教評判詩歌的常用詞, 從文學批評標准角度而言, 它包括文章體裁、思想內容、文學風格乃至造語用詞等方面的內容。陸機在這裏指出像‘防露’和‘桑間’這一類歌曲由於浮豔淫蕩而有傷雅正, 還強調文學必須有雅正之美。學者們對‘防露’具體所指, 尚有爭論, 大概有三個觀點：其一是指男女相悅的情曲、淫曲；[33] 其二是指楚客屈原被放時所作的悲曲；[34] 其三是指悲意的‘薤露’。[35] 學者們對‘桑間’觀點基本一致, 都將它解釋爲‘桑間濮上之音’。桑間在濮水之上, 在春秋時衛國地域, 『漢書, 地理志下』曰: “衛地有桑間濮上之阻, 男女亦亟聚會, 聲色生焉, 故俗稱鄭衛之音。” 可知‘桑間濮上之音’正是衛國之音。由於文獻資料未詳, 而不能考證‘防露’的具體內容。然而「文賦」在講述‘應’、‘和’、‘悲’、‘雅’、‘豔’時, 都用音樂來比喻, 從音樂上言, ‘雅’既是一個音樂評論術語, 也是指‘雅樂’、‘正樂’或‘禮樂’, 而與淫樂、俗樂相對。而且在「文賦」中‘雅’具有與‘防露’和‘桑間’相對立的含義。因此‘防露’與‘桑間’可能都是男女相悅的‘世俗之樂’, 疑是‘鄭聲’之類的音樂。所謂‘鄭聲’是指春秋時期的鄭國一帶之音, 是當時鄭國一帶興起的新聲, 通常視爲‘淫邪之音’。鄭聲的主要特點是‘浮豔淫蕩’, 『漢書, 禮樂志第二』有所具體說明: “惟世俗奢泰文巧, 而鄭衛之聲興。夫奢泰則下不孫而國貧, 文巧則趨末背本者眾。鄭衛之聲興則淫辟之化流, 而欲黎庶敦樸家給, 猶濁其源而求其清流, 豈不難哉, 孔子不雲乎, 放鄭聲, 鄭聲淫。” 這是漢哀帝下詔罷樂府官時言及的內容, 哀帝指出‘鄭衛之聲’的‘浮豔淫蕩’之流弊, 這與陸機所說的‘悲而不雅’較符合。鄭聲與雅樂多以‘雅鄭’對舉, 自孔子“惡

32) ‘悲’從情感的角度來說是指‘悲哀’的意思, 從審美的角度來說是指‘感動人’的意思。

33) 楊慎『升庵合集』、陳與郊『文選章句』、徐復觀『陸機「文賦」疏釋』。

34) 李善『文選』、許文雨『文論講疏』、程會昌『文論要詮』。

35) 朱珔『文選集釋』。

鄭聲之亂雅樂也”(『孔子, 陽貨』)以來, 鄭聲被公認爲淫靡放縱的音樂。孔子將‘鄭聲’評價‘淫’(『論語, 衛靈公』), 其‘淫’既有‘淫奔’的意思,[36]也有‘過分’的意思,[37]因爲‘鄭聲’的內容多有男女淫奔, 其形式超過五聲音階的一個八度的範圍。其實, 由於音樂根據性情制作, 愛情內容的歌曲不都是‘淫曲’。但是, 鄭聲之所以是淫聲, 是因爲由它過於放縱情欲而不歸於雅正。正因爲如此, 其音樂就不合雅樂的標准, 即音調不合規律、沒有節制、技巧繁復、緊張熱烈。與此相反, ‘雅樂’以‘中和’爲審美標准, 在情感上要求“樂而不淫, 哀而不傷”(『論語, 八佾』)的和諧, 不失之過分。由於情感的‘中和’, 其音調有節制、五聲和諧, 聲音和平中正。實際上, 陸機在「文賦」中所提出的‘雅’, 具有深而多的內涵, 對其概念的闡釋比較復雜。然是, 可以確認‘雅’基本上是與‘俗’、‘淫’互相對立的概念。從作家情感的形態而言, ‘雅’是一種文人情趣, 指不俗、不淫的情之純正、情之中和。[38] 陸機在「遂志賦序」中表揚崔篆與蔡邕之作品, 進而評價他們的人品是“崔、蔡沖虛溫敏, 雅人之屬也”。陸機所說的‘雅人’正是‘沖虛溫敏’的人, 其意謂有博大的胸懷與平和達理的人。[39] 從此可以理解陸機非常重視在文學作品中‘正而不邪’的平和雅正之情, 而鄙薄失度的淫靡放縱之情。『晉書』卷五十四『陸機傳

