



中国民俗文化研究丛书

本书是我国第一部以道教文学作为研究对象的史论著作。作者将汉代至北宋期间具有文学价值的道教经典和反映道教思想、道教活动的文人创作以史的顺序兼收并蓄，揭示了独特的文学现象——道教文学的产生、发展和繁荣的过程，丰富了中国文学史的研究领域。

詹石窗 著

道教文学史

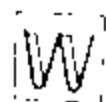


上海文艺出版社

中国民俗文化研究丛书

道教文学史

詹石窗 著



上海文艺出版社

(沪)新登字 103 号

责任编辑：李 欣

封面设计：何礼蔚

道教文学史

詹石窗著

上海文艺出版社出版、发行

(上海绍兴路74号)

新华书店经销 吴县文艺印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 18.5 插页：平 6 精 10 字数 460,000

1992年5月第1版 1992年5月第1次印刷

印数：平装 1—3,500册 精装 1—1,500册

ISBN 7-5321-0900-3/B·8 定价：8.55元(平装)

ISBN 7-5321-0901-1/B·9 定价：11.80元(精装)

抱朴子·内篇 中的“入山符”

齋
晨
拜
山
所

入山佩符

此符是抱朴子所撰，白氣靈能避虎狼毒神印也。以靈心書之，寸許之，得神靈也。其有神效。人入山深處，宜佩之。



真空炼形图

真空炼形法
五炁空非空
以心五炁
去穢

天人一氣相呼吸
以去逆來煉形質
寂寂玲瓏五炁空
遊之萬道連天碧



李白画像



武夷君飞升图





山西永乐宫壁画《玉皇大帝像》



山西永乐宫壁画
《鍾吕谈道图》



太上老君石雕像(福建泉州)



江西龙虎山天师府法印

何九仙炼丹井
(福建福州于山)



元张渥《瑶池集庆》



明唐寅《嫦娥奔月图》



明崔子忠《云中仙女》



明仇英《吹箫引风图》

清任熊《麻姑献寿》



清费丹旭《牛郎织女图》

序 一

“道教文学”的提法虽然已见诸学术界，但对于相当一部分人来说，它仍然是个陌生的概念。至于把它作为一门独立的学科，从史的角度进行系统的研究，那就更少见。詹石窗同志的《道教文学史》正是在人们颇感陌生的这个领域里的一项开拓性的研究成果。

这部著作，凝聚了作者多年的心血。从它当中，可以看到一个年轻人在学术研究上锲而不舍的精神和逐步成长的足迹。

詹石窗同志是1983年考入四川大学攻读道教思想史这一研究方向的硕士研究生的。在这之前，他已开始接触道教典籍。记得他在报考时候寄给我的那篇大学本科阶段的毕业论文，就是属于道教研究方面的。那篇文章尽管还带着一个年轻人特定阶段的稚嫩，然而，从其资料的翔实和书写的工整上，不能不令人感到这位年轻人求学的刻苦和态度的认真。果然，他到四川大学后的三年学习过程中，给我的感觉就是如此。他十分勤奋而又诚恳朴实，从不夸夸其谈；他好学深思，勇于探索，学习上总爱寻根究底，有时竟因探求一个学术问题的来龙去脉而彻夜不眠。其专心致志、锲而不舍的精神，是难能可贵的。

荀卿有言：“锲而不舍，金石可镂。”就学术研究来说，也是如此。若不甘心“下地狱”，不能专心致志，一味“以为有鸿鹄将至”，是不会取得什么成就的。詹石窗同志之所以能够写出《道教文学史》这样的著作，这正是他在学术研究上专心致志、锲而不舍的结

果。

不言而喻,道教文学是介于道教与文学之间的一个边缘学科,它既属于文学研究的范围,也是道教研究的一个重要方面。所以,说到《道教文学史》的探讨,就不能不涉及道教本身的历史影响和道教经书的繁衍过程。

道教是我国的传统宗教,在中国文化史上的影响是深远而广泛的。道教在初创时期就相当重视造经、解经、诵经。随着道教的发展,新的经书不断产生。到了东晋初,著名道教理论家葛洪作《抱朴子》一书,于《遐览》篇中著录了当时行世的道经凡 670 卷,符箓五百余卷。至隋朝,道经增至 377 部,凡 1216 卷。唐开元时,玄宗遣使搜访道经,纂修成藏,目曰《三洞琼纲》,总 9744 卷。此后,在统治者的扶植下,宋元之间道经又多次增修。至明代正统年间,刊刻《道藏》,经书总数已有 5305 卷;万历年间,复刊《续道藏》,又增 180 卷,凡 5485 卷。清代以来,又有《道藏辑要》等多种道教丛书行世。这些经书所涉及的范围极广,与中国古代的哲学、文学、艺术、医学、药理学、气功学、养生学、化学、天文、地理等都有密切的关系。其中虽有一些糟粕,但也有大量很有价值的内容。正如 N·J·基拉多特所指出的:“《道藏》的经文尽管奥秘神奇,篇幅浩繁,但给我们提供了一个异常丰富的源泉,使我们可以较准确地弄清其宗教性质、社会特征以及历史发展过程。”又说:“要想了解中国传统,就得对道教在中国历史上社会的和宗教的作用作一番全面的评价。”^①基拉多特虽然是站在西方宗教学者的立场上来看待道教及其典籍的,但至少也说明了道教经籍内容的丰富性和在传统文化研究中的重要性。因此,这就很有必要从多角度、多层次对它进行认真的研究,当然也包括从文学的角度进行研究。

① 《“任其自然”——道家之道》,美国芝加哥英文版《宗教史》杂志第23卷第2期,1983年11月。

然而,在国内的学术界中,道教研究一直很少有人问津。解放前,虽然也有一些道教研究的著作问世,但数量甚少。解放后,道教研究不仅起步较晚,而且在相当长的一段时间内甚至中断了。“文革”后,学术界恢复了对道教的研讨,这是一件大好事。可是,由于中断的时间较长,研究人员自然也较少。记得1980年2月在昆明召开全国宗教学规划会议时,到会的道教研究者只有陈国符先生和我两人,虽然那时还有未到会的专家,但为数也是寥寥无几。时隔数年,现在研究道教的学者已增加了不少。1987年在成都召开的“道教与中国传统文化研讨会”,来自全国各地的代表已超过50人。不过,同其他学科的研究人员相比,这支队伍还是显得很渺小。由于研究的人较少,其成果自然也是不多的。因此,对于这个亟待开辟的学术领域来说,《道教文学史》的出版,也就有它特殊重要的意义了。

这部著作是从题材内容的划分入手来确定自己的研究对象和范围的。作者把那些以道教活动为题材的文学作品作为研究的主要对象,同时兼及那些受道家和道教影响的作品;既考察道教经书总集《道藏》中的文学作品,又讨论《道藏》外其他反映道教活动的文学作品。有主线,也有辅线。这种研究角度和结构,显然与现行的许多文学史论著有很大区别,具有自己独特的风格。

按照作者的安排,《道教文学史》拟以北宋为界,分为具有相对独立性的两册。从目前已完成的本册来看,作者的文献工夫是比较扎实的。研究道教的人都知道,道教不仅卷帙浩繁,而且其中许多作品的时代和作者往往真假难辨。有关文学类的道教典籍也不例外。这就面临着一个首先辨别史料和考证年代及作者的问题。本书凡涉及时代和作者不明的作品,都进行了认真的辨析。此外,道教徒所作文学作品,往往隐语成堆,文义晦涩,这也影响到其他文人的同类作品。因此,对其思想内容和艺术风格的分析,更需以弄通文义为前提。本书作者在这方面也作了有益的探索。对于一些前

人已研究过的作品，本书作者在论及时，采取了更为慎重和深入的思考，且不乏自己独立的见解。而对于那些受道家 and 道教影响的作品，本书虽未作为重点来探讨，但一经涉及，则多能追溯其道教文学渊源及道教思想意蕴。总之，本书由原始文献的分析入手，展现了汉代至北宋时期道教文学的基本面貌。读者可以从中了解到这一时期道教文学从形成到逐步完善的发展脉络以及其他相关学科的许多知识。当然，道教文学的许多问题都还处在探索过程当中，本书正是探索过程的产物。所以，殷切期望广大读者批评指正，共同把这门学科的建设搞好。

卿希泰

1989年6月26日于四川大学

序 二

道教与文学，从创造境界的角度来看，可以说是一对孪生姐妹。因为文学的重心就是创造境界。朱光潜教授在其《文艺心理学》中说，文学是客观现实的反映，又与客观现实有一定的距离，这就是文学的艺术美。道教亦是如此。除去其修养思想，即人的生命学说之发挥部分另当别论外，对于宇宙间道教世界的创造，也同样是既为客观世界的反映，又与客观现实有一定的距离的。这就是道教的魅力。

人类社会因其客观的局限，不能得到的东西，在文学创造中可以得到满足，在道教的幻想世界中也可以得到补偿。消逝的悲哀是人类最大的痛苦。佛教以不生不灭、无生的境界来解决这种痛苦。我常说，千古帝王同样尊奉佛、道二教，但绝大多数更喜欢道教。法生净土，一个人冷冷清清，坐在西方八德池莲花之上，恐怕哪一位皇帝都受不了。而道教则创造了长生的境界，不废饮食男女之乐，一切都和人世间的一样，只是多了一个在人世间求之不得的“长生”，当然就心向往之。

美人迟暮，也是人类不可解决的悲哀。佛教说，某一国王的美丽妃子，一天揽镜看见了自己脸上生了皱纹，得知老境已至，就自己设计让国王把她杀死，而不愿将自己老丑的颜貌留在人世间，以悲剧来收场。道教却创造出王母的侍儿董双成、许飞琼、杜兰香、萼绿华等永远是年轻、美丽的形象。人一旦成了仙，不但不像佛家那样苦修行，而且住的是琼楼玉宇，喝的是琼浆玉液，吃的是龙肝凤

髓。后世的道家以及神仙家言，也无不富有文学传奇的意味。如汉武帝与西王母、上元夫人相会的场面描述，《抱朴子》里葛洪生平的自叙，以及山中宰相陶弘景的处境，下至张果、叶法善、罗公远、吕洞宾的有关记载，可以说都是浪漫主义的文学作品。

有趣的是，不少的文学家也借道教的故事来丰富自己作品的艺术性和想象力。如李义山“碧城十三曲栏杆，犀避尘埃玉避寒。阆苑有书多附鹤，女床无树不栖鸾”之类，在传世的诗词曲中，可以说是俯拾皆是。

文学的来源不止一个方面。在中国文学中，道教的境界创造确是一个巨大的源头。我曾经讲授过八年的中国文学史和几年的文学概论，亦曾念及于此，想指出这一特点，但因久不弹此调，也没有再提起。

詹石窗同志是专攻中国道教史的，他看出了道教思想与感情对中国文化有着广泛的影响，写了《道教与女性》，又正在写《道教与梦幻》，都是很有意义的题材。今又将在福建师范大学中文系讲授的《道教文学史》讲稿整理出版，适当地开辟了这一研究途径。石窗同志要我作序，就把上述的不成熟意见以代序。

刘 薰 孙

1990年7月15日于福建师大阳光新村

目 录

序一	卿希泰
序二	刘蕙孙

导论	1
----	---

第一编 汉魏两晋南北朝的道教文学

引言	15
第一章 汉代道教文学的雏形	19
一、原始符箓派典籍的文学价值	19
二、早期丹鼎派文体杂糅的经典创作	28
第二章 魏晋道教炼丹诗	39
一、从文体杂糅的炼丹表述到炼丹诗	39
二、魏晋炼丹诗年代考	43
三、魏晋道教炼丹诗的思想内容与艺术特色	46
第三章 魏晋南北朝道教咒语诗	51
一、从祝告之辞到咒语的衍变	51
二、魏晋南北朝的咒语系统	53
三、魏晋南北朝道教咒语诗的思想内容与艺术手法	60
第四章 魏晋南北朝的游仙诗与步虚词	66
一、游仙诗缘起及魏晋道教中人的游仙作品	66
二、魏晋南北朝文人的游仙诗	78

pp6=128

三、魏晋南北朝的步虚词·····	102
四、南北朝道教玄歌、变文·····	115
第五章 魏晋南北朝的神仙传记与志怪小说 ·····	125
一、魏晋南北朝的神仙传记·····	125
二、魏晋南北朝志怪小说之“道味”·····	145

第二编 隋唐五代北宋的道教文学

引言 ·····	179
第一章 隋至盛唐的道人诗 ·····	183
一、道人诗的名义与概况·····	183
二、孙思邈与神气为宗的四言炼丹诗·····	184
三、张氲与追求隐意的醉吟洗心诗·····	188
四、叶法善与告诫后人的遗世诗·····	193
五、张果与抒写心性的题壁诗·····	199
六、吴筠与“若曩云璈”的仙家咏·····	206
第二章 隋至盛唐文人诗之道蕴 ·····	218
一、东皋大隐与初唐四杰对道教的不同态度与不同 反映·····	218
二、盛唐诗人与道士之交往·····	235
三、盛唐主要诗派有关道教活动的作品之比较研究·····	245
四、酒中仙的蓬莱放歌·····	261
第三章 中晚唐的道人诗 ·····	287
一、离尘别世的中唐道姑诗·····	287
二、于虚见心的洞宾倚剑唱·····	297
三、以月为本的华阳幽夜吟·····	315
第四章 中晚唐的文人诗与道教 ·····	327
一、香山居士戒求仙与述道意·····	327
二、“鬼仙”曲笔与怀仙遐想·····	346

三、义山学仙与驱笔得阴·····	358
第五章 中晚唐五代的传奇小说与道教神仙传记·····	372
一、中晚唐传奇小说的仙道意蕴·····	372
二、晚唐五代的神仙传记·····	386
第六章 北宋的道人诗词与仙歌道曲·····	410
一、扶摇高士陈抟睡意诗·····	410
二、紫阳派诸祖的悟真吟·····	416
三、张继先之“空歌灵韵，林唱泉答”·····	431
四、北宋仙歌道曲的渊源与内容·····	436
五、北宋仙歌道曲的特点与雅、燕乐的关系·····	441
第七章 北宋文人诗词与道教·····	447
一、西昆派对道教活动题材的处理方式及 由此而产生的影响·····	448
二、诗文革新派对道教的态度及由此而产生的 创作反响·····	460
三、苏氏二杰与江西派诗歌创作之玄蕴·····	470
四、从形式与内容看北宋文人词与道教的关系·····	492
第八章 北宋道教碑志与传奇·····	515
一、北宋道教名山志·····	515
二、北宋道教宫观碑志·····	519
三、北宋道教的异人传记与传奇小说·····	524
 附录 有关道教文学前史的几个问题·····	 533
一、神与神话·····	535
二、仙与仙话·····	551
三、神话糅纬化及其同仙话的融合·····	568
后记·····	580

导 论

一、道教文学命题的提出

1983年,《中国大百科全书·宗教》卷编委会特拟定“道教文学”作为一个重要条目,组织专人撰写,编入《全书》之中。这个边缘学科的出现,是当代社会科学综合研究、相互渗透的必然结果。

用历史的眼光考察,道教文学是伴随着道教的出现而出现的。没有道教,也就没有道教文学。因此,不明了何为道教,也就不理解道教文学。

什么是道教呢?简言之,它是在汉代中国传统文化基础上产生的以修真悟道、羽化登仙为最终目的的一种宗教,因以“道”为基本信仰而得名。“道”一词由来已久。其本意当为“道路”,后来引申而具“道理”之义。先秦儒、墨显学都已谈及道。如孔夫子谓:“朝闻道,夕死可矣。”^①《中庸》曰:“天命之谓性,率性之谓道,修道之谓教。”又曰:“道也者,不可须臾离也。”可见,儒家所谓“道”主要是就伦理方面说的。墨子也常论述“道”,他曾叙及“先王之书,吕刑之道”^②。这就说明“道”在儒家与墨家学派那里也是相当重要的范畴。不过,在先秦诸学派中,将“道”作为万物的本原、本根、本体来

① 《论语·里仁》。

② 《墨子闲话》卷三《尚同中》第十二,《诸子集成》本。]

使用的，则莫先于道家。《道德经》第二十五章谓：“有物混成，先天地生，寂兮寥兮，独立不改，周行而不殆，可以为天下母，吾不知其名，字之曰道，强为之名曰大。”^①在老子看来，“道”是宇宙万物的母亲。一方面，“道”作为本体的意义是永恒的；另一方面，它又是不断运行着的。此后的道家也都发挥老子“道论”的意义，以“道”为其宇宙观、哲学体系的最高范畴。

但不管诸学派对“道”的命义如何不同，总是要用以教人的，所以“道”与“教”便逐渐连在一起了。这在《墨子》书中已可见到。如《非儒篇》称：“儒者以为道教，是贱天下之人者也。”墨子批评了儒家以尧、舜、禹、汤、文王、武王制定的准则为道之教，将使人怠于从事，怠于分职，而致民贫政乱，他提出了新的道教大义，即以民众的政治教化为道教；而后来具有真正宗教意义的“道教团体”，其成员对“道教”的理解均不同于儒、墨。如相传张陵祖孙作的《老子想尔注》第十八章称，“真道藏，邪文出，世间常伪使称道教，皆大伪不可用。”此乃极力批判儒者之所谓“道教”是一种不正虚伪之教，以为儒者所信之“五经”是“入邪”的，只有透过“大伪”之后，寻找那潜藏着的纯朴的“真道”，以此教人，方能归本。《老子想尔注》关于“道”的大义虽是取自《道德经》的，但同时又加进许多神秘内容，使“道”具有人格化的一而。

正像任何事物都有一个产生和发展过程一样，作为宗教的“道教”也有一个孕育、降生、成长过程。道教不仅以西汉以前的道家为母体，而且沿袭原始巫教、方仙道、黄老道的某些观念和修持方法。在以后长期的发展过程中，它还不断吸收其他学术流派或宗教团体的思想内容，借鉴其他学术流派或宗教团体的典章仪轨。这就证明了，作为一种社会意识形态，道教并不是孤立存在的，它要同其他社会意识形态发生联系。文学当然不可能不同道教沾边。道

① 《道德经》王弼注本。

教文学正是各意识形态同道教的相互影响、相互作用的产物之一。

也许有人会提出，道教与文学能发生相互影响、相互作用，这是可以理解的，也是能够接受的；但直接提“道教文学”似乎难以成立。其实，无论从逻辑学或从历史事实上看，“道教文学”这个概念的提出，不仅可以成立，而且是有充分根据的。

逻辑学的原则认为，为了更好地认识和揭示事物的本质特征，可以从不同角度进行划分。文学的划分也是如此。众所周知，如果以体裁作为划分的标准，那么文学史就可以分为诗歌史、散文史、小说史、戏剧史等等；如果以文学产生的国度作为划分的标准，那么文学史又可以分为中国文学史、日本文学史、法国文学史、美国文学史等等；如果从作品的题材方面来划分，又可分为爱情题材的文学史、历史题材的文学史、志怪题材的文学史，等等。必须指出，在人类历史长河中，宗教的存在是一个不可忽视的客观事实，影响所及，非同小可。有宗教，必然有宗教活动，从而也就会有反映宗教活动这种题材的文学作品。宗教不是单一的，在我国，影响较大的就有佛教、基督教、伊斯兰教、道教。其活动或多或少都有相应的反映。道教文学就是诸多宗教文学中的一类，它是以道教活动为题材的，其形象的塑造和意境的创造都是以道教活动为本原的。

毋庸置疑，作为众多文学中的一类，道教文学也具有与其他题材的文学所具有的共同特点，那就是以艺术形象表现人类生活和理想追求，通过语言的形式来塑造理想典型。但是，道教文学还有其他题材的文学作品所没有的特征。首先，从作品的主题思想上看，道教文学作品与道教的基本信仰、教理主张有极为密切的关系。纵观历史，可以发现，大多数道教文学作品都在不同程度上直接或间接地涉及道教的基本信仰和主张，有相当数量的作品甚至就是为了宣扬道教的信仰而创作的。当然，也有一部分以道教

活动为题材的作品在思想上并不是为了宣扬道教的信仰、宗旨，但由于在具体内容上应用了道教神仙典故，塑造了道教的神仙和修行者形象，故而在客观上也为读者提供了了解道教思想追求的艺术形式。其次，从艺术心理基础方面来看，文学作品总是以一定方式表现一定典型的感觉、知觉、表象、注意、情感、意志，等等。如果说那些以反映“尘世”生活为主的作品所表现的感觉、知觉、表象、注意等“心理意向”是趋向于“外”和“现实”，那么道教文学的心理意向则是趋向于“内”和“理想”。所谓“外”，主要是指自身以外的有形的客观事物；所谓“内”，主要是指萌发于人的心灵的神仙以及可供寄托的意象形式。道教文学心理基础的内向化和理想化，这是道教强调内心观照的结果。至于斋醮、符咒的应用，虽是看得见的仪式和法术，但在仪式进行中神明的“应验”，以符咒同神明的沟通，从而产生的种种离奇的梦幻般景象，那也不过是内心的自我感受而已。当然，必须指出，前面所论道教文学之特性是从基本点上来说的。由于道教的来源本身复杂而多端，在长期发展过程中，它又不断地吸取各种文化资料、思想养分，故而在主题思想和艺术心理上也就不是纯而又纯。就具体作家和作品而言，在许多方面的差别性是显而易见的，甚至可以说是互相矛盾、芜杂不一的。因此，我们绝不能从单方面来看问题，特别是那些未加入道教组织的文人作品，则更须作具体分析。

二、道教文学史的研究对象与范围

既然，道教文学是以道教活动为题材的，所以道教文学史的研究对象与范围首先也就取决于道教活动之内涵与外延的确定。

道教活动的范围很广。一切修真悟性、炼形求仙的活动都是道教活动。其基本要素是：第一，活动的精神支柱——道体与诸神

仙。道教修行的最终目标是要“与道合体,成为仙人”。它认为,人本来就是“道”的产物,要变化成仙就必须通过修行实践活动而达到与“道”的混融境界。如果说从混沌沌的道体外化为天地、神鬼、人物是一个“顺向”的过程,那么修道登仙则是一个“逆向”过程,即从“人”向本原的道体的“逆向运动”。但是,如何逆而成“仙”呢?这就必须对“道体”本身作出说明或描述。同时,道教又认为,修道成仙的逆向运动又是有层次的。道体的“信息”是不能直接获得的,它要通过神仙的“传递”。因为神仙在道教中人看来,本是道体内气聚形、从道体获得遗传“基因”的结果,当然是能够“传播”道体信息的。于是,神仙在道教活动中成为道教徒修道得道的媒介和“楷模”。出于迫切希望得道升仙的心理,神仙成批地创造出来,从而赞颂神仙的幽明博大,道体的高深莫测,也就成为道教文学的重要方面。这类作品多为诗歌或骈文,如《道藏》中的《三洞赞颂灵章》、《太上三洞表文》、《玉京集》、《广成集》等。第二,活动的主体——人,包括职业人员——道士以及一般信仰者。这是一支庞大的队伍,对其中的杰出者,后人往往立传。由于道教认为通过一定程序的修炼可以成为神仙,所以,著名道士往往被视为神仙式人物。这样,神与人的界限有时就难以区分,于是出现了人神合传。如葛洪所作《神仙传》、杜光庭所作《墉城集仙录》以及《南岳九真人传》、《洞玄灵宝三师记》等,属传记体作品,这也是道教文学史所必须研究的。第三,活动的场所——宫观、名山。修道在一定阶段要求避尘俗之干扰,所以,道士往往进山,筑道馆,建宫观,并逐渐形成丛林制,“洞天福地”几遍于全国各地,其著名者有“十大洞天”,“三十六小洞天”,“七十二福地”。宫观、洞天、福地也有本身的发展历史,这与道教教派的兴衰关系是十分密切的,后人为明其源流、师承以及宫观的缘起、建造特点,写下了大量的碑记、游记,如《洞天福地岳渎名山记》、《梅仙观记》、《龙角山记》之类,可作为道教散文来研究。第四,活动的方式——仪式以及方术的实施。

所谓“方术”，就是关于修道成仙的方法秘术。如炼丹、导引、行气、辟谷、服食，等等；所谓“仪式”，即试图“感应”神明的形式，如禹步、诵经、斋醮等，适应了这方面需要，便出现了述说修炼方术和仪式进行之作。这类作品有散文，也有诗歌。如《黄庭经》是以七言诗的形式叙述炼丹的方法、过程、效果，颇有创建。再如《悟真篇》也是探讨炼丹（内丹）的诗作，影响甚大。第五，活动的基本理论指导——教义。制定教义的创作活动也应归入道教活动的范围。教义的制定属于基本原则的阐述，大多带有综合性特征。道教中人制定教义的创作活动带来了一系列议论散文的产生，所占的比重相当大，其中有一些篇章也可以当作文学作品来读。第六，道教活动还包括它所产生的作用、影响。这有表现于人方面的，也有表现于物方面的。前者是指道教通过其活动面影响于人间，使凡俗人也感受到“道”之博大，从而培养起对道教的感情，崇敬道教的神仙，加以礼赞、祭祀，并逐渐受度化，从内心上信仰道教。这是凡俗人“被动式”悟道。凡俗人也有“主动式”悟道的，如有的在主观上有意识地按道教的修善方式来做，搞“功过格”、“日知录”，自忏己过，从而“感动”神明，在危难时获得“解救”或“帮助”。后者是指物与道教神明之“感”而显现出奇异变化，如动植物的修炼得道，符咒之施行而飞沙走石等等。这些东西不过是幻想的结果，但却成为浪漫主义文学作品的一大渊源。描写道教活动所发生的作用、影响的作品亦占有不小分量，不能不引起注意。

道教活动的要素虽有如上几条，但我们必须从联系的观点来看待它们。由于构成道教活动诸要素不是孤立存在的，因此，反映在文学作品中，往往又是互相交错的。确定一部作品是否属于道教文学范畴，往往需要综合考察，要把握其基本内容。

道教文学史不仅要研究收在道教经典《正统道藏》、《万历续道藏》、《道藏辑要》、《庄林续道藏》等丛书中的文学作品，而且也要研究道经以外的其他反映道教活动的文学作品；不仅要研究道教中

人所作的文学作品，而且也要研究非道教中人所创作的以反映道教活动为内容的作品。必须强调的是，以道教活动为题材，这并不要求作者百分之百地站在道教立场上说话，或者是完全以道教的思想为作品的主题思想。作者可以站在道教立场上说话，也可以从批评道教的角度来反映道教活动。从反面的角度，亦可窥探道教活动的一些特点。

道教文学的研究范围，还应包括那些受道教思想影响的作品。事实证明，在中国古代文学的大观园中，有相当一些作品虽然并非专门以道教活动为题材，亦非纯粹以道教思想为其主题思想，但受道教影响则不容抹煞。如《长生殿》基本属于言情类，但由于主人公杨贵妃曾经当过道姑，因此，书中亦不能不借助道教素材，不能不牵涉到有关道教的教理；再如一些描写唐朝李家皇朝创业过程的作品，以反映现实生活为主，但又有很浓的道教图谶传说的味道。像唐朝钟辂撰《前定录》，多言征应，玄虚神秘，即源于道教图谶。对这类作品进行研究，也是弄清道教文学在发展中纵横交叉关系所必需的。况且，有些作品在一定历史时期属于受道教思想影响一类，而随着时代的变迁，经有些人加以改编，就从受影响一类转变为道教文学作品了。可见，道教文学作品与受道教思想影响的作品，两者既是相互区别，又是可以相互转化的，我们不能用静止的观点看待这类作品，而应从动态中来考察和研究它们。

道教文学研究，也要讨论那些以老庄道家思想为宗旨的作品。这是因为以老庄为代表的先秦道家学派虽不同于汉代以后的道教，但它们之间并不存在着不可逾越的鸿沟。过去，学术界谈到道家与道教时，更多的是注意其相互区别。不错，以老庄为代表的道家和汉代后的道教有各自不同的特点，但道教继承了老庄道家的基本思想，这也是显而易见的。道教“逆向运动”的修行观，正好是从老庄那里来的。老子在《道德经》中就说到“大曰逝，逝曰远，远曰反”。这是逆推往返观念的概要性表述。庄子也有这种思想。在

《齐物论》中，庄子从“有”与“无”的基本概念出发，探究宇宙本始，其寻根究底的思维方式也是一种逆向运动。正是通过这种逆向运动，庄子也寻求到了“道”。在这个根本问题上，先秦道家和汉代后道教是一致的，只是道教逆推的路程更长，内容更复杂罢了。再说，对于神、帝、鬼的理解，道教与道家也基本一致。先秦道家并没有否认鬼神的存在。如老子谈及道时，说它存在于“帝之先”。庄子亦称：道者，“神鬼神帝，生天生地”^①。老庄均把神、帝放在道之下。神、鬼、帝与道相比，降居次要地位，但毕竟还占有一席之地。后来的道教虽然大大发展了神仙鬼怪思想，但仍然是把道放在首要地位，以为一切神鬼都是依道而生，由道而显。此外，在清静与幻想问题上，道家与道教也有共同点。道家提倡清静无为，但并非就没有幻想，庄子就是一个非常喜欢幻想的人，正是由于他好幻想，才成为浪漫主义奠基人之一；而道教虽好幻想，但也并不是不讲清静无为。其实，道教的修炼过程是十分讲究虚静的效果的。著名道教学者成玄英的“重玄”论，司马承祯的“坐忘”论就是贯彻清静无为宗旨的典型。既然道教与道家在许多根本点上存在着一致性，道教继承了道家的典籍和思想，那么，研究道教文学也就不能排斥那些以道家思想立意的作品。作为一条辅线，它们也应该在道教文学史中占有一定地位。这样，我们才能够把握住道教文学史发展的来龙去脉和复杂状况。

从道教与道家的关系问题，又可以推出另一个问题，这就是道教与玄学的关系以及如何处理受玄学影响的文学作品。魏晋时期，《易》、《老》、《庄》号称“三玄”。《易》一书，对儒家学派来说是极为重要的一部经典，千百年来，一注再注，广为流传，而先秦道家可以说对《易》理的应用更为直接。老子《道德经》本来同《易》就有“血缘关系”，其对立统一观念、矛盾转化观念、量变质变萌芽思想均

^① 《庄子集解》卷二《大宗师》第六，《诸子集成》本。

源于《易》。有些名词术语甚至是直接取自《易》，如损益、刚柔、阴阳等。《庄子》更是明确地说《易》的基本理论是“道阴阳”。可见，《易》、《老》、《庄》本来就有相通之处，将此列为“三玄”，说明魏晋人好玄思。他们倡“三玄”，但更主老庄。如王弼、郭象，以老庄思想注儒家经书，一时玄风大起，一班文人津津乐道，相继创作玄言诗、游仙诗。这类作品是否也应纳入道教文学史的研究范围呢？回答是肯定的。因为道家 and 道教既然在许多基本问题上具有一致性，玄学就不能不同道教发生密切关系。所以，对于那些受玄学影响或直接以文学形式弘扬玄理的作品也须论及。

道教文学史还要涉及到反映隐逸的作品以及志怪和以阴阳五行为宗旨的文学作品。这几类作品虽然并不是专门反映道教活动的，但却与道教活动、道教教理有千丝万缕的联系。拿隐逸来说，隐者不必是道士，但道士兼隐士者亦常有之。志怪不一定是道教活动中怪异现象的记载或神化，但其中存在这方面的大量内容则是毫无疑义的。如张华的《博物志》就有相当一些关于神仙的描述。此外，如干宝的《搜神记》、王嘉的《拾遗记》等均具有神仙内容。而以阴阳五行为宗旨的文学作品，既有很浓的神秘色彩，与道教活动亦难以分割。因为道教的基本理论就包括了阴阳五行的观念。这种观念在道教思想体系中甚至是十分重要的。

考虑到体现历史总进程的需要，本书对那些道教中人所创作的以阐述哲理为主的作品也要稍加探讨。因为在某一阶段，如果离开了这一类作品之研究，就无法显示出历史的连续性。当然，把个别阐述教理为主的哲学思想类作品划入道教文学史的研究范畴，这并不意味着是要专门来研究其哲学思想，如果那样做，就等于将道教文学史混同于一般的道教思想史。在涉及到这类作品时，主要地是要从形式上加以研讨，从文学的价值方面加以发掘。

三、道教文学史的分期和研究方法

道教文学产生于中国国土上，它的发生、发展、演变的历史必然受到中国社会经济制度发展历史的制约。从根本上说，它同我国社会发展的历史是基本合拍的。

但是，也必须看到，文学作为一种社会意识形态，有其相对独立性。不仅整个文学史相对社会经济而言具有相对独立性，而且文学史中的各分支也有其各自的相对独立性。因此，道教文学的发展史就表现出同中国历史和中国文学史的既相联系又相区别的特点，表现出自身的发展规律。大致说来，道教文学史可分为四个阶段：第一，汉魏两晋南北朝，这是道教文学的形成时期；第二，隋唐五代北宋，这是道教文学的丰富时期；第三，南宋金元，这是道教文学的完善时期；第四，明清，这是道教文学的流变时期。

四个阶段分期法的提出，是以道教教派发展的历史为基础的。我们知道，任何一种分期，都必须以其内在规定性为依据。道教文学作为以道教活动为题材的文学，自然要受到道教教派运动发展史的制约。不言而喻，如果没有五斗米道的产生，也就不可能有反映五斗米道活动的文学作品；如果没有太平道的产生，也同样不可能有反映太平道活动的文学作品；如果没有全真道的产生，也就不可能有反映全真道活动的文学作品……可见，正是道教教派活动的兴衰变化使道教文学呈现出固有的阶段性的。

东汉时期，道教正式确立，五斗米道、太平道相继产生；魏晋时期，灵宝派、上清派、楼观派等道派复出；到了六朝时期，诸道派日趋发展。因此，这时期的道教文学与这时期道教的基本特点是密不可分。隋唐五代北宋，各道派进一步壮大，教理的探讨进一步深入，其影响遍及全国，道教文学随之丰富起来。南宋金初，战争

的灾难激发了新道派的兴起,太一道、真大道、全真道、净明道都于此时创立。有元一代,统治者仍然推行崇道政策,道教从而走向新的勃兴时期。因此,反映新道派思想倾向、描述其历史活动的文学作品剧增,从而把道教文学推向新阶段。随着大一统政治统治的加强,元成宗后,各道派产生了新的分化和合并,最终形成两大道派,正一道与全真道并驾齐驱。适应这种变化,反映这两大道派的活动成为此后道教文学的主流。明清时期,随着道教与儒、佛以及其他民间宗教的融合趋势的增强,道教文学也发生了新的变迁。这时的道教文学更加世俗化和芜杂化了。由此表明:道教文学的发展同道教教派的兴衰以及道教活动的变迁之关系是最为密切的,是形与影的关系。正是从这个基本点出发,我们提出四个阶段分期法的。

当我们勾勒出道教文学发展的基本线索之后,就可以约略地来谈一下它的研究方法了。

黑格尔说过:“在艺术里,感性的东西是经过心灵化了,而心灵的东西也借感性化而显现出来了。”^①所谓感性化就是指艺术形象的创造。黑格尔这一句话虽然是就艺术而言的,但也适用于文学领域。事实证明,离开了形象这一感性形式,也就谈不上审美鉴赏,更谈不上审美的满足。因此,作为一种专题性的文学史,道教文学史首先就必须注重于作品形象的分析。换一句话说,也就是要运用“形象分析法”来研究具体作品的内在构成和价值,这包括形象的本原、形象的层次、结构和形象赖以存在的情节和语言等等有关作品内容与形式方面诸要素的分析,同时还包括了作家创造形象时的艺术心理以及审美情感方面的分析。当然也包括形象所表现出来的作品主题思想的分析。从目的上看,道教文学史也就是要描述以道教活动为主题的形象创造和变迁的历史。为了还其本来

^① 《美学》第1卷第49页,朱光潜译,商务印书馆1979年第1版。

面目,揭示其发展的阶段性,在对具体作品进行研究和评价时还必须注意进行“历时的”和“共时的”的比较。这样,才能真正把握住作品形象塑造的独特之处及其价值。因此,“形象分析法”本身就包含着—个比较学方法的应用层次在内。不过,还须指出,由于道教经籍本身往往真伪混杂,许多道教文学作品的研究首先面临着有关时代、作者等问题的考辨工作。所以,“形象分析法”必须建立在考据学的基础上。也就是说,在对形象的内容和意义进行分析时,必须先弄清作品的真伪及来龙去脉。这种工作可以在文字引述过程中体现出来,也可以根据需要不直接地在引文中表现出来。总而言之,作为一项“系统工程”,道教文学史的研究应从文学的基本特征入手,从历史发展的角度,作出符合本来面貌的科学分析。

第 一 编

汉魏两晋南北朝的道教文学

引 言

在中国历史上，长生不死的观念可谓由来已久。早在《山海经》中便有各种各样的长寿国或不死国的传奇性描述。如该书之《大荒西经》称，在轩辕国中，寿命最短的也有八百岁。《海外西经》谓白民之国有“乘黄”，背上长角，其寿二千岁。《大荒南经》更称，不死之国，其民姓阿，以甘木为食，等等。《山海经》一书之主体虽然形成于战国期间，有些部分甚至是汉代增补的，但就其史源而论，无疑是很早的。根据《大荒西经》所述“死而复苏”的颡项故事来看，其长寿不死的观念很可能在传说中的“三皇五帝”时代即已略见端倪。

到了春秋战国时期，长生不死的观念进一步发展发展为修炼成仙的思想。在方士们的推波助澜之下，神仙思想在社会上获得了广泛的传播。当南方道家学派演说“长生久视”之大义，描述真人、至人、神人的奇异本领时，北方的燕齐地区的方士们则将神仙观念付诸“实践”。为了成为神仙，方士们想方设法寻求不死之药。于是长桑君秘传扁鹊“禁方”^①、洞穿垣壁的传说，还有蓬莱、方丈、瀛洲三神山的传说应运而生^②。

公元前 221 年，当七国纷争局面结束之后，秦嬴政这个中国

① 《史记·扁鹊仓公列传》，《二十五史》影印本，上海古籍出版社、上海书店1986年12月第1版。以下凡引《二十五史》不再注版本。

② 《史记·封禅书》。

“始皇帝”，一面极施淫威，一面幻想长生不死。于是方士们又纷纷前来献上求不死药的“良策”。徐市请“得斋戒”^①，率领童男童女数千人，入海求仙。卢生奏言“辟恶鬼”^②，以等待真人携灵药前来。

汉代时候，尽管提出过“罢黜百家，独尊儒术”的政治思想纲领，但“尚黄老，信神仙”的社会思潮则也随着窦太后的提倡和汉武帝的鼓动而席卷全国。一时间，方士们又纷至沓来，向当朝天子传授“不死秘术”。李少君带着却老之方和“祠灶致物”的法术谒见汉武帝；齐人少翁以鬼神方为武帝“召来”王夫人亡魂及灶鬼。栾大自吹常往来海中，见过仙人安期生、羡门，博得武帝宠信，获得“大通将军印”。公孙卿利用“得宝鼎”之事件，大肆宣扬黄帝铸鼎、乘龙升天的仙话。汉武帝听了之后简直着了迷，不仅采纳了“封禅”^③的建议，而且派出数千人以求神仙，并亲临渤海，祀祷蓬莱。

不过，方士们也有碰钉子的时候，那个曾经得宠于汉武帝的少翁由于将“帛书”预先藏在牛腹之中诈称天上神言的骗局被揭穿而遭诛杀。这对于方士们来说算得上是沉重的打击，道路的曲折迫使方士们改变了策略。经过一段沉闷之后，方士们便发现黄老之学对他们有好处，于是乎又相继向黄老之学靠拢。方士摇身一变成为道士。而那些黄老之学的正宗传人们因为养生的需要，也把黄老思想同仙术结合起来。蜀郡成都人严遵作《老子指归》。在该书中，他一方面运用老子“得一”、“无为”思想对“长生不死”或“死而后生”的命题进行论证，一方面又将治身与治国的方法统一起来。这就使神仙思想在黄老之学旗帜下获得转机，从而有了新的市场。

西汉末年，掌握大权的王莽热衷于黄老仙术。为了稳固自己

①② 《史记·秦始皇本纪》。

③ “封禅”是祭祷天帝的最高仪式。

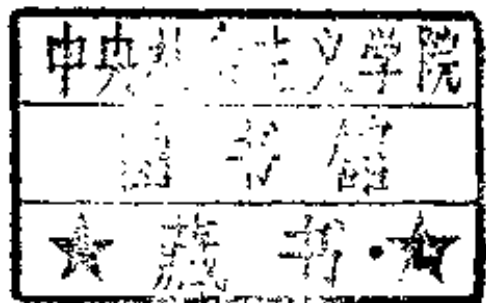
的地位，他追溯祖宗渊源，自称为黄帝之后。《汉书》卷九十九《王莽传》中说：“莽曰：‘予伏念皇初祖考黄帝、皇始祖考虞帝，以宗祀于明堂，宜序于祖宗之亲庙……郊祀黄帝以配天，黄后以配地。’”王莽在追认黄帝为其皇初祖考之后，即派骑都尉等若干人分治黄帝园位于上都桥时，并遣使者四时致祠。后来有人向王莽献上“符命”，声称黄帝曾御一百二十女然后升为神仙^①，王莽于是遣中散大夫谒者各四十五人，分行天下，博采淑女。又有人说黄帝时建华盖以登仙，王莽十分相信，马上召集能手造华盖，凡九重，高八丈一尺，“金瑒羽葆，载以秘机四轮车，驾六马，力士三百人黄衣赭，车上人击鼓，挽者皆呼‘登仙’。”^②由于王莽对黄老仙术的提倡，故在光武帝时，黄老仙术亦在全国上下广为流传。《后汉书》卷一《光武帝纪下》载，“初，道士西门君惠、李守等亦云：刘秀当为天子。其王者受命，信有符乎？不然何以能乘时龙而御天哉？”所谓“道士”也就是黄老仙术士，既懂黄老学，又继承了神仙方士的术数之学，制作讖语，为新皇帝的登基大造舆论。光武帝时，黄老仙术在皇宫中也是很有影响的。虽然刘秀忙于政务，对于黄老学无暇顾及，但他的儿子却深明其学。当刘秀讲论经义（指儒家经书大义）、勤劳不怠的时候，太子便从黄老道家立场进谏：“陛下有禹汤之明，而失黄老养性之福，愿颐爱精神，优游自宁。”^③刘秀的太子后来成为汉明帝，对那些诵黄老之微言者大加表彰。汉章帝刘炟也很赏识黄老学，他曾经赐给东平王苍“秘书、列仙图、道术秘方”^④。汉顺帝刘保在位期间，黄老学风气更盛。《册府元龟·尚黄老》说，扬厚不愿做官，称病归家，修黄老术教授门生，上名录者三千余人。到这时，战国、

① “御”指“御女术”，即房中术，古代一种男女性交方术，方士以为学会御女术也能成仙。

② 《汉书》卷九十九《王莽传下》。

③ 《后汉书》卷一《光武帝纪下》。

④ 《后汉书》卷七十二《东平王苍传》。



秦汉之交的方仙道通过与黄老学的融合已转化为黄老道。老子成为一位主要的神仙，黄老之学宗教化了。

黄老道还吸收并且改造了古代的原始宗教、谶纬神学和佛教的一些仪式。如楚王英“晚节更喜黄老学，为浮屠斋戒祭祀”^①。斋戒，这本是原始宗教的仪式之一。楚王英将黄老之学与浮屠（指佛教）斋戒祭祀礼仪相结合，这就说明了黄老道已初步形成了典礼仪轨，从而具备了向道教转化的重要条件。东汉末叶，由于自然灾害频繁发生，瘟疫流行，民众生活痛苦不堪。社会的动荡不安给宗教的产生提供了土壤和气候。于是，早已在社会上获得广泛传播的黄老道发生了分化。一部分上层人物为了回避动乱、修身养性，将黄老学和神仙方术演变为丹鼎派道教；而生活于下层的知识分子则将黄老之学与太平理想以及原始巫咒之术结合起来，逐步建立起符箓派的道教。出于传教的需要，原始道派首脑们也造作新的经典。就其本意而言，他们造作经典并不是从文学创作的角度出发的；但从整个道教文学的发展历史看，早期道教经典有一部分还是具有一定的文学价值的。尽管这部分经典与其他反映现实生活题材的作品的文学价值不能相比，但对于日后道教中人的创作而言，则具有开创的意义。所以，我们的研究也就从这些原始的经籍开始。

^① 《后汉书》卷七十二《楚王英传》。

第一章 汉代道教文学的雏形

一、原始符箓派典籍的文学价值

所谓“符箓派”就是以符箓作为求道和传教的主要方式的道派。符是一种以屈曲的笔划为主，点线合用、字画相兼的图形。据说它起源于古老的“云书”。相传黄帝作云书，以云纪官。观察过天象气候的人都知道，流云有飞龙变化之状，狂风有猛虎下山之势，所以古称“云从龙，风从虎”。大概云书即是模拟云彩飘动之状而成的。作为一种古文字，云书在早期为巫师所垄断。当巫教作为重要源头被原始道教所吸收时，云书也成为道教的主要法术之一并被加以改造。至于“箓”则是道教记录天曹官属佐吏之名的一种秘文。《太上赤文洞神三箓》第一页引“隐居先生”（陶弘景）曰：“箓者，本曰赤文洞神式。”这里的“赤文”，指明了箓的书写方式，而“洞”即为“通”，“洞神”就是“通神”。因为符与箓的书写方式和基本性质大体相似，所以两者后来遂归为一类而合称之。按照道教的说法，符箓有召神驱鬼、镇邪治病的功效，修习服用，据说还能长生。这当然只是一种宗教性的说法，不过，也表现出早期道教的特点。

早期的民间道教“五斗米道”和“太平道”都属于符箓派。五斗米道创始于张道陵（本名张陵），太平道创始于张角。根据《后汉书》、《三国志》等文献记载，这两个道派都是以符箓和咒说为人治病。同时，它们的发展又都与《太平经》这部经典的传播有关。据

说张陵依据《太平经》制作其他道书，而张角的太平道则直接信奉《太平经》。因此，可以说《太平经》即是符箓派道教的一部基础性典籍。它的产生和流传，不论是对道教思想体系的建立或是对道教文学的形成都有比较重要的意义。

（一）《太平经》的由来与文体

《太平经》全称《太平清领书》。《后汉书》卷六十下《襄楷传》李贤注云：所谓神书《太平清领书》“即今道家《太平经》也。其经以甲乙丙丁戊己庚辛壬癸为部，每部一十七卷也”。如今我们在《正统道藏》中见到的《太平经》即是《太平清领书》残卷。按照李贤注，则古代的《太平清领书》当是一百七十卷。而现存明《正统道藏》本《太平经》仅五十七卷。另有唐人间丘方远节录《太平经》而成《太平经钞》，乃分天干十部，每部一卷相当于原经文十七卷。今人王明先生根据大量文献资料，校勘整理成《太平经合校》一书，这是目前最为完备的本子。

《太平经》这部书是在汉成帝年间齐人甘忠可所作《天官历包元太平经》十二卷的基础上扩展而成的。关于一百七十卷本之成书时代问题，我国学术界的意见基本上是一致的。1935年3月，北京大学教授汤用彤先生于《读〈太平经〉书所见》一文中，考证为汉代旧书。卿希泰先生于《中国道教思想史纲》第一卷中指出，该书非一时一地一人所作，有一个产生至完善的过程，但它是后汉原始道教经典之一则没有疑义。王明教授更从语言学、地理学以及社会风尚、思想内容诸方面进行考证，推断为公元二世纪前期的作品，这个说法是符合实际情况的。由于该书甲部原文已失，今所见甲部系后人伪托^①，故而我们的研究主要依据其乙丙丁戊己庚辛壬

^① 详见王明《论〈太平经〉的成书时代和作者》，《道家和道教思想研究》，中国社会科学出版社1986年6月第1版。

癸部。

从形式上看,《太平经》主要为语录体散文。试看《太平经钞乙部》的一段话:

真人问神人:“吾生不知可谓何等而常喜乎?”神人言:“子犹观昔者博大真人邪?所以先生而后老者,以其度邪?人而独好真道,真道常保而邪者消。凡人尽困穷,而我独长存,即是常喜也。”“昭昭独乐,何忿之哉?卒为不能长生,当奈何?”神人言:“积习近成,思善近生。夫道者,乃无极之经也。前古神人治之,以真人为臣,以治其民,故民不知上之有天子也,而以道自然无为自治……”^①

这是一种对话形式,通过问答,说明道理。除了甲部已佚不得而知外,其他各部基本上是采用这种方式进行写作的。

《太平经》对话体语录文的出现有多方面原因。首先,这与巫祝活动及方士的讖语制作有关。巫教作为古代的宗教,自战国之后虽分化为许多学术团体或新的宗教,但它并未全部消失,直到今天,我们依然可以看到一些巫师的活动。因此在东汉有巫祝神术的流行也就不是什么奇怪的事情了。这种情况在《太平经》中也有反映:

祝是天上神本文传经辞也。其祝有可使神佐为除疾,皆聚十十中者,用之所向无不愈者也。但以言愈病,此天上神讖语也。良师帝王所宜用也,集以为卷,因名为祝讖书也。是乃所以召群神使之,故十愈也。^②

① 王明《太平经合校》第24页,中华书局1960年2月版。以下凡引此书不再注版本。

② 《太平经合校》第181页。

这一段话告诉我们：第一，所谓“神祝文”是神所“说”的话；第二，这又是通过巫祝之口传达出来的；第三，将这些话拿来用以治病，当讽诵之时，因有“群神使之”，所以病也就能痊愈。从这个解释中，我们看到了原始道教在造作经典时的一种重要方式：“神语”通过人口而传出，再由弟子加以记录。这实际上是一种扶乩降笔之法。巫祝（包括道人）在“入神”状态开口讲话时，身旁辅助者往往可根据需要针对某事进行提问，从而引出巫祝或“神灵附体”的道人滔滔不绝的讲话。其中不免有其神秘性意味，但这同样离不开平日巫祝及道人们对社会和自然界的感受以及某些问题的经验积累，离不开其耳闻目睹，说是“神语”，事实上不过是巫祝大脑高度兴奋时的一种潜意识表现。换句话说，“神祝文”或“神语”是巫祝类人物即兴口头创作的记录。《太平经》何以在许多地方文辞不连贯，类似于醉翁之辞，正可从扶乩降笔、即兴创作上找到根源。

《太平经》的语录文与“天师”、“真人”们拘校古书的活动也是分不开的。该书卷四十一谈到了他们的校书活动，谓拘校上古、中古、下古圣人之辞以为圣经，拘校上古、中古、下古大德之辞以为德经，拘校上古、中古、下古贤明之辞以为贤经。由此可知他们曾将古人的言论分门别类，汇编成册。不仅如此，他们还摘录其菁华，以作精读深研之用。他们认为在读书时，凡碰到一善字、一善诀，都要把它记下来，一卷得一善，十卷得十善，百卷得百善，千卷得千善，万卷得万善，亿卷得亿善，以类聚之，让“众贤共视”。然后加以讨论，大家有感触便发言，有疑难便发问。在这讨论过程中，首领又指派专人记录。对于这个创作过程，该书卷四十一有明确的记载：

如都拘校道文经书，及众贤书文、及众人口中善辞诀事，

尽记善者，都合聚之，致一同处，都毕竟，乃与众贤明大德共诀之，以类更相微明，去其复重，次其辞文而记置之，是名为得天地书文及人情辞，究竟毕定，其善诀事，无有遗失，若丝发之间。此道道者，名为洞极天地阴阳之经，万万世不可复易也。^①

这说明，原始道教人物不仅摘编古人言辞书诀，而且也摘录广大道众的一些言论，其中也包括那些人情世事方面的言论。这是原始的、流行于当时民众中的口头语言。《太平经》作者善于记录民间“善言”，表明了其语录文有较深厚的群众语言基础。

（二）《太平经》的文学价值

判断一部作品的文学价值，不仅要看它的内容，而且也要看它的形式。

由于《太平经》非出于一时一地一人之手，其内容自然是十分芜杂的，甚至是自相矛盾的。一方面，它在许多地方通过神秘主义思想为封建制度的合理性作论证，另一方面，它又不时为下层劳动人民说话。这种自相矛盾的现象之所以发生，在于神秘观念本身的根深蒂固。在长期的历史发展过程中，它受到某些上层人物的提倡，而中下层知识分子及广大信众也深受其影响，所以当他们在表达自己的愿望时便不可避免地出现了含混的思想脉络。在这个方面，有关思想史和道教专史的著作论述已多，非文学史研究的重点，这里从略不谈了。下面我们要着重从形式方面估量一下其文学价值。

如果从整个中国文学发展史的高度上来评价《太平经》，那么，

^① 《太平经合校》第85页。

其艺术上的价值当然是不高的。尽管其对话语录文在篇幅上比起先秦诸子散文来已经大有扩展，但在篇章结构和文字技巧上则逊色得多。不过，有几个方面还是值得一提的。

首先是语言比较质朴，有口语化的特色。如卷四十七《上善臣子弟子为君父师得仙方诀》：

“真人前，凡为人臣子民之属，何者应为上善之人也。真人虽苦，宜加精为吾善说之。”“唯唯。但恐反为过耳。”“何谦？”“诺。诚言今为国君臣子及民之属，能常谨信，未尝敢犯王法，从生到死，讫未尝有重过，生无罪名也，此应为最上善之人也。”^①

这里面的“唯唯”是《太平经》很常用的一个词语，单在这一篇中就使用了二十一次。此外，还有“诺”、“噫”、“善哉”等使用的频率也很高。由于这类口语的使用，作品更增加了对话的气氛。又由于对话记录有浅显易懂的特征，它便易于在民众中流传。

其次，是类比手法的广为应用。从类型上看，有具体类比与抽象类比等；从对象上看，有物比人、人比物等等。试看卷四十五《起土出书诀》：

“今天师既开通愚生，示以天忌，愿复乞问一疑事。今河海下田作室庐，或无往梁，入地法三尺辄得水，当云何哉？”“善乎，子之问也。此同为害耳，宜复浅之。此者，地之薄皮也，近地经脉。子欲知其效，比若人，有厚皮难得血，血出亦为伤矣；薄皮者易得血，血出亦为伤，俱害也。故夫血者，天地之重信效也；夫伤人者，不复道其皮厚与薄也，见血为罪名

① 《太平经合校》第131页。

明白。”^①

这是以地皮比人皮，以地下出水比人皮出血，认为人皮虽然有薄有厚，但不能因为皮薄，把他刺出血来就无罪；同理，地皮也有薄有厚，乱挖一通，不惜遗力想挖出水，其过与伤人见血不异。这种类比虽然直观浅显，但对于阐明保护生态平衡观点来说则具有一定说服力。同时，由于这种具体类比是出现在“天师”语言的叙述之中的，故而就塑造道教的天师形象来说也起到了一定的作用。上面一段引文乃是天师与弟子就挖地一事的问答记录。弟子对于乱挖地之善恶问题不能作出应有的判断，天师从人体受伤时的感觉经验出发，循循善诱，加以启发，这就把“天师”那种“法自然”的修养呈现出来了。

《太平经》的类比方法是从《易》学的观物取象、因象明理的“卦象比拟”手法发展起来的。在古《易》中，以八种符号分别代表天、地、雷、风、水、火、山、泽等八种事物。其符号象征即所谓“卦象”。古《易》学家以为，卦象是从事物的观察中得来的。《系辞下》说：伏羲氏“仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文，与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦。”又说：“圣人有以见天下之赜，而拟诸其形容，象其物宜，是故谓之象。”这两段话说明：第一，卦象是从近的或远的各种千差万别的事物中抽取出来的。第二，卦象的抽取并非随随便便，而是“拟”的结果，是事物形象的表现，是形象思维与抽象思维交叉反馈的结果。如果说，观察的过程本身就伴随着形象思维的活动，那么“拟其形容”则是以抽象思维中的归纳为主了。经过归纳和概括，于是得到了卦象。当古人得到了卦象之后，便应用于实践中，以解释许许多多的现象，同类或具有相似点的事物都可用一种卦象作为代表，于是思维上发生种种联系，产

^① 《太平经合校》第122—123页。

生了种种类比。《易》的观物取象、卦象比拟的思维方式对后代有极大的影响。从上引《太平经》一段话中，虽然找不出直接的卦象应用的语词，但仔细琢磨，却不难发现其背后所隐藏着的“卦象比拟”的拐杖。《太平经》正是由《易》得到了启发，所以才广泛应用类比手法的。

· 其次，《太平经》还记录了许多用诗体写成的口诀、歌谣、谚语之类。我们说《太平经》的主体是语录文，这并不意味着它在文体上是十分纯粹的语录文。在对话的描述之中，《太平经》往往夹杂着口诀、歌谣。

该书卷三十八载有一篇九十三字的“师策文”：

师曰：“吾字十一明为止，丙午丁巳为祖始。四口治事万物理，子巾用角治其右，潜龙勿用坎为纪。人得见之寿长久，居天地间活而已。治百万人仙可待，善治病者勿欺给。乐莫乐乎长安市，使人寿若西王母，比若四时周反始，九十字策传方士。”^①

这是一种顺口溜，系修身养性的口诀，以“师曰”开头，说明这是师徒口口相传之辞。关于这首顺口溜，《钞》丙部曾记录了一段“天师”的解释：“师曰：‘吾字十一明为止：师者，正谓皇天神人师也；曰者，辞也，吾乃上辞于天，亲见遣，而下为帝王万民俱陈，解亿万世诸承负之谪也；吾者，我也，我者，即天所急使神人也，今天以是承负之灾四流，始有本根，后治者悉皆随之失其政，无从得中断止之，更相贼伤，为害甚深，今天以为重尤；字者，言吾今陈列天书累积之字也；十者，书与天真诚信洞真应，十十不误，无一欺者也……吾敬

^① 《太平经合校》第62页。

受此书于天，此道能都绝之也，故为诚重贵而无平也。”^①显然，这是用讖纬神学的方式进行解释的，“天师”对每一个字的讲解都是从神学的立场上着眼的。

不过，从其潜心研探的行文中可以看出这种诗体口诀在原始道教中是颇受重视的。

此外，卷一百零三也录有一首告诚信众重道守道的诗体口诀：

比若万物生自完，一根万枝无有神，详思其意道自陈，俱祖混沌出妙门，无增无减守自然。凡万物生自有神，千八百息人为尊，故可不死而长仙，所以蚤终失自然，禽兽尚度况人焉。^②

值得注意的是，这篇口诀与前引“师策文”一样，都是每七个字为一句，并且都有韵。这使我们想起了七言诗的来历。

关于七言诗的形成问题，学术界一般都以曹丕乐府诗《燕歌行》为标志。的确，《燕歌行》算得上是一首基本成熟的七言诗，但这种七言诗又是怎样从雏形阶段走向逐步成熟阶段的呢？古人为了探讨这个问题，曾由此上溯至《诗经》与《楚辞》时代，认为《诗经》中的《秦风·黄鸟》之四言句与三言句合并也就形成“交交黄鸟止于桑”的七言诗句^③，或又谓《招魂》、《大招》多四言，去掉“些”与“只”一类助语，合两句而读，即成七言。这种从民歌中去寻找根源的思路无疑是正确的。不过，我们却不能由此而得出七言诗的直接源头就是《诗经》和《楚辞》。考察一下七言诗发展历史，可以发现，其形成过程经过了许多中间环节。《荀子·成相篇》杂论君臣

①② 《太平经合校》第64—70、472页。

③ 详见晋·挚虞《文章流别论》，《艺文类聚》卷三，《关中丛书》第四集。

治乱之事，已多用七言，如“愚暗愚暗堕贤良”、“群臣莫谏必逢灾”、“尊主安国尚贤义”等，但中间却隔着许多散体句式，而且没有押韵，还称不上是七言诗；西汉的柏梁台诗，每人一句，均为七言，联句而成，“尚非全体”；至于张衡的《四愁诗》其中多用“兮”字，亦尚未完全脱离赋体，相比之下，《太平经》中《师策文》以及《道毕成诫》更接近于魏晋以后的七言诗，算得上是七言诗的雏形，它们的出现成为七言诗走向成熟过程中的一个重要环节。《太平经》之所以有“七言诗雏形”的出现，这恐怕与原始道教的传播需要难以分割。符箓派道教起于民间，信众大多文化水准较低。很可能是为了便于信众的记忆，传教的领袖人物便将教义与方术要义编成歌谣，所以他们也就敢于打破一些框框，进行创造。就这个角度来看，其雏形体的七言歌谣是值得重视的。至少在描述七言诗的发展历史时，它们具有一定资料价值^①。

二、早期丹鼎派文体杂糅的经典创作

所谓丹鼎派就是以炼丹作为求道的基本方式的道派。“丹”原指由一些天然矿石合炼而成的药。其基本原料是铅汞，由此初炼而成者叫“丹头”，继续再炼即可成服食之用的“金丹”。这种合炼金丹的方术源于先秦的方士炼丹术。当方士转变为道士之后，金丹术又与古老的导引行气术相汇通，从而形成了以修炼人体内在的精、气、神为途径的内丹术。丹鼎派即由此而发端，如葛洪从祖葛玄所传一系即属丹鼎派。正如符箓派有其信奉的基本经典一样，丹鼎派也有基本的经典。除了与符箓派一样尊老子为教主，以《道德经》为其立教的宗旨之外，丹鼎派还特别推崇《周易参同契》一

^① 参看伍伟民《太平经与七言诗的雏形》，《上海道教》1989年3—4期合刊。

书，称之为“万古丹经王”。

（一）《周易参同契》的由来与文体

《周易参同契》一般略称作《参同契》。根据朱熹的解释，“参”就是“杂”的意思，“同”就是“通”的意思，“契”就是“合”的意思。故而该书题意即是说“与《周易》理通而又合”^①。

《参同契》的作者魏伯阳，其事迹正史无载。葛洪《神仙传》传其事，略云：

魏伯阳者，吴人也。高门之子，而性好道术，不肯仕宦，闲居养性，时人莫知其所从来。谓之治民，养身而已。入山作神仙丹，将三弟子，知两弟子心不尽诚，丹成乃诫之曰：“金丹虽成，当先试之，饲于白犬，犬即能飞者，人可服之；若犬死者，即不可服也。”伯阳入山时，将一白犬自随。又丹转数未足，和合未至，自有毒丹，毒丹服之皆暂死。伯阳故便以毒丹与白犬食之，犬即死。伯阳乃复问诸弟子曰：“作丹恐不成，今成而与犬食，犬又死，恐是未得神明之意，服之恐复如犬，为之奈何？”弟子曰：“先生当服之否？”伯阳曰：“吾背违世路，委家入山，不得仙道，吾亦耻复归，死之与生，吾当服之耳。”伯阳便服丹，丹入口即死。弟子相顾谓曰：“所以作丹者，欲求长生耳，而服之即死，当奈此何？”惟一弟子曰：“师非凡人也，服丹而死，得无有意邪？”又服之，丹入口复死。余二弟子乃相谓曰：“作丹求长生耳，今服丹即死，当用此何为？若不服此，自可得数十年在世间活也。”遂不服。乃共出山，欲为伯阳及死弟子求棺木殓具。二人去后，伯阳即起，将服丹弟子（姓虞）及白犬而去。逢入山

^① 《周易参同契考异》，《四库全书》子部道家类。

伐薪人，作手书与乡里人，寄谢二弟子。弟子见书，始大懊恼。伯阳作《参同契》、《五相类》凡二卷，其说如似解释《周易》，其实假借爻象以论作丹之意，而儒者不知神仙之事，多作阴阳注之，殊失其奥旨矣。^①

这段话离奇怪诞，死而复生之事，更属道徒之构想。不过，关于魏伯阳作《参同契》之事则大体上是可信的。历代《参同契》之注家也均持此说。彭晓《周易参同契分章通真义序》称，魏伯阳《参同契》“多以寓言借事，隐显异文，密示青州徐从事，徐乃隐名而注之。至后汉孝桓帝时，公复传授与同郡淳于叔通，遂行于世”。彭晓所述系出自陶弘景。陶所作《真诰》卷十二自注称：“《易参同契》云：桓帝时上虞淳于叔通，受术于青州徐从事，仰观乾象，以处灾异，数有效验。以知术故，郡举方士，迁洛阳市长。”余嘉锡《四库提要辨证》卷十九子部十指出：“弘景所引，盖《参同契》序中之文。汉魏人作序，皆叙其书之源流及其人之仕履，与刘向《别录》之体同。故此序中详载淳于叔通始末。今本《参同契》无此篇，殆传写佚脱，否则后人以其非本文而削之也。”此论甚是。

彭晓与陶弘景之说略有差异，但都表明了魏伯阳与徐从事、淳于叔通同为汉末人。由此可知，《参同契》一书当为东汉末作品，它的问世不会迟于汉桓帝在位年间。

《参同契》问世以来，为之作注者甚多，目前传世的版本尚有后蜀彭晓《周易参同契分章通真义》三卷，宋朱熹《周易参同契考异》一卷，宋陈显微《周易参同契解》三卷，宋俞琰《周易参同契发挥》三卷，《释疑》一卷，元陈致虚《周易参同契分章注》三卷，清李光地《参同契章句》一卷等十余种。

从现有版本看，《参同契》原书分为上、中、下三篇。全书采取

① 《云笈七签》卷一百零九引。

诗歌、辞赋等多种体裁并用的方式。

其中为四言诗者如：

真人至妙，若有若无。仿佛大渊，乍沉乍浮。退而分布，各守境隅。^①

为五言诗者如：

岁月将欲讫，毁性伤寿年，形体为灰土，状若明窗尘。^②

为骚体辞赋者如：

朱雀翱翔戏兮，飞扬色五彩。遭遇罗网施兮，压之不得举。嗷嗷声甚悲兮，婴儿之慕母。颠倒就汤镬兮，摧折伤毛羽。^③

除了四言、五言及骚体辞赋之外，书末尚附有《鼎器歌》一首，其句式多为三言。在各篇中还出现了一些类似于《易》传的散体文，如《上篇》一开头即称：“乾坤者，《易》之门户，众卦之父母。”又如：“天地设位而易行乎其中矣。天地者，乾坤之象也；设位者，列阴阳配合之位也；易谓坎离，坎离者，乾坤二用。”这些句子明显带有从《易传》脱颖而出的痕迹。另外，《参同契》中还有一些散体文的段落与汉赋也很有关系。汉赋作家为了连结上下文，常常用“于是”作为桥梁，如班固《东都赋》说：“于是圣皇乃握乾符，阐坤珍，披皇图，稽帝文；赫然发愤，应若兴云；霆击昆阳，凭怒雷震。”^④《参同契》也使

①② 《参同契·上篇》。本节引文以彭晓注本为主。

③ 《参同契·下篇》。

④ 《班孟坚集》卷一，《汉魏六朝名家集》宣统三年七月版。

用了这种方法。如《上篇》云：“于是仲尼赞洪濛，乾坤德洞虚，稽古当元皇，关雎建始初，冠婚气相纽，元年乃牙滋。”这种叙述的语气与班固赋基本相同。由此可见，《参同契》在体裁上并非纯粹划一，而是各体兼行的。难怪杜一诚会按照四言、五言、歌及赋、乱辞的类型对《参同契》重新加以编排。

《参同契》之所以兼用各种文体，甚至使各体相杂糅，很可能出于下述三个原因：第一，《参同契》作者并不是有意识进行文学创作。其基本宗旨乃是为了暗示炼丹的方法。在该书《下篇》的开头，作者叙述了其写作目的：“忧悯后生，好道之伦，随傍风采，指画古文，著为图籍，开示后昆，露见枝条，隐藏本根，托号诸石，覆谬众文，学者得之，韞椟终身。子继父业，孙踵祖先，传世迷惑，竟无见闻，遂使宦者不仕，农夫失芸，商人弃货，志士家贫。吾甚伤之，定录此文，字约易思，事省不烦，披列其条，核实可观，分两有数，因而相循，故为乱辞，孔窍其门，智者审思，用意参焉。”意思就是说，有一些好道之徒，对古代圣人文籍随意穿凿，致使后世读者误入歧途，他今天写作“乱辞”就是为了正本清源，让世人有所遵循，以明丹道之大要。出于这种目的，作者在创作时也就可能主要从内容上来把握，而不刻意追求形式的一致，一切有利于内容之表达的形式都可以随手拈来，为己服务。第二，中国文体到了汉代已有较大的发展。一方面是固有文体日趋完善和新文体的出现。在四言诗勃兴的基础上，五言诗应运而生且逐渐地完善起来，而肇端于战国时期的赋体到了汉代又发展为“不歌而颂”的汉赋，文人们相继作赋，争奇斗艳，有的甚至穷思冥想而染疾。桓谭《新论·祛蔽》篇说：“余少时见扬子云（扬雄）丽文高论，不量年少，猥欲逮及，常作小赋，用精思大剧，而立感动发病。子云亦言，成帝（时）上甘泉，诏使作赋，为之卒暴，倦卧，梦其五脏出地，及觉，大少气，病（一岁）。”^①

① 《艺文类聚》卷五十六引。

扬雄这种铺采摛文致使精神高度紧张而生病的故实足以说明赋体在当时的流行。另一方面，到了汉代，各种文体在表现手法上的互相借鉴，彼此之间的互相影响的趋势也进一步明朗化。汉赋作家们不仅深受《诗经》和《楚辞》的影响，而且也运用了纵横家们那种海阔天空的思维方式。在这种文化背景之下，作为“高门之子”的魏伯阳深受其熏陶是可想而知的。为了表达他心中的想法和情感，杂用各种文体也就很有可能。第三，《参同契》各种文体并存甚至交杂之情况的发生，也应该考虑到后人注文混入的可能性。俞琰《周易参同契发挥》卷下称：“魏伯阳作《参同契》，徐从事笺注，简编错乱，故有四言、五言、散文之不同。既而惊悟，寻省其说。盖《上篇》有乾坤坎离屯蒙，《中篇》复有乾坤坎离屯蒙；《上篇》有七八九六，《中篇》复有七八九六……文义重复如此。窃意三人各述一篇之说，未必不然。而经注相杂，则又不知孰为经孰为注也。愚欲以四言、五言、散文，各从其类，分而为三，庶经注不相混淆，以便后学参究。然书既成，不复改作。”俞琰怀疑其中可能有徐从事之笺注混入，尽管理由不充分，却也是值得注意的。当然，我们也不主张对《参同契》原文作重新的编排，还是不分其经注，把它当作一个整体看待。

（二）《周易参同契》的形象思维

作为一部以描述炼丹过程、暗示炼丹要领和方法的著作，《参同契》在思维方式上有什么特点？研究的角度不同，由此而得出的结论也将是大相径庭的。如果仅仅从作品是否塑造了人物形象的标准来衡量它，自然也就谈不上什么形象思维了。问题在于通常所指的思维要比塑造人物形象的涵义广泛得多。大家知道，形象思维，又叫做艺术思维，它是与抽象思维相对而言的，不是直接通过概念、判断、推理方式进行思考，而是通过具体的形象来表

现其审美认识的。

不言而喻,《参同契》的思维方式与那些通过故事、情节来塑造形象的作品是有区别的,但我们却不能因此判定它没有采用形象思维。试看下面一段:

蟾蜍与兔魄,日月气双明,蟾蜍视卦节,兔者吐生光。①

虽然,《参同契》在骨子里是为了明丹理,但就这里所引用的四句来看,它却不是在进行抽象的说教。其中的“蟾蜍”、“日月”、“兔”以及“气”、“光”都是具体可感的事物。

从整体上看,《参同契》寓“理”于形象之中的思维方式也不是偶然出现的,而是贯穿始终的。概括起来,其形象类型主要包括下列三个方面:

第一,天体星宿。诸如:

青龙处房六兮,春华震东卯。白虎在昴七兮,秋芒兑西酉。
朱雀在张二兮,正阳离南午。三者俱来朝兮,家属为亲侶。②

中国先民在很早的时候就已经注意对天象进行观察,并且形成了以二十八星宿为主体的天体构成模式。东方苍龙七宿:角、亢、氐、房、心、尾、箕,凡七十五度;北方玄武七宿:斗、牛、女、虚、危、室、壁,凡八十一度;西方白虎七宿:奎、娄、胃、昴、毕、觜、参,凡七十五度;南方朱雀七宿:井、鬼、柳、星、张、翼、轸,凡一百一十二度。《参同契》行文中所谓“房”、“昴”、“张”都是星宿名;而“青龙”、“白虎”、“朱雀”则是天上方位的代称,它们不是抽象的概念,而是具象性

① 《参同契·上篇》。

② 《参同契·下篇》。

的。《参同契》这种以“星宿”为要素的形象思维并非独创。考察一下先秦文学史,我们并不难找出类似的例子。《诗经·召南》有《小星》一首,云:“嘒彼小星,三五在东。肃肃宵征,夙夜在公,寔命不同。嘒彼小星,维参与昴。肃肃宵征,抱衾与裯,寔命不犹。”其中的“三五”也就是指西方白虎七宿中的参星与昴星,因为参星有三颗,昴星有五颗,故称“三五”。《古诗十九首》中的《明月皎夜光》也是一首借星宿以抒情的诗:“明月皎月光,促织鸣东壁;玉衡指孟冬,众星何历历……南箕北有斗,牵牛不负轭;良无盘石固,虚名复何益!”这里边的“玉衡”就是北斗七星,因其第五星到第七星构成斗柄之状,故古人称之为“勺”或“玉衡”,今谓“斗柄”。而所谓“南箕”、“北斗”、“牵牛”则均为二十八星宿之属。《参同契》以星宿为本原的形象思维显然与《诗经》之《小星》以及《古诗十九首》之《明月皎月光》有共同特点。

第二,地上诸物。向来,古人总是把天与地相对。既然,天上的诸物象可以被化成形象,地上的诸物象自然也可以为其所取资。所以,《参同契》作者的目光也就不仅仅注视在天上。在“仰观”的同时,他也“俯察”:

植禾当以黍,覆鸡用其子,以类辅自然,物成易陶冶……
燕雀不生凤,狐兔不乳马,水流不炎上,火动不润下。①

自然之所为兮,非有邪伪道。若山泽气相蒸兮,兴云而为雨。泥竭遂成尘兮,火灭化为土。若蘖浆为黄兮,似蓝成绿祖。皮革煮成胶兮,曲蘖化为酒。同类易施功兮,非种难为巧。②

① 《参同契·上篇》。

② 《参同契·下篇》。

在上面两段引文中，第一段的宗旨在于明“同类相合”之理，但作者并不是从逻辑上进行推论，而是通过对生长于大地上的植物与动物的自然关系之描述来表现的；第二段的宗旨在于明“自然无为”之理，但作者也没有直接去论证有为的危害性，而只是对大地自然现象的生灭情景加以显现，其中山泽、云雨、泥尘、火土、皮革、胶、酒等等都是具体的事物。当它们在作者“无为”思想指导下组织起来时，也就成为有序化的自然流动图。

第三，人体脏象。从“天人合一”的立场出发，《参同契》在采撷自然物象的同时也不时地涉及到人体脏象。例如：

道之形象，真一难图。变而分布，各自独居。类如鸡子，白黑相符。纵广一寸，以为始初。四肢五脏，筋骨乃俱。弥历十月，脱出其胞。骨弱可卷，肉滑若铅。①

从其上下文的关系来看，这一段是为了描绘“道”（即内丹）的形象，但由于它的难于写状，作者不得不借助比喻。在作者的心目中，内丹的形成也有一个过程，它正像鸡卵化小鸡一样，又像胎儿的孕育一样，由混沌到四肢五脏形成，直至降生。

从上面三点可以看出，《参同契》虽然是为了暗示炼丹的方法，呈现其修炼过程，但它主要不是运用那种依靠概念、判断、推理来展开的抽象思维，而主要是通过具体、可感的形象的组织，从而在读者心目中逐渐形成修炼模式，在这一点上，它同一般文艺作品的创作是具有一致性的。

不过，我们也必须看到，《参同契》的形象思维也不能等同于那些以情节、故事为手段塑造形象的作品。作为一种“丹经”，它的形象思维还有自身的特点。

① 《参同契·中篇》。

如果我们从整体上加以把握,可以看出,《参同契》的形象赖以建立的诸物象最终都可以被转换成符号性的卦象。在《上篇》中,作者说:

八卦布列曜,运移不失中。元精眇难睹,推度效符证。居则观其象,准拟其形容。立表以为范,占候定吉凶。发号顺时令,勿失爻动时。上察河图文,下序地形流,中稽于人情,《参同》考三才。动则循卦节,静则因彖辞,乾坤用施行,天地然后治。^①

作者在这里直截了当地指出,无论是天象、地形、人情都可以通过卦象来表示。这样,作者的形象思维也就从表层结构而跃入符号形象结构。因为八卦以及由此而演化出来的六十四卦尽管有无限的包容性,但它们仍旧是具象的、直观可感的。运用卦象思维,正像音乐演奏者看五线谱一样,可以从其符号中得到直接的感受性刺激。而当这种感受性刺激一旦被转换成形象语言,读者便会由此获得不同程度的“感应”。

由于“卦”在《周易》中本来就已形成了别具一格的系统,当它们作为符号系列被引入《参同契》中,一切看起来好像游移着的意象也就会在这个系列的作用下统一起来。换一句话说,本来各自独立的天体物象、地上物象、人体脏象通过卦的对应也就被联结起来,从而构成有序的模式化的总体形象。《参同契·上篇》说:

故易统天心,复卦建始萌。长子继父体,因母立兆基。消息应钟律,升降据斗枢。

^① 《参同契·上篇》。彭晓注本“人情”原作“人心”;“参同”原作“参合”,依阴长生注本校正。

所谓“消息”，也就是指复、临、泰、大壮、夬、乾、姤、遁、否、观、剥、坤这十二个消息卦，作者把这些卦按先后顺序同“黄钟律吕”配合起来，以北斗枢星为中心，组成一个环形图，以表示气的流行变迁，丹的“转数”与“火候”之操持。这样，天、地、人诸形象也就被凝结于其中。另一方面，炼丹人又可以从卦象的“存想”出发，胸中包罗宇宙万物，从而形成“天地与我为一”的联象感受。因此，《参同契》这种符号化的形象思维又具有系统性、整体性、象征性、模糊性。这种特性是那些依靠故事、情节来塑造形象的作品所没有的。

总而言之，《参同契》的形象思维既与一般文学作品有共同之处，又有区别于一般文学作品的个性存在。尽管它的宗旨是炼丹，但在客观上也具备了一些文学的功能。它的思维方式对后代的炼丹诗赋有重大影响，在道教文学史上占有比较重要的地位。

第二章 魏晋道教炼丹诗

一、从文体杂糅的炼丹表述到炼丹诗

随着《周易参同契》等早期道教原始作品的流行、道教派别的初步分野、炼丹实践的逐步深入进行,记载炼丹过程和效果的经籍大大增加了。根据《无上秘要》、《真诰》、《登真隐诀》、《周氏冥通记》、《上清三真旨要玉诀》、《抱朴子·内篇》的记载,到南北朝为止,比较能确定的炼丹书已有《太微灵书紫文琅杆华丹神真上经》、《黄庭遁甲缘身经》、《太清金液神丹经》、《黄帝九鼎神丹经诀》、《魏伯阳七返丹砂诀》、《诸家神品丹法》、《九转流珠神仙九丹经》、《周易参同契鼎器歌明镜图》、《真龙虎九仙经》、《洞玄灵宝丹水飞术运度小劫妙经》、《太上黄庭内景玉经》、《洞真太上丹景道精经》、《上清明堂玄丹真经》、《上清九丹上化胎精中记经》等。这些炼丹的经典虽然有的已杂有后人撰述,有的还可能是南北朝后道徒之伪作,但不可否认,其中也保存了不少南北朝以前的真品。从这些道经中,可以看到一个现象:炼丹活动在文学上的反映已从文体杂糅的表述方式发展为炼丹诗。如《黄庭内景经》(简称《内景》)以及稍为晚出的《黄庭外景经》(简称《外景》)。道徒作经喜欢在题目上加上“真”、“玉”之类,所以《黄庭内景经》和《黄庭外景经》又分别称为《黄庭内景玉经》与《黄庭外景玉经》),通篇均为七言诗。

炼丹表述在形式上的演进以致形成了篇幅颇长的炼丹诗,这

并非偶然。首先，这是道教原始歌谣流行和影响的结果。在原始符箓派道教以口口相传的方式授受《师策文》一类口诀歌谣的前后，丹鼎派道教也以秘密形式在内部传授有关炼丹的歌谣。在《太清金液神丹经》卷上第13页里录有504字的“经文”，即是一首颇为早期丹鼎派所重视的歌谣。其略云：

六一合和相须成，黄金鲜光入华池。名曰金液生羽衣，千变万化无不宜。云华龙膏有八威，却辟众精与魑魅。津入朱儿乃腾飞，所有奉祠丑未衰。受我神言宜见迎，九老九炁相扶持。千年之鸟水人亡，用汝求生又所攘。太上景电必未降，玄气徘徊为我用。委帛襜褕相继继，使汝画一金玉断。弗尊强趣命必陨，神言之教务笑弄。受经佩身焉可放，乘云豁豁常如梦。

《太清金液神丹经》卷上在抄录了这首歌谣之后注云：“此《太清金液神丹经文》，本上古书，不可解，阴君作汉字，显出之。”所谓“阴君”，即阴长生。据《仙苑编珠》卷下载，阴君为新野人，东汉和帝（公元88—105年在位）阴皇后之高祖，虽生于富贵之家，而喜务道术，闻马鸣生得神仙之道，师事之，执奴仆之役。鸣生不教以道法，只高谈世事，凡十余载。同窗十二人悉辞归，独阴长生执礼更谨。二十年后，鸣生携之入青城山，授《太清神丹经》，乃入武当山石室中合丹，并作黄金十数万斤^①，施济贫乏，妻相随，后往平都山“白日飞升”，尝著《丹经》九篇云云。尽管这个记载多有附会成分，但也可看出，七言式的炼丹歌谣亦由来已久。很可能在东汉以前，方士们为了向后学秘授炼丹要领，即已运用了歌谣的形式。东汉末叶以来，出于炼丹实践的需要，道人们又加以整饬、变形，遂有

^① 这里所指的“黄金”可能是一种“准合金”，与今日的黄金概念当不同。

504字七言歌谣的秘行；而由于这种体式新颖，便成为魏晋时代道教造经者的借鉴。

其次，从文体杂糅的炼丹表述到炼丹诗的演进，与道教派别的互相影响和经籍的搜集、整理、共用情况是有一定关联的。在魏晋以前，虽然已有符箓派和丹鼎派的雏形，但那时尚没有严格的组织观念，彼此之间有一些交往。如张道陵所创五斗米道一派本属符箓派，但该派中人对于炼丹一事亦有浓厚的兴趣。今所存《太清金液神丹经》卷上录有张道陵序，谓“弟子赵升、王长乃顾景抚心，慨愧交集，灵鉴罔极，乃遘渊人，玄朗内镜，卓然先拔，钻研所通，殆则上圣之奥，侧闻其义，辄榜以为解，复变其管窥，志诸所见，标校高旨而斟酌之，为注焉”。这就说明符箓派道教也对古丹经进行整理校注。我们知道，在早期符箓派经典《太平清领书》里已有关于修道的七言诗雏形，而为丹鼎派所推重的原始丹经中也有七言歌谣。因此，当道派间经籍的互通成为一种事实之际，道徒们采用已有的七言形式来歌咏炼丹法门和效果也就有了学术气候。

复次，从文体杂糅的炼丹表述到炼丹诗的演进，这与道教的诵经活动也是有关系的。道教自创立起就要求教徒诵经，开头诵的是“老子五千文”之类。而后，诵经的内容逐渐增加。曾积极传播炼丹诗重要代表作《黄庭内景经》的道派——上清派和灵宝派对诵经是十分提倡的。上清派的主要经典之一——《上清大洞真经序》第2页云：“能长斋，绝志人间，诵《玉篇》于曲室，叩琼音以震灵，则真人定策于东华，七玄更润于紫房，制魔王以威神，摄五帝以卫身。万遍周而肉身飞，七转召而司命至。此大洞之奇章，……当苦斋三年，乃得读之。诵咏此章万遍即毕，中央黄老道君上奏太上，命丹鹞绿盖之车，九灵使者，太乙司命来迎于子。”渴望天上神仙在听到诵经声之后，以十分神速的交通工具，迎至天际。这当然是遐想，但不难看出，上清一派乃以为诵经次数越多，效果越佳。灵宝派也同样有这种思想。《太上老君说常清静妙经》第2页称：“左玄真人

曰：学道之士，持诵此经者，即得十天善神，拥护其人，然后玉符保神，金液炼形，形神俱妙，与道合真。”又引葛仙翁曰：“吾得真道，曾诵此经万遍。”由此可以看出上清、灵宝道徒对诵经的高度重视。考所诵之经，大多比较简略，句式比较整齐易记。如上引《上清大洞真经》所提到的“玉篇”即是诗歌体。“玉篇”者，似指《大洞玉经》，现存于《道藏·洞真部·本文类》。考《上清大洞真经》每每称引《大洞玉经》作为持诵的篇章，如卷二第4页所引“玉虚顺玄归，天晨金霄游。朗朗生帝景，歎已宴玉洲”四句即出自《大洞玉经》卷上第2页《上皇玉虚君道经第二》。以诗歌的形式写作经文，无疑能方便诵经修行，而道教炼丹诗亦同样用于讽诵活动中。《黄庭内景玉经·上清章》云：

上清紫霞虚皇前，太上大道玉宸君。闲居蕊珠作七言，散化五形变万神。是为黄庭曰内篇，琴心三叠舞胎仙。九气映明出霄间，神盖童子生紫烟。是曰玉书可精研，咏之万遍升三天。

这经文作为炼内丹的遵循，要求诵咏。因为诵咏即是一种语词导引，可起到活脉通络、培补气血的功用。至于炼外丹的诗作，往往也要求熟读诵咏。如《太清金液神丹经》卷上所录504字歌谣谓：

金液丹华是天经，泰清神仙谅分明。当立精诚乃可营，玩之不休必长生。

所谓“玩”就是玩味，包括诵咏、思考、回味。炼丹，在道教中一向被当作十分隐秘的事。作丹书者一方面怕失传，另一方面又怕泄漏“天机”，于是只好以秘诀的形式出现，以便学炼丹者能于诵读之时体会其意。诵读的需要也是文体杂糅的炼丹表述向炼丹诗演进的

一个重要原因。

二、魏晋炼丹诗年代考

当我们弄清了文体杂糅的炼丹表述向炼丹诗演进的原因之后，就可以进一步地讨论魏晋时代几篇主要的炼丹诗作的年代问题。

在魏晋间，影响最大的炼丹诗作当首推《黄庭经》。今所见《黄庭经》分为三部，一为《上清黄庭内景经》，一为《上清黄庭外景经》；另有《黄庭中景经》，学术界多疑为后人伪作，故一般言《黄庭》者均不包括《中景》在内。就《内景》与《外景》而言，其问世亦非在一时。

欧阳修曾经说过：“《黄庭经》者，魏晋时道士养生之书也。”^①宋末道教学者俞琰也说：“《黄庭经》恐是魏晋间文章。”^②欧阳修和俞琰以为《黄庭经》出于魏晋，当有所据。考晋葛洪《抱朴子·遐览》篇著录有《黄庭经》；梁陶弘景《真诰》卷十八《握真辅》曾引述《黄庭经》文，又卷二十《翼真检》称许掾“抄《魏传》中《黄庭经》，并复真授数纸。”值得注意的是，此处之经名，并无“内景外景”之分，恐其先之所谓《黄庭经》者当是指“内景玉经”而言。陶氏所称之“《魏传》”者似指魏华存所传之书。按《太平广记》卷五十八《魏夫人传》云：

魏夫人者，任城人也。晋司徒剧阳文康公舒之女，名华

① 《别正黄庭经序》，见《集古录跋尾》卷十，《欧阳文忠全集》卷一百四十三，《四部备要》本。

② 《席上腐谈》卷下，《丛书集成初编》本。

存，字贤安，幼而好道，静默恭谨，读庄老，三传五经百氏，无不该览，志慕神仙，味真耽玄，欲求冲举，常服胡麻散、茯苓丸，吐纳气液，摄生夷静，亲戚往来，一无关见。常欲别居闲处，父母不许。年二十四，强适太保掾南阳刘文，字幼彦。生二子，长曰璞，次曰瑕。幼彦后为修武令。夫人心期幽灵，精诚弥笃。二子粗立，乃离隔宇室，斋于别寝，将逾三月，忽有太极真人安度明、东华大神、方诸青童、扶桑碧阿阳谷神王、景林真人、小有仙女、清虚真人王褒来降。褒谓夫人曰：闻子密纬真气，注心三清，勤苦至矣，扶桑大帝君敕我授子神真之道……于是景林又授夫人《黄庭内景经》，令昼夜存念，读之万遍后，乃能洞观鬼神，安适六府，调和三魂五脏。

关于魏夫人之父魏舒的生平，见于《晋书》卷四十一。其所载魏舒的籍贯、官衔与《太平广记·魏夫人传》大抵相合，估计魏夫人华存当实有其人。又按《太平广记》、《仙苑编珠》卷中引《魏夫人传》、《历世真仙体道通鉴》等道经所说，魏夫人住世凡八十三年，以晋成帝咸和九年，岁在甲午（334），乃“托剑化形而去”。由此推断，魏华存当生于嘉平三年（251），时其父舒四十三岁。又，舒曾三娶妻室，然均先舒而卒，至太康初，最后一妻亦卒。据此，则魏华存早年生活道路坎坷，萌出世修道之心，自在情理之中。而其父与此时之清修人物山涛、张华等多有往来，曾劝武帝“以六合混一，宜用古典封禅东岳”^①。说明他是个好道人物，其思想不能不对其子女发生影响。这样，魏华存受《黄庭经》，期幽灵事，即非无稽之谈。所受《黄庭内景玉经》之年代，按《茅山志》卷十、明张宇初《硯泉集》卷四，皆云太康九年王君降授宝经于魏夫人。太康系晋武帝年号，时在公元288年，则至迟在这一年《黄庭内景玉经》已传世。不过，从其

^① 《晋书》卷四十一《魏舒传》。

“用韵”来看，此经似早已有之。《黄庭内景玉经》的押韵，每章之中大抵句句连押，如《上清章》每句之末分别为：前、君、言、神、篇、仙、间、烟、研、天、痊、残、延。《口为章》：官、干、兰、颜、寒、真、泯。这种“句句连押”实为东汉末叶以后，尤其是魏时七言诗的一大特点。如曹丕诗《燕歌行》：

秋风萧瑟天气凉，草木摇落露为霜，群燕辞归鹄南翔。念君客游多思肠，慊慊思归恋故乡，君何淹留寄他方？贱妾茕茕守空房，忧来思君不敢忘，不觉泪下沾衣裳。摇琴鸣弦发清商，短歌微吟不能长。明月皎皎照我床，星汉西流夜未央。牵牛织女遥相望，尔独何辜限河梁？^①

这是典型的句句连押。《黄庭内景玉经》用韵与曹丕诗何其相似！由其用韵特点观之，则《内景》之草本似当出于魏初。

关于《黄庭外景玉经》的年代，目前尚找不到确切的记载。不过，从《内景》名称的出现亦可追溯到《外景》的一点踪迹。因为内是与外相对而言的，无外便不必言内。除了上述资料叙及“内景”之外，《真诰》卷九《协昌期》记六月一日夜清灵真人言时亦述及“内景”：“山世远受孟先生法，暮卧，先读《黄庭内景经》一过乃眠，使人魂魄自制炼。”所谓“孟先生”当是戴孟，《历世真仙体道通鉴》卷七第5页曾述其受业于山世远之事，或以为汉代人。但该书《戴孟传》又称谢允于“晋成帝咸康（335—342）中至襄阳武当山，见戴孟”，且“执弟子礼，求授道要”。这个资料表明，此时道门中，仍以《内景》为重，但同时亦透露出一个信息：道人们在谈及《黄庭经》时主观上已有“内外景”之分，为了不同《外景》相混淆，故而于授受源流的描述之中便不再泛称《黄庭》。至于《外景》名称的最早面世，

^① 转引自《魏晋南北朝文学史参考资料》第42页，中华书局1962年8月第1版。

一般以王羲之书以换鹅事为其标志。王羲之是在三十七岁时书写《外景》的^①。从其生年公元303年推算，则书写《黄庭外景经》是在公元340年，因此，《黄庭外景经》问世之下限亦不迟于这一年，而其上限当不早于《内景》问世之年，故《外景》亦当为魏晋间作品。

三、魏晋道教炼丹诗的思想 内容与艺术特色

在魏晋时期，以炼丹为题材的诗作散见于当时传世的各种丹经之中。不过，最主要的即是“黄庭内外景经”。限于篇幅，我们不可能对当时的所有炼丹诗作都论述一番。这里，拟就上述考证过的两部作品略加分析。

从思想上看，“黄庭内外景经”乃是《周易参同契》的进一步发展。作为《周易参同契》炼丹的基本原则——“法天则天”、“三道由一”（大易、黄老之学、炉火之法同源）——在魏晋的炼丹诗中得到贯彻和发挥。虽然，在“黄庭内外景经”中并无直接出现“三道由一”这种提法，但从其字里行间仍可品味出思想内蕴。当然，由于炼丹实践的发展，炼丹诗的思想也必然引起变化，表现出与先前有所不同的一些特点。《参同契》产生于道教炼丹活动的初期，是对以往方士炼丹术的总结和继承，它将内外丹原理囊括于一炉，是一种朦胧的表述；与此稍有差异，“黄庭内外景经”则是专讲“内丹”之修炼的。《黄庭内景经》二十四章云：

隐景藏形与世殊，含气养精口如朱。

^① 详见张溥《云谷杂记》卷一，《四库全书》子部杂家类。

离弃尘景,举止与世俗相异,抚养内气元精,则精神焕发,口如丹砂。这当是“内丹”功效之隐说。《黄庭外景经》虽有一个“外”字,但与《内景》之思想是相贯如一的,对此前人早有论述。会稽四峰山人董德宁谓《外景》乃“隐括内篇(指《内景》)之旨,重为解说人身之诸神,以畅达修炼之微义”。此说实属中肯。《外景》卷中第1页云:

作道优游深独居,扶养性命守虚无。恬淡无为何思虑,羽翼已成正扶疏。长生久视乃飞去,五行参差同根节。

诗中描述炼形之士深居馆中,正念守虚,溯性命之源,以行气为业。此实与《内景》之旨一脉相承。

内外景经均主内丹之法,其相通之处,关键在一个“黄”字。而“尚黄”之德,盖源于《易》。《坤》卦六五爻辞:“黄裳元吉。”《象》曰:“黄裳元吉,文在中也。”梁丘子云:“黄者,中央之色。庭者,四方之中。外指事,即天中、人中、地中;内指事,即脑中、心中、脾中。故曰黄庭也。内者,心也。景者,色象也。外喻即日月星辰云霞之色(象),内喻即筋骨脏腑之象。心居身内,存观一体之象色,故曰内景也。”^①又务成子注《黄庭外景经》序云:“黄者,二仪之正色。庭者,四方之中庭。近取诸身,则脾为主。远取诸象,天理自会。然谷神不死,是谓玄牝,是以宝其生也。”此与《参同契》所谓“黄中渐通理,润泽达肌肤”之意正相合,为内修守中之秘。

从思维的特点上看,《黄庭经》也是沿着《参同契》的轨迹发展起来的。不言而喻,作为以诗体写成的作品,《黄庭经》对内丹的描述也是具象性的。与《参同契》一样,在其行文中所出现的意象不

^① 《黄庭内景上经注·序》,《修真十书》卷五十五。

仅有符号的功能，而且也构成了一个有序的整体。所不同的是，《参同契》联结诸意象的链条是《易》之卦，而《黄庭经》用以联结诸意象的链条则是人体器官组织的名称。在形象思维的具体运用上，《黄庭经》也表现出与《参同契》不同的特点。概括起来，约有两端：

其一，意象创造具有明显的虚幻性倾向。虽然，《黄庭经》也以天、地、人诸物象作为作品意象的来源，但它又在这基础上将诸物象神化，从而形成了一个系统的神灵意象群：

心神丹元字守灵，肺神皓华字虚成，肝神龙烟字含明，肾郁道烟主浊清。肾神玄冥字育英，脾神常在字魂停，胆神龙曜字威明，六府五藏神体精，皆在心内运天经，昼夜存之自长生。^①

如果从修辞上看，这首诗的艺术性是较差的，在字面上呈现给读者的不过是一些神的名称，看起来并没有多少形象性。问题在于作者罗列了一大堆神的名称，是从炼丹的存想过程着眼的。其最后一句“昼夜存之”便表明了这种意图。而存想实际上就是一个联想或想象的过程。在这个过程中，存想者竭力张开形象思维的翅膀。在炽烈的宗教情感的驱使下，存想者可以“上天”，可以“入地”，可以同鬼神“交感”，又可以把体外之神请来，让它们进入体内。我们看看有关存想的一些描述就可以明白这一点。《三十九章经》在谈到存想“太微小童”时说：“读高上虚皇君道经，当思太微小童千景精，真气赤色，焕焕从兆泥丸（指大脑）中入，下布兆身，舌本之下，血液之府。”^②在谈到存想“无英公子”时，该书又说：“读上皇先生

① 《内景·心神章》，《道藏要籍选刊》第3册第528—529页。

② 《云笈七签》卷四十二，《道藏要籍选刊》第1册第291页。

紫晨君道经,当思左无英公子玄元叔,真气玉光奕奕,从兆泥丸中入,下布兆左腋之下,肝之后户,毕微祝曰:‘无英神真生紫皇,三气混合成宫商。招引真气镇膀胱,运流三丹会洞房。为我致仙变丹容,飞升云馆入金塘。’”^①这就说明,道教中人在读经之前,是先进行了一番存想准备的,而所思所想无非是经文中提到的那些神的模样、神的“运动”。存想是道教修炼的一种方式,同时也是道徒们造作经书的一种方法。读了《三十九章经》有关存想的描述之后,我们再回过头看看《内景·心神章》便可明白那些神的名字实际上正是神的形象的代号。这些代号是作者在存想中创造出来的。它们既可以刺激后来修行者对神的形象的联想,又可以引起修行者对自身五脏六腑的内部感受性的增强。

其二,意象的运用带有更为隐晦的含义。《黄庭经》的本意在于暗示内丹功法。这种暗示是建立在人体经络的描述基础上的。不过,作者的描述并不是直接性的,而是通过那些具有媒介作用的意象的组合而呈现出来的:

娇女窈窕翳霄晖,重堂焕焕扬八威。天庭地关列斧钺,灵台盘固永不衰。^②

闭塞三关握固停,含漱金醴吞玉英。遂至不饥三虫亡,心意常和致忻昌。五岳之云气彭亨,保灌玉旁以自偿,五形完坚无灾殃。^③

从字面上看,这两首诗好像都是描写景物的。从第一首中,我们所得到的直接感受是有关宫廷的情景。在那个深宫里有窈窕淑女翩翩起舞;有披挂将士手持兵器,坐阵护卫。但是,只要我们从道教

① 《云笈七签》卷四十二,《道藏要籍选刊》第1册第292页。

② 《内景·黄庭章》,《道藏要籍选刊》第3册第526页。

③ 《内景·脾长章》,《道藏要籍选刊》第3册第533页。其中“旁”似当作“炉”。

辞源学上进行分析,就会看出在表面的景物描写背后,还有更深一层的含义。根据道门的传统解释,所谓“娇女”系耳朵的代称,“重堂”指喉咙,“天庭”指两眉之间,“灵台”指心脏。由于主要的意象都有隐说之义,表层的图景也就潜藏着一幅人体器官气血运行的“内景”。至于第二首也同样是通过隐说的手法来表述的。如果我们没有弄清其写作意图,只是单纯从作品语词的直接意义上来欣赏和思考,很可能还会以为上引第二首诗是在写一个“炼形人”喝酒观光之事。然而,正如第一首一样,那些主要的意象又都有特殊的引申意义。如“三关”一词,一般指天关、地关、人关,道人们又把它们引申为口、手、足,以及脐下三寸之“关元”;而“金醴”本指甜酒,“玉英”本指精美之玉,在《黄庭内景经》中均被用以表示口中之津液;五岳本指东西南北中的五座大山,这里被用以表示五脏。《黄庭经》意象隐说的动力关系基本上是在内景之物象与外在之物象具有相似点这一基础上的,如喉咙管道由许多软骨相叠着,好像是重叠着的楼房一样,所以称作“重堂”或“十二重楼”;再如“金醴”与口中津液都是液体,具有流动性,味甘美,所以能够引起联想,达到譬喻隐说的目的。不过,也必须看到,《黄庭经》隐晦性意象的运用也并不都能够形成两物间的“动力定型”,也就是说,作者并没有在任何场合都能根据隐说本体(被譬喻或拟指的本来事物)的特点来选择和组织意象,故而读起来往往有生硬的感觉。同时,《黄庭经》还采用了许多偏僻的、比较抽象的术语。因此,其艺术魅力也就不强,后人在进行解释时也不乏穿凿附会者,这是我们所不能忽略的一个问题。

第三章 魏晋南北朝道教咒语诗

一、从祝告之辞到咒语的衍变

魏晋南北朝时期，与炼丹诗相伴随的是道教咒语的不断创新和广为流传。

咒语本是一种祝告之辞，是人们感情激烈活动时的呼号或内诉形式。《后汉书·王恽传》载：“恽咒曰：有何枉状，可前求理乎？”此之所谓“咒”即为告。

咒不仅具告之义，且与“祝”通。咒之为祝，在《太平经》中即有例证。如《神祝文诀》曰：“天上有常神圣要语，时下授人以言，用使神吏应气而往来也。人民得之，谓为神咒也。”^①这即表明了祝告即为咒的本来意义。

祝一开始即被赋以致善去恶的两重功用。口念祝辞，希望善神的降临，这是其致善的职能；然而，古人求善神的降临，其目的还包括去恶。而要驱除邪恶妖氛，在先民的心目中，这需要激烈且带有命令口吻的言辞，于是发誓、诅咒，祝辞成为咒语。如《山海经·大荒北经》记载，蚩尤尝兴兵攻打黄帝，黄帝令“应龙”进攻冀州之野。应龙蓄水，蚩尤请风伯雨师刮大风下大雨。于是，黄帝又请天女“魃”下降止雨，遂杀蚩尤。后来，魃不能升天，所居不雨，黄帝让田

^① 王明《太平经合校》第181页。

祖叔均追赶魃，以求雨解旱。其令曰：

神北行！
先除水道！
决通沟渎！

此令即是一种咒语，其语气斩钉截铁，铿锵有力，句式乃三言与四言复合。

随着祝告活动的频繁展开和诗歌的风行，咒语逐步向有固定节奏和匀称句式的方向发展，于是有了四言体和五言体的咒语。这些形式在道教开创之初即已袭用。魏晋南北朝时期，咒语作为一种独特的方术更加受到道教中人的重视。他们一方面继承，另一方面仿造和创新。随着道经的迅速增加，新的咒语也大量造作出来。从北周武帝宇文邕所纂《无上秘要》引用的这一时期的道经考察，可以发现，凡属述说方术之作，几乎都收录有咒语。仅上清派信奉的经典《大洞玉经》便录有四十二种咒语（含微祝），《大洞真经》收有三十九种。《无上秘要》卷六十六甚至立“咒请品”为专项，使咒语成为方术的重要门类。由此可知魏晋南北朝时期道士以诗体为主的咒语创作活动的热情高涨了。

魏晋南北朝道教咒语的风行，是道教自身修行方术、仪式发展的必然结果。随着高层人士不断加入道教组织，企慕长生的愿望更加强了，方法、仪轨从而发展起来，而道教仪轨的进行往往又需要咒语的辅助。如上清派修“行气存想”法，想象众神降临以助导体内元气之运行，这过程便伴随着咒语的施用。《抱朴子·内篇》卷十五《杂应》曰：“《甘始法》，召六甲六丁玉女，各有名字，因以祝水而饮之，亦可令牛马皆不饥也。或思脾中神名，名黄裳子，但合口食内气，此皆有真效。”所云“祝水”即“咒说符水”，而“思脾中神名”即为存想，足见咒语与存想兼用，咒语成为修行过程中不可

缺少的手段。再说道士的修行活动往往要进山。深山之中，虎狼出入，沙石横飞，给道士活动带来种种危险，他们把这一切归之于妖魔作怪。出于制伏妖魔的心理，咒语的施行更成为迫切的需要。《抱朴子·内篇》卷十七《登涉》设问曰：“为道者多在山林，山林多虎狼之害也，何以避之？”《抱朴子》认为可用“三五禁法”。此法便包含了咒语的施行。有祝曰：

恒山之阴，太山之阳，盗贼不起，虎狼不行，城郭不完，闭以金关。^①

这一则咒语即是入山时用于应急情况的。

道教还常举行告神仪式，咒语也成为仪式中道士“沟通”神灵的手段。如陆修静撰《太上洞玄灵宝众简文》述“投水简”仪式^②，亦辅以咒语。

二、魏晋南北朝的咒语系统

为了进一步研究魏晋南北朝咒语的思想内容及艺术价值，有必要对该时期咒语系统的发展线索作一番稽考。这时期的咒语虽然杂而多端，但略推究之，亦可见其主干。

（一）真文咒

“真文”共有五篇，故一般称《五篇真文》，系按东西南北中五方

① 《抱朴子·内篇》卷十七《登涉》，王明校释本，《新编诸子集成》中华书局1985年3月第1版。

② “投水简”就是将告神之语书于竹筒上，投入水中。

结构编排的，为四言体，兹录一篇，略作考索：

中央总灵，黄上天元。始生五老，中皇高尊。摄炁监真，
总领群仙。典策玄图，宿简玉文。催运上炁，普告万神。①

这里引的是《中央黄天真文》。除此之外，还有《东方九炁青天真文》、《南方三炁丹天真文》、《西方七炁素天真文》、《北方五炁玄天真文》。

《五篇真文》又叫“五称文”，或叫“真文赤书”等等，但不论其名目如何多样，有一点却是可以肯定的，即在魏晋南北朝时期，它们已被当作咒语使用。北周武帝宇文邕所纂《无上秘要》曾引用过的《太上洞玄灵宝赤书玉诀妙经》卷上第4页称：“道言，真文咒说，高上法度，旧文宛奥，不可寻详，后来学者，难可施用，故高下（上）注笔，以解曲滞，玉诀真要，开演古文微辞玄妙。”这显然是把“真文”当作“咒说”的同义词，真文即是咒说，咒说即是真文。事实上也是如此。根据《无上秘要》卷二十四载，《五篇真文》的每一篇分别都有“神咒”的名称。东方真文，又称东山神咒；南方真文，又称九天神咒；中央真文，又称黄神大咒；西方真文，又称西山神咒；北方真文，又称北山神咒。《太上洞玄灵宝赤书玉诀妙经》卷上更分别说明五方神咒的不同功用，足见《五篇真文》确实具有咒语的品性。

关于《五篇真文》的年代，道教中人推之甚古。《元始无量度人上品妙经四注》卷三释“五真文”云：“真文既受火炼，号曰赤书也……元始②安立五岳，布置五篇真文，镇于五方，五帝镇守，制神召龙，以攘劫运之期也。”③将《五篇真文》说成是元始天尊“布置”，自

① 台湾艺文书局精装缩印本《正统道藏》第41册第33461页。

② “元始”指道教最高天神元始天尊。

③ 《正统道藏》第3册第1704页；按：《元始无量度人上品妙经》又称《灵宝无量度人上品妙经》。

是故弄玄虚。从现有资料看,可能在魏晋之前就有类似于《五篇真文》的简练辞句行世。据贾善翔《犹龙传》卷五《度汉天师》载,张道陵曾撰《灵宝五符序》。考《正统道藏·洞玄部·神符类》中有《太上灵宝五符序》三卷,卷上某些句子与《五篇真文》是类似的,如“东方青牙,九炁之天”与《五篇真文》首篇“东方九炁,始皇青天”颇近。另一方面,《太上灵宝五符序》卷中有“弟子葛洪闻之郑君(指郑隐)”云云,则表明该书各卷撰写年代不一,其最终编纂完成当在晋代。据此,则《五篇真文》的正式撰成亦似当在汉代以后西晋以前。至于明确指定《五篇真文》之为咒语更是魏晋间事,故《五篇真文》乃可定为魏晋中的一篇重要咒语。

“真文咒”历来备受重视。《无上秘要》引《洞玄五称经》称,修用“真文”,“天下清晏,妖恶不生”^①。这表现了道教中人对《五篇真文》的崇尚,魏晋南北朝的许多道经因而受到深刻影响,《五篇真文》遂成为此时道教咒语主干之一。在这个时期里,有许多新出现的咒语不仅颂扬《五篇真文》,而且还将《五篇真文》的部分句子化入其中。如南朝时代的《太上洞玄灵宝众简文》里的一些咒语便是由《五篇真文》脱胎而来的。

(二) 三皇咒

在魏晋南北朝时期,与“真文咒”能够比肩的是“三皇咒”。

如果说,真文咒是以“五行”为纲,那么三皇咒则是以“三才”^②为本。三皇即天皇、地皇、人皇。考《正统道藏》尚存有三皇咒,兹略引如下:

① 《正统道藏》第41册第33508页。

② “三才”语出《周易·说卦传》:“是以立天之道曰阴与阳,立地之道曰柔与刚,立人之道曰仁与义。兼三才而两之,故易六画而成卦,分阴分阳,迭用柔刚,故易六位而成章。”

紫微大帝，北极天神，……八洞天丁，五岳狩兵，大统大
将，水火九灵，七曜七宿，黑杀天蓬……天英天直，四杀黄君，
天心天内（芮），天辅天冲，南灵神将，宝印奉行，九土童子，鬼
王天真，天柱天时，天壬天丁，二十八宿，十二时将军，月直使
者，日直神童，随法随赦，入吾印中。急急如律令。

此篇咒语出自《太清金阙玉华仙书八极神童三皇内秘文》卷上第29
页。考《抱朴子·内篇》卷四《金丹》称：“余问诸道士以神丹金液之
事及《三皇内文》召天神地祇之法，了无一人知之者。”又该书卷十
五《杂应》篇、卷十七《登涉》篇以及《真诰》卷五、《周氏冥通记》卷一
均涉及《三皇内文》。这很可能即是《太清金阙玉华仙书八极神童
三皇内秘文》的简称。《道藏》本所存此书之《神宗章》曾述及唐宋
道士，说明这已经后人增益或删减。不过，就其中的咒语而言，当
基本保持自古传下来的内容，因为道教既然把咒语看作是出自天
神之口，则一经造出，便不会随便改易。

关于三皇咒的来历，我们可从《三皇内文》的出处方面得到某
些说明。《三皇内文》以帛和所得者为最古。帛和生平，见于《神仙
传》卷七。从葛洪所述师承源流看，帛和似当为三国时人，故出自
《三皇内文》的三皇咒亦当问世于此时^①。

正像真文咒颇为道教中人崇奉一样，三皇咒也是魏晋南北朝
备受推崇的一大咒语母体，成为后来道徒造作新咒语的楷模。如
《太上三皇宝斋神仙上策经》以及《三皇内文遗秘》所收咒语多种，
无论从内容或形式上看，都留下了由三皇咒脱变的踪迹。

① 关于《三皇内文》的名称，向来颇为混乱，或称《三皇文》，或称《三皇经》等等，道
徒著录书名往往随意略称，阅读时须特别留心。

（三）洞渊神咒

两晋时期，“洞渊神咒”也是颇为流行的。所谓“洞渊神咒”，即是收录于《太上洞渊神咒经》中咒语的总称。此经之名既直冠“神咒”，则其内容当是以咒语为中心的。该经常以“道言”引出“律令”之类，通篇几乎都是咒语。从形式上看，散文体咒语居多，但其中亦不乏诗体咒语。如卷十二第6页：

混沌太一，九炁化生。景精奋耀，流金火铃。郁勃灿烂，
舍月吐星。……五帝符告，金马驿程。急急一如，太上律令。

洞渊神咒的产生有一个过程。杜光庭在《太上洞渊神咒经》的序中说：“昔在杜阳宫中出《神咒经》，授真人唐平等，使其流布，以教于人。”这里所说的《神咒经》当是《太上洞渊神咒经》的略称。至于谁“出《神咒经》”，杜光庭没有明说。按照道人叙述传经源流的习惯，凡是泛说出经的大多是指“神降经”于人。故此处之所谓“出《神咒经》”的主格按例当是经中常常出现的“太上道君”。但事实上，该经的初创者很可能就是唐平。从杜光庭序文的叙述语气看，唐平当是西晋末以前人。因为在此之前，杜光庭谓：“西晋之末，……金坛马迹山道士王纂……于静室飞章告天。”太上道君乃“以神咒化经”，复授于纂。由此可见，前引一段话中的“昔”显然是对王纂生活时代的上溯。这就说明，在王纂之前，《太上洞渊神咒经》已有草本，但流行还不广。到了王纂之时，原有的神咒始被全面地演化而成为较为完整的经，行于江表，以后便一直为道徒所信奉，遂形成以王纂为首领的“洞渊派”。细读一下该经文亦不难看出前十卷与后十卷的体例之差异。大概该经非出于一人之手，所以，其中所收咒语亦非出于一时；不过，它基本上出于两晋是比较可以肯

定的。^①

(四) 上清咒

关于魏晋南北朝道教咒语的主干,这里不能不叙及“上清咒”。

所谓“上清咒”,即指“上清部经咒”。据《云笈七签》卷四所收《上清原统经目注序》及《真诰·叙录》、《洞玄灵宝三洞奉道戒营始》卷五载,杨羲所出《上清经》共三十一卷,此即为《上清大洞真经》。该经所收咒语甚多,故亦为一大系。

考上清咒之缘起,《真诰·叙录》有云:“伏寻《上清真经》出世之源,始于晋哀帝兴宁二年(364)太岁甲子,紫虚元君上真司命南岳魏夫人(其生平见前章所叙)下降,授弟子琅琊王司徒公府舍人杨某(羲),使作隶字写出,以传护军长史句容许某(谧),并弟三息上计掾某某(许翺),二许又更起写,修行得道。”又《云笈七签》卷五第1页叙《上清经》之传授云:“《真系》(陇西李渤述):今道门以经篆授受,所自来远矣……自晋兴宁乙丑岁众真降授于杨君。杨君授许君。许君授子玄文(许黄民,字玄文),玄文付经于马朗。景和乙巳(465)岁,敕取经入华林园。”陶弘景与李渤所述造经事大抵相同。所谓魏夫人及众真下降云云,亦属假托。《上清经》之始出,实在晋兴宁二年,则所收咒语亦当在这一期间造作。又《大洞真经》^②引述了《大洞玉经》之咒语,则《大洞玉经》的某些咒语系上清部经咒之渊源,此后不断衍扩,道流争宗奉之。《真诰·叙录》谓:“今世中相传流布,京师及江东数郡,略无人不有。”可见,上清咒亦为一巨流。

^① 详见卿希泰《试论〈太上洞渊神咒经〉的乌托邦思想及其年代问题》,《四川大学学报丛刊》第25辑,1985年1月出版。

^② 《上清大洞真经》历来有多种名称,或谓《上清经》,或谓《上清真经》,或谓《大洞真经》。

（五）各咒语系统的相互关系

综上所述，在魏晋南北朝咒语蜂起中，影响较大的当属真文咒、三皇咒、洞渊咒、上清咒。经道教中人的不断润色增益，作为主干的咒语各自形成相应的系统，拥有众多信徒。

然而，必须指出，主干咒语虽各自形成了系统，但并非截然不相干。在其发展过程中，它们又表现出相互渗透的一面。如真文咒之起源本与张陵所传一系天师道有关，后来却成为灵宝派所传《灵宝无量度人上品妙经》的基础之一。三皇咒本属灵宝派的主要经咒，后来却相托为天师道祖张陵战魔王、“封鬼营市”^①的手段。再如洞渊咒关于“八威吐毒”、“天丁导前”一类句子分明是从真文咒中的《北方五炁玄天真文》的“总领符命，仙炼八威”脱胎而来的。

各咒语系统的相互渗透，随着经书传授的合流而更加明显地表露出来。尤其到了刘宋时，道士陆修静广搜道经，总括经书为“三洞”，遂使咒语各支流汇为一脉。

陆修静，字元德，号简寂，南朝宋东迁人，尝隐云梦山修道，宋明帝泰始三年（467）奉命至建康，居崇虚馆，整理道经，撰《三洞经书目录》。三洞者，以《上清经》为洞真，以《灵宝经》为洞玄，以《三皇经》为洞神^②。《云笈七签》卷六：《道门大论》云三洞者，洞言通也。通玄达妙，其统有三，故云三洞。《本际经》云：洞真以不杂为义，洞玄以不滞为名，洞神以不测为用，故洞言通也，三洞上下，玄义相通。可见，陆修静以“三洞”总括一切道经，使杂而多端的道经

① 《三皇内文遗秘》第9页。

② 陆修静所指的《上清经》、《灵宝经》、《三皇经》都不是具体的一本经典，而是一个系统经书的总称。

有了一个初步的秩序。这样，原来的咒语系统之糅合也就是道教理论、方术发展的必然结果。

三、魏晋南北朝道教咒语诗的思想内容与艺术手法

从咒语主干及其系统的发展概略可以看出：这一时期咒语的一个鲜明特点是反映了神团体系的确立及其组织形式。如真文咒崇奉青赤白黑黄五帝，以五行理论作为其组织模式的基础。三皇咒崇奉天皇、地皇、人皇，以“三才”之道为基础。在各自主干咒语模式中，道教中人分别安排了天神、地祇的座次，形成了一定的等级。

道教咒语大量充塞神仙鬼怪观念，这是由其宗教的根本立场所决定的。出于对生的强烈追求和对死的恐惧，道教中人幻想成为神仙，并力图通过咒语的施行来达到这种目的，这当然只是一种未能实现的假设而已。其中所包含着的封建性糟粕是必须给予严肃批判的。但是，也应该看到，道教以咒语“召神刻鬼”的活动又是与消灾解难、避祸求福的愿望直接相连的。因此，在描述神仙鬼怪的字里行间往往杂夹着对现实天灾人祸的控诉，在一定程度上表现了道教对当时现实世界部分丑恶现象的揭露。如《太上洞渊神咒经》卷一第8页谓：

五浊之世，世官挠急，不矜下人，下人呼嗟，万民怀怨，天下悠悠，日月失度，五谷不成，人多流亡，大水皆起。

这分明是把矛头对准贪官，是咒语因何借助神威的最好注脚。正是由于天灾人祸的流行，人们感到自身能力的不足，于是幻想出一些

天神地祇，以作为战胜天灾人祸邪恶势力的象征。

魏晋南北朝的咒语也涉及到道教中人养性延年的某些经验。道教要祛病消灾，为此进行了一系列活动，但这并不是目的。消灾祛病仅仅是起步，若这一阶段性愿望能够初步实现，道教自然就会提出更高的要求，这也就是延年直至长生。于是养生的活动也在咒语中得到部分的反映。如《大洞玉经》卷下第23页《太玄真人咒》，就是一篇把神灵观念同养生经验相结合的范例。略云：

日月星曜，光暎目睛。风云烟霞，气息混凝。川池海波，血液津精。五脏六腑(腑)，面部身形。胞胎结节，各有神灵。求之不见，呼之斯应……我呼我神，常令惺惺。如睡斯觉，如醉斯醒。虚宁谷神，混合五行。九十七相，放大光明。死户之炁，自然更生。祖炁四润，孙枝敷荣。冢讼罢对，冤债无征。普度天人，妙行圆成。大洞之富，万宝充盈。大洞之贵，仙位高登。车回毕道，太微上清。

这篇咒语从日月星辰的意象排列入手，进而述及五脏六腑，通过虚静谐调的语词导引，力图达到妙行圆成的境界，表现了“以神率气”的炼养思想，颇有点像《黄庭经》一类炼丹诗的韵味。像这类咒语在其他道经中亦多有收录。可见，通过咒语，以自我催眠，调理气血，这在魏晋南北朝期间已成为普遍的现象。

从艺术的角度而言，魏晋南北朝的一部分道教咒语与原始咒语具有某种共同点，这就是试图通过自然音的震动而传播信息。道教中人一方面从传统中接受了关于运用语言魔力的法术；另一方面，又在自己的修道过程中观察了风吼、雷鸣、海啸以及各种动物的呼号形式，发现了这类声音的传播足以引起某种共鸣，于是予以模仿，似乎通过类似的声音便可复制或引起某种现象，达到某种目的。这种在模仿特殊自然音基础上发展起来的咒语，一般地说，节

奏都比较明快,声调往往回环反复。所以,施行者可以在神秘状态下借此以达到意念集中的效果。

当然,我们并不是说这一时期的一切咒语都是对自然声或自然节奏的模拟。事实上,当道徒们把自己的身心“交付”给神的时候,他们完全可能依据自己或他人、他物的面貌幻化出一个或多个精神影象,并将这种影象当作主宰者,在内心深处形成了自我与影象的对话并出现种种存想图式。在这种极端神秘的精神生活过程中,道徒们也会制作出咒语来。这种咒语在他们看来乃是神仙的启示。在这个过程中所产生的咒语的艺术性之高低与道徒们本来的文化素养高低成正比。所以,正如其他文学形式一样,咒语也有优劣之分。有一部分咒语具有一定的艺术性,而有些咒语则往往不太注意文字方面的润饰加工,显得粗糙,甚至枯燥乏味。不过,有一点却值得注意:不论是文字技巧较高的咒语还是文字粗糙、技艺低劣的咒语,就其深层结构而言,它们都积淀着较为浓厚的宗教情感,隐藏着制作者内心深处的喜怒哀乐以及某种追求的热切态度或者对某物某现象的厌恶情绪。如《上清大洞真经》卷一第1页《入户咒》:

天朗烝清,三光洞明。金房玉室,五芝宝生。玄云紫盖,
来映我身。仙童玉女,为我致灵。九炁齐景,三光同辇。上乘
紫盖,升入帝庭。

这篇咒语所提供的意象虽然是存想的一种幻觉,但却反映了道教中人在炼气时对清爽、光明的追求。咒中屡次出现“我”字,可知这里的意象完全是“我”的内心情感的寄托。在存想之中,一切都是美好的,天高气爽,日月星光普照,这时的“我”置身于如金如玉的房室之内,周围皆是灵芝仙草。“我”承云驾雾,进入了天庭。这显然是将个人愿望化于想象的情景之中。

作为一种特殊诗体的艺术考察，我们对于魏晋南北朝道教咒语的研究也须涉及典故的运用问题。中国的古典文人诗，为了加强作品的形象性，提高艺术魅力，往往讲究用典。相比之下，魏晋南北朝的道教咒语在这方面很少讲究。大部分咒语乃是神仙名单的排列，故而人们很难得到深刻的艺术启迪。但是，这也不是意味着这一时期的咒语完全与典故的运用无关。平心而论，魏晋南北朝的有些道教咒语不仅使用了典故，而且在具体的运用上还有自己的一些特色。这类咒语往往在古老神话典故的化用之际赋予道教玄理。比如真文咒便运用了大禹治水的神话典故。传说大禹能以“龙文”召龙。以后这种“龙文”的功能逐步被增加，由召龙扩展至召神，而《五篇真文》亦涉及到此，谓“青裙羽褐，龙文凤衣”。所谓“龙文”，即指大禹召龙之文。从《灵宝五符序》的描述当中，我们可以进一步地看出真文咒崇拜大禹的迹象。该书卷上称，大水既消，大禹“乃巡狩于锺山，祀上帝于玉阙，归洪勋于天后，还大成于万灵，然后登彼玄峰，于绣岭之阿琼境之上，忽得此书，禹乃更恭斋，罄林幽岫，请奉佩身，真人告禹曰：汝功德感灵，天人并助，而年命向雕峻矣哉，乃口诀以长生之道，示以真宝服御之方”。文中所谓“得此书”即指《灵宝五符》，它可能就是《五篇真文》的前身。从后人的大量征引及解说看，至少《灵宝五符》与《五篇真文》有着同源的关系。因此，在大禹神话典故的应用上，它们也就有了相似之点。

在真文咒里，还应用了碧霞神话典故。《东方九炁青天真文》云：“碧霞郁垒，中有老人，总校图策，摄炁举仙。”这里的碧霞本是古代女神，传说为周武王的爱妃，黄飞虎之妹。姜子牙封功臣时，飞虎及妹碧霞均欲封泰山，两人争执不下。于是姜子牙让他们兄妹赛登泰山。碧霞将绣花鞋丢上泰山顶，因而获胜受封于泰山之巅，号碧霞元君。因泰山为东岳，故《东方九炁青天真文》巧妙地将这一神话传说典故纳入其中，且将碧霞神改造为道教仙人，这不

能不说是一个创举^①。

除了真文咒之外，在三皇咒系统中也可以看到一些典故的应用情形。如《太清金阙玉华仙书八极神章三皇内秘文》卷上第3页谓：“元始化为盘古真人，与之开其左心小肠，后方能言；又经四万劫生天皇王，十三头；天皇王生地皇王；地皇王生人皇王。是有三皇内秘之法，乃斯文也。”所谓“盘古真人”即源于中国古代盘古开天辟地神话。三皇咒正是以此为源头而创作的。不过，在这个咒语系统中，盘古神话并没有被原封不动地照搬，而是进一步道教化了。盘古不仅是开天辟地的创世英雄，而且是羽化登仙的真人。

在魏晋南北朝道教咒语中，有一部分作品所塑造的形象具有一定的道德色彩。如《三天真王说消除瘟疫星宿变度神咒》：

景星中王，威振九天，金虎蔽日，飞龙绕乾，黄神秉钺，绿齿扬鞭。玃衡五斗，平调七元，收捕九丑，杀灭六天，手持三景，足蹶九玄。八威吐毒，天丁导前，讨察妖精，道著九泉，十天保国，万有安全。

《太上洞渊神咒经》卷十二第7页所载的这篇作品呈现了神与鬼的对立。在作者看来，神乃是善的象征；鬼乃是恶的象征。作者对天神是尽情歌颂的，天神具有无比的威力。景星中王，足以震动九重天，而金虎（白帝）、飞龙（青帝）、黄神（黄帝）各执兵器，显示出一派“战无不胜”的气概。相反，对于象征邪恶的“九丑鬼”、“妖精”，作者则大加诅咒，断定它们必为天神所收捕和讨伐，送进地狱。这一切当然都是在宗教情感“牵引”之下的产物，但其场面的描述却反映了作者的爱与恨和善恶判断的立场。

^① 关于碧霞，或又称之汉明帝时人，为孙宁府奉符县石守道之女，七岁闻道法，十四岁感西王母之教，得曹仙长之指引，入泰山黄花洞修炼，三年而丹成；还有的说她是黄帝的女儿，等等。歧义甚大。

在魏晋南北朝道教咒语中，还有一些作品比较注意气氛的渲染，力图使作用对象的主体尽可能感受到咒语意境，唤起对经验的回忆。试看《太上洞渊神咒经》卷十二第6页的一篇咒语：

……毒龙掷火，乌母^①持瓶，召摄六酆，馘斩鬼形。阿那振鼓，神霄建铃，覆天持斧，长牙布纓，束缚风火，讨捕妖精，收录光景，不限姓名，六天故炁，何逆不平，五帝符告，金马驿程。急急一如，太上律令。

咒中表现的虽然是天神杀恶鬼的战斗场面，但充满了现实战争描写。烈火腾焰，战鼓震天，火铃纓斧，一齐用上，气氛十分恐怖，扣人心弦。

气氛的渲染也表现在咒语的使用过程中。道教使用咒语的场合不一，形式也多样，有集体式，有个体式等等。在个人修炼时，咒语的使用往往与存想相结合。忽而念咒，忽而想象神的降临等情景。这种想象可以看作内在气氛的渲染。如由真文咒发展起来的《上清太霄隐书元真洞飞二景经》就反映了咒语与存想交替进行的过程。先是存咒，念高上玉皇帝君，乞除七祖以来下逮己身所行阴恶无道、杀生淫漫等罪过，进行一番心灵忏悔；接着便想象北方辰星真皇道君，著紫锦飞裙，腰带虎符，首建华冠，乘锦霞飞云玉舆，跟随十二仙宫，从北方来，下降覆己身，光色蕊藹，焕赫精芒；尔后又施咒，念北上真皇。咒毕，又依次存想东方岁星形象，施东方岁星咒；存想南方荧惑星真皇君，施南方咒；存想西方太白星真皇君，施西方咒；存想中央镇星真皇君，施中央咒。这种存想虽然是以五方结构为框架的，神的衣着也是按五行思想来设计的，但却制造了一种宗教气氛，加强了咒语的效果。

① “乌母”当作“乌母”。

第四章 魏晋南北朝的游仙诗与步虚词

一、游仙诗的缘起及魏晋道教中人的游仙作品

游仙诗,就本义而言,即是歌咏仙人漫游之情的诗。其体裁多为五言,句数或十句,或十二句,或十四句,或十六句不等。关于游仙诗的类型,后人曾做过种种划分。或从作者思想倾向出发,以富贵者而游仙,为游仙诗之正体,以坎坷者而游仙,为游仙诗之变体;或从游仙的表现形式出发,以作者同神仙共游为古体,作者不在内,仅神仙自游为近体。

游仙诗源于汉代以前的歌赋。早在《楚辞》中已有抒写仙人轻举登霞的篇章。如《远游》篇,将古老仙话传说诗歌化,通过“游”的描写以表现逍遥境界,抒发内心的忧思情绪,初具游仙诗的雏形。到了秦朝,始皇好仙,曾“使博士为《仙真人诗》,及行所游天下,传令乐人歌弦之”^①。《仙真人诗》的出现,反映了当时求仙空气的浓厚。继此之后,汉乐府中,亦有反映神仙思想的作品,如十九首郊庙歌中的《日出入》和《天马》都表达了畅游太空的理想。

不过,作为一种成熟的体裁,游仙诗的流行则是汉代以后的

^① 《史记·秦始皇本纪》。

事。魏晋阶段，不仅道教中人创作游仙诗，文人亦相继创作游仙诗，蔚然成一代诗风，故我国第一部文学作品选集——梁朝萧统编《文选》列“游仙”为文学体裁之一。刘勰在《文心雕龙·明诗篇》中亦论及游仙，谓“仙诗缓歌，雅有新声”。锺嵘在谈到晋宏农太守郭璞时，尝称其“游仙之作，词多慷慨”^①。可见，游仙诗在魏晋南北朝时期确已成为一种突出的文学现象而引起注意。

游仙诗的繁荣，与道教活动的逐步深入是密不可分的。随着道教教派的形成，道教活动范围更为广泛，影响更为扩大。道教中人在炼丹过程和为消灾祛病而施行咒语时都离不开“神告”或“神令”，他们试图通过神的“威力”来保证炼丹和驱魔治病的顺利进行，于是神仙体系因而壮大起来，这一切都为游仙诗的创作奠定了基础，提供了丰富的意象。因此，我们下面要讨论的即是道教中人在其活动中所创作的游仙诗。

（一）葛玄与吴猛的游仙诗

魏晋道教中人首先创作游仙诗者当推葛玄。据《太极葛仙公传》引《别传》以及《历世真仙体道通鉴》卷二十三《葛仙公传》载，葛玄作有游仙诗三首。

葛玄系葛洪之从祖，生于汉延熹七年（164）四月八日，卒于吴赤乌七年（244）八月十五日，享年八十一岁。陶弘景《吴太极左仙公葛公之碑》称：“仙公姓葛，讳玄，字孝先，丹阳句容都乡吉阳里人也。本属琅邪，后汉骠骑僮侯庐让国于弟，来居此土。七代祖艾即骠骑之弟，袭封僮侯。祖矩，安平太守黄门郎。从祖弥，豫章等五郡太守。父焉，字德儒，州主簿，山阴令，散骑常侍大尚书。代载英哲，族冠吴史。公幼负奇操，绝伦党，神挺标峻，清辉卓逸，坟典不

^① 《诗品》，赵仲邑译注本，广西人民出版社1987年10月第1版。

学而知，道术才闻已了，非复轨仪所范，思识所该，特以域之情理之外，置之言象之表。吴初，左元放自洛而来，授公白虎七变炉火九丹，于是五通具足，化遁无方。”从陶弘景所撰这一碑文来看，葛玄虽生于汉末，但接受道法则是从吴国初年才正式开始的。因此，他的道教活动亦当主要是在吴国时期。据载，葛玄曾著《道德经序》、《清静经传授次序》，又撰《断谷食方》三卷，《入山精思经》十九卷，集《慈悲道场九幽大忏法》十卷。《唐书·艺文志》称，葛玄录有《狐子方金诀》三卷。从其著述情况说明，葛玄其人曾经进行过道教基础典籍的研究，且精于多种方术。这一切都为他进行游仙诗创作积累了资料和素材。

关于葛玄生平，历来传说颇为神秘，他的三首游仙诗创作过程自然也披上了一层相当神奇的色彩。《太极葛仙公传》第19页载：“赤乌七年(244)八月十五日，忽仙乐寥亮，旌幢翳天，麟驾羽车，浮空沓至，仙童玉女，灵宫翊卫，下降坛所。有飞天神王手捧玉诏，谓仙公曰：太上有命。仙公再拜，受诏。诏曰：敕，无上学仙弟子，灵宝经策大法宗师葛玄，久专至道，善养胎精，演真经祭炼于浓魂，集仙典开明于后学，可谓阴功济世，密行齐真，名隶玉都，身归天界，可特赐玄位为太上玉京太极左宫仙公，总统三界六天大魔王之职，主行三洞四辅经策事，可于甲子岁八月十五日午时上升。”据说葛玄在得到“太上老君”这一“诏令”后即于午时上升之际赋诗三篇。所谓接“老君诏令”乃道教“验证”功成得道经常采用的一种宣传方式，为小说家言，其真实性大可不必深究。不过，从这一段描述中却可以看出，葛玄三首游仙诗乃作于晚年“升华”之际，是他慕仙学道的最终表达。

作为道教笃信者，葛玄写“游仙”自然是要抒发他轻举、与仙同游的快乐情感的。在第一首中，他自豪地写道：

吾今获轻举，修行立功尔。三界尽稽首，从容紫宫里。停

驾虚无中，人生若流水。

这首引自《历世真仙体道通鉴》卷二十三《葛仙公传》引诗第一首。作者描述了自身修行已成道果，轻举漫游的情景。他自我感觉“飞升”之后，三界之中，不论凡圣都刮目相看。同时，他又想象自己由紫微宫俯视下界的景象，更感到人生的短促和仙界的美好。这是他临终之前一种陶醉心态的表露。

葛玄那种笃信道教的情感不仅促使他把死亡看作升天，而且导致他沉浸于虚无缥缈的境界的回味之中：

一讽而一咏，玄音彻太清。太上辉金容，众仙齐应声。十方散香花，燔烟梅檀馨。皇娥奉《九韶》，鸾凤谐和鸣。龙驾翳空迎，华盖耀杳冥。脩闲劫仞台，帝释倏降庭。八王奉丹液，挹漱身腾轻。逍遥有无间，流朗绝形名。神童侠侍侧，自然朝万灵。飘飘八景舆，游宴白玉京。^①

所谓“太清”，首见于《庄子·天运》：“行之于礼仪，建之于太清。”太清本指天道，后来道教用以表示天堂。《抱朴子·杂应》：“上升四十里，名为太清，太清之中，其气甚刚。”太清的另一种含义系指仙境中的“大赤天”，为太上老君所治。葛玄所指“太清”是就后一种意义而言的，意即诵经之声通过气的震荡，为老君与众仙所感应。由于诵经，受其奥义启迪而神游，仿佛自身即已升入太清境界，老君的光辉形象就呈现在眼前，众仙也因感应而发声。为了“证实”仙境的神圣、高雅、快乐，作者托出了有关色、声、味、形的一组组梦幻式感觉意象，俨然进入了极乐世界。

