

“物色”：在“物”与“景”之间*

李卫华

摘要：“物色”是《文心雕龙》中最为重要的范畴之一。借助俄国符号学家雅各布森的语言符号六因素理论，将“物色”这一范畴置于中国古典文学景物描写的发展嬗变中，则不难发现，“物色”是介于“物”与“景”之间的一个范畴。从“物”到“景”，中国古典诗歌对景物的描写经历了三个阶段：面对“物”，诗人是占有者；面对“物色”，诗人是欣赏者；面对“景”，诗人是融入者。从“物”到“景”，体现了中国古典文学景物描写由前现代向现代的转变。《文心雕龙》正处于这一转变的初期，而“物色”作为居于“物”与“景”之间的一个范畴，内在地昭示着后续演变的轨迹，在中国文学史和文论史上具有重要意义。

关键词：物色，物，景

“Wuse”: Between “Object” and “Scenery”

Li Weihua

Abstract: “Wuse” (sensual colors) is one of the most important categories in *Wenxin Diaolong*. In the light of the theory proposed by Russian semiotician Roman Jakobson, “wuse” in the evolution of scenery description in ancient Chinese literature is a category between “object” and “scenery”. From “object”, “wuse” to “scenery”, Chinese classical landscape poets have played three different roles: the poet of “object”

* 本文为国家社科基金一般项目“《文心雕龙》范畴的符号学研究”（18BZW001）中期成果。

is the possessor, the poet of “*wuse*” is the appreciator, and the poet of “scenery” is the integrator. The transition from “object” to “scenery” reflects the transformation of the description of scenery in classical Chinese literature from pre-modern to modern. *Wenxin Diaolong* is in the early stages of this transformation, and “*wuse*” as a category between “object” and “scenery” inherently indicates the trajectory of subsequent evolution, which is of great significance in the history of Chinese literature and the development of Chinese literary theory.

Keywords: *wuse*, object, scenery

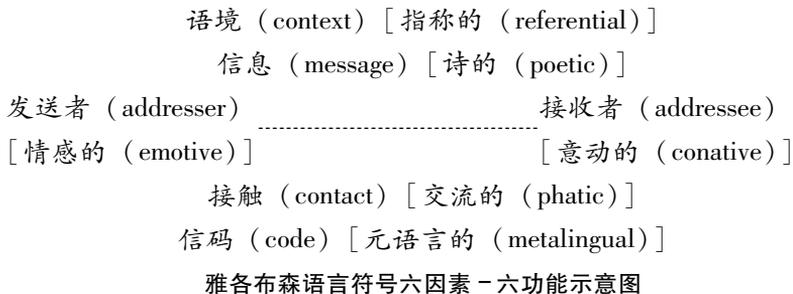
DOI: 10.13760/b.cnki.sam.202502007

“物色”是《文心雕龙》中最为重要的范畴之一，以心物交融（“既随物以宛转，亦与心而徘徊”）为核心内容。但心物交融，并不是刘勰在理论上的独创，而是贯穿中国古代诗论的一条红线，在刘勰之前和之后，都有多人论及，刘勰在此并无明显创新。而“物色”在理论史上的创新意义，刘勰自己可能并没有意识到。借助俄国符号学家雅各布森的语言符号六因素理论，将“物色”这一范畴置于中国古典文学景物描写的发展嬗变中，则不难发现，“物色”是介于“物”与“景”之间的一个范畴。魏晋以前的主流诗论关注的是作诗者/删诗者所表达的心志、读诗者所受到的教化，而诗歌文本只是实现这种表达和教化的工具。此时中国古典文学中景物描写的对象大多是“物”，多用比兴手法，将山水景物作为蕴意载道的工具。而魏晋以后，随着“人的觉醒”和“文的自觉”，审美文学观逐渐兴起，景物描写的对象由“物”转向“景”，人们开始意识到山水景物自身作为审美对象的艺术价值。诚然，言志、教化与审美未必对立，二者完全可以共存于同一作品中。但就文学观而言，从以言志、教化为根本，将审美作为言志、教化的手段，到以审美为根本，在审美的同时起到言志、教化的作用，是一个根本性的转变。《文心雕龙》正处于这一转变的初期。《文心雕龙》一书就总体而言是非常重视教化作用的，然而“物色”作为居于“物”与“景”之间的一个范畴，内在地昭示着后续演变的轨迹，在中国文学史和文论史上具有重要意义。

引子：雅各布森的语言符号六因素说

雅各布森认为，语言作为一种符号，其传达行为至少有六个构成因素，而

这六个因素又分别对应着语言的六种功能。他分别以两个图式来表示这六个因素（2004，p. 175）和六种功能（p. 182），笔者尝试将其合二为一（方括号中的是功能）：



