

百年道学精華集成

第九辑

文艺审美

卷六

戏剧与建筑雕塑



道家道教
文化与戏
剧研究综
论

元代道教戏剧的象征性*

詹石窗

元代文学艺术大观园中增添了一个引人注目的新品种，这就是道教戏剧。顾名思义，道教戏剧就是以道教活动为题材、以道教的基本宗旨——修炼成仙或隐居乐道为主导思想的戏剧。

过去，学术界尚未有人使用“道教戏剧”这个概念，但类似的概念却早已有之。明人朱权在《太和正音谱》中将元戏分为十二科，其第一科叫做“神仙道化”，第二科叫做“隐居乐道”。从内容上看，朱权分类中的一、二两科基本上属于道教，故而我们以“道教戏剧”概称之。

道教戏剧的发端当在元代以前，但其鼎盛时期毫无疑问是在元代。据钟嗣成《录鬼簿》所载，元杂剧至少有400种，就其题目、正名来看，属于道教戏剧一类的至少有40种，约占元杂剧总数的十分之一。由于种种原因，元代道教戏剧本子散失颇多，今所存者有《陈抟高卧》《岳阳楼》《任风子》《黄粱梦》《张天师》《铁拐李》《竹叶舟》《庄周梦》《七里滩》《升仙梦》《蓝采和》等18种。

有关元杂剧概貌等问题，学术界已有一些人作了专门论述，但对于道教戏剧问题的探讨则比较薄弱。这个专题的研究不论对于文学、历史学、文献学而言，还是对于民俗学而言都有重要意义。元代道教戏剧研究，需要涉及许多方面，本文拟就其象征性略抒管见。

大家知道，所谓象征乃是不直说本意，而以含蓄的感性存在物来暗示所要表达的意义。无论是诗歌、散文、小说，还是绘画、雕塑，我们都可以发现象征的艺术魅力。作为文学艺术世界中的一朵奇葩，道教戏剧自然也有象征性。别的不说，就《黄粱梦》这一作品名称，即可看出其象征意味。在这里，“黄粱”与“梦”的意象经作者的建构，便造成了隐喻效果。表面看来，“黄粱”是一种维持生命代谢的食品，然而，当它同“梦”联结起来时，其实在性便隐退了，或者说“虚化”了，因为梦本来就是虚无飘渺的。再进一步发掘，“黄粱”又可使人联想到日常生活起居，联想到人类之生存。简言之，“黄粱”具有人生的象征意识，被暗示的本体——“人生”也就被赋予虚幻的意义。由此可见，道教戏剧具有象征性是毋庸置疑的。

* 本文原载《中国典籍与文化》1994年第1期，第21-27页。

—

元代道教戏剧的象征性并非偶然，而是有多种原因的。首先，这与中国戏剧表现性的总特点密切相关。中国戏剧文学虽然是一种叙事文学，却具有鲜明的表现性。中国戏剧作家们往往在获得种种材料之后进行概括，以主观变形和简化处理人生图像作为生命的形式，来表达审美情感，从而引起观众对人生的联想。中国戏剧这种表现性是戏剧作家们艺术抽象的结晶。这种艺术抽象不是对生活本身原封不动的“摹写”，而是提炼与超越。这样，自然就造就了与现实生活的距离感。剧作家们构筑了超现实的奇幻想象世界，作为人生图像。尽管这种方式不尽符合现实生活的客观逻辑，但是，通过艺术抽象而创造出来的表现性戏剧本身就是具有象征性的。这一点不仅适合于许多非道教题材的作品，而且适合大量的道教题材的戏剧作品。因为从总体上看，道教戏剧创作虽然取材于道教活动中流行的种种传说、故事，但也经过了戏剧作家的主观变形和简化处理。这种艺术抽象自然也是表现性的，固而具有象征意味。当然，我们必须看到，并非所有的中国戏剧都是表现性戏剧，也有一些作品是属于“再现性”之类，这就是通常所说的“写实”戏剧。剧作家们在创作过程中，通过各种戏剧技巧的运用，把戏剧意象化成一种客观显现的人生图像，让观众体会到了情节的真实性。比较而言，再现性的戏剧与现实生活的关系较为密切或者说相当密切。不过，即使如此，再现性戏剧之创作也经历了戏剧意象由主体投射而外化为审美客体的过程，无论它怎样地与现实生活“相似”，它也是审美主体重新营构的产物，仍然凝聚着剧作家的情感。所以，尽管其出发点是“写实”，但就作品本身而论，则不可能与客观现实“重合”，它仍然存在着或长或短的距离。从这个意义上说，再现性戏剧也有“表现性”，因此也就具有象征意味。如果说，元代道教戏剧也和其他题材的中国戏剧一样，存在着一些再现性的作品的话，那么，我们从这些作品的戏剧意象中依旧可以看到审美主体的情感投射，看到背后所隐藏着的第二层乃至第三层意义，这就是象征的奥妙所在。

其次，元代道教戏剧象征性还与叙事诗的结合一事密不可分。作为中国戏剧中的一类，元代道教戏剧是故事与诗词相结合的艺术，每一部元代的道教戏剧不仅有特殊的情节，而且有颇具表现力的诗词。大家知道，中国古典诗词是一个意象宝库。就拿《诗经》中的《关雎》来说，其中的“雎鸠”“河洲”等等都具有象征的蕴含，由《诗经》所开创的比兴手法在中国文学史上不断地得到充实和发展，从而形成了丰富多彩的意象群落。古诗中的“意象连缀”，将那些表面看来互不相干或者互相对立的意象进行排列组合，形成了斑斓多姿的画面和神妙的境界。从这种境界中，我们不难体会到其象征的意味。中国戏剧是在诗词的文化氛围中诞生的，尤其是作为戏剧诗的元曲，乃是在唐诗、宋词的直接影响下形成的。元曲作家都是诗人，他们创作的作品本身就包含着大量的诗词，元代道教戏剧作品也是如此。所以，这类作品也就从唐诗、宋词那里获得了象征的“遗传密码”，甚至有所发展。

其三，元代道教戏剧象征性的原因探讨，从根本上说，应该追溯到古代神话。中国古代神话并不是纯粹的用以娱人耳目的故事，而是先民们认识世界、改造世界的理想寄托，诸如女娲补天、精卫填海、夸父追日等等神话故事都蕴含着独特的民族精神。从广义上来说，中国神话包括初民创造的原始神话以及经过历代文人加工的体系神话传说，还有以长生不老为宗旨的仙

话故事，无论是哪一类型的神话都表现了幻想的精神，都有若明若暗的象征意味。一个原始神话就是一种象征系统。在长期的流传过程中，中国古代神话不仅成为中国传统哲学的“乳汁”，滋育了中国传统哲学的综合整体思维方式，而且成为道教思想体系的重要源头。尤其是那些仙话传说更积淀成一种意象为道门所广泛传颂；同时，仙话传说又像是活的植物体一样，具有“分蘖”功能。随着时代的变更，一个母体仙话传说又衍变成各种仙话传说。到了元朝，各种仙话传说成为道教戏剧的原始素材，经过戏剧作家的改编，其幻想精神便更加明显地体现出来，其“写意性”更加具有发人深思的“神力”。由此可见，无论是从中国戏剧的总特点上看，还是从戏剧故事与诗词之结合上、从神话精神的继承上看，我们都可以找到元代道教戏剧象征性的根据。

二

不过，如果只泛泛地谈论“象征”，那还是没有认识元代道教戏剧的特殊艺术旨趣。应该指出，元代道教戏剧不仅具备了一般意义上的象征，而且还具有特殊的宗教蕴含，这就是与修道情感相联系。换言之，我们从元代道教戏剧的各种象征体中不仅可以看出中国传统中的含蓄精神，而且还可以感受到“道德周行”的情感力量。

元代道教戏剧的象征怎样与修道情感相联系呢？这是一个颇为复杂的问题。它涉及到戏剧形象、戏曲语言诸方面。

作为戏剧作家所创造的审美客体的感性外观，戏剧形象是人们通过感官能够感受到的情感生活的直观形式。其涵盖面也是相当广的，但最根本的则是戏剧人物形象，抓住了人物形象也就抓住了戏剧形象的核心，对元代道教戏剧形象的分析也是如此。

元代道教戏剧塑造了众多的人物，最具代表性的乃是神仙道人。如果对现存元代道教戏剧的人物作一番比较的话，那就会发现，每一部具体的作品所塑造的神仙道人形象乃是各具性格的，即使是同一位神仙、同一位道士在不同的作品中他们的言谈举止也有许多差别。但是，当我们稍作一番概括时，不能不感到神仙道人在作品中的出现又是形式化的，每一种形式都体现了修道情感的一定运动指向，因而又都是象征的。

元代道教戏剧中的神仙道人，主要有四种角色：一是凡夫俗子的度脱者，如《黄粱梦》中的钟离权；二是妖魅邪恶的驱逐者，如《张天师断风花雪月》中的张天师；三是隐居生活的追求者，如《西华山陈抟高卧》中的陈抟；四是脱俗皈道的感悟者，如《汉钟离度脱蓝采和》中的蓝采和。这四种角色从不同侧面表现了修道情感的不同层次，第一种与第二种角色，道行已高，具有坚定的道教信仰和深厚的情感，故能活动于民间，广行道法；第三种角色，虽然并不像第一、二种角色那样主动“出击”，但却能超凡脱俗，有高迈出世之风骨；第四种角色，有过很长的一段凡人生活，经上仙指点迷津后而彻悟，终于遁入玄门。当然，在不同作品之中，神仙道人所担任的角色是不尽一致的，如吕洞宾在马致远《黄粱梦》中是一个被度脱而悟道者，但在《岳阳楼》当中，他却成为一个度脱他人的上仙。有趣的是，当我们将《黄粱梦》中的钟离权同《岳阳楼》中的吕洞宾作一对照时，即可看出二者具有惊人的相似之处，前者钟离权一上场即自称遇东华真人，授以正道，奉帝君法旨，下凡度脱吕岩；后者吕洞宾（吕岩）一

上场则称遇钟离师父，授以长生之术，得道成仙，奉师父之命，下凡度脱柳树精。尽管名称、行文改变了，但“程序”则基本相似。就这一点而言，《岳阳楼》中的吕洞宾乃是《黄粱梦》中的钟离权的“变体”。从某种意义上说，这种“变体”正是“形式化”的表现。从外观上看，彼此有一定差异，但在原型上却又是一致的。

事实上，如果我们再琢磨一下其他的元代道教戏剧作品，还可以发现，形式化不仅体现于度脱者身上，而且也见之于被度脱者身上。比如《黄粱梦》中的吕洞宾是一个被度脱者，而《蓝采和》中的蓝采和也是一个被度脱者，两者尽管遭遇不同，但思想历程却又有吻合之处。他们曾经都是凡人，对世俗生活有过执着的追求。经过“上仙”指点之后，他们又都最终悟道，成长为“神仙”。

在元代道教戏剧中，有关神仙道人形象的塑造问题，还有一点很值得注意，这就是在戏剧的结尾让众仙聚合，如《黄粱梦》第四折末了东华帝君率领群仙上场进一步启迪吕洞宾，称：“一梦中尽见荣枯，觉来时忽然省悟，则今日证果朝元，拜三清同归紫府。”再如《铁拐李》末有众仙队子上奏乐，接着通过“正末”之口点明众仙的身份：“汉钟离有正一心，吕洞宾有贯世才，张四郎、曹国舅神通大，蓝采和拍板云端里响，韩湘子仙花腊月里开，张国老驴儿快，我访七真游海岛，随八仙赴蓬莱。”众仙在剧末的出现，这代表了修道之合力，而不同剧本中相同或同类型的神仙人物的出现，这不能不说是意味深长的。在这些作品中，神仙道人不仅是个“能指”——即道教的受崇拜者和信仰者，而且更重要的是其“所指”——即道法力量的化身。这就是在道教戏剧中为什么让神仙道人在全剧终了时重复出现的奥妙所在。

当代著名的美国文学批评家雷·韦勒克和奥·沃伦在《文学原理》一书中指出：“一个‘意象’可以被转换成一个隐喻一次，但如果它作为呈现与再现不断重复，那就变成了一个象征，甚至是一个象征（或者是神话）系统的一部分。”^①当神仙道人组成一个巨大的形象体系一而再、再而三、源源不断地被剧作家运用于其作品时，便成了一个极富感召力的原型，在其身上，凝聚着人们巨大心理容量和世代相袭的崇道情感。

三

作为戏剧的主要手段、工具或媒介的戏剧语言是戏剧文学的第一要素，它是阐明主题、描绘冲突、刻划人物的基本材料。因此，我们要探讨元代道教戏剧的象征问题就不能离开其语言研究。反之，只有把语言研究深入进行下去，才能真正地阐明其象征意蕴，从而也才能把握住其特有的修道审美情感。

元代道教戏剧语言和其他中国传统戏剧语言一样是富于文学性的，其中有一部分或相当大的一部分具有显象性。这就是说，包括名词、形容词、动词在内的元代道教戏剧语言具有显示感性物象的功能，而从其感性物象的显示中，我们不但可以捕捉到象征，而且可以发掘出象征背后所隐藏的修道审美意趣和明了其情感运动的指向性。这里，我们可以分别从诗、唱词与念白三个途径来加以说明。

^① 《文学理论》，三联书店1984年版，第204页。

与小说或散文的语言不同，戏剧语言具有诗化的特点，中国传统戏剧在这方面尤为突出。考察一下元代道教戏剧，可以看到这样一种现象，即神仙人物上场时一般都要念上几句诗，如《庄周梦》中的太白金星（天仙）一上场即念道：

阆苑仙家白锦袍，海山银阙宴蟠桃。

三更月底鸾声远，万里风头鹤背高。

表面看来，这似乎是一首写景的诗，作者好像是在描绘月色之下海岛中道人的幽雅生活环境。你看那岛上的宫殿仿佛是用银子筑成的，那闪动的银光与白锦袍交相辉映，海风徐吹，鸾唱鹤飞，令人神往。然而，只要我们再深入一步分析，那就又会感到在这种幽雅的生活环境描绘之背后，还有一种更为深沉的生命景观。因为戏剧诗人所选择的意象并不是他自己生造出来的。大家知道，诗中的“阆苑”是从流布已久的昆仑传说中撷取而来，“海山”是先秦时期神仙家们津津乐道的方丈、瀛洲一类仙岛的变格。至于“蟠桃”之前加上一个富有动感的“宴”字，便使意象栩栩如生了。还有鸾鹤诸意象的出现，则使仙居氛围更为浓厚。因此，在这首戏剧诗中，每一个意象几乎都有象征意味，而所有的意象连缀起来便形成了一个整体性象征。在这个象征链中搏动着仙家古老的生命意识之流和深沉的修道审美情感。

诗是如此，唱词、念白也不例外。元代道教戏剧一方面注意运用唱词、念白刻画人物性格，另一方面又通过唱词、念白之意象对比，以显示修道情感的运动指向。关于这一点，我们可以史九敬先（仙）所撰《庄周梦》为例加以说明。

《庄周梦》是对《庄子》书中关于庄周梦蝶的寓言故事的敷衍，梦成为全剧的框架，同时也是全剧的主导意象。因而，作品唱词、念白里常常出现梦境的描绘。这在太白金星一上场所唱的《仙吕点绛唇》里已经开始了：

飞下天官，书帝宣钦奉。因他宿缘重。但得相逢，是一枕蝴蝶梦。

在这里，作者通过太白金星之口首先推出了“蝴蝶梦”的主导意象，从而使全剧具有整体象征意蕴。接着剧情拓展，庄周醉酒入梦，蝴蝶仙子上场翩翩起舞。庄周醒来，念道：“适梦中见蝴蝶变化，好一个大蝴蝶也。”太白金星说道：“十分蝴蝶大，我有个大蝴蝶词。”在这些念白里，梦境逐渐地具体化了，蝴蝶的反复出现把人们带进了一个亦真亦幻的神秘世界。

当然，《庄周梦》作者并不是单纯地铺叙梦故事，而是运用梦的形式来表达一种归依大道的情怀。所以，在梦这个总体象征意象之下，作者纳进了两个对比颇为强烈的意象群，一个是仙界的象征，一个是人世的象征：

恰春到百花红，早夏至绿阴浓，秋来不落园林空。呀！早霜寒十月过，春夏与秋冬。

今日是一个青春年小子，明日做了白发老仙翁。岂不闻百年随手过，万字转头红。

想人生百岁翁，似花飞一阵风。

人无有千日好，花无有百日红。

这两段太白金星的唱词，以天上神仙的视角俯视人间，作者以花开花谢的自然现象来象征人世变化。“花”在唱词中已不单纯是一种比喻，因为它并非一闪即逝；相反，它被神仙人物反复地歌唱。在这里，随着春夏秋冬季节变换，花开花落已成为一种符号。它所表现的是人生易逝的感叹，由此不难看出，在太白金星这位“天上神仙”的眼中，人生百年不过是转眼一瞬间。剧作家在这里通过神仙人物之口道出了“人世无常”的思绪。

与人世不同，仙界的一切又是那么富有生机：

俺那里灵芝常种，蟠桃初红，云鹤翔空，白云迎送，玉女金童，紫箫洞弄，香霭澄澄，紫雾濛濛，瑞气腾腾，罩着这五云楼观日华东。俺那里有神仙洞。

在这首唱词中，作者首先渲染了神仙洞府的大环境，通过“灵芝”“蟠桃”“云鹤”诸意象的应用，开阔了神仙洞府的视野；接着作者采取了声象并举的手法，描绘出了一幅云雾缭绕、仙人奏乐的美丽图画。由于作者将各种名词与动词恰当地搭配起来，其画面富有动感；同时，作者还善于对时间进行暗示，例如“初红”两字的使用，即散发出了春天般的气息。将这段唱词与前引一段唱词相比较，可以看出，作者对于幻想中的仙境是抱着热切的歌颂态度的。尽管此一段唱词也是由太白金星唱出，但因太白金星是一位天仙，他的“动作”代表了戏剧情感运动的基本指向，故而，在客观上也使作为象征体的各种意象反射出浓厚的修道情感。

四

值得注意的是，在元代道教戏剧中，无论是诗、唱词，还是念白，我们都可以看到许多融缩着道教精神的词汇在不同作品或同一作品中重复地出现着。例如前引《庄周梦》太白金星上场诗中的“蟠桃”意象的使用频率就相当高。除了已出现的数例之外，在《蓝采和》第一折的一段唱词中也有“待古里瑶池王母蟠桃宴”之句。与“蟠桃”相关的“瑶池”这个意象也同样引人注目，如《蓝采和》第四折中正末之念白中有云：“师父说我功成行满，今日同赴瑶池阆苑。”紧接着的《双调新水令》中又有“待和我同赴瑶池”的唱词。此外，如“桃源”也可以在不同作品中发现。《刘晨、阮肇误入桃源》是一本演述“桃源”故事的杂剧，这是戏剧学界众所周知的。还有《张生煮海》第一折正旦的唱词有“再休提误入桃源洞”之句，第二折中张生上场诗里有“幽情何处桃源洞”之句，这些现象表明在元代道教戏剧的诗、唱词以及念白中也有值得研究的凝聚着道教精神的原型。

诗化的语言比一般的语言更能唤起人们的审美情感与思想。从道教戏剧语言来看也是如此。像“蓬莱仙岛”“蟠桃”“桃源”之类意象由于其背后都有一个栩栩如生的仙话故事，凝聚着先民们热爱生命的精神，所以当它们被剧作家反复使用并进行巧妙的动态组合时，其象征的意义也就更加突出，从而唤起的修道审美情感也更加强烈。

论元代道教戏剧的两个艺术特征*

詹石窗**

中国文学史上，“唐诗、宋词、元曲”的概念已为学术界所熟知并被经常使用，这表明，在唐、宋、元三代中，文学品类各有其特点。如果说唐朝以诗最为勃兴，宋朝以词最为流行，那么，有元一代则以“曲”最为见称。

众所周知，“元曲”主要指的是元杂剧，但从广义上看，它应当包括北曲杂剧、南曲戏文以及当时流行的小令、散套。

就杂剧而论，其内容也是相当广泛的。长期以来，学者们对元杂剧的繁荣原因、历史分期以及具体作家作品进行了多方面研究，取得了相当可观的成果。关于此，宁宗一、陆林、田桂民曾编有《元杂剧研究概述》一书，作了系统的概括。从其《索引编》中，可以看出元杂剧的确得到学者们的密切关注，这是十分可喜的现象。不过，对元杂剧中的“神仙道化”及“隐居乐道”之类作品则较少有人问津。有鉴于此，笔者近来着重翻阅了这方面的文献，深感此类作品亦不算少，且具独特风格，值得深入考究。

《中国典籍与文化》1994年第1期曾发表笔者拙作《元代道教戏剧的象征性》，这算是笔者探讨元杂剧的初步成果。笔者所使用的“道教戏剧”这个概念是在明人朱权《太和正音谱》元戏分科的基础上提出来的。朱权将元戏分为十二科，其第一科就叫“神仙道化”，第二科叫做“隐居乐道”。从内容上看，这两科基本上是以道教的思想宗旨立意的。考今存元杂剧（例如臧懋循编《元曲选》等），可以发现反映道教活动、表现道教思想情趣的作品尚有《陈抟高卧》《张天师》《城南柳》等十七八种。内容所涉包括传道度人、点化精怪、断案明戒、隐居修真等等。“道教戏剧”这个概念乃是对此类作品的一个概括。

对于元代道教戏剧的研究，涉及的具体课题颇多，本文拟就其艺术特征略作考察。除了“象征^①性”一项之外，笔者以为还需从“动作性”以及悲喜剧手法兼用的复杂性上进行发掘。现分而论之。

* 本文原载陈鼓应主编《道家文化研究》第七辑，上海古籍出版社1995年版，第352-372页。

** 詹石窗（1954-），福建同安人，哲学硕士。现为福建师范大学中文系副教授，著有《道教文学史》等。

① “象征”问题，请参阅拙作：《元代道教戏剧的象征性》。

一、与超凡入圣理想追求相联系的动作性

“动作性”是戏剧的基本要素之一。可以说，戏剧一经产生就离不开动作。考察一下戏剧的缘起与发展历史可知，动作乃是戏剧赖以存在的一大根据。最原始的戏剧纯属动作的展示，例如阿留申岛上的土人演出打猎，两位土人分别扮演猎人与鸟。猎人看到那只漂亮的鸟，脸上露出了高兴的神情，捉鸟的手势惟妙惟肖地展示在观众面前；而“鸟”设法逃跑的那些动作则象征着害怕。由此可见，最初的戏剧乃是原始人对生活、生产经历及场面的模拟。在中国，原始戏剧的动作性是显而易见的。按许慎《说文解字》的解释，“剧”表示的是豕虎相斗不舍的情形。至于“戏”，从戈，虚声，表示三军之偏。所谓“偏”，是古代车战的一种组织形式，二十五乘谓之“偏”；而“戈”在古代既是渔猎的劳动工具，又是一种武器。这就说明，中国原始的戏剧亦发端于生活、生产动作的模拟。在这一点上，中国戏剧与西洋戏剧具有一致性。

随着社会的进化、人们语言能力的提高，戏剧的形式也在发生演进。除了动作之外，说白、对话、诗歌等也被引入戏剧艺术之中，像古希腊的悲剧便具有了这种综合的功能。再如中国汉代曾经流行的“百戏”也可略见一斑。张衡《西京赋》叙云：

华岳峨峨，冈峦参差，神木灵草，朱实离离。总会仙唱，戏豹舞黑；白虎鼓瑟，苍龙吹篪；女娥坐而长歌，声清畅而委蛇；洪涯立而指麾，被毛羽之襪襪。度曲未终，云起雪飞，初若飘飘，后遂霏霏，复陆重阁，转石成雷，礚礚激而增响，磅磕象乎天威。

从这一段描绘当中不难看出，所谓“百戏”，已经相当丰富多彩。其中不仅有眩耀的背景、奇丽的服装，而且有吹有唱，更有以虎豹熊罴之类动物为模拟原型的舞蹈。汉代以后，中国的戏剧艺术逐步地发展起来。从12世纪开始，北方的杂剧与南方的戏曲在瓦舍勾栏中或戏台上出现，这时的戏剧艺术便有了更为复杂的功能。语言在戏剧情节的推进过程中起着越来越大的作用。

不过，如果我们不是仅仅停留于表层的感觉，而是从深层上进行整体的艺术把握，就会看到，尽管戏剧的艺术形式越来越复杂，功能越来越多样，但“动作性”仍作为一种基本的特征贯穿于戏剧发展史的过程中。因为不论是歌唱、舞蹈，还是说白、对话，都离不开动作。即使是戏剧中那些描述性的语言往往也潜藏着动作。语言中不同意象的排列、位移，构成了戏剧中的潜在性动作。这种潜在性动作一经演员思维信息库的调节，便转化为实在性的动作。所以，动作乃是戏剧之所以成为戏剧的显著的关键性因素。关于这一点，东西方的许多戏剧学家已经有了不少论述。例如美国哈佛大学戏剧教授贝克在《戏剧技巧》一书中强调：动作和感情是一切好戏的基础。我国著名的戏剧理论家顾仲彝先生认为：动作是激动观众感情最快的手段。对于大多数观众来说，动作是头等重要的：就是对于特别重视性格刻划和对话的人们来说，他们所重视的性格刻划和对话，也必须由动作来为他们准备道路^①。贝克和顾仲彝先生尽管各自的出发点不同、视角不同，但他们却都看到了动作在戏剧中的重要地位。

动作性，这一戏剧的基本特征在以道教活动为题材，以神仙思想为宗旨的作品中也十分深

^① 详见顾仲彝：《编剧理论与技巧》，中国戏剧出版社1981年版，第75-76页。

刻而明显地体现着。之所以如此，是因为动作性是一种共性，它存在于任何一个戏剧任何一部作品中。因此，我们在探讨元代道教戏剧时也就不能回避这一问题。然而，仅仅看到元代道教戏剧的动作性，这仍然是不够的。我们必须找出元代道教戏剧有别于“他者”的动作性。这个区别所在集中反映在“超凡入圣”的支点上。可以说，任何一部元代道教戏剧都是超凡入圣的动作体系。

所谓超凡入圣，就是超越平常，进入圣域。作为一种理想境界，“超凡入圣”这一用语在我国儒、释、道三教中都有使用。如《朱子语类》八《学》二称：“而今紧要，且看圣人是如何，常人是如何，自家因甚便不似圣人？因甚便只是常人？就此理会得透，自可超凡入圣。”再如《景德传灯录》十八《神晏国师》：“定祛邪行归真见，必得超凡入圣乡。”在这两个例子当中，前者代表了儒家的人品修行主张，后者代表了佛教的思想追求。与佛、儒二教一样，道教也主张超凡入圣，对“圣”的境界备加注意。故而，在道教中流传着许多与圣有关的术语名称，诸如圣胎、圣海等等。当然，由于宗旨不同，道教对超凡入圣意义的理解也就与儒、佛有一定的区别。如果说，儒家的所谓圣人是尧、舜、文王、武王、周公一类道德理想典型，佛教的所谓圣人是达到涅槃境界的释迦牟尼式的佛家典型，那么道教的所谓“圣”则是指“仙圣”，即具有全能智慧的理想人格。虽然，道教把“凡”与“圣”作了界定，但是，道教并不认为凡圣之间的鸿沟是绝对不可逾越的；相反，道教力图架构一座由凡而圣的桥梁。受到这种理想追求的规定，道教戏剧的动作体系也就具有明确的指向性，这就是朝着仙圣的太极胜境不断地位移。另外，动作的指向性与动作的阶段性又是不可分割的。因为“指向”是以“时间”为前提的。有了时间，就有了先后的区别，这就形成了动作的连续与中断的对立统一。

道教戏剧的动作性怎样体现出与超凡入圣理想追求相联系呢？为了说明这个问题，我们有必要对动作的类型稍作划分。关于此，顾仲彝先生曾经作了概括性阐述。他认为，动作可以分为五种类型。一是纯粹外部动作，二是性格化动作，三是帮助剧情发展和说明剧情的动作，四是内心动作，五是静止动作或停顿动作^①。这种划分表现了顾先生对戏剧实践有着比较具体的把握。笔者以为，就广义的角度看，每一本戏剧都是一个相对独立的动作体系。这个动作体系可以分为两个子系统：一是内心动作系统，二是外部动作系统。前者是潜在的或者说是隐式的动作，后者是实在的或者说诉诸视觉的动作。内心动作与外部动作是既相区别又相联系的。在戏剧中，作者常常通过说白、唱词来揭示人物的心理运动；同时又往往通过人物在特定环境下的具体表现来使人物“活动”起来，这就是戏剧动作的“一点两面架构”。当然，这种“两面架构”并非是风马牛不相及，而是互相推进的。任何一种内心的动作都必然导致外部动作，而任何一种外部动作又都是以内心动作为前导的，由此便构成了相对完整的人物动作。可以说，任何一部成熟的戏剧的剧情推进，人物都有内心动作和外部动作，不同人物的动作对立或谐调都是由戏剧宗旨决定的。为了推进剧情，剧作家必须考虑动作的层次性及不同人物的动作冲突或交替，使之形成一个统一的动作网络。但是，这一切都必须服从基本宗旨。主要人物的动作是戏剧宗旨的指向性动作，它是我们进行戏剧动作分析的重心。而站在主要人物周围的那些人物动作往往具有衬托作用，从而形成了以主要人物为中心的动作圈。主要人物在成熟的戏剧作

^① 详见顾仲彝：《编剧理论与技巧》，中国戏剧出版社1981年版，第76页。

品中往往不止一个，因此，戏剧的动作圈也就具有多环性。有大圈，有小圈。它们或者协调运动，或者互相撞击。尽管在剧情推进过程中，动作圈的交叉、撞击或协调运行呈现出纷繁复杂的局面，但是，它们的连锁反应最终将在观众面前描摹出一个“戏剧力学”的运动方向。这个方向是各种动作体系力量交互作用的结果。在交互作用过程中，有一种动作体系的力量占据主导地位，其他力量便被这种力量所化解或合成。这个戏剧动作的“力学原理”在元代道教戏剧中便可以找到有力的证据。

从表面上看，元代的道教戏剧往往也描写平凡人物的活动，甚至出现许多场面的铺排，以娱乐观众的感官；但是，如果我们深入到其动作网络系统，就会明白：元代道教戏剧各种人物的行动，他们的相互作用最终都把其运动推向了神仙的圣境。神仙人物的主要动作决定了这类戏剧的力学运动方向，他们在元代戏剧中往往以教化世人的面目出现，作者通过他们的种种神变或超人的本领来使世人惊悟。这样，凡人也就被超度。当然，凡人与仙圣的心思是不同的。凡人孜孜以求的是现世的快乐、眼前的利益，而仙圣则有“很高”的思想境界，仙圣要把那些有“道缘”的人点化。两种动作交互作用，凡人动作的力量被解化，最终进入了神仙的“圣乡”，在这种情况下，以“全能智慧”面目出现的神仙之动作便具有强烈的意志性，例如在《马丹阳度脱刘行首》杂剧中的王重阳就是如此。该剧一开始就是王重阳上场，他交待了自己的学道过程之后唱道：“五祖传因，二师垂训。向甘河镇，悟德全真。想大道从心运。”^①又唱道：“神仙有分，披毡化我出凡尘，脱离了火院，大走入玄门。七朵金莲浮水面，一只银海照乾坤。奉吾师法旨，我可便普天下都寻尽。寻俺那丘刘谈（谭）马，大古里六个真人。”^②这位全真祖师在杂剧作者笔下，是个脱离了凡尘的神仙，他有道教真人的境界，一心想的是如何执行师尊法旨，去寻找他的六位理想高徒。虽然这是一种内心表白，但字里行间却显示着一种动感。你看，他为了寻找丘刘谭马，走遍普天下，这就是一种动作，但他的这种动作并非像一般人吃饭、走路那样的平常动作，而是为达到预定的传教目标的自觉行动，造就带有意志性。在这里，王重阳的内心动作“积淀”着他以往的外部动作，同时又为他而后的有意识行动拉开了序幕。与王重阳相类似，马丹阳（钰）在“度脱”刘行首的过程中也出现了一系列的意志性动作。作为一位阴鬼投胎的女子，刘行首有闭月羞花之貌。她本是唐明皇时管玉翠夫人，五世为童女身，不曾破色欲之戒，因厌恶世间生死，所以栖魂于西安府城外的北邙山为“鬼仙”。按照道教的设想，鬼仙是可以转化为有肉身的地仙的，但这需要重新投胎。在经过真人王重阳指点之后，刘行首终于投胎汴梁刘家为女子。二十年后，刘行首亭亭玉立，“吹弹歌舞，吟诗对句，拆白道字，顶真续麻，件件通晓”^③，但是她却忘记了20年前真人王重阳的指点。正是在这种情况下，马丹阳奉师父王重阳法旨来到汴梁执行度脱刘行首的任务。由于带有明确的目的性，马丹阳采取的行动也就表现了特有的“神仙意志”。他不仅运用了各种富有启迪性的语言，力图说服刘行首出家学道，而且连拉带扯，定要刘行首脱离凡尘。当官府乐探来请刘行首到府台中唱歌时，冲突加剧。乐探怕耽误了府台于重阳节安排的酒宴歌会，一心要打发马丹阳

① 杨景贤：《马丹阳度脱刘行首》（以下简称《刘行首》），《元曲选》第4册，第1331页。

② 《刘行首》，《元曲选》第4册，第1321页。按，唱词中的“道白”略；又“谈”当作“谭”，指谭处端。

③ 同上书，第1323-1324页。

离开刘家，但马丹阳却照样进行着他“开导”凡人的工作。于是，乐探心急如焚，怒打马丹阳。作为一位神仙人物，马丹阳对于挨打之事自然不屑一顾，他继续执行着“度脱”任务。经过了一系列的苦口婆心的说服工作，经过了种种的矛盾冲突和斗争，马丹阳终于排除了各种阻力，使刘行首认识到了人世快乐的“虚幻”，表示“不恋高堂大厦”^①，“但愿清闲穿布服”^②，并且“改云鬓为丫髻，发宁心养性功，罢妙舞轻歌艺”。此外，《刘行首》杂剧还通过“六贼”捉拿刘行首情人——林员外这种幻想气氛极浓的情节来表示“圣力”战胜“凡力”。

从今日的立场看来，年轻女子抛弃了富足的生活环境，割断情缘，“风月所掀腾翡翠帏，烟花阵搅散了鸳鸯会”，这一切都是违反人情世理的，但在道教看来，却是超凡入圣的必要步骤。在《刘行首》这部杂剧作品中，尽管作者也刻划了许多凡世人的形象，描写或设计了一系列凡人动作，他们的动作有时甚至也表现出一定的意志力，但是，凡人们的动作终究被马丹阳这样的神仙人物之动作所化解。可见，此类道教戏剧所要着重表现的乃是神仙的意志力，象征着神仙意志的动作代表了此类戏剧的“力学运动”趋势。其次，我们还必须看到，元代道教戏剧中的神仙人物也是有层次的。戏剧作家们在着重刻划“全能智慧型”神仙人物的同时也注意描写或表现“成长型”的神仙人物之风貌，所谓“成长型”是与“全能智慧型”相对而言的。其动作目标是全能智慧，但尚未达到这一目标，还处在成长阶段。

在道教观念中，除了天仙之外，其他的神仙都经历了一个脱胎换骨的修炼过程。在脱胎换骨之前，这类“未来”的神仙人物保存着许多凡俗人的嗜好与缺点。表现这类人物的脱胎换骨，这也是元代道教戏剧相当注意的。由于成长型的神仙人物的修炼过程包含着一个由凡到圣的很长的“中间地带”，他们的动作也就带有曲折性。这或者表现为他们对世俗生活的留恋，或者表现为行动的犹豫。比如《黄粱梦》这部作品中的吕洞宾尽管在后来“成长”为一个全能智慧型的神仙人物，但在入道之初却也带有种种凡人的习性，他嗜酒如命，贪财好色，经过了种种磨难，才悟出了非凡大道。再比如《误入桃源》中的刘晨与阮肇，他们的动作指向同样具有明显的曲折性。作为雅好道家之学的隐士，刘晨、阮肇误入桃源，与桃源洞中的女仙结为伉俪，男女双修，获得了人世所没有的快乐；但是，一年之后，刘、阮二人又思凡了，于是告别了女仙，返回家乡。谁知仙山中虽只一载，世上却已过了百年，乡村众人都不认识他们二位，甚至把他们当作“撞席的馋嘴”，百般刁难。经过造一番波折，刘、阮二人方才悟出仙凡有异，于是重入山中，寻访桃源。与那些被当作“全能智慧型”的神仙人物相比，刘、阮这两位“成长型”神仙的动作就没有那样强烈、坚定的意志性，但却也有明确的运动方向。这就是说，经过了种种体验、对比，他们最终也朝着“仙圣”的境界进发。因此，“成长型”的神仙人物动作最终还是与超凡入圣的理想追求相联系。当然，我们也要看到：元代道教戏剧的神仙人物动作也具有一定的趣味性。不论是“全能智慧型”的神仙人物还是“成长型”的神仙人物，他们要“超凡”就注定与“凡世”结下了不解之缘。或许是为了娱人耳目，元代道教戏剧的作家们往往让神仙人物干出一些疯疯癫癫、惊世骇俗的事情来。吕洞宾三醉岳阳楼，他用一锭墨就想换二百文钱的酒，喝了酒之后手舞足蹈，口中念念有词，面东拂道袍袖儿，请道伴从空降下

① 《刘行首》，《元曲选》第4册，第1331页。

② 同上书，第1332页。

来一同饮酒。更加令人感到不可思议的是他将吃进嘴里的东西又吐出来要让郭马儿等人吃，还以为这是成仙的“路径”。这类动作显然具有一定的娱乐功能，同时对于推进情节的发展也有特殊的作用。不过，必须指出，作者也并非单纯为娱乐观众才安排趣味性动作的。“醉翁之意不在酒”，神仙人物的种种疯癫惊世的动作往往又是神变的暗示。从总体上看，这类动作最终也是为达到超凡入圣的目标服务的。因此，它们仍然服从于超凡入圣动作体系的总方向。

二、悲喜剧手法兼用的复杂性

元代道教戏剧的又一个艺术特征是悲喜剧手法兼用，从而创造了悲剧美与喜剧美相统一的艺术形象。

作为一个美学概念，“悲剧”向来为艺术家们所重视。早在公元前四世纪，亚里士多德就说过：“悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿，它的媒介是语言，具有各种悦耳之音，分别在剧的各部分使用；摹仿方式是借人物的动作来表达，而不是采用叙述法，藉引起怜悯与恐惧来使这种情感得到陶冶。”^①这是目前我们所能见到的古代思想家关于悲剧的最早定义。按照这一说法，则所谓悲剧乃是能够引起人们的怜悯感与恐惧感的摹仿性艺术形式。自亚里士多德之后，有关悲剧问题的研究更加热烈地开展起来，并且越来越深入和具体。由于研究的角度不同、时代不同、立场不同，各个思想家对于悲剧的看法也是千差万别的。本文在此不打算将中外的悲剧定义都罗列一番，不过，为了进一步剖析元代道教戏剧关于悲喜剧手法兼用的特点，我们还是应该对悲剧的内涵有个基本认识和说明。不言而喻，悲剧要义关键就在一个“悲”字。俄国文学批评家别林斯基说：

与悲剧的观念结合着的是阴森可怕的事件和不幸结局的观念。德国人把悲剧叫做悲惨的场面（Trauerspiel），而悲剧确实就是悲惨的场面！如果说血泊和尸体、利剑和毒药不是它的无时或缺的特征，然而它的结局则永远是人心中最珍贵希望的破坏、毕生幸福的丧失，由此就产生了它的阴森庄严、它的巨大宏伟。悲剧中笼罩着劫运，劫运是悲剧的基础和实质……冲突是甚么呢？——是命运对献给它的牺牲品的无条件的要求。只要主人公为了道德法则的利益而战胜自己心中的自然欲望，那么，别了，幸福！别了，生活的欢乐和魅力！他就是活人中的死尸，他心爱之物就是灵魂深处的忧伤，他的食粮就是痛苦，他唯一的出路不是病态地克制自己，就是迅速地死亡！只要悲剧的主人公顺从自己心中的自然欲望，那他就在自己眼睛里也是一个罪人，他是自己良心的牺牲品，因为他的心就是那块土壤——道德法则在它上面深深地扎下了根，不把心本身撕碎，不使它血流如注，就不能把这些根子拔掉。^②

由此看来，悲剧所展示的乃是人类生活中一种不可抗拒的劫运。悲剧性的冲突是一种生与死的冲突，在这种冲突背后潜藏着根深蒂固的人类整体生存意识。悲剧所表现的是人类顽强的抗争精神。在几万年的历史中，人类为了生存，进行了种种的抗争。一方面是人类与自然界中

① 亚里士多德：《诗学》，人民文学出版社1988年版，第19页。

② 伍蠡甫主编：《西方文论选》卷下，上海译文出版社1979年版，第382页。

恶的因素的抗争，另一方面是人类个体之间以及集团之间的抗争。在这种抗争中，人类美好的愿望受到了毁灭性的打击，这就是悲剧。关于这一点，学者们已经有了许多论述。值得注意的是，悲剧的抗争精神还表现在主人公为了某种理想或“类”的利益而同自己的本能欲望进行斗争。事实上，这是最为痛苦的。别林斯基所说的“战胜自己心中的自然欲望”就是这种内心的自我抗争。这样也就造成了具有深层意蕴的笼罩着令人恐惧的悲伤场面。从这种认识出发，就必须承认宗教中那些苦难体验的悲剧性。因为这种体验乃是与战胜个体局限性的超越精神相联系的。这种在苦难体验中的超越精神不仅在西方宗教中存在着，而且在东方的道教中也是存在的。因此，我们可以说，除了英雄悲剧、社会悲剧、家庭悲剧之外，还有宗教悲剧，这自然也就包括了道教悲剧。像马致远所撰《黄粱梦》基本上就可以定为道教悲剧之类，这种悲剧与人们讨论已多的其他悲剧形式既有共同点又有不同点。共同之处是道教悲剧同样带给人们苦难和恐惧的感受，不同之处在于道教悲剧的主人公往往是“成长型”的神仙人物。他们在成为“神仙”之前往往具有强烈的欲望追求，出于某种启示，他们开始意识到自然（本能）欲望过分满足的危害性，于是转而寻求一种超越的精神。这样，内心上便交织着矛盾，人世本应有的幸福生活被毁坏了。尽管道教悲剧具有比较明显的道德说教倾向并且有某种逃避现实责任的因素，但它们关于战胜个体过分欲望以及个体弱点的主张对于人类生存来说却具有重要启迪意义。因为人生的许多悲剧往往是由自身过分欲望追求造成的。从这个角度看，则道教悲剧具有醒世价值。

与道教悲剧形成对比的是道教喜剧。作为戏剧艺术中的一种独特样式，道教喜剧与其他类型的喜剧自然有相通之处。

正如我们在阐释道教悲剧概念时先要弄清悲剧的一般性质特征一样，对道教喜剧概念的阐释也需要以喜剧的一般性质特征之认识为基础。

如果说，悲剧给人们的总体感受就在于具有悲壮、恐惧的气氛，那么喜剧的关键所在乃是一个“喜”字。人们常说喜剧是一种笑的艺术，这一点也不假。一部成功的喜剧上演，必然引起阵阵欢乐的笑声。这或许就是人们把此种艺术形式称之为“喜剧”的直观意义。但是，如果仅仅从笑的现象来认识喜剧，那还仅是停留于感性的水平上。为甚么喜剧会引人发笑？在笑的背后蕴藏着的是什么样的艺术力量呢？这是我们深入研究喜剧所必须解决的问题，也是建立道教喜剧概念必须解决的先行问题。

英国戏剧理论家阿·尼柯尔（Allardyce Nicoll）教授在对笑的现象进行了综合研究之后指出：

贬低、不一致、机械作用和解脱之后，都是笑的源泉，而这些源泉决不是详尽无疑了。不过，在这些源泉当中，最巨大的源泉无疑是不一致。^①

尼柯尔教授还举例说，德莱顿的剧作《安菲特里恩》为什么让人感到滑稽可笑就在于其中罗马主神的身份与这一主神的形象安菲持里恩之间的不一致，同时还在于罗马守护神的身份与这一守护神的形象一佣人之间的不一致；而莫里哀的喜剧《冒失鬼》为什么也引起人们阵阵大笑，是因为该剧中所涉及的观念与客体之间的不一致。由此，尼柯尔教授进一步引申说，正是

^① 阿·尼柯尔：《西欧戏剧理论》，中国戏剧出版社1985年版，第252页。

两个观念之间的不一致才给我们显示出风趣与幽默这两个特性。尽管尼柯尔这种观点是建立在康德、赫兹利特、叔本华、柏格森等人关于“笑”的理论基础上，但却也基本符合中外喜剧的实际情况。用我们的语言来表述，所谓“不一致”就是差别和矛盾。形象与本体之间的差别、矛盾，造成了观众情感的倾斜，为了调整这种倾斜，于是就产生笑的生理振动。小的差别引起的是一种轻微的振动，从而笑的频幅也就小些；大的差别就是一种矛盾，它引起的是一种大幅度的振动，因而也就笑得更加开心、更加持久。喜剧的幽默感、风趣感可以有各种不同的表现手段，最一般的常见方式是对“畸形”的强化。比如说，让剧中人口鼻歪邪，或让某个花花公子的衣着配上一些不相称的花纹之类。另外，也可以通过某种对比，使“畸形”放大或得到加重。例如让一个身材高大的女人与身材矮小的丈夫走在一起，同时出现大母牛与小公牛并排而走的画面。还有，让剧中人出现某种机械性动作等等。这一切都是通过畸形的突出特征来引人发笑。不过，这种方式显然是比较低级和粗俗的。真正成功的喜剧幽默与风趣等“笑”的源泉是在人物性格上，描写剧中人智力上的愚蠢或伪装，这是剧作家们制造喜剧气氛的成功秘诀之一。当然，从本质上看，喜剧之所以幽默、滑稽、可笑，其内在的规定性是由于这种艺术形式是同特定的矛盾相联系的。黑格尔说：

喜剧只限于使本来不值什么的、虚伪的、自相矛盾的现象归于自毁灭，例如……把一条像是可靠而实在不可靠的原则，或是一句貌似精确而实质空洞的格言显现为空洞无聊，那才是喜剧。^①

虽然黑格尔的喜剧定义比较狭窄，但他关于本质与现象的矛盾、形式与内容的矛盾的论述却颇为深刻。

从根本点上来说，喜剧乃交织着美与丑的矛盾。与悲剧不同，喜剧不是将美的东西毁灭，而是揭露丑的真实和实质。正如鲁迅先生所说的，喜剧乃是“将那无价值的撕破给人看”^②。无价值的东西之所以要揭露，就在于它们有迷人的伪装。所以喜剧可以说又是一种撕去丑的伪装的艺术。在深层的意识上，喜剧所表现的是一种人类乐观的生存精神。如果说悲剧是人类生存忧患意识的结晶，那么喜剧则是人类乐生美好愿望的寄托。这一点恰好与道教的理想追求合拍。因此，道教的许多神仙故事不仅被改编成悲剧，而且被改编成喜剧。与那种通过毁灭人生幸福而激发人们的忧患情感的悲剧艺术不同，道教喜剧则是通过美与丑、人世与仙世的对照而呈示给人一种“永生”的愿望。不论是《蟠桃会》还是《八仙庆寿》，不论是《长生会》还是《群仙祝寿》，都寄托着一种乐生的愿望，都具有浓厚的“幸运”的色彩。从这一角度看，道教喜剧的概念不仅是建立的，而且在客观上已作为一种独特的形式存在着。

然而，逻辑的划分往往具有相对性。道教喜剧与道教悲剧的划分也是如此。况且，事物的存在往往还有一种中间状态。所以，我们在对道教戏剧进行多层次考察时就不能将“悲”与“喜”绝对地对立起来。相反，我们不仅要看到道教戏剧中艺术情感的“悲喜交加”，而且也要注意这一类戏剧在表现手法上的“悲喜交加”。从这种立场出发来考察元代以道教活动为题材或以神仙思想为宗旨的戏剧作品就会看到它们的另一些特征和艺术创作方面的价值。

① 黑格尔：《美学》卷一，商务印书馆1979年版，第84页。

② 《鲁迅全集》卷一，人民文学出版社1981年版，第193页。

首先，我们不妨从情节的分析入手。一般地说，“情节”是属于内容的范畴，但从辩证的观点看来，内容与形式的区分也具有相对性。在一定条件下一定范围内某物是作为内容而存在，而在另一种条件另一种范围，它又转化为形式。例如供人们填词用的“词牌”，最初是以具体的内容之面目出现的，而后人们进行抽象，于是词牌便以形式的面目出现，成为人们撰写新词的凭借。因此，作为内容要素的“情节”从某种角度看也可以具有艺术形式的性质。明确了这一点，我们就能够比较顺利地理解元代道教戏剧中情节上的悲喜交加之艺术特征、审美情趣。为了更好地表现主题，塑造人物形象，并且产生娱乐效果和教化功能，元代道教戏剧作家们注意选择能够产生悲喜交加效果的材料，从而使剧情的发展能够自然地由喜转悲或由悲转喜。在这方面，《铁拐李》可以说是很好的例证。

《铁拐李》，全称《吕洞宾度铁拐李岳》，岳伯川撰。从总体上看，《铁拐李》是一部喜剧作品，但作者在创作过程中并没有将自己的手脚捆绑起来，而是充分地发挥艺术的自由。在情节构想问题上，作者是颇费了一番苦心的，剧中的主人公李岳身居“六案都孔目”要职。在作者的设想下，他本有“神仙之分”，但却迷了“正道”，所以吕洞宾奉师法旨来度化他。正如在其他元代道教戏剧作品中出现的“全能智慧型”神仙人物一样，吕洞宾一出场就造成了一种喜剧的气氛。他先是哭二声，接着又是笑三声。他骂李岳的儿子是无爷的小业种，骂李岳的妻子是寡妇，骂李岳本人是没头鬼，挑起了一系列事端。吕洞宾这种度人的“逆法”本身就具有了喜剧性，而李岳这个人物同样也具有喜剧性，二喜相汇成双，所以戏剧中便出现了一连串的喜剧情节。为了让李岳从官场当中醒悟过来，吕洞宾揭露了李岳“扭曲作直”的行径，这种言辞激怒了身为六案都孔目的李岳。于是，李岳就吩咐下属把吕洞宾吊起来，谁知吕洞宾却施行了神仙解脱术，逃之夭夭，然后又化作一个老汉前来。李岳看到老汉，以为是老汉放了吕洞宾，于是又把老汉关起来。原来，这老汉是朝廷钦差“韩魏公”，他身上带着金牌，有“先斩后奏”的权力。这就造成了一场误会。照说，韩魏公这个朝廷钦差前来“刷卷”，检查工作，李岳本该身着官服匍匐跪迎才是，但由于韩魏公穿的是乡下佬的衣服，李岳有眼不识泰山，冲撞了朝廷钦差。当李岳得知自己冲撞的人正是钦差韩魏公时，不仅吓得浑身发抖，而且头昏染疾，戏剧通过巧妙的情节，设置机窍，把观众引入了可笑的情境之中。不难看出，作者在这里应用的正是“不一致”事件或观念相衬的喜剧手法。李岳内心上希望迎接的是钦差大臣韩魏公，但出现在李岳面前的却是乡间老汉，这是现象与剧中人观念的“不一致”；李岳所认定的盘问对象是自己管辖的村夫，但客观上却又是管辖他的上级，这又是一个主观与客观的“不一致”，正是这种“不一致”造成了喜剧的冲突和令人发笑的喜剧气氛，从而也为李岳最后出家人道作了埋伏。

然而，李岳冲撞韩魏公的情节不仅具有喜剧性，而且也包孕着悲剧的某种内涵。尽管李岳得知自己冲撞了朝廷命官之后吓出病来一事乃出于作者的虚构，但却反映了封建时代官场的险恶。在等级森严的封建社会中，小官必须绝对地服从大官。在大官面前，小官吏从来是战战兢兢、如履薄冰的。这种等级的压迫实在也是人类的一大可悲之处。因此。当我们笑过之后，心中却不由得一震。看这种情节的心情，正如鲁迅先生所描绘的那样：“一读自然往往会笑，不过笑过后总还剩下些什么——就是问题。”是的，在欣赏《铁拐李》的过程中，我们既对李岳的行径感到可笑，又对他被钦差大臣吓出病来一事感到同情。由此可见，李岳冲撞韩魏公的情

节乃具有由喜转悲的艺术功效。看了这部道教戏剧作品之后，不禁联想起俄国作家契诃夫《小公务员之死》来。这部作品描写一个谨小慎微的小公务员因看戏偶尔打喷嚏，将唾沫星子溅到了将军的秃顶上，从而被吓死的故事。对照一下，不难发现《铁拐李》中关于李岳冲撞韩魏公而致病的情节与契诃夫笔下“小公务员之死”的情节在性质上的相似之处。作者在令人发笑的情节中透出了生活中“悲哀的真实、真实的悲哀”，它所唤起的虽然是笑声，但绝不是轻松愉快的笑，而是一种催人泪下的笑。这就是“悲喜交加”情节的艺术魅力所在。

其次，从结构安排方面来看。如何安排好作品结构，这是艺术家们能否取得成功的关键性问题之一。同理，如何安排好道教戏剧结构，这也是道教戏剧作家们能否取得戏剧创作之成功的关键性问题之一。所以，在具体创作过程中，元代道教戏剧作家们注意通过结构的合理安排、调整，从而使作品产生悲喜交加的氛围。在这一点上，主要表现为两大层次：一是在悲剧中穿插某些喜剧性场面，通过插科打诨和丑角的畸形动作，缓和悲剧气氛；一是在喜剧中安排某些悲剧性场面或者出现较为伤感的场次，从而使观众在悲喜交融的戏剧境界中既得到艺术欣赏，又得到道德教化。前一层次可称之为悲中有喜，后一层次可称之为喜中有悲。

元代道教戏剧作家们怎样在结构上做到“悲中有喜、喜中有悲”呢？为了弄清这一问题，我们不妨读一读无名氏作家所撰《萨真人夜断碧桃花》。从总体上看，这是一部道教戏剧毫无疑问，因为作品上要是表现道教真人怎样超度亡魂、转换生死。作品中的中坚人物萨守坚真人幼年学医，因用药误杀人，于是弃医学道，云游方外，参访名山洞天，在西蜀峡口巧遇虚靖天师，得传道术，精通五雷秘法，后来又到天师道大本营——龙虎山参策奏名，正式获得道籍，他立誓“剿除天下妖邪鬼怪，救度一切众生”。当他在洛阳城外丹霞山中紫府道院“修行办道”时，东京人氏潮阳县丞张珪请他为儿子张道南治病。经过一番考察，萨真人断定张道南之病是由于阴鬼缠扰造成的。于是设立道场，焚起道香，擂响法鼓，传训阴鬼。这种构想显然出于道教立场，其中有许多法术性场面描写，充满了道教的神秘气氛。从这种表面现象看，《碧桃花》似乎只是在张扬道教法术、歌颂道教真人的超凡本领，但问题并非如此简单。事实上，如果我们深入研究一下作品第一主人公碧桃花的命运，那就不能不感到这部杂剧不仅是道教戏剧作品，而且也具有悲剧性质。作为广东潮阳县知县的千金小姐，碧桃花在父母安排下与张珪之子张道南定了婚。她本该有美满幸福生活，但由于封建礼教“男女授受不亲”条规的禁锢，碧桃花的幸福被毁灭了。住在碧桃花家隔壁的张道南因走失笼中鹦鹉，越墙到了碧桃花家中花园寻找，彼此讲了话，恰巧被碧桃花的父亲撞见。这个封建礼教的维护者潮阳县丞当然不会放过此事，他十分愤怒地训斥碧桃花，致使碧桃花气逆而身亡，但碧桃花阴魂不散，她的墓顶上竟然长出一棵依附魂魄的碧桃花树。在她成为阴鬼的时候，仍然为自己的生存权力而抗争，她相信自己尚有二十年的“阳寿”，显形与张道南幽会。这是多么顽强的生存意志！她被埋进孤塚三年尸体腐烂，仍不懈地追求自己应有的幸福，这显然笼罩着悲剧的阴影。

然而，就全剧而言，作者并没有让《碧桃花》时时处于悲伤的气氛之中。为了不至于让观众那种悲伤情感之弦绷得过紧，作者注意使用喜剧的手段来冲淡悲剧的气氛。比如第二折中张道南犯相思病请太医诊治的戏就颇有喜剧色彩。太医一上场便自我吹嘘，说自己行医手段高，《难经》《脉诀》都曾学过，无不通晓，包管手到病除。他还说自己的声名传于四海，没有人比得上他的医术高明。他假惺惺地按脉，却把张道南的相思病当作风寒病来治，开了“建中汤加

减”的药方。这种治法连张道南都觉得荒唐。所以，张道南脱门而山，骂太医胡说，道出自己的病在“风月”二字，这就把太医不学无术的假面目彻底揭穿，给观众一种痛快淋漓之感。另外，还值得论及的是，第四折“借尸还魂”的事也具有喜剧效果。当萨真人作法，与神明沟通，了解到碧桃花枉死的案情之后，他念天地“大生”之德，决定再给碧桃花续上二十年阳寿，但她的尸体已经腐烂，只好让其魂魄寄居于阳寿已尽的妹妹玉兰的躯体中。这种移花接木手法自然造成了本体与现象的背离，因而引起观众审美心理动向的倾斜性，笑便由此而产生。到了戏的最后，作者又让借尸还魂的碧桃花与张道南续成姻眷，重享天伦之乐，这个结局也带有喜剧色彩。

至此为止，人们也许要问：既然《碧桃花》以“大团圆”终就，这不就是一出喜剧吗？笔者以为判断一部戏剧作品是喜剧还是悲剧，不能机械地以结尾是否出现大团圆这一点做根据。不错，历史上许许多多优秀悲剧作品都是以主人公毁灭或理想被绞杀而告终，尤其是西方悲剧作品更是如此。不过，也应该看到，由于民族传统习惯、欣赏习惯不同，悲剧结局也不是千篇一律的。在我国古代，悲剧常常不以主人公被毁灭为终结。如果主人公的理想或愿望尚未实现，他们在死后往往还在继续“追求”。为了适合中国人的心理定势，剧作家们常常进行大胆想象，在悲剧结尾加上幻想成分，让主人公以魂魄的形式继续活动着，甚至获得美好结果，像汤显祖的《牡丹亭》以及人们十分熟悉的《梁山伯与祝英台》《雷峰塔》《赵氏孤儿》等都是如此。从我国戏剧发展史来看，《碧桃花》在总体上的悲剧性毋庸置疑，因此，剧中有关喜剧场面乃是作者为了观众欣赏需要而安排的。就道教视角来看，也不会否定其总体上的悲剧性。道教虽然追求长生不老，但并非与世隔绝。道教的修行有“在世间法”与“出世间法”。一方面，道教看到了人在世间生活的痛苦，另一方面又力图寻找到幸福。反映到文学艺术领域中来，就造成了审美情感上的悲喜交加。不过，在具体作品中，情况又有所分别，有的以表现人世的悲为主，有的以表现仙界的喜为主。《碧桃花》这部作品着眼点在人世，虽然作品中贯穿着“生死命定”的道教气运观，但在结构手法上却为人们留下了“悲中有喜”的范例。

与“悲中有喜”的手法形成对照，“喜中有悲”则是以喜剧的因素占优势，同时夹杂一定分量的悲剧因素，从而加强喜剧的严肃性，达到以悲衬喜的审美效果。关于这方面，我们仍然以《铁拐李》为例加以说明。如前所述，《铁拐李》从主体上看是一部喜剧作品。它的基调是喜剧性的，场次安排也大部分是喜剧性的。尤其是三、四折写铁拐李借尸还魂更使人充满感到幽默、风趣的气氛。它的一个重要特点是利用情境变迁来制造逗人欢笑的气氛。阿·尼柯尔教授指出：“既然情境是构成任何喜剧的基础，它就有可能为剧作家提供最充分的机会写进滑稽可笑的东西。喜剧中的人物和性格几乎都不是孤立存在的，而是在另外一些人物当中，在可笑的情景中加以体现的。”^①尼柯尔认为，能逗人发笑的情境是多种多样的。其中，最常见的情境是环境不一致。他举例说，像康格里夫创作的《如此世道》之所以令人发笑，其重要手法就是利用环境的不一致而表现人物性格与事件的冲突。这种情况在《铁拐李》的第三、四折中同样有典型的表现。当六案都孔目李岳因冲撞钦差吓病致死之后，阎王派牛头马面鬼判官准备将李岳之魂钩入十八重地狱之中。危急时刻，神仙吕洞宾亲自到阎王面前说情，免去油煎之刑，拟

^① 阿·尼柯尔：《西欧戏剧理论》，第262页。

让李岳还魂，但因李岳魂魄离形时间过长，他的妻子已将其尸体焚烧，李岳魂魄无处寄存。阎王只好将郑州奉宁县东关里青眼老李屠的儿子小李屠的尸体（已死三日但热气未断）作为李岳魂魄寄居之所。这又是一个借尸还魂的离奇故事。由于小李屠与李岳两者的籍贯、家世不同，借尸还魂之后，一系列的冲突便随之而生。李岳还魂之后说的话自然是出于以往的性格，他不认老李屠为父，也不认小李屠之妻。这种神与形的机械凑合，造成了如柏格森所说的“相互干涉的作用”的出现。小李屠之妻与李岳之妻都把还魂者当作自己的丈夫，而其他的许多人物也因李岳的形神不一出现了纠纷。因为李岳之还魂系神仙吕洞宾所救，所以吕洞宾要李岳出家，李岳自然百依百顺。最后，八仙（这时的八仙尚不定型）上场，带着李岳奔赴蓬莱仙岛去了。这种思路显然是由其喜剧基调所决定的。不过，纵观全剧，我们可以发现，《铁拐李》这部作品不仅在情节上喜中有悲，而且在全剧结构安排上也体现喜中有悲。前者是就“点”而言，后者是就“面”而言。全剧四折，中夹一个楔子。如果说第一折与第三、四折给人们带来的是喜剧性的感受，那么第二折与楔子则具有悲伤的色彩。第二折主要是写李岳因吓致病交待后事。这时候的李岳觑天远，入地近，眼前所见，全无活人，他意识到了自己将要死，并且幻想着死了以后的情形，进行着“死”的内心体验，他首先想到的是自己死后妻与子生活无着落的事，因此把自己的儿子叫来跪在结拜兄弟孙福面前，要求孙福能将不吃的剩菜剩饭弄一点给儿子福童吃。同时，李岳又告诉自己的儿子福童长大后不要当吏做官，应以务农为本，省得遭殃受罪。这种模拟性的死前后事交待表现了当时社会的黑暗、官场的险恶、人生的痛苦压抑。通过这种悲伤场次的穿插，借尸还魂之后铁拐李的成仙喜剧色彩获得了鲜明对比。像这种手法在元代道教戏剧中屡见不鲜。

悲剧与喜剧手法兼用问题，这是戏剧作家和戏剧理论家颇为注意的。苏珊·朗格说：“悲剧、喜剧两种形式可以用各种方式完善地结合在一起，一种形式中的诸种因素可以融汇在另一形式中。一般地说，戏剧的基质，不是悲剧的，就是喜剧的，但在它的结构内部，这两种形式往往互相影响。”^① 苏珊·朗格这一说法是历史上戏剧创作经验的一种理论概括。不论是西方还是东方都可以看到此等情形。众所周知，虽然从亚里士多德以来，人们认为悲剧与喜剧是一切戏剧中最主要的形式，并且以这两种形式作为考察其他戏剧形式的试金石，但是，早在希腊时代便存在着“萨提洛斯剧”（Satyic Drama），它在悲剧三部曲之后附上第四部曲，其用语有嬉笑怒骂、冷嘲热讽的特点。可见，在西方古典戏剧中便存在着悲剧成分与喜剧成分以某种方式交混的类型。随着时间的推移，人们更加注意探讨怎样使悲剧手法与喜剧手法结合起来的途径。不过，在不同国度不同民族中，这种结合也有一定区别，对于不同题材的结构处理当然更会形成不同方式。当我们将元代道教戏剧进行艺术考察并把它们同西方戏剧进行一定比较之后，不能不感到它们在兼用悲剧与喜剧手法上也表现了自己的个性。其最突出之点就在于作者常常把人世、仙界、鬼府的时空巧妙地“衔接”起来，根据民族习惯和思维特点让三种时空自然流转或交叉重现，这就使痛苦与快乐、明与暗、美与丑获得了鲜明对照。不难看出，作者是用一种让世俗人能够理解的方式来宣传道教理想追求及思想宗旨。作品中关于美与丑、悲与喜的价值判断是以道教思想为基准的。出于一种教化的需要，元代道教戏剧也广泛地涉及人世生活，造就更能贴紧观众感情，引起他们的悲喜交加的情感反响。

^① 《情感与形式》，中国社会科学出版社1989年版，第387页。

简论道教对传统戏剧的影响*

詹石窗**

戏剧是一门传统的综合艺术。在中国古代，它与“戏曲”概念几乎可以互相转换。若追根溯源，便可发现，戏剧在中国之发端是相当早的。按汉代古文字学家许慎《说文解字》的解释，“戏”乃从戈，表示“三军之偏”。所谓“偏”是古代车战的一种组织形式；而“戈”在先民那里既是渔猎的劳动工具，又是一种武器。这说明中国原始的“戏”乃出于先民对生活、生产的动作模拟。随着社会的发展，戏剧在中国古代也逐渐成熟起来。到了元明时期，中国出现了戏剧的繁荣局面。由于地域的广大和其他种种原因，中国戏剧品类非常之多，其内容丰富多彩。长期以来，学者们对中国传统戏剧作了多方面的研究，取得了可喜的成果。但是，有关传统戏剧与道教的关系则少有人问津。笔者以为，这个问题的探讨，不仅关系到对戏剧本身的内容与形式的全面把握与认识，而且关系到道教思想隐含的深入发掘，关系到中国传统文化诸方面相互渗透问题的准确理解。

道教与传统戏剧的关系是一个复杂的问题，本文所要侧重探讨的是道教思想内容及思维方式对中国传统戏剧的渗透影响方面。现分而论之。

一、道教神仙故事成为传统戏剧创作的丰富素材

众所周知，作为信仰体系，道教所包含的内容是十分庞杂的，而神仙故事则是其中极为重要的组成部分。因为道教的根本目的就是为了羽化登仙。出于信仰的作用，道教信奉者们不仅把先秦各种仙话传说搜罗起来，而且让那些富有神奇色彩的修道者升格为神仙人物，将他们的各种故事加以整理，作为后来信奉者们的理想典型。这样，道教神仙故事便随着时间的推移而不断增加。就教门的视点来看，神仙故事的收集整理，只是由于传教修道的需要。在信奉者的心目中，此类故事乃是“信史”，具有“神圣性”。但是，从艺术的立场来看，此类故事又具有情节的生动性、内容的特异性和功能上的娱乐性。于是，神仙故事便受到了文人们的雅好，引入文学艺术的创作之中。戏剧作为文学艺术百花园中的一个重要品类，自然便与道教神仙故事

* 本文原载《世界宗教研究》1997年第4期，第107-116页。

** 詹石窗（1954-），哲学博士。现为福建师范大学中文系教授，福建师范大学宗教文化研究所副所长。

结下了不解之缘。

首先，从剧目方面来看。中国古代的戏剧作品名目有“简目”与“正名”之分。所谓“简目”乃是作品名目的简称，而“正名”则是其全称。现有一些目录学文献，对戏剧的著录，往往以简目出现，但即便如此，我们仍然可以看到其中的神仙故事蕴含，例如《独步大罗天》《通玄记》《闹门神》《邯郸记》《赤松记》《狗咬吕洞宾》《茯苓仙》《饮中仙》《紫姑神》等。这些作品有的是直接以神仙之名号来命名的，有的虽然是以地点等方式命名，但其背后也隐含着栩栩如生的神仙故事或趣闻。像《邯郸记》便是如此。该部作品写神仙吕洞宾以磁枕使卢生入梦，卢生在梦中行贿中试，出将入相，荣华富贵，虽因官场倾轧而遭贬，但后来又官复原职，且荣封“国公”。待梦醒之后，方知身卧邯郸旅店之中。卢生遂悟世事如梦幻虚假，乃遁入玄门。《邯郸记》取材于沈既济《枕中记》，然其本事则出于“回道人”吕洞宾之故事传说，显示了以地点命名的戏剧作品同神仙故事的密切联系。

当然，有些作品从简目上一时尚难于断定其内容是否属于神仙故事类，但如果结合其正名来看，便能清楚地品味出神仙故事的思想蕴含。例如《蓝桥驿》，经查考知其正名为：“云翘酬句兰州客，云英相见蓝桥驿。”“月老周旋杵臼缘，裴航入赘神仙宅。”这其中的“裴航”即是神仙人物。其本事盖源之裴刑《传奇》，后来收入《太平广记》卷五十，《神仙》部第五十。其故事梗概是这样的：唐朝长庆中，秀才裴航因乡试落第，游于鄂渚，拜访故友崔相国，崔氏赠钱20万，裴航遂归京。途中，裴航曾与美妇人樊夫人同舟。原来，这樊夫人即是神仙。经樊夫人牵线，裴航与樊氏孙女云英结为伉俪之好。作者将裴航故事与“玉兔捣药”的古老仙话传说结合起来，遂造成了波澜起伏的神仙剧故事情节。《蓝桥驿》作品之正名中的“云翘”系神仙樊夫人，而“云英”即其孙女，由此可见该作品的仙侠故事韵味。此等作品在现存剧目中占有不少分量。

与上述相类似的作品在中国各地的许多剧种中都曾上演。不论是京剧、评剧、昆曲、川剧、秦腔，还是梨园戏、歌仔戏、闽剧、莆仙戏等传统剧目中都可以找到出自道教神仙故事或与之相关的作品。就拿秦腔来说，根据杨志烈等人编写的《秦腔剧目初考》，可知以神仙故事为题材的作品有《哪吒闹海》《姜子牙卖面》《夜梦飞熊》《姜子牙夜上昆仑山》《朱仙阵》《万仙阵》《函谷关》《天台山》《困仙阵》《庄子三探妻》《圯桥授书》《苏轼遇仙》《长生禄》《祭东风》《天仙峪》《收玉兔》《游月宫》《蓝关雪》《韩祖成仙》《何仙姑成圣》《二仙盘道歌》《钟馗送妹》《秦地八仙庆寿》《洞宾戏牡丹》《迎仙桥》等近40种。它如《曲海目》等目录学专书以及元明以来各种戏剧丛书或选刊之著录也相当之多。此类神仙故事题材在流传过程中不断被改编以至创新，它们具有悠久的渊源。因之，从目前尚保存的剧目或作品中，我们大体上可见中国传统戏剧与道教神仙故事关系之一斑。

其次，从作品内容上进一步稽考，可以看出，文人们对道教神仙故事的引入，这并不是是一种简单的移植，而是经过了一番再创造。在思想内容和道教情节上必然要发生一定的变形。不过，站在信仰立场来敷衍神仙故事、宣传道教思想意旨则仍是中国戏剧史上一种不可忽略的创作趋向。早在明代，著名戏剧学家朱权便已看到这一点。他在《太和正音谱》一书中将元戏分为十二科。其第一科叫作“神仙道化”，第二科叫作“隐居乐道”。这两科在具体内容上略有区别，但都是用于表现神仙生活情趣的。故而，后来学者们干脆把它们统称之为“神仙道化剧”。

作为杂剧的一种，神仙道化剧曾经在元代达到相当盛行的境地。此类作品尽管在后来散失不少，但从明代戏剧学家臧懋循所编《元曲选》及今人隋树森《元曲选外编》的收录看，至少尚有近20种。元代以后，搬演神仙故事的杂剧有增无减。现存明代杂剧有200余种，属于神仙道化内容的约有50种之多。明代以来，更有传奇戏曲之兴，今见于各丛书中的传奇戏曲演出本、节本、残本尚有600余种，而属于“神仙道化”内容的则约有60余种，约占十分之一。

敷衍神仙故事的戏剧作品在题材上主要有四个方面。第一，传道度人。这写的是神仙人物通过种种方式，引导世人超凡入圣的故事。像马致远所作《邯郸道省悟黄粱梦》即属此类，此外，它如《马丹阳三度任风子》《王祖师三度马丹阳》《汉钟离度脱蓝采和》也同属这一类题材。戏剧作品以神仙故事来表现传道度人之精神，这是颇合道教之本旨的。因为任何一种宗教要能够在社会上站稳脚跟并广泛传播，除了具备符合社会的精神寄托需求外，还应主动地开展宣传，发展教徒。关于此事，道教曾经有过足够的重视。一些所谓“祖师”“真人”往往根据具体的时代条件，传道授业，培养教徒，戏剧之中“传道度人”一类作品正是道教神仙人物度化活动的表现。第二，点化精怪。所谓“点化”本是炼丹学中的术语，即在炼丹过程中加入某种物质，使之发生变化，从而形成金丹。后来引申，泛指运用法术使物变化。道教把传道授业也看成一个炼丹过程。故而，对徒弟的启发也叫“点化”。因此，点化精怪就是通过一定的方式使精怪发生某种转变，教育它们改邪归正。有关这种题材，最为典型的要算马致远的《吕洞宾三醉岳阳楼》。该作写吕洞宾于岳阳楼中点化柳精、梅精的故事，其素材亦出于道门的吕仙传说，并杂采民间逸闻而成。作品表现了道门关于“扬善却恶”的观念，宣称只要从善，精怪之类不仅可以脱变为人，而且通过一定的修炼，还可以变化为神仙，寄托了道教的宏观修仙思想。第三，断案明戒。这主要是写神仙人物运用法术，巧破疑案的故事。例如《张天师断风花雪月》，写书生陈世英患相思病卧床，其父请张天师做法，天师召来风花雪月诸仙女，一一审问，方知是桂花仙子思凡，“迷惑秀士”，致使陈世英得病。故判处桂花仙子“违反天条”罪。此等作品一方面宣扬了天师之类道人法术的高超，体现了道门的戒规观；另一方面，也渗透着一些封建思想糟粕，应予以清理。第四，隐居修真。这写的是道门高士超越凡尘、修炼心性的故事。例如《西华山陈抟高卧》，以唐末五代华山道士陈抟的生平事迹为基本素材，着重表现道人安贫乐道、清静无为的修真情趣。他把富贵比“浮云”，与“松窗竹几”为伴，体现了矢志求道的理想情操。以上四个方面是元代以来敷衍神仙故事之戏剧的主要题材，代表了该类作品的主流。当然，有关神仙道化的戏剧尚有其他内容，如明代初年一些作品借助神仙典型以粉饰太平，亦曾经成为时尚；还有一些作品借助神仙典故以讽刺封建官场，这里就不一一列举了。

另外，还必须看到的是，剧作家们不但敷衍神仙故事，创作神仙道化剧，而且将道门之神仙故事引入其他题材之中，这就使作品体现出一种复杂的思想趋向。早在元杂剧中，神仙故事便已渗透于军事题材、历史题材、言情题材之中。像《马陵道》写孙臬与庞涓斗兵法，本属于军事题材，但作者却在剧作中铺叙神仙鬼谷子的奇异故事，显示了鬼谷子未卜先知的睿智预见性。而《隔江斗智》中的诸葛亮熟读黄石公“三略法”和吕望“六韬书”，亦体现了道教神仙思想性格。明清之际，盛行的传奇戏曲，有关世情、公案题材之作品比比皆是，其中亦可见神仙人物纷纷粉墨登场。如史槃《梦磊记》写书生文景昭梦见神仙示以“磊”字，神仙在梦中告

幼洲也，一生富贵及百岁婚姻都在此字。后来，他果然因一“石”字和刘亭亭婚配，又因二“石”字中了状元。单本《蕉帕记》写书生龙骧得西施转世之狐精相助，与胡弱妹结婚，后来中了状元。平外患，终为神仙。黄粹吾《续西厢升仙记》，以《西厢记》崔莺莺和张生的恋爱故事为基础，铺叙崔、张二人婚情，最后以众主角均升仙为结。汪光被《广寒香》写临海米遥于海安酒家题诗，抒写自己向往月宫女仙之情怀，中了状元之后，道士马士元于酒家壁上画月，且施道术，使米遥与宋徽宗共游月宫。无名氏《鲤鱼精鱼蓝记》写鲤鱼精假冒金牡丹，与书生张真成亲，金牡丹家人不能辨明真假，不得已，向包大人控诉，包大人遇上了这宗神鬼精怪案，颇感棘手，请城隍神处理，城隍神又奏告玉皇大帝，差天兵捉拿鲤鱼精。此类作品既有言情题材，又有公案题材，神仙人物于其中均充当重要角色。这就充分显示，中国古代剧作家们不仅依道教神仙故事进行专门化的“神仙道化剧”的创作，而且把神仙作为一种意象，广泛地融合于其他各种题材之中，足见道教神仙思想的巨大影响力。

二、道教修行观念成为传统戏剧创作的重要思想

在长期的历史过程中，道教为了达到其长生不老、羽化登仙的目的，设计了种种成仙的路径和法门，这可称之为“修行”思想体系。道教的修行，包括广泛的内容，但概括起来，主要有两大方面，一是通过气功养生一类技术性的方法和服食草药、金丹，内炼精气神，做“形命功夫”；另一是通过伦理道德涵养，累积阴功，做“性地功夫”。道教认为这两方面是相辅为用的。这种修行思想也在中国传统戏剧作品中得到反映和发挥。

（一）道教气功养生思想在传统戏剧中的表现

从现存资料看，道教的气功养生思想在元代的神仙道化剧中已经常涉及。戏剧中的神仙道人往往都有高超的气功养生术。他们或者隐居修炼，或者在市井中通过气功养生术以点拨世人。例如，频繁地在戏剧舞台上露面的“八仙”就是如此。还有像许逊、马自然、陈抟更被描写成精通气功养生术的超人。他们由于炼功而诱发出种种“特异功能”，有的甚至还能“煮海搬山”。像《张生煮海》中的张生把大海煮得滚烫，据说靠的就是从神仙那里学到的气功内力。诸如此类，在元代的神仙道化剧中已不胜枚举。明清两代，从杂剧到传奇戏曲都显示了精通气功养生术的神仙道人的超凡特技。像度化韩愈的韩湘子的“降雨术”，指引裴航升仙的樊夫人“化雪术”都被当作道教气功高级阶段的表现。尽管剧作家对神仙道人的气功功效作了夸张性的描写，但我们从中却可以看到道教气功养生术在戏剧情节推进、人物塑造方面的奇特作用，因为有了这些内容，不但可以使情节生动，富有吸引力，而且也能让戏剧神仙人物更有个性特征。

在中国古代戏剧的唱腔中往往包含着道教气功的功理、功法内容。例如《蓝桥玉杵记》的一段《前腔》：

鱼水相忘，艮背行庭见主张。须知阴为阳母，水火地天，下济而光。蛟穿万丈穴中盘，还随霹雳青霄上。化鹤翱翔，承风来往，蓬莱方丈。^①

^① 《蓝桥玉杵记》卷下，《古本戏曲丛刊初集》影印明代万历刊本，第48-49页。

此段虽仅短短数句，却道出了道教内修功法的一种完整程序及效果。其要点约有四端：一者，“鱼水相忘”。这说的是气功修炼开始时的排除杂念法。关键所在是一个“忘”字。我们知道，先秦道家大师庄子在他的书中便提出了“坐忘”的方法。《庄子·大宗师》说：“堕肢体，黜聪明，离形去知，同于大通，此谓坐忘。”这就是通过静坐而使内心忘记外界一切东西。在《庄子·齐物论》里所描写的“隐机而坐”的南郭子綦正是坐忘的典型形象之一。庄子的“坐忘”思想及修炼方法被后来的道教所继承。唐朝的著名道士司马承祯所著《坐忘论》正是庄子思想的沿袭和发展。上引《蓝桥玉杵记》所谓“鱼水相忘”即是道教用于排除杂念的“坐忘”思想的表现。如果说“鱼水”象征着修行主体和客体的话，那么这种“忘”就不光是忘记客体的存在，同时也包括忘记修行主体的自我存在。二者，在“忘”的基础上“艮背行庭”。此语原出于《易经》。该书之《艮卦》辞云：“艮其背，不获其身；行其庭，不见其人。”按前人的解释，所谓“艮”是“止”的意思。故“艮其背”即让注意力专注于人体之背部，而不扩展于全身，这就叫“不获其身”；而“行其庭”则是一种比喻，谓其于庭院中行走，两两向背，互相不见对方被抑止的邪恶。这种思想后来也被道教所吸收并予以发展。道教经书中有《黄庭内景经》正是在《易经》之“艮背行庭”的基础上发展起来的。经过一番引申和发挥，道教以“黄庭”象征人体之脾脏。由此可见，“艮背行庭”就是要在意念专注于背部情况下导引内气行走于脾脏中庭。因脾属土，土色黄而居四方之中，故称“黄庭”。这就说明《蓝桥玉杵记》之唱词“艮背行庭”乃是道教“黄庭气功论”的一种简要概括。三者，明“水火既济”之理。道教以肾为水，心为火，水气须上升而心火须下降方能相交于丹元。《蓝桥玉杵记》所谓“水火地天，下济而光”即表达了道教炼丹修炼的既济原理。四者，在暗示了道教内丹气功修炼的要领之后，《蓝桥玉杵记》进一步描绘了内丹修炼的功效，那就是化成仙鹤，冲举飞升，到世外的蓬莱、方丈仙岛去过逍遥自在的生活。

有关道教气功原理及功效在戏剧中的反映，这里不妨再举《河嵩神灵芝庆寿》为例以兹佐证。该杂剧内有仙童念云：

吾采非凡药，生于太古前。家家都（相）见，个个不曾偏，无内亦无外，只是在中悬。经云如黍珠，此是合成全。初当要采时，必须天下弦。一斤十六两，总是比喻焉。其色不可名，非青亦非玄。用于已生后，成于未生前。不可名以状，不可授以言。都来三十日，便得药归元。温养有火候，行持有后先，黄婆不允须（许），莫去强自专。得来十个月，婴儿即现前。^①

仙童这段道白以五言诗的形式出现，其内容主要是叙说内丹修炼的法门。道教自《周易参同契》开始把内、外丹修炼的原理汇于一炉。后来的丹家更借外丹术语以喻内丹功法，如张伯端的《悟真篇》就是如此。而《河嵩神灵芝庆寿》乃秉承《悟真篇》一类道教内丹功之学说。通过仙童之口，暗示修炼旨要。作者将内丹的由来说得神乎其神，这是由其艺术表现需要决定的，但从中却体现了道教丹功之法的深刻影响。像《河嵩神灵芝庆寿》以及《蓝桥玉杵记》的气功内容在其他以神仙故事为题材的戏剧作品中亦时有出现。尽管这类作品带有艺术的修饰成分，但也应该将之当作气功研究的一个方面的资料。

^① 《河嵩神灵芝庆寿》，《脉望馆钞校本古今杂剧》本，第3页。

（二）功德修行在戏剧中的反映

除了气功养生的内容之外，有关功德修行的思想在古代戏剧中也得到贯彻。例如这一段《啄木儿》唱词便包含了道教的功德修行观念：

修功行，满大千。晨夕香焚鼻，篆烟长稽首上界高真。兼坎离煮汞烹铅，先天真气从
 吞咽。纬绵胎息元神敛，因此上普化春雷谒圣前。^①

这里的“功行”即是功德修行。它包括两个方面的意义。一是指一般的伦理道德涵养；二是指修行者要广行善事于天下。所谓的“善事”范围极广，大到国家治理，小到修路救蚁。道教认为，功德修行的两个方面内容是相辅相成的。如果仅有个人的道德完善，而无天下的全体完善，那就不会有“太平”的修道环境。因此，作为一名修道者既要注意个人的品德修养，又要施功德于社会。

道教的功德修行主张是以先秦道家的人生哲学为基础。早在老子的《道德经》中便有关于以身观身、以家观家、以天下观天下的功德思想。老子所谓“观”可以理解为一种观察、考查。这里面已包含了由自身而及天下的功德思想萌芽。道教创立之际，由于社会的实际需要，也吸收了儒家关于忠孝仁义之伦理道德思想。尤其到了魏晋时期，道教理论家葛洪提出了系统的功德修行主张。他说：“欲求仙者，要当以忠孝、和顺、仁信为本，若德行不修，而但务方术，皆不得长生也。”^②他还说：“欲求长生者，必欲积善立功，慈心于物，恕己及人，仁逮昆虫，乐人之吉，愍人之苦，矜人之急，救人之穷，手不伤生，口不劝祸，见人之得如己之得，见人之失如己之失，不自贵，不自誉，不妒嫉胜己，不佞谄阴贼，如此乃为有德，受福于天，所作必成，求仙可冀也。”^③葛洪这里主要是就个人的品德修养而言的。至于对社会，葛洪又提出了“佐时治国”的主张。他的这些思想主张在后来的道教劝善书中得到了充实和发展。如《太上感应篇》《文昌帝君阴骘文》《功过格》都从不同角度完善了道教的功德修行思想。经过了长期的积累，道教形成了一套完整的功德修行思想体系，对于不同等级的神仙分别提出了不同的要求，如谓：地仙当行三百件善事；天仙当行一千二百件善事等等^④。同时，为了保证修行者能有法可依，道教还规定了种种戒律。道教的功德修行思想在中国古代文人中也有很大影响。许多著名学者对于道教的劝善书不仅潜心注释，而且身体力行。因此，道教的积善行德观念渗透于中国古代戏剧中也就是自然的事了像元代神仙道化剧中有关八仙人物度脱精怪的作品，还有明清传奇戏曲中大量的神仙喜庆剧等都体现了道教的功德修行思想影响。前面所引《蓝桥玉杵记》中的《啄木儿》唱词“修功行，满大千”便集中地概括了道教的功德修行主张。由此可知，道教的功德修行并非一朝一夕的事，因为要“满大千”就必须进行大量的功德事。

道教的功德修行与气功养生术在思想宗旨上是一致的，其目的都是为了延年益寿，羽化登仙。由于历史的原因，道教的功德修行自然存在着不合时宜的因素，但就总体来看，劝人做好事不做坏事，这在今日还是有借鉴意义的。道教的功德修行是从人类生存的宏观视角提出来

① 《蓝桥玉杵记》卷上，版本同上，第25-26页。

② 葛洪：《抱朴子内篇》卷三《对俗》。

③ 葛洪：《抱朴子内篇》卷六《微旨》。

④ 葛洪：《抱朴子内篇》卷三《对俗》。

的。虽然，其中也吸收了儒家的道德信条，但经过了一番“整修”，已改变了运行指向，正像旧螺丝装在新机器一样，会产生新的功能。由于道教的修行总方向是“逆式”的，即朝着婴儿的纯朴状态复归，因此，其功德修行主张如果赋予时代意义，仍然具有导人向善的作用。就个人的身心健康而言，行善积德也是有裨益的。因为一个人如果尽于坏事，就会造成紧张心理，在不自觉状态下出现内在生理机制的故障。从这个角度看，与道教功德修行密切相关的戏剧作品就应受到足够的重视。

总而言之，中国古代传统戏剧中包含许多道教的修行观念。这一方面体现了道教思想体系在历史上的巨大渗透作用，另一方面又反映了文人学士对道教修行理论的自觉发挥、由于文人学士们把道教修行思想引入了戏剧创作之中，这不仅扩大了道教的社会影响，而且也使戏剧本身更具有了传统文化的根基，其中的复杂思想关联是值得进一步认真研讨的。

三、道教象征思维成为传统戏剧创作的基本借鉴

文化史证明，任何一种思想体系或信仰体系在形成和不断完善过程中，必定会伴随着叙述模式的创造。一般地说，这种模式往往从粗糙形态走向精致形态，并且逐步形成自己的特点或个性。具有近两千年历史的道教自然也有自己的叙述模式。尽管这种模式还谈不上“精致”，但已经形成了自身特点则毋庸置疑。

道教叙述模式的特点或个性是什么呢？关于这个问题，虽然不能用“一言以蔽之”的话来笼统概括，但至少应该承认有其主要的特征。这就是“蕴含道法观念的符号象征”。换一句话说来讲，道教对于思想的表述往往通过一系列特有符号来进行，具有象征意味，必须进行一番琢磨，方能体会其本意。

众所周知，在人类精神领域，符号是交流思想的一种工具。然而，由于地域和文化背景的区别，人们对符号的理解也是有差异的。在英文中，“符号”一词对应于 Symbol 和 Sign。这两个英文词同时又都有记号的含义。在中国，一般把 sign 译成“记号”，而把 Symbol 译成“符号”。这种区别是因为在中国的文化习惯中前者更具原始性；而后者则更带有人类智慧性。在西方，许多学者常常把“记号”与“符号”的使用一致起来，并且形成了研究记号或符号系统的学说，称之为“符号学”。现代著名符号学家艾柯曾简单明了地说明记号的含义，他指出“一个记号是 X，它代表一个不在的 Y”。按照这种说法，记号的根本特征或最大功用是代表性，其意义并不是它本身的存在，而是它物的代表。艾柯所说的“记号”也就是“符号”。

从产生的角度看，符号是人类意识投射的一种标记。物质世界，客观事物千千万万，在它们还没有打上人类文化印记时只是存在着的客体，如山石树木这种物理实体以及野兽的种种叫声，作为客观存在，本来并没有代表性，因此，也就不具备符号意义。但是，当客观存在物与人接触，成为人思考的对象之后，符号产生的条件也就具备了。如果某一客观存在物在人的观念中成为另一客观存在物出现的先兆，那么这种先兆已被赋予了代表性意义，故而转变为符号。由于这种符号是直接来自自然界，它们带有自然质朴性，可称之为自然符号。为了交流和说明的需要，人类对自然界各种事物的存在与运动状态进行模拟，遂有最初的人工符号。以后经过较长时间的演变，人类生活劳动，创造了高级的人工符号语言文字。它们有着更为丰富多

样的表意功能，故其“符值”也就更高。

不同的社会生活和不同的思想表达之需要，造成了符号类型及其运用的差异。道教由于其信仰和深厚的中国传统文化背景的关系，其思想符号便具有了鲜明的独特性。从观念的存在形态来看，我们甚至可以径直把道教当作一个相对完整的符号系统。由于符号是象征性的，道教同时也就是一个庞大的符号象征体系。

不言而喻，当道教的叙述模式被戏剧作家们引入创作之中时，其符号象征体系也就跨入了戏剧艺术的殿堂。这不是理想的逻辑推论，而是一种历史事实。关于这一点，我们可以从语言、人物诸方面来进行考察。

（一）道教的语言符号象征由传统戏剧所借鉴，造成了朦胧的隐喻效果。

在道教中人看来，修炼成仙是一件十分神圣的事。而修炼的方法，往往又被当作神仙的启迪。一方面，道教中人希望把神仙修炼法门通过一定的途径阐述出来；另一方面，道教中人又认为神仙修炼法门是一种“天机”。在教门内部，“道不传恶人”，这是被认真执行的信条。于是，在叙述方式上，就不能不采取相当隐晦的形式。“言在此而意在彼”。这是道教文献的一个重要语言特色，尤其是那些叙说丹功秘法的著述更是如此。早在东汉问世的《周易参同契》已有明显的符号象征意识。该书依汉“易学”的“纳甲法”，以月亮的晦朔弦望规律暗示金丹修炼的程序。为了使金丹变化的复杂过程得到一定层次的表述，该书又引入了青龙、白虎、朱雀、玄武等星宿神兽名以及婴儿、黄婆、夫妻等诸概念。前人早已指出，这些概念名称在该书中的本来意义已经变换，它们组成了比喻的链条，在符号象征的思想旨趣下统一起来。与《周易参同契》差不多同时代的《太平经》中的许多篇章也采用了这种象征思维法式，如是书中的“八卦还精念文”将卦象、星象、脏象相结合，来描述人体内气的运行，具有多重隐喻效果。汉代道教经书中的这种符号象征思维在后来的道教中得到了沿袭和发展。从《黄庭经》到《灵宝无量度人上品妙经》，从张伯端的《悟真篇》到俞琰的《玄牝之门赋》，从王重阳的“分梨十化”到张三丰的“无根树”，无一不具备符号象征的理趣。不仅如此，道教还把这种符号象征广泛地延展开来，无论是《周易》的卦象还是古老神话传说的意象，都为其所取资，构成了丰富多彩的语言符号象征系统。

有趣的是，道教的语言符号象征不仅被移植到传统戏剧的广袤天地中，而且在这个天地中像禾苗得到了雨露的滋润和培育一样成长起来。不论是充满“忧患意识”的元杂剧，还是“含情脉脉”的明清传奇戏曲，我们都可以从中看到道教语言符号象征的闪光。譬如《张生煮海》第一折东华仙的一首上场诗：

海东一片晕红霞，三岛齐开烂漫花。秀出紫芝延寿算，逍遥自在乐仙家。^①

这首仙家上场诗具有“双关”意味。在表层上，它写的是仙家居处之胜境。你看，一轮红日喷薄而出，朝霞染红了辽阔大海的东边；蓬莱、方丈、瀛洲三大仙岛，鲜花烂漫，延年益寿的紫芝灵草秀丽可人，居处其中的神仙是多么逍遥自在！乍一看来，这是一种自然景观的描写；然而，若深入一层细细品味，即可发现，原来这些自然外景又是主人公自我内景的写照。

^① 《元曲选》第4册，中华书局1977年版，第1703页。

因为这位一心好道的东华仙自“无始”以来，便一直在“修炼三田，种出黄芽至宝，七返九还”^①，故能成为“大罗神仙”^②。所以，上场诗中的关键性词汇又都有另一番深具代表性的隐义。实际上，这首上场诗暗示的乃是内丹功的奇妙效果。所谓“海东一片”暗指行丹功时意守的“穴窍”，炼功人收住“心猿意马”，慧光照于“灵窍”，朦胧之中，若红霞晕晕；而“三岛”即指“三丹田”，因“专气致柔”，血脉畅通，运转于丹田上下，浑身舒适无比，故有“烂漫花”之喻。金丹内结，有如“紫芝”之秀，服之“益年”，故有“延寿算”之叹。因此看来，东华仙这首上场诗的旨趣与其“道白”所谓“七返九还”的丹功修炼法门是一致的。诗中“红霞”“三岛”“紫芝”诸意象在深层次上已成为丹功概念的代码，它们的有序化组合，便成了符号象征。像这种例子在传统戏剧中几乎是随手可得，表现了传统戏剧与道教的语言符号象征的不可分割之联系。

(二) 道教的神仙人物登上了戏剧舞台，作为冥冥“玄道”思想载体，在接受者心灵中引起形象感应，这在客观上也具有符号象征之功能。如前所述，在道教的体系中有一支庞大的神仙队伍。出于信仰的需要，道教中人不仅对神仙人物的“灵迹”加以整理，而且以“虔诚”的信仰精神，通过种种途径来宣扬神仙的灵验。走进道教宫观，你会看到庄严肃穆的各类神仙塑像和画像，听到祭祷神仙的斋醮科仪音乐。在道门中，各种神仙都与相应的道法精神相联系。从这个角度看，神仙实际上已成为信仰理念的代号和道法力量的象征。例如“钟馗”，人们一看到他的形象便会引起“捉鬼”的联想，钟馗代表了驱邪招善的信仰精神；再如关公、岳飞则是大义精忠的榜样。他们在信仰者的心目中都会引起相应的情感效应。可见，就信仰内容与表现形态之关系观之，神仙乃是大道信仰的符号象征。

神仙的代码性，在传统戏剧之中也可以找到充分的佐证。这里不妨以明代无名氏传奇戏曲《钵中莲》为例略加分析。这部作品第十出《园诉》，场上设有石碑一块，上画虎头，下出“泰山石敢当”五个字。当小旦扮九江人氏王合瑞之妻殷氏僵尸上场后，有丑扮“土地”、老旦扮户尉等角色先后上场。殷氏僵尸因属“野鬼”，又无分文，四处逃窜，被土地神追赶，却不料土地神撞上了“石敢当”。这个石敢当对土地爷也不客气：“俺石敢当在此，个眼也生的擅敢撞我！”土地爷只好自认吃了眼前亏。这个石敢当本是泰山的一名樵夫，相传好打抱不平，除暴安良，驱邪降妖，故被神化，并且进入道教的仙谱。通常，他的象征是一块石碑，刻上虎头，以示驱邪除恶。石敢当的信仰流传甚广，民间多有崇拜者。《钵中莲》所涉石敢当先以石碑出现，当土地爷撞上的时候，它立即转换成神仙人物出场。在这里，“石碑”是石敢当神仙的代码，而石敢当神仙又是驱邪降妖的代码，足见符号代码可以有多重转换。

以神仙人物作为某种理念或信仰教义的符号象征，这在《洞天玄记》里也有突出的表现。该部作品以“形山道人”等神仙人物的一系列活动暗示了道教的心性修炼之理。关于这一点，前人早有察觉。杨悌在论述其人物关系时指出：

形山者身也；昆仑者头也；六贼者，心、意、眼、耳、口、鼻也。降龙伏虎者，降伏

① 《元曲选》第4册，中华书局1977年版，第1703页。

② 同上。

身心也。人能如此，则仙道可翼也。^①

文中之“形山”即“形山道人”，“六贼”即“袁忠、马志、闻聪、睹亮、孔道、常滋”六人。按道教的修行义理，凡人要能成为神仙，必须经过一番修炼的长过程。首先，关键的一个条件，就是要能够战胜自我。故《洞天玄记》以形山道人作为身体的象征，而以其他六人为“六贼”，暗示了降伏心猿意马的“筑基”要理。由此看来，该剧的神仙人物与其他人物都是象征性的，而种种人物关系则构成了符号象征链。因此，我们可以说，这部作品在整体上乃是象征性的。其中所暗示的道理即合于道教的修行大义。在这里，道教神仙人物的符号象征艺术不仅被灵活运用，而且创造性地予以发展。

英国戏剧学家 J. L. 史泰恩 (Styan) 在《戏剧中的符号》里谈到：“戏剧本身的存在，表示应有符号表现的持续需要。因此，在戏院中，符号主义或者可以与现实主义并驾齐驱，或者全部地排除现实主义的幻想。”^② 史泰恩这段话表明了他对戏剧符号的高度重视甚至偏爱。由此反观我国传统戏剧与道教符号象征的关系，不能不感到其韵味之深远。

① 杨悌：《洞天玄记》前序，《中国古代戏曲序跋集》，中国戏剧出版社1990年版，第45页。

② J. L. Styan：《现代戏剧理论与实践》卷二，英国剑桥大学，1981年，第7页。

净明道与戏曲*

毛小雨

净明道是在南宋初年于南昌兴起的一个道教派别，全称作“净明忠孝道”，系从灵宝派衍出。奉许逊为祖师，称其法箓出之于许逊真传。

灵宝派是道教早期派别之一，奉三国时葛玄为祖师，其道统是自元始天尊传下来的。在东汉袁康《越绝书》中云“昔禹治水于牧德之山，遇神人授以《灵宝五符》”，这就是古《灵宝经》。此经后经葛玄手，遂有《灵宝经诰》《灵宝经录》问世。至其后人葛洪玄孙葛巢甫，发扬光大，增补出一系列《灵宝经》，并逐渐形成一个派别。

净明道尊奉的许逊是东晋时人，与葛洪、郭璞为同一时代。在《十二真君传》中记载，说他师事吴猛，并与郭璞相识。而吴猛师南海太守鲍靖（鲍靓），葛洪、许迈师事之，还是葛洪的岳父。此书又云许逊从兰公学“孝道之秘法”，传“孝悌之教”。在《墉城集仙录》中说吴猛、许逊从谌田学道，盟而授之，“孝道之法，遂行江表”。此中兰公、谌田俱先后从孝道明王（亦作“孝悌王”“孝道仙王”）得道成仙，而“孝道之宗”，为“众仙之长”。许逊字敬之，江西南昌人。据《云笈七签》卷一百零六《许逊真人传》及《净明忠孝全书》卷一、卷二中《净明道师旌阳许真君传》《玉真灵宝坛记》《净明大道统》及《十二真君传》所载，他少时以射猎为业，后怆然感悟，折弩而归，在西山（亦称逍遥山）修道。因乡举孝廉，在晋太康元年出任旌阳令，人称许旌阳。许逊见晋室多难，弃官东归，与吴猛传孝道。在南昌西山为该教据点，其中重要人物除许逊、吴猛外，还有甘战、施岑、时荷等十人，合称作十二真君。传说在宁康二年八月十五日许逊“合家飞升，鸡犬悉去”。后西山教团道士在许逊故宅建游帷观为祭祀所。许逊死后在宋代受皇室重视，宋真宗赵恒大中祥符三年，将西山游帷观升格为玉隆宫。宋徽宗赵佶好道，在政和二年封许逊为“神功妙济真君”，并仿西京崇福宫規制改建玉隆万寿宫。此后，在民间对许逊信仰颇盛，每年仲秋“净月”，总有许多人扶老携幼前往西山玉隆万寿宫朝拜。宋代著名文人黄庭坚等二十六人担任过玉隆万寿宫提点、提举、主管等职。南宋初年玉隆万寿宫道士何真公见社会动荡，民心思安，遂在宋高宗赵构绍兴元年八月十五日，即传说许逊飞升之日，自说许真君自天而下，降临玉隆万寿宫，传授他《飞仙度人经》《净明忠孝大法》，令其传度弟子五百余人，消禳厄会，民赖以安。何真公假托真君亲授经书，扩大教团，

* 本文原载《文学遗产》2000年第六期，第120-122页。

这就是净明道之初成。但何真公一系传承不长，后即沉寂。直至宋末元初之际，净明道才再露头角。创始人是西山道士刘玉，他并不承认与何真公有渊源，而且另起炉灶，创建净明道。刘玉字颐真，号玉真子，因少年时父母相继病故，家贫靠耕田度日，遂厌弃红尘而出家为道士。据《西山隐士玉真刘先生传》载，在元世祖至元十九年、二十年两次在西山遇见洞真天师胡慧超，传授他许逊之旨，并说：“龙沙已生，净明大教将兴，当出八百弟子，汝为之师。”至元三十一年，他遇到郭璞，教以经山纬水之术，并嘱其往黄堂山乌晶原寻许真君修真的玉真坟。在元成宗铁穆耳元贞元年，刘玉扩大教众，弘扬净明道法，开创新的净明道。在何真公时，所传习的符咒，斋醮之法十分繁琐，刘玉大加改革，一切从简。他认为修炼是次要的，这是后天之学，应恢复先天，返真還元，同归太极，同归无形。他强调净明大道是先天之宗本，修习的中心是封建社会的忠孝伦理道德观念。他反复讲：“何为净？不染物；何为明？不触物；不染不触，忠孝自行。”又云：“净明只是正心诚意，忠孝只是扶植纲常。”（《玉真刘先生语录》）另外，他还提出三教同源之说，尤其是将儒家忠孝思想作为净明道之本。既然他强调修仙道先修人道，所以又主张净明道士“或仕宦或隐游，无往不可”；“所贵忠君孝亲，奉先淑后”，可以居家修行（《净明大道说》）。

刘玉开创的新净明道，仍以许逊为第一代祖师（旌阳公一传），刘玉为第二代传人（旌阳公二传），将何真公排斥在外。刘玉去世时，传法黄元吉（旌阳公三传）。黄元吉本领不在刘玉之下，使净明道大兴。在黄元吉之后有旌阳公四传徐异、五传赵宜真、六传刘渊然。在《逍遥山万寿宫》卷五《净明嗣传四先生传》中载有黄元吉、徐异、赵宜真、刘渊然四人传记。刘渊然以下传承谱系不明，在明末清初之际，全真教龙门法派邱处机第八代嗣法弟子徐守成人南昌西山研修净明道法，修复玉隆万寿宫，主持宫事，其后净明道的道统就由徐守诚门人谭太智、张太玄等人相继维持了。在《净明忠孝全书正讹》附载了许迈、许穆、吕洞宾、白玉蟾、傅大师、朱真人、张真人七人传记。其中许迈、许穆、吕洞宾三人不是净明道中人。许迈虽非道中人，但与许逊的老师吴猛同在鲍靛门下，也算有点关系，白玉蟾是金丹派南宗五祖之一，南宗实际创立者，兼行神霄雷法（亦称五雷大法），他撰有《继真君传》，介绍许逊种种说法及天师胡惠超重建许仙祠事。傅大师是宋代铁柱宫道士，与朱熹有交往。张真人称张逍遥，曾入南昌西山玉隆万寿宫修净明道，是明末清初人。此中朱真人，是明太祖朱元璋第十七子朱权。在净明道中，与中国古代戏曲结缘的有两位大名人，一曰黄元吉，一曰朱权。

黄元吉（1271—1355）字希文，豫章丰城望族，丰城为东晋时许逊最初传教活动之地，不仅留有许真人传教遗迹，还流传许多许逊斩蛟、为民除害的神奇动人故事。他十二岁就出家西山玉隆万寿宫，先从清逸堂朱尊师学道，朱尊师仙逝后，又从朱师王月航受教，王月航逝后，得刘玉器重，遂成其门下大弟子。黄元吉事刘玉如父，刘玉临终前传道统于元吉，嘱其弘扬教事。黄元吉在西山建玉真、隐真、洞真三坛传授弟子，光大门庭。他为了继承和弘扬刘玉创教思想，将老师生平言行，编成《玉真先生语录》（内集、外集、别集）三卷。后来由黄元吉门人徐异增补校正的《净明忠孝全书》六卷，其中卷一至卷五是由黄元吉编集的。卷一收净明道祖师及传人传记七篇，前四篇是许逊与“净明三师”张氲、胡慧超、郭璞的传记，是采正史、野史、传闻汇集而成，算是净明道的神仙谱系。胡慧超、郭璞与净明的关系前文已说明，张氲是唐玄宗时道士，号洪崖子，在洪州修道。洪州在唐时治所南昌，即许逊修道的西山，所以此

卷中收有《净明经师洪崖先生传》。在卷六中《黄先生问答》中，录黄元吉阐述净明忠孝教义言论十三条，他认为：“只要除去欲念便是净，就是除去邪恶之念，外面便无不好行检。”并认为修道之人，不只是表面的行为，应更注重内心修为，只有“内外交养”，才能达到“真净”。修习者“能净、能明、能忠、能孝”。他强调指出：“净明教中所谓真人者，非谓吐纳按摩休粮辟谷而成真也，只是惩忿窒欲，改过迁善，明理复性，配天地三极，无愧人道，谓之真人。”而净明道十二真君就是尊孝道而成仙的。他还一再教导门人，“积善之家必有余庆，积不善之家必有余殃”，道由心悟，祸福自取。黄元吉在至治三年游京师大都，获上下称誉。泰定元年，三十九代天师张嗣成人朝时，向元室极力举荐黄元吉，元室因赐号“净明崇德弘道法师、教门高士”，封为“玉隆万寿宫焚修提点”。黄元吉受封后未返山，被玄教宗师张留孙挽留暂住崇真万寿宫，次年仙逝于京师。在脉望馆钞校于小谷藏本，《孤本元明杂剧》本收录有《黄廷道走千里流星马》杂剧，简目作《流星马》，题为“明黄元吉撰”。题目正名作：“房玄龄谋略施兵法，李道宗智退金戈甲；贤达妇舍命救儿夫，黄廷道认走流星马。”在《录鬼簿续编》无名氏作78种中，有《流星马》杂剧，题目正名作：“左贤王招百载桂枝节，黄廷道走千里流星马。”在《今乐考证》和《也是园藏书古今杂剧目录》中均著录此剧目，并注明是黄元吉作，其名次在王子一之后，谷子敬、贾仲明之前，似为元末明初人。在庄一拂《古典戏曲存目汇考》、邵曾祺《元明北杂剧总目考略》中，均收“黄元吉”条，或云“此人未见著录”，或云“字里不详，事迹无考”。我推测此人即是净明道中重要人物黄元吉。《流星马》杂剧虽写唐初汉番事，但并无民族偏激之情，这正是元代中期民族融合之状，剧中人物行为不背离孝悌之道，也符合净明道做人的标准。大概是这位道长久观杂剧演出，一时兴起的游戏之笔。

朱权（1378-1448）是明太祖朱元璋第十七子，早年深得朱元璋宠信，封宁王，手握重兵。燕王朱棣起兵时，骗夺了他的兵权。朱棣夺权即皇位后，永乐元年封藩朱权于南昌，朱权因心怀不满，又欲避明成祖朱棣之猜疑及他人谗毁，遂转而学南昌西山净明道，著《神隐志》（亦作《神隐》）、《汉唐秘史》等，并撰神仙道化剧。朱权地位尊贵，又就藩南昌，故净明道奉其为尊师之一。后来朱棣封他为涵虚真人。我们现在知道朱权著有十二种，其中神仙道化剧有《瑶天笙鹤》《淮南王白日飞升》《冲漠子独步大罗天》《周武帝辩三教》等，除《独步大罗天》存有剧本外，其他剧目已佚。

《独步大罗天》现存脉望馆抄本，剧情讲的是东华帝君派吕洞宾和张紫阳二仙下凡度化冲漠子，吕洞宾教给他长生之道，并帮他除掉心猿意马、酒色财气和三尸之色。最后，吕张二仙扮做渔夫、樵夫，引渡冲漠子过了弱水，上了大罗天，与群仙共舞，圆了长生之梦。据推测，该剧在《太和正音谱》中有著录，是朱权早期作品，可见道家长生不老的思想早已是朱权心中的渴望，所以当权力斗争已见分晓，朱权再无力与朱棣争锋的时候，朱权能很快认同兴盛于南昌的净明道，是顺理成章的事。

《瑶天笙鹤》和《白日飞升》剧本已佚，但从剧名以及朱权爱从历史文献中寻找创作素材的特点来看，二剧均出自古代神仙故事，前者应是“王子乔”故事：“王子乔者，周灵王太子也。好吹笙作凤凰鸣。游伊洛之间，道士浮丘云接以上嵩山。三十余年后求之于山，见桓良曰：‘告我家：七月七日待我于缙氏山头。’果乘白鹤，驻山岭，望之不倒，举手谢时人。数日而去。后立祠于缙氏及嵩山。”（《太平广记》卷四“神仙四”）《白日飞升》是讲淮南王刘安得

道升天的故事，就连家中的鸡犬也跟着升天，《神仙传》称：“时人传八公安临去也，余药器置在中庭，鸡犬舐啄之，尽得升天，故鸡鸣天上，犬吠云中也。”（《太平广记》卷八“神仙八”）从这两剧来看，朱权对求仙访道甚有兴趣，这大概是他韬光养晦的一种策略罢？

《周武帝辩三教》事见《周书·武帝记》。南北朝时，佛教大盛，所以有“南朝四百八十寺”之说，于是，儒释道三教的斗争亦很激烈。儒教常常帮助道教来攻击佛教。并且北魏太武帝还于太平真君七年（446）发起了废除佛教的行动，这是佛教史上一次大的“法难”，之后大兴寇谦之革新后的天师道。到了周武帝时，佛教又遭重创，于天和四年（569），召集僧道儒等讨论两教教义，会后一个月又开大会，评判三教优劣。建德二年十二月又“集群臣及沙门、道士等，帝升高座，辩释三教前后，以儒教为先，道教为次，佛教为后”。该剧撰写的就是这段往事。作为明代最高统治集团的一员，道教的忠实信奉者，朱权对这一排次，意见大概不会相左，所以，从历史中挑出这段掌故，是自然而然的事。

综上所述，净明道一派中的两个重要人物，都与戏曲有着渊源与瓜葛，通过对黄元吉其人及其剧作的研究，可以填补撰写戏曲史时对此人身份不明的空白；而对朱权剧作的爬梳，可以理清朱权本人思想脉络。从净明道与戏曲的关系来研究，又给我们研究元末明初的杂剧历史提供一个新的视点。

辅教风化 劝善于戏

——道教劝善书与元明清戏曲初探*

李艳**

“影响中国社会的力量最大的，不是孔子和老子，不是纯粹的文学，而是道教和通俗文学。”^①周作人把道教和通俗文学作为影响中国封建社会后期广大民众价值构成和伦理观念的两大重要力量，这是对封建社会后期中国社会和中国人文化心理的准确把握。南宋金元以来，道教内部发生了重大变革，迎来了它的革新运动，新道派纷纷出现，教义教制表现出崭新的面目，各个新道派都不同程度地表现出浓厚的世俗伦理色彩，道教的发展出现明显世俗化趋势。而在文学领域，随着商业经济的繁荣，市民阶层的出现，以戏曲、小说为代表的通俗文学开始代替以往文学的主流诗、词、文，独领风骚，蔚为大观，成为一代文学的标志。本文拟主要探讨宋明以来道教发展史上一种重要文化现象——劝善书和中国文学在这一时期重要文学样式——戏曲之间的内在关系。

一、道教劝善书对元明清戏曲创作的影响

“善书是为劝善惩恶而记录民众道德及有关事例、说话，在民间流通的通俗读物”^②，“是一种不论贵贱贫富，儒、佛、道三教共通又混合了民间信仰的规劝人们实践道德的书”^③。这是日本学者酒井忠夫在其善书研究的经典之作《中国善书の研究》中对善书下的定义。劝善思想在道教早期经书如《太平经》《抱朴子内篇》等中有一些论述，宋元时期是道教劝善书的形成期，到明清时期，善书广为流传，是其全盛期，而且儒释道三教都有自己的善书流通于世，更准确地说，此时的善书三教共通圆融的特色更加深入。道教劝善书体系主要由逐渐从宋至明被编写出来的《太上感应篇》《玉历钞传》《太微仙君功过格》《文昌帝君阴骘文》《关圣帝君觉世真经》等构成其核心，其中《太上感应篇》《文昌帝君阴骘文》和《关圣帝君觉世真经》有

* 本文原载《宗教学研究》2004年第1期，第125-127页。

** 李艳（1975-），河北保定人，博士，四川大学艺术学院副教授。

① 周作人：《中国新文学的源流》，华东师范大学出版社1995年版，第5页。

② [日]酒井忠夫：《中国善书の研究》，弘文堂，1960年，国书刊行会1977年重刊，第1页。

③ 同上书，第437页。

“三圣经”之称，流布广泛，深入人心。“诸恶莫作，众善奉行”，是整个善书理论体系的圭臬，儒家的三纲五常、忠孝节义是其一以贯之宣扬的伦理精义。道教劝善书的基本思想集中体现在劝善戒恶、阴鹭观念、因果报应三个方面，其旨归是通过神道设教的方式宣扬儒家忠孝节义的道德伦理规范，为巩固封建统治，更好地处理世俗社会人伦关系服务的，它是中国宗教与中国传统道德的完美结合。由于它在文义内容上的通俗性、操作上的简易性使其大行其道，“与戏曲、箴言及家礼相同，善书作为一种重要的方式维系着中国社会结构及道德秩序”^①。道教劝善书对宋明以来中国戏曲精神与内容的渗透，主要表现在以下三个方面。

首先，在道教劝善书“劝善惩恶”思想的浸透下，出现了许多降魔剧。劝善、行善与戒恶、惩恶是中国人最基本的道德律。“善”与“恶”是道教劝善书最重要的两个伦理范畴，道教劝善书以通俗易懂的、切入最广大民众生活和愿望的善恶标准来约束和规范人们的社会行为。在降魔剧中，神是智能、勇敢、公正、完美的，是至善的代表，而魔是凶残、破坏人间秩序、邪恶的，是至恶的代表。冲突是戏剧的本质，在降魔剧中神与魔的对立，从根本上说是道教劝善书所宣扬的善恶两种道德伦理力量的对立和较量，神对魔的最终胜利、降伏是善对恶的永恒胜利，从而达到《太上感应篇》“诸恶莫作，众善奉行”的宣教目的。明杂剧中出现了许多降魔剧，如《张天师明断辰钩月》《太乙仙夜断桃符记》《时真人四圣锁白猿》和《二郎神锁齐天大圣》等。在《二郎神锁齐天大圣》一剧中，齐天大圣盗金丹、窃仙酒，是对神仙的极大不恭，严重危及了神界的宁静和谐，触动了神界的权威，而且这些精怪还在人间为非作歹、占人家产、霸人妻小、兴风作浪，值此危难之际，公正、智慧、全能的象征者——神仙从天而降，凭借超凡法力，降白猿、斩健蛟，除暴安良，维护了神界的秩序，保障了世间的安宁。《时真人四圣锁白猿》叙写居住在烟霞山烟霞洞号称烟霞大圣的一只白猿，变化成杭州巨富商贾沈璧，借沈璧出门泛海之际，霸占其妻，结成姻缘，抢其田产物业，作威作福。沈璧归来，请法官作法锄妖擒魔，怎奈法官是一个自吹自擂、信口胡诌的江湖术士，法力微末，被白猿打折了大腿而去，沈璧也被妖魔逐出家门，走投无路，欲投西湖自尽，时真人将其救起，与他朱符一道、信香一瓣，并率雷部下马赵温关四神将，擒获妖怪，使沈璧一家妻子团圆。仙对恶魔的战胜，即正义对邪恶的胜利。降魔剧通过激烈、扣人心弦的戏剧冲突和生动形象的艺术形式，传达了道教劝善书劝善惩恶的理念。在传奇作品中，清人程焜所撰《龙沙剑传奇》讲述的是许旌阳杀蛇斩蛟的故事，神仙与恶怪斗法依然是戏剧的主要冲突。其故事梗概是：一头蛟怪侵占了鄱阳湖，兴风作浪，残害生灵。湖神被赶走，孽蛟为非作歹。此时，新任命的江西都昌县令李鹞偕妻萧绛云前去赴任，路经鄱阳湖，被蛟魔逮去。仙人许逊和樊夫人为了救世安民来到人间，分别先后救出了萧、李，并为永保清平，决心除害。蛟怪变化成人形冒充李鹞，受招赘成为南昌刺史屈突家的女婿，后被仙人识破，逃回湖中，仙人跟踪追击，经过激战，降伏蛟魔，并用“龙沙剑”将它斩除。仙人返回神界，萧、李夫妇二人因阴功未满，留在庐山修道，仙人把“龙沙剑”送给他们永为镇洞之宝。这是一出很典型的降魔剧，魔怪祸乱，仙人除暴安良，救世安民，止恶扬善。善对恶的胜利代表着广大民众最纯朴的愿望，他们在观戏的过程中得到了最基本的道德慰藉。从根本上说，降魔剧最终传达了道教度人济世的宗教目标和情

^① 游子安：《劝化金箴——清代善书研究》，天津人民出版社1999年版，第3页。

怀,《龙沙剑传奇》的作者剧中一再指出:“神仙终日也匆忙,锄异类、招同类,许多功行无非戏。”^①“若无功德垂人世,白日飞升也枉然。”^②“世人都把神仙敬,却只解丹炉药井,哪晓得救世安民是内景。”^③救世安民,道德成仙,才是真正的大道。

除降魔剧外,在明清传奇中还有一些公案戏,这类戏把清官办案和道教神仙的佑助故事结合起来,天上人间联合起来构筑起一个公正廉洁的道德法庭,审惩人间的不平事,为民做主,伸张正义。道教重要神祇城隍神在戏曲中出现了,城隍神本是中国民间信仰中的城市保护神,后来吸纳成为道教的重要神祇之一。作为人间判官主持正义,扬善惩恶。如《鲤鱼精鱼蓝记》,写鲤鱼精假冒金牡丹,与书生张真成亲,金牡丹家人不能辨明真假,不得已向包拯大人控诉,包大人无力处理这件鬼神精怪案,只好请城隍神出面,城隍神又告知玉帝,玉帝遣天兵捉拿住了鲤鱼精。又如《双报应》写生员钱可贵逋欠官银,卖妻以偿,可是银两却在途中丢失,被皂隶陈黑拾去。钱可贵在城隍神的启示下,投诉于官府,知府孙裔昌恰好因灰尘落入茶碗,一碗皆黑,疑及陈黑,经审讯果得其实,令陈还银,知府复以己银代钱可贵完纳。钱妻卖给贡生张师孔,张询知详情,亦归还钱妻。另外一条线索中,钱氏之友张子俊妻与王文用私通,王与庸医宋东峰合谋,毒死子俊,知府孙裔昌亦因城隍启示而破案。这两本传奇公案的破解,城隍神在其中所起的作用很关键,他和包青天一样已成为那个司法腐败的黑暗社会中为民请命、公正廉洁、扬善惩恶的理想形象。清代唐英《清忠谱正案》,取李玉《清忠谱》本事,巧妙构思,写周顺昌死后被封为苏州城隍,颜佩韦等五义士为其殿庭力士。周顺昌奉玉帝旨意,在阴间审判魏忠贤、毛一鹭等阉党罪魁,历数罪恶后一一严惩。此剧写作目的在于:“以慰同时被害忠魂,显示逆党作恶之报。”

其次,阴鹭观念、积善成仙的重要思想在戏曲中多有体现。阴鹭一词出于《尚书·洪范》:“惟天阴鹭下民,相协厥居”,阴鹭也具有天人感应的涵义,要求人们多积阴德阴功,“是以天地有司过之神,依人所犯轻重,以夺人算,算减则贫耗,多逢忧患,人皆恶之,刑祸随之,吉庆避之,恶星灾之,算尽则死。又有三台北斗神君,在人头上,录人罪恶,夺其纪算。又有三尸神,在人身上,每到庚申日,辄上诣天曹,言人罪过。月晦之日,灶神亦然。凡人有过,大则夺纪,小则夺算”^④。神对人的监察是严密而不让人觉察的,天上、人间、家中、人体内,处处有神的驻扎,密而不漏地监察着人的每一个社会行为。明人茅维杂剧《闹门神》中旧门神为解决他与新门神的争端,请来了门上钟馗神、厕神紫姑三娘、五祀之神司命——灶神、主人间和合争竞的和合神,都不能解决这公案,最后九天监察使者来到了,他是怎样一个神呢?“奉上帝救旨,每年除夕,分遣俺们数辈,稽查人间善恶,并那百神功过。各造册子,元旦奏回。”^⑤最后“这监察神,凭正直,不气馁,扫氛霾,敢谁欺给,判他两头蛇,三足能,贬沙门岛,忒凭利害”^⑥。在他的严明审察下,罪魁旧门神和顺风耳二犯发配沙门岛,新门神接管旧门

① (清)程焜:《龙沙剑传奇》,黑龙江人民出版社1986年版,第17页。

② 同上书,第138页。

③ 同上。

④ 《道藏》第27册,文物出版社、上海书店、天津古籍出版社1988年版,第7-11页。

⑤ 周贻白选注:《明人杂剧选》,人民文学出版社1958年版,第547页。

⑥ 同上。

神之位，“天曹赏罚，那些终漏网哩”^①！

阴鹭观念深入民心得益于《文昌帝君阴鹭文》劝善书的出现。此善书是以文昌帝君名义降鸾的劝善文，劝人“广行阴鹭”“行时时之方便，作种种之阴功，利物利人，修善修福”“百福骈臻，千祥云集”^②，皆从“阴鹭”中得来。《龙沙剑传奇》中指出：“若无功德垂人世，白日飞升也枉然。”“世人都把神仙敬，却只解丹炉药井，哪晓得救世安民是内景。”这里传递了宋元以来道教修仙理论的变化，实践世俗伦理道德，加强个人的精神修养，即修人道在修道成仙中的作用越来越大，“肉体长生说”渐被“道德成仙说”所取代。“不履邪径，不欺暗室。积功累德，慈心于物……所谓善人。人皆敬之，天道佑之，福禄随之，众邪远之，神灵卫之，所作必成，神仙可冀。”^③只有做劝善行善的善人，才有可能成仙了道。如元人李文蔚杂剧《张子房圯桥进履》中太白金星开场介绍自己说：“专管人间善恶贵贱忠孝之事，想为人者善恶由心造也，福者乃善之积也，祸者乃恶之积也，神天盖不能为人之祸，亦不能致人之福，但由人之积也，神明鉴之，凡人岂知天神者有阴鹭之因，凡为人臣，要心存忠孝，长思君王爵禄之恩，父母生身之义，必以忠君为先，竭力尽心，长怀补报。若是久远长行如此之事，天地鉴之，神明护佑，居其富而不失其富，居其贵而不失其贵，不失其富贵，祸不能侵，寿必永矣，此乃可行之事，永保安宁也。”^④这正是道教劝善书《阴鹭文》的翻版。除此之外，张良在下邳避难的巨富李仁上场口占：“家缘累积祖流传，孳畜田苗广地园，长幼循循通礼义，子孙永享福绵绵”。因为他“承祖父之阴，所以积家财万贯有余。”^⑤这正是《阴鹭文》中“近报则在自己，远报则在儿孙”阴鹭观念的体现，祖上广积阴功，儿孙享福绵绵。剧中福星在回答张良所问贵贱时说：“这贫与富，是人之所作。贫者不善之因，富者积善所致也，此乃贫富之因也。”^⑥不积善不得以富贵，不积阴德无以成仙。张良之所以感动天庭，得到众多神仙的扶持，建功立业，立身扬名，拜相封侯，就是因为他有忠孝之心，深谙侍君孝亲之道。此外李文蔚的另一杂剧《破苻坚蒋神灵应》中也有道教劝善书阴鹭观念的反映。钟山之神蒋神因晋军元帅谢玄到神庙祈祷焚香积下阴功，感动蒋神，神也知“祸福无门，惟人自召”，受恩必报，率领神兵扶助，施谋略旗开得胜，满山川草木皆兵，“退贼苻坚，上报圣人享祭之恩，下答苍生虔诚之意”^⑦。明代神仙道化剧中的主人公往往是潜心慕道、广积阴德之人，如《李云卿得悟升真》中的李云卿“苦行修真静坐关，专心慕道在庐山，布袍拂尽红尘垢，明月清风任往还。小道乃李云卿是也，自幼颇知儒典，敬天地三光，守君王国法，广行方便，频修善果，累积阴功，崇真奉道，颇诵经文。今在此庐山修真办道，结一草庵，凝心定性，瓦炉烧柏子，石鼎煮松芽，专心参妙理，端坐诵南华”^⑧。《边洞玄慕道升仙》中的边洞玄“自从出家以来，心慈好善，苦行修持，

① 周贻白选注：《明人杂剧选》，人民文学出版社1958年版，第547页。

② 《藏外道书》第12册，第402页。

③ 《道藏》第27册，第13-28页。

④ 隋树森编：《元曲选外编》（全3册）第1册，中华书局1959年版，第220-221页。

⑤ 同上书，第222-223页。

⑥ 同上书，第225页。

⑦ 同上书，第254页。

⑧ 《李云卿得悟升真》，《孤本元明杂剧》第28册。1941年商务印书馆长沙排印，1958年北京戏剧出版社据商务纸型重印本，第9页。

断绝烟火，度济物命，凡遇鸟雀饥饿，贫道必撒米谷以济，岁月既久，禽鸟望而知诚”^①。边洞玄对修道也有自己的见解，她对乔道姑说：“这一分修持，自有一分功行。岂不闻古人云：未炼还丹莫入山，山中内外尽非铅，此般至宝家家有，自是愚人识不全。（唱）但则要苦行修持，养天和保全元气，积阴功见义当为，咱人要敬神祇、尊祖师，至诚无伪，积累根基，返先天太和真意。”^②可见修道之人把积阴功看得多么重要，如《时真人四圣锁白猿》中的沈璧，“此人三辈儿奉道，平日恤孤念寡，敬老怜贫，斋僧奉道”^③。

如果说《太上感应篇》和《阴鹭文》等道教劝善书都在通过神对人的监察这种外在力量约束端正人的社会行为的话，那么《功过格》则要求人们亲自记录下自己的善恶行为，通过自我控制、自我监督、自我评判，对自己的行为进行道德估算，强化伦理的社会制约力。金代又玄子撰《太微仙君功过格》首开《功过格》的创制。由于它的简易、操作性强等特点，《功过格》到明清时期广泛流布于民间，涌现了《文昌帝君功过格》《十戒功过格》《警世功过格》和《石音夫功过格》等。明代士人袁黄晚年为劝化儿子所撰善书《了凡四训》，浸透了大量的道教劝善思想。书中提出“立命之学”在《功过格》中影响很大，“袁黄功过格，竟为近世士人之圣书”^④。明人蒙春园主人以袁黄一生奉行《功过格》的事迹为题材，撰《立命说》传奇，故事大致讲述：袁黄幼年丧父，奉母亲之命，弃举业学医。慈云寺的孙老者替他占课，预言他一生只能得贡生，官至县令，命里无子嗣。后来袁黄在栖霞山受到云谷禅师的点化，授以《功过格》，告诉他通过积累善行可以挽回天数。袁黄在佛前忏悔罪愆，发誓为善行六千，以求登科生子。此后他坚拒少女的勾引，掘得窖金布施穷人，经受住酒色财气的考验，终于中举，生一子。袁黄又许愿行善事一万，后果中了进士，历任知县、兵部主事、通政司参议，他的儿子也两榜连捷，授礼部主事。此传奇是对袁黄《了凡四训》善书的一种图解，它告诉人们“命自我作，福自己求”，只要从己做起，勤修阴功就可以扭转厄命，功名富贵，子嗣繁盛，得到回报。清人夏纶撰《广寒梯》传奇，也是写奉行《功过格》神奇效用的。剧中写到钱塘秀才王兰芳和解敏中是表兄弟，有一天一起到文山庙找蓬山羽客看相，羽客预言解生必中举，王生终只是个秀才。王生苦苦请求解法，羽客送他《功过格》（雅名《广寒梯》善书），劝他积累阴功。王生积极奉行，替贫生吴仲达偿还高利贷。于是梦见魁星相告，为嘉赏他的善行，让他中第五名举人。而解生因有文无行，削去前程。解生闻后，怀忿在心，考试后具呈首告王生私通关节，预定名次，试官怕受连累，将原定第五名抽出，另补一卷。没料到拆封时一看，被抽走的是解生的试卷，补中的却是王生的试卷！后来王生中进士，入翰林，功名婚姻，两全其美，解生却沦落为道士。奉行《功过格》，积善累德，天数可变！这也是道教所谓“我命在我不在天”思想的体现。

第三，道教劝善书的因果报应理论是整个善书理论体系的出发点和终结点。相信自然或神的报应的天人感应理论是中国文化中深植的传统，《尚书·汤诰》早已提到“天道福善祸淫”。佛教传入中国后，其业报及轮回观念丰富了中国原有报应理论的内容。道教发展了《周易》

① 《边洞玄慕道升仙》，《孤本元明杂剧》第28册，第4页。

② 同上书，第5页。

③ 《时真人四圣锁白猿》，《孤本元明杂剧》第29册，第1页。

④ 张履祥：《杨园先生全集》卷五《与何商隐》，台北：中国文献出版社1968年版，第10页。



“积善之家必有余庆，积不善之家必有余殃”的思想，在其早期经典《太平经》中提出了“承负”说，即先人积过积功的数量和行为会对后世子孙产生积极或消极的影响，以《太上感应篇》和《阴鹭文》为代表的道教劝善书所宣扬的善恶报应理论就是在继承“承负说”的基础上发展而来的。当然，它与佛教的因果报应是有区别的。在佛教里，报应的承担者是作恶者自己，根据业力的不同在六道中轮回，而道教的承负者却是道德行为实施者的亲人、后代，它强调个人行为后果在后世家族中的影响。《蕉窗十则》中说：“遇上等人说性理，遇下等人说因果。”茗溪闵鼎玉在《蕉窗十则注解》中论述说：“上等之人，其质高，其学深，与之阐性理之微奥，洵有如时雨之化。”而“下等人，质愚识暗，须以善恶之因果果报警之劝之。至于为善未必得福，为恶未必得祸，亦当告以‘为恶而得富贵，必前世为善之报也，使竟不为恶，富贵当不止是’；‘为善而得贫贱，必前世为恶之报也，使竟不为善，贫贱当不止是’。此不但为下乘说法，并可使恶而富贵者早回头，善而贫贱者牢把脚跟立定也”^①。可见，因果报应观念在中国最广大人口的庶民阶层中的影响根深蒂固。

在道教劝善书因果报应思想的影响下，明清戏剧中情节以因果报应为模式的作品不胜枚举，《太上感应篇》“祸福无门，惟人自召，善恶之报，如影随形”，和《阴鹭文》中“近报则在自己，远报则在儿孙”的报应理念随处可见。有人把中国戏剧舞台喻为一个“道德法庭”，在这个舞台上，是非善恶得到了最公正的评判。积善者，封妻荫子，功名富贵，子嗣绵延，福寿双全，拔宅飞升。做恶者夭寿乏嗣，堕入地狱中受煎熬。《太乙仙夜断桃符记》中钟馗门上两块桃符门东娘和门西娘因缠搅良家子弟阎英成婚配，使得阎英病魔缠身，被罚入酆都，先受十八层地狱之苦，后罚在阴山背后，永远不得人身。二人哭唱对地狱的恐惧以及对因果报应的痛悟：“怕的是明晃晃刀山剑树，愁的是砣可可锯解身躯。行善的明朗朗天堂有路，作恶的昏惨惨寒冰地狱。上仙的法度，着鬼卒将俺来送去，眼见的万万劫人身难做。”^②《争玉板八仙过沧海》中上元一品九炁天官紫薇大帝云：“凡能为善者，天必降之福，使寿龄绵远，后代荣昌，身逢大有之年，永享升平之世；造恶者天必降之祸，受贫寒困苦之忧，值瘟疫灾迍之报。古圣云：‘天若不降严霜，松柏不如蒿草。神灵若不报应，积善不如造恶。’自古忠臣孝子，但能尽忠报国、显亲扬名者，史书中备载其详，廊庙内恭陈其祀。端的是千年永称其姓，万古不朽其名。”^③李云卿、边洞玄等因苦行修真、专心慕道、敬天地三光，守君王国法，广行方便，频修善果，累积阴功，最终得到神仙真人的指点，修成金丹大道，证果朝元。《时真人四圣锁白猿》的沈璧之所以遭此横祸，他自己反省道：“想咱从来，飘蓬泛海，使心作幸，做买做卖，损人利己，到今日有如此报应也。（唱）则争个来早波来迟，善恶如同烛影随，则为我瞞心昧己，博得些金银珠翠，我正是得便宜翻做落便宜。”^④但由于“沈君玉累积功行，持斋素德行兼全，贫道（即时真人）人知因识果，施道法解释仇冤，擒拿了烟霞大圣，入酆都永堕黄泉。作善者诸神拥护，造恶者祸患相连。众神将各安方位，沈君玉妻子团圆”^⑤。《立命说》和《广寒梯》

① 闵鼎玉：《蕉窗十则注释》下，《藏外道书》第12册，巴蜀书社1994年版，第677-678页。

② 《太乙仙夜断桃符记》，《孤本元明杂剧》第29册，第9页。

③ 《争玉板八仙过沧海》，《孤本元明杂剧》第30册，第11-12页。

④ 《时真人四圣锁白猿》，《孤本元明杂剧》第29册，第3-4页。

⑤ 同上书，第13页。

传奇中的主人公以自己的善行使因果链发生逆转，转变天数，善有善报，恶有恶报。如果说以上是寻常百姓在道德法庭上由于自己的善恶举止而得到不同评判的话，那么贵为天子的皇帝也不例外，他治理国家和对待臣民的举措，也会有一个公允的评价。如《紫薇宫庆贺长春节》开篇赤脚大仙上云：“但凡人世有忠孝行善修德之人，尽于小圣举奏上帝，增加福惠。凡有不忠不孝之人，减算除年，此乃天道，报应感通。今为下方圣人治世，孝过虞舜，德并义轩，崇敬三宝，广修善事，治黎民乐大有之年，抚夷狄享太平之福，好生恶杀，虽五帝三王，亦无所过。有三官大帝，恭将皇上敬天恤民宽恩仁孝之心，举奏与上帝。上帝敕令小圣，分委四季神圣，于四海之中，着令风调雨顺，五谷成熟，地产麒麟，天生凤鸟。如今乃十月将终，欲教雪月梅三白现瑞，降福呈祥，以介皇上感通之诚。”^①因下方圣人孝感，以致上天降祥风瑞气，恩泽四方。不仅如此，下方圣人治世虔诚所感，以致上方仙界瑶池出现佳兆：严冬季节，瑶池内瑞彩祥云笼罩，阆苑中蟠桃成熟，百花竞丽。

二、戏曲是道教劝善书传播的重要媒介

道教劝善书的思想观念在影响戏曲创作时，戏曲同时也是道教劝善书传播最重要的媒介之一。郑之珍《新编目连救母劝善戏文·自序》中的一段话把劝善和戏曲之间的关系说得十分明确：“时寓秋浦之剡溪，乃取目连救母之事，编成《劝善记》三册，敷之声歌，使有耳者之共闻；著之象形，使有目者之共睹。至于离合悲欢，抑扬劝惩，不惟中人之能知，虽愚夫愚妇靡不悚恻涕洟感悟通晓矣，不将为劝善之一助乎。”^②“寓教于乐”“劝善之一助”，表明戏曲与宗教在对民众道德观和价值信仰的形塑中所扮演的重要角色。道教劝善书之所以选择戏曲这种通俗文学样式作为其走向民间深入人心的途径，二者之间互动互用的原因有以下几点。

首先，不论是道教劝善书，还是戏曲，它们传播、演出的对象从某种程度上说，是同一个群体，即广大庶民阶层，受众的主体都在民间。道教的发展经历了从民间到上层又到民间的过程。明清时期道教在上层的发展开始式微，很快走向民间，这期间道教劝善书大行其道，把道教高深晦涩的教理教义通俗化、简易化，使道教在民间继续发挥其伦理教化作用，“大传统的仁义道德不仅不能符合民间升斗小民的现实世界，而且距离太远，没有实践的可能，无法促成行善的动机。劝善教化内容的通俗化，正是善书之所以出现的理由”^③。道教劝善书的“易知易行”，为广大“愚夫愚妇”大开为善的方便之门。而中国戏曲最大的活力是在农村、市井，中国戏曲的观众具有民间化的特征。赵山林《中国戏曲观众学》中认为，从本质上说，中国戏曲来自民间，是从人民生活的土壤里孕育、生长起来的。与此相关系，中国戏曲观众也就具备了民间性的特点。民间观众主要是农民、市民，也包括中小地主和下层知识分子，他们构成中国戏曲观众的主体。同时他还认为，在中国文化艺术史上，没有其他任何一种艺术形成拥有这样广大的接受群。关于这一点，著名社会学家潘光旦教授在《中国伶人血缘之研究》一书中，

① 《紫薇宫庆贺长春节》，《孤本元明杂剧》第30册，第1页。

② （明）郑之珍自撰：《新编目连救母劝善戏文·序》。

③ 朱瑞玲：《台湾民间善书的心理意涵：从传统到现代的转折》，载于《本土历史心理学研究》1992年第1期。

曾引美国传教士明恩溥的话说：“戏剧可以说是中国独一无二的公共娱乐；戏剧之于中国人，好比运动之于英国人，或斗牛之于西班牙人。”^①自从有了戏剧，它几乎成了中国人的第一娱乐。戏剧传播的巨大能量，使它几乎成了大众传媒，“一般民众所有的一些历史知识，以及此种知识所维持着的一些民族的意识，是全部从说书先生、从大鼓师、从游方的戏剧班子得来的，而戏班子的贡献尤其是来得大，因为一样叙述一件故事，终究是‘读不如讲，讲不如演’”^②。这种效果的产生应该从中国戏曲“安于浅近”的美学特点中找原因。中国戏曲在内容上比较浅显，而且贴切老百姓的日常生活，说理上比较浅化、俗化，舞台上善恶忠奸一目了然。剧作家们一般都趋向于从观众早已熟悉的故事中选择戏剧题材，“听生书，看熟戏”说的就是这个道理。由于文化水准和赏剧习惯的原因，中国观众不喜欢晦涩难懂的人物形象，不可能接受像西方话剧那样的哲理化和思辩性很强的剧作。只有观众一看就懂的戏曲才有市场，只有寓教于乐的作品，观众才可能接受。

中国戏曲相对于其他艺术形式，具有最广大的受众群体，具有鲜明的民间化特征，这是道教劝善书选择它作为其传播媒介并相依相存的重要原因。

其次，与道教劝善书一样，中国戏曲自诞生之日起，就自觉地承担起劝善惩恶、道德教化的功能。被人们不断引用的《琵琶记》第一出副末开场云：“秋灯明翠幕，夜案览芸编。今来古往，其间故事几多般。少甚佳人才子，也有神仙幽怪，琐碎不堪观，正是不关风化体，纵好也徒然。”^③自《琵琶记》开“不关风化，纵好也徒然”的宣教先河后，后世作品纷纷效仿。汤显祖《宜黄县戏神清源神庙记》中在赞美完戏曲动情与乐人的巨大艺术效果后，特别强调戏曲的教化功能：“可以合君臣之节，可以浹父子之恩，可以增长幼之睦，可以动夫妇之欢，可以发宾友之仪，可以释怨毒之结，可以已愁愤之疾，可以浑庸鄙之好。然则斯道也，孝子以事其亲，敬长而娱死；仁人以奉其尊，享帝而事鬼，老者以此终，少者以此长。外户可以不闭，嗜欲可以少营。人有此声，家有此道，疫疠不作，天下和平。岂非以人情之大窳，为名教之至乐也哉？”^④此后包括中国戏曲理论的总结者李渔等在理论上同样提出戏曲要自觉承担起儒家三纲五常、忠孝节义、伦理立言的功能，而且统治阶层对劝善的戏剧也是提倡和认可的，《大明律》规定：“凡乐人搬做杂剧戏文，不许妆扮历代帝王后妃、忠臣烈士、先圣先贤神像，违者杖一百；官民之家，容令妆扮者与同罪。其神仙道扮，乃义夫节妇，孝子顺孙，劝人为善者，不在禁限。”^⑤条文虽是明统治者在开国之初，为肃纲纪而对杂剧等大众艺术形式作出限制的政策和法律规定，但可以看出统治者深谙戏曲有劝善的巨大功能。

道教劝善书和戏曲这种“有功于辅教”的共同本质，使二者紧密结合了起来。

① 转引自陈抱成：《中国的戏曲文化》，中国戏剧出版社1995年版，第4页。

② 同上书，第24页。

③ 王季思主编：《中国十大古典悲剧集》（全2册）上册，上海文艺出版社1982年版，第107页。

④ 徐朔方笺校：《汤显祖诗文集》（全2册）下册，上海古籍出版社1982年版，第1127页。

⑤ 《大明律》卷二十六《刑律九·杂犯》。

道教法术与戏剧*

李 艳

奇幻多端的道教法术是戏剧浪漫、诡谲和传奇的重要表现手段，滋养了戏剧创作的想象力。同时，通过戏剧作品又可以了解道教法术的奇幻特色。虽然正式的道教法术仪式是为某一宗教理念而展示的，与戏剧舞台上为增强戏剧性或体现审美而点染的道教法术动作表演不同，但总体上看，道教法术科仪与中国戏剧，有相似的特征。从主题言，每一戏剧都有明确的主题，道教法术科仪也有明确的指向性；从表演程式言，它们都组织进大量的音乐、舞蹈和诗歌的成分；从总体表演特征上看，中国戏剧采用了多种虚拟的手法，着重营造出某种意境，倡导表演的神似而不求与现实原形的形似。道教法术科仪也不过是“祭祀如神在”，法师在想象中干预、参与鬼神的世界的意境；从主其事者言，演员要演好角色，就必须有相当的内心体验，有情感的投入。法师为首的道众，必然有相关的存想，以介入设定的场景，有情绪的起伏以应人神关系的调整。当然，二者在显示的形象、使用的演示语汇和表现出来的功能各方面有很大差异^①。

关于道教法术，刘仲宇《道教法术》为其定义：“道教法术是企图借助于种种神秘手段控制鬼神世界，以及造成本身和外物变化的方法。”^②“大体可以分成控制自身变化的修仙术、通灵术以及控制鬼神外物变化的召役鬼神、变化外物之术两大类。”^③下面，简单勾勒一下戏剧中道教法术展演的几种类型。

一修仙术，包括炼气、服食、诵经、朝参、守庚申、斋戒等，其目的是通过某种方法修道成仙。如元代神仙道化剧《西华山陈抟高卧》中记陈抟“醒时炼药，醉时高眠”^④。“高卧”这种睡功即是修道的法宝，是一种内养功，一种修炼自身形质企求长生不老，与道合真的内丹修仙术。陈抟，北宋初著名的道士。他在后晋天福（936-944）中，曾游蜀。从邛州天师观都威仪何昌一学锁鼻术（即睡功），相传他从吕洞宾弟子五龙处得“五龙酣卧法”，《东轩笔录》说他“一睡三年”。《历世真仙体道通鉴》卷四十七《陈抟传》说他居华山时，“常闭门卧，累月

* 本文原载《中国道教》2005年第2期，第23-25页。

① 刘仲宇：《道教法术》，上海文化出版社2001年版，第349-351页。

② 同上书，第10页。

③ 同上书，第353页。

④ 《西华山陈抟高卧》，（明）臧晋叔编：《元曲选》上册，中华书局1958年版，第723页。

不起”，记陈抟睡法：“仰卧，出入无息，面色红莹。”又记陈抟论睡，他认为“世俗之睡”与“至人之睡”不同，前者“饱食逸居……饥而食，倦而卧，鼾声闻于四远”。“至人之睡”则“留藏金息，饮纳玉液，金门牢而不可开，土户闭而不可启，苍龙守乎青宫，素虎伏于西室，真气运转于丹池，神人循环乎五内，呼甲丁以值其时，召百灵以卫其室，然后吾神出于九宫，恣游青碧，履虚如履实，升上若就下”^①。陈抟之睡乃“至人之睡”，实为道教修炼内丹之“睡功”（“卧功”之一种），元明之际，张三丰有“蛰龙法”（卧功），即一种气功养生的方法。

明清一批无名氏的神仙度脱剧中，道教内丹修炼术的语言长篇累牍，甚至法术的渲染成为主题，其目的是为了“宣道”。如《许真人拔宅飞升》《李云卿得悟升真》《边洞玄慕道升仙》《孙真人南极登仙会》等。剧中神仙们都是口占着“道”经上场的，如《许真人拔宅飞升》中东华仙上场口占到：“返本朝元已到干，能开能降号飞仙。一阳生时兴功日，九转周回得道年。炼药须寻金里，安炉先立地中铅。此中便是还丹理，不遇奇人莫妄传。”^②到点化被度脱者时，亦是大谈一通“道”，起点石成金之效。《李云卿得悟升真》的第一折，舞台完全成了神仙们讲经说法的道场，东华仙、混元真人、张紫阳、张果老等人皆秉承南宋以来钟吕——张伯端一系道教内丹学说，开坛传教。

二是“出神”法术。《吕纯阳点化度黄龙》中有道教“出神”法术的展示。吕洞宾与黄龙禅师论道，主持论道的寺院“首座”给二人出了一题：三月三日，扬州琼花观里琼花盛开，举行琼花大会，请二位师父各显神通，神游赴会。于是二人瞑目入定，赴琼花会。出定后：

（首座云）禅师赴会去，曾有带来的花么？（禅师云）贫道体若虚空，性如流水，一物不染，色即是空。（正末笑科）（云）去来无碍，不落空色，定无常定，空无定空，尔所出之神，乃阴神也，贫道所出之神，乃阳神也。尔只能见物闻香，贫道能带得物来，送得物去也。（正末做从九阳巾取琼花一枝袖中倒出来蒸食四个科）（云）你众人看，这个是扬州琼花，这四个酸馅，是琼花观斋食也。……（禅师云）贫道百艺皆通，不晓折花带物之术，望仙长传授妙术。……（正末云）禅师你不知，你则能修性，不能修命，俺仙家性命双修，亦能见物，亦能附物。聚则成其形，散则成其气，神通变化，不可测也。^③

剧中用虚构的故事展示了道教“存想通神”的法术，并借张紫阳之口，区别了出阳神与出阴神的不同。出神是道教法术中的核心环节之一，在道门中称为存神驭气，即以人的意念引导，而必以内炁充盈为本。炼精化气，炼气化神，结成内丹，即圣胎、法身，法身成就后，便可透出泥丸宫，就是出神。《灵宝无量度人上经大法》卷四二：“黄石赤松真人曰：天之至高至清而有日月星辰，神之至灵至圣而有仙宾羽客，其神者寄会于身，倚精炁为人，仗神为主。三者若住若聚，可以混合百神，神游太虚，上彻三境，下彻幽冥，上下无方，去留无碍，洞观一切，变化无穷，莫出此也。”^④道教出神法术源于其形神兼修的形神观，形神可分可合。形神合则乘云驾龙，神随气行，上穷碧落下黄泉，朝游北海暮苍梧。所以，形神的修炼便成了一切法术施行的内在根源。

① 《道藏》第5册：文物出版社、上海书店、天津古籍出版社1988年版，第370页。

② 《许真人拔宅飞升》，《孤本元明杂剧》第27册，第1页。

③ 《吕纯阳点化度黄龙》，《孤本元明杂剧》第28册，第10页。

④ 《道藏》第3册，第847页。

三是各种变化之术的展现。广义地说，整个道教法术都是变化之术。狭义地说，变化之术特指用法术变化自己的形态、活动方式，变化外物的存在状态。这种变化之术，早在东晋时期《抱朴子内篇·遐览》就有记载：“其变化之术，大者唯有《墨子五行记》，本有五卷。”^①此后又有所发展，形成庞大的法术体系。道书将变化之术称为“玄伎”。《道法会元》卷一说：“法者，变化之玄伎也。”变化玄伎，由“宇宙在乎手，万化生乎身”的道教理论嬗变而来。五代时，谭峭总结了道教变化观，写下了《化书》，他认为各种变化的根本在于神、气，神、气充盈则“阴阳可以作，风云可以会，山陵可以拔，江海可以覆”。强调：“守之于内，然后用之于外，则无所不可。”^②这种以神、气为变化之术根本的思想是将内丹理论和方术结合在一起，开启了宋代内丹外法的先河。

首先，以变化自身为主的法术，通过用符、咒、掐诀、步罡以及某种神秘的灵药，改变人的形质和能力，使人能改形易貌、变化万千、上天入地，或隐或现，或腾云驾雾，或化作一股清风，纵横时空，乘虚往来，自由自在。戏剧中这种变化之术最常见。元代神仙道化剧中，神仙们或改形易貌，或幻化出各种“恶镜头”，为受度脱者设置放弃酒色财气、皈依大道过程中的种种考验，道教法术成为引导被度脱者的方便法门。如《吕洞宾度铁拐李岳》《邯郸道省悟黄粱梦》《陈季卿误上竹叶舟》《铁拐李度金童玉女》《吕洞宾三醉岳阳楼》《马丹阳三度任风子》《刘晨阮肇误入桃花源》等度脱剧中都有这类法术的展演。明代降魔剧更是尽显道教各种变化法术之能事，如《时真人四圣锁白猿》《二郎神锁齐天大圣》和《争玉板八仙过沧海》等剧的戏剧冲突即代表“善”方的神或圣与代表“恶”方的妖或魔的较量，其“动作性”集中表现在法术高低的比拼上。

这里重点介绍其中一种奇幻变化的法术——尸解。尸解，是指遗弃肉体之尸而解化仙去。《云笈七签》卷八十五《尸解部·太极真人飞仙宝剑上经叙》：“夫尸解者，尸形之化也。本真之炼蜕也，躯质遁变也，五属之隐括也。虽是仙品之下第，而其禀受所承，未必轻也。”^③尸解不是真死，而是托死化去。且尸体下葬后经太阴炼形，仍可白骨再生。以后上清、灵宝诸道派皆发挥其说，认为经太阴炼形之后，不仅可以复活，容貌、体质也可胜于昔日，且可成仙证道。如《长生殿》第三十七出《尸解》中玉帝敕曰：“咨尔玉环杨氏，原系太真玉妃，偶因微过，暂谪人间。不合迷恋尘缘，致遭劫难。今据天孙奏尔吁天悔过，夙业已消，真情可悯。准授太阴炼形之术，复籍仙班，仍居蓬莱仙院。”^④《太极真人遗带散》中说：“凡尸解者，皆寄一物而去。”尸解常托其他对象代替身形，如造剑尸解法，以剑代人形死去而自身得解化成仙。《长生殿》第四十三出《改葬》中唐明皇为杨贵妃改葬时，发现是一座空穴，墓中仅留一个锦囊，这锦囊乃明皇所赐。唐明皇怀疑墓被人挖掘过，造新坟的奴才说：“自古神仙多有尸解之事。或者娘娘尸解仙去。也未可知。即如桥山陵寝，止葬黄帝衣冠。”^⑤传说中黄帝也是尸解成仙的。

① 王明：《抱朴子内篇校释》（增订本），中华书局1985年版，第337-338页。

② 《道藏》第23册，第593页。

③ 《道藏》第22册，第596页。

④ 《长生殿》，王季思主编：《中国十大古典悲剧集》下册，上海文艺出版社1982年版，第720页。

⑤ 同上书，第738页。

其次，变化外物的法术，如《吕纯阳点化度黄龙》中，吕洞宾向黄龙禅师展示完了性命双修之理，又将神通变化与黄龙看：“（正末云）贫道善能顷刻开花，逡巡造酒也。”命行者拿来花盆酒瓶，吕纯阳拿着花盆念咒道：“瑶池仙子，阆苑仙童，疾，牡丹花不开等甚。”随即两花盆中盛开出了牡丹。接着，吕纯阳拿着酒瓶念道：“杜康造酒，仪狄流芳，疾，兀的不是酒。”^①道教法术的变化多端，使黄龙禅师心悦诚服，皈依道门。类似法术，贾仲明《铁拐李度金童玉女》中铁拐李展示了“临波造酒”“枯树开花”等法力，并将一年四季当场变化于金童玉女面前，在仙人无边法力的面前，二人恍然明白，顿悟入道。

此外，还有各种降雨、降雪术的表现。如《韩湘子九度文公升仙记》中韩愈奉旨祈雪不成，韩湘子运元神、聚元气，降下瑞雪。为度文公升仙，在其贬途中，韩湘划地成河、指石成山，并在蓝关施“降雪术”，一场大雪使韩愈无法前行。风雪交加，粮尽马死，徘徊在生死边缘的韩愈走投无路，最终出家入道。

三是祈禳、治病遣瘟和考召驱邪等法术。考召驱邪是道教传统的大法，也是表现道教法术特点和本质最为突出的科仪之一。召，是召作崇的鬼神精魅“现形”，弄清他们的来历后，依“天律”予以处置。考，即考校功过，召鬼神前来审讯和处置。考召的方法，道书上都说它出于正一派。“夫考召之法，出于正一之道，故有三五考召之策，官将吏兵本文备载。”^②宋代以后，随着符箓道派的创新，考召仪式形成各种不同的系统，目前文献尚存的考召法，大致可以肯定分属正一、上清、北极天心派、神霄、清微诸道派，其分布几乎遍于一切符箓派。南宋以后，道教大都奉行“雷法”，将内丹修炼术与传统符咒召神劾鬼的道教法术结合起来。宋元以后，这种以内炼为本、以符咒等术役使雷部来抓妖捉鬼以及驱邪考召等法术广为流传。元明神仙道化剧如《张天师断风花雪月》《萨真人夜断碧桃花》《张天师明断辰钩月》和《太乙仙夜断桃符记》等都有此类法术的描写。其中写萨守坚、张天师等施雷法驱邪捉妖的剧作较多。萨守坚是北宋末南宋初以“神霄雷法”而闻名东南的道士，主张内炼为外用符箓之本，强调祈禳灵验的关键在于用自己元神，认为雷法具足于自身，“千变万化，千态万状，种种皆心内物”。客观世界的变化，关键在于如何运用自己的心意。所以，道教法术究实际是一种宗教想象或某种体验，主观性很强。

试看《萨真人夜断碧桃花》中萨守坚的考召驱邪表演：

（真人云）道童将道服剑来。……（真人云）道香一炷，法鼓三冬，十方肃静，万神仰德，恭焚道香，无为清净，自然香超三界，香满琼楼玉境，遍周天法界，虔诚恭请，叩齿焚香，请三方使者，五方神兵，卸符背剑在云间，跨虎乘鸾来月下。今因信士张珪之子张道南染病，服药不效，今日香灯花果列坛前，法遣神兵排左右，吾奉太上老君急急如律令，摄。一击天清，二击地灵，三击五雷，速变真形。（做拿笔科云）天圆地方，律令九章。神笔到处，万鬼潜藏。（做书符科云）天上麒麟子，顿断黄金琐。偷走下天来，人间收的我，紫薇殿下丹霞远。白玉阶前剑佩齐，十二童子传诏毕，星冠云冕一齐回。（做击剑科云）老君赐我驱邪剑，离火煅成经百炼。出匣森森雪霜寒，入手辉辉星斗现。（做咒

① 《吕纯阳点化度黄龙》，《孤本元明杂剧》第28册，第10页。

② 《太上助国救民总真秘要》卷六，《道藏》第32册，第90页。

水科云) 我持此水非凡水, 九龙吐出净天地, 太液池中千万年, 吾今将来净妖气。(做仗剑步罡科云) 谨请当日功曹, 直符使者。吾今用尔, 速至坛前。吾奉太上老君急急如律令, 摄。(净扮直符上云) 小圣乃直符使者是也。上仙呼唤, 那厢使用。(真人云) 有劳神将, 去百花园中, 勾将碧桃花来者。(直符神云) 得令。(外扮马赵温关天将押上)(天将云) 快行动些。(正旦唱) ……碧桃花被考召来接受审讯。^①

当然, 戏剧中道教法术的描写还很多, 类型也很广泛, 这里仅拈了几个例子加以钩沉。道教法术的奇幻诡谲, 丰富了剧作家的想象力, 促进了中国戏剧浪漫主义传统的发展。

^① 《萨真人夜断碧桃花》，《元曲选》下册，第1694-1695页。

明清道教与传奇戏曲研究*

李 艳

道教与戏曲联系最紧密的时期是元代,这一时期,道教新教派全真教兴起盛行,元杂剧中诞生了大量以全真教领袖度脱众生得道升仙的神仙道化剧,主要类型是度脱剧。明代中叶以后,传奇取代杂剧,至明末清初成为中国戏曲的主流样式。随着历史文化语境的变迁,明代道教与传奇戏曲之间的关系怎样,下面我们通过对明清传奇剧本中所呈现的道教文化内容的梳理,探讨二者之间的联系。

一、明清传奇戏曲中的道教文化内容

通过对《古本戏曲丛刊》初集、二集、三集和五集辑录的明清传奇剧本的统计梳理^①,我们看到明清传奇戏曲中的道教文化内容集中表现在以下方面。

(一) 道教神仙戏曲

明清传奇戏曲中,有一部分戏曲承袭了元及明初神仙道化剧的写作套路,可以称之为较典型的度脱剧,道教证仙得道的烟霞色彩浓烈。而有些仅以“度脱”或“谪仙”为架构模式,主旨是相思言情或宣扬富贵神仙思想。还有一些是对道教仙界平和冲淡境界充满向往的“仙游”情节的作品。我们把这类作品概称为道教神仙戏曲,主要有以下作品。

道教神仙戏曲	传奇作品	故事情节
较典型的“度脱剧”	(明)《邯郸记》	翻演“黄粱一梦”的传统题材,吕洞宾度卢生的故事。
	(明)《南柯记》	写淳于棼酒醉后梦入槐安国,宦海沉浮,醒来被契玄禅师度脱出家故事。
	(明)《彩毫记》	写李白受司马成祯点化升仙故事。
	(明)《昙花记》	写木清泰功成身退,辞家访道,途中历尽艰难险阻,看尽人生各种虚幻,游遍天堂、地狱、蓬莱和西方世界,最终在昙花盛开之时被引渡到西天乐土。

