

## 第五章 東晉士人文化的玄佛道意蘊

思想史的研究，尤其是針對知識階層的思想，若只從哲學性較強的論著探討就以為能概括全貌，無異是以管窺天。中國的知識份子在理性的論述之外，常常是以感性的方式參與各種文化活動，這些文化活動大致包含靜態的文學藝術創作，以及動態的各種具文化內涵的社交活動。而這些士人的文化活動，往往比起哲理論著更能表現出他們的思想。如唐君毅所言包含器物、語言、文字的所謂「文化物」：

此文化物，亦依一物理的因果關係，與他人之生理的感覺能力之連鎖，而為他人所感覺。再依他人之心理上之理解力，以理解吾人造此文化物之精神活動，吾人造此文化物時，心中懷抱之理想要求等。由是而吾人之理想要求，即為人所理解，而客觀化普遍化于他人之心，而社會化。由此再引起他人對我及我所造之文化物之愛惡，對我之文化活動，我之理想要求等，發生反應，而他人復可有其他理想之提出或行程。<sup>1</sup>

況且，許多足以表現當時思想面貌的代表性人物並不見得都有哲理性強的作品，他們大多是以文藝創作或是行為風度呈現思想。這種情況在東晉更為明顯，東晉士人普遍來說並沒有特出的哲學性著作，這主要與大多數士人無意此道有關。他們交遊廣闊，喜以名士自居，為了博取他人好評，展現名士風度是十分必要的，這就使得他們特別重視文化參與。然而，這些文化參與的背後又是以當時的思潮做基礎，我們或許能從這些文化表現看到當時思想影響知識階層的情形，進而求得東晉思想的完整面貌。

而「文化」一詞意涵甚廣，本章所指涉之文化，概以精神所表現於外的活動

---

<sup>1</sup> 唐君毅：《文化意識與道德理性》（北京：中國社會科學出版社，2005年），頁2。

與行為為主，其定義已在 緒論 言明，此處不再贅述。而有關文學藝術的討論也不擬以發展或流變史的方式進行，這主要是考量玄佛道對文藝的綜合影響，故改以文藝類型的方式論之。

## 第一節 玄佛道影響下的東晉文學面貌

研究東晉文學可以有兩種角度，一為以「史」的脈絡研究東晉文學的流變發展；一為依題材或文類分別論述，以看出不同類型作品的面貌。本文所著重的並非東晉文學的發展演變，而是試圖找尋東晉思想浸淫下呈現的不同文學風貌，故選擇後者的角度進行討論。

錢志熙說：「東晉文學中，滲透著玄學家和門閥貴族名士的文化精神，而缺乏文學家的精神。門閥士族文人的身分，首先是貴族名士和玄學家，然後才是文人。」<sup>2</sup>錢氏的說法，顯然受到東晉許多所謂以玄理入詩文的作品影響。劉勰在論及東晉文學時也說：

元皇中興，披文建學，劉、刁禮吏而寵榮，景純文敏而優擢。逮明帝秉哲，雅好文會，升儲御極，孳孳講藝，練情於誥策，振采於辭賦，庾以筆才逾親，溫以文思益厚，揄揚風流，亦彼時之漢武也。及成康促齡，穆哀短祚，簡文勃興，淵乎清峻，微言精理，函滿玄席，澹思濃采，時灑文囿。至孝武不嗣，安恭已矣。其文史則有袁殷之曹，孫干之輩，雖才或淺深，珪璋足用。自中朝貴玄，江左稱盛，因談餘氣，流成文體。是以世極迍邐，而辭意夷泰，詩必柱下之旨歸，賦乃漆園之義疏。故知文變染乎世情，興廢繫乎時序，原始以要終，雖百世可知也。<sup>3</sup>

<sup>2</sup> 錢志熙：《魏晉詩歌藝術原論》（北京：北京大學出版社，1993年），頁378。

<sup>3</sup> 周振甫：《文心雕龍注釋》（台北：里仁書局，1994年），時序第四十五，頁686。

對於「詩必柱下之旨歸，賦乃漆園之義疏。故知文變染乎世情，興廢繫乎時序」，劉勰相當程度地概括了東晉文學的風貌，但若說東晉文學缺乏文學家的精神，那麼我們不免要問，究竟何謂「文學家精神」？倘若我們承認文學無非是作者內心世界的抒發，這內心世界應包含著理性與感性兩種面相。中國文學長久受到「詩言志」、「詩緣情」的觀念引導，對於以理性為創作基調的作品向來就有成見。對宋詩如此，對東晉的詩賦更是如此，所以鍾嶸說：「永嘉時，貴黃老，稍尚虛談。于時篇什，理過其辭，淡乎寡味。爰及江表，微波尚傳，孫綽、許詢、桓、庾諸公詩，皆平典似《道德論》，建安風力盡矣。」<sup>4</sup>謂東晉詩之所以成就不高，就在於理過其辭，且詩非可言故不能「為道」。鍾嶸之所以否定晉詩乃至於東晉詩，根本的原因是此時期的詩大多「言理」，且所言皆「玄遠之理」所致。這樣的看法無論如何都帶著某種程度的偏見，倒是劉熙載的說法較為客觀：

陶、謝用理語各有勝境。鍾嶸《詩品》稱孫綽、許詢、桓、庾諸公詩，皆平典似《道德論》，此由乏理趣耳，夫豈尚理之過哉。<sup>5</sup>

劉熙載認為東晉詩普遍來講水準不高，原因在於他們不擅於在詩中表現詩趣，而陶淵明和謝靈運的文字運用更佳，所以和詩中「尚理」與否是無關的。東晉玄學乃至於佛、道二教，基本上已成為士人的基本知識，成為人格養成的一部份。在進行文學創作的時候，將玄佛之理用於作品中是極其自然之事。連錢氏自己都說玄言詩「愉悅的對象不是任何一個詩歌欣賞者，而是具有玄學素養的特殊的讀者」<sup>6</sup>，但他忘了一件事，那就是在東晉時期，具有玄學素養的讀者「並不特殊」，反而比比皆是，士人之所以大量創作玄言作品且樂此不疲，就是因為有

<sup>4</sup> 呂德申：《鍾嶸詩品校釋》（北京：北京大學出版社，1986年），序，頁38。

<sup>5</sup> 劉熙載《藝概》（樹林：漢京文化事業有限公司，1985年）卷二，詩概，頁55。

<sup>6</sup> 錢志熙：《魏晉詩歌藝術原論》，頁374。

廣大的讀者所致，而此處所指的讀者，當然就是所謂「溺乎玄風」<sup>7</sup>的東晉士人階層。所以劉運好說一般人看待玄言詩時，「傳統文化的慣性導致了藝術欣賞時的拒斥心理，致使人們對玄言詩美感認識不足」<sup>8</sup>，實為允論。

雖然東晉大部分文學是以玄理（包含佛理）為其內涵的，但不可否認的，兩晉之際的游仙文學對後來的玄言文學，其影響是十分重要的。游仙文學以游仙詩為大宗，關於游仙詩，洪順隆將其定義為：「凡是以詩歌的體裁，表現詩人與仙人交往，幻遊仙界，描寫煉丹服食等精神風貌的，都可以稱它為『游仙詩』。」<sup>9</sup>胡大雷則認為游仙詩的體裁起於《楚辭》，而精神內涵則起自《莊子》對自由境界的追求。<sup>10</sup>若從洪氏的說法論，則可看出游仙詩與道教間的關係<sup>11</sup>；若以胡氏的角度看，《莊子》的自由境界其實正為晉代士人所傾慕嚮往，與玄學中的自然之說頗有關連。那麼我們似乎可以說，游仙詩的出現可遠溯至先秦，其精神根源於《莊子》，而實際的創作則和玄學與道教的雜揉影響有關。

東晉游仙詩的代表人物當屬郭璞，《晉書》說他「洞五行、天文、卜筮之術，攘災轉禍，通致無方，雖京房、管輅不能過也」<sup>12</sup>，可見他精於陰陽五行之說，並懂得禳解之術，可見他即使非道教徒，也與道教關係密切。他的游仙詩十九首現已不全，各詩之間並無聯繫，可視為獨立的作品。<sup>13</sup>茲舉數首論之：

暘谷吐靈曜，扶桑森千丈。朱霞升東山，朝日何晃朗。迴風流曲櫺，幽室發逸想。悠然心永懷，眇爾自遐想。仰思舉雲翼，延首矯玉掌。嘯傲遺世

<sup>7</sup> 周振甫：《文心雕龍注釋》，明詩第六，頁68。

<sup>8</sup> 劉運好：魏晉士風與詩風的嬗變趨向，《淡江大學中文學報》第六期，2000年12月，頁99。

<sup>9</sup> 洪順隆：《六朝詩論》（台北：文津出版社，1985年），頁95。

<sup>10</sup> 胡大雷：《玄言詩研究》（北京：中華書局，2007年），頁113。

<sup>11</sup> 洪順隆說：「道教出現，為人提供了服食（求生命有限的延長）和修行成仙（求生命的絕對延長）等方法，這就是游仙詩發生的主觀因素，也是六朝游仙詩有增無已的理由之一。」見《六朝詩論》，頁101-102。

<sup>12</sup> 《晉書》（北京：中華書局，1998年）卷七十二，列傳第四十二 郭璞，頁1899。

<sup>13</sup> 陳道貴：《東晉詩歌論稿》（合肥：安徽教育出版社，2002年），頁28。

羅，縱情在獨往。明道雖若昧，其中有妙象。希賢宜勵德，羨魚當結網。

14

從此詩可看出，郭璞內心幻想的神仙世界並非全然遙不可及，「希賢宜勵德，羨魚當結網」，此處之「德」顯然並非儒家之德，而是指求仙之德，求仙必須勤求，這是道教的主張。但郭璞的游仙來自於兩個原因，一是嘆舉世混濁、生不逢時：

京華游俠窟，山林隱遯棲。朱門何足榮，未若託蓬萊。臨源挹清波，陵岡掇丹萸。靈谿可潛盤，安事登雲梯。漆園有傲吏，萊氏有逸妻。進則保龍見，退為觸藩羝。高蹈風塵外，長揖謝夷齊。

六龍安可頓，運流有代謝。時變感人思，已秋復願夏。淮海便微禽，吾生獨不化。臨川哀年邁，撫心獨悲吒。珪璋雖特達，明月難闇投。悲來惻丹心，零淚緣纓流。

前詩可看出郭璞的隱遯是因出處進退的問題而來，詩中隱約透露對朱門的無奈。後詩則不見游仙之灑脫，最後竟結束於悲惻淚流。無怪鍾嶸要說：「游仙之作，詞多慷慨，乖遠玄宗。乃是坎永懷，非列仙之趣也。」<sup>15</sup>

另一原因是感嘆生命有限而欲求長生：

採藥遊名山，將以救年頹。呼吸玉滋液，妙氣盈胸懷。東海猶蹄涔，崑崙螻蟻堆。遐邈冥茫中，俯視令人哀。

<sup>14</sup> 逯欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》（台北：木鐸出版社，1988年），《晉詩卷十一》，郭璞，頁866。以下所引皆同。

<sup>15</sup> 呂德申：《鍾嶸詩品校釋》，詩品中 晉弘農太守郭璞，頁122。

前以道教服食行氣入詩，可見郭璞受道教影響。然後又鄙視俗世，頗與現實世界扞格。從 游仙詩 中我們看到郭璞對濁世的感慨，退而轉而追求長生成仙，這不得不讓人聯想到葛洪的心態，他們都是有生不逢時之慨才轉而追尋他們幻想的神仙世界，道教信仰正可撫慰他們受創的心靈。

郭璞的 游仙詩 所追求自由解放的境界，很顯然直接影響了後來盛行的玄言文學，只是玄言文學已不見 游仙詩 中的感慨，繼之而起的是東晉士人最喜歡表現的「曠達」。玄言入文學，最常見的還是玄言詩，因為詩歌比起其他文類言簡意賅，頗能符合玄學中的言意之辨理論。關於玄言詩的定義，各家說法甚多，大致不會相差太遠。如羅宗強說：「玄言，就是深奧之言。玄言詩，是指那些抽象談論義理的詩，它不只是一個老、莊玄言的概念。不能把玄言詩只理解為談玄學的詩。」<sup>16</sup>這就把玄言詩的內容擴大至非玄學的範疇。而陳順智則說：「所謂玄言詩，是在東晉玄學昌盛的社會文化背景下，玄學中人以『立言盡意』、『立象盡意』、『得意忘言』的思維方式來體悟、闡發玄理，表達其逍遙自足、自適任性的人生態度和追求道家『聖人』境界的詩歌。」<sup>17</sup>這就把玄言詩的創作思維和精神內涵概括了出來。只是玄言詩的作者，大多由於才力不及，常創作出「平典似《道德論》」的作品而為後世看輕。如孫綽：

遺榮榮在，外身身全。卓哉先師，修德就閑。散以玄風，滌以清川。或步  
崇基，或恬蒙園。道足匈懷，神棲浩然。<sup>18</sup>

足不越疆，談不離玄。心憑浮雲，氣齊皓然。仰詠道會，俯膺俗教。

天生而靜，物誘則躁。全由抱朴，？生發竅。成歸前識，孰能默覺。曖曖

<sup>16</sup> 羅宗強：《魏晉南北朝文學思想史》（北京：中華書局，1996年），頁145。

<sup>17</sup> 陳順智：《東晉玄言詩派研究》（武漢：武漢大學出版社，2004年），頁43-44。

<sup>18</sup> 逯欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，《晉詩卷十三 孫綽》，答許詢詩之三，頁899。

幽人，藏器掩曜。涉易知損，棲老測妙。

19

孫綽可謂東晉文學之重要人物，他的詩文作品數量均可觀，但藝術水準不高，大多就像是上述玄言詩一樣，為了要表現出一種狀似曠達的境界，而把玄理全盤入詩，這在當時是極為普遍的創作風氣。而東晉玄學承西晉郭象游外宏內說之後，再輔以佛教「空」的觀念，玄言詩中也表現了「有無雙遣、出處同歸」的精神：