在雅各布森看来，任何语言活动都包括这六种因素，也都具有这六种功能，但不同语言活动的侧重点不同。例如：倾诉侧重于情感功能，演说侧重于意动功能，指桑骂槐侧重于指称功能，打电话时所说的“喂”侧重于交流功能，语言学中关于语言的讨论侧重于元语言功能。文学语言侧重于诗的功能，而这一功能是由“信息”这一因素来承担的：“指向信息本身和仅仅是为了获得信息的倾向，乃是语言的诗的功能。”（p. 180）诗的语言就是以诗的功能为主、以其他功能为辅的语言。

雅各布森的这一理论因其广泛的适用性，在符号学界和文学理论界都产生了深远的影响。借用这一理论，将《文心雕龙》中的“物色”这一范畴置于中国古典文学景物描写的嬗变中，可能获得新的理解和感悟。

一、“物”：言志与教化

“诗言志”一直被视为中国古典诗论“开山的纲领”（朱自清，1956，p. 9），却很少有人注意到这一纲领所暗含的教化本质：“帝曰：夔！命汝典乐，教胄子。直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲。诗言志，歌永言，声依永，律和声。”（郭绍虞，2001，p. 1）显然，“诗言志”的提出，依托于“教胄子”的教化需要。因此，中国古代诗论从一开始就以教化为其核心目的。

汉代的《毛诗序》继承了这一通过“言志”实现“教化”的诗教传统，其中被引用最多的段落就是对“诗言志”的重申：“诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗。”（p. 63）而在这一段之前，《毛诗序》开篇分析《诗经》的首篇《关雎》，已经表达出明显的诗教倾向：“《关雎》，后妃之德也，风之始也，所以风天下而正夫妇也。……风，风也，教也，风以动之，教以化之。”

□ 符号与传媒 (31)

(p. 63)《关雎》作为“风之始”，不仅是《诗经·国风》的开始，也是周王朝以诗为媒介的风教的开始。《诗经》的作者都是匿名的，这些诗篇的作者究竟是谁似乎也并不重要，因为汉儒普遍认为，《诗经》是孔子删定的，那么，《诗经》的教化作用有可能来自该诗作者的本意，但更有可能来自其删定者孔子的用意。换言之，孔子为了什么样的教化把该诗放入《诗经》中，比该诗作者要表达什么样的心志更重要。因此，“风教”才是《毛诗序》关注的核心。无论在《尚书》还是在《毛诗序》中，“言志”都服务于教化。

《毛诗序》中的诗教包括相互联系的三个方面：对于个人来说，诗可以让人“发乎情，止乎礼义”，让人恢复内在的心理平衡，保持外在的道德礼仪；对于民众来说，诗可以“经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗”，通过不同个体之间的道德共鸣，改善整个邦国的风气；对于统治者来说，诗可以“主文而谲谏”，在不损害社会等级制度的前提下，培养统治者的美德，帮助统治者更好地实施其统治。（蔡宗齐，2022，p. 24）

一直到《文心雕龙》之前，中国的诗论都是以言志为核心、以教化为目的，形成了鲜明的诗教传统。借用雅各布森的理论来说，此时中国诗论关注的是发送者和接收者，占支配地位的是情感和意动功能，而诗自身的美感只是实现这种抒情和教化的手段。体现在文学创作上，从《诗经》《楚辞》到汉赋，其自然景物描写的对象大都是“物”，其基本特点是：将“物”从五彩斑斓的世界中抽取出来，采用比兴的手法，赋予其高度的象征意义，从而使景物描写服从于抒情和教化的需要。

如《诗·周南·桃夭》：“桃之夭夭，灼灼其华。之子于归，宜其室家。”以鲜艳的桃花比喻新娘的年轻娇媚，祝愿家庭和睦、早生贵子。《毛诗序》说：“《桃夭》，后妃之所致也。不妒忌，则男女以正，婚姻以时，国无鳏民也”，将其教化意义推到了极致。同样，《诗·小雅·角弓》的最后两章中的“雨雪瀼瀼，见晷曰消”“雨雪浮浮，见晷曰流”，以漫天雨雪来比喻小人之多，以日能消雪比喻王能诛小人，但王不诛小人，反而亲近小人、疏远兄弟，令人忧心。《毛诗序》认为：“《角弓》，父兄刺幽王也。不亲九族，而好谗佞，骨肉相怨，故作是诗也。”显然，其中对于雨雪和太阳的描绘，都服务于这一教化主旨。《诗·卫风·氓》中的“桑之未落，其叶沃若”“桑之落矣，其黄而陨”不是描述桑树之美，而是以之起兴，比喻痴情女嫁薄情郎后的不幸遭遇。而《诗·召南·草虫》中的“嘒嘒草虫，趯趯阜螽”，其关注点也不是草虫动作形态的美感，而是以这些小虫的蹦跳比喻女子即将见到自己心上人时心神不安的状态，与《诗·周南·关雎》中以“关关雎鸠，在河之洲”起兴，

