

传统小说与小说传统

陈文新 著

武汉大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

传统小说与小说传统/陈文新著. —武汉:武汉大学出版社, 2005. 5

(红烛学术丛书)

ISBN 7-307-04551-6

I. 传… II. 陈… III. 古典小说—文学研究—中国
IV. I207.41

中国版本图书馆CIP数据核字(2005)第033828号

责任编辑:陶佳谔 周善斌 责任校对:黄添生 版式设计:支 箭

出版发行:武汉大学出版社 (430072 武昌 珞珈山)

(电子邮件:wdp4@whu.edu.cn 网址:www.wdp.whu.edu.cn)

印刷:湖北恒泰印务有限公司

开本:880×1230 1/32 印张:9 字数:255千字 插页:1

版次:2005年5月第1版 2005年5月第1次印刷

ISBN 7-307-04551-6/I·283 定价:19.00元

版权所有,不得翻印;所购教材,如有缺页、倒页、脱页等质量问题,请与当地图书销售部门联系调换。

上 编

文言小说研究

一、加强中国文言小说的辨体研究

提出“加强中国文言小说的辨体研究”这一命题，是基于一个众所周知的事实：20世纪中国文学学科的确立，其依据是西方的文艺理论。我们根据这种理论将文学作品区分为诗、文、小说、戏曲等四大类别，建立了中国文学史基本的叙述框架。如果放弃这种分类，中国文学史作为一门学科的基础就会发生动摇。值得注意的是，这种分类在带来显而易见的好处的同时，也带来了显而易见的缺憾，即：中国古代的文体分类与文学概论的四分法并不完全吻合。换句话说，四分法所强调的文体特征与中国传统文体固有的特征实际上存在相当多的不一致之处。比如，我们将六朝骈文、唐宋古文和明清时期的小品文都划入散文一类，而三者的体裁特征是大不相同的：骈文以抒情为目的，以写景和骈俪辞藻的经营为表达上的特征，轻视说理、叙事和人物形象的塑造；古文以说理或寓含真知灼见为目的，以论说和叙述为表达上的特征，通常排斥或不太注重写景及骈俪辞藻的经营；小品文在忽略骈俪辞藻的经营方面虽与古文相近，但小品文并不重视说理，并不致力于思想的深刻，它着力表达的是一种情趣，一种情调。当我们面对这三种传统文体时，如果不注意各自的体裁特征，而一概以现代散文标准来加以衡量，就无异于张冠李戴，不可能作出恰如其分的评价。又如，我们将诗（古诗、近体诗）、词、散曲都划入诗歌一类，而三者的差异之大出乎许多人的想象之外。就题材选择而言：中国的古典诗（古诗和近体诗）以面向重大的社会人生事件为宗旨，私生活感情是受到排斥的题材，宫体诗和香奁诗即因以女性为描写重心而成为众矢之的。与古典诗的题材选择形成对照，词的题材重心则是私生活感情，重大的社会人生题材反而被认为不宜用词来写，或者，在用词

来处理时必须予以适当的软化，如苏轼《念奴娇·赤壁怀古》在写到周瑜的风采时有意用“遥想公瑾当年，小乔初嫁了，雄姿英发”来加以点缀，即属于典型的软化处理，其风格与刚性的诗存在显著区别。散曲的题材重心是“隐逸”和“风情”，其“隐逸情调”与古典的山水田园诗有相通之处，其“浪子风流”与恋情题材的婉约词有相通之处，但相互之间的差异仍不容忽视。一般说来，古典的山水田园诗和婉约词注重表达上的含蓄，而散曲则以“说尽”、“老辣”为主导风格，讲究含蓄就不可能成为散曲正宗。这一类情形表明，我们没有充足的理由拒绝诗、文、小说、戏曲的文体分类，但在具体的研究过程中仍须留意中国传统的文体分类，否则就不可能对中国文学产生同情之了解。事实上，以往的古典文学研究，因忽视中国传统的文体之“辨”而导致的种种弊端已经非常严重，文言小说研究即是其中问题较多的领域之一。