葛玄的第三首诗进一步披露了一个虔诚道徒所特有的漫游

^① 《历世真仙体道通鉴》卷二十三《葛仙公传》引诗第二首。

情思：

散诞游山水，吐纳和灵津。竦气同希夷，静咏道德篇。至心宗玄一，冥感今乃宣。飞驾御九龙，飘飘乘紫烟。华景耀空衢，红云拥帝前。暂迁蓬莱宫，倏忽已宾天。伟伟众真会，渺渺凌重玄。体固无终劫，金颜随日鲜。^①

在这里，轻举漫游境界的形成，不仅是由于歌咏道经，还在于吐纳炼气。道人吐纳炼气，讲究专心守一。据说这种方式可以使其驰骋于外的心思收拢归宗而居于微妙玄通之内，于是物我齐一，同乎“大通”。葛玄试图向后人表明他已经达到了这种能够无我忘物而“宾天”的效果。

总之，葛玄对轻举漫游境界的描绘，反映了他内心深处对神仙的仰慕。他坚信神仙可学，轻举有道，只要能得“真人”之教，体乎虚无，同于希夷，便可脱离死壤，结冥中缘，这表现了他对道教的诚笃态度。他的游仙诗在思想上显得与世俗社会格格不入，其社会价值当然是低下的；但就道教文学的角度来看，却也有值得注意之处。首先，葛玄朦朦胧胧地将漫游的境界与修炼方术对应起来。如第二首写“太清境”侧重表现“诵中之游”，由诵而洞真，洞真而轻举。第三首写“乘龙境”侧重表现炼气等综合手段诱发的景象。其次，葛玄模模糊糊地将道教的“玄义”寓于重叠的漫游幻觉图中。道教中人写游仙是为了宣传“羽化”的理想，表达所谓希夷至精之玄冥奥义，葛玄自然不会例外。他试图通过意象的神秘组合来显示大道之“玄”，挑了“紫烟”、“红云”等一系列充满色彩的词汇，在云烟缭绕之中推出“众真”，初步地注意到了作品的形象性问题。

继葛玄之后，西晋道人吴猛亦有浓烈的游仙之趣。据《太平御

^① 《历世真仙体道通鉴》卷二十三《葛仙公传》引诗第三首。

览》卷六百六十四以及《上清道类事相》卷一《仙观品》、《三洞珠囊》卷一《教导品》所载，吴猛有道术。那时恰好遇上大疫病，世人竞相乞求于吴猛，猛患其烦，乃围江水方百步，任凭随意取用，病者得水皆愈。又载，道士舒道云疟病三年，治疗无效，吴猛授以“三皇诗”，使之讽诵，上口病愈。这说明，吴猛曾学三皇经咒，得道教之正传。据称，庾亮闻其神异，厚礼迎之来武昌。不久，猛欲辞归，请备棺木，庾亮恻之，即日发遣，未达家五十里而终，形状如生。吴猛曾赋诗云：

仰瞻列仙馆，俯察玉神宅。^①

此诗虽是在山中吟诵而成，但亦寄托了吴猛对列仙的追索。

（二）《玉清隐书》与《丹灵真王歌》

东晋之际，随着灵宝派和上清派的兴旺，道教中人所作游仙诗大量增加。如《上清大洞真经》卷一第8—10页所录《大洞灭魔神慧玉清隐书》（以下简称《玉清隐书》）和《灵宝无量度人上品妙经》卷二十七第14页所录《第三紫光丹灵真王歌》（以下简称《丹灵真王歌》）均可视为“游仙”之属。此二首篇幅较长，前者共九十四句，后者凡二十八句。

《玉清隐书》与《丹灵真王歌》在思想上与葛玄所作三首游仙诗是基本一致的，这就是依靠神力而求不死之道。如《玉清隐书》云：“结朗始生神，九真合成双，妙景启冥数，顺感标神踪。泥丸洞元光，运珠正绛宫。”这几句即是要说明经过一定程序的修炼可导引内气运行而结“丹珠”。这种思想在《丹灵真王歌》中体现得更为直接：

^① 王悬河《上清道类事相》卷一《仙观品》。

“太上摄千精，元始命伯华。令奔紫晨辉，长生引真牙。”当然，这两首诗与葛玄作品仍有不同之处，除了表现长生不死的主题之外，似乎还兼有“消灾祛病”的咒语功能。如：“太一务猷收，执命握神麾。正一履昌灵，摄召万神归。”^①太一是神仙体系中的主神之一，诗作试图以“正一”之法感应太一天神以统摄万神，灭魔消灾。再如《丹灵真王歌》所云：“宣布玉丹道，太一天皇文。”天皇文为三皇咒之一，故此诗仍有咒语的某些特征。这种以游仙为主，兼作咒语的性质说明二者本有相通之处。咒语离不开神威的描述，而游仙诗为了表现神仙的“能量”亦杂以“应咒展威”的情节。

不过，我们说以上两首兼有咒语功能，并不等于说它们就属于咒语一类。从总体上看，它们还是属于游仙之作，因为其基调乃是歌咏神仙之游。在艺术处理上，这两首诗具有“先铺陈，后即境”的特点。换言之，即先对神仙漫游或“施法”的环境或空间进行一番描绘，尔后才正面抒写神仙，进入诗歌主题。试看前一首《玉清隐书》：

玄景散天湄，清汉薄云回。妙炁焕三晨，丹霞耀紫微。诸
天舒灵彩，流霄何霏霏。神灯朗长庚，离罗吐明辉。回岭带高
云，悬精荫八垂。三素启高虚，兰阙被重扉。金墉映玉清，灵
秀表天畿。风生八会官，猛兽骋云驰。

这十六句旨在描写神仙洞府的美妙所在，其空间跨越了天地人三界。作者忽儿注墨于银河九天的流云萦绕、妙炁丹霞、巍巍帝宫，忽儿投笔于茫茫大地的高山回岭、亭台楼阁……这种天中有地、地中有天、天与地连的构想当是出于神仙变幻、处无定处的考虑。再从时间的特点方面来看，大概作者在沉思中出现了种种扑朔迷离

^① 《玉清隐书》。

的幻觉,所以他不由自主地采用了具有一定跳跃性的描述方式。忽儿是朝霞辉映,灵彩流霄;忽儿又是晚灯高照,离罗吐明。这种忽朝忽夕的时间重叠交叉的表现法当是出于神仙玄远、出无定时的考虑。总之,上述之铺陈反映了作者那种天地相杂、时空混一的朦胧观念。经过一段铺陈之后,作者方进入以仙人活动为主体的正面描写:

纷纷三洞府,真人互参差,上有千景精,冥德高巍巍。太一务猷收,执命握神麾。正一履昌灵,摄召万神归。公子翼寂辘,洞阳卫玄机。明初合道康,龙舆正徘徊。七景协神王,飚轮万杪阶。体矫玄津上,飞步绝岭梯。披锦入神丘,璿璿振羽衣。冥摠交云会,飞景承神通。清峰无毫荟,綺合生绝空。金华带灵轩,翼翼高仙翁。万轡乘虚散,蕪蕪玄上窗。①

与大多数咒语那种习惯于罗列神仙名称的状况不同,《玉清隐书》试图通过对车辘、龙舆、飚轮一类运载工具和神麾一类法器以及披锦、羽衣一类服饰的刻画来表现于圣境中“飞步”的神仙气派。作者还运用了“万神”、“万轡”、“万杪”等字眼,以说明圣境中神仙之众多,给人以浩浩荡荡、列队如龙之感。通过一番铺陈,尔后引出飞步神仙的形象、队伍、气势的描写,这大抵是为了夸耀道教神仙的超凡特色。这种方式不仅存在于《玉清隐书》中,而且也应用于《丹灵真王歌》里。《丹灵真王歌》一开始即唱道:“金阙启灵扉,真光遍诸天。”这是为神仙的出场而作景色、气氛的渲染和场所的交待。与《玉清隐书》稍为不同的是,《丹灵真王歌》虽有铺陈,但篇幅较短,神仙出场漫游来得较快。此外,在《丹灵真王歌》中,作者并未纯粹描绘神仙外貌和漫游的动作,而是在写神像时夹杂写景。试

① 《玉清隐书》。

看：“一唱召万神，再歌来众真。茫茫代八圆，珠楼竦琳庭。”这种把神仙置于海市蜃楼式的太空幻境中的手法，对于其性格的刻画起了一定的烘托效果。

（三）一杨二许之歌

东晋时期，道教中人所作游仙诗值得一提的还有“诸真降授”一杨二许之歌。

所谓“诸真”即众仙，而“一杨二许”是指杨羲和许谧、许翊。这三人均为上清派著名道士。据《真诰》卷二十所载，杨羲生于成帝咸和五年(330)九月，许谧生于太安二年(303)，卒于宁康元年(373)；许翊生于咸康七年(341)，卒于太和五年(370)。可知此三人均活动于东晋时期。“一杨二许”于东晋中曾托诸真降授“真经”，所授内容甚广，其中即包括游仙诗(仙歌)之类^①。《云笈七签》卷五第2页谓杨羲“年三十六，以兴宁乙丑岁，众真降授，有若上相青童君、太虚真人赤君、上宰西城王君、太元茅真人、清灵裴真人、桐柏王真人、紫阳周真人、中茅君、小茅君、范中侯、荀中侯、紫元夫人、南岳夫人、右英夫人、紫微夫人、九华安妃、昭灵夫人、中侯夫人”。以上众真之座次详见陶弘景《真灵位业图》。“降授”之辞见《真诰》，基本为五言，内容亦属抒写神仙漫游、逍遥自乐之类，可作游仙诗观。《真诰》编者在录完若干首诗作之后往往插上一段说明，如“右从‘北元’来八条有长史写”，“右从‘腾跃’来凡十三篇并有杨书，又杂有掾写”等等。所谓“长史”即许谧，“杨书”即杨羲手书，足见这类诗作当出于东晋时期，名为某真人或某夫人之歌，实为杨羲、许谧辈所为。

《真诰》卷三所收出于杨羲、许氏之手的游仙之作不下几十篇，

^① 此类“仙歌”不能归入道曲范围，因为它们没有配乐歌唱。

大体上可分为两大类：

第一类为“众真唱和”之歌。主要有：《右英王夫人歌》、《紫微夫人答英歌》、《桐柏山真人歌》、《清灵真人歌》、《中候^①夫人歌》、《昭灵李夫人歌》、《九华安妃歌》、《太虚南岳真人歌》、《方诸青童君歌》、《南极紫元夫人歌》十首。这类唱和之歌的内容主要包括两个方面：

一为表达仙人“观赏——即景——逍遥”之乐。例如：“驾歟敖八虚，徊宴东华房。阿母延轩观，朗啸蹶灵风。”^②又如“朝游郁绝山，夕偃高晖堂。振簪步灵锋（原注：谓应作峰字），无近于沧浪”^③、“龙旗舞太虚，飞轮五岳阿。所在皆逍遥，有感兴冥歌”^④、“偃息东华静，扬耕运八方。俯眄丘垤间，莫觉五岳崇。灵阜齐渊泉，大小互相从。长短无少多，大椿须臾终。奚不委天顺，纵神任空同”^⑤，这些歌辞构想了一组组仙人纵身天际、仰观俯察的镜头。这种逍遥自乐的情感抒写说明道教中人的的人生观具有“幸福论”的因素。

“众真唱和”之歌的另一内容是抒写仙人“有待——无待——混一”的境界。以上十首基本上都有涉及“有待”与“无待”的问题，但每一位仙真对“有待”与“无待”的看法则不尽相同。右英王夫人歌云：“我为有待来，故乃越沧浪。”紫微夫人答英歌则不以“有待”为逍遥之至境：“乘鸢溯九天，息驾三秀岭。有待徘徊两，无待故当净。沧浪奚足劳，孰若越玄井。”可见，这是以“无待”为至上的。接着，桐柏山真人所唱则又不同意紫微夫人之“无待”说，歌云：“高唱无逍遥，冬兴有待歌。空同酬灵音，无待将如何？”这又对“无待”提出疑问。至于中候夫人所唱则具有调和有待与无待的意味：“无待

① “候”字疑讹，似当作“侯”。为了保持原貌，底下凡引此歌不作文字更改。

② 《右英王夫人歌》。

③ 《清灵真人歌》。

④ 《中候夫人歌》。

⑤ 《方诸青童歌》。

愈有待，相遇故得和。”再看昭灵李夫人所唱：“不觉所以然，实非有待游。相遇皆欢乐，不遇亦不忧。纵影玄空中，两会自然畴。”李夫人不论有待无待，能协合相遇或不能相遇，只是一味忘身遁入玄空，不去考虑分辨。这种精神境界比前面数种又递进了一个层次。再一种思想境界的追求是干脆把有待与无待通而为一：“无待太无中，有待太有际。大小同一波，远近齐一会。”^① 有待与无待之典最早出自《庄子·逍遥游》。庄子以鲲鹏展翅虽一举而九万里，却须凭借翅膀为“有待”，以至人周行六虚无所凭借为“无待”。“众真唱和”之歌的作者应用了《庄子》典故时又将庄子的思想玄学化、宗教化了。作者的本意可能是想通过“有待”与“无待”的歌咏来表现各位仙真的不同涵养、不同性格，但是，诗中使用了太多的玄学概念，没有从具体方面着手，故而作品的形象显得很苍白。从艺术上看，这些作品不仅无法同其他文人的政治诗、社会诗、抒情诗相提并论，就是与《玉清隐书》以及《丹灵真王歌》比起来也显得颇为逊色。

第二类为“众真降喻”之辞。这类歌辞带有训示开道之意。如《九月六日夕紫微夫人喻作许长史并与同学》、《九月九日云林右英夫人喻作》、《九月九日紫微夫人喻作因许示郗》，等等。降喻之作名为众真开示后学，实则作者自我开通。“喻作示”某某云云，大抵为受喻者所作。由于“降喻”实属自训，故在内容上往往具有针对性。试看：“结信通神交，触类率天诚。何事外象感，须睹瑶玉琼。”^② 这是作者自我告诫，以为学道须信且诚，方可内感神明。又如：“求真得真友，不去复何求？”^③ 这显然是为了坚定学道的信心。由对诚与信的强调观之，作者可能曾经有过不够诚信的心理，故暗中

① 《太虚南岳真人歌》。

② 《九月九日云林右英夫人喻作》。

③ 《九月六日夕紫微夫人喻作示许长史并与同学》。

以自勉的“降喻”之辞含有说教的成分。当然,如果仅是一味说教,也就不成其为“游仙”了。降喻之辞的说教一般来说是在每首的结尾部分,就整首诗而言,作者的侧重点乃在于描写众真修道、羽化飞翔的举动,以其“身教”率“言教”。因此,诗中亦不乏游仙景象的布置。诸如:“羽童捧琼浆,玉华钱琳腴”^①;“解轮太霞上,敛辔造紫丘。手把八空炁,纵身云中浮”^②;“晨阙太霞构,玉室起霄清。领略三奇观,浮景翔绝冥。丹空中有真,金映育挺精”^③。又如:“二景秀郁玄,霄映朗八方。丹云浮高晨,逍遥任灵风”^④。必须指出的是,这类降喻之辞乃是以“我”(即众真)的口吻叙述或歌唱而成的,所以上面所举各例中的图景便是以神仙的“视觉”为基点,是神仙行动的写照。因此,“解轮”于太霞,置身于云中,等等,都是对众真的形容,背后隐藏的还是一个“游”字。降喻之作由于同作者的具体修炼方术有关,故在写“游”的动感之中往往又体现了众真举止的柔和、协调:“清净云中视,眇眇蹶景迁。吐纳洞领秀,藏晖隐东山。久安人事上,日也无虚闲。岂若易翁质,反此孩中颜。”^⑤这种置柔静(或作净)意识于云游意境中的描述方式在某种层次上表现了《老子》的专气致柔、致虚守静、复归于婴儿的审美旨趣。不过,就总体而言,“众真降喻”之辞与“众真唱和”之歌一样,在表现手法上显得较为呆板、单调。由于翻来覆去的说教太多,诗歌本身的艺术效果就受到损害。

① 《九月六日夕云林(右英夫人)喻作与许侯》。

② 《九月六日夕紫微夫人喻作示许长史并与同学》。

③ 《九月九日云林右英夫人喻作》。

④ 《九月十八日夜云林右英夫人作喻口晋辞讫此》。

⑤ 《九月六日夕云林喻作与许侯》。

二、魏晋南北朝文人的游仙诗

(一) 三曹的游仙诗

说到这时期文人的游仙诗创作，首先不能不提到曹操。

曹操，字孟德，沛国谯(今安徽亳县)人。众所周知，曹操不仅是我国封建社会杰出的政治家、军事家，而且是一位开创建安诗风的大诗人，在文学史上具有特出的重要地位，起过相当显著的作用。

曹操不仅写下了影响深远的社会诗，而且也创作了许多游仙诗。如《秋胡行》二首，《气出倡》三首，还有《精列》、《陌上桑》等。

毫无疑问，曹操上述诗作既然属于游仙之类，就必然具备了对仙境的奇丽风光和仙人逍遥飞举的浪漫生活作绘声绘色叙述的特色。他汲取了道教神仙传记中的许多神话、仙话素材，描写了赤松、王乔一类不食人间烟火的仙人、玉女。连诗人自己似乎也像神仙一样飘飘然：

驾六龙乘风而行，行四海外路。下之八邦，历登高山，临溪谷。乘云而行，行四海外，东到泰山，仙人玉女，下来遨游。骖驾六龙饮玉浆，河水尽不东流。解愁腹饮玉浆，奉持行，东到蓬莱山，上之天之门，王阙下引见得入。赤松相对，四面顾望，视正焜煌。开王心正兴其气，百道至，传告无穷，闭其口但当爱气。寿万年，东到海与天连。神仙之道，出窈入冥，常当专之，心恬憺无所憾欲。闭门坐自守，天与期气。愿得神之人，乘驾云车，骖驾白鹿。上到天之门，来赐神之药，跪受之敬神齐。当如此道自来……出随风列之雨。吹我洞箫，鼓瑟瑟，何

闾阖，酒与歌戏。今日相乐诚为乐，玉女起起舞移数时。鼓吹一何嘈嘈，从西北来时，仙道多驾烟乘云驾龙，郁何萋萋，遨游八极。乃到昆仑之山西王母侧，神仙金止玉亭，来者为谁？赤松王乔乃德旋之门，乐共饮食到黄昏。多驾合坐，万岁长，宜子孙。游君山甚为真，磻磈砢砢尔自为神。乃到王母台，金阶玉为堂，芝草生殿傍（一作旁），东西厢客满堂，主人当行觴，坐者长寿遽何央。长乐，甫始宜孙子，常愿主人增年与天相守。^①

尽管这首诗在句式上并不讲究，有些句子甚至还是从道书中搬来的，露出了因袭的痕迹来，但那种与仙人共游的神想倾向已较为明显。

曹操这类诗篇的产生与他广泛接触道士、方士的活动是不无联系的。《三国志·魏书·武帝纪》裴注引张华《博物志》说他“又好养性法，亦解方药，招引方术之士，庐江左慈、谯郡华佗、甘陵甘始、阳城郗俭，无不毕至，又习啖野葛至一尺，亦得少多^②饮鸩酒”。可见，曹操不仅对道教养性延年、长生之学颇感兴趣，而且亲自实践。不可否认，曹操的游仙诗所描绘的仙人形象和开拓的意境是他在一定程度上向往神仙的内心表白。

不过，曹操毕竟不是一个虔诚的道教信徒，他好养性，企慕神仙，但又对神仙的形象加以改造，使之符合自己的需要。作为一个政治家，其文学创作同政治生涯有十分紧密的关系，游仙诗自然不会例外。他是乱世人杰，忧世之思常萦绕于心。这也在他的游仙诗里留下痕迹。在《秋胡行》中，他说：“不戚年往，世忧不治。……四时更逝去，戚戚欲何念，欢笑意所之。”^③虽然，他试图让世人看

① 引自逯钦立校《先秦汉魏晋南北朝诗》上册第345—346页，中华书局1983年9月第1版。标点符号改为通行式。以下凡引此书者不再注明版本。

② 按：“少多”之“多”字疑衍。

③ 《先秦汉魏晋南北朝诗》上册第351页。

出自己的笑脸，但内心则潜藏着一个帝王特有的忧患意识。朱嘉征评述曰：“《秋胡行》歌‘晨上’，思治也。武帝有大一统之志，尔时三分之业已定，自苦年力不逮，是其遗恨。读‘去去不可追；长恨相牵攀’，‘爱时进趣，将以惠谁’，寄托亦远矣。”^①朱嘉征此段评说确实说到点子上。曹操在进行统一大业的斗争中，虽然取得赫赫战果，但并非一帆风顺。他也遭受不少挫折。不过，他的雄心壮志却没有因此而动摇。为了早日完成统一大业，他深感招贤纳士的极端重要性。其忧世求贤的迫切心理也反映在《秋胡行》之中。他笔下的“真人”既是神仙又是贤者，既是真人的真善美又是贤者的真善美。《秋胡行》第一首《晨上篇》，共有“四解”，即歌唱时的四章：

晨上散关山，此道当何难。晨上散关山，此道当何难！牛
顿不起，车堕谷间。坐盘石之上，弹五弦之琴。作清角韵，意
中迷烦。歌以言志，晨上散关山。（一解）

有何三老公，卒来在我傍。有何三老公，卒来在我傍。负
揜被裘，似非恒人。谓卿云何，困苦以自怨。徨徨所欲，来到
此间。歌以言志，有何三老公？（二解）

我居昆仑山，所谓者真人。我居昆仑山，所谓者真人。道
深有可得，名山历观，遨游八极，枕石漱流，饮泉沉吟不决，遂
上升天。歌以言志，我居昆仑山。（三解）

去去不可追，长恨相牵攀。去去不可追，长恨相牵攀。夜
夜安得寐，惆怅以自怜。正而不谄，乃赋依因。经传所过，西
来所传。歌以言志，去去不可追。（四解）^②

该诗由陈仓出散关路上的艰难险阻描述入手，继而引出同“真人”

① 转引自黄节《魏武帝诗注》，人民文学出版社1958年2月版。

② 《先秦汉魏晋南北朝诗》上册第349—350页。

的对话,进入“游仙”之境。作者同真人对话即是要真人出而为用,但真人却表示安于林泉,这不能不引起曹操的惋惜。真人安于林泉,这说明求贤之不易,但曹操并未因此而放弃既定宗旨。在诗的末了,作者借用宁戚遇齐桓公的典故,寄托对霸业的思慕,更加反映了如饥似渴的求贤愿望。

此外,曹操的游仙诗还把道教养性延年的思想同努力进取的观念融为一体。曹操好方术,但他并不是为求方术而求方术,他学方术的目的乃是要增强自己的体魄,使之精力充沛,从而更能适应统一大业的需要。《秋胡行》第二首《华山篇》即是这种结合的范例。他从老庄道家“道法自然”的思想出发,以赤松子、王乔一类真人的“尽其天年”的思想来表达自己乐观适意的生活态度,认为只有乐观,才能使自己更焕发出年华的光彩,这同《龟虽寿》中所唱“烈士暮年,壮心不已”的格调是一致的。

事实证明:曹操游仙诗的思想内容具有两层意蕴。一方面,尽管他看到了事物的生死规律,但还是觉得“真人”一类神仙的养性延年之法是可以仿效的;另一方面,他的游仙诗同其社会诗一样,也反映了许多社会内容,是其雄心壮志的曲折表达。他的这类诗作亦具有自己的个性特征和特有的艺术风格。其抒情、叙事、写景、对话之笔墨都较为洗练,有的虽系寥寥数笔,却富有形象感染力。如写隐者“枕石、漱流、饮泉沉吟”^①,看起来,线条明快,其山林生活面貌跃然纸上。又如写华山“高百丈,浮云为之盖”^②,笔力雄浑苍劲,读来有身临其境之感。明胡应麟在《诗薮外编》卷一中曾称其诗“豪迈纵横,笼罩一世”。刘熙载《艺概》则称“曹公诗气雄力坚”。这些赞誉用以说明其游仙诗也是基本合适的。

曹操次子曹丕与三子曹植亦均有游仙诗。曹丕的《折杨柳行》

① 《先秦汉魏晋南北朝诗》上册第350页。

② 同上书,第345页。

和曹植的《游仙》，被《艺文类聚》收入“游仙”之列，奉为代表作。曹丕与曹植在早年都受乃父影响，因此，他们的游仙诗也都有浓厚的浪漫色彩，尤其是曹植，其诗篇更充满梦幻般的描绘。除了《游仙》之外，曹植所作《升天行》二首、《仙人篇》、《五游咏》、《平陵东行》、《苦思行》、《远游篇》、《飞龙篇》均是以神仙漫游为题材的。

在《升天行》中，曹植写道：

乘蹻追术士，远之蓬莱山。灵液飞素波，兰桂上参天。玄豹游其下，翔鸞戏其巅。乘风忽登举，仿佛见众仙。^①

曹植通过对仙人住所的遐想，抒发了崇尚清虚的情感。在《仙人篇》中，他更是大量运用神话与仙话故事：

仙人揽六著，对博太山隅。湘娥拊琴瑟，秦女吹笙竽。玉樽盈桂酒，河伯献神鱼。四海一何局，九州安所如。韩终与王乔，要我于天衢。万里不足步，轻举凌太虚。飞腾逾景云，高风吹我躯。回驾观紫薇，与帝合灵符。阊阖正嵯峨，双阙万丈余。玉树扶道生，白虎夹门枢。驱风游四海，东过王母庐。俯观五岳闲，人生如寄居。潜光养羽翼，进趋且徐徐。不见轩辕氏，乘龙出鼎湖。徘徊九天上，与尔长相须。^②

诗人在此不仅展现了一幅神仙极乐图，而且将自身化入其中。在《游仙》中，曹植更表示要像赤松子、王乔一样蝉蜕飞升，翱翔九天，骋轡远游。其他一些诗篇亦反复吟唱，述说凌云之志。如《五游咏》

①② 《先秦汉魏晋南北朝诗》上册第433、434页。

之“九州不足步，愿得凌云翔”^①，“徘徊文昌殿，登陟太微堂”^②，《平陵东行》之“阊阖开，天衢通，被我羽衣乘飞龙”，《远游篇》之“远游临四海，俯仰观洪波……仙人翔其隅，玉女戏其阿。琼芷可疗饥，仰首吸朝霞。昆仑本吾宅，中州非我家”^③。从字面来看，曹植诗“游仙”之味绝不淡于乃父。

当然，曹丕、曹植兄弟写神仙漫游诗在思想上并不是曹操诗的简单翻版。如果说，曹操游仙诗主要表现了企慕神仙观念与政治追求的结合，那么曹丕、曹植游仙诗则主要表现出理性与遐想的两重化。他们兄弟两人在内心上是否相信神仙是很有疑问的。曹丕在《折杨柳行》中写道：

彭祖称七百，悠悠安可原；老聃适西戎，于今竟不还；王乔假虚词，赤松垂空言。^④

该诗表现出他对仙人存在的怀疑。这种思想与他在《典论》佚文中否定神仙方术之说颇相吻合。同样地，曹植心中对于神仙的存在也打上问号。在《辩道论》中，他在谈到曹操招纳方术之士时指出：“本所以集之于魏国者，诚恐斯人之徒挟奸宄以欺众，行妖隐以惑民，故聚而禁之也。岂复欲观神仙于瀛洲，求安期于海岛，释金辂而履云舆，弃六骥而羨飞龙哉？自家王与太子及余兄弟，咸以为调笑，不信之矣。”^⑤在《赠白马王彪》一诗中，曹植更指出求仙的虚妄：“苦辛何虑思，天命信可疑。虚无求列仙，松子久吾欺。”^⑥这就说明曹植并不真正相信神仙之事。

既然曹丕、曹植怀疑神仙的存在，为什么又那么积极地创作游仙诗呢？除了如上文所说的“以为调笑”外，恐怕还同其个人经历休

①②③④⑥ 《先秦汉魏晋南北朝诗》上册第433、434、394、454页。

⑤ 严可均辑《全三国文》卷十八。

戚相关。历来富贵者与坎壈者皆可托游仙以寄志。曹丕一生算是比较顺当的，在曹操死后，即继承了其父的官职和爵位，并在第二年接受“禅让”，做了皇帝。由于受其父之熏陶，对神仙方术故事颇为熟悉，这些内容自然可以成为他进行创作的凭借，以丰富其想象。因此，曹丕作游仙诗恐怕是为了增加生活乐趣而已。至于曹植，情况就不同了。他在曹操生前虽然基本上是在父亲的荫庇下过着优裕的贵族公子生活，但曹操死后，曹丕当了皇帝，曹植便备受猜忌，在政治上受到种种迫害。曹丕死后，其子曹叡即位，曹植的生活状况并无好转，依然是日夜提心吊胆，抑郁寡欢。正是这种坎坷的经历促使他借“游仙”以求解脱，表示自己不关心现实，从而全身免祸。

（二）正始隐士游仙诗

从曹植以后，那些处在政治黑暗时代仕途不得志而借创作游仙诗以求解脱的人更大量涌现。刘勰《文心雕龙·明诗篇》说：“乃正始(240—249)明道，诗杂仙心，何晏之徒，率多浮浅。惟嵇志清峻，阮旨遥深，故能标焉。”所谓“诗杂仙心”当指那时诗作颇多吟咏神仙之事。在刘勰看来，嵇康、阮籍的诗也有这种倾向，只是内容与艺术技巧方面高于时人。正始时期，除了嵇、阮之外，还有山涛、向秀、阮咸、王戎、刘伶，号称“竹林七贤”，其诗颇有“玄风道味”。

“竹林七贤”中的关键性人物嵇康作有《游仙诗》一首，略云：

遥望山上松，隆谷郁青葱。自遇一何高，独立迥无双。愿想游其下，蹊路绝不通。王乔弃我去，乘云驾六龙。飘飖戏玄圃，黄老路相逢。授我自然道，旷若发童蒙。采药钟山隅，服食改

姿容。蝉蜕弃秽累，结友家板桐。临觞奏《九韶》，雅歌何邕邕。长与俗人别，谁能睹其踪。①

在他看来，黄老与神仙，路径相通。所以，即使是肉体未能冲举入云端，但依黄老自然法门以修养身性，寻回童心，在精神上也可与神仙同功。这说明嵇康对于神仙有自己独特的理解。对照他的《养生论》更可明了这一点。他指出，仙人“以特受异气，禀之自然，非积学所能致也”②。他一方面承认有神仙的存在，另一方面又以为学仙不是一般人都能办得到的。既然如此，为什么他对游仙这样兴致勃勃呢？这恐怕有两方面的因素。第一，学修炼之法以养生。在《与山巨源绝交书》中，嵇康说：“又闻道士遗言，饵术、黄精，令人久寿，意甚信之。”③可见他对道士修养长寿之方是予以接受的。第二，这同当时他对险恶环境的忧愤也有关联。同上书中，他又说：“游山泽，观鱼鸟，心甚乐之。一行作吏，此事便废，安能舍其所乐，而从其所惧哉！”④这里的“惧”即是对当时的社会面言的。因此，他的游仙多少含有自晦全身的意义，是对黑暗社会的一种曲折的批判形式。而养性之方和自晦全身这两者不论是道教或老庄玄学均早有叙及，故他的游仙诗具有“玄学内蕴”与道教养生术重叠的特点。这种特点在他的《幽愤诗》及《述志诗》中也有所体现。所谓“托好老庄，贱物贵身。志在守朴，养性全真……采薇山阿，散发岩岫”⑤、“冲静得自然，荣华安足为”、“玄居养营魄，千载长自绥”⑥这些句子显然表现了老庄玄义与道教养生术的内在凝聚力。这种思想内涵决定了他的游仙诗长啸低吟、波澜起伏的艺术风格。当他

① 《嵇中散集》卷一，《四部备要》本。

② 《嵇中散集》卷三。

③④ 《嵇中散集》卷二。

⑤ 《幽愤诗》，《先秦汉魏晋南北朝诗》上册第481页。

⑥ 《述志诗》，同上书，第488—489页。

讲到自已欲升举以会仙人，而仙人弃之而去时，调子比较沉重，带有浓厚的忧愤色彩，然而，忧愤积压愈久愈多，必然从其自身产生出排忧的冲击力，于是出现了长啸的高亢格调，忧愤化为童蒙式的悟彻。

稍早于嵇康的另一位“竹林贤者”阮籍，虽然未曾将所作诗冠以“游仙”之名，但无论就内容上看或就表现手法而言，其作品亦有浓厚的神仙气韵。在现存八十余首阮籍《咏怀诗》中，有相当一部分涉及神仙之事，有的实际上就是借神仙漫游之境以寄托其情思的：

二妃游江滨，逍遥顺风翔。交甫怀佩环，婉娈有芬芳。猗靡情欢爱，千载不相忘。^①

这首诗是以流传较广的“江妃解佩”的仙话故事为原始素材的，典出《列仙传》。该书卷上第11页称：“江妃二女者，不知何所人也。出游于江汉之滨，逢郑交甫，见而悦之，不知其神人也。谓其仆曰：‘我欲下请其佩。’仆曰：‘此间之人皆习于（当作“与”）辞不得，恐罹悔焉。’交甫不听，遂下与之言曰：‘二女劳矣。’二女曰：‘客子有劳，妾何劳之有？’交甫曰：‘橘是柚也。我盛之以笥，令附汉水将流而下，我遵其旁，采其芝而茹之，以知吾为不逊也。愿请子之佩。’二女曰：‘橘是柚也，我盛之以筐，令附汉水，将流而下，我遵其旁，采其芝而茹之。’遂手解佩与交甫，交甫悦受而怀之中当心，趋去数十步，视佩，空怀无佩，顾二女忽然不见。”这便是“解佩”典故的梗概。阮籍诗借二妃解佩的一段情节，以抒发心中的感慨。尽管其宗旨乃在于言情，却也表现了阮籍的“列仙”之趣。在《咏怀诗》中，阮籍还不时地想象仙人飞升的情景。诸如：“安期步天路，松子与世违。焉

^① 《先秦汉魏晋南北朝诗》上册第496—497页。

得凌霄翼，飘飘登云湄”^①，“昔有神仙士，乃处射山阿，乘云御飞龙，嘘噏叽琼华”^②，“列仙停修龄，养志在冲虚，飘飘云日间，邈与世路殊。”^③这一切表明了阮籍对于神仙是抱有神往之心的。阮籍诗中多涉神仙事，这是有一定的生活基础的。《晋书》本传说他博览群书，尤好《老》、《庄》。

据说他还学过许多道教的方术，在苏门山与隐居道人“谈太古无为之道，论五帝三王之义”^④。这种思想与追求和他在诗中对神仙歌咏的情趣是合拍的。

(三)两晋文人游仙诗

到了两晋时期，何劭、张华、成公绥、郭璞等亦相继创作游仙诗，尤其是备受称道的西晋末、东晋初诗人郭璞更是以这种题材进行创作而闻名的。

今存郭璞《游仙诗》，基本上完整的有十一首。此外，还有八首残篇，散见于锺嵘《诗品》、《北堂书钞》，以及逯钦立辑校的《先秦汉魏晋南北朝诗》中。

郭璞《游仙诗》素有“文体相辉，彪炳可玩”^⑤之称，问世以来，多得品评。《文心雕龙·明诗》谓：“景纯（郭璞字）仙篇，挺拔而为俊矣。”《世说新语·文学》刘注引檀道鸾《续晋阳秋》则称其“会合道家之言而韵之”。《〈文选〉郭璞〈游仙诗〉》李善注谓：“璞之制，文多自叙，虽志狭中区，而词兼俗累。”凡此诸说，大体上是从“咏怀”与“尚玄”两个方而来评述郭璞《游仙诗》的。这些评论从各自不同的

①③ 《先秦汉魏晋南北朝诗》上册第504页。

② 同上书，第510页。

④ 《世说新语》刘孝标注引《魏氏春秋》，转引自《魏晋南北朝文学史参考资料》上册第203页。

⑤ 锺嵘《诗品》。

角度揭示出郭璞《游仙诗》的某些特点。不过，平心而论，郭诗恐非单纯的“咏怀”或单纯的“尚玄”。正像曹氏父子以及嵇康、阮籍等前代诗人写游仙诗一样，郭璞游仙诗仍然是有多层次内涵的，而且各个层次间又表现出相互交融。

不难看出，郭璞游仙诗字里行间也不时散发出神仙的“气息”。如“左挹浮丘袖，右拍洪崖肩”^①，表示他要与浮丘、洪崖一类仙人并肩而游，一个“左”，一个“右”，充分体现了他置身于仙人队伍中的情景。他甚至还幻想上升天堂：“永偕帝乡侣，千龄共逍遥。”试图长期在仙界中享受自由自在的生活。

郭璞对仙界天堂的构想和对神仙的追求说明他确实有超脱世事的心理，这在其《游仙诗》的第一首中表达得更为清楚：

京华游侠窟，山林隐遁栖。朱门何足荣，未若托蓬莱。临源挹清波，陵冈掇丹萸。灵溪可潜盘，安事登云梯。漆园有傲吏，莱氏有逸妻。进则保龙见，退为触藩羝。高蹈风尘外，长揖谢夷齐。

他认为荣华富贵、朱门酒肉并不值得留恋，置身仕途亦不足羨，因为求高官以过身者尽管可以获得好运气，甚至得宠于天子或其他大人物，但是受重用本身就意味着受牵制，弄不好将会像羝羊的角被挂在篱笆上那样，进退两难^②；反之，隐遁之人，游山玩水，则有心舒胸畅之快乐；相比之下，还不如效法庄周和老莱子之妻，归隐求仙。

郭璞这种退隐山林、高蹈学仙的抉择与其学术渊源及信仰倾

① 《先秦汉魏晋南北朝诗》中卷第865页。以下凡属郭璞《游仙诗》出此卷者，不再注页码。

② 《易·大壮》上六爻辞谓：“羝羊触藩，不能退，不能遂，无攸利，艰则吉。”郭诗“触藩羝”之典即源于此。

向是不可分割的。郭璞曾师事客居河东的郭公，学阴阳卜筮历算之术。西晋著名文人京兆挚虞和皇甫谧对他或许也有相当深刻的影响。皇甫谧素有道教信仰，嗜好服食丹药，他还擅长医术，有《黄帝甲乙经》传世。皇甫谧在当时的名望是颇大的。据《晋书·皇甫谧传》记载，皇甫谧“沉静寡欲”，门人挚虞、张轨、牛综、席纯皆为晋名医。这就有可能使其学术思想在河西关陇一带广泛传播，而郭璞家乡河东安邑与河西仅一水之隔，故其崇尚神仙道教的倾向可能与此有一定的关联。再说，郭璞平生交游者颇多好道之徒，如宣城太守殷祐即一向深信道术。郭璞与上清道派世家许迈交谊甚厚，曾劝许迈学“升遐之道”^①，可见郭璞对道教的理论与方术已不是一般的了解，而是有较深的造诣。此外，他还有搜奇好异之癖，对古老神仙志怪书籍爱不释手，曾注《山海经》、《穆天子传》，后来被收入《正统道藏》中。他本人甚至为尔后的净明道奉为“净明法师”。从现有材料虽然查不出郭璞正式受度入道的记载，但种种迹象表明他与道教的关系确实十分密切。郭璞生活在道教盛行的地理环境和文化背景中，又经过词赋之学的严格训练，故对有关仙人形象的材料能应用自如，得心应手。

郭璞的生活年代正处玄学发展的鼎盛时期，因此，他的游仙诗之玄学意蕴比起嵇康同类作品来，更有坚实的根底和冥想的旨趣。如“明道虽著昧，其中有妙想”显然是受《道德经》“道之为物，惟恍惟惚”^②的启迪，写的是仙人得以凭借的“常道”性状，以为一般人的感官虽看不到它，但有功夫者经过凝神冥想可以体会出其奥妙来。再如：“云生栋梁间，风出窗户里。借问此何谁，云是鬼谷子。”^③这表现的是一种“坐忘”的境界。高屋栋梁之间，云气蒙蒙，微微吹

① 《晋书》卷八十《许迈传》。

② 王弼注《道德经》第二十一章。

③ 郭璞《游仙诗》第二首。

出窗户，鬼谷子正于此间行“坐忘”之功。这首诗意象赖以形成的材料虽是来源于仙话传说，但思想根基则出于老庄“无为”之教，可谓深得老庄玄想之真谛。

郭璞《游仙诗》的玄想旨趣和深厚根底还体现于他以“逆向”的思维方式对社会险恶进行委婉的批判。老庄道家之主清静无为，并非是无所事事，其中包含着以逆向的目光看待社会人生的一面。他们认为，混沌本体的道是最清澈的，而社会在开初也是纯朴的；随着历史的发展，竞争的激烈，各种丑恶现象应运而生，因此，老庄主张人类心灵要复归于婴儿时那种天真无邪的境地。这种复归，自然就包括了对丑恶现象的曲折否定以及对坎坷人生的深刻认识。所以，在老庄树起“自然无为”的旗帜时，往往也涉及人生和社会历史问题，流露出对黑暗社会的不满情绪和对人生的嗟叹。郭璞《游仙诗》也有这方面的丰富内容。如第九首：“东海犹蹄涔，昆仑蝼蚁堆。遐邈冥茫中，俯视令人哀。”这说明郭璞即使退隐山林向往神仙逍遥生活也无法避免对世世的回顾，苦恼伤心的情绪难以压抑。他甚至有时对世人的疾苦和自己生活道路的坎坷伤心涕零。所谓“悲来恻丹心，零泪缘缨流”^①正是这种苦痛心情的写照。这与屈原《离骚》“陟升皇之赫戏兮，忽临睨夫旧乡；仆夫悲予马怀兮，蜷局顾面不行”是颇为类似的。考察一下他的生活经历更可明了他的游仙诗的这种意蕴。郭璞生活于动乱时期，永嘉年间，曾为避乱而南徙。《晋书·郭璞传》述及郭南徙之前曾“筮之，投策而叹曰：‘嗟夫，黔黎将湮于异类，桑梓其剪为龙荒乎？’于是潜结姻昵及交游数十家，欲避地东南。”他在《流寓赋》中写道：“戒鸡晨而星发，至猗氏而方晓；观屋落之隳残，顾但见乎丘枣。”^②这反映了他老家经过兵燹之后的凄凉状况。经过对社会和人生的透视反思之后，郭璞深

① 郭璞《游仙诗》第五首。

② 《艺文类聚》卷二十七。

深感到在世俗生活中年华流逝的可惜和可悲。在《游仙诗》的第4首中,他写道:

六龙安可顿,运流有代谢。时变感人思,已秋复愿夏。淮海变微禽,吾生独不化……临川哀年迈,抚心独悲吒。

这里面既有对世事变迁的思索,又有对人生的感叹。“已秋复愿夏”一句充分体现了逆向或复归的“玄览”特点。正是这种“玄览”使他萌发了学仙人飞举,以求归于大化,与天地合一的观念。可见,郭璞《游仙诗》在其绘声绘色的描写背后潜藏着他对宇宙、社会、人生的深思。

与玄览复归精神相适应,郭璞《游仙诗》还善于借助“啸”的意象进行某些加工,来为塑造人物形象和抒发内心情感服务。诸如:

仰思举云翼,延首矫玉掌。啸傲遗世罗,纵情在独往。

其中“啸傲”二字即颇富有刻划性格,抒写怀抱的表现力。“啸”本来是一种原始的自然声,与古老巫术有关,后来逐渐朝着两个方向发展。一是与音乐的结合,有较规则的节奏,成为啸歌一类,大抵为儒家乐教之属。如《诗·召南·江有汜》:“其啸也歌。”《王风·中谷有蓷》:“条其啸矣。”用于炽烈情感的抒发。“啸”的另一发展方向是演变为情绪的自由、奔放的表达形式。如果说前一种类型主要是受礼教的规范,那么后者则具有放浪不羁的品性,适合于表现傲态和逸态。汉魏六朝时期,不拘礼节的“啸”进一步仙道化,成为气功、禁术之一^①。《后汉书·向栩传》载,向栩“性卓诡不伦,恒读

^① 参看李丰楙《六朝隋唐仙道类小说研究》第五章,台湾学生书局1986年4月初版。

《老子》，状若学道，又似狂生，好被发著绛绡头，常于灶北坐板床上，如是积久，板乃有膝踝足指之处。不好语言而喜长啸”。这说明向栩读《老子》乃是把朗诵与炼气相结合，其“长啸”有道士、方士行术之状。又，《后汉书·徐登传》载，徐登、赵炳二人能以气禁，令河水逆流。此亦为啸法之类。像徐登、赵炳这样能行啸法异术的人，在道教典籍中记载颇多。大概道教所施行的啸法是一种有音而无字的咒语式法术，类似于“无标题音乐”，能根据需要即兴发挥，这恰好能满足那些具有豪放傲岸性格的文人的心理需要，所以魏晋时期也渐为奉道文人所爱好。我们在前面已经论及的正始诗人阮籍据说就是一位深通啸法的人。《世说新语》刘孝标注引《魏氏春秋》曰，阮籍曾游苏门山，“苏门先生翛然曾不眴之。籍以嘤然长啸，韵响寥亮。”阮籍能啸大概是事实，因为《晋书》本传及《世说新语》、《栖逸》等书都有记载。传说他的著名赋篇《大人先生传》，还是由于听了隐士孙登的啸以后写下的。可见，文人确有通啸法者。因此，啸的意象进入其诗文创领域，这便不足为奇。考魏晋时诗，涉及啸者颇多。如左思《咏史》谓：“长啸激清风，志若无东吴。铅刀贵一割，梦想骋良图。”^①《招隐》诗：“何事待啸歌？灌木自悲吟。”^②陶渊明《归去来兮辞》：“登东皋以舒啸，临清流而赋诗。聊乘化以归尽，乐夫天命复奚疑。”^③左思与陶渊明诗赋当中出现的啸都是用以表现隐士、逸士品性的意象。郭璞《游仙诗》出现的“啸傲”形象显然同左思、陶渊明诗赋中的“啸”具有类似的特征，既是为了表现隐者放浪不羁的个性，又是自身试图冲决世俗罗网、独处尘外的象征。在对炼形之士的形象塑造中亦可看到郭璞对“啸”的精湛应用艺术：

① 《魏晋南北朝文学史参考资料》上册第288页。

② 同上书，上册第298页。

③ 同上书，下册第440页。

绿萝结高林，蒙笼盖一山。中有冥寂士，静啸抚清弦。放情凌霄外，嚼蕊挹飞泉。^①

这位冥寂士隐居深山高林之中，习静炼啸，弹琴嚼蕊，充分体现了他不受世俗礼节之约束，放浪形骸的特点，从而也寄托了诗人超然物外的追求。

郭璞《游仙诗》还善于把登高望远的感受同大胆的想象和夸张结合起来。从他创造的意境中不难领略到那种登高望远的广阔视野：

吻谷吐灵曜，扶桑森千丈。朱霞升东山，朝日何晃朗。回风流曲棂，幽室发逸响。^②

诗人在此套用了“日出扶桑”的古老传说，但其中也包含着他对大自然细心观察的感受。不过，作者并不是停留在即实的描写上，他展开了自己想象的翅膀：

悠然心永怀，眇尔自遐想，仰思举云翼，延首矫玉掌。^③

如果说望日出还是以山巅作为立足点，那么“举云翼”则已进入“冲举腾空”的冥想。这既是登高的夸张，又是新颖的想象，是现实感受的升华和理想境界的自然延展。作者为我们勾勒出一幅虚中有实、实中有虚的画面。

郭璞《游仙诗》也善于通过大海风浪的气氛渲染来展现仙境。

① 郭璞《游仙诗》第三首。

②③ 同上书，第八首。

试看第六首：

杂县寓鲁门，风暖将为灾。吞舟涌海底，高浪驾蓬莱。神仙排云出，但见金银台。

杂县，即爰居，是一种海鸟。根据《国语·鲁语》所载，爰居出现，将会引起“海多大风”的现象。郭璞该诗以爰居为引子，以先秦时期方士们津津乐道的海中蓬莱仙山传说为素材，推出了波澜壮阔的海中仙岛图景，且具有层层递进的挺拔文势。在该诗中，郭璞还使用了不少秦汉以来的仙人传记典故，如服“五石脂”的陵阳子，曾为黄帝师的容成公，还有嫦娥、张洪崖都被他编入了排云而出的仙人队伍中。作者在对这些仙人重新编排时，遣词造句颇注意讲究对仗与辞采。像“陵阳挹丹溜，容成挥玉杯。姮娥扬妙音，洪崖颌其颐”，其对仗甚工。可以看出，这是经过一番推敲的。

郭璞之后，复有庾阐、湛方生等亦相继挥笔，描绘仙景，畅想神游。

庾阐，字仲初，颍川鄢陵人，永昌(322)中为西阳王兼太宰掾，累迁尚书郎。咸和(326—334)中，参司空郗鉴军事，拜彭城内史，进散骑常侍。他作有《游仙诗》十首，收入《艺文类聚》卷七十八之中，《诗纪》亦载其个别作品。从现存十首《游仙诗》看，庾阐在形式上尚有所开拓。除了沿袭郭璞的五言诗法之外，庾阐还采用了六言形式：

赤松游霞乘烟，封子炼骨凌仙。晨漱水玉心玄，故能灵化自然。

乘彼六气渺芒，榴驾赤水昆阳。遥望至人玄堂，心与罔象俱忘。

朝嗽云英玉蕊，夕挹玉膏石髓。瑶台藻构霞绮，鳞裳羽盖

级。①

庾阐的《游仙诗》不仅描写神仙的乘烟飞升的情景，而且还夹杂着有关修炼方术的介绍，如当中所谓“心与罔象俱忘”写的正是一种心性锻炼的方式，还有“嗽云英”、“搥玉膏”之类都在于要表现仙人日常生活方式的与众不同。此外，庾阐的《游仙诗》还不时地援用老庄的生命哲学概念，已有较明显的“玄言化”倾向。

湛方生尝为卫军谘议参军，作有《庐山神仙诗》：

吸风玄圃，饮露丹霄。室宅五岳，宾友松乔。②

在该诗的序言中，作者写道：“寻阳有庐山者，盘基彭蠡之西，其崇标峻极，辰光隔辉，幽涧澄深，积清百仞。若乃绝阻重险，非人迹之所游。窈窕冲深，常含霞而贮气，真可谓神明之区域，列真之苑囿矣。太元十一年，有樵采之阳者，于时鲜霞褰林，倾晖映岫。见一沙门，披法服，独在岩中，俄顷振裳挥锡，凌崖直上，排丹霄而轻举。起九折而一指，既白云之可乘，何帝乡之足远哉。”从这段序里，不难看出，湛方生的所谓神仙诗乃是因登山有感而发。与郭璞等前代许多诗人那种通过游仙之境的描绘以发泄郁闷或不满情绪的格调不同，湛方生对于“吸风玄圃”的胜景铺叙是以相信轻举有道、乘云有方为思想前提的。

（四）南北朝文人游仙诗

南北朝时期，随着经济中心的南移，主要的作家也聚集于南

① 《先秦汉魏晋南北朝诗》中册第875页。

② 《艺文类聚》卷七十八。

方。所以，南方的文学获得了更为广泛的发展。在这种情况下，游仙诗的创作也以南方为盛。影响较大的有梁武帝、沈约、张正见等。

梁武帝萧衍，字叔达，兰陵武进人，中兴二年(502)受禅登帝位，在位凡四十八年。他的一生虽然溺信佛教，但对道教的发展也给予许多支持。即位之前，他曾从陶弘景(下一章还要论及)受经法，即位以后对陶氏便特别宠信，据说“书问不绝”，“国家每有吉凶征讨大事，无不前以咨询”^①。梁武帝还赐黄金、朱砂、曾青、雄黄等，让陶弘景合炼金丹，“建太清玄坛，以均明法教也”^②。同时，梁武帝还常召见别的道士，“躬往礼拜”^③。出于这种经历和好道行径，其《游仙诗》自然就弥漫着一股仙风道气：

水华究灵奥，阳精测神秘。具闻上仙诀，留丹未肯饵。潜名游柱史，隐迹居郎位。委曲凤台日，分明柏寝事。萧史暂徘徊，待我升龙辔。^④

这首诗反映了梁武帝既想成仙又想过荣华富贵生活的双重心理。一方面，他对金丹之事抱有浓厚的兴趣，甚至对其神秘的试验过程也颇为熟悉；另一方面，丹炼成了之后却不愿意立即就服食，声称要潜名隐迹。事实上，他是担心一服食金丹，“飞升”成仙就再也不能享受人世之乐。所以，他把升仙的实际追求最终又化成一种臆想，呼唤已经“升天”的萧史再徘徊片刻，以便他驾起龙辔一同神游。萧史是道教尊崇的古仙人之一。据《列仙传》卷上所载，春秋时期，秦穆公有个女儿叫弄玉，善箫，后为同好者萧史所看中，结为

① 《南史》卷七十六《陶弘景传》。

② 《上清道类事相》卷一《仙观品》引《道学传》。

③ 《南史·邓郁传》。

④ 《文苑英华》卷二百二十五。

伉俪。弄玉以箫拟凤之鸣，数年工夫到了炉火纯青的地步，箫声一出，似凤长吟，引来凤凰，夫妻双双随之仙去。这个吹箫成仙的故事不仅在道门中传为佳话，而且也为文人们所乐道，向来以萧史为典作诗者颇多。西晋时人张华即有“龙飞竟天路，凤起出秦关，身去长不反，箫声时往还”^①之句。还有江总所作《萧史曲》亦歌云：“弄玉秦家女，萧史仙处童。来时兔月照，去后凤楼空。密笑开还敛，浮声咽更通。相期红粉色，飞向紫烟中。”^②张华与江总对萧史、弄玉故事的吟咏尽管是为了表达恋情的，但都已将主人公仙人化，带有浪漫色调。在这一点上，梁武帝诗也有同样的意味。

作为一个多才多艺的皇帝、诗人，萧衍还热衷于乐府歌辞的创作。他一生写下数十首曲词，为宴请歌舞“承酒笑”之用。就在他所创作的乐府歌辞当中也有不少作品是以神仙幻境为题材的，如《上云乐》七曲便是。《古今乐录》云：“《上云乐》七曲，梁武帝制，以代《西曲》。一曰凤台，二曰桐柏，三曰方丈，四曰方诸，五曰玉龟，六曰金丹，七曰金陵。”这七曲合成组歌，但每一曲又有相对独立性。其中有些曲名就是出自道教神仙传说或道教术语的。有些曲名表面看来与道教无关，但在内容上则多咏仙家事。兹引数曲，以见一斑：

桐柏真，升帝宾，戏伊谷，游洛滨。参差列风管，容与起梁尘。望不可至，徘徊谢时人。

玉龟山，真长仙，九光曜，五云生。交带要分影，大华冠展纓。寿如玄罗，出入游太清。

句曲仙，长乐游洞天。巡会迹，六门揖，玉板登金门，凤泉回肆，鹭羽降寻云。鹭羽一流，芳芬郁氛氲。^③

① 见《艺文类聚》卷七十八。按：该诗一说为鲍照作。

②③ 《乐府诗集》卷五十一，中华书局1979年11月第1版。以下凡引此书者不再注明版本。诗中之“萧”或作“箫”。

以上三曲都是以道教的仙人为歌咏对象的。所谓“桐柏真”，即天台桐柏真人王子晋。《天台山志》称：“桐柏有洞天金庭，即王子晋所治。”所谓玉龟山“长仙”，即西王母。《历世真仙体道通鉴后集》卷一谓：“金母元君者，九灵太妙龟山金母也，一号太灵九光龟台金母，一号曰西王母。”所谓“句曲仙”，即三茅真君。其典详见本书第一编第五章关子《周氏冥通记》分析部分。在这三首曲词中，梁武帝根据宴乐的需要，进行新的构想，力图为人们展现出扑朔迷离的色彩。尽管作品不冠以“游仙”之名，却有游仙诗的韵味。在句法上，采取杂言的形式，有曹操《气出倡》之遗风。当然，这种应景之作，从根本上看，也是享乐生活需要的结果。所以，那些穿羽服、游太清的仙人形象的描写不过是为了点缀升平气象而已，其背后甚至还藏着宫廷中淫糜虚浮的潜流。

梁武帝时期的著名诗人沈约也写过不少游仙诗或以神仙为题材的作品。沈约(441—513)，字休文，吴兴武康(今浙江德清)人。官至尚书令。《梁书》本传称他“昧于荣利，……颇累清谈”。可见，他也深受玄学的影响。在《和竟陵王游仙诗二首》中，他写道：

天矫乘绛仙，螭衣方陆离。玉銮隐云雾，溶溶纷上驰。瑤台风不息，赤水正涟漪。峥嵘玄圃上，聊攀琼树枝。

朝止阊阖宫，暮宴清都阙。腾盖隐奔星，低銮避行月。九疑纷相从，虹旌乍升没。青鸟去复还，高唐云不歇。若华有余照，淹留且晞发。①

这两首诗采用跳跃性的手法，来展示传说中的种种仙境，想象自我云游仙家洞府的情景。作为一位精通文史音律的诗人，沈约的《游

① 《艺文类聚》卷七十八。

仙诗》诗趣较为清新。此外，沈约的《和刘中书仙诗二首》、《前缓声歌》、《早发定山诗》也都具有游仙的特色。

沈约写游仙，虽然与宫廷需要有关，但也有其特定的生活基础。他不仅游览了许多仙宫道馆，而且与道士颇有些交谊。尤其是同陶弘景的关系更为密切。现存沈约集中有不少作品反映了他与陶弘景交往的情况。如《还园宅奉酬华阳先生诗》、《华阳先生登楼不复下赠呈诗》、《酬华阳陶先生诗》等。这种与道士的交谊也使他产生了出世的念头：

松子排烟去，英灵眇难测。惟有清涧流，潺湲终不息。神丹在兹化，云辔于此陟。愿受金液方，片言生羽翼。渴就华池饮，饥向朝霞食。何时当来还，延伫青岩侧。^①

瞧着山涧流水，沈约虽然感到赤松子的英灵难以测知，但对其“仙踪”却也念念不忘。他幻想着仙人乘云辔从山涧上升的景象，表示愿意接受金液神丹之方，渴饮华池，饥餐朝霞。他站在青岩之侧，等待着仙人赤松子的回返。这种抒情看起来颇有天真童蒙之灵悟。其写景有山水的气息，体现了游仙诗从玄想为主向山水化的初步过渡。

陈朝时，清河东武城人张正见，一边写宫体艳歌，一边高唱《神仙篇》：

瀛州(当作洲)分渤海，阆苑隔虹霓。欲识三山路，须寻千仞溪。石梁云外去，蓬丘雾里迷。年深毁丹灶，学久弃青泥。葛水留还杖，天衢鸣去鸡。六龙骧首起云阁，万里一别何寥廓。玄都府内驾青牛，紫盖山中乘白鹤。浔阳杏花终难朽，武陵桃

^① 《赤松涧诗》，《艺文类聚》卷七十八。“青”原作“清”，依《诗纪》校正。

花未曾落。已见玉女笑投壶，复睹仙童欣六博。同甘玉文枣，俱饮流霞药。鸾歌凤舞集天台，金阙银宫相向开。西王已令青鸟去，东海还馭赤虬来。魏武还车逢汉女，荆王因梦识阳台。凤盖随云聊蔽日，霓裳杂雨复乘雷。神岳吹笙遥谢手，当知福地有神才。①

这首诗五、七言交替使用。在其游仙的遐想之中，既有桃源式的风光，又有玄都内的景色，既有鸾歌凤舞，又有流霞虹霓。他通过一系列的描写手段，以呈现仙境中的珠光宝气的升平景象。诗中尤其注意对仙女形象的刻画，给人一种斑斓多姿的色调，隐隐约约之中还略带点脂粉气。这种游仙情趣令人想起他的那些艳体诗来。在《置酒高殿上》中，他写道：“高窗侍玉女，飞闥敞金铺。”②这里的“玉女”，虽是对现实女子的美称，但又有神仙化的迹象；而《神仙篇》中的“玉女”、“汉女”虽是对仙女的泛称，但其形象又是以现实女子为原型的。由此可见，游仙诗与艳体诗在张正见手里已被沟通起来。这种情况之所以发生，就在于当时有着色情文学风靡的社会背景。君主臣僚，荒于酒色，流连声伎，一班文人多写女人情态，并杂以仙境气氛的渲染，遂使游仙诗也沾染上妖艳之气。

与南朝相比，北朝的文学虽说显得萎缩，但作游仙诗者亦不乏其人。主要的有郑道昭、颜之推、王褒。

郑道昭，字僖伯，荥阳开封（今河南开封）人，历任秘书郎、员外散骑侍郎、秘书丞、国子祭酒等职。现存诗歌四首，其中有两首即属游仙之作。其《咏飞仙室诗》云：

岩堂隐星霄，遥檐驾云飞。郑公乘日至，道士投霞归。③

① 《乐府诗集》卷六十四。

② 同上书，卷三十九。

③ 《先秦汉魏晋南北朝诗》下册第2207页。

大概许飞仙之室坐落于悬崖峭壁之间，每有云彩飘扬，远远地看去，那屋檐似驾着云朵飞腾。作者由此联想到仙人郑公乘坐太阳，道士身绕云霞归来的情景。这就使一般的咏物诗转变为游仙思绪的载体。他的《登云峰山观海岛诗》也充满仙韵神气：

山游悦遥赏，观沧眺白沙。云路沈仙驾，灵章飞玉车。金轩接日彩，紫盖通月华。腾龙葛星水，翻凤暎烟家。往来风云道，出入朱明霞。^①

游山观海，看到的并不是山中的美景、海上的奇光，而是云雾中的仙驾、玉车、紫盖、腾龙等一类神仙使用的交通工具或操持的器物，足见其心思在于“乘风而游”。还有他的《与道俗□人出莱城东南九里登云峰山论经书诗》亦多咏仙家之事。诸如“藏名隐仙丘，希言养神直。……道音动齐泉，义风光韶棘”等句即表现出对道教神仙和玄理的浓厚兴趣。

与北魏的郑道昭大体相类，北齐的颜之推也在诗作中“推”出他的慕仙畅想。在《神仙诗》中，他写道：

红颜恃容色，青春矜盛年。自言晓书剑，不得学神仙。风云落时后，岁月度人前。镜中不相识，扪心徒自怜。愿得金楼要，思逢玉铃篇。九龙游弱水，八风出飞烟。朝游采琼实，夕宴酌膏泉。峥嵘下无地，列缺上陵天。举世聊一息，中州安足旋。^②

颜之推之所以不想继续在尘世中周旋，而要去观赏九龙戏水、八风

① 《先秦汉魏晋南北朝诗》下册第 2207 页。

② 《文苑英华》卷二百二十五。

凌烟，畅游仙宫，是因为他感到岁月流逝的迅速，转眼间，连镜中本像也感到陌生了。这真是历尽沧桑者的无限感慨。

至于北周的王褒，尽管诗作多以边塞、游侠、从军为题材，但偶尔写起“游仙”来，则也穷思极想：

天地能长久，神仙寿不穷。白玉东华检，方诸西岳童。我
瞻少海北，暂别扶桑东。俯观云似盖，低望月如弓。看棋城
邑改，辞家墟巷空。流珠余旧灶，种杏发新丛。酒酿瀛洲玉，
剑铸昆吾铜。谁能揽六博，还当访井公。①

看其低望，月亮只有弓弦大小，可知他“飞行”的高度远远在月亮之上。就在这样的境界中，作者一会儿仰观上天，一会儿又俯视下界。他看见原来的城邑都改了样子，旧居成为一片废墟，只有老灶还残存着，杏树却已长成茂密的丛林。作者在此化用了道教关于仙人辞家远行修炼的一类传说，给人一种历时已久的感受。当然，与他的《燕歌行》、《日出东南隅》等一类以现实为题材的作品比较起来，其游仙之作也就显得缺少真挚和深厚的情感，而诗中关于瀛洲的玉酿酒，昆吾的铜铸剑的描述，尽管想象较为新奇，但在思想上不过是享乐观念的寄托。他把神仙之寿与天地相提并论，本身就是建立在幻想的前提之上的。故而从总体上看，其游仙诗的地位自然是在那些以现实为题材的作品之下。

三、魏晋南北朝的步虚词

当我们描述了魏晋南北朝游仙诗的历史概貌之后，现在就可

① 《轻举篇》，《乐府诗集》卷六十四。

以转过头来谈谈步虚词了。

(一) 步虚词的名义、特点及缘起

步虚词是道教文学样式之一。其文体多为五言，或四句、或八句、或十二句不等。在这一点上，它同游仙诗颇为类似，堪称游仙诗的“孪生姐妹”。

所谓“孪生”，除了形式外表有类似之处外，很重要的一个含义就在于它们具有相同的“血缘关系”。正如游仙诗源于汉代之前的歌赋一样，步虚词亦是在此基础上发展起来的；所不同的是，步虚词与歌赋更有直接的关系。

历史证明：在文字尚未形成之前，不论是中国还是外国，都曾通过原始宗教的音乐舞蹈的“形象语言”来表达思想感情，作为沟通人、神、物关系的媒介。我国素有礼仪之邦的称号，在很早的时候，就相当重视音乐舞蹈的作用。据《史记·五帝纪》载，夏禹曾经“兴《九招》之乐，致异物，凤皇来翔”。《诗经》更有“颂”一类歌词。这些都与古代“神道设教”活动有密切的关联。步虚词即是为“神道设教”服务的祭祀颂神的歌词的衍变和发展。

唐吴兢《乐府古题要解》对步虚词的内容与形式有一简要说明，谓：“步虚词，道家曲也，备言众仙缥缈轻举之美。”由此可见，步虚词在内容上亦离不开神仙之事；在形式上，它属于曲调一类。如果说，游仙诗是一种诵诗，那么步虚词则是歌诗了，是与音乐结合得十分密切的一种文学形式。所以向来文学史家大抵将步虚词归入乐府中。

关于步虚词的名义，《洞玄灵宝升玄步虚章序疏》第1页有比较详细的解释：

升玄是妙觉之通名，步虚是神造之员极；升则证实不差，

玄则冥同至德；步是通涉之名，虚是纵绝之称。又云章者，焕辉敞露，赞法体之滂流，乃有：玄音才吐，而八表咸和；神韵再敷，则十华竞集。旋玄都以掷灵；蹶云纲而携契信。是怡神涤志之法场，解形隳心之妙处也。故言升玄步虚章。

这段话说得神乎其神，晦涩难懂，但稍加揣摩仍可看出，“步虚”是通感“神明”，获取“妙觉”的一种音符。“章”也就是根据一定音符配上的歌词，以音符配歌词，和以管弦，即为流水式的婉转“符音”。它的功能据说能“协合神韵”，“怡神涤志”。同上书《序疏》第5页又说：

玉京洞玄步虚咏，此题下即咏七宝华叶法也。心通玄道，神咏步虚，游履经法。学者神悟曰经也。观随声游，故曰咏也。

这是说步虚通过歌颂而使颂者自身及听颂人之间能耳与眼通，心与神通，故能步随声转，各感觉器官配合默契。

“步虚”之缘起，历来传说不一。晁公武《读书志》尝云：

《步虚经》一卷。右太极真人传左仙公。其章皆高仙上圣朝玄都玉京，飞巡虚空所讽咏，故曰步虚。

此处“太极真人”系指徐来勒，“左仙公”系指葛洪从祖葛玄。又有清汪汲《词名集解》卷二引《吴苑记》称，陈思王（曹植）游鱼山，闻岩里有诵经声，清远嘹亮，因使解音者写之，为神仙之声。道士效之，作“步虚声”。按上二说，似乎“步虚”由来颇早，然徐来勒之事迹甚为神秘，故其人是否传有“步虚”，尚属可疑。至于曹植时道士作有“步虚声”，或许有一定根据。即使曹魏时代尚无成熟之“步虚”，则

两晋之际当已有之，因出于此时的《太上洞渊神咒经》卷十五即录有《步虚》二十余首。

（二）魏晋南北朝主要步虚词的内容分析

《太上洞渊神咒经》卷十五所录《步虚》的宗旨即是为了通过颂神降灵而禳解祸难。《步虚解考品》谓：

道言，吾今不忍见汝天下苍生福德浅薄，自从出胎世上，年七解语以来，举手施为，出言用意，心生五毒，六贼竞兴，曾无善慈，唯只恶生好杀，遂被三尸注簿^①，七魄录名，常以甲子、庚申，奏入天曹案内。罪满三千，簿内天符，降于中斗之司，敕令本命星官收汝三魂七魄，送付秦山地狱……或病或死，或未死；或令饱死，或令饿死，或令热死，或令寒死，或令水死，或令火死，或令土压木伤死，或遭金铍铁刃死，或遭蛇伤虎咬死，或遭蛟螭鱼鳖死，或遭猪牛犬马死，或遇刀兵枷棒死，或遭雷电风雹死……吾今专遣明罗真人，持经行化天下，为诸众生拔度五苦，解灾却患，济厄扶危，治病救疾，消诸祸源。^②

这一段解说将佛教的因果报应、善恶轮回思想同道教固有的“三尸庚申言罪说”^③汇通起来，其与科学相悖之处显而易见。然而，《步虚解考品》罗列了各种病死的形式，说明那时人们所受天灾人祸压迫的深重。因此，它虽然采取了虚幻的方式进行说教，但其出发点则是为了人的生存和灵魂的解脱。《步虚解考品》所说的是符合《太

① “簿”字原作“薄”，当有误。

② 《太上洞渊神咒经》卷十五第1页。

③ “庚申言罪说”谓人体中有三尸神，每于庚申日上天言人罪过，以为当日若清斋首过不寝，则可避之。

上洞渊神咒经》所录五言“步虚词”的宗旨的。

《太上洞渊神咒经》里的《步虚》关于消灾解难的社会心理是通过对神鬼的善恶判断的曲折形式来披露的。例如第一首所唱：

东方苍老君，号曰句芒灵。梵女游太空，迢迢拂玉京。大乘总三天，众兵统魔兵。八音遍十地，九龙云舆迎。建斋立大功，长夜自然明。正道法鼓震，百邪悉推精。魔王来稽首，方始免其刑。善神守门户，力士交万灵。道炁广流布，家亲戚安宁。疫毒皆消灭，万民悉长生。相与弘至道，俱游紫凤城。①

在这一首词里，神鬼人物显然分成两大阵营。以东方苍老君为首的天兵天将在作者笔下乃是以驱邪的善神面目出现的，被当作回家亲站在一边的保佑者而受到歌颂；而魔王则是灾难邪恶的象征，只有稽首投降，才能免刑。对于负隅顽抗的妖魔邪恶势力，《步虚》作者是毫不客气的：

若有干试者，力士斩其头。诸天帝王子，杀鬼岂敢留！故有强梁者，镬汤煮其躯。千千悉斩首，万万不容留。②

说得斩钉截铁，十分坚决。

《步虚》由于把灾难的产生看成是出于魔鬼的作用，消灾即是要镇魔压邪，故其基调是紧张而激烈的，作品不时爆发出刀枪戈戟的碰撞声，似乎正进行大规模的战斗。不过，其中也有一些比较轻松的描写。诸如：“功德已巍巍，碧海无风波。玉女空洞吟，青童步虚歌。善功今已立，仙路轻云罗。幢盖间花飞，神兵步步多。上圣

① 《太上洞渊神咒经》卷十五。以后凡出此经者，不再注明卷数。

② 同上书，《步虚》第二首。

降虚空，斋福高嵯峨。三宫十二司，大宣太上科。”^①又如：“然（燃）灯照无边，功成清净家”^②，“虚皇演真经，仙唱盘空旋。群龙驾纷纷，五帝车翩翩”^③，“玉女歌不尽，福备无穷家。”^④这真是一派轻歌曼舞的景象，仿佛是打了一场大胜仗，正召开庆功典礼大会似的。作者这样安排，显然具有抚慰人心的意图。总而言之，这一篇“步虚”向人们展示了“调兵一战斗一胜利”的过程。它告诉信徒们：结局是美好的，经过天神的战斗，邪恶终于荡尽，这就从心理上驱走了对灾害的恐惧感。就这个角度来看，它在特定的历史条件下，具有一种安定人心的作用。

魏晋南北朝流行较广的步虚词还有《空洞步虚章》，此篇出自《洞玄灵宝玉京山步虚经》，为灵宝道士所传授。

《空洞步虚章》产生于何时，现难以确指，但系南北朝前作品，则毋庸置疑。东晋时问世的《太极真人敷灵宝斋戒威仪诸经要诀》在讲述“灵宝斋法”时尝称：

斋人以次左行，旋绕香炉三匝，毕。是时亦当口咏《步虚蹶无披空洞章》。所以旋绕香（炉）者，上法玄根，无上玉洞之天，大罗天上，太上大道君所治七宝自然之台，无上诸真人，持斋诵咏，旋绕太上七宝之台。今法之焉。

这一进行过程，实与《洞玄灵宝玉京山步虚经》所述相同。该经谓：

玄都玉京山在三清之上，无色无尘。上有玉京金阙七宝玄台紫微上官……太上无极虚皇天尊之治也……飞仙散花，旋

① 《步虚》第十八首。

② 《步虚》第十九首。

③ 《步虚》第二十一首。

④ 《步虚》第二十二首。

绕七宝玄台，三周匝，诵咏《空洞歌章》。

由于《太极真人敷灵宝斋戒威仪诸经要诀》与《洞玄灵宝玉京山步虚经》所述神灵之治（大罗天七宝台）是一致的，故二者所录之“步虚”当无相异。据此可推知，《空洞步虚章》最迟在晋代也已产生了。

《空洞步虚章》在陆修静作《太上洞玄灵宝授度仪》以及杜光庭《太上黄箓斋仪》中都有引述，共有十首，为五言，每首句数不一。其中心内容可以用第十首中的两句作为概括，这就是“长斋会玄都，鸣玉扣琼钟”。如果说，“斋”是通神的方法，那么，“玄都”便是意境，“扣琼钟”则是进入斋法意境后所达到的身心机理效果。

“斋”本来只有洁净、斋戒的意义。《说文》：“斋，戒洁也，从示。”《礼·祭统》：“斋^①之为言齐也，齐不齐以致齐者也。”又称“及其将斋也，防其邪物，讫其嗜欲”。《易·系辞上》：“圣人以此斋戒。”韩康伯注谓：“洗心曰齐，防患曰戒。”《礼记·曲礼上》：“斋戒以告鬼神。”这说明斋本是指祭祀前先沐浴更衣，清心洁身，以示诚敬的程序。《庄子》始从内心活动方面发展了斋义，提出了“心斋”之法，认为只有通过内心的自我洁净，才能合于妙道。《空洞步虚章》所谓“斋”正是从《庄子》那里发展起来的一种修道成仙的方法，其核心亦在于强调心灵纯洁的重要性，从而归于虚无，与玄道通^②。

如何施用“长斋”呢？《空洞步虚章》十首所讲的具体内容是多方面的。正如《洞玄灵宝升玄步虚章序疏》中所说的：

此中诸章，各别立观门餐味，吟咏之习门。

① 在古文献中，“斋”与“齐”通，故“斋”或又作“齐”。

② 参看卿希泰《关于道教斋醮及其形成问题初探》一文三稿本。

换一句话说,其中之斋法具有许多不同的入门法式。就某一斋法而言,其施行是要遵照一定程序的。兹举数端,以明其要。

第一,稽首烧香。所谓“稽首礼太上,烧香归虚无。流明随我回,法轮亦三周”,意即开心体会太上老君之智慧,火烧“身相”,自净灵魂,使脑海不产生任何妄念。这样入于虚无,自可迎太上归于心田。“三周”者,言依此法行三次,以合“太上一气化三清”之数。

第二,旋行乘虚。所谓“旋行蹶云纲,乘虚步玄纪”,意即旋虚而行,足蹶法云,通过交叉对称的步法,心念注于足下。

第三,存心累功。所谓“俯仰存太上,华景秀丹田”,意即内心常存想太上老君,形有俯仰心,行有存想行,心得神妙,即可使形从之于神。

第四,控辔旋憩。所谓“控辔适十方,旋憩玄景阿”,意即控身辔心,以身从心,勒住心猿意马,乘坐之而周遍十方,止息于玄道之景。

以上数端,概而观之,大抵不离收心忘我之纲。步虚斋法,作为由古代祭祀时的洁净之法衍化而来的道教方术仪式,是离不开神学轴心的。不过,若进一步深入分析,即可发现,在神学的云雾之中,它还包含着养生学、人体科学的某些合理内容。稽首烧香、旋行乘虚等步骤实际上是通过一定的活动,使纷繁、变化、奔驰的意念收拢,这和气功学上的排除杂念、放松入静程序在本质上是相同的。至于存心累功则与意守身体上的穴位法的道理相通。存心可以看作守住心口上的膻中穴。累功讲的是不仅在步虚中要存心,而且要把专心致一的方法推行到日常生活的一举一动中,并且讲求善美的伦理道德修养。“控辔旋憩”,即是把心念当作猿马来驾驭,当意念从奔驰的大千世界归拢后,即可进一步主动导引它进入更深层的境界里。步虚斋法也可以看作气功学中的静养方法。

本来,气功的各种法门都要求“入静”,而这又是有层次的。因此,当达到入静的阶段时,不同水准的人便可进入相应的“妙感王

国”：或心念俱息，归于冥寂；或心与天通，飘飘若举。从《空洞步虚章》里，我们也可以看到种种关于入静或类似入静的表现。入静并不是精神的死亡，而是由于大脑皮层兴奋点的转移和相对集中而出现的一种状态，所以在脑海中也很有可能呈现某种图像。如《空洞步虚章》所描绘：

妙想明玄觉，洗洗巡虚游。（第一首）

诸天散香花，萧然灵风起。（第二首）

岌岌天宝台，光明焰流日。（第三首）

仰观劫仞台，俯眄紫云罗。（第五首）

香花若飞雪，氛霭茂玄梁。（第六首）

灵风扇奇花，清香散人衿。（第七首）

以上所反映的意象图景虽然千差万别，但有一点则是共通的，这就是使人暂时离开五彩缤纷的现实世界，走向理想的精神世界。由于精神离开了烦乱的环境，获得休息机会，从而有可能在下意识状态中调整自我生理机制。这在《空洞步虚章》里也有所反映：

吟咏帝一尊，百关自调理。（第二首）

常念餐元精，炼液固形质。（第三首）

冲虚太和气，吐纳流霞津。胎息静百关，寥寥究三更。泥丸洞明景，遂成金华仙。（第四首）

吟咏诗文，思想仍然可以专而不弛，所以气血能够从各个关节穴位畅通无阻。再说，人在精神高度集中而又宁静轻松时，唾液自然会更多，而体液循环速度加快，有利吸收与排泄，因而体格健壮起来，所以说“炼液”可“固形质”。其他一些情状还很多，表明步虚吟咏入静可以产生良好的生理、心理效果。

到了北周时期，著名诗人庾信亦作有《步虚词》十首。

庾信(513—581)，字子山，南阳新野(今属河南)人，身材魁伟，容仪超常，幼年时即博览群书。元帝时，聘于西魏，不久梁亡，遂留长安。庾信一生历仕西魏、北周，当过骠骑大将军一类大官，因流寓他乡，亡国之痛，怀乡之情亦常困扰于心。因此，他除了以含蓄的形式写作咏怀诗文外，亦留下不少反映道教活动的作品。《庾子山集》卷三有《至老子庙应诏》、《奉和赵王游仙》，卷五有《入道士馆》，卷六有《仙山》二首，均是以道教活动为题材的。他的《道士步虚词》十首相当熟练地采用了道教典籍资料。诸如开天辟地、宇宙化生的神话，凝神绝想、守静炼气的方术，火炼真文、淮南制鼎的传说，到了他的手里，经过重新的加工制作，锤炼编织，成为琳琅满目的崭新画卷。

庾信《步虚词》虽然也接受了道教关于天地演化的理论以及养谷神、受善水、服芝草等观念，但对于统治者求仙问道的行为则予以讽刺。如第九首云：

汉武多骄慢，淮南不小心。蓬莱入海底，何处可追寻？^①

这既反映了他对汉武帝的轻蔑和对淮南王刘安的批评，也表现出他内心深处对寻求蓬莱仙岛一类活动的失望。又如第八首云：

上元风雨散，中天歌吹分。灵驾千寻上，空香万里闻。

明代东海屠隆评点曰：“人主毕世求仙，多为所误。此诗‘分、散、空’三字有讽意。”屠隆此评真是恰到好处。“散”与“分”暗指一统国家的分裂，由于皇宫贵人被仙歌冲昏头脑，无心料理朝政，中心

^① 《乐府诗集》卷七十八。下引庾信《步虚词》同出此卷。

虚空，故必导致天下之失。

庾信步虚词继承了郭璞诗重辞采、工对仗的特点。如：

赤玉灵文下，朱陵真气来。（第一首）

云度弦歌响，星移空殿回。（第一首）

石髓香如饭，芝房脆似莲。（第四首）

丹丘乘翠凤，玄圃御斑麟。（第五首）

可见他遣词造句既能化用古书典故，又进行了一番锤炼。屠隆评曰：“步虚词古来工者绝少。唐家三百年，惟曹尧宾一人差能铺缛，然不能如此婉缛。”的确，庾信步虚词具有委婉、曲折、工丽的风格。

（三）步虚词的艺术特点与艺术思想基础

以上我们论述了步虚词的名义、缘起，分析了魏晋南北朝道教中人及文人的一些主要步虚作品。下面，我们要综合探讨一下步虚词的艺术特点以及赖以建立的艺术思想基础。

步虚是文学、音乐与舞蹈紧密结合的一种形式，它体现了三者协调一致的韵律。只要考察一下斋仪的进行过程就再清楚不过。《无上黄箓大斋立成仪》卷三十四第4页云：

玄都玉京山上冠八方，即太上无极虚皇大道君之所治也，高仙之玄都焉。诸天大圣、高仙、真人，各各持斋奉法，宗太上虚皇于此矣。凡遇斋日，并乘飞龙八景玄舆，大会太上玄都玉京，烧自然游檀返生灵香，飞仙散花，旋绕七宝台三匝，行诵空洞歌章也。其时八风扬幡，香花交散，流烟翡郁，太上称善。又飞天之神，常乘碧霞之辇，游于玉隆之天，一日三时，引天中众

圣上朝。七宝之宫、七宝之台、七宝玉官，皆元始天尊所居。诸天众圣朝时，皆旋行诵歌洞章，即《升玄步虚章》；或旋空歌章，大梵无量洞章之流也。密咒毕，都讲唱《步虚》，旋绕，以次左行，绕经三周。其第一首（指《空洞步虚章》第一首，下类推）但平立，面经像作；第二首即旋行，至第十首须各复位竟之，每称善，各回身向中散花，礼一拜，法十方朝玄都也。

又云：

建斋威仪，礼十方毕，次一时左转绕香灯三周，师诵《步虚》之章，弟子、都门赞祝三周如玄台法，尊卑相次，安徐雅步，调声正气，诵咏《空洞之章》，勿得顾盼。意念不专，迟速越错，更相进却，要量坛席广狭为则。

这里设想了天上众仙持斋朝圣的情景，不过是虚构而已；但值得注意的是，行文中解释了十首《步虚词》诵咏的具体时间和方位。所谓“旋绕”、“旋行”，即是协作进行的集体舞，它有一定的路线和队形，要求在进行过程中精神专注，念唱、步法、道具和谐统一。

步虚词的歌唱节奏与韵律是以“先天太极图”及“后天八卦图”的阴阳回复与错综变化原则为基础和总纲的。

《周易·系辞传》曰：

易有太极，是生两仪，两仪生四象，四象生八卦。

所谓“太极”，是天地未分化以前混然一体的象征。“两仪”也就是阴阳，用奇偶数表示，即一奇（—）一偶（--）。“四象”即太阴、太阳、少阴、少阳。太阴即阴上加阴，偶上迭偶（二）；太阳即阳上生阳，奇上迭奇（三）；少阴即一阴会一阳（二），象征阳盛而生阴；少阳即一

阳会一阴(二)；象征阴盛而生阳。八卦系由四象组合而成。古史家认为,《易》有先天八卦方位和后天八卦方位。后天系出于先天。古人曾根据这种理论,画出了“先天太极图”和“后天八卦图”。

先天太极图是根据“太极生两仪”的道理作出的,表示阴阳回复,阴中有阳,阳中有阴,阴阳相包,流行对待。后天八卦图又称文王八卦图,其中的数字关系表现出纵横斜正相加皆为十五的特点,更有错综变化的妙用,这是古人对自然美的直觉认识。

先天太极图与后天八卦图是道教方术仪式的基石。号称万术根柢的“禹步之法”即出于先天太极图与后天八卦图。

禹步之法,由来已久。扬雄的《法言》卷七《重黎篇》谓:“昔者姒氏治水土,而巫步多禹。”李轨注:“姒氏,禹也,禹自圣人,是以鬼神猛兽蜂虿蛇虺莫之螫耳,而俗巫多效禹步。”道教更是盛赞禹步之神妙。《洞神八帝元变经·禹步致灵》:

禹步者,盖是夏禹所为术,召役神灵之行步;以为万术之根源,玄机之要旨。

禹步之作法,按葛洪《抱朴子·仙药篇》所载,为“前举左,右过左,左就右。次举右,左过右。右就左。次举右,右过左,左就右。如此三步,当满二丈一尺,后有九迹”。《洞神八帝元变经·禹步致灵》还进一步谈到禹步之迹成离坎卦。这就是说,起步在坎卦,而最后一步止于离卦。禹步又叫“步罡踏斗”。《秘藏通玄变化六阴洞微遁甲真经》卷上第5页《罡步》描述了具体的线路顺序为:坎、坤、震、巽、乾、兑、艮、离。行走轨迹即形成一个九宫八卦图,与后天八卦方位如出一辙。可见,禹步即是根据后天八卦方位而定的。在“步虚”颂中,往往配以禹步,根据步法的进退屈伸、变态离合、对比反叉而有了人体内部“气”的流变和呼吸的节奏感,从而也就产生了步虚歌咏时的轻重缓急、抑扬顿挫的变化和韵律。

步虚与作为舞蹈的禹步所形成的九迹卦位的配合,在《玉篆生神资度转经仪》中即可找到确证。该书第6页载:“步虚旋行至子宫(即坎位)上香”;第7页载:“步虚旋行至坤宫上香”;第8页载:“步虚旋行至震宫上香”;第14页载:“步虚旋行至巽宫上香”;第15页载:“步虚旋行至中央上香”;第16页载:“步虚旋行至乾宫上香”;第22页载:“步虚旋行至兑宫上香”;第23页载:“步虚旋行至艮户(宫)上香”;第24页载:“步虚旋行至离宫上香”。以上顺序恰好是坎(1)—坤(2)—震(3)—巽(4)—中央(5)—乾(6)—兑(7)—艮(8)—离(9),体现了阴阳奇偶的变化交叉。《玉篆生神资度转经仪》可能比较晚出,但这一套法式并不是向壁虚造。考《太上洞渊神咒经》所录作为消灾之用的《步虚》即是按照禹步旋行的后天卦位来安排次序的。试看:“东方九霞天,震宫清冷府”、“南方三炁宫,重离焕太阳”、“西方七炁尊,兑宫飞金锋”、“北方五炁尊,重坎玄武神”、“中央戊己神,五土列为尊”、“东北清梵天,艮宫深清冷”、“东南梵宝宫,巽域青云阿”、“西南梵炁城,坤宫太玄霞”、“西北号天门,乾宫紫霞深”。词中卦的前后顺序虽然并没有体现一至九的自然序列,但八卦方位显然与禹步行向一致。可见,“步虚”演唱在魏晋间已具备了卦图方位的阴阳变化的审美观念。

四、南北朝道教玄歌、变文

魏晋以来,作为演唱之用的道教文学样式,除了步虚词之外,还有玄歌、变文。敦煌写本《老子化胡经》卷十即收有玄歌、变文若干首。

《老子化胡经》,传为西晋道士王浮所作。该书本为一卷,后世道徒加以增益,遂衍成十一卷。从现存残本卷十所涉史实看,其中的玄歌、变文当出于南北朝时期。如《化胡歌》第二首谓:“致今天

气怒，太上踏地暝。寺庙崩倒渐，龙王舐经文。”所谓“寺庙”即是指佛教的寺庙，而“崩倒”当是废佛结果的写照。至于“舐经文”亦当是指经文被毁。联系上文“太上踏地暝”来看，被毁掉的经文当是佛教方面的。因为作者认为寺庙所以倒塌，经文所以被毁，就在于“天气怒”，于是太上老君“替天行道”，将脚一跺，大地一震，佛教寺庙就倒了，而为道教所尊奉的神祇之一的龙王也把经文吞没了，这就意味着作者是在宣称道教对佛教斗争的胜利。考察一下中国历史，可知第一次废佛事件乃发生于北魏太武帝太平真君七年（446），故《老子化胡经》卷十之玄歌、变文当出于太武帝废佛事件发生之后。同时，上引一段中的前两句，在北周甄鸾《笑道论》中已见征引，还有北齐颜之推在《颜氏家训》中也引了《老子化胡经》卷十中的《老君十六变词》。所以，该书卷十的玄歌、变文当是南北朝间的作品。下面拟就玄歌、变文分别略加分析。

（一）玄 歌

《老子化胡经》卷十所收玄歌包括《化胡歌》七首，《尹喜哀叹》五首，《太上皇老君哀歌》七首。

顾名思义，玄歌也就是“玄道”之歌。其源盖出于《老子》“玄之又玄，众妙之门”。不过，它不是专以演述玄理的散文或韵文。从形式上看，玄歌当属歌谣一类，其产生可能与魏晋间流行的仙歌道曲有一定的关联。在上清派中广为流传的茅君传说已有“玄云之曲”的名称。《无上秘要》卷二十引《道迹经》称：“西王母为茅盈作乐，命侍女王上华弹八琅之璈，又命侍女董双成吹云和之笙，又命侍女石公子击昆庭之金，又命侍女许飞琼鼓震灵之璜，又命侍女琬绝青拊吾陵之石，又命侍女范成君拍洞阴之磬，又命侍女段安香作缠便之钧。于是众声彻合，灵音骇空，王母命侍女于善宾、李龙孙歌玄云之曲。其辞曰：大象虽云寥，我把九天户。披云泛八景，懋

忽适下土。大帝唱扶宫，何悟风尘苦。”仙人奏乐之事当然是传奇笔法，可以置之不论。值得注意的是，其中所引“玄云之曲”词乃是五言，并且以第一人称的形式来歌咏，而《老子化胡经》卷十中的“玄歌”亦为五言，也是以第一人称写的。“玄云之曲”已经述及人间风尘之苦，包含有悲剧意识，而《老子化胡经》卷十中更有《尹喜哀叹》、《太上皇老君哀歌》，低咏人间之惨状。就此而论，“玄歌”与“玄云之曲”有共同之处，可能有渊源关系。

从思想上看，玄歌的产生显然与道、佛之融合与斗争有密切关系。《化胡歌》第一首云：

我往化胡时，头戴通天威。金紫照虚空，焰焰有光辉。胡王心怙戾，不尊我为师。吾作变通力，要之出神威。麾月使东走，须弥而西颓。足踏轧《桥，日月左右回。天地昼暗昏，星辰氏差驰。众灾竟地起，良医绝不知。胡王心怖怕，叉手向吾啼。作大慈悲教，化之渐微微。落簪去一食，右肩不著衣。男曰忧婆塞，女曰忧婆夷。化胡今宾服，游神于紫微。①

又第五首云：

我昔化胡时，西登太白山。修身岩石里，四向集诸仙。玉女檐浆酪，仙人歌玉文。天龙翼从后，白虎口驰鬬。玄武负钟鼓，朱雀持幢幡。化胡成佛道，丈六金刚身。时与决口教，后当存经文。吾升九天后，克木作吾身。②

歌中的“我”是模拟老子的口吻说的。而“胡”本指中国北部与西部各少数民族，这里指中国境外的西北部国家。“化胡成佛道”，就是

①② 转引自《先秦汉魏晋南北朝诗》下册第2248、2249页。

说老子西游化胡人成佛，佛乃道教之弟子。

老子化胡成佛之说在汉代已略见端倪。襄楷在上汉桓帝书中谓：“或言老子入夷狄为浮屠。”^①李贤注曰：“或言，当时言也。老子西入夷狄，始为浮屠之化。”^②所谓“浮屠”也就是佛的音译。而“为浮屠”可作两种解释。一是创立佛教；二是身化为佛。但不管是哪一种解释都表明汉代人已有老子为佛教之祖的观念。由于这种观念在佛教初传之时有利于它在中国生根立足，佛教徒不仅没有反对，而且于默认之中加以整饬，倡导佛道同源合一论。如东晋孙绰著《喻道论》便称“佛也者，体道者也”^③。这种观念一直持续了相当长的时间。但是，当佛教在中国站稳脚根之后，它就力图与道教争高低。南北朝时期，随着许多帝王对佛教的崇尚和提倡，佛教开始兴盛起来。这反过来引起道教徒的不满，如道士顾欢作《夷夏论》，否认佛教的正统地位。此后，佛、道二教的论战、斗争日趋激烈，直至引起暴力事件的发生。《老子化胡经》里的《化胡歌》即是佛、道二教既融合又斗争背景下的产物，同时也是道教为了提高自己的地位，扩大影响所进行的一种宣传形式。《化胡歌》写胡王不尊老子为师，这表明道教在与佛教抗争中遇到了困难。不过，作为一种宣传品，《化胡歌》更多的是为了显示老子的“神通”，从而达到招徕教徒的目的。所以，作品翻来覆去对老子的威风大加渲染。为了突出其“崇高”地位，《化胡歌》的作者还通过种种衬托的办法来增强感染力。一方面，他虚构了胡王恐惧、哭啼、宾服的情节，一方面，他又展现老子西游时仙官玉女随行歌咏的景象。就主题而论，这种张扬道法的玄歌固然没有什么深刻的思想意义，但就形式而言，却有一定的价值。作品宣教并不是以说理为主，而是通过老子的现身说法来进行的，它将以往有许多老子故事串通

①② 《后汉书》卷六十下《襄楷传》李贤注。

③ 《弘明集》卷三，《四库全书》子部·释家类。

起来,根据具体需要,穿插叙述,已具备了叙事诗的一些特征,篇幅也较长。与敦煌中的佛教叙事诗相比,《化胡经》玄歌的时代显然要早。就这一点来看,这些玄歌很可能对隋唐时期敦煌佛教文学还有某种启迪作用。

(二) 变 文

《老子化胡经》卷十还载有《老君十六变词》十八首,这当属变文一类。

关于变文的名义问题,学术界的看法不一。孙楷第先生在《现代佛学》一卷10期《变文之解》里说:“以图像考之,释道二家,凡绘仙佛像及经中变异之事者,谓之‘变相’。如云《地狱变相》、《化胡成佛变相》等是,亦称曰‘变’;如云《弥勒变》、《金刚变》、《华严变》、《法华变》、《天请问变》、《楞伽变》、《维摩变》、《净土变》、《西方变》、《地狱变》、《八相变》等是(以上所举,见张彦远《历代名画记》、段成式《酉阳杂俎·寺塔记》及《高僧传》、《沙洲文录》等书,不一一举出处)。其以变标立名目与‘变文’正同。盖人物事迹以文字描写则谓之‘变文’,省称曰‘变’;以图像描写则谓之‘变相’,省称亦曰‘变’。其义一也。然则变文得名,当由于其文述佛诸菩萨神变及经中所载变异之事。”按照这个说法,则变文本是演述神变之事的一种体式,它与“变相”是相辅相成的。周绍良先生认为变文不过是“变易”、“改易”的意思。在《敦煌文学作品选》代序《唐代变文及其它》里,他指出:“所谓‘变’,应该解释为‘故事’之意,所谓故事图像就是‘变相’,而故事文就是‘变文’。”我认为这两种解释都说到了根本上。

变文虽称为“文”,但这并不是纯粹的散文。适应了讲唱的需要,变文往往是韵、散结合。当然,就具体篇目而论,有的以散文为主;有的以韵文为主;有的则纯粹是韵文,如《老君十六变词》便

是纯韵文。从其描述老君神变的特点看,《老君十六变词》也具备了叙事诗的基本品格:

一变之时,生在南方亦如火,出胎堕地能独坐。合口诵经声璎璩,眼中泪出珠子颗。父母世间惊怪我,复畏寒冻来结果,身着天衣谁知我。

二变之时,生在西岳在汉川,寄生王家练精神。出胎堕地谁语言,晃晃显显似金银。三十六色绮罗文,国王欢喜会群臣。英儒雅士平论(缺一字),忽然变化作大人,发眉皓白头柱天。

三变之时,变形易体在北方,出胎堕地能居床。合口(原缺口字)诵经声琅琅,额上三午十二行。两手不门把文章,配名天地厚阴阳,从石入金快翱翔。

四变之时,生在东方身青葱,出胎堕地能瞳春。合口诵经声雍雍,白日母抱夜乘龙。昆仑山上或西东,上天入地登虚空。仙人侍从数万重,当此之时神悉通。

五变之时,生在中都在洛川,嵩高少室岭岑颠。中央修福十万年,教授仙人数量千。齐得升天入青云,降鉴周室八百年。运终数尽向闾宾,化葫成佛还东秦,敷杨(疑为扬)道教整天文。

……

九变之时,下人(当作入)黄泉正地柱,开辟天地施地户。四炁非阳立冥所,虽有人民不能语。吾入身中施六府,肋为傍通心为主。从此以来能言语,尊卑大小有次绪,万天称传道为父。

十变之时,生在东南出风门,尽出天道安山川。置立五岳集灵仙,吹嘘寒暑生万民。烦悉众生人得真,置立五藏施心神。动作六神能语言,有生有死须臾间。如水东流何时还?邂逅

相代不得停。何不习善求长生？槃散流俗入胶盆。不能免离丧子身，欲求度世于中禅。搦心不坚固仙根，音聿音哑教不伦。由子前身谤经文，论说道士毁圣人。在恶必报受罪缘，但勤自责莫怨天。^①

《老君十六变词》是按照方位的变更来组织情节的，其场所转换的依据即《易》的九宫八卦方位。八卦代表八方，轮转两周，便有十六变词。最后两首套用晋代丁令威歌等，以示一世（五百年为一世）終了，二世返归之意。

《老君十六变词》关于老君降世、神化万物的故事显然是从道门中人那些老子神变说衍生而出的。《道藏》中有一部《太上老君开天经》，所述老君化生神变诸事在思想上与《老君十六变词》颇为类似。该经第6页借老君之口称：

秘化之初，吾体虚无，经历无穷，千变万化，先下为师。三皇已前，为神化之本。吾后化三皇五帝，为师并及三王，皆劝令修善。天一、地二、人三、时四、音五、律六、星七、风八、州九，合有四十五，子（似缺“午”字）卯酉、中央各有九算，戴九履一，左三右七，二四为肩，六八为足，中有五龟，体成八卦，水流归东，分八至丑，叶落归本，分六至亥，金刚本强，分二至未，土王四季，分四至巳，坎怨独走，离明数四，艮八高穆，三从坤位，乾当城坤，与一相逐，巽吁天门，从乾贷一，震雷动泽，从兑所减，辰午酉亥，自形之卦，各内其八卦以成，余有九算，成易字。

《太上老君开天经》不仅以老君现身说法方式，描述了其神化、为师创《易》过程，而且还站在教徒的立场上，以十分崇敬的语气叙说了

^① 《先秦汉魏晋南北朝诗》下册第 2252—2254 页。

未有天地以前,老君如何处于空玄寂寥之外,视之不见,听之不闻;太初之时,老君又如何从虚空中降下,为“太初之师”,口吐《开天经》;太始之时,老君又如何降下,口吐《太始经》,教太始置立天下九十一劫;混沌之时,老君再降下,以教示混沌,以治天下七十二劫……总之,《太上老君开天经》告诉人们,每当关键时刻,老君都会降世托身,所以他在伏羲时,号“无化子”;神农之时,号“大成子”;祝融时,号“广寿子”;黄帝时,号“广成子”,少昊时,号“随应子”;颡项时,号“赤精子”,夏禹时,号“真行子”……似乎真的千变万化、永世长存。《老君十六变词》尽管叙述的方式不同,但关于“变化”的构想则与《太上老君开天经》颇有一致之处。《太上老君开天经》虽然出于唐初^①,但其中的许多神话性传说在唐前当早已流布。《老君十六变词》所述诸“变”事,很可能与《太上老君开天经》有共同的来源。

不过,就体式而言,《老君十六变词》则可能脱胎于佛教的“俗讲”。原来,在六朝期间,佛教僧人为了吸引信众,便创立了“唱导”的通俗说经形式。慧皎《高僧传》卷十三称:“唱导者,盖以宣唱法理,开导众心也。昔佛法初传,子时斋集,止宣唱佛名,依文致礼。至中宵疲极,事资启悟,乃别请宿德升座说法。或杂序因缘,或旁引譬喻。其后庐山释慧远道业贞华,风才秀发;每至斋集,辄自升高座,躬为导首,广明三世因果,却辩一斋大意。后代传受,遂成永则。”慧皎还绘声绘色地叙述了“唱导”的俗讲方式所产生的效果:“至如八关初夕,旋绕周行,烟盖停氛,灯帷靖耀,四众专心,叉指缄默。尔时,导师则擎炉慷慨,含吐抑扬,辩出不穷,言应无尽。谈无常则令心形战栗,语地狱则使怖泪交零,征昔因则如见往业,聚当果则已示来报,谈怡乐则情抱畅悦,叙哀戚则洒泣含酸。于是闾众

^① 《广弘明集》卷十二《决对傅奕废佛僧事》谓:《开天经》系张洋所造,《四库全书》子部·释家类。

倾心，举堂恻怆，五体输席，碎首陈哀，各各弹指，人人唱佛。”^①从这种效果来看，“唱导”的俗讲方式势必曲折复杂的情节和扣人心弦的演唱技巧。为了激发和保持听众的浓厚兴趣，“唱导”者韵白兼用，既讲故事，又唱“颂偈”，这都是可能的。现存敦煌文学中就有许多作品是韵白结合的。如《悉达太子修道因缘》、《破魔变文》、《文殊问疾讲经文》之类便是。《老君十六变词》与敦煌文学中的颂偈属于同一类型，故而疑其由早先的唱导俗讲衍化而来。

在宗旨上，《老君十六变词》与《化胡歌》一样，都是为了与佛教抗衡，争个高低。因此，词中不仅尽力地颂扬老君的无限功德，而且还把佛教徒“不取妻，思坐禅”的修行法当作是学道的准备，以为道为本而佛为末。这种类似于“先有鸡，还是先有鸡蛋”的论争对于社会的发展来说当然无补，没有详细介绍的必要。不过，在形象塑造方面，《老君十六变词》则也有值得注意之处。试看其十三变的描述：

十三变之时，变形易体在厕宾，从天而下无根元。号作弥勒金刚身，胡人不识举邪神。兴兵动众围圣人，积薪国北烧老君。太上慈悲怜众生，渐渐诱进说法轮，剔其须发作道人。横被无领涅槃僧，蒙头著领待老君。手捉锡杖惊地虫，卧便思神起诵经。佛炁错乱欲东秦，梦应明帝张德迎，白象驮经诣洛城。汉家立子无人情，舍家父母习沙门，亦无至心逃避兵，不玩道法贪治生。搦心不坚还俗经，八万四千应罪缘，破塔坏（当作坏）庙诛道人，打敷铜像削取金，未荣（当作容）几时还造新，虽得存立帝恐心。^②

① 《高僧传》卷十三，《海山仙馆丛书》本。

② 《先秦汉魏晋南北朝诗》下册第 2254 页。

这十三变,描述老君变易形相,化为弥勒金刚,由天而下,可是胡人却不识真面目,反而兴师动众,把圣人围起来,并用火烧他。老君对胡人的这种行径不仅不计较,而且还生了怜悯之心,启发诱导,终于度化了胡人,使他们削去头发,剔去胡须,成为道人。这类故事当然是子虚乌有,捏造出来的,但对于老君形象的塑造而言则有较好的铺垫作用。作者始终把老君作为尊神来刻画,而对于后世的沙门弟子,作者则把他们同弥勒、金刚区别开来,不时地讥讽那些所谓离了道法的沙门弟子,这虽然是宗教立场的表现,但措词的情感性和褒贬的倾向性无疑使“老君”的形象因之更加突出。

第五章 魏晋南北朝的神仙传记与志怪小说

一、魏晋南北朝的神仙传记

神仙传记是专门用以记载仙人变化飞升等灵异故事的一种形式。从广义上看,神仙传记属于志怪一类。

志怪的范围颇广,除了神仙故事外,还包括自然界、社会和人的异闻怪事的记录。

神仙传记在魏晋南北朝时大抵为道教中人所作,反映了道教的思想立场。志怪虽也多涉神仙事,但思想更为庞杂。同时,在形式上,神仙传记多采用史传文学的笔法,而其他一些志怪则多具杂录性质。因此,我们把神仙传记独立出来,先集中论述神仙传记,然后再探讨与道教有关的其他志怪小说。

(一) 葛洪与《神仙传》

葛洪(284—364),字稚川,丹阳句容(今属江苏)人,出身贵族。祖葛系,为吴“大鸿胪”。父葛悌,曾为邵陵太守。葛洪十三岁时丧父,从此家道日见衰落,他“饥寒困瘁,躬执耕耨”^①,发奋勤学,伐

^① 《抱朴子·外篇·自叙》。

薪以换纸笔，孜孜不倦。他早年亦曾参加过镇压石冰领导的起义，被封为关内侯。由于他留意神仙导养之学，潜心钻研，后来成为著名道教理论家。

葛洪一生著作甚多，有《抱朴子》内外篇七十卷，《肘后要急方》四卷，《金匮药方》一百卷，《汉书抄》三十卷，《西京杂记》二卷，碑、颂、诗、赋百卷，军书、檄文、章表、笺记三十卷等。内容涉及自然科学与社会科学的许多方面。在神仙传记方面，他为世所公认的著述即《神仙传》。

《神仙传》一书的卷数，按《抱朴子外篇·自叙》以及《神仙传·自序》、《晋书》葛洪本传的说法，为十卷；《隋志》杂传类亦著录为十卷；历代著录亦多为十卷，另有《崇文总目》道书类、《通志·艺文略》道家类、《国史经籍志》道家传类著录有葛洪《神仙传略》一卷，当为《神仙传》之节本。

《神仙传》主要有两种版本：一为九十二人附二人传本，见于《道藏精华录百种》等丛书中；另一为八十四人传本，见于《四库全书》中。另，明本《说郛》卷四十三、《云笈七签》卷一百零九等亦有节录。唐人梁肃《神仙传论》曾称：予“览葛洪所记……《神仙传》凡一百九十人，予所尚者唯柱史、广成二人而已，余皆生死之徒也”^①。可知今所见各本《神仙传》均非完帙。

葛洪《神仙传》是在搜集、整理汉晋间广泛流行的神仙传记的基础上写成的。他在自序中说得很清楚：“予今复抄集古之仙者，见于仙经、服食方及百家之书，先师所说、耆儒所论，以为十卷，以传知真识远之士。”这说明他收集的资料既有文献方面的，又有传闻方面的。

两汉以来的神仙传记，除了颇具影响力的《列仙传》之外，还有其他不少类似的撰述。从汉末应劭《风俗通义·姓氏篇》所引的佚

① 《文苑英华》卷七三九。

文看，在葛洪前已有一部《神仙传》。如沃氏、东陵氏、帛氏等姓氏均取例于《神仙传》；张华《博物志》卷四《药物》亦引《神仙传》云：“松柏脂入地千年，化为茯苓，茯苓化为琥珀。”它们均不见于今本葛洪《神仙传》，很可能出自葛洪前之《神仙传》。葛洪亦曾言及茯苓事，故其《神仙传》恐有所取资于此^①。

从《抱朴子·内篇》中，我们也可以窥见葛洪作《神仙传》时收集材料之宏富和所受前人撰述之影响。卷二《论仙》曰：

刘向博学则究微极妙，经深涉远，思理则清澄真伪，研核有无，其所撰《列仙传》，仙人七十有余……皆赖记籍传闻于往耳。《列仙传》炳然，其必有矣。

又曰：

世人以刘向作金不成，便谓索隐行怪，好传虚无，所撰《列仙》，皆复妄作。悲夫！此所谓以分寸之瑕，弃盈尺之夜光；以蚁鼻之缺，捐无价之溥物，非荆和之远识，风胡之赏真也。

可见葛洪对《列仙传》一书作过比较细致研讨，并且对书中所写坚信不疑。

在《抱朴子·内篇》卷二《论仙》篇中，葛洪还引用了《李少君家录》、《汉禁中起居注》有关李少君故事的材料。可以看出，葛洪《神仙传》中的《李少君传》即有取材于上引二书之处。又《抱朴子·内篇》卷五《至理》曰：

^① 参看李剑国《唐前志怪小说史》，南开大学出版社 1984 年 5 月第 1 版。

按《孔安国秘记》云，良（指留侯张良）得黄石公不死之法，不但兵法而已。又云：良本师四皓，角里先生、绮里季之徒，皆仙人也，良悉从受其神方，虽为吕后所强饮食，寻复修行仙道，密自度世，但世人不知，故云其死耳。如孔安国之言，则良为得仙也。

孔安国系著名炼丹家^①，葛洪在《神仙传》里亦立有孔安国之传，这与葛氏读《孔安国秘记》是不无关系的。

《抱朴子·内篇》卷十三《极言》又引《荆山经》及《龙首记》关于黄帝服神丹，龙来迎接的传闻材料。《龙首记》之名明显可以看出是神仙故事之属，而《荆山经》则是根据黄帝于荆山升天的故事传说编撰而成的，故亦不出神仙故事的范围。在卷十三《极言》中，葛洪所引述的有关神仙故事的古文献还有《彭祖经》、《黄石公记》，两者均述彭祖行房中术而高寿事，这与《神仙传》卷一《彭祖传》所谓“身不知交接之道（即房中术），纵服药无益也”的说法相合。此外，葛洪在《抱朴子·内篇·遐览》中列有大量古道经，这些书虽然并不是专门演述神仙故事，但不可否认，其中包含了这方面内容。至于正史中关于神仙方术的故事传闻类记载更是为葛洪所涉猎。如《对俗》篇即引用了《汉书》关于栾大的材料和《后汉书》关于魏尚及张楷“坐在立亡”、“兴云起雾”的材料，并称之为“皆良史所记，信而有征，而此术事，皆在神仙之部，其非妄作可知矣”。这种广泛征引的迹象我们从《神仙传》中也可以看出。如卷一《老子传》中所提到的书籍就有《史记》、《九变》、《元生十二化经》、《九宫》、《三五经》、《元辰经》、《西升中胎》、《复命苞》、《珠韬玉机金篇内经》、《老子本起中篇》、《易》、《诗》、《书》、《乐》、《春秋》等。凡此种种，充分证明了葛洪作

① 汉代有两个孔安国，一个是儒家经师孔安国，另一个是方士孔安国，葛洪所指与儒家经师孔安国无关。

《神仙传》是做了大量准备工作的。在他之前已有各种各样的有关神仙故事的作品行世，葛洪正是在对前代的大量神仙故事消化、整理的基础上进行创新的，尤其是《列仙传》和汉代的《神仙传》对葛洪的影响更大。当然，葛洪取资于前人，并非照搬。在《神仙传》九十二人附二人传中，除了个别篇目与《列仙传》同外，其他都是葛洪新立的，即使是那些与《列仙传》相同的篇目，葛洪亦增加了许多新的材料。在《神仙传·序》中，葛洪曾经说过：“刘向所述，殊甚简略，美事不举。”可见，葛洪既推崇《列仙传》，但对其泛略之文又是不满意的。这种不满意恐怕就是导致他广泛搜罗新材料，编织新体制的一大原因。

《神仙传》的宗旨，不言而喻，是要向学道之人证实：在广袤的环宇中，虽然神仙幽隐，与世异流，但并不是不存在。用葛洪自己的话来说就是要表达“仙化可得，不死可学”^①的思想。在世人看来，神仙之事实实在虚妄，就是有些以为仙道可学的修炼之士也会由于学仙试验的失败而产生疑虑。这种疑虑的发展势必动摇道教的根本信仰。因此，在葛洪看来，对于神仙之事，不仅要有一套理论的证明，更要有经验的证明，要为世人提供比较确实可靠的典型，以供效法。在葛洪笔下，仙人神通广大。比如在《王远传》中，作者写了仙人王远和麻姑同降于蔡经家事，蔡经见麻姑手爪似鸟爪，心想要是自己背大痒时有此爪扒背真妙极了。仙人王远即刻知蔡经心中所想，便于暗中以意念牵着蔡经鞭打，训斥他何以要仙姑替他扒背。如此，蔡经知其意而不见其鞭。再如班孟仙人，葛洪说他能飞行终日，又能坐于虚空中与人谈话；能钻进地中，又能以手指刺地成井，汲水饮之；能吹人屋上瓦片飞入人家；又能口含墨水喷纸，皆成文字……像这种“神奇功效”，似乎所有仙人都具备，只不过是形式不同而已。这在常人看来，实在难以理解，而葛洪则大肆进行这

① 《神仙传·序》。

种描绘,以显示仙人异于凡人。

在对仙人超凡本领进行描绘时,葛洪对每个仙人的成仙路径和方法也都有或多或少的说明或暗示。有的是导引行气,有的是行房中之术,有的是清静守一,有的是精思交神,有的是辟谷食气,有的是胎息归真……似乎“条条道路可通仙”。

作为丹鼎派传人,葛洪偏爱炼丹服食之法。综观十卷仙传,可以发现,因炼丹服食或以此为辅助而升仙的占据大半。《神仙传》卷三《刘根传》中有一段话更能表明他的丹鼎派立场:

夫仙道有升天蹶云者,有游行五岳者,有服食不死者,有尸解而仙者。凡修仙道,要在服药。药有上下,仙有数品。不知房中之事及行气导引,并神药者,亦不能仙也。药之上者,有九转还丹、太乙金液,服之皆立登天,不积日月矣;其次有云母、雄黄之属,虽不即乘云驾龙,亦可役使鬼神,变化长生;次乃草木诸药,能治百病,补虚驻颜,断谷益气,不能使人不死也,上可教百岁,下即全其所禀而已,不足久赖也。

葛洪认为修仙必须有多种手段相辅助,但其不死登天之大要则在于金液还丹。葛洪在《抱朴子·内篇·金丹》里作了解释:

夫五谷犹能活人,人得之则生,绝之则死,又况于上品之神药,其益人岂不万倍于五谷耶?夫金丹之为物,烧之愈久,变化愈妙。黄金入火,百炼不消,埋之,半天不朽。服此二物,炼人身体,故能令人不老不死。

葛洪这种服食成仙的构想是建立在原始思维的根基之上的。中国古代很早就有天人一体,同源同构的观念,这一方面可以促使人们从整体上去把握事物,认识事物,但另一方面又导致人们错误地将

事物看作可以任意地、无条件地互相转换。民间至今尚存在着“吃肝补肝，吃心补心”的说法，葛洪上述有关金丹作用的观念与此说法在本质上是没有什么原则区别的，是一种原始思维形式的延伸。

从“仙化可得”的基本宗旨出发，葛洪叙述了众多的修仙方术，其中相当一些不过是试验而已。他虽然力图通过种种凡人遇仙的故事趣闻来“验证”方术的功效，但从今日的科学水平和历史事实看，他描述的那些方术许多是有虚妄成分的。当然，有些怪异现象的记载，或许同今日颇引人注目的人体特异功能有关，不可一味斥之为妖言，有深入研究的必要。再说，从养生的角度看，葛洪搜集的方术中也有一些可借鉴的东西。如卷一《彭祖传》中关于彭祖“闭气内息”、“危坐拭目”、“摩搦身体”的养生方法，对于今日的老年学、气功学的开拓来说都是有一定价值的。

《神仙传》作为从史传脱胎而出的作品，在那时并不是有意识创作的小说，其中的描写、记叙还比较简单，故事情节亦不甚完整，有些篇目甚至只是零星杂录，没有什么内在联系；但由于作者各方面知识比较广博，又受过较好的文字训练，因此，在无意中塑造了一些个性比较鲜明的形象。葛洪在塑造神仙人物形象时较注意相衬手法的应用。这主要表现在下列两个方面：

第一，人世与仙世之相衬。

如卷六《吕恭传》写吕恭少好服食，带一奴一婢于太行山中采药，偶遇吕文起、孙文阳、王文上三位仙人，于是随之而去仙界。三天后，仙人授吕恭秘方一首，并吩咐他去探望一下乡里。吕恭即拜辞。临行，三位仙人对吕恭说：“公来二日，人间已二百年矣。”吕恭归家，仅见旧日空宅，子孙无复一人。有乡里数世后人赵辅相遇，恭问其家人何在。赵辅反问他从何而来，怎么问起如此久远的人。吕恭经过多方寻找，最终才找到了二百年后自己的后裔吕习。这一则记叙把人世的时间与仙世的时间作了鲜明的对照，以示人世的短暂，岁月流逝之迅速。这种情况在卷七《麻姑传》里写得更为生动：

麻姑自说云：“接待以来，已见东海三为桑田。向到蓬莱，水又浅于往者，会时略半也，岂将复还为陵陆乎？”方平笑曰：“圣人皆言，海中复扬尘也。”

任何事物都在变化之中，小至微观的细胞，大至宏观的宇宙，无不如此，这本是客观世界的发展规律，我国先民早已认识到这一点。沧海变桑田，桑田变沧海的传说正包含了先民对变动不居的宇宙的素朴认识。葛洪则将此传说拿来为说明仙界的永存服务。在他看来，人世如流水，在不断而迅速地流转，然而，在万变之中有不变者在，麻姑仙正是找到了这个不变的灵气，故能够长存，目睹沧海桑田的交替。经过这样一番组织之后，不变与变，短暂与长久之间的对比便具体而形象了。

第二，仙术高低之相衬。

如卷七《樊夫人传》写刘纲与其妻樊氏的作法比赛，即显示了仙术之高低。据说，刘纲曾为上虞令，有道术，能檄召鬼神，禁制变化，潜修密行，人莫能知，而政令清正，民受其惠。空余时间，刘纲常与夫人较量法术。葛洪在这一则记载中，紧紧抓住一个“较”字。第一次较量，刘纲作火烧碓屋，火由东而起，樊氏一禁即灭。第二次较量，两人赛咒，夫妻各咒庭中桃树一株，令相斗击。刘纲施咒之桃树，因气力不足，多次走出篱笆之外。第三次较量，由刘纲先施法，唾沫于盘中而成鲤鱼；樊氏随之亦唾，即成水獭食鱼。第四次较量，两人比“禁虎”。刘纲于山路上遇而禁之，虎伏不敢动，而当他走过时，老虎即一命呜呼了；樊氏见此复行禁术，术出，虎即面向地，不敢仰视。樊氏遂引虎，且以绳系之于床脚之下。第五次较量，两人比“飞升”，刘纲想飞，却不得不爬到数丈高的树上，才能“起飞”；而樊氏平坐即能冉冉如云气之升。这五次较量都是樊氏胜而刘纲败。这些内容不过是神仙家言而已，仅可聊充趣闻，但

从中亦可看出，作者于无形当中已将人物涵养及本领作了对比，使人一读即能体会到刘纲与樊氏的不同造诣，了解其个性特征。

（二）《汉武帝内传》

魏晋南北朝间，比较重要的神仙传记还有《汉武帝内传》。该书向来为目录学家所注意。隋唐以降，著录者不下十家。但其作者及年代问题各家之说亦多分歧。或称其为汉代班固撰；或称汉光禄大夫郭宪撰；或以为魏晋间文士所为^①；或称“不知作者”云云。近人余嘉锡先生于《四库提要辨证》卷十八《子部》九之中，根据日人藤原佐世《见在书目》的著录等资料，断为葛洪所作。台湾学者李丰楙博士根据道经的承袭问题推测：东晋道士王灵期“最具撰述《汉武内传》之嫌疑”^②。李剑国先生以为时当在东汉末年。这些推断都在考证和分析上费了一番工夫，各有各的道理。

我认为，《汉武帝内传》恐非出于一时一人之手笔，它经历了一个产生、改造、充实的发展过程。理由如下：

首先，从现有版本中的差异方面来看。

《汉武帝内传》，又称《汉武内传》：其版本主要有两种：一为《道藏》本（以下简称“道本”）；一为《广汉魏丛书》本，《五朝小说大观》等均收有此本。今以《五朝小说大观》本（下简称“大观本”）同道本校读，发现两者相去甚远。大体言之，约有二端：一是语词之异。如大观本“元封元年正月甲子登嵩山”一句，道本无“正月”二字，且“登”作“祭”；又大观本“起道宫”，道本作“起神宫”。像这样的差异，两本中出现颇多。二为详略之异。总的说来，道本铺叙较详，而大观本则多有省略。如道本于安法婴歌“玄灵之曲”后录有词曲二首

① 参见《四库全书总目提要》卷一百四十二小说家类三。

② 《六朝隋唐仙道类小说研究》第81页。

并有武帝下地叩头自陈事及王母述师授等事，大观本全无此等内容；又道本叙完三天太上道君授受“五帝六甲左右灵飞之符”等十二事后接上元夫人之陈述，大观本无；道本有阿环受经及上元夫人祝告之语，且详列授书十二篇目，析其神效，大观本亦多有缺漏；道本有上元夫人歌“步玄之曲”及田四飞笈歌词，而大观本无。当然，大观本有些内容，道本中亦无。

造成以上悬殊差异，除了传抄之误外，恐与好事者有意更动或节录、增益有关。如果仅为笔误，一般是不会造成诸多段落漏抄的。因此，这种差异就应联系“增删”一事来看。《汉武帝内传》经过了后人的改造，包括内容与结构的调整或更动，这并不是不可能的。

其次，从作品的思想内容方面来看。

《汉武帝内传》所涉道经颇多，蕴藏道教义理亦深，故该书恐非一般能文之士所能创作。考其大旨倾向，与金丹、上清二系的思想关系最为密切。

金丹派系向来重视《五岳真形图》的传授，尤其是中坚人物葛洪更推崇其功用。《抱朴子·内篇》卷十七《登涉》曰：

上士入山，持……《五岳真形图》，所在召山神，及按鬼录，召州社及山卿宅慰问之，则木石之怪，山川之精，不敢来试人。

这说明金丹派系乃将《五岳真形图》看作入山不可缺少的法宝。如《抱朴子·内篇》卷十九《遐览》一再涉及《五岳真形图》一样，《汉武帝内传》亦一再盛赞该图的功用。《内传》中描写武帝看见王母巾笈中有一卷书，盛以紫锦之囊，欲明其目，西王母从囊中拿出后对武帝说：“此《五岳真形图》也。昨青城诸仙，就我求请，当过以付之，乃三天太上所出，文秘禁极重，岂女秽质所宜佩乎？”据此，则

《五岳真形图》并不是随便传授的，非十分可靠的人是不能获此至宝的。《汉武帝内传》还通过西王母之口道出了《五岳真形图》的来历及“神效”：

昔上皇清虚元年，三天太上道君下观六合，瞻河海之短长，察丘岳之高卑，名立天柱，安于地理，植五岳而拟诸镇辅，贵昆陵以舍灵仙，尊蓬丘以馆真人，安水神乎极阴之源，栖大帝乎扶桑之墟，于是方丈之阜，为理命之室，沧浪海岛，养九老之堂。祖、瀛、玄、炎、长、元、流、生、凤麟、聚窟，各为洲名，并在沧流大海玄津之中，水则碧黑俱流，波则振荡群精，诸仙玉女，聚于沧溟，其名难测，其实分明，乃因山源之规矩，睹河岳之盘曲，陵回阜转，山高坑长，周旋委蛇（逶迤），形似书字，是故因象制名，定实之号，画形秘于玄台，而出为灵真之信，诸仙佩之，皆如传章。道士执之，经行山川，百神群灵，尊奉亲迎。

将《五岳真形图》的产生说成是“太上道君”的功劳，这不过是为了显扬仙真之圣迹而已，但从中亦不难看出该图的出世与古人考察山岳河渚有关。这和《抱朴子》中的叙述相类。秦汉之际，神仙方士为了炼丹药，广涉山川。他们在进出山时，为了不致迷失方向，故时时记录其行动路线，描绘山形。《五岳真形图》恐系方士实地考察的产物，类于山岳鸟瞰图。此类图形在汉代当已产生，因可作为入山指南，故为当时方士奉为至宝，后来更被神化，配以老君符文，从而具有护符的功能。需要说明的是，该图虽早已产生，但其传授则是十分神秘的。因此，汉武帝这样一个“淫气”满身的人本不是传图的合格人选。《汉武帝内传》说王母示图与汉武帝，当是为了借助汉武帝的威望以宣扬道法。这一授图传说当起于汉后。《汉武帝内传》授图年限定为四十，这与《抱朴子》的记载也相合。

《道藏》中有关“五岳真形图”的著述还有《洞玄灵宝五岳古本

真形图》、《五岳真形序论》及《云笈七签》卷七十九符图部所录诸种。云笈本系宋代辑录，而前述古本及序论均与郑隐、葛洪有关。序论中还载有《五岳真形图》的授受源流。比较《汉武帝内传》的《五岳真形图》传授与葛洪金丹派系的传授源流，也颇多吻合之处^①。

《汉武帝内传》与葛洪一系思想之相合处还有服食一事。葛洪主服食事，我们在《神仙传》的分析中已经指出过。他是把服金丹灵药作为修仙的第一门径的。《汉武帝内传》也谈到服食问题，认为上仙、中仙、下仙所服食的药物各有不同，认为药有九丹金液、紫华红英、太清九转、五云之浆、玄霜绛雪、腾跃三黄、东瀛白香、炎洲飞生、八石十芝、威禧九光、四流石胆、东沧青钱、高丘余粮、精石琼田、太虚还丹等。这与葛洪在《抱朴子》中的主张也是基本一致的。

由以上两点推想，《汉武帝内传》最初很可能是金丹派系中人根据汉代已有的《汉武故事》及《汉禁中起居注》等杂传书并拾取有关史实汇缀而成，其中葛洪可能是主要的撰写者之一。日本《见在书目》著录《汉武帝内传》为葛洪作，估计唐前当有这样的本子。

然而，《汉武帝内传》并非处处与葛洪的主张完全合拍，有些场合所表现出来的态度又有同葛氏宗旨相出入者。该书虽然用了颇为不短的篇幅来叙述上、中、下三品药物，大加铺排，但有些段落又力主“炼气益易”。诸如：

夫呼吸御精，保明神炁。足（当作是）以精不脱则永久，炁长存则不死。既得其和，其寿不已，又复不用药物之烦费，营索之劬劳者也。

这显然是把御精保炁看得比服食更为重要、更为根本了，似乎能保

^① 参看李丰楙《六朝隋唐仙道类小说研究》。

住精气，即能长寿升仙；相比之下，施用药物，入山苦索，实在太麻烦，太费事了。这段描述隐隐约约流露出对服食的厌烦情绪，与上述关于上等仙药的神奇性铺叙是相矛盾的。《汉武帝内传》甚至还引《太上真形》来论证“爱精握固、闭炁吞液”的观念，以为不漏精液就能变化易形。这些提法与葛洪《抱朴子》及《神仙传》的精神有不相符合之处。毋庸讳言，葛洪确实也有关于节制性生活方面的思想，但他在极力推崇服食的同时又主张要辅之以房中之术，谓“阴阳不可不交”。在这一方面，《汉武帝内传》与葛洪的一贯主张是相抵牾的，倒是与上清经派的思想比较接近。上清派诸道经中有一部《洞真太上说智慧消魔真经》（下简称《消魔经》），当系杨羲所传之古道经之一，该书卷一第15页有一段话叙及“房中术”的问题：

阴丹内御，房中之术，黄道赤炁交接之益……吐纳之要；
六一回丹，雌雄之法，虽获仙品，而上清不以比德；虽均致化，
而太上不以为贵。此秽仙浊真，固不得窥乎玉阙矣。

在《消魔经》看来，行房中之术，虽然也能升仙，但污秽混浊，不会受到太上道君的欢迎。这就大大贬低了房中术的地位。此等观念反映了上清一派在东晋时对上层社会糜烂生活的指斥。《汉武帝内传》的“益易”之道其实也表现了对房中术的冷淡态度。

《汉武帝内传》与上清派的瓜葛关系，我们还可以从“守一、存想”方面的言谈、歌辞进一步分析。

“守一”最早见于《道德经》，后来的《太平经》等道书也多有涉及，上清派尤其重视这种道术。为上清道士所秘传的《黄庭经》更将“守一”法门应用于内丹修炼之中，明确提出“三丹田”的概念。三丹田又称作三宫，每宫皆有据守之处，故守三宫亦通于“守三一”。《汉武帝内传》也将此道术视为神妙法门。西王母在向汉武帝告要言时便说到“三一”，以为“欲长生者，宜先取诸神，但坚守三一”。

上清派不但重“三一”之道，而且广行“存想”之术。存想最初当是从“守一”法发展起来的。“守一”可以守身体中的某一部位，也可以守住想象中的体内神灵模样，推而广之，又可以想象身外仙人仙境，以求忘身而合道。这种方法在古上清经中是屡见不鲜的。翻开《大洞玉经》、《大洞真经》等书，不难看到这方面的内容，有时还配以图解，而《汉武帝内传》也有“存想”式的描述：

九天浩洞，太上曜灵，神照玄寂，清虚朗明。

这一条上元夫人的祝文呈现出内心深处的构想景象。还有上元夫人“步玄之曲”实际上也是通过歌唱来表达存想意境：

昔涉玄真道，腾步登太霞。负笈造天关，借问太上家。忽过紫微垣，真人列如麻。绿景清飘起，云盖映朱葩。

这里虽是她对“过去”经历的追溯，但其中不无存想成分。存想乃“想”与“存”并举。有想无存，难止心念；能存无想，则如死灰。上元夫人之“步玄”即是想与存合一的。“腾步”登太霞之境，所见所闻属“想”；但这种想象并不是无限转换，一景紧跟一景，而是有想有住。当意象形成之后，上元夫人便“收势”：

搃景练仙骸，万劫方童牙。

搃者，抑也，即驾馭意象住于一处，使心神有所归向。

《汉武帝内传》所写西王母、上元夫人及诸侍女在上清派所信奉的神灵中也可找到相应的位置。该书中出现的仙人多为女性，除了西王母与上元夫人外，还有王子登、董双成、石公子、许飞琼、阮灵华、范成君、段安香、安法婴、李庆孙、纪离容、郭密香等。有趣

的是，这些女仙名字大多列入陶弘景撰的《真灵位业图》之中。我们知道，陶弘景一向对上清派一系历史有独到的钻研，他大量搜集上清古经及这一派系的各种材料，所编《真诰》一书即主要来源于上清派奠基人杨羲、许穆等人的手迹。作为一位崇尚真迹圣诰的著名道教史家，陶弘景在选择材料时是取审慎态度的，他的著述向来比较重视第一手材料，故《真灵位业图》所列西王母、上元夫人及诸侍女之名，当是取材于上清古道经。由此可见，《汉武帝内传》中以上元夫人为代表的一系女仙亦当是源于上清古经。至于上元夫人授受古经十二篇目亦大部分见于《真诰》考订的裴清灵所出经目以及《上清太上八素真经》中。对此，李丰楙博士在《六朝隋唐仙道类小说研究》中有较详细的考证，他在书中提出的观点，我以为是有道理的。

事实证明，《汉武帝内传》的内容不仅有合于金丹派系的思想方面，亦有合于上清派系方面。如前所述，上清一派肇始于东晋兴宁间，故现在所见《汉武帝内传》当已经过东晋南北朝间上清派道士重新改造、充实、润饰。

《汉武帝内传》的基本情节是汉武帝向西王母及上元夫人请求道法。其宗旨乃是要宣扬道法的崇高和矢志求道所能获得的美好前景。这个主题主要是通过汉武帝、西王母、上元夫人形象的塑造来体现的。

汉武帝本是一个迷恋神仙方术的人物，正史、野史多载其遗闻趣事。汉代的能文者已根据有关史料，编成《汉武故事》。该书旧题班固撰，唐宋人多有怀疑者。考其内容有“长陵徐氏号仪君，善传朔（东方朔）术，至今上元延中已百三十七岁矣，视之如童女”。元延为汉成帝年号，故该书很可能是汉成帝时人所作^①。《汉武故事》记载了武帝一生的主要活动，并述及求仙及死后神怪事，将古老的

^① 参看李剑国《唐前志怪小说史》第173页。

西王母传说纳于其间，构成了武帝见西王母的基本线索，颇可为道教中人弘扬道法所资取。《汉武帝内传》正是因袭了这个故事框架的。

《汉武帝内传》之所以因袭《汉武帝故事》的框架并以武帝作为故事展开的前导性人物，这除了武帝本身的威望之外，恐怕同当时上层人物的求道活动有关。魏晋时期，不少帝王醉心道教，这对道教的发展来说无疑是提供了有利条件；但帝王求仙，难以遗却尘累，结果反而有亵渎道教之嫌。不过，帝王毕竟地位显赫，其举动对世人有重大影响。《汉武帝内传》作者抓住武帝这个历史人物加以改造，正好可以促进道教向上层方面发展，并且向世人展示道法之奥妙。

《汉武帝内传》写汉武帝之事，采取了有关史实。如东方朔、董仲舒、李少君等人辅助汉武帝求道的情节即见于《史记》、《汉书》中。当然，《汉武帝内传》作者并不是简单地因袭，也并不是机械地把有关道法拼凑于其中，而是经过一番重新制作的。为了表现道法之崇高，该书把汉武帝写得相当谦卑。这种基调在武帝自陈时即已出现：

帝乃下地叩头自陈曰：“彻受质不才，沉沦流俗，承禅先业，遂羈世累，政事多阙，兆民不和，风雨失节，五谷无实，德泽不建，寇盗四海，黔首劳毙，户口减半……然少好道，仰慕灵仙……今日下臣有幸得瞻上圣，是臣宿命合得度世，愿垂哀怜，赐诸不悟，得以奉承切己之教。”

这一段自陈不仅对其政事进行自我批评，而且把帝业说得甚为低下，他尊称西王母为“上圣”，自称“下臣”，其口气十分卑柔。帝王对于臣民来说，本是高高在上的，而在仙人面前却要下地叩头，那种“南面而坐”的威严在此全然消失了。当西王母稍露“道要精

微”，询问武帝“愿闻之乎”之后，武帝更是自责自斥，称自己为小丑贱生，不肖之躯，枯骨之余，他害怕有朝一日“死于钻仰之难，取笑于世俗之夫”。因此，他再次请求西王母能“垂哀诰赐”。这种受教时的谦卑语气是道教徒常有的。如“五斗经”写天师张道陵见太上老君一事，张道陵亦自谓枯骨余生，肉质地行。金丹、上清派信奉之道经写授受之仪时亦往往使用这样的笔法。在《五岳真形序论》中录有据称为郑隐所出之授图与受图祭文亦有“某本胎生肉人，枯骨子孙”等谦语。可知以谦抑语气向仙长请受道法，这在教门之内是不少见的。不过，以此形式套在一个威摄万民的帝王身上，情况就不同了。这对于提高道教的威望无疑是书上了巧妙的一笔。不仅如此，《汉武帝内传》作者还通过仙长之口，一而再、再而三地斥责汉武帝，说他情恣体欲，淫乱过甚，东伐非法，奢侈其性；说他胎性暴、胎性奢、胎性淫、胎性酷、胎性贼，五性居于营卫之中、五脏之内，酿成固疾，虽锋芒良针，实难治愈。这种指责不能不说是相当尖锐的。如果说，写汉武帝谦卑的自陈是为了告诉那些求仙学道的帝王必须放下凌驾于万人之上的架子，那么从胎性上对他进行揭露，则不能不说带有某种讥讽的意味了。

