

「物色」：一個彰顯中國抒情傳統發展的理論概念

張 靜*

摘 要

「物色」作為文論術語最早出現於梁代劉勰的《文心雕龍》，這一特定歷史時期產生的理論概念，實標誌著中國抒情傳統中一個重大的觀念變化，即伴隨「山水詩」而發展起來的人對外物世界的現象論態度。然而長期以來，學界存在著「物色」與「感物」概念混淆的狀況。故此，本文嘗試探討了「物色」這一概念的歷史成因。通過對比「感物詩」與「山水詩」在觀物態度與方式上的本質區別，旨在劃清「物色論」與「感物說」之界限；並通過追蹤「色」字的語義衍變過程以及佛教的影響，進而揭示「物色論」的理論內涵及其標識性意義。

關鍵詞：物色（論） 感物 色（梵文 Rūpa） 現象論 抒情傳統

96.07.22 收稿，96.12.11 通過刊登。

* 新加坡國立大學中文系博士候選人

引言

本文的寫作主要針對目前學界「物色」與「感物」概念混淆的狀況，旨在通過對「物色」這一文論概念形成的追本溯源，釐清二者之界限，重新揭示「物色論」在中國抒情傳統中的重要意義。

一般認為，劉勰（465?-520?）《文心雕龍·物色篇》闡釋了自然景物與創作主體之間的關係，¹「物色」乃「以『物、情』關係為核心而提出」²的概念，故學者對「物色」論的詮釋均偏重於「物」字，並從橫向和縱向兩方面建構了「物」—「情」、「感物」—「物色」之間的關聯。³由此，「物色」論與「感物」說的相承關係被突顯，而由「色」字所標示出的二者之別卻被模糊。基於此，本文將深入探討「色」字在這一文論術語中的特殊意涵，進而論證：「物色」這一概念的提出，實標誌著中國抒情傳統中一個重大的觀念變化，即伴隨「山水詩」而發展起來的人對外物世界的現象論態度；而佛教正是這一變化的關鍵推手。

本文將分三步論證：首先，考察「感物詩」與「山水詩」在觀物態度與方式上的本質區別，闡述「物色」論非「感物」說之自然延續。其次，追蹤「色」字的語義衍變過程，證實「景色」義的生成與「山水詩」的密切關聯，進而揭示「物色」這一概念對於「山水詩」現象論態度的標識性意義。最後，本文將嘗試從佛學的介入來探討這一觀念的歷史成因。

1 見（日）興膳宏，〈《文心雕龍》的自然觀〉，收入王元化編，《日本研究〈文心雕龍〉論文集》（濟南：齊魯書社，1983），頁197。蔡英俊，《比興、物色與情景交融》（臺北：大安出版社，1986），頁167-168。呂正惠，〈「物色」論與「緣情」說：中國抒情美學在六朝的發展〉，收入《抒情傳統與政治現實》（臺北：大安出版社，1989），頁22。涂光社，〈《文心雕龍·物色》發微〉，收入《〈文心雕龍〉研究論文選（1949-1982）》（濟南：齊魯書社，1988），下冊，頁817。

2 呂正惠，〈「物色」論與「緣情」說：中國抒情美學在六朝的發展〉，頁24。

3 如蔡英俊以情景關係這一主線來觀察抒情美學的演變過程，「物色」論在此被視作後世「情景交融」說的理論先導。見《比興、物色與情景交融》，頁167。另有學者從發生學的角度來探討「物色」論的形成。如呂正惠認為「物色」論與「緣情」說在「詩的本質論」上實為「一體兩面的詩觀」，有別於源自《詩經》傳統的、以「興」和「言志」為主的詩學。而以「嘆逝」為基調的「感物」詩學恰是開啟這一新的詩學觀念的起點。見〈「物色」論與「緣情」說：中國抒情美學在六朝的發展〉，頁24-29。

一、論「物色」非「感物」之自然延續

儘管學界公認「物色」作為文論術語首見於梁代的《文心雕龍》，但在討論「物色」這一概念時，卻往往將其從梁代文論中抽離，借用為涵蓋整個六朝「感物」詩學的理論術語。有學者提出，「感物說」的出現，幾近「物色論」的起點，⁴或可代表「物色」論的早期面貌。⁵這樣的說法無疑強化了「物色」與「感物」的相承，卻「恰恰模糊了晉宋之際變化的實質」，⁶忽視了「山水詩」的出現對中國詩體轉變的重要意義。

這種模糊狀況的出現，其肇端可追至劉勰本人。他在〈物色篇〉中所闡述的詩人興感之由的確與陸機（261-303）〈文賦〉一致，即均揭示了「物感心動」這一感發過程。⁷然而，正如有學者所指出的，劉勰在此沿襲的乃是漢代的「氣類感應」觀念，而非詩歌史上的「感物」傳統。⁸以此為視點，當然無法觀察「感物」至「物色」的演變。事實上，以時間而論，「感物說」與「物色論」分別產生於「山水詩」興起之前與後，是兩個基於不同的情感基調、觀物態度及方式而發展起來的理論概念。故欲了解中國抒情傳統在晉宋之際的演變發展，以「感物詩」為代表的早期五言詩和晉宋崛起的「山水詩」無疑是最佳的考察對象。作為「感物說」與「物色論」的詩歌實踐，二者迥然相異的特質正可互為參照。以下具體而論之。

（一）「感物詩」與「感物」模式

關於「感物詩」的探討，呂正惠曾從〈文賦〉入手，發掘了以「歎逝」為

4 呂正惠，〈「物色」論與「緣情」說：中國抒情美學在六朝的發展〉，頁 9-10。

5 同上註，頁 15-16。

6 蕭馳，〈「書寫聲音」中的羣與我，情與感：〈古詩十九首〉詩學特質與座標意義的再檢討〉，《中國文哲研究集刊》30 期（2007），頁 76。

7 呂正惠認為：「除了舉例比較詳盡之外，其基本思想仍然是和〈文賦〉、《詩品》一樣的，都在強調從物到情、從情到詩這一感發過程。」見〈「物色」論與「緣情」說：中國抒情美學在六朝的發展〉，頁 5。

8 蕭馳，〈「書寫聲音」中的羣與我，情與感〉，頁 45-85。另外，龔鵬程也曾指出，「自然氣感之說」作為「應物斯感」的哲學基礎，乃是「漢代發展出來的」，並非「魏晉之新變也」。見龔鵬程，〈從《呂氏春秋》到《文心雕龍》：自然氣感與抒情自我〉，收入《文學批評的視野》（臺北：大安出版社，1990），頁 49-50。

核心的「感物」主題。⁹他針對「遵四時以歎逝，瞻萬物而思紛。悲落葉於勁秋，喜柔條於芳春。」一段文字作過精彩的分析：

從文句結構上來看，「歎逝」是這一小段文字的主題。因為「歎逝」才會「瞻萬物」而「思紛」；因為「歎逝」，也才會「喜柔條」、「悲落葉」。……因此可以說，「感物」是因「歎逝」而起，或者說，因「物」之變而起「歎逝」之懷。¹⁰