---

36) 『白虎通, 辨樂』曰: “孔子曰鄭聲淫何? 鄭國土地民人, 山居穀汲, 男女錯雜, 爲鄭聲以相悅擇。’、『毛詩序』對『詩經, 風, 桑中』曰 : ‘刺奔也。衛之公室淫亂, 男女相奔, 至於世族在位, 相竊妻妾, 期玉幽遠, 政散民流, 而不可止。”

37) 明代楊慎『丹鉛總錄, 淫聲』曰: “《論語》‘鄭聲淫’, 淫者, 聲之過也, 水溢於平曰淫水。雨過於節曰淫雨。聲濫於樂曰淫聲。一也。”

38) 秦漢以後各代的音樂, 不能再用周朝的雅樂做標准, 但仍然提倡正音, 反對淫聲。這個原則, 兩晉時期也不例外, 劉勰『文心雕龍, 樂府』在論到兩晉音樂的雅正傾向時曰 : “逮於晉世, 則傅玄曉音, 創定雅歌, 以詠祖宗。張華新篇, 亦充庭萬。然杜夔調律, 音奏舒雅, 荀勖改懸, 聲節哀急, 故阮鹹譏其離聲, 後人驗其銅尺。和樂之精妙, 固表裏而相資矣。”西晉時期也十分反對音樂的‘淫濫’, 而提倡音樂的‘雅正’。‘音樂的淫濫’, 從情感的角度而言, 情志放蕩, 而文辭哀怨。由此可知, 西晉時期雖然很注重作家的個體情感, 但在情感的性質上他們看重‘雅正’。

39) 『文心雕龍, 才略』曰: “張衡通贍, 蔡邕精雅, 文史彬彬, 隔世相望。”

』制曰: “其詞深而雅, 其義博而顯。” 實際上「明月何皎皎」、[40] 「赴洛道中作」其二[41]等一類高情遠趣的陸機作品, 在情感的表現上, 避免過於直露, 較爲含蓄、委婉曲折, 以顯示典雅的風格, 這都是與陸機‘情感之高雅’直接相聯的。

4) 与‘綺靡’相配的情感

內容與形式、抒情與修辭, 這些是文學創作中的基本問題。‘詩緣情而綺靡’揭示了陸機對詩歌的內容本質和形式修辭的觀點。漢代王充將內在情感與外在表現關系應用於文學理論方面, 着重強調了思想感情與文辭形式互相一致。他在『論衡, 超奇』中說道: “有根株於下, 有榮葉於上, 有實核於內, 有皮殼於外。文墨辭說, 士之榮葉皮殼也。實誠在胸臆, 文墨著竹帛。外內表裏, 自相副稱, 意奮而筆縱, 故文見而實露也。人之有文也, 猶禽之有毛也。毛有五色, 皆生於體。苟有文無實, 是則五色之禽毛妄生也。” 王充從‘崇實’的觀點來提倡文藝的真美與真情, 要求“情見於辭, 意驗於言”(『論衡, 超奇』)的‘外內表裏’副稱的文章。

在情感與形式方面, 陸機與王充的文學觀念基本一致。作家由外物而興起的真情實感, 必然體現於文學形式, 「文賦」的“信情貌之不差, 故每變而在顏。思涉樂其必笑, 方言哀而已歎”, 清楚地闡明了在真情實感的基礎上‘情’與‘文’的和諧統一。陸機意識到要先充滿着真摯深厚的真情, 才能有更充實的內容。於是, 他在「文賦」中指出由於文章缺少真情實感而導致的毛病: “或遺理以存異, 徒尋虛以逐微。言寡情而鮮愛, 辭浮漂而不歸。” 此句批判了沒有內在的精神意蘊的空虛浮泛的文章。徐復觀

---

40) “安寢北堂上, 明月入我牖。照之有餘輝, 攬之不盈手。涼風繞曲房, 寒蟬鳴高柳。踟躕感節物, 我行永已久。遊宦會無成, 離思難常守。” 前揭書, (晉)陸機著, 劉運好校注整理, p. 458。

41) “遠遊越山川, 山川修且廣。振策陟崇丘, 案轡遵平莽。夕息抱影寐, 朝徂銜思往。頓轡倚嵩岩, 側聽悲風響。清露墜素輝, 明月一何朗。撫枕不能寐, 振衣獨長想。” 上揭書, (晉)陸機著, 劉運好校注整理, p. 297。