在中国古代文言小说的研究中，忽视辨体的一个典型表现是：一部分学者简单化地以人物形象、故事情节和虚构这三大要素作为成熟小说的充足条件，当他们清理小说史时，理直气壮地将唐以前许多哲学家（子）和史家（史）的作品视为成熟小说或传奇小说。这种情形从“五四”以来即绵延不绝，早年的胡适就曾高倡此论，胡怀琛等学者相继应和，而20世纪80年代以后，更出现了一种明确的观点，即认为传奇小说史要从先秦写起。有些学者提出：《庄子》中的《盗跖》、《渔父》、《说剑》等篇，《战国策》中的“苏秦以连横说秦”、“邹忌讽齐王纳谏”等篇，《孟子》中的“齐人有一妻一妾”等篇，都基本符合成熟小说或传奇小说的标准。这些学者的思路是：所谓成熟小说，即一个有一定长度并塑造了人物形象的虚构故事；传奇小说标志着中国小说的成熟；先秦《庄子》的《盗跖》等篇基本符合成熟小说的标准，所以传奇小说史要从先秦写起。其阐释盲点在于：忽视了传奇小说与子书、史书之间在文本宗旨和叙述方式上的重大差异。

子书和史书（尤其是子书）也不免讲述虚构的故事，如《孟子》中的“齐人有一妻一妾”，《庄子》中的《盗跖》、《说剑》，《尚书》中的《金縢》，《战国策》中的“邹忌讽齐王纳谏”，等

等，但它们与唐人传奇之间的区别不容忽视。其一，文本宗旨不同。如明代胡应麟《少室山房笔丛·九流绪论下》所指出的那样，唐以前并非没有虚构之作，但一般只存在于三种情况中：一是六朝志怪的“传录舛讹”，并非有意虚构；二是庄列等哲学家，借用虚构的故事来阐发某种理论；三是屈宋等辞赋作家，以虚构的情境来言志抒怀。而唐人之热心于虚构，却不属于这三种情况：与六朝志怪之“传录舛讹”不同，唐人乃“作意好奇”，有意虚构；与庄列等哲学家不同，唐人虚构故事主要不是为了阐发某种哲学见解或人生见解；与屈宋等辞赋作家不同，唐人虚构种种奇幻的情境主要不是为了言社会公共生活之“志”。一句话，唐传奇作家之热心于虚构，其动机不同于六朝志怪作家、庄列等哲学家和屈宋等辞赋作家，他们的目的是获得一种幻想的乐趣，即虞集《道园学古录》卷三十八《写韵轩记》所说的“娱玩”。服务于这样一种文本宗旨的虚构，才有资格被视为“有意为小说”。这表明，虚构虽然是唐人传奇的一个重要特征，但虚构并非唐人传奇独有的一个特征，我们不能笼统地指一个虚构的故事为小说，而忽略对其体裁归属具有重大影响的文本宗旨。其二，子书和史书处理故事的叙述方式与唐人传奇存在诸多显著差异。比如，史家只能采用第三人称全知叙事，而不能采用第一人称限知叙事（因为史家不是事件的当事人）和第三人称限知叙事（因为史家在理论上必须是全知的，限知叙事表明叙述者只了解局部信息）；史家不能描写景物（因为史家关注的是社会生活）；史家不能迷恋骈俪的辞藻；史家不能选择与天下兴亡无关的日常生活事件（因为史家的职能是“究天人之际，通古今之变，成一家之言”）。与史家不同，唐人传奇大量采用第一人称限知叙事（如李公佐《谢小娥传》）和第三人称限知叙事（如裴铏《传奇》），大量描写景物（如李复言《续玄怪录》），大量采用骈俪的辞藻（如裴铏《传奇》），大量描写无关天下兴亡的题材，如恋爱、豪侠、隐逸。从这样一些情况看来，一个完整的故事（即使是虚构的，如《战国策》中的寓言）并不一定有资格成为传奇小说，传奇小说在题材选择和叙述方式上有其特殊的追求。同样是记叙一件事情，史家和传奇小说家的态度与手法存在诸多不

