

山水儀式——陶淵明遊斜川詩的多層次分析

楊 玉 成*

摘 要

本文係運用文學理論以分析陶淵明早年的一首詩，計分五節，約三萬字：一、前言；二、章法結構；三、世界感知；四、詩眼的意義；五、民俗禮儀與山水詩的誕生。雖然著眼於單首詩，實際上乃是結合東晉詩史與詩人一生的創作而作綜合考察。首先，我由章法、聲律、語法、詩眼等語言特徵著手，然後逐步擴大，配合文學史、思想史、民俗禮儀而將研究觸角延伸至文化史領域，這種植基於語言分析而經由審慎的步驟將之擴大於文化整體，乃是本文在方法上希望有所貢獻的地方。在實際結論上，本文指出此詩在語言方面的傑出成就，並指出古詩與陶詩在風格上的特徵及其構成之理由。並結合魏晉玄學以析論其中之時空意識，以及詩人非常獨特的消解性修辭策略。最後，從當時之一重要民俗禮儀——上巳——追蹤其神話意義，並提出晉宋之際山水詩所以興起的新看法。期望對詩人本身及文學史，以及文學理論的探索上都有新的建樹。

遊斜川并序

辛丑正月五日，天氣澄和，風物閑美，與二三鄰曲，同遊斜川。臨長流，望曾城，魴鯉躍鱗於將夕。水鷗乘和以翻飛。彼南阜者，名實舊矣，不復乃為嗟歎。若夫曾城，傍無依接，獨秀中皋，遙想靈山，有愛嘉名。欣對不足，率共賦詩。悲日月之遂往，悼吾年之不留。各疏年紀鄉里，以記其時日。

*作者為本校中文系兼任講師

開歲倏五日，吾生行歸休。念之動中懷，及辰為茲遊。
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，願瞻無匹儔。
提壺接賓侶，引滿更獻酬。未知從今去，當復如此不。
中觴縱遙情，忘彼千載憂。且極今朝樂，明日非所求。

一、前 言

這是陶淵明早期的一首詩，我打算從它的章法、聲律、語法、詩眼等語言特徵著手，進而結合文學史與詩人生平的觀照，從全詩的文字安排中指出背後所隱含的意蘊。而後我將進一步擴大範圍，從思想史與民俗禮儀再作詮釋，並指出東晉末年山水詩的發展動態。很明顯的，筆者是希望以文學的形式分析為基礎，並且進一步將這種形式分析帶領到更廣大的文化史領域上去，這是本文希望能對現今中國文學研究有所助益的地方。誠如清代閻若璩所說：「古人之事，應無不可考者，縱無正文，只隱在書縫中，要須細心人一搜出耳。」（潛邱劄記卷六）他說的是考據學，但是對於文學研究也同樣適用，並且我們最終會了解到，詩的存在乃是一個無數文化網絡的交光互影的匯聚體，無法與其他領域分割開來。

在論述之前還必須解決此詩寫作年代的問題。這首詩因為兩個關鍵年代存在著版本上的差異，並且涉及到詩人的年歲問題，歷來爭論不休。一是序文的「辛丑」一作「辛酉」，一是詩中的「五日」一作「五十」。不過時至今日，這個問題已較單純，因為現今學者多已接受正史上六十三歲舊說的正確性，類似梁啟超五十六歲等異說幾已無人採信（註一），因此我們只要就異文本本身來作考慮即可。

後一異文較為單純，茲先論之。「開歲倏五日，吾生行歸休」疑作「五日」者是，「五十」者非。因為若作「五十」，顯係指五十歲，則必然與序文「辛丑」（三十七歲）或「辛

註 一：參楊勇，〈陶淵明年壽應為六十三歲考〉，《新亞書院學術年刊》，五期（一九六三）。呂興昌，〈陶淵明享年六十三歲舊說新證〉，《漢學研究》，五卷二期（一九八七）。新印的一本年譜匯編也以舊說「可以作為結論性的意見」，見許逸民校輯，〈陶淵明年譜〉（北京，中華書局，一九八六），前言，頁六。據筆者所知，近年學者的論文已不再有異說，此一公案宜可息矣。

酉」(五十七歲)兩種版本都互相矛盾,取此說勢必改字,改字爲訓,甚不足取。相反的,若作「五日」,則可與序文「正月五日」相呼應,而且宋代馬永卿云:「近得廬山東林寺舊本作五日,宜以爲正。」(註二)因此應以作五日爲是。

至於詩序異文,疑以「辛丑」爲是,「辛酉」者非。主要理由有三個:其一,在版本上,各本皆作丑,唯曾集本注云「一作酉」(註三),是作辛丑者爲多,辛酉者甚少,宜以前者爲可取。其二,在地理上,此詩係新年正月詩人與二三鄰曲共赴水濱的一次歲時禮俗,宜在陶淵明居處不遠。若在辛丑年,詩人此時住在上京,與所謂「南阜」、「曾城」正在左近。相反的若在辛酉年,則詩人早已遷往尋陽郭外的南村,實無緣跋涉七十里以履行此一歲時禮俗。其三、在詩的風格上,這首詩無論是在章法安排,特殊的詩眼用法、風格的華靡,乃至觀念形態上都與三十七歲左右的詩風相近,這一點正是以下各節所要詳加討論的。

總之,本文遵從王質、陶澍、丁晏、楊勇之說(註四),以「辛丑」、「五日」爲是,此年詩人三十七歲。

二、章法結構

陶詩今存一二四首,其中五言組詩共十二組凡八十首,單首五言詩三十五首,此外聯句一首,四言詩八首。顯然詩人對於章法結構有其特殊的選擇與偏好,最明顯的是組詩特多,幾占三分之二,這個現象在中國歷代詩人身上也是不多見的,此點筆者將另文討論。現在只就三十五首單首的五言詩來作觀察,就可發現其中又以十聯的體製爲最多,計十二首,占百分之三十四(註五)。換言之,類似〈遊斜川詩〉這樣以十聯一百字爲基本形式的,是詩人寫作單首五言詩所最常用的體製,這個現象也是其他詩人所少見的。問題是,詩人作這樣的

註二:馬永卿、《嬾真子》(儒學警悟本,台北,大立,一九八二),卷一,頁一〇二。

註三:見邊欽立校注,《陶淵明集》(台北,里仁,一九八五),頁四四,校語。

註四:見楊勇,《陶淵明集》校箋(台北,正文,一九八七),頁四二一,〈陶淵明年譜〉彙訂。

註五:其他體製的百分比爲:四聯二首(六%),五聯一首(三%),七聯二首(六%),八聯十首(二九%),九聯一首(三%),十聯十二首(三四%),十一聯一首(三%),十二聯三首(九%),十五聯二首(六%),十六聯一首(三%)。其中組詩係從屬於更大的結構單位,因此不計算在內。顯然十聯最多,八聯其次,其他只是零散出現而已。另外組詩中十聯者尚有歸園田居其一、飲酒其二十,若併計之則陶詩十聯者共計十四首。

選擇究竟有何意義，文學形式的背後能否發現其中所隱含的意蘊呢？

爲了解答這個問題，筆者曾就逯欽立《先秦漢魏晉南北朝詩》一書所收的五言詩加以統計，發現的確有線索可尋。依照筆者計算，這種十聯體製漢代計有六首，顯屬少數（註六），魏代十四首，仍然不多。在這些漢魏共計二十首的詩中，看不出顯著的敘述模式，所以是十聯似乎只是湊巧碰上而已。但是在魏代六首行旅、宴會詩中卻逐漸形成一種特殊的敘述模式，這種模式係以四句（二聯）爲一個小單位全詩以五個單位非常勻稱的向前循環運轉（註七）。這種模式或與當時的樂府音樂有關，因爲在曹丕的二首〈善哉行〉中，《樂府詩集》皆標明四句一解全詩共五解，並註明是「魏晉樂所奏」（註八）。不過這種形式也仍非主要，只是正如下文所將指出的，到了陸機才大量運用此一形式。上述六首詩還有一個共同特點，它們都將「中心場景」放置在全詩的中間四句上。這些場景包括戰亂、宴會、友情等主題的特寫式呈現，其中只有劉楨的〈公讌詩〉屬於寫景的描繪。總之，這種逐漸在形成中的新形式包括兩個要點：一個是由五單位所構成的迴環式的圓形模式，一個是主題的中心化現象，而寫景詩此時尚處於萌芽階段。

到了晉代，此類體製數量驟增，共計六十四首。不過也仍談不上普遍，因爲每位作者最多不超過三、四首。例外的除了陶淵明之外，尚有陸機（二六一～三〇三），他一個人就寫了十九首。不過在這十九首中樂府或擬古就占了十七首，屬於私人性質的也不過兩首而已。陸機顯然是模仿了魏晉樂府的形式，並將之大量推廣（註九）。這些詩的共同特點是加強了前述的兩個主要特徵，其一是圓形模式的結構，全詩以五個小單位均勻展布，令人彷彿跌入了一個不斷變換的連綿時間中，產生一種永恆循環的催眠似的錯覺。另一個特徵是中心化現象的加強，而且以寫景爲「中心場景」的詩增加到了九首（註一〇），這顯示了西晉寫景詩

註六：其中〈巖巖鍾山首〉一首仍從舊說移作王粲作，與逯不同。以〈古詩十九首〉爲例，其中五聯占六首，八聯占五首，數量較多，十聯只占二首，屬於少數。

註七：這六首是：王粲〈七哀詩〉、劉楨〈公讌詩〉、曹丕〈善哉行〉二首、曹植〈贈丁翼詩〉、嵇康〈酒令詩〉。

註八：郭茂倩，《樂府詩集》，卷三六（台北，里仁，一九八〇），頁五三七。

註九：此外張駿（三〇七—三四六）也有類似的樂府詩二首，後來的謝靈運（三八五—四三三）則有三首。

註一〇：這九首是：〈從軍行〉、〈苦寒行〉、〈塘上行〉、〈梁甫吟〉、〈君子有所思行〉、〈壯哉行〉、〈悲哉行〉、〈齊謳行〉、〈贈熊文鵬詩〉。

的發展。類似結構的寫景詩尚有張協、支遁（三一四～三六六），王喬之、殷仲文（？～四〇七），此外著名玄言詩人許詢（？～三五六）可能也有類似的詩作（註一一）。

現在我們逐漸看得出來這種形式所以由少而多，由含意模糊到清晰明確的緣故了。魏晉以來一種循環時間觀促成了圓形敘述模式的發展，陸機本身就是一位時間感極其敏銳的詩人，強烈地徘徊在宇宙循環時間與人類直線時間的矛盾裡（註一二）。至於中心化的現象可以看成是魏晉詩人對於生命中心意義的追求，配合著玄學與自然的思潮而日漸增強。為了節省篇幅起見，在此僅舉王喬之作於隆安四年（四〇〇）的〈奉和慧遠遊廬山詩〉為例，所以舉出此詩是因為它正好作於陶淵明〈遊斜川詩〉的前一年，又屬於廬山東林寺集團，可能影響了陶淵明的緣故：

超遊罕神遇，妙善自玄同。徹彼虛明域，曖然塵有封。眾阜平寥廓，一岫獨凌空。霄景憑巖落，清氣與時雍。有標造神極，有客越其峰。長河濯茂楚，險雨列秋松。危步臨絕冥，靈壑映萬重。風泉調遠氣，遙響多喑啞。遐麗既悠然，餘盼覲九江。事屬天人界，常聞清吹空。