在「詩詞的創造過程及其表現效果－有關詩詞的隔與不隔及其他」中具體指出作品流於浮華、空漠的原因正在於作家並沒有真情和真正的創作冲動: "一個人並無真的創作冲動, 而只是爲了應酬、應景, 或爲了裝點作爲一個詩人、詞人的門面, 而作詩、作詞時, 本來無話要說, 只好假借些典故、詞藻來填補空虛, 以塔成一個空架子, 在空架子裏本無真正感情去吸引、溶解景物, 而只有硬拿典故、詞藻去塔掛上景物。於是不僅情非真情, 即景也系披上了與它並不相幹的雲霧而非真景。"[42] 文學內容是語言所表現的情感思想, 文學形式是表現情感思想的語言組織。因此, 它們之間應該存在本末、內外、先後關系。「文賦」的"選義按部, 考辭就班"、"理扶質以立幹, 文垂條而結繁"是對於文學內容與形式關系的明確的說明, 創作應該以由物感而自然得到的真情實感爲先, 然後才有了形式技巧。如果作家沒有真情, 其作品會避免浮華無實, 也不能給人任何感動。陸機比較准確地揭示出浮華無實的文辭"猶弦麽而徽急, 故雖和而不悲"(「文賦」), 絕沒有引起激動人心的感染力。這些都說明陸機以抒情爲創作的准側, 而文辭的構成也應該遵循抒情的要求。

至於'綺靡'作爲詩歌的審美標准, 傳統的詩學觀念, 以尚'情'爲主流, 但陸機在尚情的同時, 也尚'辭'。對'綺靡'含義, 唐代李善注『文選』卷十七曰: "綺靡, 精妙之言。" 明代張鳳翼『文選纂注』曰: "綺靡, 華麗也。" 唐代芮挺章『國秀集序』曰: "昔陸平原之論文曰詩緣情而綺靡, 是彩色相宣, 煙霞交映, 風流婉麗之謂也。" 這些都是從文學形式美的角度去論證'綺靡'的內涵, 即語言的精煉及辭采華美等語言形式美。[43]

---

42) 徐復觀, 『中國文學精神』, 上海, 上海書店出版社, 2005, p. 39。

43) 現代學者對'綺靡'進行闡釋, 其理解頗有分歧。黃侃『文選點評』曰: "綺, 文也。靡, 細業, 微也。" ; 陳柱『講陸士衡「文賦」自記』曰: "綺言其文采, 靡言其聲音。" ; 周汝昌『陸機「文賦」』'緣情綺靡'說的意義』曰: "原來'綺靡'一詞不過是用織物來譬喻細而精的意思擺了。" ; 王運熙『魏晉南北朝文學批評史』曰: "以'綺靡'言詩, 是說詩歌應該美好動人。它並非僅僅指辭藻華麗, 更無須解作'綺'指文彩、'靡'指聲音 ; 而是就作品的體貌而言, 指詩總體上給人以美麗動人之感, 其中自亦包括情感的動人。" ; 李澤厚、劉剛紀『中國美學史, 魏晉南北朝篇(上)》曰: "陸機「文賦」認爲'暨音聲之選代, 若五色之相宣', 因此說'綺

實際上, 陸機在「文賦」中提倡"其會意也尚巧, 其遣言也貴研。暨音聲之迭代, 若五色之相宣", 他充分肯定了文辭綺靡的藝術性與審美價值, 在創作實踐中也有意追求文學形式和藝術技巧。陸機認爲像"音以比耳爲美, 色以悅目爲歡"(「演連珠」第二十七首)[44]那樣聲色之類的美好可以娛目悅耳, 也能夠提高"文徽徽以溢目, 音泠泠而盈耳"(「文賦」)的藝術美。陸機對'綺靡'的作用如此曰: "或清虛以婉約, 每除煩而去濫。闕大羹之遺味, 同朱弦之清汜。雖一唱而三歎, 固既雅而不豔。"(「文賦」)對此李善注『文選』曰: "言作文之體, 必須文質相半, 雅豔相資, 今文少而多質, 故既雅而不豔。比之大羹而闕其餘味, 方之古樂而同清汜, 言質之甚也。餘味, 謂樂羹皆古, 不能備其五聲五味, 故曰有餘也。" 這句話是對於文章過於精約而缺乏文采的批評, 從中可知陸機肯定了'豔'的文學形式美的特點, 從而提出遵照文質相半的'典雅富豔'標准。[45] 從音樂形式上講, '雅'是指合度的中和之聲, 正有'朱弦之清汜', 即平淡的特點。'平淡'本身在審美趣味上遠離'音聲之迭代'、'五色之相宣'等華豔, "其節奏要舒緩, 音調要平直, 技巧要簡潔, 情味要清淡"。[46] '豔'相當於綺靡, 是指聲色之'美麗', 具有審美力量。文極精約, 以致流於'平淡'; 文極華豔, 以致陷於'淫麗'。就某個觀點看, '雅'與'豔'是相互矛盾對立的審美趣旨。陸機「文賦」基本上崇尚'典雅'的文風, 反對由於偏重辭藻繁富而掩蓋情思, 因爲他對'豔'的肯定在於借助一些文辭的華美而強化審美效果。陸機所提的'典雅富豔'標准打破了崇雅斥豔的儒家觀念, 從而開辟了'綺靡'作爲藝術審美的可能性, 終於在文學理論上產生了提高文學審美性及其價值的效果。

