

屈原《远游》的空间书写与精神指向

王德华

内容提要 屈原《远游》的空间书写有着五官星空区划的天文知识场景。《远游》南宫音乐书写与南宫翼为天乐府有着关联,《咸池》等天乐作为阴阳调和的正风与正乐的象征,与现实“楚之衰也,作为巫音”构成了反比寓意。“从颞项乎增冰”包含诗人遵循阴阳二气盈缩化转中正之道的寓意。最后营构的虚实相生的“与道为邻”的精神空间,反映了诗人与道并处、与天地相参的精神指向。诗中有着丰富的天文以及吸食吐纳、存精养气的术数方技知识,但无不透露出诗人对这些知识背后阴阳之道的通晓,体现诗人超越技艺、追求与道并处的精神指向。这一超越之所以达成,与战国中后期兴起并成为学术主潮的黄老思想密切相关。

关键词 五官星空 天乐府 颞项之虚 天体结构 黄老思想

天人关系在先秦时代不只是抽象的哲学命题,在具体的天文与人文即天象与人事之间,还构成一系列的对应关联,渗透在政事、农时、战争以及立身处事等方方面面。其中阴阳盈缩运转之道,不仅与天文观象密切相联,反映了人们对天体运行与自然四时变化的认知,而且也广泛地渗透到人文场域,作为天地之大义,成为人们构建人类社会秩序与立身处世的最高原则,并形成中国特有的天人之学。从天空形态上看,人们对以北斗为中心以及二十八宿天象观测所形成的五官星空区划,包含着对天地阴阳运转之道的认知,对人们的时空观念都产生深远的影响。以诗人著称的屈原,他的《天问》,以文学的形式表达他对天体的认识、对天人关系的思考;而他的《远游》,以富有情感与想象之笔书写着诗人神游天空的过程、情感与精神追求。《远游》以“重曰”分为前后两个部分,“重曰”以后的部分是《远游》中“远游”的主体部分,游历的空间所呈现的天庭及东西南北的五方格局,正是以五官星空区划作为知识场景的。但是,人们对《远游》的阅读与阐释,大都将这一天文知识场景悬置为一可有可无的背景,而这种悬置与忽视,从某种程度上阻碍了我们对《远游》游旨的深层把握。此外,自清代至今,对“《远游》为屈原作”的质疑声不断。随着出土文献的逐渐公布和研究的推进,《楚辞》学界的一些学者利用出土文献,证明了《远游》中涉及的道家思想及神仙家言有着深厚的文化土壤,清除了“《远游》非屈原作”所造成的一些认识上的误区^①。本文拟从《远游》“重曰”以后的空间书写这一视角,结合这一空间形态对应的知识背景、思想世界,探讨屈原创作《远游》的主旨,更深层的是希望通过《远游》游旨与精神指向的揭示,为“《远游》为屈原作”提供一点来自于诗作本身的分析与论证,并希望得到方家的指正。

一 五官星空区划与《远游》的天空游历

本文所说的《远游》空间书写是指《远游》“重曰”以后所呈现的天空神游。游历路线体现出的天

^① 这方面的代表作如汤漳平先生《出土文献释〈远游〉》,见汤漳平等著《出土文献与中国文学史研究》一书,河南人民出版社2011年版,第314—324页。

庭及东、西、南、北的五方空间格局，是以古人对星空做出的五官区划作为知识场景的。所谓五官星空，是中国古代星空区划的一种方式。《史记·天官书》是现存最早的一篇完整的星空五官区划的文献。《天官书》将星空划为五个部分，即五官——中宫、东宫、西宫、南宫与北宫。《史记·天官书》五官星空区划起源甚早，有着悠久的天文观测的知识背景，这一知识背景就是具有标志性象征意义的北斗七星及其附近的北天区，以及位于黄道和赤道附近的二十八宿以平均各七宿形成的四大星空区域，古人以“四象”即东方苍龙、南方朱雀、西方白虎、北方玄武（龟蛇合体）来代指。从出土文献看，河南濮阳西水坡仰韶文化遗址，出土距今六千多年前蚌壳摆塑的东方苍龙、西方白虎与北斗的图像；湖北随州发掘的战国初期的曾侯乙墓，墓中一衣箱盖上，中央有一篆体“斗”字，围绕“斗”字分布二十八星宿名，箱盖右侧绘有青龙，左侧绘有白虎图像，都说明了五官星空区划产生甚早。而传世文献《尚书·尧典》中四仲中星的记载，也说明以四象定四时方位、测四时星象的由来是非常悠久的。长沙子弹库出土的战国楚帛书，分甲、乙、丙三篇。饶宗颐先生考察楚帛书甲乙两篇的主要框架及叙述内容，认为楚帛书即是楚国的天官书^①。可以看到，不论是出土文献还是传世文献，都说明屈原《远游》中提到的以天庭及东、西、南、北五方的星空游历，有着以北斗为中心以及东、西、南、北四象组成的星空区划的天文学知识背景。

导致后人对《远游》五官星空游历忽视的重要原因之一，就是《远游》中运用了表示四方帝神的称谓，给人以地界之游的判断。《远游》中出现的四方帝与四方神如下：东方太皓与句芒，西方西皇与蓐收，南方炎神与祝融，北方颛顼与玄冥，还出现了四象之一的北宫玄武。很明显，《远游》中四方帝、四方神与《吕氏春秋》十二纪中的五方（中东西南北）中的四方帝、四方神大同小异，而《吕氏春秋》五方帝神为《礼记·月令》所继承。《吕氏春秋》十二纪有五方帝及五方神，但中间黄帝与其神后土，没有相对应的季节，只是附在季夏后。《吕氏春秋》记述的五方帝与神起源甚早。从四方言，不论从《尚书·尧典》中四仲中星，还是从甲骨卜辞的四方风，都与天象有关。而与《吕氏春秋》更切近的五方帝神系统中的四方帝神，也与天文历法有着关联。《左传·昭公十七年》记载郑子所言少皞氏时代的官制，言“我高祖少皞摯之立也，凤鸟适至，故纪于鸟，为鸟师而鸟名。凤鸟氏历正也，玄鸟氏司分者也，伯赵氏司至者也，青鸟氏司启者也，丹鸟氏司闭者也”，孔颖达《正义》曰：“诸书皆言君有圣德，凤皇乃来，是凤皇知天时也。历正，主治历数，正天时之官，故名其官为凤鸟氏也。”^②分、至、启、闭是指春分、秋分、冬至、夏至、立春、立夏、立秋、立冬与四季相关的八大节气，而少皞分别以四鸟分掌，以凤鸟统为历法之正。故连劭名先生说“郑子叙述古代少皞氏所立职官，有五鸟、五鸠、五工正等，都与五行的观念有关”^③。在《左传·昭公二十九年》中我们看到有与《吕氏春秋》五方神名相同的“五行”之官：“故有五行之官，是谓五官。实列受氏姓，封为上公，祀为贵神。社稷五祀，是尊是奉。木正曰句芒，火正曰祝融，金正曰蓐收，水正曰玄冥，土正曰后土。”可以看到，五方神本是来自五行之官的，与天文关联甚密。在周代祭祀系统中，因五方帝在天子迎四时之气祭天地时，以五帝配祭天帝，故五帝之佐五方神降格祭于四方，但从郑玄所说的“‘祭四方’，谓祭五官之神于四郊也”^④，仍然可以看到“祭四方”与“五官之神”及天文历法之间的关联。这一点，也体现在《吕氏春秋》十二纪的叙述模式中，如《吕氏春秋·孟春纪》：“孟春之月，日在营室，昏参