与乞求道法的汉武帝的形象相反，《汉武帝内传》中的西王母则是一个得道法正传的仙圣形象。虽然，作者在融合古老西王母神话传说时还偶尔露出斧凿之迹，如写其“啸命”灵官驾龙严车欲去一段，分明是从《山海经》“蓬发善啸”的细节转变而来的，保存着她那原始的“啸”的特性，但总的来看，她已经是道教化的神仙了。一出场，她便带有仙长的气势：

二唱之后，忽天西南如白云起，郁然直来，遥趋宫庭间，云中有箫鼓之声，人马之响。复半食顷，王母至也。县投殿前，有似鸟集。或驾龙虎，或乘狮子，或御白虎，或骑白麟，或控白鹤，或乘科车，群仙数万，光耀庭宇。既至，从官不复（知）所

在，唯见王母乘紫云之辇，驾九色斑龙，别有五十天仙，侧近鸾舆，皆身長一丈，同执彩毛(旄)之节，(佩)金剛灵玺，带天策，咸住殿前，王母唯扶二侍女上殿。

她不仅能飞行，似列子之乘风，而且随从仙人成千上万，其驾临的场面是何等的壮阔！再看她的穿着打扮：身上穿的是黄锦袷襖，文彩鲜明，光仪淑穆；头上打个大华结，戴太真髻婴之冠，脚上穿的是玄珖凤文之舄。身材修短得中，天姿庵霭，云颜绝世。好一个漂亮的女仙圣，这同昔日“蓬发戴胜”、长着豹子尾巴、只有三足乌陪伴的丑妇人模样简直判若两人了！从其肖像描写方面不难看出作者改造古传说的一番苦心。不过，作者塑造西王母，着墨更多的应当说是其道法授受方面。《汉武帝内传》有意地安排了西王母接受元始天王道法的情节。据称，昔日元始天王登丛霄之台，于丹房之内，向扶桑大帝君及九真诸王、十方众仙说玄微之言，特别问起西王母为什么求索长存之道事，王母避席叩头，天王乃登见，遗以要言奇秘。至于诸品药物及“真形图”，据西王母的口述，也是传自元始天王的。元始天王，后称元始天尊，在魏晋时期是道教最高的天神。《汉武帝内传》作者把西王母的道法说成直接出于天王，这就大大提高了西王母的地位，使其所传秘术更具正统性。作者这种安排显然体现了“天尊地卑”的价值判断。

上元夫人也是《汉武帝内传》精心设计的一个神仙人物。她的出现虽然没有西王母驾临场面那么壮观，但也有女圣天仙的气度。这位统领十方玉女的上元之官降临汉武帝面前时，自有箫鼓之声。从者虽无王母身边那么多，但也有文武千余人，皆十八九岁年轻女子。在作者的笔下，上元夫人只有二十余岁，天姿清辉，灵眸绝朗，着赤霜之袍，云彩乱色，非锦非绣，头上作三角髻，余发散垂至腰，戴九灵夜光之冠，带六出火玉之佩，垂凤文琳华之绶，腰别流黄辉精之剑。上元夫人既然与西王母一样属于上等仙人，自是早

获仙真嫡传，所以出口皆是仙家妙语。

《汉武帝内传》作者写西王母、上元夫人就是为了向汉武帝施教。在这两位上仙的眼中，汉武帝就像一个顽童，因此，一见面训斥起来都是相当不客气的。当上元夫人降临，汉武帝向其寒暄时，上元夫人立即笑他“五浊之人”，沉湎荣利，嗜味淫色，乱目倍于常人。这种训斥言辞在《汉武帝内传》中占了相当大的分量。除了带有讥讽意味外，这大概也是一种故意的刺激和鞭策。不过，应当看到，作者虽然通过西王母与上元夫人之口来揭露汉武帝的劣根，但并不是把汉武帝完全拒之门外。如西王母所言，“此子（指汉武帝）勤心已久，而不遇良师，遂欲毁其正志，当疑天下必无仙人，是故发我闾宫，暂舍尘浊，既欲坚其仙志，又欲令向发不惑也。”这里隐约露出了作者的担心：假如把汉武帝贬得一文不值，绝了求仙之路，这对于道教的传播恐怕也是不利的。作者写汉武帝勤于祭祀，终于迎来仙真降见，这就是要向世人暗示：天无绝人之路，只要肯悔过自新，遵守戒律，还是能够得到仙真教诲而得长生之术的。

西王母与上元夫人示教汉武帝时，还有一点值得注意，这就是传教的戒律问题。道教在开创之初尚无明确的戒律条文。随着佛教的传播，道教为了整顿组织，也逐步地建立起戒律条文。到了晋代，已有较严格的规定，从葛洪《抱朴子》以及上清、灵宝诸道经中都可以看出这一点。对于教内的人来说，严守戒律，这是起码的要求。这种观念也体现在西王母与上元夫人向汉武帝垂教的过程中。本来，汉武帝的确有好道之举，但在正统的道教徒看来，他尚非教中之人，因此，有关教内的秘密是不能随便向他泄露的。这种教规戒律约束，在西王母出示《五岳真形图》时就已点出。她对汉武帝说，《五岳真形图》乃——

三天太上所出，文秘禁极重，岂女（汝）秽质所宜佩乎？

这说明道教在传授经典时是有严格规定的。不过，由于汉武帝再三请求，西王母最终还是把《五岳真形图》传给了他，可见该书中的西王母并不死板机械，而是一个较“宽容”的神仙。上元夫人虽然也向汉武帝稍露了点道经的篇目，却迟迟不肯面授，推说自己无此文，要他广搜勤求。其理由是汉武帝系一下才，不须授此。上元夫人曾受诰于“太清玄和天之灵宫”——倒景君、无常先生：女受传女，男受传男。太上科禁，不可违犯。经西王母再三劝告，上元夫人才命侍女纪离容到扶广山敕青真小童（男官）出“六甲左右灵飞致神之方”等十二种来授汉武帝。由此可见，上元夫人在向汉武帝授经的过程中所表现的态度与西王母是不同的。如果说西王母不惜将《五岳真形图》授给所谓“性气淫暴”的汉武帝乃是为了向教外的人显示只要矢志求道，终会得到仙真教谕，那么上元夫人的恪守戒律则是为了向教内之人表明：凡入教者，必须时时处处记住传教的权限与范围，不可妄言漏泄，亦不可因有可授之人而不授以至闭塞天道。上元夫人这种男传男、女传女的戒规与上清派的规定大体相同，这又进一步证明她在这里实际上还是上清派的化身，而西王母的言行则更近于金丹一系。

《汉武帝内传》中西王母、上元夫人及汉武帝这三个人物形象总的说来还是比较鲜明的，个性特征也是比较突出的。同《神仙传》比起来，《汉武帝内传》已经比较注意刻画人物性格特征，并且加强了文学的描写手段，文字也比较生动，有些段落写得颇为细腻，骈偶化的倾向也比较明显，是魏晋南北朝时期写得比较成功的神仙传记。

除了以上二书之外，魏晋南北朝间，还有《三茅真君传》、《洞仙传》等在道门中也有一定的影响。

二、魏晋南北朝志怪小说之“道味”

在神仙故事、道人传记不断产生发展的同时，魏晋南北朝的其他志怪小说也纷纷问世。

魏晋南北朝志怪主要有三种：一为地理博物体，即以地理位置之变更为记述线索的志怪；二为杂史杂传体，即杂采历史故实和传闻而以记传为主要形式的志怪；三为记梦叙幻体，即以梦异为核心和结构杠杆，叙述感应幻觉故事的志怪^①。这种划分是从作品的主导方面看的，并不是说它们在每一细节上都是如此。为了叙述的方便，下面我们将按照勾勒出来的三条线索来讨论。

（一）地理博物体志怪的仙道色彩

“博物”与“地理”虽然有别，但又有极为密切的关联。大凡异事之产生总有个地点，因此，以怪异事物之故事为记载对象之“博物”必以地理为铺叙的前提；而以描述地理变迁故实为对象者亦必涉及诸方名产、珍贵物品及由此演成的奇闻异事。故“地理”与“博物”实可并为一类而叙之。

汉代以降，地理博物之著作渐丰，而以张华之《博物志》尤具盛名。

张华(232—300)，字茂先，范阳方城(今河北固安南)人。先仕魏，任长史、中书郎等职；入晋，复任黄门侍郎、中书令、散骑常侍、太常、右光禄大夫、侍中、中书监等，官至司空，故有张司空之称。《晋书》卷三十六有传。

^① 志怪的划分，参阅李剑国《唐前志怪小说史》。

张华少孤贫，曾牧羊，同郡卢钦、刘放均识其才而器之。本传称其“学业优博，辞藻温丽朗贍，多通图纬方伎之书，莫不详览”。足见张华自小就对谶纬神学、怪异之事有浓厚的兴趣。他善于思索，著《鹞鹄赋》，探讨“何造化之多端，播群形于万类”^①的秘密。他“强记熟识”，史称他对于四海之内，了如指掌。这虽然是一种夸张性的记述，却也反映了他知识的广博。他一生酷爱书籍，死的时候，家无余财，惟有文史书籍溢于“几篋”。迁居时，运载的书籍达到“三十乘”，据说都是珍籍。由于广读洽闻，他在当时颇得赞誉。

张华平生广交方术之士。他听说豫章人雷焕，妙达纬象，即请他同观天象。当登楼看到二十八宿之斗牛两宿间之异气时，雷焕断定为宝剑之精上彻于天。张华对雷焕的判断颇为首肯，即补焕为丰城令，以寻剑之所在，后雷焕果从监狱地基中挖出了一石函并双剑。这类记载，虚实如何，不得详察，但从中可以看出张华对方术之士的信任和交游的密切。

实际上，张华本人亦具有大方士的派头。他论古道今，稽考品物之源；深研兆象，追溯吉凶之由，一生活活动充满神奇色彩。刘宋时人刘敬叔《异苑》等志怪书亦把他当作一奇人来描述。《晋书》本传汲取了这方面的不少资料。

张华一生著述甚丰。《晋书》本传载张华著《博物志》十篇及其他文章，如《鹞鹄赋》等。根据《隋书·经籍志》的记载，他还作有《杂记》十一卷，并注《神异经》。《宋史·艺文志》地理类著录有张华《异物评》二卷。又《隋志》著录《晋司空张华集》十一卷。除《博物志》外，张华杂记及文集，原书佚者甚多，张溥辑录其遗文，仅成一卷，收入《汉魏六朝百三名家集》之中。

《博物志》一书草创时凡四百卷，进献武帝，以为繁，令删为十

^① 《晋书》卷三十六《张华传》。

卷。此书乃张华代表作,《隋志》杂家类著录为十卷,《旧唐书》、《新唐书》改入小说家类,卷帙同。今本亦作十卷。但读其原文,知其篇幅不大,与其“博物”之名似不相称,恐其中早有阙失,梁人刘昭注《续汉志》所引《博物》甚多,大部分不见于今本,范宁《博物志校正》亦辑录有大批佚文,这对于我们了解《博物志》之原貌,进一步深入研究提供了方便。

张华《博物志》基本上是《山海经》之余绪。它以山水诸物为主干,博采众书传闻置于其间。除了《山海经》为其猎取之主要典故外,直接或间接引用的古书还相当不少。

《博物志》与道教的关系约有四端:

其一,对上古神话传说人物进一步仙化。

大家已经知道,在汉代的《列仙传》等书里已将上古神话和历史人物仙化了,而《博物志》在这一点上更有发展。如卷八《史补》谓黄帝登仙,其臣左彻者削木为黄帝像,率领诸侯顶礼膜拜,如此七年不还,后来左彻亦仙去。这条记载无非是说,对前代仙人虔诚崇敬,自身亦当达到同样的结果,显然把黄帝及其臣下等传说人物仙化了。同卷又载有汉武帝会西王母事,虽不及《汉武帝内传》详细和富有情节,但大体上反映了故事梗概,如七月七日王母之降临、三青鸟之陪伴及赐仙桃等事均略有所叙。又卷九《杂记》上谓:“老子云,万民皆付西王母,唯王圣人、真人、仙人、道人之命,上属九天君耳。”这一条不仅把老子写成尊崇女仙西王母的一位圣主,而且借老子之口来宣传道教仙阶品位。

其二,搜罗方士作法“变形”资料及上古异人遗闻。

卷五《方士》,以载魏晋间方士事为主,称魏武帝好弄性法,招引四方术士,罗列了魏王所集方士之名凡十六人,且引仲长统之说,明其“断谷不食,分形隐没”之法术,以为该类人士即《周礼》所谓“怪民”,《王制》所称“挟左道者”。其中对左慈、皇甫隆、焦生、韩元长之怪异行径所记稍详,尤其对他们的道术多有张扬。如写

皇甫隆所传青牛道士封君达养性之法，述其要略为：体欲常少劳，无遇虚，饮食去肥浓，节酸咸，减思虑，捐喜怒，除驰逐，慎房事，春夏泄泻，秋冬闭藏。张华谓其法“即可放用”^①，且以武帝行之“有效”为验。又写焦生裸而不衣，处火不焦，入水不冻，居河东庵中，大雪庵倒，人以为焦生死，而视之蒸气升腾于雪上，略无变色。这些记载，张华多采自故典，但叙述之间，略加评点，如称“皆有实事”云云。可以看出张华之猎异，与自身对道法方术的嗜好有关。卷二《外国》及《异人》多采《山海经》及纬书之传说，以张扬长生不死之道。谓欢兜国，其民尽似仙人；轩辕国，其民不寿者仍有八百岁；尤伯国，人长三十丈，寿万八千岁。这些材料虽是摘录旧笈，但反映了张华对道教所追求的最终目标——“不死”是基本抱相信态度的。当然，在方术云雾笼罩四方的日子里，不免鱼龙混杂，方术之士要弄骗人花招，这也是客观存在的，张华也看到了这一点，故于卷五中特别立了《辨方士》一目，以戳穿某些骗局，这又表现了他是分辨的目光来看待古代方士的。

其三，杂记药物属性以及服食、辟谷之偏方趣谈。

如卷四立有《物性》、《物理》、《物类》、《药物》、《药论》、《食忌》、《药术》等篇目，所采资料多涉服食事，并分辨其性状特征、来历变迁。在这方面，张华亦颇受道教“服食”观念的影响。如《药论》引《神农经》，称上药足以养命，为五石之练（炼）形，六芝之延年；中药养性；下药治病。而命之所以延，性之所以利，痛之所以止，全在于药应之故。这说明张华还是比较看重药物的作用，尤其推重上药之大功。在“服食”诸方中，张华特别注意到“左元放荒年法”，谓择大豆碾细调匀，令光烟气入豆心内。先不食一日，继以冷水炖服，自此，鱼肉、菜果不得复经口，渴即饮水。据说，十数日后，体力即得壮健，不复思饮食。大概由于吃了豆粉，节省了粮食，可解荒年

^① “放用”，似当作“仿用”。

之急，故有“荒年法”之称。左元放乃道教金丹派所敬仰的祖师之一，所创之法与道教徒中流传的“辟谷食气术”有相通之处。

其四，写山水之貌，显仙居之灵。

向来，道人隐修酷爱秀丽之名山佳水，故古代述说仙人飞升变化，多置于名川大山云雾缭绕之背景中。张华《博物志》亦继承了这一笔法。开篇首列即是山水物产。他写山水物产实有烘托神仙之意。在卷一自叙之后，张华引《河图括地象》叙地南北之距及方位，首推昆仑之高广，谓之为神物所生，圣人仙人之所集。这就使得山水披上了一层神仙的“面纱”。除此之外，张华写山水往往渗透了前兆观念。前兆的问题，先秦人早就注意到了。秦汉时的谶纬神学及方士化儒生的记述亦有这方面内容。道教创立伊始即继承了这种思想，《太平经》的象数论就是明证。张华《博物志》亦是沿着这一轨道前进的。其《山水总论》云：

五岳视三公，四渎视诸侯。诸侯赏封内名山者，通灵助化，位相亚也。故地动臣叛，名山崩王道讫，川竭神去，国随已亡。海投九仞之鱼，流水涸，国之灭也。

事物的发生有一定前兆，这是众所周知的；但张华将前兆进一步扩大，并同社会制度、人际关系联系起来，这就弄得过分诡秘了。

《博物志》关于道教方面内容的反映进一步表明方术与道教理论的血缘关系。不过，应当看到，张华《博物志》以地理为联结线索所记载的诸方异术、道教仙居等，故事性不强，缺乏完整的艺术形象，读过之后难免有泛略丛杂之感。

关于地理博物志怪，本节要着重讨论的还有《十洲记》，是书收入《正统道藏·洞玄部·纪传类》，它既是道教思想的产物，又是道教的宝经秘笈之一。

该书之名，各版本及史志著录不一。或作《十洲三岛记》，如

《宋史·艺文志》神仙类所载；或作《十洲三岛》，如《云笈七签》卷二六所录；或作《海内十洲三岛记》，如《道藏精华录》所称；或作《十洲仙记》，如《重修政和证类本草》卷三《三十五种陈藏器余》所引。这种名称上的差异，在道经中并非罕见。道经全称，大多较长。为了简便，引用者往往缩略称之，于是便发生了一书多名的现象。另一原因，可能是编修者有意增删，以求更符合内容要义。

《十洲记》的作者及时代前人已略有论析，但意见亦多分歧。

考《正统道藏》，征引《十洲记》者并不乏见。如唐道士王悬河编《上清道类事相》卷三《宝台品》所谓沧海岛有“积石”，昆仑有“琼华”诸语，即出今本《十洲记》。《元始上真众仙记》亦引述《十洲记》，称扶桑大帝住在碧海之中的扶桑岛；玄洲、方丈诸群仙未升天者在此，太清仙伯太上丈人所治；昆仑墟城为西王母九光所治等等。《元始上真众仙记》好引述所谓“真书”、“真记”，而这类笔法多见于宋齐之间，与卒于元嘉间（424—453）的上清派道士许玉斧一系有关。又，撰于南北朝末的《洞仙传》亦有因袭《十洲记》之处，如《谷希子传》与《徐福传》的资料即源于《十洲记》的昆仑山、祖洲条^①。这说明隋唐之前，《十洲记》已流行，其产生的时代的下限最迟也在南北朝末。

《十洲记》之断代，分歧较大的还在于它的上限。该书旧题东方朔撰。这不可信。《四库全书总目提要》曾根据书中所载武帝幸华林园以及卫叔卿、《五岳真形图》事指出原题作者名的伪托性质，虽然所列三条证据并不充分，但其大胆的怀疑却为后人的研究打开了缺口。《十洲记》“昆仑”条有“陛下好道思微，甄心内向，天尊下降，并传授宝秘，臣朔区区，亦何嫌惜而不上所有哉”一段，语气似乎是东方朔向武帝之陈述，但略加推究，自可发现破绽。“天尊”一词虽早见于《易·系辞传》，但那并不是神仙名。原文作“天尊地

^① 参看李丰楙《六朝隋唐仙道类小说研究》。

卑”，是说天尊贵而地卑下。汉代道教开创时的典籍《太平经》以及张陵所作经多种，亦均无将“天尊”作神仙看待的行文。葛洪《抱朴子》也只称“元始天王”。这说明“天尊”一语到西晋时尚非神仙化。葛洪的从孙葛巢甫所作《灵宝无量度人上品妙经》（下简称《度人经》）首次将“元始”与“天尊”相联，以“元始天尊”代替“元始天王”的名称，天尊才成为道教的最高层次之神。按照《十洲记》中东方朔这个人物的叙述语气，所称“天尊”当是“元始天尊”，据此，则《十洲记》当出于《度人经》之后，与灵宝派有联系。

《十洲记》与灵宝派之关系还表现于对大禹的尊奉。大禹传为夏代之王，在古史中占有十分重要的地位。先秦古书每多颂扬，而灵宝派更崇尚之。从《灵宝五符序》到《度人经》，赞大禹功迹之行文屡出。今本《十洲记》“昆仑”条有一段叙及大禹，略云：

昔禹治洪水既毕，乃乘蹇车，度弱水而到此山（指鍾山），祠上帝于北阿，归大功于九天。又禹经诸五岳，使工刻石，识其里数高下，其字科斗书，非汉人所书，今丈尺里数，皆禹时书也。

这种叙述方式和内容颇类《灵宝五符序》。该书卷上第6页称，大水既消，大禹“乃巡狩于鍾山，祀上帝于玉阙，归洪助于天后，还大成于万灵……”其中关于祠上帝及“归功”事，两书所叙简直如出一辙，而这种方式在葛巢甫作《度人经》中亦多见。《灵宝五符序》一书，其产生时代较早，但该书不见“天尊”语。据此，则《十洲记》中天尊、大禹事当非直接承袭《灵宝五符序》，而是《度人经》先袭用了《灵宝五符序》并加以改变，《十洲记》又根据《度人经》的新编排，汲取其中资料，从而完成十洲之构想。

当然，《十洲记》所因袭材料的多样性也是不言而喻的。正像《汉武帝内传》有上清派的思想痕迹一样，《十洲记》的内容亦有同上清派相同处。如“昆仑”条中所出现的神仙，不仅有西王母，还有

上元夫人。在古老昆仑传说中并无上元夫人这一角色。《十洲记》在此增入这一上等女仙显然是根据上清派的神仙系统安排的。又《十洲记》开篇所云汉武帝既闻王母说八方巨海之中有十洲，为“人迹所稀绝处”一段似乎是承接《汉武帝内传》的，故《十洲记》的编撰者可能是一个熟悉《汉武帝内传》的上清派中人。上清之古经，一般说较纯；而自王灵期始，便大量采纳其他道派经书的多方面内容。《真诰·叙录》云：

复有王灵期者，才思绮拔，志规敷道，见葛巢甫造构《灵宝》，风教大行，深所忿疾，于是诣许丞（许黄民），求受上经，丞不相允，王冻露霜雪，几至性命。许感其诚到，遂复授之。王得经欣跃……乃窃加损益，盛其藻丽，依王魏诸传题目，张开造制，以备其录，并增重诡信，崇贵其道，凡五十余篇。

王灵期伪作上清经是因为他看到葛巢甫造作《度人经》，疾愤所致。可见，他对灵宝派经典是熟悉的。在这个时候，灵宝、上清二派已开始相互融合。《十洲记》当是这种融合背景的产物。李丰楙博士在《六朝隋唐仙道类小说研究》第三章断定《十洲记》即王灵期所造，这虽然尚未能找到文献方面的确凿根据，但也不失为一较合理的假设。

《十洲记》中的“十洲构想”与中国古老的地域划分习惯既有联系又有区别。在先秦及汉代，关于海内的地域一般以“九州”概称之。“九州”划分，据传说，始于夏禹。后来的许多先秦古籍沿用这种地理划分的方式。《吕氏春秋》卷十三《有始览》曰：

天地有始，天微以成，地塞以形，天地合和，生之大经也。以寒暑、日月、昼夜知之；以殊形殊能异宜说之。夫物合而成，离而生，知合知成，知离知生，则天地平矣。平也者，皆当察

其情，处其形，天有九野，地有九州，上有九山，山有九塞，泽有九藪……

《吕氏春秋》对“九州”的解释乃是从天地相应的思辨理论出发的，所指九州包括豫州、冀州、青州、徐州、扬州、荊州、雍州、幽州、兖州。《淮南子》对《吕氏春秋》的“九州”观念有了进一步的发挥。该书之《坠形训》称：

天地之间，九州八极……何谓九州？东南神州曰农土，正南次州曰沃土，西南戎州曰滔土，正西并州曰并土，正中冀州曰中土，西北台州曰肥土，正北济州曰成土，东北薄州曰隐土，正东阳州曰申土。

《坠形训》的“九州”划分与《吕氏春秋》有所不同。一是各州名称不同，二是配上了方位概念；三是辅以十二地支的说明。根据高诱的解释，东南农土之位辰，农神后稷之所经纬，故称“农土”；正南沃土之位午，因稼穡盛张，故称“沃土”；西南滔土之位申，因五谷成大，故曰“滔”；正西并土之位酉，因百谷成熟，故曰“并”，谓其大盛而收；中土为四方之主，故云中……可见，九州的方位与十二地支的环形排列是吻合的。从“酉西午南”的配合看，这种图式乃是以子午定南北，卯酉界东西。约成书于秦汉间的《黄帝内经》也出现了“九州”的概念。《素问·生气通天论》第三云：

黄帝曰：夫自古通天者，生之本，本于阴阳，天地之间，六合之内，其气九州，九窍、五藏、十二节，皆通乎天气。

《黄帝内经》所说的“九州”虽无详释，但根据天地人相应的观念以论九州事则无疑，其源盖本于先秦的地域划分。由上述可见，以

“九州”来区分中国古大陆及确定方位所在，已为世所通用。

《十洲记》之“十洲”构想与原有之“九州”在划分对象上是不同的。“洲”属水，即是对河海区域的命指，相当于《山海经》的“海”。“十洲”包括了祖洲、瀛洲、玄洲、炎洲、长洲、元洲、流洲、凤麟洲、聚窟洲以及方丈、蓬丘、昆仑三大海岛神山（按：聚窟洲条又附有沧海岛；方丈山条又附有扶桑岛，所以海中仙岛之数实有五）。从其名称上看，十洲与九州无一相涉；然而，从其构想的基础看，二者则又相通。划分陆地的九州方位本出于《易·说卦传》“万物出乎震”一段。按《说卦》之方位，震居东方，巽居东南，离居南方，坤居西南，兑居正西，乾居西北，坎居正北，艮居东北。八方会于“中”，而有“九”数。考《大戴礼记·明堂篇》曰：

明堂者，古有之也。凡九室……二、四、九，七、五、三，六、一、八。

这便是所谓“九宫”格局。又《史记·封禅书》载公玉带上黄帝时“明堂图”，有楼从西南入，命曰“昆仑”，天子由此而入以拜祠上帝，故九室起自西南。西南坤位为阴，象征西王母所治之昆仑。故《十洲记》“昆仑”条有：“乃处玄风于西极，坐王母于坤乡，昆吾镇于流泽，扶桑植于碧津”的描述。这里的“西极”并不是正西，而是“西”与“南”之交界极限，是“坤乡”的同义词。《十洲记》于“坤乡”一句之后还谈到：

离合火精，而光兽生于炎野；坎总众阴，是以仙都宅于海岛，艮位名山，蓬山镇于寅丑；巽体元女，养巨木于长洲；高风鼓于群龙之位，畅灵符于瑕丘。

按战国秦汉时期的“五行学”，火象征南面、夏天的炎热气候，水象

征北面、冬天的寒冷气候。火阳而水阴。故“离合火精”、“坎总众阴”即是以离坎二卦确定南北坐标位置。这说明《十洲记》的基本构想也是以《易·说卦传》所记载的为后人尊为“文王卦位”的方位次序为原始模式，与陆地九州划分的方位观是一致的。再看十二地支的应用：《十洲记》将艮卦配于寅丑之位，如果以子置于正北，依顺时针运行，寅丑即布于东北之方，艮卦之宫。至于“元女”巽所在“长洲”，据《十洲记》“长洲”条所定，在南海辰巳之地。同样按顺时针运行，以正北为十二地支的起点，依同等间隔分布于一环行中，“辰巳”即居于东南巽宫。可知《十洲记》十二地支的应用与九州划分中的地支卦位配合也是不矛盾的，是同一模式在陆海区域划分中的应用。抓住了这一根本，也就不难明白其构想的奥秘所在了。

十洲构想虽源于古代以《易》为基础的舆地学，但它已不单纯是一种地理书，而是通过模式的建造为道士提供修行仙境的新志怪。在这个构想中，仙人系统与仙居胜景巧妙地配合起来。其篇章是以东方朔的“自述”为基本线索的。一开始，东方朔即向汉武帝谈起自己学仙、跟随师主旅行的经过。诸如朱陵扶桑、蜃海冥夜之丘，纯阳之陵，始青之下，月宫之间……践赤县而遨五岳，行陂泽而息名山，似乎整个宇宙都走遍了。作者正是以这种旅行家述说所见所闻的笔法来描写十洲当中的仙人仙居的。每洲当中，几乎都有仙人掌管着。如“玄洲”条中称，上有太玄都，仙伯仙公所治；长洲有紫府宫，天真仙女游于此地；沧海岛有紫石宫室，九老仙都所治；方丈有九源丈人宫，主领天下水神及龙蛇巨鲸，阴精水兽之攀；扶桑岛有太帝宫，太真东王父所治；蓬丘山有九天真玉宫，太上真人所居……有的洲岛中甚至是仙人数万，甚或数十万；有的时候，作者没有详说哪位仙长掌管，但至少也是“多仙家居处”。可见，作者所构想的十洲三岛（或五岛）是仙人统治的独特世界。

从仙人形象和特点看，作者心中的初步理想是地仙。历来仙品主要有三，一为天仙，一为地仙，一为尸解仙。在道教看来，要修

成天仙，自是难上加难；而尸解仙，只存一股气，有时还要依托他物方能存在变化；相比之下，做地仙是比较合适的，既可保形体，又可游四方。作者主地仙说，着重刻画地仙形象，这与地仙“生活场所”——十洲取地之数“十”^①，在教理上也是一致的。十洲及诸岛中多有能保形体不灭的草木药物怪兽之类。如祖洲，上有不死之草，草形如菰；瀛洲上生神芝仙草，有泉如酒，饮之令人长生；玄洲宫室绕金芝玉草；炎洲有风生兽如豹，取其脑和菊花服之，尽十斤，则寿五千年；凤麟洲多凤麟，数万各为群，有神药百种……如此等等，真是绘声绘色，琳琅满目，令人目不暇接。

《十洲记》的文字风格是素朴与华丽相杂。各洲之地理位置方面的叙述基本上比较质朴，可以看出是直接采取原有纬书材料的；但在叙述之间又杂有骈偶化的华丽词藻。如开篇东方朔自述见闻一段即颇有润饰：

北极勾陈而并华盖，南翔太丹而栖大夏；东之通阳之霞，西薄寒穴之野；日月所不逮，星汉所不与；其上无复物，其下无复底。

这种句式相当不少，足见《十洲记》作者确实为一能文之道门中人。

《十洲记》在地理博物志怪中具有承上启下的作用，在道经中亦有较高的地位。此后的《洞真外国放品经》及《上清外国放品青童内文》、司马承祯《洞天福地天地宫府图》等道教地理仙境志怪都受到《十洲记》的深刻影响。

^① 《易·系辞上》以“一”至“十”为天地之数，奇数为天数，偶数为地数。

(二) 杂史杂传体志怪的仙道意蕴

以上我们探讨了地理博物体志怪的仙道色彩，下面我们要继续研究的是杂史杂传体志怪小说与道教的关系。

杂史杂传是与正史正传相对而言的。中国史书有编年、记传二体。到了西汉时，司马迁融编年与记传为一炉，记载帝王、将相、义士、烈女、方士、儒生之生平活动，大体言之有据。此类被尊为“正史”。然而，“史氏流别，殊途并骛”^①。天下大事，非史官所尽知，于是博达之士，各记闻见，而有“野史”之属。杂史杂传即属此类。与正史不同，杂史杂传多为猎奇故事，所以被当作“非史策之正”^②，向来备受批评。从历史的角度看，这类作品并不完全忠实于客观；但从文学角度看，“短书小传”、“怪妄之言”则给小说的发展提供了土壤和条件。魏晋南北朝杂史杂传体志怪正是在这种猎异空气中逐渐发展繁荣起来的。现存该时期的志怪约有三十余种，杂史杂传体所占分量最大。我们这里不打算将所有这一类作品都进行考索，仅选择其中与道教关系较大的几种有代表性的作品略加分析。

首先要论述的是干宝的《搜神记》。

干宝，字令升，新蔡（今属河南）人。祖干统，吴奋武将，都亭侯；父干莹，丹阳丞。干宝少勤学，博览书记，因有才气，召为著作郎。后平杜弢有功，赐爵关内侯。东晋元帝时，因王导推荐，干宝领国史；但又因家贫，求补山阴令，迁始安太守。王导请为司徒右长史，迁散骑常侍。干宝的著作，除了《搜神记》外，还有历载宣帝至愍帝凡五十三年事之《春秋左氏义外传》及《周易》、《周官》等古经书注凡数十篇；又《隋志》著录有干宝作《百志诗》九卷及《干宝

① 刘知幾《史通》卷十《杂述》，《四部丛刊》本。

② 《隋书·经籍志》。

集》四卷。以上各书，今仅存《搜神记》辑录本。

正像张华一样，干宝性好阴阳术数，留意京房、夏侯胜的卜筮灾异之学。他的家世与道教有一定关联。《道藏》传记类书《十二真君传·吴猛传》谈到其兄干庆因获得道教秘术的吴猛的拯救而起死回生。《搜神记》卷一“吴猛”条亦谈到此事，只是文字稍异而已。这说明他与行“孝道之法”的吴猛所属之道教派别是相当接近的。不过，干宝之所以热衷阴阳道术，其最为直接的导因恐是他家庭中出现的诸多怪异事。据《晋书》卷八十二本传载，干宝父亲“先有所宠侍婢，母甚妒忌。及父亡，母乃生推婢于墓中。宝兄弟年小，不之审也。后十余年，母丧，开墓，而婢伏棺如生，载还，经日乃苏。言其父常取饮食与之，恩情如生。在家中，吉凶辄语之，考校悉验。地中亦不觉为恶。既而嫁之，生子。又宝兄尝病气绝，积日不冷，后遂悟，云见天地间鬼神事，如梦觉，不自知死”。入地不死，气绝复活，这在古代不能不说是令人费解的，正是有感于此，所以干宝“考先志于载籍，收遗逸于当时”，访行事于故老，将其所见所闻诉诸文字，汇集而成《搜神记》。

《搜神记》一书，《隋书》杂传类著录三十卷，与本传合。日本《见在书目》及两《唐志》亦作三十卷，说明原书当是三十卷。唐代时候，此书未见散失。唐后，《崇文总目》、《中兴书目》、《宋史·艺文志》著录《搜神记》为十卷。于题解中，或称不著撰人姓名，或称干宝撰。大抵宋代时，是书已损失过半。南宋及元代，惟《遂初堂书目》尚有著录，可能该书即遗失于斯时兵荒马乱之中。据有关考证，现存版本可能是明代胡元瑞从《法苑珠林》及诸类书中辑录而成的。辑本多数条目大抵出于干宝原书，但阙遗或滥收他书的现象也是存在的。辑本于明清间多有刊刻。1978年，中华书局出版了汪绍楹的校注本，附有遗文三十四条，为诸本中较为完备者。本节所用资料即出汪氏校注本。

干宝作《搜神记》，据他自己在序中所说，即是为了“发明神道

之不诬”，带有明显的宗教倾向。其中大多数内容反映了民间巫鬼信念和神仙道教方术事。

崇拜天神、地祇、鬼魂，这本是原始宗教信仰中所固有的，道教吸收了这一方面的大量内容。如天上之“五斗星精”之信仰，在道教初创时期由五斗米道中人所传授的《五斗经》中即有突出表现。与原始宗教不同，道教体系中的天神更加人格化了，而这又在《搜神记》中得到了加强。《搜神记》卷三“管辂”条载管辂至平原，见颜超“貌主夭亡”。颜父求管辂延命。管辂教颜超至大桑树下观棋，原来对弈者即南斗与北斗二神君。按传说，南斗注生，北斗注死，因南斗一笔之改，颜超之寿遂由十九变为九十。这种注生注死说，显然是人们对生死问题的直观性宗教认识，尽管把生死大权交给了人格化的自然神，但还是透出了人类中乐生恶死心理的折光。至于鬼的观念的表现，在《搜神记》中所占的分量就更大了。书中有不少死而复生、人鬼交结的故事。干宝笔下的鬼有各种各样的类型，有善有恶，但一般地说，不管哪一种类型，它们并不随便行异术而加害于人。许多故事表明鬼是为获得某种合法利益而斗争。如卷二“夏侯弘”条写镇西将军谢尚无嗣，夏侯弘逢鬼，请问缘由，鬼告谢年少时曾与婢通，誓不再婚，后违约，婢死诉之于天，故天绝其后。谢氏之婢之所以诉状，是为了昔日的“情缘”。这种故事在一定程度上反映了下层劳动者的利益和要求。

在术数方面，《搜神记》尤其看重卜筮之法。如卷三管辂、淳于智、郭璞、费孝先、魏炤、韩友、严卿诸条均记卜筮事。所卜范围有小儿生产、年岁吉凶、疾病后果、鼠咬征兆、婚丧起居等，而以卜病事最多。卜筮源于上古巫教。道教也继承了卜筮之术。在《道藏》中，京房、管辂、郭璞一类占卜能手大多立有专传，被尊为神仙。而汉代焦延寿《易林》更成为道教占卜术的先河。沿着焦氏所开辟的道路，借助于京房、管辂的占卜经验，魏晋南北朝间著名道士亦多作有占卜方面的书。如葛洪即撰有《周易杂占》，陶弘景

等上清茅山宗道士多深通卜法，足见道教同巫术信仰一直是有联系的。它既吸收了巫术，又改造和发展了巫术，所以能广泛地渗透于民间。《搜神记》所载卜筮事虽多见于《汉书》、《后汉书》、《三国志》、《晋书》，但文字表达已有自己的风格，兼有巫道相杂的民间传闻特征。如果要探究干宝这类记述的意义，我们可以从中看到当时社会疾病等现象给人们心灵造成的极大痛苦，看到古人对自己生活和前途的种种疑虑和担心。

卜出于疑，疑生于怪。所以干宝《搜神记》所载卜筮事往往有怪异事掺于其间。安平太守王基请卜于管辂，是因为“家数有怪”；譙人夏侯藻请卜于淳于智是因为母病困且兼有狐当门嗥叫。至于卜家的推测更是离奇古怪，他们常常把毫不相干的事情看作前因后果而联系起来。对于占卜家的推断，干宝是深信不疑的。《搜神记》卷十二有《变化》篇，反映了他对怪变的态度，略云：

千岁之雉，入海为蜃；百年之雀，入海为蛤；千岁龟鼈，能与人语；千岁之狐，起为美女；千岁之蛇，断而复续；百年之鼠，而能相卜；数之至也。

在干宝看来，妖异神变是存在的，为了弄清种种神异变化，就需要占卜了。本来，客观世界的发展既有正常又有异常，这是自然的。但将异常扩大化，也就走进了神秘的烟雾之中。

不过，也应该看到，干宝作为一位史学家，由于广泛地接触各界人士，故而他在表现“神道之不诬”之外，往往不由自主地流露出对生活的真情实感。这主要有下列数端：

(1) 仙凡婚配。

卷一“董永”条是表现仙凡婚配的典型。据载，董永少偏孤，与父居，致力田亩。父亡，无钱埋葬，乃自卖为奴，以供丧事。主人知其贤，给钱一万，永行丧三年毕，欲还供其奴职，道逢妇人，自愿为

董永妻，遂为伉俪，男耕女织。妇人为董永之主人织布，十日而得百匹。原来这妇女据说即是天上织女星。本事见于《法苑珠林》六十二引刘向《孝子传》，亦见《太平御览》卷八百十七引《孝子传》等。这个故事流行颇广。黄梅戏《天仙配》即是以此传说作为蓝本的。还有卷一“杜兰香”及“弦超”条都是属于仙凡婚配传说的记述。有趣的是这类题材仙人多是女性，凡人则多为男性。仙凡婚配一类实际是借助神仙故事传说的形式来表达男女间纯洁的爱情，宣传孝行等伦理观念。

(2) 精诚感应。

古人谓：精诚所至，金石为开。《搜神记》中的许多故事亦表达了这种“精诚”的感情。如卷十五“王道平”条记叙秦时长安人王道平与同村人唐叔偕女誓为夫妇，后道平因差役事，流落南国，九年不归。父母见女长成，即聘与刘祥为妻，女不肯改事，父母逼迫，强为之嫁，于是恹恹不乐而死。三年之后，王道平返家，知女已死，遂请邻人引至墓前，凝神祝告，遂感女魂自墓中出，自言身未损，开棺，果活，乃复与道平结为夫妻。竭诚祝告而感魂复活，无疑是神话，但这种貌似“荒唐”的故事却放射出了坚贞不渝的爱情光辉。这类故事虽多具有道教神仙传说的外壳，但仔细读来，自可领略其中对世事的褒贬锋芒和对下层劳动群众美德的歌颂。此外，还有一些描写道人生活的故事也颇具情趣。如卷十九“谢非”条记丹阳道士买冶釜夜宿山庙事，一夜之间，谢非竟得出庙无神，只有龟鼈之辈的断语。此语一出，庙祀即废。这反映了当时民间也并不是一味崇拜偶像。

《搜神记》是魏晋间志怪的主要代表作。与前代志怪小说相比，它不但在内容上大大丰富，而且在艺术上也进行了有益的探索和实践。《晋书》在谈到干宝作《晋纪》时，曾赞“其书简略，直而能婉，咸称良史”。《史通·史官建置篇》亦称干宝乃“史官之尤美，著作之妙选”。干宝文笔简洁，语言朴素，直中有婉，这种特点也体现

在《搜神记》中，故前人称干宝为“鬼之董狐”，说的正是他以史家的笔触来述神语鬼，有精到处。

《搜神记》一书凡魏晋以前的材料，基本采自故典，但并不是简单的移植，而是经过一番改造加工的过程。它虽然还保持了过去志怪丛杂短书的格局，但一些条目则已大为扩展。该书已开始注意围绕某一中心人物来组织材料，展开故事。如卷二管辂、淳于智、郭璞条，卷五蒋山祠条，都是以一人或一神为中心线索贯穿于各个小故事之中的。

《搜神记》也注意到从不同侧面来表现主题。以“蒋山祠”条为例。该条共分四目：第一目先叙蒋山祠的来历及百姓立祠为祀的缘起；第二目写刘赤梦见蒋山祠主——蒋侯子文召为主簿事，刘赤虽力举他人为代，终不许而死；第三目写咸宁中太常卿韩伯子等三人同游蒋山庙，指庙中妇人像自相匹配，其夕三人同梦蒋侯遣教；第四目写会稽女望子渡遇蒋侯事。这些记述反映了干宝已能从多角度来塑造形象，从而初步具有“立体感”。

《搜神记》中的一些对话描写也是比较生动的。如卷十六“紫玉”条所写的三个主要人物，其语言各具特色。紫玉系吴王夫差小女，知韩重有道术，年轻有为，悦而私许为妻。后韩重求学于齐鲁，要求父母为之求婚。吴王怒，不许。紫玉结气身亡。三年后，韩重归。由此便引出了紫玉、韩重、吴王的许多人鬼对话来。当韩重至紫玉墓前哀悼、感得紫玉魂出时，紫玉又歌又诉：

死生异路，吾亦知之。然今一别，永无后期。子将畏我为鬼而祸子乎？^①

^① 《搜神记》卷十六，江绍楹校注本，中华书局1979年版。以下凡引此书者不再注明版本。

虽寥寥数语，却充分表达了紫玉的恋情，同时也让读者体会到韩重此时的矛盾心理，可谓一箭双雕。此外，《搜神记》亦常在叙述之中插上歌谣，以增加故事的感染力。试看紫玉所歌：

南山有鸟，北山张罗。鸟既高飞，罗将奈何？意欲从君，谗言孔多。悲结生疾，没命黄垆。命之不造，冤如之何？羽族之长，名为凤凰，一日失雄，三年感伤。虽有众鸟，不为匹双。故见鄙姿，逢君辉光。身远心近，何当暂忘！^①

歌中运用了比兴的手法，以凤凰失雄，雌者三年感伤来比喻自己失去恋人的心酸苦楚，更加衬托出紫玉生死如一的坚贞性格，从而使故事情节更为曲折。

继干宝之后，陶潜所作《搜神后记》也是一部颇具道教色彩的杂史杂传体志怪。陶潜（365—427），一名渊明，字元亮，浔阳柴桑（今江西九江西南）人。《晋书》卷九十四有传。

陶潜是我国历史上著名的文学家，这是众所周知的，但他的仕途并不顺利。他二十九岁出仕，所任不过祭酒、参军一类卑职而已。三十多岁时，又一度当过镇军、建威参军、彭泽令等小官，可见官运并不“亨通”。他少年时代虽有过“大济苍生”之壮志，但宏伟抱负却得不到施展。这一切使他对官场产生厌恶情绪。他当彭泽令不久，适逢郡督邮来县，属吏告诉陶潜应束带迎接，他却以“不为五斗米折腰向乡里小儿”的态度对待之，即日解职而归，过起隐居生活。

陶潜归田，除了仕途上的失落和官场的险恶原因之外，同当时老庄道教思想的影响是不无关系的。在他的家族中即有崇尚老庄、服膺道教的典型人物。据陈寅恪先生《陶渊明之思想与清淡之关系》等文之考证，陶潜家素有道教信仰。《晋书》卷九十四《隐逸传》

^① 《搜神记》卷十六。

载,陶潜从祖陶淡“幼孤,好导养之术,谓仙道可祈,年十五、六,便服食绝谷,不婚娶。家累千金,僮客百数,淡终日端拱,曾(从)不营问,颇好读《易》,善卜筮,于长沙临湘山中结庐居之,养一白鹿,以自偶。亲故有候之者,辄移渡涧水,莫得近之。州举秀才,淡闻,遂转逃罗县埤山中,终身不返,莫知所终”。这说明陶淡不仅相信道教登仙的宣传,而且所修“导养、服食”之术也是出自道教的,可谓一个虔诚的道教信仰者兼隐士。

从有关陶潜生平记载资料中虽然看不出他本身与道教的直接关系,但他的诗文却隐约留下了老庄、道教的思想烙印。所谓“人生似幻化,终当归空无”,这便是对世俗生活厌倦情绪的表露。既然人生无常,不如委运乘化,乐天知命。这与庄子的思想十分相似。陶潜喜读《山海经》、《穆天子传》,作有《读〈山海经〉诗》,以表述他追求宁静隐逸生活的情操。他的诗作中虽无“成仙”一类字眼,但其癖好奇异,则与郭璞一类人物基本相同。《搜神后记》恐怕就是他在隐逸生活中所见所闻的记录。

《搜神后记》,又名《续搜神记》,旧题陶潜撰。清代以降,或以为假托,如《四库全书总目提要》卷一百四十二称“其为伪托,固不待辨”。这种说法不过臆测而已。其实,《搜神后记》之为陶潜作,不仅史志有证,而且南北朝人亦作如是观。如梁慧皎《高僧传序》即叙及“陶渊明《搜神录》”。自隋唐至宋元,史志均谓《搜神后记》为陶潜撰。根据前人的记载推断,可能陶潜该书本题作《搜神录》或《搜神记》,史家为了把它与干宝《搜神记》相区别,故改题为《搜神后记》或《续搜神记》。概而言之,是书为陶潜作当无疑。当然,今本《搜神后记》有后人增益处也是事实,但决不可因其中混入几处后人手笔便全盘抹煞陶潜的著作权。

《搜神后记》的体例与干宝《搜神记》大体相似,但内容则多为《搜神记》所未见。该书凡十卷,一百十六条,与道教相关的最为新鲜生动故事当推仙窟异境的传说。

陶潜在《搜神后记》卷一中记载了一个与世隔绝的桃源异境传说。又《陶渊明集》中也收了这个传说，题为《桃花源记并诗》。两本所载，基本相同，只是《搜神后记》中的桃花源故事无诗，结尾无南阳刘子骥“规往”一段。而《陶渊明集》所收这一故事中无“渔人姓黄名道真”的夹注。两本文字也略有差异。可能陶潜早已收集整理了这个传说，后有感而作诗，遂将传闻故事置于诗前，以明诗中所寄托，于是这个优美故事便分载于两书而并行于世。

桃源传说以武陵人捕鱼缘溪行忘路远近、逢桃花夹岸为楔子，引出一个人人怡然自乐的社会理想图景。按村中人的自述，这个与世隔绝的山林村落是由于“先世避秦难，率妻子邑人至此绝境”而形成的。这或许有一定的历史根据。当今世界已经发现过类似的自然村落，其中村民的生活状况还停留在十分古远年代前的水平。可见，桃花源故事传说当有一定的客观基础。不过，陶潜收集、整理、记载这个传说，不可否认也纳进了他的理想追求。在这个传说中，“土地旷空，屋舍俨然，有良田美池，桑竹之属，阡陌交通，鸡犬相闻，男女衣著悉如外人，黄发垂髻，并怡然自乐”。这个图式显然是以道家开山祖老子在《道德经》里所描述的“小国寡民”理想社会模式为蓝本的，甚至有些句子就是套用《道德经》的。如“鸡犬相闻”即是从“鸡犬之声相闻，民至老死不相往来”一句简略而成。老子出于对尔虞吾诈、互相欺凌的人际关系的不满，提出了和平不争的构想，以为世人当复结绳而用，甘其食，美其服，安其居，乐其俗。老子所设想的社会模式在后来的道教里得到充实和发展。汉代重要典籍《太平经》就有类似的描述。《太平经》把一切财物看作是天地和气所生，中和之有，应归大家享受，主张各自衣食其力和劳动致富，互相友爱，以为这样就能达到“太平”的理想境界。所谓“太平”也就是大天地中盛行“大顺之道”^①，上下左右和睦相处。这种

^① 《太平经合校》第718页。

社会模式在西晋末东晋初产生的《太上洞渊神咒经》里进一步具体化。该经构想“真君”出世之时，改天换地，无为而治，没有刀兵刑狱之苦；圣人治世，人民丰乐；男女贞洁，没有淫心；家鸡尽是凤凰白鹤之类，家畜则为麒麟狮子之类^①。对“太平”理想的追求，这是战争动乱和社会压迫下的一种反向心理表现，它虽然充满“乌托邦”的色彩，却也是对黑暗现实的一种曲折的控诉和批判。陶潜笔下的桃花源异境中人民安居乐业的宁静社会秩序与道教太平社会的秩序何其相似！

桃花源异境与古代方士、道士进山修炼的活动遗迹或许也有某种联系。方士或道士不论是炼外丹或内丹，在山林里总得有栖息场所，他们往往利用天然洞窟，稍加整修，即使之发挥效用。他们在洞窟内外的活动自然会留点遗迹，有时不免为外人所发现。如上面论述到的葛洪《神仙传》中就载有凡人进山偶遇仙人且被引入仙洞石窟的故事，《洞庭山记》、《神境记》也载有类似的岩穴室宇传说。道教徒碰到凡人入山的情况有时也有意识地记录下来，而那些偶然被引进岩穴仙窟的人一旦回家，与故里乡亲交谈，固然也会把这种不寻常的经历炫示一番。一传十，十传百。于传闻间，故事逐渐丰富了细节。陶潜的桃花源传说或许也包含了民间仙窟故事的成分。

除了桃花源的优美传说之外，《搜神后记》还载有不少其他仙人故事。如卷一“嵩高山”、“南阳刘麟”条，卷二“吴猛”、“谢允”条，卷五“谢端”、“阿香”条，或多或少都留下了神仙传说的踪迹。正如干宝《搜神记》比一般道人所作神仙传记更多地表现了现实生活的感受一样，陶潜《搜神后记》凡涉及神仙者往往也散发出生活之趣。像“谢端传说”就是如此。谢端恭谨自守，躬耕力作，未娶妻室，后于邑下得一大螺，以为异物，取归，贮瓮中。原来这螺便是天汉白水素女（天上女仙）藏身之地。素女每于谢端不在时出螺壳为他做

^① 详见《太上洞渊神咒经》卷一《誓鬼品》。

饭，到了被窥见时才说出原委。这个故事流传也很广，戏曲《田螺姑娘》即是由此衍变而成的。这类故事虽然不长，但首尾交代清楚，文笔淡雅，构思奇巧，与陶潜的诗歌一样，具有质朴风味。

魏晋南北朝时期，杂史杂传体志怪小说影响较大者还有刘义庆《幽明录》、刘敬叔《异苑》、题为王韶之撰的《太清纪》、东阳无疑《齐谐记》、祖冲之《述异记》等。这些著作虽多残缺不全，但从后人征引中亦可看出道教思想和传说的渗透。甚至从书名中，我们就可看出有道教成分。如《太清纪》分明取自道教“三清圣境”说中的“太清”义。事实证明：在志怪广泛兴起的这一时期中，杂史杂传类占居首位。其产生原因固然是多方面的，但道教活动的深入和传播的逐步扩大无疑成为这类作品的温床和繁荣的催化剂。

（三）记梦叙幻体志怪的仙道本色

以上研究了杂史杂传体志怪，下面我们要继续探讨的是记梦叙幻体志怪。

梦作为一种特殊的意识现象，早已为古人所注意。殷墟甲骨卜辞中就有许多梦占的记载，《庄子》一书更对梦的现象作了引人注目的描述和猜想：

梦饮酒者，旦而哭泣；梦哭泣者，旦而田猎。方其梦也，不知其梦也；梦之中又占其梦焉，觉而后知其梦也，且有大觉而后知此其大梦也。①

梦为鸟而厉乎天，梦为鱼而没于渊。②

① 《庄子集解》卷一《齐物论》，《诸子集成》本。

② 同上书，卷二《大宗师》。

《庄子·齐物论》所述“庄周梦蝶”的故事更是为世所熟知。大凡梦境虽与平日之思索有关，但总还是与实际物事相距甚远，其离奇的情节和出人意外的种种联系无不具有特别吸引力，故志怪中亦往往有关于梦的记载。干宝《搜神记》卷八有“孔子梦”，卷十有“灵帝梦”、“吕石梦”、“谢郭同梦”、“徐泰梦”等梦的怪异故事。然而，记梦叙幻体志怪之成为一种体裁，严格地说，是以南北朝道教中人所作《周氏冥通记》作为成熟标志的。

关于《周氏冥通记》的作者，各家说法不一。《隋志》杂传类著录为一卷，无题撰人。《旧唐书》始题陶弘景撰，《崇文总目》小说类则题《周子良冥通录》，为三卷。绍兴颁秘书省续编《四库阙书目》仙家类著录《周氏冥通记》四卷，卷数及书题与《道藏》本合，《四库提要》卷一百四十七道家类存目亦作四卷，题为梁周子良撰。纵观史家著录可知《冥通记》一书凡明确题撰人者基本不出陶氏与周氏二人。然而，不论是题陶弘景撰或题周子良撰，都不准确。严格地说，该书是陶弘景根据周子良梦的杂记底稿整理、编辑而成的。该书卷一录有陶弘景撰书成后进献梁武帝的“启事”，略云：

臣弘景启，去十月将末，忽有周氏事。既在斋禁，无由即得启闻。今谨撰事迹凡四卷，如别上呈……十二月十六日。

启后有梁武帝答书，谓周氏遗迹真言，显然符验，四卷今留之云云。弘景启事亦收入《陶隐居集》之中。可知《周氏冥通记》的编辑成书确实出于陶弘景之手。不过，其中亦有后人所增按语，如卷一启事及梁武帝答书后称：

右此周去时，先生正在郁岗隐斋，叶限不获，即得启闻，后撰写《遗记》毕，方遣潘中正出启上呈。圣上登于内殿开读，四卷委曲各小，事事顾问，亦随事奉答。

这里的“先生”二字显然是指陶弘景，当出于陶氏弟子之手。但总体之编纂者则为陶弘景无疑。

陶弘景(456—536)，字通明，丹阳秣陵(今江苏南京)人，南朝梁著名道士兼医学家，《梁书》卷五十一、《南史》卷七十六《隐逸传》均有传。贾嵩作有《华阳陶隐居传》上中下三卷，详载其生平事迹，收入明《正统道藏》中。又陶翊作《华阳隐居先生本起录》当是有关陶弘景生平的最早资料，是书辑入张君房编《云笈七签》卷一百零七中。据载，陶弘景少年时即喜神仙导养之术，十岁得葛洪《神仙传》，昼夜研寻，有养生之志。虽曾一度为官，但对神仙之事未忘怀。永明十年(492)，脱朝服挂神武门，上表辞禄，隐居茅山修道，故有“华阳隐居”之号。弘景学道，博访远近，勤谒师长，搜寻真迹，校正经书，著述宏富。据贾嵩的统计，陶弘景“在世”(未出家)著有《王叟记》、《抱朴子注》、《学苑》、《孝经·论语集注》、《三礼序注》、《尚书·毛诗序》、《孝子内外集》、《卜筮要略》^①等十九种凡一百六十六卷；“在山”著有《登真隐诀》、《真诰》、《本草经》、《肘后百一方》、《梦书》等十三种凡五十七卷^②。陶翊《华阳隐居先生本起录》称弘景复有图像杂记甚多，未得一一尽知见。这说明除了上述著述之外，还有其他著作。

陶弘景隐居茅山时，尤其重视所谓“诸真诰语”，所编《真诰》十卷^③即属于神仙扶乩降笔一类。《周氏冥通记》四卷，《茅山志》卷九有著录，书名“冥”作“玄”，入“隐居在山所著书”之列，并注云：

① 《卜筮要略》一书，贾嵩《华阳陶隐居传》作《卜筮略要》，据《茅山志》改。

② 《茅山志》著录陶弘景“在山所作书”二十种，凡一百二十三卷，比贾嵩所录为多。有关陶氏著作，各家著录之书名亦不尽一致。

③ 按《茅山志》卷九著录，《真诰》为十卷，但今本则为二十卷，疑后十卷为他人所增益。

隐居集，进弟子周子良威降事。

这充分证明道教中人认定《周氏冥通记》确实是经过陶弘景编辑才行世的。其目的同他编《真诰》一样，是为了宣扬神仙降诰之灵验，所以其体例与《真诰》颇类似，只是《真诰》相对较杂，而《周氏冥通记》纯属记梦。

关于《周氏冥通记》的产生原因和整理编纂过程，这里不能不涉及周子良的事。

周子良为陶弘景弟子，本豫州汝南（故治在今河南境内）都乡吉迁里人。祖周文郎，举秀才；父周耀宗，天监二年（503）亡。周子良生于建武四年（497）正月二日，从小离开亲生父母，为姨母所摄养；十岁随养母至永嘉；天监七年（508）始师事陶弘景。周子良性格内向，学道恭谨，“讷言敏行”，大概是受到道教神仙降示之气氛熏陶至深，造成紧张心理，故不到二十岁时就神情恍惚，每每做梦，似乎有神灵降临身旁。天监十四年（515）五月二十三夏至日，“未中寝卧，弥沦良久，乃起出”。四、五旬中，行迹异乎常人，垂帘掩扉，断人入室，烧香独住。于是梦越做越多，越做越奇，并以其师为楷模，将所作梦事一一记录，于二十岁临死前将梦录杂稿秘密带往燕口山洞隐藏。陶弘景正是在周子良死后不久从洞里找到这个材料的。

周子良的梦记在开头几个月写得比较仔细、完整，临死前几个月所记相当简略，甚至仅是纲目而已。前后杂糅，纷务不展。据《周氏冥通记》卷一《周子良传》夹注，陶弘景从洞里找到的梦记封函，皆“散纸杂糅”。后陶弘景按日月次第，重新整理。大概周子良读书不多，且精神恍惚，故原梦记多有错字、漏字，甚至文法不通，陶弘景一一纠正，并加以说明，足见其煞费苦心。

《周氏冥通记》四卷披露了周子良一年多时间里的思想历程和内心世界的重重矛盾。透过其内心世界，我们看到了一个年轻道

教徒所经历的种种磨难和走过的艰辛坎坷道路。

作为一个自小离开双亲、尚未享受童年幸福就皈依道门的虔诚信徒，他的心理过早地承受了重压。生与死的矛盾一直在他内心深处激起一层层波澜。天监十四年五月夏至，他第一次白日做梦时首先“遇到”的就是掌管冥府事的山府丞赵帅。此冥府神，据周子良在梦记里的描写，身長七尺，面小，口鼻猛，眉多，稍有胡须，青白色。一见面，赵帅便胁迫周子良入冥府：

夫生为人，实依依于世上；死为神，则恋恋于幽冥……今府中阙一任，欲以卿补之。事目将定，莫复多言，来年十月当相召，可逆（速）营办具，故来和（相）告；若不从此命者，则三官符至，可不慎之！^①

赵丞不管三七二十一，硬要周子良到阴间去“任职”。降诰之言，实有杀机，难怪周子良面露惧色，过后郁忧寡欢，从而引起其养母及家庭的担心。据载，周子良养母及周家本信巫教，家中人有的还是大巫师。阴府神“召见”，这不能不引起信巫之家的惊惧和亢奋，随之而来的是一场神秘的巫术活动。这是体现在周子良身上生与死的第一回合斗争。尽管巫教是道教的源头之一，两者在某些方面具有共同点，但道教毕竟是对巫教的一种“升华”。所以，在已经改信道教的周子良心中，道教鬼神威力更大。因此，他刚刚从阴间的大门逃出来，便又接二连三地遇到了十分棘手的麻烦事。当天晚上，死神又在他的脑海里浮现了。这回不是赵丞亲临，而是定策大鬼帅范疆，还有定策、保命二府中的茅君兄弟^②。这三位鬼界官吏

① 《周氏冥通记》卷一第10—11页。

② 茅君兄弟共三人。大茅君名盈，被尊为上卿司命神君；中茅君名固，被尊为定策真君；小茅君名衷，被尊为三官保命真君。此次周子良梦中出现的茅君兄弟仅有两人。

降临周子良住处，所告“真言”有两个要点：一是解释白天赵丞受命召周到阴间“任职”的权限及好处：

卿为保籍丞，此位乃始立，以助领诸簿录，其任数小而高
清，为美兼得^①。

这无非是说保籍丞职务虽低，却可图得一身清高。这一段话恰好与周子良的身分相符合。他当时还是一个学徒，在人间不能获得高官厚禄，即使到阴间，也不敢奢求。大鬼师范疆诰语的第二方面要义是责备周子良白天已答应赵丞来年到阴间任职，为什么过后与姨母谈话时又反悔。如此无信，过莫大焉！从这一段神灵真诰中，可以看出周子良在这生死关头犹豫不决的心理。另外，在生死存亡的内心斗争中，他又交织着巫教信仰与道教信仰的斗争。大鬼师范疆的一段话充分反映了当时周子良头脑中新旧信仰的抵牾：

卿素履帛家之事，此辈小物，亟称其功而惑人意，其为牧
约之！卿倘早议不乖，则墨简不书^②。

所谓“帛家之事”，即是民间巫教信仰。由于周家本事俗神，故开头对冥府神来临，周子良心生疑虑，但他总算已经学了一些道教教理，懂得道教神仙是十分“威严”的，所以在短促的怀疑之后即出现了自我反省、自我斥责。范疆逼他承认怀疑尊神的过错，并以“墨简书罪”一类地狱鬼话吓唬他。这实际上是周子良恐惧心理的自我表现。他挣扎着，却无法摆脱死神的折磨。在生死斗争的第二个回合中，他又屈服了。

①② 《周氏冥通记》卷一第12、13页。

周子良年纪轻轻，而生死矛盾却如此尖锐地反映在他的梦境里。这并非偶然。一个人如果不是生活得十分艰难、痛苦，一般地说，是不会萌发死的念头。周子良自幼就没有体会到父爱母爱的温暖。那位姨娘表面看来虽曾有“如母之义”^①，但总的来看，则对他照料不周，甚至还相当残酷地责骂他。六月四日，周子良梦华阳童（茅君侍童）来授事就证明了这一点。华阳童曰：

得骂时，当存念身神。耳可得闻而心勿受，尔莫口应。若骂畜生禽兽之属，皆当即沐浴，此为贱身之大秽，秽则真神不降，邪气侵人^②。

华阳童诰语还以刘文长被其师李少连鞭打责骂为例来说明若开口应对，则秽气即会侵入人体而生病的道理。这一则梦事提出了对付责骂的办法，恰好是年轻道教徒应急措施的表现。据该日梦事后记所言，周子良姨母修服诸符，常要他为她作符。若不谨慎，有所过失，其姨母便大加斥骂，甚至以人家养狗亦须“守吠逐鼠”来比喻周子良。这在他的心灵中留下创伤，从而使他对人生渐渐失去信心。

周子良内心中的生死冲突与他的身体健康状况也是互为因果的。他的梦有许多涉及到自身的疾病。如五月二十七日梦中岳人（中山人）洪涓显迹相告时就直接地道出了他“四体虚羸，精神昏塞”^③。再如六月九日梦中与“无形人”（可能是指茅真君）的一段对话也是病状的显露。无形人问周子良是否闻到血臭，体察到血的流释。周子良自谓无血，只有汗。后面又出现一段赵丞论血汗关系的文字，以为汗为血之精华，人血犹水，寒则上凝，夏（热）则上

①③ 《周氏冥通记》卷一第1、16页。

② 同上书，卷二第3页。

清，清则流泄，易凝则决冰而血出，人血如渊水，不厌其溢，但患其竭。这段对话反映了子良对盗汗的恐惧，似乎不断地盗汗，血液就会干枯。这种认识虽不科学，但可以体会到周子良当时体热心焦、汗流浹背的情景。周子良还梦见许多求方药的事。如卷四载有八月七日梦入华阳中，先经保命府，后至定录，次往萧闲采龙仙芝；九月五日梦至蓬莱，见周大夫食一草，状如槐香而紫色等等。周子良梦药求方，说明他在体虚神疲之时曾想到医治疾病。由此可以推测，病魔缠身可能是导致他不断与阴间鬼怪“打交道”的一大原因。

周子良一年多所作的梦，其核心就是生与死的搏斗。到了精神极度疲乏时，他还曾经希望保命、定策及诸鬼官能延长他在人间的日子。他虽有生的愿望，却不能冲出重重枷锁，确确实实地医治一番。他相信宿命论，临死时亲人悲伤哭泣，他还厌烦地说：“莫声叫，误人事。”就这样，他最终选择了死。

四卷梦记，在神仙浓雾弥漫的黄白纸上展现了一个扭曲性格的内心世界，为变态心理的研究提供了宝贵资料。

最后还值得一提的是，《周氏冥通记》一书由于是根据一个年轻道教徒的种种梦事编纂的，其文字比较质朴。这些梦虽然是断断续续、经历了相当长时间汇集起来的，但有一部分梦彼此还有情节上的联系和前后照应。梦中出现的形象虽多是神怪，却具有人物的个性特征。卷一至卷三的梦，可能周当时神志还比较清晰，所以其情节比较完整，也写得比较细致。在梦的进程上，基本上都以神的出现为开端。梦者先写神的降临、衣着、身材高矮胖瘦、脸色等肖像方面的内容。如夏至夜之梦，一开始就勾勒出梦中所见范帅及从者的形象：

三更中复闻一人扣户，云范帅来。未应已进，修壮，形貌端严，著大冠，似如幘，服绀。从者唯三人，衣色黑暗暗，不可别^①。

这一段描写，有主有次，层次分明，读过之后，给人以较深的印象。此外，《周氏冥通记》还继承了《汉武帝内传》及《真诰》的结构手法，在故事发展过程中插入仙歌道曲。如卷二冯真人、张仙卿、洪先生、华阳童所授即是以五言道曲形式出现的。由此可见，梦中的情节确实可以成为文学创作的一种独特的原始素材。甚至可以说，梦本身就是一种潜意识状态中的文学创作，它既有跳跃性，又有朦胧性，梦中的创作是以个人的嗜好尺度对生活过程作一番剪裁后的重新组合。这种组合看起来与现实差距颇大，但其夸张、跳跃性描绘却使事物的色彩、线条有了更为鲜明的对比。就这一意义上看，记梦文学的价值是不容忽视的。

① 《周氏冥通记》卷一第12页。

第 二 编

隋唐五代北宋的道教文学

引 言

南北朝末年以后，由于道教中人通过种种形式来传播自己的教义，其影响也就逐步扩大开来。尤其是他们在与上层人物的交往中所作出的努力，对于道教的发展来说更有其特殊的作用。因此，从隋初到北宋，历代帝王都在不同程度上表现出对道教的兴趣、热心，甚至推崇备至。

隋朝的开国皇帝杨坚虽因幼年寄养寺庙而信佛，但他在宗教政策的实施上以及政治活动中也重视和保护道教。在杨坚登基之前，北周武帝为了打击佛教，曾建立通道观，让那些有较高宗教理论素养的僧人进入道教色彩极浓的通道观中和道人一起居住，而杨坚即位之后，又把通道观和著名的道观——玄都观合并，这实际上是为道教的发展提供了国家级的研究机构。同时，隋文帝还采用道教的神秘年号——“开皇”作为自己的年号。

当隋炀帝杨广继位的时候，由于暂时的社会安定，一种在宫廷中追求幻奇意境的风气随之兴起。

杨广为了在洛阳建立东都，令役夫从华南运来奇石，在全国各地搜集珍奇的动植物来装饰离宫，并在西苑人造湖泊中修筑蓬莱、方丈、瀛洲的道教仙山，请道士作法。为了保证道教仪式的顺利进行，隋炀帝拨出一定数量的耕地、什物赐给道观。可知他不仅在口头上关心道教，而且在行动上采取了一定的支持措施。

从唐高祖李渊开始，由于楼观派道士的慷慨资助和唐王朝与道教教主在姓氏上的“亲缘关系”，道教迎来了发展的良好机遇。武

德二年(619),楼观台这个号称“天下第一福地”的道教大本营之一便在朝廷的大力支持下全面修营老君殿、天尊堂及尹(喜)真人庙等。武德三年(620),李渊率领文武百官驾临楼观台,拜谒老君祠堂。他颇有感触地对歧晖等众道士说:老君乃“朕之远祖”。就这样,道教教主成为唐王朝的老祖宗^①。

唐高祖对于老子祖宗地位的确认,这实际上是向普天下宣告:有唐一代,必将把尊崇道教作为一项基本国策。由于唐高祖的提倡,一时有关老子的种种神话纷纷出现,全国各地相继建起老君庙,举国上下,都沉浸在老君降世显灵的神话海洋之中。为了进一步提高道教的地位,唐太宗发布诏书,明确规定道教位居于佛教之先。这种排列顺序尽管在武则天时期被加以改变,但唐玄宗即位之后很快又恢复了。这位号称盛唐天子的李隆基,在登基之后不久,一方面肃正纲纪,一方面掀起崇道热潮,他不仅多次到老子庙中拜谒,而且一再给老子追加尊号,称老子为“大圣主玄元皇帝”,下令各州普遍建立玄元皇帝庙,制作玄元皇帝图像,分布天下各地,同时他还确认道士为宗亲,颁布了一系列有利于道教发展的措施。“安史之乱”爆发,唐玄宗李隆基逃奔四川,还曾白日做梦,以为老君骑“白马”而过,示意收拿安禄山,足见其对道教信仰之深。

安史之乱以后,宪宗、穆宗、敬宗、武宗和宣宗诸帝继续履行既定的崇道政策,热衷于道教神仙之事,他们不断给道教的上层人物封官晋爵,馈赠钱物,甚至请道士入宫,举行规模宏大的斋醮仪式,亲受“法箓”,以道士为师,广修宫观,鼓励创作道书,从而使道教在战乱后得到修整和新的发展。

公元907年,唐哀帝被朱全忠废除之后,中国又进入了分裂、割据时代。中原一带先后经历了后梁、后唐、后晋、后汉、后周五个

^① 楼观派是以陕西省周至县楼观台为据点的。相传老子过函谷关时,因尹喜之请而于楼观写下《道德经》五千言。两晋以后,楼观台遂成为道教之重镇。唐高祖起兵后,楼观道士歧晖预见唐军将得天下,以粮草相助,深得李渊嘉奖。

小王朝的更替，中原以外地区则分裂为吴、南唐、前蜀、后蜀、吴越、楚、闽、南汉、南平、北汉等十国。五代十国时期，战事频繁，天下混乱，但帝王们依然保持了唐代的崇道风气。后唐李存勖借玄元皇帝殿前枯桧生新枝之事，宣示百官，任用道流羽士；后晋石敬瑭虽为“儿皇帝”，却也常向道士询问所谓“治国之道”，请道士宣讲《道德经》；后周世宗柴荣一上台，一方面采取抑佛政策，一方面又留意“飞升黄白之术”；闽王璘、王昶作宝皇宫，起三清台，以陈守元为天师，大兴教事；前蜀王建及其子王衍均癖好仙家之说；南唐李昇向道士王栖霞问“致太平之道”，其子李璟召女道入宫行异术；燕主刘守光以道士刘哲为相。这一切表明五代十国时期，统治者于兵荒马乱之中依旧对道教表示崇奉和支持。

随着北宋王朝的建立，军阀割据局面的结束，道教经过一番“静观”之后，又在朝野上下活跃起来。宋太祖赵匡胤借助道教的符命之说夺取后周政权，称帝之后不仅屡次召见道流，而且经常行幸著名道观——北岳庙和太清观，下诏在京城建造建隆观，在华山建西岳庙，赐紫衣与道人苏澄隐等。宋太宗即位之后也和其兄一样，热衷于道术之秘。到宋真宗时期，由于王朝统治的日益巩固，帝王将相们问道的闲情逸致大增，于是天书下降、真君下凡的事迹又相继出现。大中祥符五年(1012)，宋真宗梦见神人传玉皇大帝“圣命”，密告将授以天书，于是布告天下，赵氏始祖一夜之间摇身一变，成为“九天司命保生天尊上帝”，进入了道教的天神行列。宋真宗死后，道教的发展尽管经过了一段相对低潮的时期。但到了宋徽宗即位后，道教很快又兴盛起来，“天书下降”一类故事再度流行，天神地祇又纷纷“显形”，宋徽宗本人甚至自称“教主道君皇帝”，道教几成为国教。

隋唐五代北宋时期封建统治者尽管是根据其政治需要和个人的癖好来扶植道教，他们的举动在根本上是违背了清静宗旨的，更是与老庄道家的无为精神不相一致的。但是，他们对崇道政策的

推行，对道教活动的鼓励甚至参与，在客观上则有助于道教的兴盛。因此，在这一时期中，道教在组织上和理论上都得到了进一步充实，逐步完善起来。从而，道教文学也获得强有力的推动，无论在内容上还是在形式上都有相当程度上的发展。可以说，经过魏晋南北朝的奠基性工作之后，道教文学到了隋唐五代北宋已经步入了繁荣阶段。

第一章 隋至盛唐的诗人诗

一、道人诗的名义与概况

道人诗即道教中人创作的诗歌。一般地说，正式加入道教组织并且出家从事道教活动的人就算道人。如果是名义上加入而在实际上则未参与道教组织活动，或者在短时间内受戒于道教“度师”，而在一生中则主要从事其他活动，尽管他们也创作了数量众多的有关道教活动的文学作品，我们仍然把他们当作文人看待。

不言而喻，道教活动的主体是道人。而道教活动既可以集体活动的形式出现，又可以个人活动的形式出现。因此，一切围绕着道教根本目的的道人个体活动也应当作道教活动的组成部分；同理，一切围绕着道教根本目的而进行创作的诗人诗都应归入道教文学的范围。值得注意的是有些道人诗在表层上往往是描写山水、咏叹史迹等，甚至只是表现自身生活起居的琐事，但在背后却寄托了作者对道教根本目的的追求或见解。所以，这类作品也将为本章所涉猎。

正像神仙传记、异人故事一样，道人诗在隋至盛唐时期也日见繁荣。这首先体现在创作队伍的壮大。从著名道士到一般道士，有不少人投身于诗歌创作行列。如孙思邈、张氲、司马退之、叶法善、赵惠宗、张果、李遐周、吴筠等都有作品行世。其次，在作品的内容和形式方面也有所拓展。道人们除了继续创作炼丹诗、游仙

诗、步虚词外，还写下了许多别开生面的醉吟洗心诗、遗世诗、题壁诗等。复次，道人诗在这一时期的繁荣还表现在一个道人作者往往同时创作反映多种内容的多种作品，如吴筠的作品涉及面便相当广泛。

下面，我们就分别来研讨一下这一时期的道人诗。因为有些作品用意颇为隐晦，这里不得不花较多的篇幅作比较详尽的分析。

二、孙思邈与神气为宗的四言炼丹诗

孙思邈系隋唐间著名道士和道教学者。据新旧《唐书》本传资料推测，孙氏约生于太建十三年（581），卒于永淳元年（682）。卢照邻在《病梨赋序》中说他于癸酉之岁在长安见到孙思邈，又称，孙思邈“自云开皇辛酉岁生”^①。有人以为，“辛酉”乃隋文帝生年，故孙思邈当与开皇隋文帝同年而生。尽管上述意见仅属推测，但孙氏历经两朝而卒于初唐则毋庸置疑。

孙思邈幼即好学，“善谈《庄》、《老》及百家之说，兼好释典”^②。他涉猎颇广，故其成就亦大。他在药物学、养生学以及医学伦理等方面都有较高建树，素有“药王”之称，所著《千金要方》、《千金翼方》，在医学史上和道教史上都占有重要地位。

作为一位通百家之说的博学道士，孙思邈在诗学方面自有一定造诣。据《历世真仙体道通鉴》卷二十九第11页载，诗人卢照邻得病，就医于孙思邈。卢问其病因，孙思邈在回答中不时地引用古诗。他把《诗经》的一些原句用以人体心、胆关系的解说中，虽然不尽合乎《诗经》原意，却也表明他对《诗》学是较为熟悉的。

① 《幽忧子集》卷一，《四部丛刊》本。

② 《旧唐书》卷一百九十一。

在《诗》学的熏陶下，孙思邈也直接创作四言诗。《全唐诗》卷八百六十录有孙氏诗一首，共三十八句，即为四言诗。在形式上，该诗是以《诗经》为轨范的，而在内容上则是歌咏内丹修炼方法和效果的，是《周易参同契》与《黄庭经》之余绪。

由于内丹修炼主要是掌握神与气的运动，这就必然受到个体的生理与心理素质的制约。由于每个人生理与心理素质的差异，内丹修炼的效果也存在着种种差异。从这个意义上说，内丹修炼既是有法则的，又是没有法则的。所谓有法则是指内丹修炼乃是以“天人相应”的原理为总纲的；所谓没有法则是指内丹修炼对神与气的功能之发挥和应用又是因人而异的，“唯变所适”，不可拘泥。这样，在炼丹过程中，自我感受便起着十分重要的作用。这种特征决定了作为反映内丹修炼活动的诗歌之表达的曲折性。这在《周易参同契》和《黄庭经》里已略见端倪，而孙思邈的四言诗又有所发展。从表层上看，孙氏四言诗传达给人的是一种感觉意象，从深层上看，它又时而闪现出“玄道”的辉光。

具体说来，有如下两个方面：

第一，以含蓄的手法来表现内丹修炼的操作感受性，这是孙思邈四言诗的主要特色。既然在内丹修炼过程中，自我感受性起着重要作用，如何表现这种内在的感受性，这便成为问题的一大关键。但是，自我感受性对于外人来说则又是无形无状的。因此，表达的最好选择，也就是把“无形”化为“有形”，把“无状”转换为“有状”，通过联想，把本来分散的、游移的物象化成意象并组织起来。孙氏的四言诗在这方面做了大胆的尝试：

洪炉烈火，烘炎翕赫。烟未及黔，炎不假碧。如畜扶桑，
若藏霹雳，媼女气索，婴儿声寂。①

① 《全唐诗》卷八百六十，中华书局精装本1960年版，以下凡出此诗者不再注出处。

这里的主要意象是“火”，是洪炉里熊熊燃烧的烈火。既然火势猛烈，烟气也会升腾而起。不过，由于“燃烧”的场所是在炉（人体内）中，受到炉壁特殊构造的制约，烟气不可能直线式地冲向炉顶，所以谓之“未及黔”。黔之本意为黑，因吾民之发亦黑，发生于首，故“黔”亦具“首”之意。既“未及首”则烟不直，烟不直则有所阻，有所阻则火势虽已旺但其焰却未达纯青的地步，故谓“炎不假碧”。碧为青，假碧即大青，不假碧即不纯青。可见，“烟未及黔”与“炎不假碧”乃形影相随。孙氏通过烟、炎的刻画，有条理地再现了“炉火燃烧”的景象。接着又引出一组相关的意象来形容火势的进一步发展，这就是扶桑与霹雳。扶桑又称扶木，是传说中的一种神树。《淮南子·天文训》称：“日出于暘谷，浴于咸池，拂于扶桑，是谓晨明。登于扶桑，爰始将行，是谓朏明。”古人以为太阳是从扶桑升起的。孙思邈借此典故以明火势之增强。按“畜”意为容留，“如畜扶桑”即指日在扶桑。在《易》卦象中，“离”为日为火，故日火可以互相指代。因此，“如畜扶桑”乃象征火势趋于顶端。同样地，在《易》卦象中，“离”还表示雷电，而雷电交加，霹雳相随，此为“天火”之爆发，所以说“若藏霹雳”。当火势极度旺盛，燃料化成能量，被烧炼的原物也随之升腾，霹雳过后，紧接着就是一场宁静，所以说“姤女气索，婴儿声寂”。可见，孙氏在“洪炉”一段八句中乃以“火”为中心意象，并通过烟气、雷电、姤女、婴儿一系列辅助意象的组合和神话传说，把“洪炉”烧炼的形状和微妙的变化过程比较细致地反映出来。然而，必须注意的是，写“火”这并不是孙思邈的最终目标。在对“火势”进行种种烘托和象征性表达的字里行间隐藏着他对内功气运的神妙自我感受。向来，道教把内丹修炼中的基本要素之一——“神”也称作“火”，把通过肺部呼吸的“息”称作“风”。定神于丹田，就像是在炉中“起火”，调整呼吸，这又像是以风吹火。火旺而丹田发热，气机顿开，响声如雷。孙思邈所尽心表现的正是这样

的一种感受。

第二,在内丹修炼快感的委婉表达中寄托其“回情易性”的审美情趣,这是孙思邈四言诗的又一特色。人的快感表现形式是多方面的,其诱发原因也是多种多样的,不过,概括起来无非是物质的和意识的两大类。内丹修炼,作为一种意识与物质相统一的运动,自然也是快感产生的重要方式。我们发现,孙思邈在表现炼丹的自我感受性和刻画炼丹意境的过程中,实际上已通过委婉的方式表现出快感。如诗中所云“透出两仪,丽于四极”两句显然是真气运行时浑身上下轻松舒适的悦愉心理的流露。因为“丽”在古代往往与美好、喜悦的感受相关。《易·兑》:“丽泽兑,君子以朋友讲习。”王弼注云:“丽,犹连也。”兑即为悦。意即两个泻泽相连,滋润万物,所以万物皆悦。“丽”在孙思邈诗中虽已动词化,但也折射出舒美欢快的心理之光。下面一段同样反映了内丹修炼的快悦感受:

雾散五内,川流百脉。骨变金植,颜驻玉泽。

孙思邈运用比喻手法来表现精气运行的内景和畅适之感。他告诉我们,当精气返回丹田,意念凝聚时,五脏之内正像云雾弥漫着一样,真元之气汇成洪流奔泻于百脉之中,只觉骨骼像金子一样闪光,颜色如玉石一般通透。这是修炼的妙用,意境的拓展,也是快感的延伸。

当然,孙思邈对于快感的流露并不是直接的,而是潜意识的本能活动。这种快感的潜意识流露寄托了孙氏“回情易性”的审美情趣。他虽然采撷了许多出于外在世界的物象,但并不是对外在世界的讴歌和欣赏。相反,他的着眼点在于自身,他以直觉的体验方式赞美着内丹修炼给自己的身心带来的巨大变迁。在他的潜意识中,最美好的图画产生于自身的高度寂静状态。进入这一状态,

不仅可以排除纷繁复杂的社会干扰信号，恢复纯朴的天性、童真的面貌，而且可以感受到内在的色彩美、健康美。这种审美情趣是黄老自然无为思想和追求生命永恒的人生哲学相结合的必然指归。

三、张氲与追求隐意的醉吟洗心诗

（一）张氲《醉吟》诗

张氲(654—745)，一名蕴，字藏真，晋州神山(今山西浮山)人。其父张居钦，母杨氏。《太平广记》与《历世真仙体道通鉴》卷四十一第9页载，张氲身材魁伟，风神秀逸，言语若钟，工琴书，善长啸，好黄老方士之说。其父逝世后，张氲飘然入道，自称“慕古洪崖仙人”，号“洪崖子”，师事青盖山隐修道人景成子，历游终南山、泰山、华山，往来青城山、王屋山、太行山之间，与叶法善、罗公远二天师为侣，探究金丹华池之秘，钻研易形炼化之术，注《老子》、《周易》、《三礼》、《穀梁》，又著《高士传》十卷，《神仙记》二十卷，《河东记》三十卷，《大周易言》十卷，皆未行世。

《全唐诗》卷八百五十二收有张氲《醉吟》诗三首。兹录两首于下：

去岁无田种，今春乏酒材。从他花鸟笑，佯醉卧楼台。(其一)

入市非求利，过朝不为名。有时随俗物，相伴且营营。(其三)

《历世真仙体道通鉴》卷四十一第13页亦载有此诗，行文略

有小异。

《醉吟》诗反映了张氲由俗人到道人的转变过程以及归隐入道之后的思想感情。向来,道士与隐士有着许多共同的追求,共同的行动。因此,隐士的飘逸性格也常常在道人的作品中得到刻画或表现。张氲《醉吟》诗正是道士与隐士性格合二而一的写照。对此,我们从诗人的一段经历中可得到佐证。据载,圣历(698—699)中,张氲醉卧一洞口,“酒欲醒,仿佛见神人,长丈余,形甚伟,衣冠俨然,指之曰:‘子何不学大隐?’曰:‘何谓大隐?’神人曰:‘九衢三市稠人,翕然喧哗于前。’复问曰:‘何为小隐?’神人曰:‘独卧林泉,旷然自适。昔夷、齐居首阳是曰小隐,耽伏混世俗,是曰大隐。’氲稽首从命,而神人忽隐”^①。这一段酒醉之中的梦幻故事说明了两个问题:第一,在张氲的下意识状态中,归隐分为两种形式,即“小隐”与“大隐”。所谓“小隐”不过是醉卧林泉,只求内心的旷然自适而已,而“大隐”则混迹于世俗社会,本心却不受干扰。第二,张氲归隐意念是通过所谓“神人”之口表露出来的。这位神人实际上就是道教的神仙代表。可见,他是以道教教义为指导的,其《醉吟》诗正是在道教教义的轨范下“隐遁入道”心声的回响。

《醉吟》诗其一写“小隐”。“去岁无田种,今春乏酒材”。这道出了张氲早期的躬耕生活。“无田种”恰好说明他曾经有田种,“乏酒材”亦恰好反映他曾经有酒材。只是到了“去岁”才失去了耕作的田地,“今春”才缺少酿酒的材料。不过,在诗人看来,即便田园失去了,又因“乏酒材”而没酒喝或缺酒喝,也用不着愁苦,他可以回到大自然中去,以花为友,以鸟为伴,自由自在地卧于青山楼台,让自己的心灵去吮吸大自然的露珠,接受叮咚林泉的冲洗,没有酒也像是酒,没有醉也可以装出一副醉态来。这正是“小隐”心态的写照。

^① 《历世真仙体道通鉴》卷四十一第10页。

《醉吟》诗其三写“大隐”。与小隐不同，大隐并不需要遁入山林，过着与世隔绝的生活。相反，越是闹市，越是人口稠密的地方，越可以锤炼本心，越发可以显示道心的坚固。显然，诗人并不以小隐为满足。他在过了一段隐修的出世生活之后，又从山林洞穴之中走出，回到了熙熙攘攘的人间。“入市非求利，过朝不为名”。在他的理想图画里，入市不是为了物利，而是最大的隐遁；过朝不是为了名誉，而是最好的修行。因为在他的心目中，市井朝廷虽然处处有名利的引诱，时时有爱欲的熏灼，但近之而不惑，见之而不动，这不是比那种与世隔绝的小隐生活更胜一筹么？所以他离洞穴而随俗物，入市朝而“营营”。

从小隐到大隐，表现了张氲思想历程的曲折迂回。如果说遁入山林的小隐是对人类社会生活的暂时回避的话，那么混迹世俗的大隐则是道人个性在人类生活中的复归，是力图在更高层次上超脱。一方面，由于世俗生活的种种矛盾，张氲的心态曾经失去平衡；另一方面，他又尽力去调整，力图恢复或达到新的心态平衡，寻求人与自然、人与社会之间的支撑点。这就是我们从《醉吟》诗中所看到的一个徘徊于山林和市井之间的道人的心理性格。

（二）司马退之《洗心》诗

稍后于张氲的司马退之也写了抒发自己“归隐入道”情思的诗作。

司马退之系开元间道士，其生卒年不详。《全唐诗》卷八百五十二录有司马氏作《洗心》诗一首，云：

不践名利道，始觉尘土腥。不味稻粱食，始觉精神（一作神骨）清。罗浮奔走外，日月无短明。山瘦松亦劲，鹤老飞更轻。逍遥此中客，翠发皆长生。草木多古色，鸡犬无新声。君

有出俗志，不贪英雄名。傲然脱冠带，改换人间情。去矣丹霄路，向晓云冥冥。

从主题思想上看，司马退之《洗心》与张氲的《醉吟》诗一样，其重心就在一个“隐”字。张氲从社会走向荒野，又从荒野回到社会，他所追求的是心灵的自我超脱，所以当他返回人间的时候，告诫自己不求利，不为名。这种情思在司马退之的《洗心》诗里亦贯穿始终。诗一开始，作者便表示自己对名利的厌恶。临近结束时，他劝人脱冠出俗，不要贪图英雄之名，这仍然表现了否定名利的态度，说明《洗心》与《醉吟》在如何对待社会人生的问题上是具有一致性的。

不过，也应该看到，由于他们的社会经历和禀赋不同，《洗心》与《醉吟》各自寄托的归隐情思还是有一定差别的。张氲，作为一个饮酒成癖的道人，虽然也否定名利，向往归隐入道的生活，但他的一切情思似乎都带有醉意。他虽然也曾到自然中去观花赏鸟，寻求荒野的乐趣，但醉梦之中的朦胧意识促使他不愿意把自然和社会划一道鸿沟，他希望往来于两者之间而不受拘束。他追求的是“心隐”而不是“身隐”。这种追求决定了他在“隐”的具体形式上的“混世”特点。

司马退之在《洗心》中虽然也抒发隐世情思，但他不像张氲那样在醉意里作自然与社会的“两栖”道人。司马退之不希望混世，态度十分明朗。他把社会比作鱼店之类，以为四处充满腥味，他甚至“不食”人间烟火，逍遥山中，餐霞饮露，觉得只有这样，才能真正达到神情清爽的妙境。他向往的是丹霄之路，希望羽化而冲举。不难看出，在他的心目中，“尘土”与道境有十分明显的区别。一边是“腥”，一边是“清”。其善恶褒贬，溢于笔端。

就思想意义而言，把人间社会一味视之为“腥”，把建功立名的追求一概否定，这当然是不足取的。如果说，在社会比较黑暗的时

候，出俗隐遁还算是腐朽统治的一种不满和对抗，那么在社会还处于上升时期，人民安居乐业的时候也浪迹江湖，逍遥山野，这就不仅是逃避了社会责任，而且也远离了早期的道家精神。

不过，就艺术的角度看，司马退之《洗心》诗，还有值得探讨之处。首先是作者已开始注意到命意的隐而不露。中国古代诗人大多追求“意在言外”的效果，或所谓“文已尽而意有余”的韵味。如宋代梅尧臣就说过：“诗家虽率意而造语亦难。若意新语工，得前人所未道者，斯为善也。必能状难写之景，如在目前；含不尽之意，见于言外，然后为至矣。”^①虽然，司马退之的诗还谈不上“语工”，更谈不上“至善”，但他在处理言与意的问题上确也比较自觉地在追求“文外之重旨”^②。所作诗题为“洗心”，但行文之中却不仅不见“心”字，而且不见“洗”字，显然这是诗人有意的安排。所谓“洗心”首出《易·系辞上》：“是故圣人以通天下之志，以定天下之业，以断天下之疑。是故蓍之德圆而神，卦之德方以知。六爻之义易以贡。圣人以此洗心，退藏于密，吉凶与民同患。”这本是就《易》卜而言的。古有疑事，卜问于神明，以求其解。“洗心”即通过占卜来解疑，疑释则心自澄清，犹如神水洗过。道教在继承《周易》这一种观念的同时又将其“洗心”的内在涵义大大扩充，强调从内心世界中“洗”去尘世的情欲杂质，力图恢复所谓的纯净。可以看得出，司马退之《洗心》诗的命意亦在于此。然而，作为诗歌，它不像其他道教说理文章那样直露地表达，而是通过具体的隐遁活动的描写和自身生活情趣的披露而体现出来。琢磨一下开头四句可知，司马退之“洗心”的方法即是“不践名利”、“不味稻粱”。因为名利在道人看来，就是“尘垢”，而稻粱之物虽然也是素食之类，但与“气”比起来，仍然显得杂而不纯，所以离开了名利的玷污，舍去了稻粱食品，

① 转引自欧阳修《六一诗话》，见《四库全书》本。

② 《文心雕龙·隐秀》。

这就像是用神圣的道法之水冲洗一样。可见《洗心》一诗行文虽不见有“心”字和“洗”字，却蕴藏着洗净心灵的用意，这就把道教的修行法式和隐遁情趣融合在一起了。其次，作者为了进一步表现“洗心”的隐遁情趣，还在景物的刻画之中深深地灌注了自身的情感。“山瘦松亦劲，鹤老飞更轻”。这是写景，但又寄托了作者的情。在古代的诗画中，山峦、松鹤一直都是艺术家们所乐于描绘的。然而，由于每个艺术家的观感不同，爱好不同，对其自然形态的描绘也是有所选择的，从而最终形成的意象便千差万别。显然，司马退之对客观景象的取舍是具有自身偏爱的。他不写圆浑的山，不写繁密的树，不写鲜艳的花，偏偏选择高瘦的山峦，雄劲的青松，轻飞的老鹤，这分明是有所寄托。一方面，这是洗心隐遁环境之刻画，另一方面，这又是作者笃信养性延年之道的思想感情之流露。其画面古朴，运笔也比较自然。概而言之，司马退之在景物的刻画和环境的渲染中有一种和谐的气氛。这种气氛之所以形成，就在于其背后融注了洗心隐遁、归朴自然的情思。

四、叶法善与告诫后人的遗世诗

（一）遗世诗的名义与叶法善、赵惠宗的遗简之作

遗世诗是道人在离开人间之前创作的用以秘赠徒弟、告语后世的诗作。这类诗作在南北朝以前即已出现。不过，有意识地抒发自己的修道感受并作为赠言后辈的成熟的遗世诗，则是在隋代后才产生的。从现有材料看，隋至盛唐创作遗世诗的道人当首推叶法善。

叶法善(616—720)，字道元，处州括苍（今属浙江丽水）人。《旧唐书》卷一百九十一有传，谓：“自曾祖三代为道士，皆有摄养占

卜之术。法善少传符篆，尤能厌刻鬼神。显庆(656—660)中，高宗闻其名，征诣京师，将加爵位，固辞不受。求为道士，因留在内道场，供待甚厚。时高宗令广征诸方道术之士，合炼黄白。法善上言，金丹难就，徒费财物，有亏政理。请核其真伪。帝然其言，因令法善试之。由是乃出九十余人，因一切罢之。”又据《历世真仙体道通鉴》卷三十九第1页载：叶法善曾师事青城赵元阳，受《遁甲》秘法，从嵩阳韦善俊学“八史”；又曾于东都凌空祠立坛醮祭，都人悉往观看。足见叶法善不仅精通术数，而且活动频繁多样。

《全唐诗》卷八百六十收有叶法善《留诗》三首，于小序中称之“试法多灵验。开元八年，年一百七岁，化去，留三诗于座侧”。据此推知叶法善《留诗》乃作于临终之际。“留”即遗存，此乃希望长久保存于后学之作。这种“遗存后世，赠言来者”的创作意图在诗中亦有所体现。其三云：

为报学仙者，知余朝玉京。

“玉京”系天上胜境之一。道教以为天上有黄金阙、白玉京。如《枕中书》谓：玄都玉京七宝山，周围九万里，在大罗天之上。《魏书·释老志》称：“道家之原，出于老子。其自言也，先天帝生，以资万类，上处玉京，为神王之宗。”叶法善《留诗》所云“玉京”与《枕中书》等道典所指不异。他借此典故向那些学仙的后来人表明自己已经功成道就，上升仙境。在这里，叶法善既点出了他创作这首诗歌的目的，又表露了“报”的主要信息——朝玉京。

叶法善是怎样“朝玉京”的呢？《留诗》三首通过幻景的描写与体验，迂回地推出一个“仙人”因过谪贬人间而后矢志修行，道业圆满，复登云天的“历程”：

昔在禹余天，还依太上家。忝以掌先录，去来乘烟霞。暂

下宛利城，渺然思金华。自此非久住，云上登香车。

适向人间世，时复济苍生。度人初行满，辅国亦功成。但念清微乐，谁忻下界荣。门人好住此，翛然云上征。

退仙时此地，去俗久为荣。今日登云天，归真游上清。……^①

叶法善想象自己本为上界仙官，皈依太上老君，掌管仙家图箓，来去腾云驾雾，上下蹬车履屐。不料有朝一日，违背戒规，犯了天条，只好投胎为人。然而，这位“谪仙人”不甘居庸为凡，但愿将功补过，虽屈居人间，而仙志犹在，他发出“济苍生”的宏愿，俨然又像是一位救世主。他回忆自己行善积德，施仁布义，教化信众，辅佐国君，终于行满功成，脱胎换骨，翛然上征。他希望从此离开尘俗之间而返游上清妙境。叶法善在该诗中向其门徒以及其他修道者表明了自己的人生态度，又似乎是在传授学仙“秘诀”。作为一个与达官贵人、天子皇妃有密切交往的道士，叶法善由于颇受尊崇，更多的是体会到荣誉和快乐，披露了上层道教人物追求享受的幸福观。

叶法善在《留诗》中把自己当作一个谪仙人，并竭力宣扬度人、辅国修行的必要性，是事出有因的。据《历世真仙体道通鉴》卷三十九第1页载，叶法善游白马山时，曾于一石室中遇到三位神人，“皆锦衣宝冠，谓法善曰：‘我奉太上命，以密旨告子。子乃太极紫微左仙卿，以校录不勤，谪于人世。速宜立功济人佐国，当复元（原）任，今以正一三五之法，今（按：“今”字疑衍）授于子，宜勉而行之。’言讫而去”。又《三洞群仙录》卷十一第2页引《集异记》说，叶法善“于洪州西山养神修道。一日括苍三神人降，传太上之命：‘汝当辅我睿宗及开元圣帝，未可隐迹山岩，以旷委任。’言讫而去。时二帝

^① 《全唐诗》卷八百六十，中华书局精装本1960年版。

未立，而庙号年号皆已先知，其后果有命，诏入京……睿宗、明皇承祚继续，师于上京，左右圣主，凡吉凶动静，必预奏闻”。这两段神异的记载说明：叶法善在《留诗》中所反映的“救济苍生”、“度人佐国”的观念并非偶发，而是有其深刻的思想基础和社会根源的。一方面，这是道教修行设想在文学中的表现；另一方面，这又是作者那种宗教与政治相结合的活动的反映。

与叶法善同时代的另一位著名道士赵惠宗也是遗世诗的重要作者。

赵惠宗，碭州宜都（今湖北境内）人。《历世真仙体道通鉴》卷四十一第16页称：“隶籍久之，得九天仙箓，三洞秘法，皆通晓。后居郭道山。唐明皇天宝（742—755）末还碭，忽于郡之东北积薪自焚。僚庶悉往观之。惠宗怡然坐火中，诵《度人经》，斯须化为瑞云仙鹤而去，火既烬，其下草犹绿。”留有《遗简诗》二首，《全唐诗》收入于卷八百六十中。

与叶法善相似，赵惠宗的《遗简诗》亦是有意告诫后世道人及世间人的。其二云：“懋哉懋哉，余无所陈。”按《说文解字》，懋训为勉，从心林声。《书·舜典》：“汝平水土，惟时懋哉！”孔安国传谓：“懋，勉也。”《遗简诗》在“懋”字的用法上与《舜典》同。全句的意思说：“勤勉啊，勤勉啊，除此之外，别无他言。”显然，这是告诫的语气。由此亦可窥见其临别赠言的意图。

他在诗其二中又说：

明明我众，及我门人。伪道养形，真道养神。

前两句点出告诫的对象。“明明”犹“黽黽”，乃勉励之谓。《诗·鲁颂·有駟》：“夙夜在公，在公明明。”陈奂《诗毛氏传疏》二十九：“明明，犹勉勉也。”故而惠宗之意即在于加勉修道徒众包括后世门人。后两句为进勉的内容。作者认为养育形体之道乃是伪道，只有颐

养精神之道,方为真道。面对一伪一真,他当然是舍伪而存真。这既是他勉励道众的要诀,又是最终何以“积薪自焚”的指导思想。

(二) 叶、赵遗世诗风格品评

清代袁守定在《占毕丛谈》中说:“文章之道,遭际兴会,摅发性灵,生于临文之顷也。然须平日餐经馈史,霍然有怀,对景感物,旷然有会,尝有欲吐之言,难遏之意,然后拈题泚笔,忽忽相遭,得之在俄顷,积之在平日。”袁守定这段话不仅谈到了创作的平时积累与“临文之顷”的关系,而且谈到了灵感与遭际的关系。所谓“遭际”也就是产生心理刺激的环境和条件。不同的遭际所形成的刺激形式和强弱程度也是不同的。而这一切又必然引起心理感应的差别。据说,一个人在少年时期和老年时期的幻想是最为活跃的。这种说法或许不完全符合每一个人的具体情况,但至少在叶法善和赵惠宗这两位道士的遗世诗里得到某些证实。在叶法善和赵惠宗这两位老道的遗世诗中的幻想乃带有人生归宿的猜测性:

吾驾时马,日月为卫。洞耀九霄,上谒天帝。

这是赵惠宗《遗简诗》之二的头四句。他在临终之前幻想自己驾着时间的快马,以日月为侍卫,凌空飞行,直上九霄圣界,拜见天帝。联系一下其自焚意识可知,赵惠宗虽然唾弃了肉体,却坚信精神可以永存。这里充满了他对未来的憧憬和对人生去向的梦幻般猜想。这种梦幻色彩在叶法善的《留诗》中更为浓厚。从前面的分析中即已说明了这一点。他不但兴致勃勃地追溯在降生人间之前的不凡经历、仙官气派,而且确信自己必能再过仙官生活^⑤。他把人生的终点看作是起点的回归,把如梦的幻想当成真实。

叶法善与赵惠宗遗世诗的梦幻特色之形成,除了个人信仰上

的原因之外,还有艺术上的原因。我们知道,南北朝以前,文人与道人的游仙诗已具有较为明显的奇幻特征。在他们的作品中,列仙之趣与个人情怀的抒写被结合在一起,玄思通过幻境而得到表现。不难看出,叶法善与赵惠宗遗世诗的梦幻特征与游仙诗的艺术手法有直接的关系。当然,他们两人的遗世诗不是前代游仙诗的简单因袭。比较一下艺术形象的塑造,可知两者之间仍存在着较大的差异:游仙诗主要是描写人仙共游或神仙自游;而遗世诗的梦幻式描写虽也有“游”的成分或细节,但着重点在于表现作者自身对未来追求的心理性格。

另外,还必须看到,叶、赵遗世诗由于带有秘赠徒弟、告语后世的意图,在表达方式上自然也就对玄言诗有所继承。因为“赠言”或“告语”在很大程度上乃是理念的和先验的,这就必然带有玄思或理义的色彩。试看赵惠宗《遗简诗》之一:

生我于虚,置我于无。至精为神,元气为躯。散阳为明,
合阴为符。形为灰土,神为仙居。众垢将毕,万事永除。

赵氏认为一切有形的东西都发源于虚无,而最终又归于虚无。人的形体也是如此。只有精神才能升华而成仙。这种直接的说理显然是受了玄言诗的影响。锺嵘在《诗品序》中说:“永嘉时,贵黄老,稍尚虚谈,于时篇什,理过其辞,淡乎寡味。爰及江表,微波尚传。孙绰、许询、桓、庾诸公诗,皆平典似《道德论》,建安风力尽矣。”锺嵘在此阐述了玄言诗的产生和初步发展过程,并指出其特色与根本缺点,这就是“理过”而“寡味”。事实上,叶、赵的遗世诗同样具有南北朝前玄言诗的那种缺憾。毋庸置疑,一首好诗,稍加议论,往往别有一番理趣,但若“理过”而意象不足,则其艺术性必然大打折扣。

五、张果与抒写心性的题壁诗

(一) 题壁诗的名义与张果《题登真洞》考析

题壁诗是指题写于宫壁、墙壁、洞壁之上的诗歌，其形式有五言、七言、杂言等多种。题壁诗的作者既有文人，也有道人。这里仅研讨道人的题壁诗。

道人题壁诗是修道信众在宫观洞府中的生活情趣的一种艺术升华。众所周知，人都要吃喝住行，道人也不能例外，只是其表现形式不同而已。就“住”而言，虽然大多道人离开了市井，到山野之中密修，但是，他们仍旧需要居住场所。或茅庵，或宫观，或洞穴，不一而足。道人们在茅庵、宫观、洞穴等处修炼，逐渐地形成修道隐遁的特殊情感。于是，那些人工的建筑物或天然的洞穴作为他们修道生活环境的一部分便成为内心情感的最好抒发场所。道人题壁诗正是在这种特殊心态下应运而生的。

隋至盛唐时期，题壁诗的主要道人作者是号称“八仙”之一的张果。

张果是一位富有传奇色彩的道人。新旧《唐书》均为之立传，道教经书总集中的许多文献以及地方志书对其生平活动也有所涉及；不过，关于他的籍贯和出身问题向来是个谜。《旧唐书》卷一百九十一在涉及到张果来历时说，“不知何许人也”、“白云年数百岁”。在唐玄宗的一篇诏书中甚至说：“莫详甲子之数，且谓羲皇上人。”^①在《新唐书》中，关于他的籍贯、身世，有“晦乡里世系以自神”之说，至于其年龄，同样是泛论而不确。大概张果为了显示自

^① 《旧唐书》卷一百九十一《方伎传》。

己养性延年的特有功效，故意隐瞒籍贯和岁数，以致史家也莫辨真假。

尽管张果的籍贯和世系年岁难以确知，但他活动在初唐及盛唐时期则基本可以肯定。《续仙传》卷中第4页称：“唐太宗、高宗累征之（指张果）不起。则天召之出山，佯死于妒女庙前。时方盛暑，须臾臭烂生虫，闻于则天，信其死矣。后有人于常州山中复见之。开元二十三年，玄宗召通事舍人裴晤驰驿于常州迎果，对晤气绝而死。晤乃焚香启请，宣天子求道之意。俄顷，渐苏。晤不敢逼，驰还奏之。乃命中书舍人徐峤，通事舍人卢重玄齎玺书迎之。果随峤到东都，于集贤院安置，肩舆入宫，备加礼敬。公卿皆往拜谒。”这一“神迹”亦见载于《旧唐书》中。比较一下，可以发现，《续仙传》作者对于张果神迹多有夸饰，如“佯死臭烂生虫”一事，《旧唐书》不载。不过，关于高宗、武后、玄宗诸帝累征召一事则无大异。由此可推断，张果主要活动于高宗在位年间至开元末。综合一下新旧《唐书》以及地方志、道教文献资料，张果的活动地点主要在恒山、中条山、洛阳，大致路线是从洛阳穿越中条山，沿汾河至太原，北至恒山。

关于张果的著作，《正统道藏》收有《玉洞大神丹砂真要解》一书；又《四库全书》中有《星命溯源》五卷，其中不少口诀之类乃托为张果传授。以上两书因与文学关系不大，兹不详论。今只就《题登真洞》一诗略加考析。诗云：

修成金骨炼归真，洞锁遗踪不计春。野草漫随青岭秀，闲花长对白云新。风摇翠筱敲寒玉，水激丹砂走素鳞。自是神仙多变异，肯教踪迹播红尘。^①

^① 《全唐诗》卷八百六十，中华书局精装本1960年版。

登真洞到底在何处，这是我们对本诗的内容和艺术手法进行分析之前必须先稍作交待的一个问题。按《山西志辑要》卷七《蒲州府永济》述“中条山”时谓：“中条山，县东南十五里，……乃张果老跨白驴之处。”该“辑要”卷七《蒲州府临晋》附有张果小传，称“中条山有张果洞，石驴迹宛然”。又光绪丙戌年杜松年等纂《永济县志》卷十五《仙释》以及清人陈时等撰《祁县志》卷九亦涉及张果洞事。从各家记载看，该洞之地理位置基本不出《旧唐书》“往来汾晋间”的范围。至于该洞名“登真洞”，此当与张果本人修炼的性质、目的有关。“登真”的意思就是“修道归真”，其中既包含了洞主的理想，又反映了其活动的特色。

《题登真洞》一诗的主题乃是表现作者自身修道生活的。不过，这种生活在诗中并不是平铺直叙的，而是通过登真洞景观的刻画来体现的。当作者把人们的思路引入“遗踪”的追忆之后，立即便转向自然景观的刻画。一方面，他以野草、青山、鲜花、白云来装点登真洞，力图寓动感于静态描写之中，另一方面，他又以狂风、摇竹、急流、奔骖来衬托登真洞，力图寓静意于动态描写之中。这种动静相兼的描写初步体现了艺术的辩证法。当然，作为道人作品，《题登真洞》刻画景观并不是纯客观的，而是融注了修道主体意识的。不管是近景的精心描绘或是远景的淡化式渲染，不管是动态的速写或是静态的漫笔，都是有所寄托的。换一句话说，这一切都是为表现其修道生活情趣服务的。

（二）张果之外其他道人的题壁诗

大约与张果同时或略后的其他一些道人或修道隐者也相继创作了题壁诗。其可考者主要有许宣平、李遐周。

许宣平，修道隐士，安州歙（今属安徽）人。唐睿宗时，许宣平隐于城阳山南坞，结庵以居。据《续仙传》卷中第6页载，时人不知

许宣平“服饵”事，“但见不食，颜若四十许人，行疾奔马。时或负薪以卖，常挂一花瓢及曲竹杖，每醉腾腾以归”。隐居三十余年之中，他或者济人危难，或者救人疾苦，城市人多往访。有《庵壁题诗》一首云：

隐居三十载，筑室南山巅。静夜玩明月，清朝饮碧泉。樵人歌垅上，谷鸟戏岩前。乐矣不知老，都忘甲子年。^①

许宣平此诗，就内容而言，与张氲、司马退之等人的醉吟、洗心诗颇为相近，乃在于抒写隐遁情怀，歌咏山居之乐。不过，两者间亦不完全相同。张氲、司马退之醉吟、洗心诗的归隐追求是与否定世俗社会生活或者力图于混迹世俗生活中达到忘我超凡这样一种愿望直接相联系的，而许宣平对于世俗社会的看法则不直接表露。从其诗作中，我们所能直接体会到的是诗人对山居生活风光的爱好和隐遁之乐的吟咏。静谧的夜里，这位修道隐者观赏明月；到了早晨，他就饮碧泉。还有砍柴的樵夫在垅上轻轻地唱曲子，幽谷之鸟在岩石间上下嬉戏，这一切都给诗人带来了无穷的趣味，乐得他连甲子生年都忘记了，以致不知老之将至。

从风格上看，许宣平《庵壁题诗》似留下了受陶潜影响的痕迹。向来，陶潜以善写“冲淡”之作而著称。他在《归园田居》其三中写道：“种豆南山下，草盛豆苗稀。晨兴理荒秽，带月荷锄归。道狭草木长，夕露沾我衣。衣沾不足惜，但使愿无违。”又《饮酒》其五云：“结庐在人境，而无车马喧。问君何能尔？心远地自偏。采菊东篱下，悠然见南山。山气日夕佳，飞鸟相与还。此中有真意，欲辨已忘言。”在这两首诗中，冲淡的韵味是很明显的。比较一下，可知许宣平诗对陶潜诗是有些“夺其气”的。许氏不写汹涌澎湃的波涛，

^① 《续仙传》卷中，原诗“清朝”作“闲朝”。据《全唐诗》改。

不写飞流直下的瀑布，而写静夜中的明月，谷鸟的飞翔，樵夫的歌唱。这些意象的运用，都给人一种安宁而和谐的感觉。

司空图在《二十四诗品》中说：“素处以默，妙机其微。饮之太和，独鹤与飞。”这讲的是冲淡风格形成的原因。所谓“素处以默”，就是强调心灵的虚静；心灵空旷，即能妙达精微。所谓“饮之太和”，就是通于无上之和。张载《正蒙·太和》称，“太和所谓道”。因此，“饮之太和”也可以理解为返朴归道，虚静至一，运笔自然冲淡。这种创作心理的要求恰好与修道隐士们的修行目标相一致，是老庄道论在文学理论方面的一种表现形式。许宣平作为一个辟谷行气的修道隐者，对于老庄的“致虚守静”的妙谛自是心领神会，故能于创作中力求冲淡之味。

许宣平《庵壁题诗》在当时已颇具影响，好事者多咏之，甚至争相传抄，题于他处。天宝(742—755)中，李白(下一章还要专门论述)出翰林东游之际曾得此诗，称之为“仙人诗”。随后又多方调查，屡访许宣平，因不得见，乃题一诗于庵壁曰：“我吟傅舍诗，来访真人居。烟岭迷高迹，云崖隔太虚。窥庭但萧索，倚杖空踟躇。应化辽天鹤，归当千载余。”^①李白把许宣平当作真人，不仅咏其诗作，而且登山求见，面对庵居竹杖，感慨不已，足见对其尊崇。据说，李白题毕去后，许宣平归庵，见壁上新诗，复作一绝云：

一池荷叶衣无尽，两亩黄精食有余。又被人来寻讨著，移庵不免更深居。^②

此诗《续仙传》不载，首见于《历世真仙体道通鉴》卷三十七。根据《续仙传》，李白离去之后，于是年冬天，野火烧其庵，“莫知宣平踪

① 《续仙传》卷中。

② 《全唐诗》卷八百六十，中华书局精装本1960年版。

迹”，则许宣平似无再作诗之可能，但就绝句中“移庵”一语来看，似乎许宣平移居他处，诗歌乃作于移居之后。但不管该诗是后人假托或是宣平移居之后自作，它都可算作《庵壁题诗》引起的一种反响。

略后于许宣平的李遐周，也是题壁诗的重要作者。

李遐周，生卒年不详。《历世真仙体道通鉴》卷四十二有传，谓之“有道术，隐显不能测。唐明皇开元(713—741)中，尝召入禁掖。久之求出，住玄都观”。玄都观乃是唐代著名的道教宫观，能入此观，非凡庸之辈。据说，宰相李林甫曾到玄都观拜访，李遐周对李林甫说：“公在则家在，(公)歿则家亡。”李林甫哭泣求救。李遐周笑而不答。天宝末年，安禄山“豪横跋扈，远近忧之”。而唐明皇未能觉察，李遐周遂遁去，不知所在。临行之时，于壁上题诗数篇，预谶安禄山“僭窃”及明皇“幸蜀”之事，外人莫晓其真意。所题诸壁诗，大多不存。今所能见者，惟五言绝句一首：

燕市人皆去，函关马不归。若逢山下鬼，环上系罗衣。^①

作为一种预谶，李遐周《题壁》诗多用隐语离合之法，以暗示未来之事。据前人的解释，第一句暗指安禄山假幽、蓟之众以起兵事。因幽州为古十二州之一，后汉时其刺史治蓟，周封尧后于此，为燕国国都，故李遐周以幽蓟之众为燕市人。第二句暗指哥舒翰兵败潼关之事。据《旧唐书·哥舒翰传》载，哥舒翰本为突骑施首领哥舒部落之后裔，因武勇而屡受提拔。安禄山反时，唐明皇命哥舒翰守潼关。洛阳失守后，安禄山军逼潼关。唐明皇(玄宗)及杨国忠敦促哥舒翰出战，遂致一败涂地。故谓之“马不归”。第三四句暗指潼关兵败之后，明皇出走西川、贵妃自尽事。“山下鬼”系由“鬼”字

^① 《全唐诗》卷八百六十，中华书局精装本1960年版。

拆离而成。“山”在上，而“鬼”在下，合之则为“鬼”，故“山下鬼”当指马嵬坡。明皇一行出走，到了马嵬坡，御林禁军杀死杨国忠，杨贵妃也被逼缢死。因杨贵妃小字玉环，故有“环上系罗衣”之句^①。

《题壁》一诗对安史之乱的预测，说明李遐周一类道人并非只是进行个人的修炼，他们对于社会大事每每也进行思索。表面看来，这类诗作似乎不关道教活动事，其实不然。它留下了道人们以图讖预卜之法窥测未来的某些踪迹。因为道人们要进行个人的心性修炼，也必须有一定的社会环境保证。假如社会动荡不安，道人们的内心深处势必要进行一番反思，以便确定行动方案。李遐周在壁上题诗之后不知去向，说明预讖未来已经成为他个人修行活动总构成中的一个方面内容。以题壁诗的形式预测未来，这不仅有其社会根源，而且有其思想和历史根源。早在道教建设的初期，预卜未来的诗文即已不断产生。至南北朝，更日渐兴盛。问世于此时的《老君变化无极经》云：“老子变化易身形，出在胡中作真经……胡儿弭伏道气隆，随时转运西汉中。木子为姓讳口弓，居在蜀郡成都宫。”这一图讖歌谣也是用以预计未来的，并且也采取了隐语离合的创作手法。其中“木子”乃是“李”的拆离，而“口弓”即“弘”的拆离。李遐周的《题壁》诗在手法上与《老君变化无极经》所录这一老子转世降生歌谣如出一辙。从内容上看，预讖类题壁诗带有某种诡秘性和先验性；其隐语离合之法的使用易引起人们的兴趣。它常常选择一定历史时期的重要事件，加以概括提炼。由于所涉事件往往又是当时人们最为关心的，作品一经形成也就易于在民众之中流传，具有一定生命力。当然，有些“离合”法的使用不免生硬、机械、缺乏形象，结果是陷入文字游戏的泥潭，降低了艺术感染力。

^① 关于“安史乱事”，参看本编第四章中白居易《长恨歌》的分析。

六、吴筠与“若戛云璈”的仙家咏

吴筠，字贞节（一作正节），华州华阴（今属陕西）人。《旧唐书》卷一百九十二本传谓“少通经，善属文，举进士不第”。权德舆在《宗玄先生文集》序中说他“年十五，笃志于道，与同术者隐于南阳倚帝山，阅览古先，遐蹈物表，芝耕云卧，声利不入”。可知，吴筠在少年时期不仅受到儒家经学的系统训练，而且参加过科举考试，于乡试中榜上有名。不过，他对道教的兴趣似乎也很早。十五岁就已“笃志于道”，说明他在举进士不第后便转向道教奥义的研讨和道教文献的学习，逐步地形成了自己的信念。

吴筠的生年不详。他于何时加入道教组织，各家说法也不尽一致。综合新旧《唐书》以及有关道教文献资料推测，他大约于唐高宗年间由上清派传人潘师正度为道士，至天宝初，又于嵩阳丘就冯齐整受正一之法。他一直活到大历十三年（778），但主要的道教活动和文学创作活动则是在唐玄宗在位前后进行的。关于他的著述，《旧唐书》本传谓有“《文集》二十卷，其《玄纲》三篇、《神仙可学论》等为达识之士所称”。此外，还著有《形神可固论》、《心目论》各一卷。《正统道藏》收有《宗玄先生文集》上、中、下三卷，其《神仙可学论》、《形神可固论》以及《心目论》均置于该文集卷中，而《宗玄先生玄纲论》则独立为一书。可知现有吴筠《文集》与《旧唐书》所指已有不同，不仅在分卷上相异，而且具体内容当有出入。显然，现有《文集》是经后人重新编辑的，不过，其中所收作品为吴筠作则可以肯定。

吴筠的著述是多方面的。本节仅就其诗歌方面略加探讨。权德舆在谈到吴筠的诗歌创作时指出，吴筠“放言以畅天理，且以园公歌咏于紫芝，弘景怡悦于白云，故属词之中，尤工比兴，观其自古王

化诗与‘大雅’吟，步虚词、游仙、杂感之作，或遐想理古，以哀世道，或磅礴万象，用冥环枢，稽性命之纪，达人事之变，大率以啬神挫锐为本，至于奇采逸响，琅琅然若夏云璫而凌倒景，昆阆松乔，森然在目。近古游方处而言六义者，先生实主盟焉”^①。权德舆这一段话不仅指出了吴筠“游方外”的特殊身分，而且高度地概括了其诗作的类型、内容和风格。所谓“啬神”也就是节神。《道德经》：“治人事天莫若啬。”《韩非子·解老》：“少费之谓啬。”故“啬神挫锐为本”也就是以调气稽神，去躁谦下为宗。这是我们研讨吴筠诗作的一个关键问题。

（一）吴筠的游仙诗与步虚词

《宗玄先生文集》卷中收有吴筠作游仙诗二十四首，步虚词十首。

作为方外之士，吴筠在游仙诗里自然要展现昆阆之奇观，松乔之飞貌。他高唱：

飘飘琼轮举，晔晔金景散。（第十九首）

玉山郁嵯峨，琅海杳无岸。（第十九首）

排景羽衣振，浮空云驾来，灵幡七曜动，琼障九光开。凤舞龙璫奏，虬轩殊未回。（第二十首）

羽服参烟霄，童颜皎冰雪。（第七首）

在吴筠遐想的游仙世界里，有山也有海；但那不是凡间的山，而是仙人的玉山，那不是俗世的海，而是仙人的琼海。在嵯峨玉山和无岸琼海之上更有浮空飞云，晔晔金景，凤凰起舞，神龙弹璫。仙人

^① 《宗玄先生文集》序。

们色如意颜，肌似冰雪，穿羽服，踩飞轮，云歌高奏，真音回荡。好一个迷人的方外乐园！

同样，在步虚词中，吴筠的笔端也朝向太虚仙境：

逸辔登紫清，乘光迈奔电。阆风隔三天，俯视犹可见。玉阙探澈朗，琼林郁葱蒨。自非挺金骨，焉得谐夙愿。真朋何森森，合景恣游宴。良会忘淹留，千龄才一瞬。（第二首）

吴筠把读者的视线一会儿引向三天胜境，一会儿引向阆风幽居，洞天与福地比肩，天仙与地仙同游。这就说明了步虚词也和其游仙诗一样，充满奇观异景。当然，两者并非同类意象的简单变形。若进一步发掘自可明了其间所存在的差异。

从整体上看，吴筠的游仙诗尽管也通过大量的景物铺排来渲染仙界的神妙气氛，但其游的主体无疑是作者自身。故诗中一切意象的运用，最终都是为表现自我心灵的空旷高远服务的。试看其第一首：

启册观往载，摇怀考今情。终古已寂寂，举世何营营。悟彼九仙妙，超然全至精。疑神契冲玄，化服凌太清。心同宇宙广，体合云霞轻。祥风吹羽盖，庆霄拂霓旌。龙驾朝紫微，后天保常名。岂知寰中士，轩冕矜暂荣。

作者翻开云笈，遍览仙经，浮想联翩，情不自禁。面对沉寂无声的往古与飞扬躁动的现世，诗人突然感悟到众仙的超然神妙。他把“凌太清”的仙人与营声色的凡夫作了一番比较：仙人的心胸是那样的宽大，以致可以同茫茫无际的宇宙相比，仙人的身体是那样的轻巧，以致可以像云霞那样飞飘；而寰中凡夫目光短浅，胸无大志，他们进行的一切活动不过是寻求暂时的荣耀而已。这种对俗世的

鄙夷和对仙人的企慕正是作者形成游仙遐想的心理基础。虽然，从字面上看，吴筠是在赞美仙人，但是，从深层上看，这又是其内心追求的表露。

由于吴筠把他那种“神仙可学”和“功过道德评价”的伦理修行信念深深地贯注于游仙诗的字里行间，其游仙的意趣也就带上了自身的个性特征：

纵身太霞上，眇眇虚中浮。八威先扈行，五老同我游。灵景何灼灼，祥风正寥寥。啸歌振长空，逸响清且柔。邀嬉无近迹，赏，顾盼皆真侍。不疾而自速，万天俄已周。（第二十三首）

好一个“五老同我游”！这充分证明了吴筠的“游仙遐想”是以自我为中心的。五老仙君只是跟着“我”游历万天，至于“八威”之神也不过是充当开路先锋而已。啸歌之所以能够在长空中回荡，星辰之所以能够发出灼目的光辉，似乎也都是由于作者自身之“游”引起的。

与游仙诗那种以自我为主体的“游”不同，吴筠的步虚词是以表现众仙高妙为主。虽然，在步虚词里，作者也时而抒发其内心情感，并让自己置身于幻境之中，但是，在这里，自我并不是艺术表现的中心。相反，自我形象之再现始终是为抒写列仙之趣服务的：

琼台劫为(万)仞，孤睽大罗表。常有三素云，凝光自飞绕。羽景泛明霞，升降何缥缈。鸾凤吐雅音，栖翔绛林标。玉虚无昼夜，灵景何皎皎。一睹太上京，方知众天小。（第六首）

这里的景物是作者对其视觉图像的一种夸张性重构。不过，这些图像的重构并不是作为作者自我形象的铺垫，而是作为道教尊神太上老君的活动环境来处理的。诗中虽有光怪陆离的幻境描绘，

但作者并不想成为这一幻境的主宰者，他把自己所创造的幻境献给了教主。他尽管也在幻境中“游览”，那些琼台、羽幢、鸾凤、雅音似乎就是自己耳闻目睹的写实，然而，正像一个游客在向人们叙述自己的经历一样，他自身形象在幻境中的出现仅仅作为故事组织的基本线索。与老君及其属下相比，作者自身在诗中的出现甚至仅仅是陪衬，是读者借以了解步虚中的主体艺术形象的一种中介。作者自我形象的从属性在步虚词第九首中更有明显的反映：

爰从太微上，肆覲虚皇尊。腾我八景舆，咸迟入天门。既登玉宸庭，肃肃仰紫轩。敢问龙驭末，如何辟乾坤？怡然辍云璈，告我希微言。幸闻至精理，方见造化源。

吴筠好像得到了一张天文导游图，他猜想着天上神仙建筑的整体布局和往来的通道，凭着直觉，从天帝南宫的太微星登上天庭，继而进入天门，到了玉宸庭，一饱眼福。他把我国传统的宫殿建筑格局加以夸张，然后“搬”到天上，无私地奉献给神仙们。他并不以为这是自己想象的创造，而是把天庭当作真实。就在他自己所构想的天体帝宫中，吴筠似乎到了另一个世界，一切都变得那么陌生，那么富有新鲜感。经过一番游览，他更感到仙人的“崇高”和自己资历之浅。在天仙跟前，他是那样谦虚，所有的求知活动似乎都只是一个“学仙之徒”的本能反应。可见，作者自身的比例被缩小了，而神仙的形象则被放大了。就这一点而言，吴筠的步虚词与他的游仙诗可谓构成了艺术上的反差。

（二）吴筠的高士赞美诗

《宗玄先生文集》卷下收有吴筠《高士咏》五十首。他在《序》中称：“《易》称君子之道，或出或处，或默或语。盖出而语者，所以佐

时致理；处而默者，所以居静镇躁。故虽无言，亦几于利物，岂独善其身而已哉？夫子曰：隐居以求其志，行义以达其道。所谓百虑一致，殊途同归者也。夫好同恶异，人之常情。予自弱年，窃尚真隐。远览先达，实怡我心。虽不见古人，而余风可仰。是则是效，其唯嘉遁之士乎？故企慕之不足，则师友之；师友之不足，则咏歌之。聊乐我真。于是乎，在昔玄晏先生、皇甫谧因其所美而著《高士传》，梁伯鸾有《高士颂》，愚今有《高士咏》，亦各一时之志耳。太初渺邈，难得而详。洪崖之流，无迹可记。故始于混元皇帝，终于陶征君。举其绝伦，明其标的，为五十首，以吟讽其德音焉。”作者在这一篇序中指出五十首《高士咏》的缘起、目的和基本编排。

如果说，在游仙诗与步虚词中，作者主要是通过遐想来歌咏仙人和表现其修道的的生活情趣，那么，在《高士咏》里，作者则主要是通过神话、仙话传说和历史传说的资料的提炼、概括，并与道教哲理相交融，从而塑造其艺术群象的。因此，当我们仔细地研读一下五十首《高士咏》时，就会发现，每一首的背后都有一个有趣的故事。当然，对于已经流传的神话、仙话故事传说，吴筠并非只是简单地把它们化成韵语。正如他在序中所说的，《高士咏》乃是在对真隐之士的企慕、“师友”的基础上所形成的创作冲动的外化。其思想进程经过了很长的时期，它发端于作者早年的“尚真隐”之心，酝酿于凝神静想的隐读过程中，是在“聊乐我真”这种思想情趣的催动下最终形成的。它同皇甫谧的《高士传》以及梁伯鸾的《高士颂》一样，都在于要抒其“一时之志”。所以，五十首中，虽然材料来源不一，但在取舍上都是紧紧围绕着“隐居明道”这一基本尺度的。由此便构成了艺术群象中的共性。当然，我们这样说并不意味着吴筠在作品中所塑造的艺术群象的雷同，或意境的千篇一律。比较和分析一下具体的作品，便又会感到每一篇中所塑造的仙人隐者形象均有较鲜明的个性特征。

大名贤所尚，宝位圣所珍。皎皎许仲武，遗之若纤尘。弃瓢箕山下，洗耳颍水滨。物外两寂寞，独与玄冥均。^①

夷齐互崇让，弃国从所欽。幸来及宗周，乃复非其心。世浊不可处，冰清首阳岑。采薇咏羲农，高义越古今。^②

这两首诗虽然都是歌咏离世隐遁之士的，且都具有道教独特的“逆想”方式，但作品的主人公不仅经历不同，而且归隐的方式也有别。

第一首是咏许由的。皇甫谧《高士传》卷上《许由》称：“尧让天下于许由……（由）不受而逃去。……尧又召为九州长，由不欲闻之，洗耳于颍水滨。时，其友巢父牵犊欲饮之，见由洗耳，问其故。对曰：‘尧欲召我为九州长，恶闻其声，是故洗耳。’”据说，许由隐居，于河中饮水时，因无器具，行人见之送给一个瓢。后来，许由把那瓢挂在树梢上，风吹树动，历历有声，许由感到烦躁，就把瓢扔掉了。许由的传说表现了一个隐士宁可过着原始纯朴生活不慕荣华富贵的人生观。吴筠《许先生》诗在运用许由传说时，主要选择了“弃瓢”、“洗耳”这两个典型的细节，加以锤炼，以寄托其出世的情操。同时，作者还将许由的举动与圣贤们追求大名、宝位之行为进行对照，指出世间圣贤们所崇尚和珍重的名位在许由心中不过如纤尘而已。从玄义上发掘许由传说的特殊意蕴，赋予“物我两忘，心合大道”的玄义。这就不仅使许由的形象具有隐士的典型性，而且使得诗歌带上了道教特有的理趣。

第二首是咏伯夷叔齐的。《史记·伯夷列传》称：“伯夷、叔齐，孤竹君之二子也。父欲立叔齐。及父卒，叔齐让伯夷。伯夷曰：‘父命也。’遂逃去。叔齐亦不肯立而逃之。国人立其中子。于是伯夷、叔齐闻西伯昌善养老，盍往归焉。及至，西伯卒。武王载木主，号为文

① 《宗玄先生文集》卷下《高士咏·许先生》。

② 同上书，卷下《伯夷叔齐》篇。

三，东伐纣。”于是伯夷、叔齐“隐于首阳山，采薇而食之”^①。据说野有妇人谓之：“子义不食周粟，此亦周之草木也。”于是饿死。吴筠《伯夷叔齐》篇即以上述传说为本，通过“采薇而食”以及饿死首阳的细节，比较形象地再现了伯夷叔齐同生共死的兄弟情谊和胸怀正义的人生态度。不过，与早先的传说相比，吴筠诗显然又作了一番艺术加工。本来，伯夷、叔齐的原始传说经过一定时间的流传，也衍出一些不同的细节来。如《雕玉集》卷十二引《列士传》以为伯夷兄弟绝食七日之后，天遣白鹿乳之，如此数日，叔齐私下在心里说：“得此鹿完啖之，岂不快哉？”于是，鹿知其心，不复再来，伯夷兄弟遂饿死。类似传说在其他书中亦有记载。这种衍化出来的枝节性传说无疑不利于傲岸义士形象的塑造。从《伯夷叔齐》诗的行文中可以看出，作者对于分衍出来的有害伯夷叔齐形象的传说是不取的。不仅如此，作者对于筛选的材料还进行了一番“主题变格”的处理。按照一般人的做法，歌咏伯夷叔齐，或许会在“荣辱与共”的情谊上多着笔墨，而吴筠则从“弃”字上下功夫。“世浊不可处，冰清首阳岑”。他以饱满的热情赞颂了伯夷叔齐对腐败社会的批判精神和不与统治者合作的义士气节。他挑选了“冰清”这样的字眼来形容首阳山，不仅使得主人公的隐居环境更加具有可感性；而且给读者提供了一种与“浊世”截然相反的对比色调。在吴筠笔下，伯夷、叔齐这两位古之隐者也具有道人化的性格。他对伯夷、叔齐“以隐见义”的歌颂和对采薇的简朴生活的描写表现了道家和道教“率情任真”的审美观。

吴筠在《高士咏》里，不仅对那些隐者的传说加以提炼，通过道人化的处理方式来塑造归隐的理想典型，而且直接取材于唐前道教文献，对道教所崇奉的许多神仙人物进行讴歌。像广成子、南华真人、冲虚真人、洞灵真人、通玄真人、文始真人、老莱子夫妻、壶丘

^① 进周《古史考》，黄奭辑本，《黄氏逸书考·子史钩沉》。

子、南郭子綦、河上公、严君平、司马季主等都是《高士咏》赞颂的对象。作者在塑造这些神仙人物形象时也注意选取最能反映个性的典型细节,加以发挥。如:

冲虚冥至理,体道自玄通。不受子阳禄,但饮壶丘宗。冷然竟何依,挠挑游太空。未知风承我,为是我乘风。^①

充仓致虚极,潜迹依远岫。智去愚独留,日亏岁方就。乡人谋尸祝,不欲闻俎豆。尚贤非至理,尧舜固为陋。^②

这两首诗都是讽咏真人的。第一首《冲虚真人》所咏即列子,因列子号“冲虚真人”,故有是题。《庄子·逍遥游》称:“列子御风而行,冷然善也,旬有五日而后返。”又皇甫谧《高士传》卷中谓:“郑穆公时,子阳为相,专任刑法,列御寇乃绝迹穷巷,面有饥色。或告子阳曰:‘列御寇盖有道之士也,居君之国面穷,君无乃为不好士乎?’子阳闻而悟,使官载粟数十乘而与之。御寇出见使者,再拜而辞之。”吴筠《冲虚真人》篇即以上述两书记载的传说为基本素材,主要抓住了“乘风而行”和“不受相禄”的情节来表现列子的个性。这两个基本情节虽然出于不同的原始文献,但经过吴筠的剪裁和诗化处理,它们便成为互相联结的整体,一起串在“体道通玄”这一根主线上。不论是“不受禄”或是“游太空”都是具有自由和傲岸个性的神仙人物的内在意识所产生的必然举动。而“风”与“我”到底谁乘谁的问题的提出,则进一步展现了仙人列子逍遥自由的思想境界。这既模拟了“庄周梦蝶”故事中那种不知庄周化蝶或蝶化庄周的朦胧表达文势,又融注了“万物齐一”的道家自然观。