這首十聯的五言詩正如前文所述，以二聯為一個小單位分為五個單位非常均勻的循環轉換。雖然寫景的句子已然更多，但是還是很清楚的將中心焦點集中在中間二聯上：「有標造神極，有客越其峰。長河濯茂楚，險雨列秋松。」後兩句獨特的「詩眼」（詳後文）用法更加增強了中心感。同時也很適當的把「有客」（慧遠）攀登高峰的主題放在中心位置。

全詩宣朗秀出的山水形象也令人印象深刻，三年之後的元興二年（四〇三）同樣活躍於荊州地區的殷仲文的〈南州桓公九井作詩〉也是類似的結構，這幾年正是晉末山水詩發生急劇變化的時候，也就是鍾嶸《詩品》所說的：「義熙中（四〇五～四一八），以謝益壽（混），殷仲文為華綺之冠」，《宋書·謝靈運傳論》亦云：「仲文始革孫許之風，叔源大變太元（三七六～三九六）之氣」的時候。此時陶淵明方當壯年，出仕荊州，非常明顯的深受當代詩風，包括十聯的章法結構、華綺的文字風格的影響，因此才出現了前述單首五言詩以十

註一一：張協〈雜詩〉其九、支遁〈八關齋詩〉其三、王喬之〈奉和慧遠遊廬山詩〉，殷仲文〈南州桓公九井作詩〉。許詢詩作由於散佚過甚，不得其詳。不過在江淹的擬詩中卻是最標準的此類詩作，見〈雜體詩三十首〉中的〈許徵君詢自敘〉。

註一二：這個問題筆者擬另撰文詳述。

聯為最多的現象，陶詩中的組詩以五段式結構最為重要，其理相同。稍後謝靈運則有此類體製達十一首之多。

現在我們將陶淵明的十二首十聯五言詩按照寫作年代列出，並標出中間二聯的主題，然後再加以分析（註一三）：

詩 題	寫作年歲	中心四句
1.<遊斜川>	37歲	寫景
2.<辛丑歲七月赴假還江陵夜行塗口>	37歲	寫景
3.<癸卯歲十二月中作與從弟敬遠>	39歲	寫景
4.<歲暮和張常侍>	39歲	寫景
5.<止酒>	40歲	意義轉換
6.<始作鎮軍參軍經曲阿>	40歲	寫景
7.<詠三良>	43歲	情節衝突
8.<和劉柴桑>	45歲	寫景
9.<庚戌歲九月中於西田穫早稻>	46歲	寫景
10.<與殷晉安別>	48歲	現在時間
11.<丙辰歲八月中於下潁田舍穫>	52歲	寫景
12.<怨詩楚調示龐主簿鄧治中>	62歲	非中心

這十二首詩以<遊斜川詩>領銜，分布在詩人逝世前一年的寫作生涯中。這就是筆者所以詳細分析<遊斜川詩>的原因，因為解釋了這首詩，等於也是部分的解釋了其他十一首詩，而且這首詩在章法結構上也是最稱典型的。

這些詩如前所說都具有敘述上的共通點（最後一首例外），它們都是以四句為一個小單位，均勻的依照五個小單位的次序展布在一個綿延的時間裡，從時間的過去（或事件、情緒的開始）為起點向前推移，到了中間二聯恰好停止在現在，後半篇則繼續向前展望直到未來。可以說這類型的詩正好體現了當時的過去—現在—未來的連綿時間觀，而且由於一定模式的均勻分段，時間彷彿是被空間化、永恆化了。十聯的形式長短折衷，較之常見的八聯形式

註一三：其中若干首詩的寫作年代筆者的看法與一般有異（尤其是4、5、7、12），將另撰文詳論之。

爲長，又較超過十聯的長篇爲短，整個的印象於是給人一種充盈圓滿之感。雖然此類結構晉末已然增多，但是並非每位詩人都有同樣的偏愛（註一四），陶詩所以給人一種圓滿和諧的印象，我想部分的原因在此。

第二個共通點是明顯的中心化現象，其中寫景占八首，顯示了晉末山水詩之漸盛。此外〈止酒詩〉的中心四句是意義的轉換，〈詠三良〉是情節衝突的瞬間，〈與殷晉安別〉則突顯時間之流中送別的此刻，只有最後一詩缺乏中心焦點。所有的中心都有強烈的「此刻」的特徵，因爲不論是山水、事件、議論，只要是具有決定性的瞬間的凝聚，都會使人彷彿暫時遺忘了連綿時間的存在似的，落入一個無時間的狀態中。從這個角度來說，圓形模式與中心化兩種特徵乃是互相衝突的，中心的存在正好在全詩的體系秩序中留下一道缺口，這道缺口的存在與持續擴大最終會使得整個體系潰散並消融於無形，這一點後文會詳細的加以討論。

現在我們再以發展的觀點比較這十二首詩。最初四首（一～四首），約當詩人三十七至三十九歲之間。其特徵是圓形模式的次序感非常清楚，詩人也非常著意於中心景物的刻畫，尤其是第一首的：「迴澤散游目，緬然睇曾丘。雖微九重秀，顧瞻無匹儔。」第三首的：「勁氣侵襟袖，簞瓢謝屢設。蕭索空宇中，了無一可悅。」刻畫之跡都很明顯，二詩也都運用了「詩眼」，後詩在文字風格上的特異早有學者指出，如謝榛云：「淵明詠雪曰：『傾耳無希聲，在目皓已潔。』此語殆似顏謝。」沈德潛云：「淵明詠雪，未嘗不刻畫，卻不似後人黏滯。」（註一五）說的都是這首詩。這個現象說明此一時期深受當時詩風的影響，反而成爲全部陶詩中的少數，這也是本文所以認爲〈遊斜川詩〉係三十七歲所作的主要理由之一。我們也可以把這四首詩解釋爲，詩人的年輕時代正在力圖追求一種秩序感，以及生命上的中心價值，並且有意和當代詩壇一爭長短。

接著三首（五～七首），約當四十至四十四歲之間。全詩的秩序感仍很明顯，但是中心四句刻意的痕跡已然淡化。尤其〈止酒詩〉運用了諧謔文體，顯示詩人已經逐漸質疑或消解了對於中心與語言的固執態度。

註一四：例如謝靈運最常用的幾種體製是：八聯七首、九聯十一首、十聯十一首、十一聯十二首。雖然十聯的有十一首之多，但是謝詩所偏愛的奇數聯，即九聯及十一聯的，陶詩卻非常罕見，僅各有一首而已。

註一五：二文引自《陶淵明研究資料集編》（台北，九思，一九七七），頁一四〇、二〇〇。

更顯著的變化發生在四十五歲以後（八～十一首），秩序感仍然維持著，但是中心句不再突出，和上下文之間的界線愈來愈覺模糊難認。明代許學夷曾以「絢爛歸於平淡」稱陶（註一六），如用於此年前後的文字風格的轉變上尤其貼切。到了最後一首（十二首），前述圓形模式與中心化的現象全部消失，該詩乃是一首詩人自述生平的悲歌，個人的直線時間完全取代了宇宙的循環時間。從這些現象可以斷言，四十五歲乃是詩人一個顯著的轉折點，非中心化就是其中最大的特徵，這個結論和詩人生平的考察也是符合的（註一七），在這一年詩人無論是在人生觀、世界觀、語言觀上都曾發生重大的變化。

以上的討論橫跨了二百多年的長時段歷史，文學史匯聚了諸多文化因素最後才形合陶詩的樣子。詩的形式不單純只是形式，而是各種文化因素的結晶體，詩人們就在紙上操演著他們複雜的思想和感情，將它們交織在詩的寫作裡。反過來說也可以，就是因為有如此的詩的形式，才促使文化史朝向某個方向前進，因為畢竟人類是運用語言才編織了世界秩序。將文學孤立於文化之外來研究，事實上是不可能的。以下我將正式就〈遊斜川詩〉具體的語言特徵，結合東晉思想史而作進一步的分析。

三、世界感知

如前所說，遊斜川詩無論是就晉末山水詩或詩人個人的創作來說都是一首具有典型意義的五言詩。以下標出此詩的節奏、平仄，先從語言的分析著手，再擴充到時間與空間的感知問題上去：

開歲一倏一五日，吾生一行一歸休。平仄仄仄仄，平平平平平。
念之一動一中懷，及辰一爲一茲遊。仄平仄平平，仄平平平平。
氣和一天一惟澄，班坐一依一遠流。仄平平平平，平仄仄仄平。
弱湍一馳一文魴，閑谷一矯一鳴鷗。仄平平平平，平仄仄仄平。
迴澤一散一游目，緬然一睇一曾丘。仄仄仄平仄，仄平仄平平。
雖微一九重一秀，顧瞻一無一匹儔。平平仄仄仄，仄平仄仄平。

註一六：前引書，頁一六〇。

註一七：筆者亦將另撰文闡述此點。

提壺—接—賓侶，引滿—更—獻酬。平平仄仄仄，仄仄仄仄平。
未知—從今—去，當復—如此—不。仄平平平仄，平仄仄仄平。
中觴—縱—遙情，忘彼—千載—憂。平平仄平平，仄仄仄仄平。
且極—今朝—樂，明日—非—所求。仄仄平平仄，平仄仄仄平。

這首詩同樣以四句為一個小單位，五個單位勻稱轉換構成了整首詩。詩人的傑出之處在於能夠結合各種因素，形成全詩的整體次序，並且突出中心焦點，我們最少可以列舉出如下幾項（註一八）：

聯數：	1. 2.	3. 4.	5. 6.	7. 8.	9.10.
1.主題：	個人	群體	山水	群體	個人
2.時間：	過去		現在		未來
3.語法：	推論語言		意象語言		推論語言
4.聲律：	二元對立		中間轉換		二元對立

這些多重因素所構成的整齊秩序，基本上可看作是宇宙秩序的象徵。文學史上，從《楚辭》的「哀時命」母題以來，漢魏六朝的命運觀念（也就是宇宙的力量與秩序）主要就是以不可抗拒的時間運轉為其主要形式。這首詩的勻稱布局產生了圓形式的永恆感，不斷流轉變換的觀物方式有如中國畫的「散點透視」，造成了古詩特有的流動韻律。

但是詩人如此地恪守此一模式也意味著被強大的宇宙秩序（以及社會秩序）所籠罩，就此說來古詩可以說是一種「框架式藝術」，詩人彷彿只是按此框架依圖填充而已。對於古代詩人來說此一秩序也意味著連綿時間的焦慮感，同時山水景物的呈現也被此一框架所拘束，因為詩人只能在中間二聯短暫的停留之後就迅速的將眼光移開。然而中間單位無論在各方面都是此一體系的例外，這首詩另一個顯著的優點是詩人幾乎在各個要素上都以中心單位抵消了全詩體系的控制力，我們的焦點也將放在此處。

我們先從聲律著手。關於古詩聲律的問題有一個基本觀念必須先澄清：基本上古詩與近體詩相同，都是以「聯」（二句）為基本框架（註一九），所不同的是古詩以句為單位而形

註一八：其中推論語言與意象語言兩個名詞，係採用自高友工、梅祖麟著，〈唐詩的句法、用字與意象〉

。收入李世耀譯，《唐詩的魅力》（上海古籍，一九八九），頁一一二—一八。

註一九：此點松蒲友久曾有清楚的闡釋：「以二句為一單位的對偶性構思，通過二句一押韻的手法，以聲

成句間的二元（平仄）對比，近體詩則進一步界定到句內音節之間的二元對比。從這個觀點來看，研究古詩聲律的學者往往以近體詩的模式去歸納古詩的聲律，實在是一種頗為誤人的說法，因為這種說法無法把握古詩句間對比的韻律結構（註二〇）。反之，如果以句為單位，我們就會發現〈遊斜川詩〉的前後八聯（中間二聯除外）都有明顯的平仄二元對立的結構。前四聯大致是：