同。而这里我们要着重指出的是：第一人称限知叙事、第三人称限知叙事、景物描写、辞藻经营、无关大体的浪漫情怀，所有这些，从子、史的传统中找不到依据，其源头只能从中国传统的辞章如赋和骈文中去寻找。比如，蔡邕《述行赋》采用第一人称限知叙事，宋玉的《高唐赋》、《神女赋》写人神之恋，吴均《与顾章书》、《与宋元思书》以清新明快的写景见长，而所有这些作品都注重音律色彩。如果中国文学中只有子、史的叙事传统而没有赋和骈文的修辞传统，就不可能孕育出唐人传奇。中国传统的辞章在传奇小说的发展历程中起过不容忽视的作用。在厘定唐人传奇的文体规范时，我特别强调“传、记的辞章化”，即旨在揭示这一事实。而这一事实，胡适、胡怀琛这路学者都没有注意到。其学术视野被西方小说理论给屏蔽了，只能看见人物、故事、虚构三要素及与此相关的子、史的叙事传统，而看不到传奇小说与中国传统辞章的深厚血缘关系。

在中国古代文言小说的研究中，忽视辨体的第二个典型表现是：一部分研究文言小说的学者，在阐释传奇小说和子部小说（笔记小说）时，简单化地采用同样的标准来衡量其成就高低：故事是否曲折？人物是否鲜明？描写是否细致？以这样的标准来看《世说新语》，于是《世说新语》只能算是小说的雏形；以这样的标准来看《阅微草堂笔记》，于是《阅微草堂笔记》不是一部具有经典意义的志怪小说，而只是一种落后的小说观的体现。其他笔记小说名著，如《酉阳杂俎》等，也无一例外地遭到轻视或忽略。这些学者几乎没有考虑下述事实：传奇小说和子部小说（笔记小说）的关注焦点是不一样的。传奇小说集中展示无关大体的浪漫情怀，“文辞华艳，叙述宛转”是传奇小说家所热衷的；子部小说（笔记小说）从理论上讲必须注重哲理和知识的传达，因为，按照中国传统的文体分类，子书以议论为宗，其特点是理论性和知识性。一个文体意识强烈的子部小说（笔记小说）家，他必然忽略细腻的描述、华艳的文辞和曲折的故事，而将主要精力放在哲理和知识的传达上。清代的纪昀即是一例。他将他的《阅微草堂笔记》定位为子部小说，有意与传奇体的《聊斋志异》立异，在文本宗

旨和叙述方式上形成了突出的个性。以文本宗旨而言，《阅微草堂笔记》旨在阐述事理，即盛时彦序所说的“明道”。从叙述方式来看，《阅微草堂笔记》拒绝“文辞华艳，叙述宛转”的风格，而致力于以简练的叙事完成对事理的揭示。如卷七的一则：

奴子王廷佑之母言：青县一民家，岁除日，有卖通草花者，叩门呼曰：“伫立久矣，何花钱尚不送出耶？”诘问家中，实无人买花。而卖者坚执一垂髻女子持入。正纷扰间，闻一媪急呼曰：“真大怪事，厕中敝帚柄上，竟插花数朵也。”取验，果适所持入。乃锉而焚之，呦呦有声，血出如缕。此魅既解化形，即应潜养灵气，何乃作此变异，使人知而歼除，岂非自取其败耶？天下未有所成，先自炫耀；甫有所得，不自韬晦者，类此帚也夫！

