

論陶淵明藉田園開創的詩歌新美典

蕭 馳

提要：本文強調陶淵明對中國詩歌的貢獻在創造出足以輝耀整個傳統的新美典。文章提出陶氏的社會理想接近“秦漢之際新儒家”，故其對力田和個體生命的態度與孔孟扞格。而陶詩美感的源泉，則在與此生命態度相關的“委運”和“乘化”。本文第二、三節轉入對陶詩田園世界和抒情自我的討論，並以三端概括陶詩新美典：首先，“乘化”的生命態度令詩人自時間面去體悟四季、晨昏的循環，天人一體、身心一體地感知熟稔的土地。由此生出的不設色的田園世界，與詩壇逐漸聲色大開的局面形成對照。其次，陶詩解構了屈原開創的抒情自我原型，首次將詩人自我形象白描在日常生活化背景之上。最後，陶詩以徹底的內在主義，為中國詩歌由嵇康開始的對超越境界的追求找到了歸宿。

關鍵詞：陶淵明 秦漢之際新儒家 乘化 田園世界 抒情自我

以“田園”去概括陶淵明對中國詩歌之貢獻在學界一向最流行，卻最空泛。因為陶氏身後，真正效法他解官歸隱、躬耕田園而

吟詠田園的詩人實在寥寥,恐只有東皋子王績。蘇軾在黃州曾有田五十畝,且“幅巾芒屨,與田父野老相從溪谷之間”,^①但蘇軾究竟未曾解官歸田,如其所言,士大夫“惟歸田古今難事也”。^②而被目為得陶詩“清腴”之風的王維甚至譏解官躬耕為“忘大守小”。^③美國著名學者宇文所安(Stephen Owen)索性以為陶潛本非田園詩人,其作品的真正主題乃在疏離外在世界之後的自我。^④故陶詩的意義顯然不宜僅以“田園”標顯。

然無可否認,陶淵明是在中國抒情傳統中發揮了最持久影響的偉大詩人之一。而能有此影響,必是為此傳統增添了某種異彩。明人江盈科謂“陶淵明超然塵外,獨闢一家;蓋人非六朝之人,故詩亦非六朝之詩”。^⑤陶詩的異彩與其獨異人格相關,也就無法擺落與躬耕田園一事的關聯。所以,真實的情形應當是:陶氏藉由躬耕田園而為中國詩歌闢出新藝術天地,並藉抒情詩文類這一文化歷史的傳送帶遞給了後世。職是之故,其影響就不限於開創出一新主題或新題材,而是提出了足以輝耀整個抒情傳統的新的觀念和美典。它不僅不限於某一題材,且如胡不歸所言,“在各類文體之延進尚未完成之時,其深厚意義尚難以釋放”。^⑥本文即以探討此美典為論旨。

此一新藝術天地既藉由田園得以開闢,本文亦須自詩人田園

-
- ① 蘇轍《亡兄子瞻端明墓誌銘》,《蘇轍集》,北京,中華書局,1990年,頁1120。
 - ② 《跋李伯時卜居圖》,《蘇軾文集》(5),北京,中華書局,1986年,頁2216。
 - ③ 《與魏居士書》,陳鐵民《王維集校注》,北京,中華書局,1997年,頁1095。
 - ④ “The Self’s Perfect Mirror: Poetry as Autobiography”, in *The Vitality of the Lyric Voice: Shih Poetry from the Late Tang*, eds. Shuen-fu Lin and Stephen Owen (Princeton: Princeton University Press, 1986), p. 81.
 - ⑤ 《雪濤詩評》,《說郛續》弓三四《說郛三種》(10),上海古籍出版社影印,1986年,頁1629上。
 - ⑥ 胡不歸《讀陶淵明集札記》,上海,華東師範大學出版社,2007年,頁434。

世界的觀念淵源開始。自思想文化的歷史脈絡觀察，陶氏的社會理想接近“秦漢之際新儒家”。其與孔孟的扞格處，主要表現在對力田和個體生命態度的看法上。而陶詩所有美感的淵源，則全在與此生命態度相關的“委運”和“乘化”。由此，本文轉入對陶氏田園世界的討論，文中提出：“乘化”的生命態度令詩人自時間面去體悟四季、晨昏的循環，並天人一體、身心一體地在一氣流動的“場域”去感受熟稔的土地。由此而生出的不設色的田園世界遂與詩壇逐漸聲色大開的局面形成鮮明對照。而陶氏所祈禱的回歸樂世，則只在憑藉田園生活，在不期然的風聲、雨聲和衆鳥的歡叫的某些瞬間，忽然感受到與宇宙生命的契合。本文第三節探討陶詩為中國詩人自我形象塑造所注入的特殊美學色彩，提出：這是中國詩歌中最早將詩人自我形軀之身白描在日常生活化背景上的作品，並以此解構了屈原開創的、賴於自貴自戀和美的物事烘托的抒情自我的型塑模式。為創造此新的抒情自我，詩人既不迴避自身外在形象的寒儉和襤褸一面，又努力在書寫中存留田園中言說聲音的質樸，使其成為田園存在的象徵和軀體。最後，本文將自古代詩歌發展的歷史脈絡總結陶詩所開創的新美典的三個方面。

一 魏晉“失樂園”思潮中的陶淵明

陳寅恪先生嘗謂：陶淵明“實為吾國中古時代之大思想家，豈僅文學品節居古今之第一流，為世所共知者而已哉”。^① 陶氏的思

^① 《陶淵明之思想與清談之關係》，《金明館叢稿初編》，上海古籍出版社，1980年，頁205。

想,對其時代的種種觀念皆作出了回應。討論其詩作,不能不自思想始。魏晉思潮有一特色是緬懷曩古。這個思潮有其政治淵源,曹魏受禪改制是取法上古而非周公,正始時期夏侯玄、何晏的改制也是“皆以農、黃之化,在乎己身;周、孔之業,棄之度外”。^① 正始十年(249)之後,當自然與名教已義非同,^②主張自然的竹林玄學文化思潮的論題之一,是對曩古黃金時代的感傷式的緬懷。此堪與以彌爾頓《失樂園》(*Paradise Lost*)標示的西歐浪漫主義思潮主題比類,卻與在“三統”、“四法”(董仲舒)和讖緯、象數等等宇宙間架系統中尋繹世界時間歷程的法則、預測未來的漢代思想成一對照。以馮友蘭的話說,對後者而言,“歷史成爲一‘神聖的喜劇’”。^③ 而魏晉思潮如老、莊一樣,卻分明表達出文明在將人類推向一悲劇結局的末世論情調。嵇康云:

洪荒之世,大朴未虧。君無文於上,民無競於下,物全理順,莫不自得。飽則安寢,饑則求食,怡然鼓腹,不知爲至德之世也。若此,則安知仁義之端,禮律之文? 及至人不存,大道陵遲,乃始作文墨,以傳其意。區別羣物,使有類族。造立仁義,以嬰其心。制其名分,以檢其外。勸學講文,以神其教。故六經紛錯,百家繁熾,開榮利之塗,故奔鶩而不覺。是以貪生之禽,食園池之梁菽。求安之士,乃詭志以從俗。操筆執觚,足容蘇息;積學明經,以代稼穡。是以困而後學,……^④

-
- ① 《顏氏家訓·勉學》,王利器《顏氏家訓集解》卷三,上海古籍出版社,1980年,頁178。
- ② 陳寅恪先生辯此甚詳,見《陶淵明之思想與清談之關係》,頁181—193。
- ③ 見馮友蘭《中國哲學史》(下),北京,中華書局,1984年,頁537。
- ④ 《難自然好學論》,見戴明揚《嵇康集校注》,北京,人民文學出版社,1962年,頁259—260。

又云：

厥初冥昧，不慮不營。……茫茫在昔，罔或不寧。赫胥既往，紹以皇羲。默靜無文，大朴未虧。萬物熙熙，不夭不離。爰及唐虞，猶篤其緒。體資易簡，應天順矩。絺褐其裳，土木其宇。物或失性，懼若在予。疇咨熙載，終禪舜禹。夫統之者勞，仰之者逸。至人重身，棄而不恤。故子州稱疾，石戶乘桴；許由鞠躬，辭長九州。先王仁愛，愍世憂時，哀萬物之將頹，然後蒞之。下逮德衰，大道沉淪。^①

人文歷史的發展在此悲觀的感喟聲裏，完全是一道德逐漸退化的過程。同樣，阮籍也寫道：

伏羲氏結繩、神農教耕，逆之者死，順之者生，又安知貪洿之爲罰，而貞白之爲名乎？使至德之要，無外而已。大均淳固，不貳其紀。清靜寂寞，空豁以俟。善惡莫之分，是非無所爭。故萬物反其所而得其情也。儒墨之後，堅白並起，吉凶連物，得失在心，結徒聚黨，辯說相侵。^②

而在《大人先生傳》中，那位“不與堯、舜齊德，不與湯、武並功，王、許不足以爲匹，陽、丘豈能與比縱”^③的大人先生，更公然認同自身爲太始之前、沕漠之初“無君”、“無臣”時代的“真人”。^④ 同樣的

① 《太師箴》，《嵇康集校注》，頁310—311。

② 《達莊論》，見陳伯君《阮籍集校注》，北京，中華書局，1987年，頁150—151。

③ 同上書，頁186。

④ 同上書，頁170。

緬懷和嘆息又見於西晉鮑敬言的《無君論》:

曩古之世,無君無臣,穿井而飲,耕田而食。日出而作,日入而息。泛然不繫,恢爾自得。不競不營,無榮無辱。山無蹊徑,澤無舟梁。川谷不通,則不相并兼;士衆不聚,則不相攻伐。是高巢不探,深淵不漉,鳳鸞棲息於庭宇,龍鱗羣游於園池。飢虎可履,虺蛇可執,涉澤而鷗鳥不飛,入林而狐兔不驚。勢利不萌,禍亂不作,干戈不用,城池不設。萬物玄同,相忘於道。疫癘不流,民獲考終。純白在胸,機心不生。含哺而熙,鼓腹而遊。其言不華,其行不飾,安得聚斂以奪民財,安得嚴刑以爲坑穽! ①

鮑敬言心中的黃金時代不僅人類之間沒有君臣的分別,而且人類與鳳鸞、龍鱗、虎、蛇、狐、兔亦渾然一處。表達在這裏的,是對秦漢以來政治社會的無限失望。此中恐怕包含了對秦統一帝國有爲開創旋即覆滅的惶惑,對西漢儒家理想主義政治失敗的嘆息,對東漢察舉制度下士風偽詐矯情的錯愕,特別是對漢魏、魏晉政權更迭中的血腥傾軋的驚悚和厭惡。陶淵明生於嵇、阮、鮑之後,其時學術風氣已趨向名教與自然相同之旨,②但他顯然也進入了緬懷往古樂世的潮流之中。古人謂“淵明一生心事總在黃唐莫逮”,③“三墳”、“五典”之所出的伏羲太昊氏、炎帝神農氏、黃帝軒轅氏、堯帝陶唐氏,和舜帝有虞氏的往古樂世,爲陶淵明一生詩文所反覆緬懷:

① 楊明照《抱朴子外篇校箋》(下)《詰鮑》,北京,中華書局,1991年,頁498—499。

② 見陳寅恪《陶淵明之思想與清談之關係》,頁182—188。

③ 馬璞《陶詩本義》卷四論《桃花源詩》語,轉引自楊家駱主編《陶淵明詩文集評》,臺北,世界書局,2000年,頁355。

望軒唐而永嘆，甘貧賤以辭榮。……士之不遇，已不在炎帝、帝魁之世。^①

采薇高歌，慨想黃、虞。^②

愚生三季後，慨然念黃、虞。^③

黃、唐莫逮，慨獨在余。^④

白玉凝素液，瑾瑜發奇光。豈伊君子寶？見重我軒皇。^⑤

羲農去我久，舉世少復真。^⑥

重華去我久，貧士世相尋。^⑦

遙想東戶時，餘量宿中田。鼓腹無所思，朝起暮歸眠。^⑧

以上這些例子中，除去最後一例提到的《淮南子·繆稱》中的東戶季子之世，餘皆為上文所說的“三墳”、“五典”所出的上古時代。此外，淵明還在《與子儼等疏》中說：五六月中於北窗下卧而遇涼風暫至，便“自謂是羲皇上人”；^⑨又在《五柳先生傳》中充滿納罕地感嘆：這位頗具自傳色彩的“五柳先生”或為“無懷氏之民歟”？“葛天氏之民歟”？^⑩又在《命子》中將陶氏祖先追溯至堯帝陶唐。^⑪所有這一切，倘自對往古樂世的緬懷而言，的確與嵇、阮、鮑

① 《感士不遇賦》，見龔斌《陶淵明集校箋》，上海古籍出版社，2004年，頁366。

② 《讀史述九章·夷齊》，同上書，頁425。

③ 《贈羊長史》，同上書，頁142。

④ 《時運》其四，同上書，頁8。

⑤ 《讀山海經》其四，同上書，頁340。

⑥ 《飲酒》其二十，同上書，頁248。

⑦ 《詠貧士》其三，同上書，頁316。

⑧ 《戊申歲六月中遇火》，同上書，頁199。

⑨ 同上書，頁441。

⑩ 同上書，頁421。

⑪ “悠悠我祖，爰自陶唐”，同上書，頁41。

一脈相通。但這裏是否應有所分疏呢？方東美先生曾說“儒家思想本身是向前創造的……反古復始是因為世界與生命的來源皆在那秘密之處。”又謂“道家老子則不滿意春秋時代的演變……將世界向高處、向過去推，推到人類無法根據時間生滅變化的事實以推測其秘密而進入一永恒的世界”。^① 由儒家追尋世界與生命的來源的“反古復始”，堯、舜這些新石器時期的氏族首領在《左傳》、《論語》和《孟子》中成爲了儒家心目中的上古聖君。而在寫自戰國時代的《周易·繫辭》中，包犧氏、神農氏和黃帝軒轅氏這些與河圖、洛書和四象、八卦相關的傳說人物，亦皆成爲了儒家斯文傳統中的聖王和文化英雄。值得注意的是，陶淵明對上古的緬懷和感喟裏，從未以“安知仁義之端，禮律之文”、“善惡莫之分，是非無所爭”去渲染其時人文狀態的渾沌，亦不曾以類似“山無蹊徑，澤無舟梁”的描寫去強調技術的低下，更不曾以“洪荒之世”、“厥初冥昧”和“飢虎可履，虺蛇可執，涉澤而鷗鳥不飛，入林而狐兔不驚”去祈慕“人類無法根據時間生滅變化的事實以推測其秘密”的“永恒的世界”，更不會去稱頌太始之前、沕漠之初“不與堯舜齊德，不與湯武並功，王、許不足以爲匹，陽、丘豈能與比縱”的人物。正是在這裏，不難辨出陶淵明與更傾向道家的嵇、阮、鮑的分野。正如喬若達(N. J. Girardot)所說：

在早期儒家和早期道家傳統中皆有對本原和純粹人性的共同關注。然而，對前者，自我限定是以人類歷史和文明的起點爲根據；而對後者，人類的本性則最終在人類歷史之前纔被發現。^②

① 《原始儒家道家哲學》，臺北，黎明文化事業出版公司，1983年，頁104,84。

② N. J. Girardot, *Myth and Meaning in Early Taoism: the Theme of Chaos (hun-tun)* (Berkeley: University of California Press, 1983), p. 260.