① 详参冯时《河南濮阳西水坡45号墓的天文学研究》，《文物》1990年第3期；谭维四《曾侯乙墓》，文物出版社2001年版；陈遵妣《中国天文学史》，上海人民出版社2006年版；饶宗颐《楚帛书之内涵及性质试说》，《楚帛书》，中华书局香港分局1985年版；饶宗颐《楚帛书天象再议》，《中国文化》1990年第3期。

② 《春秋左传正义》，《十三经注疏》本，中华书局1980年版，第2083页。下引《左传》，版本同此，不复出注。

③ 连劭名《甲骨刻辞中所见的商代阴阳数学思想》，《中国古代思维模式与阴阳五行说探源》，江苏古籍出版社1998年版，第234页。

④ 《礼记正义》，《十三经注疏》本，中华书局1980年版，第1268页。

中，且尾中。其日甲乙。其帝太皞，其神句芒。其虫鳞……”^①从叙述方式上看，是先天象、后人事，位于二者之间的是四方之帝与四方之神，这是以太阳视运行为准，表现出在观象授时思维模式下的天文与人事配合的月令叙述模式，这种叙事结构反映了四方帝与四方神具有沟通天界与地界的神力。至于星空“四象”，从天文角度看，是古人观测天象时对二十八宿以四方各七宿所呈现出的星空形态以四种动物加以形象指称，但之所以选择龙、虎、雀及龟蛇合体而不是其他，也反映了先民对四类动物的崇拜意识，因而，“四象”具有天文神与动物神的双重身份，也具有沟通天界与地界的神力^②。可以说，四方帝与四方神及星空中的四象，天界与地界身份交织，在表示方位时，天界、地界均可使用。另外，《远游》中一些与天空相连的语词以及天空星辰的天文语词，诸如上征、太微、重阳、帝宫、旬始、清都、天池、彗星、斗柄、玄武、文昌、临睨、间维等，起到了很好的天空游历的标识作用。《远游》游历东西与南北对应的方位表述，与东苍龙与西白虎、前朱雀与后玄武的星空四象两两相对所形成的空间方位表述一致，成为《远游》游历天空空间形态的重要标识。因而，将四方帝与神置入五官星空与东西南北的方位序列中加以整体考察，其方位明显指向天空。

可以说，五官星空区划不仅构成了《远游》空间书写的知识场景，同时也使这一知识场景成为我们探讨《远游》空间书写的思想世界及精神指向的意义空间。

二 南宮：音乐书写与南宮为天乐府的喻指功能

南宮朱雀七宿，即井、鬼、柳、星、张、翼、轸。《开元占经》卷六三《南方七宿占四》载“石氏曰：翼，天乐府也”^③。《开元占经》中保存的“石氏曰”，人们称之为《石氏星经》。因《石氏星经》的恒星观测年代存在争论，故而对《开元占经》中所引“石氏曰”为战国时魏人石申之说产生质疑。钱宝琮先生在其《甘石〈星经〉源流考》一文中云：“所遗憾者，甘、石书原本早已失传，难以深考。术数之书，颇多后人附益改窜，东汉人所见之甘、石《星经》已非西汉初之传本，六朝、隋、唐以来传世者，更无论矣。吾人纵从后世典籍中搜集《星经》佚文，决不能得战国时甘、石之原本也。”^④此文撰于1937年，对后世影响甚大。《开元占经》所引“石氏曰”基本包括两个部分内容，一是“‘石氏曰’的字样后列出了二十八宿的宿度值、距星的去极度及黄道内外度三种数据”^⑤，另一部分则是石氏占辞。笔者以为对《石氏星经》这样的术数文献，我们既应本着科学的态度考证其观测年代，但也应持有文化的视角，认识到其占辞渊源有自。李零先生在论及“数术方技之书的年代”时指出，古代的实用书籍“虽然代有散亡，可是学术传统却未必中断。比如《唐律》固然是成于唐代，但内容不但含有秦律和汉律的成分，也含有李悝《法经》的成分。还有明代的《素女妙论》，从体系到术语，仍与汉晋隋唐的房中书保持一致”。故而李零先生在他的《中国方术正考》中“尽可能将数术方技之书的著录年代或流行年代与其技术传统的年代区分开来，不简单说某书的内容只是属于某一年代的”^⑥。李先生对待数术方技类文献态度还是具有参考意义的。我们应以科学与文化的双重视角辨析《石氏星经》的文献价值，即将《石氏星经》观测年代的科学考证与作为数术实用书籍的文化遗产尽量区分开来，也就是说观测年代的考定（且各家考定方法不同，差异极大），并不能据以确定《石氏

① 陈奇猷《吕氏春秋校释》，学林出版社1994年版，第1页。下引《吕氏春秋》，版本同此，不复出注。

② 关于四象动物神和天文神的组合及组合过程，详参王小盾《中国早期思想与符号研究——关于四神的起源及其体系的形成》，上海人民出版社2008年版。

③ 瞿昙悉达《开元占经》，常秉义点校，中央编译出版社2006年版，第437页。

④ 傅杰主编《二十世纪中国文史考据文录》，云南人民出版社2001年版，第205页。

⑤ 郭盛炽《〈石氏星经〉观测年代初探》，《自然科学史研究》1994年第1期。

⑥ 李零《中国方术正考》，中华书局2006年版，第23—24页。

星经》中占辞的著述年代。《北堂书钞》卷一一二引汉代纬书《春秋说题辞》、《太平御览》卷五六九引汉代纬书《春秋元命苞》均有“翼为天倡”之说，因而，除去《开元占经》“石氏曰”不论，就现存文献看，“翼为天乐府”至迟在汉代就已形成。而作为解经的汉代纬书，其知识体系多承先秦；且钱宝琮先生本人也认为“甘、石二家则《史记·天官书》、《汉书·天文志》俱有征引，当时必有传本无疑”，因而，笔者认为《开元占经》中所引“翼，天乐府也”的“石氏曰”应是战国时魏石申之旧说。又，黎国韬先生《“翼为天倡”考》一文从翼字的构形、羽舞的流行、翼与翌祭的关系考察了翼为天倡的原因，并认为从时间上考察，翼为天倡的传说至迟在战国时期便已流行，这有传世文献和出土文物上的双重证据^①。尚可补充的是，星官往往是人间的映像，而作为星宿，之所以能达成与人事的比附，不外乎天文与人文两个方面的原因。因而，探讨“翼为天乐府”，除了对“翼”字本身考察之外，对南宫朱雀、下界南方与音乐之间的关联探究也十分必要。