* 本文原载《戏剧》《中央戏剧学院学报》2014年第2期,第83-96页。为2012教育部人文社科规划课题“明清道教与传奇戏曲研究”(项目编号:12YJA760034)阶段成果。

① 文中图表所统计和涉及的传奇剧本及情节内容,皆以《古本戏曲丛刊》初集、二集、三集和五集为依据。

道教神仙戏曲	传奇作品	故事情节
较典型的“度脱剧”	(明)《吕真人黄粱梦境记》	吕洞宾在黄粱一梦中经历荣华富贵,最终抛弃名缰利锁,被钟离权度脱升仙。
	(明)《韩湘子九度文公升仙记》	韩湘子九度文公韩愈,合家升仙故事。
	(明)《李丹记》	演隋道士梁芳去终南山李树下埋灵丹度化裴谿、王恭伯等成仙事。
	(明)《蝴蝶梦》	庄周寻道、悟道、试妻,最终妻妾随夫证道升仙的故事。
	(明)《性天风月通玄记》	把道教内丹术语人物化,以度脱加降魔剧的框架模式,阐释道教内丹修炼的作品。
	(明)《橘浦记》	柳毅娶龙女的仙话故事,加杂白鼋、猿猴和蛇报恩的故事。
	(明)《蓝田玉杵记》	裴航遇仙女云英,二人演绎再生缘的爱情故事。
	(清)《蜃中楼》	杂糅柳毅传书和张生煮海的仙话故事。
	(清)《长生乐》	演刘晨、阮肇经麻姑幻化,引入天台与仙女为配、获长生不老药的故事。
降魔剧	(清)程瑛《龙沙剑传奇》(《古本戏曲丛刊》未辑录)	仙人许旌阳和樊夫人杀蛇斩蛟、救世安民故事,神仙与恶怪斗法剧。
降魔剧以“度脱”或“谪仙”为架构	(明)《龙膏记》	张无颇系天工坊司香散吏,元载之女湘英是水府织绡仙妹。袁大娘履点化二人升仙。
	(明)《投梭记》	伊尼大王系王母座骑,蟠桃会上因盗食桃实,谪降下方,救女。
	(明)《蕉帕记》	龙骧是王母烧香童子,弱妹是王母执拂侍儿,被谪在凡间。最后一家证果朝元。
	(清)《人天乐》	庚辰进士轩辕载积德行仁,修持十善,访道修真后得吕洞宾引度,拔宅升仙。
	(清)《双锤记》	赤松子助陈大力建业,黄石老人助张良成功,攻成后,借梦境度二人入道。
	(清)《渔家乐》	邬飞霞原是天上传香侍女临凡,九女玄女化作老姬,赐神针,助邬飞霞报仇。
	(清)《云石会》	杜言等原是天上的星辰,贬谪尘世,维卫尊佛点化度脱众人升仙。
	(清)《封禅书》	司马相如本是上界神仙,被谪下界历经武帝朝中事,娶婚卓文君,吞丹成仙,一家飞升。
	(清)《三凤缘》	谢道韞、薛涛和十二娘被谪入尘世金陵,演绎三凤姻缘。
(清)《双星图》	牛郎织女被谪下凡的爱情故事。	

道教神仙戏曲	传奇作品	故事情节
神仙富贵剧	(清)《紫琼瑶》	燕脆忧国忧民，神赐贵子；后在神力相助之下剿灭贼寇，一门荣封。
	(清)《双福寿》	演周勃建功封王，东方朔偷桃，王母等神仙来庆寿等富贵神仙事。
“仙游”情节	(明)《春芜记》	侠士荆饮助宋玉报仇，终入终南山寻剑仙修道。
	(明)《千金记》	张良功成身退，隐于山中修仙学道。
	(明)《玉合记》	李王孙慕道修仙，家财赠与韩翎，并安排他与歌姬章台柳的婚事，遁入终南山。
	(明)《紫箫记》	小玉之父霍王“画毂朱丹，爱炼紫金黄白”，抛妾别女入华山修道，侍妾郑姬到金鸢门外的西王母观中做了女冠。
	(清)《化人游》	在神仙点化下，何皋与仙化的历代名姝及高人同舟泛游蓬莱仙阁，道果完成，飞升仙界。

(二) 传奇戏曲中“神助”情节

“神助”是明清传奇戏曲的关键情节，具体体现在，道教神灵或有高超道行法力的道人主动施展神力来帮助剧中人，或者神以梦喻形式，或托付他人，代神执行助救等等。主要有以下作品。

“神助”	传奇作品	具体内容
神灵神力相助	(明)《琵琶记》	第27出，土地带领阴兵运石搬泥助赵五娘坟成。
	(明)《还魂记》	第10出“惊梦”，南安太守府后花园花神，使柳秀才入杜丽娘梦。
	(明)《玉镜台记》	第20出“郭璞仙术”和第21出“犀燃”，郭璞施仙术助温嶠渡淮河，又燃犀角照亮水底，投符，水怪既平，留下一首《西江月》，指点用兵。
	(明)《焚香记》	第29出“辨非”，镇海神召王魁和桂英阴魂，辨明二人遭遇。第30出，“回生”，青羊道人葛洪使桂英回生，夫妻完聚。
	(明)《投梭记》	第29出“获丑”，伊尼大王放野鹿满山，助谢鲲战胜钱凤。
	(明)《蕉帕记》	第23出“叩仙”、24出“演法”、32出“祈雪”和33出“捣巢”中修仙得道的西施助龙骧领兵破金。
	(明)《金雀记》	第18出“显圣”，白衣观音预派二太子令土地化虎背负相救，并送往紫云峰观音庵为尼。
	(明)《水浒传》	第14出“剽劫”和第19出“纵骑”，道士公孙胜仗剑作法把捉拿劫持生辰纲罪犯的官兵下得魂不附体。
	(明)《杀狗记》	第26出“土地点化”，孙华家土地助贤妇杨氏杀狗扮人形，与他变化，劝丈夫回心转意。
(明)《飞丸记》	第7出，“得稿废词”，第9出“意传飞稿”，赖土地公促成易弘器与严玉英良缘。第25出，“誓盟牛女”，仇府张妈受土地公托梦，进一步协助易生与严玉英相认团聚。	

“神助”	传奇作品	具体内容
神灵神力相助	(明)《龙膏记》	第4出“买卜”，仙人袁大娘赠张无颇“续命龙膏”。第9出“开阁”，张无颇用“龙膏”救元英性命，二人相遇。第30出“游仙”，袁大娘履施法术，动用天兵相救。
	(明)《双珠记》	第21出“真武灵应”，真武显灵救含冤节妇，助她与婆婆重逢。第25出“北斗化僧”和第26出“奏议颁权”，北斗七星化为人，混俗京师西市，建议大赦天下。
	(清)《三社记》	第4出，“入梦”，第16出“授术”，仙人授生驱神斩妖之术。
	(清)《瓔珞会》	神仙瓔珞宫娘娘救活韦珏并赐给他金铜一副，助他日后之功。
	(清)《聚宝盆》	神仙鬼子母助丽娘，如期筑好城墙，沈万三得救。蚌仙车蛾赐沈万三长生不老仙方，登极乐。
	(清)《万年觞》	神助刘基，夜宿荒丘，得瑶觞一只、宝剑一口和天书三卷，助他日后建功立业。
	(清)《翡翠园》	第4出，舒德溥积善获“神助”。
	(清)《五代荣》	神仙赐与徐晞图画一轴，上有摇钱树，树摇钱落，凑足万金送与带兵来犯境的朝鲜王，救了一城百姓。
	(清)《钧天乐》	第32出，文昌帝君安排书生沈白、杨云在天界考试，中状元。
	(清)《御雪豹》	鬼神暗使神机，移花就木，错娶，使薛本宗娶得汤褒珠，计方来娶周氏。
	(清)《天马媒》	氤氲使者化作道人到吕府解襁，救解困厄的裴玉娥。
	(清)《党人碑》	上卷第25出、下卷第19、25出，安道长助谢瑶仙避祸山林，成就姻缘，又作法拿住贼营“打笞”之人，击败田虎，助他建功立业。
	(清)《重重喜》	第24折，斗姥助长孙贵父子破安绿山兵。
	(清)《鸳鸯梦》	第16出“投尼”，第20出“合梦”，梦神奉太上老君之命使秦璧和崔小姐梦中幽会。
	(清)《合剑记》	第26出，“召将”。士弘故后，蒙上帝悯其忠，封作南官县城隍，魂返故土，托梦可谦。
	(清)《女昆仑》	仙人密授隐娘剑客奇方，助她复仇。
	(清)《双锤记》	赤松子助陈大力建业，黄石老人助张良成功，功成后借梦境度二人入道。
	(清)《葫芦幻》	第18出，吕洞宾将五谷搬运之术传授给济登科，求仙访道，历经磨难，练就神术。
(清)《金兰谊》	羊角哀遇神人，学习剑术韬略，神人又授予他破西羌妖僧之法和“秘书”。	
(清)《阴阳判》	下册第21出和22出，雷部沧江勇潮之神伍子胥审判阳判未伸的公案。	

“神助”	传奇作品	具体内容
城隍神助	(清)《万全记》	诸葛亮大神召蔡伯喈、杨修和祢衡灵魂投胎公主怀中，又召龙图阁学士卜丰和灭宋天王张宝灵魂相会，助卜丰大获全胜。
	(明)《袁文正还魂记》	第16出，“诉冤”，包拯到城隍庙发牒勘问，把袁文正冤魂交与城隍在阴间审理。
	(明)《桃符记》	《桃符记》上卷第13出“冥勘”，城隍神让青鸾还魂申冤，安排贾顺附体于哑儿诉说冤情，道破王庆与贾顺之妻因奸情而杀人的真相。
	(明)《观世音鱼篮记》	写鲤鱼精假冒金牡丹，与书生张真成亲，城隍神出面，告知玉帝，玉帝遣天兵捉拿住了鲤鱼精。
	(清)《双报应》	钱可贵在城隍神的启示下，投诉于官府洗清嫌疑。钱氏之友张子俊妻与王文用私通，王与庸医宋东峰合谋，毒死子俊，知府孙裔昌亦因城隍启示而破案。
	(清)《秦月楼》	第7出“惩恶”，城隍神的庙祝惩恶，表彰太守。
梦喻	(清)《未央天》	上卷第17出“拯救”，米新图的哥哥米新国死后为城隍神，到未央天宫，陈述弟弟冤案，神助米新图延时斩首。第20出“乌台”，闻朗夜宿城隍庙用第三只眼查照案情，遇冤魂诉冤。使米新图案得以昭雪。
	(明)《寻亲记》	第15出“托梦”，“金山大王”托梦给解子张文，张文醒悟，没有按张员外的吩咐害死边配途中的周瑜。
	(明)《鸣凤记》	第8出“仙游祈梦”，邹应龙、林润和孙丕扬到福建仙游县道观请女道士请神施梦，金甲神梦中赠要诀，预报三人富贵功名等未来之事。
	(明)《种玉记》	第2出，“梦喻”，福禄寿三星下凡，赠霍仲孺三玉，预示霍家的前程。第4出“梦俊”，俞氏之母梦中遇到少年郎说是自己的女婿，日后真人出现，遂将女儿嫁给他。
	(明)《桃符记》	第1出，刘天义城隍庙中得梦喻，明年中状元。第13出“认女”，城隍神托梦裴父招状元为婿。
	(清)《赤壁记》	苏轼重游赤壁梦中见一道士，即仙鹤。梦醒，得圣旨升迁汝州。一路升迁，官拜兵部尚书。
	(清)《雨蝶痕》	白璧、如互相思念，蝶神指使二人梦中相会，梦醒之后，两人所藏诗巾上皆留下蝶粉香痕。
	(清)《双南记》	姬姜午睡时梦见魁星以诗句暗示，醒来知姬铎之冤，便请求父亲不要迫害无辜。庄罗党买通禁卒在狱中逼姬铎自尽，关帝之神派周仓救免。
积善成仙	(清)《奎星见》	雍时陈与夫人同游城中文昌阁，小憩时梦奎星显灵，梦兆得以应验。
	(明)《目连救母劝善戏文》	以儒家伦理忠孝节义为“善”的核心内涵，演绎的三教合一的劝善大戏。
	(明)《三元记》	第23出“格天”，商人冯商乐善好义，多次救人于窘迫之境，上帝感其阴鹭，谪下文曲星与冯商为子，连掇三元。又谪下织女星，与丞相富弼为女，二人配为夫妻。
	(明)《四喜记》	第9出“竹桥渡蚁”，宋郊破竹搭桥，使十万蚂蚁过河，第10出“天佑阴功”，宋郊因有阴鹭，连中三元。

“神助”	传奇作品	具体内容
积善成仙	(清)《迎天榜》、《立命说》、	以袁黄一生奉行《功过格》的事迹为题材。
	(清)《广寒梯》	奉行《功过格》神奇效用的。

(三) 斋醮科仪法术展演

道教提倡行仙道贵生,无量度人,道教斋醮科仪充分满足人们对生命的祈求,对亡灵的济度。明清传奇戏曲中展演道教度亡、祈禳、驱邪遣瘟各种斋醮科仪法术的作品大量存在,主要有以下作品。

“神助”	传奇作品	具体内容
斋醮科仪 法术	明刊本《荆钗记》	第45出“荐亡”,王十朋在上元节至江心寺修设醮会,追荐亡妻。
	(明)《香囊记》	第39出“祈祷”,邵贞娘与婆婆在上元节至玄妙观建黄箓大斋,追荐边城遭兵难的亡夫。
	(明)《玉簪记》	第17出“耽思”,潘必正害相思病,请道士禳解。
	(明)《双烈记》	第41出“修斋”,韩世忠在紫阳宫修建黄箓大醮,超拔亡灵,救诸疾苦。
	(明)《白兔记》	第9出“保禳”,刘父病重,请道士禳灾。
	(明)《还魂记》	第17出“道观”,紫阳宫石道姑为相思成疾的小姐杜丽娘祈禳。第27出“魂游”,石道姑为去世三年的杜丽娘设坛超生。
	(明)《蕉帕记》	24出“演法”,32出“祈雪”。
	(明)《韩湘子九度文公升仙记》	第6折,韩湘子“祈雪”。
	(明)《昙花记》	第41出“真君驱邪”,许旌阳命金甲神人和铜头猛降服北幽王子。
	(明)《娇红记》	第25出“病禳”,李媒婆请张师婆为申纯禳解。
	(明)《精忠记》	第13出“兆梦”,岳母请道士设坛做斋,禳梦。
	(明)《惊鸿记》	第39出“幽明大会”,鸿都道士施展西汉李少君之术召杨贵妃阴魂。
	(清)《秣陵春》	第14出“镜影”,镜神做法,摄展娘魂儿与徐适成亲。第23出“影衅”,术士施“圆光”术。
	(清)《占花魁》	第11出,张天师驱鬼。
	(清)《双和合》	第6出“炼丹”。
	(清)《天马媒》	第7出“击妖”,行妖术,召“白牡丹”与吕用之相会。
	(清)《双碟梦》	第17出“演法”。
(清)《长生殿》	第37出“尸解”,写杨妃“尸解”升仙而去。第46出“觅魂”,杨通幽设坛修斋招杨贵妃魂魄。	
(清)《紫琼瑶》	玉帝赐其子燕琼瑶“天宫至宝”紫琼瑶一对及“五雷正法”之术,助他大破玉峰道人的妖术。	

“神助”	传奇作品	具体内容
	(清)《钓鱼船》	展示了李淳风的各种神通法术,占卜、星算、看相、预知天气,赢了与泾河龙王的打赌。为吕布预测“杀身之祸”,令死去的唐太宗死而复生。
斋醮科仪 法术	(清)《合剑记》	第26出“召将”。
	(清)《蚺蛇胆》	第19出“醮警”。
	(清)《蟾宫操》	第25出“击坛”,“禳星”妖术。
	(清)《扬州梦》	第14出,驱邪治病。
	(清)《重重喜》	第7折,召阴兵。
	(清)《桃花扇》	第40出“入道”,黄箒斋度亡明代君臣亡灵。
	(清)《软银钗》	第9出“变形”,第22出“召鬼兵”,第29出“发瘟(邪术)”
	(清)《天宝曲史》	“寻真”,杨通幽设坛寻杨贵妃之魂。
	(清)《元宝媒》	第19出“捉鬼”。
	(清)《广寒香》	第10出“画月”,第11出“演法”,道士马友元酒家壁上画月,施道术使米遥与宋徽宗游月宫。
	(清)《葫芦幻》	第18出“炼鬼兵”。

二、明清传奇戏曲中的道教文化分析

天堂地狱、道品仙阶、轮回果报、神灵相助、还魂转生、鬼魂托梦……宗教情节或色彩是传奇戏曲组织情节,实现尚“奇”审美追求的重要手段。通过上述图表的观察分析,我们对传奇戏曲中展现的道教文化进行解读。

(一) 度脱剧

明清传奇戏曲中,《邯郸记》《彩毫记》《昙花记》《吕真人黄粱梦境记》《韩湘子九度文公升仙记》《蓝田玉杵记》《樱桃梦》《李丹记》《蝴蝶梦》以及阐述道教内丹修炼的《性天风月通玄记》等作品,大多数沿袭元明神仙道化剧度脱模式,翻演前代神仙道化剧的传统题材,主要表现道教证仙得道的终极追求,烟霞色彩浓烈。但随着时代历史语境的变迁,在元代地位低下的文人到了明代从困境走进顺境,生活稳定、身份尊崇,剧作的情感基调由抗世、激愤转向了冲淡、平和。同时,适应传奇体制较长的需要,明传奇在元神仙道化剧三度模式基础上逐渐形成有如《西游记》的“历难”模式,被度脱者求佛证道的过程被拉长,如《韩湘子九度文公升仙记》共36折,从文公(韩愈)夫妇忆湘子写起,中间历经一次又一次度文公,直到合家升仙为止。同时弱化了仙人点化的过程描写,主要叙写被度脱人在受到点化后出家修行的全过程,如屠隆《昙花记》、谢国《蝴蝶梦》等。元神仙道化剧中的度脱者全真祖师们在剧中的灵魂地位被修道者自身所代替,明清传奇中度脱剧由强调“他度”逐渐向强调修行得道的“自

度”精神转化，逐渐演变为一种自我觉醒、苦志修行，终而成仙成佛的悟道模式^①。如《邯郸记》，全真祖师吕洞宾仅出现在开头引卢生至黄粱梦境，及引渡升仙部分，主人公经历了宦海沉浮、人生险诈的考验后，幡然醒悟，这一历难过程中没有仙人点化引渡，强调主人公自我修行得道的精神。《千金记》《春芜记》《玉合记》《紫箫记》《化人游》中都有“仙游”情节，与元人把升仙作为对苦难人生的逃避和抗议不同，传奇戏曲的主人公的“仙游”是在享受了人间的荣华富贵之后，企图超越尘世的喧嚣和纷乱，追求内心世界安宁和精神自由的象征。

在《明珠记》《龙膏记》《投梭记》《蕉帕记》《玉合记》《人天乐》《双锤记》《渔家乐》《云石会》《封禅书》《三凤缘》等剧中，“度脱剧”的创作手法被架构化，只将“度脱”概念作为故事架构呈现，主旨往往是相思、言情。相思男女经历了人生情爱波折后，剧情告诉观众二人是上界神仙，因犯过错，被谪在人间受惩罚，最终在神仙的指引下双双入道升仙。这里有宗教意味的环节仅是概念性的，与元代神仙道化剧中的“仙——凡——仙”模式的谪仙剧大不相同。如单槎仙《蕉帕记》，剧叙南宋龙骧父母早亡，寄居父执胡章府上，对胡女弱妹有意却难于亲近，狐仙西施为成道，幻化为弱妹之形与骧欢会，窃取元阳，引出“真假小姐”的重要情节。此剧诙谐的喜剧效果，与“狐仙”这一神幻色彩人物的设计关系重大，但主旨还是写风流情事。

而有些剧，如《紫琼瑶》《双福寿》等继承明代朱有燬开创的雍容典雅的神仙庆寿剧模式，虽有神仙、仙界等道教文化色彩的点染，但重点是宣扬现世人生所追求的神仙富贵思想。

（二）“神助”情节

台湾学者高禎临在《明传奇戏剧情节研究》中认为，神助和人助是明传奇戏剧的关键情节^②。据上述图表的统计，“神助”情节在整个明清传奇戏曲中所占比例也很大。在有“神助”的传奇剧目中，又以道教神灵或高道（在传奇戏曲中，道教、佛教和民间的神并无宗教意义上的分别，泛指外界神幻力量）的相助为主，他们的“神助”主要表现为以下三个方面：一是道教神灵或有高超道行法力的道人主动施展神力来帮助剧中人，尤其是男女主人公。神仙们施展法术或赠书剑等法宝、灵丹妙药，在主人公遇到阻挠时或临危解救，或为痴情男女的婚爱穿针引线。明清传奇戏曲中还有一些公案戏，道教重要神祇城隍神在戏曲中出现了，作为人间判官主持正义，扬善惩恶。如《桃符记》《阴阳判》《秦月楼》《未央天》《双报应》《鲤鱼精鱼蓝记》等，把清官办案和道教神仙的佑助故事结合起来，天上人间联合起来构筑起一个公正廉洁的道德法庭，审惩人间的不平事，为民做主，伸张正义。二是神人托梦的形式，剧中人物得到梦喻，按照梦的指示行事，最终或建功立业，或有情人终成眷属。或梦中受神托付，某人、神代神执行助救任务，等等。三是“积善”得神助，积善累德，命数可变。成仙了道是道教的终极信仰和追求，如何修炼成仙是随着历史变迁的。魏晋南北朝时期，以葛洪为代表的道教思想家提倡服食丹药成仙，宋元以后，修炼神仙的方法逐渐由向外的追求转向对内的体证，最终形成了的内丹学的成熟与推广。元代全真教，遵循“欲修仙道，先修人道”的修道原则，道教肉体成仙说的神仙观念逐渐让位给精神成仙说。明清以来，以《太上感应篇》《文昌帝君阴骘文》

^① 林智莉：《明代宗教戏曲研究》，台北：政治大学中国文学研究所博士论文，2005年，第26-29页。

^② 高禎临：《明传奇戏剧情节研究》，台北：文津出版社2005年版，第63-65页。

《关圣帝君觉世真经》和《功过格》为代表的道教劝善书广泛流布，道教劝善书宣扬劝善惩恶、阴鹭观念和因果报应等思想，对这一时期的戏曲创作影响很大。“积善”是实现神仙富贵的重要方法和途径，如《三元记》《四喜记》《立命说》《迎天榜》《广寒梯》等剧明显受到道教劝善书的影响。明清传奇戏曲中大量的“神助”情节，都体现着积善者得到神灵救助，为恶者受到惩罚的因果报应的价值倾向。

（三）道教斋醮科仪法术的展示

斋醮科仪指道教斋醮活动所依据的一定科仪格式。斋法与醮仪，是道教具有不同特点的两种祀神仪式，明清时期斋醮合一的趋势明显。道教斋醮仪式的功用在于济生度死，为生者祈福降灾，为死者开度迁拔。明代，重斋醮、符箓的正一道受到历代当权者的青睐而贵盛。明代社会求仙慕道之风浓厚，扶乩、祈禳等斋醮活动频繁。道教斋醮科仪法术的展示表演在明清传奇戏曲中大量存在，并成为剧本彰显主题、塑造人物、组织情节的有机组成部分。

有的直接展示了仪式的全过程，如清代传奇《桃花扇》第四十出“入道”，是明清传奇中场面气势宏大、庄严再现道教度亡科仪的作品。七月十五中元节，照依黄箒科仪，修斋追荐、超拔明朝君臣忠烈亡灵。

（外）尔等率领道众，照依黄箒科仪，早铺坛场……洒扫已毕，请法师更衣拜坛，行朝请大礼。（丑、小生设牌位：正坛设故明思宗烈皇帝之位；左坛设故明甲申殉难文臣之位；右坛设故明甲申殉难武臣之位）……恭请故明思宗烈皇帝九天法驾，及甲申殉难文臣……（中略文臣的职位名称）；武臣……（中略文臣的职位名称）。……【北出队子】（丑、小生）虔诚祝祷，甲申殉节群僚。绝粒刎颈恨难消，坠井投缢志不挠，此日君臣同醉饱。^①

紧接着是施食炼度科仪。施食炼度仪式是黄箒科仪的大宗，灵宝斋法的精粹，用于济度亡灵。炼度仪的要义就是祭炼，祭，即设饮食以破饥渴；炼，即以精神开其幽暗，俗称“放焰口”，即斋主设置水陆道场，请道士念咒施法，把水、食物等供品化为醍醐甘露，赈济九世父母及各类饿鬼亡灵，使之得到超脱，往生天界，永离苦海。

（丑、小生向内介）朝请已毕，请法师更衣登坛，做施食功德。（设焰口，结高坛介）……念尔无数国殇，有名敌忾，或战畿辅，或战中州，或战湖南，或战陕右；死于水，死于火……吸一滴之甘泉，津含万劫；吞盈掬之玉粒，腹果千春。（撒米、浇浆、焚纸，鬼抢介）【南滴溜子】沙场里，沙场里，尸横蔓草；殷血腥，殷血腥，白骨渐槁。可怜风旋雨啸，望故乡无人拜扫；饿魄馁魂，来饱这遭。……（外）这甲申殉难君臣，久已超昇天界了。^②

在明清传奇戏曲中，我们看到的道教斋醮科仪法术渗透到民众的日常生活中，主要实践着驱邪禳厄、遣瘟祛病、却妖除害等功能。如《玉簪记》第十七出“耽思”，潘必正害相思病，请道士禳解。《白兔记》第九出“保禳”，刘父病重，请道士禳病。《娇红记》第二十五出“病禳”，申纯求亲不成，相思成病，李媒婆请张师婆为其禳解。《还魂记》第十七出“道殒”，紫

① 王季思：《中国十大古典悲剧集》下册，上海文艺出版社1982年版，第925-927页。

② 同上。

阳宫石道姑为相思成疾的小姐杜丽娘祈禳。《精忠记》第十三出“兆梦”，岳母请道士设坛做斋，禳解恶梦。

在元及明初神仙道化剧中，道教科仪法术已成为剧情不可缺少的组成部分，集中体现在以下几种类型：一是各种变化之术的展现，神仙们或改形易貌，或幻化出各种“恶境头”，为受度脱者设置放弃酒色财气、皈依大道过程中的种种考验，道教法术成为引导被度脱者的方便法门。二是祈禳、治病遣瘟和考召驱邪等科仪法术。如《张天师断风花雪月》《萨真人夜断碧桃花》《张天师明断辰钩月》和《太乙仙夜断桃符记》等，都有把内丹修炼术与传统符咒召神劾鬼相结合的道教“雷法”的描写。但总体来说，元及明初神仙道化剧中的道教科仪法术大多是通过人物念白或唱词描述出来的，把法力神通变化展演在舞台上给观众看的不多，科仪法术的动作过程搬演性不强，尤其是明初一批无名氏的神仙道化剧，如《李云卿得悟升真》《边洞玄慕道升仙》等，整段念白照搬道教修炼方术的术语，描述道教内丹修炼的法门，长篇累牍，文辞的陈述性很强，诗的韵味十足，虽然也伴随着演员展示性身段表演，但扮演的动作性不强，有文人卖弄才情之嫌。相比之下，明清传奇中的道教斋醮仪式更具有舞台性，把斋仪简化，融入关目、曲文中，繁复的道教斋醮仪式过程被逐渐简化，取其意念功能，与唱词、念白以及舞台动作圆融一体，使戏曲演出节奏紧凑，观演剧效果强烈。从中可以看到中国戏曲创作从成熟之初重“曲”的文学性，到繁荣时期重“戏”的搬演动作性的转变。如《蕉帕记》把西施、弱妹和龙骧的风流情事通过神仙道化剧的谪仙、度脱等叙事模式演绎出来，具有浪漫的神幻色彩。其中的“演法”“祈雪”等关目的插入性仪式展演与滑稽调笑的表演完美结合，形成丰满立体的舞台效果。《长生殿》第三十七出“尸解”，写杨妃“尸解”升仙而去，又记杨妃尸解的过程。尸解是道教重要的修仙方术，是指遗弃肉体之尸而解化仙去。尸解不是真死，而是托死化去。且尸体下葬后经太阴炼形，仍可白骨再生，且可成仙证道。尸解常托其他对象代替身形，这里杨妃留下的是锦囊。第四十三出“改葬”中唐明皇为杨贵妃改葬时，发现是一座空穴，墓中仅留长生殿上试舞《霓裳》和唐明皇赐与她的锦囊。杨妃尸解之时，怕日后明皇为其改葬无记号，于是将裹身的锦囊埋入冢。“从《倩女离魂》《还魂记》以来，舞台上创造了许多魂尸重合的关目、身段，这里道教‘尸解’的写法，活灵活现。”^①第四十六出“觅魂”，在明清戏曲中，涉及唐玄宗和杨贵妃爱情故事的作品很多，几乎都有“招魂”关目，但《长生殿》的设坛修斋招魂仪式在舞台上表演得最淋漓尽致。《长生殿》摄入浓厚的道教文化成分，创造了死生仙鬼的情节主线，赋予剧情浪漫神幻色彩。在人鬼仙、合离合等关目设置中插入道教斋醮仪式表演，成为戏曲场景设置、气氛营造以及主题意蕴彰显的重要手段，奠定了《长生殿》在戏曲史上写唐玄宗杨贵妃爱情故事的翘楚地位。

三、结 语

明中叶以来，道教从教团的社会地位及教义发展来看，逐渐式微，与官方正统道教组织的衰落相比，道教文化在民间却得到了深入发展，以劝善书、功过格等形式下移和扩散，广泛渗

^① 王季思：《中国十大古典悲剧集》下册，上海文艺出版社1982年版，第721页。



透到社会生活的各个领域，道教的宗教观念及修持方术渗人民间，与民间传统信仰混融为一，对广大民众的思想观念及日常生活发生了广泛的影响。

随着历史文化语境的变迁，明清传奇戏曲中，承袭元及明初神仙道化剧的写作模式及思路而创作的典型的直接宣扬道教仙道思想的度脱剧在减少，作品中“度脱”的内涵和结构方式也在变化，“度脱”或“谪仙”逐渐成为一种概念，变为一种架构，主旨不再是宣扬抛去酒色财气、名缰利锁的慕道升仙思想，而是相思言情或者宣扬现世富贵神仙思想。

因果报应观念在中国最广大人口的庶民阶层中的影响根深蒂固。明清时期道教文化下移，大量的官方和民间劝善书在传播过程中变得简单明了，原有的繁复的神学成分被简化，神秘色彩被淡化，善恶报应和承负说的神学思想被重点保留下来，神的存在及其全知全能全善是宗教善恶因果报应观念得以实现的前提条件。明清传奇戏曲中大量的“神助”情节，都体现着积善者得到神灵救助，从而建功立业、姻缘美满、拔宅飞升、富贵长生，为恶者在地狱或在现世受到惩罚的因果报应的价值倾向。

道教提倡行仙道贵生，无量度人，道教斋醮科仪充分满足人们对生命的祈求，对亡灵的济度，加之重斋醮、符箓的正一道在明代受尊崇的地位，明清传奇戏曲中展演道教度亡、祈禳、驱邪遣瘟各种斋醮科仪法术的作品大量存在。浪漫神奇的道教仙传故事丰富了明清戏剧的色彩和内容，奇幻多端的道教科仪法术是明清传奇戏曲浪漫、诡谲和传奇的重要表现手段。

明清传奇戏曲中的道教斋醮科仪*

李艳

道教斋醮科仪的展示表演在明清传奇戏曲中大量存在，并成为剧本彰显主题、塑造人物、组织情节的有机组成部分。繁复的道教斋醮仪式过程被逐渐简化，取其意念功能，与唱词、念白以及舞台动作圆融一体，使戏曲演出节奏紧凑，观演剧效果强烈。道教斋醮科仪指斋醮活动所依据的一定科仪格式。斋法与醮仪，是道教具有不同特点的两种祀神仪式，道教灵宝派的斋法，一直是道教斋法的主流，而道教醮仪的产生与正一道有关，经过唐代两位著名的道教科仪宗师——中唐的张万福和唐末的杜光庭的实践与修订，灵宝斋法和正一醮仪在祀神仪式中配合使用，使道教具有了完备的科仪格式^①。明清时期斋醮合一的趋势明显，尤其在明代，重斋醮、符箓的正一道受到历朝当权者的青睐，明代从上层到民间道教斋醮活动频繁。

道教斋醮仪式的功用在于济生度死，为生者祈福降灾，为死者开度迁拔。在斋醮实践中，按照功能把科仪划分为开度、祈禳两大类，在众多的道教科仪经本中，最常行的是黄箓科仪，具有广泛的济度、祈禳功能，既适用于皇室贵胄，又适用于寻常百姓，能满足社会各个阶层人们的各种心理需要。南宋初东华派创始人宁全真《上清灵宝大法》卷之五十四：

黄箓兼总死生，人天同福，上至邦国，下及庶人，皆得修奉，隶于下元中官，统摄万灵，并关九府，功德深重，利佑存亡。……为国消灾，为民祈福，拔济师友，普度幽魂，请福三元，关升九祖，皆曰黄箓，悉有科仪。^②

明清传奇戏曲中我们看到的道教斋醮仪式主要实现着的是度亡、祈禳这两种功能，下面我们做一勾勒。

（一）度亡仪式表演

道教黄箓斋仪的插入性演出在明清传奇戏曲中很多，“度亡”是一个重要的功能类型。明

* 本文原载《宗教学研究》2014年第3期，第58-62页。为2012教育部人文社科规划课题“明清道教与传奇戏曲研究”（项目编号：12YJA760034）阶段成果。

① 本文关于道教斋醮科仪的观点和表述参考了张泽洪先生的《道教斋醮科仪研究》，巴蜀书社1999年版。

② 《道藏》第31册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社1988年版，第201页。

代传奇戏曲中，如明刊本《荆钗记》第四十五出“荐亡”，王十朋在上元节至江心寺修设醮会，追荐亡妻，恰逢玉莲也按例来寺拈香悼夫，二人巧逢。《香囊记》第三十九出“祈祷”，邵贞娘与婆婆在上元节至玄妙观建黄箓大斋，追荐边城遭兵难的亡夫，巧遇来观中祈安集福、希望一家完聚的张九成，其中穿插道士的禳星荐亡仪式。《还魂记》第二十七出“魂游”，石道姑为去世三年的杜丽娘设坛超生。把简单的仪式穿插在剧情唱词中，将仪式与情节或唱词紧密结合，仪式动作作为人物的活动场面，一唱三叹，感慨杜丽娘的早逝，使情节更生动灵活，舞台效果更富于艺术性。《双烈记》第四十一出“修斋”，韩世忠在紫阳宫修建七昼夜的黄箓大醮，超拔亡灵，救诸疾苦，这场荐亡仪式较完整。首先，道士奏请修斋建醮的旨意，然后礼请三界神真，各路官将汇聚坛场，铺设醮筵三百六十分位。“东宫慈父太乙救苦天尊玉阙下谨奉清醮一百廿分位。东岳天齐大生仁圣帝玉阙下谨奉清醮一百廿分位，地府北阴丰都玄天大帝玉阙下谨奉清醮一百廿分位，冥府十殿十王慈仁真君前清醮一百廿分位，用拔亡灵，救诸疾苦。”^①然后生上香拜忏，几段曲文表达了普度无辜，超生孤魂归西方极乐的愿望，道场圆满。中国戏曲的压卷之作，清代传奇《桃花扇》第四十出“入道”，是明清传奇中场面气势宏大、庄严再现道教度亡科仪的作品。七月十五中元节，照依黄箓科仪，修斋追荐、超拔明朝君臣忠烈亡灵。

（外）尔等率领道众，照依黄箓科仪，早铺坛场；待俺沐浴更衣，虔心拜请。正是：清斋朝帝座，直道在人心。（下）（丑、小生铺设三坛，供香花茶果，立旛挂榜介）【北醉花阴】高筑仙坛海日晓，诸天群灵俱到，列星众宿来朝。旛影飘飘，七月中元建醮。（丑）经坛斋供，俱已铺设整齐了。（小生指介）你看山下父老，捧酒顶香，纷纷来也。……（丑、小生向内介）铺设已毕，请法师更衣巡坛，行洒扫之仪。（内三鼓介）（杂扮四道士奏仙乐，丑、小生换法衣捧香炉，外金道冠、法衣，擎净盂，执松枝，巡坛洒扫介）【北喜迁莺】（合）净手洒松梢，清凉露千滴万点抛；三转九回坛边绕，浮尘热恼全浇。香烧，云盖飘，玉座层层百尺高。响云漱，建极宝殿，改作团瓢。（外下）（丑、小生向内介）洒扫已毕，请法师更衣拜坛，行朝请大礼。（丑、小生设牌位：正坛设故明思宗烈皇帝之位；左坛设故明甲申殉难文臣之位；右坛设故明甲申殉难武臣之位）（内奏细乐介）（外九梁朝冠、鹤补朝服、金带、朝鞋、牙笏上）（跪祝介）伏以星斗增辉，快睹蓬莱之现；风雷布令，遥瞻闾阖之开。恭请故明思宗烈皇帝九天法驾，及甲申殉难文臣，……（中略文臣的职位名称）；武臣……（中略文臣的职位名称）。伏愿彩仗随车，素旗拥驾；君臣穆穆，指青鸟以来临；文武皇皇，乘白云而至止。共听灵籁，同饮仙浆。（内奏乐，外三献酒，四拜介）（副末、村民随拜介）【南画眉序】（外）列仙曹，叩请烈皇下碧霄；舍煤山古树，解却官？且享这椒酒松香，莫恨那流贼闯盗。古来谁保千年业，精灵永留山庙。（外下）（丑、小生左右献酒，拜介）（副末、村民随拜介）【北出队子】（丑、小生）虔诚祝祷，甲申殉节群僚。绝粒刎颈恨难消，坠井投缳志不挠，此日君臣同醉饱。^②

紧接着是施食炼度科仪。施食炼度仪式最早是黄箓斋法的一个仪节，用于济度亡灵。南宋

^①（明）毛晋：《六十种曲》第10册，中华书局2007年第2版。以下所引此书内容，均出自此版本，第112页。

^②王季思主编：《中国十大古典悲剧集》下册，上海文艺出版社1982年版。以下所引此书内容，均出自此版本，第925-927页。

时期，“死魂受炼，生身受度”的炼度仪在施食科仪的基础上盛行起来，成为黄箓科仪的大宗，灵宝斋法的精粹。南宋时期，炼度仪从黄箓仪中独立出来，成为最常见的科仪。施食科仪的核心就是炼度，炼度仪的要义就是祭炼。祭，即设饮食以破饥渴；炼，即以精神开其幽暗，俗称“放焰口”，即斋主设置水陆道场，请道士念咒施法，把水、食物等供品化为醍醐甘露，赈济九世父母及各类饿鬼亡魂，使之得到超脱，往生天界，永离苦海。

（丑、小生向内介）朝请已毕，请法师更衣登坛，做施食功德。（设焰口，结高坛介）（内作细乐介）（外更华阳巾、鹤氅，执拂子上，拜坛毕，登坛介）（丑、小生侍立介）（外拍案介）窃惟浩浩沙场，举目见空中之楼阁；茫茫苦海，回头登岸上之瀛州。念尔无数国殇，有名敌忾，或战畿辅，或战中州，或战湖南，或战陕右；死于水，死于火，死于刃，死于镞，死于跌扑踏践，死于痲疫饥寒。咸望滚榛莽之髑髅，飞风烟之磷火，远投法座，遥赴宝山。吸一滴之甘泉，津舍万劫；吞盈掬之玉粒，腹果千春。（撒米、浇浆、焚纸，鬼抢介）【南滴溜子】沙场里，沙场里，尸横蔓草；殷血腥，殷血腥，白骨渐槁。可怜风旋雨啸，望故乡无人拜扫；饿魄俛魂，来饱这遭。（丑、小生）施食已毕，请法师普放神光，洞照三界，将君臣位业，指示群迷。（外）这甲申殉难君臣，久已超昇天界了。^①

仪式持续，让死难的正面人物如史可法、左宁南、黄靖南等列入仙班，忠烈之臣，得以善终，飞升仙界，天理昭彰。奸臣马士英和阮大铖，前者逃跑时被雷神劈死在台州山中，后者逃跑时在仙霞岭上被山神、夜叉推入深谷摔死。这是传统戏曲中常见的人物善恶因果报应价值评判的演绎。

黄箓斋仪一般持续多日，仪节众多，仪轨繁复，唐杜光庭《太上黄箓斋仪》卷三十六中记录“超度”仪式仪节：入户（“荡秽”，登坛）——各礼师存念如法（存想神真降临）——鸣法鼓二十四通——发炉（奏告神灵，申奏修斋建醮的旨意）——出吏兵上启（诸神监临斋坛护法）——各称法位（启告神真护佑）——读词（读青词，表露赤诚举斋的心襟，荐拔存亡，祈求护佑）——礼方——步虚旋绕——三启三礼——重称法位——发念——复炉——出户。戏曲作品中的道教斋醮仪式表演，是根据道教斋醮仪式的功能，写意的表达，虚拟幻化在舞台上，宗旨要服务于情节安排、人物形象的塑造和舞台演出的效果，不会按照道教科仪经本照本宣科进行。

（二）祈禳仪式表演

道教倡仙道贵生，无量度人，上述传奇戏曲中的斋醮仪式充分满足了人们对亡灵的济度，还有一些作品中的斋醮仪式展演表达的是生者的愿望，实践着祈禳功能。祈，是祈求福佑，禳，是禳除灾祸。道教的各种斋醮科仪，都有特定的祈禳功能。明代道士周思得编《上清灵宝济度大成金书》，集前代祈禳醮仪之大成，记录用于祈禳的朝仪忏法有：祈雨、祈晴、禳蝗、禳莖、祈嗣、祈禄、祈寿、延生、保命、消灾、普福、保命、安宅、传度、七曜、璇玑、北帝等。在民众日常生活中，祈求平安福寿、风调雨顺，驱灾禳祸、遣瘟祛病，多行祈禳斋仪。明传奇戏曲作品中，《韩湘子九度文公升仙记》第六折“文公祈雪遇湘子”，展演了“祈雪”的斋仪。唐宪宗元和十九年，赤旱千里，文公接受救命，天坛祈雪，怎奈祈四十日未果，韩湘子

^① 王季思主编：《中国十大古典悲剧集》下册，第925-927页。

为度文公，以修仙为条件，答应为叔父祈雪，成功后文公弃官跟随他出家。韩湘子请神、念咒、召将，这里召的是马、赵、温、关四将。召将过后，风雪二神上，瑞雪普降，简单的舞台动作提示和几段曲文构成这个“祈雪”仪式过程，较简洁。《蕉帕记》第三十二出龙骧“祈雪”：

（丑下介生）下官得蒙仙姑赐我天书。今夜依他作法。请下大雪一坛。就此进兵。学那李愬收淮蔡的故事。却不是好。（登台仗剑烧符喷水念咒作法介众扮神鬼小旦引上立高处暗候介）

【普天乐】（生）画灵符倩神风送。借坛雪作今宵用。（默念咒勅介小旦用箒一拂众神鬼作扯云介生）呀。你看彤云起。彤云起。布满西东。（小旦用箒拂介神鬼洒雪介生）呀。果然雪下了。早纷纷飘堕长空。（揖介）谢仙姬暗中。霎时间便来显应神通。^①

设坛、烧符、念咒，召将，往往是这类仪式表演的一贯动作过程模式，这里“祈雪”的仪式过程几乎被“登台仗剑烧符喷水念咒作法介”的动作提示一笔带过，重点写“雪降”，舞台动作密集、紧凑，生“发符念咒”的同时，“小旦用箒拂”“神鬼洒雪”，主角生在明处，其他配角在暗处，舞台层次分明，形象直观，观演性强。

明清道教从教团的社会地位及教义发展来看，逐渐式微，但道教文化却以劝善书、功过格等形式下移和扩散，广泛渗透到社会生活的各个领域，道教的宗教观念及修持方术渗入民间，与民间传统信仰混融为一，对广大民众的思想观念及日常生活发生广泛的影响。在明清传奇戏曲中，我们看到的道教斋醮科仪法术渗透到民众的日常生活中，主要实践着驱邪禳厄、遣瘟祛病、却妖除害等功能。如明传奇中，屠隆《昙花记》第四十一出“真君驱邪”，北幽王子少年无度，欲强娶木清泰府二姬为妾，二姬病势沉重，许旌阳命金甲神人和铜头猛将其降服，并赐神丹，二姬沉痾立愈。《玉簪记》第十七出“耽思”，潘必正害相思病，请道士禳解。《白兔记》第九出“保禳”，刘父病重，请道士禳病。《娇红记》第二十五出“病禳”，申纯求亲不成，相思成病，李媒婆请张师婆为其禳解。《还魂记》第十七出“道覲”，紫阳宫石道姑为相思成疾的小姐杜丽娘祈禳。《精忠记》第十三出“兆梦”，岳母请道士设坛做斋，禳解恶梦。设坛、奏告神灵，请神真降临、供花献酒，鸣通法鼓，斋主祈禳的因由和求庇佑、祛祸殃的心愿，都通过道士的一支【颂】完成，没有任何科介的动作提示，由情显境，仪式的情境，斋主祈求安康团圆的心愿，全在曲文中。戏曲写意性的虚拟表现和道教斋醮科仪以存想通神为核心的意念表现存在某种相似性。清吴伟业《秣陵春》第二十三出“影衅”，术士施“圆光”术，这里更注重表现“道术”的玄妙，但做法的过程也是设坛、奏告、召将、施以咒语，只是通过观看镜或白纸上现出的各种影像，预测吉凶祸福。

（净）原来如此，待小子作起法来。（做糊纸壁上步罡介。念咒介）天之金光，地之灵光，日之华光，月之阴光，上帝圣光，祖师威光，雷神火光，九吼毫光，二十八宿金光。我是金光，金光速现，速现金光。奉请关元帅、赵元帅、温元帅、王元帅、马元帅、祖师、玄帝急到坛前。弟子酆仁，至诚至意，专为信官黄济，有女展娘，患病未痊，特请金光，明断吉凶。乞现真形，以便童子观看。（对小丑介）小哥你如今来看。（小丑看介）

①（明）毛晋：《六十种曲》第9册，第106页。

噢！果然有些亮光，圆圆的一圈，好像月亮一般。^①

接着，纸中出现了黄展娘和与徐适在宫中成亲的情景，术士推断小姐是因为年纪长成，思想要招女婿，虚空模拟，郁郁成病。明汤显祖《牡丹亭·冥判》中也提到“圆光术”：“谁曾挂圆光照牌？谁和你拆白道字？”^②

道教斋醮科仪法术，用之正，亦可治国安民，用之邪，身首俱难保护。清代丁耀亢《蚺蛇胆》第十九出“醮警”，写明世宗嘉靖年间，建玄天大醮，为皇帝求仙祈寿，念青词祝祷。但因朝廷信邪喜佞，谗害忠良，朝纲废弛，兵戈四起，上帝派天曹在嘉靖帝建醮时，使青神打坏坛场，给予警示，“修福祿神仙寿，全在仁慈王者心”。在明代诸帝中，崇道最笃的是明世宗朱厚熹，他黜释而专崇道教，宠信道徒方士，授以高官厚禄，还广建斋醮，迷信乩仙。嘉靖年间，道教斋醮活动最兴盛，《蚺蛇胆》影射了嘉靖朝大兴斋醮的历史事实。清代程钅《蟾宫操》第二十五出“击坛”，这里的“禳星”仪式被视为妖术。阉党干政，天变告灾，皇上听信胡僧杨珽真伽邪说，是因为孛星犯目，于是筑坛行妖法禳星，七昼夜孛星不退，用四十个赤身女放炮打天，结果地雷不敌天雷，不但没使孛星退位，法师反被天雷烧焦衣袍，震下法坛。道士有术而不行正道，不但达不到祈愿的目的，反遭天谴。明清时期，道教斋醮科仪法术深入下层民间生活中，多由解除生活困厄的师公师婆做法实现，他们有时会妆神作怪、敛聚钱财、行拐骗之术，在传奇戏曲中也有反映，如明传奇《玉玦记》第二十出“观潮”，李娟奴观潮时遇到两个假冒知晓炼丹术士——马扁、贝戎，被骗了钱财。谢国《蝴蝶梦》第二十四出“丹结”，监河侯祈烧丹炼药的外丹之术，被两个丹客糊弄一番，骗走了钱财。清稽永仁撰《扬州梦》第十四出“病赚”，李司徒爱姬紫云病祟，祈禳的师婆受韩歌娘指使，指称病人要避祸到西南地才能脱灾，念咒跳神，胡乱说词一番，赚走钱财。

二

田仲一成在《中国祭祀戏剧研究》中认为，中国戏剧在五代到宋之间成熟与乡村孤魂祭祀仪式有关，这一点可以从当时的道教科仪经本中看出，如金朝末年江东道士们使用的金允中所著黄箓斋性质的《上清灵宝大法》中记录了各种孤魂祭祀，而孤魂祭祀被看作是悲剧的萌芽阶段，北宋《目连救母》杂剧即是从这种祭祀的破狱仪式中转化而来^③。在宋元南戏中有许多道教祭祀仪式的插入性表演。孤本元明杂剧中的神仙道化剧整折搬演道教法事仪式的情节大量存在，如《李云卿得悟升真》《边洞玄慕道升仙》《张天师明断辰钩月》《太乙仙夜断桃符记》《时真人四圣锁白猿》等，剧中神仙多口占着“道”经上场，如《许真人拔宅飞升》中东华仙上场口占到：“返本朝元已到干，能开能降号飞仙。一阳生时兴功日，九转周回得道年。炼药须寻金里，安炉先立地中铅。此中便是还丹理，不遇奇人莫妄传。”^④到点化被度脱者时，亦是大谈一通“道”，主要是修炼方术的理论化语言，起点石成金之效。整段念白照搬道教修炼方

①（清）吴伟业著：《吴梅村全集》下册，上海古籍出版社1990年版，第1299-1300页。

②（明）毛晋：《六十种曲》第4册，第76页。

③〔日〕田仲一成著，布和译：《中国祭祀戏剧研究》，北京大学出版社2008年版，第243-246页。

④《许真人拔宅飞升》第1页，《孤本元明杂剧》第27册。

术的术语，描述道教内丹修炼的法门，长篇累牍，文辞的陈述性很强，诗的韵味十足，虽然也伴随着演员展示性身段表演，但扮演的动作性不强，有文人卖弄才情之嫌。相比之下，明清传奇中的道教斋醮仪式更具有舞台性，把斋仪简化，融入关目、曲文中，从中可以看到传奇戏曲创作从成熟之初重“曲”的文学性，到繁荣时期重“戏”的搬演动作性的转变。

在前面的梳理中，我们看到在传奇剧本中往往设计生与旦为祈求神灵助佑，完成心愿，在寺庙或道观中举行道教斋醮仪式时不期而遇的场面，如《荆钗记》《香囊记》《双烈记》中男女主人公都是在祈禳、忏拔的上元节斋会上不经意中相逢，成为人物命运突转和团圆结局设置的重要关目。《桃花扇》以规模宏大、较完整的道教斋醮仪式的形式，超度前朝君臣亡灵飞升仙界，追思感叹明王朝的兴亡，表达了对忠贞之臣的哀思和对奸佞之臣的挞伐，交代人物命运归宿，是传统传奇作品类似“冥判”“仙圆”等道德审判、善恶因果报应模式的另一种表现形态。明单槎仙《蕉帕记》，把西施、弱妹和龙骧的风流情事通过神仙道化剧的谪仙、度脱等叙事模式演绎出来，具有浪漫的神幻色彩。其中的“演法”“祈雪”等关目的插入性仪式展演与滑稽调笑的表演完美结合，形成丰满立体的舞台效果，也奠定了整本戏寓庄于谐的美学基调。

在明清戏曲中涉及唐玄宗和杨贵妃爱情故事的作品很多，如明代吴世美《惊鸿记》、屠隆《彩毫记》、钮少雅《磨尘鉴》，清代孙郁《天宝曲史》、洪异《长生殿》、唐英《长生殿补闻》、许逸《蓬壶院》（杂剧）等。在演绎李杨爱情故事的传奇中，《惊鸿记》《彩毫记》和《长生殿》中有一些相似的情节关目编排，如“看袜”“移葬”“招魂”等。《彩毫记》第三十三出“罗袜争奇”，杨贵妃玉骨成泥，只留一绣罗袜，余香不减，被御前一小军拾得，以奇物示众敛财，道士将其带入宫中，玄宗睹物思人，肝肠寸断。《长生殿》第三十六出“看袜”，同样写杨妃遗留的“罗袜”被马嵬坡下开酒铺的拾取，作为猎奇之物，招揽生意，但之后又写第三十七出“尸解”，写杨妃“尸解”升仙而去，赋予剧情浪漫神幻色彩，玉环杨氏原系太真玉妃，玉帝准授太阴炼形之术，复籍仙班。又记杨妃尸解的过程。尸解是道教重要的修仙方术，是指遗弃肉体之尸而解化仙去。尸解不是真死，而是托死化去。且尸体下葬后经太阴炼形，仍可白骨再生，且可成仙证道。尸解常托其他对象代替身形，这里杨妃留下的是锦囊。第四十三出“改葬”中唐明皇为杨贵妃改葬时，发现是一座空穴，墓中仅留长生殿上试舞《霓裳》，唐明皇赐与她的锦囊。杨妃尸解之时，怕日后明皇为其改葬无记号，于是将裹身的锦囊埋入冢。《惊鸿记》第三十五出“马嵬移葬”和第三十七出“香囊起悼”，写高力士马嵬坡移葬归来，把杨妃下葬时覆在胸前的香囊带回，向唐明皇描述杨贵妃香消玉殒的情形，非常写实。从《倩女离魂》《还魂记》以来，舞台上创造了许多魂尸重合的关目、身段，这里道教“尸解”的写法，活灵活现^①。同样是“招魂”，《彩毫记》第三十四出“蓬莱传信”，道士奉唐玄宗救命，访杨贵妃游魂，道士上天寻找游魂的过程是通过人物的念白交代的，没有斋仪的展示表演。《惊鸿记》第三十九出“幽明大会”，鸿都道士施展西汉李少君之术召杨贵妃阴魂：“（丑持剑作舞了）上青天，下黄泉，山在虚无缥缈间，碧衣侍女莫迟延。天子使，玉妃府，东浮大海下蓬壶，山魅江魑不得阻。吾奉太上老君敕，急急如律令。（向生高叫）杨贵妃到！”^②这段“招

① 王季思主编：《中国十大古典悲剧集》下册，第721页。

② （明）佚名撰，康宝成点校：《明清传奇选刊·惊鸿记·盐梅记》，中华书局2004年版，第98页。

魂”，在念白中兼有身段的展示性动作表演。相比之下，《长生殿》第四十六出“觅魂”，道教的设坛修斋招魂仪式在舞台上表演得淋漓尽致。道士杨通幽结坛东华门内，依科行法，剧中对所建之“坛”的基址、坛上的户牖、方向和大小，包罗凭宽、分统处量、坛上听号令的神、供谁驱遣，绕坛的景象等等，都做了详细描绘，实际上是对道教斋仪应该有的程序过程的交代。之后道士飞出元神，入酆都地府，又上天曹，最后在织女娘娘的指引下，在蓬莱仙山觅到杨氏阴魂。这一出引入道教“存想通神”的斋醮科仪展演，将《长恨歌》及传中“上天入地求之遍，两处茫茫皆不见”与“忽闻海上有仙山，山在虚无缥缈间”的文学描述幻化在舞台上，使观众形象地看到了升天入地的如真画面。吴评把此折与《牡丹亭》“冥判”相比，认为：“‘临川冥判’纯是驾虚罗列，未有此折语语摭实，如游丝百丈，独袅晴空。”^①《长生殿》摄入浓厚的道教文化成分，创造了死生仙鬼的情节主线，在人鬼仙、合离合等关目设置中插入道教斋醮仪式表演，成为戏曲场景设置、气氛的营造以及主题意蕴彰显的重要手段，奠定了《长生殿》在戏曲史上写唐玄宗杨贵妃爱情故事翘楚地位。

结 语

道教提倡行仙道贵生，无量度人，道教斋醮科仪充分满足人们对生命的祈求，对亡灵的济度，加之重斋醮、符篆的正一道在明代受尊崇的地位，明清传奇戏曲中展演道教度亡、祈禳、驱邪遣瘟各种斋醮科仪法术的作品大量存在。浪漫神奇的道教仙传故事丰富了明清戏剧的色彩和内容，奇幻多端的道教科仪法术是明清传奇戏曲浪漫、诡谲和传奇的重要表现手段。

^① 王季思主编：《中国十大古典悲剧集》下册，第746页。

百年道学精華集成

第九辑

文艺审美

卷六

戏剧与建筑雕塑



神仙道化
剧研究

元杂剧中的“神仙道化”戏*

么书仪

元杂剧中存在着相当数量的“神仙道化”戏，它们构成一种不可忽视的倾向。它们的出现与社会的政治、经济、风俗、世态有着密切的关系。对这部分作品的研究，不仅能使我们了解元杂剧的面貌和其中某些重要作家（如马致远）可以有更完整的认识。而且，还可以从这一角度了解元代社会状况，了解元代社会中的各种复杂元素与文学创作的关系。

明人朱权的《太和正音谱》把元杂剧分为十二科，“神仙道化”戏是其中之一。朱权的分类法未必十分科学。按照他对“隐居乐道”和“神仙道化”两科的区分，前者应是描写山林隐逸的生活和思想，后者应是演述道教的度脱和飞升的故事。但是，事实上，这两方面的内容，在元杂剧中，常常混合在一起。所以，我们这里借用他的“神仙道化”的说法论述这部分戏的时候，同时也要论到“隐居乐道”也就是“林泉丘壑”那一部分戏。

元杂剧（包括元明之际的杂剧）中的“神仙道化”戏的数目，向无精确的统计。从钟嗣成《录鬼簿》记载的四百余本杂剧中，考其题目、正名，可以断定其内容属于上述科目的，至少有四十本左右，约占总数的十分之一。就收在《元曲选》和《元曲选外编》的剧本统计，也有十七种之多，恰恰又约占现存元人杂剧的十分之一。这十七种戏是《陈抟高卧》《岳阳楼》《黄粱梦》《任风子》（以上马致远撰）、《铁拐李》（岳伯川）、《庄周梦》（史九敬仙）、《张天师》（吴昌龄）、《七里滩》（宫大用）、《竹叶舟》（范子安）、《金安寿》《升仙梦》（以上贾仲名撰）、《城南柳》（谷子敬）、《刘行首》（杨景贤）、《误入桃源》（王子一）、《桃花女》《翫江亭》《蓝采和》（以上无名氏撰）。其中《桃花女》一剧是表现阴阳术的，可以姑置勿论。

上面列举的“神仙道化”戏中，有的敷衍道祖、真人悟道飞升的故事，有的描述真人度脱那些精怪鬼魅、书生员外、屠户妓女的过程，有的戏以度脱者为主角，着重表现人间的无可留恋，有的以被度脱的对象为正末，意在表现出家皈道才是正路。不管故事的具体内容和表现的角度有多么纷繁的变化，这些作品大都是以对永恒仙界的肯定和对人世红尘的否定，构成它们内容上的总的特点，反映的当然是一种消极的思想情绪。但如果我们不停留在对于这个一般的

* 本文原载《文学遗产》1980年第3期，第64-73页。

特点的说明上，而再作进一步的考察，我们便会发现，它们不仅不是一般的“宗教宣传品”，而且显然还有着更为重要的内容。它们确实是当时特定的社会状况、社会矛盾的产物。自然，由于作品出于元代不同时期的不同作家之手^①，它们本身也不是划一的，特别是较早的作品和元明之际的作品，有着明显的不同（这点后文还要论及）。

元杂剧中的“神仙道化”戏的题材大多与以前的神话传说、志怪故事有关，但又绝不是简单的改头换面^②。杂剧作家虽然借助于这些故事的人物和情节，但总是按照自己的生活体验和思想认识进行改造。例如关于吕洞宾度人的故事，元以前就很流传^③。根据那些吕洞宾的传奇和诗，产生了如《岳阳楼》《城南柳》《升仙梦》这样的“神仙道化”戏。又如《竹叶舟》取材于唐代《异闻实录》中的故事；马致远的《黄粱梦》显然与《醉翁谈录》中“神仙”类话本《黄粱梦》和唐代沈既济的传奇《枕中记》有关。传奇、话本中的这些材料到了元杂剧作家，特别是马致远等前、中期作家手中，就被削弱了其中的怪异、妖术成分，而不同程度地融入了反映现实矛盾的社会内容。话本《黄粱梦》已佚，我们无从比较。传奇《枕中记》从记录异国的角度，描述道人吕翁借一个能使人顷刻于梦中经历宠辱、穷达和死生的瓷枕，使卢生悟道出家。而杂剧《黄粱梦》则抛掉了那个奇异的瓷枕，细腻而生动地刻划了“昨日上官时似花正开，今日迭配呵风乱筛”的宦海风波和人世升沉无常的不幸，有较多的对官场倾轧和知识分子出路问题的描写，包含了更多的社会现实内容。除了《黄粱梦》以外，还有不少剧作如《铁拐李》《任风子》等，也不仅仅是一般地描写一个荒诞不经的故事，而是不同程度地对元代社会生活画面作了一定的描绘。由于这些戏所塑造的人物形象，所组织的戏剧冲突都是当时社会现实的直接或间接的反映，因此，正是在这个意义上，我们说有些“神仙道化”戏实际上是社会剧。

更值得注意的是元杂剧的“神仙道化”戏中，道化和隐逸常常混杂，结合在一起的这个特点。入道与隐逸，虽然都具有相同的消极避世的性质，但导致这种后果的原因，往往还有差

① 马致远、岳伯川、史九敬仙当属元前期杂剧作家，他们的名字列于《录鬼簿》卷上，属于钟嗣成所说“前辈才人”一类。范子安和宫大用的名字虽然与郑德辉等后起作家同属“方今才人相知者”一类，但实际上，他们两人的活动时代，都与“前辈才人”比较接近。由钟嗣成所说“先君与之莫逆”来看，宫大用还应属于钟嗣成父辈的人。钟嗣成又说范子安“因王伯成有《太白贬夜郎》，迺编杜甫游春”，这显然带有竞赛或呼应的意思，那么范子安和王伯成应是活动于同时的作家，至少也是相去不会太远。否则，钟嗣成大概也就不会记下这一笔了。王伯成又与马致远是“忘年友”，那么，宫大用和范子安从时代上看，与马致远前后的杂剧作家较为接近，而与元末明初的、名字出现在《录鬼簿续编》和《大和正音谱》上的贾仲名、谷子敬、杨景贤、王子一相距较远。

② 元以前的唐人小说，虽然在《玄怪录》《续玄怪录》《甘泽谣》中都有涉及佛神怪的故事，但大多继六朝遗习，颇多志怪性质。宋代的话本，据《醉翁谈录·小说开辟》把小说分为八类，其中有“神仙”“妖术”两类，它们表现的内容，多与侠客、方术、阴阳术数有关。到了元代，一些元杂剧作家的“隐居乐道”“神仙道化”戏虽是从唐传奇、宋话本取材，但经过改造以后，在思想倾向等方面，与先前的志怪、神仙、妖术故事显然出现很大差别，而且还蔚然形成两大科类，这都是在此前没有出现过的新的情况。

③（宋）郑景壁《蒙斋笔谈》云：“世传神仙吕洞宾，名岩，洞宾其字也，唐吕渭之后，五代间从锺离权得道。权，汉人，迺者自本朝以来，与权更出没人间。权不甚多，而洞宾踪迹数见。好道者，每以为口实。余记童子时，见大父魏公，自湖外罢官还，道岳州，客有言洞宾事者云：近岁常过城内一古寺，题二诗壁间而去。其一云：‘朝游岳鄂暮苍梧，袖有青蛇胆气粗。三入岳阳人不识，朗吟飞过洞庭湖。’其二云：‘独自行时独自坐，无限时人不识我。惟有城南老树精，分明知道神仙过。’说者云：寺有大古松，吕仙至时，无能知者，有老人自松颠徐下致恭。故诗云然。”

别。弃俗入道的念头，常由对人生的短暂，对生死轮回的恐惧引起。而退隐山林的思想，则多是伴随着追求进身、追求兼济的理想的破灭而产生。而在元杂剧的“神仙道化”戏中，特别是前中期的“神仙道化”戏，道化和隐逸经常交织在一起。

在这些剧中经常出现的吕洞宾、王重阳、马丹阳等，他们虽然身份是神仙，但他们提出的对人生否定的教训，却常是文臣武将的宦海悲剧。《岳阳楼》中的吕洞宾劝人“参透玄关，堪破尘寰，待学他严于陵隐在钓鱼滩，管什么张子房烧了连云栈，兢利名，为官宦，都只为半张字纸，却做了一枕槐安”。《黄粱梦》中的钟离权则说：“俺闲遥遥独自林泉隐，您虚飘飘半纸功名进，你看这紫塞军黄阁臣，几时得个安闲分，怎如我物外自出身。”这些与《陈抟高卧》中描写的高隐陈抟的看法倒是一致的。陈抟对达官显宦的下场，曾作过这样的总结：“三下贯二千石，一品官二品职，只落的故纸上两行《史记》，无过是重裯卧列鼎而食，虽然道臣事君以忠，君使臣以礼，哎，这便是死无葬身之地，敢向那云阳市血染朝衣……”

这里，吕洞宾等“道祖”们提出的效法的榜样，往往并非是宗教色彩很浓的道士，却经常是著名的退隐儒生。经马丹阳指点而出家学道的任风子，倾慕的是“高山流水知音许，古木苍烟入画图，学列子乘风，子房归道，陶令休官，范蠡归湖”（《任风子》）。这些道士们所提倡的生活，也常常是以隐士生活作为准则的“甘老江边，富贵非吾愿，消闲守自然，学子陵遁迹在严滩，似吕望韬光在渭川”（《城南柳》）“卧一塌清风，看一轮明月，盖一片白云，枕一块顽石”（《陈抟高卧》）的隐修生活。

这样，无论是《七里滩》中的严陵，还是《陈抟高卧》中的陈抟，还是那些道祖吕洞宾、王重阳，他们在剧中的实际身份都往往既是道士，又是文士和隐士。这种隐逸与道化的结合。在元代前中期的“神仙道化”戏中比较明显，而尤其在马致远的“神仙道化”戏中最为突出。正因为这种结合，才使马致远等人的“神仙道化”戏更具有现实生活内容，在很大程度上成为我们上面说到过的带有神仙道化色彩的社会剧。

二

元杂剧中相当数量的“神仙道化”戏的出现以及这些戏的思想倾向，与元代社会的黑暗，新道教的风行，知识分子中隐逸思想的普遍存在都有直接的关系。

元代社会的黑暗和动荡，人们已经讲过许多，这里不再赘述。在黑暗的社会中，知识分子的强烈苦闷和绝望的思想情绪，是“神仙道化”戏涌现的直接原因。

元代开国后，八十年间废除科举，堵塞了一般知识分子的晋身之路。学成文武艺，货与帝王家，出将入相的美梦破灭。宋遗民郑思肖曾说，元代知识分子的社会地位竟沦落到“倡”与“丐”之间。虽然对这记载的可靠性一向有争议，但元代一些知识分子受到歧视、处境悲惨却是于史有征的。促使知识分子感到苦闷、绝望的另一个原因，是他们原来信仰的思想教条和道德准则在现实面前的动摇和崩溃。

元代统治者“以弓马之利取天下”，他们带着处于社会发展低级阶段的“以成吉思汗家族为中心的奴隶主贵族的统一帝国”（《蒙古秘史》序）的剽悍和野蛮，闯进了封建制度已十分发达、封建伦理道德已经十分完备的中原。他们还没有那么多的信仰，如同汉族人对于程朱理

学的深信；他们还没有那么多的敬畏，犹如汉族人对于君权的崇拜。没有朝仪，没有礼乐，没有学校。直到至元初世祖时，“凡遇称贺，则臣庶皆集帐前，无有尊卑贵贱之辨，执法官厌其喧杂，挥仗击逐之，去而复来者数次……”（陶宗仪《辍耕录》卷一）他们屠戮成性，“胜国初，欲尽歼华人，得耶律楚材谏而止，又欲除张士赵刘李五大姓，楚材又谏止之”（《元明清三代禁毁小说戏曲史料》）。他们不懂农业的重要性，以至世祖三令五申“禁征戍军士及势官毋纵畜牧伤其禾稼桑枣”（《元史·本纪四》）。甚而至于宋朝皇帝的陵寝也在元统治者的纵容之下被发掘，遗骸丢了满山遍野，与牛马骨相杂，被番僧筑塔镇压，以示让其永世不得翻身（事见《辍耕录》卷四以及元郑元祐《遂昌杂录》）。理宗的头骨被番僧作成了饮器，南宋的皇帝、皇妃像流犯一样被赶出皇宫内院。汉族的知识分子们，惊讶地看着这些“无父无君”的强者，几乎毁灭了一切庄严神圣的事物，亵渎了一切神明、偶像。忠信礼义、伦理道德一切都沦丧殆尽，简直是天翻地覆了。然而，这些“大逆不道”的行为，并未受到天遣神责，相反，这些“无法无天”的异族的“乱贼”，反而江山越坐越牢，成了一切的主人。于是，他们的精神失去了平衡。物质上的困顿和精神上的危机，使知识分子中产生了各种变态心理。玩世不恭是其一^①，对人生厌弃绝望即是其二。

对人生厌弃、失望的情绪，在元代知识分子中是相当普遍的。“金亡不仕”的元好问的作品中固然不乏这种内容，怀才不遇而且耿耿于怀的马致远，他的散曲中更充满了对现实的否定和对于没有尘泥相浣的丘壑的向往。此外如诗人黄潜、倪瓒、揭傒斯、萨都刺、张翥等，散曲作家杜仁杰、陈草庵、白朴、张养浩等的作品中，也反复地表露出这样的思想和情绪。在一些即使已经侥幸获得高官的知识分子的作品中，也往往流露出弃官归隐放浪形骸的念头。如至大间曾任翰林，出为江西儒学提举，后弃家人天台为道士的滕斌，在他的散曲中写道：“翠荷减，苍梧坠，千山应瘦，万木皆稀，蜗角名，蝇头利，输与渊明陶陶醉。尽黄菊，围绕东篱，良田数顷，黄牛二只，归去来兮。”《中吕·普天乐》官居同知的邓玉宾也不免想到“丫髻环绦，急流中弃官修道”《中吕·粉蝶儿》。更有甚者，已经沿袭他父亲的官，为两淮万户府达鲁花赤的贯云石，则干脆“休官辞禄”“或隐居屠沽，或侣樵牧”。因此，元杂剧中相当数量的“神仙道化”戏的出现并且强烈地表现出隐士思想的特点，是当时社会现象、时代特点的一种反映。

另一方面，“神仙道化”戏的出现，与元代道教的流行，宋元时道教的革新，以及道教在知识分子和群众中的广泛影响也有关系。

元代皇帝们都崇尚佛教，而且特别尊重番僧。从八思巴被元世祖尊为国师后，相继有十一人为帝师。僧人干预朝政，元代统治者也大修寺院，大作佛事，滥赏滥赐。番僧骄横跋扈，肆无忌惮。这方面有一些比较典型的记载：“至大元年，上都开元寺西僧强市民薪，民诉诸留守李璧。璧方询问其由，僧已率其党持白梃突入公府，隔案引璧发，摔诸地，捶扑交下，拽之以归，闭诸空室，久乃得脱。”至大二年，番僧与王妃争道：“拉妃堕车殴之。”（以上均见《元

^① 在《录鬼簿》和元代笔记如《辍耕录》中，关于知识分子“滑稽”“善谑”的记载特别多。沈和甫、陆显之、施君承、李用之、王晔、杨景贤、汤舜民、王和卿等许多人都“善稽滑”“好谑戏”“滑稽挑达”……《天籁集》序中，对白朴也有“平生放浪形骸期于适意”“玩世滑稽”的评介。元以前的一些轶闻琐记上，虽也有唐宋知识分子开玩笑的记载，但那往往是偶然出现在某种场合的传为佳活的“雅谑”，却绝不会像关汉卿和王和卿那样玩笑“半世”，直到王和卿去世了，关汉卿还在吊唁时去和他的死友开那么不尊重的玩笑。

史·释老》)在皇帝的姑息纵容下,僧人对地方官、王妃都可以不放在眼里,他们对百姓为所欲为,也就不难想象,因此,尽管有皇帝崇尚,番僧在民众中间却成了“恶”的化身。而这时期的道教却出现了新的情况。从南宋初期开始,北方道教有三个流派(全真、大道、太一),它们都与原来的天师道有较多的不同。其中,流传最广、影响最大的是全真教。

宋高宗赵构偏安杭州后,北方陷于金人之手,一些无以归附的逸民、处士,怀着“不食周粟”的信念,怀着对异族入侵的反抗情绪,创立了意在“苟全性命于乱世,不求闻达于诸侯”的隐修会——全真道。王恽《秋涧集·奉圣州永昌观碑》云:“后世所谓道家者流,盖古隐逸清洁之士,岩居涧饮、草衣木食,不为轩裳所羁,不为荣利所怵,自放于方之外,其高情远韵,凌烟霞而薄云月,诚有不可及者。自汉以降,处士素隐,方世诞夸,飞升炼化之术,祭蘸禳禁之科,皆属之道家,稽之于古,事亦多矣。徇末以遗本,凌迟至于宣和极矣。弊极则变,于是全真之教兴焉。渊静以明志,德修而道行,翕然从之,实繁有徒。其特达者名潜户牖,自名其家,耕山凿井,自食其力,垂慈接物,以期善俗,不知诞幻之说为何事,敦纯朴素,有古逸民之风焉。”这里讲了全真道的特点和它与汉以来的天师道的区别:不搞飞升炼化、祭蘸禳禁、符箓烧炼,而是以“忍辱含垢,舍己利人”为宗,提倡摒弃名利,“渊静以明志”。

所谓“全真”,就是保全其高洁的操守的意思,《晋书·隐退》的陶潜传中讲到,陶潜“少怀高尚,博学尚属文,颖脱不羁,任真自得,为乡邻所贵”。萧统的《陶渊明集序》述及陶潜之文“语时事则指而可想,论怀抱则旷而且真”。“任真自得”也好,“旷而且真”也好,其中所提到的“真”,就是不虚隐,不矫饰,淳真质朴,不受拘束。陶渊明的《五柳先生传》中所言“不戚戚于贫贱,不汲汲于富贵”,可以作为“任真”的注脚。那么,“任真”的实际内容就是指安贫乐道、不慕荣利、不屈己、不干人的高尚志趣。向全真教所倡导的“不为轩裳所羁,不为荣利所怵”“耕田凿井,自食其力”,正与陶渊明所主张的“任真”意思大致相合。所以,说初期全真教是一个“隐修会”,那是十分恰切的。在那乱世的浩劫中,提倡不要追名逐利,出卖灵魂,在韬光晦迹的躬耕生活中,保持一顾质朴纯真、不为利欲熏染的心。这样的隐修会,当然易于为在艰难踟蹰之中,无可寄托的人,特别是知识分子所接受,而在南宋到元代的乱世中风行。

在元杂剧中,不少“神仙道化”戏都与全真教有关联。一些剧本,如《岳阳楼》等,以全真教所尊崇的道祖吕洞宾等为主角。而且有的剧本直接出现当时全真教尊崇的“北五祖”之一,元代人王重阳的形象及“七真”的名字(见《刘行首》)。当然,更多的联系是表现在作品的具体描写与全真教教义的相通上。

元杂剧的“神仙道化”戏中,屡屡提到“天下有道则见,无道则隐”(《误入桃源》)。铁拐李介绍他的教“灵丹妙药都不用”(《翫江亭》),只要丢掉人间的名利锁,便可以返璞归真“入仙籍”(《升仙梦》)。《竹叶舟》中的吕洞宾更声称“俺不用九转丹成千岁寿,俺不用一斤铅结万年珠,也不佩什么宝篆丹符”,只要“把心猿意马牢拴住”。这里的“心猿意马”就是指的与“道心”相违的“名利之心”。“把心猿意马牢拴住”,亦即反朴归真的意思。这些也都与全真教的教义相符合。

据记载,全真教道祖王重阳,也是乱世而隐,以求“全真”。《仙源录·邓州重阳观记》中写道:“王重阳有文武艺,当废齐阜昌间,脱落功名,日酣于酒。”“痛祖国之沦亡,悯民族之

不振。”如此看来，全真教不仅有“隐修”的性质，而且有“爱国”“民族”的旗帜，那么，元代全真教达到“势如风火”的盛况，就是不难理解的事情了。

另外，全真教在知识分子中影响极大，还因为它与知识分子有着天然的密切的联系。道祖王重阳便是起先“业儒”最终入道的。他的七个弟子，不是“儒流中豪杰者”，便是曾经业儒的“读书种子”。七真的弟子、再传弟子也多为儒生。

不仅如此，全真教还吸引了“四方学者辐辏堂下，归依参叩”（《尹志平道行碑》）。宋子真撰的《普照真人范公墓志》中记载这位范真人“乐从士大夫游，汴梁既下，衣冠北渡者多往依焉”。全真道士与文士结为“苍烟寂寞之友”，鼓琴咏歌，唱和往来的，就更多了。

所以，事实上在南宋以至元代，文士、隐士、道士之间，界线是并不难以跨越的。文士在乱世中，读书而不仕，慕高远，欲脱世网者，便去做道士。作了道士，既可以溷迹嚣埃，又可以保有文士的情趣并和文士相往来。而且，这种文士而兼道士的“全真”门徒，过的其实是高卧林泉的隐士生活。这与传统的以烧炼、祭醮为能事，降妖捉怪为玄惑的天师道，其实是并不相干的。明确了这点，也就不难理解为打什么元杂剧中的“神仙道化”戏，特别是马致远的作品中常常体现了隐逸与道化的结合。不难理解为什么这些“神仙道化”戏中的角色，无论其身份是屠户、精怪、还是妓女，一旦皈道，就马上成为知识分子的化身。如任风子和马丹阳出家后，即一反以前的下层市民的身份和豪爽任侠的性格，满口“看读玄元道德书，习学清虚庄列术”，满口“高山流水”“古木苍烟”“陶令休官”“范蠡归湖”……也不难理解为什么这些“神仙道化”戏中津津乐道的超尘拔俗的榜样竟都是严子陵、陶渊明、陈抟、吕望、张良、范蠡一流名隐，却不是能斩妖除怪的天师了。

元杂剧“神仙道化”戏中所表现的道士的思想、生活，多带有隐士的特色，还与元代山林隐逸的特点有关系。

中国封建社会中所谓的山林隐逸之士的出现，并非自元代开始。《晋书·隐逸传》中就有许多具体的记载：陶渊明由于不能适俗而“息交绝游”“乐夫天命”，以此对当时的黑暗社会表示抗议。隐士孙登曾经批评不知进退的嵇康“才多识寡”“难免于今之世矣”，后来嵇康果然不幸被孙登言中了。隐士董京于寝处写着这样的话：“孔子不遇，时彼感麟，麟乎麟，胡不遁世以存真”。隐士汜腾则明确主张“生于乱世，贵而能贫，乃可以免”。这些晋代隐士有两个共同特点：一是他们都是由于“世乱”而隐，以求免于战乱、政事的浩劫。二是他们都是真心真意地归隐，往往隐藏自己的行迹，隐姓埋名，遁入深山，渔樵自给，“不知所终”。

唐代的隐逸，情况就不同了。据《旧唐书·隐逸传》的记载：田游岩“初补太学生，后罢归，游于太白山……文明中，进授朝散大夫，拜太子洗马；垂拱初，坐与裴炎交结，特放还山”。史德义经用兴推荐，由隐而仕。卢鸿一被召见以后，钦赐“隐居之服，并其草堂一所，恩礼甚厚”。司马承祯被武则天召见，“问以阴阳术数，理国之道”，并被“赐宝琴，霞纹帔，甚厚”。由于唐代政治比较开明，统治者对知识分子多方网罗、任用，科举之外，隐居终南竟成了入仕的捷径。唐代的隐逸中，起码有相当一部分人是怀着出仕的愿望而隐居的。他们绝不隐藏自己的行迹，相反，要交游干谒，写诗扬名，直到惊动了达官和皇帝，就去接受召问、赠官，借隐逸之名，务仕进之实。

在宋末元初这个朝代更迭之际，隐逸慕道之风又盛行起来。元代刘祁在《归潜志》序中，

描述了自己“遭值金亡，干戈流落”的情景，庆幸自己“虽贫贱一布衣，犹得与妻子辈完归，是亦不幸之幸也”。盛世思进，乱世思退，刘祁的思想在多事之秋是很有代表性的。元代郑元祐的《遂昌杂录》中有“宋亡，故官并中贵往往为道士”的记载。戴表元的《剡源集》卷八《胡天放诗序》中记有“兵戈以来，游宦事息”“怀四方万里之志而存丘壑之好”的骚人墨客“慕高名而宗隐逸”，云集于严州的佳丽山水之间的情景。同书卷九《朱伊叟诗序》中云：“自中原避兵来者泉集，而吾州尤为渊薮衣冠谈笑，朝暮翕合，若凫矾之徒。”这些都反映了宋末元初知识分子中隐逸之风的普遍。当然，这些人归隐的动机是复杂而且各不相同的。有的偏重于“惧忧辱之切于身”，希望在乱世求得全身；有的由于科举事罢，没有出路；有的则怀有一种对赵宋王朝的忠心，义不仕元。但不管怎么说，元代隐逸多真隐，而较少像唐代那样的以退为进，以隐求仕的假隐。据《元史·隐逸传》记载：隐士孙辙“屡辟皆不就”。隐士吴定翁主张“士无求用于世，惟求无愧于世”，因而也屡征不仕。一些对于“古今沿革、政治得失”皆“历历如指诸掌”的儒生，如杜本、张枢、杜瑛，也出于种种考虑，远祸全身，不愿意卷入政治漩涡。《辍耕录》中记载的郑思肖、谢枋得、肖贞敏、吕徽之、许益之等人屡征不仕或勉强成行、寻复还山的情况，都反映了元初知识分子的思想状况。而如赵孟頫、张养浩等，虽然进入了统治集团，但以汉人而忝居仕林，以被征服者的身份作异族的奴仆、他们的苦闷也是真实的。所以，官至陕西御史中丞的张养浩，在《黄州道中》有如下的感喟：“濯足常悲万里流，几年尘迹意悠悠，闲云一片不成雨，黄叶满城都是秋。落日断鸿天外路，西风长笛水边楼，梦回已悟人间世，犹向邯郸话旧游。”描述了他对自己处境的不得意和他萧瑟凄清的复杂心绪。也有一些隐居的知识分子，如危复之、元好问、郑思肖，则主要是不愿与统治者合作，带有更多的民族感情和政治色彩。

元代知识分子推崇陶渊明，或以陶潜自况的人非常多，这正是因为元代隐士和晋代隐士有着比较类似的黑暗处境，怀着比较类似的心情。晋代的文学作品，很有那么一批是歌唱对隐逸生活的向往，对山林、田园的热爱的。他们用这种方式，表现对黑暗政治的反感和反抗。同样，元代的诗歌、散曲乃至杂剧中，也颇多隐逸思想。而“神仙道化”戏，便是比较集中地反映了元代一部分知识分子在对现实失去希望之后，把寻求幸福的目光从人世转向虚无和仙界的状况。在这方面，马致远的《陈抟高卧》和宫大用的《七里滩》最为典型。他们笔下的陈抟和严陵都是儒生，陈抟和严陵都关心着当时那个风波千丈的人间，但又不愿去朝中为官，因为他们对“富贵荣华”都有足够的认识。为官是“重裊卧”“列鼎食”，却难免有一天“死无葬身之地”。基于这种对人生宠辱、宦海无常的认识和对人世的绝望，陈抟和严陵都选择了隐居山林的道路。他们都曾被征至京师，见了些“锦衣象笏”“玉堂华食”，但他们还是坚定地回到山林。一个说“七里滩从来是祖居，十辈儿不知祸福，常遶定滩头景物，我若是不作官，一世儿平生愿足”；一个说“本不是贪名利世间人，则一个乐琴书林下客，绝宠辱山中相，推开名利关，摘脱英雄网，高打起南山吊窗，常则是烟雨外种莲花，云台上看仙掌”。在元杂剧中，类似这种向往和肯定隐逸生活的思想，在一些并非是“神仙道化”题材的戏中，也有不同程度的流露，如王实甫的《丽春堂》、宫大用的《范张鸡黍》、高文秀的《遇上皇》、费唐臣的《贬黄州》总之，黑暗的元代社会，堵塞了知识分子追求功名的出路，社会环境的险恶，无法解决的社会矛盾，促使了他们幻灭情绪的滋生，导致了隐逸思想的抬头。全真教的应运而生，既给这

些惶惶然无所依傍的知识分子树立起新的信仰，又为他们提供了一条高雅的退路，更何况我国封建社会的知识分子中一向就有隐、道结合的传统呢。这一切，都在元杂剧，特别是在“神仙道化”戏中，投下了清晰的影子。这些社会现实，决定了“神仙道化”戏在元代成批地出现，决定了“神仙道化”戏虽然大多取材于“神仙”“妖术”的怪异故事，却不同程度地反映出元代社会的世态人情，也决定了“神仙道化”戏，特别是前、中期的“神仙道化”戏中的神仙们，往往是文士、隐士、道士的三位一体。

三

现存元杂剧中的“神仙道化”戏，按先后可以分成两大部分。一部分是元代前、中期作家，包括马致远、岳伯川、史九敬仙、范子安、宫大用的作品。另一部分是元末明初，包括贾仲名、谷子敬、杨景贤、王子一的作品。“神仙道化”戏发展到元末明初，出现了一些新的特点，可与前中期作品相区别。

首先，元末明初的这类作品对社会矛盾、现实生活的反映，越来越淡薄，概念化的倾向也十分明显了。它们的作者几乎只是为了敷衍一个飞升度脱的故事而构思人物和情节。除王子一的《误入桃源》因为被混入天台的神话传说所规定，情节比较特殊外，其他如谷子敬的《城南柳》、杨景贤的《刘行首》和贾仲名的《升仙梦》等戏的情节，几乎如出一辙：道祖下凡来度脱有“半仙之分”的柳精、鬼仙或金童玉女转世的人身，被度脱者却不能挣脱“金枷五锁”，道祖遂以“不生不灭”进行诱惑，以“六道轮回”进行恐吓，之后，又略施小计，或说破其来历，或使被度脱者遇到危难，或使执迷不悟的人梦中经历一生，最后省悟皈道。这几个“神仙道化”戏，很少接触社会生活的真实矛盾，其中的人物也似乎离人间更远了。

其次，元末明初的“神仙道化”戏中，道家说教增加，而隐逸思想明显地削弱。试以马致远的《岳阳楼》和贾仲名的《升仙梦》、谷子敬的《城南柳》来作比较。它们题材相同，都是写吕洞宾度脱桃柳二精的，但是其中的具体内容却有很大的差别。

马致远是从一个失意的知识分子的角度来观察、感受生活的，因而，戏中的人物往往成为失意的知识分子的化身。《岳阳楼》中的吕洞宾有着知识分子的思想感情，他眼中的岳阳楼：“端的是凭陵云汉，映带潇湘，俺这里蹑云梯，凝望眼，离人间似有三千丈，则好高欢避暑，王粲思乡。”提到饮酒，他道是，“正菊花秋不醉倒陶元亮”，“王弘探客在篱边望，李白扞月在江心丧，刘伶荷锸在坟头葬”。他甚至对着酒保感叹：“自隋唐，数兴亡，料着这一片青旗，能有的几日秋光，对四面江山浩荡，怎消得我几行儿醉墨淋漓。”使人读来颇有新亭对泣之感。总之，马致远是从知识分子感时不遇的角度否定红尘的，又是从隐逸的角度来肯定神仙世界的。他的戏中有对离开尘世的隐士生活的憧憬，却没有对依靠修行、达到宗教生活方式的向往。这是《岳阳楼》的特点，是马致远以至元代前、中期的“神仙道化”戏共有的特点。

《升仙梦》《城南柳》就不同了，这两个戏劝人弃俗入道的理由是：“劝修行，省气力，访蓬莱阆苑，寻真采药，容易躲人间是非，成仙了道寿命期。”（见《升仙梦》）“觑百年浮世，似一梦华胥，信壶里乾坤广阔，叹人间甲子须臾，转眼间白石已烂；转头时沧海重枯……看了这短光阴，则不如且入无何去。”（见《城南柳》）这些都更多地从人生短暂、甲子须臾着眼，

认为人既不能逃脱六道轮回，就不如成仙了道，以求进入永恒的世界。《升仙梦》中表现的这种倾向，在《金安寿》和《刘行首》中，也一再重复。这种情况，使元末明初的“神仙道化”戏明显地减少了由于在现实中遇到无法解脱的矛盾而产生的隐逸思想，却增加了宗教说教和迷信色彩。

第三，元末明初的“神仙道化”戏中，不再包含那么多的激愤和痛苦而变得平淡和冷漠。

元代前、中期，特别是马致远的“神仙道化”戏，时常流露出一种知识分子的不平和愤慨。他们在议论士人的出处行藏、进退得失等不平遭遇时，有时竟会脱离了剧情和人物而发出愤愤然的议论，如同上文所说的《岳阳楼》中吕洞宾关于“数兴忘”的感慨。《黄粱梦》中吕洞宾对“假饶你手段欺韩信，舌辩赛苏秦，到底个功名由命不由人”的痛苦的认识，都是作者在社会生活的矛盾面前抑制不住的感喟。这种情况，在元末明初的“神仙道化”戏中，就不很明显了。在宣扬尘世纷扰、富贵烟云、慕消虚、厌浮荣的虚无思想后面，已经很难看到针对现实的那种苦闷沉郁的情绪。即使戏中有时也涉及现实黑暗和个人出路问题，但往往被人生如梦的主旋律所掩盖，激愤和困苦也就化为无力的哀叹了。

为什么会有这样的变化呢？这与整个社会的变化和作家个人的遭遇经历都有关系。

元代统治了近一百年，元初在宋遗民中产生的亡国之痛，到元末明初时已渐淡漠，在新的一代人的心目中，大元朝统治乃天命所归，奉天承运。加上元统治者从元仁宗开始，越来越注意儒家思想的作用。元仁宗又下诏恢复科举，在知识分子的心目中，新的希望又燃烧起来。既然又有了进身之路，许多知识分子便怀着美丽的幻想，又全力以赴地致力于举业了。原来的激愤，得到了缓和。

另外，宋末元初曾作为隐士云集的隐修会的全真教，到后期也发生了严重的变化。全真教的末流和其他两种新道教一样，也大大地发迹贵盛起来。全真道祖王重阳的四传弟子孙德或“延祐初召为全真掌教，其头衔为：‘特授神仙演道大宗师玄门掌教辅道体仁文粹开玄真人管领诸路道教所知集贤院道教事。’”而且，还常常表演祈雨止雨的巫祝之术，到此，全真道已经失去了它的初衷，不再是一个隐修会而逐渐变成了官办教会。不仅接受封号、印宝，而且像大都的“真常观”已成为“虽名为闲静清高之地，而实与一繁剧大官府无异焉”（见《仙源录》中《真常观记》）。全真教既然变成了这种样子，与那些不得志的知识分子的距离也就越来越大了。

除了上述的社会原因外，元末明初的“神仙道化”戏的作者们，际遇大多比较顺利，地位也较优越，这也是给他们的创作带来了限制的原因。杨景贤于“永乐初”“遇宠”，贾仲名“尝侍文皇帝于燕邸，甚爱宠之，每有宴会应制之作，无不称赏”，“天下名士夫，咸与之相交”。这些个人的经历，也决定了他们不易把握社会现实的某些真实面貌，不易理解下层知识分子的痛苦心情。

正是由于这些社会的和个人经历上的原因，使现存元末明初的这些“神仙道化”戏比元代前、中期的这类作品更少间接反映当时的社会矛盾而更多消极落后的因素，以至公式化、概念化严重，有些作品几乎成为道教教义的一种枯燥乏味的形象演绎。

仙道虚掩抗世情

——试论马致远的“神仙道化”剧*

刘荫柏

马致远一生共写了十三部杂剧，其中有五部是“神仙道化”剧。至今完整地留传下来的杂剧仅有七部，其中就有四部为“神仙道化”剧，成为他现存作品的主体，值得认真研究。贾仲明在《凌波仙》挽词中云：

万花丛里马神仙，百世集中说致远，四方海内皆谈羨。

可见在他生前、死后，其“神仙道化”剧很有影响，“马神仙”之美称便由此而来。

马致远的“神仙道化”剧，集中表现全真教的内容。全真教是南宋初河北一带新兴的一宗。王哲创教时，其信徒多带遗民气质，除邱长春龙门法派中一些人，因受到成吉思汗的重视，暂时跻入上层外，一般对元蒙统治者均采取不合作态度。在成吉思汗去世后，就连龙门法派中人，亦交倒霉运，以致在元宪宗八年（1258）、世祖至元十八年（1281），两次毁其经板，备受挫辱，景况凄凉，故为当时怨气冲天的知识界所同情。悒郁不得志的马致远，为正遭猜忌、接连受辱的全真教写剧鼓吹，隐隐透出了对时事之不满，含有与政府唱反调之意。正如徐朔方先生在《马致远的杂剧》中说：“他的逃避现实的倾向含有对异族的精神上的抗拒在内。”

“神仙道化”作品产生甚早，鲁迅先生在《中国小说史略》中说：

中国本信巫，秦汉以来，神仙之说盛行，汉末又大畅巫风，而鬼道愈炽；会小乘教亦入中土，渐见流传。凡此，皆张皇鬼神，称道灵异，故自晋迄隋，特多鬼神志怪之书。

这段话虽系专就小说而言，戏剧创作也不例外。

元初之际，社会虽由长期分裂状态归于一统，但由于蒙古贵族野蛮统治和内部倾轧斗争，仍不安定，为中国历史上空前黑暗的年代。因此，在群众中颓废出世的思想很容易滋生，佛教、道教势力借以发展，所以，在戏剧创作中，“神仙道化”题材作品的产生是很自然的事。在这充满恐怖杀伐的暗黑社会里，人们不满于现实生活而产生的反抗情绪和对光明自由的憧憬，有时竟会跟对彼岸世界的幻想联系在一起，变成带有宗教性、神秘性的东西。我们如不迷惑于它超现实的题材，透过宗教色彩的外壳，可以曲折地看到作者反映人民情绪的地方，当然也不能因此忽视它的消极的因素。当时元蒙统治者崇尚佛教，以至佛教徒横行不法，有司几乎

* 本文原载《河北师范大学》1983年第3期，第48-57页。

不能处治，深为中国人民所痛恨。故元初杂剧表现佛教内容的比较少，而反映道教的比较多，马致远则是当时写“神仙道化”剧的突出代表。

马致远现存的“神仙道化”剧，过去有人认为均是他后期之作。这说法不妥。据元淮《金困集》中《试墨》一诗的写作内容及时间推断，《吕洞宾三醉岳阳楼》就是马致远早期作品。

《岳阳楼》中吕洞宾实有其人，但经过夸张神化了。吕洞宾是唐代人，关于他的传记，录于接近正史者首见自元代辛文房《唐才子传·吕岩》，说他是“京兆人，礼部侍郎吕渭之孙也。咸通初中第，两调县令。更值巢贼，浩然发栖隐之志，携家归终南，自放迹江湖”。后遇钟离权（字云房），拜为师，在“庐山中数十年，金丹始就”，“往往遨游洞庭、潇湘、湓浦间，自称‘回道士’”。“有术、佩剑”，“曾醉饮岳阳楼，俯鉴洞庭”，并留诗云：“朝游南浦暮苍梧，袖里青蛇胆气粗，三入岳阳人不识，朗吟飞过洞庭侧。”元代人脱脱等撰《宋史·陈抟传》中云：“关西逸人吕洞宾有剑术，百徐岁而童颜，步履轻疾，顷刻数百里，世以为神仙：皆数来传斋中人咸异之。”可见，有关吕洞宾的记载，就是在正经传记和史籍中也够神异了。至于在小说、笔记、野史和道教徒们编撰的书中，就更神奇了。在宋代人曾慥《集仙传》、吴曾《能改斋漫录》、叶梦得《林下放言》、洪迈《夷坚志》、郑景望《蒙斋笔谈》和《宣和书谱》中均有记载，有的近乎考证，有的近乎小说。宋人刘斧《青琐高议》中有《吕先生记》《续记》《何仙姑续编》三则小说记其事。在唐代施肩吾《钟吕二仙修真传道集》和元代人秦志安《金莲正宗记》、赵道一《历世真仙体道通鉴》、苗善时《纯阳帝君神化妙通记》和刘体恕《吕祖本传》等书中都有教徒们为他写的传记。曾慥在《集仙传》中辑录“自唐至五代成道之士，仅得十有六人”“独纯阳子吕公显力广大。”足见他影响之大。《岳阳楼》中本事，首见自叶梦得《岩下放言》卷中：

世传神仙吕洞宾名岩，洞宾其字也，唐吕渭之后，五代间从钟离权得道。权，汉人不死者。自本朝以来，与权更出入人间，权不甚灵，而洞宾踪迹数见，好道者每以为口实。余记童子时见大父魏公自湖外罢官还道岳州，客有言洞宾事者云：近岁尝过城南一古寺，题二诗壁间而去……其一云：独自行时独自坐，无限时人不识我，惟有城南老树精，分明知道神仙过。说者云寺有一大古松，吕至时无能知者，有老人自松颠徐下致恭，故诗云。然先大人使余诵之，后得见李观所记洞宾事碑与少所闻正同。

这段记载亦见《蒙斋笔谈》，其中仅几个字略有出入。在《夷坚志·岳阳稚松》中还补充一则故事：

绍兴二十三年，大风拔树无数，此松遂枯。有道人适至，折已仆一枝插于旁，咒曰：“彼处难安身，移来这里活。”自是日以畅茂，即今穉松也。

清人俞樾曾在《小浮梅闲话》中据《夷坚志》和《蒙斋笔谈》对此剧本事进行过详考和正误，认为原为松树后改为柳树是笔误。清人李调元《雨村剧话》云：

《续仙传》：“吕洞宾居岳州白狄寺，有老人自松梢下。”曰：“某松之精也。”

元谷子敬有《城南柳》剧，乃讹“松”为“柳”。

清代翟灏《通俗编》卷三十七“柳树精”条中亦有同样记载。其实，南唐沈汾撰《续仙传》中并未有吕洞宾记，不晓何故，李、翟二人竟以讹传讹。关于吕洞宾与老树精的传说在元代颇盛，在顾嗣立辑《元诗选》戊集中就有萨都刺作的《升龙观夜烧香印上有吕洞宾老树

精》诗：

兰风吹动吕仙影，老树槎牙吐莫秋。……铁笛一声吹雪散，碧云飞过岳阳楼。

至于《岳阳楼》中的柳树精郭马儿，是马致远附会郭上竈而来。《历世真仙体道通鉴》“吕岳”条有度郭上竈成仙的记载，《体道通鉴》卷三十“郭上竈”上，详记吕洞宾度他的情况。据《海山仙迹》卷三“度柳仙”载：柳真人姓郭名寄儿，因“平生喜植柳，自号柳青，一号青青子，年高体健，人称柳仙，亦称老树精。久并忘其为郭姓也。吕祖即为更之，柳其姓桀其名，并戏以诗曰：好个城南老树精，分明知道神仙过。言其有年华有识见也”。并对《仙鉴》中对“郭上竈”神奇怪异的误传，做了校正。《海山仙迹》卷三“三醉岳阳”中，还载有吕洞宾醉岳阳楼事。《海山仙迹》成书较晚，不会是马致远写剧时本事参考。此书出自道教徒之手，本极言神异事，而竟对柳仙做较现实的解释，恐系确有其人，故不便言之太玄。《体道通鉴》作者与马致远是同时代人，他据道教中旧说写书，想来郭上器之传说由来久远，很可能为马致远写剧之参考。另外，徐渭《南词叙录》中“宋元旧篇”载有“吕洞宾三醉岳阳楼”戏文，很可能是马致远此剧的祖本，但因已散佚，又无确切年代，不好定论。

《岳阳楼》从内容上看不足取，是按照公式化写的，先写吕洞宾成道，后写他下山度人，最后此人经过考验合格，遂升仙境。这种写法与道教徒宣传的度人法完全一样，是一种模式性的东西。另外，在关目上散，在格调上前后不谐调。马致远太富于抒情诗人的气质，有时写起散曲来恃才逞气，不顾全篇的结构、格调，到了不能控制的地步。他有时简直不是在写剧本，而是借剧中人尽量地发泄自己的情感，如写第二折，他面对壮丽河山，兴尽悲来，望江天而高吟，曲极悲怆雄浑，是一首极为动人的散曲。但当他把自己的感情发泄完了，漫不经心地处理下面的关目，以致对后二折缺乏统驭，词句也不大如前二折动人。这个剧特别值得我们注意的是，它是马致远三十岁左右的作品，正是一个人血气方刚之时，尽管马致远在剧中所表现的情感，未如后来《陈抟高卧》之冷漠、《黄粱梦》之清醒、《任风子》之果决，但其中有些感慨，倾泻得比他晚年更激烈。他借剧中人吕洞宾之口，在一上岳阳楼时，感慨土北土沦丧，一股潜在的民族意识，使他激昂、伤感：

自隋唐，数兴亡，料着这一片青旗，能有的几日秋光。对四面江山浩荡，怎消得我几行儿醉墨淋浪。

当二登岳阳楼时，那激昂、感伤的情绪转为悲凉：

……为兴亡笑罢还悲叹，不觉得斜阳又晚。想咱这百年人则在这撚指中间。……百年人，光景皆虚幻。

在怆凉悲壮之中，升腾起一股浓浓的人生虚幻的烟雾，使这激昂的音调忽的又消沉下来。这正是元初野蛮政治在作者心头造成的悲感，他不满足于现实，又自知无力反抗，心中充满了痛苦。请看吕洞宾与郭马儿的一段对话：“郭马儿，你休恼了我也”。郭云：“恼了你，又怎么的我？”吕愤愤地唱道：

把岳阳楼翻做鬼门关，休只管卖弄拳儗。

这简直是借题发挥，一抒作家心头的愤火。但马致远毕竟不是生活中的斗士，他接受消极的遗产太多了，觉得人世功名皆虚幻：

则你那浮生空自忙，他一片黑心肠，在这功名之上，敢糊涂了纸半张。

在漫漫的人生中，他慨叹：

李白扪月在江心丧，刘伶荷锸在坟头葬，我则待郎吟飞过洞庭湖，须不会摇鞭误入平康巷。

他有点消沉、悲观了：

想人能克己身无患，事不欺心睡自安。便百年能得几时间，去向那石火光中，急措手如何迭办。你何不早回看，直到落日桑榆景残，方才道倦鸟知还。

他嘲笑世人“空听的骇浪惊涛，洗不净愚眉肉眼”，他对人们进行好意规劝：

我劝你世间人，休争气，及早的归去来兮，可乾坤做一床黄绫被，单搦着陈抟睡。并且，他还以为，在这虚幻的王国里，会使人们：“再不受人间的斧斤苦！”

这当然是不可能实现的。

青年时代的马致远就在这“三醉”之中探索迷茫的坎坷的人生归宿，他不可能找到真正的路，他只有在沉醉中闭上眼睛，使自己暂时坠入虚幻的国度，以此来排遣内心种种不适，忘却人间的苦难。

《西华山陈抟高卧》是马致远在宦海沉浮中，经历辛酸、屈辱的生活后，准备隐退或开始隐退时的作品。这时马致远已经四十多岁了，看惯了苦难，对人世间的一切都显得异常的冷漠。

对于陈抟这个人，马致远是很想往的。他不仅在《双调·乔牌儿》散曲中歌颂过他，在《岳阳楼》杂剧中也赞美过他。

陈抟和吕洞宾一样，本有其人。《宋史·陈抟传》载，周世宗柴荣和宋太宗赵炅均接见过他，并问其长生不老之术，他很实际地做了回答：“传山野之人，于时无用，亦不知神仙黄白之事、吐纳养生之理，非有方术可传。”并规劝太宗：“正君臣协心同德，兴化致沼之秋，勤行修炼，无出于此。”因此为诸臣“称善”。“上益重之，下诏赐号希夷先生，仍赐紫衣一袭，留抟阙下，令有司增葺所止云召观。上屡与属和诗赋，数月放还山。”元代辛文房的《唐才子传》卷十中的陈抟就比较神异了。《宋史》和《唐才子传》成书较晚，关于陈抟的事在北宋时已见诸文字。生活于仁宗、哲宗年间的刘斧在《青琐高议》前集卷八中，收南燕人庞觉撰《希夷先生传》，说陈抟是唐德宗时人，唐僖宗时曾封他为“清虚处士”，并以“宫女三人赐先生，先生为奏谢书”。在真宗时“遣使就山中宣召先生，先生曰：‘极荷圣恩，臣且乞居华山。’先生意甚坚，使回具奏其事”。此外，在宋代人邵伯温《邵氏闻见录》、张舜民《画墁录》、阮阅《诗话总龟》、彭乘《续墨客挥犀》、魏泰《东轩笔录》、释文莹《玉壶清话》、陆游《老学庵笔记》、张义端《贵耳集》等笔记小说中对陈抟均有不同程度的记载。马致远以大量的正史、野史、笔记、小说为依据，游戏其间，编衍此剧，以抒写自己的情怀，表达自己对理想生活的追求，对完美人格的探索。这主要是受全真教的影响。全真教虽以钟离权、吕洞宾等人为祖，但亦甚推崇陈抟，有些史料及传说常常互相沟通，如《宋史·陈抟传》中记有洞宾事，《唐才子传·吕岩》中又有关于陈抟的记载。在全真教创始人王哲的诗文中常以陈抟为效仿的楷模，他在《临江仙·道友问修行》中云：“希夷玄奥旨，三教共全完。”在《望蓬莱》中又云：“回首处，便要识希夷。”他的弟子邱处机的诗文也有此一内容：“悲欢绝望，视听忘怀，从初号曰希夷。”（《神光灿》）“向碧岩古洞，完全性命，临风对月，笑傲希夷。”（《沁园春·示众》）另

外，生活在不幸之中的文人，为了“苟全性命于乱世”，亦有不少的人对陈抟避世全真的做法产生心灵上的共鸣，如欧阳玄《陈抟睡图》、张翥《题华山图》、张宪《题华山高卧图》等诗文，都曲笔录下了这时代的哀感。文人气质极浓的马致远除了接受全真教的影响外，自然也会受到文士阶层消极伤感的情绪。于是，他便选中陈抟这个真实而又被虚构了的神异人物来表现自己的苦闷、彷徨和追求，来发泄自己对现实生活的愤懑。在他作品中，那像平静的湖面般的情调里，有时突现出悲愤的漩涡，似有一股内在的激流在下面潜行。做为清醒的现实主义者，他看出了在“红尘内争利的愚人”们互相倾轧的齷齪：

鸡虫得失何须计，鹏鷃逍遥各自知，看蚁陈蜂衙，龙争虎斗，燕去鸿来，兔走鸟飞。
浮生似争穴聚蚁，光阴似过隙白驹，世人似午瓮醯鸡，便博得一阶半职，何足算，不堪题；

即便有幸踏入上层，有时下场亦很惨：

三千贯、二千石，一品官、二品职，只落的故纸上两行史记，无过是重裯卧、列鼎而食。虽然道臣事君以忠，君使臣以礼。哎，这便是死无葬身之地，敢向那云阳市血染朝衣。

因此，他陷入命定论的泥泞之中，劝人要“避凶趋吉知天命”，不问人间“愚是非”。马致远的思想是极矛盾的，极痛苦的，他之所以“居林下绝名利”，更真实的原因则是因为他生在元初动荡之际，又在民族界限极严，民族歧视政策极酷的情况下，使他平生抱负无处施展，所以他力求平静的心又不平静起来，竟然唱出：“天下已归汉，山中犹避秦”的悲愤之语。他认为“天下涂炭极矣，常有拨乱反治之志”的英雄，如赵匡胤、郑恩这样的人物出世：

五代史里胡厮杀不曾住程，休则管埋名隐姓，却教谁救那苦恹恹天下生灵。

南宋灭亡不久，马致远对宋代开国皇帝赵匡胤君臣龙虎风云的歌颂，并用“避秦”来形容元初的情况，不能说他投有影射和寄托，那隐含着的分明是不满现实，甚至反元的情绪。在无可奈何的心情中，马致远为自己找到了一个理想的人物，那就是陈抟。陈抟有经天纬地之才，神鬼莫测之机，他在赵匡胤“潜龙”时，曾劝他以“汴梁”为“兴龙之地”。当赵匡胤得了江山后，感念于他，遂遣使请他下华山。赵匡胤君臣用地位、金钱、美女等人间各种享受来引诱他，仍不肯“再入红尘”，他蔑视那“满朝朱紫贵”，不如自己“一枕黑甜乡”，并自豪地宣布：

本不是贪名利世间人，则一个乐琴书林下客，绝宠辱山中相。推开名利关，摘脱英雄网。

我睡呵黑甜甜倒身如酒醉，忽喽喽酣睡似雷鸣。

在混沌状态中，忘掉了人世，忘掉了自己。这正是他在屈辱的现实生活中，屡经宦海浮沉之苦，压缩扭曲的心情的反映。与其说这是马致远在宣传宗教哲学，毋宁说是他企图用宗教哲学来麻醉自己，平息一颗愤世不平的希望有所作为的心！

《邯郸道省悟黄粱梦》，是马致远五十岁左右之作。这时马致远早已隐退多年，在这段寂寞的“林下客”生活中，他常常与“元贞书会”中的下层文人、艺人往来，由于受到他们的影响，马致远的思想和创作都起了一定的变化，使他更感到官场生活的丑恶，于是和李时中、花李郎、红字李二“四高贤合捻《黄粱梦》”（贾仲明《凌波仙》）。

《黄粱梦》的本事，取自唐代沈既济《枕中记》传奇小说。沈氏此文，在唐代收入陈翰所编《异闻集》中，李昉辑《太平广记》时据《异闻集》录入，题名为《吕翁》。《文苑英华》收入此文，名为《枕中记》，二者颇有异同。《枕中记》云卢生醒悟时，见吕翁坐其傍，“主人蒸黍未熟”。《吕翁》作“主人蒸黄粱为饌”。后世相传“黄粱梦”一语，显然本《太平广记》。在魏晋南北朝和唐代，佛道思想比较活跃，遍播士流，文学受其影响，产生了不少这类作品，其中与《枕中记》近似者就颇不少。南朝宋·刘义庆《幽明录》中《杨林》（《广记》二百八十三卷）和唐人所记之《樱桃青衣》（《广记》二百八十一卷引，不载出处）在情节上均与此故事有相同或相近之处。在唐代，邯郸道上的吕翁并无确指，卢生更非吕洞宾。到了宋代，因有关吕洞宾的传说颇盛，遂不免有人以吕翁附会于洞宾，以致吴曾在《能改斋漫录》、赵之峕在《宾退录》中一再辨其真伪。从南宋到元初，河北一带全真教兴起，他们把道教分为南北二宗，自立北宗以吕洞宾为始祖，遂将《枕中记》中吕翁附会为钟离权，卢生附会为吕洞宾，更别生枝叶了，王哲在《满庭芳》中叙述全真家谱系时说：

汝奉全真，继分五祖，略将宗派称扬。老君金口，亲付与西母。圣母赐，东华教主，东华降、钟离承当。传玄理，富春刘相，吕祖悟黄粱。登仙弘誓愿，行缘甘水，复度重阳。

自认为吕洞宾嫡传弟子，并以“悟黄粱”一事附会之。王哲的大弟子马钰在《采桑子》中亦随声附和：

吕公大悟黄粱梦，舍弃华轩，返本还源，出自钟离作大仙。

认为“悟黄粱梦”一事是钟离度洞宾。尔后《海山仙迹》中则更大肆渲染。另外，从文学上亦不乏师承。（宋）罗烨《醉翁谈录》“小说开辟”一则内载，“黄粮梦”一事是神仙之套数。指的是宋人话本小说，惜久已不存。徐渭在《南词叙录·宋元旧篇》中亦录有“吕洞宾黄粱梦”戏文。因已散佚，不好断定在马氏之作的前后。总之，把《枕中记》中的人物改名换姓，附会为钟离权与吕洞宾之事，并不是马致远独创，在宋代已经大有人在，而全真教则利用它以自炫。马致远受全真教影响甚深，故信此而为之作剧。

在一般否定“神仙道化”剧的气流中，此剧是独受青睐的。在结构上，马致远对《枕中记》中的情节做了两点关键性的更动：第一点，原来写卢生是在寿终正寝后梦醒的，这太平静了，不足以促人猛醒，而马致远笔下的《黄粱梦》则是写吕洞宾被发配沙门岛，两个孩子被人摔死，自己又被人以钢刀架于脖颈时吓醒的，醒时还惊呼“有杀人贼也”，并“做模颈”的动作。这就更深刻地揭示了仕路的凶险。第二点，《枕中记》中的卢生还比较正直、有才能和政绩，因“同列害之，复诬与边将交结，所图不轨”，下狱几死。数年后，帝知其冤，遂又“恩旨殊异”。卢生比较清廉，是无端受害者，是值得同情的。《黄粱梦》中的吕洞宾“奉圣人的命，统领三军，收捕吴元济，到的阵面上，卖了一阵，与了我三斗珍珠，一提黄金，领军回还”，因发现妻子与魏舍同奸，被奸夫出首，流放沙门岛。吕洞宾“重利而轻义”，虽处境可怜，亦是咎由自取。所以，作者通过强人之口骂洞宾：

我为贼盗呵杀人放火，不似你贪财呵披枷带锁。

你那罪过，怎过活，做的来实难结末，自揽下千丈风波。谁教你向界河，受财货，将咱大军折挫。似这等不义财贪得如何？

这两段淋漓尽致的斥骂，显然是针对元朝官吏的贪狠，有感而发的。马致远胸中是有“愤”的，他有时按捺不住，借题发挥，不管指向何人都不留余地。如果说在《枕中记》指出：“富贵如过眼云烟，功名利禄的好景是绝对不长久的。这就很现实地暴露了封建社会统治阶级本身很严重的缺陷，而对那些妄想往上爬的知识分子则或多或少地予以针砭和讽刺。”（吴小如：《中国小说讲话及其他》）那么在《黄粱梦》中则更深地揭开了统治阶级上层丑恶的内幕，并予以无情地鞭笞。在这“神仙道化”的外壳下，包含着的思想是大胆的、激愤的。马致远尽管对封建社会所鼓吹的一些伦理道德表示了大胆的怀疑，对社会现实做了否定的答案，他认为浮生若梦，应把人从那些伪道德、真网罗的世界冲决出去，引渡人们从乾坤逆旅中挣醒。但那里是归宿？他茫然了，疲惫了，由于历史和阶级的局限，他“最后陷入超脱人生的消极一路，用化入仙境，简单地跳出了他所能认识的迷津”（侯外庐：《论汤显祖〈邯郸记〉的思想与风格》）。马致远的这种解脱法是可悲的，不足取的。但在他对不平人间怀疑否定的倾向中，包含着一种对元初残酷现实的批判精神，则是值得肯定的。正因为这样，他对《黄粱梦》传统题材在关目上的改革，以及他表现出来的进步倾向，为明代大戏剧家汤显祖所继承和发展，并开出更绚烂的艺术之花。

《马丹阳三度任风子》是马致远六十岁左右之作。《任风子》一剧，表现了一经觉悟决不回头的绝决心情。其本事很可能附会马丹阳度屠者刘清事。详见《金莲正宗记》卷三《丹阳马真人》：

先生谓同志曰：昨梦二人皆衣皂褐，内一人素补两肩泣告予曰：我辈十万人，性命在公所主。言讫奔入南巷，我逐之，见之屠者刘清，顾壁上有颂云：我辈已亥十万人，大半已经辛巳杀。此门若是不慈悲，世世轴头常厮抹。梦觉闻屠豕之声，披衣视之，见缚二猪，其一两肩斑白，方悟梦中之人，已亥猪也。辛巳乃刘公所生之岁也，乃书颂放壁间。屠者心大（疑“太”之误）刚切，未能诱化。……既还乡里，复见屠者刘清，教之曰：曩日壁间之颂，不觉流年二十换矣。以日计之，日宰三猪，十万之数亦已足矣。况公寿八十有三，族广家豪，理当上（疑“止”之误）杀。公方省悟，遂择日设斋，持砧器放郭门外焚之。是日往金莲堂，见其六味鹹苦，不堪供给。先生临井咒之，甘若醴泉，郡人号曰灵液，构亭立碑，传於四方。

（明）汪云鹏辑《列仙全传》卷八《任风子》中云：

任风子，范县人。状貌奇异，少孤，为酒家佣。遇异人授以仙术，遂修炼于安平镇之真武庙。经旬不食，虽隆冬，单衣行乞于市，气体完粹，双目炯然，言休咎立应。弘治甲子冬，端坐而尸解，后人见其在辽阳。

在这里任风子则成了明代人，或许确有其人，或许是后人据马致远此剧而附会之。

“风子”为道家自称之词，如宋人曾慥《集仙传》中有“张风子”故事，洪迈《夷坚志》中有“岳阳董风子”的故事。马丹阳亦尝自称“马风子”，其后全真教徒桂心渊，世称“桂风子”。《任风子》故事取自释典，全真教本不排斥儒、释二家，故吸收其中一些事改头换面以为己用。《曲海总目提要》中“任风子”条云：

《径山书》：广颡屠儿，在涅槃会上，放下屠刀，立便成佛。屠儿既可作佛，自可成仙，总在一念转移耳。

《任风子》一剧内容很简单，大意是：马丹阳成道后，顶为三髻、一髻去人我是非，一髻去富贵名利，一髻去酒色财气。他见甘河镇任屠有半仙之分，就前去点化他，他先点化了甘河一镇地方，大家都吃斋素，不吃肉食。时值任屠生日众屠户来贺，谈起马丹阳化人吃素，妨害营业之事，任屠大怒，便计议派人去杀马丹阳。众人议定在厮打中取胜者去。恰好任屠打赢，便去杀马丹阳，结果反被马丹阳点悟，做了徒弟。马丹阳教他十戒，每日在菜园中修行办道，打水干活。后来，任屠妻室、兄弟、儿子找他回家，他意志甚坚，不为所动，竟休妻摔子，终成大道。剧中人马丹阳顶分三髻，是“三吉字，乃真人（指王哲）之讳也，故尊而戴之”。（《金莲正宗记·丹阳马真人》）剧中马丹阳点化任屠的甘河镇乃全真教之发祥圣地。刘祖谦《重阳仙迹记》云：“遇异人于甘河，以为可教，密付口诀，又饮以神水，自是尽断诸缘。”故后辈教徒撰写全真教史名之曰《甘水仙源录》。马致远把度任风子事放在甘河镇来写，显系为全真教作宣传。另外，据天一阁本《录鬼簿》，此剧名为《马丹阳》，下面有二行字为：“王祖师重刎七香亭，马丹阳三度任风子。”似乎还提到王哲事，曹楝亭本《录鬼簿》中有一剧名为《王祖师三度马丹阳》，似乎是另一个剧目。孟称舜本《录鬼簿》作《马丹阳》，不知是指王哲度他，还是他度任风子。在《元曲选》中收入而至今尚存者，是马丹阳度化任风子。

此剧从内容上看，纯系谈悟道事，而且谈了修真养性的“十戒”，要人们忘掉“人我是非”“克己厚人”，于是一些人便把马致远说成是统治阶级的忠实卫士。我看这未免太简单了。马致远此剧是带有寓言性的作品，其中包含的思想比较复杂。他通过屠人任风子从顽固到觉悟后铁石般的决心，曲笔表达了自己退隐后决不再受外界利诱，决不改变初衷，坚持高尚节操，不再与元蒙统治者合作的决绝之心。如剧中任屠的那股为冲破人间世俗罗网不惜休妻摔子的蛮劲，便是作者激愤情绪的流露。另外，通过任风子这一形象，亦表达了作者的人生社会学。人类大半安于他们习惯上现成的生活，哪怕是奴隶般的生活，只要有人想给以改变，他就要反对，就要拼命。马致远想通过人类这种不识不知的样子，来暴露人类实在的真相和弱点。任风子便是这样的。当他不觉悟时，认为马丹阳劝人“吃了斋”，“搅人买卖，如杀父母”，便决定去“杀那先生”，气冲冲地说出：

想着我扑乳牛力气全，杀劣马心非善，但提起身轻体健，俺两个若还厮撞见……将我这摘胆剜心手段展，须直赶到玉皇殿前，撞入那月官里面，我把他死羊般拖下九重天。

这时他是多么固执，多么凶狠。待到他一旦觉悟之后，便感到“儿女是金枷玉锁，欢喜冤家”，立即割断情缘，欢欢喜喜地唱道：

从今后栽下这五株缘柳侵门户，种下这三径黄花近草庐，学师父伏虎降龙，跨鸾乘风，谁待要宰马敲牛，杀狗屠驴。

当他的妻子、孩子、兄弟去找他回家，重享家庭之乐时，他竟以铁石般无情：

由你待叫叫到明，哭啼啼哭到黑，打悲歌休想我有还俗意。

《任风子》故事本身，没有什么深刻的社会意义，而休妻、摔子的行为是残忍的，不合人情的。况且又有一些大谈修道之类的荒唐言，这都是作品中的糟粕。但马致远的创作意图有一点值得注意，他认为头脑简单的人一旦猛醒，便能痛改前非，毫不动摇。不像知识分子那样，利结名缠，徘徊不定，有时还会走回头路。做为封建社会知识分子的马致远，对屠者任风子，尽管赞美得不是地方，但比之一般士林阶层鄙视屠人，却要高明得多。此剧在结构上相当紧

奏，比他的先期作品《岳阳楼》《陈抟高卧》强多了，而且在语言上注重本色。从马致远创作生涯的发展倾向看，他愈来愈注重演出实践，已渐渐地从案头文学的象牙塔走出来，不再像早年写《汉宫秋》《岳阳楼》时一味恃才逞意了。遗憾的是，他在思想上有时比早年还要消极些，以致他在形式上的探索和进步，在一定程度上被淹没了。

马致远的“神仙道化”剧，单从题材上看，似乎是一专门宣扬一种虚无的，甚至极反动的东西，但如果我们拨去这层迷雾，认真地读他的作品却不难发现，他并不是在为道教徒写廉价的宣传品，并不是像痴迷的宗教徒那样陷在虚无主义的烟雾中忘却人世间的一切。他的作品不再是遁世者的歌声，而是抗世者的歌，在歌声中怀着对现实的愤懑与决绝，怀着对理想生活，理想人格的憧憬与追求。生活的火焰在他的心中并没有熄灭，他要写剧来抒愤、抒恨，亦要借这杯苦酒来平息自己胸中的愤火。总括起来，其特点有三：第一，马致远在“神仙道化”剧中，并不像一般教徒那样单纯地鼓吹修真养性，或故意编造神异故事，宣扬法力神通之类的东西，虽因题材所限，在他剧中难免涉及修炼等项内容，但并不以此为主，而往往是以古代的贤人、隐士为榜样，劝人在乱离之世，洁身自好，不为污泥所染，不出卖自己的人格、操守。他笔下的神仙，不仅有古隐士、逸人之风，还带有一些遗民的气质。第二，在元蒙统治者用铁骑刚刚征服南北各族人民之初，马致远即唱出了“山中犹避秦”歌声，不与异族统治者合作，显然不是点缀昇平的谀者之歌。马致远由于个人的生活、教养和历史条件所限，没能成为社会斗士，但他亦不是统治者的帮闲文人，做为既有正义感又有点软弱性的知识分子，否定尘世的一切，甘心隐退，宁肯在寂寞清冷的山林中生活，亦不羡慕红尘中的享乐，这对他来说是一种力所能及的反抗道路。元初“世运中否，士失其业，志则郁矣，酤酒载严，诗祸叵测”（夏庭芝：《青楼集序》），在苦闷彷徨中的知识分子，因悲愤、绝望和惧忧辱而走上这条道路的人是颇多的，有的虽未入道，但亦在半隐半道中度过。故而马致远的“神仙道化”剧，在一定程度上反映了元初广大知识分子在特定历史环境中的变态心理，是时代扭曲了的一面镜子。第三，马致远在“神仙道化”剧中以影射来写实、写心、写愤，有时表现得相当激烈，甚至到不能自持的地步，有一定的现实意义，如前面对《岳阳楼》《陈抟高卧》和《黄粱梦》中的分析。它与元代后期王晔、吴昌龄等人侈谈降妖捉怪内容，单纯的宗教演义作品不能相提并论，更不能与明初王子一、谷子敬、杨景贤等人粉饰升平的“神仙道化”剧同日而语。至于明初宁献王朱权、周宪王朱有燬叔侄们，“知进退之节”“翱翔道化与时屈伸”（朱权：《神隐》），遂专写此类剧本为韬晦之计，借以躲避朱棣的猜疑杀伐，更与马致远相去天壤了。朱权等人从政治需要出发，有意识地抬高马致远，贬低关汉卿，那是他们的事，这种“身后是非”，马致远是毫无责任的，不应因此受牵连而遭贬斥、责难。而况一生沦落不得志的文人马致远，与虽在政治上避祸但地位隆贵的亲王们，毕竟不是一类的人，所以朱有燬在《瑶池会八仙庆寿》自序中又对马致远加以贬斥：

庆寿之词，于酒席中伶人多以神仙传奇为寿。然甚有不宜用者，如《韩湘子度韩退之》《吕洞宾岳阳楼》《蓝采和心猿意马》等本，其中未必言词尽皆善也。

其中《吕洞宾岳阳楼》即是马致远名作《吕洞宾三醉岳阳楼》之简称。政治嗅觉敏感的朱有燬，看出“其中未必言词尽皆善”，倡议禁演，亦证明马致远笔下的“神仙道化”剧不但有人间的烟火味，甚至还有点火药味，故有时又为热衷于“神仙道化”剧的亲王们所不容。

在元代戏剧史上，对后世影响最大者有三家，即关汉卿、王实甫、马致远，如三足鼎立，互相辉映。在艺术的现实主义道路上，比较直接地尖锐地反映时代生活，影响最大者首推关汉卿，在刻画人物细腻生动，而又在形式上大胆突破元初杂剧的框框，直接从艺术和形式上影响明清传奇，功劳最显著者为王实甫；至于在古代的文人和知识界中，拥有最多读者，并后世戏剧产生积极和消极不同影响者，莫如马致远。马致远自以为，但生不逢时，内心极矛盾、痛楚。他由于不满于现实，满腹牢骚，自恃清高，并带有宗教色彩的避世哲学，他用极典雅的清词丽句，用带有知识分子共性的感喟把它尽情地表现出来，比较投合在宦海浮沉的官吏和坎坷不得志文人的生活际遇和审美情趣，故在明清之际倍受文人们的推崇。他的那些运用浪漫主义手法，意在突破封建罗网，对黑暗现实进行揭露批判，表现出清醒态度的作品，如《黄粱梦》《汉宫秋》等，亦为后世进步作家所承继。但遗憾的是，对后世影响最大的不是那些积极因素，而是他作品中散发的消极的宿命论情绪和虚无主义人生观。在动乱的年代，这种世纪末的哀伤像一种特殊的病菌，在知识分子群中颇有传染性。而在中国历史上动乱的年代频频发生，特别是元、明、清三代更是如此。由于当时统治者对文化上钳制很严，大兴文字狱，文化界和思想界受害极深，人们一般在思想上比较消沉。这就使最爱表现个人性灵，用生动的艺术形象消极地、虚无主义地解释人生，在迷茫中探索人生出路，并用带点宗教和神秘滋味的苦酒来安慰自己和别人不愿受世网羁勒之心的马致远，成为尔后各个时代、各个时期中，悒郁不得志的文人，或惶惶不安的官僚甚至贵戚，在苦闷彷徨中，在人生倾轧斗争中寻求精神上解脱的人们，格外尊崇的人。

谈元代神仙道化剧与全真教联系的问题*

侯光复

神仙道化剧在元杂剧的舞台上占有相当重要的位置。《录鬼簿》《录鬼簿续编》《太和正音谱》等书著录，元前期、元中期和由元入明的十九位作家以及一些无名氏作者，共创作此类杂剧三十四种，占元剧总目的十六分之一。在这三十四种剧目中，取材正一教和古代传说的作品，只有吴昌龄的《张天师断风花雪月》、石君宝的《张天师断岁寒三友》（以上正一教）、马致远的《大人先生酒德颂》《刘、阮误入桃源洞》、王子一的《刘晨阮肇误入天台》（以上古代传说）等五种，而肯定与全真教有关的作品达二十六种，占这类剧目总数的88.4%。这些作品是马致远《开坛阐教黄粱梦》《吕洞宾三醉岳阳楼》《泰华山陈抟高卧》《王祖师三度马丹阳》《马丹阳三度任风子》、郑廷玉《风月七真堂》、李寿卿《鼓盆歌庄子叹骷髅》、纪君祥《韩湘子三度韩退之》、史樟《破莺燕蜂蝶庄周梦》、岳伯川《吕洞宾度铁拐李岳》、赵明道《韩湘子三赴牡丹亭》、赵文敬《张果老度脱哑观音》、范子安《陈季卿悟道竹叶舟》、钟嗣成《宴瑶池王母蟠桃会》、杨景贤《王祖师三化刘行首》、贾仲明《丘长春三度碧桃花》《吕洞宾桃柳升仙梦》《铁拐李度金童玉女》、谷子敬《吕洞宾三度城南柳》《邯郸道卢生枕中记》、陆进之《韩湘子引度升仙会》、无名氏《瘸李岳诗酒翫江亭》《蓝采和心猿意马》《汉钟离度脱蓝采和》《蟠桃会》《升仙会》。

此外，纪君祥的《陈文图悟道松阴梦》、金文质的《松阴记》、丁埜夫的《望仙亭》可能亦与全真教有关，但因原作已佚，无从定论。

关于元代神仙道化剧与全真教的联系问题，以前发表的文章虽然普遍予以注意，但是一般侧重于探讨这种联系产生的社会和时代原因，而对于联系本身则往往语焉不详。现在本文拟从剧作的人物、情节以及表现出的某些思想观点等三个方面，对这种联系做一初步探讨，不妥之处，敬希指教。

《黄粱梦》等二十六部作品与全真教的联系，首先表现为它们塑造的神仙形象，无论贯穿

* 本文原载《中华戏曲》第一辑，山西人民出版社1986年版，第109-127页。

全剧的主角，还是偶一登场的配角，几乎都和全真教存在一定的关系。当然，这种关系有亲疏远近之分，据此可将他们分为两大类：一类属于全真教的核心成员，另一类虽然未入全真教谱系，却对全真教深为崇奉。

第一类神仙主要有东华帝君、钟离权、吕洞宾、王重阳、马丹阳、丘长春等六人，除东华帝君以外，其余诸人均在不同作品中担任过主要角色。上述六人，东华帝君、钟离权、吕洞宾为传说人物，实际与全真创教无关。但是，一种宗教的发展，仅仅依靠教中实有人物的活动和号召力是远远不够的，它们要想吸引更多的群众、扩大影响，就必然要把那些历史悠久、在群众中影响至深的传说人物拉入自己的教中，这恐怕是世界上任何一种宗教发展的共同特点，如西方基督教把希伯来传说中的各种神话人物奉为偶像就是非常典型的一例。由于“自唐至五代成道之士……独纯阳子吕公显力最大”^①，他在宋朝以后的人民心中已成为他神莫敌的头号神仙，而吕洞宾得道于钟离权，钟离权师事东华帝君，全真教欲求蓬勃发展，很自然地要与这些名重于世的神仙联系起来。所以，创教之前，王重阳即编造出甘河遇钟、吕二仙的神话，创教之后更直接把东华、钟离、洞宾尊为全真教主，他的门人又以他和刘海蟾衔接于洞宾之后，完成全真教五祖之说。全真教的这个道统在元代是得到官方承认的；至元六年正月和至正三年二月，元世祖和元武宗曾分别下诏赐五祖封号。这样，所谓五祖传说的说法就不仅为全真教徒坚信不疑，而且也被世人看作无可怀疑的定论了。

全真教于五祖之外，又有所谓七真，马丹阳、丘长春即是七真中的中坚人物，此外还有谭长真、刘长生、王玉阳、郝太古、孙不二等五人。七真像王重阳一样实有其人，他们是王重阳于金大定年间度脱的七个得力门徒。王重阳死后，马、谭、刘、丘曾先后掌教全真，对全真教的发展做出过突出的贡献。他们被后世门人称为七真，亦接受元廷赐号，因此像五祖一样，为世人所熟知。

第二类神仙包括八仙中除钟、吕以外的其余诸仙，以及西王母、陈抟、庄子、列子等人。确切地说，这些人物也像钟、吕二人一样本来与全真教无关，他们或者是历史上的思想家，或者是前朝的文人，或者是古代的神话人物，他们进入传说的时间也大大早于全真教的产生。但是，由于他们对社会各阶层有着广泛而深入的影响，且与以前的道教、甚至佛教存在瓜葛，承认并崇奉他们就意味着获得无数群众的信仰，这样，他们与全真教发生联系就成为历史的必然。

在这类神仙中，活动最频繁的是八仙。他们或曾次数不等地充当过主要度脱者和被度脱者，或曾以八仙成员的身份偶然抛头露面。八仙名目各剧不尽相同，具体出入如下：

马致远《吕洞宾三醉岳阳楼》

钟离权、吕洞宾、铁拐李、蓝采和，韩湘子、曹国舅、张果老、徐神翁

谷子敬《吕洞宾三度城南柳》

钟离权、吕洞宾、铁拐李、蓝采和，韩湘子、曹国舅、张果老、徐神翁

岳伯川《吕洞宾度铁拐李岳》

钟、吕、李、蓝、韩、曹、张、张四郎

^① 曾慥：《集仙传》。

范子安《陈季卿悟道竹叶舟》

钟、吕、李、蓝、韩、张、徐、何仙姑

观此可知，元剧中较为通行的一组八仙是钟离权、吕洞宾、铁拐李、蓝采和、韩湘子、曹国舅、张果老、徐神翁，而何仙姑，张四郎为偶见。关于八仙与全真教的关系，以前学者一般承认钟、吕，而否定其他诸仙。《八仙考》的作者浦江清先生即说：“八仙的组成与真正的道教关系很浅……全真教应该只尊钟、吕为祖师了，但后来，又容纳另外数仙，而认为别派，此是晚起，显系化于民俗。”这个结论很值得商榷。其实，除张四郎的事迹无从考察外，徐神翁、何仙姑等七人与全真教的联系在元代确实是有迹可循的。他们中的一些人或者被全真教承认为吕洞宾的弟子，或者被接受为吕洞宾的朋友，对此，元中叶全真道士苗善时的《纯阳帝君神化妙通纪》记述甚详。兹分录如下。

《度曹国舅第十七化》

曹国舅本传：丞相曹彬之子，曹皇后之弟，美貌绀发，秀丽敏捷，本性安恬，天资纯善，不喜富贵，酷慕清虚。年十二三岁，三教经书一览精通。自幼出入禁中，上及后妃皆爱敬之。上每与语，惟言清静自然无为治政，上甚喜。尝赐衣黄绹，惟稽首谢而已。一日辞上及后，上问何往，曰：“道人家信意十方，随心四海。”上与后阻当数次，赐鞍马人从，皆不受。上赐一金牌，刻云：“国舅到处，如朕亲行。”遂三五日忽不知所往。惟持笊篱化钱度日。忽到黄河渡，梢工索度（渡）钱，曰：“我道人家没钱。”梢工毁骂，逐下船，遂于衣中取出金牌与梢工准度（渡）钱。舟中人见上字，皆呼万岁，梢工惊惧。有一蓝缕道人坐船中喝叫：“汝既出家，如何倚势惊欺人？”曹恭身稽首曰：“弟子安敢倚势。”“能弃于水中否？”曹随声将金牌掷向深流，众皆惊拜。道人呼曹上岸：“同我去来！”曹诺，遂随道士上岸。同行数里，在一大树下歇，道人间曹曰：“汝曾识洞宾否？”曹曰：“弟子浊夫，何识仙人。”道人叹曰：“吾是也，特来度汝。”曹再拜后同往。授以道妙口诀，修证仙果。

《度何仙姑第十九化》

何仙姑，零陵市道女也。始十三岁，随女伴入山采药茶，俄失伴，独行迷归路，见东峰下一人，修髯绀目，冠高冠；衣绿铉衣，即纯阳帝君也。仙姑仆仆亟拜之，帝君出一桃曰：“汝年幼，好果物，食此尽，他日当飞升，不然止居地中矣。”仙姑仅能食其半，髯者指以归路。仙姑归，自谓止一日，不知已逾月矣。自是不饥无病，洞知人事休咎，后尸解去。

《探徐神翁第三十六化》

海陵徐神翁得道，知人休咎，宾客满门。吕惠卿往谒之，适有道人踞上坐不起，颇以语侵惠卿，惠卿怫然不平曰：“子何人斯？”道人曰：“吾与若同族之胄。”道人布香炉灰于地，画灰作一词曰：“鼎里坎高，壶中天地，满于风月，一吸虚空尘寰里，何人识我，开口问洪濛，云中三弄笛。岳楼楼外，天远霞红，笑骑黄鹤，暂过海陵东。拂袖呵呵归去，鑾和玉佩，风响乔松。君若要知吾踪迹，试与问仙翁。”拍手大笑而去，不知所之。惠卿问徐，徐曰：“即！洞宾也。”惠卿方悟同族之说，追恨莫及。

此外，在《度施肩吾第七十化》中，苗善时注云：“唐亦有肩吾柳真子，如此两铁拐三马

自然。”此处“两铁拐”之中，疑应有一为铁拐李。苗善时虽未说明“两铁拐”与洞宾之关系，但从全书体例看，当或为洞宾所度，或与洞宾有所交往。苗善时所记主要依据“诸经集唐宋史传”，作为一个全真道士，他接受这些经史传闻，并在书中专作《度王祖师一百一化》，这实际上已经承认何、曹、李、徐诸人与王重阳一样，同为洞宾弟子或朋友，因而也就像王重阳一样具有值得崇拜的价值。应该指出，苗善时并非一般的全真教徒，日人小柳司气太的《白云观志》怀疑他即元至大三年和至顺元年两次掌教全真的苗道一，浦江清撰《八仙考》亦从此说。这个说法虽有争议，但从其所撰《太上洞神三元妙本福寿真经》序自称“金栏紫衣玄一高士臣苗善时”的情况来看，可以肯定他必是一个有地位的道士。由此可以推断，他的看法和做法在全真教中是有代表性和普遍性的。其实，使八仙中的一些人与全真教发生联系并非自苗善时始，王重阳的《重阳真人授丹阳二十四诀》说：“徐神翁注，但精神无恼，唾少为，中修行人也。”告诫马丹阳以此为修养之法，这实际上已把徐神翁列为全真教的崇拜偶像。上述可见，曹、何、徐、李四人与全真教的关系，在元代早期确已为全真教所承认，而对徐神翁的承认则更可上溯到金代。

苗善时的《纯阳帝君神化妙通纪》，未见韩、蓝、张三仙事迹，然而这并不证明他们与全真教无关。因为今日所见《通纪》并非全书，苗善时作书序曾说，是书为百二十化，分六户卷，而目前所存者仅百零八化，其中二十六至三十七等十二化已佚，这已佚的十二化中是否有此三仙的材料？一九五二年，山西省文物管理委员会于境内永乐镇发现元代全真教官观——纯阳万寿宫，宫内纯阳殿后门楣上存有《八仙过海图》一幅，画中八仙，除钟、吕、曹、徐、李外，就有韩、蓝、张三人，这组八仙和马致远、谷子敬作品所列的八仙名目完全相合。全真教乐以此图悬于自己的圣宫之中，可见他们对于八仙组合不仅承认，而且是同样崇拜的。纯阳殿壁画只有《吕洞宾度柳精图》可能曾经清人复制，其余诸图均绘于元至正十八年以前，这一点有当时的绘画题记为证。考虑到从全真教承认到绘入图中必有一段相当长的过程，可以断定，八仙组合及其与全真教发生联系绝非“晚起”，而是在元代已有相当久远的历史了。很显然，元代神仙道化剧所写八仙为全真教崇拜之神，当属无疑。

西王母是元代神仙道化剧中又一比较活跃的形象，以她为主角的戏有钟嗣成的《宴瑶池王母蟠桃会》和无名氏的《蟠桃会》，她在贾仲明的《铁拐李度金童玉女》中亦曾出场。西王母即“九灵太妙龟山金母”，古代神话说她是东华帝君夫人，王重阳则把她看作东华帝君的师长，其《满庭芳》词说：“汝奉全真，继分五祖，略将宗派称扬。老君金口，亲付与西母，圣母赐，东华降，钟离承当。传玄理，富春刘相，吕祖悟黄梁。登仙弘誓愿，行缘甘水，复度重阳。”此外，全真教还有吕洞宾“昔谒金母于龟台”^①的传说。西王母既与东华帝君和吕洞宾有此瓜葛，她受到全真教的推崇就是自然的了。我们看到，以前在神话传说中虽然颇有影响而在道教中并不十分显赫的西王母，在纯阳万寿宫的《朝元图》中，已经跃居到仅次于三清而与诸帝君并列的位置。可见，西王母受到全真教的崇拜是非同一般的。

表现陈抟的作品有马致远的《泰华山陈抟高卧》一部。按照全真教的传说，陈抟也是吕洞宾的弟子。《通纪》第九化记云：吕洞宾隐华山时，曾“点化陈希夷先生与燕国相刘玄英即海

^① 袁从义：《有唐吕六人祠堂记》。

蟾帝君也，皆师事之”。陈抟在全真教中的地位虽未像东华及钟、吕那样享有教祖之荣，然所受推崇实已备至。教祖王重阳不仅于诗词中对他倍加赞美，而且在经典性的《金关玉锁诀》中把“陈希夷大睡之法”与“钟离背剑之法”“吕翁钓鱼之法”相提并论，同视为长生途径，七真之首马丹阳，所为劝化诗文，“无非发挥玄奥冥合于希夷之趣者”，而丹阳的隔代传人毛尊师甚至编造出陈抟“授以密语”的神话。可见，全真教对陈抟实际是以师礼相待的。

庄子是李寿卿《鼓盆歌庄子叹骷髅》和史樟《破莺燕蜂蝶庄周梦》中的主要角色，列子则出现于范子安的《竹叶舟》。庄、列二人与道教的关系由来久远，他们的书早在南北朝时期即已被道教奉为经典。在全真教中，他们又获得了新的身份：大约在金末元初，全真教首倡“玄元十子”之说，将庄、列归入其中。《金莲正宗仙源像赞》中就有赵孟頫的玄元十子像；纯阳万寿宫《朝元图》亦列入此十子，且给他们以略下三清、帝君的显耀地位。这表明，庄、列二人与全真教的联系是相当密切的。

至此我们可以这样说，虽然两类神仙和全真教的关系有所区别，但是，他们都是全真教崇拜的偶像却是一个不容怀疑的事实。

二

仅就目前可见的作品来看，接近半数剧作的故事，是根据全真教的一个传说或者拼凑几个传说构置而成，神仙身世及性格亦主要接受全真教的说法。其他作品虽然未必有全真教传说为凭依，但是它们所采取的基本情节形式却显系套用全真教传说的模式。这些作品包括三个系统，第一个系统是敷演吕洞宾事迹的《黄粱梦》《岳阳楼》《城南柳》《升仙梦》等四剧。

《黄粱梦》杂剧写吕洞宾开始醉心功名，后经钟离权梦境点化，终于悟道成仙的过程。这个故事，唐沈既济的传奇《枕中记》曾经写过。但此传奇所写人物，入梦者为卢生，点化者是吕翁，全无钟、吕二人之名。入宋以后，虽已有人将吕洞宾纂入故事，但他所替代者乃点化者吕翁，非入梦者卢生，且故事中仍不见钟离权其人。发展到全真教的传说，黄粱梦故事已成为记录吕洞宾成仙过程的道行录。王重阳《满庭芳》词有“吕祖悟黄粱”之说，马丹阳具体化为：“吕公大悟黄粱梦，舍弃华轩，返本还源，出自钟离作大仙。”以后到了苗善时的《通纪》，“黄粱梦觉”已成为一个完整详细的故事：

唐宪宗元和五年，时年二十一岁，赴长安应举，寄居旅馆。一日有一羽士，状貌奇古，美髯环目，鹤氅长裙，丰采不凡，直诣馆中。揖坐话间，诱化帝君入道。帝君曰：“待某受一官爵，光显祖上门风，然后随师未晚。”羽士笑求一斋。帝君命仆造饭，觉身倦欲睡，羽士于袖中取一枕与帝君曰：“此如意枕，若枕此，从尔平日所好。”即应就枕卧。方睡，忽一使者至，言状元吕某受诰。始自州县官，次擢朝署，由是吕谏翰苑秘阁及诸清要无不备历，或黜或陞。前后两娶富贵家女，子孙振振，簪笏盈门，如此几四十年，最后独相十年，权势薰炙。忽被重罪，籍没家产，分散妻孥，流于岭表，孑然穷弱憔悴，立马风雪中。方此嗟叹，恍然梦觉。羽士在旁笑曰：“黄粱犹未熟，一梦到华胥。”帝君惊问：“君知我梦耶？”羽士曰：“子适来一梦，万态荣悴多端，五十年间一俄顷耳。得不足喜，丧不足忧，且有大觉后知此大梦，人间世百年亦一大梦耳。”帝君豁然悟曰：“纵簪笏极

品，金玉满堂，以此推之，亦造物戏弄，何足恋哉！”遂作礼再拜曰：“先生非凡也，愿加点化愚蒙。”……帝君谢曰：“师孰耳？”羽士曰：“吾钟离其姓，权名也，云房其字也……”

这则故事，从人物姓名到情节梗概都与《黄粱梦》杂剧大致相同，无疑是马致远创作时的主要依据。

《岳阳楼》《城南柳》《升仙梦》三剧的情节并不相同，受度脱者的名字亦互异，然而却都是写吕洞宾度脱柳树精的故事，因此可以看作同一题材的作品。

以前人们一般认为，《岳阳楼》等剧所写故事系沿袭宋叶梦得《岩下放言》关于吕洞宾与老松精的记载，其实这是错误的。《岩下放言》但云：“说者云寺有一大古松，吕至时无能知者，有老人自松颠徐下致恭。”其中只言老松与洞宾相见情形，未及度脱之事，显然与三剧情节不符，因此不能视为三剧本事。实际上，直接为三剧取材的，是全真教关于吕洞宾度脱老松精郭上灶的传说。《通纪》记述这则传说如下。

《度老松精第十二化》

岳州巴陵县白鹤山下两池潜巨蟒，池上一老树枝千悉槁，蔓草翳焉，帝君过之，有人自树杪降而拜曰：“我，松之精也，幸见先生，愿求济度。”帝君曰：“汝，妖魅也，奚可语汝道！乎日亦有阴德否？”曰：“池中两蟒屡害人，弟子每化为人立水次，劝人远避，救活数百人。”蟒出，化为剑，镞之沉于泉。帝君诗曰：“独自行来独自坐，世上人人不识我，惟有南山老树精，分明知道神仙过。”

《再度郭仙第十三化》

郭上灶乃老树精后身。一日，帝君诡为丐者，垢面鹑衣，疮痍淋漓，日往来啜茶，不偿一金。求茶者掩鼻皆去，自是经月不售，郭无愠色，益取佳茗待之。帝君曰：“子可教也，吾吕公耳。子前生乃老树精，还记之否？”郭恍然若梦觉也，曰：“幸见。先生，可教弟子学道。”帝君曰：“子欲学道，不惧生死，宜受一剑。”郭唯唯。帝君引剑向其首，郭大呼，帝君俄不见。郭怏怏，自是遍游云水，一日忽遇帝君，遂得道。

此化之后，苗善时诗云：“树灵前已积阴功，得报人身隐世中，一剑尘缘今世了，数年法语宿生通。”明确肯定郭即是老松精转托的人身。这则传说记述郭由树变人再成仙的过程，与三剧中吕洞宾度脱柳树精的基本步骤完全吻合，显然是三剧情节的主要原型。其实这种沿袭关系在作品中也是有迹可寻的，《岳阳楼》第二折（梁州第七）曲云：“正江楼茶罢人初散，你这郭上灶吃人讚。”清楚地告诉人们，作品中的郭马儿，即是全真教传说中的郭上灶。

应该指出，《岳阳楼》等剧采纳的全真教传说并非只此二则，它们的有些细节也明显地带有些拼凑其他全真教传说的痕迹。如《岳阳楼》《城南柳》二剧第一折所写洞宾卖墨一事，系由《通纪·武昌货墨第六十八化》转化而来，《岳阳楼》第二折郭马儿妻贺腊梅喝洞宾残茶，则是原封照搬《通纪·石肆求茶第十一化》的情节。可见，《岳阳楼》诸剧的故事确实是以全真教传说为基础的。

第二个系统是表现马丹阳事迹的作品，有《任风子》一部。《任风子》写马丹阳度脱屠户任风子的故事。任风子之名不见于元代传说，此剧是根据马丹阳度脱屠者刘清事经过加工改造而成。马丹阳度刘清事在《甘水仙源录·全真第二代丹阳抱一无为真人马宗师道行碑》《历世

真仙体道通鉴续编》马钰条、《金莲正宗记·丹阳马真人传》中均有记载，其中以《金莲正宗记》记录最详：

先生谓同志曰：“昨梦二人皆衣皂褐，内一人素补两肩，泣告予曰：‘我辈十万人，性命在公所主。’言讫奔入南巷。我逐之，见之屠者刘清，顾壁上有颂云：‘我辈己亥十万人，大半已经辛巳杀。此门若是不慈悲，世世轴头常厮抹。’梦觉闻屠豕之声，披衣视之，见缚二猪，其一两肩斑白，方悟梦中之人，己亥猪也，辛巳乃刘公所生之岁也。乃书颂于壁间。屠者心大刚切，未能诱化……即还乡里，复见屠者刘清，教之曰：‘曩日壁间之颂，不觉流年二十换矣；以日计之，日宰三猪，十万之数亦已足矣。况公寿八十有三，族大家豪，理当止杀。’”公方省悟，遂择日设斋，持砧器于郭门外焚之。

不容否认，这段记述在细节上与《任风子》有很大出入，但如若舍去这些细节，它们的情节主干还是颇为相似的，因此，我认为《任风子》取材于这则传说的可能性是很大的。

关于马丹阳的身世，《任风子》第一折曾作大段介绍，这段介绍亦全袭全真教的说法，如丹阳自称：“贫道祖居宁海，莱阳人也，俗姓马，名从义，乃伏波将军马援之后。钱财过万倍之余，田宅有半州之盛……身挂一瓢，顶分三髻。”即是分别转录自《金莲正宗记》和《历世真仙体道通鉴续编》中马丹阳的传记。总之，《任风子》从全真教传说中汲取的素材是大量的。

第三个系统是描写陈抟事迹的作品，有马致远的《陈抟高卧》。这部作品所写故事与《宋史》及两宋笔记中的有关记载颇为近似。但值得注意的是，它在表现陈抟蔑视功名、不仕王侯的同时，相对突出了他高卧不起、憨睡自得的人生情趣，并且把这种人生情趣表现为“专心修真”的具体内容，这样，就与全真教对陈抟的看法发生了联系。当然，关于陈抟喜睡的说法不是全真教的首创，宋代刘斧《青琐高议》卷八《希夷先生传》中已有“一睡动经岁月”的记载，《宋史》卷四百五十七陈抟本传亦云：“每寝处，多百余日不起。”然而在这些文献中，陈抟的贪睡并未与全真养性相联系，而真正把二者沟通起来的，还是全真教祖王重阳，这一点前面已经提过，此处不再赘言，可见，《陈抟高卧》杂剧对陈抟性格及情节的处理是接受了全真教观点的。

此外，《铁拐李》《庄周梦》《竹叶舟》《金安寿》《刘行首》《翫江亭》《蓝采和》诸剧虽因材料缺乏，至今还未在全真教传说中发现本事，但是，它们在情节形式上受到全真教的影响还是非常明显的。和《黄粱梦》《岳阳楼》等剧一样，这些作品的情节都是写：某人起初贪恋红尘，经神仙再三点化及示以险恶“镜头”，终于彻悟人生，翻然归道成仙。这种情节形式显系套用全真教度化传说的模式，如王重阳受度于钟、吕传说：“正隆己卯，忽遇至人于甘河，以为可教，密付口诀，又饮以神水，自是尽断诸缘，同尘万有。”^①王重阳度化马丹阳和《通纪》所记多则度脱故事，其基本情节形式就与上述诸剧完全相同。

三

现存作品表述的某些思想观点，明显是从全真教那里借用来的，这一点我们只要稍加比较

^① 刘祖谦：《重阳仙迹记》。

即可看出。首先，它们表现了全真教的宇宙观。我们看到，所有作品都极力贬低事物的相对稳定性，用光阴流转、瞬息万变的观点把事物运动强调到绝对化的程度，从而普遍提出人生短暂，万物无常的命题，如史樟的《庄周梦》说：“今日是个青春年小子，明日做了白发老仙翁，岂不闻百年随手过，万事转头空。”范子安的《竹叶舟》：“叹光阴似掷梭，想人生能几何，急回首百年已过，对青铜两鬓皤皤。”这种观点明显承袭于全真教的宇宙观。王重阳诗云：“世上枉铺千载事，百年恰似转头时。”^①这个表述和上述二剧的说法，不仅基本思路完全吻合，而且具体措辞亦如出一辙。可见，剧中人生短暂、万物无常的观点不过是全真教宇宙观的戏剧版而已。

其次，它们表现了全真教的人生观。全真教的人生观可以概括为三个方面，第一是提倡躲是非、忘宠辱。王重阳曾反复告诫门徒：“擘开真道眼，跳出是非门。”^②并且把严禁“说是谈非”定为全真清规之一。全真教的这一观点在作品中得到普遍反映，如贾仲明的《升仙梦》说：“这先生大叫高呼，你劝修行省气力，访蓬莱阆苑，寻真采药，容易躲人间是非。”其他作品，亦屡有“拜辞了人我是非乡”^③“再不听红尘中是非闹”^④“争如我无辱无荣将道德学”^⑤一类的表述。第二是提倡“忍耻含垢。”《重阳真人金关玉锁诀》说：“第一先须持戒清静，忍辱慈悲。”丘长春以佛教的因果报应为此张本：“凡人无故遭人欺罔困辱或至杀害，莫非还宿债也。”^⑥全真教的这个观点给马致远的《任风子》留下相当明显的痕迹，《任风子》第四折写任风子遇到贼人的抢劫，贼人要财，他给财；要猿，他给猿；要马，他给马，要道袍，他给道袍，最后贼人向他索命，他虽然偶一闪现“我敢显躁暴，我敢揩住你那头梢，我敢烂膻膻打碎你脑，我敢各支支拗断你腰”的念头，但是马上想到“师父道且忍着”，于是心地坦然地决定“咬着牙又吃你这杀人刀”，形象具外地演绎了全真教“忍耻含垢”的人生哲学。第三是提倡俯懒无为。王重阳《詠慵》诗云：“自哂踈慵号可勤，梦中因笔记良因。与人还礼宁开口，见饭怀饥不动唇。纸袄麻衣长盖体，蓬头垢面永全真。一眠数载方回转，尤恐劳劳暗损神。”^⑦全真教这个提倡以史樟的《庄周梦》表现得最为突出，其第一折说：“说起俺道门中，不与你世俗同，你爱的是雪月风花，我爱的是惰懒偎慵。”这个表述和王重阳诗的口吻是形神兼似的。

第三，这些作品还表现了全真教的一些禁条戒律。最突出的是酒色财气四戒。全真教把酒色财气看做情欲的物化形态，他们主张除情去欲、养性长生，自然对酒色财气深恶痛绝。王重阳自创教伊始就大量赋诗，反复吟咏酒色财气的危害，并且将此四戒纳入全真经典和教规之中。《金关玉锁诀》开章即说：“休贪恋酒色财气，此者便是修行之法。”《教主重阳帝君责罚榜》明确规定：“酒色财气食荤，但犯一者罚出。”全真教这一禁律深深地渗入作品的内容之中，我们看到，戒除酒色财气成为每部作品必不可少的话题之一，个别作品甚至直接以对酒色

① 王重阳：《重阳全真集》。

② 同上。

③ 岳伯川：《铁拐李》。

④ 马致远：《任风子》。

⑤ 范子安：《竹叶舟》。

⑥ 引自尹志平：《北游语录》。

⑦ 王重阳：《重阳全真集》。

财气或者其中之一的戒除过程作为情节的基本线索，可见这一全真戒律给予作品的影响之深。全真教主张戒除酒色财气，同时亦要求抛妻弃子。王重阳以为，“妻女千斤铁，儿孙万秤铜”^①，是修道成仙的累赘。后来的全真师进而发挥，鼓吹“妻妾儿孙如同棲之宿鸟”，主张“断弦不续，泼水难收”，夫妻“如陌路之人”^②。这一戒条在作品中也得到一定的表现。很多作品都设有神仙劝断、甚至强力拆散夫妻父子关系的情节，如《任风子》第三折，当妻子规劝任风子弃道还俗的时候，任风子受马丹阳的启迪，唱道：“玉天仙妻儿你是你，将来魔合罗孩儿知他谁是谁。”矢口否认夫妻父子之间的血缘关系，并且休妻摔子，非常典型地反映出全真教这一禁律的精神实质。

此外，《竹叶舟》等作品还表述了全真教的修持方法，如说：“只要养的这精神似水，炼的这骨髓如酥，常日把那心猿意马牢拴住，一任教陵移谷变，石烂的这松枯。”即深得全真教修持方法的真髓。

综上所述，元代神仙道化剧中的神仙形象几乎全部是全真教崇拜的偶像，它们的情节也多可在全真教的传说中找到根据，而它们表现出的某些思想观点，则明显地印有全真教的思想痕迹，这表明，这些作品与全真教的联系确实是相当密切的。当然，承认作品与全真教的联系，并不能证明它们纯是全真教的传道工具，实际上，我们只要从形象分析入手，认真考察作品的实际状况，就会发现，绝大多数剧作与现实的联系是更为紧密的。

① 王重阳：《重阳全真集》。

② 《全真清规》。

元前期曲坛与全真教*

候光复**

元朝前期，文坛上曾经出现过这样一种现象，即元曲领域与当时盛行的全真教发生密切的联系。这种联系一方面表现为曲家与全真师之间存在着实际的来往和相当深厚的交谊，例如著名散曲家元好问、王恽等人就都曾与数位全真道士结交，彼此诗文互赠，义理共磋，情谊堪称笃厚。另据《甘水仙源录》以及其他一些材料显示，元好问、商挺、徐琰、姚燧、杜仁杰、王恽诸曲家都曾为全真师或者全真道院撰写过墓铭碑记，元好问一人所作竟达数十篇之多。这其中当然不免有应酬之作，但既需应酬，总应有些不得推却的“交情”吧。而且，这种过往和交谊是非常普遍的，在元前期大多数曲家身上几乎都有程度不同的体现，即使像刘因这样以儒家道统自任、明确排斥庄老的理学家，亦不能全然免掉与全真教的瓜葛，这一点，有他的《九月晦日过镇州宿赵征士皇极道庵》《赠司马道士》诸诗为证。