1.仄	2.平
3.仄	4.平
5.平	6.仄
7.平	8.仄

如此即構成了一種鏡映關係。而且各句之內連四仄與連四平（甚至五平）的運用使得互相的對比更鮮明。後四聯大致是（末聯稍亂）：

13.平	14.仄
15.平	16.仄
17.平	18.仄
19.仄	20.平

整體看來後四聯具有由平到仄的趨力。如果再加上句式的因素，後半篇出現了半數的221句式（這是前半篇所沒有的），這些安排都模仿了顛峰狀態過後心緒不斷往下墜落的過程。聲律、句式、語意也構成了錯綜複雜的交互關係。

這些因素使得整首詩秩序整然，充滿古詩所謂的「波瀾捲舒」的韻致。透過框架作用的

音加以確保而構成框架。換言之，這正表明了，無論是否採用所謂對仗形式，『上句』對『下句』的對偶性結構在基礎上已存在著。」見孫武昌等譯，《中國詩歌原理》（瀋陽，遼寧教育，一九九〇），頁一九六。其中闡述「聯」的框架作用甚為精到，這裡雖是說對仗，其實「聯」也界定了上下句的平仄對比，以及句內的句式（221或212）。而且既然有此框架存在，它必然會造成上下句之間的對比（古詩），而且遲早會繼續界定到句內音節間的對比（近體詩）。

註二〇：一般人不是說古詩是「自然韻律」，就是說古詩以「不入律」為原則，尤其是二四同聲。例如王力，《中國詩律研究》（台北，文津，一九七二），頁三八〇，即持此說，其他學者鮮能例外。即以〈遊斜川詩〉為例，二十句中有十六句二四同聲，理由何在？這絕非「自然韻律」或「不入律」所能解釋。其實很簡單，這不過是為了保持句內同聲而造成句間對比而已。

組合與對比，迫使字句投射出交光互影的無窮意義。誠如一位學者所說：「詩是基於『多層開放』(multi-exposure)或同時在多層面(multi-dimensional)上指涉——就是其意義的多種可能性。這效果是詩訊息中文字符號的內在關係所創出的。」(註二一)因此詩的框架並非只是一種消極性的字句分割而已，更是積極性的形塑意義的手段。這些層面包括聲律、語法、語意等，各層面之內(如聲律中又包括平仄、節奏、押韻等)以及各層面之間的交互作用形成了詩的「秘響旁通，伏采潛發」《文心雕龍，隱秀篇》，使得詩的意義總會比表面所意識到的多得多，每首詩讀起來總像是一個謎一般，永遠無法完全看穿。

但是在中間二聯上，我們忽然在各方面都跌入了失序狀態中：

9.迴澤—散—游目	10緬然—睇—曾丘
仄仄 仄 平仄	仄平 仄 平平
11雖微—九重—秀	12顧瞻—無—匹儔
平平 仄平 仄	仄平 平 仄平

這裡不但出現全詩第一個221句式，在平仄上也失去上下句之間的明顯對比，各句之內平仄參半，四句之間互相都有潛在關係，難以截然分割，彷彿二元對立的原則在此已被消融為渾然的一體(所謂化境)，稱此四句為中心句的確是有道理的。

我們可將這四句視為前後兩半篇衝突交會的結果。這首詩共二十句，因此真正的中心應是在第十與第十一句之間。如此，我們看到九、十兩句都是以「仄—平」為基本音節形式，由於重音不在節奏點(即強—弱)而造成不穩定感，而且形成由低沈到高昂的上升趨勢，此係由第三句以來再三出現的興奮情緒發展而來(註二二)，此處重複多次之後將情緒推向句末「曾丘」的最高峰。而且由於韻律節奏(仄仄—仄平—仄)與意義節奏(迴澤—散—游目)互相參差，因此我們非但是不斷向上攀升，而且是以不穩定的(激動或飄浮)心情來攀升。總之這兩句出入於規律與失序之間，使人落入既真實又虛假的奇異情境之中。

接著第十一句(雖微九重秀)更加特殊，它和鄰近三句都有「秘響旁通」的關係。它的

註二一：E. Stankiewicz著，易鵬、賴守正合譯，〈結構主義詩學與語言學〉，《中外文學》，十一卷八期(一九七三)，頁六五。

註二二：第三四五七句都有這種音節，第三句「念之一動中—懷」，節奏點都是虛字，更增上揚的不穩定感。第十句與第三句平仄完全相同，其間先後潛伏的線索非常清楚。

平仄一方面連接第九句（都以仄平仄結尾），一方面又是第十句（緬然睇曾丘）的鏡像倒置（正好顛倒），接著的第十三句又與其平仄完全相同。這些關係就像是前半篇攀登至最高峰「曾丘」之後又順著同樣的趨勢開始向下墜落，並且開啟後半篇由平往仄向下墜落的總趨勢。此外，句末的「秀」字是全詩十聯中唯一一個出句叶韻的字（雖然是仄聲），更加增強中心感。221句式所模仿的也正是這種向下的趨力，它同時也是後半篇同樣句式的肇端點。總之，這四句詩擾亂了全詩的結構，而且在十、十一句之間潛藏者一個斷裂。

從主題上來考慮，這四句詩是中心景物的呈現，並且按照如此的次序排列：廣大（迴澤）——崇高（曾丘）——崇高（九重）——廣大（顧瞻），焦點匯聚在挺拔的曾丘上，正好落在全詩的中心位置。在語法上四句蟬聯而下，連用三次王力所謂的「遞繫式」，前一句的受詞恰好都是下一句的主詞，因而連續感很強，結合成一個完整的單位（註二三）。聲音上同樣增強了連續感，「散」字（9句）由同韻的疊韻詞「緬然」（10句）承接，雙聲詞「雖微」（11句）以相同文法構造連接「緬然」，「無」（12句）則接續「微」（11句），彷彿是讚嘆無以復加，只好連用兩個合口音而且是否定性的詞來形容了。

在這四句最為連續的語鏈中，我們仍然看到潛在的斷裂，我們注意到極為奇特的主客易位的現象。前兩句的視角「游目」、「睇」應當是發自詩人朝向崇高之曾丘凝望，由於遞繫式語法，後兩句主詞已經遞換為曾丘，因此「顧瞻」的視角應當換成發自曾丘本身了。結果彷彿李白詩句「相看兩不厭，唯有敬亭山」，人與山在剎那間交換了凝視的目光。或者說，詩人由於專注的凝望，無形中置入於曾丘之中，而後再以曾丘的視角環顧四周。總之，詩人利用了語法表面的連續性，卻在暗中轉換了視角，生動傳神的表達了主客既相異又混揉的游動視點。

這種現象正符合詩人「散游目」、「睇」的真髓。黃文煥說得好：「散字奇，意紛於四顧，睛不得專聚也。」（註二四）睇字意為微視，仍然是不經意的，輕鬆的眼光，正如同歸去來辭「眄庭柯以怡顏」的眄字，飲酒詩「悠然見南山」的見字。「游目」一詞更是自楚辭

註二三：見王力，《中國語法理論》（台北，商務，一九七七），頁一八八—一九七。近體詩的例子見《中國詩律研究》，頁二六七—八。高友工則稱之為「樞紐式結構」，見〈律詩的美典〉（上）（《中外文學》，十八卷二期，一九八九），頁二二。

註二四：見《陶淵明詩文集評》（台北，中華，一九七四），頁六一。

以來所常見而含義非常特殊的一個詞（註二五），說的正是所謂的流動視點。陶詩中頗多其例，如「流目視西園，曄曄榮紫葵」〈和胡西曹示顧賊曹〉，「游目漢廷中，二疏復此舉」〈詠二疏〉，「豈忘游心目」〈贈羊長史〉，「流觀山海圖」〈讀山海經〉。我們只有把握這種不斷流轉變換的感物方式，才能真正進入陶詩的世界。〈遊斜川詩〉序文中的「欣對不足，率共賦詩」的「對」字，也是承自東晉玄言詩人的傳統用語，說的也正是這種主客既相異又混揉的游動視點（註二六）。

有的學者可能會堅持，這四句並非全部是遞繫式，後二句中「顧瞻」的主詞仍為詩人，只是主詞省略而已（註二七）。注釋家久已習慣於焚琴煮鶴，不過此處倒也並非一無可取，因為這種閱讀的可能性的確無法否認。可是，如此一來反而引發了我們更大的質疑：主客合一了嗎？還是依然對立？句子是連續的嗎？還是突然斷裂？在此最佳理解應當是莊子在差異中不斷變換的觀點：「不知周之夢為胡蝶與，胡蝶之夢為周與？周與胡蝶，則必有分矣。此之謂物化。」（《莊子·齊物論》）實際上，詩人在此也意不在正面陳述「主客合一」的體驗，他只是在運用語法及語意的未定性，讓句子（連同主體）的單一性閱讀分崩離析，消解於無形（註二八）。我們必須注重這種消解性的修辭策略，因為這才是詩中「散」字的神

註二五：〈離騷〉：「忽反顧以遊日兮，將往觀乎四荒。」「及余飾之方壯兮，周流觀乎上下。」

註二六：如孫綽，〈太尉庾亮碑〉云：「方寸湛然，固以玄對山水。」見《全晉文》（京都，中文，一九八一），卷六二，頁一八一四。支遁，〈詠禪思道人詩〉序云：「因俯對以寄誠心，求參焉於衡軛。圖巖林之絕勢，想伊人之在茲。」見遼欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》（台北，木鐸，一九八三），頁一〇八三。二者都屬於蘭亭詩人及即色宗（即色遊玄論）的重要人物。略早於陶的大畫家顧愷之亦云：「一像之明昧，不若悟對之通神。」這是說人物畫的傳神在於目光與外物之間相對的觀照。見張彥遠，《歷代名畫記》（台北，文史哲，一九八三），卷五，頁七五。《文心雕龍·物色篇》應當就是總結此一有關視覺的思考，故云：「日既往還，心亦吐納。……情往似贈，興來如答。」注意到以上諸說都著重於日光的流動性，主客仍有差異性，並非一般人所說的主客合一。

註二七：如楊勇，前引書，頁六七；《古詩鑑賞辭典》（北京，中國婦女，一九八八），頁五八九，皆持此說。

註二八：申小龍曾以「散點透視」的觀念論述中國語法的特性，見《漢語人文精神論》（遼寧教育，一九九〇），頁一七七—一八五，〈焦點視與散點視〉一節。因此陶淵明可以說是運用了中文語法的特性。

髓。因此當詩人說「迴澤散游目，緬然睇曾丘」的時候，詩人是履行著「遊目騁懷」（王羲之〈蘭亭集序〉）的哲學而將自我融解，而當他說「雖微九重秀，顧瞻無匹儔」的時候，他是同時出入於人與山之間，是一句非常典型的「雙聲話語」(double-voiced discourse)，主客雜然並陳但是卻又不互相泯除。學者喜以情景交融，主客合一解陶，早已變成陳腔濫調的遁詞。實際上其中主客、語法的差異性都無法被抹除，這種說法一方面犯了「時代倒錯的謬誤」（因為主客合一說產生於唐宋意境論之後），一方面在表面上是以統一性抬高陶詩，實際上是壓制了差異性而降低了陶詩的精采特色（註二九），因此亟待清除。

