

古代文学理论研究

古代文学理论研究编委会 编

丛刊·第十七辑

上海古籍出版社

沪新登字 109 号

《古代文学理论研究》主编、编委

主 编 徐中玉

副 主 编 王运熙

编 委 王运熙 王镇远 张文勋 张少康 陈谦豫

邱世友 侯敏泽 徐中玉 蒋 凡

中国古代文学理论学会通讯处：上海华东师范大学中文系转

古代文学理论研究

丛刊·第十七辑

古代文学理论研究编委会 编

上海古籍出版社出版

(上海瑞金二路 272 号)

新华书店上海发行所发行 祝桥新华印刷厂印刷

开本 850×1156 1/32 印张 10.5 插页 2 字数 250,000

1995 年 5 月第 1 版 1995 年 5 月第 1 次印刷

印数：1—1,500

ISBN 7-5325-1851-5

I·942 定价：9.90 元

古代文学理论研究 丛刊·第十七辑 目次

陆机赋论探微·····	曹虹(1)
刘勰的赋论——溯源与评述·····	程章灿(18)
汉代文艺的特征与王充“真美”观的意义·····	王鍾陵(39)
试论鍾嵘的骋情说·····	曹文彪(75)
《六一诗话》评析·····	蔡印明(91)
叶梦得和他的《石林诗话》·····	朱良志(101)
试论张戒的“意味”说·····	陈应鸾(115)
从“感物道情”说看朱熹对艺术特征的认识·····	潘立勇(138)
《诗薮》初探·····	刘明今(148)
论竟陵派的文学主张·····	邬国平(162)
论李渔的戏曲美学思想·····	胡天成(179)
冯梦龙美学思想推衍·····	姜光斗、顾启(199)
论孔子“《诗》可以兴”命题的历史意蕴·····	陆晓光(213)
浅论中国诗歌的表现手法——兴·····	夏永源(238)
论比兴的多向演进·····	田兆元(257)
作为组合模式的“兴”的语言和修辞 结构·····	[香港]周英雄(272)
试说古代诗论中的“以理评诗”·····	王文龙(293)

“养气”与作家主体修养·····	王新民(311)
中国古代文学理论学会第七次年会 在厦门举行·····	蔡景康(324)
编后记	

陆机赋论探微

曹虹

一、从“感物”到“体物”

在文学思想史上，一种新的文学思想的出现，必然伴随着表达此种新思想之新概念的出现。因此，注重对新的批评概念的考察，应该是研究文学思想史的重要方法之一。

陆机《文赋》对赋体所下的定义是：“赋体物而浏亮。”（《文选》卷一七）这里的“体物”一词，就是一个新概念。在此之前，文艺理论所常用的是“感物”的概念。例如：

《礼记·乐记·乐本篇》：“乐者，音之所由生也；其本在人心之感于物也。”

《汉书·艺文志·诗赋略》：“《传》曰：‘不歌而诵谓之赋，登高能赋，可以为大夫。’言感物造端，材智深美，可与图事，故可以列为大夫也。”

《鲁灵光殿赋·序》：“嗟乎，诗人之兴，感物而作。”（《文选》卷一一）

然而，当陆机为赋下定义时，不采用流行已久的“感物”说，而易之以新的“体物”说，究竟有什么新的理论内涵？这是值得人们深思

的。

一种新概念的提出，其途径不外乎两条：一是从创作实践中总结而来，另一是从某种哲学中推演而来。前者是由下而上，后者是由上而下。在中国古代文学思想史上，前者是主要的，但后者也不乏其例。尤其是当哲学思想发生巨变的时代，往往会给文学批评家提供新的理论思路，从而产生新的文学思想。在这种情况下，文学理论相对于当时的创作现实而言，往往带有某种超越性，它更多的是对创作的要求或指导，而不是对创作的总结。