稷契讚時，巢由亢矯。輔漢者房，遁跡者皓。妙善自同，外內臣道。子光齊魯，余守嚴老。<sup>20</sup>

巢由坦步，稷契王佐。太公奇拔，首陽空餓。各乘其道，兩無貳過。願弘玄契，廢疾高臥。<sup>21</sup>

當然，在佛教「格義」的解經風氣下，信徒或僧侶在詩中也往往將「以玄解佛」、「玄佛交融」的方式帶入詩中，成為玄言詩中的「玄佛詩」一類。如篤信佛教，寫過《奉法要》的？超：

森森群像，妙歸玄同。原始無滯，孰云質通。悟之斯朗，執焉則封。器乖吹萬，理貫一空。<sup>22</sup>

將萬物其一玄同之理歸於「空」，這是典型的格義方式。又如張翼：

<sup>19</sup> 逯欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，《晉詩卷十三 孫綽》，贈謝安詩，頁 900-901。

<sup>20</sup> 逯欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，《晉詩卷十二 王胡之》，贈庾翼詩之六，頁 886。

<sup>21</sup> 逯欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，《晉詩卷十二 王胡之》，答謝安詩之七，頁 887。

<sup>22</sup> 逯欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，《晉詩卷十二 ？超》，答傅郎詩之一，頁 887。

鬱鬱華陽嶽，絕雲抗飛峰。峭壁溜靈泉，秀嶺森青松。懸巖廓崢嶸，幽谷正寥籠。丹崖棲奇逸，碧室禪六通。泊寂清神氣，綿眇矯妙蹤。止觀著無無，還淨滯空空。外物豈大悲，獨往非玄同。不見舍利弗，受屈維摩公。

23

這其實已摻有日後山水詩的成分，只是重點仍在末四句，將玄與佛合而為一。其實雖為僧人卻被視為玄學名士的支遁，在他的詩作中更可見這種格義入詩的傾向：

傲兀乘尸素，日往復月旋。弱喪困風波，流浪逐物遷。中路高韻益，窈窕欽重玄。重玄在何許，採真遊理間。苟簡為我養，逍遙使我閒。寥亮心神瑩，含虛映自然。亶亶沈情去，彩彩沖懷鮮。踟躕觀象物，未始見牛全。毛鱗有所貴，所貴在忘筌。<sup>24</sup>

妙損階玄老，忘懷浪濠川。達觀無不可，吹累皆自然。恢心委形度，亶亶隨化遷。<sup>25</sup>

又如康僧淵：

捨本而逐末，悔吝生有情。胡不絕可欲，反宗歸無生。達觀均有無，蟬蛻豁朗明。逍遙眾妙津，棲凝於玄冥。<sup>26</sup>

<sup>23</sup> 逯欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，《晉詩卷十二 張翼》，贈沙門竺法穎三首之一，頁 893。

<sup>24</sup> 逯欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，《晉詩卷二十 釋支遁》，詠懷詩，頁 1080。

<sup>25</sup> 逯欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，《晉詩卷二十 釋支遁》，述懷詩，頁 1082。

<sup>26</sup> 逯欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，《晉詩卷二十 康僧淵》，代答張君祖詩，頁 1075。

像這種以佛理入玄的玄言詩作，若不考量藝術成就，其實是很可以反映出當時玄佛交融的風氣。

有人認為玄言詩因為要力求表達玄學要義和佛理，所以缺乏藝術形象性，枯燥乏味，是文學發展史中的一股逆流。<sup>27</sup>這種說法只是將焦點關注於那些所謂的玄言詩大家身上，事實上仍有許多玄言詩有不錯的藝術水準。如王羲之的《蘭亭詩》：

悠悠大象運，輪轉無停際。陶化非吾因，去來非吾制。宗統竟安在，即順理自泰。有心未能悟，適足纏利害。未若任所遇，逍遙良辰會。

三春啟群品，寄暢在所因。仰望碧天際，俯磐綠水濱。寥朗無？觀，寓目理自陳。大矣造化功，萬殊莫不均。群籟雖參差，適我無非新。

猗與二三子，莫匪齊所託。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。相與無相與，形骸自脫落。<sup>28</sup>

若我們將這些作品對照他的《三月三日蘭亭詩序》那種狀似曠達實際潛藏著樂生畏死的矛盾心態，當可發現：玄言詩人之所以大量將玄理入詩，其實是因為現實環境的無常造成詩人心靈的極大不安，他們亟欲尋求俗世之外的解脫方式。郭璞的《游仙詩》如此，東晉的玄言詩也是如此。我們若用這樣的理解再來看待玄言作品，才能在所謂的枯燥乏味外看到作者衝突矛盾的靈魂。東晉末年湛方生的《秋夜詩》，可以說是這種心態下的傑作：

<sup>27</sup> 劉躍進編：《中國古代文學通論——魏晉南北朝卷》（瀋陽：遼寧人民出版社，2005年），頁132-133。

<sup>28</sup> 逯欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，《晉詩卷十三 王羲之》，頁895-896。

悲九秋之為節，物凋悴而無榮。嶺頽鮮而殞綠，木傾柯而落英。履代謝以惆悵，睹搖落而興情。信？壤而感人，樂未畢而哀生。秋夜清兮何秋夜之轉長。夜悠悠而難極，月皦皦而停光。播商氣以清溫，扇高風以革涼。水激波以成漣，露凝結而為霜。凡有生而必凋，情何感而不傷。苟靈符之未虛，孰茲戀之可忘。何天懸之難釋，思假暢之冥方。拂塵衿於玄風，散近滯於老莊。攬逍遙之宏維，總齊物之大綱。同天地於一指，等太山於毫芒。萬慮一時頓泯，情累豁焉都忘。物我泯然而同體，豈復壽夭於彭殤。<sup>29</sup>

湛方生從悲秋聯想到生命的凋零，在傷逝之餘轉而體悟老莊逍遙齊物之理，其實並不脫玄言詩的基本精神<sup>30</sup>，只是這與孫綽等人單在詩中講述玄理的寫作方式有所不同。如果說孫綽等人的玄言詩其讀者是訴諸玄學人士，那麼湛方生的讀者群便更向外拓展了。可見得玄言詩並不一定要平淡似《道德論》，詩人若能在不違反普遍性的同時突出某方面的特殊性，就能展現玄言詩的魅力。<sup>31</sup>只是不管玄言詩的藝術成就如何評價，作為東晉時期的主流文學體裁，我們完全可以看出時代環境與思想對它的影響，而玄理也因文學的傳播更深植人心。

東晉的另一種文學表現方式，便是「山水文學」。雖說山水文學在東晉時期並非主流，要至南朝謝靈運等人才大盛，但東晉仍有一些因闡發玄言境界伴隨而生的山水題材，只是東晉玄言文學中的山水成分僅為配角。直至東晉末年玄言文學走到了僵化的地步，而山水自然之美更能表現出士人心境與自然合一的曠達，於是山水描寫反客為主，成了文人創作的主要對象。我們可以說，玄言文學與山

<sup>29</sup> 逯欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，《晉詩卷十五 湛方生》，頁 946。

<sup>30</sup> 胡大雷說：「玄言詩所述之理，大都鼓吹心靈超脫，要求以平淡中和來消釋惱人的現實情感，這也就是以『理』矯『情』，把『情』引向對運轉不息的宇宙發出深沈的思索以及對遷逝如飛的人生發出逍遙自在的嚮往，這些最終都要進入『理』的表達。」見其著《中古詩人抒情方式的演進》（北京：中華書局，2003年），頁 168。

<sup>31</sup> 胡大雷：《中古詩人抒情方式的演進》，頁 164。

水文學在精神上其實並無二致，其差異在前者「以玄講理」，而後者是「以美講理」，所以王瑤說：「由玄言詩到山水詩的變遷，所謂『老莊告退而山水方滋』，並不是詩人們底思想和對宇宙人生認識的變遷，而只是一種導體，一種題材的變遷。」<sup>32</sup>

東晉文學中對山水題材的投入可從庾闡論起，如 三月三日臨曲水詩：

暮春濯清汜，遊鱗泳一壑。高泉吐東岑，洄瀾自淨舉。臨川疊曲流，豐林映綠薄。輕舟沈飛觴，鼓 觀魚躍。<sup>33</sup>

徐公持認為將山水作為主要題材來寫，「以庾闡的出現為一標誌，山水詩歌開始登上詩壇」<sup>34</sup>。而東晉末年湛方生則是他認為由莊老因革為山水的首位體現者<sup>35</sup>，他的詩賦頗多以山水為主題的作品，如 帆入南湖詩：

彭蠡紀三江，廬岳主眾阜。白沙淨川路，青松蔚巖首。此水何時流，此山何時有。人運互推遷，茲器獨長久。悠悠宇宙中，古今迭先後。<sup>36</sup>

此外如 懷春賦、遊園詠 都是以山水為主題的賦作。此外，湛方生有一以「七體」寫成的賦作 七歡，分別以虛構的朝隱大夫之口說出七件引人歡愉之事，賦中極力鋪陳山水之美，最後第七件事則言朝隱之境界才是真正歡愉之事：

大夫曰：蓋聞至道以無主員應，囊籥以內盛無窮。陰陽以煙燼咸化，五行

<sup>32</sup> 王瑤：《中古文學史論》（北京：北京大學出版社，1986年），頁251。

<sup>33</sup> 逯欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，《晉詩卷十二 庾闡》，頁873。

<sup>34</sup> 徐公持：《魏晉文學史》（北京：人民文學出版社，1999年），頁473。

<sup>35</sup> 徐公持：《魏晉文學史》，頁554。

<sup>36</sup> 逯欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，《晉詩卷十五 湛方生》，頁944。

之守分相攻。是以撫往運而長揖，因歸風而迴軒。挂長纓於朱闕，反素褐于丘園。靡閑風于林下，鏡洋流之清瀾。仰濁酒以箕踞，間絲竹而晤言。

37

文末不忘言朝隱之好，仍舊透露了東晉士人對自然與名教的態度。事實上東晉文人對山水的看法便與其玄學中的「自然」相關，我們似乎可以這麼說：即自然是本，山水是末，在東晉以降的山水文學中，呈現的是一種本末體用的玄學命題下，自然與山水為一的思維模式。在東晉士人眼中，體現山水即是體現自然，在山水的客體描寫中將主體之我投射融入其間，進而追尋物我合一的境界，這是山水文學的最終目的。

東晉的山水文學作者還有另外一群人，便是以慧遠為首的廬山諸道人。慧遠現存 廬山東林雜詩 一首，於詩中表現哲思，亦雜以山水描述。而更著名的屬與廬山諸道人的 遊石門詩，詩序中說：「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，咸拂衣晨征，悵然增興。雖林壑幽邃，而開塗競進；雖乘危履石，並以所悅為安。」「夫崖谷之間，會物無主，應不以情而開興，引人致深若此。豈不以虛明朗其照，閒邃篤其情耶！」「乃悟幽人之玄覽，達恆物之大情，其為神趣，豈山水而已哉？」<sup>38</sup>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，未若兩俱冥。

廬山諸道人以石門山水為對象，以保持與山水的距離觀照其景，著重從景物

<sup>37</sup> 見嚴可均編：《全上古三代秦漢三國六朝文》（北京：中華書局，1995年），《全晉文》卷一百四十，頁2269下。

<sup>38</sup> 逯欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，《晉詩卷二十 廬山諸道人》，頁1086。

間關係變化的層面體悟佛理。<sup>39</sup>與玄學家不同的是：佛教對於世間萬物皆認為是假象，即色是空，所以並不像玄學家企求物我為一的境界，而是與山水保持一定的距離。這似乎也看到了玄佛的根本差異。

東晉詩作中也有一些情詩，其情感表達露骨，充分呈現了東晉士人的「重情」態度。如王獻之與其妾桃葉的贈答詩：

桃葉復桃葉，渡江不用楫。但渡無所苦，我自迎接汝。

桃葉復桃葉，桃葉連桃根。相憐兩樂事，獨使我殷勤。

桃葉映紅花，無風自？娜。春花映何限，感郎獨採我。（桃葉歌三首）

七寶畫團扇，燦爛明月光。與郎卻暄暑，相憶莫相忘。

青青林中竹，可作白團扇。動搖郎玉手，因風託方便。

團扇復團扇，持許自障面。憔悴無復理，羞與郎相見。（答王團扇歌三首）

40

藝術水平雖不高，卻充分呈現東晉士人任情適性的態度以及當時女子地位及觀念的開放。

東晉文學中的小說，志人小說受玄學與人物品評影響較深，而受佛道二教影響較大的當屬志怪小說。由於此時的小說多為斷簡殘編，能完整保存的當屬干寶《搜神記》。干寶在《搜神記 序》中說著此書是為「發明神道之不誣也」，可見當時佛、道二教對其影響甚深。尤其是道教，《晉書》說干寶「性好陰陽術數，留思京房、夏侯勝等傳」<sup>41</sup>，不知是否亦為道教信徒。王瑤說：「小說雖然是叢殘小語，在作者也許相信它完全是實事和真理。這些是縱然是出於想像的創造，

<sup>39</sup> 陳道貴：《東晉詩歌論稿》，頁 137 138。

<sup>40</sup> 逯欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，《晉詩卷十三 王獻之 桃葉》，頁 903 904。

<sup>41</sup> 《晉書》卷八十二，列傳第五十二 干寶，頁 2150。

但基於宗教熱誠的幻想，也可能使自己相信它是真實的。因此小說的發展和道教的盛行，存在著極密切的關係。」<sup>42</sup>王氏之言雖以道教為對象，事實上亦可用於任何宗教。孫昌武便說：「出自宗教懸想的靈驗故事是真正符合小說創作的原則的。」<sup>43</sup>不論如何，《搜神記》的確表現了神鬼與報應之說，這與佛、道二教理論是很有關連的。如道教認為神仙可力求而致，在《搜神記》中便有將人仙化的描寫，如寫郭璞：