比喻“窈窕淑女，君子好逑”，有异曲同工之妙。

《诗·小雅·采薇》是一个例外。其中“昔我往矣，杨柳依依。今我来思，雨雪霏霏”，是真正的写景诗句，而且情景交融、悲喜交集，深受后人称许。《世说新语》（刘义庆，2022，p. 48）、《姜斋诗话》（王夫之，1979，p. 10）、《艺概》（刘熙载，2018，p. 143）都对这首诗推崇备至。这是《诗经》中为数不多的将杨柳、雨雪等不是作为“物”，而是作为“景”来加以描绘的例子。《诗·秦风·蒹葭》有异曲同工之妙。

与《诗经》的作者多为佚名不同，《楚辞》与屈原、宋玉等人的名字紧紧联系在一起。其中多为抒情言志之作，并不像《诗经》那样有明显的教化目的。然而，《楚辞》中的景物描写，也和《诗经》中一样，带有明显的比兴的特征。以《离骚》为例。“扈江离与辟芷兮，纫秋兰以为佩”，以“江离”“辟芷”“秋兰”来比喻诗人博采众善，从而具有高洁的品格。“朝搴阰之木兰兮，夕揽洲之宿莽”，以诗人所采的芳香、坚固、耐久的植物，比喻诗人精勤修德，所行皆忠善长久之道。“杂申椒与菌桂兮，其惟纫夫蕙茝”，以申椒、菌桂、蕙茝比喻个性不同的贤臣，由于君王的德行美好而聚集在其麾下。“余既滋兰之九畹兮，又树蕙之百亩。畦留夷与揭车兮，杂杜衡与芳芷。冀枝叶之峻茂兮，愿俟时乎吾将刈。虽委绝其亦何伤兮，哀众芳之芜秽”，以栽种花草比喻诗人花费心血、培养人才，以花草长成收获比喻贤才长成准备加以任用，以花草枯萎凋零比喻贤才遭受挫折，以花草荒芜污秽比喻人才的变节和堕落。“朝饮木兰之坠露兮，夕餐秋菊之落英”，比喻诗人含英咀华，修身养性。“制芰荷以为衣兮，集芙蓉以为裳”，以荷花象征诗人崇高的品格。“芳与泽其杂糅兮，唯昭质其犹未亏”，比喻诗人被迫与一些奸邪小人共处，但诗人美好的品德并未因此有所缺失。《离骚》中出现的香草，包括江离、芷、兰、莽、椒、菌、桂、蕙、茝、荃、留夷、揭车、杜衡、菊、薜荔、芙蓉、茅，等等，或喻美德，或喻君子，或比君王，都不是作为自然景物，而是被从自然景象中抽离出来，承担了比兴的功能。

汉赋的情况比较复杂。贾谊的《鵬鸟赋》与诗骚类似，采用托物言志的手法，借用鵬鸟为不祥鸟的说辞，假托作者对鵬鸟的提问，表达了作者被贬谪的忧伤苦闷、愤懑不平的心情，以及对人生的困惑迷惘；又通过想象中鵬鸟的回答，阐述了万物变化、福祸相依的道理，最后故作达观，表达了“迟速有命”“与道翱翔”的人生态度。在这里，鵬鸟同样只是起兴的工具而已。枚乘的《七发》则与此不同。作为汉代散体大赋的标志性作品，它用铺张、夸饰的手法来穷形尽相地描写事物，其中存在大量的景物描写。在第一发谈论音

乐之美时，用了大量篇幅来描写制作乐器的树木：“龙门之桐，高百尺而无枝。中郁结之轮菌，根扶疏以分离。上有千仞之峰，下临百丈之溪。”这段文字的落脚点虽然在于“使琴挚斫斩以为琴”这一实用功能，但整段描写并未把“龙门之桐”从其所由生长的环境中抽离出来以表达象征意义，而是将其与环境融为一体；其关注点不在“物”而在“景”，不在“象”而在“境”，与前代象喻式、比兴式的景物描写不同。而第四发对于游观之美的描述，更是将观景者置入景色之中：“既登景夷之台，南望荆山，北望汝海，左江右湖，其乐无有。于是使博辩之士，原本山川，极命草木，比物属事，离辞连类。浮游览观，乃下置酒于虞杯之宫。”在这里，“物”不再是具有明确比喻意义的单个意象，而是作为整体的“景”的一个组成部分；“我”也不再居于“物”之外，而是也进入景色之中，成为景色的一个有机组成部分；“我”与“物”之间不再是单向的主导和控制的关系，而是多点联系的共存共振的关系。第六发描绘观涛之奇：“其始起也，洪淋淋焉，若白鹭之下翔。其少进也，浩浩澄澄，如素车白马帷盖之张。其波涌而云乱，扰扰焉如三军之腾装。其旁作而奔起也，飘飘焉如轻车之勒兵。”这一段不但将景物置于一定的空间环境中，而且将其置于一定的时间流程中，为景物的存在提供了完整而立体的背景，而且，景物取代人物，成为诗人关注的焦点。不过，囿于全文的劝谏框架（楚太子有病，吴客往问，用七事来启发太子），这里的景物仍然服务于某种特定的教化功能（说明享乐腐朽的生活是致病的根源，而听取“要言妙道”是治病的良药），因而仍不同于后世纯粹的山水文学。