从天文看，朱雀，《史记·天官书》中称作朱鸟。沈括在《梦溪笔谈》中言南方五行属火，“鸟谓朱者，羽族赤而翔上，集必附木，此火之象也”。但朱雀取象何鸟，沈括言“或云鸟即凤也，故谓之凤鸟”，但他本人并不认可，认为“古人取象，不必大物也”，朱雀当取象于短尾的鹑^②。其实，从《山海经》看，凤并不“大”，其状是“如鸡”的；凤的特征在于“灵”，即“见则天下安宁”^③。《说文》引黄帝臣天老之言，把凤说成是集多种动物特征于一身的“四不像”的动物，但与《山海经》一致的是“见则天下宁”，故被称作“神鸟”^④。而《山海经》中的鹑鸟，即凤，也称赤凤。再从凤凰与音乐的关系看，凤声往往被看作是一种至妙之音。《山海经》中的凤与鸾都有“自歌自舞”的特点。《吕氏春秋·古乐》记载黄帝命伶伦作律，伶伦听凤皇之鸣，以别十二律。以雄鸣为六，雌鸣亦六，以比黄钟之宫。而与音乐密切相联的还有风，甲骨卜辞中就有四方风，而风写作“凤”。古人认为风生于天地阴阳之气，通过四方四时之风能够判定气候的变化，正是在这一点上，《左传·昭公十七年》记载少皞氏时以不同颜色的凤鸟，掌管分至启闭，即阴阳二气与季节的变化。四方风，逐渐衍化为八风、十二风，并配以十二律。《淮南子·天文训》曰：“律之初生，写风之音。”《主术训》又云：“乐生于音，音生于律，律生于风，此声之宗也。”^⑤将乐、音、律与风、凤联系起来，这不仅因风、凤在甲骨卜辞中相通，还有风、凤之与音乐都是含有阴阳二气变化之理。《周礼·春官·大司乐》云：“凡六乐者，六变而致象物及天神。”郑玄注：“象物，有象在天，所谓四灵者。天地之神，四灵之知，非德至和则不至。《礼运》曰：‘何谓四灵？麟、凤、龟、龙谓之四灵。’”^⑥虽然《礼运》与《史记·天官书》四灵有别，但皆有凤。《尚书·益稷》也说“箫韶九成，凤皇来仪”。可见，朱雀与凤皇、律吕的关联，应是南宫朱雀中翼为天乐府这一天官职能之所以产生的重要的天文与音乐背景。彭浩先生通过出土的西周以来青铜礼器的纹饰考察，指出“西周以来凤鸟纹的数量增多，从地域分布上看，东至吴越，西至周原，北至燕赵，南至湘江的出土铜器上都可以找到这类凤鸟纹饰”，并认为包括楚人在内的对凤鸟的崇拜，是当时盛行的阴阳之说在青铜礼器纹饰上一种反映^⑦。可以说，对凤鸟的崇拜，包含对阴阳之道的尊奉，不仅反映在青铜礼器纹饰上，同时也映射到天空四象之一的朱雀，从而产生南宫翼为天乐府这一星官职能。

从人文看，“夏令多言乐”是南宫翼为天乐府的地界映射。《管子·四时》为月令书，其中言四方四

① 黎国韬《“翼为天倡”考》，《星海音乐学院学报》2012年第1期。

② 胡道静《梦溪笔谈校证》，上海古籍出版社1987年版，第324页。

③ 袁珂《山海经校注》，巴蜀书社1992年版，第19页。下引《山海经》版本同此，不复出注。

④ 段玉裁《说文解字注》，上海古籍出版社1981年版，第148页。下引《说文解字》版本同此，不复出注。

⑤ 何宁《淮南子集释》，中华书局1998年版，第247、662页。

⑥ 《周礼注疏》卷二二，《十三经注疏》本，中华书局1980年版，第789页。

⑦ 彭浩《楚人织绣纹样的历史考察》，《文艺研究》1992年第3期。

季季候特征,王者据此以施政,言:“南方曰日,其时曰夏,其气曰阳,阳生火与气。其德施舍修乐。”^①虽然只是略及“修乐”,但这一点却为《吕氏春秋》十二纪所继承。十二纪独于南方相对应的夏令集中论乐,《四库全书总目提要》言《吕氏春秋》“惟夏令多言乐,秋令多言兵,似乎有义,其余绝不可晓,先儒无说,莫之详矣”,余嘉锡先生针对《提要》所说的“其余绝不可晓”,分析十二纪内容并引《春秋繁露》为证,认为十二纪的内容表现了“春生夏长秋杀冬藏也,其因四时之序而配以人事,则古者天人之学也”。十二纪表现的“春生夏长秋杀冬藏”之义,在《管子》中也早有表现,如《四时》言“春赢育,夏养长,秋聚收,冬闭藏”。余先生本诸十二纪“四时之序而配以人事”的思维,又进一步指出,夏令多言乐,并不只说音乐,而是注重音乐所具备的移风易俗的教化功能。如此,音乐就将作为自然的夏之长养之义与人类社会的移风易俗之义联系了起来,此乃“古者天人之学也”^②。我们可以沿着余先生的思路,将“夏令多言乐”与南宫翼为天乐府联系起来考察,可以看出,古人不仅通过音乐把自然的夏季与人事比附,同时通过音乐将“夏令多言乐”的季节与人文内涵映射到星空,从而形成了南宫翼为天乐府的观念。这也是《远游》中诗人“将往乎南疑”受到劝阻后,在南宫书写音乐的重要的知识背景。

《远游》中提到的《咸池》、《承云》与《九韶》,后人根据《山海经》、《庄子》、《乐记》、《淮南子》等不同记载,对其属于何时颇有争议。其实这些古乐与诸多帝王的异属现象,一方面说明了古乐具有代代相承沿用的可能,另一方面也说明了这些乐舞在相承中的一个共同职能即是用于祭祀天帝,为宗教乐舞。《吕氏春秋·古乐》从传说中的朱襄氏写起,共写了十三位帝王时的古乐,其中《咸池》、《承云》与《九韶》^③分别作于传说中的黄帝、颛顼与帝喾时代。《咸池》乐是黄帝命伶伦制作的,上文业已提及伶伦听凤皇之鸣,以别十二律。所谓雄鸣雌鸣各六,效法雌雄凤凰之鸣,就是效法阴阳之道,故律有阴阳。《庄子·天运》记述了黄帝分析北门成听《咸池》乐之所以产生“惧、怠、惑、愚、道”的感受,主要说明《咸池》作为“至乐”感化人心的过程^④。黄帝所说的“至乐”有两个方面的特征:一是至乐不离人事,二是以天地阴阳二气运转调和、化生万物是“至乐”所本,故对“至乐”的感受就意味着对道的体会。至于《承云》之乐,《吕氏春秋》认为是颛顼乐。颛顼德合于天,所以八方之风各得其正,颛顼闻正风之音而好之,故令飞龙效其音,命鱗鱼先击鼓以为乐始。风与凤通,八方正音亦与《咸池》乐一样,包含合乎自然的阴阳之道。《九韶》,《古乐》记述帝喾命咸黑作《九招》、《六列》、《六英》,“令人抃或鼓鞀,击钟磬,吹苓展管簫。因令凤鸟、天翟舞之。帝喾大喜,乃以康帝德”,《古乐》又记载帝喾后,“帝舜乃令质修《九招》、《六列》、《六英》,以明帝德”,汤又“修《九招》、《六列》,以见其善”,从中可以看到帝喾命咸黑制作的《九韶》在后世的流传。《九韶》,即《韶》乐,在《离骚》中曾与《九歌》一起出现。《离骚》云:“启《九辩》与《九歌》兮,夏康娱以自纵。”又云:“奏《九歌》而舞《韶》兮,聊假日以偷乐。”洪兴祖引《山海经》及《天问》记载,认为《九辩》、《九歌》皆天乐,启窃而用之,意指启窃天乐以自享自纵,这也有《墨子·非乐》为证。那么,为什么屈原“奏《九歌》而舞《韶》兮,聊假日以偷乐”却不遭后人非议呢?闻一多先生认为《韶》本天乐,又引《史记·赵世家》中记载赵简子梦之帝所,与百神享受钧天之乐,以说明屈原“此奏歌舞韶,实承上‘神高驰之邈邈’而言,谓升天而得观此乐也”^⑤,即《九歌》与《韶》乐均是天乐,而诗人是于天空中观奏、听乐,而非诗人自己所奏,这种分析,独具