郭璞字景純，行至廬江，勸太守胡孟康急回南渡。康不從，璞將促裝去之，愛其婢，無由得，乃取小豆三斗，繞主人宅散之。主人晨起，見赤衣人數千圍其家，就視則滅，甚惡之，請璞為卦。璞曰：「君家不宜畜此婢，可于東南二十里賣之，慎勿爭價，則此妖可除也。」璞陰令人賤買此婢，復為投符於井中，數千赤衣人一一自投於井。主人大悅。璞攜婢去，後數旬而廬江陷。<sup>44</sup>

寫郭璞有道術之外，亦不忘表現其「任情」的行徑。又如 阮瞻 一文：

阮瞻字千里，素執無鬼論。物莫能難。每自謂此理足以辨正幽明。忽有客通名詣瞻，寒溫畢，聊談名理。客甚有才辨，瞻與之言良久，及鬼神之事，反復甚苦。客遂屈，乃作色曰：「鬼神古今聖賢所共傳，君何得獨言無？即僕便是鬼。」於是變為異形，須臾消滅。瞻默然，意色太惡。歲餘，病卒。<sup>45</sup>

<sup>42</sup> 王瑤：《中古文學史論》，頁 119。

<sup>43</sup> 孫昌武：《六朝僧人的文學成就》，《佛學研究中心學報》第七期，2002 年，頁 248。

<sup>44</sup> 干寶：《搜神記》（台北：洪氏出版社，1982 年），卷三，頁 37。

<sup>45</sup> 干寶：《搜神記》，卷十六，頁 189-190。

曹道衡懷疑東晉撰述志怪小說成風與思想界的神滅及神不滅爭論有關<sup>46</sup>，道教本講鬼神，而東晉佛教慧遠力主形盡神不滅，這都可能影響了干寶。關於報應說更是如此，孔愉 一則講善報：

孔愉字敬康，會稽山陰人，元帝時以討華軼功封侯。愉少時嘗經行餘不亭。見籠龜於路者，愉買之，放於餘不溪中。龜中流，左顧者數過。及後，以功封餘不亭侯，鑄印而龜鈕左顧，三鑄如初。印工以聞。愉乃悟其為龜之報，遂取佩焉。累遷尚書左僕射，贈車騎將軍。<sup>47</sup>

而 猿母猿子 則講惡報：

臨川東興，有人入山，得猿子，便將歸，猿母自後逐至家。此人縛猿子於庭中樹上，以示之。其母便搏頰向人，欲乞哀狀，直謂口不能言耳。此人既不能放，竟擊殺之。猿母悲喚，自擲而死。此人破腸視之，寸寸斷裂。未半年，其家疫死，滅門。<sup>48</sup>

《搜神記》等志怪小說，明顯受到當時宗教影響，但反過來說，小說精彩的故事性也使得宗教教義得以迅速流傳，這是志怪小說對於宗教傳播的功勞。

最後則論東晉的文學理論。東晉文論並不發達，較著名的有李充的 翰林論和葛洪在《抱朴子外篇》的說法。李充之論已佚，今已難窺見完整體系。葛洪之言亦不多，重點有二：一為反對貴古賤今。他說：「貴遠而賤近者，常人之用情也；信耳而疑目者，古今之所患也。」<sup>49</sup>葛洪的道教理論中有許多如今看來為化

<sup>46</sup> 曹道衡：《中古文學史論文集》（北京：中華書局，1986年），頁162。

<sup>47</sup> 干寶：《搜神記》，卷二十，頁239。

<sup>48</sup> 干寶：《搜神記》，卷二十，頁242。

<sup>49</sup> 楊明照：《抱朴子外篇校釋》（北京：中華書局，1997年）下冊，廣譬卷三十九，頁348。

學實驗的煉丹方術，具實驗精神的葛洪當以今為重，此是無可厚非的。另外更重要的，葛洪把文學的地位提高，到了與德行並列的位置。他說：「文章之與德行，猶十尺之與一丈。謂之餘事，未之前聞也。」<sup>50</sup>又說：「玄寂虛靜者，神明之本也。陰陽柔剛者，二儀之本也。巍峨巖岫者，山嶽之本也。德行文學者，君子之本也。莫或無本而能立焉。」<sup>51</sup>這種對文學重視的態度看似前所未有，但其實這是有前提的，主要還是他認為文章對世道的導正是很有幫助的：

不能拯風俗之流遯，世塗之凌夷，通疑者之路，賑貧者之乏。何異春華不為肴糧之用，蕙不救冰寒之急。古詩刺過失，故有益而貴；今詩純虛譽，故有損而賤也。<sup>52</sup>

說穿了，葛洪重視的不是藝術價值，而是實用價值，這其實還是不脫其儒家性格，所以他才說：「筌可以棄，而魚未獲，則不得無筌；文可以廢，而道未行，則不得無文。」<sup>53</sup>倒是他將人物品藻風氣帶入文論中，是當時思想風氣對其影響的證明。他認為每個人文才不同，「夫才有清濁，思有修短，雖並屬文，參差萬品」<sup>54</sup>，這種文章天賦論的說法乃根源自他對文學的品藻理論：

德行為有事，優劣易見；文章微妙，其體難識。夫易見者，粗也；難識者，精也。夫唯粗也，故銓衡有定焉；夫唯精也，故品藻難一焉。吾故捨易見之粗，而論難識之精，不亦可乎？<sup>55</sup>

<sup>50</sup> 楊明照：《抱朴子外篇校釋》下冊，文行卷四十五，頁446。

<sup>51</sup> 楊明照：《抱朴子外篇校釋》下冊，循本卷四十一，頁401。

<sup>52</sup> 楊明照：《抱朴子外篇校釋》下冊，辭義卷四十，頁398-399。

<sup>53</sup> 楊明照：《抱朴子外篇校釋》下冊，尚博卷三十二，頁109。

<sup>54</sup> 楊明照：《抱朴子外篇校釋》下冊，辭義卷四十，頁394。

<sup>55</sup> 楊明照：《抱朴子外篇校釋》下冊，尚博卷三十二，頁107。

銓衡人物易，文章品藻難。我們知道魏晉士人的品藻方式，多是以行為風度的欣賞為標準，其間有道德行的，也有美學性的角度。葛洪既以文章與德行並列，他對於文學的品藻偏重於道德層面是可以想見的，但既以「品藻」一詞用之，在當時的風氣下，我們不能否認葛洪應對文學也投射了美學的觀點，只是葛洪自己不自覺而已。

## 第二節 玄佛道思想對陶淵明的影響

本章之所以將陶淵明另立一節專論之，主要是因為陶淵明在東晉時期的特殊性。

大凡對中國文學有些許認識之人，都不會否定陶淵明的文學成就。平心而論，東晉文學在整個中國文學史上並不能算是一個特出的時代，它的地位有點像東晉玄學在整個玄學史上的地位，總是曖昧不明。所幸在東晉末年出現了陶淵明，他的詩文作品，不論在技巧與內涵上都有非常高的成就，而陶淵明的處世風格在整個東晉時期也算是異類，此處所說的異類並非貶詞，而是有不與世浮沈之意。陶淵明不追求名聲，自然不刻意從俗；他任真無違，自然不矯揉造作。在整個東晉，甚或是整個中國文學史中，陶淵明都有其獨特而典範的地位，將其另立一節專論之，當無可疑義。

我們雖說魏晉時期的思想家多身兼文學家的身份，且陶淵明的作品中的確也有豐富的思想性成分，但陶淵明並不像同時期的許多思想家，他始終沒有在思想界標舉任何具體主張，甚至在作品中我們反而看見一思想雜揉的詩人，作品與作品間常有矛盾衝突之處。他對於各家思想是採取一種「為我所用」的態度，而他本身則並非一個有意構築思想體系之人。<sup>56</sup>正因為陶淵明有如此的特殊性，我們更可以在他的身上看到玄佛道思想的交互影響，也正是在這樣的影響下，才造就

---

<sup>56</sup> 陳道貴：《東晉詩歌論稿》，頁 108。

了一位偉大的詩人。

陶淵明在當世並不被看重，這是眾所皆知的事，雖說他是陶侃的曾孫，但晉代武將本不為士族所重，是以到陶淵明時，他已是一寒士身份，這當然有損他在名士間的風評。鍾嶸《詩品》將之列為中品，除了陶淵明的樸質詩風與南朝崇尚華麗不符外，亦應與他的家世有關。然而又稱他為「古今隱逸詩人之宗」<sup>57</sup>，這似乎將其定於一尊。對於東晉文人來說，複雜而矛盾的思想性格是普遍的特性，陶淵明身處晉宋易代之際，比起大多數的東晉文人感受到更大的衝擊，這決不是一個「隱逸詩人」的封號可以概括的。我們看待陶淵明，應該先將他視為一個「平凡的」詩人，平凡的詩人也有七情六欲、徬徨猶豫的時候，唯有平凡的陶淵明，方可看出陶淵明的偉大。

葉燮論陶淵明說：「陶潛胸次浩然，吐棄人間一切，故其詩俱不從人間得，詩家之方外，別有三昧也。遊方以內者，不可學，學之猶章甫而適越也。」<sup>58</sup>以方外方內區別陶淵明與一般詩人，這不但是把陶淵明的形象過份典型化，也不近實情。《晉書》記載他：

以親老家貧，起為州祭酒，不堪吏職，少日自解歸。州召主簿，不就，躬耕自資，遂抱羸疾。復為鎮軍、建威參軍，謂親朋曰：「聊欲絃歌，以為三徑之資可乎？」執事者聞之，以為彭澤令。在縣公田悉令種秫穀，曰：「令吾常醉於酒足矣。」妻子固請種？，乃使一頃五十畝種秫，五十畝種？。素簡貴，不私事上官。郡遣督郵至縣，吏白應束帶見之，潛歎曰：「吾不能為五斗米折腰，拳拳事鄉里小人邪！」義熙二年，解印去縣。<sup>59</sup>

<sup>57</sup> 呂德申：《鍾嶸詩品校釋》，詩品中 宋徵士陶潛，頁 127。。

<sup>58</sup> 葉燮：《原詩》卷四，外篇 下。收錄於丁福保編：《清詩話》（台北：木鐸出版社，1988年），頁 602-603。

<sup>59</sup> 《晉書》卷九十四，列傳第六十四 隱逸 陶潛，頁 2461。

若真如葉燮所言陶淵明「吐棄人間一切」，何以還要因家貧一再為官？所以逯欽立才會說：「古人往往把陶淵明不適當地譽為高潔人物，也是不全面的。陶淵明有許多行動與當時一般文人相同。譬如他的赴任祭酒，說不上高潔，他的作桓玄官吏，也不能表示高潔。他要做彭澤令『聊欲絃歌，以為三徑之資』，更說不上高潔。」<sup>60</sup>而視督郵為「鄉里小人」，怕也不是一豁達之人的胸懷。事實上，《宋書》更言：

潛弱年薄官不潔去就之？，自以曾祖晉世宰輔，恥復屈身後代，自高祖王業漸隆，不復肯仕。所著文章，皆題其年月，義熙以前，則書晉氏年號，自永初以來，唯云甲子而已。<sup>61</sup>

所謂「自以曾祖晉世宰輔，恥復屈身後代」或可商榷，但從不仕於劉宋，文章僅題晉代年號、晉室覆亡後僅題甲子等事看來，陶淵明對世道仍有很深的掛懷。所以即使他在詩文中強調不混於世的志節，如 詠貧士七首之一：

萬族各有託，孤雲獨無依。曖曖空中滅，何時見餘暉。朝霞開宿霧，眾鳥相與飛；遲遲出林翮，未夕復來歸。量力守故轍，豈不寒與飢？知音苟不存，已矣何所悲。<sup>62</sup>

又如 感士不遇賦 序 言道：

自真風告逝，大偽斯興，閭閻懈廉退之節，市朝驅易進之心。懷正志道之

<sup>60</sup> 逯欽立：《漢魏六朝文學論集》（西安：陝西人民出版社，1984年），頁271。

<sup>61</sup> 《宋書》（台北：鼎文書局，1975年）卷九十三，列傳第五十三 隱逸 陶潛，頁2288-2289。

<sup>62</sup> 袁行霈：《陶淵明集箋注》（北京：中華書局，2005年）卷四，頁364。

士，或潛玉於當年；潔己清操之人，或沒世以徒勤。<sup>63</sup>

這些都不能說他是吐棄人間一切的，如果真吐棄一切，就不會對不遇於世有所感懷，也不至於因知音不存而悲了。所以陶淵明雖被視為隱逸詩人之宗，卻仍有大量表現濟世懷抱與有志難伸的作品。如《榮木》中寫道「四十無聞，斯不足畏！脂我名車，策我名驥。千里雖遙，孰敢不至！」<sup>64</sup>年逾四十仍具豪情壯志。而他的《詠二疏》、《詠三良》、《詠荊軻》都是藉歌詠古志節之士以自況。此處另舉兩作品：

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。路邊兩高墳，伯牙與莊周。此士難再得，吾行欲何求。<sup>65</sup>

欲言無予和，揮杯勸孤影。日月擲人去，有志不獲騁。念此懷悲悽，終曉不能靜。<sup>66</sup>

這兩首作品都展現了陶淵明有志難伸的無奈與感慨。正是因為有志難伸，陶淵明才燃起了不如歸去的念頭。而欲濟世而受挫轉為歸隱的戲碼一再發生，陶淵明的心態也因此猶疑不定，我們才會看到像《始作鎮軍參軍經曲阿》那已受劉裕徵辟卻又寫歸隱之志，以及像《辛丑歲七月赴假還江陵夜行塗口》明明已在銷假返仕的途中猶為田園之作的作品。歷經多次的內心交戰後，最後才在《歸去來兮

