

李丰楙 著

忧与游

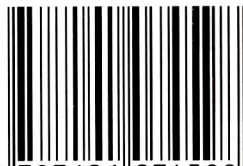
六朝隋唐仙道文学

中华书局



忧与游：
六朝隋唐仙道文学

ISBN 978-7-101-07459-8



定价：50.00元

9 787101 074598 >

图书在版编目(CIP)数据

忧与游:六朝隋唐仙道文学/李丰楙著. - 北京:中华书局,2010.10

ISBN 978 - 7 - 101 - 07459 - 8

I. ①忧… II. 李… III. ①古典文学 - 文学研究 - 中国 - 六朝时代②古典文学 - 文学研究 - 中国 - 隋唐时代
IV. I206.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 108779 号

书 名 忧与游:六朝隋唐仙道文学
著 者 李丰楙
责任编辑 朱立峰
出版发行 中华书局
(北京市丰台区太平桥西里 38 号 100073)
<http://www.zhbc.com.cn>
E-mail:zhbc@zhbc.com.cn
印 刷 北京瑞古冠中印刷厂
版 次 2010 年 10 月北京第 1 版
2010 年 10 月北京第 1 次印刷
规 格 开本/700×1000 毫米 1/16
印张 27½ 插页 2 字数 340 千字
印 数 1~3000 册
国际书号 ISBN 978 - 7 - 101 - 07459 - 8
定 价 50.00 元

导 论

在中国文学的研究中,有关宗教文学、神话文学的研究成果并不特别丰硕,相较于热门的佛学研究,佛教文学已有硕学先达早就措意于此;反而民族宗教的道教神话较少专注的钻研,因而“道教文学”常是空白的一页,主要的原因应该是被边缘化,中国文学研究者也就无意探究及此;而“道教学”在宗教学门中,目前也尚在方兴未艾的初兴阶段,学界刚开拓此一相关领域,有待日渐体系化。故揭橥“道教文学”这一名目即是企图复合“道教”与“文学”,将两个辞汇复合为一个学术术语,以突出其多学科的特质,从而整合中国文学、宗教学、文化人类学、神话学,以及相关的历史学、艺术学等。因而在道教与文学或文学与道教的关系中,可以形成不同的关系——and(与)、in(在)或 as(作为),不管如何联系两者,都需要借由彼此之间的相互关系,以便进行不同状态的考察,才能深入理解“道教文学”的真谛。道教的一切经《道藏》收录诸多的道经,而文学中也蕴含丰富的神仙神话,如何从中挖掘其

文学特质,发现民族宗教所体现的民族气派,就需要深入研读这些文本,论证其所成就的,既有宗教文学也有神话文学的共同特色,这是一门有待开拓的新领域。

一、“道教文学”的探本溯源:从巫歌、游仙诗到道曲

关于“道教文学”观念的形成,我当初决定钻研六朝文学即以之作为学术的定位。由于六朝文学专家既已累积了可观的成果,就需扩大研究视野,我乃确定从道教文化进行微观与宏观的考察,期望可以建立宗教文学史的新读法。故将同一文本放在神仙道教的历史文化脉络中,应该可以解读隐藏于语言意象之后的不同讯息,期望有朝一日建立“中国宗教文学史”这样一个重要的课题。只有先从通史的角度作宏观的考察,而后才能集中思索“怎样才能写出一部好的中国道教文学史”。在这一强烈的力量驱策下,我开始有计划地拟定系列的微观研究课题:先从博士论文中选出游仙诗、神弦歌及步虚辞部分进行改写,再继续整理唐宋游仙文学问题。目前所出版的仅为其中一部分,都收录在这一部论集中。

由于汉学研究一向忽视宗教学,如何突破传统的研究观念,确是一个亟待深思的问题:其中涉及研究课题的选择,究竟属于文学研究抑或是道教研究?放在“宗教系”的“道教学组”,就不得不严肃思考一个基本问题:在宗教系所的课程中,“道教文学”是否可作为宗教文学的一门;如果视同于神话文学,也可配合道教科仪的演法仪式,建立一个道教学的教学、研究架构。在这样的思考下,我曾先后在台湾辅仁大学宗教系所开出“道教文学”课程(1995);又在台湾政大中文所开一门“道教文学专题研究”(1996起)。在课堂的讲授中,我将前此撰成的专论按条理性的架构进行分类,同时也借此深入思索“道教文学”作为道教学的一支,所具有的宗教文学本质。

道教学界对于“道教文学”的探讨,当时同行之间曾论及的,较早有日本的游佐昇、小川阳一,后来则有中国的葛兆光、詹石窗等,显示了中国文学部

门的同好也注意及此。詹石窗就曾直接撰为《道教文学史》的通史性专书,也触及“道教文学”所指涉的名义及其内涵问题。从宗教文学或神话文学的理论架构言,“道教文学”绝非只是“影响说”。道教思想如何“影响”文士创作或民间文学,这只是外烁的创作题材的选择或思想主题的激发;只是这样地理解道教如何影响了文学,就窄化了“道教文学”的丰富内涵。就好像学界另一种“佛教文学”的用法,既指佛教经典中所使用的是否具有文学艺术表现技巧,也指中国文学是否受佛教思想的影响。诸如此类的理解乃是涉及从 and、in 到 as 的关系,也就是如何将“道教性质的文学作品”放入中国文学史的脉络中,此乃缘于中国文学研究已形成抒情的主位观察,但仅用抒情本位并不能指陈道教文学的特质,也未能整体掌握中国文学的源流正变。

在艺术起源论中,根据“艺术源于宗教”的理论,龙彼德教授(Peter von der Loon)就曾从戏剧“如何”兴起的观点,提出“中国戏剧源于宗教仪典”的看法。道教既被目为民族宗教、本土宗教,在道教文学的起源中,就可发现游仙文学正是源于《楚辞》中《离骚》、《远游》等所谓的“巫系文学”;秦始皇时博士所赋的《仙真人诗》、汉武帝时司马相如所上的《大人先生赋》,都是与巫师、方士的神游经验有关;而《九歌》更是与宗教性的祭祀仪式密切关联。从“巫系文学”的系谱接续而下,就是东汉以来文士竞相拟作的乐府体游仙诗、民歌体的《神弦歌》及道曲体的《步虚辞》,“作为”一种宗教文学,其精神命脉确是一脉相承,同时蕴含了戏剧、诗歌与宗教祭仪的关系,因此可说宗教文学乃是中国文学的重要源头之一。

六朝文论家所分辨的诗歌源流,既已清楚辨明当时文人的传承谱系,拈举国风、小雅及楚骚作为三大源头:楚骚即为巫系文学,小雅多为宴享及祭祀之用,就是国风中也有一些与巫风、信仰习俗有关。中国文学的源头既与祭祀礼仪有密切的关系,从宗教祭仪与社会生活的关联,就可理解《左传》成公十二年所说的“国之大事,在祀与戎”。官方的祭祀如此,民间的祠祀也同样兴盛。《九歌》即是一种祝、巫参与的祭仪;而《离骚》、《远游》中的神游情

节则为巫俗；《招魂》更是明显缘于巫、祝。从而可知南楚文化所孕育的楚文学，“祀”事既是邦国大事也是艺文大事。经历汉赋而下，神仙神话及与之相关的宗教体验，仍被完整保存于游仙文学系列中，从初期朴素的游仙众作演变为文人有所寓托的变创之体，当时阮籍、郭璞等希企隐逸的文人都可归类于这一源流正变。

“道教文学”这一谱系，还有另一个贴切的名称即是“仙道文学”，也并非神仙神话如何“影响”道教的问题，而是道教如何传承神仙思想的问题，即将朴素的神仙神话吸纳之后，再融铸为具有道教意识的宗教神话。从神仙说的传承谱系言，道教确实具有民族宗教的本土性格，发扬光大了与神仙有关的宗教文化，诸如神仙世界、成仙方法以及如何进入仙界的历程。其中就完整地将神话与仪式结合为一体，一方面既与古巫、方术文化有密切的关联，又进一步开展了新的格局，堂庑开阔，境界转深；另一方面既与官方、民间的祭祀礼仪有关，又能阐扬儒家祝官一度衰歇的祭祀礼仪，并提升了民间社会的祠祭习俗，就成为一套精致而周备的斋醮科仪。因而道教与道教文学的宗教本质就是，不仅承续并发展了巫系文学、神仙神话，而且强化其宗教性格，诸如完成了《真灵位业图》的神统谱，并形成步虚旋绕的仪式以模拟升天的动作；而存想的修行体验也被记录于实录式的《真诰》中，录存了降真状态中仙言仙语的仙歌。这就是“道教”采用了“文学”的艺术形式所录存的本土的宗教神秘体验，就成为中国文学中较为奇特的宗教文学。

从屈原采用辞赋体的诵咏到汉、晋诗人发展使用了五言诗体，虽是在不同时代分别创用不同的韵文形式，却都采取一种富于音乐性的表现方式。关于南楚的骚体到底与何种乐器配合，从《九歌》中所描述看，应包括了打击乐器钟、磬，吹奏及弹奏乐器如竽、瑟之类；从新近出土的地下文物佐证，就可说明琴瑟实为重要的乐器，而整组的编钟、编磬也显示其演奏的场面颇为盛壮，像曾侯乙墓之例。而《离骚》可能即是以“离”为主奏的形式，这是一种琴瑟的弹奏，适合于曼声咏诵的南音。宗教祭仪必定是歌舞乐一体，在仪式

表现上成为一种戏剧性仪式,在神话情境中演出仪式性的动作。巫与灵巫即分别以媒介者的角色,一扮媚神的神之配偶,一扮神所降的神灵替身,在登场之后进行独舞或共舞,在人神交感中获致交通幽明的功能;后来《神弦歌》中诸曲就是江南地区的祭神歌,残存了地方祭祀俗神的宗教性祭仪。

相较于此,《离骚》、《远游》即是巫师的神游想象,或是模拟升天的神秘经验,可作为早期升登仙界的神游版本,乃在楚瑟的伴奏中曼声赋咏,模拟虚空中神游的出神之思。汉晋之际出现诸般《升天行》、《游仙诗》,则是文人文学想象的升登之游。在五言诗体初兴之时为何会形成远游的流行风尚?根据目前的文献资料仍只能作基本的解释。但同一时期又出现另一种道教版本的升天行,则是配合旋绕升天的仪式歌辞《步虚辞》,乃模拟登升玉京山以示朝元之游;上清经派的降真诰语中,也曾出现为数可观的仙歌,同样表现一种人仙接遇的宗教体验。当初屈原到底是本人曾有亲身的证验,抑或只因三闾大夫之职而熟稔巫祝的宗教世界,故采用韵文形式表现规律性的节奏,想象进入一种恍惚状态的神秘体验;至于曹氏父子对于神仙世界,既是心向往之却又亟思《辨道》,但是在诗歌中却仍是一再歌咏游仙之乐,均曾运用诗歌体的叹唱以激发游仙的气氛。而道教版本的步虚辞、仙歌才是真正的宗教体验,不管是与仙真接遇抑或是登升谒圣,都能借由规律化的五言诗体,获致恍兮惚兮、似真还幻的奇幻感。

从巫到道的转变,从道家的仙、真到道教的仙圣、真人,在古中国的宗教传承中确是一脉相承。巫歌巫舞与祭祀礼仪就是宗教、神话及文学艺术的共同源头,道教斋醮即从古巫、祝辞及汉官仪中演化出来,也就保存了歌舞乐一体的文化传统,既有仪式动作模拟升登的宗教科仪,也在存思入神中体验出入仙界的神秘经验,因此道教文学可说是巫、祝文学的进一步转化。屈原即有不世出的大才,魏晋文人也多有卓越的才华,才能深刻反映宗教诗歌的神圣之美、神秘之趣。仙界、仙人及仙趣所象征的终极真实,乃是国人探求不死的神仙神话之梦,正是集体意识中的一种文化符号,楚骚、游仙诗及

步虚词都是同为民族心灵的神话象征：表现一个探求长寿永生的生命与和谐安宁的乐园。所有的巫歌、道曲都尝试沟通人与神、凡与仙，成为通过此界与彼界相互交通的文化象征，屈原之梦也就是郭璞之梦，同时也是奉道者或非奉道者所共同向往的。仙道文学或道教文学正是这一文化传统下的精致产物。

二、忧与游：游仙文学的永恒主题

“不死的探求”乃是神仙神话的核心主题，也是贯串初期仙说与道教仙说的一贯精神，虽则远古既已形成神仙神话——即袁珂特别拈举的“仙话”一词，可以区别于其他的神话。早期文献、出土文物虽未直接述明，不过从神话思维理解这些隐喻，仍可解读符号中既隐藏又暴露的意义，诸如不死国、不死药、不死民与羽人之类，都是出现在距离一定时间和空间之外，也就具有“世外”的“人外”特质。此类不死之国、民及药物虽因时空而变易，但是基型未曾出现大变动，都具现出人间世所未有的特质，诸如生命的永恒、世界的完美，这一超越的特质反映了人类的共同愿望。这种愿望又会随着不同时代、阶级而出现不同的意义，不过希企成仙的动机仍可归为“忧”之一字，因而如何获致短暂的“解我忧”之法即是“游”，一种神游、想象之游所形成的奇幻之趣。所以《远游》既已隐藏了游仙的题名，只是当时的仙说仍处于朴素的状态；而“游仙”众作则已是精要而明确的名题，至此确定忧与游为仙道文学、道教文学的中心思想。

“忧”的情绪具现人类的求仙动机，既是个体心理的反应，也表现集体的心理需求，故当时诗人就使用“生年不满百，常怀千岁忧”，以此抒写生命的焦虑情绪。忧并不像爱或恨之具有对象性，而显现出对于时间、空间的无对象性，这种情绪并非是一种强烈的、立即的反应，而是在渐加的、累积的情况下逐渐形成。因而同一忧的情绪却会在不同身份者的感觉中，杂糅着生命无常、生存困境的相关情绪，发酵为创作即表现一种心理的冲动。故一旦发

生于奉道的修行者身上,这一隐藏着的情绪就会凝结为一种力量,从而触发为“入道”的动机。所以探求不死的行动,关涉诗人与求仙者之间共同的生命观、世界观,也就面对生命存在的保证,表现为积极而有力的终极关怀。

在中国文学传统中言志、咏怀是主要的传统,屈原借由远游以写“忧”的心境,即是“为情而造文”的诗人情怀,乃选择香草美人及上征求女作为象征,表达其心中所郁结的情绪。为何《离骚》在后半转入远征的情境?对照《远游》篇即可体会这是基于同一“游”的动机:生存的困顿、生命的困厄即为忧,总结为空间的迫阨、时间的短促。在这两股压力下,他虽则一再坚持美与善的“不变”,但面对着“变”的时局,难免产生深沉的挫折感和无力感:党人的变态、群芳的变质,特别是怀王的善变,及变动不居的现象,都使他的心情充满不安与惶恐。在前半篇中既已一再出现的关键字眼正是“及”和“恐”,乃希望“及”时把握时机、掌握生命,但又惟“恐”有所不“及”。如此就形成一种“士不遇”的忧郁心境,才会转入神话象征之“游”,第一次即叙写其直上昆仑以叩帝阍,表现期望登升谒圣以自陈的心理历程;吊诡笔法再次表现于第二次,在即将陟升的关键时刻却返顾人间。《离骚》一篇既是游仙之祖,也是汉代赋家写《士不遇赋》之源,《离骚》较诸《远游》的神游手法,反而更能叙写由“忧”而“游”的深沉心绪。

屈原之后士大夫文学祖述这种忧世文学,基于身世际遇的相同处境,上焉者仍能延续“为情而造文”的诗人传统,其下者则是“为文而造情”的词人之作,故游仙的题材也可依此而分诗人和词人二系。后一类拟作的游仙作品,也是猎取仙界事物而虚拟神游之乐,有些未被淘汰的尚保存于选集、别集中。艺术价值较高的六朝诗,游仙众作中不管题名是否“游仙”,仍能传承“忧”的传统。故可从“忧”的性质分析就可理解“游”的不同性质,这就比单从形式分析游仙诗的正变,更能掌握游仙文学的精神特质,也符合“诗人”的为文动机乃是为情而作的本意。

游仙文学在发展的初期,与帝王、贵游因忧而游有关。齐、燕两国之主

及其后的秦皇、汉武、汉宣诸帝王，都是在拥有权力之后发现生命之不可掌握，由于不满足而求仙。曹氏父子之赋写游仙，其实和秦始皇之使博士作《仙真人诗》、汉武之快览《大人赋》一样，差别只在自写或为他而写。权势的掌握者即耗尽心机，虽能掌控人间世的一切，却仍旧无法借由人造的庭园、宫殿真正享有仙界宫府之趣，对于时间带来不可抗拒的推移之力无力撼动。容颜的衰老、体力的衰弱及由此形成的心灵的空虚感，凡此都让这些不可一世的暴君、枭雄或英主、英雄为之气沮，因而才让一些梦想家游说可到海上寻求飘渺的仙岛、仙药。为了探求生命永恒存在的可能性，促发了帝王、贵游假求外力以求长生的动机，而游仙诸作中却也蕴含着迟疑、不安的情绪。曹氏父子的艺文才华自是不亚于武略，所表现出来的忧与游也是游情与疑虑交作，具现其心灵中对于“惊风飘白日”所怀的死亡之悲；特别是战乱之后又接以大疫，“徐陈应刘一时俱逝”的残酷现实，更让人在死亡之前显得卑微而无力，他们之所以高唱升天，何尝不是对于生命苦短表现出深沉的感慨？

在六朝的时代情境中，另有一类文士之抒写游仙，特别是寒门出身者如郭璞，他们之所忧就较为现实而真切。斯波六郎教授曾以“孤独感”综括中国名诗人的特质，这种生命之悲何尝不是游仙诗的忧世之怀：既有政局之忧，在易代之际名士少有全者，阮籍、嵇康以至于郭璞都曾亲身感受；也有战乱之忧，南北相互征伐之际，名士就有身遭四化者，如颜之推、庾信等人，都只能苟全于乱世；又有灾劫之忧，时疫及洪灾在江南流行，也让时人深感生命朝不保夕。在两三百年的动乱之中，社会的失序、人性的失序，也导致诗人痛感宇宙的失序，所以生存之忧迫使他们思索生命之忧。这种面对宇宙所兴发的孤独感，已非一般的事物可以解忧，游仙即可作为抒怀的方式。郭璞即是以《游仙》之篇变创其体而借以咏怀，都是借由游仙以言志、咏怀的同一机抒。

六朝诗人确是传续了汉代赋家的“士不遇”传统，也传续了忧世的精神，表现于游仙题材的忧与游，即多与不遇明主有关：阮、嵇之于司马氏，郭璞之

于王敦,都涉及一时名士需与政权拥有者虚与委蛇以求自全;尤其类似郭璞的寒门细族,在当时讲究门第世族的风尚下,参与贵游集团的社会活动,并介入波诡的政权纷争中,确是足以激发诗人借游仙以抒怀,因忧而游于山林及洞府,这就形成了融合隐逸和游仙的仙隐思想。方士性格的文士如此,一些文士奉道而成为道门中人者既隐又修,兼有隐士和道士的双重身份。葛洪撰《抱朴子》就特分内外篇,内篇专论神仙方术,而外篇即以《嘉遁》为首,已为隐逸思想进一步赋予新意。在乱世少有全者的情况下,促使隐居求志的自洁之士增多,故这一段期间出现了多种高士、隐士传记集;其后修史者也多利用当时私家所修的史传,特别列出《隐逸传》,其中有的就常与《艺术传》中人相涉。因此论仙隐都和士之不遇有关,即是不满时局和世情,在无力感下乃选择一种度世道,成为游仙文学的共同背景。

从士大夫理想化的游仙世界,深进一层即是入道以求度脱,就可进入道教中人整备叙述的神仙世界。东汉末叶以来早期教团陆续出现,诸如大河南北的太平道、江南的于(吉)君道及蜀汉的五斗米道等,从“滨海地域”到天府之国,都有大小不等的教团出以救世。新兴教团之间虽是各自发展,却也相互冲激、影响,在基层社会既与“巫”或俗祷并存而相竞,又需面对日渐壮大的佛教信仰,巫与道、佛与道间形成冲突和妥协,从而各自建立不同教团的道法,最后经由杰出的高道统一为“道教”。在乱世中具有创发力的道教中人,提出一套神学宇宙论解说劫运的来临、真主的降世,并经由布化而使奉道者希求度世。陈寅恪既已注意重要的世家大族中,包括江南旧族和渡江南下的世族,都有奉道之嫌疑,更多的则是流移于道治之间的寻常百姓。蜀汉地区的天师道实行政教合一制,而后落实于村落共同体中的道治,都开创了此后定制化的道教传统。

游历仙境、接遇仙人需立基于新的神话叙述,道教既已适时形成神统谱《真灵位业图》,其中的仙真阶位与名山治理说,促使有些游仙之作逐渐脱离了旧体的模拟,而有明显的“道教化”现象,因而这一时期出现了名实相符的

“道教文学”。道教中人在宗教情境中所译写传世的仙歌,不同于一般文人的“创作”,而是存在于“真诰”的笔录中,如杨羲代许谧为中介者相遇仙真的神秘经验,乃进入恍惚状态而“自动”书写。因而仙歌所使用的仙言仙语,正是一种借用后又经重铸的符号,作为仙、凡交通的媒介。由于书写者均受过良好的艺文训练,可以操作流行一时的五言诗体及诗语,这些语言符号就成为习用的工具,而代传其诰语的中介者,即得以相遇仙界中的仙真圣众。当降真时就曾出现一批数量可观的仙歌,被录存于道经、特别是上清经派的经典中(这一部分已整理完竣,将另行出版)。在东晋时期句容、金陵地区活动的降真集团,即是杨羲配合许谧、许翊父子等,就曾写下一批文笔灿然的仙歌;类似的降真记录也陆续出现,后来北周编《无上秘要》中就特别列出“仙歌品”,所收的也只是其中的一部分而已。这些仙歌的表达手法及其风格都自成一个系统,后来对于文士产生不小的影响,特别是唐代曾经入道或习常与道士往来的文士,诸如李白、李商隐及曹唐等,因而创作了一批道教神话的涉道诗,一种唐人的游仙诗与仙道诗。

道教成立后曾“出世”或“造构”一批道经,在中国文化、宗教史上所代表的意义,就是在传统经、子典籍及汉译佛经之外,创发另一种语言隐喻系统。道教中人在人仙遇合的状态下写作道经,一再创新词汇以之负载新的宗教经验,最后将朴素的早期仙界说构结为庞伟的天地官府图,新登场的诸多仙圣即游止其中。不同经派的仙真原本各自出现,至此即被纳编为一个阶位有序的神统谱,成为一个秩序化的神话世界、宗教世界。六朝时期所反映的不再是早期认识的神仙世界,而是将所生存的时间、空间经由仙界想象加以秩序化,以面对乱世“失序”的世局,道教中人借此反映寻求生存世界亟需“秩序”的愿望。这种道教神话创造了一种想象世界,以采用宗教语言叙述新神话,形成歌舞乐一体的斋醮科仪,即在仪式性的动作中反复演出升天仪礼。

早期的神仙神话既已出现圣山或圣树象征,登天仪礼即是以昆仑或建

木上通紫廷,成为朴素的天界架构。屈原即采用神游想象表现仪式性的登升;而民间则表现在葬仪习俗中,如汉画像中即有西王母、东王公,成为死后成仙隶籍的登升愿望,不管是乘御六龙而周游上下,或是乘驾輶车而入阙登升,最后都期望能先登昆仑而后上升天界。道教则是在斋醮仪式中使用“步虚”,在多重天中以玉京山为中心,旋行诵咏以朝诸天仙圣;并采用五言诗体创造了早期的道乐,以钟磬伴奏而歌赞诸天。黄冠或女冠即穿着法服旋绕香炉,此种道众所诵咏的步虚辞,形成一种仪式性的“表演”,模拟登升的神游经验而成为道教版本的“升天行”。另一种乐府体的仙界想象,则是向往造访海内外的名山洞府,音乐模拟即有梁武帝改制《上云乐》中的《方诸曲》一类,方诸圣境正是诵咏仙界之作,成为一种民歌体的音乐表现,形成乐府民歌中的游仙之乐。

文士因忧而游乃想象奇幻的仙界,道教中人则因世俗之忧而奉道修行,进入另一种游于人外的神仙世界,这种游的动机与目的已非一个“忧”字了得,而是透过神话思维建立一种对照的世界观:此界/彼界。这一结构被形象化为尘浊/清静,活动者则是肉人、五浊之人/仙人、修真之士,相对的思维所象征的宗教意识,正是待救/得救解脱论的度脱方式,就是希望经由奉道修行而成仙以升登天界,即可视为对于现世的舍离与弃绝。在离乱的纷扰时局中,文士只能借由游仙而暂解我忧,道教中人则试图经由仪式动作、服食行为,探求进入他界而永生的可能,就可永远解除世事的烦忧。道教版本的游仙诗即因忧世而求度脱,所以游的历程就成为文学化的想象,在仙言仙语中具现飘渺之乐、奇幻之美,探求他界之游即为仙道修行者的一大愿望;反而民俗性的《神弦歌》,相较之下仍是单纯的民间祭歌,表现地方性俗祷的文化情趣,而与道教文学既相关联又有区隔。

从“忧”与“游”论述仙道文学,就可发现这一文学谱系的建立,关键就在道教成立前后的探求不死之梦,成仙愿望已成为一种长生之梦,《庄子·天地篇》假托华封人之口说:“千岁厌世,去而上仙,乘彼白云,至于帝乡。”忧时

厌世的忧烦情绪，乃缘于“不满”凡俗世界的生存拘限，或“不满足”于人间世所不能掌控的生命存在；而士庶既生逢乱世，因遭遇现世的挫折而形成的无力感，乃在现实界的迫阨下，使心灵特别敏感的士大夫生发深沉的孤独感。先秦的社会崩坏促使诸子勃兴，造成轴心时代的一次“哲学突破”；而魏晋至南北朝的南北分裂，再次引发的社会崩溃，佛教即在此一时期输入，诸大道派也适时崛起，在宗教成就上也是一种突破。道教即以实际的布教行为发展其道治组织，乃得以深入村落共同体的生活中，所宣化的救世济众的精神，也可指引信众向往终极的仙界，所传播的解救预言——真君李弘将在地上建立太平王国，从魏晋南北朝、隋末直到唐初才由李唐王朝实践这一政治迷思。故道教作为忧世的宗教，在神仙思想中的度世理想成为一种宗教神话，可补偿当时人希企度越乱世的心愿。

游仙文学本质上融合了宗教、神话对于“他界”（other world）的想象，“忧”和“游”就成为进入他界的动机与目的，满足并保证了生命永恒存在的可能，因此具有强烈的超越性。从原始巫教的神游转变为道教存想的游观，从郊天的升天仪礼转变为步虚的斋醮科仪，这一脉相传的宗教传统，除了隐含有现世的功利性，也有仙界想象的神秘主义倾向。这些歌舞乐一体的道教诗歌与民歌体的祭祀歌辞，都传承一种仙界想象的神游体验，文人则基于士不遇的忧世意识，选择了从辞赋到五言诗的不同题材，以表现游仙的想象之游的趣味；即使后来发展成为抒情传统的主流诗学，仍有多数的道教神话诗保存其叙事性质。道教文学借此维系其道教神话的文化传统，长期传续这一宗教文学的活水源头。

三、唐代游仙文学的世俗化

从晚唐到宋初游仙文学本来应已到了游仙诗终结的时间，但道教文化及诸多语言已转化为文学用语，主要的原因约有多端：一是道教在大唐社会具有特殊的地位，出现了空前绝后的公主入道为宫观女冠，退宫嫔御也入道

的现象。这种道教仪制史上特别突出的女冠类型,唐代士人对此深感好奇而形诸歌咏。二是教坊及北里的艺妓出现在唐人生活中,尤其是进士的社交生活中,成为形象特殊的一批女性。故在男性中心社会里形成新的隐喻,如《游仙窟》中的狭邪隐语即转化了朴素的游仙传统,使刘晨、阮肇的游仙经验被艺妓化为新隐喻。这种社会文化氛围又需有相与配合的艺文环境,才能创新即将衰歇的陈腐题材使之放出异彩,这就是教坊所制造的乐曲及云谣曲,形成有唐一代的音乐文化,在音乐体制上配合宫廷乐制与民间俗曲,丰富了艺妓文化中的艺文表现;另外,当时已发展成熟的五言诗体,也被用于表现流行一时的道教神话,从而造就了一种神仙意象的隐喻群。这样的艺文形式正有待大才之出而发挥,曹唐既为游仙诗创作的冠军,也为唐代游仙诗史完成美好的终结。

道教在李唐王朝奠定其特殊的地位,并非只是单纯地从宗教史论断其表现,因为统计佛教的寺院数、出家僧众及奉佛人口数,都远多于道教的道观、道士;也不能仅据佛经译介或创新教义作比较,因为佛、道二教中佛经的规模乃是各有传承。关键的原因就在李唐王朝攀附老氏为“本宗”,其创业神话就巧妙接收已流传两三百年的政治迷思(myth)——“李弘(洪)应讖当王”。这一神秘的预言将李渊上获天命合理化,故此后的各种诏命都一再强调:李唐帝王为李氏本宗,乃上应天命的创业真主。纵使唐代诸帝制定了“道僧格”,在宗教政策中依制管理道、佛二教,但历代的宗教排序仍多采取道先佛后,将道教隶于宗正寺,即视为本宗。故较诸佛教积极的布化及其教义,道教与唐代帝室在三百年间持续发展彼此之间一直维系着密切的关系。就如秦皇、汉武之希企长生不死,唐代诸帝也一仍其旧怀抱不死之梦,虽则不再遣使远入东海求取仙药,却支持道士在丹房中进行炼丹作业。如此操作的黄白之术,道士为此付出了许多的心力,虽仍寻找不到成仙的奥秘,却也因而累积了宝贵的伏炼经验。历史学家曾强烈指摘:唐代诸帝中多有服食中毒而死的,贵族文人实际上也服食仙药。由此可知神仙思想在唐

代宫廷及贵游士人中流行,相信经由服食而期望成仙的愿望,造就了当时社会出现一种慕仙的风尚,既反映于涉道诗,也反映在唐人小说中,如《杜子春》即改自《烈士池》,并增强了丹药伏炼的探求情节;唐代的游历仙境也同样出现这类转变。

佛教的传入既是中外文化交流史的大事,经历六朝而到唐代已获致长足的发展,佛教各宗派所激发的宗教智慧,对于着重现世的儒学形成冲击;道教同样也面对这种文化激荡,亟需进一步调适以突显其宗教特质。唐代高道亟思突破、深化的,除了需与佛教中人论衡而倡行重玄之学,在实践上就是提升养生修行的性、命工夫,这就是内、外丹派在这段期间内的成就:在奠定钟吕道派的丹道根基后,开启了宋金元南北二宗的内丹学。由于炼丹家持续不断在外丹术上的实际试炼,才进一步认识了金石药的化学属性,因而促使他们发现了火药制作的奥秘。而内丹在身体修炼上的经验也愈加丰富,在民间就形成八仙或新神仙谱的早期氛围,真正推进了仙道文化的传统。在这一蓬勃的求仙风尚下,游仙文化才能以诸般形式持续发展,既扶翼道教建立完备的制度,在一统的王权下获致良好的发展;也由于不分士庶的接触日广,使道教文化进而逐渐渗透于百姓的日常生活中。

道教在唐代整备其出家修行制,原本仅以靖治组织深入村落共同体,此时又形成制度化的出家修道。天师道的道士所承担的宗教职能,流传为后来的火居道;而茅山道、楼观派等则逐渐采取舍家人道的方式,在唐代司马承祯等以此实践其教义,诸如断缘以修性或宝精啬气以修命,发展了注重精气身的身体观与冥心修道的心性说。因此在佛教制度化出家制的刺激下,道教也确定其出家制并制定完备的仪轨。当时为了配合官方制定“道僧格”的管理制,道教就建立了可供道士住观的道观。其中即出现公主入道为女冠而少有为尼的,并由帝室为之立观,随从诸公主入道的宫人渐多,形成在道观中出家修业的女冠现象,这种前所未见的宫观女冠引起时人的好奇。唐型文化相较于宋型文化,本就较为自由开放,长安、洛阳两京的社交生活

也较热烈,这些出家着女冠服饰的贵主,以及奢华特立的道观,就成为一时诗人歌咏的对象;而涉及女冠在观内的诸多传闻,就成为笔记小说或“无题”诗所影射的隐晦题材。

唐代的黄冠出家制一旦设置,道士和女冠根据官方的规定均需受度出家,而实际的数目还不包括私度出家的,从宫观数及出家数的统计数字,就可知当时已达到相当的数目。在唐代诗人的笔下出现诸多题材,其中涉道诗自是不少,在与道门中人来往赠答的诗文中,就出现一些炼师、羽士的生活。而在写作数量居多的男性诗人之笔下,女冠及相关的生活多出自男性叙述,主题也重在设想女冠的生命悲情。就如李益擅写宫中女子的“宫怨”一样,因而出现《送宫人入道诗》和《葵花诗》等题名,一是叙写宫女人道前临别的惆怅,二则从黄蜀葵的冷淡特质想象宫观女冠,也同样着重于表现疑惑未定的心境。这些涉道之作其实并未能深刻表现女冠出家的修真理想,反多质疑有些女冠能否向道专心于心性的修炼,都是具现了男性观点下的女冠形象,成为后人阅读唐诗所形成的女冠的刻板印象。

由于女冠出家在时人的心目中留下了刻板印象,一旦出现在游仙文学中,新经验就会促成较大的转变,游仙诗即借由狭邪之游形成新的隐喻表现。刘、阮误入天台被转变为张文成的《游仙窟》现象。而这一期间的娼妓文化也有较大的变化,“唐型文化”所形成的生活方式,促使妓院及妓女活动也产生变化。早期江南的吴歌、西曲所反映的妓乐遗迹,在大唐的天下安定后即随商业发展、交通频繁,从特大的都城到随军的营戍,都可容纳娼妓文化的存在。故唐代帝都所在的城坊,随之产生平康里及北里妓院一类的艺妓文化;大唐不断的拓边征戍,众多的戍守者也招致营妓的出现,张文成叙写的积石山就被认为有军妓的嫌疑。所以大唐社会促使娼妓与艺文发展,使得杂传小说中陆续出现艺妓为要角,都是促使游仙诗具足了渗入妓化的社会文化条件。

从娼妓的发展理解唐代的男性中心社会,所掌控的权力从政治制度到

宗教意识,早期仙境小说所叙述的误入仙境的男性,遇合仙女后不管经由多少时间的缱绻,最后终需重回人间。这样的叙述结构本身就易于被隐喻化,但为何男性恒为游历仙乡的主角?而仙女的身份及其等待也颇费猜疑!故刘晨、阮肇的误入天台,作为神仙神话的角色,在叙述情节中所形成的结构,即可对照狭邪行的小说叙述:

单身男性或男性结伴同行	男性单独或结伴而行
经由洞穴或溪、桥诸物误入	进入洞门隐喻妓户
发现洞中别有天地:女仙接待而使仙郎忘归	北里之游乐足使男性忘返
洞仙虽然热切挽留,但经过一段时间就会思归	洞中仙子者虽力挽而终不可久留
归返之后恍然若失,因而再入洞天	离开妓院而有再回归之思

这一叙述结构形成两种行动的隐喻关系,在传统社会中文人既擅于影射表现,故猜疑仙郎和仙女的关系另有隐喻。从口述到笔录中的游仙事件,在讲述与阅听之间形成的联想关系,基本上都是由男性形成的叙述,故娼妓风尚将游仙传说世俗化,就成为娼妓行业与游狭邪者之间的隐语,这一种语言运用即可理解为性别掌控下的文学表现。

张文成将男性的狭邪行为隐喻化,后来在唐代诗人即被广泛使用于诗中,将歌楼酒馆的放荡行为游仙化,就在平康里、北里中成为妓院习用的语言习惯。在风流文人所惯用的习语中,也重现于妓院中人所使用的艺名,既多与仙、真诸字有关;自命风流的男性也以仙郎、仙夫自居,并将流连的风月场所饰说为洞中天地。这种男性观点所掌控的语言游戏,背后所隐藏的就是一种公开掩饰的意识和行为,表现唐代社会中男性从体制到语言对两性关系集体宰制,形成唐型文化中的性别意识。欢场女子即按男性社会的社交需求,被施以才艺训练成为“艺妓”,或款舞或吟诗,教坊曲及现存的敦煌曲子词中就存留其曲名及曲辞,使天仙、洞仙诸辞妓化,甚而连《女冠子》也有部分妓化的痕迹。中唐前后元稹、白居易的《梦游春》诗还表现得比较含蓄;至于曲子词如《花间集》、《尊前集》等,则已是完全妓化的妓院文学风

格。从游仙诗到游仙词的转变,中间虽则经历晚唐、五代到宋初的一段动乱时间,一旦社会稳定后娼妓文化又使游仙文学重获生机,这样的世俗化却也逼使游仙诗再度转向。

唐代游仙诗的世俗化还与科举制有关。科举制度逐渐取代世族制的发展过程中,“士不遇”又有另一种时代新意,就是寒士可经由进士科(或明经科)猎取功名利禄,从而决定士子身份在社会地位上的快速升降。所以唐代士子之梦即表现为《黄粱梦》、《南柯梦》的小说叙述,都具体反映唐型文化中一幅理想的“升官图”。现实世界中如何历经苦读→朝见帝王→回翔台阁,也被隐喻为游仙历程中如何登升朝天,就成为中第面圣的政治隐喻,待漏朝跸也被隐喻为得列仙班朝见紫皇;而与这种朝班相对比的,则是洞中无事群仙相邀夜宴或博戏。将这一类“朝/隐”意趣彻底发挥的,就是曹唐一类并非位居要津的中下级衙吏。唐代士子特别关心是否得遇明主抑或为明主所弃,因后者经常决定其一生的仕宦或隐逸命运。对于中下级从事僚佐等杂事者,他们即需为了生活而流动觅职,因而神仙之游就被作为隐喻:上朝帝阙的荣显喻为升仙之乐,隐栖洞府的清闲则视为逍遥之趣。曹唐一类诗人所赋咏的游仙,正是苦中作乐的隐喻表现,其中既已淡化六朝人之忧游与孤独,也缺少宋代儒者之忧世与肩负天下生民忧乐之气概,却另有一种太平岁月中现实生活中无奈的况味。

曹唐在游仙诗史上的特殊成就,就是将唐人擅于写情的能力转用于道教神话,几乎括尽了道教新起的仙游和游仙事件。一般文士由于无缘得睹道书就难以当行本色地运用道教新典,只有少数曾入道又还俗的文人曾阅藏而可知津,就能擅用其道士经验。李商隐既已表现于“无题”及部分词意晦涩之作,虽则使人难以确解却又迷惑于其意象之神秘。曹唐则采用神话诗的手法,精简叙述神话事件的间架以喻写其现实生活,就成为大、小《游仙诗》,将原有的神话情节重新改造、翻案,使神话叙述成为一种诗学隐喻,可以达到类似诗剧的演出效果,在中国诗史上几乎是绝无仅有的大胆尝试。

其中是否存在曹唐本人自己的喻意,今人已不可详悉其事,但他既能采用道教神话作为叙述的框架,又能集中处理人仙之间“情”的存在,故擅于运用临别和初见的关键场景,表现神话原本未曾处理而在诗中却是最具戏剧效果的内心活动,确是巧妙融合叙事和抒情的优点于一,以之喻写人间事、世间情,确是中国诗史所不经见的奇作。

游仙文学经由唐代才子的竞作,显示道教形成的新神仙神话已经成熟,乃得以普遍深入于士庶的生活中,无论是日用的口语,抑或是文人美化的诗语,都将日常生活的经验仙话化:从现实生活中要紧的科考、恋爱到与女冠、女妓交往的社交经验,都可借由道教神话连结生活,使之成为新的认知关系。这些语言、隐喻愈新鲜,而涉道、游仙题材也因之重获创作活力。在当时相对开放的两性关系中,游仙题材也就成为一种新的男性叙述,游历洞天的神话被用以支持其狹邪游的行为。但真实的仍在于唐人的宗教认知,真正出家为女冠的目的是为了清修,“身为女子身”而能与男子身一样平等的修道,并可住持女道观,像谢自然等修真女性才是仙媛传中人。相较于当时佛教所显示的两性观,其实道教的女冠仍有相当程度的自主性,也成就这一时期的女仙形象;只是公主入道所形成的社会风尚,难免会有逾礼防闲之说,当时文人特别对此感到好奇,而后之读者也形成女冠的刻板印象,在这一时代以贵主身份而选择入道,对于道士的身份也就别具意义。故道教的成仙说话蔚为一时的社会风尚,探求不死的仙界想象中,所具有本土宗教的神秘性,既为社会士庶所向往,也就兴起诗人模拟游仙的奇趣,以此满足这一神仙之思的隐微愿望,足可印证唐人在语言意象上,确能在这类题材上发挥其创造力。

四、结 语

道教成立前后正逢中古时期的宗教突破,“探求不死”就作为乐园神话的核心思想,而期望成仙或游历仙界即是希求仙界的探秘之行,作为宗教文

学确是具有民族风格、民族气派。文人与民间都投入创作,故遍存于历代的重要文体中,从辞赋、乐府经五七言诗体而至于词曲,历来名家都曾尝试这一类游仙的题材,也都同样可用以表现其“忧”与“游”的情绪。不同时期的文士常借此表达其一生的“遇”与“不遇”,既以之表现现世的得意心境,也可出现忧愁与不满的挫折感。在道教神话的时代风尚中,从帝王、贵游至于士庶,都借由文学叙述以兴发其求仙的愿望,类此身在此界而心则向往他界,就在古神仙神话的根柢上开展为道教的求仙行动,正是宗教学所关怀的终极真实问题。道教成立以后,不管奉道与否,面对生死大事及死后存在的保证,人总是亟想超越生命的大限,期望以此获得生命永恒存在的保证。这始终成为道教至为关注的重大课题,游仙文学正是反映了这种探求不死的仙界想象。

中国文学一向被学界认为抒情为主流,而宗教文学则特别擅于采用叙事性质的神话叙述。在讲究短小诗体以表现纯粹性的美学传统下,后来道教神话虽未能发展为文学创作的叙述传统,但游仙文学则是长期的存在,仍能保存忧世的文学特质。道教保存了宗教神话的神秘体验,从神仙神话到道教神话所传承的,就是中国文学中自成一格的语言象征,既可支持其内部举行的仪式行为,相信乘蹻、存思可以神游仙界;也可转化郊天的礼仪成为步虚旋绕,模拟为登天的升仙图、真形图,将图像化为象征性的升天仪礼。不管是动作或图像都可象征表现“探求不死”的主题,这一宗教经验从神圣的宗教文体到文学化的文士拟作,乃延续了古巫到道教的共通经验,继续了本土宗教的神秘特质;却也被世俗化为隐喻现实界的娼妓文化,使得游仙文学能兼含多元的社会文化,也为中国文学蕴育了一个游仙谱系。本论集即暂时终止于曲子词。

道教的成立丰富了游仙文学的传承、演变,探求不死的愿望刚好与游仙的想象密不可分,因此从传承关系理解游仙文学与道教文学,两者之间存在密切的互动关系。从古神话到道教都借由游仙传达本土宗教的超越特质,

而文人创作中的慕仙之思也一再借用道教神话,彼此之间不断地相互丰富仙界的想象,就成为中国文学中宗教文学的典型。因此解读仙言仙语所形成的仙道文学,就可理解文学想象中所形成的神秘之美,特别吸引入道又还俗的文士,激发其善加活用于创作。这才是屈原之后的文学系谱,持续规抚楚骚的远游趣味,并希企游历他界的仙界想象,彼岸意识就此促成另一种异界文学。道教文学、仙道文学中核心的神话精神,从巫系文学而下以至于文人文学,都可证明中国文学自有他界观的文学系谱,使仙境游历成为传承最久、变化最丰富的一种文学主题。故从六朝、隋唐到宋初,挑选其中一批有趣的题材专门论述,在这一题为“忧与游”的道教文学论集中,以表达中古时期别有一种宗教文学的旨趣所在。

目录

导论	(1)
六朝道教与游仙诗的发展	(1)
唐人游仙诗的传承与创新	(27)
郭璞《游仙诗》变创说之提出及其意义	(51)
仙诗、仙歌与颂赞灵章	
——“《道藏》中的六朝诗歌史料及其研究”绪论	(80)
孟郊《列仙文》与道教降真诗	
——兼论任半塘的“戏文”说	(123)
六朝乐府与仙道传说	(143)
唐代公主入道与《送宫人入道》诗	(169)
仙、妓与洞窟	
——唐五代曲子词与游仙文学	(203)
唐人葵花诗与道教女冠	
——从道教史的观点解说唐人咏葵花诗	(239)
曹唐《大游仙诗》与道教传说	(268)
曹唐《小游仙诗》的神仙世界初探	(301)
严肃与游戏：六朝诗人的两种精神面向	(364)
后记	(411)

六朝道教与游仙诗的发展

神仙思想表现于文学之中,前道教时期首推楚辞系的远游类辞赋,为游仙文学的祖型;至于汉朝乐府相和歌中的咏述神仙之作,则表现民间俗曲的游仙愿望,都启发了六朝游仙诗的创作。道教出现于汉晋之际,游仙诗承袭了乐府系的素朴仙说,并因应仙道体系的蓬勃发展,逐渐形成新风格。因此析论中古文学史中游仙诗的发展与演变,凡经三变:魏、晋初为一变,属于早期素朴的神仙传说,间有变化为新说的趋向;至东晋又经一变,除模仿之作外,已能表现新的道教仙说,一种具有隐逸性质的地仙、名山观念等。南北朝道教统一意识形成之后,道教教理也影响游仙之作,展现了道教化游仙诗的新风格,可与《上云乐》、《步虚》等道乐艺术并观,又是一变。游仙文学的谱系,贯串其中的即为“游”的特质,即游历仙境、与仙人偕游等升仙思想,具体表现仙说中的乐园情境。中古文学特别突出“游仙”的趣味,曹丕、曹植首揭《游仙诗》为诗题;而萧统选录何劭、郭璞的《游仙诗》入《昭明文选》中,诗类即有“游仙”的名额。当时游仙诗的名义,可概括为诗题游仙内容亦游仙,或题名非游仙而内容实为游仙,甚而但借游仙以咏怀或表现其人生经验,其

制题与内容只要与神仙传说有关的即为游仙文学。本文即从道教史的观点考察游仙诗的发展与演变,肯定其为仙道文学的重要成就。

一、汉魏乐府与初期仙说

两汉社会盛行神仙传说,形诸歌咏即为辞赋与乐府中的游仙之作,又见诸器物中汉镜、汉画像砖中的图样与铭文,也多有与神仙题材有关的。类此初期仙说为曹魏、西晋诗人所承袭使用:曹氏父子及其文学集团可为代表,反映了道教形成初期以前道教期的仙说为主,亦即仙真以地仙登升天廷者为其理想形象,仙境则集中于太华、泰山等名山,又可由昆仑上升天廷。所歌咏的对象以王乔、赤松为主,为汉人成仙的典型;其次则为汉代民间所崇奉的西王母与东王公。这样素朴的神仙传说可与《列仙传》中的仙真并观,具体表现汉人的仙说。

曹魏的诗歌成就源于乐府,游仙诸作即多属于乐府风格。乐府保存汉人游仙思想的多存于相和歌中,凡有《王子乔》、《长歌行》、《善哉行》、《步出夏门行》、《董逃行》等。郭茂倩《乐府诗集》中的相和歌辞,属于清商乐,汉魏阶段正是清商旧乐的阶段,曹魏帝王均喜爱清商乐,设立清商专署,倡导清商乐,并且大量自制歌辞;而贵族文士往往也参与写作相和歌辞。

由清商乐发展史可以解释汉魏游仙诗以乐府相和歌辞为主流的成因,现存曹操的游仙诗属于乐府体中相和歌辞的,如《气出唱》、《陌上桑属》为相和曲,《秋胡行》属清调曲,《折杨柳行》属瑟调曲。曹丕有两首游仙诗,其一即为乐府;至于曹植所作的数量最多,大部分为乐府中的相和歌辞。可见汉代俗乐已在曹魏的上流社会中取得正统的地位,游仙之作正是采用了当时流行的音乐形式^①。

汉魏清商旧曲的乐器以丝竹为主,弦管乐的声调既清越又哀伤,街陌谣

^① 王运熙《清乐考略》,收于《乐府诗论丛》(上海:上海古典文学出版社,1958年),页36—50。

俗之曲用以表现游仙,正可在愉悦仰慕的情绪中透露一种空幻之感。汉世民间对于生命不死的探求与宿命般的无奈,具现于这些曲调之中。《古诗十九首》即有诸多的慨叹,如“服食求神仙,多为药所误”、“仙人王子乔,难可与等期”,就是一种人生无常感的具体表现。魏晋之际贵族文士以游仙诗表达的生命观,诸如求仙的热切与冷默、面临生命的生存危机等,都可形成诗中特殊的生命情调。

汉魏游仙诗的母题,即是出发→历程→回归,较早既渊源于《楚辞》系的《远游》,也重现于曹魏文士的新体远游诗篇中,依其构成因素即分析如下^②:

关于游仙的动机,最能反映出诗人的创作意图的,一为空间因素:有现实世界的拘限、世俗社会的迫阨;一为时间因素:有岁月无情的消逝、生命凋谢的无常。凡此人间世的危机意识都可成为祈求游仙的动机。“来日大难,口燥唇干”(《善哉行》)、“邪径遇空庐,好人常独居”(《步出夏门行》)俱为一种悲叹情绪。曹植即常学这种发句形式:

九州不足步,愿得凌云翔。(《五游咏》)

人生不满百,岁岁少欢娱。(《游仙诗》)

将《远游》中“悲时俗之迫阨”的写法加以变化,可以作为游仙的激发力量。

游历仙境为游仙诗的主体,其中包含仙人的造型、仙境的描述以及成仙的仙药等。汉人以原始神话为祖型,塑造出奇特形象的仙人,像“仙人骑白鹿,发短耳何长”(《长歌行》)、“王子乔,参驾白鹿云中邀”(《王子乔》),汉俗即以长羽翼者为成仙的象征,而外形的变化又有长耳方目等,汉镜、汉画像砖等文物上均已发现类似的神仙造型,成为后世的道教文学、艺术中仙翁、寿星的形象;而与羽人相搭配的则为御驾之物,除云、虹等物,最常见的为龙、白鹿、白鹤;都与镜饰中常见的羽人乘鹿一样,均以灵禽异兽作为升天

^② 《楚辞》系的游仙情境,详参拙撰《昆仑、登天与巫俗传统》,中国诗学会议论文(彰化:彰师大国文系,1994年)。

的仪驾^③。因此曹氏文学集团也多传承这种仙真神话的传统,塑造一种富于奇想的神仙形象:

阊阖开,天衢通,披我羽衣乘飞龙,与仙期。(曹植《平陵东行》)

服药四五日,身体生羽翼,轻举随浮云,倏忽行万亿。(曹植《游仙诗》)

授我神药,自生羽翼。(嵇康《秋胡行》)

据王充所录的汉人通说即云:“图仙人之形,体生毛,臂变为翼,行于云,则年增矣,千岁不死。”(《论衡·无形篇》)即为变化成仙的汉人传说。对于升游的描述也是有所承袭:

驾虹蜺,乘赤云,登彼九疑,历玉门。(曹操《陌上桑》)

晨游泰山,云雾窈窕。忽逢二童,颜色鲜好。乘彼白鹿,手翳芝草。
(曹植《飞龙篇》)

有关仙境中的仙人,两汉社会常以王乔、赤松作为典型,自汉初《淮南子》至王充的《论衡》,以迄于东汉末叶,其形象流传于汉代。汉镜中也出现王子乔、赤松子^④,而乐府中则歌咏“仙人王乔,奉药一丸”(《王子乔》)、“道逢赤松俱,揽辔为我御”(《步出夏门行》)。这两位见于《列仙传》中的仙人,也常出现于魏晋诗人的歌咏中,据统计,王乔、王子乔凡三十一见,赤松子凡二十四见^⑤。其次汉人所崇拜的神仙中,即以西王母、东王公为东西、阴阳配对的神仙,汉代文物如镜饰、画像砖、画像石中多王母的图样,逐渐从《山海经》的西极王母转化成定录的神仙^⑥。乐府中有“过谒王父母,乃在太山隅”(《步出夏门行》),已从昆仑山上的仙真,变为升仙传说中的职掌者。魏晋诗中西

^③ 汉镜与神仙思想的关系,参驹井和爱《中国古镜の研究》(东京,1953年);《鉴镜の研究》与《中国汉代の神仙像》,收于《中国考古学论丛》(东京:庆友社,1974年)。

^④ 张金仪《汉镜所反映的神话传说与神仙思想》(台北:故宫博物院,1981年),页72—74。

^⑤ 康萍《魏晋游仙诗研究》(台北:辅大中文所,1970年)。

^⑥ 关于西王母,详参拙撰《〈汉武内传〉研究》,收入《仙境与游历:神仙世界的想象》(北京:中华书局,2010年),页176—262。

王母凡十二见,仍是重要的女仙真,是长寿的理想象征。汉镜图像中的西王母戴华胜,东王父亦戴冠,多与祈求长寿有关:“买者延寿万年,上有东王父、西王母,生如山石”(后汉永康元年兽首镜)、“寿如东王父、西王母”(汉中平元年四兽镜)。其颂寿格式固然可以远溯钟鼎文的嘏辞传统^⑦,而结合神仙传说后成为新的吉祥、求福之辟邪物,则为汉世求仙风气下的产物。游仙诗中所出现的群仙图,正是这些素朴的早期仙说:

遨游八极,乃到昆仑之山,西王母侧,神仙金止玉堂。来者为谁?
赤松王乔,乃德旋之门。(曹操《气出唱》)

王子奉仙药,羡门进奇方。服食享遐纪,延寿保无疆。(曹植《五游咏》)

思与王乔,乘云游八极。(嵇康《秋胡行》)

王乔、赤松与西王母、东王公等,均为天仙、飞仙;而其仙境则多在昆仑,故可“乘蹕追术士,远之蓬莱山”(曹植《升天行》),乃综合神仙神话东、西二系的乐园象征。此外汉镜中较常出现的域内名山凡有泰山、华山,为新起的神仙名山,铭文中凡有“上泰山,见神人”(汉大山流云文方格四神镜)、“上华山,凤凰集,见神鲜(仙)”(汉规矩镜)^⑧,其他还有不著姓名的神人、仙人、佚人,均属于域内名山的地仙形象,也成为汉魏人士所祈求的对象。

仙镜中的神奇药物,如芝草、灵液之类,为神仙服食思想的具体反映,两汉以来术数、医药的发展,有助于形成服食成仙之说。根据巫术性的思考原则,即相信经由灵丹妙药的服食,可传达一种灵妙的神力,因而得以变化形体。所以仙境的描述以药物为中心的,神仙即为持授仙药者,这种服食成仙的方法普遍存在于镜铭及乐府中。在描写方式上多在得见神仙之后,紧接着就叙述其得受仙药:“见仙人,食玉英,饮醴泉,驾交龙,乘浮云,白虎引兮

^⑦ 祈眉寿一类嘏辞;或作祈眉寿,令终;或祈黄发、祈黄耆。详徐中舒《金文嘏辞释例》,《历史语言研究所集刊》第66本2分(1995年),页383—487。

^⑧ 驹井和爱前引书,据日本富冈谦藏氏所藏的汉镜著录其铭文。

直上天。”(规矩文镜)“上有仙人不知老,徘徊神山采芝草,渴饮玉泉饥食枣,浮游天下遨四海。”(泰山四神镜)汉朝铸镜的师匠传统,多习于采用三、七句或七字句形式,文字也大体雷同,因而成为一种套语,为后来七言诗体的渊源之一,被用以表达世俗之人的共同愿望。乐府诗中也反映了类似的俗世愿望:“导我上太华,揽芝获赤幢”(《长歌行》)、“经历名山,芝草翩翩”(《善哉行》),或云“采取神药若木端,玉兔长跪捣药虾蟆丸”(《董逃行》)。曹魏文士则以富于文采的歌辞描写同一意境:

至昆仑,见西王母,谒东君,交赤松,及羡门,受要秘道。爱精神,食芝英,杖桂芝,绝人事,游浑元。(曹操《陌上桑》)

东上蓬莱采灵芝,灵芝采之可服食,年与王父无终极。(曹植《平陵东行》)

曹氏父子中,“太祖好音乐,倡优在侧”^⑨;而曹植母卞氏则出身歌姬,自己也擅于舞蹈^⑩。因此所作的相和歌辞的句式,自是能配合音乐,乃是一种合乐的歌辞。

成仙的愿望即为汉人神仙意识的集体反映,因此汉镜所寓的颂寿、吉祥的祈求之意,与乐府所诵的祝寿、祈年的终句,常可用以乐嘉宾。汉朝所设的乐府署,所采集的谣曲也可顺应其颂祷帝王之意,而更动其中的歌辞。凡此多缘于东汉帝王福祚多短,因此臣属常进献兴国广嗣之术,以祈长寿与太平,乐府中的相和歌辞即是这一风气下的产物,如“奉上陛下一玉舄,服此药可得神仙”(《董逃行》)、“令我圣朝应太平”(《王子乔》)。贵族社会与神仙愿望的结合,较早秦皇、汉武的勤于求仙既已首开风尚,所以乐府原题云:“《董逃行》作于汉武之时,盖武帝有求仙之兴。董逃者,古仙人也。”(《历代诗话》引)其说法虽则不一定可靠,但可信相和歌辞所反映的应与颂祷帝王

^⑨ 《魏志武帝纪》说注引《曹瞒传》。

^⑩ 吉川幸次郎《三国志实录》既有此说,详参船津富彦《曹植的游仙诗论》。

有关,其结句所采用的祝颂之词即可作为明证:

服尔神药,莫不歌喜。陛下长生老寿,四面肃肃稽首,天神拥护左右,陛下长寿与天相保守。(《董逃行》)

叹行圣人游八极,鸣吐衔福翔殿侧。圣主享万年,悲吟皇帝延寿命。(《王子乔》)

曹魏时期曾特设清商专署,即能自制歌辞,因此歌姬所颂的清商之曲就有颂寿之意,在乐音洋洋中产生长寿不死的感觉:

乃到王母台,金阶玉为堂,芝草生殿傍。东西厢,客满堂,主人当行觞。坐者长寿遽何央,长寿甫始宜孙子,常愿主人增年,与相守。(曹操《气出唱》)

我知真人,长跪问道,西登玉台,金楼复道。授我神药,神皇所造,教我服食,还精补脑,寿同金石,永世难老。(曹植《飞龙篇》)

游仙的愿望为游仙文学在结句时常见的模式,乃总结赅辞善颂善祷之意,可在宴飨之际,以乐嘉宾,确有喜庆的气氛。故清商署的职司应是与贵族生活及其愿望有关。

游仙诗中被列为具有否定游仙的倾向者,也曾出现于曹氏父子的作品中。曹氏父子对于神仙道教的态度极为矛盾,一面渴欲养生延寿,招致方士,服食药物;一面又以理性否定神仙之可能^①。汉魏之际曾流行大疫,曹魏文学集团中的徐、陈、应、刘,一时俱逝;因而在作品中就深刻反映于置酒高堂,而时有“惊风飘白日”的悲调。对于飘渺的仙境,曹氏即依其道家自然思想与政治家的理性判断,也产生一种反游仙的情绪。曹操曾慨叹“周孔圣徂落,会稽以坟邱”(《精列》),乃怀疑人能否度世不死;曹丕之作也多批评游仙;而曹植更设问云:“王乔假虚辞,赤松垂空言。”(《游仙诗》,一作曹丕《折

^① 拙撰《嵇康养生思想之研究》,刊于《静宜学报》2期(台中:静宜文理学院,1979年),页37—66。

杨柳行》)“虚无求列仙,松子久吾欺。”(《赠白马王彪》)应是在乐音渐歇之际,顿觉神仙之梦只是一场空幻而已。但在年华老去的疑惑中,又不能不假借游仙的假象暂作解脱。据信曹植作于晚年的《游仙诗》、《升天行》等,均是在无奈中升华其真情的诗句,即有刻意模仿屈原之处,如“日出登东干,既夕没西枝,愿得纡阳轡,回日使东驰”(《升天行》)。除袭用其造语外,也体认其“老冉冉其将至”的生命悲情。因此游仙之作,不管是正面歌颂或反面否定,均为其心灵深处隐微的理想与愿望,在游仙文学中就表现为一种象征性的文化符码。

综上所述,汉魏清商旧曲中的游仙文学,具体反映了两汉的神仙神话,由于与音乐有密切的关系,流播甚广,影响亦大。曹魏三祖的努力提倡,使得原属于民间风谣的相和歌曲已经进入贵游文学之列,原本只杂厕于相和歌辞中的少数游仙曲辞,乃逐渐成为名题而蔚为大宗。后世由于曲制失传,并不易了解曹魏清商专署所存的曲调是否已有雅化的倾向,至少从大量制作的歌辞中试作比较,就可见曹氏父子的游仙诗较诸汉世旧辞,确实已有雅化的倾向。在曹魏文学集团的推波助澜下,游仙诗作为名题再度成为文学的正统,可与汉武帝喜闻乐见的《大人赋》同为游仙文学之一大盛事。因此历经曹魏,尤以曹植的大量制作,才开启了六朝游仙诗的写作风尚。曹植固然以乐府体来表现《楚辞》系《远游篇》的结构,显得具体而微,但值得注意的是《苦思行》一首,在仙人、仙境的塑造上,由于糅和隐逸思想而形成新的风格:

丝萝缘玉树,光耀粲相辉。下有两真人,举翅翻高飞。我心何踊跃,思欲攀云追。郁陶西岳岭,石室青葱与天连。中有耆年一隐士,须发皆皓然。策杖从我游,教我要忘言。

西岭、石室为域内名山的洞府景象,而与灵液素波、兰桂参天的蓬莱(《升天行》)、金阶玉堂、芝生殿傍的昆仑有所不同,也与夸饰太山之上有玉英、澧泉的仙景相异,形成一种近于道教胜景的名山洞府。尤其出现皓首策杖的隐

士,实已近于栖止名山的仙隐之士,应与当时的仙隐之说有关^⑫。类似的新风格均可启发晋世游仙诗的创作方向,确实具有开创之功。

二、两晋五言新体与咏怀、仙隐

游仙诗以清商旧曲的歌辞形式为主,在曹魏时期臻于鼎盛,其后就逐渐为新兴的五言新体所取代。从中间的过渡阶段就可见其间相互消长的形势,曹魏在清商乐专署的乐制中,至于西晋则由于帝王(如武帝)和大臣(如荀勖)的喜好,乐官重新整理清商曲,这种逐渐雅化的清商三调,即被称为正声。其发展趋势至于晋室南渡后,因为乐器形制的散落、旧曲散失,因而江南民间的清商新声即取而代之。在游仙诗的发展史上,西晋诗人由于承袭曹氏的遗风,又因清商旧曲仍继续流行,故仍有少量的乐府形式的游仙诗,如:嵇康有《秋胡行》,傅玄有《云中白子高行》、《放歌行》、《歌十四首》,张华与陆机也曾部分采用乐府体。但在艺术风格上则已盛行五言的格调,当时陆机的《东武吟行》即以辞藻华美、对偶工整而见称。

五言新体在曹植的手中已渐有尝试,至于阮籍始以毕生的心血专力开拓,其《咏怀诗》八十二首中即有多首咏游仙之作,形成新的创作潮流。嵇、阮二人处于特殊的时代情境中,迫使其在游仙诗的写作中寄托怀抱,既已渐开变体之先河。只是嵇康所采用的是四言诗形式——《赠秀才入军》(十九之十六、十七)、《四言诗》(十一之十),其句法呆板,实不如阮籍的五言新体较能造成新风格。嵇康、阮籍即以竹林名士的身份,当此易代之际辄生嫌疑,因而采用游仙题材自会赋予新意:嵇、阮对于神仙道教的态度渐趋向肯定,嵇康曾撰《养生论》以表意,而阮籍则有《大人先生传》叙述其所向往的逍遥自由的精神境界。二贤俱属方士化文士,故在司马政权的压抑下,乃借游

^⑫ 拙撰《神仙三品说的原始及演变》,收于《仙境与游历:神仙世界的想象》(北京:中华书局,2010年),页1—47。

仙诗以表明其隐退自处、不与合作的政治态度^⑬。嵇康诸篇约作于中期之后，当时曹爽、何晏已被诛，因而选择隐居自处之道。阮籍的《咏怀诗》中即有一首以网罗意象来象征世局，而将自己隐喻于飞鸟意象中，因而有鸿鹄“抗身青云中，网罗谁能制”、“天网弥四野，六翮掩不舒”之句，以此表达其冲决网罗之意志。

嵇、阮游仙既已开变体之风，就在于诗中已具有一种咏怀的特质：嵇康是希望借游仙之后，“长与俗人别，谁能睹其踪”（《游仙诗》），而有离绝纷扰政局的不满情绪。神仙世界虽是一种虚幻的存在，却可升华嵇康心中的苦闷情绪，所以“思欲登仙，以济不朽”，可免于岁月的无常；“长寄灵岳，怡志养神”，则可祛现世的智累。其中寄慨之深，已非曹氏父子单纯的慕仙之情可以牢笼。阮籍的感慨遥深，见诸特意安排的禽鸟意象：一为“崇山有鸣鹤”的鹤鸟（四十七首）、一为“黄鹄呼子安”的黄鹄（五十五首），鹤鸟和黄鹄俱为仙禽，不仅为长寿的象征，更寓有冲决世网的微意。阮籍擅于运用禽鸟的象征，将其结合于神仙神话而有精采的表现：

焉见王子乔，乘云翔邓林。独有延年术，可以慰我心。（八十二之十）

愿为云间鸟，千里一哀鸣。三芝延瀛洲，远游可长生。（八十二之三十五）^⑭

飞翔于邓林之上、白云之间，即是“飘飘于天地之外，与造化为友”的大人先生的理想境界。均是在游仙的写作素材中，特别赋予一种咏怀、述志的意义。

嵇、阮写作游仙的素材固然仍以初期素朴的仙说为主，但在写作手法上已渐有创新之处。嵇康游仙诗的发句形式，由“遥望山上松，隆谷郁青葱”起

^⑬ 同⑪对嵇康性格之分析。

^⑭ 阮籍诗据鄧范钦、吉陈德文校刊本（台北：华正书局，1979年）。

兴,引起“愿想游其下”的动机;其次写求王乔、遇黄老,终能“服食改姿容,蝉蜕弃秽累”,而结以离世得仙的愿望。这种手法启发了何劭《游仙诗》,以“青青陵上松,亭亭高山柏”等实际景物作起兴的发句方式;另一《杂诗》云“瞻彼陵上柏,想与神人遇”,也以松柏等常青植物为长寿、不凋的象征。阮籍则有“东南有射山,汾水出其阳”、“昔有神仙士,乃处射山阿”二首,俱是别有新意。射山为落实于域内的名山,因此所写的神仙也近于地仙,在其描写笔法下,“仙者四五人,逍遥晏兰房。寢息一纯和,呼噏成露霜。沐浴丹渊中,照耀日月光”诸句,较诸昆仑、蓬莱之旅,别有一种地仙生活的情调,故成为一首具有新风格的游仙名篇。梁王筠的《东南射山》即有意师法其意匠,成为一篇仿作。

西晋诗人游仙诗的写作,纵使间有维持乐府体的,其造语则已渐受五言诗的影响。傅玄(217—278)所作的近于汉魏风格,像歌词中云:“西母出穴听,王父吟安厢。”成公绥(231—273)《游仙诗》云:“那得赤松子,从学度世道。西入华阴山,求得神芝草。”由于仿袭前期的作品,因而神仙的典故仍为初期仙说。张华(232—300)、陆机(261—303)则在王乔、赤松和王母、东父之外,另外咏歌江湘流域的女神:“湘妃咏涉江,汉女奏阳阿”、“云娥荐琼石,神妃侍衣裳”。以张华的博物知识,除能运用旧的事类外,也能推陈出新,因此游仙诗中又有一种依据实际地理的神仙神话。出身江南的陆机也在传统神仙典故的堆砌之外,增加一些本土的色彩,其《前缓声歌》属于杂曲歌辞,首云“游仙聚灵族,高会曾城阿”,郭茂倩解为“将前慕仙游,冀命长缓,故流声于歌曲也”,应属新声。其诗即以典丽的文字叙述新出的仙真:“宓妃兴洛浦,王韩起太华。北征瑶台女,南要湘川娥。”“太容挥高弦,洪崖发清歌。”宓妃、湘娥、洪崖虽亦为古仙,但用于游仙诗中则为新典故。从新加入的神仙与仙境中,可以窥及魏晋之间仙境思想的嬗变之迹。尤其是西晋的游仙诗人何劭(236—301),即被萧统选录于《文选》中,何焯的《义门读书记》推许为“游仙正体”,就是因为其文字风格较新,而且写作手法也更进步,如“扬志

玄云际，流目瞩岩石”、“迢递陵峻岳，连翩御飞鹤”，类此即以“游仙诗”为诗题，铺述仙境以表其慕仙之意，而不及个人的身世怀抱，即是题名游仙而内容亦为游仙的正体。

西晋末至于东晋，清商新声成为一代新声，吴歌中的《神弦曲》，即是表现民间巫祝与道教合流的宗教歌辞，所表现的神仙情境，异于贵族文士之所作^⑮。所以这一时期游仙文学的谱系，应以郭璞（276—324）、庾阐（286—339）及晋宋之际的陶潜（365—427）作为代表。郭、庾均以组诗的形式写作，其作品并非一时一地之作，而与阮籍《咏怀》一样，乃长时间创作而后再冠以总题。东晋游仙诗的写作内容与意图颇异于前代，尤以郭璞所作的被称为变体，钟嵘既已评其“辞多慷慨，乖远玄宗”（《诗品》）。而李善注《文选》说明：“凡游仙之篇，皆所以滓秽尘网，铄铄缨纆，飡霞倒景，饵玉玄都。”至于郭璞所制作的，“多自叙，虽志狭中区，而辞无俗累，见非前识”。就特别强调其中具有咏怀、自叙的性质。而陶潜所作的也多是抒写怀抱，可谓为同一时代的潮流之所趋。

郭璞《游仙诗》乃四十岁以后南迁之作，今存十四首（《全晋诗》）。其中出现的地名有灵溪，约今浙江省遂昌县与湖南省永顺县；青溪，即李善注引《荆州记》，约今湖北省当阳县西北，陈沆《诗比兴笺》以为郭璞佐王敦于荆州，青溪正在荆州临沮县。而诗中如“采药游名山，将以救年颓”、“临川哀年迈，抚心独悲吒”的情绪，恰能反映其晚年的心境。郭璞出身寒贱，当时门阀贵族为政治的主流，故预身于政途之中并不得意；尤其在荆州时，劝王敦勿反，终不能听，却因而罹祸。郭璞既不得意，故常有希企幽隐之意，《客遨》一文颇能表明其性格与心意^⑯。所作的《游仙诗》中特多自叙之语：“珪璋虽特达，明月难暗投。潜颖怨清阳，陵苕哀素秋。”（四首）“啸傲遗世罗，纵情在独

^⑮ 拙撰《六朝乐府与仙道传说》，参本书页143—169。

^⑯ 船津富彦《郭璞の游仙诗の特质について》，刊于《东京支那学报》10号（1964年）；兴膳宏《诗人としての郭璞》，刊于《中国文学报》第19册。

往。明道虽若昧,其中有妙象。”多是慷慨之辞。至于假托游仙以寄意的,以第一首和第六首最为显豁。郭璞本人特别喜爱方术秘笈,也颇具预知的智慧,既深明“进则保龙见,退为触藩羝”之理,也深知“杂县寓鲁门,风暖将为灾”之秘,因此早就希企隐逸;“灵溪可潜盘,安事登云梯”,只要能过着遁栖山林的高蹈生活,则亦不必求登云升天,因此对于嘉遁的向往就成为其《游仙诗》中的特有情调。

东晋神仙思想以地仙、尸解仙为主要的观念,而修道者也渐多寻求域内的名山,因而与隐逸之士常不可分,六朝正史中凡艺术传、隐逸传中常多修真之士,即因此之故。而魏晋时期的游仙、招隐诗也常互有关联,只是游仙之作较多神仙意趣而已,因此在郭璞的《游仙诗》中以第二、第三首较能表达仙隐的情趣。其中的“青溪千余仞,中有一道士”,就是修道于“云生梁栋间,风出窗户里”,所具现的情境实为名山的写照;另一首,“绿萝结高树,蒙笼盖一山”,也比较近于幽隐的山林,因而安排“中有冥寂士,静啸抚清弦”,其情境适可反映东晋奉道者心中的修道理想;其后邹润甫《游仙诗》所咏的“潜颖隐九泉,女萝缘高松”,仙隐的情境极为类似(《文选》卷二一郭璞《游仙诗》注引)。类似的新风格还显现于新出现的仙真群象,如“陵阳挹丹溜,容成挥玉杯,姮娥扬妙音,洪崖领其颐”(六首)、“左挹净丘袖,右拍洪崖肩”(三首),均为游仙诗注入新的素材,也逐渐形成异于汉魏素朴的仙说影响下的作品,为游仙诗史的一种转变^①。

汉魏诗人所创作的游仙诗,其素材广泛撷取自神仙神话,所运用的典故也较为固定,至于成为习套后,诗中的陈腐意象渐多,自是了无新意。晋朝时期神仙秘笈逐渐流传,且多为专门之学,因此新语言、新意象就逐渐出现于作品中。郭璞之注《山海经》为当时的一大盛事,而汲冢所出的《穆天子

^① 洪顺隆《试论六朝的游仙诗》曾就六朝诗中所出现的仙人作前后期的比对,收于《六朝诗论》(台北:天津出版社,1978年)。

传》更是风行一时，如陶潜的嗜好，即为“泛览周王传，流观山海图”。类此神秘性图笈的流传有其深刻的影响力，郭璞在《游仙诗》第十首中的造语，诸如色彩语的运用，及其表现笔法——首述山名，次述动、植、矿物及水源，均与《山海经》的行文有密切的关系：

璇台冠昆岭，西海滨招摇。琼林笼藻映，碧树疏英翘。丹水漂朱沫，黑水鼓玄涛。寻仙万余日，今及见子乔。振发晞翠霞，解褐被紫绡。总辔临少广，盘虬舞云輶。永偕帝乡侣，千龄共逍遥。

其中的西海、招摇，典出于《南山经》，丹水、黑水则出于《西山经》与《海外南经》；而碧树、丹泉、翠霞、紫绡诸物，更与《山海经》中所描述的巫术性植物相类^⑬。陶潜则在《读山海经》中，发挥其想象力：

迢递槐江岭，是谓玄圃丘。西南望昆墟，光气难与俦。亭亭明玕照，落落清瑶流。恨不及周穆，托乘一来游。

所用的语汇即得诸素所浏览的秘笈。陶潜诗中常出现昆仑神话的意象群，如玄圃、昆墟，或者“赤泉给我饮，员丘足我粮”，以及与西王母有关的三青鸟、三危山等。陶渊明的生活体验与宗教思想，使其在任情大化与长年不老冲突中，由内在冲突而终归于和谐。人世的虚幻与生命的无常，使其借由读《山海经》时，凭托三青鸟具向王母所言表达出来：“在世无所须，唯酒与长年。”此为现实世界中的真实愿望。至于所歌咏的神仙世界：“亭亭明玕照，落落清瑶流”、“灵凤抚云舞，神鸾调玉音”，则是用以象征自由、逍遥的完美境界。这些俱为虚幻之物，酒既非常有，长年尤为奢望，故其平常的心境，就是任真乘化而同归于大化之中。因此游仙之作，也是时代风潮中的一种产物，只是他能写得语淡情真，堪为压卷之作。

庾阐的十首《游仙诗》可视为《列仙传》普遍流行后的产物。其中所述的仙人及其成仙方法，凡有“邛疏炼石髓，赤松漱水玉。凭烟眇封子”（三首）、

^⑬ 拙撰《神话的故乡——山海经》（台北：时报文化出版公司，1981年），页20—73。

“白龙腾子明,朱麟运琴高”(四首)与“赤松邀霞乘烟,封子炼骨凌仙”(六首)。所述的列仙诸真中,赤松子“服水玉”,而神通的表现则为“入火自烧,往往至昆仑山上,常止西王母石室中,随风雨上下”(卷上),故诗中称其漱水玉、邀霞乘烟。封子即宁封子,“积火自烧而随烟气上下,视其灰烬,犹有其骨”(卷上),故称其炼骨凌仙,依其成仙的方法应属于火解成仙,为火仙的典型。邛疏则“能行气炼形,煮石髓而服之,谓之石钟乳”,属于服食仙药因而变化成仙之类。至于仙真升仙的御驾诸物,则琴高在入涿水之后,与诸弟子约期,“果乘赤鲤来,出坐祠中”,朱麟既为赤鲤,也是神仙灵物。陵阳子明“好钓鱼,于旋溪钓得白龙,子明惧,解钩,拜而放之。后得白鱼腹中有书,教子明服食之法”,最后龙来迎去,止陵阳山上百余年。《列仙传》虽托云刘向,实则是较晚编成的,但是可作为两汉仙说的结集。至其流传的情形,由于魏晋时期已有改编本,所以晋世文士多已阅读,葛洪的《抱朴子》中就有《列仙传》的运用之迹^{①9}。庾阐即最为明显地将传中的仙真事类运用于游仙诗中的一位。

游仙诗在所描述的手法中特别注意仙景、仙境,以堆砌铺述而造成瑰丽炫奇的神仙情调。这种仙真文学的气氛常在配合音乐的和谐节奏中,进入奇幻的氛围,使人感染其想象的效果。魏晋文学已渐由注重清刚之气、讲究风骨变为注重语言文学的雕饰,也就对形似之语特别的讲求。山水、田园诗可从自然景物中求其形似,而游仙诗则只能自文献中选取巫术性的服食药物,加以夸张的描述增加其瑰丽的效果。郭璞的《游仙诗》既已首开此一写作的风尚,庾阐的笔法颇类郭璞“五色笔”的笔法,如紫芝、丹菊、芳津、碧叶之类的色彩字,造成炫丽的仙界景象。其次就是服食药物的运用,如“朝餐云英玉蕊,夕挹玉膏石髓”、“朝采石英涧左,夕翳琼葩岩下”,都将《离骚》中

^{①9} 《列仙传》的书志学研究参福井康顺《列仙传考》,刊于《早大大学院文学部纪要》(1957年);康德谟《列仙传与列仙》,刊于《中国学志》第5卷(东京,1969年)。

“朝饮木兰之坠露兮，夕餐秋菊之落英”的句法，改成六言，显得呆板而少变化，从服食物的一再强调，可见服食成仙之说已盛行于文士圈内。庾阐诗并不特别杰出，但第四首将登涉的经验设想为仙人的玄观，其构想极为特殊：

三山罗如栗，巨壑不容刀。白龙腾子明，朱麟运琴高。轻举观苍海，眇邈去瀛洲。玉泉出灵兔，琼草被神丘。

道教的法术中有乘蹻术，经由精思、冥思的训练而可以周流天下，不拘山河，曹植《升天行》有“乘蹻追术士，远之蓬莱山”之说，即飞行于空中，俯观下界，谓为玄观^②。庾阐即想象飞仙从空中俯瞰下界，因而呈现奇特的景象。游仙诗中自是缺此篇不得，可称奇作。

大抵西晋诸篇属于过渡阶段，凡有乐府体、五言体，其神仙思想已杂有初期仙说与神仙新说。东晋诗人多能摆脱清商旧曲的遗风，而发展五言新体的新风格，其语言文字较为华丽，讲究对偶句式，只有陶潜一仍其平淡之体。在游仙诗的演变中所具有特殊的表现即为，结合隐逸思想表现域内名山与地仙的新仙说，也强调服食的修炼方法。东晋文士多已阅读神仙图笈，颇有助于神仙形象的塑造，恰可与道教史的发展相一致。

三、南北朝游仙诗用典的道教化

南北朝游仙诗的写作，依现存作品言，较魏晋为少。所作或因或革而风格各异，其中的因袭之作仍多承袭汉魏乐府，并无特殊的创意；至于具有创新之意的，则逐渐有道教化的倾向。因为道教的统一意识在南北朝初期已逐渐成熟，道经的制作、仪式的整备，逐渐形成道教自身的神仙体系。道教既受帝王贵族的奖掖，文士奉道者渐众，因而有机会接触道教的教理，表现在游仙诗篇中，就不只是道教语汇与典故的加入，连叙述游仙的本质也更切

^② 玄观之说详参拙撰《〈汉武内传〉研究——〈汉武内传〉的著成及其流传》，同注⑫页176—262。

近实际的学道过程。乐府方面则梁武帝利用三洲韵等改制为《上云乐》，成为一种新颖的体制，造成声调曲折、句法参差的新声^②，此种道乐自也与游仙诗有关。

首先说明南朝因袭汉魏遗制的一类。鲍照(410—470?)有《代升天行》、《孔宁子前缓声歌》；沈约亦有《前缓声歌》一首，均为杂曲歌辞。《乐府古题》说曹植有“日月何肯留”、鲍照有“家世宅关辅”与《缓声歌》等，“皆伤俗情艰险，当翱翔六合之外”。诸曲俱为专咏神仙。鲍照诗本就较多承袭汉乐府的民间传统，所使用的语言也取法民间。但《代升天行》则较多游仙诗的习套，惟其中“五图发金记，九钥隐丹经”一句涉及道经。五图如非《五岳真形图》，就是五芝之图，出《太清金匱记》，为服食性的道书；九钥丹经应属九转金液丹法，道书中多有丹经。类此服食的观念与其《行药至城东桥》、《过黄山掘黄精》等诗对照而观，行药指服药行散；黄精则如羊公服黄精法之说，为“芝草之精”，《博物志》曾说：“食之，可以长生。”可知鲍照确有服食的习惯。所以谢朓也有《和纪参军服散得益》一首，首句即为“金液称九转，西山歌五色”。当时文士已有服食的行为，确实普遍，故会将其语汇引入游仙诗中^③。宋元嘉诗人中谢灵运、颜延之并称，灵运自幼即送养于钱塘杜明师的道治中，惟所作多以山水见长，反而未见游仙之作。是否因其家世奉佛，故谢庄、谢朓等也未曾明显地专咏神仙？为游仙诗史的一大疑案^④。

齐朝游仙诗的风气与文学集团的活动有关，当时竟陵王子良礼才好士，倾意宾客，幕中即有谢朓、沈约、任昉、范云、王融等文士。其中沈、谢、王三人在永明末年倡导声律（四声八病），而产生永明体的新体诗。沈约现存的

② 同①前引拙撰。

③ 鲍参军诗参钱振伦注、钱仲联补注的集说本（台北：木铎出版社，1982年）。

④ 谢灵运家与道教的关系，参拙撰《魏晋南北朝文士与道教之关系》（台北：政大中文所博士论文，1978年），页293—295；而其与佛教的关系，参汤用彤《汉魏两晋南北朝佛教史》（台北：弥勒出版社，1982年），页428—440。

作品中即有题为《和竟陵王游仙诗》二首，小注云“王融、范云同赋”。竟陵王的游仙诗已失传，范云所作亦已佚失；惟王融（468—494）现存《游仙诗》五首，也属新体，当为文学集团中相与唱和的产物。沈约（441—512）出身于吴兴武康——其地域本就流行天师道信仰，沈家累世奉道；沈约本人也常与道士往来，现存即有与陶弘景唱酬诗多首；他平常也能自己作上章等法事，为典型的奉道文士^②。因此所作的游仙诗极为地道，《赤松涧》一首有“愿受金液方，片言生羽翼”之句，神丹、金液的服食为其夙所习闻之事，因而易于产生神仙之思。《和竟陵王》二首属于永明体，讲究对偶、声律之美：

朝上阊阖宫，暮宴清都阙。腾盖隐奔星，低鸾避行月。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。

（二首之二）

类此充分发挥对偶、韵律形式的新体，确有不同于乐府的格调。游仙文学能随文学的潮流，在不同的时代运用不同的体制表达，即成为新风格的游仙诗。沈约所运用的词汇以典雅为主，为了对仗而新旧典故相互配对，如另一首《和刘中书仙诗》有“清旦发玄洲，日暮宿丹丘”，玄洲为上清经中常见的新仙境，沈约既与陶弘景来往，自然熟悉上清经派的故事^③。王融应教的五首《游仙诗》也一样具有永明体的风格，已无魏晋游仙诗的习套。其道教化的痕迹可以第一首为例：

桃李不奢年，桑榆多暮节。常恐秋蓬根，连翩因风雪。习道遍槐岷，追仙度瑶碣。绿帙启真词，丹经流妙说。长河且已紫，曾山方可砺。所述习道、追仙的方法，绿帙、丹经都是道教兴起后流行的观念。新体的游仙诗今存的还有袁象（447—494）、陆慧晓（435—496）等，继作之风仍然盛行。

^② 同前注拙撰，页295—298。

^③ 拙撰《〈十洲记〉研究——十洲传说的形成及其演变》，同注②，页263—316。

萧梁帝室本就出自道教盛行的滨海地域,“武帝弱年好道,先受道法;及即位,犹自上章”^{②⑥}。即位之后后来虽改信佛教,仍敬奉陶弘景;曾对道教的斋醮制作《上云乐》以歌颂神仙。梁武曾一再敕令衡山道士邓郁之炼丹,陶弘景也在其资助下炼成丹药。邓道士的丹药炼成后即奉上,武帝不敢服用,只是留贮而已,留贮的用意就是待命终之时才取而服之^{②⑦}。游仙诗的写作背景大概即指此事:

永华究灵奥,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。留丹未肯服饵,又要萧史待我升龙成仙,为典型的帝王服丹的心理。简文帝萧纲虽以宫体见长,所作的游仙篇亦有特色,萧纲在雍州时已有文学侍从,入居东宫后,其文学集团尤为一时文学活动的核心。不过在聚宴时“赋得”的作诗形式中,大多集中于宫体的写作,现存的作品也未见有赋得游仙的诗题^{②⑧},显见游仙的题材已非属主要,故未曾再造游仙诗的高潮。简文帝本身的两首则多采用较新的典故,极有特色,像“丹绘碧林亭,绿玉黄金篇”(《升仙篇》)、“青书长命篆,紫水芙蓉衣”(《仙客》)即表现道教中的命篆思想:凡人命均有簿篆,以此增算延寿,终极即可上登仙篆。使用典故者,如“灵桃恒可饵,几回三千年”(《升仙篇》)、“穿池听龙长,叱石待羊归”(《仙客》),用典即出于《汉武内传》及《神仙传》等仙传中的仙真故事,即仙桃三千年一结子、群羊化为满山的白石,均平添一种新颖的情趣。《全梁诗》又载有戴嵩的《神仙篇》,以学道的过程作为创作的素材,应属于道教规模大备以后的构想,确为一种比较特殊的作法:

徒闻石为火,未见坂停丸。暂数盈虚月,长随昼夜澜。辞家试学道,逢师得姓韩。闽山金静室,蓬丘银霞坛。安平酝仙酒,渤海转神丹。

^{②⑥} 《隋书·经籍志》,又参^{②③}拙撰,页216。

^{②⑦} 前注引拙撰,页201。

^{②⑧} 刘汉初《萧统兄弟的文学集团》(台北:台大中文所硕士论文,1976年),页142—146。

初飞喜退凤，新学法乘鸾。十芒生月脑，六焰起星肝。流琼播延俗，信玉类阳官。玄都宴晚集，紫府事朝看。谢手自为别，进怜此俗难。

其中缕缕叙述学道的过程，层层渐进，终于获得神通；而宴饮玄都、早朝紫府，其中道教的术语如转丹、月脑之类，均与早期游仙诗的情调大异其趣。

陈武帝则因世居吴兴，早奉道法，并未见其有咏仙之作。此一期间仅存阴铿、张正见诸作。阴铿有《咏得神仙》，既云咏得则应属集团赋诗的产物。他早年曾在梁湘东王萧绎的藩府中任职，可能即作于当时文学集团的活动，故多用新典，如“聊持履成燕，戏以石为羊”之类，表现前期湘东王藩府的文学集团中喜用事的风尚。所以阴铿这首游仙诗疑为早年之作，将王子乔之履化成鸟、黄初平将羊化石等典故活用，以夸示博学。在萧绎王府中曾编成《华林遍略》的类书，应也包括神仙一类的隶事资料。而运用新典故的，张正见的《神仙篇》中可谓集六朝新典的显例，几乎一句一典，如其中“玄都府内驾青牛，紫盖山中乘白鹤。寻阳杏花终难朽，武陵桃花未曾落”数句，玄都府指天界中大罗天玄都玉京山的宫府，为一种新起的天界说^②；武陵桃花自是陶潜《桃花源记》的仙境说，为新典故的灵活运用。此诗的结句云：“凤盖随云聊蔽目，霓裳杂雨复乘雷。神岳吹笙遥谢手，当知福地有神才。”即以王子乔吹笙辞别世人来表示成仙（《列仙传》上），并以此解说神仙自有神仙的福分，则是结合仙缘与洞天福地的思想，也是六朝晚期普遍流行的道教说法。

梁陈诗自有其时代色彩，也可见于仿作中。梁江淹杂体之一即仿郭璞《游仙》，其中出现“道人读丹经，方士炼玉液”之说；陈刘删仿郭璞“采药游名山”，则有“道士贵黄冠、金灶欲成丹”之句，均显示新铸语的运用。至如王筠模仿阮籍的《东南有射山》、陆瑜敷衍曹植的《仙人揽六箸》，均属六朝晚期对早期游仙名篇的一种反响而已，并无新意境的表现，仅可代表对游仙文学

^② 同^②，页67。

的一种回响。

北朝游仙诗的发展,可说是南朝游仙风格的延续,现存的数量不多,仅有北魏高允的《王子乔》一首,直接模仿自相和歌辞,采用三、七句式,歌咏“超升飞龙翔天庭”的游仙之乐。北魏寇谦之统一道教,将道教提升至国教的地位,太武帝亲至道坛受符箓,以后“每帝即位,必受符箓,以为故事”。以如此昌盛的崇道风尚,却未影响及文学创作上的游仙诗。这种道教仪轨,北齐稍更其制,但至北周又如魏的崇奉道法,亲受符箓^⑩。当时对道经的搜集、整理,乃是由国家设通道观进行此一工作。惟北朝游仙诗的主要作者如王褒、庾信、颜之推等,均为南朝而入北朝的文士,故多与南方文学有密切的渊源。

王褒(500—563?)早岁曾仕梁,由于王氏家族的文学涵养(是王融本家),早就参与萧纲文学集团的活动。庾信(513—581)则承继其父庾肩吾的文学专长,父子二人都同在萧纲的东宫文学集团中占有重要的地位^⑪。所以王褒、庾信均曾在萧梁文学的风尚中成长,自会受到南朝文风的熏陶;但王褒于西魏陷江陵时始入长安,而庾信则是聘于西魏时,值江陵沦陷,遂长留长安,因而影响其文学生命,转变出新的风格。王褒有《轻举篇》,写作的时间虽未能究明,不过表现出来的则近于南朝风格,像仙境、仙真的描述有“白玉东华检,方诸西岳童”,方诸为上清经派《真迹经》所述的方诸山,方诸宫、东华则为青童君所治,为新的仙境说^⑫。使用典故者有“看棋城邑改,辞家墟巷空。流珠余旧灶,种杏发新丛”,观棋即用王质传说,出虞喜《志林》,又见于梁任昉《述异记》,用以显示人间世的幻化无常。种杏则可能用董奉治病,愈者即种杏的故事,乃出《神仙传》;或用杏园洲为仙人种杏处的传说,则出《述异记》。又有“酒酿瀛洲玉,剑铸昆吾铜”,则典出《海内十洲记》,也

⑩ 同⑤《隋书·经籍志》。

⑪ 同②刘汉初前引文,页98—106。

⑫ 同⑮拙撰,页79。

属上清经派的新造道经^③，从典故的运用，可知王褒所受的是萧梁道教仙说的影响。

王褒、庾信两人在北朝均颇受礼遇，以其文学专长而常与贵族唱和。王褒集即有《和赵王隐士》，注云“庾信同赋”；而《庾子山集》中留存更多唱和赵王的作品，赵王即《北周书·赵王招传》的赵王，为建德三年（574）所封。其人好属文，学庾信体，庾信文集中有《蒙赐酒》、《奉报赵王惠酒》等诗，可知庾信颇蒙赵王的优渥。《蒙赐酒》一诗多用神仙故实，所谓“金膏下帝台，玉历在蓬莱”，又说“从今觅仙药，不假向瑶台”，均表现赵王喜爱神仙的情事。庾信又有《奉和赵王游仙》，则赵王也喜作游仙诗。颇疑王褒也曾有类似的和诗，或者《轻举篇》一类即为唱和赵王而作。庾信所和的具有六朝晚期神仙神话的意趣：

藏山还采药，有道得从师。京兆陈安世，成都李意期。玉京传相鹤，太乙授飞龟。白石香新芋，青泥美熟芝。山精逢照镜，樵客值围棋。石纹如碎锦，藤苗似乱丝，蓬莱在何处？汉后欲遥祠。

庾信在和诗中大量堆砌新典，自然与郭璞重在抒写怀抱有所异趣^④，就游仙诗史言，其中的神仙新典故特别值得注意：陈安世、李意期只被举出仙人的姓名；而白石、青泥也不曾点明与何位神仙有关。可知《神仙传》等一类仙传已为文士所习读：传中即载陈安世好道，二仙人乃托为书生，以二药丸与之，最后白日升天；李意期则能前知。白石先生尝煮白石为粮；王烈在太行山中，见石裂而有青泥流出如髓。都是以精约的典故暗示丰富的意涵，适合使用于对偶句，又可夸示其博学。其他如道士浮丘公有《相鹤经》，大乙元君受黄帝、老子要诀；《灵宝经》中有《飞龟篇》，典出葛洪所撰的《抱朴子》及

③ 同②拙撰有关十洲仙岛的仙传传说。

④ 陆侃如、冯沅君《中国诗史》曾将郭璞的《游仙诗》与庾信的《奉和赵王游仙》作比较，认为便知其优劣。参该书页399。

托名葛洪的《枕中书》；而宝镜除妖的传说，《抱朴子》也曾记载其事^⑤。南北朝时期道教书籍已逐渐普遍，乃为能文之士所流传，且萧梁帝室曾一再编撰事类要典，如《华林遍略》之类，因此唱和之作自可运用獭祭的兔园册子。唱和诗也要用典故堆砌，庾信的写作手法亦见于《仙山》的歌咏中：

石软如香饭，铅销似熟银。蓬莱暂近别，海水遂成尘。（二首之二）
典出《神仙传》中的尹轨销铅成银，及麻姑曾见海水扬尘之事。这种运用神仙故实的手法，尤以《道士步虚词》十首为极致，为六朝仅存的仿道乐歌辞，音节异常和谐，辞藻亦华美典雅，为道乐中的名篇。北周通道观曾整理道书，并有传受符箓的制度，步虚之应用于升天颂赞的仪轨中，自是常事。庾信的文才既高，自有应命撰述的机会^⑥。

南人而羁留于北方的还有颜之推（531—590 以后），也曾作《神仙篇》，其父颜协早年曾随萧绎镇荆州，为湘东王藩府文学集团中的健笔之一，属于“典正”文风一派。之推与兄之仪也曾随侍湘东王侧，参与荆州文学集团的活动。颜协、之推在藩府，正当典正派、用事派盛行之时^⑦，故也表现为一种典正的风格。其后萧绎兵败后，之推乃辗转被执送北方，遂滞留于北齐、北周，于困顿流离中文章始多感慨。因此《神仙篇》乃是有感而发、意致深沉之作，与一般仿袭游仙之篇不同。诗中所述的游仙动机及愿望固然为游仙诗的常套，但娓娓叙述中则别有一种羁旅之悲：

红颜持颜色，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《玉钗篇》。九龙游弱水，八原出飞烟。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。

此诗犹有湘东王文学集团的典正文风，但其中对于岁月之无常、壮志之消

⑤ 庾信诗参倪璠注、许逸民校点《庾子山集注》（台北：源流出版社，1983 年）。

⑥ 同⑤，页 83—93。

⑦ 同②刘汉初前引文书，页 121—123、131—133。

沉,不得已乃兴起神仙之思,故特有深慨。若与《观我生赋》并观,则可知其人生而三化(至隋则四为亡国之人),备荼苦而蓼辛,故自伤身世而缅怀宗国^③,因此《神仙篇》中多少也具有自叙、感怀的性质。

现存北朝最晚的游仙诗为卢思道所作,凡有《神仙篇》、《升天行》二首。卢思道(534?—585?)与颜之推等来往,《北史》本传载周武帝平齐时,赴长安,与同辈作《听鸣蝉篇》,颜之推同赋,而庾信推卢为诸作中第一。其游仙诗词意清切,融铸新旧故实,亦有特色。大概游仙文学至于六朝末期,要转出新意已非易事,故只能注入新典故。但是一些仙真、仙境以及成仙方法都已经道具化,加以铺陈就可成篇。因此游仙诗史发展至此,作者渐稀,名篇亦少,文学的发展即为形势所趋,实非大才所能力挽其颓势。

四、结 语

游仙诗的发展与演变,由汉魏开始,至于隋初,长达三百余年,其发展形势约有五点值得注意:

游仙诗的写作体裁,大体与诗体的发展有关:汉魏阶段以乐府为主,晋以后渐为五言新体所取代,至永明体的提倡,又出现音节谐调、对偶工整的新格调。惟乐府体游仙诗为游仙诗的渊源之一,故后来文士仍经常模仿其体。

游仙诗的作者问题:曹魏王朝之歌咏游仙,同于秦皇、汉武之喜爱《仙真人诗》、《大人赋》,其动机实与帝王贵族的求仙、永寿的心理有关。至于其推动方式则与贵游文学有密切的关系,曹魏帝室鼓励制作相和歌辞,故文学侍从也多热烈响应;而后齐竟陵王、梁萧统、纲、绎三兄弟均有文学集团,集团活动所形成的文风自能形成文学潮流;直至庾信之与赵王唱和,均为宫廷文

^③ 周法高《颜之推观我生赋与庾信哀江南赋之关系》,收于《中国语文论丛》(台北:正中书局,1963年),页240—249。

学、贵游文学的具体表现。另一与道乐有关的《神弦曲》、《上云乐》及《步虚》，也与帝王的提倡有关。

神仙神话为游仙诗的主要素材，而神仙思想则随着道教的形成而有所变化。游仙诗作为文学传统之一，自有其相因相袭之处，但神仙思想及其不断出现的新神话，即作为创作的主要素材，因而后之作者除了因袭前代作家的语汇，常需注入新内容，以造成新的格调。以仙传而言，《列仙传》综结了两汉仙说，而其具体影响则见于庾阐的作品中；葛洪所撰的《神仙传》，南北朝时期曾广泛流传，庾信诗中就一再使用。其次道经中则以上清经派的仙界结构为主，由于茅山道曾一再整编经典，因而其影响亦最深，成为后期游仙诗的一大特色。

游仙诗只是六朝诗的名题之一，六朝诗人之选用为创作题材是否一定与其宗教信仰及宗教态度有关？曹氏父子既要辩道，又要服食，故诗中也流露出类似的矛盾情绪。郭璞其人颇有方士味，而游仙诗也常用以寄托其怀抱。最值得注意的是陈郡谢氏多信奉佛教，因而谢灵运、谢朓均无游仙诗。固然六朝诗亡佚颇多，但其诗中涉及神仙的如是之少，岂非与当时社会中辩论佛教养心、道教养形无关？这一不寻常的现象绝非可以二谢专力于山水诗做出完全的解释。另一与谢家齐名的琅琊王氏，目前仅存王彪之的游仙残句（见于《文选》卷二二谢灵运《从游京口北固应诏》诗注引），王彪之即出王羲之一系，确实有奉道的倾向。由此可见当时的文士由于宗教信仰的态度，也会影响其人生观，自然在创作题材上也会有不同的考虑^②。

游仙诗的创作分量以魏晋为鼎盛期，这一现象可以解释为当时游仙乃为新开拓的名题，故具有一种流行性；由于新风格所形成的潮流，也会与其他的题材，诸如山水、招隐、玄言等相互激荡，刘勰就曾批评魏晋诗：“正始明道，诗杂仙心。”确为合于事实的观察。至于南北朝时期，其发展尚未成为末

② 同②拙撰，页286—293。

流,此因道教新的神仙观念逐渐加入,反而能成为不同的意趣,所以游仙诗的发展大体与神仙道教的形成相互一致。

中古世纪为道教神仙思想的形成时期,上自帝王贵游下至民间社会,均笼罩于仙道气氛之中。游仙诗适为中古文学的重要题材之一,将人间世对于仙真的想象、仙境的向往,透过游仙诗的歌咏完全呈现出来。从汉末直至隋末,恰逢纷扰的乱世,越形加深诗人面对人生的无常感,因此借以提升其求仙之愿而假借以之咏怀,均足可满足其隐藏于心灵深处的愿望,因此游仙诗确为中古道教文学重要的艺术成就。

(原刊《中华学苑》第28期,1983年12月,页97—118。收入本书时有改动。)

唐人游仙诗的传承与创新

在唐人诗歌中,与神仙有关的道教文学,既能传承传统又能创发,在唐前的游仙众作上,被唐代诗人赋予新意,成为具有唐诗风格的新作。从诗题到语言、意象,唐人都有异于六朝诗人的表现,包括大游仙诗、梦游仙诗、怀仙诗、升天行、求仙行及学仙诗等。在诗题上变化多端,不再拘限于狭窄的“游仙”一类。而表现“游”的情趣,从语言、意象的运用特色,都可看出充分表现道教的新仙说,将他界意识、仙界意识放在道教新起的神话架构中,表达唐人在现实世界的挫折感下,希企另一种超越性的精神境界,能为唐诗人的观念世界提供另外一种宗教神话的趣味。道教在六朝以来所建构的语言,经由新神话、仪式的实践,另外形成一套新的符号系统,可为唐诗人急于建立其语言符号的努力提供认知事物关系的新视野,这就是仙、妓与仙境的隐喻关系,并反映唐人新的生活经验。此类道教语汇的大量出现,表现了大唐文化的蕴育下,在语言、观念上具有高度的创发力,确能与社会、文化相应而表现充沛的活力,使作家个人的创作才具能高度地发挥,而使中国诗史上一种行将衰歇的题材获致新变,因此注入了新生命。类此创造力的表现证

明唐诗确实具有其光采与魅力,此处即将游仙诗置于唐代社会文化的历史脉络中,解读道教文学所透露的丰富讯息,借以肯定游仙文学的传承与创新的密切关系。

一、诗题的传承与创新

唐诗人对于诗题的运用,在所传承的乐府、古体上多为一种音乐文学的遗存。由于原有音乐性的失落,所以诗题同名,而诗意的表现则会出现不同的情况:一是模拟其诗题的情境,成为拟古的形式;二是在陈腐的题材中注入新意,赋予新内涵;三是袭用旧题,在形式(音乐或语言)上只略取部分,其余则翻转出新内容。“游仙”的诗题在唐前的发展,从前道教时期的远游谱系传承而下,经历道教形成后注入新游仙的质素,为六朝文学中少数能历久弥新的例证,乃缘于道教新创的神话语言适时提供新的认知关系^①。但从成果言,这只是初期开花的阶段,而结果则需俟诸唐朝,道教兴盛于新的社会文化环境中,使唐诗人赋予游仙的名题具有新的创作力,这在中国诗史上是少见的情况。

唐人作诗精于制题,对于传统诗题的承续也表现在不变中巧予变化的能力。围绕着神仙、仙境与游历所形成的“游”的主题“游仙(词、篇)”与“升天行(操)”,属于乐府或古体诗的旧题,使用行、操等歌行的名称,自是遗存音乐文学的标题性质。使题目具有标帜唐人的特识的是曹唐。曹唐(797?—866?)乃采用《小游仙诗》、《大游仙诗》为题,即以大小表现两种不同的创作构想与艺术技巧^②;其后欧阳炯(896—971)也曾袭用《大游仙诗》。类此有意在旧题上略作区别的作法,题示曹唐有意独树一帜,从质、量上再

^① 有关这一问题,笔者曾从史的立场解说其发展、演变,详参拙撰《六朝道教与游仙诗的发展》,见本书页1—26。

^② 对于曹唐的《大游仙诗》,详参笔者《曹唐〈大游仙诗〉与道教传说》,从神话诗的观点解说其特色,见本书页269—301。

创游仙诗的里程碑,事实上确也印证这一企图真能有高度的成就。袭用旧题的凡有八人,王绩(590—644)存五首、武则天(624—705)一首、窦巩(772—831)、刘复(大历中登第)、贾岛(779—843)及张祜(782?—852)均各有一首,大体仍在拟古及使用道教神话;直到唐末司空图(837—928)的两首、王贞白(昭宗时登第)一首,才将六朝仙境小说的人仙恋情节引入,并赋予新意。由此可知,运用旧题也可在新典故、新语言上创新,而在题材的发挥上仍存在一些制约作用。晚唐司空图是在曹唐之后,又将游仙的情境在六朝的仙境游历说的基础上,使得游仙诗获得突破,但现存的作品并不多。可见旧题所具有的约束,对于当时诗人的创作习惯仍有相当程度的影响力,这一情况也可证之于升天行系列。

升天行属于题非游仙实为游仙一类,由于标类仍有明显的游仙意趣,在六朝已是表达游仙的诗题。唐人对此类登升仙境的想象,不仅在诗歌中有所传续,就是古文、赋体中也有表现,如开元诗人唐若山作《登仙遗表》(《全唐文》卷三九五)、晚唐黄滔(840?—?)以“人习道优,元空举步”为韵作《白日上升赋》(《全唐文》卷八二二)之类。对于这一类想象天界历程的作品,大多已能运用道教化的新天界说,乃缘于前道教时期的天界神话流传不多且较不具体。所以使用新仙境作为登升天庭的过渡,就可增加想象的空间。现存的诸如储光羲(706?—763)、齐己所写的,都是从王母及昆仑、蓬莱此东、西二系仙山升往天界,再俯瞰人间,为传统《离骚》、《远游》系升天构想的道教化。李群玉(808?—862)则使用嬴女、王子乔的新神仙传说,想象轻举的情境,利用新神话为旧题注入新感觉。而唐末李咸用则在旧题、旧结构上,描述天上游历及登升天庭,其中的玉皇、仙官则是道教的新神仙。就这一诗题言,现存的作品在质量上并不可观,也印证唐前的游仙旧题对于唐诗人已较不具有吸引力,所以具有创发力的大家如李、杜或名家如王维等都较少拈为诗题;但也可说道教新天界说仍多在教团内部秘传,而一般文士的升天诗仍未能从中激发其想象力。

唐人为了突显创见，乃从“游仙”的诗题另行转化为“梦游仙”、“梦仙谣”或“梦仙”、“梦游”等。这里虽只增加一个“梦”字，却显示唐人有意创题，且能风行一时，充分表现出仙境是幻，游仙也是幻，又与狭邪之行的仙妓结合，将行乐的行为隐喻于醉梦人生的行径中。诗歌既有此体，赋体也有，诸如王延龄的《梦游仙庭赋》（《全唐文》卷四百二）、沈亚之（？—831 稍后）的《梦游仙赋并序》（《全唐文》卷七三四）。前者在小序中说是“山童荐枕，须臾之间，乃安斯寝，神倏尔而逾迈，眇不知其所届”。因而上驰而游乎天外，进入梦游仙境的铺述，所游历的都是仙界奇景，最后才以得洪崖先生授丹诀后出梦，感慨旧邱、空馆仍为世间世作结，故属游仙之作。相较于此，则沈亚之序言“夜梦寓游一方，乐态甚适”，所游所适的正是唐人游仙窟隐喻的狎妓行为，入梦之后即由閤间人导游，此中上玉堂，“卷红幕兮发绣户，中有人结清处，语嫣延兮情绰，命余荫于兰之厦”，此后即进饮宴、调仙乐，并作诗以记其遨游之乐，等梦醒之后仍觉“魂迷念兮情牵”，而为之低回不已。沈下贤为传奇小说家，因而习于采用传奇的笔法记梦，正是唐人创用游仙窟典型的狭邪行。这两类梦游也刚好是唐诗人所要表现的游仙情趣。

在唐人所作并与游仙有关的作品中，梦游仙一类是现存最多的，其写作风尚自是反映唐人小说也有梦游一类，表现当时人已发现可以梦境寓写人生，既可深刻表现人生的体验，也可形成文学艺术的奇幻感^③。而诗艺本身的隐喻性较高，所以采用“梦游”表现各种的仙境游历，确是符合恍惚状态的宗教体验，乃以诗语构成恍兮惚兮的迷幻世界，足以满足人类探求仙界意识的隐微愿望。目前所见的以王勃（650—676）的《忽梦游仙》为最早。只着一“忽”字表示倏忽之间的不期然而然，在六朝笔记小说中已常用此字以转换情境，王勃可能也有所承袭；若以其早慧的诗才确可建立入梦的动机，满足入游仙境的现实愿望。即将其设置于入梦、寤入的情况，则杨林式的枕中梦

③ 关于唐人小说中梦主题的问题，在有关《枕中记》的系列研究中均有论及。

记应也启发了王延龄的“山童荐枕”；而王勃则是以“牵迹在方内”的江上客而寐寤入仙界，应是江行而于枕中得有此奇梦，此一机缘也开启了唐人的先河。

王勃之后对于这一诗题的发扬在盛唐并不热烈，而从白居易之写“梦仙”，以梦仙者入梦想象游历仙境，谒拜玉皇，最后才悟及成仙需赖仙骨，而对于梦仙人表示悲慨。此后“梦仙谣”就成为正统的梦游仙境的题名，而为隐逸及求仙者所反复袭用，诸如祝元膺（与段成式同时）为句曲（即茅山所在）人，笃信道教，应第不举后即游览自放，他首揭《梦仙谣》之名，确能表现出循天梯上天路的思慕仙界之想。其后晚唐李沆（？—895）也写过一首古体，而王毂（昭宗时登第）则以七绝写作三首。沈彬（864—861）曾在唐末赴进士不第，他喜爱神仙，应举时曾作《梦仙谣》及《忆仙谣》等，作为纳省卷之作，将个人的喜好与应举结合，应是其中具有类似点而成隐喻，确是符合当时人的语言习惯，以之作为诗题，可视如梦仙谣的一种变格。而能承续祝元膺的隐逸慕仙精神的，则尚有唐末五代的廖融，他曾隐居于衡山，与逸人多相往来。他所作的《梦仙谣》颇为当行本色，并表现出梦游三岛的情景，有名当时。从《梦仙谣》的命名可知游仙之为歌行，歌咏游历仙境仍为唐诗人制题的楷模，而在当时的道教气氛中，应受道乐中常出现“祈仙”、“翹仙”等燕乐曲名的启发^④。

梦仙的另一种语意，进一步则应置于仙妓文学的文化脉络中理解，也就是张文成《游仙窟》的文学谱系。盛唐前后所出现的隐喻，在诗史、小说史上先是经元稹（779—831）、白居易等名诗人的揄扬后，才进一步传为文坛的盛事。元微之在早年生活中，曾与崔莺莺有一段情缘，既有小说《莺莺传》，又有诗《莺莺诗》、《梦游春》等委曲传述其艳遇。历经近人的细加考证，大体可

^④ 唐代道乐除常见的音乐史多少论及外，陈国符所撰《道乐考略稿》最为简便，《道藏源流考》（北京：中华书局，1975年），页297。

以确定莺莺的身份具有艺妓的嫌疑^⑤。微之即是推衍张文成的隐喻手法，并运用于诗歌中，如《会真诗》的“真”字即意指仙真，正是唐代艺妓流行的命名法。而《梦游春》先写“昔岁梦游春，梦游何所指，梦入深洞中，果遂平生趣”，然后即铺写洞中的景象，即是莺莺活动的诸般风光；这段艳遇在事过境迁后，他才采用仙妓意象加以隐喻，一再说“我到看花时，但作怀仙句”、“近作梦仙诗，亦知劳肺腑”。所以白居易在元和五年(810)有一首和诗《和梦游春诗一百韵》也曾运用同一手法，开始就说“昔君梦游春，梦游仙山曲。恍若有相遇，似惬平生欲。因寻菖蒲水，渐入桃花谷。到一红楼家，爱之看不足”。所谓深洞、桃花谷及红楼之类，都是曲中景象的拟仙境化。元、白二人都将这类行为，习于使用怀仙、梦仙等辞汇加以美化、诗化，在当时因元白诗体的风行一时，自然会产生深刻的影响。

项斯(802?—847?)凡有两首，写作的年代不详。从作品内容言，《梦仙》写的则是隐居求仙的愿望，他早年曾隐居杭州径山朝阳峰，可能即为早年企求仙隐时所作。后来他曾出仕，在会昌四年(844)登第，授丹徒县尉。另一首《梦游仙》所写的天家楼景象——珠箔玉钩、鹦鹉传呼，则是另有一种“仙家”风光。此中的“水仙移镜懒梳头”，正是这类人间慵懒的女仙，反映仙妓生活的真实写照。此类风尚极盛于晚唐、五代，恰与早期词中的仙妓意象为同一时期，如韩偓(844—923)所写的一首《梦仙》，徐铉(916—991)所写的《梦游》三首。前者是以洞中仙子期待阮肇归来，喻写女仙恋凡男之情，近于女冠的“闺情”；而后者则使用仙郎与南国佳人的情约，就更能显豁地表达出洞中天地，其实也就是妓院的隐喻。所以“梦游”系列也只是游仙窟的同一游历经验，这是最能表现唐人的语言习惯、生活情趣的新游仙诗，均属于游

^⑤ 有关此一公案历来即有学者注意，近人陈寅恪《读莺莺传》详为论证，而王师梦鸥则进一步证成其说，《莺莺传叙录》，《唐人小说校释》上集（台北：正中书局，1983年），页99—103。

仙诗的一种变体^⑥。

相较于元稹之作《怀仙句》，现存唐人的怀仙诗都属于思慕神仙生活之作。卢照邻(634—686)有一首杂言体《怀仙引》，乃模仿骚体，连仙界的景物也近于楚地风光。而王勃也有《怀仙》、《观内怀仙》，则是五言体，诗境已比较近于道教神话，对于思慕神仙的动机，他所作的一段序言颇具代表性：“客有自幽山来者，起予以林壑之事，而烟霞在焉，思解纓绂，永咏山林，神与道超，迹为形滞，故书其事。”因此所咏的仙家景致，也就是诗人在尘网中所期望的，即为超脱尘俗的神仙世界。目前所存诸诗的写作者大多具有同一不遇情绪。鲍溶(宪宗元和四年登第)即一生穷愁潦倒，所作的两首都表现现实生活的不得意，因而假西王母、王子乔以寄慨。此外陈陶(803?—879?)也曾作《怀仙吟》二首。他曾举进士不第，游迹遍于江南，作诗投献诸方伯；晚年乃隐居于洪州(今江西南昌)西山，以度其幽隐的最后生涯。从这些诗人的经历即可知怀仙的动机，或困于顽疾、世厄，或仕途不得意，因此神仙世界就成为满足愿望的神话象征。

在道教文学中“游仙”既是传承自道教形成期前后，当时名家辈出，染指既多，也就蔚为一种名题。中间又经六朝后半期不断的尝试，入唐之后才随着唐诗艺术技巧的成熟，因而获致再创发的新局。对于“游仙”的旧题，有的虽是沿用却能赋予新意，有的则多能巧加变化，如曹唐之采用《大、小游仙诗》的名称；而较为直接的则是改称为梦仙、梦游仙，或怀仙。虽只是增益或改动一个字，却反映出对于创作素材的新选择、创作手法的翻新，开拓出一片新天地。从唐人精于制题的表现言，显然是有意在旧风格之外，表现出唐代诗人的生活世界，因而造就一个时代的新游仙风格。

^⑥ 唐代诗、词表现娼妓与神仙的关系，详参拙撰《仙、妓与洞窟——唐五代曲子词与游仙文学》，见本书页203—238。

二、语言、意象的转化与新变

唐代诗人亟想创造当时游仙诗的新风格，借以表达唐诗盛世的文学成就，最主要的就是先要突破、超越六朝游仙诗的既有陈套，然后才能建立其具有本身特色的符号系统。在唐代诗歌创发力极为旺盛的时代，游仙诗既然已有魏晋名家的名篇在前，为了避免沦于约定俗成的陈腐语言、意象，有些诗人虽然也写作游仙诗，运用仙言仙语以表仙思，但就其艺术表现言，其实无法获致一种新鲜而有力的情绪意义。但有些则会融铸、运用新的语言、意象创造新的隐喻，构成唐人特有的原创性的象征。这一分际也决定了这首诗的文学价值，可作为判断其文学成就的依据。以下即按照作品中所出现的仙道语汇，解说诗人所阅读的仙传、诗语以及当时民间所流传的语言习惯。

构成游仙诗的基本语汇，从六朝以来凡有仙人、仙景及仙食、仙药等^⑦。所以唐人如果只是规抚旧作，就易于陷入陈腐的语言习套中，类似的情况确也出现于唐人的笔下。仙人中有西王母，凡有三次是与传统形象相近的：

俯视昆仑宫，九城十二楼。王母何窈眇，玉质清且柔。（刘复《游仙》）

真人居阆风，时奏清商音。听者即王母，泠泠和瑟琴。（储光羲《升天行贻卢六健》）

昆仑九层台，台上宫城峻。西母持地图，东来献尧舜。（鲍溶《怀仙》）

在西王母信仰的神话史上，西王母即作为昆仑墟城的掌领者，在诗中所见的仍多为传统的王母形象。道教化之后的王母，在上清经派中乃是传授经诀、

^⑦ 洪顺隆对于六朝游仙诗曾作精密的语言分析，也曾比较各期的语言特色，《试论六朝的游仙诗》，《六朝诗论》（台北：文津出版社，1978年），页89—124。

定策者,在墉城掌领女子之成仙者。根据六朝笔记小说中所载,凡早夭女子而隶仙籍的,就统归王母所管辖,称为“阿母”^⑧;而齐己所咏的“瑶阙参差阿母家,栖台戏闭凝彤霞。三五仙子乘龙车,堂前碾烂蟠桃花”《升天行》,即为类似《墉城集仙录》所综集的王母形象。但最能表现王母新的神格者则以曹唐为代表:

王母相留不放回,偶然沉醉卧瑶台。

凭君与向萧郎道,教着青龙取妾来。(《小游仙诗》)

九天王母皱蛾眉,惆怅无言倚桂枝。

悔不长留穆天子,任将妻妾住瑶池。(同上)

后一首最能表现曹唐翻用旧典的技巧,完全是以凡人的情感假想王母的心事;前一首则又换为另一个不同的角度叙写王母,多少就有暗示情恋的倾向。所以司空图所写的王母诸女,也就增多一层人间儿女的情趣:

蛾眉新画觉婵娟,斗走将花阿母边。

仙曲教成慵不理,玉阶相簇打金钱。

此类阿母即是接养女子之成仙者,并为其安排完成人间的情缘,再进一步发展就具有隐喻妓院的嫌疑。由此可见同一西王母却在不同作家的认知中,被塑造为多面的形象。相较而言,传统的王母只是作为仙界中箭垛式的人物;但经由诗人重新放置于新诗体的上下文脉间,就成为新典故、新隐喻,而具有新的认知关连,从而变成新形象的阿母^⑨。

除了类此对于仙界中神仙形象的新体认外,比较保存传统的还有贾岛的《游仙》“借得孤鹤骑”一首。白鹤为仙人的御驾之物,而“归来不骑鹤,身自有羽翼”。身生羽翼正是见于汉镜、汉瓦当及画像砖等文物中,汉魏以前所记述的,也是游仙诗的羽人形象。整首诗所用的仙人、仙物都是模拟的,

^⑧ 详参拙撰《西王母五女神话的形成及其演变》,收入《仙境与游历:神仙世界的想象》(北京:中华书局,2010年),页83—106。

^⑨ 详参①拙撰,页99。

只是采用唐诗的体制加以表现而已。张祜所运用的也多是旧事物,如“赤足一仙翁,耳毫垂两颈。摩娑雪毛项,骑上昆仑顶。顾我从鹿蹄,去游遐寂境”,此为诗的前半所述的,正是转化自《长歌行》“仙人骑白鹿,发短耳何长”等一类古仙形象,虽是运用新体写作,却并非属于新事物而无法表现道教的新仙境说。至于卢照邻的仿楚骚体,所运用的也都是旧语言、旧事物,实在已无法激发新鲜的阅读情绪。所以从语言、意象与新事物、新现象的关系言,这类游仙、怀仙之作只是诗人的一种复制、模仿作业,并不能发挥创新象征的符号功能。

在神仙神话中,道教形成期既被整备为三品仙说:上品天仙为上升天界的仙真,中品地仙则以东西二仙山系统的昆仑与蓬莱为栖集的名山,下品尸解仙也栖集名山,但多在中国舆图上^⑩。所以魏晋前后的游仙诗曾出现的仙山,大多为昆仑、蓬莱以至于太华山之类。魏晋以后民间的“误入”仙境传说与道教的洞天府地说相互激荡,其结果使名山观念大为改变。早期比较遥远的素朴仙山固然仍被遗存于道教图籍中,却更重视新起的名山洞府;而栖集于其中的仙真,也已由古仙而新增了许多新成仙者^⑪。此类新仙山仙景、仙人形象比较道教化、人间化,已见载于道教内部的经派经典,在上清经派的《真诰》中即被搜集于神仙传记集内,此外托名刘向的《列仙传》仍在流传,而葛洪《神仙传》已是当时教团内外常读的神仙读物^⑫。加以六朝笔记小说中所记载的仙境传说,已成为诗人所熟知的用典来源。故六朝后半期的游仙诗内容既已开始注入新仙境与仙人,但要等到唐代才获得比较广泛的运用。

⑩ 详参拙撰《神仙品三说的原始及演变》,同注⑧,页1—47。

⑪ 详参拙撰《六朝道教洞天说与游历仙境小说》,同注⑧,页347—384。

⑫ 有关仙传集的流传情况,详参康德谟(Max Kaltenmark)《列仙传与列仙》,《中国学志》第5卷(1969年);《神仙传》则福井康顺有《神仙传考》(《东方宗教》第1期)、《神仙传统考》(《宗教研究》第173号,1953年)。

唐代诗人固然仍有袭用昆仑、蓬瀛等陈腐意象的,如储光羲有“天长昆仑小,日久蓬莱深”,齐己有“回头却顾蓬莱顶,一点浓岚在深井”,或项斯云“昨宵魂梦到仙津,得见蓬山不死人”,都只用以象征表现一个遥隐于云深处的仙境,而对读者的阅读经验言,已较少新鲜感。所以唐代游仙众作大多只有以新仙境、仙人为主,才能超越魏晋游仙诗的惯常用语,从而表现新语言、新事物的新感觉。诸如上清经派所整理的《十洲记》就有十洲三岛的新综合仙山说,此如陈陶所写的即云:“试于华阳间,果遇三茅知。采药向十洲,同行牧羊儿。十洲隔八海,浩渺不可期。”(《怀仙引》)即为泛用十洲之例;王勃的“麟洲富仙家”(《怀仙》)则直接使用十洲中的仙洲意象。而三岛一词,则王贞白《游仙》诗发句就说“我家三岛上,洞户眺波涛”;廖融也以之作为仙山的象征,云“翠凤引游三岛路,赤龙齐驾五云车”(《梦仙谣》)。唐诗中所引述的十洲三岛,已是逐渐取代了昆仑、蓬瀛的旧说,被吸纳为新鲜的海外仙山的意象群^⑬。因而所表现的仙景也别有一番景致,王勃即描述为“紫泉漱珠液,玄岩列丹苑”,王贞白也曾用“霞香红玉树,风绽碧蟠桃”,都可概括三岛的胜境,因此烘托出仙界的新气氛。

最能表现道教洞天府地的新景象的,应是新仙传所描述的修仙者的误入仙境。王绩的笔下就有诸多描述,先以“蔡经新学道,王烈旧成仙”的两种《神仙传》新典,而后引出“三山银作地,八涧玉为天。金精飞欲尽,石髓溜应坚”。从六朝后半期既已使用的传闻——王烈在太行山中,见石裂开而有青泥流出如髓,乃成为服食仙药的石髓、青泥意象。王勃有一首《观内怀仙》诗,也袭用这一脍炙人口的服食神话:

玉架残书隐,金坛旧迹(集作路)迷。牵花寻紫洞,步叶下清溪。

琼浆犹类乳,石髓尚如泥。自能成羽翼,何必俟云梯。

金坛为当时茅山洞天的美称,《真诰·稽神枢》曾描述此中天地,就多有游历

^⑬ 详参拙撰《〈十洲记〉研究——十洲传说的形成及其演变》,同注⑧,页263—316。

的奇谭,故将石髓意象置于其肌理脉络中,可隐喻入洞天后服食仙药而成仙。此类新典在唐诗人的灵活运用中,就常成为精当的对句,如王绩的“金壶新练乳,玉釜始煎香”、“桑疏金阙回,苔重石梁危”、“翡翠映碧流,桂花凝清露”,都是属于洞天福地的新景象。就是想象仙家景致的也有诸种新情趣,如李沔诗云“桂花浥露曙香冷,八窗玉朗惊晨鸡”,廖融亦云“银河旌节摇波影,珠阁笙箫吸月华”(《梦仙谣》),都是同一类的诗境。

使用新神仙神话的语言意象,由于比较切近唐人的慕仙、求仙的新经验,就比早期游仙诗一起手即进入神游天地的写法显得亲切、平实得多。王绩最喜爱使用这类新典,如“吹沙聊作鸟,动石试为羊”,即使用皇初平养羊,后来化为满山的白石的典故;“许迈心长切,嵇康命似奇”则直接使用魏晋二位名人的学仙经验,而切合于实际的慕仙情绪。又如廖融诗亦云“琪木扶疏系辟邪,麻姑夜宴紫皇家”,也是当时人所常用的典故。不仅所驱遣的故实较新,就是进入仙界后也常出现较为真实的应对情景,这是缘于道教流行的道书,已形成其神仙世界。所以诗人即可运用其想象力,将其巧构为拜谒玉皇的一幕,白居易所写的诗中,就出现一段极为生动的情景:

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,玉佩俄铮铮。半空直下视,人世尘冥冥。渐失乡国处,绕分山水彩。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。帝言与仙才,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。

从进入上清界后出现的游历谛观,直到朝谒玉京的玉皇,都是道教内部所传述的玄观体验,并有玉皇仙班的描述,这是早期游仙诗所未曾见的。李咸用也曾描述升天所见,同样有一段新奇的游历景象:

堂堂削玉青蝇喧,寒鸦啄鼠愁飞鸾。梳玄洗白逡巡间,兰言花笑俄衰残。盘金束紫身属官,强仁小德终无端。不如服取长流丹,潜神却入黄庭闲。志定功成飞九关,逍遥长揖辞人寰。空中龙驾时回旋,左云右

鹤翔翩联。双童树节当风翻,常娥倚桂开朱颜。河边牛子星郎牵,三清
宫殿浮晴烟。玉皇据案方凝案,仙官立仗森幢幡。引余再拜归仙班,清
声妙色视听安。餐和饮顺中肠宽,虚无之乐不可言。

从引发升天的动机到服丹升天,然后想象进入天界后的遭遇。此类描述虽然反映的只是诗人的奇想,却是有待道教提供新的想象素材,才足以激发创作的灵感,当时的读者也以此满足新的想象趣味,可证道教文化对于唐代文学确有启发之处。

六朝的洞天福地神话与当时的误入仙乡谭结合后,借由笔记小说普遍的流传,不仅激发唐人新的仙境小说创作风潮,也刺激唐人巧妙使用于诗歌中^⑭。游仙诗只是其中的一部分,但已是别具一格的新体裁。桃花源是唐人艳羡的想象之旅,王绩既慕五柳先生,也期望有此奇遇,所以将其比拟为仙境:

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。
逆愁归旧里,萧条访子孙。

整首诗都拟写捕鱼人的寻路入山,误入桃源;但所见的只是表现于玉床、金炉的仙景;连还归后也典出“仙界一日,人间百年”的时间意识。对于这一构想的使用,既有祝元膺“好个分明天上路,谁教深入武陵溪”作为仙界的隐喻,也有欧阳炯所作的“赤城霞起武陵春,桐柏先生解守真”之句,都表明《桃花源记》已被视为仙境的隐喻符号。

从唐人竭尽其心力经营诗作的成果言,游仙诗一类确能表现出其推陈出新的努力,基于唐代文物声华的盛况及道教文化的蓬勃,若只从古典游仙传统中取材模拟游仙的情景,所能超越旧作的实较受限制。因此道书、仙传及笔记小说所提供的新素材,就不只是獭祭骋材的辞典材料,而是激发其想

^⑭ 关于唐人的仙境小说,学棣陈雪玲《唐人仙境小说研究》(台中:东海大学中文所硕士论文,1992年)曾作全面的研究;而对于诗歌的影响,另有学棣吴淑玲《唐诗中的仙境传说研究》(台中:东海大学中文所硕士论文,1987年)。

象力的新事物、新意象。这些比较成功的作品固然结穴于曹唐一人,但在三百年间仍有不少精彩作品,表现出唐代诗人确能显示其运用语言的原创与弹性,才能创造出新的语言及隐喻。由于对于道教文化与社会生活的新认知关系,唐人从而激发出一种新鲜有力的慕仙情绪。在游仙诗史上,唐人彰显了对于语言、意象的因革及变创,有新的成就,确有其独特的文学定位。

三、主题意识的创意与转用

神仙神话在中国神话中,乃是表达对于他界的一种愿望,希企能够舍离此界的诸般拘限,而得以进入他界作逍遥自由的游历之行,可说是游仙文学主要的创作动机。由于魏晋时期为游仙诗的写作盛世,当时正遭逢时势多变、名士少有全者的乱局,道教所提倡的养生成仙说也适时地勃兴,因而当时的文士对于游仙产生诸多矛盾、犹疑的情绪,既盼望仙界的存在、仙人的实有,却也疑惑人是否真能超越大限而游历仙界。此类质疑、否定既可见诸曹氏父子的辩道说,也可隐微地表现于当时民间流传的笔记中,常以误入仙界终必思归、还归作为结局。唐人即于两三百年后创作游仙诗,在时空条件上也颇迥异,因而对于当时人也就具有不同的社会文化意义,这是在解读时需要深入解说的关键所在。

对于神仙是否可期、仙界是否可游,唐人其实大体都已能出之以健康而理性的心态,在游仙诗中多能表现一种向往、欣赏的心情。从唐代社会的表现来看,贵族阶层对之既是憧憬,也期待以实际的服食方式获致延生、长生的愿望,历来学者既已关注唐代诸帝多有因服食丹药而中毒身亡者,而贵族士人也有勤于服食的,除了史籍、文集间有记事,至今仍可在出土文物中发现服食的器物^⑤。当时的社会风尚可与道教内部的炼丹风气相互呼应,在中

^⑤ 有关唐人服食的研究,拙撰《道教练丹术的发展与衰落》曾略为论及,《中国科技史:演讲记录选辑》第2辑(台北:自然科学文化事业公司,1982年),页97—118。

国炼丹、化学史上为实验丹药、仙药的重要阶段,在实验方法及其成就上都累积了可观的成果。在中国医学史上,唐代也曾出现多位道士名医,均对于各种服食方式曾作宝贵的实验经验。因此游仙的诗歌、小说也就反映了当时文士的诸般感受,乃是探求仙界的一种文化象征。

唐人创作游仙诗的整体结构,已摆脱了魏晋时期在结句作议论的习套,也就是表现大部分的游仙诸作,不再以理性的立场加以论辩,而多是以仙界意境表达其慕仙情绪,将游仙作为抒情的表现,符合唐人以诗抒情的趋势。不过唐代仍存在讽谕的实用传统,即针对帝王贵游之勤于服食求仙,采用讽谕的立场加以批判,诸如白居易《梦仙诗》的后半篇就有深刻的反省,乃抒写乞得仙药方后的伏炼历程。据考应是作于元和元年至十年间(806—815)作者当时居于长安,所反映的是长安都城内的社会风尚^⑩:

秘之不敢泄,誓志居严扃。恩爱舍骨肉,饮食断羶腥。朝食云母散,夜吸沆瀣精。空山三十载,日望輜车迎。前期过已久,鸾鹤无来声。齿发日夜衰,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。祇自取勤苦,百年终不成。悲哉梦仙人,一梦误一生。

诗中即讽刺服食者多徒劳,并非人尽可成仙,其关键就在“苟无金骨相,不列丹台名”。魏晋文士曾辩论是否应有特禀异气之说,即道教内部所传承的骨相、命箴说,相信有先天的仙缘者,始能有缘获得丹经宝诀,而后勤苦学成,均为当时道教内部续有发挥的成仙理论。诗人则只撷取其观念以讽谕世人,贾岛所作的游仙诗,在骑鹤、洗貌而后身生羽翼,并结以“若人无仙骨,茫求徒烦食”,即以有限制的命定说否定世人一味服食求仙。此类讽谕的手法在唐人的游仙众作中只占极少数,其余的作品并不以诗作为议论的工具,主要在表现对于游仙的情境具有向往之情。

^⑩ 此据朱金城之说,《白居易集笺校》(上海古籍出版社,1988年),页11。

唐代文人在现实生活中的遭遇的，主要就是仕与隐之间的冲突。由于初期世家大族在政治利益、社会地位上所占有的优势，常使得出身较低的知识分子在寻求出路时，需要虑及攀附贵姓的仕宦、婚娶问题；后来虽经由科举制来举荐人才，不过党争的问题也常让士子饱尝升沉之苦。文士原有的“士不遇”的挫折感，到唐代社会因已形成新的时代情境，使得深具现实感、功利感的唐代士子表现出新的不遇情绪，几乎多陷于仕与隐的现实利害中，考虑其身份、地位的升降，因而对于人生的无常、无力感深有体认。所以唐人的隐避、隐退山林，并好以隐士、逸士、处士诸名自居，实在是基于现实形势之所迫。道教中人的希企神仙，本质上虽有异于隐逸性格者，但由于超越现实的理想性与实际隐处求道的生活，其间确有相当一致处，所以仙境、神仙等也就易于成为一种方外、世外的隐喻符号，对于隐居型文士特别具有吸引力，尤以晚唐五代的朝代末，失序的社会更会激发超脱此岸的他界、他岸意识。

游仙、梦仙、怀仙诸作中，实际出诸道教中人的仍较少见，却有不少是与隐居山林的文士有关，因此隐士不管是基于何种因缘而慕仙，神仙传记中学道有成的仙人，就常成为隐逸心理需求度世的象征符号。王绩诗中就常用“北岩”意象：“暂出东陂路，过访北岩前”、“谁知北岩下，延首咏霓裳”，北岩即是隐居的所在，这位希企高隐者不仅羡慕陶潜，更仰慕蔡经、王烈、许迈等学仙者，在“上月芝兰径，中岩紫翠房”的实际情境中，乃引带进入想象中的仙境。并常在结句表现其惶恐的情绪：“自悲生世促，无暇待桑田”、“为向天仙道，栖遑君讵知”。王勃所作的也是习惯在结句表达慕仙之情：“寥廓沉遐想，周遑奉遗诲。流俗非我乡，何当释尘昧。”（《忽梦游仙》）或是“道存蓬瀛近，意惬朝市赊。无为坐惆怅，虚此江上华。”（《怀仙》）从王勃的一生言之，其人固有才华，却也常有出世之想，结果在早逝之后也就会遗留一些奇谭。

唐代诗人一贯使用的技巧通常喜以飘渺、空灵作结，也就留给读者一种想象的空间，既有表达愿望的，如李群玉的“浊世不久住，清都路何穷。一去

霄汉上,世人那得逢”,王贞白的“悔与仙子别,思归梦钓鳌”。也有表达思慕的惆怅的,陈陶两首都是这样作结:“十洲隔八海,浩渺不可期。空留双白鹤,巢在长松枝”、“月夜劳梦魂,随波注东溟。空怀别时惠,长误消魔径”;鲍溶在《怀仙》中也有思怀之情的流露:“曾见周灵王太子,碧桃花下自吹笙。”而最能以短什抒写对仙境的遐想,以表仰慕之情的,则有下列两首:

海上神仙绿,溪边杏树红。不知何处去?月照玉楼空。(窦华《游仙词》)

蟾蜍夜作青冥烛(一作镜),蟠蛸晴为碧落梯。好个分明天上(一作上天)路,谁教深(一作移)入武陵溪?(祝元膺《梦仙谣》)

两首都是以故设问句引发思索:如何探访仙境?也增加一种对仙界的想象。而王毂则采用正面描述的手法,使用琪花瑶草或异果奇花之类,抒写仙景仙趣以直述仙界的奇异;也曾运用服食仙药的传说,肯定仙境的迷人气氛:

青童递酒金觞疾,列坐红霞神气逸。笑说留连数日间,已是人间一千日。

即将传统仙境中误入者还乡之后的时间感,借由青童的笑说中点出,比较使用疑似口吻的另有一种情趣。大概唐人所写的这类作品,只重在使用语言文字以幻设神仙世界,当下显现的乐趣,乃是真还假,是幻抑虚。这种无关真实但求真趣的态度,正是以游仙作为抒情,以之寄托人类在有限时空中对于他界的“迷思”(myth)。

唐人对于仙界即是当作理想世界的象征,能登游仙界自是凡人的一大愿望,所以唐人笔记中所载的仙境小说都可视为时人借此满足游历仙境的心理需求;此外就是在用语习惯上,将登仙、游仙作为功名得遂的隐喻,此类情况都足以反映一时的风尚。郑处海《明皇杂录》多载开元、天宝轶闻,因而其中所收的语言习惯都有其真实性,其中就有一则班景倩事,说开元选官极精当,当时班景倩自扬采访使入为大理少卿,路由大梁,郡守倪若水盛设祖席。景倩登舟远去后,若水谓掾吏:“班公是行,何异登仙乎?”这句话“为当

时所称赏”(《太平广记》卷四九四)。也就是官位高升而得入朝廷,即可隐喻为“登仙”,当时人之能称赏者,除因他有识人之能,也有赏鉴其巧喻的意味。不仅位登高阶者有如登上仙界,还有应试得第者也可使用此一隐喻。卢攘《抒情集(或诗)》的著作体例近于《本事诗》,曾载李翱(774—836)在江淮典郡时,有进士卢储投卷,结果翱长女见此文卷后,谓小青衣曰:“此人必为状头。”李翱得知后乃选为女婿。来年果然状头及第,才过关试,径赴素礼,其催妆诗即曰:“昔年将去玉京游,第一仙人许状头。今日幸为秦晋会,早教鸾凤下妆楼。”当时人将这门婚事,视为“人生前定,固非偶然”,有如姻缘前定论(《广记》卷一八一)。不过使用游玉京、为仙人为喻,则是基于得游至高仙境的隐喻习惯,此事亦载于《唐诗纪事》卷五二,登进士第之年则为宪宗元和十五年(820),可见这是当时流传已久的语言习惯,并非一时兴来的灵感而已。

从这类隐喻习惯解读沈彬的两、三首诗,就可理解其诗题及语汇自有其社会普遍认知的基础。据计有功《唐诗纪事》卷七一载,沈彬为筠州高安人(今属江西),天才狂逸,好神仙之事。少孤,西游以三举为约。“尝梦着锦衣,贴月而飞,识者言虽有虚名,不入月矣”。缘于有这段梦游经验与应举联想,所以从洪州解至长安初举,纳省即以《梦仙谣》为题,其中的诗句即云:“玉殿大开从客入,金桃烂熟没人偷。凤擎宝扇频翻翅,龙娱金鞭忽转头。”即是写梦入月中玉殿所见,也是隐喻入京城应举,宝扇、金鞭应是实景,也是幻影。而初举不第,其第二举自是接应前题、前梦,而作《忆仙谣》云:

白榆风飒九天秋,王母朝回宴玉楼。日月渐长双凤睡,桑田欲变六鳌愁。云翻箫管相随去,星触旌幢各自流。诗酒近来狂不得,骑龙却忆上清游。(《全唐诗》卷七四三)

这位诗酒狂逸的才子,虽自觉已狂不得,却仍追忆“上清游”,则所写的仍是梦游仙之事。其中的典故多与仙境有关,如天上种白榆、王母辖九城十二楼;但从出现凤睡、鳌愁诸语,就可见其心境已不似初举的疏狂。他所用的

游仙隐喻,在第三举纳省卷赠刘象诗的末句,仍是云:“一枝何事于君借,仙桂年年幸有余。”因他的赠诗为主司所览而特放象登第,而他本人则一如梦讖。《唐才子传》说他“随计不捷”,因而一度隐居、放游,直到南唐时才又赴辟。类此梦游仙与应举的隐喻关系,确能反映出唐代士子将应举得第视为人生大事,一登高第即有如进入仙班,当时人特别容易体会其中之妙^⑮。

唐人转用游仙最为世俗化的表现,则是仙、妓和洞窟的隐喻关系,乃将六朝民间较素朴的误入仙境而缔结良缘的传说,隐喻化为游狭邪之行。《搜神后记》中所载的袁相、根硕,与《幽明录》所载的刘晨、阮肇,其实为同一传说在浙江嵊县(会稽剡县)、天台县两地所流传的两种版本^⑯,都写误入洞天而与仙界女仙结为夫妻,完成“宿福所牵”的宿缘,然后又在思归后,经历了人事的沧桑。唐人特别喜好后一个版本,直用刘郎、阮郎代之,而较少提及袁、根二人。从张文成《游仙窟》以下,洞窟女子则常用“崔娘”之名,以此饰说其身份借表高尚,因此当时笔记、小说所见的妓院中人,无不以仙、真诸字作“艺名”(艺妓之名),成为平康诸坊里的共同习惯。孙棨《北里志》即是一时的冶游实录。唐诗使用这一隐喻法,如元稹直接以梦仙、梦游为题,写他与崔娘(莺莺)的恋情,这段艳事自会流传于唐代文人间,因而凡写“梦仙”系列的无不采用此一笔法,以仙家喻妓院,也喻写仙家玉女是如何成为妓女、神女的,实为唐代游仙诗的一大变格。

在游仙诗题中,晚唐诗人的写作手法,比较偏重于强调人仙恋的情调,曹唐在为数可观的《小游仙诗》中即有多首^⑰,因而启发司空图、王贞白多有继作者,如云:

刘郎相约事难谐,雨散云飞自此乖。月姊殷勤留不住,碧空遗下水精钗。

⑮ 详参布目潮汎、中村乔《唐才子传之研究》(东京:汲古书院,1982年),页5990。

⑯ 详参⑥拙撰所申论的误入仙境小说。

⑰ 详参拙撰《曹唐〈小游仙诗〉的神仙世界初探》,见本书页301—363。

月姊即可称为月仙、月中仙，本是妓院中人的艺名，但司空图则用以称呼嫦娥或月中女仙，能与刘郎相约，又殷勤相留，则是情意殷切的女仙形象。王贞白则是专从离开仙境者的心境而写，并不明言是刘郎：

我家三岛上，洞户眺波涛。醉背云屏卧，谁知海日高。露香红玉树，风绽碧蟠桃。悔与仙子别，思归梦钓鳌。

仙家即出之以“忆仙”、“怀仙”的追怀情绪，因而追忆中均为仙景、仙事，唐人既要在前人之作中翻新，就采用不同的视角而形成新的艺术效果，这是曹唐《大游仙诗》最拿手的创意所在。

梦仙诸作，以项斯所写的较为含蓄，而在梦游情境中仍是隐有所指：

梦游飞上天家楼，珠箔当风挂玉钩。鸂鶒隔帘呼再拜，水仙移镜懒梳头。丹霞不是人间晓，碧树仍逢岫外秋。将谓便长于此地，鸡声入耳所堪愁。

所写的天家楼中景，如玉钩当风、鸂鶒传呼之类，岂是天上仙家楼的景象，尤其衬托慵懒水仙的，乃是丹霞、碧树的洞窟佳景，当然会让刘郎觉得“不是人间”进而想长留此地；末句则以鸡声愁人点明促归、回归的愁绪，将注定需离仙境与不得不离妓院合为一体，表明狹邪客的矛盾心情，确是北里行的隐喻语言。徐铉的《梦游》三首，从诗题就已表明是流连妓院之作，但将狹邪之行安置于游仙窟的气氛，则是恩客自作的掩饰心理。前两首一再点明，“魂梦悠扬不奈何”、“若非魂梦到应难”，一则点题，再则制造恍惚的情境，从“洞口春深道路赊”写天明将别的缱绻情恋，即可想见当时文士与妓女之间的交往关系；第三首则是直接使用仙妓作为隐喻语：

南国佳人字玉儿，芙蓉双脸远山眉。仙郎有约长相忆，阿母何（一作无）猜不得知。梦里行云还倏忽，暗中携手乍疑迟。因思别后闲窗下，织得回文几首诗。

恩客自称仙郎，佳人即是仙子，而假母亦拟西王母作“阿母”，乃以统领仙界众女仙为喻，在隐喻符号后巧妙隐藏唐代文人的风流行为，这自是究论中国

娼妓文学史应注意的事实。

当时尚有一种宫观女冠,虽名为女冠但与修真女冠有别,而只是风流女道士,或身在乐籍,或在宫观而结交豪客、文人,前者如薛涛,后者如鱼玄机。此外就是入道宫人或虽入道而难脱世情者,其中坚心向道者固然多有,但也有尚难尽去凡心的,就难免会有女冠的闺情^②。唐代文人也将此一题材入诗,韩偓的《梦仙》诗即模拟女冠的情绪,所采用的正是天台山中的女仙视角:

紫霄宫阙五云芝,九级坛前再拜时。鹤舞鹿眠春草远,山高水阔夕阳迟。每嗟阮肇归何速,深羨张骞去不疑。澡练纯阳功力在,此心唯有玉皇知。

从诗中所出现的紫霄宫阙、九级坛前,就可知是宫观中的女冠住所与日常的醮拜活动,将之虚拟为人间仙境。不过仙界中的气氛却又在“远”、“迟”两字中,表现美好仙界的百无聊赖,以外景(境)写内情。由于时间是无穷的、空间是空旷的,对于生活于时空拘限中的尘俗中人,则是期望中的仙界;但对此中的女冠、女仙而言却也不自珍贵,因而引发慨叹,阮郎刘郎速速其行,徒留给女仙一分惆怅。最后只有在愁绪中一心澡淪心思,洗炼丹功,期待玉皇能知晓其心事。全诗即是模拟女冠的心境,在唐代男性诗人拟写宫怨之外,又增加另一种“宫怨”,反映出唐人对于女冠的新奇认知。

大体言之,唐代对于游仙诗确有其独到的创获,将一种行将被淘汰的诗题重新赋予新生命,借以表达当时现实生活中的挫折与欢悦,不遇时既可以之表达世外之想,得意时也可隐喻其昂扬的心志。从这一点言,唐人在表现仕与隐的调适之际,虽不一定具有深刻的哲理,却自有其象征人生不同境域的意义。在中国知识分子与社会的关系史上,唐人虽或较缺乏理想性格,少

^② 详参拙撰《唐代公主入道与〈送宫人入道〉诗》,见本书页169—202。

谈为生民、为万世的大理想，而多表现其哀乐人生，却也自具有其真实性^②。所以一旦转用于游狭邪以隐避其行，也就具体表现出唐型文士风流自赏，确也是时代风尚中一种集体性人格、意识的特征，因而有助于成就唐式文化的一大特色。

四、结 语

在中国诗史上，游仙诗的创作多见于六朝至唐。从原创力言，魏晋时期既已完成具有代表性的名篇，然则唐人又如何接续这一传统，再创另一可观的成绩呢？严格言之，唐代诗史上最有成就的大家、名家，对这一旧题并没有多大的兴致，即以憧憬神仙的李白为例，他就宁可采用其他的题目来表达其慕仙之思，而且使用仙言仙语也显得当行本色，却不被拘限于游仙旧题及既有的写作格式。从一种文学题材的开创、发展言，这种趋势是完全可以理解的。但游仙诗在这种困难的情况下，却仍有不少人勇于尝试，也能获致唐人诗作的成就，并表明了一代特有的风格，其间的演变约有数项可言。

首先是对于游仙旧题注入了新意。魏、晋时代道教初兴，经历南北朝的统一后的诸派，等入唐之后教义、制度及仪轨等即大为整备。因此新神仙说的普遍流行其实远过于魏晋，从神仙传记集中所搜罗的神仙、仙界，也就能成为道教自有的符号系统，这些新语言、意象足以为游仙诗注入新生命。王绩较早尝试，综集南北朝的游仙诗，以新内涵而获致成就，五首作品均能从所居的北岩发兴，构想修仙者的服食成仙，借以表达其希企隐逸的思想，可说是地仙、尸解仙与内名山所构成的仙界，造就了不同于魏晋的新游仙诗风格。不过继作者仍少，要待曹唐之出，专事拓宽游仙诗的写作天地，终能突破创作的瓶颈，以《大、小游仙诗》完成质量可观的道教神话诗，是中国诗史上绝无仅有地采用神话素材、道教神话而能获致高度成就的一位；后来的

^② 傅乐成《唐型文化与宋型文化》，《汉唐史论集》（台北：联经出版社，1978年）。

司空图、王贞白及欧阳炯等人继起,因而能写出具有唐人特色的游仙诗。

若不从旧题则改变旧题而另有创作机杼,成为梦仙、梦游仙、梦仙谣与怀仙、怀仙词两类,其中仍贯串“游”的特质,否则既可归入其他咏神仙的系列。梦游也是游,但诗题既已限定其入游的动机,乃是先入梦而后再游的发明,所以游历所见尽是梦中的仙境,这是唐人突破旧远游的构思,另外创造出的一种符合仙界的恍惚特质。他们将六朝游历仙境小说的真实与虚幻,一并从唐人的生活经验入手。王勃所开出的是梦魂进入仙界,然后从仙人、仙羽中寄托其对现实生活的不满情绪,梦仙、怀仙均由这位天才型诗人揭开序幕,而这一诗题直如诗谶,因其早逝而早游仙界。另一则由张文成《游仙窟》所构想的隐喻,经元稹、白居易的唱和,随着元和体的盛行,梦仙、会真、梦游春几成为娼妓文学的象征符号,所有的唐人小说、诗歌多能运用这些隐语,作为平康里、北里中实用的语汇,并非只流行于文士的口中。这一隐语可与音乐结合,就成为晚唐五代词中仙、妓、洞窟三位一体的娼妓文学;而晚唐五代诗人也以此写诗,使得艺妓仙化,女仙也被艺妓化,成为唐人语言中深具隐喻的风雅表现。

道教登仙的语言符号,对于道教盛行的唐代另有一种启发,即用以隐喻登第、高升。中国科举制度初步完成于唐代,清徐松《登科记考》及各种题名录就记录登第的情况。由于传统门第所讲究的贵姓、婚姻,与如何经由科第而跻身上僚,都足以关系士人的一生成就,所以唐代文士于仕与隐之间大为措意,遇与不遇都可使用登仙、游仙加以隐喻。虽则后人批评唐人较多功利性格而较缺少理想性,但对这一新制度下的士子而言,从投卷、拜座师到投靠党派,都关连其终身的命运,要他们不关心也难。因而得意、得遇则隐喻为登仙,即能跻身于仙班,得睹天帝的圣颜;如失意、不遇则希企游历仙界,而以他界的虚无、飘渺寓托其对此界的不满。同一隐喻却可从不同的角度运用,这是唐人才能体会的,之前之后都不会如此真切。

唐代帝王贵族又热衷于服食药物以冀得仙,也是道教文化的影响,在中

国的医药、化学、火药史上都是重要的阶段。对此唐代诗人善用讽谕的手法加以讽刺，游仙诗中也保有此一体，白居易、孟郊就铺述游仙、面圣的乐趣，让人读后有飘飘欲仙之慨，然后又在结句部分明说，若无仙骨、仙缘，则纵使得到辟谷方、炼丹方也是徒然。这类诗与曹氏父子的辩道、反仙不尽相同，却也能反映当时的时代风尚与社会文化，对于一些贵主能引起讽谕的劝戒作用。

游仙、梦游仙及怀仙等，在唐代虽然仍出现游仙词、升天行、梦仙谣及怀仙曲等名目，其实大体已失其乐制，可歌的成分大为降低。但由于唐代的教坊中，因皇帝崇道而制作曲调、曲词，其中就有“祈仙”、“翹仙”诸曲，也有“女冠子”、“天仙子”等曲牌，类似唐玄宗就曾亲自督使作曲、排练，使得道乐成为燕乐中的一大成就。因此游仙众作也借此一流行风尚，而使用谣、词及曲等名称，多能反映道教音乐与游仙文学相互激荡之处。尤其神仙、女冠及仙妓等意象在教坊曲逐渐流散后，仍多散播于民间勾栏。然则这类本与仙道、仙妓有关的曲牌，确是与游仙文学具有相互启发处。因此论中国词史的第一阶段，游仙诗、游仙文学为其滥觞仍是不可忽视的事实。

由此可证一种诗题、题材并非一定遵循成长、成熟及死亡的定律，只要相关的条件仍旧具足，则陈腐的题目与素材都可新变，且能转变出另一种成就。从唐代道教文化的发展解读游仙诗的生发，就可发现，一时文学风骚的带领确是需要大家在关键时势中巧为造势，才能成就一代的文学。

（原刊《中国诗学会议论文集》，台湾彰化：彰化师范大学国文系，1992年，页409—440。收入本书时有改动。）

郭璞《游仙诗》变创说之提出及其意义

近代研究两晋文学的发展,大多肯定郭璞的文学地位,主要的原因即六朝文学评论家从通变说的观念对郭璞所作的评价,颇能契合今人采用历史观点析论文学历史的流变,因而确定郭璞是陆机、潘岳等两晋文士之后,可作为东晋初期的重要作家。《晋书》本传称其“词赋为中兴之冠”,也就是综述六朝文论的共同看法。而确实奠定郭璞在两晋之际的文学地位的应该就是游仙诗,这可从当时的评论都集中于《游仙诗》,而较少及于其他的作品一事得到明证。郭璞的作品为后世的类书所征引,经丁福保辑录于《全晋诗》的,凡有二十余首,其中《游仙诗》即占十四首之多,更易让治文学史者据此有限的现存资料作历史的判断。其实《游仙诗》之于郭璞确实具有多方面的意义。首先是在郭璞自己的创作历程中,《游仙诗》最能具体表现其才学特质、性情遭遇,也是最足以代表其成熟期的写作风格。其次在中古文学史的演变过程,无论是玄言诗、隐逸诗,尤其是游仙诗等类型,郭璞的《游仙诗》均具有“变创”的意义。因而在中国文学批评萌发各种自觉意识的时代,作为主要观念的“通变说”,实为一种雏形的历史意识,即常以郭璞作为典型,而

以这一新观点评定其《游仙诗》的历史地位。尤其重要的是,在《游仙诗》中,郭璞以此具现其方术的特长,巧妙融合其方术与文学的专长;而可据之进一步了解其在游仙诗史及道教思想史上的特殊意义,从而得以重新肯定郭璞《游仙诗》在中古文学史上的价值。

本文即基于此一构想,分别讨论《游仙诗》与郭璞作品的整体关系;并就近人所提出的有关郭璞《游仙诗》的两大问题加以析评:一为《游仙诗》究为玄言诗的导始者抑或为变创者;二为《游仙诗》被称为变体的原因何在,在游仙诗史具有何种意义,在缘情说与言志说的两大系统中,又具有什么特殊的代表性。对于《游仙诗》本身的研究,将分别说明郭璞处理游仙的诸多“母题”,在因变之间赋以何种新意,包括结构、意象,以及主题的变创等。由于郭璞在其一生创作的成熟阶段才完成这一组诗,因此有意识地表现一种属于自己的独特风格;而作品完成之后,在随后日趋成熟的文学批评风潮中,无论是选集或评论,也都肯定地指出其特色,因此郭璞《游仙诗》也是了解六朝文学批评观念史的一个极佳的例证,值得后人特别加以关注。

一、郭璞一生经历与文学创作

郭璞的词赋在当时被称为“中兴之冠”,文学作品凡有诗、赋两种,至于疏、诔及颂等实用性文字,即可括入当时文笔分类中的笔类。郭璞所作的佚失极多,严可均从各种文献资料辑存于《全晋文》的,大约只有二十余篇;而丁福保所辑存的诗也是二十余首而已。虽则佚失者众,但其重要的作品至今仍可及见。刘勰在《文心雕龙·才略篇》曾举郭璞为例,称许“景纯艳逸,足冠中兴;《郊赋》既穆穆以大观,《仙诗》亦飘飘而凌云矣”。其中的《郊赋》即《艺文类聚》所引的残篇《南郊赋》,而《仙诗》则是十四首《游仙诗》之类,一代表赋、一代表诗,这是因为刘勰撰《文心雕龙》本就要“论文叙笔”,笼括群体。而当时文学的主流为诗,且是五言诗,因此沈约《宋书·谢灵运传论》、钟嵘《诗品序》、萧子显《南齐·书文学传论》等,主要的即在论列诗史;

而有关评论郭璞的文学价值的也多与诗有关。因此要了解《游仙诗》对于郭璞的创作历程的重要性,需先说明其一生的创作经历及其转变。

郭璞早年的写作,现存的以赋及四言诗为多,兴膳宏曾称其为“流浪与习作的时代”^①,可大略确定的凡有赋四篇:《巫咸山赋》、《盐池赋》、《流寓赋》及《登百尺楼赋》;而诗则有《答贾九州愁诗》。因为郭璞的一生约可分为前后两期,并以过江为分界。他本籍河东闻喜(今山西闻喜),近于与匈奴邻接的前线地区,惠、怀之际,匈奴人刘渊称兵于离石(山西中北部),河东正于其南,已先受骚扰。郭璞卜筮即有“黔黎将湮为异类,桑梓其翦为龙荒”之叹,因而才有避地东南的行动,时年三十二。在迁移途中,一度曾至庐江(永嘉五年)、丹阳(永嘉六年)。所以郭璞渡江之后,至于建康,目睹晋元帝具有中兴晋室的气象,约已在四十岁左右,渡江以前确是流浪与习作的时代。

早期之作具有河东经验。《巫咸山赋》即咏山西省夏县的巫咸山,《盐池赋》则咏山西的解池:一写帝尧侍医巫咸的名山,一写盐贩之泽的奇特景观,多与他早年从河东郭公习卜筮,或熟读《山海经》等一类奇书有所关连,其铺排文字的风格也深具汉赋的作风。这种习作的另一显例就是模仿前贤的名作,并且具体表现其时代意识。郭璞的童年、少年时期,晋武帝一统天下,约经十年稳定之局后,就有外戚杨氏一门的专横,贵族生活亦多道德颓丧。杨氏没落后,贾氏继起,惠帝时八王之乱,晋室纷扰,外族入侵,加以天灾、饥馑,因而成为郭璞青年时期的痛苦经验,也激发其关怀现实的心志。因而《流寓赋》、《登百尺楼赋》等都能反映出时代苦难的痕迹:前者即是流亡历程的真实写照,其中多感慨深沉而无奈:“嗟城池之不固,何人物之希少”,正是慨叹时局的艰难;另一《登百尺楼赋》,属于曹植《登台赋》、王粲《登楼赋》及孙楚《登楼赋》的拟作,赋中的发想即仿登楼望远因而兴发故土之思,在极目遥想中,河东景象即历历在眼前:“瞩禹台之隆窟,奇巫咸之孤峙,美盐池之

① 参兴膳宏《诗人郭璞》,刊于《中国文学报》第19册,页17—68。

混汗，穿紫气而霞起”，此下忽转入时代哀以思的变音：“嗟王室之蠢蠢，方搆怨而极武。哀神器之迁浪，指缀旒以譬主。”类似的关怀时局、反映现实的作品，充分表现郭璞在渡江以前既已具有积极的时代意识。但由于曾学习方术、关心奇异的经验，赋中也常特别提及诸神仙的事迹：“恶王灵之雍流，奇子乔之轻举”（《流寓赋》）、“异傅岩之幽人，神介山之伯子，揖首阳之二老，招鬼谷之隐士”（《登百尺楼赋》），凡此均已预伏了晚期《游仙诗》的出现，为关怀现实与神异所下的种子。

郭璞过江之前因僻居于河东，因而较少与西晋的士族社会接触的机会，因而流徙历程的习作虽已表现青年郭璞的文学才华，但并未获得参预上流的机会。过江以后，由于卜筮等方术的特长，逐渐引起士族的注意，王导既深重之，引参己军事；而琅邪王初镇于建邺，及其为晋王，郭璞都因卜筮有祥瑞之征，使晋元帝“甚重之”。除了方术才能见赏之外，他的文学才能也适时地表现，深获上流的赏誉。《晋书》本传曾提到《江赋》与《南郊赋》，《晋中兴书》说：“璞以中兴王宅江外，乃著《江赋》，述三渚之美。”（《文选》李善注引）赋中即铺陈长江壮观的川渚，及其奇珍异物，的确具有汉赋铺排的规模与壮阔的气势，所以“其辞甚伟，为世所称”，由此其文才始为建邺（建兴元年改称建康）地区的士流所称许，这是建康为文化中心的地理因素，因而影响文士地位的显证。而《江赋》之所以与先前的汉赋或魏晋赋咏山川之作不同，即因郭璞把握东晋初创时期之机，颂赞川渚，歌咏中兴，对于新王朝深具善颂善祷的美意。晋元帝初立时，一切的典章制度都亟待建立，郭璞即以方术的专长参预国事：大兴初（318）召为著作郎，同一时间或稍后（《晋中兴书》云元年，《建康实录》云二年），郭璞卜立南郊坛；元帝于南郊祭天，璞复作一篇穆穆以大观的《南郊赋》，庄严典雅，同属于郭璞中期的代表作，具现其辞赋的文学才能。

郭璞作赋的风格及其成就，刘勰在《文心雕龙·诠赋篇》将他与左思、潘岳、陆机、成公绥及袁宏并列，为晋之赋首，所表现的即为东晋中兴时期；而

其评语：“景纯绮巧，缛理有余”，绮巧风格应与江淹所得的五色笔传说有关^②。其实连同不详撰写时间的《井赋》、《蜜蜂赋》、《蚍蜉赋》等咏物赋，都具有文藻粲丽的缛丽风格；至于“理”则与人生及宇宙的感悟有关，既已深受玄谈风尚的影响，而形成一种玄理之语，像《江赋》就常在藻丽的文笔中间有悟道论理之语，其中如挥轮于悬碛，或中濑而横旋，忽接以“忽忘夕而宵归，咏援菱以叩舷；傲自足于一讴，寻风波以穷年”。类似的笔法即为缛理有余，显示其赋风与汉赋及其前辈作家稍有异趣，这是刘勰所谓的“文变染乎世情”（《文心·时序》），而游仙的诗风也多少与此有一派相承之处。

郭璞虽然诗、赋均被称为中兴之冠，但六朝文论的评论重心仍以诗为主，而且是在五言诗体，此自与五言为新兴诗体有密切的关系。严可均所收的佚诗中，除有十四首《游仙诗》外，还有四首四言诗及四首五言残句。四言诗体中可确定为渡江前后之作的凡有《答贾九州愁诗》、《与王使君》等，诗中都有乱离之世的时代阴影。《答贾九州愁诗》即一再透露：“顾瞻中宇，一朝分崩。天纲既紊，浮颿横腾。运首北眷，邈哉华恒。虽欲凌翥，矫翮靡登。俯惧潜机，仰虑飞轡，惟其峻哀，难辛备曾。庶睇河清，混焉未澄。”乃以具象化的手法表现晋室的分崩离析；而北眷中原，又以魏晋时期习见的禽鸟意象象征世网之下的危惧之情。对于乱世子民的感受而言，逃难的经历自是一件痛苦的记忆，连作之三云：“自我徂迁，周之阳月。乱离方歟，忧虞匪歇。”写其徂迁途中事，故为南迁之后不久的作品。另一首《与王使君》又稍晚写成，此连作之一云：“蠢蠢中华，遭此虐戾。遗黎其咨，天未忘惠”；其二云：“穆穆皇帝，固灵所授。”表现永嘉之乱后，晋元帝于太兴元年即皇帝位，因此与《江赋》等约同时作于东晋初。这两首诗都有玄言诗之迹，如“感彼时变，悲此物化”（《答贾九州愁诗》）、“道有亏盈，运亦凌替”（《与王使君》）之类。

^② 《文选》卷一六《恨赋》李善注引刘琨《梁典》，又见《诗品》及《南史·江淹传》，江淹曾梦郭璞索还五色笔，意味着郭璞艳逸的文风对江淹有所影响。

类似的笔法也出现在其他的两首四言体中,如“遗物任性,兀然自纵。……永赖不才,逍遥无用”(《答王门子》);另一《赠温峤》可能作于明帝在东宫时,璞曾参预东宫文士的酬唱之作,其中也有“言以忘得,交以淡成”等一类诗句。这些四言诗一则距永嘉之乱不远,二则间杂玄言,大概都是渡江后完成的,属于郭璞过渡期之作。由于四言已是旧体,不易变创;加以多用于酬答而不易骋才,因此六朝文论较少提及,显然非属郭璞的代表作。

郭璞《游仙诗》早在六朝时期文论家的评论中,既已被视为他的代表作。依其一生的经历言,《游仙诗》多为晚年之作,其诗艺纯熟且感慨最深。当时所作的应不止残存的十四首,所采用的“组诗”形式,即以一诗题概括性质类似的诗组,不必一时一地之作,近人多倾向于大多作于荆州之说。其实郭璞在最后二年,由于王敦谋逆,需运用其才术,因而强征为记室参军,郭璞“畏不敢辞”(《晋中兴书》),其心情自是极为苦闷,因此其中部分即作于此时此地,但有些可能完成于稍早,乃游仙风气下的产物。诗中所出现的地名,诸如灵溪,李善注引庾仲雍《荆州记》云“大城西九里灵溪水”——而船津富彦引作“云溪”——约今浙江省遂昌县与湖南省永顺县^③,仍当以荆州灵溪为是;青溪则大多依《荆州记》言“临沮县有青溪山”,约今湖北省当阳县西北,陈沆《诗比兴笺》即以此为郭璞作于荆州的明证。再从诗中所表现的时间意识言,如“采药游名山,将以救年颓”、“临川哀年迈,抚心独悲咤”等情绪,适为晚期叹逝的基调,配合其自言“寻仙万余日,今乃见子乔”。荆州时期约为四十八、九岁,而其寻仙的意愿最早也要在年老具有遐思之时,所以《游仙诗》为郭璞四十五岁以后所作,大致可以确定,亦即太兴二年作《江赋》、《南郊赋》之后。他前后出任过著作佐郎、尚书郎,多尚称得意,《晋书》本传说他:“数言便宜,多所匡益。”此时纵有神仙之思,也只是慕仙而已。十四首中有些纯粹咏诵服食成仙之境,应该是较早完成的,因此类书中只引用这些游

③ 船津富彦《郭璞游仙诗の特质》,刊于《东京支那学报》第10号(1964年6月),页53—69。

仙名句。至于永昌元年,王敦作难,强征郭璞,直至太宁二年,这二、三年间,他已处于晋室与王敦的夹缝中。依其卜筮之术预感其大难将临,以及身处其地的危机感,自易寄托于在《游仙诗》的写作并赋予新意,这就是咏怀旨趣之所以形成的心理背景^④。

总之,郭璞的《游仙诗》完成于一生之中的晚期,因此感慨最为深沉而作品也最动人。在他一生的创作生涯中,早岁的习作以赋为主,逐渐趋向其赋作的成熟期,此后就未曾有作赋的记载,其文才似乎已转向诗。而诗体则早期以四言为酬赠之作,郭璞也意识到四言诗虽为典雅平正的文体,但已经不合于时代潮流,因而晚年以五言诗体为主要的创作体裁。在六朝文学的发展过程中,从地域性观点可以解释文士的文学风格:郭璞随殷佑迁至石头(江苏江宁西),乃逐渐进入建康的文化中心,终以《江赋》为世所称,建康文风使其文藻粲丽之作得以参预上流;及其至于荆州,荆州与建康形成紧张的对峙关系,其地又随时需面对北方的军事压力,使荆州一地成为文士深具危机感的特殊境域。郭璞游仙诗中的隐逸及求仙意识,即为此种情绪的最佳写照,也是六朝时期荆州文学的一种特色。

二、六朝文论之论郭璞“变创说”

郭璞《游仙诗》的文学地位及其价值,六朝文学评论既已予以肯定,而且多是自当时新起的重要批评观念——通变说——加以评断,这是颇能符合文学历史观点的一种史观。但对于《游仙诗》在中古文学史的流变中究竟与何种类型具有关系?又是什么样的关系?近代却有分歧的说法。这是由于六朝诗佚失过多,而郭璞本身的作品也是残存的状态,今人不易从第一手资料中独立作文学历史的重估;其次更重要的是对于六朝文论所保留的历史

^④ 郭璞的生平参游信利《郭璞正传》,刊于《政治大学学报》第33期(1976年5月),页123—151。

现象,基于每个人的理解而形成不同的解说,有关郭璞《游仙诗》的变创说就产生这种分歧现象。

郭璞的《游仙诗》与玄言诗的关系,毫无疑问的,是六朝文论家的评论焦点。王瑶在其《中古文学风貌》中,仲裁诸说之后,提出郭璞为玄言诗导始者的新说^⑤。而郭璞之与玄言诗有这种渊源,并非王氏在郭璞的佚诗中发现了新资料,只是对于一般所熟知的《游仙诗》作了不同的论证而已。主要的论据即是他不采通行的钟嵘《诗品序》的郭璞变创说,而采用《世说新语·文学篇》注引《续晋阳秋》的一段话:

(许)询有才藻,善属文。……正始中,正弼、何晏好庄老玄胜之谈,而世遂贵焉;至过江佛理尤盛。故郭璞五言,始会合道家之言而韵之。询及太原孙绰转相祖尚,又加以三世之辞,而诗骚之体尽矣。询、绰并为一时文宗,自此作者悉体之。至义熙中,谢混始改。

刘宋檀道鸾叙述玄言诗的发展、演变,为析论玄言诗体之极早者,故为论玄言诗者所必引述。且认为除梁沈约《宋书·谢灵运传论》与此有异外,钟嵘《诗品序》,萧子显《南齐书·文学传论》的旨归,皆宏演檀氏之意,不出其范畴^⑥。如果就论述玄言诗的发展言,确实可作如是观,其中只在解说的重点稍有不同,但对于其文意脉络却形成不同的诠释。

王瑶把握“始合道家之言而韵之”一语,认为郭璞的《游仙诗》不合于游仙这一体的正格,而是着重在慷慨咏怀,所表现的何尝不是老庄的思想,所以他可以说是玄言诗的导始者^⑦。王氏之析论中古文学的发展,有其精采之处,惟此说则有待商榷。因为对其中“始会合道家之言而韵之”及“诗骚之体尽矣”两语的解说,檀道鸾只是从玄言诗发展的前后关系说明,并未明言郭璞五言即为导始。较后起的文论则从“通变”在观点考察,因而提出变创说,

⑤ 王瑶《中古文学史论》下(台北:长安出版社,1975年),页47—83。

⑥ 杨勇《世说新语校笺》(台北:乐天出版社,1972年),页205。

⑦ 王瑶前引书,页51。

这自然与“通变”说在观念史的形成及演进有关。

对于玄言诗的发展,檀道鸾之后,沈约在《宋书·谢灵运传论》中曾说明:“有晋中兴,玄风独振,为学穷于柱下,博物止乎七篇,驰骋文辞,义殚乎此。”即以东晋初期为玄言诗独盛的时期,但文中并未特别强调郭璞的重要性,仅泛言“自建武暨乎义熙,历载将百”,即从晋元帝初直至晋安帝尽为玄言诗的天下,而遭丽之辞无闻;至“(殷)仲文始革孙(绰)许(询)之风,(刘)叔源大变太元之气”。从刘勰以下由于对通变说的强调,一方面解说作家的创作性,一方面则解说文运的演变。《文心雕龙·通变篇》将会通、适变统一论之;配合《时序篇》的“文变染乎世情,兴废系乎时序”,所提到的均已涉及文学与社会意识的关系,故能明白指出郭璞在传承与创新关系上的文学地位。其《时序篇》指出玄言诗为东晋文学的主流,即所谓“中朝贵玄,江左称盛,因谈余气,流成文体”,这是从文学史观点指出晋代的文学潮流并予以批判,乃纯从史的观点论述。因而在《明诗篇》就特别突显了郭璞的地位:“江左篇制,溺乎玄风,嗤笑徇务之志,崇盛亡机之谈,袁(宏)孙(绰)以下,虽各有雕采,而辞趣一揆,莫与争雄。所以景纯仙篇,挺拔而为俊矣。”这是将郭璞与同时代的作家比较之后所作的评断。

郭璞《游仙诗》变创说的提出则为钟嵘,因为《诗品》及其《序》专论五言诗,表现六朝人对于较具代表性的流行诗体的看法;至于在品第作家中论列源流,乃基于当时较受瞩目的变通观念,由此论郭璞及其《游仙诗》,实为具代表性的六朝人观点。《诗品序》论两晋文学,陆、潘等人之后,即转而专论玄言诗风的形成与发展:“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。”接下即叙述郭璞,强调其在玄风特盛之时,“先是郭景纯用俊上之才,变创其体;刘越石仗清刚之气,赞成厥美。然彼众我寡,未能动俗。逮义熙中,谢益寿裴然继作。”后来萧子显又以史家通变的观念论列文学:“习玩为理,事久则渎,在乎文章,弥患凡旧,若无新变,不能代雄。”虽与

刘勰的通变说有关,而举例则与钟嵘相一致。在潘陆之后,“江左风味,盛道家之言,郭璞举其灵变,许询极其名理。仲文玄气,犹不尽除;谢混清新,得名未盛”,所强调的灵变说,其实与变创说为同一旨趣。

郭璞在六朝文论中的变创说是近人讨论的一个关键问题,讨论的重心则在郭璞《游仙诗》与玄言诗、游仙诗的关系。由于玄言诗留传于今者数量不多,遂使这种讨论常有见仁见智的情形。首先要厘清的是六朝各类型诗的分头发展及其中大家的崛起,与各类型诗之间的盛衰起伏等文学史实问题。现代的文评家大抵倾向将六朝诗作各种类型的区别,如山水、玄言、游仙等,因而导出一种重新厘清文学史实的作法。就是从现存少量的六朝诗中分别找出源流,借以说明每一类型诗都是其来有自,并非骤然而起的,这种文学发生学的看法大体可以信从^⑧。但六朝文论家的时代较近,所见的作品亦较多,当然了解各类型诗均是源远流长地发展而成。所以从通变的观点论诗,特别注意作品与作品之间、作家与作家之间相互因袭、变创的因革关系。因而特别注意大家之崛起,常将先前不甚受瞩目的某一类型加以提升,成为典型的类型诗,如山水诗必推谢灵运,因他能将先前较为零星创作的山水之作,变成新的典型;至于郭璞则将逐渐僵化的一种类型加以转化,乃凭个人的才具而重新变创为一种典型。六朝文论如《文心雕龙·明诗篇》之所以强调风格渐变,由正始的诗杂仙心,而江左的溺乎玄风,又转为山水,其理由在此。所以“庄老告退,而山水方滋”一语,解者虽多,但仍需同情地了解当时人论文的观点^⑨。

了解及此,则郭璞《游仙诗》的“变创”问题就具体表现当时人自有其文学识见,并非钟嵘有所忽略或错觉。近人研究玄言诗者努力爬梳六朝诗,发

⑧ J·D·Frodsham 著、邓仕梁译《中国山水诗的起源》,即以此法论山水诗的发生,刊于《英美学人论中国古典文学》(香港:香港中文大学,1973年),页117—163。

⑨ 洪顺隆《玄言诗论》曾予以综合论述,收于《由隐逸到宫体》(台北:河洛图书出版社,1980年)。

现在魏晋清谈玄理的风气下,阮籍、傅玄、嵇康诸人诗中时见玄语,而孙楚、张华等亦诗含玄风,尤其与孙楚同时的董京且有典型的玄言诗留存;及至晋室南渡后玄风益炽,孙绰、许询号称玄言诗名家,支遁尤为作手。这种考察大抵合乎多种诗体并驾齐驱的事实;但以六朝人的观察所及,偶杂玄言或间有一首典型之作,并非是文学主流。要在永嘉前后渡江诸子溺于玄风,而当时出现的玄言诗作家较多,个人乃至集体的创作量大,始得称为玄言诗流行的主流。郭璞当时正处于这种玄风独扇的文学潮流中,才会有自觉性的变创感。其“变创”乃是以先前永嘉时期及江左时期的玄言诗传统为灵变的对象,吸收其一部分传统遗产,但又融合了个人的才具——艳逸风格。又相对于游仙诗的传统,郭璞也会通其大部分的优点,以因应新的“世情”而酌加新游仙内涵,并有意识地注入玄言诗的优良成分。郭璞对于游仙诗,或当时存在而现已佚失的更接近玄言诗的游仙诗,在变创上是否成功,当时的文评就已从不同的立场加以评断。

檀道鸾所说的“始会合道家之言而韵之”,应该不是完全如黄季刚《诗品讲疏》所解的“东晋玄言之诗,景纯实为之先导”^⑩。这种前导、导始说乃将郭璞的游仙诗与玄言诗视为同一类型,故具有前后发展的关系。一般的解说都较着眼于郭璞能在玄理诗中自创新格,使其脱出说理的、概念的表达,而采用文学的语言以增强诗的艺术性。这都是就当时玄言诗发展为诗坛主流,因而将郭璞的游仙诗也置诸玄言诗之列,所以才会产生前导、导始的印象。其实檀道鸾之意仍含有郭璞变创文风的意思,所谓“韵”乃是魏晋人伦品鉴、文学评论具有新意的术语,表现一种从具象手法中所体现的风韵、韵致^⑪,乃是相对于玄言诗形成的平淡、寡味的文学风味。所以钟嵘在《诗品》中品的评语,即为“始变永嘉平淡之体,故称中兴第一”,即更具体着眼于郭

^⑩ 范文澜《文心雕龙注》曾予引用,并赞同其看法,王瑶应也受到黄侃的启发(台北:台湾开明书店,1958年)。

^⑪ 参徐复观《释气韵生动》,收于《中国艺术精神》(台北:台湾学生书局,1966年),页169—178。

璞《游仙诗》的变创性，并非是完全异于檀道鸾的说法。钟嵘即是先叙述其渊源，乃是“宪章潘岳，文体相辉，彪炳可玩”，郭璞才能对于当时平淡的玄言风尚产生变创的作用。

郭璞仙篇之所以能“挺拔而为俊”，乃在其“艳逸”的风格，故刘勰对于璞赋称为“绮巧”、“理有余”，都可与钟嵘从诗的源流论郭璞源于潘岳之说相互参证。因为潘岳的艺术风格被评为“清绮”（檀道鸾）、“摘藻清艳”（臧荣绪），代表了西晋文学中“理旨星稠，繁文绮合”（沈约语）的典型。郭璞与潘岳的渊源关系，必非只是钟嵘机械的源流正变论，而是指出郭璞与西晋文学传统有所因袭，始能配合其文学才具而有所变创。其实比较更具体地从语言艺术的观点解说，郭璞艳逸风格之形成，乃因其与当时“形似之语”的诗语风潮有密切的因缘^⑫。形似之语正是钟嵘品诗的重要标准之一，郭璞针对当世滔滔的平淡诗风，却固执地因袭西晋时期的绮靡文风，注重意象的锻炼、语言的修饰。除了潘岳的风格外，还有一个直接的渊源应是游仙诗的传统，如此始能造成艳逸的风格，因此能以变创性突出于东晋初期，称为中兴第一，并得列于中品——王士禛《渔洋诗话》更且修正钟嵘之说，认为“宜在上品”。

总而言之，郭璞的《游仙诗》在东晋初确实具有较高的文学地位，主要的即在他承续了形似之语的诗语传统，造成了艳逸的风格。这种文藻粲丽的文才被认为足参上流；而且当时所流传的江淹被郭璞索回五色笔之梦的传说，都足以显示郭璞确能启发来叶。这种注重视觉效果的语言艺术之美，对于玄言诗的平淡，确是具有变创、灵变的作用。所以与玄言诗的关系，并不是前导、导始者；但郭璞也吸收了部分玄言、玄语以入游仙诗，因而对于先前的游仙诗也具有变创性。当然在游仙诗史上，最重要的变创意义则是注入

^⑫ 参廖蔚卿《从文学现象与文学思想的关系谈六朝巧构形似之言的诗》，收于《中国古典文学论丛》诗歌之部（台北：中外文学月刊社，1976年）；王文进《论六朝诗中巧构形似之言》，刊于《师大国文研究所集刊》第23号（1979年）。

了个人抒情咏怀的精神。

三、变体说提出的原委及意义

郭璞游仙诗的另一个问题,就是所谓“变体”说。六朝人从变创观点早就发现:郭璞的《游仙诗》在游仙诗史上具有特殊的意义,因为其中具现了咏怀诗的特质。最早论及的为钟嵘《诗品》:

游仙之作,辞多慷慨,乖远玄宗。又云:奈何虎豹姿;又云:戢翼栖榛梗,乃是坎壤咏怀,非列仙之趣也。

虽然钟嵘所说的郭璞源出潘岳,这是基于绮丽文风的传承关系,而在精神上勿宁说更需溯源于王粲、李陵,而上接源头处的《楚辞》。只有从楚辞系着眼,钟嵘的源流说始具有意义^⑬。其次对郭璞的《游仙诗》具有深刻认识的即为萧统,《昭明文选》中特立“游仙”一目作为名题,其中所收的并非曹植(或曹丕)之作——曹植虽已使用“游仙”作为篇名,但因三曹父子所作的乃采用清商专署的乐府体,本质上承续汉清商乐的游仙传统;而萧统则将“游仙”一目置于诗类,乃以当时新兴的五言诗体为主。所选的两家,一是西晋何劭(236—301),一是郭璞(276—324),不知目的是否在对照两种不同的游仙诗的作法。李善注似已体会其深意,因此特别强调郭璞“文多自叙,虽志狭中区,而辞无俗累,见非前识,良有以哉!”对于钟、萧二家之说善加理解的话,应该是与当时的通变观念有关。郭璞之作对于前此以何劭为典型的游仙诗,确是具有一种变创的意义,因他承袭了游仙系谱的优良传统,在逐渐僵化且渐无新意的游仙习套中,注入了咏怀诗的新生命。

对于何劭、郭璞二家的对比,及钟嵘等人的提示,自能影响后世之论郭诗。陈祚明的“寄托之词”(《采菽堂古诗选》卷一二)、沈德潜的“本有托而

^⑬ 朱东润《中国文学批评史大纲》(台北:台湾开明书店,1960年)第十三章有一源流的简明图表,页66。

言”(《古诗源》卷八),都是承此而续加发挥的。值得注意的是何焯的看法:“何敬祖游仙诗,游仙正体,弘农其变。”(《义门读书记》卷二)以正变的观点论诗为传统文人重要的批评观念。这种辨体说乃因发现不同的文学类型而有不同的特性与要求,有些乃因体制的特性,有些则因作家的专长。严羽的《沧浪诗品》即有诗体一章,首先强调辨体的重要,明朝格调派即承袭其说:高棅编《唐诗品汇》、李攀龙编《诗删》,均采用辨体作为标准。至于清人的辨体工作,诸如王渔洋教人作诗,即有五言“感兴宜阮、陈,山水闲适宜王、韦,乱离行役、铺张叙述宜老杜”之说,乃是用以与本色说相互呼应,作为论诗的标准^⑭。何焯即在这种辨体传统及流行风尚下以正变论诗,如评张景阳咏史:“櫟括本传,不加藻饰,此正体也”;而左思“多自摅胸臆,乃又其变。”(《义门读书记》卷二)即为同一种辨体的工夫。由此可知其论游仙诗的正变,乃是沿用清人常见的变体说,而与六朝人的变创说大异其趣;其次各类型诗的名实问题需要在一致的标准下,即题名咏史或游仙,内容亦为咏史、游仙始为正体;至于题名咏史、游仙,而内容不尽为咏史、游仙,则皆为其变^⑮,考察其变之所由,则为作家有所寄托。由此可知言志、咏怀并不完全只是一种如同山水、咏史的“名题”类型,而是属于文学的本质问题。

近人论郭璞游仙诗与咏怀的关系,大多强调郭璞的游仙之作,与左思咏史、陶潜拟古、杂诗等,均为咏怀诗之流亚,是阮公咏怀的影子^⑯。这种观察确是把握了这类组诗的共同特质;但正因其为共同的特质所以不能只当作阮诗的影子,而且是士大夫文学共同的重要本质。这一个问题需要从六朝人对于文学流变的认识着手,才可得到比较宽阔的视野。钟嵘在分析源流时,将阮籍单独列于小雅一系,左思列于国风、古诗一系,而郭璞、陶潜则分

^⑭ 黄景进《王渔洋诗论之研究》(台北:文史哲出版社,1980年),页160—163。

^⑮ 康萍《论魏晋游仙诗的兴衰与类别》即据此又细加分类,收于《中国古典文学论丛》第1辑(台北:中外文学月刊社,1976年)。

^⑯ 李正治《六朝咏怀组诗的研究》(台北:师大国研所论文,1980年),页17。

别源于《楚辞》一系,这种析判流派的作法是否正确,后人常有不同的意见,但至少代表六朝人、尤其钟嵘自己的文学史观。其实刘勰在基本看法上也有相通之处,就是厘清《楚辞》中屈原之作为士大夫文学之祖;而宋玉就是贵游文学之宗,因此《楚辞》系之下钟嵘即列出四十余人为例;国风小雅及古诗系统则只有九人^⑮。这是他在当时已清楚辨明其中一脉相承的精神命脉,“咏怀”正是士大夫文学的共同特质。

屈原所开启的士大夫文学传统具有重要的意义,当时生逢战国剧变的时代,由于时代快速地变化,阶级身份也随之发生剧烈的变动。屈原与当时的游士均在剧变中各自寻求其心志的理想,有些是干谒诸侯以肆其志,而屈原则坚持其不离故国之念。这些士大夫俱有特殊的修养以及艺文训练,可借此能力俟机表现以重新获得所失去的社会地位;但如求而不可得自是难免成为没落、不遇之士。基于原有的艺文涵养,辞赋就成为一种抒发心意的工具,可借用香草、美人以及仙真神话等意象,而以比兴手法隐喻地表达,或采用较长的篇幅铺述其幽愤之情。两汉时期部分的士大夫仍承袭这种自恃其才以改变身份之念,但两汉社会已有所转变,游士之风终究不易复现,因而普遍产生一种挫折感。屈原自作之中既已包涵有两种特质——游类与忧类,二者之间复深相关联,成为屈原文学的感人力量^⑯。其实当时士这一知识阶层(包括以纵横家为主的游士),俱有知识分子的忧患意识,只是屈原特别擅用辞赋的文学形式表达。两汉之士在政治与文学的夹缝中,辞赋的功能一方面是谋得职业,进入官僚体制的工具;一方面也是失意之后,表现其辛酸、挫折感的文学体式,《士不遇赋》的型式即为其典型^⑰。这种言志咏怀

^⑮ 王梦鸥先生《从士大夫文学到贵游文学》提出此二系文学的源流特质,刊于《文季》第1期(台北,1973年8月)。

^⑯ David Hawkes 著、黄兆杰译《求宓妃之所在》,收于《英美学人论中国古典文学》,同注⑧,页165—197。

^⑰ Helmut Wihel 著、刘纫尼译《学者的挫折感——论“赋”的一种型式》,收于《中国思想与制度》(台北:联经出版社,1976年),页403—420。

到了魏晋社会缘于不同的社会型态，因而又具有新的历史文化意义。

郭璞《游仙诗》的咏怀本质，虽也曾受阮籍《咏怀诗》的启发，但不能说是咏怀诗的变种；而是钟嵘等所指出的，乃是《楚辞》系士大夫文学在两晋社会的新翻版。郭璞即因而具现了《楚辞》游仙文学中游与忧的两大主题：游者仍继续游仙的逍遥之乐，只是多赋予一层新仙说的色彩；至于忧者则延续了士不遇型的咏怀之思，而又增多东晋南渡后乱世的时代意识。因此郭璞与阮籍之作的同一旨趣就在于表现魏晋知识分子的挫折感，因此同属于游仙文学的谱系^②。只是阮籍多达八十二首的诗组，题名“咏怀”，其中实有多首属于游仙诗，乃借游仙的题材以寓托其怀抱；郭璞可能不止十四（今《诗品》尚引二句佚诗）首的诗组，则直接标出《游仙》之名，内容反而多所寓托。两者在异同之间，实肇因于魏晋社会及个人际遇。

大体言之，从屈原《楚辞》以下，这一系谱共同的基调，均源于空间与时间的迫厄之感，这种面对时、空所形成的压力，同样采取一种超越时空的游仙模式，实已成为一种文学的“基型”（archetype），但是其表层的时代经验却各自有所不同。郭璞所面临的困境，即是两晋世族社会中寒门与豪族阶级之间的冲突，以及南渡之后动荡不安的政局。

郭璞出身于河东闻喜，并非豪门大族，其父瑗初为尚书都令史，乃九品官人法中八、九品的贱职，由于公方著称，终于建平太守，也不过为五品官而已^③。郭璞则以其才学的专长，所担任参军（殷佑、王导所提拔）及著作郎、尚书郎（元帝所任）、记室参军（王敦所聘），直至后来卒赠的弘农太守，也只是六品而已。至其子骛则只官至临贺太守，也是仅属于五品官。据《晋书》本传所载：他所遭遇的不得志之情，即是“璞既好卜筮，缙绅多笑之。又自以才高位卑，乃著《客傲》”。他初以卜筮为世族社会所注目，常需利用其“攘灾转

^② 详参拙撰《六朝道教与游仙诗的发展》，见本书页1—26。

^③ 参前引兴膳宏引宫崎市定《九品官人法研究》；又毛汉光《两晋南北朝士族政治之研究》（台北：台湾商务印书馆，1956年），页400。

祸,通致无方”的异能;而郭璞曾一再上疏,所依据的也是天文、历算诸术数。由《客傲》一文所辩解的,可知他自以高才而多不遇。

郭璞最后所任的为王敦的记室参军,据何法盛《中兴书》说:“璞畏不敢辞。”乃因当时郭璞尚居母忧,然又不得不往。以其深于天文、卜筮之术,又深刻体察当时荆州与建康之间的矛盾、紧张关系,必已预知王敦将作乱之机。郭璞在建康时期既与明帝(时在东宫)有密切的关系,又常与当时的英彦名德如庾亮、温峤、羊曼、桓彝、阮放等共集青溪池上,明帝之在东宫,均与之有布衣之好,而郭璞得预焉。及其往荆州,乃是在不得已的情况下前往的。故王敦驻军于湖(姑孰),郭璞常返建康,对明帝有所建言,又与温峤、庾亮等有所接触,自然会引起王敦的怀疑^②。而最为无奈而可悲的事,就是郭璞自知其寿命不长,这种预知能力在传统社会自是具有深刻的心理作用。他既拥有方术之长,却无攘灾转祸之方,又眼见大难将要临头,《世说·术解篇》就曾记载:王敦部将陈述既亡,璞哭之甚哀,呼曰:“嗣祖,焉知非福。”类似这种预感自己命运的传闻,乃形成时间与空间的双重迫厄感,并非仅为政途中的挫折感,根本就是生命的危机感:一种既已预见却又无所逃于天地之间的生命之悲,实深沉而有力。

郭璞对于自己出身的卑贱,以及怀才不遇的感慨,早在《答贾九州愁诗》中就说:“虽云暗投,圭璋特达”、“子固高楚,我伊罗葛”。其后虽逐渐与当时的英彦来往,这种不遇之慨却仍然存在,《赠温峤》诗中仍一再述及“子策骐驎,我案骅骝,进不要声,退不做位”,可知其身世的感怀已成为作品中一种深刻的经验。郭璞在其他的作品中,如未详写作年代的《蚍蜉赋》等,即透过咏物的手法而有自况的味道,赋中铺述洪钧万殊之中,“物莫微于昆虫,属莫贱乎蝼蚁”,其物虽贱,却自由往来于天地间,迅雷、激风,或虎贲、龙剑皆不足以慑服;尤其此一微物又具有预感之能:“感萌阳以潜出兮,知将雨而封

^② 游信利《郭璞游仙诗的研究》,刊于《政大学报》第32期(1975年12月),页93—94。

穴。伊虱虫之愚昧，乃先识而似愆。”另外在他所撰的《尔雅图赞》中，亦咏蚍蜉云：“蚍蜉琐劣，虫之不才。感阳而出，应雨讲台。物之芜怀，自然知来。”郭璞绝非只是单纯在作咏物而已，其中强调物之愚昧、不才，却反而能先识、知来，实为自况其虽出身寒门，却以才学自负，又能鉴识未来，正是一种自我的写照。

《游仙诗》既多写作于晚年，尤其最后两年的危机感最为深切，诗中的感慨自也转为深沉，确有借游仙以咏怀的深意。第五首即云：

逸翮思拂霄，迅足羨远游。清源无增澜，安得运吞舟。圭璋虽特达，明月难暗投。潜颖怨清阳，陵苕哀素秋。悲来恻丹心，零泪缘缨流。

郭璞即一再以圭璋特达自许，而不得遇之情全在“明月暗投”一语中表露无遗。正因他痛感人生不得意，因而加深了对生命苦短的悲慨，因此拂霄远游的神仙世界，常成为苦闷中自我升华的一种理想境界。另外第六首应与现实环境的迫厄有关，首四句即云：“杂县寓鲁门，风暖将为灾。吞舟清海底，高浪驾蓬莱。”杂县之典（爰居为一种海鸟）乃出于《国语》，说明“广川之鸟兽常知风而避其灾”，陈沆解说为：“妖鸟国门，风暖将灾，敦变已成。”其中妖鸟之说犹有疑问，原意应只说是海鸟能预知风将来而避灾。郭璞即用以寓王敦之变将为灾矣，勉己宜学爰居避风，高蹈于仙境之中；所以接下即铺述神仙世界：“神仙排云出，但见金银台。……奇龄迈五龙，千岁方婴孩。”乃借仙境、仙真等虚幻事物，弥补其现实界所不能满足的愿望。末二句云：“燕昭无灵气，汉武非仙才。”应是有所讽刺。由于写作情境都是多故的乱世，诗中又多采用委曲的隐喻手法，以之寓托心中的不满与疑虑之情，因此解析《游仙诗》中的神仙典故，就如解析梦境以了解其符号下所隐藏的意义。陈沆所解的“燕昭、汉武，不足一盼。何物处仲（王敦），乃权势相吓哉！”确有些值得玩味之处。

郭璞借游仙的题材以抒写怀抱，远承屈原楚骚，近师阮籍《咏怀》，都是游仙诗史上不同时代的代表作：屈原忠而被谤，又不愿效游士的周游各国，

因而假借远游仙境,表现其内心的冲突;阮籍则生逢“天下多故,名士少有全者”的时局,因而不得已借用游仙题材以寓托怀抱;而郭璞则在世族社会讲究门第出身与渡江之后的纷扰政局中,借游仙诗以寓托其不得意之情。因此从游仙的观点言,都是游仙诗在形成、发展的过程中,不同时代情境下的产物,也就是都具有游仙诗的特质^②。而从其中的咏怀精神言,则比较近于士大夫文学的基本特质,而远于贵游文学的缘情绮靡,因而另行发展为言志咏怀说的传统。郭璞游仙之作所以具有变创意义,因为既与朴素的游仙诗不同,而增多一层咏怀的寓托;也与玄言诗不同,因多有绮丽的文采,故在东晋初期才能挺拔而为俊。由于他有意变创其体,成为一己独特的风格,故至后世文评家的辨体说一出,始被目为变体。所以郭璞被目为游仙诗的变体,反而足以表现其变创的精神。

四、玄理、咏怀与仙隐:郭璞的变创旨趣

郭璞《游仙诗》在游仙诗史上如有变创的意义,并非六朝文评家所易于明察的,就是魏晋新仙说的运用,乃将当时新兴的仙隐与隐逸思想相结合,成为游仙诗的新内容,而开出一种新仙境说。这自然与道教史的发展有关。郭璞本身即具有方士化文士的倾向,也使他易于接受新的仙道思想。

郭璞所生存的时代适当魏晋学风转变的时期,由于两汉儒家已逐渐趋于僵化,至魏晋以下,除了礼学、春秋等尚能保存于部分的世家大族中成为家学。当时主宰学术潮流的,一为老庄玄理,一为神仙方术,其中自然也注入了新来的佛理。郭璞渡江以前局处于河东,又因非属于世家大族的身份,故较少预于玄理的谈坐之中。而关于方术方面则郭璞从客居河东的郭公受业,曾得“青囊中书九卷”,因而得以洞知五行、天文、卜筮之术——这部秘笈

^② 同注^①前引拙撰,从史立场析论文学与时代的关系。

与中国风水思想有关^{②④}。因此郭璞的学术性格依《晋书》所称,即是好经术,博学有高才。固然不排除其中也有注释《尔雅》、《三苍》、《方言》类的经籍,但仍以“奇博多通”者为主。所注的《山海经》、《穆天子》、《楚辞》等,固然因其中具有“好古文奇字”的专长,但这类书在当时则近于道家秘笈^{②⑤}。而最能表现其专长的卜筮之术,别有关于筮验的六十余事,即名为《洞林》;又抄京广、费氏易等为《新林》。由这些专长即可知郭璞为方士化性格的文士,与当时参与撰史的干宝以及张华、葛洪等,均是具有方士性格的知识分子^{②⑥}。

由于方术为主的学术风格,易于形成倾向于老庄自然与隐士嘉遁,而魏晋社会适足以加深郭璞的隐逸思想。有关隐逸的行为及其理论在魏晋的发展,早为治中古文学史者所注意^{②⑦}。由于先秦儒、道二家对隐逸行为的描述,尤其道家予以理论化,隐逸已成为知识分子表达其对专制政体的一种抗议方式。汉末天下大乱,战争纷起,因而政局不安,篡弑频仍;加以道家玄理,以及佛道二教的流行,遂使隐逸成为一时的风尚。士大夫常采取隐逸的态度,韬晦自保,消极抗议。这种追求个性的自觉、心灵的自由,在魏晋时期逐渐转变为为隐而隐,以隐为高。因此最能具体表现魏晋隐逸思想的流行,一为隐逸传的形成及其普遍。范晔《后汉书》列有《逸民列传》,提出“性分所至”,说明隐逸之伦的特性,范晔即在隐逸的风尚中有所启悟;此后《晋书·隐逸传》等就成为正史中的体例之一。同一时期又有高隐传的撰述,像皇甫谧撰《逸士传》之类。其次就是正史中有关隐逸人物的史传已出现,自然是与这类避世之人渐多,甚且蔚为风尚有关;而且当时讨论隐逸者渐多,集中

^{②④} 牧尾良海曾撰《风水思想小考——郭璞前后》,刊于《福井博士颂寿纪念东洋思想论集》(东京:福井博士颂寿纪念论文集刊行会,1960年)。

^{②⑤} 陈寅恪《陶渊明之思想与清淡之关系》,收于《陈寅恪先生论文集》下册(台北:九思出版社,1977年),页1012—1036。

^{②⑥} 逮耀东《魏晋志异小说史与史学的关系》,刊于《食货月刊》复刊第12卷4、5期(1982年,页14—26)。

^{②⑦} 王瑶《论希企隐逸之风》,同注⑤。

于调停个人的出处问题,像葛洪《抱朴子》中就有《嘉遁》等篇,专论仕与隐的问题^②。郭璞所生存的时代风尚即是隐逸之风盛行,加以本人就具有方外性格,自易于有深刻的感受。

郭璞《游仙诗》中的隐逸意识,即是隐逸与地仙说结合后仙隐思想的产物。原始地仙说原以西方系昆仑乐园说与东方系蓬瀛仙岛说为主,为仙人准备上升天庭成为天仙前所栖集之所,故称为地仙。其后仙境乃逐渐由飘渺云海间的仙山、仙岛落实于中国舆图上实际的名山,因而栖息的仙人或等待上天或不急于上天者,就可逍遥自在地嬉游于名山洞府中,既可免于人间世的纷扰与死亡的危机,又可逍遥遨游于人间。这种隐逸与地仙思想结合后的新地仙说,遍见于当时的仙传如葛洪撰《神仙传》,也曾搜集于《抱朴子》中,代表汉晋之际仙隐说的主要成分。《神仙传》即有多位隐仙之流,如白石先生,就因“其不汲汲于升天为仙官,亦犹不求闻达者也”,而被称为“隐遁仙”。因此仙隐说的特色,正具体反映出当时知识分子理想中的生活境界:既不求闻达的为官,因“天上多至尊,相奉事更苦于人间”但又不坠于尘世生死之苦,此即避世而获得自由逍遥的境界^③。

郭璞的《游仙诗》适于此时出现,即具体反映了新仙境说,这是最具变创意义之处。游仙诗的形成时期以乐府体为主,采用清商曲调以表现汉魏的神仙世界——传统的仙境(仙景、仙乐)、仙人(御驾之物、神仙形象)……凡此游仙诗中必会出现的意象,至西晋时期已逐渐道具化,只要堆砌神仙故实就可造出游仙诗。此时乐府体、五言体仍然并行,但五言体的游仙诗仍多承袭乐府诗的旧仙说:何劭之被称为游仙正体,就是其游仙之作具有强烈的传统性、正统性。而郭璞本人却能吸收新的思潮变创其体,这种变体的本身具

^② 余逊《早期道教之政治信念》,刊于《辅仁学志》第11卷1、2期(1943年)。又拙撰《魏晋南北朝文士与道教之关系》(台北:政大中文所博士论文,1978年),页243—257。

^③ 详参拙撰《神仙三品说的原始及其演变》,收于《仙境与游历:神仙世界的想象》(北京:中华书局,2010年),页1—47。

有多方面的意义，就是以新仙境说注入传统游仙说，又与当时流行的玄言诗、招隐诗乃至山水诗能相互激荡，吸收其中一部分的质素，融为己有而铸成新体。

郭璞生当玄言诗盛行之时，间也曾采取玄言玄语以入诗，像“漆园有傲吏，莱氏有逸妻。进则保龙见，退为触藩羝”（其一）、“啸傲遗世罗，纵情在独往。明道虽若昧，其中有妙象”（其八）此类诗句均与老庄思想有关，尚不只是模仿玄言诗的辞句，而是其思想中本就具有老庄崇尚自然之义。郭璞表明自己的思想、行事的《客傲》一文中，就强调所仰慕的凡有数贤：庄周偃蹇于漆园，老莱婆娑于林窟，岩平澄漠于尘肆，梅真隐沦乎市卒，梁生吟啸而矫迹，焦光混沌而槁机，阮公昏酣而卖傲，翟叟遁形以倏忽，凡此均为隐逸、方术的诸般典型。由于玄谈思想、玄言诗启发其老庄自然的旨趣，乃将谈玄之语适度地注入于《游仙诗》中。

招隐诗即为隐逸思想的产物，其渊源虽可上溯于淮南小山的《招隐士》；但较完整的仍要到西晋时才出现，如张华、张载，以及左思、陆机等，诗中多描绘隐士的生活情境及隐逸的志趣，借以表现希企隐逸之思^③。由于烘托隐士的情境，多置于幽远深渺之中，也就与游仙、山水、田园等有部分相通之处。郭璞既生于左思、陆机等名家之后，自是熟悉招隐诗的表达手法及其中的隐逸情操。因此十四首之一就有浓厚的隐逸思想，首句即云：“京华游侠窟，山林隐遁栖。朱门何足荣，未若托蓬莱。”即以隐士与官僚生活作对比，引出出世之思；诗中作为主体的情境正是隐逸世界：“临源挹清波，陵冈掇丹萸。灵溪可潜盘，安事登云梯。”就是安排山水清境作为一个安身立命的处所；接着又以庄子、老莱子作为理想人物，表达其“高蹈风尘外，长揖谢夷齐”的高隐心愿。这首作品可说是隐逸诗的另一种型态的发展，至少可说是与招隐之作有血缘关系。至于采用招隐诗的意识以入诗就极为多见，如云：

③ 洪顺隆《论六朝隐逸诗》，收于《从隐逸到宫体》，页1—25。

“翹迹企颍阳,临河思洗耳”(其二)、“长揖当路人,去来山林客”(其七)、“啸傲遗世罗,纵情在独往”(其八),及“寻我青云友,永与时人绝”(其十二),都是在感慨人世之不遇、怀抱之不申,穷达既自可悲,因而兴发其希企隐遁、永与世绝之念。

郭璞将隐逸、神仙思想结合成为仙隐说,并引入《游仙诗》中成为新的风格,就是第二、第三首中塑造出的“青溪千余仞,中有一道士”,修道情境则是“云生梁栋间,风出窗户里”,即是实际修道的道士自会与早期游仙诗泛咏游仙的情境有别。所以郭璞以问句形式表示“借问此何谁,云是鬼谷子”,就更与地仙之修道而有所成就者相近。此类道士修道而得仙的构想,后来对于梁戴嵩《神仙篇》的学道成仙诗有所启发,此篇可说是较早的一篇典范。而第三首烘托修道者的情境最为脍炙人口:

翡翠戏兰苕,容色更相鲜。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。赤松临上游,驾鸿乘紫烟。左挹浮丘袖,右拍洪崖肩。借问蜉蝣辈,宁知龟鹤年。

其中绿萝一意象与曹植《苦思行》有关系:“绿萝缘玉树,光耀灿相掉。”又有“中有耆年一隐士,须发皆皓然”,都可证地仙思想在魏晋时期的痕迹。另外邹润甫有一首佚诗,其中有“潜显潜九泉,女萝缘高松”之句(《文选》卷二一注引),类此绿萝、女萝诸植物可与一些虚幻的仙境景物并列,自是具有一种落实于人间世的印象。而“静啸”之啸原是汉晋之间兴起的道士养气、炼气的方术,多与道士、方士或方士化名士联络在一起,为初期道教的养生法。郭璞即使用啸作为冥寂士的动作,在游仙诗中就饶具新意^③。此外新出现的仙真形象常与古仙搭配出现,成为极为新颖的神仙群像,如第六首云“陵阳挹丹溜,容成挥玉杯。姮娥扬妙音,洪崖颌其颐”,容成、洪崖均被赋予仙真

^③ 参拙撰《啸的传说及其对文学的影响》,收入《神化与变异:一个“常与非常”的文化思维》(北京:中华书局,2010年),页251—295。

群像一种新的形象^②。如果连十四首“左顾拥方目，右眷极朱发”一并考察，方目、朱发为《列仙传》、《神仙传》等仙传所描述的神仙造型，这两部仙传的流行正是晋世神仙道教之风盛行时的重要读物^③，可见郭璞在仙说的承袭和创用中颇具自觉性。

郭璞另一首具有创意的作品即是第十首，前半所述的仙境：“璇台冠昆岭，西海滨招摇。琼林笼藻映，碧树疏英翘。丹泉漂朱沫，黑水鼓玄涛。”叙述的方式乃模仿《山海经》的笔法，先叙山名、次述水源，依次述及动植矿物等，整齐罗列。郭璞即为之注，搜罗资料颇为周备，至今犹为重要的著述，此一秘笈又与汲冢所出的《穆天子传》一样，除记远方异物外，其中多有神仙乐园及神仙。重要的则为一种远游的巡狩神话。当时文人嗜读此二书，陶渊明即有“泛览周王传，流观山海图”的习惯。郭璞既为此类方术秘笈的注释者，则诗中的昆岭即指昆仑；招摇则出《南山经》第一条；丹泉为《海外南经》中“饮之不死”的赤泉；黑水则为《西山经》昆仑山四水之一；其余碧树、琼林、朱沫、玄涛等色彩感鲜明的意象语，既具有《山海经》中描述巫术性植物的笔法，也与“振发晞翠霞，解褐被绛绡”等配合，构成一个彩色缤纷的仙境。郭璞之具有五色笔传说，这类袭自《山海经》的造语，就具有独树一帜之处，因而形成艳逸的风格。

对于郭璞《游仙诗》的研究，历来都各有其分类法^④。除了前述反应其心态者，对于现实界（京华、朱门）的不满，对于隐逸者（道士、冥寂士）的向往，尚有一种直接传承屈原的忧世情怀，即是对于生命有限的孤独感、无常感，此类时间意识为游仙诗的基调，且是魏晋诗中常常表现的人生之悲感。神仙思想虽远在战国时期既已有素朴的仙说，历经两汉社会的求仙风尚，至于

② 洪顺隆《试论六朝的游仙诗》，收于《六朝诗论》（台北：文津出版社，1978年），页113有统计。

③ 同注②引拙撰，页431—433。

④ 如前引船津富彦、兴膳宏及洪顺隆诸氏。

魏晋时道教才予以体系化而综合为成仙新说。其中最突出的则是服食变化说,依据巫术性的思考原则,相信经由金丹、仙药等的服食可传达其神秘性的咒术能力,借此变化其形体,达成其羽化成仙的愿望。魏晋纷乱的世局,无疑的会愈形刺激其潜藏于心灵深处的隐微愿望,可说是一种集体的梦:安定和谐的社会与长生不死的寿命^⑤。郭璞既为方士性格的文士,自然会相信当时传说中的神仙世界。

郭璞在内心的矛盾,就是自己既已预感寿命之不长,但又习闻神仙之可期。如果游仙诗是语言符号的象征,就像梦一样,就可解析其意识深处所隐藏的生命危机感:首先是岁月推移、寒暑更迭的飘逝之感:“六龙安可顿,运流有代谢。时变感人思,已秋复愿夏”(其四)、“晦朔如循环,月盈已复魄。蓐收清西陆,朱义将由白。寒露拂陵苕,女萝辞松柏。薜荣不终朝,蜉蝣岂见夕”(其七)。这些都是亘古以来文人感时之悲。而更觉逼迫者则为年岁将老,乃是真切的生命感受;由“临川哀年迈,抚心独悲吒”(其四)及“采药游名山,将以救年颓”(其九)就可确知,郭璞以四十八、九岁之年,既已预感年寿将尽,因此年迈、年颓是自身实质所感的,而非叹逝忧老的老调而已。此时只有借服食或有关服食之说以自慰:“圆丘有奇草,钟山出灵液。王孙列八珍,安期炼五石”(其七)、“呼吸玉滋液,妙气盈胸怀”(其九)、“登岳采五芝,涉涧将六草”(其十一)。考察郭璞的生平但言其精于卜筮等方术,而未闻曾有修炼丹药的道术,所以应是想象中的服食传说而已。诗中有云“淮海变微禽,吾生独不化。虽欲腾丹溪,云螭非我驾”(其四),正是以当时流行的变化说为背景。变化说的主要依据之一即是生物变化说(其余为神话传说的变化说与素朴的科学的物质变化说),最常举为例证的生物观察实例,依考古所见及文献所记载的为蝉、蚌及蜃等。郭璞在《尔雅图赞》中就综集有当时流行的说法:

^⑤ 同^{②④}参前引拙撰博士论文《论金丹的修炼及服食》部分,页255—203。

虫之精絮，可贵惟蝉。潜蛻弃秽，饮露恒解。万物皆化，人胡不然。

（蝉条）

万物变蛻，其理无方。雀雉之化，含珠怀珖。与月盈亏，协气晦望。

（蚌条）

在生物之中，有蝉蛻、蛇解，作为尸解变化成仙的咒术性思考依据；而雀雉入海化为蚌、腐草化为萤，则为李约瑟所说的错误的生物观察^⑤。郭璞在《山海经》的注释中，有时也会从玄理的立场解说变化神话^⑥。其实“变化”是与“生产”同为古人思考生命的延续的模式，郭璞相信物与物的不同范畴间可以互相变化的“真实性”，却又以较为理性的态度，说明人与物间不能变化的事实。这与当时葛洪之坚信变化说，且从事炼丹的实践是有所不同。正因如此，其诗中所流露出来的仍是作为诗人的生命悲感，并不是道士希企超脱生死、努力修炼的不死探求。

由于郭璞兼具方士与文士的双重身份，又能娴熟运用神仙的新旧故实，因而所作的想象之游，即是游仙传统中汉武帝所以飘飘然如凌云的奇幻之感，而刘勰也如是观察郭璞有如新《大人赋》，评为：“飘飘而凌云。”游仙的神秘性体验当与巫师的幻觉经验有关，在原始宗教中或以仪式性的动作象征体验，或以神话性的语言象征传述人类隐微的升仙之梦，其后发展出来的游仙文学对于想象之旅，更可谓极尽奇幻之能事。郭璞借由青溪道士与冥寂士，而幻设其修行得仙，因而有见神的幻觉：“阊阖西南来，潜波涣鳞起。灵妃顾我笑，粲然启玉齿。”以及与浮丘、洪崖偕游一类。另有一首比较具有动态描述的则是第九首，在服气之后即转入远游情境：“登仙抚龙骧，迅驾乘奔雷。鳞裳逐电曜，云盖随风回。手顿义和辔，足蹈阊阖开。东海犹蹄涔，昆仑蝼蚁堆。遐邈冥茫中，俯视令人哀。”最末再从高空之上俯瞰四海的景象，

^⑤ 参拙撰《葛洪养生思想之研究》，刊于《静宜文理学院学报》第3期（台中，1980年6月）。

^⑥ 王孝廉曾讨论郭注从玄理的观点解说夸父变化为邓林之事，《夸父的神话》，收于《中国的神话与传说》（台北：联经出版社，1977年），页132—134。

可谓想象出奇,应是基于登山远眺的经验,而加以夸张地想象;又能配合神仙新说,魏晋的道教法术中习见的“乘蹻术”,即经由积思之后,乘蹻飞行于空中,乃是道士修行的神秘性经验^③。郭璞或曾知有此术,因而有此想象的飞翔。又第十二首也是叙写同一种俯瞰的景象:“四渎流如泪,五岳罗若蛭。”这是奇特的奇幻、写实兼具的景象,稍后庾阐(286—339)也有“三山罗如栗,巨壑不容刀”之句,也近于同一构想,同为早期游仙诗中较为少见而奇特的手法。应是神仙思想中三品仙说的转变,使名山逐渐落实于中国舆图上;而地仙也多逍遥飞行于三山五岳之上,所以所见的景象也比较人间化、仙道化,而深染神仙、道教色彩。

总之,郭璞的《游仙诗》之所以具有变创的意义,在于他能通变,并掌握了世情与时序两大因素,对于原先流行的乐府旧体游仙诗,或虽属五言新体而内容仍袭旧意者,大胆地予以变创。在游仙诗的旧传统中,采取其中远游仙境的深层结构,却能因应新仙说的兴起,增加补入新的神仙群,像洪崖就是江西豫章地区普遍流行的仙真,因而在荆州时即采取入诗;其次《列仙传》、《神仙传》均已在郭璞前后编成行世,这些属于新流行的神仙事迹也经援引,如容成之类。而深具本色的修道经验,尤为一大转变,乃由于新神仙意象的运用,使游仙诗别具创新的风格。郭璞对于玄言诗,则撷取其中部分的玄言入诗,借以调和游仙诗,呈现新仙境的手法。此类已习染世情,反而能对玄言诗的平淡风格造成冲击,虽然所变未必能完全成功,至少是以先知先觉的方式启发于后代诗人。郭璞其人其事正是晋世仕与隐冲突中的一种典型。《答贾九州愁诗》已有“未若遗荣,闷情丘壑。逍遥永年,神簪收发”之悟,其后又经历一生不甚得意的宦途,到晚年的《游仙诗》中,乃转而借游仙以抒怀。只是“永偕帝乡侣,千龄共逍遥”,终为一场虚幻之梦,既是郭璞个人之梦,也是传统游仙诗人之梦,同为魏晋文士普遍的集体意识中的出世之

③ 同②引拙撰博士论文《论道教的法术传说》部分,页583—593。

思,因此在当时这些诗篇的文学价值早就被时人所肯定。

五、结 语

大体说来,郭璞的文学地位建立于《游仙诗》,而六朝文学评论又适以新起的通变说为批评观点,所以其人其诗在中古文学史上早经定评。而郭璞虽突出于东晋初的中兴时期,钟嵘却仅列之于中品而已,这应该与其作品分量不多有关(佚失者不算),因此未能成为某一类型诗的大家,而对于当时及后世能发生更深远的影响。只是在两晋之际,因其具有灵变的地位,因而也能迥出于当世平淡的文风。

郭璞游仙诗被评为“艳逸”,确是与其绮巧、缛理的赋风有其一致之处。其诗之所以艳,乃因在六朝形似之语的语言自觉的潮流中,前有张协、陆机及潘岳的开拓,先已注重语文的华丽、意象的锻炼,因此配合这一阶段新环境的发现、新感性的形成,对于美的意识乃具有飞跃性的突破。因而文论中注重主客和谐的观照,成为兼具自然之美与人工之美的再创造,故缘情绮靡说对于郭璞的艳逸风格自有影响。但由于士大夫文学的言志咏怀传统,适与魏晋的时代格局相互激发,因此郭璞并非是“为情而造文”的贵游文风;而是心有郁陶,有感而作,是属于有真感情、真感慨者,只是他所采取的题材是借飘逸的游仙以抒发而已。所以郭璞游仙之作是形似之言与咏怀传统的一种新组合,因而能迥出于当时平淡、靡弱的文风。

郭璞的作品能引起南北朝文评家的瞩目,并为后世论六朝诗者所理解,主要的还在诗中具有一股不得不抒发的郁抑之怀。由于人世之志难申,只得借出世之思以释怀。由于乱世名士少有全者的时局,魏晋文士的咏怀常隐藏于隐喻手法中:阮籍诗中就常透过禽鸟与网罗意象作对照,曲折地表达冲决世网的决心与艰险。此类比兴之法在郭璞的手中,几尽表现为一片神仙意象所构筑的神话世界,其出世的遁隐群仙越飘逸,其仙境的飘渺云海就越纯净,也就越能表现其内心深处的殷切渴望。因此《游仙诗》中所象征的

确是丰富而多义,千百年来让读诗者各凭其慧解,解说郭璞寓托之所在,类似《诗比兴笺》的笺注即为其显例。今人之确解郭诗的旨趣者,尤需从其外缘与内在的研究探索其中的隐奥之处。

郭璞的《游仙诗》在中古文学史上的新评价,只要深入再发现六朝人提出“变创说”的过程及意义,就可确认郭璞本人之作《游仙诗》,无论在题材的选择、语言的运用、意象的锻炼,以至于主题的表现,均自觉性地有意灵变。因此无论是将其置诸游仙、玄言或招隐等类型诗的发展中,或是只从言志咏怀的文学本质论述,郭璞均具有传承与创发之功,由此更足以进一步肯定其价值,并奠定其在文学史上的地位。

(原刊《古典文学》第6集,台北:台湾学生书局,1984年,页133—164。
收入本书时有改动。)

仙诗、仙歌与颂赞灵章

——“《道藏》中的六朝诗歌史料及其研究”绪论

有关六朝诗的辑校,凡经数人,至近人逯钦立已大体周备^①。而专门针对众多的诗歌进行分类,研究其不同类型的艺术风格,也在学者诸多尝试之后获致了可观的成就。然则是否可以从中再另辟蹊径,开出一些新的研究领域?在此将从宗教文学、道教文学的观点,针对前此的辑校及类型学重作思考,从《道藏》中辑出一批诗歌史料,这是逯氏曾进行而未竟其业之处^②。对于这套道教一切经的大丛书,如何使用这批浩繁的原始资料,就需要具有六朝经派史的历史认识,才能厘清众多诗歌的不同性质,从而在解读文本时能够将它放在适当的历史文化脉络中,确定其为“道教文学”的艺术特质。不过如果从文学史、诗歌史的源流正变的立场,到底应该如何看待这些仙诗

① 丁福保所辑之本,用台湾世界书局版;而逯钦立所辑的则是木铎出版社的翻印版。

② 近两三年笔者在“国科会”的专题研究下,由研究助理林帅月小姐帮助下正进行一项研究“《道藏》中的六朝诗歌史料及研究(1995—1997)”。

仙歌及颂赞灵章,才能给予较适当的历史定位,就不能不从诗歌的艺术起源原理入手,认真地思索宗教“如何”影响文学。在艺术创作上,先秦的文学源头中到底有哪些是与宗教祭祀有关,而在这一“如何”启发的意义上,六朝道教中的仙歌乃是传承并继续发扬者。在此将从源流发展的文学史立场分别论述道教诗歌与宗教祭仪、修行体验的密切关系,从而说明不同经派中不同性质的诗歌,都各自具有其宗教仪式上的功能。本研究的最终目的就在尝试建立“道教文学”之可能,这应是当前文学研究中一个有待严肃思考的课题。

一、有关宗教诗歌问题的提出

关于“道教文学”一观念的提出,如果只是“道教学”研究架构中的一体,那就只是道教研究的内部问题,乃是在六朝诗歌的大历史中,当时勃兴的新兴宗教如何受到一时诗风的“影响”;道教中人如何巧妙借用了六朝期的“诗歌形式”,用以表现其独特的宗教体验。所以是整体六朝诗歌史的一个支流,以往所有的文学史多只是在乐府诗的研究中略微以些许篇章加以容纳,诸如步虚辞之类。^③ 这是缘于文学史家研究或六朝诗歌的学者在基本史料的使用上,多少限制于当时的辑佚、校证成果,也就是基础性辑校工作的整理成果会影响到研究者的视野,因此文学史的历史考察就很难再超出这一先天的限制。从明人冯惟讷所辑的《诗纪》起,广为王渔洋、杨守敬等所赞赏,就可知它在诗史、诗学史上所发生的影响。近代丁福保所编的《全汉三国晋南北朝诗》,问世较晚而流行较广,在文学史研究上所发生的作用更是一个有待评估的课题,只是类此文学总集与文学研究的互动关系,在六朝文学研究上尚缺少较深入的考察。

^③ 有关乐府诗的研究凡有多种是如此地处理步虚辞,如萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》(台北:长安出版社,1976)。

晚近在这一系谱下的辑校工作，应以逯钦立多年的辛勤成果最为可观。由于他在搜罗的完备、考证的精详上远迈前修，也就成为六朝诗研究的新基础，其影响固然也有赖今人的评估。不过可确定的就是他在“后记”中曾特别提及一个易被忽略的问题，其实也正是他自认为有新发现之处，就是有关道教史料中的诗歌问题。一是在可以据信的程度之上，提及考订工作时，把《真诰》的依托诗歌编入晋代，把《老子化胡经》的玄歌编次于北魏^④。不过他在有关辑、校体例中对于有关“不收”之例中，特别提及曾从《道藏》搜集了许多歌诗，最后却只仅仅选录其中一部分略有时代可稽的，应是指前述的《真诰》中杨羲、许谧之类^⑤。如果从《道藏》研究史考察，在大陆 20 世纪 60 年代的那段时期，要想确定这部道经大丛中道书的成立“时代”，确是有相当的困难。纵使是他认为略有可稽的年代或人物，这些诗歌也仍存有诸多问题可以再加讨论。

本来辑校工作所定的体例，只是一种辑佚的基本标准，以求全为要，凡所不取的多是自有其原因。至于有关文学价值、文学史的作用等一类问题，应是文学研究者所要面对的严肃课题，古诗总集的工作者并不必在这一麻烦的问题上多所踌躇。不过文学史家在品鉴这些诗歌史料时，就需要在这些经过专家辑校的基础上，试着建立一套文学史观。如果弘博精详如逯氏都无法判定其“时代”，而只能略取其部分，那么六朝诗歌史之不能针对宗教文学、道教文学有所论述，也就是文学史料限制了文学研究的问题了。不过问题恐怕也并非如此单纯，其中较为关键的内在原因应是文评或是诗学的传统问题，这是中国诗歌、六朝诗歌美学的审美问题，也就是当时的文学批评专著，诸如钟嵘《诗品》或刘勰《文心雕龙》等，代表了当时人对于六朝诗人的文学活动及文学成就，既已进行了较诸今人还要“权威”的品鉴、评定作

④ 逯钦立前引书，页 2790。

⑤ 逯钦立前引书，页 2792。

业。在中国“文学”观念的确立时期,这些权威论断其后也深刻影响了后人、以至今人的研究方向。

由于钟嵘、刘勰等人活跃的时期,多在南北朝的前半期,所以他们自是不易有机会得见这些道经中的仙歌仙诗。这是缘于道教创教期既已建立的师授秘传制,教外人士根本无从进入道教的宗教世界里,自然也就无从品鉴这批仙言仙语的作品到底可否列入《诗品》的品流或在《文心雕龙》中讨论这批与祭仪有关的宗教艺术,因而也就失去了理解当时文评家如何对待仙诗仙歌的一次机会。就是今之从事文学史的研究者在缺少道教史料资助的情况下,自是也难以论断这批仙歌仙诗的真价值。所以在这里所要严肃思考的问题,就是“如果”在当时流行的诗评观念下,应该会如何评价这些宗教性的诗歌?如此才能跳出当前六朝诗歌研究的“习惯”,而有机会在一部新的六朝诗歌史中重新增加一个新章节。因此首需理解的就是钟嵘如何辨析其诗人源流;其次就是当时诗评中的美学趣味,包括创作原理、艺术技巧及美学风格等。凡此都涉及在六朝文学史及乐府诗史上,到底应该如何评价不同性质的乐府诗,诸如民歌性质、官方制作的乐歌(含军中的饶歌)及宗教祭歌。

钟嵘以当时人所能掌握的材料及创作风尚,在鉴别诗人的品流时,即清楚指明《诗经》中的风谣和小雅,代表了民歌与贵族雅歌的不同类型,并不特别注重那一批“颂”。而以屈原为主的楚骚,之所以会被视为士大夫文学的典范,就在于当时既已初步建立了士大夫文学的传统,如与贵游文学的另一传统相互比较的话,刚好是“诗人”之作与“词人”之作的区别:前者“为情而造文”,而后者则是“为文而造情”^⑥。其中的关键就是如何表现自然之“情”,就是当时文人既已比较自觉地意识到“我”的存在,如何表达我的“不

^⑥ 有关这种诗人与词人之别,参王梦鸥先生《从士大夫文学到贵游文学》,《传统文学论衡》(台北:时报文化出版公司,1987年),页11—12。

遇”，凡此正是屈原从《离骚》诸作中所开出的“忧”与“游”诸主题，深刻地启发了六朝不遇文士的创作热情，因而开出了“言志”、“咏怀”一路。这是从作家创作论的立场所建立的诗人系谱，也是建立六朝文学史的基本观念之一，从钟嵘到后世的文学品味其实并未逾越这一大方向。

缘于六朝文学人所发现的“文学”价值，是着重在“人”的本身，因此从“我”出发，所要表现的“抒情”的人生体验，就是人与自我内在的冲突、人与他人的冲突，而在江南的新环境里，进一步发现了人与自然的关系，山水诗、田园诗就是新感觉之下的新审美经验。也就是诗人进一步确定了“我”的感官知觉和感情经验的重要性，这是早期屈原作为“文学人”所凸显的鲜明性格，后代优秀诗人持续发扬这种反映现实人生的取向，在当时多少抗拒了汉代的辞人传统和六朝的贵游风尚，代表了文人在创作表现上自我意识的觉醒。这是今人从现代美学观始终给予较高评价之处。不过屈原在完成其不朽的文学事业时，还有一种文学特质却也在后来文人过于昂扬的人、我意识下失落了，那就是宗教仪式及神话情境。在乐府传统之下，类似郊祀歌的宗教诗歌，在这段时期内也只有少数的梁朝新曲与民间的“神弦歌”，稍能维系了《楚辞》中的《离骚》、《远游》及《九歌》祭仪的宗教性巫歌的趣味^⑦。为何朝廷的官方祭歌和民间的祭仪歌乐在这一时期的文学史上快速地退位，导致中国缺少了神话诗和宗教文学的传统？为何六朝文人在发现了人与人、人与自我、人与自然的关系时，却又逐渐远离了“人与神”的关系？从《诗经》与《楚辞》的文学源头考察就可深刻理解，宗教“如何”成为艺术的起源。至今仍有分量可观的“颂”存在，不管是《周颂》抑或是可能较晚才列入的《鲁颂》或宋人作的《商颂》，这类祭祀用的颂歌常是祭仪中主要的构成体，在不同的祭典中颂用以颂赞所崇拜的祭祀对象。今之从文学观点读诗者固然多着重《国风》中的风谣，不过在当时周、鲁官方则是特别重视颂的宗教功能，

^⑦ 详参拙撰《六朝乐府与仙道传说》，见本书页143—168。

这是缘于“国之大事，在祀与戎”的祭祀观。而对诸神的赞颂之歌在儒家的士大夫教育里，也基于五礼中的吉、凶、军、宾、嘉，均需配合诗教和乐教才能践履，在祭礼中颂赞是诗、歌、乐及舞为一体的，乃是士养成教育中所不可或缺的，所以颂的文学性、音乐性是否有价值，并不能影响它的存在意义及价值。由于颂乃是与乐、舞配套的，一旦乐制沦丧之后，就只有保存在《诗经》中的颂诗，让后人也只能从“文学”的角度来评定其文学价值，也就无法回到颂作为宗教、祭祀中赞美诗的真实情境，并实际体会其宗教意义。

在南方的楚国，屈原的作品多数为巫系文学，乃是模拟巫歌及巫者的宗教体验的文学艺术表现，如果没有宗教神话与祭仪的支持，这些宗教神话语言象征势必无法散发出如许的神秘魅力，并能够将“不遇”的悲愤情怀作如此深刻的表达，这种神话象征也让后之读骚者回味无穷。但是这种高妙而深刻的表现手法却未能在六朝诗人的创作中获致良好的发展，使得从巫俗、祭仪中所产生的神话活力，从此从文人的创作传统中消失，而只能存在新兴的道教文学中。换言之，诗三百篇的颂体至此已被部分转化于道教的宗教仪式中，而屈原神游及祭仪中的神秘体验，则被新兴道教以一种人神交接的经验所传承转化。类此“人与神”的关系就如此隐秘地被保存在奉道文士的作品中，既有上清经派的降真诗，也有灵宝经派的斋法中所使用的步虚辞及诸仙颂诗，它们因被录存于道经里而得以幸运地流传下来，刚好传承了诗骚的宗教、神话传统，弥补了世俗诗歌的空缺。

二、有关六朝歌赞的道教类书

道教的形成期刚好是六朝诗的发展成熟期，六朝诗所盛行的五言诗体，也就成为道教中奉道者用以表现其宗教体验的标准形式；而构成诗三百篇的四言诗体则保存于为数可观的祝词、咒语中，也因之成为其后道教内部习用的咒语形式。道教之所以分别选择性地运用了四言和五言体制，主要的原因就在它可与道教仪式密切结合，完全视其仪式需求而配合使用，以之进

行圣事中不同的程序、动作以沟通人神。这类情况与乐府的合乐不同,更与文士的创作逐渐脱离音乐的倾向有较大的差别。从这种诗歌与仪式配合而表现诗、乐及动作合一的情境正契合了艺术源于宗教的古老传统,在歌乐与仪式动作合为一体的恍惚状态之下,人与诸仙圣众冥然相会,宗教性的仪式音乐就成为连接此界与他界的媒介。类此诗歌与音乐的完美配合,即是传承古代诗骚中宗教祭祀的传统,而被这一本土宗教良好地承续发扬,构成了六朝时期道教文学的重要成就。

基于道教在初创期既已确立的道法秘传原则,道教内部的诸般宗教仪式并不易为教外人士所知悉其秘;特别是道经的“出世”是被视为一种天启式的神圣经诀,故其传授过程都有极为严格、严厉的科禁,举凡受经、写经、诵(转)经及供养,都需要按照“明科”来遵行,如违其科就会遭遇天罚^⑧。这种经诀、仪文的神圣观,自是源自道教末世学的济度思想,在汉晋以来的乱世气氛中,道教中一些深具创发力的宗教家,将社会失序归诸人性失序,最后并导致宇宙失序,故认为在末劫中想要获致济度就需入道,然后依科传授经法始有得致度脱的机会^⑨。这些经文正是由天尊所说,或由仙圣所降诰的,故为完全的神圣书物,需要经由严格的传经盟誓诸仪式,始能传予有道缘的种民,这是奉道者以诸种科禁区隔“我与他”的宗教形式。一般文士如是未奉道就根本无缘得见其经文,就是奉道世家中的能文之士也要依科而不轻易泄密,这是俗世的诗文总集或诗评集绝少录及论及仙歌仙诗的根本原因。

在道教内部经诀秘法的流传,由于当时不同经派所出的道书各有其修法,所以也多只能在各自的经派内传授,其中少数比较能突破这类经派间的

⑧ 道经的写经如以现存敦煌写本为例,可对照一些科戒类书重建其过程。详参拙撰《敦煌道经的写经传统及其意义》,《全国敦煌学研讨会论文集》(嘉义:中正大学,1995年),页119—144。

⑨ 关于末世观,详参拙撰《传承与对应:六朝道经中“末世”说的提出与演变》,《中国文哲研究集刊》第9期(台北:中研院中国文哲所,1996年)。

区隔意识的,就是一些杰出的高道及帝王敕令综集道经的组织,像南朝陆修静好道而广搜道书,才能综括三洞而编出三洞经目;或是北周时设通道观,乃由一批道士进行搜整南北朝道书,并编出像《无上秘要》这样的道教类书。这些道教学者由于较广泛地通览道书,并需要遵循当时盛行的类书编纂风尚,故在拟定体例进行资料的分类整理时,就会注意及道书中使用诗歌的现象^⑩。不过道门中人所选取的体例,显然是从宗教的神圣观点出发,比较着重在诸天仙圣开劫度人的“天启”思想。所以在目前所存的卷九之后,从卷一〇到一四已阙,卷一五以下都是众圣的本迹、冠服及天帝众真仪驾,然后卷二〇为“仙歌品”,卷二一为仙都宫室品、二二为三界官府品。从前后数卷所联结的整体印象来分析,就是一系列以仙圣的形象、动作为主的品类。所以这些仙歌也都是仙圣在仙界里的歌乐景象,并非凡间修真者的误入仙境所听闻的。

在卷二〇整卷中总共引述了十一种古道经,其中大多数为洞真部,凡有《洞真回元九道经》、《洞真变化七十四方经》、《灵乐洞真七圣氏纪经》、《大洞真经》(后三种皆见于《洞玄灵宝三洞奉道科戒营始》卷五《上清大洞真经目》);加上另一种《太上真人八素阳歌九章》属于《八素真经》系列,与上清经派降真笔录有关的《道迹经》、《真迹经》和《真诰》;传授经戒需知的《洞真四极明科》,上清经系就有九部之多,由此可知记述仙歌的歌乐情境乃是上清经派中人的宗教体验,也是上清派道经“出世”或“造构”模式。不过其他的两种经派也曾出现,如《三皇经》即是洞神经、《洞玄空洞灵章》则是灵宝经派,不过在记述仙歌的情境及其功能上仍是与上清经派异趣,而比较属于诵咏性质或强调朝元的景象。

六朝道教诸派中,从葛巢甫“造构”灵宝经而风行一时,就以灵宝斋法成为此派济度的主要方式,其中凡有数部重要的道经也多使用章颂的形式,而

^⑩ 有关《无上秘要》的编纂,目前女棣李丽凉正以其为主题撰述硕士论文。

被《无上秘要》特别以专品收录，在卷二八列有“九天生神章品”就是全为歌章；不过也有另一种“九天琼文品”是录自《洞真太霄琅书琼文帝章》，则为上清经，也是全部录存经文中的歌章部分。由此可知，当时编纂类书者已特别理解和重视这些歌章在整部经文脉络中的重要性，即它可与仪式性的歌咏、动作相互配合，以之推进斋法进行时的肃穆景象。这一情境特别是卷二九所录的“三十二赞颂品”，注“《出洞玄空洞灵章经》”，就是太上道君请元始天尊传下“空洞灵章、诸天玉音”后，诸天欢喜而各自作颂，也就是这一种颂体乃是为了赞颂天尊传经说法后“披诵灵章”的喜悦。如果《无上秘要》代表了南北朝末期对于道经的分类观念，在数达百品的分品归类中，就已经一再注意道经中使用诗歌的形式，才特别标为品目，并摘录出其中的仙歌、颂歌，也为后来一些佚失的道经保存了古歌古辞。

由于六朝古道经的流传，在唐代以后都是有赖于官方所敕修的编纂经藏，乃是朝廷支持而由杰出的高道所纂修，再将刊刻的经藏颂存于大道观内。道教一贯的宝经观念，在历经历朝的纂修、镂板后，固然大体仍能保存早期的道书，也偶而会遭遇元朝宪宗的焚毁经板之事，或因战火而使道观所庋藏的经藏焚毁^①。不过道教经藏即是秘藏于有名的道观经阁、云厨之内，就不是一般道士可以经常翻阅的，因而编纂不同性质的类书就有实际上的需要。它有专收某类的，也有总集性质的大类书，以之因应不同情况的需求。从《道藏》所收录、保存的道书中，这两种大小不同的类书中都特别收录了诗歌、赞颂，如果将这些经由选录的资料分析不同阶段所出现的作品，就可看出六朝期的歌赞在道教史上的地位。

在道教的经目整理史上，南北朝初期才确定了“三洞”的名目；而三洞各分为十二部则是始于唐高宗初年道士孟安排《道教义枢》，卷二“十二部义”

^① 陈国符对于道教经藏的纂修与镂版有一初步的考察，见《道藏源流考》（北京：中华书局，1992年）。

中就有“第十一赞颂”，并解说其义：“如五真新颂、九天旧章之例是也。赞以表事，颂以歌德。故诗云：颂者，美盛德之形容。亦曰偈者，憩也。四字五字为憩息之意耳。”这段说明较诸《玄门大义》中《释赞颂第十一》还扼要清楚。不过后者较早出，其中解释赞颂的类别先后有云：“本文赞颂如九天生神之流以三羽飞玄之才，是本文赞颂也；后诸经中或有道书真人诸天赞颂，此皆玄圣所作，共存经中。”乃是从道经出世的先后说明赞颂凡有两类，由此可见当时道教中人的内部见解。孟安排则纯粹从赞颂的性质及源流解说，特别是以《诗经》义解中的“颂，容也”来联系两种不同阶段中的文学，在使用颂体时，其赞美的旨趣则是大体一贯的，乃是有见于颂的源流正变的一种说法。