以下我們再從中心句時間感知中的「現在」著手，上述的看法就會更明確。如前所說這首詩是按照過去、現在、未來的序列進行，中心句正好凝止在現在。但是何謂現在？一方面顧名思義「現在」意味著顯現與存在，過去只能回憶，未來只能想像，人類只能活在現在，因此它是唯一的真實存有。另一方面「現在」從未來（它尚未存在）流向過去（它已不存在），本身毫無長度，連極微的剎那都談不上，實際上「現在」並不存在，是一種非實體（註三〇）。就像陶詩中心四句所顯示的，它要求我們遺忘「相對時間」進入「絕對時間」，而所謂「絕對時間」實際上等於「無時間」（註三一），於是「現在」成了連綿時間的一道缺口，既是現存(presence)又是非現存，兼具「實有」與「空無」的兩面性。推而廣之，既然過去曾是現在，未來將是現在，因此一切時間也是如此，何謂時間？

註二九：晚近甚具影響力的巴赫汀(M. Bakhtin)的「觀看盈餘」(the excess of seeing)的理論頗具參考價值，參閱馬耀民，〈作者、正文、讀者——巴赫汀的對話論〉，收入呂正惠編，《文學的後設思考》（台北，正中，一九九一），頁五七—六〇。羅蘭·巴特(R. Barthes)以符號學分析巴黎鐵塔也很有啟發性，他說：「鐵塔違犯了上述的分離現象——看與被看的習慣性分裂。它在兩種功能之間造成了一種充分的流通性。」詳見〈艾菲爾鐵塔〉，收入李幼蒸譯，《符號學原理》（北京，三聯，一九八八），頁三八。以上二者皆強調差異性。

註三〇：奧古斯丁(St. Augustine)有類似的看法，參閱吳光明，《歷史與思考》（台北，聯經，一九九一），頁一〇三—四。相關問題參李耀宗，〈詮釋的隱喻〉，《九州學刊》，二卷三期，一九八八），頁五八。

註三一：高友工使用了這些名詞論述律詩，並指出律詩首尾兩聯通常是相對時間，中間兩聯則是絕對時間。見高友工、梅祖麟著，李世耀譯，〈唐詩的句法、用字與意象〉，收入《唐詩的魅力》（上海古籍，一九八九），頁七二—三。可以看出，律詩的時間模式係由古詩發展而來，〈遊斜川詩〉就是很好的例子，可以互相參證。

<遊斜川詩>的序文已經說出它的時間觀和寫作動機：

「悲日月之遂往，悼吾年之不留。各疏年紀鄉里，以記其時日。」

這是一種盤據在漢魏六朝詩人心中不斷流轉的時間觀，既是一種最基本的世界感知方式，然而同時卻也是一個極為沈重的陰影。當然，類似的感歎十分常見，以下只舉幾個例子：

1. 莊子〈人間世〉：「來世不可待，往世不可追。」
2. 屈原〈悲回風〉：「吾怨往昔之所冀兮，悼來者之愁愁。」
3. 屈原〈遠遊〉：「惟天地之無窮兮，哀人生之長勤。往者余弗及兮，來者吾不聞。」
4. 莊忌〈哀時命〉：「哀時命之不及古人兮，夫何予生之不遘時。往者不可扳援兮，來者不可與期。」
5. 東方朔〈七諫〉：「往者不可及兮，來者不可待。」
6. 陳子昂〈登幽州臺歌〉：「前不見古人，後不見來者。念天地之悠悠，獨愴然而涕下。」

這些句子不僅如許多學者所已指出的係一種宇宙無限時間與人類短暫生命的對比（註三二），我想這也是關於現在的焦慮感。這些詩句和陶詩序文十分相像，上句指向過去，下句指向未來，唯獨現在並不存在。現在傾向於被過去與未來所瓜分撕碎，時間墜入飄渺的空無，或者說，現在只隱藏在上句與下句之間的沈默空隙，成為不占空間的無實體狀態。這種現象和中心四句的時間感知非常相像，前文曾從聲律、句式、語法、主客視點等方面指出，第十、十一句之間潛存著一個斷裂，完全可以說明這種「空無」的現在觀。整首詩的連綿時間在這個無言的沈默空隙中剎時破碎溶解，時間依舊不停流轉，中心時刻瞬間閃逝，但是在這個非實體的缺口中我們彷彿瞥見了真理的火花。如果說這是一種中心，那麼也必將是一種去中心(decentering)的中心，無極而太極的中心，兼具實有與虛無的兩面性。

序文的後兩句則是一種拯救：「各疏年紀鄉里，以記其時日。」正因為時間處於虛無之流中，才須要文學來加以銘記。詩人當然還是留不住時間，可是卻留下了時間的影跡。遊斜川整首詩都可視作時間的影跡。人類實際上是在時間的缺口——現在——創造了留下生命痕

註三二：例如錢鍾書云：「『往者余弗及』謂古人之命皆短，『來者吾不聞』謂『吾』之命亦短，均與『天地無窮』反觀。」舉例甚詳，見《管錐編》（台北翻印），頁六二二。

跡的方式，也就是詩，它的本質就像時間一樣既真實又虛無。在詩人往後的寫作生涯裡，這種「影跡」的觀念愈來愈清晰，成為探討詩人心路歷程的一條重要線索。由此看來，如果以習見的「剎那直覺」解釋陶詩，恐怕還是一種皮相的看法，尤其嚴重的是它還是認為時間（以及主體、中心、語言）是一種「現存」，可以說正好和陶詩的精神與時代思潮背道而馳，嚴格說來是完全錯誤的。

陶詩的結尾說：「中觴縱遙情，忘彼千載憂。且極今朝樂，明日非所求。」類似的詩句亦見於〈己酉歲九月九日〉：「何以稱我情，濁酒且自陶。千載非所知，聊以永今朝。」其中「千載」一詞都是指連綿的長久時段，詩人是在遺忘了連綿時間之後才進入了現在，由此可以看出「現在」對於「千載」具有消解的作用（註三三）。最早有系統的試圖擺脫時間焦慮的當屬東晉般若學的即色宗（註三四），也就是王羲之、支遁、孫綽等與蘭亭集有關的詩人，這一點似乎鮮有學者指出。例如支遁〈詠懷詩〉云：「廓矣千載事，消液歸空無。無矣復何傷，萬殊歸一塗。」王羲之〈蘭亭詩〉云：「造真探玄根，涉世若過客。前識非所期，虛室是我宅。遠想千載外，何必謝曩昔。」（註三五）二詩都用了「千載」一詞。即色遊玄論揉合了老莊的「無」與大乘空宗的「空」，指出時間的空無本質，以此化除連綿時間的焦慮與執著。文學史家常引檀道鸞，《續晉陽秋》云：「（許）詢及太原孫綽轉相祖尚，又加以三世之辭，而詩騷之體盡矣。」所謂「三世之辭」應該也包括了類似的對於過去、現在、未來的時間思考（註三六）。正如王羲之詩云：「方寸無停主，矜伐將自平。」蘭亭詩人希

註三三：「千載」一詞在五言詩中始見於〈古詩十九首〉：「生年不滿百，長懷千載憂。」其後亦見於陸機〈折楊柳行〉：「慷慨惟昔人，興此千載懷。」陸機的連綿時間的焦慮感更為清楚。欲意克服此一時間焦慮的尚有晉末東林寺集團的宗炳，其〈畫山水序〉云：「夫理絕於中古之上者，可意求於千載之下。」見俞劍華編，《中國畫論類編》（台北，華正，一九八四），頁五八三。謝靈運，〈入華子岡是麻源第三谷〉亦云：「莫辯百世後，安知千載前。……恒俄充俄頃用，豈為古今然。」可以明白晉宋之際的時間觀正歷經一個重大的變化，皆可與陶詩參證。

註三四：關於即色宗，參閱湯用彤，《漢魏兩晉南北朝佛教史》（台北，鼎文，一九八二），頁二五四—六三。

註三五：分見逯欽立，前引書，頁一〇八〇、八九六。

註三六：見《世說新語·文學篇》注引。余嘉錫，《世說新語箋疏》（台北，華正，一九八四），頁二六六，云：「『三世』之辭，蓋用佛家輪迴之說，以明報應因果也。」但是我想主要也包括了更廣泛的時間的思考。

望將心靈保持在虛無與流動的狀態，才能逃避時間流轉的焦慮。

相隔四十八年後，陶淵明在斜川從事相似蘭亭集的集會與儀式，持著相似的山水觀，提出相似的時間課題，顯然是深受其影響的。實際上這首詩不論在空間或時間感知上都仍處於即色遊玄論的感知典範中。由此亦可知，唯有以「消解辯證」的精神才能相應的理解這首詩，類似的思想進路在大約晚於陶詩十年的僧肇（三八四～四一四）·《物不遷論》中達到當代的最高水準（註三七）。限於篇幅，無法在此申論這篇思想史上的重要文獻，然而當時時間觀的大動向仍然清楚可見，這也是本文闡釋陶詩的根本依據所在。

總結本節的論述，如果說這首詩的敘述結構象徵著宇宙秩序，那麼中心四句無論在聲律、句式、語法、主客關係，時間感知上都一致地傾向於解散此一秩序。全詩於是徘徊在秩序與失序、結構與解構、統一與離散的奇異邊界上，這也是詩人最為傑出的地方。再從全詩的語法上來看，從第一聯「開歲倏五日，吾生行歸休」開始，是一個散文式的句法，主詞（吾）、虛字（之、茲），時間地點都很明確。隨著詩句的進行，推論語言逐漸變成意象語言，語法的環鏈逐漸斷裂了，連綿時間的環鏈也逐漸斷裂了，詩人的主體也不斷自我消解，直到後半篇才又逐漸回復。我們看到一個奇異的景象，詩人完全是在紙上模擬演出了即色遊玄論，這也就是蘭亭詩人所說的「散懷」（註三八）的意思：「散懷山水，蕭然忘羈。」（王徽之·〈蘭亭詩〉）「聊奮藻以散懷。」（孫綽·〈游天台山賦〉）「屢借山水，以化其鬱結。」（孫綽·〈蘭亭詩序〉）可見一種消解性的閱讀在此是絕對必要的，換言之，詩人的寫作不僅是要表達什麼，更在於運用一種消解修辭以解散自我，而語言則處在自我消解的狀態中。說得更明白些，詩人傾向於支解主體，將它播撒在山水中，將它播撒在詩句的字裡行間裡。

關於語法的問題，尚牽涉較為複雜的「詩眼」問題，筆者將在下節收集陶詩的其他資料一併處理，我將指出中心四句語鏈的連續性及語意的統一性完全只是一種幻像，將語法更進

註三七：此文寫作年代，由於其中數引《中論》，而羅什譯成《中論》在四〇九年，可見此論約在四一〇年左右完成，約晚陶詩十年。參李潤生，《僧肇》（台北，東大，一九八九），頁二七。當然陶淵明與蘭亭詩人的世界感知已有不同，其差異可自僧肇批評東晉般若學「情尚於無多」一語看出，亦即陶詩較之蘭亭詩可以說更接近有無辯證的觀點，這點可視作晉末共同的思想潮流。