除了增加文學的美感以外, '綺靡'還有更好地顯着了情感的作用。陸

靡', 即文采美麗繁盛, 也就包含了音韻之美在內。"

44) 上揭書, (晉)陸機著, 劉運好校注整理, p. 776。

45) '雅'即是'正', 『毛詩序』曰 : "雅者, 正也。言王政之所由廢興也。" ; '豔'即是'美', 揚雄『方言』曰: "豔, 美也。"

46) 杜道明, 『中國古代審美文化考論』, 北京, 學苑出版社, 2003, p. 128。

機詩歌中有的作品講究語言綺靡而細膩地表現作家的內心。例如「赴洛道中作」其二的"夕息抱影寐, 朝徂銜思往", 用'夕'、'朝'運用對偶, 將處於不同時間的意象連接; 用'抱'與'影'銜接, '銜'與'思'連接。這些對偶和錘煉詞集中凸現出一位孤獨、勞苦的詩人形象。清代張玉穀『古詩賞析』卷十一也對這首詩說道: "前八, 皆敘道途跋陟之景, 插入'夕息'二語, 便不平直。後四, 就夜景凄其作收, 明翻抱影, 暗顧銜思。"此外, 陸機注意到聲音配合和諧不但發出動聽悅耳的音樂美, 而且比較適合表達某種感情色彩, 「遂志賦並序」曰: "衍抑揚頓挫, 怨之徒也……而聲爲情變乎。" '抑揚頓挫'謂聲音的高低起伏和停頓轉折配合和諧, 構成作品的音律美。可是, 這種聲音節奏本身就是由內心所表達的情感來決定的, 它能最直接而最有力的傳達人們的情懷, 比如說作者的情感過度激憤、激昂、悲涼時, 其音調往往顯得頓挫急促。陸機詩歌還注重押韻的使用, 押韻中的音樂美也有表現情感的功能。例如看「燕歌行」: "四時代序逝不追, 寒風習習落葉飛。蟋蟀在堂露盈墀, 念君遠遊常苦悲。君何緬然久不歸, 賤妾悠悠心無違。白日既沒明燈輝, 夜禽赴林匹鳥棲。雙鳩關關宿何湄, 憂來感物涕不晞。非君之念思爲誰, 別日何早會何遲。"『詩藪, 內篇』卷三評其詩: "純用七言而無雜言, 全取平聲而無雜韻。" 這首詩一韻到底全押平韻'i'、'ei'。陳祚明『采菽堂古詩選』卷十也說: "平暢, 其音差亮。" 對於聲音與情感表達的關系, 後來劉勰在『文心雕龍, 聲律』中說過: "標情務遠, 比音則近。吹律胸臆, 調種唇吻。" 初唐一部重要的聲病說著作『文筆式』更爲具體說明: "然聲之不等, 義各隨焉。平聲哀而安, 上聲曆而舉, 去聲清而遠, 入聲直而促。"[47] 西晉時期聲韻學還在摸索階段, 但陸機已初步理解聲韻

47) (日)弘法大師原撰, 王利器校注, 『文鏡秘府論』四卷「文筆十種得失」, 北京, 中國社會科學出版社, 1983年, p. 481。再引用謝建忠, 「唐代'雅麗'詩學觀與『毛詩』的經學闡釋」, 『古代文學理論研究』26, 上海, 華東出版大學出版社, 2008, p. 178。現代修辭家鄭頤壽從'隨情選韻, 因情變聲'的觀點來如此說明: "根據聲音響亮程度的不同, 韻部可分爲洪亮的、柔和的和細微的三種: 'ang'、'an'、'ong'、'eng'、'a', 發音比較洪亮; 'ai'、'ei'、'ao'、'o', 收音比較柔和; 'i'、