這裏，呂氏從文論入手所提煉的「感物」主題，正暗合了日本學者吉川幸次郎對「古詩十九首」所作的主题概括——「推移的悲哀」，即「人類意識到自己生存於時間之上而引起的悲哀」。¹¹這一主题的揭示使我們對於「感物」一詞的理解不再停留於所謂「物感心動」這樣簡單的認識。故此，劉翔飛曾將「感物詩」的興感方式概括為「感物生悲」。¹²江明玲在此基礎上，對漢魏六朝的「感物詩」作了系統的梳理，她在碩士論文中指出：在這類詩歌中，詩人所「感」之「物」並未涵蓋所有的自然景物，而是具有以下特性：

1. 在時間屬性上，多為短暫不居、與時推移的自然景物，如朝露、蟋蟀、秋草、寒蟬之屬。
2. 在空間屬性上，多指無根不定、飄泊無依一類的自然景物，諸如轉蓬、浮萍、塵埃、風、雲之屬。¹³

從這兩種屬性中，我們不難發現，這些「物」的形象正蘊含了「嘆逝」的情感基調。所謂「短暫不居」、「與時推移」、「飄泊無依」的物象特徵與詩人構成了一個「同質性」的整體。詩人正是在物轉星移之中體察時光的流逝。「感物詩」由此彰顯了一種「獨特的生命情調與物我關係」。¹⁴

至此，學界對「感物詩」的看法達成一個基本共識，即詩人在「感物生悲」的興感模式下，表達了由特殊意象所引發的「嘆逝」情感。而「感物」一詞也正是在詩人的反復吟詠中被「概念化」、「成了一個抽象的意念」。¹⁵不過，

9 呂正惠，〈「物色」論與「緣情」說：中國抒情美學在六朝的發展〉，頁9。

10 同上注。

11 吉川幸次郎，〈推移的悲哀〉，《中外文學》6卷4期（1977），頁25。

12 劉翔飛，〈古詩中形象描寫的演變〉，《臺大中文學報》3期，頁8。

13 江明玲，〈六朝物色觀研究：從「感物」到「體物」的詩歌發展〉（臺北：國立政治大學中文系碩士論文，1990），頁32。

14 同上註，頁26。

15 劉翔飛，〈古詩中形象描寫的演變〉，頁8。

對「感物詩」的探討並未到此為止。最近，蕭馳通過考察〈古詩十九首〉及建安至東晉所有的「感物」詩作，對其主題、意象作了一個更為細緻深入的統計與分析，¹⁶進一步揭示了「感物詩」的特質：

「感物」多發生於日已西沉的夜晚，所感的方式以承受孤禽、秋蟲、落葉聲的聽覺、寒涼之感的溫度覺、白露沾濕的濕度覺，以及風吹拂的觸覺，卻非以視覺為主……漫漫的商氣、嚶嚶的鳥鳴、雍雍的雁叫、颼颼的秋風、啾啾的蟲吟……這些感覺並不像視覺那樣清晰，卻也不像視覺那樣隨光照消失而消失，它們不彰顯詩的空間性，而緩緩地伴着揮不去、剪不斷的情思在時間裏延續。¹⁷

這一論述不僅更深入地挖掘了「感物詩」的特質，同時也暗示了它與之後興起的「山水詩」的本質差別。這種全身心地浸潤於「大氣所在的場域」、¹⁸「非主動地感受」¹⁹自然生命的「感物」方式，與主要通過視覺感官去主動感知自然之美的「山水詩」形成鮮明對照。

（二）「山水詩」與新的「體物」方式

對於中國「山水詩」的界定，林文月曾在〈中國山水詩的特質〉一文中指出：「山水詩」一詞在中國文學史乃「約定俗成」、「別有一種特殊的意義」，其起點主要是根據劉勰在《文心雕龍·明詩篇》中所謂「宋初文詠，體有因革。莊老告退，而山水方滋。」一句而確立。²⁰

那麼，相較於以往的詩歌，晉宋之交出現的「山水詩」呈現怎樣的面貌呢？劉勰在《文心雕龍·物色篇》中概括言之「體物為妙，功在密附」，²¹在技法層面上，便表現為「文貴形似」，²²故「巧構形似」作為「山水詩」的創作手

16 關於「感物詩」的具體例證分析，詳見蕭馳，〈「書寫聲音」中的羣與我，情與感：〈古詩十九首〉詩學特質與座標意義的再檢討〉，頁60-70。本文在此不作贅述。

17 同上註，頁70。

18 鄭毓瑜，〈身體時氣感與漢魏「抒情」詩——漢魏文學與《楚辭》、〈月令〉的關係〉，《漢學研究》22卷2期（2004），頁11。

19 同上註，頁33。

20 林文月，《山水與古典》（臺北：純文學出版社，1974），頁24。

21 詹鍇義證，《文心雕龍義證》（上海：上海古籍出版社，1999），下冊，頁1747。

22 同上注。

法一直受到學者的關注。²³然本文討論的重點不是「山水詩」的技法特點，而是在這一技法背後所隱含的觀物態度及方式。而上文對於「感物」特質的描述，將為我們了解「山水詩」提供重要的參照。

當劉勰以「體物」、「密附」、「形似」等話語描述「山水詩」時，已昭示：與「感物詩」相比，「山水詩」的關注焦點已發生轉移。在「感物」模式下，詩歌的重心在「感」，其所「感」的對象並非「物」，而是與「物」共存的時間。此處，「物」僅僅作為「時間存在的感性表象形式」，²⁴向詩人提示著光陰的流逝。因此，詩人完全不需借助視覺，而只依靠身體的觸覺、聽覺、溫度覺、濕度覺等便可從風吹葉落、蟲吟鳥鳴、秋霜白露等自然物象中感受季候的變化。然而，對於「山水詩」而言，「體物」的重心在「物」。「巧構形似」的技法背後必然是視覺的高度開發。鄭毓瑜曾以「寓目美學觀」一詞來概括「山水詩」的審美意識。²⁵陳昌明則索性稱之為「一種運用眼耳感官的視聽文學」。²⁶以上種種均強調了山水詩人的「觀者」身分。其實，劉勰所謂「窺情風景之上，鑽貌草木之中」，²⁷已提醒我們：「觀看」在此是最主要的體物方式。換言之，詩人是以一種主動的態勢去探求、去觀看、去感知自然之美。這一方式的轉變，標誌著詩人與外界的關係，已由「非主動地感受」轉為「主動地感知」。曾有學者提出：「感物說」的出現已標誌著「感知優先於抒情」的開啓。²⁸這顯然是將「感物」之「感」誤作「感知」所致，這一誤解完全抹煞了「感物詩」與「山水詩」在體物方式上的差異。

呂正惠曾以「古詩十九首的『物色』」和詩經中的自然世界相比較，²⁹其意在突顯早期五言詩對中國抒情傳統「體質」的改變。但通過上述對比，我們

23 關於「巧構形似」的技法討論，可詳見廖蔚卿，〈從文學現象與文學思想的關係談六朝「巧構形似」的詩〉，《中外文學》3卷7-8期（1974）。王文進，〈論六朝詩中巧構形似之言〉，《師大國文研究所集刊》23號（1979）。