註三八：小尾郊一對此敘述頗詳，見邵毅平譯，《中國文學中所表現的自然與自然觀》（上海古籍，一九八九），頁一一七—一九。

一步的加以解散。

四、詩眼的意義

在陶詩中已有許多可稱詩眼的例子，按照大致寫作年代的次序，約略如次（註三九）：

1.<遊斜川>（37歲）

弱湍—馳—文魴，閑谷—矯—鳴鷗

迴澤—散—游目，緬然—睇—曾丘

2.<五月旦作和戴主簿>（37歲）

南窗—罕—悴物，北林—榮—且豐

神淵—寫—時雨，晨色—奏—景風

3.<和郭主簿>（38歲）

陵岑—聳—逸峰，遙瞻—皆—奇絕

芳菊—開林—耀，青松—冠巖—列

4.<癸卯歲始春懷古田舍>（39歲）

鳥嘒—歡—新節，冷風—送—餘善（其一）

平疇—交—遠風，良苗—亦—懷新（其二）

5.<歸園田居>（39歲）

榆柳—蔭—後簷，桃李—羅—堂前

戶庭—無—塵雜，虛室—有—餘閑（其一）

6.<和胡西曹示顧賊曹>（39歲）

重雲—蔽—白日，閑雨—紛—微微

流目—視—西園，曄曄—榮—紫葵

7.<九日閑居>（39歲）

往燕—無—遺影，來雁—有—餘聲

8.<飲酒>（39歲）

註三九：其中若干首的年代問題，筆者與一般看法有異（尤其是5.6.7.9.10），將另文處理。

採菊—東籬—下，悠然—見—南山（其五）

秋菊—有—佳色，裛露—掇—其英（其七）

青松—在一—東園，眾草—沒—其姿

凝霜—珍—異類，卓然—見—高枝（其八）

9.<癸卯歲十二月中作與從弟敬遠>（39歲）

傾耳—無—希聲，在目—皓—已潔

勁氣—侵—襟袖，簞瓢—謝—屢設

10.<擬古>（40歲？）

日暮—天—無雲，春風—扇—微和

佳人—美—清夜，達曙—酣—且歌（其七）

11.<乙巳歲三月爲建威參軍使都經錢溪>（41歲）

微雨—洗—高林，清飈—矯—雲翻

12.<悲從弟仲德>（45歲）

流塵—集—虛坐，宿草—旅—前庭

階除—曠—遊跡，園林—獨—餘情

13.<酬劉柴桑>（45歲）

新葵—鬱—北墉，嘉穉—養—南疇

14.<己酉歲九月九日>（45歲）

清氣—澄—餘滓，杳然—天界—高

哀蟬—無—留響，叢雁—鳴—雲霄

15.<丙辰歲八月中於下潁田舍穫>（52歲）

悲風—愛—靜夜，林鳥—喜—晨開

16.<於王撫軍座送客>（57歲）

寒氣—冒—山澤，游雲—倏—無依

在年代分布上，顯然以三十七至三十九歲最多（九首），其次則四十至四十五歲（五首），四十五歲以上甚少。這點和前文關於章法結構的結論相同，其中理由之一是詩人前期深受當

時詩風尤其是荊州一帶的影響（註四〇），這也是本文認為遊斜川詩寫於早年的理由之一。

現今研究者討論「詩眼」多半仍然停留在「練字」的範圍，指出其中具有「陌生化」(defamiliarization)（蘇俄形式主義）或「多義性」(ambiguity)（新批評）的效果（註四一），這當然是對的，只是還不夠。以下就從這裡出發，然後將討論的範圍逐漸擴大。

如前節所論，〈遊斜川詩〉開頭由推論語言逐漸向中心句的意象語言過渡，在第四聯已經出現詩眼的用法：「弱湍一馳一文魴，閑谷一矯一鳴鷗。」第三字由於語法與節奏的特殊位置，都具有明顯的「多義性」。因為我們既可以讀作「弱湍馳」也可讀作「文魴馳」，既可讀作「閑谷矯然不群」也可讀作「鳴鷗輕便之飛」（註四二）第三字在全句語鏈中似乎處於似斷還連的尷尬地位，無所歸屬，實際上整個五言句有傾向斷裂的趨勢，字詞近乎擺脫語鏈的束縛，獨立的散發出閃爍的光輝。

從聲律上來看也可以得到相似的結論，據松蒲友久之說，五言詩的基本節奏可以看作是三拍子而有半拍的休止，例如221句式，「未知—從今—去○，當復—如此—不○」，一句三拍，句末半拍休止，因此這種句式總是帶著有餘不盡之感。然而若是212句式，其韻律結構就變成了：「弱湍—馳○—文魴，閑谷—矯○—鳴鷗」，句末的休止移到了句中，在第三字之後造成了短暫的沈默（註四三）。這個空缺的位置非常重要，因為它使句子既像斷裂又像連續，詩眼橫跨在二字的弧度，既像延長又像休止，出入於語言與沈默之間。於是詩眼的聲音顯得特別分明，淺齒音的「馳」似乎描寫了弱湍與文魴相互摩擦而過的聲音（註四四），「矯」字也描寫了「交交黃鳥」的鳥鳴聲，語音從被語意所壓制的底層獨立的釋放出來。同時詩眼造成一種切分音(Syncopation)的效果，字音傾向於被撕裂為二。如此的韻律

註四〇：鄧仕樑曾指出孫綽已多用詩眼，謂出於張協。並指出陶淵明，〈己酉歲九月九日〉一詩與孫綽詩風接近。但我想類似的例證還要更多。俱見《兩晉詩論》（香港中文大學，一九七二），頁一六二。

註四一：如葛兆光一篇頗有見地的文章，見《漢字的魔方》（香港，中華，一九八九），頁一八一—二〇四，〈詩眼：中國古典詩歌中特殊詞匯的剖析之二〉。唯仍停留在此層次，其他論者亦多如此。

註四二：「矯」解作輕便之飛，係根據王叔岷，《陶淵明詩箋證稿》（台北，藝文，一九七五），頁一二六。

註四三：松蒲友久，前引書，頁一一二。

註四四：關於淺齒音在中國文學上的作用，請參閱吳世昌，〈詩與語音〉，收入《羅音室學術論著》（北京，中國文聯，一九八四），第一卷，頁二四六—五〇。

結構強化了字義的歧義性，因此詩眼總是像要自我解散一般，像一個閃爍的寶石飄浮在虛空之中，招喚著沈默中的無窮無盡的言外之意，讓字詞所有的含意儘可能的釋放出來。

以上的分析原則上適用於其他句子，也符合「陌生化」與「多義性」的原則，另一種分析則是運用杭士基(N. Chomsky)的轉換語法理論，從語法的分析入手（註四五）。我們進入〈遊斜川詩〉的中心句「迴澤散游目，緬然睇曾丘」為例。依據此一理論，我們解讀一個句子乃是將它暗中置換為可以理解的深層語法(deep grammar)，此句至少有如下的幾種讀法：

語 法	詞 類	字 義
1.迴澤—(使)散—游目	使役動詞	使分散
2.迴澤—游目—散	動詞(倒裝)	散布
3.迴澤散 / 游目	形容詞(並列)	蕭散貌
4.迴澤 / 散游目	副詞(並列)	閑散地
5.迴澤 / 散 / 游目	形容詞(並列)	修飾全句

以上的讀法實際上都可能，在每一種讀法中詞類與字義也都跟著改變，因此如果有所謂「深層語法」，它也必然是多種多樣的，就如同心靈感受之豐富性一般。而且由於中國字在語法、詞類、字義的鬆散結構，使得上述的多義性解讀更加可能。

不過深層語法理論也仍有所不足，因為它還是認為語言僅止是一種正面的陳述，在多義性的背後也隱然認為存在著一個有機的統一體，忽略語言本身自具消解的作用，以及語言的異質性（註四六）。實際上詩眼最顯著的特性之一，就在其消解語法秩序的控制，以及詞類（一種人為分類體系）和字義的穩定性。上舉各種讀法愈到後面就愈呈斷裂狀態，字詞宛如只是被並置一起，詞類模糊，字典上羅列的「散」字的各種含義似乎都有可能：分離、給

註四五：較早運用此一理論的例子是梅祖麟，〈文法與詩中的模稜〉，《中研院史語所集刊》，三十九本，上冊（台北，一九六九）。另外高友工、梅祖麟合著，〈杜甫的秋興〉等文皆援用此一理論，收入《唐詩的魅力》。此外有李文彬，〈變換律語法理論與文學研究〉，《中外文學》，十一卷八期（台北，一九八三）。以上諸文都涉及詩眼的問題。

註四六：參閱G. Douglas Atkins等編，張雙英等譯，《當代文學理論》（台北，合森文化，一九九一），頁二二八，哈特曼(GeoffreyHartman)對新批評「多義性」理論的批評。

與、散失、逃走、排遣、分解、散漫、不自檢束、毫無用處、放棄等（註四七）。前述詩眼在聲律上特殊的「切分音」，也顯示詩的不同層次的互相作用（聲音／字義）所造成的語意改變的消解功能。實際上這是一種「字的爆炸」，在連續的語鏈中造成一個斷裂的缺口，讓字詞釋放出無限衍生的豐富含義（註四八）。既然詩人是以一種「散懷」的心情寫作，因此把握這種「離散」的消解修辭的特性，反而才是最相應的解讀。而讀者在此也從被動的接受者轉變為主動的詮釋者，重新組構並衍生出新的意義。透過這個虛無的窗口，彷彿作者與讀者在此四目相遇，此之謂「詩眼」（註四九）。

下一句「緬然一睇一曾丘」也是一樣，詩的表面意思是詩人望視著曾丘，但是也未嘗不是曾丘的「睇睨群山」。尤其是連接著下兩句「雖微九重秀，顧瞻無匹儔」，這種讀法更加可能。類似的句法尚有：「採菊東籬下，悠然見南山」，「凝霜殄異類，卓然見高枝」，吉川幸次郎很敏銳的說道：「『卓然見高枝』這一句中的卓然，可以看成是形容作者當時的心境，也可以看成是形容高枝的形貌。……悠然既可以形容淵明，也可以形容南山。或許『悠然見南山』正表示了這種主客不分，合而為一的渾然狀態。」（註五〇）吉川氏的神來妙解自然也可移用於「迴澤散游目，緬然睇曾丘」兩句，結果這三聯所謂的「透繫式」紛紛斷裂為二，其中的「卓然」、「悠然」、「緬然」等形容詞遂宛如浮游在語鏈之外，如連如斷。連帶的句中詩眼「見」、「睇」亦彷彿只剩孤零零的存在，分不清楚究竟發自主體或客體。到此我們才恍然大悟何以「採菊東籬下，悠然見南山」會傳誦千古，這非但如蘇軾說的「見

註四七：這是筆者隨手在《正中形音義綜合大字典》（台北，正中，一九七七）檢索而得。

註四八：羅蘭·巴特說得好：「字詞以無限的自由閃爍其光輝，並準備去照亮那些不確定而可能存在的無數關係。一旦消除了固定的關係，字詞就僅僅是一種垂直的投射，它象是一個整塊，一根柱石，整個地沒入一種意義，反射、意義剩餘的整體之中：存在的是一個記號。」前引書，頁八八。葉維廉曾數引其說，並比較中西語言在此方面之異同，可參閱。見《比較詩學》（台北，東大，一九八三），頁七九、一〇九。