另一方面，元曲创作与全真教的联系更其明显，这无论在散曲，还是在戏曲，都无不如此。散曲中，我们可以看到相当数量直接涉及全真教的作品，如邓玉宾的套曲（南吕·一枝花）云：“俺只待学圣人问礼于老聃，遇钟离度脱淮南，就虚无养个真恬淡，一任我春花秋月，暮四朝三，蜂衙蚁阵，虎窟龙潭，闹纷纷的尽入包涵，只是这个舞东风的宽袖蓝衫。两轮日月是俺这长明朗不灭的灯龕，万里山川是俺这无尽藏长生药篮，一合乾坤是俺这养全真的无漏仙庵……”这里不仅提到全真教所谓五祖之一的钟离权，而且还明确标出了全真教“养全真”的根本纲领。此外如王伯成套曲（般涉调·哨遍）《赠长春宫雪庵学士》、冯子振小令（正宫·鹦鹉曲）《洞庭钓客》《南城赠丹砂道伴》、张养浩小令（双调·沉醉东风）《寄阅世道人侯和卿》等等，亦都与全真教有所关联，至于那种虽未明言全真教，但是思想情趣却明显受到全真教的影响的作品就更是多不胜举了。有这类作品的曲家范围相当广泛，如元好问、杜仁杰、刘

* 本文原载《文学遗产》1988年第5期，第85-93页。

** 候光复（1953-）。1981年毕业于北京师范大学中文系，1984年获该校文学硕士学位，现为中国社会科学院文学研究所助理研究员。发表过《关于乔吉的几个问题》等论文。

因、卢挚、王恽、关汉卿、庾天锡、马致远、王实甫、邓玉宾、王伯成、冯子振、张养浩……甚至可以说，几乎每一曲家的散曲中，都可以挑出一首半首这样的作品来。除此之外，在《道藏》所收的《自然集》中，还有一些出自道士之手、旨在宣扬宗教教义的曲子，从其中“唱道习五祖无为”“休言道尧舜和桀纣，则不如郝王孙谭马丘刘”的曲辞看，作者为全真道士无疑，这表明全真教对曲坛的影响，不仅是思想渗透，同时并有直接的介入。

戏曲中，最能表现这种联系的当首推于当时影响颇大的神仙道化剧。这类剧作当时究竟出现过多少，今天已不可知，仅目前有目可查的尚有马致远《开坛阐教黄粱梦》《吕洞宾三醉岳阳楼》《泰华山陈抟高卧》《王祖师三度马丹阳》《马丹阳三度任风子》、郑廷玉《风月七真堂》、李寿卿《鼓盆歌庄子叹骷髅》、纪君祥《韩湘子三度韩退之》、史樟《破莺燕蜂蝶庄周梦》、岳伯川《吕洞宾度铁拐李岳》、赵明道《韩湘子三赴牡丹亭》、赵文敬《张果老度脱哑观音》等十余种，这个数量在现存元前期杂剧之目中，是除了爱情剧以外，其他任何题材的作品所未能达到的。就思想内容而言，这些作品虽然普遍程度不同地具有揭露现实、否定现实的思想倾向，但是，全真教的渗透痕迹同样非常明显。这从以下三点可以看出：（1）戏中所出现的神仙形象，无论是贯穿全剧的主角，还是偶一登场的配角，几乎全部与全真教存在一定的关系：或者是全真教的祖师和真人，如东华帝君、钟离权、吕洞宾、王重阳、马丹阳等人；或者虽未入全真教谱系，却深受全真教崇奉，如庄子、陈抟，以及八仙中除钟、吕以外的其余诸仙。（2）作品的情节太多系根据全真教的一个传说或者拼凑几个传说构置而成，像《黄粱梦》《岳阳楼》《任风子》诸剧，就是直接渊源于《纯阳帝君神化妙通纪》和《金莲正宗记》等著名全真教典的记载。（3）这些作品还大量表现了全真教的某些思想观念和教规教律，如弥漫于几乎每一剧作的“百年随手过，万事转头空”（史樟《庄周梦》）的宇宙观，“躲人间是非，”忍无端耻辱，喜“惰懒偎慵”（同上）的人生观，以及戒除酒色财气等清规戒律，就都与全真教经典中的表述毫无二致，上述两个方面的情况，大致反映了元前期曲坛与全真教联系的基本面貌。

应该指出，元朝前期曾经出现过各种各样的文学现象，在众多的文学现象中，曲坛与全真教的联系不能不说是最重要的现象之一，这一点自明初以至今天，始终为人们所承认。对于这种现象形成的原因，或者更具体地说，对于构成曲坛与全真教联系的契机，学术界一直深感兴趣。尤其是近年以来，经过很多人的努力，使问题的探讨逐步趋向深入。但是，以往的观点，一般总是过分注意于金末元初黑暗的社会现实在文人中造就的消极厌世的思想情绪，有的同志甚至仅仅用这种情绪来解释曲坛与全真教联系的原因，这显然是不能令人满意的，因为消极厌世的思想情绪固然可以激发人们对方外的兴趣，但是，当时的宗教并非全真教一端，人们完全可以作出各种选择，而不必非全真教莫属。可为什么在事实上，却是没有任何一个宗教象全真教那样博得曲家们的喜爱？这其中的缘由，显然不是消极厌世情绪所能解释清楚的。我们认为，元前期曲坛与全真教的联系是由多种因素作用而成的，文人中的厌世情绪只是原因之一，而非根本原因，它的作用仅限于为这种联系的建立提供一种可能性，而根本的原因则在于全真教自身具备了某些足以被曲家接受甚至喜爱的素质，或者说，在曲家与全真教之间存在着一定的相通之处。下面本文就从这个角度略谈几点意见。

二

在一些人的心目中，元代曲家往往是与浪子、隐士一类称号连在一起的，这其实是一种偏见。虽然从表面看来，这个时期的文人确乎有些不合规范的地方，但是无论如何，他们的思想体系仍然属于“儒家者流”。譬如关汉卿自称“是个普天下郎君领袖，盖世界浪子班头”，可看他那震撼剧坛的《窦娥冤》，所坚持的分明是儒家的伦理观念。马致远素以慕隐乐道著称，当时即有“万花丛里马神仙”的雅号，而他通过《荐福碑》倾诉出来的，仍然是失意儒生的愤怒。关、马在当时堪称是“浪子”与“隐士”的魁首，他们尚且如此，其他人更当不在话下了。

作为儒家思想哺育出来的古代文人，对于观念信仰向来是不苟同的，这个传统自先秦滥觞以来，便以不可抵御的力量一以贯之地延续下来。虽然在唐宋以后，一般文人对释、道二教的态度渐趋缓和，但是，根深蒂固的门户之见和排他性依然存在。金朝末年，文坛元老李之纯素喜禅宗，“南渡后，文学多杂禅语葛藤……又多为浮屠作碑记传赞”，尽管他平日奖掖后进，门生众多，有文坛盟主之望，却仍不免时时遭人抵排物议，甚至“有欲上章劾之者”（刘祁《归潜志》卷十）。另一名公赵闲闲，“本喜佛学，然方之屏山（李之纯），颇畏士论，又欲得扶教传道之名，晚年自择其文，凡主张佛、老二家者皆削去”（同上卷九）。可见，直至此时，文人中排斥“异教”的倾向仍是相当强烈的。然而，何以就在同时以及稍后，文人们却普遍对作为“异教”的全真教发生了浓厚的兴趣？难道他们的信仰发生了变化？当然不是。真正的原因倒是全真教在向文人们的观念靠拢，是它的思想体系中具有明显的儒家化的倾向。

全真教是金朝初年在北方地区兴起的一个新的道教派别，这个教派自诞生之日起就与儒家思想发生深刻的联系。教祖王重阳本是“弱冠修进士业，系京兆学籍，善于属文，才思敏捷”的文人（李道谦《七真年谱》），这种身份，使他于创教伊始便自觉在文人中发展组织。金大定七年他传道山东，首收马丹阳、谭处端、刘处玄、丘处机、王处一、郝大通、孙不二等七真，即大多为通经达史，喜文善赋的读书之人，此时实际已奠定了全真教以文人为骨干的基本性质。金末元初，伴随着政权更迭的巨变与恐怖，社会上掀起一股空前的宗教热潮，此时，“幼业儒，长而遭时艰，求所以托焉而逃者”（姚燧《太华真隐褚君传》）“士之欲脱尘网者”（王恽《真常观记》）“新附士大夫之流寓于燕者”（王鹗《玄门掌教大宗师真常真人道行碑》）以及视“天下事无可为，思得毁裂冠冕，投窜山海，以高蹇自便者”（元好问《孙伯英墓铭》），纷纷“窜名”全真，至此，全真教文人化的性质达到了创教以来的最高点。

作为一个以文人为骨干的宗教，自觉地与儒家思想相接近，乃是情理中的事情。创教之初，教祖王重阳便“欲援儒、释为辅，佐使其教不孤立”（王昶《全真主教碑跋》），每度徒众，往往“劝人诵《般若心经》《道德清静经》及《孝经》，云可以修证”（金源璠《终南山神仙重阳真人全真教祖碑》）；七真之一丘处机“于道经无所不读，儒书梵典亦历历上口”（陈时可《长春真人本行碑》），晚年赴元太祖成吉思汗的西域之召，每应顾问，或劝以“敬天爱民”，或对以“人罪莫大于不孝，不孝则不顺乎天”，建言进策不离儒家的观念体系（《元史·释老传》）；直至元朝初年，他的弟子李志常继掌教坛，仍然是把“易、诗、书、道德、孝经”

作为劝导帝王、教谕徒众的经典（王鹗《玄门掌教大宗师真常真人道行碑》），与他同时的一些全真大师亦普遍“能以服膺儒教为业，发源语、孟，渐于伊洛之学，方且探三圣书而问津焉”（元好问《皇极道院铭》）。王、丘、李三人分别代表着全真建教近百年来的三个阶段，可知直到元朝中叶以前，全真教始终是以援引儒学，“不独居一教”为原则的。

全真教的儒家化倾向并不限于个别全真大师的言论与行动，而是已经渗透到它的思想体系——道德性命之学中间了。王重阳曾经说过：“禅僧达性而不明命，儒人谈命而不言性，余今兼而修之，故号全真。”（祥迈《至元辩伪录》）这段话虽然并不准确，儒人不是不言性，相反，自孟子至宋儒，谈性的兴趣一直是很浓的，但是，它却明确地告诉人们，全真教的道德性命之学是吸收了儒家的某些思想元素构筑而成的。而如果我们继续向具体内容深入一步，就会发现，这个思想核心与儒家学说的联系较之王重阳表白的还要深刻得多，这一点，我们只需稍加比较即可一目了然。例如：关于性、命、道的关系，儒家认为：“天命之谓性，率性之谓道。”（《中庸》）“在天曰命，在人曰性，循性曰道。”（《二程全书》）全真教说：“性命本宗，元无得失，巍不可测，妙不可言，乃为之道。”（《重阳真人授丹阳二十四诀》）“道者，了达性命也。”（《金关玉锁诀》）关于性的属性，儒家认为性是人的本源，“天性在人，正犹水性之在冰，凝释虽异，为物一也”，而且“无所谓生灭也”（张载《正蒙》）。全真教说：“经云：‘大道无形，生育天地；大道无名，长养万物。’从真性所生为人者，亦复如是。”（《金关玉锁诀》）“死者，物之形也，万物至其深秋则形死，其根不死也；万形至其百年则身死，其性不死也……根者，性也；性者，根也；神者，性也；性者，神也。”（刘处玄《至真语录》）关于人性的同异，儒家认为：“性相近，习相远。”（《孟子》）全真教说：“道性人人具足，奚分长幼乎。”（《甘水仙源录·栖云真人王真师道行碑》）关于心性与情欲的关系，儒家认为：“此心本来虚灵，万理具备，事事物物皆所当知，人人多是气质偏了，又为物欲所蔽，故昏而不能尽知。”（朱熹《朱子语类》）全真教说：“心生则性灭，心灭则性生。”（《金关玉锁诀》）这里所谓“心”，即是王重阳劝人休起的“利名心”“情欲心”。上述比较可见，全真教在其道德性命之学的一些关键问题上，几乎都从儒家学说多有所借鉴。

当然，全真教既为崇奉老庄学说的道教，他们的思想体系也就必然具有道家的学说特点，例如在性的内涵问题上，他们按照老庄的本旨，把它的内涵规定为“清净”“澄湛”。这种规定显然与儒家的观点相左。儒家，尤其是宋儒始终坚持“性即理也”（《二程全书》），而理的内容则是忠孝节义等儒家的伦理道德观念。对于这个矛盾，全真教没有听之任之，而是在修性问题上给以解决。他们认为修性之法有二：一为除情去欲，识心见性，即所谓“频频洗涤分圆相，细细磨揩现本初”（《重阳全真集》）；二为“勤行善”以养性，“行善”实际就是行孔孟之道。《重阳真人授丹阳二十四诀》说：“凡是出家，绝名弃利，忘情去欲，则心虚，心虚则气住，气住则神清，神清则德合道生矣。孔子曰：仁义礼智信。若修行之人，仁者不弃，义者不污，礼者不自高，智者不争，信者不妄言……”经过全真家们如此处理，他们与儒家的矛盾也就基本消失了。

全真教的这种儒家化倾向，为它与世俗文人建立联系创造了必要的条件，包括曲家在内的众多元前期文人所以会与全真师相交往来，在相当大的程度上就是因为意识到彼此间在观念上的这种接近，这一点，从一些曲家、文人作的全真碑志中可以明显看出。这些碑志或隐或显地

表明，作为“儒家者流”，他们本应奉行“道不同不相为谋”的原则，而所以又写下了这些墓志，很重要的原因之一，就是这些全真师有着某些儒家的素质。所以，在这些文章中我们常常可以看到这样的说法和评价：某师“幼业儒”，某祖为“子思达磨之徒欤”（金源璠《终南山神仙重阳真人全真教祖碑》），“其逊让似儒”（辛敬之《陕州灵虚观记》）。“外朴而内敏，质直而尚义，似夫墨名而儒实者”（王恽《秋涧集·卫州紫极宫碑》），“老名而儒行”（陈楚望《清虚大师把君道行录》）。张养浩的散曲则更直截了当地肯定他们“一心敬奉三教”的思想特性（《寄阅世道人侯和卿》）。这种情况在马致远等人的神仙道化剧中亦有分明的显现。这些作品中的全真教祖师或者神仙，虽然名义上都是仙界天国的公民，但是仔细观察就会发现，他们一般都或多或少地带有某些文人儒者的气质，这一特点早已得到很多研究者的一致肯定。尽管我们不能排除这些神仙形象的性格中蕴含着某些作者本人的思想情趣，但是，其中所体现的全真教实际存在的儒化倾向及其作者对此的理解和肯定，恐怕也是无论如何不能否认的。上述表明，全真教作为一种儒化宗教的性质已经被当时的广大文人所承认，而且在事实上，甚至已经成为彼此间建立联系的重要纽带。明确了这一点，我们就不难理解为什么当今金末元初，文人们普遍滋生出厌世情绪的时候，不是倒向别的什么宗教，而是几乎全部靠向全真教一边的道理了。

三

《论语》有云：“子不语怪力乱神。”作为孔夫子的门徒，元前期曲家当然不会相信荒诞不经之说、飞升神仙之术。元好问的《后饮酒五首》诗云：“金丹换凡骨，诞幻苦无实。”“为言学仙好，人间竟何为。一笑顾客言，神仙非所期。”的确表示出对丹鼎求仙邪说的嘲讽和蔑视。这种看法在元前期曲家中实为通论，即使是马致远等神仙道化剧作者亦不能例外。虽然他们的作品写了成仙长生，但他们实际上并不相信生命的永恒，作为明证，就是他们笔下的成仙人物，要么原本就是贬谪人间的神，要么早有仙根仙气，唯独没有一个凡胎凡种的普通人。马致远的《任风子》曾直言不讳地说：“俺这神仙则许神仙做，你那凡夫则寻凡夫去。”这实际上已经表明，所谓生命永恒，成仙入圣，对于包括作者本人在内的普通人，只是一棵不结果实的树。元前期曲家的这种思想基础，决定着他们对于方外的兴趣，只能是为排遣胸中的郁闷而去寻求某种精神的慰藉，或者是在优游闲适的世外消磨痛苦无聊的岁月，而绝不会醉心于虚无缥缈的神仙世界。恰恰在这一点上，全真教再次适应了文人们的这种主观状态。

有人说，中国古代没有宗教，只有迷信，从某种意义上说，这话是有一定道理的。尤其是传统道教，虽然挂着老庄思想的招牌，而实际干的，却是一面经管醮祭烧炼的巫术，一面以长生久视、成仙入圣自欺，且以惑众。作为道教的一个分支，全真教虽然也讲成仙长生，但是由于受到性命双修，且尤重修性的思想体系的限定，他们所谓的长生以及具体的修持方法，都与传统道教有着明显的区别。《重阳真人授丹阳二十四诀》说：“丹阳又问：‘何者名为长生不死？’祖师答曰：‘是这真性不乱，万缘不挂、不去不来，此是长生不死也。’”《重阳立教十五论》亦说：“离凡世者，非身离也，言心地也。身如藕根，心似莲花，根在泥而花在虚空矣。得道之人身在凡而心在圣境矣。今之人欲求不死而离凡世者，大愚不达道理也。”可见，全真教的所谓长生，只是真性不灭，而非生命不死。正因为此，我们看到，《甘水仙源录》所记数

十位全真大师，几乎没有一人讳言过身死。

既然全真教认为长生不死就是保持真性不灭，那么，所谓修仙之术实际也就是“修心养性”的功夫了。关于这种功夫，《重阳立教十五论》说：“凡论心之道，若常湛然，其心不动，昏昏默默，不见万物，冥冥杳杳，不内不外，无丝毫念想，此是定心，不可降也。若随境生人，颠颠倒倒，寻头觅尾，此名乱心，速当剪除，不可纵放，败坏道德，损失性命。”元初全真师王志谨的《盘山语录》亦说：“心上有情，性上有尘，情尘搬弄，生死不停，欲求解脱，随遇即遣，遣之又遣，以至丝毫不存，本源清净，不逐声，不逐色，随外自在，虚静潇洒，天长地久，自明真宰。”此外，《全真清规·钵室赋》尚有“努力养得气神一定，自然性命双全”的说法。以上三说的具体表述虽有不同，却都是把除情去欲，息心养性作为修持的根本原则，全真教的无是无非、忍耻含垢、慵懒无为、戒除酒色财气等教规教义，就是根据这个根本原则制定的。

应该指出，全真教的这种修持方法非常近乎于当时文人的养生之术，胡紫山的《病说》云：“养生之道，莫先于薄滋味，味薄则欲寡，欲寡则神清体强，立功立事无所倦怠。正理之外无邪思，体少劳而心长逸，一可以少病，二可以延年，三可以成德性。”这和全真教的说法是没有太多区别的。

当然，在全真教的经典和诗文中也往往提到金丹铅汞之事，例如王重阳的诗中就常有“盖缘往事昔擒朱，全是当初定水银”“玲珑玄妙汞铅通”这样的句子，有时还把“识心见性通真正，知汞明铅类蜜多”并列而言（《重阳全真集》），但在实际上，这里所说的铅汞等物已非本来的意义。《重阳真人授丹阳二十四诀》对一系列道教术语都曾做过重新解释，如说：“神者是龙，气者是虎，是性命也。”“铅者是元神，汞者是元气。”“金公是心，黄婆是脾。”“婴儿是肝，姹女是肺。”“心是猿，意是马。”“龙者是性肾也，蛇者是心中嘉炁也，是不离性也。”在《金丹》诗中又说：“本来真性唤金丹。”（《重阳全真集》）很显然，金丹铅汞等术语在王重阳这里已经变成身体各部器官的代名词，所谓“识铅明汞”“虎绕龙蟠”（《重阳全真集》），也就是调节各部器官以保存一点真性。其实，对于传统道教的丹鼎铅汞之术，全真教是极为轻视的，王重阳曾说：“胎仙舞出做神仙，都为从来得正端。何用丹田金虎绕，不须宝鼎玉龙盘。叱回铅汞应清静，换过阴阳愈喜欢……”（《重阳全真集》）其他可知的全真大师也基本不讲什么炼化服食之术。

同样，对于传统道教的另一修持基本功——“祭醮禳禁之科”，早期全真教也不怎样感兴趣。据《甘水仙源录》记载，整个金及元朝初期，除了囿于朝廷之命，少数掌教或真人主持过一些醮祭活动，以及个别全真徒偶为妖术外，其他驱鬼镇邪一类荒诞行为确实较为少见。所以我们在文人作的一些墓志铭中常常可以看到“怪诞虚无之事未之或及”（孟攀鳞《湛然子赵先生墓碑》）“神怪幻惑之术略不挂口”（宋子贞《普照真人范公墓志》）一类的评价。元嘉议大夫岭北湖南道提刑按察使、散曲家徐琰的《广宁通玄太古真人郝宗师道行碑》对全真教的上述特点说得更为全面：“道家者流，其源出于老庄，后之人失其本旨，派而为方术，为符箓，为烧炼，为章醮，派愈分而迷愈远，其来久矣。迨乎金季，重阳真君不阶师友，一悟绝人，殆若天授，起于终南，达于昆崙，招其同类而开导之，锻炼之，创立一家之教，曰全真。其修持大略以识心见性、除情去欲、忍耻含垢、苦己利人为之宗。老氏所谓‘知其雄守其雌，知其白守

其黑，知其荣守其辱’，‘为道日损，损之又损，以至无为’；庄生所谓‘游心于淡，合炁于漠’，‘纯纯常常，乃比于狂’，‘外天地，遗万物’，‘深根宁极’，‘才全而德不形者’，全真有之，有庄之道于是乎始合。”这段话表明，全真教少有荒诞幻惑的成分，合于老庄本旨，与“为方术、为符篆、为烧炼、为章醮”的传统道教是截然有别的。

不倡虚妄之说，不为怪诞之行，这使全真教在很大程度上接近隐士的作风，显示出较强的世俗化倾向。从《甘水仙源录》的墓志中可以看到，很多著名的全真道士往往喜欢置身静僻处所，“植松竹”，种药苗，“耕田凿井，自食其力”；闲暇之时，或则挥毫赋诗，或则“鼓琴而歌”，或则攀谈义理；实与古来的世外隐者并无多少区别。王秋润在《奉圣州永昌观碑》中说全真教“有古逸民之遗风焉”，陈垣先生的《南宋初河北新道教考》称全真为“隐修会”，都是非常符合实际的。

全真教的这些特点在当时无疑已经受到曲家们的注意和肯定，这一点，上引徐琰等人的评论已可证明，又如张养浩的小令《寄阅世道人侯和卿》云：“披一领熬日月耐风霜道袍，系一条锁心猿拴意马环条，穿一对圣僧鞋，带一顶温公帽。一心敬奉三教。休指望做神仙上九霄，只落得无是非清闲到老。”这里对全真教非能成仙、只求躲闲的特点就说得明白了。此外，马致远等人的神仙道化剧中也有相同的表示。此节开端我们曾说，这些作品普遍对于所谓成仙人圣、久视长生并不相信，这显然不仅是作者本人的看法，同时也反映了全真教自身的这个修持特点。还有，作品在表现神仙度脱凡人的过程中，基本上没有什么开坝刻花，玩驱魔术之类的荒诞把戏，即使是惟一能够给人以奇异之感的梦幻之境，也往往充斥着现实的生活内容，并无明显的妖妄之气。至于作品中的“神仙境界”，就更与虚无飘渺的天国毫无关系了。如马致远《任风子》所写马丹阳等全真祖师的居住环境是：“小小茅庵是可居，春夏秋冬总不殊，春景园林赏花木，夏日山间避炎暑，秋天篱边玩松菊，冬雪檐前采梅竹，皓月清风为伴侣……”这分明不是什么仙界，而只是隐士向往的人间世外桃源而已。很显然，神仙道化剧的这些描写是符合全真教的客观实际的，这说明，马致远等人对全真教的特点已有充分的理解和认识；而作品在表现这些内容时流露出来的欣赏和赞美情绪，则又说明，作者们对全真教的这些特点是热情肯定的。

综上所述，全真教自身这种不为妖妄、接近世俗的倾向，已在相当程度上削弱了传统道教投在人们心头的荒诞虚幻的阴影，它已使广大文人真切地感到，全真教是完全可以接近的。正因为如此，一贯鲜明反对虚妄之说的元好问、刘因、姚燧等曲家，才可能对它表示认可，甚至为他们撰写墓铭碑记，而马致远等人也才会如此不厌其烦地以戏剧形式对它加以鼓吹和表现。所以，我们完全有理由认为，全真教这种世俗化的修持特点，在它与元前期曲坛建立的联系中，是起了重要作用的。

四

和历代文人相比，元前期文人的遭遇是最为不幸的。命运像是故意捉弄他们，将一切有光彩的，能够给人美好记忆的东西尽数隐去，降临在他们头上的，全部是痛苦与灾难。

在中国历史上，恐怕没有任何事物会比政权更迭更为残酷的了，元前期文人恰恰赶上了这

样的时代。蒙古民族入主中原，摧毁了中国土地上原有的金宋政权，同时也夺去了广大文人昔日所有的一切。刘祁的《归潜志》忠实地记录了变故给予文人的影响：“吾在南方时，从父母仕宦，家资颇温，而吾则专心于学，生事不一同，食未尝不肉也，寝未尝不帷也，出游未尝无车马也，役使未尝无僮仆也，然不知温饱安逸之味也。今遭丧乱，归故山，四壁萧然，日惟生事之见迫。食或旬日无醯醢，及一得之，则觉其甘，寝或终夜无衾裯，及一得之，则觉其暖。出或徒行无驴，及一得之，则觉其便。居或汲爨无人，及一得之，则觉其泰……”这种生活境遇的变化，在一般时代的文人已属灾难的极致，可是对于元前期的文人来说，实在只能算是极为普遍的事情。整个蒙古人的征服战争期间，包括文人在内的千百万人民惨遭屠戮，千百万人民沦落为奴，整个中国全部笼罩在极度的动荡与恐怖之中。这种严酷的社会现实，使得广大蒙难中的文人强烈地渴望获得拯救，而少数仕元的文人也在竭尽全力遏制蒙古征服者残忍嗜杀的野性，以争取这场灾难的缓解和结束。在这个关键的时刻，全真教以其实际的作为顺应了文人们的主观要求，而他们在一段时间内又曾经历过这类似广大文人那样的不幸，这些因素都使他们与当时文人的思想感情更趋接近，客观上也成为曲坛与全真教发生联系的重要纽带。

据大量史料记载，在金末元初这个动荡恐怖的历史年代，全真教虽然依附于元蒙统治者，但是确曾在一定程度上发挥过拯民救急的政治作用。1219年，全真掌教丘处机赴成吉思汗之召西行，“每言欲一天下者，必在乎不嗜杀人。及问为治方，则对以敬天爱民为本”。及其归，见“国兵践蹂中原，河南、北尤甚，民罗俘戮，无所逃命”，于是“使其徒持牒招求于战伐之余，由是，为人奴者得复为良，与滨死而得更生者，毋虑二三万人。中州人至今称道之”（《元史·释老传》）。三十年后掌教全真的李志常也曾任用贤“爱民”劝谏元太宗，并且竭尽全力收护遇难文人。王鹗的《玄门掌教大宗师真常真人道行碑铭》云：“时河南新附，士大夫之流寓于燕者，往往窜名道籍，公委曲招延，饭于斋堂，日数十人。或者厌其烦，公不恤也。其待士之诚，类如此。”相似的情况在其他一些全真大师的事迹中同样屡见不鲜：如栖真子李尊师见元兵“戎马营屯星散汾晋间，劫攘财物、戕害人命者在所有之，有司莫敢谁何”，于是，“率徒侣拜见天光，拈香祝寿，上情悦怿，因勅兵人有暴民攘物者，以军法从事”（王博文《栖真子李尊师墓碑》）；全真师张志伟值“北兵奄至，近邨之民俱潜穴中，先生端坐其上，寇亦莫能为害。如是数年，一方赖以全活，民到于今称之”（杜仁杰《泰安阜上张氏先茔记》）；颐真冲虚真人毛尊师见“关洛荐饥，豪富闭籩，师悉发余粮均施困馁，赖以活者甚众”（李国维《颐真冲虚真人毛尊师蜕化铭》）；真静崔先生“假医术筑所谓积善之基，富贵者无所取，贫窶者反多所给，是以四远无夭折，人咸德之”（杜仁杰《真静崔先生传》）。

总之，当金末元初蒙军肆意杀戮，致使生民涂炭之际，全真教利用自己受到元蒙统治者优待的政治地位，确曾作过大量拯民救急的好事。这一点，在马致远等人的神仙道化剧中是有曲折而形象的反映的。这些作品一般都是一方面通过幻境或者梦境创造出一个恐怖而残酷的人世社会，使生活于其中的受度脱者时时领略着无法摆脱的死亡威胁；另一方面又让那些全真教的祖师或者全真教崇拜的神仙降临人间，把他们从死亡的包围中解救出来，引渡到没有杀伐，没有恐怖，到处充满闲适自在的气氛的世外“仙界”。这里为凡人安排的恶境，赋予神仙的使命，显然不像是随意编造的，它当与金末元初人民的实际遭遇和全真教的实际作为有关，只是在艺术表现上相当曲折罢了。

对于全真教的上述仁义之举，当时文人是非常感激和赞赏的，马致远等人的神仙道化剧就不仅仅是曲折地反映了这个事实，同时也很强烈地倾露了这种感戴之情。对此，当时文人还有明确而直接的表示。元承事郎太常博士应奉翰林文字孟祺说：“当乾坤板荡之际，长春老仙征自海滨，首以好生恶杀为请，一言之功既是以感九重而风四海。”（《应缘扶教崇道张尊师道行碑》）元好问亦说：“丘公往年召对龙庭，亿兆之命悬于治国保民之一言，虽冯瀛之悟辽主不是过。天下之所以服其教者，特以此耳。”（《怀州清真观记》）这些说法虽似过当，但是可以看出，全真教在元前期是深得人心的。这种信赖和赞赏，无疑有力地推动了文人与全真教联系的建立，当时出现的“汴梁既下，衣冠北渡者多往依焉”（宋子贞《普照真人范公墓志》），“四方学者辐辏堂下，归依参叩”（王恽《尹志平道行碑》），“长春宫多有亡金朝士”（《黑鞑事略》），以及众多歌颂全真教的神仙道化剧的事实，就是无可怀疑的明证。

前面说过，全真教自金朝末年起，一直受到元蒙政治者的尊崇和信任，但是，按照蒙古人的宗教信仰或者宗教政策，各种宗教均可受宠，而受宠的程度和实际的地位却各不相同。在当时，地位最高的首推西僧，也即后来的喇嘛教，他们的首领八思巴被尊为“帝师”，在各方面均享有无尚的特权，甚至可以欺压各级官府。全真教虽亦受宠，但地位却是远在西僧之下的。元宪宗八年和世祖至元十八年，佛教与全真教之间曾两次发生经典争端，作为同门异派的西僧当然站在佛教一边；加之金亡以来，全真教实际已成为文人士大夫，乃至一般汉族民众栖息避难和精神寄托的场所，这在客观上已无异于与元蒙朝廷争夺民心，对统治者当然是一种潜在的威胁。所以，双方廷辩之际，全真教一败涂地，并因之厄运临头；不仅参加廷辩的全真首脑亲蒙羞辱、重罚加身；而且整个教派亦受到焚毁经典的迫害。全真教的这种遭遇，自然会进一步缩短他们与同样处于厄运中的文人们的感情距离，从现存材料看，文人们虽不敢公开直接地为全真教鸣冤，但是，隐晦含蓄的同情显然是存在的。这种同情以及上述感戴情绪，无疑对促成曲坛与全真教联系具有重大意义，甚至可以说，其重要程度丝毫不亚于思想信仰的共鸣，因为它更为切近，更为直接，因此，也就更容易发生现实的效益。

综上，本文从三个角度对元前期曲坛与全真教发生联系的原因进行了初步的探讨，当然，原因肯定不仅限于这三个方面，譬如全真教的盛行区域与元初曲家的活动区域的相同；全真教为汉人宗教的种族特征；以及全真教中多舞文弄墨之人，因而易与文人结成文字之交等等，都对联系的产生具有相当的意义。鉴于这些因素都是显而易见的，有些且为前人所屡屡谈及，这里就通通略过了。由于水平的限制，本文的探讨定当多有不妥之处，真诚希望得到学术界的批评指正。

试论元杂剧中的度脱剧*

[日] 福满正博 著 王森节 译 张刚 校

一、《度柳翠》剧与傩仪

在元杂剧的度脱剧中，与季节祭祀的民俗关系最为密切的当首推《度柳翠》。在此，我们首先看一下与《度柳翠》有些关系的“大头和尚”这一民俗。《度柳翠》的作者李寿卿，在《录鬼簿》中是作为“前辈才人”而被录入的元曲前期作家。

度柳翠故事在以后的作品中淘汰了柳翠为观音菩萨净瓶里的杨柳枝这一情节，取而代之的是玉通禅师和红莲的前世姻缘。关于这一衍变过程，因为前人^①已有过许多详细的论述，这里就不再赘述了。正如我们讲过的，这个故事和季节祭祀的民俗关系较为密切，每年从正月初一到元宵节都要广泛举行这种“大头和尚”的民俗活动，一直延续到近代。“大头和尚”是一种戴着很大的假头所表演的哑剧，它主要是由孩子们来扮演。永尾龙造在《直那民俗志》中说：“近年来，在中国青年学者中间，有很多人认为，这种度脱剧很有可能是古傩遗存。这种说法很有道理。从这个特大的头，以及于年初举行等方面来考虑，我们似乎可以认为：这是一种驱逐恶魔的活动的演化。”永尾先生所说的“大头和尚”在南宋《武林旧事》卷二“元夕舞队”里被称作“耍和尚”。清乾隆年间同为记载杭州事迹《武林新年杂咏》中“大头和尚”条中即说：“亦宋时灯夕舞队之耍和尚也。”《武林新年杂咏》还记录了另外几个南宋以来残留下来的民俗和遗风。总而言之，《度柳翠》和具有驱傩遗风的“耍和尚”是有紧密关系的。

下面，本文有必要就驱傩这种活动和演剧的关系做一简单的论述^②。《周礼·夏官》有方相氏作出恐怖的样子在室中来回搜索驱赶疫鬼的记载。另据《礼记·月令》里季春、仲冬、季

* 本文原载《戏曲研究》第四十六辑，文化艺术出版社1993年第1版，第60-83页。

① 傅芸子：《大头和尚斗柳翠考》，《南京杂志》1939年第10期；青木正儿：《柳翠传说考》，《青木正儿全集》卷二；张全恭：《红莲柳翠故事的转变》，《岭南学报》1973年第五卷第2期；泽田瑞穗：《红莲柳翠》，《宋元明小说丛考》，1982年；汪志勇：《度柳翠乡梦与红莲债三剧的比较研究》，1981年。

② 孙楷第《傀儡戏考录》（《沧州集》，1965年）、《傩戏论文选》（1987年），田仲一成《中国乡村祭祀研究》（1989年）。又，1988年聆听了田仲一成先生在东洋文库题为《江南农村的宗教剧》的报告，获得了许多关于傩戏的宝贵资料，谨表谢意。

冬均有傩祭来看，这种活动是在季节的交替之时举行的。另外，方相氏还在丧葬的仪式中，作为灵柩的先导，起逐除墓中恶鬼的作用。后汉张衡在《东京赋》里有如下描述：“尔乃卒岁大傩，驱除群厉。方相秉钺，巫覡操茆。侏子万童，丹首玄制，桃弧棘矢，所发无臬。飞砾雨散，刚瘡必毙。”（《文选》卷三）据此可以看出，后汉宫中是通过方相氏、巫覡、侏子等来驱逐恶鬼的。

小林太市郎、杨景鹑等人更认为驱逐恶鬼的方相氏等自身也是恶鬼^①。现在我们把有关说法简单归纳一下。《国语·鲁语》中说：“木石之怪曰夔罔两，水之怪曰龙罔象。”韦昭注曰“罔两，山精。”《春秋左氏传》宣公三年中说：“螭魅罔两。”杜预注曰：“罔两，水神。”《庄子·达生》篇说：“水有罔象。”《经典释文》中说：“状如小儿，赤黑色，赤爪，大耳，长臂。一云水神名。”《史记·孔子世家》中说：“水石之怪夔罔两。”许慎《说文解字》中说：“罔两，山川之精物也。”段玉裁的注曰：“按照罔两，周礼作方良，左传作罔两，孔子世家做罔两，俗作魍魉。”方良是和罔两、罔两等类似的叠韵连语。这些或是水神、或山精、或童儿的东西，不过是表示那些我们用肉眼看不见的怪物词语。同理，方相氏应该所以和以上怪物具有同一意思的表达词语或者特殊用语吧^②。小林太市郎认为：“恶鬼有时一变，即可成为善神，这正是民俗逻辑和宗教逻辑的一项法则。”杨景鹑也认为，“（方相氏攻击恶鬼）是巫术中的同类相克”原则。关于傩的起源有各种说法。《周礼·夏官》的郑玄注从中认为：“方相犹言放想，可畏怖之貌。”这是否可以解释为对于恐怖，必须用更强烈的恐怖，或者说对于凶恶必须用更穷极的凶恶来对抗，才能排除凶恶呢？

随着时代的演进，傩仪也被宋代继承了下来，《东京梦华录》卷十“除夕”里对傩仪有如下的记述：“至除日，禁中呈大傩仪，并用皇城亲事官，诸班直，戴假面，绣画色衣，执金枪龙旗。教坊使孟景初，身品魁伟，贯全副镀铜甲装将军……又装钟馗小妹、土地、灶神之类，共千余人，自禁中驱崇出南薰门外，转龙湾，谓之‘埋崇’而罢。……”皇城司的亲事官和诸班直戴着假面，穿着鲜艳的衣服，手里拿着金枪和龙旗，这大概就是方相氏吧。另外，在记述有关清明节百戏的卷七“驾登宝津楼，诸军呈百戏”中记载了“硬鬼”等“傩”的艺术化了的生动场面，我们只举其一段：“又一声爆仗，乐部动《拜新月慢》曲，有面涂青绿，戴面具金睛，饰以豹皮锦绣看带之类，谓之‘硬鬼’。或执刀斧，或执杵棒之类，作脚步蘸立，为驱捉视听之状。”在这段对于硬鬼的描述里，用了一句“驱捉视听之状”来描述硬鬼的动作，就很自然地把看不见的恶鬼们通过透视能够看、能够听的形态很传神地捕捉住了。明代周宪王的杂剧《福祿寿仙宫庆会》中也有福祿寿三仙之命降临唐宫的钟馗，在宫殿内驱傩的场面：

（雁儿落）向亭台苑圃搜。把殿宇厅堂扣。越门栏并灶寻，到闺阁帘帷候。（傩神云）走遍宅院，并无氛疹之气。（末唱）

（得胜令）寻不见怎干休。恼的自怒气盛如彪。将这火四队驱傩将，好教他千般不自由。（末又走着唱）转过那南楼，恰行到西墙后，我跳过这阴沟。（四小鬼上）（末做寻见

① 江绍原：《中国古代旅行之研究》，上海文艺出版社1989年版；小林太市郎：《汉唐古俗与明器土偶》，昭和二十二年；杨景鹑：《方相氏与大傩》，1981年，《历史语言研究所集刊》三一；陈梦家：《商代的神话与巫术》，《燕京学报》1936年第20期。

② 董同龢：《上古音韵表稿》中，方、罔、罔、相、象、良、两、罔、罔皆阳部属。

科)(末唱)呀呀呀原来在这答儿寻着那小鬼头。(末做拿鬼科)(《奢摩他室曲丛》第2集)

末扮的钟馗和傩神一起在宫殿内找寻,至捕捉到恶鬼的一连串动作,和前述的“驱捉视听之状”为同样的情形。因此,钟馗和方相氏可以说是一脉相承的^①。

狩野直喜博士在他记述巫的性情的《说巫补遗》中引用了《礼记·檀方·下》“君临臣丧,以巫祝桃茆执戈。恶之也”一段话,并作了如下的阐释:“大凡中国的古代,人死于家中,人们都害怕凶邪之气充满死者的房间,特别是君临臣丧的时候,为驱邪气,必以巫执桃,祝执茆和用蕉苕做成的扫帚,又使小臣执戈随其后,这是由于‘巫祝’共同祓禳的职责。”(《支那学文藪》,第31页)

方相氏只是在季节性的盛大傩祭中出现,而平时祓禳的职务通常是由巫祝来担任的。刚才举的钟馗这出戏,题目为《贺新年神将驱傩,福禄寿仙宫庆会》,是周宪王庆祝剧之一种。《武林旧事》卷十“官本杂剧段数”里有“钟馗爨”这一名目。若仅从内容来讲的话,这即当是渊源于巫覡的演剧(王国维:《宋元戏曲考》)中所保留下的一个原型。

金文京认为,从宋代开始,三国剧就很有可能作为傩剧上演过^②。《脉望馆钞校本》里有《关云长大破蚩尤》一剧,讲的是关羽神战败恶神蚩尤的故事。由此,我们可以认为,代替方相氏祓禳恶鬼的神,随着时代的推移,总是在不断地出新。

是的,宋元时代的“耍和尚”其具体的起源和演出等方面由于缺乏记载而不得知。但是《度柳翠》里的月明和尚的确残存着具有滑稽性的唱和作。而称之为耍和尚,大概也就是显示着与狂欢节上的那种滑稽的假面舞蹈关系吧。进一步说,这种拂去恶魔的活动和元杂剧中的《度柳翠》有没有更深一层的关系呢?之所以这样说,是我们从明刊本小说《西游记》中,看许多与《度柳翠》里的观音菩萨净瓶里的杨柳枝颇相类似的故事。如菩萨莲花池里的金鱼、太上老君的青牛、弥勒佛的黄尾童子、南极星君的白鹿等等这些天界里的灵性之物,到凡间为害生灵,是孙悟空和这些妖怪战斗,并且最后送它们返回天上去的。《度柳翠》一剧写的是月明和尚宗教性的救济超生,但其依据是方相氏、傩子或者巫覡等进行的祓禳礼仪。后者作为原型的存在的可能性,是可以认定的。

二、《任风子》剧与巫覡的祓禳

从《录鬼簿》来看,度脱剧最早的作者为马致远^③,作品有《任风子》《岳阳楼》《黄粱梦》等。在度脱剧的作品群中,能够算得上佳作的,也仅限于以马致远为代表的几部作品,而最具典型性的当推《任风子》。关于此剧,笔者曾有过论述^④,但尚不充分,在此还要加以补

① 胡万川:《钟馗神话与小说之研究》,文史哲出版社1981年版。

② 《花关索传研究》,汲古书院1989年版,第75页。

③ 参见赵景深:《八仙传说》,《东方杂志》三十卷二一号;浦江清:《八仙考》,《清华学报》十一卷第1期;大塚秀高:《张生煮海说话的渊源再考》,《东方学》五六辑;赵幼民:《元杂剧中的度脱剧》,《文学评论》五、六号;侯光复:《谈元代神仙道化剧与全真教联系的问题》,《中华戏曲》一号。

④ 参见拙作:《任风子论》,《俗文学研究》1988年六号,并对拙作不吝赐教的田中谦二先生谨表谢意。

充，只是尽可能避免重复而已。

此剧任屠最初的性格，从“任风子”这一绰号就很生动地揭示出了一个好酒贪杯的无赖者形象。如任屠在酒宴上所唱的（油葫芦）：

你显那查年手咳（乔）人酒量浅，乞（吃）不得往外漈，味不了的牛肉把指头填。恰便似饿狼般抢入肥猪圈，便一似乞儿闹了卑（悲）田院。乞（吃）得来眼又睁、气又喘，都是些猪皮（脖）脐狗奶子乔亲眷。罢坐满一圆圈。（元刊本）

第一折里，描写同样酒宴的场面还有（混江龙）和表现屠户之间角力的（金盏儿）。这些场面都是豪爽痛快同时又粗俗、无聊的下等人的狂躁，我在此叫做“呆人的飨宴”^①。

具有这样呆人飨宴情绪的，我们还可以举《酷寒亭》第四折里的（沉醉东风）：

兄弟每满满的休推莫侧，直吃的醉醺醺东倒西歪。把猪肉来烤，羊羔来宰。你可便莫得迟挨。直吃到梨花月上来。酒少呵您哥哥再买。（《元曲选》本）

这段唱词是已做了强盗的宋彬，和手下人在酒宴上唱的。我们认为，这些曲子里包含的豪爽品格与《水浒传》中的场面是有关系的。多数水游戏是有设酒宴来结束的（《黑旋风》《燕青博鱼》《李逵负荆》《还牢末》等诸剧），这与《水浒传》里后来的“每日轮流一位头领做筵席庆贺”（第五十一回）一样，每遇大事，豪杰们都要大排宴席。这些热闹并且近于粗鲁的场面，很明显与《水浒传》是一脉相承的。另外，其酒后喧闹、恣意放纵的场面也令我们想起《西游记》花果山的猴子们或七兄弟们的酒宴以及《金瓶梅》第十一回西门庆和他十个兄弟在酒宴上的情形。关于这一点我们以后还要谈到。

关于任屠等人心直性烈的性格，明刊本第二折马丹阳刚上场时的自报家门说得最为明白。

（马丹阳上云）……贫道马丹阳是也。离了仙乡来到终南山甘河镇，结一草庵。……化的这一方之人不吃荤腥尽皆食素。……此人（任屠）心如烈火，必然与我为仇。或白昼而来或黑夜而至，他若善来我变善应，他若恶来着他见个恶境，点化此人。俗说能化一罗刹，莫度十七斜。（据《脉望馆抄内府本》）

如果我们把舞台上没有出现的甘河镇其他居民考虑在内的话，那么任屠等人就是不接受马丹阳教化的最后一群人。如果说由于马丹阳的到来，使甘河镇无秩序的混乱状况平静下来的话，那么任屠等人就是把这种无秩序的状态保持到最后的那些人。甚至可以说，也许，正是任屠等人搅乱了甘河镇的平静秩序。

可以证明这一点的是明刊本里最后的情节：任屠被六个盗贼和儿子的鬼魂袭击。六个盗贼代表六欲即人类的欲望。在表现被儿子的鬼魂索命情景（梅花酒）中，充分地表现出了因恐惧复仇而献出首级的任屠的心理活动。而马丹阳这最后的考验就是恐惧复仇而献出首级的任屠的心理活动。而马丹阳这最后的考验就是看任屠是否还残存有贪欲和横暴之心。欲望和横暴是一个共同体所以混乱的原因。任屠本来作为贪欲和暴力的体现者而存在的。

本来从一开始，东华帝君就发现了甘河镇无秩序的原因在于任屠等人。前所引的第二折中，奉东华帝君之命的马丹阳在自报家门时就用了这样一句谚语：“能化一罗刹，莫度十七

^① 关于元刊本，参见郑骞：《校订元刊杂剧三十种》；徐沁君：《新校订元刊杂剧三十种》；高桥繁树、井上泰山：《新校订元刊杂剧三十种》（一），《佐贺大学教养部研究纪要》卷十九；宁希元：《元刊杂剧三十种新校》。

斜。”任屠被冠之为“罗刹”，即食人恶鬼的这观念已被界定。这与先前所述驱傩中的方相氏“索室驱疫”，以及《东京梦华录》中所述的“为驱捉现听之状”是一样的。所不同的是，驱捉恶鬼在这里变成了恶鬼升仙。但是，无论是室内还是甘河镇，恶鬼从日常的空间消失了这一点上来看，还是共通的。有必要再回述一下，在《度柳翠》中，柳翠在剧终是坐化后回到观音菩萨那里去的。关于这一点，明代的郎瑛在他的《七修类稿》卷三十“角妓坐化”里曾有过意味深长的叙述。若依所说，名妓人老珠黄。寂寞而死，被称之为坐化。如此说，坐化而皈依观音，无论是作为宗教济世也好，还是共同赎罪的美化也好，在当时都是尽人皆知的。在《任风子》中，因为任屠去了蓬莱岛，所以可以用宗教的济世和再生来解释。不过，不该忽视的是在此剧的情节中，明显地存在着被庆祝的逐出，即袪禳恶鬼这一原型。正由于此，甘河镇重新得到了平静和再生。这和预祝丰收和多产的季节祭祀的袪禳仪礼，不是同样原理吗^①？

接下来，我们再看一下东华帝君和马丹阳的性格。首先是东华帝君看见了任屠身上的仙气，接着马丹阳奉命来到甘河镇，镇上居民及任屠都顺其教化，最后是带着任屠来到了蓬莱岛的神仙群宴上。这里我们找到了“透视、凭依、袪禳、庆祝”四要素。据此，我们可以说这的确与巫覡是相同的。

巫覡也进行庆祝。被称为“祝”的祭祀者，比“巫”来，地位要高。《周礼·春官》中说：“大祝掌六祝之辞，以事鬼神示，祈福祥，求永贞。”《说文解字》里也有：“祝，祭主赞词者。”所以可以认为：“祝”和“巫”是同样的祭祀者，巫覡本来就身兼袪禳和庆祝这两种职责。

本文所说的巫覡，当然不是上古时期参与国家政治的巫覡。据刘枝万所说，现在台湾的道士，已分化为三个阶层：

道士，又称师公，奉道教，作为主持祭祀的人，地位最高。

法师，自称奉法教，专事红头法的巫术，为治病除魔、主持祈祷的行者之一，地位比道士低。童乩，尪姨，前者为托言于神悬的男覡，后者是托言于死者的女巫……二者居于最下位。（《中国道教的祭祀与信仰》下卷，樱风社1984年版，第7页）

并举法师一派闾山教的例子说，其主要法事活动有。请神、送煞、消灾、课诵、调营等诸事（同上，第17页）。除了地位较高的道士以外，地位较低的专事庆祝和袪禳的法师、童乩等，与道教高深的哲学、思想和教理并不相干，而只是原始巫覡的残存。

的确，元代全真教、正一教、净明道等新的道教流派业已创立，其新思想也影响了度脱剧。但是，《任风子》剧里，东华帝君和马丹阳的形象所显示出来的，不仅包含着高度的形而上学的宗教性质，而且还包含了不少原始巫覡的宗教性质。《东京梦华录》卷十“十二月”里有文云：“自入此月，即有贫者三数人为一火，袭妇人神鬼，敲锣击鼓，巡门乞钱，俗呼为打夜胡，亦驱祟之道也。”实际上所谓的“打夜（野）胡”，即是乞食艺人挨门挨户驱逐恶鬼^②。

对于经常出现于“度脱剧”中的八仙，其巫覡性格的反映最为充分的，是岳伯川所作的

^① 关于逐仪是世界性的原始仪礼，参见弗雷泽《金枝篇》第五十五至五十八章、掘一郎《“赎罪”与“可憎”》（《掘一郎著作集》卷八）。

^② 倭一卫：《日本艺能的源流》第五章，角川书店1968年版。

《铁拐李》。剧中主人公岳寿死后借尸还魂，腐廉跛足，换骨脱胎，更名改姓为铁拐李。

关于巫覡还有以下之说，《荀子·王制篇》：“相阴阳，占祲兆，钻龟陈卦，主攘择五卜，知其凶吉妖祥，伛巫跛击之事也。”唐杨倞注曰：“读为覡，男巫也。古者以废疾之人主卜筮巫祝之事，故曰伛巫跛覡。”即说作为男巫的覡，是为“废疾之人”，为“跛”。这对藤野岩友所指出的巫覡的步法为“禹步”是有关系的^①。汉代扬雄《法言》重黎篇：“昔者姁氏治水土，而巫步多禹。”李轨注曰：“姁氏禹也。治水土涉山川病足，故行跛也。……而俗巫多效禹步。”依藤野先生所讲：禹步的走法像晃晃悠悠地走路，用拖拉半步的走法曲折往复原地不动。即便现在，步罡踏斗的科仪上仍被广泛采用，在镇邪的礼仪上也常常是侍奉神灵的道士们的步法。

顺便说一下，《红楼梦》中出现的道人也是跛足道人，还有其他戏曲、小说里跛足的道人似乎也不少。《铁拐李》是把李铁拐变成的传说戏剧化了。实际上，是跛足采自于巫覡禹步的新的解释起源神话。另外，据田仲一成的研究：蓝采和那富有特征的踏歌、鬻等动作也来自扮作神尸的巫的跳神动作^②。

下面我们把关于《任风子》的上述浅见，简单归纳一下。

《任风子》剧

(神·巫覡)	东华帝君马丹阳	共同体	甘河镇	(恶鬼)	任屠
(透视)	发现任屠身上有仙气	(死)	无秩序	狂 騷	呆人的飨宴 任屠暗杀马丹阳的尝试
(凭依)	马丹阳奉东华帝君之命				
(袂襪)	甘河镇受教化，任屠受教化	平静化			
(庆祝)	回到蓬莱岛	(再生)	秩序		任屠的修行，妻子和朋友们对任屠还俗的劝阻，通过儿子鬼魂考验
				(驱逐)	从凡世升仙

三、污秽、恶鬼性

基于对《任风子》的分析，我们再看一下其他的度脱剧。可以发现，所有的度脱剧中被度脱了的主人公都具有恶鬼性。

(一) 主人公为灵怪

《度柳翠》(楔子)(老旦扮观音，领小末扮善才(财)上诗云)……且说我那净瓶内杨柳枝叶上偶汗微尘，罚往人世，打一遭轮回。(《元曲选》本)

《玩江亭》(头折)(东华云)……贫道因赴天斋以回，为西池王母殿下，金童玉女，有一念思凡，本当罚往丰都受罪，上帝好生之德，着此一人往下方丰州托化为人。(脉望馆抄本)

《金安寿》(第一折)(外扮铁拐李上)……为因蟠桃会上，金童玉女，一念思凡，罚

^① 《中国文学与礼俗》“禹步考”，角川书店1976年版。

^② 《中国祭祀演剧研究》，东京大学出版社1981年版，第158页。

往下方，在女直地面，投胎托化，配为夫妇。（《古名家杂剧》本）

《忍字记》（第四折）（布袋云）刘均佐你听者，你非凡人，乃是上界第十三尊罗汉宾头卢尊者。……为你一念思凡，堕于人世。（《元曲选》本）

《刘行首》（第一折）（旦扮鬼仙上云）妾身是唐明皇管玉辇夫人。五世为童女身，不曾破色欲之戒。恶世间生死，不如做鬼仙快活。在此山（北邙山）角下三百余年也。（《元曲选》本）

《岳阳楼》（第一折）（酒保做唤科）师付你起来。这楼上妖精极多，鬼魅极广，吃啖了你生灵。……（外扮柳树精上）。……小圣乃岳阳楼下一株儿老柳树是也。我在此千百余年。又有杜康庙前一株儿白梅花，在公作祟。（《古名家杂剧》本）

《城南柳》（第一折）（旦扮桃花精上）……俺是妖物，白日里不敢出来，则去深山里潜藏，晚夕方敢来这楼下宿歇。……（杨接剑放桌上云）……如今天色晚了，这楼上有两个精怪，到晚便出来迷人。酒客晚间不敢在这楼上吃酒。（《古名家杂剧》本）

《升仙梦》（第一折）（正冲末扮南极星引群仙青衣童子上云）……今朝玉帝因见两道青气，下照汴京梁园馆聚香亭畔，有桃柳二株……（酒保做叫科）仙长不中。这亭中有妖精鬼魅，醒来去了罢，恐害了性命。我身上也不便。（《古名家杂剧》本）

以上多为谪仙投胎剧，或可称作金童玉女型，主人公或冒犯了神灵，或搅乱了秩序，才被打下凡间托化为人的^①。除《刘行首》外，《岳阳楼》《城南柳》《升仙梦》等剧，其主人公兴妖作怪，甚至为害人命，都多少带有污秽的反面人物的特征。

（二）主人公最初为人

《铁拐李》已如前述。岳寿是一个横暴的胥吏，这与《任风子》中任屠形象的描写差不多。《竹叶舟》中的陈季卿是苦求功名的书生，恶鬼性并不明确。《蓝采和》中主人公伶人许坚的情形也大致相同。但是，跟《度柳翠》《刘行首》中的污秽的精灵下凡成为妓女等情节一起来看，可能成为有趣的另一问题。

四、水与梦

通过《任风子》中展现的呆人的飨宴、《度柳翠》里妓女的生活、《铁拐李》中受贿的胥吏等情节描写，可以得出这样一个结论：在度脱剧里，由于被度脱者都达到了其欲望膨胀的极端程度，才被度脱者度脱。特别值得指出的是，在“度脱”这一行为过程中，多数作品都是以水和梦为契机的。下面举几个例子，来描述一下各剧里有代表性的水和梦的场面。

《小桃红》中刘员外在船上遇到了被迫出家的惠禅师，后来梦见妻子陶行首不贞的场面。梦醒后，刘员外气愤地要把惠禅师推入水中，倒是由于守护神自己落到水中，他才开始觉悟。

《黄粱梦》（第四折）中，在梦里享尽荣华富贵的吕洞宾，因贿赂事发，被充军于沙门岛。途中遇到了大风迷了路，经过樵夫的指点，得知有一知路的道士住在前面的庵中。在去往草庵

^① 金童玉女化为才子佳人，如《娇红记》等戏曲、小说，并对清代名著《红楼梦》有很大影响。对此，伊藤漱平曾论及。

的路上，过了独木桥。

《度柳翠》（第三折）中，被月明和尚度脱的柳翠回了一次家。当柳翠离开家和牛员外依依话别时，月明和尚催舟而来，叫柳翠上船。

《玩江亭》（第四折）中，铁拐李度牛员外出家后，妻子赵江梅受母之命寻夫还家，牛员外拒绝。回来后赵江梅做了个梦。在梦中，赵江梅被母亲所唤，但一条大河挡住了去路，牛员外扮作艄公，让赵江梅上了船。船行至河中心，赵江梅幡然醒悟，决定跟着牛员外出家修行。

《竹叶舟》中，陈季卿在青龙寺遇到了吕洞宾，吕洞宾把竹叶贴于壁上化为一只小船。陈觉疲倦进入梦中。梦里陈季卿乘小船回到了故乡，与家人团聚。在返都的途中恰逢暴风雨，结果落到了水里。惊醒后方知南柯一梦。

《金安寿》（第三折）中，铁拐李对三次度脱仍百般拒绝的金安寿，施梦以使省悟。前半梦是让金安寿居于高山远涧、老树桥横之处，被婴儿姹女、意马心猿追赶落下河水，惊醒后仍然住在原来的地点。

《城南柳》（第三折）中，老柳在寻找被吕洞宾点化出家的妻子小桃的时候，遇见渔翁，遂请渔翁用船把他渡向对岸。

被度脱者做梦的情节，在大多数的作品中是相近的，其中诸如乘舟、过桥是其主要特征。

以水和梦或者说渡水作为契机的描写，我们可以上溯至古时的《诗经》：

子惠思我，褰裳涉溱。《郑风·褰裳》

淇水汤汤，渐车帷裳。《卫风·氓》

《诗经》中所表现的“涉水”象征着青年男女结合与爱情。在以后的《洛神赋》以及小说《天台二女》《桃花源记》等作品中也有类似的描写。再如：唐代传奇《离魂记》里，脱离肉体的倩娘魂灵，越水来到了乘舟的王宙那里。在诸宫调《董解元西厢记》里也有张珙梦见莺莺与自己隔桥相望的情节（“张生觑了失声道怪。见野水桥东岸南侧，两个画不就的佳人映月来”）（暖红室本卷四）。还有《白娘子永镇雷峰塔》（《警世通言》卷二八）里许宣和白娘子相会也是靠近丰乐楼的船上。

水能够唤起人们美好的梦想，但也象征着不安和死亡，是恐怖的对象^①。对于水带给人们的恐怖的描述，我们也可以上溯到古代《尚书·尧典》：

汤汤水方割，荡荡怀山襄陵，浩浩滔天。

这段话描绘了大禹治水前洪水泛滥的景况。另外《诗经·小雅·十月之交》有如下诗句：

爆爆震电，不宁不令，百川沸腾，山冢崒崩。高岸为谷，深谷为陵。

中国神话传说里反复出现大洪水的情景，反映了人们对于可以毁灭一切的水的恐怖心理。唐代张读在他的《宣室志》里有如下记载：

董观，太原人，善阴阳占候之术。元和中，与僧灵习善……偕适吴楚间，灵习道卒，观亦归并州……一日经罢，时已曛黑，观息甚，闭室而寝，未熟忽见灵习在榻前，谓观曰师行矣。……遂与（灵习）偕行，行十余里，至一水，广不数尺，流而西南。观问习。习曰此所谓奈河。其源出于地府。观即视其水，皆血而腥秽不可近。

^① 参见出石诚彦《支那神话传说研究》（中央公论社1973年版）中“关于上古时代支那的洪水传说”。

这里讲的就是梦见所谓的“奈河”——处于人生此岸与彼岸之间的界河——的故事。如此，水又成为隔断生和死的境界。《西游记》第九十八回，来到凌云渡的三藏一行人，乘着没有底的船渡河，接着飘过来三藏的尸体。

那佛祖轻轻用力撑开，只见上溜头泅下一个死尸，长老见了大惊，行者笑道师父莫怕，那个原来是你……那撑船的打着号子，也说那是你，可贺可贺。

三藏要过河，要到达彼岸。到达的是彼岸世界，所以必须死去。因到达彼岸是最终目的，所以说“可贺可贺”表示庆祝。《金瓶梅》第七十九回西门庆死前也有如下的描写：

那时也有三更时分，天气有些阴云，昏昏惨惨的月色，街市上静悄悄，九衢澄净，鸣桥唱号提铃。打马正过之次刚走到西首那石桥儿根前，忽然见了一个影子，从桥底下钻出来，向西门庆一扑，那马见子只一惊躲，西门庆在马上打了个冷战……

西门庆从王六儿家回来的途中，过石桥时突然有一个黑影穿了过去，这一描写，已经预示着在这之后西门庆的死。还有，一百二十回本的《红楼梦》的第一百二十回中也有贾政在船上见到宝玉追随僧道出走的情节。

那么，前面所举的《竹叶舟》中所谓“冲三山荡九州，撼天关动地轴”，可以说是反映了洪水神话时期对于水的恐怖印象的记忆。《玩江亭》也是这样的。《岳阳楼》《度柳翠》《城南柳》中的船，就是为了暗示此岸与彼岸世界而设置的。《金安寿》《黄粱梦》里出现的桥也是同一境界的象征。在度脱剧里的契机水和梦使被度脱者荡涤污浊，净化身心，而成正果^①。

五、方相氏的二重性

下面我们再来探讨一下度脱剧里度脱者身上所存在的二重性问题。如前文所述，方相氏实际上是一个恶鬼。是一个既被祓禳的，同时又祓除了其他恶鬼的恶鬼。这就是度脱者的二重性。这一神话性的原理也被度脱剧所认同。《铁拐李》中的铁拐李，其前世是横暴的胥吏岳寿。相同情形的还有《黄粱梦》中的吕洞宾，我们来看一下第二折（醋葫芦）的（么篇）里家院对吕洞宾的一番描述。

朝廷将使命差，前厅上把圣旨开，道是西边上卖阵走回来。谁教你贪心儿爱他不义财。今日个脱空须败。恶支沙将这罪名揣。（《古名家》本，《元曲选》本）

如此所唱，吕洞宾不仅是个不义的将军，而且还是个不知妻子与人私通的笨蛋，浑身充满着劣根性。此剧本事出于《异闻集》，其“吕翁”条中有这样的记叙：“同列者害之，遂诬与边将交结，所图不轨，下狱。”《太平广记》卷八十二《列仙全传》里也有同样的记载^②。在全真教的《金莲正宗记》中，吕洞宾是仅次于东华帝君、正阳汉钟离帝君而名列第三位的“纯阳吕帝君”，当然不会有上述的记事。后来的明代汤显祖的《邯郸记》之中也没有反面的描写。吕洞宾和铁拐李可以为度脱剧里度脱者的代表，此类度脱者在他们升仙之前总具有某种反面特

^① 明末清初的文艺思潮中，梦尤被推重，《西厢记》以“草桥惊梦”的情节作为结束多为时人所论及。参见合山究：《明末清初“戏剧人生”概说》，《荒木先生退休纪念中国哲学史研究论集》，1981年；田仲一成：《明末文人的戏曲观》，《东洋文化研究所纪要》九七，1985年。

^② 参见宗力等著：《中国民间诸神》，河北人民出版社1986年版。

征。这种模式在当时已然存在呢，还是马致远的创作呢？不得而知。总之，我们从这里可以看到对方相氏的二重性的认同。

表现这种二重性的，在其他作品中也有，如《岳阳楼》《城南柳》《升仙梦》等，这些剧中被度脱者前生都是树精。《岳阳楼》是柳树和白梅树，《城南柳》《升仙梦》里是柳树和桃树。

这三种树的共同之处在于它们的避邪性。桃树有避邪性见于《荆楚岁时记》“正月”中说：“按庄周云，有挂鸡于户，悬苇索于其上，插桃符于旁，百鬼畏之。……又桃者五行之精，能制百怪，谓之仙木。”^① 柳树有避邪性见于《荆楚岁时记》“正月十五日”条中今州里风俗，是曰祠门户，其法先以杨枝插于左右门上……《齐民要术》卷五也有“术曰正月旦，取杨柳枝著户上，百鬼不入家”。关于梅有避邪性，见于《神异经》：“北方荒外有石湖焉。方千里，中有横公渔，夜化为人，刺之不入，煮之不死，以梅二七煮之即熟，可已邪病。”（《太平御览》卷九百七十）

不过，柳树和桃树也可为惑人心之物。如杜甫“绝句漫兴九首”中的第五首诗曰：

肠断春江欲尽头，
杖藜徐步立芳洲。
颠狂柳絮随风舞，
轻薄桃花逐水流。

诗中之意在度脱剧中的曲文里也常常可以发现，如《城南柳》第四折（驻马听）即取意于杜甫上引诗句：

则为你体性颠狂。柳絮随风空自忙。可怜芳魂飘荡。撇得桃花逐水为谁香。

正像我所引的杜甫诗表现的是；柳絮和桃花是“颠狂”“轻薄”的，同时，由于柳絮和桃花的影响，使得人心也变得“颠狂”“轻薄”起来。柳树和桃树还有魅惑人心的魔力。《脉望馆抄校本》中有《太乙仙夜断桃符记》一剧，讲的是为避邪而贴于门上的桃符幻化诱惑秀才的故事。据翟灏、俞樾及近人侯光复的考证，前述《岳》《城》《升》三剧的本事为松树精的故事^②。而据南宋人洪迈《夷坚志乙》卷“岳阳吕翁”来看，岳阳城南确实有古松。松树有圣性之物，但是正如我们常以“寒松”象征着气节，当然松树不能够魅惑人心了。因此，松树在衍为戏剧时，就变成了柳、桃、梅的故事，这大概即是柳与桃有魅惑人心之力的缘由吧^③。这就是实施祓除者也是恶鬼的二重性。

六、度脱剧与明代长篇小说

以上，我们就度脱剧的类型特征作了一些论述。最后，我们想就度脱剧类型在文学史上的

① 参见守屋美都雄：《宝文堂秘籍广集所收本校注》，《中国古岁时记研究》，“帝国”书院，1963年。

② 关于本事参见翟灏：《通俗编》卷三十七《柳树精》；俞樾：《小浮梅闲话》；侯光复前述论文《纯绅阳帝君神化妙通纪》中《度老松精十二化》和《再度郭仙第十三化》。

③ 在亭、楼和客栈等场所出现鬼怪从古至清代的《聊斋志异》是一贯性的，本书所提及诸剧与此也是大有关系的。但由于篇幅所限从略。

意义试以展望。

可以认为，度脱剧孕育着其后的明代长篇小说。明刊本小说《西游记》的前半部分即孙悟空大闹天宫而致使被如来佛压倒五指山下，就是渊源于其一的恶鬼和魍魉的性格^①。自称为“齐天大圣”也暗示出做为一个无视天庭秩序的搅乱者性格。与此相反相成的是，在这部书的后半部分，悟空又表现出在取经的路上降妖除怪。这些也可视作渊源于孙悟空、猪八戒、沙悟净等作为进行被禳的方相氏的另一方面的表现。

如果把徒弟保护三藏到凌云渡过河作为目的之旅的话，那么他们简直就是《周礼·夏官》中所记载的“大丧先柩，及墓入圻，以戈击四隅，驱方良”的方相氏。事实上正如第七十四回化成老人的太白金星劝告三藏一行时，曾对悟空说到：“想是跟你师父游方，到处儿学些法术，或者会驱缚魍魉，与人家镇宅除邪，你不曾撞见十分狠怪哩。”悟空等人“驱缚魍魉，镇宅除邪”的作用是很明确的。另外，在同一回里，孙悟空变成小妖潜入狮驼岭，然后对其他那些小妖描述着悟空的样子：“他蹲在那涧边，还似个开路神。”所谓“开路神”正是《三教源流搜神大全》里所写的“开路神君，乃是周礼之方相氏是也”，是站在丧葬仪式行列的辟邪神，进入墓道的先导^②。“还似个开路神”对小妖们很有威胁性，同时也是明刊本小说《西游记》里关于孙悟空等人的本质性格的明确的表述。

同样意味深长的是下面一段对话：

八戒道：“罢罢罢，我不撞祸。这一挤到人丛里，把耳朵摔了两挂，吓得他跌跌爬爬，跌死几个，我倒偿命是。”行者道：“既然如此，你在这壁根下站定，等我过去买了回来，与你买素面烧饼吃罢。”那呆子将碗盏递与行者，把嘴拄着墙根，背着脸，死也不动。

这是第六十八回中，众人来到朱紫国后，孙悟空领着八戒从歇脚的会同馆来到街上化缘的情形。八戒面向墙壁而立，他觉得如果自己把脸面向墙，就可以让自己从众人的视线中消失了，也就不会让人看到他那过于丑陋的长相了。因担心众人会看到他丑相就惊骇，于是就一动也不动。在这里，滑稽和可悲是共存的^③。八戒在本质上作为被日常世界所不容的恶鬼。其可悲之处就在于被禳恶鬼者到头来还是恶鬼。这是从方相氏的二重性中体现出来的必然结果。《西游记》里正是因为有了以上这样的悲剧色彩，所以其文学品格很高。

《水浒传》里的一百单八将也被“洞玄真人”封为“魔君”。被朝廷招安以后，他们便以“替天行道”的名义讨伐各地的“叛逆”。但是他们并不是道和忠义的体现者，他们是杀人并且吃人肉的恶鬼中的恶鬼。当他们为了国家，以“替天行道”的名义在各地被除恶鬼后，其结果必然是整个的恶神集团（包括他们自身）统统灭亡。

如果说《水浒传》主要是对于绿林好汉们的侠义意识和争战、杀人这种暴力具有一种兴奋感。那么相对来说，《金瓶梅》则是对财与色，特别是色有一种兴奋感。和《水浒传》一样，《金瓶梅》也不是大团圆的结局，西门庆和潘金莲从最初就是《水浒传》中的武松要被禳的恶鬼。在《金瓶梅》里，西门庆继续重演着追逐金钱和女色的恶迹，但他最直接的死因则是巫覡

^① 孙悟空集水神、山精、童子等魍魉的复合性格于一体，曾多有论及。参见萧兵：《中国文化的精英》，上海文艺出版社1989年版。

^② 大塚秀高：《中国通俗小说书目提要》，《中国古典小说研究动态》1988年2号。

^③ 参见铃木阳一：《〈西游记〉中的滑稽》，《语学研究》1938年6号。

(胡僧) 赠给他的水 (葫芦药, 第四十九回)。

当然, 长篇小说的内容, 仅此所及是远远不够的, 例如, 入谷仙介先生就曾指出: 《西游记》的主题应该是“女神和流浪汉”等^①。不过我们和入谷先生视角不同, 作为以上作品共同存在的一个原型, 有一点是必要指出的, 那就是通过方相氏或者通过巫覡祓禊恶鬼。如此说成立的话, 与二、三、四章的很多共同点联系在一起, 可以说明代长篇小说的原型早已存在于度脱剧之中了。

换言之, 作为理应被祓禊的恶鬼、恶神的根源, 是人们潜意识中的欲望和暴力, 因日常有秩序世界的束缚, 难以发泄, 有度脱剧以后遂化身为彼, 被大胆的形象化、长篇化了的。之所以这样说? 是因为上述作品很多主人公的异端行为的本质, 在其成长社会化的过程中, 通常是被排斥和压抑的, 而这与我们回顾自己成长过程中觉得可怀恋又恐惧的内心世界有太多的类似。这就是度脱剧给予我们的启示。

^① 《女神与流浪汉——西游记主题考察》, 《吉川博士退休纪念中国文学论集》, 1968年。

“神仙道化剧”中的仙踪道影*

苟波**

元杂剧中，以敷演道教神仙点化、度脱凡人以及道祖、名士悟道飞升为内容的杂剧为数繁多。这表明道教在元代知识分子以及一般下层百姓中是极有影响的。否则，我们就无法解释为什么在元代会会有如此多反映道教观念，或以道教传说为依据的杂剧出现。如此多的戏剧家不约而同地将目光投向道教人物和道教故事，并形成独特的“神仙道化”戏，自然与道教在当时对中国社会各阶层的巨大影响密不可分。

实际上，元代以前的戏剧中就有不少与道教有关，可视为后来神仙道化前身的戏剧。宋代的“优伶箴戏”中就有解说、阐释道教经旨的戏目。至金代，流行于世的院本戏曲中也有不少敷演道教人物，或取材于道教传说的戏目，如《庄周梦》《瑶池会》《蟠桃会》等，这些戏剧后来又出现在元代杂剧中。只是到了元代，随着整个戏剧创作黄金时代的来临，与道教有关的戏剧更是大量涌现，成为一个独立科目。在钟嗣成《录鬼簿》所载的四百多科元杂剧剧目中，可以基本确定与道教有关的戏目达到四十多种，约占十分之一，可惜现在我们能见到的戏剧作品只有十多部，明代人朱权在《太和正音谱》中，将元杂剧分为十二科，其中第一科“神仙道化”与第二科“隐居乐道”从内容看大都与道教有关。只是后来传下来的作品大部分属于前类，所以我们现在习惯以“神仙道化戏”来称呼这类与道教有关的作品。

从人物形象上分析，元代“神仙道化戏”表现出受道教影响的显著特点。

首先，许多戏剧作品直接以道教史上著名的神仙、高道为主人公。作品对这些仙真人物的介绍也是以道教传说为基础的。贾仲明的剧作《吕洞宾桃柳升仙梦》的主人公就是五代著名道士、后来为成道教“八仙”之一的吕洞宾。据道教传说，吕洞宾本为儒士，因科场不利，转而学道，后遇五代道士钟离权授以内丹道要，隐居终南山中，择有仙缘者而度。北宋以后，各种有关吕洞宾的神异故事迭起，使吕洞宾从一位道士一举成为精于金丹、驱鬼之术的神仙。“八仙”传说兴起后，吕洞宾更成为一位在民间有着广泛影响的行侠仗义、济苦拔难的道教神仙。这位仙真的事迹，在《吕洞宾桃柳升仙梦》中也有明确反映。在此戏第一折，主人公就自我介绍道：

* 本文原载《宗教学研究》1998年第4期，第58-63页。

** 苟波，四川大学宗教学研究所副教授，哲学博士。

贫道姓吕，名岩，字洞宾，道号纯阳子，乃唐朝进士出身，上国观光，到于中条述山王化店，遇着钟离师父，传金丹大道，遂行长生不死之方。

这儿的介绍显然是以道教内部关于这位上仙的传说为基础的。

类似介绍我们在别的以吕洞宾为主人公的戏剧中一也可见到。马致远的《吕洞宾三醉岳阳》中也有主人公自称“贫道姓吕名洞宾，道号纯阳子。先为唐朝儒士，后遇钟离师父点化，得成仙道”之说。《吕洞宾三度城南柳》中也有“隐于终南山，遇钟离师父，授长生之术，得道成仙”的介绍。而《邯郸道省悟黄粱梦》更是直接以钟离权度脱吕洞宾的道教传说为全戏主要情节。从这里我们可以看出，吕洞宾这位道教神仙在当时社会中的影响极大。

而《萨真人夜断碧桃花》的主人公则是两宋之际以“神霄雷法”闻名于世的道士萨守坚。据道教内部传说，萨守坚为山西汾阳人，在宋徽宗时，从道士王文卿、林灵素以及天师张虚靖等习“五雷法”。宋元以后，关于他周游天下，挟道法济世救民的传说广为流传。虞集《灵惠冲虚通妙真君王侍宸记》称萨人“见侍宸（王文卿）于青城山而尽得神秘，游东南，祷祈劾治，其神怪有过于侍宸者”。后来道教许多派别，如“萨祖派”“西河派”“天山派”皆奉他为祖师。《萨真人夜断碧桃花》不仅以这位著名道士为主人公，而且还以道教传说为依据来介绍人物、渲染气氛。此戏第五折的一段萨真人的自白说：

贫道萨守坚，汾州西河人也。贫道幼年学医，因用药误杀人多，弃医学道，云游方外，参访名山洞天。后来西蜀峡口，遇一道人，乃虚靖天师，觑贫道有仙风道骨，传授咒枣之术，及神霄青符，五雷秘诀。贫道又到龙虎山参篆奏名，誓欲剿除天下妖邪鬼怪，救度一切众生，遍游荆襄江淮闽广等处。

除此之外，元剧中还有作品是以道教史中著名仙真为主要人物的。如吴昌龄的《张天师断风花雪月》中的三十七代天师张道玄、马致远的《西华山陈抟高卧》中的五代道教名士陈抟、《马丹阳三度任风子》以及杨景贤的《马丹阳度脱刘行首》中“全真七子”之一的马丹阳、岳伯川的《吕洞宾度铁拐李岳》中“八仙”之一的铁拐李、史九散人的《老庄周一枕蝴蝶梦》中的庄周、无名氏的《汉钟离度蓝采和》中的汉钟离、蓝采和以及《二郎神醉射锁魔镜》中的二郎神等，都是道教历史或道教传说中的神仙或高道。从这儿看，道教对元代戏剧的影响是极其明显的。

元代“神仙道化剧”不仅以道教仙真人物为主人公，而且还以道教神仙体系为依据，在作品中构造了一个神仙群，来作为主人公活动的背景，并推动主人公的种种活动。

道教认为，神仙所居之处或在天上仙境，或在地上名山洞府，或在海岛之中，这些神仙居处总称为神仙境界。在各个仙境中，活跃着庞大的神仙群，他们生活闲适自由，富裕无比，且无生老病死之虞。虽然仙凡有异，这些仙境非一般凡人能够企及，但另一方面，神仙又无时无刻不在关心着尘世人间。神仙们或及时为人世解除灭顶之灾，或进入凡世引渡有仙缘之凡人。在“神仙道化剧”中，这种仙凡相通的观念常常通过道教神仙群的活动表现出来。

谷子敬的剧作《吕洞宾三度城南柳》讲述的是神仙吕洞宾点化有仙缘的柳精的故事。在度脱柳树精的过程中，作品不仅设计有吕洞宾的活动，还根据剧情需要穿插有由汉钟离、铁拐李、张果老、蓝采和、徐神翁、韩湘子、曹国舅等人的活动。他们在剧中分别化身为不同角色，点化执迷不悟的柳精。在戏文的结尾处，还有西池王母聚集众仙的蟠桃宴，进一步展现了

仙界美境，使观众通过这个故事对仙界及仙真体系有一个全面了解。

吴昌龄的剧作《张天师断风花雪日》讲述的是西洛书生陈世英动情于思凡的桂花仙子，生出一场宿缘仙契，最终大病不起，性命不保而由天师张道玄出面了结的故事。在这部作品中，作者通过剧情的发展向我们展现了一个庞大的神仙体系：第一折随着嫦娥凡心的萌动，剧作出现了鼓励她下凡的仙女桃花仙子和封姨；第三折张天师行道法招请诸神一段戏中，出现了大量道教神仙之名，几乎包揽整个道教仙系的所有重要神仙，如元始天尊、雷公电母、风伯雨师、五方十神、四司五帝、东华南极、西灵北真、日月星辰、龙神城隍、五方五帝等等。这些神灵皆为在民间影响极大的道教仙真。在此剧的结尾，作者还设计了以长眉仙为首的众仙在天界仙境会审桂花仙子嫦娥的情节。在这出戏中，作者不仅介绍了仙家道德、神界天条，渲染二神仙不可侵犯的威严，还进一步对天界仙境进行了描绘和夸饰。如本剧第四折一段：

灿灿花光满洞天，琼楼宝殿启华筵。蟠桃结果三千载，共宴长生亿万年。

这种神仙境界和神仙体系的介绍在剧情中为主人公的活动提供了依据和知识背景，在客观上也达到了宣传、普及道教知识的作用。这种作为背景知识的仙界和神仙体系的介绍在大多数“神仙道化剧”中皆可看到。

“神仙道化剧”中另一组重要人物形象就是那些受神仙眷顾、最终受点化而成仙的凡人。

一类凡人是本来就有仙缘而为天上神仙洞察，到下界加以点化，如《吕洞宾三醉岳阳楼》中的柳精、《吕洞宾度铁拐李岳》中的铁拐李、《马丹阳三度任风子》中的任风子、《邯郸道省悟黄粱梦》中的吕洞宾、《汉钟离度脱蓝采和》中的蓝采和等。他们实际上并非凡人，本来就有仙缘仙契，其神仙之“气质”直达天界，为神仙察觉，加以点化。这种人间异人、异事出现必然以“气”通天，为诸仙洞察的说法在道教中是极为普遍的认识。道教几乎所有经典都以这种形式来沟通凡界和仙界，引出仙真下界传经解厄的故事。通过这种形式，神仙洞察一切的先知先觉得到了很好的宣传。

“神仙道化剧”中受神仙眷顾的另一类人物是哪些前世为仙，因犯有过失而被贬入凡世转生，执迷不悟之人。

《老庄周一枕胡蝶梦》中的庄周前生即为天界大罗仙，因冒犯玉帝威严而贬入凡界在庄氏之门，后受蓬壶仙长点化而重返天界；《铁拐李度金童玉女》中的主人公金安寿夫妇前生为西王母身旁的金童玉女，因一念思凡而罚往下方，投胎托化，后因铁拐李点化而重返天界。

这种“谪仙回归”模式出现于“神仙道化剧”绝非偶然，因为在道教内部早就存在“谪仙”观念。如《真诰》中就记载有女仙萼绿华，因前世为仙时犯杀戮之罪，被“谪降于臭浊，以偿其过”；《神仙传·壶公》记载了一位于天界供奉不勤而受谪入尘世的仙人，《太平广记》卷二十六介绍了道士叶法善本名籍仙录，因校录不勤获罪，受谪入尘世戴罪立功的故事。“神仙道化剧”中“谪仙回归”模式显然来自于这些道教谪仙传说。正如“谪仙”故事宣传“净心去欲，成就仙道”的意旨一样，“神仙道化剧”引用这种“谪仙”观念实际上也在图解相同的道教伦理关于这点，我们从剧情中神仙向谪仙们反复强调和大力灌输的种种“成仙之道”就不难看出。

“神仙道化剧”还有一类独特的形象那就是经长期修炼而得人形的一些精怪。这些精怪也因修道不懈或有前世仙缘受“点化”而成仙。如《吕洞宾三醉岳阳楼》就是讲述上仙吕洞宾化

身卖墨先生至岳州岳阳楼点化柳树精与梅花精的故事，相似的道化剧还有《吕洞宾三度城南柳》。这部戏中的柳精、桃精也是长年修炼而得人形的妖物，本有仙缘却执迷不悟，幸有吕洞宾下世反复点化，方得人仙界。

其实，这类故事也明显受道教思维的影响。因为道教认为“道”是一切有形、无形的主宰，是统率宇宙一切的终极力量，所以“修炼”不只限于“有情之人”，也可推广至“无情”的土木金石，五代道士谭峭在《化书》中就说道：“老枫化为羽人，朽麦化为蝴蝶，自无情而之有情也。”^① 另一道经《无上秘要》也称：“蛇得灵宝，化为神龙，鸟得之，变为凤凰兽得之，改为麒麟凡夫得之，号曰圣人。子有通圣真文，能常服之，游戏五岳，逍遥于空，改易五内，变化形容。一年易气，二年易血，三年易肉，四年易筋，五年易骸，六年易骨，七年易髓，八年易发，九年易形。形体尽易，大道毕矣。”^② 可见，这种修道可以使虚物互化，无情变有情，最终万物成仙的观念来源于道教。

“神仙道化剧”不仅在形象和角色的设计上受道教影响，而且这些戏剧故事在基本情节安排上也受道教传说和道教故事极大影响。

在元代的这些神仙道化剧中，有一部分是直接以在民间流传的道教传说和道教故事为依据来创作的。

例如，马致远的《西华山陈抟高卧》一戏讲述的故事是：五代时的高道陈抟精通阴阳妙理及遁甲奇术，预知赵大舍为日后一统天下的太平天子，遂为之指明前景，日后果然应验。赵成为开国帝王，感激陈抟及时点拨之恩，屡次派重臣相请，许以高官厚禄，要陈抟出山为官，但陈抟始终不为所动，最终谢绝好意，独居深山，静心修炼。

这部戏虽为马致远所创作，但其中的许多故事早就在道教内外流传。

例如，作品中的陈抟精于术数之学，通阴阳遁甲之术，能以易知未来，才有汴梁桥边指点赵匡胤的故事。这种说法在道教内部早就存在。《宋史·陈抟传》就称陈抟“能逆知人意”，“好读《易》”。据说他传有《无极图》《先天图》《易龙图》等，是一位在易学象数思想方面颇有造诣的道教学者。又因为易学在古代一般人心目中有神秘色彩，因此陈抟以易知未来的传说在道教内外皆有流传。据记载，陈抟将结束五代十国之乱的希望寄托于赵匡胤。有传说称，他在游华山时，闻赵氏登基，大笑坠驴曰：“天下这回定叠也。”还有传说称陈抟早就认识宋太祖、太宗兄弟二人，在他们为后周之臣时就曾与他们共饮。北宋人魏泰称：“太祖事周为殿前都点检，抟尝见天日之表，知太平自此始耳。”^③ 显然，这些传说成为马致远创作中陈抟点拨赵太祖故事的基本依据。

作为《西华山陈抟高卧》主要内容的陈抟入汴梁朝圣，谢绝宋代皇帝的入仕邀请，立志还山修炼的故事也在道教传说中可寻，宋代史料也有记载。据说陈抟曾两次至京都汴梁，皆获太宗见，且甚为礼重，并向陈抟问修养及治国之道。太宗有无请陈抟出山相助不得而知，但陈抟两次面见一国之君，深受太宗推崇，赐号“希夷先生”，且令有司增葺华山云台观诸事有史为

① 《化书》卷一《老枫》篇，《正统道藏》第39册。

② 《道藏要籍选刊》卷十《无上秘要》卷八十八《易形品》，第251页。

③ 《东轩笔录》卷一，中华书局1983年版，第2页。

证，在道教内外也广为流传。这些内容皆成为后来马致远创作《西华山陈抟高卧》一剧的主要素材。

马致远的道化剧《邯郸道省悟黄粱梦》讲述的是神仙钟离权受东华帝君之托，巧施幻术，使书生吕洞宾在梦境中经历人生悲欢荣辱，最终弃功名而求仙道的故事。虽然这个故事可追溯于吕公设梦境点化卢生的唐代传奇《枕中记》，但马致远创作直接依据却是道教内部有关神仙吕洞宾的诸多传说。因为早在宋代，吕洞宾赶考途中遇钟离权，受点化而仙的传说就已经存在。这个故事在罗大经的《鹤林玉露》中已有记载。“全真七子”之一的马丹阳在〔采桑子〕中也写道“吕公大悟黄粱梦，舍弃华轩，返本还源，出自钟离大仙”。收入《道藏》的《纯阳帝君神化妙通记》中《黄粱梦觉第二化》中所述钟离权以黄粱梦点化吕洞宾的故事已与后来马致远《邯郸道省悟黄粱梦》的情节极为相近。可见，马致远戏剧最直接的故事来源当为道教内部的仙真传说。

《吕洞宾度铁拐李》《吕洞宾三度岳阳》等故事也是以纯阳帝君神化妙通记等道教传说为依据敷演而来。

另一部分“神仙道化剧”虽然不能明确说出其情节与某个道教传说直接相关，但其内容也受到道教观念以及相关道教故事的间接影响。或者说，这些作品是作家们依据道教故事的共同模式和基本特征来再创作的。

我们现在所见的“神仙道化剧”在内容上看可分为两类第一类为“神仙救难剧”。主要表现神仙下界解救凡界灾难，尤以神仙以道法制服作祟人间的各种妖魔鬼怪的故事为主，如《张天师断风花雪夜》《萨真人夜断碧桃花》《二郎神醉射锁魔镜》。第二类为“神仙度脱剧”。主要是神仙点化凡人的故事，如《铁拐李度金童玉女》《吕洞宾三度城南柳》《吕洞宾桃柳升仙梦》《马丹阳度脱刘行首》《马丹阳三度任风子》《钟离权度脱蓝采和》等。

这故事虽大都为作者创作而成，但其创作模式和创作思维却受到道教显著影响。这点，我们可从两个方面来说明“神仙救难”和“神仙度脱”皆为道教固有观念。因为道教以“道”为基本信仰，视“道”为宇宙万物之根源，将人及万物视为“大道”之子，因此“道”对人及万物有一种天然的“救济性”。道教神仙作为“道”的人格化形象，也自然要承担起救护万物的责任。“神仙救难”与“神仙度脱”乃是神仙救济凡人的两种形式，在道教伦理中与占据着重要地位，是许多道教重要经典反复强调的内容。“神仙救难”和“神仙度脱”不仅是道教的两种宗教观念，而且也是许多道教故事的基本内容。《道藏》内所收的仙真传记中就有许多神仙“救难”和“度脱”故事。前类如《列仙传·负局先生》《神仙传·董奉》《神仙传·赵瞿》《神仙传·张道陵》等，这些故事中的神仙都以道法救苦救难，制服妖魔作祟。道教仙传中“度脱”凡人故事也不少，如《神仙传·乐子长》《神仙传·壶公》《神仙传·严青》等。道教仙传中的吕洞宾更是宣称“度尽天下人方上升未晚”的著名神仙。各种反映这位神仙点化、度脱凡人的故事在教内外广为流传。我们可以说，道教“神仙救济”和“神仙度脱”的宗教观念和相关内容的道教故事正是元代戏剧家们创作“神仙道化剧”时的基本模式和依据。

“神仙道化剧”不仅在人物形象设计、故事情节来源上受到道教的显著影响，而且在一些特定方面反映出元代道教的独有特征。那就是，许多作品受到全真教的显著影响。

最明显的实例就是，大多数“神仙道化剧”中出现的人物都是全真教的教内人物或崇拜偶

象。“道化剧”中出现最多的以吕洞宾、钟离权为代表的“八仙”，就与全真教关系密切。吕洞宾被全真教奉为北五祖之一，钟离权在全真教中被称为“正阳祖师”，也被列入“北五祖”之一。各种托名钟、吕的丹经在全真教内部被奉为上经，地位极高。《马丹阳三度任风子》《马丹阳度刘行首》中的马丹阳是“全真”七子之一，在其创始人王重阳之后掌教，是全真教发展初期的重要人物。另外，剧中常出现的王重阳、东华帝君等也是与全真教关系密切的仙真。

“神仙道化剧”的许多作品在思想内容上也受到全真教的显著影响。许多全真教特有的观念和教义思想都在这些“神仙道化剧”中表现出来。

首先，从情趣看，许多道化剧从头到尾贯穿着一种文人、隐士的思想情趣，大力宣传仙隐合一的思想意识。

全真祖师王重阳及后来许多全真名道皆出自儒门，仕途无望，方转而习道，所以全真教的神仙观念中有浓烈的隐士成分。因此，与传统道派相比，全真教重心性及个人道德修养而不重道术道法，表现在“神化剧”中，就是成仙者必须有“仙缘”“仙根”。从个人经历上看，这些人大多是有较好的个人修养，却仕途不顺的儒生或隐士，如《邯郸道省悟黄粱梦》的吕洞宾、《西华山陈抟高卧》中的陈抟、《汉钟离度脱蓝采和》中的蓝采和以及《老庄周一枕蝴蝶梦》中的庄周等。而这些人成仙过程也非常特别，不是随师父修炼道术道法，吐气炼丹，而是在思想意识上感悟

仙俗之别，立下弃俗就仙的志向。因此，这些剧作中成仙方式都是由神仙下凡对有仙缘者加以点化，阐明仙凡之理，这种设计显然与强调“识心见性”的全真观念一脉相承。

也正是因为王重阳等全真名道都有先儒后仙的个人经历，所以全真教的神仙观念中也带有较浓的儒生、隐士思想情趣。表现在“神仙道化剧”中，就是神仙世界不再以金筑堂、玉铺阶为特征，而更多地表现出一种宁静、和谐、优雅的特征，类似乡野田园。《西华山陈抟高卧》中主人公陈抟描述的神仙生活为“安静宇蝉初蜕，梦绕南华蝶正飞。卧一榻清风，看一轮明月，盖一片白云，枕一块顽石。”《邯郸道省悟黄粱梦》中钟离权介绍的仙景也有相同意境：“俺那里自泼村醪嫩，自折野花新。独对青山酒一尊，闲将那朱顶仙鹤引。醉归去松阴满身，冷然风韵，铁笛声吹断云根。”这种仙家景致显然与现实生活中文人、雅士的思想情趣一脉相通，而与传统道教观念有别。

另一个能体现出全真道特征的是许多“神仙道化剧”都有表现强烈的“禁欲”思想和“厌世”情绪，许多作品甚至直接用全真教规入戏，大力宣传全真教的宗教道德。

全真教教义认定人或仙之害在于人七情六欲，王重阳称之为成仙证真的障碍，生死轮回的根由，并规定：“凡人修道先须依此一十二个字断酒色财气，攀援爱念，忧愁思虑。”^①因此，人要成仙，必须要去欲净心。受此观念影响，“神仙道化剧”大都安排有神仙助凡人去尽诸欲的情节。如《老庄周一枕蝴蝶梦》就有太白金星遣四仙女点化庄周，让他领悟酒、色、财、气为成仙“四害”的情节。另一作品《马丹阳三度任风子》也借神仙之口来直接宣传全真戒律：“一戒酒色气，二戒人我是非，三戒因缘好恶，四戒忧愁思虑，五戒口慈心毒，六戒吞腥啖肉，七戒常怀不足，八戒徇己害人，九戒马劣猿颠，十戒怕死贪生。”并称：“此十戒是万罪之缘，

^① 《道藏》第25册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社1988年版，第780、736、853页。

万恶之种。既要学道，必当戒之。”在这儿，作者直接将作品演化成宣传宗教道德的讲坛。

为了强化“去欲”宣传效果，一些作家还将道教仙传故事中神仙考验修道者的模式引入戏剧。马丹阳三度任风子中就有神仙以象征人之“大欲”的六个妖魔来考验主人公的情节。《西华山陈抟高卧》第四折中也有汝南王郑恩以女色来考验陈抟一场戏。

值得注意的是，全真教对家庭、夫妻关系的严厉态度是全真教极端化的“禁欲主义”的一个特征，而这种特征在许多“神仙道化剧”中也得到了明确反映。

全真教为了实现道士出家，建立宫观制的宗教目的，宣传家庭、亲情为成仙之害，为“牢狱”“火宅”，称人的亲情关系为“金枷玉锁”。王重阳、马丹阳都一再声称“家”“道”不能两全，只有“捐妻舍子”“跳出樊笼”才能成仙得道。全真教的这种极端的宗教观念也在一些戏剧作品中表现出来。

马致远的作品《马丹阳三度任风子》中，许多细节就是全真教极端“禁欲”观念的形象说明。第二折就有“儿孙自有儿孙福”“儿女是金枷玉锁，欢喜冤家”之说，这些话是我们在全真经典中常见的语言。第三折作者又安排了任风子为表明离家求道的决心，不惜休妻杀子，斩断亲情的情节。《吕洞宾桃柳升仙梦》中主人公柳春与妻子陶氏本有仙缘，但也是因为迷恋夫妻恩爱，脱不了人间亲情而使吕洞宾一再度脱不成，迟迟不能成仙。另一剧《汉钟离度脱蓝采和》中蓝采和久久执迷不悟的原因也是迷恋人间荣华和各种亲情。作品第三折吕洞宾劝诫蓝采和时称：“再不听耳边厢焦焦聒聒，儿女是金枷玉锁，道不的儿女多来冤业多。”这些情节和语言反映出来的那种仇视亲情和家庭关系的极端禁欲主义和信仰主义特征正是全真教“儿非儿，女非女，妻室恩情安可取”^①“恩爱妻儿，都是宿世冤仇”^②等宗教观念的图示。

综上所述，道教对元代“神仙道化剧”的影响是全方位的。这种宗教影响不仅表现在这些戏剧作品人物形象的设计、情节安排上，而且还直接表现在作品的戏剧观念中。这一切，都使元代“神仙道化剧”打上了道教、特别是金元时期影响极大的全真教的明显烙印。

① 《道藏》第25册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社1988年版，第780、736、853页。

② 同上。

万花丛中马神仙 百世集中说致远

——论道教思想对马致远神仙道化剧的影响*

刘雪梅**

在元杂剧中，以传道度人、点化精怪、隐居修真为主要内容、敷演道教神仙故事、宣扬道教教理教义的一类杂剧为数极多，我们通常把这一类杂剧称为神仙道化剧。马致远是元代创作神仙道化剧的第一人，是创作神仙道化剧数量最多的剧作家。由于在创作期间马致远深受道教、特别是全真道教思想的影响，所以在马致远的这些神仙道化剧（以下简称马剧）中，无一例外地打上了道教思想的深深烙印，而正是由于道教思想的全面渗透，才使得马剧在创作模式、戏剧结构、以及戏剧观念等方面取得了不同于一般杂剧的独特成就，这正是道教思想对马致远的戏剧创作、或者说对元杂剧创作的贡献之所在。

一、道教的思维模式影响了马剧“仙——凡——仙”的循环式创作模式

老子认为，万物都由道产生，最后又将回归道。故其思维模式可概括为“道——万物——道”的循环式。这种思维模式为道教所继承。道教的理论认为：道化生宇宙，宇宙变化不已，最后仍然回复到道。不论是道教的内丹说还是外丹说，都承认其终极目标是通过修证达到最终的“归根返元”。也就是说，“道（仙）——万物（凡）——道（仙）”的循环式是道家道教一以贯之的思维模式。

对照马致远的神仙道化剧，就会发现：这种循环式的思维模式同样存在于其创作模式中。从故事原型来看，除了《陈抟高卧》以外，马致远的其他四种神仙道化剧都是以神仙度化为题材的。如《任风子》写的是马丹阳点化有半仙之分的任屠夫、《岳阳楼》写吕洞宾度脱素有仙缘的柳树精、《黄粱梦》写钟离权点化有神仙之分的吕洞宾，就连本于《幽明录》记叙刘、阮二人误入桃源洞、与女仙相恋的故事，在马致远的《误入桃源》中也被改编为由太白金星点化本有仙缘的刘、阮二人的神仙度化剧。这种创作模式首先是以被度脱的对象本有仙胎或仙缘开始的。如《岳阳楼》一开场就是吕洞宾“在蟠桃会上宴饮，忽见下方一道青气，上彻云霄。此

* 本文原载《中国文学研究》2000年第3期，第34-36页。

** 刘雪梅，南京大学哲学系博士生。

下必有神仙出现，贫道视之，却在岳阳岳州郡”。《黄粱梦》的开场是东华帝君自称“贫道东华帝君是也。掌管群仙籍录。因赴天斋回来，见下方一道青气，上彻九霄。原来河南府有一人，乃是吕岩，有神仙之分。”又《任风子》一开场马丹阳说：“贫道昨宵看见青气冲天下，照终南甘河镇。有一人任屠，此人有半仙之分。”但这些素有仙缘或仙胎的人们却在凡间沉溺于富贵名利、酒色财气而不能自拔，于是道教祖师们便或是亲自出山或是遣徒下界，或是软磨硬拽或是诱哄恐吓，最后的结局皆大欢喜，有神仙之分的凡人们终于被道教祖师们点化度脱，最终回归仙道。在马剧中，这种回归意识的表述随处可见：如《岳阳楼》中的吕洞宾在《正宫·端正好》中唱道：“我劝你世间人，休争气，及早的归去来兮。”《黄粱梦》中东华帝君遣钟离权点化吕岩，为的是让他“早归正道”。而《任风子》中的任屠更是在马丹阳一句“你来处来，去处去，休迷了正道”的断喝之下幡然醒悟，继而出家的。在《误入桃源》中，刘晨在成仙入道后唱道：“过了这苍苔径，独木桥，路崎岖，寂无人到。刘郎这回归去了，乱山头杜鹃休叫。”不但马剧如此，几乎所有元杂剧中的度脱剧都运用了这一创作模式，即：主人公有神仙之分，然后在凡间历经富贵名利、酒色财气等俗世繁华，最后在道教祖师的点化下幡然醒悟，回归仙道。这种创作模式可以简单地概括为“仙-凡-仙”的循环式过程。这种独特的创作模式的出现并非偶然，而是在道教循环式思维模式的影响下产生的。值得一提的是，《误入桃源》中的循环式创作模式还表现了几重循环的特点。剧中的刘、阮二人本有仙缘，经太白金星指点后“误入”桃源洞，与遭贬下凡的两位青霄玉女结为夫妇。后二人思家，于是重回凡间，发现凡间物换星移，因而醒悟到人生如梦，经太白金星点化后重入桃源洞，得道成仙。这种创作模式即是“仙-凡-仙-凡-仙”的两重循环式，使得剧情变得更为曲折和复杂。青木正儿先生在《元人杂剧概说》中把神仙道化剧分为“嫡仙投胎剧”和“神仙度化剧”两种，其实就创作模式来说，它们都受到了道教循环式思维模式的影响，实际上是没有分别的。

二、道教思想对马剧“戏中有戏”的戏剧结构和“一人多角”的表演机制的形成产生了重大影响

马剧在戏剧结构上有一个突出的特点，即表现出“大戏之中套小戏”“戏中有戏”的幻化色彩。这种幻化色彩在元杂剧的其他剧种中是绝无仅有的，而这种特点也是由于道教思想的影响产生的。

“化”是道教思维中的一个基点，是道教哲学得以成立的依据。因为道教的终极目标是羽化升仙，而人与仙之间就是凭借“化”来沟通的。如五代时的道士谭峭在他的《化书》中就说：“老枫化为羽人，朽麦化为蝴蝶。”指出无情与有情之间可以互相转化。另一部道教经典《无上秘要》中说：“蛇得灵宝，化为神龙；鸟得之，变为凤凰；兽得之，改为麒麟；凡夫得之，号为圣人。”与这种观念对应，道教中的列仙们便理所当然具有百变幻化的神通。他们不但可以将自己变化为形形色色的人、物，还可以幻化出各种各样的人物、幻境。道教神仙的这种幻化神通表现在马剧中，形成了马剧特有的“大戏之中套小戏”“戏中有戏”的戏剧结构。在马剧中，道教祖师们对凡人们的直接点化往往并不见效，于是他们便经常使出幻化神通，变化出各种各样的迷障，让凡人们在迷障中参透富贵名利、酒色财气和人我是非，领悟人生如梦

的道理，从而入道求仙。这样，道教宗师们度化凡是“大戏”，而由于他们的神通幻化出来的幻境之中，既有人物活动，又有故事情节和戏剧冲突，故可视为“大戏”中的“小戏”。如在《岳阳楼》中，吕洞宾不管是直接点化还是间接暗示，郭马儿就是执迷不悟。吕洞宾只得假意杀了郭妻贺腊梅，当郭马儿去告发他时，钟离权、蓝采和、铁拐李、张果老等七位神仙变化为社长、官人、祗侯等人假意帮他捉拿凶手，这时吕洞宾让贺腊梅现身，于是大家反告郭马儿诬告，要拿他见官，正当郭走投无路时，众仙各显原形，这时郭马儿惊奇地说道：“怎生官人也不见了，祗侯也不见了，都是一伙先生（指道士），敢是我错走到五龙坛里来了。”当吕洞宾告诉他一切不过是众仙所化时，郭终于悟道成仙。又如《黄粱梦》中，吕洞宾对钟离权絮絮叨叨的现身说法毫无兴趣，竟然昏昏欲睡，于是钟离权只好将计就计道：“这人俗缘不断。吕岩也，你既然要睡，我教你大睡一会，去六道轮回中走一遭。待醒来时，早过了十八年光景，见了些酒色财气、人我是非，那其间方可成道。”于是他让吕洞宾在幻化的梦境中经历了十八年的沉浮悲欢，而自己与骊山老母则在吕的梦中幻化成形形色色的人，随时对吕洞宾进行点化，后吕洞宾断酒色财气、富贵名利、人我是非，终于回归仙道。再如在《任风子》一剧中，任屠经点化本已入道，但马丹阳为了坚定他的向道之心，幻化出六个盗贼向他索要钱财，又幻化出曾被任屠摔死的幼子，向任屠索命。正当危急之时，马丹阳出现，顿时幻境全灭，于是马对任屠说：“任屠，今日见了酒色财气、人我是非，你今日功成行满。”这种“大戏套小戏”“戏中有戏”的戏剧形式在元杂剧的其他剧种中是绝无仅有的，既使戏剧的故事情节和矛盾冲突变得丰富复杂，又增添了剧中的幻化色彩，对元杂剧的形式和内容都有重大的贡献。

与“戏中有戏”的戏剧结构相应，在马剧中，一位演员往往可以在不同的场合中扮演不同的角色。而这种表演机制与神仙的幻化神通也有直接的关系。因为既然神仙在不同的场合可以幻化为不同的人，那么相应的在戏剧中，扮演这位神仙的演员也就理所当然的可以扮演不同的角色。如在《岳阳楼》中，扮演铁拐李、蓝采和、徐神翁的演员又分别扮演社长、官吏和差役；在《误入桃源》中，扮演太白金星的演员又同时扮演指路的樵夫；在《黄粱梦》中，扮演骊山老母的演员又同时扮演王化店的王婆以及点化吕洞宾的道姑，而更为特别的是，此剧中的正末竟然身兼五职，他不但扮演主唱者钟离权，而且一口气还扮演了高太尉、院公、樵夫、凶汉等四个角色。这种“一人多角”的表演机制在元杂剧中并不是一个很普遍的现象，而像《黄粱梦》中正末的身兼五职，在元杂剧中更是绝无仅有的。这种表演机制既能有效的利用表演资源，又对演员的表演才能提出了很大挑战，对于丰富演员的表演经验有很大的促进作用。

三、“人生如梦”的道教宗教观影响了马致远“戏如人生”的戏剧创作观念

道教的祖师之一庄子可谓首倡“人生如梦”的第一人，他在《庄子·齐物论》中说：“梦饮酒者，旦而哭泣；梦哭泣者，旦而田猎。方其梦也，不知其梦也。梦之中又占其梦焉，觉而后知其梦也。”他指出，梦对作梦者虽是真实的，但其实只是作梦者的错觉，而著名的“庄周梦蝶”的寓言更是成了后世“人生如梦”的代称。如全真七子之一的丘处机在《满庭芳·述怀》中说：“任使高官重禄，金鱼袋肥马轻裘，争知道庄周梦蝶，蝶梦庄周。”自此，这种视人生如幻化的思想也成了全真道教徒出家修道的主要思想基础。

在元代的杂剧作家中，这种视人生如梦幻的思想相当普遍，其中尤以马致远最为突出。在他的散曲中，这种表述俯拾皆是。如：（双调·拨不断）：“布衣中，问英雄，王图霸业成何用？河黍高低六代官，楸梧远近千官冢。一场噩梦！”（双调·新水令）《题西湖》：“繁华一梦天来大，风物逐人化。”（黄钟·女冠子）《枉了闲愁》：“恰似南柯一梦，季伦锦帐，袁公翁牖。”（双调·夜行船）《百岁光阴》：“百岁光阴一梦蝶，重回首往事堪嗟。”在马致远的思想中，“人生如梦”的道教宗教观的影响可谓根深蒂固，但我们的意图并不仅仅在于揭示这个显而易见的事实，使我们感兴趣的是，这种“人生如梦”的宗教观对马致远的戏剧创作观念是否会有影响？或者说，马致远之所以主要采用了戏剧这种文学体裁来演绎现实人生，与这种宗教观念的潜在影响是否会有某些内在关联呢？

其实，“梦”与“戏”在某种意义上来说是同质异构的。梦对作梦者来说是真实的，但对非作梦者来说却是虚幻而易逝的。“人生如梦”的道教宗教观念就是建立在这个基础上而产生的对现实人生的虚幻之感。同样，戏对置身于其中的演员来说是真实的，但对观众来说却是虚幻而易逝的，因此，从这个意义上来说，“梦”和“戏”是相通的，“人生如梦”中的“梦”可置换为“戏”，即“人生如梦”等于“人生如戏”。其实这种置换并非笔者毫无根据的臆测，因为在马致远的思想中，不但“人生如梦”的喟叹随处可见，而且“人生如戏”的表述也同样存在。如（般涉调·哨遍）《半世逢场作戏》的首句就是：“半世逢场作戏，险些儿误了终焉计，白发劝东篱，西村正好幽栖，老正宜。”晚年的马致远回首自己的前半生，不过就像逢场做了一出戏，这使他认识到了现实人生的虚幻，于是他决定退出这场虚幻之戏（现实人生），在世俗之外寻找慰藉。在《黄粱梦》中，马致远借吕洞宾感叹道：“功名二字，如同那百尺高竿上调把戏一般。性命不保，脱不得酒色财气这四般儿。笛悠悠，鼓冬冬，人闹炒，在虚空。”可见在马致远眼里，世俗中的人们吵吵嚷嚷、忙忙碌碌地追求功名利禄、酒色财气，最后不过就像调把戏一样虚幻不真，转瞬即逝。可以说，在马致远看来，人生因其虚幻不真、转瞬即逝，所以不但如“梦”而且如“戏”。而事实上，在马剧中，现实人生、梦、戏这三者常常是三位一体、混而不分的。《黄粱梦》就是最典型的例子。钟离权让吕洞宾在梦中历经了十八年的酒色财气、人我是非。在马致远的安排下，这既是一场有人物活动、故事情节、戏剧冲突的戏，也是吕洞宾短暂的黄粱一梦，更是吕洞宾历经十八年人世浮沉的现实人生。然而不管是戏也好，梦也好，现实人生也好，它们不过都是表达马致远虚幻的宗教观的符号而已。

至此，从对马致远思想中“戏”“梦”“人生”同质异构的关系中我们似乎可以作出这样一个大胆的猜想：马致远之所以选择“戏”（杂剧）这种文学样式来演绎现实人生，除了通常所说是由于处于下层、需要以此作为谋生手段的原因之外，是不是还因为只有“戏”这种文学样式才能最大限度地契合和表现“人生如梦”这一对马致远的思想影响至深的宗教观念？因为既然人生如梦，虚幻而易变，那么只有用也如梦一样虚幻易变的“戏”才能最好的表现和演绎现实人生。正如我们在前文中所指出的，在元杂剧的剧作家中，像马致远一样受到道教这种“人生如梦”宗教观念影响的人是相当多的，那么值得我们进一步深思的是：元代的文人们之所以选择了“戏”（杂剧）这种文学样式来演绎现实人生，是否也与道教的这种视人生为虚幻的宗教观的影响有着某些难以为人察觉的内在联系呢？

元杂剧中的全真教祖师*

黄兆汉

杂剧是元代最为一般人所喜爱的戏曲形式，而全真教又是这个时代最为流行的一个道教教派。这两个文化现象因此而相摩相荡，互相影响，是最自然不过的事。这里我们要通过探讨全真教的几位祖师在元杂剧中的描绘去窥看全真教对元杂剧的深厚影响和在元代流行的普遍情况。

为了清楚其背景，我们先介绍全真教的教义及其道统。

全真教是金代王重阳（1112-1170）创立的一个道教教派。时为金世宗大定七年（1167）。当时王重阳在山东宁海州（今牟平县）全真庵聚徒讲道。经过他和他的七大弟子——所谓“全真七子”^① 努力弘扬全真道之后，此教在元代大为风行，渗入社会各个阶层，当时的知识分子也对它另眼相看的^②。全真教与自东汉以来一直流行的天师道（元代称为正一教）大不相同，它是一个主张修炼心性的道教教派，而不谈（至少不注重）方术、符箓和烧炼。徐琰（1286年前后生存）撰《郝（大通）宗师道行碑》说：

重阳真君……立一家之教曰全真。其修持大略以识心见性，除情去欲，忍耻舍垢，苦己利人为之宗。^③

因此，现代学者陈垣先生（1880-1971）认为它“不过‘苟全性命于乱世，不求闻达于诸侯’之一隐修会”^④。

* 原载《香港大学中文系集刊》2000年第四卷，后见邝健行、吴淑钿编选：《香港中国古典文学研究论文选粹》（1950-2000），江苏古籍出版社2002年版，第370-423页。

① 包括：马钰（1123-1183）、谭处端（1123-1185）、王处一（1142-1217）、刘处玄（1147-1203）、丘处机（1148-1227）、郝大通（1140-1212）和钰妻孙不二（1119-1182）。

② 可参看陈垣：《南宋初河北新道教考》卷一《全真篇上·士流之结纳第四》，中华书局1962年版，第15-23页。

③ （元）李道谦：《甘水仙源录》卷二，第22页上。见《道藏》第33册，台湾：新文丰出版社1977年（影印上海涵芬楼）版，第144页。

④ 陈垣：《南宋初河北新道教考》，第2页。

其实，“识心见性”是个真教的中心教义，王重阳在《答战公问先释后道》一诗说：

识心见性全真觉。^①

这无疑说，“识心见性”即为全真。换言之，全真之道便是求“识心见性”。

心、性的问题本来就是道、释、儒三教共同探讨的问题，所以，全真教主张道、释、儒三教合一。这一思想随时都可以在全真教祖师的言行里找到。例如王重阳的《临江仙·道友问修行》说：

洁己存心归大善、常行恻隐之端，慈悲清静亦频观。希夷玄奥旨，三教共全完。^②

又《临江仙·自贻》说：

……三教幽玄深远好，仍将妙理经营。麒麟先悟仲尼觥，青羊言尹喜，舍利唤春莺。^③

又如丘处机（1148-1227）的《满庭芳·神光灿》说：

推穷三教，诱化群生，皆令上合天为。……^④

所谓“三教”很显明的是指道、释、儒三教。丘氏的《报师恩·削发留髭》说：

不僧不道不温柔。……^⑤

“温柔”一词取自《礼记·经解篇》。《经解篇》说：“温柔敦厚，诗教也。”^⑥《诗》是儒家的经典，故此“温柔”一词实指儒家。所谓“不僧不道不温柔”就是说非僧非道亦非儒。换言之，不是偏向任何一教，而是三教合一的。有明文记载，全真教是要信徒同时读三教经典的。完颜璠（1172-1232）的《终南山神仙重阳真人全真教祖碑》便指出：“真人劝人诵《般若心经》《道德清静经》及《孝经》。”^⑦《般若心经》是佛经，《道德清静经》是道经，《孝经》是儒典，可见三教的经典在全真教祖师的心目中是同样重要的。

至于全真教的道统，根据全真教的典籍，一般地作如下排列：

东华帝君→钟离权（即汉钟离）→吕岩→王重阳→“全真七子”^⑧

由王重阳传授“全真七子”的环节，文献足征，大概不成问题。但是，王重阳以上一段，所言不尽属实，矛盾讹谬，应为有意的虚构，目的是为了堆砌一条堂而皇之的道统！如果我们相信钟离权是汉人，吕岩（798-约870）是唐人，王重阳是金人的话，试问汉代的钟离权如何传道给唐代的吕岩，而吕岩又如何传道给金代的王重阳呢？这不是荒谬又是什么？不过，如果我们解释为道的间接承传是可以说得通的。其实，不单只全真教的道统有这样的情况，其他

① 全诗如下：“释道从来是一家，两般形貌理无差。识心见性全真觉，知汞通铅结善芽。马子休令川拨棹，猿儿莫似浪淘沙。慧灯放出腾霄外，照断繁云见彩霞。”《重阳全真集》卷一，第2页上-2页下，见《道藏》第43册，第414页。

② 《重阳全真集》卷十二，第9页上-9页下，见《道藏》第43册，第517页。

③ 同上书，第10页上。

④ 《磻溪集》卷五，第11页下，见《道藏》第43册，第639页。

⑤ 《磻溪集》卷六，第7页上，见《道藏》第43册，第647页。

⑥ 《礼记注疏》卷五十，《十三经注疏》本，中华书局1957聚珍仿宋版，第1页上。

⑦ 《甘水仙源录》卷一，第8页上，见《道藏》第33册，第122页。

⑧ 参看樗栎道人：《金莲正宗记》卷一至五，见《道藏》第5册，第128-159页。又，刘天素、谢西蟾：《金莲正宗仙源像传》，第13-43页，见《道藏》第5册，第167-182页。又可参考拙文：《从〈任风子〉杂剧看元杂剧与道教的关系》，见拙著：《道教与文学》，台湾：学生书局1994年版，第95及注26页。

的，如极力推崇张三丰（约 13140 - 约 1417）而以李西月（1806 - 1856）为首的西派^①，都莫不如是。这是道教人士的惯技，本不足为奇的。倘若他们不在道教史上找出几个德高望重的人物去堆砌成一条道统，他们如何能够使人相信他们是出自“名门正派”的呢？

二

全真教的发展，到了第二代，尤其是丘处机为掌门的时候，由于得到当时元朝统治者的认同及尊崇，乃广为传布，可谓盛极一时。丘处机不独为元太祖所召见，赐号“神仙”，而且被命掌管天下道教^②。上有好者，下必甚焉，影响所及，普天下之百姓，不论任何阶层，都信奉全真教。就算一向以儒教为宗的知识分子也对全真教大表欢迎。乐于与教中人士交往，甚至信仰其教，置身黄冠之列^③。其中最重要或不可忽视的原因是，全真教是一个很有“书卷气”的宗教。陈垣先生论全真教说：

全真王重阳本土流，其弟子谭、马、丘、刘、王、郝，又皆读书种子，故能结纳士类。而士类亦乐就之。况其创教在靖康之后。河北之士正欲避金，不数十年又遭贞祐之变。燕都亡覆，河北之士又欲避元，全真遂为遗老之逋逃藪。^④

又说：

夫全真家之好与士流接者。必其兼通儒学者也，即不通儒学，而于士流末务，如文字之属，必有一长，方足与世接。^⑤

所以，当时的知识分子与全真教一拍即合。元杂剧之作者不少是饱读诗书的士人，本来就对全真教有一种亲切感；加上全真教的“识心见性”和三教合一的思想易为他们所接受，况且全真教的祖师，如钟离权、吕岩、王重阳等人的生平又那么多姿多彩，富于传奇性，正好为他们的杂剧提供了不少极好的素材，他们哪有不欢迎、接受全真教之理呢？从这个角度说，元杂剧作家及他们的作品受全真教影响可谓极大。

在现存的“道释剧”二十二种^⑥中，受道教（尤其是全真教）影响而产生的作品有马致远的《任风子》《岳阳楼》《黄粱梦》、岳伯川的《铁拐李》、贾仲明的《金童玉女》、谷子敬的《城南柳》、戴善甫的《玩江亭》、范康的《竹叶舟》、李好古的《张生煮海》、王子一的《误入

① 西派的研究可参看拙著《明代道士张三丰考》第二章“张三丰道派考”，台湾：学生书局 1988 年版，第 65 - 147 页；又拙文：《清代道教西派命名、活动及道统考》，见拙著：《道教研究论文集》，香港：中文大学出版社 1988 年版，第 61 - 91 页；又拙文：《大江派考》，见拙著：《道教与文学》，第 297 - 319 页。

② 参宋濂（1310 - 1381）等修：《元史》卷二百零二《释老传》第 9 册，《二十五史》，上海古籍出版社 1986 年版，第 524 - 525 页，总页 7756 - 7757。又《金莲正宗仙源像传》，第 31 - 35 页，见《道藏》第 5 册，第 176 - 178 页。

③ 如画家黄公望（1269 - 1354）便是一个好例子，他于经、史、二氏、九流之学无不通晓，曾为中台察院掾吏。后入全真教，开三教堂于苏州之文德桥。他所传的道书，如《抱一子三峰老人丹诀》《抱一函三秘诀》《纸舟先生全真直指》（俱为金月岩编）均见于《道藏》。

④ 陈氏：《南宋初河北新道教考》，第 15 页。

⑤ 同上书，第 20 页。

⑥ 此为罗锦堂教授之说。他认为现存“道教剧”有十四种，“释教剧”有八种，共“道释剧”二十二种。见罗氏：《现存元人杂剧本事考》，台湾：中国文化事业股份有限公司 1960 年版，第 445 - 447 版。

桃源》、无名氏的《庄周梦》《刘行首》《蓝采和》《升仙梦》等十四种^①。其中大部分为搬演全真祖师的生平事迹或传说。而有关全真教祖师本身的“度化”事迹或传说大致上是根据全真教自己堆砌的道统的。又，在这些剧本中，“度化”和“隐逸”经常交织在一起，因为正如陈垣先生说，全真教根本就是一个“不求闻达”的隐修会，故“隐逸”是全真教思想中一个很重要的成分。

实际上，除了上述的十四种杂剧属于“道释剧”中之“道教剧”外，张国宾的《七里滩》、马致远的《陈抟高卧》、无名氏的《张天师》、尚仲贤的《柳毅传书》、王晔的《桃花女》、无名氏的《锁魔镜》、以及无名氏的《碧桃花》等七种都应该属于“道教剧”^②，因为它们都染上了颇为浓厚的道教色彩，尤其是《七里滩》和《陈抟高卧》二剧，它们所标榜的“隐居乐道”思想多多少少也受了当世盛极一时的全真教的“隐逸”思想所影响。王恽（1228-1304）《秋涧集》之《奉圣州永昌观碑》说：

……弊极则变，于是全真之教兴焉。渊静以明志，德修而道行，翕然从之，实繁有徒。其特达者各潜户牖，自名其家，耕田凿井，自食其力，垂慈接物，以期善俗……敦纯朴素，有古逸民之遗风焉。^③

虞集（1272-1348）《道园学古录》之《非非子幽室志》说：

昔者汴宋之将亡，而道士家之说，诡幻益甚，乃有豪杰之士、佯狂玩世，志之所存，则求返其真而已，谓之全真。^④

在上述的二十一种“道教剧”中^⑤，不少是表达了这种“返朴归真”的“隐逸”思想的。

三

虽然在现存的元杂剧中，“道教剧”占了二十一种，但并不是全都与全真教有关的，而涉及全真教祖师的，或说有全真教祖师出现的，只是稍过半数——十二种。现在把这十二种剧目及剧中出现的全真教祖师名字列出如下，以窥其情况（次序根据臧晋叔《元曲选》及隋树森《元曲选外编》）：

1. 《铁拐李》——吕洞宾及“众仙”之一的汉钟离
2. 《岳阳楼》——吕洞宾、汉钟离

^① 此为罗锦堂教授之说。他认为现存“道教剧”有十四种，“释教剧”有八种，共“道释剧”二十二种。见罗氏：《现存元人杂剧本事考》，台湾：中国文化事业股份有限公司1960年版，第445-447页。

^② 本来罗锦堂教授将《七里滩》《陈抟高卧》两剧归入“仕隐剧”之“隐居乐道剧”，《张天师》《柳毅传书》《桃花女》《锁魔镜》归入“神怪剧”，《碧桃花》归入“恋爱剧”。见其《现存元人杂剧本事考》，前引，第三章，《现存元人杂剧之分类》。但从道致色彩的角度看，它们实际上都可属于“道教剧”。参拙文：《从〈任风子〉杂剧看元杂剧与道教的关系》，见《道教与文学》。又，《碧桃花》一剧重心在于道教真人萨守坚设坛剿鬼一情节，旨在宣扬道教法力符咒，几与《张天师》一剧同出一辙，而且它以道教西河派祖师萨真人的传说为题材。第152-153页。

^③ 王恽：《秋涧先生大全义集》卷五十八，《四部丛刊》第15册，商务印书馆，第12页。

^④ 虞集：《道园学古录》卷五十，《四部备要》第2册，中华书局，第12页。

^⑤ 本来罗锦堂教授的“道教剧”十四种，加上我认为应属于“道教剧”的七种，总共二十一种。

3. 《黄粱梦》——东华帝君、汉钟离、吕洞宾
4. 《竹叶舟》——东华帝君、吕洞宾及“八仙”之一的汉钟离
5. 《金童玉女》——“八仙”中的汉钟离、吕洞宾
6. 《城南柳》——吕洞宾及“众仙”之一的汉钟离
7. 《刘行首》——东华帝君、王重阳、马丹阳
8. 《任风子》——马丹阳
9. 《张生煮海》——东华仙
10. 《升仙梦》——汉钟离、吕洞宾
11. 《玩江亭》——东华仙、汉钟离
12. 《蓝采和》——汉钟离、吕洞宾

所谓“众仙”或“八仙”中的祖师是指那些在第四折末尾以“众仙”，或“八仙”身份出场的祖师，他们的出现是为了在终场凑热闹，与整个剧情的发展并无关系的。或说是没有起过任何作用的，更不要说他们是剧中的一个重要人物了。不过，无论重要与否，他们始终是全真教的祖师，而在剧中又偏偏出现。

这些出现在“道教剧”的全真教祖师包括：东华帝君（或称东华仙）、汉钟离、吕洞宾、王重阳及马丹阳五人。东华帝君见于：

1. 《黄粱梦》
2. 《竹叶舟》
3. 《刘行首》
4. 《张生煮海》
5. 《玩江亭》

汉钟离见于：

1. 《铁拐李》
2. 《岳阳楼》
3. 《黄粱梦》
4. 《竹叶舟》
5. 《金童玉女》
6. 《城南柳》
7. 《升仙梦》
8. 《玩江亭》
9. 《蓝采和》

吕洞宾见于：

1. 《铁拐李》
2. 《岳阳楼》
3. 《黄粱梦》
4. 《竹叶舟》
5. 《金童玉女》

6. 《城南柳》

7. 《升仙梦》

8. 《蓝采和》

王重阳见于：

1. 《刘行首》

马丹阳见于：

1. 《刘行首》

2. 《任风子》

又，东华帝君、吕洞宾和王重阳三人之名都在《任风子》的第一折被提及，但没有真实出场。马丹阳之名又见于《玩江亭》的第三折和第四折，也没有出场。“全真七子”之丘（处机）、刘（处玄）、谭（处端）、郝（大通）、孙（不二）和王（处一）之名则在《刘行首》的第一折被提到，谭、丘、刘三人之名亦见于《玩江亭》，但他们实际上都没有出过场。所以，真正在剧中出现过的全真教祖师，不论戏的分量多少，只有东华帝君、汉钟离、吕洞宾、王重阳及马丹阳五人而已。这五位祖师本身的或环绕着他们的事迹或传说就被谱成这十多个杂剧。然而，这只是就现存的杂剧说，已经散佚而肯定写全真教祖师的便有马致远的《王祖师三度马丹阳》^①，这里的“王祖师”，毫无疑问，是指王重阳，因为根据道典，王重阳是曾经度化马丹阳的；而且，按照全真教的道统，他们两者的师徒关系是毫无疑问的。又有一些非“道教剧”里，全真教祖师也会偶尔出现的，例如无名氏的《伊尹耕莘》^②，在其楔子便有东华仙出现，但只是一个闲角，戏量甚少，根本可有可无。全剧也没有多少宗教气氛，更不要说道教气氛了。罗锦堂先生早已把它拨归“仕隐剧”的“发迹变泰”一类^③。诸如此类的杂剧，就算有全真教祖师偶然出现（过场戏），也不在本文之研究范围内。无他，因为它们一不是“道教剧”，二作为剧中的全真教祖师的人物在剧情节发展或主题方面都无足轻重。

四

这五位祖师在剧中出场的时候往往有一段独白介绍自己的生平事迹和出现的目的，而这些所谓“生平事迹”大都有根据的，或本诸文字的记载，或参照当时流行的传说，虽然间有改动，基本上不是虚构出来的，只要翻查一下有关全真教祖师传记的道书，便可以找到证据。《道藏》所收的书籍就有一部分记载全真教祖师的生平资料，如元樗栌道人（秦志安）的《金莲正宗记》，元刘天素、谢西蟾的《金莲正宗仙源像传》，元赵道一的《历世真仙体道通鉴》

① 据今人傅惜华：《元杂剧全目》，作家出版社1957年版，佚本中有《王祖师三度马丹阳》一种。（元）钟嗣成《录鬼簿》亦载有此目。

② 《伊尹耕莘》见隋树森编：《元曲选外编》第2册，中华书局1961年版，第515-529页。旧题为郑德辉之作，罗锦堂教授则认为出于无名氏之手，更有可能是明代人作。参罗氏：《现存元人杂剧本事考》，第56页。

③ 参罗氏：《现存元人杂剧本事考》，第442页。

《历世真仙体道通鉴续编》，元李道谦的《甘水仙源录》《七真年谱》等^①都是。

先说东华帝君。《张生煮海》第一折他上场时这样介绍自己：

……贫道乃东华上仙是也。自从无始以来，一心好道。修炼三田，种出黄芽至宝。七返九还，以成大罗神仙，掌判东华妙严之天^②。

《玩江亭》第一折说：

……贫道乃东华紫府少阳帝君是也。吾传太清之道，隐于昆仑山中。以东华至真之气，碧海之上，苍灵之墟，修真养性，累积善功，以成正道。掌管玉霄紫府、洞天福地、三岛十洲蓬莱之境。贫道德传于世，天上天下，三界十方，登仙得道，名记丹台，方得成道。^③

《黄粱梦》第一折说：

贫道东华帝君是也。掌管群仙籍录。^④

《金莲正宗记》记载东华帝君时指出他“姓王氏，字玄甫，道号东华子”^⑤，又说他：

有奇表，幼慕真风。白云上真……乃引之入山，授之以青符玉篆、金科灵文、大丹秘诀、周天火候、青龙剑法。先生得之，拳拳服膺。三年精心，尽得其妙。遂退居于昆崙山烟霞洞，颐神养浩久之。结草庵以自居，篆其额曰“东华观”。韬光晦迹，百有余年，而人未知也。后徙居代州五台之阳山中。今有紫府洞天，山下有道人县。在人间数百岁，殊无衰老之容。开闡玄宗，发挥妙蕴，阴功济物，玄德动天，故天真赐号曰东华帝君，又曰紫府少阳君。授度门人正阳真人钟离云房，嗣弘法教……全真之道，由此滥觞，故立之以为全真第一祖也。^⑥

这段文字的记载与上述三剧所写的“自我介绍”，比较起来，无疑是详细和具体一点，但基本上是差别不大的，或可说其基调是相同的。它们都是元代的作品，至于谁因袭谁便颇难考究了。我相信，东华帝君的生平事迹或传说普遍地流行于民间，道书的编撰者与杂剧的作者对它们均耳熟能详，当他们编撰道书或编写杂剧的时候，不外按着他们的需要而剪裁成大同小异的内容。我们试看另一本道书《金莲正宗仙源像传》的记载：

帝君姓王，不知其名，世代地理皆莫详。得太上之道，隐昆崙山。号东华帝君。复居五台山紫府洞天，或称紫府少阳君。后示现于终南山凝阳洞。以道授钟离子。又按《仙传拾遗》云：帝君盖青阳之元气，万神之先也。居太晨之宫，紫云为盖，青云为城。仙僚万亿，校录仙籍，以禀命于老君。所谓王姓者，乃尊高贵上之称，非其氏族也。……元世祖

① 《金莲正宗记》，见《道藏》第5册，第127-159页；《金莲正宗仙源像传》，见《道藏》第5册，第160-182页；《历世真仙体道通鉴》，见《道藏》第8册，第305-788页；《历世真仙体道通鉴续编》，见《道藏》第8册，第789-839页；《甘水仙源录》，见《道藏》第33册，第117-260页；《七真年谱》，见《道藏》第5册，第183-193页。

② （明）臧晋叔编：《元曲选》第4册，中华书局1958年版，第1703页。

③ 今人隋树森编：《元曲选外编》第3册，中华书局1961年版，第883页。

④ 《元曲选》第2册，第777页。

⑤ 《金莲正宗记》卷一，第1页上，见《道藏》第5册，第128页。

⑥ 同上。

皇帝封号东华紫府少阳帝君。^①

可见这段记载与《金莲正宗记》所载的不尽相同（虽然同属全真教的道书），而偏近三种杂剧的“自我介绍”。这应是由于对当时流行的传说有不同的剪裁所致。

明代张国祥编的《搜神记》^②也有东华帝君一传，它不但通过剪裁承袭了前人部分的记载，同时加入了不少新的材料，令到东华帝君这位神仙更加神化奇诞。原文太长，现在只录首段以见一斑：

东华帝君，绝习在道气凝寂，湛体无为。将欲启迪玄功，生化万物。先以东华至真之气，化而生木公，于碧海之上，苍灵之墟，以主阳和之气，理于东方，亦号王公焉，与全母皆挺质太元，毓神玄奥，于东方溟滓之中。分大道醇精之气而成形，与王母共理二气，而育养天地，陶钧万物，凡天上天下，三界十方，男子之登仙得道者悉所掌焉。……^③

大抵时代愈后，传说与神话累积愈多，以致后来的神仙传说愈来愈长，愈来愈复杂，东华帝君的传记便是一个好例子。实际上，其他神仙传记的情况何尝不一样？

次说汉钟离。汉钟离在有关的十二种杂剧中，在其中九种出现，但其中四种（即《铁拐李》《竹叶舟》《城南柳》和《金童玉女》）只以“八仙”或“众仙”的身份出现，全无宾白，而其他五种对他的介绍亦不多，只有《黄粱梦》一剧较为详细点，也不过是短短一段而已。《黄粱梦》第一折汉钟离自我介绍：

贫道复姓钟离，名权，字云房，道号正阳子，京兆咸阳人也。自幼学得文武双全，在汉朝曾拜征西大元帅。后弃家属，遁隐终南山，遇东华真人，授以正道，发为双髻，赐号太极真人。常遗颂于世。颂云：“生我之门死我户，几个惺惺几个悟。夜来铁汉自寻思，长生不死由人做。”今奉帝君法旨，教贫道下方度脱吕岩。^④

《蓝采和》第一折虽有他的“自我介绍”，但只是寥寥几句：

贫道复姓钟离，名权，字云房，道号正阳子。^⑤

在《升仙梦》第三折他自我介绍，说是“上八洞神仙”^⑥；在《岳阳楼》第四折则通过吕洞宾之口，知道他“现掌着群仙策”^⑦。至于《玩江亭》，他虽有几句说白，但对了解他的生平毫无帮助。所以，虽然汉钟离在多种“道教剧”出现，我们若要在元杂剧的范围内了解他，惟有依靠《黄粱梦》而已。

《金莲正宗仙源像传》有汉钟离的传记，内容与《黄粱梦》的“自我介绍”，颇为接近，现录之如下：

师姓钟离，名权，字云房，号正阳子，京兆咸阳人也。容貌雄伟，学通文武，身長八尺七寸，髻过于腹，目有神光。仕汉为将军，兵失利，遁入终南山，遇东华帝君，授以至

① 《金莲正宗仙源像传》，见13页下，见《道藏》第5册，第167页。

② 《搜神记》卷六，见《道藏》第60册，第211-280页。书末有注明张国祥校梓日期：“明万历三十五年岁次丁未上元吉日。”万历三十五年即公元1607年。

③ 《搜神记》卷一，第12页下-13页上，见《道藏》第60册，第218页。

④ 《元曲选》第2册，第777页。

⑤ 《元曲选外编》第3册，第971页。

⑥ 《元曲选外编》第2册，第701页。

⑦ 《元曲选》第2册，第630页。

道。后隐晋州羊角山，不与世俗接。束发为双髻，采槲叶为衣，自称天下都散汉道成天真，赐号太极左宫真人。翱游人间，示现无常，世人往往遇之。尝有颂云“生我之门死我户，几个惺惺几个悟。夜来铁汉细寻思，长生不死由人做。”有诗文行于世，今终南山凝阳洞传道观即遇东华帝君处，咸阳周曲湾正阳宫即其故居也。元世祖皇帝封号正阳开悟传道真君。……^①

两段文字比较，详略虽有不同，但内容是相若的。这至少可以证明《黄粱梦》《蓝采和》等剧中汉钟离的“自我介绍”不是剧作家凭空创造出来的，它们都是有所本的——本于当时众所周知的流行传说。《金莲正宗记》《历世真仙体道通鉴》等道籍也有汉钟离的传记，不过所载的较《金莲正宗仙源像传》更为详细，距离杂剧所写的“自我介绍”较远，我们不须于此引录了。

次说吕洞宾。有吕洞宾出现的“道教剧”不算少，有九种之多，“自我介绍”也屡见于其中，但是它们所载的材料并不丰富。且看《岳阳楼》的“自我介绍”：

贫道姓吕名岩，字洞宾，道号纯阳子。先为唐朝儒士，后遇钟离师父点化，得成仙道……^②

《黄粱梦》的“自我介绍”也只是简单的几句：

小生姓吕名岩，字洞宾，本贯河南府人氏。自幼攻习儒业，今欲上朝进取功名……^③

《竹叶舟》的“自我介绍”只有少许补充：

……因应举不第，道经邯郸，得遇正阳子师父，点化黄粱一梦，遂成仙道。……^④

《升仙梦》的“自我介绍”也不外如此，不过多说一点“仙道”而已：

贫道姓吕，名岩……乃唐朝进士出身。上国观光，到于中条山王化店，遇着钟离师父，传全丹大道，遂得长生不死之方。想俺神仙，吞霞服日投至到此，也非同容易。……^⑤

其他近乎“自我介绍”的独白对他自己的身世介绍得更少，不值得于此抄录出来研究了。

不过，正因为这些“自我介绍”的内容互相差别不大，我们可以得到一个结论：它们都是有一定根据的，而这些根据就是当时流行的传说。大抵是因为这些传说太为人所熟悉了，剧作家写全真师祖的生平时就不便随意去虚构创造了。

吕洞宾的传说不始自元代，成书于宋代的《三洞群仙录》（陈葆光编撰）已有记载：

丹诀：吕洞宾举进士，两至礼部，皆不利，曰：“既不利人间举，当修天上举。”唐末因游庐山，遇钟离先生，得其道，每持惜气货，笔墨往来，京畿衡岳之间，人多不识其洞宾也。而先生授以秘诀云：“三花和会化火龙，直出昏衢千日功。”成骖鹤驾，先归蓬岛。^⑥就算正史《宋史》也提到吕洞宾，其《陈抟传》说：

关西逸人吕洞宾，有剑术，百余岁而童颜，步腹轻疾，顷刻数百里，世以为神仙。皆

① 《金莲正宗仙源像传》，第14页下-15页上，见《道藏》第5册，第167-168。

② 《元曲选》第2册，第614页。

③ 同上书，第777页。

④ 《元曲选》第3册，第1043页。

⑤ 《元曲选外编》，第695页。

⑥ 《三洞群仙录》卷五，第5页上-第5页下，见《道藏》第54册，第411页。

数来转斋中，人咸异之。^①

只是它的记载与杂剧中的“自我介绍”关系不大而已。

至于道籍，对吕洞宾的记载大多较上述为详细，不便多引，现在姑且引录《金莲正宗仙源像传》所载的以见一斑，一则因为它的篇幅较短，二则因为它与上引的“自我介绍”在内容上相差

不远：
师姓吕，名岩，字洞宾，号纯阳子，蒲州坂县永乐镇招贤里人也。生于唐德宗贞元丙子（796）四月十四日。年弱冠登进士第，未调。因暮春游泮水之上，遇正阳子，授神仙之道。后隐庐山，修炼成道。周游人间，每称“回道士”，或隐或显，世莫能刻。……尝于邯郸逆旅以枕授卢生，又于东部沈氏家作诗，以榴皮书壁。其灵踪圣迹载于书传者，不可胜纪。世之言神仙者必宗钟、吕。其所至处，后人皆建观宇。……元世祖皇帝封号纯阳演正警化真君，武宗皇帝加号纯阳演正警化孚佑帝君。^②

次说王重阳。王重阳的“自我介绍”只见《刘行首》一剧：

贫道姓王名嘉，道号重阳真人。未成道时，在登州甘河镇上开着座酒店，人则唤我做王三舍。有正阳祖师、纯阳真人，他化作二道人，披着毡来俺店中饮酒。贫道幼年慕道，不要他的酒钱，似此三年，道心不退。忽一日他道：“俺去也。王三舍，与你回席咱。”贫道言称：“师父那得酒钱来？”他就身边解下瓢来，取甘河水化作仙酒，其味甚嘉。方知此乃神仙之术。他道：“王三舍，你要学此术好？要学长生术好？”贫道答言：“俺愿学长生之术。”遂弃却家业，跟他学道，传得长生不死之诀，成其大道。吕祖引贫道至东海之滨，将金丹七粒撒去水中，化成金莲七朵，云：“此金莲七朵，乃是丘、刘、谭、马、郝、孙、王，恁七人可传俺全真大道，你可化作一凡人，下人间度此六人成道。”贫道奉师父法旨，化作一先生……^③

此段“自我介绍”较前引三位祖师的写得详细，我相信最大的理由是，王重阳的时代与元杂剧作家的时代较为接近（王是金初人），详今略古，当杂剧作家描写王重阳时，对他写得详细一点，是很自然的；其次是，王重阳实际上是全真教的初祖，是全真教的始创者，杂剧作家在“自我介绍”里多说他的生平事迹或传说是理所当然的；况且，王重阳的“仙迹”又是那么丰富，普遍地为人所熟悉，多说他几句自会得到观众的认同，产生一定的亲切感，以致赢得他们的喜爱和欣赏。

查《道藏》里的典籍，对王重阳的记载不少，较为集中的可见《金莲正宗记》《金莲正宗仙源像传》《历世真仙体道通鉴续编》和《甘水仙源录》^④。它们所收录的记载都颇为详尽，不过，大同小异，没有什么突出的地方。现在我们就着《刘行首》的“自我介绍”所记，节录《金

① 脱脱（1314—1355）等修：《宋史》卷四百五十七，《二十五史》，上海古籍出版社，第1520页（总8册，第6692页）。

② 《金莲正宗仙源像传》，第15页下—16页上，见《道藏》第5册，第168页。

③ 《元曲选》第4册，第1321页。

④ 王重阳的记载见《金莲正宗记》卷二，第1页上—10页上，见《道藏》，第5册，第133—138页；《金莲正宗仙源像传》，第18页上—23页上，见《道藏》第5册，第169—172页；《历世真仙体道通鉴续编》卷一，第1页上—11页下，见《道藏》第8册，第789—794页；《甘水仙源录》卷一，第2页下—14页上，完颜璠撰：《终南山神仙重阳真人全真教祖碑》，刘祖谦撰：《终南山重阳祖师仙迹记》，见《道藏》第33册，第119—125页。

《金莲正宗仙源像传》的王重阳传（因较其他精简）如下以资比较：

师姓王名嘉，字知明，号重阳子……中原多事，秦陇纷扰，师每有出尘之志，乃迁终南县刘蒋村，另业栖隐，置家事俱不问，放旷自适。……金正隆四年（1159）己卯六月望日于终南县甘河镇酒肆遇二人，皆蓬首披毡衣，年貌如一，师见而异之，即时恳礼，其人徐曰：“此子可教。”遂密授以道妙。……其所遇者盖吕纯阳也。明年庚辰（1160）中秋日，于醴泉道中再遇前次二仙，师趋而拜之，欣然共饮酒肆。……复以秘诀五篇授师，俄失所在。…丁亥（1167）四月二十六日忽自焚其庵，人惊救之，师方舞跃而歌……乃辞众曰：“我东方丘、刘、谭中寻马去也。”遂东出关。^①

由此可知，王重阳的事迹或传记在元代是普遍地流行的，只是各人的记录因实际的需要和文章风格的不同而呈现小异而已，基本上是一致的。

最后说马丹阳。马丹阳的“自我介绍”两度见于“道教剧”，一为《任风子》，一为《刘行首》。《任风子》的“自我介绍”说：

贫道祖居海宁，莱阳人也。俗姓马，名从义，乃伏波将军马援之后。钱财过万倍之余，田宅有半州之盛。家传秘行，世积阴功。初蒙祖师点化，不得正道，把我魂魄，摄归阴府，受鞭笞之苦。忽见祖师来救，化作天尊，令贫道似梦非梦，方觉死生之可惧也。因此遂弃其金珠，抛其眷属，身挂一瓢，顶分三髻，按天地人三才之道。正一髻受东华帝君指教，去其四罪，是人我是非。右一髻受纯阳真人指教，去其四罪，是富贵名利。左一髻受王祖师指教，去其四罪，是酒色财气。方成大道，正授白云洞主丹阳抱一无为善化真人。……^②

《刘行首》的“自我介绍”较短，但也不妨录之如下：

贫道姓马名裕，字义辅，道号丹阳抱一真人，奉师父王重阳法旨。^③

这里直接提到他的师父是王重阳，而《任风子》只是说“王祖师”而已。无疑，这个“王祖师”当然是王重阳。

上引两段“自我介绍”的内容俱见于道籍。《金莲正宗记》说：

先生宁海人也，号丹阳子。……父讳师扬……生子五人，取仁、义、礼、智、信为名，号曰“五常”。马氏之坊，甚富于费，故曰“马半州”。……先生第二子也，讳从义，字宜甫。^④

《金莲正宗仙源像传》说：

……忽（王）重阳布袍竹笠冒暑而来，径造其席……师于言下有悟，谈论甚相契合，请重阳还家而师之。于前时梦南园鹤飞处筑庵以居重阳，重阳扁之曰“全真”。……重阳于庵锁环百日，日示师以分梨十化，夜与师密谈道妙。……师悉以家事付三子，出家学道，重阳为易今名。^⑤

① 《金莲正宗仙源像传》，第18页下-20页上，见《道藏》第5册，第169-170页。

② 见第一折。《元曲选》第4册，第1670页。

③ 同上书，第1324页。

④ 《金莲正宗记》卷三，第1页上-2页下，见《道藏》第5册，第140-141页。

⑤ 《金莲正宗仙源像传》，第24页上-24页下，见《道藏》第5册，第172页。

《历世真仙体道通鉴续编》说：

师初名从义，字宜甫，一名钰，字玄宝，更之也，号丹阳子。汉伏波将军援之后，本扶风人，……师在儿时常诵乘云驾鹤之语。及长为儒，而不乐进取。父爱其才，俾掌库物，好周济而无私心，由是得轻财好施名。……从祖师居昆崙山之烟霞洞。忽患头痛，殆不可忍，祖师令医于家。一日语门人曰：“马公破道。”问何以知之，曰：“昨夜梦饮酒，使人往询之，药用酒引，不觉过多，由是疾益甚。”人回报云：“马公将死矣！”祖师鼓掌，曰：“吾三千里外寻此知交，宁复至于此极乎！为其信之不笃，故感此疾，与法水即可愈矣。”乃寄真言云：“凡人学道，先须依此一十二字，断酒、色、财、气、攀、缘、爱、念、忧、愁、思、虑，自今后更无言可说。如不依此，便做灵丹性命，亦不能了。”……（重阳逝后），（丹阳）仍即祖师旧庵为环。头分三髻，居丧者三年。夫三髻者，三“吉”字，祖师之讳也。师尊而戴之，故多自称“三髻山洞”。……大元至元六年（1269）……褒赠丹阳抱一无为真人云。^①

虽不尽相同，但实质上相差不远。可见杂剧作者所写的是有依据的，不一定本于文字的记载，更有可能是本于流行于民间的传说。

五

为元杂剧中全真教的五位祖师的生平事迹或传说溯源后，我们现在可以对杂剧中有关他们的故事本源进行探讨了，次序一如上节，看看发生在他们身上的故事是从哪里衍生出来的。

首先谈东华帝君的故事。虽然东华帝君曾在五种“道教剧”出现，但是分量不多，而且都不重要，只在剧情开始和结尾时出现，多与剧情的主体发展无涉，显出可有可无的现象。在五种“道教剧”中，没有一部是以东华帝君为主要人物，甚至次要人物的。他只是一个闲角，更可说是一个大闲角。但是，有一点可注意的是，他的身份、地位颇高，他有管领群仙的权力，可差遣其他仙人住世间度脱凡人。例如《黄粱梦》所写的他便有这个特征。第一折开始便是东华帝君出场，他说：

因赴天斋回来，见下方一道青气，上彻九霄，原来河南有一人，乃是吕岩，有神仙之分，可差正阳子点化此人，早归正道。^②

到第四折他再度出现，这回他“领群仙上”^③，并说了一段训勉吕洞宾的说话。在《竹叶舟》一剧他出现的次数和戏量更少，只在第四折“执符节引张果、汉钟离、李铁拐、徐神翁、蓝采和、韩湘子、何仙姑上”^④和对群仙发出命令，着他们引领主角陈季卿“西去，共赴蟠桃宴者”^⑤。在《刘行首》一剧，他出现的情况和《竹叶舟》相似，只在全剧结局时“引众仙

① 《历世真仙体道通鉴续编》卷一，第12页上-23页上，见《道藏》第8册，第795-800页。

② 《元曲选》第2册，第777页。

③ 同上。

④ 《元曲选》第2、3册，第1057页。

⑤ 《元曲选》第2册，第1058页。

上”^①，而在其他情节都没有份儿。在《玩江亭》则刚刚相反，他在第一折开始时便出现，且气派非常，剧本写他“领八仙同仙童上”^②。自我介绍后，他说：

贫道因赴天斋以回，为西池王母殿下，金童玉女，有一念思凡，本当罚往酆都受罪，上帝好生之德，着此二人，往下方酆都托化为人……恐防此二人到于人世之间，恋着那酒色财气，人我是非，迷却仙道。您八仙之中，可差那一位下方度脱此二人去。^③

随着，汉钟离推荐铁拐李，他赞同后便命铁拐李下凡度人去了。

可见，在上述四剧，东华帝君虽以一位拥有颇大权力的仙人出现，他在剧情的主体发展中是没有多大作用的，实际上，他只是个中心故事的边缘人物。情况在《张生煮海》一剧就有点不同了。他与主角张生和琼莲的关系是密切的，因为他是指引他们二人“返本朝元”的人物，这样，自然地剧中对他的描写便相应地增加了。剧情一开始他便上场，“自我介绍”之后，说：

为因瑶池会上，金童玉女，有思凡之心，罚往下方，投胎脱化。金童者在下方潮州张家托生男子身，深通儒教，作一秀士；玉女于东海龙神处生为女子。待他两个偿了宿债，贫道然后点化他，还归正道。^④

第四折写他的就更多了。这一折他有三段宾白，虽非长篇，但明确地指出他在度化张生和琼莲事情上是曾经积极地参与过的。现录之如下：

（东华仙上云）龙神，那张生非是你女婿；那琼莲也非是你女儿。他二人前世乃瑶池上金童玉女，则为他一念思凡，谪罚下界。如今偿还夙契，便着他早离水府，重返瑶池。共证前因，同归仙位去也。^⑤

（东华云）你二人若非吾来指引，岂得到瑶池仙境也。^⑥

（东华云）你本来是玉女金童，投凡世淹留数载，石佛寺夜月弹琴，凤求凰留情殚色，许佳期无处追寻，走海上失精落彩，遇仙姑法宝通灵。端的有神机妙策，配金丹铅汞相投，运水火张生煮海。则今朝返本朝元，散一天异香霭。^⑦

既然东华帝君（或东华仙）是《张生煮海》一剧中心故事里的人物，那么我们便须找寻出张生煮海这个故事的本源，考查一下在原来的故事里，东华帝君担当着什么角色，是否与《张生煮海》剧中的角色相同或相异。先交代《张生煮海》的故事。简单地说，它是写张生（张羽）得仙人秦时毛女之助，煮海威胁龙王，求婚龙女，终为夫妇事；而东华帝君是帮助他俩还归正道，重返瑶池的人物。

查《张生煮海》的故事本于唐人李朝威的《柳毅传》^⑧。中间改动过的细节自然不少（例如煮海一事是《传》中所无的），只要我们将两个作品比较一下便可以看出其中异同。不过，这不是我们要研究的问题，我们有兴趣的是，李氏的《柳毅传》里是否有东华帝君这个人物出

① 《元曲选》第2、4册，第1333页。

② 《元曲选外编》第3册，第883页。

③ 同上。

④ 《元曲选》第4册，第1703页。

⑤ 同上书，第1714页。

⑥ 同上。

⑦ 同上书，第1715页。

⑧ 《柳毅传》见《唐人百家小说》（明刊本）第23册，第1-11页。

现?可惜,遍读这个传奇都找不到,连它的影子或相似的人物都没有。所以,东华帝君点化和指引张生、琼莲的故事情节是《张生煮海》的作者创造出来的,虽然这个模式——仙人度脱凡人的模式也被其他“道教剧”的作者采用。

但是,若从另一角度研究东华帝君,我们会发现他的管领和差遣群仙权力特征却有来源。《仙传拾遗》不是说他为“青阳之元气,万神之先……仙僚万亿,校录仙籍,以禀命于老君”吗^①?张国祥的《搜神记》不是说他“与王母共理二气,而育养天地,陶钧万物,凡天上天下,三界十方,男子之登仙得道者悉所掌焉”吗^②?因为他有这样的权力,所以一连串度脱凡人的活动(包括命令其他仙人度脱凡人的活动)便由此发展出来。

东华帝君在“道教剧”中只是个闲角,从没有作为剧里的中心人物,在他身上发生的情事都是不重要的。元杂剧的作者从来没有把他写成一个重要人物,更不要说把他作为主角去写了。

次谈汉钟离的故事。汉钟离是民间熟悉的“八仙”之一,他的故事自然较东华帝君丰富,在我们所讨论的杂剧里,以他为要角的便有两种:《黄粱梦》与《蓝采和》。

先言《黄粱梦》。此剧写吕洞宾于邯郸道黄化店中遇汉钟离,后者使之入睡。在睡梦中吕洞宾过了十八年光景,阅历了酒、色、财、气,人、我、是、非,贪、嗔、痴、爱,风、霜、雨、雪。醒后,深感人世之虚幻,于是看破红尘,决意从汉钟离学道。因为吕洞宾入睡时店中王婆方炊黄粱做作饭,而醒时黄粱尚未煮熟,所以叫作“黄粱梦”。按“一梦数十年”的故事,很早已经出现,《幽明录》“杨林入梦”一则已开其先河^③;其后有唐沈既济的《枕中记》^④,只不过《记》中所载在邯郸道上度人者是吕翁,而受度者为卢生而已。此吕翁是盛唐时人,与我们的吕洞宾并无关系。但是,《黄粱梦》袭用其故事模式是有迹可寻的。

我们又可以从钟、吕的关系去追寻《黄粱梦》一剧故事的来源。宋郑景望《蒙斋笔谈》说:

世传神仙吕洞宾……五代间从钟离权得道。^⑤

宋罗大经《鹤林玉露》说:

世传吕洞宾,唐进士也。……遇钟离翁于岳阳,授以仙诀,遂不复之京师。^⑥

宋吴曾《能改斋漫录》卷十八吕洞宾尝作自传,岳州有石刻,云:

吾乃京兆人,唐末累举进士不第,因游华山,遇钟离传授金丹大药之方……再遇钟离,尽获希夷之妙旨。^⑦

可见汉钟离为吕洞宾之师的传说早在宋代已经流行,金、元以后更甚,好其事的文人遂结

① 见《金莲正宗仙源像传》引,第13页下,见《道藏》第5册,第167页。按《仙传拾遗》卷四十。今《道藏》本缺。

② 《搜神记》卷一,第12页下-13页上,见《道藏》第60册,第218页。

③ 见李昉等编:《太平广记》卷二百八十三,第12页上。收入《笔记小说大观》第27编,第3册,台北:新兴书局1979年版,第2098页。

④ 见汪辟疆校录:《唐人小说》上海古籍出版社1978年版,第37-39页。

⑤ 《蒙斋笔谈》卷下,第3页下。《笔记小说大观正篇》第1册,台北:新兴书局1962年版,第890页。

⑥ 《鹤林玉露》卷一,第5页下。《笔记小说大观续编》第2册,台北:新兴书局1962年版,第2284页。

⑦ 《能改斋漫录》卷十八,上海古籍出版社1979年版,第504页。

合《幽明录》《枕中记》一类故事的题材，演化成为“黄粱梦觉”的故事，马致远的《黄粱梦》便是一个例子。

实际上，“黄粱梦觉”的故事在道书里也有记载，如《历世真仙体道通鉴》便有颇为详细的描述，现在不厌其详的抄录如下：

武宗会昌中，（吕洞宾）两举进士不第，因于长安道中，拟游华山，酒肆憩息。俄有一人长髯碧眼，自西而来，亦憩此肆，遂与共炊。髯者亲爨，先生因就日负暄，不觉睡着。梦举进士登科第，历任显官，奏对称旨，遂除翰苑入台阁，擢侍从，俄拜执政。居朝三十余年，偶上殿应对差误，被罪谪官，南迁江表。路值风雪，仆马俱瘁，一身无脚，方自叹息。忽然梦觉，髯者饭犹未熟，倏然笑曰：“黄粱犹未熟，一梦到华胥。”先生惊曰：“公安知我有梦耶？”算者曰：“公适来之梦，富贵不足喜，贫贱不足忧，大抵穷通荣辱，寿夭得丧，往古来今，皆如一梦。富贵则为好梦，贫贱则为恶梦；寿长则为好梦，夭折则为恶梦。如公适来之梦，诚好梦也。一失到底，转为恶梦，公备知之矣。贵即虚名，富犹孽火，金珠外物，子孙他人，一息不来，四大不顾，把甚物为坚固？”即复题诗壁间。先生大悟，因拜曰：“公真异人也。敢问贵性？居何乡邦？”髯者曰：“吾乃天下都散汉钟离权也，居终南山。公若省悟，可从吾去。”先生于是弃儒业而从游，师事之而得道。^①

大抵吕洞宾“黄粱梦觉”的故事于元代民间颇为流行，不独文学作品将之作为题材，道籍也把它作为“事实”去记载。它是文化的大众财产，人人得而用之。

再说《蓝采和》。此剧所写的是伶人蓝采和（原名许坚）为汉钟离度脱成仙事。按蓝采和传说见于多种道籍，如唐沈汾《续仙传》、宋张君房《云笈七签》、宋陈葆光《三洞群仙录》、元赵道一《历世真仙体道通鉴》等都有记载^②，其中自以沈书的记载较早，后出者多承袭其说，少有改动。全文不长，现录之如后：