明代谢榛《诗家直说》卷一指出：“陆机《文赋》曰：‘诗缘情而绮靡，赋体物而浏亮。’夫‘缘情’重六朝之弊，‘浏亮’非两汉之体。”胡应麟《诗薮》外编卷二指出：“‘诗缘情而绮靡’，六朝之诗所自出也，汉以前无有也；‘赋体物而浏亮’，六朝之赋所自出也，汉以前无有也。”无论他们对陆机的提法是褒是贬，都认识到这样一项事实，即“体物而浏亮”说的提出主要不是从汉赋的创作中引发或归纳出来的，而六朝赋在这一理论的影响下，却出现了不少“体物而浏亮”之作。

陆机的赋论既然主要不是从汉赋创作中总结而来，那么，它必然是在某种哲学的启示下产生的。另一方面，陆机的理论虽然不一定能够在汉赋创作中找到多少依据，但却有他自己的创作可资印证。只有将这两方面疏理清楚，才能抓住“赋体物而浏亮”说的理论内蕴，并看清“体物”说与“感物”说的差别所在。

二、“体物而浏亮”与魏晋玄学

“体物而浏亮”说的思想背景是魏晋玄学。陆机生当魏晋玄学兴起之际，其《文赋》受到玄学的影响，已为学者指出^①。这里，我想进一步就“体物而浏亮”说与玄学（尤其是庄学）的关系加以论

证。

从思想根源上来看，“体物”说来源于《庄子》的“体道”说。在《庄子》中，“道”是“可传而不可失，可得而不可见”（《大宗师》）的，因此，对“道”的把握，只能采取体认的方式，也就是通过“丧我”（《齐物论》）、“坐忘”（《大宗师》）后，心灵与道通为一，这在《庄子》就称作“体道”。《知北游》云：“夫体道者，天下之君子所系焉。”又《刻意》云：“能体纯素，谓之真人。”“纯素”也就是“道”的别称。然而，“道”一方面“窅然难言”（《知北游》）；一方面又“无所不在”（同上）。从这样的思维逻辑来看，由“体道”转化为“体物”，也是顺理成章的。这并不是将陆机“体物”的概念等同于《庄子》的“体道”说，而是要说明，陆机提出问题的视角和考察问题的思路，从思维方式上来看，乃得之于《庄子》“体道”说的启示。

其次，在魏晋玄学中，“体”与“亮”的关系也甚为密切。在《老子》中，已提出以虚静之心对“玄之又玄”之“道”的观照问题，即所谓“致虚极、守静笃，万物并作，吾以观复”（十六章）。王弼注曰：“以虚静观其反复。”（《老子道德经注》上篇）同时，《老子》中也常常把对“惟恍惟惚”之“道”的观照证悟称之为“明”，其十六章谓：“归根曰静，是曰复命，复命曰常，知常曰明。”《庄子》一书中对“静”与“明”的关系继加发挥，曰：“水静犹明，而况精神！圣人之心静乎！天地之鉴也，万物之镜也。”（《天道》）又曰：“……静则明，明则虚，虚则无而为而无不为也。”（《庚桑楚》）所以，魏晋玄学承此而用“体”的概念来广泛论证心灵与道的相通为一，并且，与“体”的概念相关的，还出现了“通”、“达”、“亮”等哲学术语。

这里，有必要对嵇康的有关论述稍作阐发。以其《释私论》为例，他就同时交替使用着“体”、“通”、“亮”、“达”的术语：

夫气静神虚者，心不存于矜尚；体亮心达者，情不系于所欲。……物情顺通，故大道无违；越名任心，故是非无措也。

君子既有其质，又睹其鉴；贵乎亮达，布而存之，……体清神正，而是非允当。

志无所尚，心无所欲，达乎大道之情。

值得注意的是，这里嵇康更明确地把“体道”者的心灵素质提高到与“道”同等神明的地位。本来，由于“道”是“大明”之所在，“体道”即是“观复”，亦可称之为“体亮”，而真正能够与“道”相通的心灵也必然具有“亮、达”的品格。与“亮”的概念相应的，这里还出现了“体清”的说法。所谓“清”，一方面是排除矜尚、欲念的扰乱，使内心臻于“抱一而无措”的明净之境（同上，《嵇康集》戴明扬校注本卷六）；另一方面，经过“内视反听”的净化，在更高的层次上做到“物情顺通”、“达乎大道之情”，也就是“明白四达”（《答向子期难养生论》，同上卷四）。可见，“清”与“亮”都是心与道相通为一的状态与结果。与嵇康同时的阮籍，对于所谓“清”，也曾有集中的论述，其《清思赋》谓：