第二首《洞灵真人》篇是咏庚桑楚的。因庚桑楚号“洞灵真人”,

① 《冲虚真人》篇。

② 《洞灵真人》篇。

故有是题。据说，庚桑楚是老子的学生，通晓老子致虚守一之法，所以有了遥感、透视等特异功能。他居住于畏垒之山，附近有些人想拥戴他为君主，并且竭力表现出明察深知的样子，有的甚至自我标榜为“仁”，想借此博得好感。庚桑楚偏偏不接近这些人，而与丑陋之人为邻，以劳苦之人为使，他认为一切都像春夏秋冬的交替一样，自然而然。因此，对君主之位根本不放在眼里。这便是《庄子·杂篇》和《历世真仙体道通鉴》卷四中所载的庚桑楚故事。吴筠《洞灵真人》诗正是以此为素材。由于作者是站在道家 and 道教立场来歌咏庚桑楚的，在主题思想上也就表现出同儒家观念的某种不协调。儒家尚贤，尊崇尧舜，而吴筠却以尚贤为“非至理”，以备受儒家称颂的尧舜为浅陋。所以有这种褒贬差异，这是因为庚桑楚本身就是道家的神仙典型，在个人修身养性和社会活动问题上都是以老子之教为基本准则的。而吴筠又从“绝圣去智”的角度来发掘庚桑楚故事的意义，这就使庚桑楚不仅成为修身养性的楷模，而且成为道家、道教关于还沌守朴的社会政治观念的化身。

（三）吴筠的山水感兴诗

在《宗玄先生文集》卷中还收有吴筠作的一些山水感兴诗。诸如《过天门山怀友》、《舟中夜行》、《晚到湖口见庐山作呈诸故人》、《登北固山望海》、《游庐山五老峰》等。这些作品大体上可分为两小类。一是观物即景抒怀之作；一是游玩遇友相赠之作。因为这两小类作品都产生于作者游山玩水活动的过程中，所以在内容上也就具有较浓的山水风光气息。不过，作为一名道士，吴筠的山水诗也与一般文人有所不同。可以说，他的游山玩水活动是与其修道目的紧密相联的。因此，其山水诗就带有道士特有的联想：

此山镇京口，迢出沧海湄。跻览何所见，茫茫朝夕池（一

作驰)。云生蓬莱岛，日上扶桑枝。万里混一色，焉能分两仪？
愿言策烟驾，缥缈寻安期。挥手谢人境，吾将从此辞。①

他登山望海，观赏云飘日出的美景，本来，完全可以借机对山海景色进行一番渲染。可是，当他点出所咏之山的地理位置和对云海概观稍作勾勒之后，立即便联想到在道门中广为流传的古老神话与仙话传说。尽管眼下的云是浮动于北固山之前，但在这位道士的心目中，它们却来自遥远的蓬莱岛；虽然眼下的日是从云海中露出，但在他的想象世界里，它却是从扶桑神树上由金乌背着上升的。这种联想不仅把读者从实景的欣赏带到了神奇的幻景中，而且使得幻景也笼罩上神仙的烟雾。面对万里云海，他所想到的是那两仪未分的混沌世界，他对人境不屑一顾，表示追求安期生式的自由生活。这一切都注入了他特有的修道情感。

当然，作为一位雅好名山佳水的道人，吴筠在许多场合也对其所见所闻作绘声绘色的铺排。不过，这种铺排往往也是为衬托仙人形象和抒发轻举之幽情服务的：

彭蠡隐深翠，沧波照芙蓉。日初金光满，景落黛色浓。云外听猿鸟，烟中见杉松。自然符幽情，潇洒惬所从。整策务探讨，嬉游任从容。玉膏正滴沥，瑶草多丰茸。羽人栖屋崖，道合乃一逢。挥手欲轻举，为余扣琼钟。空香清人心，正气信有宗。永用谢物累，吾将乘鸾龙。②

这是吴筠游览了庐山五老峰之后写下的。他按照先远后近的视线转移方式来描绘自然景观，从湖面上日出之际金光黛色的渲染、云

① 《宗玄先生文集》卷中《登北固山望海》。

② 《游庐山五老峰》，《全唐诗》卷八百五十三，中华书局精装本1960年版。

外猿鸟之声的转录和烟中松杉的刻画入手，逐步地把感官导向身旁的景色，细腻地摹写渐渐下滴如玉一般的膏脂和茂密丰盛、沁人心脾的香草，然后推出了栖息于古道层崖上的羽人形象，从而使入境“点化”为仙境。显然，诗中斑斓的景色是作为羽人生活环境设计的，而这种“设计”又是为了更好地表达“谢物累”、“清人心”、“乘鸾龙”的情志。

第二章 隋至盛唐文人诗之道蕴

一、东皋大隐与初唐四杰对道教的不同态度与不同反映

(一) 东皋大隐王绩

从隋朝到盛唐之间，当道人们借助诗歌形式来表现自身的修道生活、抒发其求玄的思想感情时，许许多多的文人也相继创作了反映道教活动或借助道教的有关内容来表达其生活情趣的诗歌。本节，首先要评价的就是跨隋唐两朝的王绩。

王绩(585—644)，字无功，绛州龙门(今山西河津)人。隋大业中，应孝悌廉洁举，授扬州六合县丞，因非其所好而弃官还乡，与隐士仲长子为友，结庐于河渚，好琴酒，尝躬耕于东皋，故时人称之为东皋子。作有《东皋子集》凡五卷，后人重编为上、中、下三卷。

作为亲身经历隋末离乱的文人，王绩亦以隐为乐。《东皋子集》卷下《答程道士书》曾自称：“常纵心以自适也，而同方者不过一二人。时相往来，并弃礼数，箕踞散发，玄谈虚论，兀然同醉，悠然便归，都不知聚散之所由也。”又卷下《自撰墓志》谓己为“有唐逸人……若顽若愚，似矫似激”。据说他喜读《周易》、《道德经》、《庄子》“三玄”书。这种不拘礼节、追求玄趣的隐士风度使他有可能在一定程度上接近道教中人，并引起某种共鸣。他曾经写了一首《采药》

的诗来表现道人的山野生活：

野情贪药饵，郊居倦蓬华。青龙护道符，白犬游仙术。腰镰戊己月，负锸庚辛日。时时断嶂遮，往往孤峰出。行披葛仙经，坐检农皇帙。龟蛇采二苓，赤白寻双术。地冻根难尽，丛枯苗易失。从容肉作名，薯蕷膏成质。家丰松叶酒，器贮参花蜜。且复归去来，刀圭辅衰疾。^①

进山采药，这是道人们经常从事的一项活动。从早期道教开始，便有许多道人是兼通医学的。如葛洪和陶弘景，都在药理学方面有过重要贡献。不过，道人们采药除了治病之外，还服务于其养性延年的目的，因此，与一般的医生进山采药有所不同。道人们还把这种活动同道教的一些神秘仪式结合起来。道教认为，生长着珍贵药材的名山往往虎狼出入、魑魅横行。为了避免其危害，道人们在入山时便带上许多护身法宝。“青龙护道符，白犬游仙术”所反映的正是这种情况。作者笔下的道人，身上佩带着青龙符，象征着天上“四御”^②之一的青龙的神力，身边还带着一只白狗，以供试验之用。在本诗中，作者还写到道人消除行进路上的障碍，攀登高峰，披阅葛仙翁之经籍、神农本草秘书的几项具体活动以及所采药物的种类、合成研制的配方等。可以看得出，王绩对采药配方一行比较熟悉，所以他笔下的采药道人形象也就有血有肉。这说明作者对采药行医一类道教活动是持肯定态度的。

王绩还作有《游仙》四首。在这四首诗中，他不仅熟练地应用了道教的方术、博物传说，而且还通过稀世珍宝的罗列尽可能地展现仙境之美：

① 《东皋子集》卷中，《四库全书》本。

② 四御指青龙、白虎、朱雀、玄武，以对应东南西北。

蔡经新学道，王烈旧成仙。驾鹤来无日，乘龙去几年。三山银作地，八洞玉为天。金精飞欲尽，石髓溜应坚。……

上月芝兰径，中岩紫翠房。金壶新练乳，玉釜始煎香。六局黄公术，三门赤帝方。吹沙聊作鸟，动石试为羊。①

在王绩的想象之中，一切人间的日常用品都理想化和珍宝化了，而那些自然物，诸如沙石之类，都被赋予新的生命，沙石吹起来像是鸟在飞翔，石头动起来像是一只活羊。它们的自然形态由于作者赋予的动感而在欣赏者的感受之中发生了变化，它们的功用由于作者情感的对象化而增加了审美的价值。当它们被巧妙地安置于乘龙驾鹤的新老仙人栖息的洞府中并显示在学仙者面前的时候，蔡经、王烈这些“来无日”而“去几年”的胜境主宰者之神奇光圈便具有更为迷人的魅力。

当我们沿着作者所开拓的通往仙人洞府的思路前进的时候，不由得感觉到作者用来装点仙人栖息之所的原材料不仅仅是那些被当作稀世珍宝的道人特有的器具、法物，而且还有小溪、桃源等自然环境：

结衣寻野路，负杖入山门。道士言无宅，仙人更有村。斜溪横桂渚，小径入桃源。玉床尘稍冷，金炉火尚温。心疑游北极，望似陟西昆。②

如果说《游仙》之一与之二，作者尚处于境外，那么之三的文思则表明作者已进入境中。他既有陶潜在《桃花源记》中所表现的那种

① 《东皋子集》卷中《游仙》之一、二，《四库全书》本。

② 同上书，卷中《游仙》之三，《四库全书》本。

田园情趣,又有仙境的遐想,反映了一个酷爱山水的逸人对道教列仙之趣的“感通”。

不过,王绩的内心世界似乎也隐藏着许多苦衷。他一方面畅游仙境,另一方面又于字里行间流露出伤悲愁绪:

自悲生世促,无暇待桑田。①

逆愁归旧里,萧条访子孙。②

他感叹自己生于时局急剧动荡的社会的悲惨命运。尽管他对于麻姑降世向蔡经传授道法、预计沧桑变化的故事了如指掌,但在世代凄凉的日子里,却表示自己无暇等待沧海再变为桑田。当然,当他沿着山路步入仙村观赏桃源之时也曾有升仙的幻觉;但是,当他从仙梦中醒来,却又满腹愁绪。他不是带着富贵者的情趣在游仙,而是坎壈而游。他的胸中交织着理想与现实的矛盾:

鸭桃闻已种,龙竹未经骑。为向天仙道,栖遑君讵知?③

人们都说在遐想的天仙路上漫游,其乐无穷,而王绩在经过一番如梦如醉的心潮起伏之后却充满了忧虑和遑遽的情思。平日积压于心头的苦闷顿时像河流一样汹涌而出。原来,他的游仙畅想不是为了别的,正是为了发泄离乱之愁。他酷爱老庄玄学的清静无为思想,但并不相信神仙的存在。在《游仙》第四首的开头,他疑惑地问:“真经知那是,仙骨定何为?”在《赠学仙者》一诗中,他甚至明确表示:“相逢宁可醉,定不学丹砂。”希望以酒消愁,居常为乐,告诫学仙之人不要搞炼丹那一套。尽管这些感叹并无超出逸人的愤世

①② 《东皋子集》卷中《游仙》之一与之三,《四库全书》本。

③ 同上书,卷中《游仙》之四。

与混世的思想框架之外，但在炼丹活动受到皇帝大臣提倡和支持的背景里，他能理智地选择“不学丹砂”的隐修方式则有一定的积极意义。总起来看，王绩的诗歌有不少地方反映了道教活动，但他对道教的基本信仰并不抱真诚态度，他对道士采药等活动的诗歌表现是从救死与延年的角度出发的。这就说明王绩与道教的“共鸣”是有一定限度的。

（二）“欲脱尘网”的王勃

随着唐王朝经济的逐步繁荣，在高宗至武后年间，中国文坛上出现了“以文章齐名天下”的“初唐四杰”：王勃、杨炯、卢照邻、骆宾王。他们都在诗歌题材的开拓问题上作出了不少努力。这其中也包括道教活动题材方面的一些创作和探索。下面我们先来评述一下王勃在这方面的作品以及他对道教的态度，然后再分别研究其他三位。

王勃(650—676)，字子安。他是隋朝蜀郡司户书佐王通的孙子，王绩的侄孙。幼而聪慧，年未及冠，应“幽素举”及第。他是一个才华横溢的青年诗人，在其他学术领域也颇有造诣。

王勃有关道教活动和神仙题材的诗歌主要是在游山玩水过程中创作的。在《寻道观》一诗中，他写道：

芝（一作枝）麈光分野，蓬阁盛规模。碧坛清桂阙（一作影），丹洞肃松枢。玉笈三山记，金箱五岳图。苍虬不可得，空望白云衢。^①

该诗题下有小序称：“其观即昌利观，张天师居也。”张天师系道教

^① 《王子安集》卷三，《四部丛刊》本。

主要派别之一——天师道的首领。可知王勃曾游览过天师道派大本营所在地。题目中一“寻”字说明诗人对于该道观的确切地理位置本不太清楚。不过，他决心去寻找，则又表明他对这一道观具有较浓的兴趣。

《寻道观》是按照游览的先后顺序来组材的。一般地说，道观大多建在山中。人们游览观赏总是先看到外部景色，然后才走进观内仔细考察。王勃在该诗中所反映的也是这样一种情况。他先写即将到达昌利观时所看到的景色，接着写观内所见，最为留心的就是观内收藏的图文秘笈。而在“玉笈”与“金箱”之中最能吸引他的又是关于“三神山”的记载和作为入山等活动的护身法宝——五岳真形图^①。王勃写三神山与五岳图，这既是突出重点，避免了平铺直叙的一般化弊病，又可以勾起人们对道教思想来源、求仙理想以及方术传闻方面的联想。尾联两句为作者抒情之笔。所谓“苍虬”是古代传说中的一种龙。《离骚》：“驷玉虬以乘鹭兮，溘埃风余上征。”王逸注：“有角曰龙，无角曰虬。”这里的虬即无角之龙。又“衢”为四通八达之道路。“白云衢”即白云中的通路，暗指神仙飞行之路。向来，古人希望升仙，总是畅想乘龙。王勃也是希望能够乘龙的，可是眼下却不知道龙在哪里，只能够空想云中神仙飞行之路。照理，作为企慕神仙的一位诗人，王勃在诗的结尾完全可以想象自己驾龙上征，可是他却一反过去许多诗人的处理方式，突然把仙人隐去了，造成了一种可望而不可及的画面，从而给读者留下惆怅的感受。

王勃在游览道教的名山宫观时，不仅对自然界作了细致的观察，而且把他所见所闻化成与神仙传说有关的意象：

金坛疏俗宇，玉洞侣仙群。花枝栖晚露（一作雾），峰叶度

^① 参看第一编第五章关于《汉武帝内传》的分析。

晴云。斜照移山影，回沙拥溜（一作籀）文。^①

这是作者傍晚眺望的感受记。所以诗中的一切景观都带有傍晚的自然色调。然而，王勃并不是纯粹地为大自然画像。他的诗是为道士写的，所以，写“花枝”、“峰叶”、“斜照”等等就具有特殊的宗旨，这就是要表现道人与仙家洞府的超逸、清美。事实上，诗一开始就已经定下了这一基调。

在王勃的笔下，道教供斋醮神的坛场是那样的超绝，它与俗人的世界隔得又是那样远。而笼罩着晚雾的花枝以及披着片片晴云的“峰叶”似乎是专为仙侣们准备的。

由于游览了道教的名山宫观，看到了许许多多的道教遗迹，听到了各式各样的神仙传闻，王勃不仅对神仙之事产生了特别的情感，而且常常在诗文中表达自己力图学仙的愿望。在《八仙径》的松岩里，他访“九仙”，以为“代（岱）北鸾骖至，辽西鹤骑旋”^②。他坚信有朝一日，“终希脱尘网，连翼下芝田”^③。在《观内怀仙》中，他更张开想象的翅膀，似乎看到了如乳一样的仙人饮料——琼浆，如泥一样的石髓。他断定“自能成羽翼”^④，不必等待神仙从空中放下梯子，然后才高攀而去。他甚至连做梦也想到神仙，于是写下了《忽梦游仙》一诗：

仆本江上客，幸迹在方内。寤寐霄汉间，居然有灵对。翕尔登霞首，依然蹑云背。电策驱龙光，烟途俨鸾态。乘月披金帔，连星解琼佩。浮识俄易归，真游邈难（一作“魂莫”）再。寥廓沈遐想，周遑奉遗诲。流俗非我乡，何当释尘昧？^⑤

① 《王子安集》卷三《山居晚眺赠王道士》，《四部丛刊》本。

②③④ 《王子安集》卷三，《四部丛刊》本。

⑤ 同上书，卷二，《四部丛刊》本。

他认为自己本来就是江上之客，完全可以随着水流四处飘动，自由自在；可是，转世以来，却被限制在世俗的社会之中。他想挣脱尘网，重返霄汉。如果说，他在清醒状态把怀仙之情寄托于山水之中，表现出一种回归自然的情调，那么在睡梦里，他的求仙热情更具有非理性的品格。他登霞首，蹶云背，手执电策，驱龙于太空，脚踏星月，控鸾于烟途。这简直就像神仙一般。与其祖辈王绩相比，王勃更具浪漫的精神。他的仙梦，既是想象，也是内心愿望的一种表露。他不再像王绩那样在对道教的某些活动作客观描述时又夹杂着对其宗旨的批评。可以说，王勃对道教的神仙理想是抱信奉态度的，这就使得他的诗歌在想象之中时而爆发出宗教激情。

（三）“黄中通理”的杨炯

杨炯(650—693?)，华阴人。他和王勃一样，自幼聪颖。欧阳修在《新唐书》本传中称之“举神童，授校书郎”。说明他出仕是很早的。不过，他一生所任基本上都是小官。倒是在学术上成就较大。宋之问《祭杨盈川文》谓：“君伏道孔门，游刃诸子，精微博识，黄中通理，属辞比事，宗经匠史。”可见杨炯乃以孔孟之道为本，兼通百家之学。所谓“黄中通理”语出《易·坤·文言传》：“君子‘黄’中通理，正位居体，美在其中，而畅于四支，发于事业，美之至也。”《文言传》这段话本是对坤卦阴德的说明。因道教的基本经典之一——《道德经》也有守中主阴的观念，后来遂合为一脉。所以，“黄中通理”也成为道教中人解释“居中柔静”思想的一个特殊用语。宋之问以“黄中通理”一语来评价杨炯，可谓恰到好处，它既概括了杨炯以儒为宗的学术生涯，又反映了他兼通玄学“中黄”大义的状况。

关于杨炯在儒学等方面的建树，前人多有论述。今只就其诗歌中的道教内容略加考察。他在这方面的诗作主要有《游废观》、《和刘侍郎入隆唐观》、《和辅先入昊天观星瞻》诸篇。其主要特点可概

括为两句话：一是通过法术、方术的描写“再现”仙人的典型性格；一是把仙人、道士的形象塑造和环境的渲染、典故的应用交织起来，以增强道观的仙家气息。这两者在杨炯的作品中既有所侧重，又互相牵涉。如《和辅先入昊天观星瞻》：

遁甲爰皇里，占星太乙宫。天门开奕奕，佳气郁葱葱。碧落三乾外，黄图四海中。邑居环弱水，城阙抵新丰。玉槛昆仑侧，金枢地轴东。上真朝北斗，元始咏南风。汉君祠五帝，淮南礼八公。道书藏（一作编）竹简，灵液（一作药）灌梧桐。草茂（一作蔓）琼阶绿，花繁宝树红。石楼纷似画，地镜淼如空。桑海年应积，桃源路不穷。黄轩若有问，三月住（一作往）崆峒。①

“遁甲”与“占星”都是古代的重要法术。过去一般把“遁甲”说成是九天玄女所造，黄帝、风后所传。这当然仅是神话传说。不过，有资料显示，至迟在晋代，“遁甲”已秘行。葛洪在《抱朴子》中即引用了有关遁甲的经典。作为《易》学的一个支派，遁甲之法系以八卦与十天干相配合，取隐遁之义，以阴为要，用以推测事物之变迁。道教将此法加以变通，成为造符制篆，召神驱鬼等活动的所谓“依据”。至于“占星”之术，其源更早。它根据星象的变化，推测人事，作为社会活动的遵循。就方术而言，道教有所谓占卜一派，其成员亦大多精通占星法。《和辅先入昊天观星瞻》一开始就把宫观里的遁甲与占星活动点了出来。但是，究竟谁在利用遁甲和占星进行推算呢？作者没有明说。不过，既然这些活动是发生在道观里，则其推算者极有可能就是道士。如果进一步追问道士的这套推算本领是从哪里学来的，最终必然就追溯到了神人、真人身上。

① 《杨盈川集》卷二。

可见,作者虽然没有一开始就提到仙人,但实际上已把仙人的形象隐于方术的反映之中。再说,仙人与道人在道教中并没有明显的界限。道教的神仙传记往往人神掺合,道人的升级就是仙人,仙人的原初也可以是道人。因此,在作者的方术描述中,我们也能间接地感受到那些善于观天象、论人事、察未来的道人形象。当然,从全诗看,作者是有直接写到仙人、道人的。像“上真朝北斗,元始咏南风”就是直接对神仙的歌咏。因为“上真”也就是上等真人,而“元始”即道教的最高天神元始天尊。不过,应该说,作为一首唱和之作,其意图主要是要表现昊天观内外的仙家气息,所以,作品在正面写到神仙道士的同时,更对景物进行描写。作者大胆地使用了夸张的手法,把昊天观的“玉槛”看成是建立于西部昆仑山的旁边,把“金枢”安置于地轴之东,如此跨越东西两极的道观不可谓不大。作者还涉及汉皇祠祭东西南北中五帝、淮南王与八公一起炼丹以及黄帝于崆峒山问道广成子的故事,这就使规模宏大的昊天观更显仙影婆娑。

杨炯的诗歌还有一些是描写道观遗迹的。如《游废观》便属此类:

青幢倚丹田,荒凉数百年。犹知小山桂,尚识大罗天。药
败金炉火,苔昏玉女泉。岁时无壁画,朝夕有阶烟。花柳三春
节,江山四望悬。悠然出尘网,从此学神仙。①

如果说《和辅先入昊天观星瞻》所描写的是一种正处于上升阶段、气势宏伟的道观,那么《游废观》所反映的则是一种已经进入萧条阶段的宫观。作者告诉我们:他所见到的这个宫观已荒凉甚久,昔日的炼丹炉火荡然无存,玉女泉上的苔草也是昏黑模糊的,这宫观

① 《杨盈川集》卷二。按:“荒凉”原作“荒原”,据《全唐诗》校改。

已经从许多人的记忆中渐渐地抹去，唯有山中小桂树还记得往昔在这里举行罗天大醮的盛况。宫观的墙壁也破损了，逢年过节，也没有挂上壁画。不过，就是在这样破损的旧观里，仍然有人居住，早晚还有袅袅炊烟升起。在作者的心目中，居住于旧观中的人自然是道心坚固，令人敬佩的。难怪作者深受感动，表示要脱尘去俗，与神仙相陪伴。事实证明：杨炯信仰道教虽然没有王勃那样深，但其作品却也不时流露出钦崇的情感。

（四）炼丹服饵的卢照邻

卢照邻(约635—约689)，字昇之，号幽忧子，河北范阳(今北京附近)人。刘昫《卢照邻小传》称之“年十余岁就曹宪王义方授苍雅及经史，博学善属文，初授邓王府典签，王甚爱重之，谓群官曰：此即寡人相如也。后拜新都尉，因染风疾，去官处太白山中，以服饵为事”。刘昫这段话简明扼要地概括了卢照邻的一生。可以看出，卢照邻于少年时代即已显露出才学。同时，他受道教的影响也是很深的。如果把他同前述王绩、王勃、杨炯诸人相比，那么我们可以毫不夸张地说，卢照邻对道教的信奉是既诚且笃的。他在《赠李荣道士》一诗中写道：

锦节衔天使，琼仙驾羽君。投金翠山曲，奠璧清江滨。圆洞开丹鼎，方坛聚绛云。宝(一作资)甌幽难识，空歌迥易分。风摇十洲影，日乱九江文。敷诚归上帝，应诏佐明君。独有南冠客，耿耿泣离群。遥看八会所，真气晓氤氲。①

李荣乃蜀中高道，号任真子。据《唐高僧传》及《集古今佛道论衡》

① 《幽忧子集》卷一。

的有关记载推测，他约生于隋末大业（605—618）年间，卒于武则天朝。唐高宗李治在位，曾召之入京城，长住皇朝东明观讲学，为京城“羽流之冠”。在佛道二教斗争激烈之际，李荣曾与高僧辩论。释道宣称李荣为“老宗魁首”^①，足见其地位之高。

作为一篇为道教中人而写的作品，《赠李荣道士》诗免不了要涉及到被赠送对象的生平活动。“敷诚归上帝，应诏佐明君”两句写的正是李荣应唐高宗诏而入京之事。这虽然是实写，却也表现了作者对李荣的赞颂。“独有南冠客，耿耿泣离群”，这既写出了李荣在道教中的崇高地位，又暗示了他的不幸遭遇。据载，唐高宗之后，由于道教的一度失势，李荣也遭到排斥，卢照邻是抱着同情之心来对待这件事的。当然，作为诗歌艺术，《赠李荣道士》也不完全是写实，其中也有不少内容属于作者的想象。诗一开始，作者便虚构上天使者同琼仙一起下凡，传达天尊关于李荣已功德圆满准升入仙班的“御旨”，且请其乘上琼仙驾驭的飞车上路的故事；接着，通过投金、奠璧、烧丹聚坛等一系列常见道教活动的描述以丰富作品主人公的艺术形象。这表现了作者不仅对李荣道士有着深厚的私人感情，而且对于道教的具体活动也是比较熟悉的。

卢照邻把李荣道士的生平活动放在整个初唐的崇道背景中来描述，这不仅具有深刻的社会基础，而且有作者自身偏爱价值在起作用。在《益州至真观主黎君碑》中，卢照邻曾以热情洋溢的笔调描绘了他所理解的道教之传播：

若夫三清上列，瑶关控日月之图；八洞深居，贝阙吐山河之镇。虽复扶桑大帝，传赤字于东华，安宝神君，受青符于南极，犹未能发挥不宰、复归无物之功，开凿妙门，言谢有为之业。其冯冯翼翼，百姓存焉而不知；杳杳冥冥，万族死之而无

^① 《集古今佛道论衡》卷丁。

愠。独为众化之宗者，其惟元始天尊乎？暨乎蹇蹇为仁，跛跛（一作“跋跋”）为义，鸿胪传小儒之具，緘滕为大盗之术，尧禹生而天下火驰，姬孔出而群方鼎沸，则有氤氲帝祖，发皓鬃于东周。兆朕皇舆，飞紫云于西道；凤交开景，返徐甲之营魂；龙光照天，杜宣尼之神气；得一吹万，有大造于苍生；把十蹈五，树灵基于宝祚；能使秦皇东指，见赤舄而长怀；汉帝北游，望青烟而下拜。于是灵山水府，俱为炼玉之场；甲第离宫，多入空歌之地；青牛道士，按锦节于中都；白鹿仙人，列瑶坛于八表。①

在这段碑文里，作者首先叙述了古代神话传说中的扶桑大帝、安宝神君、元始天王以及儒家圣人尧禹、周公、孔子的功绩，继而重点记叙了道教教主太上老君降世传道的故事。所谓“氤氲帝祖”就是指太上老君。在作者看来，老君立教，远非始于唐，早在东周，他便开导帝王，广播道法，令阵亡将军徐甲白骨生肉，以充牵牛之童，向孔圣人宣示绝圣去智之义，于是大道由之而显，历秦而汉，道业日兴。此碑文虽然把历史与神话混杂在一起，但却充分反映了初唐道教在一般文人心目中的崇高地位，同时也显示了作者对道教的笃信态度。联系一下这篇碑文，我们也就不难理解卢照邻为什么在《赠李荣道士》一诗中会对一名道士大唱赞歌，会以诗人的想象来描绘炼丹、设坛的活动。

卢照邻的诗歌还有一些是通过怀仙畅想来表达其坎坷经历以及内心哀愁的。在《于时春也慨然有江湖之思寄赠柳九陇》中，他写道：

遥闻彭泽宰，高弄武城弦。形骸寄文墨，意气托神仙。我

① 《全唐文》卷一百六十七，中华书局影印本第二册第1707页。

有壶中要，题为物外篇。将以贻好道，道远莫致旃……自哀还自乐，归藪复归田。海屋银为栋，云车电作鞭。倘遇鸾将鹤，谁论貂与蝉？莱洲频度浅，桃实几成圆。寄言飞鳧鳥，岁晏共（一作同）联翩。①

卢照邻表示要像彭泽宰一样，潜心文墨，志归神仙，并且要借壶中丹药的刺激，来抒写遗情物外的篇章，以便送给那些好道者，一起求得升仙之乐。然而，他又觉升仙之道对自己来说实在太远，难以看到导引学仙者的“曲柄旌旗”。于是只好听天由命，在田园生活中，通过骑鸾驾鹤的主观设想以寻求解脱。在《怀仙引》中，他更力图以神游方式发泄其苦闷。他一方面幻想有人“驾青虬兮乘白鹿”②，另一方面希望自己“往从之游愿心足……怀飞阁，度飞梁，休余马于幽谷，挂余冠于夕阳”③。但是，世道似乎很不公，他越是苦心求索，越是病魔缠身，终不能升天而去，他感到“攀石壁面无据，溯泥溪而不前”④。走投无路，焦虑万分之下，绝望之情油然而生：“向无情之白日，窃有恨于皇天。”⑤他简直是在向苍天诅咒了！

卢照邻求仙的病态心理绝非偶然。在很大程度上，他那些既企慕神仙又诅咒皇天的诗文乃是自身贫病交加的痛苦经历在艺术上的表现。宋祁曾描述了卢照邻的病情，说他因染疾而“去官，居太白山，得方士玄明膏饵之，会父丧号呕，丹辄出。由是疾益甚，客东龙门山。布衣藜藿、裴瑾之、韦方质、范履冰等时时供衣药。疾甚，足挛，一手又废，乃去具茨山下，买园数十亩，疏颖水周舍，复豫为墓，偃卧其中”⑥。卢照邻自己在《寄裴舍人遗衣药直书》一文里

① 《幽忧子集》卷一。

②③④⑤ 《幽忧子集》卷二。

⑥ 《卢照邻小传》，《幽忧子集》附录。

也谈到了贫病交加的情况：“余家咸亨中良贱百口，自丁家难，私门弟妹凋丧，七八年间，货用都尽。余不幸遇斯疾。母兄哀怜，破产以供医药，属岁谷不登，家道屡困，兄弟薄游近县，创巨未平，虽每分多见忧，然亦莫能取给，海内相识，亦时致汤药，恩亦多矣。”^①在《释疾文》序中，卢照邻更自述“羸卧不起，行已十年”^②。从以上记载看，卢照邻残疾病史是很长的。疾病的痛苦迫使他向道教求救。他不仅向方士、道士以及社会名流求丹药，而且亲自配制。在《与洛阳名流朝士乞药直书》中，作者道出了求药的迫切愿望。他对道教的所谓长生不死丹药几乎到了迷信的地步。考察一下卢照邻的这些经历，再回过头看看他在《于时春也慨然有江湖之思寄赠柳九陇》诗中所谓“我有壶中要，题为物外篇”，也就十分清楚他的葫芦里装的是什么药了。

卢照邻的诗文和经历告诉我们：在道教这个庞杂的体系里，虽然有一些合理的因素，但也包含了许多有害的内容。炼丹服食就是十分害人的东西。假如卢照邻当初不去从事外丹的合炼，而是进行内丹气功疗法，注意精神调养，或许不会死得那么早。如果说卢照邻那些借怀仙遐想以发泄苦闷幽情的诗作具有某种价值的话，那就是诗人在展现自己的病态心理时也为后人留下了深刻的历史教训。

（五）留意玄门的骆宾王

骆宾王（约640—684），婺州义乌（今浙江义乌）人。《旧唐书》卷一百九十《文苑传》载，骆宾王“少善属文，尤妙于五言诗”。他曾当过长安县主簿、临海县丞等小官，因“怏怏失志，弃官而去”。文明

① 《全唐文》卷一百六十六，中华书局影印本第二册第1690页。

② 《幽忧子集》卷五。

(684)中,参加了徐敬业在扬州举行的反对武后的兵变,事败被杀。他一生阅历丰富,因此,诗的题材也较多样。有关道教活动题材方面,他作有《于紫云观赠道士》^①、《秋日饯陆道士陈文林》、《游灵公观》、《代女道士王灵妃赠道士李荣》等。

在《游灵公观》一诗中,他写道:

灵峰(一作岑)探胜境(一作地),神府枕通川。玉殿斜临汉,金堂回架烟。断风疏晚竹,流水切寒弦。别有青门外,空怀玄圃仙。^②

不言而喻,灵公观必定是道教的一座宫观,所以作者才把它同昆仑山上的“玄圃”联系起来。本诗从该观的外围勾勒入手,进而描写其殿堂建筑。作者是从不同侧面来刻画这座道观的。一方面,他以仰视之法极写道观之高。在他的妙笔之下,这座道观正与天汉银河“斜临”;另一方面,他又以平视之法,拓展道观之前景。这种多角度的表现方式,不仅增加了道观的立体感,而且也展示了作者借以遐想玄圃仙的复杂心理。

在有关道教活动题材的诗作里,骆宾王还借还乡之机,抒写“得兔忘筌”的情趣:

碧落澄秋景,玄门启曙关,人疑列御至,客似令威还。羽盖徒欣仰,云车未可攀。只应倾玉醴,时许寄颓颜。^③

在该诗的小序中,作者写道:“余乡国一辞,江山万里。昔年离别,

① 《于紫云观赠道士》一题,《骆宾王文集》目录无“于”字,据《全唐诗》补。

② 《骆宾王文集》卷四,《四部丛刊》本。

③ 同上书,卷二《于紫云观赠道士》,《四部丛刊》本。

还同塞北之鳧；今日归来，即似辽东之鹤。先生情均得兔，忘筌之契已深；路是亡羊，分歧之恨逾切。不题短什，何汰衷襟呼？”据此，则《于紫云观赠道士》一诗乃骆宾王还乡之作。故紫云观当是作者家乡一道观。昔日，他与该观道士曾有往来，但因故远离家乡。一别多年，还乡之际，即勾起一腔思情，于是怅然命笔，以赠道观故旧。该诗先以第三者的眼光来写还乡事。在乡人和道士的眼中，这个离别多年后归来的游子像是列御寇，又像是化为白鹤的丁令威^①，所以诗中有“人疑列御至，客似令威还”之句。不过，就作者的角度看，他觉得自己并非学道良才，尽管可以想象羽盖的飘动，却不能高攀飞升的云车，只好借酒浇愁，抱残守缺。这种感伤之情凝聚着作者对人生的反思，同时也表露了他为自己不能入道的遗憾之心。

骆宾王《代女道士王灵妃赠道士李荣》一诗是以道教活动和神仙变幻为题材的作品中成就较高者。全诗共一百句，为七言歌行。顾名思义，该诗是作者为女道士王灵妃代笔的。作为一篇女性道士对男性道士的赠诗，它不仅涉及到道士们所熟悉的玄都五府、三山波浪、金阙银宫、凤楼箫声，而且委婉地表达了男女道士之间的特殊感情。试看其中的一段：

珮中邀勒经时序，箫里寻思复几年？寻思许事真情变，二八容华识少选……寄语天上弄机人，寄语河边值查（当作“杏”）客，乍可匆匆共百年？谁使遥遥期七夕？想知人意自相寻，果得深心共一心。一心一意无穷已，投漆投胶非足拟。只将羞涩当风流，持此相怜保终始。相怜相念倍相亲，一生一代一双人……苟时空床难独守，此日别离哪可久？梅花如雪柳如丝，年去年来不自持。初言别在寒偏在，何悟春来春更思？春

^① 丁令威事详见《历世真仙体道通鉴》卷十一。

时物色无端绪，双枕孤眠谁分许？^①

从该诗行文推断，王灵妃与李荣可能存在着很不寻常的关系。正如许多研究者已经指出的，道教尽管提倡节欲，但并不主张无欲。尤其是天师道派，一直是允许信众结婚生育的，就是金丹道派中的许多成员也是有妻室的，有的甚至是夫妻双双学道。到了唐朝，这种情况更有了发展，许多皇妃、公主也加入道教组织，但她们并非从此过上单身生活，一旦有机会，仍然生儿育女。适应了这种社会需要，因此发端于先秦并在道教中得到继承的房中术也发展起来，甚至成为修道升仙的一种重要手段。因此，男女双修，阴阳相感之事在道门中虽然遭到某些派别的反对，但基本上仍具有合法性。所以，王灵妃对李荣思念之情的抒发也就不算什么奇怪的事了。骆宾王虽然是代笔，但对王灵妃的心理活动是琢磨得很透的。这位女道士对李荣道士的思念年复一年，她不愿像牛郎织女那样等待着七月七日的到来，因为空床独守、双枕孤眠，毕竟给这位道门女子增添了愁绪。她盼望意中人“还轡归期须及早”，渴求邛竹化龙、颿风入驭，郎君快快归来。诗中的感情是真挚而且强烈的。在初唐诗中，反映道门中男女情感的诗歌，这是唯一流传下来的。从这篇作品中，我们不仅可以了解到一位女道士的内心世界，而且可以领悟到初唐道教发展的特殊性。

二、盛唐诗人与道士之交往

继初唐四杰之后，随着道教的发展，文人与道士的关系日趋密切，从沈佺期到宋之问，从孟浩然到张九龄，从高适到李颀，不论是

^① 《骆宾王文集》卷二，《四部丛刊》本。

宫体诗人,还是山水田园诗人、边塞诗人,或多或少都与道士有直接或间接的交往。这主要表现在如下五个方面。

(一) 互赠诗书

由于盛唐阶段的道士一般也都熟悉儒典,能诗善赋,并且将道教文献典故应用到诗赋创作中来,这就使其作品具有独特的风味,从而引起不少文人的兴趣。此外,由于盛唐朝廷对道教的扶植,许多道士因而名声显赫,常常受诏入宫,在朝的文人与道士也就有直接交往的可能性。再说,京外许多文人由于信仰上的原因或政治、艺术上的种种原因,往往也慕名以诗会友,希望与道士们建立友好关系。还有一些道士虽然不怎么出名,但因在民间活动较频繁,文人们也对这些道士产生交谊的愿望。于是,你来我往,互赠诗书,便成为盛唐时期一种重要的文学活动。让我们通过事实来说明这个问题。

张说,这位宫体派诗人,在大量创作应制诗的同时,也主动与道士打交道。他写过一首《寄天台司马道士》的诗:

世上求真客,天台去不还。传闻有仙要,梦寐在兹山。朱
闾青霞断,瑶堂紫月闲。何时枉飞鹤,笙吹接人间。①

所谓“天台司马道士”乃指司马承祯,他字子微,法号道隐,河内温县(今属河南)人,生于唐太宗贞观二十一年(647),卒于唐玄宗开元二十三年(735)。和吴筠一样,司马承祯也是潘师正的弟子,曾隐于天台山玉霄峰,自称“白云子”或“白云道士”,一生勤于道教理论的探索,有《修真秘旨》、《坐忘论》、《天隐子》等十余种著作。自武则

① 《张说之文集》卷七,《四部丛刊初编》本。

天执政到唐玄宗时期，司马承祯屡获皇帝召见，颇得信赖。景云二年(711)，因睿宗李旦之请，司马承祯进宫宣讲《老》、《易》之秘旨，百官公卿多与之交游。还山之际，宫中公卿百余人赋诗相送，常侍徐彦伯择其佳，编为《白云记》，且为之序。张说《寄天台司马道士》诗正是在这样的時候产生的。诗一开始，作者便点出了寄赠的对象。所谓“求真客”也就是上文所说的司马道士。因道士修行又叫“求真”，故有此称。又因司马承祯系以天台山为幽居处，所以作者有“天台去不返”之叹。不过，作者还是希望他能再“驾鹤”飞来，吹笙鼓瑟，把道家至乐带给凡间。这位御用诗人听说司马氏曾得秘授，身怀“仙要”，甚至梦寐以求，心都飞到天台山去了，足见其崇道之甚。

大约与张说同时代的宋之问(?—712)也写过一首《寄天台司马道士》的诗：

卧来生白发，览镜忽成丝。远愧餐霞子，童颜且自持。旧游惜疏旷，微尚日磷缁。不寄西山药，何由东海期？^①

作者感叹时光之流逝。一夜之间，满头白发，对镜自照，愁绪绵绵。想象一下道人那种因善修养而常保的童颜，一卧而满头白发的宋之问似乎有愧于饮气餐霞炼师的“期望”。

向来，上清派道士素有“餐霞”之好。陶弘景《真诰》卷二谓：“日者霞之实，霞者日之精。君唯闻服日实之法，未见知餐霞之精也。夫餐霞之经甚秘，致霞之道甚易。此谓体生玉光，霞映上清之法也。”说明“餐霞”本是上清茅山宗的一种修道方法。它很容易引起人们对那些面对旭日朝霞导引行气的道士形貌的联想，所以后来也就以“餐霞子”这样的名称来指代修道之士。又因为司马承祯

^① 《宋之问集》卷下，《四部丛刊》本。

系上清派正宗传人，自然也就有“餐霞子”之称。宋之问以“餐霞子”之号来称谓司马承祯，这既符合司马氏本人的修道活动状况，又体现了作者对司马氏个性的了解。当作者面镜自照时，他一方面回想起昔日与餐霞子交游时的疏旷生活，另一方面又感到缁尘的烦人。这种对比导致了作者对西山仙药的期望和对东海蓬莱岛的向往。

有来有往，人之常情。当文人们接二连三地向道士寄赠诗作，畅谈友谊的时候，道士们也循礼回赠。如司马承祯即有《答宋之问》一诗：

时即暮兮节欲春，山林寂兮怀幽人。登奇峰兮望白云，怅
缅邈兮象欲纷。白云悠悠去不返，寒风飏飏吹日晚。不见其
人谁与言，归坐弹琴思逾远。①

这是一首以即景抒情为内容的答诗。表面看来，司马承祯似乎答非所问，因为宋之问在《寄天台司马道士》一诗之末曾提出了“不寄西山药，何由东海期”的问题。显然，宋之问在憧憬着东海仙岛之际是希望司马承祯在升仙路径上给予必要指点的，而司马承祯回答宋之问的却是有关山林生活的琐事，“西山药”一字未提。不过，若进一步揣摩，则可发现，司马氏对宋之问提出的问题并非完全回避。事实上，司马承祯是通过山林生活的描述和对幽人的缅怀来表达他关于通往东海仙境的一贯主张的。我们知道，司马承祯所设想的升仙阶梯乃是坐忘、主静、去欲，游心于淡，合气于漠，顺乎自然。因此，游玩山林，攀登奇峰，观云听风，弹琴自乐，这也是排除情欲干扰、达到宁心静气初步目标的一种方式。可见，司马氏是以间接的方式来回答宋之问的。像这类答问寄赠之作，在盛唐文

① 《全唐诗》卷八百五十二，中华书局精装本第9636页。

人专集中是很多的。这是当时文人与道士交往的一大迹象。

(二) 登门拜访

在与道士交往中,文人们不仅屡寄诗书,而且还常常直接前往道教圣地,面谒道门高人。如张九龄《登南岳事毕谒司马道士》便反映了这种情况:

将命祈灵岳,回策诣真士。绝迹寻一径,异香闻数里。分庭八桂树,肃容两童子。入室希把袖(一作神),登床愿启齿。诱我弃智诀,迫兹生长理。吸精反自然,炼药求不死。斯言眇霄汉,顾子婴纷滓。相去九牛毛,惭叹知何已。①

张九龄(678—740),字子寿,一名博物,曲江(今属广东)人,官至丞相。丘濬称之为“有唐一代第一流人物”②。诗文颇多,《登南岳事毕谒司马道士》是他与道人交往方面的重要作品。该诗题中之“南岳”即衡山,道教称之为“第三小洞天”,位于湖南衡山西。《山海经》郭璞注称:“衡山,南岳也。”是山有七十二峰,气势宏伟,引人入胜。魏晋以来,即为道教之名山。唐开元初,司马承祜于此修道,结白云庵于九真观北。从《登南岳事毕谒司马道士》的内容上看,张九龄到南岳,并非一般性的游山玩水活动,而是带着祈祷任务前往的一项特殊活动。诗开头一句“将命祈灵岳”正说明了这一点。既然张九龄到南岳主要是为了祭祷山神,而该处又主要是由道教中人管理,属上清道派领域,所以,张九龄前往南岳进行宗教活动自然会受到道教中人的支持和有力配合。故司马承祜积极地

① 《唐丞相曲江张先生文集》卷三,《四部丛刊》本。

② 《唐丞相曲江张先生文集序》。

向这位朝廷命官宣传道要，“诱我弃智诀，迫兹长生理”。他不仅告诉丞相如何摆脱智巧束缚的秘诀，而且晓之以养性延年、长生不老的道理，这就说明了张九龄与司马承祯的关系是非同一般的。

边塞派诗人李颀也拜访过道士。在《谒张果先生》一诗中，他写道：

先生谷神者，甲子焉能计？自说轩辕师，于今几千岁。寓游城郭里，浪迹希夷际。应物云无心，逢时舟不系。养霞断火粒，野服兼荷制。白雪净肌肤，青林（一作松）养身世。韬精殊豹隐，炼质同蝉蜕。忽去不知谁，偶来宁有契。二仪齐寿考，六合同休憩。彭聃犹嬰孩，松期且微细。尝闻穆天子，更忆汉皇帝。亲屈万乘尊，将穷四海裔。车从遍草木，锦帛招谈说。八骏空往还，三山转亏蔽。吾君感至德，玄老欣来诣。受策金殿开，清斋玉堂闭。笙歌迎拜首，羽帐崇严卫。禁柳垂香炉，官花拂仙袂。祈年宝祚广，致福苍生惠。何必待龙髯，鼎成方取济？^①

诗中的“张果先生”就是在前章已论及的张果老。在这篇作品中，李颀以叙述张果的种种神迹为主，并联系到道教前史中的许多仙话传说。为了张扬张果，作者以转述的笔法，以表明其年岁之大，力图让读者相信张果自黄帝时代就已降世；同时，挑选了寓游浪迹、辟谷餐霞、炼气蝉蜕等一系列民间传闻故事，加以艺术概括，以显示其莫测高深。不可否认，其中有些神迹的描述系出于道听途说，有些可能是作者的夸张和虚构，但总的来看，作者当是拜访了张果之后才写下这一首诗的。他把张果同唐王朝崇道故实联系起来，这不仅符合当时的社会实际，同时也表现了作者本人与张果之

① 《唐诗品汇》卷十一，《四库全书》本。

间具有较深的感情。

(三) 磋商道法

文人有机会且有兴趣与道人会面、交谈,彼此之间就道教要义以及具体经典问题进行磋商,这也是很自然的。所以,当我们考察有关盛唐文人拜访道人的诗作时便发现,反映两者间商讨道教文献大要之类的作品也占有一定数量。

试看王昌龄《就道士问周易参同契》:

仙人骑白鹿,发短耳何长?时余采菖蒲,忽见嵩之阳。稽首求丹经,乃出怀中方。披读了不悟,归来问嵇康。嗟余无道骨,发我入太行。①

王昌龄(约698—756),字少伯,长安(今陕西西安)人,开元十五年进士,历任秘书郎、汜水尉、江宁丞等职,晚弃官隐居江夏。《就道士问周易参同契》一诗可能就是在隐居期间写成的,所以,其内容颇具隐居之情趣。如第三、四句所云当是作者归隐之际上山采药活动的反映。这种隐居山林的生活使作者有可能与那些潜心幽谷修炼的道士相逢,故而诗中才有稽首求赐丹经的情节。应该指出,本诗所谓“丹经”有特指之意义,它当是指题中出现的《周易参同契》。对于这部素有“万古丹经王”之称、奥雅难通的早期道教典籍,王昌龄表示没有读懂,这应该是实情。为了窥其堂奥,他归去之后又反复地参读魏晋玄学家嵇康的诗文,力图从中找到打开《参同契》殿堂的钥匙,但他也许仍然没有真正弄通,所以嗟叹自己

① 《全唐诗》第二函第10册,上海古籍出版社影印本上卷第327页,1986年10月第1版。

“无道骨”。不过，王昌龄并未就此甘休。从其所作《武陵龙兴观黄道士房间易因题》一诗来看，王昌龄对于“《易》外别传”——《参同契》之秘的探讨一直是很注意的：

斋心问《易》太阳宫，八卦真形一气中。仙老言余鹤飞去，
玉清坛上雨蒙蒙。①

古人云：《易》道广大，无所不该。故后人尽可从中撷取所需，且加以发挥。于是，天文、地理、医卜，无一不向《易》学靠拢，无一不借其栋梁以构新室。炉火丹道自然也是如此。虽然，炉火丹道乃《易》之余绪，但其中亦深藏《易》之秘要。因此，要明了丹道，尤其是要弄通“丹经王”《参同契》，不知《易》之要理，也就难晓真谛。大概正是《参同契》与《易》道有如此奥妙关系，所以，对《参同契》“披读了不悟”的王昌龄才会萌发向道士问《易》的念头。他问《易》是如此认真和虔诚，开问之前还要洁身净心。对于这样郑重其事且具有十分虚心态度的教外学人，黄道士当然不会拒之门外，而会加以细心点拨的。因此，曾对“别传《易》学”、《参同》奥妙百思不得其解的诗人王昌龄豁然开朗，从一呼一息的气运中体悟到八卦真形、《易》理大义。总之，从问《参同契》到问《易》的过程表明：诗人王昌龄不仅把孔夫子一向倡导的“知之为知之，不知为不知”的务实求学精神贯彻到道教文献的钻研上，而且由于虚心求教而同道教中人逐步建立起友情，彼此加深了解。这种钻研秘笈、磋商道法的活动也是当时文人与道士交往的一项重要内容。

① 《全唐诗》第二函第10册，上海古籍出版社影印本上卷第331页。

(四) 临别饯行

中国作为礼仪之邦，素有注重情谊的传统。为表达交谊与亲情，每逢亲朋好友临别，人们每每举办各种饯行仪式，于是饯行诗作应运而生。这同样也反映在盛唐文人与道士的交往之中。试看宋之问《送田道士使蜀投龙》：

风驭忽冷然，云台路几千。蜀门峰势断，巴字水形连。人隔壶中地，龙游洞里天。赠言回驭日，图尽彼山川。^①

“投龙”是道教举行“金篆斋仪”的程序之一，其全称为“投放金龙玉简”。按照古老的传统，金龙玉简分为三种形式：山简式、土简式、水简式。简上书写的内容为“五方真文”^②等，通常这是以皇帝的名义书写的。每年于春夏秋冬四季分别由道士送往指定地点。其目的是为了告盟天地。承担投简任务的必定是有名望的道士，他们或者长期活动于京都，或者临时从京外召来。但不管道士来自何方，既然承担了投龙简任务，在仪式进行过程中，他们必然要与宫廷文士们打交道。当道士持龙简离京之际，文人为其送行，以诗相赠，作为饯别之礼，乃是常情。宋之问《送田道士使蜀投龙》正是这样的一种饯行赠诗。一开始，作者先点明投龙简的季节，交待送简的路程，继而预示前往投龙简目的地巴蜀的艰辛，想象田道士进入蜀地时的情景，并希望田道士在投龙简完毕回归京都之时，能带回蜀地山川的美丽图画。全诗由于着重描述了行进路程的艰险情形，表现出作者对田道士投龙之事的关切。

① 《宋之问集》卷下。

② 参看第一编第三章关于咒语的分析部分。

张九龄也写过送别道士的饯行诗。如《送杨道士往天台》：

鬼谷还成道，天台去学仙。行应松子化，留与世人传。此地烟波远，何时羽驾旋。当须一把袂，城郭共依然。^①

作者把杨道士比作鬼谷子，希望他到天台山能够学仙而得道，其修行应如赤松子一般，广积功德，留下美名，让世人传颂。同时，作者也表达了惜别之情：天台胜地，烟波浩渺，而今一别，何日归还？送行盼归，情意绵绵。如果说宋之问《送田道士使蜀投龙》，从某种意义上带有官方礼仪的成分，那么，张九龄送杨道士往天台则为私人交情的体现。张氏既希望道士脱骨留袂而去，又表示有朝一日已升仙的道士能够回到故城共叙友情。这类作品还有王维的《送张道士归山》，李颀的《送王道士还山》、《送暨道士还玉清观》等。

（五）哭丧送终

照道教之理，学仙之人都应当长生不死。然而，自然规律从来一视同仁。学仙修道，可以养性延年，但迄今为止还未有事实证明其实施者已真正摆脱了生死；相反，死亡仍然客观地摆在学仙修道者的面前。所以，一些文人面对与自己有交情的学仙道人离开人世也往往为之伤心落泪。擅长七言诗的沈佺期有《哭道士刘无得》一诗，云：

闻有玄都客，成仙不易祈。蓬莱向清浅，桃杏欲芳菲。缩地黄泉出，升天白日飞。少微星夜落，高掌露朝晞。吐甲龙应出，衔符鸟自归。国人思负局，天子惜被（一作披）衣。花

^① 《唐丞相曲江张先生文集》卷四。

月留丹洞，琴笙阁（一作下）翠微。嗟来子桑扈，尔独返于几。^①

这位玄都客毫无疑问是一个力图摆脱生死的学仙者，可是“羽化升仙”最终成为空想。刘道士历尽千辛万苦，经过种种坎坷，还是无法保持肉体的永存，不得不离开人间。对于这位道士的死，沈佺期很伤心，但他却忌讳“死”字，而称之为“白日飞”。当然这是沈佺期对玄都客结局的美化和理想化。

概而言之，盛唐诗人与道士之交往是有多方面表现的。虽然并非所有的诗人都与道士有交往或接触，但可以说，几乎这一时期各个诗派的主要代表人物都在与道士的交往中扮演了重要角色。这种交往，一方面导致了塑造道士形象的作品大量产生，另一方面导致了道教思想内容对盛唐诗歌的渗透以及其他道教活动在文人作品中的较大程度的反映。

三、盛唐主要诗派有关道教活动的 作品之比较研究

盛唐诗人与道士的交往，这既是神仙观念得以对各诗派不同程度渗透的桥梁，同时也是各诗派能在一定范围内和一定深度上反映道教活动这一共同点形成的基本前提。但是，由于作家的经历以及教育、文化素养上的差异以及活动地域、生活背景的不同，盛唐各诗派，诸如宫体诗派、山水田园诗派、边塞诗派在对道教活动的反映上也存在着差异，形成了一些不同的特点。

所谓宫体诗主要是指描写淫靡浮艳的宫廷生活的诗歌。这类

^① 《全唐诗》第二函第5册，上海古籍出版社影印本上卷第246页。

作品虽然色泽富丽，但感情呆板。宫体诗由来已久。早在齐梁时期，生活在宫廷贵族周围的帮闲侍臣为投其主子所好，便已积极创作淫声媚态一类的诗歌。这种为满足王公贵族以及帮闲的变态心理需要而创作的浮艳诗风在隋朝以及初唐的一帮宫廷遗老中继续得到蔓延。到了盛唐时期，由于歌功颂德、粉饰太平的需要，宫廷中再度聚集了一批有影响的以表现帝王宫女生活情趣为主调的诗人。当帝王出宫时，他们前呼后拥，为增添其乐趣而献笔。由于初盛唐时期的帝王、皇后基本上是崇尚道教的，到道教名山游玩，驾临道教宫观朝拜祈祷，这也是皇帝、皇后、王公们一项重要的活动内容。当皇帝、皇后、王公们前往道教名山或道教宫观朝拜的时候，生活在他们周围的宫廷文人也要随驾光临，即兴创作，临场挥毫。这样，有关神仙飞翔的典故以及道教活动的场面描写也就出现在这些文人的作品中。这些文人由于同皇帝、皇后、王公们一起参加了朝拜的仪式，陪同帝王们游览了道教名山宫观，对道教活动有其独特的感受，因此，在这一类题材中，他们也创作了一些有意境的作品。但总的来看，绝大多数为奉和应诏之作，在应制之中苦思冥索，乞求真人降临，想象神仙飞天，以助游兴。如沈佺期就写了不少奉和应制的诗。像《再入道场纪事应制》、《幸白鹿观应制》、《仙萼池亭侍宴应制》均属此类。

《再入道场纪事应制》是沈佺期参加宫廷的道教斋醮活动时写的，所以诗中充满了“内醮”^①的气息：

南方归去再生天，内殿今年异昔年。见辟乾坤新定位，看
题日月更高悬。行随香辇登仙路，坐近炉烟讲法筵。自喜恩
深陪侍从，两朝长在圣人前。^②

① 内醮，是宫廷内殿斋醮的简称。

② 马允刚选编《唐诗正声》卷三第35页。

从思想上看，这首诗是以阴阳五行方位学和历史循环论为指南来描述内醮举行情况的。根据道教文献的记载，斋醮的进行必须确定坛场的方位坐向，这是整个仪式过程的起点。为了醮事的标准化，道教乃以阴阳为总纲，以乾坤为法象，以五行为枢要，先测南北之位，以为两极，象征天地，故诗中有“见辟乾坤”之说。因乾坤即是天地之象，乾坤开辟，则上下位定，所以称之“新定位”。天地定位，日月运行于东西，所以有“日月更高悬”之拟。这东西南北，再加中央，以成木火土金水五行之运。五行、五方再配以八卦，东西南北各分得“八天”（八等分），则有三十二天之位，故赵然子《生天经颂解》第1页云：“至高至大虚无祖，接引群生万法根。三十二天都教主，如如不动号为尊。……无相无名天地始，有情有相物情宗。深根固蒂始中心，复命归根主本真。炼就九阳金鼎出，慧光朗照遍乾坤。”赵然子的“颂解”尽管是为内丹修炼服务的，但也适用于斋醮坛场的建立。因为三十二天的划分是以东西南北为基础的，每一方都隐含有八卦，数终反始，八卦循环，所以沈佺期诗一开始即云“南方归去再生天”。这是八卦循环论在方位学上的应用。另外，八卦循环与五行终始也标志着时间流程之变换。在此，时间与空间是统一的。当坐标上的指针跨过一方时，就意味着新的时间程序的开始，旧事物的终结。为去旧迎新，“消灾致善”，所以斋醮之礼仪即在内殿隆重举行。“内殿今年异昔年”正是时空流转的一种暗示。这说明沈佺期《再入道场纪事应制》一诗具有较浓的道教科仪色彩。一个五方坛场本来的线条并不复杂，但一经沈佺期之手，它就披上了层层“玄装”，让人几乎摸不透其真正用意。这种晦涩的诗风一半出于“内醮”的诡秘性，另一半乃出于猎奇心理。在参加斋醮仪式的过程中，随着香烟缭绕和朗朗诵经声的传播，无论是帝王还是侍臣，一个个轻飘飘似乎踏上了登仙之路，脑海里充满幻觉。作为侍臣的应制诗，越是应用古奥奇崛的语言，就越能满足帝

王追求奇异的心理癖好。当然，帝王不仅需要奇异的心理刺激，也需要歌功颂德。沈佺期是清醒地意识到这一点的。所以，尽管所作诗乃为“道场纪事”，但他也忘不了感恩戴德：“自喜恩深陪侍从，两朝长在圣人前。”沈佺期不仅时时记住了其侍从身分，而且以此为荣，将此看作是皇帝的恩赐。这样，宗教仪式原初所具有的那种圣洁性和素朴性便混入了浓厚的世俗味。

我们再来看看盛唐时期另一位重要的宫体诗人张说是怎样在诗歌创作中通过道教活动的表现来满足帝王癖好的。与沈佺期颇为类似，张说也经常陪同皇帝王公们到道教名山宫观中去游玩，所以，他也写下了不少有关这方面活动的奉和应制诗。诸如《道家四首奉敕撰》、《奉和圣制经河上公庙应制》、《奉和圣制暇日与兄弟同游兴庆宫作应制》、《奉和圣制途经华岳应制》等。

与沈佺期相比，张说在如何满足帝王的猎异心理和崇道需要方面可以说更为巧妙。他惯于把道教的历史变迁、仙人传说、古代帝王的崇道故实与对当朝皇帝“功业”的歌颂编织在一起。

河上无名老，知非汉代人。先探《道德》要，留待圣明辰。
玄妙为天下，消虚用俗（当作“谷”）神。化将和气一，用与太初邻。
灵庙观遗像，仙歌入至真。皇心齐万物，何处不同尘。^①

张说此诗，作为奉和之作，在内容上与“御制”《经河上公庙》一诗有十分密切的关系：

昔闻有耆叟，河上独遗荣。迹与嚣尘隔，心将道德并。迨以天地累，宁将宠辱惊。矫然翔寥廓，如何屈坚真。玄玄妙门

① 《张说之文集》卷三《应制奉和御制经河上公庙》，《四部丛刊初编》本。

启，萧萧祠宇清。冥冥无先后，那能记姓名？^①

诗中所指“耆叟”即河山公，又称河上丈人。《历世真仙体道通鉴》卷十二称：“河上公，莫知其姓名也，亦号河上丈人。汉文帝时结草为庐于河之滨。常读老子《道德经》。文帝好老子之言，诏命诸王公大臣州牧二千石，皆令诵之，有所不解者数句，时天下莫能通者。闻侍郎裴楷说河上公读《老子》，乃遣使赍所不了义，问之。公曰：道尊德贵，非可遥问也。”说明河上公在当时已很有影响。河上公作有《道德经注》一书，或称《河上公章句》，今存。作为黄老学派的代表之一，河上公不仅被东汉后的道教尊为神仙，而且受到帝王的敬重。到初盛唐时期，祠祭河上公的庙宇香火更为旺盛。其御制诗以及奉和应制诗正是张说陪同皇帝前往河上公庙观赏祭祷时创作的。从御制诗不难看出，皇帝不仅对河上公的事迹颇为熟悉，而且对其潜心《道德》的逸人风度十分赞赏。张说的奉和显然迎合了这种心理。御制诗末句“冥冥无先后，那能记姓名”表示河上公因守寂归隐之故而未能留名于世，而张说在奉和一开始即赞同，称之为“无名老”。御制诗中有“心将《道德》并”之句，张说心领神会，和之以“先探《道德》要”。这样一唱一和，一位被道教仙人化的黄老学派代表人物便成为唐王朝以“玄理”治天下的先驱典范。当然，作为侍从，张说不能仅仅歌颂道家先驱，还必须把这种歌颂变成对当朝皇业的歌颂，所以，在奉和诗之末，他不慌不忙地来一句“皇心齐万物，何处不同尘”。这就把对河上公的赞美转换成对当朝皇帝的颂扬，达到了一举两得的目的。

另外，也应该看到，帝王的猎异心理并不是一成不变的。这就是说，由于环境的变化，其内心情趣也会发生变化。有时，他们癖好晦涩难懂的诗风；有时，他们也需要具有清虚意境的作品来排遣心

^① 《张说之文集》卷三，《四部丛刊初编》本。

中被淫艳之声搅乱了的思绪。所以，侍臣们奉和应制作品的格调也因之而变化。像张说《道家四首奉敕撰》就比较具有清虚的特点：

金坛启曙闾，真气肃微微。落月衔仙宝(续)，初霞拂羽衣。香随龙节下，云逐凤箫飞。暂往蓬莱戏，千年始一归。^①

本诗也是以玄坛设醮为题材的，但作者并不着眼于坛场玄义的发掘，而是把它放在广阔的背景中来再现。作者对物象进行了一番淡化处理，造成一种柔和的氛围。

不过，那些笃信道教的帝王们尽管有时也需要静化一下自己的心思，需要一点清虚的精神消遣品来解闷，但这种需要与其“不死”的渴望也是相交杂的。对此，张说是心领神会的，故而在《道家》诗第一首末了连忙来一个“暂住蓬莱戏，千年始一归”，以满足帝王们对时间的占有欲。可见，这种“奉和应制”的有关道教活动的作品大多是帝王有色眼镜的折光。虽然，其中也有许多道人生活场面的铺排，许多诱人的仙境气氛的渲染，但那都是为了满足帝王的心理需求的，作者并不是主动地创作，而是处于被动状态，他们不能完全自由地表达自己的思想感情，所以作品的生命力也就不强。当然，也不否认宫体派诗人还有一些不是产生于奉和应制背景下的反映道教活动或描绘神仙胜境的作品，但就大体而论，奉和应制之作乃是宫体派诗人的主要作品，其御用性质是显而易见的。

在宫体派诗人陪同帝王游览道教名山宫观时，山水田园派诗人也尽情地观赏了道教名山胜迹的大好风光。然而，山水田园派诗人没有陪同侍者那种束手束脚的为难，也不需要时时刻刻去注

^① 《张说之文集》卷九，《四部丛刊初编》本。

意窥测主子的心理和考虑如何投其所好。他们在观赏道教名山胜迹时完全是以自由的姿态出现的。尽管在“忠君”和“崇道”的大背景里，他们不可能摆脱“神道设教”的氛围，但是，一旦踏上了观赏的旅程，他们似乎就得到了大自然的洗礼。这时，在他们的心目中，道教的宫观胜迹也成为山水田园总构成中的一部分。因此，他们这方面题材的作品也就写得比较流畅、得心应手。孟浩然与王维的诗便具有这种特色。

孟浩然(689—740)，襄阳(今属湖北)人。他一生虽曾求仕，但并未做官，基本上过着隐居的生活。作为一名酷爱山水风光的隐者，他漫游过江淮吴越各地，不仅与道士有过直接交往，而且考察过不少道教名山。他作有《赠道士参寥》、《寄天台道士》、《寻天台山》、《梅道士水亭》、《寻梅道士》、《与王昌龄宴黄十一》、《宿天台桐柏观》、《题终南翠微寺空上人房》、《山中逢道士云公》、《越中逢天台太乙子》、《清明日宴梅道士房》、《游精思题观主山房》、《伤岷山云表观主》诸诗，均为道教题材一类作品。

孟浩然的游览活动具有一种舒徐的气氛。他把道士的住宅以及生活环境也当作一种自然景观来欣赏。游览过程中他养成了细心观察的习惯，而其观察的敏锐又使之善于抓住具有代表性特征的场面或景致来展现道人的生活空间：

归来卧青山，常梦游清都。漆园有傲吏，惠我(一作好)在招呼。书幌神仙篆，画屏山海图。酌覆复对此，宛似入蓬壶。^①

我们姑且不管诗人是怎样在归卧青山之际梦游的，也不去考虑道教真人“漆园傲吏”庄周是怎样“招呼”他一同来到王道士房中的。

^① 《孟浩然集》卷一《与王昌龄宴黄十一》，《四部丛刊》本。

单从饮酌场景的描写就足以看出孟浩然注意点的方向性和他鉴赏的选择性。饮酌之间，面壁背山，书幌上的神仙秘笈以及画屏上的山海宝图映入眼帘，这本来也是自然的事，但他却由此产生了“酌霞”的联想和进入蓬壶仙岛的幻觉。这说明“神仙笈”、“山海图”不仅是诗人最为注意的鉴赏物品，而且也是激起诗兴的主要原动力。这些鉴赏物勾起了诗人的联想，而在意象运用过程中，它们又成为景观画面的主体构成。

诗人鉴赏的选择性在《梅道士水亭》一诗中也具有明显的表现：

傲吏非凡吏，名流即道流。隐居不可见，高论莫能酬。水接仙源近，山藏鬼谷幽。再来迷处所，花下问渔舟。^①

青山绿水之间，楼台亭阁何其多。若不细心观察，只是走马观花，楼台亭阁或许显现出差不多的模式，分不清彼此，甚至可能很快就遗忘了。这是眼光迟钝者游览之后一般要出现的一种结果。而目光敏锐者则不同，他们能够于同中见异，异中见同，把握鉴赏物有别于他物的个性。孟浩然《梅道士水亭》一诗为人们提供的景象就具有这样的个性。显然，作者并不着墨于亭本身的构造，而把笔端投向亭子赖以存在的外围。可以想象，作为梅道士生活起居场所之一，水亭必定是修道玄趣的“物化”。作者正是从这种玄趣中来把握水亭的风貌的。他写亭旁之水，但那不是一般的流水，而是紧接“仙源”之水；他写亭下的山，但那不是仅有翠绿覆盖的山，而是深藏着仙人鬼谷子洞所具有的那种幽趣的山。这说明作者在对水亭外围“上色”之际已把它的主人梅道士的情趣作为一种基本的“色素”溶进调色盘里。于是，当通往水亭的迷人曲径和花丛之下

^① 《孟浩然集》卷三，《四部丛刊》本。

湖泊里静静的渔舟也点缀完毕的时候，画面上就沁出一股独特的道味。

从孟浩然的诗歌里，我们还可以看出，作者在游山玩水的时候，也体验了道士的生活，并在体验之际捕捉瞬间感觉。他的《宿天台桐柏观》一诗便带有瞬间感觉的“灵光”：

海行信风帆，夕宿逗云岛。缅寻沧洲趣，近爱赤城好。扞罗亦践苔，辍棹恣探（一作穷）讨。息阴憩桐柏，采秀寻芝草。鹤唳清露垂，鸡鸣信潮早。愿言解纓绂（一作络），从此去（一作无）烦恼。高步凌四壁，玄踪得三老。纷吾远游意，学此长生道。日夕望三山，云涛空浩浩。①

天台山，又名桐柏山，位于浙江天台北。道教称之为“灵虚”福地。故《天台山志》引晋孙兴公《天台山赋》云：“天台山者，盖山岳之神秀也……元（玄）圣之所游化，灵仙之所窟宅。夫其峻极之状，嘉祥之美，穷山海之环富，尽人神之壮丽矣。”据称，上有洞天金庭，为周灵王太子所治。唐崔尚《桐柏观碑》谓：“天台也，桐柏也……中有洞天，号曰金庭宫，即右弼王子晋之所处也，是之谓不死之福乡，养真之灵境。故立观有初，强名桐柏焉耳。古观荒废，则已久矣……景云（710—711）中，天子布命于下新作桐柏观。盖以光昭我玄元之丕烈，保绥我国家之永祚者也。”②这就是孟浩然诗题中桐柏观之由来。天台上的洞柏观既是道教兴衰的见证，又是统治者崇道之象征。当唐睿宗诏命重建桐柏观之后不久，孟浩然即兴致勃勃地登上天台山，且夜宿于观中，说明诗人的隐趣游兴与盛唐的崇道基调也是合拍的。事实上，他在诗中也表露了自己的意向：“纷吾

① 《孟浩然集》卷一，《四部丛刊》本，“讨”字原作“计”，据《全唐诗》改。

② 《天台山志》。

远游意，学此长生道。”虽然他不是道教中人，但他对道教的基本宗旨还是赞同的。正是这种心理促使他不辞辛苦、高攀天台，夜宿桐柏，耳闻鹤唳鸡鸣，目睹朦朦云涛，从而产生了创作灵感。本来，鸡鸣鹤唳，云涛翻涌，也不是什么惊天动地之事，但夜宿道观中的诗人似乎特别敏感。所以他霎时想到“信潮”，似乎鹤唳鸡鸣完全赶走了心中的烦恼。这是瞬间的自我感觉，诗人立刻把它抓住了。当然，诗人所捕捉的瞬时感觉不仅仅是自我方面的，还包括对自然物以及道士的即时体察。如《山中逢道士云公》中所云“忽闻荆山子，时出桃花源”^①即是对荆山道士行踪的一种瞬间感觉。再如《越中逢天台太乙子》所云“仙穴逢羽人，停舻向前拜”^②乃是诗人游览仙人洞窟时突然遇上修道之士的感受发现。由于诗人善于捕捉瞬间感觉，他的诗也就有了明快的色调和新奇的意境。

稍后于孟浩然的王维也是盛唐时期重要的山水田园诗派代表。

王维(701—761)，字摩诘，太原(今山西祁县)人。二十一岁举进士，官至尚书右丞，故时人称之为王右丞。他在仕途上虽有一定建树，但也屡遭挫折。由于受到家庭的影响，他早年即信仰佛教。中年时期，因官场动荡，“恐遭负时累”，遂过着亦官亦隐的生活，“与道友裴迪，浮舟往来，弹琴赋诗”^③。他在隐居“天下第一福地”终南山时，由于有机会同道流接触，从而产生了向往道人清心寡欲生活的思想感情。在《终南别业》一诗中，他表白了自己的心迹：

中岁颇好道，晚家南山陲。兴来每独往，胜事空(一作只)自知。行到水穷处，坐看云起时。^④

①② 《孟浩然集》卷一，《四部丛刊》本。

③ 《旧唐书》卷一百九十下《文苑下》。

④ 《须溪先生校本唐王右丞集》卷三，《四部丛刊》本。

“好道”之心不仅使王维在中年以后追求悠闲的情趣，而且使之在创作题材上和诗风上发生了变化。他在前期写了不少游侠、边塞的诗篇，表现出少年和青年的豪迈之情。而在后期的诗则主要是写隐居生活。考《王右丞集》，可以看到其中有不少作品属诗人对道教活动所见所闻的记录或感怀之类。如《赠焦道士》、《送张道士归山》、《漆园》、《游悟真寺》、《过太乙观贾生房》、《终南山》、《华岳》、《赠东岳焦炼师》、《送方尊师归嵩山》、《桃源行》、《送王尊师归蜀中拜扫》等。这些作品的年代现难于一一稽考，但从其思想情调来看，多半与其隐居生活有关。

王维多才多艺。他不仅诗写得好，而且精通书画和音乐。《东坡志林》说：“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。”这的确说出了王维诗与画的密切关系以及艺术特色。这种特色同样也表现在他那些反映道教活动的作品之中：

太一近天都，连山到海隅。白云回望合，青鸢入看无。分野中峰变，阴晴众壑殊。欲投人处宿，隔水问樵夫。^①

这是作者歌咏终南山的一首诗。终南山也是道教的一大名山。《西域记》谓之发迹于闾，终于关中，故曰终南。山中多道教圣迹。相传道家鼻祖老子曾在该山的楼观台为关令尹喜讲道，留下千古传诵的《道德经》五千言。魏晋以后，这里更聚集了大批道徒，传经布教，形成了独特的楼观道教文化。王维《终南山》一诗既是这种文化熏陶下的产物，又是以道教活动场所为表现对象的。因为终南山古又称作“太一山”^②，位于唐都长安城南，所以王维诗一开始即

① 《须溪先生校本唐王右丞集》卷四《终南山》。

② “太一山”之称当出于道教的“中黄太一信仰”。“太一”又作“太乙”。

云“太一近天都”。这既点出了终南山的处所，又为以下对这座道教名山的刻画作了背景性的交待。接下中间二联具体描绘终南山的形貌。诗人以中峰为摹写的主体，衬之以形态各异的沟壑和飘荡回转的白云，若有若无的青霭。既写其形，又传其神。

《华岳》也是以道教活动场所为表现对象的作品。从其字里行间，我们也感悟到了作者的“诗中画”：

西岳出浮云，积翠在大清。连天疑(凝)黛色，百里遥青冥。白日为之寒，森沈华阴城。昔闻乾坤闭，造化生巨灵。右足踏方止，左手推削成。天地忽开拆，大河注东溟。遂为西峙岳，雄雄镇秦京。大君包覆载，至德被群生。上帝位昭告，金天思奉迎。人祇望幸久，何独禅云亭。①

华山，道教称为“第四小洞天”，在陕西华阴南，位处中国西部，故有“西岳”之称。向来，该山也被视为灵异之所。《西岳华山志》第7页谓：“华山之顶，乃天真降临之地，神仙聚会之乡……或见千乘万骑，或见玉女金童，或见丫髻童子数百，或羽服道士逾千，或见珠幢而金伞，或见绛节而霓旌，或见骑龙骑虎人，或见乘风乘鸾客，或见金光满地，或见火焰连天，或见紫雾腾空，或见祥云覆顶，或闻金钟鸣……”与其灵异传说相伴随的则有老君洞、太上泉、仰天池、太一池、碧云洞、云台峰等胜迹。这些胜迹或者隐藏着开天辟地、西岳成形的古老神话，或者积淀着道教活动的文化蕴含。王维《华山》诗显然对其灵异传说和道教胜迹的文化蕴含作了艺术的概括。他把传说和胜迹化成“线条”和“笔墨”，又把这些线条和笔墨用于西岳景观的摹状和着色之中，力图在展示西岳的雄姿时也把道教的“造化”图式、太清境界呈现给读者。

① 《须溪先生校本唐王右丞集》卷三，《四部丛刊》本。按：“大”当作“太”。

王维“诗中有画”的艺术风格还体现在那些塑造道人形象的作品之中。试读其《送方尊师归嵩山》：

仙官欲往九龙潭，旄节朱幡倚石龕。山压天中半天上，洞穿江底出江南。瀑布杉松常带雨，夕阳彩翠忽成岚。借问迎来说白鹤，已曾衡岳送苏耽？^①

“仙官”指“方尊师”。既然称作仙官，则此人必为道士。看来，方道士是由嵩山来拜访王维的。拜访过后，即将返山，王维以诗相赠。题中所指嵩山，号称中岳，那里有著名道观中岳庙，而九龙潭乃嵩山一大景观，为“洞天”之属。《送方尊师归嵩山》虽然是在道士离开王维住所之前写的，但作者则把道士放在嵩山的特殊地理环境中来表现，先从小处着手，让我们一下子就感悟到手持旄节、身靠石龕的道士形象。接着，从石龕伸展开去，勾出嵩山的轮廓。在作者的想象之中，中岳嵩山险如由天而下，又似凝空矗立，气势极其壮观。还有瀑布、杉松、夕阳更把中岳装点得多彩多姿。然而，作者的本意并不在于画嵩山，而在于为道士造像。当我们欣赏了夕阳西下的嵩山杉松、瀑布诸景色后再回过头去看看那倚身石龕的方道士，就愈加能看清其“仙官”的气质。诗人虽然是在为道士送行，却在诗中塑造了一个凝空而倚的仙官形象。

正像为山水写意一样，王维善于运用那些表现内在精神气质的意象以显道士的“神韵”。诸如“坐知千里外，跳向一壶中”^②、“竦身空里语，明目夜中书”^③、“别妇留丹诀，驱鸡入白云”^④。这些诗句或写道人静坐遥感，或写羽士夜中“透视”，或写丹师别家。既

① 《须溪先生校本唐王右丞集》卷五，《四部丛刊》本。

② 同上书，卷三《赠焦道士》。

③ 同上书，卷三《赠东岳焦炼师》。

④ 同上书，卷五《送张道士归山》。

有特写式的画面,又有连环式的图案,寥寥数笔,道人之个性跃然纸上。

事实证明:不论是塑造道人形象的作品,还是以道教名山为表现对象的作品,王维都在创作中借鉴了绘画的基本法则和技巧。其诗歌形象的生动和意境的深远表明王维对于自然物象的观察是细致的,对道人个性的把握是准确的。他用肖像和写意的笔法来勾勒道人形象,又把道人置于名山洞天之中来刻画,从而具有很浓的山水情趣。可见,作为山水田园派的一个杰出诗人,王维与孟浩然一样,也是用鉴赏者的眼光来看待道教的活动场所、传播地域的,只是他比孟浩然观察得更深刻,更能体会道人活动场所具有的独特文化意蕴。

有趣的是,当我们“踏”着山水田园派诗人的脚步,“游览”了这些诗人所赞赏的道教名山宫观,“访问”了他们所结识的道士的时候,我们发现素以描写边塞风光、边塞士卒生活和战斗场面而著称的边塞诗人们也加入到歌咏道教活动的创作队伍中去了。其代表人物除了前面已经论及的王昌龄、李颀之外,还有高适和岑参,尤其是岑参在这一题材上的作品更为突出。

岑参(714—770),南阳(今属河南)人,出身于官僚家庭,自幼从兄受学,遍读经史百家之书。作为两次出塞、对边塞生活有着亲身体验的一位诗人,他的边塞诗在盛唐时期是很有影响的。而他的爱好新事物的个性又导致了涉猎领域的广泛。从其《岑嘉州集》、《岑嘉州诗》里,我们可以读到《秋夜宿仙游寺南凉堂呈谦道人》、《酬畅当嵩山寻麻道士见寄》、《寄青城尤溪旻道人》、《升仙桥》、《龙女祠》、《赠西岳山人李冈》、《题井陘双溪李道士所居》等不少关于道教活动题材的作品。

如果我们把岑参的作品拿来同前述宫体诗派以及山水田园诗派的作品加以比较,立即就会感到,这位曾经颇有雄心壮志的边塞诗人哪怕在接触和正面表现道教活动的时候,他的作品也时常散

发出边塞的风味,时而传来马蹄声:

太一(乙)连太白,两山知几重?路盘石门窄,匹马行才通。
日西到山寺,林下逢支公。昨夜山北时,星星闻此钟。秦女去
已久,仙台在中峰。箫声不可闻,此地留遗踪。石潭积黛色,
每岁投金龙。……愿谢区中缘,永依金人官。寄报乘轸客,簪
裾尔何容?①

从其内容来看,岑参所宿之仙游寺当在太一与太白两山之间。太一山,又作太乙山,前已考明,即终南山,而太白山又称太台山,与终南山脉相连,道教列为第十一洞天,山有大太白、二太白、三太白三池。秦人多祷雨于此。盛唐时期,太白与太一均为道教的重要发展基地,故仙游寺当属道教宫观。根据岑参文集的编排,在此诗前后的作品基本都与边塞生活有关,所以该诗可能作于边塞与京都的往返途中。这样,当诗人行进于太白与太一这两座道教名山之间时,仰观峰上仙台、俯察仙女“遗踪”之际,也就有可能把他出塞心志投射在道教的遗迹上或者把他从边塞带来的风尘“抖落”在诗歌的意境里。“路盘石门窄,匹马行才通”,可以想见,诗人当是骑马途经此地。他之所以特地将骑马的细节点了出来,是因为他的边塞生活使之对马有特别深刻的印象。在《初过陇山途中呈宇文判官》一诗中,岑参对于出征边关、骑马奔驰的情景早有生动描述:“一驿过一驿,驿骑如星流。平明发咸阳,暮到陇山头。陇水不可听,呜咽令人愁。沙尘扑马汗,雾露凝貂裘。”② 骤如流星的奔马,汗水浸湿了飞扑而来的沙尘,足见速度之快。联系一下此诗中的情景,我们更可以明白诗人在通过道教名山中的狭窄石门时、在为

① 《岑嘉州集》卷二《秋夜宿仙游寺南凉堂呈谦道人》,《苑委别藏》本。

② 《岑嘉州集》卷三。

仙台遗踪写状之际何以会特别突出马的意象。

不过,大概诗人在多次体验了边塞的战斗场面之后,觉得应该把脑中那绷紧了的弦松一松。所以,我们在他的另一些诗篇里也体会到由疾而徐的节奏变换:

闲逐樵夫闲看棋,忽逢人世是秦时。开云种玉嫌山浅,渡海传书怪鹤迟。阴洞石幢微有字,古坛松树半无枝。烦君远示青囊录(策),愿得相从一问师。①

在这里,边塞战场上弥漫的硝烟已经彻底退去,奔驰不定的心中快马终于被驯服而歇息,代之而起的是观棋种玉的闲散道士生活场景,还有与之相陪伴的石幢阴洞、松树古坛,其画面既古朴又清淡。同时,诗人还表示了自己对与世隔绝的隐居生活的欣赏,他笔下的道人完全忘情于世事,连时代之更替也毫不在意。想到无忧无虑的闲散生活情景,诗人情不自禁地请求麻道士能够示之以青囊秘策,并希望相从学道,表现了诗人生活情趣的转变。或许“相从问师”只是一种谦辞,但着意于道人生活中那种古朴清淡场景的描写,这至少说明了诗人内心深处有着一种缓和紧张情绪、放慢心理节奏的需要。

从客观上看,通过古朴清淡的道士生活及其背景的描写来缓和紧张情绪,在节奏上由疾而徐的变换,这种特点并非岑参的诗歌所独有,其他边塞诗人的作品也同样具备。如王昌龄《武陵开元观黄炼师院》三首与李颀《题卢道士房》甚至可以说表现得更为突出。在这两篇作品中,前者通过烧香童子和白发炼师的形象对比和桃源故事的追溯以及空虚清静的山观气氛渲染,寄托了作者“投诚依

① 《酬畅当嵩山寻麻道士见寄》,《全唐诗》第三函第8册,上海古籍出版社影印本上卷第476页。

道源”的追求。后者则通过道童汲井、白日空坛、霜草金铃的场景铺排，表现作者“稽首问仙要”的思想情趣。这就说明边塞派诗人对道教活动的反映有着一种基本相似的艺术心理。他们虽然也游览道教的名山，在道士的居住场所观赏题诗，追溯神仙故事，但这种艺术活动既有别于山水田园诗派那种向大自然索求乐趣、在鉴赏道教名山风光中寻回自己的活动，更有别于宫体诗派那种在被牵制的情况下陪同皇帝游玩的活动。边塞派诗人的游览和观赏由于带有放松紧张情绪的目的，所以诗歌也就具有清冷的色调。

四、酒中仙的蓬莱放歌

李白是举世公认的盛唐时期诗坛上的伟人。他的功绩不仅在于通过诗歌艺术讴歌了创造精神，而且更在于把庄、屈以来的浪漫主义文学推向了一个新的高峰。作为一位具有巨大影响的诗人，李白的作品一直为文学界所注重。然而，关于李白与道教的关系以及他的诗歌中所反映的道教活动内容却是过去学术界比较忽略的。本节所要研究的正是这一方面的问题。

（一）酒中仙李白的访道求仙生涯

李白(701—762)，字太白，祖籍陇西成纪(今甘肃秦安)，素有“酒仙”、“诗仙”、“谪仙”之称。他不仅有“兴酣落笔摇五岳”的诗才，而且确实很有点“仙气”：“太白与我语，为我开天关，愿承冷风去，直出浮云间。”^①这位豪放飘逸的浪漫诗人真诚地相信自己

^① 《李太白全集》1977年中华书局点校本第974页。以下凡引《李太白全集》均出此本，不再注明。

就是一个从天上贬谪下来的仙人。作为一位兼有游侠、刺客、隐士、道士、酒徒等类人气质和行径的天才诗人，李白的崇道慕仙之举不仅屡见于其诗文之中，而且也颇为同时代其他文人所瞩目。杜甫《饮中八仙歌》云：“李白一斗诗百篇，长安市上酒家眠。天子呼来不上船，自称臣是酒中仙。”^① 饮酒作诗，长眠市上，连皇帝招呼都不肯上船，足见李白的清高和对仙道之雅好。盛唐的另一位文人独孤及在《送李白之曹南序》中曾形容这位“诗仙”在当时的行装：“仙药满囊，道书盈篋，异乎庄舄之辞越，仲尼之去鲁矣。”^② 这真是李白好道之举的生动写照。至于后代文人更是把李白当作下凡的神仙称赞不已。如欧阳修《太白戏圣俞》：“开元无事二十年，五兵不用太白闲。太白之精下人间，李白高歌《蜀道难》。”显然，这是把李白当作太白金星的化身。宋代宰相李纲更直截了当地把李白降生称为天人“薄游人间世”^③。李东阳则谓：“醉别蓬莱定几年，被人呼是谪神仙。人间未有飞腾地，老去骑鲸却上天。”^④ 这说明李白被称为“谪仙”，在人们的心目中已是习以为常的事。

李白自谓神仙，而世人也把他当作“仙才”，这不是没有原因的。综观李白的一生，无论是春风得意之时，还是悲愤苦闷之际，他的思想与活动几乎都与访道求仙结下不解之缘。郭沫若先生曾经概括地指出：“李白在出蜀前的青少年时代，已经和道教接近。在出蜀后更常常醉心于求仙访道，采药炼丹。特别在天宝三年在政治活动中遭到大失败，被‘赐金还山’，离开了长安以后，他索性认真地传授了《道箓》。”^⑤ 由于时代的原因，郭沫若先生对李白的评价在总体上带有褒扬的意向，但就其求仙访道一事而论则大体符合实际情况。

①② 《李太白全集》第1484、1492页。

③ 《读四字诗选》四首之一。

④ 《李太白》。

⑤ 《李白与杜甫》，《郭沫若全集·历史编》第4册第302页。¹

李白五岁时随父迁居四川彰明青莲乡，从小就受到了具有张鲁遗风的蜀地道教影响。在《题嵩山逸人元丹丘山居》序中，李白自称：“家本紫云山，道风未沦落。”^①由于生长在这种充满道教色彩的环境中，李白在少年时代便对道教颇有好感，他曾经与逸人东严子隐于岷山之阳，“巢居数年，不迹城市。养奇禽千计，呼皆就掌取食，了无惊猜。广汉太守闻而异之，诣庐亲睹，因举二人以有道，并不起。此则白养高忘机，不屈之迹也”^②。所谓的“逸人”范围颇广，但道士隐者居多。据明人杨慎考证，逸人东严子即赵蕤，字太宾，梓州盐亭（今四川盐亭）人，是一位具有仙风道骨的术士。《北梦琐言》称他博学铃韬，长于经世。李白有《淮南卧病书怀寄蜀中赵征君蕤》一诗，即是后来为表达他对这位老朋友的怀念之情而作的。

在二十岁以前，李白还曾隐居戴天山大明寺读书。在《赠江油尉》一诗中，他回顾了自己的读书生活：“五色神仙尉，焚香读道经。”^③他读的书当然不止道书之类，但毫无疑问，道书当属主要方面，所以他回顾起来，印象就特别深。既然读了道书，进而产生与道士交往的念头，这便是自然的事。在《访戴天山道士不遇》中，李白写道：“犬吠水声中，桃花带露（一作雨）浓。树深时见鹿，溪午不闻钟。野竹分青霭，飞泉挂碧峰。无人知所去，愁倚两三松。”^④尽管李白这一次访问并没有找到该山的道士，但从该诗的字里行间可以体会到李白对道士住所的清新幽静是颇神往的。当他不知道道士去向时，竟然犯愁地倚靠在松树旁，足见访道之心迫切之至。在《感兴》之五里，李白还写道：“十五游神仙，仙游未曾歇。吹笙吟松风，泛瑟窥海月。西山玉童子，使我炼金骨，欲逐黄鹤飞，相呼向蓬

① 《李太白全集》第1152页。

② 同上书，第1246页《上安州裴长史书》。

③ 同上书，第1424页。

④ 同上书，第1079页。

阙。”^①这说明，自十五岁以来，李白就对求仙访道有着浓厚的兴趣。尽管目前尚无资料可证实李白少年时代与道教中人的直接接触，但他的许多自述性的诗文则每每露出少年时崇道的踪迹。

二十岁以后，李白开始在蜀中漫游，他登峨眉、青城诸名山，更表现出对求仙访道之事的热衷。在《登峨眉山》里，他写道：“蜀国多仙山，峨眉邈难匹……烟容如在颜，尘累忽相失。恍逢骑羊子，携手凌白日。”^②峨眉山本为道教圣地，有“第七洞天”之称，“青冥”如倚天，“彩错”如图画，风景极佳，所以李白把它称作是蜀中难以匹敌的仙山。当李白登上峨眉山，面对擦脸而过的烟雾，立即就想起了“骑羊子”的葛由仙人^③来，希望能与之相遇，携手冲举“凌白日”，这种想法既表现了青年诗人的天真，同时也说明了他在出蜀前已有很深的求仙意识。

从公元725年至742年，李白“仗剑去国”^④，开始了一个新的漫游时期，他历访名山，又考察了许多著名的道观。在游览东岳泰山这座屡受封禅的道教名山时，李白写下了六首诗，突出地反映了他登山求仙的心情。如其六：“朝饮王母池，瞑投天门关。独抱绿绮琴，夜行青山间。山明月露白，夜静松风歇。仙人游碧峰，处处笙歌发。寂静娱清辉，玉真连翠微。想象鸾凤舞，飘飏龙虎衣。扪天摘匏瓜，恍惚不忆归。举手弄清浅，误攀织女机。明晨坐相失，但见五云飞。”^⑤他登上泰山，不是尽情地观赏山中的自然景色，而是想象仙人神女之遨游，甚至出现了攀上织女织布机的幻觉，可见他的怀仙遐思是带有真挚感情的。

① 《李太白全集》第1104页。

② 同上书，第968页。

③ 葛由仙人，《列仙传》卷上有传，谓之为羌人，于周成王时好刻木羊卖之，一旦骑羊而入西蜀，蜀中王侯、贵人追之上绥山，随之者皆得仙道不复还。

④ 《李太白全集》第1244页《上安州裴长史书》。

⑤ 同上书，第925—926页。

李白在辞亲远游之际，还广交朋友。他自称：“结发未识事，所交尽豪雄。”^①在这些“豪雄”中，有不少人即是道士。在《大鹏赋序》里，李白记载了自己在旅居江陵时认识道士司马承祯的情景：“昔于江陵见天台司马子微，谓余有仙风道骨，可与神游八极之表，因著《大鹏遇希有鸟赋》以自广。此赋已传于世，往往人间见之。悔其少作，未穷宏达之旨，中年弃之。及读《晋书》，睹阮宣于《大鹏赞》，鄙心陋之。遂更记忆，多将旧本不同。今复存手集，岂敢传诸作者，庶可示之子弟而已。”^②从这篇序言里可知，道士司马承祯对李白是很敬重的，其《大鹏赋》正是在司马承祯的鼓励之下写成的^③。

李白与道士元丹丘的关系更是非同一般。在《李太白全集》中，有关元丹丘的诗文至少有十多篇。这些诗文，或以歌其仙人气韵，或以表达深交之情，或以回忆同隐故实，或以抒写同游之乐。其《西岳云台歌送丹丘子》云：“云台阁道连窈冥，中有不死丹丘生。……我皇手把天地户，丹丘谈天与天语。”^④在《元丹丘歌》里，诗人更称之“身骑飞龙耳生风，横河跨海与天通”^⑤。李白不仅把元丹丘看作长生不死的仙人，而且对其“跨海飞天”的绝技进行奇异的形容。当李白暂别元丹丘，怀念之情就不时地涌上心头：“离居盈寒暑，对此长思君。思君楚水南，望君淮山北。梦魂虽飞来，会面不可得。畴昔在嵩阳，同衾卧羲皇……仆在雁门关，君为峨眉客。心悬万里外，影滞两乡隔。”^⑥诗人希望能够与元丹丘相见。可是，此时此刻，这种愿望只有在梦里才能得到满足。他回忆自己往日在嵩山

① 《李太白全集》第462页《赠从兄襄阳少府皓》。

② 同上书，第2页。

③ 参看李刚《李白与道士之交往》，《宗教学研究》1988年第2—3期合刊。

④ 《李太白全集》第381页。

⑤ 同上书，第384页。

⑥ 同上书，第657页《闻丹丘子营石门幽居》。

与元丹丘一起隐居的生活,更盼着了解离别之后元丹丘的情况,盼着有朝一日再度携手,骑龙跨海,遨游蓝天。为了把自己的怀念之情向元丹丘表达,李白以诗代书,寄往远方,互通信息,以期相会。果然,诗人终于又有机会与道士元丹丘一起谈玄悟道了。他们“怡然青莲宫,永愿恣游眺”^①。也许这是游历中的一次邂逅,也许这是相约而来,但不管如何,这次在方城寺青莲宫的会面和玄理探讨,不仅加深了彼此的感情,而且使诗人对道教的奥义有了进一步的了解。

当然,李白与元丹丘的交往还不止这些。他曾经远涉到高凤石门山中去拜访元丹丘,甚至还渴望带着全家到元丹丘的幽居地去过隐逸的生活。在《题嵩山逸人元丹丘山居序》里,李白写道,“白久在庐、霍,元公近游嵩山,故交深情,出处无间,岩信频及,许为主人,欣然适会本意。当冀长往不返,欲便举家就之”^②。李白想“举家就之”的愿望虽然并没有实现,但元丹丘频频来信表示接纳,李白也曾有心前往,这就充分表明了彼此之友谊乃亲如兄弟,情同手足。

由于同元丹丘的交往,李白又结识了丹丘之师——道士胡紫阳。在《题随州紫阳先生壁》一诗中,李白写道:“神农好长生,风俗久已成。复闻紫阳客,早署丹台名。喘息餐妙气,《步虚》吟真声。道与古仙合,心将元化并。楼疑出蓬海,鹤似飞玉京。松雪窗外晓,池水阶下明。忽耽笙歌乐,颇失轩冕情。终愿惠金液,提携凌太清。”^③该诗通过吟咏“步虚”、服食妙气的细节描写和楼台、飞鹤、松雪、池水等景物的衬托,热情地歌颂了胡紫阳心并元化、道合古仙的飘逸气韵。诗人把胡紫阳和神农相提并论,足见其评价之高。这种热情的歌颂和高度之评价是以彼此“神交”为基础的。李

① 《李太白全集》第1059页《与元丹丘方城寺谈玄作》。

②③ 同上书,第1152、1145页。

白曾自称“与紫阳神交，饱飧素论，十得其九”^①。照此，则李白与胡紫阳的关系并不是间接的关系；相反，李白曾向胡紫阳学过道法，聆听过胡紫阳的“素论”，并且颇有心得。

从李白的漫游和交往可以看出，其求仙访道活动具有一定倾向性。他所结识的道士大多为上清派系。如前述司马承祯即属该派中人，读者已经了解。至于元丹丘与胡紫阳之派系问题也是有案可稽的。《汉东紫阳先生碑铭》在追溯其师承关系时说：“闻金陵之墟道始盛于三茅，波乎四许。华阳……陶隐居传升元子，升元子传体元，体元传贞一先生^②，贞一先生传天师李含光，李含光合契乎紫阳……禀训门下者三千余人。……天宝初，威仪元丹丘，道门龙凤，厚礼致屈，传篆于嵩山。”^③其中所谓“三茅”，即上清派中的三位神仙——三茅真君。“四许”指许穆及其子许揆、许虎牙、许玉斧，均为上清派早期道士。而“陶隐居”，前已论及，即陶弘景，系上清派第九代宗师，茅山宗创始者。又据《茅山志》卷十至卷十一所载，所谓“升元子”，即“升玄先生”王远知，为上清派第十代宗师。“体元”即“体玄先生”潘师正，为上清派第十一代宗师。“贞一先生”即司马承祯，为上清派第十二代宗师。“天师李含光”，号玄静先生，为上清派第十三代宗师。胡紫阳承袭上清派历代宗师道法，而元丹丘又是胡紫阳门人中的“龙凤”，这就表明李白所结识的道士是有明显师承关系的。

李白对上清派道士及其教法发生如此浓厚的兴趣，这同当时上清派的影响以及李白本人以隐居学道出仕的目标是相吻合的。

李白曾经有过建功立业的远大抱负。在《代寿山答孟少府移文书》中，李白借他人之口表达了自己的理想：“吾与尔，达则兼济

① 《李太白全集》第1434页《汉东紫阳先生碑铭》。

② 此段引文中的“升元”、“体元”原本为升玄、体玄，因避唐玄宗之讳，故改玄为元。

③ 《李太白全集》第1430—1432页。

天下，穷则独善一身。……乃相与卷其丹书，匣其瑶瑟，申管、晏之谈，谋帝王之术。奋其智能，愿为辅弼，使寰区大定、海县清一。事君之道成，荣亲之义毕，然后与陶朱、留侯，浮五湖，戏沧洲，不足为难矣。”^①李白既想“济世”，又想“善身”。他希望靠自己的“智能”而成为“辅弼”，佐君主，定海内，耀祖宗。当功成名就之后，方绝影灭迹，侍坐明月。然而，这位“心雄万夫”的诗人没有把建功立业的希望寄托在科举之上；相反，他力图通过“终南捷径”来达到自己的理想目标。因为在好道之风盛行的唐代，通过隐居学道而出仕往往可以一鸣惊人。再说，当时的许多道士，尤其是上清派道士往往因“道绩显著”而名动京城，受诏入宫。前述上清派历代宗师均如此。而与李白“神交”者也深受皇帝之器重。《汉东紫阳先生碑铭》载有天子下诏紫阳任东京道职事，紫阳“入宫一革轨仪，大变都邑”，其后方“称疾辞帝”。可见胡紫阳在当时的名声也是很显赫的。李白与上清派这些著名道士交往，这既符合“功成而身退”的道家人生观，又有助于“寰区大定，海县清一”的事君理想的实现。因为他相信，要“身退”就必须先“功成”，而要“功成”，在当时的理想选择便是“终南捷径”，一边学习道要，一边谋帝王之术，等待天子下诏，以便“奋其智能”。果然，不久以后，李白也名动京都。天宝元年(742)，四十二岁的李白于游会稽之际，结识了上清派道士吴筠，并同隐剡中(今浙江嵊县)。由于吴筠“善著述，在剡与越中文士为诗酒之会，所著歌篇，传于京师，玄宗闻其名，遣使征之”^②。吴筠到了朝廷，又把李白推荐给皇帝。因为吴筠当时正得到唐玄宗的赏识，所以荐而有效^③。玄宗即遣使召之。李白与吴筠俱待诏翰林^④。在任翰林时，吴筠颇得皇帝恩宠，于是引起群僧的嫉

① 《李太白全集》1225页。

② 《旧唐书》卷一百九十二《隐逸传》。

③ 李白进京，还得到贺知章的举荐。

④ 参看《新唐书》卷二百零二《李白传》。

妒。骠骑高力士向来奉佛，在对待吴筠的问题上自然是站在群僧一边。他曾经在皇帝面前揭吴筠短。吴筠不悦，请求还山。李白也因受到谗毁，恳求引退。天宝三年(744)三月，唐玄宗以李白“非廊庙器”，赐金放还。李白本想通过“终南捷径”，来实现其“经世致用”的宏伟抱负，不料在京之日仅仅被当作御用文人，吟诗作赋，取乐于他人，这使他感到很失望。由于政治上的失败，济世理想的破灭，本来就已根深蒂固的神仙观念更加膨胀起来，成为其信仰的核心。天宝三年秋冬之际，李白到了山东，“请北海高天师授《道箓》于齐州紫极宫”^①。虽然李白只是一位名誉道士，俗家弟子，并无真正出家，但他的举动则显示了出京之后对道教的笃信。自此之后，他与道士的交往更加广泛，求仙的意识也更强烈了。^②

(二) 从思想性格、艺术特色看老庄道教 对李白的深刻影响

我们说李白曾有远大抱负，并把“访道求仙”当作通往仕途的“终南捷径”，这并不意味着他是以儒家思想为本。事实上，李白尽管为建功立业而四处奔波，但始终是把老庄道教作为最基本信仰的。他以道为本，而兼取儒说。在他看来，求取功名，这并不违背老庄道教的基本主张。因为如前所述，老庄提倡“功成而身退”，这本身就已包括了“建功”的主张。再说，道教的修行过程包括“仙道”与“人道”两大阶段，而修“人道”也要求在一定时期内建功立业。这就是李白何以由求仙而出仕，又由出仕而归仙的思想根据。

① 李阳冰《草堂集序》。

② 本节参看李刚《李白与道士之交往》，见《宗教学研究》1988年第2—3期合刊本。

李白以道求本，这在他的诗文中有明确的表示。其《古风》第二十九首云：

仲尼欲浮海，吾祖之流沙。圣贤共沦没，临歧胡咄嗟。^①

“仲尼”即孔子，而“吾祖”则是对老子的尊称。因为李白系“兴圣皇帝”第九世孙，唐室尊老子为始祖，以道居儒之上，所以李白也称老子为先祖。虽然，李白均视孔、老为圣贤，但若论其先后主次，则老子在李白的心目中无疑是占居第一位的。这既是出于宗法上的感情，同时也是他信仰倾向性的表现。

由于李白信仰神仙道教，而道教以老子为教主，这就必然导致李白在求仙访道过程中钻研老庄道家的典籍。再说，《道德经》、《庄子》在道教经书总集中也属最基本的文献。一个道教信徒如果不读老庄，那简直是不可想象的，尤其是在崇道之风炽盛的唐朝，老庄学说已成为道教思想体系的基础。因此，当我们系统地研究一下李白的思想性格以及诗歌艺术的时候，便强烈地感受到他的求仙访道与钻研老庄学说是相伴随的。老庄学说与神仙观念相结合，成为李白思想性格和诗歌艺术的根基。尽管这种结合有时不免露出一些矛盾的痕迹来，但却客观地存在于其大量的作品之中。

首先，李白吸取了老庄道教“天道无为”的思想，并作为他观察自然、社会、万事万物的基本准则。

所谓“天道无为”，就是说天道的运行是自然而然的，非人的巧智能力所能改变的客观规律。老子把天道的运行比作“张弓”：“高者抑之，下者举之。”^②他以为一切都是顺应自然的过程。人效法天

① 《李太白全集》第124页。

② 王弼注《道德经》第七十七章。

道,也应该像天道一样,委运于自然,以自然为最高的法则。这种思想不仅为庄子所继承,而且在后来的道教中得到了进一步的发展。如《太平经》谓:“道以自然为洞虚。”^①再如孙登等道教的思想家们也一再强调“顺应天道,自然无为”的重要性。李白把老庄道教“天道无为”的思想应用于观察了解自然界和人类社会的过程中。在《日出入行》里,李白写道:

草不谢荣于春风,木不怨落于秋天,谁挥鞭策驱四运,万物兴歇皆自然。^②

诗人从春天草盛、秋天木衰的自然现象进一步想到了一年四季的节气变换:春秋交替,冬夏流转,这到底是什么人挥着鞭子驱赶而产生的呢?诗人肯定地回答:万物的兴衰都是自然过程,四季的更替更不是人为的作用。尽管此诗并没有出现“天道无为”这样的字眼,但其行文间所隐藏的却正是“天道无为”的观念。

“天道无为”思想的贯彻使李白在诗歌创作实践过程中形成了自然美的艺术风格。

李白虽然没有诗歌创作论方面的长篇宏论,但他的许多作品却深刻地表达了自己的美学主张。如《古风》其一云:

自从建安来,绮丽不足珍。圣代复元古,垂衣贵清真。^③

所谓“清真”也就是质朴自然。正如司空图在《二十四诗品》中所说的:“俯拾即是,不取诸邻,俱道适往,着手成春。……幽人空山,过

① 王明《太平经合校》第339页。

② 《李太白全集》第211页。

③ 同上书,第87页。

雨采蘋，薄言情悟，悠悠天钧。”^①生活中到处都能发现诗，都有导致灵感产生的动力，这不需要挖空心思去追寻。其创作过程如幽人身居空山，于雨过天晴之际采撷野蘋，又像是天体默默运行一样，都是真切自然，而不是勉强生硬的。司空图虽是就创作的一般状况而言，但他的这一篇诗歌风格论却很好地为李白的“清真”主张作了注脚。李白批判了建安以后那种人为华饰的诗文风气，以为真正的创作应该恢复古朴纯真。

在《古风》三十五中，李白更通过许多寓言故事来讥讽那种过分雕饰、丧失自然本性的文风：

丑女来效颦，还家惊四邻。寿陵失本步，笑杀邯郸人。一曲斐然子，雕虫丧天真。棘刺造沐猴，三年费精神。功成无所用，楚楚且华身。《大雅》思文王，颂声久崩沦。安得郢中质，一挥成风斤。^②

丑女虽丑，若能保持自己纯真本态，还不至于使人感到十分恶心，可她一看见心病的西施蹙额，也学着蹙额，还自以为美，结果富人见之，坚闭门户而不出，贫人见之，携妻带子而出走。寿陵余子本来走的样子还不差，可他偏偏要学邯郸的步法，结果不仅没有学会，反而把自己原来的步法也忘了，只好匍匐而归。李白应用这些寓言典故，旨在说明写诗作赋若单纯地追求华丽，进行伪饰，那就像扬雄所鄙弃的“童子雕虫篆刻”一样，也像韩非子反对的“卫人棘刺”一样，不但不会有好的艺术效果，反而成为“大伪”，被天下人所耻笑。如何创作出好的作品来？李白认为应该像石匠为郢人治鼻端上的“堊”一样，“运斤成风，听而斫之，尽堊而鼻不伤”，靠心灵对

① 《二十四诗品·自然篇》。

② 《李太白全集》第133页。

客观事物的直觉体验而成,这才有自然的文势和气韵。

李白关于“清真”、“质朴”的美学主张也体现在他的诗歌意境的创造之中。他有许多诗是表现自我与大自然之和谐的。如《独坐敬亭山》:

众鸟高飞尽,孤云独去闲。相看两不厌,只有敬亭山。①

这是一首欣赏自然景观的诗。作者通过众鸟高飞、孤云独飘的意象来表现内心的空灵和悠闲。诗人与鸟、云久久对视,当众鸟飞过山巅,孤云飘过眼帘,不知不觉就进入了忘我的境界,仿佛自我与众鸟、孤云一起飞向了天外,惟有敬亭山还矗立着。这种意境完全把自我融化在大自然之中。再如《月下独酌四首》也颇有物我相合的一番情趣。诗人“举杯邀明月,对影成三人”,分不清哪是影、哪是人;“三杯通大道,一斗合自然”,尽情独酌,但求自然之妙趣;“醉后失天地,兀然就孤枕。不知有吾身,此乐最为甚”②,喝醉了,睡上一觉,更不知身首何在,俨然是无心而合道之人。

在诗歌语言的应用上,李白也是贯彻了“天道无为,任其自然”之宗旨的。他的名句“清水出芙蓉,天然去雕饰”,生动而深刻地表达了语言驾驭上的指归。他的诗歌语言之所以能达到质朴自然之境界,就在于本着“天道无为”的精神,在向乐府民歌的学习过程中,“率情任真”,故应用和创作起来,朴实清新,自然流利。如有名的《静夜思》、《赠汪伦》、《乌夜啼》等,都具有民歌风味,又深得“无为”之旨。

李白在创作主张、诗歌意境的开拓以及语言的应用上所以达到了自然美的“净化”地步,这固然有多种因素在起作用,但基本的

① 《李太白全集》第1078—1079页。

② 同上书,第1064页。

一条就在于他融会贯通了老庄道教“天道无为”的精神。《道德经》有云：“信言不美，美言不信。”意思是说，诚实的语言不华丽，华丽的语言不诚实。《道德经》提倡的是一种朴素美。这种思想为庄子及其后学所弘扬。《庄子·天道》谓：“朴素而天下莫能与之争美。”这是因为“大朴”便达到了自然至美的无极之境，所以天下莫能争。老庄这种自然朴素美的思想在汉代之后的道教中虽有所变异，但仍然获得发展。且看《抱朴子·外篇·应嘲》中的一段话：“夫君子之开口动笔，必戒悟蔽。式整雷同之倾邪，磋砢流遁之暗秽。而著书者徒饰弄华藻，张磔迂阔，属难验无益之辞，治靡丽虚言之美，有似坚白厉修之书，公孙刑名之论。虽旷笼天地之外，微入无间之内，立解连环，离同合异，鸟影不动，鸡卵有足，犬可为羊，大龟长蛇之言，适足示巧表奇以诳俗，何异乎画敖仓以救饥，仰天汉以解渴？”^①这一段话虽然是就文章达意方面说的，但作者对于徒饰华藻、追求虚言之美的那些所谓“著书者”的批评，则从反面表白了朴素自然美的主张。至于魏晋隋唐时期那些注释、解说《老》、《庄》的道士几乎都对老庄自然美的思想作了肯定的阐述。当然，老庄道教也不一概反对人工创作。对于那些类似于“自然天成”的人工艺术品，老庄也是予以欢迎的。《庄子》就说过“既雕既琢，复归于朴”的话。葛洪也认为：道未行，“不得无文”^②。但雕琢的原则也应是质朴的。对照一下上述美学观点，更加可以看出李白诗歌自然美的艺术风格与老庄道教关于“天道无为”、“自然天成”的主张是相契合的。

其次，李白还继承了老庄道教追求自由的人生理想，从而养成了傲岸清高的个性。

老庄关于“天道无为”的观念既是对天地自然进行观察之后所进行的一种理论概括，同时也是针对当时社会的礼教而提出来的。

① 《抱朴子·外篇》卷四十二，《四部丛刊》本。

② 同上书，卷四十五《文行》。

老子认为,人类社会的发展是一个从“无为”到“有为”的过程。原初,道行而无为,失道而代之以德,失德而代之以仁,失仁而代之以义,失义而代之以礼。“夫礼者,忠信之薄,而乱之首。”^①老子把礼教当作社会大乱的魁首,足见他对“有为”的礼教社会的不满。这种不满使老子产生了超脱社会的动机。他说:“众人熙熙,如享太牢,如登春台。我独泊兮其未兆,如婴儿之未孩,裸裸兮若无所归。众人皆有余,而我独若遗。我愚人之心也哉,沌沌兮。俗人昭昭,我独昏昏;俗人察察,我独闷闷。澹兮其若海,飏兮若无止。众人皆有以,而我独顽似鄙,我独异于人,而贵食母。”^②老子把自己当作“愚人”、“顽鄙”,这恰好说明了他与众人的分别,他不愿意与那些追名逐利、失本逐末、饰之以华的人同流合污,他追求一种合于道体的独立人格。老子的后学庄周对当时的社会更是常常发泄不满情绪。《史记》卷六十三《老庄申韩传》载:“楚威王闻庄周贤,使使厚币迎之,许以为相。庄周笑谓楚使者曰:千金重利,卿相尊位也。子独不见郊祭之牺牛乎?养食之数岁,衣以文绣,以入太庙,当是之时,虽欲为孤豚,岂可得乎?子亟去,无污我,我宁游戏污渎之中自快,无为有国者所羁,终身不仕以快吾志焉。”看这番话,可知庄子是一个多么清高的人,请他当宰相,他却把这当作是送往太庙郊祭的牺牛,以为不如一头小猪。这种态度足见庄子对官场的厌恶,对名利的鄙弃。他所需要的是“自快”。于是他驰骋想象,“独与天地精神往来”^③,无己无待,逍遥自在,追求一种摆脱世俗羁绊的情趣,以求得精神自由。老庄这种离俗净己、追求自由的人生态度、生活理想不仅成为后世许许多多道士们的“玄镜”,而且直接地影响了李白个性,尤其是庄子对李白的傲岸清高特质之形成更起了

① 王弼注《道德经》第三十八章。

② 同上书,第二十章。

③ 《庄子集解》卷八《天下》,《诸子集成》本第222页。

重要作用。

李白在年轻时，由于老庄道教思想的濡染就已初步形成了自由的人生观。在《代寿山答孟少府移文书》中，李白写道：“近者逸人李白自峨眉而来，尔其天为容，道为貌，不屈己，不干人，巢、由以来，一人而已。”^①这种以古代隐士自喻、不屈就于外在势力的态度体现了李白不受人间羁绊的独立性。尽管李白那时还不准备“倚剑天外，挂弓扶桑，浮四海，横八方，出宇宙之寥廓，登云天之渺茫”^②，但庄子那种酷爱自由的情操显然已对他发生影响。随着出仕的失败，李白认清了官场的险恶和腐败：“群沙秽明珠，众草凌孤芳”^③、“谄惑英主心，思疏佞臣计”^④。在他眼中的官场，原来是一片乌烟瘴气的地方。奸臣当道，谗言惑主，有才干的人正像明珠被覆盖在群沙之中一样。于是发出“安能摧眉折腰事权贵”^⑤的怒吼，表示不与统治者合作。

这种怀才不遇的感伤和愤世疾俗的态度导致了李白更加爱好老庄道教，更加追求精神自由的独立人格。其《赠宣城宇文太守兼呈崔侍御》云：

白若白鹭鲜，清如清唳蝉。受气有本性，不为外物迁。饮水箕山上，食雪首阳巅。回车避朝歌，掩口去盗泉。岩峤广成子，倜傥鲁仲连。卓绝二公外，丹心无回然。^⑥

根据《隋书·食货志》所载，隋朝以来，“白鹭鲜”之价只有翟雉尾的一半。李白把自己比作白鹭鲜，以示其失意和清贫。然而，正是这

①② 《李太白全集》第1225页。

③ 同上书，第135页《古风》三十七。

④ 同上书，第902页《答高山人兼呈权顾二侯》。

⑤ 同上书，第708页《梦游天姥吟留别》。

⑥ 同上书，第609页。

样一个不能为世所容的清贫诗人却坚定地表示不为外物所动，他羡慕许由、伯夷、叔齐之隐居，更歌颂具有仙家气派的广成子的高迈和鲁仲连的盖世英才。这种吟咏既反映了李白离开长安之后的惆怅心情，又体现了他“超然物外”的信念。如果说李白在到长安之前的自由追求包含着出仕的愿望，那么在离开长安之后由于出仕愿望的破灭和对浊世的反省，他对自由的追求便造就了其清高傲岸的个性，而这种个性反映在诗歌创作中也就形成了飘逸的风格。

明朝胡应麟在论及诗歌风格的时候指出：“千古词场称逸者，吾于文得一人曰庄周，于诗得一人曰李白。知二子之为逸，则逸与神，信难优劣论矣。”^①胡应麟这话虽然说得比较绝对化，但就李白与庄周在艺术风格上的关系而言，则堪称中肯之言。的确，由于追求精神自由的缘故，李白和庄周一样，深得飘逸之旨。

所谓飘逸，原指人的神态之潇洒，引申到文学创作中则指超脱世俗的孤高风貌以及神思驰骋、文笔纵横、情感高洁的气韵。如果说庄子乃开飘逸之先河，那么李白则是飘逸之集大成者。像《望庐山五老峰》：

庐山东南五老峰，青天削出金芙蓉。九江秀色可揽结，吾
将此地巢云松。^②

再如《赠韦侍御黄裳二首》其一：

太华生长松，亭亭凌霜雪。天与百尺高，岂为微飙折。桃
李卖阳艳，路人行且迷。春光扫地尽，碧叶成黄泥。愿君学长
松，慎勿作桃李。受屈不改心，然后知君子。^③

① 《诗薮外编》卷四《唐下》，中华书局上海编辑所1953年11月第1版第178页。

② 《李太白全集》第990页。

③ 同上书，第480页。

表面看来,这两篇作品似是咏物的,但实际上则歌颂了脱俗高洁之情操。前者以金芙蓉比喻青山之净丽,寄托诗人栖息云松之志;后者以长松同桃李相比,赞美了不为狂飙所折,受屈不改其志的崇高气节。此类作品在李白文集中可谓比比皆是。虽然,就表层而言,这类作品提供给读者的多为状物即景之意象,但其里层则无不具有飘然物外、崇尚高洁的神韵。清代赵翼在论李白的诗风时说:“诗之不可及处,在乎神识超迈,飘然而来,忽然而去,不屑屑于雕章琢句,亦不劳劳于镂心刻骨,自有天马行空,不可羁勒之势。”^①赵翼这段评论不仅指出了飘逸与自然美的关系,而且精辟地点明了作为飘逸之诗的艺术思维特征,以此来概括李白诗的飘逸风格无疑是恰到好处的。

飘逸的风格不仅与自然美有密切关系,而且与豪放美也是相通的。因为飘逸中那种神识超迈、天马行空之势往往又包含着宏伟的气魄和昂扬的感情,而这一切又正是豪放的要义所在。所以,我们读老庄的散文和李白的诗,不能不感到其飘逸之风又融贯了豪放的因子。其最明显的表现就在于追求壮大崇高之美。《道德经》曾对“大音”、“大象”、“大巧”、“大辩”进行玄想式的描绘,《庄子》更对天地大美尽情歌颂,在庄子及其后学笔下,出现了许许多多崇高壮美的形象,如“抟扶摇而上者九万里”的大鹏,“大若垂天之云”的旄牛等,就连钓鱼这样的平常事到了庄子及其后学的手里也被极度地夸张。其垂钓“以五十犊以为饵”,蹲子会稽而投竿东海,其场面是何等的壮阔,其气魄是何等的宏伟。同样地,我们欣赏李白的诗也不能不为他所创造的那种崇高壮阔的形象的巨大力量所震动。他特别喜爱庄子所描绘的大鹏形象,并多次作了铺陈和渲染。在他的诗中,展现大鹏形象者不下二十处。除此之外,那奇险的蜀

^① 《瓠北诗话》卷一,《瓠北全集》本。

道、雄伟的泰山、奔腾不歇的长江黄河、飞流直下的庐山瀑布，经过李白的艺术处理，也无一不化成壮美绝伦的意象。这种风格自有其生活体验方面的基础。但是，如果我们忽略了老庄道教在诗人个性气质形成过程中的特殊作用，对其风格的解释不管论证多么充分，都将被事实判定为存在着巨大欠缺。

（三）李白笔下的道人形象与神仙世界

在老庄道教的影响下，李白不仅养成了傲岸清高的个性，使其作品具有飘逸豪放的艺术风格，而且还对自己所熟悉的道人生活进行独特的艺术处理，塑造了许多颇具魅力的道人形象。试看《赠嵩山焦炼师》：

二室凌（一作倚）青天，三花含（一作明）紫（一作绿）烟。中有蓬海客，宛疑麻姑仙。道在喧莫染，迹高想已绵。时餐金鹅蕊（一作金蛾蕊），屡读青（一作古）苔篇。八极姿游憩，九垓长周旋。下瓢酌颖水，舞鹤来伊川。还归东（一作空）山上，独拂秋霞眠。萝月挂朝镜，松风鸣夜弦。潜光隐嵩岳，炼魄栖云幄。霓裳（一作衣）何飘飘（一作飘），风吹（一作羽驾）转绵邈。愿同西王母，下顾东方朔。紫书倪可传，铭（一作冥）骨誓相学。①

所谓“炼师”，是对德高思精的道士的称呼，故李白该诗所赠之对象为道教中人无疑。诗前有小序，谓：“嵩山有神人焦炼师者，不知何许妇人也。又云：生于齐、梁时，其年貌可称五、六十。常胎息绝谷，居少室庐，游行若飞，倏忽万里。世或传其入东海，登蓬莱，竟

① 《李太白全集》第 508—509 页。

莫能测其往也。余访道少室，尽登三十六峰，闻风有寄，洒翰遥赠。”按戴延之《西征记》所称，嵩山之东为太室，西为少室。焦炼师乃居于嵩山之西。从其序文来看，李白曾亲自查访了焦炼师的居住地，故对其行踪颇有所闻。该诗正是以登山所见及世人传说资料为根据进行创作的。一开始，作者就把人们“引入”了嵩山这个神秘的境界；接着以仙话的笔调推出了焦炼师的形象。这位传说到过东海、登过蓬莱岛的女道人，在作者的初次“感觉”中，她像是麻姑仙。这种似猜测又像比喻的写法，既表现了诗人在访道中的探索心理，又为读者提供了联想对象，为追述其行迹做了铺垫。继而，诗人更通过其衣食住行的细节描写来加强女道人形象的艺术感染力。其中关于桂树花蕊的品尝，道教宝书的诵咏以及健步九阶、酌饮颍河、卧眠秋霞、隐迹嵩山、栖身云幄的意象，这既是故实传说的融缩，又是行迹的夸张。

无独有偶。在《李太白全集》卷十八里，我们又看到了一篇刻画女性道人形象的作品：

吴江女道士，头戴莲花巾。霓衣不湿雨，特异阳台云。足下远游履，凌波生素尘。寻仙向南岳，应见魏夫人。^①

如果说《赠嵩山焦炼师》一诗的形象塑造更多的是以传闻为基础，那么《江上送女道士褚三清游南岳》对其主人公形象的刻画则基本以作者的直觉印象为根据。呈现在我们面前的女道士褚三清没有嵩山焦炼师那种忽然而来、飘飘而去的难以捉摸的神秘感，但她却充满了云游道人的风尘仆仆。诗人着意于她的肖像描写，从头上所戴，到脚上所穿，一一作了细腻的勾勒。同时，诗人对于女道士的穿着描述还力图写出质料感来。如“霓衣不湿雨”一句，虽然

^① 《李太白全集》第838—839页《江上送女道士褚三清游南岳》。

带有某种夸张，但也较好地表现了衣质的光滑特性。再如女道士脚上的那双“远游履”，诗人谓其“凌波生素尘”，那是因为履配罗袜，微步波上，好像沾上了一层风尘一样，这是比喻，但又反映了履袜相配那种刚柔适中的质感。诗人不仅熟谙道士的装束，而且对其云游活动也了如指掌，故其诗句如顺手拈来，读之颇感亲切自然。

“有道必有仙”。这是道教的一个逻辑。依理可推，“有女道必有女仙”。所以，李白在江上送女道士褚三清游南岳时就祝愿她见到女仙魏夫人。褚三清也许永远见不到魏夫人，但诗人倒是先“见”到了。

李白不仅在想象中“见”到了魏夫人，而且还通过她“拜访”了上清派的女高仙——上元夫人，为上元夫人作了一篇颂歌：

上元谁夫人？偏得王母娇。嵯峨三角髻，余发散垂腰。裘披青毛锦，身著赤霜袍。手提嬴女儿，闲与风吹箫。眉语两自笑，忽然随风飘。①

这首诗是以《茅君传》、《汉武帝内传》中有关上元夫人的资料为基本素材的。正如对女道士褚三清的塑造一样，作者侧重对上元夫人的肖像进行摹写。不过，比较起来，仍可发现两者的一些相异点。从总体上看，褚三清的塑造给人一种云游者的动感，而上元夫人的肖像则呈现出一种静态。无论是对其头上的“三角髻”、散垂至腰际的余发的勾勒，还是对身上披的“青毛锦”、穿的“赤霜袍”的描绘，作者都是以静为旨趣的，仿佛这就是一尊女神塑像的临摹。然而，把上元夫人当作塑像来处理，并不意味着表现手法上的刻板。相反，作者尽可能地赋予“塑像”以活力。她手中提着“嬴

① 《李太白全集》第1029页《上元夫人》。

女儿”^①，伴随凤凰箫歌，眉宇间露出一丝笑意，这些细节的处理，无疑为传神之笔，使人感受到上元夫人具有慈祥而又和蔼的心理特征。这说明李白对神仙的塑造实际上也是以人为模特的。

李白笔下的道人、神仙，不仅有女性，而且有男性：

黄帝铸鼎于荆山，炼丹砂，丹砂成黄金，骑龙飞上太清家，
云愁海思令人嗟。宫中彩女颜如花，飘然挥手凌紫霞，从风纵
体登鸾车。登鸾车，侍轩辕，遨游青天中，其乐不可言。^②

其中虽提及宫中彩女，但其主角则是赫赫有名的黄帝。该诗以“荆山铸鼎”的原始仙话为素材，描述黄帝登仙的过程，表达了李白对黄帝的崇拜和对天上仙境的幻想。

必须看到，由于李白对老庄道教文献的精通和想象力的丰富，他笔下的神仙并非只有几位作代表，而是有一支浩浩荡荡的队伍。宋人葛立方在谈到李白《古风》的内容时指出：“《古风》两卷近七十篇，身欲为神仙者殆十三、四：或欲把芙蓉而蹶太清，或欲挟两龙而凌倒景，或欲留玉鸟而上蓬山，或欲折若木而游八极，或欲结交王子晋，或欲高揖卫叔卿，或欲借白鹿于赤松，或欲餐金光于安期……”^③的确如此，那种欲仙的愿望使李白在大量作品中借用了神仙典故，并通过奇巧的构思，塑造出一大批神仙人物来。他登上大娄山，举首望仙真，只见“羽驾灭去影，飙车绝回轮”^④。他登上金华山，想起牧羊紫烟客，但愿“昆山采琼蕊，可以炼精魄”^⑤。他登上历城华不注山，仿佛看到了“萧飒古仙人”^⑥。还自以为这古仙

① 嬴女，据《列仙传》载，即秦穆公之女，因以箫模拟凤歌，三年凤来，迎之仙去。

② 《李太白全集》第182—183页《飞龙引》其一。

③ 《韵语阳秋》卷十一，上海古籍出版社1984年10月影印版。

④ 《李太白全集》第94页《古风》其四。

⑤ 同上书，第110页《古风》其十七。

⑥ 同上书，第114页《古风》其二十。

就是赤松子。他登上敬亭山，极目天南端，看到“仙者五六人，常闻此游盘”^①。他携妓游江时，想起“仙人有待乘黄鹤，海客无心随白鸥”^②。

李白游山玩水，仙人玉女随想而出，而看图咏史也屡屡提及神仙。他看见当涂赵炎的一幅山水画，即歌云：“长松之下列羽客，对座不语南昌仙。”^③他追溯穆王、汉武帝旧事，高唱“西海宴王母，北宫邀上元”^④。

李白素有写诗送人之好。在为数可观的赠诗或为人饯行的作品中，依然可“听见”玉女箫歌，“看到”仙人遨游。在永王水军酒宴之际，李白写了一首诗，送给幕府诸侍御。于颂扬英王谋略、铺叙云旗卷海之中，他也忘不了“遥谒紫霞仙”^⑤。在赠给王汉阳的诗里，李白一边高唱“与君数杯酒，可以穷欢宴”^⑥，一边想象“犹乘飞鳧鸟，尚识仙人面”^⑦，仿佛看到了仙人那青青鬓发，皎皎童颜。在寄给弄月溪吴山人的诗里，李白一边夸奖吴山人“高踪邈难追，可与古人比”^⑧，一边表示“待号辞人间”^⑨，定要携手访问赤松仙。在寄给王屋山人孟大融的诗里，李白于悲叹“朱颜谢春晖，白发见生涯”^⑩之余，由衷地表明“愿随夫子天坛上，闲与仙人扫落花”^⑪。在寄给吴王李祗的三首诗中，李白缅怀了修丹善变的淮南八公之“神绩”，以“携手绿云中”^⑫与之共勉。在送温处士归黄山白鹅峰旧居

① 《李太白全集》第 635 页《登敬亭山南望怀古赠窦主簿》。

② 同上书，第 374 页《江上吟》。

③ 同上书，第 425 页。

④ 同上书，第 141 页《古风》其四十三。

⑤ 同上书，卷十一，第 555 页。

⑥⑦ 同上书，第 581—582 页。

⑧⑨ 同上书，第 650 页。

⑩ 同上书，第 662 页。

⑪ 同上书，第 662 页。

⑫ 同上书，第 701 页。

的时候,李白不但想起了“仙人炼玉处,羽化留余踪”^①,而且想起了庄子曾经描述过的那位“归休白鹤岭,渴饮丹沙井”^②的伯温雪以喻温处士,并希望“他日还相访,乘桥蹑彩虹”^③。李白钱行寄赠之作,好用道教典故,神仙意象,这既深含浪漫玄想情趣,又更加表现了他那种飘逸、豪放的风格。

尤其值得注意的是李白一直把自己摆进神仙的行列之中。在《留别曹南群官之江南》里,诗人写道:

我昔钓白龙,放龙溪水傍。道成本欲去,挥手凌苍苍。时来不关人,谈笑游轩皇。……闭剑琉璃匣,炼丹紫翠房。身佩豁落图,腰垂虎盘囊。仙人借彩凤,志在穷遐荒。^④

戏水钓龙,谈笑神游,闭剑炼丹,身佩宝图,腰垂虎符……俨然是一组神仙道人形象。他把自己看成轩辕皇帝时代的人,以为可以假借彩凤,高飞洪荒,真是无拘无束,来去自由。这种逍遥神仙的心理在《怀仙歌》里流露得更充分:

一鹤东飞过沧海,放心散漫知何在?仙人浩歌望我来,应攀玉树长相待。尧、舜之事不足惊,自余嚣嚣直可轻。巨鳌莫载三山去,我欲蓬莱顶上行。^⑤

看到一只白鹤东飞过海,诗人不仅像孩童那样天真地猜测着它的具体落脚点,而且即刻想象茫茫沧海之中引吭而歌的仙人。面对幻幻真真、真真幻幻的情景,诗人的态度是攀上玉树,长久相待。这种

①②③ 《李太白全集》第 770—771 页。

④ 同上书,第 708—709 页。

⑤ 同上书,第 448 页。

态度既表明了李白对沧海仙人的景仰，又体现了他自己所具有的神仙气派。看他连尧舜时代的事似乎都是自己亲身经历过一样，并不觉得惊奇，这说明了他是把自己当作历尽沧桑的仙人。不仅如此，他还可以直接地指挥巨鳌，颇有那么一种潇洒自如的仙家风度。

由于李白把自己摆进神仙队伍中，这就更加可以随心所欲地想象自己飘飘欲飞，蹑空凌虚。他倏忽去来，时而觉得自己见到东王公，时而觉得自己看到西王母，时而上天，时而入地。他在想象的海洋里，频繁地与四面八方的神仙接触、交往，甚至携手同游，从而创造了一个五光十色的神仙世界：

我欲因之梦吴越，一夜飞渡镜湖月……洞天石扉，訇然中开。青冥浩荡不见底，日月照耀金银台。霓为衣兮风为马，云之君兮纷纷而来下。虎鼓瑟兮鸾回车，仙之人兮列如麻。①

李白因越人的传说而梦游吴越之国，在为天姥山的奇姿异态进行浪漫式渲染之中，尤其突出了梦中仙境，浓墨重彩地写出了仙人降世的惊心动魄场面，其仪仗何等壮观，其羽姿何等洒脱。这虽然只是梦幻的笔法，却充分显露了诗人酷爱自由的内心世界。

在李白想象的世界里，不仅五光十色，多彩多姿，而且活动于其中的仙人、珍兽、异禽，还多富人情味：

西上莲花山，迢迢见明星。素手把芙蓉，虚步蹑太清。霓裳曳广带，飘拂升天行。邀我登云台，高揖卫叔卿。恍恍与之去，驾鸿凌紫冥。②

① 《李太白全集》第705—707页《梦游天姥吟留别》。

② 同上书，第113页。

玉女纤纤素手拈着粉红的芙蓉，凌空而行，游于太清妙境，雪白的霓裳曳着宽广的长带，迎风飘举，升向天际。……诗人用神话的彩笔绘出一幅优雅、缥缈的神女飞升图。美丽的玉女邀李白来到华山云台峰，与仙人卫叔卿相见，而鸿鹄又那么深通人性，载着仙人，随同卫叔卿飘然而去。这里出现的仙人、玉女乃至仙禽异兽都是那么善良可亲，诗人可以随意与之交往。由此可知，李白脑海之中潜藏着向往太平盛世的希望。这种希望是他对缺少真情的人世的一种反思结果。因为目睹上层社会的混浊，所以也就希望寻求一个天真纯朴的世界，希望在那个世界里得到理解和安慰。尽管李白想象的神仙世界往往带有“乌托邦”的色彩，但不可否认其中也闪烁着批判凡世丑恶现象的辉光。他的复杂经历使他的思想存在着种种矛盾，因此他所塑造的道人神仙形象和构想的神仙世界也就若明若暗地反映着不同时期的不同心理。

第三章 中晚唐的道人诗

一、离尘别世的中唐道姑诗

(一) 中唐道姑诗流行的原因

自天宝(742—755)以后,有一种文学现象颇值得注意,这就是道姑诗。整个中唐时期,随着修道女子的不断增加,道姑诗也相继涌现。从现行的各种女仙传记以及唐人诗歌辑集之中,可以查考到这一时期的不少道姑诗。如《全唐诗》卷八百六十三所收“女仙”诗以及卷八百六十四、卷八百六十五所收“神鬼”诗当中实际上有一些属于女性道教中人创作的作品。道姑们或者互相唱和,或者遁世畅想,相继以诗言其志,从而为这一时期的道教文学大观园增添了“奇花异草”。

中唐道姑诗的相继涌现和流行并非偶然。首先,这是女性修道队伍扩大的结果。女子修道,早在道教创建初期已有,有的在道派的建立和发展过程中还起过重要作用,有的女道士甚至还成为道派分支的首领。南北朝以后,尤其是唐代,女子入道修行更趋兴盛。清人龚自珍在《上清真人碑书后》中指出:“唐世武曌、杨玉环,皆为女道士,而至真公主奉张真人为尊师。一代妃主凡为女道士可考于传记者四十余人。”^①嫔妃、公主对道教如此热心,其他女子

^① 《定庵文集》第3册第3页,《四部丛刊》本。

仿而效之,便可想而知了。在入道的女子当中,有的本来就有一定的文化水准,有的虽然于初入道时目不识丁,但既入道就得学习道教经典,这就必然推动她们提高自己的文化水准。随着修道女子文化知识的积累,阅历的丰富和理论素养的提高,进行诗歌创作活动也就有了可能。