蓝采和，不知何许人也。常衣破蓝衫，六跨黑木，腰带阔三寸余，一脚着靴，一脚跣行。夏则衫内加絮，冬则外于雪中，气出如蒸。每行歌于城市乞索，持大拍板，长三尺余。常醉踏歌，老少皆随看之。机捷谐谑，人问，应声答之，笑皆绝倒。似狂非狂。行则振靴，言曰：“踏踏歌，蓝采和，世界能几何！”……歌极多，率皆仙意，人莫之测。但得钱与之，以长绳穿，拖地行，或散失，亦不回顾。或见人贫，却与之，或与酒家。周游天下，人有为儿童时至，及斑白见之，颜状如故。后踏歌濠梁间，于酒楼乘醉，有云鹤笙箫声，忽然轻举于云中，掷下靴、衫、腰带、拍板，冉冉而去。^③

《蓝采和》一剧大概是根据这一类的传说编写而成的，因为以《续仙传》所记与剧本参照，它们之间相似之处颇多。可是《续仙传》所记并无汉钟离下凡引度蓝采和成仙等情节，这自然是剧作者所增添的了。那么，汉钟离与蓝采和的关系又何所自呢？是否由于他们都是“八仙”的成员呢？无论“八仙”之说成于何时，元代已经极为流行；无论“八仙”成员为何，汉钟离

① 《历世真仙体道通鉴》卷四十五，第1页下-2页下，见《道藏》第8册，第702-703页。

② 《续仙传》卷上，第1页下-2页下，见《道藏》第8册，第272页；《云笈七签》卷一百一十三下，第3页上-4页上，见《道藏》第38册，第438-439页；《三洞群仙录》卷一，第22页上-22页下，见《道藏》第54册，第378页；《历世真仙体道通鉴》卷三十七，第3页上-4页上，见《道藏》第8册，第629-630。

③ 同上。

和蓝采和俱为不可或缺的两名，只要细读元代的“道教剧”，如《岳阳楼》《城南柳》《金童玉女》《铁拐李》《竹叶舟》与《蓝采和》便可明白^①。大抵是因为他们两人的亲密关系，《蓝采和》的作者便把他们写成一个度者（汉钟离），一个是被度者（蓝采和）的师徒关系了。

此外，汉钟离在剧中出现比较多的是《升仙梦》。在此剧的第三折他扮成邦老，与桃树精和柳树精做对手戏。不过，基本上说，《升仙梦》是属于吕洞宾的故事——吕洞宾度化桃柳二树精成仙的故事，与汉钟离的关系不大，我们留待下节谈论吕洞宾故事时再谈它好了。

在“八仙”中，吕洞宾是最富于传奇性的一个，故环绕着他而产生的故事特别多，清代梁廷柟（1796-1861）在《曲话》指出：“元人杂剧多演吕仙度世事。”^②就现存的“道教剧”看，以他为要角的确实不少，其中更有三种是以他为主角——正末的，它们是《竹叶舟》《岳阳楼》和《城南柳》。

《竹叶舟》所写的是吕洞宾巧施法术，以竹叶为舟，又设诸幻境，点化陈季卿入道事。按陈季卿事早已见于唐代《异闻实录》^③。宋初李昉（925-996）编撰的《太平广记》亦有转载。其文颇长，兹节录其关键性的片段如下：

陈季卿者，家于江南。辞家十年，举进士，志不能无成归，羈栖鞿下。鬻书判给衣食。常访僧于青龙寺，遇僧他适……有终南山翁，亦伺僧归……东壁有寰瀛图，季卿乃寻江南路……（翁）乃命僧童折阶前一竹叶作叶舟，置图中渭水之上，曰：“公但注目于此舟，则如公向来所愿耳……”季卿熟视之，稍觉渭水波浪，一叶渐大。席帆既张，恍然者登舟，始自渭及河，维舟于禅窟兰若，题诗于南楹……始知非梦。明年春，季卿下第东归，至禅窟及关门兰若见所题两篇，翰墨尚新。后年，季卿成名，遂绝粒入终南山云。^④

文中所述的情节大都与《竹叶舟》一剧吻合，可见《竹》剧是据此敷衍而成的。但剧中陈季卿所遇的是吕洞宾而不是终南山翁，剧作者改成现在的样子，大概是因为吕洞宾是众人熟知的“八仙”之一，亦同时是当时普遍流行的全真教祖师。无论如何，他毕竟是以度脱世人知名的，剧作者借陈季卿的故事来宣传他的度人功德大抵是特意表扬他的，也应该是观众乐于接受的。

《岳阳楼》写吕洞宾度化岳阳楼前柳树精及梅花精成仙事，而《城南柳》则写吕氏度脱岳州城南柳树精成仙事。两剧都采用同一题材，即吕洞宾度化树木之精：梅柳或柳，虽然在关目的处理上不尽相同。两剧题材乃取自宋代以还流行的传说。见宋叶梦得（1077-1148）《岩下放言》、郑景望《蒙斋笔谈》及《古今诗话》等书。《岩下放言》说：

世传神仙吕洞宾。名岩，洞宾其字也，唐吕渭之后，五代间从钟离权得道。权，汉人不死者。自本朝以来，与权更出入人间。权不甚灵，而洞宾踪迹数见，好道者每以为口实。余记童子时，见大父魏公自湖外罢官还，道岳州，客有言吕洞宾事者云：“近岁尝过

① 分别见《元曲选》第2册，第630页；《元曲选》第3册，第1198页、第1106页；《元曲选》第2册，第510页；《元曲选》第3册，第1057页；《元曲选外编》，第980页。

② 《曲话》，见中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成》八集，中国戏剧出版社1959年版，第258页。

③ 唐李玖：《异闻实录》，见《古今说部丛书》第1册，上海文艺出版社1991年版，据中国图书公司和记1915年（影印）再版。

④ 《太平广记》卷七十四，《笔记小说大观》第27编，第1册，台北：新兴书局1979年版，第482-484页。

城南一古寺，题二诗壁间而去。其一云：‘朝游岳鄂（一作“北海”）暮苍梧，袖里青蛇胆气粗。三下岳阳人不识，朗吟飞过洞庭湖。’其二云：‘独自行时独自坐，无限时人不识我。惟有城南老树精，分明知道神仙过。’”说者云：“寺有大古松，吕始至时，无能知者，有老人自松颠徐下致恭，故诗云然。”先大父使余诵之。后得李观所记洞宾事，碑与少闻正同。……①

《古今诗话》说：

岳阳楼有碑极大，乃李观记吕仙翁笔迹。李知贺州日，有道士相访，自云吕先生，诵《过岳阳楼诗》云：“唯有城南老树精，分明知道神仙过。”李亦不晓。后知岳州，有白鹤寺僧见过，道及吕仙翁尝憩于寺前松下，有老人自松梢冉冉而下，致恭于先生之前曰：“某松之精也。今见先生过。礼当致谒。”吕书一绝于寺壁而去：“独自行时独自卧，无限世人不识我。唯有城南老树精，分明知道神仙过。”后郡守为创亭于松下，名曰回先生云。②

两剧的作者便根据上引文中的两首诗——“朝游岳鄂暮苍梧”及“独自行时独自坐”两首编出两出大同小异的剧本来，其中尤以后者为全剧的骨干（在《城南柳》中，便一字不易的抄录了一次③）。不过，两剧俱易松为柳，而《岳阳楼》更添出梅树精一个人物。

另一剧——《升仙梦》，在故事的内容上与上述两剧十分相似，它写吕洞宾度化桃树精和柳树精成仙事，无疑是取自同一来源，只是吕洞宾不是主角而已。于此，避免冗赘，不作进一步谈论了。

从以上所讨论的四剧，可见吕洞宾不止度人，而且度物。他的恩泽不独及于人，更及于物。剧作者对他作这样的描写自然是因为他以慈悲度世为人生的首要目的。须知吕洞宾是道教史上的一个大人物，生平度人无数；他又是开道教南北二宗④的关键性人物，通过两大宗派的产生和发展，吕洞宾的度世功德更是无量无尽了。杂剧作者把他写成恩泽及物的人大概是出自对他的衷心景仰和歌颂。

还有一剧涉及吕洞宾而值得谈论的是《铁拐李》。它写吕洞宾度化铁拐李前身岳寿，借小李屠之尸还魂，终登仙箓事。此剧的故事大抵来自民间相若的传说而加以改造。南宋初陈田夫集订的《南岳总胜集》有“灵麓峰”条，说：

有跛仙遇吕洞宾，同来往洞中。数过城下，人不测之。⑤

又“宝胜寺”条说：

① 《岩下放言》卷中，《四库全书珍本》第11集，第130册，台北：商务印书馆1981年版，第8页。

② 《古今诗话》，见孙涛：《全唐诗话续编》引，收入王夫之等撰：《清诗话》下册，上海古籍出版社1978年版，第671页。

③ 见《城南柳》第一折，《元曲选》第3册，第1190页。

④ 南宗的创始人为宋代的张伯端（984-1082），教旨以修炼内丹为主。又因伯端号紫阳，故又称“紫阳派”。北宗即全真教，其始创人是金初的王重阳，亦以炼养为主，方法与南宗相似。所不同者是，南方的修炼程序是先命后性，而北宗是先性后命，其结果均为性命双修。南北宗之道统，虽然有不同的说法，但大同小异，是没有多大分别的。若从时代的先后及理论的承传看，应作如此的排列：吕洞宾

刘操→张伯端（南宗）
王重阳→“全真七子”（北宗）

⑤ 陈田夫：《南岳总胜集》第1册，清嘉庆七年（1802）果克山房刊本，第17页下。

圣寿观，去庙北登山七里，唐咸通中建。……太平兴国中有跛仙，遇吕洞宾于君山，后亦隐此。行灵龟吞吐之法，功成回岳麓，自号潇湘子。^①

可见南宋时吕洞宾与跛仙已形成一种关系，只要把他们的关系传奇化或戏剧化一点，便颇容易衍成《铁拐李》一剧的故事了。元赵道一《历世真仙体道通鉴》有“刘跛子”传，说：

刘跛子，青州人也，拄一拐。……陈莹中素爱之，作长短句赠之，曰：“槁木形骸，浮云一世……谁知我，春风一拐，谈笑有丹砂。”宋徽宗政和中寓兴国寺，人计其寿百四五十许。^②

此传之重要性在于“拄一拐”一句，因为这刘跛子的形象与我们的铁拐李实在相似。如此形象的一个跛子，加上他与吕洞宾的关系，很容易便变成一个铁拐李了，至于姓“刘”姓“李”都无关重要。有了这两个人物（吕洞宾和跛子）后，再添上一些情节和若干人物，《铁拐李》一剧便很顺利地产生出来了。

明王世贞（1526-1590）《列仙全传》有“铁拐李”一传，颇值得注意，现录之如下：

铁拐先生，李其姓也。质本魁梧，早得道。……一日，先生将赴老君之约于华山，嘱其徒曰：“吾魂在此，恍游魂七日而不返，若甫可化吾魂也。”徒以母疾，迅归，六日而化之。先生至七日果归，失魄无依，乃附一饿莩之尸而起，故形跛恶，非其质矣。^③

经过元代好事者（如杂剧作家）有意综合和定型后，铁拐李的形状和借尸还魂的故事，到了明代已普遍地流行于民间了。

进而言王重阳的故事。在十多种“道教剧”中，王重阳只在《刘行首》一剧出现。虽然以正末去扮演，他的出现只限于一折，所以所占的戏并不多。实际上，此剧的男主角是马丹阳而不是王重阳。它是写马丹阳三度汴梁行首刘倩娇而刘始悟道证果事的。王重阳出现目的是为了引出刘倩娇的前身——唐明皇时管玉翠夫人和他的大弟子马丹阳而已。

大抵刘倩娇的故事是当时民间的传闻，也可能是社会上曾经发生过的真实事件。元代妓女出家为道士的例子两见于夏庭芝的《青楼集》：

连枝秀，姓孙氏。京师角妓也。逸人风高老点化之，遂为女道士，浪游湖海间。^④

李真童……十余岁，即名动江浙。……达天山检校浙省，一见遂属意焉。周旋三岁，达秩满赴都，且约以明年相会，李遂为女道士，杜门谢客，日以焚诵为事。^⑤

元人以当时妓女事迹编成剧本而有记载的就有《樊事真金蓖刺目》一剧^⑥。剧作者以刘倩娇的传闻或事迹富于传奇性或戏剧性，踵事增华，把它编写成杂剧是很自然的。按《玩江亭》一剧便提到刘倩娇：

① 陈田夫：《南岳总胜集》第2册，清嘉庆七年（1802）果克山房刊本，第12页下-13页上。

② 《历世真仙体道通鉴》卷五十，第18页下-19页下，见《道藏》第8册，第757页。

③ 王世贞：《绘图列仙全传》，日本株式会社、中文出版社1971年版，第56页。

④ 《青楼集》，见《中国古典戏曲论著集成》第2册，中国戏剧出版社1960年版，第28页。

⑤ 同上书，第35页。

⑥ 见《青楼集》。文曰：“樊事真，京师名妓也。……乃抽金蓖刺左目，血流遍地，周（仲宏参议）为之骇然，因欢好如初。好事者编为杂剧，曰《樊事真金蓖刺目》，行于世。”《青楼集》，见《中国古典戏曲论著集成》第2册，中国戏剧出版社1960年版，第25页。

(正旦唱) 休也波诨，待学马半州，去也我可也做不的刘行首。^①

可见刘倩娇的故事是颇为当时人所熟知的，把它写成戏剧也自然乐为人所接受了。

最后说马丹阳的故事。马丹阳除了在《刘行首》出现外，还有在《任风子》，而且所占的戏量比较多。《任风子》所写的是马丹阳度化屠户任风子成道事。此事不是完全凭空构想出来的，而是有所本的。《金莲正宗记》有这样的一则：

先生（按：指马丹阳）谓同志曰：“昨梦二人皆衣皂褐，内一人素补两肩，泣告予曰：‘我辈十万人性命在公所主。’言讫，奔入南巷。我逐之，见入屠舍。刘清顾壁上有颂云：‘我辈己亥十万人，大半已经辛巳杀，此门若是不慈悲，世世轴头常厮抹。’梦觉闻屠豕之声，披衣视之，见缚二猪，其一两肩斑白，方悟梦中之人。己亥猪也。辛巳乃刘公所生之岁也。乃书颂于壁间。屠者心大刚切，未能诱化。”^②

此故事也见于《甘水仙源录》所收的《全真第二代丹阳抱一无为真人马宗师道行碑》（王利用撰）及《历世真仙体道通鉴续编》的《马钰传》^③，文字虽略有差异，内容则无大不同。大概这是当时颇为流行的传闻，《任风子》的作者马致远就地取材，根据这个传闻作为骨干，再加添一些趣味性和戏剧化的情节，便写成这个“道教剧”。此剧与传闻最大的差别是，本来传闻的主角是刘清，如今剧中的主角是任屠；而且传闻的刘清“心大刚切，未能诱化”，如今任屠却被马丹阳度化了，虽然马丹阳费了很大的气力！

六

探讨过“道教剧”中全真教五位祖师的“自我介绍”的根据和发生在他们身上的故事的本源后，我们可从中得到一个启示：剧作者基本上很尊重五位祖师的生平事迹的记载或传说和对他们的传道行为极为歌颂，而后者更是促成上述十几个“道教剧”产生的主要原因。

为什么全真教祖师的传道行为值得剧作者大力歌颂呢？我认为主要是基于它普遍地存在着度脱精神和隐逸思想。何谓“度脱”？度者超度，脱者解脱。所以“度脱”是超度解脱生死苦厄的意思。本来是佛家语，如《无量寿经》说：“锭光如来兴出于世，教化度脱无量众生。”^④道教人士不过借用它而已，但涵义却是相同的。所谓“度脱精神”是说超度解脱众生（包括人和物，只要他是有生命的东西）的生死苦厄的精神。简单地说，就是具有使众生得道成仙的精神。我们都知道，全真教是产生于金而流行于金元两代的一个道教宗派，而金元两代均为外族统治的时代，当时的汉人，尤其是南方的汉人（或称为“南人”），无论在种族上、阶级上、政治上、法律上、经济上都受到前所未有的压迫和痛苦^⑤，使他们在精神上受尽折磨，生不如死！

① 《元曲选外编》第3册，第896页。

② 《金莲正宗记》卷三，第4页上，见《道藏》第5册，第142页。

③ 《甘水仙源录》卷一，第19页下-20页上，见《道藏》第33册，第127-128页；《历世真仙体道通鉴续编》卷一，第13页上-13页下，见《道藏》第8册，第795页。

④ （清）彭际清：《无量寿经起信论》，见《续藏经》第1辑，第32套，第3册，日本藏经书院1905-1912的版，第262页。

⑤ 参罗锦堂：《元人杂剧论略》，见罗氏：《锦堂论曲》，台北：联经出版社事业公司1977年版，第44-47页。

一般老百姓如是，知识分子更加如是。他们需要安慰，需要解脱，而能够有效地帮助他们的精神得到安慰和解脱的无疑是宗教。全真教，基于它的兼收并蓄的教义内容和教中人士的传教热诚，遂成为当时最受欢迎的宗教，广泛地流播于社会上各个阶层（此点前文已有交代）。当时的杂剧作家，如马致远、岳伯川、李好古、戴善甫、范子安、谷子敬、贾仲明等在深受全真教人士努力传道度脱众生感动之余，遂编写出一批杂剧去赞美他们，歌颂他们。

就有关杂剧的题材内容，便可以窥见各位祖师具有强烈的度脱精神，例如：

- 《黄粱梦》——写汉钟离度化吕洞宾。
- 《蓝采和》——写汉钟离度脱蓝采和。
- 《铁拐李》——写吕洞宾度化李铁拐前身岳寿。
- 《竹叶舟》——写吕洞宾点化陈季卿。
- 《岳阳楼》——写吕洞宾度化岳阳楼前柳树精及梅花精。
- 《城南柳》——写吕洞宾度脱岳州柳树精。
- 《升仙梦》——写吕洞宾度化桃柳二树精。
- 《刘行首》——写马丹阳度化汴梁行首刘倩娇。
- 《任风子》——写马丹阳度化屠户任风子。

可是，东华帝君和王重阳呢？他们在这些杂剧里没有表现出一点度脱精神吗？不是，只因他们不是剧中要角，所以单从题材内容大要去找是找不到的。倘若我们细读剧本，他们的度脱精神是有所表现的，或说是有所描写的，而其他三位祖师在这方面的描绘自然更多了。

先看东华帝君。《张生煮海》第一折东华仙（按：即东华帝君）上场说：

为因瑶池会上，金童玉女，有思凡之心，罚往下方，投胎脱化……待他两个偿了宿债，贫道然后点化他，还归正道。^①

《黄粱梦》一剧也点出东华帝君的度脱精神。他在第一折说：

因赴天斋回来，见下方一道青气，上彻九霄，原来河南府有一人，乃是吕岩，有神仙之分，可差正阳子点化此人，早归正道。^②

虽然真实点化吕洞宾的人是汉钟离，但是差遣汉钟离去点化吕洞宾的却是东华帝君。这当然是由于他有度脱世人的热诚所致。《玩江亭》写东华帝君的度脱精神也用同样方式：

贫道因赴天斋以回，为西池王母殿下，金童玉女，有一念思凡，本来罚往酆都受罪，上帝好生之德，着此二人，往下方酆州托化为人……恐防此二人到于人世之间，恋着那酒色财气，人我是非，迷却仙道，恁八仙之中，可差那一位下方度脱此二人去。^③

较诸东华帝君，汉钟离和吕洞宾的度脱精神在元杂剧中是表现得强烈和具体的。在我们要谈的十二种剧中，其中两种专写汉钟离度脱世人事，五种专写吕洞宾度脱人和物事，而且都是用淋漓大笔去描写的。先看汉钟离的度脱精神。《黄粱梦》开场后不久，汉钟离说：

今奉帝君（按：指东华帝君）法旨，教贫道下方度脱吕岩。来到这邯鄲道黄化店，见

① 《元曲选》第4册，第1703页。

② 《元曲选》第2册，第777页。

③ 《元曲选外编》第3册，第883页。

紫气冲天，当必在此。我想世间人好不识贤愚也呵。^①

之后，他便苦口婆心的劝吕岩出家，说：“你只顾那功名富贵，全不想生死事急，无常迅速，不妨跟贫道出家去。”^②可是力劝不成功，于是教吕岩大睡一会，于睡梦中使他“六道轮回中走一遭”^③，更自己化成高太尉、院公、樵夫和邦老，使吕岩断绝“酒色财气，人我是非”^④。最后，吕岩省悟了，深感人生虚幻，终于随汉钟离出家学道去。这里可借最后一折汉钟离的一首诗去显示他度脱世人的热诚：

汉朝得道一将军，故来尘世度凡人。十八年来一梦觉，点化唐朝吕洞宾。^⑤

另一个杂剧描写汉钟离度脱世人的是《蓝采和》。剧甫开场，汉钟离便说明他出场的目的：

因赴天斋已回，观见下方一道青气，冲于九霄。贫道观看多时，见洛阳梁园棚内，有一伶人，姓许名坚，乐名蓝采和，此人有半仙之分，贫道直至下方梁园棚内，引度此人，走一遭去。我着他阎王簿上除生死，紫府官中立姓名，指开海角天涯路，引得迷人大道行。^⑥

可是蓝采和“愚眉肉眼”^⑦。不识汉钟离，不肯随他出家，汉钟离唯有召吕洞宾相助，使蓝采和“见了恶境头”^⑧。在无可奈何之下，蓝采和“才情愿出家去”^⑨。看此剧结局时，汉钟离完成任务之后，是何等的开怀：

许坚，你不是凡人，乃上八仙数内的蓝采和是也。今日功成行满，同登仙界。你听者，许坚心下莫猜疑，仔细叮咛说与伊：这位洞宾道号纯阳子，则道是逍遥散诞汉钟离。^⑩

再来看吕洞宾的度脱精神。《铁拐李》和《竹叶舟》写吕洞宾度脱世人，而《岳阳楼》《城南柳》和《升仙梦》写他度脱树精。度脱世人较为寻常，其行径与其他全真教祖师没有两样。但度脱非人类之树精则颇为不同，这也是我们探究吕洞宾的度脱精神时不应忽略的地方。无论度人也好，度物也好，吕洞宾都是同样的热情，只要对象是有生命的东西和有仙分，他便不惜用尽种种方法和花费多少时间去度他脱离俗世和苦境，使他得道成仙。看看吕洞宾的度世宏愿：

世俗人，跟贫道出家去来。我着你人人了道，个个成仙。^⑪

我劝你世俗人跟贫道出家去来。我教你人人成仙，个个了道，做大罗神仙也。^⑫

正因如此，吕洞宾多方设法度化铁拐李前身岳寿，更为他借尸还魂（《铁拐李》）；也正因为如此，他以竹叶为舟，设诸幻境，使陈季卿省悟，弃凡入道（《竹叶舟》）。

① 《元曲选》第2册，第777页。

② 同上书，第778页。

③ 同上书，第780页。

④ 同上书，第793页。

⑤ 同上书，第792页。

⑥ 《元曲选外编》第3册，第971页。

⑦ 同上书，第973页。

⑧ 同上。

⑨ 同上书，第976页。

⑩ 同上书，第980页。

⑪ 《竹叶舟》第一折，见《元曲选》第3册，第1043页。

⑫ 《铁拐李》第一折，见《元曲选》第2册，第490页。

至于他决心度脱各种树精（在《岳阳楼》为柳树精和梅树精，在《城南柳》为柳树精，在《升仙梦》为桃树精和柳树精），则更见他的与众不同的度脱热情了。试细味他这几段道白：

土木之物，未得人身，难成仙道。兀那老柳，你听者，你往下方岳阳楼下，卖茶的郭家为男身，名为郭马儿；着那梅花精往贺家托生为女身。着你二人成其夫妇。三十年后，我再来度脱你。^①

咱凭栏看这柳树，果有仙风道骨，争奈他土木之物，如何做得神仙？必然成精之后，方可成人。成人之后，方可成道。我恰才吃的这颗桃，本是仙神。我将桃核抛于东墙之下，长成之后，教他和这柳树俱成花月之妖，结为夫妇，那其间再来度脱他，也未迟哩。^②

翠柳，你往长安柳氏门中，托化为男身。娇桃，你去长安陶氏门中，托化为女身。二人成其配偶，先教你为人，后教你成仙。三十年之后，再来点化。桃柳今番已出丛，满天风雨尽包笼。柳也，你再休舞低杨柳楼心月；桃也，你再不歌尽桃花扇底风。^③

可见吕洞宾有了度脱的对象后，便按部就班地进行他的度脱工作。他不独坚决忍耐，而且充满了爱护和关注！度脱过程的完成不是三朝两日的事，必须有决然毅然的精神始能达到的。度人已经不容易，度物则更为困难，因“成精之后，方可成人。成人之后，方可成道”^④，过程是较为复杂和长久的。如今吕洞宾以极其坚忍的精神和慈爱万物的热情却一一做到了——完满地做到了。这是他作为一个度脱者的伟大处，也是作为一个道教祖师的成功处。或许，度物只是个理想，不会真实地发生的，但是，作为艺术作品的戏剧却可以如此编写，至少可用以表扬、歌颂吕洞宾的罕有其匹的伟大的度脱精神。

王重阳的度脱精神又如何表现出来呢？这可见于《刘行首》的第一折。试看这一段：

（旦云）似此不肯度脱呵，弟子怎了也！正是遇仙不成道，如到宝山空手回。

（正末云）若要度你呵，你可下人间托生做女子，还了五世宿债，然后方可度你成道。你记者。

（旦云）理会的。

（正末唱）……

（旦云）师父，弟子何方去也。

（正末云）你往汴梁刘家托生，当来为刘行首二十年，还了五世宿债，教你二十年之后，遇三个丫髻马真人度脱你，你便回头者，休迷却正道。^⑤

剧中的正末是王重阳，旦是唐明皇时管玉翠夫人，即刘倩娇的前身。王重阳虽然不是真正的度脱者，但却为管玉翠夫人指出被度前的应有准备和将来度者为谁；况且，度者“三个丫髻马真人”就是他的弟子马丹阳，是他派去度脱刘行首的^⑥。这不是度脱精神的表现是什么呢？

① 《岳阳楼》第一折，见《元曲选》第2册，第617-618页。

② 《城南柳》楔子，见《元曲选》第3册，第1187页。

③ 《升仙梦》第一折，见《元曲选外编》第2册，第697页。

④ 《城南柳》楔子，见《元曲选》第3册，第1187页。

⑤ 《元曲选》第4册，第1323页。

⑥ 是剧第二折马丹阳说：“贫道姓马名裕，字义辅，道号丹阳抱一真人。奉师父王重阳法旨，来这汴梁度刘行首。”见《元曲选》第4册，第1324页。

说到马丹阳的度脱精神，在元杂剧中就刻划得颇为透彻了。如刚才提到的《刘行首》便是写马丹阳度脱刘倩娇的。他说：

奉师父王重阳法旨，来这汴梁度脱刘行首。此女子二十年前是一阴鬼，后来师父着他托化做女子身，还了宿债，教他二十岁之后，遇马丹阳可便回头。贫道今日化做一个道人，度脱他归于正道。须索走一遭去。^①

但当他劝刘倩娇跟他出家时，刘已忘却前生事，他唯有命东岳神于梦中告以前生经历，刘始恍然大悟，遂随他出家去。《刘行首》整个剧都是环绕着马丹阳度脱刘倩娇而写的，其中虽然插入林员外欲娶刘倩娇为妻一段，但目的是要指出有神仙之分的人始终不会为俗世所障碍而终能踏上得道成仙之途的。剧结束时马丹阳如此对林员外说：

林员外，俺明说与你知，刘行首有神仙之分，他再不思凡了，你早回去罢。^②

又同时对刘倩娇说：

刘行首，你跟贫道见众仙去来。^③

到此，马丹阳度脱刘倩娇的功业已告完成。

比较来说，《任风子》一剧刻划马丹阳的度脱精神则更进一步。他实在用了不少方法才能够点化任风子，使他“成仙了道”的^④。马丹阳说：

贫道马丹阳，离了仙乡，来此终南县甘河镇，化一草庵居住。不勾半年，将此一方的人，都化了吃斋素。果然这任屠杀生太众，性如烈火，如今要杀贫道，或白昼而来，或黑夜而至，可用俺神通秘法，点化此人。俗说能化一罗刹，莫度十七斜。我教他眼前见些恶境头，然后点化此人。^⑤

马丹阳不独要任风子“见些恶境头”——头颅被神子所杀，更要他遵守“十戒”，说：“此十戒是万罪之缘，万恶之种，既要学道，必当戒之。”^⑥又要他去俗衣，穿道袍，打勤劳，受辛苦，读道经等等，目的完全是为度脱他。任风子果然受马丹阳感化了，于是“休了娇妻摔杀幼子”^⑦，以示决绝。后来，马丹阳又教他幻见六贼和曾被他摔杀的幼子向他偿命。原来这些都是马丹阳特意设计出来的，正如任风子说：“是马丹阳使的这圈套。”^⑧经过马丹阳多番指点后，任风子去尽“酒色财气，人我是非”^⑨，结果“功成行满”^⑩，得成正果。

马丹阳度脱任风子的整个过程用了“十年光景”^⑪，其度脱精神不可谓不持久了。

① 见《元曲选》第4册，第1324页。

② 同上书，第1333页。

③ 同上。

④ 《任风子》第二折，见《元曲选》第4册，第1676页。

⑤ 同上书，第1673页。

⑥ 同上书，第1675页。

⑦ 同上书，第1680页。

⑧ 《任风子》第二折，见《元曲选》第4册，第1682页。

⑨ 同上。

⑩ 同上。

⑪ 同上书，第1680页。

七

与度脱精神有密切关系的是隐逸思想。所谓“隐逸”，是隐居之士的意思。《后汉书·岑彭传》说：“招聘隐逸，与参政事。”^①又《南史·梁·安成康王秀传》说：“招隐逸，辟处士。”^②在有关的十多种“道教剧”中隐逸思想是颇为浓厚而普遍的。实际上，度脱和隐逸颇难分开，它们根本上是二而一的。度脱所追求的是脱离尘世的一切困苦，最后得道成仙；而达到“仙”这个境界便是远离现实，断绝一切人我是非，享受逍遥自在无拘无束的愉快生活。神仙的生活是靠想象创造出来的，而隐逸的生活则真实不虚，且文献多有记载，只要我们翻阅正史的《隐逸传》和他们的诗文集，甚至其他文人对他们的描写记载，便可清楚知道。隐逸的特征是什么呢？亦不外是远离尘嚣，不理世务的自由自得的生活！这跟想象中神仙的生活又有何不同呢？他们两者所追求的都不外是如杂剧中汉钟离所说的“物外自由身”^③而已！

细读有关的“道教剧”，描写神仙生活的文字比较少，相反地，描写隐逸生活，或说出家人生活的文字则比比皆是。事实上，在道教徒的眼中，出家人的生活，远离尘俗，逍遥自在，与神仙的生活是没有什么分别的。在现实的世界里，试问有谁享受过真实的神仙生活呢？所谓神仙生活，在世人的眼中，只不过是自由自在的快乐生活，而这种快乐的生活只可以从隐居处求得，也就是说隐逸的生活。所以，隐逸生活就差不多可作为神仙生活的代名词。况且，神仙生活是虚幻的，而隐逸生活是实在的，是可以得到的，这就是杂剧作者，亦是剧中人，强调隐逸生活的重要原因。先看他们如何描写神仙生活吧：

【滴滴金】看了这仙袂飘飘，仙姿绰约，仙音嘹亮，人在五云乡。更有那宝殿参差，蓬山掩映，瑶池摇漾，全不比半亩方塘。

【折桂令】端的是隔红尘景物非常。上面有彩凤交飞，青鸟翱翔。和那瑶草为邻，灵椿共茂，丹桂同芳。只教你占断风清月朗，根盘的地老天荒。我为甚折取垂杨，移向扶桑。但能勾五千岁遐龄，索净如九十日韶光。^④

神仙生活虽好，但距离现实人生太遥远了，“全不比半亩方塘”，还是隐逸生活较为适合，较为写意！

且看剧中的全真教祖师如何形容隐逸生活或出家人的生活。汉钟离在《黄粱梦》中说：

【醉中天】俺那里自泼村醪嫩，自折野花新。独对青山酒一尊，闲将那朱顶仙鹤引。醉归去松阴满身，冷然风韵，铁笛声吹断云根。

【金盏儿】俺那里地无尘，草长春，四时花发常娇嫩。更那翠屏般山色对柴门。雨滋棕叶润，露养药苗新。听野猿啼古树，看流水绕孤村。^⑤

吕洞宾在《竹叶舟》中说：

① 《后汉书》卷四十七，《二十五史》第2册，第104页（总864页）。

② 《南史》卷五十二，《二十五史》第4册，第141页（总2809页）。

③ 《黄粱梦》第一折，见《元曲选》第2册，第778页。

④ 《城南柳》第四折，见《元曲选》第3册，第1198-1199页。

⑤ 《黄粱梦》第一折，见《元曲选》第2册，第778-779页。

(诗云)江上撑开一叶舟，竿头收起钓鱼钩，箬笠蓑衣随意有，斜风细雨不须忧。俺这打渔人，好不快活也呵。(唱)

【南吕一枝花】这矮蓬窗新织成，细网索重编就。恰才个背西风收丝钩，又早则对明月棹扁舟。烟水悠悠，自酿下黄花酒。亲提着这斑竹篲，拚的个醉酩酊呐斗转参横，受用些闲快活天长也那地久。

【梁州第七】管什么有程期夕阳西下，一任他没心情江水东流。常则是淡烟疏雨迷前后，经了些村桥野店，沙渚汀洲。俺自有蓑衣斜挂，箬笠轻兜。从来这打渔人少闷无愁，相伴着浴鹭眠鸥。恰离了陶朱公一派平湖，抹过了蜀诸葛三江渡口，早来到汉严陵七里滩头。你道那几个是咱故友，无过是沧波老树知心旧。楚江萍胜肥肉，还有那缩项的鳊鱼新上钩。吃的不醉无休。^①

又说：

【滚绣球】你道俺驾扁舟泛碧波，执渔竿披绿蓑。这就是仙家使作，你可也争些儿暴虎凭河。……

【叨叨令】俺那里有苍松偃蹇蛟龙卧，有青山高耸烟岚泼，香风不动松华落，洞月深闭无人锁。俺和你去来也么哥，俺和你去来也么哥，修真共上蓬莱阁。^②

吕洞宾在《岳阳楼》中说：

【乌夜啼】愁甚么楚王宫、陶令宅、隋堤岸？我已安排下玉砌雕阑。则要你早回头静坐把功程办，参透玄关，勘破尘寰。待学他严子陵隐在钓鱼滩。管甚么张子房烧了连云栈。竟利名，为官宦，都只为半张字纸，却做了一枕槐安。

【三煞】想人能克己身无患，事不欺心睡自安。便百年能得几时闲。去向那石火光中，急措手如何迭办。你何不早回看，直到落日桑榆暮景残，方才道倦鸟知还。

【二煞】争如我盖间茅屋临幽涧，披片麻衣坐法坛。倒也躲是非忘宠辱无牵绊，不强似你在人我场中，把个茶博士终朝淘渲。我笑你忒愚顽，枉了我度你亲身三两番，还不省也天上人间。^③

又说：

【正宫端正好】我劝你世间人，休争气，及早的归去来兮。可乾坤做一床黄绸被，单搦着陈抟睡。

【滚绣球】我穿着领布懒衣，不吃烟火食。淡则淡中有味，又不是坐崖头打当牙椎。人问我姓甚的，住那里。要寻我煞时容易，酒排沙紧对着钟离。怕你虎狼丛吃闪呆獐般看，是非海滄着死马儿医，树倒风吹。

【滚绣球】俺那里白云自在飞，仙鹤出入随，俺那里洞门不闭。^④

马丹阳在《行刘首》中说：

【拨不断】洞云迷，野猿啼，柴门半倚闻鹤唳。菊蕊丛丛绽竹篱，松花点点铺苔砌。

① 《竹叶舟》第三折，见《元曲选》第3册，第1051页。

② 《竹叶舟》第三折，见《元曲选》第3册，第四折，第1057页。

③ 《岳阳楼》第二折，见《元曲选》第2册，第623-624页。

④ 《岳阳楼》第二折，见《元曲选》第2册上，第三折，第626-627页。

端的个山中七日，世上千年。兴亡不管，生死无忧。则俺这里别是一般天气。

【雁儿落】脱红裙着布衣，改云鬓为丫髻。发宁心养性功，罗妙舞轻歌艺。

【水仙子】雨云乡打抄散燕莺期，风月所掀腾翡翠帏，烟花阵搅散了鸳鸯会。这清闲谁似你？任纷纷兔走鸟飞。草庵内谈玄妙，蒲团上讲道德，万事休题。

【锦上花】淡饭粗衣，山中活计。落托清闲，倒大幽微。采蕨寻芝，绕山转水，炼药烧丹，驱神捉鬼。

【么篇】困来那一眠，闲来那一醉。一任渔樵，说是谈非，笑杀儿曹，走南料北，空叹英雄，争高竞低。

【江儿水】人生快活能有几？过一岁无一岁。将军使机谋，宰相施忠义，都在俺这老先生谈笑里。^①

这些生活都是剧中全真教祖师极力推荐的和歌颂的。他们认为，如果人能够放弃世俗的一切而过着隐逸的生活，经过一段时期之后，便可以得道成仙。所以，隐逸生活是成仙的必经阶段。但，正如我们在上文说过，“仙”的境界哪里可以真的达到呢？说到底，神仙生活还不外是隐逸生活，即无拘无束的生活。我认为，在现实中，全真祖师所强调的是，要人们过着隐逸的生活，因为基本上，全真教之初只是一个隐修会（此点本文早已明言）。隐居和修炼是他们之努力所在，亦同时是他们的目的。在《任风子》一剧里，作者更通过一般全真之徒——任风子对隐逸生活大力歌颂一番：

【三煞】从今后栽下这五株绿柳侵门户，种下这三径黄花近草庐。学师父伏虎降龙，跨鸾乘风。

【二煞】高山流水知音许，古木苍烟入画图。学列子乘风，子房归道。陶令休官，范蠡归湖。虽然是平日凡胎，一旦修真，无甚功夫。撇下这砧刀什物，情取那经卷药葫芦。

【煞尾】再谁想泥猪疥狗生涯苦，玉兔金乌死限拘。修无量乐有余。朱顶鹤献花鹿，啖野猿啸风虎。云满窗月满户，花满蹊酒满壶，风满帘香满罐。看读玄元道德书，习学清虚庄列术。小小茅庵是可居，春夏秋冬总不殊。春景园林赏花木，夏日山间避炎暑，秋天篱边玩松菊，冬雪檐前看梅竹。皓月清风为伴侣，酒又不饮色又无，财又不贪气不出。我准备麻绳拽辘轳，提挈荆筐担粪土。锄了田苗，种了菜蔬，老做庄家小做屠。^②

又说：

【中吕粉蝶儿】每日在园内修持，栽排下久长活计。若不是我参透玄机，则这利名场，风波海，虚耽了一世。吃的是淡饭黄齑，淡则淡淡中有味。

【醉春风】石鼎内烹茶芽，瓦瓶中添净水。听得一声鸡叫五更初，我又索起。识破这眨眼流光，迅指急景，转头浮世。

【红绣鞋】我自撇下酒色财气，谁会离茶药琴棋。听杜鹃一声声叫道不如归。也不曾游阆苑，又不曾赴瑶池，止不过在终南山色里。

【石榴花】每日把辘轳绳直缴到众星稀。我可甚爱月夜眠迟，则我这春里夏里秋里冬

① 《刘行首》第四折，见《元曲选》第4册，第1332-1333页。

② 《任风子》第二折，见《元曲选》第4册，第1675-1676页。

里受驱驰。^①

看来隐逸生活就无疑是神仙生活了，至少是如神仙一般的快乐生活！诸如此类对隐逸生活的描写，在其他有关的“道教剧”中，如《升仙梦》《城南柳》《金童玉女》《张生煮海》等等。

八

全真教祖师在“道教剧”中担当的角色也值得我们注意。虽然他们大多数以度人者的角色出现，但亦有以被度者的角色出现的。大致上，我们可以说，所有的祖师都是以度人者的角色出现的，只有吕洞宾身兼两者，在某些剧中是度人者，但在某个剧中是被度者。这个剧便是《黄粱梦》，写他被汉钟离所度化。吕洞宾在“道教剧”中之所以特别重要，这未尝不是一个重要原因，因为通过他我们可以了解到一个全真教祖师在未成为一位祖师或甚至一个道教徒之前，他一定如其他人一样是需要别人点化的，及至被度和成为祖师之后他又要点化他人，使他们得道成仙。吕洞宾在剧中担当度人者的角色见《铁拐李》《岳阳楼》《竹叶舟》《城南柳》《升仙梦》及《蓝采和》。

以度人者的角色出现的除东华帝君外，都属道人身份，无论汉钟离、吕洞宾，王重阳、马丹阳都如是，虽然在某些剧中他们可以扮演几个角色，如《黄粱梦》的汉钟离便是。汉钟离为了彻底的度脱吕洞宾，曾先后改扮为高太尉、院公、樵夫和邦老，但他的真正身份始终为道人或道士，说得确切一点，是全真教道士。剧作者如此描写汉钟离无非是要示意世人，在度脱的过程中，度人者必须经过多番努力重重困难才能达到目的，功德圆满。被度的人，不须说，是要经过多番挣扎；而度人者亦须多番努力始能成功的。这两方面在我们要谈的“道教剧”中都有很深入地描写。

东华帝君是以仙人身份度人的。其实，他度人只是间接而已，他只是差遣或安排其他全真教祖师度人。

这几位祖师，在剧中，有些是主角，有些是配角，现在我们姑且表列出来以见其梗概：

东华帝君	《黄粱梦》——冲末
	《竹叶舟》——冲末
	《刘行首》——末折“众仙”之一
	《张生煮海》——外
	《玩江亭》——冲末
汉钟离	《铁拐李》——末折“众仙”之一
	《岳阳楼》——外
	《黄粱梦》——正末
	《竹叶舟》——末折“八仙”之一
	《金童玉女》——末折“八仙”之一

^① 《任风子》第三折，见《元曲选》第4册，第1677页。

	《城南柳》——末折“众仙”之一
	《升仙梦》——扮邦老
	《玩江亭》——第一折“八仙”之一
	《蓝采和》——冲末
吕洞宾	《铁拐李》——外
	《岳阳楼》——正末
	《黄粱梦》——外
	《竹叶舟》——正末
	《金童玉女》——末折“众仙”之一
	《城南柳》——正末
	《升仙梦》——未指出行当，然肯定非正末。
	《蓝采和》——孤
王重阳	《刘行首》——正末（只出现于第一折）
马丹阳	《刘行首》——正末
	《任风子》——冲末

所谓“正末”就是剧中的男主角，其他“冲末”“外”“孤”等都是配角——男性配角。“末”便是后来的“生”“正”是对“副”而言，所以“正末”即是后来的“正生”。“冲末”即“副末”，大都在杂剧开场时即上，即冲场之末的意思。“外”即“外末”，正末之外的次要末脚。“孤”是元杂剧里为官员的俗称，可由各行脚色扮演，在《蓝采和》一剧里当由正末以外的脚色扮演，因为正末扮演的是蓝采和。

可见在剧中，若从扮演行当的角度去看全真教的祖师，汉钟离、吕洞宾、王重阳和马丹阳是较东华帝君重要的，尤其是吕洞宾，因为在三个剧中，他是由正末扮演的，换言之，他是三个剧中的男主角。也由此可见吕洞宾这个人物在民间传说被爱戴的程度，亦可见他在全真教中的崇高地位。

最后略谈“八仙”。原因是五位全真教祖师之中两位——汉钟离和吕洞宾是其中的成员。在十二种我们谈论的“道教剧”中有十一种是提到甚至介绍“八仙”“众仙”或“群仙”的，而“众仙”或“群仙”其实只“八仙”的别种称谓，因为其成员都是八个。“八仙”多在第四折末尾出现，不过间中亦会在第一折出现的，如《升仙梦》《玩江亭》便是。“八仙”的成员在元杂剧里还没有固定，《铁拐李》的“八仙”是：

铁拐李、汉钟离、吕洞宾、张四郎、曹国舅、蓝采和、韩湘子、张果老^①

《岳阳楼》的“八仙”是：

汉钟离、吕洞宾、铁拐李、蓝采和、张果老、徐神翁、韩湘子、曹国舅^②

《竹叶舟》的“八仙”是：

① 《铁拐李》第四折，见《元曲选》第2册，第510页。

② 《岳阳楼》第四折，见《元曲选》第2册，第630页。

张果、汉钟离、吕洞宾、李铁拐、徐神翁、蓝采和、韩湘子、何仙姑^①

《金童玉女》的“八仙”是：

汉钟离、吕洞宾、韩湘子、张果老、蓝采和、李铁拐（其余两个未有指出）^②

《城南柳》的“八仙”是：

汉钟离、吕洞宾、铁拐李、张果老、蓝采和、徐神翁、韩湘子、曹国舅^③

无论如何，全真教的两位祖师——汉钟离和吕洞宾都是其中成员，这是否显示出全真教在元代流行的盛况、以引致它的祖师备受百姓注意和尊崇？抑或由于他们的传说众多而又富于传奇性呢？抑或同时两者都是？

还有，“道教剧”写全真教祖师只写到马丹阳，而与马丹阳同时的全真六子——谭处端、王处一、刘处玄、丘处机、郝大通与孙不二都没有成为被描写的对象。这又说明了什么呢？我认为，马丹阳是王重阳的大弟子，是“全真七子”之首，可以代表“全真七子”，而且他的传说较其他六子丰富。所以杂剧的作者便将注意力集中在他的身上了。实际上，以他为主角的杂剧——现存的杂剧也只有《刘行首》一剧而已。

① 《竹叶舟》第四折，见《元曲选》第3册，第1057页。

② 《金童玉女》第四折，见《元曲选》第3册，第1106页。

③ 《城南柳》第四折，见《元曲选》第3册，第1198页。

度脱剧的原型分析

——评介陈守仁著《香港越剧研究·上卷》*

[新加坡] 容世诚

一、引言

“启悟”(initiation), 又称“成年礼”^①, 本是一个人类学名词, 指在原始民族中, 族里青少年到了成长阶段, 由青少年期过渡到成年期这一段时间内, 他们要获得成人社会的接纳, 被承认为成人社会一分子前, 所经过的一项仪式。在这项“通过仪式”(rite of passage) 举行过后, 被启导者(initiate) 才正式脱离青少年的群体, 进入成人社会。

正如比较宗教学家伊利亚地(Mircea Eliade) 说:

启悟这一名词, 泛指一系列的仪式和口头训导, 目的在于使被启导者的宗教和社会地位, 产生决定性的转变。^②

这是对启悟的一个最初步的解释。而现在所指的启悟, 往往专指“成了仪式”(puberty rite)。伊利亚地替成丁仪式下定义说明道:

(成丁仪式) 这一群体仪式的作用, 在于使幼年或青少年以过渡而成为成人; 同时, 对一个社会里的所有成员来说, 这些都是必须经历的。^③

为了获准进入成人社会, 青少年需要通过一系列的启悟考验, 凭着这些仪式, 以及这些仪式所带来的启示, 使他被承认为社会上一个负责任的成员^④。

从社群的角度来看, 经过启悟的仪式后, 被启导者的社会和宗教地位有了很大的转变, 正式被纳入成人社会。若从被启导者的角度来看, 通过这些仪式, 尤其是其中的“启悟考验”(initiatory ordeals), 使被启导者的心智更趋成熟, 对于自我和社会, 以致生存的意义, 有了新

* 本文原载容世诚:《戏曲人类学初探——仪式、剧场与社群》, 广西师范大学出版社2003年版, 第151-181页。

① 王云五编:《云五社会科学大辞典》第10册《人类学》, 台北:商务印书馆1971年版, 第143-144页。

② Mircea Eliade, *Rites and Symbols of Initiation*, trans. W. R. Trask (New York, 1965), p. x.

③ *Ibid.*, p. 2.

④ *Ibid.*, p. x.

一层的体验和诠释。总而言之，是意味着生命进入另一新的历程，踏入另一新的境界。借用伊利亚地的说法，这是“生存模式”（modes of existence）的大转变^①。

一般来说，启悟仪式都包括三个阶段，也就是范根纳氏（Arnold van Gennep）称之为“过渡仪式的秩序”（schema of rites de passage）的“分离——过渡——结合”（separation - transition - incorporation）^②。在实际的仪式当中，往往包括以下几个程序：

（1）被启导者离开幼年的生活环境，往往由一启悟导师（initiator）带领他离开母亲的怀抱，开始接受考验。

（2）象征的死亡仪式，例如被隔离于封闭的茅屋，或弃置于树林之中，这都是再生前的死亡象征，象征被启导者再次回到母体，回到初生前的状态。

（3）经历考验和折磨，被启导者接受肉体上的考验和折腾、制饮制食、对身体某部分进行割损等。目的在于令被启导者忘记童年的一切，以及证明能面对成人社会的挑战。

（4）教导和启示，通常由启悟导师主持，向被启导者教授部族的信仰、教条、神话，和一般礼仪。

（5）最后是一宗教仪式，象征被启导者的再生；仪式完成，被启导者得以进入成人社会^③。

以上只不过是一个简化的、粗略的描述，在实际的仪式进行中，还包括了很多不同的细节。但总的来说，被启导者被引领离开以往的环境，经过考验和启悟，再次回到社群中而获得社会身份和智慧上的提升，就是启悟仪式的一般模式，这也就是“分离—过渡—结合”的三个阶段。

除了“过渡仪式的秩序”的三个阶段外，“死亡—再生”（death - rebirth）是启悟仪式里一个极为重要的概念。一般的启悟过程都包含有死亡和再生的象征符号。伊利亚地在《神话、梦和神秘之谜》一书里说：

无论在任何地方，当我们遇到启悟的神秘仪式，即无论在任何地方，即使是最古老社会，我们总是看到死亡和新生的象征符号。^④

他又在《启悟仪式和象征》里说：

启悟仪式里的死亡对于精神生命的开始来说，是不可缺少的。要明白它的作用，就得明白这一死亡是一个预备的过程，目的要使被启导者在一个更高的生命模式里诞生。^⑤

又韩德逊（Joseph L. Henderson）在《古代神话与现代人》一文中，讨论到启悟仪式时说：

无论是出现于部落社群，抑或在比较复杂社会里的礼仪，总强调这死亡与再生的仪式。它给予接受启导者一“通过仪式”，使由生命的一阶段过渡到另一阶段。^⑥

① Ibid, p. xiii.

② Arnold van Gennep, *The Rites of Passage*, trans. Monika B. Vizedom and Gabrielle L. Caffee (Chicago, 1960, pp. vii. 10 - 11.

③ Ibid, pp. 74 - 75.

④ Elade, *Myths, Dreams and Mysteries*, trans. Philip Mairet (New York, 1975), p. 197.

⑤ Mircea Eliade, *Rites and Symbols of Initiation*, p. xiv.

⑥ Joseph L. Henderson, "Ancient Myth and Modern Man," in *Man and his Symbols*, ed, C. G. Jung (New York, 1968), p. 123.

所以，死亡是再生前的一个必经经历。通过死亡的阶段，才可获得新的生命，进入生存的另一境界。

以上所说的，就是有关启悟仪式的一般情况。

进入40年代，“启悟”的概念开始被文学批评家应用到文学批评的范畴里^①，而启悟理论亦成为研究小说，尤其是美国小说的热门话题^②。马尔卡斯（Mordecai Marcus）在《什么是启悟故事》文中，尝试综合各家的意见，替启悟故事下一定义：

启悟故事所要表现的，可以说就是故事中年轻主角经历过的，无论是他对于自我世界认识的重大转变，还是性格上的改变，还是两者兼有。而且这些转变，必会指示或引领他迈向成人世界。故事中不一定有某些仪式，但至少有些证据，显示这些转变似乎是有永久影响的。^③

所以启悟故事应包含下面几种元素：故事主角对外物和自我看法的转变；主角进入另一新的世界；牵涉某些仪式；这种变化是恒久的。这四点可以理解成启悟故事的特点和标志。

在中国文学的研究方面，注意到启悟理论主要还是近十年来的事，至于研究的对象主要是小说^④。下面的讨论，就是尝试将这种神话分析方法，应用到中国的古典戏剧里，从原型批评角度剖析中国传统的“度脱剧”，配合西方的文学理论，探讨存在于“度脱剧”中的深层结构。

“度脱剧”一名，首见于青木正儿的《元人杂剧概说》^⑤。他分析了朱权《太和正音谱》里的“杂剧十二科”^⑥，认为其中“神仙道化”一类的作品，可分为“度脱剧”和“谪仙投胎

① 例如在 Cleanth Brllks, Robert Penn Warren 的 *Understanding Fiction* 一书中，他们用“启悟”的概念来解释 Ernest Hemingway 的“*The Killers*”和“*Sherwood Anderson*”的“*I Want to Know Why*”，见 Cleanth Brooks and Robert Penn Warren, *Understanding Fiction*, 2nd ed. (New York, 1971), p. 272。

② 例如：Issac Sequeira, “The Theme of Initiation in Modern American Fiction.” (Ph. D. Dissert., Utah, 1970); Joseph Adams, “Initiation Ritual in the Early Short Fiction of Nathaniel Hawthorne.” (ph. D. Dissert., Leigh, 1972); Daniel Lee Lindsey, “Staying on the Road: The Ironic Journey of the Youthful Protagonist in Contemporary American Fiction.” (Ph. D. Dissert., Northwestern University, 1976)。

③ Mordecai Marcus, “What is an Initiation Story?” *Journal of Aesthetics and Arts Criticism*, 19 (1960), p. 222.

④ 例子有侯健：《三宝太监西洋记通俗演义》，《中外文学》1973年第二卷第1期，第8-26页；张汉良：《〈杨林〉故事系列的原型结构》，《中外文学》1975年第三卷第11期，第166-179页；许素兰：《由红楼梦之神话原型看贾宝玉的历幻完劫》，《中外文学》1976年第五卷第3期，第44-54页；胡万川：《由智通寺一段里的用典看红楼梦》，静宜文理学院中国古典小说研究中心编：《中国古典小说研究专集》，台北：联经出版公司1980年版，第295-304页；陈炳良、黄德伟：《张爱玲短篇小说中的“启悟”主题》，《中外文学》1982年第十一卷第2期，第132-151页。除此之外，张静二《论启蒙故事》，亦是近年来讨论小说中启悟主题的一篇重要文章。收于张错、陈鹏翔编：《文学史学哲学：施友忠先生八十寿辰纪念论文集》，台北：时报出版公司1982年版，第231-850页。至于英文的论文，有 Hwang Mei-shu, “Chia Pao-yu: the Reluctant Quester,” *Thmkang Review*, 1, No. 1 (April 1970), pp. 211-222; Wong Thk-wai, “The Theme of Initiation in Chinese and Anglo-American Ficiton,” *Proceedings of the Ninth Congress of the Internation Comparative Literture Association*, ed. Zoran Konstantinovic, Eva Kushner, and Bela Kopeczi (Innsbruck, 1982), pp. 375-380。

⑤ 青木正儿著，隋树森译：《元人杂剧概说》，香港：中华书局1977年版，第26-27页（此书原名《元人杂剧序说》），现改用上名，见“译者序”，第1页。

⑥ 杂剧十二科：（1）神仙道化。（2）隐居乐道。（3）披袍秉笏。（4）忠臣烈士。（5）孝义廉洁。（6）叱奸骂馋。（7）逐臣孤子。（8）钹刀赶棒。（9）风花雪月。（10）悲欢离合。（11）烟花粉黛。（12）神头鬼面。见朱权：《太和正音谱》，中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成》第3册，中国戏剧出版社1959年版，第24页。

剧”两种。现在一般学者，都认为适宜将后者合并入前者，而通名之曰“度脱剧”^①。因此以下的讨论范围，将会包括青木正儿所指的“度脱剧”和“谪仙投胎剧”两种。此外，罗锦堂将元杂剧分成八类^②，这里的“度脱剧”，应属于罗氏所分的“道释剧”。

至于“度脱剧”的定义和内容，可参考青木正儿的说法：

“神仙道化”不消说是取材于道教传统的，就现存的作品来看，则有两种：一种是神仙向凡人说法，使他解脱，引导他入仙道；一种是原来本为神仙，因犯罪而降生人间，既至悟道以后，又回归仙界。^③

胡可立在《柳翠剧的两种类型》一文中说：

“度脱剧”主旨是劝人看破人间一切荣华富贵、酒色财气，出家修行以成仙或获得永恒的生命。^④

赵幼民在《元杂剧中的度脱剧》一文中说：

而本文所谓的“度脱剧”，都是专指仙佛度人成仙成佛，以解脱人世间苦痛的杂剧，而所说的人，都是与佛道有缘的人。^⑤

综合上面的几种说法，“度脱剧”应包括几种要素：“度人者”和“被度者”（戏剧人物）；度人的行动（戏剧动作）；悟道；成仙或获得永恒的生命（结果）。用一句话将这些要素串连起来：“被度者”通过“度人者”的帮助，经过度脱的过程和行动，领悟生命的真义，最后得到生命的超升——成仙成佛。这就是“度脱剧”的一般模式。

在《元曲选》《元曲选外编》里属于“度脱剧”的有：

马致远：《马丹阳三度任风子》《吕洞宾三醉岳阳楼》《邯郸道省悟黄粱梦》

岳伯川：《吕洞宾度铁拐李岳》

贾仲名：《铁拐李度金童玉女》

李寿卿：《月明和尚度柳翠》

谷子敬：《吕洞宾三度城南柳》

戴善甫：《瘸李岳诗酒玩江亭》

范康：《陈季卿误上竹叶舟》

李好古：《沙门岛张生煮海》

郑廷玉：《布袋和尚忍字记》

无名氏：《马丹阳度脱刘行首》

无名氏：《汉钟高度脱蓝采和》

① 赵幼民说：“其所言‘谪仙投胎剧’，虽是指神仙犯罪谪贬人间，一种犯罪行为的补偿，然其在人间所受物欲至悟道的步骤、方法、过程，均如凡人欲成仙者。因此，我仍以为此类亦当列入度脱剧之中。”见赵幼民：《元杂剧中的度脱局》上，《文学评论》1978年第5集，第155页。

② 罗氏分元杂剧为八类：（1）历史剧。（2）社会剧。（3）家庭剧。（4）恋爱剧。（5）风情剧。（6）仕隐剧。（7）道释剧。（8）神怪局。见罗锦堂：《论元人杂剧之分类》，《新亚学报》1961年第四卷第2期，第279-306页。

③ 青木正儿：《元人杂剧概说》，第26-27页。

④ 胡可立：《柳翠剧的两种类型》，《文学评论》1977年第4集，第255页。

⑤ 赵幼民：《元杂剧中的度脱剧》上，第155页。

无名氏：《老庄周一枕蝴蝶梦》

·无名氏：《吕洞宾桃柳升仙梦》^①

上面说过，一般都把青木正儿所说的“谪仙投胎剧”合并入“度脱剧”一类，但事实上在这被赋予新意义的“度脱剧”里，却存在着两种不尽相同的模式：（1）本是凡人，经过神仙的度脱指引，得悟正道，超升为仙为佛。（2）本是神仙，因罪被贬下凡，后得“度人者”导引，重返大界。

下面的讨论，将会围绕这两种剧为主，为了方便起见，称前者为“超凡入圣类型”，后者为“谪仙返本类型”。第一类将围绕马致远的《邯郸道省悟黄粱梦》为讨论中心，至于“谪仙返本”将会以贾仲名的《铁拐李度金童玉女》、李寿卿《月明和尚度柳翠》为典型例子。

二、度脱剧里“超凡入圣类型”——试析《黄粱梦》

马致远的《黄粱梦》，由四折和一个楔子所组成，故事主要描述凡人吕岩因有神仙之份，上界神仙东华帝君差遣钟离权下凡将吕岩度脱。经过黄粱一梦，吕岩了悟到凡尘俗世的“酒色财气、人我是非、贪嗔痴爱”，原都是虚幻无常，最后悟道而获得超升成仙，位列仙班。

《黄粱梦》的整个故事，实包含有三个世界：仙界（transcendental world）、凡界（mundane world），而凡界又再分为“现实—虚幻”（reality-illusion）的两个境界。作为剧中主人翁的吕洞宾，就是穿越了凡界里的“现实”和“虚幻”的两个世界而悟道，得以进入更超越、更高层次的仙界。剧中的主要部分——吕的被度脱情节，就是由吕岩的虚幻世界旅程所构成（见图表1）。由现实世界进入虚幻世界，经过一段梦幻旅程，再次回到现实世界，主人翁经过循环的旅程后，得到深一层的生命体验，最后更被迎入仙界，从精神的超越到肉体的超升；因此，吕洞宾的被度脱过程，就是一个“现实—虚幻—现实”的历程，这亦是《黄粱梦》一剧的主要情节结构。

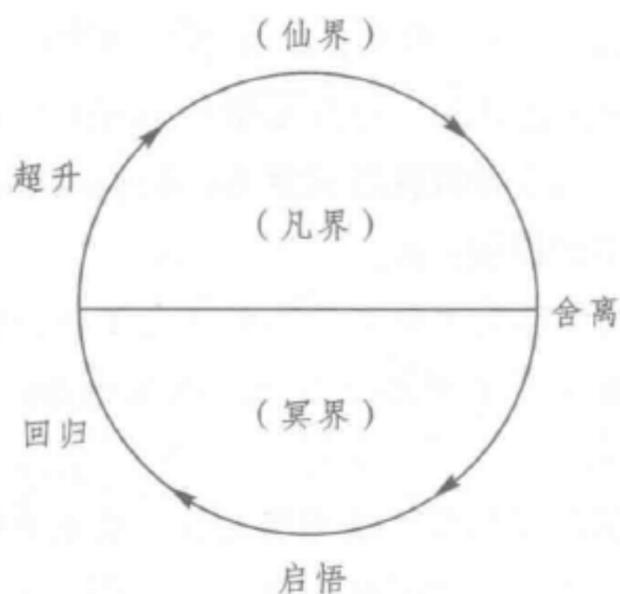


图表 1

从启悟的角度来看，吕岩的悟道过程，正经历了范根纳“过渡仪式的秩序”的“分离——过渡——结合”三个阶段，呈现了坎贝尔（Joseph Campbell）“单元神话的核心模式”（nuclear unit of the monomyth）：“舍离——启悟——回归”（departure - initiation - return）^② 的原型模式（见图表2）

① 这里主要参考赵幼民的意见。《元杂剧中的度脱剧》上，第156-157页。

② Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, 2nd ed. (New York, 1968), p. 30.



图表 2

吕洞宾本是凡人，因此他的“仙路历程”，是由“凡界”开始；通过钟离权的安排引导，吕岩进入了梦中——“虚幻世界”，离开了“凡界”里的“现实世界”，踏上所谓“黑暗旅程”的道路。在这虚幻的旅程里，吕岩接受了考验和醒悟。在梦境之中，钟离权扮演了启悟导师的角色，先后四次化身成为不同身份的梦境人物，给予吕岩不同形式的磨炼和启示，使吕岩亲身体会到“酒色财气”这些世俗价值的虚幻无常。当他从梦中醒来，从虚幻世界再次回到现实世界，经过启悟导师的直接点化，终于能够悟道，看破凡尘俗世的价值，对于生命和智慧，有更高一层的自我超越。正如伊利亚地所说：“被启导者因对外界和生命，得到一决定性的启迪而得以脱胎换骨。”^①

这就是《黄粱梦》中主人翁吕岩的启悟历程。但故事并不止于精神上的超越突破，而且，更进一步的达到肉体上的超升——进入天界。也就是坎贝尔所说的“神化”（apoteosis）阶段^②，这也就是度脱剧里“超凡入圣类型”的一般模式。

经过亲身的体验、痛苦的历练而获得知识和智慧，最后终能自我超越，是启悟的主要意义所在。在度脱剧里，各种形式的磨炼和考验，主要是在虚幻世界里进行。通过启悟导师钟离权的引领，吕岩走入梦中，象征式的进入死亡幽谷，在这精神迷宫（spiritual labyrinth）里接受启悟^③。经过体验和考验，跨过死亡和再生，回到现实世界而获得智慧。

在吕洞宾未进入虚幻世界之前，也曾经历过“拒绝召唤”（refusal of the call）的阶段^④。在《黄粱梦》中，钟离权曾尝试直接用谈话方式，劝吕岩放弃俗世，随他出家，但遭到吕的拒绝：

（正末云）你往哪里去。（洞宾云）上朝应举去。（正末云）你只顾那功名富贵，全不想生死事急，无常迅速，不如跟贫道出家去。（洞宾云）你这先生，敢是风魔的，我学成满腹文章，上朝求官应举去，可怎生跟你出家，你出家人有甚好处？^⑤

① Eliade, Rites and Symbols of Initiation, p. 1.

② Campbell, The Hero with a Thousand Faces, pp. 149 - 171.

③ Ibid, pp. 101.

④ Ibid, pp. 59 - 68.

⑤ 臧晋叔：《元曲选》第2册，中华书局1958年版，第778页。以下各剧之引文，都根据这一版本，不另作注，只在引文后注明册号和页码。

这一“拒绝召唤”，在度脱剧中时常出现。这在整个剧中极为重要，因为被度者未能在这一初次的、尝试性质的度脱行动里接受度脱、舍弃富贵、名誉、权利和爱情等俗世价值，才致使度人者使出梦境、幻象等手段，来引导和启发被度者，也就是说，剧里以后的主要情节，都是因这“拒绝”而引发。正如钟离权所说：

这人俗缘不断，吕岩也，你既然要睡，我教你大睡一会去。六道轮回中走一遭。待醒来时，早已过了十八年光景。见了些酒色财气，人我是非，那其间方可成道。（第2册，780页）

“见了些酒色财气”，就是强调了被度者的亲身经验，通过直接的体验，亲身接触到酒色财气、繁华富贵、人生起落而从痛苦中得到超然的智慧。所谓“六道轮回中走一遭”，也就是象征式的进入冥府，和“黑夜海上旅程”^①“进入鲸鱼腹中”的原型相似^②，都是死亡的象征^③。也就是因为吕岩的“拒绝”，将自己从现实世界推入虚幻世界，在这“冥界”（underworld）中接受考验，因而引出以下的一大段情节。

吕洞宾的被度脱过程，就是一个“舍离——启悟——回归——超升”的过程。而整个过渡仪式，都是在冥界里举行。在仪式之中，吕洞宾跨越了两个世界而得到启悟。因此，所谓“黄粱一梦”不单只是吕的度脱过程，更是度脱的方法。在“十八年”的梦境之中，吕洞宾亲身经历过富贵和荣耀，同时亦受尽精神和肉体上的各种折磨和痛苦，及至从梦中醒来，才了悟生死幻化之情，“十八年”的得失荣辱，只不过是“黄粱一梦”罢了。

用梦境作为启导的手段，自然有其哲学文化背景。庄子在《齐物论》里已揭示了知识的相对性及实情与幻境的难于分辨^④。“人生如梦，梦如人生”既然成为中国传统哲学思想的重要片段，度脱剧表现了这种思想，更显得顺理成章。所谓“从梦中醒来”有两种意思，一方面表示吕洞宾真的从睡梦中醒来，这是情节上的表面意义；另一方面，既然“人生如梦”，实际的人生和虚幻的梦境是这样的不容易分辨，从梦境醒来亦暗示了对实际人生的醒悟和了解，因此有了“清醒”和“醒悟”的两层意义。一方面是指从虚幻的梦境回到现实世界，而更重要的是指在实际人生中，从迷惘和无知中醒悟过来，深一层的认识到人生的真义；对于道家思想来说，这当然就是指人生的虚幻无常，如虚如梦的道理。所以，用梦境作为度脱的方法，是与道家思想有密切关系的。

在《黄粱梦》的“楔子”里，吕洞宾被封为兵马大元帅，出征蔡州吴元济，他的岳丈高太尉（钟离权化身）向他劝酒：

（么篇）满饮阳关酒一杯。（洞宾做吐科云）伯：你孩儿吃不得了，心中有些不好，吐了两口血。这酒无来伤人，你孩儿再也不吃这酒了。（高大尉云）既是伤着你心，再也休

① C. G. Jung, Symbols of Transformation, trans. R. F. C. Hull (London, 1956), pp. 209-210.

② Northrop Frye, Anatomy of Criticism (Princeton, 1957), pp. 191-192; and Campbell, The Hero with a Thousand Faces, pp. 90-94; also Eliade, Myth, Dreams and Mysteries, pp. 218-223.

③ 至于三者的关系，可以参阅 Jung, Symbols of Transformation, pp. 207-273.

④ 《庄子·齐物论》：“昔者庄周梦为蝴蝶，栩栩然蝴蝶也，自喻适志与！不知周也。俄然觉，则蓬蓬然周也。不知周之梦为蝴蝶欤，蝴蝶之梦为周欤？周与蝴蝶，则必有分矣。此之谓物化。”又：“梦饮酒者，旦而哭泣；梦哭泣者，旦而田猎。方其梦也，不知其梦也。梦之中又占其梦焉，觉而后知其梦也。旦有大觉而后知此其人梦也。而愚者自以为觉，窃窃然知之。”见郭庆藩辑：《庄子集解》，中华书局1961年版，第112、104-105页。

吃这酒罢。(第2册,第781页)

“吐血”只是吕洞宾的黑夜旅程中考验的序幕,令他感到悟到“这酒原来伤人”。由第二折开始,他所遭受到的肉体折磨开始逐步加剧:被充军往沙门岛,背负枷锁,被解子拷打:

(旦儿云)解子哥,吕岩是犯罪的人,你怎生教他自在,不上刑法。(解子云)这也说的是,将行枷来。(做上枷科)(第2册,第785页)

(解子云)误了限期,使不的。(做打洞宾并徕正末劝科唱)(后庭花)我则见飏飏的枷棒摔,打的他纷纷的皮肉开,见他可擦擦拖将去,我与你气丕丕赶上来,痛哀哉,身遭残害,他如何敢闾闾,我其实无百划,干白地招罪责,从今日离院宅。(第2册,785-786页)

在第四折里,吕洞宾又再次遭到毒打和追杀,而由正末(钟离权的化身)所扮演的恶汉(邦老),更把吕的儿子摔死:

(末拿住男徕科唱)我揪住这小子领窝。(洞宾救科)(正末怒云)你这厮无礼。(打洞宾科唱)(叨叨令)我一拳打的你牙关挫。(做丢男徕在洞科)(洞宾云)可怜见。(正末唱)这厮死尸骸也济得狼虫饿。(第2册,第791页)

又:

(洞宾云)不好了,我不问哪里逃命去来。(正末仗剑赶洞宾躲科)(正末唱)(笑和尚)我我我没揣的猿臂绰,斡斡斡禁声的休回和,来来来宝剑似吹毛过……休休休怎避躲,是是是决难活,呀呀呀脖项上钢刀剉。(第2册,791-792页)

在第三折里,吕在大风雪中迷失了路途,找不着出路,父子女三人受风雪所困,受著寒冻和饥饿的折磨。吕岩说:

如今我身上无衣,肚里无食,又迷踪失路……(第2册,第788页)

这一迷失方向的戏剧动作,象征着吕洞宾——被启导者的“进入迷宫”,是一特别的原型动作。布香蒲(Gorman Beauchamp)说:

启悟里一必经步骤是堕入迷宫之中,象征被启导者重回子宫,得以再生。^①

《蛇的智慧》一书,将“象征迷宫”的性质说得更清楚:

被启导者被“扰乱”和象征地“迷失方向”,但当堕入浑沌时,心智得以开悟,从而察觉到一崭新的、广漠无垠的超越境界。^②

所以,“迷宫”不单只是死亡的地方,更是被启导者再生(reborn)的地方;所谓“进入迷宫”,象征被启导者的重回母体,回复初生前的状态^③;正像黎明前的黑暗,是新生命诞生的前奏。

吕洞宾在他的黑夜旅程里,尝遍了各种肉体上的折磨:拷打、负枷、充军、追杀、饥饿和寒冻;不过,这些考验都是启悟仪式的必经过程,是被启导者必须面对的考验。马尔卡斯说:

人类学家称这些仪式为启悟仪式或成丁仪式……这些礼仪包括肉体上的折磨、对身体

① Gorman Beauchamp, "The Rite of Initiation in Faulkner's 'the Bear'," *Arizona Quarterly*, 28 (1972). p. 324.

② Henderson and Oakes, *The Wisdom of the Serpent* (New York, 1971), p. 50.

③ *Ibid*, p. 54. Also refer Eliade, *Myth, dreams and Mysteries*, pp. 171-172.

某些部分进行割损。仪式性的进食、禁食或隔离、和授以部落的神秘信仰^①。

在吕岩进入虚幻世界的初期，在剧中楔子上半部的情节里，他曾经拥有过不少荣誉、财富、爱情、权力等，这一部分只属吕岩在剧中的上升过程；但自“卖了阵受了钱、私自还家”（第2册，第784页），吕岩的下降行动宣告开始：他失去了财产、爱情、名誉和权力，被流放充军，儿子被摔死，失去伦常之爱，最后连自己的性命也保不住。这种从起到落、从拥有到失落的经历，是吕岩在启悟仪式中最具意义的片段。将所有快乐痛苦、得失荣辱、生死爱恨的复杂经验，将这十八年的高低起跌，全收入这黄粱一梦，这就是启悟的目标所在。从“幻灭”到“了悟”，就是钟离权度脱吕洞宾的方法和过程。

上面说过，在启悟仪式当中，被启导者由一启悟导师引领，进入郊野、密林内接受考验。而整个启悟仪式，也是由这位导师所主持。“就是这一人物（启悟导师），替被启导者安排一切，透过解释或由其他途径，向他指示完启悟仪式所需经过的几个可能阶段。”^②这一被称为启悟导师（initiator, master/mistress of initiation）或神秘向导长者（mystical father - guide）的指导导师，也可理解成容格（C. G. Jung）所谓的“智慧老人”（The Wise Old Man）的形象。容格说：

在梦中智慧老人以巫师、医生、神父、教室、教授、祖父或其他权威人士的姿态出现。当一个人需要一些深思、了解、忠告、决心、计划等，而在孤立无援的时候，“神灵原型”便会以人，怪物或动物的形象出现。^③

又说：

所以智慧老人一方面代表知识、理解、深思、智慧、聪敏和直觉，一方面代表道德品行，例如善心和随时助人。^④

在《黄粱梦》里，作为度人者的钟离权，正是扮演着启悟导师的角色。这位代表着智慧和道德的“智慧老人”，在剧中曾四次化身成为不同的人物，在不同的环境底下，通过不同的方法来启导、度脱被度者吕岩：

- 第1次楔子 高太尉
- 第2次第二折 院公
- 第3次第三折 樵夫
- 第4次第四折 邦老

在楔子里，当吕洞宾出征前，高太尉向他献酒，他饮后吐血因而戒酒。在第二折里，吕洞宾仗剑追杀不贞的妻子，却被院公所劝上，因此院公也是道德的支持者。第四折里的邦老，行为强悍粗暴，并摔死吕的儿子，吕因而戒气。在第三折里，当吕岩父子女三人在风雪中迷失了路途，找不着出路，正在迷惘和“孤立无援”之际，一个樵夫将之救醒，指引他们上山的道

① Marcus, "What is an Initiation Story?" p. 221.

② Henderson and Oakes, *The Wisdom of the Serpent*, p. 52.

③ C. G. Jung, "The Phenomenology of the Spirit in Fairy Tales." (trans. R. F. C. Hull), in *Psyche and Symbol: A Section from the Writing of C. G. Jung*, ed. Violet S. de Laszlo (New York, 1958), pp. 70-71.

④ *Ibid*, p. 77.

路。这一“指路人”的出现^①，但更具体地体现了“智慧老人”的角色。

但是，以上四人都是钟离权一人的化身。作为启悟导师的他，在梦中幻化成不同人物，给予吕岩不同的考验和启导，而这四个角色都是由“正末”的角色所扮演。元杂剧里有所谓“旦本”“末本”之分，《黄粱梦》属于“末本”，意即全剧的演唱部分（宾白除外），全由“正末”这一角色负责。从这里可以反映出钟离权、高太尉、院公、樵夫、邦老等在全剧中，扮演着一个何等重要的角色。亦即是说，启悟导师的角色在《黄粱梦》全剧里，是极为重要的；反而被度者吕岩，却处处处于被动。这点在结论部分会有进一步的分析。另一方面，若和《枕中记》等以《杨林》故事为原型的小说比较^②，则《黄粱梦》里的钟离权，更有效地表现了启悟导师或智慧老人这一角色形象。因为从剧本可以看到，当在实际戏剧的扮演过程中，都是由“正末”这一人，分别扮演着现实世界中的钟离权，以及在虚幻世界中的四个不同化身，而这四个化身，都同时扮演着启悟导师的角色，并在吕岩的醒悟旅程中，给予他不同的考验和帮助。正因为五个不同角色，都同时由“正末”一个人分别扮演，使得启悟导师的形象在《黄粱梦》一剧中，若和以叙述为主的小说体裁比较，显得更加突出和鲜明。

在介绍启悟仪式的过程已经说过，“死亡——再生”是启悟里的一个重要象征。在吕洞宾的度脱过程中，亦曾重复出现死亡的象征符号。在第一折里，钟离权对入睡了的吕洞宾说：

吕岩也，你既然安睡，我教你大睡一会去，六道轮回中走一遭。（第2册，第780页）

“六道轮回”、也就是“冥府”（the Shades）的意思，进入“六道轮回”，和走入冥府，进入鲸鱼之腹具有相似的象征意义，都是象征再生前的死亡。因此，吕洞宾的进入梦境便是一象征的死亡。在第三折里，吕被困于风雪之中，吕之迷途于风雪，正如前面所说，是一堕入迷宫的原型动作，进入风雪迷宫，和伊利亚地所谓的“退入树林”有相似的意义^③。“风雪”也就是“树林”的变形，象征了“迷宫——子宫”，是死亡和再生的地方，亦是启悟的必经阶段。最后，第四折里的草团标，也是一“死亡——再生”的地方。首先，吕洞宾的儿子在这里被摔致死，吕洞宾自己亦是在屋内被杀（第2册，第792页）。这都有强烈的“死亡”象征意义。另一方面，这是虚幻世界与现实世界之间的“门槛”（threshold），吕洞宾就是在这草庵里跨回现实世界，再经钟离权的点化而复得“再生”。所以，草庵是象征死亡和再生的地方，也就是母体的象征。

三、度脱剧里的“谪仙返本类型”——试析《度柳翠》《金童玉女》

度脱剧里的“谪仙返本”类型，即青木正儿所谓的“谪仙投胎剧”。他说：

原来本为神仙，因犯罪而降生人间，既至悟道以后，又回归仙界。^④

所以，在“谪仙返本”这一类型的度脱剧里，仍然包含着三个世界：仙界、凡界，以及凡

① Guide，本身就有导师和向导的两层意义，而向导也就是“指路人”。

② 参考张汉良：《（杨林）故事系列的原型结构》。

③ 伊利亚地认为“退入树林”象征了进入“冥府”（the Shades），是死亡的象征符号。见 Eliade, Myths, Dreams and Mysteries, p. 197. 可参考作者著：《戏曲人类学初探》，第10页注。

④ 青木正儿：《元人杂剧概说》，第26-27页。

界里的“虚幻”及“现实”两个境界。剧里的主人翁在他的启悟过程中，穿越了这三个世界而得以度脱。另一方面，被度者的启悟历程，也是经过“舍离——启悟——回归”的三个阶段，最后获得智慧和超升。但是，这一类型的度脱剧和“超凡入圣类型”，是有着不尽相同之处。

主要的分别，在于被度者本身是仙人，本来是位于仙界，因罪被贬，才降下凡间历劫；在凡尘俗世接受考验和启悟，得到智慧——悟道，才再由凡界超升重回仙界。所以，在这一类型的度脱剧中，被度者的仙路历程是：离开仙界，向凡间进发，在凡间接受启悟导师的启悟，接受考验，悟道后回归天界。

贾仲名《铁拐李度金童玉女》：“为因蟠桃会上，金童玉女，一念思凡，罚往下方，投胎托化，配为夫妇。”（第3册，第1093页）因为业缘满足，王母派铁拐李“直到人间，引度他还归仙界”（第3册，第1093页）。在无名氏的《月明和尚度柳翠》中，柳翠的前身，本是观音净瓶内的杨柳，因为“枝叶上偶污微尘，罚往人世，打一遭轮回”，而等到“三十年之后，填满宿债，那时着第十六尊罗汉月明尊者，直至人间点化柳翠，返本还元”（第4册，第1335页）。在这两段上场白中，已扼要地描述了柳翠和金童玉女的启悟历程：“天界——凡界——天界。”同时，亦是一个“舍离——启悟——回归”的启悟过程。

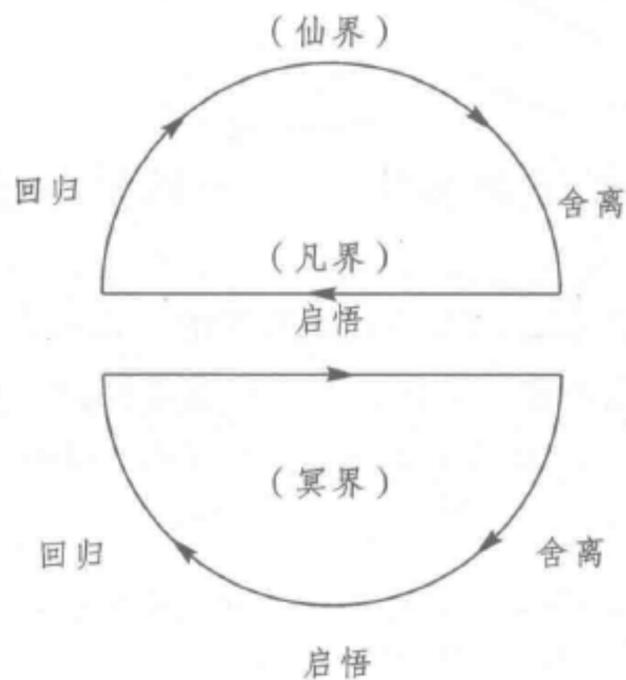
若和前一个类型比较，二者的分歧主要在于出发点的不同。谪仙型度脱剧的被度者，从仙界出发，穿越凡界再回到仙界；反之，超凡型里的被度者从凡界里的“现实世界”出发，穿过“虚幻世界”，然后回到“现实世界”，最后才超升进入“仙界”。所以，虽然他们同样都经过“舍离——启悟——回归”的过程，但被度者的旅程，在两种不同类型的度脱剧里，是处于不同的位置的：

单元神话的核心模式：舍离→启悟→回归

超凡入圣类型：现实→虚幻→现实

谪仙返本类型：仙界→凡界→仙界

对于“谪仙型”来说，启悟仪式中的由“舍离”到“回归”，指被度者的由天界经凡界，再回到天界的旅程，因此，可以用下面图表3上表示。反之，在“超凡型”里，“舍离”到“回归”是在虚幻的梦境中进行。那也是被度者在凡界里的启悟过程。因此，图3下面代表了这个过程。



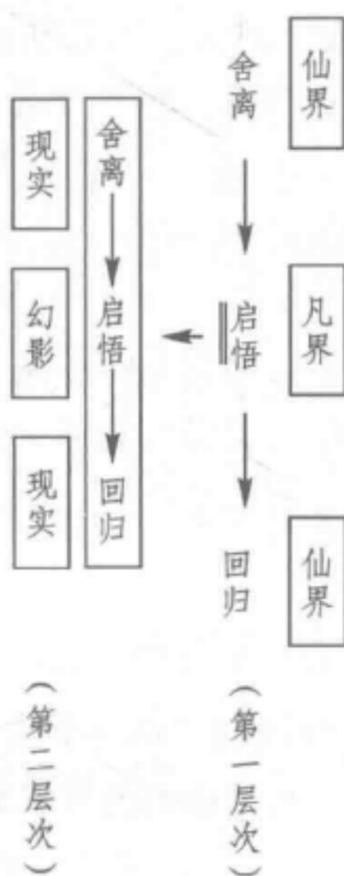
图表3

可注意的一点就是图表3上下二图合起来，即构成一个完整的圆形，亦往往是“谪仙型”

度脱剧里被度者的整个完整的启悟过程。因为在“谪仙型”的度脱剧里，亦有利用梦境或幻象作为度脱被度者的例子，如在《金童玉女》的第三折、《度柳翠》的第二折里，据中的度人者都曾经利用过梦来度脱被度者。这种度脱的方法，即重复了“超凡型”的度脱过程，包含了“舍离——启悟——回归”的模式。换句话说，在“谪仙型”的度脱剧里，存在着两个层次的“通过仪式的秩序”的过程：

既然梦境经常被度人者用作度脱“谪仙”的方法，所以在“谪仙型”的度脱剧里，常常都出现“超凡型”的“实→虚→实”的度脱模式。

主人翁以仙界为起点，向凡界进发，在凡尘俗世里接受启悟；启悟的其中一项主要项目，就是进入虚幻世界的梦境里，因此，被启悟者在凡界的某一点上，被引离现实世界进入冥界，经过第二层次的“舍离——启悟——回归”，回到凡界里的现实世界。通常会再接受其他形式的考验，才通过超升而回归天界，这就是“谪仙返本型”的一般模式（见图表4）。



图表4

在《度柳翠》一剧里，经过第一折的“拒绝召唤”的阶段，开始踏入正式度脱的阶段。在第二折里，柳翠梦见自己变成梨花猫，但这在梦中的变形，竟为月明和尚所知并全部道出。这一段可算是柳翠进入“虚幻世界”的序幕，暗示月明和尚能够进入柳翠的梦中世界，带起以下的一段情节。

柳翠被月明和尚引进地狱，正因为她“不着他见个恶境头，他可也不得省悟”（第4册，第1343页）。于是柳翠被启悟导师推进虚幻世界，接受考验。进入冥府这一行动本身已是一死亡的象征；另外在这充满恐怖的阴森骇人的世界里，柳翠接受阎神、牛头、鬼力的审判。柳翠因犯了“触污圣僧罗汉”之罪，被判斩首极刑；度人者月明和尚在最危险的时刻，以智慧老人的姿态出现，但仍不能令柳翠解脱，柳翠于是要被处死。这时她亦惊醒过来，再次回到现实世界。

柳翠的被处死，同时象征了“再生”前的死亡。梦境过后，柳翠悟到：

恰才分明的杀坏了我，却又不曾死，我待道死来却又生，待道生来却又死，生死原来

是幻情，幻情灭尽生死止。（第4册，第1344页）

相似的原型，在《金童玉女》一剧中也曾出现，经过第一、二折里“拒绝召唤”的阶段，剧中梦境在第三折里开始。在这一折里，被度者金安寿被度人者铁拐李引入梦境，带往一“高山远涧，老树横桥、静巉巉的无一个人”（第4册，第1101页）的地方。这一个对于金安寿来说是陌生的、令他迷惘、慌乱的无人地带，可以理解为坎贝尔所谓的“神秘地带”（region of the unknown）。他说：

“神秘地带”（沙漠、森林、深海、荒地等），是潜意识内容自由投射的地方。^①

神秘地带也就是一个“死亡——再生”的地方，金安寿在这山林迷路，显得不知所措：

（贺圣朝）陡涧高山，险峻崎岖，教我手脚慌乱无是处，流水横桥，眼晕心虚，蟠巨蟒老树枯，渗金睛猛虎伏，且躲避在林莽，俺映我身躯。（第3册，第1101页）

在这被称为洞天福地（第3册，第1101页）的神秘地带里，金安寿仍然未能悟道。只好接受另一项考验：被自己的婴儿、姹女、心猿、意马所追赶，追至“连天峻岭，万丈悬崖”。最后还是“跌下涧去”（第3册，第1101页），接受了象征式的死亡。经过了这一阶段，金安寿再次回到现实世界，完成了“舍离——启悟——回归”的循环旅程。

从梦中醒来，金安寿再一次接受铁拐李的点化。在这里，铁拐李在金安寿眼前制造、展示了一个幻境：

（铁拐云）……金安寿，你看那百花烂熳，春景融和。（正末云）是好景也。（铁拐云）可早炎天似火，暑气烦蒸。（正末云）好热也。（铁拐云）你观黄花遍野，红叶纷飞。（正末云）好惨也。（铁拐云）又早朔风凛冽，瑞雪飘扬。（正末云）好冷也。（第3册，第1101-1102页）

铁拐李将一年中四季的不同景色，在一瞬之间，同时在金安寿眼前出现，就像电影里的快速镜头，把一年里的景物变化，全部展现眼前。这一手法，就和《黄粱梦》里将十八年的人生起跌，得失荣辱，都纳入“黄粱一梦”，有着相同的气氛和效果。

经过铁拐李的点悟，金安寿最后悟道——获得了他的恩物；又借着他的悟道，获得超升。从精神上、智慧上的启悟，达到肉体上、物质上的超越，回归天界，重获仙籍，这就是金安寿的启悟历程。

在《度柳翠》一剧里，柳翠从梦境回到现实世界，随月明和尚出家。但出家只是一种仪式，可能因为柳翠凡心未曾涤尽，因此在剧中的第三折，月明和尚再次用“启示”的方法，以去尽柳翠的凡心。月明和尚分别用“棋子”“双陆”“气球”三种游戏，来启迪柳翠。启迪的方法，主要是通过暗示方式，来粉碎柳翠内心的凡俗观念，打破她心底的俗世价值。

柳翠经过这了悟的过程后，大彻大悟，因念偈云：

五漏作形骸，半生全不悟，脱却驴马身，正果天堂路。今日遇真僧，烧衣便归去，弟子烧衣，师当下火。（第4册，第1347页）

这“烧衣”仪式，用中国传统的术语来说，就是脱胎换骨，舍弃形骸的象征，如从“启悟仪式”的角度来看，这就是一个“象征的死亡”（symbolic death），是柳翠踏入再生前的一项

^① Campbell, The Hero with a Thousand Faces, p.

经历。正如月明和尚唱道：

（满庭芳）……也则是土葬了你那送子弟麻花孝衣，火烧了你那战郎君的这铠甲头盔，这一场正合着俺那参禅意，你今日个脱身利己，柳翠也从今后早则去了你那蝥蝗皮。（第4册，第1347页）

“土葬了麻花孝衣”“火烧了铠甲头盔”都象征着柳翠毁灭了过去的自己，穿过象征死亡的阶段，找到了生命的真义，亦是一个“死亡——再生”的象征符号。

随着烧衣行动而来的，就是“渡人”的行动：

（旦克云）奶奶，我跟师父出家去也。（卜儿云）你去呵，我可怎了。（正末云）柳翠，上船上船。（旦儿云）师公，怎生有船无梢公。（正末云）柳翠也，要那梢公怎么。我一意在这里渡人来。（第4册，第1348页）

正如赵幼民所说：

（月明和尚）又以[渡]船的动作。要强化出[度脱]的意味。他对柳翠说，渡船到“西天西，我佛莲池也”。从实际的，具体的动作，表示出心灵的超越意识。^①

这段说话已精简扼要地道出“渡人”行动的含义。而月明和尚再次以智慧老人的姿态出现，“以渡船的动作”“强化度脱的意味”。柳翠借着启悟导师的引导，渡河而获得再生。这亦是“渡人”行动里船和梢公的原型意义。“河”在这里，是门槛的象征，柳翠借船和梢公的帮助，跨过门槛，象征着启悟的功德完满而得以超越。继“焚衣”和“渡人”行动之后，就是柳翠的最后考验——与牛员外再次相会。在第三折里，柳翠曾动凡心，偷见了牛员外一面，但经过“渡人”的过程后，她已经凡心涤尽，在第四折里，柳翠接受了月明和尚给他的最后考验：

（云）（月明和尚）柳翠，你的魔头至也，疾。（牛员外上云）柳翠在法座下，我着两句言语嘲拨他，看他说什么。（偈云）昔年曾到柳门旁，几度欢娱几断肠。借问佳人情意允，还如织女嫁牛郎。（旦儿云）牛员外，你听者。（偈云）曾向章台舞细腰，行人几度折柔条，自从落在禅僧手，一任东风再下摇。（牛员外云）呀，那婆娘坚意的要出家了，我自回去也。（第4册，第1351页）

柳翠面对这一考验，顺利地渡过了这一关，用偈语表达了自己出家的坚决，拒绝了牛员外的诱惑，最后终能入于正道，完成了启导和考验的启悟旅程。

总的来说，“谪仙返本型”的度脱剧与“超凡入圣型”的度脱剧的主要分别，在于前者包含有两个层次的融悟仪式。前者的主人翁完成了两个层次的“舍离——启悟——回归”历程，然后返回天界，再次获得仙籍。其实这里之所以有第一层与第二层的分别，原因主要在于主人翁的出发点不尽相同：谪仙型是在天界开始，向凡界进发；超凡型则从凡界的现实世界开始，向凡界的虚幻世界迈进。至于谪仙型的所谓第二个层次的启悟仪式，则和超凡型的模式，无大分别。至于在《金童玉女》《度柳翠》二剧里，由于度人者都用了梦境作为度脱的方法，致使被度者在整个启悟过程中，曾跨越过三个世界。除了通过梦境作为启导的媒介外，度人者还运用了幻象，游戏暗示等方法来达到他的目的；而在整个度脱过程中，曾呈现了不同的原型形象，这部分在上文已都一一讨论，不再详述。总而言之，谪仙在被贬凡界后，经启悟导师的引

^① 赵幼民：《元杂剧中的度脱剧》下，《文学评论》1980年第六集，第181页。

导，经过不同形式的考验，跨过“死亡——再生”的阶段，重回仙界，这就是被导者的启悟过程。

四、结论

度脱剧属于朱权《太和正音谱》所分的“杂剧十二科”中的“神仙道化”，所以，本身已有着浓厚的宗教和神话色彩。上面的一篇文章，就是尝试运用神话分析方法，来讨论和分析这一种中国传统的剧类。本文主要从一个启悟理论的角度，来考虑度脱剧的内容；而当作具体分析时，是以实际的启悟仪式、原型模式和形象为根据，综合二者来比较，以理解度脱剧里的主题、情节和人物。分析重点往往集中于主人翁的启悟旅程，亦即被度者的度脱过程。

从“启悟”的观点来看，度脱剧中被度者的度脱过程，本身就是一个“启悟仪式”。通过这一仪式，被度者才能从“人类的群体”(group of man)，进入了“神的群体”(group of god)，亦即从凡界，超升进入仙界。而一般度脱剧的情节，就环绕着这启悟仪式——度脱过程来发展。就从考察《黄粱梦》《金童玉女》《度柳翠》三剧的情节来说，它们的启悟仪式都不约而同地隐藏着“舍离——启悟——回归”的原型模式。

被度者的度脱过程，就是循着这“舍离——启悟——回归”的模式来进行。由于被度者出发点的位置有异：一在凡界，一在仙界，所以产生了两种不同类型的度脱剧，即本文所谓的“超凡入圣”和“谪仙返本”的两类型度脱剧。它们的主要分别，在于后者兼有两个不同层次的启悟过程：“舍离——启悟——回归”。详细细节，本文第三节已详加讨论，不再赘述。

至于启悟的主要内容、节目，就是以剧中被度者的亲身体验和度人者加诸于他的启悟、考验为主。其中启悟考验可分为肉体上的折磨、历险和精神上的痛苦及启示。形式虽然有异，但殊途同归。它们都是以点化被启导者为最后目的。但二者比较，后者显得更为重要、更具影响力，这点以下还会再有讨论；总而言之，被启导者在启悟导师的引领下，接受不同方式的考验，被度者通常会由启悟导师引领，跨越两个世界，在这过程之中，被度者经历象征的死亡，从而获得再生。被度者闯过种种难关后，得到精神和肉体的超越——获得智慧和知识，并借此恩物得以进入仙界。仪式便在众仙迎接的场面下，宣告完成。

上面是从启悟故事模式，来理解、分析中国的度脱剧。在未结束全文之前，在这里有两点须要补充：

首先，度脱剧虽然隐藏有启悟仪式的深层意义，但这一隐藏的意义，却是依附于剧情中情节的表层意义，在这里就是宗教意识——佛道二家的宗教思想。所谓“度脱”，基本上是一种宗教行动，从宗教典籍里的故事和教理演化而来。在这一宗教背景下，有两点值得注意：(1) 度脱剧有浓厚的宿命论色彩；(2) 度人者，即启悟导师的角色，显得十分主动和活跃，而度人者如何度脱被度者，就往往是度脱剧的主要情节内容。

其实这二者是有着密切的关系的。度脱剧里往往有浓厚的宿命论意识，强调命运对个人的控制。即是说，度脱的过程虽然繁复，被度者可能要经过各种形式的考验，才能获得生命的智慧。但是无论怎样，他是注定成功的，注定是功德完满的，这是“天数”。《黄粱梦》里的吕岩，“有神仙之份”，在宿命论的力量下，“阎王簿上除生死，仙吏班中列姓名”（第2册，第

777页),是显得理所当然的。《度柳翠》里的柳翠、《金童玉女》里的金安寿和童娇兰,本是谪仙投胎,只要业缘满足,被度返回天乡,是十分自然的,这早已被天命所决定了。

在这思想背景下,被度者处处处于被动;反之,在剧中扮演了决定性的角色的,往往是度人者。度人者拥有一切超自然力量,可以随时制造幻象,梦境,并进入被度者的梦里;而且,他有一个完整的、全面的计划,来度脱被度者。在这对此之下,被度者显得十分被动无能,在度人者的完善安排下,被度者是摆布由人的,最后成功地完成启悟,《黄粱梦》就是一个典型例子。

所以,被度者被含有强烈父亲色彩、代表了命运天数的度人者所控制,在这情况下,个性、个人意念、个人力量被淹没,显得全无意义。被度者之所以能悟道,并非因为个人的挣扎和力量,反而只是度人者计划的一项必然产品。因此,启悟导师在度脱剧里都是主动的,相对之下,被启悟者就表现得十分被动了。可能基于这个原因,度脱剧里一般都没有太多的篇幅,来描述被度者的内心反应,被度者经过考验后的心理转变等。上面说过,度脱剧的主要情节,围绕着度脱过程而发展;因此,度脱的情节过程才被重视,反之,对被度者的心理刻画,就相对会受到忽视,显得薄弱。这些文学现象,都与剧中所包涵的宿命意识有着不可割离的关系,这可能亦是中国传统社会父权高张的表现。

另一方面,考验的形式、方法与启悟背后的意义,是紧扣在一起的。在《黄粱梦》里,吕岩饮酒吐血,因而戒酒。贪赃受贿,被判充军,因而戒财。穷途末路,在客地被恶汉痛打,因而戒气。吕接受过吐血、充军、拷打的考验后,因而获得酒、财、气害人的智慧;所以,考验是因,启悟是果,两者是紧紧的结合在一起的。所以说,考验的形式,与启悟里所传达的智慧知识,是有密切关系的。换句话说:考验不单给与被度者折磨磨炼,更直接从考验中,传达启悟背后的智慧和知识。考验就是启悟的一部分。

至于精神考验,这情形则更加明显。在讨论《黄粱梦》的梦境时说过,用梦境作度脱方法,是有其哲学文化背景的。度人者利用梦境点化被度者,使他在梦中历尽从得到失,从有到无,从起到落的精神痛苦。但最重要的,是将这高低起跌,收入弹指的黄粱一梦,利用梦境的虚幻世界旅程,来传达人生如梦的生命智慧。又如柳翠在梦中面对死亡,醒后即说:

恰才分明的杀坏了我,却又不曾死,我待道死来却又生,待道生来却又死,生死原来是幻情,幻情灭尽生死止。(第4册,第1344页)

月明和尚用了梦——虚幻世界中的死作媒介来传达,令柳翠醒悟“生死原来是幻情”的道理。面对死亡,对死亡的恐惧是一种考验,但其中已隐藏了在启悟背后所要传达给被度者的思想和智慧。

所以,度脱剧里的考验,无论以肉体或精神的形式出现,都不是独立存在的,是与启悟结合在一起;他们都同时指向同一目标——点化、度脱被度者。

全真教与元代的神仙道化戏*

王汉民**

元杂剧是中国古典戏曲发展的黄金时期，剧作内容丰富，表现形式多样，广泛而又深刻地反映了元代的社会现实。以道教神仙故事为题材的剧作数量多，内容广泛，是元杂剧的重要组成部分。元夏庭芝的《青楼集志》^①把杂剧分为驾头、闺怨、鸨儿、花旦、披秉、破衫儿、绿林、公吏、神仙道化、家长里短十类，“神仙道化”是其中一类。明初朱权在《太和正音谱》^②中把元与明初杂剧分为十二科：“一曰神仙道化，二曰隐居乐道，三曰披袍秉笏，四曰忠臣烈士，五曰孝义廉节，六曰叱奸骂谗，七曰逐臣孤子，八曰钹刀赶棒，九曰风花雪月，十曰悲欢离合，十一曰烟花粉黛，十二曰神头鬼面。”十二科中神仙道化、隐居乐道、神头鬼面三科与道教神仙内容有关，而且“神仙道化”被列在首位，“隐居乐道”被列在第二位，可见道教神仙戏曲在元杂剧中地位的重要性。

一

神仙道化戏在元代大量出现，与金元时期动荡黑暗的社会现实、新道教的盛行、知识分子隐逸思想的普遍存在等都有着直接或间接的关系。

元朝统治者不重视文化，长期不举行科举，文人地位低下，以致有“八娼九儒十丐”之说。当时的文人再也没有唐宋文人那种“致君尧舜上，再使风俗淳”的雄心壮志，而是深深地陷入一种精神失落之中。他们无法以传统的观念来解释这一切，更无法排遣由此而产生的种种抑郁与愤懑。他们重新调整自己的心态，有的玩世不恭，放下自己高贵的架子，与他们原所不齿的娼优为伍，为他们写作剧本，求得生存所需；有的归隐山林，洁身自好；有的则皈依宗教，用宗教的清规戒律来平静自己躁动不安的心灵。萧抱珍创立的太一教、刘德仁创立的大道教、王重阳创立的全真教成为当时文人的心理寄托，而尤以全真教对文人的影响最大。

全真教融和三教，主张三教平等，他们的教义将儒家的忠孝观、佛教的心性说、道教的清

* 本文原载《世界宗教研究》2004年第1期，第70-76页。

** 王汉民（1964-），文学博士后，福建师范大学文学院教授。

① 见《青楼集提要》，《中国古典戏曲论著集成》第2册，中国戏剧出版社1959年版，第7页。

② 见《中国古典戏曲论著集成》第3册，中国戏剧出版社1959年版，第24页。

静无为论有机地结合在一起，提倡“外修阴德，内炼真功”，在社会各阶层中影响很大。在金贞祐南迁之际至金彻底倾覆的岁月里，社会苦难把一大批人推进了全真教团。王恽在《胙城县灵虚观碑》里说当时“全真教大行，所在翕然从风。虽虎苛狼戾，性于嗜杀之徒，率受法号”^①。特别在丘处机雪山面见成吉思汗后，全真教的影响更大。成吉思汗对全真教大加称赏，称丘处机为老神仙。在丘处机东归时，成吉思汗下旨赐其门下蠲免赋税差发。成吉思汗十八年九月，在丘处机返燕途中，成吉思汗又下旨让丘处机管理天下所有的“出家善人”，一切由丘处机“就便理会”。成吉思汗二十二年五月，又下旨改北宫仙岛（琼华岛）为万安宫，天长观为长春宫，赐“金虎牌”，让“天下出家善人皆隶焉”“道家事一仰神仙处置”^②。

由于元统治者蠲免全真教徒的赋税，让全真教掌管天下道教、管理天下出家人，提升了全真教在社会中的地位。无数的平民百姓，他们为了生存，皈依全真教。对知识分子来说，全真教教义与儒家的“独善其身”有着某种相似，容易被他们接受；再则，全真教在发展中，十分重视招引文人士大夫入道，“丘处机所收弟子多是儒士或出于儒士之家”。陈垣先生说：“全真王重阳本土流，其弟子谭、马、丘、刘、王、郝，又皆读书种子，故能结纳士类，而士类亦乐就之。况其创教在靖康之后，河北之士正欲避金。不数十年，又遭贞祐之变，燕都亡覆，河北之士又欲避元。”^③文人士大夫纷纷入道，这使得全真教的整体素质有所提高。这些文人利用他们的文学才能进行宗教宣传，使得全真教影响更为广泛。

杂剧在元初发展成熟，成为元代最流行的文艺形式。王重阳与全真七子都十分重视教义宣传，都有比较高的文学修养，善于用诗词歌曲宣传教义，引导信众。丘处机还曾经向金世宗剖析全真道教理，进《瑶台第一曲》宣扬仙道，称颂世宗，世宗大悦^④。杂剧这一流行的文艺形式很自然得到全真教的重视，从全真教著名道士潘德冲的墓室里有戏曲雕刻来看，这一点是无可置疑的^⑤。在全真教的影响下，许多作家以道教神仙故事为题材，宣扬全真教义，反映当时社会的动荡黑暗以及世俗百姓、文人士大夫皈依全真教的现实。神仙道化戏因之而兴盛，成为元杂剧的重要组成部分。

二

元代的神仙道化戏，根据钟嗣成的《录鬼簿》、贾仲明的《录鬼簿续编》等书的记载，大致有以下二十余种：

1. 马致远《吕洞宾三醉岳阳楼》（《录鬼簿》著录，存）
2. 马致远《王祖师三度马丹阳》（《录鬼簿》著录，佚）
3. 马致远《马丹阳三度任风子》（《录鬼簿》著录，存）
4. 马致远《开坛阐教黄粱梦》（《录鬼簿》著录，存）

① 转引自卿希泰：《中国道教史》卷三，四川人民出版社1988年版，第50页。

② 上见《长春真人西游记》卷下，《道藏》第18册，第496页。

③ 转引自任继愈主编：《中国道教史》，中国社会科学出版社2001年版，第715页。

④ 参见卿希泰：《中国道教史》卷三，四川人民出版社1988年版，第44页。

⑤ 见徐苹芳：《关于宋德方和潘德冲墓的几个问题》一文，《考古》1960年第8期，第44页。

5. 马致远《太华山陈抟高卧》(《录鬼簿》著录,存)
6. 郑廷玉《风月七真堂》(《录鬼簿》著录,佚)
7. 赵文殷《张果老度脱哑观音》(《录鬼簿》著录,佚)
8. 纪君祥《韩湘子三度韩退之》(《录鬼簿》著录,佚)
9. 赵明道《韩湘子三赴牡丹亭》(《录鬼簿》著录,佚)
10. 岳伯川《吕洞宾度铁拐李岳》(《录鬼簿》著录,存)
11. 范康《陈季卿误上竹叶舟》(《录鬼簿》著录,存)
12. 李寿卿《鼓盆歌庄子叹骷髅》(《录鬼簿》著录,佚)
13. 史九散人《花间四友庄周梦》(《录鬼簿》著录,存)
14. 张国宾《严子陵垂钓七里滩》(《录鬼簿》著录,佚)
15. 官天挺《严子陵钓鱼台》(《录鬼簿》著录,存)
16. 吴昌龄《张天师夜祭辰钩月》(《录鬼簿》著录,存)
17. 石君宝《张天师断岁寒三友》(《录鬼簿》著录,佚)
18. 谷子敬《吕洞宾三度城南柳》(《录鬼簿续编》著录,存)
19. 谷子敬《邯郸道卢生枕中记》(《录鬼簿续编》著录,佚)
20. 杨景贤《王祖师三化刘行首》(《录鬼簿续编》著录,存)
21. 贾仲明《丘长春三度碧桃花》(《录鬼簿续编》著录,佚)
22. 贾仲明《铁拐李度金童玉女》(《录鬼簿续编》著录,存)
23. 贾仲明《吕洞宾桃柳升仙梦》(《录鬼簿续编》著录,存)
24. 无名氏《汉钟离度脱蓝采和》(《今乐考证》著录,存)
25. 无名氏《瘸李岳诗酒玩江亭》(《录鬼簿续编》著录,存)

在这二十余种神仙道化戏中,除了少数几种演天师驱邪除妖故事外,几乎都与全真教有关。

首先,在这些剧目中,马致远的《王祖师三度马丹阳》《马丹阳三度任风子》,郑廷玉的《风月七真堂》,杨景贤的《王祖师三化刘行首》,贾仲明的《丘长春三度碧桃花》五种剧目直接以王重阳与全真七子作为度世主角。此外,宋元戏文中的《七真堂》戏文,一般也认为演全真七子故事。

《王祖师三度马丹阳》《王祖师三化刘行首》演王重阳度世故事。《王祖师三度马丹阳》,剧本佚,但从剧名来看,此剧演王重阳度脱马钰的故事。马钰是王重阳的大弟子,《金莲正宗记》“丹阳马真人”条、《金莲正宗仙缘像传》“丹阳子”条都记载了王重阳食瓜自蒂、十度分梨点化马钰悟道之事。在《马丹阳三度任风子》杂剧中,马丹阳云自己“初蒙祖师点化,不得正道,把我魂魄摄归阴府,受鞭笞之苦,忽见祖师来救,化作天尊,令贫道似梦非梦,方觉死生之可惧也”,因而“弃其金珠,抛其眷属”,出家学道^①。马致远此剧估计敷衍以上内容。《王祖师三化刘行首》,今存《元曲选》本,演王重阳夜遇鬼仙,让鬼仙人间托生还宿债,后命马丹阳前去度之成仙的故事。《风月七真堂》杂剧与《七真堂》戏文,剧本均佚,一般认为演

^① 见《元曲选》,中华书局1989年版,第1670页。

全真七子故事。《马丹阳三度任风子》《丘长春三度碧桃花》二剧演马丹阳、丘处机度世故事。全真七子只有马丹阳、丘处机有度世故事剧，这与二人在全真教的地位影响有关。王重阳死后，马丹阳、丘处机相继执掌全真教，在当时影响很大。《丘长春三度碧桃花》剧本佚，本事不详。《马丹阳三度任风子》，今存《元曲选》本，剧演马丹阳度脱终南山任屠成仙故事。剧本故事当源于马丹阳度脱屠者刘清之事，《金莲正宗记》有记载：“（马丹阳）既还乡里，复见屠者刘清，教之曰：曩日壁间之颂，不觉流年二十换矣。以日计之，日宰三猪，十万之数，亦已足矣。况公寿八十有三，族广家豪，理当止杀。公方省悟，遂择日设斋持砧器于郭门外焚之。”^①

王重阳与全真七子度世剧数量不多，被度脱的人物除全真七子外，也只有妓女与屠夫，反映的生活面比较狭窄。如果单凭这几个剧目，还不能说全真教对元代神仙道化戏有多大影响，但如果把眼光放开一点，我们就可以发现除以上几种度世剧目外，元代的神仙度世剧几乎都是八仙度世故事剧。而八仙之首钟离权、吕洞宾是王重阳甘河镇所遇之仙。在《金莲正宗记》《金莲正宗仙缘像传》等全真教典籍中，钟离权、吕洞宾、刘海蟾都成为王重阳之师。钟离权师自东华帝君，度吕洞宾、刘海蟾，三人又共度王重阳成仙。全真教北宗以东华帝君为第一祖、钟离权为第二祖、吕洞宾为第三祖、刘海蟾为第四祖、王重阳为第五祖。八仙之首的钟离权、吕洞宾都成了全真教祖，成名已久的何仙姑、蓝采和、铁拐李等仙人则都成为全真教祖师钟离权、吕洞宾的徒弟或道友。八仙中钟离权、吕洞宾等仙度世，实际也是全真教度世思想的反映。

在上面所列的二十六种剧目中，八仙度世故事剧十三种，其中钟离权度世剧二种、吕洞宾度世剧六种、韩湘子度世剧二种、铁拐李度世剧二种、张果老度世剧一种。

《开坛阐教黄粱梦》《汉钟离度脱蓝采和》二剧演钟离权度脱吕洞宾、蓝采和成仙故事。“黄粱梦”故事，最早见于唐传奇《枕中记》，写吕翁点化卢生事；到金元时期，全真教典籍《纯阳帝君神化妙通记》《历世真仙体道通鉴》等书则以之为钟离权度脱吕洞宾故事。此剧故事即直接源自《纯阳帝君神化妙通记》中的“黄粱梦觉第二化”。

《吕洞宾三醉岳阳楼》《吕洞宾度铁拐李岳》《陈季卿误上竹叶舟》《城南柳》《枕中记》《吕洞宾桃柳升仙梦》六剧演吕洞宾度世故事。《吕洞宾三醉岳阳楼》《城南柳》《吕洞宾桃柳升仙梦》三剧剧情大致相同，演绎吕洞宾度脱柳树精得道成仙故事。吕洞宾度柳精故事，从宋人《画墁集》《蒙斋笔谈》等笔记中所记的吕洞宾岳阳楼遇松精的传说及岳州石刻、《江州望江亭自记》中所记的“第一度郭上灶”等事演化而来。元苗善时的《纯阳帝君神化妙通记》中有《度老松精第十二化》《再度郭仙第十三化》^②，把二事联系在一起。吕洞宾度柳精故事即是苗善时的《纯阳帝君神化妙通记》中吕洞宾度松精故事的变化发展。《陈季卿误上竹叶舟》杂剧，演吕洞宾度脱陈季卿成仙故事。此剧本事出唐人薛昭蕴的《幻影传》，亦见《纂异记》及《异闻实录》等书，范康据之加以改写，把“终南山翁”改为吕洞宾，把陈季卿乘竹叶舟事改为梦境中事。《枕中记》取材于唐传奇《枕中记》，但把“吕翁”改为“吕洞宾”，写吕洞宾

① 见《金莲正宗记》之《丹阳马真人》条，载《道藏》第3册，文物出版社1988年版。

② 见《道藏》第5册，文物出版社1988年版，第712页。

度脱卢生成仙故事。《吕洞宾度铁拐李岳》，演吕洞宾度铁拐李成仙故事，剧本本事无考，估计是作者据民间传说创作而成。

钟离权、吕洞宾度世剧外，《张果老度脱哑观音》演张果老度世故事，剧本佚。《瘸李岳诗酒玩江亭》《铁拐李度金童玉女》二剧，演铁拐李度金童玉女省悟出家，复归仙班的故事。《韩湘子三度韩退之》《韩湘子三赴牡丹亭》杂剧以及宋元戏文中的《韩文公风雪阻蓝关记》《韩湘子三度韩文公》戏文，剧本均佚，但从剧名来看，四剧应该都演韩湘子度脱韩愈故事。

在王重阳全真七子、八仙度世剧外，《太华山陈抟高卧》《鼓盆歌庄子叹骷髅》《花间四友庄周梦》《严子陵垂钓七里滩》《严子陵钓鱼台》五剧利用隐士、道祖的修行故事，宣扬道教神仙思想。《鼓盆歌庄子叹骷髅》《花间四友庄周梦》二剧演庄子悟道故事，本事源出庄子《齐物论》及《至乐篇》中庄子鼓盆、梦蝶等故事。《太华山陈抟高卧》演陈抟故事。陈抟是钟离权、吕洞宾内丹派的重要人物，与全真教也有着很深的渊源。剧中陈抟不慕功名利禄，不恋酒色财气，是全真教的理想人物。《严子陵垂钓七里滩》《严子陵钓鱼台》二剧演严子陵不愿功名，隐居富春故事，今存宫天挺的《严子陵垂钓七里滩》。剧中严子陵自称“贫道”，他把富贵看作“蜗牛角半痕涎沫”，把功名看成“飞萤尾一点光芒”^①，这种清静无为、意在山野的思想，与全真教教义在一定程度上也是切合的。可见，这些隐居乐道剧主要宣扬的也是全真教“葆性全真”思想。

通过对元代神仙道化戏度世主角、剧本内容的简要分析，全真教对元代神仙道化戏的影响之深已显而易见。

三

不仅如此，元代神仙道化戏中，神仙度世方法以及道教徒修行内容等也大都与全真教教义相同。元代神仙道化戏中神仙度世大都采用梦中点化、自身顿悟的方式。《黄粱梦》剧中，吕洞宾梦中经历了酒色财气，“升沉万态，荣悴千端”，恍然醒来时，身犹卧肆中，黄粱犹未煮熟，因而醒悟人生，出家学道。《蓝采和》剧中，钟离权、吕洞宾二人在度脱蓝采和时，让蓝采和经历人世恶境，让他感悟到现实人生的极端不自由，自悟而出家。《铁拐李》剧中，吕洞宾度铁拐李时，让岳孔目魂入地狱，灵魂受苦，后又让之附体还魂，使之在灵魂与肉体、生存与死亡的痛苦煎熬中醒悟出家。《岳阳楼》剧中，吕洞宾显神通先点化了贺腊梅，后又以死亡恐惧来警醒郭马儿，让他醒悟出家。这些剧作虽然有些故事本来就有梦醒悟道的原型，但这些剧本被选则在一定程度上与全真教的影响有关。而《陈季卿误上竹叶舟》剧对《纂异记》中情节的改编，更显出了这一点。在《纂异记》中陈季卿乘竹叶舟回家并非梦，而在元剧中，则作为梦境处理，陈季卿因梦而省悟。

这种梦中点化、自身顿悟的度脱方法，与全真教度世关系最为密切。全真教教祖王重阳点化马丹阳、谭长真、郝大通等人采用的大都是点悟式的方法，让他们自悟出家。如王重阳度郝大通：“（郝大通）大定丁亥秋货卜于市，士大夫环列而坐，重阳最后至，背面而坐。”先生曰：

^① 见《元曲选外编》，中华书局1959年版，第448页。

“何不回头。重阳曰：只恐先生不肯回头。先生颇惊，遽起作礼。”^①王重阳利用郝大通话语乘机点化，使之醒悟。王重阳度孙不二时，“出神入梦，种种变现。惧之以地狱，诱之以天堂，十度分梨，六番赐芋”，使孙不二醒悟^②。他度脱马丹阳时，也是这样。马丹阳说：“初蒙祖师点化，不得正道，把我魂魄摄归阴府，受鞭笞之苦，忽见祖师来救，化作天尊，令贫道似梦非梦，方觉死生之可惧也。因此遂弃其金珠，抛其眷属。（下略）”^③

王重阳既重视教徒自身“内向”性心理体验，同时又注意他们“外向”的意会直觉。他在《重阳立教十五论》^④的第二条“云游”中说：“凡游历之道有二：一者看山水明秀花木之红翠，或玩州府之繁华，或赏寺观之楼阁，或寻朋友以纵意，或为衣食而留心。如此之人虽行万里之途，劳形费力；遍览天下之景，心乱气衰，此乃虚云游之人。二者参寻性命，求问妙玄，登巖险之高山，访明师之不倦，渡喧轰之远水，问道无厌。若一句相投，便有圆光内发，了生死之大事，作全真之丈夫，如此之人乃真云游也。”王重阳提倡云游，其目的是通过云游触动心机，圆光内发，了悟生死。《铁拐李度金童玉女》中金安寿因瞬间见四季景物变化、《花间四友庄周梦》中庄周因顷刻间见鲜花开谢而省悟生死，就是外向观照“道”和内向体验“道”的过程，便是主体顿悟本性，“明心见性”的过程。

全真教强调“顿悟而渐修”，“明心见性”只是证仙的第一步，而要成仙，则还要经过艰苦的修命过程。王重阳创造了内外结合的成仙方法，称“外修阴德，内炼真功”。自身真功的修炼，须得一个清静的修行环境，出家修行成为其中重要的一步。“凡出家者，先须投庵，庵者，舍也，一身依倚。身有依倚，心渐得安，气神和畅，入真道矣。”^⑤全真教初期传教都是以庵为据点，这种庵本指圆顶草屋。元神仙道化戏《任风子》中的“草团瓢”、《黄粱梦》中的“草团标”、《刘行首》中的“草庵”、《玩江亭》中的“茅庵”等就反映了全真教初期草庵修行的实况。修行的首要条件是绝对禁欲。绝对禁欲是全真教识心的首要条件。王重阳“以妻女为枷锁，称儿孙欢笑为虎狼咆哮，视夫妇如仇敌，称养儿育女是还前世孽债”，奉劝世人“休妻别子断恩爱”“跳出樊笼寻性命”。七情六欲中尤重绝酒色财气，王重阳称“凡人修道，先须依此十二字：断酒色财气攀缘爱念忧愁思虑”^⑥。《全真清规》中有“酒色财气食荤但犯罚出”的责罚条例^⑦。《纯阳真人浑成集》中吕纯阳有戒酒、戒色、戒财、戒气的劝世歌^⑧。《开坛阐教黄粱梦》中，作者利用吕洞宾被钟离权度脱的过程，反映了酒色财气对人性的伤害。吕洞宾喝酒吐血，伤身；妻子不贞，伤情；贪财，差点让他丧命；争气恋子女，而子女被摔死，最后自己也被杀死。吕洞宾通过梦中的恶境，断酒色财气，攀缘爱念忧愁思虑，修成正果。此外，《岳阳楼》中吕洞宾赠剑要郭马儿杀妻，《任风子》中任屠休妻摔子，铁拐李弃父母妻儿，《竹叶舟》中陈季卿抛功名利禄妻儿子女，《陈抟高卧》中陈抟不近酒色财气，《庄周梦》中庄周去

① 见《金莲正宗记》，《道藏》第3册，文物出版社1988年版，第343页。

② 同上。

③ 见《元曲选》，中华书局1989年版，第1670页。

④ 见《道藏》第32册，文物出版社1988年版，第153页。

⑤ 转引自任继愈主编：《中国道教史》下卷，中国社会科学出版社2001年版，第692页。

⑥ 同上书，第687、689页。

⑦ 见陆道和：《全真清规·教主重阳帝君责罚榜》，《道藏》第32册，文物出版社1988年版，第156页。

⑧ 见《道藏》第23册，文物出版社1988年版，第685页。

酒色财气等，都或多或少地反映了全真教禁欲主义的修行思想。

全真教摒弃传统的外丹烧炼，重视内丹修炼，即炼自己的精气神，从而“了达性命”。《陈抟高卧》剧中，陈抟“全不管人间甲子，单则守洞里庚申，降伏尽婴儿姹女，将炼成丹汞黄银”。《竹叶舟》中吕洞宾云：“俺不用九转丹成千岁寿，俺不用一斤铅结万年珠。也不采甚么奇苗异草，也不佩甚么宝篆灵符。只要养的这精神似水，炼的这骨髓如酥。常日把心猿意马牢拴住，一任教陵移谷变，石烂的这松枯。”诸如此类唱词中，透露出全真教内丹修炼的思想。

通过对元代神仙道化戏出现的社会背景、宗教环境以及剧作内容、度世主角、度世方式等方面的考察，我们对全真教与元代神仙道化戏的关系有一个较为清楚的了解：全真教兴盛，世俗百姓纷纷皈依的现实为戏曲提供了丰富的创作素材和众多的观众，而神仙道化戏在反映现实的同时，又生动形象地宣扬了全真教思想。

从误入到导入：《刘、阮天台》杂剧主题的新变*

陈伟强**

刘晨、阮肇误入桃源的故事最早见于南朝刘义庆（403 - 444）编纂的《幽明录》，它引起了后世诗词、小说戏曲改写的莫大兴趣，各有不同的发展方向。其文学题材的每次改编，即衍生出一层新的含义，而不是机械、简单的重写。作者在重写或引用某一旧题材时，大都按照其个人既定的“目的隐喻”（metaphor of purpose），给改编作品赋予新的生命^①。本论文据此文学现象集中探讨刘、阮故事的戏剧化（dramatized）改编本，即元明时期王子一所撰的《刘晨阮肇误入天台》杂剧（以下简称《误》剧）^②，所蕴含的时代精神、寓意和艺术技巧。从而考察这个文学主题在元杂剧中特有的文化背景文学载体，对此一传统文学主题所赋予的新的艺术生命，作一粗浅探索。

* 本文原载陈鼓应主编：《道家文化研究》第二十四辑，三联书店 2009 年版，第 438 - 461 页，现依作者新订文稿编校。

** 陈伟强，比较文学博士，曾先后于美国及澳大利亚教授中国语言及文学，现任教于香港浸会大学中文系。

① Edwin Honig, *Dark Conceit: The Making of Allegory* (Hanover and London: University Press of New England, 1982), p. 13.

② 较通行的本子全称《刘晨阮肇误入桃源》，见臧懋循（1550 - 1620）编：《元曲选》，中华书局 1989 年版，第 1353 - 1367 页。《古名家杂剧》（以下简称《古名家》），《古本戏曲丛刊》4 集，商务印书馆 1958 年版。《古名家》，卷三第 1a - 20b 页题作《刘晨阮肇误入天台》。《古名家》编者一般以为是陈与郊（1544 - 1610），自顾曲斋本出，署名“玉阳仙史”的序文作者以及两方印章，均证明是王骥德（约卒于 1623）。郑骞认为《古名家》剧本似坊间流行本，质量不如王氏所编，编印者似藉王名提高其书身价。Stephen H. West（奚如谷）在其讨论臧懋循对《窦娥冤》杂剧的改写中，就利用《古名家》本考证出臧懋循对窦娥的“冤枉”，见 West, “A Study in Appropriation: Zang Maoxun's Injustice to Dou E,” *Journal of the American Oriental Society* 111.2 (Apr - Jun 1991), pp. 283 - 302, 以上关于《古名家》版本的论述，见 West 文，p. 285。由于《古名家》较《元曲选》早出，文字篡改应较少，严敦易以为“较近于原来面目”，故本文所引《误》剧文字均据《古名家》本。见严氏：《元剧斟疑》，中华书局 1960 年版，第 431 页。严氏对王子一的著作权有疑问，因为王名仅见于《太和正音谱》，认为王氏“似是朱明帝室中的一份子，故用‘王子一’这三个字来托名的（作‘王子’之一解）”。当是朱权托名。见严氏：《元剧斟疑》，第 431 页。王子一为明初作家这一点早有定论，见朱权：《太和正音谱》，《中国古典戏曲论著集成》，第 40 页；吴梅：《瞿安读曲记》，收入《吴梅戏曲论文集》，中国戏剧出版社 1983 年版，第 418 页。West 指出王氏属元明过渡期剧作家，West, “A Study in Appropriation,” p. 286.

一、误入桃源故事的嬗递

刘、阮故事的最早记载，已带有原始民间宗教色彩。从故事中仙女以“宿福所牵”作口实，强留二人这一点可以看出佛教因缘观在故事中的反映^①。其后发展染有所谓道教的色彩，也仍不出民间信仰的范畴。以下先将《幽明录》中刘、阮故事逐录：

汉明帝永平五年，剡县刘晨、阮肇共入天台山取穀皮，迷不得返，经十三日，粮食乏尽，饥馁殆死。遥望山上有一桃树，大有子实，而绝岩邃涧，永无登路。攀援藤葛，乃得至上。各噉数枚，而饥止体充。复下山，持杯取水，欲盥漱，见芜菁叶从山腹流出，甚鲜新，复一杯流出，有胡麻饭糝，相谓曰：“此知去人径不远。”便共没水，逆流二三里，得度山出一大溪，溪边有二女子，姿质妙绝，见二人持杯出，便笑曰：“刘、阮二郎，捉向所失流杯来。”晨肇既不识之，缘二女便呼其姓，如似有旧，乃相见忻喜。问：“来何晚邪？”因邀还家。其家铜瓦屋，南壁及东壁下各有一大床，皆施绛罗帐，帐角悬铃，金银交错，床头各有十侍婢，敕云：“刘、阮二郎，经涉山岨，向虽得琼实，犹尚虚弊，可速作食。”食胡麻饭、山羊脯、牛肉，甚甘美。食毕行酒，有一群女来，各持五三桃子，笑而言：“贺汝壻来。”酒酣作乐，刘、阮忻怖交并。至暮，令各就一帐宿，女往就之，言声清婉，令人忘忧。十日后欲求还去，女云：“君已来是，宿福所牵，何复欲还邪？”遂停半年。气候草木是春时，百鸟啼鸣，更怀悲思，求归甚苦。女曰：“罪牵君当可如何？”遂呼前来女子有三四十人，集会奏乐，共送刘、阮，指示还路。既出，亲旧零落，邑屋改异，无复相识。问讯得七世孙，传闻上世入山，迷不得归。至晋太元八年，忽复去，不知何所^②。

刘、阮故事在中晚唐、五代诗词中虽多写道教人物（如女道士、炼师、女冠等），但并无宗教思想的表述^③。这些作品多写女冠相思，借刘、阮遇仙，比喻当时士子和他的情人的爱情故事。此外也有用以作政治讽刺^④。

到了元明时期，刘、阮故事又有进一步发展。元代赵道一《历世真仙体道通鉴》所载刘、

① 李丰楙：《误入与谪降：六朝隋唐道教文学论集》，台北：学生书局1996年版，第130-131页。

② 鲁迅：《古小说钩沈》，人民文学出版社1953年版，第205-206页。

③ 孙昌武指出：“唐时文人们更多的描写女道士的作品，则已不再侧重表现她们的宗教性格。”孙氏对唐代女冠在文学作品及其社会角色作了仔细的分析。详见孙氏：《道教与唐代文学》，人民文学出版社2001年版，第360-390页。西方较早研究女冠在词作中的角色和形象特征的是Edward H. Schafer（谢弗）。见Schafer，“The Capeline Cantos: Verses on the Divine Loves of Taoist Priestesses,” *Asiatische Studien* 32 (1978): 5-65。

④ 李丰楙：《仙、妓与洞窟——从唐到北宋的娼妓文学与道教》，载台湾大学中国文学研究所编：《宋代文学与思想》，台北：学生书局1989年版，第473-515页。除爱情主题，刘禹锡（772-822）用刘郎、桃花意象，以讽刺笔墨描述当时政治集团在朝在野的变迁，见拙著：“A Tale of Two Worlds: The Late Tang Presentation of the Romances of the Peach Blossom Font,” *T'oung Pao* 94 (2008), 209-45。刘氏的诗分别是《元和十一年自朗州召至京戏赠看花诸君子》和《再游玄都观并引》，见《全唐诗》卷三百六十五，中华书局1985年版，第4116页。

阮故事，以“刘晨”为条目名，把“仙”的角色从天台山二女转至刘、阮二人身上^①，但其故事结尾，基本上依循传统，即以“竟失二公”告终。王子一的《误》剧创新之处，董康（生于1867）作过如下概括：

剧中关目，与诸书所载，亦无甚异。惟二女乃紫霄玉女谪降，与刘、阮有宿缘。玉帝敕太白金星，指引入桃源洞。后归而复往，遂至迷路。复待星官引回仙境，行满功成，同赴蓬莱。此则作者增饰。^②

对这些增饰之处，董氏并没有探索其重要意义及其艺术特点^③。以下就此展开论述。

二、从采穀皮到采药成仙

《误》剧在《幽明录》故事的基础上，加以损益改写。这些改动，除了为适应演出需要之外，更重要的是切合时代和主题的表达，也就是度脱剧这种时代产物对传统题材的吸收和催化作用的体现。从现存数据看，刘、阮故事在元代至少出现过四种剧本，现在还能见到的只有马致远所作第四折最末一支曲子《双调·尾》^④。元代特殊的社会背景和历史背景，引起曲家们对传统题材的重新思考和改作的意欲。从这一时代风尚考究，参以剧本内容的改编，曲家的创作动机即了然可见。

王子一虽是元明时期杂剧家，其《误》剧也能反映元代知识分子对时局的态度。对于时间跨度的处理，王子一从《幽明录》故事所述自东汉至东晋的人间七世（62-383，共310年），缩短到两世，他将整个误入、出山、成仙的过程，放到晋朝这一历史背景里^⑤。剧中正末刘晨唱辞道出知识分子对现实的不满，不会是无的放矢。试看刘晨对虎狼当道之世，士人的忧患、退隐心理的描述：

[混江龙]……上书北阙，待漏东华，棘闱射策，薇省宣麻，捐躯为国，戮力忘家，怕斩身钢剑，碎脑金瓜。羨归湖范蠡，喫酒栾巴，叹鸱鹏掩翅，狼虎磨牙。（第一折）^⑥

下引的两支曲子，对于朝廷大员的嘲弄，正是对科举腐败、官吏横行的不平现象的批判：

① 赵道一：《历世真仙体道通鉴》，《道藏》本，哈佛燕京：《道藏子目引得》卷七，第11b-12a页。宋初《太平广记》收刘、阮事，入“女仙”类，以“天台二女”为题。见《太平广记》卷六十一，中华书局1986年版，第383页。王世贞（1526-1590）在其书中也将刘、阮二人列为“仙”，见王氏：《列仙全传》，1600年刊本，影印本收入郑振铎（1897-1958）编：《中国古代版画丛刊》卷三，上海古籍出版社1988年版，第4b页。另一种明代文献载此事以“刘晨”为条目，并列于众仙人中的是王圻（1565年进士）、王思义（圻子）编：《三才图会》，《人物》卷十，上海古籍出版社1985年版，第42a/b页。

② 董氏：《曲海总目提要》卷三，台北：新兴书局1985年版，第126-127页。

③ 徐子方仅称其“不无创新”，认为引唐诗入剧“大体以神化，无生搬硬套之弊”。没有讨论其情节安排的创新意义。见徐氏：《明杂剧研究》，台北：文津出版社1998年版，第124页。足立原八束怀疑这些增饰（如刘德打骂祖父刘晨）和戏曲文字的优美，直接得力于马致远（13世纪末至14世纪初）手笔，因为马氏有同题剧作。见足立原氏：《刘晨·阮肇故事の演变》，载《学苑》1953年第151期，第8页。

④ 严敦易：《元剧斟疑》，第428-429页。庄一拂：《古典戏曲存目汇考》，上海古籍出版社1982年版，卷六，第372页；卷四，第204页。

⑤ 有论者以为是以晋喻元，如许尚枢：《刘、阮传说的源流和影响》，《东南文化》1990年第6期，第189页。

⑥ 《古名家》卷三，第2a页。

[后庭花] 出来的一品职、千锺禄，那里有六韬书、三略法，他都是井中蛙，妄称尊大，比周公不握发，比陈蕃不下榻。空结实，花木瓜，费琢磨，水晶塔。斗筲器，不久乏，粪土墙，容易塌。儿童见，惊讶杀。识者论，不足夸。

[青歌儿] 空一带江山江山如画，止不过饭囊饭囊衣架，塞满长安乱俱麻，每日贾出入公衙，省院行踏，大纛高牙，宰相头荅，人物不撑达，服色尽奢华，心行更奸猾，举止少谦洽。(第一折)^①

这些世态描写固然有其时代意义，在刘、阮入道这个主题的表述上，为造就戏剧要素之一的“磨难”(pathos)起着重要的作用。这一点将在下文展开论述。

从前代“误入”的主题转至“导入”主题，王子一对传统题材所作的重大的改动，主要为元代度脱剧这个文学体裁所规限。改动的关键在于改变全知叙述者(omniscient narrator)的“知”，以之统摄故事的发展。于是故事的“必然性”也就体现了剧作家的主观愿望。《幽明录》以后的同题材作品中所作的修改，纯为故事的神仙道化的“必然性”服务。

首先看看刘、阮角色的衍变。据《幽明录》所记，二人入山所采的是“穀皮”，又称作“楮”，是造纸、纺织的原材料之一。二人的身份是平民百姓中手工业者^②。但为了仙化主题，配合其中遇仙的情节，二人入山竟被写成去“采药”。这个改变，早在南朝时期已经出现。此记载见《太平广记》附注：“出《神仙记》，明钞本作‘出《搜神记》’。”但刘、阮故事当以《幽明录》为最早^③。唐初的《艺文类聚》《法苑珠林》、宋初的《太平御览》引此记载出《幽明录》或《幽冥录》，这三种类书所引录显然简化了故事情节。《类聚》只言二人“共入天台山”，不言所采何物，《珠林》同；《御览》则有“取穀皮”一句^④。《御览》所引虽是孤证，但

① 《古名家》卷三，第5a/b页。

② 穀皮即穀桑之皮，“穀”与“楮”二字同音，只差一笔，容易混淆。楮的学名是 *broussonetia papyrifera*。见 Bernard E. Read, *Chinese Medicinal Plants from the Pen Ts' ao Kang Mu* 本草纲目 A. D. 1596 of a Botanical, Chemical and Pharmacological Reference List (rpt. Taipei: SMC, 1982), p. 192。穀皮的功用，据《本草纲目》引陆氏《诗疏》：“江南人织其皮以为布，又捣以为纸。……医方但贵楮实，余亦稀用。”虽然穀树各部位皆可入药，但《幽明录》仅言刘、阮采穀皮，而不提采穀，假如刘、阮是卖药人、郎中或炼药道人，为何只采较少入药的穀皮？所以可以肯定刘、阮为造纸或纺织从业者。上引陆氏《诗疏》即陆玑（三国吴人）的《毛诗草木鸟兽虫鱼疏》撰作时间最接近《幽明录》刘、阮故事所本，最能引以为据。见李时珍：《本草纲目》卷三十六，中国书店1988年版，据商务印书馆1930年（影印）本版，第78页；关于楮各部位的功用，见同卷，第78-81页。又见李剑国：《唐前志怪小说辑释》，上海古籍出版社1986年版，第436页，注3；胡正武：《刘、阮遇仙故事与越中造纸发微》，《浙江师范大学学报》2002年总第119期，第14-18页。钱存训对穀作为造纸材料的研究，见 Joseph Needham, ed., *Science and Civilisation in China, Volume 5: Chemistry and Chemical Technology, Part 1: Paper and Printing* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), pp. 56-59。中文本（基于其1974年所发表的论文）见钱氏：《中国书籍纸墨及印刷史论文集》，香港：中文大学出版社1990年版，第57-69页。

③ 《太平广记》卷六十一，第383页引。汪绍楹校本：《搜神记》，中华书局1985年版，第249-250页，据《广记》收入，作“佚文”。李剑国指出：“《珠林》所引末云：‘至晋太元八年，忽复去，不知何所。’时在干宝之后，然《蒙求注》及《历世真仙体道通鉴》卷七《刘晨》皆作‘太康’，则在干宝前也。观诸书多引作《幽明录》或《续齐谐记》，作《搜神记》者惟《广记》明钞本等三种，且相承袭，颇疑书名有误。”李剑国：《新辑搜神记新辑搜神后记》，中华书局2006年版，第718页。初唐类书《艺文类聚》引刘、阮故事出自《幽明录》（见下注）。《续齐谐记》作者为南朝梁人吴均（469-520），稍后于刘义庆。

④ 欧阳询（557-641）等编：《艺文类聚》卷七，上海古籍出版社1985年版，第138页。释道世（596-683）编：《法苑珠林》卷三十一，中华书局2003年版，第967页。李昉（925-996）等编：《太平御览》卷九百六十七，中华书局1985年版，第7a页。

《类聚》《珠林》二书均不言“采药”。三书所引均无“采药”之说。再检南朝关于误入仙境的记载，主人公多为普通平民，如陶潜（365-427）《桃花源记》中的“武陵人”以“捕鱼为业”^①，《搜神后记》所载袁相、根硕“二人猎”，长沙醴陵二人“乘船取樵”等是^②。

然而，六朝小说所记亦不乏“采药”之人。如《搜神后记》的刘麟之、陶弘景（456-536）《真诰》所记“世人采药”、《拾遗记》叙洞庭山“采药石之人”等即是例证^③。刘、阮故事原本并无“采药”记载，但在南朝盛行的“采药”风尚下，由于二人“入山”，所入的又是在孙绰（314-371）笔下已是神仙化的天台山^④，就很容易被改写为“入山采药”，以配合刘、阮“遇仙”情节。这个解说，也许体现出刘、阮“仙化”的脉络。《御览》《广记》引文的分歧现象，说明了二书取材不一，也就是说宋初关于刘、阮故事的传本并不止一种；当然，《广记》所收可能经编者润色增损而出现分歧，此为“仙化”文献证据的时间上限，但并不说明“仙化”一定出现于宋初。

到了元代，刘、阮“入山采药”就更进一步“仙化”。王子一大概依从元代《误》剧作品群所应共有的框架，在二人“采药”的基础上做文章，从太白金星出场时所作的介绍，说明：

天台刘晨、阮肇二子，素有仙风道骨，与二仙子有夙世姻缘。此二人因晋室衰颓，奸谗窃柄，甘分山林之下。怀才抱艺，修真炼药，以度春秋。^⑤

虽然二人的身份、行业早已在六朝文本中已经发生变化——由采穀皮变成采药，而刘、阮仙化的过程则是有迹可寻的。陶潜写《桃花源记》，原意与志怪小说一致，即干宝所谓“发明神道之不诬”^⑥，将志怪故事作为史实去写。唐诗人对待桃源意象，则有意将之仙化，如王维的《桃源行》、孟浩然的《游精思题观主山房》等诗^⑦。这个传统在元代戏剧的表述，由于社会混乱造成的阶级矛盾和民族矛盾，遂出现对立、分化的剧情。其中仙境的设计，既是上承唐人的创造，也是剧情必需的场景。此外，从政治文化背景考察，知在元代，“不少战乱中丧家失所者及耻事于蒙古的有节之士，纷纷投入全真道所开辟的‘桃源洞天’”^⑧。王子一的创作，虽是元剧的“余波”，却保存元剧这个改写传统题材所翻出的新意，反映了时代精神。

三、诱惑与留恋：新旧世界的魅力

《误》剧在表达“入道”这一中心思想，以度脱剧这个文学样式作为载体。剧中的太白金星这个角色，是度脱剧度脱的典型施行者之一。他不单是刘、阮成仙的引导人，更重要的是，他担演着“全知叙述者”这个角色，支配着剧情的发展。

① 逯钦立校注：《陶渊明集》卷六，中华书局1979年版，第165页。

② 《搜神后记》卷一，中华书局1988年版，第2-6页。

③ 《搜神后记》卷一，第6页；陶弘景：《真诰》，《道藏》卷十一，第7a页；王嘉：《拾遗记》卷十，中华书局1988年版，第235页。

④ 孙绰：《游天台山赋》，载萧统（501-531）编：《文选》卷十一，中华书局1995年版，第3b-10a页。

⑤ 《古名家》卷三，第1a页。

⑥ 干宝：《〈搜神记〉序》，见《搜神记》，第2页。

⑦ 《全唐诗》卷一百六十，中华书局1962年版，第1648页；卷一百二十五，第1257页。

⑧ 任继愈主编：《中国道教史》，上海人民出版社1997年版，第532页。

《误》剧道化主题的表述的第一个契机，出现在两个“世界”的创造和交往。刘、阮二人被太白金星安排误入、暂留于仙境，第一个作用是要他们亲历这个新“世界”的美好，与“旧”世界造成对照，预示了二人最终与俗世决裂的结局。二人出山，方惊觉时移世易，在人世无家可归之时，再返桃源，是为新世界对旧世界取而代之的全过程地完成。这个过程是唐五代诗词里没有做到的。在《误》剧里，道教的时空观所造就的仙境与人间的时运转的差异^①，成为刘、阮二人摒弃人世的关键作用，也是刘、阮故事文学题材谱系中新发展的重要因素。

“遇仙”的题材，在中晚唐、五代诗词中成为知识分子抒写爱情题材的艺术手段。中晚唐作家对刘、阮遇仙故事不作重写^②，而多作用事（allusion）、提喻（synecdoche）或转喻（metonymy）等的诗化表述。在这些作品中，正如陈寅恪（1890-1969）所言：“仙（女性）之一名，遂多用作妖艳妇人，或风流放诞之女道士之代称，亦竟有以之目倡伎者。”^③其中所写的女冠，是唐代一种半娼半道的新女性，是时俗衰败的新产物^④。

刘、阮故事在唐五代转变成士子与交际花或女冠的风流韵事。花间词中以《女冠子》为词牌并引用刘、阮故事的词作，均写女冠与她的情人“刘郎”“阮郎”爱恋相思之情。女冠的这一角色，在中晚唐五代诗词中与刘、阮故事有关者很多^⑤。唐五代诗中反映的这些内容，是社会风尚所使然，有其现实基础。曹唐（9世纪中叶进士）的《大游仙诗》关于刘、阮故事的引用，就被李丰楙解释成诗人寻欢作乐的寓意^⑥，曹的《仙子送刘、阮出洞》有云：

殷勤相送出天台，仙境那能却再来？云液每归须强饮，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。^⑦

此诗记述仙子送别刘、阮出洞的情境，仙子自知郎君一去不返，故离愁别恨写得哀婉凄切。曹唐为《幽明录》所记补上“再访”一幕，但惆怅而归（引诗见下文第六节）。诗中寓意，是诗人重返烟花之地，“仙子”已芳踪渺然，故发哀叹之情。

① 刘仲宇结合道经及其他小说题材，探讨了道教故事“奇特的时空观及人生感喟”，指出：“人世苦短，与洞天缓慢平和的生活形成了强烈的反差。”刘氏对《误》剧上引第一折刘晨《混江龙》唱辞（按：刘氏用《元曲选》本）的评论是：“这一段修改，突出了人们对征伐及统治集团的内部自相残杀的担惊受怕，倒是十分能体会出那时的时背景和时代心理。”见刘氏：《刘晨阮肇入桃源的文化透视》，《中国道教》2002年第6期，第17-18页。

② （初唐）张鷟：《游仙窟》属改写。李剑国：《唐前志怪小说史》，南开大学出版社1984年版，第359页。《游》文本见汪辟疆：《唐人小说》，香港：中华书局1987年版，第23-40页。

③ 陈氏：《读莺莺传》，见《元白诗笺证稿》，上海古籍出版社1982年版，第107页。此文原载《“中央研究院”历史语言研究所集刊》第10本（1942年），第189-195页。李丰楙对陈氏的观点加以发挥并作了翔实的论证。见李氏：《仙、妓与洞窟》，第479-89页。

④ 廖美云：《唐伎研究》，台北：学生书局1995年版，第201-204页。刘尊明：《唐五代词与道教文化》，《社会科学战线》1997年第3期，第134页。

⑤ 论见拙著：“A Tale of Two World”，pp. 222-243。另见 Anna Shields, *Crafting A Collection: The Cultural Contexts and Poetic Practice of the Huajian ji* (Cambridge: Harvard University Asia Center, 2006), 321, n. 76; 高锋：《花间词研究》，江苏古籍出版社2001年版，第108页。许尚枢以为最早以刘、阮故事入诗的是司空图（837-908）的《杨柳枝》其五。论见许氏：《刘、阮传说的源流和影响》，《东南文化》1990年第6期，第188页。

⑥ 李丰楙：《忧与游：六朝隋唐游仙诗论集》，台北：学生书局1996年版，第139-147页。李氏早年对此说法持猜测态度，见《仙、妓与洞窟》，第496页。

⑦ 《全唐诗》卷六百四十，第7338页。

唐人以仙境喻欢娱场所，有别于《幽明录》的遇仙记载，可视作两个“世界”的重新建构。士子出入于“二界”，一方面风流快活，一方面受社会制约，不得不返回“尘世”——即婚姻配偶，因此产生了相思之苦。而在“仙子”一方，则只能享受瞬间即逝的欢愉，随之而来的只有没结果的期盼和没止境的愁情。鱼玄机（840 或 844 - 868）这位唐代女冠诗人，在以下《暮春即事》一诗中表达了这位典型的“仙子”之愁，女冠之苦：

深巷穷门少侣俦，阮郎唯有梦中留。香飘罗绮谁家席，风送歌声何处楼。街近鼓鼙喧晓睡，庭闲鹊语乱春愁。安能追逐人间事，万里身同不系舟。^①

诗中叙写阮郎出洞后，“仙子”（即诗人）在撩人春意中，思念远人，饱受煎熬。自己身处“仙洞”——方外兼烟花之地，“人间”之事自不能追逐。情人别后，自己流连“洞中”，无所依傍。时而眺望“人间”，回想昔日与阮郎温情款款，只会徒添惆怅。

四、现世价值与仙境长生

唐五代爱情主题诗词中的“刘郎”“阮郎”不是一去不回，就是回访不遇，结局总是悲剧性的。以入桃源喻指男子寻欢觅艳，在元杂剧中已成为一个熟典^②。但故事本身，却从再觅落空，发展至“大团圆”。《误》剧这个安排，除了由于跳出了唐五代人狭邪主题的框架所使然之外，更主要的是由度脱剧这个特有剧种的避世求仙思想主题所决定。

与元代其他度脱剧一样，《误》剧的主旨，在于展现人世的不值留恋，最终必须放弃尘俗的一切，羽化登仙。在宣扬这种思想时，作者洞悉了世人对于名、利、情、欲等的不舍割离，而光凭说教决不能达到度脱目的。于是，两个“世界”的创造、消长，而至于凌替这个过程，就成了全剧主线和必要手段。“导入”仙界是一般度脱剧的常用方法，即“诱”和“迫”^③。这两种方法体现在《误》剧中，仙界中的色欲满足和长生不老，是对刘、阮二人的“诱”；最后，在人世不得居留的情况下，二人被“迫”放弃现世而重返仙境。所以《误》剧的“导入”，终究以“迫”成其功。如果光是“诱”，就不可能实现对人世的完全割舍，只能像唐五代诗词所述的刘、阮“等闲偷入又偷回”了^④。

刘、阮文学主题中两个“世界”的接触擦出了恋爱的火花，而在《误》剧中两个“世界”的交通则是着对固有价值颠覆的朕兆。“全知叙述者”太白金星一角是剧中“诱”和“迫”的执行者，他对刘、阮的命运了如指掌，按照命定——即作者意图，把二人带入新“世界”，圆其“宿缘”，与二仙子遇合，一步步带领二人背离人世。道德价值，荣名追求等判断，从刘、阮二人“仙风道骨”和内心剖白的说白、唱辞中打好基础。可是“尘缘未尽”这一点如何解

① 《全唐诗》卷八百零四，第9053页。

② 例如武汉臣《玉壶春》第一、第三折，王实甫《西厢记》第五本第四折等皆是。见隋树森编：《元曲选外编》，中华书局1987年版，第322页。

③ 据么书仪分析：“度脱剧的度脱方法，概括起来就是‘诱’‘迫’二字，也就是用道家的‘长生不老’‘羽化登仙’来诱惑，用佛家的‘六道轮回’以及度脱者制造出来的麻烦，迫使被度脱者就范。”见么氏：《元人杂剧与元代社会》，北京大学出版社1997年版，第25页。

④ 元稹（779 - 831）：《刘、阮妻》，《全唐诗》卷四百二十二，第4640页。

决，就成了《误》剧在度脱剧常用表达方式中作创意的发挥。从两个“世界”的创造，逐步将仙界的吸引力提升，直至最后取代人世。这个结局在文本中早有预示，可是刘、阮对人世的完全割舍并非轻易。这些都在关目安排中得到合理的处理，其中也揭示了人性的弱点。

太白金星首先利用人性的好奇和色欲把刘、阮带入仙境。二人尝过仙子的温柔甜蜜后，遂留情于此，这是导入的第一步。这第一步的发展过程，一直以如虚似幻的梦为喻，一方面写出二人对此“艳遇”的难以置信，另一方面则显出这新“世界”创造之初的虚渺。即使尚不能取代现世，但其刺激的奇想（fantasy），却充满了诱惑。刘、阮误入桃源，以“梦”笔写之。初见仙子，二人已被美色吸引，疑在梦中。刘晨唱：

[呆骨朵]你便是铁石人也惹起凡心动。莫不是驾青鸾天上飞琼，似这般花月神仙，晃动了文章巨公……没揣的撞入风流阵，引入花胡衕，摆列着金钗十二行。莫不是巫山十二峰。（第二折）^①

山野中忽然撞入桃源，遇见天仙美女，两位读书人早已把圣贤遗训忘得一干二净。太白金星安排的导入契机，抓住了人性色欲这一点，由此开始偏离人间学优而仕的“正道”，对传统价值作颠覆。

刘、阮饱尝色欲，犹恐是梦。如果要维系这“宿缘”，就必须对“正道”和人间固有的价值继续背离，乃至决绝。这巨大的代价，使二人犹豫，甚至患得患失，因为这出轨行为并不为社会所接受。唐人遇“仙”，终究返回“人间”。张生对莺莺的始乱终弃，即是“仙”凡恋爱以悲剧告终之例。张生说：“大凡天之所命尤物也，不妖其身，必妖于人。”风流士子为自己找借口，却也反映出他们津津乐道、跃跃欲试的心情^②。这是社会制约此等出轨行为的反叛心理的写照。因此，对于传统知识分子来说，遇“仙”如梦，在《误》剧中的刘晨唱辞中所谓“恰做了襄王一枕阳台梦”“犹恐相逢是梦中”“梦入阳台云雨踪”（第二折）^③，刻划了二人的忧喜交集，疑幻似真的心情。

与《幽明录》所叙二人的“忻怖交并”不同，《误》剧所写刘、阮的疑虑，是剧作家摒除正常社会规范的动机的反映。太白金星和仙子所谓的尘缘未断，其实是指二人决心未坚，纵已遇仙，仍被人间价值牵扯住，这力量来自刘、阮家乡里的一切，包括物质的和非物质的拥有：房屋、财产、妻儿、社会关系——包括刘晨唱辞中一直口口声声说要抛弃的功名利禄。只有将

① 《古名家》卷三，第8a/b页。

② 赵令畤（1061-1134）是现时所知最早提出《莺莺传》的自传性质的人。他联系元稹生平事迹和相关诗作，考定元、张实为一人。见赵氏：《侯鯖录》卷五，《丛书集成》本，第41-45页。陈寅恪引用更多史料对此作考究。陈氏：《读莺莺传》，第107-116页。元稹的《古艳诗》二首一般认为是《莺莺传》中莺莺给张生的第一组答诗，题为《春词》。见宋邦绥（卒于1770年）：《才调集补注》卷五，《续修四库全书》，上海古籍出版社1995年版，第15b页。二诗中莺莺以仙子自喻（诗嵌莺字），墙壁即仙洞口，仙子浮花出洞引诱阮郎，是唐人惯用意象。诗云：其一春来频到宋家东，垂袖开怀待好风。莺藏柳闇无人语，惟有墙花满树红。其二深院无人草树光，娇莺不语趁阴藏。等闲弄水浮花片，流出门前赚阮郎。诗见《全唐诗》卷四百二十二，第4645页。二诗原收元稹手编《艳诗卷》中，其二收入韦毅（约10世纪）《才调集》，题作《春词》。见傅璇琮：《唐人选唐诗新编》卷五，陕西人民教育1996年版，第817页。由此可见，《春词》当为原题，《古艳诗》则很可能因其收入《艳诗卷》而得名。关于《艳诗卷》研究，见花房英树、前川幸雄：《元稹研究》，京都：汇文堂书店1977年版，第194-202页。《莺莺传》引文用汪辟疆：《唐人小说》，第162-168页。

③ 《古名家》，卷三，第9b-10a页。

这一切割断，二人才算断念。

这些价值的抛弃，在元代特有的政治社会背景中较容易做到。因为蒙元统治下的社会，知识分子受到的最大压抑，就是科举的废除和地位沦至“倡”“丐”之间。元代的神仙道化剧所表露的情绪，正是那黑暗时代的产物^①。

五、时空错位造就大团圆

刘晨对仙子所许的“再会”诺言，在唐诗中喻指文人再访风流女冠，在《误》剧中则是士人这种“两不耽误”的心态的再次流露。但沉醉于仙“梦”的刘、阮不谙仙界人间的时间差别，没有料想到“再会”的许诺竟成了剧中的谶语（prophecy）。

仙子的伤感，反映出她们对“宿缘”的信仰。郎君“尘缘未断”，只好听任上天安排——即是太白金星全知叙述者的安排。“宿缘”之说，《幽明录》已有之：二仙子以“宿福所牵”为由，强留刘、阮，到了冬尽春回，二人思归心切，这“宿福”再也当不了仙子的借口，只好放还。《误》剧中对“宿福”的处理，已由仙子的“全知”转为太白金星的“全知”。

如上文所述，刘、阮的“尘缘”要“断”的唯一方法是要切断二人在人世间一切物质和社会关系。而《幽明录》对传统仙界与人间的的时间差这个观念，在《误》剧中被利用作切断刘、阮在人世中的所有关系的一把锋利刀子。

这把刀子在中国文学游历仙境主题中具有独特性。道教特有的时空观——仙界一日，世上一年，并没有在西方同类作品中出现^②。Rip Van Winkle 故事写主人公入山，一觉醒来，已是二十年后，出山所见，时移世易，故里一切面目全非，美国独立战争已经胜利，他全不知道。可是，Rip 并没有像刘、阮一样年龄如故，而时间巨轮却按他原属的时空常规运转，他回到故里也成了老人，与乡人继续生活，诉说自己亲历的奇幻旅程。所以他在山中的日子，并没有造成他与世间断绝一切关系的结果^③。而太白金星所布之局，就是利用时间差来把这一切联结因素切断，让刘、阮二人有家归不得，顿成陌路人，由此促成二人离弃人世留恋。

剧中加插孙子打祖父这一情节，对疏离二人与其原属地的关系起着重要作用。《幽明录》故事交代二人结局，只云“不知所往”，留下一个“开放式结尾”（open ending）。这种结尾是

① 么书仪：《元杂剧中的“神仙道化”戏》，《文学遗产》1980年第3期，页66-67。

② 除误入桃源外，李丰楙还概括了“观棋”一类小说母题，是关于王质入山观棋，局终时发现所携“斧柯尽烂”，回家时“乡里已非”。李氏：《误入与谪降》，第110-119页。刘仲宇以为，中国这种特有的时空观最早的记载是东汉壶公和费长房的故事，此故事的最早纪录是葛洪（284-364）的《神仙传》。刘氏：《刘晨阮肇入桃源的文化透视》，第17页。

③ Rip Van Winkle 故事，见 Washington Irving (1783-1859), *Rip Van Winkle and Other Stories* (London: Puffin Books, 1905; rpt. 1994), pp. 1-29. 较早拿 Rip Van Winkle 故事与中国同类小说比较的是小川环树，见其《中国小说史の研究》（东京：岩波书店，1968），第270页。其后有屡有提及，例如：Kenneth De Woskin and J. I. Crump, Jr., trans., *In Search of the Supernatural: The Written Record* (Stanford: Stanford University Press, 1996), p. 249; 李丰楙：《误入与谪降》，第133页。

近世用以制造悬念而又不交代结局的新潮做法，有意从“大团圆”结局加以创新，吸引读者^①。《误》剧这“新”版本故事却一反新潮，以“大团圆”告终，而它的“大团圆”并不是二人与亲故团圆，而是离世、再入桃源的“大团圆”。在此“团圆”之前，先起高潮，顺流而下。刘德不认得祖父刘晨，以为是撞骗，于是命人殴打。（第三折）^②至此，刘、阮还乡已是生无可恋。这一场戏对于桃源“团圆”，至为重要，是刘、阮弃世的一个关键处。

刘、阮在回家路上既碰了壁，无家可归，已是一层逆转^③。这逆转的来由是对人间已过三世这一事实的“发现”，是一场欢喜一场空所造就的落差效果。二人只好回到山中再寻仙境。这时只剩下一个“世界”可去，仙境已成功地取代了人世的地位。太白金星也成功地切断了二人的“尘缘”。但为了坚实二人决心，他安排了二人磨难、失意的最后一关。这又符合了亚里士多德悲剧的第三要素，即磨难（suffering, pathos, πάθος），是“毁灭性或痛苦的”情节安排^④。再访桃源不遇，二人所“赋”曹唐诗写尽二人悲情：

《刘、阮再到天台不复见仙子》

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。桃花流水依然在，不见当时劝酒人。^⑤

曹唐此诗是唐代刘、阮故事的“开放式结尾”的一个发展。刘、阮回到桃源，人面桃花，惆怅至极。但诗句囿于含蓄蕴藉之风，二人激情只能意会领略。戏剧化的表述，较诸诗歌更形复杂^⑥，它能够通过科白唱辞，以及剧情的改编，把悲情带到高峰。引诗加上其他戏剧元素，将二人在仙界中的“失恋”与在人世中的“失路”融合，营造了一个进退维谷而又伤心欲绝的场景，即亚里士多德所说的怜悯（pity, eleos, Ελεος）和恐惧（terror, phobos, Φόβος）^⑦，这是为行将发生的“大团圆”作铺垫，是为全剧高潮。刘晨唱：

① Wayne C. Booth对“开放式”结局的解释是：宇宙间的价值是一无所有——这种意见喻指“全知叙事者”的能力，又或是文本的终极空无就是了解神的最佳线索，又或是说神已死去，我们必须相爱……又或是开放式结局中，生命是美丽的。已被厌弃的结局主题只有下列几种：传统的道德判断、毫不含糊的胜利或大团圆、贤愚忠奸分明的角度和清晰的政治宣传。Booth, *The Company We Keep: An Ethics of Fiction* (Berkeley: University of California Press, 1988), p. 67.