受情感所規定的, 能夠表達各種不同的情調。如此, 陸機充分肯定了語言辭藻與聲音對情感表達的功能, 認爲情感依於綺靡的文辭, 而它們相映成趣, 就是像"炳若縟繡, 淒若繁弦"(「文賦」)的華麗的形式與深厚的情感互相配合的文章。

其實, 陸機的'緣情綺靡'受到了建安文學的影響。曹魏時期, 隨着情性觀念的變化, 人們注重內在個體情感的抒發。曹丕的『典論, 論文』的"文以氣爲主"和劉劭『人物志』的"蓋人物之本, 出乎情性"等都表明了當時重情成風的傾向。與此同時, 建安時期也有強調文學的辭藻華麗之美的一面, 曹丕所提出的"詩賦欲麗"的創作原則, 反映出藝術形式美的價值受到關注和重視。於是, 沈約評價魏朝文學是"以情緯文, 以文被質"(『宋書, 謝靈運傳論』)。[48] 追求'情'與'麗'的建安文風影響於太康文人, 他們注重創作情感, 同時更爲追求輕綺華靡。西晉的張華主張'情感'與'溫麗'相互協調, [49] 陸機提出'緣情'與'綺靡'相互結合, 這就是在這樣的詩歌發展演變中提出來的, 揭示了西晉文學的發展趨勢與其特征。'緣情綺靡'是西晉時期的創作主潮, 但此外, 西晉文學中另有一些偏向文風, 一是求華美, 一是求適情。羅宗強『魏晉南北朝文學思想史』對這點有明確的說明: "西晉玄風對於士人心態的影響, 已如前論。但是此時另有一部分士人, 由於他們處境的變化, 較早地感受到時局的悲哀。對於詩文的創作, 他們不像其時多數士人那樣, 從娛樂的角度考慮問題, 求華美；而是更多地從發抒情懷的角度, 求適情。……他們的詩歌創作都重真情, 重感情的抒發, 而不去考慮詞語的修飾華美。"[50] 只求華美, 或只求適情, 這都是文質不相稱的傾向。陸機認爲

'u'、'ü'、'ie', 音響比較細微。一般說來, 抒發豪壯、昂揚、歡快、熱烈、奔放的感情, 宜用比較洪亮的韻, ……；傾吐優美、溫柔、輕松、低沉、哀痛的情懷, 宜用柔和、細微的韻。" 鄭頤壽, 『比較修辭』, 福州, 福建人民出版社, 1982, p. 63。再引用沈國輝, 「論詩歌音韻與情感表達」, 『珠海城市職業技術學院學報』15-2, 2009, p. 38。

48) 『宋書, 謝靈運傳論』, 見『宋書』卷六十七。

49) 張華「答何邵詩」其二曰: "是用感嘉貺, 寫心出中誠。發篇雖溫麗, 無乃違其情。"

上文所涉及的'悲而不雅'與'雅而不豔'是'文病', 這深刻地反映出陸機對於當時片面'求適情'、'求華美'頗有不滿, 同時也表明他堅持文質並重的文學觀。明代顧起元『明文授讀』文三十六曰: "昔士衡「文賦」有曰詩緣情而綺靡, 玷斯語者, 謂爲六代濫觴, 不知作者內激於志, 外蕩於物, 志與物泊然相遇於標舉興會之時, 而旖旎佚麗之形出焉。綺靡者, 情之所自溢也, 不綺靡, 不可以言情。" 准確地道出了'綺靡'是爲了表達情感而需要的語言形式美。