<sup>63</sup> 袁行霈：《陶淵明集箋注》，卷五，頁 431。

<sup>64</sup> 袁行霈：《陶淵明集箋注》，卷一，頁 13。

<sup>65</sup> 袁行霈：《陶淵明集箋注》，卷四，擬古九首之八，頁 334。

<sup>66</sup> 袁行霈：《陶淵明集箋注》，卷四，雜詩十二首之二，頁 342。

辭 提到「世與我而相遺，復駕言兮焉求？」<sup>67</sup>說明他的歸隱是因為與世相違，他是帶著無奈歸隱的。這種動機就足以證明陶淵明本非曠達之人，他與身處東晉的許多寒士一樣，空有濟世之志卻不見容於當世，那個注重士族地位的時代。他在《九日閑居》中寫道：

如何蓬廬士，空視時運傾！塵爵恥虛壘，寒華徒自榮。斂襟獨閑謔，緬焉起深情。棲遲固多娛，淹留豈無成？<sup>68</sup>

表面上看似以酒自娛，自適於閑居生活。但他對時運傾的坐視而起的深情，卻怎麼樣也掩飾不了他對世局變化產生的內心悸動。所以他的避世，「實際上只是棄官，決不可理解為棄世」<sup>69</sup>。

明白了陶淵明的心態，我們就可以知道，儘管陶淵明寫下了《讀山海經十三首》的游仙作品，但他和郭璞不一樣的是，在詩中陶淵明除嚮往仙境外，也藉神仙表達了濟世思想：

逍遙蕪皋上，杳然望扶木。洪柯百萬尋，森散覆暘谷。靈人侍丹池，朝朝為日浴。神景一登天，何幽不見燭。（其六）<sup>70</sup>

以日照大地無黑暗之處暗喻己志，這與一般游仙的解脫自在有所差別。而另一首：

精衛銜微木，將以填滄海。刑天無千歲，猛志固常在。同物既無慮，化去

<sup>67</sup> 袁行霈：《陶淵明集箋注》，卷五，頁 461。

<sup>68</sup> 袁行霈：《陶淵明集箋注》，卷二，頁 72。

<sup>69</sup> 李文初：《漢魏六朝文學研究》（廣州：廣東人民出版社，2000 年），頁 212。

<sup>70</sup> 袁行霈：《陶淵明集箋注》，卷四，頁 404。

不復悔。徒設在昔心，良辰詎可待？（其十）<sup>71</sup>

則歌頌了精衛與刑天的壯志，其意不言可喻。

從陶淵明的游仙不同於一般可以看出：道教思想雖對他有所影響，但他不見得是個道教教義的追隨者。陳寅恪曾為文力主陶淵明「平生保持陶氏世傳之天師道信仰，雖服膺儒術，而不歸命釋迦也」<sup>72</sup>，但事實上他的許多說法都與道教乖違。如他的 連雨獨飲：

運生會歸盡，終古謂之然。世間有松喬，於今定何間？故老贈余酒，乃言飲得仙。試酌百情遠，重觴忽忘天。天豈去此哉！任真無所先。雲鶴有奇翼，八表須臾還。自我抱茲獨，僂俛四十年。形骸久已化，心在復何言。

73

道教追求長生成仙，然而陶淵明在此詩中表現了重「任真」而不重「成仙」，這顯然是向東晉玄學任情適性的風氣靠攏而與道教較為疏離。陶淵明雖在某些詩中的確表現了對人生苦短的感慨，這也說明了他並不「刻意」曠達，「他的內心存有對死亡的恐懼和死後的困惑」<sup>74</sup>，但他的化解之道並非設法延長壽命，而是以把握當下、及時行樂的態度面對：

萬化相尋繹，人生豈不勞！從古皆有沒，念之中心焦。何以稱我情，濁酒且自陶。千載非所知，聊以永今朝。<sup>75</sup>

<sup>71</sup> 袁行霈：《陶淵明集箋注》，卷四，頁 410。

<sup>72</sup> 陳寅恪：《金明館叢稿初編》（北京：生活 讀書 新知三聯書店，2001 年），頁 219。

<sup>73</sup> 袁行霈：《陶淵明集箋注》，卷二，頁 125。

<sup>74</sup> 袁行霈：《陶淵明研究》，頁 15。

<sup>75</sup> 袁行霈：《陶淵明集箋注》，卷三，己酉歲九月九日，頁 224。

有生必有死，早終非命促。 得失不復知，是非安能覺。千秋萬歲後，  
誰知榮與辱。但恨在世時，飲酒不得足。<sup>76</sup>

傾家時作樂，竟此歲月駛。有子不留金，何用身後置！<sup>77</sup>

很顯然的，陶淵明既非道教信徒，與張湛的有無雙遣或佛教的空也不一樣，這也就是陶淵明並非一嚴謹的思想家的原因。在某些部分他就和那些內心煎熬卻又要表現曠達的名士一樣，以任情適性的態度面對隨時可能消逝的人生。但陶淵明與那些名士不同的是，他家貧如洗，沒有政治或經濟上的利益，所以他的任情適性可說是沒有任何功利上的目的，純粹只是一種恬淡的、隨遇而安的樂趣。這種樂趣在客觀上不見得是真的歡愉，但卻是陶淵明自認的快樂。正如業師唐翼明先生說的：

陶淵明雖然也講「性」，講「稟氣」，但是如果我們能「顧及作者的全人」，是不難發現他的所謂「真」其實只是「素志」的同義語的。陶的「任真」不是「隱居避世，謹守本性而無違」，而是「隱居不仕，堅守素志而不屈」。這正是陶和莊不同之處。<sup>78</sup>

所以陶淵明能「環堵蕭然，不蔽風日，短褐穿結，簞瓢屢空，晏如也」<sup>79</sup>，也才能「種豆南山下，草盛豆苗稀。晨興理荒穢，帶月荷鋤歸。道狹草木長，夕

<sup>76</sup> 袁行霈：《陶淵明集箋注》，卷四，擬挽歌辭三首之一，頁420。

<sup>77</sup> 袁行霈：《陶淵明集箋注》，卷四，雜詩十二首之六，頁349。

<sup>78</sup> 唐翼明：《魏晉文學與玄學》（武漢：長江文藝出版社，2004年），頁95-97。

<sup>79</sup> 袁行霈：《陶淵明集箋注》，卷六，五柳先生傳，頁502。

露沾我衣。衣沾不足惜，但使願無違。」<sup>80</sup>。陶淵明的這種態度等於是以身體力行的方式將個體自覺發揚到了極致，從這點來看，他又可說是東晉時期重要的思想家。

論陶詩者，多以「形影神」為其最具哲思之作。陶淵明在序中自謂：「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。」<sup>81</sup>此處可見陶淵明將「神」置於主導地位，與張湛所言「神役形者也」<sup>82</sup>的主張接近，但在「神釋」中又說「與君雖異物，生而相依附」，則又近於嵇康「形恃神以立，神須形以存」<sup>83</sup>的說法。而「神辨自然」之語可看出陶淵明仍以玄學對自然的討論為依歸。全詩如下：

### 形贈影

天地長不沒，山川無改時。草木得常理，霜露榮悴之。謂人最靈智，獨復不如茲！適見在世中，奄去靡歸期。奚覺無一人，親識豈相思？但餘平生物，舉目情淒洟。我無騰化術，必爾不復疑。願君取吾言，得酒莫苟辭。

### 影答形

存生不可言，衛生每苦拙。誠願游崑華，邈然茲道絕。與子相遇來，未嘗異悲悅。憩蔭若暫乖，止日終不別。此同既難常，黯爾俱時滅。身沒名亦盡，念之五情熱。立善有遺愛，胡可不自竭。酒云能消憂，方此詎不劣！

### 神釋

大鈞無私力，萬物自森著。人為三才中，豈不以我故。與君雖異物，生而

<sup>80</sup> 袁行霈：《陶淵明集箋注》，卷二，歸園田居五首之三，頁 85。

<sup>81</sup> 袁行霈：《陶淵明集箋注》，卷二，頁 59 以下詩並同。

<sup>82</sup> 楊伯峻：《列子集釋》（北京：中華書局，1996 年），卷四，仲尼第四注，頁 125。

<sup>83</sup> 戴明揚：《嵇康集校注》（台北：河洛圖書出版社，1978 年）卷第三，養生論，頁 146。

相依附。結託善惡同，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，誰當為汝譽？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。

袁行霈論此詩言：「形影神還有另外的意義：形，代表道教的思想；影，代表儒家的思想；而陶淵明則高高地站在自己的理智上對道教、儒家兩方面都加以勸導。」<sup>84</sup>但果真如此嗎？實際上陶淵明應該並沒有刻意想要把形影神做單純的指涉，若說因道教重形而認為形代表了道教，何以會說出「我無騰化術，必爾不復疑」的話呢？道教是相信長生成仙的，從形贈影的內容中卻充滿了對生命消逝的無奈與感慨。相反的，影答形的內容反而有道教的傾向，因為它說「誠願游崑華，邈然茲道絕」，充滿了游仙以超脫的想法。但後文又曰「身沒名亦盡，念之五情熱。立善有遺愛，胡可不自竭」，則的確是儒家的說法。可見得陶淵明在創作此詩之時，雖然的確受到玄佛道甚至是名教思想的影響，但他並沒有將形影神各自典型化，而是在各自身上雜揉了各種思想。其實這反而比較接近東晉士人的實情，因為就連陶淵明自己也是如此。而此詩中「神」的說法也不似東晉時期玄學的自然說，因為東晉的主流仍沿襲西晉名教即自然而來，多數士人乃因自身利益而力主此說。但「神釋」之自然，更應遠溯至莊子。或許我們可以說，陶淵明的確受到了西晉以降莊學復興的影響，但他的寒士身份使得他不會趨近郭象而更近於原始莊子學說。至於詩中「神」亦言盡，這或許和慧遠形盡神不滅之說有關，逯欽立說：「淵明形神俱滅之說，則兼就當時之佛道兩家而一切反之也。」<sup>85</sup>其實不只神滅，詩中言「立善常所欣，誰當為汝譽？甚念傷吾生，正宜委運去」，看來雖是諷儒家，其實也駁斥了佛教的報應說。陶淵明此詩讓我們看到了多方思想的影響，卻也因他看出了各家思想的缺失而不傾向當時任何一家的說法。

<sup>84</sup> 袁行霈：《陶淵明集箋注》，頁 8。

<sup>85</sup> 逯欽立：《漢魏六朝文學論集》，頁 234。

受到各家思想影響的還有一作品，就是眾所周知的 飲酒二十首之五：

結廬在人境，而無車馬喧。問君何能爾？心遠地自偏。採菊東籬下，悠然見南山。山氣日夕佳，飛鳥相與還。此中有真意，欲辨已忘言。<sup>86</sup>

陶淵明結廬於南山之下而非城市之中，這就說明了他並非朝隱的支持者，他的「地自偏」是建構在心「遠」之上的，此處遠的含意，該是曠遠之意。但他與隱居山林之士不同的是，他仍舊在「人境」，只是在偏遠的人境，而並非刻意到深山茂林之中，這就看得出他田園生活的「自然」，也可見田園和山水文學的不同處。陶淵明的田園描繪其實與真實的田野原貌是有差距的，表面上看來是一種刻意的「美化」，但若是刻意，就失去了「自然」的意義。他其實是以一種自然的人生態度觀照田園生活，而把自己融入了這樣的環境之中，達到近似物我為一的審美境界。而這種意境是不可言喻的，這又觸及了玄學中的言意之辨問題，當然，此處當屬得意忘言、言不盡意之說。

陶淵明的行徑與心態可說是東晉士人中的一個異類，他不像大部分的東晉名士那樣刻意表現曠達，實際上卻是為自己的欲望找藉口，他的矛盾反覆以及安於田園正可看出他的真誠。他雖非一嚴格定義上的思想家，但我們卻可從他身上看到眾家思想的影子。然而他對各家思想有所取有所不取，反而讓我們瞥見了東晉末年思想界的一線靈光。

### 第三節 東晉藝術表現的思想意涵

從漢末人物品評到魏晉玄學的論題，在在都展現了魏晉士人對自身價值的自覺與審美觀念的重視，正是因為這種個體的自覺使得一種屬於魏晉士人的風度流

---

<sup>86</sup> 袁行霈：《陶淵明集箋注》，卷三，頁 247。

入了文藝表現之中，進而影響了作品與理論的呈現。前面以講過文學，本節將探討東晉時期的玄佛道思想對藝術表現的影響，分別從書法、繪畫與音樂三方面論之。

有學者認為，對東晉士人而言，藝術其實是生活的最高要求，藝術化的生命境界、審美情趣是他們所追求的目標。藝術就是士人生命意態的自我表現，自我的人格就是一個可供欣賞品味的藝術品，先有清虛恬淡的生命修養及美的理想，才能有這種美的表現，東晉以後自然平淡的美感成為人格及藝術審美所自覺追求的境界。<sup>87</sup>第二章已說過，東晉士人所謂的曠達、恬淡都是一種表象，實際上他們大部分（尤其是士族）對於生命和生活都是十分執著的，所以常常出現矛盾糾結的言論或行徑。但在藝術表現上，由於藝術的美感正是士人表現人格風度最佳載體，所以士人傾注在藝術上的情思，多數會把影響他人品評的負面因素排除在外，於是我們現今看到東晉士人的藝術表現，的確呈現一種「清虛恬淡」的精神。但必須要說明的是，這種所謂生命意態終歸是「藝術化」的結果，它是一種美化後的結果，並不能就此認為這就是東晉士人生命的全然表現。

?????