这个题材由蒲松龄来处理，可以写成一篇传奇小说，并必然在描写的细腻、故事的曲折和辞藻的华艳上着力经营。而纪昀无意于此。他的宗旨是说明一个道理：未有所成，切勿炫耀；甫有所得，切宜韬晦。否则，其结局是不美妙的。对于《阅微草堂笔记》这类子部小说（笔记小说），假如我们不能把握其基本的艺术追求，反而固执地用传奇小说的标准来衡量其得失，那是不合适的。

传奇小说和子部小说（笔记小说）因宗旨和叙述方式的不同，在叙事风度方面形成了明显差异。而这一点在以往的研究中很少被注意到。纪昀《阅微草堂笔记》卷十八描述过“才子之笔，务殚心巧；飞仙之笔，妙出天然”的境界。在他看来，所谓“天然”，即“如春云出岫，疏疏密密，意态自然，无杈桠怒张之状”，“如空江秋净，烟水渺然，老鹤长唳，清飙远引，亦消尽纵横之气”。卷十四又特别倡导“无笔墨之痕”而反对“努力出棱，有心作态”。纪昀所谓“才子之笔”，即传奇小说；而“妙出天然”、“意

纪昀：《阅微草堂笔记》，上海古籍出版社1980年9月版，第142页。

态自然”、“无笔墨之痕”则可看作纪昀理想的笔记小说风范。如果不把纪昀的意见当成价值判断，我们确实可以由此出发，去理解传奇小说与笔记小说叙事风度的区别。试比较笔记小说《唐国史补》卷中《故囚报李勉》与传奇小说《原化记·义侠》的三点区别：1. 传奇的情节更曲折，无论记言、叙事，均刻意皴染。比如释囚一段，笔记不足二十字，传奇篇幅增至六倍。2. 传奇格外强调侠客功夫的神奇：“持剑出门，如飞。”“二更，已至，呼曰：‘贼首至。’”而笔记仅从容地说明：“乃去。未明，携故囚夫妻二首以示勉。”3. 传奇突出了故囚与恩人李勉之间的戏剧性的命运变化：当日的畿尉李勉沦为漂泊者，昔日的故囚反倒成了县令。这都意在加强情节的非寻常性。清代的蒲松龄“用传奇法，而以志怪”，亦致力于营造一种铺张的美、华艳的美，兴高采烈地把精力倾注在各种意象、情节的反复渲染上。

笔记小说作者推崇冲淡简约，在魏晋南北朝即已形成传统。这可以经由对其代表作的分析得到大致的印象。体现轶事小说最高成就的是《世说新语》。作者以其个人的审美体验为前提，以性灵的舒展为中心，将貌似散乱的多种生活事实熔铸为一个具有鲜明个性的整体。看上去，只是一段隽妙的言谈，一个精彩的细节，而且基本上是客观的记录，但这个选择和记录过程却始终受着“性简素”的刘义庆这一主体的引导，于是，一切再现都化为表现，一切叙事都变为抒情，一切客观人生世相都化为主体的人生体验。与轶事小说的风格相呼应，志怪小说也注重简约。清代纪昀一再强调，他写作《阅微草堂笔记》乃是为了“消闲”。所谓“消闲”，并非无所用心，它指的是一种创作状态或创作目的：作品是写给自己看的，是写给亲朋好友看的；随笔写去，自饶风致，在益人神智的同时，也呈露了作者个人的性情、涵养。但其呈露不像传奇小说那样热烈豪迈。这是隐藏了激情的笔墨，虽说墨分五色，却需要细细地品味。或者借用传统诗论的语言，这是“发纤秣于简古，寄至味于平淡”。对于传奇小说和笔记小说的不同叙事风格，假如我们不能予以恰当的把握和评价，而一味根据成见随意褒贬，这样写出的小说史是不可能公允和有深度的。