总之，在先秦两汉的诗和诗论中虽有一些例外（《诗经》中的《采薇》《蒹葭》，汉赋中的《七发》等），但其景物描写的对象主要是“物”，而“物”通常都被从现实世界中抽取出来，作为情志的象征和教化的手段而存在。这是前现代文学的基本特征。到魏晋南北朝时期，这种情况开始发生改变，而这种改变，昭示着中国文学现代性的萌芽。

二、“物色”：由“物”向“景”的过渡

刘勰比较全面地继承了儒家以“言志”和“教化”为核心的文论思想。然而，面对魏晋以来战乱频仍、死亡枕藉的现实，文人们的内在人格开始觉醒，“教化”的坚固壁垒开始松动，而原本被教化的外壳包裹着的文学的审美价值开始彰显。生活在齐梁年间的刘勰，不可避免地受到这一时代思潮的影响，加上他个人较高的审美素养，使得他在传承儒家教化文学观时，对之进行了

审美转换。“物色”这一范畴的提出，就是这一审美转换的体现。

（一）“物色”：作为情志之源

从《尚书》到《毛诗序》，从《诗经》《楚辞》到汉赋，前代的诗文理论和实践无不贯彻着“诗言志”的总纲，但“志”从何来，却未有人深究。《文心雕龙》在中国古典诗学中的重要意义之一，就是发掘出了诗人情志产生的源头——物色，从而为缥缈无形的内在情志提供了坚实的物质保障。

《文心雕龙·明诗》中说“人禀七情，应物斯感，感物吟志，莫非自然”，指出诗人的情志是由“感物”而得来的。诚然，“感物”早在《周易》的“咸”卦（周振甫，2018，p. 345）、汉代董仲舒的“天人感应”说（苏舆，1958，p. 359）中就已提到。而刘勰将前人的“感物”理论与“诗言志”相结合，形成了全新的“物色”理论。相对于前代诗文中作为象喻手段的单个的“物”，刘勰所说的“物色”具有一个突出的特点：对岁时节候的重视。

《物色》开篇就说“春秋代序，阴阳惨舒，物色之动，心亦摇焉”，说明“物色”是与季节相关的景物。而“献岁发春，悦豫之情畅；滔滔孟夏，郁陶之心凝；天高气清，阴沉之志远，霰雪无垠，矜肃之虑深”，描绘一年四季的不同物色引发人的不同情怀，与陆机《文赋》感叹“遵四时以叹逝，瞻万物而思纷。悲落叶于劲秋，喜柔条于芳春”，钟嵘《诗品序》指出“若乃春风春鸟，秋月秋蝉，夏云暑雨，冬月祁寒，斯四候之感诸诗者也”，有异曲同工之妙。在传统的象喻比兴的诗歌写作中，“物”被从时空背景中抽取出来并被赋予高度的象征意义；“物色”则与之相反，将“物”还原到时间背景中，使其成为时间序列的一个组成部分。

当“物”被还原到其所产生的岁时节候中时，诗人作为创作主体，与“物”的关系也发生了根本性的变化。面对单个的“物”，诗人居于绝对的主导地位，诗人从纷繁复杂的世界中抽取出特定的物，并赋予其象征意义，以其作为自己情志的化身；面对由众多的“物”所组成的、存在错综复杂关系的“物色”时，诗人则丧失了这种绝对的主导。诗人所关注的不仅是孤立的物品，而是一个在时间序列中正在发生的事件。这一事件随着岁时节候不断发生着变化，诗人也随之产生丰富的情感，需要用语言表达出来。“物”只是言志与教化的工具，而“物色”是唤起和引发诗人情志的根源。

《物色》中说：“物色相召，人谁获安？”“岁有其物，物有其容，情以物迁，辞以情发。”作为情志产生的总根源，“物色”在文学创作中的地位远高于仅作为工具的“物”。在刘勰看来，“山林皋壤”不仅是作者情志的象征，更是