① 黎翔凤《管子校注》,中华书局2004年版,第846页。

② 余嘉锡《四库提要辨证》,中华书局1980年版,第818—822页。

③ 按,《远游》“九韶”,《吕氏春秋》作“九招”。“九招”,即“九韶”(陈奇猷《吕氏春秋校释》,第300页)。

④ 本段所引黄帝论乐,见郭庆藩《庄子集释》,中华书局1961年版,第501—510页。

⑤ 闻一多《离骚解诂乙》,见《闻一多全集·楚辞编》,湖北人民出版社1994年版,第335页。

慧眼。黄翔鹏先生提出著名的“九歌”为九声音列之说^①，王小盾先生在此基础上，对夏民族的神圣数字“九”进行考察，明确了“九歌”作为神圣音乐的性质^②。从《天问》、《离骚》可以看出，屈原对夏代《九歌》等神圣性音乐并不陌生，并据此批评启并不能体会《九歌》音乐之道，适以娱乐自纵而已。《吕氏春秋·古乐》并载帝喾之后，历代沿修《九招》。《尚书·益稷》言“箫韶九成，凤皇来仪”，“击石拊石，百兽率舞”，言舜时“备乐九奏而致凤皇，则余鸟兽不待九而率舞”^③，可以看到，仍有《吕氏春秋》记载的帝喾令人演奏古乐《九招》时，“因令凤鸟、天翟舞之”的影子，故“凤皇来仪”，包含着《九韶》合乎阴阳之道的隐喻。

由以上的分析，我们可以看到，《远游》中提到的《咸池》等三乐，是合乎阴阳之道的正风与正乐的象征与代表，也构成了诗人南宫音乐书写的知识背景。在五官星空中，诗人于中宫、东宫、西宫，集中笔墨写他的游历之盛，给人以不停游历与飞行之感。中宫、东宫、西宫的不断飞行反衬了南宫游历的停顿，也使南宫的空间书写成为《远游》空间书写中浓墨重彩的一节：

指炎神而直驰兮，吾将往乎南疑。览方外之荒忽兮，沛罔象而自浮。祝融戒而还衡兮，腾告鸾鸟迎宓妃。张《咸池》奏《承云》兮，二女御《九韶》歌。使湘灵鼓瑟兮，令海若舞冯夷。玄螭虫象并出进兮，形繆虬而透蛇。雌霓便娟以增挠兮，鸾鸟轩翥而翔飞。音乐博衍无终极兮，焉乃逝以徘徊。

首先，对于此段音乐书写，一般都认为是在地界南疑，即南方下界九疑。但通观此节描写的前后，诗人只是因思念故国“将往乎南疑”，“览方外之荒忽兮，沛罔象而自浮”是比喻诗人在天空云海中的游历的景象。“祝融戒而还衡兮”，王逸注曰：“南神止我，令北征也。”“还衡”即回车、回驾。因而，诗人前往南疑的打算因祝融阻止而中断。诗人是在“涉青云以泛滥游兮，忽临睨夫旧乡”情形之下“将往乎南疑”的，被祝融阻止后，诗人依然停留在南宫，即与南方对应的天空上。《庄子·天运》言黄帝奏《咸池》于“洞庭之野”，成玄英疏曰：“洞庭之野，天地之间，非太湖之洞庭也。”而这种演奏《咸池》相似的空间背景，应不是一种巧合。其次，描写的天乐演奏的场面，不仅有与水有关的传说人物，诸如宓妃、二女^④、湘灵、海若、冯夷参与奏舞；而且还有水中神怪“玄螭虫象”。“玄螭虫象并出进兮，形繆虬而透蛇”，写出水中神怪应乐而起，出没水中而舞，蠕动盘曲，形态可爱的情状。与天乐《咸池》巧合的是，星空中有星象“咸池”。《史记·天官书》言“西宫咸池”，张守节《正义》曰：“咸池三星，在五车中，天潢南，鱼鸟之所托也。”^⑤屈原正是利用天乐“咸池”与星象“咸池”的相同名称，借用星空咸池乃“鱼鸟之所托”的特征，并融合传说中古乐制作及演奏时与鸟兽的关联，巧妙书写音乐演奏的场面。而“雌霓便娟以增挠兮，鸾鸟轩翥而翔飞”，写雌霓轻丽重绕、鸾鸟高举翔飞之态，这固然是继续表现音乐演奏的效果，但也别有寓意。上文言及鸾鸟即凤，《说文》云“鸾，赤神灵之精也，赤色五采，鸣中五音，颂声作则至”，段玉裁引崔豹《古今注》“或谓朱鸟者，鸾也”。可见，“鸾鸟轩翥而翔飞”，犹如“凤皇来仪”，并与“玄螭虫象并出进兮，形繆虬而透蛇”一起，所表现的就是《尚书·益稷》所说的“箫韶九成，凤皇来仪”、“击石拊石，百兽率舞”的效果与寓意。另外，这两句也将乐舞描写综合在天空。最后，南宫音乐书写的结尾两句，表现了诗人听乐的感受：“音乐博衍无终极兮，焉乃逝以徘徊。”博，广泛；衍，散开、扩展。博衍，形容音乐充塞天

① 黄翔鹏《“唯九歌、八风、七音、六律，以奉五声”——〈乐问——中国传统音乐百题之八〉》，《中央音乐学院学报》1992年第2期。

② 王小盾《夏代的“九歌”及其同五行说的关联》，《中国音乐学》2007年第4期。

③ 《尚书正义》卷五，《十三经注疏》本，中华书局1980年版，第144页。

④ 《山海经·中山经》：“洞庭之山……帝之二女居之。”郭璞注：“天帝之二女而处江为神也。”（袁珂《山海经校注》，巴蜀书社1993年版，第216—217页）

⑤ 《史记》卷二七《天官书》，中华书局1959年版，第1304页。

地之间，故又说“无终极兮”。因而，“音乐博衍无终极兮”，与《庄子·天运》记载的炎帝称颂《咸池》“听之不闻其声，视之不见其形，充满天地，苞裹六极”的感受相似。炎帝的感受表现了对黄帝阐发的至乐中的阴阳之道的心领神会，这也正是诗人闻乐的感受。这里尤其值得我们注意的是，黄帝与北门成论乐，无端又扯出炎帝，炎帝为南方之帝，南宫与天乐府之间的关联，又再次勾联在一起。

南宫音乐书写，不仅表现了诗人对合乎阴阳之道的天乐的领会，同时也包含着诗人关注宗国的情怀。音乐与政治的关系，先秦诸子都特别关注。上引《庄子》外篇中的《天运》反映了庄子后学的观点，庄子后学把音乐与道联系起来，其中含有依天地阴阳之道化育天下的音乐思想，提出了与道相合的至乐的观点。《吕氏春秋》在“仲夏纪”部分集中论乐，也将音乐与道、儒思想糅合起来，建立起源于道又立足于儒的音乐观，如《大乐》把音乐提到本于太一即道的高度，因而对“大乐”特别推崇。从天文看，“大乐”乃是合于天地阴阳化转之正气；从人文看，《吕氏春秋》又认为风正乐定，是“大圣至理之世”才会出现的（《音初》）。《吕氏春秋》讲述与“大乐”相对的是“侈乐”，即无论在乐器与声音上都强调一种声色之美，其中所举一例即是“楚之衰也，作为巫音”。因而，屈原南宫书写的《咸池》等音乐，作为阴阳调和的正风与正乐的象征，与现实“楚之衰也，作为巫音”也构成了反比寓意。我们还可以通过王嘉《拾遗记·洞庭山》来看这一层的对应寓指。《洞庭山》描述的是楚怀王“每四仲之节，王常绕山以游宴”的故事。其中有两点值得我们注意：一是言“楚怀王之时，举群才赋诗于水湄，故云潇湘洞庭之乐，听者令人难老，虽《咸池》、《九韶》，不得比焉”，意味弃天乐而赏新曲，而所弃天乐正是《远游》南宫欣闻的《咸池》、《九韶》与《承云》；二是楚怀王“每四仲之节”，“常绕山以游宴，各举四仲之气以为乐章。仲春律中夹钟，乃作《轻风》、《流水》之诗，宴于山南；律中蕤宾，乃作《皓露》、《秋霜》之曲”^①。“四仲之节”就是古人非常看重的二分二至，“四仲之气”正是上文提及的殷商卜辞中业已出现的四方风，古人据此正风以定律吕。而楚怀王废弃古乐，作新曲以游宴。这些虽出于志怪小说，但联系《吕氏春秋》的批评以及屈原于南宫书写的《咸池》等古乐，更加说明了屈原在南宫的音乐书写，不只是排遣乡愁或聊以娱乐的音乐而已。这些音乐，上与天地阴阳二气相合、下与人事相联，包含着对楚国国政的讽刺或是寄望。过去对这段音乐书写的理解，因未能置入屈原远游天空以及南宫翼为天乐府这一星空背景下加以审视，因而，未能通过南宫音乐书写，把握屈原对音乐之道的深刻理解与深层寓意。