在中国古代文言小说的研究中，忽视辨体的第三个典型表现是：对于子部小说（笔记小说）和传奇小说的各个子类，同样习惯于不加辨析地从同一角度描述其审美特征。这当然是不妥当的。因为，不仅传奇小说和子部小说（笔记小说）之间差异鲜明，而且，志怪小说与轶事小说的审美追求亦泾渭分明。更进一步，志怪小说中的“拾遗”体、“搜神”体和“博物”体，轶事小说中的“世说”体、“杂记”体和“笑林”体，传奇小说中的辞章化传奇、话本体传奇和中篇传奇，亦各有其审美祈向。这里以志怪小说的三大子类为例，略作说明。

从创作目的看，“博物”体旨在满足读者对无垠的空间世界的神往之情。与创作目的相联系，在题材上，“博物”体志怪以“异物”即远方珍异为主：《山海经》记叙了形形色色的山川道里物产及远国异民；《神异经》略于山川道里而详于异物；《十洲记》热衷于向读者介绍道家的大丘灵阜、真仙神官、仙草灵药、甘液玉英、奇禽异兽；《博物志》以“物”名书，堪称画龙点睛。从写法上看，“博物”体是从地理书发展来的，重在说明远方珍异的形状、性质、特征、成因、关系、功用等，意在使读者清楚明白地把握对象，所以，生动的描写较之曲折的叙事是更重要的。就故事性而言，“博物”体是不能与“搜神”体一较短长的。唐琳《博物志·序》称《博物志》“虽多奇闻异事，而简略不成大观”，如果这是批评《博物志》的故事性不强，那是不太合适的。因为“博物”体本不以叙事见长，它的优势在于刻画事物。

与“博物”体形成对照，“搜神”体在选材上广泛采集“古今神祇灵异人物变化”，凡仙人法术、神灵感应、妖祥卜梦、物怪变化之类，无不涉及，其中又以仙、鬼、怪形象为核心。在刻画仙、鬼、怪形象的过程中，“搜神”体卓有建树地发展了第三人称限知叙事技巧。我们来看一个实例，《搜神记》卷十九《张福》：

鄱阳人张福船行，还野水边。夜有一女子，容色甚美，自乘小船来投福，云：“日暮畏虎，不敢夜行。”福曰：“汝何姓？作此轻行，无笠雨驶，可入船就避雨。”因共相调，遂入

就福船寝。以所乘小舟，系福船边。三更许，雨晴月照，福视妇人，乃是一大鼉，枕臂而卧。福惊起，欲执之，遽走入水。向小舟，是一枯槎段，长丈余。

所谓第三人称限知叙事，意味着作者只能从“这个人物”那里得到信息，作者不能告诉读者“这个人物”所不知道的东西。在上例中，“这个人物”是张福。我们随着他来到野水边，我们通过他的眼睛见到鼉怪的前后表演；作者仍然是叙事者，但无权对事件进行“全知”的描述——张福以为鼉怪是一“容色甚美”的“女子”，作者也只能照他的看法叙述；他最终明白了“女子”是鼉怪，作者也跟着他恍然大悟。作者没有告诉读者任何一点张福所不清楚的情况。《搜神后记》卷一《桃花源》、卷六《张姑子》、《异苑·大客》等，均遵循这一规范。这样写的目的主要是为了增强真实感。“搜神”体作家记述的是奇闻怪事，为了使读者相信，有必要提供“这个人物”作为见证人。第三人称限知叙事就是适应这种需要而产生的。清纪昀写《阅微草堂笔记》，还刻意以这种叙事方式制造真实感，如卷五：

佃户曹自立，粗识字，不能多也。偶患寒疾，昏愤中为一役引去。途遇一役，审为误拘，互诟良久，俾送还。经过一处，以石为垣，周里许，其内浓烟坌涌，紫焰赫然；门额六字，巨如斗。不能尽识，但记其点画而归。据所记偏旁推之，似是“负心背德之狱”也。