微妙无形，寂寞无听，然后乃可以睹窈窕而淑清。……夫清虚寥廓，则神物来集；飘飘恍忽，则洞幽贯冥；冰心玉质，则皎洁思存；恬淡无欲，则泰志适情。（《阮籍集》陈伯君校注本卷上）

这里的“淑清”就已是“清虚寥廓”之心的审美感受。作为集中地表现了魏晋人物所特有的对世界的感受方式，“亮”与“清”都要求“情不系于所欲”、“恬淡无欲”，即摆脱情累；而“亮”与“清”的实现也具有不受外物形貌拘限的超越性意味。至此，我们已渐能看出以嵇、阮为主的玄学思辨与陆机提出“体物而浏亮”时的思路有一定的内在联系。

“体物”之“物”与玄学中的“道”固然不是同一个范畴，但“体”所要求的主体心灵的清虚亮达则与“体道”者的心态颇为契合。在《文赋》的内在理论结构中，“伫中区以玄览”与“体物”的关系显然

是颇为深密的。“玄览”一词出自《老子》第十章：“涤除玄览，能无疵乎？”王弼注曰：“玄，物之极也，言能涤除邪饰，至于极览，能不以物介其明，疵其神乎？则终与玄同也。”“伫中区以玄览”作为进入文学创作阶段的根本性的条件之一，其所要求的性充神全的精神状态，当然绝不限于某一文体的写作，但对“体物而浏亮”的赋体而言，则关系尤为密切。因为在陆机看来，“体物”之赋在选取和处理题材时，需要一种独特的应物方式，这种方式尤其需要气静神虚、体亮心达的精神状态。其《演连珠》三十五曰：“镜无蓄影，故触形则照。是以虚己应物，必究千变之容；挟情适事，不观万殊之妙。”（《文选》卷五五）赋的“体物”在总体上说并不在于求取终极的“道”，而恰在于能使事物的“千变之容”、“万殊之妙”得到艺术的表现。这时，赋家的审美心理尤贵在清虚畅达，以获得对客观物象的观照之妙，而与诗人的那种以调动、驱遣内心情感（“缘情”）为主的美感方式相区别。

正如玄学中“体道”者与“道”的品格相通为一、“体道”的过程与结果都昭示着“清”“亮”之境那样，“体物”之赋最终所呈现出来的“浏亮”的风格是由“体物”的内容和过程所决定或提供的。关于“浏亮”，李善释之为“清明”，张凤翼释之为“爽朗”（《梁昭明文选纂注评林》卷四）。可见，“浏亮”在词义上与玄学中“清”“亮”概念颇接近，而且，这一词语与“体”字结合着使用，看来也非出于偶然，有着玄学思维方式的影响痕迹。

当然，“体物而浏亮”的实现自有其艺术观照的匠心所在。一方面，所谓“体物”，已不停留在为着某种效果而作的叙事性描述，所以，“体物”并不等同于纯粹肖像式的“写实”；而另一方面，“浏亮”的风格又必须在写形图貌之中得以呈现，不可能超绝于具体的“物”。那么，这里实际上暗示了由物象形貌而进入物象神理的问题，只是在陆机心目中，似更注重“体物”所获得的理或意。这种理

或意由于是生动多姿的物象本身之内在意蕴,所以,“体物”之时便贵在能窥破最具意蕴的部分,这不妨以其《演连珠》三十六“图物恒审其会”、四十五“观物必造其质”等语来说明。《文赋》中“其会意也尚巧”与“意司契而为匠”等语在“体物”之赋中也尤能关合。由物之形进窥物之理,就不同于一般的铺陈所造成的堆垛或板滞的印象,而使人有“清明”或“爽朗”的感受。陆机谈到以说理为主的“论”体时指出:“论精微而朗畅”,这里的“朗畅”与赋体的“浏亮”在神明洞鉴、意得理举的意义上正可互证。陆机从一个新的角度来说明赋体创作中美感及其表现形态的特征,这一理论思维及艺术视野的获得,是受到魏晋玄学、尤其是嵇康思想的启示^②。