故而，在道家（老子、莊子、淮南子）關於原始樂世有一基本前提，即那是一個“被儒家聖賢英雄創造的文明之前的時代”。^① 而對陶淵明而言，樂世卻正是傳說中儒家聖王的時代。然而，陶氏由緬懷曩古聖君而透顯的社會理想，又已顯然不同於遭董仲舒和古文學派曲解而沉晦不明的儒家理想。陶氏化身的五柳先生“好讀書，不求甚解”^②，分明表現出對古文學派訓詁之學之不屑。以淵明《桃花源記》及詩所描寫的有父子而無君臣的社會圖景來推斷，他的社會理想可能接近蒙文通先生所謂“秦漢之際新儒家”。此新儒家有取於墨，將“儒家從孔孟這種維護舊貴族、舊制度的思想轉變為今文學主張一律平等的思想”。^③ 其書《尸子》則合儒墨於一轍，《禮運》則又大進於墨而上探禮樂之源。^④ 由《禮運》的“天下為公”的大同世界，吾人可以一探令淵明有“安歸”之嘆的“軒唐”、“黃虞”：

孔子曰：“大道之行也，與三代之英，丘未之逮也，而有志焉。大道之行也，天下為公。選賢與能，講信修睦，故人不獨親其親，不獨子其子；使老有所終，壯有所用，幼有所長，矜寡孤獨廢疾者皆有所養。男有分，女有歸。貨惡其棄於地也，不必藏於己；力惡其不出於身也，不必為己。是故謀閉而不興，盜竊亂賊而不作，故外戶而不閉，是謂‘大同’。今大道既隱，天下為家，各親其親，各子其子，貨力為己，大人世及以為禮，城郭溝池以為固，禮義以為紀。以正君臣，以篤父子，以睦兄弟，以和夫

① N. J. Girardot, *Myth and Meaning in Early Taoism: the Theme of Chaos (hun-tun)*, p. 69.

② 《陶淵明集校箋》，頁420。

③ 蒙文通《孔子與今文學》，《經史抉原》，成都，巴蜀書社，1995年，頁200。

④ 蒙文通《論墨子源流與儒墨匯合》，《儒學五論》，桂林，廣西師範大學出版社，2007年，頁78—79。

婦，以設制度，以立田里，以賢勇知，以功爲己。故謀用是作，而兵由此起。禹湯文武成王周公，由此其選也。此六君子者，未有不謹於禮者也。以著其義，以考其信，著有過，刑仁講讓，示民有常。如有不由此者，在勢者去，衆以爲殃，是謂‘小康’。”^①

這裏區分出堯、舜以上的“天下爲公”和禹湯文武成王周公的“天下爲家”。前者是“不獨親其親，不獨子其子”，後者是“各親其親，各子其子”；前者是“貨惡其棄於地也，不必藏於己”，後者是“貨力爲己”；前者是“講信修睦”，後者是“城郭溝池以爲固”；前者是“選賢與能”，後者是“大人世及”，君臣有辨；前者爲“大同”，後者則爲“小康”。^② 淵明心中的“軒唐”、“黃虞”樂世顯然指向了禹湯文武成王周公之前“天下爲公”的大同世界。陶詩有“羲農去我久，舉世少復真。汲汲魯中叟，彌縫使其淳。鳳鳥雖不至，禮樂暫得新”，^③“羲農”和隨河圖而至的“鳳鳥”代表了“大道之行”的大同時代，而“禮樂”和“魯中叟”則是大道既隱之後的彌縫其闕。朱自清先生論此詩以“真”與“淳”爲道家觀念，故謂陶將孔子學說“道家化”。^④ 殊不知陶氏的至高理想並不囿乎“孔子學說”，而是“秦漢之際新儒家”所企慕的曩古聖君的樂世。在那個時代裏，應當是“至道之極，混一不分”。故而與道家理想頗有交接之處。

以此吸收了墨家思想的“秦漢之際新儒家”，則不難窺見其與孔子學說的某些扞格。除卻上文提到的君臣之辨，更表現於對力田和個體生命態度的看法上。《論語》中孔子因樊遲請學稼而謂

① 《禮記正義》卷二一，十三經注疏本，北京，中華書局影印，1980年，頁1413下—1414下。

② 此一對比參照了蒙文通《孔子與今文學》一文，頁159—160。

③ 《飲酒》其二十，《陶淵明集校箋》，頁248。

④ 《陶詩的深度》，轉引自《陶淵明資料彙編》，北京，中華書局，1962年，頁289。

之“小人”；^①《孟子》以士爲君用不耕而食、安富尊榮，不爲“素餐”；^②又以“祿足以代其耕”。^③這些例子，在在皆顯示了代表舊貴族的孔、孟對於力田一事的鄙視。難怪《論語》中“以杖荷蓀”和“耦而耕”的田間隱者，不以孔子一行爲然，竟“植其杖而芸”、“耰而不輟”，謂其“四體不勤，五穀不分，孰爲夫子”。^④也難怪《墨子·非儒下》以“貪於飲食，惰於作務，陷於飢寒，危於凍餒，無以違之”^⑤來譏嘲儒者。因爲墨子強調“凡五穀者，民之所仰也，君之所以爲養也。……故食不可不務也，地不可不力也”。^⑥並列舉“昔者舜耕於歷山，陶於河濱，漁於雷澤，灰於常陽，堯得之服澤之陽，立爲天子，使接天下之政，而治天下之民”，^⑦言語中透出力田者非可鄙視。合儒、墨於一轍的《尸子》謂“修先王之術、除禍難之本，使天下丈夫耕而食，婦人織而衣”，^⑧並贊美耕於歷山的虞舜：

兼愛百姓，務利天下。其田歷山也，荷彼耒耜，耕彼南畝，與四海俱有其利；其漁雷澤也，早則爲耕者鑿瀆，儉則爲獵者表虎。故有光若日月，天下歸之若父母。^⑨

陶氏顯然秉承了秦漢之際這一類新儒的思想。他在詩中一再唱出

① 《論語·子路》，十三經注疏本，頁2506下。

② 《孟子·盡心上》，十三經注疏本，頁2769中。

③ 《孟子·萬章下》，頁2741下。

④ 《論語·微子》，頁2529下。

⑤ 孫詒讓《墨子閒詁》卷九，北京，中華書局，1986年，頁264。

⑥ 《墨子·七患》，同上書，頁23。

⑦ 《墨子·尚賢下》，同上書，頁61。

⑧ 《尸子》卷上《貴言》，二十二子本，上海古籍出版社影印，1986年，頁368下—369上。

⑨ 《尸子》卷下，頁374下—375上。

“人生歸有道,衣食固其端。孰是都不營,而以求自安”,^①唱出“代耕本非望,所業在農桑”,^②“耕織稱其用,過此奚所須”,^③“衣食當須紀,力耕不吾欺”,^④而以《勸農》之二、三、四章最能彰顯其祈嚮“軒唐”、“黃虞”萬民同耕的大同理想:

哲人伊何?時爲后稷。瞻之伊何?實曰播殖。舜既躬耕,禹亦稼穡。遠若周典,八政始食。

熙熙令德,猗猗原陸。卉木繁榮,和風清穆。紛紛士女,趨時競逐。桑婦宵興,農夫野宿。

氣節易過,和澤難久。冀缺攜儷,沮溺結耦。相彼賢達,猶勤壟畝。矧伊衆庶,曳裾拱手!^⑤

詩追溯農耕播植文化的英雄至虞舜的農官后稷,並以“舜既躬耕,禹亦稼穡”描寫出無分君臣的農耕社會,彼時人人“力惡其不出於身也”。“舜耕歷山”、“舜發於畎畝之中”早是《墨子》、《孟子》,特別是《尸子》中有關聖君的美談。二、三兩章繼又展現一幅春夏之間全民耕作,熙熙融融的和樂圖景:有丈夫(冀缺)攜儷,亦有朋友(沮、溺)結耦。“趨時”、“宵興”、“野宿”、“氣節易過”寫出農作的辛勤,亦彰顯農耕生活中人的生命已融入宇宙四時的節律。然而,此處的長沮、桀溺卻是見到孔子、子路“耰而不輟”的一對隱者,^⑥

① 《庚戌歲九月中於西田獲早稻》,《陶淵明集校箋》,頁205。

② 《雜詩十二首》其八,同上書,頁303。

③ 《和劉柴桑》,同上書,頁119。

④ 《移居》其二,同上書,頁117。

⑤ 同上書,頁35。

⑥ 《論語·微子》,頁2529中。

而“躬稼而有天下”的禹、稷更是令以問稼為小人的孔子難堪的事實。^①對效法禹之道的墨家而言，禹之“親自操耒耜而九雜天下之川，腓無胈，脛無毛，沐甚雨，櫛疾風”^②則所以為“大聖”也者。在此，淵明對孔、孟鄙視稼穡的態度可謂不無微言。故而，此詩的末章曰：

孔耽道德，樊須是鄙。董樂琴書，田園不履。若能超然，
投迹高軌。敢不斂衽，敬贊德美。^③

此殿章意最深詭。表面是以不勸為勸，清人吳菘謂“言外見得若不能如孔如董，即不得藉口而舍業以嬉也。如此作結，將前數首實際俱化為煙雲縹緲矣。”^④然首章先謂“悠悠上古……傲然自足”之時已去，即便如此，舜、禹亦耕於田，難道還有鄙視樊遲、不履田園的理由麼？這正是“言外”之外了。這種後學對先師敬畏之餘的困惑與問詰，陶詩中非止一處。

千載之下，淵明於詩文中一再對《論語·微子》中楚狂接輿、荷蓑丈人和長沮、桀溺表達出相知之情。第一次是淵明母喪居憂，在“田舍”^⑤懷古，所懷即是與孔子一行有交接的“荷蓑丈人”和長沮、桀溺。詩人在寫了秉耒春耕的感受後說“是以植杖翁，悠然不復返。即理愧通識，所保詎乃淺？”^⑥“植杖(而芸)”和“不復返”是

① 見《論語·憲問》，頁2510上。

② 《莊子·天下》，郭慶藩《莊子集釋》，北京，中華書局，1961年，頁1077。

③ 《陶淵明集校箋》，頁35。

④ 吳瞻泰《陶詩彙注》卷一引，轉引自《陶淵明詩文彙評》，頁25。

⑤ 楊玉成謂“田舍”為農人於山野中的暫時性的住所，具有宗教齋戒和隱逸意味。見其《鄉村共同體：陶淵明〈勸農詩〉》，《大陸雜誌》第90卷第3期（1995年3月），頁7。

⑥ 《癸卯歲始春懷古田舍》其一，《陶淵明集校箋》，頁177。

“荷蓀丈人”以“四體不勤，五穀不分，孰爲夫子”回答了子路之後，不屑多言的沉默和自信。詩中“是以”表達了淵明在領略了田園生活之後，於“荷蓀丈人”以沉默作出的應答已頗有會意。“懷古”的第二首中，詩人問惑於“先師”的態度更爲顯豁：

先師有遺訓，憂道不憂貧。瞻望邈難逮，轉欲志長勤。秉耒歡時務，解顏勸農人。平疇交遠風，良苗亦懷新。雖未量歲功，即事多所欣。耕種有時息，行者無問津。日入相與歸，壺漿勞近鄰。長吟掩柴門，聊爲隴畝民。^①

在隱括復述了孔子“耕也，餒在其中矣”^②一段“遺訓”後，詩人卻以“邈難逮”爲由，轉向對躬耕生活中愉快情景的描寫。詩中的“問津”，以蔡瑜的說法，“是一個最典型的對話姿態”，是“從士人轉換爲長沮、桀溺一般以躬耕爲生的隱者，仍然期望能夠與像孔子一般的問津者相遇”。^③但這種對話姿態，已不啻是對“遺訓”的微詞。“雖未量歲功，即事多所欣”是退一步去說，縱然“餒在其中矣”，農事本身與我之欣愉，亦足令我生“聊爲”之念了。

第二次書寫是在《歸去來兮辭》這篇作於歸隱前後、或爲懸想或爲追敘的文字中。作者在斷然表達了“歸去來”的決心之後說：“悟已往之不諫，知來者之可追。”^④這正是《微子》章中第一位隱者以歌規勸孔子的話，淵明明確表示了認同。在設想自己躬耕園田時則以“或植杖而耘耔”而以“荷蓀丈人”自命。以歸田五年後的