以曹自立的所见所“识”为限，作家有意限制自己的叙事权利，这就增强了可信性。

“拾遗”体以晋王嘉《拾遗记》为代表，它是杂传、“博物”体、“搜神”体三者辞赋的藻饰之风濡染下结合而成的。在志怪

干宝撰，汪绍楹校注：《搜神记》，中华书局1979年版，第233页。

纪昀：《阅微草堂笔记》，上海古籍出版社1980年9月版，第83页。

小说中，“拾遗”体算不得正宗。它其实更近于后来的唐人传奇，但这并不影响它在小说史上的地位。因为，文学的发展动力往往来自于那些非正宗的东西。志怪小说不是一个彻底封闭的系统，志怪的各种体式以及志怪与杂传、辞赋，也不是互不相干的绝缘体。从辨体的角度看，必要的文体规范是作品存在的基本条件，文体规范的限制对任何作家、在任何时代都是不可避免的，不然，各种文体的区别就无从谈起；但同时，文体特征的稳定性和规范性又并非固定的框架，文体之间的区别只是相对而言，它们之间的互相吸取补充，正是促进各种体裁文学发展的途径之一。“拾遗”体借鉴杂传、“博物”体、“搜神”体以及辞赋的手法，摹景状物，细腻丰满，渲染气氛，情味浓郁，对唐人传奇无疑有重要影响。程毅中《唐代传奇小说史话》第二章认为：“唐代传奇，从题材上说源出于志怪，而从体裁上说则源出于传记”，“而最早的作品，当追溯到魏晋南北朝”。“如《赵飞燕外传》、《神女传》、《杜兰香别传》等，就可以看作传奇文的早期作品，与六朝志怪已经有所不同”。但从整体上看，“拾遗”体为唐人传奇“导夫先路”之功也许更突出些；由此追溯传奇小说的形成轨迹，线索可能会更清晰些。

以上我们简略比较了志怪小说中“博物”体、“搜神”体与“拾遗”体的异同。宗旨所在，希望说明一点：“博物”体、“搜神”体和“拾遗”体虽然都属于志怪小说，但三者的审美祈向是有区别的。与此相仿，轶事小说和传奇小说的各个子类之间，也存在种种不容忽视的差异。假如我们不加辨析地从同一角度描述其审美特征，无异于对男性和女性用同样的标准来要求，其有违情理是不言而喻的。同时，由于忽视了对各自审美特征的准确揭示，隔靴搔痒，由此作出的事实判断和价值判断自难与小说史的实际契合。

“文各有体，得体为佳”，这是清代纪昀主持编撰《四库全书总目》时的一个重要学术原则。《四库全书总目》之成为民族文化经典，其原因是多方面的，而编撰人员严格遵守这一学术原则无疑

程毅中：《唐代传奇小说史话》，文化艺术出版社1990年12月版，第20、27页。

是重要前提之一。21 世纪的学术研究，照我看来，中西会通将是一个基本方向。所谓中西会通，即一方面自然而合理地引入某些西方概念，以激活中国的学术传统，另一方面又充分注意中国文化中某些特殊的概念、现象、范畴，力求给予同情之了解。我在撰写《文言小说审美发展史》的过程中注重辨体，并呼吁加强文言小说的辨体研究，正是着眼于中西会通的需要。站在中西会通的立场看问题，一方面，我们没有理由拒绝诗、文、小说、戏曲的文体分类，另一方面，在采用这种分类清理中国文学史时，必须充分注意中国传统的文体分类，以求得对中国文学的还原理解。

二、魏晋南北朝小说中的仙鬼怪形象 及其悲剧意蕴

魏晋南北朝志怪，一向被视为唐人传奇的重要铺垫，但对它自身的评价却大都是低调的：除了肯定为数极少的“可能是民间故事”的“优秀作品”外，其他的几乎全被作为“糟粕”抛弃。用一个简短的判断横扫一代人的心智之花，这当然不利于研究工作的深入开展。兹就仙、鬼、怪故事的悲剧意蕴略作探讨，试图从一个侧面揭示志怪小说的价值。

