

黃國彬／著

陶淵明的藝術

香港學津書店出版



黃國彬著

陶淵明的藝術

香港學津書店出版

陶淵明的藝術

詩風叢書之十七

作者 黃國彬

編輯 詩風社

香港北角英皇道郵箱三四九九三號

出版 學津書店

香港九龍奶路臣街十五號三樓

電話 三一九六四七—三

發行 學津書店

承印 和記印刷有限公司

香港九龍觀塘巧明街一一九號三樓

一九八三年十一月第一版

一九八三年十一月第一次印刷

定價 港幣十二元

版權所有

請勿翻印

序

除了蘇東坡那樣的陶迷，一般論者大概不會認為陶淵明是中國詩史上成就最高的詩人，不會認為他「自曹、劉、鮑、謝、李、杜諸人皆莫及」。可是，他們大概都會承認，陶淵明是中國古典詩人中最難評論的一位。陶淵明的詩，只宜拿來欣賞吟誦，不宜拿來分析批評。萬一迫不得已，非要論陶不可，也只宜採用詩話式的點睛手法，概述某些綜合的印象。

然而，一九八一年《詩風》出「陶潛專號」時，我竟貿然犯禁，闖入淵明「欲辨已忘言」的詩國，以第二義的評論，詮釋詩人第一義的「真意」；而且下筆不能自休，一口氣寫了三萬多字，題為《論陶潛的詩》。

《論陶潛的詩》原來只是一篇文章，本應和過去幾年的評論結集出版的，但由於篇幅太長，和其他文章並列不太合比例，因此改名為《陶淵明的藝術》，並加上小標題獨立成書，以清眉目。

一九八三年十月九日於沙田

目次

序	一
引言	一
與別不同的詩藝	三
不掃蛾眉的詩風	六
陶詩的結構	一〇
陶、杜結構比較	一四
陶淵明和白居易	一七
陶淵明的寫景手法	二一
性情對陶淵明風格的影響	二九

九	語言形式對陶淵明風格的影響·····	五三
十	陶淵明代表作賞析·····	五五
十一	陶詩與蘇軾的和陶詩比較·····	七一
十二	陶淵明在中國詩史的地位·····	七八

一 引言

評論一位詩人的作品，首先總向自己提出三個簡單而無可避免的問題：這位詩人的作品好嗎？好在哪裏？爲甚麼會那麼好？回答第一個問題，單憑直覺就夠了；回答第二個問題，有時單憑直覺，有時要借助知性的分析；回答第三個問題，則以知性的分析爲主，以直覺的印象爲輔。

用這樣的方法評價詩人，一般都不會碰到甚麼困難。西方的現代詩講究張力，講究矛盾語和客觀投射……創作的痕迹易見，用這樣的方法加以評價雖然未必會像「芝麻開門」那麼簡單，但通常都十分順利。即使面對李白較難捉摸、全以神運的作品，我也不會「不得其門而入」。可是當我要討論陶淵明的作品時，情形就大不相同了。當直覺告訴我，陶淵明的作品不但好，而且極好，我就向自己提出第二個

問題：陶淵明的作品好在哪儿呢？第二個問題已經有不少人答過，而且答得比我好。蘇軾說：「質而實綺，癯而實腴」（《東坡詩話》）。陳善說：「頗似枯淡，久而有味」（《捫蝨新語》）。胡燕青說：「恬淡中溢神采。」可是要回答第三個問題，我一時竟不知從何入手；以前在學校學來的批評方法，竟不再那麼靈驗。「張力」、「基型」、「客觀投射」、「象徵」等輕巧的標簽，已不大管用。英國的批評家認為某詩不能分析，就會說該詩 *defies analysis*。讀罷陶詩，竟覺得這對英國鞋子，似乎專為陶淵明而造的。對於 *analysis*（分析），中國大概沒有其他詩人（哪怕是屈原、李白、杜甫、李商隱）會比陶淵明更 *defiant* 的了。老實說，我真希望理查茲（I.A. Richards）、布魯克斯（Cleanth Brooks）、溫薩特（W.K. Wimsatt）、塔特（Allen Tate）、弗賴伊（Northrop Frye）、厄爾特（Roland Barthes）詳細而具體地告訴我，「採菊東籬下，悠然見南山」好在哪儿，為甚麼會那麼好。（當然，其中一兩位批評家可能認為這問題毫無意義，因為他們根本不認文學有好壞這回事。）