註四九：明代竟陵派詩論可以說是一個極其重視詩眼的流派，他們藉著字眼以挖掘古人的深層精神，側重虛字，傾向誤讀，以醜為美，在理論意義上非常重要。在讀者方面，譚元春說：「夫真有性靈之言，常浮出紙上，決不與眾言伍。而自出眼光之人，專其力，壹其思，以達於古人，覺古人亦有炯炯雙眸從紙上還矚人，想亦非苟然而已。」見郭紹虞，《中國歷代文論選》（台北，木鐸，一九八一），中冊，頁四一二，〈詩歸序〉。

註五〇：吉川幸次郎著，劉向仁譯，《中國詩史》（台北，明文，一九八三），頁二四九。

」與「望」字無心與有心的區別而已，更是因為詩人雖然表面上維持著語法的連續與字詞的樸素，其實卻在底層運用語言的異質性力量，將語鏈削弱為飄渺虛無似斷還連的狀態，於是讀者墜入了某種無以言傳的「蕭散」狀況中。

〈遊斜川詩〉的中間四句與此類似，詩句表面的連續與統一完全是一種幻像，它在前節中先是斷裂為兩句，在此又繼續斷裂為一句，甚至繼續解散為片片斷斷字詞的並列，統一性的語鏈無法壓抑底層的各种異質性聲音。陶詩的最大特質厥為這種消解性的修辭策略，其中頗難言明的蕭散風格主因之一應該在此。

限於篇幅，陶詩中其他詩眼的例子所蘊含的有趣而豐富的問題，留待另文處理，以下則想結合文化史的發展脈絡來考察此一問題。五言詩的發展，前人多謂漢詩渾淪，難以句摘（嚴羽，《滄浪詩話》），魏晉以後始有「佳句」（註五一）。而「詩眼」則自曹植，張協，以迄謝靈運等南朝詩人而大盛（註五二），如胡應麟云：「盛唐句法渾涵，如兩漢之詩，不可以一字求。……齊梁以至初唐率用豔字為眼，盛唐一洗，至杜迺有奇字。」（註五三）正如前文曾論及的，無論「佳句」或「詩眼」都與中心化的現象有關。最早論及此一問題的當是陸機的「警策說」，〈文賦〉中有兩段說到此一問題：

或文繁理富，而意不指適；極無兩致，盡不可益。立片言而居要，乃一篇之警策，雖眾辭之有條，必待茲而效績。亮功多而累寡，故取足而不易。

或若發穎豎，離眾絕致。形不可逐，響難為係；塊孤立而特峙，非常音之所緯，心牢落而無偶，意徘徊而不能掇。石蘊玉而山輝，水懷珠而川媚。彼榛楛之勿翦，亦蒙榮於集翠。綴下里於白雪，吾亦濟夫所偉。

陸機的話非常生動的描述了當時文人的一種苦心捕捉超絕字句的心態，甚至是一種明顯的焦灼感，這種焦灼感是閱讀魏晉詩文所能時時感到的。因此這不僅是「練字」的問題（註五四），正如錢鍾書所說：「『極』，如《書·洪範》：『皇建其有極』之『極』，中也，今註五一：如胡應麟云：「子建子桓工語甚多，……句法字法稍稍透露。」見《詩叢》（台北，廣文，一九七三），內編，古體中，頁一一一。又云：「世謂晉人以選方有佳句。」同上，頁一一三。註五二：謝靈運的例子詳見林文月，《謝靈運》（台北，河洛，一九七七），頁一三〇—二。註五三：同註五一，近體中，頁二八〇。註五四：如徐復觀云：「此段中所說的，指的是最高層次的嘉句，最高層次的嘉句，必然是意境情味上

語所謂『中心思想』。』（註五五）這種「極無兩致」、「離眾絕致」的追求乃是全篇中唯一的，超凡絕俗的中心。我想陸機無論是在用語上或思想上都與魏晉玄學互相應和，例證甚多，姑拈數例：

1.王弼：「能盡理極，則無物不統。極不可二，故謂之一也。」

2.同上：「與天合德，體道大通，則乃至於窮極虛無也。窮極虛無，得道之常，則乃至於不窮極也。」（註五六）

3.郭象：「物各有性，性各有極。……冥乎不死不生者，無極者也。」

4.同上：「至理有極，但當冥之，則得其樞要也。」（註五七）

一如本文一貫的立場，此處並不認為文學只是單向地受思想家的影響，而是主張文學與思想共同分享了相同的文化氛圍，二者在交互運作啟發之下才導致了追求中心極致的共同思潮。正如陸機〈文賦〉所示，這不僅是中心化，而且也是一種結構化（「雖眾辭之有條，必待茲而效績」等句），如果結合前述十聯五言詩的歷史考察以及陶詩詩眼的例句，就更能明白這種中心化與結構化的運作情形（陶詩詩眼也都只出現在接近全詩中心位置的寫景句上面）。

然而陸機的「中心」顯然是自相矛盾的，既然中心「離眾絕致」，或者如當時另一個流行的術語「出語」（註五八）所顯示的，「中心既在結構之中，又在結構之外。確實，中心處於總體的中心位置，但是，既然它不屬於這個總體（它不是總體的部分），那麼，這個總體的中心必然在總體之外的某處。中心不是中心。」（註五九）實際上所謂中心必然蘊含著中心的自我消解，兼具「實有」與「虛無」的兩面性。前舉陶詩十六個詩眼的例子，如果借用《文心雕龍》的術語，大致可分為「隱」與「秀」兩大類（註六〇），實際上分別等於虛

的，而不僅在文字。」見楊牧，《陸機文賦校釋》（台北，洪範，一九八五），頁七一。

註五五：錢鍾書，前引書，頁一一九六。

註五六：二條分見樓宇烈，《老子周易王弼注校釋》（台北，華正，一九八三），頁六二二，〈論語釋疑〉；頁三七，〈老子十六章注〉。

註五七：二條分見郭慶藩，《莊子集釋》（台北，河洛，一九八〇），頁一一、八七四。

註五八：詳見錢鍾書，前引書，頁一二一六。

註五九：德希達(J. Derrida)，〈人文科學談話中的結構、符號和活動〉，見《現代外國哲學》（北京，人民，一九八八），十一集，頁一五二。

註六〇：此處是按照字面意義的否定性與肯定性加以粗略的區分，「隱」包括2、5、7、8、9、12、

無與實有兩大傾向。但是正如前文的分析已經指出的，秀字宛如浮出於語鏈之外，仍然具有消解的功能。陶詩在文學史上的地位並非在其沒有詩眼，而是他充分發揮了詩眼的自我消解的作用。

錢穆曾指出，郭象的「理有至分，物有定極」之思想是宋明理學「理一分殊」的前身（註六一），這正如王羲之·〈蘭亭詩〉所說：「大矣造化功，萬殊莫不均。群籟雖參差，適我無非新。」晉人的世界觀實際上是一個純然分殊的現象世界，而在無限的分殊之中存在著一個虛無的本體，是謂理一。這種世界觀無疑的濃縮顯影地出現在前面所討論的五言詩中，然而正如前文所引用的四條王弼與郭象的文獻，晉人所謂的中心（極），也已預示著周敦頤「無極而太極」，程伊川「無適而不為中」之說（註六二），是一種「去中心」的中心，或者說「這裡沒有中心，在現成存在(present-being)的形式中，中心是不可想像的，這個中心沒有一個自然的場所，它不是一個固定的點，而是一種功能，一種使無數符號替換物的活動成為可能的無定點(nonlocus)。」（註六三）關鍵是在這種本體的「虛無性」，這就是何以本文堅持一種消解閱讀的理由，尤其是陶詩。

然而現今研究者對「詩眼」無不持著「實有」的態度，即如謝詩名句「池塘生春草，園柳變鳴禽」，或謂「生」字不是詩眼，「變」字才是，就是典型的例子（註六四）。在此無論是「陌生化」或「多義性」都無法奏效，解釋陶詩就更加不管用。唐宋以後論詩眼者，如范溫·《潛溪詩眼》云：「識文章者，當如禪家有悟門。夫法門百千差別，要須自一轉語悟入。如古人文章直須先悟得一處，乃可通其他妙處。」（註六五）一直到王國維·《人間詞

14，「秀」包括其他各例。由此可見陶詩的特質之一在其慣用否定性修辭，其秀字亦不如南朝之「豔」。但是絕非沒有詩眼。

註六一：錢穆，《莊老通辨》（台北，三民，一九七三），頁三五四。

註六二：見《二程集》（台北，漢京，一九八三），頁一六九。又云：「事事物物上皆天然有箇中在那上。」見頁一八一。周程之說並為宋明理學共認的大前提。

註六三：同註五九，頁一五四。

註六四：同註四一，頁一九〇。其實此二句亦有潛在的錯位，可以讀作「池塘春草生，園柳鳴禽變」之倒裝，因此上句「池塘生春草」表面上毫無斧鑿痕，實際上「生」字已暗中浮游於句外，是以不可及。前文聲律上的切分音也起著作用。張九齡「海上生明月，天涯共此時」，「生」字同樣神奇。

註六五：郭紹虞，《宋詩話輯佚》（台北，華正，一九八一），頁三二八。另一條云：「學者要先以識為

話》：「『紅杏枝頭春意鬧』，著一『鬧』字，而境界全出。『雲破月來花弄影』，著一『弄』字，而境界全出矣。」禪悟固然以自由虛靈為主，而境界說則傾向於將之實體化，實際上「秀字」或「奇字」在定義上就已必然離逸於全詩結構，造成全詩的一道缺口，宛如飄浮在空靈的背景中，詩才因之有生氣。如果我們還是固執於「實有」，「詩眼」定然會變成「死眼」（屍眼？），完全喪失了本來的精神。將陸機與范溫並置比較，可以斷言警策說就是意境論的前身，精神上完全相通。就文學史的大脈絡來說，詩眼就像是氣象渾淪的古詩的一道缺口，經過南朝不斷擴大，在近體詩中漸成常態，最後完全解除了古詩的連綿時間與連續性句法。

詩眼顧名思義是「詩的眼睛」，陶詩十六個例子中就有五個直接說到眼睛，其他也多半與視覺性景物有關。然而何謂眼睛？我們總以為它是一種「實體」，古來就認為眼睛是靈魂之窗，中西民俗中甚至將眼睛等同於靈魂（註六六），但是正如同圍棋以空缺為「活眼」，實際上眼睛之可貴正在其虛無性。這是「眼睛的辯證法」，兼具實有與虛無。對於陶詩，或許我們還可加上一句：它也是「游動的眼睛」。此之謂「詩眼」。

五、民俗禮儀與山水詩的誕生

以下我們回到〈遊斜川詩〉，並且考察當時的民俗背景，進而結合山水詩史，提供若干的看法。從梁·宗懷《荆楚歲時記》一書可以知道，〈遊斜川詩〉所描寫的是一項民俗節慶活動：

「（正月）元日至月晦，並為酺聚飲食，士女泛舟，或臨水宴會，行樂飲酒。」

隋·杜公瞻注云：

「按，每月皆有弦望晦朔，以正月為初年，時俗重之以為節也。《玉燭寶典》曰：『元日至月晦，人並酺食渡水，士女悉湔裳，酌酒於水湄，以為度厄。今世人唯晦日臨河解除，婦人或湔裙。』又是月民並酺食，□□之名又似之矣。出錢為醪，出食為