宗白華對晉代書法有著極高的評價，他說：「中國最高美的書法——這書法也是中國繪畫藝術的靈魂——是從晉人的風韻中產生的。魏晉的玄學使晉人得到空前絕後的精神解放，晉人的書法是這自由的精神人格最具體最適當的藝術表現。」<sup>88</sup>東晉的書法大家多出於士族，他們的書法呈現一種家學式的傳承形態。其著名的有：琅邪王氏、陳郡謝氏、潁川庾氏、高平郗氏，以及在東吳時期便已著名的吳郡張氏。另外也極其著名的是王羲之的書法啟蒙之師衛夫人，她其實是在西晉頗負盛名的書法世家衛瓘與衛恒的同族別支。<sup>89</sup>然而最具代表性的當屬王

<sup>87</sup> 黃明誠：《魏晉風流的藝術精神》（台北：國立歷史博物館，2005年），頁291-292。

<sup>88</sup> 宗白華：《美學的散步》（台北：洪範書店有限公司，1993年），頁64。

<sup>89</sup> 關於這些東晉書法世家的詳細情況，可見劉濤：《中國書法史（魏晉南北朝卷）》（南京：江蘇

羲之、王獻之父子。王羲之的章草、今草與行書，以及王獻之的行草都名重一時，然而在論述方面，卻少有建樹。王羲之現存文獻較多，有《題衛夫人筆陣圖後》、《書論》、《筆勢論十二章並序》、《用筆賦》以及《記白雲先生書訣》等，惟這些著述都有可疑之處，李澤厚、劉綱紀在其《中國美學史》中便認為這些現存著述可能均屬後人偽作，因為「羲之雖然妙於書道，但他不可能像唐人那樣去細究書的具體技法，著寫書訣，以貽子孫，或傳授他人。這不是東晉時代像王羲之這樣的名士所幹的事」<sup>90</sup>。但這個論點或可商榷，東晉書法既以家學式傳承，王羲之寫下書道以傳子孫也並非不可能之事，因為若能維持書法世家之風，亦是家族足以傲人之處，羲之何樂而不為？只是這些篇章的行文模式與所舉譬喻實在不像名士風格，如有他文拼湊痕跡、文句不夠精鍊，甚至還有以兵法喻之筆法的譬喻，這的確都不像是王羲之的風格。雖然其中也有可取之處，惟不能證明其確實為王羲之之言與否，本文只好捨之。<sup>91</sup>

於是，除作品本身的呈現外，我們只好從王羲之的其他文字中有關論及書法之處來窺其一二。前文已知王羲之篤信天師道，在文中不時有關於服食的討論，道教（尤其像是天師道等符籙派）的符咒以及道經的抄寫等事宜對書法的影響已是公論。如熊秉明說：「在書法裡，道教也孕育了許多奇異的東西。最極端的該是畫符。原始文化的藝術和宗教常是結合在一起的，也就是說宗教常借助於造形的魅惑力，利用線條、色彩、形象的奇異組合，來征服信眾，所以這些作品具有一定的造形價值。」<sup>92</sup>而張可禮也說：「在東晉，道教的傳播通常要借助於道經和畫符。而道經的傳抄和畫符，又要求有相當高的書法水平。同時，在道教徒和一般人看來，抄寫道經和畫符又是一種功德。這樣，道教的傳播就離不開書法

---

教育出版社，2002年），頁154-169，以及頁188-190。

<sup>90</sup> 李澤厚、劉綱紀編：《中國美學史（第二卷）——魏晉南北朝美學思想》（新店：古風出版社，1987年），頁487。

<sup>91</sup> 這些考證均可參考李澤厚、劉綱紀編：《中國美學史（第二卷）——魏晉南北朝美學思想》，頁478-496。

<sup>92</sup> 熊秉明：《中國書法理論體系》（台北：雄獅圖書股份有限公司，2000年），頁164。

藝術。」<sup>93</sup>雖說道教傳播依賴書法，但書法家也可從道教擷取靈感與技法。如此看來篤信道教的王羲之，其書法成就或許有部分是來自於道教也不一定，因為道教書法的特徵可說是「神異」或「神怪」，至少有一種神仙飄舉之氣。<sup>94</sup>有人便認為，道士降靈時的書寫，有如現代之速寫紀錄，乃是任筆隨意、不計工拙的書寫行為。在某種匆匆草率的書寫狀態下，有時確實會收到一種看似全不經意、卻渾然天成的意外書寫效果，這大約是形成書藝中的「天然」(自然)觀念的靈感來源之一。<sup>95</sup>王羲之提及書法時，顯然對「飛白」的字體頗為傾心，他曾在與他人的信中提到：

致此四紙飛白，以為何似。能學不？<sup>96</sup>

子敬飛白大有意。<sup>97</sup>

何謂「飛白」？唐人張懷瓘在《書斷》論道：

案飛白者，後漢左中郎將蔡邕所作也，王？王愔並云飛白變楷製也。本是宮殿題署，勢既徑丈，字宜輕微不滿，名為飛白。王僧？云：飛白，八分之輕者。雖有此說，不言起由。漢末魏初，並以題署額閣。其體有二：創法於八分，窮微於小篆。自非蔡公設妙，豈能詣此？可謂勝寄冥通，縹

<sup>93</sup> 張可禮：《東晉文藝綜合研究》(濟南：山東大學出版社，2001年)，頁316。

<sup>94</sup> 熊秉明：《中國書法理論體系》，頁167。

<sup>95</sup> 祁小春：《邁世之風——有關王羲之資料與人物的綜合研究》(台北：石頭出版股份有限公司，2007年)，頁570。

<sup>96</sup> 嚴可均編：《全上古三代秦漢三國六朝文》，《全晉文》卷二十五，王羲之 雜帖，頁1603下。

<sup>97</sup> 嚴可均編：《全上古三代秦漢三國六朝文》，《全晉文》卷二十二，王羲之 與所知書，頁1582下。但嚴本為「有直」，張溥本作「有意」，此據張本當較合王羲之意。

眇神仙之事也。張芝草書得易簡流速之間，蔡邕飛白得華豔飄蕩之極。字之逸越，不復過此二途邇。後羲之獻之並造其極，其為狀也，輪囷蕭索，則虞頌以嘉氣非雲；離會飄流，則曹風以麻衣似雪，盡能窮其神妙也。<sup>98</sup>

可見「飛白」之字尚「輕」，強調其「飛」字，應具飄逸之美。文中更說「可謂勝寄冥通，縹眇神仙之事也」，而羲之、獻之父子「並造其極」，其狀「蕭索飄流」，「盡能窮其神妙也」。王羲之對飛白字體的擅長，顯然和道教的書法美學很有關係。

除了與道教的關連外，王羲之在書法上的獨特之處，應該是對「意」的重視。除前引「子敬飛白大有意」外，還有一些關於「意」的說法值得玩味：

復與君。斯真草所得，極為不少。而筆至惡，殊不稱意。<sup>99</sup>

吾書比之鍾、張當抗行，或謂過之，張草猶當雁行。張精熟過人，臨池學書，池水盡墨。若吾耽之若此，未必謝之。後達解者，知其評之不虛。吾盡心精作亦久，尋諸舊書，為鍾、張故為絕倫，其餘為是小佳，不足在意。去此二賢，僕書次之。須得書意轉深，點畫之間皆有意。自有言所不盡，得其妙者，事事皆然。<sup>100</sup>

書法上對「意」的重視，王羲之並不是第一個，西晉時期如成公綏 隸書體

---

<sup>98</sup> 張懷瓘：《書斷》（收錄於《文淵閣四庫全書》，台北：台灣商務印書館，1986年）卷上，飛白，頁812-45 812-46。

<sup>99</sup> 嚴可均編：《全上古三代秦漢三國六朝文》，《全晉文》卷二十二，王羲之 與謝安書，頁1582上。

<sup>100</sup> 嚴可均編：《全上古三代秦漢三國六朝文》，《全晉文》卷二十二，王羲之 與人書，頁1582下。

有「工巧難傳，善之者少。應心隱手，必由意曉」<sup>101</sup>的說法，可見「意」是難以言傳的，而且是書法藝術的根本。索靖《草書狀》中除言「叡哲變通，意巧茲生」<sup>102</sup>外，通篇大致言技法與心意之關係。王羲之不論是「稱意」、「在意」還是「書意」，重點都是在「點畫之間皆有意。自有言所不盡，得其妙者，事事皆然」一句。顯然王羲之是受到玄學「言不盡意」說的影響，而把「書」與「意」在本質上聯繫起來，把主體內在的「意」提高到首要地位。<sup>103</sup>可是從另一個角度看，所謂「點畫間皆有意」也正是以象見意，所以王葆玟才會認為王羲之的書法是「妙象盡意」說影響下的藝術活動。<sup>104</sup>而王羲之「點畫有意」也正可與顧愷之「以形寫神」的繪畫理論遙相呼應。<sup>105</sup>

?? ? 價?

提到東晉的繪畫，當以顧愷之為代表，謝安稱他的畫是「有蒼生來所無」<sup>106</sup>，可見為當時所敬重。其實，戴逵亦善繪畫，《世說新語》記道：

戴安道中年畫行像甚精妙。庾道季看之，語戴云：「神明太俗，由卿世情

---

<sup>101</sup> 嚴可均編：《全上古三代秦漢三國六朝文》，《全晉文》卷五十九，成公綏《隸書體》，頁1798下。

<sup>102</sup> 嚴可均編：《全上古三代秦漢三國六朝文》，《全晉文》卷八十四，索靖《草書狀》，頁1947下。

<sup>103</sup> 李澤厚、劉綱紀編：《中國美學史（第二卷）——魏晉南北朝美學思想》，頁498。

<sup>104</sup> 王葆玟：《玄學通論》（台北：五南圖書出版有限公司，1996年），頁241-242。

<sup>105</sup> 劉濤認為，經過王羲之翻新改造的今體書法，完全擺脫了字學的義象和義理，書法的筆意、體勢、結構、行款與章法錯綜變化，更為豐富多樣，更適宜書家情馳神縱地超逸優游於書寫，從而使書法具有了「以形寫神」的表達功能，即以書法的點畫和結構來表現人的語言所難道的才情風神、審美趣味和理想，書法藝術的獨立品格由此確立。見《中國書法史（魏晉南北朝卷）》，頁207。

<sup>106</sup> 余嘉錫：《世說新語箋疏》（台北：華正書局有限公司，1993年）下卷上，巧藝第二十一，7條，頁719。

未盡。」戴云：「唯務光當免卿此語耳。」<sup>107</sup>

戴逵在繪畫史上的重要性雖不如顧愷之，然從此則記載可看出三事：一為東晉繪畫與佛教的關係，東晉佛寺林立，佛像的雕塑與描繪是很常見之事，惜雕塑現已無從查考。第二是庾龢稱戴逵所畫之佛像「神明太俗」，其中「神明」不知所指為何，很可能是眼睛，而用「神明」作為評畫的標準，這又將「神」放入了繪畫理論中。而庾龢認為畫作神明太俗之因是戴逵「世情未盡」，這一方面說明了平淡隱逸的審美觀，一方面也強調了作者人格風度對畫作的影響而將人畫合一，這當然也與人物品評有關。

顧愷之之畫論現存三篇，皆收錄於張彥遠的《歷代名畫記》。其中最重要的理論，當屬「以形寫神」：

寫自頸已上，寧遲而不雋，不使？而有失。其於諸像，則像各異？。皆令新？彌舊本，若長短、剛軟、深淺、廣狹，與點睛之節，上下、大小、醜薄，有一毫小失，則神氣與之俱變矣。

人有長短，今既定，？近以矚其對，則不可改易？促，錯置高下也。凡生人亡有手揖眼視而前亡所對者，以形寫神而空其實對，荃生之用乖，傳神之趨失矣。空其實對則大失，對而不正則小失，不可不察也。一像之明昧，不若悟對之通神也。<sup>108</sup>

這兩段文字有一個很大的前提，這是顧愷之對欲臨摹畫作之人的告誡，全文一開始即言：「凡將摹者，皆當先尋此要，而後次以即是。」對摹畫之人而言，

<sup>107</sup> 余嘉錫：《世說新語箋疏》下卷上，巧藝第二十一，8條，頁720。

<sup>108</sup> 此二文皆見顧愷之：《魏晉勝流畫贊》，見於張彥遠：《歷代名畫記》（收錄於《文淵閣四庫全書》）卷五，頁812-321 812-322。

首要當求形似，所以引文第一段顧愷之極言臨摹時不可有「一毫小失」，否則「神氣與之俱變矣」，很顯然顧愷之是非常重視「形」的描繪的。然而到了後段，顧愷之認為臨摹者若僅達到形似，還不是最高的境界，若妄想以形寫神卻「空其實對」，那所畫中之人無非只是一具軀殼，這是所謂大失，還不如「對而不正」，即未能達到完全形似卻能些許捕捉畫中人神氣。所以顧愷之結論說「一像之明昧，不若悟對之通神也」，可見得「通神」是顧愷之最為重視的地方。此處的「荃生之用乖」一句，論者多以得魚忘筌謂顧愷之此處是受「得意忘象，得象忘言」的言不盡意說影響，而推出顧愷之「以形寫神」其實就是玄學「言不盡意」之說用於繪畫的理論，「神」即是「意」，「形」即是「言」。但事實上若我們謹慎推敲顧愷之的原意，其實可以發現從上下文之意來看，顧愷之也是很重視摹畫者所臨之舊本的功用，「荃生之用乖，傳神之趨失矣」。所以在這裡就輕易地說顧愷之的畫論就是重神輕形之說未免曲解了他的原意。

的確，顧愷之是非常重視畫中之人「神」的，他說：

美麗之形，尺寸之制，陰陽之數，纖妙之？，世所並貴。神儀在心，而手稱其目者，玄賞則不待喻。不然，真絕夫人心之達。不可或以眾論。<sup>109</sup>

「神」作為人的精神指涉，這是嵇康《養生論》的形神關係在江左流行下士人的普遍認知，所以顧愷之認為形態的描繪是世所並貴的，但若「神儀在心」，及畫家心中先能掌握了所畫對象之「神」，然後透過畫筆表現出來，便達到了「玄賞」的境界。這裡的「玄賞」，很難不讓人聯想到玄學人物的品評方式。那麼要如何能掌握人物之「神」呢？《世說新語》有幾則記載：