三、“体物而浏亮”说的理论内涵

如前所述,陆机“体物而浏亮”说的提出是受到魏晋玄学影响的。但是,为什么在陆机看来,“体物而浏亮”的文体是赋,而不是诗呢?这既涉及到诗、赋等各类文体本身的特点,也涉及到陆机对各类文体的理解。

上文中曾提到,“体物而浏亮”的作品,在汉大赋中并不多见,所以陆机的这一理论并非对汉大赋创作实践的总结。但这并不意味着这一理论的提出与汉赋没有关系。事实上,诗和赋在处理“物、我”关系上是有所区别的。诗主言志,在处理“物、我”关系时,是以情遣物,更重视的是“情”,是主观;赋则主铺写,在处理“物、我”关系时,“我”的存在更多地是以“物”的显现为目的,更重要的是“物”,是客观。所以王延寿《鲁灵光殿赋序》指出:“物以赋显。”(《文选》卷一)正是由于存在着这样的文体上的差异,所以,陆机用“体物”代替了“感物”,从而为赋下了新的定义,实际上也代表了他对赋体本质特征的认识。但汉赋代表作中多数作品是“侈丽闳衍”(《汉

志·诗赋略》),所以谈不上“浏亮”之作,从这个意义上讲,“体物而浏亮”说也代表了陆机对赋体创作的某种要求。

这一点,在陆机是有充分认识的。他说:“诗缘情而绮靡,赋体物而浏亮。”这里涉及到“情”与“物”一对范畴。同样对应的句子还出现在论构思过程的“情惝恍而弥鲜,物昭晰而互进”中。“情、物”关系在创作中有两种基本范型:作家面对宇宙万物,或者是触物兴感、借景抒怀,或者是以虚静之心面对景物,使自己的精神与景物的神理意趣相通相照。而在陆机看来,前一种范型是诗的特征,后一种范型则是赋的特征。前一种仍然可用“感物”来说明,后一种则不能不以“体物”来概括。从某种意义上讲,“感物”所表现的物、我关系,是一种对峙的关系;而“体物”所表现的,则是一种同一的关系,呈现为“去我”、“丧我”之后人的本性与物为一的精神状态。在山水诗兴起以前,诗中的“物”往往是处在描写的陪衬地位,诗的主体是“情”,而不是“物”。而山水诗出现后,其地位则由陪衬上升到主角,这从思想上来说,是受到玄学的影响,而从描写手段上来看,则未尝不是吸收了赋的手法。谢灵运的山水诗“寓目辄书”、“外无遗物”,故“颇以繁芜为累”(《诗品》卷上评语),这与他的诗多以赋体为之有很大关系⑤。

但是,即使回到陆机以前的诗、赋创作上来,诗和赋处理物、我关系的方式,也并不是那么泾渭分明的。只不过当陆机对文体特征加以把握时,有必要抓住一种文体足以与它种文体构成区别的方面,予以揭示。《文赋》共论述了十种文体,值得注意的是,在论述了诗、赋、碑、诔、铭、箴、颂、论、奏、说诸体之后,接着指出:

虽区分之在兹,亦禁邪而制放;要辞达而理举,故无取乎冗长。

那么,当陆机对十种文体的特征一一加以确定时,显然是重在各种文体的“区分”上。换言之,他为了能够说明这种“区分”,势必要强

调某一文体与它种文体相区别的特征所在。

谈到对文体的区分类别，则应该注意到陆机以前的曹丕，其《典论·论文》对八种文体作了论述，陆机的文体论正由此发展而来^④。这里，我想就二者的区别加以对比，以看清陆机在辨析文体上的特殊用心。