现存的《正统道藏》在三十六部分类中，各部都仍旧保存了“赞颂类”，其中所收的除了独立的经颂外，就有四部小型类书的性质。洞真部收《三洞赞颂灵章》三卷（鸟下）；洞玄部却反而收有《上清诸真章颂》（养下），所收的多是上清经派或标名上清的，按照三洞的分类其实宜列入洞真部内；又有《众仙赞颂灵章》（养下）也收有两篇云林夫人作、南岳夫人作，按照所收的分量也是可列于洞真部；洞神部所收的是《诸真歌颂》（渊下），作品中绝大部分也是属于上清经派，特别是《真诰》中的仙歌，自是也应归于洞真部内。这四部歌赞集的编成年代及编者，应该都不是唐以前的道士，其中《众仙歌颂灵章》就收有《李公佐仙仆诗》之类，李公佐即为唐代贞元年间人，擅传奇小说，其余多篇也是唐人之作。所以这些编者都是根据他所能经常诵读的道书，抄录其中的一部分集录成篇，现存的并未明白说明其编修体例，也未能留下其姓名、年代，而历来纂修《道藏》者也未能见细究其所收的歌章性质，诸如三洞所属或某类所占的比例，就将这些类书分别杂散于三洞部类中的“赞颂类”，且多列诸最末一部，从编列次序的本身就有聊备参考的性质。

由于这四部类书的编集为随机性的，适足以反映在众多赞颂中让人印象最深刻的为何。四种之中比较符合《赞颂》名目的是《三洞赞颂灵章》，应是使用陆修静总括“三洞”之后的题名习惯，其实所收的反而多属于灵宝经

派的斋法,乃是从整个斋法程式中摘录出颂、赞辞,虽则并未注明所出的道经,不过多可经由现存的道经在对照后明确知道确是六朝道经。特别是属于灵宝派的,都宜列入洞玄部。《上清诸真章颂》也是未注明所出,五篇中的前三篇多题为步虚辞,后两篇的《洞章徊玄章》为徊玄礼颂的歌章,《金章十二篇》与续道藏《上清金章十二篇》(漆字)同,为斋颂之辞。《众仙赞颂灵章》所收的较杂,《青华救苦赞》、《太极真人智慧经赞》确为六朝灵宝斋法的赞歌,却也收有《真诰》中的降真辞三则;其余则是唐人之作,如《吴子来写真赞》、《仙人贻白永年辞》、《李公佐仙仆诗》、《摭浩然泛虚舟辞遗栾浑之辞》、《灵响辞》及《众仙步虚辞》,都不能算是严格的颂赞,只是涉道诗而已。《诸真歌颂》则前十一篇题为“经颂”或“颂”,确为颂歌体;而后大半达三十二题之多,几乎全部出自《真诰》及小部分仙传,都是可归于降真诗的仙诗,应是后世同时流传于道流及世俗的一部上清道书,特别是茅山派道士一系的经常读物。

道教类书的收录情形中,则唐初有名的《上清道类事相》、《三洞珠囊》均未收录颂赞,而《上清道宝经》则特别列有《妓乐品》,就收录了上清经的仙歌;比较值得注意的则是宋张君房编《云笈七签》,按照其中多方运用前此相关类书的惯例,有关诗歌部分也是编辑自前列的诸部。卷九六题为“赞颂歌”,即是《诸真歌颂》前大半(一a—十三a)。卷九七题为“歌诗”又接下录其后半,不过张君房在歌诗之前都注明“并序”,序中说明歌诗的因由,确是颇便于参阅;这一情况也见于卷九八“诗赞辞”,将《众仙赞颂灵章》中的《太真夫人赠马明生辞》、《云林右英夫人赠杨真人许长史辞》,多有序说明;最末殿以《太极真人智慧经赞》。卷九九“赞诗词”也采用同一模式,加序说明《吴子来写真赞》至《灵响辞》,即可清楚确定其为唐人诸作;此下则未加序而直接收录其歌辞。所以全部四卷之中照录了两部先出的类书,却又分别题上赞颂、歌诗、诗赞等不同的卷名。不过有一点奇怪的就是反而未收录《三洞赞颂灵章》三卷,其实这才是真正属于赞颂类,其原因可能是张君房未曾

察访到,更有可能是在宋以后才被辑出的。从这些歌赞的出处及年代可以发现,除了少数六篇是唐人所作的涉道诗,风格也比较接近于唐诗;其余全是六朝道书中所有。由此可证在六朝创教时期,歌赞的创作也是颇具创发力,因而能为后世千百年来的斋法所一再袭用。

三、神女、仙圣降真的仙诗

六朝道教的诸多歌赞中,北周编撰类书《无上秘要》时,之所以要特别标举出“仙歌品”,就在于道经、特别是上清经派所出的道书,表现出较强烈的“天启”式思想。这是上清经派经由存思的训练,在深度的冥思过程里所产生的宗教体验,从此界进入他界,从人界进入仙界,在“冥通”的神圣又神秘的见神经验里,尝试建立其经典的神圣观。仙歌正是以精约的方式歌咏仙圣如何传授经诀,在圣咏中歌颂诸天的启示,所以配合典丽的散文体叙述如何从天宫中传经,就会安排一场仙界中的歌乐场景。这是典型的仙界传经的模式。另一种模式则是仙圣下降于修真者的静室,下教道旨或指示迷津以接引入道,即是《真诰》式的降真模式。除了采用口白的诰示外,通常多会伴随着诸多诗歌,在诸天妓乐的歌声中,歌乐一体,为一种冥通见神的神秘体验,也是六朝道教文学中较富于戏剧性、形象性的宗教图象。

在中国宗教文学的源流中,从巫歌到道曲所反映的,正是从巫到道的宗教形式的改变与提升。如果说早期的巫歌被保存于世俗的文学样式,即屈原所“再创作”的诸多作品,如《离骚》为巫师入神后神游升天的神游经验,《招魂》为巫、祝在招魂仪式中遍召苦魂归来的宣召动作,而《九歌》则是巫觋集团在祭仪中如何交接神人的降神体验,都是在巫系文学的传统下,被这位深于巫俗的文学家屈原完整地保存下来,成为巫俗歌曲的世俗化版本。那么,六朝上清经派的创教集团中,一杨(羲)二许(谧、翔)就是传承了茅山地区的道法,将降神附身而进入恍惚状态的巫觋经验,进一步发展成为见神体验。乃是在进入深沉的入神状态后,接遇仙真而承受教诲;或是在诸仙雅集

而和乐邕邕的盛会中,得以与闻神仙之乐及欣见仙厨之美。这些宗教性的人神体验特别富于视觉、听觉及嗅觉的神秘魅力,从巫歌之足以启发屈原的灵感看,则这些仙歌自是也能深刻地启示了杨羲、许谧及许翊诸人,就在灵启的情况下以当时通行的隶体一一写下。就“真迹”或“道迹”而言乃是一位书法能手的宗教性手迹,而从“真诰”的角度言,就是仙真降驾而后有所告示,所出现的正是一种人神交接的场景。

巫与道之间的渊源,从宗教史的传承关系言,自是有先后传衍的内在联系,在原始信仰中巫是沟通人神的中介者,这类神媒的宗教职司是以歌舞媚神,代人交通以祈求福祥;或是在进入恍惚状态时,让神降附其身,代神传宣旨意。在宗教仪式中这类迎神送神的歌舞,每过一段时期即会重复演出诸神的神话,《九歌》之类的祭祀仪式或仪式戏剧因而成为后世戏剧的滥觞。而在冥想思神的人神状态下,或借助于服食药物,或经由音乐及狂热舞蹈的热烈刺激,然后进入恍如服驾升天以拜谒百神,《离骚》的歌诵及古神话的叙述、壁画的图象呈现等,都一再表现这类神游的奇幻之旅。道教的上清经派主要传统的即是古之仙道,再经由茅山地区的修行者的精致化,因而较诸原始巫祝另行发展出一种修炼入神的方法,就是守一、存思的存想法;加以佛经所传入的观想法以及飞天等印度曼陀罗艺术也与新入的另类修持法的要诀作了初步的交流,所以在东晋中叶的句容和茅山地区,杨许集团就此展开了一种交接神人的新方式。这些江南旧族中人多属东晋朝的中级官吏,在晋室的南迁后多少遭遇到政治上的压抑而产生或多或少的心理挫折感,同一时期又面临北方胡人势力逼压所形成的危机感,所以常在金陵的住所、句容旧居及茅山洞穴等处往来,并持续进行了连串的降真活动。

上清经派是一个以世家大族为主的宗教团体,先是以江南旧族为核心,再逐渐吸引其他士族加入。所以奉道之家都有良好的学术根柢及艺文训练,特别是当时士人所讲究的书法艺术,杨、许诸人都是能够完全掌握五言诗体及隶、草书体的能手。这种经由士族出身的教育、文化资源,形成其优

雅的生活品味,也将这类身份地位的社会位阶结合于宗教,因而成为一种有意区隔于当时巫覡者流的宗教团体。他们在内部秘传魏华存夫人从北方带人的修法,又结合了茅山地区的宗教气氛,东晋时期的句容又是“二葛”(葛玄、葛洪)活跃的宗教舞台。就连传承《三皇经》的鲍靓也常在本地区出入。在句容县境内,士族社会所形成的门第及其文化,又加以道教初期既已备具的道法秘传秘授的宗教传统,这些江南旧族就在当时流行的婚姻制上,经由士族之间的联姻关系,使得奉道之家彼此联结为一种紧密的关系网路,在内部交流彼此修道的神秘经验。类此东晋期士族社会所形成的宗教团体,也就标志着从教育和宗教等社会文化资源所形成的身份、地位,这种世家大族的社会身份再加上宗教传授的科禁,使得杨、许集团在当时能以奉道精勤的虔诚形象,共同组成一个深具宗教、经派色彩的身份团体,也从此开展了中国道教史上影响深远的茅山道派^⑫。

从士族与宗教的密切关系言,屈原以一己开启的宗教(巫系)文学表现其生平的“不遇”,到东晋期就由另一批不遇文士所传承并续加发展,一般道教史都已肯定杨许集体在创教上的成就,但是如果从宗教文学的观点加以评价,则他们的降真实录保存于六朝古道书中,就是以当时流行的五言诗风格表现了诸多接遇仙圣的宗教体验。由于这些奉道的士人在当时的隐遁风尚中,将现实的不遇借用道教的神仙思想曲折地反映,并采取隐居求仙的宗教形式来安顿其身心,以表达对新朝廷中北方士族强势压力的一种隐微的抗议;同时又对于战争、瘟疫及朝廷、社会的诸多失序,借由宗教语言表达出一种“末世学”式的时代感^⑬。对于人性失序、社会失序而痛感宇宙失序的深沉末世感,促使这批宗教人尝试经由修道以接遇仙圣的沟通方式,期望能够在降驾诸仙真的诰语中,获取一种解决世难的度劫法,因此凡是经文、诀语

^⑫ 这一部分的基本分析,笔者在1978年的博士论文《魏晋南北朝文士与道教之关系》已有专章论述。

^⑬ 有关末世学的问题,同注⑨。

及修炼法门,都是为了帮助他们度脱末劫的度世法。

上清经派中人就是在当时集体的时代焦虑之下,被江南新兴教派的教法所吸引入道,在经由或快或慢的劝引入道的过程中,就传存了一批接近降真实录的记录。所以《真诰》开篇的《运象篇》所录存的乃是真实的人神接遇的冥通情境,同时又是当时神女传说的风尚中,诸如杜兰香之降见张硕,都会出现“赠诗”的情节单元。道教神话版本则有萼绿华之降见羊权、安郁嫔之降见杨羲及王媚嫔之降见许谧,在当时仙女与凡男注定需要完成情缘的故事情节中,真诰式的笔录只留下了一段段降真的过程,而并非首尾叙述完整的故事,反而能留下了较多的仙歌,符合神女传说的“赠诗”母题。由于六朝笔记中人神恋的类型,具有真实与虚幻交织的奇幻效果,因而成为民间说话中民众所喜闻乐见的浪漫故事。道教版本也随着《真诰》在教内的流传,其中仙女度化修真者入道的情节,由于叙事宛转而富于奇幻的神秘之美,历来早就感动了多少浪漫的文人,特别如李商隐、曹唐等初年入道而又还俗的,更将这些赠诗转化为唐诗风格,成为涉道诗及游仙诗的新艺术风格^⑭。

上清经派的仙真接引杨、许诸人,大多是降真之后有所教示、训诫,然后“赠诗”,所以逯钦立就根据《真诰》整理其降见时间及降真的情形,将它放在诗之前作为序,如此读诗之后才能明白诗旨所在。不过他常将神女所降赠的诗歌就直接归于被降者的名下,类此情况乃涉及该首仙诗到底如何归属的问题。从降真诗降出的立场言,羊权、杨羲只是一个书法能书者,为灵媒性质的中介身份,只是将他所接遇的女仙的旨意以五言诗的形式,借由他的手迹作为媒介而书写下来。如以开篇第一件为例,萼绿华才是仙诗的真正主人,如此仙言仙语就符合女仙临别赠诗的情境,也是典型的神女传说的情节单元。由于是实录而经整理的性质,故先列出诗来,等后面的散文叙述时

^⑭ 详参拙撰《魏晋神女神话与道教神女降真神话》,收入《仙境与游历:神仙世界的想象》(北京:中华书局,2010年),页48—82。

就只说“赠诗一篇”。逯氏则根据用韵将它区为三首(节):

神岳排霄起。飞峰郁千寻。寥笼灵谷虚,琼林蔚萧森。羊生标美秀,弱冠流清音。栖情庄惠〔《真诰》作慧〕津,超形象魏林。扬彩朱门中,内有迈俗心。(《真诰·运象篇一》;《云笈七签》卷九七;《诸真歌颂》;《诗纪外集》一)

我与夫子族,源胄同渊池。宏宗分上业,于今各异枝。兰金因好著,三益方觉弥。(同上)

静寻欣斯会,雅综弥龄祀〔《真诰》作祀〕。谁云幽鉴难,得之方寸里。翘想樊笼〔《真诰》作笼樊〕外,俱为山岩士。无令腾虚翰,中随惊风起。迁化虽由人,藩〔《真诰》作蕃〕羊未易拟。所期岂朝华,岁暮于吾子。(同上)

如果是分节观之则可知先是赞美羊权的美质,确能不为身所拘绊而一心学道;其次叙说彼此的缘分,虽分开而仍有宿缘在;最后则是勉其向道,始具体透露出接引度化的本旨。类此赠诗都必须知道神女如何降凡,并与被接引者完成一段人间(此界)情缘后,终究又需离开而返回仙境(他界)。故在临别时才有赠物(火浣巾、金玉条脱)、赠药(尸解药,或作情缘纪念,或助其修成仙道);不过在事件叙述的艺术功能上,赠诗才是真能配合人神对话间的浪漫情绪;散文叙述则是为了表明缘由,因而仙歌的美学功能就增多一层浪漫的情致,乃是女仙借诗表达其了结宿缘,并接引、点化情郎同寻神仙之乐的情与愿。因此类似的仙诗都是仙人所作,只是在夜降时经羊生之手传达出仙界的讯息,故作者应是女仙本人。杨羲或许滥名下的仙诗亦复如此,都是女仙表现宿缘的情诗。

问题就在降真诗乃是被降者或冥通者所书写的,虽则目前并无明显的资料显示降真集团到底如何是被训练的。从当前田野所见的乩坛或鸾堂之训练乩笔或鸾笔看,乃是扶乩者经由韵语形式的反复诵念,也就形成一种比较固定的吐辞或鸾书的套语,可以在进入恍惚状态后,即遵循一种套语形式

表现,包括较常用的辞汇(名词)、修饰句(形容词)及动作(动词),即是将仙言仙语在固定的语法、语型模式中联结成句,这是在一个铺陈的结构中开展其定向发展的程式,以逼显出一定的修真成仙的旨趣。由于杨、许诸人都有一定程度的艺文训练,能够流畅地使用五言诗体,故也有足够的文学表达能力,根据当时铸辞密致的手法,重新铸造一批仙言仙语的辞汇群,因而能与两晋诗人惯用的诗语自有异趣之处。由于杨、许诸人的出身、背景及活动的地区,《真诰》中都有明确的资料,因而可以确定这些仙诗是在何种冥通的情况下被录写下来^⑤。从人神接遇的事件本身言,整个被接引入道的事迹历历如有其事,在人神的反复对答中,既有人道者的疑虑、不安,也有接引者的训诫、劝勉,故散文体叙述时较多说理、解说的功能;而一旦吟诗见诰就会出现诸多表现情绪的美学功能:凡有总述事情的始末、重复彼此之间的因缘,通常又结以劝勉向道。

从六朝民间传说中神女赠凡男诗,多是胁、诱凡男接受其情好,等到发展到道教传说的教内版本,神女固然也有自荐如萼绿华,不过通常都会经由介绍之后才会庄重地出场,对于这一人仙姻缘的促成,也是由众多仙真所一再降见后劝勉完成。这些诗歌多是以鼓励作结,如九华安妃的降见杨羲诗:

云阙竖空上,琼台耸〔《云笈七签》作竦〕郁罗。紫宫乘绿景,灵观蔼嵯峨。琅轩朱房内,上德焕纬霞。俯漱云瓶津,仰掇碧奈花。濯足玉女〔《真诰》作天;《云笈七签》同〕池,鼓枻牵牛河。遂策景云驾,落龙轡玄阿。振衣尘滓际,褰裳步浊波。愿为山泽结,刚柔顺以和。相携双清内,上真道不邪。紫微会良谋,唱纳享福多。

就是夸言仙境之美与成仙之乐,勉励其学仙共作仙侣,就可获致神仙之福。杨、许两人相较之下,杨羲的“仙缘”较深,也较快就接纳了女仙而完成了奇

^⑤ 有关女仙降见的时间、地点及其他情况,近有女隶刘怡君撰写《六朝上清经系的济度思想——以杨许时期为主的考察》(台北:辅大宗教所硕论,1997年)。

幻的神婚;许谧就要经由反复的劝诫并一再降诗后,始逐渐解除其疑虑与不安,终能使之愿意抛弃荣华而退隐东山修道,并消除纳妾的俗念而与神女结好,其过程较曲折多舛而表现出另一种心路历程。类此仙诗多是较易确定为何位仙真所示的一批降真之作,逯氏在注语中说是杨羲“伪造”,就是未能以降真的仙诗看待。因此类似情况出现的大量仙诗,在写情上多是比较婉约动人,也比较易为纂集上清道经中歌诗的总集所录,成为颂赞部中的大宗,由此可知它历来所受的注意,正是仙歌中所表现人仙婚配的情韵特为感人至深。这些仙言仙语的诗歌正是道教上清经派在冥通体验之下,仙真所指示的仙界仙人的神秘声音,实为六朝期新兴宗教见神经验下的一种特殊的文化产物。

四、上清经派的诸天妓乐与仙歌

上清经派真能表现其仙界景象的,仍是以“仙歌”较能表现其诸天妓乐的奇幻情境,它是否受到佛教传入的诸般图象中飞天图的启发,确是中印宗教图像学的一个研究课题^{①⑥}。不过就六朝道教的上清经派特别强调的存想法而言,基本上仍是传承前道教时期的宗教经验。将楚文化神魂上杭于天的远游情境,进一步发展为天界中诸仙宴集或说法的场景;或是让仙圣下降人间后,也带来一场仙乐飘飘的景象。所以“仙歌”的特色就是以上清经派为主,出场的仙圣也多为上清经常见的;仙圣的排场就是伴有诸天妓乐,出现玉女演奏神奇乐器的动作。在这种歌乐中仙歌即会有乐章之名,所使用的多是与神仙有关的仙言仙语,因而这些作品也是六朝道教文学中,比较具有文学趣味的一批史料:有散文体叙述诸天妓乐的动作,也有诗歌体的诵咏;此外就是灵宝经派的朝元图像,如《度人经》的道经出世神话,凡此都成

^{①⑥} 详笔者《北周建德元年李元海等造元始天尊碑记及妓乐图考》,东方宗教讨论会1997年年会论文,即以道经文字所述及佛经之图、文作比较。

为六朝诗中较为稀见的道教神话诗。

仙歌出现的场景中,比较符合仙界景象的就是在天界对天尊、仙圣传授经法的歌咏,《无上秘要·仙歌品》所列的第一、第二部洞真经,由于现存道经已经无法找出对应的经文;但第三部《洞真四极明科》所引的,则可在现存道经卷一(《道藏》雨字)开始部分对照出来。这部上清经派科戒要籍虽是在陆修静之后陶弘景之前编成,却是明确载明道经传受、诵持及佩服的科律,因而需要在开经时就表明“明科”之所出。由太上大道君授高圣太真玉帝五色神官“四极明科百二十条律”,作为天仙以至罪人的检校之用,按照道教的天启说,它珍藏于天宫,其后才应劫而传。对于科律收藏的神话叙述,即云:“太上告金阙帝君使命九灵玉妃铸金为简,编以白银,使龟母按笔,太真拂筵,紫晨散香,太华执巾,清斋紫房,以缮玉篇。请以云锦之囊,封以丹青之章。”(一、一b)为了强调科律的秘重,也要神兵灵兽的备卫,在四言体的叙述中,有种典雅、矜重之感。然后在夸饰其景象的庄严之后就出现了《仙歌品》中所引的一段,现存的原文较为完整:“高圣玉帝命上官玉女徐法容、萧慧忠、田四非、李云门等弹云钧之璈,合声齐唱,歌大洞清玄诫之章,三涂五苦之诗,玉慧箫朗,天韵启微,神琤振响,金音虚飞,法化亿兆,总检万机。”就在这种歌乐的气氛之下,以“其辞曰”带出两首歌章:

大洞总三轮,元化有无形。寂若无根教,肃若有威灵。

哀哉三涂中,忧苦从是生。至学劝兹戒,积善穷劫龄。

劫尽化生天,身与日月并。愚痴随世好,浮学以求荣。

宣化无纲纪,轻漏天宝经。冒科入死门,四极结尔名。

魂神履九难,五苦长尔婴。食大践刀山,艰辛无暂宁。

叹此祸福源,悠悠中甚明。

高上遗严戒,祸福令人叹。仙道本由运,冥中亦已判。

无运亦不启,既悟常苦晏。若能崇玄科,自然超霄汉。

苟贪爱欲累,何为强傲玩。居罪结四明,生死履八难。

流曳五苦庭，三涂结不散。沉灵九幽掠，万劫无待旦。
 悲此元始教，能不使人怨。寥寥九玄上，翳翳初化始。
 无形亦无影，无深亦无测。二仪启运彰，结气以成滓。
 三晨朝玄室，五九有纲纪。祸福由人生，善恶竟孰在。
 若能悟玄觉，超然陵高嶷。苟执伐命斧，积衅盈心里。
 沉罪结四明，宿罚良有已。生身负刀山，五苦无穷解。
 七玄填幽夜，万劫方一纪。留连三涂中，未悟有生死。

由于明科是训戒传经的规矩，所以诗文的前一首就强调学道的根由、泄密的禁重，后一首则重在说明学道的因缘及违道的罪罚。道教将宇宙的形成采用宗教语言叙述，从混沌的无形无影，经阴阳二仪的启运，然后始立纲纪。所以学道就在如何体悟其理：“若能悟玄教，超然凌高起”；反之则是会形成罪结、宿罚。这是将道教的开劫度人说用以解说道经的出世流传，又以罪罚说作为判别行道与否的后果。道经通常是以散文或近于骈文体作叙述，传布其罪与解罪的教义，若是采用诗歌体的方式加以表现，就类似一种“玄言诗”的风格，是为了将玄理寓诸五言诗的形式，以诗悟理。这两篇则是在阐明传承明科的诸般道理，为道教内部用以彰显经法、诀文的传授须知，故置于《四极明科经》之首，作为传经的神话框架。这是综述上清经的宝经观念，其下的科律就多是依据一定的叙述模式，一再强调经诀传授的科禁，这部明科为六朝道教在创教期完成的科戒制度上。

《仙歌品》中曾列《真迹经》的一系列诗歌（二〇、十 a—十一 a），乃是齐顾欢所辑成的，后来也被辑次于《真诰·运象篇》卷三（二 b—五 a）和卷四（七 a），在前者的系列作品后即有陶弘景的注语：“有待之说并是指右英事，非安妃也。”也就是右英夫人“有待”许谧的回应，杨羲则是较快就接纳了九华安妃。陶弘景所录存的凡有十一首，从《右英王夫人歌》和《紫微夫人答英歌》的唱答开始，桐柏山真人、清灵真人、中候夫人等纷纷加入，原先只是借用“有待”两字，右英王夫人自写其等待许谧答允的心情，陶弘景认为是“似

初降语”：

驾歟敖八虚，徊宴东华房。阿母延轩观，朗啸蹶灵风。我为有待来，故乃越沧浪。

右英夫人即是以神女来降，有待于凡间男子许谧。所以紫微夫人的答歌也仍清楚表明其一贯的介绍者身份，关怀之情完全表现于歌中：

乘飚溯九天，息驾三秀岭。有待徘徊眄，无待故当净。沧浪奚足劳，孰若越玄井。

这样表现情之有待、无待，就引起诸真的和诗兴趣，而逐渐增多了“玄言诗”的味道，像《太虚南岳其人歌》：

无待太无中，有待太有际。大小同一波，远近齐一会。鸣弦玄霄颠，吟啸运八气。奚不酣灵液，眄目娱九裔。有无得玄运，二待亦相盖。

类似的玄言玄语参杂于仙言仙语中，就成为道教化的玄言诗，由此可知杨羲等人确是受到当时诗风的影响，才会借用三玄的题目、语汇和玄言诗的写作形式。

诸真唱和有待与无待，其情景到底是如同《真诰》卷三另一组瑶台大会诗，在去（十）月秋分四真吟诗，“以和玄钧广韶之弦声也”（九b），乃是在众仙聚会时各吟一首；抑或是由杨羲在逐次接遇时所写出传世的。如果是前一种歌乐的情景就比较接近于“仙歌”，而并非只是一般性仙真降下的“仙诗”，因为只有诸天妓乐的场景才能营造出仙真聚集的欢欣和乐气氛。陶弘景在搜集杨、许等人所书的真迹时，似乎未能将顾欢《道迹经》的资料全数录于《真诰》中。这可从《仙歌品》中有两段较标准的有关仙歌的文字叙述，注明“出《道迹经》”，却反而不见于今本《真诰》之中看出。由于《无上秘要》所引的多是节引，又如《道迹经》也是经过编次的，原书是否注明出处也不易详悉。从后代流传的上清经派仙传可以考知，应是《茅君内传》及《魏夫人传》，前者为李遵撰，也称为《茅三君传》；后者则有范邈撰《南真传》与项宗撰《紫

虚元君魏夫人内传》两种,都是晋代出世的上清高真的仙传^①,由此可知东晋期上清经派既已出现了采用“仙歌”的叙述方式。

三茅君为茅山地区古传的三位仙真:茅盈为大茅君,而中茅君茅固、小茅君茅衷即为其弟。彼等在茅山修真有成,早期既有诸多圣迹及神话流传,等到杨、许集团就近在茅山筑静室降真后,这一处句容圣地就被上清经派中人进一步道教化,自然原本形成圣迹的圣者崇拜也被上清经派化,这是完全表现在《茅君内传》的叙述笔法上,显示它与葛洪撰《神仙传》中茅君的相关事迹已有形象上的差别,就是原本民间传说及早期仙传中学仙得道的三茅君已被重新塑造为上清经派仙真群中的一组,分别成为新兴神仙谱中的成员而赋予新的阶位:职衔、等级及所统理的洞府。所以在新版的茅君传记里,三兄弟的成仙方法及过程,就需与上清经派的新神仙群有密切的互动关系,始能合理地参与新的仙真群活动。这是陶弘景编成《真灵位业图》的先期阶级,也是被派下弟子“中候仙人李遵”特别依例题为“内传”的原因。

在经派内部所完成的圣传,诸多内传笔法中就有一种高真上圣降真的歌乐情景,可视为早期仙传中的圣传模式,《仙歌品》所引的文字叙述应比较接近于原貌:

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钩。于是众声彻合,灵音骇空,王母命侍女子善宾,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,倏忽适下士。大帝唱扶官,何悟风尘苦。

由于上清经派道书在初期就将西王母吸纳进来,所赋予的新职司就是为道

^① 笔者曾考述《茅君内传》与《汉武内传》的关系,参《〈汉武内传〉研究》,同注^④,页176—262。

君传递圣令，所以西王母这位古神话人物经历两汉时期，至此又有一大转变。《无上秘要》所引的散文和仙歌，在《上清道宝经》卷三《妓乐品》中凡有两次引用《茅君内传》，在“诸天妓乐”条所出现的玉女次序前后不同，依次为石公子、苑绝青、范成君、董双成、许飞琼、王上华，所弹奏的乐器则是一样，不过《真灵位业图》第二中位的女真，凡有王上华、董双成，石公子、苑绝青、地（范）成君、郭密香（应是段安香）、于若（善）宾、李方明等，故应是《无上秘要》所引的比较接近原文；不过《妓乐品》另在“王母”条下，则说于若宾、李龙孙歌玄云曲二首，文字略异而所引诗则较长，文意上比较接近于原曲：

太象虽云云，我把天地户。披云液八景，倏忽适六土。

顾神三玄中，纳精六阙下。遂乘万龙椿，落凤盼九野。

玄圃遏北台，五城焕嵯峨。启彼无涯津，泛此织女河。

仰上升绛庭，下游日窟阿。顾盼北落外，指点九空霞。

静思感中和，为是玄虚歌。

从诗体及诗旨言，这是比较完整的整首诗歌，《云笈七签》卷一〇四有《太元真人东岳上卿司命真君传》也未录存这一段观乐的情节。其实这群玉女奏乐所造成的仙乐缤纷的奇幻景象，让当时人的印象深刻，故当时造构《汉武内传》者即据此仿袭而改造为求仙道的汉武帝形象。

陶弘景纂集《真诰》时并未能将顾欢所搜录的全部真迹悉数录入，幸而《无上秘要》的《仙歌品》中还录存有《道迹经》中数段典型的仙歌及其歌乐情境，较长的一则是叙述“四真人降南岳夫人”所歌的，凡有太极真人、方诸青童、扶桑神王及清虚真人所唱的五首；接下就出现了一段叙述歌乐的文字：

于是夫人受锡事毕。王母及金阙圣君、南极元君、后九微元君、龟山王母、三元夫人冯双礼、朱紫阳、左仙公、石路成、太极高仙伯、延盖公子等尔，乃灵酣终日，讲寂研无，上真徊景，羽盖参差。各命侍女陈曲成之韵，金石扬响，众声纷乱，风吹回风，鸾吟琳振，九云合节，八音零璨。

于是白(西)王母徘徊起立,折腰俯唱,锦袂摄霄,云裙乘空,流铃焕射,衽带琳琅。左佩龙书,右带虎章。澄形容放,窈窕四畅。徐乃击节而歌曰:

驾我八景舆,欻然入玉清。龙从拂霄汉,虎旂摄朱兵。
逍遥玄津际,万流无暂停。哀此去留会,劫尽天地倾。
当寻无中景,不死亦不生。体彼自然道,寂观合太冥。
南岳挺真干,玉暎曜颖精。有任靡其事,虚心自受灵。
嘉会绛阿内,相与乐未央。

然后即有一段“三元夫人冯双礼、珠紫阳弹云璈而答歌”:

玉清出九天,神馆飞霞外。霄台焕嵯峨,灵夏秀翳蔚。
五云兴翠华,八风扇绿气。仰吟消魔咏,俯研智与慧。
万真启晨景,唱期绛房会。挺颖德音子,神暎乃高拂。
天岳凌空构,洞台深幽邃。游海悟井隘,履真觉世移。
伫轮宴重室,筌鱼自然废。回我大椿罗,长谢朝生世。

大概说来,六朝上清经派秘传的宗教修行体验中,一旦进入神游的阶段,就会出现诸天仙圣共赏诸天妓乐的散文体叙述,所以《上清道宝经》才会特别列出《妓乐品》,将命令弹奏的仙圣及弹奏的乐器精选为标目,然后摘录出相关的叙述文字及仙歌。由于数量不少,显示上清经派的道经惯于使用这类笔法,从宗教经验言,这是一种既神圣又神秘的感觉状态,听觉上的声音配合视听上的颜色、形象,就会构成了如幻似真的奇幻感,这不应只是幻觉(幻听、幻视)而是宗教人理想中终极真实的情景。仙歌在这种情况下歌唱出来,大多是为了歌颂神仙逍遥之乐,那是御驾神舆、前后护卫的盛壮排场,为动态的神游;而灵台嵯峨,神馆霞蔚,则是静态的景致;至于真仙之乐则是超越生死,冥合自然,所谓“讲寂研无”就是对消魔咏、智慧颂的体会。悟道的理想就是出世而得仙,不再沦于人间浩劫。诗歌体是配合散文的叙述,而着重在颂美,经由仙境、神仙的诵咏表达出求仙的愿望。诸如此类诗

歌体的艺术功能就是浪漫的抒情性,表现求仙者的内心愿望,刚好可以配合散文体的叙述功能。这是较诸《离骚》的远游、游仙诗的游历,更富于宗教情趣的道教游仙,仙言仙语的密致文字也彰显出道教新仙歌的艺术风格。

五、灵宝斋法中的《步虚辞》与仪式音乐

有关六朝道教的宗教性颂歌,从搜集在《三洞赞颂灵章》一书中所见的,一方面是比较能发扬“颂”的颂赞古意,另一方面也能配合宗教仪式,在科仪程序中与动作搭配而进入颂歌的理想情境。在多达三卷的赞颂灵章中,上卷较多颂美诸仙圣的歌章,有一定的颂赞对象;中卷则卷首特别标明是“应用赞颂”,多是在斋法仪式中,分别应用于斋仪的坛场上;下卷则是从诸多经、忏中,分别录出转经、念忏时所要诵咏的经赞、偈赞。三种的性质及出现的文脉不尽相同,不过多是出现在转诵的仪式中。因为道教在当时亟需发展其制度,自是先要整备出一套初具规模的圣事,就如许多世界性宗教一样,如何经由庄严神圣的仪式,进行对神的赞美、祈祷及恩赐,神人之间就在这神圣时空中沟通、交流,因而成为信徒定期性参与的宗教生活。只有如此才能具体地“区隔”俗与圣、常与非常的不同生活,也借此区隔出信奉者与非信奉者的差别,因为拥有赞美神的机会,也才能获得神赐的恩宠,这是据以区隔谁能接近诸天仙圣的一种权利占有。

灵宝经派在六朝期的句容地区的发展,即是所谓“葛家道”在葛巢甫之手,不仅构造了诸多新灵宝经,也逐渐完备了一套灵宝斋法。当时有一群杰出的宗教家在葛巢甫之前之后陆续出现,将前此流传的祭祀仪典多方罗致,其中自是有天师道治的传承,甚至也有佛教初入中土的梵呗,或有古来祭祀之官的仪注、民间巫祝的歌舞,都能被创造性地组合为一,才能为这一新兴的道派建立仪式,在道教史上乃是斋醮制度的重要成就。齐梁时陶弘景曾在大茅山地区活动,对于当地风行的灵宝道法就有深刻的印象,在《真诰·稽神枢》第一中特别注明:在南大洞口,齐初曾建一崇元馆,有六七道士在邻

近盖靡舍,所作的事:“学上道者甚寡,不过修灵宝斋及章符而已。”(十一、十五b)虽则陶弘景批评灵宝斋法并非“上道”,多少是从上清经法的立场所作的评价,却也凸显出句容地区确是流传有较多的灵宝经法。

在六朝末至唐初所编出的道教仪范类书,《洞玄灵宝三洞奉道科戒营始》(仪下)——敦煌本《三洞奉道科戒仪范》残卷,卷四有《诵经仪》、《讲经仪》,卷六有《常朝仪》、《中斋仪》、《中会议》及《度人仪》,其中也录引一些经诵,凡此都表现灵宝经派确是特别注重科仪。目前保存在《道藏》中成立年代较早的就有数种,其中陆修静《灵宝经目》(P. 2256)所载的《太极真人敷灵宝文斋戒威仪诸要解经诀》,应即是《太极真人敷灵宝斋戒威仪诸经要诀》(数字号),为东晋、刘宋间所出,题名葛玄、郑隐并附葛洪之言,可信为葛家之物,葛巢甫确实是一位关键的发扬者。此外就是刘宋陆修静撰《太上洞玄灵宝授度仪》(化字号),为一套繁复而隆重的授度仪范;此外诸如《太上洞玄灵宝二部传授仪》(阶八),乃是授度《洞玄思微定志经》的仪法,其中就有行咏“智慧五首赞”(九b)。这些斋法中都会出现与仪式配合的颂赞,如此始能实际地理解音乐性的赞美歌,都是在仪式进行的不同程式中颂赞,才会构成让时人印象深刻的斋法。

关于灵宝斋法中颂赞的使用情况,在《敷灵宝斋戒威仪诸经要诀》中的程序是:先入斋堂东向向香炉祝,使正气入身;其次长跪、鸣天鼓二十四通,即出宫;又向香炉祝,然后烧香祝愿,凡三次:次从东起,陈十方愿。对于向香炉祝愿的意义,附有一段解说:“此皆回向香炉,取其方面之正也,是为灵宝斋礼十方太上天法妙蹟矣,皆当安徐雅步,审整庠序,男女不得参杂,令威仪合于天典,则为鬼神之所具瞻,飞仙之所嗟叹,三界之所轨范也。”然后就进入步虚的仪式:

拜既竟,斋人以次左行,族绕香炉三匝,毕,是时亦当口咏《步虚蹶无披空洞章》。所以旋绕香者上法玄根无上玉洞之天,大罗天上,太上天道君所治,七宝自然之台。无上诸真人,持斋诵咏,旋绕太上七宝之

台，令法之焉。

又说：

又三洞弟子诸修斋法，皆当烧香歌诵，以上象真人大圣众绕太上道君台时也故。求无上正真大道者，亦可绕高座。上清灵宝经所以绕香炉者，直今世学者多浮浅，不能受至经，故示斋法以委心香烟耳。行道心至，所愿寻香烟已御太上，太上道眼恒洞观诸天下人，善恶亦无毫遗也，可不战战慎之哉。

在这些诀要的文字说明中，清楚地记述了当时的斋法：斋人依次左行，旋绕香炉或高座，口咏《步虚蹶无披空洞章》。香炉的旋行是“上法”玄根无上玉洞之天，大罗天上，太上道君所治，七宝自然上台；绕高座也是“上象”真人大圣众的旋绕太上道君台，也就是象征一种模拟登天的旋行仪式。

陆修静在《洞玄灵宝授度仪》前有一通上表，特别叙及整理的经过，并期望其成为典式。从仪注中所见的是要在灵岳上作高坛，开五门安五榜，然后行科，入门捻香，拜伏鸣天鼓，然后发炉、出官，就是存想引出身中的真官功曹，“严装显服”；然后读表文、重约敕；次北向叩齿、复官，即召回身中功曹，再拜复炉。第二日登坛又更隆重而正式，所有的法师、弟子都要严装法服，执简齐肃；再分别上坛，存思紫云覆冠，五帝神兵来迎，然后祝告。再入坛，存思五脏；次诵卫灵神咒、叩齿，发炉祝，礼十方；毕，出官，读表文、鸣天鼓，上启。毕，上香，巡行，散花十方，“于时当诵咏《五真人诵》”，即《太极真人颂》、《太上玄一第一、二、三真人颂》、《太上正一真人三天大法天师颂》。诵毕，即安五方真文，度上、中、下部八景；然后诵东、南、西、北四方诸天文；次度策文、次封策雨头、次封杖法“然后师告丹水文、弟子自盟文，宗成传度“真文”，弟子跪受，想见太上真形。此时师起巡行，咏步虚，在此即录出十首的《步虚辞》，并北向简诵《礼经颂》。在这里注明师“每诵步虚一首，弟子唱善散花礼一拜”。这是较早一组被录存于仪式中的《步虚辞》。接下师弟之间就进行一连的戒文传示，先是弟子伏，师说元始禁戒；毕，再授六誓文，以之

固人心、道心,弟子指天而誓,再行礼时,陆修静就特别强调要“叩头搏颊”,并自誓其辞。此时师诵《三徒五苦辞》,凡有七首,然后复官、复炉;再诵《奉戒颂》、《还戒颂》,最后法师与弟子绕坛梵咏,出西北九天门,就此完成了严肃的授度仪式。

在传度仪中,第二日次第,除了礼拜、存想及绕行等动作,前后一共出现了七次歌章:《金真太空章》、《五真人颂》、《步虚辞》、《礼经颂》、《三徒五苦辞》、《奉戒颂》及《还戒颂》,此外还有咒语多次被使用,确是保存了相当齐备的授度仪。到底这些歌章的作用如何?其中《步虚辞》需配合《洞玄灵宝玉京山步虚经》参看,始能完全理解其宗教图像及意义,这部道经显然是有意配合来解说陆修静所撰的《传度仪》一经的《步虚辞》,故比较详尽地叙述玉京山上万象森罗的至上天景象,为太上无极虚皇天尊所治的大罗天,诸天圣众及无鞅数众,一月三朝,在灵香及散花中,“旋绕七宝玄台三周匝,诵咏空洞歌章”。在这里就有一段诸天景象的神话式叙述:“是时诸天奏乐,百千万妓,云璈朗彻,真妃齐唱而激节,仙童凜颜而清歌,玉女徐进而骈跼,放窈窕而流舞,翩翩洗洗而容裔也。山上七宝华林,光色炜烨,朱实璨烂,悉是金银珠玉、水晶琉璃、珠水玛瑙,灵风振之,其音自成宫商,雅妙宛绝,诸天闻声而飞腾,勿辍弦止歌,叹味至音,不能名状,神兽龙麟狮子白鹤奇禽凤凰,悲鸣踊跃。”(一b)这是道经中较早表现道教朝元的神圣景象,乃是出之以声音、意象为主的神话语言,配合诸天的旋绕、诵咏,就成为颂赞太上的赞美歌。太上也在这种情境下,震响法鼓,延宾安坐,讲道静真,清咏洞经,敷释玄文。所传下的洞经经德,足以让三界九地均能度劫济度。

这部解说《步虚辞》的道经,可视为支持《洞玄步虚吟》十首的仪式意义,也就是灵宝道士模拟诸天圣众之旋绕玉京山,香炉的烟香袅绕即是象法玉京圣境,使灵坛就是模拟圣境。类此圣域的空间模拟,在道众旋行虚咏的气氛中,就有飞巡虚空以朝见玄都玉京山上天尊圣座的奇幻之美。十首《步虚吟》乃是一组连作,却也可各自独立,可视为东晋末到刘宋初出现的道教版

远游篇或游仙诗，如第一首所咏的：

稽首礼太上，烧香归虚无。流明随我回，法轮亦三周。玄元四大兴，灵庆及王侯。七祖生天堂，煌煌耀景敷。肃歌观大漠，天乐适我娱。齐馨无上德，下仙不与俦。妙想明玄觉，洗洗巡虚游。

开篇初吟即先表明礼敬太上以求赐福，并强调至高圣境的歌乐情景，非一般下仙所能比拟。显示巡游玉京的奇妙体验，乃是经由旋绕香炉以象之法之，这是灵宝斋法所创用的宗教仪式，让道众及奉道者在虚幻的宗教气氛中，借由音乐的钟磬之声、舒徐的旋行动作，既可感受宗教圣事的神圣庄严，也可让人恍如身入宗教艺术的美感体验中。所以步虚声与步虚辞的创用，乃是灵宝经派专对奉道弟子而设，较诸上清经派的降真、存思法，更便于深入奉道之家的宗教生活中，成为兼具宗教与美感双重经验的真实体验。

在十首连作所构成的玄都玉京总体的巡游形象里，每一首的创作旨趣虽则多能照应“游”的主题，但表达技巧的巧妙却各自不同，才能造成一致中又有变化的纷繁景象：有的直接写游的动作及所见，如“旋行蹶云纲，乘虚步玄纪”（二首）、“控辔道十方，旋赅玄景阿。仰观劫仞台，府盼紫云罗”（五首）、“严我九龙驾，乘虚以逍遥。八天如指掌，六合何足辽”（八首）；也有但写巡游所见的景象而暗藏巡游的动作，如“嵯峨玄都山，十方宗皇一”（三首）、“骞树玄景园，灿烂七宝林。天兽三百名，狮子巨万寻”（七首）或“天真帝一宫，巍巍冠耀灵”（九首）。当时道教中人之创作《步虚辞》也多少受到游仙众作的启发，就是表明游的愿望，如“欢乐太上前，万仞犹未始”（二首）、“常念餐元狷，炼液固形质。金光散紫微，窈窕大乘逸”（三首）、“飞行凌太虚，提携高上人”（三首）、“积学为真人，恬然荣卫和。永享无期寿，万椿奚足多”（五首）、“头脑礼金阙，携手邀玉京”（六首）。这些始游与愿望多出现在首尾，而中间则广泛叙述玉京圣境的情景，可以观览仙景，如云“岵岵玉宝台，光明烂流日，炜烨玉华林，蒨璨耀朱实”（三首）。也如参与了仙人的活动，即云：“乐诵希微篇，冲虚太和气。

吐纳流霞津,胎息静百阙。寥寥究三便,泥丸洞明景。遂成金华仙,魔王敬受奉”(四首)。或是夸言仙圣的诵咏功德,用以激励绕行的道众,如云“众仙诵洞经,太上唱清谣。香花随风散,玉音成紫霄”(八首)、“虚皇抚云璈,众真诵洞经。高仙拱手赞,弥劫保利贞”(九首),即是诵经足以济度末劫的功德思想。这是在坛上模拟仙境而以玉京众仙自拟的情境,道教圣事乃是在宇宙图像中仪式性表现的动作象征。

类此十首为一组的《步虚辞》组诗,开始一首和结束一首都具有总起和总结的辞意,在绕行香炉时所模拟之“游”,就要特别结以余音袅袅而有绕梁不尽之意:

至真无所待,时或攀飞龙。长斋会玄都,鸣玉扣琼钟。十华诸仙集,紫烟结成宫。宝盖罗太上,真人把芙蓉。散华陈我愿,握节征魔王。

法鼓会群仙,灵唱靡不同。无可无不可,思与希微通。

从起始开篇所稽首的太上,就是太上道君,到最后聚会而成为十华(方)诸仙及众仙咸集,就是浓缩地表现出类似《度人经》的诸天朝元,为新出灵宝经中仙境歌乐的圣景,与上清经的仙歌情景一样,都曾被录于《无上秘要》的《仙歌品》中,表现一种诸天妓乐的景象,其实从行进中雍雍穆穆的仪驾到朝谒时的十天圣驾,均为朝廷中盛壮朝仪的圣化,其气氛更为庄严肃穆,相较于上清仙圣在妓乐中的聚讲经诀,乃是具有不同风格的教派意趣,可说是古道经中素朴而原初的“朝元”图像,特别安排在十首之末综合地表现出来,颇能符合灵宝斋法中颂赞至尊的美意。

在道教文学中,《步虚辞》是比较富于游仙意趣的,特别是配合旋绕香炉或高座的动作,一边缓缓旋行,一边虚声诵咏,让当时人无论道庶观看后多会留下深刻的印象。陶弘景就曾一再叙及,在茅山道俗男女如都市之众,登山“作灵宝唱赞”,为山上搭坛的作法;而另一部约在南朝末出世的《洞渊神咒经》,卷七中则叙述旋行高座的另一种方式:“高座上一人,称扬圣号……其余道士次次旋行”;高座上法师“执步虚唱和”,而“座下人旋行,徐徐高越,

而望天听云中鸿声，若听嘹嘹之响，似玄景之宫，天人之歌矣”（九b）。这是一段动人的描述，为早期步虚的珍贵史料，显示从南北朝初即开始流行，到了六朝末则已流行于不同道派，成为实际运用于仪式中的道乐及仪注^⑮。

灵宝斋法中运用步虚的效果，是六朝道教颂赞歌章中唯一受到当时世俗注意的曲、辞，在《乐府诗集》的“杂曲”中，即录有四十八首《步虚词》，其中即有庾信所作的《道士步虚词》十首，可以代表北周时文人的拟作，其余均为隋唐人之作。郭茂倩从音乐文学的观点，将它与游仙诗（卷六四）等同视为“杂曲”；此外还有一些梵乐《法寿乐》（卷七八），其实都是属于宗教性歌曲或仿作之类。从这种分类法可知编纂者缺少宗教歌曲、宗教文学的观念，也在面对新兴宗教或新入宗教的仪式性曲、辞时，既无法援引汉乐府署对于《郊祀歌》的成例，也无法根据梁武帝改作而成的《上云乐》，将它列于“清商曲辞”之例，这是传统曲制分类所无法解决的难题。“杂曲”中之收录佛、道曲辞及其他外国曲辞（如《阿那让》），正因为可用它尽括新曲辞，从这一观点多少也可解说庾信拟作的新意义。

从东晋末、刘宋初开始流传的十首《步虚辞》，除了在道教内部使用的普遍性增加外，应该也曾经由道教的斋法而传布于社会各阶层，并曾引起一些能文之士的注意，这是伴随着灵宝斋法的推广而传布出去的。在南方类似陶弘景所坚持的批评灵宝斋法为俗的情况，固然代表了上清经派的看法，而陆修静则较早既已综括三洞，甚至自身还曾参与灵宝斋法的整理，只是陶氏本人却仍对于灵宝唱赞基于上清经派的主体性而未能加以重视。不过类似《步虚辞》在仪式中的音乐功能，表现于诗辞上的艺术特质，都足以让文士如庾信之流加以仿作，运用世俗流传的道教新典，配合庾氏本人的诗语风格，

^⑮ 有关步虚的研究，较近期的有 Kristofer M. Schipper, “A Study of Buxi: Taoist Liturgical Hymn and Pance”, 收入贾本治、罗良编《国际道教科仪及音乐研讨会论文集》（香港：香港中文大学，1989年）。

成为一组世俗版本的《道士步虚词》^{①⑨}。这一组新步虚辞是否曾被采用于斋法仪式中,从道教歌赞类书中未曾引用的情况推测,应该只能是《庾开府诗乐》内的仿作。它之所以被诗歌总集,如《乐府诗集》、《文苑英华》(卷一九三)等收录,应该是庾信在文学史上的地位有以致之;另一个主要意义则是他为首度仿作者,才会引起唐人的众多继作,成为另一形式的游仙诗体,这是十首《步虚词》在诗歌史上的价值所在。

在道教众多的音乐文学中,从东晋到刘宋时期的灵宝斋法,《步虚辞》之出现于仪式程序中,只是因为配合旋绕香炉及高座的旋行动作,才能从诸多颂赞中凸显而出;又配合六朝末期两部重要的斋仪要籍:《玉京步虚经》与《太上洞玄灵宝中元玉京玄都大献经》,其中所结构完成的玄都玉京是道教神仙界的至高境,使道教神话与仪式融为一体,灵宝斋法成为斋法中的重要成就,玉京圣境也就成为道教三十二天的至高天界,在《魏书·释老志》中被史家视为道教的天界结构说。缘于天师道治早期通行的三会日,发展到六朝末已经调整定为三元日,从早期道治内所实行的上章首过的解罪仪式,至此已整备为三元斋,成为当时斋法中颇具有特色的一组新斋法。步虚曲辞的运用自是随着一些解说性的道经及斋法,也被进一步的神话化,成为道教仪式中飞空巡游的新模式。所以唐代佛教中人之批判道教的,如法琳的《辩正论》、玄奘的《甄正论》等,都曾一再引用《步虚辞》的文字,认为它是“赞咏玉京”,并进一步批评其为伪经:

蹶云纲者,灵宝玉京伪经虚词:“旋行蹶云纲,乘虚步玄记。”此是道陵、修静等伪造。(《辩正论》)

佛教中人从护法的立场批评道经为伪,所反映的正是唐代社会佛道论衡的争辩现象,不过将灵宝经、玉京山步虚辞说成是张道陵等人“伪造”,就并非事实而是曲解。根据唐代道士闾丘方远所述的《太上洞玄灵宝大纲

^{①⑨} 庾信步虚词的研究,详考注⑦拙撰。

钞》(衣字号),在追溯源流时,就依道教内部的说法,强调“太极法师徐来勒重授灵宝斋法,仙公因合成七部科戒威仪斋法”。这段文字可理解为意指葛仙公(玄)的裔孙葛巢甫,从道教史上来看他才是真正造构灵宝的;其次则为陆修静,闾丘方远说“宋文、明二帝时,简寂陆先生修静更加增修,立成仪轨,于是灵宝之教大行于世”。这是比较接近真实的叙述,至于是否为“伪经”,则是当时道佛交涉史的复杂问题,其中就涉及《步虚辞》中的部分词句,如法琳所摘出的“舍利金姿”即是第六首的“舍利曜金姿”之类,是否可以因为使用了“舍利”两字,这些步虚的曲辞就被指摘为“伪造”?其实从玄都玉京的圣境言,基本上仍应属于中国古神话所说的天中,为帝阙的模式,后来成为天上宫阙说的文化传统。这一类指摘在历史上的文化意义,就是显示宗教界早已注意到《步虚辞》的重要性。

《步虚辞》在道教内部所受到了注目,后来的道教书目一再提及,如敦煌本 P. 2681 载陆修静《元始旧经紫微金格目》中就有“《升天步虚章》一卷,已出”。卷目有《太上说太上玄都(玉)京山经》;《奉道科戒仪范》卷四《灵宝中盟经目》也有《升玄步虚章》一卷。而最能表现对于这一类歌章的诠释的则有《洞玄灵宝升玄步虚章序疏》(养字号),在序说部分解说了经名及玉京山的圣境,表现出道教内部的解经是自成一套的义理;而重点所在则在十首歌辞的解说,从解经学的角度言,它并非只是世俗经解的文字训诂,而是阐发道教的义理,如首篇的开篇一句“稽首礼太上”即解释为:“稽,开也;首,心也;礼,体也。开心体令太上智慧,火烧身相皆尽净。”将原本稽首的动作加以义理性阐述,并非纯就当时的道教知识说解其义,乃是将其语言当作象征性的宗教语言,而后借经文的文本重新作出创造性的诠释,并另行赋予新义,这类说解应是唐人或其后的道教中人所作的。

从六朝时期起,步虚的音乐是以钟、鼓及玉磬为主,除了辞中所说的“鸣玉扣琼钟”、“法鼓会群仙”,暗示其使用的乐器外,重要的还是应从道乐史来看,早期是以金钟、玉磬为主,在虚声诵吟中配合徐徐旋行的动作,灵宝斋法

如此;《上清诸真章颂》(养字号)所引的《上清步虚三契颂》、《上清旋行赞》及《步虚忧乐慧辞》,应也是后来的上清经派道士所诵咏的步虚辞,实际在仪式中旋行诵咏,始能完美表达借由圣事赞美诸天仙圣,故具有宗教音乐之美。由于早期的乐制会随着时代而改变,唐玄宗及宋徽宗等崇道帝王都曾以帝王之力倡导道乐的新创,目前留存的《玉音法事》中就有五首六朝《步虚辞》的曲式遗迹及另两首步虚乐,应可代表北宋时期所运用的音乐形式。由于乐器的渐趋精致而有变化,无论是官方制作的道乐或是民间俗乐所伴奏的道曲,都会具有繁简不同的美学风格,凡此都显示步虚乐所表现的曲、辞在音乐文学及宗教文学上都自有其独特的地位。

六、颂赞部的六朝颂歌及其功能

道教在仪式中擅于使用颂赞,乃是道教仪式中诗、歌、乐一体的总体表现。由于不同功能的斋法众多,早在六朝期不同道派就已各自发展其繁复的仪式,形成道教斋仪的奠基期。《道藏》的三十六部之所以在三洞中特设“赞颂类”,在总数达二十余部中,绝大多数是纂集自六朝期的,纵使《玉音法事》编成于北宋徽宗朝,但是所辑的也仍然多是六朝期之作。其中除了一部分题名“上清”而收录仙歌、仙诗外,大部分仍以灵宝经为最多;如果再补上科仪类所收的多量颂赞,则分量就更为可观,如《奉道科戒营始》卷六《常朝仪》以下,用散文体叙述的有一部分,所收录较多的仍为颂赞歌。此外就是在转经的程序中,首尾均需有经颂,有时中间又插入一段,就是以这样洋溢圣乐的形式,道教完成了一场场的圣事,而“灵宝唱赞”则是其中较大的一个经派。

二十余部颂赞集能作出明确分类的有《三洞赞颂灵章》一种,《上清诸真章颂》只收上清诸经中的一些章颂,《太上洞玄灵宝智慧礼赞》则较偏于《智慧赞》一类,后两种类书比较不能全面纂集,故不易表现道教中人依据圣事中的不同功能分类。《三洞赞颂灵章》也较《云笈七签》卷九六《赞颂歌》所

收的十余首要完整得多,所以后者的题名及四卷的分类并不能真实表现“赞颂部”的名目与实态。《三洞赞颂灵章》的编撰者显然是一位广搜颂赞斋法的内行道士,在实际参与道教仪式的丰富经验中,按照颂赞出现在不同程式的状况作为分类的依据。也就是从斋法及转经法中,赞颂所承担的功能乃是分别开启、发展及结束仪式。使得整体圣事在叙述体的口白、舞蹈式的动作中,适时安排一场赞美诗,既可推进整个仪式的段落,也可调整道众及参与圣事的奉道者的情绪。“灵宝唱赞”在外筑坛场或在斋堂上施安高座,都能吸引道俗信众的热烈参与,就在唱赞所激发的宗教情绪中,让整个坛场内、外的参与者都能感受而进入一种神圣而又庄严的宗教气氛里,共同获致一种人神接遇的交感状态。

由于赞颂灵章都已被摘录于赞颂歌集内,每卷的数量也多,因而只能从三卷中各挑出一部分,将它放回两三部灵宝经派的斋仪书脉络中,观察如何运用,就可比较实际地理解其分类的意义。《三洞赞颂灵章》卷上第九首为《金真章》,共有十章,由于并未注明出处,就需在早期道经中翻检。其中的第一章正是陆修静《灵宝传度仪》中较早出现的歌章,乃是登坛之后祝告,法师与弟子在坛上的四个方位移动,最后再回坛北向立而后叩齿,开始诵《金真太空章》以制万魔:

天魔乘空发,万精骇神庭。托化谣歌章,随变入无名。
 嚣气何纷纷,秽道当涂生。云中舍朱宫,北帝踊神兵。
 鼓洋自知道,玄运来相征。上景御飞辔,迅驾检云营。
 促校北帝录,收执群魔名。豁落张天罗,放威掷流铃。
 金真辅空洞,玉光焕八冥。金玄守上官,神虎戮天精。
 剪灭万妖炁,亿亿悉齐平。上承九天信,啸命靡不倾。
 招真究三洞,慧诵朗自清。八道望玄猷,七转纬天经。
 混合帝一真,拔度七祖程。消灭五苦根,反魂更受荣。
 金光曜寂室,神烛自然生。香华散玉宇,烟气彻玉京。

帝遣徘徊辇，三元降绿辇。迅驾腾九玄，朝我玉皇庭。

颂即是赞美盛德的赞美诗，整篇就是歌颂“正”如何制“邪”的一场神魔之战。首节天魔策动鬼精，变化出秽气；次节北帝率神兵相征，在天将张起天罗地网的相助下，收执群魔；神虎也适时剪灭袄炁，战胜之后则天地朗清，即可拔度七祖出五苦而反魂；最末节就是歌颂诸天之朝玉庭，即是赞美至高神的荣耀。从歌章中所叙述的就是象征性的制魔，以之清净坛域而成为圣域，然后弟子即随师从天门入内坛，进行相关的传度仪式。所以《三洞赞颂灵章》卷上都是属于诸神的赞美歌，诸如四灵（青、丹、皓、玄）诸赞（九、三、七、五）君和青、白、赤、黑、黄五方五色帝；五帝消魔赞、四方玉晨君赞，都是成组出现的诸神赞颂之歌。

卷中则特别标明“应用赞颂”，其实有些仍是属于诸神赞，像《七真赞》及《太极真人颂》以下系列的五首，后五首就是录自《授度仪》，乃是在读表文、启奉毕，就上香、散花，然后即由法师诵咏《五真人颂》：太极真人徐来勒即是传授葛仙公的仙真，故第一首即赞美之：

太上大道君，出是灵宝经。高妙难为喻，犹彼玄中玄。
自然无为道，学之得高仙。大手洞虚经，安坐朝诸天。
上宝紫微台，下藏诸名山。灿烂龙凤文，戟耀在无间。
妙哉太上道，无为常自然。王侯及凡庶，所贵唯忠贤。
宿命有礼庆，卓拔在昔缘。法师转相授，宝信劫数年。
广念度一切，大福报尔身。供养必得道，奉行成至真。
大道无彼我，传当得其人。

这是诵咏“传度”精神的歌章，先是颂赞宝经的出世、经德及藏经宫室，实为道教宝经的神话模式，接下就解说得传度者的道缘及度愿的福分，而总结以供养、奉行的劝戒辞。通篇歌章的旨趣紧扣着“授度”须知，就是与神盟誓，万勿违戒，由此可知道教有严格的传授秘禁的规戒。其他《太上玄一第一、二、三真人颂》也是颂赞仙圣之乐，比较值得注意的是最后一首颂赞“太上正

一真人三天大法师”，就被卷中直接引作《张天师颂》，表明在“灵宝及大洞”之外，“如有五千文，高妙无等双”，显然将天师道所授的《道德经》也列入传授经目中。可见陆修静在综括三洞外，也相当尊重天师道的开教意义，故特别颂美之。

卷中之所以标明“实用”应与坛上的实际程序有关，乃是一套完整的斋仪过程中的重要颂赞主体，虽则并未录下散文体的叙述部分，却可发现每一阶段都有颂歌，因此出现时既有衔接也有区隔的作用，显然是一组一组地录出的。如启坛颂与解坛颂；请玄师、请天师及请监斋颂；请天官、地官、水官颂；请五帝颂；请经师、籍师、度师颂；然后相应的凡有多篇送师颂，一请一送，相对配合，都是用颂赞来表达心意的方式。不过这些繁复的请师、送师颂并未出现在《传度仪》中，应是其他斋法中所实用的，这是由于功能不同的缘故。在稍后则有两首《戒颂》和《还戒颂》，陆修静安排在《传度仪》之末，呼应前面所进行的说弁受戒仪节，即是“前弟子向师伏，师说元始禁戒，弟子句句唱诺”，并由弟子接受《六誓文》，表明入道受度就誓愿奉持戒律。所以《奉戒颂》中就有些符合道家谦卑、阴柔之德的戒律，如“虚己应众生，注心莫不均”；又如天之降雨，“高凌（陵）靡不周，常卑故成渊。海为百川王，是能舍龙鳞”。最后勉励“奉戒不暂亏，世世善结缘”。乃是将遵戒的愿行采用颂体表现出来，故为“实用”的颂赞体。《还戒颂》则是颂赞天尊的慈悲，“说戒度众生”，并颂美说戒的庄严景象：“诸天来稽首，群魔自束形”、“流梵逸云唱，飞香杂烟馨。琼凤乘丹辇，金龙驾绿辇”。最末即以“生死皆快乐，家国悉安宁”作结，正是古来相承的“善颂善祷”的颂歌遗意。

卷中还有数种颂也常安排于仪式中使用，如题为《三启颂》的三首，陆修静在《传度仪》中安排在“步虚”之后，稽首礼拜之前。《奉道科戒营始》卷六《常朝仪》也有同一种情况，都题作《礼经颂》或《经颂》，凡有三首才称作《三启颂》：

乐法以为妻，爱经如珠玉。持戒制六情，念道遣所欲。

淡泊正炁停，萧然神静默。天魔并敬护，世世受大福。

郁郁家国盛，济济经道兴。天人同其愿，缥缈入大乘。

因心立福田，靡靡法轮升。七祖生天堂，我身白日腾。

大道洞玄虚，有念无不契。炼质入仙真，遂成金刚体。

超度三界难，地狱五苦解。悉归太上经，静念稽首礼。

连作三首都是颂扬诵经的功德，完全符合道家的谦逊之德，如第一首所倡扬的制情、遣欲，积极地修为淡泊、静默，都可知道家与道教之间的确有一种心性修持上的共通处；二首强调修心守道，福田可立，既可度己，也可度脱先亡；三首则表明学道的理想，是经由修练之后，“炼质入仙真，遂成金刚体”，始足以超拔生死上限，为道教至高的不死成仙的愿望。

在《奉道科戒营始》卷六的诸种斋仪中还出现一些颂，也是较常用的“实用颂赞”，如《咏学仙颂》，《三洞赞颂灵章》题作《学道赞》，只有“仙”和“道”两字不同，其余多是一样：

学仙行为急，奉戒制情心。虚夷正气居，仙圣自相寻。

若不信法信，故为栖山林。（四 a）

关于“奉戒”的一再出现，实因六朝期的道教各派，都已定出了颇为完整的戒律用以规范奉道者，天师道派是较早的道治中颁行，其余经派也多以持戒与否作为区隔信道行道的基准，在六朝道教的末世学说中，这是根本的解罪之道^②。因而凡是奉道者都要传度、受箓，一定会安排“说戒”，由于持戒行道即是智慧，因而在斋仪或转经时，较常持诵的就是《智慧颂》，《科戒营始》的《度人仪》就录出三首：

^② 六朝道教戒律的研究，有学棣王天麟《天师道经系仙道教团戒律类经典研究——西元二至六世纪天师道经系仙道教团宗教伦现的考察》（台北：辅大宗教所硕论，1991年）。

智慧起本无，朗朗超十方。结空峙玄霄，诸天挹流芳。
其妙难思议，灵感真实通。有有竟不有，无无无不容。

智慧恒观身，学道之所无。眇眇入玄律，自然录我神。
天尊常拥护，魔王为保言。晃晃金钢躯，迢迢太上清。

智慧生戒根，真道戒为主。三宝由是兴，高圣所崇受。
泛此不死丹，俊歎济大有。当此说戒时，诸天并稽首。

《三洞赞颂灵章》则把《智慧生戒根》置于首篇，都是强调持戒的功德，对于奉道者有具体的规范作用，在六朝的乱世里，道教就是出之以这种道德情操在基层社会中发挥其稳定社会秩序的力量。尤其道治内所营构的宗教生活，开启宗教人的爱和智慧，以之共渡世难，这是治六朝史文化的学者较忽略的历史事实。

灵宝经派所倡行的斋法，主要的教义所在即是济度精神，就是《度人经》所揭举的度己度他、度生度亡，乃是借此奉道持戒以求度脱，在宗教生活中则是表现为定期性的斋法。上清经派以知识分子为主故倾向于经由存想以求救度，灵宝经则是采用斋法转诵，因而能够比较广泛地济度众生，将“度人”的精神实际落实于仪式中。所有的参与者都能在参加宗教活动时，经由教团内的集体互助，既可解决现实生活中所遭遇的时代苦难，也可舒解乱世社会里较为焦虑、危疑的心灵苦闷。所以有一首经颂时常出现在仪式中，《科戒营始》的《中斋仪》称为《无上尊行香颂》，而《赞颂灵章》则称为《太极颂》，因为《太极真人敷灵宝斋戒威仪诸经要诀》将它置于篇末：

道以斋为先，勤行登金阙。故设大法桥，普度诸人物。

宿世恩德报，道心超然发。身飞升玄都，七祖咸解脱。

在道教后来流行的斋法中，灵宝斋是比较重要的构成体，特别是出现在民间举行大普度或是丧葬礼仪中，“普度”众生实为一种宗教性济度精神的具体

表现。

《三洞赞颂灵章》卷下所录的则属于转经用的经颂,根据现存众多的灵宝经及其他的上清经颂,在散文体的叙述中常会插入颂赞,或称经赞、倡颂,或直接题为某颂,其颂美之意既可赞颂传授经文的天尊、仙圣,也可赞扬经德,无非都是为了表明转经就要赞美道、经、师三宝的功德,乃是宗教赞美诗原本的旨趣。也可在转诵时稍作变化,使原本的诵念适度地调整,就具有实际的转经功能。其中即引录了《大洞经赞》,颂扬《大洞真经》的功德,属于上清经派的经赞。至于灵宝经则如《太上洞玄灵宝智慧本愿大戒上品经》(字七)有敦煌写本(P. 2468. S. 2400)就录有太极真人所歌的“三徒五道苦痛叹”以之应和经义;又如《太上洞玄灵宝业报因缘经》(文二)在《受罪品》中,就录出长篇叙述地狱之苦的“偈”,应是与佛教新地狱说交涉较多的一种表现,故也有合称为“偈颂”的情形。

“三洞赞颂”就是六朝不同经派的总集,在这段道教斋法的奠基期内,类似葛巢甫、陆修静等杰出道士确是用心创造、整备,才能建立道教仪式中的宗教音乐。因此道教圣事早就在这段时期内既已完成,后世道士如唐张万福、五代杜光庭只是再加以整理,使颂赞辞能够适应新出的道乐,但在仪式结构上并未有较大的改变。就是宋徽宗在《玉音法事》中也只是照录许多六朝古颂。这些用字典雅而密致的五言颂赞,至此已转为道教内部共同的文化资产,流传于不同时代及地区的道派内。相较于民间巫俗中的巫言、巫歌,这些道教经忏乃具有一种经典化、文字化的宗教特色,在创教期内不管是出世或造构的,一旦被尊为神圣经典就已被正典化,散文体的叙述固然是后出道经之所据,其后新兴教派在造构经典时,基本上并不曾拆解这些神话架构,而只是加以重新诠释,构成一种类似解经学的现象。对于诗歌体的颂赞,虽则唐代曾盛行过七言体,并有整齐的绝句、律诗,宋、元也发展出成熟的长短句的词牌、曲牌,新兴道派如全真道等也在斋法中容

纳了新的诗歌体制^②，而正一派的火居道则在斋醮仪式中，所用的科仪书抄本依然是采用一致的仪式结构，当前在田野调查中发现地方道坛所保存的虽则已历经改编，基本上却未动摇其内在程序；至于颂赞的使用则依然是五言诗体为多，如《三启颂》至今仍在坛诵经时启唱，只是唱腔及配乐已经地方化，将地方音乐引入科仪的转诵中，真实地表现出道教在传布时所显现的活力，故能经历千百年而流传如故。可见这些颂赞所代表的道教音乐、道教文学，经由仪式性的形式而保存流传下来，既是古老又是常新，确实是一种活的道教文化。

七、结 语

在中国诗歌、戏曲的艺术起源上，《诗经》与《楚辞》多是与音乐及祭典仪式有密切的关联。这些祭祀性质的巫系文学，本就是由巫祝者流所传承、创造，这是符合诗歌、戏剧“如何”起源于宗教祭典的艺术原理。道教创始在六朝期“宗教大突破”的时代，既传承了本土的祭祀文化，也因应外来佛教所输入的宗教文化，就在乱世中创造了新兴的道教各派。他们所结构完成的不只是教义中的济度观，也进一步将原来素朴的宇宙图式发展为宗教神学式的宇宙观，在此界（人间）之外建立另一个庞伟的他界：既有多重的天界，也有多重的地狱。当时道教中人在巫与道相对应的区隔意识下，将早期的仙说进一步精致化、体系化，进而结构完成诸般修炼成仙的修持方法，并深信生命的终极关怀就是进入仙界而获得不死、永生。道教诗歌、道教文学的主题就是集中处理这一个终极问题：人如何获致救度以进入永生。这是宗教的大课题。

从早期的巫系文学、祭祀文学以及后来世俗化的游仙诗歌，都是借由诗

^② 有关全真派运用词曲的问题，见女隶张美樱所撰博士论文《全真七子证道词之意涵析论》（北县新庄：辅仁大学中文研究所，1999年）。

歌舞一体的形式,在音乐的韵律、舞蹈的动作中,将人对于神的存在、对于神界的向往诵咏而出。宗教圣歌的神圣与神秘,在仪式中经由整体形成的动人气氛,让人进入宗教性的审美体验中。道教中不同经派就是精致地表达了丰富的人神交接经验,上清经派在存想法中所获致的仙诗、仙歌,就是歌咏凡人在修行后如何进入圣境的一种音乐文学,瑰奇的想象既是宗教神话,却也是诗歌的创造性联想,将原来简略的游仙意趣扩展为仙境奇遇。而灵宝经派则是经由仪式性的斋法气氛,步虚的曲辞与旋行的动作合一,使斋仪坛场内外的道众与信众都能进入恍惚状态,因而获致进入如真似幻的神游体验。颂赞歌章则是特意安排在仪式中适时地颂美天尊或仙圣,表达集体心灵中无尽的祈求及感恩,借此人与神能冥合为一而获致交感,这种感动既有宗教性的神圣、神秘感,却也由于辞意是经由音乐、动作而获得完美的表达,整体的感觉就是一种艺术性的审美经验。所以这些文学形式的特殊表现,所要探求的乃是对无形的他界具有无穷的好奇与丰富的想象,表现为一种出世的超越现实的宗教意境,如此即可说道教的仙诗、仙歌及颂赞灵章等乃是表现出宗教文学的审美特质。

由于道经的流传历来常被区隔在某一界域内,平常文人较少接触的机会,比较幸运的如李商隐、曹唐就可在少数的道经中,从神女所降的仙诗仙歌中获致写作的灵感;或如庾信之尝试模仿步虚曲辞,也可创作出风格较为殊异的作品。但是在文评、诗评的专家经验中,却始终无缘一睹这批丰赡的仙歌仙曲,使得这批道观藏经阁内的珍贵资料,无法被辑入六朝诗歌总集内,近人之治乐府文学史或六朝诗歌史的,自是也就漏失了这一大批诗歌史料。除了咒语类具有比较浓厚的宗教、法术功能,被道教内部搜罗在类似《太上三洞神咒》十二卷(《道藏》列字号),属于纯宗教性的用途,其余的仙诗、仙歌及步虚、颂赞,都是一种宗教性乐曲,其中只有一小部分被列入乐府中的“杂曲”。直至目前尚能保存在道教仪式中的道教音乐,即是以道乐本有的曲调继续存在,或是与各地的地方音乐结合,形成各具

特色的道乐风格。这些曲辞本身的文字风格别具特色,应可为抒情传统下的中国诗史增加另一章,特别是在缺少神话诗的情况下,道教诗歌正是一批典型的神话文学,所探讨的是人与神的关系、此界与他界的超越关系,这种既神圣又神秘的宗教魅力足可在中国诗歌史上另辟一个新天地。所以从宗教文学、道教文学的观点言,六朝道教诗歌在经由重新诠释之后,将是值得重新评价的一种诗歌类型,或许可为中国诗歌史及诗歌美学增加一个新领域吧!

(原刊《第三届魏晋南北朝文学国际学术研讨会论文》,台北:文史哲出版社,1998年,页645—693。)

孟郊《列仙文》与道教降真诗

——兼论任半塘的“戏文”说

孟郊的诗集中收录一组奇特的《列仙文》，从题目到主题在孟郊诗的寒苦风格中，确实显得突兀而有趣；就是在唐诗中也是为数不多的仙言仙语的组诗。构成这组诗的辞汇与意象，实与道教的上清经派有密切的关系，相较于孟郊的其他作品，就显得隐晦而不易确解，所以研究孟郊诗的学者也只能尽量试加诠释而已^①。由于其形式特殊也难免有误解的情况^②。惟对于这组形式奇特的仙歌，任半塘先生却独具慧眼，试从唐戏弄的观点想要证明其为戏文，乃是“唐代道家戏剧方式之一”^③。关于《列仙文》的体裁问题，经任氏的诠释后，确可引发一些值得讨论的问题。本文将从道教文学的立场，将

① 近人注解孟郊诗，以陈延杰用力最为精深，积十五年之力完成《孟东野诗注》，有台北新文丰出版的翻印本。

② 近年对孟郊所作的专门研究，如尤信雄的《孟郊研究》（台北：文津出版社，1984年），颇称详尽；惟将该诗所托名的作者与诗全部误置，页74、75。

③ 任半塘竭其心力所作的系列研究中，《唐戏弄》的补说部分就敏锐地使用孟郊《列仙文》为讨论资料（台北：汉京文化事业公司，1985年），页1285。

《列仙文》放在道教的经派史脉络中考察,解说这一成组出现的仙歌出现在何种创作情境,又如何 in 教派内部、外部流传,孟郊与这些仙歌有何关联。最后要解决的是,从仙歌的原始形态及其演变看,放在唐代的崇道气氛中,《列仙文》到底是真诰、真迹的降真诗遗迹,还是道家(教)戏剧的戏文形式。这是本研究的重点所在。

一、《魏夫人传》的降真事迹

孟郊诗集中收录四首仙歌,总题为“列仙文”,其下即按照次序分别记明出诸四位仙真,即方诸青童君、清虚真人、金母、安度明;其中只有金母一首,特别标出“飞空歌”,所以任半塘就认为“四歌之初,既已标明为飞空歌,其余三首体格与内容之性质,与飞空歌并无二致,自然亦为唱辞无疑^④”。其实从体制与性质言,这类仙歌难免具有同一飞空性质,但从《列仙文》的形成情境言,却又是各有独立的曲名。如果将孟郊《列仙文》孤立地读,既无序文叙说原委;而在孟郊或唐诗中确也罕见同一性质的仙歌,因而就让后人不易索解。这些诗既收在孟郊诗集,又特别标明“右”出某仙的情况,到底确定的作者为谁,又应归属于谁的名下,实在是全唐诗中罕见的情形!

任半塘的研究在这一关键点上,确能表明其卓识之处,将四首仙歌放回魏夫人的传记集的脉络中,分别是颜真卿撰《魏夫人仙坛碑铭》、《太平广记》卷五八引杜光庭《墉城集仙录》魏夫人传及“本传”,及《云笈七签》卷九六“四真人降魏夫人歌”共五章并序^⑤。他所引的两种传记、一种仙歌集,是至今尚存的较早期的魏夫人传记。今传的笔记小说中尚有多种版本,有题颜真卿撰《南岳魏夫人传》,如《顾氏文房》小说本、《丛书集成初编》本;也有题唐蔡伟撰《魏夫人传》的,如《绿窗女史》本、重编《说郛》本等,此类晚出的本

④ 任半塘前引书,页1275。

⑤ 同注④,页1276—1277。

子均属于《太平广记》系统,因此径题为颜真卿或蔡伟撰,实与传文的编撰情况有所出入。

宋人编撰魏夫人的传记,一仍《广记》的体例,注“出《集仙录》及本传”,所根据的有两种资料,前者即晚唐五代的高道杜光庭所编的《墉城集仙录》,此本尚有一种不完整的本子,保存于明《正统道藏》(竭字号),却未录存《魏夫人传》;而《云笈七签》卷一一四(棠五)所引的《集仙录》中,也未收《魏夫人传》,因而无从比较《广记》所引的文字,到底有多少是属于杜光庭所撰的。至于“本传”所指为何就更需细加讨论,从文末叙及蔡伟将黄灵徽事迹编入《后仙传》,颜真卿立碑纪事,可以推知其中部分资料的来源;大抵《广记》编撰者曾经多方取材:颜真卿、蔡伟及杜光庭等人所撰的传文,均被融铸于传文中。根据道教仙传的撰述习惯,这些传文相互传袭,又补益部分后出的事迹,因而颜真卿撰述碑铭时也是有所本的,就是更早期的《魏夫人传》。

孟郊的《列仙文》歌辞并未出现在颜碑及《广记》的魏传中,而陆续出现于多种道经内。其中存在一个关键的问题,就是列名于孟郊名下的《列仙文》,是孟郊创作而为后出的仙传所袭用呢?抑或是孟郊只是改作,而仙传则直接袭用自早期的传记?这一错综复杂的问题均围绕着《魏夫人传》的“出世”时间及其后的续传。

按照道教内部的习惯说法,将道经的写出流传称为“出世”,属于宗教家对于宝经观念的神秘说法。魏夫人的仙传在道教学者陈国符的早年研究中,既已明白指出:早在“晋代出世”^⑥。葛洪《神仙传》说范邈撰《魏夫人传》,而陶弘景编撰《真诰》也说范邈是王清虚(褒)弟子,奉命撰《南真传》,范邈与魏华存同是王褒的弟子,都是西晋末东晋初的奉道者,故能以同道的立场为魏夫人撰传。这部上清经派的圣传流传于后世,为唐、宋两朝的艺术

⑥ 陈国符开拓性的道藏研究,详见其《道藏源流考》(北京:中华书局,1960年)页12—13。

志所著录,如《隋志》、《新旧唐志》及《宋志》等^⑦,可知后来虽有杜光庭的新传行世,但范邈此传仍流传不已。盛唐颜真卿撰写碑铭时,一开始就表明引述“褒命中侯上仙范邈为立传”的传文;此外还有唐项宗所撰《紫虚元君魏夫人内传》一卷,较为晚出。既然这两种较早的传记今已不存,所传的都是据以改编,增饰的新传,而且颜真卿及杜光庭两种较能确定年代的本子都未录存歌辞,徒留辩明歌辞的写作难题!

由于范邈撰成于西晋初的《魏夫人传》既已不传,目前就只能根据颜真卿所撰的碑铭推测,真人的歌辞是否东晋初既已出现?从传文的写作体例及作品风格言,这是一篇典型的上清经派圣传,与晋代同一时期先后出世的仙真传记有一致之处,可称为修道成仙的传记类型。其中除叙述传主的籍贯、慕道修真等具有真实性外,其余多为奇幻的宗教体验,也就是多为降真、降笔的记录。仙真歌辞即是出现在晋世,而记录者又多是江南的奉道者,其中有不少是江南旧族,且多为中级的官吏,能诗能文,也多书法能手,组成以句容茅山为中心的上清经派。魏华存在《茅山志》中被尊为“嗣上清第一代太师”(卷一〇),就是这位天才卓异,该览老庄、经子的女性,以所具有优雅的人格涵养,乃在经派传经史上成为关键人物。而立传的范邈也曾在《真诰》中出现多次,为魏夫人的诸弟子杨羲、二许(謐、翊)等人降笔,故被称为“范中侯”。所以此类传文、歌辞均可视为东晋文士的降真笔法,为典型的六朝道教文学的产物。

颜真卿即以碑铭体例行文,在采用范邈的传文材料上有所删略,所以传首特加“略云”二字既已表明态度。在前半以降真为主体的传记中,主要的降真情境凡有二次。首次的见神体验发生在她嫁后,先生下二子,就离隔室宇,斋于别寝,经“清修百日”后,就有诸仙降见:凡有太极真人安度明、东华大神方诸青童、扶桑碧河(一作阿)汤谷神王景林真人、小有仙清虚真人王

^⑦ 陈国符前引书,页13。

褒。在这场降真场景中除了表明王褒为魏华存之师,并授予三十一卷经文,其余诸真也各有告诫、授予之事,接下就出现了仙歌的排场,颜碑仅出之以简略的笔法:

于是四真吟唱,各命玉女弹琴、击鼓、吹箫,合节而发歌。

所歌为何却未录出。而《广记》魏传在此下则还有一段描述,充分表现仙真吟歌的奇幻情景:

是时太极真人命北寒玉女宋联清弹九气之璈、青童命东华玉女烟景珠击西盈之钟、阳谷神王命神林玉女贾屈延吹凤唳之箫、青虚真人命飞玄玉女鲜于虚拊九合玉节;太极真人发排空之歌、青童吟太霞之曲、神王讽晨启之章、清虚咏驾飏之词。

四位真人中,除了神王所讽的,其文字均与孟郊《列仙文》相近,孟郊诗的次序及其首句:青童君歌“太霞霏晨晖”,清虚真人歌“歎驾空清虚”;然后第四首安度明“丹霞焕上清”就不用首句二字,而另用“排空之歌”的歌名。至于神王所讽的“晨启之章”,孟郊诗集则未录,而见于《云笈七签》卷九六,及《诸真歌颂》(《道藏》渊六),这一情况就透露出值得探究的问题。

传中第二度详细叙述的降真情景,安排于魏夫人临终前,也就是晋成帝咸和九年(334),王褒与东华青童来降,赐以灵药而得解化;此后就是尸解后的奇幻世界:先有阳洛山的诸真降教,继而迎入天界,“位为紫虚元君,领上真司命南岳夫人”,继续斋戒修炼;最后才出现西王母的仙歌场景,同时降见的还有三元夫人冯双礼珠:

时夫人与王君为宾主焉,神肴罗陈,金觞四奏,各命侍女陈曲成之钩(《广韵》作钩成之曲,较是),九云(音)合节、八音零粲(云际)。于是西王母击节而歌,歌毕,冯双礼珠弹云璈而答歌,余真人各歌。

这段叙述文字中只有描述,而未录出的歌辞,却被完整保存于《云笈七签》卷九六的赞颂歌中:王母赠魏夫人歌一章并序、双礼珠弹云璈而答歌一章。《诸真歌颂》也袭自此并全录歌辞。从序中的文字比对《集仙录》中的《金母元君传》,其最后

一节就是王母赠魏夫人歌,由于文字相近,可知当是属于同一系统。孟郊诗中的《金母飞空歌》就是这首“驾我八景舆”,只有文字小有出入而已。

综合上述的传文、赞颂,就可发现一些值得注意的现象:

一是颜碑、魏传等传记文体,虽可以推知是袭用范邈的传文,却都有意省略歌辞,这一假设如能成立,就可证明孟郊并非是《列仙文》的原作者。从传文的肌理脉络考察,应该是凡有颂歌场景,就需有颂歌,就像《汉武内传》或金母传的一段赠歌情况,文与歌相互配合,才能表现完整的情节。传文是以叙述为主,故有省略歌辞的笔法,同一情况也见于《茅山志》卷一〇的“嗣上清第一代太师”传中,这是后来文体决定了取材的现象,因此不应是孟郊之后的仙传采用《列仙文》。

二是《道藏》中所见的搜集整理同一文体的情况,在赞颂歌中完整保存了一些歌辞,其中多为道经内的材料,且较为完备,所以多出扶桑神王歌一章、清虚真人歌另一章“紫霞舞玄空”及冯双礼珠答歌“玉清出九天”一章,凡有三章。当然也可假设,这是杜光庭采用孟郊《列仙文》后,另行仿作三章的。不过从上清经派的写作习惯言,颂歌是传文有机体的一部分,这是通例,应不会出现《列仙文》这一特例!

然则如何解释孟郊与《魏夫人传》的关系?这是研究孟郊诗的学者有待解决的公案。

二、孟郊《列仙文》与《魏夫人传》的比较

孟郊的四首《列仙文》,出现在他的诗集中之所以显得突兀,早就有人注意,清宋长白《柳亭诗话》卷三引蒋杜陵说:“孟郊《列仙文》类六朝步虚词,疑非唐人所能作。”说是类步虚词,不如说是降真诗,而此类怀疑任半塘则一律加以否定,认为孟郊模拟了神仙口吻,形成一种“戏剧文体”^⑧。其实问题

^⑧ 任半塘前引书,页1279。

可能并不是这么容易解释,首先要解明的是异文问题(包括用韵),其次就是辞汇与意象,然后可以尝试解说孟郊与此类仙歌可能的关系,其中包括孟郊是原作、改作,抑或纂入的情况。

《列仙文》与《道藏》所录存的仙歌比较出现异文的现象,这绝非是一般版本流传而致有异文的情况。此下即以孟诗为主。而以《云笈》卷九六所引的对校,首为方诸青童君一章:

太霞霏(一作扇)晨晖,元(九)气无常形。

玄辔飞霄外,八景乘高清。

手把玉皇袂,携我晨中生。

(盼观七曜房,朗朗亦冥冥。

超哉魏氏子,有心复有情。)

玄庭自嘉会,金书拆(东)华名

贤安密所妍(研),相期洛水(阳谷)辘(汧)。

异文中可注意的:一是东华、阳谷两个神话地理名,方诸青童就是东华大神,在上清经派中方诸青童是较早出现的仙真,《真诰》就说东华方诸宫为女官所隶之处^⑨,所以出现于四真中符合其神仙神话的时代情境;改成“拆”以与“自”字对,是较符合二——一二句型,但拆除“华名”则语意全变。阳谷(一作汤谷)是扶桑神话地理,切合阳谷神王的治所与授书的期望,这是诸真期望会于仙界而多所勉励的话,则其上有“贤安密研”句,孟诗则改用“妍”字,所期的洛水辘即使用洛水女神的传说,故情境大异。二是盼观两句,为鼓励、赞美魏氏子的有心有情,可以呼应前半乘虚步空的逍遥自在,“我”是青童自称,以诸种神仙乐事激励魏氏贤安能坚定求仙的意志,完全符合初次降见的情节。

清虚真人王褒咏驾飏之词相勉,在传文中是最后登场的,这种安排符合

^⑨ 参《真诰》卷三,15b;12.10a。

他为师者的身份，孟郊则列于第二首：

欸驾(驾欸)空(控)清虚，徘徊西华馆。
琼轮(林)暨晨(神)抄，虎骑(旂)逐烟散。
惠(慧)风振丹旌(旂)，明烛朗八焕。
解襟墉(庸)房内(里)，神铃鸣璀璨(蕤粲)。
栖景若林柯，九弦空(玄)中弹。
遗我积世忧，释此千载(年)叹。
怡眄(盼)无极已，终夜复待旦。

首二字“驾欸”与传文相符，孟郊只是作为一首独立的仙诗，故不必顾虑“驾蹏之词”的词名。其次就是辞汇的运用，琼轮、虎骑相对，属于落实描述神仙人车驾的情形，赞颂歌则一律使用“虎旂”（《金母飞空歌》也有“虎旂摄朱兵”句）以与琼林对。前半奇幻地呈现神仙仪仗御空而行，在风烟之中，虎旂、丹旌隐约浮现。孟郊则连用两个“空”字，仙歌则先用“控”字，表现控制车驾的动作，次用“玄”字表现玄妙神曲的现象。诗中出现两个神仙地理：西华馆、墉房，前者与东华宫一样，以方位表示西王母的神仙治所；墉房则为西王母所治的“墉城”，为女子得仙所栖止之所。后半即写栖止于仙界宫宇的情景，神铃、九弦交相和鸣，自可遗弃浊世的烦忧。这里“我”字的用法及其中所要排解的世情，完全是晋人的语气，只是安排出诸得仙者的口吻而已。

在《魏夫人传》中首先登场的太极真人发排空之歌，孟郊却列为最后一位，就成为不能与传文配合的出场序。赞颂歌原作“飞空之歌”，所描述的正是飞翔虚空的情景，以此乐相勉，确是能与初降的情节呼应：

丹霞(明)焕上清，八风鼓太和(霞)。
回我神霄辇，遂造岭玉(玉岭)阿。
咄嗟天地外，九围皆我(吾)家。
上采白日(日中)精，下饮黄月华。
灵观空无中，鹏路无闲(间)邪。

顾见魏贤安，浊气伤汝和。

勤研玄中思，道成更相过。

这首诗的异文较少，不过仍可看出不同的语言习惯，赞颂歌习用“太霞”一辞，就不能再用“丹霞”。其次“岭玉”不如“玉岭”的符合仙境事物。另出现了一种服食法，即所谓的“日中精”，在《真诰》及《登真隐诀》中均曾提及这种服气法，所谓日月精华者即是^⑩。孟诗较有整齐化的倾向，这也是晚出的现象。整首仙歌乃是以太极真人第一人称叙事，故自称为“我”，而用“汝”代称魏贤安，也是以夸说仙真遨游于仙界的乐事，激励魏夫人早日脱离浊世，道成仙圣。此类笔法最能反映魏氏子修道初期的心境，也是当时的宗教情境，形成了上清经派修道集团的宗教意识，表现出乱世士人隐微的内在心愿。

这类求仙的情绪同样也出现在孟郊未收的其他两章，其一是清虚真人所歌之二：

紫霞舞玄空，神风无纲领。

欻然满八区，祝尔豁虚静。

八窗无常朗，有冥亦有灵。

洞观三丹田，寂寂生形景。

凝神挺相遇，云姿卓铄整。

愧无郢石运，盖彼自然颖。

勤密摄生道，泄替结灾青。

灵期自有时，携袂乃俱上。

叙事者清虚真人以殷切的口吻期勉魏氏子，“祝尔豁虚静”，尔与汝字均指同一人；又期勉其勤密修摄生道，其中所点明的洞观三田法，正是《真诰》等上清经派常修的存思法，乃存想三丹田中各有身中神的形影，正是早期存思内

^⑩ 有关陶弘景《真诰》等上清经派的服气法，笔者将另篇处理。

修法的特色，仙歌中的辞汇运用确是当行本色。

孟郊未录的扶桑神王歌，正是“晨启之章”，也可证明范邈原出传文中既有歌辞的佳例，应是孟郊《列仙文》中漏列或未收，并非杜光庭等所伪作。这首仙歌也充分流露殷切期盼之情：

晨启太帝室，超越匏瓜水。
碧海飞翠波，连岑赤岳峙。
浮轮云涛际，九龙同轡起。
虎旂郁霞津，灵风翻然理。
华存久乐道，遂致高神挺。
拔徙三缘外，感会乃方始。
相期阳洛宫，道成携魏子。

从诗中的辞汇、意象言，这是切合扶桑碧阿暘谷神王的身份，诸如碧海、赤岳的神话地理，神仙化的仙真御驾九龙，而灵风飘拂着虎旂，表现出类似《九歌》的远游情境，但已着上道教的色彩。这位景林真人曾授魏氏《黄庭内景经》，嘱咐要“昼夜存念，读之万遍后，乃能洞观鬼神，安适六府（腑），调和三魂五脏，主华色，反婴孩，乃不死之道也”。因应告诫之语的就是魏华存以下三句，尤其“相期阳洛宫”一句，正以仙家预知未来的能力，预示五十余年后，魏氏子“托剑化形而去，径入阳洛山中”。由此可证仙歌所歌咏的，总是与传文的肌理脉络有密切的照应关系，而孟郊诗集中却忽出《列仙文》，又无小序作解，故使得注家常无从注起。

孟郊《列仙文》最不符合传文的肌理的，就是插在第三首的《金母飞空歌》，任氏就认为是四色分唱的戏文，用于前后两场^①。其实就歌辞内容即可觉察，这是魏夫人道成入仙班的情况。魏传中叙述分明，杜光庭在所撰的《西王母传》也录出其情节、歌辞，赞颂歌中都明揭其为“王母赠魏夫人歌一

^① 任半塘前书，页1281。

章”，并有序，才能联结其肌理脉络：

驾我八景舆，欻然入玉清。

龙群(《集仙录》作旌、赞颂歌作裙)拂霄上(汉)，虎骑(旂)掇朱兵。

逍遥三弦(玄津)际，万流无(无)暂停。

哀此去留会，劫尽天地极(倾)。

当寻(尽)无(无)中景，不死亦不(无)生。

体彼自然道，寂观合大(太)冥。

南岳挺直幹(翰)，玉英(映)曜颖精。

有佳(任)靡期(《集仙录》作其)事，无(虚)心自虚灵(受灵)。

嘉会绛河内，相与乐朱英(未央)。

对校两者之间的异文就可发现，传文原先都有歌辞，且出现在孟郊之前。西王母乃是晋世上清经派的重要女仙，具有传达天帝使令、并作女仙统领者的职司。赠歌的前大半即写出适合其身份、排场的景象：神舆飞翔，出入玉清，逍遥玄津，仪仗盛壮。龙裙(或旌)、虎旂诸多仙驾意象，正与传文中“虎旂龙辇，激耀百里中”的仪仗行列相互呼应，孟郊则改写作实际的龙群、虎骑，其中“群”字即从“裙”字臆改，可为前有所袭的铁证。此外将“玄津”改作“三弦”也失去了神话地理的情趣。至于忽入“南岳”句，只读诗会觉得突兀，但放在传文中就可理解：西王母等人降于“小有清虚上官绛房之中”，歌毕，“司命神仙诸隶属，及南岳近官并至”，就命驾东南而行，俱诣天台霍山台，所以歌才会转入南岳事。最后指出相会的“绛河”也是道教所袭用的神话地理；仙境之内，其乐未央，则是六朝承续汉诗的句法，改成“朱英”反而不像仙歌的结语。大体而言，孟郊所改作的有时是有意表现神仙意象，如将“玉珠”的南岳景象改作“玉英”；但有时却将“受灵”的宗教体验改作“虚灵”的无心经验，此外并有意避用重复的“尽”字，都可看出是文人的艺文习惯。

最后还可注意的就是三元夫人弹云璈的答歌，传文的叙述显示是一种简笔，在上清经派的女仙中，三元夫人常与西王母一起出现，也是《四极明科

经》中的授经仙圣之一，从赞颂歌所保存的答歌中，的确可看出两位女仙的互答情况：

玉清出九天，神馆飞霞外。
霄台焕嵯峨，灵夏秀蔚医。
五云兴翠华，八风扇绿气。
仰吟消魔咏，俯研智与慧。
万真启晨景，唱期绛房会。
挺颖德音子，神映乃拂沛。
天岳凌空棣，洞台深幽邃。
游海悟井隘，履真觉世秽。
舞轮宴重空，筌鱼自然废。
回我大椿罗，长谢朝生世。

从发句就可明白是答和王母歌的“玉清”，然后转出游仙的景象。其中的“消魔”、“智慧”正是指上清经派中重要的古道经《消魔智慧经》，为“诵之亦能消疾”（《真诰》语）的经典^⑫。此外为了切合降临的景象，凡有万真晨启、绛房期会，而与南岳事有关的则是“天岳”句。三元夫人也有赠答之意，就是赞颂魏夫人为挺颖之子；同时相勉世俗之隘且秽，纵有大椿之寿也是世罗（网），不如早朝神仙佳境。

比较孟郊诗集中的四首《列仙文》与《魏夫人传》的七首仙歌，就可发现原本两种情况下所出现的降真诗，却在一个总题之下被杂糅在一起；而其后所附的仙真之名，如不知原传的叙事情节就无从理解其用意何在。因此对校两组后，可以发现其中的异文并非起因于流传久远之故，而是作者（应即孟郊本人）有意的改作，将其中的神话地理名词改动，或部分重复辞句略加

^⑫ 详参拙撰《〈汉武内传〉研究》，收于《仙境与游历：神仙世界的想象》（北京：中华书局，2010年），页176—262。

更易,其中自有一种后出者求其精致、整齐的心意,殊不知此类作法刚好违背了降真诗的道教文化情境,降真诗原是特殊创作气氛下的产物。

三、孟郊《列仙文》的改作问题

关于孟郊《列仙文》与颜碑的铭文间的关系,任半塘认为时至唐末,被杜光庭等融入仙传文体,这一假设较合适,使得“歌辞几乎变成像从众仙口边记录下来一般”^⑬。不过从论述所作的假设则有所不同,因为东晋初范邈的原传既有文也有歌而自然配合;颜真卿撰碑铭则略其歌辞,仅记事记言以保持碑铭体的散文风格。但由于《魏夫人传》随着茅山派的风行一时,孟郊既有幸一睹魏传,就摘录其中的歌辞并略加更易,而后题上《列仙文》的总题——原先或有序,后来为编孟郊诗集者所删略?因此歌辞的原始创作者就需要反复辨证,才能得到一个比较接近真实的情况。

从道教仙传文学的形成史言,只有假设传文与歌辞是同出于一位作者的手中,才能获得如此完美的一致性;而无法想象颜碑先出传文,孟郊再揣摩文意而造出歌辞,另由杜光庭高明地作出融为一体的新传,这是非常费力、且易于留下破绽的事。因此将歌文兼备的仙传文体定位在六朝,尤其是东晋上清经派创始期,乃是解决这些难题的首要条件。魏华存被茅山派中人所崇奉,被《茅山志》尊为“嗣上清第一代太师”,所以在创教初期由教门中人整理出完备的一篇传记,这是完全符合常情的;而且当时撰传的习惯正是采用有歌有文的文体,文字风格也是典型的东晋诗格调。

为何东晋前后会出现此类歌文兼备的仙传体?这不是只有《魏夫人传》的一个孤例,而可以找到一批证据。陈国符早期考证上清经时,既已指明“诸真传实皆出于晋代”,诸如《紫阳真人周君内传》、《茅三君传》、《苏(林)传》、《清灵真人裴君传》、《清虚王君传》,《魏夫人传》也是其中的一种,此外

^⑬ 任半塘前引书,页1284。

另有新造构的《汉武内传》，这些仙传的内容主要在叙述“传授真经”^⑭，借以彰显其在道经传授史上的神圣地位。这批上清诸传有一个共同的特色，就是在叙述性的散文体中，一定会适度插入歌辞，通常都会出现在诸真会唱的场面。陶弘景后来辛勤搜集的《真诰》中，就保存了不少降真歌诗的资料。其实这一特色前代学者早已质疑，清孙星衍就说“《真诰》记神仙降形，善写歌诗之属，似近世所谓扶箕降仙书者”^⑮。而许地山更明指为扶乩降笔的记录^⑯。由此可以推知在灵人降真的情况下，“真人口授之语”，即为真诰；以当时的隶书写出，如真人之手迹，即为真迹。从真诰到真迹只是过程的前后阶段，此类直接经由降笔写出的，正是中国原有的宗教传统，上清经派教团吸收之后又加以精致化、体系化，成为道教史初期的一大盛事。

东晋在渡江之后，政治、文化即逐渐开展新局，而道教也在江南获致突破性的进展。固然在南渡前，基于“滨海地域”的因缘^⑰，道教既已在江南地区发展出不同的派别。而上清经派也与天师道有关，《魏夫人传》即特别提到解化后，经张道陵授明威章奏及符诀，理由即是“在世当（尝）为女官祭酒，领职理（治）民故也”；而在修法上则强调精诚、斋洁，因而出现见神的宗教体验，并蒙诸真传经、赠歌。从宗教学的理论言，近于巫（shaman）的灵媒一类经验，只是进一步再经由上清经中人经由精神集中的修炼，在恍惚状态中产生灵视或幻觉（幻视、幻听），因而能接受神的嘱语，传达神诰^⑱。东晋前后的仙传中就记录了这类宗教体验，杨、许集团在句容、茅山所录的《真诰》，也属于同一性质，可说是江南知识圈新流行的灵媒实录。

魏夫人及其弟子杨、许等人，都属于中级的官吏、眷属阶层，并曾接受传

⑭ 陈国符前引书，页7—14。

⑮ 陈国符引孙星衍《廉石居藏书记内编》卷上，见前引书页8。

⑯ 许地山《扶箕迷信底研究》有约略地说明（台北：台湾商务印书馆，1966年）。

⑰ 这一观念由陈寅恪所创发，极有见地，其中自有需修正之处，但仍可解释许多宗教现象，参见《天师道与滨海地域之关系》，收于《陈寅恪先生论文集》（台北：九思出版社，1976年）。

⑱ 关于灵媒的研究。详参拙撰《西王母五女神话的形成及其演变》，同注⑫，页83—106。

统的艺文训练,诸如作诗、书法等,因而表现在相遇仙真时,所赐降的仙歌也具有较高的文学水准。其仙歌的旨趣也反映了“志慕神仙,味真耽玄”的趣味,正是神仙思想流行于离乱世局的宗教心态。在魏夫人所相遇的仙真中,不管是男真或女仙,所赐赠的仙歌风格大体相近,也与《真诰》中众多的仙真所歌的雷同。因而引发一种推想,就是当时江南句容、茅山地区流行的降真集团,已习惯掌握同一表达的手法,并熟悉仙歌的辞汇、意象及五言诗体的体制。故能在进入恍惚状态中,吐辞发声即仙言仙语,在固定的写作模式中,表现出优雅而飘逸的仙诗风格,这是六朝诗中有待整理出版的一批史料^①。

在用韵方面仙歌也具现东晋前后的语音现象,这一点在任氏的研究中可惜被忽略了;对于辞汇、意象犹可模仿,但对于唇吻自然的押韵若要刻意仿作就比较不容易。《列仙文》所有的四首中,方诸青童章用韵:形(青)、清(清)、生(庚)、冥(青)、情(清)、名(清)、辘或汧(青),属于庚、清、青三韵同用,汉至魏晋多见,齐梁以后较少。金母飞空歌章也表现同一现象:清(清)、兵(庚)、停(青)、倾(清)、生(庚)、冥(青)、精(清)、灵(青)、史(阳),最后的“央”字如是“英”,则为庚部,用韵较宽,也是魏晋诗的常见现象。清虚真人一章的用韵:馆(换)、散(翰)、焕(换)、璨(翰)——粲也是、弹(翰)、叹(翰)、旦(翰),魏晋时,换、翰同在一部,尤其魏诗特别明显。安度明一章,霞(麻)——作和(戈)、阿(歌)、家(麻)、华(麻)、邪(麻)、和(戈)、过(戈),这种戈歌麻同用的现象,两汉有之,魏晋最多,齐梁以后就未见,而有麻韵独用的情形。孟郊诗集出现四首用韵的现象,并不与集内其他作品相一致,也不与中唐的用韵习惯一致,这一问题若要解说为模仿,实在忽略了诗人创作的一般现象。比较可以接受的推论,就是孟郊只是改作者,才能符合魏晋诗韵

^① 关于六朝仙诗已整理完成,而有关辞汇及用韵等的研究,已由女榭林师月撰写为博论《古上清经派经典中诗歌之研究》(台北:东吴大学中研所,1991年)。

的情况。

赞颂歌中的其他三首作品,更可加强前一推论。清虚真人所歌之二:领(静)、静(静)、灵(青)、景(梗)、整(静)、颖(静)、胄(梗)、上(养),其中耕部字与养合韵的现象,正是晋代而非魏代的用韵。扶桑神王歌则为止脂二韵同用:水(脂)、峙(止)、起(止)、理(止)、拟(止)、始(止或脂)、子(止),多为止韵,也与脂部通押,为魏晋宋诗的现象。至于三元夫人一章的用韵现象更可注意:外(泰)、医(霁)、气(未)、慧(霁)、会(泰)、沛(泰)、邃(至)、秽(废)、废(废)、世(祭),其中霁、废、祭——晋代祭部分为祭、泰二部;与泰、未、至一同出现在一诗中,用韵尤宽,也是早期诗韵的现象。基本上扶乩、降真的年代即表现该时期的语音现象,并非以该仙真传说的年代为准,既然降真事发生在东晋前后,则仙歌飘渺也自是晋时音,这是研究仙歌首需确定的一个前提^②。

孟郊对于《魏夫人传》的仙歌有所接触,一因颜真卿撰述碑铭前后,魏夫人的事迹广为流传:先有长寿二年(693)女道士黄令微(华姑)在胡超的帮助下^③,寻得旧迹;睿宗景云中(710—711)叶法善承睿宗令,置洞灵观;开元初,玄宗使人醮祭。魏夫人观宇终在华姑的努力下重建,其后灵异之说传颂不绝,在天宝年间均曾度女道士焚修香火。直到大历三年(768)颜真卿任州刺史,因观宇增修,乃重新在范邈旧传的基础上,撰成碑铭:前半叙述魏夫人的事迹,后半则叙唐兴以来的灵验事迹,对于魏夫人的信仰作一总结。其实魏夫人传说的传播需结合茅山派在唐代的发展,茅山道派传承其教法,在各代高道的手中发展,至唐代乃臻于鼎盛,不但与帝室的关系密切,也多与文士

^② 陈国符《道藏源流续考》首先作韵考,采用罗常培、周祖谟的研究成果,不过陈氏常以他们的时代为准,嫌其所推定的过早,本文亦以罗、周的韵考为主,另参何大安的研究,此点宣读时蒙庄申教授提醒特此注明。

^③ 胡超即胡慧(惠)超,参秋月观映有关唐代许真君传及许逊教团的研究,《中国近世道教の形成》(东京:创文社,1978年),胡惠超为关键人物。

相互交往。所以在道教诸派中茅山道居于主流,魏夫人既贵为第一代太师自然倍受时人的重视。

宫川尚志博士析论茅山道派与王室的关系,提出数项重要的观察,包括创业期的预告符谶(如王远智)、茅山高道的道业深受帝王贵族的器重(如司马承祯)、茅山的优异形势对于时人的吸引力^②。在茅山道业特别隆盛的气氛中,魏夫人的传记与上清经派的道经、仙传等,均易为文士所传颂,孟郊自也有机会得睹其仙经秘笈。根据孟郊一生的思想行事,由于仕途并不得意,因而与方外之士的过从也是自然会有的事,其实这也是唐代文人的生活习惯,佛教、道教的人生哲理与山林环境,提供方外的另一种世界,借以安顿其在现实界遭遇挫折感的身心。孟郊的交游中就有多位道士,且有诗相送:《送萧炼师入四明山》、《同李益崔放送王炼师还楼观》、《送无怀道士游富春山水》及《送丹霞子阮芳颜上人归山》,萧、王二炼师、无怀道士及丹霞子均为道士;此外《送李尊师玄》、《送道士》、《赠城郭道士》及《访嵩阳道士》等,都表现出他对“口诵碧简文”的道士生活并不陌生;有时他自己也有机会游览道观,如《西上经灵宝观》的经验,此类道教经验均提供他阅读、欣赏《魏夫人传》中仙歌的契机,至于他是以何种心境完成《列仙文》,就只能推测为一种寄托,如他赠送道士归山的诗,纵有向往之情,但终究身在红尘,徒羨清闲而已。

任氏对于孟郊诗集中风格迥异于其他寒僻风格的组诗,解释为拟作,且假设为当时伶党或教坊拟于舞台上扮演金母、清虚等角色,因而促使孟郊拟仿六朝仙歌的笔调写出戏文^③。这一推测自是从唐戏弄的观点出发,但用以解说《列仙文》则嫌太富于想象力,说是戏文实在缺乏有力的证据。但他又退一步从道家(教)的科仪作解,假设仙坛上男女道士代表众仙,分别歌唱而

② 宫川尚志博士《唐室の创业と茅山派道教》,刊于《佛教史学》第3号。

③ 任半塘前引书,页1281。

近于讲唱,是乱文而近于戏文。从道教科仪史的立场言,科仪自有其一套结构,所唱的步虚也是另一种道教音乐文学,并不能与降真诗混同。其实《列仙文》就是降真诗、真诰,故必须还原于《魏夫人传》的肌理络脉中,在相关的情节、场景、人物的衬托下,这些仙歌才具有可以理解的语意。所以孟郊如果真是《列仙文》的作者而非臆入于诗集的,他所扮演的只是改作的角色,此因当时的道教文化气氛,魏夫人信仰及其传说的流传,使他兴起改作的兴趣,并标以“列仙文”的题目。从写作习惯言,原先当有小序记事,后来可能为后人所删落。

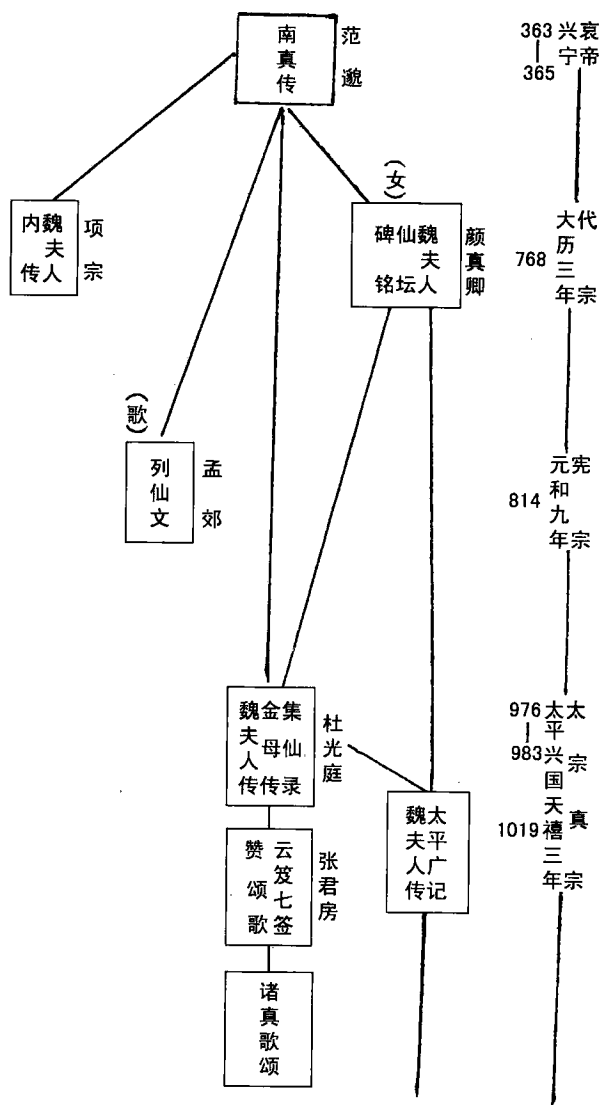
或许有人会觉得任半塘先生的观点也有成立的可能,只是目前尚无证据支持其假设。固然在魏夫人的宗教体验中,高度入静后,诸真下降,所见者服饰富丽,相好庄严,且仪仗盛壮,宛如一幕幕神仙道化剧的演出,但终究这是灵视、灵听,只是一种宗教见神的经验。这一经验确可依样以戏剧形式演出,但目前道教学界尚无此等史料证成此说,否则道教文学一定可新添一页历史。因此从道教史的立场可以证实的,只是《列仙文》确是原出降真之坛的歌辞,颜真卿但取其叙述部分,孟郊则取歌辞部分,可惜未曾录存或已佚失小序,不然就不致引起千年后的诸多推测。

四、结 语

孟郊诗集有《列仙文》四首,风格体制均不类于其他作品的寒僻风格,往昔论者既已质疑其伪,而近人任半塘则力证为孟郊之作,并假设为戏剧文体、为唐戏弄的珍贵史料。不过从道教史、从上清经派史的立场,就可发现这是一批降真诗,为东晋初范邈所撰之传,即遵循当时仙传撰述的体例,采用歌文兼备的文体,散文部分则承担叙述功能;而诗歌部分则是在见神经验中显示灵视灵听的宗教实录。《魏夫人传》只是诸多上清诸真传之一而已,因此从当时流行的通例考察,魏夫人不会成为只有文而无歌的特例。入唐之后,茅山派已成为道教的主流,魏夫人信仰及其传说又经重振,除范传外

尚有项宗所撰一种,已佚;此外颜真卿节略旧传并补益新说,撰成脍炙人口的碑铭,为唐代魏夫人传说、事迹的集大成之作。孟郊其人既与道士有所往来,因缘际会,乃撰成《列仙文》而得以流传后世。至唐末五代,杜光庭广泛汇集颜碑及本传撰成新传,收入《集仙录》中,杜道士所整理的道教史料极为精博,所以教内如《云笈七签》、《茅山志》等皆取材于此;甚至教外编《太平广记》也多所取资,因而后世的笔记丛书均出自此一系统,也造就了魏夫人的固定化形象。

附表:魏夫人传流传表



(原刊《误入与谪降：六朝隋唐道教文学论集》，台北：台湾学生书局，1997年，页189—214。收入本书时有改动。)

六朝乐府与仙道传说

在汉末魏晋南北朝神仙道教蓬勃发展,其宗教活动及仙道神话盛传于世,而播于乐府的即为初期的道教艺术。六朝乐府中以清商曲辞最为民间文学的主流,号称清商新声,郭茂倩《乐府诗集》即分为六类:《吴声歌》、《神弦歌》、《西曲》、《江南弄》、《上云乐》、《雅歌》。其中《神弦歌》、《上云乐》均与道教及民间祭仪有密切的关系。《吴声歌》、《神弦歌》及《西曲》等主要曲调产生的时代较早,大约在东晋、宋、齐三代,属于“南朝前期民间歌谣”,时间约当道教初期的开教时代,为神仙道教与原始巫祝分离的时期,《神弦歌》可代表民间祠庙的宗教祀神歌谣。《江南弄》、《上云乐》及《雅歌》三类产生的时代较晚,其曲调约制成于梁代,歌辞为梁武帝及其臣下所作,属于“后期文士拟作”^①。其时代既已进入道教第二期的教会组织时代^②,《上云乐》可归为上清经派的道教歌曲,而《神弦歌》和《上云乐》均为清商曲辞,重要的道乐则为《步虚》,《乐府诗集》杂曲歌辞曾收录庾信《步虚词》等作品(卷七

① 前、后期之说,参萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》(台北:长安出版社,1976年),页183。

② 道教分期说,采用常盘大定《支那に于ける佛教と儒教、道教》(东京:东洋文库,1966年)。

八),据吴兢《乐府解题》云:“步虚词,道家曲也,备言众仙缥缈轻举之美。”^③道家曲即道观所唱者,为道士于醮仪中作乐诵经的声调。其曲制的部分遗迹目前仍保存于《道藏》中,至于文士所仿作的,则只有北齐庾信《步虚词》十首可作为六朝仅存的代表作,乃是道教艺术在音乐文学上的重要成就。清商曲辞与杂曲歌辞等,后世即因声制散落而理解匪易;至其歌辞内容及产生背景与神仙道教之关系,则按歌辞考察后犹可蠡测其大概的情况。

一、《神弦歌》与仙道传统

《神弦歌》产生于江南吴地,原为吴声的一部分,惟因其内容专门颂述神祇,故具有宗教上祷祝取乐的功能,与一般吴声之纯为民间风谣者有所异趣,故可自成一部。《吴声歌》在民歌体上的体制整齐,而《神弦歌》则每一首并非均常为四句,每句的字数也比较参差:凡有三言、四言、五言、六言各种句式,这种形式上的变化应与宗教性音乐有关。《神弦歌》即为滨海地域的宗教性祭祀歌曲,所祭祀的神祇代表民间的信仰,其中有些或与神仙道教交叠演进,属于宗教形成过程中的一种现象。

《古今乐录》曾载《神弦歌》十一曲、词十七章。研究者已注意歌词中所出现的地名:凡有白石、青溪及赤山、湖就等,均在江宁附近。白石一地,萧涤非以为即今江宁深水县北二十里有白石山^④;又《吴兴记》云:“於潜县(今浙江於潜)东七十里,有印渚,渚旁白石山,峻壁四十丈。”^⑤两处均同名为白石,应以江宁的白石山为是。青溪一作清溪,《太平寰宇记》曾引《舆地志》以证明在江陵:

清溪在县北六里,阔六尺,深八尺,以泄元(玄)武湖水,南入秦淮。

③ 《乐府诗集》卷七八引,惟唐炙轂子《杂录注解》卷五引一条《道观所唱》,参增田清秀《乐府的历史的研究》附录三章《吴兢の乐府古道要解》(东京:创文社,1975年)。

④ 萧涤非前引书,页210,这一部分整理自萧氏大作。

⑤ 《世说·言语》篇八十一注引。

(卷九〇引《上元县志》)水源北出于钟山,旧经巴南九里,入于淮,溪口其埭侧有清溪祠,其溪因祠为名。(同上引《舆地志》)

惟据《江宁府志》所载:吴赤乌中曾凿东渠即名青溪,通城堑以泄后湖水。清溪即因祠而得名,为江宁地区的古迹,其祠庙在“金陵腴”,原为青溪小姑的沉水处,金陵即在今江苏南京及江宁县境。赤山、湖就均为旧名,即唐时所称的绛岩、绛岩湖:

在绛岩湖侧山上有龙坑,即湖神也。本名赤山,丹阳之义出于此。

天宝初改名绛岩山。^⑥

赤山即赤山矶,绛岩湖即《湖就姑曲》的湖就,《建康志》曾言:“湖在句容、上元两县界,上接九源,下通秦淮,周二十里。”其湖宽广,故曲辞即云:“大姑大湖东,仲姑居湖西。”今江苏省的江宁及句容等地,适为江南地区原始巫教与初期道教流行之“滨海地域”^⑦。

《神弦歌》即产生于江宁附近,所祭祀的神祇凡有苏林、赵尊《宿阿曲》、道君《道君曲》、圣郎《圣郎曲》、白石郎《白石郎曲》等,共有五位男性的神尊;而女性神祇则有娇女《娇女曲》、青溪小姑《青溪小姑曲》、湖就大姑、仲姑《湖就姑曲》、明姑《姑恩曲》五位;又有童子神,采莲童《采莲童曲》、明下童《明下童曲》二位。除最末一首的《同生曲》为泛咏岁月迁逝之悲外,均各有特定的奉祀对象,《乐府诗集》所录的应依神祇的性别及尊卑而排列。歌曲的性质并非属于宗庙登歌,而为民间祠庙所专用的祭神歌,即是保存了当时祠庙信仰的宗教歌曲。《宋书·乐志》曾载:“何承天曰:或云今之神弦,孙氏以为宗庙登歌也。史臣案:陆机《孙权诔》:肆夏在庙,云翹承机。不容虚设此言。又韦昭孙休世《上鼓次饶歌十二曲表》曰:当付乐官善歌者习歌。然

⑥ 《太平寰宇记》卷九〇《句容县志》引《绛岩山图经》,又《江南通志》引《舆地志》,所言大体相近。

⑦ 陈寅恪《天师道与滨海地域之关系》,以“滨海地域”的观念解释初期道教分布情形。收于《陈寅恪先生论文集》上册(台北:三人行出版社,1974年)

则吴朝非无乐官,善歌者乃能以歌辞被丝管,宁容止,以神弦为庙乐而已乎?”可知孙吴时期应该有其“宗庙登歌”,而民间也另外流行祠庙信仰,而在祀神上也有所用的乐章。

初期道教的分布地区与滨海地域有关,当时张角太平道的势力曾遍布于青、徐、幽、冀、荆、扬、兖、豫八州,于吉太平青领道则为吴会人士所崇奉,即于君道。江宁等即在滨海地域,原就属于巫祝信仰盛行的区域,初期道教即以“清约”为要,亟想区隔于民间的“俗祷”,却又收编部分的巫教信仰,乃糅合诸多复杂的因素才能发展成为新兴宗教;而道教的教团组织及其宗教形态,后来也对巫俗信仰具有回馈的作用。蜀中三张五斗米道的宗教势力,曾随张鲁由四川而遍布于华北地区;又随东晋而南迁于江南地区,激使天师道治与本地信仰既想区隔又相互影响,在地方社会原本既已发展的祠庙信仰,即可称之为“民众道教”,以区别于“教团道教”^⑧,在宗教特质上即为神仙道教,间或混合了通俗化佛教与原始巫祝道^⑨,江宁附近《神弦歌》中所祭祀的地方神祇即此类祠庙信仰的产物。

《宿阿曲》中所云:“苏林开天门,赵尊闭地户。”萧涤非曾怀疑苏林即为晋宋时与蒋侯齐名的苏侯神,此即东晋叛乱被杀的苏峻^⑩。其实苏林应为仙道神话中的苏仙公,今本《神仙传》所载:桂阳(今湖南郴县)苏仙公,汉文帝时得道;《御览》也引《神仙传》,则明白叙及苏仙公名林,字子元,周武王时,濮阳曲水人(今河北濮阳县南)。故桂阳苏仙公据《桂阳列仙传》所云:“耽,汉末时,郴县人,少孤养母至孝,后仙去。”^⑪即有苏耽传叙述其事迹。濮阳苏仙公后来也被道教神仙谱所收编,在后来所编的《云笈七签》中,即录《玄洲

⑧ 此二词为窪德忠所用,参宇野精一等编《中国思想》2《道家と道教》(东京:东京大学出版社,1967年)。

⑨ 参宫川尚志《六朝宗教史》第七章《民间の巫祝道と祠庙の信仰(修订增补本)》(东京:国书刊行会,1974年)。

⑩ 萧涤非前引书,页209;苏侯神事迹,宫川尚志前引书有详细的考证。

⑪ 《水经》来水注引,参清人侯康《补后汉艺文志》。

上卿苏君传》云：“讳林，字子玄，濮阳曲水人。”（卷一〇四）此录为周季通所撰，《隋志》杂传中有《苏君记》，即是这一类仙传^⑫。《宿阿曲》所言开天门的“苏林”，显然即是此一苏君，为被上清经派收编的仙真，原本应为祠庙信仰中的神尊。赵尊的事迹则不详，即云“真官”，当亦属于道教神话中的仙真。而《道君曲》中的“道君”，也与道教习惯的称号有关，据陶弘景撰《真灵位业图》所列的仙真阶位，玉清三元宫第一中位为元始天尊，称“上合虚皇道君”，其左位、右位亦有道君，第二中位及左右位则渐少道君的名号，第三中位以下就不设道君，而第六中位右位地仙散位则著明“道君”的名目，而不设名号。《位业图》即为道教的神统谱，乃依仙真尊卑之位，详列其仙界的谱系^⑬。道君可能即为位业较低的地仙，民间所祭祀的即为道教中阶位较低的仙真。故苏林、赵尊及道君等盛行于江南民间的信仰，均为仙道逐渐收编民间祠祀的信仰遗迹。

圣郎、白石郎在神格上则属于民间的祠庙信仰，近于自然崇拜之类，信仰山岳、溪泉等一类自然神祇，为农耕社会常见的民间祭祀，《水经注》所载的祠庙特多此类泛灵信仰。《圣郎曲》中只泛言“仙人在郎旁，玉女在郎侧”。可见圣郎应为祠庙中的主神，其神格难以考明，但两旁的胁侍为仙人与玉女，近于一主尊二胁侍的模型。白石郎则属于山岳信仰，史坦因尝考公元2世纪河南出土的碑石即有白石神君，称为将军，碑阴即载祭酒之名，此类如无极山神与务城神君、砖石神君、壁神君之类，均具有庶物崇拜的性格，其宗教仪式也与道教之间有相互的影响^⑭。白石郎疑其与白石神君类似，“白石”作为神名、神仙之名当时多见，如葛洪《神仙传》也记载白石先生，“中黄丈人

^⑫ 详参拙撰论文《魏晋南北朝文士与道教之关系》（政大中文所博士论文，1978年）五章一节。

^⑬ 参拙撰《〈洞仙传〉研究——〈洞仙传〉的著成及其内容》，收于《仙境与游历：神仙世界的想象》（北京：中华书局，2010年），页317—346。

^⑭ 参史坦因《纪元二世纪の政治、宗教的道教运动について》、《道教研究》二（东京：昭森社，1976年）。

弟子，至彭祖时已二千余岁”，“常煮白石为粮，因就白石山居，时人号为白石先生”。也是与白石山有关，而白石也是服食物，故能“日行三四百里，视之，色如四十许人”。成仙之后并不汲汲于升天，宁为地仙，若与《白石郎曲》中所云：“郎艳独居，世无其二。”其辞意应是与“圣郎”一样都是称郎，也是同为民间祠祀的神仙。

民间所崇祀的还有女性神及童子神，俱是属于祠庙信仰，而近于民间私祀之类，除青溪小姑外俱不可考。青溪小姑：“相传汉秣陵尉蒋子文遇难，小姑挟二女投青溪死。……小姑，蒋侯第三妹也。”（江宁府古迹）蒋侯即为南朝著名的民间神祇，孙吴时尤为隆祀，均为贵族、军民所奉祀，本质上即为非正常死亡而成厉鬼者，其后反而具有守护神的性格^⑮。青溪小姑当亦缘此而立祠，其传说盛行于六朝民间，故六朝文士可采入笔记中。其余娇女、湖就二姑及明姑等称为“姑”的女性神，亦为祠庙信仰，与宫亭湖女神^⑯、梅姑庙神^⑰之类近似。至如《采莲童曲》所述的东湖扶菰童则应属于湖神；明下童则述走马事，其本事不详，两种称为“童”的童子神，应为地方性信仰。

祠庙信仰本多具有巫俗信仰的色彩，在宗教仪式上采歌舞乐合一的祭祀形式，并以巫覡担任祭仪的重要角色。《神弦歌》即产生于江陵附近，而南方的巫风本即盛行，楚巫、越巫均曾盛极一时，自战国以至两汉未尝稍衰，尤其汉末至魏晋，巫俗与道教遍及于民间社会，彼此之间相互影响^⑱。巫俗信仰与道教各以巫覡或道士等为神灵的媒介，需借舞乐等仪式以交通神人，获致娱神娱人的功能。其实际的情形有如汉末董卓部将李傕所喜爱的巫祝道：

^⑮ 参宫川博士前引书，又参内田道夫《中国小说研究》后篇（东京：评论社1977年）。

^⑯ 《搜神记》卷四有二条，一言宫亭湖女神化为女子，倩估客买丝；一言女神借官吏犀簪，复使其鲤鱼还籍。事涉神怪，为民间传闻。

^⑰ 《异苑》卷五载梅姑生时有道术，卒后成神，颇著神验。

^⑱ 参宫川尚志前引书，及《六朝時代の巫俗》（《史林》第1号，1961年）；《六朝時代の社会と宗教》（《东方学》第22号，1962年）。

惟性喜鬼怪、左道之术,常有道人及女巫歌讴击鼓,下神祠,祭六丁,符劾厌胜之具,无所不为。(《三国志》卷六注引《献帝起居注》)

六朝的巫俗即是传承两汉之遗风,在《晋书·夏统传》所载的一段生动的叙述,即可作为当时信仰的实录:

(统)其从父敬宁祠先人,迎女巫章丹、陈珠,二人并有国色,庄服甚丽,善歌舞,又能隐形匿影。甲夜之初,撞钟击鼓,间以丝竹。丹、珠乃拔刀破舌,吞刀吐火,云雾杳冥,流光电发。统诸从弟欲往观之,难统。于是共给之曰:“从父间疾病得瘳,大小以为喜庆,欲因其祭祀并往贺之,卿可俱乎?”统从之,入门,忽见丹、珠在中庭,轻步徊舞,灵谈鬼射,飞触桃杵,酬酢翩翩。惊愕而走,不由门,破藩直出,归责诸人曰:“奈何诸君迎此妖物,夜与游戏,放仿逸之情,纵奢淫之行。”

女巫即古巫之遗,故能操持歌舞及新出法术,以娱神娱人;而“道人”在当时可用以指佛教中人,从其祭祀六丁并能书符厌胜,又似为方士之流,在神祠、宗祠前都可以此娱神邀福,即《楚辞·九歌》之流亚。故元沈贞《乐神曲》,即言吴人“上鬼祀,必以巫觋迎送,舞歌登献,其祠褻慢,禳灾邀福”。此类民间使用舞蹈、歌词作为祀神的仪式表演,本可使终年劳作的民人在农闲的祭典中有娱乐的效果,即是表现为一弛一张的宗教性休闲,为孔子所赞许的狂欢活动^①。其中“褻慢”的特质,当与通俗信仰所包含的农业社会的祭祀仪礼有关,乃依据模仿巫术(imitative magic)而以人类的性行为交感以影响农作物的生长,故表现为舞蹈动作具有性的放纵与狂热。其褻慢的性质至六朝时期民间仍沿袭类似“圣婚”(sacred marriage)的宗教仪式,因而有男女巫者的歌舞迎神,而象征性的“神的配偶”(the divine consort)可以祈求丰饶,《神弦歌》应为同一类民间通俗信仰的产物。

^① 此条资料参《礼记·杂记》,言子贡观蜡,见举国若狂,而自己却不知其乐;孔子则以为是“一张一弛,文武之道也”。

巫俗信仰的歌舞佚乐即为夏统一类知识分子所反对,大抵多以“淫祀”视之;而当时新兴的教团道教则以“清约”自许,在教内着重清修的性质,并以此批评民间为淫祀。东晋初期葛洪即评述其情况:

卜而徒烹宰肥腩,沃醑醪醴,撞金伐革,讴歌踊跃,拜伏稽顙,守清虚唑,求乞福愿。(《抱朴子内篇·道意》)

最为明显的批评则是革新的新天师道,如刘宋初期徐氏所撰的道经《三天内解经》,在卷上也批判当时的俗民:“弦歌鼓舞,烹杀六畜,酌祭邪鬼。”^②清商之乐的乐器中以丝竹为主,主要的乐器即为琴、瑟、笙、箫、竽等,并以鼓来调整节拍。从所记的乐器中有撞钟击鼓、撞金伐革,即有钟、鼓一类的乐器;而弦歌、丝竹者即乐府所言“丝竹更相和”的琴笙一类,可知所使用的乐器乃与俗乐相近。其踊跃、鼓舞之状,即属于祀神的舞蹈;讴歌、歌舞即为祀神的乐章,此类迎送舞歌以登献其词,实为巫系文学的传统。

《神弦歌》中属于巫系文学系谱的,应具有原始宗教的同一特质,诸如祀神的舞蹈,或仪式戏剧的表演雏形等,至今流传的则仅存于《乐府诗集》中所录下的歌词,今人犹可据此推知其实际供奉及演出的情形。《圣郎曲》所述的:“仙人在郎旁,玉女在郎侧。”仙人、玉女在汉镜铭文中所见的,多美化为仙人、玉女之类,故“左亦不佯佯,右亦不翼翼”,或即叙述其祭仪的动作;至于“酒无沙糖味,为他通颜色”,则是俚语,为钟伯敬连赞为“妙妙”,即以民间流行的隐喻叙写人神交通的情节,为《九歌》中巫者所致幽怨的“人神交感”之遗迹。《白石郎曲》的第二首也铺述如仙境的景象:“积石如玉,列松如翠。”固然可作为白石山的实境,也可作为祠庙祭典的道具场景,用以烘托神秘、奇丽的情调,从而引出白石郎的神格特质,故描写为“郎艳独绝,世无其二”。祭祀而艳称其容貌、姿态,若以《九歌》为例,实为男觐扮郎,女巫歌舞,

^② 道教对俗祷的清整意义,参杨联陞《老君音诵诫经校释》,《史语所集刊》第28期(台北:中研院,1956年)。

表演人神交感的圣婚仪式。至六朝社会的巫俗传说已加以诗意化,人间性较浓,故仅着笔于神祇情感的幽怨,并作美化的描写,而较少褻慢及鄙俗的成分。

女神的歌咏则有《娇女诗》的第二首,乃以河水的流动作为象征,解说娇女情感的状态:“上有神仙居,下有西流鱼。”鱼的意象本即为具有性爱、婚配的神话象征的原型^①。因此结句所云:“行不独自去,三三两两俱。”就明显流露出企求男女婚配的愿望。娇女的女神本事原就具有男女之情,而具有高媒庙的神媒性格,故祭祀者歌咏美满的神仙,对照流鱼相俱,以表现祀神的祈愿。另一篇《青溪小姑曲》云:“小姑所居,独处无郎。”虽然在明代曾被祀为节妇,却因其本事有“挟两女投溪中死”,萧涤非疑其为已婚^②。但诗中又强调其独居,显然并非尽属贞节的故事,在六朝《搜神后记》曾述谢家沙门竺昙遂,“年二十余,白皙端正”,因偶入庙中看,卒为青溪庙中姑所召;《续齐谐记》也曾载赵文韶善歌,秋月之夜,青溪女神召其唱和,“留连宴寝,将旦别去,以金簪遗文韶,文韶亦赠以银碗及琉璃匕”。此类六朝的早期说话犹保留青溪小姑的风流韵事,可作为人神恋的旁证。男巫娱神的仪式剧可能即其原有的祭仪,因而“开门白水,侧近桥梁”的白水与《娇女诗》的河水,桥梁与“蹀躞即越桥上”的桥,均为祠庙附近的实景,应是投水而死后立祠的地方风物遗迹;但在歌曲中也可解释为情人之桥,都具有神话象征的深意。

巫师在祭仪动作中需配合道具的使用,以之表演祭祀的游行仪式,依据《楚辞》所保存的巫俗记录,在祭祀举行的地点往往有游行的表演,《娇女诗》中所言:“北游临河海,遥望中菰菱。”所叙述的游行、遥望即巫师乘舟的实际行为,模拟女神降临的巡游仪式。“河海”则为其祭祀的场所:“芙蓉发盛花,绿水清且澄”,可解为江陵一带河泽的实景,在祭祀场面中必有歌乐伴奏,故

① 此一说法可参闻一多《说鱼》,《神话与诗》(台中:蓝灯出版社,1975年)。

② 萧涤非前引书页221。

“弦歌奏声节，髣髴有余音，”应为祭仪的写实记录。此类水滨的祭仪为江南湖泽地域的常祀，农业社会的祭祷具有袪除禳灾及邀福谢恩等功能。另一首湖就姑的祭祀亦为水神的祭仪，所谓“孟阳二三月，绿蔽蕰苕蓂。”与《采莲童曲》所述的：“泛舟采菱叶，过摘芙蓉花。”多是与芙蓉、菱芰、扶菰的生产有关，故其祭祀应为农耕祭仪的表现。巫师在祭仪举行时常扮神游行以禳灾邀福，巫师的服饰及巫师集团所扮演盛壮的仪仗行列，常成为游行的狂热高潮，此类侍从多采自神话传说中的灵兽异禽，以鲜艳的色彩、奇诞的造型，满足人类的嗜奇欲望^{②③}。故《神弦歌》的部分描写，固然可解释为后世文人套用《楚辞》中的成语，为一种文字事类的驱遣，但此种曲辞仅为《乐府诗集》所保留的文字记录，事实上则为吴地实际举行的民间祭仪，因此在当时应配合有实际表演的场面：

白石郎，临江居，前导江伯后从鱼。（《白石郎曲》）

明姑尊八风，蕃藹云日中。前导陆离兽，复从朱鸟麟凤凰。（《姑思曲》）

江伯、陆离兽为游行行列中的前导，而鱼、朱鸟及麟、凤凰等灵禽异兽登场，则为巫师或民众所化妆，或手持道具成为诸神的侍从，这种祭仪中的游行节目，为黎庶佚乐之所需，经常成为祭典的高潮，至今犹为民俗专家田野调查的对象^{②④}。其中比较静态的场面可视为祠庙的神像雕刻或图绘，此即早期民间祠庙中的壁画，亦为重要的民俗艺术。

《神弦歌》中还有《宿阿曲》、《道君曲》等具有仙道传说性质的歌辞，显示其祭仪并非全为一般的巫师所职掌，也由道教人士所主持，当时的道士逐渐取代了原始巫师的职能，道教教团既有组织，故其宗教仪式即遵循道教轨

^{②③} 同类的祭仪参 David Hawkes 著、黄兆杰译《求宓妃之所在》，《英美学人论中国古典文学》（香港：香港中文大学，1973 年）。

^{②④} 此一观念可参龙彼德《中国戏剧源于宗教仪典考》，王秋桂、苏友贞译，《中外文学》（1979 年 5 月）。

仪,以崇祀道教的仙真。其中扶箕降真的法术与《离骚》所述的巫咸夕降一样,同属于萨满信仰(Shamanism)中神人交通的神灵媒介,巫师于恍惚状态中所形成的幻觉,道士则视为仙真降诰的情景。《宿阿曲》即叙述奇幻之境:

苏林开天门,赵尊闭地户。神灵亦道同,真官今来下。

天门、地户与人门、鬼路等观念,此一说法在汉人墓中已见于陪葬物上,代表四隅而如枳盘^⑤。真官来下即天仙降真以赐福人间,即所谓“邀福”之意。“宿阿”二字,其意难明,十一首即多以祭祀的对象为曲名,宿阿应也如同其例,可作为神祇之名而弁于众曲之首,又有苏林、赵尊等仙真从其后,可推知其“神灵”的神格颇为尊崇。《道君曲》二句则疑为残句,描述道士祭祀道君的幻景,“中庭有树自语,梧桐推枝布叶”。树能自语,枝叶推布,或即叙述神至之状,或为幻觉状态中的景象。

大抵而言,《神弦歌》出现于巫风殷盛的吴地,为民间祀神的歌辞,流传地区为江南沼泽密布的滨海地域,其祠庙祭祀也多为水神之祭,凡有娇女、白石郎、青溪小姑、湖就姑、采莲童等,均与沼泽、溪流有关,属于河湖的守护神,故其叙述手法也近于《九歌》中的湘君、湘夫人一类,由此也可推知诸神的职司及其性格。“禳灾邀福”为民间祭祀的主要功能,其仪式经由巫师及巫者集团所形成,如神祇巡游以验灾渡厄,或褒慢歌舞而取媚神意,均与当时巫覡的祭祀活动有密切关系。《神弦歌》的歌辞既质朴自然,所叙述的祭祀景象又颇诡异,故被认为“能夹杂不少有情趣之描写,与贵族所用之郊祀歌异其面目”^⑥,是为其艺术价值的所在。

二、《上云乐》与道教传说

梁陈乐府多为民歌的拟作,或沿旧曲而谱新词,或改旧曲而创新调,《江

^⑤ 马王堆中的帛画,即非衣中的升仙图,参日本平凡社译《马王堆汉墓》。

^⑥ 萧涤非前引书,页208。

南弄》、《上云乐》即梁武帝的乐工根据旧曲而改制的新声。《古今乐录》说：“梁天监十一年冬，武帝改《西曲》制《江南弄》、《上云乐》十四曲：《江南弄》、《上云乐》各七曲。”（《乐府诗集》卷五〇引）《通典》也说：“梁有吴安泰善歌，后为乐令，精解音律，初改四（当作西）曲，别为（为字补）《江南》、《上云乐》。内人王金珠善歌吴声、四（西）曲，又制《江南歌》，当时妙绝。今（当作令）斯宣达选乐府少年好手，进内学习。”可知《上云乐》的制作，乃是乐工依梁武帝的旨意改制而成的。

据《古今乐录》：“《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》。”其中的《方诸曲》与《江南弄》七曲中的《江南弄》一曲，据考其和声都是根据《西曲》中的《三洲曲》改制而成。《古今乐录》曾载：“方诸曲、三洲韵。”即因《三洲曲》的和声特别婉媚曲折，其实《凤台》、《桐柏》、《玉龟》、《金丹》诸曲也都有和声。《西曲》多以五言为主，《上云乐》则由三言、五言句式所构成，自然在声调上有较为特殊之处。

近人以为，“《江南弄》、《上云乐》在当时乐府中实是一种新颖的创制，它采撷了吴声、西曲、杂舞曲以及外国音乐的优点，造成声调曲折、句法参差的新声”。《上云乐》与外国音乐、宗教有密切关系的论点，确有特识。主要论据有二：梁武帝利用三洲韵和改制《江南弄》、《上云乐》，曾得当时名僧释法云的帮助，法云为当时谙熟梵乐的沙门，梁武本人又极崇信佛法，故推知必受到印度及西域音乐的影响，此其一；《隋书·音乐志上》称：“梁三朝乐第四十四，设寺子导安息孔雀、文鹿、胡舞登连《上云乐》歌舞伎。”将胡舞与《上云乐》连在一起演唱，显示《上云乐》与外国歌舞的关系较为密切^②。除了外国宗教音乐的影响，《上云乐》既为歌颂神仙的道教乐曲，应该也要注意其与道乐的关系。

^② 王运熙《清乐考略》，收于《乐府诗论丛》（上海：古典文学出版社，1958年）。

梁武帝曾于普通三年从陶弘景受道法,至天监三年才下诏舍道事佛,但依《陶隐居内传》所载,仍与弘景书敕相望,并营道馆以居;又令衡山道士邓郁之合丹,可知梁武未尝决绝道法^②,对于道教仪式及道籍亦知之甚稔。道教音乐中《步虚》为仪式中的主要乐曲,陶弘景在《真诰》中尝抄录仙真歌词多种,多为梁以前的古道经,如顾欢《道迹经》等,其中就保存了仙真降诰的资料,代表上清经派的神仙观念,诸如天地结构、仙真类别以及道教法术等。陶弘景整备茅山道法,并贵为梁武帝的国师;而道教轨仪自刘宋陆修静初立规模之后,至此又得到较大发展,《步虚》即为道门专用的音乐。梁武既“弱年好道,先受道法,及即位,犹自上章。朝士受道者众”(《隋志》)。上章为道教徒悔过自陈的宗教仪式,贵为帝王耽好如此,对于道乐也有亲切之感。武帝于天监三年舍道事佛,天监十一年又改作《上云乐》,犹未能忘怀年少时的宗教情怀,故有此改作之举。依《通典》之说,《上云乐》的曲调乃由吴安泰所改制的,其歌辞的制作或梁武所填写,或臣下精熟上清经者所仿作。故乐辞中即是颂述道教的仙真仙境,本就有道乐及道派歌诗的传统可以依循,因此需重视其与道教的影响。

《上云乐》七首所咏的仙境、仙真,即多出于茅山的上清经法,第六首金丹即是歌咏服食仙药,所歌颂的仙境依次即为凤台、桐柏山、方丈山、方诸山、玉龟山及金陵福地等。这类道教的名山福地即为宗教性舆图,遍见于陶弘景以前的道籍,诸如顾欢撰《真迹经》、《道迹经》以及上清经派的重要经典《洞真经》均有收录,陶弘景编撰《真诰》时即多加采录。此外北周编《无上秘要》亦曾分类撰集^③,卷二二“天界官府品”即列有凤台、方诸宫、方丈台等,诸官府均为仙真之所居,注明“出《洞真经》及《道迹》、《真迹经》”。其地形又散见于道籍中,如方诸山:

^② 参陈国符《道藏源流考》(台北:古亭书屋翻印本,1975年)附录二,页277。

^③ 诸道经考证,参石井昌子《真诰の成立に关する一考察》,《道教研究》第1册(东京:昭森社,1965年)。

紫微夫人曰：方诸山正四方，故谓之方诸。一面长一千三百里，四面合五千二百里，上高九千万丈；又有长明大山，夜月高丘……。

此条为《真迹经》所录，《无上秘要》卷四、《真诰》卷九俱引录，乃是道教的神秘性舆图说，其余的仙山也多为仙真降诰所记录的宗教地理。至于《金陵曲》所述的：“句曲仙，长乐游洞天。”则为道教神仙所治的洞天福地，为实际地理的宗教化、神圣化，《道迹经》曾详载其说：

句曲山肺间有金陵之地，方三十八顷，是金坛之地，地肥土良而井水甘，居肺地，必度世见太平。《河图内元经》曰：乃有地肥，土良水清，句曲之山，金坛之后，可以度世上升曲成。又《河图中》篇曰：句金之山，其间既有陵，兵病不往，洪波不登，山之谓也。金陵古名之为伏龙之地。《福地记》曰：伏龙之地，在柳谷之西，金坛之右，可以高栖，正金陵之福地也。句曲山又名为句金之坛，以洞天内有金坛百丈，因以致名。（《无上秘要》卷四、《真诰》卷一一引则文句小异）

道教地理乃源于纬书地理说，金陵为南朝都城之所在，茅山据传为茅君所领治之山，为南朝上清经派的本山。此类仙境的次序首先即列天上宫府的风台，以下即至于人间福地的句曲，其排列次序中隐然有特殊的用意。其中《金丹曲》置于第六，暗寓服丹登升而乐游洞天之意：

和云：金丹会，可怜乘白云。

紫霜耀，绛雪飞，追以还，转复飞。九真道方微，千年不传，一传裔云衣。

梁武曾一再使陶弘景、邓郁之炼丹，这段迷恋丹药而向往升仙的经历，可作为六朝奉道帝王的写照。《金丹曲》中大量驱遣丹道变化的术语：紫霜、绛雪均为伏炼金丹的结晶现象，耀、飞则一写其结晶的光芒，一述其变化无穷；还指还丹、转指九转，均为炼丹的名词。《陶隐居内传》卷中依据《登真隐诀》的佚文，曾言敕给郁之九转药具，令还山营合。在操作的过程中，营合多样的矿物烧炼，都会引起剧烈的化学变化，当时的道士诧为奇景，可视为初期拟

科学(pseudoscience)的成就,惟因其中参合了法术、宗教,乃有乘白云、入仙乡的游仙幻境^⑩。

《上云乐》的歌辞与六朝晚期的道教化游仙诗有关,因其着重仙境的描摹,在遣辞用字上多使用仙言仙语,即扶箕降笔的仙真歌辞,《道迹经》抄录多首皆为五言体的仙歌,大抵叙述仙真下降,其下即录所歌之辞。如方诸青童降歌之例:

次方诸青童又歌曰:

太霞扇神晖,九气无常规。玄辔飞霄外,入景乘高清。手把玉皇袂,携我晨中生。眄观七曜房,朗朗亦冥冥。超哉魏氏子,有心复有情。玄挺自嘉会,金书东华名。贤安密所研,相期阳洛并。(《无上秘要》卷二〇引《道迹经》,《真诰》未引)

陶弘景曾抄东晋杨羲及许掾所写的仙歌,其中一首即云:

清静愿东山,荫景栖灵穴。悒悒闲庭虚,翳荟青林密。圆曜映南轩,朱凤扇幽室。拱袂闲房内,相期启妙术。寥郎达想玄,萧条神心逸。(《真诰》卷四)

其下即注云“闰月三日夜右英作示许长史”,许长史即许谧,为茅山道派早期的重要人物,所谓“作示”,乃是经由降笔所示。此类歌辞并不为严可均等所辑录,实则《上云乐》的歌辞即袭用这一类仙歌,《凤台曲》即云:

和云:上云真,乐万春。

凤台上,雨悠悠,云之际。神光朝天极,华盖过延州,羽衣昱耀,春吹去复留。

其他诸曲也大量使用道教名词,如“金书发幽会,碧简吐玄门”(《方丈曲》)、“拟金集瑶池,步光礼玉晨”(《方诸曲》)、“交带要分影,大华冠晨纓”(《玉龟

^⑩ 金丹变化等,详参拙撰《道教炼丹术的发展与衰落》,《中国科技史:演讲记录》第2辑(台北:自然科学文化事业公司,1982年)。

曲》);至于演述仙真的羽衣飞升,上朝天极的,如“桐柏真,升帝宾。戏伊谷,游洛滨”(《桐柏曲》)、“霞盖容长肃,清虚任列真”(《方诸曲》)、“考如玄罗,出入游太清”(《玉龟曲》)。方诸青童、东华与玉龟的白玉龟台金母,东西配对为上清七圣中的二圣,都是职司定录、记名者,使用作为曲名都特别有一种道趣,已与初期的游仙风格有不同的情趣。

《上云乐》既属于清商新声,乃袭用《三洲曲》而改制者,《三洲曲》以五言为主,《上云乐》则由三、四、五言所构成,其曲调多变化,而和声婉媚,实为这一时期的道教艺术,后人乃依其曲调另制新词。《方诸曲》云:

和云:方诸上,可怜欢乐长相思。

方诸上,上云人,掌守仁。拟金集瑶池,步光礼玉晨。霞盖容长肃,清虚任列真。

句式为三——三——三——五——五——五——五,其和声部分即重复“方诸上”,而“可怜”的句型凡有多种,如《桐柏曲》云“可怜真人游”、《玉龟曲》云“可怜游戏来”、《金丹曲》云“可怜乘白云”,即仿自《三洲曲》的和声技巧,与曲意不必然有关系,故《古今乐录》称“《方诸曲》,《三洲》韵”。《三洲曲》本为民间曲调,多叙儿女情长而形成婉媚自然的风格。《上云乐》则为颂述仙真之用,其曲调应当有异于《三洲曲》之处,而有一种道家唱咏的风味,谓其间受外国歌舞影响则可,但论其关系较为密切的,仍不能不注意道教音乐及其歌辞的传统。

《上云乐》七曲,梁武帝之后文士即依声填词而仿作,现存者凡有梁周舍及唐李白、李贺的《上云乐》;唐王无竞、李白的《凤台曲》;及陈谢燮的《方诸曲》。周舍之作质木无文,纯为祝寿之用而填词,谢燮之作则词调较为接近:

望仙室,仰云光,一绳河里,扇月傍。井公能六箸,玉女善投壶,琼醴和金液,还将天地俱。

通篇搬弄神仙的掌故而较为肤泛,近于游仙诗系统反而较少道教的典实。大抵梁武帝初制此曲,乃用诸道观等宗教场所,而与佛寺的梵乐并用,以之

烘托宗教气氛,故可作为一代新声,成为六朝道教艺术的代表作。

三、《步虚辞》与道教斋仪

六朝乐府中《杂曲歌辞》中所录的《步虚词》,不同于清商系统,步虚声已作为道教音乐的正统,其产生的时代及流行的程度较诸《上云乐》更广,成为道教斋仪中所使用的宗教乐曲。郭茂倩只列于《杂曲》中,即因其属于新兴的乐府,如游仙诸篇什同列于《杂曲》(卷六四),其中又有部分的外国曲辞,如《燉煌乐》、《阿那瓊》、《高句丽》及《法寿乐》等梵乐,也都列于《杂曲》之部(卷七八),故道乐也被杂厕于《杂曲》中。《乐府诗集》所录的《步虚词》四十八首,除庾信外,均为隋唐之作,对于道教斋仪中所习用的《步虚词》反而未见著录,其原因当归因于道籍本就具有秘传性,尤其道教的斋仪书纯为道士行仪时所用,一般文士确实无缘得睹秘藏,故郭茂倩漏列了《步虚词》的原作。

步虚声作为道乐,与佛教梵乐的关系,为中国音乐史的重要课题,亦为道教斋仪发展史上的关键问题。步虚声的起源,据云可溯至曹魏,其早期的传说既与佛经的梵呗相互关涉,可知本就存在疑义较多的说法。据刘宋刘敬叔《异苑》所载:

陈思王曹植字子建,尝登鱼山,临东阿。忽闻岩岫里有诵经声,清通深亮,远谷流响,肃然有灵气。不觉敛衿祇敬,便有终焉之志,即效而则之。今之梵唱,皆植依拟所造。一云:陈思王游山,忽闻空里诵经声,清远道亮。解音者则而写之,为神仙声。道士效之,作步虚声。^①

步虚的使用,当在道教斋仪粗备之时,曹魏时期道教还在草创阶段,故可知“一云”为后起之说,因为佛教所用的梵呗已先有这种说法,梁慧皎撰《高僧

^① 《异苑》卷五,又殷芸《小说》亦引此条,参《余嘉锡论学杂著》中《殷芸小说辑证》(台北:河洛出版社,1976年);另清汪汲《词名集解》卷二引《吴苑记》也有同一说法,参陈国符前引书附录三。

传》即云：“原夫梵呗之起，亦肇自陈思，始著《太子颂》及《睽颂》等，因为之制声，吐纳抑扬，并法神授。”（卷一三）曹植的鱼山制乐，究为佛乐，抑或是道乐，均是后人所依托，由此可以推知佛教梵呗亦约于魏晋时期输入中土，经呗之盛则始于宋的中世而极盛于齐初^②。至于道教音乐则必为宋以前已尝试创用，其发展与灵宝经派有密切的关系。

道籍的著录以东晋初期葛洪《抱朴子·遐览篇》为最早，书目中仍未见步虚之名，其后葛巢甫（为葛家后人）形成灵宝经派，始用于诵咏。据信东晋末叶出世的《太极真人敷灵宝斋戒威仪诸经要诀》已述及灵宝斋法，其注曰：

仙公曰：常想见太上真人在高座上转经而说法也。

仙公即葛玄，孙吴时人，为葛洪的从祖，灵宝经派的经典常依托于葛仙公的名下，这一经派发展其势力约于东晋至刘宋，重要的成就即为灵宝斋法的创用。步虚声即为举行斋法所必用的音乐，故刘宋顾欢撰《道迹经》即载有“登室步虚保仙符”^③；而陆修静在《太上洞玄灵宝授度仪》中即述其使用的过程：“礼十方毕，师起巡行，咏步虚词。”（《道藏》化字号）可以证明南朝道派已普遍使用步虚。至于北朝则北魏寇谦之尝得“云中音诵，新科经戒”^④。云中音诵一说即华夏诵步虚声，一说为《老君音诵戒经》所载的“八胤乐音诵”。这一类道乐的使用，均被归因于陆、寇二人清整道教而制定斋仪，也就配合斋仪而渐趋于完备，其后才能普遍地流行。这类盛大庄严的道教祭仪见诸六朝的古道经中，以下所录的即为重要的两段叙述：

今腊月二日多寒雪，远近略无来者。唯三月十八日，辄公私云集，车有数百乘，人将四五千，道俗男女状如都市之众。看人唯共登山，作灵宝唱赞，事讫卷便散。（《真诰》，二，在陶弘景注语）

张好薄帐，若净屋之中，备厨具，令辨集人，令清洁，请三洞法师。

② 参周法高《佛教东传对中国音韵学之影响》，《中国语言论丛》（台北：正中书局，1970年）。

③ 《无上秘要》卷二二引。

④ 陈国符前引书附录三有考证；另陈寅恪《崔浩与寇谦之》（同注⑦）及杨联陞前引文。

法师务取一上(人),听明了了分明者为法师;法师与主人唱道,布二高座,高座上一人,称和为五人,其余道士次次旋行耳,高座上、法师执步虚,立成,称唱人,下人旋行,徐徐高趣而望天,若听云中有鸿鹄声。

前一条为陶弘景在注语中所实录的,为当时的灵宝斋法,乃生动刻划道教仪式的进行,表示其时已有一定的规模,而后一条则见于《洞渊神咒经》卷七——约为南北朝末、隋初撰成的,故推测其为六朝末的实际情形^⑤。

步虚声者即谓本无实字,而虚声吟咏,简称步虚者用以吟咏步虚辞,原为葛巢甫倡行灵宝经派的仪轨。据《太极真人敷灵宝斋戒威仪诸经要诀》所载的,可以推知早期灵宝斋法中口咏步虚的情形,其仪式均先要启事,烧香祝愿,礼十方毕:

斋人以次左行,旋烧香炉三匝,毕,是时亦当口咏步虚、蹶无披空洞章。所以旋烧香者,上法玄根无上玉洞之大罗天上,太上大道君所治七宝自然之台,无上诸真人,持斋诵经,旋绕太上七宝之台,令法之焉。又三洞弟子诸修斋法,皆当烧香歌颂,以上象真人大圣众绕太上、绕君台时也。故不无上正真大道者,亦可道高座。

这一段记载常被作为道教初期仪轨的实录,其情景颇富于宗教的神秘作略,因大罗天即为道教的天界结构,在后来的《洞玄灵宝玉京山步虚经》中也有类似的记载:“玄都玉京山在三清之上,无上大罗天中,上有玉京金阙七宝玄台紫微上宫,太上无极虚皇天尊之治也。”灵宝经派即构设一个最高的天府,道众行斋法即可以模拟旋绕香炉,口咏步虚,以假想升虚的情景,因而具有宗教仪式的效果。现存道藏中有《洞玄灵宝玉京上步虚经》,为隋以前、六朝末既已成立的道经,而与《玄都大献经》——即《太上洞玄灵宝中元玉京玄都大献经》——共为表里。《玄都大献经》为读诵经典,《玉京山步虚经》则专

^⑤ 《神咒经》卷七的撰成年代,参大渊忍尔《道教史の研究》四章(冈山大学共济会,1964年)。

为吟咏之用，两者俱为道教内重要的斋仪要籍^⑤。此类仪式属于模仿性仪式，经典中所叙述的玄都玉京山景象，具有强烈的暗示作用，步虚声的音乐与动作具有模拟的效果，故言“法”、“象”等均为“模拟”步升仙境之象。

步虚辞在《道教》之中保存多处。陆修静《太上洞玄灵宝授度仪》载，礼十方毕，次师起旋行，咏步虚，其辞十章，而与《洞玄灵宝玉京山步虚经》所录的“洞玄步虚吟十首”基本相同。其歌辞多为五言诗，或十句、十二句、十三句、十四句、二十二句不等，即为“步虚蹶无披空洞章”，至少道经所存的为六朝的原貌，并非后代所拟作的，此种旁证可见于唐法琳《辩正论》及玄嶷《甄正论》所征引的：

《玉京山经》步虚词云：长斋会玄都，鸣玉扣琼钟，法鼓合群神，灵唱靡不同。

如步虚词赞咏玉京，但云：煌煌耀景，迢迢宝台，舍利金姿，龙驾歛来，鸣凤应节，灵风扇章，紫烟成宫，天乐相娱。（《辩正论》）所引的步虚词都见于现存的《步虚经》中，法琳为撮引其文字^⑥，原文的文句则如下：

煌煌耀景敷。（一章）

岌岌天宝台。（三章）

舍利曜金姿，龙驾歛来迎。（六章）

神凤应节吟，灵风扇奇花。（七章）

紫烟结成宫。（十章）

天乐适我娱。（一章）

玄嶷也曾以护教的观点加以批评，即引述其说：

蹶云纲者，《灵宝玉京山》伪经虚词：“旋行蹶云纲，乘虚步玄记。”此

^⑤ 参吉冈义丰《道教と佛教》第2册（东京：丰岛书房，1970年），页245—246。

^⑥ 分见《大正藏》卷五二，页548、566。

是道陵、修静等伪造。

此为释教立场的臆测之辞,因为并非张道陵所伪造的,惟其中的斋仪当以中土原有的音乐为主,间也曾受梵乐的影响。此因《步虚经》所述的歌辞文字即有部分袭取佛典的成分,如《步虚》第一:

稽首礼太上,烧香归虚无。流明随我回,法轮亦三周。玄元四大兴,灵庆及王侯。七祖生天堂,煌煌耀景敷。肃歌观大漠,天乐适我娱。斋馨无上德,下仙不与俦。妙想明玄觉,诜诜巡虚游。

法轮与散见于各章中的万劫、十方之类,多有佛经用语的痕迹。因而佛教护教者即诋为“伪造”,其实应为六朝道士融合了本土乐曲与外来梵乐,再经由整饰之后成为道教的仪式音乐。

《步虚词》十章与道经中所录的大体一致,可见为普遍通行的灵宝斋法,其内容诚如晁公武所言:“其章皆高仙上圣朝玄都玉京,飞巡虚空所讽咏,故曰步虚。”(《郡斋读书志》)十章的次序依次为歌咏、礼香起巡、旋行诸天、嵯峨玄都、吐纳成仙、逍遥上京、携手玉京、玉京仙景、乘虚逍遥以及玄都仙集。有关步虚的声调,今传《玉音法事》即有虚声记谱法^③,其经虽未必为六朝的原著,惟所记的谱式当与六朝的原调有密切的渊源。逯钦立引录此类谱式,即以为汉以来的遗法,可借以推知早期声调的旧观^④。陈国符则“疑其曲谱所记,盖非六朝步虚声之旧矣”^⑤。道籍的流传原就具有秘传性,其中有历久不变者,亦有后世增饰者,步虚声的实字虚咏,拉长声调,其图型如文末所附图式。

这种声调所受印度梵乐影响的深浅程度,由于声制散落已无从肯定。而陆修静《灵宝授度仪》言:“咏步虚辞”、“师弟子绕坛梵咏”。即将步虚、梵咏并提,陆修静其人既与佛教人士来往,其经典也夙所稔习,因而恐不免受

③ 《道藏》养字号,此经为道教科仪书,乃后代道士所撰集的,并非六朝古道经。

④ 逯钦立《汉诗别录》,《中研院史语所集刊》十三本。

⑤ 陈国符前引书,页293。

其影响^{④①}。至于步虚声所用的乐器，自六朝以下已迭经更革，其曲调亦代有创新，故不宜以现存的田野调查资料断为古道乐^{④②}。惟六朝道乐所用的乐器，以钟、鼓、玉磬为主，所谓“鸣玉扣琼钟”、“法鼓会群仙”。据《太真科》所述的即为“金钟玉磬”^{④③}，此种金石乐器较近于汉代的雅乐系统，声音庄重，适合于道教仪式的庄重气氛；而丝竹为主的清商系统则发音哀怨、婉媚，其效果也自是不同，此为与《上云乐》不同之处。《步虚词》以五言为主，句式整齐停匀，便于虚声引咏，反复永歌，其声情亦与《上云乐》的三五交错、巧于变化者有所不同。这种庄严肃唱的效果，诚如《太真科》所述的：“非唯警戒人众，亦乃感动群灵。”乃于灵音妙乐之中，恍惚虚幻而使人神交感，因而获致宗教性的美感经验。

《步虚词》即为道观所唱咏，故纯为教团内部的作品，其遣词用字比较玄虚而不易索解，《洞玄灵宝升玄步虚章序疏》（《道藏》养字号）即疏释其意。《步虚词》可谓为道教版本的游仙诗，除歌咏逍遥升虚的历程，也颇为强调修炼、礼拜的重要，如“吟咏帝一尊，百关自调理”（第二）、“常念餐元精，炼液固形质”（第三）、“冲虚太和气，吐纳流霞津。胎息静百辟，宁宁究三便。泥丸洞明景，遂成金华仙”（第四）、“积学为真人，恬然荣卫和”（第五）。早期的内气修炼已为南北朝道派所重视，尤其上清经法特别着重丹药的服食，因而为祭仪中所用，又强调礼经及道德，如“六度冠梵行，道德随日新。宿命积福庆，闻经若至亲。……皆从斋戒起，累功结宿缘”（第四）、“公子度灵符，太一捧洞章”（第六）、“众仙诵洞经，太上唱清谣”（第八）、“虚皇抚云璈，众真诵洞经”（第九）。所谓洞章、洞经的本意，即指珍藏于洞天福地的秘经，也即是三洞经典，宝奉洞经为受戒弟子所奉行。至曲辞中主要的部分则反复诵咏施绕玄都玉京的升虚逍遥之乐，在“稽首礼太上，烧香归虚无”中，每一首

④① 大渊忍尔博士前引书，《陆修静传》述其生平颇详，惟其与佛教之关系应曾有来往。

④② 有关道乐的沿革，参陈国符前引书中《道乐考》。

④③ 《要修科仪戒律钞》卷八引，为宋朱法满所撰，约撰成于中唐末至晚唐初（《道藏》唐字号）。

都会借烧香腾升的象征而玄想其升虚之境：

旋行蹶云纲，乘虚步玄纪。诸天散香花，萧然灵风起。（第二）

嵯峨玄都山，十方宗皇一。岌岌天宝台，光明焰流日。炜烨玉华林，蓓璨耀朱实。……金光散紫微。窈窕玄都逸。（第三）

控辔适十方，旋憩玄景阿。仰观劫仞台，俯眄紫云罗。逍遥太上京，相与生莲花。（第五）

天尊盼云舆，飘飘乘虚翔。香花若飞雪，氛霭茂玄梁。头脑礼金阙，携手游玉京。（第六）

睿树玄景园，灿烂七宝林。天兽三百名，狮子巨万寻。飞龙蹀躞鸣，神凤应节吟。灵风扇奇花，清香散人衿。（第七）

严我九龙驾，乘虚以逍遥。八天如指掌，六合何足辽。……香花随风散，玉音成紫霄。（第八）

天真帝一官，霭霭冠耀灵。流焕法轮纲，旋空入无形。（第九）

这种游仙、朝礼的道教化，使游仙诗的写作形式至于南北朝而发生变化，从郭璞一类的游仙之作，逐渐演变为以道教斋仪为背景，而较多步虚的风味，《上云乐》的写作既已多少染上这种色彩。而强调玉京、玄都均为上仙的理想仙境，第十章即以此作结——“长斋会玄都，鸣玉扣琼钟。十华诸仙集，紫烟结成宫。宝盖罗太上，真人把芙蓉。散华陈我愿，握节征魔王。法鼓会群仙，灵唱靡不同”。乃于玄都的幻境中，群仙毕集，为奉道者升虚愿望的心理满足。

庾信《步虚词》即模仿其风格，然而仍具有文士风格的游仙传统，其诗亦以五言为主：十二句四首，十句五首，八句一首。第一首即叙述斋仪初启之象：

浑成空教立，元始正涂开。赤玉灵文下，朱陵真气来。中天九龙馆，倒景八风台。灵度弦歌响，星移空殿回。青衣上少室，童子向蓬莱。逍遥开四会，倏忽度三灾。

整首即着重在叙述斋仪进行的气象：元始即元始天尊，为道教神格化的宇宙创造主，道教在举行仪式时，正中必悬元始的真图，又饰以露符真文；台馆则

为斋会的场所，称台称馆为六朝道教的习惯，“中天九龙馆，倒景八风台”，极写其华丽庄严；“灵度弦歌响，星移空殿回”，则叙写夜醮的情景，步虚之声为诗中的听觉意象；青衣、童子为仙真，少室、蓬莱为仙境，既写实景，亦设幻象。《步虚词》大抵以实际的景象与幻设的仙境交错，因而成为视觉意象，如“五香芬紫府，千灯照赤城”（七首）、“地境阶基远，天窗影迹深”。又以步虚的声调与飘渺的仙乐配合，而成为听觉意象，如“回云随舞曲，流水逐歌弦”（三首）、“上元风雨散，中天歌吹分”（八首）。庾信在布置诗中的宗教气氛上颇能传神。

十首歌辞反复歌咏步虚的情景，其中多强调服食修炼，步虚升天，为六朝道教徒的最高愿望，如“石髓香如饭，芝房脆似莲”（三首）、“汉帝看桃核，齐侯问枣花。上元应送酒，来向蔡经家”（六首）、“凤林采珠实，龙山种玉荣”（七首）、“鹄巢堪炼石，蜂房得煮金”（九首）、“经飧林虑李，旧食绥山桃”（十首），都属于运用神仙传记集中诸般的仙药服食意象；“道生仍太乙，守静即玄杞。中和炼九气，甲子谢三元”（四首）、“要妙思玄牝，虚无养谷神”（五首），则属于内丹的服气说。服食传说为仙道变化的想象，至于模拟升天的动作，如“寂绝乘丹气，玄明上玉虚”（二首）、“停鸾宴瑶水，归路上鸿天”（三首）、“丹丘乘翠凤，玄围御斑麟”（五首）、“飘飘入倒景，出没上烟霞”（六首）、“归心游太极，回向入无名”（七首）、“灵驾千寻上，空香万里闻”（八首），都一再使用乘、御、游、上诸动作，及翠凤、斑麟、倒景、烟霞诸灵物，以之造成远游的意趣，此即飘渺轻举之意。

庾信于叙述升虚之余亦兼述其感慨，如“鳧留报关吏，鹤去画城门。更以忻无迹，还来寄绝言”（四首）、“汉武多骄慢，淮南不小心。蓬莱入海底，何处可追寻”（九首）、“成丹须竹节，刻髓用芦刀。无妨隐士去，即是贤人逃”（十首），均为驱遣求仙的事类，而流露出迟疑不决之词，表现六朝文士以游仙诗的语言、意象叙述升仙的空虚情绪。至于道士的步虚则多置于琼钟法鼓之间，煌煌耀景，灵唱袅袅，设想龙驾歛来，蹶云乘虚，乃纯是以音乐、仪式

动作产生步虚的宗教情怀。步虚作为道教的醮仪,其举行的节日即如三元日,词中一再言及“三元随建节,八景逐回舆”(二首)、“中和炼九气,甲子谢三元”(四首)、“上元风雨散,中天歌吹分”(八首)。上元为天官日,中元为地官日,下元为水官日,分别于一月十五、七月十五及十月十五举行盛大的斋会,在节会之中,道流均需诵讲《玄都大献经》,吟咏《玉京步虚经》,为灵宝斋仪的盛事^④。北周庾信为南北朝末期的文士,适为三元日形成的时期,又以身居要津而得参与朝廷盛大的斋会,即以所闻所见的宗教经验,模拟其歌辞,乃能制为十首《步虚词》。

隋唐以后,步虚乐逐渐有变化,尤以唐玄宗擅于声乐,尝于道场亲教诸道士步虚声韵,则已属燕乐系统,斋仪的乐器也不止于钟磬而已^⑤。至于仿作《步虚词》者也逐渐增多,凡有题为隋炀帝者二首,此外郭茂倩所录的尚有陈羽一首、顾湜一首、吴筠十首、刘禹锡一首、韦渠牟十九首、僧皎然一首、高骈一首及陈陶《步虚引》一首。其中陈羽、吴筠及韦渠牟均为唐代的高道^⑥,高骈亦属奉道之士^⑦,均与其稔习道教斋仪有密切的关系。至于郭茂倩所未收入《乐府诗集》者则尚多散见于唐人诗集中,亦可考知唐朝文士与神仙道教的关系。

总之,道教音乐即以步虚为主,步虚声、辞使用于灵宝斋仪时,以其庄严的灵唱及虚幻的景象,成为道教艺术的重要成就。当时道教以其初兴峥嵘的气象,南北朝帝室多有崇奉为国家宗教的声势,臣下奉道亦为自然之势。《隋志》曾载:北魏太武帝受寇谦之符箓,“自是道业大行,每帝即位,必受符箓,以为故事”。其后“后周承魏,崇奉道法,每帝受箓”。而南朝梁武帝也好

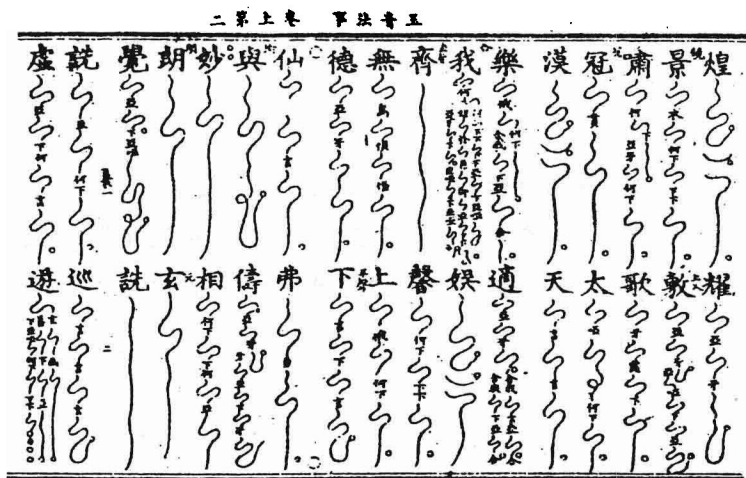
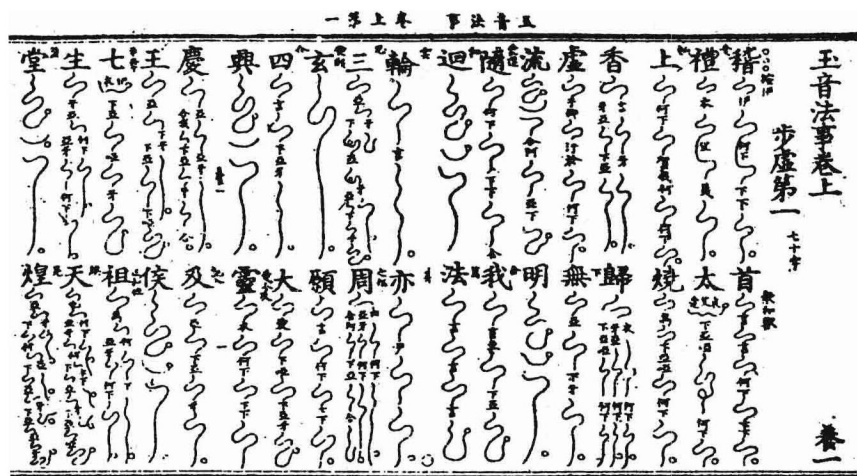
^④ 有关三元的考证,参秋月观曦《三元思想の形成について》,《东方学》第22辑(1961年);吉冈义丰《道教と佛教》二编二章(东京:丰岛书房,1970年)。

^⑤ 陈国符前引书,有详细考证。

^⑥ 陈国符前引书《道经传授表》。

^⑦ 高骈事参王梦鸥先生《传奇校补考释》,《唐人小说研究》第1集(台北:艺文印书馆,1970年)。

道上章,“朝士受道者众,三吴及边海之际,信之愈甚。陈武世居吴兴,故亦奉焉”。道教流行普遍后,步虚曲辞即为奉道文士所熟知,故其影响及于文学作品,并不限于步虚的仿作。因此可说游仙诗晚期风格的转变,以及《上云乐》的制作,实多与道教有密切的关系。



(原刊《古典文学》第1集,台北:台湾学生书局,1979年,页67—79。收入本书时有改动。)

唐代公主入道与《送宫人入道》诗

宋太平兴国中李昉等奉敕编成文选性质的《文苑英华》，其中特别列有“道门”一类，从卷二二五到二三〇凡有六卷，即选录与神仙道教有关的诗。较早萧统所选的《昭明文选》只能选出游仙、涉道等，作为仙道文学的代表，反映道教形成期较为素朴的阶段。而梁末以来，就逐渐接续道教在唐代社会的蓬勃发展期，因而这些选诗就充分反映唐代在道教文学上的成就^①。其中卷二二九就标出“送宫人入道五首”，此类诗题是六朝诗所未曾有的，而宋诗中也未之见，因此可说是唐代诗人特别具有的写作趣味。深入考察“送宫人入道”之所以成为诗题，在不同的诗人笔下一再出现，可知绝非偶然即兴之作，而是诗人写作时共同使用的名题，因此就能充分反映宫人入道的情形，是唐代宫廷处理宫人的方式之一，也是唐代女冠的特殊现象。将它作为唐代道教文学的一种表现，就不只是文学的写作素材，而涉及唐朝宫廷与道教的关系。本文将综集《全唐诗》中相关的作品，从社会文化史角度考察宫

^① 有关唐代道教与文学笔者目前正分类处理中，此文为其中之一，特此说明。

人入道的时代情境,说明这些作品出现的时间、作家写作这类诗的旨趣,从而了解在唐诗各种类型中到底具有何种意义,又形成什么特殊的艺术特质。《送宫人入道》诗只是唐代道教文学的成就之一,可从中了解道教与唐代社会文化的密切关系。

一、唐代公主入道的动机及意义

在唐代的道教研究中,近人曾将唐代的女冠区分为修真女冠、宫观女冠两类,自是一种方便的区分法^②。其中指出宫观女冠就是公主女冠,在唐代两百零七位公主中,凡有十二位入道,竟无一人为尼的,为一个值得注意的现象。公主即是入道,陪侍公主入道者也多为宫中歌舞人。公主与宫人既然生活于宫观之中,在唐代的女冠制度上就形成比较特别的一类,对于唐代的女冠制也会造成冲击。有关她们入道的动机、生活,以及由此产生的一些传闻,自会在当时的社会中蔚成时髦的风尚,因而激发诗人对于宫观世界的想象。《送宫人入道》诗就是当时宗教文化的产物,这一现象自与宫观女冠具有密切的关系。

宫观女冠的出现及其发展情况,大体与唐代帝室对于道教的态度相互一致,从《新唐书》卷八三《诸帝公主列传》可以发现,李唐帝室对于道教的崇奉,确是影响公主、宫人入道的关键。唐代社会的宗教信仰中,整体而言,无疑的仍是佛教较占优势,无论是教理的阐述、宗派的多样,以及寺院之多、信奉之盛,佛教确是获得长足的发展。但道教与唐代帝室则具有另一种微妙的关系,史学家陈寅恪及近人孙克宽均曾以李唐攀附李老君的观点,解说道教在唐代诸帝的心目中,具有本宗的情谊,这一解说从史料考察大体可信^③。因为李渊之得天下,其能名应图箓、应谶当王的创业神话,确有得于道教中

^② 唐弓《唐代的道教》(台北:台大历史研究所硕士论文,1974年),页88—91。

^③ 孙克宽《寒原道论》(台北:联经出版社,1977年),页133—137。

人创造教主李老君转世为真君的神话所庇佑。因而唐代诸帝在议论道、佛先后的问题时,基于本宗的立场常是“道先佛后”的排列顺序,多少显示唐帝对于道教所具有的同宗意识。睿宗曾在《令西城、昌隆入道制》中,明白说明:“玄元皇帝,朕之始祖,无为所庇,不亦远乎。”玄元皇帝就是李老子,高宗麟德二年(663)幸亳州老君庙,追号太上玄元皇帝。《旧唐书》本纪记载了高宗给老君隆重封号、立庙之事,除了攀附本宗,更有表明受命之意,因而在入道制中被揭举为主要的因缘。

诸帝公主的相继入道,正标志着唐代诸帝的崇道与道教内部逐渐形成的制度能相互呼应,所以高祖、太宗两代,犹未见公主入道,而从高宗以后,入道就成为公主舍离俗世,遁入另一方外世界的方式。入道成为唐代帝室的“故事”,公主先后依仿,其中自是也有道教所特具的宗教情操,使一些贵主从中获得解脱、度世的理想与愿望。出家入道与舍家为尼,在唐代乃是具有不同意义的,公主以李姓而选择老君始祖派下的宗教,而道教所特具的探求不死的特质,也让入道者另有一种终极关怀,所以诸公主选择入道,也使女冠生活成为时髦,形成特殊的时代风尚。

大概《诸帝公主传》所记的,是有关公主入道的大部分,但尚有一部分遗漏的,就需要配合《唐会要》卷五一,及其他方志如赵彦著《长安志》、徐松《唐两京城坊考》等,就可条理出公主曾入道的情况。太平公主一度入道,是所知最早之例,而睿宗第九、十女出家,成为金仙、玉真,则是最正式的入道记录;尔后风气一开,公主曾为女冠的凡有十六位:

万安公主,玄宗女,天宝时入道。

楚国公主,玄宗女,兴元元年(784)请为道士,德宗诏可,赐名上善。

华阳公主,代宗女,大历七年(772)以病,丐为道士,号琼华真人。

文安公主,德宗女,丐为道士。

浔阳公主,顺宗女,大和十二年(829)与平恩、邵阳公主并为道士。

永嘉公主,宪宗女,为道士。

永安公主，宪宗女，大和中丐为道士。

义昌公主，穆宗女，为道士。乾符四年（877）诏还南内。

安康公主，同义昌公主为道士。

此外《唐会要》曾载，天宝六载，“新昌公主因驸马萧衡亡，奏请度为女冠”。天宝七载，“永穆公主出家，舍宅置观”。因玄宗为崇道帝王，宫廷内道教的气氛特为浓厚，自是促成影响公主相继入道的重要因缘。此后宪宗也有崇道事迹，俱为造成公主入道的主因。

关于这些公主入道的动机，从史料中可归纳为慕道、追福、延命及夫死舍家，与避世借口等。这一系列理由均与宗教意识的强弱有关：慕道是比较积极的向道动机，追福则具有还愿、祈福的现实利益，至于因病延生或夫死出家，则是将道教视为祈求、逃避的目的，属于消极性的；等而下之，则太平公主的入道就有逃避吐蕃请嫁、以拒和亲，作为一时的权宜之计，所以其后还俗，气焰甚盛，可视为例外。凡此出家入道的因缘，基本上也可解释为修真女冠的同一动机，只是由于公主的高贵身份，因此其中所具有的宗教意识就另有异趣。当然宫观女冠的入道，有时也是同时兼具多种动机而不易区分，这是因为道教的本质，就是以神仙不死为核心，成为关怀他界却又不完全舍离现世的特质。因而比较适宜于公主的身份，既不能完全舍弃贵主的出身，却不一定愿意真实度其修真生涯，宫观女冠就成为一种特殊的女冠形象，既有别于修真女冠的清修自持，也异于鱼玄机等风流女道士之流。

在入道的动机中，慕道之所以具有比较纯正的宗教意识，乃因其涉及远离世俗，视宗教修行为终极关怀的解脱之道，使修真、学道者有强烈的舍家、舍离俗世的意愿。道教在六朝社会中既已逐渐形成其宗教风格，至唐代又受帝室的崇奉，将其提升为方外世界的典型。使道家思想落实于现世，在道士的修道生活中得到奇特的发展，这是中国宗教思想史上的要事，道家老庄与宗教性道教在此合而为一。睿宗强调金仙、玉真的入道理想，是在性情上

要“性安虚白，神融皎昧”^④。徐峤撰《金仙长公主神道碑铭》^⑤、王缙撰《玉真公主墓志》^⑥，都说明金仙公主龆髻之时，既已慕道，所以睿宗“尚其诚心，不夺雅志，以丙午之岁（706）度为女道士”。而金仙公主之号是入道时所称，早年始封西城县主，故称为西城公主。玉真公主也是入道后始有此称，墓志说中宗时封昌兴县主，睿宗时封昌兴公主，后改封“玉真”，进为长公主。又载公主法号无上，真字玄玄，天宝中更赐号“持盈”。《唐书》但云封崇昌县主，显然是有阙误的。玉真公主的慕道经过，天宝时道士蔡玮所撰的《玉真公主受灵坛祥应记》^⑦，说明公主年十二岁，景云之初始受道于括苍罗浮真人越国叶公，后来又朝谒王屋山，从北岳洞灵宫胡先生贲（阙一字）受篆，所署仙格为“至真万华真人”。天宝初正式入道，曾居于王屋山仙人台下的灵都观，冬游夏处，将廿年。

金仙、玉真的入道，《唐书》多说是“以方士史崇玄为师”，而当时的笔记如张鷟《朝野僉载》也说两公主出俗，将史崇玄“立为尊师”（《广记》卷二八八）。史崇玄是当时有名的道士，唯素行不佳也不得善终，故碑记所载的显然有隐晦之笔。此外郑处海《明皇杂录》、张读《宣室志》等，都叙述张果的事迹，提到玄宗曾命中使谓果曰：“玉真公主早岁好道，欲降于先生。”果大笑，竟不承诏（《广记》卷三〇）。类此传说近于小说家言，为当时民间对于贵主入道的传奇说法。

追福作为祈求功德的动机，应与佛教传入后所形成的新观念有密切的关系，舍家为尼是一种功德，而道教在六朝时期是否已有舍家人道为功德之说有待证实。不过唐代公主的入道，则确实具有追福的意义：太平公主就是

④ 《全唐文》卷二五〇。

⑤ 《全唐文》卷二六七。

⑥ 《金石录》卷二七〇。

⑦ 《中州金石记》卷三，又《全唐文》卷九二七有《玉真公主朝谒应□□真源宫受□□□王屋山仙人台灵坛祥应记》，此一碑文多有阙字。

武后为荣国夫人(杨氏)死后,请度为道士,“以幸冥福”,因将杨士建宅于咸亨元年(670)置为太清观;睿宗在入道制中,也强调并令西城、昌隆入道,是“奉为天皇天后”——就是为高宗、武后祈福。公主入道即是一种祈福,在唐代舍宅立观或置观,也是追福。《唐会要》曾载有三条:一是昊天观,贞观初为高宗宅,显庆元年(656)“为太宗追福,遂立为观”;二是昭成观,是将太清观移于大业坊,开元二十七年(739)，“为昭成皇后追福”改为今名;三是宗道观,本兴信公主宅,卖与剑南节度使郭英义,其后入官,大历十二年(777),“为华阳公主追福,立为观”。此外《代宗实录》也载有乾元观,本马磷宅,大历十三年,代宗“以追远之福,上资历宗”。追福诸事可以公主入道,或立观行之,在唐代社会是可与为尼、立寺作对照,都具有多建功德、祈求福祥之意。类似的求福行为是道教回应佛教的一种方式,在佛道交涉史上是一种有趣的现象。

道教具有探求不死的神仙思想,而道士也有的精于本草学的能力,也是诱使公主入道的理由。玉真公主所说的“请入数百家之产,延十年之命”,就是舍弃世俗的富贵而强调养生延命,表现道教养生的文化特质。延生、不死是奉道、学仙者的一大愿望,因而有病想借道教的养生术希冀改善身体,也是同一延生的意愿。华阳公主就是在大历七年,“以病丐为道士”的,其病甚时,啗帝指伤,并未因入道而得愈。由此也可注意及平恩、邵阳公主俱曾入道,却又“蚤薨”,应与因病而入道有关。《唐书》只是简笔带过,未加以明白叙述而已。

从入道的动机考察,就可发现诸公主中诸多蚤薨之例,就有些道教因缘:玄宗有女上仙公主蚤薨,张九龄撰《贺上仙公主灵应状》,玄宗也有《答张九龄贺上仙公主灵应批》^⑧。状文所说的“特禀清虚,薄于滋味,素含真气”,并叙及尸解、灵解等灵应现象,都是表明其“蚤薨”而些奇特的地方。此外怀

^⑧ 《全唐文》卷二八九。

恩公主“蚤薨，葬筑台，号登真”。两位被追封为上仙、登真等名号，应当与道教有因缘。这类情形也见于代宗诸女，如蚤薨被追封的，有灵仙公主、真定公主及玉虚公主，如《追封玉虚公主制》即说：“承凤烈之元风，悟道家之真箓。”因而赐以灵仙之号^⑨。类此早夭而追封仙、真名号诸例，都可证唐代帝室确与道教有密切的关系。还有一件奇特的事，就是寿安公主为曹野那姬所生，孕九月而育，玄宗恶之，“诏衣羽人服”。羽人服正是仙服，此举应有辟邪或暗示其形同入道之意，这是较少见的例外情形。

公主入道还有一种情况，就是夫死而不愿再嫁，乃选择入道作为解脱世事的方式。新昌公主就是缘于驸马萧衡亡后，奏请度为女冠。永安公主则是长庆初，许下嫁回鹘保义可汗，会可汗死，止不行。大和中，丐为道士，属于许嫁而尚未下嫁之特例。另有楚国公主曾下嫁吴澄江，玄宗居西宫时，独主得入侍；到兴元元年即请为道士，应与婚事不协有关。这一情形也见于永穆公主，乃是玄宗的长女，传云“下嫁王繇”，并未说是入道，但《唐会要》又说其出家舍宅，也是在婚姻变故后将入道作为安顿身心的自处之道。

总之，公主入道的动机凡有多样，无论是慕道、追福或养生、清修，均具有道教文化上的特殊意义，而与佛教的出家修行并不全同。当然帝室所作的任何事，都可以入道为一种借口，就像玄宗在《度寿王妃为女道士敕》中，也可饰说其“虽居荣贵，每在精修，属太后忌辰，永怀追福，以兹求度，雅志难违，用敦宏道之风”。而诸公主中又有安康公主的入道，却因在外颇扰人，而被诏回。则其入道的动机何在，就可由此断定并非有心修真，只是趋从时髦之举而已。

二、为公主立观及宫观经济

在道教的制度史上，唐朝为建立规模的重要阶段，乃综结了六朝时期的

^⑨ 《全唐文》卷四七。

宫观建设而将其组织化,从而可纳入国家的管理体系。由于宫观的数目多寡关系国家的经济,因而如何有效的管理就成为唐代诸帝对于寺、观的一项宗教政策。《大唐六典》卷四曾统计开元时,凡天下观总共一千六百八十七所,其中道士所住的就有一千一百三十七所,女道士则有五百五十所。但《新唐书·百官志》所统计的,则女冠所住持的较多,凡有九百八十所,而道士则只有七百七十六所。这些宫观数目的正确性如何?从现存的资料已不易明确的考核,不过在类似玄宗的崇道风尚中,女冠所住持的宫观数达五百至九百之间,确是相当可观的数字,显示当时女冠的制度已粗具规模。

诸公主既是舍家入道,就需要在帝苑之外另外营建宫观,同时带引一批奴婢、宫人进入观中服侍。所以宫观的建设就成为道教史上的大事,就出现朝廷为公主立观或公主舍宅立观等情形。六朝的佛教寺院本来就有许多帝王、贵戚纷纷建立佛寺作为功德,杨衒之《洛阳伽蓝记》就有明确的记录。与佛教寺院的大量建设比较,道教的宫观在六朝时期只有初步的发展,有关女子修道的场所虽也曾见于道教仙传,如陈马枢《道学传》的残存资料中,就可见当时修道者已有真馆的设置;唯宫廷贵戚是否曾舍宅立观则显然不多,或者尚未形成风尚,因此唐诸公主的立观确是道教制度史上的大事。

有关宫观女冠所立、所居的宫观,《唐会要》卷五〇曾列有“观”一项以记述其事,唯其中有部分的资料不甚明确。清徐松所撰的《唐两京城坊考》,资料较为周备,这些以长安、洛阳城坊为主的史料,刚好也收录了与宫观女冠有关的宫观,尤其是女冠观。徐松在所录的宫观条目下,常特别注明“女冠观”、“女道士观”,显示其专属于女冠的修真场所,在两京中的宫观约有五十四、五所;除去重复的,长安约四十二、三所,洛阳约十二所。其中明白说是女冠观、女道士观的,长安凡有太平观(在大业坊)、咸宜观(在亲仁坊)、金仙观(在辅兴坊)、玉真观(辅兴坊)、三洞观;洛阳的女道士观凡有安国观(正平坊)、景云观(修业坊)、麟迹观(敦化坊)、景龙观(道德坊)及道冲观(绥福坊),实际为女冠所住的应不止此数,其中还有多所是专为宫观女冠设置的。

这些女冠所住持的宫观,有的是公主贵人舍宅所置,也有些是朝廷所立。在长安城内与宫观女冠有关的,依徐松所列的顺序,依次凡有十所:

太平观,大业坊。本徐王元礼宅,太平公主出家,初以颁政坊宅为太平观,寻移于此,公主居之。时颁政坊观改为太清观。

万安观,平康坊。天宝七载,永穆公主,舍宅置观(《唐会要》作华封观)。

宗道观,永崇坊。本兴信公主宅,卖与剑南节度使郭英义,其后入官,为华阳公主追福,立为观。

咸宜观,亲仁坊。本睿宗宅,开元二十一年为鼎明道士观。宝庆元年,咸宜公主入道,与太真观换名。

新昌观,崇业坊。新昌公主因萧衡卒,请为道士,遂立此观。

开元观,本长宁公主宅,景云元年置道士观,开元五年金仙公主居之,故为女冠观。十年,改今名。

金仙观(详后)。

玉真观(详后)。

昭成观,颁政坊。本杨士建(徐松作达)宅,咸亨元年度太平公主为女冠置,初名太清观。开元二十七年为昭成皇后追福,改今名。

九华观,通义坊。开元二十八年蔡国公主舍宅置(此条徐松未收)。^⑩

如再加上先王观,景云二年曾改为景云女冠观;元真观,本长宁公主宅,韦氏败后,公主随夫外住,奏为景龙观,天宝十三载,改为今名;玉芸观,新都公主宅,先舍为寺,天宝二年立观。又有李林甫分其部分宅,置嘉猷观,其女为观主;太真观,贵妃姊裴氏请舍宅置,宝庆元年与鼎明观换名。可见在长安城坊中,与女冠有关的宫观约有十余所,可以容纳相当数量的女冠。

^⑩ 论文发表后,丁煌教授曾提及利用这些资料的问题,因而重加处理,特此致谢。

在洛阳城内直接题名为女道士观的，已占宫观之半；还可再加上“上清观”，徐松据《河南志》说，观在上阳宫西北，内女道士所处，则也是女道士观。这些比例偏高、多由女道士所住持的宫观，正与上阳宫一样同在洛阳城内，疑其与安置退宫的宫人有密切的关系。长安、洛阳两京为贵主的主要活动区，因此入道之后所立的宫观也集中于此，这是宫观女冠、宫观女冠观的一大特色。

公主立观在道教史上是新局面，在当时可视为创举，因此金仙、玉真两公主的“筑观京师”（本传语），在朝廷内外都是轰动一时的大事，代表儒家立场的官僚对此曾有激烈的反应，这些奏疏大多仍保持于唐代史料中。Edward H. Schafer 教授曾对玉真公主及其宫观事加以精采的论证^①。关于金仙观、玉真观的观名与立观时间，《新唐书》语焉不详，而《唐会要》则明白记载：两观俱在“辅兴坊”，从景云元年十二月十七日公主入道立为观，因“公主改封金仙，所造观便以金仙为名”。玉真观也是以“玉真”为名。这两座观所在的辅兴坊，邻近太极宫、皇城，而与颁政坊相对，正是长安城内的精华区。

金仙、玉真观的规模，据本传说“观始兴，诏崇玄护作，日万人”。其工程的浩大在当时颇引起物议，不仅“群浮屠疾之”，以钱数十万赂狂人段谦陷害史崇玄，使流放岭南。佛教界疾害，而儒家官僚也以为劳民伤财而书奏频繁，迫使睿宗不得不颁下《停修金仙玉真两观诏》^②。有关筑观的始末，《通鉴》唐纪二十五曾有综合性的叙述：在景云二年（711）九月庚辰以窦怀贞为侍中，督成其役，由于“逼夺民居甚多，用功数百万”，因而“群臣多谏”（卷二一〇）。因为前此未曾有大规模为公主修筑道观的举措，有之则只是官方颁

^① Edward H. Schafer, "The Princess Realized in JADC", *T'ang Studies* 3 (1985). 此文为教授所赠，特此致谢。

^② 《全唐文》卷一八。

设的太清观,为朝廷正式兴筑、改设为国家性质的道观^⑬。

群臣所上奏的奏疏,现存的尚有多件,韦湊有《谏造寺观疏》,魏知古连上二疏《谏造金仙玉真观疏》、《又谏营道观疏》,也多广引儒家的经义论造观的不合先圣仁德之义;辛替否所上的《谏造金仙玉真两观疏》则是一篇长疏,反复申论造观非福德;此外尚有裴淮《谏春旱造寺观疏》、崔莅《谏为金仙玉真二公主造观疏》^⑭,及谏议大夫宁悌原所上的谏书等^⑮。这些频繁的谏书,确实使睿宗深觉“外议不识朕心,书奏频繁”,不得不下停修之疏。综合这些谏书的内容,所指陈的多是“前水后旱,五谷不熟”、“突厥于中国为患,窥犯亭鄯”(魏知古),是为时机的不宜;修造道观的所在,在辅兴坊,“两观之地皆百姓之宅,卒然迫逼,令其转徙,扶老携幼,投窜无所,发剔椽瓦,呼嗟道路”(魏知古),是为妨民的不宜;至于“烧瓦运木,载土填坑,道路流言;计用钱百余万贯”(辛替否),则是耗费的不宜。当时修筑两观,是由窦怀贞督役,费用庞大,宁悌原所谏的可作为共通的意见:

若使广事修营,假饰图像,尽宇内之功力,倾万国之资储;为福则靡效于先朝,树怨则取谤于天下。

从这些言辞恳切的谏书中,也显示两位公主的入道及所立的宏伟道观,在当时确是引起朝野的瞩目,因而代表儒家、谏臣的立场所形成的阻力也不可小观。辅兴坊的金仙、玉真观稍后在景云二年次第完成,也成为长安城内众所瞩目的道观。既然朝廷为公主入道所置仍会有如许谏阻之力;后来其他的女冠观,多属舍宅置观或追福立观,其规模就不能太大,这是金仙、玉真观设置后的影响,在宫观女冠观上成为另一种发展。

公主入道以后的宫观生活关涉道观经济的来源问题。玉真公主舍家的

^⑬ 丁煌《唐代道教太清宫制度考》(上)(下),刊于《成功大学历史学报》第6、7号(1979年7、9月)。

^⑭ 《全唐文》卷二七八、二七九。

^⑮ 《唐会要》卷五〇(台北:世界书局,1960年),页871—875。

意愿极为坚决，号称不愿叨主第、食租赋，且愿去公主号、罢邑司，归之王府。而将数百家之产归还朝廷后，出家的公主势必面临实际生活的问题。尤其像宫观女冠的考究装饰，“绀发初簪玉叶冠”，诗注云“公主玉叶冠，时人莫计其价”（详后），加上其他的日常所需，尤其举行斋醮所需庞大的排场，豪华的道场、盛壮的女乐，均需固定的经费以应付其开支。这些进入宫观以求延命的女道士，均需有诸多条件相与配合，才能构成养生成仙的理想。宫观的营造、设备，犹是硬体的建设；还有日常出家生活所需，对于不事生产的公主、宫人，就需要朝廷按期赐予一定的封赏，借以维持宫观经济的活动。

对于公主的封赏，本就是历朝的常例，但玄宗朝道教政策的确立，公主入道立观或舍宅为观之事渐多，就需要重新处理。所以《新唐书·诸公主传》中就录存一则“开元新制”，对于出嫁与否的封赏即有明确的制度：

开元新制：长公主封户二千，帝妹户千，率以三丁为限；皇子王户二千，主半之。左右以为薄。帝曰：“百姓租赋非我有，士出万死，赏不过束帛，女何功而享多户邪？使知俭嗇，不亦可乎？”于是公主所禀，殆不给车服。后咸宜以母爱，益封至千户，诸主皆增，自是著于令。主不下嫁，亦封千户，有司给奴婢如令。

在公主的生活中，不下嫁本来就是特殊的状况，如重病或许嫁而夫死，在唐朝帝室中即有舍家为道士的情况。在这一情形下仍享有千户、给奴婢的封赏，应是足以解决道观中的经济问题。

在史臣的简单叙述中仍留下两条记事，说明宫观女冠的封赐惯例，这是未曾出现在下嫁的情况，而是实际面对帝室内部的制度问题：一是浚阳公主，与平恩、邵阳二公主并为道士，“岁赐封物七百匹”；另一则是永安公主许嫁保义可汗不果行后，出家为道士，“诏赐邑印，如浚阳公主故事，且归婚费”。即是“故事”可见是不成文法，为因袭浚阳公主的惯例。至于成文法的就是以类似开元新制的办法，为给千户的租赋及奴婢。这些租赋、奴婢以及封物的赏赐，支持宫观女冠也能维持体面的出家生活，这是与真正舍弃世俗

之欲而隐居山林的修真女冠相当不同的。

唐代诸公主的舍家人道,既是开前朝所未有的特殊风尚,在以后历朝的崇道帝王中也未再出现此类入道的气氛,所以当代宫观女冠确是道教制度史上的特例。正因如此,所以公主入道之后所居的宫观,及由此所衍发的宫观经济问题等,也就成为唐代帝室的特有制度与故事。无论如何,舍宅置观和置寺是宗教的追福、还愿,在玄宗前已风气大开,所以玄宗先天二年(713)五月曾敕王公以下不得辄奏请将庄宅置寺观《唐会要》。因为此风一开,上行下效,将有助于国家经济;但王公贵人则不在此限,而且较诸朝廷为公主立观,仍为减少麻烦的方式。两京城坊内的宫观女冠观的数目,在全国五百余所的女冠观中的比例并不高,但因大多集中于两京城坊内,却对唐代的社会具有特别的文化意义。

三、玉真公主其人其观与唐代诗人

唐诸公主之入道者,以玉真公主最为时人所瞩目,而在辅兴坊的玉真观,也因玉真其人而成为诸女冠中最常见于诗人的笔下。这一情况实与玉真公主以贵主的身份入道有关,加以其人虽则入道,却仍活跃于长安的文化、政治圈内,成为当时深具影响力的非常女性,确能反映玄宗朝的崇道风尚有以致之。因为天宝初年长安城内被称为酒中八仙的,如李白、贺知章等都是名倾一时的奉道文士:贺知章曾呼李白为谪仙人,而他本人更舍宅立观,且出家为道士^{①⑥}。现存的唐诗中尚留下三首题咏玉真公主的,就是李白的《玉真仙人词》、高适的《玉真公主歌》,萧士赉注李白诗说:“此词必公主出家时,时贤皆有诗以咏其事。”^{①⑦}

李白与玉真公主结缘的情形,当代的研究均据魏颢《李翰林集序》所说,

^{①⑥} 详拙撰《唐人小说与道教谪仙传说》,《第二届汉学会论文集》(台北:中研院,1990年)。

^{①⑦} 瞿蜕园等校注本《李白集校注》(台北:里仁书局,1980年),页578。

“白久居峨眉，与丹丘因持盈法师达，白亦因之入翰林”，序中的持盈法师就是玉真公主。《旧唐书·玄宗纪》云，天宝三载“十一月，玉真公主先为女道士，让号及实封，赐名持盈”。让号及实封事，详载于玉真公主本传中，此年公主先上言舍家后，“今仍叨主第，食租赋，诚愿去公主号，罢邑司，归之王府”。不许之后，又言自己既已出家，“何必名系主号，资汤沐，然后为贵”。公主虽曾表明舍去名号、封赏之举，实则仍具有深厚的影响力，因而有所闻于李白的诗名即予以荐达；丹丘者正是为蔡玮所撰的碑记正书的道士，时间约在天宝二载，所以李白咏贵主入道诗，即可系于天宝二或三载中^⑮。

李白好道，而勤于游名山、访高道，都是实际生活中的道教经验。在所创作的《玉真仙人词》中，一些与神仙道教相关的意象因而络绎于笔下，颇富于仙道的气氛：

玉真之仙人，时往太华峰。清晨鸣天鼓，飏歔腾双龙。弄电不辍手，行云本无踪。几时入少室，王母应相逢。

诗中的太华峰指陕西华阴县南的华山，少室山则在河南告成县西北，都是道教神话中的名山。至于鸣天鼓见于陶弘景《真诰》等道书中，即是扣齿存思、招致真灵的养生法；弄电则引用《汉武帝内传》中东方朔擅弄雷电的典故。这类仙道书籍都是唐代文士所读的，被用以烘托玉真仙人的神奇能力。李白驱遣道教故实当行本色，此诗应是献与公主的，为时贤歌咏贵主入道中的佳作。

高适所作的一首，刘开扬曾据唐书及蔡玮撰《张尊师探玄碑》与《祥应碑记》作注，认为此歌作于天宝元年或二年，当时高适在宋州^⑯。因为《探玄碑》中有句“我唐玉真公主于（仙人）台下构馆”，可用以对照诗中“仙宫仙府有真仙，天宝天仙秘莫传”之句。高适所作的原诗应系于何时？其诗旨又如

^⑮ 黄锡珪就将这首诗系于天宝二年，见其《李白诗文系年》。

^⑯ 刘开扬《高适诗集编年笺注》（台北：汉京文化事业公司，1984年），页10、118。

何?尚多有待考辨,因为高适是否为歌咏公主入道的时贤之一,关键仍在高适的居京时间应在何时,诗云:

常言龙德本天仙,谁谓仙人每学仙。更道玄元指李日,多于王母种桃年。仙官仙府有真仙,天宝天仙秘莫传。为问轩皇三百岁,何如大道一千年。

刘氏曾据“谁谓”一句说是:赞公主之学道。高适在天宝年间停留于长安的时间,只有十一年秋至十二年四月,其余多在外任官。从诗中使用“常言”、“更道”及“为问”、“何如”诸疑问语,当是有所闻而作,且诗中寓有微讽之意,所以不一定是时贤众作之一。

玉真公主在开天之间的活动,并不限于玉真观,另有一处山庄、山居常成为诗人游览、歌咏之地。《古楼观紫云衍庆集》卷下曾收录薛绍彭题于宋哲宗元祐二年(1087)的序记,并录下唐、宋诗人的题咏之作。其序即云:

今楼观,南山之麓,有玉真公主祠堂存焉。俗传其地曰:即官,以为主家别馆之遗址也。然碑志湮没,图经废舛,始终兴革,无以考究。唯开元中戴璇楼观碑,有玉真公主师心此地之语,而王维、储光羲皆有玉真公主山庄、山居之诗,则玉真祠堂为观之别馆审矣。因尽录唐人题咏,刻之祠中。^②

所录者凡有王维、储光羲、卢纶、李群玉、姚鹄诸作。其中王、储二首是作于公主生前,其实较早的尚有张说、李白之作。

张说有两首奉和之作:一是《奉和圣制同玉真公主游大哥山池题石壁应制》,一是《奉和圣制同玉真公主游大哥山池题石壁》(《全唐诗》卷八七)。张说(667—730)奉和的可能时间:一是在景云初、太极年间,公主初受道时;二是开元十二、三年重返长安,侍从玄宗之时,其余均在外任职^③。大概是作

^② 《道藏》19册,卷下,8a—24b。

^③ 陈祖言有《张说年谱》,惟未曾将此二诗系年(香港:香港中文大学,1984年)。

于开元时期,当时公主尚未去主号,但已有志于修道,所以诗中有丹砂化金、仙声颺出等辞句,以应和帝王、公主的好道趣味。应制诗末有句“忘忧题此观,为乐赏同心”,大哥山池即是在观旁的游憩所,大历才子司空曙曾有《题玉真观公主山池院》诗,其中有句云:“石自蓬山得,泉经太液来。”当是玉真观建立时,曾营造山池的庭园诸景,所以张说有“绿竹初成苑”、“池如明镜月华开”之句,抒写前后奉和同游的情景。

李白所作的并非是玉真观,而是玉真公主的别馆,诗题作《玉真公主别馆苦雨赠卫尉张卿》,凡二首^②,詹鍈疑张卿即张休,李白的诗集中另有两首酬寄之作^③。从苦雨的诗情体会其心境,当作于太白初入长安、怀才不遇之时,因此借外物而有所寄慨。不过从玉真公主礼让谪仙的诗人寄居于别馆的情况,这位入道的贵主确有赏识他之处。楼观附近的这处别馆,王维所作的应制诗即列于首篇,题作《奉和圣制幸玉真公主山庄因题石壁十韵之作应制》^④,应是诗中所表现的山庄景致最能代表公主别馆的趣味;相较之下储光羲所作的《玉真公主山居》,就只是泛泛叙述公主的独隐之意而已。

王维一生之中曾数度出入长安,所以奉和之作应在天宝年间。他在开元七到十一年初入长安,曾有得力于岐王之助的说法。十六年重返长安,曾与崔兴宗、裴迪同隐于终南山中,又曾卜居于蓝田,随后出使塞外;到天宝前后又三返长安,三年曾一度辞官退隐淇上,直到六年才又四返长安^⑤,这首奉和之作当是应玄宗之制。公主的山庄即是在终南山之麓,与他所隐居的别墅相近,写来最为亲切,首句就说:“碧落风烟外,瑶台道路赊。如何连帝苑,别自有仙家。”接下即写缘溪翠华、洞中日月等景象,烘托山庄别有洞天的世界。王维本就好读道书,因而使用道教的故事颇能切合公主的身份,如“种

② 詹鍈《李太白集校注》,页610—614。

③ 同②,诗题为《秋山寄卫尉张卿及王征君》、《酬张卿夜宿南陵见赠》。

④ 《王摩诘集》卷一一、《全唐诗》卷一二七。

⑤ 庄申《王维研究》(香港:万有图书公司,1958年)。

田生白玉,泥灶化丹砂”、“御羹和石髓,香饭进胡麻”,都是连用典故以妆点公主修道的情境^{②6},既有仙道诗的仙言仙语,也仍具有王诗的恬淡趣味。

玉真公主生前活跃于长安、洛阳两京,直到天宝乱后,才随玄宗的退位而退出政治舞台,据宋长白《柳亭诗话》所载:上元元年(760)李辅国迁上皇,并出玉真公主。可知玉真公主在肃宗之朝犹存^{②7},本传说公主“薨宝应时”,肃宗宝应只一年(762),翌年即代宗广德元年。这位入道的贵主以女冠的形象,凡历睿、玄、肃三朝,确是能符合“延十年之命”的出家心愿。从睿宗朝为之立玉真观,耸动朝野,较诸金仙公主,玉真确是较具俗世的贵名厚誉。且其人虽自陈“请入数百家之产”,却又在仙人台下构筑灵都观,在洛阳也有政平坊的安国观,又有终南山的别馆,可见所享受的依然是王府贵主的特殊待遇。这些公主所遗下的女冠观,在其死后都成为文士喜爱歌咏的题材;其中辅兴坊的玉真观由于地利之便,特别成为一些文士在长安经验的一部分,因而常被保存于诗集内。

现存唐诗中较早的题咏玉真观诸作,就有大历十才子的韩翃、司空曙,均距玉真公主之卒不远,所以都有强烈的睹物怀想其人的追怀情调。韩翃作《题玉真观李秘书院》,对于观中的世界即表现出神秘、幽深之感:

白云斜日影深松,玉宇瑶坛知几重。把酒题诗人散后,华阳洞里有疏钟。(《全唐诗》卷二四五)

韩翃的把酒题诗表明是在“人散后”,这句可解作当时之游在日暮之时游人已散;也可解为观中之人已渐散,借表空寂的情境,因为末句的华阳疏钟,同样也属于疏散、空旷的感觉。诗作于黄昏后,可见斜日松影的深沉气氛,又疑问玉宇瑶坛知有几重,即以外景烘托内心,对于女冠世界确有无数的惊奇。此类女冠观内的幽深、难解,实为当时人对传闻中宫观女冠的共同感

^{②6} 这些典故见于《神仙传》白石先生、焦先及王烈传中,六朝诗人在游仙、涉道诗已常引用。

^{②7} 同注^{①7}瞿蜕园校注本,页614。

觉。同样的在司空曙《题玉真观公主山池院》中也对其人已渺，而有句歌咏：“镜掩鸾空在，霞消凤不回。唯余古桃树，传是上仙栽。”（《全唐诗》卷二九一）可证大历年间诗人游经玉真观，仍对这位传闻一时的出家贵主充满好奇之感；知几重、唯余等一类的遐想，正是围绕玉真公主的传说而想象其人其事，贵主的人道确是一件奇特的事。

玉真观具有独特的地位，在中唐时期的张籍、白居易也曾分别写出不同的经验。张籍有《玉真观》诗，强调外人不得常入观中，因为宫观曾为贵主所住，也应继续为女冠之所居：

台殿曾为贵主家，春风吹尽竹窗纱。院中仙女修香火，不许闲人入看花。（《全唐诗》卷三八六）

重在叙写贵主之家已随风而逝，观中所有的女冠却仍旧续修香火。院中仙女原就是后宫的嫔御在此清修，自是不容闲杂人等入看，这里的“花”自是一种隐喻。唐代的宫观制度原有道士、女道士分别住持的规定，男女修道者分别而居，原有防闲之意，也不致有妨清修，如此才符合道士出家的本意，这是道士修道制度的逐渐定型化。从诗中透露中唐时期宫观确有防闲的规定，应与道僧格的制定施行有关^②。

对于院中之花虽有不许闲杂人等入看的隐喻，但一些骚人墨客却仍多有一游亲炙的机会。白居易（772—846）在穆宗长庆元年至二年（821—822），就曾写《玉真张观主下小女冠阿容》诗，与另一首表现郭代公爱姬薛氏幼时为尼的《龙花寺主家小尼》，同样都是揣摩出家小女子的心境，其中难免就借机点出这类女性的闺情：

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。（《全唐诗》卷四四二）

^② 道僧格的研究，有秋月观暎《道僧格の复旧について》，《历史》第4辑（1959年）；诸户立雄《道僧格とその施行について》，《集刊东洋学》第31号（1974年）。

诗人既特意以小女冠为题,自是为了表达其不得已在特殊的情况下走上修真之路:前半先极写小女冠之美,后半则透露其思春的情绪。白居易特别选取小尼、小女冠为题材,确是有意表现寺院、宫观内的闺情,为一极有趣味之作。

玉真观有张观主等一类女冠住持,白乐天即以名著一时的文士身份前往谈道。宫观中的住持由于娴熟道书,文士也乐于交往,姚鹄就有《玉真观寻赵尊师不遇》,尊师为道教内的名称制度,成为唐人对于修道者的尊称,赵尊师当是会昌年间的女冠。姚鹄是在会昌三年(843)及第,曾写《及第后上主司王起》,《全唐诗》卷五五三将访玉真观诗置于及第诗之前,应该确认是他入京考进士前所作,因而有机会寻访玉真观的赵尊师,由此也可略窥文士与女冠的交往情形。诗题即点明“不遇”,故诗中有“羽客朝元书掩扉”、“山也满楼人未归”诸句,他使用林中雪径、松阴绕院的寂静,目的在衬托幽人不在,而另有一分寂寥之感。末句即结以“恁高月断无消息,自醉自吟愁客晖”,表现其寻访不遇的惆怅。

有关玉真公主的传闻,在唐代社会普遍流传的情况,也会成为有趣的逸事,晚唐李群玉(813—860)即直接以《玉真观》为题,首句就写“高情玉女慕乘鸾,绀发初簪玉叶冠”,《全唐诗》录有小注一条:“公主玉叶冠,时人莫计其价。”(卷五六九)就是强调当时人对于宫观女冠留下了豪华服饰的印象。唐初已规定道士、女冠的服饰图制,道教的服饰虽是奇特,却仍以简朴、庄严为主,才符合女冠出家就需舍离世情的本意^②;诗中特意点染公主有别于修真女冠的,就是将其所戴的玉叶冠形象化,以显示帝女之为宫观女冠的刻板印象。在质疑帝女的入道情怀中,暗示浮世层城,终将舍离,所以末句云“一自箫声飞去后,洞宫深掩碧瑶坛”,就有人去坛空的感慨。

玉真观之外,洛阳的安国观也见于卢纶的歌咏中,这首《题安国观》,《全

^② 详参拙撰《唐人葵花诗与道教女冠》,见本书页240—268。

唐诗》卷七八三作卢尚书，卷二七九则作《过玉真公主景殿》，而《古楼观紫云衍庆集》卷下也作此题。应是题作安国观诗，其下即有一行小注，极为珍贵：“东都政平坊安国观，玉真公主所建，女冠多上阳退宫嫔御。”卢纶为大历才子而又曾经历天宝之乱，所以所咏的应有几分纪实：“夕照临窗起暗尘，青松绕殿不知春。君看白发诵经者，半是宫中歌舞人。”洛阳安国观在景云六年置道士观，十年玉真公主居之，就改作女冠观，正可安置上阳宫的退宫嫔御。所以“起暗尘”、“不知春”两句均隐喻宫人的生命情调；在“君看”的提问句下，提醒读者注目夕照中的白发诵经者，半是曾经在宫中度过歌舞岁月的宫人。其中虽不着一怨字却自有无限的怨意。所以这首诗不管是过玉真公主景（影）殿抑或是题安国观，都并非实写玉真公主本人，而是在其豪华光影的背后，隐隐浮现的随伴入观的宫人，或是退出上阳宫的白头宫女，宫人的生命就如临窗的夕照，这是宫观女冠中较为幽晦的另一种闺情。

安国观中尚有九仙公主旧院，在《诸公主传》中九仙公主并未被明白叙述，疑指玉真公主，因其为睿宗第九女，所以也可称作九仙公主；而玄宗的二十九女中排行第九的是怀恩公主，也有奉道的嫌疑，但是蚤薨，所以可能仍是玉真。王建曾有《九仙公主旧庄》（《全唐诗》卷三〇〇），刘禹锡也有《经东都安国观九仙公主旧院作》（《全唐诗》卷三五七），王建作此诗时，旧庄已渐荒废，但上距玉真之卒并不远。所以诗中有感于其人已远，有种物故人非之感，诗中所说的“楼上凤凰飞去后，白云红叶属山鸡”，凤凰就是隐喻玉真公主。这一旧庄在建写作时，仍是由女冠任观主，所谓“本主分将灌药畦”，就是观主种药，仍属于女冠服食的作法。

刘禹锡（772—842）路经此庄，是在大和中分司东都时。他因元和十年作《游玄都观咏看花君子诗》，语涉讥刺，执政不悦，因而被出，辗转十余年；太和二年（828）征还，复作《游玄都观诗》及序，又为执政者所不悦。在分司东都时感慨颇深，故其诗云“仙院御沟东，今来事不同”，刘郎此番来游别有深刻的感触，所咏的“将犬升天路，披云赴月宫。武皇曾驻蹕，亲问主人翁”。

唐人习以武皇(汉武帝)喻指皇帝,对于皇帝、贵主的求仙风尚也隐有讽刺之意,这大概就是 he 常以文字贾祸的讽刺笔法吧!

四、诸公主女冠观与唐代诗人

两京城坊内与女冠有关的宫观,还有九华观、华阳观两处,也因位于长安城的通义坊、永崇坊,而成为文士游览、居停的好所在。武元衡(?—813)有《题故蔡国公主九华观上池院》(《全唐诗》卷三一七),这所开元二十九年蔡国公主舍宅所置的道观,层台曲池,称为胜境。所以通篇所咏的多用园林意象描写景色之美:“朱车临九衢,云木荡仙居。曲沼天波接,层台凤舞余。曙烟深碧茶,香霞湿红蕖。瑶瑟含风韵,纱窗积翠虚。”直到诗的后半才说“秦楼今寂寞,真界竟何如”,感叹帝子求仙,而今人已不在。

九华观既是一处胜景,这些曲池也就成为贵臣在上巳日举行祓禊的场所。在唐代道观与民俗活动已相结合,权德舆(759—818)即有两首:一是《上巳日贡院考杂文不遂赴九华观祓禊之会以二绝句申赠》,又作《上巳日贡院赠内》;二是《和九华观怀贡院八韵》(《全唐诗》卷三二九),使用绝句形式抒写祓禊的趣味,其第二首云:

禊饮寻春兴有余,深情婉婉见双鱼。同心齐体如身到,临水烦君便祓除。

祓禊本就是兼具文娱与民俗的一种节日,在“三日韶光处处新,九华仙洞七香轮”的佳节美景中,可见唐代文士的岁时生活。其他的和韵之作也强调仕女咸集、流觞曲水的情趣,所谓“上巳好风景,仙家足芳菲”、“真宫集女士,虚室涵春辉”、“丽曲涤烦虚,幽絳发清机”诸句,都叙写九华观的修禊之乐。

九华观在徐松《两京城坊考》中并未加收录,也未注明是女冠观,故可能是道士观。此外薛逢也有《九华观废月池》,一作《题昭华公主废池馆》(《全唐诗》卷五四八),写出“白鸟带将林外雪,绿荷枯尽渚中莲”的衰残景象,这座宫观到晚唐应已逐渐荒废了。

华阳观是大历十二年(777)为华阳公主追福而置的,《唐会要》作宗道观,在永崇坊内。这所道观可供外地学子栖止,欧阳詹《玩月诗序》云:“贞元十二年(796),瓯闽君子陈可封游在秦,寓于永崇里华阳观。”(《全唐诗》卷三四九)詹是闽人擢第之始,他与乡人多人亦旅居长安,秋八月十五夜,共诣陈之所居处,因有玩月之举,且作玩月之诗。可见唐人确有寄居寺院、宫观的习惯,因其僻静、便宜,确有便于读书人之处^⑩。

白居易在长安时,也与华阳观有颇深的渊源,曾多次见于诗文集内。他初入长安,在贞元十八年(802)以试判拔萃科及第,时年三十一^⑪。翌年春首次游华阳观,有《春题华阳观》诗,诗题下有小注:“观即华阳公主故宅,有旧内人存焉。”诗中对华阳公主入道及观中内人均有所感慨:

帝子吹箫逐凤皇,空留仙洞号华阳。落花何处堪惆怅,头白官人扫影堂。

这些白头宫人应是代宗时就随公主入观的,公主在大历七年入道,号琼华真人。琼华是美而即谢的,颇能隐喻公主因病而入道的病态之美;华阳则是追封的名号。本传说公主韶悟过人,“帝爱之,视帝所喜,必善遇;所恶,曲全之”,可惜病甚,白诗即以吹箫逐凤皇的箫史传说喻之,切合其以帝子的身份求仙去,却未能表现其人早薨的缺憾。唯后半则是针对陪伴的宫人,以落花为喻,颇能兴发宫人年华老去的惆怅之情。

长安居大不易,白居易其后一度假居于长安常乐里,贞元二十年始授秘书省校书郎,再移家卜居于渭上;二十一年又曾寓居于华阳观。《白氏长庆集》卷一三凡有三首为寓居观内所作的,均置于《螭屋县北楼望山》诗前——诗有小注云“自此后为畿尉时作”,就是元和元年(806)除螭屋尉以前完成的——也就是贞元二十二年,即永贞元年(805)。前两首是《华阳观桃花时

^⑩ 严耕望《唐人习业山林寺院之风尚》,收于《唐史研究丛稿》(香港:新亚研究所,1969年),页367—424。

^⑪ 讨论会时,曾蒙罗联添教授赐教,此处已予修正,特此致谢。

招李六拾遗饮》、《华阳观中八月十五日夜拾友玩月》。这段闲散的校书郎生涯,让他渡过闲散的日子,当时犹未成婚,故常招友赏花、玩月,或深夜剪烛,类似的诗句如“华阳观里仙桃发,把酒看花心自知”、“华阳洞里秋坛上,今夜清光此处多”等^②。

白氏的第三首《春申与卢四周凉华阳观同居》则颇能写出永崇里华阳观的地理环境,乃是一处较为僻静之地:

性情懒慢好相亲,门巷萧条称作邻。背烛共怜深夜月,蹋花同惜少年春。

东坛住僻虽宜病,艺阁官微不救贫。文行如君尚憔悴,不知霄汉待何人。

白氏在元和六年为盩厔尉时尚未娶妻,所谓“少府无妻春寂寞”(《戏题新栽蔷薇》),大概在拜左拾遗时才娶杨氏。关于华阳居的岁月,自记《策林序》也说:“元和初,予罢校书郎,与元微之将应制举,退居于上都华阳观,闭户累月,揣摩当代之事,构成策目七十五目,及微之首登科,予次焉。”白居易离开华阳观后,要到元和九年才重来此处,因而有《重到华阳观旧居》诗:“忆昔初年三十二,当时秋思已难堪。若为重入华阳院,病鬓愁心四十三。”(《全唐诗》卷四三八)白居易在四十三岁时重返长安,在此之前,他的政治生涯稍有波折。因为先前曾任左拾遗,因论承璀事,宪宗不悦,尤为当道者所忌,元和五年坐除京兆户曹参军;翌年母丧,罢官,居丧于渭村,志与事违,乃以诗酒自娱,凡退居三年;至元和九年始再入朝,曾有诗云“病身初谒青宫日,衰貌新垂白发年”,这首诗即写病鬓愁心的缘故。

唐代的宫观女冠既有公主及其宫人,而宫观又适为读书人所常寄居、旅游之地,因此虽不免在感伤白头宫人之余,也会发生一些特殊的事件,如安

^② 讨论会时,蒙罗联添教授指示:《白氏长庆集》卷一五另有一首《初授赞善大夫早朝药李二十助教》诗也与此有关。特此注明。

康公主的扰人事，连史官也不能不明载其事：“乾符四年（877），以主在外颇扰人，诏与永兴、天长、宁国、兴唐四主还南内。”如何扰人虽未明言，必与有失女冠的修真之旨有关。至于唐人笔记如《唐语林》卷七所载：咸通中（860—873）有书生“尝闻山池内，步虚笙磬之音”，即因安国观所在的政平坊，其东与上学宫相接，就难免会有些宫观女冠的闺情传闻于外。公主在入道后是否也有类似的扰人情形，史传纵使隐晦其事而不明写，总是有一些偶或见于文士的文笔中。

唐代诸公主中因入道而立观的记载，从睿宗朝直到僖宗召回扰人的贵主，几乎是无朝无之，只是晚唐时期国势渐衰，又因“僖、昭之乱，典册埃灭”，有关诸公主的生卒年已多不详，其后是否继续入道也多阙而不书，但随着大唐国势日渐衰颓，可信入道、立观的热潮也渐衰歇。所以唐代公主所立、所居的女冠观数目，大体与诸帝崇道的情形成正比。而对于入道公主及所遗的女冠观，由于中、晚唐诗人的接触已逐渐见于诗歌，而与初、盛唐时期直接与入道公主交游、往返的情况有别。一般言之，宫观女冠既有特设的女冠观，并不与一般的修真女冠同居处，其行为大体也都能遵守道教修真的戒规，诗人所慨叹的，主要是公主以高贵的出身居然舍弃荣华而专心求道，这是歌咏宫观女冠、女冠观所常见的主题。

唯晚唐前后，李贺、李商隐所作诗是走晦涩一路，因而注家作笺就常钩稽史实，认为其中必有是咏贵主人道的，如义山所作的《碧城》三首，末句所云“武皇内传分明在，莫道人间总不知”，历来的注家就怀疑其中有所寄慨。明胡震亨《唐音癸签》戊签就说是刺入道宫主，朱鹤龄的笺注也认为咏叹公主入道，冯浩也同意这一说法；至近代注家虽常创新解，唯对这三首用典晦涩的作品，在取舍之间也不完全排除其中有讽喻、影射的成分。李义山活动的时代（812—858）还在僖宗召回公主之前（877），不过少数公主的扰人事迹或已流传于士庶之间，因而诗人风闻其事，难免就会驱遣道教故实隐约道出其中的隐情。所以注解诸如《碧城》等一类诗，关键就在于需要深入了解宫

观女冠的时代背景。

这些隐晦难解的诗意,首章即有“书凭鹤附”、“树许鸾栖”等语,即寓托公主遁入此中,以恣其人间之欢。“若是晓珠明又定,一生长对水精盘”,晓珠不定,故得纵情幽会;若既明且定,则一生只宜清冷。冯浩的笺注大抵是从宫观女冠的传闻事迹作解,顺着这一诠释角度,则次章首句云“对影闻声已可怜”,正逗引出女冠的苦境,修真乃是需要意志力的坚持,“不逢”、“莫见”两句即写修道者需要清净其心并坚持其意,不达此一境界休要回首;下二句的“紫凤”、“赤鳞”,冯注是“狂且放纵之态”,但与前后语意不相衔接,是否要表现女冠的生活?因为末句的“绣被焚香独自眠”,即较明显地写出有所期望而未得的情景。三章则表现女冠虽有闺情,但终究需要有所节制。通章活用了《汉武内传》中武帝期会王母的典故,即七夕有期,唯因未曾降临,所以只得用金凤纸(道教青词用之)写下相思意。

大概当时公主的入道,扰人事是较严重的,至于一些艳闻则只是流传于文人雅谈之中,而形成另一种“宫词”。说这些人仙之间的期会是分明存在,人间不会不知,只是碍于道教清规或道僧格的约束,不能不自我检束,以免干犯戒规。从盛唐起开始有公主入道事,而中唐的记载中即特别指明宫人入道需要从事诵经、步虚诸事。在宫观内较诸宫禁,必有更多与前往游赏者接触的机会,因而难免产生一些浪漫传闻,类似《碧城》诗,所以写得如此隐晦,一定有不可明说的秘密。至少有关宫观女冠的生活,对于中晚唐诗人确是充满神秘的色彩,因此激发他们的创意,保存了当时女冠生活及其情感的实态。

五、《送宫人入道》诗的写作风尚及其主题

唐诸公主中入道的宫观女冠,例需有诸多宫女随侍,而这些女冠观也成为安置退宫嫔御的方式之一。在唐代的内廷制度上,对于年华老去的宫人自有一套处理其退宫的方法,诸帝常为了显示其德政,大多会在适当的时机

将宫人放出。所以唐代的文献中,唐初既有李百药上《请放宫人封事》、肃宗时也有李绹《请放宫女疏》^③;而高祖、太宗、高宗、玄宗、肃宗以下,几乎代代在新帝王登基时均会下《放宫女诏》、《出宫人诏》^④。可见将宫人放出民间视为常例,也常成为唐人小说中艳传的小说情节,如较晚出的《玉溪编事》即载有朱显得婚娶宫中旧人的一段传奇姻缘之类^⑤;但有些则会随从进入道观,因而促成《送宫人入道》诗的写作环境。

宫人在女冠观中的生活情况,较早见于诗及诗注中的就是卢纶《题安国观》序所说的“女冠多上阳退宫嫔御”,诗即写洛阳上阳宫的宫人入道诵经的情景,这是大历年间的事。而现存写上阳宫女的《送宫人入道》诗则为戴叔伦(732—789)所写的,也是表现出“上阳花落共谁言”的上阳退宫宫人的幽怨心事。其次就是中唐诗人鲍溶所写的《玉清坛》诗:

上阳宫里女,玉色楚人多。西信无因得,东游奈乐何。

表明玉清坛中的女子多是上阳宫女,显然到了元和以后仍是循例让宫人参与女冠观的法事。而华阳观中也有旧内人,则是白居易在贞元年间所及见的,都是属于退宫宫人在公主所居女冠观的纪实之笔。

退宫宫人除了可进入公主入道的道观,也可自由选择其他的道观修道。中、晚唐李远《观廉女真葬》的诗题下小注即云:“女真善隶书,常为内中学士。”而许浑(791—854?)在《赠萧炼师》诗也有较长的小序叙述炼师的事迹,清楚交代其入道的经过:

炼师,贞元初,自梨园选为内妓,善舞柘枝,宫中莫有伦比者,宠锡甚厚。及驾幸奉天,以病,不获随辇,遂失所止。洎复宫阙,上颇怀其艺,求之浹日,得于人间。后闻神仙之事,谓长生可致,乞奉黄老,上许之,诏居嵩南洞清观。迨今八十余矣,雪肤花颜,与昔无异,则知龟鹤之

③ 诸文见《全唐文》卷一。

④ 类此诏令见收于《全唐文》卷一、四七、一六一、三五六、五六六等。

⑤ 此一笔记收于《太平广记》卷一六〇。

寿,安得不由所尚哉。因赋是诗,题于院壁。

· 萧炼师的出身正是梨园弟子,能被选入教坊应是“善工舞”的左教坊,在延政坊中^{③⑥}。所以诗中有“曾试昭阳曲,瑶斋帝自临”、“急室求故剑,冥契得遗簪”之句。后来她抛弃荣华而入道学真,在企求延年一事也颇有成就,故诗云:“朱颜常似渥,绿发已如寻。养气齐生死,留形尽古今。”这是典型的由宫观中人转为修真女冠之例。诗意在五言排律中,委曲写出女冠的一生,曾被《柳亭诗话》推评为“丁卯集中之冠”^{③⑦}。

类此内中学士、内妓自求为女冠,因而出现在中、晚唐的诗及诗注中,显示应是宫中处置宫人的方式。其中也有宫中女子是自愿入道的,所以唐人小说《上清传》就出现了同一情节,说贞元年间,丞相窦参为陆贽所构陷,所宠的青衣上清在入宫之后,趁机于德宗前申告窦参之冤;而上清的归宿,也曾有“特敕削丹书,度为女道士”的一段情节。这篇传奇据考出于柳理所撰的《常侍言旨》,其后又录于陈翰《异闻集》内。正是以中、晚唐间的唐代社会为其时代背景^{③⑧},可见当时的诗人、小说家都熟知其事,因而表现于创作中。

《文苑英华》所收的《送宫人入道》诗,凡有五位,其中王建、张籍、于鹄、张萧远四位的时代相近,均属于中唐时期;而项斯则是在会昌四年擢第,已属晚唐期。其实《全唐诗》中所收录的还有戴叔伦一首,也是中唐写作这类诗题盛行行的产物;殷尧藩也有一首在《全唐诗》卷四九二,诗题则作《宫人入道》,其实也是送宫人入道诗,他是元和进士,可列于晚唐。此类同一诗题而一再出现于不同诗人的诗集内,除了反映中、晚唐时期的女冠情况外,还可解释为同一时期的名题,故诗人彼此之间相互的竞作,乃因观摩或仿作而选择了同一名题。值得注意的是目前已知首先创作此题者就是王建,他正

③⑥ 有关教坊中的艺妓可参任二北《教坊记笺订》(台北:宏业书局,1937年),页14—15。

③⑦ 江聪平校注《许浑诗校注》(台北:台湾中华书局,1973年),页401、407;又《全唐诗》卷五三七。

③⑧ 王梦鸥先生《唐人小说研究》第2集(台北:艺文印书馆,1973年),页24、25。

是以写作宫词“特妙前古”，名擅一时，因此也易于带动这一类题材的写作风尚。

王建的宫词多是从宗人枢密使王守澄处听闻的，“谈闲故多知禁掖事，作宫词首篇”。因为内庭深邃，王建即是无由得知，只能就传闻所及而取为素材，再经由想象力而加以发挥，借以揣摩宫中女子的心境。宫人入道的事情应该也是他们谈闲说故的谈资之一，以王建之深谙女性的心理，自易于借题发挥，在诗题上特意加一“送”字，可说是宫中女子的送别词。因为是抒写相送之际的情境，创作这类诗就需揣摩入道宫女的心情，王建即基于写作宫词的丰富经验，更是揣摩得入木三分。

王建之擅写宫观女冠，还得自另一种道教经验，就是诗集中所收录的，就有众多的游道观、送道士诸作，显示他常游历道观，并与道士习常往来，因此得以深知道观中的事情，才能结合宫词与道观经验。他早已在《宫词》中，表现宫人与女冠之间的因缘，其中既有描摹入道前的生活情境，表现即是宫女就有此打算：“私缝黄帔舍钗梳，欲得金仙观里居。近被君王知识字，收来案上检文书。”可见宫人入道住于金仙观，已是当时人通常具有的刻板印象。王建除《宫词》外，还有《上阳宫》诗写宫女的生活，其中已有“曾读列仙王母传，九天未胜此中游”。又有《题应圣观》诗，注云“观即李林甫旧宅”，徐松即曾录嘉猷观，也说是李林甫分其宅之一部分所置的，由其女儿主持；林甫死后，即改为道士观。但这时的应圣观还作为女冠观，徐松未录。王建写出“头白女冠犹说得，蔷薇不似已前春”诗句，颇能把握女冠感伤年华已老的伤春情绪。凡此均形成他创作《送宫人入道》诗的相关经验，进一步即可创作由宫掖转入宫观的送别情境。

王建就是把握一个“送”字，而充分发挥其想象力：

休梳丛鬓洗红妆，头戴芙蓉出未央。弟子抄将（一作留）歌遍叠，宫人分散舞衣裳。问师初得经中字，入静犹烧内里香。发愿蓬莱见王母，却归人世（一作城阙，又作阙下）施仙方。

这首诗所描述的宫人入道,先写宫人洗尽红妆后,头戴芙蓉冠,红妆与芙蓉是相对的意象:一是宫妆打扮、一是女冠妆饰。从服饰的转换写出身份上的转变,只有洗尽铅华之后才能进入清修的修道生活。这位宫人的本来身份正是教坊中人,一旦入道则将所有的一切都悉数分散:歌曲付与弟子,舞衣散给宫人。这是进入另一世界前处理生命型态的象征动作,有种隔绝于另一种人生的感觉。问师解经、入静烧香即是另一种生活的开始,也象征生命已进入另一新层次。最后则在祈愿中作结,希望得道后能重回人间度人,在感伤中透露出一种温馨之感。

张籍(778—830)在乐府古风上的成就,《唐才子传》卷五说足可与王建相较,真能“自成机轴,绝世独立”^③,他之作《送宫人入道》诗,也自成其独立风格:

旧宠昭阳里,寻(一作求)仙此最稀。名初出宫籍,身未称霞衣。已别歌舞贵,长随鸾鹤飞。中官看入洞,空驾玉轮归。(《全唐诗》卷三八四)

这一首诗所把握的送别情境,自出机杼之处就在于只写当下的情景:中间两联就是写身份刚刚转变之时,歌舞之身尚未适应云霞衣;而前此纵有旧宠新贵也需别去,才能另寻修真的生涯。张籍将写作的重点巧妙地放在初出宫掖、始入宫观的情境中,就具有不同于王建诗的送别情绪。可见当时的诗人既选用同一诗题,就需要别出心裁,才能出奇制胜。

大历、贞元年间,于鹄曾隐居于汉阳,现存的诗中就有不少题赠尊师、道士之作,可见其与道教的因缘颇深,乃是一位具有隐士性格的文士。他既与王建、张籍等屡有唱和,也就会写作这类诗,《全唐诗》卷三一〇有其题作《送宫人入道归山》诗,与《文苑英华》所题的稍异。选用这一诗题应是因为诗中强调诸多的名山意象,如玉峰、高松、缙山等,是这首诗所特别设计的别后情

^③ 布目潮溯、中村乔《唐才子传之研究》(东京:汲古书院,1972年),页306—308。

境,不过仍属于同一系列的作品。除了别后的修道生活,还有另一种特点就是写宫人的一生:从初入宫中到白发出宫,在宫怨诗中所写宫女的生命,常经由时间的推移委婉地表达出如何由绚烂归于平淡,这是常见的叹逝主题。于鹄所把握的正在于此:

十岁(一作五)吹箫入汉宫,看修水殿种芙蓉。自伤白发辞金屋,许着黄衣(一作喜戴黄冠)向玉(一作雪)峰。解语老猿开晓户,学飞雏(一作引雏飞)鹤落(一作下)高松。定知别后宫中伴,应听缑山半夜钟。宫人即是因吹箫而选入宫廷,就具有教坊的身份,“芙蓉”是芙蓉花,但在道教情境中,却能产生另一种歧义,就是芙蓉冠。李白诗中也曾用“头戴莲花巾”来描写女道士褚三清。这种服饰都是女道士所常服的,陶弘景《登真隐诀》说,玉女“戴紫华芙蓉巾”,而《三洞奉道科戒营始》也有芙蓉冠之制^④。从所种的芙蓉花转而歧出芙蓉冠,所以流传的版本中就有“许着黄衣”、“喜戴黄冠”的两种写法,应以“黄冠”意象较具有前后肌理的照应之妙。

戴叔伦即是在同一时期内选择了同一诗题,自需在送别题意上着手,才能不违题旨:

萧萧白发出宫门,羽服星冠道意存。霄汉九重辞凤阙,云山何处访桃源。瑶池醉月劳仙梦,玉辇乘春却帝恩。回首吹箫天上伴,上阳花落共谁言。(《全唐诗》卷二七三)

诗中所写的正是上阳宫中的白发宫人,退出宫门而改着道装,所谓辞凤阙、却帝恩者,即写出退宫嫔御的惆怅心境,因此末句才结以感伤的花落之悲情。在唐诗人的创作经验中,如何才能写出入道后对于神仙生活的向往,以及入道前的迟疑,都是送别诗的重要设计,而贯串其中的题旨正是白头宫人的无奈情绪,也是这类宫词最为感人之处。

张萧远是张籍之弟,所作诗在《全唐诗》卷四九一只录存三首,而这首

^④ 同注^②拙撰《曾略及道教的冠服制度》。

《送宫人入道》诗也见于卷一九六韦应物的名下。从张籍等人的写作风尚推测,以张萧远之作较为可能,且诗中所强调的舍宠求仙,也有张籍诗影响下的一些痕迹:

舍宠求仙畏色衰,辞天素面立阶墀。金丹拟驻千年貌,玉指休匀八字眉。师主与收珠翠后,君王看戴角冠时。从来宫女皆相妒,闻向瑶台尽泪垂。

首句正由张籍诗中发句的“旧宠”两句变化而出,但也有他别出心裁之处。因为张萧远以诗的前半说明入道的动机,乃因“畏色衰”而修仙求道,希企金丹驻年,正是照应前述所畏的年华老去,也是修道者希望延年益寿的理想。而后半则是写入道的情景,“师主”韦诗作“公主”,就是公主将宫女所戴的珠翠收回后,君王看着戴上角冠,这时已然是女冠之身。接下即写出宫女的感觉:于鹄是设想别后,尚在宫中的宫人一定有所感触,完全将整首诗的叙事观点放在入道宫人上;而张诗虽也是描摹入道者的心境,但在末句则有意回顾入道前的宫女心理,原本相妒的至此也相互垂泪,而一洒同情之泪——“闻向”韦诗作“说着”:前者意指听说宫中之伴入道后的反应;而后者则是入道后,宫女闲话及此,设想应有此类反应吧!