三 北宫：“从颛顼乎增冰”的天文释义

《远游》北宫书写着墨并不多，但“从颛顼乎增冰”至为关键，对此句的理解不仅关涉诗人游历北宫的意义，而且从游历的历程看，与诗人“与道为邻”的状态相接，可以说也关涉对《远游》游旨的理解。

《远游》中四方帝神在诗人星空游历中起到东、西、南、北方位的指示作用，而北方颛顼帝在《远游》的空间书写中具有重要的多重话语的指涉作用与内涵。高阳，乃颛顼有天下之号，《远游》中以高阳和颛顼的称谓在诗中前后各出现一次，即“重曰”前一部分的结束句：“高阳邈以远兮，余将焉所程？”还有一处即是向北宫飞行时所言的“从颛顼乎增冰”。高阳与颛顼的两处异称，其用意究竟何在？前人对“颛顼”的理解大都释为北方帝，“增冰”释为积冰，大都指向“增冰”与北方寒冷的地理之间的关系。姜亮夫先生引《庄子·大宗师》“颛顼得之，以处玄宫”与《墨子》中相关记载，言“增冰”即“玄宫”，即后世所称之广寒宫，并与颛顼建北维之天宫结合起来，认为增冰、玄宫具

^① 王嘉《拾遗记》，中华书局1981年版，第235页。

有天庭与王庭、天文与人事的双重指向^①，对我们理解《远游》“从颛顼乎增冰”的北宫空间书写的背景甚有启示。

颛顼与天空的联系，除了作为北方帝处于玄宫外，颛顼还因“颛顼之虚”的称呼与北宫七宿中的虚宿发生了关联。北宫玄武七宿，即斗、牛、女、虚、危、室、壁，虚宿居中。《尔雅·释天》：“玄枵，虚也。颛顼之虚，虚也。北陆，虚也。”郭璞注曰：“虚在正北，北方色黑。枵之言耗，耗亦虚意。颛顼水德，位在北方。虚星之名凡四。”^②郭璞所说“虚星之名凡四”，即虚、玄枵、颛顼之虚、北陆，都是指虚宿。从郭璞注看，玄枵称为虚，有两个原因：一是玄枵是十二星次之一，配女、虚、危三宿，虚在正中；二是枵言耗，有虚意，即消耗与减少之意。北陆，从地面上讲，是北方之地，从天空言则是北宫，而之所以称虚，亦应与虚为北宫七宿正中有关。颛顼之虚，郭璞以“颛顼水德，位在北方”释之，从地界言颛顼为北方之帝，五行从水；作为星空指向的“颛顼之虚”，“颛顼水德”也有着映射。《左传·庄公二十九年》载：“凡土工，龙见而毕务，作事也，火见而致用，水昏正而栽，日至而毕。”此言凡兴建土木，要应天象而作，孔颖达《正义》曰：“五行，北方水。故北方之宿为水星。言‘水昏正’者，夜之初昏，水星有正中者耳，非北方七宿皆正中也……谓十月定星昏而正中时也。”孔颖达释“水星”有两意：一是就空中方位言，“水星”是指北方七宿；二是就具体星宿言，则指定星，又称营室。既然北方七宿可以泛称“水星”，那么虚宿居北方七宿正中，这应是郭璞以“颛顼水德，位在北方”解释“颛顼之虚，虚也”的要义，即虚宿包含“水德”。郭璞释玄枵又代称虚星时言“枵之言耗，耗亦虚意”；那么，“颛顼之虚”即虚宿与水在含义上的关联为何？

首先，我们从虚宿来看，陈遵妫先生说：“《石氏星经》把虚叫做天节，这个节可能指冬节，即以夜半虚居于南中时为交冬至之节。又把虚叫做北陆，可能虚为北方七宿中央一宿的缘故。”^③冬至在《左传·僖公五年》中又称为“日南至”，所谓日南至，即是太阳的直射点在南回归线上，就是二十四节气的冬至。从气象学上看，冬至并不具备极寒的意思，但作为天文学上的天节，却包含着阴阳化转的至道，故司马迁《史记·律书》中释“虚宿”言：“虚者，能实能虚，言阳气冬则宛藏于虚，日冬至则一阴下藏，一阳上舒，故曰虚。”冬至，言阴气达到极点，冬至之后，阴气下降，阳气回升。作为天节的“虚”宿之“虚”代表阴至盛、阳至虚的节点状态，意味着阴阳二气盈缩化转之道。故古人对冬至非常看重，不仅从殷商始历代统治者在冬至要祭天祭祖^④，而且在哲学思想上，推衍出阴阳化转之道。《老子》第四十二章云“万物负阴而抱阳”，《周易·系辞上》言“一阴一阳之谓道”，虽然没有和“日至”直接联系起来，但其中的关联是不言而喻的。而《管子》一书与天象的关联甚明，如从“日至”推出“虚”与“满”对立统一概念，云“王者谨于日至，故知虚满之所在”，日至，即冬至与夏至，因而由“日至”推出的“虚满”，与司马迁所说的“能实能虚”之“虚宿”的含义密切相关，故又云“夫阴阳进退，满虚亡时”（《修务》），并从阴阳二气消长，解释四季的变迁，又云“阴阳者天地之大理也，四时者阴阳之大经也”（《四时》），很明显是受到“日至”天象的启示。作为一种抽象的概念，《管子》将“虚”看作是“道”，提出“虚道”的概念，从思想层面上固然是受到《老子》无名无形的道的的影响，从知识层面则是受到天象的启示。而反过来，这又应是人们把包含阴阳二气盈缩化转的天节命名为“虚”的重要原因。

其次，无论从传世文献还是出土文献看，水在先秦的思想世界中都占据着重要的地位。如《老子》上善若水说、《尚书·洪范》谈五行以水为首、《管子·水地》以及郭店楚简《太一生水》等，