中唐道姑诗的相继涌现与流行,这与当时一些人假托女仙所作诗歌的不断产生也有一定关联。从陶弘景《真诰》以及上清部众经的引述看,两晋南北朝间已有一些人假托女仙之名以作诗歌。如《洞真太上紫度炎光神元变经》内有《西王母授经时作颂三篇》即为假托。因为西王母作为传说中的神仙不可能到了此时还在世,这是显而易见的。两晋南北朝间道教中人假托女仙作诗歌,乃出于女性崇拜的意识,是当时一些道派特别尊崇女性神仙的表现。隋唐之际,假托女仙之名作诗有增无减。像《全唐诗》中所收上元夫人《赠封陟》、《再赠》、《留别》诗以及慈恩塔院女仙《题寺廊柱》、《后土夫人》、《王母》、《麻姑》,还有织女《赠郭翰》二首等均属此类。这些作品虽属假托,但在客观上则激发了道姑们的热情,推动了她们的诗歌创作。因为在道教中,女仙乃是女性修道者的理想典型,所以当依托女仙之名而作的诗歌频频出现的时候,道姑们自然可以模而仿之,吟诗作赋。

另外,中唐道姑诗的相继涌现与流行,这也应该考虑到女神、女鬼、女精怪类诗的影响。在道教中,道与仙本来就存在着“合一分一合”的复杂演变过程。女神女仙的关系也是如此。在某一时期,女神与女仙是不分的;在另一时期,彼此又是有区别的。但无论如何,她们都属于道教的神仙系统。再者,在道教的神灵世界中,还包括鬼怪精魅,这当中也有性别的区分。既然人们可以假托女仙之名而作诗,女神、女鬼、女怪之类同样可以被赋予诗才,“创作”出各式各样的作品来。于是,我们在浏览女仙们的诗歌时,也发现了不少作品被归于女神、女鬼、女怪的名分之下。如湘妃庙,因崔渥题

诗而引出了《湘妃赋》、《西施同赋》、《桃源仙子同赋》、《洞庭龙女同赋》等一首首题壁诗来。这些题诗或因物感怀，或即兴抒情，或比翼唱和。古远时代的妃子、美女以及海域中的龙女通通都被请来，参加赛诗会。显然，这些诗作也都是假托的产品。由于湘妃等女神本来就受到道教的尊奉，并且在民众中享有很高的威望，于其庙壁上题诗，这就不仅会在一般香客当中引起注意，互为传诵，而且也会激发女道人的想象力，为其诗歌创作提供一定的借鉴。

种种迹象表明：中唐道姑诗的相继涌现，这是有多方面的因素在起作用的。这些因素当中既有共时的，又有顺时的。它们的作用方向尽管并不完全一致，却在同一文化背景中发挥了应有的作用。道姑诗正是在这样的情况下诞生的。

（二）中唐道姑诗的主要内容

中唐道姑诗的主要内容大体上可以概括为如下两个方面。

第一，即兴唱和，立志丹青。

如卢眉娘步卓英英原韵之作即颇有“驾凤飞天”意。据《历世真仙体道通鉴后集》卷五第15页载：“唐顺宗朝，南海贡卢眉娘，称北祖帝师之裔，自大足中流落岭表，幼而慧悟，工巧无比，能于一尺绡上绣《法华经》，字如粟米；又作飞仙盖，以丝一缕为盖五重，中有十洲三岛。每日食胡麻饭二三合。宪宗（806—820年在位）嘉其聪慧而奇巧，遂赐金凤环，以束其腕，知眉娘不愿住禁中，遂度为黄冠，放归南海……”从这一篇传记看，卢眉娘是在进入宫廷以后才受度入道的。不过，就其巧绣“十洲三岛”一事而言，则眉娘入道之先已对道教仙家传说颇为留心，所以她的唱和诗也有很浓的仙家韵味：

蚕市初开处处春，九衢明艳起香尘。世间总有浮华事，争

及仙山出世人。①

这是卢眉娘和卓英英《锦城春望》诗。卓英英乃成都女，因熟谙诗书，被召至宫闱，与眉娘、玄士唱和。她在《锦城春望》里写道：“和风装点锦城春，细雨如丝压玉尘。漫把诗情访奇景，艳花浓酒属闲人。”② 作为一名才女，卓英英喜爱艳丽的色彩，所以她笔下的锦城不但和风徐吹，而且充满春光奇景；而卢眉娘虽然也感受到了春的律动，但她对世间的浮华之事是持讥讽态度，甚至是厌恶的。由此可以看出两人的立足点是不一样的。

我们再来看看她们对“学风吹笙”之事的吟咏更可以明了其个性气质与追求的相异。卓英英作有《理笙》一诗，云：

 频倚银屏理凤笙，调中幽意起春情。因思往事成惆怅，不得缙山和一声。③

卓英英此诗应用了子晋吹笙的典故。《列仙传》卷上第14页称：“王子乔者④，周灵王太子晋也，好吹笙，作凤凰鸣，游伊洛之间，道士浮丘公接以上嵩高山三十余年。后求之于山上，见柏良曰：‘告我家，七月七日待我于缙氏山巅。’至时，果乘白鹤驻山头。望之，不得到，举手谢。时人数日而去，亦立祠于缙氏山下及嵩高首焉。”此即为子晋吹笙升仙故事之本末。卓英英正是在这一故事传说的启迪下写出《理笙》一诗的。不过，她并不是在为子晋升仙之事大唱赞歌，也不是在表白她慕仙的情怀。尽管她也“吹奏”起凤笙来，音调里寄托了一腔春情，但其字里行间透出了孤单、忧虑的思绪。这就说明卓英英着眼处乃是现实；而卢眉娘诗里则闪烁着理想的火花。

①②③ 《全唐诗》卷八百六十三，中华书局精装本1960年版。

④ 《历世真仙体道通鉴》卷三谓王君名晋，字子乔；亦名乔，字子晋。

但于闺阁熟吹笙，太白真仙自有情。他日丹霄骖白凤，何愁子晋不闻声。①

卢眉娘相信，只要在闺阁中把笙法练得烂熟，虔诚地吹奏，太白山仙子也会深受感动而下凡，来传授修仙之术的。有了仙术，升天有路，有朝一日便可骑上白凤，冲举云霄，那时就用不着为听不到子晋笙歌而发愁。显然，卢眉娘这一首步原韵诗里充满了理想主义色彩和向往未来的乐观情调。在这里，悲与喜、苦与乐、孤思与奔放，形成了强烈的对比。

大约在卢眉娘与卓英英唱和之后不久，复有女冠杨敬真与四女友于西岳云台峰“为诗道意”。今存有杨敬真等《会真诗》若干首，其内容乃述离凡之志，表逍遥之乐：

人世徒纷扰，其生似梦华，谁言今昔里，俯首视云霞（杨敬真）。

几劫澄烦思，今身仅小成。誓将云外隐，不向世间存（马信真）。

绰约离尘世，从容上太清。云衣无绽日，鹤驾没遥程（徐湛真）。

共作云山侣，俱辞世界尘。静思前日事，抛却几年身（夏守真）。②

这几首“会真”诗有两个共同点：其一，否定人世。在杨敬真等几位自发入道的女子眼中，人世间充满了纷扰，置身于此，不但不得清静，而且引来无穷的烦恼。其二，美化仙界。在她们的理想境界中，

①② 《全唐诗》卷八百六十三，中华书局精装本1960年版。

可以驾鹤骑凤，载歌载舞。这真是美好无比的好去处。既然人世不好，仙界有乐，这些笃信神仙之说的女子也就希望极早离开人世，到蓬莱仙岛、太清胜境去过神仙般的生活。有的立誓要隐于云外，有的表示要抛弃旧身。其态度是何等的坚决，似乎只要有了信念，羽化登仙便是弹指间事。从总体上看，美化仙界，否认人世，其基调当然是消极的。不过，必须注意，宗教的苦难是有现实根源的。所以，她们感叹世间的纷扰也就包含了对现实社会丑恶现象的不满情绪。正是由于人世的不能令人如意，社会生活的压抑，这些女子才会萌发入道之念。

第二，因病出尘，入道思仙。

在中唐的道姑诗里，还有一些作品反映了部分女子为了摆脱病魔而人道清修的生活状况。

据传，元和十二年(817)，虢州湖城天仙乡吴清之妻杨监真，因病不食，每每静坐入定。四月十五日夜，忽然不见。十七日，县令白焚香祝请。至四更时刻，监真从牛屋上归。自云：乘鹤到华山仙方台，见尊师。因念父在，请归。女冠驾鹤送回，监真得受“仙诗”五首。

从情节上看，关于杨监真的传说颇具有奇幻色彩。如“乘鹤到华山”之事显然是幻想或神游。不过，既是传说，则事出有因。大概她因病而静坐，于入定时产生幻觉，以为自己飞往华岳。后人可能就是根据她的口述而记下这一故事的。其中有一点值得留意，那就是“女冠驾鹤送回”之事。很可能杨监真于入定之后，因静极而生动，故出家门到道观寻访女冠，女冠教以修炼之法。所得“仙诗”五首当是监真自发学道之后有感而发。试读其第一首：

道启真心觉渐清，天教绝粒应精诚。云外仙歌笙管合，花间风引步虚声。①

① 《全唐诗》卷八百六十三，中华书局精装本 1960 年版。

作为生活于道教盛行的中唐时期的一位女子，杨监真对于道教的一般常识是不会一无所知的。所以，当她生病的时候，由于乡村医疗条件的限制，自然也就想到了道教的修行方法，并且试验起来。经过一番静坐冥想，她尝到了思专神一的甜头，认为这是“道启”的结果。同时，她还辅以辟谷之法，暗中告诫自己，休粮绝粒，精诚不二。大概是因为静坐而产生了幻觉，她仿佛听到了从云端传来的仙歌道曲，笙管之声，也许这是一种“听视共幻效应”。但无论如何，既然她以步虚道曲为“声境”，这就说明其内心深处隐藏着慕道思仙之情。

总的说来，中唐时期的道姑诗不管是唱和的，还是感怀的，都留下了修道女子力图排遣纷繁芜杂的社会干扰，寻求安宁环境，向往神仙胜境的生活的思想踪迹。

（三）中唐道姑诗意象的感情色调

作为艺术的要素，诗的意象来自物象。不过，意象并不等于物象。当物象作为一种信号刺激了人的感官，引起感觉，形成意象的时候，它并没有完全保持原型。从认识上讲，这就是主观与客观之间的差距；从艺术上看，这就是感觉与知觉的变异。另一方面，从物象到意象转化过程中的差异或变异又是有倾向性的。由于人们的生活经历、文化教育、思想意识的不同，对事物的感觉与知觉也就不同，从而对物象的提炼、对意象的选择与运用便千差万别。克莱夫·贝尔指出：“一切审美方式的起点，必定是对某种感情的亲身感受，唤起这种感情的物品，我们称之为艺术品……每一种艺术品唤起的审美感情都是独特的。”^①普列汉诺夫对此作了发挥，他说，

^① 《艺术》第3页。

“艺术开始于一个人在自己心里重新唤起他在四周现实的影响下所体验过的感情和思想，并且给予它以一定的形象的表现。”^① 克莱夫·贝尔与普列汉诺夫虽然是就艺术的起源方面而言，但其中亦包含了人的思想感情对感觉与知觉具有制约作用这样一个道理。由于思想感情的制约，人们对事物观察的角度或立场也就有了区别。因此，当我们研读中唐道姑诗的时候，不仅可以从其内容上感受到修道女子的特殊生活情趣，而且可以感受到作品意象所具有的主体感情色调。

首先，这表现在“感觉假定”上。所谓“感觉假定”也就是主观地赋予意象以某种可感性。这种可感性虽然可以从客观世界里找到根据，但并不是作为意象原型的“那一个”具体的物象必然存在的，而是可以凭主观所好加以移植或设想的。如我们上面已论及的卢眉娘《和卓英英〈锦城春望〉》中“九衢明艳起香尘”一句即包含着感觉假定的因素。“衢”指四通八达的道路。由于人来人往，路上会扬起尘土，这是必然的，但尘土未必是香的。如卓英英同样是咏锦城之春，但她就没有感觉出香味来。可见，卢眉娘诗中所谓“香”仅是一种嗅觉上的假定。这种假定完全出自她个人感情上的偏爱。再如《和卓英英〈理笙〉》一诗里的“何愁子晋不闻声”也是一种感觉假定。由于子晋是善吹笙的仙人，当他听到凤笙曲后于欣赏之际也“应声相和”——这就是卢眉娘诗中的潜台词。可见，“何愁”这一发问背后正潜藏着作者关于子晋闻声吹奏的感觉假定。因为子晋只是传说的仙人，卢眉娘不可能真正看见，所以，“应声相合”的感觉假定也就是从她自己的理想出发的，是受其“尚仙”情感支配的。

其次，中唐道姑诗意象中的主体感情色调也表现在感觉的放大或缩小的手法应用上。当事物的信号刺激了人们的感官时，人们就会本能地作出反应，但不同类型的人对其性状、大小、高低、长

^① 《没有地址的信·艺术与社会生活》第4—5页。

短等特征的感觉也是不同的。如果一个人受到了朝向性分明的情感驱使,那么对事物原型的感觉不仅会发生变异,而且还可能被有意或无意地放大或缩小。在中唐的道姑诗里,我们便可以体会到这种情感发生作用的迹象。如《会真诗》中郭修真的歌咏:

华岳无三尺,东瀛仅一杯。入云骑彩凤,歌舞上蓬莱。^①

华山之高大险要,自古叹为观止。至于东瀛之水在古传说中亦素有浩渺宏阔之誉。可是高大的华山和宏阔的东瀛(即瀛洲)在郭修真的眼中却大大缩小了。根据有关记载,郭修真曾与杨敬真等五女一同前往华山,是亲眼见过华山的。退一步说,即使她没有见过华山,甚至没听过关于华山的传说,但根据生活的经验,任何一座山,再低都不会低于三尺。同理,任何一个海洲的水,再少也不会少于杯水,这是老幼皆知的。郭修真之所以把华山看得不到三尺高,把东瀛看成只有杯水,这是从好道的情感出发的。因为道之大是无边无际的,道之高是不可尺量的,心中有了道,自然就无限宽广,所以高大的华山与浩瀚的东瀛在其视域之中也就变得特别低、特别小。从客观上看,这种感觉是不符合客观实际的,甚至是违反常识的。但从艺术上看,这种缩小了的“感觉”则又是符合审美规律的。因为作者的感觉变异是建立在对事物性状认识的基础上的。从效果上看,其感觉变异具有强化意象的作用,故而加深了读者的印象。

复次,中唐道姑诗意象中的主体感情色调还表现在“感觉纯化”的处理方式上。我们知道,外界的信号是多种多样的,其刺激的途径是来自四面八方的,而人对外界信号的感觉本来也不是单一的。换一句话说,人们的感官可以同时受到各种不同类型来自不同方向的外界信号的刺激。但是,由于情感朝向和注意朝向的

^① 《全唐诗》卷八百六十三,中华书局精装本1960年版。

规范,人们对外界各种刺激信号的接受并不是均等的,或以接受听信号为主,或以接受视信号为主,或以接受味信号为主,等等。即使是对同一类型信号的感觉,也有质量上的差异。如在同一时间同一场合出现了几种不同的声音,由于好恶的原因,人们对这几种声音的感受度就会有质量上的不同。但是,只要人的感觉器官都是健全的,并且其功能的发挥渠道没有被断绝,那么,尽管对各种信号的接受有质量的差别,而要对其中某些信号完全不接受则是相当困难的。作为艺术家,如果把感受到的信号都转换成一定表达材料,并且反映在作品中,那么这个作品必定是大杂烩,毫无艺术性可言。为了使得表现对象的特征更为突出,艺术家有权对感受到的各种信号进行取舍,我们姑且把这一番取舍工夫称为“感觉纯化”处理。关于这一点,在中唐道姑诗里也是可以找到例证的:

玩水登山无足时,诸仙频下听吟诗。此心不恋居人世,唯见天边双鹤飞。①

这是唐翰林王徽一侄女所写的《临化绝句》。据载,王氏女寓居于义兴(今属江苏)桂严山,自幼好道,不嫁,研读《大洞真经》及《道德经章句》。因小疾,于洞灵观修斋。归时,坐于门右片石上题此绝句而终。我们姑且不去追索她是怎样游山玩水的,也不必去管诸仙下凡听其吟诗之事是否属实,单来分析一下后两句即可看出她对意象的创造是经过了一番提炼过程的。正像任何艺术创造一样,王氏女《临化绝句》是诉诸感觉的,但她没有写所有的感觉,而以写自我的视觉意象为主。再进一步琢磨还可发现,就是对视觉的表现,她也作了严格的限定,她所看见的只是双鹤在飞,其中一个“唯”字就把双鹤以外的所有其他感觉到的物象通通舍去了。所以

① 《全唐诗》卷八百六十三,中华书局精装本1960年版。

如此,这仍然是情感的因素在起作用。在临化之际,她的心已经对人世无所恋,而是向往诸仙胜境。在道教中,鹤往往成为羽化登仙的象征,因此,她仅让双鹤在自己的诗境中飞翔,这正是慕仙求道的内向化情感的寄托。从这个角度看,她是以心来观双鹤之飞的。丹纳说过:艺术品的本质在于把一个对象的基本本质特征,至少是重要的特征,表现得越占主导地位越好,越明显越好;艺术家为此特别删节那些遮盖特征的东西,挑出那些表明特征的东西,对于特征变质的部分都加以修正,对于特征消失的部分都加以改造^①。可以看出其要点也就是感觉纯化问题。这种纯化,由于人的情感与对象物相融合,可以更好地创造意象,达到强烈的艺术效果。就此而言,中唐道姑诗是有可取之处的,当在文学史上占有一席之地。

当然,也应该看到,许多道姑的诗作是在近似于“走火入魔”的个人冥修过程中产生的,具有比较突出的变态心理特征,所以其意象的感情色调也潜藏着许多不健康的因素。有些作品还有概念化的毛病,颇为空洞。这也是我们进行综合评价时不可忽略的一面。

二、于虚见心的洞宾倚剑唱

经济的繁荣、政治的清明可以促进文化的昌盛。不过,它们彼此之间的关系并不一定成正比例。往往有这样一种情况:当一个太平盛世开始滑坡时,随着危机的产生,人们反而受到另一种类型的刺激。这种与危机相联系的刺激引起人们对往昔的反思与对未来的期望。于是,导源于太平盛世的文化热能经过一番沉闷和压缩之后便在衰世时爆发出来。吕岩正是盛唐以后活动于衰世^②之

① 《艺术哲学》第20、27页,人民文学出版社1986年11月北京第4次印刷。

② 这里的“衰世”是与盛唐相比较而言的中晚唐。

中的一个道教界的风云人物，一位有成就的道教文学家。

吕岩，字洞宾，号纯阳子，自称回道人，世称吕祖或纯阳祖师。这位被列为八仙之一的风云人物的名字可以说是家喻户晓的。长期以来，有关他的活动以及圣迹之传说四处可见。有关他教化度人之著述也不断产生，甚至各种野史、杂记、戏曲也都以其生平神迹传说为素材进行创作。这一切无疑为我们研究他的生平活动以及诗歌创作提供了丰富的资料。但是，另一方面，这种资料的“丰富性”也给我们的研究造成了许多困难。因为各种传说随着时间的推移不断地发生变形，他已从一个现实人物演变成一个无所不能的神仙。故而，有关他的生平、籍贯、入道时间等等问题至今仍颇存歧义。

笔者根据《旧唐书》卷一百三十七以及《道藏辑要》续室集《吕祖本传》、《吕祖志》等资料进行辨析后以为，尽管吕洞宾已被神仙化了，但他的生平活动还是有迹可寻的。其祖父吕渭，子兴元元年（784）进士及第。父吕让，官至太子右庶子。吕洞宾本河中府人，约生于公元789年，于唐末累举进士不第，遂萌出世学道之心。游长安，遇钟离羽士，从其至终南山，得其秘传，后又于庐山得受“天遁剑法”。吕洞宾约卒于五代末。

关于吕洞宾的著作，有关史志及道书著录甚多，目前尚见于道教经籍及其他丛书中的题为吕洞宾撰的作品约有三十余种，多属炼丹养性之类，这些作品大部分是后人伪托的。至于其诗作，《全唐诗》编为四卷，大抵是从《吕祖志》等书中辑出的。其中有不少诗作也是伪托的。今根据有关资料提供的线索对其诗作一大体考证及概略性介绍。

（一）吕洞宾诗歌的类型与主要内容

关于吕洞宾诗歌的类型，前人曾根据体裁的标准，分为五言古

风、七言古风、五言绝句、七言绝句、五言律诗、七言律诗、六言诗、歌诀、词等数种。今按其内容分为三类：

1. 学道感悟之作

吕洞宾科举落第，萌发了出世之思且巧遇道教异人，受其传授，他对此必有特殊感受。故这一切经历反映于其诗歌之中，便为当然的事。

据载，吕洞宾在得到锺离羽士传授之后，又于唐僖宗广明元年（880）巧遇崔公，面受《入药镜》一书，于是深悟修行性命之理，为此，他写下了一首七言律诗：

因看崔公《入药镜》，令人心地转分明。阳龙原向离宫出，阴虎还于坎位生。二物会时为道本，五方行尽得丹名。修真道士如知此，定跨赤龙归玉清。^①

所谓“崔公”即崔汪。台湾版《道藏辑要》第十二册第5347页《吕祖本传》引《神仙鉴》谓：“锺祖悉传以上真玄诀，通会阴阳制炼形神入妙之道，吕未达奥旨，锺又以《药镜》授之。问系何上真所作？曰：崔汪手著，仙秩已高，为玄元真人。”这一记载在传授《入药镜》的问题上虽与他书所述不同，但披露了该书作者的身分。很可能吕洞宾先从锺离羽士（权）那里得到了《入药镜》一书，初读之而不得要领，后经作者本人点拨方悟妙谛。上引一诗正是他感悟的见证。

考《正统道藏》收有混然子《崔公入药镜注解》一书，于其序中有云：“神仙之学，岂凡夫俗子之可闻？必是大根大器、决烈丈夫、明眼高士之可为也。且夫学者为者何事？外则穷天地施化之理，内则明身心运用之机……观其崔公《入药镜》八十二句，言简而意尽，贯穿诸丹经之骨髓。”此序虽有故弄玄虚之处，但扼要地概括了《入药

^① 《吕祖志》卷五第4—5页。

镜》的特点,这对于了解和评价吕洞宾因读《入药镜》而写下的七言律诗也是有一定帮助的。

的确,《入药镜》是贯穿了诸丹经之大要的。它以三言的形式写成,兹引两段,以推究吕洞宾诗的蕴含:

先天炁,后天炁,得之者,常似醉。日有合,月有合,穷戊己,定庚甲。上鹤桥,下鹤桥,天应星,地应潮。起巽风,运坤火,入黄房,成至宝。

水怕干,火怕寒,差毫发,不成丹。铅龙升,汞虎降,驱二物,勿纵放。产在坤,种在乾,但至诚,法自然。资天地,夺造化,播五行,会八卦。水真水,火真火,水火交,永不老。^①

以上两段乃是阐述炼内丹之原则、方法以及有关注意事项的。第一段先说炼丹的关键所在是“得炁”,以为如果能够使后天之炁返先天,那就能进入一种恍惚混沌的醉境。而要入此境界,当先明了阴阳和合之至理,戊己黄中之妙用,确定其炼丹的时辰。根据人与天地相应的原则,导引一元之炁周身运转。第二段以水火、龙虎诸象为喻,指出炼丹时掌握好火候的重要性,以为修炼之际必须刚柔互补、阴阳相交,方能使水火既济,与天地造化同功。吕洞宾诗即是以此为基础而命意的。他读了《入药镜》之后悟出两条:第一是阴阳相济的调理方式。与《入药镜》一样,他以后天八卦图的方位次序为纲来说明阴阳二气的运行:离在南,坎在北,一升一降,南北相感。第二是循序渐进,冲开气穴的原则。所谓“五方行尽”,指的正是气的全方位循序运行。由于悟到了这两条要理,他自感到心胸豁然开朗。从深层上看,吕洞宾诗是道教玄义的结晶。但是,他并非抽象地阐述玄学。作为诗歌,这首《读〈入药镜〉感悟之作》也注

^① 混然子《崔公入药镜注解》。

重形象。本来,《易》卦也是一种形象,具有象征意义。譬如坎离本象征水火,在性质上为一阴一阳。吕洞宾借此以譬喻体内之气。尽管这种形象在道教中是很经常使用的,但由于对它们的描述不同、组合不同,作品的境界也就有了差异。吕洞宾号纯阳子,他的目标即是炼尽阴滓,使周身充满纯阳之气。这样,坎离水火的原始形象到了他的手里便成为十分活泼易子转化的东西。当二物(坎离)一会,获得道之根本,“赤龙”也就出现了。赤龙就是纯阳之气,就是活跃向上的物质。因为是活跃向上的,所以,自然可以“跨”在它的身上升入玉清胜境。可见,原始的形象经过了一番提炼之后便成了他理想的载体。

作为一名道士,吕洞宾不仅仅在度师秘授时才接触到道教的经书,于入道之后的长期修行生涯中必然接触更多的道教文献。在这阅读探索过程中同样也会有所感悟。所以,他的感悟之作也就不局限在度师面授方面,或局限在某一部具体的经典上。他可以就某一经典有感而发,也可以在读了诸多道经之后综合性地表达其感悟的情思。《鄂渚悟道歌》即属综合感悟之类:

纵横天际为闲客,时遇季秋重阳节。阴云一布遍长空,膏泽连绵滋万物。因雨泥滑门不出,忽闻邻舍语丹术。试问邻公可相传,一言许肯更无难。数篇奇怪文入手,一夜挑灯读不了。晓来日早才看毕,不觉自醉如恍惚。恍惚之中见有物,状如日轮明突岬。自言便是丹砂精,宜向鼎中烹凡质。……吞玄宝,忽升飞,飞龙被我捉来骑。一翥上朝归碧落,碧落广阔无东西,无晓无夜无年月,无寒无暑无四时,自从修到无为地,始觉奇之又怪之。①

① 《吕祖志》卷六第4—5页。

该诗先叙感悟之缘起,复说感悟之妙状,继而写感悟之最高境界。由其描述观之,吕洞宾的感悟并非是灰色抽象的演绎,而是与修炼的具体活动相联系,带有个人的经验色彩,甚至可以说,他的这种感悟是在道教玄理指导下进行个人秘修体验的记录。

2. 济世度人之作

唐初以来,随着道教组织在全国范围内的广泛建立和思想建设方面的加强,道教中人除了注意具体的修行法式的探讨之外,更加重视伦理方面的修养,故而“济世度人”也就成为道士们积功累德的基本活动而得到强调。晚唐时期,所谓先济世而后出世,于济世中见出世的修行宗旨基本上得到所有道教信徒的认可。尤其是锺、吕一线,对此是颇为提倡的。相传,锺离权为了度化吕洞宾,曾对其进行十次测试。这种注重济世度人化物的观念也为吕洞宾所承袭。他一生的活动,除了自我冥修之外,很大一部分时间是花在济世度人上面的。《吕帝圣迹纪要题词》引《无极宝忏》云:“我帝师普度世人,等观音之愿海,恒隐现而无方。周一切地,则一切地皆圣迹也;周一切时,则一切时皆圣迹(时)也。”^①这段话虽然对吕洞宾的所谓“圣迹”大加夸张,但也确实表明了他在这方面活动的频繁。

吕洞宾济世度人的形式多种多样,或开导,或测试,或“物启”,不一而足。在这过程中,他也写下了不少诗歌作品。《纯阳帝君神化妙通纪》卷一第5页《慈济阴德》中录有吕洞宾警示乡宿亲属的一首诗:

拂碎芦花踏碎琴,飘然拂袖出儒林。太初实相纯如玉,元始真如莹若金。丹焰冲天神莫测,剑锋入地鬼难寻。自从一觉黄梁后,始信从前枉用心。

^① 《道藏辑要》第13册第5881页。

表面看来,这好像只是讲自我修心的。事实上,它包含着丰富的社会内容。因为这是吕洞宾舍资产济人之际写成的。据说,吕洞宾第一次获锺离权启迪之后曾返回家乡,立志修道,他首先拿出了“周济穷人”的义举。那时恰遇饥荒,民不聊生,他便把家中的资产粮米等物全部献出分给乡邻。亲友劝他要为子孙着想,留下一部分。可是,他却说:“夫人之失也,自心昏迷本性,以致贪恋幻物,慳吝钱财,生嗔怒、烦恼,沉沦苦趣。”^①这话既是他人的人生哲学的自我表现,又是用以劝告世人的。所作《示乡宿亲属》诗也正是要告诉人们去掉贪欲,恢复天真本性的道理。

吕洞宾舍资产济人,写诗劝亲友勿贪爱,有他的思想基础。据《吕祖志》卷一、《历世真仙体道通鉴》卷四十五以及《纯阳帝君神化妙通纪》等书所载,他在应试落第,遇到锺离权,随他往终南山后,曾于休息时做了一个梦。在梦中,他中了状元,于是由州县小官升为朝署大官,不可一世,曾两娶富贵人家女儿,享尽荣华富贵;不料将近四十年后,因犯下大罪,被罢了官,抄了家,顷刻间妻离子散,孑然一身,穷愁潦倒,风雪之中,又看见一队人马穷追不舍,吓得他一身汗出,恍然从梦中惊醒。醒来时锺离权正煮着黄粱饭,这就是“黄粱美梦”的由来。他诗的尾联所言即此事。其用意在于表明:一切名利地位的追求都是虚幻的,惟有恭谨求道,才是人生的真正出路。这种观念在吕洞宾学道传道、济世度人的过程中可说是一以贯之的。翻开他的诗集,可以找出不少主张排遣爱欲、舍弃功名一类的作品或警句,这里就不一一列举了。

3. 云游广题之作

不管是拜访有道之人,还是度化他人,都必须迈出家门或者离开自己相对固定的栖息场所。这样一来,吕洞宾一生的学道和度

^① 《纯阳帝君神化妙通纪》卷一第6页。

人过程,实际上也可以看作云游的过程。再说,由于道教乃是提倡效法自然的,信道者照理都必须以自然为指归,故而寄情山水,寻求荒野古朴之幽趣,对吕洞宾来说,即是乐其所为之事。此外,由于济世的需要,吕洞宾不得不频繁地涉足于闹市和乡村。所以,他的云游也就具有广泛性。而其所见所闻或多或少会激起其创作热情。因此,题壁诗、游山诗、观物感兴诗便成为其诗歌创作的重要类型。

吕洞宾云游题诗,妙机频起。据说,他曾前往四明金鹅寺。一位童子从寺中出。吕洞宾问童子:“此何寥寥?”童子回答说:“莫道寥寥,虚空也。”吕洞宾以为童子回答得很妙,便于壁上题诗一首:

方丈有门出不钥,见个山童露双脚。问伊方丈何寂寥,道是虚空也不着。闻此语,何欣欣?主翁岂是寻常人!我来谒见不得见,渴心耿耿生埃尘。归去也,波浩渺,路入蓬莱山杳杳。相思一上石楼时,雪晴海阔千峰晓。①

吕洞宾到金鹅寺,目的是要找这里的住持。不料住持不在,只有山童一人出迎。由于山童的答话蕴含着一种玄趣,吕洞宾一时来了灵感。这首诗正是“即景得灵”的产物。作者着意描写山童裸露的双脚,以见其质朴和纯真。同时又抓住其脱口而出的“玄言”,稍加点化,以见其禀赋不凡。接着又从山童机智而玄妙的回答推想到了金鹅寺的主翁:一个山童都能语出惊人,何况其住持呢?难怪吕洞宾更加想见见寺中的“主翁”了。但终不得见,所以谒心切切。在此,作者为了表达等待的迫切心情,故意把时间作了延伸性处理。也许吕洞宾在金鹅寺只逗留了片刻,可他却觉得已过了漫长的岁月,连心也生了一层尘埃了。他将自己的片时感受作了艺术夸张,从而使作品更具有仙家的意趣。

① 《吕祖志》卷三第1页。

（二）吕洞宾诗的“道剑风格”

中国古代画家在为吕洞宾画像时，总是喜欢让他在腰间佩上一把宝剑，还有那些故事传奇也常常有关于吕洞宾舞剑的描述。似乎吕洞宾就是一个剑客。这类作品自然有许多虚构之处。不过，艺术家和作家们喜欢在吕洞宾剑上做文章，这倒也有其历史的原因。据《纯阳帝君神化妙通纪》卷二第9页《密印剑法》所载，锺离权在向吕洞宾传道时就是借助宝剑来说明道理的。该书称：“正阳师真（指锺离权）宴坐间，而谓纯阳帝君曰：修真体道，全凭慧力坚持；入妙造玄，先要志刚决烈，所以极终极始，天地莫迁，大用大机，鬼神莫测。故圣人携宝剑，倒斡璇玑；仗刚锋直摧魔怪，故有剑法之喻也。此剑也，采无极至精，合先天元炁，假乾坤之炉，鞴运元始之钳锤，慧火锻成，灵泉磨利，以太极为环，刚中为柄，美利为刃，清静为匣，虚白灿烂，纯粹坚刚，运造化之机，秉仁威之令，举之无今古，按之无先后……强名曰先天遁神剑。”吕洞宾在《自记》里也谈到剑法的问题：“世多称吾能飞剑戮人者。吾闻之笑曰：慈悲者，佛也。仙犹佛尔，安有取人命乎？吾固有剑，盖异于彼。一断贪嗔，二断爱欲，三断烦恼。此其三剑也。”^① 作为一名云游四方的道人，吕洞宾无疑是懂得一般意义上的剑法的。但是，他的剑法还有更为深刻的哲理含义。从其《自记》可知，他的所谓剑法主要是从修行的角度而言的。他的剑乃是以“贪嗔”、“爱欲”、“烦恼”为攻击目标的，可见，这是一把“道剑”。这把“剑”不仅是他修道传道的法宝，而且也成为他进行诗歌创作的一种原动力。翻开其作品集，常常可以看到他吟咏剑的篇章或警句。如《赠剑客五首》之一：

^① 《吕祖志》卷一第18页。

先生先生貌狞恶，拔剑当空气云错。连唱三回急急去，
欻然空里人头落。①

这是吕洞宾对一名剑客的画像。诗中写了剑客的狰狞面目和以剑杀人的场面。对于这种杀人的剑，吕洞宾是给予道义上的“还击”的。他希望剑客不要再随便挥舞利剑以取人头：

先生先生莫外求，道要人传剑要收。今日相逢江海畔，
一杯村酒劝君休。②

在《赠剑客》里所指的剑与吕洞宾身上的剑是截然不同的。前者是一杀人的工具，是受人的好斗本性所驱使的，而后者则是以慈悲为怀，以济世救人、净化心灵的大道为象征的。这把象征大道的剑，吕洞宾也是时时把它带在身边的：

眉因拍剑留星电，衣为眠云惹碧岚。金液变来成雨露，
玉都归去老松杉。③

随缘信业任浮沉，似水如云一片心。两卷道经三尺剑，
一条藜杖七弦琴。④

琴剑酒棋龙鹤虎，逍遥落托水无忧。⑤

紫极宫中我自知，亲磨神剑剑还飞。⑥

击剑夜深归甚处，披星带月折麒麟。⑦

春尽闲闲过落花，一回舞剑一吁嗟。常忧白日光阴促，
每恨青天道路赊。⑧

摆撼乾坤金剑吼，烹煎日月玉炉红。⑨

①② 《吕祖志》卷四第10—11页。

③④⑤⑥ 《吕祖志》卷五第9页。

⑦⑧⑨ 《吕祖志》卷五第10页。

他不仅随身带着剑,而且还常常磨一磨,使之更为锋利。夜深人静之际,他舞剑、击剑,每当幽愤袭扰心头,他使用“神剑”来激励自己坚固道心,济世化物。所以,剑也就成为他的诗歌创作的主体意象。

由于他身上佩着一把宝剑,心中藏着一把“道剑”,那疾如闪电的剑光不仅“照耀”着他修行的路,而且也时时在触发他的艺术灵感。故而他的诗歌艺术也就具有道剑风格。概而言之,这种风格的主要表现约有二端:

其一,以情着象,以神造形。

吕洞宾说他的“剑”是用以断“爱欲”的,这并不意味着他心中已经消除了任何意义上的情。应该说,他的所谓“断”乃是对那种与功利目的相联系并且表现了人类自然属性的情欲之超越。这种超越并非是作为主体感受动向媒介的情的消失,而是一种转化或转移。换一句话说,他把人与人之间的爱欲之情升华了,改造了。因为他的理想乃是与天地造化为一,成就道果,所以,其全部的爱便投到了对道的追求活动中。在感受活动中,一切情的产生都是以对道的崇尚为本原的,对感受对象的肯定与否定都是以其“道剑”作为衡量标准的。因此,其情的表现便与非道教信仰者情的表现有天壤之别。但是,其情越是升华,越是转移,反射的倾向性也就越明显,感通的程度也就越高。因为道本身就是一元的,感情的投射也就十分集中。一切都以道为转移,那些背离道的宗旨、方向的事物都在道的面前变了形。我们读他的七言古风《赠刘方处士》就会强烈地感受到他那种以道为宗的情感活动:

六国愁看沉与浮,携琴长啸出神州。拟向烟霞煮白石,偶来城市见丹丘。受得金华出世术,期于紫府架云游。年来摘得黄岩翠,琪树参差连地肺。露飘香陇玉苗滋,月上碧峰丹鹤

嗅。洞天消息春正深，仙路往还俗难继……耳闻争战还倾覆，眼见妍华成枯槁。唐家旧国尽荒芜，汉室诸陵空白草。蜉蝣世界实足悲，槿花性命莫迟迟。珠玑溢屋非为福，罗绮满箱徒自危。^①

此诗明显地表现出作者内心的好与恶。在他的想象世界中，露珠晶莹清澈，异香飘散，到处充满了春天的风光。可是，当他从理想的境界里走出，面对干戈频起、尔虞吾诈的现实时，一切都被染上了“愁”的色彩。妍华的宫妃们曾几何时变成了枯槁骷髅，而帝王陵墓也只是空长着白草而已，他对蜉蝣的世界无限悲叹。其褒贬的态度是何等的分明！尽管他是从否定人世的立场出发的，但作品所蕴含的情感无疑是饱满且具有道人的个性特征的。

在中国文学史上，有“诗言志”与“诗言情”两种不同的诗学思想。前者主要反映了先秦两汉时期以孔子为代表的儒家观点；后者则发端于老庄学派，并在长期的发展过程中不断地得到道教思想的影响。因为“缘情”在一定意义上说乃是艺术创作的基本要求，所以这种主张便越来越受到文论家们的肯定。刘勰在《文心雕龙·明诗》中指出：“人禀七情，应物斯感；感物吟志，莫非自然。”他认为诗歌应是人的性情与物相感的产物，这是很强调情的意义的。与刘勰同时代的锺嵘也认为诗的主要功能是“吟咏性情”，以情感人。此后，情感问题一直成为文学家们研究的一个十分重要的问题。清人贺贻孙说：“风之感物，莫如天籁。天籁之发，非风非窍，无意而感，自然而乌可已者，天也。诗人之天亦如是已矣。今夫天之与我，岂有二哉？莫适为天，谁别为我？凡我诗人之聪明，皆天之似鼻似口者也；凡我诗人之讽刺，皆天之叱吸叫嚷者也；凡我诗人之心思肺肠、啼笑寤歌，皆天之唱喁唱子刁刁调调者也。任天而发，

① 《吕祖志》卷四第2页。

吹万不同，听其自取，而真诗存焉。”^① 贺贻孙借用了庄子“天籁”的术语来说明诗歌乃是自然天成、诗人性情之抒发的道理。他所谓的“诗人之天”也就是指诗人个性化的“情感”，以为一切杰作都是由个性化的情感与天地万物相吻合而成。如果我们把贺贻孙的“天”理解成“道”，那么他的论述也就符合吕洞宾“以情着象”的诗风。由于吕洞宾是以崇道的情感去“应物”，其作品中的意象就成了他追求本心与道相合的情感外化。

在道家和道教的思想体系里，道的基本特征之一就是“神”。所谓“神”也就是变幻莫测、超出常态。既然，道在化生万物时具有神异性，修道之士在进行文学创作时也就可以心与道通，以神造形，让大千世界中无穷无尽的物象在其心中重新组装，只要符合自然的造化法则，也可以异想天开地无中生有。（即老子所说“有生于无”。）因此，当吕洞宾夜舞神剑，气因道感而发，奇形异境便油然而生：

烹煎日月壶，不离乾坤侧。至道眼前观，得之元咫尺。真空空不空，真色色非色。推倒玉葫芦，迸出黄金液。紧把赤龙头，猛将骊珠吸。吞归脏腑中，夺得神仙力。^②

这是吕洞宾获得其师所传“五行秘诀”、“四象大法”之后所悟出的“造化之门”、“希夷之则”。由于他矢志归道，尊师重教，对内丹修炼有深刻的体会，取譬设境就显得雄峻而奇特。他把体内的丹田比作日月壶，这种意象给人一种开阔恢宏之感，体现了心包世界、身等宇宙的“乾坤观”。在这首诗里，他还把“玄想”与内景的描述结合起来。其中的“真空”、“真色”两句即是玄言式的理悟，深得老

① 《水田居文集》卷三《陶邵陈三先生诗选序》。

② 《吕祖志》卷四第1页《五言古风一篇·又记》。

庄“常道不可道”的意趣。而这种意趣又是同“景悟”联系在一起的。“内景”产生于“真空”，但正因为“坐忘真空”，所以空中复有而不空，霎时间气机开发，真元运转，这就好像炼金术士把一个“玉葫芦”推翻时的情景一样，顿时金液如龙吐水，周身爽快。他稳操胜算，紧紧牵住了“赤龙头”，让元气归入丹田，从而获得无穷的神力。这种取譬与设境得力于体验，所以看起来“空”的道理让他以不空的形态表现出来，“非色”之物透过斑斓多姿的线条组合而见诸“色”。尤其是“推倒”、“进出”、“紧把”、“猛吸”、“吞归”、“夺得”这一连串表现动作的词语的应用，更使那种看起来无形无状的内丹气功的操作显得气象万千。

其二，出有入无，得意忘象。

如果说，“以情着象，以神造形”乃是通过形与象抒发了主体情感，表现了大道的造化功用，是一种由“无”到“有”的个性显化过程，那么“出有入无，得意忘象”则是主体情感向“空灵”的复归。在中国历史上有所谓“贵无”之论。虽然，就哲学的本体论而言，这是一种以“超万有”为第一要义的观念，但引申到文学艺术领域，它又有另一番妙用。中国的古代绘画向来是提倡虚实相兼的。画家们不愿意让线条和色彩填满画面，往往故意留下空白，同时又借助变化万端、千姿百态的书法来表达自己的韵律，所谓“养空而游”、“唯道集虚”，这正是艺术家开径自行、于虚见心、于无见意的妙法所在。这种虚空中传出动荡，神明里显出幽深，凭虚测有，沿想图空的创作手法也为文学理论所借鉴。如陆机于《文赋》中即称：“课虚无以责有，叩寂寞而求音。”这种思想在唐代的著名文论家司空图那里被作为一条重要原则而得到发挥。他提倡“不着一字，尽得风流”^①、“悠悠空尘，忽忽海沓”^②、“超以象外，得其环中”^③。作

①② 《二十四诗品·含蓄》。

③ 《二十四诗品·雄浑》。

为深通老庄玄学的著名道人，吕洞宾对于“无”的妙用称得上是心领神会。正如其师锺离权授“剑法”时所论，此剑“采无极至精”而成，故吕洞宾运神剑以化诗，即有向空灵原本复归的文势。在《天庆观题诗》之二里，他写道：

鹤观古坛松影里，悄无人迹户长扃。^①

这里，市井的吵杂声消失了，甚至连人的脚印也没有留下，只有那象征着时间连续性的鹤鸟站在松影之下观看着千年古坛，一切都显得那样清虚而宁静。这种景象是古道观所具有的。然而，它之所以成为道人笔下的意象，就在于道人本身内心世界的“空灵”。古人在谈到诗词创作准备时常常涉及到“空”，要求初学者应始之于“空”，以为“空”则灵气往来。的确如此，心能够空则能应物，从而感受到那些呈现了灵魂生命的物象之美善所在。作为修行志士，吕洞宾要求自己的心灵在任何时刻都保持与道的感通状态。因此，他不仅喜欢描写宁静的自然界，而且还常常借此以表现本心的虚空与高远：

鹤背发长歌，清声振林越。万里洞庭秋，湖波弄明月。
片月已苍苍，诗成天欲曙。独鹤忽不见，闲云自来去。^②

中国古代的道家向来喜欢从音乐的节奏里去体会大自然的律动，去感悟那往来无形之大道。《道德经》谓“大音希声”，以为最宏伟美妙的乐音乃是无声之声。这是道家所追求的音乐理想。另一方面，大自然的运行本身就是一种和谐，一种音乐美。故《吕氏春秋·大

① 《吕祖志》卷三第6页。

② 同上书，卷四第4页《赠沈处士贞吉》二首。

乐》篇称：“声出于和，和出于适。”能和能适，则万物自生听，太空恒寂寥。吕洞宾《赠沈处士贞吉》诗之一也是通过音乐的和声而“映照”出清虚寂远的心灵。那于鹤背上发出的“长歌”是清纯的，它在树林山野里回荡着，产生了“共振”，这就是和谐。因为和谐，所以，虽“振”而似无，归于至一太虚，心自高旷而万里洞庭的湖波尽收眼底。至于赠诗的第二首，作者更是通过事物的感受以呈现心灵世界的澄清和闲适。当皎洁的月光渐渐淡化，天快亮的时候，诗写成了，抬头一看，独鹤不知去向，惟有闲云任西东。这正是作者追求淡雅、和谐、自然，由有入无的情感投射。

清虚、空灵不仅可以通过宁静景物的描写而得到表现，而且还可以通过空间上距离的感受的“捕捉”而获得察照。试读其《过洞庭湖君山》：

午夜君山玩月回，西邻小圃碧莲开。天香风露苍华冷，云在青霄鹤未来。^①

其中的最后一句便把距离拉远了。你看他笔下的景物先是小圃里开放了的碧莲，继而是天香风露，最后他的视线便停留在“青霄”云彩之间了。所谓“青霄”，也就是“天河”，或称“霄汉”。古人常常借助霄汉以表达其凌云之志。如《后汉书·仲长统传》：“如是则可以陵霄汉，出宇宙之外矣。”又如杜牧《书怀寄中朝往还》诗：“霄汉几多同学伴，可怜头角尽卿材。”可见，这种高远的意象往往与雄心壮志相联系。吕洞宾的诗也是将自己的心引向高远的。不过，他的这种高远不同于仲长统和杜牧，他不是以“青霄”来象征自己于社会中建功立业的大志，而只是以此作为“心远”的寄托。因为把自己的注意导向遥遥万里之外的青霄，自然就会渐渐地忘记近处的

^① 《吕祖志》卷四第10页

事物，最后也忘记自己的身形。有过意守外物这种心灵气功修炼试验的人都会体会到：当你把意念投射到远处某一美好环境或事物时，就会逐渐被那环境或事物所吸引，以致忘记了身边环境的存在，于是呼吸的节奏和心跳便缓慢下来，随之而出现“空白”。吕洞宾把他的注意转到了高远的事物上去，亦当有此效用。而当我们随着他所创造的意象把心灵的光也投到青霄云层里，同样也可以获得空灵虚静的美感体验。所以刘勰说：“古人云：‘形在江海之上，心存魏阙之下。’神思之谓也。文之思也，其神远矣。故寂然凝虑，思接千载；悄焉动容，视通万里。吟咏之间，吐纳珠玉之声；眉睫之前，卷舒风云之色。其思理之致乎！故思理为妙，神与物游。”^①刘勰这一段话尽管是就创作构思而言的，却也体会了审美过程中主客体间距离的伸缩性。置身于江海之上，却可以使心中想到魏阙之下，这正是一种意念的远距离投射。进入了创作状态，作家好像看到了万里以外的事物，听到了万里之外的声音，他好像生活在另一个世界里。这时，他的心神是专一的，故能与物同游。而这种“神游”又恰恰证明了心的虚静和感通灵物的和谐状态。读了刘勰关于“神思”的分析，再回过头看看吕洞宾的作品，也就不难体会那种寄意青霄的神游心境了。

另一方面，吕洞宾在他心中那把“道剑”的感召之下，还善于在性状特征上处理主体感觉与客体物象间的距离。一切诗歌在本质上都是抒情的，都是心灵的映现。但是，每位诗人的表现方式则又是各有千秋的。有的直接抒情，有的间接抒情。就是同一位诗人，在不同场合不同环境里，情感的抒发也仍是不同的。所谓间接抒情，往往借助于叙事和描写。因为这样，情感也就比较含蓄，从而审美主体与客观事物之间的距离也就被延伸了，事物的性状特征发生了变异。这种情况在吕洞宾的诗里也有许多表现，譬如：

^① 《文心雕龙·神思》。

铁牛耕地种金钱，刻石时童把贯穿。一粒粟中藏世界，二升铛内煮山川。白头老子眉垂地，碧眼胡儿手指天。若向此中玄会得，此玄玄外更无玄。^①

从内容上看，这首诗无疑是讲内丹气功修炼的，但通篇却没有出现一个“丹”字，也没有出现“气”的直接描写，更没有关于内丹运转景象的铺排，乍一看来，甚至会觉得与内丹气功风马牛不相及，但实质上作者乃是借助了他物来表现炼丹过程和景象的。其意象的构成既是假定的，又是受到审美情感制约的。从认知的角度看，非但“耕地种金钱”是一种设想，而且欲将整个世界藏在一粒粟中，欲于二升大的铛里烧煮山川都是违背了理性因果关系的；但从情感抒发过程上看，这又是符合审美因果的。这种审美因果已经超出了理性因果的区限，而在情感的原野上奔驰。又由于其情感抒发乃是以崇道为原动力的，甚至可以说它本身的作用过程即是作者崇道的表现，作品的意象也就愈加离开了功利目的之束缚，成为艺术直觉与炼丹心境的统一。炼丹的心境化成艺术的直觉，艺术的直觉即是炼丹心境的转换。可见，这种以崇道为原动力的情感抒发是一种“意念力”的释放过程，这种释放使审美客体（从感觉的角度看，内丹也是客观的，是审美对象）变异了性状，审美主体的感觉也得到纯化。同时，这又是一种通过多重化象征的艺术审美之回归，是一种类幻觉的“逼真”回归。从炼丹的意念运动过程看，这仍然体现了心灵的净化。所以，艺术处理过程中，距离化的回归在更高的程度上造成了空间感觉的“虚白”，而正是此等“虚白”蕴含着真正的玄趣，这便是吕洞宾妙叹“此玄玄外更无玄”的指归。

概言之，吕洞宾以道剑为原动力的艺术思维在一定层次和范

^① 《吕祖志》卷五第11页。

圈内体现了对社会功利目的的超越和对审美客体的超越。由于情感上的转移和逐步纯化,那种本心与道体合一的追求使得他能够居高而临下,静观而玄览,故而能够以情着象,以神造形,出有入无,虚中得意,通过距离化的处理,造成作品的悬念,从而使笔下的意象的审美价值获得提高。当然,也必须指出,吕洞宾诗歌有不少篇章在某种程度上也存在着说教的缺憾,甚至淡乎寡味。但就大体而言,其“道剑风格”是比较突出的,此当视为其艺术上的主要特征。

三、以月为本的华阳幽夜吟

在道教中,越是著名的人物,越为后人所传颂,同时被神化的可能也越大,其生平事迹也就更加复杂,从而我们研究起来,要真正看清其本来面目也就更加不易。晚唐时期由于社会的动乱,道士的活动也被变幻莫测的氛围笼罩着,故而有关他们的记载往往留下许多疑问。施肩吾即是一个给世人带来不少疑团的道教界人物。

作为晚唐的一位著名道士,施肩吾为学界所重视。许多当代人所编的辞典都有关于他的小传。而考诸古文献,目前所能见到的关于施氏生平事迹的最早记载当推曾慥的《集仙传》。《说郛》卷四十三引该书谓:“施肩吾,字希圣,九江人^①也。”曾慥乃宋代人,系曾公亮之裔孙,生于泉州晋江。他在《集仙传》的序中说:“予晚学养生,潜心至道,因采前辈所录神仙事迹,并所闻见,编集成书,皆有证据,不敢增损。”这说明曾慥的记载是本着务实精神的。可惜,《集仙传》现已无全本,《说郛》所引仅是摘录而已。不过,从其编排次序,可以推断施肩吾当为唐末人,因为《集仙传》是按时代先

^① 关于施肩吾的籍贯,《集仙传》与《历世真仙体道通鉴》所载有异,疑施氏家族曾有迁徙。

后编写的，施肩吾之传紧接于吕洞宾之后。

考《历世真仙体道通鉴》卷四十五第4页有云：“施君，名肩吾，字希圣，号华阳，睦之分水（今浙江桐庐西北）人，世家严陵七里濑。少举进士，习《礼记》，有能诗声，趣尚烟霞，慕神仙轻举之学，唐宪宗元和十五年（820），登进士第……文宗太和（827——835）中，乃自严陵入西山（今江西新建西部）访道栖静真矣。”该书又称，施氏尚遇吕洞宾，吕授以“内炼金液还丹大道”，于是施氏“终隐西山”。西山又称“逍遥山”。《逍遥山万寿宫志》卷十三第4页谓：“施肩吾隐洪州西山，尝作净居寺碑及三桂铭。”可知施氏乃是吕洞宾弟子，且为西山一名道人。

关于施肩吾的著作，元马端临《文献通考》卷二百二十五著录有《华阳真人秘诀》一卷，《西山群仙会真记》五卷、《锺吕传道记》三卷^①；《正统道藏·洞神部·众术类》收有施肩吾撰《太白经》一卷，《洞真部·玉诀类》收有施肩吾撰《黄帝阴符经解》一卷。以上这些都属道教基本理论、秘诀的阐述或解说之类的著作。至于其诗歌方面，《全唐诗》卷八百六十二所收《嫁女诗》若干首乃是从施肩吾撰《嵩岳嫁女记》中录出的。又《全唐诗》卷四百九十四收有施肩吾诗多首，编者于其序中称，施肩吾“为诗奇丽。《西山集》十卷，今编诗一卷”。《西山集》今不得见，估计《全唐诗》是以《西山集》为底本收编施肩吾诗的。故以下有关诗歌方面的研讨，主要以《全唐诗》为据。

（一）施肩吾与神女出嫁诗

施肩吾诗歌的内容涉及面较广，但最有特色的则是与幽冥夜月相联系的作品。在《嵩岳嫁女记》中那些仙人把盏唱和的歌诗便

^① 《锺吕传道记》，《道藏》本作《锺吕传道集》。

都照射着“月”光。

这些仙人唱和诗，《全唐诗》总名为“嫁女诗”。所谓“嫁”典出“上清神女嫁玉京仙郎”。这个故事缘起于田璆和邓韶中秋望月。据《嵩岳嫁女记》的描述，元和中，洛阳人田璆与邓韶于癸巳之年中秋望夕，各携觞出门，拟共赏明月。路中遇二书生，遂一同前往一佳处，无意之中步入真境，见众仙云集于明月之下，庆贺神女与仙郎之婚配事。宴席之中，众仙触景生情，即兴唱和。这就是所谓嵩岳“嫁女诗”的由来。

在神女出嫁的宴席上，诸仙唱和是以西王母为中心，按照把盏的顺序进行的。先是周穆王把酒，请王母歌。王母歌罢，亦持杯劝酒，穆王回歌。然后是汉武帝与西王母对歌，丁令威为唐明皇歌，叶净能唱杨贵妃与明皇旧事，刘纲、茅盈、孔巢父分别作催妆诗。从这个唱和的顺序可以看出，在神仙体系里也是有等级之分、贵贱之别的，于人间身居高位，到了仙界仍然受到拥戴。所以，唱和虽是因神女出嫁而引起，但在把盏过程中起了主导地位的则是具有帝王尊号的角色，而唱和的内容也主要与帝王旧事有关。

就通常而言，男女婚嫁本是一件喜庆之事，但被折射而变异成神女仙郎结合的形式，由于参加庆贺的仙人乃出于不同时代，当他们从各自的角度“遥视”了社会的变迁，带着特有的“感受”而相会的时候，那婚宴酒席上的气氛就变得复杂起来。诚然，各路神仙要为神女与仙郎的婚配祝贺，但同时他们也会因酒的刺激而勾起往事的回忆和对世事的感慨。因此，在仙人唱和过程中，几乎是在喜庆的宴席一开始，感伤的气氛便传播开来。当周穆王把酒，西王母以珊瑚钩击盘而歌的时候，众仙人便被带进了夜月悲欢的世界里：

劝君酒，为君悲且吟，自从频见市朝改，无复瑶池宴乐心。^①

^① 《虞初志》卷三，上海书店1986年影印本第21页。

这一首悲歌与她初见穆王时所说的一段话的情绪是颇吻合的。她对穆王说：“瑶池一别后，陵谷几迁移，向来观洛阳东城，已丘墟矣，定鼎门西路，忽焉复新。市朝云改，名利如旧，可以悲叹耳。”

王母如此悲叹，周穆王也是这样。他奉酒而歌云：

奉君酒，休叹市朝非。早知无复瑶池兴，悔驾骅骝草草归。^①

他后悔自己不该草率地从瑶池欢宴上归回。因为自那次归回之后，他再也没有体会到瑶池宴会上那种欢乐气氛。言下之意是回到人间，便失去欢乐。可见，他并不是没有对“市朝非”的慨叹，而是因为慨叹过多，干脆就不叹，故其中仍然潜藏着悲叹的情绪。

施肩吾让众仙在神女出嫁的宴席上，对着月色大发感慨，唱起悲歌来，这反映了他当时的情怀，是他对晚唐时期朝廷的腐败、社会的动荡所表示的一种失望的心理。在《嵩岳嫁女记》中，施肩吾安排了一个刘续转达莲花峰道士奏章的情节。当王母问“奉事章者，有何所为”时，刘续解释说：“论浮梁县令李延年，以其人因贿赂履官途，以苛虐为官政，生情于案牍，忠恕之道蔑闻，唯雄于货财，巧伪之计更作。”这段话分明是作者对官僚阶层那种贪污受贿、欺压百姓的罪恶行径的尖锐揭露。此外，施肩吾在写群仙把盏唱和之前，还写了一段唐明皇的进表，其中谈到“但使年饥疠作，必摇军心”。作者让这位早已“驾崩”的盛唐天子替其子孙担忧，说明了当时天灾人祸的接连发生，百姓的生活已经处于水深火热之中，难怪众神仙在神女出嫁时也是带着沉重的心情赴宴的。由此，我们看到在那迷离恍惚的仙境描写之中也深深地藏着作者的忧患意识，

^① 《虞初志》卷三第21页。

这正是众仙唱和诗的旨趣所在。

众仙在神女出嫁时对月把酒唱和，不仅时时流露出对时事的悲叹，而且还带有浓厚的怀旧色彩。在月光之下，那种朦胧的景色往往更能激发起人的情感活动，勾起往事的回忆。大概施肩吾这位富有文采的道人也曾有过这样的体验，所以，他笔下仙人的唱和诗便笼罩着一种溯源追古的气氛。当说起瑶池旧事时，周穆王重歌一章，

八马回乘汗漫风，犹思停驾憩昭官。宴移玄圃情方洽，乐奏《钧天》曲未终。斜汉露凝残月冷，流霞杯泛曙光红。昆仑回首不知处，疑是酒酣清梦中。^①

这里，穆王回忆了自己领着一班文武官员，驾八马直奔昆仑山下，于昭宫中憩息，在玄圃上欢宴，听歌女们奏《钧天》之乐的情景，昔日那泛着红色曙光的“流霞杯”使他留连忘返，仿佛置身梦境之中，其怀旧情思溢于言表。这种怀旧情思从更深的层次上表现了作者对现实的失望，是从反溯的角度对时政的否定，尽管这种否定是隐晦的，但其笔触则是尖锐的，它使得原有的那种悲吟的气氛得到了强化。

不过，也应当看到，在神女出嫁的酒席上，众仙虽在怀旧，但所“怀”的内容则互不相同。施肩吾在表现众仙怀旧时是注意到了其不同经历和身分的。因此，唱和之歌也就具有某种针对性。如西王母酬穆天子与酬汉武帝之歌便大不相同：

一曲笙歌瑶水滨，曾留逸足驻征轮。人间甲子周千岁，灵境杯觞初一巡。玉兔银河终不夜，奇花好树镇长春。悄知穆

^① 《虞初志》卷三第21页。

满饶词句，歌向俗流疑误人。^①

一看就知道这是对穆天子而歌的，因为其中的“瑶水滨”正是由《穆天子传》中有关“瑶池宴”的故事融缩而成的。在施肩吾笔下，西王母对穆天子是彬彬有礼、交谊深厚的。

再看一下西王母对汉武帝之歌：

珠露金风下界秋，汉家陵树冷修修。当时不得仙桃力，寻作浮尘飘垄头。^②

在西王母的眼中，汉武帝如果不是吃了仙桃，就不能成正果，仍然要在浮尘里飘流。这一基本估价乃是以《汉武帝内传》定下的基调为其衡量标准的，故保持了武帝原有的形象面貌和性格特征的内涵。

对于西王母所作出的估价，汉武帝似乎略有不满。他怕别的仙人对自己造成误会，以为自己不勤奋修行，所以连忙加以辩解：

五十余年四海清，自亲丹灶作长生。若言尽是仙桃力，看取神仙簿上名。^③

他认为自己能够成为仙人，并非仅仅是西王母仙桃的作用，还有自身努力的因素在内。他劝那些带有怀疑眼光的仙人到天上查阅一下“神仙簿”，看看他本人“履历”的记载就知道了。他述说自己在位五十余年，任用方士炼丹求长生的旧事。这既符合历史事实，又表现了他迷信神仙的个性。

①②③ 《虞初志》卷三第21页。

唱和诗的针对性，在叶静能应西王母之召而讽诵的有关唐明皇旧事的一首中也有明显的迹象：

幽蓊烟尘别九重，贵妃汤殿罢歌钟。中霄扈从无全仗，大驾苍黄发六龙。妆匣尚留金翡翠，暖池犹浸玉芙蓉。荆榛一闭朝元路，唯有悲风吹晚松。^①

这首诗的内容与白居易的《霓裳羽衣曲》大体相似，乃是叙述杨贵妃进宫，得唐明皇宠爱，后因安禄山之反，唐明皇为安军心而忍痛割爱，诛杀杨贵妃的历史故实。显然，这正是施肩吾针对唐明皇赴宴而有意安排的。诗的基调是悲凉的。这就进一步说明了“怀旧”与“悲观”乃是密不可分的，它们都从不同的侧面体现了作者的创作宗旨和布局手法。

施肩吾从“怀旧”与“悲观”的角度来揭示众仙个性，抒写其情怀，这事实上也是道家与道教悲剧意识的贯彻。如果我们从“阴阳”之学的理论深度思考一下其“怀旧”与“悲观”的内容，最终又会想到月亮的象征问题。因为“旧”与“悲”在性质上都属于阴，而月即阴的总代表。如此便不难明了为什么文人的赏月会引出神女出嫁的故事，而神女出嫁为什么又安排于夜间，在神女出嫁的宴席上为什么又笼罩上了悲剧的气氛。

（二）施肩吾诗的幽趣与融缩笔法

施肩吾不仅把神女出嫁、诸仙唱和之歌布局于“嵩山赏月”的背景里，而且还不时地通过月的意象来感悟大自然的“幽趣”。他既让月光洒在仙人们的宴席之上，又常常把它赐给自己。他一生

^① 《虞初志》卷三第22页。

当中写下的作品与其他大诗人的作品比起来并不算多，但涉及到幽夜月色的却不少。在进士及第后，他就写了一首赏月诗：

自喜寻幽夜，新当及第年。还将天上桂，来访月中仙。^①

诗中一个“喜”字充分表达了施肩吾对幽静之中月色的特别爱好，而“将桂”、“访仙”则又反映了他追求幽隐之学的思想情趣。联系一下《历世真仙体道通鉴》本传所叙及的“元和进士，长庆隐沦”的自述诗，就更加可以看出他崇尚幽隐的思想实由来已久，而这种思想又导致了他在诗歌创作上对种种月象的捕捉。在《夜岩谣》里，他描写了自己在月色之下吟咏新诗的情景：

夜上幽岩踏灵草，松枝已疏桂枝老。新诗几度惜不吟，此处一声风月好。

大凡诗人，总是有吟咏的习惯，尤其是古代诗人更是如此。吟咏自己的诗作，这既可以使自己沉浸于创作的喜悦之中，又可以培养雅兴，刺激新灵感的产生。施肩吾似乎也有吟诗的癖好。然而，他并不是一写下诗就吟咏起来。他要寻找那最适合吟诗，能使自己陶醉的场合。当月儿高照的时刻，他登上了幽岩，踏着灵草吟起深藏已久的诗作。他在寻求一种心境，一种摆脱了闹杂从而达到虑澄思定的心境。

施肩吾吟诗还喜欢选择寒冷的深夜。且听其《秋山吟》：

夜吟秋山上，袅袅秋风归。月色清且冷，桂香落人衣。

^① 《及第后夜访月仙子》，《全唐诗》卷四百九十四，中华书局精校本1960年版。以下凡出此书仅注篇名。

在秋天的季节里跑到山上去吟诗，看起来好像偶然的巧合，但细想一下施肩吾的内心追求则又不能不感到一切都是合乎情理的。因为人的心境是否能够达到宁静的地步，在施肩吾的体验中，这是同冷热有关的。月色清冷，心就像被冷却了一样，显得凝重了。在桂花香“抖落”在衣裳上的时候，他感觉到的月色是冷的。这正是他喜幽好静情感的映射。

向来，道人都喜欢让自身的小宇宙与天地大宇宙沟通，施肩吾也深深地体悟到了这种沟通的奥妙所在。因此，即使是在室内，他也不愿意让门窗关闭：

窗牖月色多，坐卧禅心静。青鬼来试人，夜深弄灯影。^①

透过窗口，他又领略到了宁谧的月色。在古道家的文献里，月亮本来就是“道”的象征之一。道是无言而静默的，象征着道的根本特质的月亮当然也是静的。另一方面，在古道家中，道的象征物本身又是人与“道”相联系的一种媒介，一种信息传递的载体。所以，施肩吾在窗前观月坐禅，接受了道体信息，心也就静了，受到了净化。于是，大道便与本心相往来。这正是“于虚见道”之旨趣所在。因为敞开门窗，即是以小空间去汇通大空间，这即是心的空灵，宇宙的空灵。在空灵里，道通过月亮把它的浩然之气辐射过来。可见月亮在施肩吾与广袤宇宙的沟通中，在对道体信息的接收中起了巨大的作用。

由于施肩吾对月亮十分酷爱，形成了一种道人特有的情感，一切与月亮有关联的事物都会触动他的神经，成为他的创作题材，并且受到他那种源于修道宗旨的情感的浸染。在《听南僧说偈词》中，

① 《宿南一上人山房》。

他写道：

师子座中香已发，西方佛偈南僧说。惠风吹尽六条尘，清静水中初见月。

僧人讲经说偈，这本是一件平常事。但是，当施肩吾从环境上进行烘托，从玄理上深入发掘，其意境也就深远了。那惠风吹尽的并不只是空间上飞扬的尘土，更重要的是吹掉了听众心灵上的尘土，经过这么一来，心也就净了，如一轮明月初升。在此，作者所追求的幽趣通过“水中月”这一点睛之笔而显现出来了。

“幽”，在古代不仅有幽暗、隐微、僻静的意思，而且还被用以形容那些修行隐士，故隐士又有“幽人”之称，如孟浩然《上巳日涧南园期王山人陈七诸公不至》诗云：“浴蚕逢姹女，采艾值幽人。”既然，修行隐士们被称作幽人，他们的生活情景也会有幽趣在。因此，施肩吾在表达自己如何通过观月吟咏而涵养幽情的时候，也特别注意到了那些向往月色的幽人们，从多侧面去反映他们的生活情趣。例如《遇醉道士》：

覆被寻常带酒眠，路旁疑是酒中仙。醉来不住人家宿，多向远山松月边。

在道教的文献里，我们常常可以看到有关神仙饮酒的描写。而神仙乃是道士的楷模，神仙饮酒，道士自然能效而法之。施肩吾在此刻画的正是一个醉道士的形象。这个醉道士不仅常常带着酒睡觉，而且喜欢在远山之中以松月为伴。由于这位道士爱酒又爱月，其情趣与施肩吾相类，故施肩吾也以爱的笔触来描述他的生活，并借此以寄托自己对幽趣的追求。

施肩吾家族中有一个修道女子也酷爱月色，这自然成为他表

现幽趣的好题材：

缥缈吾家一女仙，冰容虽小不知年。有时频夜看明月，心在嫦娥几案边。^①

这是一个出家入道的少女，她对月亮的情感是那样的深厚，以致整夜看着月亮不休息；她对月亮中的女仙又是那样崇尚，以致心都飞到了月中女仙几案边。夜幕之中，月儿高挂，赏月女子志深心远。——此等情趣与施肩吾在月光之下吟诗时那种雅兴是相吻合的。这就难怪施肩吾以十分亲切的笔触来描写这位赏月女子的风貌。看着他笔下这一幅素描式的图画，读者的心大概也会空远起来的。

为了更好地体现幽趣，施肩吾在刻画幽人和神仙形象时还使用了融缩的笔法。这就是通过一个小片断情节或含蓄性的意象高度概括地表达幽人或神仙的经历，从而给人以漫长的时间感：

世间无远可为游，六合朝行夕已周。坛上夜深风雨静，小仙乘月系苍虬。^②

这又是一首出现了夜月意象的诗。但施肩吾并不单纯地去描写幽夜的景色。他通过风息雨停的醮坛夜景以及小仙乘月的细节铺排，其目的是为了衬托仙翁经历的丰富。你看人世间的所有地方他都走遍了，四方上下都已周游了，可见这位仙翁确是饱经风霜。然而此刻，他什么地方也不去，只停留在醮坛上，欣赏着无风无雨的夜色，静观小仙捆绑青龙的场面。这样，那种幽夜的意境更掺合着幽人丰富的生活内涵。

① 《赠施仙姑》。

② 《仙翁词》。

当然，幽人们并不是个个都游遍世间，迹满六合。大概他们的本领也有高低之分，所以，有的虽然也远离家乡去寻找世外乐园，但游不到半路又回来了。不过，尽管如此，他们所耗费的时间也是漫长的。故而施肩吾对他们活动的某一片断的描述仍然给人以一种浓缩的感觉：

六合八荒游未半，子孙零落暂归来。井边不认捎云树，多是门人在后栽。

洞中日月洞中仙，不算离家是几年。出郭始知人代变，又须抛却古时钱。^①

大概这是一个经历了朝代变革的隐修道人经过了漫长的洞中幽居生活之后突然回归家乡。尽管他还记得那口井，但对于井边的大树却十分陌生，因为那不是他的前辈栽的，而是后人栽的。后人栽的树都已长得快顶到云层了，这所需要的漫长岁月是可想而知的。由于他在仙洞里的生活根本就不计算时日，不知道朝代已经换了。离家时他曾带着的钱币，经过了漫长岁月之后，旧日的钱币一概成为废物，只好抛弃。在这篇作品中，施肩吾所着重表现的是仙客归乡的一片断，但从这一片断里却可以看到仙客的一生。画面的颜色是冷的，背景是荒凉的。这又是另外一种幽趣。在施肩吾的诗歌集中，像这种具有融缩笔法的作品还有《桃源词》二首、《访松岭徐炼师》、《送道友游山》等。这些作品都从不同侧面反映了施肩吾对幽趣的追求。

① 《仙客归乡词二首》。

第四章 中晚唐的文人诗与道教

一、香山居士戒求仙与述道意

经过“安史之乱”后，不仅道教中人的思想发生了变化，而且那些与道教有种种瓜葛关系的文人在对待道教的态度上也与“安史之乱”前有所不同。一些杰出的人物开始较为冷静地思考老庄道教体系的固有得失，以便调整自己政治文化生活中的“参照系”。然而，尽管道教经历了动乱的冲击，但在当时的思想界仍占有举足轻重的地位，在士大夫阶层中依旧有着十分深刻的影响。所以，在文学界中便出现了许多具有双重思想性格的作家。这些作家，当他们的仕途比较顺利、人生比较得意时往往抨击老庄道教，而当他们在官场上受到挫折或因个人生活的某种不如意又往往一头钻进老庄道教所设计的“洞天福地”之中，从那里寻求精神的安慰。在对待道教的态度问题上，白居易便是一个具有双重思想性格的代表。

（一）从“戒求仙”到寻道的思想历程

白居易(772—846)，字乐天，号香山居士。在青年时代，由于战乱，他过着颠沛流离的生活。贫困不仅使他接近人民，而且导致了他在诗歌创作上一开始就走上了现实主义的道路。由于对民生

疾苦的了解，他步入仕途便立下“兼济”之宏愿。他最为关心的是国家的复兴和民众的生计问题。因此，在前期，他对神仙道教的宣传抱有一定怀疑态度。

作为新乐府运动的领导者，白居易在以诗歌“美刺”时政的时候，也对当时的求仙热潮有所“讽喻”。他创作了一首叫作《海漫漫》的新乐府诗，明确于题下标明，这是用以“戒求仙”的：

海漫漫，直下无底旁无边；云涛烟浪最深处，人传中有三神山。山上多生不死药，服之羽化为天仙。秦皇汉武信此语，方士年年采药去。蓬莱今古但闻名，烟水茫茫无觅处。海漫漫，风浩浩，眼穿不见蓬莱岛。不见蓬莱不敢归，童男丱女舟中老。徐福文成多诞诞，上元太一虚祈祷。君看骊山顶上茂陵头，毕竟悲风吹蔓草。何况玄元圣祖五千言：不言药，不言仙，不言白日升青天。①

该诗以海上神山传说为题材，回顾了秦始皇、汉武帝相信羽化升仙的宣传，屡派方士到海上仙山去寻找不死药的旧事，一针见血地指出：蓬莱仙岛于古于今只闻其名而无其实，而徐福、文成这些古代方士所进行的祈上元、礼太一的活动更是狂妄欺人。为了加强说服力，白居易更通过埋在骊山顶上的求仙皇帝的可悲结局来向世人展示，君主迷恋于求仙，到头来也不得不死。白居易之所以追溯秦皇、汉武的求仙活动，就在于要借古喻今，告诫当朝君主应以民生为重，勿以求仙为上，表现了诗人早期正视现实的精神。

白居易还根据一个辟谷炼丹人的经历创作了《梦仙》一诗，这依旧表现了作者“戒求仙”的用意：

① 《白居易集》卷三，中华书局1979年10月第1版第56—57页。以下所引白居易诗文均出此本。

人有梦仙者，梦身升上清：坐乘一白鹤，前引双红旗。羽衣忽飘飘，玉鸾俄铮铮。半空直下视，人世尘冥冥。渐失乡国处，才分山水形：东海一片白，列岳五点青。须臾群仙来，相引朝玉京。安期羡门辈，列侍如公卿。仰谒玉皇帝，稽首前致诚。帝言汝仙才，努力勿自轻；却后十五年，期汝不死庭。再拜受斯言，既寤喜且惊；秘之不敢泄，誓志居岩扃。恩爱舍骨肉，饮食断膻腥。朝餐云母散，夜吸沆瀣精。空山三十载，日望辘辘迎。前期过已久，鸾鹤无来声。齿发日衰白，耳目减聪明。一朝同物化，身与粪壤并。神仙信有之，俗力非可营。苟无金骨相，不列丹台名。徒传辟谷法，虚受烧丹经。只自取勤苦，百年终不成。悲哉梦仙人，一梦误一生！①

一位辟谷修道之士梦见自己乘鹤飞升见到玉皇大帝，玉皇大帝在称赞他是“仙才”的同时，告以十五年之后可真正羽化上升到不死的天庭。梦仙者醒来之后将其所梦秘而不泄，立志穴居岩处，离家舍亲，隐于空山之中，日月盼望着天仙以“辘辘”载他到天庭去，可是日思夜盼，苦修冥想，辟谷食气，整整过了三十年，头发熬白了，牙齿脱落了，辘辘仙车仍然不见影子。这就是白居易所描述的梦仙人的一生。在这首诗中，白居易以梦为中心线索，在叙述了梦仙人勤修苦练的艰辛历程之后，继以发人深省的议论，认为如果没有金骨相，仙籍不列名，即使懂得辟谷法，接受了炼丹的经典，也只能白费心机，百年劳苦无所成。白居易为梦仙人因梦而误了一生的事感到可悲可叹。这既对梦仙人的悲剧抱有同情心，又对其愚昧的行径给予辛辣的讽刺。尽管作者对神仙的存在一事并没有彻底否定，但他对凡人全副身心学仙的做法显然是给予批判的。

① 《白居易集》第4页。

在前期，白居易甚至对老庄也进行种种质疑。于《读〈老子〉》中，他写道：

言者不知知者默，此语吾闻于老君。若道老君是知者，缘何自著五千文？^①

在《读〈庄子〉》诗中，他又写道：

庄生齐物同归一，我道同中有不同。遂性逍遥虽一致，鸾凰终校胜蛇虫。^②

强调“希言自然”，以“不言”为教，这是老子的基本主张之一。照此，则智者缄默，大智若愚，老子应该什么都不说才对，他为什么又写下五千言的《道德经》呢？白居易机智地提出了问题，这无疑是经过一番思考的。再看庄子，他主张“万物齐一”。白居易读了庄子的“至论”之后却提出了“同中有不同”的看法，并以鸾凤和蛇虫的差别来进一步说明自己的观点。在举国上下都在读老庄，老庄著作被奉为治国之本的背景里，白居易却大胆地表示了自己的疑问，这说明他是有独特眼光的。

但是，必须指出，综观白居易的一生，他关于“戒求仙”的主张并没有坚持到底。由于仕途上的挫折，其思想也跟着发生了较大的变迁。他从原来对求仙的讽喻走到静心求道的方向去了。自贬官江州之后，他开始了“独善其身”的生活思想历程。从此，他不仅“换尽旧心肠”，力求做到“面上灭除忧喜色，胸中消尽是非心”，而且从老庄道教的殿堂里寻找心灵安慰良方：

①② 《白居易集》第716页。

身适忘四支，心适忘是非；既适又忘适，不知吾是谁。百体如槁木，兀然无所知；方寸如死灰，寂然无所思。今日复明日，身心忽两遗。行年三十九，岁暮日斜时。四十心不动，吾今其庶几？^①

与前期不同，白居易在此诗中差不多全盘地接受了老庄“希言”、“齐物”的观念。他不仅试图以适意来“忘四支”与“是非”，甚至连适意本身也要彻底忘却，直到心如死灰，一无所知。这分明是老子“绝圣去智”和庄子“万物齐一”思想的翻版。

在遭贬之后，白居易又重温了老庄的著作。这时，他不再像过去那样，边读边提出问题，而是以老庄所设想的修身斋心之境为自己的思想归宿。

在另一篇《读〈庄子〉》里，诗人充满感慨地写道：

去国辞家谪异方，中心自怪少忧伤。为寻庄子知归处，认得无何是故乡。^②

受了贬谪，到了陌生的远方，白居易自我安慰要“少忧伤”，但这恰好证明了其内心深处所存在着的难言苦衷和无限忧伤。为了摆脱苦恼烦愁，他从庄子那里寻找自己的心灵寄托，深悟虚无就是自己思想的本乡。在《睡起晏坐》一诗里，他更将佛教的行禅与道教的坐忘之法结合起来，以为两者“同归无异路”，可以使自己达到无思住心、虚闲遣忧的妙境。到了五十八岁的时候，白居易写了一首《逸老》诗，于小序中引庄子的话说：“劳我以生，逸我以老，息我以死

① 《白居易集》第110页《隐几》。

② 同上书，第318页。

也。”^①且云：“是故临老心，冥然合玄造。”^②表示要委运自然，让临老之心合于玄冥之造化。

白居易于研读老庄道经之余，也到道教名山宫观里去体验闲适的生活。其《宿简寂观》云：

岩白云尚屯，林红叶初陨。秋光引闲步，不知身远近。夕
投灵洞宿，卧觉尘机泯。名利心既忘，市朝梦亦尽。暂来尚如
此，况乃终身隐？何以疗夜饥？一匙云母粉。^③

白居易这一首诗主要是为了抒发自己忘却名利、泯灭心机的情怀。作者于林红叶落的初秋之际，闲步到庐山游览。夜中投宿于昔日陆修静修道之处——简寂观。一卧而尘虑尽去，名利皆忘，平日搅得自己不得安宁的市朝有色梦也因心机之泯而烟消云散。对这种闲适的生活，他留连不已。当一觉醒来，感到饥饿的时候，他没有像平时在家中那样让佣人拿来丰盛佳肴，而只是像道人那样，以云母粉充饥。这种投宿道观的生活情趣，表明了白居易在遭贬之后不仅从老庄那里寻求慰藉，而且也逐渐地靠近神仙道教了。

既然白居易为追求闲适生活，为全身免祸而到道教名山宫观游览，这就有可能直接或间接与道士接触交往。查其文集，可以读到《寻李道士山居，兼呈元明府》、《寻王道士药堂，因有题赠》、《寻郭道士不遇》、《赠韦炼师》、《送萧炼师步虚词十首卷后以二绝继之》等有关拜访道士或与道士交往的作品。从其思想倾向看，这几篇作品均在某种程度上表现出遭贬的情绪，故大抵为后期之作。

在《寻李道士山居，兼呈元明府》一诗中，作者写道：

① 《白居易集》第819页。

② 同上书，第819页。

③ 同上书，第130—131页。

尽日行还歇，迟迟独上山。攀藤老筋力，照水病容颜。陶巷招居住，茅家许往还。饱谙荣辱事，无意恋人间。①

白居易边走边歇，走走停停，走了好久了才上山，而山路又难走，需攀援藤条才能前进，加上年老体衰多病，就走得更慢了。这种行状与心理说明了该诗乃作于晚年。因生活道路坎坷，饱经风霜，故对人间世事抱着冷淡的态度。既然如此，他到远离尘世喧哗的山中寻求“脱俗归静”的道教佳境，便是预料中的事了。

行行觅路缘松峤，步步寻花到杏坛。白石先生小有洞，黄牙姹女大还丹。常悲东郭千家冢，欲乞西山五色丸。但恐长生须有籍，仙台试为捡名看！②

尽管白居易对于自己能否获得长生秘诀并无坚定的信心，他担忧自己本来就没有被列入仙家名籍，但他毕竟对道教练药一类活动发生了兴趣。当他进入白石先生“小有”洞府，看到“大还丹”的时候，就联想起千家坟冢来，生死的问题在诗人的心胸里萦绕着，于是产生了“欲乞西山五色丸”的愿望。这说明他对道教服食之事也曾动了心念。

在《酬赠李炼师见招》一诗里，白居易干脆明确表示愿意离尘出世：

几年司谏直承明，今日求真礼上清。曾犯龙鳞容不死，欲骑鹤背觅长生。刘纲有妇仙同得，伯道无儿累更轻。若许移

① 《白居易集》第336页。

② 同上书，第337页《寻玉道士药堂，因有题赠》。

家相近住，便驱鸡犬上层城。^①

在元和三年至五年(808—810)之间，白居易担任了左拾遗要职。作为一名谏官，他有阙必规，有违必谏，“朝廷得失无不察，天下利害无不言”，面对现实，勇敢积极地提出改革弊端的意见。但他的直谏却得罪了一批权贵。到了元和十年(815)，盗杀宰相武元衡，白居易为雪其“国辱”，又首先上书请捕贼，权贵们抓住其越职奏事这一空子，遂造谣中伤，致使白居易遭贬。《酬赠李炼师见招》诗中所云“几年司谏直承明”即指作者当左拾遗大胆进谏事。而“曾犯龙鳞”明指越职奏捕贼而遭贬事。正直大胆进谏，反而受到排斥，这对白居易来说无疑是极大的打击。他深感政坛的险恶，一气之下，到宫观里求真问道，拜谒上清仙人，萌发了“骑鹤觅长生”的念头。他想起《神仙传》所载刘纲夫妇一同升仙的典故以及伯道独身无累的事，希望能够举家迁徙，与炼师同住，以便有朝一日驱着鸡犬上天。这也许是一种不满情绪的发泄，但可以看出他对老庄道教关于清静无为、离世逍遥的主张和理想是有共鸣的。如果说白居易有关寻找道士或酬赠道士的那些诗作更多的是借助游览道教名山宫观的机会和神仙典故以排遣因遭贬而造成的郁闷，那么《仲夏斋戒月》一诗则表明诗人对过去自己怀疑老庄道教修持方式的观念的反省：

仲夏斋戒月，三旬断腥膻。自觉心骨爽，行起身翩翩。始知绝粒人，四体更轻便。初能脱病患，久必成神仙。御寇馭泠风，赤松游紫烟。常疑此说谬，今乃知其然。我年过半百，气衰神不全。已垂两鬓丝，难补三丹田。但减荤血味，稍结清净缘。脱巾且修养，聊以终天年。^②

① 《白居易集》第347页。

② 同上书，第160页。

白居易于仲夏之际用了三旬时间进行饮食方面的斋修，他断腥膻而素食，不仅感到心骨清爽，身体轻盈，而且恢复了健康。这种经历使他改变了以往曾有过的怀疑老庄道教修身辟谷之法的态度。昔日对梦仙人辟谷食气的讽喻在此已荡然无存，代之而起的是他对绝粒休粮的赞颂。此刻，他不仅以为绝粒断腥膻可使四体轻便，初脱病患，而且久而久之还能变化为神仙。他不再怀疑列子乘风、赤松升仙之事，可惜的是自己早年不加修炼，而今年过半百，气血两衰，精神不充，两鬓如丝，即使用功修炼，也难使丹田盈满，只求终其天年而已。这种遗憾恰好证明白居易后期在对待老庄道教的态度上与前期已大相径庭。

白居易在后期对道教的服食方术甚至还亲身体验。在《早服云母散》中，他写道：

晓服云英漱井华，寥然身若在烟霞。药销日晏三匙饭，酒渴春深一碗茶。每夜坐禅观水月，有时行醉玩风花。净名事理人难解，身不出家心出家。①

在《梦仙》诗里，白居易笔下的那位身居空山的辟谷修道之士也曾有过服“云母散”的经历。诗人对此是抱讥笑态度的；想不到在晚年，诗人反而以服云母散的修道之士为楷模。诗人不仅兴致勃勃地服用云母散，而且还以为自己身飘于烟霞之中，俨然有升仙之感。他服食、喝酒、饮茶，身虽没有出家而心却早已出家了。由此可见，白居易在遭贬之后不仅对神仙道教不再讥讽，而且在感情上和生活体验上都一步步地靠近道教，甚至从某种程度上说，他已经接受了神仙道教的基本教义。

① 《白居易集》第712页。

（二）香山居士笔下的道教活动与道人形象

以上我们侧重从生活历程以及思想个性上探讨了白居易与老庄道教的关系。下面，要进一步来研究白居易诗歌对道教活动的反映以及对道人形象的塑造问题。

虽然，白居易早年对老庄道教抱有某种怀疑态度，写过“戒求仙”一类的讽喻诗，但在讽喻之中，必然要接触到老庄道教的核心内容，要对道教活动的现象有一定的了解。而这一切便为他通过诗歌形式较客观地反映道教活动提供了可能，加上他遭贬之后在感情上与老庄道教不断接近，游览道教名山宫观，并直接或间接地与道教中人打交道，积累了不少有关道教活动尤其是道人生平事迹的感性资料。因此，作为一名现实主义的诗人，尽管他的作品的主要成就乃在于反映民生疾苦、表达其兼善天下之大志方面，但与此同时，他也创作了不少颇有特色的反映道教活动的作品。

元和年间，白居易曾陪同唐宪宗观赏歌舞，一首“霓裳羽衣”舞曲使他陶醉，于是写下了扣人心弦的《霓裳羽衣歌》^①一诗，凡八十八句。其初有云：

我昔元和侍宪皇，曾陪内宴宴昭阳。千歌百舞不可数，就中最爱霓裳舞。^②

白居易最为喜爱的“霓裳舞”是根据“霓裳羽衣曲”编排而成，这是音乐与舞蹈的综合艺术。按《说文解字》，“霓”原指“屈虹”，谓之“青赤或白色，阴气也，从雨兒声”。后来用以形容衣裳之色。因虹

① 该诗之题又作《霓裳羽衣舞歌》。

② 《白居易集》第458页。

有雌雄之分，赤白者为雄，青白者为雌，所以古人又以霓为雌，而与虹对举。屈原《九歌·东君》云：“青云衣兮白霓裳，举长矢兮射天狼。”曹植《乐府·五游诗》：“披我丹霞衣，袭我素霓裳。”从其修饰语来看，“霓”实际上已成为白色衣裳的代称。值得注意的是，白霓裳在中国古代很早的时候就已经是祭祀中巫覡与方士所着之服装。当巫与方士转变成道士的时候，白色霓裳虽然不再成为道士的常装（道士尚黑，一般穿黑色），但却成为想象中或塑造起来的道教女神的一种主要服装。至于“羽衣”，按颜师古的解释，即饰有鸟羽之衣。后汉对道士亦称羽士、羽客，故所着之装亦沿用“羽衣”之名^①。由此可见，霓裳羽衣不仅是古老宗教巫师之服装，而且也是神仙道士的服装。当古老宗教经过长期的演变，为道教所代替的时候，霓裳羽衣基本上就成为道教的专利品。作为宗教，必然有一套祭祷的仪式，道教也不例外。因此，音乐舞蹈借用宗教仪式中专用服饰的名称并用以表现宗教活动的内容，这便是合乎情理的事。《霓裳羽衣曲》正是道教从古老宗教仪式传统中沿袭而来以服饰命名的一种乐曲。根据目前的资料，该曲的实际作者不一，或以为唐玄宗亲作，或以为杨敬述进献，或以为唐玄宗改造西凉进献之《婆罗门曲》而成。不过，尽管该曲的产生与行世问题众说纷纭，但有一点却是毋庸置疑的。那就是，当它获得“霓裳羽衣”的名称并配上具有道教仪式风格的舞蹈时，便成为道调法曲的组成部分，从而具有道教艺术的特征。白居易所听到的《霓裳羽衣曲》和看到的根据该曲编成的舞蹈正具有上述性质。让我们看看白居易对该舞的场面和乐曲演奏过程的描述就可以明白这一点：

舞时寒食春风天，玉钩栏下香案前。案前舞者颜如玉，不著人家俗衣服。虹裳霞帔步摇冠，钿璫累累佩珊珊。娉婷似

^① 参看秦序《唐玄宗是〈霓裳羽衣曲〉的作者吗？》，见《中国音乐学》1987年第4期。

不任罗绮，顾听乐悬行复止。磬箫等笛递相搏，击擗弹吹声通
逸。散序六奏未动衣，阳台宿云慵不飞。中序擘騞初入拍，秋
竹竿裂春冰圻。飘然转旋回雪轻，嫣然纵送游龙惊。小垂手
后柳无力，斜曳裾时云欲生。烟蛾敛略不胜态，风袖低昂如有
情。上元点鬟招萼绿，王母挥袂别飞琼。繁音急节十二遍，跳
珠撼玉何铿锵。翔鸾舞了却收翅，唳鹤曲终长引声。①

我们姑且不必去管它具体的开演季节，也不必去琢磨乐曲到底演奏了多少遍，只要分析一下舞蹈中的角色、场面设计，还有演奏的程序就会发现其道教的内涵。尽管作者在这一段描述中一开始并没有对舞蹈中的主要角色进行刻画，只是根据乐舞的顺序描绘了众舞者的面貌，但在最后作者终于突出了舞蹈队伍中主角形象的描写。所谓“上元”就是指“上元夫人”，“王母”即“西王母”。大家已经知道，她们都是道教女仙中的首领。“霓裳羽衣舞曲”正是以这两位女仙首领为中心角色的。在上元夫人与西王母的统领下，仙女们载歌载舞，霓袖飘飘飞，嫣然雪花回，好一幅动人的景象。除了上元夫人与西王母之外，在白居易的描写中，还涉及了萼绿华、许飞琼等女仙。这些女仙的名字在上清、灵宝派的仙传里经常出现。可知霓裳羽衣舞的人物设计正是以道教神仙传记为根据的，在情节上的安排也是以原有道教神仙故事为蓝本的。此外，其场面的设计也是符合道教仪式的。所谓“玉钩栏下香案前”正道出了该舞的场景与道具。玉钩栏下安置着一个大香案，仙女们就在案前轻舒广袖。由此可以体会到舞蹈场景背后映照道教斋醮仪式的影子，因为斋醮仪式也要设立香案香炉，斋醮者也是围绕着香案香炉来展开其程序的。就这一点来看，霓裳羽衣舞的队形变化可能就是根据斋醮的原理设计的。在舞场上，还有玉鸾展翅收翅、白鹤引

① 《白居易集》第458—459页。

颈长鸣的陪衬，而这两种动物在道教中常常是以神仙的使者或运载工具的面目出现的。再从演奏程序上看，《霓裳羽衣曲》也属道调法曲的范围。白居易在“磬箫箏笛递相搀，击鼙弹吹声逦迤”这两句有关乐器使用状况的描述之下自注云：“凡法曲之初，众乐不齐，唯金石丝竹次第发声。霓裳序初亦复如此。”可见，这是根据道教音乐的演奏习惯进行的。白居易《霓裳羽衣歌》虽然是他的艺术欣赏结晶，但也折射出道教活动的“辉光”，因为仙人在天庭中的翩翩起舞、飞升变化实际上是道教中人现实活动的艺术化。

有一点必须注意，白居易并不是在陪同唐玄宗观看《霓裳羽衣舞》之后立刻就创作《霓裳羽衣歌》的。他在该诗里有一段创作过程及创作意图的追溯：

一落人间八九年，耳冷不曾闻此曲。渝城但听山魃语，巴峡唯闻杜鹃哭。^①

这说的是作者谪贬江州之后的事。由于离开宫廷，没有机会再陪侍皇帝观赏道教艺术，八九年间听到的尽是“魃语”和杜鹃“哭声”。不久后他又转到钱唐、苏州等地，因为公事繁忙，常披阅到深夜。在苏州的一年秋天，于闲闷之中，忽然回忆起《霓裳》来，但就地询问却无人知晓。此后只是在得到朝中寄给的“题作霓裳羽衣谱”的“长歌”和看到“四幅花笺”后才引起昔日观舞场面的回想，好像亲临其景似的。白居易正是在这样的情况下创作《霓裳羽衣歌》的。经过了坎坷经历之后的回忆，他并不像早年写作讽喻诗那样，思想锋芒毕露，也不是在歌颂帝王观舞，他只是从艺术的角度尽量客观地再现霓裳羽衣舞的演出过程和它的基本风貌以及舞与曲配合的方式。他在诗中常于那些人们感到陌生的字眼之下加上有关演出

^① 《白居易集》第459页。

细节的夹注,这就表明该诗在一定意义上乃带有“实录”的特点,尽管其中也有许多令人惊心动魄、绘声绘色的场面描写,还有一些似乎是仙人凌空起舞的情节铺叙,但这不是作者的有意夸张,与李白那种上天入地的想象不可同日而语。由于对歌舞过程采取了基本写实的方式,作品也就有了真与细的特殊感染力。它的价值不仅在于为后人提供了以现实手法表现具有浪漫意味的音乐舞蹈艺术场面的经验,而且也提供了唐代道教艺术在宫廷中的流传与影响状况的可贵资料。

与《霓裳羽衣歌》有着千丝万缕联系的《长恨歌》也是白居易以现实手法表现具有浪漫气息题材的作品。在该诗里,白居易写道:

缓歌慢舞凝丝竹,尽日君王看不足。渔阳鞞鼓动地来,惊破霓裳羽衣曲。^①

这描写的是杨贵妃进见唐明皇时的情景。根据唐人陈鸿《长恨歌传》的叙述,唐明皇因在位岁久,倦于旰食宵衣,政无大小,均委于右丞相处置,深居游宴,以声色自娱。因不满宫中美色,诏高力士潜搜外宫,得弘农杨玄琰之女于寿邸。杨女名玉环,天生丽质,举止闲冶,颇得明皇喜悦。进见之日,奏《霓裳羽衣曲》以导之。白居易诗中所谓“惊破《霓裳羽衣曲》”正由此而来。据新旧《唐书》所载,杨玉环初见唐明皇时,穿的是道士的衣服,道号曰“太真”,说明她本有道士的经历。这位具有“回眸一笑百媚生”的动人玉颜的女道很快取得唐明皇的宠爱,致使“六宫粉黛无颜色”,从而衍出了一个颇具浪漫风味的宫廷言情传奇。在唐明皇“驾崩”之后,这一言情传奇已开始宫中流布,但知者仍然不多。元和元年(806)十二月,陈

^① 《白居易集》第238页。

鸿、王质夫与白居易于暇日间相携游仙游寺，彼此谈起了这件事。王质夫希望白居易能以诗歌形式传其“希代之事”。这便是白居易《长恨歌》的来历。由此可知，白居易是在调查的基础上写下这一篇作品的，有事实作依据，并非无中生有。不过，由于唐明皇与杨贵妃的爱情故事本身就有很浓的浪漫色彩，反映到白居易的诗歌中来，就使得作品具有“实中寓幻”的特点。别的不说，我们就来品味一下与道教活动、神仙传说有关的一段描写吧。

临邛道士鸿都客，能以精诚致魂魄；为感君王展转思，遂教方士殷勤觅。排空驭气奔如电，升天入地求之遍；上穷碧落下黄泉，两处茫茫皆不见。忽闻海上有仙山，山在虚无缥缈间。楼阁玲珑五云起，其中绰约多仙子。中有一人字太真，雪肤花貌参差是。金阙西厢叩玉扃，转教小玉报双成。闻道汉家天子使，九华帐里梦魂惊。揽衣推枕起徘徊，珠箔银屏迤迤开。云鬓半偏新睡觉，花冠不整下堂来。风吹仙袂飘飏举，犹如霓裳羽衣舞。①

临邛道士怎么会出现在唐明皇与杨贵妃的爱情传奇故事之中呢？原来，自玉环册为贵妃之后，一方面是三夫人、九嫔、二十七世妇、八十一御妻以及后宫才人、乐府伎女都受到唐明皇的冷落；另一方面是杨家族亲皆得恩宠，其兄杨国忠得丞相位，专弄权柄，以致引发了“安史之乱”。潼关失守之后，明皇逃出咸阳，企图避难于蜀，至马嵬坡，六军持戟不进。为平众怒，从官郎吏请诛错以谢天下，结果杨国忠“死于道周”。但是，左右之意未快，有敢言者请以贵妃塞天下怒，明皇因知其不可免，“而不忍见其死，反袂掩面”，令左右牵之而去，“苍黄展转，竟就绝于尺组之下”。杨贵妃死后，唐明皇每

① 《白居易集》第239页。

每思念。还都之后，明皇退位，受尊太上皇，每至春之日、冬之夜，一听到霓裳羽衣曲便怏怏不乐，甚至梦寐以求，魂不守舍。从蜀地来的道士知道唐明皇这一心病，遂自称有李少君之术，愿为之作法致其神。白居易正是根据蜀地道士招贵妃魂神的传闻写出上述一段的。诗歌着重描写了临邛道士施术作法的过程和杨贵妃显形的情景：道士游神驭气，出天界、游地府，四处寻求杨贵妃魂灵之所在。因不见，道士拿出第二招，他上游碧落之极，下闯黄泉之门，还是没有找到杨贵妃。于是道士拿出第三招，他凝神屏气，东极大海，横跨蓬壶，终于使海上那虚无缥缈的仙山“显出”在空中。五色彩云在玲珑的楼阁间上下缭绕，楚楚动人的仙女出没于其间。通过层层递进的方法，诗人终于把读者带到了贵妃杨玉环“升仙”之后的海市蜃楼之中：这位生前当过道姑的妃子死后也没有改变其道号。在仙山楼阁丛中，她立起了“太真院”，并且使唤着天上侍女，吴王夫差女，董双成，等等，统统归于其门下。在白居易的笔下，杨贵妃俨然是一个上位女仙真。当这位“太真院”的女仙主在道士招引之下听到唐家使者来访的声音时，连花冠也顾不得整理，就下了堂相见。诗人在这里不仅把杨玉环仙人化，赋予神圣性，而且再现了生前那种贵妃特有的风度。至于临邛道士作法的经过以及扣太真院之门，亲见杨贵妃的细节也写得有声有色，使人好像也进入了一个神秘的境界。显然，这种情节和气氛都具有奇幻的特色。然而，应该说，这并不是作者有意的渲染。事实上，在道士作法时，临场者必定不止唐明皇一人，其他要员至少也有一部分在旁边助威。道士作法时的喧叫、挥剑等等举动都会给在场的人留下深刻印象。从这一意义说，杨贵妃“现身”故事的浪漫气息是道士造成的。白居易只是以诗的语言描述了这个故事，作了艺术概括。尽管《长恨歌》是以爱情为主题，但其故事的展开又引出了道人的法术活动，从而比较成功地塑造了仙人化的贵妃形象和道人形象，提供了一个上层社会道教信仰的缩影。

由于地方官的生涯，白居易对中下层的社会生活有更深刻的了解，与活动于民间的道教中人也有比较密切的往来。所以，他除了创作《长恨歌》、《霓裳羽衣歌》这种反映上层社会道教信仰、道教活动的作品之外，也创作了不少反映民间道教活动的作品。如《同微之赠别郭虚舟炼师五十韵》、《赠毛仙翁》、《玉真张观主下小女冠阿容》等。与那些反映宫廷道教活动的作品相比，有关民间道教活动的作品更有一番生活情趣。在这些作品中，作者还善于通过衬托的形式来塑造道人形象。

在江州任司马之职期间，白居易曾同元微之一起走访了郭虚舟道士。他在“赠别”的诗里，描述了郭道士的相貌、爱好：

师年三十余，白皙好容仪：专心在铅汞，余力工琴棋。静
弹弦数声，闲饮酒一卮。因指尘土下，蝼蛄良可悲。不闻姑射
上，千岁冰雪肌？不见辽城外，古今冢累累！①

这里既有肖像描写，又有语言转述和生活起居方面的说明，使人一看就知道诗人所着墨的就是一个意笃志坚的修道者形象。不过，诗人对郭道士的记述并非至此为止。为了使其形象更为丰满，白居易又通过自己向郭道士学习内丹功法的经历来表现其方术上的造诣：

授我参同契，其辞妙且微。六一闋扁鹊，子午守雄雌。我
读随日悟，心中了无疑。②

白居易在跟从郭道士钻研《参同契》的奥秘之后，不仅日悟其深义，而且还依法修炼起来：

①② 《白居易集》第457—458页。

二物正诤合，厥状何怪奇！绸缪夫妇体。狎猎鱼龙姿。筒
寂馆钟后，紫霄峰晓时。心尘未净洁，火候遂参差。万寿覬刀
圭，千功失毫厘。先生弹指起，姹女随烟飞。始如缘会间，阴
鹭不可移。①

所谓“二物”是指内丹修炼中的坎离阴阳二气。由于意守调息，阴
阳二气和合，任督二脉接通，霎时有夫妇合体之快感，鱼龙游渊之
柔姿。但是，诗人毕竟是初学，在驾意领气方面未能达到心专致
一、炉火纯青的地步，意猿一动，遂使火候操持出了偏差。就在这
关键时刻，郭道士临场指点，以其真元之气导引，才避免了“走火入
魔”的失误。诗人在此虽然是在回忆自己学习内丹功的过程，但在
客观上却从反面衬托了郭道士功夫的不凡。白居易坦率地承认自
己实践过程中的失误，又突出了纠正失误时郭道士的主导作用，这
就有力地突出了作品主人公的形象。

白居易在当江州司马的时候，还作有《送毛仙翁》一诗。所谓
“毛仙翁”自是道教中德高望重者。在这一篇送行之作里，作者也
是通过反衬的方式来烘托毛仙翁的形象的。首先，作者对毛仙翁
“得道”之后的身心变化以及“法力”作了一番生动诱人的铺排，说
明他肌肤像冰雪一样清莹，衣服像云霞一样新鲜，绀青的头发夹着
寥寥银丝，似韶年时代的脸色简直可以同花朵的光泽争妍，又大又
亮的眼睛像染上黑漆一样，他行走像是在烟霞里飞，憩息于九清之
外，翔游于五岳之巅，与轩辕黄帝为侣，同赤松王乔比肩。这种描
述把读者的视线从主人公的外貌特征逐步地引向其行踪的感受
上，使作品的主人公在读者心中初步具有“飞动”的意象。然而，诗
人没有停留在一般的描写和叙述的基点上。在勾画出毛仙翁的相

① 《白居易集》第458页。

貌和追述了其经历之后，诗人继以述说自我遭遇的一段：

惟余负忧谴，憔悴溢江壖。衰鬓忽霜白，愁肠如火煎。羈旅坐多感，徘徊私自怜。晴眺五老峰，玉洞多神仙。何当悯湮厄，投道安虚屣。我师惠然来，论道穷重玄。浩荡入冥阗，志泰心超然。①

这既是诗人对仕途周折的感叹，又是对毛仙翁那种形骸无束、步虚升天的神仙般生活的憧憬。诗人写自己的忧愁和因忧愁而引起的鬓发霜白的变化，又写毛仙翁探讨“重玄”（《老子》学的一派）之理，心胸坦然，志安神清的表情，这就形成了一种“反差”，使得毛仙翁形象的轮廓更加分明，更显现出“有道之人”的特殊神韵。

对于有较高道行的所谓“炼师”、“仙翁”的形象塑造，白居易在描写与叙述之中运用“反衬”法；而对于那些刚入门不久的道徒形象塑造，白居易却常常运用类似工笔画的方式。如《玉真张观主下小女冠阿容》：

绰约小天仙，生来十六年。姑山半峰雪，瑶水一枝莲。晚院花留立，春窗月伴眠。回眸虽欲语，阿母在傍边。②

诗人在为阿容这位小女冠画像的时候，小心谨慎地摒去了那些忧伤悲愁情绪。从他的笔触当中，我们仿佛看到一个画家调色的时候担心不相协和的色彩混入，担心玷污画面的神情。为了保持画面的清洁，画家不敢用没有洗过的污笔着墨上色。同样地，白居易以最清洁的笔、最纯洁的感情来为阿容写真。他以藐姑射山上的

① 《白居易集》第827页。

② 同上书，第422页。

雪和瑶池中的莲花作比喻,通过院花侍立、春月伴眠的细节,欲语回眸的举动,显现了小女冠心灵的洁白无瑕,使我们看到了出家少女与俗间少女的差异,从而透出了另一番生活情趣来。

综而论之,作为现实主义诗人,白居易即使接触到具有奇幻色彩的道教活动、神仙传说,也以其现实的观察、调查为基础。由于仕途上的挫折,他在这一类题材的作品中,也带有对当时社会的不满情绪,但感受却是真实的。

二、“鬼仙”曲笔与怀仙遐想

历史的转折不仅常常以社会的动荡或急剧变化为标志,而且差不多都伴随着思想文化复杂局面的形成。这种情况既表现在服务于不同社会集团利益的学派之中,亦反映于个人的思索或主张之内。尤其是那些敏感的士大夫,在历史转折的严峻考验面前,往往有更为激烈的心理反响。故而,安史乱后,随着渴求国家复兴的社会愿望与新的潜在政治危机发生矛盾时,许多文人的思想也出现了种种迂回,并且在他们的作品中打上了深深的烙印。于是,在白居易行进于“戒求仙”到“寻道怀仙”的思想历程之际,一位素有“鬼仙”之称的青年诗人李贺也在思想矛盾的道路上跋涉。

(一)“鬼仙”讥“求仙”

李贺(790—816),字长吉,河南福昌(今宜阳)人。作为一个唐郑王的后裔,他有一般人所感受不到的那种帝王的气魄。因此,“以远大自期”,希望干出一番惊天地、泣鬼神的大事业,这便是他最初的理想追求。然而,因其家族的衰微、没落和其父亲的早死,自少年起,李贺的处境就颇为窘困。在科举考试中,又因其父肃之

讳,而受到限制,仕途很不顺利。他混迹于掌管祭祀的“奉礼郎”这样的九品卑职。面对社会人际关系的复杂和险恶,李贺尽管年轻,却产生了比白居易还要苦闷和忧虑的心境。一方面,他对现实有很强不满情绪,另一方面,他又无力去解决当时的社会政治危机。当李贺怀着幽愤之情来感触帝王求仙热的时候,一种讥讽与牢骚相交织的“曲笔”就形成了。他以相当微妙的手法写下了寓意深刻的《仙人》篇:

弹琴石壁上,翻翻一仙人。手持白鸾尾,夜扫南山云。鹿饮寒涧下,鱼归清海滨。当时汉武帝,书报桃花春。^①

初一看,这似乎是对一幅修道仙人图像的咏叹,其清静闲适的生活简直就像鹿饮寒泉、鱼游清海一般。此情此景,令人想起了白居易的《梦仙》,仿佛李贺是在为仙人的活动写状。然而,正是在这种好像是在描述神仙风姿、歌咏修道至乐的诗篇里,李贺迂回曲折地表达了他对求仙活动的讥讽之意。当诗人“画”毕古仙人闲适图之后,他笔锋一转,引出了汉武帝好求仙,方士者流纷纷趋于门下禀报王母仙桃花开的典故,表达了他对方士不能清静自守的举动的讽刺。而方士们何以接二连三趋炎求荣呢?若进一步刨根究底,则必然会追溯到汉武帝身上。原来,方士们之所以上上下下,忙忙碌碌,报告西王母的仙桃开花,就在于武帝本身的嗜好。由此可知,李贺虽然只是将西王母仙桃典故顺手拈来,但由于该典被置于篇末,方士的躁动与古仙人的悠然自得形象便形成鲜明对比,具有反衬的效果,从而讽刺了方士,又讽刺了汉武帝。不过,诗人的用意还不仅仅在这一层上。他“借古”是为了喻今。因为李贺所处的时

^① 《李贺诗集》叶葱奇疏注本第200页,人民文学出版社1959年1月版。以下凡引该书仅注书名及页码。

代，服食求仙之风是很炽烈的。我们看看《古悠悠行》更可以明了他的讽喻用意：

白景归西山，碧华上逶迤。今古何处尽，千岁随风飘。海沙变成石，鱼沫吹秦桥。空光远流浪，铜柱从年消。①

秦始皇在位的时候，曾周游天下，他登青城，诏筑石桥；而汉武帝则令工匠制铜柱，于其上立捧露盘的仙人。这些举动都是其求仙和好大喜功的心理表现。然而，随着时光的流逝，不但“二龙”相继潜迹九泉，他们求仙的那些物质标志——石桥、铜柱也不复存在了。李贺由此联想到“日月更替，周而复始”的自然节律：当太阳从西山落下，月光便照在碧色的彩霞之上。曾几何时，海沙化作巨石，鱼儿又在昔日的秦桥遗址之上吹泡泡了。时光的流逝，如风之吹拂，浪之推涌，一去不复返。大千世界无时无刻不在变迁之中。生与死正像日月交替一样，一些人死了，一些人又生了。有生必有死，有死必有生。生生死死，作为自然的规律是无法抗拒的。筑桥、立柱求仙，以期不死，自欺欺人，终成过眼云烟！

从思想上看，神仙信仰者的精神支柱与“证道之理”，即事物的“连续性”问题，道教中人曾写了许许多多议论散文以证明肉体长存的可能性，这都是从事物“连续性”的前提出发的。而李贺在以曲折笔调讥讽求仙举动时恰恰是反过来，紧紧地抓住了事物的“非连续性”问题。他所作《拂舞歌辞》即颇为深刻地表达了这一种非连续性的观念：

吴娥声绝天，空云闲徘徊。门外满车马，亦须生绿苔。樽有乌程酒，劝君千万寿，全胜汉武锦楼上，晓望晴寒饮花露。东

① 《李贺诗集》第79页。

方日不破，天光无老时。丹成作蛇乘白雾，千年重化玉井土。
从蛇作立二千载，吴提绿草年年在，背有八卦称神仙，邪鳞顽
甲滑涎涎。^①

此诗题作《拂舞歌辞》可以造成一种假象，让人看起来觉得作者是在歌咏江左吴舞。李贺之所以通过婉转的手法来表达，就在于那个时代过激的言论往往会招致杀身之祸。因此，在措辞上就不得不多费苦心。不过，通观全诗，其讥讽求仙的用意还是不难明了的。李贺从拂舞开张的音像描述入手，告诉人们：乐调虽然悦耳，舞姿尽管动人，但这样的场面总不能永久地沿袭下去。舞场门外曾经是人来人往，车马喧嚣，可眼下却已荒无人迹，长满了绿色鲜苔。他由此进一步联想到升降轮转的太阳和驾雾之蛇、顽甲之龟——假如太阳不落，那么它发出的光芒也就不会有穷尽之时，可惜它终究要降落，呈现出“残破”的样子，“天光”也就有老时。再看看那乘雾的腾蛇，虽然可以有千年时间遨游于天际，可是它终归还是化成了玉井之土。至于那号称灵物、背上有天然八卦图形的神龟，虽为寿类，但犹有尽时，况且一身邪鳞顽甲，吐着腥腥涎水，其貌不扬，亦不足以效法。李贺在这一篇作品中，以“拂舞”拓展开去，运用日、龟、蛇等意象都是为了暗示事物非连续性的自然法则，从而让人们悟出那种企图永保肉体完美无损的观念的虚妄。

从某种程度上看，李贺对求仙之举的委婉式讽喻是他对封建腐败现象不满情绪的一种发泄方式，同时也侧面反映了当时上层社会的一些道教流传情况，尤其是统治者对道教的信奉与扶植的情况。因此，就题材而言，这些曲笔讥仙的作品也应属于道教文学的研究范围。由于道教活动乃是当时社会宗教活动的重要组成部分，其发生与发展是以社会政治、经济、文化状况为背景的，所以，

^① 《李贺诗集》第250页。按：“裨仙”似当作“神龟”。

它必然同当时的整个社会意识形态形成错综关系，反映在诗歌作品中，便出现了曲折复杂的内容与结构。这样，当我们进行艺术考察和研讨的时候，就不能离开当时的社会条件、历史背景以及诗人自身的经历。从这个角度出发，看看李贺有关曲笔讥求仙的作品往往同时兼涉其他内容一事也就不足为奇了。

（二）愁绪绵绵与鬼魅交杂的世界

李贺虽然写下了为数不少的讥讽求仙的诗作，但这并不意味着他在一生中的任何时候都对道教抱批判态度。如果我们通览一下李贺现存的所有诗篇，就会发现他的思想也是处于矛盾之中的。他一方面以曲笔方式讥讽求仙，另一方面又常常借助道教的形式和有关资料并通过新的构造来表达其内心的愁绪。

李商隐在《李长吉小传》中谈到李贺之死时指出：“长吉将死时，忽昼见一绯衣人驾赤虬，持一板，书若太古篆或霹雳石文者，云当召长吉。长吉了不能读，歛下榻叩头言：‘阿婆老且病，贺不愿去。’绯衣人笑曰：‘帝成白玉楼，立召君为记。天上差乐不苦也。’长吉独泣。边人尽见之。少之，长吉气绝，常所居窗中焯焯有烟气，闻行车嚙管之声。太夫人急止人哭。待之如炊五斗黍许时，长吉竟死。”《历世真仙体道通鉴》卷三十八第4页亦载有此事。大概李贺临死前有这么一段“奇遇”，所以道教中人也把李贺尊为神仙。李商隐以及《历世真仙体道通鉴》的记载尽管充满了神秘的气氛，但其“帝召”而辞世的传奇恐怕是源于李贺临死前的表现。如果没有下榻叩天举动，没有表现出见“绯衣人”的幻觉行为，《李长吉小传》以及《历世真仙体道通鉴》恐怕也就不会有“天帝相召”的描述了。因此，可以推测，李贺对道教所构想的神仙鬼魅世界并不是一贯怀疑的。由于其家庭以及社会的种种影响，他的灵魂深处还藏有道教神仙、鬼魂信仰的根子，这就使得他的作品在思想意蕴以及

艺术风格上也表现出对立的迹象来。

前人在品评李贺诗歌时常常将他与“鬼”联系起来。如严羽《沧浪诗话》称：“人言太白仙才，长吉鬼才，不然，太白天仙之词，长吉鬼仙之词耳。”又说：“太白仙才，长吉鬼才。然仙诗、鬼诗皆不堪多见，多见则仙亦使人不敬，鬼亦使人不惊。”^①严羽之后，明清之际，文人评及李贺之诗，亦多有称之为“鬼才”，称其诗为“鬼诗”者，如李维桢《昌谷诗解序》谓：“世目李长吉为鬼才，夫陶通明博极群书，耻一事之不知，曰：与为顽仙，宁为才鬼。然则鬼才岂易言哉。”尽管李贺的创作题材是多方面的，但他以描写牛鬼蛇神、游魂妖魅而著称则为事实。他的诗里常常使用“鬼”之类的字眼，塑造了不少鬼魅形象。如《春坊正字剑子歌》、《南山田中行》均以想象或传说中的鬼为主体意象。

正像神仙思想一样，具有十分悠久历史的鬼魂观念也为道教所承袭。在原始道教建立之际，鬼魂观念即已成为其信仰体系的组成因素。后来，由于天灾人祸的不断发生，瘟疫的流行，“鬼”的观念在道教中更得到迅速发展。考道教经书总集，可看到不少以鬼为题的文献。如《道要灵祇神鬼品经》、《上清骨髓灵文鬼律》、《女青鬼律》、《太上洞渊三昧帝心鬼拯救恶道集福吉祥神咒》等。道教认为：人死而为鬼，归于冥府阴间，在那里正如活着的时候一样，也需要“钱”花，需要“食物”，因此，活人必须于适当的时候祭祀之，否则，鬼魂无所寄托，就会作祟，为害活人。如果祭祀有常，鬼魂得安，它们也就会有“善举”。如何对待鬼魂世界的问题，道教有一套所谓“刻召”之法，或用符篆，或用咒语，希图驱恶致善。这些东西也成为道教中人的活动内容。在唐朝，召神刻鬼禳灾的方术仪式是颇为兴盛的。李贺诗歌即有这一方面活动之描述。其《绿章封事》云：

^① 《李贺诗集·附录·诗评》，叶慈奇注疏本。

青霓扣额呼宫神，鸿龙玉狗开天门。石榴花发满溪津，
溪女洗花染白云。绿章封事谏元父，六街马蹄浩无主。
虚空风气不清冷，短衣小冠作尘土。金家香巷千轮鸣，
扬雄秋室无俗声。愿携汉戟招书鬼，休令恨骨填蒿里。①

该诗题下有“为吴道士夜醮作”数字说明。可见，这是作者体验了道教中人召神醮鬼活动之后写下的。所谓“绿章”，是指用绿纸写的表章，又称“青词”。所谓“封事”，就是封上口的信函，此处指道士上奏天帝的表章。道士何以要用“绿章”上奏天帝呢？原来长安城中左右六街正流行着瘟疫。由于天气炎热，病疫猖獗，平民百姓染疾身亡。道士为了禳灾祛病，为死鬼招魂，举行了夜醮仪式。这便是本诗的主题。不过，作者并不是一开始就点出“打醮”的缘由；相反，他首先着墨于“上章”（进献绿章）时的幻景：当道士清心洁身，叩拜表奏之后，那声音迅速地“传”到了天廷，守护在宫门之外的青霓即刻报告宫神，鸿龙玉狗便将天门打开，天上现出一片彩晕，仿佛是仙女将石榴之花撒下一样。接下，转入下界众生患病时那种凄凉气氛的渲染。天上地下两相对照，更显出病疫流行时的清冷景象。这首诗虽然是为道士打醮而作，其中充满了法术的气味，但同时也表达了李贺对平民百姓贫苦生活的同情。他好像也加入了打醮的行列，想象着用“汉戟”这种死鬼所熟悉的遗物来招魂，希望死者的灵魂得到慰藉。其感情真挚，忧患意识深沉。

因为李贺内心深处有很强的忧患意识，所以，当他把笔端朝向鬼魂世界的时候，那种复杂的情感不仅使其作品具有曲折性，而且使之显出特别的幽冷、寒峭的格调。王思任于《昌谷诗解序》中说：“贺既孤愤不遇，而所为呕心之语，日益高渺，寓今托古，比物征事，

① 《李贺诗集》第31页。

大约言悠悠之辈，何至相吓乃尔。人命至促，好景尽虚，故以其哀激之思，变为晦涩之调，善用鬼字、泣字、死字、血字，如此之类，幽冷溪刻，法当天乏，顾其冥心千古，涉目万书，喫空绣阁，掷地绝尘，时而蛩吟，时而鸚鵡语，时而作霜鹤唳……即杜牧之踵接最密，犹以为殊不能知也。”王思任所谓“晦涩”，用我们的话来说就是“曲笔”。至于“幽冷溪刻”则是就其意境氛围而言的。这种风格既体现在那些借助鬼魂世界言其悲怆心绪的作品中，也见之于那些驱除妖魅的“神弦”之曲。

我们知道，道教从现实的人世出发，为达到所谓“生”的目的，不仅将其祭祀仪式用来“安抚”鬼魅，而且还制作了种种法术用以驱除那些“兴风作浪”、为害百姓的妖孽。由于这方面的法术本来就与古老的巫术宗教传统有关，当其进一步流行，不可避免地也会渗透到朝廷的宗教生活之中。作为一名奉礼郎，李贺对于这一类情况自然是很熟悉的。奉礼郎“掌看巨版位，以奉朝会祭祀之礼”^①。召神安鬼仪式之进行也属于其职限范围，而这些仪式说到底无非是为了维护宗庙统绪，这就必然要对那些所谓扰乱宗庙安宁的妖魅下“驱逐令”。故而，李贺也写了不少与宗庙祭祀有关的作品，并且具有“冷色调”：

西山日没东山昏，旋风吹马马踏云。画弦素管声浅繁，花裙绛縠步秋尘。桂叶刷风桂坠子，青狸哭血寒狐死。古壁彩虬金帖尾，雨工骑入秋潭水。百年老鸛成木魅，笑声碧火巢中起。^②

尽管诗中出现了“火”的意象，杂有“热”的颜色，但那是作为幽冷画

① 《新唐书·百官志》。

② 《李贺诗集》第273页。

面总布局中的一种点缀。由于李贺所写“驱妖”时刻乃安排于夜间，全诗着重描写的又是神降驱妖的“效果”，故而狸精、狐妖、木魅被杀的情景也就成为全诗意境的基调。其日没之昏，旋风之状，狸哭之声，无一不给人带来晦暗、恐怖、凄凉的心理刺激。

（三）忧愤与怀仙遐想

李贺除了善写鬼怪之外，还善于借助神仙典故，进行游仙式的遐想。向来，道教把洞天福地当作神仙栖息之所。而李贺也带着好奇心到那些“圣地”探秘去了，并且也略有“收获”。在《罗浮山人与葛篇》里，他写道：

依依宜织江雨空，雨中六月兰台风。博罗老仙持出洞，千岁石床啼鬼工。毒蛇浓吁洞堂湿，江鱼不食衔沙立。欲剪湘中一尺天，吴娥莫道吴刀涩。①

罗浮山，道教称为第七洞天，在广东东江北岸，增城、博罗、河源诸县之间。长期以来，许许多多道教中人亦云集于此。李贺当是在游览了这个道教洞天时与罗浮山人结识并获得山人所赠“葛布”的。李贺称博罗山人为“老仙”，可知这不是一般的隐士，而是一个按道教方式修持的“散人”。当博罗老仙送给李贺葛布之后，李贺不仅感到此物的稀罕，而且大为赞叹，这说明他对博罗老仙一类山人的器物是颇为欣赏的。

李贺到洞天福地访人的时候，也“访”了神。其《兰香神女庙》正是这种寻访的结晶：

① 《李贺诗集》第118页。

古春年年在，闲绿摇暖云。松香飞晚华，柳渚含日昏。沙
炮落红满，石泉生水芹。幽篁画新粉，蛾绿横晓门。弱蕙不
胜露，山秀愁空春。舞珮剪鸾翼，帐带涂轻银。兰桂吹浓香，
菱藕长芊芊。看雨逢瑶姬，乘船值江君。吹箫饮酒醉，结绶金
丝裙。走天呵白鹿，游水鞭锦鳞。密发虚鬟飞，腻颊凝花匀。
团鬓分珠窠，浓眉笼小唇。弄蝶和轻妍，风光怯腰身。深帟金
鸭冷，奁镜幽凤尘。踏雾乘风归，撼玉山上闻。①

李贺在本诗中应用了仙女杜兰香的典故。据《墉城集仙录》卷五第21页所载，兰香三岁啼哭于湘江之岸，为一渔父所收养，十余岁时，天姿奇伟，灵颜姝莹。忽有青童自空而下，携之升天。临行谓渔父云：“我仙女杜兰香也，有过谪人间，玄期有限，今去矣。”杜兰香的故事早在晋代以前即已流传，故干宝《搜神记》卷一亦有记载，其内容与《墉城集仙录》略异。据说，杜兰香也是女仙圣西王母的侍女，故后人立祠祀之。李贺当是有感于当时道教中人以及广大信徒为这位仙女立祠祭祷事而写下《兰香神女庙》一诗的。在诗中，李贺不仅描绘了庙中神像前的摆设，而且对庙外的幽静景色也大加铺叙。他还以上下飞翔的“弄蝶”作反衬，来表现杜兰香的妍华秀丽，笔触之间流露出颂扬之情。

因为李贺在游览道教洞天福地时既访人，又“访”神，掌握了丰富的神仙传说资料，故而其游仙遐想就有了更为新奇的意境。我们试读他的《天上谣》：

天河夜转漂回星，银浦流云学水声。玉宫桂树花未落，仙
妾采香垂珮缨。秦妃卷帘北窗晓，窗前植桐青凤小。王子吹
笙鹅管长，呼龙耕烟种瑶草。粉霞红绶藕丝裙，青洲步拾兰若

① 《李贺诗集》第284页。

春。东指羲和能走马，海尘新生石山下。①

此诗将天河夜景与月亮仙宫的种种仙人活动画面编织起来，构成了斑斓瑰丽的天上仙境。在这样的神仙胜境里，既没有官场的勾心斗角，豪贵的荒淫无耻，更没有宦海的污泥浊水，藩镇的飞扬跋扈，也没有人民的流离失所，一切都是如此明净和谐，自由舒畅。然而，当李贺“遨游”了太空，“观赏”了天仙胜境之后，他俯视下界，顿时又感到尘世光阴的易逝：太阳周转，时日飞驰，尘土又重新在海中飞扬起来了。这种人世与仙界的对比表明了李贺对凡间社会的不满、对污浊环境的忧愤。而正是这种不满与忧愤激发了他的游仙遐想，促使他像屈原那样通过浪漫的神话与仙话进行其意象构思。这样，他的游仙诗便不仅有新颖的诗意、盎然的趣味，而且具备了于丰富想象和强烈的色彩对比之中表达曲折褒贬的特色：

老兔寒蟾泣天色，云楼半开壁斜白。玉轮轧露湿团光，鸾珮相逢桂香陌。黄尘清水三山下，更变千年如走马。遥望齐州九点烟，一泓海水杯中泻。②

该诗从夜晚入梦开篇，极写梦游天上之所见。作者把嫦娥奔月、玉兔捣药的古老仙话传说同他那种带有幽冷色调的丰富想象融为一体，用意奇特，引人入胜。不过，由于忧思愁绪的缠绕，李贺即使梦游月宫也没有忘怀人间。他不仅想到了变幻无常的黄尘清水，沧桑交替，而且想到了日夜居处的九州大地。然而，在他鸟瞰的视域里，中国九州，尽管有泱泱大国之称，却渺小得像九点烟尘；浩瀚的海洋，亦不过是泻在杯中的一汪清水。在此，作者既围绕天以状物

① 《李贺诗集》第46页。

② 同上书，第28页《梦天》。

写景,又借助美术上的俯视手法,把大地万物最大限度地缩小,其构思、运笔、着色与《天上谣》相仿佛,不能不令人再次联想到他内心深处的忧患意识和对现实的某种不满情绪。

作为一名运笔“奇诡险怪”的诗人,李贺之所以通过游仙遐想来表达其忧患意识,通过那些为道教所继承的神话仙话来编织梦境,这除了其个人经历和禀赋之外,恐怕同那些被道教纳入其体系中的古老神话仙话传说的形式、功能也有一定的关联。诚然,文学艺术与宗教有本质的区别,但在一定条件和范围内两者也可以互相交叉甚至成为对某一宗旨的追求的“联合体”。H·R·姚斯和R·C·霍拉勃在分析科特·巴德的观点时指出:艺术作品“反抗时间流逝,反抗瞬息即逝和驻行无常”,所以,艺术追求不朽,即“赋予生命对象以不朽的尊严”^①。同时,艺术史的任务还在于表现人类完善,“甚至在苦难中的完善”。^②这就是说,艺术史要揭示那种能为全人类引起共振的真善美。这种观点虽然并非完全正确,但却为我们提供了宗教与文学艺术在一定层次上的契合根据。因为宗教的理想典型都被赋予真善美的意义,成为真善美的化身。道教的神与仙也具有这种特性。故而,诗人以及其他艺术家完全可以在信仰的范围内外对道教的神仙传记、典故发生浓厚兴趣,加以化用。再说,适应了真善美追求的需要,道教中人在编织或改造神仙故事时也必然借助文学艺术的虚构手法,以朦胧的方式来表达,这就为人们对意义的理解留下许多间隙,使之有回味和“填补”的机会。就思维的形式特点来说,作为具有朦胧意识的神仙传记典故与文学艺术的浪漫主义创作精神是可以获得协调的。从感情上看,道教中人在编撰这类传记故事时,为了最大限度地表现崇拜对象的真善美,总是带着宗教信徒固有的激情,进入了创作状态,在

①② 周宁、金元浦译《接受美学与接受理论》第94页,辽宁人民出版社1987年9月第1版。

其笔下,不时地闪烁着灵感的火花,这一点恰好又与艺术情感的表达相似。当宗教情感与艺术情感重叠时,一个个光怪陆离、多彩多姿的带有虔诚信仰者热度的艺术品便诞生了,而这种披上神秘面纱的艺术品在审美的意义上给人一种距离感,它在不同时期不同场合都可以显示出特有的艺术魅力。这就难怪李贺这位曾经对皇帝的求仙举动进行曲折讥讽的诗人也会把神仙典故引入自己的作品之中,并同其个性化的想象结合起来。

三、义山学仙与驱笔得阴

自大和(827—835)之后,由于宦官专权,朋党交争和藩镇势力的强大,唐王朝无论在经济上或在政治上都日趋衰落。为了摆脱覆灭的危险,唐王朝一方面在政治上加强君主宦官统治,另一方面则继续注意神道设教的工作。故而,自开国以来就被唐王朝所尊崇的道教在此后仍然得到有力的支持。作为晚唐时期的杰出诗人,李商隐也在这种背景中受到濡染。

(一) 李商隐与道姑

李商隐(813—858),字义山,号玉溪生、樊南生,怀州河内(今河南沁阳)人。其父李嗣做过获嘉(在今河南)令等官。商隐九岁时,其父逝世。自此之后到十七岁,李商隐一直过着漂泊的生活。

文宗大和三年(829),李商隐因其才华受知天平军节度使令狐楚,于其府中做巡官。就在那里,他开始了解到府中的一些道教活动状况。十八岁那年,李商隐写了《天平公座中呈令狐令公》诗:

罢执霓旌上醮坛，慢妆娇树水晶盘。更深欲诉蛾眉敛，衣薄临醒玉艳寒。①

诗中描写了令狐楚府中设立道教醮坛请女道士斋戒打醮的情景，其中还应用了汉成帝令赵飞燕于水晶盘上跳舞的典故，以比喻女道士薄衣夜醮的轻捷之状。由此不难想见当时道教在士大夫阶层中的影响与渗透。这首诗可能是李商隐受令狐楚之命而作的，但从其细致的刻画当中可以看出，李商隐此时对道教的仪轨典章已经比较注意。

开成元年(836)，李商隐奉母之命迁徙济源(今河南境内)。不久，他就在济源的玉阳山学习道教。那里曾经是唐睿宗女儿玉真公主修道的场所。身处崇道气氛甚浓的晚唐，李商隐到了玉阳山，自然会感受到洞天福地之幽趣。在《李肱所遗画松诗书两纸得四十一韵》里，他回忆了当时进山学道的情形：

忆昔谢四骑，学仙玉阳东。千株尽若此，路入琼瑶宫。口咏元(玄)云歌，手把金芙蓉。浓蕙深霓袖，色映琅玕中。悲哉坠世网，去之若遗弓。形魄天坛上，海日高瞳瞳。终期紫鸾归，持寄扶桑翁。②

本诗所指之“玉阳山”系道教所称“天下第一洞天”——王屋山脉的一个分支。据《元和郡县志》等书所载，王屋山位于河南王屋北十五里，周回一百三十里，高三十里，南跨河南济源县，西跨垣曲界。山有三重，因其状如屋，故名王屋山。相传此为轩辕帝访道之处，山有仙宫洞天，号为“小有清虚洞天”。凡三十六洞，小有洞天为

① 《玉溪生诗笺注》卷一第8页，《四部备要》本。以下凡引此书者均出此本。

② 同上书，卷一第27页。

群洞之尊，上有“接天坛”，故李商隐诗有“形魄天坛上”之句。该山峰峦突兀，东西对峙，东有“日精”，西有“月华”。因王屋的玉阳山就在济源境内，故李商隐前往该山学道是比较方便的。李商隐之所以到玉阳山学道，主要是由于当时社会风尚的影响。自开元二十九年(741)，京师置崇元(玄)馆，诸州置道学之后，生徒们可以通过“道举”做官，于是纷纷脱世服而著“道士衣冠”，修道学仙。李商隐正是在这样的环境里到玉阳山拜羽客为师的。在《李肱所遗画松诗书两纸得四十一韵》里，李商隐不仅描绘了他学道处所的幽雅风景，而且抒发了自己置身道教洞天之中那种离俗趋玄的情感。他想象自己手持芙蓉花，登上玉清仙境；可一回首，忽然又感到陷入世俗罗网的可悲。不过，他还是决心像轩辕帝那样，把弓箭遗留于人间，而让真形升上天坛。从深层上看，这首诗虽然是李商隐盼望自己能够为天子所重用的心志寄托，但其中对学仙过程的回忆和对玉阳山仙家幽境的描绘，却也反映了他对道教洞天福地的赞美。

在“学仙玉阳东”的时候，由于同道教中人的密切交往和对道教文献的钻研，李商隐不仅进一步了解了道教中人的生活，而且对其仙家隐语之类也心领神会。因之，他的作品也和李贺一样具有隐晦曲折的笔法，即使有关艳情的一些诗作也同样如此。这就给后人的理解和注释带来不少麻烦，以致形成种种歧义。如《圣女祠》一诗的解说便很不一致：

松篁台殿薰香帟，龙护瑶窗凤掩扉。无质易迷三里雾，不寒长著五铢衣。人间定有崔罗什，天上应无刘武威。寄问钗头双白燕，每朝珠馆几时归？^①

^① 《玉溪生诗笺注》卷六第10页。

或以为该诗是用以表达诗人与道姑之恋情的，其理由是李商隐赋予龙凤特殊含义：龙代表诗人，凤代表女冠。

的确，《圣女祠》一诗当中应用了龙凤两个意象。不过，决不可由此而断定这是隐说恋情。因为龙凤乃是“龙虎”之变格。作为道教术语，它们具有多义性。尽管在道教丹书中龙虎常与男女夫妻联系起来，甚至还有“龙虎交媾”一类说法，但这些都是比喻。宋代道教学者俞琰在《周易参同契发挥》自序中谈到《参同契》的用语时指出：“夫是书所述皆寓言也。以天道言，则曰日月，曰寒暑；以地道言，则曰山泽，曰铅汞；以人道言，则曰夫妇，曰男女。岂真有所谓日月、寒暑、山泽、铅汞、夫妇、男女哉！无非譬喻也。”作为“万古丹经王”的《周易参同契》如此，其他丹书大抵也不例外。所以，我们不能望文生意，妄加附会。