24 此語出自葉太平《中國文學的精神世界》一書，轉引自江明玲，〈六朝物色觀研究：從「感物」到「體物」的詩歌發展〉，頁39。

25 詳見鄭毓瑜，〈觀看與存有：試論六朝由人倫品鉴至於山水詩的寓目美學觀〉，收入《六朝情境美學》（臺北：里仁書局，1997），頁121-124，142。

26 陳昌明，《六朝文學之感官辯證》（臺北：里仁書局，2005），頁241。

27 《文心雕龍義證》，下冊，頁1747。

28 張節末，〈比興、物感與剝那直觀：先秦至唐詩思方式的演變〉，《社會科學戰線》2002年4期，頁112-113。

29 呂正惠，〈「物色」論與「緣情」說〉，頁20。

亦可認為，「山水詩」的出現是對中國抒情傳統「體質」的又一次改變。而「物色論」在此之後出現，正概括了這一新的「體質」變化。或可說，正是由於「山水詩」的出現及其對中國詩歌「體質」的重大轉變，「物色」一詞才真正成為自然景色的代稱，並進而發展為一個文論術語。下文將進一步論證「物色」一詞的出現乃特定歷史條件下的產物。

(三) 「物色」一詞出現的語言背景

已有學者指出：伴隨著「山水詩」「寓目輒書」的創作方式以及「巧構形似」的寫作技法，一系列表現主動觀看的詞語，如「眇目」、「目散」、「目翫」、「寓目」、「運目」、「肆目」、「仰盼」、「睨」、「眺」、「望」等等，前所未有地在詩中屢屢出現。³⁰與此同時，一個絕非偶然的、新的語彙系統也如影隨形般地產生：一系列的自然存在物，突然被綴之以「色」字，陸續出現在東晉之後的詩作中。下表是根據《先秦漢魏晉南北朝詩》所作的統計：

表一、《先秦漢魏晉南北朝詩》³¹

詞彙	次數	首出時代	首出詩篇名	作者	原文詩句
暮色 ³²	9	? 宋	古八變歌 幽蘭五首其一	? 鮑照	浮雲多暮色，似從崦嵫來 傾輝引暮色，孤景留思顏
暝色	2	晉	石壁精舍還湖中作詩	謝靈運	林壑斂暝色，雲霞收夕霏
晚色	2	宋	園中秋散詩	鮑照	風數園草散，荒墟半晚色
晨色	1	晉	五月旦作和戴主簿詩	陶淵明	神萍寫時雨，晨色奏景風
天色	5	晉	聯句	陶淵明	高柯同條幹，遠眺同天色
日色	8	梁	無錫縣歷山集詩	江淹	嵐氣陰不極，日色半虧天
月色	16	宋	勞歌二首其二	伍輯之	月色似冬草，居身苦且危

30 蕭馳，〈「書寫聲音」中的羣與我，情與感〉，頁77。

31 所據版本為遼欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》（北京：中華書局，1983）。

32 「暮色」一詞最早見於題名〈古八變歌〉的〈樂府古辭〉中，存於「漢詩」卷10，但遼欽立先生在註文中著意指出：此詩從《選詩拾遺》收錄而來，不見於「樂府諸書」。故遼先生對收錄此詩表示存疑。見《先秦漢魏晉南北朝詩》，上冊，頁288。按：如果我們考慮「暮色」首次出現的時間與第二次（見於鮑照的〈幽蘭五首〉）相距約二百年，也許可以為遼先生的懷疑提供一個佐證。

夜色	1	梁	外兵舅夜集詩	江淹	煙光拂夜色，華舟蕩秋風
雲色	14	宋	行京口竹裏詩	鮑照	複澗隱松聲，重崖伏雲色
霧色	2	宋	春詩二首其二	王儉	風光承露照，霧色點蘭暉
風色	3	宋	陽春歌	吳邁遠	綠樹搖雲光，春城起風色
山色	2	齊	出藩曲	謝朓	眇眇蒼山色，沈沈寒水波
水色	4	梁	登鬱洲山望海詩	劉峻	雲錦曜石嶼，羅綾文水色
春色	31	晉 齊	採桑度 夏始和劉潺陵詩	? 謝朓	冶遊採桑女，盡有芳春色 春色卷遙甸，炎光麗近邑
秋色	10	晉	無題	湛方生	仲秋有秋色，始涼猶未淒
寒色	6	齊	臨高臺 清楚引	謝朓 王融	四面動清風，朝夜起寒色 四面通寒色，左右竟嚴飈

上表顯示，自然景物綴以「色」字所構成的景色語彙在詩歌史上最早出現的時間是東晉。同樣的現象亦出現在文中，根據《全上古三代漢魏六朝文》所作的統計亦標示出這一時間點（見下表）。

表二、《全上古三代漢魏六朝文》³³

詞彙	次數	首出時代	首出篇名	作者	原文
暮色	0	—	—	—	—
暝色	0	—	—	—	—
晚色	0	—	—	—	—
晨色	0	—	—	—	—
天色	1	隋	舍利感應記別錄	王劭	是時天色澄明
日色	8	晉	渾天論答難	李嵩	晨夕日色赤，而中時日色白
月色	1	梁	待罪江南思北歸賦	江淹	狝之啼兮月色寒
夜色	1	梁	辯命論	劉峻	殘懸黎之夜色
雲色	0	—	—	—	—
霧色	0	—	—	—	—

³³ 本文所據版本為嚴可均，《全上古秦漢三國六朝文》（北京：商務印書館，1999）。

風色	2	晉	三國名臣序贊	袁宏	忠存軌跡，義形風色。
山色	1	梁	東陽金華山栖志	劉峻	山色紅紫。
水色	2	梁	金罇賦	蕭綱	望水色其如花
春色	3	梁	鴛鴦賦	蕭繹	見虹梁之春色
秋色	5	梁	謝朓聽從舍利入殿禮拜啓	蕭綱	秋色照澄
寒色	2	梁	草木頌十五首一桎	江淹	木貴冬榮，桎實寒色

根據上列兩表，這類「物」+「色」所構成的景色語彙在文中出現的時間明顯滯後於詩歌；數量上也明顯遜於詩歌。以目前的文獻資料來看，³⁴這些在後世大多被廣泛運用的景色語彙，自東晉以後才正式進入文人創作，而且集中生成於晉宋至齊梁。它們的創造者主要是這一時期的山水詩人。這一現象絕非偶然。對於它們的成因，本文將在第二、三部分具體論述。

在此，筆者想指出的是：正是在這樣的語言背景下，「物色」作為「自然景色」的代稱纔被正式使用。它首見於顏延之（384-456）的〈秋胡行〉「日暮行采歸，物色桑榆時」³⁵句中。而後，鮑照（414?-466）有「物色延暮思，霜露逼朝榮」，³⁶謝朓（464-499）有「物色盈懷抱，方駕娛耳目」。³⁷到了梁代，它的使用更為普遍，不僅在多位詩人的詩作中出現，³⁸而且被劉勰借為文論術語，同時作為文學題材的一個類別列入昭明太子蕭統（501-531）所編的《文選》之中。可見，「物色」這種用法在當時「已經成為定論了」。³⁹

由是觀之，「物色」一詞被借用為文論術語有其特定的語言背景，它是在特定的歷史時間和條件下產生的、具有特殊內涵的概念。它不僅繼承了詩歌史上的「感物」傳統，同時更融入了由「山水詩」的產生而帶來的新的特質。因

34 筆者也對《十三經註疏》、《史記》、《漢書》以及諸子的著作作了檢索，發現僅有「日色」、「雲色」個別出現於《史記·天官書》和《漢書·五行志》中。另外，「天色」在《尚書正義》〈禹貢篇〉孔安國註中出現。但「色」在此，僅僅作為「顏色、色彩」來講，並無「景色」義。