首先，曹丕是这样引出关于文体的看法的：

夫文本同而末异，盖奏议宜雅，书论宜理，铭诔尚实，诗赋欲丽。此四科不同，故惟能之者偏也，唯通才能备其体。（《文选》，卷五二）

曹丕受到刘劭《人物志》思想的影响，强调能“备其体”的“通才”^⑤，所以重在观其“本同”之处，尽管他也指出了八种文体有雅、理、实、丽之分，但他并不重在对这种差异的辨析，故曰“惟能之者偏也”，他欣赏的是“通才”型的作家。而陆机在此基础上谈到十种文体的特征，与曹丕的理论相较而言，不仅是分类更为细密，而且更重在对文体风格的本质把握。如果说曹丕的文体论重在观其合，那么，陆机则重在观其分。正因为如此，他对各种文体审美特征的描述也更为清晰可辨。

其次，从《文赋》的内在文理与骈俪句法来看，十种文体的特征在一种对应见异的逻辑关系中更见醒豁。曹丕将八种文体分为四组，各举一字加以概括，也许后两组“铭诔尚实，诗赋欲丽”的“实”与“丽”有某种对比的意味，以显示诗赋与铭诔各自独特的风格要求。但这种效果远不如陆机对十种文体特征的处理来得强烈。陆机对文体的排列颇具深意，大要根据两个标准而积极利用骈偶句法在造成对应与对比效果上的长处：一是着眼于风格上的强烈对比，而将两种基本上毫不相干的文体对应着论述，以渲染各自之特异。如将“颂”与“论”、“奏”与“说”连属而论，“颂”的“优游”与“论”的“精微”可成鲜明对照，“奏”的“平彻以闲雅”与“说”的“炜晬而谔”

疵”有如背道而驰；二是将在本质上有可通之处的文体一起论列，以推究其区别所在。上述四体之外的六体几乎都笼罩于这种同中辨异的眼光之下。曹丕曾将诗与赋、铭与诔同论，陆机则仍将诗赋排作上下两句，但把铭诔拆开，而将碑诔排在一起，接着将铭箴排在一起。这一调整是有合理性的，因为碑诔在文体功能或用途上更为接近，并与同样如此的铭箴有所判别。那么，碑与诔、铭与箴又该如何区分呢？陆机所指出的“碑披文以相质”，其要点不仅在于“文质相半”（李善《文选注》），且尤在于“文其表而质存乎里”（黄侃先生《文选评点》页62），这与“缠绵而凄怆”之诔在发摅哀情时一唱三叹之音，可构成某种反差；铭的“博约而温润”与箴的“顿挫而清壮”所给人的一圆润一瘦硬之感，也形成对比。诗与赋的情形也是如此。他所论的十体中，唯有这两体作为上下句的排列对《典论·论文》没作改动，后者仅是论述其共同的“丽”的特征。相对说来，陆机要对这个既有的结论加以发展，阐明其区别所在，尤其需要有精深的识力，而他抓住“缘情”与“体物”的不同，直探其在创作过程中美感形成与表现的差异，从而规定了“绮靡”与“浏亮”的风格形态以标示其“区分”，可谓深中肯綮。黄侃先生对于陆机的“辨体”功夫评价甚高，认为他“以数字括论一体，皆稿不可易”（同上）。事实上，从陆机辨析文体的理论用心看，也更能理解他对赋的定义的精到之处。

陆机的文体理论，也可以从其创作中得到印证。如前所述，从具体的诗、赋创作实践来看，“感物”与“体物”的方式并不是那么泾渭分明的。这种情形在陆机本人的创作中，也是如此。一方面，《文赋》中所谓“遵四时以叹逝，瞻万物而思纷，悲落叶于劲秋，喜柔条于芳春”的情形，本来应是最合适于“缘情”之诗，如陆机的诗中频频咏叹道：“感物百忧生，缠绵自相寻”（《赠尚书郎顾彦先二首》之一，《陆机集》金涛声点校本卷五）、“悲情触物感，沉思郁缠绵”（《又赴洛道中二首》之一，同上）等。而其赋中也有相当一部分是出之以“缘情”的笔调，“感时”、