“文思之奥府”，是产生伟大篇章不可或缺的“江山之助”。因此，“物色”并非情志的对立面，刘勰提出“物色”也并非反对“诗言志”“诗缘情”；相反，刘勰将“物色”作为情志的根源，恰恰是为了更好地表达情志，所以他说“物色尽而情有余者，晓会通也”。

(二) “物色”：作为描写对象

作为描写对象的“物色”也与“物”有着本质区别。如前所述，从《诗经》《楚辞》到汉赋，在绝大多数作品中，“物”不是作为其自身，而是作为情志和教化的象征被写进文本。有趣的是，刘勰在论述“物色”的时候，同样以《诗经》《楚辞》和汉赋为例，关注的却不是其中的情志和教化，而是其对景物本身的描写。刘勰关注《桃夭》，考虑的不是其中“宜其室家”的道德教化，而是用“灼灼”状桃花之鲜的贴切；赞赏《角弓》，欣赏的不是其中以漫天飞雪来比喻小人之多，而是用“漙漙”拟雨雪之状的准确。其实，仅仅以“灼灼”状桃花之鲜，“漙漙”拟雨雪之状，并没有多高的艺术价值，只有作为宜室宜家、王诛小人等道德教化的象征，《桃夭》《角弓》等才成为前代的经典诗作。然而，作为一个推崇儒家思想的文人，刘勰关注的居然不是这些诗句的象喻意义，而是这些景物自身的审美价值，这充分显示出刘勰理论的时代特色。用雅各布森的话来说，刘勰在这里关注的不是发送者和接收者，他关注的是信息本身；换言之，一首诗无论是否表达了高尚的情志、发挥了教化的作用，只要能逼真地描摹景物，就是一首好诗。刘勰对《诗经》《楚辞》的评论，作为文学批评不够贴切，但作为文学理论，却显示了审美话语的根本转变。基于这样一种转变，刘勰提出了“形似”和“密附”的观点：“自近代以来，文贵形似，窥情风景之上，钻貌草木之中。吟咏所发，志惟深远；体物为妙，功在密附。”

在中国古代美学研究中，“形似”通常被视为一个与“神似”对立且低于“神似”的美学范畴而遭到贬抑；刘勰所谓“近代以来，文贵形似”的表述，也常被误解为对晋宋文学的批判。但“形似”在其最初产生和形成的南北朝时期，是作为一个正面的肯定性范畴存在的。沈约所谓“相如巧为形似之言，班固长于情理之说”（郭绍虞，2001，p. 215），钟嵘评张协诗“巧构形似之言”（钟嵘，2009，p. 84），颜之推评何逊诗“实为清巧，多形似之言”（王利器，1996，p. 298），都是在肯定的意义上使用“形似”的。刘勰在《物色》中对“文贵形似”也持肯定态度。在刘勰看来，这种“窥情风景之上，钻貌草木之中”的写法与“诗言志”传统是高度一致的，其“巧言切状”“曲写毫芥”

的优势，产生了“瞻言而见貌，即字而知时”的积极效果。诚然，刘勰在肯定“形似”的基础上，也指出“然物有恒姿，而思无定检，或率尔造极，或精思愈疏”，即“形似”可能达到极妙的境界，也可能离这种境界很远。“密附”是刘勰在“形似”基础上提出的进一步要求，强调的是用于描写的话语与被描写对象之间的精准对接，隐含的是二者之间关系的唯一性，所谓“虽复思经千载，将何易夺？”正是刘勰对这种写作方式的赞叹。“密附”凸显了“物色”自身独一无二的特性，从而与仅是作者情志之象征的“物”有了根本区别。

（三）“物色”：以技法为中心

前代以“诗言志”为核心的诗论，并不关心内在的“志”如何成为外在的“诗”。似乎内在的情志一旦产生，由内及外、由志而诗的过程便会必然发生，《毛诗序》中的“言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也”（郭绍虞，2001，p. 63），正是这一信念的表达。这一诗学传统对于技法一直保持缄默，在一定程度上忽视了诗人的主体性。