35 顏延之，〈秋胡行〉，見《先秦漢魏晉南北朝詩》〈宋詩〉卷5，中冊，頁1426。

36 鮑照，〈秋日示休上人詩〉，同上，「宋詩」卷8，中冊，頁1287。

37 謝朓，〈山下館詩〉，同上，「齊詩」卷4，中冊，頁1450。

38 如任昉、何遜、蕭統、吳孜、王筠等人均有使用，具體可見《先秦漢魏晉南北朝詩》「梁詩卷」。

39 興膳宏，〈《文心雕龍》的自然觀〉，頁196。

此說，「物色論」並非「感物說」之自然延續。下文將從一個更大的時空背景來進一步考察「物色」一詞的發展及「物色論」的意義。

二、「色」義的衍變與「物色」語義的轉換

關於《文心雕龍》「物色」一詞的來歷，宋代學者王應麟（1223-1296）認為本於《淮南子》，⁴⁰清代學者閻若璩（1636-1704）提出異議，以為最早應見於《禮記·月令·仲秋之月》：⁴¹

是月也，乃命宰祝循行犧牲，視全具，案芻豢，瞻肥瘠，察物色，必比類，量小大，視長短，皆中度。五者備當，上帝其饗。⁴²

然而，根據漢代經學大師鄭玄（129-200）的註釋，《禮記·月令》乃本於《呂氏春秋·十二紀》而作。⁴³故上述引文又見於《呂氏春秋》中。⁴⁴不過，這三本中的「物色」實為同一語境。即用作祭祀的牲畜，須先檢驗其毛色。因此，「物色」在此專指「動物毛色」而言。這種用法屢見於文獻中，如《毛詩·齊風·載驅》「四驪濟濟，垂轡爾爾。」一句，毛傳曰：「四驪，言物色盛也。」⁴⁵這裏，「物色」指的是馬的毛色。同樣的用法又見於王充《論衡·道虛》：

羽毛大效，難以觀實。且以人髻髮物色、少老驗之。物生也色青，其熟也色黃。人之少也髮黑，其老也髮白。黃為物熟驗，白為人老效。⁴⁶

顯而易見，「物色」亦指毛髮之色而言。

40 《文心雕龍義證》引王應麟，《困學紀聞》，卷19〈評文〉「俗語皆有所本」條曰：「物色出《淮南子》，這裏指的是《淮南子·時則》有「仲秋之月，察物色，課比類」一句。見《文心雕龍義證》，下冊，頁1726。

41 同上注。

42 《禮記正義》，卷16〈月令〉，見阮元刻本《十三經註疏（附校勘記）》（北京：中華書局，2003年），上冊，頁1374。

43 《禮記正義·月令》，孔穎達疏曰：「按鄭（玄）《目錄》云：『名曰〈月令〉者，以其記十二月政之所行也，本《呂氏春秋·十二月紀》之首章也，以禮家好事抄合之，後人因題之名曰《禮記》。』」見《禮記正義》，卷14，《十三經註疏》，上冊，頁1352。

44 《呂氏春秋·仲秋紀》（上海：上海古籍出版社，1996），卷8，頁118。

45 《毛詩正義》，卷5，見《十三經註疏》，上冊，頁354。

46 王充，《論衡》，卷7，《四部備要》（上海：中華書局，1936），子部，頁62。

此外，「物色」另一用法見於南朝（宋）裴駘的《史記集解》，他在〈老子韓非列傳〉的註文中引用了相傳為西漢劉向（B. C. 77?-B. C. 6）所作的《列仙傳》中的語句：

老子西游，（關令尹）喜見其氣，知真人當過，候物色而跡，果得老子。⁴⁷

這裏的「物色」指的是一種奇異的雲氣天象，其觀念基礎是漢人的「氣類感應」說，即相信異人的出現必然伴隨著某種異象。這個用法屢見於後世文獻，並且逐漸從名詞發展為動詞，即至今依然使用的「物色人才」之義。⁴⁸如下例所示：

……（嚴光）隱身不見，帝思其賢，乃令以物色訪之。⁴⁹

……又詔曰：『夫寢夢期賢，往誥垂美，物色求良……』⁵⁰

……洎高祖龍興，旁求物色，角巾來仕……⁵¹

無論如何，這兩種詞義均與後人理解《文心雕龍》之「物色」為「自然景物的容貌與姿色」⁵²有很大出入。有學者將此變化解釋為「因『物』可訓為萬物，『物色』又引申為文學作品中描寫的客觀物象和景色」。⁵³這顯然是說：作為文論術語的「物色」乃是由「物」的泛稱而形成的。在這一論斷的背後，論者預設「色」原本就具有「景色」義，故「物色」的語義演變僅僅是「物」泛稱的結果。然而，事實並非如此。根據目前的文獻顯示：「色」在東晉之前尚未出現「景色」義。下文將先以《尚書》、《論語》為例，⁵⁴說明此一現象。

47 （日）瀧川龜太郎，《史記會注考證》（臺北：大安出版社，2006），頁833。

48 對於這一詞義的沿用及變化，我們可從史書中追尋到一個較為清晰的軌跡，本文限於篇幅，在此不贅述。

49 《後漢書·逸民列傳》（香港：中華書局，1973），冊10，頁2763。

50 《宋書·後廢帝本紀》（北京：中華書局，1974），冊1，頁178。

51 《梁書·謝朓列傳》（北京：中華書局，1973），冊1，頁266。

52 蔡英俊，《比興、物色與情景交融》，頁168。

53 涂光社，〈《文心雕龍·物色》發微〉，頁818。

54 本文之所以選取《尚書》為例，主要考慮其年代久遠且時間跨度大。儘管有後人偽作竄入，但所涉時間依然在本文討論範圍之內。選取《論語》則是考慮其語錄體形式中所保留的先秦口語特色。

表三、《尚書》中「色」字的使用⁵⁵

次數	篇名	原文	字義
1	臯陶謨	何畏乎巧言令色孔壬？	臉色、神色
2	益稷	以五采彰施於五色，作服	顏色、色彩
3	禹貢	厥田惟上中，厥賦中中。厥貢惟土五色	顏色、色彩
4	五子之歌	訓有之：內作色荒，外作禽荒	女色、美色
5	仲虺之誥	惟王不邇聲色，不殖貨利	女色、美色
6	伊訓	敢有殉於貨色、恒於游畋，時謂淫風	女色、美色
7	泰誓	弗敬上天，降災下民，沈緬冒色，敢行暴虐	女色、美色
8	洪範	而康而色，曰「予攸好德。」汝則錫之福	臉色、神色
9	畢命	惟公懋德，克勤小物，弼亮四世，正色率下	臉色、神色
10	冏命	慎簡乃僚，無以巧言令色，便辟側媚，其惟吉士	臉色、神色

據統計，「色」在《尚書》中共出現十次，除了（2）、（3）中「五色」這一用法是指「顏色」之外，其餘均是與人相關的神色或女色。同樣的情形發生在《論語》中：「色」在十二篇二十三章中出現，共二十七次，⁵⁶與「色彩、顏色」有關的，僅兩處，即〈鄉黨篇〉「食不厭精章」中「色惡，不食」一句以及〈憲問篇〉「為命章」中「東里子產潤色之」一句。其餘二十五次均與人的容色有關。不過，由於此類文獻較少涉及自然景物的描寫，故下文將以《詩經》、《楚辭》為主要論據。