殷尧藩所作的一首则有所因袭,也有一己的创意,尤其是在起结的部分:

卸却官妆锦绣衣,黄冠素服制相宜。锡名近奉君王旨,佩箓新参老氏师。白昼无情趋玉陛,清宵有梦步瑶池。绿鬟女伴含愁别,释尽当年妒宠私。

起首二句即将宫妆锦衣与黄冠素服作一对照,以服饰的转变来显示身份的不同,与王建诗的发想有相近之处;至于结二句则又与张萧远诗的命意相同,《文苑英华》不录此诗,或即因其中的起结均有袭用之迹。不过中间两联,以君王赐名、道士授箓来表示入道后的女冠身份,则是较有新意,对于后来的项斯也有所启发。

项斯诗中也有多首涉道诗，显示他与道士常有往来，尤其梦仙、梦游仙诸作更是游仙的一类作品，将这些神仙意象引入《送宫人入道》诗中，就有《汉武内传》中董双成的传说：

愿随仙女董双成，王母前头作（一作结）伴行。初戴玉冠多误拜，欲辞金殿别称名。将敲碧落新斋磬，却进昭阳旧赐箠。旦暮焚香绕坛上，步虚犹作按歌声。

诗中除了引述董双成作为王母侍女的身份成为诗的发想外，中间两联特别专写初入道的情形，别称名与奉旨赐名，同是写出身份初改，此时旧习依旧在，所以有误拜、误进诸事，一直到末句，绕坛步虚，却犹作旧日的按歌声。项斯此诗的创意所在，就是有意表现初入道时尚未完全除却旧日的习性动作，有别于前此众作。

唐诗中同一诗题而多位诗人竞作并非少见，这类《送宫人入道》诗却大多出现于中唐及晚唐，则有特殊的时代意义，即反映出盛唐诸公主的入道立观，导致中唐时期的入道之风渐盛。公主既入观，自需有宫人随行；且公主所立的宫观，也需有宫人照顾、看守，就成为唐朝帝室处置宫人的新方法。王建等人既有写作《宫词》的兴趣，对于这一类新题材也就别有新意，因而形成一种写作风尚。这些作品大多集中于中唐及晚唐初期，确可与当时公主的入道情事相互呼应，所以可当作宫观女冠入道风尚下的时代产物。

六、结 语

唐代是道教史上一个开始奠定规模的时代，其中尤以道士的制度既承袭六朝又经整备，乃能将出家为道士纳入朝廷的管制中，设定“道僧格”来管理道士的行为。由于帝王中有不少崇道者，因而形成社会中入道的风尚，一些名士、贵主以舍家为道士作为修真学道的方式。影响所及则当时士庶也多以入道为美谈，玄宗朝，天宝三年贺知章因病，恍惚间如游帝居，乃请为道

士,还乡里,诏许之,以宅为千秋观,既行,“帝赐诗,皇太子百官饯送”^①。这些诗就是《送贺知章入道》,因而形成“送某入道”的诗题模式,直到晚唐姚鹄都还有《拟送贺知章入道》的拟作,显示送人入道诗确是一种写作的模式^②。

宫观女冠在女冠中,是与修真女冠以及假借女冠之名的娼妓,同属唐代女冠的特有现象。从盛唐开始,公主入道,宫人也随从进入道观中,这些帝王所设置的道观,或诸王大臣所舍宅建立的,一方面需要有宫人照顾,或从事步虚等斋醮活动;另一方面朝廷也需要处理宫人的归宿,除放出宫之外,也可让白头宫女作为终老之所。因此《送宫人入道》诗最早出现于中唐,以王建现存的一首较早,其次就是戴叔伦、张籍兄弟及于鹄等人,诸诗人相互之间以此为题,竞相表现宫中内人送别的情景。他们虽是使用同一题目,却对于宫人相送的外景、内情,分别从不同的角度细加揣摩,因而各自具有不同的风格。《文苑英华》特别列为道门中的一类,即因此之故。

诸公主入道后所立的宫观,在长安、洛阳城内常成为一处名胜,文士常借此雅聚游赏,或袂褰、或居住,因此读书人除了读书山寺外,也多了读书道观的风尚,白居易之喜居华阳观,就是显例之一。正因士子有借读道观、尤其是贵主所立道观的机会,就会发现生活于其中的白发诵经者,半是宫中歌舞人,因此兴发感慨,使用夕照、落花等具有凋残性质的意象,描述深院、松影中的幽深世界,这是有关题咏公主宫观的共通风格。宫人之入道既为宫人出路之一,偶而也会为小说家取材而成为小说情节。而其中最具有争议性的可能就是女冠的闺情,以贵主之身入道又不能谨守清规,其诸多扰人之处就成为李义山的笔下,特意表现为晦涩诗,让后人独恨无人作郑笺。

《送宫人入道》诗其实也可作为另一形式的《宫词》,王建即在《宫词》中加入一丝道教色彩,因此五代词人和凝在《宫词》百首中,就特别设计出一首

^① 《新唐书》卷一九六,又《旧唐书》卷一九〇均叙及入道事。

^② 姚鹄诗见《全唐诗》卷五五三。

宫中内人作女冠打扮云：“芙蓉冠子水精簪，闲对君王理玉琴。鹭颈莺唇胜仙子，步虚声细象窗深。”可说是宫人未入道而已有女冠的本事与准备。这种诗题影响所及也出现各类送人入道的形式，如送妓入道，或如李涉的《送妻入道》，都可视为唐代女冠文学的产物。入道对于修真者即是进入另一世界的开始，舍家而有所遁入，其中自有真正出自宗教情操的，如萧炼师即能修成雪肤花颜的女冠形象，就颇让当时人钦佩。而在黄冠霞帔之中，有待修成的止水般的心境，恐怕也需贵主、宫人入道后经历一重重试炼后，才可能自适自得。此时已超越了凡俗而进入无言之境，因此初入道的过渡阶段正是诗人才情所能着力之处！

附：唐清都观道士张万福在《传授三洞经戒法箓略说》（《道藏》肆三、四号）中有一段先天元年（712）十二月十二日的记载，他时为“太清观道士”，曾先后于景云二年（711）正月十八日与先天元年两次见到金仙、玉真二公主在大内归真观诣史（崇玄）尊师受道与“别院建坛”受道。他本人即任“临坛大德证法三师”，故得以记录其事，其中既展现了金仙、玉真二公主受道的豪华排场符合其贵主的身份外，也实录了坛场的诸般摆设仪制，乃是现存一篇珍贵的唐代受箓史料。附记于此，以证两位公主的入道在当时的道教界乃是一件至为被重视的大事。

（原刊《第一届国际唐代学术会议论文集》，台北：台湾学生书局，1989年，页159—190。收入本书时有改动。）

仙、妓与洞窟

——唐五代曲子词与游仙文学

在词史上与道教有关的约有两个问题,一是与道教音乐相关的词牌,二是与女冠制度相关的辞汇,而这两者之间又具有相互因应的关系。道教原先具有的清修性质的宫观制度,却演变为娼妓文学的一种隐喻,其中的关键时期,从唐末经五代到北宋初,也就是研究词史者列为渊源的一段时期,这也正是词文学具有创发力的阶段。道教在唐代的崇道气氛中发展其独特的风格,与之有关的道乐、道制均有蓬勃的发展,因此其影响面也遍及社会的不同阶层,五代、北宋初词中的道教成分,就是这一仙道风尚之下的产物,是道教文学中极具特色的成就。从文学史或词史的观点研究,词的形成问题一直是众说纷纭:有的提出“唐五代词”之说,解释两宋词的早期发展;有的则从音乐文学的发展,将宋前与词有关的时期称为“唐五代曲”或“唐五代曲子辞”。其实两者都属于一种溯源性的研究,而其中的关键就在早期的资料如何运用的问题。这一问题的提出与激化就在于对敦煌曲的解释,其中主要的问题凡有:敦煌曲不同写卷的抄写年代、所抄写曲辞的出现年代,这些

错综复杂的学术论争至今仍无定论^①。而道调及与之相关的词牌刚好又集中于这一颇富争论的关键时期中,本文并无意解决其中的症结,只是想从道教文化史的立场解说道教音乐、道教女冠制度与唐至北宋初词文学的关系,或许可以提供另一侧面角度的理解,其中所呈现的确有一些值得深思的问题。

一、敦煌曲辞的创调、流传诸问题

词为音乐文学,词牌中诸如《洞仙歌》、《阮郎归》或《女冠子》之类,自是与道教有密切的关系。但其中存在一些问题却需详加考察,就是原调始辞、原调原意、原调非始辞、原调非原意,或者非原调而与女冠、神仙相关。其实原调只是一种方便说法,从现存史料如《教坊记》及敦煌曲等是无法证明其为原调的,这里只是就词牌名称直接题作与仙道有关的,就说是“原调”;至于“始辞”^②也是不可能的,因为它的原作能否流传至今,在史料不足征的情况下,就只能保守地说是“原意”。曲牌或词牌的名称与内容,其间的问题约有三个。一是牌名与内容相应,所咏的确为神仙或女冠,这是道教文学的正宗。二是牌名与内容不相应,其中有两种现象:一是名为咏仙,而所咏的则是娼妓;另一则是袭用调(词牌)名,所咏的则是其他的事物,这是游仙文学的变体。三是牌名与仙道无关,而所咏的则是神仙、女冠或是娼妓,后者就关系及娼妓文学的发展。这三种不同的情况都与音乐文学、道教音乐及女冠制度的演变有关。

道调的发展,唐代是承六朝斋醮之后而有新的制作,陈国符指出它是属于燕乐系统:高宗时有祈仙、翹仙等乐;玄宗时喜好神仙之事,制作道乐尤

① 有关敦煌曲的讨论,以任二北与饶宗颐、潘重规诸先生为主,其论争情况有波多野太郎在《东方宗教》上所发表的综合评议,颇为方便理解,可参53、54及55号(1979—1980)。

② 任二北对于“始辞”一辞的运用及其时代,较倾向于往前推,注意原调、本意较早出现的现象,详参《敦煌曲初探》,页50。

繁,有玄真道曲、大罗天曲、紫清上圣道曲及景云六曲等,施用于两京及诸州玄元庙^③。任半塘笺订《教坊记》时,也说明高宗、玄宗时期,所制道曲乃专为李唐颂扬老子,与法曲同属清乐^④。崔令钦所录的曲名,任氏均一一考订,在数达324首中,凡本意涉神仙者约有十余种:其中《众仙乐》、《太白星》、《临江仙》、《阮郎迷》、《五云仙》、《洞仙歌》、《天仙子》、《女冠子》、《罗步底》及《迎仙客》十种,所题的曲名大体可确定为道曲,其辞虽已不传,但从其他相关的记载仍可约略推测它的曲意。《众仙乐》与《唐会要》所载的《九仙》、《大仙都》、《飞仙》、《神仙》、《自然真仙》曲等,似为歌咏诸仙而作,与《祈仙》、《翹仙》诸曲,同属性质相近的道乐。而其他数首的制作,疑与神仙传说有关的,任氏所考出的凡有三首:《太白星》与《逸史》载章仇兼琼遇四酒仙,玄宗召问星公,说是“太白酒星”;《五云仙》为《幽怪录》载玄宗与叶法善步虚至广陵观游,诸士女仰望曰“仙人现于五色云中”;《罗步底》则是《神仙感遇传》载玄宗梦二十八宿中诸仙,自称寄于罗底间,访至宁州东南罗州山,闻乐得之^⑤。三首的事迹均与玄宗有关,自是因他崇道、礼敬道士,又曾于内道场亲教诸道士步虚声韵,而教坊的设置更是因他夙喜音乐之故。所以教坊曲中制作与他相关的道曲,自有其奉道的背景可以解释。

教坊曲中与后来使用的词牌有关的,也有四、五首之多:《洞仙歌》、《天仙子》、《女冠子》,虽无法找出相关的唐人笔记的事迹,但所显示的洞仙、天仙、女冠诸辞,则是游仙文学中所常见的。它与前述的《九仙》、《飞仙》等有所不同之处,就是较偏重于女仙的描述,尤其女冠的意象更是指女道士。由于曲辞不存,其原调原意究竟如何,就需从游仙的背景加以推测。另一首《临

③ 有关道教音乐的研究,较有系统的是陈国符所撰的《道乐考略稿》,收于《道藏源流考》(台北:古亭书屋,1975年),页291—307;而音乐史专著中也多涉及,可参杨荫浏《中国古代音乐史稿》(台北:丹青图书出版公司,1985年)。

④ 任二北对于崔令钦《教坊记》的研究成果,较早出版的有《教坊记笺订》(台北:宏业书局,1973年),页8—11。

⑤ 同④,任氏《笺订》。

江仙》，敦煌曲有《临江山》，属登临寄慨之曲；但五代《临江仙》之辞则仍有咏仙的艳情之作，因而原调可能也有《临江仙》一种。这些以女仙、女冠为题的曲子显示当时存在一种歌咏女仙的风尚，而这些女仙应有特定的时代涵意。

目前能据以推测此类曲名的资料，就是敦煌曲与《花间集》，据《花间集叙》即有“唱云谣则金母词清”之句，“云谣”二字除是用典，更有喻写《云谣集》等一类早期曲子辞的意旨。因此将《云谣集》杂曲子及其他敦煌写卷中的曲子，当作教坊曲与五代曲的中间阶段，就可发现这些残存的曲辞，有些固是本意，而有些则是只用其曲调而已，可见这些曲子的写作时代是存在诸多复杂的问题。

敦煌曲历经学者的整理，大体已能了解其抄写的情况^⑥。其中题名与神仙、女仙有关的曲调，见于《云谣集》杂曲子的凡有《天仙子》二首、《洞仙歌》二首，及另一类写宫观女冠的《内家娇》二首。此外其他写卷中所存的杂曲，还有《别仙子》一首、《临江仙》三首等。数目虽不多，仍可代表民间无名作家所保存的创作意念，与花间作家的表现相较，可作为另一风格的代表。《天仙子》一种较近于调名本意：

燕语啼时三月半。烟蘸柳条金线乱。五陵原上有仙娥，据歌扇。香烂漫，留住九华云一片。犀玉满头花满面，负妾一双偷泪眼。泪珠若得似真珠，拈不散，知何限，串向红丝应百方。（斯一四四一）

燕语莺啼惊教（觉）梦。羞见莺台双舞凤。天仙别后信难通，无人问（共），花满洞。休把同心千偏弄。叵耐不知何处去。正时（是）花开谁是主，满楼明月夜三更。无人语。泪如雨。便是思君肠断处。（同上）

^⑥ 敦煌曲的笺订凡有多家，本文参用潘重规先生《敦煌云谣集新书》（台北：石门图书公司，1977年）；饶宗颐先生《敦煌曲》，又有《敦煌曲订补》刊于《史语所集刊》第51卷1期；及任二北先生最新出版的《敦煌歌辞总编》（上海：上海古籍出版社，1987年）。

这两首的主题,任氏认为是“游女情辞”。“五陵”二字,指实游女与王孙的互相追逐的场所在长安,因而其创调约在开天间^⑦。五陵是唐诗中常见的地点,而使用的年代则从初唐至晚唐,这一个“三月半”的五陵原,正是长安年少的嬉游场所,而所与游的“仙娥”,自是假女仙之名而为艳情之行的游女、妓女。所以下半阙(或是另一阙)才以游女的口吻,自称为妾,写别后的惆怅。第二首有“天仙”二字,指别去的所欢者,与后半阙的末句“思君”相呼应^⑧。在同一类作品中,有时也用刘晨、阮肇误入仙境的传说,称为刘郎、阮郎,是从游女的心情写别后的思恋。类此曲子大多演唱于艺妓之口,携歌扇的仙娥正是这类女子的隐喻,所以《天仙子》的调名,所写的并非真为仙界中人,而是歌场中人,这种隐喻手法是以唐代社会的娼妓文化为背景。

《洞仙歌》二首则非属调名本意,所写的是“恨征人”,为假出征家人的口吻所写的闺情,所云“恨征人久镇边夷”、“无计恨征人”正是幽怨的情绪。曲中多强调思慕、怨尤之情,而结以愿望:“愿长与今宵相似”、“愿四塞来朝明帝,令戍客休施流浪”。类此征人妇的怨歌是唐诗中常见的闺情之一,但颇疑也是欢乐场中女子的假托之辞。不管其中所表现的思慕良人的情绪为何,都非调名“洞仙”的本意,原题应是与歌妓有关的洞中仙,乃是实际仙真的隐喻,它的创调时间应与将洞仙转用为歌妓的隐语相符;至于类此征人妇幽怨之作的作辞时间应该较晚才出现。

《别仙子》一首,任氏注明是“调名本意”,为“男女热恋之作”^⑨:

此时模样,算来似,秋天月,无一事,堪惆怅,须圆阙,穿窗牖,人寂静,满面蟾光如雪。照泪痕何似,两眉双结。晓楼钟动,执纤手,看看别。移银烛,猥身泣,声哽噎,家私事,频付嘱。上马临行说,长思忆,莫负少年时节。(斯四三三二又七一一一)

⑦ 任氏上引书,页122。

⑧ 任氏将斯一四四一“天仙别后信难通”的天仙改作“思君”,惟本文仍依原卷。

⑨ 任氏上引书,页326。

这首恋情辞，到底是一般男女的热恋，还是五陵少年的游女情恋？从抄写的壬午即德宗贞元十八年^⑩，看则作辞时间可提早到中唐初叶。这时别仙子的仙子本意应与天仙子相近，是长安年少与游女的送别情辞。

《临江仙》四首，任氏将失调名的伯三一三七，题作《少年夫婿》；伯二五〇六、斯二六〇七及另一残卷，题作《时世参差》；斯二六〇七则题作《求仙》；又将另一首改为《临江仙》，题作《大王处分》。除第三首的残句有求仙之意，其余都非调名本意。其中有句“不处嚣尘千百年，我于此洞求仙”、“神方求尽愿为丹，夜深长舞炉前”，从洞中求仙、夜舞丹炉前的辞意，可知大体颇能符合原调的调名。

《云谣集》三十首中，虽只有《天仙子》、《洞仙歌》的调名与仙道有关，但已可以证明其中的仙娥、天仙并非神仙的本意，而是游女的隐语。从“五陵”一辞来推测，它也曾现于《浣溪纱》、《倾杯乐》、《渔歌子》之中，都是写五陵的浮艳少年与游女之间的艳情。因此这些直接题名为天仙、仙子的调名，也就反映出同一集子的时代趣味，确有狭邪之游的情调。此集另外还收有两首《内家娇》也是颇引起讨论的：任氏订为杨妃入道后、入宫前的天宝初年，是内廷乐工向李隆基邀宠之作；而饶宗颐先生则归为李存勖御制^⑪。其中的关键语，凡有“解烹水银，炼玉烧金，别尽歌篇。除非却应奉君王，时人未可趋颜”，及“应是降王母仙宫，凡间略现容真”。后一首伯三二五一题作《御制临（林）钟商内家娇》。这位御制中显现风流的第一佳人，既能炼丹，又应降仙宫，确有喻写杨太真的嫌疑，可以证明其他作品也完成于盛唐。

有关敦煌曲的讨论，任氏所提出的注意点中，凡有创调、作辞、选集、写卷四项，写卷为其下限，而其他诸项的上限就不易确定。从崔令钦之为玄、肃二宗时人，《教坊记》之记事于开元，则当中所保存的调名自应是开元教坊

^⑩ 饶氏上引书，页6。

^⑪ 任氏上引书，页229—234。饶氏书，页100。

的制作,则《天仙子》、《洞仙歌》等曲的创调时代确有产生于玄宗时的可能性。《云谣集》的作辞,从曲辞本身固然不易有明确的证据,但其中所反映的艳情多少可见其时代色彩,就是玄宗朝以来妓乐的普及实为一转捩点;德宗时游宴之风亦极盛,宣宗时士子与妓女交游的风尚大行,因而有孙棨《北里志》之作。这段时期妓馆和洞仙开始结合,教坊曲的流传、《云谣集》的搜集,都是这一期间的曲辞形成的记录,而不一定为一时一地之作。

二、唐诗“仙”、“妓”的隐喻与唐代社会的妓风

《教坊记》与《云谣集》中有关“仙”的概念,是基于唐人对仙的特殊认识。如果单纯地指称神仙、仙真,则是中国神仙思想史的自然发展,并无特殊之处。但从曲辞中所反映的仙娥、天仙、仙子作为一种特殊身份的女性的隐语来看,就需要了解“仙”字语意的转用,乃是时代风尚的产物,具有唐代社会用语的时髦性、流行性,这一点早在陈寅恪研究崔莺莺的真实身份时就已初发其覆^⑫,且为后来的研究者所袭用,并稍作修正^⑬。本文试将此一“仙”字使用的时代再进一步加以厘清,借以说明调名及曲辞的产生时代。这一问题涉及中国娼妓史及游仙诗史,确是有助于了解五代、北宋初词中的神仙意象的形成缘由。

六朝游仙文学,不管是游仙诗或游历仙境小说,大体保持了神仙、仙真的本意,纯粹咏颂游历神仙世界及交往仙人,即以刘晨、阮肇的误入仙境为例,与洞中女子的人仙姻缘,也是借用民间传说以表达时人对于理想婚姻的愿望,是一种幻设的笔法^⑭。至于上清经派以江南洞穴的地理景观为背景,

⑫ 陈寅恪先生具有创见的《读莺莺传》,发表以后既已为学界所接受,收于《陈寅恪先生论文集》(台北:九思出版社,1977年),页791—800。

⑬ 曹家琪《崔莺莺·元稹·莺莺传》,刊于《光明日报》(1954年9月14日),收于《文学遗产》第20期,即补充仙也可称呼一般女子或公主。

⑭ 详参拙撰《六朝道教洞天说与游历仙境小说》,《仙境与游历:神仙世界的想象》(北京:中华书局,2010年),页347—384。

完成其洞天福地的构想,让神仙中人栖止于其中,因而有“洞仙”的观念,这就是六朝末见素子的《洞仙传》^⑮。这两支分别流传于民间社会与道教内部的神仙说话,相互激荡形成素朴的民间说话,直至唐代保持此一面貌的传说仍然继续流传下去,成为唐人的游仙诗及仙境小说。但由于唐代娼妓的蓬勃发展,就出现文人狹邪之游的风尚,因而形成游仙的另一特异的发展,就出现了“仙”字的特殊用法。

洞仙的观念被转用于早期的资料,目前所知以张文成《游仙窟》为较早,这篇张文成的早年之作应该完成于高宗至则天武后掌政时期,当时积石山为唐军卫戍的前线,张文成所说的“此是神仙窟”、“此处有神仙之窟宅”,当是隐指妓院,而“忽遇神仙”、“忽逢两个神仙”的神仙则为营妓或官妓,此类游仙窟不过是一段狹邪游的经历^⑯。这一结论大体是可信的,将洞窟中的崔女郎以女仙代称,张文成当有所据于当时的传闻,而这一颇具有创意的隐喻手法,自初唐、盛唐之际既已出现,显示“洞仙”的语词用法已被赋予一种新意。在诗、小说的创作习惯上,由于它的新鲜感势必有所风行,尤其其中所指陈的又是狹邪之游,基于隐晦其行的考虑,妓院中人与游狹邪者共同使用时,就成为一种流行于某一行的行话,作为一种代称。

盛唐时期仙字语意的转用仍属于过渡阶段,还不十分普遍。李白(701—762)在观妓诗中所用的“出舞两美人,飘飘若云仙”^⑰,仍是明喻的用法,是按照唐人习惯,直呼妓女为美人,再以云中仙子比拟其舞姿之美。钱起(722—780)也在陪宴时,将仙妓与词人并提“词人载笔至,仙妓出花迎”^⑱。词人、仙妓均为宴集中骋艺的能手,一以文笔,一以歌舞,“仙妓”可

^⑮ 详参拙撰《〈洞仙传〉研究》,同注⑭,页317—346。

^⑯ 有关此一小说的研究凡有多篇,以波多野太郎《游仙窟新考》较为周备,刊于《东方宗教》第10辑(1942年)。

^⑰ 李白《秋猎孟诸夜归,置酒单父东楼观妓》。

^⑱ 钱起《陪郭常侍令公东亭宴集》。

说是装扮、技艺如仙的妓人。将仙子直接用以隐喻妓女的习惯，元、白两人最具有推波助澜的作用，这一公案早经陈寅恪抉发其中的隐微之处。

元微之(779—831)早年与崔莺莺的一段因缘，表现于《莺莺传》中，所续《会真诗》多运用许多仙真的典故，如金母、玉童，或“吹箫亦上嵩”、“萧史在云中”之类，其实也是一首男女情浓的艳诗。因而所会的仙真崔氏，陈寅恪疑其与杨巨源赋《崔娘诗》的萧娘一样，俱是使用典故，就是张文成所写的崔十娘。因此这一崔姓女子的崔，除了攀附高门之意外，又多了一层影射妓人的隐意。近年也有以仙字只是指美貌女子的说法，这一用法确也存在，但仍不能排除崔莺莺之为尤物的嫌疑，主要的证据还在微之、居易间有关《梦游春》诗的唱和。

元稹《梦游春》诗的诗句，有“但作怀仙句”、“近作梦仙诗”诸句，类此“怀仙”、“梦仙”诸字并非泛称，而是唐人有关咏仙的习用之题，卢照邻有《怀仙引》(《全唐诗》卷四一)、王勃有《怀仙》(《全唐诗》卷五五)，均为怀仙之例；王勃又有《忽梦游仙》(同上)，白居易也有《梦仙》诗，也多属于唐人游仙诗的同一系列^{①9}。元、白即是熟知此题，因而易于套用其格式，却巧妙地转用其语意，他所指的应是《会真诗》一类。所以《梦游春》中即有一段云：“昔岁梦游春，梦游何所指。梦入深洞中，果遂平生趣。清冷浅漫流，画舫兰篙渡。过尽万枝桃，盘旋竹枝路。”而白居易所和的也有一段云：“昔君梦游春，梦游仙山曲。恍若有所遇，似惬平生欲。因寻昌蒲水，渐入桃花谷。”《和梦游春诗一百韵》其中的深洞、仙山，及万枝桃、桃花谷，既是运用了仙境小说中常见的母题，又呼应《游仙窟》中的神仙窟、桃华洞，因此就更落实元稹的一段年少情缘，确有妖艳妇人或不寻常身份女子的可能性。其实元、白自是都熟知其事，因他们也都有当时文人蓄妓、招妓的习气，自能熟练地使用妓院中的习语。

^{①9} 有关唐人游仙诗的研究，详参《唐人游仙诗的传承与创新》，收入本书页27—50。

白居易一生咏诸妓诗也颇不少，德宗元和十年(815)贬谪江州时，曾作《醉后题李马二妓》诗，除写醉后观赏其歌舞之姿：“艳动舞裙浑是火，秋凝歌黛欲生烟”，又描摹二妓的容态之美：“疑是两般心未决，雨中神女月中仙。”雨中神女可解为巫山云雨中的瑶姬，月中仙可解为嫦娥，但也可解作直述醉眼中具有朦胧之美的女子，恍如现于雨中、月中。类此宴饮之中，佳肴美女并陈，极声色之欢，正是江州司马的行径。唐代进士多是风流自赏、流连诗酒，此中必也少不了歌妓。长庆三、四年(823、824)在杭州时就有《湖上醉中代诸妓寄严郎中》诗，前半也模拟诸妓的口吻使用仙郎的用语：“笙歌杯酒正欢娱，忽忆仙郎望帝都。借问连宵直南省，何如尽日醉西湖。”在醉歌欢狎的作乐中，代诸妓将所欢昵者称为仙郎正是典出刘、阮误入天台的六朝传说，也是男性社会创用的仙妓文学的习语。

中唐社会流行以仙拟妓，在当时既已蔚为风尚，就常成为夜宴、赠妓诗的新鲜意象。同为贞元年间的进士，王良士后来在任西川刘辟幕僚时，就有《奉陪武相公西亭夜宴陆郎中》诗，即细腻描摹夜宴的情调，前半的情境就设计得极为芳馨：“芳气袭猗兰，青云展旧欢。仙来红烛下，花发彩云端。”(《全唐诗》卷三一八)月中之仙、烛下之仙都能衬托出歌舞妓的虚幻之美。刘言史——与李贺同时，也有一首《赠陈长史妓》，小注云“本内宫人”(《全唐诗》卷四四八)，就以“宝钿云和玉禁仙，深含媚靥袅朱弦”描写宫中歌舞人的身份与声技。“仙”字自是隐喻身份的代称，即陈寅恪先生所说，“仙之一名遂多用作妖艳妇人或风流放诞之女道士之代称，或竟有以之目娼妓者”^②。这是第三种情况，在他的推测中曾引述施肩吾的两首诗：《及第后夜访月仙子》、《赠仙子》。前一首应是宪宗元和十年(815)登第时所作，在新及第的自喜情绪下，寻幽探胜，“还将天上桂，来访月中仙”。诗中所用的“月中仙”三字自是切合夜访的情境、月光之中的飘渺仙子；但也是用典，天上桂、月中仙

② 陈氏前引文，页791。

正是指嫦娥,这一神话象征是常被唐诗人引用的,也是仙妓诗的常用典故。不过白居易诗“月中仙”的新辞汇,以白诗的风行有可能早为娼家或诗人所熟知,则“月仙子”可解为妓女的艺名,也可解为诗人所使用的新隐喻。及第后往访仙妓,所反映的正是唐代进士常在登第之后宴饮于平康里的风尚,在当时已目为风流艳藪。

施肩吾早年作进士时,在夜宴时确有以仙拟妓的习惯。《夜宴曲》即写兰缸如昼、玉堂沈香的气氛中,“青娥一行十二仙,欲笑不笑桃花然”。将人间的盛宴比拟为瑶台仙宴,仙姬献舞。不过另一首《赠仙子》固有赠妓的嫌疑,但其写作的时间及手法就较为暧昧:“欲令雪貌带红芳,更取金瓶泻玉浆。凤管鹤声来未足,懒眠秋月忆萧郎。”(《全唐诗》卷四九四)诗中即使用道教的服食玉浆、萧史秦女的神仙眷侣的典故,固可依循仙妓诗的写作旨趣,解说为女妓以酒作饮,并写醉后酒醒时有所追忆于所欢;但也可当作风流女冠的闺情解,因为这位仙子在勤行服食求仙的行为中,仍可希冀萧史为伴,同登仙境之乐。将仙、妓二意象间形成的隐喻关系,以此直写女仙再辗转衍生相关的意象,实在是当时的诗人所体会的神话象征的表现手法:不直言妓,而又特多暗示其为妓院中人的身份,因此神仙意象只是一个假象世界。会昌、大中时人赵嘏有一《赠女仙》诗,也是采取同一写法:“水思云情小凤仙,月涵花态语如弦。不因金骨三清客,谁识吴州有洞天。”(《全唐诗》卷五五〇)凤仙、洞天原是游仙诗的意象,但在此则是隐喻吴州的女妓,因此水思云情、月涵花态的美貌柔情,应是人间、仙境的仙子所共具的联想点,可谓为娼妓文学的新表现。

宣宗时孙棨所写的游仙窟记录《北里志》,就具有笔记的真实性,其中所录的诗也是同一机杼。有关妓院的描述,在孙棨纪实之作以前,大多为小说家之笔,白行简的《李娃传》就以平康里鸣珂曲为舞台,其它“门庭不甚广,而室宇严邃”;及延入,始知其中“馆宇甚丽”。蒋防写霍小玉的“胜业坊古寺曲”,是平康里斜对有甘露尼寺的里坊,李益所住的西院也是“闲庭邃宇,帘

幕甚华”。至于孙棨所作的实录，其时间虽是宣宗时事，却也是玄宗以下的风流艳数的遗风，平康里正好在朱雀街东第三街，东为万商云集的东市，北为乐器商集中的崇仁坊，西务本坊为太学之所在，南宣阳坊则为杨氏昆仲的邸宅。此一精华区中就有许多欢乐场所，尤以南中二曲，“皆堂宇宽静，各有三数厅事，前后植花卉；或有怪石盆池，左右对设，小堂垂帘，茵褥帷幌之类称是”。长安城的妓院固然较为优异，为大都会中典型的神仙窟、销金窟，其他的商业城市也是如此。《云仙杂记》就特别纪载，宣城妓史凤“迷香洞”的奇闻，迷香洞、神鸡枕、锁莲灯的设备，需纳钱三十万始得登堂入室。而这位名妓也自撰一诗夸饰其中的迷人之处：“洞口飞琼佩羽霓，香风飘拂使人迷。自从邂逅芙蓉帐，不数桃花流水溪。”（《全唐诗》卷八〇二）史凤说此中天地有胜于桃源仙乡处，自是说明传说中的仙洞只飘渺于流水烟波中，而人间的仙洞则条件具足，就可暂扮仙郎。香不迷人人自迷，“迷香洞”三字可说是妓院最具体而微的隐喻^①。

游仙的隐喻系列中既然有仙洞，就有上演的洞仙、仙郎，将人仙之间的姻缘落实于狹邪之行中，形成一些虚幻的情恋。它表现在三方面，即：将普遍出现于元、白等中唐诗人所使用的洞仙意象，表现于游妓院的歌咏中；而妓院中人也被称为某仙，或自号为某仙；至于喜游狹邪者则以刘郎、阮郎等误入仙境者自居，扮起仙郎、仙夫，演出短暂的洞中情缘。从德宗到宣宗年间，教坊及妓院相互激荡，形成娼妓制度史上特殊的发展^②，也就在这一时期内，诗人建立了娼妓文学的主要特征，将刘、阮误入仙境、张生游历仙窟的小说情节另外赋予新意或强化其新意，从而形成具有新鲜感的新隐喻关系。

^① 《全唐诗》卷八〇二录史凤诗七首，分题迷香洞、神鸡枕、锁莲灯、鲛红被、传香枕、八分羊、闭门羹。

^② 有关唐代娼妓的研究，参王书奴《中国娼妓史》（台北：万年青书店，1974年）；单篇论文则有王桐龄《唐宋时代妓女考》，刊于《史学年报》第1卷1期（1929年）；最近的则有宋德熹《唐代的妓女》是较完备的论文，刊于《史原》第10期（1980年10月）。

孙棨完成《北里志》的前后,正是娼妓文学具有高度创发力的巅峰时期,在此之前都只零散地出现,而平康冶游录一出,唐代社会也逐渐进入朝代末的衰世了。

神仙窟中的妓女以仙为名号,固然顺应了恩客的雅好心理,也成为自我身分的一种标志,其实命名取号的行为本身即是一种嘲弄,免于直面娼妓命运的悲凉姿势。宪宗、文宗时李涉即有一首《遇湖州妓宋态宜》诗,其一即云:

曾识云仙至小时,芙蓉头上绾青丝。

当时惊觉高唐梦,唯有如今宋玉知。(《全唐诗》卷四七七)

将云仙比拟妓人,也可能是自号;李涉在云仙至小时既已认识。其二则说“陵阳夜会使君筵,解语花枝出眼前。一一从明西沉海,不见嫦娥二十年”。二十年前旧识时,只绾青丝,而今却相遇于夜宴,花已解语。诗中以高唐神女、月中嫦娥作典故,都贴切地回应云仙的隐喻。在孙棨的记忆中,平康里的妓人本身就更集中地表现这一习惯,如南曲天水仙哥,字绛真,“仙”、“真”二字都是用以称呼神仙的,前道教时期的初意至此已转化为仙妓的用法,都是一些关键字眼^{②③}。故前曲假母杨妙儿家有长妓莱儿,字蓬仙——因她貌不甚扬但却利口巧舌;另一曲中还有俞洛真——此真字与绛真的真都有仙真之意,洛真就是洛水仙子。又有玉莲莲的女弟“小仙”,这是表示其年龄、辈分仍小。平康里有将仙、真诸字作为花名、艺名的习惯,也是当时社会中普遍流行的风尚。据载长安中娼女曹文姬,工翰墨,时号“书仙”,则是因有才艺并配合其身份,而赢得这一风雅的外号^{②④}。

^{②③} 详参拙撰《神仙三品说的原始及其演变》,同注①④,页1—47。此文只论六朝的仙真。而唐代的会真诗则《全唐诗》卷八六三录有云台山五女仙的《会真诗》,为杨敬真、马信真、徐湛真、郭修真、夏守真同夜成仙,各为诗以道意,事在元和十二年(817),属于仙真传说。又《全唐诗》卷八〇一又载葛鸦儿《会仙诗》,也写玉窗仙会之事,也是神仙本意。

^{②④} 《全唐诗》卷七八三;又卷八〇一录其《题梅山丹井》诗云:“凿开天外长生北,炼出人间不死丹。”

施肩吾以月中仙隐喻妓女，而薛能则以仙郎隐喻青楼恩客，都是娼妓文学的一种典型，其《赠歌者》诗就是表现这一旨趣：

一字新声一颗珠，转喉疑是击珊瑚。听时坐部音中有，唱后樱花叶里无。

汉浦蔑闻虚解佩，临邛焉用枉当垆。谁人得向青楼宿，便是仙郎不是夫。（《全唐诗》卷五五九）

孙棨所录的有关北里的歌诗，最能具体表现仙子与仙郎的相互关系，其中的赠诗都是出自那些自命风流的唐代文人的溢美之作，足可代表唐代社会的浮世风情，为唐代典型的进士浮浪性格，就像南曲颜令宾举止风流，好尚甚雅，病甚，请交往者送哀挽词，其中就有一首说：“昨日寻仙子，辄车忽在门。”以仙子作为妓女的代称即是赠妓诗的特色。这一情形也见于其他的赠诗中，假母王团儿有女福娘，丰约合度，谈论风雅，且有体裁，有崔知之在筵上赠诗：“怪得清风送异香，娉婷仙子曳霓裳。惟应错认偷桃客，曼倩曾为汉侍郎。”将福娘比为仙子舞霓裳，而自喻为偷桃的东方朔，彼此以仙界中人互喻，仙子就成为唐人对妓人的文雅称呼，这是类似行话的语言习惯所反映的社会文化，大唐文化也具体表现于其中。此外洞仙的观念也是北里的常见手法，完全是《游仙窟》的同一情调，像曾为席纠的俞洛真，进士李文远常乘醉偕友往访，是日新月初升，就当场题诗云：“引君来访洞中仙，新月如眉拂户前。领取嫦娥攀取桂，便从陵谷一时迁。”题后两日，果然潼关失守，孙棨叙述说这是讖诗，而黄宗羲《行朝录·自叙》则不耻其行，批评唐末士子“无心肝如此”^⑤。

刘郎、仙郎的雅称也是北里诗的常见手法，孙棨本人既熟知平康实况，也通晓游仙的传统，当时福娘有心从良，曾以红笺题诗送孙棨：“日日悲伤未

^⑤ 《全唐诗续补遗》卷一四收待试诗，为《国粹学报》第19期撰引黄宗羲《行朝录·自叙》，收于《全唐诗外编》（台北：木铎出版社，1983年），页546。

有图,懒将心事话凡夫。非同覆水应收得,只问仙郎有意无?”并自明未系教坊籍,只一二百金之费就可相从。孙荣则婉转相拒,后来终为豪者所得。又有小福,其人慧黠,善谈雅饮,孙荣也曾赠以诗:“彩翠仙衣红玉肤,轻盈年在破瓜初。霞杯醉劝刘郎饮,云髻慵邀阿母梳。”小福即以仙郎称孙荣,孙荣也以刘郎自称,对双方而言,在身份、语言上都是婉转得体的。但也有例外的情况,李标曾题南回王苏苏家:“春暮花株绕户飞,王孙寻胜引尘衣。洞中仙子多情态,留住刘郎不放归。”只是苏苏不领情,不觉得自己并非不放人,因而回诗责其为“闲人”,让李标头面通赤,命驾先归。其实妓人之不得不以洞中仙加于己身,多少具有一种苦中作乐的无奈心境,就像福娘何尝不想早日脱离仙籍,只问仙郎有意,就宁愿出洞天过平常生活,以了却残生,这才是大多数妓人的真实心愿。

唐代社会、尤其是进士的生活中与妓人交往,被目为是一种唐型的风流。而妓人之所以能让自命风雅、风流的文士徘徊流连,除了妓人较为开放的浪漫气质能激起诗人的逸兴之外,实因妓人中较特出的,都有一艺文的养成教育,造就出一套投合文士口味的交际能力,平康里中的铮铮者多能吸引一些举子、新及第进士与公卿子弟流连于此。由于“京中饮妓籍属教坊”,其才艺除歌舞外,也多能谈吐,也有赋诗的才能,一些才艺、姿色出众的,就被称为都知或席纠,负责主持宴饮的程序,制造欢宴的气氛,凡此均可见唐代艺妓确有殊异之处,章学诚论妇学时,甚至谓唐代妇女,“诗礼大家,多沦北里。其有妙兼色艺,慧擅声诗,都士大夫,从而醉唱”^⑤。其实这完全是得自唐人小说中的一种印象,李娃、霍小玉或平康里妓在小说中常被夸饰,日后随着唐人小说的流传,因而让后人产生此一刻板印象:以为诗礼大家多受限于士族教养的礼教约束,较诸妓院中的女性反是不解风情,这是不知文学常以非常事件作为叙述主体之故。因为妓人中的确有少数才艺颖出者,因而

^⑤ 章学诚《文史通义》内篇五论妇学(台北:国史研究室,1973年),页172—173。

又衍生出另一种“谪仙”的形象,用以描述误坠风尘的才女。

曾文姬自是娼女,且翰墨甚工,具有文艺的专长,就像薛涛之流,都是一些异数,有任生《赠文姬》诗最能表现类似的怜才惜才的心情,就是隐喻如此佳人竟然作妓,确可代表当时人的共同看法:

玉皇前殿掌书仙,一染尘心下九天。莫怪浓香薰骨腻,云衣曾惹御炉烟。

前半句就隐喻文姬是天上的谪仙人:“谪仙”正是自东汉末叶以下流行的神仙说话,到唐代用以指称一些具有特殊才能者,其异才本应为天上神仙所有,却因触犯天律,谪遣人间,所以所受的罪罚是种赎罪的行为^②。以谪仙加于文姬的身上,自是一种恰如其分的双关用法。其实蒋防笔下的霍小玉,就借鲍媒婆之口说是“有一仙人谪在下界,不邀财货,但慕风流”。因为这一谪仙人,在媒婆的夸说中,是霍王小女而竟遗居于外;而且资质秾艳,高情逸态,音乐诗书,无不通达。“谪”字可解为自王府谪放与谪下九天的双关语,只是小玉自知既是谪遣之身,因而预告于李益,只愿享有数年欢爱,一旦他要妙选高门,就要舍弃人事,剪发披缁,以了残生。惟所憾者小玉竟连此一心愿都无法享有,终为多情所误,可说是谪仙人谪遣至重的悲凄结局。郑休范就曾以此意赠天水仙哥,她能歌令,常为席纠,自是谪仙之流,所以赠诗即以此抒发其意:

严吹如何下太清,玉肌无奈六铢轻。

虽知不是流霞酌,愿听云和瑟一声。

即将绛真谐为降真,是从太清仙界谪下凡尘的仙子,其实全为恩客的溢美之辞,因“其姿容亦常常,但蕴籍不恶”而已。

从玄宗开始设立教坊之制,接下德宗至宣宗之世,娼妓就成为唐代文人

^② 详参拙撰《道教谪仙传说与唐人小说》,《第二届国际汉学会议论文集》(台北:中研院,1989年)。

生活中的一部分。诗人而不涉及妓女的鲜少见及,这是论唐代进士与娼妓者的共同看法^{②⑧}。游仙文学的正统就在此一时期转化成另一支仙妓文学,这是唐代文化有以致之:游仙的隐喻即形成仙洞中洞仙、仙郎的隐喻关系,原本素朴的游历仙境的情节,是刘、阮误入仙洞,并成就了一段“宿福所牵”的人仙婚配,而仙乡终不能久留,结局是仙郎注定仍需回归现实世界,传说本身是既凄美而又让人叹惋的。而唐人却将它落实于狭邪游的经验中,确是转变了传说的重点,冷酷地彰显恩客的虚矫心态。因仙乡仙子“共送刘阮,指示还路”,只是一了世缘,其后即超脱世缘、超脱世情;而人间仙子则长久在幻设的洞窟中,迎迓所欢,暂忘烦忧。如果刘、阮在仙乡只是暂留,等回归人间后,所见的情境是:“亲旧零落,邑屋改异,无复相识”,象征仙乡一日、人间百年的奇幻构想^{②⑨}。然则妓女之身在洞窟,却有一种时间愈长而渡日如年之感。所以仙窟、洞窟,以及仙子、仙郎等名词,固然造就了唐代社会中风雅的语言风格,但在妓人的实际感受中,这些仙言仙语勿宁是一种嘲弄,孙棨“久寓京华,时亦偷游其中,固非兴致,每思物极则反,疑不能久常”。因此记述其事,幸留此卷唐人的浮世绘于人间。至于《云仙杂记》所载的,其如姑臧太守张宪之流,使娼妓戴拂壶中锦仙裳,密粉淡妆,使官妓侍于阁下,传食者号仙盘使,诸倡曰团云队曳云仙等。类此行径不免是一种恶趣,中、晚唐社会这种特殊的时代趣味,确使中国娼妓史增添特殊的一章了。

三、唐人游仙诗中的仙、妓意象

教坊曲、敦煌曲的形成,既有此类仙妓的社会背景,因而出现《天仙子》、《洞仙歌》、《别仙子》等调名,其创调、作辞应该始于玄宗朝,而在德宗、宣宗两朝继续蓬勃地发展,成为反映当时妓院生活的音乐文学。此外又有《女冠

^{②⑧} 傅乐成《唐人的生活》,收于《汉唐史论集》(台北:联经出版社,1977年),页117—118。

^{②⑨} 详参^{①④}拙撰,页40—43。

子》一类曲调，所咏的显然是女道士，这又涉及唐代道教的女冠制度：本来女冠仅有修真、学道一类，乃为实践修道生涯而舍离人事，是为修真女冠。但在唐代，由于帝室崇奉李氏（老子），诸公主基于祈福、养生等理由，就有出家奉道的情形，而舍宅置观或特立宫观，后来也成为处置退宫嫔御、退宫宫人的方式，可称为宫观女冠^⑩。此外又有一种变质的女冠，名为女冠而行同娼妓，这是特别值得注意的一类。

唐时女冠观风行一时，人数既多，流品必杂，洁身自好者固为多数，而放诞风流者亦所难免，此一情况尤以中、晚唐较为多见。据王谔《唐语林》所载：“宣宗微行至德观，有女道士盛服浓妆者，赫怒归宫，立召左街功德使宋叔京令尽逐去，别选男子二人住持其观。”（卷一）可见宣宗时妓风既盛，女道士中已有渐失其清修旨意的。在诗史上以“独恨无人作郑笺”为特色的李商隐（812—858），他所写的晦涩诸作中，后人笺注时就致疑于其中有些即是女冠。他年轻时曾在玉阳山学道，有机会认识宋华阳姊妹；再加以当时入京赴考的文士常有修业山林的习惯，寺院、宫观均为住宿的场所，因而也增多与女冠认识交往的情形^⑪。只是这种往来是抵触戒律的，因此通常会出诸曲笔，义山的诗集中就有一首《月夜重寄宋华阳姊妹》诗，以晦涩的笔法写出倾慕之情：

偷桃窃药事难兼，十二城中锁彩蟾。

应共三英同花赏，玉楼仍是水精帘。

偷桃是男，窃药是女，昔同赏月，今则相离。义山曾住华阳观，据《南部新书》所载：新进士翌日排建福门候谒宰相，时有诗曰：“华阳观里钟声起，建福门前鼓动时。”观为华阳公主故宅，有旧内人居住，在永崇坊，方便应试者居于观中。义山还有一首《赠华阳宋真人兼寄清都刘先生》诗。其实女冠与士子

^⑩ 详参拙撰《唐代公主入道与〈送宫人入道〉诗》，见本书页169—202。

^⑪ 详参严耕望《唐人习业山林寺院之风尚》，收于《唐史研究丛稿》（香港：新亚研究所，1969年）。

的交往,既是违反道戒清规的,故不为时俗所容。所以义山集中有些难解的诗,诸如《碧城》三首、《圣女祠》三首及《燕台》四首,诗中都有隐情,冯浩作注,就认为都是“有所恋于女冠”之作。

女冠之中并非尽属修真而有性喜应酬的交际型女冠,在历史上与这种女冠有关的知名人物,一是薛涛,一是鱼玄机。薛涛名入乐籍,辨慧工诗,曾在蜀中出入幕府,历事十一镇,暮年屏居浣花溪,着女冠服,曾写《试新服裁制初成》三首,就是特别叙写女冠服饰。其三云:“长裾本是上清仪,曾逐群仙把玉芝。每到宫中歌舞会,折腰齐唱步虚词。”这一兼具乐籍与女冠身份的才女,由于她本人的自持,因而具有多才多艺的形象,在当时也有较正面的评价。至于鱼玄机也喜爱与文人交往,但其身在长安的红尘中,既无心清修,因而特多风流放诞的传闻。皇甫枚《三水小牍》即详载其事,说她“破瓜之岁,志慕清虚,咸通初,遂从冠帔于咸宜”。咸宜观在亲仁坊,与东市、平康里相近。《南部新书》说,长安士大夫之家入道,尽在咸宜^②。鱼玄机在此观入道,本人擅于艺文,由于“蕙兰弱质,不能自持;复为豪侠所调,乃从游处”,因而结交一批风流之士,载酒赋诗。从现存资料中知道她当女道士之前,就已曾为补阙李亿执箕帚,及爱衰,才入道的。所以虽留有残句“焚香登玉坛,端简礼金阙”,其实并未真能诚心奉道,其婢绿翘临死曾责她:“欲求三清长生之道,而未能忘解珮荐枕之欢。”这两句话最能刻划鱼玄机沉猜的性格,而其淫荡行为却也成为唐代堕落女冠的形象。与之相较则李冶之为女冠,反因诗中有怨情,而成为典型的女冠闺情。据传她五六岁时,就因咏蔷薇有“经时未架却,心绪乱纵横”之句,而为其父责为“必失行妇”^③。现存诗中以怨为题的《相思怨》、《春闺怨》,即为怨体形式自也多怨思;《感兴诗》一首尤能表现女冠的无奈意绪,诗也饶有情致,其诗云:“朝云暮雨镇相随,去雁来

② 详参②拙撰所引述。

③ 《全唐诗》卷八〇五引《吟窗杂录》。

人有返期。玉枕只知长下泪，银灯空照不眠时。仰看明月翻含意，俯眄流波欲寄词。却忆初闻凤楼曲，教人寂寞复相思。”因为女冠闺情常不经意地流露于其言行语默之中，就更切合其修真而又难忘世情的冲突，是一首颇为传神之作。

当时诗人对于女冠的印象，表现在交往酬赠中的自能委婉地表达女冠的情绪。施肩吾后来隐居洪州西山时，也有与女冠交往的赠诗，如《赠女道士郑玉华》二首、《赠施仙姑》，大体都能如实地表明修真女冠的真实心境：“玄发新簪碧藕花，欲添肌雪饵红砂。世间风景那堪恋，长笑刘郎漫忆家。”（《全唐诗》卷四九四）写出郑女冠饵服求仙，而嘲讽刘郎不知仙乡的珍贵。又写施仙姑“有时频夜看明月，心在嫦娥几案边”，也能表现慕仙的心理。两首作品中都将仙妓诗中常见的刘郎、嫦娥的意象，用在女冠修真求仙的愿望中，表达他在实际接触女冠之后较能体会修真女冠的真实心境。不过诗人对于女冠的印象却多少仍有风流女冠的感觉，晚唐李洞就在《赠庞炼师》诗，直言其妖艳、风流的形象：

家住涪江汉语娇，一声歌戛玉楼萧。
睡融春日柔金缕，妆发秋霞战翠翘。
两脸酒醺红杏妒，半胸酥嫩白云饶。
若能携手随仙女，皎皎银河渡鹊桥。

这位涪江庞炼师居然在歌热酒酣中，眼露妒意，胸比白云，而其风流放诞的风情出现在赠诗的情况下，也难怪李洞有携手共渡的大胆请求。类此露骨的女冠闺情，相较之下，则以黄蜀葵的幽怨、凄美比拟女冠，只是一种欲语还休的含蓄情绪而已^③。

对于女冠闺情的揣摩还有另一种表达手法，就是不出现在赠酬诗中，终究直接赠与时不能直言无隐，因而描写游仙的诗体中就出现另一种变体，尤其是

^③ 详参拙撰《唐人葵花诗与道教女冠》，见本书页239—267。

所谓的梦游、梦仙、梦游仙等诗体,其中具有女仙的闺情的比例较高。梦仙诗正体仍与游仙诗同样抒写慕仙的怀抱,但诸如元、白的《梦游春》诗,应即特加一“梦”字表示这是变体,为恍惚梦境的游仙之作。而表现仙子之不能完全超脱世情,仍有一丝幽怨之意,则梦仙诗就有特别的写作意趣。以现存梦仙诗的写作而言,初唐至中唐时期仍多为咏神仙之作,至晚唐时规抚原意的拟作也有多篇正体,凡有王勃《忽梦游仙》、白居易《梦仙》、祝元膺《梦仙谣》、李沆《梦仙谣》、王毂《梦仙谣》三首、廖融《梦仙谣》及沈彬《洪州解至长安初举纳省卷梦仙谣》;此外又有王延龄《梦游仙庭赋》、沈亚之《梦游仙赋》等,俱为游仙诗的另一系列作品,表现唐人的新创意。至于借用梦仙的体制,而增多一丝幽思,以出现于中、晚唐者最多,应是受到时代风尚的影响。

项斯——会昌四年(844)擢第——有两首,《梦仙》属正体,而《梦游仙》就写出天仙楼中的仙子:“鹦鹉隔帘呼再拜,水仙移镜懒疏头。”实为慵懒女仙的神情;至于续云:“丹霞不是人间晓,碧树仍逢岫外秋。将谓便长于此地,鸡声入耳所堪愁。”则写出独居仙境的寂寥。类此人间化的仙家情调,实际应有另一层含意,就是隐喻妓院的风光:所谓珠箔当风、鹦鹉频呼,可说是具有《游仙窟》的印象。韩偓(844—923)所写的《梦仙》就有较明显的仙子思郎的心情,这种风格与他的《香奁集》有关,此诗所呈现的情境,与其说是仙境,不如说是女冠生活:前半“紫霄宫阙五云芝,九级坛前再拜时。鹤舞鹿眠春草远,山高水阔夕阳迟”,写女冠修真是以现实界的经验为背景,“远”、“迟”二字写境亦兼写情,为仙乡的时空之感;至此才导出后半的情绪:“每嗟阮肇归何速,深羡张骞去不疑。澡练纯阳功力在,此心唯有玉皇知。”(《全唐诗》卷六八〇)阮肇速速其行,让仙子兴起嗟叹之情,这又是犹存世情的仙子。将梦游完全置于人间世,只将仙乡意象作为隐喻的,是徐铉《梦游》三首连作,写出魂梦所在的故人家:香濛蜡烛,户映屏风;而此中仙子则是慢调银字管、低缀折枝花,完全是仙妓的行为举措,结句云“天明又作人间别,洞口春深道路赊”,也是妓院前的场景。其他的两首也是同一情调,都是南国佳

人的情思,所谓“仙郎有约长相忆,阿母何猜不得知”,阿母两字即使用西王母的典故,为女仙得仙籍者之所隶^⑤,此处也可作为妓院假母的隐语。晚唐五代的诗人已将妓院拟为仙洞,自然梦游仙也就是梦游妓院的旖旎风光,类此游仙的变体可作为此一时期的特色。

游仙诗的诗题为六朝诗的类型之一,但最得其精神的仍是魏晋,南北朝时若非衰歇,就是沾染了道教的色彩,成为道教化的游仙诗^⑥。唐代的诗人以新体写作,又逢唐帝崇道的社会风尚,但也只有李白挟其不羁之才与慕仙之思,写作一些具有游仙意味的作品,其中只有《怀仙歌》等少数仍直用仙题;其他都属题非游仙,而有游仙之意,因此俱属游仙诗的本意,近于正体^⑦。真能以游仙为题,而有大量作品的就是曹唐,他有十七首七律体的《大游仙诗》,多歌咏神仙传说,其中九首与人仙恋有关,诸如萧史和弄玉、萼绿华和许真人、张硕和杜兰香,及最多的刘阮传说。类此恋爱色彩的神仙传说与他早年曾为道士的阅读经验有关,后来应第,又任官,将当时的仙妓风尚作背景,就完成分章咏事的游仙新作,而统于《大游仙诗》的总题之下。但真能表达他以仙诗写男女之情的,则是数达九十八首的《小游仙诗》,出之以绝句体,最能代表唐人变体的游仙诗,因而早受学者的瞩目^⑧。曹唐在第卅三首中曾有“玉童私地夸书札,偷写云谣暗赠人”句,“云谣”二字固可解为西王母的云谣曲,也可暗示敦煌曲中的《云谣集》。表明他深知民间情辞的写作传统,至少晚唐普遍的仙妓诗既已提供他以游仙诗咏男女欢情的背景。

《大游仙诗》中的刘阮事迹仍有咏仙事的成分,如刘晨阮肇游天台、刘阮

⑤ 详参拙撰《西王母五女神话的形成及其演变》,同注⑭,页83—106。

⑥ 详参拙撰《六朝道教与游仙诗的发展》,见本书页1—26。

⑦ 详参拙撰《唐人游仙诗的传承与创新》,见本书页27—50。

⑧ 有关曹唐游仙诗的研究,较早有程会昌《郭景纯曹尧宾游仙诗辨异》,刊于《国文月刊》第80期(1949年);又唐亦璋《神仙思想与游仙诗研究》即以李白、曹唐代表唐代游仙诗,《淡江学报》第14期(1976年4月);而近年较详尽的精彩之作,则为Edward H. Schafer, *The Sea of Time, Poetry of Ts'ao T'ang* (University of California Press, 1985)。

洞中遇仙子、仙子送刘阮出洞、仙子洞中有怀刘阮、刘阮再到天台不复见仙子,均敷演刘阮传说的情节而作成分章的故事诗。而《小游仙诗》则拈举为典故,就大有仙妓诗的意味。分见于廿三、廿六、四五及九八等四首中:

玉皇赐妾紫衣裳,教向桃源嫁阮郎。

烂煮琼花劝君吃,恐君毛鬓暗成霜。(廿三)

偷来洞口访刘君,缓步轻抬玉线裙。

细擘桃花逐流水,更无言语倚彤云。(廿六)

欲饮尊中云母浆,月明花里合笙簧。

更教小奈将龙去,便向金坛取阮郎。(四五)

绛阙天下下北方,细环清珮响丁当。

攀花笑入春风里,偷折红桃寄阮郎。(九八)

诗中的阮郎、刘君虽指仙子所暗恋的对象,与六朝刘阮传说却有不同意趣。其中反映的是个人的恋爱经验?抑或影射当时女冠的闺情?固然不易明白证实,但可信是依据女冠的传闻渲染而成,其他表现“西妃少女多春思”或仙界男女仙真的宴饮,必多有影射,因而出现这类特异的游仙诗。它写作于晚唐,表示诗人已需赋予新的意涵始能表现其创发力。其实同为晚唐诗人的司空图,也有两首游仙诗特意描写了“仙曲教成慵不理”及“刘郎相约事难谐”的情绪(《全唐诗》卷六三四)。这些阿母身边的女仙尽是新画娥眉、簇打金钱,完全是小女冠的行迹。由于女冠生活的闺情传闻流传于社会中,诗人才将它作为素材,写入梦仙、游仙诗中,凡此均可与曲子、词中的仙、妓相互对照,表明是同属一种社会风尚下的产物。

四、晚唐五代词中艺妓意象的仙化

晚唐五代是以仙喻妓的晚期,已较具体反映于词的写作中,至北宋初要不沿袭此意,就逐渐将道调、仙曲扩大为其他题材。一般词史将《花间》、《尊前》二集等作为词的滥觞,固然已因《云谣》、敦煌诸曲的出现而需适度修正。

即以仙、妓等意象的形成与发展,中唐至晚唐的推波助澜,将这一风气推至巅峰状态;而五代、北宋初不过是承续此一意趣而已。但因这些词家是以文人的身份填词,将原先流传于民间社会的道调、仙曲进一步地转用于词中,用以表现歌楼酒馆的生活情调,其影响力更大。两宋词人所用以表达类似的经验的,无不由其中取资。所以从这一观点考察,仙、妓的象征在五代词中建立,也是符合文学事实的。

在讨论五代词之前,先了解同一意匠表现于诗的,就可说明这是同一风尚下的构想,只是一以诗体,一以词体而已,后唐韩熙载有《书歌妓泥金带》诗,就使用一些神女、仙岛意象来表现:

风柳摇摇无定枝,阳台云雨梦中归。他年蓬岛音尘断,留取尊前旧舞衣。(《全唐诗》卷七三八)

阳台云雨、蓬岛音尘,都是用以喻指妓院;将仙乡飘渺转换于欢乐场所中,何尝不具有同一类似点?与韩熙载齐名的徐铉,仕南唐时即颇有流连诗酒之作,其中有《月真歌》,小注云:“月真,广陵妓女,翰林殷舍人所录,携之垂访,筵上赠此。”这位妓女乃“扬州胜地多丽人,其间丽者名月真。月真初年十四五,能弹琵琶善歌舞”(《全唐诗》卷七五二)。月真也就是月仙,正是妓人的传统艺名,当时娼妓的流风余韵已传至江南。另一《赠浙西妓亚仙》,注云“筵上作”,也将她赞美为“占将南国貌,恼杀别家人”的南国佳人,“亚仙”之称也是同一行话的语言习惯。此外《江舍人宅筵上有妓唱和州韩舍人歌辞因以寄》,歌咏这一翠鬟佳人,其中亦云“白雪飘飘传乐府,阮郎憔悴在人间。清风朗月长相忆,佩蕙纫兰早晚还”,就是用阮肇的典故写出其惆怅情绪。这些诗中所写的仙郎显然已无新意,缘于诗体至此已经定型,因而纵有同一意象,也常成为因袭的象征而已^③。而词之为体当时正处于尝试期,而且所

^③ 《全唐诗》卷七七八有潘雍,不详其时代,所作的《赠葛氏小娘子》即是同一写法:“曾闻仙子住天台,欲结灵姻愧短才。若许随君洞中住,不同刘阮却归来。”也借诗而深致其爱慕之意。

适用的场所正是歌舞场所,使这一行将沦为因袭的陈腐象征终得获致另一高度的成就。

现存于《花间集》等资料中的五代前后的词家,多为由晚唐入五代,也有一部分由五代入宋,基本上可视为宋词的起源时期。他们使用的道调调名中,以《临江仙》为最多,其次是《女冠子》、《天仙子》,而《洞仙歌》则较为少见。这是与曲调的音乐效果有关,形成词人填词时的选择依据,现在曲制散落,就只能依谱体会。五代词人对于这些道调的运用,既有采用隐喻手法以仙喻妓的,也有写仙(含女冠)而强调其闺情的;至于但用调名而另有题意的,则只是依谱填词的创作方式而已,就不详加讨论。

《天仙子》的调名在教坊曲中既已出现,敦煌曲中收有辞,《金奁集》收韦庄(836—901)作五首,入歇指调,皆平韵或仄韵转平韵体;而《花间集》所收皇甫松二首则皆仄韵单调小令,与《云谣集》的两首一样也是仄韵,但属于重叠为一片的形式则稍有不同,张先词倒是依用此法^④。词谱以皇甫松之作为例,大概因他是较早选用教坊曲的先例,但从史料言则可早到唐文宗、武宗时期。从他保存了《天仙子》写妓人的习惯,反映的正是当时以仙隐喻妓人的时代;韦庄的活动时间也是接续此一风尚的晚唐。《云谣集》中所保存的《天仙子》既然出现明确的五陵原、仙娥、天仙诸辞,而修辞手法也较朴质,因而有理由相信它是民间的乐工或无名氏之作;与之相较则皇甫松等人所作的就修饰得较为精美,成为文人之辞。

皇甫松对于曲子颇为内行,现存作品二十一首中,即有《怨回纥歌》、《采莲子》二首、《抛弃乐》、《杨柳枝词》二首、《浪淘沙》二首,都是采用曲子作为创作的行为,因此使用《天仙子》的曲调时也是当行本色,而当时也较近于原调的创作时期^⑤。故《天仙子》虽似道调,恐怕早已有特定的隐喻对象:

^④ 龙榆生《唐宋词定律》,即以皇甫松所作为例(台北:华正书局,1979年)。

^⑤ 皇甫松的曲辞,见于《花间集》、《尊前集》,经林大椿辑录于《全唐五代词》中,共得九调二十二首,多与调名相合,属于兼写诗、曲(词)的作家。

晴野鹭鸶飞一只，水荻花发秋江碧。刘郎此日别天仙，登绮席，泪珠滴，十二晚峰青（高）历历。

踟躕花开红照水，鸂鶒风绕青山嘴。行人经岁始归来，千万里，错相倚，懊恼天仙应有以。

两首均明白点出“天仙”两字：第一首以天台山的仙子为隐喻，开头就以鹭鸶单飞喻别后的形单影只，刘郎此日一别，漫无情绪，在热闹的绮席上也只兀自滴泪。第二首则写怅望所欢为归来的仙子，花开山青，行人归来，但在此情此景中，惟独所欢不归，难怪天仙懊恼不已。这是写给妓人唱的，故需揣摩、夸张其期待的情绪，为当时欢场中特意安排的洞窟情调，借以招徕恩客之作。

韦庄是“一生漂泊，所至有情”的多情诗人，因而从歌筵酒席间揣摩妓人的心情而写的，更易于符合“天仙”作为妓人的隐喻传统，成为调名本意之作。

怅望前回梦里期，看花不语苦寻思。露桃宫里小腰肢，眉眼细，鬓云垂，惟有多情宋玉知。

深夜归来长酩酊，扶入流苏犹未醒。醺醺酒气麝兰和，惊睡觉，笑呵呵，长笑人生能几何。

蟾彩霜华夜不分，天外鸿声枕上闻。绣衾香冷懒重薰，人寂寂，叶纷纷，才睡依前梦见君。

梦觉云屏依旧空，杜鹃声咽隔帘栊。玉郎薄幸去无踪，一日日，恨重重，泪界莲腮两线红。

金似衣裳玉似身，眼如秋水鬓如云。霞裙月帔一群群，来洞口，望烟分，刘阮不归春日曛。

前四首都是写梦里、梦后及酒后、酒醒的难堪情境，这是身在妓院的女子最感伤的时刻——如果要解为韦庄本人的凄寒心境，至多只有第二首，但通五首均写妓人，因此将深夜归来，扶入流苏帐，解为赴酒宴归来的佳人也未尝

不可。为何是仙子的感伤？因为她的秋思——生命中将有秋天的警讯，只有多情宋玉知，仙子自也有一丝期望，只是在现实中较易于落空，看花不语正是一种愁苦情绪。三首更以天上月光、地上霜华的空明外景（视觉）、秋雁频叫（听觉）显示人的不寐，是以外景衬托内情；绣衾香冷、人寂叶落则是所怀的“君”远去均写秋夜中的女子或妓人孤枕思君，确是抒写感伤的气氛。将天仙解作妓人，不解作一般女子的原因，在第四、五首中最易看出，说玉郎薄幸，离恨重重，正是烟花女子的口吻；尤其洞口张望刘阮的动作，依咏妓诗的隐喻传统，正是妓人思君的愁绪。所以词中所摆设的道具：流苏、绣衾、云屏、帘枕的是妓院风光；而细眉、垂鬟、云裙、月帔也是妓人装束，韦庄擅于模拟艳歌，故写出深刻表现妓人心境的词，是他的高明所在。

和凝所作也能依调名本意，表现洞中仙子的思郎情趣，其中的桃花洞、洞口及烧金、篆玉诸意象，都极为当行^②：

柳色披衫金缕凤，纤手轻拈红豆弄。翠蛾双敛正含情，桃花洞，瑶台梦，一片春愁谁与共。（其一）

洞口春红飞簌簌，仙子含愁眉黛绿。阮郎何事不归来，懒烧金，慵篆玉，流水桃花空断续。（其二）

当时词人显然有意夸饰仙子的等待，这既非原先刘阮传说的实情，亦非妓院女子的真情，而只是歌辞中的虚幻情意，却要写得似真：翠蛾含情、双肩含愁。故曲中的仙子表情，衬托在柳青桃红的气氛中，而最能把握这些仙子的神态的就是慵、懒二字，为欢场女子百无聊赖的生活情调。

《临江仙》也是教坊曲，敦煌所存的作《临江山》，所咏的也是江山胜景之概^③。但五代前后的《临江仙》却多能紧扣住“仙”字，为写情之作。这是双调小令，五十八字，五代词人采用此调的颇多。《花间集》收有张泌、毛文锡、

^② 和凝郓州须留（今山东）人，曾仕后唐、后晋、后汉，好为曲子，短歌艳曲，流布于汴洛，人称曲子相公。《花间集》收十二调二十首，《尊前集》收三调七首，多为冶艳之作。

^③ 任二北《教坊记笺订》，页91。

朱希济、和凝、顾夙、孙光宪、鹿虔扈、阎选、尹鹗、毛熙震、李珣诸作，几乎人各有作。南唐则冯延巳、李煜也有作。可见这是当时颇为流行的曲调。其中直接与仙子有关的为阎选之作^④：

雨停荷芰逗浓香，岸边蝉噪垂杨。物华空有旧池塘。不逢仙子，何处梦襄王。 珍簪对镜鸳枕冷，此来尘暗凄凉。欲凭危槛恨偏长。藕花珠缀，犹似汗凝妆。

十二高峰天外寒，竹梢轻拂仙坛。宝衣行雨在云端。画帘深殿，香雾冷风残。 欲问楚王何处去，翠屏犹掩金鸾。猿啼明月热空滩。孤舟行客，惊梦亦艰难。

第一首前半的荷芰香浓、蝉噪垂杨，是昔日所有而今日所见的景象；而后半的欹鸳枕冷、尘暗凄凉，则是别后的伤情，这一切都与“仙子”的联想有密切的关系。尹鹗所作的也是因景生情，荷芰馨香的情境，让他想起“昔年于此伴萧娘”的相偎情景；而惹起后半的别来情思，写作的手法较相近。第二首则以十二峰、仙坛等景象，咏楚王巫山神女的事迹，也是《临江仙》的本意。牛希济曾以此调作七首，俱咏仙迹，第一首即是瑶姬，此外还有谢家仙观、黄陵庙、汉滨解佩及洞庭君山；另外毛文锡一首也是咏黄陵庙。类此咏仙迹之作，也多近于调名本意。

和凝所作则是咏男女之情，两首之一描摹翠鬟女子的姿态：碾玉钗摇、雪肌云鬓；之二也写女子的姿容及“娇羞不肯入鸳衾，兰膏光里两情深”的情热，其中的场景为小楼绣帘；或服饰为披袍宫锦、碧罗冠子，也是欢场女子的情调。当时的词家惯写歌楼酒馆，习惯运用一些香艳而奢华的意象，以造成虚幻的气氛，既是实景，也是虚景，成为词中的妓院世界。鹿虔扈有一首就是在花柳、翠帘的气氛下叙写妓人的怨思：

^④ 陈弘治《唐五代词研究》（台北：文津出版社，1980年）指出其所传七调十首中，仅《临江仙》二首、《定风波》一首，题材与调名相合，余则尽为闺情别怨之作，页141。

无赖晓莺惊梦断，起来残酒初醒。映窗丝柳袅烟青。翠帘慵卷，约砌杏花零。一自玉郎游冶去，莲凋月惨仪形。暮天微雨洒闲庭。手援裙带，无语倚云屏。

梦后酒醒时，因而百无聊赖中，借写柳丝青烟，翠帘杏花，表现人的不寐。后半则写思绪、别后的相思，乃以小动作及凝定的镜头侧写。

“临江仙”三字本就与江边送别有关，所以时人常借此调抒写临别的愁绪；张泌、徐昌图、顾夔、孙光宪等俱用此法；李珣则用以写别后的情思，是借女子的心情表现偷看寄书而勾起“离情别情”，也是送别词的同一系列。冯延巳（903—960）有三首《临江仙》则多写离别，具有其作品中一贯的郁伊怆怆的风格，如“凤城何处，明月照黄昏”之句。南唐后主李煜（936—978）也有，并非用调名本意，而是抒写“门巷寂寥人散后，望残烟草低迷”的惆怅情绪。大体言之，《临江仙》一调较不涉及仙子等意象，与敦煌曲子的临别主题有一脉相贯之处。此外就是鹿虔扆借此调写“暗伤亡国，清露泣香江”；毛熙震则用以批判南齐天子，“妖君倾，犹自至今传”，应是目睹当前之景而感慨颇深之作，因此并非歌咏仙妓。

《女冠子》一调见于教坊曲中，但《云谣集》则未录存。五代词家填写此调的凡有十一家，且多为调名本意，所以怀疑它是晚唐才普遍使用的道调，而盛行于五代。其中一种写女冠的修真生活，反映的正是当时文士的刻板印象中有关女冠的服饰、斋醮及学道的修真心愿，这是女冠的特殊形象：

求仙去也。翠钿金篦尽舍。入岩峦。雾卷黄罗帔，云雕白玉冠。野烟溪洞冷，林月石桥寒。静夜松风下，礼天坛。（薛昭蕴）

星高月午。丹桂青松深处。醮坛开。金磬敲清露，珠幢立翠苔。步虚声缥缈，想象思徘徊。晓天归去路，指蓬莱。（李珣）

蕙风芝露。坛际残香轻度。蕊珠宫。苔点分圆碧，桃花践破红。品流巫峡外，名籍紫微中。真侣壙城会，梦魂通。（孙光宪）

步虚坛上。绛节霓旌相同。引真仙。玉佩摇蟾影，金炉袅麝烟。

露浓霜风湿，风紧羽衣偏。欲留难得住，却归天。（鹿虔扈）

薛昭蕴是写女冠舍家学道，“黄罗帔”正是女冠的淡黄服色^⑤，后半的凄寒、寂静既是外景，也是内情，女冠即以此心境敬礼诸天。“天坛”与“醮坛”、“坛际”及“坛上”都是女冠入道后主要的活动场所，在金磬、玉佩的声音与麝烟、残香的气氛中，专写夜醮及醮后的女冠向往蓬莱仙境或墉城仙会，这是道教文学中描写女冠的典型，可与唐人的《送宫人入道》诗媲美。当时女子入道后，穿戴黄帔、道冠的特殊形象，确有引人好奇之处。

五代词人也有专以女冠形象为主，再想象其心思的，其活动则不限于醮仪中，还有日常的修真生活中的一些细节：焚香、捧琴或闲步、漫行：

淡花瘦玉。依约神仙妆束。佩琼文。瑞露通宵贮，幽香尽日焚。

碧纱笼绛节，黄藕冠浓云。勿以吹箫伴，不同群。（孙光宪）

双成伴侣。去去不知何处。有佳期。霞帔金丝薄，花冠玉叶危。

懒乘丹凤子，学跨小龙儿。耐天风紧。挫腰肢。（尹鹗）

碧桃红杏。迟日媚笼光影。彩霞深。香暖熏莺语，风清引鹤音。

翠鬟冠玉叶，霓袖捧瑶琴。应共吹箫侣，暗相寻。（王熙震）

修蛾慢脸。不语檀心一点。小山妆。婵鬓低含绿，罗衣澹拂黄。

闷（闲）来深院里，闲步落花傍。纤手轻轻整。玉炉香。（同上）

词中的女冠戴着黄冠——“黄藕冠”或玉叶冠——这是使用玉真公主的玉叶冠典故^⑥。穿着黄帔，“霞帔金丝薄”、“罗衣澹拂黄”都是直写淡黄衣；而淡黄的神仙妆束穿在“淡花瘦玉”的女冠身上，唐人以黄蜀葵作比拟。孙光宪或即从这一类隐喻中，写出女冠淡淡的黄帔印象，并以此衬托修真的女冠对于秦玉、萧史一对神仙眷侣的欣羡之意，因为既可成仙又有仙侣，正是她们心中所暗暗期望的。这一典故的运用自有其仙真传说的传统。

^⑤ 详参^{②③}前引文，曾说明唐代女冠的服饰。

^⑥ 详参^{②③}前引文。

女冠求仙固为入道之所愿,但修真时深居道观的生活也是寂寥的,因而就有一丝祈求仙郎的期望。词人所用的自也是唐人习用的刘、阮传说,但只作为仙乡伴侣,而并非妓人的隐喻。类此作品凡有五首,也算是当时词家所共同的写作嗜好,特别是张泌与鹿虔扆两人所写的,构想和用词多有相袭之迹:

云罗雾縠。新授明威法箓。降真函。髻绾青丝发,冠抽碧玉簪。
往来云过五,去住岛经三。正遇刘郎使,启瑶缄。(薛昭蕴)

星冠霞帔。住在蕊珠宫里。佩丁当。明翠摇蝉翼,纤珪理宿妆。
醺坛春(草)昼绿,药院杏花香。青鸟传心事,寄刘郎。(牛峤)

露花烟草。寂寞五云三岛。正春深。貌减潜销玉,香残尚惹襟。
竹疏虚槛蘸,松密醺坛阴。何事刘郎去,信沈沈。(张泌)

凤楼琪树。惆怅刘郎一去。正香深。洞里愁空结,人间信莫寻。
竹疏斋殿迥,松密醺坛阴。倚云低首望,可知心。(鹿虔扆)

春山夜静。愁闻洞天疏磬。玉堂虚。细雾垂珠佩,轻烟曳翠裾。
对花情脉脉,望月步徐徐。刘阮今何处,绝来书。(李珣)

词中的道教意象运用贴切,用以塑造女冠的服饰冠饰,形象鲜明地突显出来;而她们的活动场景,则像明威法箓、蕊珠宫、五云三岛之类,写出求仙的不同阶级与理想。但“刘郎”意象在每一关键脉络中出现,不管是正遇或有心传奇,都有期望与仙郎一通讯息、互诉心曲的情意。所以一些表现情绪的关键字眼,都围绕着寂寞、惆怅与愁,这是文人有所据于当时的传闻,并加以创造的想象后,才能把握女冠内心深处的淡淡愁绪,类似的五首显示当时词人是根据一种模式而填写的。

将《女冠子》一调用以写妓及一般女性的也有,早在温庭筠时(831—872)就已将晚唐的仙、妓手法运用于曲子里,确有创新之处:

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。

在才子的笔下，巧妙描摹仙妓的容态、神情，再勉其早求仙、乘鸾去，就可与《女冠子》搭上题。他对于一些与女子有关的物件本就喜欢细加描摹，以此造成形象化的实感，此首也采用同一种技巧。后来韦庄所作有名的“四月十七”就采用其格律而直写感情。其他如欧阳炯二首、牛峤三首则写女子的艳情，但只借用曲调而已。比较说来，在道调的沿用情况下，《女冠子》仍然是其中较多使用调名本意的，这是因为女冠一辞本就专指具有女道士身份的，不便完全转用于妓人，而天仙、仙子等就易于成为隐喻。此外顾夔《虞美人》也写女冠云：“醺坛风急杏花香，此时恨不驾鸾凤。访刘郎。”（其六）调名虽非《女冠子》，其实也是表现同一意趣。晚唐五代是此调应用最符本意的时期，入宋以后就有较大的变化了。

在《花间集》内并未保存有其他《别仙子》、《洞仙歌》及《阮郎归》的曲调，不过李煜则尚存有一首。教坊曲中有一阙《阮郎迷》自是演自阮肇入天台的传说，《阮郎归》是否即传袭此调，因《云谣集》也没保存，所以曲谱也不可确知，因此李煜所填的就可作为谱例。与宋初晏几道所填的作一对照就可发现其中所叙的，虽未明言是仙子，但设想“珮声悄、晚妆残，凭谁整翠鬟。留连光景情朱颜，黄昏独倚阑”，则有等待郎归的词意。此外可附及的，就是后唐庄宗李存勖曾作《忆仙姿》，《全宋词》收此篇而改名《如梦令》，因为曲中有“如梦”二字。从词意“曾宴桃源深洞，一曲清歌舞凤，长记欲别时，和泪出门相送”，确是符合以仙喻妓的传统，《忆仙姿》应是原调名，而《如梦令》乃是东坡取资于庄宗此词，再易制新名的^④。冯延巳亦填此调，但只直叙多病女子的愁态，而不用女仙为喻。

^④ 《全宋词》中苏轼词《如梦令》下有作者自注语，说明嫌唐庄宗的原名不雅，乃取卒章“如梦”诸字，改为如梦令，时在元丰七年十二月十八日。

最后还需说明的一种是不使用道调、仙名,但却在写歌筵酒宴时使用仙真的情况:一是以神仙代称冶艳女子或妓人,韦庄较早使用此种手法,《喜迁莺》中有句云:“一夜满城车马,家家楼上簇神仙,争看鹤冲天。”这里神仙即指冶艳女子。稍后张泌的《浣溪沙》第三后半云:“云雨自散后,人间无路到仙家。但凭魂梦访天涯。”又第十前半云:“小市东门欲雪天,众中依约见神仙,蕊黄香画贴金蝉。”及《河传》云:“魂销千片玉樽前,神仙,瑶池醉暮天。”^{④8}类此文脉中出现的仙家、神仙俱是指冶艳女子或妓人,为当时的词家所共同因袭的象征手法。毛文锡的《恋情深》前半阙云:“玉殿春浓花烂漫,簇神仙伴。罗裙窄地缕黄金,奏清音。”孙光宪的《风流子》亦云:“楼倚长衢欲暮,瞥见神仙伴侣。微傅粉,拢梳头,隐映画帘开处。”两处所用的神仙也都是艳丽女子甚或妓人的代称。至于类似仙家的场所则孙光宪《浣溪沙》也有句云:“静街偷步访仙居,隔墙应认打门初。”(第九)仙居中人是否即有妓人的嫌疑?只要写她见客时微掩敛,得人怜,就可推知当时人在使用类似的意象时确是有特定的指涉对象。

游仙传说中的刘、阮二仙郎也一再出现在这类词中,皇甫松《河传》中已有“仙客一去燕已飞,不归,泪痕空满衣”(其三),即隐指刘、阮一类的仙客。至薛昭蕴《浣溪沙》有“碧桃花谢忆刘郎”句,就明白指实为刘晨。而毛文锡《诉衷情》的前半有“刘郎去,阮郎行。惆怅恨难平”,与后半的“何时携手洞边,诉衷情”相呼应,完全使用刘阮传说以写男女之情,而且恐非一般正常男女的相思之情,而是洞边相会的露水姻缘。大概当时人这一使用于词的手法是取资于游仙诗,但是在欢乐场所咏唱却已自有新意,顾夐《甘州子》即云:“曾如刘阮访仙踪。深洞客,此时逢。”(其三)阎选《浣溪沙》后半云:“刘阮信非仙洞客,嫦娥终是月中人。”诗中所指的深洞客、仙洞客,自是非寻常人,而是擅于狭邪之行的男子,故含蓄其词以此代称。甚至和凝《柳枝》在自

^{④8} 张泌在《花间集》中仅次于韦庄、薛昭蕴,曾事前蜀,官舍人,与南唐的张泌并非同一人。

叙其经验时,就明白自称:“雀桥初就咽银河。今夜仙郎自姓和。不是昔年攀桂树,岂能月里索嫦娥。”(其三)对照前两首中所说的“青青自是风流主”(其一)、“拽住仙郎尽放娇”(其二),就可知道这是词家常见的手法,并成为一种因袭的写作模式,《花间集》中几乎多属于这一类风格。

晚唐五代的音乐文学,不管说是教坊曲或《云谣集》中的曲子辞,多经指为宋词的滥觞,这一阶段大多较能保持题材与调名相合的情况^{④9}。其中所使用的道调名,除了《女冠子》较多写女冠外,其余如《天仙子》一类俱表现为艳冶女子或妓人,也多属艳情之作,此类情况与《花间集》、《尊前集》的写作、编辑有关,成为集中表现艳丽的风格。刚好娼妓文学也出现在此一时期内,就吸收仙、妓、仙洞等一组相关的隐喻词汇,又配合道调、仙曲的道教音乐,造成当时一种具有特殊趣味的作品。

五、结 语

道调仙曲至于北宋初叶产生了另一种发展,从词史言,社会经济的蓬勃、都市市民阶层的逐渐形成,均会提供形成词进一步发展的有利因素;加以北宋帝室崇道之风较唐代诸帝尤为热衷,因此道调就展开另一创新的局面。从五代入北宋初,到苏东坡一出才转变词风,新创的调名较诸五代有显著的增加,诸如迷仙引、鹊桥仙、梦仙乡、望仙门、望仙楼、玉女摇仙佩、解仙佩及长生乐等都纷纷出现,且多为长调,显示道教音乐及题材已成为词乐中的重要体裁之一,有关新制道教、神仙词调的特质需要专题讨论^{⑤0}。此处所要说的是前此出现的道调仙曲,至于此一时期又有了特殊的发展,就是题材不合调名,因而渐有于调名下另立小题的情形,这正是北宋词所形成的开阔词风。

^{④9} 陈弘治等人的研究均注意及题材与调名是否相合的问题,凡相合的都予列出,颇为详细。

^{⑤0} 此一问题,将另篇处理:《北宋崇道与词乐发展》。

五代所使用的道调中,以《临江仙》最为流行,但以《天仙子》较符合咏妓而仙化的本意,至于《女冠子》则大体符合女冠的原意及原调名。入宋以后——统计至苏轼为止,《临江仙》一调使用得最频繁:凡有柳永、张先、晏殊、滕宗谅、欧阳修、杜安世、俞紫芝、晏几道、王观、魏夫人及苏轼等,均曾填谱且有多次的情况。其次《阮郎归》则有欧阳修、司马光、俞紫芝、晏几道、魏夫人及苏轼等人使用。《洞仙歌》有柳永、欧阳修、晏几道及苏轼;《天仙子》有张先、苏轼,至于风行一时的《女冠子》则有柳永填写过。从词谱定其格律的观点言,这一转变其实易于解释,就是北宋初已开展长调的音乐风尚,因此晚唐五代道调的小令形式就需要调整使用。《临江仙》原就是双调小令,五十八字,具有适当的乐曲长度,张先入高平调,柳永入仙吕调,并演为慢曲,达九十三字,完全是长调的演唱法。《阮郎归》的调名,五代词人未见有保存填用的记录,它又名《醉桃源》、《碧桃春》,是本于刘、阮传说的调名,故作凄音,也采双调格式,凡四十七字。宋人所作的,欧阳修凡有四首为最多,而晏几道之作则可作为定格之例。《天仙子》在皇甫松、韦庄之作中均为单调小令,三十四字,张先兼入中吕、仙吕两调,并重叠一片为之,就演为双调六十八字。《洞仙歌》的调例已见于教坊曲,但柳永兼入中吕、仙吕、般涉三调,句法亦参差,已是长调;苏轼所用的《洞仙歌》,有小序说明是前蜀孟昶所作的旧调,此调八十三字,属长调。至于《女冠子》则原为双调小令,四十七字;经柳永演为长调后,已成为双调,达一百一十二字之多。由此可证北宋开始流行长调后,道调之为小令的势必演为长调,但长达百字的曲调较为迂徐,因而四、五十字的词调,如《临江仙》、《阮郎归》就成为两种较常被填用的,在曲调的音乐成分上考虑,这一转变符合音乐文学的发展。

北宋词家虽用道调,但为了突破晚唐五代词家为了符合调名的本意,而尽量写作仙子、女冠的情况,就大胆扩大题材,因而求其符合调名本意的就不多见。故出现在调名下自设小题的补救方式,张先填用《天仙子》凡有四次,均有小题,如“水调数声持酒听”,注明“时为嘉禾小倅,以病眠不赴府

会”，故所写的为个人伤时的情境；“持节来时初有雁”一首，注明“郑毅夫移青社”，则写送别之情；另外“醉笑相逢能几度”注云“别渝州”、“十岁手如芽子笋”则注云“观舞”，此两首中固有送别场面的“红袖舞、清歌女”，并有与观舞时“密教持履恐仙飞，催拍紧”的舞姿，却都与五代同调名的天仙送别之情不同，张先即自加小题就表示不用调名本意。而柳永所填写的《女冠子》，现存集子均不见小题，《洞仙歌》也是同一情况，这是因为作品本身所写的题材既已明白，不烦另注。可证词的演唱，柳永、张先所填的较为俚俗、香艳，本就为歌人所作，词意不甚深涩，不像后来南宋词家的多所喻意。因而这些道调有题与否，都不会影响其流传于歌楼酒馆之中。

大体言之，仙、妓及洞窟的观念固是早在初、盛唐既已有之，但盛行于诗中则需在中唐，等到晚唐五代时曲子辞的勃兴，在歌筵酒宴上就充分利用了这一巧喻，调名、题材及使用场所相互符合，成为娼妓文学的典型。这是小令时期，音乐的性质制约了词人的创作习惯，单调多而双调少，纵有双调也非长调。这一臻于巅峰状态的仙妓意象，至此发挥殆尽，所以入宋以后词家就不再专其心于此，要不就是更动词调格律而另寻题材，或更创新调，因而出现大量的新道调、仙曲，产生新的道教音乐。从仙、妓意象及其相关题材的运用，足以证实文学演进的定律就是创新。一种象征的建立可以反映社会文化的现象，而语言意象一旦陈腐就需新变，因此有关仙、妓的调名与题材，在这一考察下，确是可证其具有一个生成、发展与衰歇的过程，而五代至北宋初刚好是一个转变的关键时期。

（原刊台湾大学中国文学研究所主编《宋代文学与思想》，台北：台湾学生书局，1989年，页473—515。）

唐人葵花诗与道教女冠

——从道教史的观点解说唐人咏葵花诗

道教发展到隋唐时期已逐渐形成本身的制度,其中尤以道士、女冠的出家修行最为重要。而李唐一朝崇道日甚,在朝廷许可的情况下,入道成为当时的习尚,尤以公主、宫女的入道最受社会的瞩目,因而有关女冠的生活成为唐代妇女生活史的一页,值得研究中国社会史者的注意。从道教文化史的立场考察这段女冠的生活,就可发现道教教团为了因应女性的入道有逐渐异于六朝的情势,因而不能不积极地在整备道教内部的制度时,规定有关女冠的穿着、日常生活及斋醮活动,以因应大量的公主、宫人及一些时髦女性的入道修行。由于女冠的入道较六朝时期有增多及开放的趋势,在原本单纯的修真女冠的形象之外,就增加了宫观女冠、艺妓女冠等不同性质的女冠形象,因此唐代社会就逐渐形成对女冠子的一些刻板的印象,为道教史上极为奇特的宗教文化现象^①。

① 本文与另篇《唐代公主入道与〈送宫人入道诗〉》为相关之作可相互参阅,见本书页169—202。

唐人所作的葵花诗,原只是唐人生活中嗜好赏花的生活习尚而已,在诗人的歌咏中咏花之作遍见于诗集,表现了文士生活中的优雅、高尚行径,可作为唐人的生活史料。类此赏花的生活方式实与社会风尚有关,尤其在植物学史上一些新品种的栽培成功,更会带动一时的审美趣味,激荡为赏花的新潮流,其中的牡丹热就是一种典型:牡丹作为花开富贵的象征,成为唐朝文化的象征^②。相对于此,葵花,尤以黄蜀葵所具有的淡黄花色的特性,就形成另一种素淡、凄寂的美感。这种审美经验除了基于颜色、季节的联想关系,有一类咏黄蜀葵的作品则将联想的方向指向当时蔚为时尚的女冠及其独特的生活方式。因而发现黄蜀葵与女冠之间具有一种新鲜的隐喻关系,造成极有趣味的象征意义。唐人有关葵花诗的凡有多首,而这类与女冠有所关联的都出现于中晚唐,现存有薛能、韦庄等人之作。这一现象绝非只是作家个人的人生经验,而是唐代社会对于道教发展的一种反应,由于道士制度、道士生活等道教背景提供给当时的文士一种独特的观照,才会出现这类深具道教色彩的葵花诗。本文将分别从社会文化史的立场解说葵花诗与道教的关系;有关道教史的问题,诸如道士的科仪、戒律,与当时女子入道等问题,笔者另有专篇探讨,在此仅说明其背景。其次是葵花问题,它是本草学的药用植物,不纯粹作为观赏用途,从植物学史的立场,有关葵花、尤其黄蜀葵的原产地及其相关的特性均值得深入研究。因为诗人所观物起兴的地域,是否与蜀有关,牵涉及作家的生平及其观物经验,这是较为细节的问题。至于作家本人是否与女冠或歌妓有所关联,因而有足以促使其发生联想的情境,抑或只是作家根据当时社会所形成的女冠印象,凡此均与创作心理有密切的关系,其中自有其隐微、奥秘之处,本文将试加探索,借以说明诗的完

^② 李树桐《唐人喜爱牡丹考》有详尽的分析,收于《唐史新论》(台北:台湾中华书局,1972年),页212—281。

成实在是一件奇妙的作业^③。

一、三首有关黄蜀葵诗的创作情境

诗人创作其诗歌喜以花草作为隐喻,早在《诗经》、《楚辞》既已出现,尤其屈原有意识地取用花草隐喻其人生经验,更是形成士大夫文学的主要传统。六朝诗人承袭前代的传统也善用比兴的手法,有些诗人就将一己的人格特质隐喻于花草之中,如陶潜之菊;而下焉者依草附木,被评为袭用《楚辞》花草的皮相而已。唐人之使用花草为题,已是普遍的创作手法,这是由于唐代诗人的作诗与喜爱赏花的风尚合而为一。据近人研究唐人的生活,喜爱赏花正是当时的生活情调,尤其对于牡丹的狂热,更是蔚为一时的习尚,所以周敦颐《爱莲说》就有“自李唐来,世人甚爱牡丹”之说。其实唐人除牡丹之外,他们的品味颇为宽广,葵花正是群芳谱中的一种。唐人有关咏葵花之作,大多仍以咏物的性质者居多,其中较有趣味的主题多是感叹时间的推移感、生命的无常感,这是中国诗中常见的意识。较为特殊的一类就是与道教有联想关系因而导出另一种趣味的,凡有崔涯的《黄葵花》、薛能的《黄蜀葵》,以及韦庄的《使院黄葵花》,尤其后两首更是明显地与女冠有隐喻关系,可作为讨论的重心。

首先要说明的是现存的这三首诗出现的时代及作者创作这些作品的时间,以便了解黄蜀葵与女冠产生联想关系的时代性。崔涯的一首较早,据《唐诗纪事》卷五二、《唐才子传卷》卷六及《云溪友议》卷中等资料,说崔涯是吴楚人,与张祜齐名,可说是中唐诗人。《全唐诗》卷五〇五录存的仅有八首,其中有“悼妓”之作,其中有句云“淡黄衫子浑无色,肠断丁香画雀儿”,对于穿着淡黄衫子的歌妓,他在哀悼时并未联想及女冠之类;而在《黄蜀葵》一

^③ 本文曾在宣读时,讲评者洪顺隆教授曾细心指出原稿中一些有待补充、发挥之处,多具有启发性,在改写时均已一一改正;此外罗宗涛先生、叶庆炳先生也提出需注意及诗人本身的问题,现在悉从改正,对他们的指示、指教,特此致谢。

首则联想及女冠的冠饰：

野栏秋景晚，疏散两三枝。嫩碧浅轻态，幽香闲澹姿。

露倾金盏小，风引道冠欹。独立悄无语，清愁人讵知。

这首诗有些值得注意的：一是点明季节、时辰，秋景、向晚都是一年、一日之中近黄昏的情境，易于产生旅愁之感。二是描摹花姿、香味及颜色，其疏散、轻淡等感觉都是从观赏葵花所兴发，凡此均与清愁有关。重要的是三联的金盏、道冠的意象，由视觉表现葵花的形状、颜色，“金盏”既写小小杯盏的形状，因而有承露的动作；又写金黄的色彩感与道冠有所关联，就是道士被称为“黄冠”，而女道士则径称作“女冠”，可见隋唐社会凡修真学道者所戴的黄色冠饰，在当时确是具有鲜明的标帜性质，因而采用服饰中最有特色的冠子来作为道士身份的借代。而写花的露倾、风引的动作，及其独立于风露中的姿态，才引出末句的独立、清愁之感。

崔涯在联想葵花与道冠时，是否照应前面的疏散、轻淡，而在“小”、“欹”等字眼中，将葵花进一步联想到独立风露中的女冠或黄冠？从诗的肌理脉络来推敲，这层联想关系似乎较淡较浅。他只是从风吹葵花的轻轻摇曳，联想及女道士头戴道冠而被风吹欹的姿态而已，所以无语、清愁的情绪较属于葵花拟人化的移情作用，是从枝叶疏散、叶香轻淡等所综合出来的印象，而与女冠的生命情调并无必然的联想关系。

崔涯是吴楚的狂士，也是与张祜同为失意的文士，他曾“游侠江淮”（《唐诗纪事》），所作的侠士诗往往流传于人口。这位侠骨诗情的文士虽生于吴楚，却常游徙江淮，因此所观赏的黄蜀葵应是在这些狂放岁月中所际遇的，据掌禹锡说：“黄蜀葵花，近道处处有之。”^④可见已不限于原产地四川一带才有。中唐时期女冠与宫观中的公主、宫人，或歌妓入道已逐渐有所关联，但这一风尚仍要等到晚唐社会才更为普遍化。崔涯诗将黄蜀葵与道冠作一联

④ 李时珍《本草纲目》（台北：文光图书有限公司翻印光绪十一年本）卷一六所引。

结,是唐人咏葵花的先声,至少就目前仅存的唐诗所反映的正是这一现象,基本上是与道教文化史相互一致的。

薛能的出生年代约略晚于崔涯——会昌六年(846)进士及第,大中末(847—860)书判科合格,补盩厔尉,又辟太原节度使(山西太原市)、陕虢观察使(河南省旧陕县)、河阳节度使(河南省新乡)从事。李福镇滑台时,表置观察判官,又历任诸职。其后福从帅西蜀(剑南西川),又奏以自副。咸通中历任刺史、节度使;广明元年(880)在许州(许昌县)遇难。据《唐才子传》卷七——《郡斋读书志》卷四、《全唐诗话》卷五等所引述的文字大体相近^⑤,薛能随李福任西川节度使时,一度到达西蜀。而《黄蜀葵》之作,《全唐诗》卷五六一置于《和府帅相公》——一作《蜀中和府帅相公过安抚崔判官厅不遇之什》、《舟中酬杨中丞春早见寄》与《赠欢娘》、《戏瞻相》、《赠解诗人》及《赠韦氏歌人》之间,和另一首《杏花》诗并列。从这些作于西蜀诸作的集中情况,可知薛能观赏黄蜀葵的地点,应该也是在西蜀任职期间,至少离此不远。

据《北梦琐言》卷四、卷六的记载,能“以文章自负”、以诗道为己任”,《唐才子传》更明白记述其人“耽癖于诗,日赋一章为课”,尝以第一流自居,可见他是颇为自信,也耽迷于作诗。现存的作品中除有咏杏花,也有咏《牡丹》四首、《海棠》、《桃花》诸作。对于日日要作诗的诗人,咏花自是平常的事,因此任职西蜀时,既有机缘观赏当地的名花,自然也会被选为创作素材。从薛能的写作习惯、生活境域等情况,就足可说明《黄蜀葵》一诗的创作情境。

《全唐诗》卷五六一所选录的薛能诗,与洪迈编《万首唐人绝句》卷四八同,均属于七绝部分,当是有所袭用。但其中异文的部分则参用其他本子,诸如王安石《唐百家诗选》之类。洪迈所录的作品一般也是较常被引述的:

娇黄新嫩欲题诗,尽日含毫有所思。

^⑤ 布目潮风、中村乔《唐才子传之研究》(东京:汲古书院,1972年),页407—410。

记得玉人初病起，道家妆束厌襕时。

其中新嫩，《全唐诗》注“一作蕊”、王安石作“初绽”；“起”注“一作较”，王安石作“新病后”。从前二句薛能的作诗情况言，正是缘于对黄葵花初绽的景象有所感动，因此即以此为题而诗思发动，这是完全符合他平素的写作习惯的，属于睹物起兴的一类。

黄蜀葵与玉人之间的类似点，就是“娇黄新嫩”，这一新鲜的情绪造成一创新的隐喻。而构成这种新的认知关系，是薛能所“记得”的玉人形象，在此有一议论的焦点，就是初病起的玉人，只是穿着“道家妆束”的样子，还是玉人原就是应该穿着道家妆束的身份。如果是前者，则可说只是这位玉人喜作当时时髦的女冠打扮，想起玉人新病之后，那身娇黄的妆束，就活像女冠厌襕时的情景。将两句稍作停顿是一种读法，但将诗意连贯而下，则可解说为新病后的玉人犹需勉力穿着道家妆束，参与宫观中的厌襕活动，无疑的作这一解释时，玉人就是女冠。

薛能之具有文人性格，孙光宪记述“时人以为轻薄”，《唐才子传》则说他“治政严察”、“性喜凌人”；不过到了后来“晚节尚浮屠，奉法唯谨”。写作《黄蜀葵》诗时还正处于意气风发的阶段，自难免有流连歌楼酒馆的兴致。所以诗中“记得”的玉人，是否即欢娘、解诗人、韦氏歌人等一类艺妓？因为唐代娼妓中凡能做诗、诵诗、解诗的，常可获得文士的特别欣赏；而文士也常喜风流自居，作诗相赠相嘲，以表风情。崔涯之嘲李端端，就是中国娼妓史上嘲谑的佳例^⑥。薛能所戏所赠的歌人应该也属于同一文士狎妓的风流行径，但是否玉人也属于同一艺妓性质的女子？抑或只是一位妆束时髦的女性？这一疑问势需从道教女冠史解说。因为薛能生平所狎戏的女妓与所记得的玉人缺乏必然的关系，而当时的社会确实有一些女冠，足以让风流文士引起遐思，这是本文解说的重点所在。

⑥ 王书奴《中国娼妓史》（台北：万年青书店，1974年），页97—99。

从女冠的历史解说黄葵花,最具体的例证则是韦庄的《使院黄葵花》,也是在黄葵花与女冠子之间发现了新鲜的联想关系,而创造了的隐喻,这就不是孤立的证据了。韦庄有《浣花集》十卷,编成于天复三年(903)六月,现存者仅为其中的一部分,但每卷的第一首皆自注诗的年代或事缘、地点,因此颇便于编制年谱及作品系年^⑦。《全唐诗》卷六九五至六九九的五卷,大体本于《浣花集》,也保存了自注之语。而卷七〇〇则注明是“集外补遗”,《四库提要》说毛晋的汲古阁本末有补遗一卷,“盖结集以后之作,往往散见于他书,后人递有增入耳”。也就是说从天复四年到武成三年(904—910),所作的诗可能就是集外补遗所录的。《使院黄葵花》正收录于补遗中,但是否真是晚年之作?这是需要重加考察的。

韦庄所作的诗题虽仍有“黄葵花”三字,一仍唐人的咏物诗常直题所咏的对象之例,也是韦庄的个人习惯,如同卷有《白牡丹》之例。但有时也特别点明所咏物件的地点,如《庭前菊》之例。类似的情况点明“使院”应有特别意义,就是观赏黄葵花的情境,包括地点、时间以及当时的境况等,都有种特别深刻的感受,因而纪念性地标明:是在使院所见。当时具有居停使院的身份;而且意味这一际遇特别具有初逢乍遇的新鲜感,因而在认识新事物、新现象的感动下,乃激起一种新鲜的情绪。

唐人之精于制题,就是题意必须与诗的本身有拍合、契合之处,韦庄也注意及此:

薄妆新着澹黄衣,对捧金炉侍醺迟。

向日似矜倾国貌,倚风如唱步虚词。

乍开檀炷疑闻语,试与云和必解吹。

为报同人看来好,不禁秋露即离披。

韦穀《才调集》卷三所收的韦庄作品六十三首中,就有《使院黄葵花》。由于

^⑦ 夏承焘编订《韦端己年谱》,收于《唐宋词人年谱》(台北:河洛出版社,1975年),页1—34。

韦穀也曾任西蜀，因此集中所选的多是《浣花集》第九、十及补遗诸作，毛晋所增的当有依据《才调集》之处，所以其次序大体相类，尤以《使院黄葵花》中的部分最为明显。对于《才调集》所选录的，前半多可见于《浣花集》的末两卷，多为晚岁之作；但不见于集子的是不是“结集以后之作”？胡正亨《唐音癸签》卷三曾评《名贤才调集》是“随手成编，无伦次”^⑧，有关韦庄的部分是否也有此病？这就关系《使院黄葵花》写作的时间。

韦庄入蜀的时间，据夏承焘氏的考证：凡有乾宁四年（897）及天复元年（901）两次，第一次是李询为两川宣谕和协使，辟为判官，《浣花集》卷一〇《过樊川旧居》有注云“时在华州驾前奉使入蜀作”，时间是在四月，六月至梓州，见王建，建不奉诏。第二次入蜀，王建辟为掌书记，寻召为起居舍人，自此终身任蜀。依唐制，节度使观察防御诸使，有判官为僚属；又节度使有掌书记。所以韦庄所任的职官，首次是李询所辟，二次则为王建所辟，他是以才名寓蜀，为王建所赏识而羁留的^⑨。《使院黄葵花》自是指观察使或节度使的使院，如果韦庄入蜀之前作这首诗，就是在这种机缘下得以住在使院而得见黄葵花，欣喜之余，乃“为报同人看来好”。

初度入蜀的季节约在四月至六月，李时珍《本草纲目》集解引掌禹锡、寇宗奭之说，正是夏末开花、六月开花，则初见的时间是可以符合的。唯一的疑问是如作为判官或掌书记时，为何天复三年六月《浣花集》结集时未予收录？韦穀距离韦庄的时代相近，又居于蜀，有机会搜集《浣花集》之后的晚年作品，这是在情理上可以说得通的。但从《才调集》内也收录“少年行”及有关长安诸作《长安春》、《长安清明》等，揣摩其诗意确是长安时期的作品——幼时他曾居长安御沟西，《少年行》可称为少作；后来乾符年间，直至中和二年（882）始离开长安，约在四十余岁时，“游人记得承平事，暗喜风光

⑧ 胡正亨《唐音癸签》（台北：木铎出版社，1982年），页321—322。

⑨ 夏承焘前引书，页19、23。

似昔年”、“长安二月多香尘,六街车马声鳞鳞”,诗中尚少见乱离的景象。韦庄曾在光化三年(900)编《又玄集》,以清词丽句为标准;而韦穀编《才调集》也以“韵高”、“词丽”为去取的标准^⑩。所以选集是以作品合乎艺术审美为标准,不全是为了搜罗《浣花集》后诗,因而将《使院黄葵花》视为集外诗,就不一定当作晚年定居蜀国之作。

韦庄这首咏葵之作,也有异文,较重要的是“侍醺迟”的“迟”,一作“时”字^⑪。惟《才调集》的选录距原作的时间较近,可作为准据;而另一个判断则是依诗的肌理、意蕴所写出的女冠的心境。韦庄一生遭逢晚唐的离乱,性情节俭,虽补遗中有《悼亡姬》及注明悼亡姬之作,也有三、四首词疑亦属悼亡姬,夏氏推断是初及第时,而并非入蜀后始有一“资质艳丽”的宠人(《古今词话》),纵使有姬妾、宠人,在这首咏黄葵花诗中,也只是选取女冠作素材,而并非写与女冠有交往的偷情经验,或节度使院中住有女冠。从韦庄创作的情境言,他在入蜀时观赏黄葵花的盛开,乍见之下诧为一次美妙的审美经验。这可从西蜀经验加以解释,与薛能的创作情境大体相似;而更重要的则是中晚唐社会有关女冠的共通经验,足以提供给作家的灵感,才造成相近的创作情境。

二、黄蜀葵的种类、产地与咏葵花诗

崔涯、薛能及韦庄所咏的葵花,特别在诗题上标明是“黄蜀葵”或“黄葵花”,而唐人所咏的葵花,另有题作“蜀葵”的,可知当时的诗人对它具有清晰而明确的植物知识,在中国本草学史、植物学史的分类中,两者虽同归为一类,却是别种。因此要解说这三首诗就需进一步明白黄蜀葵的植物特性,举凡它的栽培、分布情况,花期、花蕊及其实用功能等,然后才能据以说明此类

^⑩ 夏承焘编订《唐人选唐诗》,页444。

^⑪ 此处时在讨论时承洪教授提出,特别注明,不敢掠美。

特色为何与女冠有所关联。

有关葵类的文献资料,由于中国本就有草木虫鱼之学,作为一种博物知识乃是实用之学,所以《诗经》中咏花,就已开启孔子所谓“多识草木鱼虫”的读诗教育,而历来在尊经的学风中也列出这些有关草木之学的注释,配合本草学的发展,成为一门博物之学。今人以现代植物学的知识解说《诗经》等古籍中的经济植物,说明葵的学名 *Malva verticillata* L., 今名冬葵,属锦葵科,为古代重要的蔬菜之一^⑫。李时珍说,“古代葵为五菜之王”、“古人种为常食”,叶可作菜,根及种子可作药用,所以他编《本草纲目》时,将葵从菜部移入草类,就是重在本草学的观点^⑬。博物之学及本草医学的形成与发展,在民生日用中士庶需知,尤其本草学历经葛洪、陶弘景及孙思邈等高道的整理,在医学成就上已有长足的进步,诗人自也多少拥有一些必备的植物知识,吟咏草木也有当行本色的表现^⑭。

中国本草学具有分门别类的知识,大纲之下再分细目,故谓之“本草纲目”。李时珍在“草五”中列有冬葵、蜀葵、菟葵、黄蜀葵及龙葵等五目,都统于葵类之下。五种葵花较常见于唐代诗人笔下的,厥为蜀葵与黄蜀葵,应与它的花色及栽植的普遍有关。这两类都特别点明“蜀”字,即是为了标出原产地,类此命名的习惯也是研究中国本草的关键。因此从原产地再分布各地,则诗人写作的地域、笔记小说中有关本草的传说,就是说明其分布情况的资料,对于蜀葵、黄蜀葵的植物学立场的研究,就有其必要性。

唐代诗人之所以会特别标明蜀葵与黄蜀葵,最主要的印象应与花色有关:前者有红、紫、白诸色,而后者则只有黄色,至于大小、形状也异中有同。

^⑫ 陆文郁《诗草木今释》(香港:万叶出版社,1974年),页85。耿焄曾取用这些资料,参《诗经中的经济植物》(台北:台湾商务印书馆,1974年),页30。

^⑬ 李时珍前引书,页606。

^⑭ 庄兆祥《本草研究之变迁》,收于《中国科技文明论集》(台北:牧童出版社,1978年),页555—566。

蜀葵又名戎葵、吴葵,郭璞注《尔雅》时早就注意其原产地:“戎、蜀其所自来,因以名之。”而对于形状,李时珍的集解指出:“花似木槿而大,有深红、浅红、紫黑、白;单叶、千叶之异。昔人谓其疏茎密叶、翠萼艳花、金粉檀心者,颇善状之。”唐诗就是将描写重点置于此处。

唐人歌咏蜀葵花的红艳的,诸如杨标诗“浅紫深红数百窠”(《蜀葵》)、徐汇诗“烂浪红兼紫,飘香入绣肩”(《蜀葵》)及陈陶诗“绿衣宛地红倡倡,熏风似舞诸女郎”(《蜀葵咏》)^⑮,都是晚唐至五代间的诗人,将红兼紫的葵花与绣肩、舞女等作一联想,可见他们的欣赏趣味在赏花与女人间的联想关系。至于咏白色花的则有武元衡——一作欧阳詹——的《宜阳所居白蜀葵答咏柬诸公》,强调“红艳世方重,素华徒可怜”,就是寓托自己不竞喧妍,以表心境。纵使同为一种秋花,但红艳、素华兼而有之的不同花色,就可让观赏者产生不同的有情眼光和心境,类此赏花的美感经验极为有趣。

黄蜀葵在葵类中,李时珍说是“别是一种”、“非是蜀葵中黄者”,这种精细的分科别类知识是他的杰出之处。在本草学家的眼中,所注意的是实用功能,讲究根与种子,性惧寒滑,具有治疮解毒等用途,为疮家要药,这是实用立场下的黄蜀葵;而诗人则只从审美观点赏鉴其花叶之美,成为美感经验中的黄葵花。李时珍解说它是二月下种或宿子在土自生,至夏始长,叶色深绿,到六月开花,大如碗,鹅黄色,紫心,人亦呼为“侧金盏花”,所以崔涯才有“露倾金盏小”的比喻,写出金盏的形状;而“风引道冠敝”就不仅是风的吹拂,且与斜侧的姿态相关,凡此均可知诗人细推物理的用心所在。

花的特性之能摇荡观赏的心灵,则与它的生命形态有关联。李时珍指出它的花期是六月,正是悲秋时节,武元衡已有“冉冉众芳歇”、“敷荣时已背”的寥落感、孤独感,白葵固然如此,黄葵更以轻澹之姿而兴发崔涯的清愁。从颜色心理学言,黄色、白色相对于红色、紫色,就较属于冷色系列,也

^⑮ 《全唐诗》卷五〇八、七〇八、七四六(台北:明伦出版社,1973年)。

较具有畅快、轻淡等性格，将颜色赋予某种性格，确与视觉的移情作用有关，经由类似的联想产生不同的感觉，这是色彩学、实验美学的说法^{①⑥}。惟颜色又与所属之物的性状、作者的文化背景有密切关系，因而仍有许多歧异的现象，黄葵花的黄色彩度与帝王尚黄或五行的中央黄有所不同，其淡黄色感乃附着于秋日葵花的性质上，才会造成颜色美学上的较大的差别。

黄葵花之所以会刺激诗人有凄清、孤寂之感，颜色固是主因，季节也是一大关键，这是因为宋玉以下所具有的悲秋传统，深蕴有中华文化中秋之意象，具有萧杀、冷肃的季节意识。六月是开花的时节，韦庄的入蜀或居蜀，显然恰逢清淡的六月，所以秋露离披的无常感才不禁油然而生。崔涯的独立悄然，清愁无语，何尝不也是秋景萧散所引发的。秋在宇宙的运转中，在生命的消逝中，反映了这样的客观事实：在中华文化的黎明期，由于农事与农业仪礼处于黄河流域的气候特性中，早在屈原、宋玉的诗人、词人的心中，就已具有悲秋之冉冉、悲秋之摇落的时间意识，因而也早就成为士大夫文学中的悲秋传统^{①⑦}。黄蜀葵的开花时节适与悲秋意识相关联，因而在传统之下具有原型性的感兴作用。

葵花的悲凄感又来自于花的随开随谢，李时珍所记的“旦开、午收、暮落”，正是世人所熟知的黄蜀葵的习性，也是所有葵花的共通习性。一日之中既有开落，在植物中虽非仅有，但由于葵花所具有的向日性，最易引起世人的注目，因而产生强烈的时间推移之感。岑参有《蜀（一作戎）葵花歌》歌咏花开花落的凋谢之美，戴叔伦更用一“叹”字点题，而有《叹葵花》之作^{①⑧}：