二 與別不同的詩藝

細讀陶淵明，發覺他遵循的，似乎是另一套詩學。（也許他已經到達「欲辨已忘言」的境界，根本甚麼東西都無須遵循了。）他寫詩時，偶爾也用其他詩人常用的手法。或出語奇警而猛迅：

白日淪西河，素月出東嶺……日月擲人去……（《雜詩》十二首其二）

或濃縮詩意，刪去邏輯上推理的字眼或散文中不可或缺的轉折，攻讀者於不備：

積善云有報，夷叔在西山。……（《飲酒》二十首其二）。

遙呼杜牧的「東風不與周郎便，銅雀春深鎖二喬」（《赤壁》）。有時候，他會把筆勢猝然扭轉，使兩景並列，創造出客觀的蒙太奇效果：

少時壯且厲，撫劍獨行遊。誰言行遊近？張掖至幽州。飢食首陽薇，渴飲易水流。不見相知人，惟見古時丘。……（《擬古》九首其八）

有時候，他又會開門見山，既寫人物、動作，又寫音聲、對白，把一幕生動而富情節的戲劇搬到讀者眼前：

清晨聞叩門，倒裳往自開。問子為誰歟？田父有好懷。壺漿遠見候，疑我與時乖。繼縷茅簷下，未足為高栖。一世皆尚同，願君汨其泥。深感老父言，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。（《飲酒》二十首其九）

有時候，他更會用類似西方戲劇獨白的手法寫猶豫、狐疑，使讀者看見詩中的角色躊躇、躑躅，感覺到該角色心理的起伏、變化：

蒼蒼谷中樹，冬夏常如茲。年年見霜雪，誰謂不知時？厭聞世上語，結友
到臨淄；稷下多談士，指彼決吾疑。裝束既有日，已與家人辭；行行停出門，
還坐更自思。不怨道路長，但畏人我欺；萬一不合意，永為世笑之。伊懷難具
道，為君作此詩。（《擬古》九首其六）

在敘事詩（如《詠荆軻》）裏，他可以把情節交代得層次井然，描寫人物、場景、
氣氛時緊扣讀者的心弦：

……飲餞易水上，四座列羣英。漸離擊悲筑，宋意唱高聲。蕭蕭哀風逝，
淡淡寒波生。商音更流涕，羽奏壯士驚。……

可以走李白疾勁凌厲的路綫，把作品向高潮急推：

……登車何時顧，飛蓋入秦庭。凌厲越萬里，逶迤過千城。……

然後叙中夾議，對豪傑表示激賞、同情，使讀者低回不已：

……惜哉劍術疏，奇功遂不成！其人雖已沒，千載有餘情。

這些作品，較易言詮分析，也較易學習模仿。我們只要掌握了詩中有迹可循的手法，學會某些修辭技巧，假以時日，就不難踵武前賢了。

但是，上述一類作品在陶淵明全集裏只佔少數。陶淵明大多數的作品，不但令有意學陶的人望洋興嘆，還令評論家分析維艱。

三 不掃蛾眉的詩風

陶淵明的作品，大都直抒胸臆，不倚靠其他詩人（尤其是中國和西方的現代詩人）常用的修辭技巧：

野外罕人事，窮巷寡輪鞅。白日掩荆扉，對酒絕塵想。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。（《歸園田居》五首其二）

除非我們把詩中的白描也當作技「巧」，否則這首詩是毫無修辭技巧可言的。杜甫描寫傾國傾城的絕色美女時說過：「却嫌脂粉澆顏色，淡掃蛾眉朝至尊」（《號國夫人》）；上述的詩（以及《歸園田居》其餘四首），不但「嫌脂粉澆顏色」，簡直連「蛾眉」也懶得去「掃」了。通常，「有碗說碗，有碟話碟」是詩人的大忌。西方的批評家勸我們「要客觀地表現，不要主觀地直說」，更到了「匪面命之，言提其耳」的地步。可是陶淵明卻不理會這信條，照樣直說如儀，大胆採用「罕」、「寡」等「主觀」的「分析性」字眼。結尾兩句，衝口而出，更主觀得不能再主觀了。然而我們不得不承認這是首「頗似枯淡，久而有味」的上乘佳作。

不管是言懷述志（如《遊斜川》）還是記敘遊踪（如《諸人共遊周家墓柏下》），他都能反璞歸真，不事雕飾：

開歲倏五十，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，顧瞻無匹儔。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。（《遊斜川》）