① 《癸卯歲始春懷古田舍》其二，《陶淵明集校箋》，頁181。

② 《論語·衛靈公》，頁2518中。

③ 蔡瑜《試論陶淵明隱逸的倫理世界》，《漢學研究》第24卷第1期（2006年4月），頁124。

④ 《陶淵明集校箋》，頁391。

九月，在勞作竟日負耒而還，在簷下以濁酒自陶的當兒，詩人說：“遙遙沮、溺心，千載乃相關。但願常如此，躬耕非所嘆。”^①在歸田冉冉一紀後，詩人穫刈荒山，入住“田舍”，夜有猿嘯，晨聞林鳥，又有詩曰“遙謝荷蓀翁，聊得從君棲。”^②真是再清楚不過宣示出在力田一事上與孔孟不同的態度。然而，作為奉孔子為“先師”的儒隱之士，陶氏又畢竟與《微子》章中見孔子“趨而避之”、“植其杖而芸”、“耷而不輟”的諸隱者不同“耕種有時息，行者無問津”兩句詩表達了一種與“知津者”孔子對話的期盼。如果吾人再讀到《飲酒》其二十的“終日馳車走，不見所問津”，^③就會感到此以沮、溺自況，卻恨世無孔子或許是終陶氏一生的遺憾。

在對個體生命態度的看法方面，陶氏與孔孟傳統亦頗有出入，雖然亦不免多有糾葛。儒學固以彰顯內在道德自覺的“仁”為至高境界，然《春秋左傳》已有叔孫豹“立德”、“立功”、“立言”的“三不朽”之說。^④《論語》中亦有“四十、五十而無聞焉，斯亦不足畏也已”、“君子疾沒世而名不稱焉”^⑤這些對“有聞”、“名”外在價值的追求。同時，儒家尚有強調基於“正名”的外在禮法綱常秩序的一面。至漢末，對“有聞”、“名”價值的追求曾釀就一代矯情虛偽的士風。而魏晉時期血腥篡位誅殺異己的司馬氏父子，更以恪守禮名綱常為修飾。這一切，令竹林嵇康不得不以“名教”一詞稱呼此被抽空內在價值的儒學末流。而前引秦漢之際新儒家所謂“天下為公”、禮法之外的“講信修睦”、“不必為己”、“謀閉而不興”恰恰是超越了此為“名教”的儒學。陶淵明在生命意義問題上與孔學

① 《庚戌歲九月中於西田穫早稻》，《陶淵明集校箋》，頁205。

② 《丙辰歲八月中於下潁田舍穫》，同上書，頁208。

③ 同上書，頁249。

④ 《左傳·襄公二十四年》，十三經注疏本，頁1979中。

⑤ 分別見《論語·子罕》和《論語·衛靈公》，頁2491中，2518上。

的偏離,不僅是在其溪族的天師道信仰,^①也應是在上述背景下發生的。其代表作即《形影神》這一組詩。

本文不認可形、影、神為“人生發展之三個層次”之說,^②而同意吉川幸次郎、興膳宏、一海知義等日本學者的看法,即認為形、影、神代表陶氏“互相矛盾、分裂的自我”,^③不同“方面的自我”^④或“各是代表陶淵明某個方面的化身”。^⑤原因即如興膳宏所列舉的“與三者見解相似的論點在陶淵明的一百三十餘首詩中隨處可見”。^⑥此詩對淵明建立抒情自我的意義,以上日本學者已有辯說。此處僅止於思想的討論。“形”雖如興膳宏所說,與“漢以來的樸素的享樂主義傾向”不無關聯,但不管是從《形贈影》還是自興膳宏列舉的《還舊居》和《己酉歲九月九日》來看,揮觴自陶在此主要並非在享樂,而在忘憂。而“憂”則因自覺到形軀必然在大化中衰朽(《還舊居》中有“常恐大化盡”)而生。興膳宏以為“影”是“儒者”而“神”則是“老莊思想家”。^⑦這種判斷顯然過於簡單。聯繫上文論及的思想背景和《影答形》一詩中“身沒名亦盡,念之五情熱。立善有遺愛,胡為不自竭”,^⑧“影”應為由儒家“三不朽”和“有聞”、“名”等價值觀念生發的欲念心。陶氏使用“影”這個意象本身已暗示出其對名念虛幻的評價。淵明在此聯章的《序》中

① 見陳寅恪《陶淵明之思想與清談之關係》,頁180—194。

② 見胡不歸《讀陶淵明札記》,頁172—174。

③ 一海知義《陶淵明——情寓虛構的詩人》,《陶淵明·陸放翁·河上肇》,彭佳紅譯,北京,中華書局,2008年,頁52。

④ 吉川幸次郎《中國詩史》,高橋知巳編,蔡靖泉等譯,太原,山西人民出版社,1989年,頁260。

⑤ 興膳宏《六朝文學論稿》,彭恩華譯,長沙,岳麓書社,1986年,頁299。

⑥ 同上書,頁302。

⑦ 同上書,頁304。

⑧ 《陶淵明集校箋》,頁63。

說“貴賤賢愚，莫不營營以惜生，斯甚惑焉，故極陳形影之苦，言神辨自然以釋之。好事君子，共取其心焉。”^①從上下文看，“釋”是消釋，他是要借“神”去消釋化解對形軀必朽的恐懼和追求立善之名的欲求，故而“神”纔是陶氏追求的最高自我精神境界。“神辨自然以釋之”提示出玄學名教/自然論辯的背景，而陶氏在此已超越了“名教”。

那麼，“神”究竟指什麼？淵明詩《神釋》中說：

大鈞無私力，萬理自森著。人爲三才中，豈不以我故。與君雖異物，生而相依附。結托善惡同，安得不相語。三皇大聖人，今復在何處。彭祖愛永年，欲留不得住。老少同一死，賢愚無復數。日醉或能忘，將非促齡具。立善常所欣，誰當爲汝譽。甚念傷吾生，正宜委運去。縱浪大化中，不喜亦不懼。應盡便須盡，無復獨多慮。^②

以其時的思想脈絡而言，“神”肯定涉及佛教、民間道教及無神論關於是否形盡而神滅的論爭，這個背景指出“神”屬精神範疇，不妨以慧遠“精極而爲靈者”^③稱之。然陶氏《神釋》詩中“應盡便須盡”否定了慧遠“形盡神不滅”的說法，“神”因而決非佛教輪回說中的阿賴耶識。而且，“神”亦非一般所謂精神，因爲陶氏尚有另一指稱精神的概念“心”。自陳寅恪起，學界即注意到陶氏《歸去來兮辭》一文主旨“聊乘化以歸盡，樂夫天命復奚疑”與《神釋》詩

① 《陶淵明集校箋》，頁 59。

② 同上書，頁 65。

③ 《沙門不敬王者論形盡神不滅》，《弘明集》卷五，上海古籍出版社影印，1991 年，頁 32 中。

“可以互證”。^① 但此文中還有一句可與《神釋》詩互證,即“既自以心爲形役,奚惆悵而獨悲”。^② 此處“心”是孟、莊皆有措意的自覺心,倘取“不爲形役”,輒不免“獨悲”,此亦正是“甚念”和“獨多慮”了。而若取“心爲形役”,“心”無爲於“形”,而任乎“形”“聊乘化以歸盡”,“翳然乘化去,終天不復形”,^③又何悲之有? 所以是“曷不委心任去留”、“樂夫天命復奚疑”。此即聯章《序》中要好事君子所“共取其心”。“神”正是此一特別心靈狀態。它不僅強調個體生命與宇宙生命之爲一體,“以[莊子]‘通天下一氣耳’爲基礎,視生死爲氣之聚散、彙通人之身體與宇宙世界”;^④而且強調心、形一體,心爲形役,不爲獨悲,即所謂“與君雖異物,生而相依附。結托既喜同,安得不相語”。此如郭象所說“夫我之生也,非我之所生也。……理自爾耳,而橫生休戚乎其中,斯又逆自然而失者也。”^⑤郭象欲藉分辨“我之生”非“我之所生”而恢復之“自然”,亦即淵明藉“極陳形影之苦”和“神辨”而企之“自然”。二者皆指向一人與自然、精神和形軀未分時的人類生命境界。

這裏,淵明是在呼應魏晉“失樂園”思潮的另一主題。吾人已在嵇康《釋私論》的“心無措乎是非”,^⑥在《太師箴》中的“厥初冥昧,不慮不營”,在阮籍《達莊論》的“善惡莫之分,是非無所爭。故萬物反其所而得其情也”,在鮑敬言《無君論》中“混茫以無名爲貴”、“無榮無辱”等表述中,見識了這一道家色彩的生命返根復性的觀念。正如楊儒賓所說,道家的樂園神話和心性論之間是平行

① 《陶淵明之思想與清談之關係》,頁 200。

② 《陶淵明集校箋》,頁 391。

③ 《悲從弟仲德》,同上書,頁 155。

④ 見蔡瑜《陶淵明的“自然”》,韓國《中國語文論譯叢刊》第 21 輯,2007 年,頁 59。

⑤ 《莊子集釋·德充符》郭象注,頁 199—200。

⑥ 《嵇康集校注》,頁 234。

呼應的。^① 對這一生命樂園的喪失，道家的追究是：

一切的分化主要來自人類感性與智性的狂熾。由於有了感性的狂熾，所以纔導致了生命的不斷膨脹，向外追逐；由於有了智性的過度發展，所以學者纔會在真實的世界之外，建構一個足以和它匹敵的概念帝國。^②

陳寅恪先生所指出的陶淵明的天師道背景，顯然令他有條件吸收道家的這一思想。然而，也應當看到，他並未走到厥初冥昧、無分善惡的太古。“人爲三才中，豈不以我故”仍然肯定儒易十翼《說卦》的“立人之道曰仁與義”。^③ 興膳宏謂“五柳先生”爲陶氏從客觀立場觀察自己的“第四個陶淵明”。^④ 而在這篇自畫像的文字中，這位被疑爲“無懷氏之民”或“葛天氏之民”的五柳先生，卻如顏回“簞瓢屢空，晏如也”，如揚雄“不戚戚於貧賤，不汲汲於富貴”。^⑤ 可見，淵明並未否定“立善”，否定的只是爲“名”而“立善”。其有所謂“養真衡茅下，庶以善自名”，^⑥ 說明只異議在爲善的真實世界之外，另去建構一善名的世界。而陶氏要“讓爲善回歸到一自然的狀態”，^⑦ 即“善以無名爲體”^⑧ 的真善世界。這樣無日

① 《道家的原始樂園思想》，《中國神話與傳說學術討論會論文集》，臺北，漢學研究中心，1996年，頁160。

② 同上書，頁162。

③ 《周易正義·說卦》，十三經注疏本，頁94上。

④ 《六朝文學論稿》，頁305。

⑤ 《陶淵明集校箋》，頁421。

⑥ 《辛丑歲七月赴假還江陵夜行塗口》，《陶淵明集校箋》，頁171。

⑦ 蔡瑜《從飲酒到自然——以陶詩爲核心的探討》，《臺大中文學報》第22期（2005年6月），頁233。

⑧ 《釋私論》，《嵇康集校注》，頁242。

的的真善精神世界,以“神”來指稱可說十分恰當——在東晉時代以描寫人“散懷山水,蕭然忘羈”的《蘭亭詩》中,竟五次出現了“神”:“於今爲神奇,信宿同塵滓”、“蕭然心神王”、“神怡心靜”、“豁爾暢心神”、“神散宇宙內”。表達的咸爲“即順理自泰,有心未能悟”、“兀若遊羲唐”^①那樣一種遊乎名教之外的審美境界。也就無怪乎陶氏要企慕“童冠齊業,閑詠以歸”了。^② 這個“悠想清沂”的確與“慨想黃虞”同一關捩。二者所共有者,乃將個體生命置於生生宇宙後的淵曠和容裔,即陶氏所謂“委運”、“乘化”、“憑化遷”。它是陶詩所有美感的淵源。

二 “復樂園”和陶詩的園田世界

義熙元年(405)十一月,陶淵明棄官歸里,於此前後寫下具宣示意味的《歸去來兮辭》。除題目之外,文中“歸”與“還”字竟六見。有人說“歸去來兮”是淵明所有詩文的主旋律。^③ 早在歸隱之前,隆安四年(400)淵明自建康還江陵途經潯陽阻風於規林,即有“行行循歸路,計日望舊居”,“久遊戀所生,如何淹在茲”;^④隆安五年假滿還江陵夜行塗口又有“商歌非吾事,依依在耦耕。投冠旋舊墟,不爲好爵縈”;^⑤元興三年(404)爲劉裕參軍經曲阿又有“眇眇

① 見王羲之、謝安、桓偉、王肅之、虞詡《蘭亭詩》,逯欽立《先秦漢魏晉南北朝詩》,北京,中華書局,1982年,頁896,910,913,916,895,906。

② 《時運》其三,《陶淵明集校箋》,頁7。

③ 賴錫三《桃花源記的神話、心理學詮釋——陶淵明的道家式“樂園”關懷》,《中國文哲研究集刊》第32期(2008年3月),頁3。

④ 《庚子歲五月中從都還阻風於規林二首》,《陶淵明集校箋》,頁166,169。

⑤ 《辛丑歲七月赴假還江陵夜行塗口》,同上書,頁170—171。

孤舟逝，綿綿歸思紆。……目倦川塗異，心念山澤居。望雲慚高鳥，臨水愧游魚。……聊且憑化遷，終返班生廬”；^①義熙元年三月為劉建威奉表使都經錢溪，又有“園田日夢想，安得久離析。終懷在歸舟，諒哉宜霜柏”。^② 作於歸隱之後不久的《歸園田居》其一中則有互為對應的“守拙歸園田”和“復得返自然”兩句。“歸”與“返”因此具有了自然/名教論辯的意味。“歸”、“復”、“返”在中文裏是再次回到原先的所在。歸、復、返的所向就是“園田”和“自然”。此處“自然”的義涵既有原義的“自身”，和被道家增益的“與主體的‘無為’相親和‘自然而然’”^③的意味，亦有因“園田”而生出的與祖業、祖塋土地這樣生命本源的意味。因為柴桑里係祖業所在，乃其生命生發之所在；也是違其“質性自然”、“矯厲”有為地“投未去學仕”前的生活世界。由“歸”、“復”、“返”就劃出了一個不同於自《遠遊》和曹植以來“遊仙”的安頓生命和靈魂的傳統，甚至也與日後謝靈運向“山野昭曠”、^④遠離人寰的山林尋求排遣“物慮”的取徑判然有別。^⑤ “遊仙”與大謝的山水是為解脫而盡量遠離自身而極力向外拓展的《伊利亞特》，而淵明的歸返田園則是回到自身的《奧德修斯》。^⑥ 具哲思的“歸”（或“還”）尚有另一層意味，它與死亡這個人生更根本的歸宿相關。《歸園田居》其四有“人生似幻化，終當歸空無”，^⑦此處“空無”顯然指個人的形軀。此