顧長康畫裴叔則，頰上益三毛。人問其故？顧曰：「裴楷俊朗有識具，正

<sup>109</sup> 顧愷之：《論畫》，見張彥遠：《歷代名畫記》（收錄於《文淵閣四庫全書》）卷五，頁812-321。

此是其識具。」看畫者尋之，定覺益三毛如有神明，殊勝未安時。<sup>110</sup>

顧長康好寫起人形。欲圖殷荊州，殷曰：「我形惡，不煩耳。」顧曰：「明府正為眼爾。但明點童子，飛白拂其上，使如輕雲之蔽日。」<sup>111</sup>

顧長康畫人，或數年不點目精。人問其故？顧曰：「四體妍蚩，本無關於妙處；傳神寫照，正在阿堵中。」<sup>112</sup>

顧長康道畫：「手揮五絃易，目送歸鴻難。」<sup>113</sup>

後面三則都是以人的眼睛為「神」的表現處，為殷仲堪畫，不論殷仲堪自稱眼睛如何「形惡」，顧愷之還是要畫之。而以嵇康詩作論畫，畫手揮五絃之形是容易的，而要畫出目送歸鴻的神韻是很難的。更著名的例子便是「傳神寫照，正在阿堵中」的名句，此處亦可看出顧愷之受到佛教說法的影響，「照」指的是心靈的神妙活動，能夠依直覺來感知萬物，如慧遠便說：

夫稱三昧者何？專思寂想之謂也。思專則志一不分，想寂則氣虛神朗，氣虛則智恬其照，神朗則無幽不徹。斯二者，是自然之玄符，會一而致用也。體神合變，應不以方。故令人斯定者，昧然忘知。即所緣以成鑒，鑒明則內照交映，而萬像生焉。<sup>114</sup>

<sup>110</sup> 余嘉錫：《世說新語箋疏》下卷上，巧藝第二十一，9條，頁720。

<sup>111</sup> 余嘉錫：《世說新語箋疏》下卷上，巧藝第二十一，11條，頁721。

<sup>112</sup> 余嘉錫：《世說新語箋疏》下卷上，巧藝第二十一，13條，頁722。

<sup>113</sup> 余嘉錫：《世說新語箋疏》下卷上，巧藝第二十一，14條，頁722。

<sup>114</sup> 道宣：《廣弘明集》（台北：商務印書館，四部叢刊初編本，1975年）卷三十上，釋慧遠念佛三昧詩集序，頁483上。

慧遠在此處亦將「神」與「照」放在一起論之，若神朗則能明照，這是一種精神上的認知，是一種滌除玄覽以空澈之心認知萬物的感知活動。顧愷之移至畫論中，不難看出佛教對他畫論的影響。但傳神寫照是否限於眸子？答案是否定的，第一則顧愷之便是以「頰上益三毛」的手法為裴楷的神明加分。可見得人的神氣表現在顧愷之看來並不限於眼睛，只要能展現個人風韻之處，皆可特別強調或潤飾。所以顧愷之的「神」並非一普遍性之理念，而是訴諸情感體驗的某種強調個體的人生境界。<sup>115</sup>所以顧愷之才會說：

凡畫，人最難，次山水，次狗馬。台榭，一定器耳，難成而易好，不待遷想妙得也。此以巧歷不能差其品也。<sup>116</sup>

此處的「遷想妙得」，疑借用佛家語，「遷」為變動、運動意，如僧肇物不遷之說。然而顧愷之要畫家能「遷想」，也就是要讓自己的想法靈活變動，能夠從多方面的感知，去捕捉每個描繪對象的神韻，而這神韻是蘊藏人物內心的，光用感官是無法得知的。所以顧愷之認為畫人最難，因為要感知每個人物的內在精神必須要擺脫形貌而追求那象外之意。所以高木森比較顧愷之和希臘畫家的觀察研究的不同時說前者是建築在想像上，後者是建築在科學（解剖學）和邏輯上。易言之，前者所重者惟神，故情勝於質；後者所重者惟實，故質重於情。<sup>117</sup>

如此看來，顧愷之是把神置於形之上的，有些張湛「以神役形」的味道。但事實上顧愷之仍時時強調形態描繪的重要，如論《小列女》一畫，他說：「小列女面如恨，刻削為容儀，不盡生氣。又插置大夫支體，不以自然。然服章與眾物既甚奇，作女子尤麗，衣髻俯仰中，一點一畫，皆相與成其艷姿，且尊卑貴賤

<sup>115</sup> 李澤厚、劉綱紀編：《中國美學史（第二卷）——魏晉南北朝美學思想》，頁 550。

<sup>116</sup> 顧愷之：《論畫》，見張彥遠：《歷代名畫記》（收錄於《文淵閣四庫全書》）卷五，頁 812-321。

<sup>117</sup> 高木森：《中國繪畫思想史》（台北：三民書局股份有限公司，2004年），頁 81。

之形，覺然易了，難可遠過之也。」<sup>118</sup>可見除「神」的要求外，「形似」仍是顧愷之關心的。這又回歸到嵇康「形恃神以立，神須形以存」的說法，彷彿畫中的神形關係就像是玄學本體論中的本末體用關係，神即是本、即是體；形即是末、即是用，無神則形為空，無形則神無所出。所以顧愷之提出的不是重神輕形而是形神並重的「以形寫神」說。<sup>119</sup>徐復觀則認為「以形寫神」是「就繪畫自身所做的價值判斷，這完全是藝術地判斷。魏晉時代繪畫的大進步，正在於此。可以說，繪畫雖有很古的歷史；但繪畫的自覺，繪畫的藝術自律性的完成，卻不能不說是自魏晉時代開始」<sup>120</sup>。然而必須要說，東晉的玄佛思想，的確深深影響了顧愷之乃至於日後的中國繪畫理論。

?????

東晉承大亂之後，官方音樂因動亂而逸失甚多，《晉書 樂志》記載：

永嘉之亂，海內分崩，伶官樂器，皆沒於劉、石。江左初立宗廟，尚書下太常祭祀所用樂名。太常賀循答云：「魏氏增損漢樂，以為一代之禮，未審大晉樂名所以為異。遭離喪亂，舊典不存。然此諸樂皆和之以鍾律，文之以五聲，詠之於歌辭，陳之於舞列。宮懸在庭，琴瑟在堂，八音迭奏，雅樂並作，登歌下管，各有常詠，周人之舊也。自漢氏以來，依倣此禮，自造新詩而已。舊京荒廢，今既散亡，音韻曲折，又無識者，則於今難以意言。」于時以無雅樂器及伶人，省太樂并鼓吹令。是後頗得登歌，食舉之樂，猶有未備。太寧末，明帝又訪阮孚等增益之。咸和中，成帝乃復置太樂官，鳩集遺逸，而尚未有金石也。庾亮為荊州，與謝尚修復雅樂，未

<sup>118</sup> 顧愷之：《論畫》，見張彥遠：《歷代名畫記》（收錄於《文淵閣四庫全書》）卷五，頁812-321。

<sup>119</sup> 李祥林：《顧愷之》（北京：中國人民大學出版社，2004年），頁117。

<sup>120</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》（台北：台灣學生書局，1992年），頁157。

具而亮蕤。庾翼、桓溫專事軍旅，樂器在庫，遂至朽壞焉。<sup>121</sup>

在這樣的情況下，對於音樂的態度便有兩極化的呈現，一是維護名教的儒家樂論派，此派以朝中大臣為主，他們多半強調音樂的教化作用，同時又因與北方政敵的對峙，使得他們對音樂採取一種壓抑的態度。如顧臻曾上表云：

臣聞聖王制樂，贊揚治道，養以仁義，防其邪淫，上享宗廟，下訓黎民，體五行之正音，協八風以陶氣。以宮聲正方而好義，角聲堅齊而率禮，弦哥鍾鼓金石之作備矣。故通神至化，有率舞之感；移風改俗，致和樂之極。末世之伎，設禮外之觀，逆行連倒，頭足入筓之屬，皮膚外剝，肝心內摧。敦彼行葦，猶謂勿踐，矧伊生民，而不惻愴。加以四海朝覲，言觀帝庭，耳聆雅頌之聲，目睹威儀之序，足以蹋天，頭以履地，反兩儀之順，傷彝倫之大。方今夷狄對岸，外御為急，兵食七升，忘身赴難，過泰之戲，日稟五斗。方掃神州，經略中甸，若此之事，不可示遠。宜下太常，纂備雅樂，簫韶九成，惟新於盛運；功德頌聲，永著于來葉。此乃《詩》所以「燕及皇天，克昌厥後」者也。雜伎而傷人者，皆宜除之。流簡儉之德，邁康哉之詠，清風既行，民應如草，此之謂也。愚管之誠，唯垂采察。<sup>122</sup>

此乃官方樂論的老調重談。另一派則為崇尚風度與表現曠達的東晉士人，音樂對他們而言自然成為他們表現的利器。但由於東晉處境的確內外交迫，於是一些儒士對名士的好樂常表不滿。最著名的如謝安與王坦之的例子：

（安）性好音樂，自弟萬喪，十年不聽音樂。及登台輔，期喪不廢樂。王

<sup>121</sup> 《晉書》卷二十三，志第十三 樂下，頁 697。

<sup>122</sup> 《晉書》卷二十三，志第十三 樂下，頁 719。

坦之書喻之，不從，衣冠效之，遂以成俗。<sup>123</sup>

同樣事跡於王坦之傳記載更詳：

初，謝安愛好聲律，功之慘，不廢妓樂，頗以成俗。坦之非而苦諫之。安遣坦之書曰：「知君思相愛惜之至。僕所求者聲，謂稱情義，無所不可為，聊復以自娛耳。若絜軌跡，崇世教，非所擬議，亦非所屑。常謂君粗得鄙趣者，猶未悟之濠上邪！故知莫逆，未易為人。」坦之答曰：「具君雅旨，此是誠心而行，獨往之美，然恐非大雅中庸之謂。意者以為人之體韻猶器之方圓，方圓不可錯用，體韻豈可易處！各順其方，以弘其業，則歲寒之功必有成矣。吾子少立德行，體議淹允，加以令地，優游自居，僉曰之談，咸以清遠相許。至於此事，實有疑焉。公私二三，莫見其可。以此為濠上，悟之者得無鮮乎！且天下之寶，故為天下所惜，天下之所非，何為不可以天下為心乎？想君幸復三思。」書往反數四，安竟不從。<sup>124</sup>

第三章已提到，王坦之對東晉頹廢的士風頗多不滿，曾著《廢莊論》痛斥跟隨莊學遺風之士，其衛道心理十分顯明。謝安出身世家大族，雖身居高位，其名士風味甚重，當然與王坦之有所不合，兩人對音樂的態度南轅北轍，也就其來有自。可以看得出，王坦之認為音樂要合乎「禮」，而謝安則是著重「情」。我們知道東晉是一個「重情」的社會，而情與禮之間仍存在著很大的衝突，不管是「任情肆性」還是「任情順性」，抑或理想中的「情禮兼修」，「情」仍舊是居於上風的地位。東晉士人關於重情的事跡甚多，其中也看出了音樂與「重情」的關係。如《世說新語》記載桓伊聞歌之事：

<sup>123</sup> 《晉書》卷七十九，列傳第四十九 謝安，頁 2075。

<sup>124</sup> 《晉書》卷七十五，列傳第四十五 王湛附王坦之，頁 1968。

桓子野每聞清歌，輒喚「奈何！」謝公聞之曰：「子野可謂一往有深情。」

125

桓伊聽聞歌聲便跟著唱和，謝安稱許他「一往有深情」，可見「情」是東晉士人對音樂的基本要求。事實上，桓伊不只好歌，他亦善吹笛，可說是當時出名的樂家：

王子猷出都，尚在渚下。舊聞桓子野善吹笛，而不相識。遇桓於岸上過，王在船中，客有識之者云：「是桓子野。」王便令人與相聞云：「聞君善吹笛，試為我一奏。」桓時已貴顯，素聞王名，即便回下車，踞胡床，為作三調。弄畢，便上車去。客主不交一言。<sup>126</sup>

因音樂而出名，可見東晉士人對音樂的重視程度，他們甚至還以此品評人物：

戴公從東出，謝太傅往看之。謝本輕戴，見但與論琴書。戴既無吝色，而談琴書愈妙。謝悠然知其量。<sup>127</sup>

將音樂與書法並論，均為識人雅量之依據，足見士人所追求的仍是一藝術之美，而這美是要以內心情感感知的。

由情出發，東晉士人的音樂喜好有一值得玩味的現象，就是好「悲歌」，甚至是好「挽歌」。當時有所謂「三絕」之說：

山松少有才名，博學有文章，著後漢書百篇。衿情秀遠，善音樂。舊歌有

<sup>125</sup> 余嘉錫：《世說新語箋疏》下卷上，任誕第二十三，42條，頁757。

<sup>126</sup> 余嘉錫：《世說新語箋疏》下卷上，任誕第二十三，49條，頁761。

<sup>127</sup> 余嘉錫：《世說新語箋疏》中卷上，雅量第六，34條，頁373。

行路難曲，辭頗疏質，山松好之，乃文其辭句，婉其節制，每因酣醉縱歌之，聽者莫不流涕。初，羊曇善唱樂，桓伊能挽歌，及山松行路難繼之，時人謂之「三絕」。時張湛好於齋前種松柏，而山松每出游，好令左右作挽歌，人謂「湛屋下陳尸，山松道上行殯」。<sup>128</sup>

羊曇善唱樂，其內容不知為何。歌曲演奏均擅長的桓伊「能挽歌」，袁山松則好唱「行路難」，而且經過他的修飾後，「聽者莫不流涕」，可見此曲之悲。後又言其出遊好令左右作挽歌，事實上張湛亦好挽歌，《世說新語》記載：「張麟酒後挽歌甚悽苦，桓車騎曰：『卿非田橫門人，何乃頓爾至致？』」<sup>129</sup>關於挽歌，《晉書》有言：