(一)

欧洲文艺复兴时期的著名思想家蒙田说过：“世界上最重要的事情就是认识自我。”人类思想上一切对于外部世界的实在的考察或虚渺的幻想，归宿都是人自身。人不断地探究他自身的存在，时时刻刻查询和审视他的生存状况。而对人的梦想和人的现实处境的关心，对个人、宇宙的注视，往往带来无可排解的忧伤——尤其是在那些社会动乱而心灵敏感的时代。魏晋南北朝志怪中的仙界，就是一个忧伤故事的展开。

中国的仙人来历久远，而在魏晋南北朝时期迅速壮大，组成了一个星汉灿烂的世界。这个世界由一批文人化的方士或方士化的文人虚构而成。对于他们来说，求仙是为了解脱人世的苦难、局促，原动力本身就富于悲剧性。这又具体化为三个方面：1. “悲时俗

之迫厄兮，愿轻举以远游。”比如左慈。2. 有感于时光的飘忽和人生的短促。比如丁令威。仙故事热衷于强调仙境与人世的时间迟速的区别：刘晨、阮肇入天台山遇仙，半年余出山，“亲旧零落，邑屋改异，无复相识，问讯得七世孙”。吕恭入仙界二日，“人间已二百年矣”。“恭归家，但见空宅，子孙无复一人也。”亦意在反衬人寿的短暂，生命的无常。3. 逍遥游，追求自由自在、无拘无束的生活。曹植《五游咏》所谓“九州不足步，愿得凌去翔，逍遥八纒外，游目历遐荒”，就披露了这种心态。志怪小说热衷于称道仙人的法术，比如赤松子“能入火不烧”，“随风雨上下”，宁封子“能出五色烟”，“随烟气上下”，“能飞行”，王子乔善变化，曾“化为大鸟”，“翻然飞去”等，无不是为了渲染仙人的逍遥。

魏晋南北朝时代的知识分子，大都相信仙的实有。从认识论的角度来看，无疑“浅薄不中义理”，但从心理意向的角度看，正因为确信仙界的存在，情感投入才真切、厚重、执著，不因过分超脱而给人置身局外、无关痛痒之感。

对于仙界的想象既然已成为相思的止渴剂，痛苦的逋逃藪，补天的五彩石，他们也就根据自己的一厢情愿的理解，满心快意地展开它世俗化的诗意，构造了一个位居于尘世之上的富贵闲适的天地。在这里，女色、财富、权势，一样也不缺少。尤其引人注目的是神仙的阔绰，且看《沈羲》的一节描绘：

李昉等编：《太平广记》卷十一《左慈》，出《神仙传》，第76~78页，中华书局1961年版。以下凡引《太平广记》，均出于这一版本，仅注卷次，不注出版社、出版时间、页码等数据。

陶潜撰，汪绍楹校注：《搜神后记》卷一《丁令威》，中华书局1988年1月第2次印刷。

刘义庆撰，郑晚晴辑注：《幽明录》，文化艺术出版社，1988年12月版。

《太平广记》卷九《吕文敬》，出《神仙传》。

俱见干宝撰，汪绍楹校注：《搜神记》，中华书局1979年版。

《太平广记》卷五《沈羲》，出《神仙传》。

宫殿郁郁如云气，五色玄黄，不可名状，侍者数百人，多女少男。庭中有珠玉之树，众芝丛生，龙虎成群，游戏其间。闻琅琅如铜铁之声，不知何等。四壁熠熠，有符书着之。老君身形略长一丈，被发文衣，身体有光耀。须臾，数玉女持金按玉……