昨日一花开，今日一花开。今日花正好，昨日花已老。始知人老不如花，可惜落花君莫扫。人生不得长少年，莫惜床头沽酒钱，请君有钱

①⑥ 朱光潜《文艺心理学》（台北：汉京文化事业公司，1984年）曾略及此，页361—375。

①⑦ 陈鹏翔博士论文对此有专门论述，又参《主题学研究与中国文学》，收于《主题学研究论文集》（台北：东大图书公司，1983年）。

①⑧ 《全唐诗》卷二九九、二七三。岑参之作，《文苑英华》则作刘慎虚诗。

向酒家。君不见，蜀葵花。（《蜀葵花歌》）

今日见花落，明日见花开。花开能向日，花落委苍苔。自不同凡卉，看时几日（一作日几）回。（《叹葵花》）

岑、戴二家诗本就各有其自己的风格，因而分别采用不同的诗体加以歌咏，却都是同样描述同一花开、花落的事实，但两人所要表达的主题却不尽相同。岑参是着重在时间的消逝，从花联想及人的生命，因此产生及时行乐的心境。“及时行乐”是中国诗中常见的主题，在感叹生命无常的情境中就会出现，《诗经》如此，《楚辞·九歌》更在祭仪终结时表现出把握时光及时欢乐一场的狂文化。自有士大夫文学以来就有这一孤独感，所激发的是燃烧生命的苦闷，岑参将提问句“君不见”置于句末，尤其具有余韵。戴叔伦是有所兴叹，却对于葵花的向日、易凋性格，产生“不同凡卉”的赞叹之声。葵花的生命，一日之间有开有谢；联想及人的生命，一生之中有生有死，这是一种生之循环，谢落并不可悲，可悲的是在生命中的秋天，韶华易逝，红颜将老，屈子所悲的美人之迟暮，正是葵花诗的基调。

葵花之与女人，深闺宅院或寻常人家的女性，固然也有兴发迟暮的悲慨，但与葵花的生命最有关联的，则可说是女冠子。这些宫观女子之与黄葵有联想关系，正是黄葵的花色与女冠的冠服之色，形成原始的联想关系；再由此转深一层而映射到生命本身，因而转生出深沉的悲哀。据李时珍所描述的鹅黄色，六瓣而侧，张祜在咏《黄蜀葵花》中就说“名花八叶嫩黄金”，嫩黄金是黄蜀葵花的鲜明印象，这是单就花的颜色所形成的，如就花的全姿观赏，则黄花在疏散的枝柯之上，就会产生美人戴冠的联想。将女人与花作一美丽的联想，是男性社会中男性作家的遐思，果然李涉就有这样的想象力。

李涉与张祜同时，活动于宪宗、文宗时，后与弟渤同隐庐山，自号清溪子，是颇有道士气味的文士。曾写《送妻入道》，对于女冠的事迹自是颇有切身的体验，不过写《黄蜀花》时，他所用以喻依的对象则是紫阳宫女：

此花莫遣俗人看，新染鹅黄色未干。好逐秋风上天（一作天上）去，

紫阳宫女要头冠。^①

两者之间的类似点正是新染鹅黄的颜色感,但他的联想方向则是紫阳宫中的宫女:宫女也与此有相类的命运,秋风意象与宫怨有关,而宫女的深宫生活,冀沾雨露也是一种可悲的生命。这些宫女所戴的头冠是黄色、金盏?抑或宫女、宫人因入道,所以与黄冠有关?后一种解说可从中晚唐宫人入道的时代背景理解戴黄冠的是女冠子,也可单从唐朝女性的装扮,尤其宫样、一些宫中女子的妆饰史解释。

这些咏葵花之作大多出现于中晚唐,而不必全与女冠有关,是否显示黄蜀葵当时仍以四川为主要产地,随着四川的地位逐渐重要,交通频繁,往来较多,因而中原诗人之旅游四川的机会增多,甚而有好事者如商人、雅士或赏花之士逐渐移植到其他地区。从政治、经济史考察,四川之有玄宗避乱、设置节度使等情况,确是具有天府之国的特色。晚唐时期中原离乱,文士颇有趋往避居的,西蜀词人与韦庄同时入蜀的,就有毛文锡、牛峤等,至于出入其间的尤为多数^②。而西蜀道教也在晚唐五代渐有独盛之势,杜光庭之开青城山道场即为显例,也造成浓厚的道教气氛。

晚唐时人观赏黄蜀葵,确有一种迥异于红艳而美的牡丹印象,它的花蕊形状与颜色,可以联想到头冠与服色,这一事实也出现于晚唐名诗人韩偓(844—923)的赋中,这首题为《黄蜀葵赋》的是现存的唐赋中,唯一咏黄葵花之作,因此其中所透露的讯息也就弥足珍贵。因为赋体较前引的乐府或新体更易于使用地名、人名等,作为对偶的典故,典故的运用也就指明联想的方向。首即“移根远自于铜梁”,铜梁可指四川合川县或铜梁县的铜梁山,当时都认为四川为黄蜀葵的原产地,这是直接指明地名的特例,非泛称蜀地而已。

^① 《全唐诗》卷四七七。

^② 夏承焘前引书,页23。

韩偓赋中另一极具特色的就是引述两则道教故实,借以描摹蜀葵的花姿:

萼绿华未遇杨羲,冠簪骖骝。杜兰香喜逢张硕,巾帔飘扬。

前一则即出于梁陶弘景所辑的《真诰》,列于第一条的降真资料中,神女萼绿华降见羊权,自道其身世,并有赠物、赠诗等。虽已淡化人仙恋的色彩,其实仍是当时神女谪降,以了世缘的一类传说。后一则谪仙传说为东晋有名的人仙恋传说,流传有《杜兰香别传》,并见录于干宝的《搜神记》中,属于西王母诸女谪降并了结尘缘的民间传说^①。这两则谪仙传说盛传于唐代文士所阅读的道书中,一再被引为香艳的人仙恋的故实,用以影射世人与女冠之间的神秘恋爱。李商隐在《重过圣女祠》就双用其事,有“萼绿华来无定所,杜兰香去未移时”之句,其中所指的一般均谓即宋华阳姊妹,或泛指女道士,诗中即追述当日自己与圣女交往的情况。义山此诗极为脍炙人口,韩偓的时代较晚些,自能熟知这首迷离飘渺的名诗名句,因而转化于赋中。他所作的诗本就被疑为《香奁集》中的作品,喜用香艳的文学手法隐喻^②。这首赋也使用类似的手法,如配合“蝶翅堪憎,蜂须可妒;几多之金粉遭窃,一点之檀心被污”的偷香窃玉的故实,衬托人仙恋的气氛。

黄蜀葵诗发展至此,一再将鹅黄花色与戴黄冠、薄妆黄衣的女冠取得联想关系,到韩偓更隐喻其间有香艳的人仙恋爱,这就不是单纯地比喻而已,而是在当时的道教文化中产生的象征,凡此均与道教女冠的服饰、宗教活动及其社会形象有密切关系,这是本文的探索的重心所在。

^① 详参拙撰《道教谪仙传说与唐人小说》,《第二届国际汉学会议论文集》(台北:中研院,1990年)。

^② 徐复观《韩偓诗与香奁集论考》,收于《中国文学论集》(台北:台湾学生书局,1966年),页255—296。

三、道教法服仪制与女冠形象

中晚唐诗人笔下的黄蜀葵诗,先运用了视觉意象的淡黄花色与服色;韦庄则扩及步虚词的听觉意象,增加女冠从事斋醮活动的飘渺气氛,较薛能泛写“道家妆束厌襕时”,具有更形象化的效果。但在综合视觉、听觉等感官所营造的意象之后,主要的是要引发这些服饰、道乐之后所隐藏的女冠的生命感。这些希冀经由修真的修行生活度脱此生以达仙界的女冠子,却在不同的情况下面临着心性的试炼,能防闲而不逾矩的就需忍受漫漫余生的考验;而不能防闲或只是假此修真形式者,就难免传闻诸多风流韵事,就是在中晚唐的社会背景下,才会产生这些诗人的旖旎幻想,而联想所及女冠的形象及其生命情调都有关联女冠的仪制诸问题。

关于女道士的冠服形制,从南北朝初陆修静、寇谦之等清整道教以后,道法就逐渐趋于整备,因而制定出教团生活的规范仪制就成为高道的要务。现存有关道教成立期的仪范并不多,其中《道藏》所收的《洞玄灵宝三洞奉道科戒营始》六卷(仪字号)为一重要资料,敦煌写卷伯二二三七号《三洞奉道科戒仪范》为相近的写本,中已残缺。这一记载道教仪范的道经,其成立年代吉冈义丰氏先定于隋代,其后又提早到梁末^{②③};而其他学者如福井康顺、秋月观暎、大渊忍尔等则多采取隋代成立说^{②④}。大体可确定为初唐以前的道教仪范类书,为唐代的道士、女冠所遵行,因而可作为了解中唐前后女冠生活仪范的范本。

《科戒营始》卷三有《法服品》、卷五有《法服图仪》,都有详备的规定,所

^{②③} 吉冈义丰《三洞奉道科戒仪范の成立について》,收于《道教と佛教》第3卷(东京:国书刊行会,1976年),页77—159。

^{②④} 福井康顺《上清经について》,刊于《密教文化》第48、49、50合并号;秋月观暎《敦煌发现神人所说三元威仪观行经断简と大比丘三千威仪》,刊于《人文社会》第19号;大渊忍尔《三皇文より洞神经へ》,收于《道教史の研究》(东京:冈山大学,1964年)。

谓“道士女冠三洞法服各有仪制,具如本经,当依服制服”。如违反规定则有“减算”之虞——即减掉应享的寿算。《法服品》引述“科曰”——就是明科、科范,其中有一条说:“凡诸女冠,裙皆全幅,帖缘染用梔黄,深色绰袖,如道士制,皆不得浅淡杂色。”甚至连女冠的执役衣,也规定“上中下衣皆用浅黄,色若黄屑土,黄作淡色”。其使用的场所是“在观居房,供养师生,尊年耆德,或修饰经像,执捉营为,皆服此衣”。又说“道士女冠褙袴衫襦,并作黄屑色,不得余色”。可知法服尚黄,不作杂色,为当时道士女冠的特殊服制。

道冠也需依料,“道士女冠皆有冠帻,名有多种,形制各殊”。道士所用的谷皮笄簪或乌纱纯漆,皆不得鹿皮及珠玉彩饰,是颇简朴的;上所插簪则可用牙玉骨角。法服图仪特别提到“女冠法服衣褐,并同道士,唯冠异制。法用玄纱,前后左右皆三叶,不安远游,若上清大洞女冠,冠飞云风气之冠”。平常的服制则“玄冠,上下黄裙十八条”。两种不同的冠制是为了适合不同的场所,这种冠形从《道藏》所列的图样显示出来的确有特别之处。

六朝至隋唐道教的规模初具,因而郑重奠定日常生活与仪式节日中的规矩,并赋予一种宗教意义。《法服品》即强调“凡道士女冠,体佩经戒、符箓、天书在身,真人附形,道气营卫,仙灵依托。其所着衣冠,名为法服,皆有神灵敬护。坐卧之间,特宜清静,或赴缘入俗,教化人间,不可将我法身,混同俗事”。这是依圣/俗的对立,将其服饰神圣化的清静化意识。《法服图仪》更强调“若不备此法衣,皆不得轻动宝经、具”。因为“法服皆有神童侍卫”;而不同身份的法服(如正一、高玄、洞神、洞玄、洞真、大洞、三洞),也各有不同的神童神女、天男天女、玉童玉女侍卫。将法服神圣化主要是为配合仪式本身的神圣性,科律中就明白说明:“凡道士女冠欲参经法,皆预备法衣。既告斋传法位讫,即须冠带法服,执简称名位,拜其本师,朝谒太上。”类此法衣按规定“不得冒犯秽恶,假借他人”。因而使教外人士形成对道士、女冠的强烈印象,尤其是斋醮行法时的特殊形象。

道冠法服成为道士女冠的标志后,就逐渐出现于诗人的歌咏中;较早的

资料当即王梵志诗——有敦煌写卷^⑤，说“道士头侧方，浑身总着黄”（中三），浑身着黄正是平常人对于道士的强烈印象，而侧方也正是髻、侧的黄葵花状态。有关女道士则云“观内有妇人，号名是女官。各各能梳略，悉带芙蓉冠。长裙并金色，横披黄衬单。朝朝步虚赞，道声数千般”（中四）。所谓“女官”正是六朝时期的用法，《升玄经》说：“女官如道士也。流俗以其戴冠，改作冠字，非也。”由此旁证王梵志诗中的有些作品可推早到属于隋末唐初之作。

根道士法服图仪的规定，女道士的常服是玄冠，科仪演行时戴飞云凤气之冠，而芙蓉冠则为洞玄法师的冠制。道士的冠制中，正一、高玄、洞神法师着“玄冠”；洞真、大洞、三洞讲法师着“元始冠”；只有洞玄法师独用芙蓉冠。梵志诗却说是“悉着芙蓉冠”，应只是泛称，或他所见的宫观女冠正作此打扮。陶弘景《登真隐诀》即有“太玄上丹霞玉女又戴紫华芙蓉巾”^⑥，李白在《江上送女道士褚三清游南岳》诗就描述：“吴江女道士，头戴莲花巾。”^⑦这种莲花巾应是较简便的戴法，便于远游之用。

在唐人特有的《送宫人入道》诗中，常以道冠作为入道的借代法。戴叔伦《送宫人入道》云：“萧萧白发出宫门，羽服星冠道意存。”用星冠称呼道冠，应指冠上的饰物；但一般仍只袭用黄冠之称，如于鹄诗“自伤白发辞金屋，许着黄冠向玉峰”（《送宫人入道归山》），殷尧藩诗“卸却宫妆锦绣衣，黄冠素服制相宜”（《宫人入道》）。可见《科戒营始》用“玄纱”所制的冠形，在实际运用时，已逐渐用黄色的冠巾，因而有“黄冠”的通称。

法服用黄则为通制，在法服图仪中，黄裙最为常见，但帔则较有变化。

^⑤ 张锡厚《王梵志诗校辑》（北京：中华书局，1983年），较具综合性研究的近年有朱凤玉博士论文《王梵志诗研究》（台北：台湾学生书局，1986年）。

^⑥ 《太平御览》卷六七五引，《道藏》逊字号有《登真隐诀》，惟非全帙。敦煌残卷伯二七三二，有饶宗颐《论敦煌残本登真隐诀》，刊于《敦煌学》第4号（1982年）。

^⑦ 瞿蜕园等校注《李白集校注》卷一八，页1052。

其详情是正一法师黄裙绛褐绛帔、高玄法师黄裙黄褐黄帔、洞神法师黄裙青褐黄帔、洞玄法师黄褐黄裙紫帔、洞真法师青裙紫褐紫帔青里表、大洞法师黄裙紫褐五色云霞、三洞讲法师则是黄褐绛裙九色离罗帔。帔,《释名》说是:“披也,披之肩背。”样式如今之帔肩。道士所着的较有变化,也较具有神话的色彩,如《太极金书》称元始天帝披珠绣霞帔,霞帔即为五色云霞,是至为贵重的法衣。《旧唐书》曾载,司马承祯还山,睿宗赐以“霞文帔”,公卿送别赋诗,刘禹锡即有“霞帔仙官到赤城”之句。女冠则黄裙黄帔最为常式,王建《宫词》中所写的宫女入道的心情,就有“私缝黄帔拾钗梳,欲得金仙观内居”之句^②。

三首黄蜀葵诗中,诗人所借以为喻的焦点各有异趣,崔涯先写绿叶、茎柯的“嫩碧浅轻态”;再转移至金盏大小的花蕊,因而才有风吹道冠之句。韦庄则将注意力集中于花蕊之上,因而一花一女冠,整体的印象就只是淡黄衣而已,冠服一色就是女冠的形象;至于薛能则只泛称“道家妆束”而已,道家自是指道教中人,非老庄哲学性的道家。三家之诗所着重的黄冠、黄帔,确是符合道教的仪制,也符合时人的刻板印象。其他有关道教斋醮史中道乐的演变,目前犹是道教学界的研究课题,已有初步的探索^③,但大体可据以说明黄葵花中的斋仪情形。

韦庄所写的晚唐五代醮仪:一些身着淡黄法服的女冠对捧着金炉侍醮,这种斋醮举行的主要目的是为了消灾除厄,祈福致祥。从南北朝初,陆修静既已整备斋法,发展到唐代大体已能应用于生命礼仪的基本需求。据《大唐六典》所载的七种醮祭:凡有金箓大斋、黄箓斋、明真斋、三元斋、八节斋、涂炭斋、自然斋。其中调和阴阳,防止灾害,为帝王祈福求年的金箓斋,和超度祖先亡魂的黄箓斋较为常行。宋元以后,帝室流行罗天大醮,乃为普度一切

^② 见注①论文。

^③ 陈国符早期精彩的开拓之作,为《道乐考略稿》,收于《道藏源流考》(台北:古亭书屋,1975年)。

众生，为大场面的斋醮仪典，斋醮可视为道教最重要的仪式。

《步虚词》是虚声吟咏、旋绕香炉时所唱的词句，其词句中“备言众仙缥缈轻举之美”（《乐府古题解》）。其中主要的构想就是以大罗天中的玄都玉京山为中心，所以“旋绕香者，上法玄根无上玉洞之天中罗天上，大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”。也就是模仿登天的象征动作^⑩。《道藏》中所保存的斋醮资料《太上洞玄灵宝中元玉京玄都大献经》（服字号）作为读诵之用；而《洞玄灵宝玉京步虚经》（藁字号）则专为吟咏之用，两者互为表里，同为六朝末隋初成立的斋醮道书。这种庄严肃穆的灵宝斋仪，梁陶弘景《真诰》卷二的注语记载当时所见的三月十八日，有四五千人登山“作灵宝唱赞”；另外撰成于南北朝末隋初的《洞渊神咒经》卷七部分，也有一条珍贵的实录：录下的场面中，有高座上一人，称和为五人，其余道士次次旋行。高座上法师执步虚，而下人旋行，“徐徐高趣而望天，若听云中有鸿鹄声”。这是实际旋绕、诵咏的情形^⑪。

唐朝的步虚，由于玄宗崇道，又精于声技，天宝年间曾“亲教步虚及诸声赞”（《册府元龟》卷五四），又命令司马承祯、李会元等道士及贺知章等制作道曲。当时两京及诸州玄元庙并诸道观，每年依道法斋醮，所奏的道乐都属于燕乐系统，所用的乐器决不止钟磬，还有其他的丝竹乐器，才会音声动人，富于变化，较诸唐代以前以钟磬为重，已演变得较为繁富。所以韦庄诗中所出现的音乐意象，有步虚、云和等演唱及吹奏的器物与动作，就非单纯地描写女冠厌襻，而是表现出对捧金炉虚声吟咏的斋醮场景，为形象化的女冠的宗教动作。

基于斋醮的意义主要在于祓除不祥，因而修真奉道者均需法服齐整、肃穆行事。本来斋醮的举行就是具有洁净意义的仪式，才能上朝三清，祈降福

^⑩ 陈国符考为东晋末出世的《太极真人敷灵宝斋戒威仪诸经要诀》（《道藏》被字号上）。

^⑪ 详参拙撰《六朝乐府与仙道传说》，见本书页143—168。有关唐人的步虚，有 Edward H. Schafer, *Paicing the Void: T'ang Approaches to the Stars* (Berkeley, 1977)。

祥。所以在斋醮正式举行之前,俱要沐浴、斋戒,使身心清净,内外如一,才能由俗入圣,进入洁净的神圣境界。而在仪式举行前后,不但要选择清净的坛场,避免污秽,更要郑重其事的净坛请神。道教中人之所以严格规定法服的备办、法具的齐备,乃至坛上要求严肃的仪轨,无非希望在身心俱净的宗教气氛中,产生朝礼天尊、拜谒神君的神秘体验。类此心斋、思神的状态符合宗教仪式的心理,也是当时道教发展时期所刻意建立的宗教生活。玄宗即以帝王之尊愿意亲至道场教导道乐,而名士文人如顾况、刘禹锡等也纷纷撰作《步虚词》,以歌咏仙真升举之美,就是道教教团的内、外都有意识地想要整備道法。杜光庭在晚唐五代所从事的整理道教科仪的大事业,就是表示道教科仪到晚唐已趋于完备,需要综其大成。只有从这样的道教斋醮史上才能解释,为何黄蜀葵花在晚唐诗人的手中,兼具视觉与听觉的感官之美,这是极为写实而又传神的场景。

本来庄严肃穆的道教斋醮就需要身心洁净的参与,始能体验到宗教仪式中的清净,这是常情常理。但为何薛能、韦庄的笔下却另有一种幽怨的情调,新病后的玉人在道家妆束之下,不是肃穆,而是楚楚可怜,我见犹怜;而薄妆黄衣的女冠也是恍惚而不专注,“侍醮迟”的“迟”字是双关的:既写道教斋醮时徐徐旋绕的迟缓动作,又写出女冠在仪式中有种凄迟的心境。类此索寞的情绪以及犹有所希冀的自伤自悲,应该反映出一种深刻的心理状态,就需要从女冠的出身、她们入道及入道后的情况加以考虑。由于黄蜀葵诗多出现于中晚唐,尤其是晚唐五代,这就不是偶然的現象,而是整个社会所具有的共通看法。现存的唐人诗集已经是残存的,当时写作的数量一定更多,也就是作家以此为題,采用类似的写作手法的一定具有普遍性,这是一种流行、一种时髦,因此所反映的女冠世界也就具有时代意义,黄蜀葵花只是其中的一种面貌而已。

四、三首葵花诗的不同美感经验

道教在六朝形成,尤其基于统一意识而整备道法,搜罗科仪,始终与外来的佛教具有直接间接的关系。其中道士或女道士的修真生涯是极为重要的方式,采取舍离家庭而住进宫观,以渡过修道的生活,在当时人的眼光中应是颇为奇特的,虽然袭用了佛教僧团的制度,却也有本土的色彩,诸如隐士等的隐逸行为。到隋唐时期,随着政治的统一,僧、道也被纳入官僚体制下,因而逐渐出现教团道教的性格,也就产生女子入道的问题。唐朝的宗教政策中,出家为僧与入道一直是朝廷所要面临的问题,道观的建设、度牒的发放也均与国家的经济有关。因此唐诸帝之崇道与否,就关系入道的数目、宫观的设置,即以盛唐崇道的玄宗为例,《唐六典》卷四记载开元时:“凡天下观,总一千六百八十七所。”注:“一千一百三十七所,道士;五百五十所,女道士。”这是指州郡的官设道观,实际数目绝不止于此,而且道士、女道士的比例也有不同的记载。《新唐书·百官志》所载的宗教职司,崇玄署令一人,掌京都诸观名数与道士籍帐、斋醮之事。其所统计的数目字有异于《唐六典》之处:“天下观一千六百八十七所:道士,七百七十六;女冠,九百八十八。”不管如何,女冠之具有可观的数目是可以确定的事。

有关女子入道的记录,陶弘景在《真诰》的注语中,只提到特设女真的真馆,又有仙传如马枢《道学传》中有女子修道诸事迹,都可证明六朝既有女子入道、修真的情况,这些是道教史上值得注意的事^②。至于唐代奉道的风尚大盛,天下既有五(或九)百余所女冠所居的宫观,则入道女子的数目就大为可观。这些女冠中自有多数是以真修道法为目标,即严守清规,希求归真,可归为修真女冠一类。但当时入道修真中较特殊的厥为公主、宫人,乃至一些时髦女性。根据《新、旧唐书》及唐人笔记的统计,唐室二百余位公主中,

^② 参拙撰《魏晋南北朝文士与道教之关系》(台北:政大博士论文,1978年),页438—441。

入道作女冠的至少有十三位,而少有作比丘尼的,其中又以金仙、玉真为最有名^③。唐人也喜作《送宫人入道》诗,《文苑英华》即特别列为专目,也可知宫人确有随同公主入观,或年老而未遣放民间者也有入道修真的风气。

女子入道的情形最为奇特的厥为风流女道士一类,其中较为史家注目的是鱼玄机,虽名女冠,实为娼妓;或者即为李义山所奉赠应和的宋华阳姊妹一类,身居道观,而习常与文人唱和交往,附庸风雅。在唐代具有艳情事迹的社会风尚中,较为奇特的就是妓与仙的关系,娼妓自名为神仙中人,而风流艳蕙也被称为神仙窟,因而产生类似张文成《游仙窟》的隐晦之作。将喜游狭邪,隐喻为游仙,确是游仙文学的一大变,唐代娼妓史正有这一奇特的现象。因而形成唐人对于修真女冠具有一种特殊的观感,与六朝的修真女冠具有不同的形象,这是黄葵花诗写作的时代情境。

不管是修真女冠、宫观女冠或妓馆变相的女冠,既然身在道观中,就需从事非常或特定的宗教活动,就是斋醮。前述道冠法服以及步虚赞,其主要运用的就在斋醮仪式中朝礼天尊、颂咏步虚,构成教外人士心目中极为深刻的女冠形象。但在实际状况下,女冠之中,如宫人之入道者、惑于时髦而身在道观者、甚或假借名义而自命为女冠者,都要在不得已的情况下从事斋醮、修道等戒行,实在有其不易实行之处。唐人小说所反映的唐代通行的意识中,就有所谓世缘、情缘等,运用宿命式的命定观解说人与人间的遇合,他们也以此解说谪仙传说,影射世俗男性与女冠的不寻常关系。在这样的时代情境中,才会出现黄蜀葵一样的玉人及薄妆女冠。

薛能的一首采用了隐喻形式,先说明意象的缘起,再写明继起的意象。在薛能的一生经历中,没有直接的证据足以证明他曾与女冠交往。在当时的社会风尚中,这仍是一件需加隐晦的事,否则李义山也不会留下如许的玉

^③ Edward H. Schafer, "The Princess Realized In Ja' ge", *T' ang Studies* 3 (1985), 此文承 Schafer 教授寄赠,特此致谢。有关唐代公主入道之事,详参①所提供的拙作。

溪诗谜，让后世的注家“独恨无人作郑笺”。薛能的轻薄、轻佻行为中，仍有些痕迹保存于戏赠歌妓的诗中，与歌妓的唱和、狎戏，是唐代文士极为普遍的风流行径，而这位他所“记得”的玉人是艺妓或者女冠。至少在他的经历中，曾存在一位穿着道家妆束的玉人，在新病后勉力从事厌禳之事。对于玉人具有这样怜惜的情怀，表明她绝非是冷峻、冷肃的女冠子，而是曾与人间男子有过交往因此让人“记得”的一类。

从创作过程言，薛能既然有日赋一章的诗课，在任职西蜀时习常遇见娇黄新嫩的黄蜀葵开花的美景，经过尽日思索，他舍弃崔涯只直接表述道冠意象的方式，而采用继起的意象的表达法：以现实的印象为主体，将自己与女冠接触的特殊经验投射在目的物上，形成后两句中我见犹怜之感。但这些继起的意象之后，花、人融合为一，是要表现秋日的黄葵花具有病态之美，清秋的季节、娇黄的花色，让诗人兴发的是凄清、冷寂的美感经验。其实这是所有咏葵花共同的悲秋情调，只是戴叔伦或崔涯等较直接表述花的生命的凋谢之美，而薛能却从玉人、女冠发现新的认知关系。类此由新病——较“初病”佳——引发脸色的娇黄、神态的不胜等病态美，联想到宫观女冠的岁月，何尝不是在时光中惊觉秋之冉冉将至。所以隐喻是诗人企图创造一种深具弹性与原创性的语言，经由丰富的联想力，从两种原本不相干的现象中发现新的认知关系，因而产生创新的美感经验，这是薛能首发新声之处。

有关薛能的诗，他自己是以第一流自居的，并以此骄人傲物；但后代诗话也有评为不如是美好的，如《一瓢诗话》之例。依孙光宪《北梦琐言》卷六所载：他讥评刘得仁不能变体。而自己对于黄蜀葵诗的处理，确是知所当变，因而能够创造新鲜的隐喻，这倒是当之无愧的一首好诗。

韦庄的诗名在晚唐自有其独特的地位，以写作黄蜀葵为例，则类此多头

绪的表达手法已近于神话原理^②。他的设计即由淡黄花色联想到女冠法衣，此下继起的意象再由女冠层层推出，从视觉意象转入听觉意象，构成一个譬喻语所象征的假象世界。由外表的类似转深至精神意绪的相关，秋露离披之感是花落的萧瑟、凄清；同时也是女冠生命中的秋天，所要面临的是清癯、淡薄的生活情境。这首诗的成功之处，在于起笔不直述黄葵花而完全写女冠，人花合一，几不可分，造成迷离、恍惚之境。本来物之拟人化，只是常见的以女人比花的移情作用而已，但韦庄在幻设的幻景之后，就将读者导入人、花兼写的幻笔之中，似在写人，又似写花，故能深刻把握了葵花的本性与女冠的心情，这就是向日、乍开的性格与动作。

向日、倚风的动作在骤视之下，只是韦庄描摹葵花的风姿；但在第一句中已将葵花幻化为女冠，则这两句中倾国貌、步虚词的矜持和唱颂，确是女冠的心情，其间的联结正在于譬喻词“似”、“如”二字，因此写花也是写人，写人也是写花。向日葵是当时诗人初逢黄葵花时所惊诧不置的，在唐代，黄蜀葵已如掌禹锡所说的“近道处处有之”，还是仍以原产地四川为最盛？韦庄写作此诗特别标明是在使院所见，而且兴奋地要急报同人一齐观赏，都可看出在这之前较少看过，或未曾看过这样美好的，因而用有趣、有情的眼光观物，这是欣赏这首黄蜀葵诗的契机。

葵之向日一旦与佳人似矜倾国之貌结合，就非属单纯的意象而是具有更多义的隐喻。因为一顾倾城、再顾倾国的李夫人典故，所冀承的朝阳正是汉武的帝王恩泽。以日、朝阳等阳刚意象寓写君王是中国诗、尤其是唐诗中常见的象征。希冀朝阳的向日心情，是嫔妃、宫人的共通愿望，当时既有多数的宫人入道，这些宫人在入观前，固然有私缝黄帔、收拾钗梳的；但在卸却宫妆、辞出金屋之时，心中总难免有未偿之愿。这些宫观女冠的心情，“似

^② 王梦鸥先生在讲述文学意象的表达时，即以黄蜀葵作为材料而作精采的发挥，本文即在此基础上又从道教文化加以诠释，特此注明并志王先生之启发。见《文学概论》（台北：艺文印书馆，1976年），页151—158。

矜”两字最为传神，身在宫观中却好似仍矜持自己往日的容貌。

韦庄所写的向日不仅单纯比喻葵花的向日之姿，这种诠释并非附会或误解，而需要从当时诗人的习惯性看法加以理解。同属晚唐诗人的唐彦谦，也是活动于懿宗、僖宗之世，就曾明白写出《秋葵》希承雨露的心情，两首诗俱能反映出晚唐社会的同一意匠：

月瓣团栾剪赭罗，长条排蕊缀鸣珂。倾阳一点丹心在，承得中天雨露多。^⑤

前联写花貌烂浪的盛况，后联则写出绮年盛貌中，丹心希求倾阳，又想独承特多的雨露，其中的象征极为显豁。因此韦庄所写的向日倾国，何尝不可解为宫中女性的自我矜持并以此表现其内心的真实愿望。

关于“丹心”意象，韦庄也有另一种表现方式，唐彦谦是将“倾阳”的心绪集中于一点丹心，韦庄则是写其整体，整个花蕊向日，因而丹心也就朝向同一方向，才有“乍开”两句的写法。“檀炷”是指如灯炷一样的檀心，就是李时珍集解中蜀葵所说的“金粉檀心”。不仅唐彦谦有“丹心一点”的观察，张祜在写黄蜀葵花时，也说“无奈美人闻把嗅，直疑檀口印中心”，类此描写檀心的形状，李时珍就赞美昔人体物之美，“颇善状之”，确是实情。韦庄不仅善状而已，还加入丰富的想象力，这是人花交融之后善于比拟的手法。

檀心、檀口都善于观察花蕊绽开的形状，因而花就不仅解语，而且在恍惚之中似乎也能语。这一“疑”字不能解得太死，既是作者当下之疑，也是设身处地地想象花之能语；不仅能语，而且试与云和之曲也必懂得吹奏。由语而曲，由闻语而解吹，自是诗人对于葵心檀口的想象，但其中的关键仍与女冠有关：因为宫人入道，如玄宗时金仙、玉真等公主发心入道，必有大批宫女随伴，宫女在道观中的斋仪活动，既部分参与对捧金炉的司、侍活动，也将原在宫中、教坊所娴习的声技运用于宫观中。唐玄宗就曾在天宝十载“于内道

^⑤ 《全唐诗》卷六七一。

场亲教诸道士步虚声韵”(《册府元龟》卷五四),至于其他教坊中的教曲更是宫中的音乐盛事。此外还有歌人、艺妓之入道的也都会解吹乐曲。在此“云和”二字,因袭了《周礼·春官》大司乐的典故“云和之琴瑟”或北齐《明堂歌》的“孤竹之管云和弦,神光未下风肃然”。它原指丝竹弹奏的乐器,这里则喻指道经中诸天妓乐所吹奏的曲调,经由檀口一般锦心绣口的吹奏,一定有特别动听之处。

从韦庄所写的中间两联,将继续的意象承女冠而下,而不拘执于黄葵花的本身,诗情就在人花交融的情境中,既写花的向日倚风之姿,也写檀心颤动之状,而这些都投射于女冠的心绪意向,恍恍惚惚,疑有若无,让意象构成一个譬喻世界。因此最后点醒葵花的不禁秋露离披,固然是点明题意,但也是由花再点出女冠的生命:秋露离披,年华老去,基本上都是承袭了葵花诗的悲秋主题。只是一些直述式的表达法,都是直接推展出有关生命开落的意象群,再结出悲秋;而意象继起的间接表达法则投射于女冠之上,让读者产生一种因同情女冠的命运,而后再落实为秋葵的悲感。

唐诗中有关女人与花的主题实具有多面性,写悲凄者有之,也有不少写欢乐的。近代研究唐代文化的都一致指出,这一声华鼎盛的朝代,蕴育出可观的烂浪花开的唐型文化:浪漫、自由而充满活泼的生命力。唐代子民不管是士大夫或平民的生活,也多少感染了大唐文化进取、高雅的气质,所以花与女人也就成为男性社会中常见于吟咏的对象,其中娼妓、艺人及由此附丽的音乐、妆饰文化,将唐人的生活妆点得多彩多姿。他们赏花,钟爱的牡丹固然倾动一时,其他新移植、新品种的也多预于郡芳谱上。至于交往歌妓则进士新贵、文人墨客也多以风流相尚,流连歌舞,这是他们真实生活中风流浪漫的一面,与攀缘贵姓、讲究门第所得的婚姻生活颇不相类。

唐代诗人在礼制严谨的婚姻生活中,对于一些较为奇特的女性,如宫女、女冠以及歌妓等,由于具有不同的接触,也易于同情地了解,而尝试为这些女性写作小说或诗歌,《宫词》所表达的是宫怨,假借歌人之口所写的是妓

人之悲，至于道观、宫观中一些非纯为修真的女冠，何尝不是另一种“宫”怨。初、盛唐时，女子入道的风气渐盛，公主贵人所引起的时髦风尚也逐渐为一些女子所仿效，女冠中有一部分的变质正是在中晚唐社会逐渐出现的。也只有在这种情况下，才会出现葵花与女冠相互隐喻的写法，晚唐诗人敏锐地将这一现象创新地表现于诗中，成为运用隐喻以达成艺术效果的“创作”，而当时的读者也在共同经验、共同情境下，对于这些新现象的理解有所凭依，因此出现了这些精彩的作品。

五、结 语

唐人之作葵花诗，一般均从花开花落的植物特性来感慨时间的推移感，惟有薛能、韦庄两首写黄蜀葵的，却能在时间意识之上赋予一层特殊的时代意义：原本娇黄初绽的一丛黄花，可品题一诗，或报知同人而共赏，都可能沦为寻常的赏花题咏的咏物之作；但由于中唐以后入道的女子渐多，这些女冠子的服饰打扮，以及所从事的斋醮活动，对于当时人确实具有一种宗教的神秘感。尘世中人之于一些不易知的世界，总是充满着好奇之感，就像宫墙外的人，对于高墙内宫女生活的谜样感觉一样，因而让诗人写出充满想象力的宫词，成为唐诗中表现妇女生活的奇特之作。而对于宫观门墙内的道士、女冠生活，非入道者除了偶或读书山林、游旅道观，而得以略知其概外，就只有依赖传闻作离奇的想象了。

从道教科范、斋醮的发展史加以考察，其实法服所象征的入道生活，其本身是一场心性不断的自我试炼，将人世中的情欲、烦恼，在徐徐旋行的动作中逐渐升华。而旋绕香炉、希企玉京的宗教气氛，也确能使一些高道在心身的清静之后，获致心斋、逍遥的境界。一般言之，凡尘中人所好奇的则多是其中的佚闻绮说，特别是有关女冠子的迟疑心境，这是富于人情之常的。由于感到神秘而好奇，从而想象宫观中人在道家妆束之下，应仍有一段尚待清净的世俗情怀。这一推想是真实、抑或想象并不重要，但中唐至晚唐，真

有一些传闻附丽于清修的女冠生活中,诗人(作家)之于常人(读者)是较富于想象力,特别是其中有一些曾经入道或习常与道教中道士、女冠交往的,在道教发展的上升阶段,类此尚属于草创的女子出家入道的宗教生活——其中情与欲的割舍、灵与肉的升华,以及对终极关怀所展现的生命形态——都会引发诗人浓厚的好奇心。女冠的形象及其独特的生命,一旦能让诗人觅得恰切的隐喻物就足以满足其想象力,因而有这类黄葵花诗的出现。唐代诗人的高明技巧,确为道教文学留下了成功的艺术品。

(原刊《中外文学》第16卷3期,1987年11月,页36—63。)

曹唐《大游仙诗》与道教传说

曹唐(797?—866?)在晚唐诗史上,特以创作为数百余的游仙诗闻名,为当时诗坛的一大盛事;也是从六朝至唐游仙诗史上数量最多、选材最具特色的写作成果。流传至今他的作品保存于《全唐诗》的也只得两卷(卷六四〇、六四一),除去混入的薛能、曹邺六首,仅存一百五十五首,其中就有大半是属于游仙之作,因而颇受研究游仙文学者的瞩目。近年来美国 Edward H. Schafer 教授曾有专著诠释曹唐诗中的道教意象、辞汇及其旨趣^①,而国人则有程会昌、唐亦璋及近期梁超然氏所作的相关研究^②。类此研究均大有助于理解曹唐诗中的玄秘世界,也为这位被张为《诗人主客图》归为瑰奇美丽主之入室者的创作风格,作出较公允的历史评价。本文则进一步从道教文化

① Edward H. Schafer, *The Sea of Time, Poetry of Ts'ao T'ang* (The Univ. of California, 1985).

② 较早期有程会昌《郭景纯曹尧宾游仙诗辨异》,刊于《国文月刊》第80期(1949年);又有唐亦璋《神仙思想与游仙诗研究》,刊于《淡江学报》第14期(1976年);近期则梁超然有《晚唐桂林诗人曹唐考略》,《广西师范大学学报》1989年第4期;《晚唐桂林诗人曹唐及其诗歌》,《唐代文学论丛》(西安:陕西人民出版社,1981年),此二稿为参加南京1990年唐代文学国际研讨会后梁氏所赠,在会中并相与讨论,颇得切磋之益,特此致谢。

史的立场,尝试解说曹唐与道教的一段道缘;并从神话与文学的理论与方法,诠释曹唐如何运用“瑰奇美丽”的道教神话传说作为诗歌的创作素材,从中表现他具有创意的丰富想象力,及寄意深远的旨趣。在游仙诗发展史上,他的主要贡献就是将一种行将衰歇的题材,重新赋予新意,以道教新创的神话传说作为神话的架构,将游仙的“游”趣,重新安置在新出的神仙世界中,让人与仙的相遇关系兼有世俗的人间情趣与道教的宗教体验,这是他远远超越唐代诗人之处;更重要的是他能不囿于神话素材,而在原有的散文叙述体的叙述事件上,发挥诗歌体的抒情功能,尽情抒发人仙之间的内心活动,这是游仙众作的得意处,也是需要重新肯定其价值的所在。

一、曹唐生平与诗集

在晚唐诗人中,曹唐其人与杜牧、李远等有所交往,也与郑嵎等相过从。但有关其生平事迹的现存资料极为简略,唐诗人传记集如计有功《唐诗纪事》、辛文房《唐才子传》,多是根据唐人笔记《北梦琐言》、《灵怪集》等撰为小传^③;有关他的诗集,梁超然指出唐宋时流行颇广,见于著录的版本亦多,元代时已逐渐湮没;至明人辑制前人诗集的风尚时,始有唐平侯、范邦秀辑,范冕跋《二曹诗》——曹唐与曹邴,又列于《唐诗百名家全集》中,即《曹从事集》,至清人才编为《全唐诗》中的两卷,又《全唐诗续拾》补诗一首;至于传记中说他也“工文”的散文,则《全唐文》并未录存,至今是否尚有残存者,就有赖于今人的辑佚。根据这些零散的资料,大体可以推知曹唐的一生经历了晚唐渐次衰微的时代,从德宗贞元末到懿宗咸通中的六十余年生涯中,主要活动的时间约在穆宗长庆至宣宗大中年间,其中最奇特的经验就是年轻时曾入道,后来还俗后辗转于邵州、容管任从事,中间一度入京应科举并不

^③ 晁公武《郡斋读书志》卷四亦有同一引文,本文引自《唐诗纪事》卷五八(台北:中华书局,1970年)页890—891和辛文房《唐才子传》卷八;较详尽的研究有布目潮瀨、中村乔《唐才子传之研究》(东京:汲古书院,1982年),页473—476。

得意，而终以使府从事的微职度其一生。类此人生的体验多少反映于游仙诗中，在唐诗人中只有李商隐差可媲美。所以清薛雪就比较两人，说是“一样灵心，两般妙笔”（《一瓢诗话》），指明他们的文学才华都能巧妙运用其道教经验，而在人世经历及创作途径上，两人之间既有渊源也各有其独到之处。

曹唐字尧宾，本籍桂州临桂（今广西桂林）。他早年“初为道士”的确实时间与地点，史料上并无明确的记载。不过从他的诗集中仍可以发现一些与道教有关的痕迹：一是宫观的描述，一是与道教人士的来往。这些题材自是唐代诗人常有的道教经验，不过尧宾既曾出家为道士，后来在科举之路、仕宦之途又颇多挫折，因而在歌咏道教的宫观胜景与酬赠道教人物时，也就自然流露其内在的情绪。其《仙都即景》中五言一首咏黄帝登真的遗迹，并描述山景；七言一首的后半仍写黄帝升仙事，前半则写眼前景，在旌节、笙歌中想象登天的景象。仙都在《云笈七签》卷二七洞天福地中，列有第二十九仙都山洞，名曰仙都祈仙天，“在处州缙云县属”，即今浙江省丽水县附近。不过从诗意言，并未明白说明为道士时所赋，也可能是游经之所。至于他所交游的道门中人凡有刘尊师、王锡等，刘尊师就是衡山道士刘玄靖，他曾到阳朔一带修炼，与曹唐、曹邴有交往。唐武宗在藩时即颇好道术修摄事，即位后更广召道士，刘尊师即在这种情况下应召赴阙，当时还有邓元起、赵归真等在朝从事修金箓道场的活动。曹唐有《送刘尊师祗诏阙庭》诗——《全唐诗》所录三首之三，与曹邴集中《送刘尊师应诏诣阙》同，疑为曹邴作品。曹唐诗中有句云“锦诰凄凉”、“暂辞华表”，尤其“从此枕中唯有梦，梦魂何处访三山”，都寓有惋惜之意；此外《送羽人王锡归罗浮》诗，对于王锡之归罗浮，在结句中透过“最爱葛洪寻药处，露苗烟蕊满山春”，表达对养神炼药的欣羨之情。

尧宾还俗之后的世俗生涯并不甚得意，他也曾随从世俗，参与科举：梁氏考证他在穆宗长庆二年（822）前后应萧革之辟，入邵州刺史幕府任从事三

年后,一度于敬宗宝历元年(825)至京师应举。其后又于宝历二年入容管经略使严公素幕府为从事,至文宗大和二年(828)又赴京应举,曾在京师一段时间。后来曾游江南,与杜牧相识,宣宗大中七年(853)至岳州会李远,可能亦任从事。九年又至京师。辛文房说他“大中间举进士”;《太平广记》卷三四九引《灵怪集》说:“进士曹唐”、“久举不第”^④。可推知他确是在科举中多有挫折,而所任的诸府从事都只是中级僚属而已^⑤。所以辛文房说他“薄宦,颇自郁悒”。在诗中常以病马自况,有“风吹病骨无骄气,土蚀骅花见卧痕”等脍炙人口的名句,抒发其内心深处的悒郁与落魄。类此还俗后的挫折、无成就感,均促使他在所营构的神仙世界中,借飘渺、虚幻的仙境游历满足现实世界所欠缺的心理需求。

根据传记资料可知尧宾所作的游仙诗数量颇多,计有功说“所作游仙诗百余篇”;而辛文房则说是“作大游仙诗五十篇,又小游仙诗等”,这是较近于实际数目的说法。《全唐诗》卷六四〇从“汉武帝将候西王母下降”以下,凡有七律十七首,均与道教神仙神话有关,属于组诗形式:每一传说分成数章,有时一章歌咏一事,如“萧史携弄玉上升”之类;有时则数章咏一事,如“张硕重寄杜兰香”、“玉女杜兰香下嫁于张硕”,但不管是何种作法,都是分题吟咏而又独立成章。卷六四一则录有“小游仙诗九十八首”,均属绝句体,只有总题而不另立独立的分题。不过从早期的记载中,标明大、小不仅表明所采取的诗歌体制有别,也显示他是采用不同的艺术手法处理不同的题材。组诗的形式是中国诗歌较少见的形式之一,游仙诗常用此一体制的只有一固定的诗题就是“游仙诗”,《小游仙诗》较近于传统的方式;而只有“大游仙诗”

④ 《灵怪集》为张荐所撰,但荐活跃于德宗贞元年间,此条记载应是贻人,非原书所有;而《类说》卷二三、《说郛》卷六则引《宣室志》,记事相近,惟缺不第事。张读为荐之孙,大中六年登进士,撰《宣室志》的时间,在大中五年以后,咸通末年以前。他多记当时事,又与曹唐同时,故应是较可信的一条资料。

⑤ 《郡斋读书志》作“为府从事卒”;布目潮汎、中村乔句点时,则作“卒作游仙诗”;从《唐诗记事》作“后为使府从事,咸通中卒,作游仙诗百余篇”,可知卒字应属上读,府从事为其最高官阶。

才是运用道教神话传说,在一个题材中分列数个小标题,数首为一组,而“大游仙诗”则为总标题。

有关曹唐之创作游仙诗,尤其《大游仙诗》的动机及其旨趣,只有辛文房有较详尽的叙述:“唐始起清流,志趣澹然,有凌云之骨,追慕古仙子高情,往往奇遇”,因而作大、小游仙诗,“纪其悲欢离合之要”。这一段话说明他的出身是道士、清流,虽曾因“平生之志激昂”而投身于宦海之中;但终究有修道者的性情,也仍保有倾慕神仙的愿望。关于曹唐的入道及脱离道籍的缘由虽已无法得知,但其人具有道士的澹然性格,应是他写作游仙诗的契机。其中关键性的辞句,诸如奇遇、悲欢离合之类,正是游仙众作的题材,也就是他有感于神仙道教神话的素材,特别突显其中人仙之间的奇遇感。

曹唐的文学活动中,“以能诗,名闻当世”(《广记》引),辛文房则特别强调他的文学成就,并根据传说说是“与罗隐同时,才情不异。”在后世流传的逸事中,就以他与罗隐(833—909)对谈游仙诗一事著称——不过实际上罗隐比曹唐晚生约四十年,恐不能相与论诗,所以计有功就不指实其人,只说是“其友人”。先问“闻兄游仙之制甚佳”;然后嘲以“洞里有天春寂寂,人间无路月茫茫”为鬼诗,这两句正出自“仙子洞中有怀刘阮”,原是描摹仙子在洞天中有所思怀的情绪,洞里与人间对,颇符合其情境;但当时张读所记的传奇,“人间”却作“水底”,以切合“江陵佛寺中亭沼”的眼前景象;计有功更说成“井底”,以呼应友人所问的作鬼诗之事。这类属于中国文学中的名诗传说,在当时更附会为一种讖诗,张读说是曹唐在江陵佛寺的幽胜情境,吟得“水底(洞里)”两句诗后,都自觉“常制皆不及此作”,其后“忽见二妇人,衣素衣,貌甚闲冶,徐步而吟”此二句,他迫问不应而消失不见,复问寺僧法舟,舟警告:“两日前,有一少年见访,怀一碧笈,示我此诗。”唐为之惘然,数日后卒。这是当时张读所记下的传说,辛文房则稍异辞:“忽一日昼梦仙女,莺服花冠,衣如烟雾。倚树吟唐咏天台刘阮诗,欲相招而去者。”警觉后,明日,暴病卒。这两则传说都是小说家言。梁超然则引《湘皋集》卷三说他

是“因暴疾，卒于家”。但当时传说中所说的不管是亲遇或梦见佳人，均反映出他自己也感动于神话中的奇遇事件，才会传出这类名句传说。这两句流传于后世，直到清黄子云《野鸿诗的》仍对它大为称赞，甚至认为“玉溪无题诗，千妖百媚，不如此二语缥缈销魂”。可见他的能诗名气中，写仙境奇遇的奇幻感有名当时，也传誉后世。

曹唐创作《大游仙诗》，能够在当时及后世造成感动的力量，实与他灵活运用神话与诗歌的关系有关。关于神话与文学的关系，在文学理论中学者已有深刻的探讨，尝试解释作家运用神话从事创作的原理。因此神话的定义，如马克苏勒（Mark Schorer）就说“神话是一个统御一切的意象，它给日常生活的事实赋予哲学的意义”；而神话与诗的关系，神话是“诗中不可免除的基础”^⑥。这一观察固然用以解释西洋文学传统，不过用来解说道教文学也有其启发性。一般对于神话的分类，如马林诺斯基（Malinowski）研究托伯兰岛人（Trobriand Islanders）的文化，就有三种类型的分法：一是传说，叙述过去的事，常作为信史；二是民间或神仙故事，用以娱人娱己；三是宗教神话，反映其宗教信仰、道德以及社会结构的基本因素。文学批评家如福格森（Francis Fergusson）即取作他文章的思想架构，用以分析作品^⑦。

曹唐对于道教神仙神话的态度，实兼取二、三种，他不只描述神仙的事迹，而是将神话作为诗中不可免除的基础，然后重新创作，借以表达其主题。他深刻体会当时流行的唐人小说与诗歌的文体功能各有其妙处，一般而言小说与史传具有深厚的渊源，其文学功能重在叙述事件的起讫，透过人物的相互关系，在情节发展中获致凄惋欲绝的艺术效果。由于叙述人物与事件的时代限制，对于人物的内心活动较无法深入描摹；或对于事件的始末仍留

⑥ 此部分神话与文学的资料，参见 *Myth and Literature*, ed. John B. Vickery, Lincoln: Univ. of Nebraska press, 1969, pp. 67—68。

⑦ 陈鹏翔《从神话的观点看现代诗》中对福格森《神话和文学顾忌》有说明，收于《文学创作与神思》（台北：国家出版社，1976年），页275—302。

下诸多让读者参与创作的想象空间,因而就使曹唐有发挥其诗才的机会。唐诗则具有抒情、浪漫的文学功能,常可在小说叙述所不及之处尽情发挥其想象力;其中较突出的就是在原有的神话传说的架构上,就其未曾出现的场景、事件或人物的内心活动抒发他创造的想象力以造成奇幻感。类此将作者的创作主旨透过仙言仙语、神仙故事,委婉地表达其人生旨趣,确是典型的中国神话诗;其喻旨(tenor)完全溶合于喻依(vehicle)里,不仅娱己娱人,而且也经由悲欢离合的情节传达道教的人生哲理,借以激发读者的情绪,这是他的游仙诗能“大播于时”的主因。

在唐代诗人中并不乏与道教有深厚因缘,且能在浓厚的道教氛围中,运用神仙神话作为创作素材的,李白固然已有此一尝试,而李商隐更有一些隐晦的作品写出道教的玄秘经验。曹唐则在入道而又还俗后,在薄宦的郁悒情绪中,以“追慕”的心境,有意运用人仙之间的悲欢离合,创作大量的神话诗,这是中国游仙诗、道教文学中数量最大、品质最佳的道教神话诗。虽然目前所存的已多残阙,不易完全了解其最初的构想;但经由原先素材的推想,仍可解读出其中所隐寓的主题旨趣,确定其为一批珍贵的游仙组诗。

二、误入仙境、降真与仙眷

曹唐的道教神话诗既是采用“游仙诗”的文学类型,因此他的处理技巧及中心主题,就集中在表现“游”的趣味上。辛文房早就揭示曹唐的创作旨趣,是追慕古仙子的高情,“往往奇遇”,也就是一种遇仙传奇,在奇遇的过程中发生诸般“悲欢离合”。这一说法确能综合唐宋人以下对游仙诗的印象,也是曹唐在处理同一游仙题材时具有特识之处。游仙文学不管是游仙诗或游仙小说,发展至晚唐阶段,前人既已广泛运用诸种技巧与素材,早就沦为陈腐的意象和隐喻,以义山的高才也只是取用道教故实,另以新题或无题隐喻其个人的遭遇与感触。尧宾在这一文学史的困境中如何赋予新生命,从而创作出新典范,就有赖于他的“才思”、“才情”来突破困局,造成游仙诗史

的新高潮,这就是他从“情”缘再创作的道教游仙、遇仙神话。

从道家到道教,不管是哲学思惟或宗教形式,这一构设的神仙世界都是一个理想的精神境界,就是舍离世间情,而超越向一无情、绝情的境界。道家道教中人本是深于情,故也深知情累,因而在入而复出之后,就形成一套超越的人生哲理以解决修道者的情关,这是道教修行者极为实际的实践问题,也是常人在入道前、后所要面对的人生关卡。道家以哲学的证验态度,提升人生这一根本的人性论,形成其超越哲学中深刻的人性论、人情论。道家哲学及原始宗教(巫教)与儒家祭祀制度下的祭司、祝官,发展到道教出现后,形成入道者实际面临的修炼经验,这是研究中国道教教义、制度时需要解决的根本问题,包括性的压抑与升华、情的转移与超越,而现实世界中所要建立的修道轨则,就深刻触及修道者的出家、舍家;入道后对于性与情欲经验的转化,类此问题在佛教输入中国后显然更易被突显出来。

在深层心理学里对于性的本能,晚近的学者其实已能较深刻指出其中所隐藏的秘密,常人既已在现实的压抑或不满足的状态下,经由化装而出现在梦的象征符号中;而一位宗教修行者更需经由不断的身心试炼,将这些体验以诸般符号隐喻地浮现、升华,至今仍为宗教心理学亟想挖掘的深层意识。从原始宗教、民间传说到道教(或其他宗教)经典,均曾以不同的方式记录此类神秘经验,六朝时期的笔记小说、道教典籍就曾保存一些极为珍贵的资料,分别以隐喻的符号记录下来。而曹唐为何入道后又还俗?现在已无从知悉其实际的原因,但可相信的是他较一般文人有亲身的体验,入道者在性与情、欲上的困扰,也较有机会深刻地解读一批人仙奇遇的奇谭。本来神话学家就已说明神话是人类沟通意识与无意识之间的桥梁,这些象征符号隐微地表达内心深处的理想与愿望,因而神话诗可视为一组隐喻性的符号,值得深入解读并诠释其中的喻意。

道教有关人仙奇遇的游仙谭,凡有三大类型:一是误入仙境型,凡间男女与仙界女、男的遇合、分离;二是仙人下降型,仙界之仙命定与凡人的恋

爱、婚配；三是修道成为仙眷型，男女因修道成功而成为神仙眷属。这三类的主题又都以“情缘”为其核心。关于情缘这一通俗化的思想意识，从六朝到唐代已是一个极具创意的观念，本是用以解说人际关系，尤其是男女关系，在思想史上或许它并不被承认具有什么深刻的思辨意义。不过在中国本有的宿命思想的基础上，融合印度佛教的缘论，道教逐渐形成一套缘命观。它不仅流行于知识阶层，引发正反的论辩；更被民间通俗化、浅易化为中下阶层的宗教意识，用以解说错综复杂的人际关系。曹唐所关注的奇遇、悲欢离合，均可在情缘的高角度观照下获得理解，只是他出诸形象化的诗思，而非概念性烦琐的思辨，这正是诗人的看家本领。

现存的曹唐诗中，处理得最精彩的就是游历仙境类型，其中作为典型的即为刘、阮误入天台传说。根据民间文学类型学的理论，组合“情节单元”（motif，一译母题），可表现游历仙境四大类型：观棋、服食、人仙恋、隐遁。曹唐在《大游仙诗》中所处理的人仙恋，为能表现悲欢离合而组合为奇情之作；至于隐遁类则只有题咏武陵之作。在笔记小说史上，刘义庆及其文学集团所整理的《幽明录》，曾录存刘晨、阮肇传说，就传说学的立场，其实与托名陶潜《搜神后记》中的袁相、根硕，是同一传说的两种版本，原是素朴的民谭；但在道教的灵宝经派、上清经派中，因采用独特的洞天说，因而也能呼应当时社会盛行的“误入”仙乡谭，成为民间传说与道教神话相与激荡的文学类型^⑧。到了唐代则有两种演变：一是朝世俗化的《游仙窟》的性质发展，成为唐人游狭邪的隐喻，为娼妓文学的世俗形式；另一种则朝宗教的性格演变，刘、阮在误入仙境通过试炼后，终于悟道成仙，成为道教神话的宗教文学。尧宾其生也晚，对两种新出的版本都颇为熟悉，因而也能兼含有其中的两种质素，得以形成新的神话意境。

^⑧ 详参拙撰《六朝道教洞天说与游历仙境小说》，收入《仙境与游历：神仙世界的想像》（北京：中华书局，2010年），页347—384。

为了重新确定曹唐在神话诗写作上的成就,首先即以刘、阮遇仙为一个案,说明神话传说在这些诗歌中的作用是作为一种基础,而非采取叙事诗咏唱这段人仙之间的恋爱事件。换言之,《大游仙诗》不能单纯当作一种叙事诗。在诗中国抒情主流的传统中,其实并无完全符合西洋严格定义下的叙事诗;但也出现一些具有叙事性质的故事诗,而曹唐处理的刘阮传说是否也是呢^⑨?就现存五首刘阮误入天台诗,其叙事的次序仍大体遵循原有的结构,如误入洞穴、仙女出迎、完成婚配、怀归及返乡、不能再回归。由于此一故事的奇幻感,从记录的南北朝初及其后,直到唐代社会都是时人盛传的故事,曹唐不是要将它原本的散文叙述变成诗的叙述,而只是将他的创作建立在大家熟知的故事框架上,故只要提纲挈领地勾勒就足以引起读者的整体印象。从文类的观点言,散文的、小说体的文体功能,重点在于叙述事件;而韵文的、诗歌体的文体功能,则重在表现抒情的浪漫特质。这套组诗并非为了要复现刘阮遇仙的情节,而是要创意地运用想象力,深入刘阮与仙子的情意世界中,化身为剧中人,深刻演出他们的内心戏,以产生类似诗剧般的艺术效果。后来证明,因为演出的效果逼真,不仅大播于时,且还传出作者将终前的奇幻传闻。辛文房对其创作的真实感,就有一句贴切的评语说是“感忆之所致”,正是因其过于深入创作情境中而成为恍惚的审美经验。

曹唐在刘阮传说的故事间架上,第一首《刘晨阮肇游天台》,就有意摒弃原有的琐碎细节,诸如入山迷路、饥馁食桃及芜菁、胡麻饭糝引路等现实生活的叙述;而直接写出仙境,并拍合诗题的“游”字,以此描写误入的情景:

树入天台石路新,云和草静迥(一作细云和雨动)无尘。烟霞不省(一作是)生前事,水木空疑梦后(一作里)身。往往鸡鸣岩下月,时时犬吠洞中春。不知此(一作何)地归何(一作依)处,须就桃源问主人。

首联即简洁地烘托出天台仙景,只用“石路”意象作为误入的因由;次联表达

^⑨ 有关故事诗的研究,详参邱燮友先生《中国历代故事诗》(台北:三民书局,1969年)。

刘、阮二人本自有仙缘，为原先民间神话中较不明确，而被道教化以后才突显出来的宿缘观念。三联所出现的新增景物，如鸡鸣、犬吠意象衔接了现实与虚幻，并将原本山、溪的实景改变为仙界场景，“洞中”就是洞穴、洞天之中。末联则以设问句引出下一首《刘阮洞中遇仙子》：

天和树色霭苍苍，霞重岚深路渺茫。云实（一作窵）满山无鸟雀，水声沿涧有笙簧。碧沙洞里乾坤别，红树枝前日月长。顾得花间有人出，免（一作不）令仙犬吠刘郎。

整首诗都以仙山的景象来衬托气氛，只在末联才预示仙子将出的心愿。在云霭苍茫中，有笙簧的仙乐，三联则使用仙界的时间意识，为仙境小说极为重要的母题。至此就开始出现唐人俗化、妓化仙府的意象，诸如采用花间、刘郎等隐语，成为值得注意的“转变”功能。

作为刘阮传说主体的是洞中天地、婚配、服食及怀归，不知是曹唐未加以歌咏，或早已佚失。现存的已是直接就接上《仙子送刘阮出洞》：

殷勤相送出天台，仙境那能却再来。云液每（一作既）归须强饮，玉书无事莫频开。花当洞口应长在，水到人间定不回。惆怅溪头从此别，碧山明月闭苍苔。

曹唐虽以刘阮传说为主，但也采取袁相、根硕传说中赠送腕囊，并嘱咐慎勿开的禁忌，将它替换为神仙事物“玉书”，且赠别之时多了饮荐云液。原文是由三四十人，集会奏乐，“共送刘阮，指示还路”，也被简化为只有仙子相送而已。而其中的旨趣即在于反复陈述不可能再来，其中花长在即隐喻仙子永远的思念，水不回则喻写刘阮出洞后不回归的命运。与原文相较，二位仙子已具有宿缘已了的超脱，至此又增加了人间的情绪，如殷勤、惆怅及苍苔深闭的象征。类此借用仙乡故事的间架却渲染世间情，较易激动当时读者的心灵。尤其他新增了《仙子洞中有怀刘阮》，最能表现唐人对刘阮故事的新解，并赋加了现实生活情趣：

不将清瑟理霓裳，尘梦那知鹤梦长。洞里有天春寂寂，人间无路月

茫茫。玉沙瑶草连溪碧，流水桃花满洞香。晓露风灯零落尽，此生无处访刘郎。

整个(叙述的都是)被唐人俗化、妓化的新传说，其中较突出的意象有谩理霓裳、风灯零落，而其怀思情绪则是紧扣着洞中、洞里的游仙窟意象，表现洞里春思，有怀刘郎。要证实这是娼妓文学风尚下的刘郎、阮郎，就是最末一首《刘阮再到天台不复见仙子》，原文只有“忽复去，不知何所”，以此暗示再归。而在此诗中则被改写为不复重见，即设想刘、阮再度回到天台而不见仙子，其中所用以隐喻的完全是人间的仙窟景象：

再到天台访玉真，青苔白石已成尘。笙歌冥寞闲深洞，云鹤萧条绝旧邻。草树总非前度色，烟霞不似昔年春。桃花流水依然(一作前)在，不见当时劝酒人。

其中的关键词：一是玉真，为唐代妓院女子的隐名，可以照应末句的劝酒人；其次笙歌冥寞、萧条旧邻，将人间北里的景致加以仙境化的描写；至于草树烟霞、桃花流水则只是一种假相而已。可说诗中所用的洞中春对照了人间路，活现出妓馆中人与寻芳客的关系。

神话与文学的关系，即是神话文学的艺术功能，一种隐喻性的符号所发生的作用，乃在在不断创造的艺术活力中，神话象征是可以因时间、空间而作出不同的解读的，作家既不是单纯地以诗重新复述神话的情节，自需依照当时的社会文化、作者的思想意识，重新创造诗中的神话意识使之成为新神话。曹唐正是在唐代以洞窟、仙女隐喻妓院、妓女的风尚之下，重新诠释了刘阮传说。从唐代前期张文成作《游仙窟》所反映的狭邪生活，到后期孙棨录成《北里志》，娼妓文化中所使用的隐喻云仙、月仙、谪仙及绛真等名多隐指妓院中人，因而相对的一连串刘郎、阮郎、仙郎、仙夫，也无非是唐代士子的风流遗迹，这是刘阮故事流传的新社会文化背景^⑩。曹唐既熟知其事，也

^⑩ 详参拙撰《仙、妓与洞窟——唐五代曲子词与游仙文学》，见本书页203—238。

擅于使用此类新词汇，在《小游仙诗》中至少也三首就有同一性质的暗示：

玉皇赐妾紫衣裳，教向桃源嫁阮郎。烂煮琼花劝君吃，恐君毛鬓暗成霜。

偷（一作闲）来洞口访（一作等）刘君，缓步轻抬玉线（一作绿绣）裙。细擘（一作细拍，又作旋擘）桃花逐流水，更无言语倚彤云。

绛阙夫人下北方，细环清珮响丁当。攀花笑入春风里，偷折红桃寄阮郎。

三首都有意世俗化刘阮传说，将原本只是“宿福所牵”的婚配关系，通俗化成为情郎的典故；其中偷访、偷寄的“偷”字，既已意味有违清规，在唐人的风尚中，均喻指妓院中人，暗寓宫观女冠或妓院的伪装，这是当时的事实^①。第二首较着实写出提着玉线裙的人间仙子；至于玉皇教示下嫁、绛阙夫人下凡的折桃偷寄，则是运用神女降真的母题而成为新的隐喻。

曹唐在道士生活时，依照当时的制度与习惯必曾研读陶弘景所编撰的《真诰》；而他既喜奇遇的事迹，也必熟知神女下降凡男的香艳传说，因此干宝《搜神记》所记的杜兰香传说也成为他创作取材的好素材。根据魏晋神女传说的流传，当时至少有成公知琼下降弦超、杜兰香下降张硕及何参军女下降刘广等，前两则可为这类仙女嫁凡男的典型，也是民间冥婚习俗及宗教降真体验下的产物^②。曹唐是否曾广泛地取用已不可确知，今只残存了两首杜兰香嫁张硕一组，从诗题到诗意显然已非原作的篇数。因为现存于《搜神记》卷一或《杜兰香别传》的，其故事情节大体都提及杜兰香三岁溺死，为西王母接养于昆仑，并遣授配君；经由婢女的通传后，嫁与张硕，而后有赠诗、赠物诸母题，最后则“以年命未合”为由求去，别后曾再度邂逅。在这一神女下嫁凡男的叙述结构中，特别强调神女为早夭女子，听命王母要她许配凡男

① 详参拙撰《唐代公主入道与〈送宫人入道〉诗》，见本书页169—202。

② 详参拙撰《魏晋神女神话与道教神女降真神话》，同注⑧，页48—82。

以完成姻缘。整个情节确是具有悲欢离合的人神奇遇,曹唐可能因杜兰香后来道教化为女仙,故选用这则作为神话素材。

不过现存的两首,第一首即为《张硕重寄杜兰香》,当有先寄一首以叙明接遇的因由,今已不存,所以重寄都在表明期待的惆怅情绪:

碧落香销兰露秋,星河无梦夜悠悠。灵妃不降三清驾,仙鹤空成万古(一作里)愁。皓月隔花追款(一作款)别,瑞(一作飞)烟笼树省淹留。人间何(一作有)事堪惆怅(一作遗恨),海色西风十二楼。

诗中所咏的应是婢女通言后,张硕先有所寄,但久候不至,乃又重寄以表意;或是对仙女别后而思怀,乃又寄诗追忆。曹唐当时所见的应是完整的版本,或是已道教化的新版本,所以即以灵妃相称,并以仙鹤意象替代“钿车青牛”的御驾物。此诗只抒写通传后仙女未降,因而冀其再降的心境,完全是细心揣摩张硕的心情后所作的代寄,这是唐代诗人常用的方式。另一首《玉女杜兰香下嫁于张硕》则近于叙事诗的性质,歌咏仙女下嫁凡男的奇特姻缘:

天上人间两渺茫,不知谁识杜兰香。来经玉树三山远,去隔银河一水长。怨入清尘愁锦瑟,酒倾玄露醉瑶觞。遗情更说何珍重,擘破云鬟金凤皇。

首联写玉女的出身乃是渺茫难知;次联则写由天上而人间的遥隔景象;三联则表现人仙婚配的情绪,玉女下嫁,沦于尘秽,用怨、愁二字及倾、醉二动作写出;末联则在下嫁了结尘缘中,对于人仙之间的悲欢离合,离后遗情,何等珍重,并以擘破金凤皇持赠,既是定情,也暗示别后可作纪念。都能运用诗歌来传达浪漫的情意,其委曲缠绵的情趣韵味,是散文体小说所不易获致的,这是文体各有不同功能的缘故。曹唐所运用的正是唐人习用的今体——七律,与原文中赠歌的五言诗风格具有不同的情趣;并且他不用原诗的辞汇与用意,而是完全新创的情节及结局。可惜原作已不全,不然就可体会诗剧式的一出人仙恋的演出。

东晋前半期上清经派的降见体验中,句容地区的一杨(羲)二许(谧、

翊），承袭魏华存夫人从江北带入江南的道法，在哀帝兴宁三年（365）前后展开持续的扶乩降笔的宗教活动，这是修行上真道的秘传法门，为上清经派清整旧天师道的房中术（黄赤之道）之后，新创的接遇神女的二景之道，即不行夫妇之迹而感应阴阳二气的冥通法。《真诰》首篇《运题象》四卷，专论“冥数感对，自相俦会”（卷一九），凡举三例：一是萼绿华降羊权，二是九华真妃安郁嫔降杨羲，三是云林夫人王媚兰降许谧。后两则都是降真的实录，为杨羲、许谧与神人接遇后逐次记下的珍贵宗教史料。在道教史上茅山派到唐代颇有发展，其高道与帝室、贵族的关系密切，而道派中流传的道经也常为道士所诵读，曹唐初为道士——或曾在浙江一带生活，自会有机会诵读《真诰》等一类道书，对于首篇的三则神女降真的事迹当有深刻的印象，中唐李商隐既对它印象深刻而常见于诗中的典故^⑬。曹唐采取这类道教神话，现在仅残存一首《萼绿华将归九疑留别许真人》，从制题到内容都显然有误，萼绿华所匹配的是羊权而非许真人，应是曹唐仅凭写作当时的印象而未察明原典的缘故，从末句“留与人间许侍中”可以推知，应是根据紫微王夫人授答许长史的，要将交梨火枣等物“当与山中许道士，不与人间许长史”，在《真诰》中多称许长史——因他曾担任护军长史及“给事中散骑常侍”，许侍中或即据此而得到的印象。

由于《真诰》曾广为唐代的道士所读，且开篇即为萼绿华诗，所述的降见羊权事也较简洁扼要，故最为诗人所艳称。义山诗《重过圣女祠》的名句：“萼绿华来无定所，杜兰香去未移时。”或《中元作》有句云：“羊权虽得金条脱，温峤终虚玉镜台。”应为曹唐所熟读的，因此之故才拈取萼绿华、杜兰香为素材。在歌咏萼绿华的诗中云：

九点秋烟黛色空，绿华归思颇无穷。每悲馭鹤身难任（一作注），长

^⑬ 钟来因《李商隐玉阳山恋诗解》，刊于《唐代文学研究》第一辑（太原：山西人民出版社，1988年）。

恨临霞语未终。河影暗吹云梦月，花声闲落洞庭风。蓝丝重勒金条脱，
留与人间许侍中。

在构成神女降真的传说中，萼绿华事件具备各种母题，包括羊权的士族年少的身份、神女自述的滴降情由、赠诗、赠物，及泄密即去。曹诗现存的一首即为将归留别所赠，颇疑尚有其他的作品叙述降真的前因后果。此诗的创意所在乃选择原文未曾写明的，萼绿华滴谴期满后归九疑的关键时刻，诗题标明将归、留别是相当高明的戏剧手法，也是中国诗歌中表现抒情本质最拿手的赠别场面。

神话与文学的创作原则既非要将诗歌附属于神话，自可任意在神话原有的叙述之外翻空出奇，另创一个发挥想象力的空间，是为创意、喻托之所在。曹唐精熟道教的义理，设定萼绿华宿命所犯的先罪已经期满，滴降臭浊的偿过、救赎将终^⑭，而将归九疑的清静仙境。在这将别留诗相赠的时间里，既有无穷归思，也有悲恨情绪。他使用九点秋烟点出九疑，至于云梦月、洞庭风的风月意象则写出将归的美好处所，以外景烘托内情，表现归去的向往之情。类此人间化的情趣也表现于赠物的动作中，原文为火浣巾一枚、金玉条脱一枚——一种腕钏，诗中则改为蓝丝所重勒，其动作也因而具有象征作用，既将定情物留与人间的情人，也在重逢中留下一丝情意的约束。类此不囿于神话原文，却又能别出创意，就成为曹诗的一大特色。

中国诗的抒情传统，本就是写情见长，曹唐所选的奇遇事件又特多爱情神话，经由诗歌体的歌咏，就更增益了一分浪漫的情怀。最后要讨论的是神仙眷侣，“有情人终成眷属”，已是国人心理的美满结局，何况是结成永不分离的快乐仙眷，这是《萧史携弄玉上升》的主题。另一对照组则为《织女怀牵牛》，本是一对恩爱缱绻的佳偶，却因触犯天条，落得只能期待一年一次的

^⑭ 详参拙撰《道教谪仙传说与唐人小说》，收于《中研院第二届国际汉学会议论文集（文学部）》（台北：中研院，1989年），页353—374。

聚会，属于幽怨的神仙配偶。曹唐对于古仙确有独到的领会，高情易于感动作者，也易于激动读者因缘于此。

萧史神话见于《列仙传》卷上，曹唐必曾阅读此一现存最早的仙传集：萧史喜吹箫，能致白鹤、孔雀于庭。秦穆公女弄玉好之，公以女妻焉。萧史教弄玉吹箫，数年后吹似凤声，凤凰来止其屋；又数年，一旦随凤凰飞去。此为早期神仙神话中少见的佳偶，曹唐所作的就是选择萧史先成仙，然后携弄玉一同上升的精彩片段：

岂是丹台归路遥，紫鸾烟驾不同飘。一声洛水传幽咽，万片宫花共寂寥。红粉美人愁未散，清华公子笑相邀。缑山碧树青楼月，肠断春风为玉箫。

在新的叙事视角下，首联即从不同时飘升着手，在神仙史上也有萧史先学仙得道的说法，他就是选择先离后合、先悲后欢的写法；二联的幽咽、寂寥为别后的相思之情，洛水、宫花用以衬托弄玉的公主身份。赵道一《历世真仙体道通鉴》卷三就保存了秦侯本不甚赞成的一种说法，不过曹唐也常故意逆转神话的情节，先让红粉美人有愁，然后萧史再笑相邀。最后则以神仙美眷终能在仙境共同吹箫，作余音袅袅的收场。

萧史诗的“肠断春风为玉箫”，是就弄玉思怀萧史的心境而写的，在传统男性中心的社会里，两性关系也自然投射于神话，将闺女思情郎、怨妇思归夫的情景隐喻地表现于诗中，所以从怀思观点言也可题作“弄玉怀萧史”。比较另一首民间神话的题材《织女怀牵牛》，就可知道是同一两性意识的产物，有关牛郎织女的神话，民俗学者已有多数的研究成果^⑮。曹唐自是熟知先前的文献记载、民间神话及诗人歌咏，但他使用神话素材时，既已熟稔自己的一套手法，就不必斤斤计较其他的歧异说法，而只着重在写一“怀”字，

^⑮ 有关此类研究，较近期有姚宝瑄《牛郎织女传说源于昆仑神话考》，刊于《民间文学论坛》1985年4期；洪淑苓《牛郎织女研究》（台北：台湾学生书局，1989年）。

为了表现佳人的流泪,是“眼穿肠断为牵牛”,就扩大抒发成一首断肠诗:

北斗佳人双泪流,眼穿肠断为牵牛。封题锦字凝新恨(一作思),抛掷金梭织(一作结)旧愁。桂树三春烟(一作天云)漠漠,银河一水夜(一作带)悠悠。欲将心向(一作就)仙郎说,借问榆花早晚秋。

比较弄玉的断肠,织女更是伤悲,弄玉只是在宫中吹箫等待,最后终有同升之日;织女却须隔着银河空等,所以有一连串的新恨、旧愁,所有的景象也都是愁人眼中的情绪投射:春烟漠漠、银河悠悠,日日夜夜,有多少话要向仙郎细诉;结句即使用设问式,急切地期待秋日早早来临。民间神话中常以散文叙述故事情节,即使是六朝笔记小说中多次叙及的牛郎织女,也仍作为节日或星辰说话而被简笔记录,绝少在“责令归河东”后(宗懔《荆楚岁时记》)再叙写织女的心境。这是传统笔记小说中简记式笔法的缺憾,但也留给诗人有较多的想象空间。

曹唐既嗜以奇遇类型为游仙诗的题材,就充分运用诗歌体的文体功能,以弥补笔记小说、神仙传记及道教实录所不足之处,将散文体所一贯忽略的内心情感尽情发挥;同时又不囿于散文的叙述限制,多采取人间化的人情反应,扩大设想其抒情性。因此散文与诗不只是文类的叙述形式不同,两者所担负的文体功能也大有异趣。曹唐确实能充分悟及其间的差别,因而成功地创作出一批主题为爱情、婚配的《大游仙诗》,让一时的读者在歌咏后为之激动、赞美不已。

三、仙宴、沧桑与观棋

曹唐搜选奇遇后,所写的数达五十篇的《大游仙诗》,除前两类型是现存较为完整者外,还有其他数种属于凡间男子与仙界神仙相遇的神话,现存的作品中以西王母神话群最具特色,分别表现出不同时期的西王母形象;其次就是麻姑神话,为道教神话中关于沧海桑田的时间意识的一种超越的观点,与此相关的还有仙境观棋及白羊变化两类。最后还可讨论单独成篇的游仙

传说,包括成组的桃花源传说被仙道化,虽未标作游仙诗却也有此种旨趣。在道教神话中常常出现的情节单元就是“宴”——一种反映生理需求与宗教仪式的行为,本节将先讨论宴在道教神话的出现情况,并进一步分析其深层的民族文化心理。

在中华民族的生活史或饮食文化史上,与宴有关的辞汇均与安乐、安闲及安享有关,是农业民族在辛劳工作后平常家居或非常性的节庆生活,故有休息、和乐、享受的意义。其中宴会、宴饮、宴飨等词,都集中地表现安乐享受食物并获致狂欢的情景,通常都与仪式相配合,除了作为人与人之间、团体之间的仪礼外,也可资于事人以事神,成为奉事鬼神的宗教仪式,用以表达礼敬之意。道教形成后,承续前道教时期的祭祀精神,宴成为仙宴、仙厨,是人间用以款待神仙的仪式,也是神仙用以相互接待或接待凡人的神通表现。所以仙宴仙筵情节除具有俗世宴饮、宴会的生理满足感外,也常具有宗教仪礼的仪式性饮食。而更重要的是在修行过程中,基于教义与修炼的需要而采用绝食辟谷的方法,在生理极端匮乏的情况下所产生的幻觉状态,而有幻想、幻嗅的感官经验,就会出现仙厨、仙宴的情景,这是幻觉心理学可以理解的生理反应^⑩。

由于“宴”在中华民族的集体意识里,具有如此丰饶的深层意义,既能表现现实生活中匮乏状态的遂愿心理,也是表达人与人、人与无形界沟通的仪式行为。道教神话在曹唐的运用中,出现多场宴请的场景就绝非偶然,而是他敏锐地把握宗教、神话中关键性的场景效果,其中有两次出现在西王母神话中。关于西王母这位中国神话史上的不朽女性,从先秦古神话时期既已扮演至为重要的脚色,《山海经》、《穆天子》等文献及相关器物中均有丰富的资料。曹唐取用《穆王宴王母于九光流霞馆》为题,并非原始的穆天子与西王母,而是被道教化了的神话。穆王西游而宾于西王母,觞于瑶池之上,西

^⑩ 详参拙撰《不死的探求：抱朴子》（台北：时报文化出版公司，1986年），页21—122。

王母乃有歌谣相赠,这一时期的西王母为西方之国中的神圣女王,有关其身份的推测学者考证已多^{①7}。后来道教化了的西王母神话也多经吸收、改造后,增益一种浓厚的神仙色彩,晚唐五代杜光庭撰《墉城集仙录》中有《金母元君传》可谓集大成。曹唐是否处理过相关的素材已不足征,但残存的宴集诗则只摘取在九光流霞馆的精彩片断,流霞为仙酒名,流霞馆为昆仑仙境中的仙馆。此种选取角度为曹唐运用神话所一贯使用的高明手法:

桑叶扶疏闭日华,穆王邀命宴流霞。霓旌着地云初驻,金奏掀天月欲斜。歌咽细风吹粉蕊(一作藻),饮余(一作酣)清露湿瑶砂。不知白马红缰解,偷吃东田碧玉花。

全诗只为烘托仙宴的情景,驱遣神话意象群诸如霓旌、金奏、粉蕊、瑶砂,造成神仙筵席的气氛,而以穆王八骏的白马偷吃碧玉花的谐趣场面作结。在宴乐中,又强调了仙酒、仙乐;欲未见西王母所歌的白云谣,可见他并非完全依附于原神话的母题,反而另增偷吃玉花的新动作,证实他是有意表现其创作的想象力。

西王母神话演变史在道教化的阶段,最主要的是西王母与茅盈的授经关系,残存于北周编《无上秘要》卷二〇引顾欢《道迹经》,即有《茅盈内传》叙西王母为茅盈作乐事;其后在东晋孝武、安帝时期,被王灵期等一类人改造为《汉武帝内传》,成为汉武帝与西王母的人神接遇传说^{①8}。而从此将原本流传于六朝笔记如《汉武故事》中的神仙化汉武帝,进一步改造为道教化的汉武帝,因而被收录于后来的西王母传记中^{①9}。由于《汉武帝内传》的藻丽文笔,颇受唐代文士的喜爱,因而常成为文学典故出现于诗歌中,这一道教传说中的汉武帝也成为曹唐所驱遣的神话素材。

^{①7} 有关西王母的研究,较早有顾实《穆天子传讲疏》,后来卫挺生有《穆天子传今考》内篇(台北:中华学术院,1970年),页254—276。

^{①8} 详参拙撰《〈汉武帝内传〉研究》,同注^⑧,页176—262。

^{①9} 相关研究有K. M. Schipper, *L'Empereur Wou des Hans dans la l'égende Taoïste* (Paris, 1965)。

现存两首有关汉武帝接遇西王母的精彩场景：一是《汉武帝将候西王母下降》，一是《汉武帝于宫中宴西王母》。前者采用将降前期待的情绪，根据叙事诗的写作原则，作家选用神话素材时，既不愿沦为神话的附庸，而是神话的诗化叙述，就需巧妙选用整个情节中关键、精彩的部分，以此切入事件的核心。曹唐并不缕述七月七日的节日中斋戒焚香的仪式，而将时间凝固在等待中将下降前的刹那，这是等待情绪达到高潮前的紧张时刻，也就是戏剧表演学上主角方要登场前的关键场景，观众（读者）也认同剧中人高度紧张的情绪，在急管繁弦的快节奏后，忽地一片宁静，屏息张望主角的出场：

昆仑凝想最高峰，王母来乘五色龙。歌听紫鸾犹缥缈，语来青鸟许从容。风回水落三清月，漏苦霜传五夜钟。树影悠悠花悄悄，若闻箫管是行踪。

《内传》的文本既是由汉武的叙事观点，写出等待前的准备与听闻初降的感受，却较缺乏汉武的内心戏，这是中国古典小说较易忽略的心理描写。曹唐却细腻而敏锐地弥补了其间的心理空间：首联写汉武在期待中，凝想昆仑——王母治所、五色龙——御驾之具，都是专注存想与王母相关的事物；而紫鸾即为传中王母“乘紫云之辇，驾九色斑麟”的转化，转化的还有“青鸟”——在古神话中三青鸟为传讯使者，到六朝笔记小说中犹存，道教传说则转变为玉女群。因为唐人诗的对仗习惯：紫鸾对青鸟，的是妙对，所以仍保存了青鸟意象。二联的“犹缥缈”，连接后半的“霜传五夜钟”，格外凄冷，而后树悠花悄，分外静谧，完全表现“将”字的题意。末句“若闻”呼应前面的犹听，而“箫管”则是浓缩写出二唱之后，“云霞九色，箫鼓震空，龙凤人马之众，乘麟百鹿之卫……”，如此排场盛壮，也就预示了行踪的降临。

宴请的场景，在《内传》中是由王母“设以天厨”，也就是神仙神通术中的坐致行厨，为王母让汉武大开眼界的方便法，更是宗教体验中“清斋百日”后的幻觉体验。此诗却改由汉武于宫中宴请：

鳌岫云低太一坛，武皇斋洁不胜欢。长生碧字期亲署，延寿丹泉许

细看。剑佩有声宫树静，星河无影禁花寒。秋风袅袅月朗朗，玉女清歌一夜阑。

诗中的意象多用汉武帝的历史实录，如太一坛、延寿观、甘泉等^②；不过武皇斋洁所期的，却也经由长生、延寿表现其探求不死的愿望。后半则着重在写出夜宴图：宫树、禁花、秋风、朗月，然后结以玉女清歌的情景。曹唐以宫中行宴乐的情景想象仙宴，有意舍弃西王母为汉武作乐的现成材料，为他突破原有格局的写法。两首都是最后一句才拈连原文，除非是另有其他佚失的作品专写下降的箫管排场、清歌的盛壮画面，否则即为点到即止的笔法。

在《小游仙诗》中也并未放弃有关西王母的材料，采用七绝体的形式较适宜，表现一种与《大游仙诗》不同的情趣，其中并不是摘取一部分事件，而是对神话中的整体事件寄寓感慨。穆天子欢会西王母后，又命驾东归，只留下一段历史上难解的公案。曹唐就从欢会即去的一点加以歌咏：

九天王母皱蛾眉，惆怅无言倚桂枝。悔不长留穆天子，任将妻妾住瑶池。

此一手法近似所谓翻案法，但是从违反原本神话事件的观点言，即是在没有事实处假设虚构其情节，然后再作议论。

对于《汉武内传》中所述的，汉武求仙而上元夫人一再训诫，原是撰者有意假借仙真之口，一方面影射东晋孝武帝的纵淫暴行，另一方面训示修道者要专心修行，原是具有教团内部教科书的功能。曹唐对这段对话印象特深，正为可加以议论之处：

武帝徒劳厌暮年，不曾清净不精专。上元少女绝还往，满灶丹成白玉烟。

传文中曾一再痛责“此子性气淫暴，服精不纯，何能得成真仙”，“虽有心求慕，实非仙才”，后来武帝虽得到了宝经，却因不修至诚而违反道法，“每事不

^② 顾颉刚早期的《太一考》于此有详论。

从王母之深言，上元夫人之妙诫”，所以后来王母、上元夫人绝迹不至，而武帝也求仙不成。此诗所云“不曾清静不精专”，就是叙写这一件事；所以后半上元夫人的炼丹自是成为曹唐自己的设想，原文只作上元夫人不至，武帝求亦不应。唐代诸帝多喜爱服食求仙，但是却不放弃帝王生活的享受，故服食而致病者特多。唐诗中就常以汉皇比喻玄宗，而玄宗也崇道最深，《小游仙诗》中即有两首似即讽喻唐帝的歌舞生活，并讽刺求仙帝王到头来终难免一死：

武皇含笑把金觥，更请霓裳一两声。护帐宫人最年少，舞腰时挈绣裙轻。

天上邀来不肯来，人间双鹤又空回。秦皇汉武死何处，海畔红桑花自开。

笑看霓裳羽衣舞的风流帝王应是玄宗，把它置于游仙诗中，除了霓裳曲的神话外，应与玄宗的好道有关。至于秦王、汉武则是为了不死而求仙，但其行为又不符修仙者的清静自持，所以双鹤空回即隐喻二帝最后仍求仙不得而俱死，红桑花（疑指扶桑）只有在仙境中兀自盛开。以此隐喻天上人间原是有自仙境，只是求仙者无由得至而已。

此外在传中西王母曾命侍女作乐，为六朝仙传中极为有名的一段文字，也成为诸仙降见时常见的仙乐场景：命侍女董双成吹云和之笙与王子登弹八琅之璈、石公子击昆庭之钟等，构成仙乐飘飘的诸天妓乐景象，唐人喜爱以之入诗，多位侍女如许飞琼、董双成也最为有名，不仅有地方风物传说附丽其上，且有李德裕作《桂花曲》歌咏^②。曹唐也曾取用董双成入诗：

笑擎云液紫瑶觥，共请云和碧玉笙。花下偶然吹一曲，人间因识董双成。

诗是从饮酒发想的，云液喻酒，云和喻乐，即是驰骋想象以再造诸天妓乐的

^② 参注⑬前引拙撰有初步的注解，页103—106。

奇幻感,可能即反映人间的士子携妓作乐,而特以神话意境自许。

宴请主题还有一首《王远宴麻姑蔡经宅》,也是魏晋流行普遍的道教神话之一,较完整的传记见于东晋初葛洪的《神仙传》,凡有《王远传》、《麻姑传》,均叙述王远(字方平)降于蔡经家,度化蔡经成仙,得补官僚。王远在七月七日降见,侍从盛壮;既至又召麻姑,也是仙真的排场。在蔡经的家中,麻姑所显示的神通,其中就有“天厨”美酒,和之以水,饮毕,王远也遣左右至余杭姥处酤酒,从吴地胥门至余杭,须臾信还,得一酒囊,酒五斗许。仙传中王远、麻姑的故事都发生于蔡经的家中,所以曹唐的诗题正是题作《王远宴麻姑蔡经宅》:

好风吹树杏花香,花下真人道姓王。大篆龙蛇随笔札,小天星斗满衣裳。闲抛南极归期晚,笑指东溟饮兴长。要唤麻姑同一醉,使人沽酒向(一作下)余杭。

先写王远登场,次用授陈尉符文、平书事后,即转入饮宴的情事。余杭酤酒也见于《小游仙诗》中:

八景风回五凤车,昆仑山上看桃花。若教使者沽春酒,须觅余杭阿母家。

后世民间所流传的麻姑献寿的民俗题材,较早的渊源即传承自此一仙家的奇幻趣味。

在王远召请麻姑后,各进行厨,然后就出现了一段有名的沧海桑田的对话。麻姑自说云:“接待以来,已见东海三为桑田,向到蓬莱,又水浅于往日,会时略半耳,岂将复为陵陆乎?”远叹曰:“圣人皆言海中行复扬尘也!”对话中透露出时间的苍茫感。因为只有神仙才能超越死亡,又能御空往来,才得见海陆嬗变,这是道教神仙家所塑造的“智慧者”(the wise man)原型,以超越时空的智慧观照宇宙人生,对比寿短见浅的凡人,形成一种超越的时间观。这段沧海桑田的对话从此成为中华民族的共同智慧,用以感慨世事的变迁,其苍茫、推移感兼具哲人的领悟、诗人的愁绪。因此自出世流行以后

就为诗人所喜用，唐时此一典故仍是新鲜、有创意的时期，曹唐自也不会放过此一绝佳的题材：

青童传话便须回，报道麻姑玉蕊开。沧海成尘等闲事，且乘龙鹤看花来。

海上桃花千树开，麻姑一去不知来。辽东老鹤应慵惰，教探桑田便不回。

青童君是上清经派早期道书中常见的仙君，与蓬莱仙岛有关；青为东方色，青童为活跃于东方仙山的不老神仙；辽东老鹤则为丁令威化鹤归来的传说。两首诗均触及沧海桑田事，不过在不死的神仙世界里，时间是没有意义的，故在神仙的玄观中世事沧桑，尽成等闲，他们只是悠闲地乘鹤看花，桃花千树才是仙家景致。诗中因而透露出这位在薄宦中浮沉的诗人，一辈子在“郁悒”的情绪下产生一种虚幻的向往。大概时间意识在曹唐的感受中特别深刻，因此也一再出现于其他的神话叙述中：

长房自贵解飞翻，五色云中独闭门。看却桑田欲成海，不知还往几人存。

叔卿遍览九天春，不见人间故旧人。怪得蓬莱山下水，半成沙土半成尘。

两首作品俱在后半表现沧海桑田、人事全非之感。《神仙传》为曹唐所熟读的仙传，费长房见卖药老翁，乃随从入壶，得见仙宫世界，因此学道，得授仙术（卷六）；卫叔卿在太华山与诸仙奕棋，并告诉其子“后数百年土灭金亡”。在道教相对论式的时间意识里，仙界一日，人间百年，故诗中多强调几人存、不见故人，为游仙归后常有的母题。

对于时间意识的隐喻，神仙神话中最有名的即是误入仙境的观棋类型，目前《大游仙诗》中并未留存这类题材，不过从六朝至唐正盛传着烂柯山传说，曹唐也不会放弃此一动人的素材。汉代既有仙人六博镜，至于晋世则虞喜（307—338）《志林》录信安山王质观二童子对棋，局终，发现斧柯已烂，遽

归,才知“乡里已非”;刘敬叔《异苑》卷五则载有另一种版本,是二老翁相对樗蒲。曹唐既向往神仙世界的无纪历,在《小游仙诗》中就活用此一素材:

洞里烟霞无歇时,洞中天地足金芝。月明朗朗溪头树,白发老人相对棋。

白发老人即是智慧老人的原型,洞中天地,永远如一;而围棋即是娱乐,早在战国以前国人既已发明这一斗智兼游乐的活动,仙人六博更在娱乐外,常用以隐喻世事难测如棋局,农业社会民人勤奋力田,下棋就成为一种智慧、闲暇的休闲生活,而游仙诗即两次使用棋局意象:

白石山中自有天,竹花藤叶隔(一作满)溪烟。朝来洞口(一作里)围棋了,赌得青龙直几钱。

东皇长女没多年,从洗(一作洒)金芝到水边。无事伴他棋一局,等闲输却卖花钱。

在此围棋有输有赢,而仙界则作为无事消遣的活动,也成为世人艳羡的神仙行径。

道教神话曾使用不同的方式叙述世事沧桑,游仙的母题之一就是从仙境归来后,发现无复亲属、乡里已非。类此情境的遽变出之以极富戏剧性的手法,形成奇幻、诡谲感,在小说的叙述中,即常在现实事物的叙述中突然逆转以逼显出恶境头,让剧中人有所启悟,也激起读者的心灵震撼。曹唐对此一奇幻感的营造,只保留了小部分的叙述,而致力于歌咏剧中人的情绪,这一手法正是诗的主要艺术功能。他采取《神仙传》中的《黄初平传》(卷二),分别在《大、小游仙诗》中处理,黄初平十五岁牧羊,道士见其良谨,携至金华山石室中。后来其兄初起请问道士,乃能访求得见,已是经四十余年后再度相见;即问所牧羊,初平引见才发现满山白石尽变为羊,凡有数万头,其兄也因此好道学仙而得成。“后乃俱还乡里,亲族死终略尽,乃复还去”,中间相隔五百年,造成人事全非的遽变情景。曹唐两首诗都着重在表现白羊变化,这是从六朝起诗人就习常使用的白石典故:

莫道真游烟景賒，潇湘有路入京华。溪头鹤树春常在，洞口人家
(一作间)日易(一作自)斜。一水暗鸣(一作回)闲绕涧，五云长往不还
家。白羊成队难收拾，吃尽溪边巨胜花。

共爱初平住九霞，焚香不出闭金华。白羊成队难收拾，吃尽溪头巨
胜花。《小游仙诗》

《大游仙诗》题作《皇(黄)初平将入金华山》，所以较有叙述的意图，先写将
入，继写山中的景致，然后表现“不复念家”的传文内容，其下即省略大段的
初起觅弟而直接归结于白羊事，结句的构思则略同于穆王的白马偷吃玉花，
也与《小游仙诗》中“供奉童子闲无事，教判琼花喂白骡”，均有异曲同工之
妙，大概他颇得意于这类结局，故也挪用于另一首《小游仙诗》中。但两首相
较之下，后者较偏于总体的观照，而表现四十余年的苍茫感则一，其艺术效
果确是既奇幻又神秘。

对于时间意识的主题，曹唐还处理了仙境游历传说中的隐遁类型——
小川环树称为仙乡谭的变型^②。陶渊明生存的时代环境，由于乱离的世局，
激发多种误入仙境传说；而洞庭湖流域一带的实际地理更也易于蕴育出入
山隐耕的传说。当时刘敬叔《异苑》、庾仲雍《荆州记》均有所记载，与陶渊明
有关的《搜神后记》，更有《桃花源诗》前记的类似记录。此类传说全结穴于
渊明一诗，事因诗因人而传，所以唐人有关的题咏之作蔚为风尚。曹唐也有
《题武陵洞五首》，也属于游仙诗系列。《唐诗纪事》更引述《游仙诗》一
绝——未见于《小游仙诗》中，被视为“属对清切”的诗例。前五首全从武陵
人的观点，寄托晚唐人的社会意识。曹唐也采取惯用的艺术手法，并不遵循
《桃花源记序》的顺叙法，陶潜是按时间的前后关系、事件的因果关系，从武
陵人如何误入叙起；他所采取的则是凝固在一个关键时刻、场景，然后将桃
花源的游历经验——倒叙，采用类似西洋史诗“从中间开始”(in medias res)

② 小川环树《中国小说史の研究》(东京：岩波书店，1968年)，页232—245。

的方法——这是罗马诗人与批评家霍雷士(Horace)的“诗艺”(ars poetica)观念,即沿袭亚里斯多德的情节观念,认为中间为情节发展的关键,将开场前的情节倒叙交代^②。曹唐不只从事件的中间开始,几乎是选在高潮的顶点,因为读者早已知道前情,他要着力的是情绪的氛围及当下情境中的情绪,而前情只是把片断、精彩镜头突出于这一情绪之中:

此生终使此身闲,不是春时且要还。寄语桃花与流水,莫辞相送到人间。

溪口回舟日已昏,却听鸡犬隔前村。殷勤重与秦人别,莫使桃花闭洞门。

却死重来路不通,殷勤回首谢春风。白鸡黄犬不将去,且寄桃花深洞中。

桃花夹岸杳何之,花满香山水去迟。三宿武陵溪上月,始知人世有秦时。

渡水傍山寻绝壁,白云飞处洞天开。仙人来往无行迹,石径春风长绿苔。

第一首凝定在武陵人将辞别还家的场景,以桃花与流水借代送别者,而桃花源即与人间隐然相对。二首写将别的景象,前村鸡犬为桃花源的依依之景,殷勤话别为依依之情。此一“殷勤”的情绪就过渡到第三首,拍合莫闭洞门,而有恐慌之感——能否重来?四首为归途的迟迟吾行,跌入武陵月、秦时人的回忆中。五首则是寄托愿望的心境,武陵人重回寻觅洞天,才发现已是仙人无行踪,“春风”则是回应第三首的谢春风,石径绿苔则暗示久无人踪。类此五首既独立而又相连贯的组诗,重新设想武陵人进出仙境的奇遇,的确有想象出奇之处。

在仙境游历传说的情节单元中,最具有人间性、现实性的就是怀归母

^② 张汉良《史诗的文类研究》,收于《现代诗论衡》(台北:幼狮文化公司,1977年),页51—66。

题,它可溯源至屈原《离骚》在升天前的忽临睨旧乡,而导致仆夫悲余马怀,可说是怀乡的原型。凡男既已误入仙境,美女与婚姻、服食与永生均可满足,却仍会思归、怀乡,且明知既出就不能再回归。这一原型应是中华农业民族的安土重迁性格的反映,斯土虽信美而非吾土,仙境虽美好而终归人间。曹唐正是掌握其关键:怀归而再归。不过到了晚唐社会,大唐的风光已不再,他承袭了唐人的桃源诗传统,却仍有不落俗套的表现。唐人已将桃源仙道化,曹唐则进一步将陶潜的后人也结上仙缘而写入游仙诗中:

靖节先生几代孙,青娥曾接玉郎魂。春风流水还无赖,偷放桃花出洞门。

玉郎就如误入仙境的刘郎、阮郎一样,有仙缘接遇仙女青娥,桃花出洞门犹红杏出墙,则隐喻一种游仙窟的风情,可说是将人仙恋安置于桃源传说的新表现。

曹唐运用神话素材,擅于掌握叙事诗中的关键情节,在神话所未有之处无中生有,大大发挥诗歌体的抒情功能,无论是仙宴场景或是离别场面,俱为人情所最不能堪之处:其中又以时间意识最为精彩,一别数百年,再面对人事全非的难堪的恶境头,犹如元人度脱剧——神仙度化,当场启悟,让读者认同剧中人,在激动之余沉静回味,体悟人生的无常感。神话诗写作至此意境,自是能大播于时,感动晚唐社会中在同一时代环境下具有同一感受的心灵。

四、结 语

曹唐其人及其诗,在晚唐诗史上,他的评价只是与罗隐等齐名,不能算是大家。他的作品风格在张为的《诗人主客图》中,列于瑰奇美丽主武元衡下,与赵嘏、长孙佐辅同列于入室三人中。不过综合考察《全唐诗》现存的两卷诗,可以发现曹唐自有其独到、聪明之处,就是擅用其独特经验——曾为道士,读过道书,也懂得发展其性情——志趣澹然,追慕仙踪,因而专门在道

教的神仙神话中,选择自己特别有兴趣的素材,写出《大游仙诗》五十篇、《小游仙诗》近百篇,这是唐代诗人中写作游仙诗数量最多的一位,也是从六朝以来游仙诗史的写作冠军。依据文学创作的通例,一种题材从萌芽、成长到达创发的高峰期后,就会逐渐消沉,乃至消失。准此以论,游仙诗应在六朝前半既已经过了此一自然发生学的定律^{②4},然则曹唐如何突越这种创作的瓶颈?