漢魏故事，大喪及大臣之喪，執紼者輓歌。新禮以為輓歌出於漢武帝役人之勞歌，聲哀切，遂以為送終之禮。雖音曲摧愴，非經典所制，違禮設銜枚之義。方在號慕，不宜以歌為名，除輓歌。摯虞以為：「輓歌因倡和而為摧愴之聲，銜枚所以全哀，此亦以感眾。雖非經典所載，是歷代故事。詩稱『君子作歌，推以告哀』，以歌為名，亦無所嫌。宜定新禮如舊。」詔從之。<sup>130</sup>

輓歌即挽歌，最初為「送終之禮」，然此處記載有一值得重視之處，即挽歌「音曲摧愴」、「亦以感眾」。東晉士人每喜唱挽歌以表現淒苦，不知所為何來？筆者推測原因有二：一為感到生命無常、不逢時運而發出對自我的哀悼，一為建立自己「重情」的形象，藉以得到好評。一為自發，一為刻意，均脫離不了「情」

<sup>128</sup> 《晉書》卷八十三，列傳第五十三 袁瑰附袁山松，頁2169。

<sup>129</sup> 余嘉錫：《世說新語箋疏》下卷上，任誕第二十三，45條。劉孝標注：「張麟為張湛小字。」，頁759

<sup>130</sup> 《晉書》卷二十，志第十 禮中，頁626-627。

的命題。

除歌曲外，對樂器的重視也成了東晉士人音樂的特色之一。士人以文章描繪樂器形貌，並賦予音樂以外的功用。較著名的有自稱與嵇康《琴賦》齊名<sup>131</sup>，顧愷之的《箏賦》：

其器也，則端方修直，天隆地平。華文素質，爛蔚波成。君子喜其斌麗，知音偉其含清。罄虛中以揚德，正律度而儀形。良工加妙，輕縟磷彬。玄漆緘響，慶雲被身。<sup>132</sup>

顧氏所述箏之功用，所謂「君子喜其斌麗，知音偉其含清。罄虛中以揚德，正律度而儀形」看來皆是名教氣味。另外，伏滔亦有《長笛賦》一首：

靈禽為之婉翼，泉禽為之躍鱗。遠可以通靈達微，近可以寫清暢神。達足以協德宣猷，窮足以怡志保身。兼四德而稱雋，故名流而器珍。<sup>133</sup>

彷彿將長笛給擬人化了，它兼具遠近窮達四德，雖仍有如「協德宣猷」的儒家樂論成分，但比起顧愷之，伏滔顯得更能體會音樂之美對於心靈的薰陶，也應較為接近東晉大多數士人對音樂的態度。

#### 第四節 清談與其他文化的表現

前面已討論東晉時期文學與藝術表現中所受的玄佛道影響，本節擬再就東晉

<sup>131</sup> 《晉書》卷九十二，列傳第六十二 儒林 顧愷之：「愷之博學有才氣，嘗為《箏賦》成，謂人曰：『吾賦之比嵇康琴，不賞者必以後出相遺，深識者亦當以高奇見貴。』」，頁 2404

<sup>132</sup> 嚴可均編：《全上古三代秦漢三國六朝文》，《全晉文》卷一百三十五，顧愷之，頁 2236 上。

<sup>133</sup> 嚴可均編：《全上古三代秦漢三國六朝文》，《全晉文》卷一百三十三，伏滔，頁 2226 上。

士人其他較屬動態性的文化活動論之。

?????

關於魏晉時期的清談，業師唐翼明先生在其《魏晉清談》一書中為其下定義：

所謂「魏晉清談」，指的是魏晉時代的貴族知識份子，以探討人生、社會、宇宙的哲理為主要內容，以講究修辭與技巧的談說論辯為基本方式而進行的一種學術社交活動。<sup>134</sup>

而有關東晉時期的清談情形，唐師在書中亦已有深入研究，本文在此不敢東施效顰，惟指出東晉清談的一些與玄佛道結合的特點。而有關清談內容者，在前面章節中論述時已呈現，此處不再疊床架屋，本節針對的是東晉清談在形式上的表現而言。

東晉清談於前代不同最明顯之處，就是佛教的大舉進入清談界，可以這麼說：清談的出現是佛教在上層士大夫中傳播的最重要因素之一。<sup>135</sup>不只是在內容上多談論佛理與玄學關係，形式上也是如此，許多僧人皆好清談，亦善清談。其中最活躍於清談界的當屬支遁，第四章已大致提到了他對清談的投入，此處再舉一則：

謝車騎在安西艱中，林道人往就語，將夕乃退。有人道上見者，問云：「公何處來？」答云：「今日與謝孝劇談一出來。」<sup>136</sup>

<sup>134</sup> 唐翼明：《魏晉清談》（台北：東大圖書股份有限公司，1992年），頁43。

<sup>135</sup> 許理和（Erich Zürcher）著，李四龍、裴勇等譯：《佛教征服中國》（南京：江蘇人民出版社，2003年），頁119。

<sup>136</sup> 余嘉錫：《世說新語箋疏》上卷下，文學第四，41條，頁228。

支遁在謝玄父喪守孝期間仍前往與之清談，而且謝玄亦不以為意，兩人還能「劇談一出」，也就是暢談了一番。在服喪期間尤能毫無顧忌地做此社交活動，支遁與謝玄對清談的愛好由此可知。

佛教進入東晉清談圈子還使得東晉清談展現了不同以往的風貌，如清談的地點常位於寺院之中，以及僧人與名士相與談論之風大盛。以下舉數則：

有北來道人好才理，與林公相遇於瓦官寺，講《小品》。于時竺法深、孫興公悉共聽。此道人語，屢設疑難，林公辯答析，辭氣俱爽。此道人每輒摧屈。孫問深公：「上人當是逆風家，向來何以都不言？」深公笑而不答。林公曰：「白旃檀非不馥，焉能逆風？」深公得此義，夷然不屑。<sup>137</sup>

此則已見前章。這裡再舉一次，是因為此則表現了幾個部分：一為竺法深與支遁一樣，都善於清談。二為僧人已進入名士清談的圈子中。三則是僧人為了清談求勝常不惜意氣之爭而有失佛門風範。四則是清談地點在寺院之中。另外又如：

許掾年少時，人以比王荀子，許大不平。時諸人士及於法師並在會稽西寺講，王亦在焉。許意甚忿，便往西寺與王論理，共決優劣。苦相折挫，王遂大屈。許復執王理，王執許理，更相覆疏；王復屈。許謂支法師曰：「弟子向語何似？」支從容曰：「君語佳則佳矣，何至相苦邪？豈是求理中之談哉！」<sup>138</sup>

支道林初從東出，住東安寺中。王長史宿構精理，並撰其才藻，往與支語，不大當對。王敘致作數百語，自謂是名理奇藻。支徐徐謂曰：「身與君別

---

<sup>137</sup> 余嘉錫：《世說新語箋疏》上卷下，文學第四，30條，頁219。

<sup>138</sup> 余嘉錫：《世說新語箋疏》上卷下，文學第四，38條，頁225。

多年，君義言了不長進。」王大慚而退。<sup>139</sup>

此二則有皆與支遁有關，再次展現了他在清談界的活躍甚至超過了東晉名士。對此現象，王瑤論道：「因為名僧們的意趣風格，是合乎名士理想的。名僧談玄虛，游方外，實際就是一個高尚的隱士。所以名士們是將沙門和隱士當作一樣看待的，因此僧人才會那樣地受到崇高的尊禮。」<sup>140</sup>這當然也與僧人將「格義」方式運用於清談內容上所致有關。而寺院成為東晉重要的清談地點，則可說是中國學術主流由玄學向佛教轉化的徵兆。<sup>141</sup>

僧人之所以能輕易進入清談界，除了上述理由外，其實僧人也做了「入境隨俗」的調整，如康法暢：

庾（案：當作「康」）法暢造庾太尉，握麈尾至佳，公曰：「此至佳，那得在？」法暢曰：「廉者不求，貪者不與，故得在耳。」<sup>142</sup>

「麈尾」可說是清談者不可或缺的工具，「做得很講究，或以玉為柄，或以犀牛角為柄。清言妙辭、手執麈尾、風度瀟灑，也就成了『名士』的理想形象」<sup>143</sup>。僧人亦執麈尾，可見是有意識地要塑造自己的名士形象，因為唯有如此，才能消弭玄佛之間的界線。

此外，佛經的頌唱方式可能也影響了清談的語言節奏。如道壹，《世說新語》說他「好整飾音辭」<sup>144</sup>，用「音辭」而不用「言辭」，可見道壹除文辭華美外，言談間亦注重音律之美。唐師翼明認為魏晉清談講求語音節奏之美是源自漢末郭

<sup>139</sup> 余嘉錫：《世說新語箋疏》上卷下，文學第四，42條，頁228。

<sup>140</sup> 王瑤：《中古文學史論》，頁190。

<sup>141</sup> 王曉毅：論東晉清談的積極意義，《史學月刊》2001年第4期，頁45。

<sup>142</sup> 余嘉錫：《世說新語箋疏》上卷上，言語第二，52條，頁111。

<sup>143</sup> 唐翼明：《魏晉清談》，頁80。

<sup>144</sup> 余嘉錫：《世說新語箋疏》上卷上，言語第二，93條，頁146。

泰的「美音制」<sup>145</sup>，筆者則認為佛經偈頌的影響也是不可忽視的。

東晉清談的另一特色，便是過於著重言辭的華美精妙，以致往往捨本逐末，清談的內容顯得空洞，這當然也和人物品評風氣下，士人亟欲建立名聲風度有關。如《世說新語 文學》：

殷中軍為庾公長史，下都，王丞相為之集，桓公、王長史、王藍田、謝鎮西並在。丞相自起解帳帶麈尾，語殷曰：「身今日當與君共談析理。」既共清言，遂達三更。丞相與殷共相往反，其餘諸賢，略無所關。既彼我相盡，丞相乃歎曰：「向來語，乃竟未知理源所歸；至於辭喻不相負。正始之音，正當爾耳！」<sup>146</sup>

王導在「未知理源所歸」的情況下，只因「辭喻不相負」，便大讚他與殷浩的清談和「正始之音」相符。從這也可看出清談到了東晉，社交活動的意味提高了，學術的成分反而稍降，清談形式的美感成了東晉士人清談時的重點：

孫長樂兄弟就謝公宿，言至款雜。劉夫人在壁聽之，具聞其語。謝公明日還，問：「昨客何似？」劉對曰：「亡兄門，未有如此賓客！」謝深有愧色。

147

兩人的清談空泛駁雜到連謝安的夫人都要出言相譏，可見清談重形式之美的情況在東晉是普遍存在的。這樣的結果，造成東晉清談雖盛，在理論上卻無甚建樹。所以才會有支遁、許詢論難時，眾人「共嗟詠二家之美，不辯其理之所在」<sup>148</sup>的

<sup>145</sup> 唐翼明：《魏晉清談》，頁 80。

<sup>146</sup> 余嘉錫：《世說新語箋疏》上卷下，文學第四，22 條，頁 212。

<sup>147</sup> 余嘉錫：《世說新語箋疏》下卷下，輕詆第二十六，17 條，頁 839。

<sup>148</sup> 余嘉錫：《世說新語箋疏》上卷下，文學第四，40 條，頁 227。

情況。也才有王恭此種人物的出現：

王恭有清辭簡旨，能敘說，而讀書少，頗有重出。有人道孝伯常有新意，不覺為煩。<sup>149</sup>

讀書雖少內涵不足，卻因為能敘說、有新意，而能成為清談名士，這堪稱是東晉清談的特性，也是最為人爭議的地方。

善於清談者，常比起他人更有入仕之機會：

張憑舉孝廉出都，負其才氣，謂必參時彥。欲詣劉尹，鄉里及同舉者共笑之。張遂詣劉。劉洗濯料事，處之下坐，唯通寒暑，神意不接。張欲自發無端。頃之，長史諸賢來清言。客主有不通處，張乃遙於末坐判之，言約旨遠，足暢彼我之懷，一坐皆驚。真長延之上坐，清言彌日，因留宿至曉。張退，劉曰：「卿且去，正當取卿共詣撫軍。」張還船，同侶問何處宿？張笑而不答。須臾，真長遣傳教覓張孝廉船，同侶惋愕。即同載詣撫軍。至門，劉前進謂撫軍曰：「下官今日為公得一太常博士妙選！」既前，撫軍與之話言，咨嗟稱善曰：「張憑勃窣為理窟。」即用為太常博士。<sup>150</sup>

能靠清談入仕，這當然也是拜人物品評之賜，可見得清談這種所謂的學術社交活動，在東晉時期整個大環境下，功利色彩比起前代更重了，而受到這種功利色彩影響的，不只是名士，也包含了佛教僧侶。

???? 嗅?? 握咖??