既然，《圣女祠》中的“龙凤”与恋情无关，又是指什么呢？这个问题必须联系写作背景及上下文意来看。据《水经注》等书载，凤州（今陕西凤县）秦冈山悬崖之侧，列壁之上有神像若妇人之容，世名之为圣女神，立祠以祀。李商隐《圣女祠》诗即是由此而得名的。开成二年（837），令狐楚病重之际，李商隐曾奔赴兴元，为令狐楚代草遗表。因往兴元，须经凤州之秦冈山，故《圣女祠》诗当是以目睹山上神祠为前提的。检义山诗集，有《圣女祠》两首，以“杳霭逢仙迹”开头的一首（下面还要论及），冯浩已断定作于前往兴元途中。至于此处所引一首，虽尚难以确定作于往返兴元途中，但无疑与该祠有关。即便是作于前往兴元之后，其寄情之景也必然是以瞻仰圣女祠时的记忆为基础的。从这一角度看，则该诗中的“龙凤”二字便用不着作太多的揣测，其实无非是写圣女祠中门窗上的雕龙画凤而已。再说，“与道姑相恋”说也与李商隐本人的言行不相符合。李商隐三十九岁时，其妻王氏死，当时东川节度使柳仲郢曾选了一个叫张懿仙的歌舞艺女要嫁给他。他不仅婉言谢绝，而且还说：“至于南国妖姬、丛台妙妓，虽有涉于篇什，实不接于风

流。”^①这就是说，李商隐尽管写过一些“艳体”的作品，譬如咏歌妓之类，但这些作品与作者本人的生活无关，不是什么内心恋情的寄托。李商隐的话虽是就张懿仙之事说的，但反映了他对生活的基本态度。应该说，他在生活上是严肃的。这就像现代小说家一样，尽管其作品写了爱情的内容，但不能因而断定那些内容就是作者本人的生活写照或隐私。

当然，笔者并不是说，李商隐与道姑一点关系也没有。他写过《赠华阳宋真人兼寄清都刘先生》、《月夜重寄宋华阳姐妹》、《中元作》等作品。这几篇都表明了李商隐确曾认识了一些道姑，包括入道公主，与她们有一定的交情。

对此，清代以及现代的一些学者也说其中寄托了李商隐的恋情。笔者以为并非如此。这里不妨先引述一下《赠华阳宋真人兼寄清都刘先生》一诗，尔后再作讨论：

沦谪千年别帝宸，至今犹识蕊珠人。但惊茅许多元分，不记刘卢是世亲。玉检赐书迷凤篆，金华归驾冷龙鳞。不因杖履逢周史，徐甲何曾有此身？^②

所谓“华阳”，原为唐代宗女华阳公主之号。据《新唐书》卷八十三《诸帝公主传》载，华阳公主，乃贞懿皇后所生，“韶悟过人，帝爱之。视帝所喜，必善遇；所恶，曲全之。大历七年（772），以病丐为道士，号琼华真人”。根据唐代公主出家的先例，华阳公主修道处“华阳观”当在当时的京城附近。从白居易《春题华阳观》以及《南部新书》所载看，中晚唐应进士举的生徒中有不少人是居住在华阳观的。这进一步说明了华阳观是不会离京城很远的。华阳观虽是为

^① 《上河东公启》，见《樊南文集详注》卷四第14页，《四部备要》本。

^② 《玉溪生诗笺注》卷六第12页。

华阳公主修道而设的，但既属道教宫观，则后人亦可继之于此修道。李商隐诗中所指“宋真人”当属华阳公主后继者之一。因其于华阳观中修道，故李商隐称之为“华阳宋真人”。在道教中，真人既是对神仙的一种尊称，又是对具有上乘品行的道士的尊称，不分男女性别。不过，从李商隐的另一首诗《月夜重寄华阳姐妹》看，则华阳宋真人当是道姑，并且为姐妹两人。李商隐既然多次寄赠诗作，彼此之间必非陌生。然而，彼此熟悉并不意味着他们就有恋情。因为李商隐在诗歌中尽管用了许多典故、隐语，诸如“蕊珠人”之类，这只是对宋真人的雅称。至于其中将道教神仙人物“茅(盈)”、“许(迈)”与宋真人姐妹的世亲“刘(琨)”、“卢(湛)”相对联句，那只是表明作者对宋真人姐妹的家世有进一步了解而已。再说，李商隐早年学仙的地点玉阳山在河南的济源，而宋真人姐妹修道之所华阳观坐落于京城，两者相去甚远。而其他作品，如《中元作》等，也只见有道姑活动的描述，看不出义山与之有什么瓜葛。关于这一方面，周振甫先生于《李商隐选集·前言》^①中有详尽的分析，持之有据，言之有理，可资参考，在此拟不赘述。

（二）李商隐诗歌的“阴柔之美”与道教女神、道教仙境

清代学者姚鼐在《海愚诗钞序》中说：“吾尝以谓文章之原，本乎天地。天地之道，阴阳刚柔而已。苟有得乎阴阳刚柔之精，皆可以为文章之美。阴阳刚柔并行而不容偏废，有其一端而绝亡其一，刚者至于愤强而拂戾，柔者至于颓废而暗幽，则必无与于文者矣。然古君子称为文章之至，虽兼具二者之用，亦不能无所偏优于其间，其故何哉？天地之道，协合以为体，而时发奇出以为用者，理固

^① 见《李商隐选集》上海古籍出版社1986年5月版。

然也。”^①姚鼐从天人相应的基本立场出发，推究文章之本原，以为文章风格美不外两大类，一为阳刚之美，一为阴柔之美，并且指出古之君子做文章时虽然阴阳刚柔兼俱但往往有所偏重的现象。这一分析是基本符合我国文学史发展状况的。就拿李商隐来说，他的艺术风格虽然是多样化的，但偏向阴柔之美则也是显而易见的。尤其是那些描写道教女神，表现道教仙境的作品更是如此。

首先，从神仙形象的塑造方面看。

由于学仙和云游的经历，李商隐不仅有机会认识了许多道姑，而且也目睹了许多道教女神塑像、庙宇，了解到丰富多彩的女神传说，而这一切都成为他的创作素材。除了前面论及的《圣女祠》之外，他还写下《重过圣女祠》、《华山题王母祠》、《华岳下题西王母庙》、《瑶池》、《曼倩辞》、《玉山》等有关道教女神的作品。

按照古人的思想方式，宇宙间的万事万物均可分为阴阳两大类。人也可作如是分。男性为阳，女性为阴。而道教神仙不过是人的一种变形，从类别上看，依旧可以阴阳统括之。男神为阳，女神为阴。所以，当作家带着特有的感受来描写女神的形象，表现她们的风采的时候，其字里行间就具有一种阴柔的气韵：

白石岩扉碧藓滋，上清沦谪得归迟。一春梦雨常飘瓦，尽日灵风不满旗。萼绿华来无定所，杜兰香去未移时。玉郎会此通仙籍，忆向天阶问紫芝。^②

这首诗是李商隐于大中九年(855)随东川节度使柳仲郾回京，重过圣女祠时作。因为他在开成二年(837)经过圣女祠时已撰有以该祠为题的诗作，故本诗以“重过”题之。早在开成二年，他于《圣女

^① 《惜抱轩文集》卷四第6页，《四部备要》本。

^② 《玉溪生诗笺注》卷三第36页。

祠》中就提出了“何时归碧落”的问题，询问圣女何时升天。经过十八年，再过圣女祠，见其门庭前后，藓苔碧绿，一片凄清，慨然有“沧滴得归迟”之叹。全诗紧紧围绕圣女祠的残景，着力表现圣女的孤苦离绪。“一春梦雨”飘洒在屋瓦上，终日的灵风也不能把旗幡吹动起来。这种幽冷的色彩和柔和的音调与“遭贬人间”、充满愁思的圣女形象颇为协调。为了进一步显现圣女未能升天时的那种等待、盼望的情思，李商隐更以萼绿华、杜兰香的“行踪”作对比。相比之下，更显示出固守祠庙的圣女的凄惘了。总之，由于李商隐在塑造圣女形象时，着重采用了与水有关的“梦雨”、“碧藓”一类意象，把圣女始终置于众阴之归宿——大地的幽静处，作品的主调也就显得特别柔和。

再如《常娥》一诗，其阴柔的特点也是很突出的：

云母屏风烛影深，长河渐落晓星沉。常娥应悔偷灵药，碧海青天夜夜心。^①

常娥，又作“姮娥”、“嫦娥”。《淮南子·览冥训》谓：“羿请不死之药于西王母，姮娥窃以奔月，怅然有丧，无以续之。”高诱注：“姮娥，羿妻，羿请不死之药于西王母，未及服之，姮娥盗食之，得仙，奔入月中为月精。”嫦娥的神话故事在中国差不多是家喻户晓的；而在道教中，她也被奉为神仙。李商隐这首诗正是以被道教尊为女仙的嫦娥奔月故事为题材的。不过，他并不是单纯地描述原有故事本身，而是抓住其“情思”，把嫦娥的形象置于夜景中进行渲染，通过“烛影”的引导，把人们的注意力带到了夜空之中，继而呈现出“夜夜心”的烛前幽思的嫦娥面貌，其用色与月景颇为协调。

其次，从仙境方面看。

^① 《玉溪生诗笺注》卷六第19—20页。

李商隐诗歌的阴柔美还表现于他常常把道教的仙境置于水域之中,同时又把水域仙境编织在梦幻里。在中国古代,水与月、夜一样,都属于阴性事物,所以,描写水中的仙境不但别有意趣,而且还给人造成了柔美的心理感受。譬如:

- A. 海明三岛见,天迥九江分。^①
- B. 想象咸池日欲光,五更钟后更回肠。^②
- C. 河伯轩窗通贝阙,水宫帷箔卷冰绡。^③
- D. 紫府仙人号宝灯,云浆未饮结成冰。^④
- E. 鸾凤戏三岛,神仙居十洲。^⑤
- F. 海上呼三鸟,斋中戏五禽。^⑥
- G. 海底翻无水,仙家却有村。^⑦

从典故上看,以上各例中有的涉及了神话仙话传说中的地点,如“三岛”、“咸池”;有的涉及了仙界的动物,如“三鸟”、“鸾凤”;有的涉及了神仙名号,如“河伯”、“宝灯”;有的泛称,如“仙家”,等等。但不管作者从哪一角度着眼,最终都把读者“带进”了河里或海中。有的甚至就是对水中神仙宫殿的描写。如C例写到河伯的窗口通向贝阙,水晶宫内的帷箔卷起了冰绡,活灵活现地展示了海神居处的胜境。再如G例,把仙村同巨浪排天的大海直接联系起来,在广阔的视野中推出水中景,读来如履“绿洲”,别有情趣。

李商隐还曾模拟李贺的《天上谣》,写了《海上谣》一诗。这首

① 《玉溪生诗笺注》卷三第26页《寓怀》。

② 同上书,卷三第31页《初起》。

③ 同上书,卷三第36页《利州江潭作》。

④ 同上书,卷三第51页《无题》。

⑤ 同上书,卷五第14页《牡丹》。

⑥ 同上书,卷六第18页《寄华岳孙逸人》。

⑦ 同上书,卷六第21页《魏侯第东北楼堂郢叔言别聊用书所见篇》。

诗虽然是有感于友人遭贬而作，但其中亦多涉海中仙境：

桂水寒于江，玉兔秋冷咽。海底见仙人，香桃如瘦骨。紫鸾不肯舞，满翅蓬山雪。借得龙堂宽，晓出揲云发。刘郎旧香烛，立见茂陵树。云孙帖帖卧秋烟，上元细字如蚕眠。^①

如果说，李贺《天上谣》所展示的仙境周围所环绕的是层层“天上水”（天河、青洲）；那么李商隐的《海上谣》所展示的仙境所环绕着的自然是滔滔海水。诗人从呼啸汹涌的海面直直“潜入”海底，在那里，他似乎找到了仙人，看见仙人正啃着如瘦骨的香桃，而且还走进了珠光宝气的龙宫。由于慨叹友人受贬，心中幽绪难平，李商隐笔下的海底仙境也显得寒气逼人，而那翅膀上积满了蓬莱山雪的紫鸾的出现则更使诗境增添了冷峭的氛围。

李商隐不仅模拟了李贺的《天上谣》，而且模拟了李贺的《梦天》。其《七月二十八日夜与王郑二秀才听雨后梦作》即是一首以梦作为基本线索来表现神仙胜境的作品。所不同的在于：李贺梦游之处在天上，而李商隐梦游之处则在水中：

初梦龙宫宝焰燃，瑞霞明丽满晴天。旋成醉倚蓬莱树，有个仙人拍我肩。少顷远闻吹细管，闻声不见隔飞烟。逡巡又过潇湘雨，雨打湘灵五十弦。瞥见冯夷殊怅望，鲛绡休卖海为田。亦逢毛女无繆极，龙伯擎将华岳莲。恍惚无倪明又暗，低迷不已断还连。觉来正是平阶雨，未（一作“独”）背寒灯枕手眠。^②

① 《玉溪生诗笺注》卷三第9页。

② 同上书，卷二第17页。

俗话说，日有所思，夜有所梦。李商隐与两秀才听雨，目睹了降雨时的水天景色，所以他梦中的仙境似乎也被雨水“打湿”了。该诗以梦游的先后为序，次第描写了水底、河边的神仙世界。在开怀畅饮的场面铺排之后，展现了潇湘之滨那凄风苦雨的惨淡仙境，什么湘水女神，还有龙伯河神，入水之毛女似乎都满怀一腔愁绪。在这梦的世界里，仙境也随着诗人的情感在变换着，夜色、梦情、水景被雨水粘成一团，化合成柔美的“诗锦”。

李商隐在描写水中仙境的同时也描写壶中之仙境。正如其他众多事物一样，壶器本身也有阴阳之分。其表为阳，其里为阴。故置景于壶中，自然就有了阴柔的特性：

紫府丹成化鹤群，青松手植变龙文。壶中别有仙家日，岭上犹多隐士云。独坐遗芳成故事，褰帷旧貌似元君。自怜筑室灵山下，徒望朝岚与夕曛。①

这是作者为道靖院题写的诗作。题下有序称：“院在中条山，故王颜中丞所置，虢州刺史舍官居此，今写真存焉。”按照这一序文，作者此诗乃是“写真”之品。由于道靖院（或称道净院、道静院）本属道教宫观，为蒲中之胜境，向来就有修道之士云集于此。所以，李商隐为其写真，必然接触到此处流传的仙家故事。不过，作为一首短诗，对其故事的采撷自是有所选择的。其中，最为典型的要算壶器传说的应用了。所谓“壶中别有仙家日”即是对种种壶器故事或传闻的典型概括。根据《后汉书》卷一百十二《方术传下》所载，费长房为市吏之时，有卖药老翁，“悬一壶于肆头，及市罢，辄跳入壶中，市人莫之见，唯长房于楼上睹之，异焉，因往再拜，奉酒脯。翁知长房之意其神也，谓之曰：子明日可更来。长房旦日复诣翁，翁乃

① 《玉溪生诗笺注》卷二第35页《题道靖院》。

与俱入壶中，唯见玉堂严丽，旨酒甘肴盈衍其中，共饮毕而出”。相传费长房之师张申亦常夜宿壶中，中有天地日月。这个壶器传说当是李商隐所构想的壶中仙境之所本。句中一个“别”字充分表现了壶中境的特异之处，把人们带进了另一个扑朔迷离的世界。另外，在文字学上，“壶”字通“瓠”或“葫”。如《诗·豳风·七月》里“八月断壶”即是特指葫芦一类。在道教中，葫芦常常被用作盛药的器具。故古人常有“葫芦里装着什么药”的问语。由此可知，壶、瓠、葫在古人的心目中本来就有一层神秘的色彩，其意蕴是朦胧的，耐人寻味的，其形象亦易引起人们对幽晦之物的联想。因此，当李商隐以壶器来象征道靖院的紫府时，这一蒲中胜境就好像披上了一条面纱，神秘之中带有一种潜在的诱力。

概言之，无论是就水中之境而言还是就壶中之境而言，李商隐的运笔都体现出“外柔”的韵律来，他寓情于景，赋景以情，诗情画意，融为一体。

其三，从修辞上看。

李商隐在涉及道教活动、道教仙境时所运用的修辞手法是不拘一格的。钱锺书先生指出：“商隐以骈文为诗。”^①这的确是精辟之论。我们这里着重研究一下“以骈文为诗”的问题。

清代李兆洛《骈体文钞序》说：“自秦迄隋，其体递变，而文无异名；自唐以来，始有‘古文’之目，而目六朝之文为‘骈俪’，而为其学者，亦自以为与古文殊路。”骈文的本意即对偶文的意思，它是从古代一种修辞手法演变而来的。至南北朝时，形成了一种与散文互相区别的独立文体。六朝时期的骈文句式多以四、六字句为主，但常夹有杂言。到了唐朝，骈文的句式更趋规整，出现了通篇四、六字句的骈文。而从声律上看，奇偶之分也是符合阴阳的总原则的。奇数为阳，偶数为阴，故以四、六字句为基本形式的骈文就具有声

^① 转引自周振甫《李商隐选集·前言》，上海古籍出版社1986年5月版。

律上的“阴柔”特色。在音乐的和声上，三度和弦发出的是刚健雄壮的音调，而四度、六度和弦发出的则是柔和优美的音调。同理，对仗的骈偶句式无论从节奏上看或从声调上看，也必然造成一种柔美的气韵。所以，“以骈文为诗”，从修辞上看，便具有了和合婉转的美感。让我们先读一下李商隐以骈体文写的《梓州道兴观碑铭》：

总天下之事，教分为三；处域中之大，道居其一。发轫于希夷之境，解鞍于寥廓之物。览若士之游，九垓尚隘；稽坚亥之步，六合非遥。徒欲洞视焦螟，遥驱野马，折尺捶而求尽，循白环而待穷，则元禽犹严，空笙尚滞。辘摧地尽，莫知象帝之家（当作先）；盖朽天穿，未睹谷神之隧。柔皮具纸，折骨疏毫，虽竭虑于九三，终致迷于万一。泊飞龟（之）藏义，猛马垂文；贯王屋之深珠，方摧中冀；封吴宫之合璧，始会涂山。变浩劫之桑田，注群黎之耳目。闻其大较，未可殚论。①

这是李商隐为四川节度使治所梓州内的道兴观所写的一篇碑铭。因为是为道教之宫观而作的碑铭，所以其典故自然多出自道教文献，而在句法上则多用四、六式，声律并工，读起来悦耳动听，颇有情韵之美。这种风格也同样表现在他那些描述道教活动或构想道教胜境的诗歌作品中。如其《元微先生》一诗：

仙翁无定数，时入一壶藏。夜夜桂露湿，村村桃水香。醉中抛浩劫，宿处起神光。药裹丹山凤，棋函白石郎。弄河移砥柱，吞日倚扶桑。龙竹裁轻策，蛟丝熨下裳。树栽嗤汉帝，桥板笑秦皇。径欲随关令，龙沙万里强。②

① 《樊南文集补编》卷九第5页，《四部备要》本。

② 《玉溪生诗笺注》卷五第5页。

这一首五言诗不但用典自然，而且对仗严格，除了首联与尾联之外，其余各联均为对偶句，乃典型的排律。这种具有节奏美和旋律美的寓合格式与其壶中的桂露、桃水、仙乡、异境、幽趣是相统一的。可见，李商隐“以骈文为诗”也是他在文势上偏重“阴柔之美”的艺术旨趣的必然结果。

刘勰在《文心雕龙·丽辞》中指出：“造化赋形，支体必双，神理为用，事不孤立。夫心生文辞，运裁百虑，高下相须，自然成对。唐虞之世，辞未极文，而皋陶赞云：‘罪疑惟轻，功疑惟重’，益陈谟云：‘满招损，谦受益’；岂营丽辞？率然对尔。《易》之《文》、《系》，圣人之妙思也。序《乾》四德，则句句相衔；龙虎类感，则字字相俪，乾坤易简，则宛转相承；日月往来，则隔行悬合；虽句字或殊，而偶意一也。至于《诗》人偶章，大夫联辞，奇偶适变，不劳经营。”刘勰这一段话既论述了对偶的形成原因及其源流，又概括阐述了对偶的种类以及应该避免的弊病。他认为，大自然赋予万物的形体是成双成对的，所以，表现万物的文学创作，只要对事物作全面考虑，就能够达到“自然成对”的妙境。刘勰在此虽然主要是就骈体文的形成过程说的，但也符合诗歌中的对偶修辞原则。他所讲的对偶乃是有奇有偶，但其至妙处则在“偶”字上，他反对做作，追求自然，提倡匀称之美，批评生硬的创作，就比较地偏向柔和一面。拿刘勰的话对照一下李商隐那些表现或涉及道教活动、道教仙境的诗作，便不难明白李诗何以具有阴柔之美的渊源以及在文学史上的意义。

第五章 中晚唐五代的传奇小说与 道教神仙传记

一、中晚唐传奇小说的仙道意蕴

(一) 从志怪到传奇的嬗变

“传奇”这一名称始见于晚唐作家裴铏的《传奇》一书。宋代以后，文人们遂以此概称唐人小说。

在中国古代，向以“释经阐道”的诗文为正统文学，而不本经传的小说也就被排斥于大雅之堂门外。但是，尽管如此，有唐一代积极从事传奇文学创作者则与日俱增。其中还有不少是著名的历史学家、古文家或诗人。尤其是到了中唐，传奇小说的创作更达到了繁荣的局面。从内容上看，中唐以后的传奇小说虽然涉及面极广，但基本都与道教有一定的关联，具有浓厚的怪异色彩。其原因自然是多方面的，但若追根溯源，则首先不能不考虑“脱胎”之渊源。鲁迅先生在《中国小说史略》中指出：“传奇者流，源盖出于志怪，然施之藻会，扩其波润，故所成就乃特异。”^①既然传奇出于志怪，故虽有新变，但于身上必留有志怪之胎记。因此，一旦有了适宜的条件和气候，传奇沿着志怪原有的轨道“返祖”，这并非偶然。

^① 《鲁迅全集》第8卷第70页。

因为志怪小说本来就与道教很有些瓜葛,所以,“返祖”之后的传奇便闪烁着道教的色彩。

不过,我们说传奇向着志怪“返祖”,这并不意味着它完全恢复了志怪的本初。事实上,任何一种“返祖”,都是在变异的过程中“返祖”,传奇小说的“返祖”也是这样。故而,我们在目睹其“返祖”现象时又必须从彼此相互区别的角度分析之。

鲁迅先生说:传奇者,“其间虽亦或托讽喻以纾牢愁,谈祸福以寓惩劝,而大归则究在文采与意想,与昔之传鬼神明因果而外无他意者,甚异其趣矣”^①。鲁迅先生还说:“小说亦如诗,至唐代而一变,虽尚不离于搜奇记逸,然叙述宛转,文辞华艳,与六朝之粗陈梗概者较,演进之迹甚明,而尤显者乃在是时则始有意为小说。”^②清代学者胡应麟在《笔丛》三十六中说:“变异之谈,盛于六朝,然多是传录舛讹,未必尽设幻语,至唐人乃作意好奇,假小说以寄笔端。”胡应麟与鲁迅先生的话都指出了唐人小说与六朝志怪已有很大的不同。就拿王度《古镜记》来说,无论是文辞或结构手法都比六朝小说大为演进。这一作品主要是为了表现古镜的神奇。作者王度通过自己如何从其师侯生那里获得古镜,以后又如何转至其弟王勣手中,王勣又如何带着它辗转多方治病驱邪的故事,以明宝镜之“妙用”。这种歌颂宝物的思想当源于道教的法器观念。在早期的道教文献中,可以看到不少关于法器的描述。道人修炼或起居,身边往往有法器相伴随。如葛洪《神仙传》所写王遥的故事就提到王遥身边有个竹筐长数寸,出门时令其弟子担之。由于有此竹筐,师徒冒雨行走,衣裳皆未湿。这个竹筐也就是王遥的法器。葛洪显然暗示了竹筐的神奇作用。但是,与《古镜记》比起来,其行文无疑简单得多。《古镜记》为了表现古镜的神妙,不仅比较详细地描述其形状和来历,而且已相当注意从效果上做文章。如其中所写宿

①② 《鲁迅全集》第9卷第70页。

长乐坡程雄家，照婢女鸚鵡，使之现出老狸之原形，又写剑侠与王度试宝，剑侠横剑于其侧，王度置古镜于座旁，宝镜吐光，照耀一室，而原先为剑侠奉为神物的宝剑则黯然失色。作品中充满此类情节，都在于要显示古镜之“妙”。从篇幅上看，南北朝之前志怪大多“丛残小语”，情节也不够完整，而唐传奇则已有较大的篇幅，情节也较曲折、复杂，有一定的完整性。在技巧上，唐传奇颇注意语言的提炼和润饰，有些描写甚至是很生动的。同时，唐传奇还注意对人物个性的刻画。这一切都说明了唐传奇虽源于志怪，但无论是在内容上还是在形式上看，两者已有质的区别。因此，当我们再回过头来考虑中唐五代传奇小说怪异色彩何以增强的时候，也就豁然明白，传奇向志怪的“返祖”，这并非简单的重复，而是在更高层次上的一种“反复”。此种发展过程中的“反复”之所以可能并且成为事实，除了我们前面已经指出的原有“遗传信息”的作用外，还有非常重要的一个因素，这就是道教本身的发展。隋至盛唐以来，有关道人活动的种种“神迹”、轶闻更加广泛地流传开来。因此，作家才能够从容地加以采撷、加工、制作。唐传奇小说的怪异正是文人们寻求神奇刺激的一种结果。从总体上看，中晚唐传奇小说主要有四个方面的题材：即梦幻题材，神仙道士题材，言情题材，历史题材。这四种题材的作品都在不同程度上反映了道教活动的内容或受到了道教的影响。现分而述之。

（二）梦幻题材传奇小说的“韵味”

在南北朝以前，记梦曾经是志怪书的重要内容。随着志怪向传奇的发展，梦也成为传奇作品的好题材。有关记梦的书大量产生。如任蕃撰有《梦游录》一卷；孙颐撰有《见梦记》一卷；白行简撰有《三梦记》一卷；沈亚之撰有《异梦录》一卷、《秦梦记》一卷；陈邵撰有《通幽记》十四则等。在诸梦书中，富有传奇笔法、艺术水准

较高者当推沈既济之《枕中记》与李公佐之《南柯太守传》。

沈既济(约750—800),苏州吴(今江苏吴县)人,博通群籍,尤工史笔,因宰相杨炎之荐,既济于建中(780—783)初任左拾遗、史馆修撰职,撰有史书《建中实录》。《枕中记》是他在传奇方面的得意之作。该篇唐时已收入陈翰编的《异闻集》中,《太平广记》又据之以收入,改题为《吕翁》。

《枕中记》写的是卢生之梦。于梦中,卢生娶了清河崔氏女,第二年,又举进士登第,历任渭南尉、监察御史、起居舍人、吏部侍郎、户部尚书、御史大夫,一时堪称荣华富贵。可是,由于为“时宰所忌”,“以飞语中之”,卢生受贬为端州刺史。三年之后,征为常侍,与萧嵩、裴光庭同执大政十余年,嘉谟密令,一日三接,号为贤相。不料,同僚害之,诬以交结边将,图谋不轨,下狱,欲自刎而为妻所救,云云。醒来之际,方见自身卧于邸舍,主人蒸黍未熟。

从结构上看,《枕中记》对于魏晋六朝间的志怪小说是有所因袭的。如《太平广记》卷二百八十三曾引刘义庆《幽明录》谓:宋世焦湖庙有一柏枕,或云玉枕,枕有小坼。时单父县人杨林为贾客,至庙祈求。庙巫谓曰:“君欲好婚否?”林曰:“幸甚。”巫即遣林近枕边,因入坼中。遂见朱楼琼室,有赵太尉在其中,即嫁女与林,生六子,皆为秘书郎。历数十年,并无思归之志。忽如梦觉,犹在枕旁。林怆然久之。

对照一下《幽明录》关于杨林就枕而梦的故事,可以看出《枕中记》在组材的方式上颇有受记梦叙幻的志怪体影响的痕迹。不过,在立意方面,《枕中记》则主要是体现了道教关于人生如梦的思想。作品一开始就出现了一个道人形象,谓有道士吕翁者,得神仙术,行邯郸道中,息邸舍,摄帽驰带,隐囊而坐。卢生正是在这位被称作吕翁的道士授以囊中之枕后才做起梦来的。在古代,人们为了预测未来,常常对梦的内容进行猜测性的解释。这叫做“圆梦”。但是,有时想靠梦对未来作出判断,却偏偏没有梦。于是,有人便专

门制作了一些能够刺激做梦的器具,如玉枕、青枕之类;再加以语词导引,想做梦的人就真的做起梦来。吕翁这个人物看来正是一个“催梦”的道士。我们不必去管他是不是吕洞宾,也不必去考证他到底是开元时人或开成时人,只需明白一点就够了,那就是《枕中记》通过吕翁的举动和卢生的梦境,不但暗示了道人具有催人入梦的本领,而且也宣扬了道教关于人生荣华富贵乃是虚幻不足求的思想观念。

稍后于《枕中记》的《南柯太守传》也是一篇深受道教思想影响的记梦传奇之作。作者李公佐(约770—850),字颢蒙,陇西人,曾举进士。除了《南柯太守传》外,李公佐还作有《谢小娥传》、《庐江冯媪传》等传奇作品。但其他各篇之成就均不如《南柯太守传》。

《南柯太守传》于铺叙东平淳于棼的梦幻故事过程之中穿插了不少仙境方面的描写。如写淳于生被召为大槐安国驸马时,作者即引出了一段群女相会的情节,谓“有群女,或称华阳姑,或称青溪姑,或称上仙子,或称下仙子,若是者数辈。皆侍从数千,冠翠凤冠,衣金霞帔,彩碧金钿,目不可视”。其中众女子的名号均来自道教女仙或道姑的称呼,而其威仪、穿戴也基本上是道教化的。再如写故旧冯翊、田子华前来为驸马之相时又穿插了一段仙姬奏乐的情节,称“有仙姬数十,奏诸异乐,婉转清亮,曲调凄悲,非人间之所闻听”。这一段描写与道教上清派“茅真君传”以及《汉武帝内传》等书中所写西王母、上元夫人下降人间、仙女奏乐的场面何其相似。这种相似点的存在说明两个问题:首先是做梦人淳于棼本身对道教典故的了解。李公佐在《南柯太守传》篇末指出:“公佐贞元十八年(802)秋八月,自吴之洛,暂泊淮浦,偶觐淳于生棼,询访遗迹,反复再三,事皆摭实,辄编录成传,以资好事。”看来,李公佐此篇传奇乃是在调查的基础上写成的,就梦本身的记载而言,这是力求忠实的,可见作品中的主人公淳于棼所见仙女侍从奏乐场面当是他梦中本有的情景。另外,在记梦的过程中穿插了仙女下降等场面描

写，这也反映了作者雅好道教的立场。因为文学创作，立场不同，对于材料的取舍也不同。李公佐不仅保留了做梦人所见仙人下降奏乐场景，而且对其气氛作了渲染，这就使作品增加了仙家气息。

从主题思想上看，《南柯太守传》也体现了道教的人生哲学。作者在写到淳于棼之生前好友、酒徒周弁、田子华相继暴病感疾时说：“生（指淳于棼）感南柯之浮虚，悟人世之倏忽，遂栖心道门，绝弃酒色。”这说明做梦人淳于棼最终已成为一个虔诚的道教信徒，而作者把他的南柯黄粱梦公之于世，也是要后人引为鉴戒的。李公佐在篇末直截了当地说：“虽稽神语怪，事涉非经，而窃位著生，冀将为戒。后之君子，幸以南柯为偶然，无以名位骄于天壤间云。”显然，作者正是要告诫世人：不要因为有了名利地位而骄横于人间世，到头来名利地位都将成为梦幻。汪辟疆先生在校勘《南柯太守传》时写道：“按此文造意制辞，与沈既济《枕中记》，大略从同，皆受道家思想所感化者也。唐时道佛思想，最为普遍。其影响于文学者，随处可见。以短梦中历尽一生，此二篇足为代表，其他皆可略也。”^①此话着实说到了点子上。

（三）神仙道士题材之玄蕴

在中晚唐的传奇中，有相当不少的作品是直接以神仙作为表现对象的。作为一种具有悠久历史的题材，古老神仙人物的故事自然会被传奇家们所涉猎。不过，从总体上看，传奇家笔下的神仙人物故事更多的则是在隋唐之际新涌现出来的。我们知道，在道教中，修道者与神仙并没有明显的界限。古老的神仙人物是修道者的楷模和理想典型。反之，修道者的涵养达到一定的程度或境界也会被赋予神仙的品格，“升迁”而为神仙。所以，从原有的身分

^① 《唐人小说》第90页，上海古籍出版社1978年1月版。

上看,传奇家笔下的神仙大都是经过修道历程的。换一句话说,相当一批所谓神仙人物本来不过是道士或道教的虔诚信徒。例如李复言编《续玄怪录》中的裴湛、王敬伯、梁方以为刘法师;还有张读《宣室志》中所写尹君;卢氏所撰《逸史》中之罗公远、瞿道士;胡璩撰《潭宾录》之王远知;戴孚《广异记》之张李二公;皇甫氏《原化记》之李卫公;薛用弱《集异记》之叶法善;《明皇杂录》之张果;段成式《酉阳杂俎》之翟乾祐;《广德神异录》之徐佐卿;《惊听录》之韦老师;孙光宪《北梦琐言》之南岳真君;包贽《会昌解颐录》之峡口道士等。

传奇家笔下的道士之所以能够升格为神仙,据说都有一种或数种的道术。试读《三水小牍》中的一段描写:

九华山道士赵知微,结庐于凤凰岭前,讽诵道书,练志幽夜,人不见其慵容。常云:“分杯结雾之术,化竹钓螭之方,吾久得之,固耻为耳。”咸通庚寅岁中秋,自朔霖霖,至于望夕。弟子皇甫玄真谓同门生曰:“堪惜良宵而值苦雨。”语倾,赵君忽命侍童曰:“可备酒果。”遂遍召诸生谓曰:“能升天桂峰玩月否?”诸生虽唯应,而窃议以为浓阴映雨如斯,若果行,将有垫巾角折屐齿之事。少顷,赵君曳杖而出,诸生景从。既辟荆扉,而长天廓清,皓月如昼;扪萝援筱,及峰之巅。①

本是阴霾闭月,道士赵君一出门,立即变了样,一时明月当空,万里清朗。赵君这种驱云招月的法术酷似今日人们所说的特异功能。大概获得秘传之道人,其行为举止常异于凡人,具有令人难以解释的神秘性,其轶闻趣事足以骇人听闻,故传奇家广为搜罗,大加润

① 转引自明代冯梦龙评纂《太平广记钞》上卷第296页,中州书画社1982年11月第1版。

饰。于是，一方面，随着道术趣闻的传播，道士受到了一般信仰者的崇尚，从而进入了神仙的行列；另一方面，传奇的作品也因此愈为生动，饶有趣味。

当然，并非只有道士才能进入神仙的行列。任何一种宗教试图扩大影响，总是要为世人开方便之门，道教也是如此。尤其是隋唐以来，道教的中坚人物更加经常地宣传心诚则灵，所以，随着道教的广泛传播，神仙队伍的扩大，其成分也愈加复杂起来。这种现象也深刻地反映于唐五代的传奇小说之中。从来源上看，除了我们上面已经论及的道士之外，主要还有下列几种类型：一、酒徒、园叟、药贩、工匠、乞丐等下层人物。如李复言撰《续玄怪录》中的杜子春、张老；谷神子撰《博异志》中的阴隐客；陈翰撰《异闻集》中的仆仆先生；李隐撰《潇湘录》中的益州老父；皇甫氏撰《原化记》中的冯俊、采药民、裴氏子、柏叶仙人；戴孚撰《广异记》中的刘清真、麻阳村人、王老、丁约、衡山隐者；张读撰《宣室志》中的章全素；卢氏撰《逸史》中的魏方进弟；薛用弱撰《集异记》中的李清；段成式撰《酉阳杂俎》中的卢山人等。二、胡人。如皇甫氏撰《原化记》中的拓跋大郎；戴孚撰《广异记》中的石匠。三、书生、逸人。如牛肃撰《纪闻》中的荆和璞、郗鉴，裴铏撰《传奇》中的崔炜。四、臣僚与豪富。如《杜阳编》中的元藏儿；王仁裕撰《玉堂闲话》中的颜真卿；康骈撰《剧谈录》中的严士则；牛僧孺《玄怪录》中的李绅，等等。

正如道士因为虔诚修炼而掌握了一定的道术一样，其他各阶层人物，作为道教的信徒，他们在传奇家的笔下大多也是身怀绝技的角色。如《异闻集》中所写仆仆先生：

家于光州乐安县黄土山，凡三十余年，精思饵杏丹，衣服饮食如常人，卖药为业。开元三年，前无棣县令王滔寓居黄土山下。先生过之，滔命男弁为主，善待之。先生因授以杏丹术。时弁舅吴明珪为光州别驾，弁在珪舍。顷之，先生乘云而

度……已十五过矣，人莫测，及弁与言，观者皆愕。^①

这位仆仆先生能够乘云而飞，简直就像《庄子》中所写的道家人物列御寇一样，神奇得很。难怪《太平广记》把他列入神仙队伍之中。像这种例子在传奇作品中可以说是汗牛充栋的。

（四）言情题材传奇小说之“道味”

与神仙道士题材相比，言情题材的传奇小说虽然没有正面和相对完整地表现道教活动，但若综合地考察一下作品的各方面内容，分析一下表现作品基本宗旨的各个层次，仍然可以看出道教思想对这一类作品也是具有深刻渗透的。如《离魂记》、《任氏传》、《柳毅传》即是如此。

《离魂记》，旧题陈玄祐撰。其生平今不可详考，但从该文中亦可约略知其生活时代。该文篇末称：“玄祐少常闻此说，而多异同，或谓其虚。大历末，遇莱芜县令张仲规，因备述其本末。镒则仲规之堂叔，而说极备悉，故记之。”据此，则玄祐当为中唐时人，其《离魂记》乃是根据莱芜县令张仲规之堂叔口述整理而成的。从主线上看，《离魂记》写的是倩娘与王宙相恋的故事，属于言情题材无疑，但这不同于一般的男女相恋，而是以“魂感”的形式出现的。倩娘与王宙本是青梅竹马，长大之后，王宙之父镒却将其子许诺于宾寮为婿，导致倩娘与王宙抑郁悲恸。“魂感”正是在这种情况下发生的。当王宙诀别赴京，行至山郭里时，忽闻疾走之声，却是倩娘徒行跣足而来。子是相携遁于蜀中，五年生二子。倩娘思归，复同返乡里。至家，王宙先进镒府，告其原由，谁知镒府之内尚有倩娘重病卧床。原来，与王宙一同入蜀之倩娘乃是魂魄聚集之形。虽

^① 《太平广记》第1册第150页引，中华书局1961年9月第1版。

然,这种离奇事在古代也是被看作不正的,家人秘而不宣,但经陈玄祐一张扬,终大白于天下。此篇传奇,自始至终贯穿着道教的感应观念。有人曾经将道教的理论体系概括为“感应”二字,这虽说并不全面,可是“感应”的思想的确是道教理论体系的重要组成部分。道教认为,万物皆可相感。人为万物之灵,精诚而想,有感必应。同时,道教还认为,人的魂魄可以离体而游,所谓“灵魂出窍”在道教的文献中是经常涉及的。故《离魂记》中关于倩娘与王宙之“魂感”乃具有较为明显的道教影响踪迹。

《任氏传》作者沈既济,其生平事迹见前述。该篇写郑六与狐女任氏相爱的故事。作品塑造了一个深怀大义、坚贞忠诚的狐女形象。当郑六之友韦崑于惊羨任氏美艳,欲施强暴之际,狐女任氏急中生智,以柔克刚,晓之不可“忍以有余之心,而夺人之不足”之事理,遂使韦崑为大义所折服。作品通过郑六两次遇见任氏和任氏抗拒韦崑强暴的情节,歌颂了狐女忠贞守节的情操,故事显得缠绵悱恻,委婉动听,具有较为浓厚的教坊气息,反映了作者对当时社会生活的洞悉程度。当然,作为人狐相恋的传奇作品,《任氏传》自非以“实”为宗旨。如果要对其主调作个判断的话,我们只能说它是浪漫主义的。因为人狐相恋在客观上是超越了一般社会生活逻辑的。而这种超越又是与道教的幻化观密切相连,甚至可以说,它的逻辑前提正是道教的幻化观。早在几千年前,中国先民便已从大千世界中悟出了变化的观念。尔后道教在接受这种观念时又把它发展为幻化的思想。在道教中,有数不胜数的关于人鬼精物幻化的记载。在道教中人看来,人经过一定层次的修炼可以产生幻化的效果,“鬼”在一定条件下可以复形变化,还有动植物经过一定的年限,由于某种诱因,也能产生幻化之功能。从道教的标准来衡量,“幻化”也有善恶之分。恶的幻化谓之为“魔孽”,善的幻化则与造物同功。这些思想观念当然都是宗教立场的表现,迄今为止在科学上是得不到证明的,但在长期历史过程中则对人们的生活

产生了巨大的影响。《任氏传》中的狐女任氏变化为人，却无恶意，所行乃人伦中之妇道，这不仅符合中国传统的道德观念，而且也深得道教善的“幻化”之微旨。

《柳毅传》作者李朝威，陇西(今属甘肃)人，其生平不详。该篇写落第书生柳毅途经泾河，遇见洞庭龙女牧羊荒郊之事。作品通过龙女的曲折经历和柳毅传书的正义举动，反映了旧社会妇女深受夫权压迫的痛苦，批判了封建包办婚姻对爱情的束缚。与《任氏传》一样，《柳毅传》也是借助浪漫的形式来表现现实的主题。毋庸置疑，龙族世界乃是虚构的，故洞庭龙女嫁泾河逆龙也只是一种拟人化的形式。由于作者赋予龙女、龙父、龙母、龙叔以人的情感，读起来生动有趣。

《柳毅传》虽属言情之类，但其中亦穿插了有关道教活动的情节。如写柳毅随洞庭龙宫武夫到了灵虚殿即涉及洞庭龙君与道士的关系。当柳毅询问武夫“洞庭君安在”时，武夫回答说：“吾君方幸玄珠阁，与太阳道士讲《火经》。”龙君之所以邀请太阳道士开讲《火经》，据说是出于阴阳相辅的考虑。因为龙属阴，以水为神事，举一滴可包陵谷；而道士属阳，以火为神圣，发一灯可燃阿房，灵用不同，玄化各异。这就是为什么龙君对太阳道士《火经》感兴趣的原因所在。《柳毅传》中的这一情节对于龙女曲折故事的发展来说虽然并不重要，但却也反映了龙族世界一类构想亦具有道教哲理意蕴，其要义所在仍是“感应”观念。

(五) 历史题材传奇小说之“道味”

在中晚唐的传奇小说中还有不少作品是以历史故事为题材的。这一部分作品的成就虽然不高，但就其与道教之关系的密切性而言则不亚于其他题材作品。

概括起来，以历史故事为题材的这一部分作品主要在两个问

题上反映出当时道教的社会影响。

第一是帝王对道教活动的参与或对道教方术的热衷。如王仁裕撰《开元天宝遗事》所载：

龟兹国进奉枕一枚，其色如玛瑙，温温如玉，其制作甚朴素，若枕之，则十洲三岛、四海五湖，尽在梦中所见。帝因立名为游仙枕，后赐与杨国忠。①

少数民族进献一个枕头，便引出了一大串的洞天福地仙境的想象，甚至进入梦乡，与神仙“交游”，亲定名为“游仙枕”，这不仅说明了当时皇帝对该枕的喜爱，而且也表现了他对道教传说的熟谙。

再如张鷟撰《朝野僉载》：

孝和帝令内道场僧与道士各述所能，久而不决。玄都观叶法善，取胡桃二升，并壳食之，并尽。僧仍不伏，法善烧一铁钵赫赤，两手欲合老僧头上。僧唱贼袈裟，掩头而走。孝和（帝）抚掌大笑。②

从这一条记载不仅可以看出当时的佛道斗争，同时也可以看出帝王对佛道的利用。这一类记载大多倾向于搜奇猎异，六朝志怪之遗风复炽。

第二是将相与道士异人的来往以及对道法的迷信。其主要作品有《李林甫外传》、《尚书故实》、《广陵妖乱志》等。

《李林甫外传》，作者不详。旧题唐无名氏撰。该篇写李林甫年二十时好游猎打球，无所事事。有一位丑陋道士规劝之，而林甫

① 《五朝小说大观》第13册第121页，扫叶山房1926年石印本。

② 同上书，第11册第42页。

不以为然。但道士并未就此作罢。连劝三回，李林甫方悟此道士为异人。道士告诉李林甫，道法五百年才传一人，林甫为最佳人选，并说如果暂时不想“升天”，可当二十年宰相。李林甫选择了当宰相的目标。道士告诫他，当了宰相必须广行阴德，不可乱杀人，这样，三百年后仍可升天。此后，李林甫果然当了宰相，但没多久就把丑道士的话忘了，起大狱，诛杀异己。于是，道士又上门，啸告之：逆天之意，当过六百年方可入仙籍。

李林甫，《旧唐书》卷一百零六有传，谓其善音律，初为千牛直长，后屡升迁，官至宰相，“面柔而有狡计，能伺候人主意，故骤历清列，为时委任，而中官妃家皆厚结托，伺上动静，皆预知之。”《旧唐书》本传详细地记载了李林甫从政之得失，为人之狡诈，晚溺声妓，结怨于人的故实，但未涉及他与道士之关系。看来，李林甫在世人眼中乃是个奸臣。他的行为是不符合道教关于积功累德的准则，所以，无名氏乃以传奇之笔法，加以讽劝。作为历史人物之传奇，《李林甫外传》或许是根据轶闻而创作的。这类轶闻由于多涉怪事，正史一般讳于言之；而对于小说家来说，这却是好素材。作品还描述了李林甫诛杀异己之后，丑道士经过一番讽喻，率之骑竹节，腾空而飞，至大郭邑的过程，其中充满了道术气味。这自然只是道教信徒对其“飞升”意愿的幻化性处理，但在思想上，劝之秉公办事，为官清正，则具有一定的现实意义。在主题上，《李林甫外传》主要是劝喻将相积阴德，而在客观上却又浸透了道教关于“欲修仙道，先修人道”的观念。

《尚书故实》，李绰撰。李绰，字肩孟，赵郡人。其序谓：“宾护尚书，河东张公，三相盛门，四朝雅望，博物自同于壮武，多闻远迈于聿臣。绰避难圃田，寓居佛庙，秩有同于锥印，迹更甚于酒傭。叨遂迎尘，每容侍话，凡聆征引，必异寻常，足广后生，可贻好事，遂纂集尤异者，兼杂以诙谐十数节，作《尚书故实》云耳。”据此，则李绰与张尚书过从甚密。此《故实》正是在“侍话”的基础上撰成的。其

宗旨乃在于“集异”，故与尚书有关的道教趣谈自然是他所搜罗的对象。该书主要在三个方面涉及了道教活动：一是讲述道人之所谓转世奇事。如第1页称司马承祯形貌类于陶弘景，系弘景之“后身”。二是演叙尚书对道人之崇信故事。如谓：卢元公好道重方士，有王谷者，得黄白（黄金白银）术，能变瓦砾泥土为黄金，云云。三是记录亲朋之仙境幻觉。如第2页谓其表弟卢某尚于碧空澄澈之际仰见仙人乘鹤而过，并能从一鹤背迁移另一鹤背，等等。这些所谓“故实”表明道教的“神迹”已成为当时人们茶余饭后闲谈的重要内容。

《广陵妖乱志》，郑廷海撰。该篇记叙高骈“惑于神仙之说”，起用道人为政的故事。

高骈，字千里，曾事朱叔明为司马。时有二雕并飞，骈自谓：“我且贵，当中之。”拉弓而射，一发射中二雕，众人大惊，号为落雕侍御。僖宗（874—887在位）时，历任天平、剑南、镇海、淮南节度使。黄巢攻陷广州，骈传檄召天下兵共讨之，威震一时，深为天子所器重。但由于迷信嬖将吕用之，托疾不出兵，皇帝知其无出兵意，乃以王锋代之，高骈因而失去兵权，部下多叛去，遂郁郁无聊，笃意求神仙。《广陵妖乱志》写的正是高骈晚年的求仙活动。全篇共分四节。首写高骈其人委政事于道士吕用之、张守一、诸葛殷等人。吕、张、诸葛等道士以道术取信于高骈，高骈遂谢绝人事，屏弃妾媵，矢志修道。宾客将吏，要见高骈的面也十分困难，实在万不得已必须会面时也要先沐浴斋戒，到紫极宫中，请道士辟除不祥，解其污秽，然后相见。自此之后，内外相隔，纪纲日乱。该篇接着还分别介绍了吕用之、诸葛殷、吴尧卿的发迹过程，揭露了他们串通一气，蛊惑高骈，为非作歹的罪恶。与《李林甫外传》及《尚书故实》不同，《广陵妖乱志》乃是从批判的角度来描述将相迷信道教及道人干政活动的。作品不仅详细地记载了道人干政的方式，而且深刻地讽刺了这些背离老庄基本宗旨、充满人欲之念的末流道

士的“鄙诞不经”之行径。这说明到了唐代末年，道教本身也产生了新的分化，不正风气和腐败现象也在道教组织中出现了。这是道教史上值得注意的一个线索。

从以上的阐述可知，中晚唐的传奇小说尽管在涉及面上要比六朝以前的志怪广泛得多，表现手法也丰富得多，但在内容上则仍然大量地反映了道教活动，深受道教思想的渗透。

二、晚唐五代的神仙传记

在传奇小说大量问世的背景里，晚唐五代道教中人或道教信士也更加注意对神仙人物故事的搜集和整理，以广流传，从而为信徒们提供借鉴和赖以学习的楷模，扩大其社会影响。其“史笔”人物主要有杜光庭、王松年和沈汾。

（一）杜光庭对神仙传记的发展

杜光庭(850—933)，字宾圣(一说字圣宾)，号东瀛子，处州缙云(今属浙江)人，或谓京北杜陵(今属陕西)人。据说他博览群书，志趣超迈，唐懿宗咸通(860—873)中，应九经举不第，不胜感伤，赋诗一首，慨叹世间沉浮事，奋然入道，师事天台道士应夷节，常谓“道法科教，自汉天师暨陆修静，撰集以来，岁月绵邈，几将废坠”^①。于是考辨真伪，条列始末，颇有声名。因郑畋之荐，唐僖宗召见之，赐以紫服象简，充麟德殿文章应制，为内供奉。时之道门中人推服，谓“学海千寻，辞林万叶，扶宗立教，海内一人而已”^②。由此可知他在当时道门中的声望是颇高的。中和(881—884)初，随唐

①② 《历世真仙体道通鉴》卷四十。

僖宗入蜀，遂留成都。后又事前蜀王建，为光禄大夫尚书户部侍郎，上柱国蔡国公，赐号广成先生。晚喜青城山白云溪之气象磅礴，遂结茅庵居之。年八十四而卒，葬于清都观。一生著述颇多，蜀棹机谓之有文千余卷，皆本无为之旨。今见于《正统道藏》的就有二十余种。其中属于神仙传记方面的有：《壙城集仙录》、《神仙感遇传》、《道教灵验记》等。

《壙城集仙录》，《道藏》所收为六卷，《云笈七签》本则分为三卷。这是杜光庭在神仙传记方面的一部别出心裁的著述。与其他前代人的神仙传记不同，该书是专为女性神仙立传的，可谓开了女神仙集传的先河。

按杜光庭的设想，女性神仙有一个总归宿，这就是“壙城”。壙的意思是城垣。《诗·大雅·皇矣》：“以伐崇壙。”《传》释云：“壙，城也。”另外，壙还有高墙城壁的意思。在神话传说中，壙多指仙宫。《道藏》本《汉武帝内传》第1页说：“至四月戊辰，帝（指汉武帝）夜闲居承华殿，东方朔、董仲舒侍，忽见一女子着青衣，美丽非常。帝愕然问之。女对曰：‘我壙宫玉女王子登也，向为王母所使，从昆山来。’”传说壙城或壙宫就在昆仑山上。如《水经注·河水注》称：昆仑山“有壙城，金台玉楼，相似如一”。显然，杜光庭也是把壙城作为昆仑山中的女仙宫阙的。《壙城集仙录》六卷，所收女仙故事凡三十七个^①。由于作者设立了女仙（注意：女神在该书中也是仙）的总归宿，本来较为杂乱、缺乏内在联系的女性神仙就有了一个谱系。

作为第一部较为系统的女性神仙集传，《壙城集仙录》是不会撇开汉代以前在民间广为流传的女神仙故事传说的，甚至是汉魏以来为道教崇信的女神仙在该书中往往也可以找到由古老女神脱胎而出的痕迹。如“九天玄女”即是一个。按该书所述，九天玄女

^① 三十七个故事，内含三十八人，卷五《湘江二妃》一则内含两人。

是黄帝的老师，圣母元君（道教称老子之母为圣母元君）的弟子。这位女仙之所以被看作黄帝师，据说是因为黄帝在与蚩尤交战而败北之际，她授给黄帝“六甲六壬兵信之符”，“灵宝五帝策使鬼神之书”等，黄帝获得这些“法宝”之后，复率诸侯再战蚩尤于冀州，遂灭之。这个传说事实上是由《山海经·大荒北经》关于“天女”以止雨术助黄帝战蚩尤的故事演变而出。《经》曰：

蚩尤作兵伐黄帝，黄帝乃令应龙攻之冀州之野。应龙蓄水；蚩尤请风伯雨师，纵大风雨；黄帝乃下天女曰魃，雨止，遂杀蚩尤。

由此可知，九天玄女实即《山海经》中天女魃的变型，而天女魃在古代是被当作旱神崇拜的；恰好女娲也具有旱神特征，则九天玄女又与女娲有关。

更为有趣的是，杜光庭在《墉城集仙录》中所写的女神仙有相当一部分还具有“氏族血缘关系”。如南极王夫人，名林，字容真，据说是西王母第四女；云林右英王夫人，名媚兰，为西王母第十三女；云华夫人，名瑶姬，为西王母第二十三女；紫微王夫人，名清娥，字愈音，为西王母第二十女；太真夫人，名婉罗，为西王母之小女。在杜光庭的笔下，似乎西王母的氏族中，女神仙成群结队。这个氏族式女神仙谱系里显然露出了编造的痕迹。如该书卷三第4页谈到女仙云华夫人在民间的影响时曾涉及宋玉的《高唐赋》。这表明杜光庭所说的西王母第二十三女云华夫人原来就是由巫山神女演变而成的。因为大家知道，宋玉的《高唐赋》正是有感于巫山神女的动人传说而作的。再说，杜光庭在云华夫人传中也记下了民间立祠祭神女事，称：“有祠在山下，世谓之大仙，隔峰有神女之石，即所化之身也。”这就完全证实了云华夫人的原型确为巫山神女。从古文献上看，巫山神女与西王母并无什么氏族联系，把她说成西王

母第二十三女并加上夫人桂冠,这是一种附会。不过,这种带有血缘特征的女神仙谱系的构造则令人想起红山文化遗存中的女神庙。在那里,女神也具有某种血缘关系^①。

还值得一提的是,《墉城集仙录》所写带有氏族血缘关系特征的女神仙往往有许多男性高徒兼崇拜者。如在“金母元君”(即西王母)传中除了叙及周穆王之外,还用了相当长的篇幅写汉武帝、东方朔、董仲舒、茅盈、茅固、茅衷等人崇拜“金母”的举动。又如西王母第四女南极王夫人据说曾于汉平帝(1—5年在位)时降于阳洛山石室授清虚真人小有天王王褒(字子登)“太上宝文”等经三十一卷;再如西王母第二十三女云华夫人据说曾授予大禹“策召百神之书”。还有西王母小女太真夫人据说治愈了马鸣生的血疮痼疾,鸣生感激涕零,即当了太真夫人的役夫,等等。这方面的内容有的是从汉魏以来流行的故事传说、典籍中撷取材料,有的则出于杜氏的“新创”,无疑反映了汉魏至唐时期女子修道风气的盛行和女神仙在道教中所受到的推崇。

杜光庭的另一部重要的神仙传记类著述是《神仙感遇传》,该书凡五卷,收入《道藏·洞玄部·记传类》和《道藏举要》第七类之中。又,《旧小说》丙集录有出自该书的故事十七则。

该书的主题集中地表现在“感遇”二字上。“感”即感道,“遇”就是相遇。以为神仙实有,若存精诚之意,即可于冥冥之中相感而遇。从宗旨上看,该书显然是在宣传“神化妙通”之观念,多为荒诞不经之词,但从材料的搜集来看,无疑比前代人所写的神仙传记更有指向性。同时,在组织方式上也比前人更为考究。以往的神仙传记,大多比较庞杂,而《神仙感遇传》虽然也涉及了诸多行业和生活侧面,但各种故事又都通过感遇的基点而联结起来,体现了多与

^① 详见辽宁文物考古研究所《辽宁牛河梁红山文化“女神庙”与积石冢群发掘简报》,《文物》杂志1986年第8期。

一的协调关系。如果要用一个式子来表示的话，其多与一之关系则可以概括为：

主格——感遇中介——宾格

其中，主格是指感通的原初信号施放体；宾格是指被感而“遇”的神仙人物；感遇中介是指主宾格相感而遇的途径或信号传递媒介。

读罢《神仙感遇传》，可以明显地感觉到，在杜光庭的思维结构中，无论是主、宾格还是感遇中介都同时存在着多与一的和谐。

作为原初信号施放体，主格是各式各样的人物。按照身分，可分为六小类：一是平民、役夫。如王果、谢贞、李岌、叶迁韶、牟羽宾、于满川、韩氏女、令狐绚、邓老、杨初、宋文才、刘京、蓬球等。二是业主富人。如吴璠、郑又玄等。三是儒士。如王睿、王生、权同休友人、御史姚生之子等。四是小吏。如刘彦广、陈简、邵圆等。五是臣僚。如李颜、李公佐等。六是道士、山人、隐士、僧人。如侯天师、崔玄亮、李笙、卢山人、梓州牛头寺僧等。由此可知，作为感遇主格的人物几乎是各阶层都有，这便是“多”的体现。另一方面，尽管感遇的主格出自各个阶层，他们各有不同的职业、经历、观念，但有一点却是相同的，在感遇最初，他们都是“不识神仙真面目”的平凡之辈。

作为被感而露面于人世的所谓神仙，在杜氏的体系中，他们的身分并不是直接挑明的。他们往往也以凡庸的面孔出现，有的甚至是老妪、老翁、村夫、仆人，如杨初及李公佐之仆夫即属此类。他们被“感”而临于世间的某一处所，具有迷惚性，如果仅仅以世俗的眼光看，神仙甚至会被当作智力低下者。但是，作者也没有让神仙老是当凡庸之辈。在一定的场合，作者总是又让他们暴露出一点“灵迹”来，然后悄悄地离去，于是世人便惊叹和惋惜。这种偶露灵迹的特点是处于宾格的那些神秘人物共有的，这又是一种统一。

至于感遇的中介或途径更是千差万别的。为了向世人宣传感遇的普遍存在,杜光庭侧重于动作性表现,把心灵之感转换成行动之感。其中既有宗教性的行动,又有日常的生活举动,概括起来,至少有下列几种主要形式:一是因近古道观遗迹而感;二是因修宫观坛宇而感;三是因读经而感;四是因做道场法事而感;五是因玄功入静而感;六是因收拾残经而感;七是因塑神像而感;八是因入山游览而感;九是因济人于危难而感;十是因治病养性而感。其感的中介物是各式各样的,这就是“多”;而达到“感”的效应则又是各种中介物所共有的,这又是“一”。

从思想上看,杜光庭广泛地搜罗各种灵迹异闻,宣扬因果报应论,这当然属于唯心的。不过,仔细检索一下各类记载,亦可发现其中也有一些值得记取的东西。例如该书卷三第4页《曹桥潘尊师》一则记载一位少年因遇难求救于潘尊师,要求隐避于道院后竹径之中,潘“闻欲逃难,欣然许之”。少年因而得生。这个故事包含着互相帮助、济弱救危的思想,但不可否认,也是为其“感应”的宣传服务的。再如卷四第2—3页《郑又玄》一则记载长安名家子郑又玄从小与邻舍闾丘氏之子同学,郑一向以门望清贵自居,处处盛气凌人,当官之际,骄横无理,晚弃官,求黄老之道,但终无所成。文中杜光庭借闾丘氏子之口揭露批判了郑又玄的骄横行径,谓“子骄傲之甚也,子以衣纓之家而凌侮于物,非道也哉!”这里,杜光庭认为为人处世,决不可骄横,更不能欺侮贫下之人,包含了平等的意识,是有一定教育意义的。

在《道藏·洞玄部·记传类》中,还收有杜光庭之《道教灵验记》,该书前有宋徽宗序称:“夫妙道本于混成,至神彰于不测,经诰所以宣契象,宫观所以宅威灵,符策所以备真福,斋祠所以达精恳,验证应之非一,明胎蚕之无差,诚觉寤于苍黔,而彰亘于善恶也……杜光庭所集《道教灵验记》二十卷,其事显而要,其旨实而详。”据此,则《道教灵验记》原书当为二十卷,然考明版《道藏》本,该书仅

为十五卷,估计南宋以后,由于战争的接连发生,《道教灵验记》已有部分散失,今所见之书当非全本,幸散失部分仅有五卷,对其研究得以有较为全面的原始依据。

《道教灵验记》堪称为《神仙感遇传》的姐妹篇。无论是写作宗旨或思想倾向,两者都是一致的。当然,称之为姐妹篇,这并不意味着两者完全相同。如果说贯穿于《神仙感遇传》始终,成为其核心者是“感遇”二字,那么,贯穿于《道教灵验记》始终,为其核心者则是“灵验”二字。

《道教灵验记》是以可感之物作为材料组织或故事展开的线索的。在现存十五卷中,基本可分为五大部分,分别叙述五种类型的“灵验”。第一类,宫观灵验,凡三十四则;第二类,尊像灵验,凡六十五则;第三类,经法符箓灵验,凡二十五则;第四类,钟磬法物灵验,凡十三则;第五类,斋醮拜章灵验,凡二十二则。我们知道,道教是以修炼成为神仙作为基本目标的,一切活动都是围绕着神仙这一轴心进行的,所以,《道教灵验记》所说的各种“灵验”,归根结蒂是在宣传神仙的灵验和法力无边。这是从结果的角度来为神仙立传。因此,本书虽然并无标明为“神仙传记”,但实际上是如此。故《道藏》编纂者将它与《神仙感遇传》并列,入“记传类”之中。

《道教灵验记》一书,原题“广成先生杜光庭集”。所以称作“集”,大概是因为其中许多资料乃是出自前人的记载或他人之叙述。杜光庭在该书序中称:“太上好生,固无责于刍狗,而示其报应,直以法宇像设,有所主张,真文灵科,有所拱卫。苟或侵侮,必陷罪尤,故历代以来,彰验多矣。成纪李齐之《道门集验记》十卷,始平苏怀楚《玄门灵验记》十卷,俱行于世。今访诸耆旧,采之见闻,作《道教灵验记》凡二十卷,庶广慎征之旨,以弘崇善之阶,直而不文,聊记其事。”从这篇序文看来,在杜光庭之前,早已有人写过“灵验”之类的传记。其中所涉两书,今不得见,但唐世既已流行,杜光庭作为道门之显赫,是不会没有读过的。因此,《道教灵验

记》一书之中有些材料或项目系出自《道门集验记》和《玄门灵验记》两书,但应该说,其主要来源当在于“访诸耆旧”和“采之见闻”,是作者深入民间和道教组织之中进行调查的结果。同时,还有部分内容当是作者所谓亲身体验的描述。

总的来看,《道教灵验记》虽然主要是宣扬神仙的法力和其圣迹的不可侵犯性以及人神沟通之器物的“妙用”,充塞着怪诞的奇闻,但因为其基本素材来自民间,故其中也有一些值得注意的内容,大体说来,约有如下数端:

首先是有关自然界物理变化的一些奇异情况的反映。如卷一第1页《饶州开元观验》载:

饶州开元观,旧在湖水之北,去郭一二里,巨殿层楼,回轩广厦……为一州胜赏之所。其后道流即少,廊庑摧损,唯上清阁大殿斋堂三门皆在,里中民庶多葬于观地之中,坛殿之外,尽为墟墓矣。大中二年,郡中夜闻千万人声如风雷之响。及明,见开元殿阁门堂四十余间移在湖水之南,平地之内,其所布列形势远近,殿阁相去,与旧观不殊。太守上闻,请易其名额,以旌神异,诏旨依旧为开元观,只改上清阁为神运阁,别命崇修,远近归心。

就常规看来,几十间的房子自动移于他处,而其排列坐向又保持原样,这似乎不可能,但在客观上却又是存在的。即在当代,也时见有此类现象发生的报道。

《道教灵验记》还有一则“隐形殿柱”的故事,亦颇奇特。该书卷四第4页《木文天尊验》称:

开元十七年,蜀州新津县新兴居寺四月八日设大斋,聚食之。次有一道流后至,就众中坐,众人轻侮之,不与设食。斋

毕，道流起入佛殿中。良久不出，人皆异之，争入殿寻求，无复踪迹。忽见道流隐形在殿柱中，隐隐分明，以刀斧削之，益加精好，其像于殿柱中，自然而见。

书中还详细地记载了隐形之像的高度和形状。有趣的是，宋代吴曾所撰《能改斋漫度》卷十八第23页也记载了一个类似的故事：

建炎四年(1130)五月，杨勅叛卒由建安(今福建建瓯)寇延平(今福建南平)。道出小常村，掠一妇人，逼胁欲犯之。妇人毅然誓死不受污，遂遇害，横尸道旁。贼退，人为收瘞之。而其尸枕籍处，痕迹隐然不灭。每雨则其迹干，晴即湿，宛如人影，往来者莫不嗟异。乡人或削去之，随即复见；覆以他土，而其迹愈明，今三十年矣。

此类现象在外国亦见有报道。据《地面头像之谜》所载：西班牙贝尔梅兹市郊一个农妇发现了厨房水泥地上的人头像，后来虽然把它敲掉并经过擦洗、铲刮，但头像仍不断地出现^①。从国内外一些报道来推断，杜光庭《道教灵验记》中关于“隐形殿柱”的故事当非子虚乌有。这一类记载或许有多少附会，但不可否认，其中亦保留了一些真实情况。由于古人不能从科学的角度来认识自然界的奇特变化，神仙灵验之说遂得以广泛流传。因此，我们从这一类奇特的故事当中，不仅可以看出自然界奇特变化对中国先民心灵的巨大影响，而且可以找到神仙灵异故事何以层出不穷的原因。

其次，《道教灵验记》一书在宣扬神仙之法力无边的字里行间也夹有宫观兴修变迁、文物收藏、古迹保护的内容。如卷一第2页《洋州素灵宫验》称：

^① 《未知世界》总第七期。

洋州素灵宫，云汉武帝为素灵夫人降真内殿，于太白之前为筑宫宇，即其地也。年代漫远，遗址仅有，我唐高祖既至长安，受隋恭帝禅，是岁梦素衣神人云：我太白之主也，居素灵台，以荒毁为告。诏访其地，特创台殿，命为素灵宫。开元中，传天师曾奉诏斋醮于其上，德宗幸梁洋，欲驾幸其地，又加营饰，由是材石之功最为宏壮。

这一段文字反映了自汉武帝至唐德宗时期素灵宫的营建、增修情形。虽然，从缘起上看，这是统治者好神崇道的一种结果，但从历史文化的角度看，该宫的增饰无疑又说明了前人对古迹的爱护。此类记载，其文字一般都较为朴实，每则记载都围绕着一种主要事物，材料组织都比较集中，这一切不仅为文物史的研究提供了宝贵的资料，而且为传记文学的写作开辟了新径。

（二）王松年的《仙苑编珠》与沈汾的《续仙传》

大约与杜光庭同时的王松年所撰之《仙苑编珠》也是晚唐五代一部较有特色的神仙传记类作品。

关于王松年，历史上至少有两位。按《北史》卷三十五《王慧能传》中附有其玄孙王松年传。又《北齐书》卷三十五亦有王松年传，谓之年少知名，文襄辟为主簿，迁司马别驾，孝昭崩，诸旧臣避形迹，无敢尽哀，惟松年哭必涕泣。武成虽忿，然以恋旧情切，亦雅重之，云云。其中所称“孝昭”即孝昭帝高演，于公元560年在位，“武成”即武成帝高湛，于公元561—564年在位，两者均为北齐皇帝。据此，则《北史》与《北齐书》中的王松年乃北齐人，并无当过道士，亦无神仙传记之类著述，而《仙苑编珠》则题为“天台道士王松年撰”。故此道士王松年当非北齐王慧能之玄孙。

天台道士王松年之生平现已不可考。然据《仙苑编珠》中所涉之事件亦可知其大体的生活时代。该书序云：

松年窃详三古之前，百王之后，修真学道，证果成仙者，何代无人？……松年伏按《登真隐诀》及《元始上真记》、《道学传》，自开闢以来，皆是圣帝明王作神仙宗，为造化祖。……松年又寻《真诰》、《楼观传》、《灵验传》、《八真传》、《十二真君传》，近自唐梁以降，接于闻见者，得一百三十二人，伏以浩传文繁，卒难寻究。松年辄学蒙求，四字比韵，撮其枢要，笺注于下，目为《仙苑编珠》。

从其语气来看，这当是王松年之自叙。其中不仅追溯了作书之缘起、过程，而且谈及他对唐梁以降有关神仙故事的见闻，这就说明道士王松年是经历了唐代生活的。又考《仙苑编珠》卷下第24页有云：

王可交者，华亭县人也……以咸通十年十一月一日与邻人同出顾会草市河……以天祐三年十一月于河中府中条山白日冲天，告时人曰：吾本台州唐兴县人也。有弟子在彼，乃脱下破布衫，服星簪羽袂而轻举云中，寥寥有箫管之声也。

这一段话涉及了晚唐的两个年号，其中之“天祐三年”即公元906年，时为唐哀帝在位，一年之后则唐亡，进入五代十国的动乱时期。《仙苑编珠》能够搜罗唐末出现的神仙故事，足见作者卒年之下限不会早于五代初，而其成书亦当在此一期间内。

正如其序中所述，《仙苑编珠》对于前人记载的神仙故事也是有所吸取的。除了序中所提及的那几部比较重要的著作外，《仙苑编珠》还采撷了《庄子》、《列子》、《魏夫人传》、《仙传》、《灵宝经》、

《正一经》等书中的材料。

《仙苑编珠》引书一般不照录原文，时有删减或增益，有的甚至是以转述的形式出现。如该书卷上第6页称：

《列仙传》云：萧史者，秦穆公时，善吹箫，能致孔雀、白鹤。穆公有女曰弄玉。好之，公遂妻焉。教弄玉作风鸣。凤止其台上，一旦乘风同去。

此则见于《道藏》本《列仙传》卷上第17页，但文字相差甚远，可以看出，王松年乃是根据《列仙传》原书之情节改写的。此外，《仙苑编珠》有些材料来源虽注明出处，却不见于所指原书。如其卷上第6页有关马师皇传，谓之出于《列仙传》，而今本《列仙传》则并无马师皇之传。

《仙苑编珠》虽然大多取材于前人著述，但其选择的侧重点和编排的方式则有自身特色。该书记事始于“大道自然，混沌之先”，接着演述盘古真人的化生，继以东王父、西王母、伏羲氏、轩辕氏、颛顼高阳氏、虞舜、夏禹等。这里出现的都是古代传说或历史故事中的帝王。作者之所以以帝王的“仙迹”为先，完全出于“圣帝明王作神仙宗，为造化祖”的考虑。尽管古帝王的故事传说在先秦时期已经部分神仙化并为后代所沿袭，但在传记方面，较为系统叙述所谓“帝王升仙”之事，于六朝以前则尚未见之，如果零星出现此类事迹叙述也是与其他一般仙人事迹混合立传。而《仙苑编珠》则打破了传统编排的格局，突出了帝王圣迹在神仙故事中的地位。显然，这种构想与编排和唐初以来帝王崇道的社会政治背景有关，是道教谋求政治庇护以求新发展的需要，在内容上并无甚可取之处；不过，在形式上则奠定了仙传类编的基础。此外，该书的“四字比韵”也是具有创建性意义的。虽然在早期的神仙传记行文中也出现过四字韵语，如《列仙传》于每位仙人事迹之后都附有八句的四言诗，

但那是作为结语的形式出现的,有如正史中人物传记的“史赞”,并无承上启下的结构联系作用;而《仙苑编珠》中的“四字比韵”则是材料串联的纲目。它既有标题的作用,又有桥梁的作用。如果撇开其所谓笺注,所有的“四字比韵”联起来就是一篇四言诗。由于“四字比韵”既要注意韵,又要注意对仗一类的修辞问题,其材料的编排就具有一定的对称性。如《天皇东立,王母西旋》一则称:

自元始天王、太无圣母还上宫之后,经一劫乃生天皇氏,治世三万六千年,受书为扶桑大帝,居东极扶桑宫,为东王公。今世间皇太子居东宫,象此也。又生九光玄女,号曰太真西王母,居西极昆仑山。故曰木公金母,天地之尊神也。①

毫无疑问,所谓“历劫”及治世多少万年的说法都是宗教家玄想的产物,在我们今天看来是十分幼稚的,但如此设想则使神仙之间有了链条的关系,而东王公与西王母合传则造成了神仙故事形象的阴阳交叉。这就说明“四字比韵”法乃是对前代神仙传记编排的一种发展,有其特殊意义。

稍后于王松年,复有沈汾撰《续仙传》三卷。沈汾其人,据该书所题,原为“朝请郎前行漂水县令”。《江淮异人录》第19页谓:

唐末沈汾侍御,退居乐道家(之学),有二妾。一日谓之曰:“我若死,尔能哭我乎?”妾甚愕曰:“安得不祥之言?”因问之。对曰:“苟若此,安得不哭?”汾曰:“汝今试哭,吾欲观之。”妾初不从,强之不已,妾走避之,汾执而扶之。妾不得已,乃曰:“君但升榻而坐。”汾如其言。二妾左右拥袂而哭。毕,视之,汾已卒矣。

① 《仙苑编珠》卷上第2页。

又南唐刘崇远《金华子杂编》卷下叙及曹佶休之事称：

此人灵异甚多，已见于沈汾侍御所著《续仙传》。

余嘉锡先生根据以上记载，断定《江淮异人录》中所称沈汾之官职与《金华子杂编》所述正相合，故《续仙传》之作者即沈汾侍御无疑^①。此说甚确。

《续仙传》卷下《聂师道》称：

其后吴太祖霸有江淮，闻师道名迹，冀其道德，获于军庶，继发征召，及至广陵，建玄元宫以居之。

其中所称“吴太祖”即杨行密，于唐末参加江、淮农民起义，为五代十国中的吴国创建者。沈汾称杨行密为太祖，以杨吴政权为朝廷，可见沈汾当为杨吴朝人。

在叙及杨行密之后，《续仙传》又谓聂师道居广陵三十年，坐化之后，又过近二十年，问政山（聂师道曾居此山）屡有云鹤呈祥，云云。从公元901年杨行密创立吴国始，再过近五十年，则《续仙传》已涉及公元950年间事。故该书之撰成至早也在后汉“天福”至后周“广顺”之际。

《续仙传》一书，《崇文总目》道书类以及《宋史·艺文志》神仙类均有著录。而《新唐书·艺文志》子部神仙类及《通志略》道家类、《太平广记》所引称作《续神仙传》。大概该书本拟为葛洪《神仙传》之续编。为其简易起见，一般仅称作《续仙传》。今所见《道藏》本及《道藏精华录》百种所收皆题作《续仙传》。

^① 《四库提要辨证》卷十九，中华书局1983年5月版第3册第1220页。

沈汾于《续仙传》之序中云：

汾生而慕道，尤愧积习，自幼及长（历游），凡接高尚所说，兼复积年之间，闻见皆铭于心，又以国史不书，事散于野。矧当中和（881—884）年兵火之后，坟籍犹缺，讵有秉笔，记而述作，处世斯久，人渐稀传，惜哉。他时寂无遗声，今故编录其事，分为三卷，冀资好事君子学道之人谈柄，用显真仙者哉。

据此，则沈汾撰《续仙传》系出于慕道的立场，其用意在于张扬神仙之学。故而，他能于历游之际，将闻见而得的神仙故事铭刻在心。可知该书撰成亦颇费作者一番功夫。

《续仙传》一书也是按照类型来编排的。不过，它不像《仙苑编珠》那样首列“羽化成仙”的“明帝圣王”，而是根据修仙的途径、习道之结果来组织材料的。作者将仙人分为“飞仙”与“隐化”两种。上卷所载张志和等十六人均属“飞仙”之类，而中卷所载孙思邈等十二人、下卷所载司马承祯第八人均属“隐化”之类。

关于“飞仙”，沈汾说：

其飞升者，多往海上诸山，积功已高，便为仙官，卑者犹为仙民。十洲间，动有仙家数十万，耕植芝田，课计顷亩，如种稻焉。是为仙官分理仙民及人间仙凡也。^①

按照这种概括，其所谓“飞仙”有三个基本特点：一是他们都有养性修道过程，而且其境界是比较高的；二是道成以后，便往海上诸山岛；三是能“飞”。而这三个特点中最能表示其品性的便是所谓“飞”的本领。翻开《续仙传》上卷，可以发现，几乎是每一位仙人传

① 《续仙传序》。

记中都有关于“飞”的描述，如谓玄真子于水上挥手以谢真卿，“上升而去”；蓝采和“忽然轻举于云中，掷下靴衫、腰带、拍板，冉冉而去”；朱儒子，“谢别元正，升云而去”；金可记，“升天而去，列朝士庶，观者填隘山谷”；卖药翁“足下五色云升，风起飘飘，飞腾而去”……由上可见，沈汾对“飞仙”事迹的记叙重点就在“飞”上，其他内容都是为“飞”的表现作铺垫的。

关于“隐化”，沈汾说：

其隐化者，如蝉留皮换骨，保气固形于岩洞，然后飞升成于真仙，信非虚矣。①

隐化之仙，虽然最终也能“飞”，但在“飞”之前，还必须经过一个中间阶段，这就是“蝉蜕”。隐化之仙的最鲜明特征就是所谓“脱胎换骨”，灵魂出窍而去。对于隐化者事迹的记叙，作者往往在故事的末了之处，以画龙点睛之笔，展现其蝉蜕之状。如谓孙思邈，“俄，气绝，遗令薄葬……举尸入棺，如空衣焉，已尸解矣”；张果，“忽卒，弟子葬之，后发棺，空棺而已”；李珣“一夕而卒。三日，棺裂声，视之，衣带不解，如蝉蜕焉，已尸解矣”；李升“翌日，俄气绝，颜色不变，举之就棺，空衣耳”；闻丘方远“端拱而坐，俟停午而化……弟子以从俗葬，举以就棺，但空衣而尸解矣”……对于这一类形式，沈汾大加渲染。因而，从仙阶上看，隐化者虽然品位低于飞仙，但在世人的眼中，往往更具有怪异性。

《四库全书总目提要》卷一四六子部道家类于《续仙传》之提要中称之虽“附会传闻，均所不免，而大抵因事缘饰，不尽于虚乌有”。此话堪称的评。作为游览闻见的一种结果，《续仙传》很自然采用了民间传说。由于口头创作的随意性，民间传说在流传过程中必

① 《续仙传序》。

然发生种种变异,所以,根据民间传说记录整理而成的仙传就包含了许多水分;但是,另一方面,一种传说之所以会在民间流行,必定有它的原因。故而,在“闻说”之后,尽管作者又作了一些润饰,但仍不否认有真实内容的存在。其中有不少传记在其他史书或文集中可以找到佐证。如张志和见于《颜真卿集》,蓝采和见于《南唐书》,谢自然见于《韩愈集》,许宣平见于《李白集》。其他还有一些人有著述传世,并非完全凭空设想。所以,从写法上看,也就有史传文学与小说相结合的特点。

(三) 晚唐五代神仙传记对传奇小说的借鉴

在早期,神仙传记本属于广义志怪的一类。照理,随着志怪向传奇小说的蜕变,神仙传记也应该归属传奇小说一类。但是,在道教中,神仙传记的写作乃是为了向信徒们显示神仙的“真实”存在和修道升仙的可能性以及如何修炼成仙的方法步骤、注意事项等。这样,神仙传记的作者们就不能不更多地注意如何给读者造成信史的感觉,不能不在“实”的方面下功夫。因此,在成批的道人或有特异功能的信徒们被划入神仙行列的时候,神仙传记的作者们也就更加注意历史人物传记写法的采用。故而我们看到,尽管描述其他内容的志怪突破了原有的框框,发生了质的变化,演变成传奇小说,其虚构的笔法更加突出,想象也更加丰富,“演进之迹甚明”。而神仙传记则仍然大体上遵循着实录的原则进行写作。虽然,从客观上看,完全的实录是根本不可能的,但就道教徒的主观愿望来看,力图展现“真”的意识则是不容抹煞的。所以,晚唐五代出现的神仙传记,不论是采撷原有作品的材料或记载当时的新事,其作者总是希望“言而有征”。正因为如此,神仙传记就同那些以虚构为主要原则的传奇小说区别开来,成为历史人物传记与传奇小说交叉的一个中间地带。

然而,也必须看到,由于宗教情感的驱使和科仪法术的梦幻性作用,道教中人或道教信徒在“真实”与“虚假”的判断上不可能不发生偏差。因此,许多本来带有明显虚构痕迹的传说也被当作信史予以采录,甚至是那些涉及到神仙灵验的传奇小说由于同道教的宗旨合拍也部分地进入神仙传记的范畴,经过一番改组之后以“可征”的传记面目出现。而在写法上,为了生动起见,神仙传记对传奇小说更有许多借鉴。

运用图谶传奇,以显示人物个性,这是神仙传记借鉴传奇小说的首要之点。

所谓“图谶”即“图箮”与“谶语”的合称,其用意在于预告未来。制造图箮(把预言写在上面)或谶语以干预时政或个人的生活,这在六朝以前已经相当普遍,而在隋唐之间更加流行起来。杜光庭所作《虬髯客传》便有很突出的图谶色彩。

《虬髯客传》,原作《虬须客》,首见于《神仙感遇传》卷四之中,宋洪迈《容斋随笔》卷十二《王珪李靖》条称,有杜光庭《虬髯客传》;《宋史·艺文志》子部小说类著录有杜光庭《虬髯客传》一卷。疑宋以后的《虬髯客传》乃是《神仙感遇传》中《虬髯客》的改本。虽其行文已有诸多变化,但其基本情节与内容则大体与原本相合,今以汪辟疆先生校本为据,对其图谶传奇笔法之运用问题略作分析。

《虬髯客传》陆续登场的人物主要有李靖、红拂妓和虬髯客,后人称此三位为“风尘三侠”。作者对这三位侠客的刻画各有侧重,但着墨较多者则是虬髯客。在杜光庭笔下,虬髯客乃是一个有先见之明的“道兄”。他的言行举止处处都表现出对天地“气数”的熟谙。他出场不久,在与李靖的交谈中,便借所谓“望气者”之口断定“太原有奇气”。这里所指的“太原”乃是唐太宗李世民举兵起事的策源地。在这个地方出现“奇气”,无非意味着“真命天子”的出现。显然,这种先验式的判断正是图箮与谶告的活用。当虬髯客以善相者的身分到了太原,见了李世民以后,不仅觉得李世民“貌与常

异”，而且暗中称赞他“真天子也”。将其行文与有关史料相对照可知，李世民那时还只是个“王”而已，并未登上皇帝的宝座，而虬髯客则毅然断定李世民有天子之相，这是作为“善相者”的虬髯客的进一步讖告。在该篇的结尾部分，虬髯客再次说：“太原李氏，真英主也”，而且断定“三五年内，即当太平”。其预见性表现得更为充分。这种讖告的笔法不仅表现了虬髯客的前知特征，而且烘托了李世民的形像，可谓一箭双雕。

但是，只要我们追溯一下传奇小说的历史，就会看到，在杜光庭创作《虬髯客传》之前，已有不少的传奇小说利用图箴讖告以表现李唐王朝的“气运”。这种现象是在李密与李渊争夺天下的背景下逐渐产生的。在隋朝摇摇欲坠之际，李密与李渊均揭竿而起，都想成为一代天子，于是各种征应之说纷纷出笼。早在唐初，窦维璠撰《广古今五行记》中便描述了李密败事的“征应”，称：

李密于巩县南设坛，刑白马祭天。称魏公，置僚佐。改元升坛时，黑风从西北暴至，吹密衣冠及左右僚属，皆倒于坛下，沙尘暗天，咫尺不相见，良久乃息。贼军恶之，俄而密败。^①

其中所谓“西北”正是指李渊起兵所在地，作品以征应的形式暗示了李密将被李渊打败的结局。在陆用《神告录》里，有关征应、讖告的描述也同样成为作品的关键性情节。作品开场即推出了一个老翁的形象，这位“状貌甚异”的智慧老人在饮酒之间话及时事便讲出一段讖语：

隋氏将绝，李氏将兴，天之所命，其在君乎，愿君自爱。^②

① 《太平广记》第8册第3171页，中华书局1961年版。以下凡引此书者均出此版本。

② 同上书，第6册第2362页。

尽管《神告录》中指的“李氏”到底是谁,说得并不明确,但通过谶告以表现老翁的睿智、聪敏的笔法已运用娴熟。此外,在《感定录》中也有关于李唐代隋而兴的谶语式描述:

隋末望气者云:乾门有天子气,连太原甚盛。故炀帝置离官,数游汾阳以压之。后唐高祖起义兵汾阳,遂有天下。①

这段话与杜光庭《虬髯客传》中的“望气者言太原有奇气”的说法是一致的。很显然,他对早唐以来传奇小说的图谶笔法是有所借鉴的。他笔下的道教人物有相当一批是未卜先知型的。固然,这与道教的传统有关,但若全面地分析其成因,则不能不考虑到此时传奇小说有关图谶内容和笔法的作用。

在借鉴传奇小说方面,与图谶有关的另一重要笔法是歌诀的采用。

纵观晚唐五代的神仙传记,歌诀在行文中也是时常出现的。作者在描述某一位神仙人物的生平故事时,或者引他人之诗以为赞颂,或者让故事的主角唱歌、留诗、授诀。这类歌诀在刻画人物个性方面也起了独特的作用。例如,《续仙传》卷下《殷文祥》里的一首“自醉歌”就很能反映其个性特征:

琴弹碧玉调,药炼白玉砂。解酝逡巡酒,能开顷刻花。

这是唐代神仙人物殷七七经常唱的一首歌。此歌不但概括了殷七七活动的内容和特点,而且也为他于重阳节在鹤林寺催开杜鹃花的故事之展开埋下伏笔。从“自醉歌”与以后故事发展的衔接角度

① 《太平广记》第3册第970页。

看,所谓“能开顷刻花”也具有讖告的性质。这种含有讖告内容的歌诗之采用无疑使故事的描述更加生动有趣。

再如《神仙感遇传》卷二第7页中“吴子自赞诗”也给人物形象的塑造添上了可贵的一笔。

不材吴子,知命任真。志尚玄素,心乐清贫。涉历群山,倏然一身。学未明道,形惟保神。山水为家,形影为邻。布裘草带,鹿冠纱巾。饵松饮泉,经蜀过秦。大道杳冥,吾师何人?矚思下土,思彼上宾。旷然无己,罔象惟亲。

在这首自赞诗中,吴子不仅点出了自己的志向、爱好,而且描述了自己历游名山、问玄学道的过程,其中关于吃喝住行方面更是绘声绘色,颇具形象。而在诗的最后,以“罔象惟亲”作结,暗示了自身的去向,这同样也是一种讖告。杜光庭引用了这首自赞诗,这既使吴子个性的表现更为深沉,又给传记带来了一种原型性的朴实感。

我们再回过头来看一看传奇小说,同样可以找到大量的歌诀、赞颂。例如李复言《续玄怪录》于《柳归舜》一则中在叙及君山之下鸚鵡翱翔相呼姓字时穿插了一首汉武帝钩戈夫人所唱之歌:

戴蝉儿,分明传与君王语,建章殿里未得归,朱箔金缸双凤舞。^①

当柳归舜与君山中的仙人三十娘子、阿春相见,寒暄之后,又有一鸚鵡诵诗云:

露接朝阳生,海波翻水晶。玉楼瞰寥廓,天地相照明。此

① 《太平广记》第1册第122页。

时下栖止，投迹依旧楹。顾余复何忝，日侍群仙行。①

作者在故事展开的过程中，穿插了这两首诗歌，这不仅把鸚鵡拟人化了，而且使得君山之中的神仙气息更为浓厚。从这个角度看，鸚鵡歌唱也起到了烘托的作用。由于这种烘托，柳归舜的所谓“仙缘”就被突出了。

唐李繁撰《邺侯外传》在谈到李泌的神仙事迹时，谓之赋《长歌行》云：

天覆吾，地载吾，天地生吾有意无。不然绝粒升天衢，不然鸣珂游帝都。焉能不贵复不去，空作昂藏一丈夫。一丈夫兮一丈夫，平生忘气是良图。请君看取百年事，业就扁舟泛五湖。②

这首歌行据说是李泌十七岁时写的，它表达了自幼被唐玄宗视为“真国器”的李泌在青年时代的志向。他想干一番大事业，等到功成名就的时候浪迹江湖，绝粒升天。李繁把这首诗置于故事的发展阶段，既起了承转的作用，又暗示了李泌日后成为仙人的结局，其谏告的意蕴依稀可见。

除了李复言的《续玄怪录》和李繁的《邺侯外传》之外，在张文成的《游仙窟》以及任蕃的《梦游录》，还有薛用弱的《集异记》等书中，都能看到许许多多的歌诀、赞颂、韵词。可以说，自早唐以来，由于诗歌的发展和兴旺，传奇小说采撷或模拟诗歌形式以丰富故事情节，从而塑造各类形象的人物，这已成为一种潮流。故晚唐五代时期的神仙传记必然也会被这种潮流所浸染。

在神仙传记对传奇小说借鉴的问题上，还有一事尚需论及，这

①② 《太平广记》第1册第123、239页。

就是通过前后变化对比进行环境描写，从不同角度，塑造人物形象。在《神仙感遇传》卷五第18、19页有关杨晦之拜访王先生的故事情节中，即可看到那种人物感受中带有巨大变迁意味的环境描写。当杨晦之刚刚拜见乌江边上的王先生，其女剪纸月置于室中时，杨晦之感受到的是“奇光焕发，一室之内，纤毫尽辨”。可是，到了第二天早上告别时，王先生以杖画其庭，这时在杨晦之的感受中，原先室内的奇光异景已经不复存在，代之而起的是“崖壑万仞，丛木参天，前有积水，目之不极”。晦之与先生立于水滨，惊悸叹骇，谓先生曰：“何变化之如此耶？”作者通过杨晦之前后不同的感受，展示王先生活动环境的变迁，衬托出王先生的神秘莫测。不过，这种对比手法并非杜光庭独创，在唐人传奇小说中，类似的例子颇多。如大中时人卢氏撰《逸史》有关崔伟的故事即是如此。该书记载进士崔伟游青城山，初至一洞口，望见草木岩壑，悉非人间所有，“金城绛阙，被甲者数百”，而当崔伟第二次抵达洞口时，情况就变了：“须臾云雾四起，咫尺不见，唯闻鸾鹤笙歌之声，半日方散。遥望，惟空山而已。”^① 这个故事通过崔生对青城山洞的不同感受的描写，显示了道教洞天福地的恍惚不定特性。其中还出现过道人“以杖画成洞”的细节，这与杜光庭《神仙感遇传》中关于王先生“以杖画其庭”的描写几乎如出一辙。

在人物塑造方面，晚唐五代的神仙传记注意从不同角度来勾勒其相貌。譬如杜光庭《虬髯客传》中写李世民登场，先是站在虬髯客的立场上，谓李世民“不衫不履，褐裘而来，神气扬扬，貌与常异”。而李世民第二次登场，杜光庭又从道士的视角上来看李世民，称之“精采惊人，长揖就坐。神气清朗，满坐风生，顾盼炜如也”。如此运笔，显然强化了李世民的神异形象。然而，这种从不同人的角度来写主人公相貌特征的法式在唐代的早期和中期即已见有熟

^① 《太平广记》第1册第155—156页。

练应用的例子。张文成撰《游仙窟》在写崔女郎之美貌时,先是由一女子介绍其身世,谓之“华容婀娜,天上无俦;玉体逶迤,人间少匹。辉辉面子,荏苒畏弹穿,细细腰支,参差疑勒断”^①。接着写游仙窟人忽见十娘(即崔女郎)半面的情景:“敛笑偷残靨,含羞露半唇;一眉犹叵耐,双眼定伤人。”^②在此,作者把间接的介绍与主角露面时情形的描述结合起来,互相印证,使其形象更为鲜明突出。虽然,《虬髯客传》与《游仙窟》无论故事情节或是人物性格方面都绝然不同,但在表现手法上则有一致之处。这表明,唐代神仙传记既有自己相对独立性,又与传奇小说有密不可分的关系。

① 汪辟疆校录《唐人小说》第19页。

② 同上书,第20页。

第六章 北宋的道人诗词与 仙歌道曲

经过唐末五代的离乱,道教虽然受到一些削弱,但由于社会的变迁给自由传教造成可乘之机,加上新统治者对道教的嗜好和扶植政策的推行,从北宋初年开始,道教又迎来了一个中兴时期,因而道教文学也获得新的发展。在这一期间,赋诗填词也成为道教中人的一项重要活动。比较著名的有陈抟、张伯端及紫阳派诸道士以及三十代天师张继先等。

一、扶摇高士陈抟睡意诗

陈抟(871—989),字图南,自号扶摇子,亳州真源(今安徽亳县)人,或谓西蜀崇龕(今四川安岳)人,北宋著名的道教学者和道教诗人。他自少年起便勤奋好学,“及长,读经史百家之言,一见成诵,悉无遗忘”^①。唐长兴(930—933)中,举进士不第,遂不求禄仕,而以山水为乐。他曾经声称,所学的东西,“足以记姓名而已”^②。他不留恋财产,离家修道时只携带个石铛,别无他物。先在武当山九室岩隐居,据说服气辟谷达二十余年,每日只饮酒数杯而已;后

① 《宋史》卷四百五十七《隐逸传上》。

② 《历世真仙体道通鉴》卷四十七。

来又隐居华山修炼。

陈抟在《易》、《老》学方面都有很高建树。他的“图书秘学”对宋代《易》象数学产生重大影响，至今颇为学者所推重，他的“老学”通过弟子张无梦传给陈景元，推动了宋代之后道教教理的研讨。

陈抟一生著述甚富。据《宋史》所载，他撰有《指玄篇》八十一章，言导引及还丹之事；又作有《三峰寓言》及《高阳集》、《钓潭集》及诗六百余首。《玄品录》称，陈抟于“武当山辟谷养气，作诗八十一章，号《指玄篇》”，由此可知，《指玄篇》亦为诗体。又据《历世真仙体道通鉴》所载，陈抟还撰有《入室还丹诗》五十首。这些诗文著作大多已失传。考《太华希夷志》，尚有陈抟《睡歌》等诗作十九首。这十九首主要是他在应宋太宗之诏时写下或进献的。其最大的特点就在于“睡意”浓厚，因此，我们姑且称他的这些诗为“睡意诗”。

鼾鼾四十年来睡，不觉东方日已明。^①

这是陈抟前往汴州路上听说宋太祖登基时随口哼出的两句诗。虽然这是为了表达他当时的喜悦心情，但也逼真地反映了他过去四十年中的生活面貌，使我们看到了一个在动乱中昏昏而睡的道人形象。他虽然也关心世态的变迁，甚至“每闻一朝革命，辄蹙眉数日”，但他并不是追求官位的人。他希望有一个安定的环境，好在中山摄生修炼。“睡”，可以说是他最好的修炼方法，同时又是他处世态度的写照。根据《宋史》卷四百五十七《隐逸传》等文献的记载，陈抟得“龙睡”之法，“止少华石室，每寝处，多百余日不起”，足见其睡功之高深。这样一个以“睡”为基本修炼方式的道士把自己练睡功的活动和感受写进诗歌作品中那是自然而然的事。我们读一下他的一首顺口溜式的诗，更可以看出他对睡的嗜好：

^① 《太华希夷志》卷上第2页。

问君世上何事好，无过晓起睡当早。庵前乱草结成衣，饥餐松柏常令饱。因玩山石脚绊倒，不能起得睡到晚。时人尽道臣憨痴，臣自憨痴无烦恼。^①

这首顺口溜歌咏的是他自己饮食起居的事，他住的是乱草密集的山庵，吃的是松果柏叶，玩的是山中石头。被石头绊倒了，干脆不起来，躺着呼呼大睡。这种生活方式虽然与常人大相径庭，但却符合隐居道人的个性特征。他这首诗，总的来说，中心意象还是一个“睡”字。

陈抟在诗歌中对“睡”的描写或暗示，除了有功法的意义之外，还具有“炼心”的内蕴。因为在中国古代，任何一种气功法式都不是纯粹的体育锻炼。气功法式的进行是与变化气质、炼心养性的处世生活修养相联系的。“睡功”当然也不例外。“炼心”对于陈抟来说，不仅在睡功状态下进行，而且贯穿于生活的每一时刻，每一场合，哪怕是在与皇帝的唱和之中，陈抟也表现出对炼心一事的高度重视。从至道元年(995)开始，宋太宗先后三次派遣使者前往华山宣诏陈抟进京。头两次，陈抟虽然没有应诏，但都写了答诗让使者带回朝廷。在几首答诗当中，陈抟反复说明自己不想做官，只求睡的愿望。试读头一回答诏诗：

九重特降紫泥宣，才拙深居乐静缘。山色满庭供画障，松声万壑即琴弦。无心享禄登台鼎，有意求仙到洞天。轩冕浮荣绝念虑，三峰只乞睡千年。^②

① 《太华希夷志》卷上第 11 页。

② 同上书，卷上第 3—4 页。

面对皇帝的诏书，陈抟的答诗自然必须谦虚一番，所以，他一方面对皇帝降诏大加歌颂，另一方面声称自己“才拙”，以作为不愿进京的托词。这是一般山林隐士不应帝王之诏时的惯用手法。不过，在谦词里，陈抟也流露了自己雅好山林风光的心理。这首诗虽然写得比较白，文辞也不甚修饰，但在意象上则又是个性化的，尤其是最后一句更见出其嗜睡的心态。再看第二回答诏诗：

坐逢圣代即尧年，草泽愚人也被宣。自笑形骸元懒散，才疏安敢望朝天。

调 and 四气凭烧药，修炼千方只要安。黄阁高官无意恋，闲居佳境胜为官。^①

这首答诗除了同头一回答诗一样对新的一统天下的“太平盛世”称赞一番并以谦卑口吻谢绝进京之诏外，还进一步强调了自己专心修炼的志向，虽无直接出现有关“睡”的描述，但不可否认是从睡功修炼过程中炼心养性的立场出发的。他不迷恋黄阁高官，但愿闲居山林胜境。

陈抟两次谢绝宋太宗之诏，宋太宗虽然心里不是滋味，但并没有就此罢休。不久之后又派能人到华山说服陈抟进京。这第三次宣诏，陈抟没有回绝。但一到朝廷，与宋太宗相见游览时，陈抟还是时时提起“睡”的事。一日，太宗与陈抟同登角楼，见楼下富人日高才起床洗漱，太宗感慨万千，吟诗一首：

人人未起朕先起，朝来万事攒心里。可羡东京豪富民，睡至日高犹未起。^②

① 《太华希夷志》卷上第5页。

② 同上书，卷上第10页。

陈抟随口答诗一首云：

昨夜三更梦里惊，一声钟响万人行。多应又是朝金阙，
自无官睡到明。^①

如果说“日理万机”的宋太宗对日高未起的富民生活产生了羡慕之心，那么陈抟则不但对安心而睡的生活感到满足，而且还流露出自我欣赏的情调来。

陈抟这种轻视名利官位、追求“睡境”的人生态度和创作旨趣显然受到了吕洞宾的影响；但另一方面，这又是建立在对人世的所谓“彻悟”基础上的。其《叹世诗》充分地说明了这一点：

千门万户锁重关，星斗排空静悄然。尘世是非方欲歇，六
街禁鼓漏初传。

银河斜转夜将阑，枕上人心算未闲。堪叹市廛名利者，多
应牵役梦魂间。^②

这是陈抟初进京时因闻钟声有感而作的。他从星斗排空、银河斜转的夜景变迁联想到尘世的是是非非，更感到醉心名利、梦魂不定的苦痛。

当宋太宗封陈抟“谏议大夫”时，陈抟又赋《辞职叹世诗》一首云：

南辰北斗夜频移，日出扶桑又落西。人世轻飘真野马，名

① 《太华希夷志》卷上第10页。

② 同上书，卷上第7页。

场争扰似醯鸡。松篁郁郁冬犹秀，桃李纷纷春渐迷。识破邯郸
尘世梦，白云深处可幽栖。^①

在陈抟看来，人世就像野马狂奔，尘土飞扬，名场就像邯郸美梦，迷离恍惚。既然如此，就用不着在其中角逐争夺。所以，他抱着一种无所谓的态度，安心地还山去炼他的睡功。

由于陈抟“安睡”之法是与看破红尘、超凡脱俗的处世态度相联系的，他把当官看作一种束缚手脚的绳索，他希望幽栖白云深处，过着“左有金龟右鹤引”^②的自由生活，故而在诗歌创作上便表现出一种无拘无束的风格。试读他的《睡歌》：

臣爱睡，臣爱睡，不卧毡，不盖被。片石枕头，蓑衣覆地。
南北任眠，东西随睡。轰雷掣电泰山摧，万丈海水空里坠。驺龙
叫喊鬼神惊，臣当凭时正鼾睡。闲想张良，闷思范蠡，说甚曹
操，休言刘备。两三个君子，只争些小闲气。争似臣，向清风，岭
头白云堆里，展放眉头，解开肚皮，打一觉睡。更管甚，红轮西
坠。^③

这首诗的节奏颇为灵活，三言、四言、五言、六言、七言相交替，过渡也很自然，读起来朗朗上口，可以看得出是一气呵成的。而这种灵活多变的节奏与其睡态的多样化又是相适应的。无论雷鸣电闪，无论大浪涛天，他都可以睡得安稳深沉。作者通过片石、蓑衣等意象的应用和“展放眉头，解开肚皮”的细节描写，惟妙惟肖地展现其独特的睡功生活。虽然，从内容上看，这种“鼾睡”的“懒散”作风并不值得世人提倡，但在艺术上则表现了作者“唯变所适”的审美情

①③ 《太华希夷志》卷上第11页。

② 《退官歌》，《太华希夷志》卷上第10页。

趣。在这种睡功描写之中，作者发现了自我生命，找到了自我生命的同构点，他对毛毡、棉被之类常人睡用必需品不屑一顾，却对石块和蓑衣怀有特别深厚的情感。一代枭雄曹操，还有满口仁义的刘备都不在他的话下，而张良、范蠡这些深通老庄之学、独善其身、兼善天下、功成身退之士却受到他的高度赞扬。这种取舍和褒贬，就在于前者与作者自我生命场的振动不相协调，而后者则与他的自我生命场能够发生同步共振，符合他的“鼾睡”生活节奏。就这一角度来看，陈抟的“睡意诗”正是他自己生命的呼唤。

二、紫阳派诸祖的悟真吟

继陈抟之后，在南方的张伯端及其道术传人也积极地通过诗歌形式来表达他们的修道情感，探索人生真谛。

张伯端(987—1082)，字平叔，一名用成(诚)，号紫阳，天台(今属浙江)人。后世尊之为“紫阳派”开山之祖。他自幼好学，尝称“仆幼亲善道，涉猎三教经书，以至刑法、书算、医卜、战阵、天文、地理、吉凶死生之术，靡不留心详究”^①。据说，他对鱼特别喜爱。在他当府吏的时候，有一次家中送膳食来，众人把他喜爱的鱼藏在梁间，他以为是奴婢窃取，直至后来，鱼烂而生虫，从梁上掉下来，他才恍然大悟。于是赋诗云：

刀笔随身四十年，是非非是万千千。一家温饱千家怨，半世功名百世愆。紫绶金章今已矣，芒鞋竹杖任悠然。有人问我蓬莱路，云在青山月在天。^②

① 《悟真篇序》。

② 《临海县志》。

赋毕，纵火将所署案卷全部烧掉。熙宁二年（1069），随陆诜至成都，遇青城丈人，“得金液还丹之妙道”^①。他的主要著作是《悟真篇》。

张伯端的《悟真篇》作于熙宁八年（1075），这是一部以诗词来表达内丹修炼方法和感受，探求三教相通之奥秘的作品。在序中，他谈到自己的写作宗旨和该书的基本构成：

因谓世之学仙者十有八九，而达其真要者未闻一二。仆既遇真詮，安敢隱默，罄所得成律诗九九八十一首，号曰《悟真篇》。内七言四韵一十六首，以表二八之数，绝句六十四首，按《周易》诸卦，五言一首，以象太乙之奇；续添西江月一十二首以周岁律，其如鼎器尊卑，药物斤两，火候进退，主客后先，存亡有无，吉凶悔吝，悉备其中矣。及乎篇集既成之后，又觉其中惟谈养命固形之术，而于本源真觉之性有所未究，遂玩佛书及《传灯录》，至于祖师有击竹而悟者，乃形于歌、颂、诗、曲、杂言三十二首，今附之卷末，庶几达本明性之道，尽于此矣。所期同志览之，则见末而悟本，舍妄以从真。^②

由此可见，张伯端这部著作是为了向后学开示门庭而写的。他希望学道之人去末求本，舍妄从真，这就是“悟真”之名的基本含义。

正如魏伯阳、孙思邈等前代丹家一样，张伯端本人也具有丰富的气功修炼经验。因此，他的《悟真篇》也就能够根据炼丹情感模

① 薛道光《悟真篇注》。

② 《紫阳真人悟真篇注疏》，台湾缩印本《正统道藏》第4册第2734页。

式来选择和组织意象。

我们知道，有炼功体验的人在审美情感上是具有一些共同点的。所以，历来的道教炼师在以艺术形式表现功法程序和感受时就形成了具有一般符号学意义的意象。这类意象在张伯端的《悟真篇》中自然是存在的。

此法真中妙更真，都缘我独异于人。自知颠倒由离坎，谁识浮沉定主宾。金鼎欲留朱里汞，玉池先下水中银。神功运火非终夕，现出深潭日一轮。^①

这是《悟真篇》七言诗的第四首。在内容上，这首诗主要是根据《周易参同契》所使用过的“纳甲法”说明阴阳颠倒、火降水升的内功原理。其中所出现的“金鼎”、“朱汞”、“玉池”、“水银”等意象都是过去的炼丹诗作和其他道教文献经常使用的。本来，这些东西都是外丹烧炼的器物或原料，后来被引入诗文中以描述内丹之修炼原理和过程，于是有了基本固定的含义。所以，当它们作为意象在道教文学作品中出现时，就具有符号的性质。尽管这种表达看起来隐晦曲折，但由于道教中人长期以来，不断进行解说，其意义还是比较确定的。在外人看来，也许这仍然很难理解，甚至觉得味同嚼蜡，但在有炼功经历的道教中人看来，这种应用了具有符号学特征的意象的诗句则又是有深刻意味的。故而，当它们在《悟真篇》中重新出现时，由于组织形式的变换，仍然能够对后世的炼功者形成情感上的刺激，使之产生一定的张力并在炼功体验中得到审美心理上的满足。袁公辅在解释该诗的前四句时说：“惟其如此，是以古之真仙上圣皆知阴阳颠倒在坎离两卦。”^②这种解释证明了具有

^{①②} 《修真十书·悟真篇》，《道藏要籍选刊》第3册第394页，上海古籍出版社1989年6月版。

符号学意义的意象的应用确实是能引起共鸣的。

当然,《悟真篇》并不是仅仅搬用前人长期积累下来的那些符号学形象或意象,更能打动读者的还在于它在选择和组织意象时做到了不变中有变。

潭底日红阴怪灭,山头月白药苗新。时人要识真铅汞,不是凡砂及水银。^①

不识玄中颠倒颠,争知火里好栽莲。牵将白虎归家养,产个明珠似月圆。^②

从内容上看,这两首诗乃是为了再现内丹修炼的取象过程、阴阳转化与和合的内在感受,其中所出现的“铅汞”、“白虎”诸意象也是前人已经使用过的,但作者却把它们加以灵活运用和重新组织,甚至赋予新意,如“铅汞”,在这里显然不是外丹的术语,而是内丹的一种形象比喻,当它与否定式结构的句子“不是凡砂及水银”相联系时,在人们审美心理上就加强了刺激的张力,从而形成了否定之中有肯定,肯定之中有否定的两极对立意义。因为“铅汞”本来就是凡砂、水银炼成的。而作者在使用了“铅汞”一语时又断然否定其固有来源,这就造成了意义上的非单一性,刺激了读者的想象。这种再现方式是有其独特之处的。此外,更加值得注意的是“潭底日红”、“火里栽莲”这种近似荒唐的景象的描述。按照生活之常理,太阳的升降尽管在人们的视野中有时也会出现从潭中升起的错觉,但决不可能产生红日居于潭底的视觉形象;同样道理,“火”里是不可能栽莲的。可是,由于作者根据相似性原理,首先把内丹比作红日,把产丹之处比作一个水潭,当他接着再现丹成的感受时,

① 《修真十书·悟真篇》,《道藏要籍选刊》第3册第397页。

② 同上书,第399页。

自然就形成了反理性的“潭底日红”的意象；同理，当作者首先把阳气比作“火”，把阴气比作“莲”，从而以诗的形象再现“阴归阳室”的内丹修炼时，也就形成了“火里栽莲”的意象。这种意象的创造与“男儿结胎”是属于同一类型的。在张伯端之前，早有人把结丹比作“男子有孕”。久而久之，“男子有孕”的说法便成为一种定式，具有了假定中的“真实”。可以说，“火里栽莲”是建立在“男子有孕”这一假定的真实之基础上的，既然，“男子有孕”被当作真实，“火里栽莲”在内丹修炼者当中也就同样可以被接受。张伯端正是把前人的内丹形象表达同自己的切身感受结合起来，从而创造出具有复杂意义的意象群的。

在《悟真篇》中，张伯端还注意通过变形性的“重复”手法，来深化内丹功法的感受性的再现。试比较下面两首七言绝句：

西山白虎正猖狂，东海青龙不可当。两兽捉来今死斗，炼成一块紫金霜。^①

华岳山头雄虎啸，扶桑海底牝龙吟。黄婆自解相媒合，遣作夫妻共一心。^②

这两首诗的中心意象都是虎和龙，换一句话说，虎和龙是两诗意象中的基本形。两首诗互相衔接，为《悟真篇》七言绝句中的第十九首与第二十首，其意象都出于同一模式。但是，作者在展现“龙虎”（体内阴阳二气）的风貌时又进行了变形的处理。这种处理首先表现在地点的转换。前一首，虎活动的场所是“西山”，龙活动的场所是“东海”；而后一首，虎则活动于“华岳”，龙则活动于“扶桑海”。虽然，华岳也是西山之一，扶桑海又是东海的一部分，但前者的地域却比后者广大。这一场所的转换就把虎龙的活动地点从不确指引

①② 《修真十书·悟真篇》，《道藏要籍选刊》第3册第406页。

入确指。这样,尽管虎龙的形象依然保存下来,但整个构图的画面则改变了。其次,就虎龙的形象本身而言,我们也可以看出作者的变形性处理。前一首中的虎龙,作者突出了它们的色彩,后一首中则突出它们的属性。此外,在动作上前后描述也是有区别的。前一首以“猖狂”来形容白虎,以“不可当(挡)”来形容青龙,这种形容是抽象性的;而后一首,作者则写出了其动作的类型,相对而言较为具体。这种重复中的变形是与作者内在感受性的稳定与变迁的对立统一的心理反应相谐调的。但可以看出,作者的侧重点乃在于强调感受性变化的一面。

另外,为了再现内丹修炼的复杂情况,张伯端有时也通过不同意象来表达同一种感受。在他的《西江月》词中就存在着这种现象:

二八谁家姹女,九三何处郎君?自称木液与金精,遇土方成三姓。

更假丁公锻炼,夫妻始结欢情。河车不敢暂留停,运入昆仑峰顶。^①

牛女情缘道合,龟蛇类禀天然。蟾乌遇朔合婵娟,二气相资运转。

总是乾坤妙用,谁能达此深渊,阴阳否隔即成愆,怎得天长地远。^②

前一首《西江月》词运用了许多道教术语,如“二八”、“九三”等数字。这两个数字是用以借代阴阳二气的。从文学的角度看,具有形象特征的是“姹女”与“郎君”二词。整首词的意思是说明内在阴阳

① 《修真十书·悟真篇》,《道藏要籍选刊》第3册第420页。

② 同上书,第421页。

二气是如何在锻炼之下达到融合的效果而结丹的，但作者并没有用描述性的语言，而是通过姹女与郎君相遇成为夫妻，缔结欢情的艺术形象来再现，这就使得内丹修炼感受的再现具有了含蓄性。至于第二首词所潜藏的内在心理感受与第一首并无区别，但作者却变换了形象。以牛女、龟蛇、蟾鸟取代姹女、郎君，这无非是为了再现阴阳二气的相资运转。这种形象上的取代包含着一个艺术上的“变调”问题。虽然从表面上看，形象变化了，但内在的结构则是相同或相似的。由于结构上的相同，尽管形象不同，也能够引起意念场的对应，从而引起共鸣。而这种共鸣，因为以不同形象再现内丹修炼情感的结构，这就等于强化了情感结构。从这个意义上看，这是一种内在的“重复”，反映了再现的多样性，是值得我们注意的。

关于张伯端的《悟真篇》，还应该提及的是卷末那些表现作者对“本源真觉之性”认识的歌曲杂言。在这些诗作里，作者或“歌咏性地”，或“开悟指迷”，或抒写心志，或表现禅定。从内容上看，这些作品有很明显的“三教融合”之思想倾向。作者甚至还直接以禅宗“即心是佛”等佛教命题为诗作之题，其说教的色彩相当浓厚。如《西江月》其四有云：

法法法元无法，空空空亦非空。静喧语默本来同，梦里何劳说梦？

有用用中无用，无功功里施功。还如果熟自然红，莫问如何修种。^①

像这种作品，基本上没有什么形象思维，而是在进行“因名学”的逻辑推理，其中虽然包含着较为深刻的人生哲学的思考，但缺乏艺术性，没有什么感染力。诸如此类，在卷末之外的其他作品中也是存

^① 《修真十书·悟真篇》，《道藏要籍选刊》第3册第427页。

在的。不过，从道教文学的发展历史来看，《悟真篇》是占有较为重要地位的，它不仅通过诗词并用的形式总结了以往的内丹功法，抒写了内丹修炼的情感体验，而且对后世的道人诗创作产生了较大的推动作用。

直接承袭了张伯端“悟真”之学的道法传人是石泰。

石泰(1022—1158)，字得之，号杏林，一号翠元(玄)子，常州(今属江苏)人。据说他常以药济人，不收受人礼品钱物，凡受治康复者，惟愿其种一杏树，久遂成林，故人们称他为石杏林。《陕西通志》载有石泰受学于张伯端的经过，称：“初，紫阳得道于刘海蟾(刘操，辽国进士，后出家入道)，海蟾曰：‘异日有为汝脱缰解锁者，当以此道授之，余皆不许。’其后，紫阳三传非人，三遭祸患，誓不敢妄传，乃作《悟真篇》行于世，曰：‘使宿有仙风道骨之人读之自悟，则是天之所授，非人之辄传矣。’中罹凤州太守怒，按以事坐，黥窜邠州，会大雪，与护送者俱饮酒肆，杏林(适肆中)，邀与同席，问之，知其故。杏林曰：‘邠守吾故人也。’紫阳因愚为先容，乃相与之邠，一见获免。紫阳德之，遂传其道。”关于石泰受学于张伯端的事，石泰自己也曾涉及。尽管诸家记载文字略有差异，其中也不免掺杂某些附会成分，但彼此的师生关系当是存在的。

石泰作有《还源篇》八十一章，后来被收入于《修真十书》卷二之中。在自序里，他说：“昔年以驿中遇先师张紫阳先生，所简易之语不过半句，其证验之效只在片时，知仙之可学，私自生欢喜，及其金液交结，圣胎圆成。泰故作《还源篇》八十一章，五言四句，以授晚学，早悟真筌。”由此可知，《还源篇》从内容到形式都是以《悟真篇》为典要的。

八十一章《还源篇》在命意上基本上是《悟真篇》的沿袭，所以没有多少新鲜的内容，有些地方甚至是直接对《悟真篇》的模拟。例如，其第四十九章：

虎啸西山上，龙吟北海东。捉来须野战，寄在艮坤宫。^①

这一首五言绝句显然是上面我们已经引用过的《悟真篇》中关于“西山白虎正猖狂”以及“华岳山头雄虎啸”两首七言绝句的变格。像这种现象在《还源篇》中颇多。很可能石泰是为了张扬张伯端的“悟真”之学，所以，在用语上颇多雷同。

当然，我们并不是说《还源篇》完全是对《悟真篇》的抄袭。尽管从总体上看，《还源篇》没有给人以新颖的启示，但在局部上则仍然有一些值得注意之处。在第二十六章中，石泰写道：

儒家明幻理，释氏打顽空。不识神仙术，金丹顷刻功。^②

虽然，这首诗并没有什么意境可言，表现手法也比较笨拙，但若拿来与张伯端《悟真篇》的内容相比较，则可以看出两者的主张存在着一定的差别。我们在前面已经指出，张伯端是提倡三教相通的，而石泰尽管也吸收了佛儒的许多思想因素，使用了许多佛儒的固有术语，尤其在谋篇立意上已含有理学的味道，但他在谈及金丹之功时则主要是站在道教立场上的，因而也就相对贬低了儒家与佛教。尽管这种褒贬怀有他个人的偏见，但却把他内心的思考坦率地表露出来。

在《还源篇》里，有些诗作还力图通过外在景物的描写来再现内景感受：

昨夜西川岸，蟾光照碧涛。采来归玉室，鼎内自煎熬。^③

① 《修真十书·杂著指玄篇》，《道藏要籍选刊》第3册第291页。

②③ 同上书，第289页。

从表面看来,这首诗好像是在描写大自然的夜间景色,而且表现了回忆的情调:作者站在西川的岸边,观赏着蟾光(月光)洒落于碧绿波涛的奇景,真有点心醉的样子。不过,联系一下下文,仔细琢磨之后又会看出,原来他并不是真的在观赏自然风光,而只是在再现内丹功态下那种“光”和“气”的感受。换一句话说,他对川流与月光的联想是由气功入静状态下那种内在感受的刺激感应性引起的。由于这种刺激感应性在大脑中留下了印记,当他诉诸视觉回忆,为了达到为人所理解的效果,内景的感受也就化成外景的文学意象。同时,我们还发现,作者对于内景感受的再现并不是单纯地追求“形似”,更重要的还在于他把自己内丹修炼欲望的“律动”灌注于形象的创造之中。因为照在碧涛上的蟾光(月光)是无法把握、无法捕捉的。而作者通过主观感受的形式,选择了一个“采”字,这就丰富了蟾光的物质意义和表现性,融进了个体的心理搏动。

下面一首也是《还源篇》中形象比较鲜明的作品:

骤雨纸蝴蝶,洪炉玉牡丹。三更红日赫,六月素雾天。^①

这首诗有三个重要特点。一是意象的并列。作者把骤雨与纸蝴蝶并列在一起,又把洪炉与玉牡丹并列在一起。从字面上看,它们之间并没有什么内在联系,但当它们被通过特殊结构手段,组织在一起的时候,就在人们的心理感受上形成了一种互相作用的“力”,从而引起了力图解开其奥秘的心理期待。二是意象结构的多层次性。本来,雨、纸蝴蝶以及洪炉、玉牡丹这些都是客观存在着的事物,因此,当它们化为诗的意象时首先构成的是一幅对比强烈的自然图式。不过,应该注意的是,作者在这里并不是在进行客观的景

^① 《修真十书·杂著指玄篇》,《道藏要籍选刊》第3册第289页。

物描写,而是在进行内气运转情形的再现。所以,他所选择的意象也就有了象征的意义。换言之,被组织起来的那些意象还有更为深层的结构。按照内丹学说的一般性说法,阴阳二气的调理常常被比作水火的“驾驭”。运心炼气,而使心火下降而肾水上升,水火既济则丹成。依此原理,我们再回过头来考察一下作品中的骤雨与洪炉,就不难想象它们的水火之意义。骤雨降下,纸蝴蝶被打穿,这正象征着肾水之气冲开穴窍;洪炉冶炼,当中出现了玉牡丹的形状,这正象征着内丹修炼过程中“药产”的情形。由此可知,作品意象的表层结构中又包含着一个深层的结构。三是意象的非理性。就客观感觉而言,红日是不可能在三更半夜出现的;而在南方,六月的季节是不可能结霜的。但《还源篇》的作者偏偏让红日在三更出现,让霜在六月里凝成。所以如此,就在于其中之“红日”乃是内丹形象的比喻,而“霜”又是气功态下极静境界的写照。由于作者跳出了常人的视野规范,诗的意境也就比较深远。

石泰之后,有弟子薛式,亦通“悟真”之学。

薛式(1078—1191),一名道光,一名道原(源),陕西鸡足山人(或称阆州人),字太原。据《历世真仙体道通鉴》卷四十九本传以及《陕西通志》等书的记载,他曾经出家为僧,法号紫贤,又号毗陵禅师,云游长安,留开福寺。宋徽宗崇宁五年丙戌(1106)冬,寓居于郾,遇石泰,得真传口诀,于是注解《悟真篇》,作《复命篇》及《丹髓歌》行世。

考《正统道藏》,载有《丹髓歌》三十四章,题薛道光撰。其后有石泰所作序称:“先师《悟真篇》所谓金丹之要在乎神水、华池者,即铅汞也。人能知铅之出处则知汞之所产。既知铅与汞,则知神水华池。既知神水华池,则可以炼金丹。金丹之功,成于片时,不可执九载三年之日程,不可泥年月日时而运用。”^①石泰这篇序言说明

^① 《道藏要籍选刊》第3册第309页。

了薛式的《丹髓歌》同样也是张伯端“悟真”之学的衍扩。

“丹髓歌”这个题目的意义是双重性的。一方面，它是一种比喻，表明丹如脑髓；另一方面，它是一种强调，表明“歌”中所述即是炼丹大义中的“精髓”。但不管从哪一个角度看，这个题目本身就是具象性的。

作为一种内丹修炼经验的传授，《丹髓歌》免不了要进行师承过程的叙述，因此许多章句不过是有韵的散文而已，形象苍白，如其第五首：

昔日遇师亲口诀，只要凝神入气穴。以精化气气养神，炼作黄芽并白雪。^①

当然，在薛式《丹髓歌》中也有一些作品相对说来比较具有形象性。例如：

(甲)娇如西子离金阁，美似嫦娥下玉楼。日日与君花下醉，更嫌何处不风流。(第三首)

(乙)井底泥蛇舞柘枝，窗间明月照梅梨。夜来混沌颠落地，万象森罗总不知。(第四首)^②

据说，当一个人进入气功态，内气在身体中任督二脉中运转时，就会不由自主地出现娇娇如女子、柔弱如婴儿的内在感受，在一定时机中甚至还会有浑身酥软的外在形体表现。(甲)诗写的正是这样的一种情形。全诗以比喻的手法和象征的笔调塑造了一个如痴如醉的炼功人的形象。(乙)诗写的是气功态下人体内空间的形与光的感受。作者先展现了气功现象，接着描绘了动极复静时那种

①② 《修真十书·杂著指玄篇》，《道藏要籍选刊》第3册第307页。

清明澄澈的心理体验。尽管其中所用的“蛇”的意象会使人产生一定的恐惧性收缩力，但总的来看，其形象是生动的，具有美感的。

如果说《丹髓歌》的意象也有其独特之处的话，那么，其中那种“否定式迂回反复的伸展”结构式应该也是比较能够唤起人们的心理期待的：

（甲）鸟无影，兔无形。鸟兔只是日月精，鸟兔交时天地永。（第七首）

（乙）牛无角，马无蹄。马牛只是乾坤髓，乾坤运用坎和离。（第八首）^①

这两首诗都是通过意象的本始意义的否定与转换，从而表现内在阴阳之气的相感的。（甲）诗的基本意象来自“月亮神话”与“太阳神话”。按照古老的传说，太阳里有一只金足鸟，月亮里有捣药的玉兔，它们是日月之精。这种传说后来被道教化为象征性符号，用以代表炼丹中的阴阳两类物质及其关系。因此，鸟与兔最终便在阴阳二气中找到了对应体。作者在意象链的展开过程中，先是否定了鸟与兔的实在性或具体性，继而注入其象征意义。但是，由于否定在读者中造成了“检验心理”，当鸟、兔的意象在第三句中重复出现时，那种模糊性反而加强了人们对具体实在的鸟兔的联想，从而产生了延展性的艺术效果。（乙）诗的基本意象来自《周易》的卦象比拟。《易·说卦传》称“乾为马，坤为牛”。意思是说：乾卦为马象，坤卦为牛象。薛式在《丹髓歌》中既借用了《易》中的马牛意象，但又对其固有的器官或组织作了部分否定。我们知道，牛进行斗争或防卫的最重要“武器”就是角，马之所以能够奔驰千里就在于

① 《道藏要籍选刊》第3册第307页。

它有特殊的蹄，而薛式在诗中恰恰是对牛马这两个最重要的部分加以否定，只是保留了其“体”的功能。但是，就在否定之后，马牛的意义又被扩张了，它们成为乾坤之体。有体必有用，这个“用”就是“坎”和“离”，这样，牛角的功能与马蹄的功能又被转移到坎离身上去了，从而使坎离由死的符号转换为具有灵性的动物之功用。这里，意象的展示经过了多层的迂回曲折而得到丰富。像这样的意象结构式在《丹髓歌》中是比较频繁应用的，除了上述两首之外，诸如第九、十、十一、十二、十九、二十亦属此一类型。尽管这些作品乍读起来不免有“玄言诗”的奥晦寡味之感，但若弄清其来龙去脉，则仍然可以体会出玄想背后所具有的形象。

薛式的弟子陈楠在“悟真”之学的弘扬与发挥中也颇为其门人所推重。

陈楠(?—1213或1211)，字南木，号翠虚，惠州博罗(今属广东)白水岩人。据说他以盘梳箍桶为生，曾作《盘梳颂》云：“终日盘盘圆又圆，中间一位土为尊，磨来磨去知多少，个里全无斧凿痕。”又有《箍桶颂》云：“有漏教无漏，如何水泄通，既能圆密了，内外一真空。”后得太乙刀圭金丹法于薛式，又得景霄大雷琅书于“黎姥山神人”，能“捻土”治病。人每向他求符治病，他便“捻土”以付，病者颇愈，故人称之为“陈泥丸”。宋徽宗政和(1111—1118)中，掌道录院事，后归罗浮，以道法行世。著有《翠虚篇》。

《翠虚篇》收入《修真十书·杂著捷径》之中，题为“泥丸先生陈朴传”，书名系出于作者之道号。该篇按“九转金丹秘诀”的先后顺序组织材料，每“转”先出诗一首，再继以“望江南”词一首，全篇共由九首诗与八首词(第九转无词，疑有缺漏)组成，每首诗与词之下又各附《解》一章，每“转”以一段“口诀”为结。因为陈楠乃是以宣传金丹妙用为宗旨，所以，其《翠虚篇》从总体上看多为说明讲解性的文字，其文学味道不浓，但就九首诗与八首词而言，仍有一定的可读性。

就题材与内容而论，《翠虚篇》每一“转”中的诗与词是互相配合的。如第一转诗云：

一转之功似宝珠，山河宇宙透灵躯。红莲叶下藏丹穴，赤水流通九候珠。

又《望江南》词：

黄中宝，须向胆中求。春气令人生万物，乾坤膝下与吾俦。百脉自通流。施造化，左右火双抽。浩浩腾腾光宇宙，苦烟烟上覆环楼。夫妇渐相谋。^①

比较一下，可知《翠虚篇》词乃是诗的题材之生发和补充。如诗的第一句，把“一转之功”比作“宝珠”，在于暗示胆在炼丹筑基中的功用。其《解》谓：“似宝珠者，言天一真水藏于胆，阴阳和合，降而成丹。”而到了词里则干脆明言向胆中求丹的用意。这个补充和阐发的原则在第一转之后的诗与词里也一直是被贯彻着的。

此外，陈楠的《翠虚篇》还继承了薛式之前金丹道南派那种非理性的意象复合结构法。试读“第五转”的《望江南》：

珠自右，紫电入丹城。内养婴儿成赤象，时逢五转采阳精。火自水中生。烧鬼岳，紫电起峥嵘。随意嬉游寰海内，寐如砂磧卧长鲸。时序与偕行。^②

其《解》称：“五转功成，阴阳数足，内丹玄珠，忽自右肋，一道真火飞

① 《道藏要籍选刊》第3册第361—362页。

② 同上书，第365页。

入丹田，声如鼻，光如火，乃是丹珠，内阴内阳，皆复丹田，以成五转之位也。”^①读了这一段文字，我们就不难看出词中的“珠”、“紫电”一类意象之关系了。事实上，这类意象都是由“火”转变而成的。“真火”聚则成珠，飞则成电，故有“珠”与“紫电”的变形。再从功能上看，这首《望江南》词还在“火”的变形基础上进一步展示了“紫电”这一意象的速动性。词中两度出现了“紫电”，但其运动指向是不同的。上阙，紫电指向丹城；下阙，紫电指向鬼岳，由于从不同角度写出紫电的功能，这就使紫电的图像再度发生变形。由此可见，其中之“火、珠、紫电”乃是具有“母子关系”的复合意象链。至于其非理性的问题，除了表现于整首词的象征意义之外，还明显地表现在“火自水中生”的虚拟之笔上。照理，水火是不相容的，但从炼丹的阴阳关系上看，纯阳之体乃出于阴质的变化，阳出于阴。当化为文学的形象时，阴阳也就为水火所取代，所以有了“火自水中生”的虚拟。这样，整个意象链上又增添了一层延展性的意义，从而有了回旋的余味。

三、张继先之“空歌灵韵，林唱泉答”

北宋之际，在南方比较著名的道教诗人还有张继先。

张继先(1092—1126)，字嘉闻，又字道正，号翛然子，为二十七代天师张象中之曾孙，三十代天师。他生于龙虎山蒙古庵，据说到了五岁的时候还不会说话，有一天听到鸡叫，忽然开口大笑，赋诗一首，赞其灵性。考《汉天师世家》卷二即录有所赋《鸡》诗。

正如历代天师一样，张继先也屡被皇帝召见。自崇宁二年(1102)至政和(1111—1117)年间，张继先多次进京，为朝廷主持斋

^① 《修真十书·杂著捷径》，《道藏要籍选刊》第3册第365页。

醮法事，书符画篆，“治蛟驱恶”。在多次召见中，宋徽宗皇帝每问养生修命之事，张继先以人主宜“清静无为，同乎尧舜”为劝。“羽化”之日，徽宗赐号“虚靖玄通弘悟真君”。张继先一生之中，作有不少诗词歌赋。其嗣孙四十三代天师张宇初曾收编为《三十代天师虚靖真君语录》，凡七卷。该书除了卷一为文外，其余诸卷均为诗词之作。编者将张继先所作诗词依次分为五言古诗、歌行、五言律诗、联句、七言律诗、词、五言绝句诸类。这些作品，题材内容较为广泛，有劝世之作，有游览之作，有咏怀之作，有咏物之作，等等。

卷二第2页《汤明权挈家入道》云：

佳汝久虚淡，有才弗愿仕。鸡犬白云间，挈家从游此。所蕴既超特，玄理可坐致。俾哉明主命，不以夺我志。一变江海才，总无尘土气。闻之旌阳令，拔宅脱凡世。此事在精修，免旃汤氏子。

这首诗是为了赞扬汤明权举家入道一事而写的。但从其行文之中可以看出，张继先不仅是在勉励个人，而且还带有劝说世人皈依道教的用意。他以鸡犬升天为典，告诫人们脱世精修，完全出于宗教的立场。像这种带有劝世意味的作品大部分缺乏艺术性，封建糟粕因素也较多。当然，也不否认其中也有部分作品含有较好的思想价值。如《和张知县省食费韵》：

食饌不须丰，古人贵量腹。一饱尚何求，八珍非所欲。……更思途中殍，皆缘食不足。庄叟重鶡食，此篇时一读。^①

还有如《又省衣》：

① 《三十代天师虚靖真君语录》卷二第3页。

衣服贵适宜，冬裘与夏葛。眷兹修行人，初不事精洁。轻纱并丽帛，样新价亦别。每缘数千钱，拙工乱裁截。些小未称身，中心已不悦。曾知有贫者，冬夏皆皮裂。^①

这两首诗的宗旨在于倡导节衣省食。“量腹而足，量体裁衣”，这是流行已久的一句老话。张继先诗可以说正是以此为根本的。他主张勤俭节约，反对铺张浪费，这不仅符合老庄道家关于“朴”的精神，而且也符合我国千百年来所形成的传统美德。同时，诗中还表现了作者同情贫苦人民的思想意识，具有一定的进步意义。

不过，应该指出，作为一名道教诗人，张继先的作品更多的是反映其修道的思想情趣。在他的作品集里，有相当一部分是以游览名山宫观为题材的。他或者在游览之中即兴题诗，或者在游览之后回想感赋。但不论是即兴而题或是回想感赋，其字里行间总是浸透着他对“玄趣”的追求。如《仙岩寺》：

依然仙迹倚岩开，真馆何年竟草莱。今日梵宫方得到，旧时玄鹤也飞来。一条涧水琉璃合，万叠云山紫翠堆。禅客夜深能共坐。满窗明月正徘徊。^②

顾名思义，“仙岩寺”正是建造在“仙岩”上的一座寺庙。而之所以称作“仙岩”，是因为这地方曾经是神仙道教人物活动的场所。由于年深日久，世代变迁，昔日的神仙道人已不复存在，仙馆也早已荒芜了，继之而起的是佛教的“梵宫”。就在那梵宫里，作者不仅与禅客共坐，而且醉心地观赏着琉璃式的溪涧，还有那徘徊的明月。

① 《三十一代天师虚靖真君语录》卷二第4页。

② 同上书，卷五第3页。

展翅飞翔的玄鹤。他试图通过这种观赏而达到性灵的陶冶，真趣的感悟。

再来看看他的《题冲虚堂》：

养其冲气以全生，栖息虚堂只数楹。南浦道高坊号美，太微风暖木兰清。百章为爱青林密，三体应书老子成。未有紫宸朝覲日，雨余几处白云轻。①

作者从“冲虚堂”占地面积着手，进而赞美其坊号，还有那用三种字体写成的老子《道德经》经文，渲染了雨后白云残留的环境，这一切都寄托了“养其冲气”的旨趣，与上引一诗相同，都是他那种观景悟道的心声之流露。