刘勰似乎也接受了前人的这一思想。《原道》中说：“夫以无识之物，郁然有采；有心之器，其无文欤？”即从整体来看，人文的产生是一个自然而然的过程。《体性》中又说：“夫情动而言形，理发而文见，盖沿隐以至显，因内而符外者也。”即从每个作家的个体来看，他的写作也是情感和理性自然而然抒发的过程。但刘勰在承认写作的自然必然性的同时，又强调写作是一个需要学习和训练的过程。《神思》中明确指出，“意翻空而易奇，言征实而难巧”，从“意”到“言”并不是一个自发的过程；要想做到思、意、言之间“密则无际”，就需要“积学以储宝，酌理以富才，研阅以穷照，驯致以悖辞”，这样才能写出好文章。始于《神思》的“剖情析采”，均在教人如何写文章；《风骨》教人如何“熔铸经典之范，翔集子史之术”；《定势》教人如何“循体而成势”，“执正以驭奇”；《隐秀》强调“呕心吐胆，不足语穷；煅岁炼年，奚能喻苦”。其实，《文心雕龙》本身就是一本教人写作的书，刘勰立意写这样一本书，就说明在他看来，写作是需要学习和训练的。

既承认写作的自然自发性，又强调写作技法的重要性，这两种看似矛盾的观点并行不悖地出现在《物色》中。一方面，“物色之动，心亦摇焉”“物色相召，人谁获安？”“情以物迁，辞以情发”，似乎诗人之情志是随着季节变换自然而然地产生的，而由情志到文辞也是一个自然自发的过程；另一方面，“诗人感物，联类不穷。流连万象之际，沉吟视听之区；写气图貌，既随物以宛转；属采附声，亦与心而徘徊”，说明写作是一个有意识、有目的、有规划

的活动。这两种写作观的并置,显示了刘勰及其《文心雕龙》正处于中国古典诗学范式转型的过渡时期:一方面,它继承了前代的诗学传统,重视发送者的抒情言志和接收者的意动教化,假定文学创作是一个与天地宇宙运行同时同形同构的自然过程;另一方面,它开启了一个随着“人的觉醒”和“文的自觉”所产生的新的诗学范式,这一范式更加重视文本自身所携带的“信息”,并认为文本信息的传递高度依赖于勤学苦练所获得的写作技巧,显然,这一范式更重视文本的诗性功能。

总之,“物色”这一范畴,是“人的觉醒和文的自觉”这一时代思潮在景物描写上的体现,是中国传统的景物描写由“物”向“景”的过渡。

三、从“物色”到“景”

“物色”作为一个由“物”向“景”过渡的范畴,已经呈现出“景”的某些特点:

(一) 空间维度的介入

在先秦两汉的象喻比兴传统中,“物”通常都被从它所处的时空环境中孤立出来,作为诗人某种情感或品德的象征,在诗中获得高光呈现。而在刘勰提倡的“形似”“密附”的写作方式中,“物色”则被放回它所产生的时间序列,成为与时间密切相关的事件,所以刘勰说“摘表五色,贵在时见”。其中的“时见”,范文澜先生理解为“偶见”,认为“此言五色之字不可屡见”,并举虞炎《玉阶怨》中的“黄鸟度青枝”一句,认为这一句诗中有两种颜色,就属于“青黄屡出”,“所以见讥于记室也”(刘勰,1958,p.696)。范先生虽为“龙学”大家,此处解释并不令人信服。因为此句前面一句,刘勰就推崇《诗·小雅·裳裳者华》中的诗句“裳裳者华,或黄或白”,这一句中也有两种颜色。周振甫先生将“时见”解释为“及时看到”(2005,p.633),张长青先生将“时见”解释为“表现当时的情景”(2009,p.552),笔者以为此二位先生的解释更为合理,强调了“物色”的时间性特征。

加入时间维度以后,诗中所描写的景物虽然比传统的象喻比兴式的写作更为逼真,但仍然局限于视觉中的被观察的“象”,是视觉化、线性化、单一化的存在,仍不是诗人置身于其中的多感官、全方位、多样化的“境”。“境”不仅强调时间的延续,更强调空间的拓展。刘勰对于这一点是有所察觉的,他在《物色》的赞语中说“山沓水匝,树杂云合”,在这里,山、水、树、云

就不再是孤立的“物”，而是共同组成了一个“景”，一个审美空间。遗憾的是，与对时序的关注相比，刘勰对审美空间只是简略提及，并未展开论述，也未举出任何诗文例证。这说明刘勰对此虽有所领悟，但并未形成系统全面的理论。