表四、《詩經》中「色」字的使用⁵⁷

次數	篇名	原文
1	大雅·文王之什·皇矣	帝謂文王：予懷明德，不大聲以色
2	大雅·蕩之什·烝民	仲山甫之德，柔嘉維則。令儀令色，小心翼翼
3	魯頌·駉之什·泮水	載色載笑，匪怒伊教

⁵⁵ 所據版本為劉殿爵、陳方正編，《尚書大傳逐字索引》（香港：商務印書館，1994）。

⁵⁶ 見《論語》1.3、1.7、2.8、5.18、5.24、8.4、9.17、10.3、10.4、10.5、10.8、10.15、10.17、11.20、12.20、14.9、14.39、15.12、16.6、16.7、16.10、17.12、17.17章。本文中有關《論語》的章節均參考朱熹，《四書章句集注》（臺北：大安出版社，1999）。

⁵⁷ 所據版本為燕京大學圖書館編，《毛詩引得》（北平：哈佛燕京學社，1934）。

儘管《詩經》已大量出現自然描寫，但上表顯示：「色」字出現與景物描寫毫無關涉。那麼，它在《楚辭》中的情況又如何呢？見下表。

表五、《楚辭》中「色」字的使用⁵⁸

次數	篇名	原文
1	九歌·東君	羌聲色兮娛人，觀者憺兮忘歸。
2	九章·橘頌	精色內白，類任道兮
3	遠遊	玉色頰以晚顏兮，精醇粹而始壯。
4	遠遊	建雄虹之采旄兮，五色雜而炫耀。
5	漁夫	顏色憔悴，形容枯槁
6	九辯	葉菸邑而無色兮，枝煩挈而交橫
7	大招	青色直眉，美目嫵只
8	七諫·怨世	服清白以逍遙兮，偏與乎玄英異色。
9	七諫·自悲	邪氣入而感內兮，施玉色而外淫。
10	九懷·陶壅	息陽城兮廣夏，衰色罔兮中怠。
11	九歎	犯顏色而觸諫兮，反蒙辜而被疑。

顯然，「色」在此也未出現景色義。《楚辭》中涉及「物」的「色」所表達的僅是特定的某種「顏色」，如「五色」、「青色」、「玉色」等。僅在此意義上，「色」可與「物」連用，其餘情況均針對「人」而言。關於此，我們還可從古代文獻中找到理據。

《說文》中把「色」訓作「顏氣」。段玉裁（1735-1815）注為：

顏者，兩眉之間也。心達於氣、氣達於眉間，是之謂色。⁵⁹

這裏，段注所謂「心達於氣、氣達於眉間，是之謂色」的說法實有所本，並非主觀臆測。《禮記》、《孟子》中均有類似陳述：

孝子之有深愛者，必有和氣；有和氣者，必有愉色；有愉色者，必有婉容。⁶⁰

君子所性，仁義禮智根於心，其生色也，睟然見於面，盎於背，施

58 所據版本為劉殿爵編，《楚辭逐字索引》（香港：商務印書館，2000）。

59 《說文解字注》（上海：上海古籍出版社，1981），頁431下。

60 《禮記·祭儀》，《禮記正義》，卷47，見《十三經註疏》，下冊，頁1594。

於四體，四體不言而喻。⁶¹

如果從文字學角度來考察，「色」在甲骨文中的字形構成是以「人」為部首的。寫作𠃉或𠃊，似乎一個人正跪在一把刀下。⁶²這裏，「色」既可解作下跪者處於刀的威脅下臉色發生變化，亦可看作他正在觀察拿刀者的臉色。

上述資料向我們描繪了「色」的早期面貌。顯而易見，它是一個具有特定指稱和特殊內涵的概念。概而言之：

其一，「色」與「氣」密切相關，乃「氣」的一種顯現方式。

其二，「色」字構成與人相關，故有「氣色」、「神色」、「作色」、「變色」等義，引申義有「女色、美色」。

此外，「色」在先秦已具有「顏色、色彩」義。最常見於「五色」一詞。「色」表示「本原色」或「固有色」。僅在此意義上，「色」可與「物」連用。故《呂氏春秋》僅以「物色」指稱「動物毛色」而已。

然而，自晉宋以降，隨著「天色」、「風色」、「月色」、「山色」、「水色」、「寒色」、「霧色」、「春色」、「秋色」等景色語彙陸續產生，「色」的使用明顯融入了新的元素，與早期觀念中的「物色」有本質之別。

首先，在這類新的「物色」構詞中，「色」作為觀者當下感知的一種視覺效果，雖然尚未脫離「顏色、色彩」的範疇，但已完全擺脫了「固有色」的限制。故而，我們無法用某一色彩來概括此類「物色」。有時甚至難以用色彩來描繪，如「風色」、「寒色」等。

其次，「色」作為「氣」的顯現方式不再被強調。它只是「物」在特定光線條件下，與觀者的剎那交會。請看下列：

南窗罕悴物，北林榮且豐。神萍寫時雨，晨色奏景風。⁶³

林壑斂暝色，雲霞收夕霏。芰荷迭映蔚，蒲稗相因依。⁶⁴

61 《孟子·盡心上》，《四書章句集注》，頁497。

62 參見熊國英，《圖釋古文字》（濟南：齊魯書社，2006），頁185。按：關於「色」字甲骨字形的解釋，馬敘倫先生另有一說，認為𠃉乃一上一下兩個人形，故為「男女交媾」之義。「女色」義乃由此推出，而「顏氣」非「色」字本訓。見馬敘倫，《說文解字六書疏證》（北京：科學出版社，1957），卷17，頁57。

63 陶淵明，〈五月旦作和戴主簿詩〉，見《先秦漢魏晉南北朝詩》「晉詩」卷16，中冊，頁977。

64 謝靈運，〈石壁精舍還湖中作詩〉，見《先秦漢魏晉南北朝詩》「宋詩」卷2，中冊，頁1165。

傾輝引暮色，孤景留思顏。梅歇春欲罷，期渡往不還。⁶⁵

日暮行采歸，物色桑榆時。美人望昏至，慚歎前相持。⁶⁶

荆山崑百里。漢廣流無極。北馳星斗正。南望朝雲色。⁶⁷

前三例所謂「暝色」、「暮色」、「晨色」，當然直接與光的明暗相關，後面兩例亦是由於光線的作用，「物」處於明暗、深淺的變化之中而被詩人所留意。「星斗」、「朝雲」、「日暮」均提示我們，這是一個特定的光照時刻。由於光線的變化，詩人知覺到了景物的存在。換言之，此時的「物色」是由「光」賦予的。