① 《始作鎮軍參軍經曲阿作》，《陶淵明集校箋》，頁158。

② 《乙巳歲三月為建威參軍使都經錢溪》，同上書，頁189。

③ 池田知久《中國思想史中“自然”的誕生》，小島毅、溝口雄三主編，田人隆譯《中國的思維世界》，南京，江蘇人民出版社，2006年，頁15。

④ 見謝靈運《山居賦》，顧紹柏《謝靈運集校注》，鄭州，中州古籍出版社，1987年，頁327。

⑤ 關於謝靈運山水詩這一特點，詳蕭馳《大乘佛教的受容與晉宋山水詩學》，《佛法與詩境》，上海古籍出版社，2005年，頁11—76。

⑥ 德國哲學家謝林曾以荷馬這兩首史詩說明人類生命活動中的兩種截然不同的傾向。

⑦ 《陶淵明集校箋》，頁80。

外,淵明在寫到個人死亡時尚有“百年歸丘壟”(《雜詩》其四)、“一朝出門去,歸來夜未央”(《挽歌詩》其二)、“永歸於本宅”(《自祭文》)、“長歸蒿里”、“候晨永歸”(《祭從弟敬遠文》)、“聊乘化以歸盡”(《歸去來兮辭》)、“一旦百歲後,相與還北邙”(《擬古》其四)^①等等,自上文論及的陶氏縱浪大化中,視生死為氣之聚散、互為終始的觀念看來,這一個“歸”仍然是歸向自身,歸向生命的本源,和歸向祖業、祖塋土地。故作於家墓的《諸人共遊周家墓柏下》一詩,詩人能與“柏下人”清歌共歡。上述種種義涵都在中古農耕文化自然村落^②中的“土地”這個觀念上聚攏起來。

陶詩表現上述“歸”、“返”意味最具特色的意象就是歸鳥。飛鳥曾用以表現脫離塵世網羅而追求高遠理想的情懷:^③如嵇康有“鸞鳳避罽羅,遠托昆侖墟”;^④阮籍有“荊棘被原野,羣鳥飛翩翩”,“天網彌四野,六翮掩不舒”。^⑤而淵明着意的,卻是向晚歸巢的鳥。聯章《歸鳥》首章寫“遠之八表,近憩雲岑”的飛鳥;但正如題目所示,這隻飛鳥卻“見林情依”、“性愛無遺”(二章);在“日夕氣清”之時,“馴林徘徊”,不思天路,“欣及舊棲”(三章);終於“戢羽寒條”,在一片林木中找到歸宿。^⑥吳師道謂此聯章因和風、清陰、日夕、寒條而“具四時意”。^⑦日夕是生命需要止泊和安頓的時刻:

① 《陶淵明集校箋》,頁 295,358,462,456,391—392,279。

② 楊玉成論證陶淵明所居住的農村是“自然村”而非漢代官方組織的“鄉亭里”,見其《鄉村共同體:陶淵明〈勸農詩〉》,頁 1。

③ 興膳宏有關於魏代幾位詩人飛鳥意象的《嵇康的飛翔》一文,見其《六朝文學論稿》,頁 1—25。

④ 《答二郭》其三,《嵇康集校注》,頁 64。

⑤ 《詠懷詩》其二十六、其四十一,《阮籍集校注》,頁 295,320。

⑥ 《陶淵明集校箋》,頁 54—55。

⑦ 《吳禮部詩話》,丁福保輯《歷代詩話續編》,北京,中華書局,1983年,頁 585。

“雞棲于埭，日之夕矣。羊牛下來，君子于役。如之何勿思！”^①日夕的確與衰颯的人生之“秋”詩意上相通。《飲酒》其四也寫了一隻“日暮猶獨飛，徘徊無定止”的失羣而悲鳴之鳥，這隻鳥也終於“斂翮遙來歸”，在一株孤松上找到了托身之所。^②這兩篇作品無疑是以歸鳥為隱喻的自敘寓言(allegory)。

然而，在陶氏的田園世界中，歸鳥也常常是一種轉喻。因為歸鳥與詩人共享着園田的土地和天空，是詩人生命世界的一部分。故本質上是詩人即時、即地所見的“興象”，而非“比象”。如《飲酒》其五“山氣日夕佳，飛鳥相與還”、其七“日入羣動息，歸鳥趨林鳴”，《歸去來兮辭》中的“鳥倦飛而知還”^③，恐皆會心不遠、觸目所見，拈來入詩。其中特別彰顯鳥之與詩人共在於園田的，則是《讀山海經》其一：

孟夏草木長，繞屋樹扶疏。衆鳥欣有托，吾亦愛吾廬。既耕亦已種，時還讀我書。窮巷隔深轍，頗迴故人車。歡然酌春酒，摘我園中蔬。微雨從東來，好風與之俱。泛覽周王傳，流觀《山海圖》。俯仰終宇宙，不樂復何如？^④

此處令人想到另一位隱者梭羅的話：人造屋和鳥建築同樣合情合理。^⑤詩人說：衆鳥因孟夏樹木扶疏、有了托身之所而歡欣地啾啾；難道我不是因為有了所愛的“廬”、有了繞屋而扶疏的樹木、有

① 《毛詩正義·王風·君子于役》，十三經注疏本，頁331上。

② 《陶淵明集校箋》，頁218。

③ 同上書，頁220, 224, 391。

④ 同上書，頁334—335。

⑤ Henry David Thoreau, *Walden, or, Life in the Woods* (New York: New American Library, 1960), p. 36.

了樹上歡叫的衆鳥而快樂嗎？此處一個“亦”字，暗示詩人與衆鳥生命之間是相通的：這相通不僅在衆鳥欣欣鳴叫之時我也歡然地酌酒、摘菜，享受勞作果實，和以流觀圖書享受耕作的閑暇；更在於我與衆鳥都能以各自生命去俯仰感受、融進宇宙的節律，即由孟夏天氣、微雨、好風體現的宇宙的生命節奏。這是由“乘化”而生的生命坦蕩和面對遷化之美感“善萬物之得時”。^① 陶氏所謂“見樹木交蔭，時鳥變聲，亦復歡然有喜”，^②亦此一美感。在此美感中，遷化不啻爲一種音樂。“俯仰終宇宙”因而如宗白華所說，是“節奏化的音樂化的”宇宙感。^③

這種以時間的心靈體悟宇宙是淵明田園詩一切特色的基礎，也與只關注在正午時分一個樹下場景的西方牧歌形成鮮明對照。楊玉成曾藉引證魏正申對《歸園田居》五首的分析，說明這組詩中以春開荒、夏鋤豆、秋收穫展開的“四季原型”。^④ 他總結說“中國文學中四季意識最清楚的莫過於陶詩，甚至形成‘四季原型’的結構模式。”而回歸園田即是自然秩序的回歸，此秩序“既爲詩之組織原理，亦爲理解世界之基本圖式”。^⑤ 本文希望對楊說作些補充。首先，在此組詩中除卻四季循環的原型之外，尚有一更大的循環時間模式。此組詩自環繞方宅、草屋、村落寫起，轉向田間和山野，又回到方宅和村落。然而於此可持續的田園生活的節奏中，在中間第三首之後，突然插入似爲哀嘆的一首：

久去山澤游，浪莽林野娛。試攜子姪輩，披榛步荒墟。徕

① 《歸去來兮辭》，《陶淵明集校箋》，頁391。

② 《與子儼等疏》，同上書，頁441。

③ 《中國詩畫中所表現的空間意識》，《美學散步》，上海人民出版社，1981年，頁83。

④ 楊玉成《田園組曲：論陶淵明〈歸園田居〉五首》，《國文學誌》第4期，頁226。

⑤ 同上，頁229。

徊丘隴間，依依昔人居。井竈有遺處，桑竹殘朽株。借問采薪者，此人皆焉如？薪者向我言，死沒無復餘。一世異朝市，此語真不虛。人生似幻化，終當歸空無。^①

面對昔人死沒、村莊荒蕪的景象，如果限於個體生命，的確只有由“空無”生起的“悵悵”而已。然而，倘若吾人留心一下，就會發現：湮沒在丘隴荒墟間“昔人居”的“井竈”遺存、“桑竹”“殘株”，其實已出現於首篇的今日園田景象之中：

方宅十餘畝，草屋八九間。榆柳蔭後簷，桃李羅堂前。
曖曖遠人村，依依墟里煙。狗吠深巷中，雞鳴桑樹巔。
……^②

這裏村落炊煙依依，爐竈依然溫暖着人家；這裏桑間雞鳴，枝葉仍舊茂盛。組詩不妨被讀作一倒敘的循環往復。“井竈”遺存和“桑竹”、“殘株”仍在講述日復一日的故事。只是，詩人在此面對着一個更大的循環——死生互為終始的循環罷了。

於是，在組詩的結篇中，詩人的心境轉向澄明。^③由“悵悵”始，經清淺的澗水濯足，至與鄰人歡聚，終至天旭。組詩不斷自家中出又回歸家中，自白晝至夜晚，自夜晚至天明。……此中又出現了另一循環時間的模式，即“日出而作、日入而息”的模式。其在陶詩中出現得頻率更高，亦更意味深刻：

① 《陶淵明集校箋》，頁 80。

② 同上書，頁 73。

③ 見《田園組曲：論陶淵明〈歸園田居〉五首》頁 223 所引林枚儀《南山佳氣——陶淵明詩文選》，臺北，時報文化出版社，1985 年，頁 60。

晨興理荒穢，帶月荷鋤歸。(《歸園田居》其三)

晨出肆微勤，日入負耒還。(《庚戌歲九月中於西田穫早稻》)

日入相與歸，壺漿勞近鄰。(《癸卯歲始春懷古田舍》其二)

仰想東戶時，餘糧宿中田。鼓腹無所思，朝起暮歸眠。
(《戊申歲六月中遇火》)

日入羣動息，歸鳥趨林鳴。嘯傲東軒下，聊復得此生。
(《飲酒》其七)

朝爲灌園，夕偃蓬廬。(《答龐參軍》)

桑婦宵興，農夫野宿。(《勸農》其三)

相命肆農耕，日入從所憩。(《桃花源詩》)^①

“日出而作、日入而息”令人想到擊壤老人頌揚堯德的古歌“吾日出而作，日入而息，鑿井而飲，耕田而食。帝何力於我哉？”^②想到舜授天下於善卷時，善卷的答辭“余立於宇宙之中，冬日衣皮毛，夏日衣葛絺，春耕種，形足以勞動；秋收斂，身足以休食。日出而作，日入而息，逍遙於天地之間而心意自得，吾何以天下爲哉？”^③壤父和善卷的身影、聲音在魏晉間嵇康的《聖賢高士傳》，皇甫謐的《高士傳》、《帝王世紀》，鮑敬言的《無君論》等文獻中一再出現，成爲緬懷樂世思潮的一種表現。呼喚於此的是堯舜時代心、形爲一體，個人生命與宇宙生命爲一體的生活，即《尸子》所謂“晝動而夜息，天之道也”。^④“日入而息”不正與日夕知還的鳥兒聲息相通

① 《陶淵明集校箋》，頁79,205,181,199,224,28,35,403。

② 《藝文類聚》卷一一引《帝王世紀》，上海古籍出版社，1982年，頁214。

③ 《莊子·讓王》，《莊子集釋》，頁966。

④ 《尸子》卷下，頁373下。

麼？此是在日常起居中“委運”、“乘化”、“憑化遷”。

有論者謂陶氏的“歸來兮”是“一趟靈魂冒險的英雄回歸之旅”。^①然而，從陶氏田園作品所展現的循環時間和熟稔景象而言，結論也許恰恰相反。借用巴赫金(M. M. Bakhtin)對希臘羅曼史傳奇中“冒險時間”(adventure-time)的論點，冒險時間的基本特點應當是“缺乏任何將自然和人類生命的重複方面繫在一起的自然的、日常的循環性”，而其空間則為一“異化的世界”，以致英雄在此“只能經歷任意的偶然性”。^②所謂“冒險的英雄回歸之旅”，或許適合去解說晉宋時代另一位大詩人，即尋山陟嶺、伐木開徑而入無人之境的謝靈運。此處有陶、謝詩之間一個重要分辨。

現代景觀學認為：體現“生命價值”之“可持續性”是農業景觀美至為重要的因素。^③而陶詩正以大氣流衍、草木往復榮凋體現田園世界的可持續性和漸進性。^④而且是以“委運”、“乘化”的態度，即天、人一體，身、心一體地在一氣流動的“場域”去感知其所熟稔的土地。在此“人之居天地之間，其猶魚之離水，一也”。^⑤於此所“感”者，則非區區一物一景，而是“大其名”之“物”——天地之氣。^⑥以此體味宇宙化遷的持續的韻律之時，萬物的色彩因

① 賴錫三《桃花源記的神話、心理學詮釋——陶淵明的道家式“樂園”關懷》，頁3。

② “Forms of Time and Chronotope in the Novel,” *The Dialogic Imagination*, trans. Caryl Emerson & Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1981), p. 91, p. 101.