① 姜亮夫《楚辞通故》第一辑，齐鲁书社1985年版，第190—192页。

② 《尔雅义疏》卷六，《十三经注疏》本，中华书局1980年版，第2609页。

③ 陈遵妫《中国天文学史》，上海人民出版社2006年版，第241页。

④ 张君《冬至节的文化学解析》，《江汉论坛》1992年第3期。

都反映了对水的重视。水具有方圆随器、高下相随、强弱相伴等诸多对立统一特性，因而，人们对水的描述虽异，但可以看出对水所包含的阴阳之道的理解有着共通之处，这也反映在人们对水的固态——“冰”的阴阳之道的体会上。《左传·昭公四年》记载了鲁大夫申丰给季武子所说的“藏冰之道”，可为代表。申丰所论“藏冰之道”涉及天文、政事以及天人关系诸多问题。首先，申丰指出“藏冰”乃是古人观象授时的一种政务表现，即“古者，日在北陆而藏冰”。古人藏冰时间，据《诗·七月》、《周礼·凌人》及《礼记·月令》，指夏历十二月，此时寒极冰厚，故取而藏之。同时举行藏冰仪式，以黑牲、黑黍祭祀司寒神，即玄冥。其次，申丰从“藏冰”与“出冰”两个方面，叙述了“藏”与“出”冰之时祭祀司寒之神的虔诚、藏冰时的艰辛与冰用的广泛，藏冰、出冰、用冰之道包含着遵天时以尽人事的为政原则。其三，遵循藏冰之道，“其藏之也周，其用之也遍，则冬无愆阳，夏无伏阴，春无凄风，秋无苦雨，雷不出震，无灾霜雹”，即能够协理阴阳，减少天灾的影响。最后引经据典，云“《七月》之卒章，藏冰之道也”。上文在述及诗人南宮音乐书写时，引余嘉锡先生就古代天人之学所谈到的春夏秋冬与人事的关联，夏长—夏乐—南宮翼为天乐府的关联已如上述，那么，冬死—冬藏与北陆（北宫）的关联，在“藏冰之道”上又得到一次明显的印证。

但更为重要的是“日在北陆而藏冰”话语指涉的“藏冰”事务的天文背景。从时间上讲，夏历十二月极寒之时藏冰。但“日在北陆”显然是以天文指涉时令，故从天文学上看，“日在北陆”究竟是指北宫七宿哪颗星宿，是存在争论的。上文言及虚宿有四称，其中一称即北陆，故日在北陆，即日在虚宿，此说出自《尔雅》。杜预未采此说，认为“日在虚危”，并不单指虚宿。郝懿行《尔雅义疏》认为“《尔雅》不言女、危，以虚在中，举中足以包之也”^①。以上三解虽异，但都未脱离虚宿，说明了虚宿在北宫的重要地位。而申丰的“藏冰之道”是针对季武子正月“大雨雹”询问而发的。杜预注曰：“当雪而雹，故以为灾而书之。”申丰在阐述“藏冰之道”前还言简意赅地表达了他对这种异常天气的看法：“圣人在上，无雹，虽有，不为灾。”因而，“日在北陆而藏冰”，一方面这是上应天时、尊奉阴阳之道之举；另一方面，在天象异常之时，也可以从人事的角度化解自然的阴阳不调，从而达到协理阴阳的效果。《管子·侈靡》表达的“天之变气，应之以正”，可以看作是对这种思想的继承。这应是“日在北陆而藏冰”包含的遵循阴阳之道的另一义。《左传》除此次谈藏冰之道外，于桓公十四年、成公二年、襄公二十八年还记载冬无冰的失气现象，时人以阴不胜阳、阴阳失调解释，也可证从水之固态“冰”中体会到的阴阳之道。

由以上分析，我们可以认为，古人在虚与天节（冬至）、水与冰的观察与认识上体现了一种规律性认识，那就是阴阳盈缩化转之道。因而，天文上的“颛顼之虚”就包容了具象（水与冰）与抽象（虚与冬至）共通的阴阳转化的至道。那么，申丰所言“日在北陆而藏冰”与《远游》所云“从颛顼乎增冰”，两相对照，“日在北陆”与“颛顼”（颛顼之虚）、“藏冰”及“增冰”之间的关联，就不应是字面上的相似了。“增冰”乃积冰，水至阴而成冰，是至阴的象征。“颛顼之虚”与北宫虚宿的关联以及至阴的“增冰”，分别从天文与地理的角度，强化了阴气至极、阳气始萌阴阳化转之道。那么，“从颛顼乎增冰”，泛而言之，指游至北宫至阴之处；狭而言之，则是游至代表至阴的“颛顼之虚”即虚宿。两种理解都指向诗人游至北宫体会阴阳盈缩化转之道的用意。

可以说，《远游》“从颛顼乎增冰”包含着诗人游历北宫时的天文、人事、天道等方面联想，众多的意义均指向包含阴阳二气转化之道。《远游》“从颛顼乎增冰”的意义所指，在指向这一“道”的中心时，涵义也丰富起来：与《远游》“重曰”前的结束句“高阳邈以远兮”呼应的是对得道帝王也是祖先的追怀；以北宫游历的天文角度看，则是对“颛顼之虚”包含的阴阳转化大道的体认；从现实人事层面上看，则是指向遵从阴阳转化大道、守正以应万变的治国与为人准则。这

① 郝懿行《尔雅义疏》，上海古籍出版社1983年版，第769页。

应是诗人“从颢项乎增冰”的要义所在。但后世人们在阅读《远游》时，因天文星空的悬置，对“颢项”更多地关注了历史层面的人物身份，忽视了人物与天文的关联含义，甚至因《远游》一处称“高阳”一处称“颢项”而导致了二者是一人还是二人之争；又因楚国在南方，而产生对诗人向着北方“从颢项乎增冰”的不解，这些问题皆与我们对《远游》空间书写的星空区划的知识场景的疏隔、对诗人天空游历的空间书写的双重话语的忽略有关，这也影响到我们对《远游》主旨的深层把握。

四 《远游》游止游旨：虚实相生的空间形态及精神指向

所谓“《远游》游止”，是指屈原远游最终游到了哪里？对这个问题的追问，不仅是探讨《远游》空间书写所必须解答的一个问题，而且关乎到《远游》的“游旨”的理解，即屈原营造的“与道为邻”空间的精神指向。

首先，我们来看看《远游》“游止”虚实相生的空间形态。《远游》在星空中的最后游历场所是北宫，之后的描写如下：

经营四荒兮，周流六漠。上至列缺兮，降望大壑。下峥嵘而无地兮，上寥廓而无天。视倏忽而无见兮，听惝怳而无闻。超无为以至清兮，与泰初而为邻。

从诗的描写看，诗人停留于天空的高远处，并描绘了下望无地、上望无天，视无所见、听无所闻的感受，这种视听感受，仍然是诗人对天空形态的一种观念性的描绘。这一描绘不仅前接五官星空的天空游历，而且有着时人对天体形态所作的推测性的知识背景，即宣夜说的天体形态观^①。据《晋书·天文志》，宣夜说对天体的认识不同于盖天说与浑天说，主要表现在两个方面：一是认为天体是无限的，宇宙是无垠的。汉代郝萌记诵其师宣夜说对天体的认识，所描述的“天了无质，仰而瞻之，高远无极”、“俯察千仞之深谷而窈黑”的天体感受，与屈原处于天空“上至列缺兮，降望大壑。下峥嵘而无地兮，上寥廓而无天。视倏忽而无见兮，听惝怳而无闻”的视听感受十分接近。其二，认为天体虽是无限的，但充满着气，日月众星皆靠气，“自然浮生虚空之中，其行其止皆须气焉”。《远游》最后两句“超无为以至清兮，与泰初而为邻”，也有天体为气的意蕴。如“至清”，《列子·天瑞》言“天，积气耳”，所谓“一者，形变之始也，清轻者上为天，浊重者下为地”，所以称为“清”者，是与天地形成之际的预设有关。故至清，意指身心至于气态充盈的天空。“泰初”，《列子·天瑞》曰：“太初者，气之始也。”^②《庄子·天地》言：“泰初有无，无有无名。”成玄英疏曰：“泰，太；初，始也。元气始萌，谓之太初。”可以说，《远游》最后两句的“至清”与“泰初”，与前面虚空的天空感受相联，皆指向气态充盈的天空。这也是《远游》“游止”的双重空间形态，从实相言，是游止于浩渺的天空；从虚相看，气态虚空的天空正是道的体现。屈原借助这种虚实相生的双重空间，表达了体道得道的境界，也抽象概括了诗人的“游止”与“游旨”。