又如梁簡文帝蕭綱的〈大同十年十月戊寅詩〉：

喧塵是時息，靜坐對重巒。

冬深柳條落，雪後挂枝殘。

星明霧色淨，天白雁行單。

雲飛乍想閣，冰結遠疑紈。

晚橘隱重屏，枯藤帶迴竿。

菽蔭連水氣，山峰添月寒。⁶⁸

這是一個雪後的冬夜，詩人對世界的靜觀體察。從時間上看，它與「多發生在秋冬季節的夜晚」的「感物詩」具有一致性。⁶⁹從物象特徵看，落木、殘枝、薄霧、浮雲、孤雁、冷月、枯藤……，與「感物詩」也具有相似性。然而，這裏並不存在「感物而悲」的模式。詩人一開始便採取「靜坐對重巒」的主動姿態去觀照自然。儘管處於「喧塵是時息」的黑夜之中，詩人的視覺功能非但未減退，反而被充分發掘。借助星光與白雪的映照，詩人的視線由近及遠、由低至高地展開。詩人以大量動詞逐一展示了物象在詩人眼中的呈現狀態。而「星明霧色淨」一句正是關鍵。因為「星明」，此處的觀看活動才成爲可能。而「霧色」一詞的使用更耐人尋味。「霧色」本是「霧氣」的呈現狀態，但詩人並未透過觸覺去感受大氣的濕潤和寒意，而僅僅關注到它在星光之下的純淨之美。

65 鮑照，〈幽蘭五首〉（其一），見《先秦漢魏晉南北朝詩》「宋詩」卷7，中冊，頁1271。

66 顏延之，〈秋胡詩〉，見《先秦漢魏晉南北朝詩》「宋詩」卷5，中冊，頁1229。

67 謝朓，〈答張齊興詩〉，見《先秦漢魏晉南北朝詩》「齊詩」卷3，中冊，頁1426。

68 〈大同十年十月戊寅詩〉，見《先秦漢魏晉南北朝詩》「梁詩」卷21，下冊，頁1948。

69 蕭馳指出：「所謂『感物』詩是多發生在秋冬季節的夜晚的悲歌。」見〈「書寫聲音」中的羣與我，情與感〉，頁68。

這裏，我們還將發現一個與以往迥然不同的觀看態度。在早期觀念中，「色」是一種由內至外的自然呈現，它與內在真實之間的一致性受到觀者的強烈關注。孔子嘗曰：「巧言令色，鮮矣仁！」⁷⁰這裏，「令色」與「巧言」被視作矯飾而遭貶斥。此外，夫子另有一譬喻：「色厲而內荏，譬諸小人，其猶穿窬之盜也與？」⁷¹錢穆先生解作：「凡內心與外色不相稱者，皆邪枉之徒，不直之人，穿窬之盜類也。」⁷²由是觀之，所謂「察顏觀色」，是通過對「色」的觀察來了解其內在真實。然而，在上述詩例中，我們看到的是：雖然「色」指的仍然是一種示現，但並非「物」原始本樣的呈現，而只是在某個特定時刻，由於「光」的作用而顯露在詩人視線中的景象。詩人在此關注的並非自然實體的真實，即所謂「客觀性」，而只是自己當下感知的直觀現象，哪怕它可能是一種錯覺。⁷³以上文謝靈運「林壑斂暝色，雲霞收夕霏」一句為例，詩人用「斂」、「收」這兩個動詞，構成了「林壑」、「暝色」、「雲霞」、「夕霏」四個物象之間的相互關聯。這種組合關係，完全是詩人的主觀認知所賦予的，而物象之間最內在、本然的聯係究竟為何，在此並不重要。這正是山水詩「寓目輒書」的必然結果：即展現「現象在知覺中的構成或『被給予性』」。⁷⁴這種對自然的「現象論」態度正是「山水詩」呈現的不同以往的、嶄新的觀物方式，而「物色」這一文論術語正是對這一特質最簡略而生動的概括。

三、梵文rūpa（色）與佛教現象觀

根據上文的分析，「色」義的衍變代表著一種新的觀物方式的建立。其語言表現便是一系列「物」+「色」構詞在晉宋至齊梁間的相繼出現。「物色」恰是這一語彙系統的概括式總稱。它最初只是詩人描繪「自然景色」的代稱；到了梁代，劉勰在《文心雕龍》中專篇討論「物色」，而與《文心雕龍》在體例上互相配合的《文選》⁷⁵也將之列為一個題材類別。由此，「物色」作為一文

70 《論語》1.3、17.17。

71 《論語》17.12。

72 錢穆，《四書釋義·論語要略》，收入《錢賓四先生全集》（臺北：聯經出版事業公司，1998），冊2，頁91。

73 關於這一問題的討論詳見蕭馳，〈大乘佛教的受容與晉宋山水詩學〉，《佛法與詩境界》（北京：中華書局，2005），頁66-75。

74 同上註，頁73。

75 按：鄧國光從目錄學的研究入手，指出《文心雕龍》與《文選》在體例上乃是「相

論術語正式確立。⁷⁶在這一發展過程中，「色」義的衍變起了關鍵性作用。那麼，究竟是何原因推動了「色」的語義衍變呢？

探討此一問題，不容忽視的一個文化現象是同期逐漸顯盛的佛教。它與本文的關係有二。其一，「色」（梵文作rūpa）本是佛教中一個重要的概念。其語義與本土的「色」存在明顯差異。然而，借用漢字「色」的傳譯，這種新的觀念隨之輸入。其二，佛教在六朝士族社會的滲透極深，本文所涉的多位人物都與佛教有密切關係。如山水詩之祖謝靈運對佛學頗有研習，著有《辨宗論》，他與高僧慧遠交從甚密，曾為之撰寫〈佛影銘序〉；⁷⁷此外，首次在「自然景色」這一意義上使用「物色」一詞的顏延之亦「頗習佛理」，著有多篇佛學之論。⁷⁸到了梁武帝時代，由於帝王的大力提倡，佛教更是顯赫一時。昭明太子蕭統不僅「崇信三寶、遍覽眾經」，而且「於宮中別立三慧義殿，專為法集之所」。⁷⁹而《文心雕龍》的作者劉勰自幼便托身佛門受教，後投身昭明太子，為東宮通事舍人，最終於晚年捨身皈依佛法。⁸⁰其一生與佛門淵源極深。故研究六朝觀念變化，佛教是不可迴避的重要因素。而「色」作為佛教思想中的重要語彙，對於本文的意義尤其顯著。

根據目前的文獻，我們所知道的中國最早的佛經翻譯者為西元二世紀左右的外籍僧人安清（字世高）和支婁迦讖（簡稱支讖）。⁸¹在他們所譯的經文中，已經有「色」這一語彙存在了。⁸²可見，在佛教思想進入中國的初期，漢字「色」便已被借用。儘管「色」與rūpa具有某些相通之處。如均有「示現」之義，都

配」的。實為古代「總集」概念的兩種型態的延伸發展，即一為評，一為集。見〈文學總集的性質及兩種型態的遞變〉，《第十屆文學與美學暨第二屆中國文藝思想國際學術研討會前論文集》（臺北：淡江大學中文系，2007），頁499。

76 更準確地說，「物色」一詞在晉宋至齊梁時期呈現的是一種平行的、雙線發展的態勢。第一條線路是繼續沿用「物色人才」這一用法。例證詳見本文第二部分。第二條則是伴隨「自然景色」義的出現而逐漸成為文論術語。