③ 見艾倫·卡爾松(Allen Carlson)，《自然與景觀》(*Nature and Landscape*)，長沙，湖南科學技術出版社，2006年，頁101—106。

④ 而連續性正是中國傳統大化自然觀的基本觀念。參見杜維明《生存的連續性：中國人的自然觀》，載《儒家思想新論——創造性轉換的自我》，南京，江蘇人民出版社，1996年，頁31—47。

⑤ 見蘇輿《春秋繁露義證》卷一七《天地陰陽》，北京，中華書局，1992年，頁467。

⑥ 關於此處所論之氣感詩學，參看蕭馳《“書寫聲音”中的羣與我、情與感——〈古詩十九首〉詩學質性與詩史地位的再檢討》第3節，《中國文哲研究集刊》第30期(2007年3月)，頁70—79。

之常常被忽略了。如:

虛舟縱逸棹,回復遂無窮。發歲始俛仰,星紀奄將中。明
兩萃時物,北林榮且豐。神淵寫時雨,晨色奏景風。既來孰不
去,人理固有終。居常待其盡,曲肱豈傷冲。遷化或夷險,肆
志無窅隆。……^①

發端四句就表明詩人是自順遂回復無窮的時光去觀察兩間時物。“明兩萃時物,北林榮且豐”是關注涉及生態的“稠密感”(thick sense),它體現一種“生命價值”,而並非純粹無利害的審美。^②“晨色”表明暗,並未給出任何顏色。“時雨”、“景風”亦皆透明無色。正是在這種“委運”、“乘化”而心不留駐於斯的態度中,詩人唱出“遷化或夷險,肆志無窅隆”。再如:

靡靡秋已夕,淒淒風露交。蔓草不復榮,園木空自凋。清
氣澄餘滓,杳然天界高。哀蟬無留響,叢雁鳴雲霄。萬化相尋
繹,人生豈不勞。……^③

發端二句以一對聯綿字“靡靡”和“淒淒”,渲染季節的漸進和風露侵蝕。“蔓草”二句仍在關乎生態的“稀疏感”(thin sense)上運筆。而此秋景的中心則是餘滓盡淨的天界“清氣”,有聲(“叢雁鳴雲霄”)而無色。又如:

① 《五月旦作和戴主簿》,《陶淵明集校箋》,頁107。

② 參見 John Hospers, *Meaning and Truth in the Arts* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1946), pp. 118.

③ 《己酉歲九月九日》,《陶淵明集校箋》,頁202。

仲春遘時雨，始雷發東隅。衆蟄各潛駭，草木從橫舒。
……①

詩人依舊着眼在隨四時周流而發生的現象：時雨、驚雷以及體現生態的蟄蟲和草木縱橫。《遊斜川》是陶氏最重要的遊覽詩，其中這樣描寫景物：

氣和天惟澄，班坐依遠流。弱湍馳文魴，閑谷矯鳴鷗。迴
澤散游目，緬然睇曾丘。雖微九重秀，顧瞻無匹儔。……②

此八句描寫又是自氣澄天和處起筆，清人方宗誠謂之“鍊字自然，寫景如畫”。③ 入畫處最是“班坐依遠流”一句。氣澄天和的空白畫面下角，是詩人一行班坐於水畔。“依”字寫盡遊人心隨流水的散淡，以下遂依勢而接“弱湍馳文魴，閑谷矯鳴鷗”。妙在由“弱”狀“湍”，以“閑”狀“谷”，寫出人和山川氛圍之間的融融無間。此畫的大部乃班坐之人面對的遠景：以淡墨暈出，影影綽綽的“迴澤”和“曾丘”。“迴澤”二句流水而下，“游目”先被動地在“迴澤”之間散開，流睇（睇）之中始見“曾丘”。“迴”、“散”、“游”、“緬然”和“睇”寫出心意散淡、非專注於一物一景，即明人黃文煥所謂“意紛於四顧，睛不得專聚也”。④ 這又是詩人融攝大化氣象時的感受。

周紫芝以陶詩為“無色畫”。⑤ 陶詩中田園世界山川景象的描

① 《擬古》其三，《陶淵明集校箋》，頁277。

② 同上書，頁84。

③ 《陶詩真詮》，轉引自《陶淵明詩文彙評》，頁63。

④ 《陶詩析義》卷二，同上書，頁61。

⑤ 《題李伯時畫歸去來圖》，《太倉稊米集》卷三六，文淵閣四庫全書本，1141冊，頁251上。

寫多爲此不設色的“氣象”，此中意味深長。如果借用現象學的觀念，^①不妨說這裏體現了在日復一日的田園勞動中不斷“豐富和重組的身體圖式”。^②大自然在此已不僅是靜觀對象，耕作令身體存在充分展開，正是在此“身體的統一性中”——即身體與世界的相互蘊含、“各種感覺間的相互越界、交叉、滲透”^③之中——詩人“重新發現了……關於空間的蘊含結構”。^④田園不是時空中某一個點，而是身體由“乘化”而寓於其中、且被身體“包含”的時間和空間。^⑤它體現了詩人實遊氣於陰陽交合之中。如“曖曖遠人村，依依墟里煙”；如“露凝無游氛，天高肅景澈。陵岑聳逸峯，遙瞻皆奇絕”；^⑥如“寒氣冒山澤，游雲倏無依。洲渚四綿邈，風水互乖違”；^⑦如“露淒暄風息，氣澈天象明。往燕無遺影，來雁有餘聲”；^⑧又如“向夕長風起，寒雲沒西山。冽冽氣遂嚴，紛紛飛鳥還”，^⑨等等。雖然這些詩中的景物決非“感物”傳統的程式描寫，而是出於原發，即如古人所評“於風雷日月雨露雲煙，吟興偶到”，^⑩“隨其所見，指點成詩”。^⑪然淵明習慣或者以《停雲》中“藹藹”、“濛濛”那

① 本文在以梅洛龐蒂的現象學觀念解說陶詩方面，受到蔡瑜《試從身體空間論陶詩的田園世界》一文啓發（載《清華學報》新34卷第1期，2004年6月，頁151—180），以下將對此作進一步發揮。

② 姜志輝譯《知覺現象學》，北京，商務印書館，2005年，頁202。

③ 蔡瑜《試從身體空間論陶詩的田園世界》，頁165。

④ 《知覺現象學》，頁197。

⑤ 同上書，頁186。

⑥ 《和郭主簿》其二，《陶淵明集校箋》，頁130。

⑦ 《於王撫軍座送客》，同上書，頁134。

⑧ 《九日閑居》，同上書，頁70。

⑨ 《歲暮和張常侍》，同上書，頁148。

⑩ 潘德輿《養一齋詩話》卷一〇，《清詩話續編》（4），上海古籍出版社，1983年，頁2153。

⑪ 施德操《北窗炙輿錄》，轉引自《陶淵明資料彙編》，頁56。

樣濃淡、明暗的感覺寫大自然，或者以“榮”、“豐”、“凋”、“從橫”去寫自然生態的稠密或稀疏，卻不像謝靈運那樣“尚巧似”，以致“寓目輒書，內無乏(文)思，外無遺物”。^①陶氏取煙光雲影之氣，幾乎不關注自然物的“色”。據筆者所見，只有《飲酒》其七“秋菊有佳色”和《五月旦作和戴主簿》的“晨色奏景風”。“色”著一“佳”字，已非外物的色彩，而是欣賞者的評價。此外在陶詩中“青松”二見，“紫葵”一見。^②但這都只是形容詞與名詞間的固定搭配而已。而“色”實關聯着一個在東晉時忽然衍生出的彰顯天地間風物隨日光變化的詞彙系統，^③是與山水詩的發生同步的。是“色”之出，乃陸機《文賦》標顯“炳若綉繡，悽若繁弦”、“文徽徽以溢目，音泠泠而盈耳”後，^④詩壇逐漸聲色大開的表徵，其極致即謝客之賦山水以色彩光鮮。而陶詩不設色地呈現田園，卻與此涇渭判然。

在陶詩中，最能彰顯此無色自然的意象，莫過於風了。“風”如“鳥”，咸為詩人即時、即地所遇之“興象”。在呈現園田如晨昏、四時之周而復始的大自然韻律之餘，淵明以“風”凸顯其不期而然的一面。陶詩有四首直由風起，如《和胡西曹示顧賊曹》“蕤賓五月中，清朝起南颺。不駛亦不遲，飄飄吹我衣”；《飲酒》其十七“幽蘭生前庭，含薰待清風。清風脫然至，見別蕭艾中”；《擬古》其七：“日暮天無雲，春風扇微和”，^⑤等等。詩由風而興，正見無意為之、

① 鍾嶸《詩品上》，引自曹旭《詩品集注》，上海古籍出版社，1994年，頁160,161。

② 分別見《和郭主簿》其二、《飲酒》其八、《和胡西曹示顧賊曹》，《陶淵明集校箋》，頁130,226,152。

③ 見張靜《“物色”——一個彰顯中國抒情傳統發展的理論概念》，《臺大文史哲學報》第67期(2007年11月)，頁39—62。

④ 《文賦》，《全上古三代秦漢三國六朝文》(2)，北京，中華書局影印，1958年，頁2013下,2014上。

⑤ 《陶淵明集校箋》，頁152,243,284。

一時興到之趣。漢古詩中最為自然流利的一首,亦以“穆穆清風至,吹我羅裳裾”^①興起而得隨轉隨注之趣。陶詩以“風”起者,亦有不期而來、汨汨而出的悠然容裔,是將魏晉文化的“原發精神”^②化為詩興的真率。清人朱庭珍《筱園詩話》論陶詩曰“獨絕千古,在‘自然’二字。……蓋自然者,自然而然,本不期然而適然得之,非有心求其必然也。”^③此“自然”有郭象“直無心而恣其自化”,“自然御風行耳,非數數然求之也”^④的意味。值得注意的是,對“自然”之不期、偶然一面,郭象亦喻之以“風”。而“風”,以儒連舉《大雅·烝民》“吉甫作誦,穆如清風”等提出的說法,乃中國詩為本身所設之譬。^⑤淵明正是由其詩思的欽然自起和南風的適然而至之間,感受到其與大地韻律的契合。或者說,其生命經由詩興參與和融於此韻律。這正是杜維明解說的“聽之以氣”:“我們是生命力本身內在反響的一部分,因而我們能聽到自然的聲音,或用莊子的話說,能聽到作為我們內部聲音的天籟。”^⑥如果套用海德格評荷爾德林詩的用語,此處正是“風詩意地創作”。^⑦

風是大地和天空的呼吸。淵明躬耕田園,真正以整全的身體——而並非僅僅視覺——去感受大地和“生氣”:“晨出肆微勤,

① 《古詩八首》其八,見《玉臺新詠箋注》卷一,北京,中華書局,1985年,頁5。

② 關於魏晉文化之原發精神,見蕭馳《郭象玄學與山水詩之發生》,《漢學研究》第27卷第3期。

③ 《筱園詩話》卷一,《清詩話續編》(4),頁2340—2341。

④ 《莊子·知北遊》郭象注,《莊子·逍遙遊》郭象注,《莊子集釋》,頁766,19。

⑤ 《毛詩正義》卷一八,頁569中; François Jullien, *Detour and Access: Strategies of Meaning in China and Greece*, trans. Sophie Hawkes (New York: Zone Books, 2000), p. 64.

⑥ 參見杜維明《生存的連續性: 中國人的自然觀》,頁46。

⑦ 海德格評荷爾德林《返鄉——致親人》一詩時有“雲詩意地創作。由於它觀入它本身就在其中被看見的那個東西”。見孫周興譯《荷爾德林詩的闡釋》,北京,商務印書館,2004年,頁14。

日入負耒還。山中饒風露，風氣亦先寒”，^①“晨興理荒穢，帶月荷鋤歸。道狹草木長，夕露霑我衣”，^②……“風”乃陶氏以整全的身體和心靈——觸覺、聽覺和視覺——感受到的與大自然的親密依存，亦正是“委運”和“縱浪大化”後的神王心馳：

有風自南，翼彼新苗。（《時運》其一）

平疇交遠風，良苗亦懷新。（《癸卯歲始春懷古田舍》其二）

鳥弄歡新節，冷風送餘善。（《癸卯歲始春懷古田舍》其一）

凱風因時來，回飆開我襟。（《和郭主簿》其一）

微雨從東來，好風與之俱。（《讀山海經》其一）

神淵寫時雨，晨色奏景風。（《五月旦作和戴主簿》）^③

例詩中的“有風自南”、“凱風”、“景風”，皆明為南風，而平疇所交之“遠風”，送“餘善”之“冷風”隨微雨而來之“好風”，也應是南風或東南之風。這種對南風送爽的體驗，非躬耕園田、以身體濡沫田野風氣者不能道。宋人張表臣曰“東坡稱陶靖節詩云‘平疇交遠風，良苗亦懷新’，非古之耦耕植杖者不能識此語之妙也。僕居中陶，稼穡是力。秋夏之交，稍旱得雨，雨餘徐步，清風獵獵，禾黍競秀，濯塵埃而泛新綠，乃悟淵明之句善體物也。”^④李公煥亦謂“非予之世農，亦不識此語之妙。”^⑤此聯又如“衆鳥欣有托，吾亦愛吾廬”一聯一樣，妙在著一“亦”字。“亦”字不止將禾苗擬人化（如王夫之所論），將農夫的喜悅藉禾苗在南風中盎然生意托顯出來，且

① 《庚戌歲九月於西田穫早稻》，《陶淵明集校箋》，頁205。

② 《歸園田居》其三，同上書，頁79。

③ 《陶淵明集校箋》，頁7,181,177,127,335,107。

④ 《珊瑚鉤詩話》卷一，何文煥《歷代詩話》，北京，中華書局，1981年，頁459。

⑤ 轉引自《靖節先生集》卷三，四部備要本，67冊，頁45下。

暗示躬耕園田的詩人已“委運”、“乘化”，全身心地融入大自然的韻律之中，而並非“以己所偏得非分相推”。^① 正如舜以“南風之詩”為“生長之音”而“樂與天地同意”。^②

“南風之薰兮，可以解吾民之愠兮。”^③“南風”的意象故尚引喻上古時代帝舜的《南風歌》及與之同一關捩的“風乎舞雩”。^④ 這或許就是淵明於《癸卯歲始春懷古田舍》其中一欲向孔子言說的“即事多所欣”。淵明《與子儼等疏》中故云“常言五六月中，北窗下臥，遇涼風暫至，自謂是羲皇上人。意淺識罕，謂斯言可保。”^⑤因南風之薰而聊為羲皇上人，恰如繫於淵明名下的《搜神後記》中另一篇所謂“仙鄉”故事中的何某，藉由舞韶舞而入陶唐之世。這種感受與同一文本中“見樹木交蔭，時鳥變聲，亦復歡然有喜”並列，是淵明艱苦的園田勞作生涯中平凡而真實的快樂。何以有此即“自謂是羲皇上人”呢？此段文字出現在淵明暮年“自恐大分將有限也”之時寫給親子之書中，並叮囑其子“斯言可保”，當非戲言。難道淵明真以為羲皇樂世可於此復現麼？