在唐代游仙诗的写作多少违反了文学发展的定律,大家如李白也曾以其高才继续写作,除可归因于唐人诗艺的完美表现外,最重要的是道教在唐代的蓬勃发展,为游仙思想带动了另一波高潮,出现多彩多姿的游仙诗题与素材^{②5}。曹唐出生于晚唐,本是一个相当不利于游仙诗创作的条件,他却巧妙地扭转不利的形势,反而逼使他寻找出一条极为特殊的创作方向:其中较重要的是如何运用神话素材,经重新处理后赋予新意。从“神话与文学”的观点重新评价曹唐的作品,不只是套用新理论、新观点借以肯定其中的新价值;而是透过这一现代的诠释方法,落实到曹唐本有的创作意图,揭而出之以发现其中的隐奥,从而针对其作品所兼具的叙述、抒情手法重加评定。

由于中国诗史的特质是具有强烈的抒情成就,因此发展出不同于西洋文学的传统,在欧西文学史上希腊罗马神话一直是诗人层出不穷的创作灵感,同一神话经常反复处理,各出机杼,也发展出波澜壮阔的神话诗。以火神普罗米修斯为例,就在不同的时代中被赋予不同的社会文化意义,雪莱创作的诗剧中,火神被释,除了先前已有纪元前5世纪艾斯格勒斯(Aeschylus)“普罗米修斯被绑”(Prometheus Bound)与“普罗米修斯获释”(Prometheus Unbound),灵活运用神话素材为剧本,雪莱正借此表达其民主社会的理想。

^{②4} 详参拙撰《六朝道教与游仙诗的发展》,见本书页1—26。

^{②5} 关于唐代游仙诗与道教之关系,参拙撰《唐人游仙诗的传承与创新》,收入本书页27—50。

在中国文学史上曹唐是少数能采用大量道教神话——袁柯称为“仙话”^{②⑥}，且在艺术技巧有突破性成就的一位，他之能运用神话素材，实缘于他有机缘接触，且体会特深、感情深入，才能推陈出新而特多别出心裁之处。

曹唐深切认识神话诗的创作，神话自是统御一切的意象，是诗中不可免除的基础；但神话同时也是民族集体共有的知识与智慧，为同一文化背景者所熟知、体认，所以神话只是提供作为基础、间架，就像牛郎织女说话已是妇孺皆知，而刘阮误入天台也是流传普遍的奇遇谭。因此诗歌不应只是神话的重复叙述，这可能变成一种创作能力的浪费，而应是运用神话再创作，是创造的想象力的高度发挥。曹唐不愿将他的游仙诗作为仙话、神话的附庸、附属品，而将它从被绑中释放出来，因此采取诸般策略：有时从高潮处倒叙，如题武陵洞；有时观照全局，在原作所缺处着手，如刘阮与仙子的赠答；有时则选择关键的情节从部分回顾全体，如萼绿华的留别赠诗；有时甚至在原作所无处，想当然地骋其臆想，如汉武宴王母。类此翻转、逆转的手法大大丰富了原作，激发了读者的想象力，从而让他们获得高度的满足感。

对于中国文类学的研究，一些深有识见者早已指出：同一题材使用小说与诗会形成不同的艺术效果。王梦鸥先生曾比较陈鸿《长恨歌传》与白居易《长恨歌》，就明白指出不同的文类具有不同的艺术功能^{②⑦}。散文的叙述体在叙事功能上，如交代人物、情节发展等，均可达到发展事件的效果；惟独对于人物内心的意识状态，如感情、思想等，常有表现不足之感，这自是传统小说美学在心理描写上犹处于发展中的状态，使它不至于构成文类的限制。曹唐自是深知笔记小说、传记体的缺憾，因此采用诗笔时，就大大发挥了唐诗的抒情功能。他采用悲欢离合事件中的人仙奇遇传说，写情说缘，叙写等待和离别，俱能淋漓尽致地作心灵的告白，可说是神话诗将神话所缺之处，弥

^{②⑥} 袁柯《中国古代神话》（上海：商务印书馆，1957年），页27。

^{②⑦} 王梦鸥先生《长恨歌的结构与主题补说》，收于《传统文学论衡》（台北：时报文化出版公司，1987年），页224—232。

补得恰到好处,将诗的抒情功能发挥到极致。

不过采用神话素材的最关键处,还在诗人能否把喻旨完全融入诗中质素里,曹唐其人有凌云之骨,激昂之志,但投身仕途后,却终身浮沉于“薄宦”之中,故常以病马自喻,其内心深处“颇自郁悒”;加以晚唐社会,国事日非,世路多艰,神仙道教在此一情况下,常成为心灵的遁逃藪。曹唐特别选用奇遇的神话素材,正是此类心境曲折的反映,他表现在诗中的主题,不管是刘阮之误入仙境,抑或是黄初平之隐居牧羊,常在奇趣中透露出一种向往之情。本来神话就会赋予日常生活的事物有一种哲学的意义,而深入集体心灵的深处,就可以发现隐微的理想与愿望。神话已成为与梦相似的符号,是沟通意识与无意识之间的一座桥梁。然则一旦游历仙乡归来,发现人事全非的苍茫感;或认同麻姑而发现沧海桑田的无常感,都是经由符号解读后,直指民族心灵的深沉处。神话诗写至于此,已不只是娱己娱人的娱乐价值,而是经由原形来传达真理,启发智慧,获致神话诗的艺术功能。

在游仙诗史上,唐代的社会文化丰富了一种即将衰歇的诗体,将当时人的创造力表现于语言、文学中,这是一个富于创发力的时代,诗人高度发挥了语言的隐喻功能,联结了事物与事物的新联系。所以游仙窟的社会风情,形成刘郎、阮郎与仙郎对比仙女、玉女与谪仙的关系,类此隐语充分表现了唐人优雅的语言品质,让唐式的风流增添一种仙言仙语的气氛、情调。曹唐承袭此风,特别有兴趣处理其间的悲欢离合,在元稹的《会真诗》外,他是赋予游仙另一种社会意义,在唐人的游仙众作中,自应给予新的评价。

曹唐其人,以入道为道士始,而终以写作游仙诗大播于时,最后连他的暴卒也与仙女的奇遇结合而成为诗歌传说,可见终其一生都蒙上一层道教神话的氛围。因此从神话与文学的立场,从道教文学的立场,重新评估这位郁悒而终的诗人,他应具有比瑰奇美丽主的入室者更贴切的地位。清诗人厉鹗在《前后游仙诗百咏自序》中自承效颦郭璞、学步曹唐,而写作三百篇游仙诗。可见在游仙诗史上曹唐的地位倍受肯定,所以他的游仙诗既是唐代

也是中国神话诗的瑰宝。

（刊于《中华学苑》第41期，1991年6月，页107—140。）

曹唐《小游仙诗》的神仙世界初探

唐代诗人的创作成就,局面开阔,堂庑深广,其中与道教文化有关的厥为步虚、游仙及涉道诗等,曹唐其人及其诗是道教文学的瑰宝。在他的一生中所创作的游仙诗,数量之多、品质之精可说是唐诗中的异数,不仅生前既已闻名当世,身后也因此一诗题而为仿效者所继踵。不过对于这类表现优异的道教文学应如何加以评价,则是一个耐人寻味的问题。近人从史的立场,评定他在游仙诗史上的成就与地位,是属于宏观的考察^①。而微观的研究、译介工程,也由 Edward H. Schafer 教授完成,获得突破性的研究成果^②,这都是前人所未有的贡献。在中国的游仙诗发展史上,魏晋为鼎盛期,南北朝则渐趋衰歇。唐人继起,虽有其丰沛的创作力,但在曹唐之前却无法突破,因此有的试改旧题而另辟蹊径,如梦游仙、忆仙系列^③。曹唐则以《大、小

① 较早期有程会昌《郭景纯曹尧宾游仙诗辨异》,刊于《国文月刊》第80期(1949年);又有唐亦璋《神仙思想与游仙诗研究》,刊于《淡江学报》第14期(1976年)。

② Edward H. Schafer, *The Sea of Time, Poetry of Ts'ao T'ang* (California, 1985)。

③ 详参拙撰《唐人游仙诗的传承与创新》,见本书页27—50。

游仙诗》为名,大变新局,新变出前所未见的游仙诗新风格,远迈于前此与道教有缘的诸多诗人。这些《小游仙诗》数达百余的大量作品,即以唐人所擅长的新体重新处理游历仙界的宗教体验,其精巧的隐喻、富赡的辞汇,创造出一个玄奥的神仙世界。因为他所使用的语言意象不易索解,注家绝少,使后人不易进入其神话世界中。此文将试从其出身际遇、阅读经验分析其语言习惯,并从语言的运用中试着了解他的生平志趣、人生观点,由此确定这些游仙诗在道教文学史上的艺术性质及文学价值。

一、曹唐的生平际遇与写作环境

道教在唐代社会有高度的发展,所结构完成的神仙世界及其成仙方法,直接关涉及人生的终极关怀,为现世受到挫折、困顿者开出一向往、探求之道。深具敏感心灵的文学人就常以道教作为创伤心灵的遁逃藪,希求从其中获得抚慰与升华,因而一些涉道、游仙的作品即属这些自我调适的产物。唐代诗人中逃于道或与道教有缘者都曾留下珍贵的文学成果,而曹唐之所以成为其中的翘楚,实缘于其生平际遇:他是少数曾真正入道的文士,故有缘获读道门秘授的图籍,并有机会体验道士的生活;后来还俗后的仕履生涯又多失意。类此不遇的情绪促使他深刻体验人生,因此能因缘凑合地运用道教神话语言以隐喻其人生观照,写出深味有得的道教文学,借以表现他所探求的生命的终极意义。

有关曹唐的一生事迹,史料所存的极为零散、简略,此缘于他并无显赫的任官经历,自不为史家所重。但由于他所创作的一批质量俱佳的游仙诗,在生前既已“以能诗,名闻当世”,故见载于当时人的笔记杂录,也多为后世的诗人传记集所收录^④。除诗之外,他也“工文”^⑤。不过目前所残存的诗集

^④ 晁公武《郡斋读书志》卷四亦有同一引文,本文引自《唐诗记事》卷五八(台北:台湾中华书局,1970年)页890—891和辛文房《唐才子传》卷八;较详尽的研究有布目潮汎、中村乔《唐才子传之研究》(东京:汲古书院,1982),页473—476。

^⑤ 同④注。

应是明人所辑存的:唐平侯、范邦秀辑成《二曹(唐及邺)诗》,又收于《唐诗百名家全集》为《曹从事集》,后经《全唐诗》编为两卷(六四〇、六四一);此外佚诗一首辑入《全唐诗续拾》;而《全唐文》则未能辑得所佚失的古文。目前所残存的作品中,部分诗题及内容尚可帮助今人勾勒其生平事迹^⑥。

曹唐字尧宾,本籍桂州临桂(今广西桂林)。他年轻时“初为道士”的宫观、道派,应与这一区域有所关联。由作品中知道他所交往的道门中人有刘尊师、王锡,其中刘尊师就是衡山道士刘玄靖,敬宗宝历初曾奉召入宫,回答长生事不合上意;放归后曾到阳朔一带修炼,即于此时与曹唐、曹邺曾有交往。“武宗会昌中复召入禁中”^⑦,尧宾乃作《送刘尊师祗诏阙庭》——其中第三首也见于曹邺集,题作《送刘尊师应诏诣庭》,应是各有所赠。刘玄靖是与邓元起、赵归真等奉召赴阙,共修金篆道场^⑧。桂林在江南,按照当时道派的发展情况,应属于三山符篆传布的区域,这是当朝帝室所信任的道派,影响也最大^⑨。

Schafer 教授在解读、译介曹唐作品时,发现他除引用《列仙传》、《神仙传》等仙传集外,其仙言仙语所用的道教故实与茅山派有关,叙述神仙事迹的诸如《汉武帝内传》、《海内十洲记》,陶弘景所辑录的《真灵位业图》、《登真隐诀》,修炼类道经诸如《上清外国放品青童内文》、《青要紫书金根众经》、《北帝说溪落七元经》、《灵书紫文经》、《太一帝君真玄经》及《黄庭内景经》等^⑩。目前虽已无法明确指出尧宾所用道教故实的全部出处,但有些上清经派的道书中,所出现的道教地理(仙界)、人物(神仙)等,确是解开诗中玄奥意象的钥匙。其中的道教思想、神话及其仪式,形成尧宾想象力的依

⑥ 近年梁超然有《晚唐桂林诗人曹唐考略》,《广西师范大学学报》1989 第 4 期;《晚唐桂林诗人曹唐及其诗歌》,《唐代文学论丛》(西安:陕西人民出版社,1981 年)。

⑦ 《历世真仙体道通鉴》卷四〇有《刘玄靖传》(《道藏》鳞八字)。

⑧ 孙克宽《唐代道教与政治》,收于《寒原道论》(台北:联经出版社,1977 年),页 147—151。

⑨ 宫川尚志《唐室的创业与茅山派道教》,《佛教史学》第 1 卷 3 期(1949 年)。

⑩ Schafer 前引书,页 137—138。

据,经巧妙缀成丰富而多变化的仙界意象。

尧宾创作游仙诗的另一契机,就是他还俗后沉郁下僚、久举不第的不遇情绪。从他一生的仕履约略可考知,在穆宗长庆二年(822)前后曾应萧革之辟,入邵州刺史幕府任从事三年;敬宗宝历元年(825)一度至京师应举。又曾于宝历二年入容管经略严公素幕府任从事;至文宗大和二年(828)再应举,不第,滞留京师。其后游江南,结识杜牧;宣宗大中七年(853)至岳州会李远,所任亦应是从事的一类职务;九年又至京师。这次他是否中举,记载有异:辛文房说他“大中间举进士”;但《太平广记》卷三四九引张荐《灵怪集》,既说是“进士曹唐”,又说他“久举不第”;而张读《宣室志》则未载他不第一事。张读为张荐之孙,撰述的时间与曹唐相近,应较可信^①。类此应举、流移于各地的经验,使他常与家人、友朋一再离别,在游仙诗中就被表现为仙人的别情欢会。

尧宾一生所任的俱属于从事一类的职务,直到“咸通中卒”,也是任“使府从事”。所以辛文房说他的仕履生涯,是“薄宦,颇自郁悒”。还俗后的仕宦之路既是郁悒不展,而其人的志趣,又是“平生之志激昂”。类此激昂的性情,加以“志趣澹然,有凌云之骨”,因而将处于现实世界所遭遇的不遇、失意,就以道教的神仙世界作为他所追慕的理想,这一点辛文房在诗人小传中即有明白的说明:由于他“追慕古仙子高情,往往奇遇”,将人仙奇遇的结果,“纪其悲欢离合之要”,就成为传诵一时的游仙诗。也就是说尧宾之为人,“起自清流”,而出入于宦途后,既受挫于科场,也郁悒于官场,因而加深他寄意于遇仙、误入仙境的神话情景。唐人所开拓的诗歌题材,虽则丰富多样,但他却独沽一味地采用“游仙”的题目,这就涉及唐代诗人对于游仙诗的写

^① 《灵怪集》为张荐所撰,但荐活跃于德宗贞元年间,此条记载应是属入,非原书所有;而《类说》卷二三、《说郛》卷六则引《宣室志》,记事相近,惟缺不第事。张读为荐之孙,大中六年登进士,撰《宣室志》的时间,在大中五年以后、咸通末年以前。他多记当时事,又与曹唐同时,故应是较可信的一条资料。

作态度。

在游仙文学的发展史上,魏晋时期适当道教形成之际,汉世以来较为素朴的仙说、求仙风尚,激起文士及民间创作游仙之作,所以最具典型的游仙诗与仙境、游历小说都在此一期间内出现,道教的洞天传说与远游、游仙诗的写作风潮,在魏晋时期恰逢一些才华洋溢的诗人,因此创造出一批具有代表性的作品,而在南北朝时期新的道教神仙神话间或出现于游仙诗中,但并未出现特别精彩之作^⑫。入唐之后,诗题、语言均产生较大的变化,理应出现新的局面,不过袭用旧题的现存者不多,在尧宾之前,只有王绩(594—644)存五首,是成绩最可观的;其余武则天(624—705)、窦巩(772—831)、刘复(大历中登第)、贾岛(779—854)及张祜(782?—852)均只有一首。除王绩、窦巩较能运用唐人在语言及体制上的创新而具有唐诗的面貌外,其余都近于拟古,在仙言仙语、神仙新典的运用上并未能表现出唐诗的风格^⑬。因此尧宾乃在此一衰颓的写作风尚中,大力振兴此一诗题。

在尧宾之前已有诗人采用梦游仙一类的诗题,以梦入仙境的情境来叙写游历仙界、朝见玉皇的新仙说,这一手法对尧宾应有启发作用;要不就是以《游仙窟》的手法隐喻误入仙乡的狭邪之游,成为唐人特有的隐喻习惯^⑭。至于大家如李白、名家如李贺则是另用其他的题目来抒写慕仙的情绪,也能获得可观的成就^⑮。他们所以不采用“游仙”旧题,而采用新题;或改变旧题而另立机杼,都可见当时的诗人如何创新的诸多方式。尧宾其实就在这种创作环境下,从不变中求新变:一方面对于唐人所要创新的新游仙诗写法加以吸收,然后传续唐诗在语言、辞汇上的创获之处;另一方面又要擅用他本身的专长,将丰富的道教新仙说引入旧题中,经由传承与创新造就他的新

⑫ 详参拙撰《六朝道教与游仙诗的发展》,见本书页1—26。

⑬ 同注③拙撰。

⑭ 详参拙撰《仙、妓与洞窟——唐五代曲子词与游仙文学》,见本书页203—238。

⑮ 有关李白、李贺的游仙、涉道诗,将另篇处理。

风格。

曹唐之所以能闻名当世，其作品都与游仙诗有关，至于他所写作的数量更是颇为可观，而诸家所载则多有出入：计有功说是“所作游仙诗百余篇”，而辛文房则说“作大游仙诗五十篇，又小游仙诗等”。曹唐诗集在唐宋时流行颇广，版本亦多，到元代才逐渐湮没。计、辛两人所根据的都是当时所能看见的版本，保存的情况虽非原貌，但较诸明人所辑的应较完整，所以所说的应是近于原作的数目。也就是全部数量约百余，而仅《大游仙诗》既有五十篇，目前《全唐诗》所辑存的仅得十七首而已，佚失颇多；《小游仙诗》凡有九十八首，另附《唐诗纪事》所引的一首，则数近百首；至于两卷内其余题材的作品所占的已不多。根据中国人流传诗文的习惯，名篇大致不易佚失，然则百余游仙诸作既能名闻当世，也就易为后世嗜好此道者所抄存，可知九十八首小游仙诗应与原先流传者所差不多。

从曹唐的一生考察这组作品，《大游仙诗》乃是唐诗中难得一见的道教神话诗，在中国一向缺少叙事诗、神话诗的传统中，自是具有不可忽视的文学价值^{①⑥}；《小游仙诗》则采短什的形式，篇篇自有一段奇遇，而总体合观又多具有同一慕仙的情绪。其写作时代与情境虽非一时一地，但由于他生平所经，要不流连于诸多使府间，就是一再受困于京师，其间多次出入，总不能成就世俗的功名，所以在创作游仙诗的情绪上还是颇为一致的。故九十八首的前后次序是否成于尧宾之手，抑或是后世流传、刊刻者所辑录的，目前已无可确证。

梁超然曾引《湘皋集》卷三说尧宾乃“因暴疾卒于家”；当时人张读则记录一则讖诗传说，辛文房所载的虽略有异辞，但都叙及两位仙女咏曹唐《大游仙诗》中的天台刘阮诗，数日（或明日）后即暴卒^{①⑦}。类此传说的真实意义

^{①⑥} 详参拙撰《曹唐〈大游仙诗〉与道教传说》，见本书页268—300。

^{①⑦} 同^{①⑥}注，页111—112。

应是他生平所追慕的人仙奇遇,竟然在生命终结时实现于梦幻中。虽则其人人道后又出道,而生前、卒时及身后却因道教神话的传扬,以致获得文学生命的长生、不朽,可知他确是结合道教、文学因缘于一身的道教文学家。

二、戏剧性空间:天地宫府

曹唐创作百余首游仙诗,虽非集中于一时一地内完成,但综合整体的印象即可发现此中自有其大布局、大结构,即仙界结构及活动于其内的诸仙圣众。由于每篇俱为一完满具足的独立体,在神话框架上歌咏一件奇遇;而总标题“小游仙诗”之下乃隐藏着仙界舆图,作为诸仙登场的舞台。在这一浩瀚的时间之海、空间之海中,Schafer 教授较早即探索海中的奥秘,他选择其中的重要仙岛、仙真详加解说、译介,确能使西方读者想一探“时间之海”者免于迷航。他并未完全找出曹唐据以构设仙界的整体结构,其中实涉及道教的宗教宇宙志、神秘舆图说。但能以仙岛为解说重点,择要译述,实不失为一较佳的探访方法,尤以解说部分引述道书、笔记及唐人的相关诗作,也是一种有效的引导游览的作业,对国人的研究而言也具有诸多启发之处^⑮。

在蓬莱部分他例举了五六与六八两首,扶桑部分也例举九五与三九两首,“方诸”部分则因与青童一起介绍,因而大批译介了八八、四一、五五、五四、七、七〇、四七及三一等八首;洞天(The Hollow Worlds)部分选译三、七二及九一等三首。除此之外他也以仙界中人为主,在“玉妃及其服饰”(Jade Consorts and Pelagic Costumes)项下,译出八七、二八、四八、二三、三〇、九六等六首;麻姑(Miss Hemp)项也较多地译出九〇、六五、五二、四四、四六、一、八九、八一等八首;另在译介玉女及女神(Nymphs and Goddesses)时有二六、六三两首;再加上介绍诗体与相关术语时,也译出八三、二七两首;解说蜃楼

^⑮ 笔者在1984年与柏夷教授(Stephon R. Bokenkamp)结识,因而与Schafer教授联络,并有缘得读其译介曹唐诗的大作,当时曾提及详注曹唐诗之愿,惟牵延多年,仅成草稿,而教授已遽归道山,故志此以资纪念。

(Clam Caotles and the Fata Morgana) 时则未译介作品,而只是作为补充说明蓬莱等海上仙岛的成因。大体说来他主要的兴趣在于东方仙岛系,而对于昆仑的西方仙山系在此书中并未一并译出,所以总共约译出达三十三首。

曹唐是否曾在分别写出百余首游仙诗之后,按照写作年代或仙界性质自行编次,并冠以《小游仙诗》的总题? 由于目前并未存留小序等解题性文字,因而让后人无从详悉他如何安排仙界与仙真的关系。根据道教内部的道书出世、流传及教团内部有意编纂的集大成之作,其中编列神仙位阶的,诸如陶弘景的《真灵位业图》;编次洞天府地的,如司马承祯的《天地宫府图》均属较有条理的道门必读物。曹唐既曾入道,熟读上清经派的道书;又生当晚唐,也必习闻当朝茅山派高道所编撰、流传的道教传记集。所以他将一己所读所感的神仙奇遇、感遇事迹,选作歌咏的题材,虽是分别完成于仕履所经的不同阶段,但在作品与作品之间却隐然有一完整的天地宫府、仙真位业的构图。因此如同 Schafer 教授的尝试,在此试将《小游仙诗》中所出现的仙界、仙真取出,重新置于道教舆图、仙真品位的肌理脉络中,就可找出曹唐诸多感触的仙人奇遇事件,较常出现何种情境,也就是可以界定他所写的道教化新游仙诗的题材特质。

曹唐通常引述的神仙传记集中,以葛洪《神仙传》较为常见,此书就有多处述及成仙的位次,如“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”^{①⑨}。而这些神仙事迹也是葛洪结构其三品仙说的材料,他曾“按仙经云:上士举形升虚,谓之天仙;中士游于名山,谓之地仙;下士先死后蜕,谓之尸解仙”^{②⑩}。当时所流传的三品仙所栖集、治理的处所,大体已有

^{①⑨} 葛洪的神仙品类见解常杂见于传文中,《神仙传》卷三刘根传引出此文;另卷一彭祖传也有一段更详尽的叙述。

^{②⑩} 葛洪《抱朴子·论仙篇》曾引述此文,另《黄白篇》、《金丹篇》也有相关的文字,都可概见其说法。详参拙撰《神仙三品说的原始及其演变》,收入《仙境与游历:神仙世界的想象》(北京:中华书局,2010年),页1—47。

一致的说法,就是上仙可升登紫庭天界,拜为仙官、仙卿等仙界职司;而中仙为不汲汲于登天者,可栖集于昆仑、蓬莱等名山,空中结为宫室;至于中仙之次或下仙,则常栖集于名山洞室,总领鬼神。类此说法在陶弘景所整备的真灵位业图表上,按照朝班品序、真灵阶业,将上清经派中人所搜集的神仙“埒其高卑,区其宫域”,成为庞伟而繁复的道教神统谱。司马承祯乃“披纂经文,据立图象”,又将天地官府整理为一套洞天福地说,作为上天遣派群仙统治之所。所以尧宾之前有关天地官府的结构既已大致确定,他所据以创作的奇遇传说,即是奠基于同一洞天福地说的成仙谭^②。

天仙与天界神话即是最称高、上的仙格,其原始与紫庭(紫微)信仰有关,到南北朝时期则已发展为繁复、多层的天庭说。尧宾除偶尔泛用“天上”(二八)、“重天”(六六)外,曾用过“三十六天路”(九一),最早有《魏书·释老志》所录的当时道书之说:“二仪之间有三十六天,中有三十六宫,宫有一主。”其后道教中人又具体化为六重天:欲界六天、色界十八天、无色界四天、四梵天、三清天及至高的大罗天^③。尧宾只泛用以表示“星月满空”的上天之路而已,其中的三清天,包括太清天、上清天及玉清天,即为三清境,他也曾选用其一表示天界:“金鞭遥指玉清路”(六七),其意即指往玉清天之路,也泛指上天之路,陶弘景《水仙赋》既云“通九玄于金阙,谒三素于玉清”,将元始天尊(天宝君)所治的清微天借代作为最高仙境的代表。而最高一重天的大罗天中则有玉京山,《洞玄灵宝玉京山步虚经》云:“玄都玉京山在三清之上、无上大罗天中,上有玉京金阙七宝玄台紫微上宫,太上无极虚皇天尊之治也。”(《道藏》稿字)所以第三五首即据此天界说而云:

紫羽麾幢下玉京,欲邀真母入三清。

诵咏天尊从玉京山紫微宫下来,在紫羽麾幢的拥簇下邀请真母入三清境。

^② 三浦国雄《洞天福地小论》曾有初步的论述,收于《中国人のトボス——洞窟、风水、壺中天》(东京:平凡社,1988年),页71—112。

^③ 宋张君房编《云笈七签》卷二一;又《犹龙传》卷二所载的文字略有异同。

类此“大罗之境，无复真宰，惟大梵之气，包罗诸天下空之上”^{②③}，表现出梵气满布的状态；但从紫微宫名、紫羽御乘诸词却仍可见其原始紫微（北辰）信仰的遗迹。

《小游仙诗》中最常使用的天界则为“九天”一词，凡有五首：

九天天路入云长，燕使何由到上方。（二二）

叔卿遍览九天春，不见人间故旧人。（四四）

碧瓦彤轩月殿开，九天花落瑞风来。（五一）

且欲留君饮桂浆，九天无事莫推忙。（五五）

九天王母皱蛾眉，惆怅无言倚桂枝。（九三）

九天一词自古即指上天多重、多方的多重天观，不过道教天界说经过持续繁复化后，即吸收旧说，由三清玄元始三炁各生三炁，合成九炁以成九名，并天各有名如郁单无量天之类。尧宾的笔下并不细表何种九重天，只泛称多重的多层天界，可知道书中作为诸天隐名的天界，在诗歌讲究形象化思维的习惯下，其实只是作为一种隐喻符号，烘托为神仙的圣域，作为仙真活动的舞台、场景而已。

天廷固然是群仙升登的至高仙境，但在神仙传记集内最常见的则是名山洞府，尧宾所用以写作的成仙奇异事迹，也就是经常述及的各类名山，其中又以原始的东、西二系仙山为典型。昆仑山为巫教（shamanism）信仰区内的“世界大山”（world mountain），在大地的中央，为升登紫廷、天廷所上下的圣山^{②④}。道教先是容受昆仑神话，作为仙真栖集及升登前的名山，上清经派的《海内十洲记》中有三岛，即为昆仑、方丈（扶桑洲）、蓬莱，其中的昆仑墟城即为西王母之所治，也是女仙得道者所隶属之所。其后唐末五代杜光庭辑

^{②③} 张君房上引书，同卷引《元始录》。

^{②④} 有关这一问题，Eliade 所撰 *Shamanism* 有宏观的考察，日本御手洗胜先生的相关研究即以中国神话为例论证之，《昆仑传说と永劫回归》，《古代中国の神々》（东京：创文社，1984 年），页 681—719。

为《墉城集仙录》，专述女仙的事迹，作为西方仙山系的圣山；而蓬莱、扶桑则在先秦的仙说中，由海市蜃楼与东海海岛神话所构成，在燕、齐及秦、汉的求仙行动中，一直被视为海上仙山的探访目标。道教也在形成期加以吸收，作为中国舆图外的仙真栖集所。

尧宾在《小游仙诗》中凡六次使用昆仑仙境，作为神仙宫阙及女仙栖集之所在：

宫阙重重闭玉林，昆仑高辟彩云深。（七）

昆仑山上桃花底，一曲商歌天地秋。（二五）

八景风回五凤车，昆仑山上看桃花。（四三）

昆仑山上自（白）鸡啼，羽客争升碧玉梯。（七七）

从此百寮俱拜后，走龙鞭虎下昆仑。（八四）

海上风来吹杏枝，昆仑山上看花时。（九七）

除这六首外再加上与西王母有关的就更多了。尧宾所理解的昆仑山在仙界的地位，从诗中可知确能当行本色地表现出来，如羽客争着由山上的碧玉梯升上天廷；百寮在朝拜紫微宫的太帝后，又纷纷下到昆仑，都表明昆仑是上天下地所必经之路。而描述昆仑的景象，即由宫阙桃花等构成仙景；至于其中的女仙，凡有自称“妾”（七）、真妃（二五）及元君（七七）等，也都能具现其栖集女仙的墉城特色，确是充分运用了昆仑的场景功能。

昆仑即居众山环绕中，故有彩云、景风诸景象，而蓬莱、扶桑就较多海洋的意象：

净扫蓬莱山下路，略邀王母话长生。（一）

怪得蓬莱山水，半成沙土半成尘。（四四）

青龙举步行千里，休道蓬莱归路长。（五五）

金鳌头上蓬莱殿，唯有人间炼骨人。（六八）

第一首先有“桑叶枯干海水清”一句，与四四、六八两首都触及沧海桑田的时间推移感，这也是尧宾最喜欢表现的仙界时间意识；同一主题也见于八九

首,“东溟两度作尘飞,一万年来会面稀”。在《十洲记》中就述及蓬丘外别有圆海绕山,水正黑为冥海,所以称作东溟;金鳌则用巨鳌承托的古神话,也强调茫茫大海中海上仙山的特色。与之有关的就是仙岛上有不死药,则诗中有话长生、炼骨人等,俱属游仙诗常见的主题。

东海上另有扶桑,《十洲记》说是太帝君太真东王父所治处,但尧宾却有“新授金书八素章,玉皇教妾主扶桑”(九五),使用的是上清经派《上清太上八素经》的授经神话,不过只使用玉皇传授经诀的部分,而非经上有主治扶桑的说法。此外“暘谷先生下宴时”一首(三九),由于暘谷、汤谷与扶桑日出神话有关,故 Schafer 也视为扶桑仙诗。

中国舆图外的仙境还有“玄洲”见于第六首:“玄洲草木不知黄,甲子初开浩劫长。”铺写玄洲的仙景,《十洲记》也有一处玄洲,“饶金芝玉草”;不过上清经派的道书中常见的玄洲则是作为仙真的栖集所,其道教化的色彩较深,十洲中的玄洲则保持素朴的纬书舆图说。类此中国东西两系的仙山约曾出现十余次,又以最富盛名的昆仑、蓬莱为主,作为海中遥远的仙境象征;而其余的仙洲则较少出现,尤其与青童有关的方诸山即未曾直接出现。凡此均因他写作所取材及刺激其引发追慕之思的,都是来自神仙传记集的仙境奇遇,而其中所载的海上奇遇较少,自也限制其采用的情况。

从作品中仙真登场、游历所及,多属于中国舆图上的名山洞府而言,它们都是中品地仙所栖集、治理之所,这不仅与道教形成后名山渐由海上转移于中国境内的趋势符合,也缘于仙传集、民间传说及道书的传授集中于洞天福地之故。不过尧宾一贯的创作手法,并不在以诗歌体复述散文体的叙述,反而故意以简缺的方式,暗示仙真所游历的事迹所在。在当时读者或较易了然于心,但今日就觉得此类仙界、仙真并未同时一起出现,就需要细加探访了。其中有直接点明名山的,也有但称洞天的,而最多的则是只由仙真登场,因此需依据原典才能确知是何处的名山洞府,当然也有的但叙述仙界的景象,而不必一定要指实为何处名山。

将山名点明的凡有四处：涂山、白石山、金华及缙山。“风满涂山玉蕊稀”（八），为韩（一作苏）君的栖集所。“白石山中自有天，竹花藤叶隔溪烟”（一五），其中所居的仙人闲散地围棋，疑为《神仙传》中的白石先生，他因隐居白石山而得名。在中国凡有四处，分别在河南浍池东北、江苏吴县西北、浙江龙游县南以及广西桂平县南，葛洪既未明言，也就无法确知在何处。黄初平所住之处，“焚香不出闭金华”（四〇），即《神仙传》所述的，他曾在金华山养羊，所生的羊全都变化为石，在浙江金华县北，为三十六洞天之一。缙山则为周灵王太子晋在此乘白鹤登仙处，所说“犹在缙山乐笑声”（八六），即《列仙传》王子乔骑鹤见家人、乡人事，其地在河南登封县，因别后仙去，所以“太子真娥相领行”句，就是写这位太子列于仙班后的情景。

尧宾在所采用的洞天意象中，也喜爱直接写出与“洞”有关的语汇，这是诉诸时人对于洞府的印象：

洞里烟霞无歇时，洞中天地足金芝。（一八）

偷来洞口访刘君，缓步轻抬玉线裙。（二六）

洞天云冷玉花发，公子尽披双锦袍。（七二）

石洞沙溪二十年，向明杭日夜朝天。（八三）

洞里月明琼树风，画帘青室影朦胧。（八七）

类此的洞天仙境，第一八首写围棋；二六首则与二三首“教向桃源嫁阮郎”、四五首“便向金坛取阮郎”一样均使用人仙姻缘的传说，乃取诸六朝民间的“误入洞穴”奇遇谭。其他三首则一致叙及冷的情境：“云冷（玉亦冷）”、“白暮烟尽水银冷”（八三）、“香残酒冷玉妃睡”（八七），凡此均与尧宾对洞中天地感觉有关，反映其为远离红尘、尘浊的清冷世界。

尧宾对于大部分仙真登场的名山洞府，大多不直接点明，而只是一种隐藏的场景，留给读者自行发挥想象力，让大家集中注意力于出场的仙真形象及其动作，他们才是剧场的主角。其实全部游仙诗不管是在天上或人间，重要的是登场的演员形象、演出及衬托的气氛，Schafer 教授即多次使用

dramatis personae 解说仙真在仙境的剧场效果^⑤。有关天地宫府的仙界说，是同一道教神话中所共知的文化，这类神仙谱系与事迹固然支持成立大架构，但当时人既已熟知，就不必细表而可以模糊化，反而就可以细加欣赏仙真登场后的作工、唱腔。类此诗歌的表现手法完全符合中国戏剧的剧场原理，所以曹唐所重的正是仙真奇遇的悲欢离合之戏，那才是戏剧的精神、韵味之所在。

三、戏剧性代言人：高仙上真

曹唐创作的游仙诗是以神仙游历仙境为动作主体，与传统游仙众作多有异趣，后者多以“我”的第一人称视角表现我的游仙动机、历程及愿望，就是唐人写作梦游仙也重在表现我之所梦所游。而曹唐则将本人隐身于幕后，以导演的立场让所有登场的神仙成为代言人（persona），读者直接观赏这些演员登场演出奇遇、游历后，然后再思索整出演出的创作意旨。由于神仙是每场的实际演出者，因此其名号、装扮形象及角色身份，就成为诗中的叙述要点，不同的仙界也各有其仙圣，彼此之间的朝宴、往访，就构成了游历的动作。所以曹唐的系列游仙诗，在创作理念与表现手法上，确有超越旧作之处，表现出一种近于叙事的、戏剧的小型诗剧效果。

Schafer 教授就在译介前先列出仙圣名称并予以简要解说，尤其对他特别感兴趣的玉妃、麻姑及青童等均以专节译介、说明，期使诗中的登场角色能获得清晰的理解，这是颇能符合曹唐诗特质的研究方法。由于尧宾所采用的是精简的七绝诗体，势需依据经济、有效的原则重点地介绍、描述角色，而对神仙的游历就只能作提纲挈领式的提示，因而令今人阅读时深觉其玄奥、难解。因为仙传、道书所叙述的道教神话，常需详列神仙的长串名号、华丽服饰，以及降真情境中足以撼动修道者的降驾场面。不过这些细节都只

^⑤ Schafer 前引书，页 110。

在诗中简约地表现,加以曹唐本人有意重新组合,甚至采用出奇的想象,就更加使这批作品中登场的神仙,虽是演出精彩,却隐约有烟雾中的朦胧感,让人有细加探索的趣味。

有关神仙的谱系早在陶弘景撰《登真隐诀》既已归纳:“三清九宫并有僚属,左胜于右,其高总称曰道君,次真人、真公、真卿,其中有御史、玉郎诸小辈,官位甚多。”具体的神统谱即是《真灵位业图》,乃是综括诸仙传、道书而成的。至后来又有九仙说,所谓“世之升天之仙凡有九品:第一上仙,号九天真王;第二次仙,号三天真皇;第三号太上真人;第四号飞天真入;第五号灵仙;第六号真人;第七号灵人;第八号飞仙;第九号仙人。”^②也是按阶位而分的。关于女仙的事迹则杜光庭在所辑《墉城集仙录》中所列的次序,首为元君,次为夫人,次为各类女子得仙者。当然在女仙得列于仙传者外,还有各种采女、玉女等侍从,凡此都是按照尊卑位次而构成神仙世界,曹唐即在这种神仙传统下分别让大、小神仙出现于诗中的世界。

《位业图》的第一阶位,即排列出以“玉清境元始天尊为主”的至尊图,“已下则道君皆得策命学道,号令群真,太微天帝来受事……自九宫已上、下清已下高真仙官皆得朝宴焉。”其第二中位则列出:“上清高圣太上玉晨玄皇大道君”,注云“为万道之主”。在曹唐诗中所列的称皇、帝、君者,最多的就是玉皇,凡有六次;其余紫皇、皇君及太帝各一次。玉皇为简称,但到底是第一中位的“玉皇道君”、“高上玉帝”,还是第二中位万道之主的简称?《八素真经》说“天帝太微君来受事于玉皇”(《道藏》逊中、6b),可知实际统治万道的仍是太上玉皇。诗中所述的玉皇可知即是被朝拜的至尊:

上元元日溪明堂,五帝望空拜玉皇。(二)

琼树扶疏压瑞烟,玉皇朝客满花前。(七五)

^② 张君房前引书,卷三《道教三洞宗元》所载;另《道教义枢》引《太真科》的说法稍异,类此说法尚多,不赘引述。

五帝应是五方帝(东方青帝灵威仰、南方赤帝赤熛怒、中央黄帝含枢纽、西方白帝白招拒、北方黑帝叶光纪),都与群真前来朝礼,构成朝谒玉皇的情景,符合朝宴道君之说。

尧宾对于玉皇的职司,除号令群真外,特别喜欢配合女仙而出场:

玉皇赐妾紫衣裳,教向桃源觅阮郎。(二三)

外人欲压长生籍,拜请飞琼报玉皇。(七九)

新授金书八素章,玉皇教妾主扶桑。(九五)

赐衣、授书虽未必有用典的出处,不过却符合玉皇的职掌、身份。八素章即八素经诀一类,与修练长生术有关,所以掌领长生录籍也是其职守。至于“紫衣裳”则是神仙的服饰意象:玉皇本身所着的服饰,在第五一首也有句云“玉皇欲着红龙袞,亲唤金妃下手裁。”在中国服饰史上,卷(袞)龙衣为天子的礼服,画龙于衣,其形卷曲,因龙为帝王的象征,天上的皇帝以红龙为服饰确也符合其身份。在七六首中则有“彤阁钟鸣碧鹭飞,皇君催熨紫霞衣”,以钟鸣而示知朝宴时辰将近,故催促“丹房玉女”赶快熨平朝衣,从紫色云霞纹的霞帔,就可推知应是高尊上仙。

上界女仙中一些以“妃”为名号的,在曹唐的笔下则特别被赋予一种情趣,其构想应与人间帝王的妃嫔有关,但转用于仙界的情境中则增多一层浪漫的仙眷之情。“金妃”的金字自是标明其至高的身份,由玉皇亲唤、金妃亲裁,虽不写情而情自见。第五三首也出现金妃,同样是表现仙眷的真情:

赤龙(一作紫云)停步彩云飞,共道真王(一作皇)海上归。千岁红桃(一作千载桃花)香破鼻,玉盘盛出与金妃。

从赤龙(或紫云)、真王(或皇)的用语推测,玉皇也是高仙,把携归的芳香红桃用玉盘盛出来给予金妃,在动作中表现情意。尧宾擅长这种写法,也表现于紫皇与玉妃间,由侍女争报皇君归来,侧写玉妃空守红房的思念之情:

绛节笙歌绕殿飞,紫皇欲到五云归。细腰侍女瑶花外,争向红房报玉妃。(六一)

在游历的动作中,赤龙停步,彩云翻飞;绛节笙歌,五云飘送,写出高仙出游的盛壮排场,为神仙传记及道书中常见的叙述笔法,属于动态的仙驾场面,尧宾多以精简的文字加以表现。静态的笔法则有百寮朝拜的情景,“紫微深锁敞丹轩,太帝亲谈不死门”(八四)。所写的正是朝礼的场面,类此至尊训示长生不死诀要的写法,为道书造构的基本模式。

尧宾的笔下既有玉皇与金妃、紫皇与玉妃,也有儿女出现,第七〇首有“东皇长女没多年”,《位业图》第一左位为“东明高上虚皇道君”,疑即东皇,既是东皇的长女也就活动于天界中。此外第五七首还有一位“万岁蛾眉”,在上界弹瑟闲游,应是泛指女仙子。

Schafer 教授所译介的作品,较少昆仑仙界及其女仙,在汉代以来民间流传的空间观念中,东王公、西王母成为东/西、阳/阴的神仙统理者,所以《集仙录》首录的两位元君都为阴气凝化而成的高仙:圣母元君为“洞阴玄和之炁凝和成人,亦称玄妙玉女”,不仅是太上老君之母,也是广传道诀者,曾“敕太一元君述还丹金液之要,以传于人世”。尧宾就曾以太一元君为主角,描述其夜降的情景:

太一元君昨夜过,碧云高髻绾婆娑。手抬玉策红于火,敲断金鸾使唱歌。(五〇)

碧云高髻的发饰、役使金鸾唱歌的动作,在降驾时所出现的确是一位华丽庄严的高仙。另外尚有一首述及元君的乘御情景:

海上风来吹杏枝,昆仑山上看花时。红龙绵褱黄金勒,不是元君不得骑。(九七)

昆仑山上的另一位金母元君为“西华至妙之气”所化生,主阴灵之气,“位配西方,母养群品,天上天下三界十方女子之登仙得道者咸所隶焉”。在《汉武帝内传》中,西王母曾降灵于武帝之所时,即是“乘紫云之辇,驾九色斑麟”。此诗则想象应骑黄金勒的红龙,这是以元君的形象登场。

由于神仙的形成常经过长期的衍变,故有千面、千般的形貌,西王母即

为其显例，在游仙众作中也就保存着不同阶段的王母形象：原始的事迹即是以西方女王的身份款待穆天子，道教吸纳这段古神话后加以神仙化，《金母元君传》即予收录。不过曹唐则以有情的角度设想这一段情缘：

九天王母皱蛾眉，惆怅无言倚桂枝。悔不长留穆天子，任将妻妾住瑶池。（九三）

类此写皱眉、无言的王母，内心满是惆怅、悔恨，实非仙界中人，疑是以王母为代言者而另有其喻意。在唐人的语言习惯中，六朝以来母养早夭女子之成仙者的王母、阿母^②，却被转化为游仙窟中的假母，此类风尚也为尧宾写入游仙的格局中：

王母相留不放回，偶然沉醉卧瑶台。凭君与向萧郎道，教着青龙取妾来。（六〇）

阿母勉强挽留流连瑶台者，小女仙只得转托致意“萧郎”骑青龙来“娶”，这类写法应是反映出唐代士子之狭邪游，其中必有时人一读便晓的喻意，属于唐代仙妓文化的产物^③。倒是“净扫蓬莱山下路，略邀王母话长生。”（一），应是东王父相邀，所话者为长生之事，还能略存两汉、六朝时的西王母形象。所以从西王母神话的衍变史，理解不同时空格局中的王母形象，就能将曹唐的诗分别放在不同的肌理脉络中解读。

曹唐笔下还有另一有名的女仙麻姑，其仙格照《集仙录》所列，“乃上真元君之亚也”，目前所知早期的事迹都收录于《神仙传》中，由王远降见于蔡经家后，引介麻姑在“按行蓬莱”后一起降驾。彼等有关沧海桑田的一段对话，后来成为道教表达时间意识的名言，曹唐曾一再使用，而直接叙及麻姑的就有第四六、八一两首；至于表现法术的一段，说蔡经弟妇新产，她前来拜见时，求得少许米，掷地“皆成真珠”，这段故事原应有洒米驱产妇产血的辟

^② 详参拙撰《西王母五女神话的形成及其演变》，收入拙撰《仙境与游历：神仙世界的想象》（同①），页83—106。

^③ 详参①拙撰。

邪作用,尧宾即诵咏其事而成诗:“蔡家新妇莫嫌少,领取真珠三五升。”(九〇)

海内仙山中的高仙, Schafer 教授特别译介青童及相关的方诸山。这位上清经派的仙真,《位业图》第二左位列有“九微太真玉保王金阙上相大司命高晨师东海王青华小童君”,一般称上相青童君、方诸青童君,别号东海小童,其治所在东海的方诸山^②。在《紫阳真人内传》中有苏林授紫阳君道诀——其中既有东海小童君所藏的,苏林之师涓子曾指示东海小童获得诀法,所以尧宾才有青童拜问紫阳君的经法场景:

酒尽香残夜欲分,青童拜问紫阳君。月光悄悄笙歌还,马影龙声归五云。

又有“碧海灵童”(五四)也疑与之有关。由于青童与苏林有一段因缘,所以另有一首虽隐去叙事者却又隐指青童:

青锦缝裳绿(一作白)玉珰(一作裆),满身新带五云香。闲依碧海攀鸾驾,笑就苏君乱橘尝。(三〇)

既是穿青饰绿,又有碧海意象,确有青童的嫌疑。苏君即《神仙传》中所述的苏仙公,一说即苏林。此诗所用的觅橘事即是仙公依神仙所预示的,在疾疫时取庭中井水一升、檐边橘叶一枚治疗病人。类此糅合两件事在一诗中,已非单纯用典的技巧,而是以相关的神话、人物捏合,成为新的游仙内涵。

中国舆图内的名山洞府,都由地仙、尸解仙所治理、栖集,这些古仙按其出现于仙传中的时代先后,约可分作三批,较早的被辑录于《列仙传》中,其叙述较简洁。有宁封之名见于第四首中:“真王未许久从容,立在花前别宁封”,真王应如真人、真公之例,是上界高仙。尧宾所述的相别事件则非原有,这一情况也见于安期先生,在《列仙传》中只说是成仙后栖止于蓬莱山。

^② 神冢淑子《方诸青童君とをめぐて——六朝上诸派道教の一考察》,《东方宗教》第76期(日本道教学会,1990年),页1—23。

不过尧宾所述的分枣事，则是上清经书中太真夫人与安期先生的一段对话，因安期降见，夫人乃设宴款待，引出一段自说昔与女郎游于安息国西海际，两人共食一枣的二千年前的往事^③。尧宾将它表现于诗中云：

侍女亲擎玉酒卮，满卮倾酒劝安期。等闲相别三千岁，长忆水边分枣时。（五六）

将时间称作三千，是尧宾习用的时间单位；不过前半写成的侍女劝饮虽不见于原传之中，却较原文的设宴更能切合太真夫人久别劝饮的情景。此外第二四首也写两仙的对话，安期曾叙及在九河见司阴君与两汉夫人共游，并回答有关“阳九百六之期，圣主受命之劫”诸事，安期之所以能“大似人间年少儿”，而不受时间的影响，即因其保有金液丹法，所以“视之，可年二十许”。

尧宾虽是取材于仙传，却又能加以灵活运用，让神仙的演出具有新创的趣味。《神仙传》所提供的诸如黄初平化羊为石，被设想为“白羊成队难收拾，吃尽溪头巨胜花”（四〇）。壶公与费长房故事，也都被用以强调时间意识（三、五二）。他对上清经派的神仙事迹取材最多，茅君（一一）——大茅君盈、中茅君固、小茅君衷（二〇），《神仙传》既有茅君，不过上清经派另有其《茅君内传》，事迹则为经派内所载，尧宾即取用朝天礼仪及东妃邀请清谈等素材。《紫阳真人内传》叙述学道受诀诸事迹中，除尧宾所用的青童拜问之事，又有西登白空山遇沙野帛先生受《素清上经》事。尧宾将其表现为“沙野先生闭玉虚，焚香夜写紫微书”（七八），应属于传授经诀的形象。

《汉武内传、外传》属于东晋新造构的道教传记，不过唐代诗人却常取为事类，尧宾在《大游仙诗》中曾用王母、上元夫人降见事；《小游仙诗》则用东方朔偷桃事，不过转变作“方朔朝来到我家，欲将灵树出丹霞”（六四），成为要乞讨到中土栽种，因而质疑三千年后谁还在的时间观。《外传》附载封君

^③ 《无上秘要》卷四，13a 引；卷七，100、111a 均《道迹经》为顾欢所辑的古道经，杜光庭编撰《墉城集仙录》卷四太真夫人传亦述及此事。

达常乘青牛,号为青牛道士,善药及下针。尧宾即运用其中的青牛事:“不以姓字语人,人通识乘青牛,因以青牛为名。”将它写成“青牛卧地吃琼草,知道先生朝未回”。封君达后入玄丘山,此诗疑即以山中洞天作为场景。不过曹唐所读的道书尚有部分一时不易察明的:但称先生的有三六、七三;称君的有上阳君(六七)、九阳君(八八);称上卿的有九六、称晁伯的有九四;此外尚有丈人(八〇)、三洞真人(八五),疑均为泛称,乃用以表明其神仙的身份。

总之,曹唐所运用的高仙、高真及其侍从,是前此游仙诗所未曾有的丰富、多样。由于他曾熟读道书,故所表现出来的神仙名号、职司及其身份、形象大多有所本,只要略称或暗示就可成为作品中动作的主体,甚至也有省略不提的。其中大部分的名称已可察出其出典及转化、翻新之迹,但也有一部分至今犹有待考察的。将仙真的事迹置于原典的肌理脉络中解读,无疑地确可增益掌握其性格,但创作为一种艺术品,他常出之以创造的想象,甚至有时只以神仙事件隐喻当时的生活,乃至他的生活经历。类此登场的神仙只是他的人生经验的化妆表演,在作品中确有值得探索的隐微之处,尤其整出游仙的演出基本上是个大隐喻,因而这些登场的主角确可分从不同的角度加以观赏、研究,理解其丰富多变的角色内涵。

四、神仙活动:朝宴、闲游与闲情

曹唐既在诗中呈现仙界作为神仙登场的前台,然而构成游仙的动作的则是神仙的诸般活动。他的创作素材与灵感采诸六朝至唐的道教神话,基于道士生活的实际阅历、广泛阅读的经验,经由他创造的想象力,乃能构成他的心目中一幅理想的神仙行乐图。类此想象的世界是道教神话文化的产物,采用道地的神话语言,仙言仙语地幻设出活生生的游仙景象,这是曹唐游仙诗迥出前人,并能让时人及后人感到“瑰奇美丽”的所在。由于七绝体制较短小,不若排律、古体的易于铺排展延,故每一首仅能把握其片断,表现此一神仙行乐图的一角。若综合各首之所述,就可发现在他的笔下实已汇

聚多方的素材,完成一幅颇称完整的构图,让人得以一睹天地官府中的神仙之乐,而解读这些隐喻性符号就能理解其中所寓托的旨趣。

神仙之游中最盛壮的就是“朝宴”,道君皆得受高真仙官的朝宴,因而受朝者、朝拜者均需着冠服、备仪驾,构成壮观的仙界盛景。凡此自是人间世朝臣百寮朝谒帝王的朝仪的反映,在朝中朝臣进奏,而皇帝也例需有所晓喻。此一构想转用于道教行事中,即表现于道经的造构出世模式,都由仙圣朝请,然后天尊再颁示经诀、训告以流传下世,成为一种固定的习套;而表现于仪式时,就是在宫观或醮所举行的朝仪。类此朝礼科仪形诸文字即是仙真朝圣的情节,而绘诸图象,即是唐宋的朝元仙仗图。所以道教类书如《无上秘要》就特别将六朝古道书的相关叙述辑为“众圣冠服品”上、下卷(卷一七、八)、“天帝众真仪驾品”(卷一九);唐初所编撰的《洞玄灵宝三洞奉道科戒营始》(《道藏》仪三)卷三法具品、法服品;卷六常朝仪也都有明确的规定^①。从这些冠服、仪驾的丰富资料可以理解尧宾所叙述的朝宴情节。

有关朝礼的描述,至少见诸八首作品中,也分别表现出整个朝谒的不同过程,首先即是预备早朝的情景:

南斗阑珊北斗稀,茅君夜着紫霞衣。朝骑白(一作独乘青)鹿趁朝去,凤押笙歌逐(一作随)后飞。

唐时的京官于寅时趋朝,例需先行整装以待漏入阁,大多仍是稀星残月当空的时辰^②。此诗写“夜”着朝服,以待寅时准备早朝,反映出唐人对于仙官朝圣的想象。至于紫色霞帔的服制从“众圣冠服品”所载的加以理解,例需建某冠、披某帔某袍(或裙)并带剑佩玉或符文,始为全套的佩饰。至于仪驾则需乘某舆、御某灵物,建某旌节,并有侍卫环侍、前驱后从、笙歌导行以成为盛壮的仪仗。在此即以自骑白鹿,而前导笙歌后从飞凤精简地表现出仪驾

① 有关法服的记载,道藏尚有多种,较有规模而与《科戒营始》有关的,尚有《科仪范》等。

② 有关早朝事参王梦鸥先生《有关“一枝花话”的一点补证》,《传统文学论衡》(台北:时报文化出版公司,1987年),页247—252。

的盛壮排场,实即模拟朝臣、藩臣准备进京朝觐的画面,在古神话、图刻中既已作为题材,及至后世乃进一步通俗化为神明出巡绕境的仪仗。战国时期屈原之写远征时既已需备具仪仗,而道教化之后乃将郊天、封禅之仪维系于此一神圣的道教式“升天仪礼”的传统中。

惟仪驾进行的途中,类似仪驾品所述、朝元图所绘者,尧宾并未表现于诗中,不过却把握了刹那间的景象:“紫羽麾幢下玉京,即邀真母入三清。”(三五)则其情景宛然,大队仪驾正从天而降,此即尧宾所擅长的择取一个精彩画面以表现其精神,近似电影蒙太奇的手法。而当所有的高真仙官在侍从环卫下,聚集在宫阙前,然后依序排班,准备入朝。在道教的朝科中凡高功入奏前,常有整衣整冠的动作,并吟出“严装显服”之文,就是模拟朝臣准备入阙朝觐,这就成为“云彩玉带好威仪,三洞真人入奏时”(八五)的景象。朝仪、官仪是天上、人间都要讲究的,所以着云霞衫(帔)、佩玉带并持笏上奏,即是为了表现仙官的官仪。百寮朝拜,仙班俨然,此时至尊即会说经训告,为众真演法,在《道藏》中凡题作某帝尊说某经的俱有类此的开头套式,尧宾即概括其印象云:“紫微深锁敞丹轩,太帝亲谈不死门。”(八四)因道经所降示的大多与不死之道有关,所有的经诀也如“太帝说”一样都是诵转经文者需加宝奉的。等朝谒后应还有一场盛宴,此即“朝宴”,游仙诗中即有众多的仙宴,但只有第七五的一首似是专写朝宴时众仙饮琼液的场景:

琼树扶疏压瑞烟,玉皇朝客满花前。东风小饮人皆醉,短尾青龙枕水眠。

在琼树、瑞烟的仙景中,朝客小饮之后,醉卧花前,类此陶然的场面当即天仙朝宴的写照。

在神仙生活中朝谒至尊是各阶仙官的职务,尧宾自己身为使府从事既无缘上列朝班,而上京时也仅属应举的身份,故在反覆描述仙官上朝的想象中,应有一种沉郁下僚的苦闷。从唐人的语言习惯中,本就有以登第为登仙

的隐喻关系^③，然则入朝何尝非隐喻未第者的隐微愿望？所以“朝”之一字应有深刻的人生隐喻，象征人生愿望的实现：官仪赫赫，仙宴微熏，正是唐人对科举入仕的一种理想。尧宾也曾从另一个角度加以表现：

绛树彤云户半开，守花童子怪人来。青牛卧地吃琼草，知道先生朝未回。（八二）

青牛先生入朝未回，所以洞户沉寂，童子留守，青牛闲卧，成为仙家即景之一。至于朝请既罢，纷纷返驾的情景，表现为“从此百寮俱拜后，走龙鞭虎下昆仑”（八四），则是打道回府去也。此外，尚有一首则是具体描述归途中的宴罢闲情：

百辟朝回闭玉除，露风清宴桂花疏。西归使者骑金虎，鞚鞚垂鞭唱步虚。（十）

百辟、百寮朝罢，既深闭玉除；而清宴既毕，桂花香亦渐疏。这时公事既了，所以使者在西归的途中，可以弭节缓歌，此为“朝回”的乐趣之一。另有第六十六首写朝回的兴致与得意之情，则用另一种方式而注入一种浪漫气氛：

朝回相引看红鸾（一作泉），不觉风吹鹤氅偏。好是兴来（一作好见上清）骑白鹤（一作鹄），文妃为伴上重天（一作旋驱旌节旋升天）。

朝回既相引文妃共看红鸾，因而兴发共骑白鹤、旋驱旌节上九重天的喜悦。凡此环绕“朝”的去、回，反复诵咏朝礼之仪、朝回之乐，应是深刻隐喻着久举不第者的愿望。若是有朝一日能驱旌节入朝宴，自是足以骄其妻妾，曹唐写作这些朝宴诗，应是在前往京师应举前的心愿吧？

在唐代社会不管是贵为京官、藩臣，抑或仅属中下级僚佐，前者均需夜起着装以待漏入阁，后者更需“寅而入，尽辰而退；申而入，终酉而退”^④，以度其衙吏的公事作息时间。与此相互对应的则是仙官的入朝，让白衣人、世间

^③ 详参③拙文，页428—429。

^④ 韩愈曾写《上张仆射书》（韩集卷一七），又王梦鸥先生前引文有详论，页250。

人所倾慕之处就在其盛壮的排场：“绛节笙歌绕殿飞”是紫皇游行的仪驾；“侍从皆骑白凤凰”则是沈侍郎夜游的仪仗（一七），总是因公而游、应事而出的情景。相对于此的就是“闲”，悠闲自游、自处，或是从事饮宴、清谈及围棋等交谊活动，总是无事而游，悠然而居，这大概也是侧面写出一位使府从事的僚佐心境吧？

尧宾的遣词用字一向经济而有效，所以游而着一“闲”字则情趣立出。玉色雌龙由“真妃骑出纵闲游”（二五）、不解愁的万岁蛾眉“旋弹清瑟旋闲游”（五七）或是“暂随鳧伯纵闲游”（九四），俱属深得游之趣，故使用“纵”字写纵其所如，漫无目标，也就是神仙中人所乐的“汗漫真游实可奇，人间天上几人知”（二九），汗漫而游始是真游、闲游。他能写出闲游的情趣，确能体会闲中三昧：

闲乘小凤出彤霞，略寻旧路过西园。（七一）

东妃闲着翠霞裙，自领笙歌出五云。（二〇）

“出”了彤霞、五云所象征的上界，就可寻访人间洞府，那是洞中仙的居所。从葛洪撰《神仙传》起就一再强调：中品仙不亟亟于登仙，即因苦于仙界官曹的职司、朝班，宁可自在、逍遥地栖止于名山洞府中^⑤。这些往返于天上、人间的闲散画面，他有时采用侧笔，不直接写出仙人之闲，而写童子、坐骑之闲：沙野先生的玉虚洞天紧闭无事，所以“供奉童子闲无事，教刳琼花喂白驴”。（七八）；青牛先生朝宴未回，守花童子所看顾的“青牛卧地吃琼草”（八二），坐骑、看门的也是一样无事闲；涂山上“赤龙闲卧鹤东飞”，而琼台上则是“碧花红尾小仙犬，闲吠五云嗔客来”。在尧宾所惯用的隐喻手法中，常用御驾之物的闲散来烘托主人的清闲之趣，所以第三一首就是综合两种闲的写法：“鹤不西飞龙不行，露干云破洞箫清。少年仙子说闲事，遥隔彩云闻笑声。”龙、鹤两种主要乘御物既是不行，则少年仙子（Schafer 说是萧史）的说

^⑤ 详参^{②④}拙撰。

闲闻笑，也是一幅悠闲自得的神情；或是冬日有久别的老友来访，乃以“辽东归客闲相过”，写出话雪的闲情，应为日常生活情趣的仙道化。写游、闲游除是点题，更形象化“逍遥游”，落实道家游的精神而为戏剧的演出情境。

曹唐为了进一步摹写仙家的生活情趣，就采用另一种彼此邀访、来往的方式加以表现，其作品中直接使用“邀”字的凡有五处：东王公使人净扫蓬莱路，“略邀王母话长生”（一）；或是东妃觉得“清思密谈谁第一，不过邀取小茅君”（二〇）。这是邀请共话、清谈的情景。还有另一种邀饮、邀宴的情景：

天上鸡鸣海日红，青腰侍女扫朱宫。洗（一作酒）花烝叶滤清酒，待与夫人邀五翁。（二八）

昨夜相邀宴杏坛，等闲乘醉走青鸾。红云塞路东风紧，吹破芙蓉碧玉冠。（四七）

想象仙家生活中的饮、宴的动作，是衙役中人所期望的悠闲自得，饮宴作乐，运用了游仙诗中常见的意象：酒、宴及行厨等。不管邀请的目的为何，都是为了消遣仙家生活的无事，其中借由许多具体的动作生动地表现出来^⑤。

唐人的生活中既有李白等诗人群的春夜宴桃李园或是韩熙载贵游集团的夜宴，而尧宾则象征性地写神仙家的仙宴图，一样是表现纵饮、纵乐的醉趣：

青苑红堂压瑞云，月明闲宴九阳君。不知昨夜谁先醉，书破明霞八幅裙。（八八）

写一位着明霞八幅裙的仙子在红堂宴请九阳君，醉后即就裙上书写诗文，着一“破”字只为写其醉态。类此写法中的红堂场所、月明气氛，尤其醉写霞裙，均有唐人隐喻游仙窟的嫌疑，仙子与九阳君其实只是一种戏剧的代言者而已。他还有两处写终宴，其中的六二也有同一气氛：

闻君新领八霞司，此别相逢是几时。妾有一觥云母酒，请君终宴莫

^⑤ 详参^{①⑥}拙撰，页125。

推辞。

君与妾之间的宴饮，乃以仙家隐喻人间，则新领的八霞司也只是新的使府僚佐，云母酒也只是美名而已，应是曹唐从事新职，妻室或妓家宴别的写照。至于“夜降西坛宴已终，花残月榭雾朦胧”（三七）、“暘谷先生下宴时，月光初冷紫琼枝”（三九），则分别以花残迷雾、冷月寒枝喻写风雨、凄清之感，确是以仙宴喻写人间宴终人散时的心情。

曹唐本人是否善饮、嗜酒不能确知，但在游仙诗中则出现了相当数量的酒、醉意象：关于酒名，除一般性地使用清酒（二八）、春酒（四三）、桂浆（五五）外，也有特别修饰为云母浆（四五）、云母酒（六二）的，均有影射仙窟中人的嫌疑。按照王远所说的，仙酒“乃出天厨，其味醇醴，非世人所宜饮”，故需以水和之；而地上则只有余杭姥所酿堪饮耳。所以尧宾特别运化此一典故入诗，叙写在昆仑山上时，“若教使者沾春酒，须觅余杭阿母家”。他又擅于运用仙家久别欢会的神话象征地抒写人间歌乐情境：酒既是好酒，杯也是佳品，而且劝饮的情境也是久别重逢，所以“花底休倾绿玉卮，云中含笑向安期”（二四）、“侍女亲擎玉酒卮，满卮倾酒劝安期”（五六），都是使用太真夫人的劝饮典故；要不就是运用西王母请武帝试饮的典故，想象为“笑擎云液紫瑶觥”（六九）。不过最能表现仙家饮酒的乐趣及其气氛的，就是在诗中写出整体的饮醉情境：

酒醺（一作晓）春浓琼（一作瑶）草齐，真公饮散醉如泥。朱（一作玉）轮轧轧入云去，行到半天闻马嘶。（一四）

真公醉态可掬的行乐图，正是画题、戏剧演出中常见的吉祥、喜庆题材，“醉仙”正是真公最妥切的写照。

尧宾之写作游仙，常有一种假游仙体以抒写人间世的笔法，饮酒也常用在这一情境中，如借用两位神仙的久别重逢，安期与太真夫人一别三千年犹有叙事的成分。至于根本隐去剧中的角色，而只留下内心独白或对话的表现法，乃将一种送友、赠友情境安置于仙境的肌理脉络中：

东溟两度作尘飞，一万年来会面稀。千树梨花百壶酒，共君论饮莫论诗。（八九）

一万年乃夸言其离别之久，两度沧桑则喻写变化之大，因此百壶酒也为夸饰饮酒之多，而论饮莫论诗，也极写其但求痛饮之切。凡此都可知曹唐是巧借游仙体而写出他的人生经验，因此就扩大了游仙诗的写作内容，故能多达百余，当时赠者与受者、作者与读者之间都能了然于这一手法与写作对象。他也采用当时的语言习惯，将帝王、宫廷比拟为玉皇、仙宫的隐喻关系，不直述帝王的生活，而间接采用戏剧手法模拟之。唐代诸帝中以玄宗最为崇道，因而最易被神仙化，就是从唐诗人的习惯言，玄宗也常被喻为同样热衷求仙的汉武帝。所以表现帝王的生活自不可缺少醇酒、歌舞与美人，在尧宾的笔下就被装扮为如是的剧场效果：

武皇含笑把金觥，更请霓裳一两声。护帐官人最年少，舞腰时挈绣裙轻。（七四）

月影悠悠秋树明，露吹犀簟象床轻。嫔妃久立帐门外，暗笑夫人推酒声。（二一）

年少的护帐官人、帐门外久立的嫔妃都只是剧场上的背景人物，虽站在灯光、月光明亮处，其实要角仍是武皇与夫人所喻的玄宗与贵妃。诗中使用“武”字或有影射唐武宗之嫌，在唐代诸帝中这是一位崇道的帝王，曹唐生当武宗大崇道教之际，此中不应只是单纯地歌咏帝王的好仙，而“暗笑”贵主的微意也尽在“护”帐“久”立之中。

关于道教的饮食文化还有行厨及丹药，本是最能表现神仙的神通法术及变化法术。“立致行厨”遍见于仙传中，能即刻变现出奇珍异物，其芬芳异常，非世间所有。不过尧宾却从另一个角度叙写侍女准备行厨，也是出奇的想象：

去住楼台一任风，十三天洞暗相通。行厨侍女炊何物，满灶无烟玉炭红。（五八）

洞府中显现出侍女正在炊煮着仙物,属于仙界的服食意象;另有一首则写出“满灶丹成白玉烟”(七六),则是上元少女正在炼丹的景象,为丹房玉女的职司。

神仙在洞府中的娱乐还有一种棋戏,屈原在《招魂》中的人间乐处既有博戏作盛宴的余兴;而汉代镜饰既已取作图案,成为仙人六博镜,在中国游艺史上从此棋艺、樗蒲就作为神仙悠闲的动作象征。游仙诗及小说俱曾出现这类母题,它既是斗智性的休闲,也用以隐喻世事的变化无常。六朝所流传的“误入仙境”传说,曹唐即取用其中的老翁相对樗蒲作为仙界生活的景象:

洞里烟霞无歇时,洞中天地足金芝。月明朗朗溪头树,白发老人相对棋。

洞中既是无虞仙芝灵药,故可以对弈消遣时光。这类动作曾出现多次,东皇长女既可到水边洗金芝,也可“无事伴他棋一局,等闲输却卖花钱”(七〇);或如白石先生一样地与仙侣赌上一局,表现出洞中无事:

白石山中自有天,竹花藤叶隔(一作满)溪烟。朝来洞口(一作里)围棋了,赌得青龙直几钱。(一五)

在农业社会里农人通常要力田勤作,要不就是官衙中人于寅时即要入衙门从事;但是类此朝来即可围棋,而不必汲汲于生产劳动,岂非悠闲神仙?可见仙界围棋确为道教神话的母题之一。类似的洞府游艺,在天界尚有投壶,原属古代主客燕饮的娱乐,宾主依次投矢于壶中,胜者则酌酒饮负者,《礼记》既有投壶礼,为讲论才艺之礼。由于有竞赛故颇以为乐,故彤阁中的“丹房少女心慵甚,贪看投壶不肯归”,而不愿为皇君熨霞衣(七六),也是极写其为行乐事;另有咏穆公投壶的一首:

北斗西风吹白榆,穆公相笑夜投壶。花前玉女来相问,赌得青龙许赎无。(九二)

白榆即乐府“天上何所有,历历种白榆”,本为榆之皮色白的白粉,转为星名;

而投壶之为神仙之戏也见于《神异经》中。笑乐投壶与围棋一样,在输赢中输却卖花钱或赌赢青龙,也为无事的神仙凭添一些乐趣,凡此都表现出凡间世俗对于仙家乐趣的一种想象。

总之,在一位使府从事的想象世界里,神仙的生活是多彩多姿的,绝非如他所过的寅入辰退、申入酉退的刻板公务的作息表。而期望能一如高仙上圣既可戴冠服、环侍从以朝玉皇,也可闲游、宴饮或对棋、投壶,因而搬演神仙的行乐图,足可消解沉郁下僚的苦闷。他的写作游仙诗其实是苦中作乐,以奇幻的仙界生活寄寓其不能满足的现世愿望;更进一步则是采用游仙的格局,将日常生活的种种隐喻地表达出来:老友의久别重逢、妻妾的杯酒赠行等,都可隐藏于神仙活动的符号中,这也是自我解脱的心理遂愿法。入朝与闲放的对比其实也就是唐人徘徊、调停于仕隐之间的写照,或仕或隐俱是人生的抉择,但对郁悒的薄宦中人而言,则其迫于生计,进退不得,曹唐都一一发之于诗中。因此写神仙生活愈乐,也就表现其现世心理的需求愈切,这是曹唐借诗以消忧的象征手法。

五、神仙世界:色声交揉的奇幻感

唐末张为撰《诗人主客图》时,将曹唐列于“瑰奇美丽”入室的三人之末,例句首即引游仙句,可见其评定确与游仙诗的风格有关^⑤。不过从整体的风格言,其实与李商隐、李贺有其渊源,所以薛雪比较义山、尧宾,说是“一样灵心,两般妙笔”(《一瓢诗话》)。其实从语言、辞汇的运用最可分析出他的妙笔,曹唐熟读道书,从六朝以来道教既已逐渐发展出一套语言符号系统,尤其是扶乩、降真诗既有六朝诗的密致风格,也有其独特的宗教语言,用以表现其宗教信仰中既神圣又神秘的体验,《小游仙诗》所运用的语汇多与此有密切的因缘。此外他又吸取唐代诗人风华绝佳的诗语经验,经融铸为一种

^⑤ 丁福保辑《历代诗话续编》(台北:木铎出版社,1973年),页100。

适宜表现神仙世界的语言符号,造就出时人评定为“能诗”、“工文”的成就。

作家尤其诗人在选择其语言时会受到题材的制约,此即内容决定形式的原则,成功的语言符号的创用使得曹唐与游仙诗结合为一,因此具有标志作用。其一生薄宦,政治成就并不高,因而激发他戮力经营诗文的艺术,所以在诗语的精致、细腻上,显然需考虑其能否充分表现出神仙的“奇遇”情境。中国的巫祝传统本就有降神、见神的宗教体验,属于神媒、灵媒经由精神集中、专一的修炼后,进入恍惚状态而接遇神人。道教既在此一根基上,精致化为存神、存思的法门,在精神高度集中后,形成与降驾的神仙感应、暗对的降诰、真诰体验。从宗教的幻觉心理考察,其幻视、幻听常具现鲜艳的色彩感、飘忽的流动感,此即仙传、道书的冠服、仪驾之所以一再录于真迹,特立品目加以收录的缘由。类此神圣、神秘的奇幻经验被世俗化的笔录所保存下来,即成为后世小说、诗文艺术的奇幻感,也是图笈、壁画最能彰显其图象、色彩特质的美感所在。

尧宾既在深厚的道教传统、丰赡的宗教气氛中写作,想要如实地重现这些奇幻的宗教艺术,就促使自己需具有特殊纤敏的感官,以深刻感受其中瑰奇美丽的感觉,然后才能掌握仙言仙语的符号特性。其写作策略乃综合多方的专长,就是排除一般平常、日常的语言,而采用道教化、神仙化的诗语系统,因此较少直接使用一般口语化的名词,而多用隐语式的代语。其次较少单用名词,而多用修饰语以形容名词的各种样态,这是为了营构神仙世界所采用的语言策略。对于动词则多集中焦点来表现“游”趣,游本就是动作,而在特定的时、空中的行动,就是为了彰显诸般游历,他灵活运用不同的动词,将唐诗中具诗眼效果的语句形式,调整为高度灵活的词性位置,并非固定于上四下三的七绝句式,借以达到变化语句结构的效果。

曹唐所幻设的仙界是长春而没有秋天的,春象征生气、美好,而秋则是衰微、悲伤,这是用季节隐喻天上、人间,这一对照即见于第三首中:

骑龙重过玉溪头,红叶还春碧水流。省得壶中见天地,壶中天地不

曾秋。

玉溪所显现的春日红叶、碧水长流，就是春景即仙景；又用壶中天地点出“不曾秋”。所以他用秋字时都隐指着人间：“月影悠悠秋树明”为帝王居；还有“一曲商歌天地秋”（二五）的商歌与第一首发句“玉箫金瑟发商声，桑叶枯干海水清”的商声，五音中的商属金属秋，用以隐喻人间有秋天；另外晁伯过翠水头所见的“宫殿寂寥人不见，碧花菱角满潭秋”，也是人间的寂寥秋月。而天上是不曾秋的，诸如“叔卿饱览九天春”（四四）、“芝蕙芸花烂浪春”（三三），乃为天界之春；“玉洞长春风景鲜”（八〇）则为洞府之春，这是仙界与春季的隐喻关系。全部作品中不见夏季而只有一处描写冬天的冻寒景象（六五），可知在仙界意象中季节的原型性，是以春、秋为对比的原型。

在朝与夕、白日与黑夜的时辰对照中，曹唐显示一个有趣的经验，除了茅君趁着早朝、白石先生、朝即来下围棋、“方朔朝来到我家”（八四）强调朝为一早的时辰外，仙界的活动仍以长昼为主。但却也出现了不少“夜”及“月”景，其中实在大有意味。除了茅君夜起、青童与紫阳夜酒（四一）、夜宴杏坛（四七），其他均与降真的时辰有关：“太一元君昨夜过”（五〇）、“碧海灵童夜到时”（五四），都是指明道教徒接遇仙真都在夜晚，在《真诰》中既有许多记录，像沈侍郎的夕游也近于同一往降或游某家的情况。凡此都是承续巫觋的夕降、夜降的降神传统，道教化之后也延续在夜间扶乩、存神的宗教体验，成为一种深具神秘气氛的夜降、夜游情境，都一一表现在游仙诗中。月与夜又有关联：谿谷先生下宴时，“月光初冷紫琼枝”；紫阳夜酒后，但见“月光悄悄”，或是“月明闲宴九阳君”（八八）、“洞里月明琼树风”（八七），均属夜宴中的月下即景；其次就是地仙所住的洞府景象，“月明朗朗溪头树”，可以对棋；至于表明“月明花里合笙簧”，则已是仙妓所住的仙窟隐喻；较特别的月下之景，则在昆仑宫阙中“使妾月明何处寻”（七），也表现为同一月明怀人的情绪，都具有以天上景喻写人间情的喻意。

对于仙景的辞汇除了宫殿本身，多采用景象的烘托法，取用色彩字复合

成词,如金殿(五、六一)、红房(六一)、朱堂(七九)、紫微(八四),或是月殿(五一),造成金碧辉煌之感。至于摹状则多用烟、霞、云等意象。烟则绛烟(五)、瑞烟(七五)、彩烟(四二),都用以衬托金殿及玉皇接见仙官之处;溪烟(一五)、烟霞(一八)及烟露(三三)则用以喻写洞天的景象。霞字意为云霞,可隐喻仙界在云霞中若隐若现的视觉作用,透露出一种神圣、神秘感,因此多以色彩字复合成词:碧霞(六三)、彤霞(七一)可喻天界;丹霞(六四)可喻昆仑;而九霞(四〇)则为初平所住的云山。云字也是天上景,道书常以五云、五色云为祥瑞之云,备有五色者之谓:“元洲有绝空之宫,在五云之中”^③,尧宾即以“五色云中独闭门”(五二)来隐喻宫府;五云则用以隐喻天界,凡有六见(一三、二〇、三〇、四一、六一、六七),并可喻为车驾即“五云舆”(一七),至于“云车”(三六)则是古神话中既已出现的。直接表示祥瑞的可用祥云(三五)、瑞云(八八),此外彩云(七、三一、五三)则是泛指彩色之云;或单为表明一种色彩的,如红云(四七)、彤云(二六、五九、八二):“青云斜倚锦云深”(一六),则是描写云彩叠现之状。类此将天空的景象加以具象化,正是道教综合前此神仙神话的成果,并广泛运用于道经中,成为道教的语言符号系统,表现出道教神话文化的特色,曹唐乃得据以用之,形成其语言艺术风格。

对于仙界诸景的营构还另有一种手法,即是树与花、草的意象,也多袭用神仙神话中与玉有关的联想关系。诸如以“琼树”(七五、八七)写仙树,昆仑山上的仙界植物则使用桂枝(九三)、杏枝(九七);其余的尚有剑树(七三)、柏林(一六)及青林(七一)等,数量并不多。草除了红草(七一)外,最常见的是琼草(一四、八二、九一),使用琼字实承续古人琼玉树的用法,借以隐喻仙界的树木。花则较为常见,天界所见的凡有琪花(二)、瑶花(六一)及

^③ 《云笈七签》引,唐人常用五云、五色云,《幽怪录》载玄宗与叶法善步虚赴广陵观游,诸士女仰观曰“仙人现于五色云中”;又《旧唐书·郑肃传》,言郑家世代多才,郑仁表自谓“天瑞有五色云,人瑞有郑仁表”。

芸花(三三)三种;至于琼花则“云陇琼花满地香”(七九),是描述朱堂外的景色;其余两次是作为服食物,仙子可“烂煮琼花劝君吃”以免衰老(二三),或是沙野先生的供奉童子“教判琼花喂白驴”(七八)。这些花名都从玉,乃袭用古神话中的神仙植物,为食之可长生之物。道教也将其吸收作为神仙服食物,故尧宾取以入诗,作为仙界的宝物。

在国人的想象世界中,喜爱将世间花种赋与神话的色彩,借以表现吉祥、吉庆,其中桃花是最常见的,在《汉武内传》中就载有王母与汉武食桃,且说“此桃三千年一生实耳,中夏地薄,种之不生”;又有东方朔偷桃事。尧宾即融合两种典故为一,而写出东方朔到昆仑山向王母祈求桃种,“三千年后知谁在,拟种红桃待放花”(六四)。因此在他的神话知识中,“昆仑山上桃花底”,既是一曲商歌的地方(二五),也是昆仑山上看桃花的赏花所在。西方仙山固然有之,东方仙山也有桃花:“海上桃花千树开”(四六);所以真王从海上归来,也携回香破鼻的“千岁红桃”(一作千载桃花);就连洞天中也有思念刘郎的女仙子在“细攀桃花逐流水”的情景,与绛阙夫人在春风里攀花巧笑,“偷折红桃寄阮郎”(九八),都是以桃花隐喻情爱,表现仙窟中的仙子对于刘郎、阮郎的寄情信物。桃花之外还有杏花,“海上风来吹杏枝,昆仑山上看花时”(九七),也属于神话化的仙花。他在诗中运用神话植物的,还有一种隐指扶桑地理的扶桑花,“海畔红桑花自开”(三四),即以兀自开放的花,对比着秦皇、汉武与仙无缘。

对于遥远海中的仙山需以花装点,就是在中国舆图上的洞天福地也不乏奇花异草,在仙境小说中这是堆砌仙境的场景,而尧宾即以精约的笔法选取其中一种,配合着仙真的动作,借以构成仙界的奇景:初平即隐忧其“白羊成队难收拾,吃尽溪头巨胜花”(四〇);或以花开花落设喻,“不知谁唱归春曲,落尽溪头白葛花”(六三),巨胜花、白葛花都是可服食之物。就是寻常可见的名花,在他使用游历仙境的框架以叙事的手法中,也会被赋与另一种仙景的点化工夫,梨花即是经此点化之手的:“梨花新折东风软”(八六),可为

太子真娥的游行增添一种仙界的气氛;而“千树梨花百壶酒”(八九),也是以梨花来显示美景当前,作为好友久别重逢的论饮场景。类此将寻常事物化为神奇的手法,最典型的即为唐人笔记中的玉蕊花传奇,因其特殊的花种而与神仙结了解之缘。当时长安城的士庶多前来玉蕊院看花,蔚为一种风雅盛事^③。曹唐即将它转用于麻姑故事中:

青童传语便须回,报道麻姑玉蕊开。沧海成尘等闲事,且乘龙鹤看花来。

在仙界中,连看玉蕊花开也成为神仙的雅事;它甚至还被从玉蕊院中移到涂山,成为“风满涂山玉蕊稀”的仙景(八)。由此可见尧宾擅用花名所引带出来的花团锦簇的联想,既可造成强烈的视觉效果,又可烘托出神仙的悠闲、高雅行事,确有运典以构成象征效果的妙趣。

灵活运用花的属性以作为象征,衬托唐人生活的具体表现,当时人既可赏富贵、艳丽的牡丹^④,也可品味黄蜀葵的清淡、萧疏之美^⑤。类此园艺史的遗迹也见于尧宾的生活,而一一表现于游仙诗中,他即巧妙地以花作为仙界的场景,让神仙活动于其间,“隔花相见遥相贺,擎出怀中赤玉符”(三二),是隔着花丛之景;至如真王“立在花前别宁封”(四)、“玉皇朝客满花前”(七五)、“花前玉女来相问”(九二),则为一些以花前作背景的动作;“玉女暗来花下立”,是手授裙带探问燕昭王的情调(二二);“花下偶然吹一曲”(六九),则为董双成吹曲的场景。将音乐美的听觉意象配合繁花似锦的视觉意象,构成美好的场景效果,他喜爱使用这一气氛:“笙歌暂向花间尽”(八〇),是玉洞中丈人私宴的胜景;“欲饮尊中云母浆,月明花里合笙簧”(四五),也是隐喻仙窟的美景。尤其他巧妙使用花开、花落所造之景,如“洞天云冷玉

^③ Schafer 前引书,页 32。

^④ 李树桐《唐人喜爱牡丹考》,《唐史新论》(台北:中华书局,1972年),页 212—281。

^⑤ 详参拙撰《唐人葵花诗与道教女冠——从道教史的观点解说唐人咏葵花诗》,见本书页 239—267。

花发”(七二),用花发对照洞天云冷之感;又如“九天花落瑞风来”(五一),以天花的缤纷飞落来衬托月殿之美,更是借外景以写内情的妙笔,凡此都使他的游仙情境造成另一种奇幻的情趣。

曹唐其人具有纤敏的感官知觉,所以选用字句也就特别强调其鲜明、亮丽的效果,这是一种艺术的审美气质与癖好,自然地表现于艺术品中,纵使有些原已固定的神仙名号,也会选用其中让人印象深刻的简称,如玉皇、紫皇,金妃、玉妃,采女、玉女,与青童、紫阳君、碧海灵童、青牛等。在道书习见的长串名衔中择取显目的名号以入诗,其考虑自是与道经造构者有异趣之处。为了形象地表现仙真的突出造型,他在构成冠服的诸多文字中,特别集中地描摹其服饰意象。除了杏坛宴醉后,写过一次芙蓉冠:“红云塞路东风紧,吹破芙蓉碧玉冠”(四七),为当时道士所用较贵重的冠品。其余均写霞帔,玉皇所着的红龙袞、皇君与茅君的紫霞衣、可能是青童君所着的青锦裳绿玉珰、上卿教制的赤霜袍(九六)、洞天内“公子尽披双锦袍”(七二),又有三洞真人表现威仪的云衫玉带(八五)、朝回后伴着文妃所穿的鹤氅(六六),均为男高仙、高真所服佩的鲜明衣裳,在宗教幻觉中自是耀眼,就是文字所刺激引发的威仪赫赫的神仙形象。女仙则以裙为主,东妃闲着翠霞裙,西汉夫人着九霞裙,在青苑红堂中仙子着明霞八福裙,偷出洞口的仙子则“缓步轻抬玉线裙”,此外则玉皇曾赐女仙以紫衣裳。除此之外还有发饰、腰饰等,太一元君夜过时,“碧云高髻绾婆娑”装饰得华贵庄严;而绛阙夫人下北方时,“细环清佩响丁当”(九八),则是妖娇多姿地带笑降临。类似的神仙冠服多取自道书、仙传,在中国服饰史上,本来云霞纹为饰,配以各色裙裾,即为帝王、妃嫔贵妇之所服。这批华丽异常的法服与服饰,则是中国宗教服饰史的珍贵史料,衬托出诗中高贵而庄严的群仙严装显服的形象。

在听觉意象上为了衬托高仙上真,就出现诸多仙乐。道书中常在“仙歌品”中大量辑录仙真出场时所使用的乐器、诸天伎乐及仪驾音乐等,既是降真时奇幻感觉中的乐音,也是道教文学中的听觉意象。通常道书中凡有三

种情况:一是仙宴时的歌乐、二是仪驾时的行进乐声、三是独奏或少数词乐的吹奏。玉洞中丈人的私宴使用的是“笙歌”,其余三次均为仪仗行列中,用以表现整体演奏的情形:东妃“自领笙歌出五云”(二〇);青童辞别紫阳君后,“月光悄悄笙歌远”;以及紫皇归来时,“绛节笙歌绕殿飞”,都表现出行进中大场面的仪驾盛壮的情况。有时诗中也运用乐器以显示声情:除了太子真娥领行时,“当天合曲玉箫清”(八六),是写两人(可能为萧史、弄玉)的相和而成曲,为神仙美眷的歌乐气氛。此外“玉箫金瑟发商声”(一)、“手把玉箫头不举”(四),则是表示悲伤的曲情;“一曲商歌天地秋”(二五),则因金声、商调的萧瑟的调子,本就具有悲壮的调性。玉笙则由董双成善奏云和曲,“共请云和碧玉笙”(六九),都为唐人喜用《汉武帝内传》中的诸天伎乐的典故;此外尚有琴瑟乐器,乃由万岁蛾眉“旋弹清瑟旋闲游”,乃是此声只应天上有,用以对照“下界笙箫曲”的红尘之乐。

音乐意象中还有一些值得注意的曲名:一是道乐的步虚,西归使者唱步虚,正是入朝时旋绕玉京山所听闻的;另一处为“水风暗入古山叶,吹断步虚清磬音”。(一六)步虚为道教仪式中模拟升天的旋绕步行,虚声长吟,此处则用以表示官府或宫观传出的道乐;另一则是“云谣”,因为敦煌所写的正有《云谣集》,另《花间集》叙有“唱云谣则金母词清”之句,显示它与道曲有关。曹唐即在三三首的后半云:“玉童私地夸书札,偷写云谣暗赠人”,将其置于神话气氛中,云谣之曲乃天上所偷传于人间的,这是唐时常见的音乐神话,用以夸言此种乐音非人间世所得闻。

综合这些视觉、听觉意象,可以解析曹唐所具有的灵敏感官,因此才能建构他心目中的神仙世界,由于整体九十八首予人一个完整的印象,为一大布局一大构图。所以试就全体解读足以见其质地感、色彩感,确是能适合表现仙界的气氛,导引读者进入他所幻设的假象世界中,感受其氛围,呼吸其空气,而形成读游仙诗时有如汉武帝之读《大人赋》一样,有种“飘飘然有凌云”之感,这是作品所提供的想象世界。根据物理学的理解,金、玉均属质地

密实、触感冷冽者，但其光泽则予人灿烂夺目之感，用以象征仙界的堂皇、高贵以及高不可攀、遥不可及。而使用金字结合的复词，凡有金妃、金鸾、金虎、金鳌及金芝（有生命物）；金华、金坛、金殿（地名或建筑）；金石、金觥（矿物）；金瑟、金策、金书、金剪刀（文具）；金鞭、金络头、黄金勒（乘御物）。与玉字复合成词的凡有玉皇、玉妃、玉童、玉郎（仙名）；玉林、玉花、玉蕊（植物）；玉色雌龙、玉鞭（乘御物）；玉卮、玉酒卮、玉盘、玉壶（盛用器）；玉箫、玉笙（乐器）；玉诏、玉简、玉策、玉符（文书用具）；玉冠、玉线、玉线裙、玉带、绿玉珰（服御器）；玉炭、玉烟（燃用物）及玉清、玉溪、玉洞（地名）及玉梯（用具）等。其他的矿物则只有白矾、水银、真珠及丹等，次数均不多。其中大量使用金、石造词，不管是原就不可分离的仙名、地名，或是有意铸词、选词，均能造成光彩、富丽的色彩感，而质地上则是暗示遥远、神圣又神秘，乃是一个由金与玉所构成的世界，以象其遥不可及。对于薄宦的曹唐及同一身份地位者，总是表示虚幻的存在，神话与梦一样的奇幻空间。

从色彩学来分析作品中的颜色字，除了显示中国人传统的颜色美学外，也可敏锐地感觉到那是曹唐所幻设的多彩世界，适合于凡尘之眼中的仙境之美。这种大红大绿的世界，从马王堆出土文物的用色到金碧山水的细致涂彩，乃至道教壁画（如永乐宫的朝元仙仗图）、华南寺庙的建筑美学，均是传承一种中国式色彩学。在他所用的辞汇中，红字及相关色彩字所造的复词，凡有红树、红桃、红桑、红叶、红草（植物）；红云、红水、红火、海日红（气候、自然）；红龙袞、红绡（器物）；红房、红堂（建筑）以及红龙、红鸾、红尾（动物）。有时也换用相近的朱、彤、赤、丹诸字，而组成诸如朱扉、朱堂、朱宫（建筑）；朱轮（自然）；彤云、彤霞（气候）及彤轩（建筑）；赤霜袍（服饰）、赤玉符（文书）；还有丹田（内丹、身体用语）、丹房、丹轩（建筑）及丹陵（地名）。朱红色使用得特别频繁，可用以表现其中所写的富贵、吉祥之意。其次则为蓝、绿色系列的辞汇，碧、绿色系为大地、海洋之色，也是国人喜用的色系：碧鹭（禽名）、碧花（植物）；碧云、碧霞、碧海、碧水（自然）；碧沙、碧瓦（矿物）；

碧玉笙(乐器);碧玉冠、碧玉鞭(用器)及碧字、碧泪等。大自然物、矿物及其制品呈现碧色是正常的,裴弘的“碧泪垂”则是神话。青字也使用多次:青龙、青牛、青鸾(灵物);青林、琼草青(植物);青锦(纺织物);青苑、青室(建筑);另有翠水、翠云裙;绿玉卮、绿玉珰。碧、青属蓝色系;翠、绿则为绿色系,由于都是大自然的本色,最易被人类所采用;植物、矿物也特多此一颜色,其制品及染色物也就呈现出同一碧绿的色调。

五方色中其他色彩较少用,而多用白色,凡有白龙、白鸾、白凤凰、白鹤、白鹿、白驴及白羊(灵物、动物);白榆、白葛花(植物);白矾、白玉烟(矿物);此外尚有白日、白发及素书等,都能如实地反映出想象中的灵物及自然现象。其余诸色中,玄则有玄洲的地理名,黄则有黄龙及“草木不知黄”,都是不多见。不过紫色作为一种神圣又神秘的色彩则颇为曹唐所袭用,因其原始即与北极、紫极信仰有关,乃是北极光所形成的自然天象,被当作自然崇拜后,就出现众多与紫有关的辞汇,凡有紫微宫、紫微书;紫皇;紫霞衣、紫衣裳;紫琼枝、紫羽;紫瑶觥,紫柴及紫水。道教特别崇尚紫辰,而修炼时臻于至高之境时也呈现出紫气、紫色,所以乃在道书中成为一种特异之色,为道教中人所喜爱。

类此不同质地、色彩的辞汇,本就各自具有引发美感的作用,这是由于国人在民族性格与传统文化中长久形成的。对于宫廷宫观的建筑、帝王贵游的服饰打扮,以及游历时旌节、侍从的旗帜、乘御,常造成一种富贵、吉祥的华丽感,乃是组合诸般质地、色彩所形成的。类此颜彩缤纷而来的仙界假象、幻象,形成一种非世间的、非寻常的奇幻感,这是曹唐有意经由诗人的出奇想象逼近宗教性的神秘体验,将语言符号所造成的幻觉与宗教恍惚所感应的幻觉结合为一,成就道教文学特殊的审美特质,对于仙界及其生活确是融合真实与想象,所形成的是丰富的感觉经验。在视觉、听觉之外,也还有一种嗅觉意象,凡有“满身新带五云香”(三〇)、“瑞香烟霞湿衣巾”(三三)及破鼻的“千岁红桃香”(五三);在实际的焚香场所中,则有“焚香独自上天

坛”(十二)为斋醮时;初平“焚香不出闭金华”则为静坐时;至于其他的芳香感则多与酒香混合:“酒尽香残夜欲分”(四一)、“香残酒冷玉妃睡”(八七),都是酒宴后的残香。在中国香料史上,国人善用各色香以除臭、辟邪并用以集神,成为宗教场所特有的气氛,后来在不同情况下香味就形成中国文人使用的嗅觉意象。肌肉运动意象在曹唐的笔下则多与服食有关,道教中人深信属性传达的巫术性原理,凡仙药仙丹都可经由服食而转化于服食者的身上,因而获得不可思议的力量,所以诗中常出现吃的意象:“紫梨烂尽无人吃”(八)、“烂煮琼花劝君吃”(二三)、“吃尽溪头巨胜花”(四〇)、“青牛卧地吃琼草”(八二),此外则“教剉琼花喂白驴”(七八),全部都是与吃仙药的服食动作有关。曹唐也深通诗眼的效用,特别喜爱使用一“破”字,诸如人间肉马“踏破先生一卷书”(三六)、东风“吹破芙蓉碧玉冠”(四七),或是“千岁红桃香破鼻”,此一关键字也能写出动作中轻微地声响的效果。

大体言之,这些不同感官的感觉常多种交揉,形成“共生感觉”(synesthesla),让各种感觉互相转换,形相的声音、声音的形相交错运用。曹唐在每一首作品中几乎都使用感觉的交揉、转换,而全部的游仙诗就成为整体的感官交揉的交错状态,构成声色缤纷的艺术效果。因此读者阅读时也要发挥所有的感官知觉作用,六根交相为用,始能获致仙界、仙人生活的立体感、真实感,而能构成虚无飘渺中的仙山、宫阙及神仙仪仗,若隐若现,似真还幻而有“瑰奇美丽”之感。

六、游仙动作:动词运用与结构

曹唐游仙诗大体上仍能传承游仙诗的特质,就是“游”,对于游的旨趣,由于取材及创作动机是为追慕古仙子的奇遇,所着重的是仙子之间、人仙之间的悲欢离合之情。因此游仙、仙游的情趣,较多融铸道教新流传的神仙神话,奇遇事件具有叙事、歌咏的性质。而魏晋的游仙诗则是当时的文士承续远游的谱系,有忧有游,因忧而游。所以典型的结构,即是动机(空间的迫厄

与拘限、时间的短促与无常)、游历(仙人、仙境、仙药)及愿望(祈愿、颂祷)或质疑,也就是采用远游、乐府的赋体、歌体等音乐形式。唐人则已不受旧游仙格套的限制,纯写仙之游或遇仙情节,而尧宾就更进一步彻底地扬弃因忧而游的模式,全从仙游的奇遇情境另行建立一种新的游仙结构。

由于采用短什的七绝体,而非赋体的铺述或歌体的诵咏,尧宾势必要改变前此所用的动机→游历历程→愿望的习套,才能高度而有效地运用四段式的起承转合,尤其唐人擅于使用辞汇、单字以点出题旨。从类似关键字(key words)——不一定是诗眼的使用,可以证明《小游仙诗》中也一再强调“游”的特质。它包括了直接表明为“游”的动作,或是采取与行动有关的动词,诸如骑、驾、乘(或眠、卧)某种御驾物;或者表示动作的行、步、走及过、逐、蹀躞等;也有表示历程的动词,如出、去、来、到、别、归、回等;而对于上天下地的游历则有上、升或下、降及入之类。由于这些动作词态使用广泛,即可知道都围绕着游历、游行而成为一种仙游行动,巧妙地表达出唐人精于练字的工夫。

关于远游的原始意义,从中国早期的宗教体验加以考察应与巫教(shamanism)有关,这是萨满教区内基于宇宙中心说,相信巫王或巫师等灵媒可上天下地,经由世界大山(昆仑、蓬瀛之类)或世界大树(建木)而成为人神间的媒介。它经由精神集中的专一修炼而可进入翱翔、飞行的恍惚状态,在存思、存想中的登升者可借由存想某种御驾物以获得游历的神秘体验^⑫。此类原始宗教的经验经由想象后,常被写成世俗化的文学、艺术,诸如《远游》、《离骚》中的上征情境,或神话传说中的升天情节,它表现于仪式中既可作为郊天、封禅中模拟登天面圣的仪礼,也可通俗化为丧葬仪礼中的升天图。早期的古神话及由此衍变而成的神仙神话,均提供古器物的图文、音乐文学的歌咏,成为图绘及描述登天游历的诸般题材,游仙诗即为此一升天神

^⑫ 详参拙撰《昆仑、登天与巫俗传统》,中国诗学会议论文(彰化:彰师大国文系,1994年)。

话、仪式的流裔，而道教的仙真游历之说更是道教版本的神仙神话。

尧宾熟悉游仙文学（诗及小说等）的神话，也熟读道书的仙界奇遇，故能掌握道教仙游的奥妙，当行本色地写出“游”之仙趣。他直接写出游字以点题的，凡有六次，既有沈侍郎“不知今夕游何处”（一七）；也有夜宴终了之后，朦胧中感觉“谁游八海门前过”（三七）；又有与“闲”字有关的三次闲游及一次真游等游行动作。将游、闲游、真游诸字词置于上下文的肌理脉络间，不仅叙述了游者的动作、态度，也具有点明题目、题旨的作用。这是魏晋游仙诗中较少见的，当时通常直接铺述游历的过程，就是唐人一般也较常以实际动作显示游而较少用文字直接点明游字。

高仙高真的仪驾需备有“游”的坐骑，综合出现的种类与次数，可以发现曹唐确是有意以御驾物表现仙之“游”，所以对道书中冠服品的撷取运用尚属取其样式，但对仪驾品大多广泛采用。因而诗中虽不明言游而游意自现，这也是魏晋游仙诗虽也曾使用游的动作，但实不若道教化以后的形象化，而他也因而能超越唐代诗人之作游仙诗者，运用得更为当行本色。其原因其实应归功于道教仪驾品一类的描写，造成讲究仪式细节的临场感，其中出现最多的是龙，次者为鸾凤及白鹤。曹唐写作的体例中，凡同时出现两种的都意指多数或泛用，如“且乘龙鹤看花来”，分别是青童、麻姑所骑的；“走龙鞭虎下昆仑”是百寮所御的；或如“赤龙闲卧鹤东飞”（八）、“鹤不西飞龙不行”（三一），则以不同的灵物来表示闲来无事；行动紧凑的则用“马影龙声归五云”（四一）、“龙影马嘶归五云”（六七），都是用龙、马等写道别后群仙众圣速速其行的纷杂声势。此外还有一次用“且缘鸾鹤立相仍”（九〇），则喻写蔡经未能一时抛却尘缘。所以他同时并用两种灵物时都有其特别的涵意，其余大多单用一种灵物以为仪驾。

龙本即为神话中的图腾神物，衍变为御驾之物后，在道教降真、朝元时俱已转化为仙圣的仪驾。除了描写众羽客升天时为表现其多数，曾使用一次“因驾五龙看较艺”外（七七），其余都强调不同颜色的龙。青龙凡六见

(十五、五四、五五、六〇、七五、四二),由于“青龙举步行千里,休道蓬莱归路长”(五五),青属东,故可理解为东方神龙;另有一次为青虬(四九)。南方色则有红龙(九七)、赤龙(八、五三),由于两次均提及“海上”,疑是指南海;西方色则为白龙(五、三五);中央色则有黄龙(四、七);只有北方色的黑(玄)龙未曾出现。此外则有一次强调“雌龙”为真妃所骑(二五),及石洞中在床下懒眠的小龙(五三);单言“龙”字的只有一例(四五)。可见曹唐最常用的龙乃得诸古神话与道书的传统,成为出入仙界的主要仪驾。

鸾凤也是转化自古神话中的灵物,增益了仪驾的多种阵容,其中“闲依碧海攀鸾驾”(三〇),或是“无央公子停鸾辔”(四二),均未标明其为何种色彩;其他有标明的凡出现红鸾三次(五七、六六、七三)、青鸾、白鸾及金鸾各一次(四七、七七、五〇)。性质相近的灵禽如凤则有一次作为随驾,“凤押笙歌逐后飞”(一一);一次作为坐骑,“闲乘小凤出彤霞”(七一)。鹤也是经转化后的灵物,以王子晋化为鹤最有名,称为“辽东老鹤”(四六);又因秦皇汉武帝不能成仙,徒让“人间双鹤又空回”,也可视为御驾之物;此外还有云鹤(四八)为云中冥冥飞去的鹤鸟,在新出土的秦汉墓葬物中,白鹤确是作为升天之物。灵禽中较特别的还有沈侍郎的侍从所骑的白凤凰(十七),都是仪驾行列中拥簇前行的景象。

对于御驾之物的控御、乘骑之用,除了洞府无事时其坐骑可以闲散,如沙野先生的白驴、青牛先生的青牛;其余大多是动态地描写为乘御的灵物,借以显示出“游”的旨趣。曹唐为了打破旧有格套化的游仙写作结构,就先突显出神仙及其侍从等动作主体如何掌控其乘御物,以表明这是“游”的一种动力,因而动词形态的“骑”、“乘”两字,自需接下一个受词,成为骑某物、乘某物的句式;然后在七言句的上四下三或上三下四句型中,再点明乘、骑的目的,也就构成游历的过程与目标。所以在所有的游仙动作中,虽不明言游却仍蕴有游的动力。

曹唐的叙事手法中有时点明动作者,但也有隐去的,如“骑龙重过玉溪

头”(三),属不提骑御者之例;通常都会将乘御的主人翁加以叙明,如“真妃骑出”的是有金络头的雌龙,“不是元君不得骑”的是有黄金勒的红龙,及“天子不解骑”的青龙,就是将骑的动作与乘御物分在两句内,已占了全诗的一半,可见是游的主结构体。而大部分则集中表现在一句内,在全诗四句中所占的比例较低,类此手法诸如“西归使者骑白虎”(一〇)、茅君“朝骑白鹿趁朝去”(一一,一本作“独乘青鹿”)、沈侍郎的“侍从皆骑白凤凰”(一七),或如“好是兴来骑白鹤”。与骑相近的则尚有乘字,“闲乘小凤出彤霞”(七一)、“且乘龙鹤看花来”;也有用驾字的,“因驾五龙看较艺”(七七)。在想象世界中这些有金络头的雌龙、黄金勒的红龙,正是图画上所绘的乘御状态,既经御驾、骑出也就暗示这是一段登升、游行的历程,生动地描述出尧宾想象中的仙驾的排场。

第二类则是有关行、步、走,及与之相反的动作如停、卧等,先要看这些字眼出现在诗中所占有的位置,就可理解所带出的游历效果。首句例有“太子真娥相领行”,然后叙述游行的排场,是作为动作主体者的行动。二句例则是先述溪影树影作为场景,然后才有动作,如“人家皆踏五音行”(九一),所行的正是星月满空的天路。三句例则有前半写主人留君宴饮,不要忙着回去,只要“青龙举步行千里”,就是蓬莱之遥也不觉长(五五)。这是留人劝饮诗,将它置于游仙的情境中。置于末句例的则因写天上的乐趣足可长留,连坐骑的白龙久住后,也“斜倚祥云不肯行”(三五);写洞府的则是酒酣春浓,真公烂醉,在迷糊中“行到半天闻马嘶”(一四)。由此可证“行”的动作,其发动出现在不同的情况下,但都关键性地表示行动的起始、进行或结局,故足以关系全体的结构。

“步”字则用以表示较小的速度、动作,如写偷出洞口的仙子“缓步”轻抬裙裾,是为行动的过程,结果则是寻访不着;或五丘岭中提醒“人间肉马无轻步”,免得踏破先生之书。也有写动作的初起与结束的,如青龙“举步”指步行之始;赤龙“停步”则是真王从海上归,引出归后的重点动作。曹唐使用动

词准确而有效,都符合字意之妙,故使用“走”字以表示急行、没有规律。杏坛宴后,“等闲乘醉走青鸾”,是醉后急走,致让东风吹破芙蓉冠;要不就是百寮朝拜完后,纷乱杂沓地“走龙鞭虎”(八四)。相反的就是停字,当朝客要升天时,“无央公子停鸾辔”,得向娇妃索玉鞭后再走。此外尚有在末句写坐骑睡觉的情景,朝宴后高真都醉倒了,故也使得“短尾青龙枕水眠”(七五);或洞天中因连着杭日朝元,仙、兽俱疲,“不觉小龙床下眠”(八三),龙眠出现在诗末时用以表示游的结束。

第三组即以动词表示动作的出发、过程及抵达,凡有去、来、过、到之类。“去”字表示前往、前去的行动,在首句出现的有“去住楼台一任风”,然后叙写十三洞天之所见,即有侍女行厨(五八);或是“云鹤冥冥去不分”,既是一开始就飞去,就隐喻后来与玉女之所期并没有结果,所以次句接云“落花流水”以喻不谐,这是喻写世间男女而用仙言仙语之例。出现在第三句的有昆仑宫阙已开,隐喻仙男仙女在分离后,“黄龙掉尾引郎去”,结果妾自是无处可寻(七)。另有第四十五首的结构也是相近,前半写欲饮的情况,此中有乐事,乃“更教小奈将龙去”,迎取金坛阮郎前来同乐共饮,也是世间男女恋情的一种隐喻写法。此外就是真公醉行后,用“朱轮轧轧入云去”,来点明日落的时辰。另有两例则置于句末,都是倒装句式的情况:一是涂山的无事,“何事韩君去不归”,而紫梨早已烂尽,喻有惋惜之意;另有一首则是三洞真人有事,“为嗔西去上天迟”,乃鞭龙促行。“去”字大多置于句末为常见的行动之态,少数也置于句首、句中,乃因其各有强调的重点之故。

“来”字凡用七次,在四句中所见的位置不同,作用也互异,不过都能对于行动的动因形成具体的效果。“天上邀来不肯来”在起首即写出动因,结果是人死而花自开(三四)。用在第二句则先写出桃花盛开之景,而后“麻姑一去不知来”,原因是老鹤不肯为之通音信(四六);或是用以衬出场景,如月殿开,“瑞风来”,玉皇欲着朝衣,乃唤金妃裁衣(五一)。但大多出现于第三句中,如白石山的晨景中,“朝来洞口围棋了”,而终句即以赌赢作结(一五);

或写九天之远不易到,只有烦“玉女暗来花下立”,亲问昭王有求仙真意否(二二),都只是点明所来的处所及目的,作为推动整个事件之用。至于在末句作结的写法,则来字也有轻重意义的区别,如王母留人不放,“教着青龙取妾来”是表示愿望(六十);采女受事后,欲书密诏,“佯喝青虬使莫来”,则是表示警告(四九);至于玉蕊花开的音信传到后,“且乘龙鹤看花来”,则是一起来看花的倒装,为韵协之故,也是强调之用。可知“来”字的动作通常是以场所作为着眼点,强调动作者从他界而来,其中隐然有沟通、穿越此界与彼界的动作,故具有“游”的动作性格。

“过”字其意为过访、经过,并非长时间停留之词,不过一样起到引发动作的效果,如一起始就写“太一元君昨夜过”,则后三句都是写所见所闻的,包括形象、行动等(五〇),属点明动作者;而不点明的就是某仙“骑龙重过玉溪头”,接下则就其眼睛所见的红叶、碧水而兴发其感慨(三)。两首在写作时视角不同,其余则都出现在第三句中:而前半先叙景者,用以烘托出冬景,“辽东归客闲相过”,因而引起话题而谈古早的雪景(六五),这正是隐喻尧宾与老友重逢话雪的戏剧性代言体;此外或因闲游,而“略寻旧路过西园”,因而得瓜(七一)。两首的末句都用“因”字:“因话”、“因得”,即因何而如何之意,有过某事因有某果。至于另有一例则是宴终雾迷时,“谁游八海门前过”,设问谁人经过,结果是只听到风雨中空洞一声;这一首可能就是倒装句,朦胧感觉风雨声中空洞一声,故惊起而发出疑问?

“到”字表示动作中某一阶段的完成,即到达之意,可以描述不同情况的到达。出现在首句,为某一事件的开始,“方朔朝来到我家”,一早即来,是从王母的视角来说的,到达目的地即是抵达到此,接下才写出要求种红桃之事(六四)。置于第二句中则需要先描述某种情景,再接续某种到达的情况:先有绛节笙歌的排场出现,接下才预示“紫皇欲到五云归”,后半再写侍女争报玉妃之事(六一);或先必出现主角东皇长女,然后再呈现出“从洗金芝到水边”,乃引出后半的棋局来(七〇);或是先述说九天路长,再质疑“燕使何必

到上方”，在否定中肯定其到不了，才能引发玉女下凡问昭王事；至如真公在醉中“行到半天闻马嘶”，则为行动中的某一段的完成。可见完成某一动作后，常是另一个动作的开始，此即时间的连续性、无限性，为中国语言哲学中借以表现人生经验的语意，乃读语法等的性，被曹唐使用于诗艺之“游”，表现空间、时间中的持续动作。

按照游的旨趣，“归”、“回”两字也是表明某种动作的完成，但基于时间的流动性、持续性，生命状态是不断地完成、不断地出发，所以需以某一事件为时间单位才能对时间之流作短暂地切割，这是不得已的区隔。方生方死，方死方生，时间在游的动作中，就要视曹唐如何切割，并以此连续事件使之成为不断的时间之流。“归”字放在文脉的中间偏前，则表示某事的完成，目的是在引带相续的某事，如前述以“五云归”来喻写紫皇欲到，即为一明显之例（六一）；相同的结构也见于五三首中，赤龙在停步后，“共道真王海上归”，也是为了接续用玉盘盛仙桃给金妃之事。类此归家后夫妻久别重逢的情景，在曹唐流移于从事、应举的一生中，作为一家之主者远行归家，何尝不是夫妻间另一小别胜新婚的温馨，可说是一种世间情的隐喻。

从对于切割时间的观点言，整首诗最好是以一个事件作为起讫，不一定要顺从时间的前后关系，而是以动作为起讫的因果关系，可顺畅地展开事件的情节发展，而将“归”作为事件的结局，所以有出现在末句中四三句式的第五字用法，诸如宴罢之后，青童在月光、笙歌中，“马影龙声归五云”（四一）；公子拜别上阳君后，遥向着玉清路行进，“龙影马嘶归五云”（六七）；或是洞中宴罢，玉妃醉眠中，“不觉七真归海中”（八七），所归的即是所来之处，刚好都是用以写别后归家的情景。至于另两首也用归字之意的，如涂山的一切显得稀、闲及无人，故问“何事韩君去不归”，是出之以境中视角，即局外人而兼有其感慨与期望（八）；至于丹房玉女的“贪看投壶不肯归”（七六），则是心中慵懶之故。所以“归”字本身喻有归到生命原乡的归属感、安定感，尤其“家”中所寓的原型性格，纵使盛宴是欢乐，但宴罢的“酒尽香残”，就总是会

有归家的心理欲求。曹唐的一生既漂泊于使府之间,这些归家、归宿的旨趣应有借神仙酒以浇心中块垒的深意。

“回”字的使用,就如它的发声韵味一样比较平淡,只是有回来、回家之意而已,为叙述状态的动词;不过它也有连续,展延时间、事件的作用,故常出现于第一句中:“百辟朝回闭玉除”,指朝罢即可回家,所以西归使者才会闲唱步虚以表示其愉悦之情(十);“采女平明受事回”,则因携有丹契而需书密诏(四九);“八景风回五凤车”,则隐喻回到昆仑山后,即可看花、饮酒(四三);至于“王母相留不放回”,则直叙强挽之盛情而不使回(六十)。某件事的完成则可回到某处,都在空间上需要先有一定点作为基准,作为两点之间去与回的动作标志,上朝与退朝即是一去一回。另外有一种情况则是写无目的之回,如天上(彼界)邀秦皇、汉武(此界),所以派出去双鹤,但到达“人间(的)双鹤(却)又空回”(三四),象征从此界到彼界的传讯并没有预期的结果;至于另一辽东老鹤则因慵惰之故,“教探桑田便不回”,实因王子晋探过沧桑后即有所悟之故。

第三组则是颇为重要的动作对立观念,就是升与降、上与下之类,在游仙思想中是最古老而素朴的关键字,为古神话、宗教中沟通人神关系,象征此界与彼界、此岸与彼岸的沟通动作。而在求仙者探求长生不死及乐园情境的神话、仪式中,天上、人间的区隔象征着神圣(圣域、神界)与尘俗(尘世、人界),也深刻表达出终极关怀的生与死。所有求仙者都期望突破这一区隔,期使生命的无限性成为可能。而这些动词在早期仙说中已有登、升等字,道书也普遍使用,但曹唐所重者在游的历程,对于登升并不特别喜欢处理,不过他却完全了然于升天神话,所以会说“昆仑山上白鸡啼,羽客争升碧玉梯”(七〇),是以昆仑的世界大山神话为背景;另一首“海树灵风吹彩烟,丹陵朝客欲升天”(四二),也是以仙山为上天之道,这些羽客、朝客等词也可作为道士的简称,也意味着人神间的媒介者。“升”为往上的过程,用“上”字则兼有方向及由下往上的方位感,典型的如“文妃为伴上重天”(六六),一本

即作“旋驱旌节旋升天”，可见上、升均指同一登举之道，为表达愿望之词；或如三洞真人“为嗔西去上天迟”（八五）、碧海云童“徒劳相唤上琼池”，琼池即为仙境的象征。表现为仪式行为时则写出求仙者，“焚香独自上天坛，桂树风吹玉简寒”（十二），天坛为祭天之所，其位既高故需拾级而上，而有高处不胜寒之感。

在巫俗中有一关键字即“降”，指降神、降真及降乩之类，为无形的神尊降附于身之意。在道教神仙神话中仍保存降字，却常出之以形象化的描写，尧宾即运用这一降的用法，先描述洞里的景象，而后“乘风使者降玄都”，再擎出赤玉符相赠与（三二）。又像太一元君的夜过都是夜降，即降真、降诰之意。由于游仙诗是以形象表现为主，因而大多使用“下”字，表示降下的动作，通常出现在首句中，先写出下降的活动：“紫羽麾幢下玉京”，而后才邀真母入三清（三五），应是以天尊高仙为主角，描写其在羽幢的拥簇中降下于玉京盛境；“西汉夫人下太虚”（二七），则是降下后再描述其形象，并出示素书；同一结构也见于最后一首的“绛阙夫人下北方”，一旦降下后接着就先刻绘其环佩丁当，然后写出情恋之切。只有百寮“走龙鞭虎下昆仑”一首是出现在末句中，大体都写从天上降下的动作，乃是把握住整个游历过程中的关键行动，慢镜头式地突显神仙下降的精彩画面，可谓着一“下”字而动作尽出矣。

曹唐为了写出游的动作，使之能传神写照，也注意及诸多细节，诸如所用的鞭策之物，也是特别考究其质地，凡有金鞭（六七、八五）、玉鞭（五、四二），并描述其应用的情况，如“金鞭遥指玉清路”，就使得龙、马急归五云；“频着金鞭打龙角”，也是为了急着要上天朝礼（八五）；甚至对跳蹈慢行的白龙，也要“争下红绡碧玉鞭”（五）；而西归使者一旦朝罢骑虎，自可悠闲地“弹鞞垂鞭唱步虚”（一〇）。诸多驱策的方法实可谓是为了写尽不同状况的仪驾游行，这也是曹唐仙歌特别丰富之处。他巧妙地转化人间对于御马的经验，而加诸龙、虎之上，却未见用诸翩翩飞翔的白鹤、鸾凤之上。类此形象

地表达出一幅升天游地的图象,在唐人其他拟作的游仙诸作中,少有写得如此当行本色的,这完全归因于他重新赋予“游”的旨趣,是经由不同的动词来驱遣灵物,用以构成游历的动作。

曹唐对于游仙诗体的最大贡献之处,是他真正地摆脱了乐府诗体的铺述游踪。一般唐代诗人大多仍是遵守“游”的结构而略加调整,因此往往易于形成一种习套;而他则在采用唐人的新体后,仍需遵守七绝体的格式、句法,却能利用有限的字数、行数,精确而丰富地表达出游的趣味。对于新的结构形式,他以多种动词表现不同的动态,有时一首中只有一个展现动力的主要动词,有时也结合二至三个,但总是以稳定而定向地朝向一个目标集中,如此就会形成整体的游动、流动感,而成为一幅幅活泼生动的游仙图,全体综合起来又成为一幕既奇幻又活泼的神仙世界。在不知不觉中将读者带入其中,跟随着上天下地,周游四方,这是宗教文学的美感经验。因此在神仙游历的体验中,既有宗教式的恍惚之感,也有诗歌文学的想象之美,因此《小游仙诗》确是深得“游”的个中三昧。

七、主题与思想:长生、沧桑、无限与有情

在中国游仙诗史上,诗人假借游仙所表现的主题思想,大多与他们所关怀的人生归趋问题有关,而到了唐代后半叶,游仙诗题既已让历来的诗人发挥殆尽,因此如何才能推陈出新,在传统题材中表现出个人的才华,也就成为创作者的一大考验。曹唐即是晚出,之所以创作游仙诗,其主要的动机既出于对古仙子的奇遇之情有所追慕,也出于对仙子间的悲欢离合有所感慨,因而运用道教独特的语言系统中的仙言仙语,驱遣故实而写出一幕幕仙子游历的仙境。不过在华丽、热闹的视觉、听觉等感官意象中,这些登场的神仙及其豪华的仪驾,其实都只是“戏剧性的代言者”,全部百首左右的《小游仙诗》都是道教神话诗,透过神话素材多所隐喻,借由神话语言既隐藏而又暴露诸多隐微的讯息。只要从曹唐的一生经历就可解读出其中所透露的字

宙观、人生观,既有传承自道教的终极关怀问题,也有假借仙言仙语反映他的生活及生命感的,包括了长生与死亡、永恒与无常、无情与有情,以及神仙界的热闹与冷清之感等,其中所表现出来的主题极为丰富而多样化。

道教神话主要的是为了解决人类生活上的共同困境,即生存与秩序,对于人类存在的保证问题,试图经由神话思维的方式探求生命的永生、乐园的安乐。曹唐自是在入道与出道的冲突与调停中,对此有深刻的体验与观察,所以开篇的第一首就在萧瑟的商声、枯干的桑叶情景中,由东王父“略邀王母话长生”。东王公与西王母自汉世以来就分在东西,象征一阳一阴,分别掌管男、女之得道隶于仙籍者,故由这两位高真共话“长生”正表现出人类共同的困惑,也是道教中人所要探问、解决的大问题,所以将这首蓬莱岛上话长生的图象置于首篇,应是表明其为整个游仙诗的重要主题。《小游仙诗》中即有多首假借神话人物的故事间架,分别探问长生的种种,因此“长生”一关键性辞汇也就反复出现。这些人物从古神话到历史上的名士俱有之,凡较为有名的求仙者俱成为他探问求仙的代言者。首先如后羿与嫦娥,乃以后羿因为偷灵药反而不能升仙的视角作叙事:

忘却教人锁后宫,还丹失尽玉壶空。嫦娥若不偷灵药,争得长生在月中。(三〇)

嫦娥神话在唐人的诗中特别受到青睐,常写她虽已获致长生而反得寂寥;曹唐在此则特意表现出后羿的追悔,而有艳羡嫦娥的偷药之意,这是从长生的主题加以发挥的。此外他又运用周穆王西行得见王母,却又东归后失去了长生的良机,而质问人间帝王不知“汗漫真游”的奇妙,因此不能勉力求仙,他即借此而感慨地设问:“周王不信长生话,空使裴弘碧泪垂。”(二九)后羿、周王俱为与王母有关的古史人物,也同样因不能把握仙机而失去长生的机会,曹唐既入道而又还俗,重入红尘中,是否也有一种求仙不成的感叹?

秦汉以下帝王、文士的求仙正是曹唐不轻易放过的好题材,因为唐代诸帝即有崇道求仙者,前有玄宗,后有武宗,而二位帝王的宫闱生活又极其

豪奢，根本不符合求仙者需清虚自持的原则。基于中国诗、文的讽喻传统，多惯用影射的手法曲加讽刺，所以东晋时上清经派即以汉孝武帝隐喻晋孝武帝，将汉武帝作为求仙帝王的箭垛式人物，在《汉武内传》中假借上元夫人之口有许多重责之言：“此子性气淫暴，服精不纯，何能得成真仙”、“虽有心求慕，实非仙才”；文中又说后来武帝虽得到宝经，却不修至诚而违反道法，“每事不从王母之深言，上元夫人之妙诫”，所以王母、上元夫人就绝迹不至，武帝也因而求仙不勤，终于不得长生。曹唐对这段对话印象特深，也在诗中作为可议论之处：

武帝徒劳厌暮年，不曾清净不精专。上元少女绝还往，满灶丹成白玉烟。（九）

此诗所云“不曾清净不精专”，就是隐指这件事；所以后半上元少女的炼丹自成，自为曹唐的设想之辞而已，原文只说上元夫人不至，武帝求亦不应。他一再讽喻的帝王中还有燕昭王，燕使既无由到上方，而有劳玉女的下问（二二）；或是对天上邀来却又不肯来，徒让双鹤空回，因而发出深沉的悲叹：“秦皇汉武死何处，海畔红桑花自开。”（三四）历代帝王之求仙都因不能专精而徒然，最终又身死何处？诸如此类疑是曹唐有意借此讽喻崇道而又不能专修的唐武宗，其中当有借古讽今的微意！

曹唐也以多情才子而对于历史上的求仙文士，表现出一种同情的了解，其中最有名的即是方士化文士嵇康与阮籍，两贤者都因生逢乱世多故而致力于求仙，对于他们的名士行径，诸如阮籍登山访孙登的逸事，即被歌咏入诗：

饥即餐霞闷即行，一声长啸万山青。穿花渡水来（一作能）相访，珍重多才阮步兵。（一九）

诗中一声“珍重”，既是咏史，也足以自况：雋烈多才的嵇康虽曾有幸遇王烈而得见石玉髓流的特殊机缘，却是终不能脱离生死。所以曹唐借由求仙者上天坛焚香祈求的情境，写出对嵇康的分外关切：“长怕嵇康乏仙骨，与将仙

籍再寻看。”(一二)在道教的求仙神话中,要修成仙需具仙骨或名登仙籍,这是道书中所一再强调的:只有名在仙籍者始能授经传诀,修成正果。他本人既曾身入道籍,浸淫于道教的长生思想中,所以就借用游仙诗来表达对于长生的憧憬,其后的退出道门是否也曾有一分悔意?虽不能从诗中清楚地看出,但他既是向往“太帝亲谈不死门”(八四),也对“外人欲压长生籍,拜请飞琼报玉皇”(七九),表示由衷的关切之情,都一再显示他深知玉皇是掌管人之生死者,因而对于历来求仙者的讽咏,何尝不也是有一些深刻的寄寓?

宇宙变化,人事无常是哲人、诗人深有所感的现象,老庄哲学即以超越的观点解说无限与有限、本体与无常,道教中人也在其教义中出现劫数观,以超越、通脱的观照态度解说宇宙、人生,从大地的悠长时间观察人短暂的一生,固是不足以一瞬,就是山川也会有变化,因而道教神话中最有名的即是“沧桑”的时间感。葛洪在《神仙传》中采用神仙神话记录这则饶具创意的事迹,应是汉晋之际的新说。故在王远召请麻姑,各进行厨之后,就出现了精采的沧海桑田的对话:麻姑自说云:“接待以来,已见东海三为桑田,向到蓬莱,又水浅于往日,会时略半耳,岂将复为陵陆乎?”王远叹曰:“圣人皆言海中行复扬尘也!”对话中透露出时间的苍茫感。因为只有神仙能超越于死亡,又能御空往来,才得见海陆嬗变。这两位高真正是道教神仙家所塑造的“智慧者”(the wise man)原型,以超越时空的智慧观照宇宙人生,对比短寿见浅的凡人,形成一种超越的时间观。这段沧海桑田的对话也从此成为中华民族的共同智慧,用以感慨世事的变迁,其苍茫、推移感兼具有哲人的领悟、诗人的愁绪,最为诗人所喜用,唐时此一典故仍是新鲜、有创意的时期,曹唐自也不会放过此一绝佳的题材,而反复出现于游仙诗中。

沧海、桑田的变化无常,在生命短暂的人间确是不易察觉的,而需由成仙者进入仙界,从彼岸回归才能谛观此岸、此界,这是一种对照的时间观:山中一日,世上百年。他曾运用壶公与费长房的神话,壶公所朝出暮入的“壶”,既是彼岸、仙界的象征,也是原始葫芦、混沌宇宙的形象化。此中天地

乃是永恒、无限，而壶外世界则是短暂、有限的，壶公日日出入其间，故能谛观世事，渡化有缘。费长房即是有仙缘者，乃能度世成仙。曹唐的笔下即以壶中天地象征仙界，“省得壶中见天地，壶中天地不知秋”（三），因而他就试从费长房的视角冷观世事：

长房自贵解飞翻，五色云中独闭门。看却桑田欲成海，不知还往几人存。（五二）

长房既已成仙，就脱却了生死的大限，这时再返观桑田、沧海之变，就足以对照出人世中生命的短暂，而兴发一种苍茫感。

类此机杼他又使用了《神仙传》的卫叔卿传说。叔卿在太华山成仙后，汉武帝才发觉自己有眼不识真仙，因而派遣使者与叔卿之子度世前去召请，结果看见了叔卿与诸仙博戏，并预示其子有“后数百年间，土灭金亡”之语，即人世将有剧变！这是从彼岸返观世事的无常。尧宾有感于此，特别采用仙境小说的还归母题，叙说出人间世的无常感：

叔卿遍览九天春，不见人间故旧人。怪得蓬莱山水下，半成沙土半成尘。（四四）

即假设叔卿从彼界返回此界后，这一情境特别易于彰显人事全非、山海变迁。唐人对于麻姑神话的喜爱，就在这段时间观所激发的人生苦短之感。对照于此，尧宾又特别喜用仙界的仙花为喻，花本是短暂之美，既开又落；而仙界之花则因其特殊的禀赋而较能长久，不过仍是有开谢的，故赏花也需及时。在花中一大千的构想下，尧宾曾两次取与沧桑的时间意识结合：

海上桃花千树开，麻姑一去不知来。辽东老鹤应慵惰，教探桑田便不回。（四六）

青童传语便须回，报道麻姑玉蕊开。沧海成尘等闲事，且乘龙鹤看花来。（八一）

桃花开，玉蕊开，便应趁着最美之时欣赏，美即永恒，沧桑又何妨？这是借用赏花而浑然忘却一切的写法，表达唐人看花的心境。类此以游仙的故事间

架喻写人事,是他一向惯用的手法。丁令威成仙后,化鹤归来,发现城池依旧而人事全非,也是神仙神话中常用以表现时间意识的隐喻。尧宾即常用以喻写久别重逢的感慨:

水满桑田白日沉,冻云千霰湿重阴。辽东归客闲相过,因话尧年雪更深。(六五)

在神话情境中,好友雪夜过访,在絮絮长谈中,因而兴发其对久年前记忆的沧桑感,此乃借咏仙事以咏人事。

曹唐为了表现仙界的时间意识,还采用了另一种手法就是夸张时间的单位,用以对照人世的短暂,凡有百年、千年及万年等三种类型。在道书中习于使用万年、千年的时间单位,传经授诀都是以此作为标准,而论劫数时更是常见万万年、亿万年等年数。类此时间观的形成应与印度佛经传入有复杂的交涉关系,是值得作比较的课题^④。而在诗人的修辞手法中,却增多一种夸饰的趣味。大体言之,民间所传承的笔记小说仍较素朴地以“百年”为单位,诸如王质入山之类。仙界的一日、一春即是世上百年,他将它运用于诗中:

一百年中是一春,不教日月辄移轮。金鳌头上蓬莱殿,唯有人间炼骨人。(六八)

炼骨人是指道教的“益易之道”,道经中常见,即以《汉武内传》为例,有所谓炁化血、血化精、精化液、液化骨之法;而后一年易炁,二年易血,三年易脉,四年易肉,五年易髓,六年易筋,七年易骨,八年易发,九年易形,此即“变化易形,变化则道成,道成则位为仙人”。一旦成仙即可长住蓬莱,则时间是绵长而无尽的。

不过曹唐最喜用的“三千”年数,即取自上清经派的安期与太真夫人的

^④ 有关中国与印度时间观的比较,详参拙撰《六朝道教的度脱观》,1993年11月四川大学宗教研究所“道家与道教国际学术会议”。

对话,《无上秘要》卷四即收录《仙果道迹经》之说:安期先生降真时,设酒果厨膳饮宴,然后自说:“昔与女郎游于安息国西海际,食枣异美,此间枣永不及也。忆此未久,已三千年矣。”夫人云:“吾昔与君共食一枚,乃不尽,此间小枣那可相比耶?”然后安期又提起与西汉夫人相遇,“见问以阳九百六之期、圣主受命之劫”,请太真夫人加以解说,故夫人说出一段阳九百六的劫期说:“天地有大阳九、大百六;有小阳九、小百六。天厄谓之阳九,地亏谓之百六,此二灾是天地之否泰、阴阳之孳蚀也。大期九千九百年,小期三千三百年,而此运钟圣王不能襁,至于灭亡遗吉,自复快耳。”“夫阳九者大旱焦海滴而陆燃,百六者海竭而陵涧自填,四海水减,溟洲成仙。”(又见《墉城集仙录》引)引用这段颇长的论灾劫之言是为了表明道教的劫运观。曹唐对此一段对话曾多次运用,也正是唐世将乱的预兆:

侍女亲擎玉酒卮,满卮倾酒劝安期。等闲相别三千岁,长忆水边分枣时。(五六)

花底休倾绿玉卮,云中含笑向安期。穷阳有数不知数,大似人间年少儿。(二四)

两首诗的叙事者都是太真夫人,由于安期先生有“烧金液丹法”,降见时“乘驳骊,着朱衣、远游冠,带玉佩及虎头鞶囊,视之可年二十许,洁白严整”。故言一别三千岁,而不遭世厄,永远是年少儿的形貌,象征着青春永在。

关于三千年的时间单位,另一为诗家所喜爱引用的即是昆仑山上的仙桃,三千年一结实,称为千岁红桃。如女仙子被玉皇分派前往独主扶桑,也有“与君一别三千岁,却厌仙家日月长”之句(九五)。类此仙家一别就是三千岁的写法,有时也习惯作一万年:

东溟两度作尘飞,一万年来会面稀。千树梨花百壶酒,共君论饮莫论诗。(八九)

一开始就以东海已有两度沧桑陵陆之变,用以表现已相隔万年,不过这是运用神话象征,来抒写他与友人的离别之久、见面之难,为典型的隐喻手法。

其他使用万年之例也有袭用仙乡形式的,就是仙界时间观的表现法:

玉洞长春风景鲜,丈人私宴就芝田。笙歌暂向花间尽,便是人间一万年。(八〇)

洞天一宴便是人间万年,可谓极夸饰之能事。所以在诗中出现的仙真也就有万岁峨眉(五六)、万年少女(六),都是不必沦于浩劫、永年长春的存在。大概言之,想象仙界自是有种异于尘世的时间,才能构成仙界的特质,凡是快乐的都期望其永恒,准此可以对照人世的短暂,成为传统仙境小说中的母题^④。

曹唐在游历仙境主题的另一重要的发展,就是将“情”字作深刻的发挥。神仙世界本是要脱离世间情的,绝情、无情的庄子哲学转化成为道教的修养论,“无情世界”便成为一种理想;但在尧宾的笔下却是有情的,至尊如玉皇、紫皇仍与金妃、玉妃间有眷眷之情,至于昆仑山的王母与穆天子的一段情缘,也一再出现于诗中,使女高仙也是有嫉妒、有血肉之情者,这是由于唐代的社会风尚、文人生活使得尧宾对神仙世界另有新的喻意。其中有些作品其实是根据唐人对旧神话所赋予的新意,重新作过处理的新表现,而不只是复述旧神话的情节而已。尧宾正是在唐代以洞窟、仙女隐喻妓院、妓女的风尚之下,重新有意诠释了刘阮传说,从唐代前期张文成《游仙窟》所反映的狭邪生活,到后期孙棨录成《北里志》,娼妓文化中所使用的当时隐语,诸如云仙、月仙、谪仙及绛真之类多隐指妓院中人,因而相对的也有一连串的恩客辞汇,如刘郎、阮郎、仙郎、仙夫之类,无非是唐代士子的风流遗迹,这是刘阮故事在唐代社会文化的肌理脉络的表现^⑤。曹唐熟知其事,也擅用此类新辞汇,《小游仙诗》中就有诸多暗示,其中以第二六首最为典型:

偷(一作闲)来洞口访(一作等)刘君,缓步轻抬玉线(一作绿绣)

④ 钱钟书也曾注意及此,《管锥编》(二)(台北:兰馨室书斋,1983年),页670—673。

⑤ 同④前引拙撰中的仙妓辞汇。

裙。细擘（一作细拍，又作旋擘）桃花逐流水，更无言语倚彤云。

这首咏刘晨、阮肇的作品，只从仙女的动作、心绪来写，虽与《大游仙诗》为同一题材，但在叙事性质上稍有异趣。将原本只是“宿福所牵”的婚配关系，通俗化成为情郎的新典故，其中偷访、偷寄的“偷”字，既已意味着有违清规，在唐人的风尚中，明指妓院中人，而暗写宫观女冠或妓院的伪装，这是当时的社会习尚所形成的语言习惯，与六朝时期因误入仙境，得遂仙缘的素朴民谭有所区别^④。所以诸如细擘桃花的百无聊赖的动作、斜倚无言的神情，虽有洞口、彤云的仙界景象，却仍是妓院风光的暗示；尤其桃花本是无情物，却又轻逐流水而去，则已明显地喻写情已注定而没有结局。在唐代的仙妓诗中扮演仙郎的都只是偶游洞窟，故薄情的是仙郎，而多情的则多是仙娘，曹唐的隐喻笔法也算是经验老到的入微观察了。

在全部的作品中，诸多置于游仙格局中的女仙、妃子多有同一喻意。昆仑仙境中，第七首的情郎骑黄龙去后，“使妾月明何处寻”；第六〇首王母相留客人使醉卧瑶台，仙子只得凭借君转告萧郎，“教着青龙取妾来”；或是第六二首，闻君因领新职而话别，“妾有一觥云母酒”，劝君终宴而莫辞；甚至在九五首中“玉皇教妾主扶桑”，而情意殷切地与君一别。这些自称为妾的叙事语气中，其情意或幽怨或叹惋，岂是模拟已臻无情之境的神仙中人？在他的笔下，画帘青室、香残酒冷中，玉妃酣睡（八七），或是慵懒的丹房玉女（七六），尤能细致刻划一位怀春的少女，凡此都是以人间情揣摩玉女的心境：

风动闲（一作寒）天清桂阴，水精帘箔（一作外）冷沉沉。西妃少女多春思（一作春思乱），斜倚彤云尽日吟。（五九）

诗中水精帘的摆设、风吹清桂的场景，都是用以陪衬深闺的场景，以此衬托出思春的少女情绪，所以末句以斜倚空吟写出人间儿女的情怀。就是世间男子的情恋，在云鹤远去、落花流水的暗示下，也引出“不知玉女无期信，道

^④ 六朝刘阮传说，详参拙撰《六朝道教洞天说与游历仙境小说》，同注^②，页347—384。

与留门却闭门”的空余情愫。这类诗其实都是人间男女情缘的情恋写照,曹唐只是熟练地运用神仙神话作为喻依而已。

曹唐精熟于各种神仙的题材,也曾运用另一种神女神话及神女降真的事迹,都是属于民间文学中的“女神为人妻”及“女神悦凡男”类型,其情节单元凡有神女(得道或王母所养者)受命下嫁,降见后带来服食物或财富、健康,最终则必须再度离别。类此神婚神话除有巫山神女瑶姬外,六朝民间传说凡有成公知琼、杜兰香、何参军女;或道教降真事件中的上清经派女仙,如萼绿华之降羊权、安郁嫔之降杨羲、王媚兰之降许谧,均为神女降凡男的类型^{④7}。曹唐既对人仙奇遇特别感到兴趣,自也不会放过这一批大好素材,他将误入仙境与神女降真说结合后,从女仙的叙事视角着眼,其中第二三首则未明言仙子的名号:

玉皇赐妾紫衣裳,教向桃源嫁阮郎。烂煮琼花劝君吃,恐君毛鬓暗成霜。

教妾下嫁郎君是为了一了情缘,而烂煮琼花劝君食即为赠凡男的仙物,此一紫衣仙女确能符合神女降真的形象。另一首则载明名号称为夫人的也较符合《真诰》的降真习惯:

降阙夫人下北方,细环清佩响丁当。攀花笑入春风里,偷折红桃寄阮郎。(九八)

与这一首章法结构相似的,还有第二七首:

西汉夫人下太虚,九霞裙幅五云舆。欲将碧字相教示,自解盘囊出素书。(二七)

同一题材写作太多,难免会有笔法相近之处:使西汉夫人降真,只为教示经诀而已,整首诗的气氛较为肃穆庄严;而相对于此,绛阙夫人则是环佩丁当,闻其声如见其人,加上攀花的动作、含笑的神情,配合春风、红桃及偷折以遥

④7 详参拙撰《魏晋神女神话与道教神女降真神话》,同注②①,页48—82。

奇的举止，俨然是人间多情的仙子。类此仙姬、夫人自是天上神女的形影，更是人间神女的最佳写照。

总之，曹唐并非一时一地完成游仙众作，其题材及所表现的主题确是丰赡之至。在一位中级幕僚的想象世界中，神仙生活固是长春、悠长，不再有时间、空间的拘限，显示出一种非人间的非常境况：既有朝元、朝宴的盛壮排场，也有邀宴、清谈的悠闲，这是沉郁下僚、碌碌于使府从事者的内心愿望。相对于此，人间世既有沧海桑田的时间推移，也有人事寿命的无常、无奈，因此古史神话中求仙的帝王、名士又有几人能超越此一千古大限？所以诗中一再表现出一种无常的生命悲感。不过在全部的作品中，曹唐心目中的仙界，其整体的印象又如何？他惯于使用的触觉意象，特别是部分关键字则大有意味，其中出现最多的诸如寒（一二玉简寒、六三酒寒）、冷（三九月光冷、五九冷沉沉、六三冷月、七二雪冷、八三水银冷、八七酒冷）、冻（六五冻云）、清（一海水清、八六玉简清、九一树影清）、凉（九六风凉）；加以他又特别喜用稀（八玉蕊稀、一一北斗稀、八九会面稀）、疏（一〇桂花疏、三六竹叶疏）、残（三七花残、四一、八七香残）、尽（四一酒尽、八〇花间尽、八三烟尽）、闭（一〇闭玉除、闭金华、独闭门、闭玉虚）；如果再配合上风、露及水等意象，不禁让人觉得洞天的清冷，仙人所居的世界竟是深闭而幽深的。虽则目前史料不足以证实他之所以还俗之故，但在他所运用的语言符号的意识深处，或可推知道门生涯就是这样一种非人间的非常的清冷“他界”？所以他才特别以世情夸写仙眷的缱绻多情，并以不断的朝宴烘托仙境的富丽多姿，这种以有情来温润无情、从有限中希企无限，应是一种较深沉的创作动机吧？

八、结 语

在唐代的诗人中以擅写一种题材而获得成就的，曹唐即为其中的显例。由于他曾为道士，还俗后在薄宦生涯中又特多郁悒，因而激发他广泛运用夙所熟稔而又深爱的道教神话，在游宦生涯中曾陆续写下数达百首的游仙诗。

但他所用以创作的态度不尽同于其他诗人,他所写的常是隐喻人生诸多经验的面向,不仅诵咏古仙的悲欢离合,也借此委曲地表达他与友朋的久别重逢、离家远行的送别与还家,甚至屡游狭邪于北里仙窟,都可借助游仙的隐喻法来加以表现,这就是为何他一生的作品中特多游仙诗的主因。在唐代诗人中少有这样当行本色的,其中抒写神仙眷侣或仙女怀春,在唐代诗人中也是少见的笔法。所以元人虞集《道园学古录》就曾叙及,“客有好仙者持唐人小游仙诗求余书之,恶其淫鄙”,乃别为赋五首(卷三〇),虽未明言是曹唐所作,但“淫鄙”之评正符合了曹唐大量写作仙妓、仙女思春情景的行为,这也是他在创作取向上颇为奇特之处。后来晚唐五代诗人继踵者虽多,但在表现上就真的难免有“淫鄙”之讥了!