② 《古名家》，卷三，第13b-14页。

③ 亚里士多德《诗学》（*Poetics*）中论述到的两个关键词“逆转”（reversal, peripeteia, περιπέτεια）和“发现”（recognition, anagnōrīsis, αναγνώρισις），均涉及剧情的突变：前者是剧情按“可能性或需要”，朝相反方向作转变；后者则是“从不知至知晓的变化”。二者在复杂的剧情中最好同时发生，《俄忒浦斯王》（*Oedipus*）是个好例子。Aristotle, *Poetics*, trans., Richard Janko (Indianapolis and Cambridge: Hackett, 1987), x. 52a13-52b8, pp. 13-14。以下论述，引用亚里士多德对悲剧（tragedy）的讨论，笔者并非将《误》剧定义为悲剧，而是将剧中“悲剧”论点利用亚里士多德的论点作申论。中国戏曲基本上并无悲喜剧之分，学界多此论，论述如傅谨：《戏曲美学》，台北：文津出版社1995版，第133-144页。

④ Aristotle, *Poetics*, xi. 52b9-12, p. 15。所谓“毁灭性或痛苦的”情节安排，除了指呈现眼前的情景外，更主要是引起观众这种感觉的力量。此外，亚里士多德认为最出色的“磨难”设计，是来自人（*philos*）与人之间的互相伤害。Elizabeth S. Belfiore, *Tragic Pleasures: Aristotle on Plot and Emotion* (Princeton: Princeton University Press, 1992), pp. 134-138。

⑤ 《全唐诗》卷六百四十，第7338页。

⑥ 亚里士多德论悲剧之优于诗歌，主要是因为悲剧是表演（acting）而不是叙事（narration），他说的诗歌是指史诗（epic），是叙事性的，相对于以抒情为主的曹唐诗，更接近于悲剧。Aristotle, *Poetics*, v. 49b9-13, p. 7。

⑦ Aristotle, *Poetics*, vi. 49b29, p. 7。

（雁儿落）也是我一事差、百事错，空惹的众人骂、诸侯笑，木则合暮登天子堂，没来由夜宿伏神庙。

（得胜令）这的是人怨语声高，我今日得命也无毛。吉丁当掂碎连环玉，生可差分开比翼鸟，梦断魂劳，身未到，心先到，分浅缘薄，有上梢，没下梢。（第四折）^①

二人的绝望，到了极点，是“发现”仙境不可再寻的结果，于是乃欲投崖自尽。这是抽离人世的物质和精神后而又不属于任何世界的一个真空状态，二人已达至一无所有，生无可恋的境地。到此关头，太白金星方才现身、解说，顿把悲情“逆转”，由悲入喜，带入“大团圆”结局，刘、阮遂与仙子重逢。二人从茫然无知，到豁然开朗，正是“全知”的剧作家向观众展现“真理”的过程，也是旧世界、旧价值泯灭的最后一步。这个展现，只有出现在二人心灰意冷，立志离世的骨节眼上，才显出“真理”之真，是为宗教信仰中对信心、信实的最严峻而又典型的考验。对于这个“真理”的表述，用亚里士多德的话说：王子一利用“发现”和“逆转”，加以“磨难”的设计，造成一浪接一浪的高潮，使主题更加突出。

结语：度脱与轻举远游

《误》剧植根于丰厚的文学土壤，也植根于其所属的社会背景，它在刘、阮遇仙这个文学主题作了重要的改动。这些改动，在轻举远游的文学模式上有所突破，反映了元代社会背景的黑暗和士子的困恼。

这些社会因素和作家际遇本来就是远游主题的导因，它早在《离骚》生态群落中已成为一股创作原动力。可是传统文学中飞升远游的主体始终没法忘怀人世生活中的自身与社会的价值关系，总是在远游的愉悦畅快中，“忽临睨夫旧乡，仆夫悲余马怀兮，蜷局顾而不行”^②。传统游历仙境的主题，大抵以仙境不可久留、不可再返告终，如陶潜笔下的武陵渔人和刘子骥即其例^③。此外，此类小说更多以“开放式结尾”收结，以不结作结，《幽明录》记刘、阮故事即如此。但在王子一笔下，刘、阮下场，得以落实，归宿却不在人间，而在仙界，过着美满幸福的生活。

“误入”题材作品的另一个主旨是借着虚幻世界的设计，给故事主人公提供一个避难所式的地方，作为心理慰藉或者解决现世难题的途径。唐传奇《枕中记》《南柯太守传》，西方的艾丽斯（Alice）幻游仙境，都属于前者，是为压迫下的产物。而 Rip Van Winkle 的二十载游山，出于逃避唠叨不休的妻子。Narnia 故事（1949-1954）中的 Narnia 幻境，最后成了主人公避过车祸的场所。八十年代好莱坞电影《回到未来》（*Back to the Future*）、九十年代香港片《西游记第壹佰零壹回之月光宝盒》（大陆名为《大话西游之月光宝盒》）等，就是利用时间旅程企图改变现世现实的例子。对现实的不满，把愿望或反抗寄托到虚构的世界，常见的是梦境的构想，这些作品中，主人公从梦境返回现实的痛苦往往倍加，这是因为在梦中尝过甜头之故。如

① 《古名家》卷三，第18b页。

② 《离骚》，见洪兴祖：《楚辞补注》卷一，中华书局1986年版，第47页。

③ 参看小川环树：《中国小说史の研究》，第270页。

果把做梦过程写成真实，故事虽然荒诞，但省却了梦醒的痛苦，主人公从此过着美满幸福的生活，这是剧作家的理想寄托，更突现了人世不值留恋的思想。

《误》剧的两个世界，一消一长，主人公“返回”仙界成就了“大团圆”，这是在主题发展中的突破。《幽明录》故事和唐五代诗词的表述中，都没有刘、阮得以重返仙界的明确记载。王子一这个反传统的处理。表面上看来是为了满足观众求仙的心理，以“大团圆”作结，但其深层意义，在于探求士人与社会的关系。剧中孙子殴打祖父就是很好的表现方式，本来属于自己的家产、伦理，自己却不能拥有，而且被驱赶，它侧面反映元代知识分子在人世“无家可归”的悲哀。而仙界温柔婉转、长生不死的景象，恰恰成了对人世的反衬和嘲讽。

这就是《误》剧对传统文学主题的崭新诠释，也是其看似“消极”内容中最积极的精华所在。如果说《误》剧“表现了文人对理想爱情的追求、对幸福长寿生活的无限向往之情”^①，那就流于表面了。么书仪以为度脱剧题材应与隐遁思想结合探讨。而全真教诸道人如王重阳多以“业儒”在“乱世而隐，以求‘全真’”，而“黑暗的元代社会堵塞了知识分子追求功名的出路。社会环境的险恶，无法解决的社会矛盾，促使了他们幻灭情绪的滋生，导致了隐逸思想的抬头。”^②对于仙境的含义、描述，是为在乱世之中建立心理上的避难所，从中寻求心理补偿和慰藉。元剧刘、阮主题作品系列当中，虽然其他剧本已佚，但大抵可从“神仙道化”剧传统推想出这一主题的创新之处，这一时代思潮给后世奠定了刘、阮“成仙”“长生”的基础，在明清小说戏曲中继续发展。

① 王汉民：《道教神仙戏曲研究》，人民文学出版社2007年版，第220页。

② 么书仪：《元人杂剧与元代社会》，第28、32页。么氏强调“全真教化恶劝善的言行”对士人和元杂剧的影响（第32页）。么氏在上引《元杂剧中的“神仙道化”戏》一文中（页64-65），一面认为神仙道化戏“反映的当然是一种消极的思想情绪”，另一方面也指出：“由于这些戏所塑造的人物形象，所组织的戏剧冲突都是当时社会现实的直接或间接的反映，因此，正是在这个意义上，我们说有些‘神仙道化’戏实际上是社会剧。”黄兆汉引用陈垣（1880-1971）的观点，验诸元代道化剧，指出：“‘道化’和‘隐逸’经常交织在一起……故‘隐逸’是全真教思想中一个很重要的成分。”黄氏：《元杂剧中的全真教祖师》，见其《中国神仙研究》，台北：学生书局2001年版，第259-260页。陈氏：《南宋初河北新道教考》，中华书局1962年版，第2页。李丰楙在讨论六朝仙境游历小说时，另立意类叫“隐逸思想类型”，他引用小川环树论点，认为这类“变种的仙乡谭”的“创作目的即是基于隐逸思想”，并以陶潜的《桃花源记》为典型。李氏：《误人与谪降》，第134页。

试论明初神仙道化杂剧的时代特征*

方海洋

明初的神仙道化杂剧不仅就明初杂剧而言，即便在整个杂剧发展史上，其特色都是相当明显的。这不但表现为其数量之多几乎占明初所有杂剧作品的一半以上，更重要的是这些杂剧在表现形式与思想内容的结合上，有惊人相似之处，即杂剧作者们制作这些神仙道化杂剧，原本不是因为崇道慕仙，而是出于政治需要。因此，他们把得道成仙、因果报应与歌颂升平、宣扬儒家伦理道德及政治学说融为一体，使杂剧作品成为一种具有特色的说教工具。这些作品从它产生的那天起，实际上成了附属于明初政治，为统治者乐于运用的一种治世工具。

所以，尽管神仙道化杂剧并非明初所专有，但其创作之旺盛、思想内容之一致、政治倾向之鲜明，在整个杂剧史上，确以明初最为突出。

总的讲，明初神仙道化杂剧宣传的内容有三：（1）灌输自我满足、无思无念、忍耐顺从的愚民思想。（2）宣传忠孝节义等封建伦理纲常和道德观念。（3）为封建帝王歌功颂德、粉饰太平。三者各有侧重，而又相辅相成，互为一体。

宣传忍耐顺从等愚民思想，是与当时的形势相结合的，例如：

大抵穷通荣辱，寿夭得失，往古来今皆如一梦，富贵则为好梦，贫贱则为恶梦……^①

蝇头利不贪，蜗角名难恋，行藏全在我，得失总由天。^②

一年寒暑荣悴有时分，劝君莫叹兴衰，运到时来百事欣。^③

朱有燬的《常椿寿》说得更明白：“心上常常清虚淡泊，心上便是神仙境界；家中常常和美宁静，家中便是神仙境界；国内常常民安物阜，国内便是神仙境界……”清心寡欲、忍耐顺从，说到底，是要人们在久乱之后，恪守封建国家礼法，让新建的明王朝能长治久安。

宣扬忠孝节义，是又一大主题。这在朱有燬的《蟠桃会》《团圆梦》和《仙官庆会》中表

* 本文原载《浙江师范大学学报》（哲学社会科学），1987年青年论文专辑，第12-16页。

① 朱权：《冲漠子独步大罗天》。

② 谷子敬：《城南柳》。

③ 朱有燬：《赛娇容》。

现得最充分。

《蟠桃会》借南极星的仙口告诉人们，凡要成仙得道，必须积下“阴功”（“积德”“为善”“济人”），具体言之，即要“忠爱于君王，孝敬于尊堂，夫妇常和睦、兄弟不分张，父子知天理，朋友须深契，奴仆要慈怜，师生存道义。施财济困贫，方便以为门，救急常在念，除害以为心……富贵休高傲，贫穷休耻笑”。

所有这些，说简单点，无非是封建国家要求人们在生产、生活和处理人际关系时必须遵守的准则，其实也就是儒家经典的治世学说，只不过通过仙道之口来说罢了。

《团圆梦》是朱有燉的又一力作。他煞费苦心地通过节妇赵官保和义男钱锁儿夫妇，身后团圆得道成仙一事，寓以“天曹自有天曹选，神仙自是神仙眷”，只要“为善心坚，这报应非遥远”的劝善意图。赵、钱二人积下的“阴功”可够深的，不但名列仙班，而且还感动神灵，得赐仙号。赵号“贞姬”，钱号“义仙”。

作者几乎把所有能想到的“恩惠”全报答赵、钱二人了。他这样挖空心思，为的是达到他作这一杂剧的目的：“予以劝善之词，人皆得以发扬其蕴奥，被之声律，以和乐于人之心焉。”^①

在《仙官庆会》中，朱有燉不厌其烦地再次表述他的忠孝节义与否则同得道成仙、遭灾罹祸的因果报应说，劝诫人们行善积德，修身济人。

如果说，这些杂剧作品中所强调的忠孝节义、劝人为善仅仅是道教伦理思想中所吸收的那些儒学成分的不自觉引用，那是片面而不深刻的。因为所有这些神道杂剧，都撇开了作为道教根本信仰和精神实质的“道”，也“忽视”了道教思想的其他重要组成部分，诸如祈祷神灵、禳灾祛疹的方术及修炼成仙的长生不老之术，等等。而对道教伦理中杂糅儒学的那些成分，却刻意渲染，大力倡导，其用心是显而易见的。

可见，作者是从封建道德伦理出发，来阐述“善”与“恶”及其因果报应之理的，这和朱元璋“人惟修其在己者，福祸听之于天”^②的说法完全一致，是对儒学修身理论和天命观的变相发挥和具体表述。

明初杂剧作家，特别是朱有燉还创作了大量以示吉祥的升平戏，为封建帝王歌功颂德、粉饰太平（当然，这种意图也渗透到其他作品中）。这些作品多以神仙庆寿的形式表现出来，人们往往把它看成荒诞不经、仅供官僚豪富歌舞调笑的佐樽之设，其实这是一种误解。请看朱有燉在《蟠桃会》中借南极老人之口怎样表达他的创作意图：“当今正遇太平之世，雨顺风调，人跻寿域，共乐雍熙，所以我这南极老人一星分外光明也呵！”仙界庆寿欢娱，是因为人间喜逢太平治世，在这样的盛世中，“虽草木之微，亦蒙恩泽”^③，更不必人说了。

这类作品，如《牡丹园》《牡丹品》《十长生》《神仙会》《八仙庆寿》《海棠仙》《灵芝庆寿》《赛娇容》等等，运用“天人感应”的正统儒学，把朱元璋翦灭诸雄，建立明王朝后出现的和平环境与上天神仙的意志和愿望紧紧联系在一起，无疑是杂剧作者为新政权涂脂抹粉用心良苦的写照。因为说到底，创作这些升平戏“亦乃实见太平治世，有关于风化也”^④。当然，杂

① 朱有燉：《团圆梦·引》。

② 《明通鉴》卷九。

③ 朱有燉：《牡丹仙·引》。

④ 朱有燉：《牡丹仙》。

剧中极力描绘的仓廩丰实、礼乐盛兴的歌舞升平的太平景象也并非毫无根据的趋炎附势之说，它恰恰是明王朝建立给社会带来较为和平安宁的客观现实的反映，虽说是虚夸的反映。

二

明初神仙道化杂剧所以会大量出现，其政治倾向所以强烈，决非偶然，而是有其深刻的社会根源的。换言之，它即是当时社会经济、政治和思想意识在艺术作品中的反映，具有明显的时代特征。主要体现在以下几方面。

第一，神仙道化思想在元末明初具有相当广泛的社会基础。

我们知道，因受一定的自然条件和社会条件的限制，封建时代人们对鬼魂、神仙的崇拜乃是一种正常心理和普遍的社会现象。普通老百姓对天灾人祸和人生遭际无法解释，往往归咎于个人命运，鬼神驱使；而官僚士大夫也感到功名得失、宦海浮沉，变幻莫测，只得以神仙道化，求得精神的解脱。尤其是明代文字狱盛行，思想控制极严。我国古代各种鬼神观念、神仙方术、巫术便是当时现实的心理反应。土生土长的道教在其形成和发展过程中，吸收并糅合了这些思想，因而具有相当深厚的社会基础。一些道教神如太上老君、玉皇大帝流传于民间，是民间信仰中极有威望的神祇；道教的主要神如张天师、紫阳真人及八仙同样是民间信仰的一部分。道教思想中的清静无为、求福祛灾、修行积德、得道成仙等，在民间受到长期奉崇。宋元以后，民间和道教双方的信仰在许多方面出现相互渗透，乃至交汇、合流的趋势。因而，道教的神仙道化与民间信仰由于原有的亲缘关系，到这时，关系更为密切。

值得注意的是，元末明初的社会状况，在一定程度上又直接促进了鬼神观念和神仙道化思想的发展。

元末明初，“兵动二十余年，民之思治已切矣”^①，人们迫切希望有一个贤明的君主“创造”一个和平环境。朱元璋建国后，经过三十多年的治理，生产恢复，社会趋向安定。但随之而来的“靖难之役”又把他艰辛创业，刚刚恢复正常的社会秩序和人民生活再次打乱，客观上也是对世人刚燃起的对正常生活的希望之火，泼了一盆冷水。战争的阴影重新笼罩在人们头上。

战争不仅破坏了人们正常的经济生活，那种兵燹流离、生灵涂炭的残酷现实更造成人们精神上的痛楚，从而导致希望通过魔力实现和平或通过神仙度脱苦难的幻想，元末明初的种种灾难事实上也造成了这一直接后果。道教思想由于它固有的民间性、原始性，尤其适合这种条件。

另一方面，由于道教教义内还移植了儒家的伦理纲常，并吸收佛教的因果报应等内容，所以，从它一出现，就为统治阶级所利用。魏晋以来，历经唐、宋、元各朝，无不如此。特别是元代全真教有意识地在民间予以提倡，利用民间信仰和鬼神崇拜的世俗心理，发展其势力，从而出现元、明时期民间崇道的高潮，使道教在实际上成了封建王想的在野合作者。道教思想在融合和沟通封建统治思想和人民信仰之间，起着桥梁作用。

^① 《明通鉴》卷六。

概括以上两方面，我们得出的结论是，明初社会强烈的鬼神观念和神仙道化思想在客观上为神仙道化杂剧的大规模出现提供了可能，而且也为统治阶级利用神仙道化思想进行思想控制准备了条件。问题在于明初杂剧作者和封建君主是否敏感到了这一社会意识以及他们如何利用这种意识。

第二，朱元璋、朱棣为巩固自己的统治所采取的一系列以教化为主的政策（包括对杂剧内容的直接限定），是明初杂剧具有新特点的政治原因。

朱元璋善于总结历史经验教训，懂得治国之道，他不但在物质利益上实行予民以利的政策，更注重思想上的控制和诱导，即他所说的“教化”。三十多年间，他兴学校，订乡规民约，利用民间信仰，采取一系列措施，大力推行之。他死后，建文、永乐、宣德诸朝也始终强调和推行他的这一政策。在文化方面，朱元璋吸取元统治者只重视武力镇压和政治控制的政策导致不良后果的教训，对小说、戏曲等俗文学进行有目的的限制和诱导，使之为自己的统治服务。据徐渭《南词叙路》等书记载，朱元璋曾极力推崇高则诚的传奇《琵琶记》，因为高则诚认为“不关风化体，纵好也徒然”。他的作品，旨在教化，这正是朱元璋求之不得的。又如，洪武初年分藩时，“必以词曲千七百本赐之”^①。从这两件事，可见他对杂剧所起的作用是多么重视。

洪武三十年五月刊本《御制大明律》中，有这样一条：“凡乐人搬做杂剧戏文，不许妆扮历代帝王后妃、忠臣烈士、先圣先贤神像，违者杖一百；官民之家，容令装扮者与同罪。其神仙道扮，及义夫节妇、孝子顺孙劝人为善者，不在禁限。”这一条目与元代禁令一个很大的不同点，就是朱元璋更懂得杂剧戏文不同的作用，而是从法律上明确规定了神仙道扮、义夫节妇、孝子顺孙劝人为善是不受限制的。后来，明成祖在永乐九年又予以重申^②。

忠孝节义、劝人为善是儒家伦理道德的体现，理所当然受到提倡。那么，神仙道扮为什么也受恩宠，取得合法地位？这是由于神仙道化思想具有用迷信愚弄人民，点缀升平的作用，具有顺从、愚忠的道德教条，统治阶级通过它可以掌握和利用民间信仰。这正适合明初统治者安定社会，恢复统治秩序、防止藩王造反的要求。除此之外，元代已有的少许神道杂剧作品也显示出能为统治阶级所用之端倪。朱元璋的政策就是要利用一切可以利用的政治思想、宗教、文学艺术，为他建立和巩固封建秩序服务，他在文化上对神仙道化杂剧的宽容与在政治上对道教的笼络政策是完全一致的。

这样，朱元璋就把杂剧创作纳入了他的教化体系，从而为神仙道化思想进入杂剧打开了大门，在一定程度上决定了明初戏曲的发展方向。

第三，明初杂剧作者的阶级地位和生活环境决定了他们制作杂剧的思想内容和政治倾向，这是造成明初杂剧具有自身特点的直接原因。

藩王致力于杂剧创作，这是中国戏曲发展到明初出现的一大特点。明初，藩王的处境与其制作杂剧有一种微妙的关系。朱元璋出于巩固统治的需要，很注重加强对地方的控制，洪武初年，他建立起诸王藩国之制，大封宗藩，却不受职任事^③。只令诸王世世皆食岁禄，防止藩王

①（明）李开先：《张小山小令后序》。

②（明）顾起元：《客座赘语》卷十《国初榜文》。

③《明史》卷八十二《食货六》。

势力膨胀。后来，凭借“靖难”取得皇位的朱棣，更是担心会有旧戏重演，对藩王恩威并施，控制极严。生活在这种环境下的藩王，他们创作杂剧，很大程度上意在表白自己既清心寡欲，忠于朝廷，又刻意教化，为封建最高统治者效劳的双重意图。

除藩王之外，明初杂剧的传世作家尚有“十六子”，其中的贾仲明、汤舜民辈，曾先后侍奉朱棣于燕邸及京城，“每有宴会，应制之作，无不称赏”，杨景贤在永乐初年，则被招入宫中，以备顾问^①。另一杂剧作家李唐宾也与贾仲明等过从甚密。这些人长期生活在馆阁廷院，为封建君王所利用，他们制作的杂剧必须是代表主人意志的，其内容只能且必须在朱明王朝限定的那个范围内伸缩。

更重要的是，杂剧作者大多是生活在上层社会的统治者及其代言人，维护封建统治阶级利益是他们的阶级本性。因此，他们揣摩了当时人们求生存、求和平的社会心理，在朱元璋限定的杂剧范围内采撷原有故事，大力制作神仙道化杂剧。在这些作品中，极力要求人们摒弃欲念，清心寡欲和忍耐顺从。但是，这样做仍远未达到统治者教化政策的全部内容和最后目的，所以神仙道化杂剧往往以儒家治世修身学说为归宿。

很显然，明初的神道杂剧，就其本质而言，乃是一种宣传封建伦理道德，为统治者乐于运用的治世工具。它之所以要以神仙道化的面目出现，无非是希望赋予其政治说教以隐蔽性，起到障人耳目，麻痹群众的作用，让人们在不知不觉中激起“良知”，从而在现实生活中，按照封建国家的纲常礼教和道德规范，创造和美宁静、衣食丰足的神仙境界。同时，杂剧作者，特别是朱权、朱有燬这样做，也是出于韬晦之需要，这是由其自身处境决定的^②。

明初杂剧作者这种创作目的，决定了其杂剧在内容与形式的结合上具有自身的独特点。

第四，明初神仙道化杂剧的政治内容是结合当时社会的实际状况提出的。以劝慰为特征的自我满足、忍耐顺从等要求的提出，是以元末明初社会动乱、社会经济尚未完全恢复，满足不了人们正常的物质、精神需要等客观现实为前提的。忠孝节义、劝人为善是朱氏王朝极力提倡的儒家修身治世学说的重要内容。神道杂剧对之大力倡导，既是配合封建国家的理论宣传，也是对朱明王朝现行政策的真实写照，歌颂升平，更是如此。当时的情况是：明王朝的建立，实现了各阶级的重新组合，原先的民族矛盾、阶级矛盾在很大程度上得到缓和，国家统一，经济恢复，人民生活相对趋于安定。正是这样的和平环境，成了创作升平杂剧的依据，正如杂剧作家、宁王朱权所言：“于今三十余载矣。近而侯甸郡邑，远而山林荒服，老幼瞶盲，讴歌鼓舞，皆乐我皇明之治。”^③显然，杂剧中神仙们无忧无虑的生活、欢娱庆寿的场面在一定程度上也是当时社会现实的写照。只不过出于杂剧作者的制曲目的，他们进行了大量的夸饰和渲染罢了。

三

明初统治者，尤其是朱元璋、朱棣大力推行的教化政策遍及城乡，具有劝化功能而又反映

① 无名氏：《录鬼簿续编》。

② 张庚、郭汉城：《中国戏曲通史》（上），第156-157页。

③ 朱权：《太和正音谱》序。

当时社会意识的神仙道化杂剧便在这种形势下弥漫开来。据明人李梦阳《汴中元宵绝句》反映，元杂剧最为繁荣的燕赵一带，直到十五世纪末，遂有“齐唱宪王新乐府”的盛况。至于经济文化在全国处于领先地位的江南地区，在明传奇全盛以前，搬演杂剧也早成风俗。由于杂剧自身有形象、直观和文辞朴实、委曲必尽，适合自帝王士大夫到市井、乡村“愚氓”这一广泛阶层欣赏需要之优点，尤其是“愚夫愚妇识字知书者少”，从而“借优人说法……谓善者如此收场，不善者如此结果，使人知所趋避”^①。因而造就它产生无比神奇的功效。每演戏时，见有孝子、悌弟、忠臣、义士等激烈悲苦，流离患难，升平娱乐的场面，总要引起观众各种各样的情感，其效果远非文绉而刻板的讲经诵义所能比。惟其如此，到了清代，就有人这样总结道：“凡劝化之最动人者，莫如演做好戏。”^②这一概括，堪称精辟。《大清律例》卷三十四有关“搬做杂剧”的规定完全承袭明律，在事实上证明了这一论断的正确。

封建国家的推崇，杂剧作品的配合宣传，加之舆论的保护，忠孝节义等为善思想在明初得到有力灌输，并影响后世。据《明史》统计，有明一代，被列入《忠义》《孝义》《列女》传的人数分别达三百多人、八十人和二百六十余人。而实录所载，更是“莫可殚述”。何以出现这种“盛况”？清人编修《明史》时指出：“岂非声教所被，廉耻之分明，故名节重而蹈义勇欤？”^③这话是有道理的，这里面当然也有明初神道杂剧的一份功劳。

但另一方面，明初神道杂剧中那种歌舞升平，神游仙乐的景象，以及修身得道，因果报应等说教，也起到了转移人们视线、回避阶级矛盾、麻醉人民的作用。对这一点，拟在另文专述。

①（清）李渔：《闲情偶寄》。

②（清）梁恭辰：《劝戒录五编》卷六。

③《明史》卷三百一《列女一》。

百年道学精華集成

第九辑

文艺审美

卷六

戏剧与建筑雕塑



剧作、剧作
家个案研
究

论汤显祖《邯郸记》的思想与风格*

侯外庐

一、汤显祖“四梦”的共同性及其主题思想的特点

16世纪杰出作家汤显祖的不朽剧作“四梦”：《还魂记》《紫钗记》《邯郸记》《南柯记》，有一种共同的精神，即他自己说的“有讥有托”，曲意“转在笔墨之外”。他这四种剧作都把历史背景安置在唐宗宋祖所统治的世界，这样的世界是他所谓“秦皇汉武驻足之地”的继续。在汤显祖的笔下，从秦皇汉武至他生活的16世纪明代的历史不是太平日子，都不合于他的“神农之教”的原理，即不合于“生人之意”的衣食富足和疾病相救的理想，而是贫困与死亡、权威与欺诈相交迫的黑暗世界。他曾想一手执剑、一手执笔来砍伐这个世界，与他的友辈“歌舞游侠”，傲睨一切，追随着泰州学派大师们做一番大事业。例如他讲道：“见以可上人（紫柏）之雄，听以李百泉（李贽）之杰，寻其吐属，如获美剑。”（《玉茗堂全集》尺牍卷一《答管东溟》）然而他的剑却只“能干斗柄，成蛟龙，终不能已世之乱”（《玉茗堂全集》文集卷四《李超无问剑集序》），因此，清歌便成为他唯一的武器，在文艺战线上，“为与催花早一鞭”，以先觉者自负，为人间传送光明将来的春信。他说：

闻之，神器不可为。……恢然有余，上也；其次忘身与之决，其次存身。（《玉茗堂全集》尺牍卷三《上张洪阳相公》）

在汤显祖的心目中，好像李贽这样大豪杰，虽然美剑在手也难做到恢然有余，他怀吊李贽的诗句有：

自是精灵爱出家，钵头何必向京华？知教笑舞临刀杖，烂醉诸天雨杂花！（《玉茗堂全集》诗集卷十七《叹卓老》）

世事玲珑说不周，慧心人远碧湘流！（《玉茗堂全集》诗集卷十七《读锦帆集怀卓老》）

汤显祖走了“忘身”和“存身”之间的一路，但他自己也感到处于“不得去，不得死”的黑暗环境，只能坚守着他所说的“人生精神不欺，为生息之本”（《玉茗堂全集》尺牍卷二

* 本文原载《人民日报》1961年8月16日，第7版。

《寄李宗诚》)。

“不自欺”的宗旨包含着自觉的意义，这是16世纪和17世纪不少进步人物所共同拥有的抱负，但他们采取的斗争方式不甚相同。汤显祖的不自欺的精神主要是以形象思维而表现在他对旧世界抗议、对新世界呼唤的生花的笔端。他自豪他的曲意的理想在俗人眼中是一种大逆不道（“大戾”），因此他在诗中自赋说：

玉茗堂开春翠屏，新词传唱《牡丹亭》；伤心拍遍无人会，自掐檀痕教小怜！（《玉茗堂全集》诗集卷十五《七夕醉答君东二首》）

“四梦”都是玉茗堂的新词情歌，但在主题思想和风格的塑造上各有特定的重点。《邯郸记》的梦境主要是暴露黑暗世界的矛盾，在揭示出矛盾之后，便从矛盾中潇然物外，走入虚无的怀疑主义；而其他三梦则主要是用“生者死之、死者生之”的生死斗争精神解决矛盾，而在解决的当儿不能不如恩格斯所说，依靠一种乌托邦式的“外力”，以期呼唤出春到人间的美景（其中也有虚实之分，即所提答案的倾向各有特定的意旨）。就艺术风格而言，如果说《邯郸记》的梦境使人从讽刺的画面里激发出憎恨心，那么其他三梦则使人从理想的向往中感受着同情爱。

二、汤显祖的社会思想和《邯郸记》的历史背景

我们怎样评价这一作品呢？我们所依据的尺度不是个人的，而是历史的、社会的。

我们知道，中世纪的“异端”思想家以及近代的进步思想家，都不能从历史观点理解历史发展的总过程。他们或从伦理观点，或从心理观点，把世界分作绝对美恶的两截。这种把人情割裂开来的手法，虽然客观上表现出了历史进程的对立转化的前途，但是其中莫不含有主观的理想成分，例如“异端”学者对历史分析的真实与虚伪的对立，近代学者对历史分析的伦理等级与自由平等的对立，都具有着非历史主义的绝对态度。16世纪汤显祖对历史的态度也不能例外，他把秦皇汉武、唐宗宋祖以来的世界看做一种人类的“羁绊”，而他所理想的世界则是“霑泽”人类的美好乐土。他在处理从“理”世界走到“情”世界的时候，有的剧作是借助于一种外力，如他到处所强调的“花神”（所谓“花神留玩牡丹魂”）；但在处理从“理”世界走到“仙”世界的时候，有的剧作则采取虚无主义的态度（所谓“便做羽毛天外去”），而简单地否定了前一种世界。

作者以为《邯郸记》从积极意义上而言，是充满着一种批判的斗争的精神的，但也有这怀疑主义的倾向。因为在历史上某些持怀疑主义的学者有其理想的青春性和思想的战斗性，这是因为历史发展的辩证法，如列宁所指出的“包含着否定的因素，并且是它的最重要的原因”，然而他们不能理解历史，因为辩证法“不是单纯的否定，并不是任意的否定，并不是怀疑的否定、动摇、疑惑”。汤显祖也和历史上进步的哲人、作家一样在他对旧世界勇敢地鞭挞的时候，曾运用了否定、怀疑的因素，而最后不免受历史的局限，在一定程度上归结为怀疑主义。

《邯郸记》的艺术思维是和汤显祖的理论思维相联系的。他把唐宗宋祖以下的传统因袭的世界映射做“桥道断绝，泥途积染”，这样不可救药的社会将要崩溃决裂，他说：

飒零零其晦陨，弥凄凄而昼沈，月夜夜而离毕，霞朝朝而载阴，始蒙蒙而徐坠，终崩

沛而难禁！（《玉茗堂全集》赋集卷一——《愁霖赋》）

在这样必然要陨沉坠裂的世界，他说，社会财富呢，“精华豪家取”，劳动人民呢，“户口人鬼宿”。然而这却被俗人与道学先生们用权威原理以及性理说教形容为“盛世”，为“王业”“为大有年”。这种矛盾的社会正和汤显祖理想中“神农之教”之下的人人福寿康乐的社会相对立。

他根据心理的分析出发，曾借用两种动物性格形容了在黑暗世界的两种生活的权利：

一种是雄伟的老虎，他的自然地性格应该表现为活生生的“性气”，但反而限于羁绊之中：

虎雄虫，而穷辱于囚，反见牛马而惊。既苦饥而伏槛，敢择食以怗恩？遂乃改山林之性气，狎鸡犬之见闻。……饥窘来而饵施，利器往而性泯，足人间之玩扰，何气决之可存？谅如此而久生，固不如即死之麒麟！（《玉茗堂全集》赋集卷二《嗤彪赋》）

另一种是残暴成性的鹞子，这样吃人害人的怪鸟应该消灭，但是天下首善之地却故纵它为所欲为：

阔哉天地笼，壮矣京城鹞，择肉人手中，翻腾掣光耀。……凤穴鸟王深，安知夜吟啸！（《玉茗堂全集》诗集卷二《京鹞》）

在另一首诗中，他也刻画了一种“怪鸟”：

太常东署门，连垣接亲卫，中有怪大鸟，好做犬号吠。悲啸无时徙，吉凶须意对，非有伯劳沉，岂^①无子规废？开天杀人处，阴风觉沉昧！（《玉茗堂全集》诗集卷二《锦衣鸟》）

他的文章有根据了伦理的分析，形容出黑暗世界的真人与假人的对立。例如他说，他自己就被假人曰为“大戾”，而不可能和假人“持平理而论天下大事”，因为天下大势，古今相似，“真之得意处少，假之得意处多”。真假的事态是这样的：

世人假人常为真人苦。真人得意，假人影响而附之，以相得意；真人失意，假人影响而伺之，以自得意！（《玉茗堂全集》尺牍卷一《答王宇泰》）

他在不少地方更谈到趣味的俗儒、道学、君子和有“灵气”“灵性”“生气”的豪侠大儒的对立。据他说，豪侠大儒是以天下人民之生命安乐为志，他们抱有青春的情意，抱有人道平等的高尚愿望，抱有晦以待明、呼唤天晓的心怀，抱有开启人们一时耳目所不及的创造精神。反之，俗士君子正如《紫钗记》中所说：“人从有‘理’称君子，自信无‘毒’不丈夫。”“欲作江河惟画地，能回日月试排天。”权威和道学是一件事物的两面。请看 he 怎样描绘黑暗世界的君子和俗士：

肉食君子，肥不可动，昏不可灵，又使贫士流涎，餽啖其侧。此非膏脂之累，乃圣人_{不制之过也}！（《玉茗堂全集》文集卷三《株宏先生戒杀文序》）

俗师之讲说，薄士之制义，一人其中，不可复出，使人_{不见冷冷之“适”，不听纯纯之“音”}。（《玉茗堂全集》文集卷三《光霁亭草叙》）

汤显祖的《邯郸记》集中地描绘了一幅虚伪、丑恶、阴险、欺诈、名利、权威笼罩着的社会景象，在这个大陷阱中，从人伦、社交以至君臣纲常，无不是在“开元盛世”的虚伪的现象

① 编校者案：此处“岂”字疑为“良”字。

掩饰之下，处处是阴风沉昧。他尽情地暴露了这样不共戴天的世界之后，却最后走向所谓吕洞宾指向的仙界，堕入了怀疑主义。例如当他所主张的人道合于天道的理想在现实世界证明难以期待的时候，他不能不愤慨地说：

夫冬之必有春，而夜之必有旦，亦天道也。予为嘻然久之曰：固也；语不云乎？天不可与期，道不可与谋！（《玉茗堂全集》文集卷三《张氏纪略序》）

因而他在“以若有若无为美”的抒情写意之中，最后肯定了若有非有的仙界。

他一方面赞扬王安石、陈亮等人的挽救世运的英豪事业，但另一方面当紫柏入京以断头的气概和当权者理论的时候，又以长安道上不是人世界，期期以为不可行。他更这样地怀念紫柏：

语落君臣回照后，心消父母未生前；看花泛月寻常事，怕到春归不值钱！（《玉茗堂全集》诗集卷十《思达观》）

他的“花神”毕竟是一种解决矛盾的“外力”，这种“外力”是主观世界所幻想的魅力，最后是期待不到的，于是虚幻就好像成了真觉！高尚就好像成了孤芳！

从上面所论看来，可不可以说汤显祖的世界观和方法论是完全不相一致的呢？我想不可以这样理解。因为这是一个基本上作为在历史积极面前进的怀疑论者并在彷徨的消极面停下步子来的那个时代弱者的矛盾表现。在一定历史条件之下的怀疑论者，善于控诉，并对黑暗世界敢于全盘地否定，但他不可能科学地、历史主义地说明世界，也不可能有正确的数据指明他憧憬着的光明的未来。因而，他在如何改造世界的问题上必然彷徨失措。矛盾的外貌表现为：俗世不容天才，而天才却撼摇不了俗世。

三、《邯郸记》的主题思想

《邯郸记》梦境里的对象是汤显祖所集中描绘的恶浊世界，正如他常对统治阶级所讽刺的：“今日长安醉梦也。”剧中的主人翁叫做卢生，是唐代豪族大姓的卢氏子孙，在梦里苟且与另一豪族大姓崔氏的女儿配为夫妻。这崔卢门第在中国封建制社会的传统望族，是史不绝书的，唐太宗对这两家豪姓在氏族志的地位还眼红过。剧作者选取崔卢这样豪族的代表，安置在《邯郸记》的主人翁头上，虽然和他在《牡丹亭》中以杜柳为封建社会悲剧人物的典型而安置在主人翁头上是不同的，但是艺术的手法却是相似的。

汤显祖首先在剧中安排好有品级、有威望、有特权的配偶，所谓：“崔卢旧世家，两韶华，偶逢狭路通情话。……崔家原有旧根芽，卢郎也不年高大。”（《邯郸记·入梦》）卢生沉溺已深，一心想把自己的灵魂售予帝王之家，崔氏女更不甘心做一个白衣夫婿的妻子，倾心于一品夫人的诰封。梦就从这样一对夫妇猎取那种“例外权”的功名荣誉开始，通过荣华富贵的曲折变化情节，反映出玄宗皇帝的“开元盛世”骨子里是怎样一种人世之间是非黑白颠倒和君臣之间尔虞我诈的危局。

剧中描写了玄宗正在大行德政，奉天承运，广开贤路，招才纳士的情节，但皇榜的底面原来是这样：

卢生：我也忘记起春秋几场，则翰林苑不看文章。没气力头白功名纸半张，直那等豪

门贵党。

崔女：说豪门贵党，也怪不的他。则你交游不多，才名未广，以致淹迟。奴家四门亲戚，多在要津，你去长安都须拜在门下。

还一件来，公门要路，能勾容易近他。奴家再着一“家兄”相帮引进，取状元如反掌耳。

卢生：令兄有这样行止？

崔女：从来如此了。有“家兄”打圆就方，非奴家数白论黄。少他呵，紫阁金门路渺茫；上天梯有了他气长！

卢生：这等小生到不曾拜得令兄。

崔女：你道“家兄”是谁？“家兄”者钱也。奴家所有金钱，尽你前途贿赂。

卢生：……听的黄榜招贤，尽把所赠金资引动朝贵，则小生之文字珠玉矣！……

……仗娇妻有志纲，赠“家兄”送上黄金榜。握手轻难放，少别成名恩爱长！

——《邯郸记·赠试》

这个卢生的“天才”果然被朝廷“发现”，点中了头名状元。从当时掌权的宦官高力士到玄宗都赏识卢生这位国家的栋梁之材。请看黄榜的表面：

高力士都经御览看上了山东卢秀才。知他甚手策，动龙颜，含笑孩！亲看御笔题红在，待剪官袍赐绿来！……

……也非万岁爷一人主裁，他与满朝勋贵相知，都保他文才第一，便是本监也看见他字字端楷哩！（《邯郸记·夺元》）

我们从汤显祖深刻地刻划的黄榜的底面和表面，可以看出他怎样运用了《钱神论》到艺术形象所表现出的风格，在绮丽的词句中蕴蓄这辛辣的讽刺。这里揭示了封建社会的诚信荣誉的虚伪性、富贵尊荣的欺诈性。从“家兄”和胞妹之间的亲密关系一直到皇帝和臣僚之间的神圣关系，都建立在一种封建式的“权威原理”之上。汤显祖也在诗句中作了正面的暴露：

开元天子重贤才，开元通宝是钱财；若道文章空使得，状元曾值几文来！（《邯郸记·赠试》）

如此朝纲把握难，不由怒发不冲冠；则这黄金买身贵，不用文章中试官。（《邯郸记·夺元》）

“开元”是一个双关语，汤显祖在《紫钗记》就使用过这种冷讽热刺的手法，例如：

一条红线，几个开元。……生买断俺夫妻分缘，你没耳的钱神听俺言；正道钱无眼，我为他叠尽同心把泪滴穿，觑不上青苔面！俺把他乱洒东风一似榆荚钱！（《紫钗记·怨撒金钱》）

唐代铸钱文为“开元通宝”，“开元”又是唐玄宗的年号^①。皇帝的年号在中国历史上本来是封建的最高统治者的神圣灵光圈，它表示皇权和神权的统一。从汉代以来，不知道正宗神学家费了多少心血，撷取经典，附会天意，反复地为这样的尊称涂抹过天命降吉的说教。“开元”

^① 唐高祖武德四年初行“开元通宝”钱，或回环读之为“开通元宝”，但自北宋以来，把“开元通宝”认为是“开元”时所铸，已经成为普遍的误解。因此，汤显祖在此作了双关的警语。

这个祥瑞的词儿，班固《典引》已经颂赞过“厥有氏号，绍天阐绎，莫不开元于太昊”。然而，就是这个“开元”的神圣的尊称，一向被道学先生们所赞礼，在汤显祖笔下却是神奇其表而臭腐其中的怪物。这也是他所谓的“神奇转为臭腐，臭腐转为神奇”的手法了。一面是开元盛世的贤“才”辈出，一面又是开元通宝的钱“财”买卖。这个“开元”被讽刺为没耳朵没眼睛的黑暗世界的最有代表性的“神物”。如果把封建学者对灵光圈的崇拜拆穿，那么它后面正是一种封建性的拜物教。

状元卢生通过了“开元天子”的“御裁”，证明“开元”通了神，从封建主义功名的逻辑发展，就应该是夫荣妻贵的光耀门庭的利禄场面了。汤显祖在《骄宴》与《外补》二出，描绘出才子佳人的天作之合原来是勋贵的品级分不开的：

今日天开文运，新状元赐宴曲江池。

在一伙妓女们迎接的群芳宴中，卢生感到天恩浩荡：“峥嵘！想象平生，这一举成名天幸！”他和一些学士在雁塔题名，“昂然端正，便立在凤楼前，人索称”！

这个状元荣归时节还偷写了天子封诰，送与状元夫人：

崔女 卢郎荣归了！

卢生 夫人喜也！一鞭红雨促归程。……

崔女 名扬四海动奴情！……

卢生 小生因掌制诰，偷写下了夫人诰命一通……朦胧进呈，侥幸圣旨都准行。小生星夜亲手捧着五花封诰，送上贤妻，瞒过了圣上来也。

崔女 费心了！卢郎，你因何得中了头名状元？

卢生 多谢贤卿将金赉广交朝贵，竦动了君王，在落卷中番出，做个第一。

一个“钻”抢而来的金榜状元，就配着一个“偷”盗而来的诰封夫人。然而，这在伦理的字面上却是君臣相得、夫妻和顺的颂扬。请看一下这位天赐名位的状元，怎样唱出一套纲常名教的词句：

文章一色新，要得君王认，插官花，酒生袍袖春云。春风马上有珠帘问，这夫婿是谁家第一人？你夫人兮，有花冠告身，记当初伴题桥捧砚，亏杀卓文君！

《邯郸记》的情节还塑造了统治阶级人物的内部矛盾，即权相宇文融和幸进的卢生之间的权利冲突，其间穿插着混在两方的虚伪人物，如前朝王孙公子萧嵩、将相门户裴光庭等。在汤显祖的笔下，萧嵩是在忠孝节义的“忠”字上面钻营的人物，裴光庭是在仁义礼让的“让”字上面作伪的人物，他们先前卵翼在宇文融这位奸险阴毒的人物门下，后来又逢迎于富贵之极的卢生门下。在剧情的发展中，因了宇文融对卢生荣位与权利的妒忌，设下了陷阱，然而在一层一层的虚假的朝命中，反而成全了卢生内兴河工，外拓边疆的像煞有介事的“功业”。才子变成了英雄！

在《凿郑》《望幸》《东巡》几出戏里，汤显祖用他的“正言若反”的手法，描写出神奇的原是臭腐，臭腐却算神奇。卢生接到“圣旨”做了陕西知州，任务是完成打通东西两京河运而凿石开河的朝廷大功业。他首先暂不请“钱神”来帮助，而请来的是治水的禹王神。在捧香乞祷之下，那禹王神也不能不大显灵验：

洒扫神王庙，亲行礼拜，要他疏通泉眼度船船簿，再把灵官赛。

禹王如在，吏民瞻拜，石头路滑倒把粮车儿碍；要凿空河道引江淮。叫山神早开，河神早来，国泰民安似海！

卢生异想天开，说“昔禹凿三门，五行并用”，他也要上承三代传统，学做一番阴阳五行的方术，来感动神灵，于是命令搜索到干柴百万束，在山上烧起来，在刮取到几百担盐醋，拿醋浇在火上，石头便裂开，拿盐花投去，山石都变成了河水！果然，五行并用，禹王有灵，神圣事业，大功告成：

烧空尽费柴，起南方火电，霹雳摧崖！（快取醋来）料想山神前身为措大，又逢酸子措他来，这样神通教人怎猜？怪哉怪哉！看着鸡脚跟、熊耳朵（指鸡脚山和熊耳山）都着酸醋煮糗了！

鹤嘴啄红崖，似鳞皴甲绽，粉裂烟开！（一面撒盐生水也）

知他火尽青山在，好似雪消春水来！（河头水流接来了）

卢生这样地“五行”并施，功德与大禹并扬。奏明圣上，东游胜景。

然而，神奇的背后却有着谜底。汤显祖就在怪诞无稽的五行方术的情节里，夹着点画出一幅苦难劳动人民的“工役”和伤财害民的搜刮：

山磊磊，石崖崖，锹锄流汗血，工食费民财。……长途石块，转搬难耐！领馆钱上役真尴尬，偷工买懒一样费钱财！

原来河工是“分付十家牌，一人管十，十人管百，擂鼓僱工，不许懈怠”，压迫出人民的血汗而成功的。最后因“陕州百姓之劳”添置了胜景的陕州，使“食禄前生有地方”的卢生幸取了官爵。

臭腐转为神奇，在剧中更加发展了。汤显祖又塑造出了一场更臭腐的神奇场面。这个陕州自从因禹王显神添画了胜景而变成了足供游幸的繁荣圣地之后，恩波泻下，便转化为人民的灾难。一个陕州新河驿的驿丞自骂自道说：

驿系潼关出口，钱粮津贴半盈。几领轿，几台杠，几匹驴头，律令般的纸牌勘合。十斤肉，十钟酒，十个鸡子，脓血样的中火下程。本等应付少，也要落几段；折色分例多，则是没一成！因此，往来公役，常被他唬吓欺凌！……当今开元皇帝，不安本分闲行，有不用男丁摆橹，要一千个裙钗唱着采菱。……老驿丞无妻少女，寻不出，逼出了人的眼睛，迟误了钦依当耍小子！有计了，西头梁断处一条性命烂绳！

一要钱粮协济，诸般答应精灵。普天之下一人行，怎敢因而失敬？

不但小驿丞官儿支应这样的公差要想尽刻削人民的心思，而且知州卢生也要对公役十分周详地设计：“分付各路粮货船千百余艘，着以五方旗色，编齐纲运，逐队写着某路白粮、某州奇货，每船上焚香，奏其本地之乐。”他更要拿出自己的私财，先差人送给高力士一笔厚礼，好让他约束一班大小宦官，显得自己做官做的十分“精细”。

卢生唱的是一排圣驾东巡使山水点金染玉的神气：“峡石翻摇翠浪，茅津细吐金沙！打排公馆似仙家，昼夜瞻迎銮驾。”然而驿丞官儿却教两名囚妇唱的是用弯弯和尖尖词儿戏弄着“帝王”的曲儿。这两支曲儿的笔调完全用打诨的口气，把皇帝的五官身体被影射着成了和动物感受的性能一样。

这正是神气与臭腐的明显对照！

开元天子驾临新河，乐得山色水光相照，锦江山都回环着圣朝。在行宫，卢生谨奏一诗，诗颂道：“春日迟迟春草绿，野棠开尽飘香玉；绣岭宫前鹤发翁，犹唱开元太平曲。”在龙舟，采女们棹歌，云霄里得近天颜微笑，好悦耳的清歌：“君王福耀，谢君王福耀！凿破了河关一线遥，翠丝丝杨柳画兰桡，酒滴向河神吹洞箫。好摇摇，等闲平地把天河到了！”万岁爷把新河赐名“永济河”，早已立下了一尊铁牛，以镇河灾。裴光庭“长于文翰”，谨奏上一排冬烘先生的俳偶说教，真乃是“文章”与“勋功”并传千秋，“开元”同“神灵”万古福照，请看这位“大文豪”的颂词：

天元乾，地顺坤，元一元而大武，顺百顺而为牛，牛其春物之始乎，铁乃秋金之利乎！其为制也，寓精奇特，壮趾贞坚，首有如山之正，角有不崩之容。至乃融巨冶，炊洪蒙，执大象，驱神功，遂尔东临周畿，西尽虢略。当函关之路，望若随仙，近桃林之塞，时同归兽。……盖金为“水火既济”，牛则“山川舍诸”，所谓“载华岳而不重，镇河海而不泄”，其在兹与！……

杳冥精兮混元气，炉鞴椎牛载厚地，巨灵西撑角岩啼，冯夷东流吼滂沛。坚立不动神之至，层隄顾护人所庇。帝赐新河名“永济”，玉帛朝宗千万岁！

这样看来，大唐天下天佑地灵，神奇到“开元”万世永贞（然而真实的历史继之来临的却是天宝之乱）！这开元天子也好像因有了大禹凿三门的功绩，俨然成了帝尧再世！然而骨子里是这样的矛盾对照：一方面是荒淫与浪费；一方面是死亡与苦难！杜甫的史诗便是这一段历史实际的实录。

《邯鄲记》的情节还有卢生塞外立功的故事，限于篇幅，不再介绍。这里只叙述一下卢生后来因开边千里，封为定西侯，加太子太保，兼兵部尚书。但是，这位幸进的勋贵却有被大权独专的宇文融所计害。开元圣皇，聪明睿哲，当然把这位屡立功勋的“栋梁之材”，降旨明正典刑。这正是恩之害之，反复无常，幸亏了高力士公公说项，免除他的死罪，远谪南陲鬼门关外，他的妻崔氏也被没入外机房做了织作囚徒。这一对夫妇，受了千磨万折，最后被圣明天子有改变“害之死之”的圣谕，不得不“生之恩之”。虽然在权相是“脚不缠不小，官不缠不大”，一时得计，但是大唐毕竟还是“好尧天”，事情又证明“主圣臣忠道两全”。卢生被召回朝廷，做了宰相。

下面我们介绍一下《邯鄲记》描写的卢生夫妇在皇恩浩荡之下所享受的“极欲”情景：

开元天子赏功毫不吝啬，为这位卢贵勋敕造了大功臣坊、敕书阁、宝翰楼、醉锦堂、翠华台、湖山海子，约二十八所。监修的工部大使唱道：“小官工作场。功臣甲第，盖造牌坊。鲁班墨线千年样，高阁楼台金玉装。犒赏无边，愿他官高寿长！”

万岁爷知道卢府公子朝马肥瘦不一，诏选内厩马三十匹，送到卢府。管马大使唱道：“小官群牧坊。功臣赐马。夜白飞黄，方圆肥瘦都停当，稳称他一路鸣珂袞袖香！”

万岁爷又钦赐田三万顷、园林二十一所。户部黄册库大使唱道：“小官册籍廊。为功臣田土，诏拨皇庄，山田水礁何为广，更有金谷名园胜洛阳！”

万岁爷又赐功臣女乐，钦拨仙乐院二十四名，以按二十四气。乐官唱道：“小官内教坊。要功臣行乐，赠与糟糠。吹弹歌舞都停当，只怕夫人是个吃醋王！”（以上见《邯鄲记·杂庆》）

后来，宰相卢生又晋封为赵国公，食邑五千户，官加上柱国太师。长子荫爵升为翰林侍读学士，次子为吏部考功郎，三子为殿中侍御史，四子为黄门给事中，侍女梅香生了一子，年龄尚小，也挂选尚宝司丞，孙子十余人都着送监读书。

在《极欲》一出里描绘出的一幅功臣夫妇的穷奢极欲的腐臭生活，是在富贵场里的醉生梦死，在荣华堆里的颠倒行为。这里我们只录两段唱词如下：

崔夫人：依旧老平章，平沙堤上，宴罢千官拥门望。归来袍袖长，是御炉烟飏，皇恩深几许，如天广！……满床簪笏，尽是绮罗生长；年光休去也，留清赏！

卢宰相：锦绣全唐，真乃是锦绣全唐！闹堂餐，偏醉上我头厅宰相。有那些伴饮班行，压沙堤，归软马，是我到有些美怀佳量。转东华幕着我庭堂，又逼札的我那妇人酬唱！

我们再看一下汤显祖用极其含蓄的笔墨怎样暴露了这位开元盛世的卢宰相在临终的晚景如何虚伪其表而贪欲其里。宰相夫妇看了翠华楼前面钦赐的碧莲湖三十六景，真好像富贵荣华胜过了神仙精致。在皇恩赐娇的风花享乐中，卢宰相还对他的夫人讲出了一套冠冕堂皇的诗书名教，而实际上则把歌女分为二十四房，荒淫无度。封建诗书礼教的背后原来是虚伪面纱所遮盖的禽兽行为。

因此他病倒了。

高力士奉旨偕了御医来诊视他的病情，使得他枕上三叩，连呼万岁，表明：“天恩敢忘？愿来生做鬼也向丹墀傍。”然而他正如巴尔扎克笔下的老葛朗台舍不得钱币一样，也对于很多身后荣誉不能放心。

第一，他怕同年萧裴二公总裁国史，编造他的丰功伟绩，失实不全，叩托高力士额外关顾身后的名誉：“保家门全仗高公（力士），纪功劳借重同堂！”第二，卢宰相更不能息心的是身后怎样“加官赠谥”，小儿子如何“荫袭”，这些都望托高力士照顾！第三，到了诀别的时候，他还教儿子写了草表，“永辞圣代”“无胜感恋之至”。第四，最后他还想到荣誉地位永远显于门庭，他请夫人一同和他解下朝衣朝冠，收在容堂之上，“永远与子孙观看”。

真是缠绵瞻顾，怎么也舍不得死，直到他再也想不出什么可留恋的了，才在孝子贤孙的哀悼声里死去！梦境到此完结。

卢生被哭声惊醒，原来是一场空梦。

这里，汤显祖极力地塑造出神奇的“皇恩”就是臭腐的“极欲”，权威的朝纲就是无耻的虚妄。这就是汤显祖笔端的风格：“正言若反！”

最后在《合仙》一出，汤显祖总结了封建主义的伦理关系是人类的大网罗。这里，他把忠孝节义作为痴人所贪恋的浮生若梦的虚境——数得落空，引渡人们从乾坤逆旅中挣醒，这在主观上当然是虚构的所谓“天机”，但他在客观上却表现出这样的理想，即人类应该把那些伪道德、真网罗的世界，毫不怀疑地加以冲决。

1. 功名苟合的夫妇是这样：“甚么大姻亲？太岁花神！粉骷骸门户一时新！”
2. 钻营来的状元身份是这样：“甚么大关津？使着钱神！插宫花御酒笑生春！”
3. 皇恩封赐的功勋是这样：“甚么大功臣？掘断河津，为开疆展土，害了人民！”
4. 官场同僚的明争暗斗可以达到这样的境地：“甚么大冤亲？窜贬在烟尘，云阳市斩首泼

鲜新!”

5. 受封的官坊园宇不过是一场浪费:“甚么大阶勋?宾客填门,猛金钗十二醉楼春!”

6. 父子荫袭的勾当使人们贪欲至于这样:“甚么大恩亲?缠到八旬,还乞恩忍死护儿孙!”

这样的伦理关系的背后便是一幅封建主义黑暗阴森的社会图景。一切美的善德就等于丑的恶德。《邯郸记》就是这样形象地加剧着封建制社会的矛盾。

汤显祖用什么答案来解决这样的矛盾呢?他被历史局限住,最后陷入超脱人生的消极一路,用化入仙境,简单地跳出了他所能认识的迷津。这在认识论上是有着怀疑主义的理论根源的。

他在剧作前部《度世》一出,虽然有否定封建伦常的思想,特别是否定君臣关系的积极因素,但他依然因袭着传统的人情分析,为怀疑主义预立下了前提:

客:难道人有了君臣,才是富贵;有儿女家小,才快活,都是酒色财气上来的,怎生住的手?

吕:你道是对面君臣,一胞儿女,帖肉妻夫,则那一口气不遂了心,来从何处来?去从何处去?

我们从上面所分析的可以看出,汤显祖暴露现实矛盾的艺术风格是深刻的,但他的度人的仙佛思想是不能为训的糟粕。不管他怎样把人情世故都谈尽,也不能如他所幻想的那样,可以使“世上人梦回时心自忖”,翻身脱化为仙界的超人!近代作家对主人翁的矛盾解答,寻求不出正确的答案时,恒常为主人翁插上自由的翅膀,飞到不可知的世界所在,汤显祖为主人翁所插得自由翅儿就更神秘了,可以飞到的所在,不是现世,而是超世的天边。

末了,我建议剧作家整理传统的优秀剧本时,对于“四梦”都应从正本结构来考虑改编。其中《邯郸记》的题材比较特别,如果删头去尾,撷取精华,把作者规避迫害而不得不曲曲折折地虚构出的梦境,改编做暴露现实矛盾的历史讽刺剧,那么我们可以说,《邯郸记》固然具有其历史的特殊背景,不能和18世纪、19世纪的创作背景同样看待,但就思想与风格上看来,并不比《欧也妮·葛朗台》就显得怎样低些。

汤显祖的宗教实践*

周育德

汤显祖的宗教活动从幼年就开始了。起初道教对他的影响较大，但随着年龄的增长和思想的成熟，尤其是在结识真可之后，佛教对他的影响就渐渐地超过了道教。

一、汤显祖和道教

汤显祖出生在一个道教气氛很浓的封建大家庭中。汤显祖的祖父汤懋昭本来是一位出名的秀才，但到四十岁也不过混得一个禀生，从此对仕途失望，一心学道。汤懋昭弃儒学而学道，并且“能阴鹭”，成为了道教的宣传家。在对汤显祖的教育上，懋昭与儿子有分歧，汤显祖说：“家大父蚤综籍于精黄，晚言筌于道术。捐情末世，托契高云。家君恒督我以儒检，大父辄要我以仙游。”（《大父游城西魏夫人坛故址诗》序）

少年汤显祖对老祖父的一套神仙玩艺儿很有兴趣。他常常陪同老人做游仙以至炼丹等事。汤显祖十四岁便成秀才。初入县学，却摆出一副超然的样子，对同窗们说：“上法修童智，齐庄入老玄。何言束修业，遂与世营牵？”（《入学示同舍生》）似乎是宁愿去学道，而不屑为世俗名利去经之营之。与其交学费修举子业，还不如自己去修仙。在《红泉逸草》诗集中，汤显祖不时流露出厌世的思想。游灵谷时，他和客人说：“厌世转寻丹白诀，怀人空散白云谣。拼将海日窥岑寂，定有人吹紫玉萧。”（《灵谷对客》）他幻想找到炼丹的秘方，相信仙岛上一定有神仙。他为自己不能实现祖父的愿望，不能成为仙童而感到遗憾：“第少仙童色，空承大父言。”（《和大父云盖怀仙之作》）他登上临川西门城楼望一望云华诸山，立刻想到：“玄符方自此，密约采飞根。”打算进山采药去。望一望羊角洞天，便幻想能找到天书（见《登西门城楼望云华诸山》《侍大父白云桥秋望》）。他满怀遐想送人到四川去求道书（见《送人人蜀求道书》）。临川的道教传统和道教文物，对汤显祖的影响很深的。不仅如此，他还和道士建立了交情。他赞美过友人吴道士：“能传吞景法，冠绝步虚声。”（《送吴道士还华山》）可知吴道士吸引汤显祖的除了“吞景”的法术，还有富于音乐感的诵经声。

不过，汤显祖并没真的听从祖父的话，他还是听从父亲的严教，在仕途上艰苦跋涉了。二

* 本文原载周育德：《汤显祖论稿》，文化艺术出版社1991年版，第47-63页。

十一岁的汤显祖已经中举，少年成名。然而从此以后，他的仕途经济很不顺心，二十二岁会试不第，二十五岁又名落孙山，二十八岁会试仍然不中。此时的汤显祖烦恼极了。他本来想的是“吏隐郎潜非俊物”，想年轻时干上一番大事业，但是“壮年不得与明时”（《别沈君典》）。这时，道教又向他招手了。汤显祖感慨：“慷慨功名良可叹，长日长愁行路难。”（《郁金谣》）他明知“鬼谷神楼非我宜”，但道数毕竟还是一个逃避现实的洞府。倦游无聊之际，汤显祖又“玩银筒玉蕴之事，以自畅自息”（《寄奉举主张公参政河南》）了。他又向往“丹余葛公鼎，花落女儿床”（《以诗代书奉寄举主张龙峰令弟崧都水》）的生活了。他向往吃仙丹，当神仙。听说友人祁衍曾去了罗浮山，他很羡慕，表示：“吾欲从安期，往结天人驩。”想过一过“海枣是朝食，沆瀣饱宵餐”的日子（见《红泉卧病怀罗浮祁衍曾》）。他甚至真的搞起炼丹的勾当。

道教修炼方法有“内丹”与“外丹”之分。内丹，把人体当“炉鼎”，以“精”“气”为药物，以“神”烧炼之，据称精气神三者凝聚会而成“圣胎”。外丹，在炉鼎中烧炼矿石药物，以制成“长生不死”之金丹。汤显祖既炼内丹，也炼外丹。他作有《黄华坛上寄龙郡丞宗武大还一篇》，煞有介事地描述炼丹的妙处：“男儿暗精宝，况迺炼形身。中规原抱一，正气日生神。”是炼内丹。“倩取祝融威，炼土塞玄冥。煎熬谨昼夜，抽添不得停。”“由然三五一，方知两七并。白雪与云芽，翼我万椿龄。”是炼外丹。他劝龙宗武也来从事修炼，希望能炼出一种长生明视，甚至“升天行”的“大还丹”来。

汤显祖在无聊之际，思想上充满了道教的感情。他“偶从吁姥游，遂作麻姑客”。在南城麻姑山中，“道馆息云装，闲亭振金策”。他所感慨的是“未获了银丹，且言驻金碧”（见《占仙亭晚归》）。张天师的龙虎山，对他更有吸引力。他说：“好我龙虎山，謁来蘸诸神。龙虎上圣窟，占者即真人。”他想和麻姑一起旅游：“东南要麻姑，去看沧海尘。”又想和仙女魏夫人作伴：“南问南岳君，迺是魏夫人。”（见《逢南都张觅玄麻姑山中，从余来华盖，便辞去游何关》）汤显祖的祖母姓魏，汤显祖常常自夸：“我家便有魏夫人。”在临川，汤显祖过的是“空山响长啸，手中《真诰》文”（《寄饶崧》）的逍遥日子。临川城南的青云峰是他常去的地方。他常常“朗登青云峰，暮宿青云馆”，在那里“但问丹铅术”，和道士讨论炼丹技术（见《峰下示采药客》）。他的好朋友谢廷谅也醉心于求仙，他表示赞赏，作有《友可便欲求仙去，次韵赏之》《送谢廷谅往华盖寻师》等。

在慕仙修炼的同时，汤显祖也在思考着道家的哲学意境。他赞赏道家“能婴儿”的哲学命题，说：“善哉庄生！人欲为婴儿，吾亦与之为婴儿。”（《寄前太守胡公》序）有一天，汤显祖出城散步，见到两具枯骨，他立即想到庄子，慨叹：“人世露栖草，人生风落花。欢养有同尽，贤圣讵能赊？”“相逢即相主，谁问骷髅家？”（《七月四日天清，步出城西门，望红泉宝盖，折北而东，偕内戚一潜、子撫回翔沙际，见两具枯骨，凄然瘞之，道歌一首》）

万历八年，汤显祖再一次会试落第。万历十一年，三十四岁的汤显祖终于考个进士，正式地进入官场。经过观政礼部的一年见习，第二年被派往南京太常寺当博士。汤显祖和很多新进士一样，“竞折葵心捧太阳”，对皇帝是很忠诚的。不过太常寺博士是一个闲职，没有什么要事可做。闲散的日子尽管无所作为，但也给汤显祖提供了观察人生，观察社会的一个窗口。

一进官场，汤显祖便感受到“涉世始知愁宦拙，过江真作苦情多”（《江上逢龙使君话沅辰事有叹》）。他的友人龙宗武镇压五开卫兵变，很为统治者卖力，结果却是罢官流放。沈忠孝当

年因反对张居正，受杖充军，现在虽召还复官，但又被新的政治迫害搞得神经错乱，以至白日见鬼（见《闻沈纯甫郎中卧病，宅旁见魅欲奏》）。丁此吕揭露科场弊端，受降职处分。屠隆被诬，因“桃色事件”而罢官。这些友人们的遭遇，很使汤显祖寒心。宦途是险恶的，到处可以看到“京鹞”的冷啸，到处可以看到“锦衣鸟”的狂吠：“悲啸无时徒，吉凶须意对。”“开天杀人处，阴风觉沉味。”人生更是痛苦的，万历十六年以来的大灾荒和大瘟疫，惨不忍睹。

汤显祖处在一个思索的时期。八股文的敲门砖已不需要了，他有了充裕的时间读书。祭祀的例行公事一毕，“此外祠官闭坛坐”（《送安卿》），有的是时间来涉猎“玄释”了。他说：“稍迁清秩奉春祠，得侍玄都观羽翺。”（《送太常西署翁君归潮》）升了祠祭司主事，有了更多的机会去和道士打交道。和他的职务有关的神乐观，是道教藏书丰富的地方。汤显祖几乎把神乐观的藏书都认真地阅读过，并作了笔记。他在《寄傅太常》信中说：“神乐观道书，多半弟手点摘。”汤显祖想，等礼部主事的官做满了，就回家专门著述。“陵祠我当满，亦欲归著书。”（《送徐民部北奏归覲》）可能正是在这个时期，汤显祖写成了著名的道教哲学论文《阴符经解》。

《阴符经解》主张对客观世界冷静地观察，说：“大道自然。”“宇宙在手，万化在身。”只要观其时而合其符，察其机而应其事，则可以运生煞之柄，神机而鬼藏。

除《阴符经》外，汤显祖还阐发过道教的清虚自守，节欲保躬，致虚守柔，以不争为宝等思想。比如，他说：“名不可以多取，行不可以纍危。虚以居之，可以待时。”（《别沈太仆》）他说：“遵时养晦，以存其真。”（《答王宇泰太史》）他说：“列子、庄生，最喜天机。天机者，马之所以千里，而人之所以深深。机深则安，机浅则危。”（《寄王弘阳同卿》）他告诫友人“利器不可以示人”（《与余节侯》），主张“善刀而藏”（《奉李渐庵司寇》）。这都是道教处世的箴言。

观察与思索的结果，汤显祖终于找到了待时而动的“时”。万历十六年以来的全国性的大灾荒，使人民陷入水深火热之中。人民被迫揭竿而起，“江上更番起戎队”。科场的黑暗，也把读书人搞得怨声载道。边防的吃紧，令人忧心。最高统治者却任用私人，阻塞言路。这一切早已使汤显祖忍无可忍了。万历十九年三月，他终于找到了星变的机会，挺身而出，上了一道《论辅臣科臣疏》。但是汤显祖被贬为徐闻典史，被赶到南海之滨。

汤显祖并未失望，他甚至还感到欣慰。给他的精神以支持的重要力量之一，便是道教。据邹迪光《汤显祖传》说，汤显祖被贬时，“人尽危公，而公夷然不屑，曰：吾生平梦浮邱、罗浮、擎雷、大蓬、葛洪丹井、马伏波铜柱而不可得。得假一尉，了此夙愿，何必减陆贾使南粤哉”？他说自己在南京过的是“吏隐”的生活，现在不妨再到雷州半岛的海边做一做“仙尉”。从这点考虑，他感到“谪迁方渺渺，抗疏失区区”（《伯父秋园晚宴有述四十韵》）。认为这次抗疏所失掉的，其实不足挂齿。一股道教的感情鼓动着上路征途。汤显祖走出临川城，到达广溪时，想到的是“鸪视人难老，鹏扶尉欲仙”（《初发瑶湖次宿广溪》）。走到麻姑山，告别老朋友，他说：“欲过麻源问清浅，还从勾漏访丹砂。”（《入粤过别从姑诸友》）汤显祖在去徐闻的中途，绕道上罗浮一游。他到朱明洞看了看，觉得好极了，“江海亦何意，谪居欣居此”。（《衙冈望罗浮夜至朱明观》）他甚至觉得徐闻当典史简直是像神仙一样。“海上神仙气，能游仙尉来。”（《答崔子玉明府朱明洞相迟不至二首》）他站在罗浮山飞云岭上，觉得无比地舒服，

他说：“勾漏杳无人，独自神仙尉。”（《罗浮飞云岭》）汤显祖在徐闻住的时间并不长，从徐闻北归后，他还慨叹自己没有真正成为“仙尉”，所谓“古称仙尉我犹惭”（《答李郴州乞雨苏仙有应》）。

汤显祖调任遂昌知县，可说是真的成了“仙”。株宏和尚解释“仙”字说：“仙，从山从人，离市井之谓仙。仙，盖逍遥乎物外人也。”^①遂昌是浙西山县，汤显祖在万山丛中为官，始终以“仙令”自称。他这样描述过“仙令”的生活：“满堂溪谷风松，弦歌嗒尔，时忽忽有忘。对睡牛山，齁齁一觉。”“得天下太平，吾属老下位何恨？”（《与帅惟审》）汤显祖有仙令的自适，而且也和友人分享这种仙令的快乐。他为屠隆的来访，作过很多诗，其中有句云：“空谷逢人亦快哉，平昌一榻自仙才。”（《松阳周明府乍闻平昌得纬真子，形神飞动，急书走迎之，喜作》）“神仙县令如山鬼，白云青萝石泉泚。”（《长卿初拟游浙东胜处，忽念太夫人返悼，怅焉有作》）“神仙曾作县，君子遂名堂。”（《平昌送屠长卿归省》）汤显祖治遂昌，政绩斐然，有“神君”之誉。但是，豪强的找麻烦，矿使的骚扰，使他深感政事已不可为。他有《奉寄李苍门谏议并呈省院诸公二十韵》云：“数灾山少木，厥贡土惟金。渐觉风谣苦，长看日色侵。茧丝抽欲老，仗马噤难任。”统治者的榨取日甚一日，老百姓的日子越来越艰难。作为一个地方长吏，要想噤声不言，实在难以做到。要想再干下去，也实在无法胜任了。他决计学习“陶令去江浔”。汤显祖对现实的观察是深刻的。万历二十六年上计归来，汤显祖过阳谷店时，看到了万历十五年京察时的题壁，感慨良深，写道：“一言怒公府，万里辞春署。海惭仙尉姿，县愧神君誉。”（《戊戌覲还过阳谷店，览丁亥秋壁间旧题，惘然成韵，示赵滕侯》）他深感“身名良以悠，岁月何其遽”，决定“驱车从此去”。

弃官归里，汤显祖有某种解放感。他说：“云路试留仙令舄，泥丸初着远游冠。”（《初归柬高大仆应芳、曾岳伯如春》）又说：“休官云卧散仙如。”（《遣梦》）他深深地感到过去的奔走仕途，是一种错误。他学兼王霸，希望能一展宏图，报效国家，所谓：“稍涉王霸术，妄意清时遇。”（《奉答新渝张克雋明府》）但事实证明这是一种妄想。

回家以后，汤显祖有了绝对的闲暇，他又认真地到宗教中去追求解脱了。一些下野的官僚如张位等成了他的道友。他们有着同样的感受：“问路名津假，寻源道术真。香台时作主，丹室夜留宾。好相金轮净，阴符火候匀。”（《奉寿洪阳师二十八韵》）参禅与学道成了汤显祖重要的生活内容。他已“死心归牧笛，生意在渔竿”，关于政治，他不再插手了。他说：“世局随高手，天机许下观。”“始寻方士药，时应讲僧坛。”（《答淮抚李公五十韵》）他又借道书以自娱了，所谓：“曲坛多道书，荆扉且愉偃。”（《止周叔夜岭行，并示丹坛诸友》）他说张位的杏花楼即是神仙洞府，“仙人近住杏花楼”，“五云楼阁是仙家”（《杏花楼宴答张师相二十八韵》）。从政的失败，使汤显祖对道家的逍遥游极其向慕。他用低沉的调子吟道：“生死虚空一暮朝，由来得道始逍遥。”（《哭戴愚斋老师》）从此，他一直未离“丹坛”和“僧坛”。

二、汤显祖和佛教

汤显祖与佛教的关系，和他与道教的关系同样地深厚。成年以后，他在佛教上所用的功夫

^① 《云栖法汇》第六册《正讹集·佛者弗人也》。

更超过道教。

临川抚河上有一座正觉院，离汤显祖家不远。寺里的佛像与香火，对年轻的汤显祖颇具吸引力。他常到寺里散步，还想到寺里借住。这座寺院的和尚，只要有钱便可以借给房间，并且供应酒食。汤显祖二十八岁落第归来后，有一次和帅机等人在寺里吃喝，以至大睡一通（见《与陈汝英送帅郎中夜饮宿正觉院》《正觉院箬龙轩饮帅大仪得七字》）。不过，这时的汤显相对佛教也只是初窥门径而已。尽管如此，汤显祖毕竟早已和佛教结下了不解缘。

汤显祖二十一岁中举，为称谢主考张岳，他赴南昌西山云峰寺之会。“晚过池上，照影搔首，坠一莲簪”，他即题诗二首：

搔首问东林，遗簪跃复沉。虽为头上物，终是水云心。

桥影下西夕，遗簪秋水中。或是投簪处，因缘蓬叶东。

他没料到这两首略带禅味的小诗，却结下了一代名僧真可的因缘。真可看了这首诗，认定了汤显祖有慧性，将来必定要成佛，很想见一见这个年轻人，接引入佛门。

汤显祖二十二岁起参加会试，一连两次落榜。二十七岁时游南太学，从那时起他在南京成了活跃的佛教徒。汤显祖《书瓢笠卷示沙弥修问三怀》说：“年年长干游，日日长干寺。”他几乎天天都要到长干寺中阅读佛经。汤显祖《蜀大藏经序》说：“丙子朱明（万历四年夏月），谬繙经于长干故寺。”在长干寺中，汤显祖打下了坚实的佛教理论基础。到万历七年，他已成了佛教的经师。《蜀大藏经叙》说：“己卯玄朔，忝升座于清凉胜墟。”在南京佛学界，汤显祖已经有了相当的影响。

万历十一年，汤显祖中进士。十二年，除南京太常寺博士。此时的汤显祖不再为作八股文而伤脑筋，有了充裕的时间读他爱读的书。他说：“得奉陵祠，多暇豫。”（《答管东溟》）“至博士为郎南都，读书稍畅。”（《答山阴王遂东》）在南京的几年，官清职闲，汤显祖有相当的时间钻研道教与佛教，并结交了不少的道士与和尚。他说：“前以数不第，展转顿挫，气力已减。乃求为南署郎，得稍读二氏之书，从方外游。”（《与陆景邨》）

万历十四年，汤显祖的老师罗汝芳来到南京，在汤显祖的生活中掀起了巨大的波澜。此前，罗汝芳因谈禅讲学，被张居正目为“玩旨废职”，于万历五年免去云南参政的职务，告老还乡。九年以后，罗汝芳“担簦来游白下”。“日与朱子廷益、焦子竑、李子登、陈子履祥、汤子显祖等谈学城西小寺。”“未几，同志咸集，会凭虚阁，会兴善寺。”（杨起元《罗汝芳墓志铭》）这次讲学活动的影响很大，“声闻大老，络绎往来”，“一集数百人”。罗汝芳谈的是性命之理，讲的是道学，但罗氏讲学援佛入儒，“假圣贤心性之言，倡见性成佛之教”^①。万历年十七年，汤显祖追忆这次讲学活动，深自反省。他说：

十三岁时，从明德罗先生游。血气未定，读非圣之书。所游四方，辄交其气义之士。蹈厉靡衍，几失其性。中途复见明德先生，叹而问曰：“子与天下士，日泮涣悲歌，意何为者，究竟于性命何如？何时可了？”夜思此言，不能安枕。（《秀才说》）

沉思的结果，汤显祖更坚信圣贤之道，同时更追求二氏之学。

此时，汤显祖的宗教情绪相当浓烈。他遍游南京诸寺，城南的长干寺、高座寺、天界寺等

^① 《明史》卷二百二十四《杨时乔传》。

“三蓝若”，更是他终日盘桓的地方。

长干寺又名报恩寺，寺中的琉璃塔，“高出天表，数十里外可望见”。汤显祖说报恩寺塔的灯光，可以和佛光相接。“焰摩如可遇，佛光与此接。”望见塔灯，他觉得与佛国的距离就近多了。一见到这灯光，他就感到人生无常：“裁量百年中，兰膏几辉烨。”（见《登报恩塔，归骑望塔灯，同汪仲蔚》）

但是，在向佛的同时，汤显祖并没有忘记报效朝廷。他说报恩寺的塔灯使他决心为大明朝贡献出自己的生命。他宣言：“持照诸天入，报恩大明国。”（《望报恩寺塔灯》）“白影久希微，碎身此灵庙！”（《雪夜望报恩塔灯》）这是汤显祖酝酿《论辅臣科臣疏》时的真情实感。佛教徒无我的献身精神，成了鼓舞汤显祖政治行动的一种附加力量。这与前述张居正“愿以其身为荐荐”的心情是一样的。

万历十八年十二月，汤显祖在邹元标家里会见了高僧真可（达观），使他向佛门大大地迈进了一步。

达观俗姓沈，江苏吴江人。十七岁出家，到此时已是海内闻名的禅学大师，在士大夫阶层中颇有声望。汤显祖对达观极为崇拜，他曾冒风雨奔走四十里到栖霞寺听达观说法，给达观留下了很深的印象^①。达观则认定汤显祖慧根过人，可以选为佛种。达观预言汤显祖“十年后定当打破寸虚馆也”^②，所以决心度汤显祖出家。按照《法华经·五百弟子授记品》所述佛为五百罗汉授记的范例，达观在南京雨花台高座寺给汤显祖授了记，给他立下了将来必定成佛的保证。这是汤显祖的莫大光荣。汤显祖《书瓢笠卷子沙弥修问三怀》诗：“念与紫柏师，独受雨花记。”说的就是这回事。

汤显祖成了达观的虔诚的追随者。他对达观的一切都表示欣赏。他说：“仆礼可上人，直是爱其神秀。”（《与冯具区》）听到达观念经声，他认为是千载难遇的享受，作诗说：

沉沉江树月生云，潮水金经入夜分。定是清溪灵语笑，千秋才得呗声闻。（《江东神祠夜听达公赞呗》）

他和达观一起参加重大的佛教活动。万历十九年，汤显祖同达观、陆光祖等在报恩寺搞了一次迎佛牙的盛会，据说他们弄到了迦叶的牙齿（见汤显祖《报恩寺迎佛牙夜礼塔，同陆五台司寇、达公作》《再礼佛牙绕塔》等诗）。他还参加了天界寺的印经（见汤显祖《大界寺塔下印经》）。

这个时期，汤显祖与达观交往的同时，也读到了李贽的著作。他说：“见以可上人之雄，听以李百泉之杰，寻其吐属，如获美剑。”（《答管东溟》）达观与李贽都在鼓舞汤显祖，使之酝酿一种积极的行动。

万历之十九年春，汤显祖害了一场病，患的是疟疾加急性肠炎。服过木香，服过鸦片，都未见效。达观来看望，教他以“四大皆空”的意识来抑制肉体的痛苦。据汤显祖说，他得到了最好的精神治疗（见汤显祖《苦滞下七日达公来》《达公过奉常，时予病滞下几绝，七日复苏，成韵二首》）。

① 见《紫柏老人集》卷十二《与汤义仍》。

② 见《紫柏老人集》卷二十三《与汤义仍》。

病愈后不久，汤显祖便上《论辅臣科臣疏》。接着是被贬徐闻，开始了人生旅途的又一行程。

汤显祖是背负着宗教的包袱踏上征途的。启程之前，挚友刘应秋写信嘱咐他：“行李不必多带别书，惟内典数种可供日课。”^①他知道只要有几部佛经可以天天读，汤显祖在精神上便可以得到慰藉。汤显祖果然是怀着浓厚的佛教情绪向徐闻海涯走去。

当他行至大庾岭时，见到了一个穷和尚，他立即想到禅宗六祖惠能，并作《梅花岭立僧》诗。唐代僧人惠能是在贫苦中长大的。在他二十四岁去黄梅以前，一直是卖柴奉母度日。他在黄梅得到弘忍的衣钵，由于佛教继承权的争夺，他又逃回岭南，隐遁了十六年。汤显祖在梅花岭上见到那个穷和尚，不仅想到当年的惠能，同时也联想到自己，于是以“枯禅”自比：

马鸣牛呵三车地，水击云摇万里天。解向江南传信息，梅花岭上一枯禅。

今日虽枯，但汤显祖并未灰心。他幻想将来有一天还会回江南“传法”的。

路过曹溪，汤显祖更沉浸到对禅宗六祖惠能的神往中去了。惠能惧人争夺法衣，潜回岭南，混迹市廛。到仪凤元年，在南海法性寺落发，第二年回到韶州曹溪宝林寺。弘扬“直指人心，见性成佛”的顿悟法门，创立了禅宗的南宗。汤显祖作：《曹溪》诗曰：

热海行难到，黄梅渴未沾。无因四千里，分取一杯甜。

他觉得自己在四千里的征途上，能喝上一口曹溪的水，也就算上承禅宗法脉了。

过英德县，汤显祖游观音洞，作诗曰：

山似普陀小，人依大士清。洞中金碧响，门外摘篙声。

过清远县，汤显祖在峡山生了一次小病。他对南华寺的和尚说：“曹溪一滴能消疾，何用丹砂就葛君？”（《过峡山微病示南华僧》）

他参拜南华寺，觉得那里就像西天一样的美好：“和尚坐具几许阔，生龙白象纷来趋。西天宝林只如此，上有菩提树一株。”他看到南华寺文物之盛，和尚生活之闲适，感叹：“新州百姓能如此，惭愧浮生是宰官。”（《南华寺二首》）

汤显祖登峡山，游飞来寺，为禅房的清静和泉水的甘冽而醉心。他羡慕“山僧日影过，禅房点清罄”的生活，赞叹：“曹溪脉阴引，炎冈冰欲凝。”（《飞来寺泉》）

僧侣们清静的生活，是汤显祖所羡慕的，但汤显祖并不赞成僧侣的苦行。比如他在潮音洞见到绝食的和尚，便很不以为然。他作《潮音洞绝粒僧》诗，给予嘲讽：

中时幡影施檀开，独上潮音冷笑回。饥饱岭边持一食，怕从罗刹口中来。

汤显祖认为僧侣们的实际行为，常常和佛教的宗旨相矛盾。见到有的和尚去朝海探珠。汤显祖作诗讽刺道：

尽洗凡心莫洗愚，海门东去探明珠。毒龙正在清波处，便好随流过钵盂。

因为探珠的本身，正是贪痴的“毒龙”在作怪。

万历二十午，汤显祖量移遂昌，离开了徐闻。他曾回临川小住，以道教与佛教来调养自己的精神，过了一段亦佛亦道的生活。他说：“时时采药仙华苑，稍稍拈花佛影龛。”（《岭外初归，读王恒叔点苍山寄示五岳游，欣然成韵》）

^① 《刘大司成集》卷十四《与汤若十书》。

万历二十一年三月，汤显祖到遂昌上任。他做的第一件事是扩建相圃书院，第二件事是灭虎，第三件事是建尊经阁。劝学与兴教，都是儒家的正经事。万历二十二年，汤显祖完成了第四件事，那就是重建启明楼。启明楼是县衙门口报愿寺的钟楼，早已倾圮。建成之后，钟声一响，和尚一念经，汤显祖感到极大的安慰。他说：“初惊梵唱凌空静，还隐钟声入定闻。”（《遂昌钟楼晚眺》）钟楼给和尚带来好处，给遂昌百姓也带来了好处。屠隆说：“汤君分符宰此城，遂昌更漏始分明。”

在遂昌期间，汤显祖死了弟弟儒祖，又死了女儿詹秀。他深感人生之无常。万历二十六年，汤显祖又死了两岁的儿子吕儿。据说此儿很神奇：“吕儿能说去来因，茶点香沾小幻身。”（《遂昌哭两岁儿吕二绝》）汤显祖完全沉浸在佛教的感情中了。

在遂昌期间，汤显祖第四次见到达观和尚。此事大约在万历二十三年至二十四年，当矿税兴起之时。达观可能是到遂昌来调查矿税事，当然也是因阔别已久，思念其深，应汤显祖邀请而来的。汤显祖贬官徐闻时，达观就想去追访他，但未能成行。当他再次入浙时，接汤显祖的邀请，便欣然入山了。

据《遂昌县志》，达观来遂昌时住在城北门外济川桥头之妙智禅堂。（笔者1981年夏访遂昌时，禅堂尚存）汤显祖陪同达观遍游遂昌的寺院。

这次来访，达观更坚信汤显祖将来能成佛，他认为汤显祖只要像唐山寺的鱼一样石断地吞吐禅理，早晚有觉悟的日子。他有《还度赤峰岭怀汤义仍》诗说：

踏入千峰去复来，唐山古道足苍苔。红鱼早晚迟龙藏，须信汤休愿不灰。^①

万历二十六年，汤显祖终于满怀着政治上的失望，自动地挂冠归里。这是汤显祖生活道路的根本性的转折。在这个由积极从政到退隐的转折过程中，佛教与道教当然又起到了推动的作用。汤显祖自谓：“八水将图佛，三山欲候仙。”（《与刘浙君东》）这是他摆脱政治烦恼的方便之门。

汤显祖归里后，刚搬家到沙井，又死了一个儿子。汤显祖《七月念日移家沙井，八月十九日殇我西儿，惨然成韵》述其事。他又不能不去宗教中求解脱了。

秋去冬来，当年十二月十九日，达观和尚来到了临川。这是他和汤显祖的最后一次相会。

汤显祖正在感叹“世外欲无行地易，人间惟有遇天难”（《达公忽至》）的时候，达观忽然到来，汤显祖激动得涕泪纵横。当时，达观是由庐山归宗寺出发，带着徒弟开先、寿公与吴门朗，骑着毛驴来到临川的。达观的到来，使苦闷彷徨中的汤显祖又一次得到导师的教导，心绪安定下来。他说：“彼岸似闻风铎语，此心如傍月轮安。”（《达公舟中同本如明府喜月之作》）

万历二十七年岁首，汤显祖送达观去金谿访白云石门。过盱江，吊罗汝芳。一路之上，达观对儒释道三教人物发过不少议论。达观《夜宿盱江太平桥南》诗云：

若日诘朝天气好，从姑山上访神仙。神仙初亦是凡女，欲海情枯断爱缠。一断爱缠蛇为龙，飞行自在独超然。

吊罗汝芳墓，达观作《游飞鳌峰悼罗近溪先生》诗，诗篇结尾说：

君不见，儒释老，三家儿孙横烦恼。罗公一笑如春风，无明桩子都吹倒。盱江三月放

^① 《紫柏老人集》卷二十七。

桃花，两岸红颜知多少？莫道罗公去不归，云峰古路无人扫。

达观借景说法，教导汤显祖等断绝爱缠，忘患忘身，摆脱名利，视身心为虚空，这样，儒释老的儿孙们才能吹倒“无明”桩子，得到最高的智慧，从而解除烦恼。这些高论，对汤显祖无疑是有影响的。汤显祖作《达公来自从姑过西山》诗说：

厌逢人世懒生天，直为新春紫柏禅。险句天桥馀醉墨，春茶云雾是醒泉。看相有往微成恨，话到无生已绝怜。但得似师缘兴好，烟花游戏往来边。

他很羡慕达观能得佛家的“无生”智，以“风尘”为“阆苑”，游戏于烟花世界。

临川之行，达观深受罗汝芳弃名利而忘患忘身的精神鼓舞，决计北上入都，以了却制止矿税，拯救德清和尚和刻印佛经完成明代传灯录的三大愿望。在达观来说，这当然是大菩萨救世的行动。但汤显祖根据自己从政的经验，劝达观放弃入都的计划。因为达观此去将触犯最高统治集团的根本利益，其结果必然凶多吉少。他劝达观：“寻常一饭堪随施，何必天言是可中！”（《达公来别云欲上都》二首）然而达观表示：“我当断发时，已如断头。”完全置生死于度外。

达观的降临，加深了汤显祖的佛教感情。他们一起讨论了许多佛学道理，诸如“无生”“无情”“无取”“无始”“中观”“空”“色”“聪明”“身外有身”“指边非指”等等。汤显祖在诗文中都有所反映。

达观北上，汤显祖送他到南昌。“几夜交芦话不眠”，告别时的话题乃是佛家“无生”“无情”的学说。汤显祖《再别仲文》诗说：“于君觉有情，劝我学无漏。我友达上人，英风露禅秀。舟携卧风雨，此事相击扣。”但是，达观对汤显祖的“击扣”，并未能使汤显祖觉悟。他们彼此虽然都承认“无生灭”的佛理，然而汤显祖无法摆脱“情”的羁绊。比如，在与达观作别时，汤显祖还是流了泪的，他说：“不应悲涕长如许，此事从知觉有情。”（《离达老苦》）送走了达观，汤显祖无限怅惘地归来，还做过一梦。梦见一个穿花裙子的美丽姑娘来到他的床头。此时，达观的使者送来了信，对他大讲其“空”与“色”的道理，劝他觉醒：“似言空有真，并究色无始。送未有弘愿，相与大觉比。向后指轮笔，自书海若士。如痴复如觉，览竟自惊起。”因此，他很感谢达观的指点：“中观诚浅悟，大觉有深旨。”（见汤显祖《梦觉篇》）从此，汤显祖自号“海若士”。这一场怪梦，足见达观对汤显祖影响之深。

达观走后，汤显祖又运上两件不幸的事。万历二十八年秋，汤显祖的长子士蘧死在南京，望子成龙的希望破灭。他痛呼：“头白向蘧蘧又死，阿爹本是可怜人！”（《重得亡蘧讣》）万历二十九年外察，汤显祖以“不羁”之名罢职，明王朝正式地关闭了他重登政治舞台的大门。他慨叹：“事业不可为，君子薄时势。”“人生虚有梦，世界实无蒂。”“飘空念亡子，在世如赘婿。”（《同仲文送青田刘生还吴，有怀达公》）

紧接着，又是两件惨案发生。万历三十年，李贽在北京遇害。万历三十一年，达观也在北京遇难。两大导师之死，使汤显祖陷入深深的痛苦之中。

一连串的打击，使汤显祖无法重新振作起来，只有到宗教中去寻求解脱了。他所能做的事是“黄石剖遗诀，莲花敷半偈”，读读道经，念念佛经。另一方面，汤显祖像同时代的禅宗居士一样，也并不断绝世俗的生活。他用了巨大的精力，从事编戏和教戏，甚至自己也演戏。他在《送周子成参知入秦并问赵仲一》诗中说：“君不见清远道人官不肯，教舞看经出穷丑。”至于政治，汤显祖只好冷眼旁观。他说：“世局随高手，天机许下观。”他是与世无争了，宣布当

“茧翁”。他说：“茧翁入茧时，丝绪无一缕。自分省眠食，与世绝筐筥。”（《“茧翁”，予别号也。得林若抚茧翁诗，为范长白书，感二妙之深情，却寄为谢》）“不随器界不成窠，不断因缘不弄蛾。”（《茧翁口号》）他开始了一种既不脱离现实，又不再表现自己的生活，准备着“大向此中乾到死”了。

已成“茧翁”的汤显祖，用了不少精力从事佛教活动。

本来，汤显祖在佛教界早已声名远播，游方的和尚常有慕名而来投奔者。比如，九华山静庵老和尚在遂昌时认识了汤显祖，十五年后，因庙门破落，不得不出外化缘，“来临川乞食者再”。除日常的斋僧外，汤显祖帮僧侣们制定清规戒律。比如，他给无去和尚设计了一套“四香戒”：“不乱财，手香；不淫色，体香；不诳讼，口香；不嫉害，心香。”他宣传“常奉四香戒，于世得安乐”（《与无去上人》）。

茧翁汤显祖是禅净兼修的居士，因为禅宗和净土宗都是学佛的最方便的路子。汤显祖对庐山的“莲社”是极感兴趣的。东晋时，净土宗初祖慧远和尚等十八个僧人在庐山东林寺创建“白莲社”，发愿往生西方净土。汤显祖晚年总结了一生的体会，认为：“应须绝想人间，澄清觉路，非西方莲社莫吾与归矣。”（《续莲社求友文》）他打算离开俗务，隐居庐山。庐山栖贤寺的乐愚长老提出开莲社的倡议，汤显祖大为感奋，积极地为此事奔走。他深知办成此事，只靠和尚的力量是不行的，得有政界人士帮忙。万历四十二年，汤显祖去拜访江西右参政葛寅亮，希望他为续开莲社之事出力。但是，汤显祖走到南昌时，葛寅亮已离职回浙江了。尽管如此，汤显祖还是希望葛寅亮以自己在九江的影响，为莲社号召。他给葛写了一封恳切的信。

汤显祖作《续栖贤莲社求友文》，深谈自己学佛的体会，想以此现身的说法使广大信众与自己同走“觉路”。

为壮大栖贤的门面，汤显祖设法迎来了一尊丈六大像，但是付不起运费。为此，他又向做官的朋友徐仲汝求援。他写信给徐：“适弟迎得丈六大像，安奉庐岳栖贤，正乏舟资。即以回施，更为绕礼三匝，奉祝吾兄宰官身功德无量也。”（《复徐仲汝》）

不过，已经丢官多年的汤显祖在官场中的影响力太小了。他能够说上话的葛寅亮和徐仲汝都没给他实际的帮助。葛去了杭州，徐也没给钱。汤显祖失望了。他很激动地给乐愚和尚回了一封信：

此时世路人情，大非昔比。做官人失势，出游亦难如意。况衰飒老僧，数百里外，向朱门求啖，能悲施者几何人？安之矣！两贵人俱无报书，亦无庸相报也。莲社文久附去，远公有灵，世岂无具龙象大力者成此胜事？不必隐向鸡鹜索食也。（《答乐愚上人》）

骂得十分痛快！看来做佛事也不易。为栖贤莲社的奔走，是汤显祖佛教生活中的一件大事，最后的一件大事。

谈《桃花扇》中的道家道教思想*

张松辉**

孔尚任是孔子的第六十四代孙，从小苦读诗书经传，二十岁时当了秀才。而他的代表作《桃花扇》中却充满了道教气息，这确实是一个耐人寻味的现象。

一、孔尚任与道家道教交往情况

大约在康熙十七年（1678），孔尚任赴济南乡试铨羽而归后，曾与族兄孔尚恪等人去游历“相传古之晨门吏隐于兹”的石门山（《出山异数记》）。次年，他就真的进入石门山当了隐士。他说：“世名隐者，莫不住山。住五岳者，譬之游市朝；住终南者，又似据津登垄焉。”这实际上就是说，隐居在名山里的人，还不能算是真正的隐士，至少“隐”得还不算彻底。他自己之所以选定石门山，就是因为它“僻处东鄙，封不列于岳镇，名不载于志经，形胜不著于士君子之口，亦山灵中之高逸也”（《告山灵文》）。这段话的意思很明白，自己是隐士中的高逸，石门山是山灵中的高逸，人中的高逸自然要选中山中的高逸了。

明清之交，由于特殊的政治环境，出现了一大批遗老、隐士，孔尚任虽然是一名清朝官员，却喜欢同他们交往。如以樵者自居的黄仙裳、隐于泰州的前明进士许承钦、明末南京四公子之一的冒辟疆等。在这些隐士之中，有一些是入了道的，如张怡。

张怡，字瑶星，号薇庵，上元人。崇祯帝吊死煤山后，曾任锦衣千户的张怡独自守灵戴孝。李自成认为其行可佳，“义而释之”。后来他在弘光朝依然任锦衣千户。明亡之后，他当了道士，隐居在南京城外的栖霞山白云庵，著有《玉气剑光集》。孔尚任曾专门去拜访了这位道士，写有《白云庵访张瑶星道士》一诗。在《桃花扇》中，作者如实地把这些事情载入，并把张瑶星作为总部中的一个角色，写进剧中。

孔尚任在《桃花扇本末》一文中，还记载了这么一件事情：

楚地之容美，在万山中，阻绝入境，即古桃源也。其洞主田舜年，颇嗜诗书。予友顾

* 本文原载《宗教学研究》2000年第4期，第54-57页。

** 张松辉（1953-），哲学博士，湖南师范大学中文系教授。

天石，有刘子骥之愿，竟入洞访之，盘桓数月，甚被崇礼。

桃源是仿照道教的洞天虚构出来的，历代文人都把它当作仙境的代名词。关于刘子骥，陶渊明《搜神记》中有一段记载：“南阳刘麟之，字子骥，好游山水。尝采药至衡山，深入忘反，见有一涧水，水南有二石困一闭一开。水深广，不得渡。欲还，失道，遇伐弓人，问径，仅得还家。或说困中皆仙方灵药及诸杂物。麟之欲更寻索，不复知处矣。”《晋书·隐逸传》也有类似记载。孔尚任的这段文字说明他的朋友顾天石也是一位具有道家色彩的人物。另外，顾天石别号梦鹤居士，从这一名号上也可看出顾与道教的关系。

由于孔尚任的仕途不达，再加上与这些方外之人的交往，使他对功名冷淡了不少，他在《又至海陵寓许漱雪间壁见招小饮，同邓孝威、黄仙裳、戴景韩话旧分韵》中说：

柴桑闲友伴，花草老心情。所话朝皆换，其实我未生。追陪炎暑夜，一半冷浮名。

与闲友交往，势必会在某种程度上改变自己的生活态度，虽然这种改变可能不会是一种根本性的。

二、《桃花扇》中的道教思想

一般都认为，《桃花扇》是一部“借离合之情，写兴亡之感”的杰出的戏剧作品。这种观点自然不错，但作者从“兴亡”之中“感”出的是什么呢？我想，他除了“感”出了权奸误国之外，还“感”出了人事无常、俗世可弃的道教意味。

（一）《桃花扇》把整个故事情节紧套在道教的框架之中，使人事的发展变化笼罩着一层浓郁的宗教气氛。

首先，作者在《纲领》篇中，根据戏中人物的主次关系，把他们分为左、右、奇、偶、总五部，左、右两部以正生侯方域、正旦李香君为主，网络了与他们有直接关系的十六个人物，来表现男女之间的悲欢离合；奇、偶两部，以正面人物史可法、左玉良等为中气，以昏聩的弘光帝、权奸马士英、阮大铖等为戾气，以卖国求荣的田雄、刘良佐等为煞气，来表现国家政治的成败兴衰；总部以道士张瑶星、老赞礼为一经一纬，总挽全剧中男女的悲欢离合和政治的成败兴衰。对于这一点，作者在《纲领》中说得十分明白：“张道士，方外人也，总结兴亡之案。老礼赞，无名氏也，细参离合之场。”（实际上无名的老礼赞也是一位道士）从理解剧中故事情节的发展这一角度来看，作者的这一分法是有益处的，然而作者的用意却绝不在此。

作者以“总”字命名的道教人物，以“左右”“奇偶”带有分支性的词语命名世俗人物，这本身就意味着作者视道教人物高于世俗人物。他是让道教人物站在高高的“天上”，以怜悯、洞达的目光俯视着人间的沧桑变化。其次，全剧以道士开场，又以道士收场，从内容和形式两方面统领整个故事的发展。《桃花扇》的第一出为“试一出”，首先出场的是穿着道袍、扮演老礼赞的副末，他在盛赞当今皇朝之后，唱了一首张道士写的《满江红》：

公子侯生，秣陵侨寓，恰偕南国佳人；俦言暗害，鸾凤一宵分。又值天翻地覆，据江淮藩镇纷坛。立昏主，征歌选舞，党祸起奸巨。良缘难再续，楼头激烈，狱底沉沦。却赖苏翁柳老，解救殷勤。半夜君逃相走，望烟波谁吊忠魂？桃花扇，斋堂揉碎，我与指迷津。

这首词仅概括了全剧的故事内容，而且指出了主人公的归宿。特别是作者把陷于儿女情长的主人公看作迷途之人，把张道士看作他们的引路者，这已足以说明作者的宗教态度。

本剧的最后三出分别是“栖霞”“入道”“余韵”。“栖霞”讲的是主人公入道观，“入道”讲的是主人公正式当了道士，至此，全剧的故事已经结束。“余韵”是尾声，主要是感叹明朝的兴亡，其中也充满了道家道教的思想意味。

统观全剧结构，道教人物和思想犹如一把大钳，把全剧故事紧紧钳住，从形式方面来看，这样做可以使全剧首尾照应，显得十分紧凑；从内容方面来看，这样写使故事具有更深厚的思想意味和宗教意味，更符合当时人的欣赏习惯，同时，也能使作者表达自己的某种宗教倾向。

（二）全剧主要人物的命运最终都掌握在道教神灵或道士的手中。

在全剧结束时，作者交代了主要人物的命运。这些人物大约可分为幸存的正面人物，死去的正面人物和死去的反面人物。而这些人物的命运几乎没有例外地都掌握在道教的手中。

幸存的正面人物大多都入了道，如张瑶星、老礼赞、卞玉京、丁继之、蓝田叔等。当然，最重要的还是侯方域和李香君入道。“入道”一场写侯、李在张道士传法说道时偶然相遇，不免悲喜交加，言语失态，这使得法坛上法意正浓的张道士十分气恼：

（外怒拍案介）哇！何物儿女，敢到此处调情！（忙下坛，向生、旦手中裂扇掷地介）我这边清静过场，那容得狡童游女，戏谑混杂。

桃花扇的被撕裂，意味着男女主人公之间的情意即将结束。果然，经张道士的反复引导，二人“冷汗淋漓，如梦初醒”，各自拜了道师，换了道袍，当了道士。接着，他们唱了一曲《南双声子》：

艾情苗，艾情苗，看金枝玉叶凋；割爱胞，割爱胞，听凤子龙孙号。水沔漂，水沔漂；石火敲，石火敲；剩浮生一半，才受师教。

这与全真教的教义是相符的。全真道士玄虚子《鸣真集·警世》中说：“岂解利名风中烛，那知恩爱电中光。”人生短暂如石火电光一闪，只有抛弃名利之心、男女之情，才能修道成仙。剧中说，二人经过点化，大彻大悟，一个后悔过去自己对男女之情过分认真，一个视过去恩恩爱爱为幻景。看到这一情景，作为点化者的张道士十分得意，他“大笑三声”唱道：“你看他两分襟，不把临去秋波掉。亏了俺桃花扇扯碎一条条，再不许痴虫儿自吐柔丝缚万遭。”历史上的侯方域曾于顺治八年应清朝的科举，而《桃花扇》却说他于栖霞山入道，对此，顾彩（即顾天石）在《桃花扇序》中就已经指出：“若夫夷门（指侯方域）复出应试，似未足当高蹈之目。”孔尚任如此处理，自然是因为他认为他所喜爱的人在国亡之后的最好出路就是出家入道。

“入道”一出有这样一段情节，当张道士说法时，道众很想知道死难的忠臣死去的正面人物如今的情况，剧中写道：

（丑、小生前禀介）还有史阁部、左宁南、黄靖南，这三位死难之臣，未知如何报应？（外）待我看来。（闭目介）（杂白须、幞头、朱袍……）吾乃督师内阁大学士兵部尚书史可法。今奉上帝之命，册为太清宫紫虚真人，走马到任去也。……俺乃宁南侯左良玉。今奉上帝之命，封为飞天使者，走马到任去也。……俺乃靖南侯黄得功。今奉上帝之命，封为游天使者，走马上任去也。

这些死难忠臣的灵魂也到了道教所说的天界中去了，一个个都得到了适当的安排，可以说

是各得其所。

“入道”中主要介绍了两个反面人物的死因，马士英逃跑时，被雷神劈死在台州山中。阮大铖逃跑时，在仙霞岭上被山神、夜叉推入深谷摔死。张道士在看到两个奸贼的下场之后说：“苦哉，苦哉！方才梦见马士英被雷击死台州山中，阮大铖跌死仙霞岭上，一个个皮开脑裂，好苦恼也。”据《明史·马士英传》载，当时传说马逃到台州山寺当和尚，被清兵搜杀；阮投降清军，随清军进攻仙霞岭时仆石而死。作者把他们的死同神灵的惩罚结合起来，无非是要宣扬道教的善恶报应思想。

（三）全剧宣扬了道家道教的人生如梦、世事不常等思想。

首先，《桃花扇》宣扬了人生如梦、功名皆假的思想。在第十出“修礼”中，柳敬亭一出场，就念了一首《西江月》词：

无事消闲扯淡，就中滋味酸甜；古来十万八千年，一霎飞鸿去远。几阵狂风暴雨，各家虎帐龙船，争名夺利片时喧，让他陈抟睡扁。

上片所宣扬的已不是道家的“人生短暂”，而是“万古一瞬”；下片认为，人们征战不已、争名夺利，算来都不如道士陈抟的高卧一梦。加二十一出是放在上本和下本之间的一个过渡段落，在这一出戏中，身着道袍的老赞礼上场唱道：

欢场那知还剩我，老境翻嫌多此身。儿孙累，名利奔，一般流水付行云。诸侯怒，丞相嗔，无边衰草对斜曛。

不要儿女子孙，放弃名利富贵，那些不可一世的将军，炙手可热的丞相，到头来都不过是夕阳下的一堆荒冢野草而已。接着的两个唱段“前腔”也抒发了同样的情感，如“想汉宫图画，风飘灰烬”“文章假，功名浑，逢场只合酒沾唇”等等，都是在否定人们的世俗生活。在第四十出“入道”中，身为道士的张薇也说：“世态纷纭，半生尘里朱颜老；拂衣不早，看罢傀儡闹。恸哭穷途，又发哄堂笑。都休了，玉壶琼岛，万古愁人少。”人间的名利纷争，不过是一出傀儡戏、一场哄闹而已。所以，当他传道说法时，就十分恳切地告诫大家说：

你们两廊善众，要把尘心抛尽，才求得向上机缘；若带一点俗情，免不了轮回千遍。
（第四十出“入道”）

其次，作者接受了道家的事物向反面发展的观点。在第十出中，侯方域拜访柳敬亭时，要求柳“不拘何朝，你只捡着热闹爽快的说一回罢”，柳回答说：“相公不知，那热闹局就是冷淡的根芽，爽快事就是牵缠的枝叶，倒不如把些剩山残水、孤臣孽子，讲他几句。”柳的这些话阐述的实际就是道家所一再强调的“反者，道之动”（《老子》四十章）的道理。

第三，接受了道家的齐物思想。庄子认为，无论是长短、是非、真假，是没有任何区别的，因此要长短不分、是非不分、真假不分。《桃花扇》接受了这一思想，加二十一出的最后一首诗：

当年真是戏，今日戏是真。两度旁观者，天留冷眼人。

在作者看来，现实生活就是一场戏，一场戏也就是真实的现实生活。

学术界一般都认为《桃花扇》是中国古代戏剧的压卷之作，而这部压卷之作中的主人公又是以道教为归宿的，这一现象确实意味深长。也许因为道家道教对中国戏剧的贡献实在太，所以，中国的戏剧大师们在冥冥之中以此为报吧！

谈徐渭的道士身份及其与道家道教的关系*

张松辉**

徐渭（1521 - 1593）是明代极具特色的一位作家，在诗歌、散文、戏剧等方面都取得了较大的成就。他与道家道教的关系密切，甚至入道当过道士，对此，后人却很少注意。本文将从多个角度谈谈他与道家道教的交往情况。

一、徐渭的号

徐渭有两个号，一个与道家有关系，一个与道教有关系。

第一个号叫“天池生”。袁宏道《徐文长传》说：“见北杂剧有《四声猿》……题曰天池生。”天池只不过是诗人年轻时读书处的一个十尺见方的小池子而已，但他为它起名为“天池”，自号“天池生”，明显是借《庄子》中的典故来隐含自己的壮志。《庄子·逍遥游》中说：“鹏……海运则将徙于南冥。南冥者，天池也。”看来，徐渭是以鲲鹏自喻，希望自己将来能够成就一番大业。

第二个号叫“青藤道士”或“青藤道人”。徐渭在《青藤书屋八景图记》说：

予卜居山阴县治南观巷西里，即幼时读书处也。手植青藤一本于天池之旁，颜其居曰青藤书屋，自号青藤道士。

不仅在年轻时，徐渭自称道士，老年时，他依然自称道士。在他七十岁时，写了一篇《题青藤道士七十小像》。一般来说，自称道士的人是入过道的。道教派别很多，有一些道派对道徒的要求并不严格，如所谓的“火居道士”，他们可以居家娶妻生子，只要定时参加一些宗教活动即可。徐渭很可能就属于这一类的道士。

正是因为徐渭当过道士，所以才会有徐渭死后被太上老君迎去写篆文的传说。徐渭的晚辈章重《梦遇》记载说：

尔时闻传唱声渐近，见三四异人有乘奇树叶为障日者，冠白羽云绶之衣……前曰：“青藤君复作尘秕游耶？太上方课督篆文，趣驾矣！”

* 本文原载《古籍整理研究学刊》2000年第6期，第10-13页。

** 张松辉，男，文学博士，湖南师范大学中文系主任、教授。

太上老君是道教的至高神之一，篆文是道教的专用文体之一，后人这样说，自然是也把他视作道教中的人。

二、不拘礼法

徐渭讨厌礼法，这是为世人所公认的，一直到了晚年，依然如旧，陶望龄《徐文长传》说他“贱而惰且直，故惮贵交似傲，与众处不浼，袒裸似玩，人或病之”，又说他“性纵诞，而所与处者，久之，心不乐”。张汝霖《刻徐文长佚书序》说他“性不喜对礼法士，所与狎者多诗侣酒人”。从讨厌礼法这一点来看，徐渭与老庄的思想是吻合的，可以说是同道，但其具体表现却不尽相同。老庄反对儒家的礼法，是因为他们认为礼法破坏了人与人之间那种纯真自然的友爱关系。《庄子·庚桑楚》说得很清楚：

蹶市人之足，则辞以放骜，兄则以姬，大亲则已矣。

如果不小心踩着父母亲脚，不用有任何表示）如果踩着了别人的脚，那就要非常有礼貌地向人道歉了。这说明“礼”是人与人关系疏远、互不信任的一种表现。老庄反对礼法的目的，是为了恢复人与人之间美好的关系。而后人则不同，他们打着老庄反礼法的旗号，目的是为了个人过一种适意自由的生活。过一种适意自由的生活，如果不去妨碍别人，这也无可非议，问题是有人把自己的适意自由的生活建立在牺牲别人利益的基础之上，这当然是不道德的。

徐渭的一生，总的来说是不得意的，是无权无势的，但从他不得意的经历中已经可以看到他把个人的“适意自由”建立在牺牲别人利益基础之上的倾向。他杀妻的行为是绝对不可原谅的，然而他竟然能够从监狱中走出来，这只能说明当时司法的腐败，是值得悲哀的事情。除此，他在任胡宗宪幕僚期间，也多次依仗胡的权势，残人以逞。

我们看下面的记载：

然性豪恣，间或藉气势以酬所不快，人亦畏而怨焉。（陶望龄《徐文长传》）

虽然前有袁宏道为他高声喝彩，后有今人为他鸣冤叫屈，但他引锥刺耳、击杀后妇、仗势欺人的自残、残人行为，是令人极为讨厌的，这种行为不是仅仅能用“抒发心中的愤懑”这一理由就可以塞责的。

三、学道经历

关于徐渭的学习情况，他在为自己写的墓志铭中说：

山阴徐渭者，少知慕古文词，及长益力。既而有慕于道，往从长沙公究王氏宗，谓道类禅，又去扣禅。（陶望龄《徐文长传》引）

看来，徐渭学过诗文、心学、禅学，没有提到学习道家道教的问题。而实际上，徐渭在少年时期的最重要的几年中，是跟随着一位“神仙迷”长大的。他在《自为墓志铭》中说：“生百日而公卒，养于嫡母苗宜人者十有四年，而夫人卒，依于伯兄讳淮者六年。”徐渭生百日而父死，接着由嫡母抚养到十四岁，又由兄长徐淮抚养了六年。从十四岁到二十岁，正是一个人各种观念的形成时期，而在这一时期抚养徐渭的徐淮就是一个“神仙迷”。徐渭在《伯兄墓志

铭》中说他足迹遍天下，“嗜丹术……益遍游名山岳，庶几一遇神仙焉，而卒不得”，就在死前一个月，徐淮与原扶沟知县蒋先生还在稽山中忙忙碌碌地铸鼎炼丹。徐渭在最后的铭文中说：“兄所志，弟所知，历名山，仙与期。”兄弟二人的感情非常深厚，徐淮无子，“兄视之如己子”，把徐渭当作自己的亲生儿子一样疼爱，因而，徐渭不会不受到其兄的影响。

徐渭对道家道教评价很高，他在《论中七》中说：

聃也，御寇也，周也，中国之释也，其于县也，犹契也，印也，不约而同也，与吾儒并立而为二。止此矣，他无所谓道也。其卒流而为养生，聆之徒之为也。

在作者看来，中国的道家道教与外来的佛教是一样的，道、佛为一，与儒家并立为二，天下的所有学问都在这儒、释、道三家之中。作者把道家道教与儒家相提并论，可见他对道家道教的重视程度。

有关道家道教方面的著作，徐渭写有“注《庄子内篇》《参同契》、黄帝《素问》、郭璞《葬书》若干卷”（陶望龄《徐文长传》）。仅仅关于研究《参同契》的文章，他就写有《奉答冯宗师书》《答人问参同》《注参同契序》《书古本参同误识》等。

除了读道书、写道书之外，他还学习道术，据说他会辟谷：

晚绝谷食者十余岁。（陶望龄《徐文长传》）

归则捷户，不肯见一人，绝粒者十余年许……其注《参同契》，逗露意指，而终不谈，若此中有深入焉。不然，槌囊锥耳，宁不死，而十年绝粒，且伟硕如常哉？（张汝霖《刻徐文长佚书序》）

多次自杀而不得死，十多年不吃饭却能健康依旧，这实际上就是一位高道的形象。外人说他“十年绝粒，且伟硕如常”，我真怀疑这是徐渭有意伪装出来的假象，而伪装出这么一副假象，无非是希望赢得一个高道的名声。

四、与道士的交往

与徐渭关系最密切的道士当然应是他的兄长徐淮，这在前文中已经提到。除兄长外，他交往过的道士还很多，如段道士（见《听段道士弹琴却为其师雪峰者请作》）、刘法师（见《鹤轩，刘法师号也，索诗》）、徐龙阳（见《赠徐君》）、无名氏女道士（见《女仙弹琴》）等，特别是这位女道士，徐渭在诗中呼之为“女伯牙”，结合诗歌隐去了该女道士的姓名这一情况和高山流水的故事，可以看出他与对方的关系是相当亲密的。他与另一位道士岫嵎山人的关系也非常密切，张岱《西湖梦寻》卷二记载说：

李菱号岫嵎，武林人，住灵隐韬光山下……山人居此，孑然一身。好诗，与天池徐渭友善。……所著有《岫嵎山人诗集》卷四。

徐渭曾写过一首《访李岫嵎山人》，诗的前两句说：“岫嵎诗客学全真，半日深山说鬼神。”可见这位山人是全真教道士。

五、有关道家道教方面的主张

既然徐渭是道教中人，他自然会在道家道教义理方面有自己的一些看法。

第一，在政治上主张道家的清静无为。

徐渭在政治上向往道家的清静无为，这一点，他在《送徐山阴赴召序》中讲得十分明确：

曹参谓秦以法苦民，其治齐也，欲安之而无由，最后用盖公言，法黄老清静以治齐，而齐治。及为相，复用以治天下，而天下复大治。今诸司治者，法琐细百出，其于苦民也，不可谓无矣。……独我公之为山阴也，悉去其镌磨锻炼之具，而易以休息，其旨大抵本吾孔氏所称“无为”。然孔氏之无为，其去黄老之清静则无几矣。当今有盖公否耶？不知公何从授之也。而渭之所谬穷而见以述之者，特灵素之编，黄老之秕糠，用以起一僵、立一仆而已，非可以语于公之治也。而公顾尝馆之碧霞宫中，欲授管而备问焉。……公举是道以智治邑，邑既由此而大治，他日举是道以相天下，天下有不大治哉？

这段话有几点值得注意：（1）徐渭认为道家的清静无为是最好的治国安民之策。（2）徐渭把徐山阴比作曹参，自己则以道家人物盖公自居。（3）徐渭明确说自己所学习的内容是“灵素之编”，而灵素是指北宋著名道士林灵素。（4）徐渭曾经居住在道观碧霞宫中，这从侧面说明了他的道士身份。这段话可以说明徐渭本人就是把自己看作道家道教中的人士。另外，他在《风俗论》中，一开始就引用《老子》的“至治之世，邻国相望”一段话，以说明自己的最高政治理想就是道家的政治理想。

第二，在理论上主张三教合一。

道教很早就提出“三教合一”的主张，元代的全真教更是以此为立教宗旨。徐渭也继承了这一思想，他在《三教图赞》中说：

三公伊何，宣尼聃县，谓其旨趣，辕北舟南。以予观之，如首脊尾，应时设教，圆通不泥。谁为绘此，三公一堂，大海成冰，一滴四方。

别人认为三教的学说犹如南辕北辙，水火不相容；而徐渭认为三教犹如首、脊、尾，只有把他们合而为一，才能构成一个完整的思想体系。徐渭的这一看法既符合当时的思想潮流，也符合实际情况。

第三，在学道成仙方面主张内丹修炼。

徐渭曾与另一位道士王山人就如何才能修炼成仙的问题发生过争论，作者在《王山人》赠言中对此记载得很清楚：钱家有一位年轻人患了吐血病，百般医治都不见效果，后来，王山人附在年轻人的耳边说了一些“三五字诀”，不到一月时间，年轻人即病愈。于是年轻人就带上徐渭最爱吃的鲤鱼去求他写几句话以赠送王山人，徐渭却想知道那“三五字诀”的内容是什么，而年轻人却避而不谈。接着徐渭就记载了他与王山人之间的分歧。王山人对徐说：我刚开始学习内丹炼气的时候，效果非常好，自以为“神仙便在股掌间”，然而一直炼到今天，却只能用它治病，而无法用它成仙，看来要想成仙，还需“求鼎于外”，也即烧炼外丹。徐渭对此表示反对，认为成仙还要依靠内丹。两人“其后数与言，终两年而未决”，整整争论了两年，也没有争出个结果来。在这篇文章的最后，徐渭写了一首偈：

舍却两头守中截，只似麻绳打一结；若还更向外头寻，便似借铁来补铁。

所谓“中截”，就是指人的腹部所谓的“打结”，就是修炼内丹。作者自始至终反对烧炼外丹，所以后文说相信外丹成仙就是“借铁补铁几时成？”作者还为长春观写了一幅榜联：

道统三清，曰精，曰气，曰神。形依理，理依形，庄严即道。

春舍四季，日夏，日秋，日冬。贞于元，元子贞，灯火长春。

长春观是全真道的主要道观，精、气、神是全真道修炼的主要内容，这副对联集中地体现了徐渭的学道思想。

由于信仰道教，徐渭写了大量的有关道教方面的文学作品，如《约游道士庄》《送丹士》《黄君书舍在委羽山洞，索赋》《送妓人入道》《题三仙炼舟图》《老子骑牛度关图》《女仙一躯乘云而踏水月》《刘、阮忆天台图三首》等等，这类例子太多，我们不再一一列举。其中需要一提的是《四声猿·狂鼓史渔阳三弄》中主持祢衡与曹操再次表演击鼓骂曹的判官是一个道士，那位判官自报家门说：“邹自家姓察名幽，字能平，别号火珠道人，平生以善断持公，在第五殿阎罗天子殿下，做一个明白洒落的好判官。”让道士身份的神灵来主持人间的公道，自然也可从中看出作者对道教的态度。

道教文化与《长生殿》*

钟 东**

《长生殿》作为唐明皇与杨贵妃故事的集大成作品，其情节结构深受道教文化的影响，那是我们在研究时不能忽视的。对这个问题，我谨将浅见陈之于此，以供参考。

《长生殿》的情节结构，有着明显的道教文化痕迹。大致表现在以下三个方面：

第一，在全剧的剧情安排中，有意糅合人、天、仙、鬼，打破生、死、仙、凡的界限。

《传概》一出，正像李渔所说的足以“蕴酿全部精神”，使“一本戏文之节目，全于此处埋伏，而作此一本戏文之好歹，亦即于此时定价”^①。《长生殿》从一开始便将整个故事定在从天界到人世、又从人世到鬼域，再从鬼域到天界的循环过程之中。在第一出《传概》的〔中宫慢词〕〔沁园春〕下阙中说：“西川行幸堪伤，奈地下人间两渺茫。幸游魂悔罪，已登仙籍，回銮改葬，只剩香囊。证合天孙，情传羽客，铢合金钗重寄将。月宫会，霓裳遗事，流播词场。”所谓宿缘即由仙而人，人复而为仙，剧中又写由帝、妃而生离死别，贵妃由游魂而登仙籍，明皇则由人世而归仙籍。这些重要关目，表示全剧用道教升仙的形式来完成李杨在人间未能完成的宿缘。从关目来看，以下各出（即第十出《疑讖》、第十一出《闻乐》、第十二出《制谱》、第二十二出《密誓》、第二十七出《冥追》、第三十二出《哭像》、第三十三出《神诉》、第三十七出《尸解》、第三十九出《私祭》、第四十出《仙忆》、第四十四出《纵合》、第四十六出《觅魂》、第四十七出《补恨》、第四十八出《寄情》、第四十九出《得信》、第五十出《重圆》）基本是采集明皇与贵妃故事中富于道教色彩的传闻改写而成的^②。

在全剧的针线中，第二出《定情》与第二十二出《密誓》，是勾连人天、生死、神鬼等情节及故事发展前因后果的重要关目。正如吴舒凫在《寄情》一出评点所说：“剧中钗盒定情、长生盟誓是两大关节。钗盒自殉葬一结，又携归仙院，分劈寄情，月宫复合。盟誓则是证仙张

* 本文原载《中山大学学报》（社会科学版）2001年第4期，第48-55页。

** 钟东（1964-），男，江西人，中山大学古文献研究所副教授。

① 李渔：《词曲部·格局第六·冲场》，《闲情偶记》卷之三，浙江古籍出版社1985年版。

② 参看竹村则行、康保成：《长生殿笺注》，中州古籍出版社1999年版。该书注明每一关目的出处。

本，尤为吃紧。以此二者传信已足，收束全剧，下二折特申衍其义耳。”因为钗合定情与长生盟誓在线索上一直贯穿到后半部证仙的故事。从吴批，我们可以得到启发，在作者的构思中，钗盒情缘与七夕盟誓，只有在仙界才能得以完结和证明。反过来，我们也可以说，如果没有仙界的完结与证明，就没有钗盒情缘与李杨的天长地久永为夫妇的理想故事。至于吴批说《得信》《重圆》二出是申足其义，说它是全剧线索的收结，也是很有道理的。吴批还在《重圆》一出中进一步说明：“钗盒自《定情》后凡八见。翠阁交收，固宠也；马嵬殉葬，志恨也；墓门夜玩，写怨也；仙山携带，守情也；璇宫呈示，求缘也；道士寄将，徵信也，至此重圆结案。大抵此剧以钗盒为经，盟言为纬，而借织女之机杼以织成之。呜呼巧矣！”从《长生殿》后半部的故事看，它的确是作者针线细密，用心安排的。

正如《重圆》出中的〔川拨掉〕〔尾声〕所唱：“死生仙鬼都经遍，直作天宫并蒂莲，才证却长生殿里盟言。”全剧的故事，就是安排了主人公经历“死——生——仙——鬼”的曲折，最后证明盟言的。

《传概》中提到的“宿缘”，吴批曰：“提明宿缘二字，为证仙串合，首尾皆动。”所谓“宿缘”是明清时代文学中受佛教、道教文化影响下的观念。在道教看来，世上万事皆前定，任何人、事、物都是无法逃脱天地注定的命运，而人总是难以知道其中的天机的。于是在文学作品中，经常把故事的主人公安排在一个既定的命数之中，或者在仙——人——鬼——仙的循环之中。第十出《疑讖》有郭子仪于客店墙壁上见李遐周的讖诗：“燕市人皆去，函关马不归。若逢山下鬼，环上系罗衣。”所据为唐郑处海《明皇杂录》卷下和宋乐史《杨太真外传》，预知杨贵妃最后的归宿。我们不必去考究这个传说是出自马嵬兵变之前还是之后，但它受道教命运观念的影响却是明摆着的。剧中还写到明皇与贵妃都是神仙下凡^①，经历了一番曲折，终又回到仙界，这种轮回、人天仙鬼的转换与沟通，都是道教的故事形式。

洪升曾经对自己全剧的构思，有明确的解释。《自序》：“第曲中难以奏雅，稍借月宫足成之。要之广寒听曲之时，即游仙上升之日。双星作合，生切利天，情缘总归虚幻。”^②又说：“马嵬之变，已违夙誓，而唐人有玉妃归蓬莱仙院、明皇游月宫之说，因合用之，专写钗合情缘，以《长生殿》题名。”^③所以，作者对全剧、特别是后半部的道教文化色彩的故事，是有意识经营的。

第二，在《长生殿》剧作的故事叙写过程中，作者利用道教文化色彩浓厚的情节，使主人公几经波折，而终证宿缘。

在《长生殿》剧中，由于杨贵妃是痴情而冤死，所以终于有升仙机会。就像道教所宣扬的，好人自然有好报，善人自然也会有好的归宿。本来她的死与大多数人一样变为鬼，永世不得翻身，不过在戏中，她前身既然是蓬莱仙子，死后又一股怨气直冲云霄，感动天地，天帝便

① 如《长生殿》第十一出《闻乐》嫦娥说：“玉环前身是蓬莱玉妃。”第五十出《重圆》又说唐明皇前身是孔升真人。

② 《长生殿·自序》。

③ 《长生殿·例言》。

准许她登仙^①。这就有剧中的《尸解》一出。尸解是道教升仙的一种方式^②，由于历史上的杨贵妃确实曾经被玄宗在马冤赐死，唐代民间传说又说她死后升入蓬莱仙籍，作者就自然想象她是尸解而登仙了^③。另外，又糅合了她本属仙班的传说，使这种前缘与尸解合在一起，将杨贵妃的命运安排在一个道教文化所司空见惯的模式之中：即“仙——人——鬼——仙”的环形逻辑圈中。《密誓》一出（第二十二），则借仙话传说展示李杨二人的爱情故事。牛郎与织女的故事本属古代神话，后来演变成民间仙话传说。这个传说，有着世俗道教的神仙色彩，民间赋予其爱情忠贞不渝的特点，历代的文学家也乐于用作感物抒情的凭依。剧中，李、杨七夕对牛、女盟誓乞巧，作者用意相当巧妙，首先，它类似诗歌的用典，使你在一个情节中看到李杨与牛女两个故事的叠映；其次，牛女的出现，与李杨成了鲜明对照；再次，是作者故意安排的一条故事虚线，即用牛女来证见李杨的爱情。有了这一出，才会有后来的《神诉》《仙忆》《纵合》《补恨》《寄情》《重圆》。可见，作者以牛女故事作为剧情发展的支点。

同时，七夕盟誓是剧中李杨爱情故事在人间发展的高潮，然后她们在马嵬兵变时生离死别，人间恩爱断绝。之后，《长生殿》写杨与李人鬼殊途，而杨贵妃鬼魂在阴间转徙，则是李杨爱情在灵界重圆的铺垫。对人间来说，这是合后之分；对仙界来说，则是合前之分。在《冥追》中，作者让灵形分离。按照道教的灵魂观念，人是由形与灵组合而成的统一体，肉体之形有定限，而人的灵魂却是不死不灭的，它可以在肉身死后与之分离，也可以在肉身生前飞出躯窍。生前通过修炼灵魂，可以成仙，即所谓太阴炼形之术；灵魂在肉身死后也有两种归向，一种是成鬼，这往往是那些恶人的结局，一种是成仙，这往往是善人的正果，也是那些生前修炼的人的必然去向。《冥追》一出，是作者为其后杨贵妃飞升成仙的情节安排的一个过渡，这一出及后面的《神诉》，都是作者充分展示杨贵妃的善良与痴情，让观众认同并接受她升仙的结局作好铺垫。到《重圆》出终于使主人公的钗合情缘得以完结。

第三，作者很注意道教仙话的场景设置及气氛营造。

在《冥追》一出中，作者让杨贵妃的鬼魂亲眼看到虢国夫人与杨国忠鬼魂的下场，又看到自己的死所，类似这样奇特的处理，正是剧本利用或营造道教文化场景与气氛的重要表现手法。

再如第十一出《闻乐》，打破人仙之界，道教文化的印迹历历可见。舞台上演着神仙人物嫦娥，舞台场景是仙境月宫，杨贵妃前身是蓬莱仙子，表演的事件是梦魂人仙界听曲。作者这里用杂取方式选材，把唐明皇游月宫、明皇梦仙子作曲和《霓裳羽衣》为月中仙曲几件事捏合

① 《长生殿·自序》说：“苟非怨艾之深，尚何证仙之与有？”

② 《后汉书·王和平传》李贤等注云：“尸解者，言将登仙，假托为尸以解化也。”陶弘景《登真隐诀》则说：“当死之时；或刀兵水火痛苦之切不异世人也，既死后其方得迁逝，形不能去尔。”《云笈七签卷八十五·尸解部·太极真人飞仙宝剑上经叙》：“夫尸解者，尸形之化也。本真之炼蜕也，躯质遁变也，五属之隐括也。”

③ 尸解之法有种种，但有一共同点，即如《云笈七签》卷八十五《尸解部》之《太极真人遗带散》所称：“凡尸解者，皆寄一物而去。”

在一起。以前的传说，这些故事的主角是唐明皇，现在变成了杨贵妃，使她在全剧的地位突出了^①。

为了给杨贵妃重归仙界作好铺垫，也是为了充分表现杨贵妃死之冤、情之痴，作者还创造性地安排了《神诉》一出。由杨贵妃向织女申诉，这与前面情节中有七夕盟誓、织女曾是李杨情缘的证人的伏笔遥相呼应。申诉的对象既为织女，便有着声讨盟誓的另一方唐明皇的意思，责备他不守诺言。本出让杨诉说她死而有怨，说她是为国捐躯。贵妃以“鬼”的身份出现，这种由鬼对仙申诉的形式，是道教文学、或者是在道教文化影响下的文学的特有手法。在本出中，作者让织女说了一番话，既写杨贵妃的情怨，更写杨贵妃的情痴。织女说：“他原来是蓬莱仙子，只因夙孽，迷失本真。今到此地位，还记得长生殿中之誓。有此真情，殊堪鉴悯。”这场戏，象七夕盟誓那样，织女再次以李杨情缘的证人身份出现，又为将来织女仙忆与纵合情节作伏线。同时，更使人感到神仙世界俨然存在。

《长生殿》在关目上体现道教文化特色最为突出、直接的地方，莫过于第四十六出《觅魂》：一个道士在舞台上表演道教的醮祭、招魂仪式。“只为他一点情缘，死生衔怨。”所以唐明皇遣方士杨通幽觅魂，诏于东华门内，依科行法。这个升天入地的整个过程，包括设法坛、祷祝神灵、行法召魂、作法焚符、飞出元神、遇见天孙。然后经天孙指引后，寻得玉妃。与以前同题小说戏曲诗歌作品相比较，引人注目的地方是，它有一大段道教祭神科仪的叙述和描写，在叙写觅魂之时用了大量的道教词语。另外，这一出将《长恨歌》及传中“上天入地求之遍，两处茫茫皆不见”与“忽闻海上有仙山，山在虚无缥缈间”形象化，使观众看到了道士升天入地的如真故事。

全剧最末《重圆》一出，写再合钗盒，“钗分一股合一扇，又提起乞巧盟言”，既是前面所有仙话线索的大归结，同时场景本身也是充满道教文化氛围的二场上的情景是：人间唐帝飞升出发，天上玉妃赴会上场，然后是帝妃重逢叙情，月主娘娘来讲话，玉旨降宣李杨永居切利天，众仙饮酒庆贺，送李杨人切利天中，俨然是一场神仙大会。

综上所述，洪升是有意识地用道教文化的故事形式来构筑《长生殿》传奇的，道教文化因素在《长生殿》剧中是必不可少的，无视这一点将难以对作品的意蕴有较全面的理解。试想，把那些道教文化成分抽取出来，《长生殿》还能是形象丰满、情节完整的名篇佳构吗？

二

《长生殿》道教的内容，使得有的学者干脆将它归之于道教文学。詹石窗《道教文学史》说：“《长生殿》基本属于言情类，但由于主人公杨贵妃曾经当过道姑，因此，书中亦不能不借助道教素材，不能不牵涉到有关道教的教理。”^②那么，洪升是否仅仅在叙述一个道教仙话故事

^① 竹村则行、康保成《长生殿笺注》在《闻乐》题注云：“本出与下出的故事来源大约有二，其一是唐玄宗善音律、擅制曲，唐时已盛传明皇游月宫，制《霓裳羽衣曲》；其二是贵妃亦擅长乐舞，据说也会制曲，盛传她曾舞过《霓裳羽衣》。本剧整合二事，将梦中游月宫、闻乐、制谱的事归之于杨贵妃。”《长生殿笺注》，中州古籍出版社1999年版。

^② 詹石窗：《道教文学史·导论》，上海文艺出版社1992年版，第7页。

呢？在剧作情节之外，是否另外存在一个道教仙话的故事形式或情节结构呢？《长生殿》是历史题材的传奇作品，那些与历史真实相悖的道教文化因素，对其历史剧情节结构会有什么影响呢？

日本竹村则行教授在1998年冬来中山大学讲学时说过：洪升“煞费苦心的最成功之处，就是后半部展开的仙境描写”。“《牡丹亭》与《长生殿》共同的主题仍是超越生死一而贯之的爱情之炽热。”《长生殿》《传概》一出中的〔满江红〕曲唱道：“今古情场，问谁个真心到底？但果有精诚不散，终成连理。万里何愁南共北，两心那论生和死。笑人间儿女怅缘悭，无情耳。感金石，回天地。昭白日，垂青史。看臣忠子孝，总由情至。先圣不曾删《郑》《卫》，吾侪取义翻宫徵。借太真外传谱新词，情而已。”这就是情的宣言。不过，对这种情，我们要与其道教特征的故事形式联系起来看，才能真正领会其内在的意味。

首先，在构思上，洪升是将史与剧相结合，写出了一场兴亡离合的悲剧。史，要求尊重历史事实，剧，则可以传故事之奇。

历史故事只不过是作品的叙事载体，人——鬼——仙、合——离——合的基本感情波折，才是其着眼点。《长生殿》是史事与游仙的二合一。如果单从历史剧来考虑，这个剧，后半部或许让观众觉得荒诞不经，因为它不是真实历史的展现，而只是仙话传闻的戏曲表现；但如果我们从道教文化的角度去理解，便会发现它后半部的故事是前半部故事的有机延伸，它完结了作者所预设的“钗合情缘”，作品后半部表现了完满的意境。全剧的重点在于表现李杨的“情缘”，也就是《传概》〔中吕慢词〕〔沁园春〕所说“天宝明皇，玉环妃子，宿缘正当”的“宿缘”。作者在《例言》还清楚地说明：“念情之所钟，在帝王家罕有。……而唐人有玉妃归蓬莱仙院、明皇游月宫之说，因合用之，专写钗合情缘。”作者的目与手法，自道明矣。

洪升说，他所作《长生殿》是“借太真外传谱新词，情而已”^①。情，在明清戏曲小说作品中，常与封建礼法和理制相对，尤其经常具体表现为男女主人公生生死死的爱情，它无所不至，无所不能，感天动地，怨神涕仙，汤显祖说：“情不知所起，一往而深。生者可以死，死可以生。生而不可与死，死而不可复生者，皆非情之至也。”^②洪升在《长生殿》中所写的情，与汤显祖《牡丹亭》中的情有相通之处，所以梁清标说《长生殿》是一出“闹热《牡丹亭》”，洪升也并不否认^③。只不过汤氏用的是生而死，死而生的手法，而洪升用的是人、天、仙、鬼的手法罢了。

《长生殿》写杨贵妃由生到死、由死而仙，将离合与兴亡两条线结合起来，为展示人物内心世界提供了最佳契机，人物在生死离别的变故中反省自己，其中有悔、有恨、有怨、有悲，丰富的内心，通过超越现实的手法得以展现。剧本前半部贵妃由生而死，是后面由死而仙的前提，后半部贵妃由鬼到仙，是贵妃生前情缘的延续。在后半部神仙故事中，分离的人物得以团圆，主人公内心感情得以展示。最后作者让杨李永居切利天宫，是兴亡之恨与爱情终归虚幻的宗教意识的反映，无奈、失落、遗憾的情绪，涂抹在兴亡故事上，给整部戏添上了浓重的

① 《长生殿·传概》。

② 汤显祖：《牡丹亭记题词》，《牡丹亭》卷首。

③ 洪升《长生殿·例言》：“棠村相国尝称予是剧乃一闹热《牡丹亭》，世以为知言。予自惟文采不逮临川，而恪守韵调，罔敢稍有逾越。”

悲剧色彩。

其次，在创作中，历史与仙话寄寓了作者的主体精神。洪升在《长生殿》中所构筑的悲剧故事，与其自身的精神生命、悲剧情感是交融合一的。

洪升生逢易代之际，朝代更替、个人身世、社会阅历给洪升带来不少的人生苦恼，洪升在作品中表现了他对人生、社会、历史的感悟及内心矛盾的痛苦。我们在《长生殿》作品中所看到的“清夜闻钟”“嘉其能悔”“情缘总归虚幻”的叙写，是洪升内心痛苦的解脱方式。对现实的不满，解决的办法是虚无幻想；民族意识、政治兴亡，解决的办法是宗教逃遁。无论是“钗合情缘”还是“垂戒来世”，都带有浓重的寄托、慰藉、忏悔、归宿的宗教情绪。这与同产生于清初的另两部巨著——孔尚任的《桃花扇》、曹雪芹的《红楼梦》，有着共同的特点。在《长生殿》中，时代兴亡之感、离合之旨与道教空幻情绪，是统一于道教传说的故事之中的。黄天骥先生说：“《长生殿》把弛了朝纲和占了情场两个内容‘组接’起来，它们交相缠绕，互为因果。”并且描写了主人公忏悔的心理震动，的为灼见^①。综观全剧，可以发现，这一切都是依赖于打破人、鬼、神、仙的界限来完成的。

洪升说：“乐极哀来，垂戒来世，意即寓焉。”^②由于《长生殿》所采取的故事是早具现实超越性的《长恨歌》游仙传说，它的寓意也与《长恨歌》有一定联系。《定情》一出唱道“愿作鸳鸯不羡仙”，《密誓》出也唱道“仙偶纵长生，论尘缘也不恁争”，天仙永久之偶合，也未必好过人间，正是“天长地久有时尽，此恨绵绵无绝期”。作者对这一段钗合情缘已在剧情起承处有所暗示，而在全剧的收尾更明确地点了出来。在《重圆》一出，作者写了两支[尾声]，与《传概》遥相呼应。其中一支说：“死生仙鬼都经遍，直作天宫并蒂莲，才证却长生殿里盟言。”是证仙情节的收结；另一支说：“旧《霓裳》，新翻弄。唱与知音心自懂，要使情留万古无穷。”则是收结作品的主旨。这两支曲子概括了情与仙两个方面，而作者劝诫的重点则在于情。这一点洪升的好友吴人堪称知音，吴人在《重圆》的批注中说：“无情者欲其有情，有情者欲其忘情。情之根性者，理也，不可无；情之纵理者，欲也，不可有。此曲明示生天之路，痴迷者庶知勇猛忏悔矣乎！”^③所谓情缘总成空，“清夜闻钟”“遽然梦觉”，令人顿悟出这一层对于情的道理，作者劝诫之意，岂非在此？

的确，《长生殿》从对历史故事的描述上，寄寓了作者对历史演变兴亡交替的思考，这继承了明代梁辰鱼的《浣沙记》和汤显祖的《南柯记》《邯郸记》的做法，与清人吴伟业《秣陵春》、李玉《千钟禄》、孔尚任《桃花扇》互为映衬。然而，以曲为史或以史为曲，从来是作家的标榜，实际不可能完全照章去写作。同时代同题材传奇《天宝曲史》就是一例，作者孙郁自称：“是集俱遵正史，稍参外传，编次成帙，并不敢窃附臆见，斯存曲史本意云尔。”^④其实，

① 黄天骥：《深浅集·〈长生殿〉的意境》，广东高等教育出版社1995年版，第65页。

② 洪升：《长生殿·自序》，《长生殿》卷首。

③ 《重圆》出[黄钟过曲][永团圆]曲词如下：“神仙本是多情种，蓬山远，有情通。情根历劫无生死，看到底终相共。尘缘倥偬，切利有天情更永。不比凡间梦，悲欢和哄，恩与爱，总成空。跳出痴迷洞，割断相思鞅。金枷脱，玉锁松。笑骑双飞凤，潇洒到天宫。”

④ 孙郁：《天宝曲史·凡例》，《天宝曲史》卷首，见《古本戏曲丛刊》三集影印本。

孙郁未尝“俱尊正史”^①。至于《长生殿》则更是“凡史家秽语，概削不书，非曰匿瑕，亦要诸诗人忠厚之旨云尔”^②。洪升不是用历史家而是用艺术家的眼光去把握世界，他笔下的故事虽然有特定的范围，但它能够发挥自己的主体精神，能沟通古代优秀作品《长恨歌》《梧桐雨》等内在底蕴，所以能有效地感动观众和读者。我们从《长生殿》中，看到作者在自己的时代与生活中找到了与古代历史的契合模式，在历史故事和游仙传说中装载自己的思想观念、感情意绪和审美态度，用合——离——合，人——鬼——仙（愿望——波折——重圆）的方式，把自己“情缘总归虚幻”的思想、感情、意念，呈现在读者观众面目。

《长生殿》的客观效果是，为读者提供了一个开放的形式，人们可以在其中读出伦理、政教、兴亡，也可以读出离合、悲欢与圆缺。道德态势与历史故事只是它的抒情外壳而已，史事与传说的结合，使其兼有现实主义与浪漫主义的双重特征，洪升充分发挥了剧诗与叙事相结合的传奇体裁的天然优势，使作品取得最大成功。洪升自己说：“从来传奇家非言情之文，不能擅场。”^③如果说证仙故事是这作品之树的主干，那么，其中的感情就是这棵树的枝叶花果。观赏者随其花开花落，悲欢离合，而产生紧张——松弛、满足——缺憾的情绪。

三

在《长生殿·例言》中，洪升说：“予撰此剧，只按白居易《长恨歌》、陈鸿《长恨歌传》为之。”从《长恨歌传》到《长生殿》，并非简单的故事改写与文体转换，其中道教文化是否有因变、主旨意蕴是否有深化呢？

从《长恨歌》到《长生殿》，在故事方面，洪升作了集大成式的荟总，尤其是在故事的结局中，将主人公放进永居切利天的归属，这使《长恨歌》的缺憾似乎得到了圆满的解决，但实际上却是由升仙变成复生或永生，还是延续了“长恨”（“永恒的遗憾”）的母题。《长生殿》的大结局是人仙重圆，基本形式是人仙离合，通过写李杨死生仙鬼、上天入地的情缘，表现了这个题材长恨的原型情结。钱钟书说：“白居易《长恨歌》中说：‘钗留一股合一扇，钗擘黄金合分钿。但教心似金钿坚，天上人间会相见。’杜牧《送人》诗：‘明鉴半边钗一股，此生何处不相逢！’皆以示情偶之原为合体，分则各残缺不完。”^④《长恨歌》和《长生殿》的故事，都采用了这种离合之信物寓示的做法。综观《长生殿》全剧，道教神仙内容的描写，反映了剧作文体要传故事之奇，也延续了人仙恋爱及其喻意的母题和文学的传统。

与《长恨歌》相比，《长生殿》多了一段尸解的故事。一般说来，尸解仙托死而成仙，往往不必经过鬼界。而《长生殿》写杨贵妃的登仙，却经过由人变鬼、由鬼而仙的过程，所谓“死生仙鬼都经遍”。其中比别的尸解仙多了一番周折，就是鬼界游魂。这个鬼界游魂的过程在剧中有相当的时间长度，是作者特意安排的，用来将唐明皇的情悔，杨贵妃的怨气、痴情充分表现的艺术手段。

① 《天宝曲史》写梅妃事、唐明皇与杨贵妃登仙事，皆从野史而来。

② 洪升：《长生殿·自序》，《长生殿》卷首。

③ 钱钟书：《管锥编》第2册，中华书局，第695页。

很明显，洪升的这种安排，比起唐代白《歌》陈《传》增加了一个环节。在白《歌》陈《传》中，用方士觅魂一段交待了杨贵妃魂归仙界的结局，其中杨贵妃如何成仙则付之阙如。它并没有历来仙话传说的那种模式，诸如先为神仙下凡，然后是死归仙班；人世转向鬼域，再由鬼域转入仙界。不过，《长恨歌传》最后说：“由此一念，又不得久居仙界。”预示着仙界轮回于人间的命运去向，这是明显受到道教神仙——人间轮转观念的影响的。《长恨歌》与《传》后半部灵界故事的感情导向是伤感的，即所谓长恨，它所揭示的道理是没有永久的完美。《长恨歌》从生离死别之后，便是人仙恋爱，然后是太真玉妃思凡之心和不能久居仙界，这是神仙法则所给予他们的惩罚。

所以，《长恨歌》只是在人与仙二界中展开历史传说的故事的。而《长生殿》的后半部故事比它丰富得多，它是在中国道教文化以及道教文学历史悠久、经验丰富的前提条件下出现的，它展现了神仙、鬼魂和凡人三类形象以及三者之间的角色转换关系，通过这种角色的转换来表现主人公和李杨故事的感情，以及作者对人物的评判。

《长生殿》比《长恨歌》情节更丰富之处，还表现在它有着一个潜隐的因缘：主人公在人世恩爱之前都是天仙成员，然后在作品所描写的尘世混迹一番，便再度回到仙班。这种模式是明、清代小说戏曲作品中出现的一种有特色的道教神仙传说，古典小说的杰作《红楼梦》也有类似的形式。

洪升将民间传说和道教仙话，拿来为他描写情之所钟的一对帝妃服务，他自己并不是要着意渲染或表现神仙观念的，他所要表现的依然是人性的爱情。在他笔下的李杨分别是这样的经历：唐明皇：仙——人——仙；杨贵妃：仙——人——鬼——仙。主人公的这种历程，都是写情的艺术手段，其中特别是杨贵妃，她每一次的角色转换都是感情的一次洗礼，由仙而人，是作者耍弄的艺术魔法，展示的是人间男女之情；由人而鬼，是作者利用历史上的李杨安史之难，来写出李杨生离死别之时的真情，这是一种用死来检验情爱的艺术手段，与《牡丹亭》生而死，死而生的艺术手法和艺术旨归是一样的。

杨贵妃在鬼界魂游的阶段，是作者特意安排的一个情节，这对其写情的作用，前文已有所述。在这里，我们还可以从另一方面，即由鬼升仙的条件是什么来看作者的意图：一般的仙话故事，鬼是恶的象征，可是如果它们能修炼行善，或做到真诚圣洁，也能够升仙的。《长生殿》剧作中的杨贵妃正因其感情至真至洁，感动天神，而奏知天帝，终于回归仙班的；最后的仙界夫妻，是在忉利天宫中的永恒夫妻，是超越时空限制自由永久的团圆。

显然，洪升最后要表达的依然是情，是真情的圆满结果：众所周知，作为历史的李杨故事是一个美丽的悲剧，这个历史悲剧既是帝王后妃个人命运的悲剧，更是大唐帝国元气大伤，由盛而衰的悲剧。我们在《长恨歌》里能够看到这两重悲剧的相融合，而在《长生殿》则看到作者在笔墨处理上，先完结了国家社稷的悲剧，再来着手个人爱情的悲剧，这个悲剧却以大团圆形式作结局。

《重圆》一出将白《歌》陈《传》的长恨故事以团圆形式结尾，这在形式上是永补长恨，[尾声]道：“死生仙鬼都经遍，直作天宫并蒂莲，才证却长生殿里盟言。”作者精心安排前面那些曲折的情节，最终还是为了证七夕所盟之誓。作者又说：“旧《霓裳》，新翻弄。唱与知音心自懂，要使情留万古无穷。”可见，整个故事利用了道教文化的因素，以传情之永恒、写恨

之永久。洪升在表达这理想的同时也表现了理想的另一面，也即是这种神仙归属艺术处理的背后所隐含的不切实际的幻想。这种非现实性，使我们在《长生殿》的作品中，同时感觉到作者表达出来双层意蕴，即理想与理想的幻灭感。但是剧中这一层主旨，如果没有道教文化融注，也不可能表现深刻，不可能取得成功。

总起来说，道教文化是李杨故事的重要组成部分，作为李杨故事集大成者的清代名剧《长生殿》，在形式和内涵两方面都把这个故事原有的道教文化发挥到了极致。

百年道学精華集成

第九輯

文艺审美

卷六

戏剧与建筑雕塑



道教神祇
与戏剧研
究

八仙戏曲及其文化意蕴*

王汉民**

八仙是元明清时期人们最喜爱的神仙群体，八仙故事也因之成为元明清时期乃至近现代戏曲小说创作的重要题材来源。本文拟对以八仙故事为题材的戏曲作品及其文化意蕴作初步的探讨。

八仙传说起于唐宋，盛于金元明清时期，随着八仙传说的兴盛，以八仙故事为题材的戏曲作品也相继出现。在元代陶宗仪《辍耕录》记载的694种金院本名目中，有《瑶池会》《蟠桃会》《王母祝寿》《菜园孤》《八仙会》《白牡丹》等与八仙内容有关的名目。《八仙会》院本，谭正璧的《话本与古剧》一书考证认为演的是钟离权、吕洞宾为首的八仙故事。《白牡丹》院本，谭正璧、冯沅君都认为是演吕洞宾与白牡丹的故事。《菜园孤》院本，谭正璧认为此院本本事与明话本《张古老种瓜娶文女》故事相同，演张古老（明清时作张果老）娶文女的故事^①。此外《瑶池会》《蟠桃会》《王母祝寿》三个院本在明代都有同名杂剧，并且都有八仙庆寿的场面。从明杂剧的内容来看，这三个院本中也可能有八仙上寿的情节。金元院本之外，宋元南戏中也有八仙内容的演出。明代徐渭的《南词叙录·宋元旧篇》^②中就记录有《吕洞宾三醉岳阳楼》《吕洞宾黄粱梦》二个戏文剧目。《岳阳楼》戏文，钱南扬的《宋元戏文辑佚》中辑存佚曲七支，本事与元马致远的《岳阳楼》杂剧相同，演吕洞宾度岳阳柳树精的故事。《黄粱梦》戏文本事也应与马致远《黄粱梦》杂剧相同，演钟离权度脱吕洞宾成仙的故事。另外，《寒山堂曲谱》^③中还记载有《韩文公雪阻蓝关》戏文，戏文本事应与刘斧《青琐高议》中《韩湘子》篇大致相同，演韩愈雪阻蓝关，途遇韩湘的故事。从现存的宋金杂剧院本、宋元南戏剧目来看，八仙中钟离权、吕洞宾、张果老、韩湘子的故事在宋金时期已被搬上舞台，惜剧本无

* 本文原载《戏曲艺术》2003年第4期，第34-39页。

** 王汉民，广西大学中文系教授，四川大学博士后。

① 见谭正璧：《话本与古剧》，上海古籍出版社1985年版；冯沅君：《古剧说汇》，作家出版社1956年版。

② 见《中国古典戏曲论著集成》第3册，中国戏剧出版社1959年版。

③ 参见庄一拂：《古典戏曲存目汇考》，上海古籍出版社1982年版，第84页。

存，难以了解详情。

元代，全真教十分兴盛。在全真教的影响下，元杂剧中出现了大量的神仙道化剧，其中以八仙故事为题材的剧目就有十种，今存剧六种：马致远《岳阳楼》《黄粱梦》、岳伯川《铁拐李》、范康《竹叶舟》、无名氏《玩江楼》《蓝采和》^①。佚四种：陆进之《韩湘子引度升仙会》、纪君祥《韩湘子三度韩退之》、赵明道《韩湘子三赴牡丹亭》、赵文敬《张果老度脱哑观音》。从六种存剧的内容及四种佚剧的题目来看，十种都是神仙度脱剧。在这十种神仙度脱剧中，以钟离权、吕洞宾度世故事为题材的剧作有五种，而且都有剧本传世，这可能与钟离权、吕洞宾被全真教奉为教祖有一定的关系。《黄粱梦》《蓝采和》二剧，分别演钟离权度脱吕洞宾、蓝采和成仙的故事。《岳阳楼》《铁拐李》《竹叶舟》三剧，分别演吕洞宾度脱柳树精、铁拐李、陈季卿成仙的故事。《韩湘子三度韩退之》《韩湘子引度升仙会》《韩湘子三赴牡丹亭》三剧，演韩湘子度脱韩愈成仙的故事。《张果老度脱哑观音》^②一剧，演张果老度脱故事。从上面的分析来看，元杂剧中的八仙故事剧在金院本、宋元南戏题材的基础上有所开拓发展，但故事仍集中在钟离权、吕洞宾、张果老、韩湘子四仙。

明代，八仙信仰十分盛行，以八仙故事为题材的戏曲作品也层出不穷，现在可考知的八仙剧目就有三十四种之多，其中存有剧本二十二种。在这三十四种剧目中，度脱剧最多，有二十一种，存剧本十一种。这些度脱剧与金元院本、杂剧一样，主要集中在吕洞宾、钟离权、韩湘子、铁拐李四仙，而以吕洞宾度世剧最多。吕洞宾度世剧十五种，题材主要集中在度柳树精、度卢生、度牡丹等传说故事。谷子敬的《吕洞宾三度城南柳》、贾仲明的《吕洞宾桃柳升仙梦》、无名氏的《城南柳》《梅柳升仙记》四剧与元马致远《岳阳楼》杂剧本事相同，演吕洞宾度柳树精成仙的故事，今存谷子敬、贾仲明二剧。无名氏的《邯郸道卢生枕中记》《邯郸梦》《吕翁三化邯郸店》、汤显祖的《邯郸记》四剧都取材于沈既济的《枕中记》，演吕洞宾度卢生成仙的故事，今存《吕翁三化邯郸店》杂剧、汤显祖《邯郸记》传奇二种。无名氏《吕纯阳点化度黄龙》《吕真人度国一禅师》《吕纯阳飞剑斩黄龙》《吕洞宾戏白牡丹》四剧关系密切，今存《吕纯阳点化度黄龙》《吕纯阳点化度黄龙》《吕真人度国一禅师》演吕洞宾度黄龙禅师、国一禅师成仙之事，而《吕纯阳飞剑斩黄龙》一剧则演吕洞宾飞剑欲斩黄龙禅师，反被黄龙禅师降服，皈依佛法，这反映了元明时佛道相争相融的现实。《百川书志》有《吕洞宾戏白牡丹飞剑斩黄龙》剧目，把飞剑斩黄龙与戏白牡丹联系在一起，本事应与明末邓志谟《飞剑记》第五回《吕纯阳宿取白牡丹，纯阳飞剑斩黄龙》相同，《吕洞宾戏白牡丹》剧本事估计也与之相同。另外，朱权的《冲漠子独步大罗天》、朱有燉的《吕洞宾花月神仙会》、无名氏的《边洞玄慕道升仙》演吕洞宾度冲漠子、张珍奴、边洞玄成仙的故事。相比之下，以钟离权、韩湘子、铁拐李度脱故事为题材的剧作就少得多，相关剧目六种，存剧三种。钟离权度脱故事剧只有苏汉英的《吕真人黄粱梦境记》传奇一种（今存），演钟离权度脱吕洞宾成仙的故事。无名氏的《蟾蜍记》《韩湘子升仙记》、锦窝老人《升仙记》三部传奇都是演韩湘子成道度韩愈的