其實，淵明對自己所祈嚮的上古樂世早有“安歸之嘆”和“已矣之哀”。^⑥ 他的《感士不遇賦》嘆息道“望軒、唐而永嘆，甘貧賤以辭榮。淳源汨以長分，美惡紛其異途。”^⑦寫於晚年的《桃花源記》，更以漁人的“尋向所誌，遂迷不復得路”和劉子驥尋病終而未

① 見王夫之《古詩評選》卷四《船山全書》(14)，長沙，岳麓書社，1996年，頁719。

② 《史記·樂書》，北京，中華書局，1959年，頁1235。

③ 《尸子》卷上《綽子》，頁372中。

④ 《論語·先進》，頁2500下。

⑤ 《陶淵明集校箋》，頁441。

⑥ 《感士不遇賦序》，同上書，頁365。

⑦ 同上書，頁366。

果後“遂無問津者”^①這樣的結局，永遠地關閉了通向樂世之路，表現了居於末世的深沉悲觀，如《桃花源詩》所詠“淳薄既異源，旋復還幽蔽。”^②在此，陶氏雖仍持有社會理想，而非如嵇、阮只幻想在社會之外，尋求個人痛苦的解脫。然而，陶氏卻再無正始玄學家的樂觀，他清醒地認知：集體復歸樂世已無可能。然則，又如何理解《與子儼等疏》中那段文字呢？筆者以為，淵明不過是說：雖然樂世作為理想社會已不復可見，卻無妨於個人心境中恍然體味。在這一點上，其又與莊子頗有契合。^③但如此心境對他卻只偶然一現於誠實勞動生涯的瞬間。如《飲酒》其五所寫“采菊東籬下，悠然望南山。山氣日夕佳，飛鳥相與還。此中有真意，欲辨已忘言。”^④清人陳祚明解說此詩道“心遠地即偏，公固不蹈東海。采菊見山，此有真境，非言可宣，即所為桃源者是耶！”^⑤這裏陳祚明體味的“桃源”，豈非《與子儼等疏》中所言羲皇樂世？二者皆無須“蹈東海”，只存於當下心境中而已。一海知義以淵明與劉裕關係甚密的周續之、劉遺民交遊，以及淵明在劉裕篡晉稱宋的當年（420年）秋，入座武帝心腹高官王弘的官方集會，“弘至，亦無忤”^⑥等事實，說明“內含主張的韜晦”乃其所謂淵明“情寓虛構”的外在因

① 《陶淵明集校箋》，頁403。

② 同上書，頁403。

③ 喬若達比較老、莊思想時說“《莊子》內篇並不分享《道德經》對聖君政治的積極關注，而更沉思於個體的生存上。……內七篇顯示經由無為聖君政治改革而集體回歸黃金時代是希望渺茫的。回歸的觀念變成了心靈的事務，潛在地對所有面對無望墮落的政治處境的人們開放。”見其 *Myth and Meaning in Early Taoism: the Theme of Chaos (hun-tun)*, p. 80.

④ 《陶淵明集校箋》，頁219—220。

⑤ 陳祚明《采菽堂古詩選》卷一三，《續修四庫全書》，1591冊，上海古籍出版社，2002年，頁91下—92上。

⑥ 《宋書》卷九三《隱逸傳·陶潛》，北京，中華書局，1974年，頁2288。

素。^① 由以上的話題而論，“虛構”一詞並非合適。更準確地說，這樣的事實顯示了淵明的“羲皇上人”、“真意”，以及《五柳先生傳》中所謂“無懷氏之民”、“葛天氏之民”，其實皆出於“心遠”，乃片刻的“聊爲”而已。是淵明憑藉田園生活，在不期然的風聲、雨聲和衆鳥的歡叫的某些瞬間，忽然感受到與宇宙生命的契合，以及離卻機心、化入自然天相的精神狀態。正如桃花源只於漁人“忘路之遠近”時“忽逢”，且“不足爲外人道也”一樣，“真意”亦是不期而至，且“欲辨已忘言”。這樣的境界是直覺的，主觀的，瞬刻的，亦即抒情詩的。

這樣的表達中，還有一層意味：即樂世本自平凡而質樸，並無特別眩惑之處。試比較桃花源和《歸園田詩》等作品所描寫的田園世界，其中屋舍、良田、桑竹、阡陌、雞犬、男女衣著、菽稷作物，以及其中日出肆農、日入從歸的生命節奏，皆並無不同。不同處只在兩點：一爲“秋熟靡王稅”這種堯“天下爲公”時代纔有、於今已不復存的經濟權利的平等。二爲《桃花源詩》所寫的返根復性的精神狀態：

童孺縱行歌，斑白歡遊詣。草榮識節和，木衰知風厲。雖無紀曆誌，四時自成歲。怡然有餘樂，於何勞智慧。……^②

陶氏顯然明白那個“天下爲公”的桃花源已無由尋訪。其作爲田園詩人的發現，只能是那個“怡然有餘樂，於何勞智慧”的精神境界，即“神辨自然”的境界。故《桃花源詩》以“願言躡清風，高舉尋吾契”結，而作於多年前的《歸去來兮辭》則以“風飄飄而吹衣”開

① 《陶淵明——情寓虛構的詩人》，頁93—95。

② 《陶淵明集校箋》，頁403。

始了懸想或追憶中的返鄉之旅。

三 “帶月荷鋤歸”：園田中的自我身影

在中國古代這種農耕社會裏，田園本為最重要的生活世界。在《詩經·國風》的《葛覃》、《采芣苢》、《采芣》、《采蘋》、《式微》、《十畝之間》、《七月》，《小雅》的《黃鳥》、《甫田》、《大田》、《信南山》，以及《周頌》的《載芟》、《良耜》等篇章中，約略地透顯了田園的意象。然而，卻無人會將它們視作田園詩，其原因牽扯到本節要討論的抒情自我的問題。

上述《國風》中那些詩篇（除《十畝之間》當解作情歌一類^①外）是農奴勞作進行中的號子。勞作時間中延續的重複的動作被歌謠體現在復沓形式中，復沓中用字的變換則顯示勞作中對象（如《采蘋》中的“采蘋”、“采藻”）、場地（如《式微》中的“中露”、“泥中”）的變化，更表現了勞作是一漫長單調的流程。在此，歌唱者可以是一羣農奴中任何一人或其整體。《小雅》的《甫田》、《大田》則是自稱為“曾孫”的領主省耕之詠。其中《甫田》句中偶有出以農夫口氣者，亦是“詩人語意，隨文各異”處，^②並不妨全篇的“曾孫”語氣。《小雅》的《信南山》和《周頌》的《載芟》、《良耜》則是收穫之後領主的祭祀之歌。《小雅》的《黃鳥》則根本是“不得其所”而思歸之人的歌唱。總上所述，則《詩經》中所有涉及田園意象篇

① 《毛詩正義》卷五《十畝之間》孔穎達疏以“男女無別往來之貌”解“閑閑然”，頁358中；姚際恒以“桑者”解“行與子還”，《詩經通論》卷六，《續修四庫全書》，62冊，頁92下；焦循《毛詩補疏》引《邶風》傳解“泄泄然”為“雄雉見雌雉飛而鼓其翼”，《清人詩說四種》，上海，華東師範大學出版社，1986年，頁303。

② 見姚際恒《詩經通論》卷一一，頁158上。

章的說話人皆非田園中自在(擁有)且自為(躬耕)的自我。《詩經》以降至陶氏之前,“國風”中那種勞作中的歌唱就幾乎絕迹。西漢城陽王劉章的《耕田歌》與魏陳思王曹植的《喜雨詩》等,皆不妨被看作《小雅》中《甫田》、《大田》一類省耕之詠的繼續。而在此傳統之外,真正創造出“抒情自我原型”的詩人,乃是以崇美為高貴品質的本源、生命之最高關懷,“第一個發現美之為美,而且堅持其絕對價值”的屈原。^①而屈原卻是後世“貴遊文學”的始祖。^②由這樣一個背景可以彰顯陶氏田園作品對抒情自我型塑之獨特性。

屈原的《離騷》以至潔至美的香草香花作為詩人崇美自我表現的象徵。自本質而言,這裏體現了相似於筒井俊彥所說的儒家名教實質哲學或精粹哲學(essential philosophy)的觀念:“萬物皆被清楚地標示、描畫並在本體層次上被明顯地加以區分。”^③而在淵明的田園世界中,似乎在部分地重歸渾沌。廖美玉指出陶氏的田園詩超越了由《楚辭》形成的以德性為分類依據、以判定存在價值及時代良窳的對立譜系,而使自然生態重被發現,即在幽蘭、秋菊、孤松、歸鳥等士人意象之外,“逐步加入園蔬、雞犬、桑樹、野草等等最能適應該地區環境的農業發展系統與本土生物族羣”。^④烘托着詩人陶淵明自我形象的,因而不再只是秋蘭、留夷、杜蘅、芳芷、芰荷和芙蓉等等至潔至美的花草,而且有寒草、灌木、榆柳、豆苗、榛莽、桑麻和枯條、朽株。此烘托意象的變化關聯着詩人塑造自我

① 詳見張淑香《抒情自我的原型——屈原與〈離騷〉》,《臺靜農先生百歲冥誕學術研討會論文集》,臺北,臺灣大學中國文學系,2001年,頁72,70。

② 見王夢鷗《貴遊文學與六朝文體的演變》,載其著《古典文學論探索》,臺北,正中書局,1987年,頁122—123。

③ Toshihiko Izutsu, *The Key Philosophical Concepts in Sufism and Taoism* (Tokyo: Keio Institute, 1967), vol. 2, p. 20.

④ 廖美玉《陶潛“歸田”所開啓的生態視野與多元族羣觀》,《中古詩人的生命印記》,臺北,里仁書局,2007年,頁168。

形象時着意地放低身段。即如宇文所安所說“園田不過是純樸自我的形象得以棲止的場所”。^①

陶淵明在中國古代自傳性文學中的重要地位在學界早已不容置疑。^② 此種地位的建立，卻並不僅僅由於他寫了《五柳先生傳》、《自祭文》、《挽歌詩》，以及《戊申歲六月中遇火》、《丙辰歲八月中於下潁田舍穫》等日記條目一般的詩作，也不僅由於他在《形影神》、《雜詩》其九等詩作中一再揭示出自我的矛盾、掙扎和不確定性甚至雙重角色，^③ 也不僅僅由於他在《詠貧士》、《詠二疏》、《詠荊軻》等詠史作品中，不斷以“在歷史中發現知音的信心”，建構其“自我實現的想象”，^④ 雖然論者們以上關注都很重要。陶氏於中國自傳性文學的意義，還在於他在作品中為詩人自我形象的塑造，注入了特殊的美學色彩。陶氏是中國詩歌中最早將自我的形軀之身白描在日常生活化背景上的詩人。在前述否認“大人世及”觀念的背景下，這種描畫，決非屈原那種以被服着奇花異草而彰顯高貴的納西索斯式(Narcissus)的自戀，^⑤ 也非如沉於下僚的左思僅止

① “The Self’s Perfect Mirror: Poetry as Autobiography”, p. 81.

② 宇文所安謂“陶潛是第一位偉大的以詩寫作的自傳家，他教了我們許多關於自傳的東西：解說自己即意味着兼有真實自我與表面角色的雙重性”“The Self’s Perfect Mirror: Poetry as Autobiography”, p. 116; 孫康宜謂陶潛“在詩中創造了一種自傳模式，使其自身成為作品的首要主題。其詩的自傳並非只在字面意義上，而是形象化地談論自我界定問題的一種自傳”。見其 *Six Dynasties Poetry* (Princeton: Princeton University Press, 1986), p. 16; 川合康三謂“陶淵明的《五柳先生傳》開創了中國式自傳一種嶄新的格式。”蔡毅譯《中國的自傳文學》，北京，中央編譯出版社，1999年，頁56。類似的說法又見興膳宏《六朝文學論稿》，頁295—306；一海知義《陶淵明——情寓虛構的詩人》，頁20。

③ 參見蔡瑜《論陶淵明的任真》，《國科委研究彙刊：人文及社會科學》第4卷第1期（2004年1月），頁15—37。雙重角色的說法見宇文所安“The Self’s Perfect Mirror: Poetry as Autobiography”一文。

④ kang-I Sun Chang(孫康宜)，*Six Dynasties Poetry*, pp. 27-28.