77 謝靈運與佛教關係的論述可參見蕭馳，〈大乘佛教的受容與晉宋山水詩學〉一文。

78 參見湯用彤，《漢魏兩晉南北朝佛教史》（北京：北京大學出版社，1997），頁311。

79 同上注，頁341。

80 劉勰與佛教關係的論述可參見日本學者興膳宏，〈《文心雕龍》與《出三藏記集》〉，收入彭恩華編譯，《興膳宏《文心雕龍》論文集》（濟南：齊魯書社，1984），頁5-17。

81 湯用彤，《漢魏兩晉南北朝佛教史》，頁43-49。

82 安世高譯，《長阿含十報法經》、《佛說人本欲生經》，收入《大藏經》（臺北：新文豐出版公司，1983），冊1，頁233-246。支讖譯，《道行般若經》，收入《大藏經》，冊8，頁425-430。

與視覺相關，都可指稱「顏色」和「女色」。不過，在這種相通的表象背後，卻存在著本質的差異。梵文rūpa所指涉的是一切眼根所取之境。其涵蓋面遠遠超過《說文》所訓「顏氣」這一範疇。故梵文rūpa與漢字「色」在意義轉換上並不平衡。

佛教將rūpa分爲「顯色」、「形色」、「表色」三類。

……彼所緣者，謂色。有見有對。此復多種，略說有三。謂顯色、形色、表色。顯色者，謂青黃赤白、光影明闇、雲煙塵霧，及空一顯色。形色者，謂長短方圓、麤細正不正高下色。表色者，謂取捨屈伸、行住坐臥。如是等色……又顯色者，謂光明等差別。形色者，謂長短等積集差別。表色者，謂業用為依轉動差別。如是一切顯、形、表色，是眼所行。……⁸³

顯然，佛教「色」概括了一切物象的顯現形式。所謂「顯色」、「形色」、「表色」的劃分，意在標示這種顯象之間的差別。這裏，「色」僅僅是「物」在觀者眼中的形態，而實體的真實性則被懸置。回顧先秦古籍，「色」所強調的是一種內在之氣發散於外的顯象，其生成根植於內在之性。而rūpa的示現卻是一種自性為「空」的幻象。所謂「色即是空」，此乃「以色自性即是無所有故」。⁸⁴那麼這種無自性的幻象如何生成呢？《雜阿含經》中有一形象比喻：

尊者舍利弗問尊者摩訶拘絺羅：……「名色為自作？為他作？為自他作？為非自他無因作？」

答言：「尊者舍利弗！名色非自作，非他作，非自他作，非非自他作無因作，然彼名色緣識生。」

復問：「彼識為自作？為他作？為自他作？為非自非他無因作？」

答言：「尊者舍利弗！彼識非自作，非他作，非自他作，非非自他作無因作，然彼識緣名色生。」

尊者舍利弗復問尊者摩訶拘絺羅：「先言名色非自作，非他作，非自他作，非非自他作無因作，然彼名色緣識生，而今復言名色緣識，此義云何？」

尊者摩訶拘絺羅答言：「今當說譬，如智者因譬得解。譬如三蘆，立於空地，展轉相依而得豎立。若去其一，二亦不立；若去其二，

83 《瑜伽師地論》，《大藏經》，冊30，頁279。

84 《攝大乘論釋論》，卷4，《大藏經》，冊31，頁289。

一亦不立；展轉相依而得豎立。識緣名色，亦復如是，展轉相依而得生長」。⁸⁵

這裏，兩位尊者所討論的正是「名色」⁸⁶與「識」⁸⁷的關係。尊者摩訶拘絺羅以三支蘆草「展轉相依而得豎立」的譬喻，形象地說明了「名色」與「識」相互依存的方式。二者關係乃互為因緣、相依而生。

以這一觀念來反觀前文所討論的山水詩中的現象論態度，我們將發現二者的契合。「物色」作為「物」的一種「示現」，乃是「物」與「觀者」的一次因緣際會。「色」雖依托於「物」出現，但卻因「觀者」而存在，故「物色」乃因時、因地、因人而異之「色」。而山水詩抒寫的正是詩人「猝然與景相遇」⁸⁸時的剎那直觀。這與「感物」詩學「物感心動」的模式以及程式化的物／情對應關係實有本質區別。至此，「物色」作為一文論術語所標示的意義得以顯明。

此外，佛教的「顯色」概念亦可幫助我們理解《文選》中〈物色〉的取類標準。對於蕭統將《風賦》、《秋興賦》、《雪賦》、《月賦》統攝於「物色」這一標題下，前人有諸多猜測。李善（630?-689）注《文選》，對這一標題特別予以說明：「有物有文曰色。風雖無正色，然亦有聲。」⁸⁹這裏，李善對《風賦》的著意解釋，亦反襯出人們對《文選》取類的困惑。如果我們考慮到蕭統的佛學背景，也許便不會過於訝異了。如果將〈物色〉與《文選》中其他標題作一比照，我們將發現，編者還列有〈江海〉、〈宮殿〉、〈鳥獸〉等類別，完全是根據「物」類所作的題材劃分。相比之下，以並列身分雜於其中的〈物色〉並不代表某種「自然景物」的類別，相對其它幾個「物」類標題所凸現出的「物」的本體性、穩定性，〈物色〉這一標題的重點卻落在「色」這一具有表象意義的語彙上，其所選的「風」、「秋」、「雪」、「月」正突顯了物象的變化不居與虛幻。這樣的取類方式和標準，若脫離對佛教因素的考量，的確令人費解。

85 《大藏經》，冊2，頁81。

86 「名」指受、想、行、識四蘊，詳見《緣起經》，卷1，《大藏經》，冊2，頁547。所謂「名色」，則是「名」與「色」的總稱。按：這裏的「名色」已超出「色」的範疇，但本文用意僅是借此一窺佛教的現象觀，故概而論之。

87 所謂「識」，即指眼、耳、鼻、舌、身、意六識。見《緣起經》，卷1，同上注，頁547。

88 葉夢得《石林詩話》評謝靈運「池塘生春草，園柳變鳴禽」句，見《叢書集成新編》（臺北：新文豐出版公司，1984），冊78，頁353。

89 蕭統編，《文選》（北京：中華書局，2003），卷13，頁190。

因此，對於「物色」一詞的理解，若迴避佛教的影響，將無法確切地描繪其發展演變的軌跡。「物色論」的形成的確受此外來文化的沾溉，並非本土觀念的自然延伸。

結語

綜上所述，本文主要追溯了「物色」這一文論概念的形成過程。通過「山水詩」與「感物詩」的對比、「色」字語義衍變的考察及其與佛教的關係，重新發現了「物色」一詞在中國抒情傳統中的理論意義。作為梁代重要的文論術語，它的出現有其特定的歷史條件，並非僅僅是「感物」說的自然延續，而是一種新觀念產生的標誌。隨著「山水詩」的形成，一種有別於以往的、嶄新的觀物態度和方式在詩歌中建立起來。其理論基礎正是「物色」一詞所概括的現象觀。

不過，需要補充的一點是：儘管劉勰與佛教的關係毋庸置疑，本文也著力強調了佛教的影響，但並不能因此推斷：劉勰是有意識地借用佛教觀念來闡述文學理論。事實上，從《文心雕龍·物色》的文本來看，「物色」與「感物」的差別並未被作者清醒地意識到。劉勰對於「物色」一詞的使用顯然缺乏自覺。這也是造成後世混淆的重要原因。另外，從《文心雕龍》的整體構思中，亦可看出作者對二種文化的融合幾乎讓人無跡可尋。故清末學者史念祖（1843-1938）如此評價劉勰的《文心雕龍》：