今日天氣佳，清吹與鳴彈。感彼柏下人，安得不為歡。清歌散新聲，綠酒開芳顏。未知明日事，余襟良已殫。（《諸人共遊周家墓柏下》）

在第一例中，作者從一個平凡的意念出發，以低調寫常見的景物，不造驚世之言，不設駭俗之譬，一股冲穆的欣悅就從親切的場景中流露而出。結尾四句更恬淡悠遠，餘味無窮。這類作品，既沒有韓愈「百怪入我腸，刺手拔鯨牙」（《調張籍》）那樣剗肺勾胃的棘句，也沒有曹植「驚風飄白日，忽然歸西山」（《贈徐幹》）那樣懾心炫目的奇語。至於李白擘地摧天的偉詞，杜甫穿幽入仄的險調，屈原華彩四溢的麗藻，在陶淵明的作品裏也找不到。在第二例中，首句、四句、五句、六句，看似陳腔，其實又不是陳腔，和簡單而清新的第二句配合，竟使作品脫離險境，把

眼前的景物寫活。

英、美的批評家，形容作品平凡、乏味、鬆散、囉唆時喜用 *Prosaic* 一詞。這個詞含有貶義，又可解作「散文化」。陶淵明寫作時，卻經常履險，把作品帶到散文的邊緣，有時更索性把它帶進散文的領域：

先師有遺訓，憂道不憂貧。……（《癸卯歲始春懷古田舍》二首其二）

……蕭索空宇中，了無一可悅。……（《癸卯歲十二月中作與從弟敬遠》）
人生歸有道，衣食固其端。……（《庚戌歲九月中於西田穫早稻》）

昔聞長老言，掩耳每不喜。奈何五十年，忽已親此事。……（《雜詩》十首其六）

……御冬足大布，粗絺以應陽。正爾不能得，哀哉亦可傷！……（《雜詩》十二首其八）

這些句子，或述說平凡的道理，或嗟嘆眼前的處境，如果不是用五言格式表達，

簡直和散文無異。然而這些句子在作品中出現，卻那麼親切直接，不但不鬆散不囉唆，而且經得起咀嚼，平凡中顯得不凡。篤信西方理論的批評家見了這類句子（這類句子在陶淵明的詩中俯拾即是），恐怕有「莫奈淵明何」之感。杜甫極欽仰陶淵明，說過「焉得思如陶謝手，令渠述作與同遊」（《江上值水如海勢聊短述》），日後也用「好雨知時節，當春乃發生」（《春夜喜雨》），「小奴縛雞向市賣，雞被縛急相喧爭」（《縛雞行》）等句子，像陶淵明那樣在腐朽和平凡中發掘神奇。

四 陶詩的結構

陶淵明除了把難馴的散文「感化」成詩之外，還經常在作品的組織和結構上不求工（至少在表面上如是）而自工。中國傳統的批評家，對於作品的組織結構一向十分重視。陸機說：「選義按部，考辭就班……或因枝以振葉，或沿波而討源……辭程才以效伎，意司契而爲匠……雖離方而逐員，期窮形而盡相……考殿最於錙銖，定去留於毫芒，苟銓衡之所裁，固應繩其必當……立片言而居要，乃一篇之警

策。」（《文賦》）劉勰說：「履端於始，則設情以位體；舉正於中，則酌事以取類；歸餘於終，則撮辭以舉要。然後舒華布實，獻替節文，繩墨以外，美材既斲，故能首尾圓合，條貫統序。」（《文心雕龍·鎔裁第三十二》）又說：「設情有宅，置言有位……章句在篇，如繭之抽緒，原始要終，體必鱗次。啓行之辭，逆萌中篇之意；絕筆之言，追媵前句之旨；故能外文綺交，內義脈注，跗萼相銜，首尾一體。」（《文心雕龍·章句第三十四》）無非在強調章法。所謂章法，就是作品的結構組織。杜甫對作品的結構組織極其重視，落筆前早知道作品應該如何起，如何承，如何轉，如何合；知道怎樣「定去留於毫芒……立片言而居要」；怎樣「逆萌中篇之意，追媵前句之旨」；所以詩中絕少（甚至絕無）駢拇枝指，全集裏面的佳作琳琅滿目。李白對作品的結構組織沒有杜甫那麼重視，所以常犯頭重尾輕的毛病，全集作品的水準頗為參差。【一】達達主義和超現實主義的詩人鼓吹絕對自由，肯定夢幻，否定秩序，根本鄙夷結構組織，所以他們的作品也往往有句無篇。

對於作品的結構組織，陶淵明採取的似乎是無爲而治的政策。在絕大多數的作品（如《和劉柴桑》、《和郭主簿》、《與殷晉安別》、《歲暮和張常侍》、《和