① 见臧晋叔：《元曲选》，中华书局1989年版；隋树森：《元曲选外编》，中华书局1959年版。

② 见钟嗣成：《录鬼簿》，贾仲明：《录鬼簿续编》，载《中国古典戏曲论著集成》第2册，中国戏剧出版社1959年版。

故事，今存《韩湘子升仙记》。贾仲明的《铁拐李度金童玉女》杂剧演金童玉女被谪下凡，铁拐李显神通度脱他们重返天界的故事。

在神仙度脱剧之外，最多的是吉祥喜庆的八仙庆寿戏。神仙庆寿剧宋元时开始出现，明代十分兴盛。黄眉翁、广成子、南极仙、三官、福禄寿、王母、麻姑、八仙等神仙都成为明代庆寿剧描写的对象，他们携带着神仙长生不老之药、各种稀奇罕见的宝物祝贺人间寿诞。在这些神仙庆寿剧中，最受人们欢迎的是八仙庆寿剧。现在可考知的明代八仙庆寿剧剧目有十二种，其中九种有剧本流传。这些庆寿剧除朱有燉的《群仙庆寿蟠桃会》《瑶池会八仙庆寿》、王淑忭的《蟠桃会》外，大都是教坊为皇帝、皇后等庆寿演出而编演的承应戏。现存的剧本中，《众天仙庆贺长生会》《祝圣寿金母献蟠桃》《宝光殿天真祝万寿》《感天地群仙朝圣》等剧都是皇帝寿诞时演出的剧本；《贺升平群仙祝寿》等剧则是皇后寿诞时演出的剧本，这些剧本内容不外是人间圣上、国母寿诞，天上神仙下凡送仙物祝贺。这些戏出场人物众多，演出场面盛大，闯关华丽，是一般戏剧演出所不能比拟的。朱有燉的《群仙庆寿蟠桃会》《瑶池会八仙庆寿》二剧是他为自己生日而作的二种八仙庆寿剧，场面比教坊编演的剧本要小一些。其中《瑶池会八仙庆寿》对明清民间的八仙庆寿剧影响比较大，《缀白裘》第十一集中收录的梆子腔《堆仙》剧，即是由此剧第四折删改而成。教坊编演的《争玉板八仙过海》也是明代有名的八仙戏，剧演八仙赴白云仙长宴会醉归，各显神通过东海，后与东海龙王大战的故事，“八仙过海，各显神通”一语即源于此。

通过上面的分析，我们大致可以知道，明代的八仙戏题材大多因袭宋元南戏、元杂剧题材，但同时又有所创新。在明代八仙戏中，吕洞宾度世故事被特别予以重视，吕洞宾的形象也显得比较丰满生动，他既有神仙慈悲度世的情怀，又有世俗的情感，因而深受人们的喜爱。

清代，八仙故事为题材的戏曲作品数量众多，其中既有文人创作的作品，也有地方戏艺人改编、创作的作品。这些作品与元明时期的八仙戏相比较，有一个最明显的特征，就是清代的八仙戏无论是文人创作的，还是地方戏艺人改编、创作的，都具有浓郁的世俗意识，而宗教意识日趋减弱，已逐渐由宗教戏剧向世俗戏剧转化。文人创作的八仙戏现在所知的有：李玉《太平钱》、叶承宗《狗咬吕洞宾》、车江英《蓝关雪》、永恩的《度蓝关》、绿绮主人的《度蓝关》、杨潮观的《韩文公雪拥蓝关》、王圣征的《蓝关度》、无名氏的《万仙录》、蒋士铨的《西江祝嘏》、吴城的《群仙祝寿》、傅山的《八仙庆寿》、郑瑜的《黄鹤楼》、徐熾的《游梅遇仙》、袁蟬的《仙人感》十四种，存剧八种：《太平钱》《狗咬吕洞宾》《西江祝嘏》《群仙祝寿》《八仙庆寿》《游梅遇仙》《黄鹤楼》《仙人感》。李玉的《太平钱》、叶承宗的《狗咬吕洞宾》是清代初年的两种度脱剧，《太平钱》演张果老种瓜娶韦萍馨的故事；《狗咬吕洞宾》以俗语“狗咬吕洞宾，不识好人心”点缀成篇，演吕洞宾度石介成仙之事。这两种剧本中虽然还有一定的宗教意识，但其中已融入了很浓的世俗情感。《蓝关雪》《度蓝关》《度蓝关》（二）、《韩文公雪拥蓝关》《蓝关度》五剧因袭“韩愈雪阻蓝关”本事而作，大多是作者借韩愈忠心被贬之事来抒写自己的心志。而清末郑瑜的《黄鹤楼》、徐熾《游梅遇仙》、袁蟬的《仙人感》等作品则完全是作者感叹时事、抒写心志之作，仙只是他们表达感情的一种手段而已。蒋士铨的《西江祝嘏》、吴城的《群仙祝寿》、傅山的《八仙庆寿》三种是庆寿剧。傅山的《八仙庆寿》是为其母亲生日而作；蒋士铨的《西江祝嘏》是应乡绅的委托为皇太后祝寿而作；吴城

《群仙祝寿》是为乾隆、太后南巡而作。蒋士铨、吴城为了赢得皇帝、太后的欢心，剧作力求新颖、热闹，蒋士铨在《西江祝嘏》中塑造了一个善于斗酒的散仙女儿，斗败了上八洞神仙、饮中八仙，又在其中让八仙中男仙的妻子与何仙姑组成“女八仙”上寿，充满诙谐幽默的情调。吴城的《群仙祝寿》组合浙东、浙西神仙为“男八仙”“女八仙”，共同祝寿。他们创作的八仙庆寿剧大都标新立异，十分热闹，具有很浓的喜剧气氛。

地方戏兴起于清代中叶，各地艺人通过改编、创作，把八仙故事引入演出当中。由于八仙象征着吉祥喜庆，深得世俗百姓的喜爱，成为各地方戏中重要的演出内容。在山东，还出现了专门演唱八仙故事的剧种：八仙班、蓝关戏。在各地方戏中，《八仙庆寿》（有些叫《蟠桃会》）剧的演出最为普遍，几乎全国每一个剧种都有演出。其次是《吕洞宾戏白牡丹》系列剧，大多数地方戏中都有演出。《吕洞宾戏白牡丹》，又有《纯阳戏洞》《三戏白牡丹》《牡丹对课》《对课》《点药名》等名，本事源于明清戏曲小说，演吕洞宾与白牡丹之间的爱情故事。此系列剧融智慧、爱情于一炉，颇得观众喜爱。此外，八仙成道系列剧也是清代地方戏中的重要演出内容。京剧中《八仙得道剧》，剧本取材于《东游记》《八仙得道传》等小说，又有虚构创新。京剧中还有《韩湘子得道》《雪拥蓝关》等剧，演吕洞宾、钟离权度韩湘子成道，韩湘子度韩愈成道的故事。地方戏中颇受人们喜爱的还有以张果老娶亲为题材的剧作，演绎张果老与韦萍馨的神仙爱情故事。八仙在剧中被人们赋予了世俗情感，他们有着与凡人一样的爱欲情仇。

八仙戏从宋元发展而来，由元明时期的宗教戏剧逐渐转化为世俗戏剧，成为世俗百姓的日常生活、喜庆节日演出的重要内容。

二

从整体上看，八仙戏曲属于宗教文学的范畴，其主旨在于宣扬道教神仙思想，劝诱世人皈依虚无缥缈的神仙世界。但作品在宣扬道教神仙思想的同时，从多方面反映了现实人生的种种苦难，揭示了世俗百姓皈依神仙世界的社会根源，又具有很强的现实意义。上至皇亲国戚，下至贩夫走卒，他们之所以皈依道教，向往虚无的神仙世界，是因为他们无法摆脱现实社会的种种苦难，无法摆脱死亡的威胁。现实社会的苦难来源于社会的各个层面，而八仙戏反映得最多的是科举功名、道德伦理给人们带来的苦难。

封建社会的读书人大都怀有儒家“治国平天下”的政治理想，希望通过科举进入官场，来实现自己的政治理想。然而，现实社会中无数的书生名落孙山，无法挤进官场，少数人即使科举中式，进入官场，但官场险恶，一不小心就会招来杀身之祸。八仙戏曲作品从多方面反映了封建社会儒生理想失落的悲剧。《竹叶舟》杂剧中，陈季卿“幼习儒业，颇有文名”，却“应举不第，落魄不能归家”，后出家为道；他的朋友惠安也自幼攻习儒业，中年落发为僧；而前来引渡陈季卿的仙人吕洞宾也是因应举不第而出家。为僧、为道、为仙成为社会失意文人的一种归宿。作品还通过梦境的描写，反映现实官场的险恶。马致远的《黄粱梦》杂剧中，吕洞宾是一个执迷于功名的读书人，他十年寒窗苦读，为的是一举成名天下知，过上锦衣美食的生活。然而，现实生活中“功名由命不由人”，社会上“只敬衣衫不敬人”，理想无法实现。梦中，他

中状元，做高官，娶美妻，依靠上有权有势的高太尉，过上了自己理想的生活。然而，美酒伤身，妻子不贞又使他伤情，因贪财卖阵而差点送命，后在流放途中子女被杀，自己也被杀掉。功成名就并没有给他带来幸福，反而使他更为痛苦。另外，《桃柳升仙梦》剧中柳春梦中得官，夫妻上任途中被杀；《三化邯郸店》中卢生梦中得官、失官，最后惨死。这些作品虽然写的是梦中幻境，但反映的却正是封建社会官场险恶的现实。汤显祖的《邯郸记》传奇通过卢生梦境，不仅反映了封建社会黑暗的官场，而且反映了作者对人生意义的思索。现实中，卢生科举失意，年年在邯郸道上奔忙，学成文武艺，却不能售于帝王家。梦中，他得佳妻，中状元，开河三百里，开边千里，十大功劳，功名极盛。后来当了二十年宰相，进封国公，但他仍不满足，临死之前还念念不忘自己的功劳与子孙的功名。梦中死去，梦醒转来。卢生刻意追求的建功立业、出将入相、列鼎而食、宗族茂盛等都是虚幻，显得毫无意义。科举功名的失意落魄使无数的书生处在现实的痛苦之中，神仙世界也就成了他们消解现实苦难的心理依托。

八仙戏曲中失意落魄的儒生形象，正是剧作者本人失意落魄形象的反映。马致远是我们所知最早大量写作神仙道化剧的作家，他早年曾写诗“献上龙楼”，希望得到统治者的赏识，以便获得施展自己才能的机会，然而不被重视。仕途的失意使他皈依了全真教，成为全真教的忠实信徒。《岳阳楼》杂剧中吕洞宾对人生的悲叹，实际上就是作者自己苦闷、无奈与辛酸情感的反映。元代其他八仙戏作家，如李时中、花李郎、红字李二、范康、韩进之、岳伯川、赵文敬、纪君祥、赵明道等，他们与马致远一样有才能但功名不顺、地位低下，失意、苦闷之余自然生出出世的念头。明清的八仙剧作家也都是社会失意文人。谷子敬是一位多才多艺的文学家，改朝换代后，他被流放，功名失意；另外，他曾“下堂而伤一足”，意外的伤害使他终生有忧色，从而生出人生如梦，富贵功名皆是空的思想。汤显祖生活在明代中后期，他是江南名士，广有才名，但因为不愿依附权贵而多次名落孙山。一直到万历十一年才中进士，又因不愿被权贵拉拢而出任南京太常博士，后又因上书指斥权贵而被贬谪。他最初以天下为己任，志在现世的功名，但他一生不得志，功名、利禄在他的人生旅途中显得如梦幻般迷离短暂。功名失意、志向难伸使得他的内心充满苦闷，在他的苦闷无法排解时，道家的出世思想起到中和作用。朱权、朱有燬生长在帝皇之家，他们虽没有一般读书人那种贫穷落魄之感，但皇室内部的争权夺利，使他们惶恐度日，内心十分痛苦。他们的八仙剧作，也正是他们人生苦闷的反映。

道德伦理是封建社会维系人与人、人与社会之间各种关系的重要纽带，涉及到君臣、夫妻、兄弟、父子等各个方面，而孝是其核心。在孝的传统中，宗族的繁衍、血亲的延续被放在最重要的地位：“不孝有三，无后为大。”“绝后”是封建社会个体最为痛苦的事情，不仅意味着老无人养，死后香火无人承继，血食无人祭奠，成为无所归依的厉鬼，而且意味着被社会群体排挤出来，为人们所瞧不起。八仙戏曲十分深刻地反映了这种以孝为核心的道德伦理对现实人生的威压。明《韩湘子九度文公升仙记》传奇中，韩愈位居高官，却因无儿而痛苦，指望“承继宗嗣”的侄儿韩湘又学道去远方，他夫妻老年无所依托，书香无人承继。他怨自己、怨侄儿、怨天，无儿给韩愈精神上带来无限的痛苦。他最后出家学道，与无儿有重要的关系。清代车江英《蓝关雪》^①中有《湘归》一出，写韩湘奉师命回家与妻子相会，“留下儿孙一脉”

^① 见郑振铎编：《清人杂剧二集》本，长乐郑氏刊本，1934年。

在一定程度上即是《升仙记》韩愈无儿承继香火的改编。元《岳阳楼》杂剧则反映了一对平凡夫妻无儿的痛苦。郭马儿、贺腊梅夫妻无儿，他们为了求得一男半女，舔茶客剩茶，积阴功，求福力。贺腊梅因吕洞宾说吃他吐的残茶就有子嗣，不怕肮脏恶心而吃残茶，这其中包含了多少委屈与辛酸。从这些剧本中，我们可以看出“无后”对封建士大夫及平民百姓的影响是多么的深刻。

夫妻是家庭的基础，夫妻互敬互爱、夫唱妇随是传统的美德。现实社会中无爱的婚姻结合、恩爱夫妻的离散都会给人们带来心理上的痛苦。贾仲明的《铁拐李度金童玉女》杂剧中，金安寿与童娇兰是一对恩爱夫妻，他们过着幸福美满的生活。家庭环境优美，一切富丽豪华，夫妻恩爱，情深意重。铁拐李以仙居蓬莱、长生不老来引诱他们，都不能动摇他们现实生活的意志。人世的享受是现实的、可见可感的，而仙界是陌生的、虚幻的，金安寿只希望自己和妻子长相厮守，长久地过着这种美满幸福的人间生活。铁拐李把童娇兰度脱，使金安寿失去了精神的依托，内心由此生出无限的痛苦。梦中，他被婴儿姹女追逼，醒来后人间已过四十年，从前的豪华庭院只留下断壁残垣，一切繁华美景也都烟消云散。金安寿在妻子离去、荣华逝去、时光流去的伤感情怀中出家，家庭破散、生存与幸福的虚幻是他出家的主要原因。谷子敬的《城南柳》反映了一对无爱夫妻的痛苦，杨柳十分爱小桃，但小桃不爱杨柳。小桃跟吕洞宾出家后，杨柳作为封建社会的男子，无法忍受。他去寻找妻子，希望她回心转意，共同生活，但小桃不肯回家，杨柳一怒之下杀了小桃，后因杀人而判偿命。恩爱成空，生死无常，使杨柳醒悟出家。金安寿因失妻而出家，杨柳也因失妻而出家，但金安寿夫妻是一对恩爱夫妻，而杨柳夫妻则是一对同床异梦的夫妻。他们虽遭遇不同，但同样皈依神仙世界，这深刻地反映了封建社会中人们痛苦无助的现实。无名氏的《玩江亭》杂剧则反映了封建社会女性孤苦无依，最后皈依道教的现实。牛员外与赵江梅是一对恩爱夫妻，家有万贯家财，当牛员外被铁拐李度脱之后，赵江梅面临着的是独守空房的现实。“饿死事小，失节事大。”做为一个封建社会的女性，必须守节，而守节等待她的将是孤独无依。她不能失去丈夫，她去寻找他，希望能以自己的温情使他回家。后在梦中，被渡船人威胁，她不肯顺从，被打下水去。恩爱夫妻的离散，美好生活的破灭，人生孤独的等待，使他们醒悟出家，他们的悟道是封建伦理道德威压下无奈的选择。

中国文化是政治伦理型文化，科举功名、道德伦理是其中最重要的两个方面。八仙戏曲中对科举功名失意、道德伦理威压的描写，正是中国文化悲剧意识的反映。科举功名失意、道德伦理的威压把人们从社会群体中无形地排挤出来，使之处在一种孤立无依的局面中。面对着严峻的环境，生命受到威胁，生存遇到困难，是经常有的事，心理上就很容易由此产生孤独感、挫折感、甚至是绝望感。生命的热情愈是受到困逼，受到挤压，愈是要另辟蹊径喷射出来。既然进不了现实的殿堂，就只能进入天国的海市蜃楼^①。

三

八仙戏曲在反映人生苦难的同时，又虚构了一个理想的神仙世界。它成为现实纷争中苦难

^① 见严耀中：《中国宗教与生存哲学》第一章、第九章，学林出版社1991年版。

众生寄托自己心灵的美的殿堂。神仙世界是美好的，在那里，自由幸福且长生不老。《金安寿》剧中金安寿在人间失去的美好生活在仙界里得以继续，他与妻子娇兰双双在仙界里相聚，一起歌舞，生活比凡间更为自由美满。《玩江亭》剧中孤独无依的赵江梅，在神仙世界里，她又可以与自己的丈夫生活在一起，共享自由、长生之快乐。《城南柳》剧中，杨柳在现实世界里恩爱成空，生死无常，但成仙之后，与小桃同为天上仙人，双双瑶池献蟠桃。现实社会里失去的可以在这里再次得到，现实社会里没有的也可以在这里得到。美好的神仙世界既是现实人生苦难的消解剂，同时又是世俗百姓贵生、乐生理想的寄托。贵生、乐生是一切有生命之物的共同特征，正如《太平经》所说的：“一切含气莫不贵生，生为天地之大德，德莫过于生长，长生者必其外身也。”长生是贵生、乐生思想的产物，是世俗芸芸众生的共同心愿。这种“强烈的恋生、贵生情绪自然就导致了对长生不死的追求，对不死药的渴望，自神话时代以来就是常令人激动不已的心愿”^①。许多帝王为了长生，不惜花费大量的人力物力去寻求并不存在的不死之药，而世俗的百姓，他们则立足现实，希望通过自己的诚心向善、苦志修行来获得神仙的垂怜，得以长寿。“八仙庆寿”剧通过神仙下凡庆寿，反映了世俗百姓的这种长生梦想。

在中国历史上，人们把世界看成一个有机的整体，把一切自然现实视为某一统一性的实体表现。孟子认为人性与天性是一致的，天地之间充塞有浩然之气，善养此浩然之气者就可以进入高尚的道德境界。“天人合一”即是这种思想的代表。“天人合一，天以自然灾变来警戒人事，国家将有失道之败，而天乃先出灾害以谴告之，不知自省，又出怪异以警惧之，尚不知变，而伤败乃至。以此见天心之仁爱人君而欲止乱也。”（《汉书·董仲舒传》）人间无道，天显灾异来警告；而天下太平，天则显祥瑞，天上神仙都下凡相庆。八仙庆寿剧也反映了这种天人合一思想。

明代八仙庆寿剧多为上层贵族宴乐而作，剧本歌功颂德，展现的是一幅幅太平图景。如：

《贺升平群仙祝寿》：（南极大仙）奉上帝法旨，为因下方圣人孝敬虔诚，国母尊崇善事，昼夜讽诵经文，好生慈善。感动天庭。今逢国母圣诞之辰，着贫道在此仙苑中，聚仙来商议。怎生与国母上寿。

又：今岁下方，十分丰稔，征旗不动，酒旗高悬，谷侵天皆生双穗；麦满地尽秀二岐，这等大有之年，可是为何？皆是圣母德厚，主上仁慈，致今丰登之世。

《众天仙庆贺长生会》：方今之世，四海晏然，八方宁静。黎民乐业，万姓歌谣。五谷丰登，田蚕万倍。风雨和调，民安国泰，方今圣人在位，德过尧舜，行迈禹汤，崇文重武，豁达大度，文欺伊吕之才，武胜韩彭之勇，乡村鼓腹，享太平之年，黎庶讴歌，乐雍熙之世。当今圣主节近万寿之辰。（下略）^②

在这些剧中，帝王圣明、母后仁慈，人间太平，人民安居乐业。天下太平，五谷丰登，使人们感到生存的乐趣，因而留恋人世而求长生。积善、修行均可致长生：“人间长寿，得的多的，不只是一个理。有积阴功者，有凭修炼的。积阴功者，名书紫府，姓列丹房。道德高如天地，声价皎如日星，渺粟宫之世界，低回釜之华嵩，人间得上寿之年，天上遂仙班之选。又若

① 见严耀中：《中国宗教与生存哲学》第一章、第九章，学林出版社1991年版。

② 见王季烈编：《孤本元明杂剧》，中国戏剧出版社1958年版。

凭修炼者，泥丸高枕，绛阙轻嘘，采丹田之繁芝，咽华池之净水，保五脏之精英，闲三华之津液，炼九鼎之丹砂，固万年之灵质。寿同日月之长，命共乾坤之久。”^① 积善、修行不仅能致长生，还能致天下太平。太平、长生、积善修行，三者互为因果，而人间百姓的乐善修行、人间的太平盛世，使天上的神仙感应，下凡相庆，赐予福寿。

从人世太平到积善修行，再到神仙感应前来祝寿，其中贯穿着很浓的天人感应思想，渗透着现实人生祈求太平、长寿的梦想。人们希望在享受人生快乐、功成名就之时，得到八仙相助，长生不老，永享人间福祿。在八仙庆寿的背后隐藏的就是贵生、乐生思想，换句话说，也就是恋生怕死的思想。人们遇有喜庆之事，如有不顺，则心中大为不安。喜庆宴席，演戏如果剧情悲戚，就会让人不安，觉得大煞风景，而主人则更觉得不是吉兆，心里惶恐。清杜于皇与陈维崧在闲谈时认为宴会首席决不可坐，因为坐首席要点戏，而点戏是一件苦事，点得不好，满座不欢。杜于皇说：“余尝坐寿筵首席，见新戏有《寿春图》，名甚吉利，亟点之，不知其斩杀到底，终坐不安。”陈维崧也有过相同的遭遇，他说：“尝坐寿筵首席，见新戏有《寿荣华》，以为吉利，亟点之，不知其哭泣到底，满座不安。”^② 点戏人必须先了解剧情，掌握在座人员的情况，以不犯讳又能讨好座中人为上。因而喜庆、吉祥的“八仙庆寿”戏则成为喜庆筵席常演的开场戏。如《桃机闲评》第二回、第三回中写到祝寿演戏，其中说：“开场做戏，锣鼓齐鸣。戏子扮了八仙，上来庆寿。看不尽行头华丽，人物清标。唱一套寿城婺星，乔王母捧着仙桃送到帝前上寿。”《歧路灯》第二十一回写林家为母亲做寿时：“戏班上讨了点戏，先演了《指日高升》奉承了席上老爷，次演了《八仙庆寿》奉承了后宅寿母，又演了《天官赐福》奉承了席上主人，然后开正本。”戏点得十分得体，寿星高兴，而前来祝寿之人，也觉得吉利，众人心满意足。

八仙戏曲从宋金时期发轫，到现在已有近千年的历史。在这近千年的发展过程中，题材不断扩大，内容不断丰富，出现了大量的戏曲作品。这些作品在宣扬宗教思想的同时，也多方面地反映了世俗百姓的现实苦难及其长寿、幸福的生存理想。

① 见《蟠桃会》，《奢摩他室曲丛》本。

② 见陈维崧：《迦陵词》卷二十七《自嘲用赠苏昆生韵同杜于皇赋·小序》，《四部丛刊》初编本。

道情戏中韩湘子故事的发展与传播*

[日本] 山下一夫**

一、前言

道情是一种用“渔鼓”和“筒板”演唱的戏曲曲艺。道情的研究是从民国时期“中央研究院”研究员李家瑞开始的^①，之后又有郑振铎^②、阿英^③、陈汝衡^④、叶德均^⑤等也对其进行研究，并把道情定为唐代变文的后裔，确定了它在中国讲唱文学史上的地位。日本的青木正儿^⑥、泽田瑞穗^⑦、洼德忠^⑧、小野四平^⑨等也对道情有所研究，他们主要研究道情与全真教的关系；另外还有波多野太郎^⑩，他综合了有关道情的所有研究，提出了“鼓词、弹词均出于道情”之说。

上述诸研究的主要研究对象是“道士道情”，可是这些研究似乎没有将其与“说唱道情”的区别搞清楚，甚至连“皮影道情”“人戏道情”等戏曲道情也没有涉猎到。20世纪90年代，

* 本文原载《中华戏曲》2007年第1期，第63-74页。

** 山下一夫，日本神田外语大学。

① 李家瑞：《北平俗曲略·道情》，“中央研究院”，1933年；《唱道情》，《人间世》1935年第36期，今收在《李家瑞先生通俗文学论文集》，学生书局1982年版。

② 郑振铎：《中国俗文学史》，商务印书馆1938年版。

③ 阿英：《夜航集·道情》，上海良友图书印刷公司1935年版。

④ 陈汝衡：《说书史话·道情》，人民文学出版社1956年版。

⑤ 叶德均：《戏曲小说丛考·宋元明讲唱文学》，中华书局1979年版。

⑥ 青木正儿：《青木正儿全集·語り物の源流》，春秋社1969年版。

⑦ 泽田瑞穗：《道情に就いて》《韩湘子传说と俗文学》《道情考补遗》，《佛教と中国文学》，国书刊行会，1975年。

⑧ 洼德忠：《道教と文学——全真教を中心として——》，《モンゴル朝の道教と佛教》，平河出版社1992年版。

⑨ 小野四平：《道情について》，《集刊东洋学》1964年12号。

⑩ 波多野太郎：《中国文学史研究·道情弹词木鱼书》，櫻楓社1974年版。

《中国曲艺志》等“四大集成”出版后，有关各地道情的专著也陆续得到出版^①，使我们能比较容易地了解到中国各地道情（包括戏曲道情）的实际情况。最近在日本又有泽晶子^②着手此研究，我本人也开始从事北方道情实地调查。在本文中我想以韩湘子故事为线索，探讨一下道情的发展和传播情况。

二、从韵文道情到说唱道情的发展经纬

根据泽田瑞穗的研究，道情是以宋代“步虚词”为基础发展起来的。金末兴起了全真教，全真教徒积极地利用道情来传播道教教义，因此逐渐形成了“神仙道士唱道情”的现象。比如《封神演义》第五十九回云：

话犹未了，听得脑后有人唱道情而来，歌曰：“烟霞深处隐吾躯，修炼天皇访道机。一点真元无破漏，拖白虎，过桥西。易消磨天地须臾。人称我全真客，伴龙虎守茅芦，过几世固守男儿。”吕岳听罢，回头一看，见一人非俗非道，头戴一顶盔，身穿道服，手执降魔杵，徐徐而来。吕岳立身言曰：“来的道者是谁？”其人答曰：“吾非别人，乃金庭山玉屋洞道行天尊门下韦护是也；今奉师命下山，佐师叔子牙，东进五关灭纣。今先往西岐，擒拿吕岳，以为进见之功。”

道情本来是像《封神演义》中韦护唱的那样，只唱韵文，唱词比较文雅，这就是所谓的“道士道情”。但是到了明末，却出现了另外一种道情表演。《醒世恒言·李道人独步云门》中有如此一段记载：

正在彷徨之际，忽听得隐隐的渔鼓筒响，走去看时，却是东岳庙前一个瞎老儿，在那里唱道情，聚着人掠钱……（略）……那瞽者听信众人，遂敲动渔鼓筒板，先念出四句诗来道：暑往寒来春复秋，夕阳桥下水东流。将军战马今何在？野草闲花满地愁。念了这四句诗，次第敷演正传，乃是“庄子叹骷髅”一段话文，又是道家故事，正合了李清之意。李清挤近一步，侧耳而听，只见那瞽者说一回，唱一回，正叹到骷髅皮生肉长，复命回阳，在地下直跳将起来。那些人也有笑的，也有嗟叹的。却好是个半本，瞽者就住了鼓筒，待掠钱足了，方才又说，此乃是说平话的常规。

这个道情的演出地点是在东岳庙，内容讲的是道家的故事，可以说它是一种带有宗教性质的曲艺，但此演出不是只唱韵文，而是近乎于“平话”，即边说边唱某个故事，演唱者也不是纯粹的出家道士。这种表演被称为“说唱道情”。

这次表演中所唱的《庄子叹骷髅》，是当时说唱道情的主要曲目之一。《续金瓶梅》第四十八回云：

那日上大寺前闲行，只见围了一群人，也有坐着的，也有立着的，中间一个道人，生

^① 武兆鹏：《晋北道情音乐研究》，人民音乐出版社1996年版；王正强：《陇剧音乐研究》，人民音乐出版社1999年版；武艺民：《中国道情艺术概论》，山西古籍出版社1997年版；陈丽宇：《韩湘子研究》，台湾师范大学国文研究所硕士论文，1988年。

^② 有泽晶子：《元明杂剧にみる道情の演劇表現について》，《アジア・アフリカ文化研究所研究年報》1999年第34期。

的古貌长髯，戴着一个箬笠，身穿百衲道袍，黄绦草履，手执渔鼓、筒板，正唱道情哩。瘸子分开众人挨入里面，和这众人席地坐下。只见这道人将渔鼓打了一回，走上几步道：“今日贫道说一回庄子叹骷髅的故事，乞化些钱，乞化些钱米，助贫道途中一斋。”放下蒲团，即将筒板先敲几下唱道：先有《鹧鸪天》为证——（唱）景物惊心叹隙驹，百年倾覆后先车。云山满目真堪乐，富贵到头总是虚。沽一醉，问樵渔，优游山谷更何如？闲将几句法生活，编作骷髅一卷书。

说唱道情《庄子叹骷髅》的比较完整的原本，现存于日本大东急纪念文库、山形大学图书馆收藏的明·杜蕙所编的《新编增补评林庄子叹骷髅南北词》上下两卷之中。

三、关于韩湘子故事

除了《庄子叹骷髅》之外，明末说唱道情中还有另一个经常上演的曲目，即“韩文公雪拥蓝关”。《金瓶梅》第六十四回云：

那日，李桂姐、吴银儿、郑爱月都要家去了。薛内相、刘内相早晨差人抬三牲桌面来祭奠烧纸。又每人送了一两银子伴宿分资，叫了两个唱道情的来，白日里要和西门庆坐坐。紧等着要打发孝绢，寻书童儿要钥匙，一地里寻不着。傅伙计道：“他早晨问我柜上要了二十两银子买孝绢去了，口称爹吩咐他孝绢不够，敢是向门外买去了？”……叫上两个唱道情的去，打起渔鼓，并肩朝上，高声唱了一套“韩文公雪拥蓝关”故事下去。

《韩文公雪拥蓝关》讲的是韩湘子得道成仙，度脱其叔韩愈的故事。有关韩愈侄子韩湘子的故事，可见于《太平广记》卷四百零九所引《酉阳杂俎》、卷五十四所引《仙洞拾遗》以及《青琐高议》卷九《韩湘子记》等。另外可见于宋元戏文中的《韩文公风雪蓝关记》和《韩湘子三度韩文公》、元杂剧纪君祥的《韩湘子三度韩退之》、赵明道的《韩湘子三赴牡丹亭》、陆进之的《韩湘子引度升仙会》、明传奇锦窝老人的《升仙传》以及无名氏的《蟾蜍记》（以上均失传）。现存最早的文本是明万历年间富春堂刊本《韩湘子九度文公升仙记》（怀疑是弋阳腔剧本）和明万历年间《宝颜堂秘笈》所收《陈眉公订正韩仙传》，后者是以扶乩降笔为背景而写成的文言小说。明天启年间，白话小说《韩湘子全传》问世，这是到现在最完整的有关韩湘子故事的版本。清代王圣征的《蓝关度》传奇、车江英的《蓝关雪》传奇、杨潮观的《韩文公雪拥蓝关》杂剧里也有关于韩湘子故事的记述。

说唱道情出现以后，艺人开始演唱韩湘子的故事，并将其编写成道情版文本。《舶载书目》载明的紫微山主人云霞子辑《新镌龙项释义说唱十二度韩门子》四卷和郑振铎旧藏道咸间刊本《韩湘子九度韩公》，是有代表性的两个文本。我认为这两本文本应归于说唱道情“韩文公雪拥蓝关”的文本，可惜现在上述两文本均失传。现存的版本有日本早稻田大学风陵文库藏《蓝关九度》十六卷，它是光绪十三年（1887）淮邑同辅氏跋本。在这个文本中，韩湘子妻子的名字和白话小说、富春堂文本中的不同，小说里韩湘子的妻子名为林卢英，在富春堂文本中则为林绿英，而在道情文本中却为林英。另外道情文本比较偏重于唱讲“韩湘子度脱林英”这一段，也可以说这是道情本的明显特征。

在道教神仙故事中，道情艺人为什么偏偏选择《庄子叹骷髅》和《韩文公雪拥蓝关》这两

段故事讲唱呢？其实这与故事的内容有密切的关系。在《庄子叹骷髅》中，庄子边唱边走，这与道情艺人的演出方式相吻合。至于韩湘子，他也是唱道情的，如小说《韩湘子全传》第十回《自夸诩龟鹭罹灾 唱道情韩湘动众》云：

湘子打动渔鼓，拍起筒板，口唱道情，呵呵大笑。那街坊上人不论老的、小的、男子、妇人，都哄拢来听他唱。见湘子唱得好听，便叫道：“疯道人，你这曲儿是那里学来的？再唱一个与我们听。”湘子道：“俗话说得好，宁可折本，不可饿损。小道一路里唱将来，不曾化得一文钱，买碗面吃，如今肚中饿了，没力气唱不出来。列位施主化些斋粮与小道吃饱了，另唱一个好的与列位听何如？”众人齐声道：“酒也有，斋也有，只要你唱得好，管取你今朝一个饱罢。”那湘子便打着渔鼓、筒板，口中唱道：

【遍地锦】十岁孩童正好修，元阳不漏可全周。金丹一粒真玄妙，身心清净步瀛洲。二十以上娶浑家，活鬼同眠不怕他。只怕金鼎走丹砂，撞倒玲珑七宝塔。三十以上火烟缠，却似蚕儿茧内眠。浑身上下丝缠定，不铺芦席不铺毡。四十年来男女多，精神耗散损中和。思量若是从前苦，急急修来也没案。五十以上老来休，少年不肯早回头。直待元阳都耗散，恰似芝麻烤尽油。六十以上老干巴，孙男孙女眼前花。那怕个个活一百，皂角揉残一把渣。七十以上顷刻慌，妻儿似虎我如羊。若有喜来同欢喜，若有忧愁只自当。一个老儿七十七，再过四年八十一。耳聋眼瞎没人扶，苦在人间有何益？

众人听罢，个个夸奖说好。也有递果饼与他吃的，也有递酒肴与他吃的，也有出铜钱银子与他，说道：“疯师父，你拿去自买些吃。”也有递尺布、寸丝、麻鞋、草履之类，说道：“与师父结个缘。”

道情表演中的韩湘子的一举一动，与道情艺人的表演方式完全相同，因此其故事也极便于说唱道情的演唱。后来，在道情表演中庄子的故事逐渐消失，现在除了晋北道情中的《扇坟》《田氏劈棺》之外，几乎没有庄子曲目了，可是韩湘子故事却在道情中一直占有极其重要的地位，如明·李诩《戒庵老人漫笔》卷五《禅玄二门唱》云：

道家所唱有道情，僧家所唱有抛颂，词说如《西游记》《蓝关记》，实匹休耳。

综上所述我们可以了解到，韩湘子的故事不仅是道情的代表曲目，它已经像佛教中的唐僧取经故事那样，成为了道教的经典故事。

四、关于中国各地道情现状以及韩湘子故事的传播情况

栾桂娟在《中国曲艺与曲艺音乐》中说：

它的分布几乎像到处都有庙宇寺院一样，在幅员辽阔的中国境内，竟有二十个省内流行这类曲种。北起内蒙古，南到广西，东至沿海地区，到处都有它的踪迹。如内蒙道情、晋北说唱道情、陕北道情、青海道情、浙江道情、湖北道情、湖南渔鼓、广西渔鼓、四川竹琴等。仅在山西一个省，就有近十种道情，可见流传之广。渔鼓道情的唱腔及伴奏音乐也很丰富，有以一个基本曲调进行变化的板腔体唱腔，有以曲牌联缀为主的曲牌连接体唱

腔，也有单曲体的小调小曲。^①

道情流传范围如此广泛，是中国戏曲曲艺中少见的。一般说来，戏曲曲艺随着移民或商人的活动而被传播到各地，而道情是由道士传道而被传播到各地，而后变成当地曲艺的。《中国曲艺志·河南卷》这样记述了汝河道情形成的情况：

据艺人们口述，清代初期，汝河一带多有道士演唱道情，因而，俗人唱道情皆起法号，如上蔡县的董木，法号为“智育”，泌阳的唐太民，取法号为“云清”等。^②

凡是有道观、庙宇的地方就有道士。其中应数来自外地的云水全真道士居多，道情也随其传道活动传到四面八方，后来道士又收本地“俗人”为徒弟，从而形成了有其地方特色的“地方道情”。

道情演唱的形式，大致分为六种：（1）道士单口说唱，左手击筒板、右手击渔鼓；（2）艺人单口说唱，左手击筒板、右手击渔鼓；（3）艺人对口说唱，两人分别击筒板和渔鼓；（4）艺人群体说唱，部分人在其旁伴奏，另一部分人演唱；（5）皮影戏；（6）人戏。我认为（1）应该属于原始的演出形式，后为“俗人”所习学，（2）（3）（4）等表演形式，是由说唱发展到戏曲，最后形成（5）（6）等“道情戏”的。但是说唱也好，戏曲也好，它们基本上都沿袭了明末说唱道情的曲目，其中最主要的曲目仍是韩湘子的故事。

比如说，河南省的灵宝道情，有群体说唱表演形式，也有皮影戏表演形式，它们都有《湘子传》《三度林英》《韩愈训母》《算卦》等有关韩湘子故事的曲目。而且灵宝还有“裱糊匠离不了浆子，唱道情离不了湘子”之说^③。另外，据湖北省龙港的道情艺人邓昌永讲述：“我的师傅经常对我讲，道情在明代初期就很流行了，其中最早的一个曲目是《韩湘子化斋》。”^④在该地区龙港道情所有的曲目甚至被认为是韩湘子亲自所作，其道情开篇诗云：

怀抱渔鼓一条龙，道情一曲解忧愁。渔鼓当得田和地，筒板当得一头牛。天旱水淹不用怕，兵荒马乱不担忧。要问哪个定规矩，韩湘子流传到今朝。^⑤

湖北省的其他道情，如大冶高腔渔鼓、走马渔鼓等，也有《韩湘子化斋》的曲目。山东省的山东渔鼓，也是说唱道情的一种。《中国曲艺志·山东卷》记载说：

渔鼓走向民间说书之初是以演唱《度林英》《雪拥蓝关》等与道家有关的故事为主，后逐渐移植演唱了《陈三两爬堂》《绣鞋记》《回杯记》等民间流行的书目。^⑥

我认为说唱道情刚刚兴起时所演唱的《度林英》《雪拥蓝关》等韩湘子曲目，使用的应该是和《金瓶梅》中所引的“韩文公雪拥蓝关”差不多的文本。山东的三种“道情戏”，都是由说唱道情发展而来的。第一种是“渔鼓戏”，《中国戏曲音乐集成·山东卷》是如此归纳的：

渔鼓戏的剧目，多是些离世出家、修道成仙的神话故事，在《东游记》的神话故事中，多是以韩湘子为主要角色。如表现韩湘子率众过海的《八仙闹龙宫》，表现韩湘子报

① 《中国曲艺与曲艺音乐》，人民音乐出版社1998年版，第20-21页。

② 《中国曲艺志·河南卷》，中国ISBN中心1995年版，第88页。

③ 同上书，第92页，这是著名灵宝道情艺人索幸酉之说。

④ 《中国曲艺音乐集成·湖北卷》，新华出版社1992年版，第746页。

⑤ 青木正儿：《青木正儿全集·語り物の源流》，春秋社1969年版。

⑥ 《中国曲艺志·山东卷》，中国ISBN中心2002年版，第60页。

恩行孝义救叔父韩愈的《过蓝关》，表现韩湘子夫妻关系的《二度林英》《三度林英》等。^①

第二种是“蓝关戏”，它是道光年间形成的人戏。“蓝关”一词来自于唐诗“云横秦岭家何在，雪拥蓝关马不前”，可见“蓝关戏”亦为专门演出韩湘子故事的剧种。《中国戏曲音乐集成·山东卷》是如此阐述的：

蓝关戏的剧目基本上以演八仙故事为主，经常上演的有：《韩湘子出家》《过海》《高楼庄》等，艺人称它为《东游记》。另一类也是演八仙的故事，但戏中又出现了孙行者等人物，艺人们称它为《西游记》。但与唐僧西天取经的故事并不相同，剧目有《大潮阳》《小潮阳》等。^②

第三种是“八仙戏”。其传统剧目有《八仙下寿》《闹海》《白云洞》《贾家楼》《万寿山》《寻径》《烧海》等，后来又移植改编了大量西游记故事的剧目。

除此之外，山西省的晋北道情（说唱、皮影、人戏）的《十度船》《经堂会母》《二度林英》、临县道情（人戏）的《祈子》《送子》《撒金桥》《训子》《越花墙》《高楼庄》《经堂会》《卖道袍》《吊打媒婆》《算卦》《三度林英》、洪洞道情（说唱、人戏）的《湘子度林英》《林英降香》、陕西省长安道情（说唱）的《湘子出家》《湘子拜寿》《南坛祈雪》《湘子卖道袍》《林英哭五更》、甘肃省陇西道情（说唱、皮影、人戏）的《湘子传》、河南省渔鼓道情的《韩湘子出家》《韩湘子上寿》《韩湘子归山》《林英算命》《三度林英》、渔鼓坠（说唱）的《韩湘子讨封》、江苏省淮北大情（说唱）的《韩湘子讨封》、湖北省走马渔鼓（说唱）的《湘子化斋》、武汉道情（说唱）的《韩湘子上寿》、湖南省渔鼓道情的《韩湘子度妻》，目前清末永州大雅堂木刻版《新编韩湘子九度文公道情全本》也在世上流传。上述所有的有关韩湘子的道情曲目，可以说都是从明代说唱道情文本演化出来的。

五、关于道情中韩湘子故事的失传情况

《中国曲艺志·湖南卷》这样介绍了有关湖南渔鼓道情的常演曲目：

艺人们常以“大传”“小记”“私访”三类来划分渔鼓曲目。大传根据长篇小说改编，有《封神榜》《说唐》《说岳》《三国演义》《水浒传》《西游记》《金瓶梅》《施公案》《包公案》等，这类长篇曲目，多按章回顺序系列演唱。私访主要是讲述皇帝、清官微服私访的故事，一般为中篇结构，有《彭大人私访广东》《彭玉麟上汉阳》《陶澍访江南》《乾隆下江南》。小记则以爱情题材的短小故事编成的曲目为主，一般在一个晚上可唱完，如《兰桂打酒》《红袍记》《瓦车篷》《芭蕉记》等^③。

湖南道情中原本是存在有关韩湘子故事的曲目的，但是现在老艺人们已经不把它当做常演曲目来表演了。河北说唱道情也存在同样的情况，《中国曲艺志·河北卷》是这样介绍的：

① 《中国戏曲音乐集成·山东卷》，中国 ISBN 中心 1996 年版，第 867 页。

② 《中国戏曲音乐集成·山东卷》，中国 ISBN 中心 1996 年版，第 867 页。

③ 《中国曲艺志·湖南卷》，新华出版社 1992 年版，第 71 页。

传统书目主要有《刘公案》《双锁拒》《真定府》《打蛮船》《王起卖豆腐》《王华买父》等十几部。^①

现在我们已看不到有关韩湘子曲目，也看不到与道教有关的故事了，上演的曲目都变成一般的大众化故事。这种情况不是个别的，我本人在陕西省调查旬阳皮影道情时，当地艺人说，他们现在已经不再演出有关韩湘子的曲目，甚至不知道他们曾经有过此类曲目。

结 语

一般来说，现在中国各地的道情表演为了满足观众的需求，增加了很多新曲目，有的是吸收当地戏曲曲艺的剧目，有的则是根据小说、民间故事改编而成的。在这种情况下，以宣扬道教教义为目的的道情，逐渐丧失了其宗教性质，越来越趋向娱乐化。因而，韩湘子故事也就失去了它所存在的空间，道情逐步变成了“一般”的戏曲曲艺。

^① 《中国曲艺志·河北卷》，中国 ISBN 中心 2000 年版，第 75 页。

论明清戏曲中的城隍神形象*

李 艳

一、城隍神形象的演变

在中国的民间信仰中，城隍神最初是城池的保护神，后来道教把城隍神纳入其神灵体系，形成了完备的城隍神信仰。城隍神祀始于魏晋南北朝时期，唐代城隍神信仰已大盛于江南，五代十国时期，城隍神已有封号，宋代，城隍神被列为国家祀典，城隍神信仰在全国范围内普及盛行开来，道教专祀城隍神始于宋代。元人亦崇祀城隍。明清时期，随着城市经济的发展，商业化和都市化的进程加快，城隍神作为城市保护神的地位日渐显赫，明代城隍神信仰趋于极盛，明太祖朱元璋“于临御之初，与天下更始，凡城隍之神皆新其命”^①。洪武二年（1369），封京城隍为承天鉴国司民升福明灵王，各都、府、州、县城隍分别赐以王、公、侯、伯之号，并配制相应的袞章冕旒。朱元璋敕封城隍的用意，据明余继登《典故纪闻》卷三载，太祖谓宋濂曰：“朕立城隍神，使人知畏，人有所畏，则不敢妄为。”洪武三年（1370），革去封号，止称某府某州某县城隍之神，又定庙制，府、州、县城隍庙与当地官署正衙高广相当。因为过去“城隍神”只是一个总称，各地的城隍神各不相同，明代统治者的一系列举措，为城隍神统一了名称，而且，从此建立起上下统属的城隍神祀系统。全国上下皆建城隍庙，使城隍信仰在全国范围内更广泛地传播开来。同时，道教还专门编撰一部城隍经——《太上老君说城隍感应消灾集福妙经》，经文开宗明义：“稽首皈依城隍尊，威灵煊赫镇乾坤。护国安邦扶社稷，降施甘泽救生民。统辖大兵巡世界，赏善罚恶日同明。”^②城隍神“代天理物，剪恶除凶，护国保邦，功施社稷，溥降甘泽，普救生民”，而且，城隍神职掌非常齐备，《太上老君说城隍感应消灾集福妙经》中记载，城隍神下属有十八判官，分掌天下人生死案、长生注命案、病症疾疫案、福禄延寿案、注生子孙案、立应见报案、斋戒杀生案、勾押推勘案、风雨龙王案、追取遣送案、恶鬼穷魂案、善恶报应案、磨看陈词案、胎卵湿化案、六房曹吏案。城隍神是一个集赏

* 本文原载《四川戏剧》2014年第4期，第105-107页。

① 《古今图书集成·礼仪典》卷六十一《大学衍义补》，中华书局1985年版，第87981页。

② 《道藏》第34册，文物出版社、天津古籍出版社、上海书店1988年版，第747页。

善惩恶、治安警卫、停雨放晴、驱兽除妖等劝善消灾集福于一身的全能保护神，是官方及地方社会崇祀的重要神明之一。

随着社会文化发展的需要，城隍神角色的功能在进化或转化，明清时期，城隍神的执法、司法职能被逐渐强调，他从全能的城市守护神逐渐演变为专门断案的司法之神，从自然神变为人格神。城隍神“赏罚分明，无党无偏，公忠正直”的品格满足了人们对司法公正，官吏清廉正直的想象和渴求。清官崇拜一直是中国民众对政治清明、司法公正透明的主流诉求。如果说包拯、海瑞等是广大民们在现实社会中塑造的大公无私、正直廉洁的清官或青天形象，城隍神则是人们在阴阳两界尤其是阴间对主持正义与公平的形象建构，寄托着民众在现实世界善恶报应不爽的情况下，在阴间实现人世公正的愿望。从此，经过一千多年的发展，城隍神完成了从沟渠之神到护城保民之神再到司法正义之神的演进过程。

二、明清戏曲中的城隍神形象

“神助”情节在整个明清戏曲中所占比例和数量很大，有的甚至成为作品的关键情节。“神助”表现为神灵施展法术神力来帮助剧中人，或救主人公于危难之间，或为有情男女的婚爱巧妙设置、穿针引线，或者剧中人物得到神的梦喻，等等。在有“神助”的戏曲中，道教重要神祇城隍“神助”的作品很多，城隍协助清官办案，阳世阴间构筑起一个廉洁公正的道德法庭，审判人间的不平事，伸张正义，为民做主，报应不爽。如《秦月楼》《未央天》《双报应》《鲤鱼精鱼蓝记》《桃符记》《清忠谱正案》^①等。

郑土有在《中国城隍信仰》一书中指出，从各地城隍的实际情况看，死后充任城隍神，必须具备以下条件：“一是勤政为民，有功于当地；二是不畏权势，为人正直；三是积善行孝，扶弱济贫，符合传统的道德标准。”他将城隍神的出身原型分为六大类：地方官型、功臣型、正直者型、行善者型、神能者型、善鬼者型^②。在戏曲作品中执掌各地城隍的神灵，通常是由公正廉洁、仁政爱民、不畏权贵的官员，或是正义凛然、不畏权势、积德行善的普通民众死后“转任”而来的。清李玉《清忠谱》第20出“魂遇”，写周顺昌死后被封为苏州城隍，因为他“忠贞秉性，正直根心骂贼奋不顾身，囊首沉冤狱底……特授汝为应天城隍”^③。颜佩韦等五义士为南畿城隍部下五方功曹。清朱素臣《未央天》，主人公米新图的哥哥米新国，生前正直，死后被封为本府城隍神。清传奇《双报应》第4出“宿庙”，交代了建宁的城隍是揭重熙，他“生前惠爱为官，福宁闽人爱戴，敕令为建宁城隍之职”。

在明清戏曲作品中，城隍神主要有以下几种职掌。

^① 《观世音鱼篮记》和《袁文正还魂记》见《古本戏曲丛刊》二集，《秦月楼》《未央天》见《古本戏曲丛刊》三集，《双报应》《阴阳判》见《古本戏曲丛刊》五集（《古本戏曲丛刊》二、三、五集，文学古籍刊行社1954年版），《精忠记》见《六十种曲》（明）毛晋：《六十种曲》，中华书局2007年版），《清忠谱正案》见《古柏堂戏曲集》（清唐英著，周育德校点：《古柏堂戏曲集》，上海古籍出版社1987年版），沈璟：《桃符记》，见徐朔方校订：《沈璟集》，上海古籍出版社1991年版。

^② 郑土有、王贤森：《中国城隍信仰》，三联书店1994年版，第51-66页。

^③ 王季思主编：《中国十大古典悲剧集》（全2册）下册，上海文艺出版社1982年版，第583页。



（一）赏善惩恶

“统辖大兵巡世界，赏善罚恶日同明”，城隍神具有监察人们言行、赏善罚恶的神能，积功累德，既可消灾，又能得福报，为恶者必得恶报。沈璟《桃符记》上卷第五出“祈符”，城隍神唱：“人间私语，天闻若雷，暗室亏心，神目如电。”“出游三界，稽察幽明。”更重要的是，城隍神有纠察地方官吏政绩之责。从宋以来的文献记载中看到，地方官上任，要拜见城隍神，与神相誓，官吏接受城隍神的鉴视与监督。明代官吏谒见城隍神，已经制度化。朱元璋对朝廷命官履行职责的要求非常严格，尤其针对地方官员到任，制定了《到任须知》，明朱国祯《涌幢小品》卷十九《祀神第一》载：“太祖最虔祀事，到任须知册，以祀神为第一事。今官府莅任，吏人先投须知册。”丘濬《大学衍义补》卷六十一载：“俾有司到任之初，特与神誓。”清孙承泽《春明梦余录》卷十五中说：“凡府州县新官到任，必先宿斋城隍庙。”明清地方官吏上任，把谒见城隍神，与神相誓，接受城隍神的鉴察与监督，作为第一要事。在明清戏曲中往往表现为地方官吏在城隍庙中秉公办案，赏善罚恶。《秦月楼》第7出“惩恶”，湖州廉正爱民的“三风太守”袁皓在城隍神中赏善惩恶。对养母行孝的赏钱佑助，对抗拒豪强逼婚，苦心教子的节妇，造牌坊旌表，对欺压良善的一群湖州“积棍”、社会豪强，或上枷示众，或当场棒杀，在逃者严加搜辑广行。赏孝节、惩豪强，治安乡里，教化民风，袁太守被称当地民众为“活城隍”。虽不是城隍神亲自主持进行赏善惩恶，但地方官吏选择在城隍庙中、在城隍神的监督下赏善惩恶，更显公正严明，不爽毫分。

（二）冥司审判

中国台湾学者陈登武认为：“城隍信仰并不是一开始就具有审判的职能。城隍神格的演变，从地方守护神而入主冥司，同时成为阴间重要的司法官，大致发生在唐代。”^①唐代已有城隍神为冥间主宰之说。唐段全纬《城隍庙记》《太平广记》等文献，尤其是《夷坚志》多载城隍主阴间事。道教以城隍为管领亡魂之神，谓人之亡魂，归城隍司收管；作祟之鬼，亦由城隍司拘禁。城隍作为司冥之神，下有僚属，可以差遣兵将，城隍庙也修建得如官府衙门，城隍神作为阴间的主宰，办案亦如人间官府。清代唐英杂剧《清忠谱正案》，取明代李玉传奇《清忠谱》本事，写东林党人周顺昌被迫害致死后被封为苏州城隍，颜佩韦、杨念如、沈扬、周文元、马杰五义士为其殿庭力士。周顺昌奉玉帝旨意，在阴间审判阉党罪魁魏忠贤、毛一鹭等，历数控诉其罪恶后，严惩不贷。作者曾指出写此剧的目的在于：“以慰同时被害忠魂，显示逆党作恶之报。”《桃符记》上卷第五出“祈符”，包龙图拜谒城隍神，与城隍神相约，“凡民间善恶事情，处分有不公不明者，责任在下官；凡冥司福祸报应处分有失轻重者，责在尊神”，指明了城隍神是主冥司公正的神。在明清戏曲作品中常出现城隍神帮助包文正断案的情节。《桃符记》在元代郑廷玉《包待制智勘后庭花》杂剧的基础上增加了推动案情大白的一个关键人物即城隍神，城隍神助对案件的侦破起到了重要作用，上卷第13出“冥勘”，城隍神安排青鸾还魂申冤，贾顺附体于哑儿诉说冤情，道破王庆与贾顺之妻因奸情而杀人的真相。在《古本戏曲丛刊》二集中，明代传奇戏曲《观世音鱼篮记》和《袁文正还魂记》是放在一起辑印的，属于“龙图公案”剧，两部《观世音鱼篮记》写鲤鱼精假冒金牡丹，试图与书生张真成亲，金牡丹

^① 陈登武：《从人间世到幽冥界——唐代的法制、社会与国家》，北京大学出版社2007年版，第312页。

家人不能辨明其身份真假，只好向包拯大人申诉，包大人无力处理这件鬼神精怪案（第20出“包公断问”），只好请城隍神出面（第21出“恳请城隍”），城隍神从金家土地神处得知真相，即奏知玉帝。玉帝遣天兵捉拿住鲤鱼精。传奇公案的破解得助于城隍神和包青天的联合办案，正如戏中包拯唱到：“你是阴间一上神，我是阳间一大臣。”《袁文正还魂记》叙写包文正斩曹国舅而使袁文正还魂事。第16出“诉冤”，袁文正的尸体从井中挖出，面如生色，阳气未绝，包拯命洒上甘露水酒，放入养尸池中，着人看守，当夜入城隍庙中向城隍发牒勘问，袁文正之魂向城隍诉说自己的冤情，阴间陈情为包拯破解袁文正冤案提供了关键性的证据。在这类包公戏中，城隍神或者主持审判阴判，或帮助阳间包拯断案，城隍神虽是配角，但城隍“神助”成为剧中的关键情节。元代包公戏中的包公大多以清廉正直、敢于斗争、巧于智慧为性格特点，是当仁不让的主角。明清两代包公戏中，尤其上述公案戏，增加了包公拜庙、向城隍打牒文、求“神助”等情节的设置，包公形象和包公戏有了较大的丰富和变化。包文正与城隍神同时成为那个司法黑暗腐败社会中为民请命、公正廉洁、扬善惩恶的理想形象。

（三）城隍神示

阳间的官吏在审断案件时遇到困难，城隍神或直接指明案件的元凶或是给予某种暗示，使案件得以破解。其中城隍“托梦”或“梦喻”的模式套路较多，《桃符记》上卷第5出“祈筮”，刘天义城隍庙中得梦喻，明年会中状元。第13出“认女”，城隍神托梦裴父，说他与青鸾有义女之分，招刘状元为婿。这些虽是一些次要情节，但也是构成剧情发展的有机组成部分。传奇《双报应》，写生员钱可贵欠下官银，卖妻以偿，但银两却在途中丢失被皂隶陈黑拾去。钱可贵向建宁太守孙昌裔申诉丢银事件，孙太守分析审理案情时得到建宁城隍神的提示，最终使钱案真相大白。此剧涉及城隍“神助”的关目很多，如第4出“宿庙”，太守孙昌裔上任途中夜宿城隍庙，城隍揭重熙入其梦，日后助他破案。第15出“神察”，城隍神暗中察到钱可贵妻卖身救夫，守节不变，王文用与张子俊妻子私通等人世间事。第17出“失物”，钱可贵在城隍神的启示下，把丢银事件投诉于孙太守。第20出“阴断”，王文用被毒死的妻子冤魂在阴间向城隍哭诉冤情。第21出“判合”，城隍神示，将房中黑灰落入茶杯中，孙太守因而悟出拾银者名为陈黑，追回失银，并判周氏与钱复婚。此剧另一线索中，钱可贵之友张子俊妻子与王文用私通，王与庸医宋东峰合谋毒死子俊。第24出“行香”，孙昌裔到城隍庙进香时，城隍揭公神灵以阴风暗示张子俊冤情，又托梦给孙暗示凶手姓名。孙查得张子俊被害一案。《双报应》中城隍神多次神示，在孙昌裔立案、破案过程中指点迷津，为其提供断案依据，有力地推动了案件的侦破，同时使戏情起承转合过程中不断地出现突转与发现，引人入胜。

三、结 语

明清传奇戏曲中，有大量的“冥判”“阴报”等关目的设置。阳判不公，遂有阴判，主持“阴判”的神除了城隍神之外，还有其他正义之神，如明传奇《精忠记》中岳飞父子屈死秦桧之手，第32出“天策”和第35出“表忠”，上帝封他父子分别为雷部赏善罚恶都元帅和都总管，“生为忠义将，死为正直神”。阴间审判秦桧，使其入丰都地狱，永世不得轮回。清查慎行《阴阳判》第22出“神判”，主持“阴判”的是敕封为雷部沧江涌潮之神的伍子胥。因果报应

观念在中国下层民众中的影响根深蒂固。明清时期道教文化下移，出现了大量的官方和民间劝善书，宗教的教义在传播过程中变得简单明了，原有的繁复的神学成分被简化，神秘色彩被淡化，善恶报应和承负说的神学思想被重点保留下来。明清戏曲中正直公忠的城隍“神助”断案或阴司审判，既是对现实生活困境与矛盾的理想化或协调性的处理，又是对人世或司法不公在法律之外的伦理道德领域的校正与补充，体现了剧作家与民众对劝善戒恶、因果报应等主流价值观的宣扬与认同。

明清戏曲中的文昌信仰*

李艳**

一、司禄掌文衡的科举之神——文昌帝君

文昌帝君又称为梓潼帝君，俗称文曲星，是司禄主文运的科举之神，也是劝善弘仁的道教尊神。它是明清时期影响最广泛的神灵之一，也是求取利禄功名的士子文人们崇拜的对象。

文昌信仰是由文昌宫星辰信仰和四川梓潼神信仰逐渐合璧形成的。文昌星，本是天上的星名，据《史记·天官书》：“斗魁戴匡六星，曰文昌宫。”《史记·天文志》：“文昌六星，在北斗魁前，天之六府也，主集计天道。”古人认为他们是吉祥富贵之星，分别命名为上将、次将、贵相、司命、司中和司禄，用之以占人事。唐司马贞《史记·索隐》注释说：“上将建包，曰上威武。次将正左右，贵相理文绪，司禄赏功进士，司命主灾咎，司灾主左理。”文昌帝君的“帝君”指梓潼神张亚子。东晋常璩《华阳国志》卷二《汉中志》：“梓潼县，郡治（武帝元鼎元年置），有五妇山，故蜀五丁士所拽蛇崩山处也。有善板祠，一曰恶子，民岁上雷杼十枚，岁尽不复见，云雷取去。”^③梓潼县善板祠的恶子就是梓潼神张亚子。梓潼神又与祭祀东晋梓潼人张育有关，据《华阳国志》记载，东晋张育为抗击前秦战死，人们祭奠张育英灵，在四川梓潼县七曲山修建张育祠。唐玄宗避祸安史之乱入蜀时，感其英烈，封为左丞。唐僖宗避黄巢之乱入蜀，曾得其显神庇佑，封济顺王；此后宋真宗封其为英显武烈王。梓潼帝君经历了由人而神的演变过程。

科举制度在隋唐兴起以后，强化和提升了梓潼帝君“司禄赏功进士”的职能。传说他对士子的功名前程屡显征验，宋代蜀中开始有“梓潼梦”的传说，认为得梓潼神托梦，可以预知科场胜算。北宋叶梦得《崖下放言》、宋陆游《老学庵笔记》卷二、宋洪迈《夷坚志》乙志卷第五《梓潼梦》、宋委心子《新编分门古今类事》卷八“士美金堂”条、元无名氏《湖海新闻夷坚续志》，都有关于梓潼梦显灵的故事。科举制度在宋代得到了较大的发展和完善，科举成为

* 本文原载《青海民族研究》2015年第3期，第122-124页。

** 李艳，河北保定人，四川大学艺术学院教授。

③ 任乃强校注：《华阳国志校补图注》，上海古籍出版社1987年版，第91页。

文人进身之阶。梓潼梦宣扬科名前定的神学宿命观，社会的需求促成梓潼神职能的变化。梓潼信仰也在同一时期由蜀中扩展到江南乃至全国，成为全国性神祇。宋代道教把梓潼帝君吸纳进入道教神仙谱系，宋元道士造作《清河内传》和《梓潼帝君化书》，为文昌帝君编写了家世身平，记叙文昌帝君历世显灵的神迹，并称玉皇大帝委任梓潼神掌管文昌府和人间禄籍，司文人之命。元仁宗延佑三年七月，加封梓潼神为“辅元开化文昌司禄宏仁帝君”，下敕说：“蜀七曲山文昌官梓潼帝君，光分张宿，友咏周诗，相予泰运，则以忠孝而左右斯民；柄我坤文，则以科名而选造多士。每御救于灾患，彰感应于劝惩。贡举之令再颁，考察之藉先定。”^①至此，这个由星宿神和地方神长期磨合而形成的梓潼神，经过道教的神学建构，成为天下士人崇奉的职掌文运禄籍的科举神。也正是在宋元之际，产生了一部后来在明清时期广泛流传的道教善书《文昌帝君阴骘文》。这部善书的产生时间一直有争议。《道藏辑要》星集所收清代朱硅校定的《阴骘文注》认为：“《阴骘文》有宋郊之事，当作于宋代。”此文仿效《太上感应篇》并在内容上作了补充，是继《太上感应篇》产生后不久问世的道教劝善书，至迟不会晚于元代。明清时期这部善书与《太上感应篇》《关圣帝君觉世真经》并称“三圣经”，流布广泛，深入人心。在这部善书里，文昌帝君以现身说法的形式，对准士大夫阶层提出了道德素养要求，劝人广积阴骘，劝善弘仁、积德成仙。明清时期文昌信仰极盛，文昌信仰的内涵，集中体现在这部通俗易懂的善书中。

在明清时期的主流文学艺术形式——戏曲中，文昌帝君频繁出现，文昌信仰具体体现为文昌帝君以主文运的神灵形象出现，干预科考，宣扬由“德行”“阴骘”决定科考的科名前定论。

二、明清戏曲中的文昌帝君形象

中国的科举制度始于隋唐，宋代科举考试规制得以完善和定型，到明清时期，科举制度得到了最高的发展，科举取士成为选拔官员最重要的途径和制度。读书、应试、入仕成为士人唯一的本业，舍此而无他求，科举在士人的生活生命中占据中心地位。围绕科举而展开的各种活动和行为，在明清戏曲中有广泛展现。高中状元或金科及第是人生富贵圆满不可或缺的条件之一，也是明清戏曲大团圆情节中关目设计的常规。科举考试关系着文人的前程利禄，一门荣辱。但明清两代的科场规制极严，又因为应试者多，中额有限，录取不易。两代都因科场案而屡兴大狱。士人们不计辛苦，科场蹭蹬，锲而不舍。在这种情况下，文人士子们希望借助主掌士人功名富贵的文昌帝君的佑助科场成功，是正常而必然的心理诉求和愿望。

文昌帝君在明清戏曲中往往以神的形象出现，形式上基本有两种：

一是以“扶乩”“梦兆”等形式预示科场命途。学子们为了利禄前程，科考前谒拜文昌帝君神庙，求神助佑，折桂夺冠。同时通过祈梦、扶乩、算命、观星术、求签等各种手段来预测科场命途。

“扶乩”也称扶箕，“扶箕本是占卜的一种，它的流行多由于文人官僚的信仰。文人扶箕大概起于宋朝，而最流行的时期是在明清科举时代，几乎每府每县的城市里都有箕坛。尤其是在

^① 《清河内传》，《道藏》第3册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社1988年版，第288页。

文风流畅的省份如江浙等省，简直有不信箕仙不能考中的心理。扶箕为问试题，问功名，一次的灵验，可使他终身服膺”^①。扶乩术怎样操作呢？《清稗类钞·方伎类》：“扶乩，术士以朱盘承沙，上置形如丁字之架，悬锥其端，左右以两人扶之，焚符，神降，以决休咎，即书字于沙中。”^②明清时期，科场中的士子热衷于术数，扶乩猜题之风盛行。明末清初黄周星《人天乐》第28出“意图”：“近日乩仙盛行，扶鸾弟子最多。”“鸾乩原起于文昌。”阮方龙到鸾坛乩仙，吕祖有事，坛由职掌禄籍的文昌帝君主持。第29出“天园”，文昌帝君“降乩”，降的是善士轩辕载近作的一卷《将就园记》。为表彰轩辕载的善行，文昌帝君依文中所记，命于中海昆仑山构筑两园，将就园命名为昆仑园，让轩辕载居住，文昌帝君敕轩辕载为三清阁和玉帝阁做对联^③。清黄祖颢《迎天榜》第25出“降鸾”，俞都净发得灶神提醒，改恶从善，到文昌殿的“鸾坛”上，帝君扶乩，俞都和王用汝分别为对方记下帝君乩文。俞生之验在灶下，批语道：“改行从善，稳步青天，子得和，须拜中涓。”王生之验在帝君边，批语道：“求母延年，孝行可取，申登甲科，母增延一纪。”^④清代孙郁《双鱼佩》上册“巧佑”，梓潼帝君下凡，柳应龙“一味真诚”，降乩考试题目赐柳应龙。以示庇佑。奚必文、奚必学兄弟狡诈，削去桂籍^⑤。

“梦兆”预示科场命途。清夏纶《广寒梯》，下册，第20出“魁兆”，钱塘秀才王兰芳梦见魁星梦中相告，让他中举并列为第五名，而解敏中因有文而无德，被削去前程^⑥。清积石山樵《奎星见》第1出“奎兆”，睢宁县学教谕雍时陈受知府孙阳赏识，求科举成名，一日与妻子登文昌阁，奎星放文光，所执笔上现金字，五言四句诗：“大展联元手，荣披一品衣，天恩流海甸，今古教中稀。”后孙阳荣升，主持科场，点雍时陈为状元，授职翰林院修撰。雍的妻子绣一尊奎星像供奉于堂，全家向奎星神像顶礼，致谢奎星梦兆今应验^⑦。清杨潮观《吟风阁杂剧之》之《动文昌状元配瞽》，剧叙临安吴翁之子吴坚，新中解元，其聘妻双目失明。女父邀同原媒，携聘礼自愿退婚，吴翁子坚不从命，媒人因醉卧厅上梦见文昌帝君：“顷奉上帝敕旨：临和解首，不弃瞽妻，重伦尚义，可选为今科状元，以彰风化。”^⑧

二是文昌帝君在剧中干预科场考试，按照一个人的德行和祖先所积阴鹭判定其科名。

《文昌帝君阴鹭文》宣扬修福修善积阴功与科名有必然的联系，善书文中列举：“窦氏济人，高折五枝之桂。救蚁中状元之选。”特别强调善恶报应会在自身或子孙科考时应验，甚至远隔几世也不能免除。清代钱泳《履园丛话》卷十三《科第》类，下分《种德》《立品》《孝感》《求签》《梦》《鼎甲》《元》《异事》《武科》等九目，以类辑事，主要是记叙与宣扬科举

① 许地山：《扶箕迷信的研究》，商务印书馆1999年版，第33-34页。

② 徐珂编撰：《清稗类钞·方伎类》第10册，中华书局1986年版，第4547页。

③ （清）黄周星：《人天乐》，《古本戏曲丛刊三集》。

④ （清）黄祖颢：《迎天榜》，《古本戏曲丛刊五集》。

⑤ （清）孙郁：《双鱼佩》，《古本戏曲丛刊三集》。

⑥ 《广寒梯》，（清）夏纶撰，徐梦元评：《夏惺斋新曲六种》，北京大学图书馆编：《不登大雅文库珍本戏曲丛刊》第18册，学苑出版社2003年版。

⑦ （清）积石山樵：《奎星见》，《古本戏曲丛刊五集》。

⑧ （清）杨潮观著，胡士莹校注：《吟风阁杂剧》，上海古籍出版社1983年版，第127页。

中的命相、风水、感应、因果报应等方面的内容^①。戏曲中集中体现了文人士子科场命运的德行决定论。《迎天榜》开篇“挈领”：“贡士换进士是袁了凡的立命篇，乡科改甲科是冒嵩少的感应注，榜末生两榜是的王从先文昌碑，老儒变乡老是俞净发的灶神记。”袁了凡、冒嵩少和王从先三人是奉行劝善书的楷模，这部作品演绎的是三人修福行善的事迹。第8出“定榜”，文昌帝君大会各地城隍，亲定秋榜名册。“云梯步步是阴功累进”，各府城隍把参加考试的名册清点好，交给文昌帝君亲定金榜名册。帝君根据每个人的阴功德行，指点“梦神”。第9出“点鬼”，监场神把士子们的祖先三代亡灵放进，岁士子们进考场。祖先们的功德直接影响子孙们的考试结果，《文昌帝君阴鹭文》“近报则在自己，远报则在子孙”思想的在这里得到了淋漓尽致的体现。科名前定的因果报应思想渲染到了极致。袁黄奉行功过格，积阴功，家中灶神和三尸神保举他进金榜。以袁黄一生奉行《功过格》事迹为题材创作的传奇戏曲还有明蒙春园主人《立命说》传奇。此传奇是对袁黄《了凡四训》善书的一种图解，它告诉人们“命自我作，福自己求”，只要从己做起，勤修阴功就可以扭转厄命，功名富贵，子嗣繁盛，得到回报。《功过格》是善书的另一种形式体例。金代又玄子撰《太微仙君功过格》首开《功过格》的创制，要求人们亲自记录下自己的善恶行为，通过自我控制、自我监督、自我评判，对自己的行为进行道德估算，强化伦理的社会制约力。《功过格》到明清广泛流布于民间，涌现了《文昌帝君功过格》《十戒功过格》《警世功过格》和《石音夫功过格》等。明代士人袁黄晚年为劝化儿子所撰善书《了凡四训》，提出“立命之学”，在《功过格》中影响很大，“袁黄功过格，竟为近世士人之圣书”^②。《广寒梯》传奇，也是写奉行《功过格》神奇效用的。剧中写到钱塘秀才王兰芳和解敏中是表兄弟，命运安排解生必中举，王生终只是个秀才。王生为改变天数，积极奉行《功过格》（雅名《广寒梯》善书），积善累德，后中进士，入翰林，功名婚姻，两全其美，解生却因有文无行，沦落为道士。

明吴庞《锦蒲团》（古本戏曲丛刊三集）第32出“观场”，文昌帝君指点回头浪子姚英中状元^③。《双鱼佩》“巧佑”一出，在庚子元日，新年之际，梓潼帝君下凡，考察人间善恶。查看庚子榜，以所积阴功善行作为勘定科榜名次、增补或黜落的标准。“一味真诚”的柳应龙，文昌帝君赐题以示庇佑。奚必文、奚必学兄弟狡诈，削去桂籍。“鲜珮”一出，掌管轮回簿的氤氲使者奉帝君之命，使柳应龙生病，抑住柳应龙灵魂，如花想容梦中，成就姻缘。“抡元”一出，朱衣神奉帝君命，柳应龙本应中二十七名，因“不赴私约，有攻名教”，被拔作解元。在考官定名次时，帝君带奎星和朱衣神显灵助柳应龙拔作解元。修善积阴功的柳应龙金榜题名，花好月圆。清李渔《凰求凤》第10出“冥册”，文昌帝君在大比之年，“临凡典试”，文昌帝君叫朱衣神给新来服役的小吏讲解，科场考评的首先是德行，“万恶淫为首，百善孝为先”“福善祸淫”，为善者得福，作恶者为殃的标准。“既有德行，自有文章，二者相儒”，不可偏废。第12出“入场”，文昌帝君随考生入场。第21出“翻卷”，“务使科名不滥，阴鹭堪凭”。

①（清）钱泳撰，孟裴校点：《履园丛话》上下册，《历代笔记小说大观丛书》，上海古籍出版社2012年版，第335-356页。

② 张履祥：《杨园先生全集》卷五，中华书局2002年版，第10-11页。

③（明）吴庞：《锦蒲团》，《古本戏曲丛刊三集》。

“第一等文章第一等德行，方足以充其选。”“才与风教有关”^①，吕曜本被考官判为二甲，文昌帝君翻卷，并加了两行批语。皇帝知晓生的“阴鹭”行为，点为状元。清蒋士铨《长生策》第4出“贡牒”，朱衣神、奎星为其使者，“特将春秋两试，转移于一岁之内，命小圣预先同王母量才，嫦娥定榜”。捧《登科录》，俟王母检阅^②。清杨潮观《吟风阁杂剧》之《开金榜朱衣点头》，叙写宋时黄榜召贤，欧阳修职掌文衡，文昌帝君派使者朱衣神用红纱罩其眼，欧阳修阅卷得神助，眼识过人，选得真才。本事出自宋赵令时《侯靖录》记载：“欧阳公知贡举日，每遗考试卷，坐后尝觉一朱衣人时复点头，然后其文入格，始疑侍吏，及回视之，无所见，因语其事于同列，为之三叹，尝有句云：文章自古无凭据，惟愿朱衣暗点头。”^③《开金榜朱衣点头》对此故事的演绎。剧中朱衣神自叙：“我乃文昌帝君殿下朱衣使者是也。”科场分判，“不凭文字凭阴德”。“善有善报，平日里，造下无量无边功德，故此到临场时节，种种福报，不召自来。”^④“种种冤魂，不呼而至。”于是“报恩鬼”“报冤鬼”“各府各路城隍社司”、新科举子们的“祖辈先灵”纷至沓来，实现科场报应。《动文昌状元配警》中临安解首吴坚，不弃瞽妻，重伦尚义，被文昌帝君点为今科状元，以彰风化。主人公重信义，同情患难的精神，得到善报。

文昌帝君对科考的干预，有时不在现实中，而是在天界，寄托着士子们在现世科考不公无力回天的情况下，希望在天界实现科考公正的愿望。清尤侗《钧天乐》传奇，写吴兴沈白、杨云二生，才高学富，进京应试，被试官何图黜落，而不学无术的纨绔市侩贾斯文、程不识、魏无知，却因贿赂托情，名列前茅。忽逢兵乱，杨云夫妇双亡。沈白上疏揭发考试弊端而遭遣，怨愤无聊，哭诉于项羽庙。回家后祭送穷神，焚烧诗稿，郁郁而亡。灵魂升天，文昌帝君召试（第17出“天试”），沈白中天榜状元，杨云中榜眼。帝君赐宴蕊珠宫，命乐部奏《钧天广乐》予以庆贺（第18出“天榜”、第19出“天宴”）沈、杨二人巡按地府、四海及九州，功名姻缘皆得圆满。明清时期，科举制度得到了最高的发展，随之明清两朝科举舞弊之事史不绝书，科场腐败积弊严重，对于学术与人才的戕贼也最盛。尤侗在明崇祯时期两度乡试落第，清顺治初四度省试落第，最后只好以贡生资格入京会试。科场蹭蹬，使他洞悉科场黑幕，感慨良多。《钧天乐》第4出“场规”，官员何图收受贿赂，金科名次被内定，就是科场腐败的真实写照。第15出“哭庙”，写沈子虚四处碰壁后，哭诉于项羽之庙。沈子虚痛彻肺腑地控诉：“咳！以大王之英雄，不能取天下，以沈白之文章，不能成进士，古今不平，孰甚于此！”^⑤面对现实的无力回天，士子们希望在天界圆梦，17出文昌帝君主持的“天试”，就是士子们对科举考试公平、公正的一种渴望。《钧天乐》是有意针砭科场时弊、抒发作者愤慨矢志之情的作品。

①（清）李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华校注：《笠翁传奇十种校注》下册，天津古籍出版社2009年版，第534页。

②（清）蒋士铨撰，周妙中点校：《蒋士铨戏曲集》，中华书局1993年版，第748页。

③（宋）赵令时撰：《侯靖录》，《丛书集成初编》第2859册，中华书局1985年版。

④（清）杨潮观著，胡士莹校注：《吟风阁杂剧》，上海古籍出版社1983年版，第76页。

⑤（清）尤侗：《钧天乐》，《古本戏曲丛刊五集》。

三、明清戏曲中文昌信仰的内涵

在明清戏曲中，文昌信仰表现为文昌帝君以神灵施“术数”的形式满足文人士子们希望佑助科场命中的心理诉求，其中承载的神学信仰内涵是由“德行”“阴鹭”决定科考的科名前定论，这与后期道教神仙思想的道德决定论有关。

明清时期，出现了一个庞大的以《文昌帝君阴鹭文》为代表的道教劝善书系统，基本上是托名文昌帝君所撰，主要有《文昌帝君阴鹭文》注释系列（包括《丹桂籍注案》《阴鹭文图说》《阴鹭文图证》《阴鹭文像注》）、《文昌帝君蕉窗十则》《文帝孝经》等，这些善书主要针对的是士大夫阶层，作为宣传文昌信仰的载体，在明清时期产生了巨大的影响。“文昌信仰向世人所提供的，不是传统的道教练养术，而是阐扬老子‘重积德’的思想。宣扬通过以‘善’为价值导向的内在行为控制，可以达到人间理想或成仙不死。文昌信仰的社会操作性淹没了它的神学操作性，正因如此，它在各阶层的社会生活和民俗文化中所产生的影响十分深远。”^①文昌信仰体现着道教的神仙思想从仙道到人道，逐渐伦理化和世俗化的演变过程。成仙了道是道教的终极信仰和追求，它经历从肉体成仙说到精神成仙说的演变。“积善”成仙的道德决定论是后期道教神仙信仰的核心。明清时期，文昌信仰的盛行，是后期道教发展的伦理化、民间化的一个重视表现。

文昌信仰走入民间，形成了一些民俗活动，如在文昌帝君诞日，文人士子们举行的“文昌会”。“文昌诞作为节日流行于社会上，是在清代发生的。”^②（清）顾禄《清嘉录》卷二“文昌会”条说：“三日为文昌帝君诞……谓帝君掌文昌府事，主人间禄籍。士大夫酬答尤虔，虽贫者亦备分烧香，纷集殿廷，谓之文昌会。”^③《迎天榜》中记叙主人公袁黄参加文昌会。文昌诞节举行的活动还包括娱乐性的祭祀演剧，如清代流行于四川梓潼县和云南文山州的梓潼戏，是文昌诞节祭祀演剧的典型。

① 卿希泰、姜生：《文昌帝君的信仰及其神仙思想的道德决定论》，《江西社会科学》1996年第6期。

② 常建华：《清代的文昌诞节——简论明代文昌信仰的发展》，中国社会科学院历史研究所明清史研究室编：《清史论丛》2000年号，中国广播电视出版社2001年版。

③ （清）顾禄：《文昌会》，《清嘉录》卷二，上海古籍出版社1986年版，第37页。

百年道学精華集成

第九辑

文艺审美

卷六

戏剧与建筑雕塑



道教文化
与地方、民
间戏剧研
究

浙江的道教与戏剧*

徐宏图**

中国的传统文化是儒、释、道三教的结晶，有一个从互相吸收到融为一体的过程。道教与戏剧也是如此。初看起来它们是两种完全不同的文化概念，其实彼此早已互相汲取且密不可分。例如关于戏剧的起源，学术界有种种说法，如巫傩说、歌舞说、傀儡说、俳优说等等，众说纷纭、莫衷一是，均未能自圆其说。于是有人提出“多源论”，但仍不能服人。因为不管其有多少个源，其中必有一个本源。它正是我们所要找的。其实，就戏剧的本源而论，中国戏剧与希腊、印度等国古老戏剧有着共同的规律，即都在宗教礼仪中问世，正如英国学者马林诺夫斯基说的：西方的“以及东方的戏剧艺术，都可能起源于早期的戏剧化的宗教仪式”^①。牛津大学龙彼得说得更清楚：“在中国如同在世界任何地方，宗教仪式在任何时候，包括现代，都可能发展成为戏剧。”^②从浙江戏剧看，何止起源，其生存和发展亦都离不开宗教仪式，尤其是道教仪式。本文以浙江的地方戏为例，专就戏剧与道教的关系试作一些粗浅的探讨，以祈方家赐教。

一、戏剧在道教仪式中产生

浙江的道教起源很早，当始于黄帝。据《仙都山志》载：缙云仙都山“玉虚宫”即为黄帝炼丹飞升之地，唐天宝戊子年（748）敕封为仙都山，建黄帝祠宇，岁度道士七人，以奉香火。可见当地自黄帝死后不久就开始有祭典仪式。这种由阴阳家与方士们表演的祭典音乐与舞蹈，即为后来浙江戏剧的诞生播下了种子。降至4000年前新石器时代的良渚文化时期，昔日播下的种子萌芽了，浙江最早的戏剧——傩戏终于产生了。所谓“傩戏”是指在傩祭、傩舞基础上衍化而成的一种祭祀性的宗教仪式剧，其主要特征是套戴神灵面具（即傩面具）表演驱鬼或丧葬

* 本文原载《杭州师范学院学报》（社会科学版）2005年第6期，第37-41页。

** 徐宏图（1945-），男，浙江平阳人，浙江省艺术研究所研究员。

① [英] 马林诺夫斯基：《文化论》，此据于质彬：《中国戏曲发生于巫傩歌舞考》，转引参见《艺术百家》1999年第2期。

② 龙彼得：《中国戏剧源于宗教仪式考》，《中国文学论著译丛》，台北：学生书局1985年版，第523-547页。

的仪式过程，其最早的表演者是巫覡，后来即为道士所取代。良渚文化玉琮上所刻的“饕餮纹”是傩面具最早的图纹，标志着中国最早的傩戏产生于浙江。

此后，以孝子目连下十八层地狱救母为主要内容的浙江目连戏亦出自道教仪式。其内容虽出自佛教《佛说盂兰盆经》，但很早就被道教所利用。自西晋至唐五代，它一直作为道教仪式剧演出于七月十五日这个佛、道共举的中元节；至北宋后期而发展成为“宋杂剧”演出于勾栏瓦舍。据宋孟元老《东京梦华录》记载，其时东京的中元节，“构肆乐人自过七夕，便般《目连救母》杂剧”^①。

浙江的目连戏自宋代以来从未断演过，其中《破地狱》《破血湖》两出至今仍在道教丧事中演出。如浙江东阳县民间凡男性亡故，要请道士做“白鹤驾雾功德道场”，演出《破地狱》；女性亡故，则做“莲花驾雾功德道场”，演出《破血湖》，所演都是孝子目连破狱救母的故事。据道内世代相传，该两出戏原来只是以木鱼为节，诵念经文《地狱灯》或《血湖灯》而已。后来因太单调，不能满足斋主和观众的审美需求，便适当增加一些动作，如举锡杖、提神灯以及旋坛等，最后干脆分脚色扮演目连破狱救母的故事，于是就发展成为今天的戏剧形式。其曲调除经调外，主要唱婺剧二凡、紧皮等。在当代它仍保留了较多的道教仪式残余。这与已脱离仪式而接近普通戏剧的绍兴、开化等地的目连戏比较，显得更加原始，因而具有更高的研究价值^②。

继目连戏之后，被称作中国最早成熟的戏曲形式“温州杂剧”于两宋之交在浙江温州诞生，不久北传杭州，南传福建，西传江西，入元后终于成为与北杂剧（元杂剧）对称的“南戏”。从现存的永康醒感戏、绍兴孟姜戏以及松阳高腔、新昌调腔等南戏后裔高腔剧种看，其起源都与道教有关。永康醒感戏是在道教科仪“庆忏鸿楼大会”期间演出的。其时，内坛要做五天五夜科仪，外台则要演五天五夜的醒感戏，所演均为张天师超度无主孤魂的故事，与内坛法事相吻合。醒感戏的下列三大特征，可以充分证明其是“庆忏鸿楼大会”科仪的产物。

一是熔祭仪、戏剧于一炉。醒感戏共有九个剧目，俗称“九殇”，每个剧目均与内坛法事紧密配合、彼此呼应，共同为斋主完成超度任务。如第一天晚上内坛做“五道灯”科仪，外台演《逝女殇》，即张天师超度夭折女苏爱卿还阳故事。第二天晚上内坛做“高献”科仪，外台则演《狐狸殇》，即张天师超度殇女精灵并使其修炼得道故事。总之，外台醒感戏的每一个剧目均为内坛超度法事服务，两者殊途同归，融为一体，密不可分，只不过前者侧重于娱人，后者侧重于娱神而已。

二是集道士、演员为一身。醒感戏演员披上道袍是道士，穿上戏装是戏子，身兼二职。但其最早的身份应是道士，因为在醒感戏产生之前，他们就以道士的身份为斋主启建各种酬神还愿、驱疫消灾仪式。后来，为了更好地满足广大斋主和观众日益提高的娱乐需求，便在原有的内坛法事基础上，腾出一部分力量从事外台演出。他们借用戏剧的形式，编演以超度幽灵为内容、能配合内坛仪式的特殊剧目如《毛头殇》《逝女殇》等。于是，一种类似傩戏、目连戏的道教仪式剧——永康醒感戏便应运而生了。从这时开始，道士们一身二用，既是法师又是

① 孟元老：《东京梦华录》，中华书局1982年版，第212页。

② 徐宏图：《浙江东阳民间丧葬仪式及仪式剧调查》，《民俗曲艺》第84期，第197-224页。

演员。

三是合剧本、科书为一体。首先，两者描写的对象相同，都是屈死的亡魂。醒感戏九个剧本的主人公均死于非命，死后成为冤魂，急待超度。剧本正是以夭殇者的故事为剧情而展开的，其结局均以冤魂超升而告终。而内坛所用科仪本也同样以超度亡魂为内容。其次，两者的宗旨相同。无论是醒感戏剧本或内坛科仪本，均以超度为宗旨，以达到娱神和娱人之目的。只不过前者运用戏剧的技艺，后者运用科仪的功能。为实现这一宗旨，剧本和科仪本总是配合默契，如内坛行“供童”“施生”科仪，外台则演《逝女殇》；内坛行“高献”“供王”科仪，外台则演《狐狸殇》。做到内外形影不离、相辅相成。绍兴孟姜戏则出自上虞、嵊县一带“洪楼炼度”道场科仪。科仪的内容原出于孟姜女送寒衣、哭长城的故事。相传孟姜女寻夫不着哭倒长城，秦始皇见其貌美，欲纳为妃子。孟姜女将计就计，提出三个条件，其中一条是要秦始皇披麻戴孝并搭建九级洪楼超度其夫范杞良亡魂升天。秦始皇答应了。后人就将这场科仪称为“洪楼炼度”道场。孟姜戏就是由这场科仪演绎而成以作为外台演出的戏剧。剧作在揭露奸相罪恶的同时，也在一定程度上宣扬因果报应思想。它与其他同题材的本子不同之处，在于吸收大量佛、道两教超度仪式的情节。全剧以上述三大超度道场为线索而贯穿始终，戏的末出仍以超度作结。可见，全剧的情节与法事内容相吻，只是彼此以不同形式演示超度仪式罢了。因此，孟姜戏出自洪楼炼度仪式无疑^①。

二、戏剧赖道教仪式生存

浙江现存的地方剧种约 20 种，传统剧目数量甚为可观。其中婺剧、越剧均达千种以上，绍剧、瓯剧、和剧以及台州乱弹等，均不下三百种之多。如此多的剧种与剧目所以能流传至今，原因固多，其中一个重要因素是依赖于道教仪式。诸如祭祖、谢火、求雨、祈晴、加谱、进主、庆寿、年规、出洋回洋以及各种神诞等道教仪式，均需借演戏以娱神。于是，上述这些剧种与剧目便得以流传与保存了。被借用最多的剧种是昆剧。这是由于昆剧高雅庄重，宜于娱神也。例如宁波屠氏祠堂自明万历四十一年（1613）开始即规定，每年农历九月二十五日为祭祖日，在内坛举行祭祖仪式的同时，外台必请昆剧（上三名班）演戏庆祝。原定一本，后增为两本，直至民国沿袭勿替，历三百余年，戏目有《伯喈》《荆钗》等^②。又如金华城内的关帝庙，每逢五月十三日关羽诞辰，必搭草台聘昆班演出五至七日。其开台戏为《描容·上路》（《琵琶记》）、《拷婢》（《荆钗记》）、《议剑·献剑》（《连环记》）、《写本·斩扬》（《鸣凤记》）等较高雅的折子戏，正本却多演《取金刀》《翻天印》《通天河》《风筝误》《摘桂记》等较通俗剧目^③。又浙东农村夏季遇旱要举行祈雨仪式，届时必请昆班演出“龙王戏”以祈祷天降甘霖。当地有龙王庙的就在庙内演出，无龙王庙的则在祠堂内演出。一般演两天两夜，除演出彩头戏《跳四金刚》外，正本戏有《寻亲记》《连环记》《百顺记》等^④。

① 徐宏图：《日翻九楼，夜演孟姜——绍兴孟姜戏初探》，《民俗曲艺》第 92 期，第 781—818 页。

② 编辑委员会编：《中国戏曲志·浙江卷》，《中国戏曲志·浙江卷》，中国 ISBN 中心 1997 年版，第 644 页。

③ 同上书，第 649—650 页。

④ 同上书，第 646 页。

其次是高腔，侯阳高腔、西吴高腔、西安高腔、调腔、温州高腔、宁海平调等。如松阳县竹溪源一带村民每年正月初五要举行还愿仪式，同时从此日开始需演100天左右酬神戏。除邀请松阳高腔职业戏班演出外，各村还必须由宗族姓房每年轮流组班学戏100日左右，至次年正月初五，先在本村开台演出酬神，然后到外地巡回演出100天左右，故又名“百日戏”，戏班亦称“百日戏班”。演出之时，还须按村庙神像尊数选择村民，香汤沐浴，穿戴神衣神帽各如神像，齐坐香案前装神看戏。百日戏原唱高腔，后亦有改唱乱弹的，剧目有《夫人传》《耕历山》《金钱记》《投笔记》《白蛇记》等。百日戏之规，对松阳高腔的繁衍和发展，起了积极作用^①。又如舟山渔民每年出洋之前和回洋之后，向例要举行迎神赛会，以祈求风平浪静、满载而归，同时聘请几副戏班在船上、岸上及庙里通宵达旦演出。其中属于调腔戏的有《春富贵》中《出洋》《回洋》两个折子戏，俗称“出洋戏”和“回洋戏”，此外还有《渭水河》等^②。

第三是乱弹，包括绍兴乱弹（绍剧）、浦江乱弹（婺剧）、温州乱弹（瓯剧）、台州乱弹等。以绍剧为例，绍兴每年五月初六为黄老相公会，相传这一天是青甸湖（即鉴湖）黄老相公生日，各类神船如菩萨船、无常船、大龙船、小龙船等浩浩荡荡，沿鉴湖巡游各村，举行各种迎神赛会仪式。同时，各村均搭台订班演戏、以酬黄老相公，绍剧自然首当其冲。五月十九日为车旦会，沿湖三四十里亦村村演戏，户户迎神，戏台相连，笙歌不绝，把绍剧发展推向高峰^③。

第四是滩簧及其他，包括甬剧、姚剧、睦剧、越剧等。以睦剧为例，传说朱元璋在淳安县鸠坑万岁岭练兵，走后遗落一匹马在高山长嘶，当地村民认为神马作怪，怕对人畜不利，于是一面请道士作道场，一面用纸竹扎马挨户轮跳，以禳灾祈福。后来，这种与祭祀仪式紧密配合的“跳竹马”表演进一步发展，就成了睦剧剧种。当地大小迎神赛会均缺少不了睦剧演出，戏目有《看花灯》《补缸》《南山种麦》《马房逼女》《蓝桥会》等^④。又如越剧，宁波九龙乡梁山伯庙会，一为三月初一日神诞期，一为八月十八日神讳期，届时均举行迎神赛会仪式，并规定梁山伯神诞必聘越剧班演出《十八相送》和《楼台会》。因这两出戏集中表现梁祝至死不渝的爱情，为广大群众尤其是青年男女所崇拜，故赶梁山伯庙会的青年特别多。其他戏目尚有《碧玉簪》《珍珠塔》等^⑤。

此外，几乎所有的剧种均被道教仪式借用过，仪式借演戏以增辉，剧种借仪式以生存。借用传统剧目大致采用以下几种手法：稍微变动剧中情节、插入一些傩戏或目连戏出现鬼神的场次；选择其中能驱凶纳吉的剧目，用于春祈、秋报、社祭以及各种神诞等祭祀活动，整个演出过程带有鲜明的宗教色彩；挑选传统剧目中的“彩头戏”，为不同类型的喜庆及其他仪式服务。

总之，道教活动使众多的剧种与剧目得以流传与保存。清钱篛峰《绍兴新年竹枝词》云：

① 编辑委员会编：《中国戏曲志·浙江卷》，《中国戏曲志·浙江卷》，中国 ISBN 中心 1997 年版，第 647 - 648 页。

② 同上书，第 655 页。

③ 同上书，第 653 页。

④ 同上书，第 110 - 111 页。

⑤ 同上书，第 649 页。

“道士先生法事间，前来演唱庙堂前。开场绝妙高腔戏，煞尾居然好乱弹。”^①

高腔、乱弹等剧种与剧目，正是在道士先生的“法事间”和“庙堂前”获得一次又一次演出的机会，从而使自己不断壮大和发展。

三、戏剧从道教活动中获得大量的观众

戏剧的发展有赖于观众的推动，没有观众就没有戏剧。中国戏剧来自民间，是从普通老百姓生活的土壤是孕育、生长起来的，因而具有一定的民间性。道教活动则在培养民间观众方面，为中国戏剧立下汗马功劳。中国戏剧正是从道教活动中获得大量观众而使自身得以发展的。

“瓯越间好事鬼，山椒水滨多淫祀。”中国民间以道教为主的迎神赛会活动，一年四季不断，戏剧作为它的重要组成部分，自然有如水涨船高、盛演不衰。由于这些演出大多在庙会或社日进行，故又被称作“庙会戏”或“社戏”。陆游诗云：“太平处处是优场，社日儿童喜欲狂。”“巷北观神社，村东看戏场。”^②这些夹在祭祀活动中演出的仪式剧具有非凡的影响力，它既不同于只为少数人演出的堂会戏，也不同于限制在一定范围内演出的剧场戏，而是具有广泛群众性的演剧活动。因为这些演出不收门票，费用一律由寺产或集资开支，人人都可以观看，因而观众动辄成千上万、人山人海。如《苏松告谕》描写苏南浙北农村老百姓在迎神赛会中观看仪式剧春台戏的盛况云：“……如遇迎神赛会，搭台演戏……于田间空旷之地，高搭戏台，哄远近男女，群聚往观，举国若狂。”^③道教仪式培养戏曲观众具有以下特点。

一是经常性。由于迎神赛会常年不断，农村观众几乎每月均可看到演戏的场面，随时随地接受戏剧艺术的熏陶。如一月可看“灯头戏”（《忠义乡志》），二月可看“神诞戏”（《玉环厅志》），三月可看“傩戏”（《丽水县志》），四月可看“周王戏”（《衢县志》），五月可看“祀神戏”（《钱塘县志》），六月可看“菇民戏”，七月可看“龙王戏”，八九月可看“三十六行戏”^④，十月可看“社戏”（《湖州府志》），十一月可看“堂戏”（《余杭县志》），十二月可看“傀儡戏”（《安吉县志》）。总之，一年四季凡有宗教仪式，即有演剧之举，村民们既是仪式的参与者、又是戏剧的观众。他们在经常不断的观剧中熟悉了中国戏剧，并提高了观赏能力。

二是普遍性。即男女老少、各行各业的人们均获得看戏的机会，普遍接受戏剧艺术的熏陶，成为中国戏剧最基本的群众群。例如，诸暨县“元宵”前后演戏酬神，届时“妇女聚观，挤挤离离，巷头村尾，无空隙处”^⑤。龙泉县自“元日”后，里社各设道场，数日后逐土神出游，“通衢笙歌戏剧，杂沓往来，通宵不倦”^⑥。定海县民间酬神之戏，凡在各庙中演出的谓之“庙戏”，一庙之戏，多至十余日；渔人报赛之戏多在各海山演之，谓之“谢洋”戏；民间因祷疫免灾而酬神之戏，谓之“愿戏”。“演剧之时，合境老稚男女多往观之，各家多自备高椅或皮

① 钱箬峰：《绍兴新年竹枝词》，罗萍：《绍剧发展史》，中国戏剧出版社1996年版，第222页。

② 陆游：《剑南诗稿》。

③ 蔡丰明：《江南民间社戏》，上海百家出版社1995年版，第197页。

④ 浙江省民间文艺家协会：《浙江民俗大观》，当代中国出版社1998年版。

⑤ 蒋鸿藻：《诸暨县志·岁时民俗》，清宣统二年刻本。

⑥ 沈光厚：《龙泉县志·岁时民俗》，清乾隆二十七年刻本。

板为台以便妇女坐观。拥挤之时，往往毁台倒椅，妇女有至堕钗遗扇者。”^① 松阳、遂昌等县，除上述提及的工、农、商、林、牧、渔等三十六行轮流出资演出“愿戏”，让每一行业子弟均有看戏的机会外，尚有所谓“十月戏”，即村民集资于十月秋收冬种后聘请戏班演出的酬神戏，至少演十三天。据称，周围乡村大量观众进村，村民则家家户户准备酒肉接待亲友，条件差的至少也要蒸点“千层糕”之类的熟食给亲友当点心，“村民如逢喜庆佳节，兴高采烈，各地的饮食小吃，行商捐客云集，热闹非常”^②。湖州地区太湖岸边的广大渔民看戏，也和敬神连在一起，每逢湖神王二相公诞辰（正月十六日）及七八月捕鱼旺季以及风暴频繁时，大小渔船厂纷纷靠岸，停泊在太湖出口处的王二相公庙旁，进庙或在船头供上猪头三牲，焚香点烛，然后捐款请戏班演剧三天以取悦湖神，祈保平安。据称，“演戏期间，太湖港口桅杆林立，香烟缭绕，演戏者十分卖力，观戏者摩肩接踵”^③。

三是重视培养观众的兴趣。这主要是通过庙会组织戏班间互相斗台活动，让观众直接参与品评，以提高他们看戏的积极性和欣赏水平。如缙云县张山赛献山庙，庙前有广阔戏坪，可容万众，面对正殿建有四座戏台，专供斗台演戏酬神。每年七月初七和十月十五日，各有一次盛大迎神赛会。届时，各路案队进寨后，即分轮斗台演戏。每轮四个班，每班各演三个折子戏，以放炮为号：一炮准备，二炮开锣，三炮定输赢，以炮响时台前观众最多者为优胜，各班紧锣密鼓，使尽解数，争强求胜。戏坪上的观众时而涌向甲台，时而涌向乙台，顾盼不暇。偌大戏坪，仍难容纳几万观众，爬树上房的，攀坡登堊的，踩痛脚的，撞伤腰的，不计其数。参斗的剧目以《火烧子都》《擒史文恭》《抢阿斗》《南宋传》等武戏居多，以高超的绝招和惊险的开打取胜。一轮斗罢，一轮又起，每至傍晚方散。斗台胜败有关戏班荣辱和今后戏路，各班都认真对待，不敢掉以轻心。班主们不惜重金聘名角，选择拿手剧目。因此，献山庙年年庙会斗台，都是名角云集，绝技纷呈，观众呐喊助威，势如潮涌。浦江县民间庙会斗台以发铙为号，休场时仍以铙为准。一声铙响，哪班台前观众最多，即定为“红场”戏班，即“夺魁”的意思。据载，1917年该县九泉殿白鹤圣帝开光时有十八个戏班斗台献艺，1927年东青殿开光有一个戏班斗台争胜，观众均有数万之多^④。金华康济庙于民国九年（1920）开光时，聘请十三副戏班斗台，高、昆、乱、徽诸腔杂陈，一决高低，观众云集，盛况空前，最后由徽腔张恭小班演出《民国记》夺魁^⑤。观众看斗台戏，演得好就高声喝彩；演不好就喝倒彩，不留任何情面。久而久之，其观赏能力就不知不觉地提高了。

总之，从上述浙江地方戏与道教仪式的密切关系中，可以得出如下结论，即中国戏剧有不少源于宗教尤其是道教仪式，同时又以宗教仪式为载体、赖宗教仪式以生存、从宗教仪式中获得大量观众，以推动自身发展壮大。然而，它们壮大并进入城市之后，却又逐步摆脱宗教仪式，剥离宗教色彩，进一步发展成为纯艺术的剧种而走向全省或全国。由于它们离宗教仪式越来越远，以致学术界一些学者在探讨中国戏剧发生、发展时，竟忽视了其与宗教仪式的渊源关系。

① 陈训正、马瀛：《定海县志·民间文艺》，民国十三年铅印本。

② 浙江省民间文艺家协会：《浙江民俗大观》，当代中国出版社1998年版，第568页。

③ 龙彼得：《中国戏剧源于宗教仪式考》，《中国文学论著译丛》，台北：学生书局1985年版，第569页。

④ 浙江省民间文艺家协会：《浙江民俗大观》，当代中国出版社1998年版，第569-570页。

⑤ 编辑委员会编：《中国戏曲志·浙江卷》，《中国戏曲志·浙江卷》，中国ISBN中心1997年版，第648页。

道教与闽南戏曲*

王若君

道教是中国土生土长的宗教，民众思想是产生道教的基础，而道教自产生之后便渗透到中国民众底层，以其宗教形式、精神、思维方式比起国本位的儒教更多地支配着中国百姓生活及民俗文化。中国戏曲作为民俗文化的一部分，其源起与民间宗教的祭祀有着密切的关联，受道教的影响极为深刻。在闽台文化这个中华文化的子系统中，道教对闽南戏曲的影响更为深远，乃至产生由道士演出的“打城戏”。本文拟从史学、哲学、社会学等角度对道教与闽南戏曲的种种关联进行一番梳理，并试图以此探索闽南人的思想文化特点。

一、道教和福建道教

中国道教的理论体系基础来自以泛灵观念和世界分层观念的古代的巫教信仰。在它发展为成熟的大教过程中，又与民间信仰紧密联系，是后者给予了它保存壮大的生命力和支撑点。一般认为，作为一个大宗教形态的道教，含有三个价值层次：士林道教、教会道教、民众道教^①。三个层次有所区分又一脉相承。

士林道教是指在老庄哲学意义上的道教，主要传播于文人学者中，一般认为较局限于书斋里。但正是这个层面的道教为后两个层面、世俗生活及戏曲提供了终极依托的精神实体及思维方式。教会道教指道士团体的道教，有戒律、道观、宗教组织等纯宗教性内容，是道教作为成熟宗教的体现。道士们遵奉教理教派的传承，以道为事。民众道教是道教系统的民间信仰形式，如老百姓广泛地供奉道教神明、聘请道士办一些仪式，也遵奉道教所倡导的一些内容等。通过这三个层次，道教的体系巧妙地建造了从精英到通俗文化的传递系统的多层组织。道教系统的组建、道士们对世俗生活的参与，道教对民俗信仰神祇的吸纳、对其他宗教思想特色的包容采用，道教的神秘性和仪礼性，使得道教与民俗文化各方面紧密契合，构成了传统中国人信仰信俗的传统。

* 本文原载《中国道教》2002年第3期，第21-25页。

^① 此提法参见高寿仙所著：《中国宗教礼俗——传统中国人信仰及其实态》，天津人民出版社1992年版，第11页；[美]克里斯蒂安·乔基姆著，王平等译：《中国的宗教精神》，中国华侨出版公司1991年版，第26页。

道教在闽的传播历史悠久^①。东汉初，泰宁就有道家活动^②。在闽南，有关的记载较早见于《后汉书·徐登传》：“泉州道士徐登，精医善巫术，贵尚清俭。”^③三国时，闽中成为早期道教传播的主要地区之一。《搜神记》中记载着“道士介琰住建安方山”^④，即地处闽中。西晋太康年间（280—289），泉州就建有道教宫观白云庙。东晋末年，信奉五斗米道的孙恩、卢循起义。失败后，流散在泉州沿海的余部传播五斗米道^⑤。

三国到南朝时，北方汉人大量入闽。原有的道教信奉者在闽的宗教活动与闽人重神信巫的心理产生了共鸣。唐、五代时，闽道教得到极大发展，至宋达到鼎盛。元明时，南北文化交融加上统治者的支持与推动，道教依然久盛不衰^⑥。明清以来，随着福建沿海一带商品经济的发达，社会日渐“走利如鹜”。于是乎，道教更加世俗化，民间宗教兴盛。许多道士走向民间、走向社会，以为人操办法事为职业，出现在祀神圣诞、迎神报赛、岁时祭祀、喜庆丧宴中，其活动进一步渗透到社会生活各层面。

在长期的传播与发展中，福建道教形成了与其他地方道教几大不同的特点，在远离中原、靠近海洋的闽南尤为明显。

（1）道禅合混。如妈祖既是道教航海守护神，又被佛教徒渲染为观音菩萨化身；关公被道教封为关帝，又被佛教封为罗汉。寺观合融，佛、菩萨与神仙并供，如泉州南门的天妃宫和晋江永宁的虎岫寺便是三教合祀^⑦；老百姓对佛道概念模糊，打醮拜忏的表演中常常二者兼容。例如音乐中，大量是佛曲的南曲也被道教音乐采用；戏曲表演中，打城戏中的和尚戏和道士戏表演形式及内容都大致相同。

（2）道教神仙系统繁杂庞大。有自北方传入的正统神系如城隍、土地，也有从各种民间传说、地方人物、著名道士演化来的俗神如妈祖、蔡如金等，由此诞生了众多的岁时祭祀。

（3）传播地区广泛，影响到全国乃至海外。最典型的是妈祖、二徐真人、保生大帝及陈靖姑信仰等，还有一些闽地常见的神明崇拜，如开漳圣王、关公等也因闽人先民出游海外、在外安家落户而传播到台湾东南亚等地。如新加坡裕廊通淮庙，菲律宾的菲华通淮庙，都是从泉州分灵过去的^⑧。台湾更是遍地闽南乡土神庙。他们还定期回乡谒祖，如每年农历三月十一日，台湾同胞都要回来上白礁谒祖。闽南戏曲在这些地区也演出频繁。

（4）神多庙多道士少。以闽南最早、最大的道教宫观玄妙观为例，二三十年代以来，前殿

① 道教源自古代巫术和秦汉神仙方术。汉日之前，闽越有发达的巫觋文化，流传着有关太姥和武夷君的神话，《史记》以及福建地方志中均有记载。闽中还流传着汉初术士何九仙炼成仙的传说。据乾隆《泉州志·方外》记载，早在秦汉之际，泉州就有隐士和方士巫术活动。但方术和神仙传说还不是道教。东汉末道教才正式创立。

② 转引自何绵山主编：《闽文化概论》，北京大学出版社1996年版，第151页。

③ 转引自《闽文化概论》，第151页。

④ 见宁可主编，方宝璋、方宝川撰：《中国文化通志——地域典2》，上海人民出版社1998年版，第487页。

⑤ 见吴幼雄著，泉州历史文化中心编：《泉州宗教文化》，鹭江出版社1993年版，第11页。

⑥ 据《闽文化概论》第152页中指出：元明时，道教不如宋时兴盛，但元明统治者对道教亦予以支持，“福建道教依然久盛不衰”。《福建通志·道士传》载，福建著名道士，元代有9人，明代有34人。《泉州宗教文化》中也谈到，元代时泉州为通商大港，道教流传仍比较兴盛，天妃被屡次赐封，道教宫观多处修建。

⑦ 见《泉州宗教文化》，第90页。

⑧ 见《闽文化概论》，第157页。

全真派道士大多离观，仅剩后殿的正一派道士^①。本地道士多为正一派，不住宫观不持斋，以为人做法事维持生计。以至于县乡间的许多小庙中没有道士。既然正式的宗教组织衰微如是，众多的神祭祀、土庙管理便靠百姓自发自愿进行，如“莆田乡村中，现有宫观寺庙 500 座以上，其信仰群众占全县 50% 左右，却无常住道士，只有一些看香火的人，一些规模较大的宫庙有当地人士组成董事会管理”^②。

具有这几个特点的福建道教对闽南文化影响深远。作为现实生活再现的戏曲、作为民俗活动一项重要内容的闽南戏曲、作为宗教活动中给神献礼的戏曲不可避免地会受其影响，且闽南戏曲中的一些因素又在民俗与道教的混生中渗入道教文化，形成一种互为表里的融合状态。

二、道教和闽南戏曲的表层关联

透过民俗文化这层面纱，道教加入民俗信仰的队伍中，对闽南戏曲的生存与发展有着重大的影响。

许多民间岁时节庆打上了道教的烙印，这时常会演戏娱神。例如，正月十五是道教大神三官大帝之一上元天官赐福，也是民间元宵佳节，称“上元”，要举行迎神赛会，称“进香”。闽南各地街上、寺庙张灯结彩，陈百戏。提线木偶、八仙、竹马等戏纷纷上演以娱神。七月十五，中元天官赦罪，民间称普度要驱邪，寺观要作盂兰会，还得连天演戏。十月十五下元地官解厄，既请道士举行隆重的仪式也演戏。各种神诞日及专门的宗教节日更要演戏酬神。如正月初九为天公生日，是闽南民间最为隆重的祭祀活动，闽南人为酬神谢天不仅在正月各自择日举行庆典，做“天香（设天香请醮）”，且“里巷皆演戏报赛”^③，“赛社演戏，在所不禁”^④。农历三月二十三为妈祖诞，三月十一日为保生大帝诞，闽南地区更是连天演戏庆贺。

许多人生关口的过渡、人生礼俗中也要请戏，有祈福禳灾的意味。婚娶时演戏娱神、酬神极为常见。生育时要奉祀临水夫人、保生大帝等神明。寿庆时要请道士做天香。丧事时要请师公超度。乔迁要祭土地，包括平时拜忏做功德、祭拜祖先……这些民俗活动深受道教的浸润，这些时候演戏成为仪式中一道重要程序，成为谢神的诚心中一个不可或缺的部分，成为向神献祭的供品或财产丰厚程度的体现。

这类繁多的民俗活动为闽南戏曲提供了生存的机会、经费和演出场所。闽南戏曲很少在剧院演出，有时由乡人请到家中献演，更多的是在寺庙前戏台和广场野台演出。一些剧种直接由这些场合脱胎而来，如打城戏。打城戏就其整体形态而言，乃是道教式宗教剧。“最初由道士于做功德超度亡灵时，桌上扎一个纸城，寓意亡灵囚于城中受苦”^⑤，要由道士破城门而入引渡亡灵出城。这种仪式叫“打桌头戏”，后来发展为打地上戏，在广场表演，而后才成为舞台剧。

① 见《泉州宗教文化》，第 89 页。

② 引自《闽文化概论》，第 158 页。

③ （同治）《金门志》卷十四《风俗记》，转引自杜国平、彭文字著：《福建民间信仰》，福建人民出版社 1993 年版，第 335 页。

④ 《闽书》卷三十八《风俗》，转引自《福建民间信仰》，第 335 页。

⑤ 见《泉州宗教文化》，第 92 页。

一些剧种的兴盛和发展则由这些民俗活动大力推动。如我们目前所知闽南最早的“戏文”，一般叫“老戏”或“孟盆戏”的，在旧社会多用于酬神娱鬼、做法场和孟兰盆会普度演出，人又称其为“法事戏”^①。闽南原有但现已绝迹的车鼓戏最先是一种为迎神而扮演的“社火”^②，后来成为在车上演出的戏曲形态，以后才到地上演出。又如布袋戏、提线木偶戏就带有很浓的宗教意味，长期为宗教活动特别是道坛活动服务，经常出现在民间婚丧喜庆、房屋落成、中元普度的驱邪镇煞、祈福禳灾中。泉州提线木偶戏尤著：“旧时泉州人自卑为蚁民，认为天公主宰一切，蚁民要向这个最高统治者祈求或许愿，请提线木偶班出演。”“舞台呈八卦形，周边供奉了六尊木偶，其中有戏神。”“祭天进表时，木偶拿着道士写好的章表在舞台上边表演边诵念，因为将章表传达给天公才会有灵验。”“许多道士成为木偶戏行家，不少木偶艺人对道教科仪也很熟悉，甚至参与道教斋醮活动。”^③当闽南傀儡戏传入台湾南部后，演出的场合也都入台湾南部后，演出的场合也都与道士配合。“道士在内场进行各种仪式，傀儡戏在外场答谢天公。”^④大多数闽南戏曲的发展与这些场合有十分紧密的联系，在其中，戏仪难分。

闽南戏曲作为客体离不开道教渗透其中的民俗信仰的承载，作为主体，闽南戏曲所崇拜的自己的行业神——戏神也属于道教俗神。大多数闽南剧种如梨园戏、竹马戏、高甲戏、偶戏、芗剧（歌仔戏）等崇拜田都元帅，闽南人称供奉他的庙为“相公庙”。元明时，田公元帅就已进入道教神系，早期职能是驱瘟保民的护境神，明清之后戏神职能才被强化。闽南戏曲一般都有一个神龛，戏班演到哪就把戏神请到哪里。部分闽南戏曲如梨园戏、傀儡戏今天还有这种习俗：在开演前，要先将“戏公爷”请出场，焚香点烛，祈求神护佑演出成功，称“献棚”^⑤，演毕又要举行辞神仪式，有时庙宇落成或建醮前，还要请田公驱邪镇煞，请田公（傀儡神）打开庙门再请神入庙。谢土人厝前也举行此类仪式。这在今天从闽南传入台湾的傀儡戏中还可见到^⑥。这种心理有着浓厚的道教色彩。

道教对闽南戏曲的影响还在于闽南戏曲的各种构成要素上。首先，道教与民俗的混生体现在民间文学中。闽南许多歌谣、谚语、俗语与道教有关，如泉州谚语“阿散仙”“有烧金就有保庇”“本地道士治本地鬼”^⑦等。有些来自道士作法事时唱的道情和迎神活动时唱的歌谣，如流行于厦门的《拜土地公》、石狮的《生老病死苦》《百花歌》等。有些则被用来指代戏曲，如“跳钟馗”^⑧，专指祭煞用的悬丝傀儡戏。这些带有地域特色的语言大量为闽南戏曲所采用。其次，道教在闽南的传播和渗透也衍生了许多与道教有关的民间故事传说，包括道教中著名神仙、地方神事迹、道士施法、名胜来历等传说，为戏曲创作提供了丰富的材料。闽南戏曲中不少剧本带有道教色彩，取自道教题材，如打城戏剧本《龙女试雷有声》《西游记》《东游记》

① 见谢家群：《福建南部的民间小戏》，《民俗曲艺》1982年第16期，台湾财团法人施合郑民俗文化基金会出版。

② 见《福建南部的民间小戏》。

③ 引自《福建民间信仰》，第341页。

④ 引自江武昌著：《悬丝牵动万般情·台湾的傀儡戏》，台原出版社1990年版，第123页。

⑤ 见曾学文著：《厦门戏曲》，鹭江出版社1996年版，第128页。

⑥ 参见《悬丝牵动万般情·台湾的傀儡戏》，第123页。

⑦ 参见《泉州宗教文化》，第93页。

⑧ 引自李继贤：《继谈台湾戏曲 谚语》，台湾《民俗曲艺》1982年第13期。

《李世民游地府》，小梨园的《董永别仙》等。其他不少剧本剧情处理也有道教的痕迹。其三，闽南戏曲中的一些对白形式如“答嘴鼓”，据说最初来自“道士戏”^①。

再则，道教对闽南戏曲在音乐、舞蹈方面也有所影响。闽南民间歌舞从宗教仪式、娱神活动中演化而成。一些道教舞蹈不仅用于做功德、祭灵、超度等法事，还用于节日表演，如《五梅花》《玉如意》《五人穿梭》《跳神》《祭祀》等，舞者扮道士状舞之。此外，舞蹈也常借道士做法事时驱魔镇煞的动作如“禹步”。一些道教性唱腔则直接渗透人民间音乐中。如厦门王爷生日时道士做法事唱的“调五营”和妈祖生日请火挂香队伍中童子组成的罗汉队所唱的“罗连势”^②。而戏曲中的歌舞取自、改造于民间歌舞。器乐方面，戏曲音乐也大量从道教音乐中汲取曲调，如傀儡戏中有“师公调”，晋江南派布袋戏中有“仙歌”^③。过去闽南小戏车鼓弄中演员唱着《啰嚏谱》，漳州华安县玉山乡发现的老白字戏也有“嚏弄啰，啰哩嚏”的曲调^④。其他闽南戏曲中也有时出现这曲调。它与傀儡戏中田公出场的咒度咒语时旨在净鬼驱魔的道教舞蹈吹奏乐。做法事的打击乐器更是被用到了多种闽南戏曲中。道教与闽南戏曲融合的典型是打城戏。打城戏直接由宗教法事基础上发展起来，其表演形式、舞蹈曲调就是在法事仪礼动作、佛曲、道士腔基础上，又吸收了本地梨园戏、高甲戏一些音乐曲牌和伴奏乐器形成的。

反之，闽南戏曲也在道教的生存中发挥作用。在乐舞方面，闽南道教音乐大量吸收南曲。另外，过去在民俗节日或喜庆活动中，戏曲演出常要加演一段“跳加官”戏：“演员戴面具着红蟒袍装扮天官，手持玉笏，上台请神、拜寿做晋爵、晋禄等表演向主人庆贺。”^⑤如歌仔戏中所谓“三出头”之一就有“跳加官”。竹马戏中不仅有“跳加官”戏，还有“大八仙”（俗称扮仙）^⑥剧目。新戏台戏棚落成时怕“不净”，要“洗台”，艺人扮钟馗上新台驱邪求平安，现在芗剧中还可见这仪式。这不仅有仪式性，戏曲演员为“扮仙”，还要进入角色实行斋戒^⑦。演员的“物我合一”使所进行的仪式超出了象征性，展示了非现实生活的物象，将一些道教性的东西搬上舞台，使观众有了具体的观感，从而客观上为道教的传播起到了促进作用。

值得指出的是，在考察道教与闽南戏曲的种种关联中，我们看到的不仅有单纯性的道教性因素与戏曲的关联，更多的是富有兼容性的道教的东西与其他宗教信仰民俗合力同艺术的联系。从演出场合（法事中的仪式混杂）到戏曲形态和内容（如打城戏）乃至闽南戏曲各构成因素（例如旧时车鼓弄中“男着道士帽，女着观音遮”^⑧的服饰组合），都体现了道教作为一个主要成分参与丰富多彩的民俗文化活动与戏曲的联系。这种交错融合的状态呈现着中国传统道教性文化心理的印痕，更呈现出由闽南特有的历史地域性的生活所营造的人文氛围与精神。

① 见《福建南部的民间小戏》。

② 见《厦门戏曲》，第127页。

③ 见沈继生编著：《晋江南派掌中木偶谭概》，海峡文艺出版1998年版，第54页。

④ 见《福建南部的民间小戏》。

⑤ 引自《厦门戏曲》，第127页。

⑥ 见《福建南部的民间小戏》。

⑦ 参见吕舜玲：《论闽台戏曲的民俗信仰情结》，福建省炎黄文化研究会编：《闽台文化研究》，福建人民出版社1996年版，第270页。

⑧ 见《福建南部的民间小戏》。

三、思维模式：天——神——道——戏——人

传统中国人，无论农人抑或士绅，基本宇宙观是同一的“天人合一”与“天人感应”观念，这也是道教庞大神仙体系的来源。但神的力量被明显限定在拥有人性力量的范围里，常带有意志、意欲、怜、怒、妒及善恶判断这些人的属性，而“道”“气”则没有这些属性，并从根本上支配着宇宙运行，也支配着各种生灵，包括神灵。道教立足于本土，其体系是开放的。多神信仰使神性更不明显，所以神的世界和人的世界、人本身更为接近和相似。“天人合一”说的基本原则是，宇宙是一个有机整体，道寓于一切人和物，个人的小宇宙要和自然、外在的大宇宙一致。神起到了沟通和中介的作用。神和人之间还有某种契约性的东西，如有恩必报的心理。所以中国民间信仰基本结构就是“天——神——人”。

道教酬神仪式的作用是使各路神祇为公众祈福消灾。仪式中艺术开始作为献礼、祭品呈给神灵，以求神的庇佑与怜爱。中国戏曲在原生期及成长之后常被作为娱神、酬神、谢神的工具和祭礼。在这个层面上戏曲更多带有威仪性、神秘性的审美意味。但在中国人天人和谐、神人协调的融合状态下，戏曲渐成为人神共娱的观赏对象，具备双向功能：既为其生存的需要汲取民俗文化的营养，也向神展示着人间生活的千姿百态；另一方面，又将神秘世界以具象呈现给观众，传达神性的震慑力，教育和宣传信仰的崇高性，也使生活中忙碌而疲惫的人们在观赏与参与中心灵得以休憩、精神得以愉悦和升华。中国人心中神祇与人有大抵相同的喜好，这与道教观念有关。虽然老庄强调恬淡无为的生活态度和将生死一视同仁，认为顺从自然便可与道冥合，在现实发展中以这种神仙思想为核心的道教却将根基落在了庄子轻视的肉体上，注重养生、追求长生成仙、享受人间幸福和欢乐。这样道教实际上强调了生命存在本身的意义。各种道教技术是为了使生命存在状态更美好，成仙之后的神祇和人的喜好相似，它们享受一切人们以为美好的东西，包括戏曲。这样一来，人们便相信可以达到人神共娱的效果。而当审美功能逐渐超出实用功能后，戏曲渐渐成长为比民间曲艺歌舞游乐更为完备的艺术形式了。

以上主要是从哲学及审美的角度加以分析。如果我们具体考察闽南戏曲的原生形态、传入、兴起与演变的过程，还可以发现在上述基础上闽南人的一些思想特点。《福建民间戏曲》中谈道：福建早期文化生活里以家族祭祀、迎神赛会与戏曲的结合为基本特征。唐代时，漳泉就已歌舞繁盛，一派“千家罗绮管弦忙”“娑娑妙舞神”^①的景象。宋代杂剧传入闽南后与漳泉民间乐舞百戏结合，形成了用闽南方言唱的杂剧。泉州称“百戏”，除俳优大杂剧外，还有歌舞、南音演唱和傀儡戏。漳州称“杂戏”或“优戏”，表演形式及组织规模已经成熟。而且宋元时，东南沿海国际性商业往来频繁，迫切需要文化艺术生活与之相调剂。生活的稳定、文化的繁荣、欢乐的节日气氛、热闹在社区舞有力地促进了戏曲的成长。外地剧种传入闽南之后，农村民社最先响应，“与民俗生活有关的故事，尤受普遍欢迎”^②。可以看出，闽南戏曲兴

^① 分别见（五代）詹敦仁《余过泉州城，留侯招游郡囿作此》和（唐）陈元光《龙湖集》，转引自陈雷、刘湘如、林瑞武著：《福建民间戏曲》，福建人民出版社1997年版，第8页。

^② 引自《福建民间戏曲》，第12页。

盛，历史悠久，宋时已成风尚，这使百姓们习惯了欣赏戏曲，热衷戏曲，以戏曲为娱乐形式。这一过程和本文第一部分谈到的道教同时期在闽南的发展是基本同步的。道教在闽南长期的传播对民俗多方的渗透，使得极重现实利益的道教性心理潜移默化地成为闽南人思想特点中的一部分。而且，闽南是较早受海洋文化影响的地区之一，经济繁荣，商业往来多，形成重商重利心理，广大民众的信仰价值取向更加偏向实用功利性，功能齐全的各种神祇就是一项例证。明显世俗化的道教在社会生活中与戏曲合拍了：百姓们习惯以戏曲为财产，例如若是村中有人犯错，有时会以罚戏为惩，在这个意义上用来酬神的戏曲就有祭品、献礼的性质；戏曲又掺杂在道教性仪式中，便又成为仪式的一部分。靠海的地理位置，各种文化交流，形成了多种复杂的礼俗和多种信仰，给戏曲以更多的生存空间，且随着闽南人生活领域、交往的扩大，生活中的风险增多，他们加倍地乞求神灵的庇护和欢心，进一步仰赖戏曲满足这种需求。海神妈祖诞的连天演戏便是这种心态的体现。而且，海外侨民往往把家乡的神明视为在异乡生活的保护神，同样沿袭了演戏酬神的风俗，闽南戏曲在台湾、东南亚演出的频繁也是此种心理的表现。

因而，戏曲成为闽南人保证天人协调、天人合一状态的种种链条中的一个重要环节。

如果从社会学角度观察道教与闽南戏曲的深层联系，还可以发现另一方面，即闽南戏曲是家本位族群崇拜、社会崇拜的承载体。道教比起儒佛来，与中国的农业文明、地方村落精神咬合得更紧。道教崇拜的偶像大多来自于人、来自于先灵。这些先灵是有地域性的，地域又与村落宗族这些基本单位紧紧联系。道教神祇奖惩报应的本体不是个人的而是族群。因此，迎神赛会及祭祀基本单位是地缘、血缘共同体。这种场合下的戏曲演出是有共同参与性的，发挥着集娱乐、教育、和合、祭祀于一体的功能。在这个过程中，地缘、血缘共同体内部的维系得以加强。械斗成风的闽南人喜欢斗戏，斗戏的基本单位便是族群，就是这个特点的一大体现。对于生活中经常外出交往，颇有海洋文化特色的闽南文化来说，这种以神为凝聚力的联系使群体认同的加强成为必要，成为牵扯远走他乡的游子的线，闽南戏曲在台湾、东南亚的生存形态也可说明这点。

总之，闽南人的思维模式可以用“天——神——道——戏——人”链条来描述。这里“天”不单是中原文化里地与天的结合体，更是“海——陆——天”结合体。几个环节并非彼此割裂分离，而是处于盘根错节的融合状态。这个模式的最终根基是中华传统农业文明心理范式——道教范式。闽南海洋性并没从根本上改变这种范式，只是给它蒙上了一层地域风情的面纱。在此中，传统闽南戏曲更多的是作为文化特色的承载体、中介、工具出现，艺术的独立性尚不明显。但我认为，即便是在现代文明里，闽南戏曲依然无法从根本上摆脱这一范式。

在传统文明、地方文化的传承中，道教与民俗仍是闽南戏曲茁壮成长的土壤。

端公戏与道教*

张端成

自全国编写《中国戏曲志》的重点科研项目开展以来,全国各地、各剧种进行了广泛深入的调查研究,收集到一大批傩戏资料,发表了不少有见地的傩戏论文,傩戏和傩文化成为戏剧界、学术界关注的热点。特别是西南地区,傩戏品种繁多,层次各异,尤引人注目,由于傩戏研究工作日益深入,引起国内外许多研究者的兴趣,从傩戏到傩文化,涉及多种学科,呈现出百家争鸣可喜局面,前景可观。

从四川、云南、贵州已收集到的资料看,宫廷傩保存巫文化较多,民间傩受道教影响较深,军傩反映儒家文化突出,寺院傩佛教思想占上风。

关于傩戏的发展进程,笔者已在《傩戏源流初探》一文作了论述。由巫到傩祭、傩舞、傩戏的进程,在戏剧界已基本取得了共识,但从其他角度研究傩戏,确有许多新课题摆在我们面前。如从宗教方面来考察,尤值得研究一番。本文拟就端公戏与道教的关系作一些探讨,以求教于专家学者。凡与端公戏相近的傩愿戏、师公戏、傩堂戏、梓潼戏、香通戏,某些相通之处,亦略有涉及。如香通戏的从业者香通,自称为截教,奉赵公明为神灵,这与四川端公戏所信奉的坛神一致,与截教相对立的为阐教,而道教神霄派以传神行霄雷法为事,所尊奉的火师汪真君即为阐教祖师。

中国傩戏学会会长曲六乙认为:“宗教是傩戏的母体,傩戏是宗教的附庸。宗教给傩戏以生命,傩戏给宗教以活力。”(《建立傩戏学引言》)根据这一论断,考察一下端公戏很有必要。

傩戏的胚胎生长于我国原始的巫教,那时的祭祀表现出图腾崇拜、自然崇拜、神鬼崇拜及祖先崇拜的思想意识,如《礼记·祭法》所载,“山林川谷丘陵,能出云、为雨,见怪物皆曰神”,因而出现了日、月、星、风、雷、土地、树、谷诸神。其次是灵魂崇拜,认为灵魂不灭,故有祭祖先、举行葬礼之俗,阴曹地府说及神鬼说也流行起来。

纵观我国历史,封建统治者对于宗教一般采取调和、限制、利用的政策,即使在儒、佛、道三教鼎立时,只限于口头上、理论上的争论,很少发生严重的对抗行动。道与佛同以出世为宗,它们互相排斥,又互相吸取,道对儒有调和无排斥,而是依附于儒,宋元以来,“三教一家”“万善归一”的论调已成为三教的共同语言。道教理论家、佛道兼信的陶弘景说:“百法纷

* 本文原载张端成:《园丁谈戏》第三章《戏剧论丛》,云南人民出版社2004年版,第182-194页。

凑，无越三教之境。”主张三教合流。云南威信观斗山石刻，保存有老子、孔子、释迦牟尼三教主并立的石像，丽江壁画也有三教并存的内存，这些实物凝聚着兼收并蓄的宽宏气度。彝良端公戏、傩坛戏《礼请》中有如下唱词：

上三教：

释迦佛来李老君，

孔子圣人三尊神。

中三教：

南海岸上老观音，

北方真武梓潼君。

下三教：

川主神来土地神，

加上药王三尊神。

这既展示了多神教的特点，也显露了以道教为核心的主旨。其下还有“上元一品赐福神，紫微大帝速降临。中元二品行善神，赦罪地官保长生。下元三品能解危，阳元有感众真神”，则就全是道教的语言与神灵了。

道教是我国土生土长的民族民间宗教，它全面继承了中国古代文化，“道家之术，杂而多端”，道家之学同样“杂而多端”，其思想来源是多元的。它在图腾崇拜、自然崇拜、灵魂崇拜等神道鬼道的基础上，吸取儒、佛、巫三教文化因素杂糅而成的综合体。其哲学基础根植于老庄哲学、阴阳五行学说，兼收方仙道、黄老道，同时吸取儒家的伦理、祭祀礼仪，以及杨朱的“全性保真”、列子的“静虑”思想、扬雄的以“玄”为宇宙本体等诸子百家之言都为道教提供了营养成分。巫教原本是一种粗糙的宗教，它的礼仪及巫术为道教所继承和发展，有其天然的亲缘关系。但巫教有术而无学说，道教在隋唐时期已完成了它的理论体系，有术又有学说，已是成熟的宗教，这是两教的很大不同处。端公戏也是多种宗教文化的混合物。在这种综合和混合之中，却有一条主线，就是以道教为核心，可以说道教给端公戏以生命，端公戏给道教以活力，两者彼此依存。相互为用，经过长期发展，不断丰富，端公戏才成为今天傩戏这的一员。道教区分为教团道教（或宫观道教）和民间道教两种，端公戏多受后者的影响。现从以下三个方面来考察分析。

一、端公戏承袭了道教的组织体系

宗教组织是构成宗教的基本要素之一，端公的组织是构成端公戏的基本要素之一。据清初《潜书》记载：“蜀人之事神也必冯（凭）巫，谓之端公。”昭通《大关县志》则说：“本县庙宇有道士主持者，但未与人作斋事，有在家俗人略读道经，亦称道场，亦号端公戏。为人作酬神驱邪之术。”道士者，道教的宗教职业者，“惟道是从，从道为事”之人。端公即不出家的道士，平时穿俗装，住在自己的家里，从事非宗教职业，遇有主家邀请，就穿上道装去作法事和演出。俗话说“纸道士，酒端公”，表明端公有好吃酒肉的生活习惯。但也有人从佛家立场蔑视端公为“左道邪巫”。尽管巫、道士、端公二者有些区别，但在一定历史阶段其本质是一致

的。在明、清两代，道教进一步民间化，至迟在端公戏出现以后，在戏曲领域，端公已取代了巫的地位，原有的巫已为道教所化，他们都已成为端公戏的主持者、导演和演员。作法事时须臾也离不开他们。如从江西传人昭通的首代传人邹鲁文，其先祖系“江西临江府清江县人氏”，于明洪武年间“遣于镇雄”。现存《邹氏家语》说邹氏祖先“好讲道巫之法，精通邪教，善于呼风唤雨，驱神遣将之妙”，并告诫其后代“道巫神圣遗留子孙，永传万代，护法真灵，吟哦书章”，至今已有十八代传人。道教灵保派的阁皂宗即发源于清江县阁皂山，因山形似阁，山色如皂故名，是道教第三十六福地所在。清康熙年间传人大关县的首代传人系落第儒生曹文广，他在川坛门投师学端公戏，领授法名“曹真儒”，至今已传徒十三代，他们自称清微派。道教清微派，是盛行于南方的符箓派之一。其法上承上清、灵家、道德（关令）、正一四派，由零陵人边舒合四派为一，因以立宗。在清道光时从四川传入彝良的端公戏，他们自称是三教，先是老君道教所传，次学佛，再次为江西张天师在龙虎山所传巫（道）教。龙虎山位于江西贵溪县西南，因两峰对峙，如龙昂虎踞，故名。道教称之为第三十六福地；张陵子孙在此创立龙虎宗，约在唐末。该派以《正一经》为主要经典，以降神驱鬼、祈福禳灾为主要活动。其组织上的特点是教主世袭制，这派道士可以不居宫观，而有家室，端公从教者完全承袭了这种生活方式。他们“以农为本，以教为业”从事道教活动，他们是表演端公戏的道士，也是信奉道教的端公，二者合而为一了。清光绪十年、民国二十三年彝良掌坛师何大方和大关掌坛吕常清，因艺技高深，先后被当地政府授予全县“道官”之职，命其掌管坛门内事务。元成宗时，以龙虎宗为主干，集合江南各符箓派形成了正一道。授第三十八代张天天师张与材为“正一教主，主领三山（即龙虎山、阁皂山、茅山）符箓”，上述镇雄、大关、彝良三县端公戏，虽传入渠道不同，但他们同属正一派道教，端公们各有其世袭相传的法名字辈，从江两传入镇雄者为“智、慧、清、静、道、德、因、明、真、信、海”等四十八代，而从四川流入大关彝良者有“道、德、通、玄、静、真、常、守、恭、春”等三十代。梓潼戏也有法谱，艺人从艺必须按法谱取名，已知法谱共四十代，即“清、静、智、慧、道、德、贤、明、真、如、信、海”等。这种固定在法谱上的承袭关系，构成了端公戏严密的组织体系，即体现了道教的思想观念，也是他们秘密传道授法的主要渠道，这是巫教所没有的组织体系。

再从端公戏所供奉的神灵看，也主要是道教神仙。有的挂《三清图》，即道教尊奉的三位最高神的统称，他们是玉清境原始天尊，上清境灵宝天尊等，太清境道德天尊等。三清尊神就是道教哲理“三一”说的象征，就是“道”的人格化，也就是道家所说的“一气化三清”。有的挂《三元图》，所谓三元就是被宋真宗敕封的道教三个真人（上元、中元、下元）。有的坛神牌上绘着老君骑青牛图像及八卦，像旁的联语是：“五行扶圣主；八卦镇乾坤。”彝良端公戏《礼请》中就有相似的唱词：

（唱）迎请太一李老君，
茅山顶上作长生。
骑青牛来出铁城，
青羊宫内降生辰。
七十二道符咒水，
老君请茅山顶上坐。

这里既表明道教把老子神化为太上老君，并奉为教主，又透露他们属道教茅山派。茅山在今江苏省西南部，位于句容、金坛两县之间，为道教第一福地。系道教茅山派发源地。著名道士葛洪、陶弘景等曾修炼于此。茅山派在元代成为正一派中三大符篆宗坛之一。端公们打出这些旗号，既表明他们属于何宗何派，又可起到广告宣传的作用，意味着他们来头不小，其术源远流长，具有大师的传承。

由于四川西部原为张陵五斗米道的发祥地，宋代一度兴道排佛，信奉道教形同国教，这就为初期四川端公戏的发展提供了有利的条件。明清两代，道教在民间广泛流传，世俗化的趋势日益显著，逐渐传入云南、贵州，流布面更加扩大。从庆坛宗旨、组织体系及供奉神灵的综合审视，端公戏具备了道教的内容与形式。

二、济度思想指导着端公戏的多种活动

济度思想是道教的宗教观念和思想基础之一，也是端公戏艺术形式的思想基础和前提。由于受到超人间、超自然的异己力量的压迫，总想解除这种压迫，因而产生了灵魂崇拜与鬼神崇拜。早期道教主张以符咒为人治病驱邪，向神灵祈福求安，拯助人渡过困难，产生了济生度死、济己度人、济今世度来生的宗教观念。它不仅期望改变现实的不幸，也追求长生不老和死后的幸福。范文澜称道教是“贪生的宗教”。后来又吸取了儒、佛两家的思想因素，宣扬“上消天灾，保镇帝王；下攘毒害，以度兆民；中袪族宗、己身得道”（《度人经》）。力图救度众生和自己，关心所有人的今世和来世，劝人行善去恶，认为行善者“百福骈臻，千祥云集”，“近则善报个人、远则福泽子孙”。生活在苦难中的人们，普遍渴望精神上得解脱，物质上得享受，因而道教对善男信女具有强大的诱惑力。道家制定有“赏善惩恶”的清规，谓：“天地有司过之神，随人所犯轻重，以夺其算，算减则人贫耗、疾病、屡逢忧患。算尽则人死。”（《抱朴子·微旨篇》）而善恶各事项，备见于《太上感应篇》及《文昌帝君阴骘文》等劝善书中。道家企图借助神力使人们消除自利害人欲念，劝导人们行善，就可以攘灾祸而致福寿。端公戏中的种种法事，就是以济度思想为依据。端公戏中的阳坛（武坛）就是为活人攘灾、祈福、求财、求子、求寿，而阴坛（文坛）和贵州的丧傩戏，则是为超度死人而作，只念经，不演戏。法事的核心活动是斋醮，斋醮是道家的祷神仪礼，借此方式与神灵交感。它包含着多种方术和科仪，俗称道场。斋者，“精明之至也，所以交于神明也”。端公在人同神之间充当桥梁和纽带。道教信奉“斋定其心”，“清洁其体”。所以祭神前要清洁身心，以表对神的敬意。“荐诚于天地，祈福于神灵”。醮者，设坛祈祷的祭神活动。斋醮内容十分繁琐，主要有设坛摆供、焚香、化符、念咒、上章、诵经、赞颂配合祭神的音乐、舞蹈祭告神灵，谢罪忏悔，消灾赐福，一般用于善神，对恶魔鬼怪则是念咒驱煞。挽诀收鬼，形成了陆修静制定的“九斋十二法”等。完整的法规，比巫覡之坛祭要复杂得多，完备得多。端公作法事时使用的各种法器，如神水静神镜（照妖清宇）、符剑（慑鬼辟邪）、印（除妖镇邪）、师刀、令牌等，这些法器如何安置，使用均有严格规定，必须按仪轨行事。

为了达到济世度人的宗教目的，端公采取了从方士和巫祝等那里承袭而来的、经过道家丰富和发展了的种种方术，最常用的有以下几类。

(1) 符篆，是端公道士使用的一种神秘文字（笔画屈曲，似字非字）和诡秘图形，即是作法事时使用的书面语言。道家称之为掌握道法的钥匙，为道教正一派的主要方术。称之为“神文”“秘宝”“符文于术无所不宗”。用它来调遣天兵天将，驱鬼逐邪。这些文字来自何方？据《真诰》记载：“有三无八会之书，建文章之祖。”这种自然天书，非仓颉作。“一曰天书，八会是也；二曰神书，云篆是也；三曰地书，龙凤之象。”这种天书为秘密传授，局外人不得而知，不得而识，由道士们信口解析，自圆其说。

(2) 咒语，是道教里具有法力的口头语言，即对魔鬼采取的行动方式，如令兵咒、致雨咒、五雷治病咒……在斋醮中应用广泛，它托以神力，使其发生指令性的作用，表现慑服邪恶的威力。符篆和咒语，多用道家专用语：“太上老君急急如律令”，以显示其神法神律威严。

(3) 祝词、祷词、祈禳词，与咒语相反，全是祈求敬赞的内容。

(4) 挽诀，是一种具有道教法力的神秘手语。

(5) 杂技、武术之类，如大关端公戏的“过刀关”，端公要赤着脚在12把至36把刀刃上踩过，要求不伤脚，不见血。还有“打油火”，即赤脚在烧红的犁铧上搓脚，要有肉的糊臭味，起一股青烟上天（有的叫含犁铧），借以显示端公的法力高强。

三、端公戏是道教文化艺术的混合物

端公戏不是一般的剧种，而是道教借戏传道，以戏号众的特殊戏曲形式。道教的思想内容与各种艺术形式密切结合，可以说道教是端公戏的灵魂，端公戏是道教的艺术躯体。

端公戏的剧目分两大类：一耍坛戏，纯属娱人的节目，多为移植地方戏剧目；二正坛戏，即坛事中的主要剧目。各类端公戏基本相同，普遍演出，集中反映了道家的思想观念，有较浓烈的宗教气氛，既娱神又娱人。如《天宫赐幅》中的主要人物，全是道教神灵形象。其紫微帝是上元一品尊神，他是天官大帝，统率三界星辰和山川诸神；南极星是协助玉皇大帝统率众星之神；文昌星是主人间禄籍，在四川又与梓潼神合二为一，主人间寿夭祸福。以及送子仙、增福神皆各有专职，适应人们渴求福禄寿喜的强烈愿望，深得善男信女的信仰和喜爱。借剧中人物之口，反复宣传道教教义，如“鸿钧一气传三友，老子一气化三清”“行善之人有善报，丰衣足食过终朝”“行恶之人有恶报，拖衣落食过终朝”，艺术地再现了《太上感应篇》等道教经典的宗旨：“诸恶莫作，众善奉行。”拂去其迷信色彩，在群众心理与社会道德方向都有一定的积极意义。通过民间故事和神话故事的表演，同样贯串着道教的思想观念的主题。如镇雄端公戏《凤凰营》一剧，取材于民间传说，此剧只在拜梓潼菩萨时演出，满足主家求子传宗的愿望。剧中由丑角扮演的天聋、地哑，正是《庆梓潼》中出花脸、二花脸扮演的相同角色。他二人都是文昌帝君的属从。至今各地文昌庙内，在文昌帝君塑像旁就有天聋、地哑二神童陪侍。又如《游洞学法》（正坛戏）叙述端公坛神赵侯学法经过。剧中将赵侯化名为孙悟玄，说孙在茅山学法，后到四川犍为县收瘟蝗有功，封他为九溪一十八同赵侯圣主。此剧与四川端公戏《二郎记》十分相似。赵侯原名赵昱，隋末，先在青城山（四川灌县西南，明代青城山道属正一派）从道士李钰学法修道，后出任嘉州（今乐山）太守，传说犍为有孽蛟，为害民众，赵昱入江斩蛟（治水）有功，州人在灌口为他建祠立庙。由于他生前在青城山修道，便封他为“清

源真人”，他就是后世敬奉的“灌口神”和“赵二郎神”。《游洞学法》只是将青城山改为茅山，将斩蛟改为收瘟蝗。大关端公戏《赵关然修行》与《收南蛇》也是相类的剧目。因茅山是三洞经法的综合者和传承者，它与龙虎山、阁皂山并列为三大符箓派宗坛，所以《游洞学法》有其道教发展的深刻历史渊源。试看该剧老君讲经说法：

经从老子五千言，
经送黄庭经字篇。
经字一言积妙义，
经功广积福无边。
经中理性乾坤大，
经上分明日月悬。
经在琅寰考莫测，
经书留与道家传。

其中黄庭经是道家讲养生修炼、服气存神的经典。“一”是道教教义重要概念，认为“一”同“道”一样是天地人的根本，万物的普遍本质。并颂扬道教之威力，震撼乾坤，明如日月。此剧无疑是艺术化了的道教教义的宣言书。其他如《收大鹏》《大战洪山》《夺桂香宝殿》等正坛戏都贯串着道教思想的主体。又如古代傩祭中的六丁六甲，在傩戏中的六丁六甲已变成了道教神灵，道经宣称“六丁六甲”是真武大帝的部下，能行风雷，制鬼神。端公作法事时常用符箓，召请他们祈禳驱鬼，在道教宫观中，常塑在真武大帝旁边，作为侍卫神将。又如《遣将镇台》是经常演出的剧目，其中虽掺杂有佛教文化，但该剧中主要人物均为道家神灵。一是太白金星老神仙，常奉玉皇大帝之命前行各地招安，是天庭的钦差大臣，一上场就念：“玄机掌上藏，道家更比佛家高。”二是修行武当山的真武，道家奉之为北方最高神——真武大帝，有关他的神话很多，各地真武庙塑有披发赤足，甲冑护身的真武神像。三是王灵官，是道教最崇奉的护法尊神，为众天将之首，在戏曲里的艺术形象常是红脸虬须，三目怒视，左手持风火轮，右手举鞭，一副镇妖压魔的威武气魄，这是端公戏中必演的剧目。总之，从正坛戏剧目的人物形象、主题思想、故事情节及细节描写都说明端公戏是道家文化的产物，而非巫文化所能包容的。端公的舞蹈艺术非常丰富，它是斋醮活动和戏剧表演的重要组成部分。如《灵官镇台》中王灵官的舞蹈就加强了端公戏的戏剧性，比祭祀活动的舞步多姿多彩。端公召鬼役神使用的一种方术称禹步，“举脚不问、咒颂各异”，在斋醮活动中发展为数十种舞蹈。如《步罡踏斗》就是一种叩拜北斗星的舞蹈。这种舞蹈完全是服务于端公作法事的，注入了道教文化的内涵。

端公戏的音乐是其鲜明的艺术特色之一，它具有细腻优美、庄严肃穆、韵味深长的艺术性，雅俗共赏，有广泛的群众基础。在整个演出中，配合礼仪中的舞蹈，形成了独唱、合唱、讲白、独奏、合奏等成套乐曲。如《神腔》（齐哼唱夹锣鼓，作法事、唱经文也用此腔）、道歌、法曲、端公调及小调等，富有宗教色彩和地方特点。在乐器方面，运用多种民族乐器吸收了大量民间音乐，故为广大群众（特别是农民）喜闻乐见。道教的《道情》传面甚广。常使用的磬乐、海螺、牛角等长于制造神秘的宗教气氛，更具有号召力，使群众闻声而至，流连忘返。端公戏的道教绘画，如坛神板上的各种图案，尤以生动、形象的各种面具最有特色。不但

易于表现和区别人物，富有夸张性与装饰性，还具有狞厉、威猛、稚拙、古朴之美。它主要不在于模拟酷肖剧中人物，往往以威代秀，以奇丑显俊美，有的富有喜剧性，有的还寄寓着人们的褒贬态度，它以鲜艳的色彩、奇特的形象、引人注意的神情，适应广场演出的需要，使观众得到清晰的观赏，获得强烈的艺术效果。昭通地区已收集到许多年前制作的木雕彩绘面具多幅，既有装扮二郎神、王灵官、土地、寿星、福星等道教神灵的面具，也有装扮大姨妈、二姨妈、小进财、八蛮将军、苗老三、和尚等世俗人物的面具。这种形神兼备，重在传神的画风，成为神奇精巧的造型艺术，颇具感染力，至今仍为人们所欣赏和借鉴。端公戏从剧目内容到表演形式，以及舞蹈、音乐、绘画等方面都有相当程度的道教化，它们是服务于道教、附丽于道教的，构成道教文化艺术的混合物。

略论道教与中国影戏的发展*

李跃忠

影戏，也叫皮影戏、灯影戏或土影戏。用灯光照射兽皮或纸板做成的人物等剪影形象以表现故事的戏剧。剧目、唱腔受地方戏曲艺术影响很大，由艺人一边操剪影动作，一边演唱戏文，并配以音乐。北宋时影戏已开始流行，我国很多地区都有影戏，如河北滦县的驴皮影戏、西北的牛皮影戏、福建龙溪和广东潮州的纸板影戏等等。影戏和宗教有着密切关系。不少前辈学者对影戏和佛教的关系曾做过探究，但迄今为止，尚无人对道教与中国影戏间的密切关系作过专题研究。作为一种土生土长的宗教，道教对中国文化、文学艺术都产生了重要影响。影戏作为一种历史悠久的非物质文化遗产，在其形成发展过程中亦深受了道教的影响。本文拟以田野考察所得的资料为基础，并结合相关文献对其进行较为深入的研究，希望得到大家的批评、指正。

一、道教神仙故事为影戏提供了素材

“神戏”是任何地方的影戏都要扮演的，笔者目前搜集有不少影戏的神戏剧本，剧目有《天官赐福》《三仙上寿》《三星赐福》《大天官》《上八仙拜寿》《三星拜寿》等，涵盖甘肃、湖南、安徽、辽宁、山东、河南、陕西、台湾、浙江、河北、北京等十几个省市的影戏。

从这二十几个剧本来，艺人所恭请的“神灵”，除山东肥乡县《上八仙拜寿》中出现有佛教的南海观音和部分艺人想象的“神明”外，余者都属于道教神系（见下表）。艺人将他们搬请出来为广大民众赐福解厄：或赐福添寿赠宝，如福禄寿三星、天官、招财童子、利市仙官、刘海等；或驱邪逐鬼避瘟疫，如赵灵官、王灵官、白猿、钟馗等。河南灵宝的神戏有“大安神”“小安神”之说，前者指《天官赐福》，后者即《三星拜寿》。在《三星拜寿》中艺人借寿星之口，表达了一种三教合一的思想，其词曰：“万古流长圣名同：李老君社交，孔夫子孝敬，关夫子春秋，西天佛讲经。这才是三教归一顺天行。”但观艺人创作这个神戏是以道教故事、道教人物为主，且将李老君放在第一，可见道教在艺人心目中的地位是高于其他宗教的。

除了神戏是以道教故事、人物为主外，影戏中还有其他许多作品也是敷演道教故事和道教

* 本文原载《中国道教》2008年第4期，第28-32页。

人物的，如《马灵官》《封神演义》《八仙过海》《劈山救母》《华光闹三界》等。

部分影戏神戏出场“神”统计简表

剧目名称	流布地域	出场“神”名
九星献瑞	北京、河北	天福星、天禄星、天寿星、天喜星、天财星、天吉星、天贵星、天和星、天德星
三星赐福	辽宁凌源	福星、禄星、寿星
天官赐福	辽宁凌源	四值公曹、招财童子、利市仙官、天官大帝
上八仙拜寿	山东肥乡	太白金星、南海观音、广成子、二郎神、南极仙翁（寿星）、东海龙王、关羽、杨仁、王母娘娘
庆八十喜影词	河北迁安	利市仙官、天官大帝、众位星君（具体不详）
天官赐福	河北迁安	四值公曹、招财童子、利市仙官、天官大帝
三官赐福	河北宽城	福星、禄星、寿星
天官赐福	湖南平江	天官（即福德星君）、寿长星、喜庆星、千乐星
三星高照	湖南临澧	福星、禄星、寿星
天官赐福	甘肃庆阳	王灵官、赵灵官、天官、刘海
天官赐福	河南灵宝	天官、禄星、寿星、张仙、刘海（财神）、南极大仙
三星拜寿	河南灵宝	福星、禄星、寿星
天官赐福	甘肃庄浪、静宁	王灵官、赵灵官、天官
三仙上寿	甘肃庄浪、静宁	福星、禄星、寿星
天官赐福	甘肃环县、庆阳	天官、吕洞宾、刘海、药王、广成老祖、李铁拐、五福判子、南极寿星、王母娘娘……张天师
天官赐福	陇东南	赵灵官、王灵官、天官、三星、刘海
三仙拜寿	台湾高雄	财、子、寿或福、禄、寿

二、道教法术对影戏演出的影响

符是修炼有为的道士用朱笔或墨笔画成的一些千奇百怪的图形、文字。咒，也称祝，是人们相信可以用来驱鬼治病的一些特殊口诀。符咒二者可以单独使用，也可以合用。

符、咒被影戏广泛用于各种场合，以达到为民众请神、驱邪等目的。

广东陆丰地区，影戏班每到一个新的地方都要举行“洗叉”仪式，以求演出顺利。据老艺人蔡娘仔介绍：“‘洗叉’时要焚三炷香，同时要念咒语。用香柱在影窗的纸幕上戳洞，纸幕的正中间戳一个洞，左右各戳三个洞。四个角落还要贴上‘五雷符’，所念的咒语叫‘五雷咒’。据说，五雷咒是相当厉害的咒语，又叫‘符头’。”“五雷符”以绿色纸画成（图一）。符上除了一些奇怪的符号以外，还有一些文字，如“恭请九天玄女”“安”“镇”等。其目的很明显，即是恭请九天玄女等神下来驱邪逐疫，而为俗民“安宅”“镇邪”。



图一 陆丰影戏艺人使用的“五雷符”

湖南平江县、衡东县、望城县的影戏艺人们在演出中也广泛使用符咒。其中平江、衡东的影戏班主要使用“丁旗”，而望城县则主要使用咒语（详后）。

“丁旗”，形如“惊堂木”（其实也起着惊堂木的作用，除了在戏开始时要拍打“丁旗”外，凡演出到精彩的打斗场面时，艺人也拿它拍桌子以助声势）。2005年8月21日，笔者在湖南衡东县北冲村向登高师傅家考察时，他介绍，“丁旗”的作用是“敬神驱邪”。“丁旗”形状下方上略尖，旗的四面都刻有卦象、文字，正、反面的上方刻有符篆（图二），其具体内容如下：

方位	文字	卦象	符篆
正面	五雷号令火	下☳	上□
侧一	取坎填离	上☵下☲	
反面	辅正除邪	下☳	上□
侧二	乘乾纳巽	上☰下☴	



图二 影戏班的“五雷号令”

平江县李存义戏班使用的丁旗与衡东县的相比，在形状、规格方面都差不多，但文字、符号等则有较大差异：一是李班丁旗的反面没有文字、符篆，而是一些装饰性图；一是旗的其他三面的内容较之上面，显得更为简易。正面刻有“五雷号令”四字，无符篆、卦象，两侧各刻有“千千（雄）兵”“万万猛将”，均无符篆，其中一侧下部有乾卦卦象。然不管艺人们如何变化，都可以看出这一方小小令旗的巨大威力：以“五雷号令”，驱动千万雄兵猛将，以“辅正除邪”。

2008年正月，笔者家父不幸病逝。3月上旬，家人为他作了场“两日三宵”的道场。在道场现场，我发现了道士的法器中竟然也有一方以桃木制作的“五雷号令”（图三）。



图三 湖南永兴县“紫气老坛”的法器五雷号令

关于“五雷号令”，张泽洪在《道教斋醮科仪研究》一书中介绍到：

令牌又称雷令、五雷号令牌，源于古代军队的虎符。令牌用雷击枣木制作最佳，弧顶平底，高约18厘米，宽约7厘米，厚约3厘米，一般正面刻“五雷号令”，背面刻“总召万灵”，两侧刻二十八宿名称。令牌上圆下方，象征天地，醮坛用于召集神将，役使雷神。不用时须以锦囊盛放。^①

五雷号令、五雷符、五雷咒，或是直接取自于道教的符、咒，或是学习于民间巫师，或者是艺人自创的。但无论怎样，它们受了道教符篆、咒语的影响，这一点是不容否认的。

三、道教科仪对影戏的影响

道教科仪对影戏的影响是多方面的，主要有以下三个方面：

1. 影戏中搬演道教的某些科仪。戏曲中搬演道教的某些科仪在元代已有，如元杂剧《张天师断风花雪月》整个第三折就几乎是张天师搬演法事。这里摘其“请神”法事如下：“（天师请神科，云）道香德香，无为香，清净自然香……（击令牌科，云）一击天清，二击地灵，三击五雷，速变真形。……（咒水科，云）水无正行，以咒为灵，在天为雨露，在地作源泉。……（执剑科，诗云）老君赐我驱邪剑，离火煅成经百炼。”

影戏演出中，也有这样的法事场面。《影戏忠孝节义》第三十本里，演狱官刘传芳因狱中饿鬼皆逃跑了，于是求请钟馗尊神前来收服这些鬼犯。他摆上香案，写了一纸牒文：“天灵灵，地灵灵，蝙蝠速降。”要蝙蝠“将此牒文送到终南山去，不得有误”，接下来就是表演钟馗捉鬼的戏^②。这里的牒文，钟馗捉鬼显系受了道教的影响。

2. 影戏演出成为道教斋醮活动的一部分。清末周询描写四川成都的“清醮”活动，其中便有影戏的演出，周询记到：“雉为三代时逐疫古礼，每岁聚乡人举行，以祓除不祥。成都各街之清醮，亦其遗意也。清醮皆有会底，大约合三、四街为一区。各区基金虽丰啬不一，然每岁无不举行者。临时且向区内人家，沿门募捐以助。会底丰者，则于本街庙内演戏，次则于街中抬台演灯影。各区醮期参差不同，自二月初至四月底，始一律竣事。”^③

仪式入戏，和戏成为仪式的一部分，可见道教对影戏的影响是比较深刻的。当然，如果深入考察，就会发现斋醮、超度孤魂野鬼等道教仪式的举行，和在这些仪式中上演的戏剧其实都有着相同的目的，即都是俗民求吉求利、趋吉辟凶功利的反映。

3. 道教的某些仪式为戏曲“借用”，形成了独特的戏俗。影戏和其他戏曲剧种一样，有到新建戏台首场演出时“祭新台”之俗。“祭新台”，也叫破台、打台、踩台、洗台，各地仪式繁简不一。也有到新台口演出时的“敬台”“敬神”仪式，以及在一个台口演出结束时的“扫台”习俗。以上各种戏俗有着共同的功利目的，即为俗民（包括请戏人、观众、演员）驱崇祈福，保平安。