“叹逝”就直接成为他的赋题，其《感时赋》谓：“矧余情之含瘁，恒睹物而增酸，历四时之迭感，悲此岁之已寒”（同上卷一）。赋中所写“历四时之迭感”与诗中“悲情触物感”是同一情调。更可注意的是，“缘情”一词除了在《文赋》中论诗时出现外，还有两次都出现在其赋文中，一是《思归赋》：“悲缘情以自诱，忧触物而生端”（同上卷二）；一是《叹逝赋》：“乐隳心其如忘，哀缘情而来宅”（同上卷三）。凡此都可以说明，陆机这类“缘情”之赋是吸收了诗的手法和风格，自然不足以在是否“缘情”上与诗构成“区分”。

另一方面，他也创作了相当数量的“体物”之赋，较为出色的有《浮云赋》、《鼓吹赋》、《漏刻赋》、《羽扇赋》等，《文赋》以及《幽人赋》、《应嘉赋》、《列仙赋》、《凌霄赋》等几篇咏仙之作也可归入此类。以与《文赋》同时所作的《漏刻赋》为例^①，赋的一开头便写道：

伟圣人之制器，妙万物而为基。形罔隆而弗包，理何远而
不之^②。

他赋漏刻，正是从这种计时之器的形制上以窥见其神理，并使其“形”与“理”相得而益彰，所以，赋的第二段便是描摹其形制上的特征，第三段从而抉发其“灵”、“妙”之所在：

考计历之潜虑，测日月之幽情。信探赜之妙术，虽无神其
若灵。

但他并不把形与神、物与理分作两截，因而注重对形物本身的传神写照，即以对“立体也简”、“假物也粗”的漏刻形制的描摹而言，就非常注重在其动态效果上运笔：

挈金壶以南罗，藏幽水而北戢，拟洪杀于编钟，顺卓高而
为级，激悬泉以远射，跨飞途而遥集，伏阴虫以承波，吞恒流其
如挹。

这里一气用了“挈”、“藏”、“拟”、“顺”、“激”、“跨”、“伏”、“吞”八个动词领头的句子，以形容漏刻的“来象神造，去犹鬼幻，因势相引，

乘灵自荐，口纳胸吐，水无滞咽……笼八极于千分，度昼夜乎一箭”（同上卷四）。读来颇有亮达之感。

那么，结合其理论与创作实践看，陆机之所以用“体物而浏亮”释“赋”，大体上是着眼于赋体与诗体能够构成“区分”的一面而立论的。也许在他心目中，“体物”之赋属于赋体的本色，而缘情感物之赋则属于某种变调，即吸取了诗体的感受与表现方法，而体现为与诗合流的倾向。可见，在论述文体的标准风格，尤其是注重辨析文体之异的理论层次上，陆机的“体物而浏亮”之义，已经较好地完成了其理论使命。如果说后来的刘勰以“体物写志”来说明赋体创作的内容特征（《诠赋》），在理论上显得更为折衷圆融的话，那么，从文体辨异的角度来看，陆机的“体物而浏亮”说却正是一种“片面的深刻”。也正因为如此，后人可以“体物”直接作为赋的代称^③，而决不能以“写志”指代赋。

四、承先启后的理论地位

自汉代以来，人们就一直在探寻赋体的本质，并企图对之作出恰当的说明，但囿于《诗》教观念，难有理论上的突破。随着创作的发展和文学观念的成熟，关于赋体的理论辨识也日益深化。陆机赋论在这一深化过程中的承先启后性是相当突出的，主要体现在两个方面：

首先，就其承先的一面看，他继承了曹丕的文学眼光，进一步把文体特征的形成置于创作过程之内加以讨论，在这一新的文学视野中，对汉代赋论的审美内核也有所提取。我们知道，从表面上看，曹丕的“诗赋欲丽”一语似乎是扬雄“辞人之赋丽以淫，诗人之赋丽以则”（《法言·吾子》）两句话的概括，但实质上却反映了两种不同的思维方式和文学眼光。扬雄的观点作为汉代重视政教功用的代表，

强调对文学作经义上的肯定或规范，因而，他虽然提到诗、赋之“丽”，但更为注重“淫”与“则”的分辨和限定。而曹丕的“诗赋欲丽”说则将“丽”视为诗赋的本质属性而加以正面肯定和倡导，这确实反映了文学观念的更新和拓展，有利于形成建构于文学本体自身的系统文体论。事实上，曹丕列举的八体特征就成为后代日趋细密的文体辨析理论的开端。