问题在于，这种虚实相生的空间形态，这种得道状态的抽象性，其精神指向究竟何在？以往注家大都从《远游》中涉及的仙人赤松子、韩众、王子乔及诗中的吸食吐纳等求仙之举，认为此乃得道成仙状态；或以《远游》中多涉及老庄哲学用语，故其最后的“与道”为邻乃是指向等生死、齐万物与道混同的得道状态。笔者以为对《远游》游止的精神指向的深入理解，必须放在《远游》最后营构的虚实相生的空间形态的哲学思想背景下加以考察。人们在阐述宣夜说的源流时，都会追溯至先秦时的道家及

^① 按，古人对天体结构的认知所产生的盖天说、浑天说与宣夜说三种看法，可追溯到先秦（详见《晋书》卷一《天文志》，中华书局1974年版，第278—279页）。

^② 杨伯峻《列子集释》，中华书局1979年版，第31、8、6页。本文所引《列子》同此版本，不复出注。

黄老思想。郭店楚简《太一生水》、《管子》、《庄子》、《鹖冠子》与《列子》等，程度不等地对天空作出了气态虚空的描述，这也正是屈原《远游》所描绘的天空感受的知识与思想背景^①。尤其是黄老思想通过气将道与天相连，也通过气将道与人相接，因而，黄老道家气态虚空的的天体观往往是虚实相生、道宅其间的精神空间。如黄老思想代表《管子》一书，以气释道，把气或精气提至本体高度，认为“夫道者，所以充形也”，又说“凡物之精，此则为生。下生五谷，上为列星。流于天地之间，谓之鬼神；藏于胸中，谓之圣人。是故民气，杲乎如登于天，杳乎如入于渊，淖乎如在于海，卒乎如在于己”（《内业》）。《管子》一书能够在本体论上将老子先天地生的道转向天、道同体，又将气与道并论，故而能在老子哲学基础上，对天空形态做出类似于老子对道的描绘却又属于天空形态的构想。道作为气，无处不在，作为宇宙万物的生命之源，不仅具有充盈宇宙的客观空间形态，同时还具备生命的精神空间形态。《管子》又把气具体看作阴阳二气，并由此演绎出一系列的天地自然法则，如《四时》云“阴阳者天地之大理也，四时者阴阳之大经也”。《管子》一书从日至、水、天无私覆、地无私载、日月常行等自然之道，提炼出个体修为与社会运作的准则。《管子》中的与道“并处”的圣人，具有气充形美、得阴阳中正之道、参与天地的人格与精神气象。从上文中我们指出的《远游》“从颛顼乎增冰”所包含的对阴阳二气转化之道的遵从，《管子》一书也充分表现出对阴阳之道的遵循；那么，我们由《管子》的空间形态观引发的与道并处的“圣人”的精神气象，则可作为《远游》“与道为邻”空间形态的精神指向的一个注脚。

其次，《管子》中《内业》、《心术上》、《心术下》、《白心》四篇提供的养气体道的途径，也正是《远游》情感展开的逻辑次序。《管子》认为“夫道者，所以充形也，而人不能固”（《内业》），但是通观《管子》一书，尤其是《管子》四篇，还是较为系统地提供一个不同于庄子心斋丧我的更切近实际的养气体道的途径。《管子》认为精气不仅是道的体现，同时也是生命之本源。精气因受到个体内心诸如“忧乐喜怒欲利”（《内业》）之情的影响往往不能固存于心，而在《管子》看来，这种“忧乐喜怒欲利”，有来自主观者，也有来自客观者，所谓“人迫于恶，则失其所好；怵于好，则忘其所恶；非道也”（《心术上》），无论是迫于外还是怵于内，都是不符合道的。这也就造成了“邪气袭内，正色乃衰”（《形势》）对身体的伤害。因而，就个体的修为而言，《管子》强调个体存固精气、回归道元时要虚心、执一，心形双修，指出精气存心，能使人的形与神产生很大的改变。《管子》将精气提到道的高度，因而认为精气的存失，也就是道的存失，所谓“忧悲喜怒，道乃无处”（《内业》），“凡道无所，善心安处。心静气理，道乃可止”（《内业》）。陈鼓应先生曾指出：“稷下道家认为心志专一和静定，可以使人得‘道’，可以使人复性、定性，还可‘照知万物’、‘使万物得度’。这些主张又和其所说的养生论紧密地联系在一起。”^②故《管子》中养气得道，就个人修为而言，也是养气复性、持护精神的反映。

《管子》这一失气离道——存精养气——与道并处的思维路径，也正是《远游》情感的逻辑展开。首先，就《远游》“重曰”前一段来看，我们很明显地感受到屈原式的生命忧虑。诗人开篇即感叹时俗迫厄，遭世混浊，郁结无语，心意恍惚，形神枯槁；与之相伴的是天时代序、耀灵西征、芳草先零、生命骤逝、功业无成的哀叹。而这正是《管子》所说的“人迫于恶，则失其所好”情形之下，失气失道的表现。其次，诗人能够游历星空，经过了三步修炼。第一步表现了诗人餐食天地四方六气，吐故纳新以达至精气内入的修养目的。第二步是诗人来到南巢向王子乔问道，王子乔所言首先阐明了道虽无形却又可感以及道无所不在的特性，接着传授了得道的经验，即守魂专一、壹气虚静、炼气修道方法。第三步是诗人得到王子乔的指引后，来到仙人之乡，通过吸纳服食的进一步修炼，诗人面目光泽，精气醇粹强健；凡质销尽，精神微妙，无所不至，即精气入内给诗人带来的神形两个方面的改观。而我们似乎又看到了《管子》所说的“人能正静，皮肤裕宽，耳目聪明，筋信而骨强”（《内业》），即精气入内带来的神形变

① 王胜利《〈太一生水〉的宇宙生成论和天空形态观》，《江汉论坛》2004年第6期。

② 陈鼓应《管子四篇诠释》，商务印书馆2006年版，第51页。

化。通过以上三个步骤的修炼,诗人游历五官星空便是《管子》“乃能戴大圜,而履大方,鉴于大清,视于大明,敬慎无忒,日新其德,遍知天下,穷于四极”(《内业》)的文学表现;最终于天空的视听虚无感受及“与道为邻”状态,更是《管子》中圣人能体虚道、法夫天地、与道“并处”的形象表现。

可以说,《远游》以“悲时俗之迫厄兮”开头,以“与泰初而为邻”结束,表现了诗人因外在原因而导致身心俱疲情形下失气——养气——存气——最终与道为邻的修为过程。《远游》最后营构的虚实相生的精神空间,正是诗人不断修为的结果。从《远游》的情感线索及最后呈现的精神空间,我们可以看到,诗人在时俗迫厄情形之下,试图以心形双修的方式,去除外在的迫厄,让生命之元——精气重回本心,执一守正,并参天地,达到与道为邻的境界;也是诗人在“悲时俗之迫厄兮”与“心愁凄而增悲”内外交困情形之下,通过心形双修的方式,重塑立于天地之间圣人人格的过程;这也反映了诗人面对迫厄之时俗,对人生理想的持守,对德配天地的人格持护。