此类笔墨，在《神仙传》中比比皆是，难怪韦庄《陪金陵府相中堂夜宴》深发感喟说：“因知海上神仙窟，只似人间富贵家！”所以，就仙的世界是人对现实生活的享乐欲望的延续这一点而言，说“腐朽的士族阶级不敢正视现实，妄想羽化登仙，永世享乐，多信神仙道术之事”，是有道理的。但过于苛求的道德判断往往遮盖了对象的历史价值，考察魏晋南北朝志怪中的仙，指出其虚妄与浅薄并不难，难的是拨开那重称道灵异的烟雾，探测出深层的悲愤与忧虑。

其悲愤和忧虑主要呈现为两个层次：

第一，仙故事的创造者们对仙界怀有对人世一样的不信任感。面对仙境的诱惑，他们并非毫无顾忌地向前。他们满怀忧虑和疑惧。按照他们的理解，并不是每个成仙者都可充分享受仙界之乐，这里也有等级。如彭祖所说：“天上多尊官大神，新仙者位卑，所奉事非一，但更劳苦。”弄得不好还会受罚，比如刘安，“未得上天，遇诸仙伯。安少习尊贵，稀为卑下之礼，坐起不恭，语声高亮，或误称寡人。于是仙伯主者奏安云：‘不敬，应斥遣去。’八公为之谢过，乃见赦，谪守都厕三年。”这便说不上有多少乐趣，毋宁说比人间更苦。因此，有些人就只求长生而不愿升天：白石先生“不肯修升天之道，但取不死而已，不失人间之乐”。“亦食脯饮酒，亦食谷食。”马鸣生“受太阳神丹经三卷归，入山合药服之。不乐升天，但服半剂，为地仙，恒居人间”。“架屋舍，畜仆

王明《抱朴子内篇校释》之《对俗》，中华书局1980年1月版。

《太平广记》卷八《刘安》，出《神仙传》。

《太平广记》卷七《白石先生》，出《神仙传》。

从车马，并与俗人皆同。”

这种对“地上”之乐的珍惜，经过想象的发挥，便衍化成一系列的“思凡”故事：不仅学道者不乐升天，连升天者亦络绎不绝地回到人间；而女仙的下凡成亲则是思凡系列中最富情趣的部分。仙人下凡，又回到原来的起点，这无异于告诉世人：仙界并不是我们的幸福所在。然而下凡以后又如何呢？两个著名的仙凡相通的爱情故事，《杜兰香》中的女仙杜兰香与张硕因“年命未合”而乖隔，《弦超》中的女仙知琼亦因春光泄露而不得不与弦超别离，这决不是偶然的，而是暗示了故事创造者的两难心态：无论人间还是仙界，俱不足以安顿此身。追求成仙，是对人世的否定；下凡则是对仙界的否定；下凡以后仍不得不离开人间，说明对于仙界的否定不构成肯定人世的充足理由。总而言之，人无路可走，只有逃避：从人世向仙界逃避，又从仙界向人世逃避，循环往复，疲于奔命。或者换一个命题：人正像被秋风摧残的野草，无论飘向何方，都无法找到所向往的归宿。

第二，即使以深信仙界的方方面面完全令人惬意为前提，那也不足以使他们欢欣鼓舞。因为，一个尽善尽美的世界，绝不是轻而易举就能到达的。追寻的路途上充满了艰辛。

仙有天仙和地仙之分。就通例而言，成地仙靠服药，或服云母，或服“松脂茯苓松实”，或服“石桂英及中岳石硫黄”，或服“百草花”，成天仙则非服丹或受道吞符不可。自然，丹其实也是药，但远非云母、硫黄之类可比。成仙还有“尸解”一法。尸解有如蝉蜕或蛇的蜕皮，通过外在躯壳的剥落而获得永恒的生命。因此，尸解非但没有普通人死亡的痛苦或惨象，而且死后异象

《太平广记》卷七《马鸣生》，出《神仙传》。

俱见《搜神记》卷一，中华书局1979年版。

见《太平广记》卷九《孔元方》等篇，出《神仙传》。

《太平广记》卷十《刘根》，出《神仙传》。