① 张泽洪：《道教斋醮科仪研究》，巴蜀书社1999年版，第97页。

② 戴云编选：《影戏忠孝节义》，台北：施合郑民俗文化基金会出版，2000年，第423-424页。

③ 周询：《芙蓉话旧录》，四川人民出版社1987年版，第64-65页。

然而，如果要对这些戏俗的起源寻根究底，都可追溯到道坛的科仪里去。如戏俗中的“破台”之于道坛的“净坛”“扫台”之于“散坛”等^①。

四、道教音乐与道情影戏

“道教与传统戏曲音乐不仅有缘，而且其缘深厚；道教对传统戏曲音乐的影响，既非轻微虚弱，亦非或断或续，而是贯穿始终，举足轻重。”^②

道乐中对戏曲最为直接、广泛的影响，当推道情。道情艺术的历史相当悠久，一般以为道情在唐代就已出现，不过道情之名则到了宋代才出现。道情艺术由于道教的影响，所以其流传区域也相当广泛。道情艺术在千余年的发展历史中，逐渐发生了变化，《中国曲学大辞典》“道情”条介绍：“在发展过程中，渐分化为曲牌体和诗赞体两支。前者唱曲牌，主要流行于北方的陕西、山西、甘肃、内蒙古、河南、山东等地；后者唱词以七言韵文为主，主要流行在我国南方的江苏、浙江、江西、湖南、湖北、四川等地。北方的一支多数发展为戏曲剧种或其唱腔为皮影戏所吸收，形成道情戏系统；少数则仍保留曲艺形式。南方的一支多数作为曲艺流传，但其唱腔分别与流行地区的民间音乐结合，并以当地方言说唱，各自形成自己的特点。”^③

据武艺民统计，“全国现有 115 种道情名目”，其中歌曲道情 4 种、说唱道情 86 种、戏曲道情 19 种，皮影道情 6 种。其中 6 种皮影道情分别是关中乱扎皮影道情、安康乱扎皮影道情、商洛乱扎皮影道情、沔阳乱扎皮影道情、陇东乱扎皮影道情、宁夏乱扎皮影道情^④。于此可知道乐对影戏的影响实不一般。

其实和道情有密切关系的影戏并不只上述 6 种，如河南灵宝一带的道情曲调于清道光年间（1821 - 1851）传入，民国时期，民间道情班子用道情曲调演唱影戏，形成了灵宝道情皮影。又湖南衡阳一带的纸影戏唱腔也深受道情影响。2005 年 8 月 19 日 - 22 日，笔者在该市衡东县考察，在县文化馆拜访了副馆长刘田心女士。刘女士早在着手收集衡东县影戏的唱段，并作了一些研究，据她介绍衡山影子戏的锣鼓打击乐，当地俗称锣鼓打煞，乐器主要有大锣、小锣等五件，另配有棵子或摇板或渔鼓筒；唱多白少，其唱腔有二十种左右，但主要是道情腔和四平腔。

五、影戏艺人和民间巫师、道士

“人戏”中，有些剧种和民间的宗教科仪关系非常密切，如浙江的醒感戏、孟姜戏等。二者都和民间丧仪中的超度法事紧密相连，都具有融祭仪、戏剧于一体，剧情与法事相吻合，以及道士就是演员等特点。

影戏在形成、发展过程中吸收了一些宗教仪式，一方面以丰富自身的表演艺术，另一方面，也是更重要的一点，即要借助它们达到为俗民完成一些宗教功能，如驱邪辟凶、祈福纳

① 倪彩霞：《道教仪式与戏剧表演形态研究》，广东高等教育出版社 2005 年版，第 188 - 196 页。

② 蒲亨强：《道乐通论》，中央音乐学院出版社 2004 年版，第 3 页。

③ 齐森华、陈多等：《中国曲学大辞典》，浙江教育出版社 1997 年版，第 74 - 75 页。

④ 武艺民：《中国道情艺术概论》，山西古籍出版社 1997 年版，第 164 - 170 页。

祥、驱崇保平安等。陈艳介绍豫南一带的影戏艺人为了在激烈的竞争中生存，常需要学会多种技能，用额外的服务打动戏东。有些艺人不但能演戏，还能画符治病、抽签算卦等。有些农村老人对这些还十分相信，有些艺人投其所好，在演出影戏时免费为他们送上这类服务，很容易获得老人们的欢迎^①。陕西陇县老艺人王宏喜介绍甘肃一些地区有在影戏演出结束时“封神”的习俗，他说：“给神演戏结束时还要封神，有许多艺人不会封神，就使很多主家不请此班。”“封神”其实就是“扫台”，是源于道坛“散坛”的一种驱逐邪祟的仪式。这样，在举行这些仪式的时候，艺人的身份实际发生了某些变化，艺人此时身兼了优、巫、道等数重身份。

类似“封神”这样的源于道坛的例子，在各地影戏班都有，而且有的影戏艺人有时主持的“仪式”完全就是道坛科仪。兹举数例如下。

在湖北、四川、湖南等地都有演影戏驱蝗的习俗。关于演影戏驱蝗的形态，麻国钧就明代张仁熙的《皮人曲》诗推测道：“此诗所反映的正是明清之际民间皮影戏驱蝗的情形。演出前须设香案，以置黍、鸡，供纸钱，焚香拜祭虫神，然后演出皮影戏以酬神。这是一种祀神与禳除相结合的形式，也可能是‘两下锅’，即前由巫师祭虫神，后由影戏艺人演出皮影戏。祭祀与演影戏亦可能由同一人或几个人进行，亦可能是巫与艺人的结合。”^②湖南临湘县影戏老艺人袁延长师傅说，该县有遇虫灾上演影戏驱虫的习俗。驱虫时要先设坛，坛门贴对联，接着发文疏。文疏的内容为：“八宝坛下，剿耗化生之类：天虫、地虫、荒虫、五谷虫、玉骨虫、豆虫、油麻虫、菜虫、飞虫、螳螂、臭虫，大有化生之类，剿除界外。传有文符一道，本坛之内，毋许经过。”驱虫时所演的影戏剧目常有《药王登基》《钟馗捉鬼》等神话剧^③。从袁师傅说的情况来看，驱蝗演出就由艺人单独举行，并没有巫师的介入，也就是说，艺人兼职了巫、道职司。

2005年7月16日，笔者在湖南望城县影戏艺人张建中师傅家考察时，抄录了他们使用的《开光神咒》《开河神咒、救水神咒》《收煞咒》等咒语。从名目和咒词来看，其使用的场合与道坛为神像开光、求雨、祈晴、收煞（类似于平安醮）等是一样的。如其《开光神咒》词如下：

天地玄宗，万初本根，□俗（？）□浩，证吾神通。三界内外，为吾□亲。体有精光，佛燕无刑。视知（之）不见，听知（之）不明。包罗天地，养育（？）群生，特送神光明，万神□礼，五帝司迎。上帝符命，玉始雷霆。鬼妖丧胆，精怪亡刑。内藏霹雳，雷廷（霆）涌□，动会交撤，雾气腾空。天有神光，地有灵光，日有精光，月有华光，祖师圣光，雷霆火光，照坛前片界十万。吾奉太（泰）山皇后，老祖先人，急急如力（律）令勅（敕）！

此咒的前半段，来源于道教的《金光神咒》，只是在传抄过程中有些讹误。而从“急急如力（律）令勅（敕）”等来看，显系道坛道士做法风格。

又在甘肃环县，影戏艺人常为那些不大“好养”的小孩有演“过关戏”的风俗。此“戏”

① 陈艳：《豫南影戏的愿戏研究》，中山大学硕士学位论文，2006年，第44页。

② 麻国钧：《明雠与明剧》，《戏剧》1994年第2期，第60页。

③ 龙开义：《湖南民间影戏研究》，湘潭大学硕士学位论文，2003年，第17-18页。

为一仪式，具有明显的道士法师做法的特点。仪式前，过关的孩子家事先要准备好五色（忌黑、白色）丝线5根（象征五行）、红布1尺2寸（象征12生肖）、绣花新针7根（象征北斗七星）、桃木弓1张、柳木箭1把、公鸡1只，并将红布折做三角形，将7根新针穿在一起，针上再绕五色丝线，然后固定到要过关的小孩帽子上，又取28枚铜钱穿挂在小孩项上。准备就绪后小孩由其父领或抱至戏台前跪下，焚香燃表，“过关戏”便开始，其具体过程如下：

前台挑着骑赤兔马、手提青龙偃月刀的关老爷线子（即影人）驾云登场，出五关斩六将，刀劈青龙、白虎、朱雀、鸡角、五鬼于马下。随即前台问：“××孩子，所犯三十六关斩过了吗？”后台答：“斩过了。”问：“二十四煞斩过了吗？”答：“斩过了。”问：“一十二道迷魂锁斩过了吗？”答：“斩过了。”前台即唱道：“三十六关齐斩过，二十四煞一扫光，一十二道迷魂锁都斩断，我保孩子寿百年。”唱腔一落，会长即搭弓放箭于戏台后面，握剪刀剪公鸡冠出血，蘸血在小孩额上画“十”字，随即小孩从戏台下递至后台，过关戏结束^①。

“驱蝗”“开光”“过关”，其宗教性是非常明显的，因此，主持者影戏艺人在这些仪式中，他们的行为事实上就兼有了巫、道之风。

综上所述，可见道教对中国影戏的发展是有着重要影响的。当然，其中有的影响是很明显的，如道乐中的渔鼓、道情对影戏音乐唱腔的直接作用，道教经典、故事、传说为影戏艺人所改编、创作，影戏演出中使用符箓、咒语等行为；也有一些是不明显的，是道教观念长期作用于人们头脑的结果，需要经过仔细分析才能看出它们之间的影响和联系。研究二者之间的关系不仅为我们理解宗教和艺术的密切关系提供了有力证据，而且了解了这一点，对探究影戏的民俗文化功能，以及分析今日影戏式微之原因等都具有重要意义。

^① 环县道情皮影戏编委会：《环县道情皮影志》，甘肃文化出版社2006年版，第294-295页。

百年道学精華集成

第九辑

文艺审美

卷六

戏剧与建筑雕塑



道教建筑
艺术总论

中国道教建筑艺术的形成、发展与成就*

孙宗文

我国是一个多民族、多宗教的国家，除少数民族的宗教外，主要的宗教有佛教、道教、伊斯兰教、基督教（包括耶稣和天主两教）。从原始社会的“自然宗教”到阶级社会的“人为宗教”，经历了漫长的发展时期。佛教传入已近2000年，道教创立也有1700多年。伊斯兰教来自阿拉伯半岛，有1300多年。近代的基督教，其前身是“景教”，唐初从叙利亚经波斯传入。各个宗教都有教义、教理、教会、教规、教仪和礼拜、祭祀的对象以及举行教仪和传教的场所。建筑则各有自己的风貌，建筑物上的特征、装饰在教义上也都有各自的含义。经过历史的洗礼，有的内涵已不为人们所知，如佛教建筑是先有殿还有先有塔？佛塔为什么多采用奇数制？道教宫观为什么多用太极、八卦、星辰且不设塔？伊斯兰教寺院（清真寺）为什么严禁动物和人物画塑？礼拜殿为什么面东背西？基督教堂为什么高耸以十字架标示？等等。

宗教远离现实、玄虚莫测，但它是人类思想文化的组成部分，是社会意识形态的一种表现形式。恩格斯说：“一切宗教都不过是支配人们日常生活的外部力量在人们头脑中幻想的反映，在这种反映中，人间的力量采取了超人间力量的形式。”^①虽然“宗教是人民的鸦片”，却是现实生活的反映。

道教来自我国古代哲学中的道家思想，源远流长，对外影响亦大。本文试图从现存实物和遗迹中对照文献记载探讨其建筑艺术的形成、发展与成就，亦兼及对其他建筑的影响。

一、道家思想和孔子学说对道教的影响

（一）道家思想与道教

道家思想起源极早，《魏书·释老志》：“道家之原，出于老子。其自言也，先天地生以资万类。上处玉京为神王之宗，下在紫微为飞仙之主。千变万化，有德不德，随感应物，厥迹无常。”老子姓李名耳，字伯阳，又称老聃，楚国苦县（今河南鹿邑县东）厉乡曲仁里人（至今该地老子故宅、庙及道德经注碑犹存），一度当过周王朝管理藏书的史官。相传孔子曾问礼于

* 本文原载《华中建筑》2005年第7期，第141-150页。

① 《反杜林论》，《马克思恩格斯选集》卷三，第354页。

他。后见周室衰微遂隐退西出函谷关，不知所终。道教创立后，推老子为教主，又尊他为三清尊神之一的太清“道德天尊”（其他为玉清“元始天尊”和上清“灵宝天尊”）民间则称“太上老君”或“老君”，前者见于《魏书·释老志》，后者见于《后汉书·孔融传》。

“道”在汉语原指道路，被道家引申成宇宙的本原。人们曾试图把“道”与希腊诺斯替教的“逻各斯”派相提并论^①。

“道”在哲学上的解释，见于春秋时代，子产说：“天道远，人道迩，非所及也。”（《左传·昭公十八年》）“天道”是天体运行的规律，人道是做人的道理。包含着天象的变化并以此推测人事吉凶祸福之意，具有科学和神学成分。后来的道家持“天道与人道有别”论，老子说：“天之道，损有余而补不足；人之道则不然，损不足以奉有余。”（《老子》第77章）他对“道”的解释是“有物混成，先天地生，寂兮寥兮，独立不改，周行而不殆，可以为天下母，吾不知其名，字之曰道。”（《老子》25章）把“道”说成是先天地而生的宇宙本原；认为“道”即自然，即客观世界。韩非、杨朱陆续予以阐发。

老子学说中的“道”和“自然无为”“长生久视”等又被道教引申，把“道生一，一生二，二生三，三生万物，万物负阴而抱阳”（《老子》第42章）作为根本信仰来制订教理、教义，以此称为“道教”。

（二）神仙观念与道教

道教把老子演化为神，乃出于神仙观念。“神仙”，其他宗教也有。“神”是一种宗教观念，指一种超自然体^②；一般被认为不具物质形体，不受自然规律限制，却可对物质世界施予影响。“仙”系道教名词，即方士或道士所幻想的超脱尘世、有神通变化、长生不死的人。仙有多种：“生死动静邪真，皆以神而解之；在人谓之人仙，在天曰天仙，在地曰地仙，在水曰水仙，能通变之曰神仙。”（唐无名氏《天隐子·神解八》）佛教有五通神（属邪神之类），且认外教之得道者则为大仙、仙人。希腊多神教中也有所谓水仙、花仙。婆罗门教、印度教中有所谓天仙、梵仙、王仙。而道家用的最为广泛，连辟谷，养身而得神通者以及寿过百岁的人也称为神仙、活神仙。

我国自古以来就把神仙做为崇拜对象，《说文》：“天神，引出万物者也；地祇，提出万物者也。”《说苑·修文》：“神灵者，天地之本而为万物之始。”又《礼记·祭法》：“山林、川谷、丘陵，能出云为风雨见怪物，皆曰神。”至《庄子》上面记神人的更多，如《徐无鬼篇》说神人“抱德炀和，以顺天下，此谓真人”。道教循此说，把次子神一级的称为“真人”。

道教供奉之神，可分天地间神和人间神两类。道教初创时，司人间祸福者只有“三官”，即天官、地官、水官，今称三官大帝是。天官赐福，地官赦罪，水官解厄。“三官”也称“三元”，后世民间归俗有“三元节”，即由此而来（正月十五生天官为上元节，七月十五生地官为中元节，十月十五生水官为下元节。以上均指阴历）。此后有了道德天尊、元始天尊、灵宝天尊后（苏州玄妙观三清殿供奉此三神，神仙宫府骤增，才出现了大量的天神、人鬼、地祇、仙

^① 诺斯替教派，译作“灵智派”，亦译“神知派”，是古代流行于地中海东部沿岸地区许多神秘主义教派的统称。“逻各斯”本义为言词、思想、理性等，在哲学中颇与我国的“道”相似，意指世界的普遍规律。

^② 超自然体亦称“精神体”或“灵体”。宗教所言，不具物质躯体，不为自然规律所制约，但具有智能和意志，且能影响自然事物的精神体者为“超自然体”。

真等)。给神仙封以官职谓之“仙官”，《真灵位业图》：“西明公周公，东明公夏启，南明公召奭，北明公吴季札，主领四方，各治一天，在职一千六百年，得补仙官。”实际上以人为“神”。《天隐子·神仙一》说得更透彻：

人生时稟得是气，精明通悟，学无滞塞，则谓之神仙，宅神于内，遗照于外，自然异于俗人，则谓之神仙，故神仙亦人也。在于修我灵气，勿为世俗所沦污，遂我自然，勿为邪见所凝滞，则成功矣。

道家还把天界神仙，按其得道的深浅（相当于今日的学位）分成三或九个品位称“仙品”。神仙的品位随时代有所调整。道教初期奉老子为师、为教主，成了至高无上之神。到了道堂设像的六朝时代元始天尊之名出，老子的地位骤绌，因此，自六朝以后的文献都说供天尊。北朝也如此。《隋书经籍志》：“《道经》者，云有元始天尊，出于太元之先，稟自然之气，冲虚凝远，莫知其极。太武始光之初（公元424年，相当南朝宋元嘉年间），奉其书而献之。帝使谒者奉玉帛牲牢祀嵩岳，迎致其余弟子。于代都（即平城，今山西大同市）东南起坛宇，给道士百二十余人，显扬其法，宣布天下，每帝即位，必受符篆，以为故事。刻天尊及诸仙之像而供养。”“坛宇”即天师道场。所供神仅云“刻天尊及诸仙”，未及老子。天尊为元始天尊的简称，南朝时在道教中地位最高。此神原为汉族人民所供奉，当北朝元魏时期，奉献《道经》的是嵩山道士寇谦之（新天师道教首领，汉人），因为他得到了崔浩的推荐为太武帝（拓跋焘）所崇信，才得以立汉族人民所奉之神——元始天尊。《道经》说他居于天界最高的“玉清”仙境，为三清首席，因生于太元元先，乃称“元始”。南朝陶弘景《真灵位业图》分道教神为七阶，首为元始天尊，老子之位已降列第四阶（后世道观三清神像之中央一尊必元始，其故在此）。

道教建筑中见到的壁画、雕塑，以神仙为题材者最多。唐宋时盛造元始天尊像，《茅山志·卷二十二》载《唐国师升真先生立观碑》谓：唐太宗为王远智造大平观，“又于内殿奉为文德皇后造元始天尊像一躯，二真夹侍”。又载《桐柏真人茅山华阳观王先生碑铭并序》谓：王轨于唐太宗时重建华阳观，造“正殿三间，两庑，并及讲堂，坛靖（靖即静室，详后），房宇门廊”。“又于内殿奉造元始天尊像一驱，光趺（座）八尺，左右真人夹侍。神仪肃穆，法相希微。”石窟、摩崖亦如此，杭州太庙巷紫阳小学内犹保留有南宋时代通玄观的摩崖造像群^①，主神是元始天尊。

（三）孔子学说与道教

孔子创立了儒家学派，他的学说亦被道家所吸收。如儒家重祀祖，《左传·文公二年》：“祀，国之大事也。”《礼记·王制》：“天子七庙，三昭三穆，与大祖之庙而七。诸侯五庙，二昭二穆，与大祖之庙而五。大夫三庙，一昭一穆，与大祖之庙而三。士一庙。庶人祭于寝。”每一氏族均有庙称“宗庙”或“宗祠”，后统称“祠堂”，道教的宫观也叫庙。

儒家崇拜的主要对象是祖灵，道教崇拜的主要对象是神灵。儒、道两家所奉之神，有时并

^① 田汝成《西湖游览志·卷十二》：“通玄观，绍兴二十九年（1159）内侍刘敖入道修真，结庵于此，高宗御书‘通玄’二字榜之，赐名‘能真’。内有寿域楼、万玉轩、望鹤亭、谒斗坛、白鹤泉、鹿泉。”摩崖造像为同时代作品，在观后。

无严格区分，而往往同敬一神，如财神、各行各业佑护神、地方守护神（城隍）以及已故的将相显贵、忠臣孝子（岳飞、关帝）和水神（龙王）等。各地的财神庙、城隍庙、岳庙、关帝庙与龙王庙等，即是儒家礼拜之所，也多属道教势力范围。因此，以上各庙也都为道士作住持，负责庙务。

儒家重孝求吉地安葬先人，在民间出现了“堪舆术”，堪舆在道教巫祝术数中也成了重要内容。道教巫祝术数除神仙术、堪舆术外，还有天文、历法、医术、占卜、遁甲等，即道家所称的“方术”，方术是古代方士所行之术。

二、宫观建筑的出现与发展

（一）道教的兴起

道教初起时，南方先于北方，盛于北方；楚境内早有神仙之说，《楚辞·远游》：“食六气而饮沆瀣兮，漱正阳而含朝霞。保神明之清澄兮，精气入而粗秽除。”又说：“漱飞泉之微液兮，怀琬琰之华英。玉色瓶以晚颜兮，精醇碎而始壮。”战国之季，不但呼吸吐纳，为当世所习慕，升仙之谈，办所乐道，老子之言亦遂引用。南方楚国对神仙一说，已极烂漫，及至齐燕方士又播传于北方。西汉时有所谓“三茅君”，为景帝时（前156—前141）的茅氏三兄弟：茅盈、茅固、茅衷。《史记·秦始皇本纪集解》引《太原真人茅盈内纪》说：“始皇三十一年九月庚子，盈曾祖父濛，乃于华山之中，乘云驾龙，白日升天。”后来兄弟三人都到江苏西南部茅山（句曲山，道教第八洞天）修道成仙。南朝梁陶弘景在此山创立道教中的“茅山派”，尊三茅真君为祖师名“茅山道”，故今人多称“茅山道士”。“茅山道”的出现远比北方“新天师道”为早。

“道教”之名最早见于《老子想尔注》即（《道德经》注释），一般认为以东汉顺帝年间（126—144）张道陵创立“五斗米道”为开始。灵帝熹平年间（172—178）张角又创立了“太平道”，它与“五斗米道”同属早期道教的两大派别。早期道教信奉的主要经典是《老子五千文》（即《道德经》）和《太平经》。东晋末年，五斗米道改称“天师道”。南北朝时，北魏嵩山道士寇谦之改革旧天师道，创立新道称“新天师道”，流传到长江以北一带称“北天师道”。南朝末年，庐山道士陆修静整理经书，编著仪范，道教的理论和组织形式愈臻完备，是为“南天师道”。唐、宋以后，南北天师道与上清、灵宝、净明各宗派逐渐合流，元代归併入以符箓为主的“正一道”中。此道相信科仪斋醮、符箓禁咒可以让灾求福，役使鬼神；而初起时的道教，则相信清修炼养可以归本为原，与“道”合一，成为神仙。此后，北派偏重于丹鼎，南派偏重符箓。金大定七年（1167）王重阳在山东宁海（今牟平县）创立以修炼为主的“全真道”，其徒丘处机见重于成吉思汗，在元代遂盛极一时。此后，我国道教最大、最主要的只剩下了“正一”与“全真”两派。

（二）宫观的建立

道教的布道传教场所及祀神之祠庙，今常并称为“宫观”。本来帝王居处称宫，城堞可供眺望之处称观，《释名》：“观者于上观望也。”封建时代，统治者崇奉天神，所以祀神之所也叫宫，迎候天神之所也叫观。至道教在初起时只称“馆”或“观”。唐代尊老子为宗祖，并以高

祖、太宗、高宗、中宗、睿宗五帝画像陪祀老子，因而才称“宫”。

陈元龙《格致镜原·卷十九》引《续事始》云：“周穆王尚神仙，召尹轨、杜冲居终南山尹真人草楼之所，因号楼观，盖道观之初也。”又引《黄帝内传》云：“西王母授帝白玉元始尊容置于高观之上，时人谓之道观，各观之义疑取诸此。隋炀帝改为玄坛，后复称观、称宫。”《旧唐书·玄宗本纪》下：天宝二年（743）“改西京玄元庙为太清宫，东京为太微宫，天下诸郡为紫极宫。”以后道教祠宇遂称道宫焉。

凡为道者多在山林，选择“名山洞府、洞天福地、古迹灵坛”，是道门立教的重要条件（见《道门十规》）。王粹云：“凡道观之称于世者，或占山水之秀，或擅宫宇之威。非宫宇则无以示教，非山水则无以远俗，是二者难于兼得；虽使兼之，非有道德之士，亦莫能与焉。”（见李道谦《甘水仙源灵·卷十》引《神清观记》）可知道教宫观地点的选择都在风景优美、人迹罕至之处，以利羽士（道士别称。“羽”含有“飞升”之意，盖道士喜言飞升成仙，故道士也叫羽士）的修炼养身。

道家谓神仙所居之地率在名山洞府之中，故各以天名，称之“洞天”“洞天”成了宫观的代名词。据张君房《云笈七籤·卷二十七》有“天地官府图”叙洞天福地云：“十大洞天者，处大地名山之间，是上天遣群仙统治之所。其次三十六小洞天，在诸名山之中，亦上仙所统治之处也。其次七十二福地，在大地名山之间，上帝命真人治之，其间多得道之所。”“洞天福地”就是道观所在地。十大洞天如下。

(1) 王屋山洞，一称“小有清虚之天”，即山西垣曲、河南济源两县间的王屋山。

(2) 委羽山洞，一称“大有空明之天”，即浙江黄岩县委羽山。

(3) 西城山洞，一称“太玄总真之天”，向无确定地点，疑是青海西倾山。

(4) 西玄山洞，一称“三元极真之天”，即西岳华山，在陕西省。

(5) 青城山洞，一称“宝仙九室之天”，即四川灌县青城山。

(6) 赤城山洞，一称“上清玉平之天”，即浙江天台县赤城山。

(7) 罗浮山洞，一称“朱明辉真之天”，即广东增城、博罗两县间的罗浮山。

(8) 句曲山洞，一称“金坛华阳之天”，即跨江苏句容、金坛、溧水、溧阳等县境的茅山，为道教茅山派的发源地。

(9) 林屋山洞，一称“元神幽虚之天”，即江苏吴县西洞庭山。

(10) 括苍山洞，一称“成德隐玄之天”，发即浙江仙居、临海两县间的括苍山。

“洞天福地”一说出后，各地宫观次第兴建。宋徽宗时（1101-1125）崇道，一度命令佛、道合流，改寺院为道观，使佛号、僧尼名称都道教化。

（三）神仙好楼居

宫观初起时多建高楼，实亦“观”字之所由来。南齐时有兴世馆，梁有华阳上下馆、朱阳馆等，是南朝称馆。而“道观”一词，初源于北朝。《释名》：“观者，于上观望也。”注：“观，观也。周置两观以表宫门。其上可居，登之可以远观，故谓之观。”道教没有塔（风水塔、文峰塔等为儒家建筑，却有高层的“观”。《格致镜原》引《续事始》：“周穆王尚神仙，召尹轨、杜冲居终南山尹真人草楼之所，因号楼观。”尹真人即关尹子，是战国时道家，曾任函谷关尹。《续文献通考·卷二四一》：“关令尹喜，字公文，周大夫，善内学（内学，谓图讖

之书，其事秘密，故称内），常服日精月华，隐德修行，时人莫知。”有一次他登楼观看，忽见东边有紫气西迈，喜曰：“应有圣人经过京邑，至期乃斋戒，其日果见老子。”“望气”是道教中根据云气色彩、形状变化来占验人事吉凶的一种方术。云气为紫，象征吉祥，苏州明清住宅门楼或墙门门楣每有“紫气东来”题刻，即来自道家之说。杜甫诗中“东来紫气满函关”的出典，即取材于此。

神仙好楼居，《南史·卷七十六·陶弘景传》：“永元初（499）更筑三层楼，弘景处其上，弟子居其中，宾客至其下。与物遂绝，唯一家僮得至其所。有时独游泉石，望见者以为仙人。”到明代时，楼居还有取象征性的，如《明史·卷一百九十四·刘麟传》：“（麟）晚好楼居，力不能构，悬篮舆于梁，曲卧其中名曰神楼。”

三、“治”的成型及其主要建筑

山居修道居于山洞，张天师设“治”^①，多在山中。王悬河《三洞珠囊·卷五·坐忘精思品》引第二：“张天师弃家学道，负经而行，入嵩高山（嵩山）石室，隐斋九年。周流五岳，精思积感，真降道成，号曰天师。”晋王嘉“在东阳谷口，凿岸为穴而自居。不食五谷，不衣华丽，清虚服气，不与世交，姚长慕容迎之不应也”（同上卷三·服食品）。可知最早以洞室修道，后方立道馆于都邑，晋时称“庐”或“靖”。《抱朴子·道意》：“有一人姓李名宽，宽所奉道室，名之为庐。宽亦得温瘟病，讬言入庐斋戒，遂死于庐中。”《晋书·卷八十二》：“王氏世事张氏五斗米道，凝之弥笃。孙思之攻会稽，寮佐请为之备，凝之不从，方入‘靖’请祷。”用竹构房舍，简陋可知。

宫观初称“治”，《礼记·礼运》：“以治人隋”句注：“治者，去瑕秽，养菁华也。”是治的意义为修养，道家主修养之说，其静室称治，后扩大指全宫观言，它的取义也许在此。至称治设馆的来源，据唐释道宣《广弘明集·卷十二》集释明概《决对傅奕废佛僧事》说：“李老事周之日，未有玄坛，张陵谋汉之晨，方兴观舍。故后汉顺帝中，有沛人张陵客游蜀土，闻古老相传云：昔汉高祖应二十四气祭二十四山，遂王有天下。陵不度德，遂构此谋。杀牛祭祀二十四所，置以土坛，戴以草屋，称二十四治^②。治观之兴，始乎此也。二十三所，在于蜀地，尹喜一所，在于咸阳。”

道教的前身是“黄老道”（“黄”指黄帝，“老”即老子），起于战国，盛于西汉。东汉初年，楚王刘英“更喜黄老学，为浮屠斋成祭祀”（《后汉书·楚王英传》），“延熹中（162午左右）桓帝（刘志）事黄老道，悉毁诸房祀”（《后汉书·王涣传》），在宫内立黄老浮屠祠，祭祀老子。黄老道由学派转为宗教，并有了举行宗教仪式的“祠”，与浮屠合祀，和佛教混在一起。张角创太平道，奉事黄、老（《后汉书·皇甫嵩传》）。道教宫观的成型当在三张（张陵、张衡、张鲁）建“治”以后。

① “治”为五斗米道的传教点。二十四治绝大多数在四川省境，其首治为阳平治（治地在今四川新繁县），由道教的开创者张陵及其子孙担任首领（称都功）。

② 同上。

三张所设的“治”就是“教区”，“治”的规模也不大。朱法满《要修科仪戒律钞·卷十》引《太真科》云：“立天师治：地方八十一岁，法九九之数，唯升阳之气。治正中央名崇虚堂，一区七架六间十二丈，开起堂屋，上当中央二间，上作一层崇玄台。当台中央安大香炉，高五尺，恒燔香。开东西南三户。户边安窗。两头马道。厦南户下飞格上朝礼。……崇玄台北五丈起崇仙堂，七间十四丈七架，东为阳仙房，西为阴仙房。玄台之南，玄台十二，又近南门，起五间三架门室。门室东门南部宣威祭酒舍，门屋西间典司察气祭酒舍。其余小舍，不能其书。二十四治，各各如此。”可知“治”的建筑群仅有堂、台、房、舍，即天师“治”也只是瓦屋、草舍而已。但它的建造规模不仅较之下述的靖室要大，其内部构造也比靖室复杂得多。即有祀神之所，又有祭酒（道士的一种职称，始于周宣王时期，以主郊祀之礼。见《太清玉册》）的居室，其建造格局已具后世宫观的雏形。

上述崇玄台之“台”也叫“坛”。道教宣扬“长生不死”“内体飞升”等思想，后世道观中一般有“飞升台”或“升天坛”等建筑。前者如茅山九霄万福宫（原名“圣佑观”，俗称“顶宫”）大殿台后飞升台；后者如余杭大涤山的洞霄宫（唐建明毁），该宫原有升天坛。“坛在大涤山中峰之上，又名法象坛。上应天而圆，下应地而方，中应易卦而八角。许远游真君精研洞典，登其上而仙去。”（邓牧《洞霄图志·卷四》）台或坛是道教建筑中所特有。

“靖”是奉道之家是致诚之所，此室“其外别绝，不连他屋，其中清虚，不杂余物。开闭门户，不妄触突。洒扫精肃，常若神居，唯置香炉、香灯、章案书刀四物而已”（陈国符《道藏源流考》）。《要修科仪戒律钞·卷十》引《太真科》说：“道民入化，家家各位靖室。”靖也称“静室”，陶弘景《真诰·卷十八》录许长史（许谧）记其建筑制度云：

所谓静室者，一曰茅屋，二曰方溜室，三曰环堵。制屋之法，用四柱四桁二梁，取同种材。屋东西首长一丈九尺，成中一丈二尺，二头各余三尺，后溜三尺五寸，前南溜余三尺，栋去地九尺六寸，二边桁去地七尺二寸。东南开户高六尺五寸，广二尺四寸。用材为户扇，务令茂密，无使有隙。南面开牖，名曰通光，长一尺七寸，高一尺五寸。在室中坐，令平眉。中有板床，高一尺二寸，长九尺六寸，广六尺五寸。荐席随时寒暑，又随月建，周旋转首。壁墙泥令一尺厚，好摩治之。此法在名山大泽无人之野，不宜人间。入室春秋四时，皆有法。

按许长史为东晋时人，又原注曰：“《道机（经）》作静室法，与此异。”此静室在名山大泽无人之野，后来民家的靖室或与此有别。民家靖室分小、中、大三等级，《要修科仪戒律钞·卷十》引《玄都律》：“民家安靖于天德者，甲乙丙丁地作入靖，小治（按指靖室）广八尺，长一丈；中治广一丈二尺，长一丈四尺；大治广一丈六尺，长一丈八尺。面户向东，炉案中央。违治罚算一纪。”可知治所的建造规格要高得多。

道教法术有“炼丹”者，源于古代方术，道经中“作灶法”，如《太微灵书紫文琅玕华丹神真上经》说：

灶屋起基，先凿地去除秽土三尺，更纳好土，筑以满之；又更于平土之上起基，高令二尺五寸；勿在故冢墓之处，及故居家之墟间为灶而止也。灶屋令成巾，长三丈，广一丈六尺，高一丈六尺。洁盛治护，以好草覆之。泥壁内外令坚密。正东正南门二户。户广四尺。暮闭之。视火人及主人止室中。以灶安屋下中央。灶口令向东，以好砖石缮作之。以

酒（醋）及东流水搅和细白土并牛马麝鹿毛为泥，泥灶。灶内安铁铛上。以药著铛上。使釜在灶中央。釜四边当去灶土各三寸半。令灶高于釜上二尺，釜下去地一尺八寸。

又《太上八景四蕊五珠绛生神丹方经》说：

作灶法：当在无人处。先作灶屋，长四丈，南向开。屋东头为户，屋南向为纱窗。屋中央作灶，灶令四方，四面开口。以大铁铛，铛施四脚，以著灶之中央。

台、坛、靖室、炼丹房、灶屋及堂、舍都很简单。供神之所有老君、三茅、三官等殿而已。后世宫观中所见殿阁是唐宋以后移到山下后才有。在此之前，许多神并未产生，从何供奉？如玉皇殿所供的玉皇大帝，斗姆阁所供的北斗众星之母，真武殿之真武大帝，都在宋代始封；山门口的灵官殿天降王灵官，是宋徽宗时人，明永乐中始于京师建天将庙。纯阳殿所供奉的吕洞宾和药王殿的孙思邈原是唐代道士。又如赵玄坛（财神）及众多的神仙道人等，是在明《封神榜》出现之后才得到供奉。

道士一名起于东汉时期（最早佛、道不分，皆称“道人”），有家室者称“火居道士”，俗称“在家道士”。出家道士不结婚，不食荤腥，清规戒律与佛教大体相同。前者崇“正一道”，如苏州玄妙观。后者崇“全真道”，如北京白云观。

四、道教建筑的类型与组合

（一）祠、庙、观、寺

道教建筑有祠、庙、观、寺之称，现简介如下。

1. 祠

“祠”在我国起源很早，《诗·小雅·天保》：“禴祠烝尝”，郑玄注：“宗庙之祭，春曰祠、夏曰禴、秋曰尝、冬日烝。”用作建筑上的专称、则源于祀祖。道教建筑之称祠，也许与儒学有关。“祠”是崇拜祖宗的场所，及至后来，凡有功之人亦建祠纪念。儒家（民间）之祠与道家之祠，有所不同。儒家主“魂帛依神”（《书仪》）之说（魂帛也称神帛，即束帛一如人形，上书死者生卒年月日，为丧礼所用以依神者），故祠内仅设木主（俗称神主牌位）而无像设；道家之祠则皆有神像。

《释名》：“庙，貌也。先祖形貌所在也。”凡祠外神者亦称庙，祠庙二字亦多连称。祠原为儒家产物而非道教建筑，但自从宋真宗对辽战争失败之后，提倡“神道设教”，粉饰太平，到处修建寺庙。有的就利用了原有的祠予以扩建而仍称祠，其中最有代表性的要算是位于山西太原市西南五十里悬瓮山麓的“晋祠”。晋祠圣母殿为奉祭叔虞母邑姜所建，旧日叫做“女郎祠”，始建于北宋天圣年间（1023 - 1031）。今庙重建于崇宁元年（1102）9月18日，这是从殿的中间脊梁上的题字证实的。殿南北宽七间，东西深六间，重檐歇山顶。东向，四周围廊，此为宋“副阶周匝”的现存最早实例（唐代建筑中只有用廊庑围绕院落或接连单座建筑）。殿内用减柱造，平柱至角柱间“升起”很大，加上围廊（前廊深二间），呈现出长江流域建筑的玲珑细纤的风貌。殿内塑有侍女像，姿态灵活秀美，是宋塑中的精品。

我国祠庙中的塑像，除侍女像、供养人外，多以“神”为主。如晋祠圣母殿圣母像、晋城玉皇庙二十八宿及十二辰像等。此外也有仿真人而塑者，但数量很少，这是由于元仁宗有敕非

有旨不许为人造他神像之故。

2. 庙

《左传·襄公四年》：“民有寝庙。”是泛指住宅寝（卧室）前面的堂屋。《尔雅·释宫》：“室有东西厢曰庙。”注：“夹室前堂。”疏：“凡大室有东西厢夹室及前堂有序墙者曰庙。”是“庙”即住宅的客厅，但必须要有东西厢房。

道教中关帝庙、城隍庙最为普遍。宋徽宗崇宁元年（1102）关羽为“忠惠公”，宣和五年（1123）加封“义勇武安王”。明万历三十三年（1605）道士张通元请进爵为“帝”——“三界伏魔大帝神威远震天尊关圣帝君。”关帝庙由道士住持（住持系佛教僧职，即寺院的主管僧；后道教沿用此称，为道观庙宇的负责人），明代建关帝庙称“武庙”，即系明万历四十二年（1614）始崇之名。民国三年（1914）曾一度与岳飞合祀称“关岳庙”。

城隍庙祀“城隍”（神名）。城隍二字始见于《易经》：“城复于隍。”又《礼记》：“天子大蜡八，水庸居其七。”水则隍也，庸则城也，是为祭城隍之始。当时祭的只是水和城，还没有神。以之作守护城池的神，也是道教的事，记载最早者是吴赤乌二年（239）所建的芜湖城隍。《北齐书·慕容俨传》：天保六年（555）郢州（今武汉市）“城中先有神祠一所，俗号城隍神，公私每有祈祷”。这是城隍庙一名见于正史之始。

唐代，各郡县皆祭城隍。张说、韩愈、杜牧皆有《祭城隍文》。宋石全国遍祀，如苏州祀春申君，杭州祀文天祥，上海祀秦裕伯，多系有功于当地的名人。后唐清泰元年（934）封城隍为王。明太祖封京师（今南京市）城隍为“帝”，开封、临濠、东和、平滁以“王”，府曰“公”，县曰“侯”。洪武三年（1370）去号，但称某府、县城隍之神（赵翼《陔馀丛考》），城隍庙遍于天下。

陕西三原县城隍庙建于明洪武八年（1375），是明早期的代表作。正殿宏伟，钟鼓楼为重檐十字歇山顶，还有寝宫。木牌楼高大壮丽，大门作功奇巧，水磨砖砌照壁，亦为精品。

3. 观

道观初名“馆”，亦称“庵”。如南朝人宗超“舍所居旧宅为希玄道馆，薙草结庵”（《三洞珠囊·卷五·长斋品》）。其中以西安的八仙庵规模最大。唐宋时代观之大者称“宫”。唐玄宗天宝二年（743）作太清宫以祀老子（在长安，以玄元庙改称）。宋真宗大中祥符元年（1008）作玉清昭应宫以奉天书（宫在开封），史称：以夜继昼，每绘一壁给二烛，七年乃成，凡二千六百一十楹，制度宏丽。屋宇少不中程式，虽金碧已具，必令毁而更造云（见陈邦瞻《宋史纪事本末·卷二十二》）。

唐时改庙称宫。开元末年（741），“凡天下观，总一千六百八十七所。每观之主一人，上座一人，监斋一人，共纲纪众事。而道士修行有三号：其一曰法师，其二曰威仪，其三曰律师。其德高思精，谓之炼师”（《唐六典》）。道教画像亦盛，杜甫《冬日洛城北谒玄元皇帝庙》诗：“画手看前辈，吴生（指道子）远擅场。森罗移地轴，妙绝动宫墙。”康骈《剧谈录》记载更详：“东都北邙山有玄元观，南有老君庙，台殿高敞，下瞰伊洛。神仙泥塑之像，皆开元中杨惠之所制。奇巧精严，见者增敬。”壁有吴道玄画五圣真容及老子化胡经事，丹青绝妙，古今无比。政平坊安国观，明皇朝玉真公主所建。门楼高凡十尺，而柱端无拱斗。殿南有精思院，琢玉为天尊老君之像，叶法善、罗公远、张果先生并图之于壁。院南池沼，引御渠水注

之。垒石像蓬莱、方丈、瀛州三山，女冠多上阳退宫嫔御。其东与国学相接，咸通中有书生云：“每清风郎月，即闻山池之内，步虚笙磬之音。”

观亦称“道院”，乃是规模较小的观。隋时亦称“玄坛”。陈元龙《格致镜原》卷十九引《续事始》：“道观……隋炀帝改为玄坛，后复曰观。”唐道宣《广弘明集》卷十二释明概《决对傅奕废佛僧事》说：“李老事周之日，未有玄坛；张陵谋汉之晨，方兴观舍。”按李指李弘（或谓老子别名），老即老子。

4. 寺

在一般人的心目中认为“寺”是佛教建筑的专称，其实在道教建筑上也有名寺的。如南北朝时期，宋明帝（刘彧）于泰始三年（467）在京城建康（今江苏南京市）北郊为陆修静建崇虚观，至孝文帝（元宏）于太和十五年（491）秋，八月“戊戌移道坛于桑乾之阴，改曰崇虚寺”（《北史·魏本纪》）。此为道教宫观之称“寺”的唯一特例。

随着祠、庙、观、寺的出现，其营造格局、样式也比前述的治、靖、庐有进一步的发展。《洞玄灵宝三洞奉道科戒营始·置观品》记载了营造道馆（观）的有关规定。说道馆（观）是依照天宫中神仙所居的殿堂格局而营造的。既然它是法上天之仙居，在营造上就不能没有规矩：“既为福地，即是仙居，布设方所，各有轨制。凡有六种：一者山门，二者城郭，三者宫掖，四者村落，五者孤迥，六者依人。皆须帝王营护，宰臣修创，度道士女冠住持供养。”其后又列举了一大串应营造的殿、堂、院、楼、台、阁：“造天尊殿、天尊讲经堂、说法院、经楼、钟阁、师房、步廊、轩廊、门楼、门屋、玄坛、斋堂、斋厨、写经坊、校经堂、演经堂、熏经堂、浴室、烧香院、俗客坊、十方客坊、炼气台、祈真台……合药堂等。皆在时修建、大小宽窄、各任力所营。”这比治、靖、庐的建造要复杂得多，把道士进行宗教活动的场所和生活场所，都一一作了安排。这无疑是道教渐趋成熟的反映。

道教艺术主要反映在殿堂的像设和壁龛。考道教像设起于何时，尚无定论。按《陶隐居内传》自述：“在茅山中立佛道二堂，隔日朝礼。佛堂有像，道堂无像。”说明南朝梁陶弘景在茅山建道堂时并无像设。但这可能只是个别现象，因为“近世道士，取活无方，欲人归信，乃学佛家判作形像，假号天尊及左右二真人，置之道堂以凭衣食。（南朝）宋陆修静亦为此形”（王淳《三教论》）。可知道堂像设之风南朝时已起。

道教壁画，晋顾恺之已启其端，顾崇尚老庄之学，在绘作佛画之外也兼绘道画。并多取龙为作画题材，因有“老子犹龙”一说，龙成了道教画的特有象征。至今道画遗品中有顾恺之的“列女仙”“列仙画”等，可见道教人物画在晋时已有。

（二）平面组合

祠、庙、观，都是完整的建筑群。它系由门、坛、殿、堂、楼、阁、廊庑、围墙和生活用房、客房等组成，其形制则仿自佛教寺院。山西芮城永乐宫和北京市白云观较为典型。

永乐宫（纯阳宫），原在芮城县的水乐镇，故名。祀八仙中的吕洞宾（纯阳子）。吕为唐末道士（798年-？），后人尊为道教全真派北五祖之一，而宫址即其故居。唐时名吕公祠，金末改祠为观，后毁于火。元中统三年（1262）重建一部分，明、清间经过修建、扩建。现存四殿，保持了原貌。宫为一南北窄长方形平面，建筑物配置前为宫门；次为无极门（龙虎殿），绘有神荼、郁垒等像；依次为三清殿（无极殿）为宫的主殿，绘有《朝元图》，为各方天神、

地祇朝谒“三清”图像。纯阳殿（又称混成殿或吕祖殿）绘有《纯阳帝君仙游显化图》。最后重阳殿（又称七真殿、袭明殿）绘有全真派教主王重阳和七弟子的故事。永乐宫各殿均无厢房配列为一特点，此宫全部殿堂连同壁画，于1959年迁建于县北龙泉村的五龙庙附近。

白云观是全真派中名观之一，位于北京市广安门外滨河路。创建于唐开元二十七年（739），原名天长观。金太和三年（1203）改名太极宫。正大元年（1224）丘处机（号长春真人）西游归来改名长春宫。明洪武二十七年（1394）被火毁后，就其下院扩建。观中主要殿堂分布在中轴线上，前为牌楼，依次为观门、灵宫殿、玉皇殿、老律堂（七真殿）、丘祖殿（有丘处机塑像）。主殿是玉皇殿，形制朴素与苏州玄妙观之弥罗宝阁（供玉帝，三层，今已被火毁），甚相异趣。

若将道观与佛寺相比，可知道观的宫门相当佛寺的三门（俗称山门），灵宫殿相当天王殿（或韦驮殿），玉皇殿或三清殿相当大雄宝殿，埋祖所遗骨之殿相当舍利殿（塔）或肉身殿。道观中有斗姆阁、金殿（即铜殿）、金碑（即铜碑，山东泰山碧霞祠例）、寝宫、戏台等；至佛寺则除各座殿堂外，还有塔、幢、戒坛等建筑物。

南方的道观建筑如苏州玄妙观，其总平面呈横长方形，卢熊《苏州府志》：“东南寺观之胜，莫盛于吴郡；栋宇森严，绘画藻丽，是以壮观城邑。”苏州旧有三宫、九观、二十四坊，九观就是九座道观。玄妙观创于西晋咸宁二年（276），初名真庆道院。唐开元二年（714），更名开元宫，北宋大中祥符五年（1012）又改名天庆观。元贞元年（1295），一说至元元年（1264）始有此称；清康熙时为避玄烨名讳，一度把玄字改写成玄、圆或元，今已复旧名。南宋建炎年间（1127-1130），金兵渡江，观毁于兵火；绍兴十六年到淳熙六年（1146-1179）陆续重建，次第恢复。据《元妙观志》载，清道光年间（1821-1850）时，尚存殿阁31处。

苏州城西的穹窿山有上真观，清顺治中施亮生建。观有屋宇三四百楹，江南道观以此为巨，由于观建山上，其布局亦见特色。

揆之宗教建筑每有仿照物形来作立面及平面布置，以利宣扬教义的。如印度原始佛塔之塔身为覆钵式，上置伞盖，位于寺院中心；塔制传来我国后，由于国情不同，塔身改为楼阁式，上置刹杆、相轮。物形虽异而义不变，乃表示对释迦的崇仰意，同时也位于寺的中央，以供四面八方的人士前来朝拜。道教也如此，试举紫霄宫殿为例。紫霄宫建筑群始建于明永乐十一年（1413），位于湖北均县武当山展旗峰顶正中直下的一条直线上。此宫经东天门入龙虎殿，循碑亭、十方堂、紫霄正殿至峰顶的太上观。两侧为东、西宫，自成院落。层层崇台，依山造砌，形势十分壮观。从总平面布置来看，建筑群与其周同山势地形犹如一尊坐像正在作道家的养生练功模样。据近人研究谓：（1）展旗峰顶上的太上观，象征坐像头部。（2）展旗峰腰的太子洞，洞前有终年不断的滴泉，恰如坐像口中滋液，象征“炼津生精”的练功过程。（3）展旗峰怀抱的紫霄正殿，紫霄顾名思义是在九天之上，正殿当为九天之上神仙会聚之地，是坐像心之所在即藏神之所。（4）山门内的龙虎大殿南北对峙，暗喻内功修炼的“龙虎交构”之象。（5）山门外南侧五老峰与北侧青羊峰，相交尾处恰似坐像拢于腹前的双手；两峰交尾有禹迹池，池边立一玲珑小独峰名宝珠峰，象征炼精化气后的结丹之状。故从整个形态来看，实为一幅道家

养生练功图^①。

五、道教建筑中的常见殿宇及其特征

祠、庙、观、寺常见的殿宇有灵官殿、玉皇殿、三清殿、斗姆阁、太岁殿、寝宫、戏台、天宫楼阁（壁藏）以及献殿等。

（一）灵官殿

道教中的灵官有所谓“十天灵官”“九地灵官”“水府灵官”“五百灵官”及“五显灵官”等，数量之多犹如佛教中的罗汉然。除五显灵官外，其他灵官皆为道坛上供“作法者”驱遣的小神，当然没有建造专殿的资格。五显灵官中最尊者为都灵官王善，道家称他为“玉枢火府天将”，民间则简称他为“王灵官”。一般道观大多设有灵官殿。王灵官，宋徽宗时（1100—1125）人，曾从蜀人萨守坚受符法，为林灵素再传弟子。死后道教尊为“先天主将”，司天上、人间纠察之职。道观内所塑王灵官乃赤面、三目、披甲执鞭，因灵官是护法神，其殿多建于山门处。灵官殿的出现是在北宋以后，至于专门作为天将奉祀的“天将庙”则出现更晚，约在明永乐（1403—1424）中封为“隆恩真君”后始有之，到宣德（1426—1435）中改称“火德观”，遂遍建各地。

（二）玉皇殿

玉皇——玉帝是“昊天金阙至尊玉皇大帝”的简称。玉皇殿在全真派道观中作为主殿，亦有专祀庙宇，如山西晋城县府城村有玉皇庙，重建于金泰和七年（1207），是全国最大的玉皇庙。庙中玉帝殿前西庑元塑二十八宿、十二辰神像，是闻名中外的艺术精品。大殿中的宋塑侍女像可与晋祠圣母殿侍女像媲美。

（三）三清殿

三清殿是“正一派”道观的主殿，其中以苏州玄妙观的三清殿规模最大，此殿系南宋绍兴十六年到淳熙六年（1146—1179）由赵伯骕^②设计重建。从其大木样式考察，有些部件和装修显系明、清时代修补，而梁架、斗拱为南宋原物无疑。殿面阔九间、进深六间（45米×25米）重檐歇山顶。前有月台，周以石雕栏杆、栏板雕画，艺术性很强。殿内外柱排列整齐，计有七列，每列十柱，与河南嵩山宋初祖庵、福州宋华林寺大殿采用“减柱造”法者不同。

殿内供的是三清坐像，《封神演义》第七十七回有“老子一气化三清”的故事。依道家说法，三清不是老子元气所化，指的是居于三清天、三清境，主三天、三仙境的三洞教主，即居于大赤天太清境的道德天尊（俗称太上老君）、居于清微天玉清境的元始天尊（亦称天宝君）、居于禹余天上清境的灵宝天尊（又称太上道君）。三清殿内的三尊道教坐像，自西而东就是依照太清、玉清、上清的次序排列的。

泥塑金身三清像，其形制之大，在国内道教造像中是少见的。据《元妙观志》引《乾隆长

^① 详见谭大江：《“景山坐像”之迷试揭》，《中国道教》1989年第4期，第26页。

^② 赵伯骕，是南宋著名画家赵伯驹之弟。《图绘宝鉴》：“赵伯骕，字希远。少从高宗于康邸，以文艺侍左右。善画山水、人物，尤长于花禽，傅染轻盈，顿有生意。界画亦精，尝绘姑苏天庆，观样进呈，孝宗书其上，令依元（原）样建造，即今之玄妙观是也。”所谓“界面”，就是建筑图样。

洲县志》：“元妙观在城中之中央宫巷北，晋咸宁二年创，号真庆道院。泰宁二年明帝梦三清道祖，即敕改建上真道院。”是东晋时已有像设，但决非今日之像自明。淳熙六年殿宇遭火重建时，像当同时再塑，核与今存殿内塑像下面的砖砌须弥座（万年台），高达1.75米，式样和《营造法式》同。由此证之，像为南宋旧物可能性很大。

（四）斗姆阁

道观供斗姆神的处所，小者称室、阁，大者称殿。斗姆，道家称“斗姥天尊”或“先天道姥天尊”，乃北斗众星之母，故为女神。《道藏·玉清无上灵宝自然北斗本生真经》载：斗姆为龙汉年间周御王之妃，名紫光夫人。生九子，初生二子为玉皇大帝、紫微大帝；后生七子为贪狼、巨门、禄存、文曲、廉贞、武曲、破军七星（七星，道家名“天罡”）。苏州玄妙观有斗姆阁，玉皇殿中有吴道子绘《北斗七星像碑》，今佚。规模较大的则是陕西西安八仙庵，斗姆殿。

（五）太岁殿

太岁本星名，即木星也。约十二岁而一周天，故古人以其经行之缠次纪年，此为年太岁。另又有月太岁，亦谓之咸池。术数家以太岁所在为凶方，因此道教值年神中的“太岁”也认为是凶煞。据说倘有人在木星出现的方向动土建筑，便要发生祸殃；俗语中所说的“太岁头上动土”乃自取其祸的意思，出典即在此。至值月、值日神则称之“功曹”，在庙宇中也可经常见到其像。

（六）寝宫

寝宫是神的卧室，为祠庙中所特有。道教中的“神”，有的是死后所封，配以“娘娘”，建以卧室，谓之“寝宫”，是其他宗教建筑中所没有的。

宋代道教祠庙留存至今者尚多，建于宋开宝六年（973）的河南济源县济渎庙渊德殿与殿后的寝宫组成工字形平面，对后世建筑影响较大。建于明洪武三年（1370）的苏州景德路府城隍庙亦为工字殿。宋以后工字平面甚为普遍，宫殿、寺院、住宅中亦多采用。王字、田字等为其变体^①。

（七）戏台

宋元时戏台叫“舞亭”或“舞楼”，系由“舞基”（露台）发展而来，如山西万荣县太赵村稷王庙《舞厅石碑》：“既有舞基，自来不曾兴盖。”嗣后在祠庙建筑中多有出现，多与山门结合，利用台下门洞通行，上为舞台。也有将戏台建在山门内，大型祠庙又常将戏台建在山门外。建造“台”除“酬神”演戏，也可以增加村镇庙会时的气氛。

山西临汾县东羊村后土庙内有一座元代舞楼（当地称“乐楼”）迄今保存完好。台前檐当心石柱雕刻精致，图案为牡丹花纹和化生童子。柱正面题记载有元“至正五年”（1345）字样。台前的卷棚、两侧八字墙和台上隔壁系清代增设。流风所及，清代有些“会馆”建筑亦学样，如苏州张家巷全晋会馆例（今改为戏曲博物馆）。

山西的祠庙，在庙门上还建有楼阁。汉代庙宇多建有高楼层阁。此与道家的神仙说有关。

^① 叶梦得《石林燕语》：“北宋文德殿在大庆、紫宸二殿间，以柱廊相通，谓之过殿。”李有《古杭杂记》：“南采净慈寺田字殿。”际祥《净慈寺志》卷二十二：“南渡时，净慈毁而复兴，住持道容塑五百阿罗汉，建田字殿贮之。”后来清光绪年间（1900）建苏州西园寺罗汉堂时也仿建之，今犹存。

在山门上建楼阁，则多见于明代，如长冶市南宋村的玉皇观五凤楼即为一例。这种多檐式山门，像日本法隆寺的五重塔，上下四檐长度相等。此神法式本系我国古制，唐时传至日本。

（八）天宫楼阁

“天宫楼阁”一名来自《营造法式》，是贴近墙壁的悬空式房屋（包括圆桥）“模型”，故仅伸出一尺左右。江南谓之“仙楼”，《扬州画舫录》：“大屋中施小屋，小屋上架小楼谓之仙楼；江园工匠有做小房子绝艺。”既称仙楼当与神仙有关，殆出之道家梦幻中的“仙境”，并见之道教文献，如《洞玄灵宝三洞奉道科戒营始·卷一置观品》中说：“夫三清上境及十洲五岳诸名山或洞天，并太空中，皆有圣人治处。或结气为楼阁堂殿，或聚云成台榭宫房，或处星辰日月之门。”其实，这种仙境来自于人们见到的“海市蜃楼”，旧说蜃（蛟龙属）能吐气为楼，见《史记·天官书》，故名。而道家则认为它是神仙所居。后来佛教寺院中也仿建，如大同下华严寺的薄伽教藏殿壁藏例^①。

（九）献殿

山西祠庙中常见，是庙堂外面敬神的准备用房，其形小者称“献亭”，大者称“献殿”；献者，进也。《礼》：“馈献不及车马。”下奉上曰献，致物于尊者曰献，献殿之名或由此而来。它的位置一般在中殿或大殿之前，建在月台上的也有。建筑特征是，前后不做墙壁，殿顶常作歇山或卷棚，也有混合采用的。在主殿小时，也可借用献殿供神。有的殿宇两侧有“朵殿”，其例见于山西晋城县府城玉皇庙。朵殿犹如古代的“东西堂”制度^②。其他如山门、钟鼓楼、碑亭、客房等不再细述。

六、金殿、金碑、丹泉池及其他

我国古代将金、银、铜、铁、铅通称为“金”。《家语·观周》：“孔子观周，遂人太祖后稷之庙，庙堂右阶之前，有金人焉。”此金人实为铜人。道教宫观中有“金殿”“金碑”，亦即铜殿、铜碑。有的“金殿”实为模型，与房舍不同。道书言：“上有黄金阙、白玉京，为天帝所居。”则金殿象征天帝所居之黄金阙。

现存最早金殿（模型）在湖北武当山的天柱峰，铸于元大德十一年（1307）。殿平面呈方形，宽2.7米，深2.5米，高2.4米，系仿木结构样式，悬山顶，通体榫卯，可拆可合。天柱峰上还有一座金殿，内供“真武帝君”。按“真武”即“玄武”，是古代神话中的北方之神（此指二十八宿中的北方七宿——斗、牛、女、虚、危、室、壁），以“龟蛇合体”动物为象征。“玄武”起源很早，在西周时宫殿瓦当纹样中就有以此作为图案的。此铜殿铸于明永乐十四年（1416），《明史·方伎传》云：“永乐中，命工部侍郎廊进、隆平侯张信等，督丁夫三十余万大营武当宫观，费以百万计。”明永乐十年（1412）起在武当山营造宫观，历时七年建成了八宫即净乐宫、迎恩宫、遇真宫、玉虚宫、紫霄宫、王龙宫、南岩宫和太和宫；二观即元和观和复真观；36庵堂；72岩庙等规模宏伟的建筑群。

^① 见《大同古建筑调查报告》，《中国营造学社汇刊》第四卷第3、4期合刊本，第32页。

^② 刘郭楨：《六朝时期之东西堂》，《说文月刊》1943年第四卷合刊本，第59页。

武当山南岩有元建石殿，亦仿木构；面广进深均三间，悬山屋顶，檐下施斗拱。又在云南昆明市东北鸣凤山（鸚鵡山）亦有金殿称“太和宫”，当地惯称铜瓦寺（因主殿系用青铜铸成，故名），为明万历三十年（1602）的作品。原殿于明末崇祯十年（1637）移宾川县西北百里的鸡足山。现鸣凤山金殿系清康熙十年（1671）平西王吴三桂仿建。殿作方形，边长6.2米，高6.7米。殿内神像、匾联、梁柱、墙屏以及装饰皆用铜铸。殿旁还有小铜亭和七星旗一面。踏道、地面、围栏以大理石镶砌。此外，苏州玄妙观也有一具铜亭模型，现存市博物馆。

古代用铜铸作的碑碣称之“金碑”，这是在建筑物中很少见的小品之一。但是，在道教宫观中却有一例，那就是山东泰山碧霞祠有之。碧霞祠金碑共有二块立于院中香亭（亦名万岁楼）的两侧，一为明万历四十三年（1615）的《敕建泰山金阙记》刻碑，一为明天启五年（公元1625）的《敕修泰岳是佑宫金阙记》刻碑，虽经数百年的时间剥蚀，犹光亮鉴人，是国内罕见之物。

我国道教从修炼方法上可分丹鼎、符箓两派。前者相信清修炼养可以归本还原，与“道”合一成为神仙；后者相信科仪斋醮、符箓禁咒可以消灾求福，役使鬼神。丹鼎派主要以炼丹求长生成仙为主，因此，一般宫观也都建在环境清幽的山岭之区，盖与“泉”有关系也。遇到能取得矾石、丹砂或硫磺的泉水，道家称之“丹泉”。丹泉遗迹，今日可见者有杭州临平山北的景星观。此被传为葛仙翁或邱真人的遗迹。

我国古代建筑中的某些细部装修、彩画等，有采用道教题材者，如灵芝、仙鹤、白鹿、八封、八仙等，富有层次变化，有的则从古代宫阙移植而来。另外，宫观中的法器亦多精湛作品，又各地宫观内尚留有大量的碑刻等不再一一细说。

道教宫观及其建筑艺术*

王宜峨**

一、道教宫观的建筑思想和它的建筑艺术

道教的宫观建筑。与道教的神仙信仰是分不开的。道教的神仙溯源于远古时代中民族的自然崇拜和祖先崇拜，道教的宫观建筑也是从古代中华民族早期的宫殿、神庙、祭坛建筑发展而来的，是道教徒祭神礼拜的场所，也是他们隐修之居处：金元以后，全真教受到佛教的影响，建立了道教的丛林制度，宫观又成了全真道士出家后集体诵经修养之地，道教历来有三十六洞天、七十二福地之说，相传这些洞天福地都是仙人居住游憩之处，是通天之境，故后人多在这些地方潜修炼养，兴建宫观。尤其是历代帝王对道教的尊奉，使得道教宫观遍布我国各地，它们虽然规模不等，形制各异，但总体上却不外以下三类，即：宏伟的宫殿；一般的祠庙；朴素的茅庐或洞穴。历代封建统治者，为了表示对神仙的崇敬，请求神仙的庇护，大兴土木，为神仙修建了宏伟壮丽的宫殿式庙宇；为了同一目的，民间的信徒们也在各地为神仙建造了很多神祠、庙宇，这些宫观虽比不上宏伟的宫殿，却又不同于民用房屋；还有一些方士、道士多居山林、洞穴，或“结草为庐”，修身养性，这些地方就十分朴素简陋了。三者虽有差别，但又是统一的。

首先，道教宫观从其布局、体量、结构上看均十分明显地刻上了我国传统哲学思想的印记，许多建筑即是依据这种传统思想而构想的。早在殷周时代，明堂建筑就着意于阴阳五行及天人感应的哲理。《素问·五运行大论》曰：“黄帝坐明堂始正天纲，临观八极，考建五常。”刘歆《七略》云：“王者师天地，礼天而行，是以明堂之制，内有太室，象紫微；南出明堂，象太微。”《太平御览》说：“明堂者，天道之堂也。”《大戴礼·盛德篇》载：“明堂九室，室有四户八窗，三十六户，七十二牖，盖以茅，上圆下方……堂方百四十四尺，坤之策也；屋圜径二百一十六尺，乾之策也。大庙明堂方三十六丈，通天屋经五丈阴阳九六之多，且圜盖方，载六九之道。八闑以象八卦，九室以象九州，十二宫以应十二辰，三十六户，七十二牖，以四

* 本文原载《世界宗教研究》1989年第3期，第51-60页。

** 王宜峨（1941-），中国道教协会《中国道教》杂志副主编。

户八牖乘九室之数也。户皆外设而不闭，示天下不藏也。通天屋高八十一尺，黄钟九九之实也；二十八柱列于四方，亦七宿之象也；堂高三尺，以应三统、四向、五色各象其行：外博二十四丈，以应节气也。”（《通典》卷44）古人认为天地是互相呼应的，万物之序，长幼尊卑均系天定，所以地上的建筑也应依天象方位而修筑，以求吉利。有的整个建筑的布局便体现着八卦与阴阳五行思想，这种格局一直延续到后世，例如现存四川成都青羊宫的八卦亭，山西太原市纯阳宫的八卦楼，又如北京白云观四御殿院内的殿宇，房舍共有六十四间，象征八八六十四卦。但是，道教的宫观建筑在继承、吸收我国传统的建筑思想的同时，也有其本身独特的发挥，进一步赋予了宗教的含义，纳入了道教崇拜体系，并在其中履行着道教的一定职能。《太平经》云：“天与地法，上下相应：天有子，地亦有子；天有午，地亦有午；天有坎，地亦有坎；天有离，地亦有离，其相应若此矣。是故丑未者，寅之后宫也。申者属卯，侯王之壻也。……”道教的这种天地与人事相互对应，把人间的一切都看成是天界反应的“天人对应”思想，一开始就是道教宗教活动场所建筑和布局的一大特色。《道藏·云笈七签·二十八治》中又说：“谨按张天师二十四治图云：太上以汉安二年正月七日申时下二十四治，上八治、中八治，下八治，应天二十四气，合二十八宿。”道教早期的活动场所——“治”，就是按上述的原则而制的。后来的道教宫观也是本着法天、法地、法道、法自然的思想，顺乎“自然”规律来建造。道教宫观按照八卦方位，乾南坤北，天南地北，以子午线为中轴，坐北朝南布局，使供奉道教尊神的主要殿堂都在中轴线上。两边则根据日东月西，离坎对称的原则，设配殿供诸神。在一些较大的丛林，一般道众生活用房多在东跨院。按照阴阳五行思想，东方作青龙，为木，属阳，正合道士修炼达到“纯阳”，返还于道的目的。西跨院则为配殿，或是作为云游道众和香客们的临时住房。多数道教宫观的建筑沿袭了传统的四合院建筑格局，但也赋予道教信仰的新意，认为这种格局正应了木、火、金、水四正，加上中央土，五行俱全。大的宫观常由数进四合院，三合院纵向铺开，组成一个统一的建筑群。道教认为这样可以聚四方之气，迎四方之神，也便于分别神或人的长幼尊卑。一些宫观的大门前都建有影壁，道教徒认为它有藏风聚气和辟邪的功能。有些宫观前面设有棂星门，祭坛等，是观星望气，迎候神仙的处所。庙宇的大门称为“山门”，多为三个门洞，这样既可符合对称的格局，又以示“三界”（即无极界、太极界、现世界。以后受佛教的影响亦作：欲界、色界、无色界）寓意只有进了山门，跳出三界，方才称得上真正的出家人。在建筑的色彩和装饰图案上，道教有自己的讲究，多数大的庙宇都用红墙。红色代表火，也指南方，属阳，象征吉祥，或代表“日”，表示尊贵。也有的庙宇用黄色涂墙，黄色代表土，也表示中央，庙内的建筑和器物多用龙、凤、祥云、白鹤、神仙故事、暗八仙等作为装饰图案。后期也吸收了一些佛教图案，如莲花、佛八宝等。

其次，在道教宫观的选址上，强烈地表现出一种顺乎自然，还于自然的意识。道教是由早期的黄老道、方仙道发展而来的，幽静的山林历来是方士、术士们隐居修炼之处。道教主张“道法自然”，崇尚自然无为，返朴归真，敬仰那大而无垠的宇宙自然空间，并希望人能融汇到宇宙中，从而得到永生。因此，道教也把幽静的山林看作是神仙居住的地方，是求得神仙度化和庇佑的修仙理想之地，也是避开尘世、接近自然，得与自然融为一体，从而成仙得道的祥瑞福地。故道教宫观多建在被称为洞天福地的、景色秀丽的山林中。除了大的宫观，一般道教庙宇，尤其是小道院、庵堂等都是很简朴的，有的就是茅屋或山洞。所以后人往往习惯把一些道

教宫观称为“洞”，如黄龙洞、朝阳洞、仙姑洞、华阳洞等等。在我国，有的佛寺也建在山林之中，是受到中国的传统思想和道教思想的影响。而那些不在山林中的大宫观，为了使自己更加接近于自然，便在庙宇中建造园林、假山等。所以道教的宫观既是出世的，又是入世的。它虽强调超凡脱尘，返还自然，不少宫观却又和世俗的帝王宫殿一样富丽。它不强调恐惧与神秘的刺激，更接近于现实生活，这正是道教法自然，而又“贵生恶死”的鲜明体现。在这一点上，它与天主教、伊斯兰教的建筑有很大不同，与早期以塔群为主的佛教建筑也不相同（按：后来中国佛教长期受到汉民族文化影响，这种差别逐渐缩小了）。天主教的教堂多用哥特式或罗马式的高耸的尖拱和钟塔，室内空间采用夸张的晦暗，光线从装有彩色玻璃的窗内透入室内，使教堂笼罩着奇异神秘的气氛。伊斯兰教的阿拉伯式清真寺，用四个大尖拱支持一个穹窿顶，四个大拱由厚厚的墙壁支托，并用塔楼固定（后期在内地四大尖拱支持一个穹窿顶，四个大拱由厚厚的墙壁支托），并用塔楼固定（后期在内地的清真寺建筑受汉民族建筑影响，有一部分已成为木构架的中国式建筑），殿堂内空旷而明亮，反映了伊斯兰教不崇拜偶像的特点。人们走进这些教堂和寺庙内，好像进去了一个扑朔迷离的世界，在这种高大的建筑面前。人们会更加感到上帝的伟大。而人们在道教宫观内却是另一种感受，无论是简朴的茅屋、石洞，还是高墙深院的殿宇楼阁，都会感到平易、亲切，决不会感到那只是神的统一天下，而是人、神同在，似仙似俗。道教宫观平面铺开的建筑形式，把空间意识转化为时间进程，使人们在其中好像是漫游一个复杂而多层次的不断变化的进程中，会感到一种时间的流动美，像是把人们带向美好的神仙境界。所以道教的宫观既富有人情味，又具有浪漫色彩，也更加反映出道教既出世又入世的宗教特点。

第三，道教宫观的建筑规格，又与其所供奉神仙的神阶和封建帝王对道教的崇奉与否有密切的关系。道教作为多神教。有着庞大的神团体系，神仙中的长幼尊卑等级区别是十分严格的。早在南朝梁时，著名道士陶弘景撰写的《真灵位业图》就是记述道教神仙排列次序的著作。根据《真灵位业图》所记，神仙世界分为七个等级。每阶设一中位主神，左右配有若干诸神，道教认为这些等级不同的神仙的居处，也与人间帝王将相居住在不同等级的宫殿、王府、官邸是一样的，故在供奉神仙的宫观建筑上也有等级的不同。在人间，房屋建筑可分为殿式建筑，大式建筑和小式建筑三个等级，殿式建筑即宫殿式样，是帝王后妃起居之处，其特点是宏伟壮丽，殿宇的瓦饰、图案，色彩都有严格规定，例如用黄琉璃瓦覆顶，用斗拱建重檐屋顶，有崇台或基座，用龙凤图案等等。大式建筑低于殿式，不许用琉璃瓦、不许描龙画凤，斗拱、基座也有一定限制。小式建筑即普通的民房、奉祀天神、帝君，而又受到封建帝王敕封的庙宇多为殿式或大式建筑，一般供奉地方神或专用于修行的小庙，除部分庙宇为大式建筑外，多数为小式建筑。三清、四御、玉皇、五岳之神、真武大帝、关帝、吕祖等都是天神或被封为帝君的神仙，供奉他们的庙宇和殿堂多是殿式或大式建筑。史载奉祀东岳泰山神的岱庙，“秦时作畴”，“汉时起宫”，唐时增建，宋代在全国各地建东岳庙。至北宋宣和年间，东岳庙的规模已“为殿、寝、堂、阁、门、亭、库、馆、楼、观、廊、庑合八百一十有三楹”，主殿黄瓦朱甍，回廊环绕，古柏参天，碑碣林立。其他四岳主庙也都是红墙黄瓦，殿、寝、堂、阁、门、亭、碑无所不有，与人间帝王宫殿无异。凡帝王敕封的关帝庙都是“前殿后寝”，宫殿规格为殿式建筑。而建于各地保护城池之神的城隍庙，不仅其造像类似官员，头戴乌纱，身着官服，其庙

宇也似官衙式样，有的庙中还备有城隍爷出巡的车辇或官轿。总之，在道教的工匠们看来，人间帝王将相所能享受的一切，神仙在天上也都一样享有的。另外，道教庙宇的规模，规格还因历朝帝王对宗教的态度有很大关系，例如，明洪武年间曾规定，除殿宇梁栋门窗、神座、案座许用红色，其余僧道自居房舍，并不许起斗拱，彩画梁栋及僭用红色什物、床榻、椅子。明朝帝王虽奉道，却更重视正一派，北京白云观作为全真道场一度几乎荒圮。清王朝信奉喇嘛教，虽历次修建白云观，规格却不高，故北京白云观殿堂均为大式建筑，灰瓦覆顶，没有重檐屋顶。而且殿宇低矮狭小。

第四、建筑形式上，许多道教宫观沿袭了我国传统的群体建筑这一特点。早在殷周时代，我国就形成了由个别的、单一的建筑相互连接组合成的建筑群。这种建筑形式从其个体来看是低矮的、平凡的。但就其整个建筑群来讲，却是结构方正，对称严谨。这种建筑形象，充分表现了严肃而井井有条的传统理性精神和道教徒追求平稳、自持、安静的审美心理。这种以单个建筑组成的院落为单元，通过明确的轴线关系串联成千变万化的建筑群体，使它在严格的对称布局中又有灵活多样的变化，而且这些变化又不影响整体建筑的风格。这种有机组合成的群体建筑。一步一步地向纵深方向展开，突出了建筑空间的艺术效果，使其更加宏伟壮观。北京白云观布局严谨，鳞次栉比，变化多样，是现存道教宫观中最能体现这一特点的庙宇。

在建筑结构上，多数道教的宫观建筑为传统的木结构建筑。这种结构是以木架为骨干，墙壁隔扇仅作为内外间隔之用，而不负屋顶重量。这种木架结构是在柱顶架梁，再在梁上重叠数层瓜柱和梁，最上一层梁上立脊瓜柱，构成一个木构架。在两组构架之间，用枋横向连接柱的上端，在各层梁头和脊瓜柱上再装檩，这些檩除排列承托屋面重量的椽子外，还具有联系构架的作用。殿式建筑在柱上和内外檐的枋上安装斗拱，用以承托梁头、枋头和支撑出檐的重量，出檐越远，斗拱的层致也越多，斗拱还有装饰作用，并且还用斗拱层数的多少来衡量建筑的等级。大多数殿式道教宫观的殿宇用斗拱建重檐屋顶，出檐深远，向上举折，加上鸱吻，脊饰，以及直立的墙壁和立柱，殿下宽阔的月台或崇台的衬托，整个建筑显得十分庄重和稳定。它使人感到一种曲与直、静与动、刚与柔的和谐美。

由于时代、地域和用材的不同，道教宫观的建筑工艺和风格也有所不同。例如，我国南、北方气候，降雨量和材料的不同，表现在建筑风格和结构上也有很大区别。北方由于气候寒冷，降雨量较少，殿宇屋顶较重，墙壁较厚，可起到保暖作用。屋檐的出挑较浅，殿宇的正脊多为直脊。有的脊上装有砖雕或玻璃鸱吻和脊饰，整座建筑庄严持重。在南方，气候温暖，雨量较多，所以屋顶结构较轻。墙壁较薄，窗户多，有的殿宇则全用隔板，不用砖墙。殿宇的出檐深远，翼角举折较大，可兼做避雨的回廊，且又不影响空内采光和不使屋顶显得过重。殿堂屋顶正脊多为弯脊，两端略上挑，有些则成燕尾式屋顶。屋脊上装饰较多，除有砖雕、玻璃鸱吻饰件外，还有粘剪造型（堆花）装饰。这些殿宇建筑轻盈疏透，却又不失其庄重。在少数民族地区的道教宫观又具有其独特风格。近年重修和新建的一些宫观，因受到当代建筑风格的影响，与传统的建筑也有不少区别。

传统的道教宫观的建筑规则一般中路建影壁、山门、幡杆、钟、鼓楼、灵宫殿、玉皇殿、四御殿、三清殿，以及各自的祖师殿等。两侧置配殿、执事房、客堂、斋堂等生活用房。帝王敕封的大宫观有棂星门、华表、石狮。华表，上古称为“谤木”，后又称“华表木”，相传为

尧、舜时纳谏而设。后世华表成为宫殿、陵墓的标志，偶尔也见于桥头。一般小庙是不能建华表的。帝王宫殿，陵寝前的华表柱上雕上云龙，而道教宫观前的华表多为八角形柱体，浮雕多为祥云。多数宫观山门前有一对石狮。狮为百兽之王，放在门前以示神威。东边是雄狮，左蹄下踏一绣球，俗称狮子滚绣球，象征混元一体和无上的神权；西边为雌狮，右蹄下踏一只小狮，俗称“太师少师”，象征道门昌盛。经过近百年的战争和自然破坏，现存多数宫观、道院建筑规制并不严格、完整，有的庙宇只有一、二座殿堂，供奉其庙宇主神。例如泰山碧霞祠主要有元君殿供奉碧霞元君，两边有供奉眼光、注生娘娘的配殿，没有三清、玉皇等殿宇。

综上所述，全国各地道教庙宇就其建筑风格、规制、建筑结构因时代、用材和地区不同而有些区别，但其建筑思想、建筑总体规范上是一致的。

二、道教宫观建筑的历史沿革及其特点

道教建筑渊源于我国古代宗教建筑。在远古时代，中华民族的祖先便萌发了宗教信仰，随着人们居住条件的进化，逐渐产生了与一般住房不同的宗教建筑。殷商遗址中就看到当时的宫殿、宗庙建筑，已是木结构的“四阿重屋”建筑，即后来的四坡重檐顶建筑，而且多建在高大的夯土台上。有些木建筑不仅规模宏大，还出现了院落群体组合。《诗经》中记载周宣王筑宫庙时云：“筑室百堵，西南其户……如跂斯翼，如失斯棘，如鸟斯革，如翬斯飞。”这不仅说明当时建筑的宏伟，也可以看出当时人们已经有很高的审美意识。周代的明堂，即是我国早期的宗教活动场所。由于当时的生产力还很低下，宗教活动往往与经济、政治等公共活动是结合在一起的，所以明堂在当时不仅是祭祀场所。也是经济、政治等公共活动的中心。惠栋在《明堂大道录》中曰：“明堂为天子太庙、禘祭、宗祀、朝覲，耕籍、养老、尊贤、飨射、献俘、治历望气、告朔、行玫，皆行于其中，故为大教之宫。”这种明堂可谓我国宫殿，庙宇的雏形。随着历史的发展，明堂逐渐分别演变为帝王的宫殿和庙宇，然而最初的明堂制度对以后的道教宫观建筑有很大影响。

道教祭祀神仙的场所现在一般称为道宫、道观。“宫”，乃是帝王居住的宫殿，《周礼》注曰：“妇人称寝为宫者，隐蔽之谓。至秦汉以来乃定为至尊所居之称”。“观”，即大门两边供眺望的楼阁式建筑，古人又称之为“阙”。徐锴在《说文解字系传》谓：“盖为二台于门外。人君作楼观于上，上圆下方，以其阙然为道，谓之阙，以其上可远观，谓之观，以其悬法，谓之象魏。”《道藏·道书援神契》谓：“古者王侯之居皆曰宫，城门之两旁谓之观。殿堂分东西阶，连以门庑，宗庙亦然，今天尊殿与大成殿同古之制地。诗曰：雍雍者官。传曰：遂登观台。”（见《道藏》九百八十八册）故“宫”本为帝王所居，也是祀神之场所；“观”本为瞭望之处，也是迎候天神之处。《列子》曰：“岱舆山上台观，皆金玉，仙圣飞相来往。”

道教最早的宫观，据传为陕西省周至县的楼观台。相传楼观台本为关令尹喜观星望气之所，后迎老子到此，讲《道德五千文》，于是将迎奉神仙之所皆名曰“观”，后世遂将道教庙宇也称为“观”。据《混元圣迹》记载：始皇二十八年壬午，封秦山后，在楼观台之南建庙祠老子，并躬行饗祀。这一说法是否可靠，已无从考证，但可以确定，在道教形成以前就有祭祀老子的祠庙。当然它与后来的道教宫观不尽相同，主要是作为一种纪念性的场所。汉武帝好神

仙，求长生，建观迎神仙。《史记·封禅书》载：公孙卿谓武帝“仙人好楼居”，武帝遂令长安作飞廉桂观，甘泉则作延寿观。早期的道教活动场所又称为治、靖、静室或仙馆。五斗米道的活动场所称为“治”，治既是祀神祭祖的活动场所，也是管理教民的一种机构。靖同静，静室（或靖室）是道士静修之处所，取其安静，排除干扰之意。馆，即客舍、仙馆，也就是仙人居住的地方。据唐释明概的《决对傅奕废佛僧事表》中云：“杀牛祭祀二十四所，置以土坛，戴以草屋，称二十四治。”可以看出，这时的活动场所均较简陋。

魏晋南北朝时期。宗教建筑随着佛教的传入和道教的传播而得到较大的发展。这时道教也开始修筑庙宇。在其中造像祀神，不仅建筑有了相当的规模。而且宗教礼仪也有了一定的规范：《道藏·要修科仪戒律钞太真科》对后来的“治”曾有这样的记载：“立天师治、地方八十一步，法九九之数，唯升阳之气。治正中央名崇虚堂。一区七架六间十二丈，开起堂屋，上当中央二间作一层崇玄台。当台中安大香炉，高五尺，恒焚香，开东西南三户、户边安窗。两头马道。厦南户下飞格上朝礼。崇玄台北五丈起崇仙堂，七间十四丈七架，东为阳仙房、西为阴仙房。玄台之南、去台十二，又近南门，起五间三架门室。门室东门南部宣威祭酒舍。门屋西间典司察气祭酒舍。其余小舍，不能具书。”据史书记载，魏晋至隋曾有不少道教庙宇。如浙江绍兴的禹庙，浙江临安的洞霄宫（曾一度为江南著名的道教活动中心）；山西临汾的尧庙，介休的后土庙等等，可惜那时的建筑早已不存。

唐代是我国道教的兴盛时代，李唐王朝尊老子为皇室宗祖，并在全国各地建庙祀老子，封老子为太上玄元皇帝。玄宗时，以高祖、太宗、高宗、中宗、睿宗五帝像陪侍老子。因为老子成为皇室宗祖，奉祀他的庙宇便称为“宫”。至此以后，凡规模宏大，并且经帝王敕封的道教庙宇多称为“宫”或“观”，一般小庙则只称道院。另外也有些大的祠庙称为“庙”，如关帝庙、东岳庙等等。随着道教的发展，道教宫观内奉祀的神仙也有新的发展。初祀城隍始于东吴赤乌年间，史书记载东吴时建礁奉祀芜源城隍。至唐，各郡县皆祭城隍，不少诗人都写过祭城隍文。隋时出现了专祀元始天尊的殿宇；唐时则出现了专奉玉皇大帝、真帝大帝的殿宇，在《唐六典》中记有：“紫宸殿之北面日玄武门，其内又有玄武观。”

唐代道教宫观的建筑，无论从规模还是工艺技巧都达到了相当成熟的程度。其建筑特点是：屋顶坡度平缓，出檐深远，斗拱比例较大，柱子粗壮，屋顶多用灰瓦覆盖，风格庄严古朴。山西省芮城县龙泉村的广仁王庙是我国现存最早的道教庙宇，也是我国现存唐代三座建筑之一。广仁王庙又称五龙庙，内奉水神广仁王，是一座四合院形制的庙宇建筑。正殿建于唐太和五年（831），五间四架。单檐歇山顶，柱头斗拱为五铺作，双抄偷心造。殿身有檐柱十六根，全部筑入墙内，殿内无柱，梁架全部露明，四椽椽通达前后檐外，制成二跳华拱。梁枋形状均为“月梁造”。但孤起不甚显著，为典型的唐代建筑。庙内尚保留有唐碑，为研究唐代道教宫观建筑之重要资料。

宋代是道教发展的鼎盛时期，尤其是宋真宗、宋徽宗崇尚道教，在全国各地建庙设礁，造像祭神。据史料记载：宋真宗时建玉清昭应宫，工程夜以继日，七年乃成，共有殿宇二千六百一十余间。每日用工多则三、四万人。工程规模十分巨大。宋徽宗则自称为“道君皇帝”，托言自己是天上帝长子神霄帝君下凡，在宫中设礁，并设道宫，广建宫观。宋代道教进入了它的成熟时期，随着神仙体系的完备和系统化，祭神的庙宇、神殿也更加繁多，工艺技巧更加纯

熟，布局也更加严紧。这时，供奉三清、玉皇、城隍、玄武、关帝、东岳大帝和宋代皇室宗祖赵公明——财神等等神殿各地都有，更体现了供奉护法神王灵官、碧霞元君、天妃和一些先圣先哲的神殿。在布局上，供奉神仙、讲经说法和进行宗教活动的殿堂、拜殿（也称献殿）、藏经楼、住房等房舍多已具备，后世道教宫观建筑基本沿袭了宋代的格局。宋代道教宫观的建筑风格开始趋向于柔和华丽，屋顶坡度增高，并使用玻璃瓦剪边；斗拱使用真昂，开始采用减柱法，门窗多用菱花榻扇。现存宋代道教宫观有：山西省太原晋祠的圣母殿、山西阳泉关帝庙大殿、山西晋城县二仙观的二仙殿、苏州玄妙观的三清大殿等。

太原晋祠的圣母殿，始建于宋天圣年间（1023 - 1031）。宋崇宁元年（1102）重修，殿阔七间，深六间，重檐歇山顶式建筑。屋顶筒瓦覆盖，黄绿玻璃瓦剪边，有明代更换的玻璃雕花脊兽装饰。殿基依山崖而建，殿身四周设围廊，廊深两间。前檐有木雕盘龙柱八根，盘龙鳞爪有力，盘曲自如，工艺精巧。盘龙柱之制，在

隋唐时多见于造像碑神龛倚柱和石塔门的依柱上，而圣母殿的木构盘龙柱是我国现存最早的龙柱，也是宋代《营造法式》“副阶周匝”制的实例。殿内采用减柱法，即殿内无柱，梁架露明，斗拱用材粗大，形制多样，出檐深远。殿四周的柱子微向内倾斜，行程“侧角”，角柱增高，侧角生起，屋檐的弧度较大，增强了建筑的稳定和曲线美。殿内有宋代彩塑神像四十二尊，为我国宋塑之佳品。殿前的方形池沼和上面的十字形板桥——鱼沼飞梁，同为北宋建造。沼中立小八角形石柱三十四根，柱头用普柏枋相联，上置斗拱、梁枋、承托桥面，四面以桥连接对岸。桥面呈十字形，东西宽广，南北下斜如翼，桥边设有勾栏围护，桥面铺砖，构造奇巧特殊，为我国桥梁史上仅有之佳作。

苏州玄妙观的三清殿建于南宋淳熙六年（1179）。为当时著名画家赵伯驹的弟弟赵伯驊所设计。殿宇为重檐九脊顶，檐口斗拱雄健朴实，殿下筑有高大宽敞的月台，台上有浮雕成人物，飞禽走兽的石刻栏板，其中西南面还存有宋代遗作。大殿的木构梁架及斗拱均为宋代遗物，殿内三清塑像也是南宋作品。殿宇气势雄伟，为我国现存宋代规模最大的道教建筑。

辽金时代的宫观建筑接近唐风，但这时大部分采用减柱法，斗拱的使用比以前更加复杂，梁架也有一些变化。如山西省定襄县关王庙的大殿。山西汾阳县太符观的昊天大帝殿，山西晋城东岳庙的大齐殿等均有辽金时代建筑。定襄关王庙的关王大殿为歇山顶建筑，顶脊装有精美的玻璃脊饰。殿前檐明间宽敞，平柱约与檐次间的中线相对，柱上栏额肥大，次间柱额伸至明间砍成雀替，犹如门楣形制。殿内前槽有金柱二根，梁架露明。该殿斗拱使用特殊，其结构形制达八种之多，为它处所没有。辽金时北方道教流行祭祀星神活动，供奉甲子神的殿宇也应运而生，例如北京白云观的元辰殿其前身就是金代太极宫的端圣殿。

道教在辽、金、元时出现了很大变化。宋王朝偏安江南，政治上的分裂，民族矛盾和阶级矛盾错综复杂，客观上造成了道教的南北分裂。同时，在宗教哲学上，儒、释、道三家长期的融合，在道教的发展演变过程中也得到反应。金大定年间，王重阳提出三教同源的主张，开创全真道，至元代道教形成了正一和全真两大派系。全真道士茹素、出家，住庙修炼。元初，七真之一的邱长春开创了道教的丛林制度，这时全真道的宫观不仅是宗教活动的场所，而且是道士们集体生活、修炼之处所。

元代，道教宫观不仅有奉祀神仙的殿堂，还出现了道士们集体居住的寮房、斋堂、客堂等

生活用房，以及附属的墓地塔院，园林和农田。元代道教宫观开始建造钟、鼓楼，酬神演戏的舞台和幡杆。殿堂内的神台，在宋元以前多为床座，而宋元以后则出现了须弥座。在建筑结构上，减柱法已成为当时建筑的一大特点。另外这时梁架构件多用自然弯材稍加修整而成。金、元以前，北方道教宫观数量较少，随着全真道的开创，北方道教庙宇逐渐兴旺起来。全真道著名的三大祖庭：陕西省户县的重阳万寿宫，山西省芮城县的永乐宫和北京的白云观前身——长春宫均为元代所建。可惜的事，重阳万寿宫和长春宫的元代建筑均已不存。现存元代宫观建筑，除永乐宫外，尚有山西省蒲县东岳庙大殿、山西吉县坤柔圣母庙的坤柔圣母殿，山西洪洞县的水神庙和临汾牛王庙的戏台等。

芮城的永乐宫又称纯阳万寿宫。芮城县永乐镇为吕纯阳故里，吕祖羽化后，乡里建“吕公祠”，元太宗三年（1231）毁于火，后由河东南北两路道教提点潘德冲等主持重建，历时一百一十多年。宫内有山门、龙虎殿（又称无极门）、三清殿、纯阳殿等五座主体建筑垂直排列在中轴线上，后面三殿由甬道联接，两侧没有配殿和廊房，只有宫墙环峙。其中宫门为清代增建，余皆元代遗构。三清殿最大，位居龙虎殿后，这与一般道观布局截然不同。龙虎殿和三清殿为单檐庑殿顶，纯阳殿和重阳殿为单檐歇山顶。三清殿和纯阳殿梁架等级略高，殿内有平棋遮盖；龙虎殿和重阳殿为彻上露明造。纯阳、重阳、龙虎殿顶脊兽略同，均为黄绿琉璃瓦剪边；三清殿为兰琉璃瓦剪边，前坡设有仿心，孔雀兰邸吻。四座殿宇均没有窗户，除板门外全部是墙壁，以便绘画。各殿的梁枋斗拱构件上，均有元代彩绘，三清殿最为精致。1955年因修三门峡水库，从永乐镇迁往现址复原保存。

蒲县东岳庙大殿建造于元廷祐五年（1318）。殿为重檐九脊顶，殿内仅用后槽二根金柱，柱头用重拱承托梁架，檐下拱为六铺作，全部梁架为露明造。殿柱均为石刻。前檐廊柱上有元至正二十一年刻“木兰花”词五首。殿顶有玻璃瓦覆盖，脊饰为黄、绿、蓝玻璃瓦制成。正脊除邸吻兽和宝刹外，还有十一躯骑马武士，垂脊上有六尊小兽。庙的最后，下十八从台阶便是“地府冥司十殿阎君府”，这种建筑构造为我国道教宫观之孤例。道教一向“重生恶死”，不言彼岸世界，因此轮回思想是在佛教的影响下出现的。“阎罗”，一词出现较早，源于佛教，而“十殿阎君”、十八层地狱在道教中出现约在宋以后，故道教庙宇中供奉十殿阎君的殿宇也应在宋以后。

明代统治者对道教采取了既支持又控制的办法。由于全真道曾受元统治者的隆遇，出于民族感情，明王朝主要崇奉正一道，抑制全真道。明太祖“洪武元年诏封天下城隍，在应天府者以帝，在州县者以公、以侯、以伯”（见《明太祖实录》），在全国广建城隍庙。明成祖朱棣以真武大帝阴祐其夺取帝位，而在武当山和全国大兴土木，建造真武庙。现存明代庙宇较多，各地都有。从建筑艺术风格来讲，减柱法在明代已很少使用，斗拱比例缩小，它除了承托荷载的作用，更成为建筑的一种装饰。明时多用琉璃瓦盖顶，不再仅是玻璃瓦剪边了。整体结构也更加严紧。

清代满族统治者信奉喇嘛教，道教逐渐转入民间。据传关帝曾保佑清朝统一中国，故关帝在清代大受崇奉，各地都建有关帝庙。清代建筑风格与明代相近，只是更加注重殿宇的装饰，后期建筑装饰过于繁琐。清代所建宫观保留很多。

比较著名的明清道教宫观主要有北京白云观，武当山紫霄宫、太和宫（金殿），泰山碧霞

祠，四川青城山的古常道观、上清宫，成都青羊宫、江西天师府，浙江绍兴的大舜庙、禹庙，嵩山中岳庙，山西解州关帝庙、山西介休后土庙等等。

解州关帝庙在山西省运城地区解州镇，始建于隋代，清代重修，规模宏大，布局完整，被称为我国武帝庙之冠。该庙分东、中、西三部分，仅中轴线上的主庙部分占地约百亩。主庙分前后两院，前院以端门、雉门、午门、山海坊、御书楼、崇宁殿等为中轴，两侧有钟楼、鼓楼、文经门、武纬门、木枋、石坊、钟亭、碑亭；后院以“气肃千秋”坊和春秋楼为中轴，两侧是刀楼，印楼。前后两院外侧有围廊，东有东跨院，西有西跨院，庙南有桃园，外面有宫墙围绕，最前面有彩色玻璃四龙影壁。全庙主次分明，对称严格，主体建筑遵循《仪礼》中所记的“前堂后室”“前朝后寝”的制度。黄、蓝、绿玻璃脊饰和瓦件覆盖庙内全部建筑，七座石木牌坊，形制各异，石雕遒劲，木刻玲珑。其中以崇宁殿和春秋楼建筑最精美。崇宁殿为主殿，建于清康熙五十七年（1710）。该殿为重檐九脊顶，琉璃脊饰瓦件盖顶，重檐下斗拱密布，额枋雕造精美；殿基月台宽敞；殿外有二十六根石雕龙柱围绕。殿内奉祀关帝坐像。檐下有康熙、乾隆、咸丰手书匾额各一。春秋楼，又名麟经阁，为寝殿，建于同治九年（1870），为二层三滴水歇山式建筑，楼顶有彩色琉璃瓦覆盖，上下两层均有回廊。楼下奉关帝金身坐像，楼上有关帝侧身读《春秋》像一尊，均为清代造像佳作。楼身建造结构别致，上层回廊的廊柱矗立在下层垂莲柱下，垂柱悬空，内设搭牵挑承，从外面望去，楼阁似悬在空中。这种建筑结构，是我国建筑史上独一无二的。全庙宏伟富丽，为我国现存规模最大的宫殿式道教庙宇之一。

古代道教工匠们集中了最精湛的技艺和大量的人力、物力为神仙们建造了无数宏伟壮观的殿宇。他们用自己的聪明才智创造了无数建筑珍品。清末以后，道教逐渐衰微，加之天灾人祸，很多精美的道教庙宇遭到毁坏和废圮。这对于研究道教宫观的沿革和中国古建筑都是极大的损失。近年来，各地也曾不断修葺或重建过一些道教庙宇，但无论从建筑规模，还是建筑工艺多不及前代，还有些庙宇在建筑中吸取了一些道教庙宇，但无论从建筑规模，还是建筑工艺多不及前代，还有些庙宇在建筑中吸取了现代建筑的特点，尤其在台湾省更出现了中西结合式的道教庙宇。可见，道教宫观的建筑特点也因时代的不同而不断变化。至于边远少数民族地区的宫观则是将汉民族建筑风格和当地民族建筑特点相互结合，成为别具一格的建筑形式。

道教是产生并发展于中国的宗教，其发展与汉民族文化的发展是紧密相连的。同样，道教建筑艺术的发展和演变，也紧密地与汉民族思想文化的发展，特别是建筑艺术的发展联系在一起。它强烈地反映了汉民族的民族特点、传统的思想方法及格局。同时，作为一种独立的宗教，其建筑既有别于汉民族世俗建筑，也有别于汉民族群众信仰的其他宗教的建筑特征。除了鲜明的民族特之外，还有就是它的多样性，这在其他宗教中是很难找到的，例如：神圣性与世俗性的统一；田园式与宫殿式的并存，以及地域间的差异等等。除了地理与历史的原因外，这些性质从根本上来讲，是由道教信仰的特征决定的。庞大的神仙崇拜系统，出世与入世并重，都决定了道教建筑艺术的多样性和复杂性。然而，它又有统一的内在连续，这一内在联系，不是别的，仍然是道教信仰的唯一性。由此，我们可以这样讲，那种不承认道教建筑，认为道教建筑与古代汉民族世俗建筑毫无区别的观点，显然是站不住的。

协和有情的道教建筑艺术*

詹石窗

道教建筑是以道教宫观为主要形式，体现羽化登仙信仰精神的一种宗教建筑，其门类有桥、坊、榭、塔、亭、台、坛、门、阙、阁、廊、斋、轩、舍、馆、楼、庙、府、堂、殿、观、宫等等。这些建筑门类或用以祭祀，或用以斋醮祈禳，或用以修炼，或用以生活居处，或用以游览憩息。作为一种建筑群体，道教建筑不仅具有“使用价值”，而且具有艺术价值。一般地说，道教名山宫观建筑群，本身就是综合性的园林式建筑，是渗透了道教文化内涵的艺术结晶。

从起源上看，道教建筑与上古时期作为原始崇拜用的“灵台”“灵沼”之类建筑物有一定的关联。《诗经·大雅》中有《灵台》一篇，言及“经始灵台，经之营之”。灵台是原始宗教祭祀活动用的累土建筑。先民们出于对神明的敬畏，筑土以为“高”，在高台上举行宗教活动。在先民们的心目中，高上之台与灵灵之水都是通神的“媒介”。《山海经·海内经》谓：“黄帝妻雷祖生昌意，昌意降处若水。”由此不难看出“水”所具有的神性意义。这种高台之外有水环绕的境地，成了理想的祭祀神明的场所。上古之灵台尽管筑得宏伟高大，但在风格上只是对山岳的模拟，而不以结构之美见称。但到了周秦之际，“明堂”的产生则标志着灵台向房舍建筑方向的发展，带有建筑结构艺术与宗教情感相糅合的特质。《初学记》卷一三引《三辅黄图》称：“明堂者，明天道之堂也。所以顺四时，行月令，宗祀先王，祭五帝，故谓之明堂。”《诗·大雅·灵台》孔《疏》引卢植《礼记注》曰：“明堂即太庙也，天子太庙，上可以望气，故谓之灵台；中可以序昭穆，故谓之太庙……”这表明太庙、明堂乃是古之灵台的流变。明堂建制以九宫为格局，西南为神位，昆仑气格所在。这为后来道教建筑布局所重。道经《十洲记》“昆仑”条曰：“乃处玄风于西极，坐王母于坤乡，昆吾镇于流泽，扶桑植于碧津。”西极为西与南交界之极，系“坤乡”的同位语。《史记·封禅书》载公玉带献黄帝时“明堂图”，有楼从西南入，命曰“昆仑”，天子由此而入以拜祠上帝。昆仑系道教仙话传说的“故乡”。明堂古制以西南为昆仑，这就打上了古老神仙崇拜之烙印。正因为如此，明堂建筑之格局才能被道教所接受，成为其宫观建筑的本原。出于崇尚神明的观念，古人建造明堂之类，从首要的意义上说是为了登高以“观”，招来“神明之属”。于是明堂发展而为“观”，观以载天道，所以

* 本文原载《文史知识》1997年第2期，第49-52页。

称“道观”。据称，道教最早的宫观建筑是陕西省周至县的楼观台。相传此“观”本是肩代函谷关关令尹喜观星望气之所，因迎老子于此讲授《道德经》，故又有“说经台”之称。汉末以来的道教宫观有其自身的发展历史。正如其神明信仰有其多元性一样，道教祭神及生活场所之建筑也不是单一的。天师道的建制以“治”为单位，与之相适应设立治所，或称静室，或单言靖，取其安静之义，供道师修炼或为人治病、闭门思过之用。魏晋以来，特别是唐宋时期，由于有了统治者的扶植和文人士大夫的参与，道教获得大发展，其宫观建筑随之大兴。大江南北，有所谓三十六洞天、七十二福地，无处不有宫观楼台之建筑。像五岳名山中的东岳庙、西岳庙、南岳庙、北岳庙，均以其规模宏大而著称。他如北京的白云观、江苏茅山的九霄万福宫、浙江余杭县大涤山中峰下的洞霄宫、江西新建县的西山万寿宫等，皆各具艺术特色。

在布局手法上，道教宫观建筑主要是遵循易学的八卦方位模式。关于这一点，我们可以江西省上饶三清山的建筑群体为例来进行分析。三清山，原名少华山。宋乾道六年（1170），王鉴公之10世孙王霖于该山首建三清宫，供奉三清尊神，故改称三清山；但道教在该山的传播则早在三国时期便有之。宋代以来，该山的道观建筑日趋兴盛，并表现了正一派与丹鼎派相互融合的趋势。从地理形势看，三清山位于一个山谷小盆地内，构成一个“壶中之山”的自然格局，它符合金丹修炼的炉鼎架构。海拔1500米的三清山，四周岗峦起伏环抱，风卷林梢，而中间谷地则伸展如凹，绿草如茵。就在盆地的周沿，按八卦方位，排列着八大建筑。北面有天一水池，南面有雷神庙，东有龙虎殿，西有涵星池，西。北有飞仙台，东北有王佑墓，西南有演教殿，东南有詹碧云墓。这是三清山道教宫观建筑群的主体。在理论上，这组建筑群不仅合于阴阳五行学说，而且体现了丹鼎派依卦炼功的观念，是宇宙真气运行的一种象征。按洛书之法，一居北方为坎，配水，故于此建“天一水池”，以象坎水之徐出；二居西南为坤，坤象地，地色黄，中土寄西南于坤位，坤以正位居体，厚德载物，故于此设演教殿；三居东方为震，配木，与北方之坎及南方之离构成一个三角形，离之数九，配火，南北相对，坎离交媾，则春风得意，龙腾虎跃，故于东方立龙虎殿；四数居东南，为巽卦，巽为风，风能长养，故立詹碧云墓，以示风行而肉身不腐。八数在东北，在卦为艮，其象山，有止之义。王佑之墓“止”于此，以为万年定基。七数在正西，在卦为兑，兑象口，又象沼泽，故有涵星池之设。六数在西北，在卦为乾，六爻纯阳，有脱胎换骨之义，故于此位立飞仙台。整个建筑群虽是按后天八卦方位布局的，但又体现了由后天而返先天的炼丹旨趣。

在道教建筑中，更有取法自然，按先天八卦方位来布局的。福建省宁德市辖区内的霍童山道观建筑即是一例。霍童山，古名霍桐山，在今福建省宁德市区约50公里的霍童镇境内，唐宋时期属福州府长溪县。《云笈七签》卷二七《洞天神地·天地宫府图》载：“太上曰：三十六小洞天在诸名山之中，亦上仙所统治之处也，第一霍桐山洞，周回三千里，名霍林洞天，在福州长溪县，属仙人王纬玄治之。”这说明霍童山很早的时候已是道教传播的圣地之一。相传自汉代以来便有道人居此修炼，宫观建筑累代更变，今之霍童山道教遗存仅剩仙岩寺，寺中主持则佛道合修。仙岩寺之建造，以自然山形为先天八卦，会八方之气而成寺体。该寺坐南于丙午丁之位，后有五叶莲花峰、五马下洋峰、大小童峰，霍林洞诸名胜，构成“乾山”之总体态势；向北于壬子癸，前有案桌峰、狮头官印峰、狮子峰、香炉峰、仙桥峰、木鱼朝西峰，又构成坤母山的总态势。南为火，北为水，乾坤定位，水火既济。东方，甲卯乙属木位，双剑峰、

狮子戏球峰、观狮台、千年水松、金钟、金峰诸胜构成离女峰，以示坤阴求合乾阳，索之而得女；西方，庚酉辛属金位，其笔架峰、石鼓峰、铜锣峰、展旗峰诸胜构成坎男峰。据称，寺院四周能测天气晴雨风之际临，夜中常可见浑圆火球绕峰回转。由于霍童山这种特殊的地理位置和建筑的合于“仙韵”，许多统治者为之倾慕。据载，宋真宗曾因无嗣而忧心忡忡，忽梦道人告曰：“洞天仙岩有众仙，救得上帝救赐嗣。”至景德四年（1007）十一月二十七日，真宗夜半而寝，忽见神人星冠绛衣，迎赤脚大仙降胎李氏，生越桢，后为仁宗。此等传闻虽多有附会，但亦可见霍童山道教建筑的卦理命数蕴含。福建霍童山与江西三清山道教建筑的这种卦位安排，只是各类道教建筑的两个小例子，但从其中已可看出道教建筑艺术与“易学”的奥妙关系。

道教的建筑主要是作为道人进行宗教活动场所和生活场所，但由于其设置多在名山胜境，故该等建筑又是园林化的。中国历史上的园林建筑一般分为四种类型，即皇家园林、寺观园林、宅第园林、名胜园林。道教建筑以道观为主体，从某种意义上说，这可称为道观园林，它属于中国园林四大类型中的寺观园林中的一种。不言而喻，道观园林在主旨上是合于道教修行情趣的。随着魏晋以来大批文人对道教的信奉，道观园林建设又成为士大夫们隐逸修真的场所。古老仙话传说中的那种清幽飘逸，在道士和奉道文人们看来具有奇妙的陶冶性情的功用。因而，道观园林往往又根据仙境传说来架构，自然的山山水水和人工建筑物合成一体，表现了“巧夺天工”之魅力。道观园林与道教的绘画、雕塑艺术一起，将“道的旋律”蓄存在这玄妙的空间里，以特殊的“静止”衬出了永恒的流动。

百年道学精華集成

第九辑

文艺审美

卷六

戏剧与建筑雕塑



不同地区
道教建筑
艺术

南方道教建筑艺术初探 (一)*

孙宗文

一、道教的产生和发展

道教是我国汉民族自己创立的一种宗教，它的中心思想来自道家，而“道家之源，出于老子”（《魏书·释老志》）。东晋南北朝时期，道教十分活跃，南方有葛洪、陶弘景、陆修静，北方有寇谦之，都是道教的中心人物。葛洪在晚年时，到浙江杭州智果寺西南山坡上的初阳台潜心炼丹，祈求长生不死之药益寿延年。他的仙丹虽没有炼成，但却开拓了这里的风景点，后人为了纪念他取名“葛岭”。而把初阳台称之为“葛岭朝墩”，成为杭州西湖一大景色，至今岭上葛仙庵、抱朴庐、炼丹台、投丹井遗址犹存。一说葛洪炼丹处其他地方也有，如浙江吴兴县南面的葛仙山有炼丹灶、捣药臼，江苏句容的茅山有抱朴峰和山麓的葛仙井，也因他而得名。道教在明代时继续流传，直到清代始行衰退，它的一盛一衰对我国封建社会政治、文化、思想、生活、习俗各方面，都有不同程度的影响，建筑亦然。

二、宫观早期形制与特色

宫观是道教祀神和作法事的场所，也是某一道派的传教点。称“观”比较早出，如《史记·封禅书》已有汉武帝（刘彻）“令长安（今陕西西安市）作蜚廉桂观，甘泉（山名，在今陕西淳化县西北）作益延寿观”（一说益寿、延寿两馆，见《史记索隐》，古时观、馆两字通用）的记载。所谓观者乃“于上观望也”（刘熙《释名》），当时道教尚未创立，据刘熙所说的观显然是一种高层建筑，汉代只不过借用而已。到了后来才袭用作道教建筑的专称，这与佛教建筑称寺一样（汉代佛教未传来之前，官署本称寺），《汉书·元帝记》注：“凡府廷所在皆谓之寺。”而宫的一名则晚出得多，到唐时才有（隋炀帝杨广一度改称“玄坛”），今则宫与观每联称之。但如果宫观规模不大，则一般也叫“院”，即道院。如五代时王周《道院诗》说：“白日人稀到，帘垂道院深。”就是一例。

* 本文原载《古建园林技术》1989年第1期，第22-27页。

宫观形制来自祠庙。营建之始先是选址，自古以来凡为道者多在山林选择名山洞府，所谓“洞天福地、古迹灵坛”之地，这是道门立教的首要条件。除道德之士外，还有“宫宇示教”和“山水远俗”也是必要条件（见李道谦《甘水仙源灵·神清观记》）。宫宇即今日所称的道教建筑庙或观，山水即今日所称的风景区或风景点，其环境必须僻静，这样才能远俗而利于修道。我国最早出现的道教建筑，应该是长安终南山（周至县东南）的函谷关令尹喜草创的“终南楼观”，它与佛教的洛阳白马寺相似，一为道教祖庭，一为佛教祖庭。当然观的名称是后人所取，因为当时道教还没有正式成立（道教正式成立是在东汉顺帝时期，即公元126-144年由张道陵倡导五斗米道开始，后称“天师道”，南方多崇之）。所谓楼观乃尹喜的故宅，一如佛教的“舍宅为寺”，此则是“舍宅为观”也。

我们在文献中所见宫观的早期形制十分简单，有的是“薙草结庵”，有的是“结草为楼”，都是茅屋（后世有称寺观为“茅蓬”的，始出此典）。因为要观星望气，所以大都是一种楼阁式的茅屋，以应道家需要。

三、道教建筑类型、结构

我国宫观数量仅次于佛寺，它的建筑形制无论是单体还是群体，都与佛教一样是古代宫殿和住宅的翻版。前者如山东泰安岱庙例，岱庙坐落在泰山脚下，自古以来就是道教神府，为历代帝王举行封禅大典和祭祀泰山神的地方。岱庙的总平面就是仿照帝主宫城（相当北京紫禁城）的模式，除庙墙建有雉堞、城楼、角楼外，其中大殿位于高大的双层品级台上，重檐庑殿顶。上覆黄色琉璃瓦，完全仿照了宫廷中金銮殿的格局；庙宇用地达九万余平方米，约为泰安旧城总面积的四分之一。后者则来自民间“舍宅为观”的结果。道教除崇拜对象（神仙）外，举凡经典、仪式、跪坐、沐浴、饮食等与佛教几乎相仿，宫观形制亦大同小异。现以南方常见的道教建筑试作分析。

（一）层数 初起时的宫观多作楼阁式，《梁书·陶弘景传》说他于齐武帝（萧赜）永明十年（492），上表朝廷辞去为诸王侍读的公职后，止于句容的句曲山（茅山）修道；永元初（500）“更筑三层楼，弘景处其上，弟子居其中，宾客至其下，与物遂绝，唯一家懂得侍其旁。特爱松风，每闻其响，欣然为东。有时独游泉石，望见者以为仙人”。而三层当时可能还不是最高的层数，因为《东观汉记》已有“公孙述造十层赤楼”和《老子》也有“九层之台起于累土”的说法。

（二）平面宫观 虽与佛寺相仿，但建筑类型上也有其特殊之处。即宫观不设塔，都以殿作为主体，而殿与殿之间在平面上独创了一种工字形的手法，俗称“工字殿”，这在佛教建筑上是没有的。原来在佛教建筑上不设寝宫，无法利用工字平面，而在道观或庙宇大殿之后每多这类建筑。大殿与寝宫之间柱廊相通，犹如今日的穿堂（叶梦得《石林燕语》说，宋时宫殿中有此制谓之“过殿”）即呈此形。其实这在唐代宅第中已经采用，名之曰“轴心舍”，惟非常参之官不得启用，故应属于较高级的一种建筑式样，而在道教建筑中却经常能见到。

宫观工字殿平面的形成与庙宇的前殿后寝制度有关。从现有资料可以追溯到宋初，如上述岱庙创建年代久远，据史料，唐时曾增修，其中正殿原祀“泰山神”，宋初改封此神为“天齐

仁圣帝”（即今日俗称的东岳大帝）。既称帝就应该有皇后的居处，乃在殿后加建寝宫，形成了宫观中的前殿后寝制度，在殿与宫间连以廊屋即成了工字殿。至现存实物要算位于河南济源县济渎庙，始建于宋开宝六年（973）的渊德殿、寝宫一组为最早。在南方的则有位于江苏苏州市景德路的城隍庙工字殿。据《苏州府志》记载，庙原在现体育场大公园的东南方，元末毁于兵火。明初洪武三年（1370），就宋雍熙寺废基新建，最后一次重修于清末同治十二年（1873）。庙的主体建筑是那中间相连的前后两座单檐歇山殿。平面为工字形，殿内柱础花鸟浮雕工艺精美，是苏州较完整的明代道教建筑之一。工字殿的出现，对后世建筑平面的影响很大。因为工字平面不但在使用上大增方便，在建筑造型方面也起了变化，可避免在建筑主体背视上因孤独无衬而造成缺点。

（三）总体组合 宫观的总体，大致由门、楼、殿、堂、庑、阁、坛、祠等单体建筑组合而成，規制较大的可排列或分散成几处院落，还可附以道士的生活用房和接待游客的住宿处所等。现选择一座中等宫观“洞霄宫”为例加以说明。

洞霄宫是我国道教建筑史上南方比较出名的代表作，宫址在今浙江余杭县西南与临安县东交界处的大涤山（又名大辟山）附近。此山原是道教三十六小洞天中的第三十四位，名“天盖涤玄天”，属姜真人治之。山有四峰，中有大涤、白茆、栖真、石室、归云、鸣凤、蛻龙等洞。其中大涤洞上下平铲如削，洞壁泽润如黑玉，洞深百余步。入内有响石二块，叩击能发出金石之声，一如钟鼓然。道教上的三十四小洞天，主要指的就是此洞。洞霄宫即建在其旁。

此宫在汉元封三年（前108）时，原为投龙筒祈福之所，唐弘道元年（683）始建天柱观，到乾宁二年（895）由吴越王钱镠重建，宋大中祥符五年（1012）改今名。宋时常以去位的宰执大臣以“提举洞霄宫”（提举是宋置官名，如提举常平仓、提举茶盐、提举水利等是，此则为提举洞霄宫）系衔。元末毁，明初重建，今虽不存，但其规模形制在宋元人邓牧所编的《洞霄图志·宫观门》内还可见到：

宫前为外门即山门。入门度桥有两门对峙为双牌门，再入为三门。入门为虚皇坛，坛后为三清殿即正殿。殿东西厢为两庑，库院在东庑，斋堂在西庑，昊天阁在东庑后，璇玑殿在库院东，佑圣殿旧在正殿左，后建于三门偏东。祠三、张帝祠在三门右，龙王仙官祠在西庑后。日过寮在云堂右。为游客暂憩之地，法堂在正殿后，方丈在法堂后。道院在西庑后，分十八斋则道士所居也。

文中有些房舍的名称如山门、正殿、库院（总务、会计等办公室）、斋堂（饭厅）、云堂（大众聚集处）、法堂（亦称法坛、斋坛、经堂、道士设醮、施法和举行祈祷的场所）、方丈（全真派十方丛林中的最高负责人，和他所居住的静室）等，全与佛寺同，由此可知它与佛教建筑的密切关系。

以上是位于山区之例，现再介绍一则位于城区的，那就是闻名中外的苏州玄妙观。玄妙观已有一千七百多年历史了，依照志书记载，此观创建于西晋咸宁二年（276），初名“真庆道院”，唐开元二年（714）更名“开元宫”，北宋大中祥符五年（1012）改名“天庆观”，到元贞元年（1295）时始称玄妙观（在清康熙时，为避皇帝玄烨名讳，一度把玄字写成玄、圆或元，今则已恢复旧名）。观的规模初时甚大，可惜的是在南宋建炎年间（1127-1130）金兵渡江入侵，所有建筑全毁于兵火，观址夷为平地。后来从绍兴十六年到淳熙六年（1146-1179）

经过地方官员王唤（秦桧妻弟，南宋绍兴本《营造法式》的校对重刊人）和陈岷、赵伯骕等人的陆续重建，才次第恢复旧观。宋时玄妙观的规模，据绍定二年（1229）所刻《平江图碑》（全国重点文物保护单位，现保存在苏州人民路府文庙内）所示，最外为棊星门三间，依次则观门、三清大殿等。到清末时代玄妙观尚存殿阁三十余座，至今遗址所在地，尚清晰可认。

（四）单体建筑 宫观首先让人们见到的是“门”，据上引《洞霄图志》中说，宫前有外门、双牌门、三门，《平江图碑》上最外所刻有棊星门均是。面临大街的，则在大门对面还有“照壁”一如佛寺样式。但有一点与佛教建筑不同，即佛寺照壁前无旗杆而庙观则有之，此等旗杆在顶部都带有“斗”形装饰物，这大概是出之唐代用“香斗”（把纱绢糊作斗桶状，中杂诸香）烧以祭神的习俗而来（见冯贽《云仙杂记》）。全国所见庙观以“城隍庙”为最多，其他次之。

道教向以城隍为“剪恶除凶、护国保邦”之神，称他能应人所请，旱时降雨，涝时放晴，以保谷丰民足（见《太上老君说城隍感应消灾集福妙经》）。见于文献最早的则是三国吴赤乌二年（239）所祀安徽芜湖城隍，但是否建有专庙无考。又《北齐书·慕容俨传》说，天保六年（555），郢州（今湖北鍾祥县治）城内“先有神祠一所，俗号城隍神，公私每有祈祷”，则城隍庙的建筑，最迟在南北朝时代已出现，此后，唐、宋更盛。至于城隍其名不一，如苏州祀春申君，杭州祀文天祥，上海祀秦裕伯，大半以有功于地方者选作该地城隍。就全国各地城隍庙所见，一般大门多作牌楼样式，门外临街的对面就是旗杆和照壁，旗杆上的装饰物就是斗，如上海城隍庙例。

宫观进门左右列钟鼓楼，这虽与佛寺相似，但佛寺的钟鼓楼每独立建造，遥遥相对；而小型宫观则每有并建于庙门的两旁与门屋连成一体者，如泰山斗母宫例。并且由于地位所限，宫的门外旗杆就立在路上。

谈到楼，庙宇多建望仙楼或聚仙楼、万仙楼。因为道教本出之神仙家说。楼内聚集众仙，它的性质相当佛寺中的“五百罗汉堂”。另有一种楼则是佛寺所没有的，那就是“梳妆楼”，多见之山西明代建筑中，其中规模较大的有陵川县西溪二仙真泽宫梳妆楼。另外山门也有带崇楼、杰阁的，如长治市南宋村的元建玉皇观山门一例，正面看去是五层檐、歇山顶，故俗称“五凤楼”。这在南方道教建筑中是很少见的。聚仙楼南方则常见，如苏州玄妙观就有。

建筑中楼每与阁联称，宫观中的阁如“三官阁”“三茅阁”“文昌阁”，而最常见的则是“斗母阁”，它的取名与所供之神有关。谈到道教之阁，在江南要算苏州玄妙观三清殿后的“弥罗宝阁”为首，因系供祀玉皇大帝，故规模最大。此阁是在明正统三年（1438）由苏州知府况鍾始建，此后屡毁屡建，最后一次建于清光绪九年（1883）。阁系三层，而在屋项中央升高一部，另加歇山顶其上，颇富变化，是国内少见的作品。惜于民初不戒一火，再未重建。

道教重视祭神，而我国自古以来即以“坛”为祭神之所，初时系土筑，为永久计后改石筑。今江苏茅山九霄万福宫（宫建在大茅峰项上，俗称“顶宫”），正殿后即有一处方形之坛，坛三阶、石筑，（原有石坊，今已毁，）称“飞升台”，传说这是当年茅盈“升天”之处，也是道士“拜符上表”的地方。

道教除祭神外，还有“酬神演戏”，的习俗，因此道观中必建戏台，台的位置都面对正殿，那意思就是戏是演给神看的。台一般置山门处，与山门结合起来，利用台下门洞通行，上设舞

台，二者兼用，功能、效果都很好，如清康熙年间建造的泰山红门关帝庙例。但有的庙宇规模较大，则将戏台独立建在山门之内或山门之外，戏台最早仅是一个露天的台，称“露台”，此后在台上建亭子称“舞厅”“舞殿”“乐楼”“戏台”各种名称，至今日保存下来的宋元实物已经不多了。

（五）附属工程 道教建筑的附属工程除道士本身需要的生活用房外，有的宫观在高山名胜之区者，还有许多接待香客、游人居住用房舍（招待所）和茶室、食堂等。有简单的也有较豪华的，视地区和住持（观主）的财力有所不同。此外有的住持死后，也可将遗骨就地埋葬，但道教没有建造墓塔的风气，如全真派的邱处机死后就埋在北京白云观殿堂内。

道家讲究炼丹，为此有的宫观在选地时，还注意到“泉”，后人每将有丹砂之泉凿作方池称之“炼丹泉”，如浙江杭州临平山北一里景星观前即有。这种炼丹泉的方池，除杭州外其他地方还可见到，也是宫观的附属工程。此外散见宫观四周或必经之路上，尚有石围栏、石牌坊、石狮、石碑、石亭以及幡竿类等，有的还是石雕艺术品。

（六）摩崖石窟 摩崖石窟是道教建筑中一种特殊的类型。石窟在佛教称“石窟寺”，道教则称“石室”。石室中多雕道教神像，亦可作炼丹房用，内置丹鼎或丹灶，是一种石构建筑。

道教摩崖石窟始于宋元时代，不但雕以神像，也有专刻文字的。如陕西铜川市药王山，是唐代名医兼道教学者孙思邈的隐居地，山上石刻有三处，除造像二十余龕外还有《千金方》等，现尚存在。山西太原西龙山顶的昊天观石窟则开凿于元成宗元贞元年（1295），是我国早期道教石窟之一。但从现存实物来看，南方较北方更盛，如浙江杭州七宝山通玄观背后摩崖石刻道教造像例。七宝山在杭州城内与吴山相连，其东南麓原有宋建通玄观，现庙虽毁而石刻尚存。石刻主像手持如意，当为三清中的玉清元始天尊。此像值得注意之点是主像的左右还有两像，原来道教像本仿自佛教而来，如南朝遗品中有萧玉寅于梁普通七年（526）所作的“双玉皇像”，即仿自佛教的“双圣天”（圣天，大圣天、欢喜天的简称）、“双观音”“双身毗沙门”，通玄观石刻像，即仿自佛教中的挟侍三尊式样。

（七）园林绿化 我国古时无论是佛寺或道观，对园林绿化都很注意。如唐代长安的玄都观。曾广植桃树数千株，诗人刘禹锡在元和十年（公元815），自朗州（今湖南常德县治）承召至京，见到道士手植仙桃，满观如红霞，遂留下“玄都观里桃千树，尽是刘郎去后栽”的著名诗句，以志一时之事。宋时苏州玄妙观也此，当淳熙六年（1179）观内三清殿遭火焚烧毁后，当时著名画家赵伯驹（字希远，赵伯驹之弟）曾依照晋始建时天庆观的样式绘了一幅三清殿图，题名为“桃源图”进呈，得到孝宗皇帝赵昚的批准：“依元（原）样建造。”玄妙观何以要改称桃源图？这大概与观的环境美化有关。今日玄妙观所在地的观前街。在宋代时曾叫过“碎锦街”，这又是当日除有宏丽的观宇建筑外，复有烂漫如锦的花树为背景之一证。又苏州城西北隅有明代大画家唐寅故宅，至今所在地的街道尚名之“桃花坞街”，可见旧时苏州街头的广植桃树，自宋至明，此风未息。（待续）

南方道教建筑艺术初探（二）*

孙宗文

四、道教建筑艺术表现手法

道教与其他宗教一样有它独特的艺术性。由于道教是模仿佛教的，因此道教艺术在某些方面也与佛教相类似，特别是后期，如明初时仅苏州一地就有三宫、九观、二十四坊之说。所谓九观即指九座著名的道观，規制都很巍峨，有一定的艺术性，颇能壮观城邑为其他建筑所不及。

道教建筑艺术的表现主要在细部，即雕刻与绘画。在手法上尽量突出这一宗教的特性，使人们直接感觉到它是庙观而非佛寺。其艺术内容是广泛的，如木雕中的天宫楼阁，砖雕中的脊饰、瓦头，石雕中的柱、础、栏围，金属制品中的金殿、金碑以及板画、壁画等项，现择要介绍之。

（一）天宫楼阁 道教好神仙之学，其居处多选风景奇特之地。如我国山东蓬莱，地处渤海之滨，道教就利用“海市蜃楼”这一自然现象，用木雕成天宫楼阁的建筑模型，安装在庙观壁面作为装饰物。

清李斗《扬州画舫录·工段营造录》中记载：“大屋中施小屋，小屋上架小楼谓之仙楼。江南工匠有做小房子绝技。”这种“仙楼”或“小房子”就是北方的“天宫楼阁”，宋李诫《营造法式》称为小木作。可知这种用建筑模型来装饰墙面的艺术手法，自宋至清、自北方到南方一向盛行。可惜木构建筑不利长期保存，所有作品十之八九已毁。

（二）金殿、金碑 古代铜也称金，故道教建筑中无论用铜铸镏金或纯铜制成的殿堂都称“金殿”，用铜铸碑则称“金碑”。金殿象征天帝所居之处，也叫“金阙”。但从今天留存下来的实物看，殿内所供奉的多为真武帝君，即玄武，为古代神话中的北方之神，是道教武当派所奉的主神，故金殿之最早、最大的，也在武当派的发源地湖北武当山。武当派以炼丹、驱邪为其本领，明代的张三丰是很有名的，他是武当派的祖师，故金殿的始建年代也应在元、明之际。

* 本文原载《古建园林技术》1989年第2期，第39-42页。

武当山是道教名山之一，亦名太和山，在湖北均县城西南五十里地。相传是东汉阴长生、晋谢允、唐吕洞宾、五代宋初陈抟等人的修炼处所，明永乐十年（1412）曾在山上大规模地营造宫观，历时七年，建成八宫、二观、三十六庵堂、七十二岩庙等建筑群。金殿位于天柱峰，地势最高，因此也称“金顶”。其殿基用花岗石砌筑，基址以上全为铜铸镏金，仿木结构、三间、重檐庑殿式，高5.5米，深4.2米，宽5.8米。殿顶正脊两端饰作鸱吻，檐头施云龙纹圆瓦当和滴水。殿内有云龙纹天花藻井，殿外围栅栏一周，均用铜衣包镶，形制十分宏丽。据《太和志》载，此殿创建于永乐十四年（1416）。另外还有悬山式活动金殿一座，系元大德十一年（1307）用纯铜制成，高2.4米，深2.5米，宽2.7米。平面仅一间，结构简单，可拆可合，原置峰顶，后移至殿内雕花石座上。此为全国现存金殿中年代最早的一座。

云南昆明市东北十四里鸣凤山顶的铜瓦寺金殿也是一例。铜瓦寺的周围建有砖墙、城楼、宫门等，故称“太和宫”。原金殿用青铜铸成，系以武当山金殿原样为其范本，但已于明末被移往宾川鸡足山的金顶寺（今毁）。现存的一座系建于清康熙十年（1671），为吴三桂所仿造。殿略呈方形，边长6.2米，深5.1米，高6.7米。重檐歇山，仿木结构样式，殿内神像、匾联、梁柱、墙屏、装饰等全用铜铸成。殿旁还有小铜亭和竖七星旗一面。石级、地板、围栏等则用大理心镶砌。其殿宇的宏丽、造型的精致，可说是南方道教建筑中的一颗明珠。又苏州玄妙观祖师殿庭中，原也有一座铜制建筑物是为明嘉靖年间（1522年以后）所铸的铜亭，今已移至苏州市博物馆。另外泰山碧霞祠也有铜亭一座，明万历四十三年（1615）始建，今移岱庙。

金碑是道教建筑中的小品，宫观内立石碑是不足为奇的，但立铜制的碑确实罕见，据笔者所知仅碧霞祠一例。祠为宋真宗赵恒于大中祥符二年（1008）所建，祠内金碑则为明时所立，其在元君殿左边的，上刻《敕建泰山金阙记》文，立于万历四十三年（1615）；其在元君殿右边的，上刻《敕修泰岳灵佑宫金阙记》文，立于天启五年（1625）。此祠位于山顶，狂风暴雨较多，加之冬季特别寒冷，陶瓦容易破裂，因此正殿的盖瓦，鸱吻、檐铃都用铜制，配殿和山门的盖瓦则用铁制，为此祠建筑上的特色。又祠内碧霞元君（女性）等神像，都系铜铸，是此祠的另一特色。

（三）壁画 我国建筑上采用壁画起源很早。寺观内的宗教性壁画始于佛寺，东汉明帝永平十年（67）佛教从印度传入后就有道教兴起也仿照了佛寺壁画之风而出现在宫观上，据张彦远《历代名画记，记两京外州寺观画壁》的记载，唐代是寺观画壁的鼎盛时期，今四川一带尤甚。宫观壁画的发达与道士本人即为画家也有关系。传说道士张素卿“曾于四川青城山丈人观画《五岳四渎真形》并《十二溪女》数壁，笔迹遒健，神彩欲活，见之者心悚神悸，足不能进”。“又道士厉归真”游南昌信果观，有三宫殿夹纆塑像，乃唐明皇时所作。体制妙绝，常患雀鸽粪秽其上。归真乃画一鸱于壁间，自是雀鸽无复栖止。可知宫观壁画艺术之精绝（均见郭若虚《图画见闻志》）。此外这类画亦可绘于屏风、板障上，俗称“板画”，因为可以移动也名之“活动壁画”。

宫观壁画题材以神像为主，此外亦涉及动物、植物、山水、楼台等。其遗品宋以前的已不可得，宋以后的也很少见。国内有名的作品今泰安岱庙正殿（天贶殿）存有一堂。殿扩建于宋真宗大中祥符二年（1009），面广九间，进深四间，东西长48.7米，南北宽19.8米，通高22.3米。占东、西、北三面墙壁的巨幅《泰山神启跸回銮图》壁画全长62米，高3.3米，虽

经清初画家在保留宋画原貌的基础上重绘，仍极为珍贵，是我国古代建筑艺术上的瑰宝。

(四) 装饰图案 宫观建筑的布局类似佛寺，但是在殿堂本身的细部所用装饰、彩画等图案之内容却与佛寺不尽相同。除在人物上是很容易分清者外，装饰图案一般有八卦太极、四灵、暗八仙，动物中的鹤、鹿、龟，植物中的灵芝、仙草等：

1. 八卦太极图 八卦太极可说是道教的唯一标志，这种图案不但建筑装饰上用，即道士穿着的服饰上也用。所谓八卦是我国早期哲学名著《周易》上的八种基本图形。用“—”和“--”符号组成，前者为阳（单数），后者为阴（双数）。八种基本图形名称是乾、坤、震、巽、坎、离、艮、兑。它主要象征着天、地、雷、风、水、火、山、泽自然界的八种现象，其中乾和坤二卦尤占重要地位。八卦中间是太极图；红色为阳，青色为阴，阴阳左右盘绕而为图，谓之太极。同时八卦也代表方位，即东：雷木震，风水巽；南：重火离，火金乾；西：泽金兑，土山艮；北：重水坎，地土坤。

2. 四灵图 四灵即四种动物，因为古代人们认为它们有“灵气”，故称“四灵”。这四种动物就是《周礼·考工记》上所说的龙、鸟、兽、蛇，也是一般人所说的青龙、朱雀、白虎、玄武（蛇是龟蛇合体，称玄武。道教中以真武帝君作为神来象征），同时也代表了东、南、西、北四个方位和四种颜色即青、朱、白、黑。

道教中的四灵图，早在西周时代已经出现在宫室瓦当图案中，如民国年间在陕西鄂县丰宫遗址出土的“四灵瓦”例（见《长安县志·金石志》及《金石索·石索》）。至后世宫观所用，则往往把青龙、朱雀（凤凰）作为男女神仙、金童玉女坐骑之用（见李诚《营造法式》图版中的骑跨仙真）。

3. 暗八仙图 暗八仙指八仙手持之物葫芦、扇子、拍板、宝剑、渔鼓、筒子、花篮，荷花等，以代表传说中的八位仙人李铁拐、汉钟离、张果老、蓝采和、吕洞宾、韩湘子、曹国舅和何仙姑。至今新建筑物中的仿古图案上犹有用者。道教建筑装饰纹样有许多是采用象征性的，暗八仙即其中之一。

4. 动物诸图 道教建筑采用动物图，最多的是鹤与鹿，因为它们长寿。鹤除用之绘画题材外，金属制中亦能见到。以鹿为图案者，首见于汉上林苑中的白鹿观之瓦当遗品（见《三辅黄图》及《金石索·石索》）。过去有的道观也有饲养鹤、鹿以供游客参观的。动物中龟也长寿，但未见画真龟的，而多用作彩画作中的图案花纹样“罗地龟文”“六出龟文”“交脚龟文”等。

5. 植物诸图 道教建筑采用植物图，最多的是灵芝、朱草、金光草等类。

总的说来，道教建筑艺术手法，表现在雕刻、塑像和绘画三方面，并且很好地把它与工程融为一体，充分表达了道家的一定思想内容。因为道教创自我国，故宫观看上去是完全华化的而绝没有像佛寺的带有印度味、西域风（指石窟寺）。

五、方士学说对建筑的影响

道教思想有的来自古代方士学说，按方士学说不仅在宫观上有所反映，就是后世许多其他建筑，如城市工程、宫殿、陵墓、住宅、园林各方面也受到它的影响。试分析如次。

(一) 阴阳五行 阴阳五行之说系从“术数”发展而来。在建筑上的影响如下。

1. 阳尊阴卑 西汉董仲舒《春秋繁露》提出“贵阳而贱阴”，认为“丈夫虽贱皆为阳，妇人虽贵皆为阴”；又说“诸在上者皆为其下阳，诸在下者各为其上阴”。按阴阳之说，原来含义本指日照的向背，即向日者阳，背日者阴，故南为阳，北为阴。后延伸成贵和贱，其例子如《御览》引《风俗通义》：“廷者，阳也，阳尚生长；狱者，阴也，阴主刑煞，故狱皆在廷北，顺其位。”按廷为官府，地位尊又系布政之所，应属阳；狱系囚犯之所，地位卑应属阴，故狱一定要造在廷的北面（因南面属阳）。又《周礼·考工记》中“面朝后市”句，即在城市布局上应前为朝廷，后为市肆，也是同样含义。因为封建社会是重仕轻商的。这是从阴阳取位的一例。

2. 好阳恶阴 又有衍用指两种相互对立的气体者，即阳气和阴气。《释名》说：“阴，荫也，气在内奥荫也；阳，扬也，气在外发扬也。阴气从下而上与阳相忤逆，物皆附丽阳气以茂。”因此人们都“喜阳恶阴”，其例子甚多，如在建造房屋时都希望阳气充足，连堪舆家（又称阴阳先生或看风水的）也把人们的住所称“阳宅”，为了达到阳气充足，古人在造屋时，对朝向、前后、高低和色彩各方面都有讲究。据文献所示“表称贷之家，皆垩白其门而高其闾”（闾同庐，即屋舍，见《管子》。“天虽不忧人暗，辟户牖必取已明”（《慎子》）。“室大多阴，台高多阳”（即主张居室面积不要太大）。见《吕氏春秋》。李诫（宋《营造法式》编者）言：“堂屋前要不背三阳，今人作伫廊，非也。”伫音柱，久立。伫廊指堂屋前面的走廊，俗称“廊沿”。见《子史精华》引《刘跂暇日记》、此外常说的坐北朝南、前堂后寝等都是为了取得阳气充足。这是从阴阳取气的一例。

人们喜阳恶阴，故建筑上也采用奇数制，如最普通的房屋开间，自古以来就常用单数一开间、三开间、五开间、七开间……而很少用偶数开间的，除非是必要的话。但埋葬死人的墓室或供祭奠用的祠堂则不然，如我们在考古上所发现的许多崖墓，就有山东大汶口东汉墓以及长清县孝堂山西汉郭巨祠。前者实物尚存泰安岱庙汉画像石陈列室，后者则是一座单檐悬山顶，面阔两间的石构小屋。（待续）

南方道教建筑艺术初探（三）*

孙宗文

到了明清时代，连数字也代表吉凶，如当时在社会上很流行的建筑术书《鲁班经》上就说开门步数“宜单不宜双，惟一步、三步、五步、七步、十一步吉，余凶”例。又楼阁亦然，据各地所见楼阁除限于规模有作二层者外，凡是三层以上的一般常采奇数制，即单数层的为多。最有趣的是宗教建筑上的许多佛塔，其塔身层数和塔刹“相轮”层数，除前者在全国只有极少数几座系作偶数层者外，其他的连同相轮层数均作奇数。这是从阴阳取数的一例。

动物中有所谓阳物、阴物之别。封演《封氏闻见记》说：“秦汉以来帝王陵前有石麒麟、石辟邪、石马之属，人臣墓前有石羊、石虎、石人、石柱之属，皆所以表饰坟墓如生前之象仪卫耳。”其所说的麒麟、马、羊、虎等，不是瑞兽就是阳物，因为阳能克阴、辟除邪恶，故置于墓前，即连石人中的文臣武将也都是男性。又汉代墓室的画像石上也多取阳性动物来刻绘，以示吉祥之意。这是从阴阳取形的一例。

3. 相生相克 五行本指水、火、木、金、土五种物质，《国语·郑语》引用西周伯阳父之说：“土与金木水火杂，以成百物。”后来产生了它们之间的相生即“木生火、火生土、土生金、金生水、水生木”和相克即“水克火、火克金、金克木、木克土、土克水”的观点。这本来是唯物的，但后来在战国时代被方士加以抽象、神秘化，乃引入了唯心之途。

我国建筑一向以木构为主，由于木易燃烧（木生火），早在春秋战国时期就沿用了五行中的所谓“金生水”的方士学说，在某些构件上采用金属制品。今天，我们在考古发掘中出土的铜柱木槓（槓是房屋柱子与石础之间的承垫物，目的是避潮气上升腐蚀木柱）、铜流水槽（霤）、铜门楣、铜铰链、铜斗拱、金缸（建筑节点上的加固物）以及文献常见的铜柱、铜包门限（沓）等，都是五行中相生（金生水）思想的反映。在房屋上相克最常见的是水克火。为了水克火，在殿堂内的顶棚即“藻井”上，常绘以水草一类的图案纹样，《御览》引《风俗通义》：“殿堂象东井形，刻作荷菱。菱，水物也，所以灭火。”至房屋正脊两端的“鸱尾”形饰物，以及悬山或歇山屋顶山尖部分的“悬鱼”形饰物，因为鸱、鱼都是水生动物，取作装饰也同此含义。《营造法式》引《汉纪》：“柏梁殿灾后，越巫（方士）言，海中有鱼虫虬，尾似鸱、激浪即降雨，遂作其象于屋，以厌火祥。”鸱尾自汉时代起已有之，且克火之说又来自

* 本文原载《古建园林技术》1989年第3期，第17-20页。

南方。

在水利工程上相克最常见的是金克木、土克水。那就是铸金属之牛置于河边以镇蛟，其中最多的是铁牛（相传蛟畏铁。而水患是由蛟引起的）。所谓相克就是用一物压服一物，也称相胜。依照古老传说，蛟龙位东方，东方属木，故采用金属铸的铁牛以压服之。此外也有用铜牛的，如北京颐和园昆明湖铜牛例。又有雕成石牛的，这是根据《初学记》所引《物理论》上所说的“土精为石”。显取以土克水之义。在今江苏洪泽县及高邮市还有铁牛实物多头。在高邮清康熙年间所铸的镇河铁牛身上，还刻着铭文云：“维金克木蛟龙藏，维土制（即克）水龟蛇降，铸犀（牛一般俗称犀）作镇奠淮扬，永除昏垫报吾皇。”可证其置立的原由。据清麟庆《鸿雪因缘图记·龙门湖市》载，这种铁牛在江苏一共有十六只。则后世在水利工程上所受五行说影响之大就可知了。

（二）望气迎祥。望气是方士依据云气的色彩、形状和变化来占验人事吉凶的一种“术数”。在汉文帝十五年（前165）时，有望气者新垣平对文帝刘恒说：“长安（今陕西西安市，当时是汉代的首都）东北有神气，成五彩，若人冠冕焉……天瑞下，宜立祠上帝，以合符应。”帝采纳了他的说法，在渭阳（渭水之南）造五帝庙（事见《汉书·郊祀志上》）。新垣平，赵人，为方士即神仙家。依照道家的说法，认为五彩云气中以紫色最佳、最为吉祥。一直到清代，南方地区苏州一带的老式住宅砖砌门楼或墙门门楣上、下枋之间的“字碑”部分，也题刻着“紫气东来”字样，取望气迎祥之义。

（三）风水相宅。据《后汉书》的记载，王莽末年，望气者苏伯阿曾到南阳，看到了春陵（光武帝刘秀的故乡即南阳白水乡）城郭表示惊奇说：“气佳哉！郁郁葱葱然！”刘秀起兵回到春陵，“远望舍南火光赫然属天，有顷不见”。方士（道士）西门君惠、李守等扬言：“刘秀当为天子，其王者受命，信有符乎？不然何以能乘龙而御天哉！”此后由望气发展成“风水”之说，后世在建筑上的影响更大，汉代依据风水之说，“宅不西盖”，即住宅不能向西扩展，原因是“俗说西者为上，上盖宅者，妨家长也”（《御览》引《风俗通义》）。现在所称住宅的“宅”字，在古代本作选择的意思，《释名》说：“宅，择也，择吉处而营之。”所谓吉处，即有风水好的含义，因此自汉以来一般人都非常重视它。又风水说盛行之期，宅字不仅用于活人住所，还用在死人墓室，《礼记·杂记》“大夫卜宅与葬日。”所谓卜宅即选择墓地意。

元末明初，社会上出现了一本午荣等人编写的《鲁般营造正式》，简称《鲁般经》，书中掺杂了“相宅秘诀”“灵驱解法”“洞明真言秘书”和“秘诀仙机”等迷信诗句和符咒。虽其中保留了不少匠师流传下来的优良做法，可供今日施工操作参考，但由于糟粕太多，流毒面太广，故此书现仅可作为建筑史的研究资料，社会上已难见到。宁波天一阁还藏有钞残本六卷、三十六页。

六、江南道教建筑的明珠——苏州玄妙观三清殿

宋代玄妙观的规模，据《平江图碑》所示，最外为棂星门三间，但由于历代拓宽马路今已不存而成了山门临街的形式。山门面阔三间，重檐歇山顶。它最后一次重建于清乾隆四十年（1775）。除大门部分后来在道光年间因失火又经修复外，原状至今未变，形制仍十分雄伟。穿

过山门沿甬道、广场（现两旁为市场），迎面所见就是那巍峨壮丽的玄妙观正殿——三清殿。此殿重建于南宋淳熙六年（1179），为当时名画家赵伯驹之弟赵伯驩设计。重建迄今已逾八百余年，据宋以后的地方志及碑记，殿经修治后无再建记录，从它的大木样式来考察，除有些部位与装修等项显系明清时代修补过以外，所有梁架结构和斗拱形制等，与徽宗时将作监李诫奉旨编修的《营造法式》（成书于崇宁二年即公元1103年）互相对照，还是符合的，当为重建时的原物无疑。

（一）殿身特征 殿身广九间，深六间，面积为45×25米，重檐歇山顶。前有月台，正面与东、西面各设踏跺一处，周以石栏。殿的内外柱排列最有规律，共七列。每列十柱。这与北宋嵩山少林寺初祖庵及福州华林寺等采用的减柱造手法显然不同。是已启明、清殿阁平面的先声。殿内梁架结构，内额除中央四缝外，其余都于其下面另加一枋，二者之间用蜀柱大斗和一斗三升组成隔架科，托于内额下皮，这种做法与明清宫殿相似而未见于《营造法式》和北部辽、金、元遗物中，这大约是江南固有的一种做法，随着明永乐年间苏匠营造北京宫室时才带去的。

殿身之檐柱，用不等边八角形石柱，还是南宋原物。其背而面中央四柱，镌刻较粗，石质亦异，当为后代所易。至于殿身斗拱，其下檐斗拱单昂，柱头铺作昂嘴事实上只是华拱的延长，其上承月梁，梁头伸出作耍头，斫作霸王拳状，其补间铺作昂尾挑起，以承托下平檐下面的令拱，为法式上的飞昂制度。上檐斗拱，柱头补间均为双抄双昂，但其昂仅为华拱前端雕出假昂形，其后没有昂尾挑起的杠杆作用。至于上檐内槽斗拱，双抄之上，前后两面用“上昂”，成为“六铺作重抄上昂”的结构，在大斗的两侧，纯取对称方式，似乎较《营造法式》规定的上昂做法还要简单。又内转角铺作在后金柱上用“插拱”式斗拱，下面不用大斗承托，华拱由柱内挑出，这也是三清殿斗拱的主要特征、在国内现存实物中极少见。

（二）三清神像 泥塑金身的三清神像，分据殿内中央三间，每像趺坐方座上，高约五丈，造型庄严凝重，衣褶流转自如，颇有丝绸纡麻质感。服装上的刻花填彩具有宋代瓷刻的风格，其形制之大在国内道教塑像中是很少见的。在十年浩劫中像遭损坏，今业已修复了。

（三）万年宝鼎 道教练丹名词中有所谓“炉鼎”者，炉为生火之器，鼎为盛器。方士道士以炉鼎作为烧炼丹药的工具，对于安炉立鼎之事是很讲究的。又后世道教是基于最早以炼丹求取长生成仙为主的一派衍化而成各种派别，因此对鼎也同样重视。不过它的功能从炼丹改为焚香而已。因此各地道观在殿前所置的焚香炉，也就称之为“万年宝鼎”或“香鼎”。

苏州玄妙观的万年宝鼎，原来是置于三清殿后“弥罗宝阁”前面平台上的，宝阁毁后移至三清殿前。今天我们所看到的那只冲天式铁铸焚香炉则已非旧时原物，而为近年由苏州民丰锅厂所重铸的。鼎立于平面六角形的须弥石台（旧物）上，共分三层：底层是鼎身，腰围直径1.6米、两旁竖起一双瘦长的鼎耳，下面刻有饕餮纹（饕餮音滔铁，一种凶兽）的三足，支承起整个鼎体，形制十分端庄优美。它的正面鼎身铸有“二龙戏珠”传统图案，浮雕贴金，两条舞龙上下翻腾，姿态十分生动。背面鼎身刻有“三清大殿”四个大字。上面二层，是六角亭式建筑，曲栏雕杆配以绚丽多态的香笼孔和注香门，门的两旁还有对仗工整的道家用语。亭的上部每层六只檐角，各悬挂着翘首外顾的龙头，每只龙口衔有铃铎，玲珑剔透，别具风格。鼎的最上面结以镇宝葫芦，自须弥台面到葫芦顶全高5.8米，重六吨。今旧鼎虽毁而新鼎犹屹立高

台，雄姿如故。

宝鼎所在地的石砌露台围以栏杆，栏版上浮雕人物鸟兽。精美异常，虽经后代重修，但是西南面还保存了宋代遗作，艺术价值很高。三清殿内还有传唐吴道子所绘老君像石刻，上有唐玄宗李隆基撰、颜真卿写的赞等珍贵文物。

浅述河北古代道教建筑及文化特色*

刘淑敏**

河北遗存了的大量道教建筑，国家重点文物保护单位2处，河北省重点文物保护单位30多处，归纳起来大体有两大类：一类是道教主要尊神的宫观：曲阳北岳庙、涉县娲媪宫、定州大道观、邯郸吕仙祠、蔚县玉皇阁、蔚县真武庙、阳原玉皇阁、深泽真武庙、景忠山碧霞元君庙等。另一类是道教俗神的庙宇：井陘城隍庙、邢台炎神庙、蔚州关帝庙、涿州药王庙、安国药王庙、扁鹊庙、丰宁关帝庙等。这些古代道教建筑大多是明代的建筑，也有元代的和清代的建筑，分布在全省各地。河北存有如此多的道教建筑，它们有什么特色呢？现抛开建筑结构类型，本文仅就这些建筑及建筑本身所反映出来的文化特征、历史效应、审美情趣等，对河北境内的道教建筑进行以下粗略的探讨。

一、曲阳北岳庙与五岳祭祀

曲阳北岳庙位于曲阳县城，国家重点文物保护单位，是道教重要神府。北岳庙是古代帝王为遥祭“北岳恒山之神”而建，是五岳祭祀的场所。五岳自古至今，名望甚高，历代帝王多往祭祀。也反映了道教多神崇拜的来源。五岳祭祀，其源于古代的对日月星、风雨云雷、山岳湖海河川的自然崇拜，在诸多山岳之中以五岳祭祀最为重要。五岳祭祀最初的情况尚未详知，远在夏商周便已存在并为社会所信行，祭祀的最高形式是举行封禅，一些帝王举行过此种大典，《礼记·祭义》《周礼·春官》《史记·封禅传》中有关于自然神的详细记载。五岳祭祀作为常礼，《五藏山经》中说到对五岳山神的祠礼，历史上记述曾有一些形式：一种是郊祭；一种是到诸岳所在地致祭。五岳祭祀，在汉代之前未曾有设庙的记载，封禅活动仅限于平地筑坛，祭祀的方式是为“柴”，即柴燔燎祭，置坛燎炉烧牺牲来祭神。北魏时期的恒山下庙已由原来简单的下阶神殿形式发展到了庙前有碑、阙、坛场相列，岳庙已逐渐形成了一定的建筑序列。唐、宋时期的岳庙已发展成为规模宏大的建筑群体，岳庙结构严整，在长长的中轴线上布置有不同形式的建筑物，以烘托祭祀活动的气氛，用几进院落构成不同的建筑空间，使岳祭场所显

* 本文原载《河北建筑工程学院学报》2006年第4期，第82-85页。

** 刘淑敏（1965-），女，馆员。

得十分隆重。唐宋之后庙制基本定型。

北岳庙原名北岳安天元圣帝庙，简称北岳真君庙或北岳庙。据《曲阳县志》记载，早在汉武帝天汉三年（前98）就在曲阳建了北岳庙。现在的北岳庙，是在北魏宣武帝年间（500—515）县治所迁址后修建的。到了唐太宗贞观年间（627—649），又重修了北岳庙。唐以后，宋、元、明、清各代均有修葺甚至重建。清代，北岳祭祀改在山西。曲阳北岳庙现有的古代建筑是宋、元以后的遗物。北岳庙的建筑布局严谨，呈田字形，采用以中轴线为主两相对称的古典建筑形式，院落进深规矩。在南北中轴线上，自南而北，现存古建筑主要有御香亭、凌霄门、山门、飞石殿遗址和德宁之殿等。

德宁之殿为北岳庙的主体建筑，其规模与今存的中岳庙峻极殿、东岳庙天祝殿大体相同，均为重檐庑殿顶，规格高，体量大，显示了岳祀的等级。大殿建于砖制高台基之上，殿高约30米，大殿面阔7间，进深4间，殿前有大月台，四周有白玉栏板，是我国现存最大的元代木构建筑。大殿梁架结构为八架椽袱，斗拱硕大，配置有特色，里转部件已明显趋于装饰化。整座建筑结构严谨，保持着宋元时期的建筑特征，在中国建筑史上有重大价值。

德宁之殿内两山及内槽扇面墙背后有巨幅壁画，其内容为北岳神出行图，主要神像形体高大，其他人物形体较小，自然布置于周围，人物形态各异，造成了良好的视觉效果。北岳庙内的壁画是道教画的典型，“鬼”画的最好，据传壁画是唐吴道子所画，俗称“曲阳鬼”，民间素有“赵州的水，曲阳的鬼”之称。中国美术史有章节专门讲解这幅壁画，北岳庙壁画在中国美术史上占有一定的位置。德宁之殿的彩绘具有浓厚的道教风味，从殿内残存来看，无论是天花板还是兰额、普柏枋等处，几乎都有太极图形，其位于团花中心或杂于其间，显然构成了画面的要素之一，在绘制上各分之间既有统一又有区别，形成了灵活多变的风格。

由于五岳之神是道教神祇系统的一部分，所以五岳名山道教活动兴旺，这使得岳庙与道教产生了密切的联系。这主要表现在岳庙建筑的主体建筑两侧常置有一些道观之类的建筑物；如西岳庙的两侧有东西道院，中岳庙有火神宫、三仙院等，北岳庙的东侧东昭福门至东大门的南边设有总玄宫，其中有真武庙等，更为特别的是在大殿之前中轴线的两侧曾建有子孙殿、药王殿。岳庙的一些重要事件亦常与道教系统有关，曲阳北岳庙的匾额就是由当时的官方道教首领诚明真人张志敬命题的。

二、娲皇宫与道教女性神崇拜

娲皇宫位于涉县的凤凰山上，国家重点文物保护单位，娲皇宫的建筑布局，充分利用了原有地形，依山就势，匠心独运。它由4组建筑组成，每一组都各具神韵，自成一体，又和整体格局和谐统一。山脚3处建筑，自下而上，依次为朝元、停骖、广生3宫。朝元宫（十方院），因其为山前首庙，遂名朝元（1938年被日寇焚烧），现仅存遗址。停骖宫（歇马殿）是一行宫，山坡上是停骖宫和广生宫，各有正殿和配殿。向上绕十八盘，到达最高处就是娲皇宫。娲皇宫建在山势陡峭、地势险峻的山腰上。在宽阔的平台上建有娲皇阁（又名奶奶阁）、妆楼、迎爽楼、钟鼓楼、六角亭和木牌坊等，布局合理，充分利用了平台的有限面积和地势。

娲皇阁坐南朝北，背靠绝壁，是娲皇宫的主体建筑，它悬空而立，高达23米，4层阁楼，

歇山式琉璃瓦顶。阁在建筑选址、利用地势上匠心独运，恰到好处。它依山就势，结构奇巧。二至四层东、西、南三面均有走廊，北面山崖上凿有8个“拴马鼻”，有数条铁链将阁子与刀削般山崖连在一起。娲皇阁雕梁画栋，雄伟壮观，犹如玉宇琼楼，嵌于绝壁之上。登阁远眺，太行美群峰叠翠，胜景尽收眼中。它悬空而立，高达23米，为歇山斗拱琉璃瓦顶。该阁建在北齐大石窟的洞顶上，以条石拱券为基，上建3层楼阁，分别名之为“清虚”“造化”与“补天”。各层均三面设廊，背倚悬崖，用铁索将阁与崖壁所凿八个“拴马鼻”相系，若游客盈楼，铁索即伸展，绷如弓弦，楼体前倾，因而又被称作“吊庙”“活楼”，构思奇巧，为建筑史上动静结合的杰作。娲皇宫的整体建筑充分体现了道教宫观建筑的独特之处：建筑同神话、道教教义相配合，使建筑形式与风格都发生了变化一些宫观建筑依山傍水，建筑技术有重大突破。

女娲是中国古代传说中的人物，但为道教吸收，成为道教多神神祇系统的一部分。她抟土造人，送子继嗣，这一切均是道教的宗教宗庙观的表现。根据《周礼》的记载，古太卜之官掌三《易》，一为《连山》，二为《归藏》，三为《周易》。其中，《归藏》主阴，《周易》尊阳。《归藏》的主阴思想是道教理论形成的基础。《道德经》中，老子常把“道”这个最基本的范畴同母性意识相随。在道教信仰中，反复强调阴的重要作用，对“阴”的推崇，几乎到了无以复加的地步。这一切都是由道教尊崇的神灵所体现出来，西王母、碧霞元君、妈祖的信仰涵括着道教的成仙观念。所以，在全国各地的名山胜地建立了许多庙宇，供奉碧霞元君、西王母。

三、从景忠山碧霞元君庙看道教与佛教的关系

碧霞元君庙位于迁西景忠山，河北省重点文物保护单位，主体建筑为碧元君殿，面阔五间，进深四间，为重檐歇山二滴水琉璃瓦顶。大殿四周回廊环练，殿身用柱20根，通高6.72米，檐下施五彩双下补间斗拱。碧霞元君大殿位置高，形象大，方圆几十里都能望到其形象，气壮山河，君临四海，不高不大不足以壮威严，这是一种“人与人，人与神仙”在建筑上的形象反映。

景忠山是京东闻名的宗教名山，既有道教的碧霞元君殿、玉皇殿、真武庙，还有佛教的佛祖殿、菩萨殿、观音殿等。这里的佛教建筑尽管也有几十处，但没有沿用一般佛寺的建筑布局而建造，而是散建在山顶和山腰。令人惊奇的是，佛教的迦蓝殿分建在道教之神碧霞元君殿的两腋，而另一奇特之景是：景忠山主峰东侧有鬼王庙，本道家建筑，但不供道教中黑无常、白无常两个恶鬼，而是供佛教中的鬼子母。

景忠山是集佛、道、儒于一体的宗教名山，景忠山的佛教，始终没有建成典型的佛教建筑体系。特别是在清代，更多地搞以佛道合一为特色的宗教文化和建筑文化宗教上，佛道可谓融合性；建筑上，求大同，存小异。景忠山的道家建筑，不把至高无上的元始天尊和后来居上的玉皇大帝殿放在至尊之位，也不为其建造最富丽的祭殿，而是把的碧霞元君（殿）设计并建在至尊至贵的位置。同样，景忠山的佛寺也不把佛祖释迦牟尼殿建在居高临下地位，而是把与民众“最贴近”的观音菩萨殿建在最重要位置，这一方面说明景忠山建筑历经千年，随民众心愿而建，不是某个人、某个集团按事先规划设计而建成；另一方面也反映了当地多神论的观念和信仰，反映了儒释道的融合过程。