至于他的咏怀诗，那就更是直抒求道之胸臆了：

四海鲸鱼不足钓，纵使上钓吾不要。三岛神仙不足夸，长生不死数如麻。惊人名誉不足恃，万古英雄一场戏。些些富贵不足欣，何如野轩卧闲云。洞然却火纤芥尽，此时睡着都不闻。野轩野轩在何处？宇宙茫茫无入路。十千仙子浪中潜，百万搏鹏地底度。此一轩，实奇特，神不知，鬼不测。东彻西，南彻北，中心一跨尘沙国。尘沙国界有微尘，一一微尘一真人。一一真人一真源，成仪队仗数亦然。时人若见野轩叟，正眼一覷皆奔走。呵呵呵，千古万古野轩歌。②

本诗通过对比与夸张的手法，抒发了作者自己乐卧野轩的思想感情。在他的眼中，无论是四海巨鲸、三岛神仙，还是万古英雄、富贵

① 《三十代天师虚靖真君语录》卷五第4页。

② 同上书，卷三第5页《野轩歌》。

名誉,都不在话下,他所希望的只是卧于野轩。任凭天翻地覆,只管放心睡去,真有陈抟那种于睡中炼功的情趣。很显然,他既怕尘世种种声息的干扰,又怕山居的孤独,所以在幻想中请来了无数的陪伴者。如果说,在那些劝世诗里,有时还流露出了对贫苦人民的同情心,那么在这种咏怀诗里,他所谋求的则是个人的心理满足。这种咏怀诗,由于直抒胸臆,往往被个人的信仰所驱使,故而常常以理为诗,作品缺乏含蓄性。

在张继先的诗词集中,比较成功的要数那些咏物的作品。如他对“竹”的歌咏:

雨过江皋净,风来庭槛清。此君故人好,入夜听秋声。^①

与那些直抒胸臆的咏怀诗相比,这首咏竹诗的意境无疑是深得多的。作者在这里并没有直接去描绘竹子的形状、色彩,而是通过背景的铺垫和自然画面的淡化处理来呈现竹的形象的。同时,作者又把自己的情“投射”于竹的身上。“入夜听秋声”,我们吟咏这最后一句,分辨不出到底是竹在“听”,还是作者自己在听。在这个境界里,作者与竹已融为一体,他歌颂竹的高洁品性,创造了一个既净且清的境界,为表现竹的活力而构想了“秋声”的概括性意象,从而使情感结构内定于其中。

张继先的《咏窗》诗也是比较有韵味的:

无意殷勤遮皓月,有心特地隔红尘。从兹虚室长生白,占得桃源洞里春。^②

在张继先的心里,窗似乎十分有灵性,它的一切功能发挥都与他的

①② 《三十代天师虚靖真君语录》卷七第2页。

心理节奏相谐调。他喜欢明月,窗就把月光引入室中,从而使满室生辉;他厌烦世间俗气,窗就把“红尘”隔住,从而使之获得桃源胜境的春色。在这里,张继先把自己的情感赋予朝夕相伴的窗,这窗不仅具有人格,而且与作者同呼吸共命运。由此,我们所看到的并不是建筑学意义上的窗,而是作为作者心灵与广袤宇宙的信息联系之窗,是作者自我品格的映象。

我们再来探讨一下张继先的词。在《三十代天师虚靖真君语录》卷六中收有张继先的词作凡五十七首。其中亦不乏咏物寄情之作。如《点绛唇》:

小小葫芦,生来不大身材矮。儿子在内,无口如何怪?
藏得乾坤,此理谁人会?腰间带,臣今偏爱,胜挂金鱼带。^①

据载,张继先曾于腰间别个小葫芦,有人问他为什么葫芦不开口,张继先作此词以作答。葫芦何以无口,原来是果子在其中,尚未剖开。这上阙通过反问,引出了歌咏的主题,概括地点出了葫芦矮小的形貌特征,从而为“穷理尽性”作了铺垫。下阙发掘其小中见大之妙理。可以看出,葫芦在作者的笔下是一种修行求道的象征,所以它能够包藏广大无边的乾坤。在此,“偏爱”二字把作者的生命意识与求道的情趣融为一体了,而“胜挂”二字又把作者的“修行求道”的欲望和追求化为可感的动作,从而使作品的形象具有力的搏动。

四、北宋仙歌道曲的渊源与内容

北宋期间,与道人诗词一起发展起来的还有仙歌道曲。从形

^① 《三十代天师虚靖真君语录》卷六第1页。

式上看,仙歌道曲即是音乐化的道教诗词。一方面,它与音乐旋律紧密结合着,具有音乐的功能;另一方面,它又借助语言文字手段,根据一定的节奏形式以表情达意,具有文学的功能。

作为道教歌词,仙歌道曲早在宋代之前即已有之。

南北朝以后,随着道教活动的广泛开展,仙歌道曲不仅在形式上不断完善,在数量上更不断增多。根据《新唐书·礼乐志》的记载,唐代初年,许多著名道士为了适应新的形势,即广制道曲。如上清派道士司马承祯作有《玄真道曲》;茅山宗道士李会元(含光)制《大罗天曲》;曾弃官而入道的名臣贺知章作《紫清上圣道曲》;太常卿韦缙制有《景云》、《九真》、《紫极》、《小长寿》、《承天》、《顺天乐》等。又据《唐会要》以及《羯鼓录》所载,唐时流行的仙歌道曲还有《九仙道曲》、《三元道曲》等。值得注意的是,有唐一代,许多崇道皇帝不仅屡诏道士广制道曲,而且还亲自创作歌词,如唐玄宗即是如此。据《混元圣纪》卷九载:天宝四年(745),玄宗帝“制《降真召仙之曲》、《紫微送仙之曲》,于太清宫奏之”。由于有了皇帝的提倡,仙歌道曲在唐代可以说已经相当发达。北宋的仙歌道曲正是在这样的基础上发展起来的。

北宋的仙歌道曲主要收入《金篆斋三洞赞咏仪》与《玉音法事》两书之中。

《金篆斋三洞赞咏仪》,凡三卷。编者张商英,北宋时人,为唐英之弟,字天觉,大观(1107—1110)中,出任尚书右仆射之职。该书卷上收宋太宗“御制”《步虚词》十首,《白鹤赞》十首,《太清乐》二十首;卷中收宋真宗“御制”《步虚词》十首,《玉清乐》十首,《太清乐》十首,《白鹤赞》十首,《散花词》十首;卷下收宋徽宗“御制”《玉清乐》十首,《上清乐》十首,《太清乐》十首,《步虚词》十首,《散花词》十首,《白鹤词》十首。

《玉音法事》,凡三卷,编者不详。从该书所引宋徽宗《白鹤词》的情况看,其编定亦当在北宋末年,所收道曲词,除了一部分出

于北宋之前外，多数为北宋时期的作品，其中主要为宋徽宗的作品。

作为崇道思想的产物，北宋的仙歌道曲以表白皈依之心、描绘神仙胜景、期望仙人降福为基本内容。

铜浑春律生，玉阙晓烟披。吉梦通天意，灵文表帝期。奉符成巨典，胥宇报纯禧。克布烝民祐，应谐百福宜。^①

七宝琉璃宫，飞符排绛节。玉京镇十方，众真颂真诀。天地杳冥中，景云浮不绝。太仙跨鹤游，斋醮清严洁。咏赞亦非常，长生无陨灭。上帝伏魔王，执事皆贤哲。下察向黎民，灵官为等列。香华从辇时，扬教动喉舌。

宝铎振鸾鸣，诸仙相聚集。较量高下时，浮浅不能入。旋绕如意珠，破坏善修葺。玉皇朝谒前，真人傍侍立。步虚听自然，仰望华胥色。驾鹤与乘龙，祥光起熠熠。三千功行来，壶有大丹粒。玄都镇八方，临坛皆蓊郁。清风发播扬，养命存嘘吸。^②

在这两首词当中，前一首以表白心迹为主，后一首以写景为主。从“吉梦”一语可以看出，宋真宗的步虚词当是因梦有感而作的。春季里，他作了通天如意之梦，朦胧之中升上天庭玉阙，看见烟雾缭绕，连忙写好进表之文，祷告玉帝庇佑苍生，降福烝民。而宋太宗在头两首步虚词当中虽然主要是在描绘神仙胜境，但在字里行间仍然流露出求福的心理。这种作品与早期那种为庙堂祭祀服务的合乐歌词既有联系又有区别。中国很早以来就有祭祀颂神的传统。尤其是历代统治者差不多都力图通过庙堂之歌与郊祀之歌来

① 宋真宗皇帝御制《步虚词》第一首，《金箓斋三洞赞咏仪》卷中第1页。

② 宋太宗御制《步虚词》第八与第九首，《金箓斋三洞赞咏仪》卷上第3页。

颂扬神明,宣传皇权天授的思想,以巩固其政治统治。如汉唐山夫人所作《房中祠乐》即反复言明崇天尊神的宗旨。其《七始华始》章云:“神来宴娱,庶儿是听。”《孔容之常》章云“承帝之明”,“受帝之光”。这不仅表明了《房中祠乐》作者对神的唯命是从的态度,而且反映了人间祥瑞皆降自天神的观念。就这一点而论,北宋的仙歌道曲与以往的郊庙歌词是一致的。不过,就皈依和颂扬的对象而言,彼此又有不一致之处。早期郊庙歌词是以上帝为核心的神团作为崇拜对象,而北宋的仙歌道曲则是以道教的“三清尊神”、“玉皇大帝”为核心的神仙体系作为崇拜对象并且在思想宗旨上紧紧地贯穿着长生不死、修炼成仙的意识。如果读一下北宋皇帝的诏诰表章更可以明了这一点。光在宋真宗的《玉京集》里,进呈道教“三清尊神”以及玉皇大帝的章表就有七十二道,甚至对于其祖宗,宋真宗也模仿道教的口吻,称之为“天尊大帝”。在进呈“三清尊神”的一道表文中,他说:“嗣天子(臣某),诚感诚庆,顿首顿首再拜。上言:伏以内寝兴工,方从于必葺,上真降鉴,曲表于殊祥。克协祥图,允彰灵眷,内惭菲德,茂集于监观,仰报璇霄,但增于励翼。臣无任感幸激切之至,谨奉表称谢以闻。(臣某)诚感诚庆,顿首顿首再拜。谨言。”^①这种向三清尊神称臣的谦卑口气充分表现了北宋皇帝对道教的崇信。正是有了这种崇信的立场,所以在仙歌道曲之中也就充满了颂神的情调。从主题思想上看,这类仙歌道曲神学色彩较浓,封建糟粕较多。当然也不否认其中亦包含某些具有一定历史意义的思想因素。如前引宋真宗词尽管是作为颂神之用的,但他求神仙保佑黎民百姓,也反映了他在一定程度上对民众生活的注意。再如宋太宗词想象上帝降伏魔王,手下执事者皆为贤哲,这又说明了他具有任人以贤的思想观念,有一定的积极意义。

除了表白皈依之心,描绘神仙胜景,期望仙人降福的内容之

^① 《宋真宗御制玉京集》卷二第4页。

外,北宋的仙歌道曲还通过仙兽等瑞应象征物的赞美,以粉饰太平景象。

白鹤希奇莹月华,雪毛翳日恋朝霞。神仙抱向长生殿,疏羽飞腾出绛纱。①

霜翎高逐祥风势,朱顶低浮瑞日辉。为显灵心来表瑞,前迎秘策每群飞。②

胎化灵禽唳九天,雪毛丹顶两相鲜。世人莫认归华表,来瑞升平亿万年。③

在以上赞咏词当中,白鹤是占居中心地位的意象,它具有双重的象征意义。一方面,它是道教借以表现强大生命意识的象征;另一方面,它又是太平盛世瑞应的象征,而这两方面的象征意义在北宋诸帝的赞咏词当中又是紧密地结合在一起的。在宋太宗的笔下,白鹤被神仙抱向长生殿,这暗示了意象当中所具有的长生不老的涵义;在宋真宗的想象当中,白鹤每每结群飞翔,以迎接道人的秘策,这又成为道教中人施展方术的媒介。至于宋徽宗的赞咏,白鹤更被当作仙人的化身,因为他词中所谓的“胎化灵禽”正是指神仙脱胎换骨,变化为鹤而飞升。由此可见,北宋皇帝赞咏白鹤,事实上也贯彻了道教的基本宗旨。他们既希望长生不死,又企图永远在太平盛世之中君临天下,所以他们异口同声歌颂白鹤的“表瑞”之功。借白鹤以说瑞应,这既是渲染道教斋醮法事气氛的需要,同时也是北宋期间那种粉饰升平的社会意识的折射。赵宋王朝建立之后,虽然与西北、东北少数民族之间尚存在许多矛盾,外患时有发

① 宋太宗《白鹤词》第三首,《金箓斋三洞赞咏仪》卷上第4页。

② 宋真宗《白鹤赞》第三首,《金箓斋三洞赞咏仪》卷中第6页。

③ 宋徽宗《白鹤词》第一首,《金箓斋三洞赞咏仪》卷下第8页。

生,但由于内部关系得到调整,故阶级矛盾相对说来比较缓和,在一百六十余年之中基本上保持稳定的局面。当朝的许多文人纷纷吟诗作词以描绘其豪奢景象。如柳永的《望海潮》词曰:“东南形胜,三吴都会,钱塘自古繁华。烟柳画桥,风帘翠幕,参差十万人家。云树绕堤沙。怒涛卷霜雪,天堑无涯。市列珠玑,户盈罗绮竞豪奢。重湖叠嶂清嘉。有三秋桂子,十里荷花。羌管弄晴,菱歌泛夜,嬉嬉钓叟莲娃。千骑拥高牙。乘醉听箫鼓,吟赏烟霞。异日图将好景,归去风袍夸。”^①词人对于豪奢景象沉醉至此地步,皇帝的心态更可想而知了。对照一下柳永词,我们便可明了为什么作为道教斋醮法事之用的仙歌道曲会对象征瑞应的白鹤一类仙兽大加赞美了。

五、北宋仙歌道曲的特点与 雅、燕乐的关系

作为一种入乐的文学样式,仙歌道曲一经出现便与音乐的调式存在着十分密切的关系。一方面,音乐的调式规定制约了歌词的句式节奏;另一方面,歌词的变迁,又促进了调式的发展。两者的结合构成了完整的艺术形象。因此,当我们探讨北宋的仙歌道曲的艺术特点时,就不能不考虑到它的调式归属问题。

在中国古代音乐史上,占居主要地位的可以说是雅乐与燕乐两种。所谓雅乐,是最高统治者用于庙堂的典礼音乐,其特征是庄严而肃穆。所谓燕乐,通俗地讲即是供燕饮娱乐之用的音乐,也就是宴乐,其特征是轻松而活跃。因为雅乐的目的乃是为祖宗歌功颂德、祭祀神明的,所以,它向来被视为正宗,受到历代统治者的高

^① 《乐章集》第55页,《四库全书·集部·词曲类》。

度重视。《旧唐书》卷三十《音乐志》称：“贞观二年，太常少卿祖孝孙既定雅乐，至六年，诏褚亮、虞世南、魏徵等分制乐章。其后至则天称制，多所改易，歌辞皆是内出。开元初，则中书令张说奉制所作，然杂用贞观旧词。……二十五年，太常卿韦缙令博士韦攸直太乐尚冲、乐正沈元福、郊社令陈虔、申怀操等，铨叙前后所行用乐章为五卷，以付太乐、鼓吹两署，令工人习之。”从这一段描述当中可以看出雅乐在唐代的重要地位。唐代如此，宋代也是这样。《宋史》卷一百二十九《乐志》载：“（政和三年）五月，帝御崇政殿，亲按宴乐，召侍从以上侍立。诏曰：大晟之乐已荐之郊庙，而未施于宴飨。比诏有司，以大晟乐播之教坊，试于殿庭，五声既具，无滯滞焦急之声，嘉与天下共之，可以所进乐颁之天下，其旧乐悉禁。于是令尚书省立法，新徵、角二调曲谱已经按试者，并令大晟府刊行，后续有谱，依此。其宫、商、羽调曲谱自从旧，新乐器五声、八音方全。”所谓“大晟”是宋代官方掌管音乐的一个机构。北宋年间设立这一机构，主要是对乐曲、歌词创作加以控制。大晟府以传统雅乐作为审美的标准，以制作符合“中和之声”的样板乐，而统治者又对这种音乐大加扶植，这就表现了他们对雅乐的尊崇态度。但是，由于雅乐通常只是在庙堂典礼的重要节目上演唱演奏，其流行的程度也就比较有限；与之相反，燕乐在当时算得上是社会的流行歌曲，受到广大人民群众的喜爱，而唐宋的统治者尽管在正式的诏令中大力提倡雅乐，但他们在客观上对燕乐往往也颇为欣赏。《旧唐书》卷二十八《音乐志》载：“玄宗又于听政之暇，教太常乐工子弟三百人为丝竹之戏，音响齐发，有一声误，玄宗必觉而正之，号为皇帝弟子，又云梨园弟子，以置院近于禁苑之梨园。”以唐玄宗为“导演”的“梨园乐团”演奏法曲，兼备歌舞。他们演唱的“法曲”即是燕乐的重要乐种。在北宋，燕乐新声的创作也相当兴盛。《宋史》卷一百四十二《乐志》载：“太宗洞晓音律，前后亲制大小曲及因旧曲创新声者，总三百九十。”据说，他还创作了法曲、龟兹、鼓笛三部，凡二

十四曲。至于民间，燕乐就更加流行了。这样，也就形成了雅乐与燕乐并行的局面。这种情况必然要对仙歌道曲发生深刻影响。所以，仙歌道曲也分别归属于雅乐和燕乐的系统。据《册府元龟》卷五百六十九载：“天宝元年(742)，命有司定玄元庙告享所奏乐。太尝奏，降神用《混成之乐》，送神用《太乙之乐》。从之。”陈国符先生认为：“此当系雅乐。是告享玄元庙，仍用雅乐，同于告享太庙也。”^①此说甚是。另一方面，燕乐的调式也在道教的斋醮法事中广为应用。据《唐会要》卷三十三所载，天宝十三载，太乐署供奉曲名中，太簇宫(沙陀调)有《承天》、《顺天》、《景云》、《九真》、《长寿乐》、《紫极》。林钟宫(道调)有《步虚》、《景云》。黄钟宫(越调)有《霓裳羽衣》。这些乐曲，都属于燕乐。到了五代，道教修斋用乐，更是“广陈杂乐，巴歌渝舞，悉参其间”^②。这种发展趋势，造成了仙歌道曲在入乐问题上雅、燕兼用，直至混融。而北宋的道教乃是唐五代道教的发展，所以，在入乐的问题上自然也就承袭了原有的基本风格，从而使后来的音词制作受到曲调本身的制约或规范。但是，尽管从五代开始，道教音词的入乐已使雅、燕混用，而更受欢迎、使用得更多的却是燕乐调式。《玄坛刊误论》十七称：“谨按仙书，玉京山诸天仙圣众，奏钧天广乐，鼓云璈，吹赤箫，鸾歌凤舞，霓幢羽葆，燃香捧花，步虚赞咏，旋绕天尊。”这段描述正反映了燕乐的欢快气氛。由于五代之后，在道教斋醮法事中雅、燕乐兼用而燕乐的比重又占有更大的分量，与之相适应的仙歌道曲词也就具有了较为轻松的气息。试看：

玉宇千门启，金炉百和然。芬芳盈法座，祇慄待群仙。
天上春常在，花开不计时。瑶坛沾瑞露，芳气更蕃滋。

① 《道藏源流考》下册第299页。

② 张若海《玄坛刊误论》第十七。

仙葩色更红，望与火云同。为问生何处？瀛洲清景中。
 仙花不记名，百步有芳馨。华席开清醮，飙车降紫庭。
 洞中春不歇，常有百花香。攀折来瑶席，芬芳遍道场。^①
 绛节徘徊引，天花散漫飞。高真无染著，片片不沾衣。
 八陛旋瑶级，千花飏锦英。绿潭并紫棕，焕丽不知名。
 浅浅黄金萼，匀匀白玉英。天风随御驾，吹满九重城。
 绰约紫空际，缤纷落座隅。韶华长不老，何处觅仙都。
 净侣吟仙曲，人人赞善哉。万花兴供养，飞舞白天来。
 宝叶开琪圃，珍柯在紫微。不教蝴蝶采，长共彩鸾飞。^②

在早期民间道教的斋醮法事当中，面对瘟疫流行，疾病横生的社会现实，道教中人的行醮歌词一般地说调子比较低沉和阴晦，在那些歌词里，往往是苦难的呻吟，心灵的忏悔与祈神驱邪的呼声相交织，故而呈现在人们面前的形象大多是灰色调的，所形成的气氛往往给人一种森严甚至恐怖的感觉。与此相反，在北宋仙歌道曲的境界里，到处春意盎然。天上仙界四季常春，万紫千红，法座上盈满芬芳，瑶坛中瑞露点点。随着绛节的导引，香花四处飘散，迎空飞舞，沁人心脾。从天上的神仙法座到地下的道场斋坛，被装点得五光十色，十分艳丽。尽管这类歌词出自皇帝之手，但被道教中人配上曲调，在道门法事中广为演唱，这就说明了此时道教的审美观点与原始道教那种朴素的审美观点相比已有较大的距离。这种变化的原因自然是多方面的，但从形式上看则不能不充分考虑到燕乐调式的规范作用。因为此时仙歌道曲词的作者对于燕乐的调式已经是十分熟悉的，再说，他们创作这些歌词的时候，即是从醮庆的目的出发的。所以一动笔也就按捺不住喜悦的心情，故而那

① 宋真宗《散发词》第一至第五首，《金箓斋三洞赞咏仪》卷中第6—7页。

② 宋徽宗《散花词》第一至第六首，《金箓斋二洞赞咏仪》卷下第7页。

种对神仙的企羡和对人世享乐生活的爱慕便被糅合在一块，汇成一股心潮而发泄出来。

北宋仙歌道曲词与燕、雅乐关系的另一重要表现是长短句的形成。早期的仙歌道曲基本上是援诗入乐，而在北宋时期，尽管大部分歌词仍然保持了诗的形式，或者说是采取了诗的章法，但是，与此同时，在入乐的过程中，由于乐调的节奏需要，一部分诗歌被加进衬字或衬句，从而形成了长短不一的句式。例如：

太清乐，太清乐，太清乐处以逍遥。太清乐，紫微瑞色驾
青龙，太清乐，玉笈香笈夜奏封，太清乐。羽盖云中皆缥缈，太
清乐，霓裳一舞貌思恭，太清乐，太清乐。①

地居天上接空居，玉清乐，万象森罗遍八区，玉清乐。功
用不知谁主宰，玉清乐，绛霞丹雾闯清都，玉清乐，玉清乐。②

紫清天上育华林，上清乐，绛实朱柯竹叶深，上清乐，咀
嚼繁英身不老，上清乐，下观乌兔换光阴，上清乐，上清
乐。③

如果撇开“太清乐”、“玉清乐”、“上清乐”这些衬句，那么原词就是七言诗，但是，由于歌词当中出现的衬句具有实际意义，这就使歌词离开了七言诗的轨道，从而转变为长短句式。这种变迁乃是由我国乐府发展过程由歌诗之法向歌词之法逐渐过渡的大趋势所决定的。胡震亨《唐音癸签》卷十五称：“古乐府诗，四言、五言，有一定之句，难以入歌，中间必添和声，然后可歌，如‘妃呼豨’、‘伊何那’之类是也。唐初歌曲，多用五、七言绝句，律诗亦间有采者，想

① 《金策斋三洞赞咏仪》卷上第5页。

② 同上书，卷下第1页。

③ 同上书，卷下第2页。

亦有剩字剩句于其间，方成腔调。其后即以所剩者作为实字，填入曲中歌之。不复别用和声，则其法愈密，而其体不能不入于柔靡矣，此填词所由兴也。”这说明早在唐代，采诗入乐时已不是原封不动地播入曲调。如王维的《送元二使安西》之诗被入乐之后便出现了这样的变格：

渭城，渭城朝雨，渭城朝雨浥轻尘。客舍，客舍青青，客舍青青柳色新。劝君，劝君更尽，劝君更尽一杯酒。西出，西出阳关，西出阳关无故人。①

这就是所谓“相叠成音”的入乐法式。在这种法式里，原诗的字句被截成若干部分，并重叠起来。北宋的仙歌道曲与这种相叠法是有比较密切关系的。如上引“太清乐”一首第一句就是采取截而后叠的方式的。与其他的唐宋词相比，北宋的仙歌道曲当然还不能算是成熟的词；但就道教仙歌道曲的发展历史而言，《金篆斋三洞赞咏仪》等书所收北宋时流行的“上清乐”等道曲在道教的乐府文学中还是应当占有其独特地位的。

① 施议对《词与音乐关系研究》第14页，中国社会科学出版社1988年版。

第七章 北宋文人诗词与道教

正如在五代以前一样,道教活动作为文学的对象之一,不仅成为道人们进行创作的源泉,而且也在许多文人们的心中形成种种刺激,激起他们的创作欲。所以,当道人们吟咏仙机,抒发修道情感时,文人们也从自己的角度对道教活动进行观察,体验或参与,创作出许许多多反映道教活动内容或与道教活动有关的诗歌作品来。从历史的沿袭性的角度看,北宋文人们所创作的反映道教活动一类的诗歌作品与在此之前产生的同类作品具有某些共同的特征。不过,由于新时期各种因素的作用,这一类诗歌作品显然又具有时代的特点。借用丹纳《艺术哲学》的话来说,这一类作品的时代特点乃是由此时“社会风俗”决定的。由于文人们所受“社会风俗”的影响不同,所处境遇不同,道教活动在他们心中引起的刺激度也有强弱之分,所持态度便存在着种种差异。故而,在分析此时这一题材的诗歌作品时不仅要看到其历史的沿袭性,而且也要看到其时代性,更要看到受诗派宗旨以及诗人本身的禀赋、气质、境遇所影响而形成的特异之处。

下面,我们就以早、中、晚为序来描述。

一、西昆派对道教活动题材的处理 方式及由此而产生的影响

“西昆派”之名系由杨亿所编《西昆酬唱集》一书而来。其为首者杨亿(974—1020),字大年,建州浦城(福建浦城)人,素有结社唱和之好,他曾经与刘筠、钱惟演、李宗谔、张咏等十七人于修书和写作“制造”之余“更迭唱和”,遂有《西昆酬唱集》行世。西昆一派,大多为御用文人,他们的创作以“点缀升平”为能事。由于北宋王朝自太祖赵匡胤起就定下了扶植道教的基本国策,道教的兴盛即被看作国家繁荣的一种象征,故而道教活动自然也就成为这一派诗人吟咏的对象。该派领袖杨亿著有《武夷新集》,其中涉及道教活动的作品占有不小的分量。如《题显道人壁》、《次韵和承旨侍郎宿斋太一宫之什》、《信道人归西京》、《威道人归乡》、《慧初道人归青州养亲》、《次韵和盛太博寄赠阁长宿斋太一宫之什》、《可久道人之歙州兼简知郡李学士》、《宿斋太一宫答李寺丞次韵》、《武夷山》、《仙人洲》、《送覲道人归故诗》等均属此类。其他西昆派诗人也或多或少写有此类作品。

从杨亿等西昆派诗人的创作中可以看出,北宋初道教从上到下都有较大发展;同时,佛与道之间也存在着很奥妙的关系。他在《送覲道人归故诗》里写道:

迹寄浮屠教,心将汗漫游。无眠长达曙,却立动经秋。秘
诀神仙授,灵苗洞壑求。诛茅探虎穴,投杖涸龙湫。丹熟炉应
冷,禅余室更幽。登山不累息,入夏亦重裘。名已标真籍,身
犹隐沃洲。逍遥访岩穴,迢递别林丘。遍览缙云境,还浮一叶
舟。三千功欲满,鹤驭恐难留。①

这位姓覲的道人既然有道人之称，为什么又寄迹于浮屠(佛)之教呢？该诗之序云：“浮屠依覲师，建安吴兴人，少落发为桑门……师遍阅金仙之书，深求祖师之旨，一念悬解，五蕴皆空。虽寓迹禅林，而栖心道要，端居岩石，结志区外，虚室生白，精义入神，乃至授玉篇于东华，得素书于黄石。……及予南辕之夕，师油然欠伸，仿佛假寐，梦游缙云、括苍之间，若有灵仙真人授以金简玉字之诀，蓬蓬形开之后，恍然起薄游之心。及予莅郡十旬，师即振锡而至，盘桓数日，便为仙都之行，采灵首，探隐穴。旬有八日，拂衣言旋。予得再膝席于郡斋，瞻师眸子，瞭然若志已满，必吉梦是践而至理玄同。”^②由此可知，覲道人出家之初，乃先落发为僧，但他对道教之要理秘诀之类却特别感兴趣，他潜心钻研修仙之书，按照道教的法式进行修炼，直至获得“梦游”的道术。表面看来，他是个佛徒，但事实上却是一位道徒，所以有“覲道人”之称。杨亿这首诗基本上是以覲道人的生平事迹为基础进行创作的，是对道人活动的一种再现，它从一个侧面反映了北宋时期佛教与道教的相互沟通以及当时出家人在兴趣与爱好上的一定程度的自由选择。

由于北宋初诸帝也和唐代大部分帝王一样，有召见道士、女冠的癖好，著名道士出入宫廷乃是平常之事；而宫廷内的文人们于闲暇之时亦喜欢涉足山林，因此，道士与文人之间你来我往便构成了当时的一种较为特殊的社会关系。西昆派诗人自然也成为这关系网中的成员。他们当中有不少人热衷于同道士往来唱和，热衷于到道教名山宫观中去静观默想。除了杨亿之外，张咏也是比较突出的一位。张咏，字复之，澧州郾城(今属山东)人，“少负气，不拘小节”^③，太平兴国(976—984)年间，登进士第，历任著作佐郎、

① 《武夷新集》卷七第5页，《四库全书》本。

② 同上书，卷七第5页。

③ 《宋史》卷二百九十三《张咏传》。

太子中允、枢密直学士等职，撰有《乖崖集》。查该文集，有《送马道人归天台》、《送魏道士》、《答刘道士》、《游桃源观》、《舟中晚望桃源山》等诗，都是在游历道教名山宫观以及同道人的接触交往中创作出来的。

西昆派诗人对于道士的活动以及道教的方术都还比较熟悉。所以，他们对道士的赠答酬唱之诗往往能结合道士本人所处的具体环境以及个人爱好进行写作，有些作品还体现出一种“对话”的意向。如张咏《送马道人归天台》：

逢山长欲便辞荣，见说天台益自惊。绝顶要归终久住，此
时无计伴师行。囊携鼎药身难老，路接仙桥眼更明。莫笑宦
途滋味薄，五湖曾有片帆轻。①

作为一首饯行诗，《送马道士归天台》自是在“归”字上做文章，作者由马道人辞行话说天台之事入手，从其行装药囊丹鼎想到了“身难老”，从眼下之路想到了步入天台山的“仙桥”，这些都是从马道人的角度说的，但因为“饯行”本身就是一种相互间关系，故而，作者很自然就把自己的愿望“投射”于其中，他向马道人解释何以不能结伴同行的原因，希望马道人不要因身处山林胜境而以宦途滋味为薄，这显然是希望马道人能够理解诗人自己，字里行间有一种面谈的趣味。

作为讲究文字技巧的西昆派诗人，他们所创作的那些以道教活动为题材的作品当然并不都是一种直接的描述。在游览道教圣迹之时，他们也能根据自己的感触对客观物象进行某种程度上的变异性处理。如《仙人洲》：

① 《乖崖集》卷三第7页，《四库全书》本。

寒潭吞别派，孤屿屹中流。昔有骖鸾客，因名坠马洲。洪
波长赴海，碧树几经秋。城郭何年变，空闻鹤语愁。①

所谓“仙人洲”，是指神仙道人居住的水中岛屿。作者根据骑鸾羽客坠马（因马不能作为飞升的运载工具，故骑鸾而将马坠下）于水中岛屿的传说创作了此诗。由于坠马洲乃是处于水域之中，作者之起笔便从“水”开始，但他没有仅仅从视线范围来写水，而是伸展开去，想到潭水之大乃是汇吞其他支流而成，同时又想到潭水赴海的情景，这就使自然景观更加广阔，同时他又把赴海的洪波以及岛上岁月漫长的碧树同早已变迁了的人间城郭作了对照，以显示人间岁月流逝的迅速和仙界的相对恒定，而其中“寒”字和“愁”字的使用则又体现出作者际遇中的特殊感受。这样，他笔下的仙人洲便与屹立于水域中的孤岛之形状有了一定的距离。

我们再看张咏的《游桃源观》。这也是西昆派根据个体感受而对客观原型物作一定变异性处理的一首诗：

一从仙去失仙源，树老台荒又几番。尘世莫嗟无分到，星
坛空自有名存。竹边风健秋醒眼，花底泉香夜断魂。多少寻
真旧题处，我来重与拂苔痕。②

作为一座道观，其主体自是宫殿式的建筑群落，还有辅助性的楼台亭阁，以及用以醮祭诸神的坛场等等，还有新老树木交错的丛林景观。此外，还有道观的道士，这也是道观功能形成所不可缺少的重要因素。如果是写一篇有关道观规模、设置、外景的说明文，作者很可能会将上述诸方面一一罗列并加以解释。可是在诗里，作者

① 《武夷新集》卷四第16页，《四库全书》本。

② 《乖崖集》卷四第4页，《四库全书》本。

没有面面俱到地开列清单,而从自己的观感出发,对道观的建筑物及外景作了简化和选择性的描述,一切意象乃是根据游的感受来组织的,他选择了老树而把新树舍去了,他选择了荒台而把道观的主体建筑舍去了,他孜孜以求的是前代游人在此留下的那些题词,他所注意的是石刻字画上长出的鲜苔,还有劲风吹拂下的竹丛,山花掩盖之下的泉水。这一切都体现了他意象使用的选择性,而这种选择也就规定了他胸中桃源观景象与原体桃源观的不同。由于“老”、“荒”一类表示时间流逝的形容词的使用和“苔痕”等一类象征废旧的意象的引入,诗歌便有了荒凉的氛围,又由于疑问和否定格的出现,意象里层的含义出现了某种游移,其吟咏的调性也就更加明显。

像《仙人洲》和《游桃花观》这样的作品尽管从诗歌史的高度上衡量还不算什么高明之作,但若就西昆派内来看则称得上比较好的作品。可惜的是,在西昆派当中,这种因主体情感的贯入而使意象形成比较合理、有序的结构的作品是罕见的;相反,那种缺乏个体情感,带有浓厚装饰味道的作品则充塞于他们的文集之中。如《次韵和承旨侍郎宿斋太一宫之什》:

北斗城南太一祠,羽人多著九霞衣。竹宫肃穆珠旒拜,华表飘飘鹤驭归。绕殿步虚幢影密,登坛酌献珮声微。质明礼毕还台去,厖马翩翩速似飞。^①

这是一首以北宋年间建造的著名宫观——太一宫为题的应景唱和之诗。太平兴国八年(983),宋太宗诏立太一宫于京都之东南方。宫建成,皇帝文武百官驾临庆贺。此后,每于此举行重要道事活动。杨亿这首唱和诗正是在这样的背景下撰成的。与那种歌唱升

^① 《武夷新集》卷二第11页,《四库全书》本。

平景象的气氛相适应,本诗不仅用语雕琢,而且意象的选择也以富丽为准。在作者的笔下,道士所穿的衣服是色彩斑斓的“九霞衣”,竹宫里飘扬着的是带有玉串的旌旗,在步虚声中,幢幡招展,玉佩铮铮。这一切也许是太一宫举行道事活动以及文武百官驾临表贺时所具有的景象,但作者将它们特别选取出来,加以润饰和集中化,就使本来已经颇为堂皇的场面多上了一层类似于花边的装饰物。看起来,其气氛很热烈,色彩也很诱人,但是我们却品味不到作者真情实感之所在。在另一首以太一宫为题的唱和诗里,作者更把历史的典故和前代仙话传说拿来作为国运中兴的装饰材料:

汉武新祈泰一坛,国朝特祭领祠官。羽旗摇曳晨曦上,素
瑟凄清夜漏寒。驾鹤浮丘应暂下,偷桃方朔合留残。斋居数
宿偏蔬食,定忆中厨政事餐。①

如果说前一首诗对道教活动的场面进行了夸耀性铺叙,那么这一首对道教活动的场面则进行了较为隐蔽的描述。作者于首联第二句提及“国朝特祭”,说明那时曾在太一宫举行过规模盛大的醮祭活动,正是由于参加了这一场醮祭活动,作者才斋居于此宫之中。他以汉武帝祷告泰一坛为起句,很自然地就会让人联系到此次“特祭”的情景。还有驾鹤的浮丘仙人、偷吃仙桃的东方朔都被他“请”来了,好像那时的政治气候十分的晴朗,精神感觉十分宽松。这样一点缀,升平的气象也就呈现出来。不过,粉饰毕竟是粉饰,其不周密之处自然会暴露出来。作者自己承认斋居蔬食之后,禁不住回忆起丰盛的政事餐。这就把升平气象背后那种奢侈铺张的达官贵人生活气味盖子给揭开了。

① 《武夷新集》卷二第16页《次韵和盛太博寄赠阁长宿斋太一宫之什》,《四库全书》本。

西昆派诗人由于过惯了宫廷中那种豪华的生活，有较强的功名心，所以，当他们以吟咏道事来粉饰太平的时候，往往也把官场上那种生活情趣带进道观，甚至试图传递给他们所交往的道人：

闻法灵山真佛子，驰名南国本诗流。二林曾有香灯约，一体因为鞞鼓游。尘土化衣慵驻锡，江湖收潦忆归舟。何年应制登麟殿，犀柄谈空对冕旒。①

旧传心印都忘念，自有衣珠岂患贫？四众仰瞻谁见顶？千家应供定分身。宰官多结空门友，外护须依守土臣。想到临川逢内史，翻经相对一嗔伸。②

这两首诗都是以道人为描述对象的，前一首写威道人归乡，后一首写可久道人到歙州。本来，作者可以围绕着威道人回归故里之事，表现其深埋内心之中的那种本能的怀旧之情以及故里民风之淳朴，以进一步揭示道人出家的社会基础；同时他也可以围绕着可久道人前往歙州一事，表现道人如何处理“出世间”与“在世间”之关系。但作者所注意的则是两位道人的声名、社会影响。他盼望威道人能够受诏进宫应制，通过终南捷径，取得功名，受重用于朝廷；他写可久道人如何受到广大信众的拥戴，千家之应供以及达官贵人们如何出入空门，与之往来诸事，诗中充满了世俗的气味。这一方面披露了当时的许多道人沽名钓誉的情形，另一方面也表现出作者内心对名禄的眷恋与追求。由于受到根深蒂固的功利目的的制约，其审美效果也就显得差了。

由上述分析可知，西昆派诗人在道教活动题材方面的创作是具有两面性的。在某些场合，他们写了一些具有一定审美价值的

① 《武夷新集》卷二第21页《威道人归乡》，《四库全书》本。

② 同上书，卷三第12页《可久道人之歙州兼简知郡李学士》，《四库全书》本。

作品；但由于受到强烈的功利欲望的牵制，其作品大多表现出装饰性的色彩。

西昆派那种歌颂升平，追求装饰趣味的诗风在北宋初期具有较大影响，尤其是寇準和夏竦更将这种诗风推向极端。

寇準，字平仲，华州下邽（今属陕西）人，太平兴国（976—984）中举进士。淳化五年（994）参知政事，真宗（998—1022在位）朝，历任尚书右仆射、集贤殿大学士、同中书门下平章事，封莱国公；乾兴（1022）初，贬为雷州司户，继徙衡州司马而卒。撰有《忠愍集》。由于他的朝官生涯较长，常作为侍臣陪同皇帝到道观中察看或参加道事活动，所以也创作了不少以道事活动为题材的唱和诗、应制诗，诸如《应制太清楼观书》、《奉圣旨次韵》、《和御制降圣节内中道场睹瑞鹤神雀歌》、《和御制祀后土》等。

作为一个具有政治头脑的人，寇準在太宗、真宗两朝中受到了重用，也有较大的政绩，但正如其他侍臣一样，总有那种“伴君如伴虎”的提防心理。因此，他每当陪同皇帝到道观中唱和，总是把吟咏道事作为歌功颂德的一种方式：

秋殿霜凝当永夕，灵场斋洁方无教。高真諄诲昔亲闻，上帝休禎今再覲。郁葱兮卿云，仙鹤兮不群。肃清兮采席，神雀兮振翼。香飘华烛焰亭亭，风度翠帘历历嘉。应纷纷，宝运昌，圣人功与天无极。①

这首诗是作者与皇帝一起观赏所谓“瑞鹤神雀”的情况下写的。在道教的法事活动中，据说常有祥鹤之类的象征瑞应的飞禽走兽前来。古代的封建统治者视之为吉祥之兆，每每大肆渲染。寇準这首

① 《忠愍集》卷上第4页《和御制降圣节内中道场睹瑞鹤神雀歌》，《四库全书》本。

唱和诗正体现了帝王以及达官贵人们酷爱瑞应的心理。作者写了秋天霜降之际宫廷内举行“道场”(即醮祭活动)之事,着重突出了仙鹤三三两两临坛,神雀振翼飞翔的细节,并对香烛、翠帘作了细致的刻画,以颂扬所谓大宋运数之昌盛,圣人之“天功”。他把古风与骚体之调性糅合起来,力图造成一种节日的气氛,措辞华丽,着色浮艳,但情感缺乏,读过之后不能不产生俗气之感。

在另一首应制奉和诗里,寇準更借“观书”之机,对皇帝感恩戴德:

仙禁开书府,神毫纪格言。筒编包舜禹,围范总乾坤。稽古崇邦教,斯文辟圣门。从游观奥秘,何以报宸恩。①

我们已经知道,“太清”乃是道教“三清胜境”之一,故于太清楼观书当是观道书,诗中第一句“仙禁开书府”亦表明这一点。北宋真宗在位年间,为了扶植道教的发展,诏命刊刻道经赐与道观,赐书之际,朝廷还举行盛大典礼,这同样是一种粉饰太平的举动。所以,寇準诗亦多为颂扬之辞,认为书中包容了舜禹之遗教,所说的道理适用于乾坤宇宙,这当然是言过其实,但对于巩固当时封建政权来说则无疑又是有利的。从字面上看,这首诗用语虽不及前一首华丽,带有说教味道,但作者力图通过对仙书的赞美以明皇恩浩荡,在总体上则有很明显的夸饰性。

大约与寇準同时的夏竦也写了不少张扬朝廷崇道活动的诗篇。夏竦,字子乔,江州德安(今属江西)人,“资性明敏好学,自经史百家、阴阳律历,外至佛老之书,无不通晓”②。历任光禄寺丞、台州通判、国史编修、尚书礼部员外郎等职,仁宗时封庆国公。撰

① 《忠愍集》卷上第3页《应制太清楼观书》。

② 《宋史》卷二百八十三《夏竦传》。

有《文庄集》、《古文四声韵》、《燕许轨范》、《归田录》、《青箱杂记》、《东轩笔录》、《中山诗话》、《玉海困学纪闻》诸书。夏竦得意之际正值宋真宗崇道达到了高潮的时期，他本人又任过管理道观的官员，所以其诗歌作品便有颇浓的道味和粉饰气。试读他《奉和御制宣读天书》中的一段：

赫赫穹符迪庆基，巍巍真绪拥繁禧。控飙灵御傅天意，候日珍文告帝期。奉诣乔丘彰锡祉，昨壤瀛乡修茂礼。宸闱薰被款云舆，戎候耕耘彙象弭。纪号惟新岁历呈，三元初吉协休辰。徽册奉天熙事葺，丕名尊祖皇仪展。太宫荐鬯孝思伸，阳位升烟鸿庆远。瑞应纷纶百福同，寅威宝命务尊崇。布宣精意诚明显，申飭攸司宪度隆。

“天书”即假托天神赐语，降自天上胜境的一种道教秘文。北宋初曾出现过多幕“天书下降”的闹剧。据《佛祖统纪》卷四十四引《宋会要》所载，宋太宗时即有所谓“翊圣保德真君”降言之事。宋真宗执政期间，此类事更受到倡导。据《续资治通鉴》卷二十七所载，大中祥符元年，宋真宗尝梦神人相告，当降《大中祥符》三篇。得到后，启封有云：“赵受命，兴于宋，付于恒，居其器，守于正。世七百，九九定。”^①其后尚有类似《尚书·洪范》以及《道德经》的文辞，大意是告诫赵宋皇帝以至孝至道绍世，清静简俭为上。此类天书当然是当时的好道之徒利用“图讖”手法制作的，但因为它从“君权神授”的角度“论证”了赵宋王朝的“合理性”，有利于巩固赵宋王朝，所以受到了宋真宗等人的利用。大中祥符二年四月和六月，据说又出现了两次“天书下降”的闹剧，每次闹剧开演，自然是文武百官陪列，皇帝亲自拜受启读。这便是夏竦诗中“宣读天书”之由来。天

^① 《宋会要·瑞异》。

书下降,这不仅是北宋统治者利用道教进行政治宣传的一种手段,而且也是歌功颂德、粉饰太平的一种重要方式。“天书”中常有“嘉瑞”^①一类字眼,而文武百官亦多于启封之际拜祷称贺。这种宗教狂热的气氛自然也活跃在夏竦的诗篇里。他以上百句的长篇幅描述了天书下降的过程和文武百官庆贺的场面,选择那些带有热颜色的字眼,把瑞应的情景铺叙得迷离恍惚,既满足了自己的感官需要,又刺激了读者快感的欲望。

“天书下降”,这对宋朝廷来说算得上是一件大事。为了尊崇神意,广昭天下人等,宋朝廷于天书下降的头一年便决定修建玉清昭应宫,以供奉天书。宋真宗诏命丁谓为修宫使,林特为副使,专司其事。役使军民达数万人,寒暑不分,日夜赶修,“辇他山之石,相属于道涂;伐豫章之材,运周于林麓,累土陶甃,挥锺运斤,功极弥年,费将巨万……”^②其规模宏大、装饰盖世。一切按照道教宫观的建造格局设计,其中分有天书阁、玉皇大殿等。这么一座富丽堂皇的宫殿建造完毕,皇帝以及文武百官自然又是兴致勃勃,驾临唱和。这种情况也体现在夏竦的诗歌作品中。他先后作有《奉和御制玉清昭应宫天书阁告成》、《奉和御制玉清昭应宫玉皇大殿告成》、《奉和御制玉清昭应宫成》、《奉和御制玉清昭应宫甘露歌》等。与歌颂“天书下降”一样,有关昭应宫的作品也都堆积着华丽的词藻,闪烁着瑞应的色彩:

三圣重熙鸿业茂,百灵申锡宝符彰。寅恭清静函无象,顾
提高明顺乘阳。……开轩瑞气凝空碧,驻蹕晴辉艳赭黄。珠树
移阴从帝圃,霓旌分影自仙乡。宸游悦豫同襄野,睿藻昭回近
柏梁。黎庶纵观争叹咏,侍臣嘉颂极游扬。灵休锡羨淳风振,

① 《宋史》卷一百零四《礼志七》。

② 吕祖谦《皇朝文鉴》卷四十三《谏作玉清昭应宫》,《四部丛刊》本。

永播声名泱四荒。^①

这是夏竦在玉清昭应宫玉皇大殿落成时奉和宋真宗的诗。其中虽然出现了“清静”、“淳风”之类字眼,但整个画面却是热烈的,气氛是躁动的。作者对珠树、霓旌的描绘无不体现出一种豪华的景象,而黎庶叹咏、侍臣嘉颂的场面铺排则反映出人们当时对道教活动的陶醉。

作为一个醉心于道事的皇帝,宋真宗并不满足于天书闹剧的开演和供奉天书的昭应宫的落成。他不仅在京城扶植道教,而且还希望道教在全国各地迅速地发展起来。因此,他模仿唐代大建玄元皇帝庙的法式,诏示天下州府于天庆观中增置供奉所谓赵氏始祖轩辕皇帝,建景灵宫、太极观于寿丘,以奉圣祖及圣祖母,铸道教尊神圣像,为道教神仙封号。他还颁布了许多崇尚道教的节庆日。这一系列的活动也都在夏竦的诗歌作品里得到体现。他所写的《大中祥符七年七月锦州奏天庆观修圣祖殿毕,五色云三朵各方丈余见于殿上》、《八年正月天庆节上清宫行香锡庆院御筵日扬辉有非烟非雾之云》、《明州进芝草并图》、《观夜醮》、《奉和御制九天司命降临》、《奉贺御制灵应瑞石》、《奉和御制朝元殿朝谢玉皇大帝》、《奉和御制朝谢玉皇大帝致斋夜天书道场观鹤下临》、《奉和御制奉安圣像礼成》、《奉和御制先天节上清宫道场香合内获金龙》、《奉和御制真游殿告成》、《奉和御制与天下臣庶恭上玉皇大帝天帝圣号》、《奉和御制五岳观告成》、《奉和御制会灵观甘露》等作品都是当时崇道社会风尚的产物。那种风尚决定了作者把瑞应的宣传、神明的赞美和皇恩的歌颂混合起来:

沉潜毓粹生嘉石,宥密开祥契上穹。降圣远期真馭协,卜

^① 《文庄集》卷三十五第2页,《四库全书》本。

年遐祚宝符同。琼殊延喜灵珪上，诂比昭华瑞琯中。隐起玉文非篆隶，混成环状岂磨砢？弥彰帝历休祺茂，永叶仙源统绪隆。钦翼春怀敷睿藻，巍巍千祀仰惟聪。①

这是夏竦奉和皇帝有关瑞石的一首诗。所谓瑞石，实际上就是陨石。从今日的科学立场来看，陨石降落是天体运动变化中的一种自然现象。但由于宗教立场的作用和政治统治的需要，北宋初年的帝王将相们却将此当作国家昌盛的一种征兆而大做文章。皇帝亲自出马，以此为题吟诗作赋，侍臣当然必须奉和。由于不是受到内心创作欲望推动而写，夏竦的这首奉和诗只能挖空心思，描述“嘉石”与天意的契合，并且把那些弯弯曲曲的线条当成文字，因为这种假定的文字与古代的篆书、隶书不同，所以就被他看作道教的金书玉字（玉文），再进一步追溯，很自然就想到了“仙源统绪”，这样，瑞应也就同神仙思想、升平气象沟通起来。由此可见，西昆派那种缺乏情感的装饰风气到了夏竦的诗歌中更加泛滥了。

二、诗文革新派对道教的态度及由此而产生的创作反响

如果我们全面地进行考察，还可以看到，当西昆派及其他一些侍臣借助道教活动粉饰太平时，许多诗文革新人物也创作了不少以道教活动为题材的诗歌作品。把他们的作品拿来同西昆派及某些侍臣的同一题材作品进行比较，不难看出其同中有异、异中有同的情况。

本来，诗文革新运动乃是针对五代以来文坛上那种浮靡之风

① 《文庄集》卷三十五第3—4页《奉和御制灵应瑞石》。

而展开的。宋初的柳开(947—1000)自称弘扬韩柳古文传统,宣传文道合一论。与柳开同时的王禹偁更在理论上和实践上探索现实主义的创作手法问题。王禹偁(954—1001),字元之,济州巨野(今山东巨野)人,太平兴国八年进士,由于世代务农,出身清寒,又久任州县地方官,对人民疾苦有比较深刻的了解,所以,他的创作基本上是面向现实的。然而,正是这一位具有明显务实倾向的王禹偁却写下了《道服》、《和送道服与喻宰》、《新秋即事》等一类吟咏道事或受道教思想影响的作品。

在《新秋即事》其三中,王禹偁写道:

百岁浮生一梦中,梦中何事有穷通?姓名旧署黄麻纸,颜状今成白发翁。烟暝晓窗萤火碧,雨昏幽径蓼花红。谪居始信为儒苦,生计兼无一亩官。①

通过短梦经历一生,以暗示人生之虚幻,这是道教传教度人的一种重要手法。自吕洞宾于终南山悟得“黄粱梦”之秘后,许多道徒或文人相继以梦的形式来劝告世人去幻求真,本编第五章已经叙及的《枕中记》以及宋代行世的《南柯记》便都出于同一宗旨。王禹偁这首诗以梦事比百岁之人生,感叹人生之短暂,为儒之清苦,其思想倾向显然与《枕中记》一类梦幻故事相合,留下了受道教思想影响的痕迹。

作为北宋初诗文革新派的一位先驱,王禹偁在诗歌中吟咏道事并表现出同道教中人思想情趣上的一定沟通,是有原因的。首先,诗文革新运动与创作道教活动题材的作品,这两者并不存在着绝对的不可调和的矛盾。因为诗文革新的主要任务是反对浮靡之风,其着眼点在于形式;而以道教活动为题材进行创作,这主要属

① 《小畜集》卷九第13页,《四库全书》本。

于内容的问题。道教活动本身是客观的,不管哪一个学派,哪种思想倾向的人都可以把它作为创作的题材。所以诗文革新派人物不会因为形式上反对浮靡风气而全然不再涉及道教活动。至于他们从什么角度、以什么样的宗旨进行创作,则是另外一回事。从这个立场上看,也就不难明白王禹偁何以创作《道服》之类的作品。其次,王禹偁在诗中所表现出的受道教思想影响的痕迹,这与他个人的经历是分不开的。他虽然官至翰林学士、知制诰,但后来却被贬谪到商州去当地方官,仕途有了较大的波折,在这种情况下,他从道教思想中寻求慰藉也就不足为奇了。

略后于王禹偁的范仲淹(989—1052)也是当时一位重要的诗文改革倡导者。范仲淹字希文,苏州吴县人,他在进行政治改革的过程中,同时提倡诗文革新,以韩柳为旗帜,反对西昆派的浮靡风气。在闲暇之际,他也漫游道教胜地,与道人往来唱和。考其《范文正集》,有《赠张先生》、《上汉谣》、《和人游嵩山十二题》、《过太清宫》、《萧洒桐庐郡十绝》、《升上人碧云轩》、《赠钟道士》、《道士程用之为余傅神因题》、《移丹阳郡先游茅山作》、《赠茅山张道者》等,都是有感于道事而作的。

作为一个政治家,范仲淹哪怕是吟咏道事或者像前代诗人那样创作游仙诗,也常常在诗中寄托自己的政治抱负,表现他对人事的关心。他的《上汉谣》云:

真人累阴德,闻之三十天。一朝鸾鹤来,高举为神仙。冉冉去红尘,飘飘凌紫烟。下有修真者,望拜何拳拳?愿君银台上,侍帝玉案前。当有人间问,请为天下宣。自从混沌死,淳风日衰靡。百王道不同,万物情多诡。尧舜累代仁,弦歌始能治。桀纣一旦非,宗庙自然(一作白日)毁。是非既循环,兴亡亦继轨。福至在朱门,祸来先赤子。尝闻自天意,天意岂如此?何为治乱间,多言历数尔。愿天赐吾君,如天千古春。明

与日月久，恩将雨露均。帝力何可见，物情自欣欣。人复不言天，天亦不伤人。天人两相忘，逍遥何有乡。吾当饮且歌，不知羲与黄。^①

本诗题中的“汉”就是“天汉”，又称“银河”，故“上汉谣”即咏上升天汉的歌谣。与李贺的《天上谣》等作品相类，此系“游仙诗”之属。作者从真人积功累德，名动道教神仙圣界，以致鸾鹤来临、凌烟而升天为神仙的传闻着眼，进而直接与上升的“真人”对话。表面看来这是在歌咏神仙之事，但从深层上看则是作者忧患意识的一种表现形式。在作者与真人的对话中，他直抒胸臆，表达他对淳风日衰的忧虑心情。尽管其中具有历史循环论的思想，但那种为民为国担忧的观念则成为作品的主调。这种作品与西昆派以及夏竦一类侍臣借描述道事活动以歌功颂德、粉饰太平的作品大相径庭。

范仲淹曾经与许多好朋友共游嵩山，写下了《拜马涧》、《二室道》、《自峻极中院步登太室中峰》、《玉女窗》、《王女捣衣石》、《三醉石》等诗歌作品。在这些作品里，他很自然地采撷了当时流传在嵩山一带的道教神仙故事，根据道教的遗迹进行艺术想象。不过，他并不是纯粹地描述有关道教遗迹的见闻，也不像西昆派那样故意在诗中堆积词藻和显示运用典故的能力，而是把自己的思想倾向“嵌印”在那些咏叹道教遗迹的作品之中：

白云随人来，翩翩疾如马。洪崖与浮丘，襟袂安足把？不来峻极游，安能小天下？^②

其中所谓“洪崖”、“浮丘”都是道教的仙人，这显然是因游嵩山联想

① 《范文正集》卷一第15页，《四库全书》本。

② 同上书，卷二第1—2页。

到的。诗中连用两个反问句，使人感到有较明显的议论倾向，但正因为如此，其意象便被统一在他广阔视野的中心点上，表现出诗人的主体性格来。

范仲淹在游嵩山时，还写下《听真上人琴歌》一诗。在这首诗里，他把忧国忧民的情思通过琴歌的描绘而传达给读者：

银潢耿耿霜棱棱，西轩月色寒如冰。上人一叩朱丝绳，万籁不起秋光凝。伏羲归天忽千古，我闻遗音泪如雨。嗟嗟不及郑卫儿，北里南邻竞歌舞。竞歌舞，何时休，师襄堂上心悠悠。击浮金，戛鸣玉。老龙秋啼苍海底，幼猿暮啸寒山曲。陇头琴瑟咽流泉，洞庭萧萧落寒木。此声感物何太灵？十二衔珠下仙鹤。为予再奏南风诗，神人和畅舜无为。为余试弹广陵散，鬼物悲哀晋方乱。乃知圣人情虑深，将治四海先治琴。兴亡哀乐不我遁，坐中可见天下心。感公遗我正始音，何以报之千黄金。^①

《听真上人琴歌》系《和人游嵩山十二题》中的一首。范仲淹游嵩山，所观赏的基本上是道教遗迹，所以，他听琴歌当是听道教中人演奏的琴歌。从题目上判断，作品应当包括两个方面的内容，一是真上人是如何弹琴的，二是作者是怎样听的，听后产生了什么感受。按照通常人的思维方式，很可能会把弹琴的过程与作者的感受分开来写，也很可能会用大量的篇幅来描绘真上人弹琴的过程，但作者没有把弹琴的过程与自身的感受隔离，更没有用主要篇幅对弹琴过程作纯客观的描述，而是将自己的感受的表达与弹琴过程的描绘有机地结合起来，他是用心来听真上人弹琴的，是从自己的境遇出发来感受真上人琴声的内涵的。而真上人似乎又是专为他弹

^① 《范文正集》卷二第3页，《四库全书》本。

奏的，因此，当真上人扣动丝绳，作者便停止了对外界其他声响的任何感受。琴声把作者带回到伏羲时代，他感受到远古时期先民的淳朴，同时他又联想到沉迷于“郑卫之声”的那些点缀升平的歌舞场面以及刀枪相见的战斗。他的心灵感受随着琴歌的变化而变化，忽儿觉得琴歌像老龙秋啼，幼猿暮啸，忽儿又觉得琴歌像鬼物悲哀。这种凄凉的感受是范仲淹“先天下之忧而忧”的精神世界的写照，是他振兴国家的宏伟抱负得不到施展的一种情感投射。

范仲淹政治主张的有力支持者北宋诗文革新运动的猛将欧阳修(1007—1072)也写了许多以道教活动为题材的诗歌作品。欧阳修字永叔，庐陵(江西吉安)人，进士及第之后曾在西昆派文人钱惟演的幕府中做事。可是，他后来却成为反对西昆派的中坚人物。在对待道教的态度问题上，欧阳修既有别于西昆派文人，又有别于王禹偁和范仲淹。

作为北宋中期的一位政治新锐人物，欧阳修曾经一度旗帜鲜明地反对神仙之说。他在《感事》诗中写道：

空山一道士，辛苦学延龄。一旦随物化，反言仙已成。开坟见空棺，谓已超青冥。尸解如蛻蝉，换骨蛻其形。既云须变化，何不任死生？(之二)

仙境不可到，谁知仙有无？或乘九斑虬，或驾五云车。朝倚扶桑枝，暮游昆仑墟。往来几万里，谁复遇诸涂？富贵不还乡，安事富贵欤？神仙人不见，魑魅与为徒。人生不免死，魂魄入幽都。仙者得长生，又云超太虚。等为不在世，与鬼亦何殊！得仙犹若此，何况不得乎？寄谢山中人，辛勤一何愚！(之三)①

欧阳修抓住了道教所宣扬的一种成仙的基本方式——“尸解”做文

① 《文忠集》卷九第9页，《四库全书》本。

章。他先从道士的角度描述了尸解的形状，把怀疑的思想倾向融汇于尸解形式之描述之中；接着，他又从神仙与鬼魂的相似点上说明求仙活动之不可取，告诫山中修道求仙者看清其愚昧行径。

欧阳修还借“升天桥”的道教遗迹，进一步表示他对神仙事的怀疑：

青牛西出关，老聃始著五千言。白鹿去升天，尔来忽已三千年。当时遗迹至今在，隐起苍桧犹依然。惟能乘变化，所以为神仙。驱鸾驾鹤须臾间，飘忽不见如云烟。奈何此鹿起平地，更假草木相攀缘。乃知神仙事茫昧，真伪莫究徒自传。雪霜不改终古色，风雨有声当夏寒。境清物老自可爱，何必诡怪穷根源。①

欧阳修以白鹿升天传说为题材，从升天桥边上的苍桧想到驱鸾驾鹤的异闻，又从攀缘草木的“有待”（庄子语）上说明神仙之事的渺茫。在这里，欧阳修的态度与西昆派及夏竦之类侍臣对神仙的迷信态度截然相反；同时，他在思想上也比范仲淹前进了一步。在范仲淹的作品中，尽管已经把儒家的“济世”观念潜藏于对道事的咏叹之中，但我们还看不到他对神仙的大胆怀疑；而欧阳修则从怀疑进而指出神仙说的虚妄。

欧阳修之所以怀疑神仙，甚至批判求仙活动，这除了他政治立场的影响之外，还有当时的历史因素的作用。从宋太祖到宋真宗时期，崇道热潮可谓越来越高涨。本来，信仰自由，是无可厚非的。再说，道教本身确也有其合理性的一面，其养生学说、气功理论等等至今仍具有一定的科学价值。但是，如果把一种学说迷信化，让宗教信仰为个人的、或小集团的政治目的服务，这种学说或宗教也

① 《文忠集》卷九第10页《升天桥》，《四库全书》本。

就成为御用品，甚至会对生产或社会生活的各个方面形成危害。到了宋真宗时期，其崇道的活动已经狂热化，引起了许多有识之士的不满。如孙奭便多次上疏反对朝廷所进行的所谓“天书下降”和“祥瑞”之类宣传。《续资治通鉴》卷二十九载：大中祥符三年（1010）十二月，时群臣数奏祥瑞，孙奭又上疏言：“五载巡狩，虞《书》常典，观民设教，羲《易》明文。何须紫气黄云，始能封岳；嘉禾异草，然后省方。方今野雕山鹿，并形奏简；秋旱冬雷，率皆称贺。将以欺上天，则上天不可欺；将以愚下民，则下民不可愚；将以欺后世，则后世必不信。腹非窃笑，有识尽然，上玷圣明，不为细也。”孙奭把天书下降及人为的祥瑞事件的制造看作是欺天愚民之举，这在当时来说是一种十分大胆的举动。另外，有一些具有求实精神的臣僚还对安奉天书的“玉清昭应宫”之修建一事表示异议。吕祖谦编《皇朝文鉴》卷四十三《谏作玉清昭应宫》中说：

臣以为今兴作有不便之事五焉。……今来所创立宫规制宏大，凡用材木莫匪梗楠。窃闻天下出产之处，收市至多，般（搬）运赴宫，尤伤人力。虽云役军匠，宁免烦扰平民，况复军人亦是黎庶，此未便之事一也。迩者方毕封崇，颇烦经费。今兹兴造，尤费资银，虽府库之中，货宝山积，畚筑之下，工徒子来，然而内帑则积，伐之蓄藏，百物尽生民之膏血，散之孔易，敛之惟艰。虽极丰盈，尤宜重惜。此未便之事二也。夫圣人贵于谋始，智者察于未形。祸起隐微，危生安逸。今双阙之下，万众毕臻，暑气方降，作劳斯甚，所役诸杂兵士，多是不逞小民，其或鼠窜郊廛，狗偷都市，有一于此，足贻圣忧。此未便之事三也。王者抚御寰区，顺承天地，举动必遵于时令，裁成不失于物宜。靡崇奢侈之风，罔悖阴阳之序。臣谨按孟夏无发大众，无起土功，无伐大树。今肇基卜筑，冲冒郁蒸，傲扰厚坤，乖违前训，矧复旱暵卒痒，雷电迅风，拔木飘瓦，温沴之气，

比屋罗灾，得非以失承天地之明效欤？此未便之事四也。臣切聆中间符命之文，有清净育民之诫。今所修宫阁，盖本灵篇，而乃过兴剖橛之功，广务雕镂之巧，虽屡殫于物力，恐未协于无心。此未便之事五也。伏望遵祖宗之大猷，察圣贤之深戒，迂思回虑，惩往念来，诏将作之官，息勤苦之众，辑宁群品，对越高穹。

这一篇进谏奏章从国家和民生的利害关系问题上，劝止修建玉清昭应宫，表现了当时一些文人对朝廷狂热的崇道行为的批评态度。真宗以后，崇道的热潮虽曾一度降落，但其基本政策则没有多大改变。故而入道修行者无计其数。这种情况在一定程度上阻碍了社会经济的发展，对于政治变革也会产生副作用。作为一个革新派人物、务实的政治活动家，欧阳修对于崇道热潮当然不会沉默。他虽然没有正面批评宋真宗等人所导演的天书下降闹剧，也没有旗帜鲜明地反对大规模地兴建宫观，但他通过道事的吟咏，怀疑甚至否定神仙的存在，则从根基上批评了道教。

由于仕途的挫折或其他种种原因，故而，正如白居易一样，欧阳修在他的诗歌作品里，一方面表示对神仙之事的怀疑，另一方面却又记录下自己与道教靠近的足迹。在晚年，他曾与许多道人交往。所作《赠许道人》云：

洛城三月乱鸚飞，颖阳山中花发时。往来车马游山客，贪看山花踏山石。紫云仙洞锁云深，洞中有人人不识。飘飘许子旌阳后，道骨仙风本仙胄。多年洗耳避世喧，独卧寒岩听山溜。至人无心不算心，无心自得无穷寿。忽来顾我何殷勤，笑我白发老红尘。予归为筑岩前室，待我明年乞得身。^①

^① 《文忠集》卷九第11页，《四库全书》本。

作者在这里应用了许多道教界常用的术语，以“仙风道骨”来形容许道人，赞美其“无心”的修行方式，并表示一旦辞官，获得闲遐，便要到许道人所筑之“岩前室”来静居。昔日曾经有过的那种讽喻的语气已经消失，代之而起的是一种交往的诚恳态度。他甚至还前往太清宫烧香，并及时地录下这一活动的影象：

清晨琳阙耸巉岬，弭节斋坊暂整冠。玉案拜时香袅袅，画廊行处珮珊珊。坛场夜雨苍苔古，楼殿春风碧瓦寒。我是蓬莱宫学士，朝真便合列仙官。^①

随着袅袅香烟，欧阳修步入点点青苔的坛场。他不顾夜雨，拜祷于神案之前。他甚至把自己看作蓬莱胜境里的学士，以为自己的名籍已载入仙册。这或许是一时的心理，但在客观上至少说明了烧香之际他的情感与道教是产生共鸣的。不过，尽管如此，他并没有像西昆派文人及某些侍臣那样醉心于歌功颂德，更没有刻意地把道事活动的描述当成朝廷升平气象的装饰。他进坛场朝真，与道人交往的目的，一是为了了解社会习俗，二是为了消遣，疏导内心压抑的情感。由于他直言敢谏，屡遭诬陷和贬斥，尽管在贬官后常常又被起用，但情绪不免受到压抑，所以，他借助道教名山美景来调整自己的心理，通过与道人交往，澄清那些对他的政治活动和生活具有扰乱作用的信息。他写了许多诗，虽说是寄赠道人的，但却常常表现了自己深层上的审美情趣。这类作品往往具有较高的艺术水准。如《又寄许道人》：

绿发方（一作青）瞳瘦骨轻，飘然乘鹤去吹笙。郡斋独坐

^① 《文忠集》卷十四第9页《太清宫烧香》，《四库全书》本。

风生竹，疑是孙登长啸声。^①

许道人即在前面已涉及的那位颍阳道士，系被净明道奉为祖师的许逊之后裔，与欧阳修过从甚密。欧阳修曾经送“龙茶”给许道人^②。《又寄许道人》是作者根据往日会面的印象写的。诗中刻画了许道人瘦而有神的形象，通过乘鹤吹笙的意象暗示许道人超凡脱俗的思想境界。作者之所以这样描写许道人，是因为他在深层心理中潜藏着对静观物化的思想境界的追求。故而，他在诗中不仅把遐想融合在回忆之中，而且对自然景象进行了换位的处理。所谓的“风生竹”，这种因果关系虽然是颠倒的，但却把静物写活了。同时，他又在“变形”的基础上“拟声”；不过，他不是对风吹竹动发出的那种沙沙声进行直接的“录音”处理。在他的感觉中，风声似乎是孙登矗立空谷的长啸声。他没有对声响作明确的规定，留给读者一串思索，这就使意象的内涵由于变化而显得更为丰富。他把道士的形象与隐士啸的意象连接在一起，这不仅突出了许道人飘逸的形象，而且也表现出自己不与奸党同流合污的傲岸性格。

三、苏氏二杰与江西派诗歌创作之玄蕴

在欧阳修之后，北宋中、后期文人诗歌创作中与道教活动关系最大、受老庄玄学影响最深者莫过于苏轼、苏辙以及发端于苏门的江西诗派。

苏轼(1037—1101)，字子瞻，号东坡居士，四川眉山人，是我国文学史上一位杰出的作家。他一生创作宏富，有《东坡全集》百余

① 《文忠集》卷十四第9页，《四库全书》本。

② 详见《文忠集》卷九第11页《送龙茶与许道人》，《四库全书》本。

卷行世。他的政论散文以及诗词创作都有很高的成就，前人对此早有论述。关于他在思想上儒、佛、道兼收并蓄的问题，许多研究者也有专门的探讨。这一切无疑为我们进一步研讨苏轼在道教活动题材方面的创作以及作品中蕴含的老庄道教思想问题提供了丰富的资料。

四川作为道教的发源地之一，长期以来，道风吹遍其乡村巷里。故而，许多生长于四川的杰出文学家每于创作中体现其玄道之底蕴。如果说李白是盛唐时期受到蜀地道风濡染的典型，那么苏轼则是北宋中叶一位深得蜀地道教信息、精通老庄玄理的杰出代表。

早在启蒙时期，苏轼便受到道教的熏陶。仙溪傅藻所编《东坡纪年录》载，庆历三年癸未(1043)，年仅八岁的苏轼入小学，拜道士张易简为师^①。这位张道士教学别出心裁，一开始便引导苏轼颂习韩愈、范仲淹、欧阳修等名家诗文。出于启蒙教学的需要，张道士当然是以诱人识字知文为主，但不可否认，其道教的信仰对学生们也会造成潜移默化的影响。后来，苏轼写了《众妙堂》一诗表达自己对那位头戴道冠的老师的深厚感情：

湛然无观古真人，我独观此众妙门。夫物芸芸各归根，妙中
得一道乃存。道人晨起开东轩，趺座一醉扶桑暾。余光照我玻
璃杯，倒射窗几清而温。欲收月魄餐日魂，我自日月谁使吞。^②

苏轼在该诗题下自记云：“眉山道士张简易，教小学，常百人，予从之三年。谪居南海，一日，梦至其处，其徒诵《老子》曰：‘玄之又玄，’

^① 张易简，苏轼《众妙堂》诗序作张简易，今据《仇池笔记》考定为张易简。

^② 《集注分类东坡先生诗》卷三《众妙堂》，《四部丛刊》本。以下凡引此书者均出此版本。

众妙之门’。余曰：‘妙一而已，容可众乎？’道士笑曰：‘一已陋矣！何妙之有？若审妙也，虽众可也。’”^①苏轼在谪贬南海时梦见启蒙老师张易简道士，这当然与当时的压抑心情有关，但也留下了儿时受到道士深刻影响的痕迹。在梦里，作者返回到孩提时的天真境地，他好奇多思，表现出自己对老子“重玄”之妙的强烈探索兴趣。他梦中看见张易简的徒弟诵《道德经》，这正是他儿时习诵《道德经》的一种记忆变形。他这首诗题为《众妙堂》，其原型当为儿时就读之学堂。在诗歌里，苏轼表达了他在道士启迪下对“众妙”底蕴的理解，回忆了自己对张易简道士的印象，描述了道士趺坐晨炼的情形，从道士面东服日气联想到自己生活环境中的器物。他想象日光照射在玻璃杯和窗几的景色，由此引出道教服食日月气法以及调理自身中的日月运行之关系。这说明苏轼对自己儿时所受的道教教育是记忆犹新的。

嘉祐元年(1056)，二十一岁的苏轼举进士。此后六七年间，他在求取功名的闲暇，漫游了许多名山，这当中也包括了道教圣地。二十七岁时，他从凤翔府出发，游览了终南山，朝谒了太平宫、楼观、延生观。并在终南山太平宫溪堂读书，作有《和子由闻子瞻将如终南太平宫溪堂读书》等诗十余首。他在此读的书可能范围颇广，但其中包括道书之类则是可以肯定的。西蜀赵夔在《集注分类东坡先生诗序》中指出，东坡公“于道、释二藏经文亦常遍观、抄节”。赵夔这一说法是有案可稽的。苏轼作有《读道藏》一诗：

嗟予亦何幸，偶此琳宫居。官中复何有，戢戢千函书。盛以丹锦囊，冒以青霞裾。王乔掌关籥，蚩尤守其庐。乘闲窃掀搅，涉猎岂暇徐。至人悟一言，道集由中虚。心闲反自照，皎皎如美蕖。千岁厌世去，此言乃遽陈。人皆忽其身，治之用土

^① 《集注分类东坡先生诗》卷三《众妙堂》题序。

苴。何暇及天下，幽忧吾未除。^①

尧卿于题下注云：“终南县有上清太平宫，宫有道藏，先朝所赐书也。”又万申之于《和子由闻子瞻将如终南太平宫溪堂读书》之题下注引《翊圣保德真君传》云：“宋太宗皇帝遣起居舍人王龟从就终南山下筑宫，真君忽降言曰：‘此地乃建上帝宫阙之地，不可易也。’于是乃定。凡三年宫成，题曰上清太平宫。”据此，则苏轼读道藏的地点当是前述溪堂读书之处。在《读道藏》一诗中，苏轼描述了太平宫中道藏的安放与保管情形，结合道教修行的法式，表达了自己读书的体会，尤其对至人所谓中虚而道集、心闲而自照的求道真法感受最深。由于苏轼读道藏时年纪尚轻、奋进求取功名的欲望尚占上风，他没有因之产生出世的念头，而坦率地说自己幽忧之思未除。这说明他没有把读道书与用世对立起来，相反，倒是希望从读道书中悟出如何使用世、处世、自处相统一的道理。

在长期的仕途生涯里，他也曾奉诏祭祷于道观，所作《洞霄宫》、《奉敕祭西太一和韩川韵》四首、《次韵蒋颖叔钱穆父从驾景灵宫》二首、《次韵蒋颖叔》二首、《扈从景灵宫》、《凝祥池》等诗都是自身参与道教活动的产物。这些应诏奉和之作，与其他许多文人在道观中的应酬诗一样，内容比较空泛，艺术水准也较低，但对于研究作者与道教关系问题而言仍有其史料价值。因为这些作品从另一角度表明了苏轼对道教活动的关注甚至参与并非只是在仕途受挫折的时候，而是有深厚的社会基础和发展过程的。

由于苏轼从启蒙时期起直到走上仕途之后都对道教感兴趣，甚至直接参与道教活动，在内心深处留下了极深刻的印象，因此他连做梦的时候也不由自主地同人讨论起神仙道术来，于梦中成一诗八句。醒来时，记忆清晰，即录下送给其弟子由欣赏。梦诗是这

^① 《集注分类东坡先生诗》卷四。

样写的：

析尘妙质本来空，更积微阳一线功。照夜一灯长耿耿，闭门千息自蒙蒙。养成丹灶无烟火，点尽人间有晕铜。寄语山神停伎俩，不闻不见我何穷。^①

在这首诗里，作者运用了《晋书》中关于道士许迈闭门炼气的典故，暗示要修成内丹，必须明了徐徐运气的道理。同时，作者还运用了《传灯录》中关于野人幻化眩惑于人的传说，说明炼气之时应该道心坚固，排除外界不良信号之干扰。苏轼在梦中把道教的炼气术与佛教的净心法汇通起来，这正是他平日间留心佛道之事，日积月累的一种结果。

道教作为一种体系，其内容是十分庞杂的，但老庄的观念无疑是这一座思想宫殿的重要支柱。因此，道教中人不知老庄那是不可想象的事情；同样道理，信道或受道教思想影响的文人一般也都热衷于老庄之学。苏轼这位自小受过道士教育的大诗人当然也是熟谙老庄的。在他的观念世界里，儒家的精神、老庄的处世哲学和道教的修行方术亦是混合在一起的。一方面，为人之臣子，他有尽忠之心、爱民之义，希望国家富强，人民安康，他兢兢业业，不辞劳苦，不顾安危，直言进谏；另一方面，在他遭贬的时候，老庄的哲学又成为他安身逆境的精神武器。在新党执政时，他被贬官黄州，旧党执政时，他虽然重新回到朝廷，但不久后又遭贬，出知杭、颖、定三州。当新党再度执政时，他甚至被贬到遥远的岭南惠州和海南的琼州。在遭贬期间，大概是由于压抑的心绪需要抒发，他的诗歌创作数量大增。其中有不少的作品深藏老庄哲学的玄蕴。如《九

^① 《集注分类东坡先生诗》卷四《十一月九日夜梦与人论神仙道术因作一诗八句》即觉颇记其语，录呈子由弟，后四句不甚明了，今足成之耳。

日次定国韵》：

朝菌无晦朔，蟪蛄疑春秋。南柯已一世，我眠未转头。仙人视吾曹，何异蜂蚁稠！不知蛮触氏，自有两国忧。我观去来今，未始一念留。奔驰竟何得？而起无穷羞。王郎误涉世，屡献久不酬。黄金散行乐，清诗出穷愁。俯仰四十年，始知此生浮。轩冕陈道路，往往儿童收。封侯起大第，或是君家驺。似闻负贩人，中有第一流。炯然径寸珠，藏此百结裘。意行无车马，倏忽略九州。邂逅独见之，天与非人谋。笑我方醉梦，衣冠戏沐猴。力尽病骐驎，伎穷老伶优。北方有云根，寸田自可耰。会当无何乡，同作逍遥游。归来城郭是，空有垒垒丘。①

这首诗以《庄子·逍遥游》中关于“朝菌不知晦朔，惠蛄不知春秋”的寓言故事为引导，以南柯梦话为表征，从天上仙人的视角俯瞰人间，揭露社会是非无准，争斗残杀的丑恶，说明世态变迁之迅速，人生之空浮。似寝初觉，如梦方醒。这是作者对险恶官场的厌倦，也是对沉浮世态的一种思索。他没有愤怒，也没有悲伤，而是安然自适，可谓深得老庄逍遥真谛。

我们读一下苏轼晚年前往儋州时写的一首“戏作”诗，更可以看出东坡公那种居高俯瞰的庄子式逍遥境界：

四州环一岛，百洞蟠其中。我行西北隅，如渡月半弓。登高望中原，但见积水空。此生当安归，四顾真途穷。眇观大瀛海，坐咏谈天翁。区区魏中梁，一米谁雌雄？幽怀忽破散，永啸来天风。千山动鳞甲，万谷酣笙钟。安知非群仙，钧天宴未终。喜我归有期，举酒蜀青童。急雨岂无意？催诗走群龙。梦

① 《集注分类东坡先生诗》卷六。

云忽变色，笑电亦改容。应怪东坡老，颜衰语徒工。久矣此妙声，不闻蓬莱宫。①

诗人向西北方向攀援，仿佛登上了如弓之月。他站在高处遥望中原，惟有积水茫茫一片映入眼帘。他远眺大海，顿觉海内九州如小米之置于大仓。在这里，作者颇有《庄子·逍遥游》中所写的展翅鲲鹏，背负青天朝下看的气派。

由上可见，苏轼在诗歌创作的旅途上不仅留下了少年时代接受道士启蒙教育的足迹，而且由于有机会接触道教众多的经籍，逐步地迈进老庄玄学的殿堂。这个过程可以简单地概括为：从道教到老庄。

然而，如果我们再回过头仔细地琢磨一下苏轼那些塑造道人形象，描述客观佳境以及记梦的诗作，还会发现，在道教与老庄相连的轴上，诗人并没有标出一个单向的箭头；相反，他所暗示的是双向的、可逆的箭头。换一句话说，当他在道士导引下迈进老庄玄学殿堂，寻找到透视社会安身立命之“法宝”之后，他便携带着这个“法宝”跨出殿堂的大门，用这个“法宝”来照射人间社会，把“法宝”的灵气吹进他那些以道教活动为题材的作品里，激活作品的形象，使之具有生命的律动。

苏轼在受责任黄州团练副使的时候，写下一首题为《张先生》的诗，有云：

熟视空堂竟不言，故应知我未天全。肯来传舍人皆说，能致先生子亦贤。脱屣不妨眠粪屋，流澌争看浴冰川。士廉岂识桃椎妙，妄意称量未必然。②

① 《集注分类东坡先生诗》卷一《行瑜僧问肩輿坐睡，梦中得句云，千山动鳞甲，万谷酣笙钟，觉而遇清风急雨，戏作此数句》。

② 《集注分类东坡先生诗》卷四。

本诗在《集注分类东坡先生诗》中入“仙道”类。可见，在前人的心目中，“张先生”即是一位神仙道人式人物。相传张先生为黄州故县人，本姓卢，为张氏所养，故改姓张。他佯狂垢汙，不怕严寒，不畏酷暑，经常独自一人在大街小巷中闲逛，夜间不知于何处安身。许多人想会会他，他都不肯来。而苏轼一召唤，他就来了。苏轼这首诗即是在召见了张先生之后写的。诗中描述了张先生来到堂舍时立而不言，俯仰熟视的情形，同时采用了北宋时关于蕲信道人昼脱履而行、夜眠于粪屋的传闻，以表现其大智若愚的个性特征。在主题思想上，深得老庄“希言自然”、“绝圣去智”以及江海居下而宽容的旨趣。

苏轼不仅在诗歌创作的主题思想上受到老庄的深刻影响，而且在创作手法上也颇得老庄的神韵。

大家知道，老庄的文风在诸子百家中是别具一格的，尤其是庄子的文章，生动活泼、情趣盎然、波澜起伏、变化万端，颇为后世所推崇。鲁迅先生称其文汪洋辟阖，仪态万方。而苏轼作诗挥洒自如、奔腾豪放、想象奇特、夸张巧妙，既有一泻千里之势，又有文理自然之美，这一切无不与庄子的文风有关。

苏轼曾经根据文与可画竹的情景，提出了“胸有成竹”的艺术见解。他说：“竹之始生，一寸之萌耳，而节叶具焉。自蝸腹蛇蚶以至于剑拔十寻者，生而有之也。今画者乃节节而为之，叶叶而累之，岂复有竹乎？故画竹必先得成竹于胸中，执笔熟视，乃见其所欲画者。急起从之，振笔直遂，以追其所见，如兔起鹘落，少纵即逝矣。”^①在此，苏轼描述了文与可画竹的过程，总结了他画竹的经验，并从中得到启迪。在《书晁补之所藏与可画竹三首》中，苏轼对“胸有成竹”的艺术见解作了进一步的形象描述：

^① 《文与可画筍谷偃竹记》，《东坡集》卷三十二，《四部备要》本。

与可画竹时，见竹不见人。岂独不见人，嗒然遗其身。其身与竹化，无穷出清新。庄周世无有，谁识此凝神。^①

很显然，文与可作画为什么能够成竹在胸、一挥而就，在苏轼看来，就在于达到了凝神忘我的境界。而这一点恰好是老庄修身法门的精义所在。老子在《道德经》中教人“载营魄抱一”，这就是“全神”为一、为整。庄子及其后学更以生动的寓言故事说明这一道理。《庄子·达生》谓：

梓庆削木为鐻，鐻成，见者惊犹鬼神。鲁侯见而问焉，曰：“子何术以为焉？”对曰：“臣工人，何术之有？虽然，有一焉，臣将为鐻，未尝敢以耗气也，必齐（斋）以静。心齐三日，而不敢怀庆赏爵禄；齐五日，不敢怀非誉巧拙；齐七日，辄然忘吾有四肢形体也。当是时也，无公朝，其巧专而外滑消，然后入山林，观天性。形躯至矣，然后成见鐻，然后加手焉。不然则已，则以天合天。器之所以凝神者，其是欤！”

《达生》篇记载的这一寓言故事着重地叙述了“齐（斋）”的过程和法式，通过“齐”，不但忘却了对象以外的其他客观事物，包括是非曲直、荣辱等等意识行为，而且忘却了自身的形体，直至“凝神”专一的意境。《达生》篇这一则故事虽然并不是在谈论艺术问题，但却对艺术创作和艺术理论的概括具有极大的启发性。苏轼关于“胸有成竹”以及“凝神”的观念显然是源于老庄思想的。

苏轼从老庄那里获得启迪，提出了凝神为一、胸有成竹的艺术思想。进而，又把这种思想作为指南，贯彻于他的诗歌创作活动

^① 《集注分类东坡先生诗》卷十一。

中。从他在游历道教名山宫观时所写的一些诗作以及记载梦事等作品中我们可以看到其艺术思想的闪光：

剑舞有神通草圣，海山无事化琴工。此台一览秦川小，不待传经意已空。^①

这是苏轼自清平镇游终南山时写的十一首诗之一，它以“老君授经台”^②为吟咏的对象。千百年来，授经台不仅成为道教的洞天福地，而且也是文人墨客游览的胜境之一。但是，由于目的和情趣的差异，游历的感受也将是各式各样的。苏轼游览授经台时感受到的并不是这里的奇丽风光，所以，在诗歌中，他没有去采撷授经台的那些局部性的风光景物，而得出的是一种整体的印象。正像张旭看公孙大娘舞剑而得草书笔法之神韵，也像伯牙于蓬莱山学琴因见海水入洞、耳闻鸟兽悲号，移情援琴而歌，至天下琴曲之妙境一样，苏轼从观赏授经台中悟出了“意空”的道理。这里，表现的正是那种凝神的奇妙意境。正由于凝神至一，授经台的形象在他胸中豁然明朗，呼之欲出，故能出手不凡。

苏轼所写的一首以道士听雷为内容的诗同样表现出凝神的独特境界：

已外浮名更外身，区区雷电若为神。山头只作婴儿看，无限人间失筋人。^③

苏轼曾经与唐子霞道士接触，唐道士告诉苏轼，登神仙胜境天目山俯视雷雨，每见闪电，便听到云层里有婴儿叫声，却听不到雷震之

① 《集注分类东坡先生诗》卷五《授经台》。

② 授经台即终南山一池，非有实筑之台。

③ 《集注分类东坡先生诗》卷七。

响。这首诗正是根据唐道士叙述的故事写的。唐道士为什么把天目山里的雷声听作婴儿叫声呢？显然也是凝神静想所致。因为老庄把修身的理想目标概括为“复归于婴儿”，后来的道教中人修内丹又把精、气、神的混融相谐称作“三家相见结婴儿”。唐道士由于专心于此，遂使婴儿呼叫以外的其他声响充耳不闻。甚至造成错觉，把别的声音也当作婴儿的声音。这种意念的修持与《庄子·达生》篇中所记梓庆削木为鐻寓言的斋法是相合的。因此，它得到了苏轼的欣赏。苏轼虽然不是写自己如何凝神的状况，但唐道士那种以雷声为婴儿声的感觉显然已化为诗人心中的完整形象，他紧紧地追踪这一形象，终于使它成为一种理想境界的象征。

苏轼把老庄的玄理化作艺术原则用以指导自己进行以道教活动为题材的诗歌创作，这还体现在他善于从偶然性当中获得灵感，发现典型。

其实，从偶然性当中寻找创作源泉，提取意象，老庄学派早已相当注意。综观《庄子》中的寓言故事，不难看出，庄周及其后学的许多艺术灵感往往产生于偶然事件的激发。《庄子·山木》载：

庄子行于山中，见大木枝叶盛茂。伐木者止其旁而不取也。问其故。曰：“无所可用。”庄子曰：“此木以不材得终其天年。”夫子出于山，舍于故人之家。故人喜，命竖子杀雁而烹之。竖子请曰：“其一能鸣，其一不能鸣，请奚杀？”主人曰：“杀不能鸣者。”明日，弟子问于庄子曰：“昨日山中之木，以不材得终其天年，今主人之雁，以不材死。先生将何处？”庄子笑曰：“周将处乎材与不材之间。材与不材之间，似之而非也，故未免乎累。若夫乘道德而浮游则不然，无誉无訾，一龙一蛇，与时俱化，而无肯专为，一上一下，以和为量，浮游乎万物之祖。”^①

① 王先谦《庄子集解》卷五，《诸子集成》本。

庄子之所以得出“处乎材与不材之间”以及“浮游乎万物之祖”的处世秘诀，完全是由于两次偶然的际遇。他入山看见不材之树不受砍伐，他寄宿，看见不材之雁被杀。自然就得出了一极遭险，惟有取中为上的看法。像这种例子在老庄学派的著作中是相当多见的。自小深受老庄影响，读了《庄子》便感慨万千，连忙说“得吾心”^①的苏轼对于老庄那种从偶然中启发灵性、捕捉形象、感悟玄理的法式是十分熟悉的，用起来也是颇为娴熟的。我们不妨读一下他的《送乔全寄贺君六首》之一：

君年二十美且都，初得恶疾堕眉须。红颜白发惊妻孥，览镜自嫌欲弃躯。结茅穷山啖松腴，路逢逃秦博士卢。方瞳照野清而癯，再拜未起烦一呼。觉知此身了非吾，炯然莲花出泥涂。随师东游渡淮却，山头见我两轮朱。岂知仙人混屠沽，尔来八十胸垂胡。上山如飞嗔人扶，东归有约不敢渝。新年当参老仙儒，秋风西来下双兔，得枣如瓜分我无？^②

苏轼这首诗是他在一个偶然的的机会听到乔全传说之后写的。据说乔全青少年时染“大风疾”，差点儿丢了性命。道人贺水部令乔全学道，后来乔全不但除却顽疾，而且老当益壮，年八十岁而精气乃盛。元祐二年（1087）十二月，乔全抵达京师，苏轼曾与乔会面。十余日后，乔全与苏轼告别，苏轼挽留他再住些日子，但乔全忙称“不可”，谓其师贺水部于上元（上旬）日降蒙山相会。乔全的话使苏轼感到新奇。因为贺水部据说是唐末五代人，怎么可能到了北宋中叶还健在？这种颇为荒唐的事无疑在苏、乔偶然相会时作为特异的因子触发了诗人灵感的产生。他不是把乔全的话当作一般交谈看

① 苏轼《东坡先生墓志铭》，《东坡七集》第一册，《四部备要》本。

② 《集注分类东坡先生诗》卷四。

待,而是给予特别的注意。所以,他的诗以乔仝的生平为原型,再加以丰富和概括。尽管其中运用了许多别的传说,如葛洪在《抱朴子》和《神仙传》中所记载的关于赵瞿得癩病垂死遇仙得救的传说。王嘉《拾遗记》关于五位方瞳老人握青杖见老聃的传说等等,但这一切传说之所以成为作者建构形象的材料,完全是由于作者受到奇异因子的激发而产生联想的结果。换言之,作者所表现的因祸而得福的主题乃是从偶然事件当中提炼出来的。

正如前代许多酷爱自由、喜欢幻想的诗人一样,苏轼对于偶然的梦给予充分的注意。他的诗集里收有不少的记梦诗。在《石芝》里,他写道:

空堂明月清且新,幽人睡息来初匀。了然非梦亦非觉,有人夜呼祁孔宾。披衣相从到何许,朱栏碧井开琼户。忽惊石上堆龙蛇,玉芝紫笋生无数。锵然敲折青珊瑚,味如蜜藕和鸡苏。主人相顾一抚掌,满堂坐客皆卢胡。亦知洞府嘲轻脱,终胜嵇康羨王烈。神山一合五百年,风吹石髓坚如铁。^①

根据这首诗的引言,元丰三年(1080)五月十一日夜,苏轼梦游何氏家开堂,见西门有小园古井,井上有苍石,石上生紫藤如龙蛇,枝叶如赤箭。主人说,这是石芝。苏轼于梦中顺手折了一枝含在嘴里,觉得味如鸡苏,而众人却感到惊异。《石芝》一诗即是以上述梦境为素材的。在诗歌里,他沿着怪梦的心迹走,从石芝的甘甜可口联想到许碯“阆苑花前是醉乡,误翻王母九霄觞,群仙拍手嫌轻脱,谪向人间作酒狂”的醉吟诗,又由此联想到竹林隐士嵇康羨慕王烈服石髓的仙话,使梦中偶然出现的石芝成为道教仙术的象征,从而具有艺术审美的价值。

^① 《集注分类东坡先生诗》卷六。

苏轼的胞弟苏辙在道教活动题材的诗歌创作上也有自己的建树。苏辙，字子由，与苏轼同登进士科，又同策制举。历任商州军事推官、河南推官、御史中丞、尚书右丞等职，撰有《诗传》、《春秋传》、《论语拾遗》、《孟子解》、《古史》、《龙川志略》、《栾城集》、《老子解》等。

苏辙与苏轼两兄弟有很深的手足之情。小时候，他们一起玩耍，一起读书。苏辙大约也和其胞兄一样，自小就接受过道教文化的教育。进士及第之后，尽管他俩因客观上的原因，不能长期在一起生活，但一有机会，他们便相聚吟诗唱和。查苏辙之《栾城集》，可以看出，他对道教活动也给予密切关注，所作《楼观次韵》、《和子瞻三游南山》九首、《楼观》、《和子瞻读道藏》、《送道士杨见素南游》、《吴道子画四真君》、《赠吴子野道人》、《寄梅仙观杨智远道士》、《孙宾叟道人》、《闻京东有道人号贺郎中者，唐人也，其徒有识之者，作诗寄之》、《次韵子瞻书〈黄庭内景〉卷后赠蹇道士拱辰》诸诗都是以道事为内容的。苏辙的上述作品主要有两种类型，一是与苏轼的唱和，二是寄赠道人。但不论是前者还是后者，都表明了苏辙与苏轼在道教活动问题上有许多共同的体验。其中所涉及的许多道人甚至是他们两位共同的朋友。

对于道教经书总集，苏辙是有所涉猎的。在《和子瞻读道藏》一诗里，他写道：

道书世多有，吾读老与庄。老庄已云多，何况其骈旁？所读嗟甚少，所得半已强。有言至无言，既得旋自忘。譬如饮醇酒，已醉安用浆？昔有惠子死，庄子哭自伤。微言不复知，言之使谁听？哭已辄复笑，不如敛此藏。脂牛杂肥豕，烹熟有不尝！安得西飞鸿，送弟以与兄？^①

^① 《栾城集》卷二第19页，《四库全书》本。

根据苏轼《读道藏》一诗的背景推测，苏辙以上一首唱和诗系作于二十余岁的青年时期。与苏轼颇为相似，苏辙也特别喜爱老庄。他没有把行世的道书一本本拿来啃，而是侧重读《老子》、《庄子》。同时，他对于老子所倡导的“无言”之教以及由魏晋玄学家们所发挥的“得意忘象，得象忘言”的老庄玄理有一种特殊的兴趣。尽管诗中也用了许多人们所熟知的出自道家经籍的典故，但其议论化的倾向已经比较明显，缺乏诗歌所应有的形象性。这说明苏辙作诗已受到了当时盛极一时的理学风气的影响。

当然，苏辙在涉及道事活动时，也并不是一味地发议论。在更多的场合里他的诗乃是让理寓于“象”的营构之中。像《楼观次韵》：

神仙避世守关门，一世沉埋百世尊。旧宅居人无姓尹，深山道士即为孙。天寒游客常逢雪，日暮归鸦自识村。君欲留身记幽寂，直将山外比羌浑。①

与上引《和子瞻读道藏》一诗的格调不同，《楼观次韵》没有一句是议论，但其中却“沉埋”着作者对楼观道派的缘起、发展的认识和判断。他否认了楼观旧宅的居住者有尹姓的人，又肯定了深山道士即是尹姓的子孙。这本身就包含了作者对“存在”的一种认识和概括。同时，作者还把人们习以为常的现象加以“点化”，使之显现出深刻的理趣来。如颈联中所描绘的游客于天寒中逢雪，归鸦于日暮时本能地辨别村落的景象，这本是大家所熟知的，但一般人却不会去注意，作者把这些景象特别挑选出来，置于咏叹楼观的诗里，进行他自己的“人心营构”，这就使意象蕴含着一种通理，寄托了作者对人生旅途之归宿的独特认识。自然，这种认识不是作者

① 《栾城集》卷二第16页。

通过逻辑推理得来的,而是通过生活体验的感悟得来的,它表现了作者自我情感的升华。符号主义美学家苏珊·朗格在谈到艺术家的情感体验和认识时指出:这是“通过高度灵敏的非理性意识(即无意识)从现实的情景、事件或因果关系中抽象出来的情感,这种情感虽然是以个别的形态出现,但事实上却已变成了一种超越个人的、普遍的、象征人类内心生活的、逻辑性很强的情感表现”^①。这就是说,艺术家在无意识当中对客观存在物不仅可以产生个人的情感体验,而且由于这种体验乃是基于现实因果关系,所以又是具有普遍意义的。这样,艺术家在对那些似乎是零碎的、不显眼的现象的描述当中便潜藏着一种能够使人类心灵互相沟通的共理。从这个角度出发,我们读苏辙的《楼观次韵》也就不难体会作者何以选择游客逢雪、归鸦识林之意象的悟性所在。

苏辙作诗还喜用复合比喻,以造成在涵义上可以互相补充的意象群,并通过这种意象群来同他的道门朋友进行心灵的沟通:

食无酒肉腹亦饱,室无妻妾身自好。世间深重未肯回,达士清虚辄先了。眼看鸿鹄薄云汉,长笑駉駉安栈皂。腹中夜气何郁郁?海底朝阳常杲杲。一廛不顾旧山深,万里来看故人老。空车独载王阳橐,远游屡食安期枣。东州相逢真邂逅,南国思归又惊矫。道成若见王方平,背痒莫念麻姑爪。^②

这是苏辙赠吴子野道人的一首诗。我们姑且先不管那道人为何无食自饱、无妻自好的问题。这里,令人感兴趣的是“鸿鹄”、“駉駉”、“夜气”、“朝阳”一类比喻。鸿鹄本是一种鸟,因为它飞得很高,所以常用来比喻志气远大的人,如《史记·陈涉世家》所谓“燕

^① 转引自《美学》第4期第158页,上海文艺出版社1982年版。

^② 《栾城集》卷七第6页。

雀安知鸿鹄之志哉”就是如此；而驽骀则是能力低下的马，常用来比喻才能平庸，如《晋书·荀崧传》所谓“思竭驽骀，庶增万分”即是。苏辙把它们采撷来，置于他所营构的同一“图像”的上下两端，这就不仅形成了对照，而且使受喻本体的品格得到强调，从而突出了吴子野道士这一位作者感受中的达士那种超凡的理想情操。至于“朝阳”这也是人们经常用以比喻光明气象，象征前途远大的一种客观存在物。苏辙将这一客观存在物化成他的理想意象，把它安置在海底，启迪人联想腹中夜气郁郁的能量，作者通过意象的调度，以特殊的感受方式，暗示了诗的开头所谓“无食腹饱”那种悬念的奥秘所在。由于作者在提出了“腹中夜气何郁郁”的问题之后，继以“海底朝阳”的符号意象，这就导致感受情绪指向的正反变化，从而使“夜气”与“朝阳”各自的涵义在游移过程中得到扩充。又由于作者在最后以王远见麻姑的传说作为“超前比喻”，暗示修道有邪念要受惩罚的可能性，这就使诗歌再度出现了悬念，令人产生一种感受的模糊。西方诗论家唐纳尔德·达卫(Donald Davie)说过：诗“时刻不断地以形象吸引着你，使你每走一步，都会见到一种具体有形的东西，同时又阻止你滑向抽象的思维活动。它或许会选择一些较新奇的‘特征形容词’和‘隐喻’，但这种选择并不是为了使它们新奇，也不是因为那些旧的使他厌倦了，而是因为那些旧的形容词已不能向人们传达出具体生动的形象，它们早已沦为抽象的数码记号……在诗中，意象已不再是一种纯粹的装饰，而是直观性语言的本质所在。诗使你成为一个步行旅行者，你可以一步一景，而散文却使你坐上快车，只有到达终点，才能看到你所去目的地的形貌。”^① 尽管苏辙的诗并没有选择前人从未使用过的特征形容词，他所使用的比喻和典故在别的诗人之作品中也可以见得

① T·E·胡尔姆《沉思录》，马萨诸塞州1971年版第134—135页。转引自哈佛《亚洲研究》第31卷第53页。

着,但因为被“安置”的方位不同,所处氛围不同,所以也像导游者一样,能够领着人们一步一景地进行观赏。他以这种方式来传达他的情感,与他的挚友吴子野道人遥相呼应,同时也让局外人在高山空谷中感受呼应的回响。

北宋后期,复有江西诗派在具体的创作活动中往往也多涉道事,援引老庄。

江西诗派以出自苏轼门下的黄庭坚(1045—1105)为中心。黄庭坚字鲁直,江西分宁(今江西修水)人。历任国子监、国史编修等职。吕本中作《江西诗社宗派图》时,尊黄庭坚为诗派之祖,下列陈师道、潘大临、谢逸、洪刍、饶节、僧祖可、徐俯、洪朋、林敏修、洪炎、汪革、李惇、韩驹、李彭、晁冲之、江瑞本、杨符、谢薖、夏倪、林敏功、潘大观、何颙、王直方、僧善权、高荷凡二十五人,认为这些诗人都是与黄庭坚一脉相承的。

作为江西诗派的领袖,黄庭坚由于其学出于苏门,在思想上和艺术上自然受到苏轼的影响。因此,当苏轼与苏辙游览道观、寄语道人之际,自号山谷道人的黄庭坚也随声“次韵”,写下了《魏夫人坛》、《寿圣观道士黄至明开小隐轩太守徐公为题曰快轩,庭坚集句咏之》、《玉京轩》、《次韵韩川奉祠西太乙宫四首》等几十首吟咏道事或以老庄思想立意的作品。

黄庭坚善于把道教的仙境和名山实景的描绘合为一体。诸如《玉京轩》:

苍山其下白玉京,五城十二楼,郁仪结邻常杲杲。紫云雾縠玄关,雷驱不祥电挥扫。上有千年来归之白鹤,下有万世不凋之瑶草。野僧云卧对开轩,一钵安巢若飞鸟。北风卷沙过夜窗,枕底鲸波撼蓬岛。个中即是地行仙,但使心闲自难老。^①

^① 《山谷外集诗注》卷九,《武英殿聚珍版全书》本。以下所引此书版本不再注明。

该诗原注称：“玉京山在庐峰下，落星寺僧开轩对之。按《纂异蜀本》云：苍山其下白玉京，广成安期来访道。……莫见仙人乞玉泉，问取紫霄耶舍老。又山谷有真迹跋语云：将旦起坐，复得长句，忽忽就竹舆，不暇写，岁行一周，道纯已凋落，为之陨涕，故书遗超上人，可刻石于吾二人醉处，他日有与予友及道纯。”^①这段注文引用了黄庭坚元祐六年（1091）写的一篇碑记。其中涉及到写作的缘起以及他与朋友道纯共饮同醉之事。从其行文可以看出，黄庭坚的《玉京轩》一诗是以庐峰之下的玉京山以及山里的寺庙建筑为原型的。然而，这仅仅是一个方面。另一方面，黄诗还引用了《纂异蜀本》中有关“白玉京”仙境传说的诗句。这就说明他诗中的景物描写又是暗合道教的天上神仙胜境的理想模式的。事实上，黄庭坚诗的本文也证明了这一点。开头七句以仙境传说为基本素材，采取集句的方式，把《纂异蜀本》的原诗加以改造；后六句则以落星寺僧开轩为蓝本。不过，由于黄庭坚在描述“开轩”时并没有指出面对的白玉京是在庐峰之下，而是承接上述有关仙境的描绘。这就给读者造成一种模糊的感受，仿佛落星寺僧轩正对着仙境中的白玉京，从而使名山实景幻化为仙景。

在处理神话与仙话素材的问题上，黄庭坚力图在保持典故原义的基础上“点铁成金”，出奇得妙。试读他咏寿圣观道士黄至明“快轩”的一首诗：

金华牧羊儿，一粒粟中藏世界。使君从南来，清风明月不用一钱买。鸬鹚杓，鹦鹉杯，一杯一杯复一杯。玉山自倒非人推，庐山秀出南斗傍，登高送远形神开。银河倒挂三石梁，砾崖转石万壑雷。吟诗作赋北窗里，安得青天化作一张纸。有

^① 《山谷外集诗注》卷九。

长鲸，白齿若雪山，我愿因之寄千里。①

这里面的“金华牧羊儿”的传说本出自道教神仙传记。李白采之入诗，作《古风》云：“金华牧羊儿，乃是紫烟客。”黄庭坚复取李白《古风》之句，并与吕洞宾“一粒粟中藏世界，二升铛内煮乾坤”诗合并，同时又集太白《襄阳歌》、《蜀道难》、《寒夜独酌》、《山中对酌》、《庐山谣》、《送窦明府》以及《古乐府·罗敷行》等诗句，连杼成篇。上述这些作品大部分是以神话、仙话传说为素材的。黄庭坚在集句时就单个句子而言并没有改变其原始含义，但由于作了新的组合，形成了突兀奇横的章法，这就起到了以故为新，翻新出奇的效果。如果我们不知道原有的那些神话、仙话传说，也不知道前人的上述作品，读起黄庭坚的诗，还会以为他是自作此语。

黄庭坚作诗不仅以“点铁成金”、“夺胎换骨”之法化用前人诗句或语言材料，而且提倡所谓“安排一字有神”②之说。这个“字”便是组合意象的关键性联系字，或为动词，或为形容词不一。为了解决唐人惯用的意象罗列的老化现象，黄庭坚还进一步提出“句中有眼”③之说。他把准确新颖的联系字看作棋之眼、龙之睛，诗的生命所在。这种作诗之法也表现在他那些刻画道人形象的作品之中：

江津道人心源清，不系虚舟尽日横。道机禅观转万物，文采风流被诸生。与世浮沉惟酒可，随人忧乐以诗鸣。④

诗中第二句一个“横”字把江津道人那种无拘无束、放任自适的性

① 《山谷外集诗注》卷九《寿圣观道士黄至明开小隐轩太守徐公为题曰快轩，庭坚集句咏之》。

② 《山谷内集》卷十六《荆南签判向和卿用予六言见意次韵奉酬四首》，《武英殿聚珍版全书》本。

③ 《山谷内集》卷十六《赠高子勉四首》。

④ 《山谷内集诗注》卷十三《再次韵兼简履中南玉三首》之二。

格淋漓尽致地表现出来；而第三句里的“转”字则又把内观求道、坐禅顿悟的冥照功夫给写活了，它说明清心修炼，心控玄关，这并不是被动的，而是主动的。黄庭坚诗的这种新警出奇是他精心铸炼的结果。

在与道人、隐士互赠诗作时，黄庭坚往往在关键处用上一两个曲喻，以含蓄的法式表达他对尘世的看法以及随缘而处的态度：

公欲轻身上紫霞，琼簾玉饌厌豪华。百年世路同朝菌，九
钥天关守夜叉。霜袷左纽空白鹿，金炉同契漫丹砂。要令心
地闲如冰，万物浮沈共我家。①

人生百年世路与“朝菌”，本来并没有明显相近的形可比，但却有相近的质，这就是在“历时”上的短暂。黄庭坚正是抓住其性质上的相似之点进行比喻的。这种比喻初看起来好像比较牵强，但实际上却颇为深刻，称得上是得神遗貌，得意忘形。

黄庭坚所写的《次韵王荆公题西太乙宫壁》一诗也是采取曲喻的形式以表达其随缘的哲理思索的：

风急啼鸟未了，雨来战蚁方酣。真是真非安在？人间北看
城南。（之一）②

作者以雨中蚁战比人间争斗，这种性质上的相近正是黄庭坚进行“曲喻”的基础。在黄庭坚看来，你争我吵，是非难明。与其为了没有标准的是非去争吵，不如忘记是非，与万物俱化。所以在《次韵石七三六言七首》之六里，他写道：“看著庄周枯槁，化为蝴蝶翾

① 《山谷外集诗注》卷一《何造诚作浩然堂，陈义甚高然，颇喜度世飞升之说，筑屋饭方士，愿乘六气游天地间，故作浩然词二章赠之》之一。

② 《山谷内集诗注》卷三。“城”字原作“成”，据他本校改。

轻。人见穿花入柳，谁知有体无情。”^①在这里，他已经从一般的曲喻跃入象征，达到了遗情忘物的境界。由此可见，老庄道教对他的影响是深刻的。

在江西诗派当中，除了黄庭坚之外，有较多作品流传下来并且与老庄道教关系较大的还有陈师道(1053—1102)，字履常，一字无己，号后山居士，彭城(今江苏徐州)人。先受业于曾巩，后又师友于黄庭坚。他作诗以苦吟而著称，颇得苏轼之赏识。有《后山集》行世。在涉及到道教活动题材时，他的诗除了遵循江西诗派关于“夺胎换骨”、“点铁成金”的一般创作原则外，还力图表现“清淡”的气息。所作《同道士钱冷然寻涧水源》云：

晓领黄冠子，步寻东涧源。施笻探清浅，垂手弄潺湲。岸阁残花片，槎留旧涨痕。凤潜丹穴邃，龙卧古潭浑。修竹青垂荫，长萝翠可扪。忽惊穿药圃，不觉到云根。磴外看飞鸟，崖边见饮猿。援琴写山水，布席坐兰荪。白石支棋局，青沙藉酒尊。醉歌归路稳，洞口月黄昏。^②

在这里，我们品味不出那种“思接千载”的幻想的佳肴，也看不到色彩浓烈、令人见而心跳的神仙驾临的场面铺排，能拨动我们内视机制运转的是潺潺流水，青青修竹，还有退潮以后留下来的涨潮痕迹一类意象。而作者与钱冷然道士登高看鸟飞、沿岸观赏猿猴喝水、弹琴以“描绘”山水形貌的举动又为我们勾勒出了一幅淡淡的水墨画。这是一种返观自然、心静气平、坐驰万物的老庄式的情感自我写照，给人一种年迈而稳健的文气感受。在宋诗当中，这种作品应当说居于较高的品位。当然，陈师道正如其他江西派诗人一样，把

① 《山谷内集诗注》卷十四。

② 《后山集》卷五，《四库全书》本。

大多时间花费在书本上,试图从书斋当中寻求作诗的材料,结果使许多作品变得生硬而无生气,比如他的《徐仙书》写来写去只是金华牧羊儿、东方朔窃桃等一类前人已经用烂了的典故的搬弄,缺乏富有生机的意象。这就说明在从事道教活动题材的诗歌创作时,如果没有对道教活动本身有具体的感受,没有细心的观察,也是不能写出具有较高艺术水准的作品来的。

四、从形式与内容看北宋文人词与道教的关系

词是通过音乐的“孵化”而逐渐成长的一种文学样式。它尽管发端甚早,但却经历了长期的演变,直到晚唐才成熟起来。从宋真宗时期开始,词坛上日益显现出热闹的景象。一班文人推波助澜,词遂成为宋代文学世界里的奇葩。所以清人焦循把宋代的词与唐诗、元曲并称,以为均属“一代之胜”^①。时至今日,古典文学的研究者以及广大的爱好者仍常常把“唐诗、宋词、元曲”并称。可见,词在宋代尽管没有被供奉在大雅之堂里,但在客观上却以它独有的芬芳吸引着众多的欣赏者。

从广义诗学的立场上看,词属于诗的一个支流。从狭义的角度看,则词与诗不仅在形式上存在着差异,而且在内容上、各自的感情负荷上以及对生活的表现上也是存在着一定差别的。王国维曾经说过:“词之为体,要眇宜修,能言诗之所不能言,而不能尽言诗之所能言。诗之境阔,词之言长。”^②王氏从意境的阔与狭、深与浅、情感抒发的特点上说明诗与词的相异,可谓独具匠心。

① 《易余命录》卷十五,《水滸轩丛书》本。

② 《人间词话》删稿。

就内容与形式而言,词与诗固然存在着差异;但是,如果把考察的中心回到两者与道教的关系、道教活动的题材上来,便又会发现,在这个支点上,它们又异曲同工了。

考诸词律,可知相当一些作词体制的词牌,其得名即来源于道教的有关神仙故事或成语、俗语掌故。如《瑶池宴》,因西王母宴周穆王于瑶池的故事而得名;《解佩令》,因《列仙传》江妃二女解佩与郑交甫的故事而得名;《凤凰台上忆吹箫》,因《列仙传》王乔吹箫引凤故事而得名;《华胥引》,因黄帝昼寝,梦游华胥之国故事而得名;《金人捧露盘》,因汉武帝欲成仙,设金人捧盘承甘露的故事而得名;《望仙门》,因汉武帝于华山建集灵宫,端门南向,署为望仙门而得名;《迷仙引》,因隋炀帝造迷楼,使真仙游其中亦当自迷故事而得名;《献仙音》,因道人携乌衣龙女,歌水府蔡真君“法驾导引”而得名;《潇湘神》,因刘禹锡咏道教女仙湘妃而得名;《霓裳羽衣曲》,因道调法曲月宫仙女舞蹈故事而得名;《鹊桥仙》,因《淮南鸿烈解》中喜鹊搭桥让牛郎与织女相会的故事而得名;《惜分钗》,因道士杨通幽于蓬莱仙山见杨贵妃,取回金钗之半给唐明皇的故事而得名;《月宫春》,因道士罗公远(或称叶法善)引唐明皇游月宫的故事而得名;《渔歌子》又名《渔父》、《渔父词》,因张志和隐居乐道,歌咏渔樵生活而得名;《茅山逢故人》,因张伯雨作词赠句曲(茅山)道友故事而得名;《天仙子》,因“刘郎此日别天仙”之句而得名;《女冠子》,因以多咏女冠(道姑)而得名;《明月斜》,因神仙人物吕洞宾《题于景德寺》词首句而得名^①。此外,还有不少词牌往往出现了“仙”或“神”的名称,如《水仙子》、《黄鹤洞仙》、《梦仙郎》、《临江仙》、《临江仙引》、《传言玉女》、《洞仙歌》、《祭天神》、《醉思仙》、《石湖仙》、《迷神引》、《云仙引》、《琵琶仙》、《长寿仙》、《瑞鹤仙》、《二郎神》^②、《玉女摇仙佩》等等,这些词牌名尽管不一定渊源于道教的

① 参看《中国大百科全书·宗教》卷“道教文学”条目。

② “二郎神”为道教俗神之一。

神仙故事,但与神仙故事的流传、影响、渗透以及好道人物对神仙境界的理想追求恐怕是难以分开的。如果我们把眼界再放开一点,还可以看出,有一些词牌与道教的基本信仰以及方术仪式等亦存在着若明若暗的关联。如《长命女》、《洞天春》、《导引》、《步虚子令》、《长生乐》、《玉京秋》、《玉京谣》、《逍遥乐》、《瑶台月》等。从字面上看,这些词牌有的与道教的长生不老思想观念合拍,有的则来源于道教洞天胜境的名称,有的则与道教的炼气术以及斋醮法式中的某一步骤暗合。可见,词的外在形式本身便已富有道教色彩。

在晚唐五代,出自道教神仙故事或与道教有密切关系的那些词牌,其本事、声调与主题是吻合的。这就是说,词人选用哪一种词牌,限制表达与之相应的一类主题,成为一种定式。如温庭筠(812—866)之《女冠子》:

含娇含笑,宿翠残红窈窕。鬓如蝉。寒玉簪秋水,轻纱卷碧烟。雪胸(一作肌)鸾镜里,琪树凤楼前。寄语青娥伴,早求仙。

霞帔云发,钿镜仙容似雪。画愁眉。遮语回轻扇,含羞下绣帏。玉楼相望久,花洞恨来迟。早晚乘鸾去,莫相遗。①

这两首词在内容上都是以道姑为描写对象的。前者着意表现道姑的娇态,后者则着意表现道姑的羞态,她们都具有窈窕的身段,雪白的肌肤,乘鸾驾鹤升仙的愿望。显然,这种内容与词牌是契合统一的。此外,我们从和凝的《天仙子》、牛希济的《临江仙》、毛文锡的《临江仙》、吕洞宾的《洞仙歌》等作品里也能得到词牌与内容契合的佐证。

到了北宋时期,情况发生了一些变化,但我们仍然可以找出不

① 《花间集》卷一第9页,《四库全书》本。

少词牌与道教活动内容，包括神仙主题相统一的作品。如苏轼的《鹊桥仙·七夕》：

缙山仙子，高情云渺，不学痴牛呆女。凤箫声断月明中，
举手谢、时人欲去。客槎曾犯，银河微浪，尚带天风海雨。
相逢一醉是前缘，风雨散、飘然何处。①

尽管这首词主要是以缙山仙子为吟咏对象的，但作者又把缙山仙子传说同牛郎织女传说结合起来，以银河之微浪象征行程之艰难，这就把重心逐步转到了七夕异闻的本事上来。而“鹊桥仙”这个词牌本来就出自“七夕”故事。可见，这首词的词牌与主题、题材还是契合的。

当然，如果遍览北宋文人词，自可看出，大部分作品在词牌与内容上是存在着距离，甚至在主题与词牌本事之间是毫不相干的。不过这种情况并不妨碍对道教活动题材作品进行研究；相反，倒是为研究工作提供了新的线索。这样，我们的目光就不仅仅是盯着那些以道教神仙传说为本事的词牌以及与道教信仰、方式仪式有关的词牌，也不限于讨论以这类词牌为格式的作品。当我们将对上述问题有了一个概要性的了解之后，便可以从更为广泛的角度来考察道教对北宋文人词的渗透以及文人是如何借助道教活动题材来抒写其心绪的。

在北宋言情与咏怀、咏物题材的词作里，我们可以找出大量的神仙意象。概括起来，主要有下列几种情况：

第一，不少作者常常在咏物、咏怀之际，触景生情，并在情景的诱发下产生神仙下降的幻象性感受。例如：

① 《东坡词》，《四库全书》本。

年年江上见寒梅。暗香来。为谁开？疑是月宫、仙子下瑶台。冷艳一枝春在手，故人远，相思寄与谁？^①

该词作者的本意是咏物抒怀，但当他目睹江上的寒梅，闻到了暗香时却仿佛看见月宫中的仙人降下瑶台，这就由实景而步入幻象之中。词中运用了“疑是”二字，使“仙子下瑶台”的幻景具有了不定的意义，从而造成了一种似非而是，似是而非的模糊画面。

再如：

玉骨冰肌天所赋。似与神仙，来作烟霞侣。^②

这是一首描写美人的词。作者在美人的雪白肌肤刺激下产生了幻象感受。词里由于“似”字的使用，那种与神仙为侣的趋向性便在肯定与否定的瞬间振荡感受中得到了强调。

第二，神仙的意象在言情的词作中常常被作为意中人或美人的喻体：

玉颜人是蕊珠仙。^③

“蕊”，原指花的中心，后来道家用以暗示宫殿，以为天上太清境内有蕊珠宫。皮日休《扬州看辛夷花》：“一枝拂地成瑶圃，数树参庭是蕊宫。”^④皮氏诗里的“蕊宫”即是“蕊珠宫”的省略。既然有了蕊珠宫也就有了蕊珠仙。由于在习惯上，花蕊常用以象征女性，而蕊珠仙亦具女性意义，与“玉颜人”在质上有相一致之处，所以，被作为喻体。

① 王观《江城梅花引》，见《唐宋诸贤绝妙词选》卷五，《四部丛刊》本。

② 李之仪《蝶恋花》，见《姑溪词》，《四库全书》本。

③ 晏殊《踏沙行》，见《小山词》，《四库全书》本。

④ 《全唐诗》卷六百十三，中华书局精装本1960年版。

按作者的本来目的,把蕊珠仙作为喻体,是为了进一步表现“玉颜人”之美,但由于在两者间用上一个系动词“是”,这就反转过来,使虚幻性的女仙有了实在的意义。一方面,“玉颜人”由于喻体的作用,在人们的感受中于刹那间飞入蕊珠仙境;另一方面,蕊珠仙由于受到本体(玉颜人)的映照,也增加了美的光彩。这样,神仙的意象在这种略带强制性的比喻里便扩充了内含。

又如:

水仙时在镜中游。①

在这个句子里,“水仙”也是用以形容美人的。因为在晏幾道的词里,紧接着还有“腰自细来多态度,脸因红处转风流。年年相遇绿江头”诸句,很显然这几句都是关于美人形态的写照。但与上引“玉颜人是蕊珠仙”一句不同,这里没有通过联系动词把喻体与本体直接沟通起来,而是将本体暗藏在后。甚至可以说,“水仙”这个喻体在作者的感受中已经与“美人”这个本体重合了,水仙是古老传说中湘妃一类女性,而美人则变成能泛游江河湖海的具有水的灵性的阴性仙者。再从动作上看,“镜中游”也体现了美人与仙子在举止上的浑成。因为“镜”本是美人相伴之器具,“游”则是仙人的拿手好戏。本来,这是两组不同的意象,但由于作者把美人看作水仙,因此,镜子也就成为水仙游戏的湖泊江海。

第三,神仙在北宋文人咏物、言情词作中有时也成为美人歌女模拟的对象。如:

小杏春声学浪仙。疏梅清唱替哀弦。似花如雪绕琼筵。
腮粉月痕妆罢后,脸红莲艳酒醒前。今年新调得人怜。②

①② 晏幾道《浣溪沙》,见《小山词》。

如果仔细琢磨,并联系下文的“疏梅”以及“似花如雪”等等描述看,就会发现,小杏在词里其实是一个歌女的代称。作者没有直接地描绘这位歌女婉转的歌喉,而是从视觉方面来表现其“春声”的美妙。作者写她“学浪仙”,这就使人从形态上联想起在大海江河滔滔波浪中仙人富有自然节奏的游戏情景。这样,小杏的形象就逐步地向浪仙逼近,直到最后,整个视线便移到浪仙的形象上。

第四,随着神仙意象在咏物、咏怀、言情题材中的渗透,有关神仙居住的“洞天福地”、神仙用以陶冶性情的音乐以及所服食的药物等等,也作为派生意象在北宋文人词作里充当了引人注目的角色:

楚乡春晚,似入仙源。^①

一弦弹尽仙韶乐。曾破千金学。^②

素手水晶盘,垒起仙丸。^③

在这三个词句里,“神仙”的名称与其他名称组合,构成了新的意象。但是,这种新意象仍受到神仙属性的制约。因为不论是“仙源”、“仙韶乐”,还是“仙丸”都是以“仙”为修饰的。所以,当这种新意象在词作中被用作喻体的时候,依旧会在读者当中产生延展性的审美效果,诱发出对神仙形象本身的联想。又由于这些新意象具有抽象名词的性质,它们只提供了联想的框架,因此,当人们在其诱导下从现实物景“步入”仙境时,便有了充分的自由来发挥各自的创造力,进行符合自己情感体验的补充,从而使咏物、言情的审

① 晏几道《两同心》,见《小山词》。

② 晏几道《虞美人》,见《小山词》。

③ 王观《浪淘沙·杨梅》,《梅苑》卷九,《四库全书》本。

美意境更加理想化。

以上选择的例子仅是北宋词作中很小的一部分，但已经显示了文人们对神仙意象的雅好和神仙意象在咏物、咏怀、言情作品中所充当的重要角色和发挥的特殊功能。

在北宋时候，比较早以道教活动为题材内容进行创作且写出具有神仙幻象特色作品的词家当推晏殊（991—1055）。晏殊，字同叔，抚州临川（今属江西）人。据说他七岁便能作文。景德二年（1005），以神童召试，赐进士出身。历任知制诰、翰林学士、集贤殿大学士等职，有诗文集二百四十卷，惜已不传。他的词集《珠玉词》现存一百三十余首，基本属于“酒席文学”一类，但偶尔触及道事、畅想仙境则也别具一格。试读其《鹊踏枝》：

紫府群仙名籍秘。五色斑龙，暂降人间媚（一作世）。海变桑田都不记。蟠桃一熟三千岁。露滴彩旌云绕袂。谁信壶中，别有笙歌地。门外落花随水逝，相看莫惜尊前醉。①

晏殊在这首词里从视觉入手，把人们的注意力引到了神仙降世的幻象景观上来。在他的理想世界里，神仙尽管经历了沧海桑田的巨变，却不将往事挂在心里，只有三千年一熟的蟠桃具有特别的诱力。为了那蟠桃，甚至可以不必去管什么壶中的笙歌曼舞。显然，他的神仙典型是快乐的化身，他意中的仙境则是官中华贵宴席的宗教化。这就难怪他在词的末尾会发出“莫惜尊前醉”的呼声。晏殊把他的“酒席”嗜好也带入自己想象的神仙境界，这正是他那种富贵的士大夫生活方式的理想化。他一生左右逢源，颇得皇帝宠爱，雅好升平气象。吴处厚《青箱杂记》卷五谓：“晏元献公虽起田里，而文章富贵，出于天然。尝览李庆孙《富贵曲》云：‘轴装曲谱金书字，’

① 《珠玉词》，《四库全书》本。

树记花名玉篆牌。’公曰：‘此乃乞儿相，未尝谙富贵者。故余每咏吟富贵，不言金玉锦绣，而惟说其气象。若楼台侧畔杨花过，帘幕中间燕子飞；梨花院落溶溶月，柳絮池塘淡淡风之类是也。’故公自以此句语人曰：‘穷儿家有这景致也无？’这一段话说明晏殊不仅生逢盛世，文章充满富贵情调，而且还力图通过“气象”的捕捉以见其闲雅的士大夫审美情趣。

约与晏殊同时代，素有“慢词大家”称号的柳永在“情场得意”之际也把道事活动和仙话传说题材引入词作之中。

柳永，字耆卿，初名三变，福建崇安人。景祐元年（1034）进士，官至屯田员外郎，擅长乐章，有《乐章集》传世。该作品集收入了他为1008年6月复见“天书”而作的《巫山一段云》六首。在第一首中，他一起笔便遐想起神仙洞府来：

六六真游洞，三三物外天。九斑麟稳破非烟。何处按云
耕？

昨夜麻姑陪宴。又话蓬莱清浅。几回山脚弄云涛。仿佛
见金鳌。①

词的上片利用了道教灵宝派关于三十三天的传说，以其倍数六十六泛称神仙洞府之多，以其本数三十三明指宇宙之广。接下描绘了九色斑麟在空中盘旋的场面，用一个疑问句暗示神仙对按落云头地点的考虑，为神仙驾临“汉皇家”的描写作了铺垫。词的下片，作者把人们引到了一个梦幻般的境界，他幻想女仙麻姑陪宴，话说蓬莱旧事，宴毕之后跟随麻姑在仙山脚下游戏云涛的情景，为铺叙众仙集会、秘降天书之事打下伏笔。

到了第二首，作者分别从两个层面表现“天书下降”的热闹

① 《乐章集》，《四库全书》本。

景象：

琪树罗三殿，金龙抱九关。上清真籍总群仙。朝拜五云间。
昨夜紫薇诏下。急唤天书使者。令贲瑶检降雕霞。重到
汉皇家。①

第一个层面，也就是词的上片，以上清仙境为“故事”展开的空间，以群仙云集朝拜玉皇大帝为基本内容。按照道教的构想，群仙本是分布在四面八方的洞天福地里，平常是不会进行大规模集会的。只有遇到重大的事件，他们才纷纷从各方面赶来天庭。所以，柳永在本词上片铺叙群仙云集的场面，也就意味着重大事件即将发生。第二个层面，也就是词的下片，“故事”的场景逐步转移到了人间。经过层层铺垫之后，作者正面触及了天书下降之事。他通过紫薇帝宫降诏和急唤天书使者两组画面呈现了天书下降过程的神秘性，又通过“雕霞”等色彩的渲染表现了天书下降时的热烈气氛。

陈振孙在《直斋书录解题》卷二十一谈及柳词时指出：“柳词格固不高，而音律谐婉，语意妥帖。承平气象，形容曲尽。”陈氏的这段话虽然并不是专门针对柳永上述两首词说的，但拿它作为上述两首词的评价也基本合适。不论是第一首中九斑麟腾云驾雾的意象还是第二首中的琪树罗列、金龙抱关、众仙朝拜的场景设计都反映出一种“承平”的气象来。这与寇準和夏竦等人那些张扬朝廷崇道活动的诗篇具有相近之处。

柳永把“承平”气象带进了神仙道事活动题材的作品中，这并非出于偶然。尽管柳永一生官场失利，但他毕竟是士大夫阶层中的一员。所以，当他发完了“忍把浮名，换了浅斟低唱”②的牢骚之

① 《乐章集》，《四库全书》本。其中“雕霞”似当作“彤霞”。

② 《鹤冲天》，见《乐章集》，《四库全书》本。

后,仍然没有忘记功名富贵的追求。在混迹于风前月下、市井教坊之时,他自我感觉良好,以为“才子词人,自是白衣卿相”^①。这种心境决定了他不会满足于青楼酒馆的生活。一有机会,便会一跃而起,加入感恩戴德的“合唱团”之中。他的《玉楼春》词充分地表明了这一点:

凤楼郁郁呈嘉瑞,降圣覃恩延四裔。醮坛清夜洞天严,公宴凌晨箫鼓沸。

保生香劝椒香腻,延寿带垂金缕细。几行鸂鶒望尧云,齐共南山呼万岁。^②

这一首词是为宋真宗于1018年立赵禛(仁宗)为太子一事而作的。词中不仅特别注意到“嘉瑞”气氛的渲染,而且提及道教洞天醮坛。很可能在赵禛被封为太子时道教团体也为之举行了授箓醮庆仪式。柳永把“山呼万岁”的场面同道教的醮庆法事联系起来,这在作品的内容上便造成了一种讴歌“太平”的氛围。至于那些歌咏京城的元宵节、清明节,描绘京城以及其他大城市的春光美景的作品就更加表现出他对当时熙乐富足生活、繁华旖旎景观的欣赏和赞美心理。正是这种心理促使他在接触到道教活动题材时,在幻想神仙降世时有意或无意地渲染热烈的气氛和描绘其承平气象。

柳永的词不仅在内容上具有承平气象,而且在表达手法上还有“形容曲尽”的特点。我们不妨读一读《巫山一段云》其三与其五两首词,尔后再作探讨:

清旦朝金母,斜阳醉玉龟。天风摇曳六铢衣。鹤背觉孤危。

① 《鹤冲天》,见《乐章集》,《四库全书》本。

② 《乐章集》,《四库全书》本。

贪看海蟾狂戏。不道九关齐闭。相将何处寄良宵。还去
访三茅。(其三)

萧氏贤夫妇，茅家好弟兄。羽轮飙驾赴层城。高会尽仙卿。
一曲云谣为寿。倒尽金壶碧酒。醺酣争撼白榆花。踏碎
九光霞。(其五)①

这两首也都是“天书下降”余波的产物，但作者已隐去了天书下降的本事，而根据有关仙话传说进行大胆地想象。前一首先写朝夕朝拜金母之事，接着笔锋一转，引入了求仙人穿着轻飘飘的六铢衣，随着天风摇曳骑鹤上升太空的景观。作者着意刻画了求仙人在鹤背上的心理状态，写出了居高俯视下界的孤危之感，又以贪看仙人刘海蟾狂戏而误了前程进不了天廷的波折开启下片。最终点出了求仙人从太空中返回，到曲句山访问三茅真君的结局。后一首写曲句山上众仙驾临饮酒高歌的场面。三茅真君和萧史、弄玉夫妇都在这里迎接众仙的来临，呈现出一派乐融融的景象。在这两首词里，作者不仅注意景语的组织，而且注意以起伏转折来推进和拓宽词境。他多次变换角度，转移场景，故能造成“一波未平，一波又起”的气势。当然，由于他太用心于铺叙展衍，在客观上又导致了发露过袒的毛病。这种情况在他的其他题材的作品中更有明显的表现。前人对此早有过许多精辟的分析，这里拟不详述。

柳永之后，韦骧、晏幾道、苏轼、李之仪、范祖禹、了元、了仙现、黄裳、黄庭坚、晁端礼、秦观、仲殊、晁补之、周邦彦等都曾有关于道教活动题材或借神仙故事以抒情言志的词作问世。在这当中，比较突出的要算苏轼、黄裳、周邦彦三人。

前人在谈到苏轼词时曾说他“以诗为词”。如《王直方诗话》所载：东坡尝以所作小词示晁补之和张耒。问：“何如少游（秦观）？”两

① 《乐章集》，《四库全书》本。

人都回答说：“少游诗似小词，先生小词似诗。”^①又《后山诗话》称：“退之（韩愈）以文为诗，子瞻（苏轼）以诗为词，如教坊雷大使之舞，虽极天下之工，要非本色。”由此可见，早在宋代，便有人指出了苏轼词与诗的相似点。今人亦有持此说者。所谓“以诗为词”，这除了风格上的“诗化”之外，还应包括把诗的题材引入词坛之中这样一层意思。正如我们在前面所论述的，苏轼不仅将当时对道教活动的所见所闻艺术地反映于诗的作品之中，而且常常通过仙境的想象来进行内心的自我观照，表达他的思想情趣。这种情况也出现在他的词中。他在谪居黄州五年临赴临汝之际，作《满庭芳》词一篇以告别黄州人。后“蒙恩”放归，复作《满庭芳》一篇：

归去来兮，清溪无底，上有千仞嵯峨。画桥西畔，天远夕阳多。老去君恩未报，空回首、弹铗悲歌。船头转，长风万里，归马驻平坡。无何。何处是，银潢尽处，天女停梭。问人间何事，久戏风波。顾谓同来稚子，应烂汝、腰下长柯。青衫破，群仙笑我，千缕挂烟蓑。^②

在这首词里，苏轼应用了“棋终烂长柯”的仙话典故。据《述异记》所载，晋代衢州人王质，尝入石室山砍柴，在山中，见二人在下围棋，他就站在一旁观看。其中一人给他一物如枣核，令含在嘴中便不饥。局终，二人对他说：“你可以回家了。”王质拿起斧头一看，发现柯木已全烂了。他赶紧回家，一打听，才知道世间已过了一百多年了。后复入山仙去。这就是苏词中所谓“应烂汝、腰下长柯”之由来。关于“棋终烂长柯”的典故，前人多有援用。如南北朝人庾信在《奉和赵王游仙》一诗里便有“山精逢照镜，樵客值围棋”^③之句。

① 详见《苕溪渔隐丛话前集》卷四十二引，《四库全书》本。

② 《东坡词》，《四库全书》本。

③ 见拙作《历代游仙诗赏析》第83页，香港学林书店1989年12月第1版。

前人应用这个典故，大多旨在说明人世的短促和仙世的长远这样的神仙家观念。苏轼把这一仙话典故巧妙地化入“天女”的谈话之中，暗示了人间风风雨雨的频繁和世局变化之疾速。他这首词以“游仙”的法度，表达“蒙恩”放归时的复杂心情。他想象自己从无底清溪而跃上嵯峨千仞的高山，又从高山上登上了云天，与操梭织布的天女相会，又通过天女之口和群仙的笑谈，表现自己的坎坷经历，具有明显的浪漫气息和强烈的忧患意识。