时空交错之“境”，在《诗经》的《采薇》《蒹葭》等篇中已经出现，而在东晋诗人陶渊明的笔下，已经成为诗歌意境的基本形态。需要说明的是，陶渊明并不排斥传统的象喻式的写作，在他笔下，“物”“物色”和“景”是自然而然地融合在一起的。《饮酒其五》中“采菊东篱下，悠然见南山”中的“菊”，当然是诗人隐逸品格的象征；“山气日夕佳，飞鸟相与还”中的“鸟”，当然也是诗人希望摆脱俗世、归隐田园的比喻；东篱之“菊”与归巢之“鸟”，共同构成了对秋日黄昏之“物色”的“情貌无遗”的描绘。但这首诗之所以成为千古名作，最重要的还在于诗中所有的“物”与“物色”都被置于以“南山”为背景的“境”中，王国维在《人间词话》中称之为“无我之境”（1979, p. 5）。《归园田居其一》也是如此。“羁鸟恋旧林，池鱼思故渊”是象喻，其中的“鸟”和“鱼”都是诗人归隐心志的象征，而“狗吠深巷中，鸡鸣桑树颠”中的“狗”和“鸡”则没有任何象征和比喻意义，它们以写实的手法直接呈现在读者眼前，与“方宅十余亩，草屋八九间。榆柳荫后檐，桃李罗堂前。暧暧远人村，依依墟里烟”等“物色”一起，共同构成了乡村恬淡静谧的生活氛围；和平安宁的村庄与诗人超凡脱俗的内心相映成趣，既构成了诗人生活的现实空间，也生成了诗人内心的审美空间，这就是陶渊明诗作的独特意境。空间维度的引入，将象喻比兴传统中被抽离出来的“物”重新放回到它所由产生的时空环境中，推动了景物描写由“象”到“境”的转变。

遗憾的是，在《文心雕龙·物色》中，刘勰对陶渊明的诗作没有任何关注和评价。对于景物描写由“象”到“境”的转变，刘勰有着朦胧的觉察，但并未意识到这是审美范式的一个根本性转变。作为一个“征圣”“宗经”的古典主义者，刘勰认为，从先秦到魏晋南北朝时期，审美的范式都是一以贯之的“形似”和“密附”。这就导致刘勰的理论始终停留在“物色”这一过渡阶段，并未真正实现由“物”到“景”、由“象”到“境”的转变。

（二）抒情主人公对“境”的融入

同样是在《物色》的赞语中，刘勰写出了“目既往还，心亦吐纳”“情往似赠，兴来如答”的名句。在这两句中，抒情主人公并不仅是外在于景物的占有者和欣赏者，而是与景物产生了审美互动，二者有来有往、有赠有答，确实

是重要的理论突破，颇有后世李白“相看两不厌，只有敬亭山”的审美趣味。但遗憾的是，正如上述对于审美空间的关注一样，刘勰对于抒情主人公与景物的互动，也只是在赞语中简单提及，并未就此展开论述，也未举出任何诗文的例证。

就诗歌创作来说，抒情主人公对于“景”的融入，同样是在《诗经》中已见端倪，而在陶渊明的诗作中获得了较为完美的呈现。在陶渊明笔下的“无我之境”中，不但“物”被放回到“境”之中，“人”也是这个整体性的“境”的一个有机组成部分；而且，这个“人”不仅包括作为描写对象的人，也包括作为抒情主人公的诗人本身。换言之，陶渊明的“无我之境”并非将抒情主人公置于境外，而是将抒情主人公完全融入意境之中，“故不知何者为我，何者为物”（王国维，1979，p. 5）。陶渊明很少专门去描写自然之美，这是因为，他就生活在自然之中，而自然就存在于他的生活之中，自然而然地构成了他的喜怒哀乐。“种豆南山下，草盛豆苗稀。晨兴理荒秽，带月荷锄归。”艰辛疲惫而又收获寥寥的农事劳动也可以是很美好很诗意的。这种诗意不是文人雅士在酒宴笙歌之余，流连草木、怡情山水所获得的主客二分的审美体验，而是通过对日常生活的如实记录，展现出人与自然融为一体的生活环境。“久去山泽游，浪莽林野娱。试携子侄辈，披榛步荒墟。”辛勤劳作之余，带领小辈们快乐地放纵于山林荒野之中，先辈的坟墓、故居、遗迹依依呈现于目前，展示着人生的幻化与空无。这些前辈的遗物所引发的，并非对死亡的恐惧，而是对人生的超脱。人的生命源于自然而又归于自然，这本是一个自然而然的过程，以顺其自然之心，游于自然之境，自然能达到物我一体的境界。“平畴交远风，良苗亦怀新。虽未量岁功，即事多所欣。”自然生生不息，是生命最初的源头和最好的归宿。耕作最重要的意义并不在于“岁功”，而在于亲近自然、融入自然，自得其乐、自得其所。“孟夏草木长，绕屋树扶疏。众鸟欣有托，吾亦爱吾庐。”草木飞鸟，各得其所；微雨好风，恰逢其时，共同组成了和谐的自然环境，而抒情主人公“我”乐在其中，同样是这和谐之境不可或缺的有机组成部分。物我混一，大美无形，在中国文学史上，陶渊明是第一个达到这一境界的人，正是在他的笔下，中国古典诗歌的景物描写完成了由“物”到“景”的转换，展开了一个全新的审美视野。而《文心雕龙》对陶渊明的无视，恰恰显示出刘勰正处在这一转换的过渡时期，而并未完成这一转换。