主，如禪家所謂正法眼者。直須具此眼日，方可入道。」見頁三一七。以「法眼」悟「詩眼」。
註六六：錢鍾書，前引書，頁七九一一二，列舉中西文獻甚詳。

脯，竟分明擲虜，名爲博射，藝經爲擲博。」（註六七）

以上記載無論在時代、地域上都與詩人十分接近，說明當時民間存在著盛大的嘉年華(carnival)文化。《說文》云：「脯，王德布，大飲酒也。」張守節·《史記正義》云：「天下歡樂大飲酒也。」（〈秦始皇本紀〉）這是一個酒的文化也是一個笑的文化，事實上與詩人的「篇篇有酒」（蕭統、〈陶淵明集序〉）與諧謔風格具有密切的關係，這一點容另文詳述。

詩人與二三鄰曲同遊斜川，「臨長流，望曾城」，並且特地載明「正月五日」，又說「開歲倏五日」、「及辰爲茲遊」，顯然說的就是此一歲時禮俗。節日的時間不同於日常時間，它是被隔離開來而完整的被體驗的，並且經由內在的規律而自我界定。這首詩的勻稱節奏就可以視爲經由聲律的重複而形成了另一度時間（註六八）。可以說詩人在這首詩中強烈的時間意識完全是合理的。

儀式的節目包括了渡水、乘舟、游裙、飲酒等，其目的則是「度厄」、「解除」，這些特徵都和三月上巳非常類似。所謂「祓禊」，意爲去不潔，也就是一個污穢、罪惡的淨化昇華的儀式。從文學史上來看，從屈原「發憤以抒情」（〈九章·惜誦〉）的文學典範以來，一直到蘭亭詩人與陶淵明〈遊斜川詩〉，可以說基本上就是遵守著這個淨化說的典範，一直到中唐意境論的產生才又涉及了另一個典範轉移的變遷。這個問題自然無法在此詳論，但是蘭亭詩人所說的「散懷」、「化其鬱結」，顯然說的就是這個意思，〈遊斜川詩〉也並無不同。而且許多文獻也說明，玄學的清談也是類似民俗儀式中的節目之一，著名的〈蘭亭詩〉就是非常標準的玄言論辯記錄（註六九）。另外在孫綽·〈遊天台山賦〉的結尾也說：「悟遺有之不盡，覺涉無之有間；泯色空以合跡，忽即有而得玄。」（註七〇）後文將要論述到

註六七：王毓榮，《荆楚歲時記校注》（台北，文津，一九八八），頁九〇。並參杜臺卿，《玉燭寶典》（台北，藝文，歲時習俗資料彙編，四一冊），卷一，頁八五。

註六八：參加達瑪(H. Gadamer)，〈作爲節日的藝術〉，收入伍蠡甫等編，《西方文藝理論名著選編》（北京大學，一九八七），下，頁五九六。

註六九：玄言與儀式的關係由來已久，如曾點舞雩就是類似上巳的禮儀。另外筆者懷疑孔子嘆逝，莊子濠梁之遊都與水邊的儀式有關。魏晉的例子可參《世說新語·言語篇》，「諸名士共庄洛水戲」一條，該條亦上巳節，其他例子尚多。〈蘭亭詩〉的問題牽涉太廣，容另文分析。

註七〇：蕭統，《文選》（台北，文津，一九八七），卷十一，頁五〇〇。

的慧遠·〈遊石門詩〉也如此結束：「端坐運虛論，轉彼玄中經。神仙同物化，未若兩俱泯。」（註七一）這些資料提供了一個玄言詩與山水詩之相互關係的新看法，顯示二者並非如文學史家所說係勉強的拼湊，相反的二者本來就是一體的，當時詩人的山水之遊本身就是一種儀式，而即色遊玄論與山水詩不過是達成相同的淨化功能——也就是抒散、消解——的兩種產物而已。這裡重要的關鍵是從儀式的觀點而作出新的考慮。

以上的推論至少在〈遊斜川詩〉中是完全符合的，儀式、山水、玄理呈現著三位一體的現象。袁行霈說：「陶集中稱得上是山水詩的只有一首〈游斜川〉。」（註七二）也許我們還可以補上〈丙辰歲八月中於下潠田舍穫〉一詩，但是後者也是一個有關出發到田舍的秋收禮儀（註七三）。研究山水詩起源的學者多只注意到遊仙詩的線索，但是同以宗教儀式來說，民間禮儀無寧是更為根本的，因為道教的遊仙已是十分複雜化了的宗教儀式，此點也是學者所未曾注意的。

詩中的斜川、曾城的地點也至為有趣，諸書所載如下：

- 1.駱庭芝·〈斜川辨〉：「稱曾城者，落星寺也。〈斜川詩〉云：『迴澤散遊目，緬然睇曾邱。』當正月五日，春水未生，落星寺宛在大澤中，是所謂迴澤也。層城之名，殆是晉所稱者。」（註七四）
- 2.顧祖禹·《讀史方輿紀要》卷八四·星子縣廬山條：「玉京山在（南康）府西七里，……層城山，在府西五里，一名烏石山，亭然獨秀。下有蒲溪，灣流入彭蠡湖。」
- 3.同上，新昌縣鹽溪條：「新昌縣西南，有小斜川，亦流合於鹽溪。」
- 4.同上，上高縣蜀江條：「斜口水，在縣西十里，源發蒙山，入於蜀江。」

有的學者根據前兩條認為此即曾城所在（註七五），有的根據後兩條以為即斜川之所在（註七

註七一：遼欽立，前引書，頁一〇八六。

註七二：袁行霈，《中國詩歌藝術研究》（台北，五南，一九八九），頁一九一。

註七三：有關此詩的解釋，筆者擬另撰文說明。

註七四：同註二四，頁六一。

註七五：如清、藍煦等修《星子縣志卷》二，見同註二四，頁六三；丁福保《陶淵明詩箋注》（台北，藝文，一九八九），頁五四；李辰冬，〈陶淵明作品繫年補證〉，《大陸雜誌》，卷四十，七、八期合刊（一九七〇），頁六一。

六)。這些地方都相去不遠，即今星子縣左近。其中提到的玉京山當即詩人所住過的上京。駱庭芝等人係實地考察而作此斷言，我想應即〈水經注〉中的「孤石」一地（註七七），酈道元（？—五二七）距陶淵明年代較近，所描寫的景物特徵又十分吻合，極可能是正確的。〈水經注〉也提到了有關此山的道教傳說，另外干寶《搜神記》也有「宮亭湖孤石廟」的故事（註七八），可見此山當時是被當作神祇來崇拜的。宋·鮑照、梁·朱超、陳·釋惠標、定法師並有詠孤石詩（註七九），可見在當時也是小有名氣的。

「曾城」一名與崑崙山的最高層相同，可見它的神話淵源。至於斜川，若是「蒲溪」（第二條），疑與《水經注》所說的：「余考群書，咸言河出崑崙，重源潛發，淪於蒲昌，出于海水」（註八〇）有關，並且與上已起源之一的「水心劍」傳說相關（註八一）。況且其形狀「灣流入彭蠡湖」也和《緯書河圖》所說的：「河出於崑崙，千里一曲，九曲入海」相似，亦即「斜川」、「斜口川」名稱的由來，凡此又皆再現於上已的「流觴曲水」儀式中。可以了解到，詩人幾乎是懷著瞻仰聖山的心情來到此處，因此一直將它比作崑崙山：「遙想靈山，有愛嘉名。」「雖微九重秀，顧瞻無匹儔。」前文曾論及此詩乃以山水景物為中心，現在更可知道這座山所代表的正是名符其實的神話中的世界中心。對照於今日出土的大量漢魏六朝的西王母與崑崙山的石刻與壁畫，以上的推論是並不奇怪的。

今存漢魏六朝詩賦中關於上已儀式的描寫不下百件之多，可見當時之盛行（註八二）。

註七六：方祖燊，《陶潛詩箋注校證論評》（台北，蘭臺，一九七一），頁一二七。

註七七：《水經注》云：「（彭蠡）湖中有落星石，周迴百餘步，高五丈，上生竹木。傳曰：有星墜此，因以名焉。又有孤石，介立大湖中，周迴一里，竦立百丈，轟然高峻，特為瓌異。上生林木，而飛禽罕集，言其上有玉膏可採，所未詳也。」見《水經注疏》（江蘇古籍，一九八九），卷三九，頁三二六八。顧祖禹說的「烏石山」或即「孤石」之音訛。

註七八：干寶，《搜神記》（台北，木鐸），卷四，頁五十。

註七九：分見逄欽立，前引書，頁一三一〇、二〇九五、二六二二、二六二五。

註八〇：同註七七，卷一，頁六七。

註八一：《續齊諧記》云：「尚書郎束皙謂……昔周公卜洛邑，因流水以泛酒，故逸詩云羽觴隨波。又秦昭王置酒於河曲，有金人自泉而出，捧水心劍曰：令君制有西夏。及秦霸，乃因此處立曲水祠，二漢相沿為盛事。」可見上已自來與黃河九曲有關。據本草綱目卷十九，菖蒲乃蒲類之昌盛者，又名水劍草，「方士隱為水劍，因葉形也」，可見蒲昌、蒲溪、水心劍諸事並相關。

註八二：關於上已，參閱勞幹，〈上已考〉，《中研院民族所集刊》，卷二九（台北，一九七〇）。莊申，〈溲俗的演變〉，收入《考古與歷史文化》（台北，正中，一九九一），下冊。不過諸文

而根據上文的考察，「流觴曲水」的儀式所模仿的正是崑崙神話，二者形成儀式與神話的組合。以下的兩條資料也顯示南方普遍流行此一觀念：

1.《湘中記》：「湘水之出於陽朔，則觴爲之舟，至洞庭，則日月若出入於其中。」（註八三）

2.《荊州記》：「江出泝山，其源若甕口，可以濫觴。在益州建寧漏江縣，潛行地底數里，至楚都，遂廣十里。」（註八四）

此處一條是湘水，源出楚國的聖山九疑山，另一條則是長江，二者幾乎都是河出崑崙之神話的翻版。因此陶淵明家鄉附近的曾城、斜川仿照神話地理而命名，也是毫不足怪的。若問以上各種版本那一個才是真正的本源？陶淵明的〈讀山海經詩〉已經回答了這個問題：「玉臺凌霞秀，王母怡妙顏。……靈化無窮已，館宇非一山。」（其二）在這種神話的「化跡」觀念之下，可以說真正的本源並不存在，一切都是化跡，因而也就是一切都是本源。如同曾城只不過是個「嘉名」，一個影跡而已，但是在這個意義之下，對詩人來說它就是真正的本源。我們再度在神話思維中遇到了「無適而不爲中」的觀念，世界的中心無限衍異，處處都是中心。

二文都提到了「濫觴」，這顯然就是「流觴曲水」儀式的「流觴」所模仿的神話，是一種宇宙創生的原始回憶。其中的「觴」既指酒杯又指舟船（註八五），例如孫綽·〈蘭亭詩〉云：「穿池激湍，連濫觴舟。」（註八六）既提到「濫觴」，又「觴舟」連用，最爲明顯。近年出土頗多的「羽觴」遺物，正是木製船形的酒杯。另外莊申曾將之形容爲：「觴的造型很像是半個直著剖開的雞蛋。」（註八七）這種半橢圓形的造型想必也是來自於神話，因