最后,我们还可以对《远游》中“超无为”思想与《管子》一书中表现的执守中道的“有为”思想的比较,来看《远游》最终营造的“与道为邻”的精神指向与黄老思想的关联。正如上文所指出的,《管子》总体上将天道向人道拉近,在强调守道中正、注重有为与无为之间的辩证关系的前提下,更表现出明显的有为精神。如《君臣》言“威无势也无所立,事无为也无所生”,《侈靡》言“避世之道,不可以进取”。《白心》篇云:“无成有贵其成也,有成贵其无成也。日极则仄,月满则亏。极之徒仄,满之徒亏,巨之徒灭。孰能已无已乎?效夫天地之纪。”对“成”与“无成”之间的辩证看法,意在指出人们既要不要功名,又不要执着功名,应该持守中道。这就是“日极则仄,月满则亏”的天象启示,而大道正是在极与仄、满与亏之间“已无已”循环运行,故能以无成其有,以有成其无,这就是中道。故《白心》篇又言“若左若右,正中而已矣。县乎日月无已也”,以天道“若左若右,正中而已”的精神,作为人们对待事功的准则,从而与庄子推崇的“至人无己、神人无功、圣人无名”的思想区别开来。

由此,我们再来看看《远游》最后的“超无为以至清兮,与泰初而为邻”的“超无为”的含义。大部分注家均将“无为”与“至清”、“泰初”看作是先秦道家的惯用语,而不作深究。王夫之说:“无为者,天之所以为天,道之所以为道也。超之者,知其无为,而盗之在己。则凡浊皆清,而形质亦为灵化。此重玄之旨。不执有,不堕无。虚无之所以异于寂灭者也。”^①王夫之以“无为”释道,以“知其无为,而盗之在己”释“超无为”,故其又说“不执有,不堕无。虚无之所以异于寂灭者也”。王夫之“盗之在己”之“盗”,此乃“取”之义。《鹖冠子》用“偷”：“偷气相时,后功可立。”陆佃注曰:“盗阴阳之和以载其形,而还以相时。”^②《列子·天瑞篇》用“盗”：“盗阴阳之和以成若生,载若形。”王夫之以内丹法释《远游》,他的气论思想显然遥接黄老精气说,故其对“超无为”的解释是切近《远游》之意的。笔者以为此句“超无为”,放在《远游》的前后语境中加以理解,正与《管子》中体现的效法天道极仄满亏的阴阳运转之理,取法中正的进取精神相一致。这也是“与道为邻”的精神指向,同时也与“从颢颢乎增冰”所体现的遵循阴阳转化之道相衔接。

再就《远游》中具体的“有为”层面来看,则表现在诗人于时俗迫厄之际,运用吸食吐纳、存气养精之法,通过修为而达到“与道为邻”的境界。而吸食吐纳、存气养精之法属于方技,战国黄老道家对此类技艺也颇为看重。上文论及《管子》对人失气离道、养生存气之法、固气得道的较为系统的论述,就体现了对方技知识作用的认知。而《鹖冠子》一书对“术数之士”地位提得很高,如《天则》篇将“术数之士”与“君子”相提;将“临利见信、临财见仁、临难见勇、临事见术数之士”四者并论,则见术数之士并非仅指拥有技艺而已,他们还通晓技艺所包含的天道。可以说,《远游》中的吸食吐纳之举是养气体道的一种方式,也反映了屈原对术数方技知识与道相通的理解,与《管

① 王夫之《楚辞通释》,上海人民出版社1975年版,第114页。

② 黄怀信《鹖冠子汇校集注》,中华书局2004年版,第236页。

子》及《鹖冠子》对术数方技的看法颇相一致。《庄子·刻意》批评了世人诸多不符合天道的行为,其中就有导引吐纳“养形之人”。“无为”作为“道”的代指,指涉人的修养与行事作为时,在老庄的话语体系中更多的是指向顺应天道,反对人的任何主动之为。《庄子》与《远游》对待方技的不同态度,从行为上看,可以说是“无为”与“有为”之别;从哲学层面上言,则表现出屈原与《庄子》无为思想不同取向的“超无为”精神,从而也在最终得道的精神指向上分出畛域。

五 结 语

通过以上的分析,笔者有以下几点深切感受:

其一,对术数方技文化的深入理解,为我们探讨《远游》空间书写及思想世界与精神指向带来了全新的认知。《远游》中涉及的天文与养生升仙知识,属《汉书·艺文志》“数术略”与“方技略”中的重要内容。李零先生言“古人关心宇宙,乃有‘数术’之学;关心生命,乃有‘方技’之学”^①,这是对古代术数方技文化精神的高度概括。《远游》中有着丰富的天文以及吸食吐纳、存精养气的术数方技知识,但无不渗透着诗人对这些知识背后阴阳理论的通晓,体现诗人超越技艺,追求与道并处、并参天地的精神指向。但是由于我们对《远游》空间书写的五官星空知识场景的疏隔、吸食吐纳之术作为养生求仙的技艺认知,致使我们很难接近屈原《远游》的思想世界,触及诗作最根本的精神指向。

其二,随着出土文献诸如长沙子弹库战国楚帛书、马王堆汉墓帛书、郭店楚墓竹简等研究的深入,推进了人们对传世文献中以《管子》为代表的稷下黄老思想的认识,尤其是阴阳五行思想与天文天象的关联,为我们探讨《远游》的游止与游旨搭建了新的学术思想平台。我们对《远游》南宫音乐书写寓指、“从颛顼乎增冰”的天文释义、气态虚空的天体观、与道为邻的精神指向等深层次的探讨,这一方面有传世文献作为我们的学术与思想资源,另一方面与出土文献给我们带来的对传统学术思想的重新审视与新的认知密切相联。

其三,《远游》的空间书写充满着屈原式的生命体验与情感逻辑。就生命主体而言,《远游》主旨表现的既非求仙亦非道我合一式的无为,而是与道为邻状态下的“超无为”,其精神指向是天道蕴含的阴阳运转的中正之道,并以此作为对自我理想与精神的持护。就诗人的宗国情感而言,诗人于南宫的音乐书写,包含的对宗国的深切关注与《天问》对物质自然之天、人格命运之天的质疑后,最终落在对楚国国运的担忧的宗国情怀上。《远游》于南宫唱出的“涉青云以泛滥游兮,忽临睨夫旧乡。仆夫怀余心悲兮,边马顾而不行”,在诗句及对宗国的情怀上与《离骚》都有着惊人的相似之处。由此可见,不论是面对宇宙思考天人关系的《天问》式的“问天”,还是以去国求合为目的的《离骚》式的飞行,抑或以持护自我理想与精神追求为目的的《远游》式的天空遨游,无不充满着诗人与天地相参的人格精神与对宗国的挚爱情怀。在个体与社会之间,《天问》、《离骚》和《远游》,其情感表达或有侧重,但诗人对自我和社会双重固持这一精神始终渗透在诗人用生命谱写的诗篇中。通过《远游》游旨的探讨,不仅可以加深我们对屈原精神的理解,而且在文本与作者精神相通的层面上,可以帮助我们进一步确定,自王逸以来认为《远游》为屈原所作这一观点是可信的。

〔作者简介〕王德华,女,浙江大学人文学院教授。发表过论文《〈楚辞〉地理研究述论——以屈原放逐汉北、陵阳争论为中心》等。

(责任编辑 孙少华)

^① 李零《中国方术续考》,中华书局2006年版,第3页。