⑤ “自戀”的說法來自張淑香，見其《抒情自我的原型——屈原與離騷》，頁69—71。

表現自身形象的清峻飄逸。陶氏的躬耕生活,使他在貫穿身體活動的勞作中,真正“體驗”了自我身體,^①對於自身外在形象的描摹,故而從不迴避由生理真實而體味出的寒微一面。如《歸園田居》其二的一段:

時復墟里人,披草共來往。相見無雜言,但道桑麻長。桑麻日已長,我土日已廣。常恐霜霰至,零落同草莽。^②

“披草”一句是妙筆,詩人不僅將自身形影沒入觸目皆是的田野草莽,亦化入鄉野衆生之中。“桑麻”亦屬於農耕世界的生態,這樣的農人話題渲染出此間生命內容的質樸無華。只在這樣的生命中,霜霰毀壞了作物纔真是牽挂。在此,詩人毫不掩飾其作為卑微人物的喜與憂。此聯章的下一篇荷鋤夜歸,遂再有“衣霑不足惜,但使願無違”。^③陶詩的魅力,正在能令如此散文化的瑣碎平常生活願求具有了詩意。尤有進者,淵明甚至不迴避自己躬耕生活中時而出現的困苦和寒儉之狀。如《怨詩楚調示龐主簿鄧治中》寫遭飢餓之苦的狼狽“夏日長抱飢,寒夜無被眠。造夕思雞鳴,及晨願鳥遷。”^④《飲酒》其十七寫受風寒之苦的煎熬“弊廬交悲風,荒草沒前庭。披褐守長夜,晨雞不肯鳴。”^⑤《詠貧士》其二寫飢寒交迫時潦倒淒涼“淒厲歲云暮,擁褐曝前軒。……傾壺絕餘瀝,窺竈

① 如現象學者梅洛-龐蒂所說“身體始終有別於它之所是……除了體驗它,即接受貫穿身體的生活事件以及與身體融合在一起,我沒有別的手段認識人體。……因此,身體本身的體驗和反省運動完全相反”《知覺現象學》,頁257。

② 《陶淵明集校箋》,頁77。龔本作“時復墟曲中”,此取異文,見同書校記。

③ 同上書,頁79。

④ 同上書,頁98。

⑤ 同上書,頁240。

不見煙。”^①《飲酒》其九寫窮居迎客的邈遠“清晨聞叩門，倒裳往自開。”^②《乞食》更以“飢來驅我去，不知竟何之！行行至斯里，叩門拙言辭”，^③寫行丐時的尷尬。等等。詩人的放低身段，又以描寫蹇困生活中片時皮肉筋骨的快活而凸顯，實是以反筆寫困苦和寒儉。如《丙辰歲八月中於下潁田舍穫》寫秋穫擺脫久飢後的痛快“飢者歡初飽，束帶候鳴雞。”^④《庚戌歲九月中於西田穫早稻》寫辛勞終日後洗一把、飲一盅時的歡暢“四體誠乃疲，庶無異患干。盥濯息簷下，斗酒散襟顏。”^⑤這些皆與左思以“被褐出閭闔，高步追許由。振衣千仞岡，濯足萬里流”^⑥表現出的清峻姿態不同。《和郭主簿》其一更將詩人於寒微生活中獲得的平常樂趣寫盡：

園蔬有餘滋，舊穀猶儲今。營己良有極，過足非所欽。春秫作美酒，酒熟吾自斟。弱子戲我側，學語未成音。此事真復樂，聊用忘華簪。^⑦

詩人於此表達的滿足，說明其對富貴早已無動於衷了。《雜詩》其四又謂：

丈夫志四海，我願不知老。親戚共一處，子孫還相保。觴

① 《陶淵明集校箋》，頁313。

② 同上書，頁228。

③ 同上書，頁93。

④ 同上書，頁208。

⑤ 同上書，頁205。

⑥ 左思《詠史詩》其五，《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁733。

⑦ 《陶淵明集校箋》，頁128。

弦肆朝日,樽中酒不燥。緩帶盡歡娛,起晚眠常早。孰若當世士,冰炭滿懷抱。百年歸丘壟,用此空名道。^①

真是“夫我之生也,非我之所生也”。這是與郭象否定宇宙本根而肯定萬物“自爾”、“自化”的認知自然主義相平行的人生自然主義:人生幸福只在此親情共處、濁酒一樽和鄰曲相歡等等大地上的庸常。陶氏不諱言庸常是其生命的本分,纔反對唱高調而翻了黔敖施粥的舊案,謂“常善粥者心,深念蒙袂非。嗟來何足吝,徒没空自遺!”^②這已經完全顛覆了屈子抒情自我的自戀和自貴。滑稽風格顛覆着貴族氣質,最能將此放低身段寫到極致的,則是陶詩中幾處自謔和自嘲。以《挽歌詩》其一的“但恨在世時,飲酒不得足”和其二的“在昔無酒飲,今但湛空觴”^③為最著。此詩是以模擬自己死後魂靈的口氣寫出的黑色幽默:以飲酒不足為惟一遺憾,我這生命該多麼平庸啊!《責子》則以調侃的語氣寫其諸子的不好紙筆:

阿舒已二八,懶惰故無匹。阿宣行志學,而不愛文術。
雍、端年十三,不識六與七。通子垂九齡,但覓梨與栗。天運苟如此,且進杯中物!^④

這自然不妨讀為一種自嘲,但戲謔的語氣中卻不無幾分得意,即已不以文士身份為意的自足之感,它來自對“力惡其不出於身也”的

① 《陶淵明集校箋》,頁 295。

② 《有會而作》,同上書,頁 266。

③ 同上書,頁 356,358。

④ 同上書,頁 262。

“軒唐”、“黃虞”時代的嚮往。

陶詩對自我上述描寫，早為學界措意，曾被議為“自我貶抑”、“自我嘲弄”，^①甚至是“從神聖降落到世俗的低調姿態”和“反英雄”。^②但陶詩中這種對人物潦倒、寒儉的着意表現，卻不惟用於自我的直接呈現，且用於其具自況意味的《詠貧士》聯章中對古往清貧高士的刻畫。如詠榮啓期以“老帶索”，詠原憲以“納決履”，詠曾子以“弊襟不掩肘”，詠黔婁以“一旦壽命盡，蔽覆乃不周”，詠袁安以“困積雪”，詠張仲蔚以“繞宅生蒿蓬”。^③這些精心挑選的細節不可不謂極盡其人的種種寒儉狼狽之狀，卻又掩不住詩人對這些安貧守道之士的心儀之情。毋寧說寫其貧困寒儉正為凸顯其中“人不堪其憂，回也不改其樂”的自在從容。故“老帶索”的榮叟“欣然方彈琴”；“納決履”的原憲“清歌暢商音”；“困積雪”的袁安“邈然不可干”；“繞宅生蒿蓬”的張仲蔚“介焉安其業，所樂非窮通”……這令人想到淵明詩文中自我形體呈現的另一面：像“采菊東籬下，悠然見南山”；^④像“日入羣動息，歸鳥趨林鳴。嘯傲東軒下”；^⑤像“班荆坐松下，數斟已復醉”；^⑥像“清琴橫牀，濁酒半壺”；^⑦像“登東臯以舒嘯，臨清流而賦詩”，^⑧等等。這裏的詩人自我形象可謂清逸散淡，絕無“自我貶抑”和“從神聖降落到世俗的低調姿態”的味道。唐以後有關淵明的傳世畫作皆說明：此即文

① 見戴維斯(A. R. Davis)《陶淵明論》，轉引自楊玉成《田園組曲：論陶淵明〈歸園田居〉五首》，頁203。

② “從神聖降落到世俗的低調姿態”和“反英雄”係楊氏在上文中提出，頁203。

③ 《陶淵明集校箋》，頁316, 318, 320, 322。

④ 《飲酒》其五，同上書，頁219—220。

⑤ 《飲酒》其七，同上書，頁224。

⑥ 《飲酒》其十四，同上書，頁238。

⑦ 《時運》其四，同上書，頁8。

⑧ 《歸去來兮辭》，同上書，頁391。

人心目中的淵明——“東籬黃菊、冠巖青松、門前綠柳、清琴橫牀、濁酒半壺，……畫中高士做淵明打扮，小艇上橫波持竿，臨流濯足……”。^①故而，陶詩中的抒情自我，究竟不惟不是一種“反英雄”，且不啻為一種新的文化英雄。不過世人對此新的“文化英雄”的完全識認，卻要遲遲等到歷史進入唐以後的“近世”。而且，淵明對此形象的塑造，卻不再賴於自貴自戀和美的事物的烘托，而能令固窮者的尊嚴自襤褸之狀和庸常之物中卓然升起，即古人所謂“高人性情、細民職業，不作二義看”。^②在此，他吸收了歷來有關貧士傳記的某些觀念——諸如亡在草澤、振襟見肘、納履踵決的原憲，卻曳杖清歌、聲淪於天地而令子貢慚愧，^③就分明以其身體顯示了貧者的驕傲。在此，淵明或許並未否定身體是“參與禮儀的聖器”^④那樣的儒家觀念。然而，由對“禮義以為紀”以前樂世的祈嚮，他卻事實上超越了它，他的身體不必是精美典雅的“瑚璉”，^⑤而可以是“帶月荷鋤”的一副肩膀，聽任夕露去沾濕。這樣的寒微、襤褸卻有尊嚴，又非如戴荆冠、被蘆條抽打的耶穌那樣充滿悲劇色彩，而是如鹿裘帶索、鼓琴而歌的榮啓期和納履踵決、曳杖清歌的原憲一樣，親切、詼諧而灑脫，卻不乏清逸之氣。因為這種不避自謔意味的呈現，其實又不啻為一種標榜，彰顯出與屈子自貴自戀全然不同的獨行精神！

如現象學者所說：言語也是身體的動作。陶詩比正始以降的

① 王耀庭《淵明逸致的形象》，《故宮文物月刊》6：6（1988年9月），頁37。

② 鍾惺、譚元春《古詩歸》卷九《勸農》評，《續修四庫全書》，1589冊，頁449下。

③ 見《韓詩外傳》卷一，許維通《韓詩外傳集釋》，北京，中華書局，1980年，頁11—12。

④ 這是Herbert Fingarette對儒家對個體和禮儀關係觀念的著名詮釋，見其*Confucius: The Secular as Sacred*（New York: Harper & Row Publishers, 1972），p. 75。杜維明在此引申出“人必須視自己的生理軀體為聖物”，見其《孟子思想中人的觀念：中國美學探討》，《儒家思想新論》，頁98。

⑤ 見《論語·公治長》，頁2473上。

文人詩具更强的言說性即體現了此意味。雖然如許多學者所說，書寫在中國文化中自有其獨立的起源，文學傳統自根本而言即為文字藝術的傳統。^① 而以阮籍《詠懷詩》為標志，中國詩歌也歷經了一個自《詩經》和漢樂府的公共表演向書寫個人體驗的轉變。^② 然而，正如德希達所說：寫畢竟“是直接性的喪失”和“意味着以棄絕自然的勇氣進入精神”。^③ 故而以書寫自語為特徵的阮籍《詠懷》只表現了“一個孤懸的、毫無憑據的、痛苦不安的自我意識本身”。^④ 在這個意義上，言說如果不是出於公共表達的目的，相對書寫則更能體認個體存在的“生命呼吸”。^⑤ 因為如梅洛-龐蒂所說，“存在意義不僅由言語表達，而且也寓於言語中，與言語不可分離”。^⑥ 孟子所謂“聽其言也，觀其眸子。人焉廋哉”！^⑦ “聽其言”之“言”，即是言語。孟子的言一志一氣三位一體的“知言”理論——所謂“人的語言展現、人的意志、以及人身內部氣的流轉都是一體展現”^⑧——也應更指稱言語。作為文人作品陶詩的言說

① 見諸如李澤厚《論語今讀》，北京，三聯書店，2004年，頁204；龔鵬程《說“文”解“字”——中國文學藝術發展的結構》，《文學批評的視野》，臺北，大安出版社，1998年，頁3—46。

② 詳見蕭馳《再論中國詩歌自口頭公共表達向書寫個人體驗的轉變》，《淡江中文學報》第17期（2007年12月），頁24—47。關於中國詩歌自口頭公共表現向書寫個人體驗轉變的說法，見高友工（Yu-kung Kao）“The Nineteen Old Poems and Aesthetics of Self-Reflection,” *The Power of Culture: Studies in Chinese Cultural History*, eds. Willard J. Peterson, Andrew H. Plaks, and Ying-shi Yü (Hong Kong: The Chinese University Press, 1994), pp. 80-102.

③ 《愛德蒙·雅畢斯與書的問題》，《書寫與差異》，臺北“國立”編譯館，2004年，頁151, 158。

④ 余敦康《魏晉玄學史》，北京大學出版社，2004年，頁316。

⑤ 德希達《被劫持的言語》，《書寫與差異》，頁363。

⑥ 《知覺現象學》，頁238。

⑦ 《孟子·離婁上》，頁2722上。

⑧ 見楊儒賓《儒家身體觀》，臺北，中研院中國文哲研究所，2004年，頁173—210。

性,恰恰是排除了公共表達目的之後的“書寫的言說性”,^①即以書寫去盡量模擬言說,盡量保留言說的生氣。

宇文所安曾將陶詩具自傳意味的作品劃分為兩類,即不使用與人類共通經驗相關的“我”的詠懷和雜詩一類所謂“非社會場景詩”及“場景詩”(occasional poetry)。^②宇文氏的興趣顯然在前者,但本文從言說而論陶詩,則以為首先應注意後者。一海知義舉出形影神為例說“淵明也是一個愛好對話的詩人”,並以此說明陶詩具有“虛構”性質。^③這種假擬的對話或許有《楚辭·漁父》的影響,但更可能是自漢樂府中借來。如在《歸園田居》其四裏,詩中的說話人在敘述與子侄輩在荒墟中發現“遺處”之後,就有一段對話:

借問采薪者: 此人皆焉如? 薪者向我言: 死沒無復餘。
一世異朝市, 此語真不虛。 人生似幻化, 終當歸空無。^④

正如楊玉成所分析“這些對話起訖不明,不能冒然加上引號,最後兩聯可能是采薪者也可能是陶淵明的話。這種含混說明兩個角色並無清楚的分界,采薪者的話可以視為陶淵明自身另一個潛在的聲音在說話。”^⑤這種引語和人稱的含混和任意滑轉該是“書寫的言說”的特徵,因為詩人乃設身於這個對話的“導演”和抒情者之間。藉由此模糊的對話,原本在場外敘述的詩人就在前景中有了

① 此與《古詩十九首》的“書寫的聲音”頗有相近之處,卻更具個性色彩。關於《古詩十九首》的“書寫的聲音”的說法,見蕭馳《“書寫聲音”中的羣與我、情與感——〈古詩十九首〉詩學質性與詩史地位的再檢討》,頁45—85。

② “The Self’s Perfect Mirror: Poetry as Autobiography”, pp. 82-83.