如果我们读一下他那首于丙辰中秋欢欣达旦之后写下的众口皆碑的《水调歌头》，就能更加清楚地看出他是怎样在游仙的境界中坦然地吐露心头忧思的：

明月几时有，把酒问青天。不知天上宫阙，今夕是何年？我欲乘风归去，又恐琼楼玉宇，高处不胜寒。起舞弄清影，何似在人间。 转朱阁，低绮户，照无眠。不应有恨，何事长向别时圆。人有悲欢离合，月有阴晴圆缺，此事古难全。但愿人长久，千里共婵娟。①

酣饮之际，一轮明月把他的思绪引到了天上的宫阙。尽管他担忧着天上琼楼玉宇冷气逼人，但他还是“乘风归去”了。似乎天上的神仙境界就是自己的归宿，所以他遨游在神仙栖息的无限完美的月宫之中，以此来排遣心头的苦闷情绪。不过，这种乘风而游的遐想只是由于有了酒的刺激。一旦从醉态中醒来，立即就会感到上天的空幻，于是他又回到现实中来。他从老庄哲学当中找到了解脱的办法，那就是在有缺陷的世俗生活中寻找相对的圆满。他从月亮阴晴圆缺的现象中悟出了人生悲欢离合的不可避免，希望恢复和保持内心的平衡。这里，神仙家那种“冲举上天”的理想和老

① 《东坡词》，《四库全书》书。

庄道家的处世态度在作者“内省”的矛盾心态中发挥了各自应有的效用。而那轮忽圆忽缺的月亮在作品中则以其独特的运转“描出”了词人深藏哲理睿智的心迹来。

作为一个胸怀旷达的词人，苏轼深知大自然的妙用。所以，他不仅可以在酣饮之时遨游仙境，感悟人生，而且更可以让自己的全副身心回到大自然中去，到那里去寻求曾经失却了的宁静：

海上乘槎侣，仙人萼绿华。飞升元不用丹砂。住在潮头来处、渺天涯。 雷辊夫差国，云翻海若家。坐中安得弄琴牙？写取余声归向、水仙夸。①

苒苒中秋过，萧萧两鬓华。寓身化世一尘沙。笑看潮来潮去、了生涯。 方士三山路，渔人一叶家。早知身世两蓬牙。好伴骑鲸公子、赋雄夸。②

观潮的机缘使他把幻想的仙境移到大海中来。在这海上的仙人境界里，他没有“冲举云天”的那种“高处不胜寒”的担忧，也没有“弹铗悲歌”的那种感叹，他静静地欣赏自己所设想的潮头女仙的安详仪态，他希望能够与骑鲸公子一起泛游五湖四海。正像李白那样，他在海上仙境里得到了情性的陶冶，重新获得了内在的和谐。

大海的狂浪可以扫去心头的乌云，给人以宁静，而空洞之泉鸣则更能把人引入坐忘升仙的情感回归境界。试读坡公的《醉翁操》：

琅然。清园。谁弹？响空山，无言。惟翁醉中知其天。月明风露娟娟。人未眠。荷蕢过山前。曰有心也哉此贤。

① 《南柯子·八月十八日观潮》，见《东坡词》，《四库全书》本。

② 《南柯子·再用韵》，见《东坡词》，《四库全书》本。

醉翁啸咏，声和流泉。醉翁去后，空有朝吟夜怨。山有时而童颠。水有时而回川。思翁无岁年。翁今为飞仙。此意在人间。试听徽外三两弦。①

该词前有小序谓：“琅琊幽谷，山水奇丽，泉鸣空涧，若中音会。醉翁喜之，把酒临听，辄欣然忘归。既去十余年，而好奇之士沈遵闻之往游，以琴写其声，曰《醉翁操》，节奏疏宕，而音指华畅，知琴者以为绝伦。然有其声而无其辞。翁虽为作歌，而与琴声不合。又依楚词作《醉翁引》，好事者亦倚其辞以制曲。虽粗合均度，而琴声为词所绳约，非天成也。后三十余年，翁既捐馆舍，遵亦没久矣。有庐山玉涧道人崔闲，特妙于琴。恨此曲之无词，乃谱其声，而请于东坡居士以补之云。”根据这篇序可知，《醉翁操》是应崔闲道人的要求写的。它虽然是以隐士兼“飞仙”的醉翁听泉故事为素材的，其目的是为原有的琴曲配词，但在客观上则表现了苏轼那种回归自然的思想情趣。他为醉翁画像，而恰恰就是醉翁的那些举动成为坡公心曲的琴弦，弹出了坡公内心与大自然合一的和谐旋律。空涧泉鸣在醉翁的听觉里不仅转变成优美动人的琴声，而且还是心与天通的媒介。而这亦正是苏轼的感受，是他生命律动的外化。如果他在高唱“明月几时有”的时候，在“弹铗悲歌”的时候，由于仕途的坎坷，其心神乃徘徊于天上和人间，体现出一种在压抑中寻找解脱的思索的话，那么，在《醉翁操》里，他的心念已经与老庄道教“复归于自然”的精神重合了。他进入了“无言”的状态，耳中惟有模拟泉鸣的琴声“三两弦”。这种思想情趣虽然具有“遁世”的消极一面，但他所塑造的“把酒临听”的醉翁听泉形象则具有空灵美和宁静美。

清人楼敬思说：“东坡老人故自灵气仙方，所作小词，冲口而

① 《东坡后集》卷八，《四部备要》本。

出,无穷清新。”^①刘熙载谓:“东坡词具神仙出世之姿。”^②楼、刘的话形象地说明了苏轼词的独特风格。归结起来,也就是不受拘束,自然而工。他不是作词时首先考虑声律的问题,让内容来迁就声律,而是让自己的性情化成思潮,任其自然奔涌,所以,显得豪放和旷达。然而,由于他读万卷书,走万里路,对于词技巧的掌握已经到了瓜熟蒂落的境地,故而,尽管“不喜裁剪以就声律”^③，“法度去前轨”，但在客观上却又不失规矩，真可谓巧夺天工，纵勒有节。总之，苏轼在借助道教神仙传说以抒情言志的时候，在触景幽思遨游于神仙胜境的时候，不仅表现出对仙话掌故的天才驾驭能力，而且形成了冲口而出、横放杰出的风格，为词学的发展做出了独到的贡献。

苏轼的词在北宋中叶以后发生巨大影响。而他那些幻游仙境的作品尤其为尚道家学者所钦慕。尽管后人深深感到坡公之词难学，但沿着他的思想轨迹，神游于方外者则大有人在。北宋末年的黄裳便是突出的一个。

黄裳(1044—1130)，字冕(一作勉)仲，延平(今福建南平)人，深通礼经，元丰五年(1082)进士第一，政和(1111—1118)间，知福州，累迁端明殿学士、礼部尚书，一生喜道教玄秘之书，为自己取了一个出于道教玄学秘典的别号——“紫玄翁”。他曾负责全国道经总汇——《大宋天宫宝藏》的监刻工作，撰有《演山先生文集》六十卷(一称他作有《演仙集》)。该文集卷三十一收有黄氏所作词凡五十三首。其“味道”较浓者约为十五首。

从思想上看，黄裳有很深的内丹家意识。他在《水龙吟·方外还怀》中写道：

① 《词林纪事》卷五引，《中国文学珍本丛书》第一辑。

② 《艺概》卷四，《古桐书屋》本。

③ 陆游《老学庵笔记》卷五，《四库全书》本。

五城中锁奇书，世间睡里无人唤。家家自有，月中丹桂。朱衣仙子。能驻光阴，解留颜鬓，引君霄汉。便西归、休梦华胥国□，约无限、烟霞伴。

谁是采真高士？幻中寻取元非幻。时人不为，玉峰三秀，尘缘难断。莫说英雄，万端愁绪，夕阳孤馆。到流年过尽，韶华去了，起浮生叹。①

这是作者向往“尘外”生活的咏怀词。作品首先叙述了人人身上都具备了丹桂(内丹精气)，都可以通过一定程序的修炼而复归婴儿之颜色，冲举霄汉；继而写常人尘缘未断，未能与烟霞为伴；最后警示世人莫等年老再进行修炼，到那时只能空悲叹。这其中所体现出来的哲理与北宋初年张伯端一系的内丹修炼主张如出一辙。在用语上也采用了内丹家不少的材料。如“月中丹桂，朱衣仙子”，这在内丹家的典籍上是经常出现的。这种用语乃是隐喻式的语言，本身已颇具形象性，所以能为通词律的黄裳顺手拈来，以作为他抒怀的意象群体的组成部分。

作为一个对道教修炼法式十分熟悉的词人，黄裳还常常进行炼神的静养功实践，通过这种实践以彻悟人生，追求大道之真谛。他作有《瑶池月》两首，描绘了自己的“存想”境界。于序中谓：“紫元(玄)翁一日公余，危坐寂寥。幽怀逸思，偶往云山烟波之间，想见其为乐也，因作云山、烟波二行，歌之以《瑶池月》。”这说明，他的这两首词正是自己于公余之暇按道教存想法式，修性炼气的写照。且读其《云山行》：

微尘濯尽，栖真处、群山排在云汉。青盘翠跃，掩映平林

① 《演山先生文集》卷三十，《四库全书》本。

寒涧。流水急、数片桃花逝，自有留春仙馆。秦渔问，前朝换。卢郎待，今生满。谁伴？元翁笑语，相从未晚。更安得、世味堪玩。道未立、身尤是幻。浮生一棹过，梦回人散。卧松庵，当会灵源，现万象、无中须看。乾坤鼎，阴阳炭。琼枝秀，金丸烂。何患？朝元事往，孤云难管。①

黄裳在这首词里把写景与说理结合起来。词的上片描绘其遐想的境界。以青山、流水、云霞、桃花点缀留春仙馆的幽雅宜人，以秦渔人、卢生和作者的交谈作为画面的主体，显示仙境之“乐胜”。词的下片，写神游仙境之后的感触。作者触景生情，幽寂抒怀，以有生为梦幻，表示要会灵源，与神仙人物交往，以乾坤为鼎器，以阴阳为元火，秘修、炼形、合道。

黄裳不仅神游云山，而且遥想“烟波”：

扁舟高兴，江湖上、无人知道名姓。忘机对景，咫尺群鸥相认。烟雨急、一片蓬声碎，醉眼看山还醒。晴云断，狂风信。寒蟾倒，远山影。谁听？横琴数曲，瑶池夜冷。这些子、名利休问。况是物、都归幻境。须臾百年梦，去来无定。向婵娟、留住青春，笑世上、风流多病。蒹葭渚，芙蓉径。放侯印，趁渔艇。争甚？须知九鼎，金沙知圣。②

《烟波行》一词的宗旨所在也是显示内丹功法的妙用。作者把存神的空间移到了水上，以遥观透视的元神之力，构想了湖上泛扁舟的景象。尽管湖上狂风骤雨，但他却依旧忘机对景，与群鸥为邻。在这里，作者通过“碎裂”的蓬声、山头的远去成影等一系列意象表现

① 《演山先生文集》卷三十一，《四库全书》本。

② 《演山先生文集》卷三十一《瑶池月·烟波行》，《四库全书》本。

神游中客体的动感,以衬托主体忘机对景的“虚静”,直到最后,物我皆成幻影。这是一种本心对尘累的超脱,表现出“乐天”的艺术精神。瑞士诗人阿米尔(H·F·Amiclli)在描述他陶醉忘我的境界时说:“现在又一度享受过去曾经享受过的最不可思议地幻想的时候。例如:早上坐在芬西尼城的废墟之中的时候;在拉非之上的山中,当正午的太阳下,横在一株树下,忽然一个蝴蝶飞来的时候;又某夜在北海岸边,看到横空的天河之星的时候;似乎再回到了这些壮大而不死的宇宙地梦。在此梦中,人把世界合融在自己的胸中;而觉得满饰星辰的无穷,是属于我的东西。这是圣地瞬间,是恍惚的时间。思想从此世界飞翔向另一世界……心完全沉浸在静地陶醉之中。”^①阿米尔在白日梦里不仅摆脱了尘世的纷繁,而且超越了自我。他的日记为黄裳神游烟波、心驰瑶池的遐想补上了“续编”,由此我们可以看出,存想入静,心观万里,这虽然是老庄道教的修炼法式,但却可以缘之而通向艺术真境。

稍晚于黄裳的周邦彦尽管不像黄裳那样对道教的修炼方术付诸实践,但在词作中却也深藏“道”的精蕴,富有仙家灵气。

周邦彦(1056—1121),字美成,钱塘(今浙江杭州)人,自号清真,撰有《清真集》和《片玉集》。

他的“清真”,盖取“清心寡欲,万物不能移”之意。其文集中,出现了不少与“清”字组合的形容词。如清圆、清池、清江、清尘、清婉、清香、清素、清润,等等,这一切都表现了他“贵清”的审美情趣和艺术风格。

值得注意的是,他的“清真”情趣常常通过神仙幻景来表达。试读其《减字木兰花》:

风鬟雾鬓,便觉蓬莱三岛近。水秀山明。缥缈仙姿画不

^① 转引自徐复观《中国艺术精神》第74页,春风文艺出版社1987年6月第1版。

成。广寒丹桂。岂是天桃尘俗世？只恐乘风，飞上琼楼玉宇中。

描绘幻想中的海上仙岛景象，勾勒出世缥缈的仙姿，这几乎是每一位涉及神仙题材的作者都进行过的艺术活动，但周邦彦不是用瑰丽迷人的色彩去渲染神仙往来的热烈场面，也不是具体地刻画某一位仙人的肖像，而是按照自己特有的感受来组织画面。在他的艺术感觉世界里，海上仙岛尽管有风烟云雾，但却遮不住“水秀山明”，而那些神仙居住的建筑也是如琼似玉的纯洁无瑕。这种景致的铺排显然是他那种崇尚“清真”的艺术精神的映象。

周邦彦的一首《蝶恋花》词同样表现了“清真”的审美情趣：

鱼尾霞生明远树。翠壁黏天，玉叶迎风举。一笑相逢蓬海路，人间风月如尘土。剪水双眸云鬓吐。醉倒珠宫。笑语生青雾。此会未阑须记取。桃花几度吹红雨。

按照道家的审美观点，“清真”的意趣不仅在于清明通透境界的追求，而且更在于与“真常”之道的圆融合一。然而，在现实生活中，“清真”又是与“浊假”相伴随的。在纷繁复杂的现象世界当中，怎样获得“清真”的妙谛？从老庄道教的修持法式看来，就必须从心斋的自我观照入手，以排斥那些掩盖了“真常之道”的外表现象，发现心与道合的“明点”。这种“明点”的寻找，表现在词中也就造成了扬明去浊的意象结构。周邦彦的《蝶恋花》便具有这种结构。他的理想境界——蓬海仙岛不仅排列着“明远树”，而且有迎风招展的“玉叶”，当他内视到这种景观，就笑了出来。这一笑把扬明的态度表露无遗；相反，人间的风花雪月在他的眼中却如尘土一般的低下。其褒贬的意识真是泾渭分明。

周邦彦对清真明点的追索，在那些应用“观点转移”法进行仙

境与人世对比的作品中更有深刻的反映。如其《水调歌头·中秋寄李伯纪大观文》：

今夕月华满，银汉泻秋寒。风缠雾卷、宛转天陞玉楼宽。应是金华仙子，又喜今年药就，倾出月团圆。收拾山河影，都向镜中蟠。横霜竹，吹明月，到中天。要令四海，遥望千古此轮安。何处今年无月，唯有谪仙著语，高绝莫能攀。我故唤公起，云海路漫漫。

中秋赏月，这是中国的固有风俗。然而，面对圆月，每个人却可以引出极为不同的感受。周邦彦这首词一开始先点明赏月的季节和日子，紧接着便写出自己赏月时所产生的飞升银汉玉楼仙境的幻象感受。当他引出了“金华仙子”这一玉楼中的主角之后，便又从“金华仙”的角度铺叙月圆的原由，表达金华仙令四海生灵世代遥望此轮月的心愿。蓦地，作者从幻象中觉醒，立场从金华仙那里转到了自己的脚跟，原先的思想霎时停顿，而以自己失意和苦闷的心境来观月，于是产生了“贬谪”而无月的否定性的新幻象感受。这首词虽然是借赏月之机以发泄作者心头的愁绪，但由于他把谪仙的意象与“无月”的否定性判断联系起来，便使心力的“指针”作大幅度的摆动，而其最终的指向显然又是落实在银汉玉楼仙境。虽然他是从金华仙的立场上看仙境，但若追索其最终的艺术心境，则金华仙之喜与乐实际上又是作者理想的寄托。这样，当作者由于想到“谪居”而得出“无月”的幻象感受时，他实际上是以官场的昏浊和人世的黑暗来衬托仙界的清明。从否定与排斥的观照过程中，他以曲折的形式显现了理想中的明点。

由上可见，周邦彦那些神游仙境的作品是具有“清真”意趣的。这种意趣与他在生活中对神仙故事的雅好是分不开的。宋代张焕在《片玉词叙》中曾经指出：“漂水为负山之邑……待制周公（邦彦）

元祐癸酉(1093)春中为 邑长于斯……故自到任以来,访其政事,于所治后圃得其遗致,有亭曰姑射,有堂曰萧闲,皆取神仙中事揭而名之,可想见其襟抱之不凡。”这就说明他的构想仙境的词作并不是追求时髦,而是具有深刻思想根源的。他不仅发展了慢词的技巧,而且使词的格律化提高到一个新的水平。当然,作为“大晟词派”的首领,他的许多作品也成为北宋后期上层社会生活奢侈的精神材料。这也是必须看到的一面。

第八章 北宋道教碑志与传奇

在道教界，尽管反对个体在世俗社会中争名逐利，但树立典型，显示圣迹，却符合整个集团弘扬教法的精神。所以，后人记载前人事迹，为前人树碑立传，这种习俗也就不仅在世俗社会中沿袭，而且在道教界当中承传。再者，历代统治者出于“神道设教”的需要，往往支持道教中人或世俗的道教信仰者做各种宣传工作。于是，关于道教名山宫观的总志、分志以及道教神仙、真人的碑记、铭文、传记相继问世。出于广传教法的心理，道教中人或其他虔诚信奉者们在进行这类文字工作时，对于那些具有特别影响力的事件或趣闻往往加以润饰甚至渲染。故而，碑志、传记与传奇虽然各自具有相对独立的文体，但在内容上和表现手法上却又存在着某种程度上的沟通。这种情况在北宋时期留下了重要的迹象。因此，在本章里，拟将名山志、碑志、传记与传奇合在一起论述。

一、北宋道教名山志

志在道教中，主要用以记载名山宫观圣迹。早在中唐时期，道士李冲昭便撰有《南岳小录》，《四库全书简明目录》称该书为山志中最古者。晚唐五代的杜光庭也作有《天台王屋山圣迹记》等志书多种。到了北宋，道教的名山宫观志书的编修工作得到了进一步的重视。现可确定为北宋时期编纂的道教山志主要有两种：一是《龙

瑞观禹穴阳明洞天图经》，另一是《南岳总胜集》。

《龙瑞观禹穴阳明洞天图经》，旧题叶枢撰，李宗谔修定。叶枢其人，生平不详。李宗谔系《太平御览》、《文苑英华》编纂者李昉之子，字昌武，七岁能文，因耻以父任得官，独由乡举第进士。又曾献文自荐，宋真宗时累拜右谏议大夫。史称其风流儒雅，藏书万卷，好勤接士类，奖拔后进，工律书，有文集六十卷，内外制三十卷，修太祖“宝录”，续通典，又作《家传谈录》，并行于世。如果根据李宗谔的生平来推考，《龙瑞观禹穴阳明洞天图经》似为北宋早期作品。但在书末有“政和四年(1114)二月越州特奏名进士敕授潍助教臣叶枢谨记”的落款，则该书之撰者与修定者似乎当易位。也就是说该书当是李宗谔撰，叶枢修定。其修定时期是北宋末。

在道教中，“洞天”的使用比较灵活。它可以指一个具体的山洞，也可以指一座山，甚至可以指几座具有一定文化学关联的山。所以《龙瑞观禹穴阳明洞天图经》乃以会稽龙瑞观为主体兼记位于会稽东、南面的会稽山、宛委山、谢的山、箭羽山、郑洪山的区域、古迹等。

作为一部收入《正统道藏》的志书，《龙瑞观禹穴阳明洞天图经》保存了许多渊源甚古的神话传说。在记述会稽山的情形时，该书称：

会稽山，在县东一十二里，扬州之镇山曰会稽。《山海经》云：上多金玉，下多珠石。一名衡山。《舆地志》云：会稽山，一名衡山。其山有石状如覆釜，亦谓之覆釜山。《皇览》曰：会稽山本名苗山。《越传》曰：禹到大越，上苗山，大会计，爵有德，封有功，因而更名苗山曰会稽……《黄帝玄女兵法》曰：禹问风后曰：“吾闻黄帝有负胜之图，六甲阴阳之道，今在乎？”风后曰：“黄帝藏于会稽之山，其坎深千尺，镇以盘石。”又《遁甲开山图》曰：禹治水至会稽，宿于衡岭，宛委之神奏“玉匮之书”十

二卷，以授禹。禹未及持之，四卷飞入泉，四卷飞上天，禹得四卷，开而视之，乃《遁甲开山图》，因以治水讫，乃緘书于洞穴。^①

编纂者在这一段话里引用了先秦至唐代的不少古文献，其目的虽是为了描述会稽山的地理位置，反映其物产名胜状况，但在客观上却提供了更为丰富的内容。尤其是大禹治水的神话在此显得更为复杂多样。编纂者把与会稽山有关的大禹神话集中在一起，这不但使我们有可能了解到这一神话传说在不同时期的变迁，而且也使我们能够看到道教是怎样利用古老神话来为宣传自己的法术服务的思想踪迹。

由于《龙瑞观禹穴阳明洞天图经》一书是以道教的洞天福地为记载对象的，仙家的意识也就被深深地贯入作者所选取的山形传说之中。试看“射的山”与“郑洪山”的传说：

射的山在县南一十五里。孔晔《会稽志》云：射的山畔有石室，乃仙人射堂。东峰有射的，遥望山壁，有白点如射的。土人常以占谷贵贱。故语云：“射的白米斛百，射的玄米斛千”。西有石壁室，深可二丈，遥望类师（狮）子口，人谓之师（狮）子岩，即仙人射堂也。

……

郑洪山在县东三十里。后汉郑洪，字巨君，会稽山阴人也。孔灵符《会稽记》云：射的山，南有白鹤山，此鹤为仙人取箭。汉太尉郑洪尝采薪，得一遗箭。顷，有人兔见，洪还之。问何所欲？洪识其神人也。曰：“常患若溪载薪为难。愿朝南风，暮北风。”后果然。故若耶溪风至今犹尔呼为郑公风，亦

^① 《道藏要籍选刊》第7册第585页。

我们看到,其中所涉及的自然物若不是被赋予生命,就是成为生命的载体或存在形式,而在这些生命化了的自然物传说当中又体现了一种联系。“仙”的观念在传说中成为想象的基础,仙人成为大自然的主宰,所以,石室在古人的想象力驱使下变成了仙人射堂,山壁成为仙人射的。仙人射的旁的小山变成了为仙人取箭的白鹤。同时我们还看到了自然物生命化传说当中,虚构与真实在古人的心目中似乎并没有不可逾越的界限。在神力的作用下,愿望可以转化为现实,而现实的东西又可以为愿望提供证据。从这个意义上看,该书也就具有了艺术情感研究的史料价值。而其中记载的种种地名神话仙话传说尽管零碎丛杂,有些地方甚至给人以重复不精的感受,但依然不失其文学的想象力,具有一定的可读性。

约与《龙瑞观禹穴阳明洞天图经》同一时期的《南岳总胜集》也是重要的道教志书。该书旧题陈田夫撰。陈氏生平不详,但从其内容上看,则该书基本上可定为北宋末年的作品。因为书中所记宫观事迹乃是按照时间的先后顺序组织材料的,而出现的年号均属北宋末年以前一类,北宋后的年号均未涉及。

《南岳总胜集》记载衡山中道教宫观兴修状况,分真君观、衡兵观、紫盖观、圣寿观等二十八节,各节之篇幅长短不一。短者仅二、三行三十余字,长者则有一千余字。所记内容基本上是真实的。因此,该书可以说就是北宋前南岳道教兴衰史的一个缩影。从该书中,不仅可以看到南岳道教的发展规模,而且可以了解到北宋前统治者与道教的密切关系。

由于《南岳总胜集》采取纪实的写法,有关神话传说也就不如《龙瑞观禹穴阳明洞天图经》丰富。不过,作者在描述某一宫观的

① 《道藏要籍选刊》第7册第585页。

兴建和发展过程时往往结合创始人或著名道士的生平来写，选择其灵异事迹穿插其间，因此，作品也就增加了趣味性。如《招仙观》中的一段：

五更初，忽闻钟声，众皆惊讶。晓而视之，钟破裂。不旬日，有一道人布衣褴褛，自云能补钟，但需数千斤火（炭）。于是烧炭锻钟。道人以掌心熔铜汁，就其裂处模之，其经焰自暗。众视之而惮。道人入溪洗手，忽失所在，其钟至今有手模之迹。^①

这个道人补钟的故事不仅交待了时间、地点，而且讲明了补钟的原因，叙述了补钟的过程，故事头尾完整，读来有奇趣。初看起来，补钟故事似乎与招仙观的兴建修缮无关，但如果我们不是把宫观仅仅理解成一种建筑，而是一种文化实体现象，那么，宫观之内的一切器具以及人物活动所引发的故事也就属于其“志”的范围。因此，作者选取了补钟的故事是有利于对招仙观来龙去脉以及它在南岳中的重要地位的说明。像道人补钟这种故事在《南岳总胜集》中为数不少。尽管受到穿插结构的限制，这类故事的篇幅都较短，但由于故事本身具有特异性质，加上作者往往刻意修饰，其叙述也就有了波澜起伏。

二、北宋道教宫观碑志

与《南岳总胜集》一类名山志密切相关的是道教的碑志、碑铭。

^① 《道藏要籍选刊》第7册第171页。

碑志、碑铭在南北朝以前的道教中即已采用,如梁代张绎所撰之《九锡真人三茅君碑文》、陶弘景所撰《上清真人许长史旧馆坛碑》、梁元帝撰《陶先生朱阳馆碑》;再如崔融撰《唐嵩高山启母庙碑铭》、唐睿宗《赐司马天师白云先生书诗并禁山敕碑》等均具有重要的史料价值。北宋初以来,道教的碑志、碑铭有了进一步的发展。由于兴修宫观殿宇、楼台亭阁,为了说明其缘起,记载其变迁,昭示兴修者之功勋,树碑之风愈刮愈烈,而那些在道教史上具有重要影响的人物,自然有人替他建造功德之碑,故碑志、碑铭之撰写在北宋间可谓方兴未艾。其较著名者有韩望撰《庆唐观碑铭》、王建中撰《重修嘉润侯殿记》、晏殊撰《茅山五云观记》、陈辅撰《茅山第二十三代上清大洞国师乾元观妙先生幽光显扬之碑》、鲍慎撰《茅山元符观颂碑》、宋徽宗撰《宣和御制化道文碑》等。

从功能上看,北宋的道教碑志、碑铭主要可分为三种:

第一,弘道法、明教义之碑。这一类碑志、碑铭系用以劝导民众信道,故尔引经据典,条分缕析,这便成为其主要特色。不过,撰碑志者为了能够诱人皈依,往往将“形上之道”寓于“形下之器”之中,通过多层次来发明奥义。试读《宣和御制化道文碑》当中的一段:

且人在道,犹鱼之在水。鱼失水则死,人失道当何如哉?凡百群伦,固宜守道也。夫道也者,虚无之总,造化之源,浩旷莫得其端,杳冥莫穷其奥,万象以之而生,五音以之而成。故六合虽巨,未离其内,秋毫虽小,待之成体。其杳邈也,不可阶升;其应感也,不疾而速。谓之浑沦。浑沦,太极之宗也。故太极生两仪。两仪者,天地也。清气升而天,浊气降而地,冲和结而为人。故五纬宣精,三光下济,而成三才也。其施化也,则有炎凉燥湿之候,有方圆形器之名,有盈亏消息之度。故日月丽乎天,星辰行其纪,鼓之以雷霆,润之以风雨。播时百

谷，以养民人，蕃殖孳育，以阜常产。然后人各成材，物遂其性。故得耕而食，织而衣，欣乐乎太平之世者，一皆妙道生成养育之所致也。^①

作者在这一段碑文里，首先使用了譬喻，以鱼水之不可分离，比人之不可失道，然后分析道的性状和功用。由于“道”是形而上的东西，很难对其本质特征作出明确的界定，作者便从天地化生，万物生长的过程和条件上来说明道的无所不在及其伟大作用。作者不是进行极度抽象的逻辑推理，而是选取某些感性的材料，从听觉、视觉、触觉以及空间、时间等方面表明道的生化运动。在文辞上，采用骈散结合的法式，这就兼有了匀称与自然两种特点。尽管作者的目的在于规劝黎民百姓信道，在思想上并无独特的创造性，但在材料的组织上和论述的方法上则有可取之处。

第二，记灵应、显神迹之碑。在道教活动中，由于虔诚的信仰心理的作用，参与活动者往往在具体的场合里形成高度集中的注意力。某些现象便能对他们造成刺激，引起幻觉和强烈的心理反响。于是种种灵应神感的传说便随之而出。而这种传说又反过来成为道教证道的材料。为了广传天下人等，道教中人或其他奉道文人便把有关灵应的材料收集起来，写成碑文，刻而传世。这种碑文尽管还杂有不少作者的议论或关于造碑缘起的说明性文字，但记其灵应感通的神异故事无疑是其主体。作者在记叙神异故事时往往点出时间、地点，以证明其可信性。例如：

（景德）二年仲春月二十有五晨，雾霭云蒸，嘉气四塞，空山寂然，若有所降。俄而曙色霁天，象廓屹乎醮坛，森然古柏芳枝，茂叶列树，十六琼蕊珠英，露华可掬，其甘如饴，祥匪三

^① 《茅山志》卷二十五第 21—22 页。

危，瀼瀼湛湛，阳不能晞。众目咸睹，神而异之。于是启其邑，邑告郡，郡命僚属复验其实。迨初及终，八日不散。郡绘其图，抗表以进。^①

这里记载的是发生于宋真宗在位年间的一件奇事。在这段话之前，还有关于景德元年春天诏严其祠的描述。因为这两段话是衔接在一起的，所以，作者在“二年”之前省略了“景德”的年号。由于有“二年仲春二十有五晨”这一时间标识，那种恍惚的“集合幻象”也就被赋予真实感。一个斋醮之法坛本来并无树木花珠之类，惟有雾气沉沉。突然云开日出，芳香四溢，古柏罗列，并且持续八日。作为变幻的现象，其特异性本来就容易引起人们的刺激反应性，加上作者突出了邑告郡，郡派僚属加以检验的叙述，于是“集合幻象”的“真实”便得到了进一步的肯定，显得更加富有魅力，从而成为吸引信众的特效宣传品。从写作的过程看，作者也许并没有在技巧上有意识地下一番功夫，但由于他把幻象的东西“真实”化，这就反过来导致文学色彩的增加，因为这种处理方式足以引起读者阅读心理的“正诱导”。从这个角度看，记灵应、显神迹的碑文还是具有文学欣赏价值的。

第三，述生平、赞功德之碑。这一类碑志、碑铭系用以记叙个体道绩，显扬个体的道行，为信众树立楷模，从而扩大整个道教集团的影响。从形式上看，述生平、赞功德之碑属于“神道碑”一类，是神道碑在道教中的具体应用。因此，在写法上，述生平、赞功德之碑与其他神道碑具有许多共同点。一般地说，这种碑志、碑铭以“叙”为基本手段，要求比较全面地反映个体一生的基本活动、主要事迹，说明个体在道派中甚至在整個道教集团中的地位、作用和影响，对其道绩作出恰如其分的评价。这种碑志、碑铭一般由道法传

^① 《龙角山记·庆唐观碑铭并序》，《道藏要籍选刊》第7册第524页。

人撰写，也可请熟悉内情的文人撰写。其措辞一般较朴实、稳重。不过，由于道教中人的多神崇拜和对感应观念的信奉以及种种的修道试验，其生平事迹往往带有传奇色彩，而撰碑志、碑铭者对其中传奇细节往往又加以“完善化”，于是我们读北宋的这一类作品就不仅可以在一定程度上达到了解道教个体业绩的目的，而且也能从中获得某种艺术欣赏的乐趣。试读《茅山第二十三代上清大洞国师乾元观妙先生幽光显扬之碑》开头的一段：

先生姓朱氏，讳自英，字隐芝，句曲朱阳里人也。生八九岁，牧牛郭干，村儿曹卷芦吹笳鞭角驰牛陟降为戏。先生辞不能。牧儿咳焉。先生笑曰：“尔骑牛曷若我骑鹤。”徐徐出笛袖间，裂竹而鹤舞空下。先生跨背，鹤腾辄坠。牧儿骇呼。自是从牧，时能致鹤。或谓不详，父母遂弃之。入道，师玉晨观道士朱文吉，训笃求业，先生过目掩卷曰熟矣。师盖未能奇也。十有一岁，度为道士，仙标玉骨，固已棱棱迥出风尘外。……诵六经、百子、三乘、三十六部，衮衮不绝口。四远老人夙学愿见眉宇。先生坐一室，闭目温绎。听者按无一字遗。①

这段碑文在介绍了第二十三代上清派“大洞国师”的姓氏名讳、籍贯之后，紧接着选取了两个奇特的小故事，一是“出笛引鹤”，另一是“过目成诵”。前者发生于八九岁间，后者发生于十一岁时。八岁以前的故实被省略了，而十岁那年的事也不见记载。作者之所以略去了八岁前与十岁那年的事迹，就在于那两个时期，“大洞国师”没有比较引人注目的活动。这就说明，记载道教个体生平，赞扬其功德之碑志、碑铭在材料的选择和安排方面是有一定标准的。它不像撰写年谱那样记流水帐和平铺直叙，而是在勾勒总体轮廓的基

① 《茅山志》卷二十五第9页。

础上突出重点,加强其神奇性和感染性。因此,这种碑志、碑铭事实上已具备了传奇小说的某些特征。

三、北宋道教的异人传记与传奇小说

所谓“异人”,即不同寻常的人。异人传记就是这一类不同寻常人的传记。异人不必都是道士,但道士中的许多人往往具有特异性;再说,道教中人对于教外的其他异人一般都颇为敬重,甚至奉为神仙。因此,异人的传记被道教中人搜罗起来,编入其经籍之内,这便成为一种历史现象。由于异人常常又被奉为神仙式人物,异人传记有时也就被纳入神仙传记的范围,成为“仙传”的一部分。异人传记有个传,也有集传。目前,我们从道教经书总集中所能看见的“集合式”北宋异人传记仅有《江淮异人录》一书。

《江淮异人录》,吴淑撰。吴淑,字正仪,润州丹阳(今属江苏)人,自幼俊爽,为文敏速,因朝臣之荐,试学士院,授大理评事,预修《太平御览》、《太平广记》、《文苑英华》;尝献九弦琴五弦阮颂,宋太宗以为优博;又献事类赋百篇,诏命注释,吴淑分注成三十卷上之。累迁职方员外郎。吴淑性纯静好古、善书,尤工篆籀,有文集及《说文字义》、《秘阁闲谈》等书,所撰《江淮异人录》,《宋史》本传著录为三卷,陈振孙《书录解题》则作二卷,《宋史·艺文志》亦作二卷。又《遂初堂书目》载此书,作《江淮异人传》,恐为传写之误。《道藏》本《江淮异人录》不分卷。而《四库全书》本系由《永乐大典》中掇拾编次而成,所记凡二十五人,与《道藏》本合,故今所见《道藏》本虽不分卷,但当为全本。

《四库全书总目提要》称:吴淑《江淮异人录》“所记多道流、侠客、术士之事。凡唐代二人,南唐二十三人”。又称“徐铉尝积二十年之力,成《稽神录》一书。淑为铉婿,殆耳濡目染,挹其流波,故亦

喜语怪欤？铉书说鬼，率诞漫不经，淑书所记则《周礼》所谓怪民，《史记》所谓方士。前史往往见之，尚为事之所有。其中如耿先生之类，马令、陆游二《南唐书》皆采取之，则亦非尽凿空也。”《四库全书总目提要》这段话概括地叙述了《江淮异人录》一书的基本构成和缘起，指出了其主要特点，为我们进一步研究该书提供了某些线索。它所指的“亦非尽凿空”包含着两个方面的意义，一方面是指《江淮异人录》具有事实基础，另一方面是指该书也具有虚构的成分。这个评价基本上是符合历史事实的。因为除了该书的一些内容被后来的史书所采用之外，作者吴淑还常常在记叙过程中介绍自己耳闻目睹的情形。如在《耿先生》一则之末说：“余顷在江南，常闻其事，而官掖秘奥，说者多异同。及江南平，在京师，尝诣徐率更游，游即义祖之孙也。宫中之事悉能知之。因就质其事，备为余言。”^①又于《江处士》一则之末称：“余有所知，世居歙州，亲见其事。”^②可见，作者所记，既有根据目睹者，又有根据调查者。凡根据目睹者，基本上可断定为实录；而根据调查者，因出于传闻，难免有“凿空”成分。不过，即便如此，也不妨碍我们从文学的角度进行研究。

作为传记体的作品，《江淮异人录》采用了传统的叙述手法，按照人物来谋篇布局。作者并不是有意地进行人物形象的塑造，他对故事的搜罗，一是受到家庭环境以及前人的影响，另一是出于猎异的心理。所以，他所记载的故事大多具有较强的“动作性”，这与唐代以前的神仙传记和传奇、志怪小说那种以故事取胜的特点是相类似的。也许是出于实录的考虑，该书对人物生平事迹的描述是自然主义的。作者没有因为对某些人物的偏爱而掩盖其缺点或大肆进行功德颂扬。比如对耿先生事迹的介绍；作者既写了这位

① 《江淮异人录》第10页，《道藏》本。

② 同上书，第14页，《道藏》本。

女子的特异之处,又写了她与常人的相似之处,指出其“嗜酒,至于男女大欲亦略同于常,后亦竟以疾终”^①。本来,在作者的心目中,耽先生乃是“晦迹混俗”一类的神仙,照理是不会死的,其男女之欲更不能写,但作者在这两个问题上都涉及到了。不仅如此,作者还写了她怀孕生子事及其子“为神物持去”的故事。这就说明了作者对于耽先生的传说并非根据道德判断进行剪裁,而是按照有关传闻,较为真实地记载下来的。

《江淮异人录》的作者由于不是从道德判断的立场出发来选择材料,而是本着“录”的精神来记载目睹耳闻之异人异事,其中故事不论大小也就有了较浓的生活气息。在人物形象方面,尽管作者并没有着意来进行刻画,但因为异人本身多有别于常人的气质,他们往往不会掩盖自己的思想,按照自己的习惯无拘无束地生活,所以,当其故事被记载下来的时候,那种具有对立特征或者多重化的性格也就显露出来。例如司马郊这个人物就是如此。司马郊,一名凝正,一名守中,是一位散仙式人物,据说他常游于江表,可日行千里,与其他道士往来密切。他身怀道术,不拘小节,能诈死以至青肿腐臭。一次在歙州的一家旅馆,他招呼主人对饮,又凌辱主人,以至互相搏击。当主人还击时,司马郊借机陪地假死。在另一家旅馆里,他不顾竹屋低隘,硬要在屋里焚烧自己用过的竹器,弄得众人惊惶不已。这一切充分表现了他那种类似癫狂的行为,其举动不仅异常,而且恶劣,在某种程度上看,似乎已经构成了社会危害。但是他在肇事以后,总是又自己将问题解决了。如他在歙州旅馆诈死,致使主人被乡里绑缚准备押送官府时,他又突然不知去向,结果主人又被释放;他烧竹器,火焰腾空,但最终却没有把屋子烧毁。有时,他也会发善心,为人治病。比如在池州时,他看见当法祿的朱翱气色不好,即断其有病,告诉朱翱于危急时可呼自己

^① 《江淮异人录》第10页,《道藏》本。

名字，以感通祛病。这些事例说明了司马郊并不是真正的癫狂，更不是一个坏透顶的人，他的性格具有两面性。

道士聂师道，其两面性之性格也较明显。他是个仗义勇为的人。在唐末时，歙州被围，城中食尽援绝，歙人拟与围军议和，但无人敢出城，聂师道自告奋勇请行。当时的知州裴枢请他换上常装，可他仍穿道士服出城。他先后两次与围军商议，结果解救了歙州的危急，颇受歙人之赞赏。聂师道的出城举动不仅是勇敢的，而且表现了传统的仁义精神。他的行仁义是十分广泛的。对于强盗，聂师道同样以仁义之心待之。在广陵紫极宫时，一伙强盗入室窃其杂器，聂师道不仅不抵抗，而且领着他们到密室里取金帛，并告诉他们出城的道路，以免巡人捕捉。由此可知，聂师道行“仁义”包含了不同甚至对立的层面。

像司马郊与聂师道一样具有多重化性格的人物在《江淮异人录》之中还可以找出若干。这些人物之所以给读者留下多重化性格的印象，这并不是因为作者有意地去展现他们内在心理的不同层次，也不是因为作者刻意进行虚构的性格组合，而是因为现实的异人之中本来就具有这种性格类型。如果要由此进一步作个评价的话，那么我们只能说《江淮异人录》的作者并没有在理性上认识到人物性格多重性问题，只是出于对奇异的爱好，作者直观地发现了那些表现了人物性格不同层面的材料。不过，就客观效果来说，《江淮异人录》在人物形象的塑造方面显然比从前那些因虔诚信仰的作用把人物理想化、神仙化、玄想化的作品成功一些，在文字的技巧上也进步了一些。在道教小说史上，该书无疑是应当引起重视的。

除了《江淮异人录》之外，《谈渊》、《龙寿丹记》、《游仙梦记》也值得注意。这三篇作品虽然在内容和形式上都与《江淮异人录》有别，但在涉及到道教活动、道教仙境时则又有相通之处。

《谈渊》，王陶撰。王陶，字乐道，进士出身。嘉祐（1056—1063）

初,为监察御史里行,神宗即位时,迁枢密直学士,拜御史中丞,后因与韩琦不和,徙翰林学士,旋出知蔡州等地。他的《谈渊》载传奇故事七则,首记王贵献玉印之事,具有明显的道教幻化意蕴:

天禧(1017—1021)中,泰州言。澶州军士王贵,至州自云得于闐国玉印一以献。初,太平兴国(976—984)中,贵昼日忽见使者至营,急召偕行。至河桥驿,马已具,即命乘之,俄觉腾空而去。顷之驻马,但见屋宇宏丽。使者使贵入,其容卫制度,悉为王者。谓贵曰:“侯年如五十八,当往于闐国北通圣山,取一异宝以献皇帝。宜志之。”遂复乘马,凌云而旋。军中失贵,已数日矣。验所乘,即营卒之马也。知州宋煦以闻,奏太宗,释之。至是,贵自陈年已五十八,愿遵前戒,西至于闐,寻许其行。贵至神州,以道远悔惧。俄于市中遇一道士,引贵至州城,登高原,问所欲。具以实对。即命贵闭目,少选令开目视,见山川顿异。道士曰:“此于闐国北境通圣山也。”复引贵至一池。池中有仙童,出一物授之,谓曰:“持此奉皇帝。”有令瞑目。俄顷,复至泰州。向之道士,已失所在。发其物,乃玉印也。文曰:“国王赵万年永宝。”^①

这一则传奇故事以倒叙的方式描述了王贵得印、献印的过程。虽然作品的主人公只是一个军士,并非道教中人,但他的行动却为道教的感通幻化观念提供了可作为例证的根据。因为他于白日幻见使者,乘马腾空神游于闐国,国王要他于五十八岁时往通圣山取异宝,这种情节本身就是与道教的感应思想和预兆观相合的。而王贵到了神州,道士教以闭目,飞行至通圣山,这种带有法术意味的情节在道教的典籍里也是经常出现的。这些情节也许是虚构的,也

^① 《五朝小说大观》第23册第104页。

许是根据幻觉加工的,但整个故事有伏笔,有照应,层次的推进也较自然。从思想上看,这种传奇故事的价值当然不值得一谈,但从效果上看,它却有较强的娱乐性。其梦幻般的情节也是耐人寻味的。作品围绕着玉印的基本线索来展开故事,其结构也较为紧凑。

约与《谈渊》同时的《龙寿丹记》也包含着许多道教的方术、法术内容。该篇系蔡襄撰。蔡襄,字君谟,福建仙游人,天圣(1023—1032)间进士,历任知谏院、开封知府、福、泉知州、端明殿学士等职,尝主建洛阳桥,为闽人所称道。善书法,诗文清遒粹美,皆入妙品。有《蔡忠惠集》等著作传世。他的《龙寿丹记》以龙寿丹为基本线索,记叙嘉兴僧人道亲遇异人得龙寿丹,进献天子的故事。其主人公虽为佛门中人,但所述龙寿丹则渊源于道教的炼丹术,是道教炼丹活动在北宋传奇中的反映。道亲遇上的异人,尽管作者没有明指其为道士,但其言行却符合道教之旨意。因为他不仅按照道教的图讖法式预言九年之后有疾,而且搞过炼丹制药的行当。这位异人不表白自己的身分,其行动有明显的诡秘性,这些情况与道经中所述的一些道人之“故实”亦颇类似。此外,《龙寿丹记》还表现了当时皇帝对道教外丹术的癖好心理。僧人道亲向尚书省进献龙寿丹被当作狂人,不予受理。第二天,朝中对奏,皇帝得知此事,立刻派人追寻,赐给装钱甚优,并在道亲初遇异人的地点焚香默祷。这一切说明皇帝对于道教丹药还是相当迷信的。《龙寿丹记》这篇传奇小说虽然仅有四百余字,但情节曲折,既有人物相会的场面描写、肖像描写、对话描写,又有梦幻故事的穿插,故事有起有落,文字也较精练。尽管其中充满神秘的气氛,包含着不少封建局限性,但就考察道教对当时社会风情的影响角度看,还是具有一定史料价值的。

略迟于《龙寿丹记》的《游仙梦记》是北宋中叶以后道教色彩最浓的一篇传奇小说。该书系苏辙撰。其生平前章已介绍,此处从略。

《游仙梦记》记载了熙宁十年(1077)四月一日苏辙的梦事。全篇包括了三个基本层次。第一层次,介绍梦的缘起和初入梦境所见;第二层次,记叙作者在梦中与神仙的对话;第三层次,记叙作者在梦中与神仙共饮美酒、欣赏道曲。

作为一位士大夫,苏辙在梦中与神仙对话时没有忘记孔孟之道、颜冉之学。他甚至在神仙面前表示自己的清高,声称自己对神仙之事“了未尝撻虑”,但这恰好披露了他在深层意识中对神仙之事的孜孜以求。因为梦中的自我常常是分化为对立的两极。苏辙也是如此。他幻想苍髯白发仙人与自己的对话,讨论儒、道之异同,这正是内心自我的二重化。不过,在谈论之中,他的语气总的来说是谦逊的,这就说明他是有心让异化了的自我重新回归,达到和谐统一境地的。在对话中,苏辙还借老神仙之口表达了自己对道教方术的选择和态度:

金丹之术百数,其要在神水华池。玉女之术百数,其要在还精采气。驯致之久,则自能脱百骸、遗六腑,如蜩甲焉,蝉蜕焉。形貌有移,而神炁无改。若夫迷于炼石化金,惑于金篆玉检,以求长生者,非吾所谓道也。①

文中所说的“金丹”是个泛称,既包括外丹之术,又包括内丹之法;而所谓“其要在神水华池”则表明言者是以炼精化气的内丹法为要旨的。至于“玉女之术”指的是房中术,其门派也有多种多样,但言者认为其要领乃在于“还精采气”,这说明他对房中术是持肯定态度的。而对“炼石化金”的外丹术以及符篆科仪,言者是持否定态度的。这段话虽然是由鹤发童颜的那位老神仙说的,但实际上却描出了苏辙的心迹。其中涉及了道教方术、法术以及教理的许多

① 《五朝小说大观》第30册第420页。

重要问题,又说明苏辙对道教有很深的了解。

在梦境的铺排方面,苏辙这篇作品也很有特色。他在交待了梦的起因之后,紧接着描写了梦中所见:

楼观巍然,朱碧晶莹,丛以奇花香草,杂以丹霞紫烟。入其门,登其堂。门之傍(榜)曰“神府”,堂之傍(榜)曰“朝真”。自堂趋殿,殿名篆体难识。旋临一阁,阁名甚高,不可辩(辨)。左碧池,右雕栏。中有一亭,几案酒肴悉备。九人聚坐其间。所披鹤氅,或紫或白,其冠或金或鹿皮。或熊经鸟伸,或弹琴弈棋,欢笑语话。①

这段文字笔触细腻,曲折多变,有远景,有近景,有平视的镜头,有仰视的镜头,有静态描写,有动态描写,可谓色彩斑斓,栩栩如生。读了这段话,我们仿佛看见作者欣赏道观仙景的画面。而在篇末,作者写到饮酒时又通过仙人的歌唱对梦中幻境作了进一步的刻画,从而给人一种反复回环之感。这种笔调对唐代传奇有所继承,而总的来说却是作者梦情的结晶,是他崇尚清虚的审美情趣的表现。在记梦叙幻体的文学中具有承上启下的意义。

① 《五朝小说大观》第30册第420页。



附 录

有关道教文学前史的几个问题



一、神与神话

(一) 神的起源与原始神话

以道教活动为题材的文学作品不是凭空产生的，而是有深刻历史渊源的。它同汉代以前我国古老的宗教与神话有十分密切的关系。其根本原因就在于道教文学反映的对象——道教活动是以我国古老的宗教活动为基础的，道教在进行理论建设和教义宣传过程中，不断吸收和改造原始神话。因此，了解一下神的起源、自然宗教、原始神话及其关联，这是我们研究道教文学必不可少的环节之一。

1. 神的观念之起源

神不是从来就有的，但它产生于人类早期则是毫无疑义的。我国古代三皇五帝传说无不染上浓厚的神异色彩。《左传》昭公七年载：子产曰：“昔尧殛鯀于羽山，其神化为黄熊，以入于羽渊，实为夏郊，三代祀之。”《孟子·万章上》说：“昔者尧荐舜于天，而天受之；暴之于民而民受之。……使之主祭而百神享之，是天受之。”这两段话都明确地提到了“神”这一概念，而且将其产生年代推之极远，以为在尧舜时代已经祭祀百神了，这虽然带有春秋战国时期的思想烙印，但多少反映了我国远古时期先民们尊神的传统。

神是人类一定历史阶段的产物。它第一个基本前提当是梦境。

梦是一种痕迹刺激，即梦的物质载体对客观事物的经历之再现或重新组合。痕迹刺激在动物界里早已存在。我们知道，猫狗一类脊椎动物就有初级的记忆能力。当我们把一只猫从甲地突然送到有相当距离的乙地，只要让它的眼睛睁着，当放其自由时，它就有可能回到原地。狗对熟人有辨别能力。一个人离家几个月，重返家园时，假如他家有狗，狗就会本能地向主人摇尾巴，表示亲昵，这是以记忆的存在为条件的。我们还常用到“老马识途”这个成语，足见马也因有记忆而能分辨原先见过的路中标志。凡此种种，说明动物界对客观物体形态的反映可留下一定痕迹。

人是从动物发展起来的。人的记忆和梦境起源于动物的低级意识。然而，人类的意识毕竟同动物的低级意识有本质区别。劳动使人类产生了语言。因此，人类意识表现为语词和音节的物质联系。白天的活动到了晚上在脑子里以主观的形式出现，发生种种新的联系，产生了一些原来没有真正见到的情境。醒来时，依稀能够回忆，但梦里的景物则消失了。远古人类无法理解这种现象，于是产生了疑惑心理。随着各种梦的不断产生，人们对它越来越感到奇怪。于是渐渐感到有一种人类无法理解的东西夜间可离开肉体而远去。这就是“神灵”观念的雏形。弗洛伊德在谈到鲁斯《“音乐幻想”的实验研究》时说：“这本书我最近颇为留心，因为它触及的是我有兴趣的心理学问题。此书的作者预告他不久将再出一书，名叫《睡梦现象的原则及分析》。我自己方才出版《梦的解析》不久，当然以极大的兴趣关切着这一本书的出现。鲁斯的著作以聆听音乐时的幻想为主题，就在那本书的序言里，我便读到了一则详尽的推理，证明古希腊神话及传说，多半来自睡梦与聆乐时的幻想，来自梦幻与神志昏迷。”^①鲁斯谈的虽然是希腊神话的产生情况，

^① 《日常生活的心理分析》第六章，浙江文艺出版社1986年12月第1版。

但实际上具有普遍意义。

神的观念产生的第二个基本前提是物质世界变动不居给人们造成的不安全感。

古人不仅为了温饱问题要努力奋斗，而且时时刻刻受到自然力量的威胁。毒蛇的侵吞，猛兽的袭击，刮风下雨，山洪暴发，雷鸣电闪，无不给先民们造成不安全的心理。这是导致神灵观念产生的重要客观因素。德国哲学家费尔巴哈指出：

自然界的变化，尤其是那些能激起人的依赖感的现象中的变化，乃是使人觉得自然是一个有人性的有意志的实体而虔诚地加以崇拜的主要原因。如果太阳老是待在天上不动，它就不会在人心中燃起宗教热情的火焰。只有当太阳从眼中消失，把黑夜的恐怖加到人的头上，然后又再度在天上出现，人这才向它跪下，对于它的出乎预料的归来感到喜悦，为这喜悦所征服。所以佛罗里达的古代阿巴拉支人当太阳出山落山的时候，唱着颂歌，向太阳致敬，同时祈请它的准时回来，使他们能够享受它的光明。如果大地上老是结着果实，还有什么理由来举行播种节和收获节的宗教典礼呢？大地上的果实之所以显得好像是出于天意的理当感谢的恩赐，只是因为大地时而把它的宝库打开，时而又把它关闭，惟有自然的变易，才使人变得不安定，变得谦卑，变得虔敬。^①

费尔巴哈上面这段精辟的分析也完全符合我国古代的情形。

神的观念产生的又一基本前提是人类思维的简单类比。

我国远古时期，先民们对人与自然没有什么严格的区分，以为

^① 《宗教的本质》，《费尔巴哈哲学著作选读》下卷，三联书店1962年版第459—462页。

天地浑沌一片，人物相类，因此，也就想象大自然中万物与人一样，都有灵性。太阳有灵，月亮有灵，大地、山川、树木动物皆有灵。这在先秦典籍中有不少记载，如《山海经》中种种灵物的描述就是例证。先秦典籍所反映的关于神的观念虽然并不都是来自远古时期，但至少可以看到远古时期万物有灵的思想残迹。可见，简单类比，确是神的观念产生的重要基础。

在我国，神的观念到底起源于何时，这虽难于下一确切断语，但至迟在新石器时代就留有踪迹。考古学家曾在屈家岭和马家窑等处发现新石器时代饰有十字形与日象形的大量图案，这些图案可能就是神化了的太阳象征。到了仰韶文化时期，神的观念已经比较明显地表现出来。1979年《文物》杂志第11期刊登了《甘肃出土的几件仰韶文化人像陶塑》一文，谈到仰韶文化的陶塑人头顶上，每每有一黄豆大的小孔；又半坡出土的彩陶盆中所画的鱼纹人面图，在人面头顶上开有一个三角形天窗。有关学者推断头顶上的小孔和天窗是专供灵魂出入的，说明当时灵魂的观念已经相当流行。

2. 自然宗教的形成及其与原始神话的关系

当神灵观念产生之后，它便沿着两个渠道发展：一是对神灵的崇拜仪式化；另一是不断增加人格神的故事情节。前者标志着原始自然宗教的形成；后者标志着神话的诞生。

关于神灵崇拜仪式化问题，让我们先看看《尚书·舜典》的两段记录：

正月上日，受终于文祖。在璇玑玉衡，以齐七政。……禋于六宗，望于山川，遍于群神。辑五瑞。既月乃日，覲四岳群牧，班瑞于群后。

岁二月，东巡守，至于岱宗，柴。望秩于山川，肆觐东后，协时月正日，用律度量衡。

《尧典》开头有“曰若稽古”一语，说明它的史料来源较早，或许就是直接根据口头传说整理而成的。《尧典》这两段话以时间先后为顺序，叙述了尧祭祀自然神的活动过程。从行文来看，典礼已相当隆重，整齐划一，但仔细推考亦不难发现其中所保存的远古祭神的朴素仪式。诸如“禋”“望”、“柴”。什么叫“禋”呢？《说文》释为：“洁祀也。一曰精意以享为禋。”禋读如烟，示火炎向上，升天际以礼神明。什么叫“柴”呢？柴与禋相类。《说文》：“柴，烧柴焚燎以祭天神。从示，此声。”这就是把物品放在燃烧的木柴上燎烤，以敬天上诸神。什么叫“望”呢？《春秋穀梁传》僖公卅一年传范氏注引郑玄曰：“望者，祭山川之名。”可见，望也是一种祭祀的仪式。根据《左传》哀公六年的记载、《尔雅·释山》的解释以及《国语·晋语》的描述，望的具体方法是立一根木头作为山川的代表，然后在其前面把作为燎烤用的木柴点燃，将牛羊一类牺牲品放在上面蒸。由于望祭的实施过程有表征之物，所以，望又与表连称，谓之“望表”。由上述可知，原始宗教的仪式是朴素的，其物质材料不过是从大自然中直接采来的木头以及猎获所得之动物。

在神灵崇拜的仪式形成的前后，关于天地、山川等自然神以及祖先神的故事传说也开始萌芽了。

与仪式化的自然宗教不同，原始神话不是以可感的物质材料来表达人神关系的仪式，而是开始以情节来构成故事，所以，它一出现就具有寓“理”于形象之中的特点。让我们以“扶桑”神话为例来说明这个问题吧。

据说东海之中，有一个叫“旻谷”的地方，生长着高三百里的神树——它就是先民们所称的“扶桑树”，树上有形状如芥的小叶，枝头栖着十只金乌，每只金乌身上驮着一个太阳。每天黎明，都有

金乌驮着太阳由扶桑树的顶端飞起，到“咸池”去洗澡，然后从西方“昧谷”入地，并沿着大地的另一面而回到扶桑树上。

从扶桑传说可以看出，神话不是在向人们进行祭神的示范，而是在解释某种存在物，说明某种关系，它探讨存在物及其关系的来源与过程，反映了远古时代先民们对自然的认识，表现了探索的精神，因此，它成为先民们的“故事型”解说工具。黑格尔曾经说过：“古人在创造神话的时代，就生活在诗的气氛里。所以他们不用抽象思考的方式而用凭想象创造形象的方式，把他们的最内在最深刻的内心生活变成认识的对象。”^①从这个意义上说，神话可以看作是先民们的“自然哲学”。由此可知，原始神话与自然宗教是有区别的。

然而，话说回来，原始神话与自然宗教毕竟都是从元初的神灵观念发展起来的，所以，两者在先民们的意识里往往可以互相补充，甚至互相转换，而表现出某些同一性来。这主要有如下几个方面：

第一，从人与神的关系来看。由于神话是先民们以想象的形式构造的一种“哲学”，因此，当他们在应用和充实它的时候，很自然地要以自己的生活经历相验证，这种经历的实在性就有可能同“神”的虚幻性发生冲突。所以，神话所表达的“哲学”意识往往又是自相矛盾的。当面对茫茫宇宙，先民们无法从自身的角度进行圆满解释时，又不得不借助于神，宣布人对神的依赖。这种情况正是人想冲破自然压迫但又不能彻底摆脱的一种反映。于是，在神话里，我们常常也可以品味出先民们对他们自己所创造的神所抒发的深厚感情和他们将自身隶属于神之下的心理。如“社稷神话”和“后土神话”就是这样。两者是对土地和五谷神化的一种象征或标记。神话通过社稷和后土业绩的描述，歌颂了劳动和创造的伟

^① 《美学》第2卷第18页，商务印书馆1979年1月第1版。

大和光荣,但另一方面,又反映了先民对土地神、五谷神的依赖,在这一点上,神话与自然宗教确有相通之处。

第二,从各自所表现的价值和道德方面的判断来看。先民们在神化自然物并对它们进行祭祀时,于不知不觉之中纳入了他们素朴的价值观念和道德判断。他们把神分为善的和恶的两大类,并给予不同的待遇。对于善神,他们以隆重的仪式进行祭祀;对于恶神,或者不祭祀,或者弄点物品供一供,便打发它们走开,若不能从命,则干脆请善神来帮忙,以驱逐之。《国语·鲁语》记载这种分别对待的情况:“祀及天之三辰,所以瞻仰也,及地之五行,所以生殖也;及九州名山川泽,所以出财用也。非是,不在祀典。”祭与不祭,关键所在,就是神能否为人造福。《礼记·郊特牲》描述了蜡祭时的盛况,这同样表现了先民祭祀分别对待的原则。所祭范围极广,从社稷神、土地神到猫神、虎神之类,都得到相应的礼遇,但对于有害人类的昆虫及水神之属,仅稍给款待而已,并且以斩钉截铁的口气命令它们不能干坏事。所谓“土反其宅!水归其壑!昆虫毋作,草木归其泽”即是对恶神的驱逐令。从这些祭祀的记载中,可以隐约看到先民的善恶观,这种道德判断是直接建立在“民生”利益的基础上的。同样地,在神话中,我们也可以找到反映先民朴素价值判断和道德判断的材料。譬如大禹治水的神话所体现的价值和善恶判断就与自然宗教中的判断极为相似。据《尚书·尧典》、《洪范》、《大禹谟》、《山海经·海内经》的记载,大禹治水的神话始终贯穿着善神与恶神的对立。在先民的心目中,洪水之所以泛滥成灾,就在于恶神作怪,这个恶神就叫做共工,他长着人的面孔,但身子却跟蛇一样,红头发。共工性情暴躁,妒忌心强,与颛顼争着要当天上之王,失败后发起狂来,一头撞倒了维系天地的不周山,致使支天的柱子倒下,挂地的绳子也断了,天的西北角塌下来,日月星辰都向西边移,地陷了东南方,江河百川都向东流。可见,共工的形象是相当凶恶的;共工手下还有一位恶神叫相柳,也是无恶

不作，它稍喷一口水，地就变成大湖，汪洋一片。这两个恶神显然是自然界邪恶势力的代表；而禹的形象恰好与共工及属下神相柳形成鲜明对照。禹是有智慧的，他善于总结他父亲鲧的失败教训。禹又是无私的，他献身于治水事业，十年没有见到妻子，^①三次经过家门口，都顾不得进去。他的指甲磨掉了，腿上的毛磨光了，劳累得病，都没有停止工作。禹这一形象十分感人。大禹治水神话的意义在于：善的最终总是要战胜恶的，这是古代先民自我意识的进步。这种善胜恶的思想与《礼记·郊特牲》命令昆虫、水神等邪恶势力不要干扰和破坏人的生息的观念在精神上是一致的。

第三，从崇拜对象和神话主角形象特征及其变化方面来看。随着先民活动的日益广泛，社会关系的发展，原始宗教在自然神崇拜基础上又增加了许多新内容，其中之一就是祖先崇拜。在中国，祖先崇拜是特别突出的。如上面提到的“大禹治水”神话中的大禹就是被当作英雄祖先来崇拜的。传说在大禹之前很长时间里，有伏羲、女娲、神农等英雄，更是受到先民的顶礼膜拜。考察祖先崇拜对象的有关记载，可以发现，原来这些对象都保留有某种自然物的特征。如《汉书·古今人物表》以伏羲为“上上圣人”，高居一切人物之首；可他长得并不美。《帝王世纪》描述他的形象为“蛇身人首”；而女娲也是这种构造。有趣的是，这种情况在神话传说中也是大量存在的。赫赫有名的伏羲，在神话中，他的形象所带有的动物特性更鲜明。根据《列子·黄帝篇》以及《山海经·海内东经》等书的记载，先秦时期，汉民族已广泛流传伏羲神话。据说伏羲的母亲华胥氏有一次到雷泽游玩，偶然踩到一个巨人的脚印，于是怀孕生下伏羲。因为雷泽的主神是雷神，他本来长着人的头和龙的身子，所以，华胥氏生下的伏羲也是人首龙身。这副形象与祖先崇拜中的伏羲模样十分相像。至于“龙身”与“蛇身”虽略有出入，但在古代，龙与蛇往往相混，所以，两者当是同出一源。

综上所述，我国原始自然宗教与原始神话虽然具有相对独立

性,在表现形式和内容上存在着一定差别,但它们并不是绝对对立的,而是在互相融合、互相吸收中得到发展和丰富。把握了这一点,我们就不难理解道教文学为什么不断吸收神话的原因了。

(二) 以上帝为中心的人为宗教的 产生及对神话的影响

1. 人为宗教的标志及其在殷周的地位

“人为宗教”,这是与自然宗教相对而言的。如果说,自然宗教是先民的一种不自觉的意识,那么,人为宗教则是为了某种政治目的或社会目的创造出来的。在我国,人为宗教产生的首要标志就是以上帝为核心的神团体系的形成并在人们的日常生活中发挥“功能”。

上帝崇拜,在殷周是颇具影响力的。殷墟甲骨卜辞“帝”字出现的频率甚高。诸如,“帝其令雨”^①、“帝其令风”^②、“帝降食受(授)”^③等等。商代的上帝信仰为周人所直接继承。在《诗经》里,对上帝的崇拜,更具有饱满的宗教热情。如《大雅·文王》:“有周不显,帝命不时,文王陟降,在帝左右……上帝既命,侯于周服……殷之未丧师,克配上帝。”《小雅·正月》:“有皇上帝,伊谁云憎。”《大雅·大明》:“昭事上帝,聿怀多福,厥德不回,以受方国。”又曰:“上帝临女,无贰尔心。”《大雅·皇矣》:“皇矣上帝,临下有赫。”《大雅·生民》:“以赫厥灵,上帝不宁。不康禋祀,居然生子。”《大雅·

① 《殷墟文字乙编》6151片。

② 同上,第3092片。

③ 同上,第5296片。

云汉》：“昊天上帝，则不我虞。”《周颂·昊天有成命》：“昊天有成命，二后受之。”《周颂·执竞》：“上帝是皇，自彼成康。”《周颂·思文》：“帝命率育，无此疆尔界，陈常于时夏。”《周颂·臣工》：“明昭上帝，迄用康年。”《鲁颂·閟宫》：“上帝是依，无灾无害。”《商颂·玄鸟》：“古帝命武汤，正域彼四方。”《商颂·长发》：“帝命不违，至于汤齐……昭假迟迟，上帝是祗。帝命式于九围。”从以上这些例子可以看出：上帝是以最高神的面目出现的，它具有无上权威，它统辖一切，天界、地界、人界，无不是由上帝主宰着。

2. 上帝崇拜产生的原因和条件

上帝崇拜本身也有一个形成和进化的过程。按《说文》：“帝，帝也，王天下之号。”帝之出，有其感觉的基础。古人在与大自然接触时，看到各种花朵，其花瓣都有一个蒂头，从而能联成一体，于是便想象天上神界大概也有一个如花蒂一样的统治者，这当是帝的神性的原始意义。

帝的“功能”之发展，就神学基础而言，乃是原有诸神神性的抽象与合并。远古时期，由于生产力水平低下，活动范围狭窄，先民们对自然神和祖先神的崇拜是具体而直观的。随着生产力水平的提高，生活环境的扩大，对事物彼此联系有了更深一层的了解，抽象思维中的概括能力逐步提高。于是，原有诸神之神性也发生了抽象和合并的现象。这在动物神身上就已有体现。譬如“龙”到后来便具有抽象特征。古籍中关于龙的记载是很多的。而其特征和习性方面，更有种种不同说法。或曰龙是鱼鳖之类；或曰龙是鳞虫之长；或曰龙生活于水中；或曰龙腾于天上。王充《论衡·龙虚》谓世俗画龙之象，马首蛇尾，属马蛇之类。《广雅·释鱼》说，有鳞者谓蛟龙，有翼者谓应龙，有角者谓蛇龙。这些说法都与动物有关。龙有水中动物的习性，又有空中飞禽之习性，恰好证明了这是古人对

原有具体动物神的神性之抽象。不仅如此，龙的神性还具有云雨神的特点。《左传》桓公五年：“龙见而雩。”所谓“雩”是雨神的祭名，足见龙的产生也是对兴云降雨自然现象的一种符号表示。神性的抽象与合并的进一步发展就是图腾的产生。这是自然神与祖先神神性的合并。《左传》昭公十七年说：“大皞氏以龙纪，故为龙师而龙名。”所谓“纪”即指一种标记。据此，则《左传》所云之大皞氏者乃以龙作为标志。大皞氏是首领，又是此族繁衍之元。在这里，“龙”即是“帝”的象征。可见，从思维的发展方面看，上帝的“万能”特征当是诸神神性的抽象与合并的结果。

然而，如果“抽象与合并”的思维律构成了上帝产生的充分必要条件，那么，以上帝为中心的宗教就不能叫做“人为”宗教，因为这种“思维律”的进行过程实际上是一种自然过程。所以，“抽象与合并”并不是上帝产生的唯一条件，应该说，上帝产生的更为重要的原因在于社会关系，在于君主制度的建立。当氏族生产力水平的进一步提高，社会由于青铜器的使用而出现了剩余劳动力。部落的战争频繁地进行着，氏族军事组织也发生了兼并，其中有一些衰落下去或被消灭，有一些则强大起来。产品的剩余导致私有制的产生和君主统治的确立。地上的王和帝出现了。上帝正是人帝在意识形态中的一种虚幻反映，是君主统治的意志表现。所以，当“万能”上帝出现之后，宗教已从主要地对自然属性的崇拜而转化为主要对社会属性的崇拜。

3. 以上帝为中心的神团之确立

夏末商周之际创造了最高神上帝，并不因此而抛弃原有其他众神，而是重新加以安排，使之系统化、有序化，从而确立了新的神团体系。随着阴阳五行理论的形成，原有的许多自然神被抽象合并为五方神，谓之“五帝”。《史记·封禅书》曰：“亳人谬忌奏祠太一方，

曰天神贵者太一，太一佐曰五帝。”《周礼·大宰》：“祀五帝，则掌百官之誓戒，……祀大神示，亦如之。”五帝依色而言，即青、赤、白、黑、黄，配以五行，代表五方。以五行理论来安排五帝的秩序的另一种表现形式是干支崇拜。干支是我国历史上最早用来记时的工具，在甲骨文中早已应用了干支。《尚书》述之亦详。司马迁《五帝纪》尝写下了干支历史。殷人曾以干支代表先公，且顶礼膜拜之。我们现在所能看到的与天干有联系的名字有：甲微、报乙、报丙、报丁、主壬、主癸等。周人则以地支为其先公。《周本纪》中的不窋、鞠、公刘、庆节、皇仆、差弗、毁隃、公非、高圉、亚圉、公叔祖类、古公亶父恰为十二位，与十二地支合。周人还以十天干排列文王十子。足见殷人的习惯被周人沿袭下来。古人认为自己的祖先是天上神灵所感而生，这是大自然崇拜向祖先崇拜的转变之媒介。干支这种曾经充当媒介的东西，以后便离开了祖先崇拜的外壳，同五行理论结合起来，具有神秘意义。同时，殷周人按照“三界”理论安排了神的座位，上有天神，诸如昊天上帝、日月星辰之神、司中司命、风师、雨师等；下有地祇，诸如社稷、五岳、山林、川泽之神；中有人鬼先王之神。

4. 以上帝为核心的人为宗教对神话的影响

以上帝为核心的宗教信仰既然已经不同于原始宗教，所以它同原始神话发生某种冲突便是自然的事了。但是，由于这种信仰在当时是统治者意志的表现，所以，它是占统治地位的，不可避免地要对社会意识形态的各个方面发生深刻影响。原始神话也是不例外的。

上帝信仰对神话的影响主要表现在两个方面。

第一，原有神话的分化打上了上帝崇拜的烙印。我们已经知道，在原始社会中，先民们首先面临的是生存问题，摆在他们面前

的主要矛盾是人与自然的矛盾。因此，神话的题材内容也是围绕着人与自然的关系这一中心的。由这一中心形成了三个基本母题：(A)天地自然物的起源及其关系问题；(B)种族起源的问题；(C)人类与天地万物的关系问题。

随着自然宗教向以上帝为中心的人为宗教的过渡，神话原先本有的三大母题也发生了变化。比如天地自然物方面，一个突出的特点是太阳神话“帝格”的形成。在古老的传说中，先民们虽然赋予太阳以人的灵性，但太阳还是太阳，尚未有“帝”的尊号。随后各种各样的太阳起源的想象纷出。于是，从太阳“本体”当中推测太阳之“先体”——即先太阳而出并且创造太阳的神。“帝俊”就是太阳的“先体神”。《山海经·大荒东经》说：“羲和者，帝俊之妻，生十日。”又《大荒西经》曰：“帝俊妻常羲生月，十有二。”在此，帝俊不仅人格化，而且男性化。生“十日”与生“十二月”的说法可能与十天干和十二地支有关。由于天干代表天，地支代表地，故生日月之说又隐藏着天地及宇宙起源的思想。显然，《山海经》由古老太阳神话衍扩派生出来的“帝俊神话”与殷周人的上帝崇拜宗教观是协和的。

我们再来看看种族起源及其关系这一母题的情况。人类并不是一开始就有种族起源的自我意识的。在很长一段时间里，是不会也不可能思考这一问题的，因此，也就不会形成种族起源的神话传说。只有人类意识到自身的特殊性并因血缘关系形成了一定团体，这才会产生溯源寻根意识，从而才有可能产生种族起源的神话；换言之，也就是只有在氏族形成之后，才萌起了种族起源神话。按照思维的一般规律，溯源是反向的，即从现在反推过去，从我想到我的前身。其结果是，当先民想到第一个祖先的时候，由于受到“自身不能产生自身”这种原始思维的制约，不得不进一步联系到人以外其他事物并拿来作为种族的起点，而作为起点的事物往往都是在人的生活环境里同人联系最为密切或人最需要的东西，其

中有动物也有植物,这就是原始图腾的由来。从这个意义上看,图腾是人类寻根意识的深化。当人类寻找到某一个标志时,就把当时所认为的美和祖先所有功能都合并到它的身上。所以,图腾又是过去曾被崇拜的祖先功能的放大。可见,图腾的存在表现了人类思维的“正反回复”和综合意识(参看前述“龙”的产生一段)。另一方面,在氏族发展阶段中,会有一些杰出人物产生,他们为氏族的兴盛建立了赫赫功勋,受到了人们的歌颂。他们的事迹代代相传,从而成为氏族团体意识的又一象征。因此,种族起源神话同时又具有“英雄格”。当年代更加久远,“英雄格”与“图腾格”发生了混合,于是,氏族英雄祖先又兼有图腾标记。这就是上面提到的中国原始神话中的英雄祖先为什么大多有动物特征的原因。由此可见,原始种族起源神话自身经历了一个否定之否定的历程,用公式表示,即为:

氏族始祖——→图腾——→英雄祖先

从这个公式可以看出种族神话反映了人类寻根意识发展的三个阶段。第一阶段为寻根初步意识的萌起;第二阶段是对第一阶段的否定,从具体实在的种族缘起意识上升到象征的水平,同时又保留某些原有始祖的特征;第三阶段是对第二阶段的跨越,但又吸收了图腾的内容。

但是,当寻根意识再深化,诸神神性的再合并而出现了“帝”时,英雄祖先便一个个取得帝号了,所以,伏羲氏、神农氏、轩辕氏等祖先神话的主角也都是先民们心目中的帝。他们是图腾,是祖先,是英雄,也是天上至尊之神。人帝与天帝合为一体。于是,先民们不仅对种族起源问题有了“圆满”的解释,而且对人类与天地万物的关系问题也同样有了他们“圆满”的解释。

第二,新生神话的背后隐藏着上帝崇拜的“幽灵”。所谓“新生”,是指上帝观念形成后所产生的神话。这一类型与原有神话相比,所受上帝崇拜的影响更深,有的甚至就是直接以上帝信仰为宗

言而造出来的。《诗经·商颂·玄鸟》所描述的商族起源神话就是这样。诗云：

天命玄鸟，降而生商。宅殷土芒芒。古帝命武汤，正域彼四方。方命厥后，奄有九有。商之先后，受命不殆，在武丁孙子。武丁孙子，武王靡不胜。龙旗十乘，大糒是承。

诗中所谓“天”与“帝”同一意义。诗作者把商王朝的兴起看作是上帝的旨意，是上天命令神燕降下产蛋并由有娥氏女简狄吞下之后生了契才建立起来的；成汤治理天下，管理四方，施令封疆也是奉上帝之命而行事的；此后的武丁中兴、国家大治、高宗伐鬼方等，节节胜利，全是托了上帝的福。这种神话与被改造过的人帝、天帝同一的神话在实质上是一样的，它成为商王朝巩固自己的政治统治的解说工具。当商衰之后，周革殷命，取而代之，但以上帝为宗的种族起源神话模式却被继承下来了。试看《诗经·大雅·生民》中周人对他们祖先的追溯和歌颂：

厥初生民，时维姜嫄。生民如何？克禋克祀，以弗无子。履帝武敏，歆攸介攸止；载震载夙，载生载育，时维后稷……诞置之隘巷，牛羊腓字之；诞置之平林，会伐平林，诞置之寒冰。鸟覆翼之，鸟乃去矣，后稷呱矣。

在周人心里，他们的祖先本是五谷神之首后稷。他的降生是由于其母踩了上帝大拇指所致。因为是“帝种”，所以当出世之后便得到了一切生灵的关注，牛羊飞鸟都来抚育他，保护他。于是他就成为开创周族王朝大业的英雄。很清楚，周族起源神话虽然在内容上与商人的玄鸟神话很不相同，但仍然打上了上帝的“胎记”。

从以上的分析可知，我国古代神话由于与宗教有一些共同的

基础,涉及到一些共同的问题,所以,尽管两者存在矛盾的一面,但它们在一定条件下又存在着统一性。随着原始宗教的演变,神话也发生了变化。以上帝为核心的人为宗教形成之后,神话受到上帝崇拜观念的深刻影响。有些新生神话甚至成为宗教的义素,从而带有民族统一、示源崇祖的意识。

二、仙与仙话

(一) 仙的观念的产生与原始仙话

1. 仙的名义及其起源的前提、条件和原因







仙与神,这两个概念既有联系又有区别。从广义上说,仙也是神。故古仙谱当中天仙一类都具有神的品格。但到了具体场合,仙又有许多与神不同的内涵。一般地说,仙更主要地是指通过修炼而有所谓“不死”或“死而复生”之“功能”的超人。而神的由来则不必是人,天地自然万物皆能为神。神侧重于“灵性”方面;仙侧重于“形性”方面。

仙的观念产生的基本前提是人类的本能救护。

关于本能救护,在动物界里就能看到。人类对疾病的医疗,当是发源于本能救护的心理。先民所处环境恶劣,受伤病痛,在所难免,但他们并不是消极地让疾病来折磨以致死亡;相反,是积极地利用各种办法来治疗疾病,减少痛苦。《吕氏春秋·古乐篇》载,远在陶唐氏的时候,由于天多阴雨,十分潮湿,许多人患了风湿之类的病,当时的人们便自动地伸展筋骨,以促使血脉之流通。这虽是比较原始的措施,但反映了古人对自身形体的爱护心理。

当然,仅有本能救护一条,是不能最终导致仙的观念的形成的。从仙追求“不死”这一内涵看,它的产生与古人对长寿者特殊

生命力的崇拜有更为直接的关系。

我国古代，便有关于长寿的记载。如甲骨文、金文即以“老”、“考”来代表长寿者。“老”字甲骨文作，金文作，这两种写法都很像头发花白，体态龙钟，扶着拐杖的老者形貌。与“老”字相关的是“考”字。按《说文》，老、考互释，以考解老，以老释考。这说明考亦是用以指代老人的。考字，甲骨文作或，金文作，从字形上可以看出，顶部颇似头发稀疏松散的老人头像；下端则像人扶的一根拐杖。另外，古代往往“寿考”连称，所以，“考”又具有长寿的意义。金文之中，也有寿字，如，寿字的写法多种多样，都是老者的象形。这些事实证明早在商周之际，先民们对老者已颇为注意和敬重了。

先民们注意和敬重老者，无非是希望自己也能活得长久一点。于是对于如何尽量达到长寿、延长生命问题的思考便出现了。《黄帝内经·素问·上古天真论》说：“上古之人，其知道者，法于阴阳，和于术数，饮食有节，起居有常，不妄作劳，故能形与神俱，而尽终其天年，度百岁乃去。”这就是说，上古的人们，知道养生的道理，能够取法于天地阴阳，调和五行术数，注意饮食起居，保持其规律性，所以能够活到百岁以上。《内经》的话反映了古代人们“尽天年”的愿望。本来，这是符合生命发展规律的。然而，一旦延长生命的愿望膨胀起来，就有可能发展为不死的追求，而当这种追求转化为行动时，仙的观念产生也就有了客观基础。

仙，古作“僊”。《说文》谓：“长生仙去，从人从巛。”《庄子·天地篇》称：“千岁厌世，去而上仙。”可见，仙的本义一是指长寿，另一是指轻举上升。仙字，在汉代已行世，故《说文》释“僊”之后，复释仙，谓“人在山上，从人从山。”换言之，仙乃山上人，系迁入山之老而“不死”者。这说明在很早的时候，就有进山隐修的人，他们站在山巅，周围云彩飘动，仿佛轻举上升于云天，这或许就是仙的观念产生的视觉基础。

2. 仙话的产生及其基本形式

随着仙的观念的起源,长寿的隐者受到崇拜,从而各类仙话也就出现了。开初,以口头形式流传,后来又经文字载入书册。现存神仙家类、道家类等典籍就收有不少仙话。

考先秦及少数汉代典籍所载之仙话,大体有以下四类:

其一,“羽人式”。《山海经·海外南经》描写了一种叫做“羽民”的模样,谓“其为人长头,身长羽”。郭璞引《启筮》释云:“羽民之状,鸟喙赤目而白首。”又《文选·鹦鹉赋》注引《归藏·启筮》曰:“金水之子,其名曰羽蒙,是生百鸟。”“羽蒙”与“羽民”声相转,故两者可相通。《归藏》一书传说为商代作品,可见羽人仙话由来之早了。郭璞在解释《山海经》关于“羽民”的记载时还具体谈到了其生活特性及飞的本领,称羽民长脸颊,嘴巴和鸟一样,“羽生则卵,矫翼而翔,能飞不远”。人的进化过程是否与鸟有关,在此可以置之勿论,值得注意的是,“能飞不远”一句充分反映了先民向往飞翔,但又对低级飞行术的不满足的心理。

如果说,《归藏》与《山海经》对于“羽民”一类“飞人”的描述还相对比较质朴、直观的话,那么在道家大师庄子的著作中对飞的向往则已充满了浪漫色彩。

《庄子·逍遥游》描写了由鲲鱼转变的一种巨鸟——鹏的惊人飞行本领,谓“鹏之背,不知几千里也,怒而飞,其翼若垂天之云”。它从遥遥天际的北部飞到了南边的“天池”,跨越的空间距离不可以数计。对鸟的飞行本领的夸张,充分显示了庄子内心飞翔愿望之炽热。庄子在写飞鸟的同时也写飞人,说有一个叫做列子的人,能够御风而行,“旬有五日而后返”,一飞就是半个月。比列子更为厉害的飞人叫做“神人”。庄子说:“藐姑射之山,有神人居焉,肌肤若冰雪,绰约若处子,不食五谷,吸风饮露,乘云气,御飞龙,而游

乎四海之外。”^① 这种神人不食人间烟火而高飞于海外云雾之端。从《山海经》到《庄子》所描写的这些飞人、神人，虽然并没有明确指为“仙”，但却包含有轻举上升这一“仙”的基本涵义。这些传说、想象以飞鸟、飞人为主角，而不出现“仙”字，恰好说明了其形象性，而与纯“仙理”宣传有区别。

其二，“寿国式”。如果说，借助鸟羽，正是为了表现仙人之轻举，那么“寿国”传说则更具有仙人不死之意味。寿国传说以描写国民之特异寿命为主。如《山海经》即有各种各样的长寿不死国的传奇性描述。《大荒西经》介绍了一个轩辕国，说在这个国度里，寿命最短的也有八百岁。《海内北经》载，在犬戎国里，有一种马，缩身，两只眼睛像黄金一样，名字叫做“吉量”，乘上它，可以使寿命达到千岁。《海外西经》说，白民之国，人皆白身披发。国中有“乘黄”，其状如狐，背上长角，乘之寿二千岁。《大荒南经》更称，有一个不死之国，姓阿，以甘木为食。此外，在《山海经》里，还有“死而复苏”的传说，如《大荒西经》所写颡项即是这种类型。

其三，“帝师式”。先秦仙话，有许多主角，或具有帝王身分，或以帝王之师的面目出现。西王母就是一例。

西王母的故事由来已久。殷墟甲骨卜辞已有“西母”的概念：

乙酉贞，又岁于伊西母。

这里的“西母”即是“西母”。周代以前，有所谓“祭月于西”的说法，且称“月神”为西皇。月为太阴，故西皇当为西母。需要进一步说明的是“西母”之中何以插上一个“王”字。这是因为王的本义为旺，谓火烧旺盛，后引申为保存天然火种之事。在母系氏族中，司火之人称为王母，即司火的老祖母。由于火在初民生活中极为重要

^① 《庄子·逍遥游》。

故司火之人也就有特殊的地位,从而被尊为王,作为称王天下的代表。可见,王母故事是在原始自然神话与祖先崇拜、种族起源神话的融合之中产生的,经过长期的流传,又演变为仙话。《山海经·西次三山经》说:“玉山,是西王母所居也。西王母其状如人,豹尾虎齿而善啸,蓬发戴胜,是司天之厉及五残。”又《海内北经》说:“西王母梯几而戴胜杖,其南有三青鸟,为西王母取食。在昆仑虚北。”从《山海经》的记载可以看出,西王母不仅是一个自然神,而且是上等仙人。在《淮南子·览冥训》中,我们发现,西王母手中已掌握了成仙的“不死”之药:

羿请不死之药于西王母,姮娥窃以奔月,怅然有丧,无以续之。

《天问》曰:“帝降夷羿,革孽夏氏。”按《天问》之说,羿是天帝派遣到人间,革除夏孽氏的,可见他是一个天神。而据《帝王世纪》,羿又是帝喾之后。我们知道,帝喾在传说中本来也是天神,后来人化而为商代始祖之父。随着帝喾的人化,羿也人化,且子承父业,获得帝王尊号。这样,西王母传给羿不死药,她便兼有帝王之师的身分了。

西王母之为王者师在《穆天子传》里也可找到传说性的资料。

《穆天子传》是晋代从战国时墓中发现的一部古籍。荀勗《序》曰:“古文《穆天子传》者,大康二年(281)汲县民不准盗发古冢所得书也。皆竹简素丝编,以臣勗前所考定古尺度,其简长二尺四寸,以墨书,一简四十字。汲者,战国时魏地也……其书言周穆王游行之事。《春秋左氏传》曰:穆王欲肆其心,周行于天下,将皆使有车辙马迹焉。此书所载则其事也。”《穆天子传》系以纪传体形式来表现周穆王拜见西王母这一主题的:

吉日甲子,天子宾于西王母。乃执白圭玄璧,以见西王

母……乙丑，天子觴西王母于瑤池之上。西王母為天子謠曰：“白云在天，山陵自出，道里悠遠，山川間之。將子無死，尚能復來？”天子答之曰：“予歸東土，和治諸夏。萬民平均，吾願見汝。”比及三年，將復而野，……天子遂驅升于奔山，乃紀名迹于奔山之石，而樹之槐眉曰：西王母之山。

在《穆天子傳》中，西王母形象已不同於《山海經》里對她的描寫了，豹子尾巴被砍掉了，老虎牙齒被拔去了，蓬亂的頭髮重新梳理了一番。她是仙長，又彬彬有禮，還有豐富的情感。西王母形象的變化，說明《穆天子傳》已應用了虛構的筆法。西王母這位女仙確已被塑造成教導周穆王不死治國之道的師長了。

像西王母這樣具有帝王師身分的仙人，在古仙話中可以说并不罕見。如赤松子，傳為神農時雨師，服水玉散以教神農，煉神服氣，能入水不濡，入火不焚，至崑崙山，常止于西王母石室之中，隨風雨上下。炎帝少女追之，一同仙去。又傳廣成子，居崆峒山，授黃帝治身至道，一千二百年而未嘗衰老。還有容成公，善補導之術，守生養氣，發白更黑，齒落復生，也曾當過黃帝的老師。從這些傳說里可以看出，仙家仙話借古帝王以張揚其術的用心。

其四，“方術式”。如果說上述三式是以仙人為中心的，那麼方術式則是以長生不死秘方和成仙路徑、法術的描述為主體的。這一方面，《山海經》就有相當豐富的內容。如《大荒南經》稱：“有巫山者，西有黃鳥。帝藥，八齋。黃鳥于巫山，司此玄蛇。”郭璞注曰：“天帝神仙藥在此也。”所謂“神仙藥”其實就是指長生不死之藥。《大荒南經》在下文中還說：“大荒之中，……有雲雨之山，有木名曰櫟。禹攻雲雨，有赤石焉生櫟，黃本赤枝，青葉，群帝焉取藥。”此外，《山海經》還寫了許多善丹、丹水的特效功用。《西次三經》載，“崧山，其上多丹木，員（圓）葉而赤莖，黃華而赤實，其味如飴，食之不飢。丹水出焉，西流注于稷澤，其中多白玉，是有玉膏，其原沸沸湯湯，黃

帝是食是饷。是生玄玉。玉膏所出，以灌丹木。丹木五岁，五色乃清，五味乃馨。黄帝乃取崆峒山之玉荣，而投之钟山之阳，瑾瑜之玉为良，坚栗精密，浊泽而有光。五色发作，以和柔刚。天地鬼神，是食是饷。君子服之，以御不祥。”关于丹或丹水，在《山海经》中可谓比比皆是。产丹之山也非常之多，如《南山经》里的青丘之山、鸡山、仑者之山、丹穴之山、拒山；《中山经》里的骄山、宜诸之山、岐山、美山、师每之山、隅阳之山、又原之山、瑶碧之山、董理之山、婴山、颯山等等。《山海经》如此留意于善丹、丹水、秘药良方，说明寻找“不死”之路径是仙话的重要内容。

3. 仙话与诸神崇拜的关系及其成因

综上所述，在仙人崇拜的现象产生之后，仙话也纷纷出现，其主要体式有羽人式、寿国式、帝师式、方术式。从这几种主要仙话体式中可以发现一个特点，即“不死”奇人形象的塑造，不死之药的寻求，不死之境的描绘，都留下了原有诸神崇拜的痕迹。这首先是由意识形态的历史继承性所决定的。神既然被创造出来并在古人的生活中发生巨大影响，在神话文学中得到丰富的表现，那么依靠神的地位及其作用来塑造不死奇人、灵物，这是有利仙话在世上的传播的。其次，这种情况同巫祝史的活动有关。我们知道，在古代，一切知识都被宗教的阴影笼罩着。治病的活动大多也是由巫祝史一类人员来进行的。卜筮亦属巫之类。卜筮之人的活动也常涉及医事。《易·豫》卦六五爻辞：“贞疾，恒不死。”病虽久，还是会痊愈的，不会死。又《无妄》九五爻辞：“无妄之疾，勿药有喜。”得了病，不胡思乱想，心情舒畅，不吃药，也会好的。《史记·日者列传》载，“且夫卜筮者，扫除设座，正其冠带，然后乃言事，此有礼也。……而以义置数十百钱，病者或以愈，且死或以生……”这反映了古代宗教神职人员本在于所谓“起死回生”的事，以后就渐渐地出现所

谓奇人。如《史记·扁鹊仓公列传》所载，扁鹊在少年的时候碰到一位叫长桑君的人，各自私下都以对方为奇人，十多年以后，长桑君把扁鹊请去闲聊，告诉扁鹊说：我有秘传的药方，现在我年纪大了，想把它传给你，你不要泄漏。扁鹊对长桑君下了保证：一定照办。于是，长桑君就从怀里把秘传的药方拿给扁鹊，叮嘱他用上等之水和饮，扁鹊依法行之，饮服三十天，即产生奇异现象：他能透视墙壁对面的人，在看病时能看清病人五脏六腑的症结。这类奇异现象即是古人寻求不死之药、试图升仙的理想产生的“催化剂”。由于起死回生及奇人奇事的宣传大多出于巫人，所以，当神仙家从医巫之中分化出来之后，大量形成的仙话便带有诸神崇拜的痕迹。

（二）仙话哲理化和仙话诗

1. 道家对仙话的哲学思考

从上面的分析可知，仙话尽管形式多样，但都离不开生命问题。因此，当仙话的内容逐渐丰富，对于生命的思考也就日趋深化，从而以生命问题为轴心的仙话便在想象中带上了哲理的色彩。

仙话哲理化，这一过程主要是由老庄道家来完成的。正像医家、神仙家、阴阳家、五行家一样，道家也是从古代巫教分化出来的。然而，与其他各派相比，道家更具有哲理睿智，更富有思辨精神。

道家先驱老子首先对仙话原有的哲理意蕴进行发掘和推演。老子把“长生轻举”这一仙的观念之基本含义加以衍扩，提出了“长生久视”和“死而不亡者寿”的命题。他从千变万化的宇宙现象中去寻找“不变”的本体，以为万变之中，有不变者在，这就是“强为之名”的“道”。道的原体是恒定的，这叫“独立而不改”；道的“外体”是运动的，这叫“周行而不殆”。万物之所以生，所以成，就在于道

的作用。老子的体系虽然是包罗万象的，但毫无疑问，他的“道论”是建立在生命思考基础上的。他说：“谷神不死，是谓玄牝，玄牝之门，是谓天地根，绵绵若存，用之不勤。”^① 谷神即指道。谷神不死，即道永存。正因为道是恒久的，所以它像阴之元本（玄牝），是生化之根。老子从天地人相应的观念出发，以为人若能经过一定的修行，“载营魄抱一”，守道不懈，必能使自己的精魂与“道”同一。到了这一个地步，即使身躯坏死，但魂魄也不会散，这就叫“寿”，“死而不亡者寿”正是从这个意义上说的。

庄子是继老子之后的又一道家大师，他继承了老子道的思想，并以古仙话来证明道的“微妙玄通”。他认为古代神仙都是得道者：

狝韦氏得之以絜天地；伏羲氏得之以袭气母；维斗得之终古不忒；日月得之终古不息；堪坏得之以袭昆仑；冯夷得之以游大川；肩吾得之以处大山；黄帝得之以登云天；颞顛得之以处玄宫；禺强得之立乎北极；西王母得之坐乎少广，莫知其始，莫知其终；彭祖得之，上及有虞，下及五伯；傅说得之以相武丁，奄有天下，乘东维，骑箕尾，而比于列星。^②

庄子这一段话有四个层面的意义：第一，他把古仙人都当作得道的典型。如冯夷，《山海经》称“冰夷”，传说服“八石”而为“水仙”，居于中极之渊三百仞深的底处，人面而乘两龙，后世称为“河伯”。再如彭祖，传说寿八百岁，自有虞下及殷周而仙去。第二，赋予古帝王以不死的意义。如狝韦氏、伏羲氏、黄帝等都属古史传说的首领，本已神化，或由神而人化。在庄子的笔下，这些被先民崇拜的古帝王或古氏族首领都是永存或死而复生的。他们由神化而为仙。

① 《道德经》第六章。

② 《庄子·大宗师》，《诸子集成》本。

第三，把神仙与天地自然等量齐观。如维斗、日月本是星体，庄子却把它们与神仙相提并论。第四，庄子把天地、自然、神仙都在道的基点上统一起来。这就更显示出神仙的所谓“无始无终”的特征。

庄子不仅把神话改造成仙话，从仙话中寻求“长生久视”的归宿——道，而且通过仙话人物之口来说明道虽看不见、摸不着，但经一定程序的修炼是可以获得的奥义：

南伯子葵(葵)问乎女偶曰：“子之年长矣，而色若孺子，何也？”曰：“吾闻道矣……吾犹守而告之，三日，而后能外天下；已外天下矣，吾又守之，七日，而后能外物；已外物矣，吾又守之，九日，而后能外生；已外生矣，而后能朝彻；朝彻而后能见独；见独而后能无古今；无古今而后能入于不死不生；杀生者不死，生生者不生，为物，无不将也，无不迎也，无不毁也，无不成也，其名为攸宁。攸宁也者，攸而后成者也。”^①

要明白庄子这一段话的意思，不能不先弄清女偶的身分。按郭庆藩《庄子集释》的解说，女偶系“古之怀道人”，他说：“女偶久闻至道，故能摄卫养生，年虽老，犹有童颜之色，驻彩之状。”说明白点，女偶即古代的女仙人，因有道术，所以能保持童子之貌，其色不衰。

女偶求道之法，关键就在一个“守”字。所谓“守”，当由《道德经》的“守一”而来。“一”即为道，故“守一”也就是守道。守的目的是为了排斥外部干扰信号。所以，这种方法可以称为排斥法。其要领就是收视返听，由远而近。如此，三日之后，心神便从纷繁复杂的外部世界返回到自身，天下置之度外；再过七日，身边的事物就不会惊动内心的宁静；再过九日，连自身的存在也忘记了。于是进

^① 《庄子·大宗师》，《诸子集成》本。

入“四境”之中：第一为“朝彻”。这就是说，经过“守一”、“观气”，一朝豁然贯通，眼前亮光闪闪，如朝日一样明彻。第二为“见独”。这就是说，慧觉出现之时，玄冥之中，悟到独立运行往复的道了。第三为“无古无今”。当道在躯体之内循环往复的时候，时间观念便不能感觉了，过去、现在、将来融合为一体。第四为“无死无生”。由于没有今昔的时间界限，也就摆脱了生死，“天地与我并生”，庄子通过女偶所说的这一道理，就在于要说明仙人正是因为有特殊的修行之术，所以得道长生。关于此，庄子后学发挥得更为详尽，《庄子·在宥》篇云：

我修身千二百岁矣。吾形未常(尝)衰。

这个“我”即黄帝之师广成子仙人之自述。据《在宥》篇的描述，黄帝曾向广成子请问修仙之道，广成子现身说法，教导黄帝抱神以静，这样就能正形而长生。

总之，老子、庄子及其后学都力图从宇宙的联系，从动静关系等哲学深度去揭示古仙话所蕴含的修道秘义。他们在对仙话进行解释、应用和发挥过程中，又创造了新的仙话。由于老庄为代表的道家以他们当时的最高智慧来研讨仙话，所以仙话被注入了道家的血液而有了新的活力。仙话也就更加迅速地发展起来。这不仅表现在数量的增多，内容的丰富，而且也表现在形式上的演进。

2. 仙话诗的形成

战国以后，仙话演进的一大趋势是诗歌化，于是有了仙话诗这种体裁。它以诗的形式来述说仙人的故事，寄托作者的理想。这种作品，最为著名的当推《楚辞·远游》。

《远游》的主题思想和艺术特色都继承了《庄子·逍遥游》。正

像庄子的作品一样,《远游》也在“游”字上大做文章,通过“游”来表现“轻举登仙”境界和抒发作者内心的忧思情感。

《远游》全诗共一百七十二句。除“乱辞”六句外,作品可分为两大部分。

第一部分写慕游,即慕仙人之游。作者慕游愿望的萌发不是没有原因的。正像《庄子·逍遥游》包含着对社会压迫的反抗心理一样,《远游》的字里行间也流露出对昏乱污浊现象的不满:

悲时俗之迫厄兮,愿轻举而远游。质菲薄而无因兮,焉托乘而上浮?遭沈浊而污秽兮,独郁结其谁语?夜耿耿而不寐兮,魂营营而至曙。惟天地之无穷兮,哀人生之长勤。往昔余弗及兮,来者吾不闻。步徙倚而遥思兮,怊惝恍而乖怀。意荒忽而流荡兮,心愁凄而增悲。

读了这一段忧愤的表白,不能不使人联想到战国以来的动乱状况。早在庄子和屈原生活的年代里,由于最高统治者的穷奢极欲和诸侯的兼并战争,广大人民生活困苦,许多知识分子便已深怀担忧。《墨子·辞过》曾描述了当时人主厚敛百姓,暴夺民财的状况。《孟子·梁惠王上》更指出了“民有饥色,野有饿莩”的悲惨情景。这种情况到了秦汉之际可谓有过之而无不及。秦王朝酷刑于民,使役于众,激发了社会矛盾,“人与之为怨,家与之为仇”。^①秦始皇死后,胡亥、赵高的阴谋活动,将国家搞得乌烟瘴气。这些社会的昏浊现象不能不引起具有正直感的知识分子的悲愤和忧伤。《远游》诗中“沈浊”、“污秽”一类感情色彩浓厚的语词的使用,正反映了作者对官场的轻蔑和对腐败政治的揭露。诗人对人生和社会进行长久的反省,终于愤懑悲伤之中,想到了古仙话。他羡慕仙人逍遥

① 《汉书·贾山传》。

自乐：

漠虚静以恬愉兮，澹无为而自得，闻赤松之清尘兮，愿承风乎遗则。贵真人之休德兮，美往世之登仙，与化去而不见兮，名声著而日延。奇傅说之托辰星兮，羨韩众之得一，形穆穆以浸远兮，离人群而遁逸。

赤松子和傅说这两位仙人，上面已叙及。韩终见于《史记·秦始皇本纪》：“三十二年，始皇之碣石，使燕人卢生求羡门、高誓（按：此二者均为古仙人）……使韩终、侯公、石生求仙人不死之药。”韩终又作韩众。同上书又曰：“三十五年……侯生、卢生相与谋曰：‘始皇为人，天性刚戾自用，……未可为求仙药。’于是乃亡去。始皇闻亡，乃大怒曰：‘吾……召文学、方术士甚众，……方士欲练以求奇药。今闻韩众去不报，徐市等费以巨万计，终不得药。……卢生等，吾尊赐之甚厚，今乃诽谤我！……’于是使御史悉案问诸生。”据此，则韩终乃秦时人，而《远游》当是秦汉之际的作品。诗人在《远游》中引述仙话传说，就在于要表明绝尘去累，遁离人世的求索。

在诗人看来，仙人之所以遁世轻举，乃是由于“得道”。因此，他便从老庄那里接过道来并对其性状进行细致的描述：道大而无边，小而无内。心专于道，气合于神，顺应自然，这是仙人“登举”的路径。于是诗人在夜静更深时也模仿仙人修道来了：

壹气孔神兮，于中夜存。虚以待之兮，无为之先，庶类以成兮，此德之门。

排除了杂念，没有了情欲，心宁神静，果然是入道门庭。在半夜里，诗人静坐导引之后，只觉精神轻松愉快，飘飘然有上升之感。这时，魂魄循着仙人的“足迹”而去；昔日轩辕黄帝铸鼎荆山，天龙垂

须下迎的幻景展现在眼前。诗人也试图攀攀龙须，随同仙去；然而，龙须似乎是专迎黄帝的，不可高攀，只得先从王乔而游。根据《逸周书·太子晋》的记载，王乔为周灵王的太子，只活了十七岁就死了。传说他死之前，能预知生死，宣告将“上宾”于上帝之所。故被后世奉为仙人。《远游》作者对王乔这个东方派系蓬莱仙人颇为企羡。在诗人的想象中，王乔属于屈子笔下吸风饮露的“神人”。他——

餐六气而饮沆瀣兮，漱正阳而含朝霞，保神明之清澄兮，
精气入而粗秽除。

当朝霞升起的时候，仙人便在海中蓬莱仙岛对着东升太阳吞起赤黄之气来了；到了中午，仙人转向南面吮吸正阳之气；当夕阳西下时，他面向西方，沐浴落日余辉；到了半夜，仙人面向北方，汲取子时初阳之精气。于是尘秽尽净，只感到神清如透底河水。这同那些整天在官场上为了个人的私利、地位角逐不休的人比起来，内心不是更安宁些吗？王乔的吸引力促使这位诗人的魂魄顺着凯风，飘然而去，终于到了清明的境界：“见王子（乔）而宿之兮，审一气之和德。”诗人“见”到了王乔，向他请教了摄“元精之秘要”。至此，诗人完成了“慕游”的妙想。

第二部分，作者写“主游”，即以诗人自身为主的神游。当诗人向王乔拜问了元精秘要之后，自觉非同凡俗，似乎本领大有长进，便独立而游了。于“主游”之始，其范围乃是地上仙迹：“闻至贵而遂徂兮，忽乎吾将行，仍羽人于丹丘兮，留不死之旧乡。”诗人“启行”了。他首先到了昔日大禹求贤之时所经过的羽人之地：好一个美妙之所在！这里阳光普照，昼夜常明，山丘隆起，丹水出焉，红似火炎。仙人上升了，而那“不死之乡”旧迹却永存于天下，令人神往。

羽人之地游了，西王母所居之处，自然不可错过。咸池是个沐

浴的好地方，何不去那里洗个澡，然后喝一杯玉液美酒呢？

朝濯发于汤谷兮，夕晞余身兮九阳，吸飞泉之微液兮，怀
琬琰之华英。玉色颀以腕颜兮，精醇粹而始壮，质销铄以灼约
兮，神要眇以淫放。

那是太阳刚刚出来的时候，诗人走进了温泉，让那天然的温水冲洗
身躯，当太阳下山时，诗人登上了九阳之山，放眼眺望，然后美美地
喝下了琬琰华英之膏。仙液果然“神功”，凡质尽以脱去，浑身酥软
像个婴儿，面色红润，目光炯炯，英气透于其表。这时诗人脑海一
阵宁静，而万籁俱寂的原野、众鸟休眠的山丘更带来了安详。忽然，
脚上生风，白云飘飘，诗人离开了“不死旧乡”，九阳之山，扶摇而
“登霞”。他开始向天界“游行”了：

命天闾其开关兮，排阊阖而望予，召丰隆使先导兮，问大
微之所居。

诗人到了天堂门外，请上帝卫臣启门，召雷师丰隆开路，问大微帝
宫所在。按上帝卫臣所指的方向，进入重阳帝宫，好好地观赏了一
阵，然后继续赶路：

朝发轫于太仪兮，夕始临乎于微闾。

早上从太仪发驾，傍晚到了东北方的医无闾之地。大概诗人“喝”
了西王母留下的玉膏，后劲十足，越游越有精神。他从天府里借来
万乘兵车，排列齐整，浩浩荡荡，如奔流的河水，一泻千里：

驾八龙之婉婉兮，载云旗之逶迤。建雄虹之采旄兮，五色

杂而炫耀，服偃蹇以低昂兮，驂连蜷以骄骖。骑胶葛以杂乱兮，斑漫衍而方行，撰余辔而正策兮，吾将过乎句芒。

你看那游行的队伍中，诗人所乘之车，八马竞驱，旌旗飘飘。随后车辆，一马领驾，两马夹辕，彩旗招展，蹄声得得。车马喧杂，斑斓多姿。就这样，诗人率领着这支庞大的队伍，直奔东方太皞句芒所居之处，然后右转，向西边进发。随着所经之处的增多，队伍更为壮大了：

历太皓以右转兮，前飞廉以启路。……风伯为余先驱兮，氛埃辟而清凉。凤皇翼其承旗兮，遇蓐收乎西皇。

诗人请来了善于刮风的飞廉风伯在前头开路，扫清了前进路上的障碍，凤凰用它的翅膀与龙相交，鼓舞士气。当闯过了西边的迷雾流波时，诗人又召请北方玄武、文昌帝君、选派天神一起游行。斯时，左边有雨师保护，右边有雷公侍卫，由西北方向正北方迂回前进，归还帝乡。在这里，诗人情绪高涨，为我们展现了更为广阔的场面：

祝融戒而还衡兮，腾告鸾鸟迎宓妃。张《咸池》奏《承云》兮，二女御《九韶》歌。使湘灵鼓瑟兮，令海若舞冯夷。玄螭虫象并出进兮，形繆虬而透蛇。雌霓便娟以增挠兮，鸾鸟轩翥而翔飞。音乐博衍无终极兮，焉乃逝以徘徊。

车喧、马动、鸾鸣，湘神鼓瑟，冯夷起舞，玉女齐歌，鱼龙腾跃，好一派迷人景象，难怪诗人终日徘徊，流连忘返了。

以上分析表明，《远游》一诗的“游”正像网上的纲。诗人通过对“游”的描写，充分展现了自己厌倦世俗生活，崇尚仙人，追求精

神自由的内心世界。诗人侧重于描写自我,表现自我,把自我的表现置于梦幻式的情境之中,通过想象来沟通自我与仙景的联系,自我与众仙的联系。从本质上来说,这个慕仙的“自我”是从世俗生活的厌倦情绪积压中成长起来的。一方面,它对于社会上争名逐利、尔虞吾诈等丑恶现象是一种深沉的揭露;另一方面,慕仙的自我形象表现了精神生活与物质生活的距离的拉远。从艺术的角度看,自我的神游,反映了古人想象力水平的提高。诗人思绪的龙马,忽儿漫步于地下,忽儿飞腾于天际;忽儿东,忽儿西;忽儿跃前,忽儿退后;忽儿动,忽儿静;忽儿内,忽儿外,把微观环境与宏观环境之描写初步地结合在一起,把空间与时间的表现,初步地融汇在一起。若无声而闻响,似无情而感通。

三、神话讖纬化及其同仙话的融合

(一) 神话向讖纬的转化

1. 讖的名义及其对神话的化用

讖是一种预言,带有诡秘性。《说文》曰:“讖,验也,有征验之书。”可见,这是专门用以预卜吉凶的^①。讖的制造者和宣传者力图证明它在事后有征信,所以这又叫做“符”,即符合神意。由于这种“符”出自天命,故又叫做“符命”。讖的兴起与《易》的“河图、洛书”之学有关,故《说文》谈到讖的由来时称之为“河洛所出”。据此,则讖一开始便带有所谓“龙马负图、洛龟出书”的神话色彩。

讖语的内容虽然诡秘,但在形式上则力求工丽,许多讖语都用了诗的体裁。汉初的《易林》可算是运用诗歌体裁创作的讖语典型。

《易林》的作者旧题焦延寿,字贛。王俞说:“延寿经传于孟喜,固是同时,当西汉元、成之间,凌夷厥政,先生或出或处,辄以《易》道上干梁王,遂为郡察举,诏补小黄令,而邑中隐伏之事皆预知其情。”^②彭华说:“贛之《易》专于占察。《易林》之十六卷……观其辞

^① 清·皮锡瑞《经学历史》周予同注谓:“讖有广狭二义。广义的讖泛指一切术数占验之言。”刘熙《释名》称讖为符,“其义纤微而有效验也。”本书所谓讖亦取广义,故将《易林》列入讖的范围。

^② 《百子全书》第4册《易林序》,浙江人民出版社影印本。

韵，皆非后人所能到，颇类《左传》中所载繇辞，固录而藏之，异日间，有事以占，亦未尝不验也。”^①从这两人的序跋中可知，焦延寿的《易林》作于汉元帝、成帝之间，是专门用以占察的；但书中又涉及汉元帝以后事，恐经后人改易。

《易林》所涉事物虽多，但其最鲜明的特色则在于化用《诗经》原有的神话典故。试看卷一《谦》之《困》占辞：

四夷慕德，来兴我国。文君降陟，合受其德。

此则出自《诗·大雅·文王》：“文王在上，于昭于天。周虽旧邦，其命维新，有周不显，帝命不时。文王陟降，在帝左右。……穆穆文王，于缉熙敬止。假哉天命，有商孙子。商之孙子，其丽不亿。上帝既命，侯于周服。”文王在周族中有很高的地位，所以他也被神化，成为崇拜的对象。这首诗以神话形式来叙述文王承上帝之命，施恩布惠的德行。诗中还描绘了文王得到天命之后，商朝后裔臣服于周，万国归向的升平盛世。《易林》改造了这个神话作为筮词，以示在外交上只有施行仁德，才能使天下归顺，国泰民安。

《易林》化用神话也表现在农事方面的预卜，如卷四《艮》之《谦》：

黍稷醇醪，敬奉山宗，神嗜饮食。甘雨嘉祥，庶物蕃茂，时无灾咎，独蒙福祉。

此则典出《小雅·甫田》和《小雅·楚茨》。

《甫田》全诗共四章，是一首祈年、祭神的乐歌。诗以社稷神话为基础，以祭社神、田神为中心来展开它的情节。诗云：“以我齐

^① 《道藏》本《易林》后跋。以下《易林》引文以《百子全书》本为主。

明，与我牺羊，以社以方。我田既臧，农夫之庆。琴瑟击鼓，以御田祖，以祈甘雨。以介我稷黍，以谷我士女。”关于“社”的神话和社神崇拜之风，由来已久。《史记·封禅书》称：“自禹兴而修社祀……所从来，尚矣。”大概在原始社会时期，人们曾向自己居住的土地祈祷、献祭，把供物撒在地上，或埋进土坑里，以后就在祭的时候垒起一个土堆，作为祈祷的对象，天长日久，这就成为土地神的象征或神体，从而也就有了社。由于祭社活动的逐渐展开、社神人格化，因而形成了种种传说。“稷”本是五谷之一，《说文》称“稷”为五谷之长，它可能是我国古代最早种植的旱地作物。在黍、稻、麦、菽等作物神产生之后，因稷的历史悠久，也就居于被尊奉的首位，并与社神并称，如果说社是土地的人格化，那么“稷”则是对作物的人格化。稷被称为田祖，并由此演化出周族起源的“后稷神话”。后稷与社神在很早的时候便被合在一起祭祀。《左传》昭公二十九年载：社稷“二祀……自夏以上祀之。”社稷之祀，每年举行两次，春播以祈五谷丰登，秋收祀之以谢恩典。社与稷的神话及古人对两者的崇拜、祭祀在《诗经》的许多篇章里也都有涉及。如《载芣》与《良耜》即是祀社稷的祭歌。蔡邕《独断》载《鲁诗》说：《载芣》一章三十一句，春籍田祈社稷之所歌也。《毛诗序》亦称：“《载芣》，春籍田而祈社稷也。”又说：“《良耜》，秋报社稷也。”此外，《南齐书》以及《周礼·春官》均论及《载芣》、《良耜》与社稷的关系。可见，社稷神话在周代以前几乎家喻户晓。《诗·甫田》正是在这种背景中描写周代先民的祭祀活动的。他们献上牛羊一类牺牲，迎四方气以郊社神，弹琴鼓瑟，迎接田祖后稷，请求社稷之神广施惠恩，以降甘雨。《易林》卷四《艮》之《谦》中的“甘雨嘉祥”正是由此脱胎而出的。

《楚茨》也是《小雅》中的一首祭歌。它反映了秋收之后大规模的祭祀祈福活动。诗从农民播种写起，接着展示了秋祭时的准备工作状况和宏大场面以及祭祀的先后次序，表达了先民祭祀的愿

望。诗云：“神嗜饮食，卜尔百福。”又云：“神嗜饮食，使君寿考。”先民想象，他们摆上的供品，神灵是会降临享用的，一旦享用，那就会赐给进贡者多种福泽、保佑进供者健康长寿。《易林》中《艮》之《谦》的“神嗜饮食”句便是直接引用《楚茨》的。

从《艮》之《谦》的占辞可以看出，《易林》合用了《诗·甫田》和《诗·楚茨》两篇当中的有关社稷神话和祭祀神话，目的在于说明只要努力耕耘，勤于神事，便能获丰年，无灾无咎。

事实证明，由于谶语预卜未来吉凶乃以“天命”、“神意”为立足之本，因此，它的制作必然要化用和改造神话。《易林》是这样，其他西汉谶语亦都是这样。

2. 纬的名义及其对神话的搜罗变通

和谶语一样，纬书也大量化用神话。

按《说文》称“纬”为“织横丝也”。古时织布，经在轴，纬在杼，所以，纬引申为交会之意。故汉人以左右“六经”之书为秘纬，纬书的基本特点是以宗教观点对古“六经”作了解释，中心在于宣传天对人的警告。在这一点上，纬与图谶有相通之处。

纬乃经之辅。“六经”^①皆有相应之纬。大凡释经总要涉及经的产生，纬也如此。不过，纬是从神学的角度来解说“六经”之所出的。

就拿“诗纬”来说吧。西汉末年，关于《诗》的秘纬纷出，较著者有《诗·含神雾》、《诗·推度灾》、《诗·泛历枢》等。从现有遗文看，这些纬书都宣称《诗》乃是神对人的启示而创作的。实际上，这是一种《诗经》起源的神话。不仅如此，在“诗纬”中也搜罗和改造了不少古神话。有一些《诗经》本身没有涉及的其他古代圣人也为

^① 汉又有“七经”之说，即《易》、《书》、《诗》、《礼》、《乐》、《春秋》“六经”外加《孝经》。

“诗纬”作者拿来神化一通，包括三皇五帝，都成为纬书作者解经的神话角色。在“诗纬”作者看来，大凡圣人都是感“天”之灵而生的。《诗·含神雾》说，有大电光绕北斗枢星，照郊野，感附宝而生黄帝。瑶光如霓，贯月正白，感女枢而生颛顼。庆都与赤龙合昏(婚)，生赤帝伊祁，这就是尧。握登见大虹，意感而生帝舜。大禹之兴，黑风会纪。以后，“风后”又化为老子，以书授张良。含始吞赤珠，生汉皇；赤龙感女媪，刘季兴。以上这些人物的降生，无不带有神的光圈。可见，在诗纬里，旧神话孕育了新神话，新神话又掺杂着旧神话。这种情况在其他纬书里也是汗牛充栋的。

纬书之所以把圣人都说成是感天神而生的，这首先是前兆观念发展的结果。前兆又称预兆。它是某一事物即将产生的先导迹象。对于预兆，我国古代一向十分敏感。古人从自然界的變化中，总结出因果联系的规律；但他们又将因果律的作用范围大大扩展，把某些自然现象人为地同社会人际关系联系起来。因此，自然界出现某种意外事故，如地震、山洪、天火等，他们惊恐万状，以为是人类灾难的先兆。另外，古人又把一些美好事物的出现看作对人类有益处的前兆。《汉书》卷六《武帝纪》载，公元前109年颁布的一道诏书说：“甘泉宫内中产芝，九茎连叶，上帝博临，不异下房，赐朕弘休，其赦天下，赐云阳都百户牛酒。”这是把芝草之生当作汉王朝兴旺的前兆。由于人类有一种乐善厌恶的心理，所以，在神话中的人物之降生总是有好兆头。其次，纬书中关于圣人感生神话也同天人感应论有关。《易·系辞下》曰：“《易》无思也，无为也，寂然不动，感而遂通天下之故。非天下之至神，其孰能与于此。”这就是说，天下万物之所以能交感，就在于有“至神”。所谓“至神”，有双重意义，一是指变化无方；另一则指神灵。《易》的这种“通感”说经过汉儒董仲舒的宣扬和解释而大大发展起来。故“天人感应”论当是纬书“感生神话”的重要理论依据之一。

在纬书里，还有不少阴阳灾异方面的神话。如《诗·推度灾》

说白虹刺日，为政无常；天下疑，则霓逆行；百川沸腾，众阴进；山冢崩，人无仰；高岸为谷，贤者退。《推度灾》还把《关雎》神化，说“关雎恶露，乘精随阳而施，必下九渊，以夏至之日，鸣求雌雄”等等。

灾异神话也具有讖语的味道，是“观物取象”的流变，它是在古代灾异预言基础上发展起来的。孟子说过，孔子作《春秋》而乱臣贼子惧。所以如此，大概是《春秋》已有许多灾异的记录，后人大可以从其中引出预言性的判断来。董仲舒作《春秋繁露》就是专门从神学角度对其中的灾异记载进行解释的，这就为灾异神话的发展奠定了基础。

总之，西汉时期，政治与宗教神学的“联姻”，为讖纬的滋生提供了土壤，而讖纬又不断把神话纳入自己的内容之中，甚至创作新神话，这就使神话讖纬化了。讖纬的内容，神秘性的成分颇多，但后来的道教图讖传说以及种种占辞却是直接以此为源头的。

（二）仙话与讖纬之合流

1. 汉代的仙话诗

仙话，自从它与神话分流之后，便有了相对独立性。随着神话诗的出现，仙话诗也出现了，而且不断汲取营养，丰富其内容。继《楚辞·远游》之后，在汉乐府里又有相对独立的仙话诗。如在十九首“郊庙歌”中就有两首专门表现“登仙”主题的。第一首是《日出入》。歌云：

日出入安穷？时世不与人同。故春非我春，夏非我夏，秋非我秋，冬非我冬。泊如四海之池，造观是耶谓何？吾知所乐，独乐六龙，六龙之调，使我心若。普黄其符不下！

这首诗从太阳的升降入手，表现自然时世与人世的不同。太阳每天从东方升起，傍晚从西方降落，如此循环往复，而有春夏秋冬四时的变化。但是，尽管四时不断更替，太阳依然是那样富有生命力。诗人对太阳的歌颂寄托了他对永恒自然物的羡慕心理。然而，人在世间的生活又是那样的匆忙短促。多少人离世而去了，而太阳依旧还在运转着，可见这春夏秋冬本不属于人的。“春非我春，夏非我夏，秋非我秋，冬非我冬”四句正是对短促人世的感叹！在及时行乐的幸福观的作用下，诗人产生了超越人世，使春永驻的理想追求。他通过对“时世”与“人世”的对比，通过等待“瞿黄”、盼乘“六龙”的心理描写，把一个对登仙朝思暮想的形象和盘托出。

《天马》也是《郊庙歌》中的仙话诗，共两章。上章作于元狩三年（公元前120），下章作于太初四年（公元前101）。兹引述如次：

太一况，天马下，沾赤汗，沫流赭。志倏傥，精权奇。紫浮云，晡上池。体容与，邈万里，今安匹，龙为友。

天马徕，从西极，涉流沙，九夷服。天马徕，出泉水，虎脊两，化若鬼。天马徕，历无草，径千里，循东道。天马徕，执徐时，将摇举，谁与期？天马徕，开远门，竦予身，逝昆仑。天马徕，龙之媒，游阊阖，观玉台。

这首诗是通过天马的刻画来表现登仙主题的。天马的原型是大宛马。太初四年，诛宛王，曾获大宛马。此前亦有献马者。大宛之马，又高又大，为稀罕之物，故被刮目相看。在求仙空气极为浓厚的武帝时代，大宛马即刻被当作神异的东西，进而成为幻想中的登仙运载工具。

2. 仙人传记的第一次结集

当各种诗的遐想和形象载着求仙的炽热情绪“飞旋”在汉代文坛的上空时，远古的仙话与新冒出的仙人灵验事迹也渐被汇拢起来，于是有了《列仙传》的出现。这是仙人传记的第一次结集，它标志着西汉仙话的繁荣。从内容上看，《列仙传》有两个鲜明特点：

第一，进一步把古代传说中的“神”予以仙人化。

顾名思义，《列仙传》就是专门为仙人作传的。凡在书中立传的，都可以看作是仙人。然而，只要对照一下先秦子书以及其他有关经籍，不难发现，《列仙传》所谓“仙人”有相当一些是从古老传说中的神转变过来的。如前面提及的黄帝，在早些时候是作为一位天帝和英雄祖先之神而受到崇拜的。到了《庄子》，开始把黄帝作为一位长生不死的典型来塑造。在《列仙传》中，黄帝已经是一个由帝王修炼而成的仙人典范了。

第二，说明登仙过程是殊途而同归的。

《列仙传》凡两卷，其时间跨度相当长，上自神农时雨师、常止西王母石室的古仙人赤松子，下至汉成帝时“病死而复生”的谷春。其分布的地域也相当广，遍及齐、晋、巨鹿、梁、洛、华阴、陇西、汉中、楚、会稽、丰、象林、巴蜀等广大地区。其仙人的形象也是各种各样的：有上等阶层的人物，如王子昌容，大夫彭祖；也有下层劳动者、商人，如养鸡的、沽酒的、卖草履的、铸冶的、卖药的、贩珠的等，还有少数民族，真是应有尽有，洋洋大观。在漫长的时间里和广阔的地域中，不分男女贵贱，只要能够得到一种仙术，虔诚地修炼下去，就能获得“仙果”，或服食草药金丹，或主施导引行气，或积德行善为人，若能自始至终，心坚如石，必有“佳音”。《列仙传》通过几十个仙人形象的塑造，试图向人们表明：仙门常开，心诚则灵。虽贵贱有别，但仙法平等。

3. 仙话与谶纬的合流

仙话的进一步发展表现为它同谶纬的合流。

仙话与谶纬的融合，我们从《易林》中可以看出。其表现主要有三个方面：

第一，仙名在谶语中的出现。西王母作为一位女仙，她的名字在《易林》中是屡见不鲜的。如卷一《乾》之《复》说：“三人为旅，俱归北海，入门升堂，拜谒王母，饮劳我酒。”卷二《贲》之《井》：“二人为侣，俱归北海，入门上堂，拜谒王母……”这两段谶语几乎相同，只是首尾略异。这里的王母已不是可望而不可及的，她同世俗已有密切的往来。这些旅行者三三两两，向北海进发，一进了门就去拜见西王母。足见旅行者对王母的尊重。而西王母对客人十分热情，设酒宴款待。再如卷二《剥》之《无妄》：“东邻嫁女，为王妃后，庄公筑馆，以尊王母。归于京师，季姜悦喜。”这一则林辞是作为婚嫁之谶的。东面邻居嫁了女儿，做了王妃。于是庄公建筑馆室，供奉西王母。似乎西王母又成为“月老”了。在《易林》中，大凡福祿之谶亦每每涉及西王母。如卷二《剥》之《观》：“王母多福，天祿所伏。居之宠光，君子有福。”这一则林辞用了暗喻的手法，以为王母大有福祿，故君子托王母之福，亦大有福。此外，《易林》还常以西王母之名来演述“解厄”之谶。如卷一《小畜》之《大有》：“金牙铁齿，西王母子。无有祸殃，候含陟道，别来不久。”金乃庚辛之谓，庚辛即西。所以“金牙”暗谓西王母。这一则谶语是说，应了王母之运，当可消灾去厄。我们再看卷一《谦》之《节》：“穿鼻系株，为虎所拘。王母祝福，祸不成灾，突然自来。”这一则头两句是说卜问者遇到危险，遭受刑罚，但由于王母暗助，于是化险为夷，预计逢凶化吉。卷二《临》之《临》曰：“弱水之西，有西王母，生不知老，与天相保，行者危殆，利居善喜。”又卷二《临》之《履》：“驾龙骑虎，周遍天

下,为神人使,西见王母,不忧危殆。”在这两段中,前者讲虽有危难,但因有王母仙人的担保,不必恐惧,其结局是可喜的。后一段“不忧危殆”正是卜危的。一个“不”字点出了卜人心有疑虑,不知所从,巧遇王母,于是转忧为喜,疑虑全打消了。

除了西王母之外,《易林》的占验辞也常出现王乔、彭祖等仙人名字。卷一《讼》之《家人》:“戴尧扶禹,松乔彭祖,西遇王母,道路夷易,无敢难者。”这是卜旅行的。尧与禹本是古代的圣人,后来渐渐仙化。“松乔”当是“赤松王乔”之略称,意即:跟从松乔和彭祖等仙人,四通八达,没有什么人敢拦路,旅行是顺利的。卷三《家人》之《剥》:“骑龙乘风,上见神公,彭祖受制,王乔赞通,巫咸就位,拜寿无穷。”这是寿命之谶。大难不死,必有后福,德配龙凤,寿命齐天。关于寿命方面,还有如下几则:卷二《观》之《剥》:“寿如松乔,与日月俱,常安康乐,不罹祸忧。”卷一《谦》之《谦》:“王乔无病,狗头不痛,亡跛失履,乏我送从。”其中所谓“松”系赤松子,古仙人。这两则谶语虽都讲寿命,但侧重点不同。前者之“寿”,在于自然无忧,安居康健;后者能寿在于无病。此外,《易林》还出现了江妃的名字。卷二《噬嗑》之《困》:“二女宝珠,误郑大夫,君父无礼,自为作哭(《百子全书》本“哭”作“笑”,据《道藏》本改。)”宝珠乃江妃二女所佩两明珠。这一则意思说,不知礼节,乱了纲常,自食其果。

第二,仙山在谶语中的涉及。卷一《比》之《姤》:“登昆仑,入天门,过糟丘,宿玉泉,同惠欢,见仁君。”卷二《剥》之《益》:“扬华不时,冬实生危。忧多横贼,生不能服。昆仑之玉,取求不得。”卷一《谦》之《井》:“华首山头,仙道所游,利以居止,长无咎忧。”卷二《贲》之《解》:“南山之蹊,真人所游,德配唐虞,天命为子,保佑歆享,身受大庆。”这几则中有两处提到昆仑山,这是女仙聚集之处。传说,登上昆仑山峰,即可入天门。《易林》两用昆仑,其一预计登上山巅,天门可及;另一之结局则相反,求昆仑之玉不可得,危不能复。又华首,系大华首阳之山;南山即终南山。以上几处都是著名

的仙山。《易林》套用仙山为占，自然地就会使人想起与这些名山有关的仙话故事。

第三，仙术在谶语中的应用。仙话的构成要素不仅有人物、地点、时间，而且包括在故事发展中起重要作用的仙术描写。仙术的种类很多，求长生是其核心。《易林》的谶语就应用了不少关于“长生”的专门术语。卷三《咸》之《姤》：“长生太平，仁政流行。四方归德，社稷康荣。”“长生”一语首见于《道德经》，后来成为方士的专门性术语。《易林》借此以预卜政治局势。古所谓“长生”者是有德性的，意即由德高望重的长生仙人治世，天下平安。以仁为政，百姓归向，国家兴旺。这是《易林》在谶语中为我们展现的一幅社会蓝图。有了安定的社会，自是有利繁衍，故卷一《比》之《泰》说：“长生无极，子孙千亿，柏桂载梁，坚固不倾。”这里的仙人不仅长生，而且没有寿命极限，于子孙孙，层出不穷，命基安固，家国常青。

在《易林》中，关于“灵药”的描述也被用作祥瑞之谶。如卷一《同人》之《剥》：“文山紫芝，雍梁朱草，长生和气，王以为宝，公尸侑食，福禄来处。”紫芝就是灵芝草；朱草也是仙话中的一种灵药。按照古代的传说，芝生于土，土气和则芝草生。王者王于土，能以慈仁为本，则芝草亦生，而德高则朱草出。《易林》通过芝草和朱草的描写，暗示了政治清明、社会安定、天下太平的情景。

在谶语里有仙话，同样，在纬书中也大量存在。《诗·含神雾》说：“太华之山，上有明星玉女，主持玉浆，服之成仙。”^①玉女是仙话故事中的女仙，玉浆是仙人服用的高级饮料，太华即西岳华山。仙名、仙山、仙术在这里俱备了。诗纬之外，其他纬书引用或改造仙话也是寻常事。《尚书·帝验期》：“王母之国，在西荒。凡得道受书者皆朝王母于昆仑之阙。”^②这是用白描手法来讲仙话的，其王母的形象有了新发展。既然得道的一切仙人或者受书得度者都要

① 《后汉书》卷八十九《张衡传》注引。

② 《太平御览》卷六百六十一。

朝拜西王母,可知西王母变成众仙的一个首领了。《艺文类聚》卷十一《帝王部·帝舜有虞氏》引《洛书·灵准听》亦称:“舜受终,凤皇仪,黄龙感,朱草生,蓂莢萼,西王母授益地图。”注曰:“西王母,得益地之图来献。”《灵准听》把西王母得地图的事讲得愈加具体化了,不仅有地点而且有时间。正像《易林》的占辞在描绘仙人形象时也勾勒仙山胜景一样,纬书对仙山亦费尽笔墨加以渲染,如《河图·括地象》说:“地南北三亿三万五千五百里,地部之位,起形高大者,有昆仑山,广万里,高万一千里,神物之所生,圣人仙人之所集也,出五色云气,五色流水,其泉南流入中国,名曰河也。其山中应于天,最居中,八十城布绕之,中国东南隅,居其一分……”^①在纬书作者的笔下,昆仑山顶天立地。茫茫天际为什么不会掉下来,就在于有昆仑山的支撑。这些描绘表现古人的想象力和对天体自然认识的形象性。

4. 仙话与谶纬融合的原因

仙话与谶纬发生合流,这是有其客观基础的,最根本的原因是方士的作用。所谓方士,就是专门以宣传神仙之说或奇方异术为业的人,所以又称神仙方士。《黄帝内经·素问·五藏别论》王冰注:“方士,谓明悟方术之士也。”方士渊源于古巫。神仙方士从巫分化出来之后,由于有巫原来的那套占卜理论,所以他们在帮助统治者事神修仙的过程中便渐渐把占卜的文辞变成谶语,并在此基础上制造新谶语,把鼓吹“升仙”与占卜作谶的事紧密结合在一起。又由于谶纬本身是由宗教神话基础上发展起来的。当谶纬与仙话融合之后,神与仙便相混融。仙有时候是神,神有时候是仙,直到最后神仙并称,甚至神仙合一了。

^① 转引自张华《博物志》卷一,《苻子全书》第7册。

后 记

这本书的构思开始于1986年初。其写作动机缘起于业师卿希泰教授对我的一次面授。记得还在攻读硕士研究生的时候，我常常到卿先生家中请教。先生循循善诱，每次谈话，都给我新的启迪。一天晚上，先生谈起了国际道教研究状况，认为，从文学角度研究道教是亟待开拓的工作。先生希望我将来能从事这一方面的研究。这给我极大的鼓舞。于是，我开始考虑如何寻找资料，并酝酿写作计划。

1986年夏天，我于四川大学获得硕士学位之后，来到福建师范大学中文系易学研究所工作。于讲授“道教与中国文化”以及中国古代文学的课余之暇，我着重研读道教文学的原始文献，拟定写作大纲，并开始撰写初稿。由于我国的道教文学研究几乎处于空白状态，参考资料少得可怜，我不得不从零开始，按照时代的先后顺序对原始材料进行探讨。我虽然冥思苦想，马不停蹄地“奔跑”，但整个工作进展缓慢。我非常羡慕那些仅用一年半载或者几个月时间就完成一部大作的学者们，我也希望自己能够加快步伐，但我每前进一步，几乎都得披荆斩棘。由于种种原因，我的写作常常处于“打游击”的状态。在工作中，我碰到了许许多多的困难，但值得庆幸的是，在我最困难的时候，我的导师和其他老前辈以及同行好友便给予我帮助和鼓励。几年之中，我前后收到业师卿希泰教授的数十封信。先生的每一封信都对我的学术研究注入了新的血液，使我不断鼓起勇气，向前迈进。

1989年，本书的写作获得了国家社会科学基金(青年基金)的资助。这不仅为我的写作提供了经济保证，而且也是一种精神的奖赏，使我增加了勇气和力量。几年来，在写作过程中，我还得到了福建师范大学校、系领导的大力支持。在资料的查找方面，福建师范大学图书馆给了极大的帮助。已故著名易学专家、诗人黄寿祺教授对我的大部分初稿作了精心的审阅；历史学家刘蕙孙教授为本书的撰写提供了不少线索；福建诗词学会文学评论家林英老师在百忙之中审阅了本书二稿的大部分章节，提出许多宝贵意见。张善文同志、郭天沅同志也给予许多帮助。在此一并致谢。

唐石窗

1990年8月14日于福州

[G e n e r a l I n f o r m a t i o n]

书名 = 道教文学史

作者 =

页数 = 5 8 1

S S 号 = 0

出版日期 =

V s s 号 = 6 6 3 8 2 5 8 7