<sup>149</sup> 余嘉錫：《世說新語箋疏》中卷下，賞譽第八，155條，頁498。

<sup>150</sup> 余嘉錫：《世說新語箋疏》上卷下，文學第四，53條，頁235-236。

東晉士人的飲食文化與當時思想相關者，當屬飲茶、飲酒與服食藥物。茶在東晉時期其實還不算普遍，如《太平御覽》記載：

晉司徒長史王濛好飲茶，人至輒命飲之。士大夫皆患之，每欲往候，必云：「今日有水厄。」<sup>151</sup>

王濛的好飲茶並不為當時江東士大夫所接受，竟以「水厄」稱之，可見當時對飲茶一事還並不如飲酒普遍。而茶在當時亦非高級物品，士人常以設茶果表示自己的儉約：

溫性儉，每讌惟下七奠样茶果而已。<sup>152</sup>

謝安嘗欲詣納，而納殊無供辦。其兄子俶不敢問之，乃密為之具。安既至，納所設唯茶果而已。俶遂陳盛饌，珍羞畢具。客罷，納大怒曰：「汝不能光益父叔，乃復穢我素業邪！」於是杖之四十。<sup>153</sup>

茶在東晉時期看來仍屬卑賤之物，在魏晉風度中，飲茶似乎並不在士人的考量範圍內。而東晉士人的飲茶，大部分是與養生有關，茶被視為藥的一種，這顯然也和道教的服食有關係。如劉琨：

劉琨與兄子南？州刺史演書云：「前得安州乾薑一斤、桂一斤、？芩一斤，皆所須也。吾體中潰悶，常仰？茶，汝可置之。」<sup>154</sup>

<sup>151</sup> 李昉：《太平御覽》（台北：新興書局，1959年）卷八百六十七，飲食部二十五 茗，頁3762。

<sup>152</sup> 《晉書》卷九十八，列傳第六十八 桓溫，頁2576。

<sup>153</sup> 《晉書》卷七十七，列傳第四十七 陸曄附陸納傳，頁2027。

<sup>154</sup> 陸羽：《茶經》（收錄於《文淵閣四庫全書》）卷下，七茶之事，頁844-621。

很顯然的，東晉士人雖飲茶，但只少數人好之。而或視茶為卑賤之物，或認為具養生效果，後者應與道教有關。

與道教有關的，還有藥物的服食。前章論道教時已提到，魏晉士人喜服藥物，除了他們相信循此可長生成仙外，更大的部分是尋求當下短暫的快樂，這種情況在東晉時期特別明顯。這種所謂的快樂其實是讓肉體上受到自虐式的刺激，常使自己進入暈眩的狀態，或是渾身燥熱難當，必需以「行散」發散之。而飲食亦需注意，雖渾身燥熱，卻必須熟食。如《世說新語》記載王忱事：

桓南郡被召作太子洗馬，船泊荻渚。王大服散後已小醉，往看桓。桓為設酒，不能冷飲，頻語左右：「令溫酒來！」桓乃流涕嗚咽，王便欲去。桓以手巾掩淚，因謂王曰：「犯我家諱，何預卿事？」王歎曰：「靈寶故自達。」

155

服散後不能飲冷酒，在恍惚之中，說出「溫」酒而犯了桓玄的家諱，在當時犯人家諱是極不禮貌之事。從這則記載可看出服食後須小心飲食，而服食後的恍惚常使人失去理智，所以王瑤認為：「服五石散後所得到的刺激性，有助於房中術，有助於他們性生活的享受。」<sup>156</sup>王氏所言雖無直接證據，但亦是合理的推測。服食與房中術本就是道教注重的養生之方，兩者應有相輔相成之效。

飲酒並非東晉士人專利，然而經竹林七賢發揚後，飲酒便成了名士展現曠達的普遍方式。關於魏晉士人的飲酒與風度的關係，魯迅《魏晉風度及文章與藥及酒之關係》一文已有論述。<sup>157</sup>然魯迅所言皆為大家，東晉一朝只論陶淵明，並沒有討論到東晉士人的飲酒情態。東晉士人既以表現曠達著稱，飲酒便成為名士的

<sup>155</sup> 余嘉錫：《世說新語箋疏》下卷上，任誕第二十三，50條，頁762。

<sup>156</sup> 王瑤：《中古文學史論》，頁151。

<sup>157</sup> 收錄於《魏晉思想（乙編三種）》（台北：里仁書局，1995年）。

基本要求。不甚讀書的王恭，對於成為名士的條件有如下之言：

王孝伯言：「名士不必須奇才。但使常得無事，痛飲酒，熟讀《離騷》，便可稱名士。」<sup>158</sup>

王恭之言雖屬自我辯解，其實也呈現了當時士人階層的普遍風貌。一般都認為東晉士人的飲酒是仿效竹林七賢，卻只學得了皮毛而未能得到精神，變成了一種「為飲酒而飲酒」的糜爛風氣。但若我們體會了東晉士人的處境，其實可以發現，東晉士人的服藥和飲酒的目的是一樣的，都是在尋求短暫的快樂和表面的曠達，其實他們的內心世界是苦悶而恐懼的，只是他們藉著藥物和酒精逃避到享樂的世界去。藥物的取得與服食後的狀況畢竟有其風險，飲酒變成了大多數士人的文化現象，他們特別強調飲酒帶來的快樂：

王衛軍云：「酒正自引人箸勝地。」<sup>159</sup>

張季鷹縱任不拘，時人號為江東步兵。或謂之曰：「卿乃可縱適一時，獨不為身後名邪？」答曰：「使我有身後名，不如即時一杯酒！」<sup>160</sup>

畢茂世云：「一手持蟹螯，一手持酒杯，拍浮酒池中，便足了一生。」<sup>161</sup>

愈是強調短暫的享樂，欲能反映東晉士人在飲酒風氣下的徬徨無助。張翰「使我有身後名，不如即時一杯酒」的話，與陶淵明《擬挽歌辭》中「得失不復知，是

<sup>158</sup> 余嘉錫：《世說新語箋疏》下卷上，任誕第二十三，53條，頁764。

<sup>159</sup> 余嘉錫：《世說新語箋疏》下卷上，任誕第二十三，48條，頁760。

<sup>160</sup> 余嘉錫：《世說新語箋疏》下卷上，任誕第二十三，20條，頁739-740。

<sup>161</sup> 余嘉錫：《世說新語箋疏》下卷上，任誕第二十三，21條，頁740。

非安能覺。千秋萬歲後，誰知榮與辱。但恨在世時，飲酒不得足」遙相呼應。我們不應只推崇陶淵明而貶低了其他苦悶的東晉士人，雖然他們在飲酒上表現了逃避的軟弱，卻也應看到在軟弱背後所呈現的東晉士人心態與思想內涵。

另外，當時也有人以品評人物的方式品酒，堪稱一絕：

桓公有主簿善別酒，有酒輒令先嘗。好者謂「青州從事」，惡者謂「平原督郵」。青州有齊郡，平原有鬲縣。「從事」言「到臍」，「督郵」言在「鬲上住」。<sup>162</sup>

由惡酒至臍為止而美酒可及於臍的理論，輔以諧音與官職上下屬的關係品酒，也可看出由品人到品酒的智慧。

???? 中

東晉士人喜好的另一文化活動是「博弈」。「博弈」其實是「博」與「弈」兩種不同類型的遊戲。「博」，古為「籀」字，指的是「六博」，為一種擲箸行棋的局戲，後來衍伸為機率遊戲的總稱，如後世的擲骰子等遊戲便屬之。而「弈」原指圍棋，後來衍伸為策略遊戲的總稱，如象棋等。<sup>163</sup>

先說圍棋。圍棋由來已久，《藝文類聚》引《博物志》云：「堯造圍棋，丹朱善棋。」<sup>164</sup>而對圍棋的評價在儒家思想的影響下，大多並不給予好評。直到班固的 奕旨 才賦予圍棋很高的評價。他說：

北方之人，謂碁為奕，弘而說之，舉其大略，厥義深矣。局必方正，象地

<sup>162</sup> 余嘉錫：《世說新語箋疏》下卷上，術解第二十，9條，頁708。

<sup>163</sup> 張世宗：游藝學應用模式初探：以博弈遊戲的功能性分析為例，《國立台北教育大學學報》，第19卷第1期（2006年3月），頁100。

<sup>164</sup> 歐陽詢等：《藝文類聚》（台北：文光出版社，1974年）卷第七十四，巧藝部 圍棋，頁1270。

則也。道必正直，神明德也。綦有白黑，陰陽分也。駢羅列布，效天文也。四象既陳，行之在人，蓋王政也。成敗臧否，為仁由己，道之正也。<sup>165</sup>

將圍棋賦予了宇宙天地萬物的意涵，這自然能得到魏晉玄學家的青睞。尤其是圍棋的鬥智成分，名士們亦以此來分辨高下。沈約在《綦品序》中說道：

弈之時義大矣哉！體希微之趣，含奇正之情。靜則合道，動必適變。若夫入神造極之靈，經武緯文之德。故可與和樂等妙，上藝齊工。支公以為手談，王生謂之坐隱。是以漢魏名賢，高品間出；晉宋盛士，逸思爭流。雖復理生於數，研求之所不能涉。義出乎幾，爻象未之或盡。聖上聽朝之餘，因日之暇，迴景紆情，降臨小道，以為凝神之性難限，入玄之致不窮。<sup>166</sup>

文中玄學意味甚濃，動靜神妙之理都與玄學論題相關。所以沈約才會引用《世說新語·巧藝》中「王中郎以圍綦是坐隱，支公以圍綦為手談」<sup>167</sup>的記載。王坦之認為圍棋是如同隱居在座位上，而支遁則認為圍棋是以手行之的清談。不論何者，都說明了圍棋在東晉士人眼中是以玄學角度視之的。更有趣的是此條劉孝標注引《語林》云：「王以圍綦為手談，故其在哀制中，祥後客來，方幅會戲。」王坦之痛斥東晉士風敗壞已如前述，但他對於圍棋的熱愛使他一反常態，即使在服喪期間也要戲之，可見圍棋在東晉時的魅力。

此外，圍棋之所以受到東晉士人的歡迎還有一個原因，就是圍棋的品級亦可為人物品評的依據：

江僕射年少，王丞相呼與共綦。王手嘗不如兩道許，而欲敵道戲，試以觀

<sup>165</sup> 嚴可均編：《全上古三代秦漢三國六朝文》，《全後漢文》卷二十六，班固，頁615下。

<sup>166</sup> 嚴可均編：《全上古三代秦漢三國六朝文》，《全梁文》卷三十，沈約，頁3123下-3124上。

<sup>167</sup> 余嘉錫：《世說新語箋疏》下卷上，巧藝第二十一，10條，頁720。

之。江不即下，王曰：「君何以不行？」江曰：「恐不得爾。」傍有客曰：「此年少戲迺不惡。」王徐舉首曰：「此年少非唯圍碁見勝。」<sup>168</sup>

從此則看來，江彪的棋力要勝過王導許多，可讓王導二子，而王導想和江彪行「敵道戲」，亦即不讓子的對等棋局，江彪並不願落子下棋，王導也不以為意，甚至覺得江彪勝過他之處還不只圍棋而已。以王導的地位而江彪只是年輕人的關係看來，江彪不讓二子便不下的態度著實讓人匪夷所思。但我們若看到此則劉孝標注引范汪《碁品》可知：

彪與王恬等，碁第一品，導第五品。

可見得在圍棋的圈子裡也有明顯的品第之分，而此品第與士族門第雖無關連，卻有異曲同工之妙，棋藝上的品第就棋士而言，亦展現了圍棋圈內的「門戶之見」，只是此「門戶」指的是棋力。這種圍棋的品第劃分，不僅是一種劃分棋手技藝水平的等級標準，而且變成士族權貴獵取名譽、抬高聲望的一個特殊工具。<sup>169</sup>

圍棋既蘊含玄理，又可依品第提高名士聲望，無怪東晉士人樂此不疲了。

雖同為博弈之戲，但與圍棋鬥智和品評文化截然不同的是在東晉盛行的樗蒲戲，這是一種近似今日擲骰子賭博的機率遊戲。東晉士人亦有沈迷於此者，《世說新語》便記載了他們狂熱的舉止：

溫太真位未高時，屢與揚州、淮中估客樗蒲，與輒不競。嘗一過，大輸物，戲屈，無因得反。與庾亮善，於舫中大喚亮曰：「卿可贖我！」庾即送直，

<sup>168</sup> 余嘉錫：《世說新語箋疏》中卷上，方正第五，42條，頁322。

<sup>169</sup> 潘孝偉：圍棋九品制盛行於東晉南朝的獨特原因，《成都體育學院學報》第22卷，1996年第2期，頁16。

然後得還。經此數四。<sup>170</sup>

這是溫嶠沈迷於樗蒲戲結果大輸到需庾亮為之還賭債之事。而另一則則看到了桓溫 and 袁耽兩人更為誇張的賭徒面目：

桓宣武少家貧，戲大輸，債主敦求甚切，思自振之方，莫知所出。陳郡袁耽，俊邁多能。宣武欲求救於耽，耽時居艱，恐致疑，試以告焉。應聲便許，略無慊吝。遂變服懷布帽隨溫去，與債主戲。耽素有藝名，債主就局曰：「汝故當不辦作袁彥道邪？」遂共戲。十萬一擲，直上百萬數。投馬絕叫，傍若無人，探布帽擲對人曰：「汝竟識袁彥道不？」<sup>171</sup>

桓溫輸賭被逼債而求助袁耽，袁耽不顧自己正在守喪期間，脫下孝服隨桓溫前去樗蒲，而且一擲十萬，贏錢時的忘情狀態以不似崇尚風韻的士人行徑。張世宗說：「正因為對於不可知好奇與對於不可預測的著迷是人類的天生本性，所以人類總是有堅強的賭性，而其中又以中國人為最。」<sup>172</sup>東晉士人沈迷樗蒲而致縱情忘懷，我們當然無需為這種行徑合理化，但似乎也可從此點看到東晉士人無視錢財名聲等身外之物，而是追求一短暫的歡愉之心態。

然而上面兩則畢竟是溫嶠與桓溫尚未知名之時，若已身處高位，則樗蒲反而也成了品評的對象：

桓公將伐蜀，在事諸賢咸以李勢在蜀既久，承藉累葉，且形據上流，三峽未易可克。唯劉尹云：「伊必能克蜀。觀其蒲博，不必得，則不為。」<sup>173</sup>

<sup>170</sup> 余嘉錫：《世說新語箋疏》下卷上，任誕第二十三，26條，頁744。

<sup>171</sup> 余嘉錫：《世說新語箋疏》下卷上，任誕第二十三，34條，頁748-749。

<sup>172</sup> 張世宗：《游藝學應用模式初探：以博弈遊戲的功能性分析為例》，頁103。

<sup>173</sup> 余嘉錫：《世說新語箋疏》中卷上，識鑒第七，20條，頁401。

此處的桓溫對照年少的桓溫真是不可同日而語，可見得隨名望的增長，士人對於這類賭博遊戲的投入也就漸減，這當然是因為樗蒲有失名士風致，但也因此失去了樗蒲縱情肆性的本來面貌。