③ 《陶淵明·陸放翁·河上肇》,頁57—58。

④ 《陶淵明集校箋》,頁80。

⑤ 《田園組曲: 論陶淵明〈歸園田居〉五首》,頁221。

自己的“聲音”形象，而被敘述的平面景象也頓時藉聲音“凸現”出來，有了似乎無窮的深度。此處聲音和場景交相被“立體化”了。這樣的例子後世小詩中頗能見到，如崔顥的《長干行》、王維的《雜詩三首》、賈島的《尋隱者不遇》、李夢陽的《黃州詩》即是。清人吳修塢謂王維《雜詩》“如書家意到筆不到法”，^①王夫之謂崔顥的《長干行》“墨氣所射，四表無窮，無字處皆其意也”，^②皆着意此體藉由情景對話撩逗出的暗示空間。《乞食》是陶詩對話體運用的另一個例子：

行行至斯里，叩門拙言辭。主人解余意，遺贈副虛期？談諧終日夕，觴至輒傾杯。情欣新知歡，言詠遂賦詩。感子漂母惠，愧我非韓才。銜戢如何謝，冥報以相貽。^③

此詩沒有“主人”的直接引語，但“感子”以下卻有直接和間接引語的含混，正是“書寫的言說”的特徵表現。蘇軾謂“此大類丐者口頰，哀哉哀哉！”是從中聽到了“舉世莫不哀之”的乞食者聲音，^④讓百世讀者不是受話人、卻永遠觀面一幕生動的活劇，即評者所謂“實情實境”。^⑤《飲酒》其九則是賓主既具的一場辯論：

清晨聞叩門，倒裳往自開。問子為誰與？田父有好懷。壺漿遠見候，疑我於時乖。繼縷茅簷下，未足為高樓。一世

① 《唐詩續評》卷二，《唐詩評三種》，合肥，黃山書社，1995年，頁501。

② 《夕堂永日緒論內編》，見戴鴻森《董齋詩話箋注》，北京，人民文學出版社，1981年，頁138。

③ 《陶淵明集校箋》，頁93。

④ 《書淵明乞食詩後》，《蘇軾文集》卷六七，北京，中華書局，1986年，頁2112。

⑤ 《陶詩彙評》卷二，嘉慶十一年聽松草堂本，葉15B。

皆尚同，願君汨其泥。深感父老言，稟氣寡所諧。紆轡誠可學，違己詎非迷。且共歡此飲，吾駕不可回。^①

此詩顯然是虛構或導演出的對話，如方東樹所說“又幻出人來，較之就物言，更易托懷抱矣。……托為問答，屈子《漁父》之旨。”^②蘇軾讀此詩為“吐之則逆人，茹之則逆予”的一段心思，而詩人“寧逆人也，故卒吐之”。^③對話中“繼縷茅簷下，未足為高樓”兩句，將詩人自我形象的寒酸自他者口中道出。而詩人卻以“深感父老言”、“紆轡誠可學”、“且共歡此飲”作開，而以“稟氣寡所諧”、“違己詎非迷”、“吾駕不可回”作闔，^④抑揚之間不激不隨，生動地見出詩人溫厚之中對自己選擇的自信。這裏即便有宇文所安提出的“角色”問題，但敘寫過往事件中的“角色”仍然無妨是自我在寫作當下的一種直接呈現。清人杜濬曾以如下的話評說陶詩藉言說意味摹出的“自寫小像”：

古來佳詩不少，然其人要不可定於詩中。即詩至少陵，詩中之人，亦僅有六七分可以想見。獨有陶淵明，片語脫口，便如自寫小像，其人之豈弟風流，閑靖曠遠，千載而上，如在目前。人即是詩，詩即是人，古今真詩，一人而已。^⑤

此處杜濬所謂“自寫小像”的意味，不惟見於其具對話意味的詩作

① 《陶淵明集校箋》，頁228。

② 《昭昧詹言》卷四，北京，人民文學出版社，1984年，頁114。

③ 《錄陶淵明詩》，《蘇軾文集》卷六七，頁2111。

④ 吳崧《論陶》，轉引自《陶淵明資料彙編》，頁180。

⑤ 《與范仲闇》，周亮工編《尺牘新鈔》卷二，叢書集成本，2975冊，頁47。

(尚有如《連雨獨飲》,《擬古》其二、其三,《飲酒》其十四等等),即便與雜詩、詠懷一脈相承的所謂“非社會場景詩”中,陶詩中的自我亦時而予人以“不隔”,蓋皆發自其不以文人身份為意而語近言說的質樸。許學夷謂其“真率自然,傾倒所有……不過寫其所欲言”,“飢來驅我去”、“相知何必舊”、“天道幽且遠”諸篇甚至“語近質野”。^①毛先舒謂其詩“真處多入俚”;^②延君壽謂人讀其“傾身營一飽,少許便有餘”便覺“幾與鄉里小民無異”。^③這些皆可視為對其詩言說性的觀察。其實,作為“非斯人之徒與而誰與”的衰世儒者,淵明孤獨終其生渴望知音和對話者。大抵說來,陶詩中的“知音”——如《飲酒》其十六的“不在茲”的孟公,《詠貧士》其一的“知音”、其二的“慰吾懷”的“古賢”、其六的“知者”,《擬古》其八的“相知人”——是指潛在的能理解其志向和心靈的人,詩人對之傾訴是更為書面化的。而在詩人以荷杖翁、沮、溺自況時——如《癸卯歲始春懷古田舍》其一、其二,《飲酒》其二十一——他似乎更要彰顯躬耕者的身份、站在田間等待中斷的口頭對話重啓。此種將自我抒懷與隱約中的情景對話銜接是陶詩創造田園中自我的聲音形象的另一手法。如《歸園田居》其二末段“相見無雜言,但道桑麻長。桑麻日已長,我土日已廣。常恐霜霰至,零落同草莽。”“桑麻長”應當是詩中說話人與“墟里人”對白中的“聲音”,而以下四句或許是詩人向後世讀者的表白,卻又似乎是對白中聲音的延續。《飲酒》其二十是另一種銜接:

羲農去我久,舉世少復真。汲汲魯中叟,彌縫使其淳。鳳

① 許學夷《詩源辨體》卷六,北京,人民文學出版社,2001年,頁101。

② 《詩辯坻》卷二,《清詩話續編》(1),頁33。

③ 《老生常談》,轉引自《陶淵明研究資料彙編》,頁261。

鳥雖不至,禮樂暫得新。洙泗輟微響,漂流逮狂秦。詩書復何罪,一朝成灰塵。區區諸老翁,爲事誠殷勤。如何絕世下,六籍無一親。終日馳車走,不見所問津。若復不快飲,空負頭上巾。但恨多謬誤,君當恕醉人。^①

此詩前大半是詩人作爲守道儒者的歷史詮釋和立場表白。卻在結尾四句自此憤世面目中跳出。“若復不快飲,空負頭上巾”點出自己村俗酒人的身份,莊嚴的書寫頓時也化爲情景式的笑談。“但恨”二句是繼續此卑微身份,但“君”又是誰呢?自上文“不見所問津”一句看,可以是被徒然期待的魯中叟孔子,但也可能如宇文所安所說,是“一個未來廣闊的聽衆羣”。^②詩人於此力圖彰顯的,卻是他活生生的聲音。

淵明的田園詩當然是以書寫抒發情懷。然而,在上述種種努力之下,詩人在盡力使詩作成爲其田園存在的象徵和軀體,而不是描寫、表達這種存在。即古人所謂“誦其詩者,慨然想見其爲人”。^③

結論: 陶淵明與中國抒情傳統

葉嘉瑩先生謂陶淵明爲“時代風氣以外的詩人”。^④ 這個評價其實包含了對陶詩種種獨創的認知。然而,如本文第一節所論,陶

① 《陶淵明集校箋》,頁 248—249。

② “The Self’s Perfect Mirror: Poetry as Autobiography”, p. 83.

③ 楊士奇《哇樂詩集原序》,轉引自《陶淵明集校箋》附錄五,頁 559。

④ 《葉嘉瑩說漢魏六朝詩》,北京,中華書局,2007年,頁 403—436。

氏斷然又在時代風氣之內，不過是以自己獨異的方式對時代命題作出了回應。並藉由田園，淵明為中國詩歌開創出了新美典。其要者，可歸納為以下數端。

首先，在中國中古詩歌面臨轉變的當口，淵明另闢出一藝術蹊徑。陶氏的田園詩常被論家置於以大謝為開山的山水詩的對蹠加以討論。但此處的分際決非只在文類和主題，且涉及了審美活動的深層歧異。陶氏義熙元年(405)棄官歸里開始寫作田園詩時，雖然謝靈運要在十七年後纔出守永嘉，但庾闡已在六十年前寫出了最早的山水詩作，王、謝名士也在半個世紀前有了蘭亭詩集。此時詩壇已在醞釀“棄淳白之用，而騁丹腹之奇”^①的轉變。而淵明卻在是時呈現了不設色的田園世界，以體現詩人收視反聽、遊氣於陰陽交合之中。陶詩此一發明影響後世者，於詩莫過於韋應物，於畫則尤見於倪瓚、弘仁諸人。韋詩被朱熹嘆為“無聲色臭味”，^②被何湛之評為“少涉濃郁”。^③而韋氏正祖述陶詩，且“有其沖和”者。^④雲林(倪瓚)小景人謂“著色者甚少”，^⑤其畫“冰痕雪影，一片空靈，剩水殘山，全無煙火”。^⑥而評畫者謂“正可匹配陶靖節詩”。^⑦漸江(弘仁)畫師法雲林，自謂“淋漓淡墨起氤氳”。^⑧其人

① 焦竑《題謝康樂集後》，《焦氏澹園集》卷二二，《續修四庫全書》，1364冊，頁226下。

② 《論文下》，黎靖德編《朱子語類》卷一四〇，北京，中華書局，1986年，頁3327。

③ 《陶韋合集序》，轉引自《陶淵明研究資料彙編》，頁166。

④ 沈德潛《說詩碎語》，《原詩·一瓢詩話·說詩碎語》，北京，人民文學出版社，1979年，頁207。

⑤ 李日華《六硯齋筆記》引周南老語，俞劍華編《中國畫論類編》，香港，中華書局，1973年，頁758。

⑥ 布顏圖《畫法心學問答》，同上書，頁211。

⑦ 方熏《山靜硯論畫》，沈子丞編《歷代論畫名著彙編》，北京，文物出版社，1982年，頁594。

⑧ 《鄭畋手抄漸江題畫詩三十三首》其八，王世清、王聰編《漸江資料集》，合肥，安徽人民出版社，1984年，頁39。

亦大有栗里之風，謂“爲愛門前五株柳，風神猶是義熙前”。^①

伴隨山水詩興起，中國詩開始追求佳句、佳聯，這同時亦令詩與言說和散文語法趨異。^② 高友工先生曾將此一向近體發展的歸趨概括爲在“內在文字”中“建立一個平衡而且自足的靜觀的空間世界”。^③ 與此對照，淵明卻在田園詩作中極力保留淺顯活潑的言說性和對話的戲劇性，這顯然可以看作是上述畫意趨求之外的另一種美典。饒有興味的是，此具戲劇意味的美典竟然也出現在宋代山水詩人楊誠齋與“梅兄”、“風伯”、泉嶺、星、月的“對話”中。^④ 陶詩的語言可以說是在《古詩十九首》以後，爲中國詩歌的書寫和言說創造了一種新的平衡。

其次，陶氏藉田園開啓了型塑抒情自我的新境界。中國詩歌自屈原的《離騷》出而創造出抒情自我的原型，這是一個以崇美爲生命至高關懷，有賴自貴自戀和美事物烘托的貴族氣質的自我。自漢末以來，中國詩歌已在力圖重新發現自身文類的主體。在《古詩十九首》中，這個自我卻只是“虛擬空間與閉合時間之間，一個內在的觀者”。^⑤ 阮籍的《詠懷詩》以自悼、自安、自疑而問的形式時時面對對象化的詩人自我，然而，抒情自我在此卻只呈現爲“一個無挂搭之生命”。^⑥ 嵇康和左思的詩中抒情自我時而透顯一派清逸之氣，但那只是一

① 弘仁《七言四十二首》其十四《畫偈》，叢書集成續編本，86冊，上海書店，1994年，頁516。

② 詳見王力《漢語詩律學》，上海教育出版社，1982年，頁252。

③ 《中國語言文字對詩歌的影響》，《中國美典與文學研究論集》，臺北，臺灣大學出版中心，2004年，頁200—201。

④ 見楊萬里《燭下和雪折梅》、《檄風伯》、《過南溪南望撫州泉嶺》、《夜宿東渚放歌》、《題李子立知縣問月臺》等詩。

⑤ 見高友工(Ku-kung Ka)，“The Nineteen Old Poems and Aesthetics of Self-Reflection,” in, p. 93.

⑥ 牟宗三《才性與玄理》，臺北，學生書局，1993年，頁292。

乍現於天地間頗有些飄渺的“美的姿勢”而已。只有到了陶詩，中國詩歌纔第一次自日常生活化背景裏白描出抒情自我的形軀。自我的尊嚴在此乃自寒微之態和庸常之物中升起，且時以言說透出自謔和自嘲。這個親切、談諧、灑脫，又不乏清逸之氣的形象，成為了屈原之後抒情自我新的原型。日後的“少陵野老”、“洛陽愚叟”、“誠齋老夫”、“垂白放翁”等等許多具自嘲、自憐意味的抒情自我，莫不可以追溯到淵明這個自畫像上來。

最後，以“歸去來兮”為主旋律的陶詩為《古詩十九首》以降、至魏晉詩歌中彌漫的人生飄零、無所止泊的感傷找到了最終的安頓之所。這個安頓之所既非太虛九天，亦非郭景純的方外之山，亦非謝客嚮往的幽峻無人的山林，甚至亦非阮嗣宗所發現的不能久持的瞬間美好心境。淵明要歸返的只是祖業、祖塋所在的土地，歸返生命的本原。躬耕在這塊土地之上，纔會不期然在某些瞬間，感受到與宇宙生命的契合。而這也可聊作歸返曩古樂世了。以此謂得“返自然”，淵明遂將魏晉玄學最重要的命題“自然”實體化了——“自然”於今只是鄉土園田，只是中古自然村落中在四季和日出日入中周轉的庸常農耕生活和家族繁衍。勞於此、食於此、寢於此、老於此，而謂“樂夫天命”、謂“聊復得此生”者，即是回到了自我的本真、化解了存在的危機。在此，輝映着郭象否認“自造”、“自爾”的萬物之前有造物者和本原，林林總總背後有形上本體的認知自然主義，淵明的人生自然主義否認此樸素人生之外再有任何一種生命境界（“帝鄉”、“淨土”）和生命意義（“有聞”、“名”）。正是經由如此徹底的內在主義，中國詩歌由嵇康開始的對超越境界的追求，於焉找到了歸宿。

（本文作者係新加坡國立大學中文系教授）