《南史》本傳稱其長於佛理，……是固寢饋禪學者也。顧當摘藻揚葩、群言奔腕之際，乃能不雜內典一字。⁹⁰

所謂「不雜內典一字」這種說法，已有學者通過考據提出異議，⁹¹但劉勰在《文心雕龍》的寫作中沒有刻意標顯佛教因素卻是事實。這種混合，固然有其人為之功，但亦可從側面說明佛教觀念對於中原文化的侵入，是以一種「潤物細無聲」的方式發揮其作用。

90 《俞俞齋文稿初集·文心雕龍書後》。轉引自興膳宏，〈《文心雕龍》與《出三藏記集》〉，頁14。

91 同上注。

引用書目

文獻

- (戰國) 呂不韋編，《呂氏春秋》，上海：上海古籍出版社，1996。
- (漢) 王充，《論衡》，《四部備要》，上海：中華書局，1936。
- (漢) 孔安國注，(唐) 孔穎達疏，《尚書正義》，阮元刻本《十三經註疏》，北京：中華書局，2003。
- (漢) 孔安國注，(唐) 孔穎達疏，《毛詩正義》，阮元刻本《十三經註疏》，北京：中華書局，2003。
- (漢) 司馬遷撰，(日) 瀧川龜太郎考證，《史記會注考證》，臺北：大安出版社，2006。
- (漢) 鄭玄注，(唐) 孔穎達疏，《禮記正義》，阮元刻本《十三經註疏》，北京：中華書局，2003。
- (漢) 許慎撰，(清) 段玉裁注，《說文解字注》，上海：上海古籍出版社，1981。
- (晉) 陸機撰，張少康集釋，《文賦集釋》，北京：人民文學出版社，2006。
- (南朝·宋) 范曄撰，《後漢書》，香港：中華書局，1973。
- (南朝·齊梁) 沈約撰，《宋書》，北京：中華書局，1974。
- (梁) 劉勰撰，詹鍇義證，《文心雕龍義證》，上海：上海古籍出版社，1999。
- (梁) 蕭統編，《文選》，北京：中華書局，2005。
- (梁) 鍾嶸撰，曹旭集注，《詩品集注》，上海：上海古籍出版社，1994。
- (唐) 姚思廉撰，《梁書》，北京：中華書局，1973。
- (宋) 朱熹集注，《四書章句集注》，臺北：大安出版社，1999。
- (宋) 葉夢得《石林詩話》，《叢書集成新編》，冊78，臺北：新文豐出版公司，1984。
- (清) 郭慶藩集釋，《莊子集釋》，上海：上海古籍出版社，1995。
- (清) 遼欽立輯，《先秦漢魏晉南北朝詩》，北京：中華書局，1983。
- (清) 嚴可均輯，《全上古秦漢三國六朝文》，北京：商務印書館，1999。
- 燕京大學圖書館編，《毛詩引得》，北平：哈佛燕京學社，1934。

馬敘倫，《說文解字六書疏證》，北京：科學出版社，1957。

《大藏經》，臺北：新文豐出版公司，1983。

劉殿爵、陳方正編，《尚書大傳逐字索引》，香港：商務印書館，1994。

劉殿爵編，《楚辭逐字索引》，香港：商務印書館，2000。

專書／論文

王文進，〈論六朝詩中巧構形似之言〉，《師大國文研究所集刊》23號（1979）。

江明玲，〈六朝物色觀研究：從「感物」到「體物」的詩歌發展〉，臺北：國立政治大學中文系碩士論文，1990。

呂正惠，《抒情傳統與政治現實》，臺北：大安出版社，1989。

林文月，《山水與古典》，臺北：純文學出版社，1974。

涂光社，〈《文心雕龍·物色》發微〉，收入《《文心雕龍》研究論文選（1949-1982）》，濟南：齊魯書社，1988。

張節末，〈比興、物感與剎那直觀：先秦至唐詩思方式的演變〉，《社會科學戰線》2002年4期。

陳昌明，《六朝文學之感官辯證》，臺北：里仁書局，2005。

湯用彤，《漢魏兩晉南北朝佛教史》，北京：北京大學出版社，1997。

廖蔚卿，〈從文學現象與文學思想的關係談六朝「巧構形似」的詩〉，《中外文學》3卷7期-8期（1974）。

熊國英，《圖釋古文字》，濟南：齊魯書社，2006。

劉翔飛，〈古詩中形象描寫的演變〉，《臺大中文學報》3期（1989）。

蔡英俊，《比興、物色與情景交融》，臺北：大安出版社，1986。

鄭毓瑜，〈身體時氣感與漢魏「抒情」詩——漢魏文學與《楚辭》、〈月令〉的關係〉，《漢學研究》22卷2期（2004）。

鄭毓瑜，〈觀看與存有：試論六朝由人倫品鑒至於山水詩的寓目美學觀〉，《六朝情境美學》，臺北：里仁書局，1997。

鄧國光，〈文學總集的性質及兩種型態的遞變〉，《第十屆文學與美學暨第二屆中國文藝思想國際學術研討會會前論文集》，臺北：淡江大學中文系，2007。

蕭馳，《佛法與詩境》，北京：中華書局，2005。

蕭馳，〈「書寫聲音」中的羣與我，情與感：〈古詩十九首〉詩學特質與座標

意義的再檢討》，《中國文哲研究集刊》30期（2007）。

錢穆，《四書釋義·論語要略》，《錢賓四先生全集》，冊2，臺北：聯經出版事業公司，1998。

龔鵬程，〈從《呂氏春秋》到《文心雕龍》：自然氣感與抒情自我〉，《文學批評的視野》，臺北：大安出版社，1990。

（日）吉川幸次郎，〈推移的悲哀〉，《中外文學》6卷4期（1977）。

（日）興膳宏，〈《文心雕龍》的自然觀〉，收入王元化編，《日本研究《文心雕龍》論文集》，濟南：齊魯書社，1983。

（日）興膳宏著，收入彭恩華編譯，《興膳宏《文心雕龍》論文集》，濟南：齊魯書社，1984。

Wuse (物色): An Important Critical Concept of the Chinese Lyric Tradition

Zhang, Jing*

Abstract

This paper attempts to explore the formation of the term *wuse* (物色, the appearances of things) as a concept of literary theory, which first appeared in Liu Xie's *Wen Xin Diao Long* (文心雕龍). For a long time, critics have confused the concepts of *wuse* and *ganwu* (感物, stirring-and-response), and overlooked the important role that *wuse* played in the development of the Chinese lyric tradition. By comparing ways of looking at scenery and poets' attitude towards scenery in *ganwu* poetry and landscape poetry, the paper tries to make a distinction between these two critical concepts. Furthermore, by tracing the use of the word *se* (色) in ancient literature, the author finds that Buddhist Phenomenalism seems to have triggered the sense of "scenery" in this word. The paper analyzes the relationship between this sense of "scenery" in *se* and the concept of *wuse*, and demonstrates the significance of the concept of *wuse* in Chinese literary criticism.

Keywords: *wuse*, *ganwu*, *se* (Rūpa in Buddhism), phenomenism, lyric tradition

* Ph.D. Candidate, Department of Chinese Studies, National University of Singapore.