皆未指出此一儀式的神話意義。

註八三：見洪興祖，《楚辭補注》（台北，長安，一九八四），頁二〇引。

註八四：見《太平御覽》（台北，商務，四部叢刊三編），卷六〇。

註八五：以酒杯爲舟，似已見《莊子，逍遙遊》：「今子有五石之瓠，何不慮以大樽而浮乎江湖。」成疏：「樽者，漆之如酒罇，以繩結縛，用渡江湖，南人所謂腰舟者也。」郭慶藩，前引書，頁三九。又《乾闥子》：「裴弘泰次第揭座上小爵以至觥船，凡飲皆竭。」這是以舟爲酒杯。

註八六：見遼欽立，前引書，頁九〇一。

註八七：莊申，同註八二，頁一三八。圖片可見莊申，《根源之美》（台北，東大，一九八八），頁九七、九八。其形狀與排灣族的酒杯很相像，可能與南方民族之文化有關，圖見凌純聲，《中國邊疆民族與環太平洋文化》（台北，聯經，一九七九），頁八三〇。

爲上巳中的「羽觴」有時候也以「素卵」或「浮棗」來代替（註八八）。如果再考慮到早期《詩經》中的溱洧上巳之俗與「郊媒」的關聯，以及延續到唐代的有關男女及生育的傳聞（註八九），我想這個神話的意義已很明白。這是一個「箱舟型」洪水神話的遺存，描述了宇宙創造以及人類誕生的故事，「流觴曲水」的儀式則是以象徵性的行爲將它「重演」一遍，藉以重新體驗人類創生的古老回憶。

這就是漢魏六朝最重要的民俗禮儀之一的上巳風俗的意義，這個儀式無論是在空間上（崑崙的世界中心）或時間上（宇宙創生）都具有追溯最初本源的含義。但正如伽達瑪(H. Gadamer)所說：「節日慶典活動是重複出現的，這一點至少構成了定期慶典活動。在節日慶典活動中，我們稱這種複現爲對時間結構的複現。在此，重複著的節日慶典活動，既不是一種異樣的活動，也不是那種向原初活動的單純回溯，……對節日慶典活動的時間經驗其實是慶祝的進行，是一種獨特的現在。」（註八九）這裡我們又遇到前文一再討論的「現在」觀念，及其與時間本源的關係。依照本文的觀點，這是一種兼具結構與解構的雙向運動，一方面詩人是在朝向某個時間中心匯聚，一方面這種中心實際上並不存在。詩人說：「且極今朝樂」、「忘彼千載憂」，時間本源（千載）呈現著失落與遺忘狀態，剩下的只是既歡樂又頹廢的現在。就儀式而言，這種「本源」與「現在」的關係是極其奧妙難解的，一方面「現在」似乎複現著「本源」，然而所謂「本源」卻又渺然隱失，無跡可尋。這就是爲什麼漢魏六朝的此一儀式只以遊戲、節慶的面貌出現，無人知覺其背後的神話隱義。正如同我們閱讀〈遊斜川詩〉一樣，似乎隱然存在著神聖感，然而外表上僅止是一首單純的寫景詩而已。從這個角度來說，本源是空無的，一切都只是「跡」而已。如此說來，所謂的宇宙創生的本源時刻，不是別的，就只是「現在」而已。

以下打算把考察的範圍擴大到另一首與此密切相關的詩，此即慧遠（三三四～四一六）的〈遊石門詩〉，詩云：

超興非有本，理感興自生。忽聞石門遊，奇唱發幽情。褰裳思雲駕，望崖想曾城。馳

註八八：「素卵」見潘尼，〈三月三日洛水作詩〉：「羽觴乘波進，素卵隨流歸。」逯欽立，前引書，頁七六七。「浮棗」見杜篤，〈被襖賦〉：「浮棗絳水，酌酒釀川。」見《全後漢文》，卷二八，頁六二六。

註八九：伽達瑪(H. Gadamer)著，吳文勇譯，《真理與方法》（台北，南方，一九八八），頁一八四。

步乘長岩，不覺質有輕。矯首登靈闕，眇若凌太清。端坐運虛論，轉彼玄中經。神仙同物化，未若兩俱泯。（註九〇）

這首詩根據詩序說：「釋法師以隆安四年仲春之月，因詠山水，遂杖錫而遊，于時交徒同趣三十餘人。」其中隆安四年（四〇〇）恰好是在陶淵明〈遊斜川詩〉的前一年，同樣是春季群體的山水之遊，地點也在廬山附近（石門在廬山之北）。詩中「褰裳」一詞則是上巳渡水儀式的傳統用語。尤其是「望崖想曾城」一句幾乎可以斷定必然影響過〈遊斜川詩〉。甚至是「馳」、「矯」二字的相同也可以視為一個影響跡像。這首詩劉遺民、張野等人並有和詩（註九一），這兩人陶淵明都是熟識的。此外桓玄有〈登荆山詩〉，其用語似亦受慧遠影響（註九二），此時陶淵明正當出仕桓玄幕下之際。由這種現象來看，似可斷言〈遊斜川〉與〈遊石門〉二詩的密切關係。

從文學史來看，中國山水詩雖然已有長久的前導性發展，但是真正的關鍵時刻仍然是在晉宋之際。《豫章詩》話云：「詠廬山詩，自遠公始。」說是正是此一時刻，因此仔細研究這兩首詩自然是很有意義的（註九三）。更何況稍後的山水詩人謝靈運更是明顯的受到慧遠哲學的影響，這種研究於是更形必要。

〈遊石門詩〉（以及詩序）已經涉及到山水觀從「即色遊玄論」發展到另一個更為複雜的思想體系的重要轉變的時刻，不過本文無暇多所申論。在此我們只注意到同樣出現在陶詩中「曾城」的神話城市的意象，在該詩序文中有一段描寫眾人登上山之後所見的景象，然而卻十分奇異：

於是擁勝倚巖，詳觀其下，始知七嶺之美蘊奇於此；雙闕對峙其前，重巖映帶其後，巒阜周迴以為障，崇巖四營而開宇；其中則有石臺石池，宮館之象，觸類之形，致可樂也。

在這個山水文學即將誕生的關鍵時刻，我想人類絕非真正看見了「山水」，很明顯的他們是

註九〇：逯欽立，前引書，頁一〇八六。

註九一：前引書，頁九三七、九三八。

註九二：桓玄，〈登荆山詩〉：「理不孤湛，影比有津。……器栖荒外，命契響神。」見前引書，頁九三三。理、影、神皆慧遠之重要觀念。

註九三：慧遠又著有《廬山略記》，其山水文學上的意義，小尾郊一已有論及，見前引書，頁二一六—三二。唯此二詩似尚未獲得學者足夠的重視。

看見了神話中的「曾城」或「淨土」的顯影複現。人類進入大自然，早已攜帶著人文的主觀模式，決非天真無邪的接受大自然的啟發。其實詩序已經說得很清楚，慧遠是先「因詠山水」然後才「遂杖錫而遊」的，其程序也完全和孫綽的〈遊天台山賦〉相同，先是想像，然後寫成文字，最後才走入山水。於是矛盾的，照理說人類是逃離了「城市」才遁入山水，結果在山水中卻看見了另一種「城市」。

當時的廬山其實早已被神仙宮殿化，瀰漫著濃厚的神話氣氛，湛方生形容它「真可謂神明之區域，列真之苑囿矣」（註九四），可見陶淵明時代廬山特殊的文化氛圍。慧遠所遊的石門，據《水經注》說：

廬山之北有石門水，水出嶺端，有雙石高竦，其狀若門，因有石門之目焉。水導雙石之中，懸流飛澗，近三百步許，下散漫十數步，上望連天，若曳飛練于霄中矣。（註九五）

我想我們又看見了崑崙山的另一版本，《水經》云：「（河）又出海外，南至積石山，下有石門，河水冒以西南流。」酈道元注云：「河出崑崙……逕積石而為中國河。」（註九六）廬山的石門在造型和名稱上應是來自於崑崙神話，河水在此以一個瀑布或噴泉的方式乍然降臨人間（中國），彷彿意味著生命的誕生一般。這個造型應即〈遊石門詩〉序所說的「雙闕對峙其前」，正是藝術史家蘇利文(M. Sullivan)所說的道教的「闕狀山」，在今存的石刻壁畫中其例仍然很多。

慧遠諸人所想到的還不只是崑崙山，而且也是佛教的靈鷲山，因此詩序有云：「靈鷲邈矣，荒塗日隔。」非常湊巧，靈鷲山的造型也十分酷似：「有兩峰雙立……頭似鷲鳥」（註九七），這又是另一種版本。慧遠相傳是中國淨土宗的祖師，我想在廬山崑崙神話和淨土城市之間必然具有前後相承的邏輯關係。其後的山水詩人謝靈運乃是慧遠衷心的崇拜者，在他的詩中則「崑崙」和「靈鷲」交替出現，如：「遙嵐疑鷲嶺，近浪異鯨川」（〈舟向仙岩尋

註九四：湛方生，〈廬山神仙詩〉，見逸欽立，前引書，頁九四三。他如慧遠《廬山略記》，江淹〈從冠軍建平王登廬山香爐峰〉皆可證。廬山據傳有宮殿遺基，見《水經注疏》，卷三九，頁三二六三。

註九五：《水經注疏》，卷三九，頁三二六二。

註九六：前引書，卷一，頁六六一—七。

註九七：前引書，卷一，頁四五。

三皇井仙跡>），「望嶺眷靈鷲，延心念淨土」（〈過瞿溪山飯僧〉），「敬擬靈鷲山，尚想祇洹軌」（〈石壁立招提精舍〉），「想像崑山姿，緬邈區中緣」（〈登江中孤嶼〉）。這是一種與慧遠和陶淵明非常相似的山水觀（註九八）。後來劉孝標的詩也很類似：「髣彿玉山隈，響像瑤池側」（〈始居山營室〉），這些例子都說明神話樂園在中國山水詩誕生過程的深切影響。一般皆知「淨土變」直接影響了唐代山水畫的誕生，但是在文學上的類似現象卻鮮少受到注意。

我們再回到陶淵明與慧遠的關係。以上所提到的例子都可以視作崑崙山世界中心的不同「化跡」，哪一個才是原本呢？可以說每一件都是複本，原本並不存在，或者說實際上每一件都是原本。我們注意到這種奇異的模仿關係，〈遊石門詩〉序曾說：「此雖廬山之一隅，實斯地之奇觀。」當時的人將廬山視為崑崙山的模仿，慧遠等人的石門卻造成了一種偏離（一隅），並且宣稱這種偏離模仿更接近原本。這正如陶詩詩序云：「彼南阜者，名實舊矣，不復乃為嗟嘆。若夫曾城，傍無依接，獨秀中舉，遙想靈山，有愛嘉名。」陶詩也同樣從廬山偏離到曾城，而如果陶淵明模仿的是慧遠，則更是偏離的偏離模仿，然而陶淵明仍然宣稱它更接近原本，最少是更道地的化跡（因為名稱相同）。哪個才是原本？何謂模仿？

前文力圖證明陶淵明受慧遠「影響」，但文學的本文互涉性(intertextuality)不能被視為一種實存因果律的關係，實際上每一件都是複本（都是另一本文的模仿），但是每一件也都是原本。如同閱讀〈遊斜川詩〉之時，也許我們看到慧遠（或其他更多作品）交光互影地映現其中，也許看不到（例如尚未閱讀拙文），兩種閱讀其實都對。如此我們才算將前述的神話邏輯發揮到了淋漓盡致的地步。

註九八：參閱小川環樹的分析，《論中國詩》（香港，中文大學，一九八六），頁一九～二〇。