曹唐在写作游仙诗时所下的工夫极深,由于他的专注与努力,才将这一行将衰歇的题材大大振兴,因而能名闻当世,其诗风之所以得列于“瑰奇美丽”之林,实与他能承李商隐、李贺之后,高度运用文字的修辞技巧有关。他能化腐朽为神奇,巧妙地将道教语言系统中的语汇、意象,将游仙诗已陈腐、因袭的意象,另赋予新意。由于他能综合视觉、听觉及嗅觉、触觉诸意象语,将一首首诗融铸而成,形成一个色声交糅、瑰奇美丽的感觉世界。他透过动词的使用,在整体结构中推动主角的动作,成为叙述游仙事件的动力,凡此都可见其驾御文字、词性的灵活变化能力。在新体中他只选用简练的七绝体,因而造成精简甚至简缺不足的现象,反而能促使读者也参与创作,激发出对神仙世界的想象力。

在游仙诗史上,曹唐的灵心、巧笔使他发现了神仙典故与唐人新事物、新生活间的关系,就大大地加以发挥,以新的认知关系重新创造了新的隐喻世界。他既可阐发世界的变化无常、憧憬神仙的长生永年,也可夸饰神仙的朝元、朝宴的奇景;更能借助世情以渲染仙亦有情,借用神仙之游以夸张人间之游,在笔法的多变上确是少有其匹的。所以在他的生前既已名闻当世,也为后世识者所仿效。但由于道书的用典较为冷僻,注家绝少,至今始有

Schafer 教授初探其意象之海,此处我又从而综论其全部作品的创作机杼,期望能肯定其人其作在道教文学上的地位,重新对“瑰奇美丽”的评价赋予一种新的诠释,应该也是千年后今人所解读的诗中妙旨吧!

(原刊中国唐代学会主编《第二届国际唐代学术会议论文集》,台北:文津出版社,1993年,页187—262。)

严肃与游戏： 六朝诗人的两种精神面向

如果说“儒家守常，道家达变”这句话所传达的是一种真实的历史经验，那么常世与世变所形成的不同时代情境，儒、道两家即分别开展其应世的处世态度及智慧。而同样对生命感受的表现颇为细致的文学家，在面对世变的非常情境时，就会采用文学的艺术形式表达其时代感。魏晋南北朝的长期世变，正可用以验证文学与世变间错综复杂的关系：当时的笔记小说家干宝在记述其笔下的精怪世界时，即以“怪异非常”象征其变化无常的世情；而道教当初创教所揭示的基本精神，也将原本探求不死的素朴神仙说转向济度性质的末世说，表达宗教家期待乱世子民度脱世厄的希望。然则诗人即是处于同一多变的时代情境中，按照刘勰所观察的“文变染乎世情”，那么文之所变应该也能深刻表现非常世局的变动心态。在此即以文化传统中两个重要的课题，即游戏与严肃，分别观察这一时期诗人的两种精神面向，其中自会关涉历史文化的“传承”与“创新”的问题，在文学所表现的整体成就上，既有传承前期的精神命脉，却也具体反映世变影响诗人的生命形态，诸如人

生价值、创作心态及审美趣味,这些都会与其文学、社会活动有关。因此从魏晋南北朝诗人较常使用的诸般诗题及其中所反映的诗人感觉,就可证验世变与文变的因果关系,这种关系可以反映诗人在创作时对于世界变动的敏锐观察,其中所关涉的“变与不变”即是文学发展规律的具体表现,正是文人意识开始自觉并有意进行文学评价的关键期。当时的诗评家就开始进行作品的品评,理清作家之间的源流正变及文学大家所以出现的缘由;今人则是广搜资料综合考察之后,而较能同情地理解其时代的非常性、变动性,期望能够深入体会作家的创作心境。这就是不同时期诗人表现的两种不同的精神面向:既可写作生命感受上的“严肃”,也可用文学表现放荡的“游戏”,并以文艺为社交,消遣其日常工作之外的余暇时间。类此彼此殊异的精神面向,其实关涉文学趣味的起伏与时代变化的关系,其丰富多样的精神面向,正是缘于诗人时常面临“朝代末”的时代气氛,因此对于那个时代那群诗人进行世变的末世学诠释,应可启发今人深进一层认识其文学价值吧!

一、末世劫难与怪异非常:道书与志怪中的怪异叙述

从文学社会学观察文学与社会的互动关系,势必承认魏晋南北朝的朝代递变,特别是江南文士所面临的南北分裂局面,乃是激发其创作活力的一种时代巨力。不过另一种反向的思考也不能不考虑,就是文学史本身确实自有其运作的规律:从文士的活动方式、创作心态到表现于作品中的审美趣味,都存在一种普遍性的传承习惯,并形成个别作家的艺术创作经验。在这种情况下,作家是否就会因外在环境之变而与之俱变?就成为究论文学与世变的关键问题,由于时代环境的外在变化,在朝代末形成突变、巨变的情境,导使文士的感觉世界所发生的变化较为激烈;而一旦巨变过去之后,王朝偏安又进入短暂的承平之局,社会就会恢复渐变、缓变的状态。这时艺文之士在表面上也就比较不觉其变,而一仍其旧地集体度其艺术之游的假日余暇,不过在其内心深处却仍深知世变将会届临,如此就形成乱世文人的一

种宿命式认知,而治乱相循的快速是否真能使之痛感世变之亟?诸如此类突变与渐变、巨变与缓变的不同变化现象,用以观察这一段长时期的“世变”与“文变”间所引发的错综复杂的问题,恐怕就无法按照逻辑命题一样,推论两者之间必有或必无因果关系,而需要深入思索何者较易变,何者又较不易变。其中的变与不变中自有其一定的发展轨迹,其中传承于前期的文学传统是较不易变的,而刺激其创造力的时代的外在变化则是较易变的。这就是文学之所以为艺术创作,其本身所形成的传统自有其遵循的变化规律,而与朝代的断裂、变易并不全然等同,其中所延续发展的,表现在精神生活上有恒久不变之理。

在中国史上,魏晋南北朝乃是春秋战国之外的一个“文学突变”时代,此乃肇因时代长期巨变而引发思想、文化随之生变。两段时期相较之下,先秦哲人因遭逢世变而亟思解救世厄,乃激发其创造出中国哲学思想史上的大突破;而文学家屈原同样是身处南楚而面临国内外的多变世局,乃能从文学的游戏传统中突围而出,奋力开启了“士不遇”的文学传统。如此印证世变与文变间存在密切的互动,就显示当时剧烈的社会变迁,促使原本相对稳定的社会秩序从渐变缓变而趋于急变或突变。这种变化是社会组织结构性改变,政治、经济之变促使社会阶层间的流动加速,上下阶层的变动升降之后,必有部分的士大夫被形势所逼而游离于原本固定的封建体制之外,就如农民之被迫游离于土地、生产关系之外一样,这些游士、游侠因而被迫于变中寻求自救与救人之道。正因这股游动的社会力逸出于“常世”的正格秩序,所以其破坏力大,不稳定性高,相对的也就容易激发出一种超越常格的感觉与思考力,足以造就变动世局中思想、艺术的高度创造力。

魏晋南北朝是否能在春秋战国的思想、艺术大突破之后,缘于同样的世变情境再创另一个大突破的时代格局?从朝代竞赛的比较观点,如果变世确是较诸常世更具有激发潜力之处,那么魏晋南北朝的变动较诸两汉的长期稳定,它所释放出来的集体创造力“应该”更为巨大;若相较于春秋战国,

此时北方的汉人自是处于“征服王朝”的非常时局，而南方偏安王朝的快速轮替，君臣时常面对异族南下的征服危机，却又对北伐故土充满无力感，因此文士羁北或居南都能感受到时代变动的共同焦虑。类此焦虑感、危机感是否挫折士人的心灵，抑或是激发其潜力，使之成为大时代变动中的文学家、思想家，也就是能在“非常”之世寻找到用以表现其“非常”心境的方式？在朝代竞赛的有形无形压力下，先秦诸子即以哲学或楚骚奠定其思想及文学上的启蒙地位，然则魏晋南北朝刚好在汉、唐王朝两个大盛世之间，动乱长达两、三百年，当时思想家、文学家是否也能创造出另一次大突破，独领另一场文学风骚？也就考验这一世代游离于常世之局外的士大夫，是否能“传承”旧典范旧文化，而“创造”出代表这一时代的新典范新风格，凡此均需视时代变化所激发的内在动力而定。

一般学界传统的评价，对于魏晋南北朝的整体成就并非特别肯定，总是将其思想创见或文学创作作为大唐文化的前驱，乃是一种思想、文学成熟之前的酝酿期。类似的评价多少是从儒家思想、文化的本位观出发，或是只从诗歌、小说的成熟表现作论断，因而易于忽略了“世变”的时代情境，确能促使文士从常态世局中逸出，从而创发一种异于常世的精神面向，如此才可展现其既有破坏、也有创造的文化活力。这种力量的表现方式自是不一定遵守“常世”大一统的文化格局，也就是说两汉帝国独尊儒术的思想统一性，在这时期内儒家之学只能由士族世守其礼学、家学^①，而比较活跃的思想论坛则让位于玄学及宗教；两汉主流的辞赋也退位，而让笔记小说及五言诗体登场。这种取代是由时代提供形成其创造力的内外环境，固然在历代的正统评价中，诸如玄学、道教及外来的佛教，再加上志怪的杂传小说，多少会被正统思想家评为玄虚、荒诞或异端。然则深入探讨这些“荒唐言”为何会产生？

^① 钱穆《略论魏晋南北朝学术文化与当时门第之关系》，《中国学术思想史论丛》（三）（台北：东大图书公司，1985年），页134—150。

又表现了何种历史真实与心灵感受？如此就会发现此中真意，有足资后人深省之处。

在六朝的史学分类中，被列为史部“杂传”类的笔记小说，其中所杂录的诸多民间说话，正是介于传说与逸史之间的一种文学，所传述的事迹既奇幻又似真实。这种志怪的内容自是源于远古人类已有的自然需求，至少早在两汉既已盛行于民间社会，而被诸子书或史书目为小说丛谈或灾应异征，成为表现感应思想的神秘性思维材料，运用类比法使原本不相干却又有某些类似点的事物与事物之间发生象征关系。在中国人的思维方式中，习以经验的、常见的即被视为“常”，是为宇宙万物间的秩序准则；反之，则凡违反经验、秩序的，即为反常、异常的“非常”现象。这些非常态现象促使人类思维：到底宇宙借由反常要象征地示现什么？“失序”的现象是否要警示社会，在这种感应、互渗的思维方式下，阴阳之气失其均衡即是象征人性的失衡、人心的失序。如此之故，原本分散在民间自然流行的精怪变化、灾应变化之类的说话，一旦到了政治、经济剧烈变化的六朝社会，就突然在量上、质上大量增加，显示其时代心灵的某种偏好，再经纂集者有意累积之后而数量大增，其中多有借此附会那个不稳定的社会、政局的怪异现象。这时说鬼道怪就不再只是茶余饭后的谈资，而是适时反映了集体意识中对于失序、失常现象的时代焦虑。干宝是史家，也是具有方士化色彩的文士，在综辑撰述大量的志怪资料后，就从系统的归纳、分类中读出了一种时代共通的思想意识，在上书表文中即依其史官的职责，讽喻其为“怪异非常”的宇宙表象，乃是天地万象借此征示时代集体心灵的不安与危机。诸如此类从异常、反常的“非常”性直陈时代的道德堕落、人性违常，可说是世变日亟之下人心思变的心理投射，其中所散发而出的乃是一种社会变态的警讯^②。

^② 详参拙撰《正常与非常：生产、变化说的结构性意义——试论干宝〈搜神记〉的变化思想》，收入《神化与变异：一个“常与非常”的文化思维》（北京：中华书局，2010年），页77—129。

志怪丛谈所反映的怪异书写即为被扭曲的末世心灵图像,这些普遍存在的说话绝不会孤立地存在,在东、西晋时期也一样曾被宗教家所关注,就如当时出世的道书《女青鬼律》或《洞渊神咒经》之类,原是道派中人作为护身保安的辟邪书。所要辟除的鬼精多为“败军死将”的厉气所化,群鬼即在人间执行行疫之惩罚任务,广泛流行诸多瘟疫怪病,伤害人命,凡此即被宗教家夸说是一种“末世废道”、“末劫将至”的世变警讯^③。在宗教家所创发的宗教信仰理念中,这些“怪异非常”的怪现状即反映战争、洪水及瘟疫所形成的时代危机,末世频繁发生的天灾、人祸导致诸多非常性的死亡,终使厉鬼横行而人世难安。道书中严厉指摘这些即是人类集体所应承担的罪的后果,乃因人集体所犯的是人性的堕落与罪罚,在夸张的宗教语言叙述中,一幅末世图像,也就反映了政、经不稳的多变世局。六朝创教期道教中人即是以这样的宗教语言、神话语言夸言世界的不安,期望人要奉道行善,成为上选的种民,始能在一次次灾劫世厄之中寻求解救的希望^④。

类此道书中的怪异书写与志怪小说中的鬼怪叙述乃是一体的两面,都是在传承往古的怪异叙述传统中,特意赋加了六朝社会的新意,以此创造出符合时代意识的时新叙述。由于两样怪异叙述都是汉族所习惯的,而文学与宗教又是人类心灵的创造活动中,最能深刻表达人性共同的普遍经验,其共同点就是采用象征性叙述,既隐藏又暴露地传递集体心灵深处的隐微讯息。这一时代的不安氛围也同样提供佛教输入的有利条件,其教义除了士大夫所接受的格义,更多则是民众所能接纳的通俗义理,对于感应录式的神奇事迹,采取通行的志怪方式流传,使苦于世难者以奉佛而安定其心。就是缘于同一多变、无常的环境,宗教的教义与社会实践或文学的叙述及其审美

③ 详参拙撰《〈道藏〉所收早期道书的瘟疫观——以〈女青鬼律〉及〈洞渊神咒经〉为主》,《中国文哲研究集刊》第3期(1993年3月),页417—454。

④ 有关道教末世观的研究,详参拙撰《传承与对应:六朝道经中“末世”说的提出之演变》,《中国文哲研究集刊》第9期(1996年9月),页91—130。

趣味,在这段时期同样表现出人对社会安定与和平的集体需求,此乃是人心之所同然的共同愿望。

汉、唐之际长期纷扰的末世情境形成的非常时代,宗教家或小说家(史家)所象征叙述的世界,确能如实呈现这一时代的集体心理需求。然则他们在游离出传统的社会、文化格局后,共同创造了一种表现时代精神的新文化,既调整了两汉朝廷独尊儒家所形成的常世哲学,也重新实践了道家超越性的人生智慧。宗教家所开启的乃是对于朝代末的观察方式,诸如末世、末劫的时间观之所以能广为奉道者所接受,就表示其夸说的“末世”图像其实是借由宗教实践表现一种“严肃”的关注态度,其宗教信念中所期待的无疑是乱世之人希求济度的集体希望。杂传小说则是有意无意地在满纸荒唐言的游戏叙述中,曲折表达集体意识面对死亡及死后世界、特别是集体性的非正常死亡时所蕴藏的一种深沉的怖惧情绪。宗教与文学所一再触及的死亡与死后世界,本来就是国人一向避忌的生死课题,却分别以怪异的方式象征叙述表现于宗教语言与小说语言中,乃是世变中人对于宇宙与生命特殊的思维产物。

春秋战国时代没落的游士曾以其睿智的观察、忧世的热诚,终能获致哲学思考上的突破,或如屈原以神话叙述表现其不遇情境下不屈的意志。而魏晋南北朝的士族门第社会中,就由中层士族如三张(张陵、张衡、张鲁)、二葛(葛玄、葛洪)或二许(许谧、许翊)、陶(陶弘景)诸家转而创立新兴宗教,此类创教所揭举的济世方式在中国史上实为创举,可视为中国宗教史上的突破时代。两大阶段所同然者即是世变所造成的乱世,末世情境形成非常的时代,使这些睿智者警悟常世的世界并非永恒不变,亟需在世变中认真思索失常、失序的根本原因,如此结合上下阶层共同努力寻求返常归复之道。在经历同一急遽变化的世局之下,诗人到底如何回应其苦难,又如何在变乱的偏安时局中度其文学生活?这个时代既有宗教家也有小说家所感知的世变景象,那么诗人生性即专擅使用艺术语言来表现其生命感,也必有其精妙

独到的手法表达共同的时代感。因此在文学历史上如何才有其突破、超越处，足以在朝代的竞赛中表现其富于时代特色的文化成就，那就须视其处变应变而被强力激发出来的创造力了。

二、名理与名题：魏晋名士的题目及时代意义

刘勰观察当时的文学演化现象，特别拈举一句“文变染乎世情”^⑤，解说文变与世变的互动关系，因此从世情、世变之影响于志怪小说家与宗教家，观察感受力特强的魏晋南北朝诗人也生存在同一时代处境下，社会剧变自会激发其丰沛的情感而一一表现于创作中。由于诗歌的题材及其表现方式较诸志怪小说的散文叙述，其形制、风格尤多变化，而诗人若要表现其与社会的关系，采用诗歌作为表达形式确实也具有丰富的艺文活动空间，在传播方式上因其体制的短小、声律的便捷，足以快速流传于士大夫的文学社交圈内。此类文学艺术的流行自是属于菁英文化、小众趣味，与另外流行于民众生活中的民歌性乐府，其性质有某种程度的差异，固然两者之间也会相互交流、影响，却由于创作者身在不同的文学空间活动，形成两个相互区隔的文学世界，分别反映各自感受的世情、世变，也曲折映照出不同的创作心境及艺术品味。故从士大夫文学的源流正变看，即可知其文学成就自是限于士人的教养、社交及其身份品味，形塑出一种属于世族阶级特有的文化习癖。

在中国中世史上，掌领时代风骚的乃是操诸小众的士族阶层，从东汉末叶以来，帝王贵游与世家大族所结聚的社会力，既能有效掌控政治、经济资源，也能经由一定的方式掌握文化资源，彼此相互辅弼以造成其社会影响力。因此五朝门第之所以形成其社会身份与文化品味，除了仕宦与婚姻的

^⑤ [宋]刘勰《文心雕龙》（台北：台湾中华书局，1981年《四部备要》本）卷九，《时序》，页15。

有形联系^⑥外,还有奉道奉佛者的宗教信仰及同一谱系内传承的艺文训练,乃能形成一套符合其身份阶层及社会生活的文化品味,如此造就其成为高贵出身的身份团体,用以区隔于寒门细族及编户齐民。类似的文化品味表现为诸般形式,都能在不同时期造成一定的流行性、时髦性,成为一种标榜其身份等级的社会标志。诸如此类颇为典型的社会性“区隔”特质,即是教育社会学家所说的生活、文化上的“习癖”^⑦。它既可表现为魏晋谈玄的论辩风尚及其题目,也可采用艺文形式表现于创造诗歌的能力,两种文化活动都需要语言、学养的长期训练,也都能表现其训练所得是否符合名家的风范。此中凡能预于谈座者即能称为“名士”,而在诗歌的品味、品第上凡能入流的,也就成为诗坛上的上品名流,这就引领出一时文学风骚下,象征其士大夫身份的流行性品味文化。

从社会文化形成的文化习癖观察钟嵘、刘勰的艺术品味,就可理解书名“诗品”的“品”字所具有的多义性,在品评众作是否具有“滋味”的品味之后,就可进行品第其属于上中下三品中的品级分类,并据之分品类别其流派渊源以知其文变之所由。正由于中世社会所讲究的社交品味,因此出现在清谈论坛上的流行现象,也同样可用以验证诗人的作风:论理名家之成名乃在其能够标举出具有创意的“题目”,然后在公开性的辨析中表现其名理的名家风度,因此“名理”表现其析理精微的殊胜之处,就可被“题目”为一时名家的名理,凡参与谈座的士流就会流行此一名理。其流行之因除了表现辩家玄学的辩才无碍,富于辩论所须的名家思辨力;更重要的就是个人才思中所隐含的思想风格及政治立场,诸如自然与名教之辩、有无之辩,都在维护其名题的前题下,表达其抽象玄理下所坚持的现实立场。这种语言论辩术

⑥ 陈寅恪《天师道与滨海地域之关系》,《陈寅恪先生论集》(台北:中研院历史语言研究所特刊之三,1971年)。

⑦ *La distinction; critique sociale du jugement*, Pierre Bourdieu 原著、石井洋二郎日译《テイスタンクシオン:社会的判断力批判》(东京:藤原书店,1990年)。

的游戏规则,使知识分子能进行高雅的论辩游戏,此中自是存在知识圈内严格的规则及严肃的理趣,嵇康所掲举的“声无哀乐”及“养生”诸名理即为其例^⑧。在同一时代士族的社会风尚之下,诗人又如何擅于制题,始能将自己的语言艺术涵养及社会人生实感恰切地表现于作品中,而在艺文社交圈内形成名诗人的“名题”,如此就成为一代风骚主的决定因素。

六朝诗人所传承及创制的“名题”,除了因事立题各有独立的诗题之外,也常出现一些固定化的名题,就如清谈的名理一样,创题者以之开启了一种题材、作法,并引发继作者依而仿之。根据梁昭明太子萧统编次《文选》所列的二十三类诗题,其中有些是作为归类的类名,如公讌、祖饯之类;有些则是直接取用诗题,其中足以成为一种类名者就在于名家名作的名题有其一致性,乃是一时的代表作,其开创性足使诗的题材反映出时代的趣味及共通的感受,其中较能表现世变的,凡有游仙、招隐与反招隐、咏怀、挽歌等题目。如果是赋的类名,而诗也使用的,即是前后传承,如游览、哀伤,或纪行与行旅,均为相近的一类。萧统所作的分类乃是当时文章流别的同一作法,却由于其文坛地位、分类旨趣及选文标准,大体能获致时贤及后世文人的赞同,也就造就其代表当时“总集”的突出地位。因此其分类虽未必尽善尽美,其中所列的类名与题名相一致的,即是在当时诗坛中因所具有的创意而成为一时诗人骋才的名题,才能引发文人的竞相写作而具有流行性、竞赛性,因此选集中所选的正是竞比之后的名作或佳构。

从传承与创造的关系言,诗体与赋体间的变革自是表达形式上的一大突破,其中涉及韵律形式的体制变革。不过是否体制变而题材即随之俱变?还是有些题材可以跨越体制,分别吸引赋家与诗人同样以此为题,表现相近的写作经验。譬如游览、哀伤之类就是延续性的兴趣,只是写作的环境、心境各异,作品所表现的趣味也就不尽相同;至于另行创新诗题以表达不同时

^⑧ 详参拙撰《嵇康养生思想之研究》,《静宜学报》第2期(1979年6月),页37—66。

代的新体验,其中凡能流传至今而仍让今之文评家视为名题的,就表示其作品之质与量足够表现当时的代表性作家或一时代的文学成就。前者如阮籍之以“咏怀”为总题而涵括游仙、隐逸、哀伤诸多题材;后者则如游仙、招隐之类,今人研究其分类后仍据以为题或略加调整(如隐逸诗),从这些诗题就可研究这一时期的创作趣味。还有一种情形则是将原题改变而突显其新观点的,如“游览”即是“山水诗”之所本,不过从制题的意匠言,山水只是强调写作的对象而已,就如同“自然诗”一名也是重在强调人与自然的关系,比较着重在“摹山范水”的模拟之趣,反而不能体会“游”的动作与意趣,是在使游之主体隐藏而突出所游的空间。其实大家如谢灵运及其诗,正是叙写其“游”的游览过程及内心的感受,所“览”者即是江南庄园及山水所呈现的新感觉,因此恐怕不应只以刘勰一句“山水方滋”即认定其足可为题^⑨。从这一点体察萧统及其集团所标立的类名,就可知其用意之独到与周到,旧题反而比较能把握一种“游”的文学传统与审美趣味。

类似情况也出现在“招隐”、“反招隐”与“隐逸”两种古今题名的比较中,基本上当时诗人制题比较着重在“招”的动作与意趣,也就是想要表达为何隐、又如何招。这个题目虽是出现在《楚辞》中淮南小山之作《招隐士》,却并非是特别的名赋,但是这一个诗题之所以能在六朝诗人群中引发兴趣,连续使张华、陆机、左思等以之为题,并进而出现“反招隐”的诗题,就在于这段时期隐逸思想大为盛行,逸士的人物传记集也陆续编出。此乃缘于“世变”日亟之际,政权争夺、社会不安等复杂因素,促使众多文士有强烈的希企隐逸之思,类此大隐与小隐或隐于市朝与山林等诸般不同的隐逸形式,正标志出变动世局下士人寻求自我安顿的出处之道^⑩。所以这些题为“招隐”的作

^⑨ 有关山水诗的研究者凡有多篇,如J. D. Frodoan 著、邓仕梁译《中国山水诗的起源》,《英美学人论中国古典文学》(香港:香港中文大学,1973年);林文月《中国山水诗的特质》,《山水与古典》(台北:纯文学出版社,1976年)。

^⑩ 王瑶《中古文学史论》(台北:长安出版社,1984年)。

品,其实是假借旧题而兴发其乱世心境,写作重点是在歌颂山林幽隐,而将“招”或“反招”隐藏于诗中,成为一种象征的动作而已,近人也就直接归为“隐逸诗”一类而有意隐去“招”的标题^①。

类此借由名题直接表现世变下的文人心绪,在这时期内最典型之例即是“游仙”,它早就渊源于先秦,姑不论未曾留下作品的秦博士的“仙真人诗”,即以较早出现在屈原笔下的《离骚》,或另一仍有争议的《远游》,其中正是借用神仙神话、升天仪式的架构,主人翁以之模拟仙之游,却不明白标出“仙”字。唯通篇却可以感受得到屈原确是巧妙运用游仙的神话意境,抒写现实界空间的迫厄、时间的短暂,也就奠定了士有“不遇”之忧乃起兴而“游”的传统^②。其后辞赋文人类似司马相如之揣摩上意而铺写“大人先生”,都是将“游”类与求仙思想结合,显示企慕神仙之思在不同的时代情境、不同的人物心境中,都具有向往长生不死的超越之思。因而汉晋之际诗人才能进一步直接复合“游”与“仙”两字作为诗题,适足以反映神仙思想在这一时期已臻于极盛,类似的论辩即有《辩道论》、《养生论》等名理^③。为何早期道教诸派勃兴于此时,游仙众作也在此期诗人的写作中风行一时?除了从诗歌名题的流行性可作解释外,势不能不归因于世变与文变之间密切的互动关系。

在六朝诗人所拈举的名题中,“游仙”的创作意图自是着重在为何要游。在游之动作中所强烈表现的慕仙意识,总结于结句中常见质疑与欣慕并存的复杂情绪,基本上都是分别从正、反两种笔法表达对于神仙、仙境的复杂心境:既明知仙界的无可掌控,却又意愿其真能存在,凡此均为宗教文学所关注的终极关怀课题^④。在六朝诗诸多名题中,这是与神仙道教直接关联的

① 洪顺隆《论六朝隐逸诗》,《由隐逸到宫体》(台北:河洛图书出版社,1980年),页1—26。

② 拙撰《昆仑、登天与巫俗传统》,中国诗学会议论文(彰化:彰师大国文系,1994年)。

③ 拙撰《魏晋老子神话与神仙道教之关系》,《中华学苑》第21期(1978年6月),页183—204。

④ 拙撰《六朝道教与游仙诗的发展》,见本书页1—26。

诗题,可说是反映末世氛围中的终极关怀,具体表现了现实界文士一再面对世变的心境。这一名题又可呼应“咏怀”与“招隐”诸题,郭璞乃借用“游仙”其名而“变创”其体,扩大其题材及写法,试图融会三种写作意趣而创新,其新变体的表现手法即期使仙、隐合一。其创作旨趣仍在一“游”字,游一动作就从实际之游到虚幻之游,从肉体之游到精神之游,将宗教、神话与避世的动作借由语言象征表现出来^⑮。如果将正体、变体游仙诗与正体、变体游仙小说并同观之,不管是意愿入游抑或是误入而游,都是意图表达对于现实世界的不满,而期望退入一个虚幻的仙乡世界。因而“游”在系列作品中既是仪式性的神游动作,也是神话性的心理意愿,基本上都是因世变而加强其隐退的避世心境。

不管是六朝诗人此类自题的独立性名题,或是选家归纳同类作品所赋予的综合性名题,都足以显示其诗题、诗想在当时的艺文社交圈内具有普遍的流行性。这些不断被强调的写作题目,所反映的既是文学创作者本身求新求变的独创性,符合文学发展的规律,却也是整个时代所形成的外在环境的激力,激发诗人共同采用同一名题用以引发其内在自发的创作动力。因此诗坛上的“名题”与玄理论坛上的“名理”一样,都是在流行现象的背后隐藏同一时代共同的文化趣味,这些语言符号乃象征地表达同一世代同一情境下,其集体意识所共同的心理需求。六朝诗歌创造了真实的生命感,如果联结意趣相近的招隐、游仙及咏怀、挽歌诸题,就可发现当时诗人确是有意借此隐喻地表现非常世的“人外”、“世外”世界,乃是意图借此超越尘世的不安与不满,在反复使用“游”为题旨中满足其对现世的不满之感^⑯。如果今人所特意拈举的山水诗、田园诗等即是广义的“游览”诸作,所设想的即是相对于仙、隐而显现其真实生活的现实界,其空间感却也都是出现在“人境”的边

^⑮ 拙撰《郭璞〈游仙诗〉变创说之提出及其意义》,见本书页51—79。

^⑯ 见本书《导论》,页6—12。

缘,在此结庐栖止或优游于世外的山水,基本上这种游览与避世乃是同一意趣的不同形式表现而已。

如果从干宝的《搜神记》笔法观察诗歌中的想象世界,名题所要营构的其实也是一种意境、性质近似的“非常”世界:神仙所在的仙界与隐士所隐的山林,都是具有某种区隔于人世的异质性空间,因此人境、此界在此即象征尘浊与不安,乃是常世之遭逢末世而被异化了的此界,人间世也就成为一种非常性空间。这种面对现世所具现的焦虑感具体表现在面对死亡的心态上,魏晋诗人就常在痛饮之后齐唱挽歌,陶渊明也以“挽歌”预作自挽,类此酒后集体的悲痛或沉静面对人生的终极问题,其死后的想象乃是世变之人曲折表现其深沉的生命之悲。就如六朝志怪之叙写死后世界,满足时人对于冥界的怖惧与好奇,然则六朝诗人流行挽歌之唱和、拟作,也正是有意表现直接面对死亡的禁忌抒发其心理上怖惧死亡的本能,同样都是世变中的人心反映“哀伤”心境的真实写照。若与黑暗的阴沉的死亡世界对照,则可从另一角度理解时人的企慕仙界,乃是期待光明的上升意愿的美好想象,同样都是借由文学想象的心理形式以表现另一种他界之思,可说都是属于超越常世的“非常”世界。因而这些名题之所以会同时出现并被热烈袭用一时,其流行品味的背后所反映的一样都是对“异”世界的向往,纵使是前此既已出现的题目,至此全都被六朝人、特别是魏晋诗人赋予时代感。毫无疑问这是“世变”所激发的“文变”,故道教的“末世”之思、志怪的“仙乡”之想,类似的思想、情感也曲折表达于六朝诗的名题中,均为同一剧变时代下的心灵写照。

三、不遇与追寻:魏晋名士的精神面向

从名士所揭举的名理、名题中,既表现其语言艺术的运用技巧,也在其中寓托其思想行事、情感动向,乃是在出处去就易生嫌疑的犹疑情况下,委曲其辞以表达其志意的隐喻方式。这些名士之所以为名士者,就在其言语、

行止有意摆脱“名教”规范之下的常言、常行，而表现为任意、率性的浪漫行径。其外显的就如王孝伯所说的：“痛饮酒，熟读《离骚》，便可称名士。”^{①⑦}饮酒与读骚有一共通处，就是在“不遇”的挫折心境下，借以抒发其内在郁抑的心情，名士在生活形态及思维方式上，显示其逸气、逸出的才情，这是名士在行为与文学中一致表达的时代感觉。刘勰、钟嵘就从广泛的阅读诗、赋经验中，明白指出屈原所开创的楚辞系统，乃是士大夫文学之祖，在抒写情感及表现技巧上，确有足以引发千百文士的共鸣之处，才能别出于国风、小雅及古诗系统之外，另外形成文学传统中的一大主脉。

根据文学史的发展规律，显现一种文化传统的延续性，并不会因为朝代更迭即随政治命脉而中断，这种延续性又常因时代命运之所同然，而在异代文人间仍会出现相同的精神面向，如此就成为文化精神的珍贵传统。名士之所以会在饮酒、读骚中获致痛哭流涕的慷慨激昂之情，正是这种精神命脉传承而下的共同感觉，激发了同一不遇处境下的文士心情，才能如此激动名士分别采取不同的名题表达同一感觉。如果相较于两汉文士的《士不遇赋》，那种承平时期的政治变革下士大夫的挫折感^{①⑧}，仍是不如魏晋名士在真实感受上的深沉，因而彼等之读骚在心境上也就更为贴切而易生共鸣。其原因乃缘于屈原在楚廷内外所遭遇的困厄处境，乃在倍受党人的排挤、逼迫下易生嫌疑，因而逼显出其内心的犹疑不安，才使他由辞赋只作为贵游余暇的余兴游艺中突破出来，而真正痛感一己之不遇于君、不遇于时，其郁抑情绪完全隐喻于香草、美人的意象群中^{①⑨}。这种感觉是写骚与读骚者之间的共同感受，在规抚其文之际也模范其人，可知世变促使文士能真切传续同一文

^{①⑦} 《世说新语》（台北：台湾商务印书馆，1979年《四部丛刊》本）卷下之上《任诞》，页48，总页123。

^{①⑧} Helmut Wilhel 著，刘纫尼译《学者的挫折感：论“赋”的一种型式》，《中国思想与制度论集》（台北：联经出版事业公司，1976年），页403—420。

^{①⑨} 拙撰《服饰与礼仪：〈离骚〉的服饰中心说》，同注②，页1—45。

变的感覺世界。

春秋战国与魏晋南北朝之间，相异的时代却出现同一相近的变动世局，在魏晋诗人所受的艺术教养中，屈原所作的《离骚》自是足为后世文人所师法，这是文学传统的文化传统。不过真让名士之慷慨读骚的原动力，仍在其作品中所表现的情感，其不遇处境下所展现的人格特质，就成为魏晋名士形塑自我人格的模型。这些诗坛上的名家也多有不遇于时、不遇于主者，其处境之艰较诸屈原当时之所处犹有过之，所直接面临的是易代之际权利争夺下少能全命的困局。曹魏末竹林七贤因身处司马家族处心积虑篡夺政权的威迫形势下，乃各依其立场而有所抉择，其中嵇康、阮籍即敢于突出其不妥协性。嵇康虽曾一再养生服食，想借由仙道以寻求自处之道，却因生性雋烈的性格及与曹魏宗室的姻亲关系，而不得已表现其讽刺名教的态度，终于不免广陵声绝；阮籍则是为了避祸而故意恃酒放旷、啸咏明志，其实都有不得已的苦衷^②。两人之所处即是在穷困的不遇处境下，在易生嫌疑之际试图寻求自救自解。

两晋之世的文士所以不遇，自是适逢时局之变中政权的倾轧，使才华之士多蒙其祸害，西晋之初政局曾使一时名士“少有全者”，也使朝中少有可用之大才；等南迁之后，世家大族之力图振作，稳住半壁江山，却仍有跋扈如王敦者，郭璞就以出身不高而在力争上游的过程中，由于王敦自身图谋不轨而心生疑虑，遂使郭璞虽力求自免而终究难逃一死^③。刘宋初谢灵运则是以世家子面对刘氏政权的威胁，虽是一度自放于山林之游，也终不能免于政局的无情。这两位一时名士的名气、成就虽大，但是职掌军权、政权者在多方顾忌之下，仍使诗人一再濒临于困窘之局。诸如此类名士之不能逃于世网者，在危疑动荡之中所存留的仙界之游、山水之览，其所作即是反映困顿的心境

^② 拙撰《嵇康养生思想之研究》，《静宜学报》第2期（1979年6月），页37—66。

^③ 拙撰《郭璞〈游仙诗〉变创说之提出及其意义》，见本书页51—79。

之迹。

相较于世网中人，真正采取隐遁的避世道，其实也是一种对于现实政治、社会的抗议方式。东西晋之际隐逸中人一时并出，就是新旧士族在江南政局中的心理反映，葛洪即将这类处世道的论辩置于《抱朴子外篇》之首，这是用外学处理应世哲学及其生活实践，而《内篇》才是真正的处世道，是在乱世中自求济度的唯一法门。类此仙隐以避世的思想，实因类似葛家的江南旧族，既无法在偏安王朝中真有舒展抱负的机会，只有在不得已的形势下才会挺身而出，卫护其家园。葛洪即因这种军功得授关内侯，其地位只属于中下级官职，反而促使其选择隐退而寻求仙道^②。当时许家的许迈也是出入仙道的隐逸中人，同样是江南旧族因面对新政权而采取游离于体制外的政治抉择，也是乱世的士族中人以此自求保命的生活方式。

在这种士族浮沉、王朝兴衰的世变中，士大夫自我抉择游离于政治之外，乃是一种“逸出”正格的新游士，这是缘于缺少了仕宦升官的禄利之途，身在朝代末或新朝初并非就可回复常态，而是面对一番人事更迭的新变动，此时旧士族或寒族中人之所“不遇”的，乃是俯仰、浮沉于不定的政局与世局。如陶渊明虽是出身江南的陶氏旧族，唯功名不高、官位不显，又不肯拳拳服事，为五斗米折腰，就只能游离于体制外。这显示江南新建的王朝并非理想的政局。所以他选择躬耕归隐，以诗酒自娱，也如屈原一样在不遇之后，期望退修初服以遂其本衷，所耕读的田园虽不若士族的庄园之大，却是舍官弃职后安顿自我的生存之道，因而田园与山水其实都是一种乐土的象征，是为变乱世局中的另一种应世方式。

从屈原之始悲其不遇，历经两汉赋家常以“不遇”为赋题，魏晋诗人虽则不再以“不遇”为题，其实真正是在心情与行迹上传承士不遇的文学传统。先秦社会所发生的巨变，一时之间使士大夫痛感“不遇”的困窘，既不遇于

② 拙撰《不死的探求：抱朴子》（台北：时报文化出版公司，1981年）。

时,也不遇于君,自是失去其赖以生存、发展的仕宦之途,这时游离之士就被迫而需自求多福,屈原曾一再使齐,自是深知游士之痛苦与无奈,他本身一样被迫游离,不提已独抱一种逸出的游离身份,自会与当时的游士一样具有感同身受的时代感,这是末世的变局有以致之。所以荀悦《汉纪》针对此一现象即有综合的观察:“凡此三游(游侠、游说、游行)之作,生于季世,周秦之末尤甚。”季世、末世会促使士之游离、不遇,准此以观曹魏之末、东西晋之末又何尝不是游士登场的同一时代情境,只是时代条件不同,其行游与固着的方式也出现另一形式,不过在其精神命脉上则是一贯相承的。

屈原在《离骚》中表现士大夫的忧世传统,在一些关键字词中反复表现,其一即是自述其处境的“穷困”——“余既穷困乎此时”,乃因时间消逝与空间迫厄所形成的时空压力,逼使其自觉面临一种穷境、困局,这就是后人所体悟的“文穷而后工”的穷。穷之感觉在魏晋名士的体会中,既是政经巨变之后为稻粱谋、为衣食走的物质之穷,却也是现实政治处境之下所形成的精神之穷。屈原的穷困使之一再濒临于九死之境,而嵇康、郭璞及谢灵运等人则穷困之极,终而亡于无情的政治之手;陶渊明则是躬耕南亩而不足以蓄养妻子,乃兼有物质与精神之困穷。所以“文穷”在魏晋名士的感觉中,表现在创作情境上即是生活之穷、生命之穷,是为“不遇”所形成的生存处境之难堪,其艰困其实有远甚于屈原之处。

行吟者屈原之游乃是一种自我流放,在山泽中、行旅中放逐,这一放逐的行游经验正是魏晋名士在读骚中被引发的同一感受。有一个具体的象征事件,就是阮籍之游至于途穷处为之痛哭,此为现实生活中被激发的生命之悲。因此真实的山水之游固然是江南地区提供了游览空间,本身就是新土地所开启的全新感觉,为中国诗人品赏自然山河所形成的审美体验。不过这种山水之游的空间感与行旅之游历所经的空间真实,其实也是行游者内在之游的外显,其外在景象即是内在景象的延伸,其游之动机即是为了游离一个困厄的生存空间。屈原在笔下还开拓出另一个相对宽阔的空间,就是

神话、宗教世界所建构的空间象征，神游之游也就被仪式性化为想象的心灵之旅，虽为现实时空之所无，但为象征超越性的神圣、洁净空间^②。魏晋诗人之喜赋游仙，正是仙界所开出的神话空间，可以满足心灵的神奇之游，其中所表现的文学主题即是追寻与放逐：追寻常世、现世所未有的彼岸世界，或是自我流放到非现实性的异世界。

屈原即是将现实政治的不遇隐喻于香草美人与上征游历中，这种讽喻手法自是衣被百代、沾溉后人，他之所以起念远游就在于“变”之一字。战国之际的合纵连横形势，促使整个楚廷上下沦于变化无常，在屈原的感觉中，党人群小、宗室子弟及怀王、顷襄王所形成的集体势力是邪恶的，乃是变质、善变的变化世界，他唯有坚持的香草服饰，即是象征其“不变”的德性美质与才学修养。就在此一不变的意志之下，他决心远游周天而上征帝阙。这种行游历程及其终极之境，为文学象征中天堂、天上宫廷的原型，如果是哲人老子或庄子，即是在变动不居的现象界中，表现为探求永恒不变的“道”。先秦所建立的哲学与宗教神话传统，正是因应季世的时代情境所建立的文化象征，因此老庄名理与读骚名题传承而下的，正是魏晋季世新游士亟思重建其末世情境的新文化象征。

魏晋诗人中诸多名家如何遵循，并创造地转化一种文化象征传统？究实言之，彼等已不可能完全因袭屈原所创用的香草服饰意象，而需多元运用各自掌握的意象群，依据各个名题之所需，举凡江南地区所能提供的感觉世界，赋予其中个人独创的时代新意，诸如山水田园的真实世界、洞天府地的奇幻地理，俱被纳入新的追寻主题中。而追寻者也各自创造新象征，以之投射其内在的感觉，如阮籍在《咏怀》中常见的禽鸟意象，在“林中有奇鸟，自言是凤凰”（七十九首）中，即以凤凰自喻其修养之洁（服食醴泉），却“适逢商风起”的变乱无常，乃兴发其“一去昆仑西，何时复回翔”的游思，而在终句的

② 同①拙撰《昆仑、登天与巫俗传统》。

“但恨处非位，怆恨使心伤”中，正可点明不遇于时的哀伤，乃激起他自喻为凤凰而希翼回翔昆仑仙界，实即一种变体的远游诗体。类似的笔法也常见于开篇，如三十五首即以“世务何缤纷，人道苦不愴”为首句，然后变化楚骚的诗语，如“愿揽羲和辔，白日不移光”、“濯发旻谷滨，远游昆岳傍”，而结以“太极可翱翔”。此外四十一首“天网弥四野”的前六句，就是在天网意象下隐喻其自我冲决的意志，在变中寻求“不变”的心理愿望，即是昆仑、太华与王子乔（十首）、（赤）松子（三十二首）所象征的仙界，同为诗人表现其理想境界的追寻主题。

在《咏怀》与《游仙》系列中，其主题、结构即是反复变化使用屈原所开出的追寻不变的主题，而在《招隐》与《游览》系列中，所招隐士之所居、游士入山之所游与处士田园之所隐，都是企图借由创新的行游空间以之隐喻追寻不变的理想乐园，基本上都是传承一种乐园神话的象征传统。而乐土中的理想人物及其意境，如陆机理想中的浚谷幽人，“朝采南山藻，夕息西山道。轻条象云横，密叶承翠幄”（《招隐》）；或是左思所招的隐士，“白云停阴冈，丹葩曜阳林”（《招隐》），都以景隐喻其人其情，是为静态的山林景象。而陶渊明被钟嵘目为“隐逸之宗”，真隐逸所创造的是真田园，并非只是在宦途中所企慕的，而是真正躬耕而实际以田园为隐栖之所，故只求“结庐在人境，而无车马喧”而已，他仍需置身在人境中，才能自由自在地在《和郭主簿》、《和刘柴桑》中，细述其田园生活的真实感受；特别是表现为《饮酒诗》系列所呈现的南山山气或田父壶浆、故人挈壶，虽则不是在世外桃源，却何尝不是在陶然中已被美化为乐园的象征，在生命无常中成为心灵中一再希求的不变世界。

类似的情况在诗人笔下就纷纷使用不同的意象表达其不遇，如谢灵运写作大量的山水诗，表现他的一生在隐遁与仕宦的出处之间犹疑不定的心情，而会稽山水即是归隐、游栖之所在，永嘉景色则为其任太守时喜爱游览之地。不过这种行游山水的丰富经历，其真实的意义为何，白居易在《读谢

灵运诗》中就颇能善解其意：

吾闻达士道，穷通顺冥数。通乃朝廷来，穷即江湖去。

谢公才廓落，与世不相遇。壮志郁不用，须有所泄处。

泄为山水诗，逸韵谐奇趣。大必笼天海，细不遗草树。

岂唯玩景物，亦欲摅心素。往往即事中，未能忘兴喻。

因知康乐作，不独在章句。^{②④}

诗中即点明其穷通之道，不遇于时，不遇明主，故以其家世、才学而心中多有不平、不满。他任情而游，游即一寓于诗，山水之游所构成的尘外世界，配合诗中所体悟的玄理、哲趣，其实都可说是一种兴喻之所在。由于他的山水众作，以形似之言模山范水而能巧尽自然之趣，就易于让人忽略其不得已之游是想在物外追寻“不变”的旨趣，其心境又何尝不是神似屈原之远游异境？

魏晋名士的感觉世界中，读骚、饮酒及服药或啸咏都是一种放旷表现，五石散并非常药，而是服食行散以示其逸态；而啸咏也非歌的常态，而是运气长啸以示其啸傲之声，此类行径均是有意以此逸出名教、常格^{②⑤}，这是传统并发扬了屈原的人格特质。因此“不遇”与“追寻”即是两代诗人共通的精神所在。由于世局多变、生命多悲，政争乱事的人祸再加上瘟疫、洪水诸天灾，特别易使季世文人想在变中追寻不变，借以寓托其心事。因此之故，魏晋诗人之痛感世变，较诸两汉赋家更能表现士大夫在现实中的挫折感，显示其寻求个性的自我觉醒，并因而关注文学的独立性、不朽性。这也是为何史家特别注意名士的奇行，从其逸出的、反常的行径中欣赏其性情、人格的殊异处。大体说来，由屈原所建立的人格典范至此一时期，适逢同一季世的多变情境，名士才会被激发而竞以名题呈现多样的题材，但在精神面向上却又万变不离其宗地表现相近的忧、游情绪。所以综合这一时期的作家及其作品，在

^{②④} 《白氏长庆集》（台北：台湾商务印书馆《文渊阁四库全书》本，1983年），卷七，页4。

^{②⑤} 拙撰《道教啸的传说及其对文学的影响》，同注②，页251—295。

鲜明的个性中确能表现其细致的美感生活及其感觉世界,因此世变多故常成为一种助缘、动力,促使文人文学渐臻于成熟的阶段。

四、消遣与娱乐:贵游文学的游戏旨趣

魏晋期在文学成就上有代表性的作家,乃是缘于末世的世变激发其独立的作家人格,从而形成其作品风格,确能承续了“士大夫文学”的诗人谱系,那么相较于此,则另一被称为“贵游文学”的辞人系统,也同样传承了先秦、两汉遗风,从魏晋时期就已承续发展其遗绪,至于齐梁始达于极致,因此一向也被文学史家视为六朝文学的另一种成就及特色。如果从“文变”的观点考察贵游文学,今人乃根据当时文评家所作的观察,明白指出其中兼有文体变迁与文辞变化,都是贵游文学以“文学集团”的方式推动,并由集团中的才子分别领导一时的风骚^②。为何辞人“为文而造情”的创作模式,需要借助于言语侍从之士的贵游活动方式?由于其活动本质就在于游戏性的娱乐、消遣性,它又如何影响及文学艺术上的整体表现?凡此复杂的问题都可从世变中短期的安定之局理解文人所表现的另一种精神面向,就可对照宗教家的忧世情怀、志怪小说家的怪异书写,其间自有异同之处,文学侍从、贵游子弟为何在文学活动及其作品中如此反映其时代经验,其中自是也有传承并持续发展的问題。

有关贵游文学的辞人谱系,推溯其源也与其他艺术起源一样,本就是人类社会的一种休闲方式,特别是属于有闲阶级的休闲活动。根据《礼记·杂记》中一则记事,孔子对子贡讲解有关节庆狂欢的道理,能近取譬地以射箭为喻,提出社会生活本质就是“一张一弛”原理,也就是紧张/松弛、严肃/游戏,基本上即是工作/休闲的间隔有序。如果从“常/非常”的思维模式就

^② 参见王梦鸥《从士大夫文学到贵游文学》,《传统文学论衡》(台北:时报文化出版公司,1987年);《贵游文学与六朝文体的演变》,《古典文学论探索》(台北:正中书局,1984年)。

可理解社会时间的生活本质,配合自然时间而制定生产/非生产的文化时间,其生活方式,即是形象表现为穿着工作生产与礼仪实践(休闲)两种不同的服饰,形成社会学家所关注的日常生活与非日常生活两个课题。日常的工作时间是同质性的,宗教庆典的余暇即为非生产性、非日常性的异质时间,乃是工作时间之外(out of time)的休闲、余暇时间^{②⑦}。在中国即依此原理而制定农时,使田间力作与节庆休闲合理地间隔,四民中特别是为数最众的农民就在这种官民制定、形成的制度与习惯下过生活,士虽为四民之首,自是也需随顺此一共同的生活节奏,遵其礼俗而与民休息,始能符合宇宙的运行规律。文学艺术即是在这种宗教、节庆性余暇中创造生产,文士的创作与庶民的咏歌均在此时登场,类似兰亭修禊的上巳盛会即为文士雅集以赋诗的休闲实例。

自古以来文学艺术的创作都需要时间的余暇、心灵创作的空闲,事实上许多诗歌及舞蹈也多完成于较有闲暇时间的士大夫、贵游阶层之手。根据古中国的作息时间表,在广土众民(治于人者)之上,治人的官吏、衙役一类官僚始真正享有固定的作息制,诸如七日一休沐的规定^{②⑧}。在休息日既可知孔子之燕居、闲居,气象悠闲地自由休息,进行其个人的“私”活动,以示其独乐之时的儒者气象;也可与民众聚集共同游乐,进行集体性的“公”活动,以示众乐乐的联谊交游,其原初形态即为节庆的群众性饮宴,如化妆游行的驱傩仪式,即为宗教、民俗性的闲暇之游。此类节庆祭典的宗教性余暇与例行性的公务余暇,即是士大夫集体性参与仪式与游戏的休闲时间,在诸多余暇消遣的节目中,即表现为文艺性的创作竞赛。现存一则生动的早期记载,即是《招魂》中所夸说的人间乐处,就出现与饮宴、歌舞、博弈并列的文娱:“结

②⑦ 对于“常与非常”的理论与西方节庆的游戏说,参拙撰《严肃与游戏:从蜡祭到迎王祭的非常观察》,发表于《民族学研究所集刊》第88期《李亦园先生荣退纪念集刊》(台北:中研院民族所,2000年),页135—172。

②⑧ 杨联陞《帝制中国的作息时间表》,《国史探微》(台北:联经出版社,1983年),页61—90。

撰至思，兰芳假些，人有所极，同心赋些，酌饮尽欢，乐先故些。”当时南楚贵游即将竞赛辞赋与赌博性的博弈并列，同为饮宴吃喝之后的余兴节目，可见辞赋原本即是余暇中娱乐、消遣的副产品，即为“游戏”乃文学、艺术创作起源的原由。汉代辞赋传续此种文娱习惯，在宫廷、贵游生活中，言语侍从之臣临场赋诗，其身份等同于俳優戏弄。此类公事余暇的艺术作业，杨雄曾将其视为“雕虫小技，壮夫不为也”，而张衡或蔡邕也明白说是“书画辞赋，才之小者”。他们建议为帝王者“听政余日，观省篇章，聊以游艺，当代博弈”，并批评诸生“其高者颇引古训风喻之言，下则连偶俗语有类俳優”^②。公务余暇即是工作之外的时间，贵游、文臣在这种业余时间进行写作是否一定需要表现文学具有讽喻的实用价值，还是只有“游戏”性的消遣、娱乐性格？这是实用论者与游戏论者在看法上有诸多歧异之处，至少张衡认为余暇的游艺实不能与“匡国理政”、“经术”的正业相提并论。

从余暇社会学言，文学艺术本就具有余暇消遣的游戏性，之所以一再被史家认定可与博弈同等看待，就在贵游的集体性社交生活也被认为需要符合其教养、习癖，故安排相关的艺文活动以显示其文化品味。有关“辞人”的身份地位所引发的反省，两汉之世就一再被质疑，主要原因就在帝制中国的官僚体制下，文士、辞人并不易也不能完全游离于体制之外，故一时之间也不易提升其辞赋创作的习惯，即所谓“为文而造情”的写作情境及表达方式，故在精神面向上辞人常与俳優同等并列，此即反映了早期文学侍从之士的无奈。高才如司马迁在《报任安书》中就极其谦抑地自称：“文史星历迨于卜祝，主上所戏弄而流俗所轻。”一代雄主汉武帝尚且如此戏弄文史之臣，就是汉宣帝之雅好辞赋，而有王褒、张子乔之待诏，“所幸宫馆辄为歌颂，第其高下以差赐帛”，都是在余暇中以辞赋为竞赛而品第其高下。这类游戏较诸世

^② 张衡的这一段文字也见于《后汉书·蔡邕传》，所奏七事中即评价辞赋文字小异。有关辞赋的游戏性，参见简宗梧《汉赋文学思想源流》，《汉赋源流与价值之商榷》（台北：文史哲出版社，1980年），页1—44。

俗之以音乐“娱悦耳目”，或较诸其他消遣性娱乐，“贤于倡优博弈远矣”^③。其中所反映的事实就是当时在诸般游戏节目中，辞赋歌颂只是等同博弈或贤于俳優的一种娱乐而已，差别所在只是“辞人”在言语、造辞上竞比其技艺，其游戏性也较为强烈、明显，而不像“诗人”乃因不遇而作，故所写作的也就寓托较多的讽喻性。

近代文评家早已锐利指出：文学创作活动的社交性，为集团文学倾向游戏性格的主因。从汉代的贵游风尚一直延续到六朝时期，此一期间只要朝代末的世变之局一过，帝王藩主与贵游文人就会恢复其固定的作息习惯，自然各自形成其贵游文学集团，并以文学盛会的方式推动五言诗体的新风尚。在曹魏时，曹丕多次与吴质书一再叙及“南皮之游”：“既妙思六经，逍遥百氏；弹棋间设，终以六博；高谈娱心，哀箏顺耳；驰骋北场，旅食南馆；浮甘瓜于清泉，沉朱李于南馆。白日既匿，继以朗月，同乘并载，以游后园，舆轮徐动，参从无声。”或“昔日游处，行则连舆，止则接席，何曾须臾相失。每至觴酌流行，丝竹并奏，酒酣耳热，仰而赋诗，当此之时，忽然不自知乐也”^④。这种后世文人所追慕的“南皮高韵”，正表现了文学集团高雅的娱乐，在“吃喝玩乐”中仍以赋诗竞比其文娱，而具体呈现贵游阶层的文化习癖，有意以此区隔于庶民阶层纯粹的饮食狂欢之乐。在这种休闲气氛下所进行的文戏、文赛，一旦次数频繁蔚为风尚之后，自会造成流行一时的诗歌文体及遣辞技巧，如此就难免会一再重蹈“为文而造情”的陈套模式，致使其写作态度及所表现的精神意趣，相较于个人文学就明显具有浓厚的游戏性质。

在长期或短暂的政治安定下，贵游文人照例会利用日常衙役生涯的工作余暇，从事集体性的艺文雅集，进行活动的目的自是为了消遣、娱乐。从

^③ 班固著，杨家骆主编《新校本前汉书》（台北：鼎文书局，1978年）卷六四下《王褒传》，页2829。

^④ 《文选》（台北：台湾中华书局，1965年）卷四二引曹丕《与朝歌令吴质书》。王梦鸥先生^⑤前引文有深入的申论。

日常从事正事、正业的工作观点言，诗歌在本质上确与玩棋、赏乐一样，都是饮酒作乐之后所进行的余兴节目，本身就是非生产性、非实用性的。在这种情况下，诗赋所表现的是否具有“讽喻”的功能及价值，就不是决定文赛作品的关键，而要由不同时期的社交集团自订其游戏规则，如此就会影响其文体、文辞的变化，形成一时有一时的文风。魏晋以下的南朝社会，每一朝代中帝王、藩主雅好文学的，多会在国势短暂安定的时间里，习染文学雅集的风尚，因此朝代之间、文学集团之间隐然就有相互模仿也彼此竞比的现象。类此运用文学团体推动文艺休闲的活动方式，在组织文士所发挥的动力上，确是在宋、齐、梁、陈四朝中分别发展，形成南朝文学活动的活跃景象，集团主较诸两汉、魏晋期的帝王，其影响力增大，组织也较严密^②。

为何会在南朝文坛上出现如此一致的文人集体休闲方式？可从外在与内在分别理解其时代因素。从外在原因解释，促成文人如此对待文学的创作心态，乃是由于世变频仍，就快速激发其追求“不变”事物的原动力，诸如瘟疫、水灾与战争、政变，都使王朝政治不稳定、不持久，因而帝王藩主与文学侍从的身份地位一样也并非稳固不变。曹丕之所以会如此追忆南皮雅集，就在于痛感疾疫流行，“徐陈应刘，一时俱逝”，此时只有昔日闲游的雅集景象才是人物飘零后的恒久记忆，就具体遗存于相关作品中，诸如萧统所列的“公讌”、“祖饯”及“赠答”诸题，正是此类活动留存的遗迹：公讌一题较早的代表作即是曹子建、王仲宣、刘公干、应德琰诸人共同宴集的交游经验，故即以此为题共赋新诗；祖饯诗则有曹子建的《送应氏诗》二首；赠答诗题也列出王仲宣、刘公干、曹子建等人之作，乃是彼此赠诗以叙其交游之情。诸如此类，其人已逝，而其情则永远遗存于诗歌中，乃是激发曹丕在《典论·论文》中强调其文学不朽观的主要动机之一^③。世事无常、生命短暂是为时空

^② 森野繁夫《六朝诗の研究：集团の文学と個人の文学》（东京：第一学习社，1976年）。胡大雷《中古文学集团》（桂林：广西师范大学出版社，1996年）。

^③ 王梦鸥《从典论残篇看曹丕嗣位之争》，《传统文学论衡》，页23—50。

之变，而雅集宴乐中的诗赋记事却可超越生命而不朽、不变。正由于世变的记忆犹新，所以南朝帝室、文臣特别热衷于整理典籍、奖掖文艺，有意以此实现其文化大业的不朽性。

从文学活动的内在原因理解，就是士族社会的艺文教养已成为当时贵游的身份表征，彼此之间纷以文学交往而风雅相尚，就形成既相互学习观摩也彼此竞争的现象。如此就会将其兴趣与经验传承而下，如萧衍原本就参与南齐萧子良的西邸之游，与沈约、谢朓等结为“竟陵八友”，沈约正是推动永明体的诗坛盟主；八友之中沈、谢及王融等多是士族出身，也就传续其家族世传的艺文素养。故萧衍一旦建立王朝之后也同时传续这种文化教养，其诸子都在为藩王时，既已各自组成其文学集团，传续文学休闲的贵游雅事。《梁书》本传就说昭明太子“引纳文学之士，赏爱无倦，恒自讨论篇籍；或与学士商榷古今，闲则继以文章著述，率以为常”。这种闲暇雅事却是催生其领导学士编集《文选》的主力，如此“赏爱”文学之士并非如汉武帝时“主上所戏弄”，就可比较出来同一文学雅集的文化传统，至此一时期君主与文学侍从间已改变其关系，文学之士的身份地位乃是文学与政治合一，故能在集团之中建立其文学专业的特殊地位，而不再只是如早期文学弄臣般的轻贱形象。

诸如此类帝王贵族引领文风，在多变政局中形成以文为戏的游戏形式，既可满足其附庸风雅的文学品味，也可借此文饰其右文的文化形象，这是汉魏以来帝王好文习尚的持续扩大。在裴子野《雕虫论序》中就叙及宋明帝刘彧“博好文章，才思朗捷”，“每有祲祥，及幸讌集，辄陈诗展义，且以命朝臣，其戎士武夫则托请不暇，困于课限，或买以应诏焉”^③。这是典型的帝王宫廷式的歌咏宴集，借由政治影响文艺使“天下向风”的作法，只是使用文字游戏

^③ [梁]裴子野《雕虫论序》，见于严可均校辑《全上古三代秦汉三国六朝文》（北京：中华书局，1958年），《全梁文》卷五三，页16，总页3262。

虐使臣下武僚参与文会余暇,多少违失了游戏本出自愿的快乐感觉,对于戎士武夫反而成为一种负担。行事一向苛虐残忍的宋明帝如此,另一生性荒唐的陈后主在太子时也雅嗜此道,其《与江总书悼陆瑜》即在忆旧情绪中说:“吾监抚之暇,事隙之辰,颇用谈笑娱情,琴樽间作,雅篇艳什,迭互锋起。”^⑤因此不管是雕虫之艺或是雅篇艳什,都是宴集或暇隙的休闲作业,期望以此获致文化活动的领导地位,为推动文艺不可忽视的动力。

从曹魏帝室以迄陈代的末世君王,较诸两汉帝王在文学能力及品味态度上,确是持续发展了文艺的游戏性格,也积极介入主动推动其社交活动,都能在各时期产生可观的影响力。到底文人所参与文学休闲,在工作时间之外的文化生产,是壮夫所不为的“雕虫”小技,抑或是传续文化传统的“雕龙”大业?从世事多变的无常可以理解余暇之乐中,也可以从中创造不朽、不变的文化大业。类此文学觉醒的心态才是促使帝王、藩主热烈掌领文坛风骚的动力,其参与的态度乃是认真而投入的,也就能利用集团之力在工作余暇中创造文学成为“文化生产”,为非生产性、非物质性的文化产业。如果两汉的宴集是无心的、循例的,六朝文会雅集则是有意推动的创造活动,如此才会在文化的“传承”中自行发挥其“创造”的动力。在这一游戏动机之下所生产的文化产品,终能在士大夫的诗人系统外,另行继续了贵游辞人的宫廷文学一脉,刚好分别代表了六朝时期文学的两大发展方向。

五、竞技与游艺:南朝文风新变的动力

南朝的贵游文学在文学集团的活动方式下,对于文体、文辞的变化分别在不同时期发挥其影响力,这些文学史实历经近代学者的整理研究后,已足以理解这一时期的艺文风尚,确是在政局动荡中努力继续一种文学传统而

^⑤ 杨家骆主编《新校本陈书》(台北:鼎文书局,1978年)卷三四《陆瑜传》,页464。

使之不致中辍^⑥。类似的文艺活动及其活动成果所显示的，恐非只是偏安王朝之粉饰太平，而是基于一种社会生活的必然形式，就是非日常性余暇的休闲生活。六朝时代虽则动荡不安，却仍能在士族社会中维持其相对稳定的社会力，使贵游阶层持续并扩大其艺文生活，乃能对一时文风发挥其决定性的作用。综合前此相关的微观考察的成果，从余暇社会学观察其集团的结聚方式及其内部的艺文活动，就如钟嵘在品评风气下进行其《诗品》，其序中对于时风所作的批评：“诗之为技校尔可知，以类推之殆均博弈。”他在自谦其所为仅是闾里谈资的谦抑下，其实锐利地指陈诗坛的品评、竞比，表现为品比诗技的高级品味并品第上下，正是集团性文会所惯常进行的诗艺竞技之盛会。

从“文变”的进化观点考察这一时期，贵游文学集团的活动力确能发挥积极的作用，由于名家创用名题的风气，使一种诗歌体制的出现、流行及被取代，均呈现一定的文学创作规律，任一名题在名家之手中一旦成为一时的文学典律，就会在其后继作、仿袭的模拟过程中渐成陈套，除非有新的资源挹注（如游仙诗之与道教神话）^⑦，否则即会被另一新名题所开创的新文学典律所取代，类似的创作自觉在当时即被标榜为“通变”、“新变”的理念。而文变的活力除了来自早期大家如陶、谢之能够带动风骚、一空依傍外，至此一时期就须借助集团之力推动一种艺文“运动”，其中自是仍不能缺少有领导力的名家。文学运动之所以会产生文变，就在其经历一段时间后，就会自然破坏、颠覆旧典律、旧秩序，然后再创造出新典律、新秩序，在前后传承的变化中，南朝时期文学活动确是经由文学集团的集体推动始能奏功。

针对文学集团作为推动的运动形式，可以从其行动者的组合及其动作，发现虽是一种公事余暇的娱乐行为，却是展现具体的行动的同一模式。根

^⑥ 王梦鸥先生^⑦前引文。

^⑦ 详参^{①④}拙撰，对此有详尽的论述。

据先秦两汉以来所传承的经验为基础,在这一时期又能产生更直截有力的新运动形式,综合分析有关文学集团的研究^③,可发现其主要的联结模式有二:

1. 有魅力的文学领导者:文学能被有力者领导而成为文化运动,就在于出现具有领袖魅力的形象人物,始能借由其政治、经济资源而形成一种文化资源,能够强力推动、号召一群文学侍从,才足以长期支持其运动力道。若其持久力够强而能延续一段长时间,就可以酝酿出新的文学典律而重建文学秩序,以之取代旧规律、旧秩序。如三曹父子之于邺下文学集团、萧梁父子之为东宫及王储而总领其文学集团,都因所拥有的相与配合的人才资源较为丰硕,既造就出个人的文化领袖形象,也引领一代的文学风骚,森野氏即因此称其为“集团主”。

2. 贵游集团的高度配合:小众性的艺术运动力量,有赖于政、经等社会资源的强力支持,才足以有效整合、凝聚一群文学菁英,长期游集其左右成为文学侍从。所以如何招致、引导使之来“游”,就成为藩邸、帝室与词臣文人之间微妙的互动关系,通常是借由官僚体制以储聚人才,此种新的养士方式能使人才不再游离于体制外,甚且争为之用以保持其士人之身份地位。如此上下主从的高度配合,终能在艺术圈内壮大其运动的声势,成为集体运作的聚会形式。

在集团主与集团中人的组合中,所组合的集团大小不一,较具影响力的都是出现在一些雅好文学的帝王、藩王时期,如宋明帝刘彧、齐萧子良及梁朝萧统、萧纲、萧绎等,都是帝王、藩王能以其地位之尊招致才士,使之担任适才适任的官职,这一养士、用才之道较诸两汉诸帝之于辞臣俳优畜之,确是比较能够尊重其才学,使之发挥引领文坛的影响力。所以史书中的叙述笔法,即将其罗致人才的主动性,称为“招”、“引”或“招致”、“引致”;而被招

^③ 森野繁夫及胡大雷前引书,均有细致的研究。

致者就是“游”或“游集”，如说萧子良礼才好士，倾意宾客，“天下才学皆游集焉”^③。这些游集的才士虽是处于朝代可能随时更迭之际，但其命运若较之于魏晋、晋宋之际的多嫌疑而难以苟全于乱世，反而能够倍受礼遇而分别在新朝中被任用。因此其人只要能够在众才学之士中脱颖而出，就有机会被命担任文学诸职，并被目为如“竟陵八友”、“高斋十学士”之类，如此一群文坛菁英就可在帝王、藩王的羽翼之下，使天下向风，竞从新体。

文学之士即能在乱世之中获致优渥的地位，使之不必重蹈先秦游士的游离不定，也就较少先前不遇文士之困于“文穷”，在这种相互匹配的君臣遇合关系中，天下才学也几乎尽游其牢笼中。森野繁夫即将这种活动的“集团化”，总括为“社交性”与“游戏性”^④；王梦鸥先生则从闲暇与游戏的精辟观点，透辟解析贵游文学的活动特质^⑤，这些论证都一致强调文学集团所参与的乃是社交性的游戏。如果进一步再从“游戏”的文化理论观点深入观察，如荷兰文化学者 Johan Huizinga 之界定游戏，均具有自愿性、非日常性及时空的封闭性；其后法国社会学者 Roger Caillois 从社会学立场，厘定游戏的六点行为特质，凡有自由、区隔、不确定性、非生产性、受规则管束及假装^⑥。从类似的游戏特质比较观察六朝诗人的文会活动，就可发现其中确有诸多相似的行为特质，足可印证东西方文化的创造发展确与人类共通的游戏本能有关。

文学集团常见的雅集时间及其场所，基本上乃是属于公众性的余暇活动之一环，具有“非日常性”、“非生产性”的特质，所有参与者乃是在自由、放

^③ [梁]萧子显著，杨家骆主编《新校本南齐书》（台北：鼎文书局，1978年）卷四〇《萧子良传》，页694。

^④ 森野繁夫前引书。

^⑤ 王梦鸥先生^⑦前引文。

^⑥ Huizinga, Johan. *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture*, Beacon Press Books. 中译本作[荷兰]胡伊青加著、成穷译《人：游戏者——对文化中游戏因素的研究》（贵阳：贵州人民出版社，1998年），页34—35；又Caillois, Roger, *Man, Play, and Game* (New York: The Free Press, 1985)。

松的心境下进行其“吃喝玩乐”，如同南楚宫廷或是南皮之游一样，先以饮宴的特质消耗性的吃喝始，在名园之内赏心悦目的氛围中，共同参与集体享用的美食、美酒，借以松弛公务、正事的工作性严肃，让参与文会者一起进入娱乐消遣的欢乐感觉中。史书对此常会使用关键字的“遊”或“游”，首先即是宜于游的游乐场所，如曹丕《登台赋序》所记的“游西园”，或谢灵运与诸友，“以文章赏会，共为山泽之游”^{④③}。南朝名园如宋明帝的华林园、萧子良聚会八友的鸡笼山西邸之类。庄园、园林为休闲的空间，其闲适气氛自是区隔于衙门、宫廷的正经严肃。在名园中有游必有宴，有名的金谷园即是众贤“往涧中昼夜游宴”之所；而藩王之雅集自是不免有宴享之乐，如昭明太子“每游宴祖道，赋诗至十数韵”^{④④}。中国的饮食文化就在这种帝王贵族之宴中达于精致之极，《招魂》铺排饮食之乐作为人间乐处之一，而两汉帝王的朝宴也是史书中所乐道的宴集。宴会中的饮酒即是松弛情绪、激发情感之物，其中的歌舞表演、侍女杂坐，均是礼节松弛之后的自由放荡，成为一种如狂的狂欢气氛。所以钟嵘特以“诗品”的品字为题，即始于食物品色的品尝、品味，而终于滋味好坏的品鉴、品第，为饮宴文化与诗歌文化同样需讲究“滋味”的同一精致的文化产物。

饮宴为食欲本能之满足，在贵游的雅集中自是还会安排一些竞赛，才可刺激集会的紧张气氛，赌博性的六博即是典型的赌局（alea），乃是讲求严格规则的一种斗智游戏，在中国游艺史上这时正是棋术日趋精密的发展阶段，古铜镜的镜饰上有“仙人六博”，《招魂》的人间乐处有博戏，误入仙乡的笔记小说也有两仙对弈。棋局之中变化无穷足以满足竞赛与赌注的趣味，故当时棋有棋品，即以社交场上的玩棋风度品比其性格。诗赋之与博弈并列，除了同属宴集之后的余兴节目，乃是“费白日”消磨时间的消遣性娱乐：既可校

^{④③} [梁]沈约著，杨家骆主编《新校本宋书》（台北：鼎文书局，1990年）卷六七《谢灵运传》，页1774。

^{④④} 杨家骆主编《新校本梁书》（台北：鼎文书局，1978年）卷八《昭明太子传》，页166。

比其技巧之高下，也可品比出玩者的游玩“风度”、内在“气度”。汉晋之际所盛行的人伦品鉴乃是全幅品评人之人格、风度^⑤，博戏与文戏就如辩论场上的玄理竞比一样，实已由技而进乎艺，再由艺而进乎道，虽则雕虫或雕龙的文章之事只是“小道”，此中亦有可观者焉，何况刘勰还有心想原道、宗经、征圣，从宇宙大道以微观为文之心，推尊其为不朽之盛事。

在史笔的叙述中文学集团所进行的诗技竞赛，保存于相关的记事及诗题的，诸如“同坐”、“同作”、“同赋”、“同咏”，或换成“共咏”，这种共同性即如竞技场上时空的封闭性一样，具有规则管束的严格性。诗题中所留存的“赋得”、“赋韵”，即是分题、分韵的限制形式；或是“连句”，即以联接字句作为限制。这种限制性乃是游戏规则所讲究的认真、严格，在时间限制、题目限制、写作规格限制等众多课限条件之下，自居才高学博者参与竞赛确是符合“自愿性”的游戏原则。如果是宋明帝一类苛虐之主，文学朝臣自可应命骋才，而戎士武夫之所以托请不暇，就在于“困于课限”，无法突破其严格规则的限制，自会大失文娱的娱乐价值。不过凡文士之能预于文戏者，乃是经由长期训练后的个中高手，自能在严格的规则中表现其游刃有余的玩家本事。因此各时期的文学集团各自依其需要订出繁琐的游戏规则，一时文士就可从这些规则中表现其难度较高的技巧，从而形成不同集团所崇尚的文风。

如果贵游文学所集体商订的文学游戏，确是分别反映时代与时代、集团与集团之间同时或异代的竞赛，就可理解为何当时的文评家会不断提出“通变”或“新变”的观念，主要原因就是要在彼此的竞赛中设法变化出奇、别出心裁，甚至有时流于游走新讹的偏锋，无非想要竞相巧变以显现其才学的殊胜之处。问题就在六朝诗人所创的诗题或诗技中，有哪些是真正适合作公开性的文赛？这一关键问题可以解释“集团文学”为何会走上一定的发展方

^⑤ 此一方面的研究，如牟宗三《才性与玄理》（台北：台湾学生书局，1974年）。

向。魏晋诗人中“为情而造文”的抒情述怀之作，如咏怀、游览、行旅、招隐或游仙诸作，需依各自的实际经验为题材，而所抒写的内容也会决定其表达的形式，这些题目就比较不适合在热闹场面的宴集中命题立作；而早期的南皮之游中贵游往来，所着重的是文学社交，才有公讌、祖饯及酬答诸题，这些应酬之作非属集会中的命题之作，而是各适其情景的自由抒写，此一期间虽有文学集团，只是大家择一名题各骋其才，如诸人之以不同方式抒写游仙之类^{④⑥}。等到南朝贵游的宴集命作之风一起，就需要当场出题并明列参加竞比的技巧，于是就由诗会形式决定其文体、文辞之变，如宋明帝遇有祯祥即命朝臣“陈诗展义”，就是课限以写作的范围；而在文辞上则是“人自藻饰，雕虫之艺盛于时矣”^{④⑦}。齐竟陵王所游从的八友，为了应竟陵王之命而集会赋诗，就在命题应制而作的课限下，分别课限文体、文辞，其影响文学写作的，一是沈约等所倡行的四声八病，在声律上作严格的课限，发展人为韵律的新定技巧；另一则是用典的限制，如在永明五年集学士依《皇览》例为《四部要略》千卷，就可配合作为事类使用及依题炫博之便。此类被时人目为新变的“永明体”，就是表现一这时期集团在声律、用典等诗艺上共同努力变新的技艺成就。

异代集团的力求新变乃是朝代间的文化竞赛，所变的自是全在可掌握的评比形式及题材上，在这种竞争求胜的集体压力之下，梁及陈的文学集团自是变本加厉、愈变愈新愈奇。既然前代所创的名题、名作已不便模仿，一些仿谢康乐体自是不能跨越山水诗的旧格局，在名题的创新上诚属不易的情况下，为了适应文学技艺的竞比，就只能克就一些具体的物件限题，因而宫体诗所倡行的咏物诗题实为势所难免，乃是传承咏物赋的传统转而使用于宫廷生活或宴集场所，由于竞赛强调限制性，只当场采用即兴命作的方式

④⑥ 在①④拙撰中曾说明游仙诗写作的诸种形式，即以流行性解释。

④⑦ 裴子野《雕虫论序》，见于严可均校辑《全上古三代秦汉三国六朝文》，《全梁文》卷五三，页16，总页3262。

以防避预买应诏，才会出现题材特多宫中美人、用器的“宫体”，举凡屏风、香炉或瓜果、美人的服饰之类，当场命题而无从事先预作。既限定题材就可进而限定其事类，以帝王之力敕编《华林遍略》的大部类书，就是为了助长隶事用典之风，并兼作课限评比之用。此类限时之下的限题限韵，及用以评定的雕饰文辞，符合文学游戏的文艺竞赛原则，也符合游戏的时空封闭性、限制性。其规定愈严格愈繁琐就愈能比出技巧的高下、才学的博辩，就如戴脚镣手铐而仍能跳舞一样。其评比结果赏罚立见，所奖赏的从赐酒赐财帛到官爵，输则一方罚酒尽欢，致足乐也。类此文会确是融合竞赛与赌局于一体的高雅游戏，难怪发展到后来诗技愈趋高明就愈觉得贤于博弈远矣，这是南朝较诸两汉、魏晋在文赛规则上较为精致、高明之处。

从游戏说理论考察文学集团的组成方式及其艺术竞赛，即可知其集团活动及其气氛，乃从日常生活的工作世界进入非日常性的游戏世界，所有出场的贵游文人都努力演出自己以求出色。在这情况下当时卓著名声的文士都会被分别招引参与，而文学集团所推动的诸般文坛聚会，自是也形成一时文士所期望进入的社交活动。而集团主为了让游戏更复杂多变，自然也就群才用心，集体设计出许多配套的措施，以之吸引才学之士热切聚集，共同参与这类文事活动。因而每隔一段时间文学集团就会推陈出新形成新典律，其中自是凝聚许多文学玩家的游戏经验，既破坏旧制也创造新规，就这样从永明体发展到宫体诗。如此一再提倡“新变”的创新观念，就是为了创造游戏的新奇性、新鲜感，避免使用陈腐的语言意象而能翻空出奇，这正是典型的文学游戏的艺术准则。原本工作余暇中的游戏，本质上即是一种社交活动，为有闲阶级的社会活动。只是竞艺文士专注于进行一场场的艺文竞赛，在乱世短暂的安定时局中聊以消忧度日，也就无关乎国计民生或生产事业，基本上这是与东晋初过江诸人竞作玄理之谈，其为竞比辩才的处境前后一致。

齐梁诗人即将这种训练规则，由赛前反复实践于赛后日常的艺文练习

中,期待熟练以求在非日常性的余暇雅玩中,能够符合游戏规则而突出其才学表现,如此就可获致社交圈内大家共同的赞赏。这种社交场合的成就动机及实际所得,对一群身处于短暂安定时局内的士人,正可借此游戏放荡其创作心境,消解时代变动中所焦虑的生存处境,其中在表面的诗酒欢会中,多少蕴含有一些苦中作乐、忧中行游的生命况味。所以后人在批判宫体咏物为颓废、堕落的道德观点下,对于这些文学活动常有过度严厉的道德要求,其实并未能真正设身处地考虑其社会文化脉络。基本上作为文学的游戏本就非属生产性,又是当时士人在非日常性的休闲生活中,随俗进入一个讲究休闲文化品质的社交团体,在被鼓励的技艺竞赛中,文人争相登场,亟欲好好地表演自己。此中唯一的游戏规则就是如何开放自己,放荡性灵以融入游戏中,不论其身份是太子、藩王,抑或是文学侍从,都想要在文学竞技场上演出一个作诗好手,这就是当时萧纲为何要特别标举文章且须“放荡”,自由、开放精神正是游戏的旨趣所在。

六、严肃与游戏：文学传统下的两种精神面向

关于魏晋南北朝诗人及其诗的文学特质,从所传承的辞赋以至后来发展完成的五言诗体,早在当时就已明白辨别其源流正变,杨雄所区分的“诗人之赋丽以则,词人之赋丽以淫”^{④8},其后刘勰在《文心雕龙》中多次使用“诗人”与“辞人”,综合析论作家创作时的情志状态,认为“诗人什篇,为情而造文;辞人赋颂,为文而造情”^{④9}。当时刘勰、钟嵘尚不及见宫体诗的大量流行,再加上南朝后半期的文学流变,诗人与词人两种是否真能够指陈创作者的两种情志状态呢?因此今人针对这一系列的文学批评,综合现今能掌握的文学史料,企图作现代诠释,森野繁夫就从文学集团的形成、发展,大别为

^{④8} 杨雄《法言》(台北:台湾商务印书馆,1979年,《四部丛刊》本),《吾子》,页1,总页6。

^{④9} 《文心雕龙》卷七《情采》,页2。

“集团文学”与“个人文学”两大类型；而王梦鸥先生则从文学批评史的立场，指出“士大夫之学”与“贵游文学”两大系统，分别表现“讽喻”与“游戏”的两种文学特质^⑤。可知古今之论六朝诗者已了然其发展大势，由此再申论两种诗人的精神面向，就可掌握这一时期的两种文学风格。

在两种文学传统之下，诗人各自参与文学活动，由于诗人集体参与其中才能带动一时的“文变”：文体与文辞之变。刘勰所说的“文变染乎世情”，确能掌握文学反映世情的“通变”问题。从今人所作的细致观察与宏观考察看，就可解释一个基本问题：当时文评家所一再关注的“通变”、“新变”或是“新讹”、“变创”等问题，是否只是针对文学自身之变，抑或是“世情”之变也对于文人个别或集团的创作活动有所影响？由于钟嵘与刘勰等人在当时虽也习知文学集团及其诗学主张，但由于彼等本身的创作成就及政治、社会的身份地位并不高，因此其文学见解其实并未能对当时的文坛发生多大的影响力。就当时文坛的集团性格言，时人所重视的乃是文学创作本身能否带领风骚，甚至可说在文学史或文评史的整理成绩上，萧统的《文选》或徐陵的《玉台新咏》选集，都由于彼等占有集团主的领袖地位，在当时其序言或选作都比钟、刘二人的力作更具权威性。只是今人多从文评、文学理论的现代立场，才重新肯定二人保存了当时人的文学见解，认为他们以广博的阅读、切近的观察，真切地指出一个时代的审美趣味，因之成为后人理解六朝诗学观念的珍贵资料。

在古今论六朝诗的基础之上，就可从“世变”的时代之变考察“文变”的文体、文辞之变，其间是否只是两条平行线，抑或是呈现错综交叉的互动关系？这就涉及诗人为何“不遇”而辞人为何得“遇”的问题。屈原以至阮籍、陶潜等“士大夫文学”谱系，彼等之所以不遇而兴发其挫折感，乃在所处的时代变化与政治、外交的朝代末剧变有关，为何有的可以被称为“个人文学”，

^⑤ 详参森野繁夫与王梦鸥先生前引书。

就在这些“个人”被迫或不得已选择游离于体制之外,就是非“常世”的末世情境迫使有些诗人自我放逐,在困顿之中借由自我追寻而努力创作,企图建立一个心灵上的理想世界,造就了名士必有名题的文学成就。相较于此则辞人之得预于文学集团者,都是处于乱世中短暂的偏安政局,帝王藩主借由养士礼士,期使天下才士尽入笼络中,故一时名士的政治动向多是向权力中央趋进,成为体制中人而能导从天下风尚,因此这些艺文训练完具、诗艺表现出众者,就缺少了不遇文士的游离经验,也就较少个性上的自觉及才性上的孤特独立,被目为辞人者既投身于集团性的社会活动,也就力图完成文雅的任务,故是在办公余暇为帝王藩主主导了一时的文化品味,可说君臣相匹配引导了一时的世情。

根据“文穷”是否有助于文学创作的问题,就可理解士大夫个人所遭遇的处境之穷,乃激发其创作的心态,因而列诸“为情而造文”的抒情传统,从杨雄之始论“情”与“文”的关系,历经陆机的“缘情”说,然后钟嵘、刘勰等人奠定了中国诗学的情境论。此乃缘于当时在诗歌创作上,实已累积了有利的条件,产生了一批质量俱佳的游览、行旅等山水、田园诸作,根据这些逐渐成形的文学品味才能得出审美经验上的“滋味”说,进而出现了“神思”、“物色”等有关情景交融的美感理论。从这种理论后于创作的关系,可知文评家所建立的诗学需须观览众多的作品之后,始能建立一套关涉创作心理及鉴赏心得的理论。这些具有里程碑意义的文评大作,乃是经由一段长时期的发展,累积了众多作家的实际体验,真正把握至为精微的美感状态,才完成总结了诗人在创作活动中所表现的精神面向。

中国诗学的抒情论开启了创作活动的理解,基本上符合了哲学思维的同一发展趋势,都是属于宇宙论模式,从早期“气”的感应之理论物与人的交感状态,建立了人与宇宙、自然间相互感应的神秘体验,进而灵活运用了两汉盛行的气化宇宙论,转用于语言、文字上,表达了情感有感于物的体验。在这一基础上后出的诗论家就不再申论气如何感动人的问题,而进一步探

索“情”与“景”如何交融、合一的美感体验。基于阴与阳、内与外的相对思维，大小宇宙间的对应关系表现在创作论上仍不脱离这一思维的习惯，就会注意情与景的内外关系：“情”是内在的，常与“心”、“志”、“意”等参互使用，从主客相对关系言，就是“主体的心”；至于刺激“情灵摇荡”的景、境或物，就是江南地区的山水、田园激发诗人的新感性，在二分法上就是“客体的物”。这类主、客体的美学思维是现代的西方的，而在中国的思维方法上则应说是：外在的景物与内在的情思接遇、交融，这就是“神思”的神妙、神秘美感经验。因此在这一时期所用以区别诗人与辞人的情、文关系，所说“情”的抒发（抒情）就包括了言志、咏怀及讽喻等文学主张，“诗人”在“个人文学”的成就上已足以提供六朝诗建立其抒情传统。

在文学家的个性自觉中，“诗人”之所以为诗人者，就在其有驾御文字的特强能力，故能真实表现其内在情感的感觉，这就是“造文”的真谛，“造”即是创造、创作，不同的名题在不同名士的创造活动中，分别展现其个人的独特风格。从曹丕《论文》起，就强调不同文体的美感表现形式各自有异，诗人之所以有创变其体的自觉，就在创作上自行找到契合于情的语言，如此情与文若合符契，也让文评家分别流品时有所依据。其中实已触及创作的微妙心理，陆机已注意“文——（意）——物”之间的表达是否相符相称的关系，从创作论思考如何表现才能使情文合一。就如诗人观物所及的山水、田园，甚或虚构性的想象仙境，都要经由文字符号才能完满具足地表现，始算完成一种直觉性体验，如此就一再考验作家模山范水的诗技。所以刘勰针对作家的苦心说，“近代以来，文贵形似”^⑤，而钟嵘则一再提出“巧构形似之言”，用于解说写景、咏物所需的文字技巧需形似所模写的对象，如此地关注语言意

^⑤ 《文心雕龙》卷一〇《物色》，页2。

象的表达技巧,所谓究的就是如何符契其深受感动的情志^{⑤2}。

根据当时文评家所建立的诗学理论强调所缘之情、所抒之情即是诗人有感于景物而抒发内在的情志,因而魏晋的世变、世情对于名士之创作,在名题上就有真切如实的反映:不管是人与他人、他物或人与自我的关系,抑或是人与超越性的存在及世界(如游仙),都可刺激其丰富的想象力,使神思运行圆满表现其审美体验。故这种创作态度是严肃、认真的,士大夫文学、个人文学所表现的人生态度也就特别严肃而深刻,这是名士之所以读骚而形塑其人格特质,在文学表现上也师承屈原抒情而寓托讽喻的文学特质。缘于世变引起名士在个人去就上易生嫌疑的危机而导致生存的焦虑,有些既想避世却又不免坠于尘网的,就只能隐喻表达其不遇的挫折感,将独创性的香草美人演变、创新运用于山水田园或仙道神话的奇幻事物,都是不同时期名士表现其个人情感的象征物,因此隐喻以讽即是中国讽喻传统的建立。在这些象征系统所隐藏的意象群之下,不管是忧类或游类所表达的“情”,如《文选》赋部的“哀伤”类列有陆机的《叹逝赋》之作,即是反映生命无常、时间消逝的哀伤——吉川幸次郎称其为“推移的悲哀”^{⑤3};而诗部哀伤类则列嵇叔夜《幽愤诗》,及曹子建、王仲宣、张孟阳三人的《七哀诗》,则是直抒人生的哀伤诸事。“哀伤”者正是这一诗题与哀逝有关,既明揭为题亦为诗中的主题,而表达方式则是直接流露其情。士大夫文学的抒情方式,大多数是其情应发而未能发,故隐忍而郁悒于心,这就形成一种情绪上的“孤独”感。

斯波六郎就曾以“孤独感”总括其读中国名诗人的整体印象^{⑤4},此即是“心有郁陶”的郁悒、不得志。孤独在心理学上实为心情的不满、不平而无从

⑤2 廖蔚卿《从文学现象与文学思想的关系谈六朝巧构形似之言》,《中国古典文学论丛:诗歌之部》(台北:中外文学月刊社,1976年);王文进《论六朝诗中巧构形似之言》(台湾师大国文所硕士论文,1978年);蔡英俊《比兴物色与情景交融》(台北:大安出版社,1986年),页190—221。

⑤3 吉川幸次郎《推移的悲哀》,《中外文学》第6卷第4期(1977年9月)。

⑤4 斯波六郎《中国文学における孤独感》(东京:岩波书店,1958年);林文月《陶谢诗中孤独感的探析》,《山水与古典》(台北:三民书局,1996年),页63—93。

自我表现,又独自承担情绪上的压力,若较诸寂寞的轻微孤寂与哀愁,就特别具有心灵上一种强者的自我承担,故名士即将其忧郁、孤寂等复杂情绪总体表现为“孤独”。从诗人所祖述的屈原起,就因身处于“变”的世局中而有“文穷”之感,这种写作所要抒发的乃生命情境的穷困,正是魏晋名诗人共同的生命体验。在这段时期诗人亟想遂行其隐遁之志,但真能成为隐逸中人的并不多,通常只是一种心向往之却未能达成的愿望,就像屈原只能期望回车复路,想重返家乡以疗伤止痛;多只能如陶潜躬耕于南山下,却仍停留在“人境”的边缘,只是有限度地游离于政治权利之网外,而并非真能隐遁避世成为隐逸之士。事实上大多数的文士依然是身处尘网之“变”中,故常会在诗中表达其身陷尘网中的孤独,如此举世滔滔中的独醒才是真孤独。类此勇敢而正面地面对穷困的生存处境,即是生命态度上的一种“严肃”,乃从体制中游离而出需孤独面对自我,因此就会从人与社会、人与他人的关系,转向沉思人与自我,因而才有抒情咏怀的表现。此时所有的山水、田园或是飘渺仙乡皆着我之色彩,所咏之怀所抒之情也正是写作表现上的“严肃”。故郭璞写游仙就有仙隐之语,陶潜也有符合田园生活的清淡、朴质语言,而谢灵运为了形塑其山水诸景及所悟之理,也自有其字质密致的语言风格。凡此都是诗人为了排遣其生存处境的穷困乃借由外境以激发强烈的孤独之感与忧郁之情,优秀诗人即各自忠于自我的感觉,最终才能在自己的作品中使用一己的语言意象,并塑造其一己独特的精神面貌。类此个性自觉所形塑的人品并及于作品的个人风格,即可谓文学创作上的一种“严肃文学”。

相较于此,贵游文学之所以被认为属于“为文而造情”一类,就在其只将文学写作作为衬托社交生活的高雅气氛,此乃缘于文学集团鼎盛的时期都是政治暂获安定之际,帝王藩主雅好艺文或附庸风雅,就充分运用岁时节庆或公余闲暇的时间游集赋诗。凡得预其游者即多为政治际遇上得意的文士,其实际人生难免较少不遇之感,何况当场赋诗或平常所作常以符合其文体、文辞规律为准。一般说来文学作为交际的雅事,有时尚可因应彼此交情

而有真感受,如公讌、祖饯及酬答诸题,其中文佳者仍可表达人我关系的人生实感;至于南朝贵游流行咏物或宫体成风,将所咏所写的对象视为描摹刻划的物件,所依准的就只是“游戏”规则,在题材、写法与时间上都深受课限的情况下,这样的限时交件之作,其心灵上的感觉自是也无法完全自由地抒写。故其遣辞用字及声律事类的限制性,就只是“为文”的认真、严格,这是游戏中遵守规则的认真,相对就比较缺乏生命态度的严肃性。就贵游诗人“造情”所形成的感觉言,文学游戏自是贤于博弈、歌乐,但是所追求的如果过度着眼于形式上的“文贵形似”,其偏极之弊就会演变为竞趋雕饰繁缛的文风。各时期的文学集团都急于表现一时新变的风格,并非完全关注语言本身的独创性,基本上只是为了符合新规则下所流行的时尚,这只成就了文字游戏、笔墨游戏而已。

魏晋诗人深知文贵通变,需要在时代之变中缘情所需而“变创”其体^⑤,而齐梁诗人则是在相对稳定的时代风尚下,制定集团文学内所共同遵守的文学规律,所追求的只是集团之间彼此不同的文之新变而已,如《梁书·庾肩吾传》即说:“齐永明中,王融、谢朓、沈约文章,始用新变。至是转拘声韵,弥尚丽靡,复逾于往时。”此类新变正是文学游戏所追求的,常表现文字上的雕缛文风,当时的集团中人既不满一些谢灵运体的拟作,也无法在宗教经验上创新游仙旧题,故想要“变”就只能从贵游狭窄的休闲生活中取材,并相约订出严格的文学新规则,势必就走上新变、新讹之路。在萧家兄弟所主持的文学集团中,萧绎为江陵文学集团的领袖,就习于与集团文士以古为尚;而萧纲则领导高斋学士进行宫体的新变,并为集团的游戏行动提出新思考新方向,在给儿子大心书中即说出有名的一段话:“立身之道与文章异,立身先须谨重,文章且须放荡。”是为古来游戏说的张本,立身谨重即是日常生活所规范的道德、工作伦理,也就是日常时间内的行为规范须遵守严肃、谨重的

^⑤ 详参拙撰《郭璞〈游仙诗〉变创说之提出及其意义》,见本书页51—79。

准则;而文章、特别是贵游文学则被认为只是非日常性、非生产性的游戏,在时间之流中所区隔出来的休闲时间应是自由的、无关心的,从饮宴的放纵到创作的自由投入,游戏使之进入自由自在的状态中,在忘我中表演自己。这种自由自主之极致即为“放荡”,即是“游戏”精神所高悬的狂欢,如孔子所说的节庆中“一国之人皆若狂”的狂文化,是为心灵、行为松弛至于放纵、疯狂的至极之境^{⑤⑥}。萧纲就是对于传统的消遣、娱乐的游戏说深有体会,又以集团主的身位为其宫体诗的新变提出辩护,就大胆地赋予文学创作冲动的一种创新之说^{⑤⑦},成为中国审美观中卓具创见的美学见解。

从艺术创作的起源考察,不论士大夫文学抑或是贵游文学本来就都与“游戏”有关,都是工作正业之外的余暇,提供了创作行为所需的自由时间。只是不同时代不同诗人游戏的情境各异,在常世与末世(世变)中,对于游与遊的精神义谛,也就相应表现为各自不同的精神面向。屈原本身既入于博弈、文娱,又能从中游离出来,才能创造出“严肃”的文学;而宋玉以下虽则心仪屈原其人其作后,却耽溺于文学游戏中,而徒以“讽喻”自掩而已。六朝诗人传承两汉以来的两种文学传统,也分别表现为两种不同的创作态度,如此就形成各有异趣的精神面向。文学艺术本质上都是从“游戏”发展出来,这是一种文化的根源所在,只是在其后的历史发展中,游戏也在不同的时代情境中发生变化,而被赋予人所自为的意义,就会发生不同的变化及所赋加的价值意义。就像魏晋与南北朝的诗人虽参与同一文学游戏,却表现为两种不同的精神面向,这就须视其所处的创作环境而后才能各自调整其因应之道。

^{⑤⑥} 详参拙撰《由常人非常——中国节日庆典中的狂文化》,《中外文学》第22卷第3期(1993年8月),页116—154。

^{⑤⑦} 有关“放荡”论的讨论,日本学界有林田慎之助、森野繁夫的讨论,清水凯夫在《简文帝萧纲“与湘东王书”考》有综合的考论,韩基国译《六朝文学论文集》(重庆:重庆出版社,1989年),页169—189。

创作态度上偏于严肃的名士也擅于游,就如道家中人所理想的逍遥游,乃是心灵在山林皋壤、田园仙乡作“游心骋目”之游,所游者在心,自由自在、不受拘束而契合其生命情境,故目之所骋所游的自然景象需能符契其当下的心境,是为创作心态及表现手法上的“严肃”。集团诗人之游则所游者偏于迹,乃自放于行迹上的嬉戏游玩,所课限的社交场所(空间)、限时交卷(时间)的艺术竞赛,也课限了真正的创作心态。在放纵的饮宴吃喝之后,酒与性的松弛作用适足以“放荡”其心,此时当前课限之“物”即为美物、美人,虽足以激发其无碍、无限制的想象力,作为心情放荡之极,却非真正的自由无碍。这种文艺性社交舞台让登场演出者,充满了竞赛的紧张、刺激,一字之奇、一韵之巧都是游戏,但其竞争所计较的只是诗技之奇变。就是这种过于突显嬉戏的游戏格局,使贵游文学成为消遣、娱乐的工具与技术,工具化、技术化所表现的正是辞人所深深陷溺其中的文学游戏。如此以游戏始以游戏终,放荡其心消遣其行,在世变日亟的末世气氛中,诸如此类沉湎于诗、酒的创作心态,在诗技上虽是重雕缛、讲声律,所突显的都着重某种感官上的满足,而在写作心态上的偏极之弊,就可能如陈后主者之流于堕落,就难免予人某种“颓废”的感觉,这是“游戏”说延续发展至另一偏极,可能成为颓废的审美主张与美感表现。这些集团辞人处身在末世将至之前,表现为一种创作心态及精神面向上的颓废,文学所染的就是世情的衰气,刚好可比照末世多变中处境穷困的诗人,在困厄之中激愤其严肃的精神风貌。两者之间适巧成为一个绝佳的对照,正可用严肃与游戏突显其不同的精神特质之处。

七、结 语

从诗史考察六朝这一段汉赋与唐诗之间的过渡期,在两三百年的动荡不安中,就文学成就言,六朝诗人的整体表现在诗体的运用、类型的开拓乃至诗学的建立上,都有颇费心血的艺术表现。如果说中国诗的特色是抒情

美学^⑤，那么六朝时期的创作与理论正是初步完成的一个阶段，在这一阶段从“个人文学”到“集团文学”，再次经历“为情而造文”到“为文而造情”的演变。这种违反了文学进化的现象，应是与六朝特殊的世变之局有关。前半期作家处于“世变”之中，其个性的自觉表现为独立创作，造就了六朝“严肃文学”的艺术风格；后半期则反而表现为集体讲究“形似”的雕饰技巧、“宫体”的题材新变，而被后人批评为颓废、堕落的乱世现象。这两种殊异的文学历史现象，从诗人的文学生活及其艺术活动理解，南北朝的文评高标“通变”的压力，藩王领导的文学集团就标榜其“新变”的表现方式，这是从世变的“非常”时代理解末世、季世的文人。而前半期诗人则不能不“严肃”面对生命，将其严肃地表现于创作；后半期辞人却不得不因应世变频仍中短暂偏安的时代环境，参与集团内“游戏”性的文学竞赛。两者之所以会有迥异的表现，都是非常时局促使其各自展现，成为殊异的非常行动。从此理解“抒情”与“造情”，则其中所表现的悲哀、孤独与放荡、颓靡，都有其历史宿命的不得不然；只是作为巨变时代中的文人，既是生存在特定的时空中，也就不不得不接受特殊时势的特别安排。由此足以论证“世变”与“文变”确有其因果关系，就可理解非常时代的季世、末世情境，朝代末文人既可借由文学表达其内心的不安与孤独；而集团活动的游戏情境，也可使一时文人表达其苦中及时行乐的消遣之趣，形诸于诗就是严谨格律中透露些许颓废之美。如此形成了六朝的诗人与辞人谱系，在创作心态及其作品成果上，分别呈现为“严肃 > 游戏”与“游戏 > 严肃”的两种精神面向。

在创作过程中作家是否能真实表达其生命感，就端视其如何展现外在与内在的精神面向，原先即是源于工作余暇的“游戏”，其后的发展既可以是偏于心境上，也可以只停留在形迹上。如果个人“游心”于景物，乃是情之自

^⑤ 这一说法为学界普遍的看法，如陈世骧《中国的抒情传统》，《陈世骧文存》（台北：志文出版社，1972年）；蔡英俊《比兴物色与情景交融》，同^②。

然投射，则当下所反映的应是不同情境的生命实感，故不遇与文穷的穷困之境，常使寓目骋心的山水田园也如实表现其心境：孤独、寂寞或忧郁，这种真实的生命感在名士的创作中，就常成为一种严肃文学因遭遇世事多变的末世时局，就常会逸出于日常体制，也逸出于惯常的余暇消遣，而真正痛感生命无常、人生孤独，就会成为天地间感应内外后情景交融的生命境界。所以纵使曾身为文学集团领袖的庾信与王褒，在北周的晚年虽得遇于主却不遇于时，就会诚挚平实地抒写生命流离的真实之感^⑤。而将文学完全视为游戏者，若是固限于生活余暇的消遣性娱乐性，就只流于艺文集团的竞赛玩乐，终而沦为技巧化、工具化的夸耀，尤其华灯明烛下的美人、物件一旦沦为吟咏的摹写对象，所作就倾向于为颓废之趣、病态之美，如此就在创作心态上表现为偏极的“放荡”倾向。诸如此类的特异表现中到底隐含有多少深层的时代意义？由于六朝的世事多变，王朝仅能短暂承平，为时多不长，这种随时覆巢的不安全感，何尝不是乱世文人借机放荡其心境这样的无奈，也是世变中另一种惶恐心境的曲折表现。在朝廷更迭快速之际，一时文人一再出处于南朝的不同朝代，甚至流移于南、北朝之间，如此时局又何尝能安？故贵游文人只是表面上的身份得遇，心却常有不遇于时的感觉。所以贵游在新咏中细味其生平所作，其实也难掩其哀情的深沉悲哀，故颓废、放荡也者实是世变日亟中的暂解我忧，同情地理解贵游文人的其生平行事何尝不是另一种生命无奈的况味。

今人或历代并非处于同一时代情境中的文评家，若能同情理解及此，其实也就大可不必过于滥情或苛责这些个人或集团诗人，终究任何个人都有可能处身于非常的变动时代中，也难以完全逸出时间之网，如此则“严肃与游戏”也只是一体的两面而已！若是出生、活跃于魏晋，文人的集体活动就

^⑤ 清水凯夫著、韩基国译《庾信文学》、《庾信小传》及《王褒传记与文学》，收入《六朝文学论文集》（重庆：重庆出版社，1989年）。

难免会集中于玄谈名理,所进行的乃是名学论辩的言辩竞比,成为概念细腻而繁琐的一种名家思维游戏,在论辩游戏中也能严肃表明其政治、思想立场。此时集团的赋诗交际就限于少数文人,尚未能风行一时而突显其流行性,所以优秀诗人身在时代骤变之下反而有机会自由抒写其真实的时代感。等后半期名理之辩不再盛行于时,好文的君主、藩王就继踵前王而积极提倡诗歌文学的集体游戏,所着重的是艺术技巧的竞比玩乐,也如名理名家一样,所玩的是各题在诗技上的严格繁缛,在玩乐中也同样能突出名诗家的语言艺术成就,使之掌理统领一时代的文坛风骚。六朝前后相互辉映的两种游戏,都能吸引一时文人热烈地参与,当时文人也都借此表现共同的文化习癖及个人风度。由于他们过度热衷于流行性的社交活动,故玄理与艳诗都因不符末世之中理应忧世济民的士大夫抱负,就被正人君子认为这种玩家所玩的游戏都未能直接关切时代的共同苦难,故历来史家、理学家基于正统史观或道德理念,都对这种表现给予负面的历史评价。

相较于此在这段期间内凡能够反映世变的末世之情的,不论是勃兴于此期的道教或新输入的外来佛教,都在玄理之外另有其宗教思想的突破意义;而文学史上的“个人”型诗人也因其创作自觉、态度严肃而一再被史家所肯定,如当时评价并非上品的陶潜就倍受重视。由此可见文学趣味的转移,在当时与后世不同时代的好恶及评价就各有不同。大体言之,严肃文学确是比较能够经历时空的考验,使独立创作有成的诗人较受今人的喜爱;而一时流行于集团游戏的小众文学,则时移境迁之后就只能在文学史上聊备一体。其实齐梁以下长期实验的诗技与新体仍有其意义,即有诸多启发唐代诗人之处,其声律、用典的严格、周密加速了唐诗的快速成熟,故新变的文学典律仍是有其不可磨灭之功。不过“严肃”与“游戏”即代表了六朝诗人两种不同的创作心态及其作品特质,无疑地在历史的评价上,严肃的“诗人”终究优于“辞人”的嬉戏玩乐,此乃两种表现经历时间的试炼之后自会形成的文学印象,可知文学史家及文学批评史所订定的标准,并非一定是为了追求文

学历史的真相,而是混合了文学评价与道德评价当作历史评判。因此处今之世申论这一时代世变与文变的关系,也就不能不理解其中自有古今之异、时空之别,这是为何文学文本可以一再被解读的原因,后人总是期望能重新发现其新意。这也是从世变角度观察这一文变课题的乐趣吧!

(原刊衣若芬、刘苑如主编《世变与创化：汉唐、唐宋转换期之文艺现象》，台北：中研院中国文哲所，2000年，页1—57。)

后 记

“忧与游”在我早先所出的论集中是学界同行最感兴趣的书名,基本上这是针对游仙诗、涉道诗等所选择的一个主题。1978年,我在罗宗涛先生的指导下完成博士论文后,就发现,王梦鸥先生当初所指示的这一研究方向乃是一个大可开拓的学术领域。固然,在游仙诗研究方面多少还有学术同行,但在其地方面则完全靠自己努力地开拓,因为其中涉及一个宽广的学术范围,需跨领域而为之。这一次的再整理出版即是一个总的回顾,首先是最早的习作,即《六朝道教与游仙诗的发展》、《唐人游仙诗的传承与创新》、《六朝乐府与仙道传说》三篇,前两篇是将博士论文重新改写,后一篇则略作增补;其中所努力的就是增加了道教文化的相关背景,只是略加开展,仍未达到理想中“道教文学”的目标。

为了走出博士论文之限,最佳的方法就是要“舍”,舍弃、舍离中文学门所习惯的传统的阅读范围,不要再限于文学的领域,而应努力向《道藏》中丰富的材料开进。虽则如此,有一些基本功夫仍颇重要。在博士论文写作期间,我已有通读全魏晋南北朝诗、文的经验,深知若要持续进入唐人的世界,

这种基础功夫仍在全唐诗、文的普遍阅读；纵使《全唐诗》等后来已数字化，也仅有检索之便，只有通读全唐诗、文才易于发现更多的问题。其次，就是应扩大对海内外前贤时彦等学术同行的研究的关注，这样才能发现有哪些课题已被提出，还有哪些犹可挖掘。在此期间有一件值得纪念的事情，就是当时经由 Bokenkamp 教授之介，我与 Edward H. Schafer 教授通讯，在阅读他有关曹唐《大、小游仙诗》的大作之后，决心依据读《藏》心得再加以扩大研究。收录于此的两篇曹唐研究，即可作为纪念前辈之作。我当时蒙他寄赠诸多杂记，从中可见其治学的兴趣及眼光；也深知亟需另辟蹊径，才能对“道教文学”深有所得，本论集有些持续开拓的新课题就是这种抉择下的成果。

根据从道教文化的角度理解全唐诗、文的这一方向，我当时首先完成了资料的解读，在通读《全唐诗》、《全唐文》后所累积的资料卡，大约占了一整个书架。我当时即选用了自己较感兴趣的题目进行研究，有一些则准备有空时再深入探讨；后来发现学界同行如孙昌武教授等也有同一兴趣，并完成了精彩的研究成果，这是可纪念的一段学术因缘。由于我当初在大学任教，仍以文学教程为主；后来转入中研院任职，研究的课题就较为宽广，乃在一年一次的评鉴机制下，被鼓励多采取论文的写作取向，而不容许如博士论文写作期间假我数年以成一专书。所以，我就先设定了问题取向，而后再依计划一篇篇处理，其中就有“道教文化与唐人社会”的大方向，如收入本论集的《唐代公主入道与〈送宫人入道〉诗》、《唐人葵花诗与道教女冠》及《仙、妓、洞窟》三篇，即是将论述的焦点集中在道教与唐代社会、文学之间所发生的关联上，其中就涉及女冠制的道僧格问题。当时既已发现，这不只是一个具有女性意识的性别课题，也是一个关系道教文化与中国文学的问题；不过，当时性别研究、女性主义初兴，所以这三篇都是重在提出其基本论述，而更深入的探讨则有待开拓。

持续读《藏》之后最有心得的就是仙诗、仙歌与颂赞灵章。博士论文完成之后，我除了持续关注身体修炼与身体文化之关系，便开始拜入道教之

门,主要是先学习经忏的诵念,就发现,闽台一系的道坛经本、唱本都还保留着对六朝时期古诗的使用,如朝科中的颂赞、步虚词等。因此,我认识到,这种田野调查(field study)与科仪实践(practice),乃是经典文本(text)、历史文献(history)之外亟需关注的领域。目前,这几乎已是道教汉学界的共识,先是法国,后来的日本学界也是如此。故投入此一领域后,我才感觉到道教是活的文化传统,对于理解《道藏》中的斋醮科仪大有帮助,因而决心带着学生读《藏》并从事田野调查。在“国科会”的资助下,我曾与研究助理林帅月女棣对六朝各派的道经展开搜罗,从中整理出多达数百、近千首的歌、赞、咒等,可补逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》之不足。《仙诗、仙歌与颂赞灵章》这篇文章就是该项目的全面性的总论,而帅月也如期完成其博士论文。近来,我亟想借由数字化之便再行增补,然后加以解题、简注,出版这一部诗歌史料集,既可补前修之不足,也可资研究、实践道教科仪者之参考。本论集所收的《孟郊〈列仙文〉与道教降真诗》一文,即是一个明显的例证,从科仪实践及仙歌出世的角度论证可知,孟郊《列仙文》实非戏文,而是有如表演般的一种仙歌酬唱中的唱辞。

这部论集乃是我从事道教文学的成果之一,除了最后一篇《严肃与游戏》为晚近针对非常性的闲暇而作,乃从六朝文人的文学活动的角度加以论述外,其他各篇都是针对了与道教相关的诗、歌、赞、颂等不同的韵文体,将它们放在道教的历史文化脉络中论证;故可与另一册专门研究小说叙述体的论集《仙境与游历》并观。两部论集探讨了两种文类,处理了中古时期道教文学的诸多面向。中国诗歌传统一向注重抒情,近代的诗学研究也特重以抒情为主流的论点;而通过研究道教的仙歌、赞颂,却可发现另有降真、科仪的文化脉络。而早期文人的歌咏既已擅于运用道教神话、典故作为象征,都与纯粹抒情之作有所异趣;其中,特别是诗经之颂演变为道曲之颂,即对于诸天圣众进行赞美的诸作,流传至今,犹幸存于道教科仪中。这种研究经验确是大大异于以抒情为主流的传统认识。我将多年来的研究成果汇为一

集,期望能为中国诗史增加另一章,而不只是为全魏晋南北朝诗的研究略作补遗而已;也希望通过这样的尝试结果,能为制式化的文学史论述增补“宗教文学”的新一章,如此文学史将更为完整、周全;最后,则是希望以此为基础为道教文学史的完成预作准备。