《物色》中这两处比较明显的向“景”的过渡，都体现在该篇的赞语中。清代纪昀评价《物色》篇时，对篇末的赞语做出了很高的评价，认为“诸赞之中，此为第一”（刘勰，1958，p. 697）。因为这一篇赞语不仅是对全篇内容

的总结和概括，更是提高和升华。就全篇主体而言，刘勰关注的是以“形似”和“密附”为代表的审美范式，而在赞语中，刘勰则更进一步，涉及审美空间的建立和抒情主人公对“境”的融入。可惜的是，刘勰自己并未意识到“物”“物色”“景”三者之间的差别，没有意识到他所提出的“物色”理论的创新意义。

综上所述，刘勰的“物色”论是中国传统诗论由“物”到“景”的过渡。从“物”到“景”，中国古典诗歌对景物的描写经历了三个阶段：面对“物”，诗人是占有者，而“物”是被从五彩斑斓的世界中剥离出来的孤立事物，是诗人表达情志的工具或进行教化的手段；面对“物色”，诗人是欣赏者，“物色”是观赏和描写的对象，它不再是孤立的，而是处在一定的季节时令之中，不再仅作为工具和手段，其自身就被认定具有审美价值；而面对“景”，诗人是融入者，“景”不但有时间维度，而且有空间维度，诗人与“景”不是对立的关系，而且是主动地融入景色，成为景色的一个有机组成部分。严格地说，这一转变直到明代王夫之的“情景交融”论才真正完成。这一转变并不是简单线性的，而是多样交错的。虽然它有一个整体发展态势，但在不同时代的不同作家那里又呈现出多种样态。正如在《诗经》中已经出现了比较成熟的景物描写，在明清之际也仍然有以象喻比兴方式创作的诗歌。需要说明的是，这三个阶段本身并无高低优劣之分，三个阶段都产生了后世难以企及更难以超越的经典作品。这三个阶段的划分，体现的是中国古典文学中的山水景物描写由前现代向现代审美范式的转变。而“物色”作为介于“物”与“景”之间的审美范畴，最早在理论上揭示了中国古典文学在景物描写中由“象”到“境”的审美转型，因而在中国文学史和文论史上具有不可忽视的重要意义。

引用文献：

- 蔡宗齐（编）（2022）. 中国文心：《文心雕龙》中的文化、创作及修辞理论（李卫华，译）. 北京：九州出版社.
- 郭绍虞（编）（2001）. 中国历代文论选（第一册）. 上海：上海古籍出版社.
- 李学勤（主编）（1999）. 十三经注疏·毛诗正义. 北京：北京大学出版社.
- 刘义庆（2022）. 世说新语（刘孝标，注）. 上海：上海古籍出版社.
- 刘永济（2013）. 文心雕龙校释. 武汉：武汉大学出版社.
- 刘熙载（2018）. 艺概. 北京：朝华出版社.
- 刘勰（1958）. 文心雕龙注（范文澜，注）. 北京：人民文学出版社.
- 苏舆（1958）. 春秋繁露义证. 北京：中华书局.
- 陶渊明（1979）. 陶渊明集（逯钦立，校注）. 北京：中华书局.

□ 符号与传媒 (31)

- 王国维 (1979). 人间词话 (黄霖, 周兴陆, 导读). 上海: 上海古籍出版社.
- 王夫之 (1979). 姜斋诗话笺注 (戴鸿森, 笺注). 上海: 上海古籍出版社.
- 王利器 (1996). 颜氏家训集解 (增补本). 北京: 中华书局.
- 雅各布森 (2004). 语言学与诗学. 载于赵毅衡 (编选). 符号学文学论文集. 天津: 百花文艺出版社.
- 张长青 (2009). 文心雕龙新释. 长沙: 湖南大学出版社.
- 钟嵘 (2009). 诗品笺注 (曹旭, 笺注). 北京: 人民文学出版社.
- 周振甫 (译注) (2005). 《文心雕龙》译注. 南京: 江苏教育出版社.
- 周振甫 (译注) (2018). 周易译注. 北京: 中华书局.
- 朱东润 (主编) (1979). 中国历代文学作品选 (上编第一册). 上海: 上海古籍出版社.
- 朱自清 (1956). 诗言志辨. 北京: 古籍出版社.

作者简介:

李卫华, 河北师范大学文学院教授, 主要研究方向为中国古典文学符号学。

Author:

Li Weihua, professor of College of Chinese and Literature, Hebei Normal University. Her research field is semiotic study of Chinese classical literature.

E-mail: 1838782043@qq.com