当然，自汉代以来，人们未尝没有涉及过赋的创作特征，这大致可以分为两类：一类是赋家从创作实践出发而略有揭示，如扬雄“以为赋者，将以风也。必推类而言，极丽靡之辞，困侈巨衍，竞于使人不能加也，既乃归之于正”（《汉书》本传）。所谓“推类而言”，是指对素材和题材的反应与处理方式，而“极丽靡之辞”、“困侈巨衍”就是形式风格上的特征。旧题葛洪《西京杂记》卷二记载了更早的司马相如论赋之言：“合綦组以成文，列锦绣而为质，一经一纬，一宫一商，此赋之迹也。赋家之心，苞括宇宙，总览人物，斯乃得之于内，不可得而传。”

另一类是经学家在解释《诗》“六义”中的赋时，自觉或不自觉地引入了汉赋的创作特征，例如郑玄《周礼·春官宗伯·大师》注谓：“赋者，直铺陈今之政教善恶。”他对“赋”古义的这种解释未尝不是有见于赋体的铺陈性特征，而他的这种解释反过来也在一定意义上可以反映汉赋的某种题材或主题倾向。

但陆机的“体物”之说没有直接接纳“推类”或“铺陈”之说，也许是考虑到扬雄与郑玄之说都与“政教善恶”结合得太紧，所以便从“体物”角度立论，实际上也正是受到建安以来文学本身的自觉性和独立价值的启示，构成对“推类而言”或“铺陈”之义的更为内在的说明，并使司马相如所谓“赋家之心”在创作过程中也变得可以捉摸和实现。从司马相如所要求的“赋家之心”，我们可以理解以他为代表的汉大赋所具有的一种全景式的铺陈视野以及触类旁

通、包罗众象的结构规模。而陆机更重视“赋家之心”所包含的观察与想象的双重因素，由观察而得物之形貌，由想象而得物之神理，而两者的有机结合，方能达到“体物而浏亮”之境。

从这里，不难看出陆机对汉代赋论的继承与深化。《文赋》中专有论想象一段，其中“观古今于须臾，抚四海于一瞬”等语与司马相如作赋时“控引天地、错综古今”的心态颇有关合（《西京杂记》卷二）。陆机要求从“收视反听，耽思傍讯，精鹜八极，心游万仞”，而达到“情曈眬而弥鲜，物昭晰而互进”，也正可移来说明“体物”的难度所在。陆机显然是吸取了庄子“心有天游”的艺术精神（《庄子·外物》），並借鉴玄学的“体道”思想，使“赋家之心”的审美意蕴得到新的阐发，并且也使赋之“迹”与赋之“心”结合起来，成为不可分割的一体。

继承实际上往往意味着选择与改造。陆机对于前代赋论尤其是汉代赋论的吸取是有选择的，并且也是有批判意识的，只有这样，理论在他手中才能够有新的发展。即以想象力问题而言，司马相如与陆机都提到通过想象力形成的知性对于赋体创作的关键性的作用，但前者所倾心的是借被神化了的帝王或宫廷生活以施展艺术想象力，并进行微妙的现实讽谏。为了使题材富于神化色彩，就着力地运用夸饰手法。这时，尽管作品中体现出惊人的艺术想象力，但作者个人的生命底蕴与描写对象之间，不可避免地要呈现脱节的迹象。而陆机的“体物”虽也以得“物”之神明为归趣，但却重在“物”本身所具有的神理意趣，尤其是其中的“自然”“中和”之旨^⑤，虽也不废夸张，但更贵在通过“体”而巧获“物”之理。这时，作者的生命形态则较易于融入描写对象之中。

与陆机差不多同时，西晋赋坛还出现了以皇甫谧、挚虞、左思为代表的另一种倾向的赋论。他们虽然也反对汉赋的过度的夸饰作风，但其理论的出发点却与陆机大不相同，稍作比较，便可看出