4. 結語

總上所述, 陸機'物感說'正體現出魏晉文人創作的普遍感物模式。陸機將'感物興情'看作重要創作動機, 其核心內容在於作家情感的發生來自於自然景物及其變化。「文賦」中所提出的自然景物不是純然外在的、物質的存在, 而是與作家的主觀感受、情感思想等心理因素渾然交融的審美對象。陸機物感說中需要注意的是, 對'緣情'的後人的解釋。陸機強調物感中激發的創作情感是自然情性, 同時也是陶冶和節制的高雅情感。可是, 後來文論家認爲陸機所提出的'緣情'是脫離禮義規範的放縱的情感, 例如清人紀昀在『雲林詩鈔序』中曰: "其中發乎情, 止乎禮義二語, 實探風雅之大原, 後人各明一義, 漸失其宗。一則知止乎禮義, 而不必其發乎情, 流而爲金仁山濂洛風雅一派, 使嚴滄浪輩激而爲不涉理路, 不落言筌之論。一則知發乎情, 而不必其止乎禮義, 自陸平原緣情一語引入歧途, 其究乃至繪畫橫陳, 不誠已甚與。" 實際上, 自陸機提出'緣情'主張之後, 許多學者認爲六朝之弊起因在於陸機的'緣情'。[51] 然而, 通過本論文中論及的客觀外物和主觀情感的具體

50) 羅宗強, 『魏晉南北朝文學思想史』, 北京, 中華書局, 2006, p. 86。

51) 朱彝尊『與高念祖論詩書』激烈批評'緣情綺靡'的文風 : "魏晉而下, 指詩爲緣情之作, 專以綺靡爲事, 一出乎閨房兒女子之思, 而無恭儉好禮、廉靜疏達之

內容, 可知陸機對作家情感的要求十分嚴格, 對於創作情感及其表現流於放蕩確實有反對的態度。

參考文獻

張少康,『文賦集釋』, 北京, 人民文學出版社, 2006。
(晉)陸機著, 劉運好校注整理, 『陸士衡文集校注』, 南京, 鳳凰出版社, 2007。
周振甫,『文心雕龍今譯』, 北京, 中華書局, 2011。
張溥撰,『漢魏六朝百三家集題辭注』, 北京, 人民大學出版社, 1981。
朱恩彬、周波,『中國古代文藝心理學』, 濟南, 山東文藝出版社, 1997。
杜道明,『中國古代審美文化考論』, 北京, 學苑出版社, 2003。
蔣寅,『古典詩學的現代詮釋』, 北京, 中華書局, 2003。
徐復觀,『中國文學精神』, 上海, 上海書店出版社, 2005。
李澤厚、劉綱紀,『中國美學史, 魏晉南北朝篇(上)』, 安徽, 安徽出版社, 2006。
王運熙、顧易生, 『中國文學批評通史, 魏晉南北朝卷』, 上海古籍出版社, 2007。
成復旺,『神與物遊 - 中國傳統審美之路』, 濟南, 山東人民出版社, 2007。
楊明, 「魏晉文學批評對情感的重視和魏晉人的情感觀, 『復旦學報』一, 1985。
趙厚均,「兩晉賦序與文學批評」,『古代文學理論研究』21, 上海, 華東師範大學出版社, 2003。
謝建忠,「唐代'雅麗'詩學觀與<毛詩>的經學闡釋」,『古代文學理論研究』26, 上海, 華東出版大學出版社, 2008。
沈國輝,「論詩歌音韻與情感表達」,『珠海城市職業技術學院學報』 15-2, 2009。

遺, 惡在其爲詩也。”

The Theory of WU GAN in “WEN FU” by Lu Ji

Yoe, Jung-Yoen

The theory of WU GAN, a branch of Chinese ancient literature, is a theory of creative object and creative subject. It is a first time ever in China literary criticism history that Lu Ji’s “WEN FU” raises the theory of WU GAN. This paper examines specifically the main contents, creative object and creative subject. Lu Ji deems that writer’s emotion is formed by creative subject, ‘nature scenery’. However, nature scenery that Lu Ji comments is not mere aesthetic subject. Lu Ji is to reflect the reality of society through nature scenery. Lu Ji raises the theory of YUAN QING that writer’s emotion formed by nature scenery works on entire creation. he advocate writer emotional elegance of among “WEN FU”. this shows that Lu Ji attached great importance to the writer’s emotion. Specific meanings of the theory of WU GAN in “WEN FU”by Lu Ji are traced through this paper focusing on “WEN FU” and Lu Ji’s literary work.

Key words : Lu Ji, “WEN FU”, WU GAN, nature scenery, the reality of society, YUAN QING.

여정연
소속: 중국북경대학 중어중문학과 박사과정
주소: 北京市 海淀區 學淸路21路 城華園小區(非常宿舍)2號樓1618號
전화번호: 중국북경핸드폰-13381453293
e-mail: treefish12@lycos.co.kr

이 논문은 2013년 3월 11일 투고하여
2013년 4월 10일까지 심사 완료하여
2013년 4월 30일 게재 확정함.