百年道学精華集成

第九辑

文艺审美

卷六

戏剧与建筑雕塑



道教古建
艺术调
查

三清山的道教宫观建筑特色及其八卦形制浅析*

黄上祈

三清山的道教建筑仅宫、观、殿、府、庙、门、亭、台、塔、牌坊和丹炉（遗址）丹井等就有三十多处，门类齐全，保存较好。如果加上古墓葬、古桥梁和摩崖题刻、神像等，总计三清山的历史文物就有一百二十五处之多。这些历史文物虽然主要是宗教文化的反映，是中国封建社会中、晚期高度发展的儒家文化和道教文化相互斗争又相互融合的产物，但另一方面又是古代劳动人民智慧和汗水的结晶，是中华民族先人们巨大创造力的体现。

三清山原名少华山，也称桎山，因自宋代德兴沪田王霖在山首建三清宫，供奉三清尊神以后又名三清山，一直沿称至今。

三清山坐落在今上饶地区德兴、玉山两县接壤处，地“跨饶、信、衙三州之会”^①，属仙霞岭北延的怀玉山脉。“其山群峰罗列，岩洞幽奇迥绝，名状不一。”^②自然风光秀丽，堪称“绝壁干天，风烟俱净；孤峰入汉，天山共色”^③。故自唐宋以来，三清山成为道教丹鼎派隐居修练求长生的理想净土，被视作他们步云踏虚的“方外仙源”。特别是经明代景泰年间，王祐聘请全真道道士占碧云上山主持观务后^④，大规模扩建道教宫观建筑，沿山路两旁开凿布景造像，从此，三清山之名渐重，成为道教丛林中南方重要胜地之一。

明代诗人余朝楷在《游少华山》诗中赞曰：“何必访崆峒，何必登泰岱，平接蓬莱烟，远夺峨眉黛。”镌刻在天门牌坊柱上的大楷正书楹联，气势磅礴：“清绝尘嚣天下无双福地，高凌云汉江南第一仙峰。”虽是过誉之辞，却亦夺人心魄。

三清山的道教宫观建筑的特色，有以下五个方面。

1. 大多是仿木斗拱结构的石构建筑。
2. 大多是参照大木作制度按比例缩小了的模型性（或宗教象征性）的小型省简化建筑。
3. 结构简洁明快、风格“古朴野趣”，大多是明建而具唐宋时期风格，有鲜明的江南地方特色。

* 本文原载《江西文物》1990年第4期，第87-93页。

① 《德兴县志·地理志·山川》。

② 同上。

③ 借用南朝梁诗人吴均《与施从事书》《与朱元思书》《与顾章书》三书中语，文中次序作了更换。

④ 《德兴县志·沪田王氏宗谱》。

三清山的道教宫观建筑众多，但是除三清宫和玉零观两处为木石结构，面积较大（各约200平方米）外，都是一至三间的单一式石头建筑。这些石头建筑除龙虎殿约有50平方米面积外，其余都在10平方米左右。然而麻雀虽小，五脏齐全，这些建筑都有梁有柱有额枋斗拱有墙有台座屋顶，飞檐翘角，线条优美生动。均用当地花岗石砌造，打制平整，雕凿粗中有细，不用任何黏合剂，纯以暗槽、榫卯和斗拱拼接组合。屋顶坡面平缓，正脊鱼龙吻垂直翘起，正中置葫芦。梁枋下均以斗拱出挑（明清雀替部位）承托，檐下与转角铺作省减，仅以一大座斗代替，结构简单合理，不繁琐，不施彩，浑厚质朴，古拙野趣，与自然环境协调一致。

4. 融道教南北两大派系——江南龙虎山天师道正一符箓派和北方全真道丹鼎派——的建筑于一体，颇具调和色彩。

5. 从全山整体范围考虑建筑平面布局，按《周易》八卦方位结合地形巧妙构思设计蓝图。其北方“坎”位与南方“离”位又与中国传统建筑惯用的南北中轴线手法完全吻合，全长1750米，匠心独具、结构谨严，气魄宏伟。

下面，我将着重说明以上4、5两大特色。

（一）以严格的南北子午线为设计蓝图的中轴线，并付诸实施。三清山的主要建筑都排列在这条以南北子午线为中轴线的先后左右。从天一水池到九天应元府总长1750米，高差0.7公里，从山脚到半山腰的风门，再从风门到天门一线是头一重建筑，沿山路两旁摩崖题刻林立；石雕神像分段把守，其中又有众妙千步门、冲虚百步门，重门叠户，高阶凌云，充分利用了北低南高的地理有利条件，层层增高，给人一种神仙河府深迂高渺的感觉。

从天门到三清宫，左有龙虚殿，右有飞仙台，中间是丹炉、丹井，这是三清山的腹地，是三清出道教宫观建筑的中心区域，是设计蓝图中的精华所在，这是第二重建筑，是丹鼎派的修炼养真之所，故又称“少华福地”。

从九天应元府到玉京三峰，是第三重建筑，地势更高，直插云天，故在玉京峰顶有“昇天石”雕刻，是丹鼎派的画龙点睛之笔。意谓功成圆满，最后白日飞升，长此遨游于天地之间。

十分明显，这种以中轴线方式展开的中国传统建筑手法，不是道教的首创，而是仿效以儒家为代表的宫殿、孔庙、太学等重要建筑的形制，加以改头换面变化而来的。特别是门的设置，完全从儒家那里照抄而来，一般都采用牌坊形式，有的也称糯米门，只不过规模大小有异而已。

需要指出的是，坐落在南北中轴两端的天一水池和九天应元府，与今天航测成图高纬度的南北子午线的位置完全一致，说明五百多年前测绘定向水平已达到十分精密的程度。

（二）丹鼎、符箓两派建筑的融合。

三清宫东北有龙虎殿，西侧有演教殿，宫前有厢房，有头门、二门，宫后有雷神庙（即九天应元府），这些都与贵溪龙虎山正面上清宫的建置略同。而宫前的灵宫殿、西北方向的飞仙台又与全真道的著名宫观——白云观（元建，即长春观）相似，白云观于玉皇殿前后设灵官殿、三清阁、四御殿和在三清阁后西北方向设会仙福地，两者约略同式。

龙虎山正一派和全真派都十分重视玉皇殿（或阁）的建设，将其安排在中轴线的显著位置上，而三清山没有玉皇殿，这是一大缺陷。不过三清山南北中轴线的最南端有玉京三峰，道家传为每年八月初一是玉帝举行群仙会的极高处。再往南稍偏东又有玉皇顶，其意与玉皇殿皆相

通。因此很有可能当初设计者原本准备于两处中选其一处建玉皇殿的，后因故拖延下来了，故今仅有其名而无建筑实体。

三清山的道教宫观建筑，融合了南北两大山建筑的风格，还表现在摩崖题刻和石雕神像上。在天门之北六合石上，有一神像，镌刻着两行天师尊号，左曰：“祖师三天扶教大法天师。”右曰：“静玄显佑直君高明大帝。”下刻：“德兴寰玉延溪嗣法王玄正奉。”王玄即王祐，延溪是其祖里，这就充说明三清山与龙虎山是同派的关系。查《重修留侯天师世家张氏宗谱》：宋理宗嘉熙三年册封汉天师“三天扶教辅元大法师正一静应显佑真君”，此处刻石即本此而来。其中“静玄”与“静应”音和义皆无大差别，而“高明大帝”和“大法天师”无非是对应设称而已。另外，上引张氏宗谱又载：“天师父相泊，生于天目山。”在六合石之北路傍山石上，又有题刻“相泊龙”三字，其下浮雕一神像，道冠银须，正面端坐，与谱载相合。还有涵星池傍石壁上也有同样浮雕神像，前有金甲武士石雕像数尊，守护其傍，崖顶题“伏魔上相”四大字，在山道士皆称其为张天师，并说尚少二字，全称应是“伏魔上相大帝”六字尊号，也是实出有据，非为讹传。

但是，问题并不这么简单，三清山道教宫观创建者宋有王霖，明有王祐，根据残卷《泸田（延溪）王氏宗谱》^①所能见到的记载来看，王霖王祐都不是符箓派，而是倾向于内外丹修练的丹鼎派，他们一不施符，二不捉鬼，而是以三清山为隐居修真之地，费隐岩、登真台、丹炉和丹井等都是确实存在的证明。特别是王祐，聘请主内丹修练的占碧云上山主持观务，负责扩建工程之后，完全按照本派的要求，将符箓派的建筑全部纳入了本派的建筑蓝图之内，构建起大而全的建筑体系。而作为龙虎山本派的王祐，完全赞同了占碧云的设计，并积极付诸实施。说明王平右的思想比较复杂。这也是三清山道教性质暧昧，至今引起人们争论的主要原因之一。

（三）将三清山道教宫观建筑的群体作宏观分析，我们可以发现，沿南北中轴线前后迭进、左右基本对称展开的各重要建筑，都是按照丹鼎派（包括内外丹）的建筑意图，经过慎密构思设计安排的，是借助儒家河图、洛书之说，以《周易》八卦方位，附会阴阳五行相生相克理论，巧妙利用地形地物精心布置出来的一座具有浓厚神秘主义色彩的迷宫大厦。

《悟真篇》云：“东三南二同成五，北一西方四共之，戊己自居生数五，三家相见结婴儿，婴儿是一含真气，十月胎圆入圣基。”^②道教徒从炼丹术士那里接过炼丹术，经过发展演化，附会儒家河图、洛书和阴阳五行之学，宣称人体自身就是一个“炉灶”，可以在自身中修练“精、气、神”，结胎成仙，可以不吃丹药，称之为内丹派。“东三即河图中之三，属木，属震；南二，属火，属离；戊己即居中之土，其数为五；北一，即天一生水，属水，属坎；西四，属金，属兑。东三南二同成五，即火木同宫；北一西四亦是五，即金水同宫，与中央土五进行三家结合，即可结成婴儿。”^③至此，我们就完全明白，三清山的道教宫观建筑为什么在南北中轴线的两端分别设雷神庙（即九天应元府，雷神道号是“九天应元普化天尊”）和天一水池的道

① 该谱的大部分在“文革”中被烧毁，仅残存四卷。

② 《宗教词典》，第720页。

③ 同上书，第720页。

理了。雷神火也，南属火，故置雷神庙，以应八卦方位；北端属水而无水，故在风门头上凿一池，名曰“天一水池”。只是由于三清山的南北中轴线太长，越过数重山梁，七拐八湾，一般人不易看出来而已。

同样的道理，三清山不把炼丹炉设在通风干燥之高处，而偏将其设在三清宫前最低洼处，即南北中轴线的中段、三清山中心区域的中点，让其占了东南西北中的中间“土”位。土位戊巳居中，其数为五，与北一南二进行三家结合，按丹鼎派的愿望，就如一个人体的腹腔，包裹得严严实实，婴儿只有在这里才能结成，内丹只有在这里才能练就，金丹也只有在这里才能产生。这就是道教丹鼎主观唯心主义的创作意图，并在建筑上大胆付诸实施。从三清山的这一建筑形制看，道教外丹派和内丹派也不是截然分开的，炼外丹的未必不练内丹，练内丹的也未必不炼外丹，只是侧重面不同而已。

解开了丹炉设在中间之谜，三清山全山范围内，各重要建筑与八卦方位的对应关系也就不难看清楚了。

宋理学家朱熹注解文王八卦图七说：“帝出乎震，震东方也。巽，东南也。离，南方之卦也。坤也者，地也。兑，正秋也。乾，西北之卦也。坎，正北方之卦也。艮东北之卦也。伏羲处乾坤于上下，取相交化物之象，及其功成，男女用事，有退于休闲之理。阳以顺动，故乾顺进四位处西北；阴以逆行，故坤倒退四位处西南。离火坎水，各移于所盛之地。春分，雷奋发，故震移正卯（东）；秋能说物，故兑移正西（西）；风能长养，故移东南（戌亥）；物作于春初，止于冬末，故艮移东北（丑寅），此亦自然之理也。”

我们把三清山南北中轴线两端的雷神庙和天一水池缩短距离，站在三清山山谷盆地的中心区域，将沿四周山脊线上依次排列着的重要建筑与朱熹注释的文王八卦图对应起来看，它们的八卦方位几乎完全吻合。

坎象水，正北方之卦，天一生水，故有天一水池。离象火，正南方之卦，为火为电，故有雷神庙（九天应元府）。震象木，东方之卦，帝又出乎震，帝者龙也，龙性属木，故有龙虎殿。兑象沼泽，西方之卦，故有涵星池。涵星池傍又有伏魔上相（大帝）神龛，乃供奉龙虎山张天师神位之处，何也取左青龙右白虎之义也。龙虎者，本道家炼丹术语“水火、龙虎、铅汞”之属，只是互换其名，其实只是精气二者而已。“天以日月为水火，《易》以坎离为水火……丹道以精气为水火”^①，称谓不同而已。内丹派认为龙为阳，虎为阴，有“龙从火中出，虎向水边生”之说。龙居东方，喻为青龙，虎居西方，其情属金，金白色，喻为白虎。金能克木，故情多损性。若“用二八之真精气，使之胶合而一，则金木无间，龙虎自伏而丹成”^②。这就是龙虎殿和涵星池、伏魔上建神龛的内在含义。

乾象阳，阳以顺动，顺进四位处西北坤也地也，相对于天而言是阴性，阴以逆行，倒退四位处西南。阴阳相对相成，天地一高一下，上下积交化物而功成，故于西南坤位置演教殿，于西北乾位置飞仙么。道家认为“道无术不行”“道寓于术”，在地则设教演法，此道家第一要务也。今演教殿门柱上的一副联语便是极好的注释，其文云“法本自然演元玄之正教；经传无始

① 《宗教词典》，第229页。

② 同上。

闻道德之冲科。”及其功成，在天则飘然为仙，建飞仙台者，迎仙也。台分三层，底层六边形须弥座式，顶部道家八宝葫芦形，下辟四门，正寓道教“三清四御”^①。台高好近神，故离台百步又有费隐岩，王祐道号费隐，“隐”的目的全在于等待时机，好与神仙结伴登台而去，故“隐”的地点离台近不得也远不得，这是王祐和占碧云煞费苦心的经营设计。

艮象山，东北之卦，又64卦，艮下艮上，象曰止也，止于山，安于土，故王祐死后葬于此，万年圣墓也。巽象风，东南之卦，风能长养，肉身不腐，故有占碧云墓。这是占受聘于王主持三清山观务，为自己百年后预选下的一块风水宝地，但又考虑到东南是火木同宫，雷电交加之地，故于墓顶置一七层宝塔，犹如今日避雷针一般，以防雷电击毁墓室。俗传雷公塔者，不虚也。

这样，东南西北，四面八方，按八卦方位，整齐地排列着八座建筑，一一对应着自然界客观存在的天、地、水、火、山、泽、木、风八种自然现象，在建筑建置上形成一个严密的体系，而又根据地形和总体设计的需要，将南北离、坎两位加以延伸，达到了控制全局的作用，犹如一个“中”字形，中间是八卦形制，是三清山中心区域，是建筑重点，其余的建筑或出于配套需要，或出于特殊目的需要，或出于点缀风景的需要，都围绕着中间一竖展开，不使一处游离在外，有主有次，秩序井然，形成一个不可分割的整体。这样的设计构思，不能不使人叹服。

以上分析，着重说明了现存三清山道教宫观建筑布局的总体特色。道教建筑按八卦方位排列，非独三清山一处，但像三清山这样保存较为全面完好，不仅在江南是寥寥无几，就在全国也是不多的，故不论从学术研究和历史文物两方面米说，都有极大的保护价值。

^① 三清者，清微天玉清境（元始天尊所居）、月余天上清境（太上道君所居）、大赤天太清境（太上老君所居）。四御者，昊天金阙至尊玉皇大帝、中天紫微北极大帝、勾陈上宫天皇大帝、承天效法土皇地祇板。道教以三清四御为神仙谱系中最高之神。

龙虎山中宰相家

——嗣汉天师府古典园林建筑*

周沐照

嗣汉天师府，又名“大真人府”，坐落在赣东北龙虎山区的上清镇中央。前临上清河，后倚西华山。府院楼坛亭堂鳞次栉比，古树异花争奇斗艳，鼎炉座座，焚烟袅袅，是中国道教祖庭，国家级重点开放道教宫观。

一、明太祖赐金新建天师府

道教是中国土生土长的宗教，创建人张道陵（称第一代天师）东汉时曾在龙虎山炼丹肇基。天师府这块风水宝地传说是他当年讲道之处。后人将“嗣汉”二字冠之于天师府府名之上，表明天师之道，一脉相传，天师尊号，代代传承之意。

嗣汉天师府是一座占地5.4万平方米的大型古典园林建筑群。既是历代天师（真人）生活起居和传教布道之所，又是道教奉祀天神地祇开展宗教活动的场所。它始建于宋代，原址在上清镇东的关门口上，元代迁建于镇内长庆坊。今人所见的天师府建于明代洪武元年（1368），倡建者为明太祖朱元璋。这位贫民出身的赫赫英雄，历十六年血腥征战打下了江山，但称帝前却因自己出身低微而惶惶不安。张天师帮了他的忙，一场隆重的醮天仪式、一道“上天奏章”的对天焚化，给他换来了“君权神授”的符命。为答谢天师，明太祖朱元璋亲赐白金十五镒为张天师新建府第，嘉靖五年（1526）和二十四年（1545），明世宗又两度赐帑银进行修葺和改建，从而奠定了天师府今日之规模。

明代天师府的建筑布局，以汉天师张道陵当年的讲道之处为中心，其独特的建筑规制和殿宇布局包含着天人合一、神道共处、八卦四象与园林艺术和谐统一的神韵。“下有真人宅，上通天帝庭；仙人故栖在，白日闻飞升。”明朝诗人翁溥的诗句描绘出了这座古典园林建筑的深刻意境。

整个建筑以中道为轴，辐射两翼，殿堂楼坛，错落有数，古树花草，巧布其间。但因康熙十三年（1674）、咸丰七年（1857）曾先后两次遭兵焚火毁，天师府院内除古树外，大部分明

* 本文原载《南方文物》2000年第3期，第96-102页。

代建筑已被毁坏，故今人所见大多为晚清建筑，只是在布局规制和少量建筑物上仍保留着明代痕迹。

府第前为大门，亦称头门。重建于清同治六年（1867），1986年重修。门楼南向，六柱五间。东西两端，外围石栏，内建暗厢。门外台阶下有八卦场，一对石雕麒麟雄踞于大门两侧。门楼飞檐翘角，间盖绿色琉璃瓦，屋脊中央置二龙戏珠吉祥彩陶，雄伟壮观。正门铜杏朱漆，梁栋彩绘。中央悬“嗣汉天师府”直额匾，下挂金字楹联一对。此联原为明代著名书法家董其昌书写：“麒麟殿上神仙客，龙虎山中宰相家。”将天师府第称之为“宰相之家”，并非董其昌的夸大之词。明效宋制，重用汉人。对汉族自创的道教也较为优待，故历代张天师皆执掌全国道教，爵位高达一品，上朝站班位于大学士之上。朝廷视天师世家与曲阜孔府并重相待，有“北孔南张”之称誉。这在我国道教界是独一无二的。

二、山乡风光与民间门神

天师府大门之内，院落宽广。东有花山花坛。西有幽篁竹林。一条中道垂直延伸，中间石板铺地，两旁则镶嵌鹅卵石。画有道教二十八宿符文的一面道旗沿中道两侧直抵仪门。人们仰首驻足之际。远可睹阳光照射下，殿顶琉璃闪着道道祥光；近可见鹅卵石之间，青苔片片泛着绒绒绿色。竹林、卵石、青苔，使这座富丽堂皇的府第平添了几分山乡风光。

仪门始建于明嘉靖二十四年（1545）。中门横跨通道，门洞三孔，雕石为柱。门楼前后为花窗，飞檐重叠三层。中悬“御赐仪门”直匾，两侧各有浮雕。高大雄浑，仪态壮观。此门咸丰七年遭兵焚，一直没有恢复。近来天师府已筹资重建。将再现明代风采。

仪门后面数十步为二门。门楼三间，旁建两厢。此门明初始建时就有。但因康熙甲寅、咸丰丁巳两次遭兵焚，今人看到的这座门楼为清同治四年（1865）重建。百年沧桑，门楼破旧。1986年重修时恢复了它晚清时期的风貌。

二门引人注目处为六位门神，即中为秦叔宝、尉迟公，左为单雄信、程咬金，右为罗成、杨林。六位隋唐时期的英雄分别镌刻在六扇门板上。皆身穿传统戏剧服式。或戎装战袍，或靠旗盔甲，一个个显得威风凛凛。门内又有兵器架两座，座架上分别插列着刀、枪、斧、钺等十八般兵器。如此门神而加兵器，民间信仰与道教崇拜形成了统一，令人感到威严中不失妙趣。

二门引人注目处。还有东西两厢的墙壁镌刻的松雪《道德经》和中门的一副楹联。上联为“道高龙虎伏”，下联为“法重鬼神钦”此联旧时就有，但原联已失。现为中国道教协会副会长陈莲笙道长重新书写。

按明代建筑布局。二门东有元坛殿。西有法局和提举署。其中，法局协助天师向海内外信徒经营灵符和向弟子授绶；提举署为朝廷派遣驻山道官之官署。职责为监督道教教务，检束道士行为。但这一殿一署咸丰七年兵焚以后一直没有恢复。1999年，天师府经多方募捐，终于在二门前的东西两侧分别建起了玄坛殿和斗姆宫。

新建的一殿一宫，隔中道迎面而建。设计规格相同，皆三殿品立，外有门楼走廊，各成体系。庭院内外则种植草皮和栽种花卉，格调一新。

其中：玄坛殿主要奉祀财神爷和商贾祖师陶祖公，以及关圣、文昌、许真君、葛仙公、救

苦天尊、纯阳祖师、王大仙等。

西侧之斗姆宫则奉祀了十二位女神，除三头六臂的斗姆元尊外，还有皇土后祇、九天玄女、慈航道人、妈祖天后、西王母、何仙姑、魏存华、送子娘娘等。可谓道教神仙中的“半边天”。

神像的选择和奉祀，据说既考虑了历史传统，又考虑了各地道教徒的宗教感情。如：魏存华、葛仙公、许真君，分别是茅山、阁皂山、西山的道教祖师，南宋后属张天师为教主的道教正一派管领；纯阳祖师吕洞宾为道教全真派祖师，妈祖天后和王大仙则分别为中国台湾、香港地区的信徒所崇奉。

三、参天古树下的巍峨殿宇

天师府的园林以崇尚自然为根本，以古树众多为特色。府院古木森森，遮天蔽日，苍松古樟。四季苍翠。玉皇殿就是在古樟树林中建起来的新殿。

这里原为天师府三门。因年久失修而倾圮。1933年，台湾和东南亚的天师受徒弟子为报效祖庭，自动捐资兴建了这座殿宇。

玉皇殿巨石为基，前有台阶。台阶中央斜面雕有石刻云龙，两侧建有石阶供行人上下。朝拜者拾级而上为仙坛，周围石栏，平整旷达，如临九霄。坛后为大殿五间，朱漆门窗，周回游廊。殿高六丈三尺，气势雄伟。屋顶为歇山式，重楼二层，雕花窗，琉璃瓦，梁栋彩绘，中悬“玉皇殿”三字匾，高大巍峨，金碧辉煌。殿内玉帝神像高达二丈八尺，两侧塑有岳飞等十二天将，具有鲜明的民族特色。

玉皇殿正南，仙坛石阶下有灵泉井一口。此井位于中道线中央，上有八卦形井栏，乃南宋道教界著名人士白玉蟾开凿。白氏自号海琼子。少年游侠，因仗义杀人而亡命于武夷山修道。后到龙虎山云游访仙，见祖天师当年讲道之处，风水极佳，掘井饮之，井水甘冽，此后，信徒争饮灵泉之水，八百多年来，井水不涸不溢，为天师府一处胜迹。后白玉蟾修道有成，被尊为道教“南五祖”之一，世称“紫清先生”。

玉皇殿周围的古树以古樟最为闻名。古樟主杆粗大，枝繁叶茂，四季苍翠。由于数百年来风雨沧桑。这些古樟在苍劲中已显出苍老迹象。有的枝杈残缺，树冠就像一把欲遮天空的破伞；有的枯枝重发，半边绿色半边黄；有的树身中空，洞孔中又长出新的树枝；有的伤痕累累，却供养着小草青苔在自身伤口上生长；也有的枝繁叶茂，依然充满着无限生机。近年来，林业科技人员对玉皇殿周围的15棵古樟进行了树龄检测。其中，八百年左右树龄的有3棵，七百年左右树龄的有7棵，六百年左右树龄的有2棵，另外3棵古樟的树龄尚未确定。

郁郁苍苍的古樟树给天师府的园林增添了无限风光。绿树净化着庭院，翠枝掩映着神殿，凝固的古典建筑在青枝绿叶的衬托下似乎也显得更加庄重，更令人心驰神往了。

樟树又有其独特的芳香，微微散发的樟脑香气令人清心醒脑，有益健康；樟树还有特殊的驱虫效果。数百年来天师府一直无蚊子，民间传说张天师会画“驱蚊符”，是真是假的谁也说不清。但有一点可以肯定，高大古老的樟树一直在发挥着它的驱除虫害、净化环境的特殊功能。

四、天师私第的一殿二堂

嗣汉天师府这座古典园林建筑，其后半部是以天师殿为中心的。这里原来是张天师及其家人的生活起居之所，称“天师私第”。由客厅、穿堂、后堂、东西两厢和后花园组成。始建于洪武元年（1368），明嘉靖五年和二十四年、清嘉庆十九年曾几次修葺。咸丰七年遭兵焚，天师私第亦部分毁坏，但不久便得到修复。它前有门屋，后有花园，红墙圈围，自成体系。基本上保持着明代的建筑布局和建筑风貌，是天师府古建筑群中的精华部分。

天师殿和殿前门屋南对中道轴线。门屋不高，条石门框。屋檐前短后长，内有照壁，颇具农家特色。条石门框上镌刻一联：“南国无双地，西江第一家”。门额横联为“相国仙府”。其中“国”字由单人旁加“西国”二字组成，颇为奇异。对联中的“西江”，则泛指广东、云南的西江及长江以南的广大区域，与“南国”二字相对应。

照壁由门屋后檐连接，坐落在天师殿庭院前端。正背两面皆有文字和图案。其中正面图案为八卦，左右书有一联：“道贯古今包宇宙，法遵自然驭人神”。横联为“道气长存”。照壁背面则为松鹤麋鹿浮雕，面向天师殿堂。

庭院左右分别植有一棵四季桂，一棵罗汉松，四周有古砖堆砌的花坛。枝叶与门屋东西相映，桂花一年四季吐蕊开放，香飘满院。天师殿就建在这环境幽静、四季飘香的庭院之中。

天师殿三间两厢，全木结构，前后皆为雕花门壁。东西墙为砖砌，外刷朱红颜色，屋脊左右建有风火墙。殿内粗大的圆柱下垫明代石雕的须弥座，梁栋无繁琐雕饰。此殿原为张天师的迎宾客厅，设计者巧妙地利用正厅与厢房之间的规格差异，建筑成为八卦形，故又名八卦堂。传说东汉时第一代天师张道陵在此讲道，天师殿的位置就是当年的讲道打坐之处。时光过去了一千九百多年，张天师这一尊号已承袭了六十三代。20世纪80年代，国家决定天师府等全国二十一座道教宫观对外开放，宗教部门和天师后裔决定在这里建立天师殿，以奉祀天师神像。于是根据龙虎山道教不同发展时期的代表人物和固有的历史传统，在大殿建神龛三座，分别供奉第一代、第三十代、第四十三代三位天师的塑像。

第一代天师张道陵的塑像位居中央神龛。他本名张陵，东汉时曾到龙虎山炼丹肇基，后客蜀创建“五斗米道”。他既是中国道教的创建人，又是龙虎山道教的开山祖师，尊称祖天师，亦称汉天师。唐以来先后被封建朝廷封为法师、真君、大法师、六合无为高明大帝、降魔护道天尊等尊号。

祖天师神龛外，左右两侧还塑有王长、赵升两位真人的神像。王、赵二真人当年是天师高徒，协助天师讲经说法，传教布道，屡建奇功，名扬道史。

第三十代天师张继先的塑像位居左侧神龛。因其被朝廷封为“虚靖真君”，故又称“虚靖天师”。他于北宋元符元年（1089）嗣任天师，道性高洁，内功深厚。曾多次告诫宋徽宗要警惕北方女真贵族南侵，并密奏“赤马红羊”之兆，预示国家将面临血光之灾，劝皇上修德。古典小说《水浒传》第一回“张天师祈禳瘟疫，洪太尉误走妖魔”，就是根据这位天师的史迹和传说描写的。张继先是龙虎山道教的中兴教主。

第四十三代天师张宇初的塑像位于右侧神龛。他自号耆山，明洪武十三年（1350）嗣任天

师，曾主持修建大上清宫。永年四年（1406）奉敕编纂《道藏》。通秘笈、精科仪、学识渊博。时人称赞：“贯六经子史，百家之书大肆其穷；索篇章翰墨各极精妙。”有“列仙之儒”之称誉。

天师殿东西厢房陈列着各式道教灵符，名目繁多。其中尤以六十三代天师张恩溥手书的三十六天将符弥足珍贵。道界人士认为其功力与神韵非同一般。这位天师1949年初去台湾以后，设坛传教，其受徒弟子遍及台岛及东南亚许多国家，为龙虎山道教的发展作出了贡献。

天师殿后面的穿堂是“私第”的组成部分。但建筑形式却一改前厅（即天师殿）雕花门壁、通风采光的风格。其正面为砖砌，自墙脚直至屋檐，十分严密。它与天师殿之间仅隔一狭长小院，光线幽暗。院中东西中三面开门，呈品字形。东为“紫气门”，西为“金光门”。其门楣皆石刻了门名。中门无名号，堆砖花墙下，镶有“道自清虚”四字石额。入此门可见穿堂内供祀着“虚靖天师”画像。这里陈设简朴，幽静肃穆。但令人诧异的是，这座道法森严的堂屋却有一个奇怪的别名：“狐仙堂”。

狐仙堂的由来，据说是穿堂阁楼上设有狐仙牌位和建有狐仙卧室而得名的。狐乃妖，道乃神，天师与狐仙怎能共处一堂？对此，道界人士长期秘而不宣。这就愈加引起外界的关注和好奇，谁都想揭开这个谜。或许这个谜又是永远解不开的。

天师私第的第三幢建筑是后堂，位于狐仙堂之北。正面斗拱托檐，雕花窗棂，十分精致。这里原是张天师的内寝之所，东西厢房将其与狐仙堂相连，中央形成了一个四方形的院落。院中有石经幢一座，几株文竹点缀其间，清雅幽静，院落四面是走廊，垂柱和栏杆上雕刻着花竹、戏文和狮子滚球等图案，形象生动，栩栩如生。现后堂已不住人，中厅供祀着第四十三代天师张宇初的画像。这位“列仙之儒”一生留下了大量诗文、注疏、书画、法语、道论，是龙虎山道教的一笔丰富遗产。

天师私第除一殿二堂外，东西两旁还各有厢房十二间。东为龙虎山道教协会，西为客厅，余为部分道士住所。

一殿二堂还有不少明清以来的匾文匾额。如明万历丁丑年的御赐“宗传”直匾，清乾隆帝御笔“教演宗传”横匾。民国初则有袁世凯书写的“道契崆峒”横匾、江西督军陈光远题写的“壶天春永”横匾等。据张氏宗族人士回忆，中华人民共和国成立前天师府还悬挂着南宋理学家陆九渊书写的“洗心”二字匾文，现已下落不明。

天师私第，庭院拓展着空间，树木净化着空气，花卉美化着环境。它与一殿二堂相辅相成，构成了这组和谐统一的古典园林建筑整体。私第北端的灵芝园就是这组整体建筑中的最后部分。此园是张天师的后花园，辟于清同治四年（1865），主要花卉有金桂、银桂、含笑、海棠、玫瑰、杜鹃、菊花、铁树、倒挂金钟等。园中小径曲折，旁植龙须草，清香宜人。

五、暮鼓晨钟与百鸟鸣唱

明清以来，天师殿东有家庙、书院，西有万法宗坛和真武殿。上述庙、院、坛、殿是以天师殿（私第）为中心轴线辐射的两翼建筑。现家庙和书院无存，概因1949年初六十三代天师张恩溥已去台湾，府院先后被上清师范和贵溪三中占用。此间书院被改建为教工宿舍（现已迁

出)；家庙宅地现在则计划修建道教资料馆和研究所，以弘扬道教优秀文化。

万法宗坛建于明嘉靖五年(1526)，后迭经修葺，清咸丰七年部分毁坏后亦及时得以修复，基本上保持了明代建筑风貌。此坛现已改为三清殿，正殿五间，无厢房。殿内奉祀三清、四御、五老、三官等15尊神像。

三清为玉清元始天尊、上清灵宝天尊、太清道德天尊，这三位天尊是道教尊奉的最高天神。

四御为玉皇大帝、紫微北极大帝、天皇大帝、土皇地祇。道教认为，四御是地位仅次于三清的四位天帝。

五老即五帝：东方青帝、南方赤帝、西方白帝、北方黑帝、中央黄帝。是根据古代神话衍化而来，且早在商周时期便受到尊奉。

三官为天官、地官、水官。传说天官赐福，地官赦罪，水官解厄。他们是汉天师张道陵创建之初就确立的三位尊神。

三清殿砖木结构，朴实无华。殿门楹联也颇有道家色彩。联文为：“道生一一生二二生三三生万物；人法地地法天天法道道法自然。”该殿前有两座侧殿，东为灵官殿，西为玄坛殿。灵官为镇守山门之神，玄坛即赵公元帅，黑面浓须，头戴铁冠，执鞭踏虎，相貌森严。道教传说，东汉时第一代天师张道陵在龙虎山炼丹，玉帝特遣赵公元帅前来为张天师守护炼丹炉鼎，是龙虎山道教奉祀的传统神像。

三清、灵官、玄坛，三殿品立，外有围墙，自成院落。院中树木不少，以三棵罗汉松为最。其中一棵，盘根错节，树身高大，树冠延伸至三座殿堂的屋面，树龄高达千年以上。可谓三清殿庭院的镇院之宝。

三清殿后的真武殿亦建于明嘉靖五年。数百年来，殿院内外，古木森森，遮天蔽日。树种以松、樟和罗汉松居多。由于清咸丰七年真武殿兵焚后一直没有修复，这里已逐渐形成一处古树园林。近十多年来经过清除杂草、检测树龄、修建小道，园林面貌为之一新。

古树园与天师殿后花园东西相邻，相得益彰。东为奇花异草，西为参天古树。这里百以上的古树就有30多棵，树龄最高者已达八百多年。

古树引来鸟类在此筑巢繁衍。鸟类品种主要有白鹭、喜鹊、黄莺、八哥等二十余种，数量达千只以上。晨钟响起，成百上千的鸟类纷纷飞出暖巢，迎着朝阳外出觅食；暮鼓擂动，成群结队的飞鸟又展翅而归，或盘旋于枝头，或停息于殿顶，或鸣叫歌唱一番，然后飞入巢穴，别有一番景象。民间传说，张天师曾驾仙鹤去京师祈禳瘟疫，这一传说或许与鹤有仙名有一定关系，更有可能与天师府爱林及鸟的传统有关系。

天师府前临上清河，后倚西华山。山下原有一片两万多平方米的水域，名曰元武池。又因水域周围植有数十上百种花草，亦名“百花塘”。是这座古典园林建筑的重要组成部分。

元武池紧接真武殿后的古树园林和天师殿后花园，整个水域呈元宝形状。站在西华山上观看，元武池波纹粼粼，亭榭如画，犹如一只银色的巨大元宝衬托在天师府底部，风光十分迷人。新中国建立以后，由于鹰厦铁路从西华山脚下经过，加之以后又修建上清电站渠道，元武池水域面积已缩小大半。水域形状也改变成为长方形。似一只长方形的水晶托盘静静地衬托在天师府的最北端。为了恢复元武池的景观，天师府组织人力为元武池清淤泥，修围堤，还修复

了晚清时期在池畔所建的纳凉居，使这一区域的古树、花草、水域和纳凉居屋连成一片，成了现代人散步、休闲、交友谈心的好去处。游人到此，或观鸟，或赏花，或品茗，或垂钓，涤心去烦，轻松高雅，趣味无穷。

六、深刻的文化内涵和艺术神韵

介绍天师府古典建筑园林，还有两点值得一提。一是钟亭，一是“南碑”，均坐落在三清殿围墙的正门外。

钟亭之贵在于钟。此钟原为上清宫大钟，因该宫未恢复而移至天师府院内。铸造于元惠宗至正十一年（1351），重九千九百斤。由第四十代天师张嗣德会同上清宫提点、提举等道官共同在杭州铸造。钟身高大，龙爪钟钮，声音洪亮。钟身还铸有元代著名书画家方从义书写的钟铭，为我国道教宫观大钟之最。钟亭楹联如此写道：“一声响彻云天外，万象回归道德中。”

二是仁靖真人碑。由元代著名书法家赵孟頫书写。碑文记载了天师府驻京法官张留孙（封“仁靖真人”）事迹，1639字。字体圆转遒丽，笔划精正，世称“南碑”。此碑1957年与上清宫大铜钟同时被列为省级保护文物。

《仁靖真人碑》后面的墙壁上嵌有一廊碑刻，总名“道教箴言荟萃”。其中有《道德经》篇章、《列子》语录、《南华经》摘录、张天师教子篇、张衡戒子篇、虚靖天师《开坛法语》等，系天师府近年新建，不仅烘托了天师府道教文化氛围，也突出了《仁靖真人碑》的艺术价值和文物价值。

嗣汉天师府的古典园林建筑具有深刻的文化内涵和天师道独特的艺术神韵。

（一）这座古典园林是以天师（或曰大真人）府第的名义建造的，其中心部分又是历代张天师的生活起居之所。所以，天师就是这座府第的真正主人。

历史上，天师名号为世世一子的承袭制，东汉至民国，已先后承袭了六十三代，号称“天师世家”。这在我国宗教界是一个创举，一种奇特现象，连开拓过中国空前疆域的元世祖忽必烈亦不禁感叹：“朝代更易，不知凡几，而天师印剑，传子若孙，尚至今日。果有神明之相乎！嗟叹久之。”其实，世世传承就是世世接力奋进，世世为发扬光大中国道教而努力。天师府的建造和长期存在，客观上反映了历代张天师对中国道教理想境界的不懈追求。

（二）我国宗教寺庙一般都建造在大山深处，有“深山藏古庙”之说，而天师府和上清宫却建造在地势平坦的上清古镇。将道教宫观建造在人口聚居区，是以张天师为首领的江南道教（称正一派）的特有方式。它有利于吸取民间信仰和民间文化，有利于中国道教的民众化和民族化。天师府园林建筑和神像奉祀中的“天人合一”“神道共处”格局，真实地反映了天师道早期教义中的民本思想，具有我国悠久的历史性和民族性的特点。

（三）天师府的古典园林以崇尚自然为特色，同时又十分注意吸取我国古典园林建筑的传统风格。它不同于我国北方园林，也不同于江南的苏州园林。而是道教独特的修仙园林。一方面它必须迎合“神仙好楼居”的传说，建造起一座座珍馆琳宫以迎神、娱神，另一方面对修仙者则倡导以崇尚自然为本。所以天师府园林既无假山盆景，也无人造流泉，而是以古树为主，兼植花卉，毫无矫揉造作、刻意雕饰之处，形象地反映了道法自然的艺术神韵。

以形驭神 天人合一

——试论武当道教建筑的艺术美*

饶春球

一、幽奇雄壮的武当园林

把武当山看作园林，是有别于欧洲几何图案式园林的另一类以我国为代表的早期自然山水式园林之一，也是幽奇雄壮的代表性园林之一。《本草纲目》中记载的1800多种中草药，武当山就有400多种，其中，尤以曼陀罗花、灵芝、红参、天麻、猴结、金钗、追风草、榔梅等著称于世；《太和山志》中也记载了武当山中许多诸如“太和茶”“武当云雾茶”“魔芋”“木耳”“香菇”等著名土特产及其栖息的土龙、黑虎、花豹、熊、蟒、金丝猴、麋鹿、香獐、金鸡、音乐鸟等珍奇动物；近年考古也发现了目前世界上最大的剑齿象牙和早期人类的颅骨化石、古生代的直角化石……堪称世界上最早的天然动植物园林和医药宝库。

武当山园林见诸记载的，可说肇始于传说时代的“真武插梅寄榔”“舜之躬耕”以及殷周之际的“汉阳老父”。但这时的园林，既非我国园林史上殷商时代的“囿”，亦非秦汉时期的“苑”，而是一种择优选址、圈地畜养禽兽、栽树种草，兼有生产、渔猎、农作和修养等多方面功能的自然风景区。到秦汉时期，她虽未见有关文字吐露蛛丝马迹，但尹喜、尹轨、戴孟、阴长生等高人隐士入山修炼——他们或依岩造洞；或傍水隐居；或因石、壑、泉潭立基，修养生息却是有据，形成了名符其实的自然风景区。魏晋以后，武当山园林艺术从自然主义特色向写实主义大踏步迈进，至唐宋，出现了第二个高潮，即建筑园林的兴起。据方志记载，仅五龙宫就有祠庙及其点缀性建筑不下九处，至于南岩、紫霄、金顶、净乐宫诸处则不胜枚举。值得一提的是，这时有文字记载武当山出现了园中之“园”——孙思邈的“药园”、房长子手植松杉的林园，这在当时人的心目中是颇具地位的，对以后的园林数量和规模的发展也产生了重要的影响和作用。武当园林发展史上的第三个高潮，是在元明时代。这一时期的艺术手法，已由写实为主转为写意为主，出现了与自然山水浑于一体的皇家宫殿式的庞大建筑群落。由于宋元时期政局动荡，兵火频繁，现今只遗存下极少元代和大部分的明代建筑。从现今的遗存、遗迹来

* 本文原载《十堰大学学报》（社科版）1998年第2期，第8-13页。

看，这一时期的园林艺术，既是武当古典园林艺术的炉火纯青境界，也是它形成自身独特、完整的艺术体系，对国内外宗教园林艺术产生重大影响，乃至今日仍在世界造园艺术上享有盛誉，成为世界文化遗产保护区的重要因素之一。

二、龙盘虎踞的地理美

武当山园林艺术的自然美特征，首先表现在它的地理美。我国古代的自然山水园林众多，且都各具特色。而武当山园林不仅仅地处北温带（约为东经110度45分，北纬33度35分），而且它发源乾兑，远宗昆仑，近接终南，为大巴山系之余脉，雄居南国的长江——汉水流域中段，根基深厚，气势雄伟，方圆八百余里。境内山峰耸直林立，山头方正、孤圆，林木森翠，沟壑纵横，乱流如织，形貌复杂多变。加之山行至此，脱落平地呈前窄后宽之势，西北有秦岭山系之余脉阻挡，余为汉水和长江蟠绕，水流阔大粗雄，明堂开畅，水口交固，有山水相依、阴阳相合、三阳直照之利，形成了古人“风水学”上所理想的“蟠龙格”和“子母龙格”或“双龙交产格”^①。自古以来，中国人就对自然山水有着深刻的领悟和偏爱，认为山水是龙脉地气的象征。魏青江《宅谱大成》云：“一枝脉结一阳居，后坐高峰，前对堂案，则脉之精气尽聚如此，主丁财寿贵。”^②《阳宅天元歌》云：“阳居宅地水龙同，不用前篇议论重，但比阴基宜阔大，不争秀丽喜粗雄；大荡江河收气厚，涓流滴水不关风；若得乱流如织绵，不会元运也亨通。”^③武当山这种盘亘万里，据江据河、水口交固、明堂开畅的地理形势，显然是古人所说的藏风聚气、地磁强劲的“风水宝地”，是以到此修炼者络绎不绝，代不乏人，且将其赞呼为“太和山”“仙室山”，这说明古人选武当山作修养生息的园林，是掺入了特定的审美情感的。实际上，人们欣赏它、崇拜它，是因为这里是物候现象和人间现象的敏感区，也是人与自然和谐共处的最佳生息区。武当山位于东西南北的“媒介”地带，不仅政治经济、人情风俗、社会治乱、军事文化等在这里会通——皆可通过感官及时感知，而且由于四季分明，并且比较稳定可靠——夏季南来温湿的季风气流受秦岭阻挡可缓解酷热，冬季西北寒流受秦岭阻挡可减轻寒冷，年降雨量在800—1000毫米，无霜期达220—260天，适宜人类及各种动植物生长。我国早期人类和部分第三纪的动植物资源、热带大象生存的遗迹、“黑虎巡山”的民间传说，在这里均有发现和记载，确为龙盘虎踞之地。这种温湿的山川气候、分明的四季不仅与自然有关，而且与人有紧密的联系。它有利于陶冶温柔的人情，有利于培养人们对自然的敏感。植物的冬芽、萌动、抽叶、开花、结实、落叶；动物的蛰眠、复苏、始鸣、交配、繁育、换毛、迁徙季节中的始霜、初雪、结冻、解冻；山川的苍翠峰峦、淙淙清泉、飞流瀑布、雄奇景观；环境的安静、空气的清新、花草的芳香、云彩的飘逸……都是人类的“朋友”，且集人间、自然、天堂、地狱之奇观，孕育着人们亲近自然、爱恋人生的民族性格，目睹的四季变换的山水，生活实景，又使人由侘（清淡）、寂（静谧）而入幽（深奥）、玄（神秘），诱发出心灵上一泓轻轻

① 宋韶光：《现代风水宝鉴》，青海人民出版社1996年版，第168、171—172、167页。

② 同上书，第193页。

③ 同上书，第158页。

闪动的涟漪，或吐露出一个仙禅的世俗情思，真正取得某种透彻的了悟，就要“委性命兮幽玄，任物理兮推迁”，因自然之美而顿悟。相传曾生活于武当山下，修道于武当山中的诸葛亮，其顺天时、务地利、重人和，审时度势而又不惟天时，超越自然的品格，流溢出“借箭”“空城计”“陇上妆神”“八阵图”等一道道令人眼花缭乱的智慧之光，当与他隐居这特异的地理形势有一定关系。

当然，人类对自然的感动，最根本的还是对人的感动。因此，对武当山物候现象和人间现象的认识，还是我们今后进一步探索、研究的一大主题。

三、引人遐思的自然美

武当园林艺术既不同于西方古典园林的人工美，也有别于我国古典园林的自然美。

古典的西方园林，其地貌一般都是经过人工平整后的台地或平地；水体常是具有几何形体的壁泉、喷泉、水池、水渠等；园林的植物则采用行列式，把树木修剪成几何体形或动物体形；把花卉和灌木修剪成地毯状的模纹花坛。我国的古典园林，则呈现出古人对自然朴素美的追求。山是模拟自然界的峰峦壑谷水是自然界中溪流、瀑布、湖泊的艺术概括；植物也是反映自然界中植物群体构成的那种众芳竞秀、草木争荣，鸟啼花开的自然图景。武当山园林，不但拥有这一特色，“曲者不以钩，直者不以绳，圆者不以规，方者不以矩”（《庄子》语），有古人所主张的“朴素而天下莫能与之争美”的理想主义美学观，而且其“山川真意”之特色也格外浓烈。首先，园林中的山水草木，虽出于自然又不同于自然，有“一峰则太华千里，一勺则江湖万里”之象。一株“万年松”，可予人以清高长生之气；一湾溪泓，可予人以涉足乡村的印象；几株榔梅，可引发对古人农作技艺的遐思；几丛顽石，可发人身临绝壑的联想；漫步涧瀑，可予人坠入深谷、地狱的感觉；立足金顶，可给人步入天堂、仙界之梦幻……

其二，园林中的“造景”，虽由天开，宛如人作。那弯弯曲曲的“上下十八盘”山道，在山间峰回路转，步移景异，犹如神龙见首不见尾；那环侍主峰“天柱峰”的72座山峰，既各具仪姿地巍峨耸立，相互争美，又鬼斧神工地共辅“天柱”，破雾穿云，直抵蓝天，极尽“擎天石柱”之相；那川流不息的24涧，犹如24条银白色的飘带悬腰飘动，给人以“静极而动”的动感；一岩一石、一草一木、一禽一兽、一窟一宫……无不予人以思想情感、生命的闪光。再加上那矗立于“天柱”之巅的金殿，日月星辰交辉，金光万道，辉照环宇……既有自然古国之寓意，又像人首之冠，有总领全身生机之妙。是故，有人将其誉为“擎天一柱”，有人誉为“海底石林”或山水盆景；有人将其看作“北极”，有人将其视为“仙窟”，极具艺术欣赏价值和艺术感染力。

其三，特别值得一提的是，武当园林造景的取意象征，不仅仅是由一系列具有约定性象征意义的意象所组成的，更主要的是，其意象的原型最初都有其具体的原始崇拜的来由，源于某种民俗信仰的特定内容。园林中的每一景物，仿佛不是自然界的景物，而是积集人们对大自然的感受——随着岁月推移，把这些原型所负载的氏族或部落原始信仰的观念内容，通过山、石、水、建筑、动植物等媒介，转化为规范化的美的形式，有强烈的现实性真意。如“金童”“玉女”“五老”诸峰名，透露了人们对天堂仙人的理解；“破军”“贪狼”“文曲”“廉贞”“巨

门、禄存”诸峰名，乃“金、木、水、火、土”五行观念的印记；“青羊涧”负载着老子之访仙的意念，“鬼谷涧”遗留了“鬼谷子”在此修行的信息……可见，武当山的造园过程，是在数千年辗转中，吸附和凝聚了特定情感内容，而成为民族某种情感或精神的象征符号的一种高度提炼和艺术概括，其自然美是融合了人的思想感情的自然美。

实际上，人们之所以欣赏甚至崇拜武当山的自然美，武当山得以步入“著名风景区”殿堂，并为本民族乃至世界兄弟民族成员所接受和认同，正是因为它有一个完整的自然山水象征体系，她使人联想到社会生活中的现实美和人格美。武当山的自然美也只有具备这个媒介作用时，她才配称“园林”并享誉中华和世界的。

早在先秦时代，已有一种流行的美学观点，认为自然美在于“比德”。当时，人们对自然美的欣赏，是将自然美的审美对象作为人的品德美或精神美的一种象征。自然美的各种形式和属性，如色彩、线条、形状、比例等等，在审美意识中并不占主要地位，人们更多注意的是自然美的象征意义，比如：“仁者乐山，智者乐水。”“夫水者，缘理而行，不遗小间，似有智者；初之而下，似有礼者；蹈深不疑，似有勇者；障防而清，似知命者；历险致远，卒成不毁，似有德者；天地以成，群物以生，国家以平，品物以正；此智者所以乐水也。”^① 即是其证。当然，自然美除了我们所说的象征意义外，她本身也具有某种自然属性。这些自然属性可能对人的生理有某种有益的影响，使人感到舒适、愉快，但这是后来乃至今日人们所认识到的；同时作为审美观而论，她也只是低层次。因为只有当自然物引起人们联想、想象时它才能成为真正的自然美，成为艺术欣赏的对象。

四、寓意深长的意境美

意境美是中国园林艺术所追求的最高境界，也是武当园林艺术的精华所在。

这里所说的意境，是指运用艺术手段创造出的一种特定的环境气氛，使人感触、联想和想象，产生美的感受。它与诗歌、绘画、音乐、电影的意境不同，主要在于人们可以通过视觉、听觉、嗅觉、触觉，身临其境地感受艺术对象：“穿池状浩瀚，筑峰形岷岌”，是形的美；“吟蛩鸣蚓引兴长，玉簪花落野塘香”，是声和味的美；“草色溪流高下碧，菜花杨柳浅深黄”，是色的美；“荷雨洒衣湿，苹风吹袖青”，则是触感的美。视、听、嗅、触的每一种感觉，都可能唤起人们对美的享受，它们相互诱发，相互交融，又使人的感觉更加真实和生动。在武当园林中，不但每个不同景区有独特的意境追求，就是一山一水、一草一木都寓意深长，耐人寻味。玄岳门景区是武当山六大景区之一，也是武当山风景区的门户。她位于武当山北麓，紧临丹江水库。其中的玄岳门石牌坊，是园中自成格局，集镂、透、阴、阳各种雕刻工艺的单体建筑，造型高大、古朴。主体建筑的上方正中镌刻着一块匾额，上书“治世玄岳”四个苍劲的楷书大字，如果你是个细心的游客，可能会寻根溯源，去探出这“门”的奥秘：原来，它坐落在山水相连的处所，令人恍然领悟这是“阴阳”“尘仙”的“分界”的意境，霎时会产生“无数奇峰落眼前，涛声遥送万松巅。形神到此皆清绝，何用蓬壶更问仙”（清谢炳朴诗）的幽寂之感，

^① 见《荀子·宥坐》。

油然而产生出一种甜美的心境，能使人徘徊竟日，留连忘返。

探寻和体味武当园林的意境，我们还可以从绘画和诗歌入手。就中国古典园林的意境美而论，她实与中国的传统诗歌和山水画的意境美有着很多的相通之处：园中有画、园中有诗是中国园林艺术的一个特色，也是武当园林的一个显著特色。

步入武当园林中的玄岳门、太子坡、南岩、金顶、琼台、五龙等景区，眼到之处总有一些匾额、对联、题刻乃至地名、观名等，借以点景，如其中的“自然庵”“磨针井”“紫霄宫”“五龙宫”“金顶”“三公峰”“五老峰”“保合太和”“峻极于天”“金阙化身”“泽被群生”“万法教主”“灵光普照”“体慧长春”“无极通枢”“太和高楼”“道济群生”“生天立地”“慈航普渡”“法开元武”“众妙之门”以及“梅阁留春，荷亭销夏”“莺边按谱，花前觅句”“读不尽者书，造詣不尽者人品”“读未见书如逢良友，读已见书如遇故人”“千古交情真里得，秋天明月桂花香”“奔走办道场艰辛备历于兹才遂初方获小憩，苦志参妙窍寝食难忘往昔所未解今已豁然”等。园中还有石砌的古神道曲径通幽：前山，从老营（玉虚宫）往东南经李家院、马家坡、长房岭、半岩、梅子垭等小路到紫霄宫后；从草店的蒿口往西南而行，经明真庵、陆家寨、鲁家寨、系马峰、仁威观、将军庙、尹仙岩至五龙宫，再往东经驸马桥、下院、中院、上院、太上观至南岩。由此，过黄龙洞，上百步磴，绕前山至太和宫，达金顶。或自朝天宫经一天门、二天门、三天门、朝圣门而达金殿。后山，从草店大转弯往西，经上观到金顶；另从盐池河经大岭坡、豆腐沟也可达太和宫……可谓条条磴道通金殿。这些山行小道，险而不惊、平而不凡、陡而不峭，然又移步换形、步迁景异，不仅可以欣赏沿途的雄奇险逸的山地景观，随时而易的山川景色，如春之杜鹃、夏之山梅、秋之红叶、冬之翠柏，而且还可瞻仰、凭吊历代登山名人雅士沿途留下的诗词歌赋及刚劲古拙的碑刻作品，会使你忘却尘世的喧嚣与烦恼，产生飘飘然如入仙界的奇异感觉与情趣。如此，若把整个园林同诗意紧紧联系起来，也会使人们浮想联翩；或生“采樵远到太和山，山在神仙洞府间。风露九屑丹阙近，乾坤万古白云间。吟情月胁边消遣，步武天心处往还。乐地更多天更阔，不知身外有尘寰”^①之意，或抒“野马尘埃扰俗缘，贱中剩有贵神仙。香泉万斗云千顷，昼日耕云晚汲泉”^②之思；或发“洞天福地满寰区，拱北来朝北帝居。赫赫武当联艮岳，巍巍大顶压坤舆。无边圣化身金阙，最上神霄相玉虚。嘉会风云依日月，祝香班幸列霞裙”^③之概；或念“万物之祖，盛德可委。精贯玄天，灵光有炜。兴益之宗，保合大同。香火瞻敬，五福攸从”^④之情……即使立身小小的空间，亦能徘徊竟日，余兴不尽。所以，只要漫步武当园林之中，每逢一景，总有些诗句、联匾、题刻以志，起画龙点睛的作用，尽量把历代修士、诗人墨客、达官贵人于此瞻仰、凭吊的感悟、遗迹和故事，编织到园林中来，使无限的联想和想象超越这有限的时空。此外，也有直接以诗意为蓝本来造景的，如回心庵、磨针井、太子坡、太子洞、飞升台、五龙宫……就是依“真武修仙故事”设置建造的；青羊涧、卧云峰、鬼谷涧、落帽峰、隐仙峰、八仙观及禹迹池、舜子井，是依道教人物和传说人物为意境的；而金顶周围的五峰（见前述）及八宫，则又寓

① 见《武当山诗集》，《郧阳师专学报》1991年2-4期合刊。

② 同上。

③ 同上。

④ 同上。



“五行八卦”之意。其中的“金童”“玉女”诸峰以及玉虚、雷神洞、玄岳等，却是象征道教“北极天宫”的神仙洞府境界，并在金顶之巅建构紫禁城，用铜殿、金殿来再现其寓意。所以在游园时，不可置诗词、联匾、题刻等于不顾，不然佳景妙境会视而不见，失之交臂。

其次，把绘画艺术运用于造园更是武当园林中的一个重要手法。如历代《武当山游记》简直就可以直接称为“画中游”。这种画意的追求和体现主要来自四个因素：一是武当园林中的自然山水与画论中的山水论有极强的耦合性，如“山要回抱，水要萦回”“山头不得重犯，树头切莫两齐”“路须曲折，山要高低”……论植物：“二株一丛，必一俯一仰，一敬一直，一左一右……四株一丛，三树相近，一树稍远。”论石：“石必一丛数块，大石间小石，然须联络面宜一向，即不一向，宜大小顾盼。”这些古人的山水画论也都是精辟的造园理论。二是中国山水画论所提倡的“风骨”“神韵”说也与武当山山水意境有深刻的联系，如“一柱擎天”之刚，“苍态龙钟”“倩姿绰约”之柔，“如旗招展”“如海浪翻卷”之奔骤，如“众星拱月”之环侍静立，曲涧飞泉、宫观妙乐、虎啸猿啼之音，香烟缭绕、云雾笼罩之气……著就了武当园林独特的刚柔相济，阴阳相荡的“太和”“玄岳”之风彩。三是中国古代的造园家多是山水画家，如唐代的王维，宋代的俞渤，元代的倪瓒，明代的计成、石涛、米万钟，清代的张璠、张然等等，都是擅长绘画又兼及造园。武当山造园在魏晋以前，许多高人隐士都是丹青高手；到唐宋，虽未署其名，但从建筑绘画风格看，大约都是宫廷画家所为，元明更是如此，已知的有揭傒斯、驸马都尉沐昕及宫廷设计师等等，因而在园林中表现画意也显得自然娴熟；四是古代《游记》的作者也是饱学的文人墨客，他们对中国古代文学艺术理论、园林理论也不陌生，因而也都是鉴赏它的行家里手。

在武当园林中作为画意的表现有三种常见的手法，这就是借景、对景和衬景。借景的例子如武当山借汉水、长江，金殿借金顶和云霞，使山光水色、岚光殿影交相辉映；境内的层层远山，向主峰天柱合围争，景次分明而又深远。对景的实例也处处可见，如紫霄宫对三公峰，南崖对黑虎潭，玄岳门对“遇真”“元和观”“玉虚”，诸宫等等，均为妙笔，但其中尤以不经意中发现者最为佳妙。例如在旭日东升或夕阳西下之际，当你立足金顶，观看日出或日落，无意中俯视脚下云山雾海的银白色的波涛，身被的万道金光，恰似予人一幅身立仙宫的山水人物画，给人以一种飘飘入仙的美的感受。此外，在园林中的道路、走廊、入口等空间转折变化的地方，也都设置了一些对景，并常用门窗、墙洞、漏窗来框景，很富于画意，即便有时无景可对，匠师们也常在屋隅廊侧开一扇透窗，或留出一井小院，点缀几丛怪石，栽上几株花草，设置一座辅助殿堂，塑立几尊仙佛肖像或优雅、传奇的井、坛，使人感到柳暗花明，曲径通幽。衬景的例子更是不胜枚举，俯拾即是。不仅所有武当山的人工建筑皆可称之为武当山水的衬景（反之亦是），而且山水中的古柏、松杉、云涛、雾海、曲涧、飞瀑，动物中的鸟语、兽啼，建筑中的辅助设施和各类质地的建筑装饰等等，都是烘托武当园林的重要衬景。倘若把武当园林的所有景致相互串联起来，则是一个动画的世界；若把这幅长卷展开静观，她其中的每一部分又都是一幅幅静止而又诱人的画面，令人琢磨、耐人回味。正因为如此，就月前所知，自明清至现代，不少人将武当园林入画，画出武当山水的长卷，名之曰“武当揽胜”，或誉之为“天下无双胜景，古今第一仙山”，说的大约正是这种感受。

当然，这里说的武当园林借鉴诗歌、文学、绘画艺术，表现其诗情画意，主要是为了使武

当园林自身更臻完美的造园手法，而并非是以诗歌、绘画等来取代她自身的艺术特色。武当园林的主要艺术特色，也就是她的存在价值和生命，就在于她的空间艺术，或曰建筑艺术。1994年12月15日联合国科教文组织在泰国曼谷，正是以此将其列入“世界文化遗产名录”的。

五、时空变幻的空间美

两千多年前的老子曾经说过这样一句话：“埏埴以为器。当其无，有器之用；凿户牖以为室，当其无，有室之用，故有之为利，无之为用。”其意有二：一是说罐子和房子真正有用的地方不是罐壁和墙壁，而是里边的“无”即“空间”；二是说“有无相资”，方成器室，方能为物。广而言之，武当园林的真正价值则在于园林空间。这种空间，是由山水、花木、建筑等组成的具有特定气氛的环境，使人或感到庄严、明朗、亲切；或幽雅、宁静；或清幽、神秘……从而使身临其境者受到陶冶和启迪。尹伸的《蓼游记》云：“此山最善丛，惟西峰而柱不甚相比，余都合成一花，相以环天柱，而天柱俱埴之……”杨鹤的《蓼话》云：“相传此山发源秦陇，蜿蜒东来，不知其几千里，突起均、房之间，孤耸天柱，峻嶒七十二峰……其内隐隐，紫翠千重，外以屏风九叠障之。天清日霁，眉目分明，远势峨峨，秀可揽结。惟是层峦巧蔽，隐见不常；元气空蒙，常如混沌，游人入山，至有不得见其面目者。”袁中道《玄岳记》云：“自然胜者，穷于点缀；人工极者，损其天趣……往往不能相兼。惟此山骨色相和，神彩互发，清不槁，丽不俗，人言五岳不堪伯仲，良有以也。”“大约太和山一美丈夫也。从遇真至平台为趾，竹阴泉界，其径路最妍；从平台至紫霄为腹，遏云入汉，其杉桧最古；从紫霄至天门为臆，砂翠斑斓，以观山骨为最亲；从天门至天柱为颅，云奔雾驶，以穷山势为最远，此其躯干也。左降而得南岩，烟霞，以巧幻胜；又降而得五龙，分天隔日，以幽邃胜；又降而得玉虚宫，近村远林，以宽广胜，皆隶于山之左臂，右降而得三琼台，依山傍涧，以淹润胜；又降而过蜡涧，转石奔雷，以澎湃胜；又降而得玉虚岩，凌虚嵌空，以苍古胜，皆隶于山之右臂。合之，山之全体具焉，其余皆一发一甲，杂佩奢带类也。”又谭元春的《游玄岳记》、王世贞的《游太和山记》、徐宏祖的《游武当记》等等所记所感，都是触“景”而生情，才道出了武当园林空前的绝唱。她虽未能像王勃的《滕王阁序》、范仲淹的《岳阳楼记》那样流传千古，但她如今确已为世所公认并名标世界。同时作者这里所写的景虽属于自然美，但在园林艺术中，这种自然美的表现形式则是空间美的。武当山方圆八百余里，盘根更远，空间十分开阔。且具有隐约而清楚、分明而深远、雄浑而秀丽的气魄。既有“春和景明、波澜不惊、上下天光、一碧万顷”之象，又有“层峦耸翠，上出重霄，飞阁流丹，殿光飞虹”之景。因此，当人们进入这一空间，立足于林荫掩映、云雾缠绕、空间曲折而幽邃的石砌磴道，或漫步于蜿蜒的溪泉、飞瀑之畔，每每感到自己已远离了人世的喧杂和日常的烦恼，返朴归真，回到了大自然的怀抱。为了适应园林中各景区的不同主题和景物，武当园林的空间处理也像我国古典园林一样，相应具有大小、开合、高低、明暗等变化，其中也有许多常用的空间处理手法。例如一般在进入一个较大的景区前，常有曲折、狭窄、幽暗的小空间作为过渡，以收敛人们的视觉和尺度感，然后转到较大的空间，以取得“豁然开朗”的效果。为此，人们在武当山水自然具有这一特征的基础上，对其建筑设施的设计也往往遵循这一法则，在进入园门以后，用曲廊、小

院、小殿等作为该建筑的序幕，以衬托其主景，这是武当道教各宫观常常用到的一种方法。譬如太子坡、五龙宫等，从其八字墙门入园后，先要经过曲廊的左旋右转，或龟亭、龙虎殿等一组规整、封闭的院落，才能来到主殿或主园，即一种欲扬先抑的手法。其二，也是一种常用的空间手法，就是在大空间之中或旁侧设置小空间，通过大小对比，别具趣味、别开生面。这不仅体现在方圆八百里的隐显幽峭的群峰坡谷中布设并形成了后来庞大的三十三个建筑群落，而且在每一景区的空间里也设置了若干各具特色、风格的组合庭院、桥梁、栏杆、园圃、洞涵、雕塑等建筑装饰。它们或小巧玲珑、精雅别致；或高大粗宏，在山水的岚光中若隐若现，构成了一组别具风情的建筑群体。这些广亭危榭、飞廊复阁……不但彼此遥相呼应，相互铺垫和渲衬，还与主园——玄岳门、琼台、五龙、金顶、南岩等的大空间形成各种对比，给人以充分的艺术享受。第三，可称为缩微法。这种手法是将一些有主导思想观念的故事、人物或意象，运用绘画、雕塑等建筑艺术形式集中于一处，加以突出和强调，使游人驻足于一地而意会全体，有“缩天地于壶中”的画龙点睛之妙。例如磨针井的太子殿内的各种壁画，其中左右两壁所饰的八幅大壁画，每幅4平方米，依《真武本传妙经》绘制，把“真武修仙故事”的全过程，表现得惟妙惟肖，淋漓尽致。（1）北壁右下一幅画辞别国王，初出皇宫，紫炁元君指引前程；（2）北壁右上一幅，画越海东渡，访入武当，丰乾大帝赐以宝剑；（3）北壁左下一幅，画元君超渡，铁杵磨针，仙果清心，返山修炼，麋鹿献芝，猿猴送果；（4）北壁左上一幅，画黑虎巡山，乌鸦引路，南岩修行，祖师映光，三清演法，至契元真；（5）南壁右下一幅，画劈山成河，水阻群臣；（6）南壁右上一幅，画洞内修真四十二年，降妖伏魔，捣碎鬼王，观音试心，六贼现形；（7）南壁左下一幅，画元君试心，台上梳妆，南崖飞升，五龙捧圣；（8）南壁左上一幅，画玉京见功，仙台受诏，奉旨功曹，巡视三界。并在它壁上画中等画三幅，乃刘海戏蟾等道教人物典故、小壁画二十四幅，多为奇花异草的花卉作品，把武当道教主神玄武及其仙宫的胜景作了集中的勾勒。再如“治世玄岳”“剑河桥”、陈抟的“睡佛卧寿”“第一山”等碑刻建筑，都是给人以尺幅千里，以虚代实，以景寓情的美的感受；第四，类比手法，这在武当园林建筑中比较显著，如将人间帝王之宫殿类比为天帝的“仙宫”，将人间的武士护卫、宫娥仕女，也仿造于仙宫仙馆等等，即是其佐证。这些是人们某种思想观念的反映，也是人类智慧，技术的结晶。第五，使用了道教建筑惯用的“有无相资”“虚实相生”设计艺术手法，把武当园林空间无形地联络成一个有机的整体——北极玄天真武道场的仙山仙景，给人以充分的回味无穷。

武当山的园林艺术不仅仅是空间艺术，它还是时间的艺术。太子坡的曲墙，各宫观建筑的廊子、小径等，都是弯弯曲曲，七折八转的。它延续人们的游览时间，使园子小不见小，近不觉近。武当园林中的这种时间艺术，实际上是人们接受和领悟空间时心理活动所需要的时间的反映。对游客来讲，游园是一个连续的观赏过程；对设计者来说，则是一个时间组织的过程，这个特点具体表现在园林当中的观赏路线的安排，何时路转，何时观景，都有设计经营者的匠意。随着观赏路线的展开，或高而登楼上山，或低而过桥越涧，或入室内而封闭，或出室外而开朗；或远眺，或近观，或俯视，或仰观……景色因时而异，视景因视角而非，并且相互联系，相互对比。因此，欣赏武当园林是一个静观与动观、间断与连续相结合的特殊形式，所以我们常说“游武当”“武当游”、而不说“看武当”，这是很有道理的。若把武当园林艺术和电

影艺术作个比较，我们会看出：电影艺术把一个个连续或不连续的镜头编排剪接在一起而产生了蒙太奇，武当园林艺术则是通过游览路线，把各种相关或不相关的景物按顺序展现出来，使人们通过自己的对比、联想和想象，产生感触和感悟，受到锻炼和陶冶。因此，两种艺术的不同点在于：在园林中的人们是以动观静，而在电影艺术中，观众则以逸待劳，以静观动。

综上所述，武当园林依托其特异的自然美、地理美、意境美、空间美，运用其以小见大，以少胜多，以虚代实，以情寓景的艺术手法，在有限的空间里创造出了无穷的意境，再现了武当山的园林美。同时，它作为中国古典园林艺术所特有的艺术境界之一，不但可以作为我们的欣赏对象，陶冶我们的情趣，而且对我们今天的园林建设、建筑和城市设计规划、保护，也都有借鉴、启迪的意义。

茅山九霄万福宫*

李勇刚

九霄万福宫坐落于道教“第一福地、第八洞天”（位于江苏省句容与金坛两县之间）的茅山大茅峰巅；元延佑三年（1316）始曰圣佑观，明万历二十六年（1598）敕名九霄万福宫，后人简称九霄宫、万福宫、顶宫，俗呼“大茅峰”。

据《茅山志》记载：西汉时，陕西咸阳南关茅盈、茅固、茅衷兄弟三人，慕名先后入江东句曲山隐居，三人分别于句曲三峰之上，创建茅庵，潜心修道，采药炼丹，救人济世，后均功德圆满，先后得道升仙，远近黎民百姓，为感生前之恩，永表怀念之情，遂将句曲山更名为三茅山，并于大茅峰顶建石坛、石屋，祀其石像；齐梁年间易石屋成殿宇；元延佑三年（1316），敕建赐额圣佑观，专祀奉大茅真君茅盈；明万历二十六年（1598），又得敕建殿宇，改曰九霄万福宫，时与山中元符万宁宫、崇禧万寿宫、德佑观、仁佑观、玉晨观、白云观、乾元观合称茅山道教“三宫五观”。九霄宫内原有太元、高真、二圣、灵宫、龙王五殿堂，藏经、圣师二楼阁，毓祥、绕秀、怡云、种壁、礼真、仪鹄六道院，左右两侧道舍、客堂等建筑一百余楹，建筑雄伟壮观，殿宇金碧辉煌，整个宫观，气势磅礴，规模宏大。后历经清末太平天国战争、抗日战争及十年浩劫，宫内建筑屡遭破坏，殿堂被毁，神像被砸，经书被焚，四宝被抄，墨宝被抢，千年宫观，几成废墟。

十一届三中全会之后，党的宗教信仰自由政策得以重新贯彻与落实，茅山九霄宫与元符宫以其悠久的道教历史和深远的宗教影响，于1983年4月间，被国务院确定为全国重点道教开放宫观，在当地人民政府的亲切关怀与大力支持及宗教事务部门的行政领导下，九霄宫原有道长被请回宫内，又先后招收了一批批青年道士，从1983年初开始，全宫道众团结一致，齐心协力，筹备资金，组织人力，整修山路，修复殿堂，塑立神像，购置法器，培养玄裔，架设电源，铺通水道，并先后创办了服务部、招待所、小卖部、素餐厅、茶水楼、照相点、停车场等服务性设施。现在九霄宫的各项基本建设完成，已以古朴典雅、气势雄伟的风貌屹立于大茅峰顶巅。

九霄宫坐北面南，东西对称，整个建筑，依山借势，结构严谨，布局合理，自南至北，层层而上。

* 本文原载《中国道教》1994年第1期，第47-50页。

前为宽阔平坦的砖墁广场，广场东西长约八十米，南北宽约四十米，东西两侧各建山门一座，均为1985年所建；东山门正额书刻“茅山道院”四个黄色大字，背额上题“紫气新辉”四个隶书大字，左右侧门之额分别书以“出玄”“入牝”，此门是沿盘山柏油公路驱车登峰者必经之路；西山门为砖木结构，重檐歇山顶，上下二层，各宽三间，下层中间为攀九曲十八盘的幽静石径，独步登峰游人必过之道，两侧是九霄宫服务部；广场南侧护以石栏，扶栏俯瞰，峰峦之间，田野之上，阡陌纵横，车来人往，稻田片片，农舍幢幢，湖水如镜镶于大地，溪流似带飘过小桥，一派江南田园风光，令人陶醉，引人遐思；举目远眺，层层云雾飘飘渺渺，苍苍峰峦隐隐现现，宛如东海蓬莱仙山，变化无穷，景象万千，使人顿有登临仙境、身入太虚之感。回首北望，九霄宫红墙萦绕，高入云霄，入宫之处的灵官殿额镶嵌“敕赐九霄万福宫”石刻七字，殿门两侧墙壁上分别书以“道炁长存”“万寿无疆”，笔力苍劲，字大如斗；左右两侧各蹲立石狮一尊，雕刻精美，栩栩如生；殿下石阶两旁，各立木质旗杆一根，杆端均挂黄旗一面，一书“国泰民安”，一书“风调雨顺”，东西对称，直插蓝天，迎风飘展，旗声远扬。

上攀二十余级石阶入灵官殿，此殿面宽三间，进深二楹，殿内正中神台之上，道教护法神王灵官身被金盔金甲，脚踏风火轮，手挥九节神鞭，赤面三目，怒目瞋视，威立巡察，镇守宫门；青龙、白虎、朱雀、玄武四方之神，手持刀戟，分列左右。五尊塑像均高四米有余，威风凛凛，气势雄雄。殿柱联曰：“十万朝山非是别，忤逆子孙休见我；一半进香也有功，孝顺儿女皆为你。”殿左北壁悬一块木质《茅山简介》匾，殿右北壁挂一幅彩色陶瓷《茅山雄姿》图。

出灵官殿后门，拾阶而上为藏经楼，楼因古为宫内藏存道经之所，故名；为1983年间重建。砖木结构，上下二层，均宽三间，深三楹余，下层中间为进出宫之过道，两侧是九霄宫宗教用品与当地工艺美术品服务部，上层昔藏道经，今为江苏省道教协会筹备组、镇江市道教协会、茅山道教协会办公室。紧依藏经楼上层北侧，东西各有一室，东曰宝藏库，为朝山信徒进香焚表之所，西名坎离宫，是出入藏经楼上层之通道。宫门两侧砖壁间各镶嵌石碑一通，东为清道光二十八年（1848）修复灵官殿与龙王殿香火炉捐助银两者功德碑，西是清代所立碑，碑上刻有明末清初陈凤梧茅山而作《登大茅山》《中茅山》《小茅山》诗三首，其中描写登临大茅峰项目睹景色的《登大茅山》诗云：“丹崖翠壁紫云巅，恍惚玄文诵五千；白昼风雷生殿外，中霄星斗落峰前；试看喜客泉头月，别是华阳洞里天。习静工夫如有得，何须物外觅神仙！”

坎离宫西侧壁下有一清池，池水清澈见底，终年不涸，志书称其曰天池，传为“神龙所都”。池之南岸立一巨型九龙壁，碑长十九米，高六米，宽近一米，壁顶满覆绿色琉璃瓦，临池壁面之上，九条雕工精细、形态各异的蛟龙腾跃于涛涛碧浪之上，朵朵白云之间，壁下二条龙头伸出水面，形若出池之状。壁前平台南侧筑以石栏，石栏之下，东西房舍一排，青壁红门，窗明几净，庭院整洁，环境清雅，现为茅山道教文化研究室与宫内办公之地。

过藏经楼，绕高达三米的铁铸鼎炉，北越十四级石阶进太元宝殿，此殿面宽三大间，进深四楹余，面积二百平方米左右，是九霄宫的主体建筑，为宫内道士早晚诵经及日常举行各种大型宗教活动之所。殿内宽阔明朗，宫灯高悬，钟鼓磬鼎周全，幢幡帷幕掩映，日夜香烟缭绕，终年蜡火通明。正中神台之上，三茅祖师，紫绶被肩，茅盈居中，怀抱如意，正襟危坐，茅固、茅衷，手执玉圭，拱坐两侧，年、月、日、时四值公曹分列台前左右，在宫灯与蜡火的照

耀之下，映衬于各色幢幡帷幕之间的三茅祖师贴金塑像，金光闪烁，瑞气耀人，显得格外肃穆安详而慈悲；殿内两侧的神台上，马、温、赵、岳四大元帅，手持兵器，威立镇守。三茅祖师神台背面塑设立体道教仙岛，岛屿之上，慈航道人飘浮海面，虾将神龟游上海表，茫茫苍海之上，太上老君、元始天尊、灵宝天尊、玉皇大帝、三官大帝、救苦天尊、太白金星、八仙真人、土地神、城隍神、龙太子、龙王女等三十二尊神仙集会于天际雾间，个个形态不同，尊尊神情各异，充分体现了道教的多神信仰思想。殿后东供土地刘辅塑像，西奉财神赵公明塑像；左右两侧殿壁之间分别镶嵌四十五个石刻茅山各方神仙与历代得道仙真者的牌位，是研究茅山道教历史与神团体系的珍贵参考资料；殿内前侧，左架一面大鼓，右悬一座铜钟，为宫内报时与举行宗教活动之器。圆形殿门以白色大理雕刻而成，门槛乃是子午石凿就；殿上满覆青色筒瓦，两道顶脊正中各饰一只桔黄色陶瓷葫芦，脊之顶端龙吻高望。殿前阶石，青石墁地，平滑清洁，古意横生。

太元宝殿前东侧为迎旭道院，此道院坐东朝西，面宽三间，进深四楹，上下二层，上为道舍，下设茶室。道院紧北壁下向东开一小门，门额镶篆体“白云道院”砖刻四字，门左侧墙壁间嵌有清光绪十六年（1890）刻立《重修太元宝殿碑记》石碑一通；东过小门，长廊曲回，沿廊北行再顺阶东下，步入宽敞的水泥平台，台东临空悬建仿古楼阁一栋，名曰养真仙馆，馆共三层，总面积达六百余平方米，馆内房间装饰精美，干净卫生，环境清雅，居住舒适，可同时接待四十位宾客下榻；住于馆内，每日清晨，出馆东门，步上馆廊，凭栏东望，遇晴之时，一轮红日从东方地平线上冉冉升起，霞光万道，蔚为壮观；逢阴之际，雾气缥缈，云海浩瀚，峰东大小山峦，仿佛大海之上的岛屿，时隐时现，变化万端，身临其境，观此景象，使人大有飘飘欲仙之感。

太元宝殿前西侧是仪鹄道院，道院坐西面东，与东侧迎旭道院左右相对；道院紧北是宫内道众灶房，灶房之北砖木构建楼房一座，中层内与灶房相通，为道士斋堂，上下二层均为道舍；天清气朗，黄昏时分，攀登楼上，极目西望，夕阳西下，彩霞满天，别具诗意，落日风光，尽收眼底。

出太元宝殿后门，平地之上筑一石台，台高二米，九米见方，以青色石条砌起而成，台上四周绕以白色石栏，石栏外侧壁面之上分别雕刻道教八仙图像，间以太极八卦图案，台上立石坊一座，坊高近六米，宽约四米，坊之正额刻“三天门”三字，两侧坊柱刻楹联一副，左云：“修真句曲三峰顶。”右曰：“得道华阳八洞天。”为原中国道教协会会长黎遇航手书，坊前置仿古铁铸香炉一尊。相传此处是当年大茅真君茅盈登仙飞升之处，为古时茅山道士拜符上表之所，故名飞升台，又称升表台，因为此处是茅山主峰九霄宫内的极高之地，故而称石台之上石坊为三天门，以形容其高入云天；整个台坊，雄浑古朴，庄重大方。中秋之际，夜深人静，登临台下，举目四望，月色溶溶，银河淡淡，群峰皆梦，寂然无声，山水迷离，鸟树朦胧，只见天在上，更无山与齐，恍惚犹如在梦中，飘然欲仙九重天。

飞升台后是二圣殿，因殿内正中神龛内供奉三茅祖师之父茅祚与母许氏贴金塑像，故名。左右神龛之内分别祀奉送子娘娘与眼光娘娘坐像，殿内蜡火长明，香烟袅袅，气氛庄严；二扇殿门之上合绘一大型黑白太极图，左侧门扇绘白为阳，右侧门扇绘黑为阴，白中有黑点寓意阳中含阴，黑内有白点象征阴中藏阳，门合阴阳相抱，以成圆形太极图，门开阴阳分离，则变为

二条阴阳鱼，此图寓意玄深，哲理奥妙；殿脊正中饰以砖雕镂空二龙戏珠，倍显神圣庄严；此殿是九霄宫内的最后一座殿堂。

二圣殿东建钢筋水泥仿古楼阁一座，上下二层，下分两间，均为道舍，上共五间，通为一室，名曰白鹤厅。厅内几净窗明，环境清雅，两只制做精巧、高近二米的仙鹤兀立于厅之中央，绕两只仙鹤置以客桌与藤椅，四周摆设软面沙发，厅东壁悬彩色陶瓷《松鹤延年》图画一幅，画长四米，高二米多，画面青松苍劲，白鹤戏嬉，红日东升，溪流潺潺，构图精美，意境深远；厅南壁抱柱联云：“俯视茅州香霭中，扞萝路到半天穹。”此厅现为九霄宫来宾接待室及召开会议之场所。

二圣殿西筑一座钢筋水泥仿古楼阁，名曰怡云楼，楼上下二层，下层左右是游人与来宾招待所，中间为九霄道士文化娱乐室，上层古名画厅，为昔时宫内道士习画书字之室。室内现辟分二室，东室为茅山四宝陈列室，室内分别陈列有宋徽宗赏赐给茅山的八件珍宝之中的前四宝——玉印、玉符、玉圭、呵砚（后四宝历经沧桑，屡遭兵火，已经失传），茅山珍藏的道教符籙及各种道经古籍等道教文物；西室是怡云茶室，室内南侧木刻抱柱对联云：“一壶天地开仙境，百里风烟入画屏。”室中木桌木椅，紫壶紫杯，古色古香，茶韵诱人。游山至此，置身室内，把茗细品茅山道士以茅山优质泉水冲泡的色如晶莹碧玉、味香温馨宜人的茅山茶，或静听老道长讲述美丽而神奇的有关茅山的传说故事；或欣赏古朴幽雅、优美动听的茅山道教音乐；或与眉清目秀的茅山道士畅谈史悠久、丰富多彩的道教文化……这一切都将使您耳目一新，心旷神怡，留连忘返。

二圣殿后侧与东西两楼阁三周连筑回廊，廊外护栏，栏下凌空，沿廊扶栏，漫游其上，山风徐徐，步移景变，东、西、北三方万千景象，一览无余；东望山外田间，波光粼粼的水库，小楼幢幢的村庄，烟囱高耸的工厂，车辆往来的公路，依稀可见，清晰而闻；北眺抱朴、积金、二茅、三茅诸峰竞秀，云缠雾绕，似绿色游龙，蜿蜒北去，元符宫犹如一座仙宫掩映于积金峰南坡的绿海之中；西瞰广阔的平川之上，道路条条，稻浪片片，楼房幢幢，炊烟袅袅，小桥流水，白鹅嬉游，农夫耕耘，水牛拉犁，茅山古镇，车水马龙，鸡鸣犬叫；东进林间，松柏青翠，百鸟争鸣，仿佛一轴彩色立体江南水乡画卷，历历在目，声声入耳。

大茅峰既是茅山的主峰，又为茅山风景名胜区内最高峰，集茅山精华于一体，结圣地灵气于一峰。大茅峰北连积金峰、二茅峰、三茅峰，四峰蜿蜒起伏，逶迤展布，递次降低，葱翠苍茫，酷似横卧于江南锦绣大地之上的一条绿色巨龙，大茅峰则犹如巨龙之首，伸入云天，九霄宫又恰似龙首之上的一颗宝珠，金碧辉煌。大茅峰上景色秀美，风光迷人，春夏秋冬，登峰眺望，景致各异，美不胜收。阳春三月，峰峦嫩绿，桃红李白，花草飘香，春意盎然；酷暑夏日，山峦竞翠，流云飘沙，清风送爽，惬意无穷；落木深秋，山瘦林薄，红叶含笑，松涛呼啸，逸趣横生；落雪隆冬，满山遍野，银装素裹，洁白如玉，分外窈窕。大茅峰外，四面八方，名胜古迹比比皆是，自然景点星罗棋布；东有抱朴峰、九龙山、叠玉峰等，西有茅山古镇、东进林场、新四军茅山抗日斗争历史陈列馆等，南有金牛洞、仙人堂、玉液泉、众真岩、曲水穴、碧岩亭等，北有龙尾山、老虎岗、华阳洞、玉柱洞、仙人洞、石墨池、喜客泉、楚王涧、靠背石、得子堂、元符宫、积金峰、玉蝶泉等等。古往今来，许多文人墨客纷纷游览茅山，登临大茅峰巅，触景生情，吟诗赞美，撰文记行。如李白、顾况、李商隐、皮日休、韩

愈、刘长卿、王安石、范仲淹、赵孟頫、唐伯虎、李东阳、康有为等，均都留有脍炙人口的游茅山及登是峰的诗词歌赋与游记墨宝。

茅山是现代江苏道教的核心，大茅峰九霄宫为今日茅山道教的中心。每年农历腊月二十四日至来年三月十八日期间，是茅山传统的香期庙会，由于茅山的众多道教宫观庙宇先后被毁，今仅存九霄宫与元符宫二座宫观，而元符宫尚未全部修缮，故而现在每年的茅山传统香期庙会，实已变成为以大茅峰九霄宫为主的传统香期庙会。每至香期庙会，日夜前来朝圣进香与参观游览的中外香客游人络绎不绝，九霄宫内香烟飘绕，仙乐悠扬，鞭炮之声，此起彼伏，人来人往，水泄不通。宫外人山人海，锣鼓喧天，东山门大小车辆满载香客游人穿梭往来，昼夜不断，西山门人海如浪，一浪胜过一浪，门外峰间石径之上，队如人龙，蜿蜒山麓。整个庙会从始至终，呈现出一派国富民强、太平盛世的节日景象，其时间之长久、人数之众多、场面之壮观、规模之宏大，道教名山宫观庙宇中，无逾此者。

九霄宫现有道士四十余人，在改革开放方针与宗教信仰自由政策的指引下，全宫道众，满怀振兴太上道教之志，永存爱国爱教之心，继承并弘扬道教的优良传统，立足茅山，面向全球，每日早晚诵持经典，昼夜习读道书，香期庙会与旅游旺季，广为香客游人开展烧茶、做饭、照相、导游、治安等各种服务性工作。闲暇之际，维修宫观，植树造林，栽花务草，种植蔬菜，培育药材，学习经典，演练科仪，了解市场，创办产业，为美化茅山、建设道院加强自养，服务社会，添砖加瓦，贡献力量。

新津老子庙的建筑特点*

颜开明

新津老子庙，市级文物保护单位，坐落在县城西南，约3公里的永商乡车灌村境内的稠稷山（又名老君山）。据道书和志书记载，庙址最早为东汉张陵所建24治之一稠稷治，隋唐以后，由治所变为道观，历代累圮累建，殿宇雄踞山巅，依山势建成，三清殿居于最高处。原有一亭、二楼、五殿、楹联、匾额，石刻多出名家之手。由于稠稷山孤峰突出，古柏森森，人们一进入新津县境，便见此山。登临其上，可以远眺四野，但见河水紫带，群山纠纷，华实蔽野，稻麦盈畴，天府之国，信而有征。这儿面向邛水，背负群山，清水环绕，风景颇佳。经过“十年浩劫”，现仅存民国十二年（1923）所建的混元殿、八卦亭、三清殿、斗姆楼和儒林祠。对我们研究民国时期的建筑历史，具有一定的科学价值，特别是成都市民国时代的宫观比较少的情况下，更是珍贵的实物资料。

混元殿、三清殿和斗姆楼，从建筑类型讲，属于硬山式建筑，为我国次要之古建筑。混元殿、三清殿和斗姆楼，全部均为五开间，上承额枋，屋顶为“硬山式”即人字形屋顶。屋顶两坡交界处用片瓦垒砌屋脊。有一条正脊和四条斜脊，两侧山墙与屋面齐平，山墙两际砌以方砖博风板。近屋角处则用砖叠砌作墀头花饰。硬山式出现于宋代，明清以来在民间应用甚广。

八卦亭，为重檐八角攒尖顶。平面为正八边形样式，屋面圆顶，并用上小下大的“竹子瓦”和筒板瓦铺盖。八边形攒尖顶，在各个角梁的位置上没有垂脊，顶端置宝顶为饰物。攒尖顶高耸屹立，飞檐挑云岭，香烟绕玄门，一圆一硬，气势轩昂，犹如日月合璧，水乳交融，相映成趣，尤其是在蓝天白云的映衬下，显得十分宏伟壮观。现将各部分结构的特点试析如下。

1. 开间。中国古代木结构的建筑，由于受建筑材料的限制，都是以“间”为基本单元。所谓“间”，就是指在地上立柱，柱上架梁，由立柱构成的空间。由若干“间”相组合，而成为一座完整的建筑物。再以单座建筑组成庭院，进而以庭院为单元构成各种形式的组群。一般均采用均衡对称的方式，以纵轴为主，横轴为辅。新津老子庙的混元殿，三清殿，斗姆楼，均为六柱五间组成。由当心间、次间、稍间构成，其面阔是当心间大于次间，次间大于稍间。这样既满足了功能需要，又有主次分明之艺术效果。

2. 柱子。柱子是房屋的主要骨架，梁架和屋顶的重量，是通过柱子传到地面的屋基，所

* 本文原载《宗教学研究》1994年第1期，第8-10页。

以柱子是建筑物的重要组成部分。柱子的形状，主要有圆形、方形、八角形、六方形等样式。如山西五台山南禅寺的唐代（建中三年即782年）木结构建筑，还保存有三根方形的柱子。新津老子庙的殿宇柱子，全部都为圆形。柱子下面有柱础，即柱底之垫石。其功用为柱身防潮，并将柱身集中荷载，分布于地下较大之面积。早期柱础式样简单，不加雕凿。汉代末年，随着佛教艺术的传入，便出现莲瓣纹柱础。今存历代的础石遗物，有复盆、古镜、碾形、鼓形、须弥座等样式，并刻有龙、凤、狮子、蛤蟆、石榴、卷草、仰复莲、云水纹等雕饰，其品种繁多，富有浓厚宗教性和装饰性趣味。然而新津老子庙的柱础则全部是复盆式，素面无雕饰。

3. 屋顶。屋顶是中国古建筑的冠冕，古代匠师在屋顶的造型上，不仅形式丰富多彩，而且亦增强了艺术感染力。在建筑形式、建筑等级、建筑艺术诸方面都有其十分详细、完整的规定。屋顶的结构形式可分为庑殿（四阿）、歇山（九脊）、挑山或悬山和硬山这最常见的四种。在封建社会，屋顶的结构形式有十分严格的等级制度。重檐庑殿为最尊，重檐歇山次之。以下为单檐庑殿，单檐歇山和悬山。硬山为最下。封建社会严格规定：“庶民庐舍，不过三间五架。不许用斗拱，饰彩色。”因而劳动人民是不许住庑殿和歇山式房屋的。

在我国传统建筑屋脊端部安鸱吻。鸱吻是一种带宗教性的雕塑饰件，其早期形象仅是一尾翼，故有“鸱尾”之称。唐代以后出现龙头形的琉璃鸱吻，张口翘尾，背部标有剑柄，其造型遒劲华美。据传以此为宫殿、庙宇等屋脊装饰，可以避火灾。如《营造法式》卷二引《汉纪》载：“汉柏梁殿灾，后越巫言，海中有鱼，虬尾似鸱，激浪即降雨，遂作其象于屋，以厌火祥。”因此，人们常于屋顶正脊两端置鸱吻祈福。然而老子庙的混元殿、三清殿、斗姆楼，重建于民国时期，所以屋顶上的装饰比较简略，屋脊和垂脊上的仙人、走兽比较简单，正脊两端的鸱吻也显得比较小气。

新津老子庙的建筑为纵向布置，随地平面逐渐升高之院落。建筑中的神殿、膳堂、宿舍、园林分区明确，配置适宜，给人们庄严肃穆，清新舒适之感。并结合奇峰异壑、甘泉秀山以及参天古柏等自然景观，灵活布局，将壁画、雕塑、联额、题辞、诗文、碑刻，园林等多种艺术形式与建筑物有机地综合、统一因地制宜，巧作安排，从而增强了艺术的感染力。

新津老子庙，把建筑布局、建造技术和艺术风格，有机地综合在一起，对现代建筑仍有其学习和借鉴价值。

罗浮山酥醪观*

余信昌

酥醪观在罗山之北、浮山之南的深山幽谷中，远离尘嚣素有“世外桃源”美誉。

酥醪观原为东晋时葛洪（字稚川，284-363）创建的北庵。相传安其生会神女觞于玄邱，共谈玄机，酣玄碧之香酒，醉后呼吸水露皆成酥醪，酥醪观由此得名。又有传说，吕洞宾时来与赤松云游于此，所以亦称“神仙古洞”。因酥醪观前临荷沼，后倚青山，两旁亦有山（凡三面环山）中有开阔地，前有路人，即名为洞，故又名“酥醪洞天。”清朝黄培芳游酥醪题咏：“林峦三面合，仙观隐烟萝，与世渐相隔，入山深若何。苍松含籁远，古桂得香多。欲问长生诀，与芝独寤歌。”

酥醪观两侧，左有台，右有亭，十分壮观。观门石刻匾“酥醪观”是香山（今中山）鲍俊书。观门楹联是：“仙踪何处招寻争传酣醉奇缘已归东海；尘世凡人看破安得超凡上士同住北庵。”观的总面积约2700平方米。有关酥醪观的历史，宋朝霍日韦，元朝徐心远均有记述。清朝雍正五年，住持柯善智重修酥醪观。观正殿墙上有《重修酥醪观碑铭》《重修酥醪观碑记》《酥醪观林园种梅书》《奉宪严禁碑》等碑文。殿内供奉的，中为雷祖，左边为吕纯阳仙师，右边为葛洪仙师，正殿向天井伸出，筑有高8尺，长5米半，宽4米半的亭台，是住持训示徒众及打醮传经之所。台柱刻楹联云：“瑞霭朝腾看一缕氤氲化作三峰云气；丹光夜发向九霄照灼上连北斗星芸。”亭台旁左右各有古茶树。正殿左侧蓬莱阁楹联云：“出月入日是悟道，寸田尺宅可治生。”观内厢房门口楹联云：“库饶碧酿泉成酒，房贮黄粱米是珠。”观内存有清代“聚宝炉”“花盆”，蒋介石、陈济棠、蔡廷锴睡过的混元古床。四周遍植松林，碧绿无际，回云翳目，白日生寒。门前有莲池（现莲池已改为农田），每当夏日，荷叶田田，莲花亭亭玉立，清香扑鼻；望日前后，如或晴空一片，则圆月当空，莲池一泓朗澈，前人曾有“孤月出波圆”之句。置身其间，如临仙景，正是“老树庭前忘岁月，好山云外隔仙凡”。穿过回廊，一小楼曲栏花窗，独擅幽胜，原为道士江瀛涛所筑，清代中山县人黄子实（培芳）题匾曰“浮山第一楼”，两旁有“小楼容我静；大地任他忙”的楹联。清朝番禺人张维屏六十六岁游酥醪观，在罗浮山第一楼题壁：“一酌酥醪骨欲仙，楼高览尽洞中天。心飞海日三神上，身在蓬莱左股边。桂父叩门谈服食，麻姑招手话桑田。拍肩又被洪崖笑，我堕尘寰六六年。”黄培芳题酥醪观小

* 本文原载《中国道教》1999年第3期，第42-43页。

楼云：“罗山踏遍少楼台，洞入酥醪杰构开。万壑烟云浮槛出，半天松竹拂窗来。稚川此地曾高卧，神女何年更举杯？我且置身高百尺，凭栏清啸动林隈。”观后山顶有陈济棠的驻鹤亭，亭之楹联云：“且驻云中鹤，方为世外人。”此处可遥望到溪水从20米宽、100米高的崖顶直泻而下，腾飞三级陡坡，直奔龙潭的白水门瀑布。它跌宕千尺，声响如雷，大有“飞泉直下三千尺，十里吹来毛骨寒”之感，被称南粤第一瀑布。登高远眺，但见群山环抱，村落参差，阡陌纵横，炊烟缕缕，鸡鸣犬吠，归樵憩肩，牛群饮流，田园风光，不啻世外桃源。

观右侧半山脚古松下，有高2米，长4米之巨石。诗人墨客与道人谈玄于此，常以佳酿作茶，夜观星象，名曰斗台。清朝张维屏夜宿酥醪观，登斗台赋诗云：“仙人亦酒人，酒后善游戏。至今酥醪洞，风露皆酒气。我来吸空香，未饮意先醉。诸天绿蒙蒙，仰见星斗翠。”（《夜观星象》）清代文人江海涛，见游客友人张南山，感古松之苍劲，仙鹤栖留，于是虔诚下拜，乃书“南山拜松处”。“于浮山斗台和”，江海涛题，住持江瀛涛刻之于斗台之下。其下还有南海谢里甫（荣生）所题刻的“群玉”两个遒劲大字。再下有一口传为仙人所开，饮之延年益寿之“酿泉”，泉上有引人遐思的石刻“趣”字。

距斗台数步有一条长2米、高1.5米的石块。刻有“鹤冢”“清朝嘉庆丙子年惠阳人汤雨生”。传说汤雨生游浮山时，见猎人射伤一只白鹤，他慈悲为怀，不忍伤生，解囊将鹤买来细心养护，可惜三日之后，终不治而死。汤雨生就用竹箬裹鹤，以花瓣堆衬葬于古松之下，于是斗台旁又多了一个鹤冢。当夜汤雨生梦见穿白色羽毛服的老人来答谢。汤又建了一座“鹤笑亭”以纪其事。

斗台下面，甘泉喷涌，澄澈甜美，酥醪观道士和附近山民，汲以酿酒，泉香而酒冽（泉水具有香味，酒色也很纯净）。酥醪观主还采摘观前的银桂花和丹桂花酿酒，花香扑鼻。每逢参访的远方道友及诗人墨客，均以桂花酒饗之。泉旁石上刻有“酿泉”二字。在酿泉前百步，有石块垒筑的面积约80平方米的高台，刻有“逍遥台”三字。台对面山坡有松荫亭，圆镜道人书匾。亭高5米，内悬《松荫亭记》石碑匾。《记》云：“松为罗浮冠，人寿如乔松，予以颜以荫，可因以为额。考得斯亭以畅天机，涤尘抱垂荫于无穷。”

小蓬莱与茶山瀑，在古观西南四公里，有洗心泉、绿屏嶂、观洗澡。这里涧壑争流，高林竦密，四面松林环抱，后环大嶂，翠竹千竿，农屋数十，构成山村小景。蓬莱住址在半山腰。黄仙古洞在蓬莱南两座山后，因葛洪之徒常游于此而得名，王明楷书“黄仙古洞”牌坊，石刻“古蓬莱”在其旁，洞中有溪水自10余米凹处飞泻而下，壁刻“恐涛”。这瀑高数丈，甚是壮观，周围环境幽静，凡尘不到，粉泉飞洒，如珍珠迸溅，又作风雨之声，上荫嘉木，下汇清潭，石壁上刻有“飞清”“沁心”“云淙”等字，为清代中山县黄培芳、番禺县潘正亨所题留。坐潭畔石上，见流泉不断，飞瀑撒开如银花点点，又一佳景也。

梅陇石洞，酥醪观一位女道姑曾捐募植梅千株于此。红白相间，有似锦缎，若逢春雨，花落片片，沿溪而下，香气横溢；徜徉花丛，清香扑鼻，胸襟顿爽；有时梅开二度，道人与香客，喜悦若狂，附近山民，争相传告，游人络绎不绝。拔云寺址，在于山巅，早已荒废，故址原有满山杜鹃花，因山高风大而不能长高，以之作盆栽，堪称妙品。清初屈大均以诗描述云：“浮山顶上花万千，一峰花独多杜鹃，色兼蓝紫与黄者，绝少殷红猩血鲜。”在离酥醪观8里的白水门下，有一巨石，上刻“忘机石”，明朝时，杨应琚、吴子建等人，由酥醪观道士柯善智

引路，寻此佳境，游玩一天，日暮始归。道人请为石题名。杨说：人坐此石，可以忘机。遂取名“忘机石”。

自忘机石沿溪而下约一公里，溪中有面积约200平方米的碧绿深潭，名“七姐潭”，旁有黎应钟题“银泉”石刻。传说七位仙姐，每逢七月初七下凡，在潭中嬉水沐浴。取即日之潭水，经久不变，还可治病。

在道观南山溪中，沿西流水下行，有一灶型涡石。因急流从上旋转而下，顺地势奔湍冲激形成，相传是仙人煎琼炼液的大锅。灶额有清代大司马杨佩之题“煮石处”石刻三字。石刻旁有诗云：“朝吴暮粤，水天一色。长啸归来，山青水白。”无下款。相传是黄也人留下仙迹。

在石灶下，急流从灶口涌出。渐趋和缓，水潴入潭，泓然如镜。临潭顾映，毛发可鉴。潭约100平方米，潭旁有鹤城杨应碧题刻的“凝碧潭”。蓝天、白云倒映其中，水深而碧绿，可以澄心濯魄。明代黄乔松曾赋诗云：“激石开三岛，奔流汇一泉。迢遥喷空出，飞落碧潭边。”

酥醪坳路旁有石刻“下铁桥”三字。酥醪坳旁有“分霞岭”石刻。其旁有丁嵩题的“仙凡路别”四字刻石。此处为罗山与浮山交界处，东西霞彩，朝暮迭见。原名为“下铁桥”，分霞岭是张南山所改的名称。龙阳易顺鼎谓此地风景类似庐山昊障岭云。

继冲虚、九天两观重修告竣后，香港道联会慈善主任邓国材又出资并协助重修酥醪观。重修后的酥醪观现已全面开放。

江南名观玄妙观*

郁永龙

一、玄妙观之最

在苏州众多道观中，玄妙观以历史悠久，规模宏伟而著称。玄妙观蕴藏的文化瑰宝，极富中国传统文化的特色。宋代建筑代表三清殿、艺术珍宝老子像碑、石刻艺术杰作石栏杆等文物，为玄妙观之精华，件件光彩照人。

(一) 全国现存最大的宋代殿宇——玄妙观三清殿

三清殿是玄妙观整体建筑群中的主要殿堂，整座建筑结构完整，庄严雄伟，体现了以其为核心的建筑群体。

据载三清殿与玄妙观创立相始末。现存的三清殿主体建筑重建于南宋淳熙六年（1179），为当时提刑赵伯驩重新设计，进呈孝宗，并御书赐额“金阙寥阳宝殿”。元至元十八年（1281），诏改“三清殿”。该殿历经宋、元、明、清各朝屡次重修，其结构仍保留着南宋时代的建筑风格。

三清殿坐北朝南，面阔九间 43 米，进深六间 25 米，高约 27 米，面积达 1382 平方米。殿宇为重檐歇山顶，屋脊正中饰铁铸的“平升三戟”，两端有一对砖刻大龙头，是江南龙吻之最。殿柱作“满堂柱”排列，纵横成行，内外一致，共七列，每列 10 柱。四周檐柱为八角形石柱，东、南两边多为青石雕，刻有宋人所书天尊名号及施舍题记；西、北面则大部已经后代重修时更换。殿内诸柱除内中三间四根后金柱为抹角石柱外，均为圆木柱。殿内木柱则于础上加石鼓，柱粗须三人合抱。殿的下檐斗拱为四铺作单昂，昂的下缘向上微微反曲，较为罕见。上檐内槽中央四缝所用六铺作重抄上昂斗拱，系宋代《营造法式》，为国内唯一可珍贵之例。内槽内转角铺作在后金柱上者远离用插拱，即以丁头拱插于柱内，不用栌斗，亦是殿斗拱重要特征，为国内现存最古实例。整座三清殿石柱环列，斗拱雄健，月梁壮硕，合乎宋代营造法式。

三清殿巍峨壮丽，是玄妙观的核心，也是中国古建筑的瑰宝。1936 年著名古建筑专家刘敦桢先生通过勘测，结合文献资料考订，科学地论定了三清殿确属南宋所构，揭示了它在建筑史

* 本文原载《中国道教》2000 年第 5 期，第 60-62 页。

上的重要价值，引起了人们的高度重视和关注。1982年，三清殿这座阅世千祀，历尽沧桑的艺术结构被国务院列为全国重点文物保护单位，1983年苏州市人民政府立碑公布。1988年版《中国大百科全书》称三清殿是“中国长江以南最大的木构古建筑。它既是宋代官式建筑的代表，也表现出地方性建筑的特点，是研究宋代南、北建筑的重要例证”。著名文物古建筑专家罗哲文先生也说过“三清殿”是我国现存最大的宋代建筑。

三清殿历经风霜，特别是“文革”中所经受的浩劫，这座古建筑失修现象明显。近年来，经专家整体检测，屋漏，柱梁不均匀下降，梁架位移变形，部分木构闪裂腐烂，整座大殿内部结构已有所走动，情况十分危急。为保护这一国宝，苏州市道教协会自筹资金600余万元，于1997年12月开始对三清殿进行了全面整修，从而基本上解决了屋面渗漏、梁架变形、地基不均匀沉降的三大隐患。历时一年修建后的三清殿，再现了古老、健康、轩昂雄伟的风采，给古城苏州增添了光辉。1999年1月15日隆重举行了三清殿维修工程暨神像开光庆典。

三清殿，这一传世之作将流传千古。

（二）全国仅存的两块半老子像碑中保存最完好的一块三清殿老子像碑

在玄妙观众多的碑刻之中，老子像碑最为珍贵。该碑立于南宋宝庆元年（1125），出于工刻石高匠张允迪之手。碑上刻有唐代著名画家吴道子所绘的太上老君像，有唐玄宗李隆基题写的赞，还有唐代大书法家颜真卿书写的赞，一块石碑集碑赞、名画和精美书法于一体，世称之为“三绝”。此碑是苏州现存画像碑刻中最早的一块，张氏是当时的勒石高手，曾参加著名的《平江城坊图》的雕刻工作。像碑中的人物形象庞眉披鬓，毛根出玉，力健有余，肤脉连接，极苍古，是谓仙风道骨之体，其画所用焦墨勾线莼菜条的手法，使线条弧弯挺刃，植柱构梁，高侧深斜，卷褶飘带之势，造成条纹磊落逸势，笔迹遒劲，产生强烈的疏体特点和立体感觉，使老子神态超然，富有仙灵之气。该碑系有“画圣”之称的中唐大画家吴道子所绘。老子像碑几经战火、动乱、自然灾害的沧桑而保存了下来，至今已有700多年的历史。它不仅是道教文化的瑰宝，也是国家的历史、文物与艺术珍品。

（三）全国道教宫观现存最早的石栏浮雕——丁丁石栏杆

素有“姑苏第一名栏杆”之誉的三清殿前“丁丁石栏杆”，堪称苏派建筑艺术中的一大瑰宝，为中国古代雕刻艺术之精品。据传，当年主持建造北京紫金城三大殿的苏州著名香山匠人蒯祥即是以“丁丁石栏杆”为设计参照样板，建造了三大殿前那气势巍宏的汉白玉石栏杆群的。玄妙观“丁丁石栏杆”始建于千年前的五代，它比起重建前南宋淳熙年间的三清殿的历史，还要久远。由38根莲花柱、30块镂空扶栏石，东西12块浮雕石坐栏、6道斜形扶栏坤石组成，取材于色彩素雅、青白相间的江南青石、与黄墙黛瓦、赭漆门楣的三清大殿相配得格外壮观，浑然天成。“丁丁石栏杆”的浮雕图案，构图简洁，苍老古朴，形象逼真，其左面有鹿、东海、麒麟祝寿、黄鹂鸣翠、鹿衔灵芝、鲤鱼化龙、彩凤展翅、苍鹰麋鹿、双狮相争等，其右面为绣球狮子，金狮回头，雷公腾云，群仙祝寿，鹰博天狗，蛟龙戏珠、金狮，蟠桃等。浮雕生动，章法完整，为江南罕见的艺术珍品。

二、苏州的道教文化

自从汉时道教传入吴地，历朝历代兴建了许多道观，成为苏州一大特色。明卢熊《苏州府

志》：“东南寺观之胜，莫盛于吴郡，栋宇森严，绘画藻丽，足以壮观城邑。”中华人民共和国成立前，姑苏城内有大小道观近百处，直到今天，保存下来的玄妙观、春申君庙、神仙庙等，殿宇巍峨，庄严雄伟，游人云集，其规模和名声已经远远胜过了前期，对苏州的传统文化和城市面貌产生了重大影响。

苏州道教宫观的建筑，是道教文化遗产的精华之一。玄妙观的古建筑群规模之宏大，格局之完整，在全国亦属少见。三清殿重檐复宇，巍峨壮丽，是江南规模最大的一座南宋木结构殿堂建筑，是我国灿烂古代建筑文化的见证，是苏州城引为自豪的历史瑰宝。苏州各道观的建筑，体制完整，风格古朴典雅，融宫观固有风貌与艺术于一体，具有江南建筑艺术特色，众多的道教古建筑构成了苏州一大景观。

苏州道教还保存着许多重要的历史文物古迹和碑刻。玄妙观三清殿正中供奉三尊 17 米高的金塑“三清”法身，慈眉善目，姿态凝重，神采俨然，是宋代道教雕塑中的佳作。殿后 60 尊花甲星宿塑像，造型生动，神态各异，大有呼之欲答之感。殿内宋刻《老子像碑》，形貌奇古，超然脱俗，衣裳宽松飘举，线条宛转奔放，系唐代大画家吴道子所绘，至今已有 760 余年历史。殿内东侧的玄帝铜殿，铜合金浇铸，铜色古湛，传系元代遗物，为江南罕见的艺术珍品。三清殿屋顶有绘制精美藻井，画面有“云鹤”“仙鹿”和“暗八仙”等图案，系苏绘中的精品之作。

苏州道教还保存着大量的经典著作。据了解，玄妙观珍藏的道教著名经典有《道藏》《道德经》《南华真经》《黄庭经》《藏外道书》等，品种丰富，版本齐全。这些道教经典，有的推崇老子之“道”；有的宣扬神仙方术；有的倡导内外丹之说；有的传授经录秘法等等，构成了道教文化最重要的道学、神学、仙学、教学四大学术体系。

苏州的道教音乐悠扬动听，至今有千年历史。它集古代文人音乐、宫廷音乐之大成，以苏州曹谱为基础，经过历代道士的创造、提炼，并吸收了江南民间音乐、江南丝竹、民歌小调、昆曲的精华，使宗教音乐和江南民间音乐融为一体，独树一帜，成为风格独特的民族文化奇葩。1994 年，苏州道教音乐团首次走出国门，前往比利时、英国访问；1999 年 3 月，应邀前往新加坡参加第四届道教节进行音乐演奏，受到国际友人的高度赞扬。

苏州的道教文化内涵丰富，千百年来作为中华民族传统文化之一的道教文化给古城营造了一种浓郁的文化氛围和独特的地方风貌，成为吴地悠久历史、古老文明的象征。

朱家角城隍庙的建筑艺术*

王进 刘茜

朱家角城隍庙，位于青浦县朱家角镇中心的祥凝浜，为青浦城隍神的行宫。原庙址在镇南雪葭浜，于清乾隆二十八年（1763）迁现址。当时有头门、戏台、大殿，侧面两庑，左边有寅清堂、熙春台、玉照廊等，右边有凝和书屋、荷净山房、潭影阁、含清榭等，凝和书屋为当时里中文人文会所所在。这些亭台楼阁，假山水池，时人统称“城隍庙十二胜景”。至1985年，头门、戏台、两庑、大殿等主体建筑基本完好。

城隍庙在古代县城的建设中都颇为重要，其地位仅次于衙署和文庙，“凡立城者大都遵照这样的顺序：以筑城辟门为先，接着便是建衙署、文庙，然后是祭祀之坛、与夫城隍祀典之祠……”朱家角是典型的江南水乡古镇，西南通泖湖，东北接三分荡，处于河网交汇之处。朱家角城隍庙临河而建，城隍庙的照壁前即为跨河而建的城隍庙桥。城隍庙宇、庙前广场和城隍庙桥共同组成了序列清晰的空间，构成了古镇的核心区域。水在空间序列的产生和氛围的创造中都起着重要作用，体现了寺庙结合自然要素所创造的空间意境。在江南水乡中有许多与水有着密切关系的城隍庙，典型的如同里的城隍庙，即罗星洲，和黎里的城隍庙直接坐落在水中的小岛上，更有一番蓬莱仙境的韵味。此外，朱家角城隍庙的建筑方位也很特别，与一般城隍庙坐北朝南的朝向不同，几乎是东西向的，这也主要是受到地理条件的影响，顺应河道的走向所致。

庙内殿宇沿中轴线布局，轴线分明，纵横对称。中轴线上，从八仙照壁始，石狮、头门、戏楼、宝鼎、大殿寝宫及后花园（尚未修复）、两侧配以廊庑等。各殿飞檐凌空，斗拱交错，整个布局，疏密有致，气势雄伟。正门临河有一垛照墙，为新近所修建。正门前有一对石狮，雄捧绣球，雌抱幼狮，线条柔和。庙的头门是单檐硬山屋顶，为扁作殿庭，平面为宋式“分心槽”，做法如《营造法原》所谓“将军门”，前廊柱次间列戟，类似衙署的大门，中柱明间开门。面阔三间，进深两间，前檐牌科，斗盘枋上置栌斗，栌斗外侧出两重凤头昂，昂头皆出枫拱，第二跳昂头且承云头斗三升承梓桁；后尾出两级十字拱，承云头，柱头牌科承梁垫；正面出拱三级承檐桁。明间有外檐间牌科四座，次间三座。后檐外檐间牌科栌头仅正面出拱三级，内外侧未出牌科。柱间牌科则后尾出两级丁字拱，承梁垫，接随梁枋。门装在正间脊桁之下，

* 本文原载《中国道教》2004年第2期，第39-41页。

门顶施额枋，枋连于柱以代上槛，额枋前面有闑闑，端部有花饰。额枋以上，脊桁连机以下装高垫板。进深六界，前后各三步，梁架结构基本对称。中柱柱头置栌斗，出斗六升牌科承脊桁连机。进入头门，有许愿树两棵，游人常书其愿于红带之上，扣于树枝，蔚为壮观，每每灵验。

后为一建于光绪七年的大型戏台，台前石梁刻有“承平雅颂”四字横额，两侧石柱刻有对联。上联为“筑斯台悠也久也”，下联为“观往事梦耶真耶”。台上立柱又有一对联，上联“游目骋怀绝胜评花赏月”，下联“见身说法勉为孝子忠臣”，恰如其分地表现出戏台的教化功能。舞台与藻井的设计更是精巧绝伦，在同类戏楼中属罕见。台中八卦藻井，巧妙利用一百六十个斗拱精心装饰而成，以二龙戏珠盘旋居中，造型别致。斗拱是中国古代建筑中特有的一种构件。它如一个个花篮镶嵌在屋椽之下，显得富丽堂皇，丰富多彩。中国古建筑不仅翼角飞翘，造型优美，而且结构精密，稳固耐久，其中有斗拱的一份贡献。斗拱在设计上是由木材所组合而成的，内有凹槽的短木称斗，而承接斗的长形木为拱，这两样物件的组合称为斗拱。斗拱的作用在于支撑屋顶的重量，如此可以抵消一部分屋顶的压力，延长建筑物的寿命，中国古代壮观的大型建筑物，就是由斗拱承上启下，右牵左拉，以达到稳固的目的。即使遇到较严重的地震，这种斗拱建筑物具有“墙倒房不塌”的特殊功能。所谓藻井是以不断向中心悬挑内缩的斗拱，交织成网状的伞盖形顶棚，所以又叫做“蜘蛛结网”。藻井的中心是一个八角形或圆形的顶心明镜，中心常绘云龙。藻井的这种装饰，其含义与象征，还和消防有关，希望能借以压伏火灾的作祟。藻井最原始的功能是为了支撑天窗，明代之后，藻井的构造和形式有了很大的发展，极尽精巧和富丽堂皇之能事，甚至成为匠师展现高度技巧的地方，常见的藻井形式有八角形结网、四方形结网和旋涡形结网。这时的藻井在原来镇火的作用之外又增加了装饰和表示等级的功能，在传统的观念上藻井是一种具有神圣意义的象征，只能在宗教和帝王的建筑中应用。藻井阶梯使声响折射共鸣，音质宏润，演员在舞台上说话也好，唱戏也好，它能够最大地拢音，拢音后再把它扩出来。藻井一面靠后台，另三面承于步枋之上，步枋与檐桁之间设茶壶档轩。这样在戏楼里的三个方向都听得非常清楚，因为当时的演员是不用麦克风的，所以在哪个角度听戏都比较清楚，这就是它的一大特色，是青浦境内木结构戏楼建筑中的典范。此为庙中一宝。

戏台两侧廊庑，系1998年重建，现设有甲子殿、财神殿、转运堂等。另有一偏殿慈航殿、猛将殿，供慈航道人，刘猛将等神。戏台前为条石铺成的广场，再进为石台，拾级而上为正殿，是庙中历史最久的建筑，传说此殿原为明抗倭名将戚继光的行辕。大殿主体由殿前露台、献殿、正殿和后面的龟头屋所组成。月台几乎与正殿面阔同宽，三面各出三级台阶，正面台阶居中，两侧设垂带石，上置圆鼓形碑石。露台三周绕以石栏，栏板外侧刻花瓶撑图案，内侧整刻花草图案，各不相同，柱头有圆有方，也各个相异。献殿为廊式，单檐歇山顶，面阔三间，进深一间。廊柱为石柱，柱头有雕饰，柱头牌科自栌斗向外侧出单拱双昂，昂为凤头昂。第一级拱和第二级昂头升上原有枫拱，今已脱落，第三级昂头挑云头，上承梓桁。后尾出两级十字拱挑云头，承轩梁梁垫。正面出三级斗拱，承廊桁，拱的长度较一般为长。外檐间牌科后尾不出斗拱。正间有外檐间牌科四座，次间一座，侧面山墙三座。角拱较柱头牌科于栌斗加向外出45度斗拱一级，凤头昂两重，向内侧45度加出斗拱三级。前廊式样为五界回顶。斗盘枋下额

枋有雕饰，额枋下有挂落。柱上正间、次间均开门，门上额枋与轩步桁之间置斗三升牌科，殿前有对联两副：“怨天尤人愚何其极，修德行善福在其中。”“做个好人心正身安魂梦稳，行些善事天知地鉴鬼神钦。”正中高悬一副大算盘，乃是庙中第二大宝，相较一般庙宇所挂匾额，颇为独特。上拨吉祥数字：“六六大顺，八方平安，九九归一。”其实悬挂算盘本身的寓意为“人算不如天算”，警示人们不要为了自己的利益去算计别人，须知举头三尺有神明，你心中那个小算盘岂可与天算盘同日而语？算来算去，终将算了自己。配合殿内两侧十殿阎王图，无不令恶者心惊，善者扬眉。

门内为正殿，单檐硬山顶，面阔三间，正间同前廊，次间较前廊宽，平面减去了中柱和两排后步柱余六根内柱。殿内柱上还有劝善对联三副，第一立柱为：“发上等愿结中等缘享下等福，择高处立就平处坐向宽处行。”第二立柱为：“为善不昌祖有余殃殃尽必昌，为恶不灭祖有积德德尽必灭。”第三立柱为：“为人果有善心初一月半毋用你烧香点烛，作事若瞒天地半夜三更更须防我铁链铜叉。”正殿梁架正贴前后不对称，前内轩为船篷轩。边贴梁架则基本以脊柱对称，每两柱间连以单步梁和夹底枋。

正殿后部正间加深一进为龟头屋，单檐悬山顶，正殿突出的正间为龟头屋的山面，山面梁架露明，为四界大梁上置承金桁连机和山界梁，梁上置斗拱承似荷包梁，上承脊桁。大殿伸出明间的侧面为龟头屋的正面，牌科为栌斗外侧出双重凤头昂，昂头挑斗三升云头挑梓桁，正面出斗六升斗拱承檐桁连机。

大殿正中供奉着青浦城隍神沈恩。因寝宫于六十年代被毁，城隍夫人亦同坐共祀。城隍神“威灵百里护廓佑民”，是守护城池保护庶民的正义之神。“城”，就是城池；“隍”就是干壕沟，“城”和“隍”都是保护城市安全的军事设施。中国早在周代就已开始祭祀“水墉”神，水墉神被认为是城隍神的原形。至少在南北朝时期，民间已经为城隍神立庙供奉。自南北朝以后，“城隍神”一词屡显官编史书。城隍庙里供奉的城隍神，多数在历史上确有其人。能够成为城隍神的人基本分为这样几类：第一类是一些有政绩的地方官，在去世之后，本地的百姓为了表彰他的功绩，供奉为本地的城隍神，并且希望他在天之灵依就能够保佑本地的百姓；第二类是国家的功臣，其生前曾经拯救了国家和百姓，人们为了表示感激之情，将他供奉为城隍神；第三类是生前正直的人，如为官清廉，为人正直等，去世以后，人们认为他在冥界一样能够保持其正直的品德，保护本地百姓，遂将他供奉为城隍神。

明代，由于中国城市规模的发展，城隍信仰得到了普及，有人统计，明代全国有城隍庙1472所，也就是说当时在每一座中国城市中都至少有一座城隍庙，城隍神也被列入国家祭祀神灵范围。洪武二年，明太祖朱元璋册封京都和开封、临濠、太平、和州、滁州六府城隍神为“承天鉴国司民升福明灵王”，其余各府城隍神称“威灵公”，州的城隍神称“灵佑侯”，县的城隍神称“显佑伯”，各有品秩，成为官德建设的重要组成部分。明万历元年，青浦置县。崇祯年间，崇祯帝下旨封已故四川布政使沈恩为青浦县城隍，“以昭示报功之典”。朱家角城隍庙，是青浦城隍庙的别庙，故又称“青浦城隍行宫”。青浦城隍为县城隍，故爵号为“显佑伯”。伯即伯爵，虽然基督山伯爵很是有名，福格森、贝克汉姆封爵也弄得满城皆知，但伯爵一词其实正宗“中国制造”。古代中国贵族的爵位分为五等：公、侯、伯、子、男。或许很多人不能从《左传》“楚子人居于申”一句中解读出楚国是一个子爵诸侯国，但对鹿鼎公韦小宝

是耳熟能详的。所以咱城隍爷的爵号可不是赶个洋时髦。清承明制，并无多大变化，然而乾隆年间，因有宫灯导航一事，乾隆帝嘉奖其功，特加封其为“福佑显灵伯”。爵号中多出两字，这也是有讲究的。例如关羽封号的发展，关羽生前，被封为“汉寿亭侯”，关羽死后，被追谥为“壮缪侯”。宋以来，历代给关羽加封授匾的皇帝，达十余人之多。关羽荣享的比较重要的封号有：“忠惠公”，宋崇宁元年（1102）所封；“义勇安武王”，宋宣和五年（1123）所封；“忠义神武关圣大帝”，清顺治九年（1652）所封。关羽由“公”而“王”而“帝”，大体规律是地位越尊圣号越长。有代表性的是玉皇大帝的圣号“太上开天执符御历含真体道金阙至尊昊天玉皇上帝”达二十二字之多。所以咱城隍爷虽没有由“伯”而“侯”而“公”，但在诸伯伯爵之中，同比优先之意则不言自明矣！

大殿之后挺立着一棵高大的银杏树，银杏被称做活化石，亿万年前就出现在地球上，远胜于人类，本庙这棵“小字辈”其实已经经历了三百年的风霜雪雨。树分叉，每年结果且产量颇丰。银杏果俗称白果，具有药用价值，其实银杏全身是宝，连树叶都可经萃取制成降压片。一般人文胜地均可觅到银杏树的身影。此为庙中第三宝。

山不在高，有仙则名；水不在深，有龙则灵。朱家角城隍庙声名远扬。进庙有得三桩事情要做：烧一炷高香拜拜神明、进一下转运堂转转运气、看一看算盘想想人生。诸恶莫作，众善奉行，定有福报！

道教仙境太符观*

曹加武 杨丽萍**

汾阳人杰地灵，人文荟萃，境内景观众多。太符观是其中保存较好的一处道教建筑，位于汾阳市城区东北 17 公里处的杏花镇上庙村北，为国家级重点文物保护单位。

太符观始建年代不详，据正殿的建筑风格及刻于金承安五年（1200）的《太符观创建醮坛记》，始建年代当不晚于金代中期。

太符观坐北朝南，原为三进院落，沿中轴线由南到北依次为照壁、牌楼、山门、乐台、昊天玉皇上帝殿。中轴线东西分别配置关帝庙、二郎庙、后土圣母殿、五岳殿。乐台东西筑窑洞各 10 孔，窑顶有钟楼和鼓楼。观西南另建有道士院，一层为窑洞三间，二层为紫微阁，阁中有刘秀和二十八宿塑像。因天灾、战乱，除中轴线建筑基本保存完好外，东西辅线及一些附属建筑物均已不存。现存中轴线上有山门、昊天大帝殿，东西两侧分别为后土圣母殿和五岳殿，总占地面积 8950 平方米。

山门为明代建筑，四柱三檐牌楼式，悬山顶，由正楼（明楼）、次楼共 3 间组成。三个门均为板门，中门板上置横五路纵七行木制乳钉及铁铺首一对。三彩琉璃团龙镶嵌在中门外两壁，劲健有力，栩栩如生。山门两侧设撇山照壁，结构完整。照壁的设置，使门前形成一个小空间，可做为进出山门的缓冲之地。在撇山照壁的烘托陪衬下，山门显得更加深邃、开阔、富丽。

进了山门，正前方就是正殿昊天玉皇上帝殿，正殿主体为金代原构，曾于元代至治元年（1321）补修。坐北朝南，立于高 1.2 米的砖砌台基之上，前置月台，突出了正殿的位置。正殿面阔 3 间，进深六椽，减柱造，单檐歇山顶，绿琉璃瓦剪边，正脊上有浮雕腾龙，侧脊上有浮雕花卉、吻兽。前檐及两山檐下均置斗拱，为五铺作双抄计心造，硕健而古朴。檐口呈曲线，出檐深远。明间施板门，为金代形制，每扇各钉五排金瓜形乳钉，共 100 个。

门枕石是猛兽狻猊，造型独特，工艺精美。两次间施直棂窗，外壁上镶碑石 4 块，其一即《太符观创建醮坛记》，前为醮坛，两侧立有铁狮一对，原为汾阳城内铁马老爷庙之物，明正德五年铸造。前檐的内壁上绘神荼、郁垒为门神。

* 本文原载《文物世界》2005 年第 5 期，第 88-90 页。

** 曹加武，山西省汾阳市太符观文管所所长；杨丽萍，山西大学文博学院硕士研究生。

内外拱眼处绘龙凤图案。此殿厚重的斗拱、简练的结构、直棂窗、板门等都是典型的金代风格。殿内中部置紫微阁，正中塑昊天玉皇大帝像一尊，高2.45米，左右塑侍臣四，高2.0米，侍女二，高约1.85米，观其风格，应为明塑。塑像神态生动，特别是侍女像更是栩栩如生。这两尊侍女身材比例恰到好处，眉目姣好、端庄，饱满的脸型显示出中国北方，尤其山西中部地区妇女的形象特征，可以看出雕塑者是以现实人物为对象而制作的，所有服饰装束，也都是当时流行的样式，因而能给予观众更为现实的感觉。

侍臣像在造型上显出简练明快的手法，圆浑生动，具有很高的艺术水平。两根明柱上各有盘龙一条，东为黄龙，西为黑龙。龕内小柱上各有盘龙一条，东为白龙，西为赤龙。殿内东、北、西三面满绘壁画，北壁绘燧人、伏羲、神农三氏，东西壁画分为134组，绘“朝元图”，为清代重描笔迹。这一幅《朝元图》，不仅反映了道教神祇的完整体系，而且壮弱肥瘦，动静相参，疏密有致，在变化中达到统一，在多样中取得和谐。壁画色彩精丽而沉着，线条劲健而富有气势。各不相同的虚构神仙，经过艺术家的精心构思，实际上塑造了形形色色的世间形象。帝王的崇圣之表，仙道的修真度世之颜，儒贤的高识之风，隐逸的遁世之节，武士的英烈之貌，玉女的端庄之态，神鬼的威慑之状，形态各异，曲折地显示了现实中不同阶层、不同经历、不同气质的人物。《朝元图》上塑造了数百个不同的人物形象，而每一个形象都是那样引人，那样富有情味，像是一部历史人物图像的总汇，值得反复探索和寻味。

东配殿圣母殿始建年代不详，明代被大火焚毁，万历十一年重建。面阔5间，进深3间，六架前檐廊结构，单檐悬山顶。殿顶饰有琉璃瓦剪边，各垂脊均置神兽3尊，殿面盖瓦为灰色筒板瓦。前檐柱头施五踩单翘单昂斗拱，方格格扇门窗置于金柱之间，使前部形成走廊，仅梢间为直棂窗。殿内设砖砌神台，共置明代彩塑29尊。正面圣母像5尊，高1.4米。殿内后壁及两山墙壁上绘有工笔重彩壁画“燕乐图”约40平方米，描绘的是圣母宫中生活的场面，具有浓厚的生活气息。画面共4幅，两幅伎乐演奏图，伎乐5人分别执琵琶、笙、笛、云锣和三弦。另两幅为尚宝、尚室图，画面上的侍女分别捧宝盒、典籍、食盒等。圣母殿悬塑内容为“圣母出行”，圣母或乘辇或坐轿。前后侍从手执各种仪仗相随。沿途有众神仙和官吏恭敬相迎，整个画面，起伏的山峦和升腾的云气与行进中的人物融为一体，具有强烈的时空感。

西配殿五岳殿始建年代不详，据《太符观葺修岳渎庙》记载，清顺治十四年重修，其主体结构比圣母殿稍早。面阔5间，进深3间，单檐悬山顶，柱头施三踩单翘斗拱，前檐明次间施格扇门窗。大殿正中神台上置神龕5座，分别塑五岳神像，高2.15米，各配侍女像2尊，高1.6米，南北两侧为高1.7米的四渎神像。在道教系统的庙宇中，南、西、北、中四岳一般都单独设殿受供，而这里五岳同殿，甚是罕见。更奇的是南北两侧座上为河、江、淮、济四渎之神，真是江山在此！殿中柱上盘着黄、红、白、黑四色飞龙，分别与南北两侧座上的四岳对应，意味他们是乘龙而来。而正中东岳大帝是因为主人不出去，所以没有表示东方方位的青龙，真是考虑周全。19尊明代塑像保存完好，形象生动。五岳和四渎端坐于须弥神台上，五岳背后设泥塑背光，四渎上方的山墙上有悬塑“五岳巡幸”和“四渎出行”图。两山悬塑构思巧妙，匠心独具，为明中后期作品。“五岳巡幸”图中，山峰连绵，云雾缭绕，东岳神侧身坐于轿中，正向外巡视，侍从手执曲盖、宫扇随行。其余四岳神或乘龙，或坐车，或骑马，前后相随。山林之间有虎豹出没，云雾之中，青龙正在布云施雨。“四渎出行”图中，河神乘一青龙

驾辕的龙辇，由龙君牵护，前后有侍从执卤簿相随，其余三读分别乘龙、马和麒麟。画面中，人物、动物和云雾山石浑然一体，互为映衬，静中寓动，刻画生动。人物、动物造型只有几十厘米高，但衣饰华丽，形态各异，层次分明。

太符观有严正而贯穿始终的轴线，这条轴线贯穿了所有的主要建筑，除了这条主轴线，东西还有一条次要轴线，而且每一个单体都有自己的轴线。整个建筑均衡对称，虚实相容，庄严肃穆，空灵含蓄，充分体现了中国古建筑的美学特征。太符观沿南北轴线可分为两个空间上的单元，第一单元为入口部分，它是一个半开敞性的、具有强烈引导感和提示感的空间。进入山门，会立刻感觉到空间的深远、层次的变化。从山门到昊天殿南北约177米，东西约50米，但并不会觉得十分空旷，这是因为一主殿两配殿起到了收敛空间的作用。昊天大帝殿赫然耸立于高大的台基上，形成整个空间的收束点。

道教在历史上渐渐地形成礼俗，但它不是一般的礼俗，而是宗教礼俗，具有鲜明的宗教特征。宗教礼俗化即为宗教的世俗化，这是多数宗教的共同趋势，道教也不例外。由于道教与传统礼俗融为一体，所以古人多从礼制的角度处理道教祭祀建筑。太符观大体上体现了国家祭祀制度——以昊天大帝为最高天神，以地相配，五帝神从祀。宋因唐制，无大变动。祭祀的顺序也就被固定下来，即皇天、后土、五岳、四渎的模式，太符观的建筑格局和奉祀的神祇，大体上沿袭了这一模式。

正殿昊天殿只有三楹，而左右配殿却各有五间，无论在数目上还是在建筑面积方面都超过了正殿，这种设计打破了一般庙宇建筑惯例，实为罕见。至于建筑者这样设计的意图，就无从考证了。

太符观品位高超的建筑群和线条优美的彩塑、壁画、悬塑不仅是中国古代杰出的艺术作品，而且包含了浓郁的民间道教内容，充分体现了道教世俗化的特征和中国古代民间神祇崇拜的神秘与博大。它虽历经风雨，但仍焕发绚丽光彩，在山西宗教建筑中占据重要地位。

一幅逼真的人体修真图

——试论紫霄宫福地的建筑格局*

徐玉勤

著名的道教圣地武当山，以九宫八观、三十六庵堂、七十二岩庙的古建筑群闻名于世。在九宫八观当中至今保存最完整的非紫霄宫莫属了。当人们对矗立于层层崇台之上的紫霄宫赞叹不已时，更令人惊叹的是，这座宏伟壮观的古建筑宫观深藏玄机。它周边的自然景观和古建筑格式合二为一的布局恰似一幅人体修真图。

紫霄宫的建筑格式是倚山而建，座西北朝东南，背倚展旗峰。展旗峰的山势好似真武大帝出战六天妖魔时，手中挥动指挥千军万马听令的大旗。若非真武号令，谁人胆敢动用此旗。此旗横空出世，直插而下，护卫在整个紫霄宫的背后。紫霄宫前三公五老，照壁诸峰。照壁峰似一面美丽的屏障，对着紫霄迎面而立。诸峰连接，蜿蜒绵亘，自然流畅，此起彼伏的山峦曲线，活脱脱的一位披发太子睡像，正小憩在云雾飞龙之上，人称此景为“太子卧龙床”。

紫霄宫近左的山叫青龙背，山势蜿蜒曲折，好似一条若隐若现的青龙，却又未到腾云驾雾之时。右边的山叫白虎垭，山势耸然而起，好似一只猎猎生风欲跃腾空的猛虎，正等待真武大帝一声令下，去巡视八百里武当山。真武大帝镇座此宫，是左降青龙，右伏白虎。

紫霄宫背后最高处的展旗峰中间有一处天然洞穴叫太子洞，是真武太子初来武当出家修道的地方。传说，紫气元君度化太子来武当山修道，并告诉太子说：“择众峰之中冲高紫霄者居之……”乌鸦引路，太子来到武当山选择了展旗峰中间这处天然洞穴在此修道。洞内有一尊太子塑像并有一井，井水常年不涸。从洞顶岩石渗出滴滴甘露，伴随着“叮咚”之声汇入井内，这“叮咚”之声好似木鱼声声，时时警醒修道之人，驱散尘缘，虔诚修道。每年夏季，太子洞内云腾雾绕，人在其中，不禁有种飘飘欲仙之感。元代诗人揭傒斯形象地描绘道：“太子岩吞狮子峰，洞深雷响半虚空，黑龙去作人间雨，白鹤来栖涧上松……”古人曰：“仁者乐山，智者爱水。”水是智慧的象征，水是生命之根源。太子洞有水，而且有天生之水，有“黑龙去作人间雨”之水，此处恰似修道者所说的人体上丹田（上丹田在人两眉心中间处）。修道者称此处为明堂、天目，又名祖窍和上玄关，为众穴交汇，百会滋生之处，修道者意守上丹田，修真炼性，广开智慧，洞悟大道。此处如若不是佳景，太子又怎会选择此处为修道之地呢？顺着太

* 本文原载《武当》2005年第10期，第48-49页。

子洞往下走，不远处有一道拱门，上书“太子岩”，它的位置好似人脖子上的喉结，又称“天突穴”。太子岩上下，都有重叠着的十二层台阶，又好似人的喉管，修道者称此处为“十二重楼”或“十二节”。再看从下边延伸上来的青龙背和白虎垭，又好似人体的左膀右臂，紧紧的护卫着人的身体不受外来的伤害。

当你从太子岩步行而下，来到紫霄宫大院时，你会看到整个大院属紫霄宫最核心处。大院内有日池（人称五色鱼池）。尤其是池内一天到晚游来游去的五色鱼，从生时的青色，大时的红色，中时的黄色和老时的黑色、白色。仿佛世人心性的变幻，鱼儿似无心，却有意在诉说：无常时时有，但存有常心，五彩如幻，常常觉悟，无色是真。日池内水面如镜，照人心性，可返观自照。它好似人体的中丹田（中丹田在人体两乳中间的膻中穴处）。修道者称此处为绛宫，或土府，或规中，又名祖气穴，寓意修道者恪守此处，平心静气，心胸开阔，内视存神，定性炼命，增长慧力。

大院两边有东西道院各一处，两道院又似人体的左肝右肺。东道院地势略高，好似东方太阳刚刚升起，东方属青龙甲乙木主肝。西方地势略低，好似太阳远去金生，西方属白虎庚辛金主肺。两院相对，阴阳和合，又相辅相成。

再往下走是朝拜殿（又称十方堂）下边的百步梯左右各有一座龟碑亭，亭内各有一只巨大的石龟（其实叫赑屃亭）。传说是龙王的第七个儿子，性能负重。两屃身上各负载着一块历经几百年风霜沧桑的明朝皇帝大建武当山宫观的圣旨碑。屃属水族，形似龟，人们又视它们为长寿之灵物。赑屃亭的位置恰似人体的左右肾，肾能生水。肾水乃生命之根源，肾水如不枯竭，人的生命可长生久视。肾又为先天之本，“精满不思欲”，修真固本，恰似驮碑，不动不摇，持恒以天地间，根深蒂固。

百步梯下边的殿堂叫龙虎殿，也是紫霄宫的山门。它的位置处于紫霄宫建筑群的最低处，宫前有条渠，山涧溪水从右边的福地门内潺潺流出，环绕宫前，穿越小宝珠峰汇入禹迹池，余水又流入紫霄涧。在古代建筑宫观多讲风水学，风水师在察看地形时，若发现某个方位的地势不足或有缺陷，就会利用借补的方法，让此处的地势成为合局。紫霄宫前的金水渠是当时风水师和建筑师考虑到紫霄宫的地势是前低后高，又怕下大雨时山洪会急流而下，集于宫前不能及时排出，就在宫前开凿出这条人工水渠，又给它取名为金水渠。“金生水，水长流，水生木，木长青”，以此来希望紫霄宫的道场越来越兴旺。金水渠从福地门流出贯穿大小宝珠峰，这一若隐若现的奇景称“金线穿珠”。金水渠上有两座桥，一座是通往宫内的桥，叫金水桥（也称金锁桥）；左边的另一座桥，叫银锁桥，寓意这两座桥象征着两把大锁，可以牢牢的锁住紫霄这块风水福地，留住紫霄宫内的贤才大德，使教派兴隆，香火鼎盛，绵延于千秋万代。再从人体来看，这两把大锁位置处于人体的心脏、双肾及中丹田之下，又寓意这两把大锁可以锁住人的心猿意马，使修炼者在练功打坐时神不外驰，精不外泄。

金水渠金线穿珠之水又全部汇入禹迹池。禹迹池的地势处于宫前的最低处，如百川归海，接纳百涓。紫霄宫前低后高的地势水往下流。但此处的水在风水学上讲为财，为命，为宝，水不可枯竭，更不可流失，以禹迹池来储水，一可缓冲山洪，二可存财，又储纳紫霄宫这块风水福地。从人体来看，禹迹池恰似人体的下丹田（下丹田在人体脐下一寸三分处）。修道者称此处为气海，修道者在练功打坐时，意守此处，体内八卦运转，鼎炉炼药，炼精化气，炼气化

神，神炉结丹，证得大道。

紫霄宫中轴线护栏内的层层台阶在中间形成一条直线，它好似人体的任脉，自上而下，贯穿人体的三丹田。从太子洞下来通往紫霄宫中轴线下的一条暗道，又好似人体的督脉，水往下行，实乃真气上通，过三关到百汇。紫霄宫中轴线的龙虎殿、朝拜殿、紫霄大殿，好似人体的三关（尾闾、夹脊、玉枕）。修道者在练功时最关键的要先打通三关，炼通大小周天，三关一通，周天自然上下运行。修道者在练功打坐时用体内的真气冲开第一道关（尾闾关）龙虎殿（龙虎殿内供奉灵官、青龙、白虎），可阻挡一切妖魔邪气，非正气不得从此通入内。当人体内的真气运行到夹脊关（朝拜殿，又称十方堂，殿内供奉真武、张三丰、吕洞宾祖师。过去，十方堂是云游道士来紫霄宫挂单，在此殿登记，验证身份的地方。如果不是出家人，一律不得到紫霄宫挂单，更别想在此蒙混过关，同时也可以看到武当山过去皇室家庙的规矩是何等森严了，也同样寓意修炼之人在练功时真气不足，难过此关）。如果真气能通过此关，会沿着大椎骨（修炼者也称为一柱擎天）上升到（玉枕关）紫霄大殿，殿内供奉武当山的主神真武大帝。此殿也是紫霄宫最大的殿堂，也是人体最关键的一关，此处又称阳宫，紫霄殿似人的大脑，以主摄整个人体全局，上连接人头顶的百汇穴。紫霄宫最后一重殿，也即最高处的父母殿，第一层供奉真武祖师父母亲，第二层供奉玉皇大帝，第三层供奉三清尊神，属道教所供奉最高之神，均属纯阳化生，也是道的最高境界。

紫霄宫后展旗峰中间的太子洞，供奉的真武太子少年像，它又好似人体修真图上端的元神出窍图的婴儿状，属纯阳之气，与天地相合，与大道相通。

信仰如歌，生命如诗，岁月如风。笔者在武当山出家十几年来，在此感受体悟这神妙之境。站在紫霄福地前眺望太子卧龙床之从容，近观展旗峰之飘然，遐想真武祖师在此降龙伏虎，修真悟道，感受紫霄殿之雄伟。远景近观，在武当，在紫霄，有这样一处三丹具备形似人体修真图框架结构的建筑宫观，历代高真大德，在这块风水福地上修真悟道，参悟心法，教传世人，度化众生，也就玄而不玄了。

介休后土庙建筑艺术赏析*

温春爱**

介休后土庙史称“道家地”。位于山西省介休市旧城西北隅，属国家级重点文物保护单位。该庙由后土庙、三清观、吕祖阁、关帝庙、土神庙等数座庙院组成，是一座规模宏大、体系完整且保存完好的全真派道观古建筑群。据庙碑考，其始建年代在北魏年间，之后历经各代修葺、重建、扩建。现存建筑保存了明清时期的格局和风貌，其占地面积达9000余平方米。整座庙宇建筑布局合理，结构严谨，错落有致，继承了我国传统的古建筑思想和格局理念，具有深刻的道教文化内涵，堪称中国明清建筑之典范。

一、建筑布局

介休后土庙在其布局上除十分鲜明地继承了我国传统的建筑思想外，还注入了老庄哲学与道教的审美思想和价值观念，在有限空间内因势而置，纵错承联，形成自己独特的风格——纵向双轴、南北合围之布局。

该建筑群采用了中国传统深进院落式结构，即以木构架之三楹、五楹、七楹……为单位构成单座庙殿建筑，再以单座建筑组成庭院，进而以庭院为单位串连排叠组成建筑群。建造时根据八卦方位，乾南坤北（即天南地北），以子午线为中轴，坐北朝南进行布局，将供奉道教尊神的殿堂后土行宫大殿、三清楼、娘娘殿、吕祖阁、春秋楼、土神庙设于各自中轴线上，以体现“长者为上、尊者居中”的等级思想。两边则根据日东月西、坎离对称的原则设置朵殿、配殿以及钟鼓楼等建筑，使其左右均衡对称，以表现追求平稳、持重和静穆的审美情趣，同时也对应了道教所谓的木、火、金、水四正，加上中央土，五行俱全，可以聚四方之气，迎四方之神。而后根据道教宫观的建筑規制，即庙前建影壁，然后是山门、过殿、主殿。主殿前设献亭、戏台，两侧设配殿等，于是便形成以后土庙影壁、山门、元君殿（娘娘殿）为轴线的东侧之中轴线和以三清观影壁、山门、过殿、献亭、三清楼为轴线的西侧之中轴线，造就两庙纵向双轴平行并置之奇特建筑布局。在扩建时，由于后土庙紧靠城墙这一特殊地理位置，于是便以

* 本文原载《文物世界》2006年第6期，第36-39、53页。

** 温春爱，山西省介休市博物馆。

后土庙为基点，按照顺乎“自然”之规律因势而置进行建筑。庙北后土大殿左右设真武庙、三官祠，然后由西往东依次建娘娘殿、吕祖阁、关帝庙、土神庙，使其横阵并联；庙南三清观、后土庙之影壁则与吕祖阁、关帝庙、土神庙三庙相对应之三连戏台横向承联，形成了纵贯横联的建筑群体。这种有机组合成的群体建筑，一步步向纵深方向展开，依次递进，又向东侧横向铺开，井井有条。如此布局、排序，既使建筑形成了相互呼应、协调变化的空间艺术效果，又使得各建筑主次分明，相互因势拥抱，环顾呼应。

在我们缜密审视这一古建筑群时会看到：后土庙中心建筑后土行宫大殿偏离其中轴线，而位居三清观之正北，但与三清观中轴线也略有偏离，使人感到有些费解。尽管这一现象现在还没有确切的文献记载可以证明，但我们通过分析后土庙这一群体建筑的形成并结合道家思想会有所了解。从后土庙现存大量碑碣记载：明嘉靖十三年（1534）《重建后土庙碑》“南朝宋孝武帝大明元年，梁武帝大同二年皆重修之”；万历二十二年（1594）《重修后土圣母祠记》“介治之西北隅，地脉与城相连……此有后土圣母祠，东序玄帝，西序三官”；嘉靖四十年（1561）《重修太宁宫殿并创建三门记》“正德丙子（1516）……重建，增以献亭乐楼并两廊焉……然楼殿虽饰而土阶犹存，两廊虽建而神像未置，规制虽伟而三门尚未之建也……于工之未完者为之补葺焉，于门之未有者为之创建焉”以及康熙版《介休县志》“元至大二年（1309）创建三清观”，可以看出：后土庙早在南北朝时期就已存在，地处旧城之西北且与城相连，元代时偕后土行宫创建三清观（三清观是严格遵循道教宫观的建筑规制而建，是非常严谨规整的），到了明代为使后土庙自身体系不断得以完善，便在后土大殿前增建献亭、乐楼和两廊并创建了山门。但客观的地理条件决定其在扩建时只能按照由北向南、由西向东的顺序在有限空间内进行设计安排，于是在不违背道教宫观建筑规制的前提下，因地制宜、因势而置进行巧妙布列，将后土庙山门置于三清观东侧娘娘殿之中轴线上。

至于三清观何以置于后土庙之前，这早在明万历元年（1573）《介休县重修三清观碑记》中就有“有三清观者偕后土行宫而建，取义不可考也”的记载，几年后即万历六年（1578）《介休县重修后土庙碑》中也有“天位乎上，地位乎下，施生相□覆载同功，使有后土而无皇天，不几于重地而遗天，□□于三圣之所行耶。反而思之，南有皇天之阁，斯北有后土之庙，盖以地而配天也”的猜度。今天，我们从分析道家思想来看，三清观如此布局也是有据可依的。道教认为：等级不同的神祇居处，与人间帝王将相居住在不同等级的宫殿、王府是一样的。所以道教宫观的建筑在其布局上也必然按照长幼尊卑的排序进行设计建造。三清观主神三清为道教最高神，后土庙主神后土娘娘为位次三清的四御之一，是主宰万物之美、大地山川之秀的女性神。根据封建社会的等级制度以及男尊女卑的思想观念，三清观主殿——三清楼理应位居前方，而后土大殿则应居“后宫”之位。这样，三清观筑于后土行宫之前既是服从道家以及道教建筑思想的需要，同时也是在有限空间内进行合理处理的必然。所以说，三清观的建造既不失道教建筑之规制，又使得道教建筑体制得以进一步完善，可谓一举两得。

二、建筑形制

中国建筑的屋顶形式最常见的有四种：庑殿、硬山、悬山、歇山。在介休后土庙内保存有

其中的三种以及各种脊顶优美之组合，在形式的设计和营造上又集明清建筑技术、艺术之大成，形成形态各异的艺术群体。

庙内主体建筑三清楼（即戏楼），是一座以木结构建筑为主，集三清殿、戏楼、三清阁三者为一体的楼阁式建筑，也是庙群中脊顶最高，结构最为复杂的建筑。其造型奇特、结构精巧，是我国古建筑中少有的实例。据明正德十四年（1519）《创建献楼记》载：“后土庙旧有乐棚三间，因其敝坏矮窄不堪，正德丙子春……欲建楼广阔而重修之，奈城下有三清观与乐棚相近，建楼乐愈高而神愈下，可乎？”为解决这一矛盾，于是“改三清阁筑基，与献楼同合为一，中则分之，起三清圣像于崇楼之极”。成功地解决了修建时“神下而乐上”的矛盾，从而也使三清观与后土庙这两组建筑融为一体，造就了“前列万圣朝元，后奏献以奉后土”的氛围。

该楼上接云霄，下连中镇，金碧丹彩，覆檐深邃。平面呈“凸”字形，突出部分是三清殿与三清阁，较宽的部分是戏楼。其立面又呈“品”字形，下面三清正殿（前）与后土庙戏楼（后），上面三清阁。正面三清楼二层三檐、十字歇山顶，底层三清殿后墙外靠东西山墙内壁筑有台阶可行走至二层，二层三清阁设有平座勾栏出围廊，可供人观望。背面戏楼紧依三清楼后墙而建，为二层重檐歇山顶，上、下层之间以楼板作为平行隔壁，底层为三清观与后土庙之通道，上层前出一歇山顶抱厦，三面临空，给戏楼增添了几分妩媚。唱戏时，还可在两侧临时搭建，以扩大戏台使用面积。更令人赞叹的是，作为戏楼在实用方面的处理也是极科学的，底层空旷的通道就像共鸣箱一样，扩音效果非常好；另外，通道出口两侧筑有悬山顶影壁，呈八字形，它不仅起到扩音、收拢观众视觉的实用效果，而且在环境气氛上还使得戏楼更加庄重、神秘。这种将中国建筑中的歇山、十字歇山、悬山等不同的屋顶造型巧妙地衔接在一起，精巧而富于变化的结构形式，在国内实属罕见。此外，三清观东西配殿至北折转与之相连，愈发显得中心稳固突出，结构紧凑、雍容大方，成为明清楼阁式建筑中不可多得之珍品。

其他诸如重檐歇山顶、两旁带悬山造廊房、与北京皇宫太和殿开间略同的后土大殿，卷棚歇山顶、由十根柱子支撑、立于高筑台基之上的献亭，十字歇山顶且小巧别致的钟鼓楼，单坡面硬山顶、左右分列“万圣朝元”之明代群雕悬塑的东西配殿以及娘娘庙、吕祖阁、春秋楼、土神庙，还有国内罕见的三连戏台等建筑，千姿百态、异彩纷呈，从中折射出当时介休地区在古庙营造方面的高超技艺和丰富的表现手法。

三、建筑结构

介休后土庙古建筑是以传统木结构建筑为主，辅以其他结构建筑的建筑形式。

传统的木结构建筑是以木架为骨干，用砖砌墙壁，用瓦盖屋顶，而墙壁隔扇仅作为内外间隔之用，不负屋顶重量。这种木架结构是在柱顶架梁，再于梁重叠数层瓜柱和梁，最上一层梁上立脊瓜柱，搭成一个木构架。在两组构架之间，用枋横向连接柱的上端，在各层梁头和脊瓜柱上再装檩，这些檩除排列承托屋面重量的椽子外，还具有联系构架的作用。另外，在柱上和内外檐的枋上还安装有斗拱，用以承托梁头、枋头和支撑出檐的重量。出檐越远，斗拱的层数越多。屋顶重量便通过斗拱逐层渐次传递下来直到柱的上面，再由柱传递到柱础石，柱础作为

支承部件，不仅将屋架荷载均匀地传递到地基，而且还具有防备因地面潮湿侵蚀损坏柱脚的作用。后土庙建筑大多是以斗拱建歇山重檐屋顶，屋檐伸出深远，且向上举折，形成优美曲线，到屋角时，便同时向左右抬高，使屋角之檐加大其仰翻曲度，形成“翼角翘起”的现象，这现象历来被视为极特异极神秘，其实在结构上是极合理，极自然的布置。可以说：屋角的翘起是结构法所促成的，这道曲线在结构上几乎是不可信的简单和自然，而同时在美观上不知又增添了多少神韵，使本来既沉重又笨拙的大屋顶变得秀逸典雅，如翼轻展，尤其是在直立厚重的墙壁和殿宇下宽阔的月台的衬托下，使整个建筑显得十分庄重和稳定，形成一种曲与直、静与动、刚与柔的和谐美。中国有谚语曾曰“房倒屋不塌”，房指墙壁，屋指梁架，其玄妙就在于木构件之交合处。作为建筑骨干的木架，柱、梁以及檩、枋、椽、拱等构件的上下左右纵横联系均以榫卯相贯固，这种结构具有良好的抗震功能，震波迫及，榫卯可略出错节而无散架之虞。在房屋台基的处理上则是利用传统夯土工艺，即用夯分层夯筑，层间也筑有土柱榫卯，然后再以砖石砌筑。一座座建筑经数百年的风雨剥蚀，仍屹然矗立，其雄壮豪劲的风姿向世人证实自身之坚固。

此外，后土庙少数建筑（吕祖阁、关帝庙）则为当地特殊建筑之形制——窑套楼。一层无梁窑，是利用黄土高原取之不尽的黄土资源烧制青砖，再用青砖起拱发券取代梁架结构可无梁，一券一券修筑而成。上层是在窑顶筑基墁砖建悬山、硬山阁楼，砖木结合，巧夺天工。而后土庙影壁则为青砖建造之仿木结构建筑，即先将建筑物的整体外观划分到每块砖上，在充分考虑受力和形态的情况下，将每块砖砍磨成单个形状，然后再砌合成整体造型。整座建筑立面从墙体到斗拱以及椽头，从转角辅作再到翼角飞扬，丰富多变、和谐匀称。斗拱、飞檐层次分明、用砖质材料虽没有木质建材的透空和轻盈之感，但它却艺术地再现了木结构建筑的某些特征，从中可以看到，中国建筑已不再以建筑材料为局限，而是已经达到一种随心所欲的境界。

四、建筑装饰

介休后土庙除建筑本身外，作为附属的装饰部件——砖、木、石雕以及琉璃制品，题材繁多，内容丰富，工艺考究，件件精美绝伦，堪称艺术之珍品。其中浩瀚精湛的琉璃构件却以其数量之庞大、保存之完好、设计之精巧、品种之齐全、造型之优美、釉质之细腻、釉色之纯正、色彩之丰富、做工之精致、烧造之坚实等诸多特点，为国内古建筑专家和文物、美术界学者所称道，享有“琉璃艺术博物馆”之美誉。

进入后土庙，仿佛置身于宫殿一般，因为所有建筑都以精美的琉璃装饰。山门前两座砖砌影壁上雕有海水流云、花草树木、二龙戏珠、麒麟八宝、龙戏牡丹、仙山楼阁以及琴、棋、书、画等各种图案，形象生动，惟妙惟肖。庙内主体建筑三清楼整个屋顶全部饰以五彩琉璃构件：金黄色的琉璃莲化脊岭，高耸巍峨的宝刹龙吻，形态各异的浮雕龙凤，色泽艳丽的雕花饰片及各种仙人瑞兽，在阳光的照射下各显其韵。戏楼八字影壁壁面檀内塑有绿色琉璃悬石、流云，麒麟则与众不同蹲卧其中。顶部博风板上镶嵌有紫白两色葡萄，造型逼真、雕琢细腻、色泽鲜艳，使人垂涎欲滴。主殿后土行宫大殿屋顶满饰黄色琉璃，鸱吻高耸，刹兽玲珑，整座殿宇颇有皇家宫殿之气势，金碧辉煌。

后土庙如此优美的琉璃制品无不具有传统的寓意，象征的内涵。后土大殿以纯黄色琉璃覆盖和装饰，是土地和粮食的象征，显示出后土仅次于三清，配享皇天的尊贵显赫地位；其他如描绘日月星云，寓意光明永恒；以蝙蝠、绿草、松树和喜鹊作为福、禄、寿、喜的表象；用松树、灵芝、狮子、麒麟、龙凤等分别象征长生、祥瑞；用莲花、牡丹象征一品清廉、连年富贵、国色天香、花开富贵；以石榴、老鼠、葡萄暗喻多子多福……而更具神话色彩的是建筑上的吻兽，相传它是龙王的第九子鸱吻变化而来，说它属水性，所以古代工匠便利用它的这一特性将它作为镇物安装在屋顶的不同位置，以避火灾。建筑上其他的一些垂兽、戩兽、背兽、合角兽、套兽也都是其形象，对于后土庙这座木结构群体建筑来说，它不仅是装饰构件，更是必不可少的镇灾之物。再有垂脊上排列整齐的走兽，传说它是龙王的第三子嘲风，它以单行队形式挺立在垂脊上，不仅象征了吉祥，而且还具有威慑妖魔、清除灾祸的含义。

此外，庙内保存的《麒麟闹八宝》《二龙闹海》《鲤鱼跃龙门》《蓬莱仙阁》以及大量的砖木石雕等源自道教思想和神仙故事的图案可谓家喻户晓，其寓意无一不与平安国泰、风调雨顺、子孙吉祥、福寿康宁等传统内涵有关，成为中国古代传统文化艺术的载体。古代匠师世袭传承，将这些汉民族历史上积淀下来的风俗习惯、宗教信仰以及美好希望和理想，都寄托于仙人瑞兽等吉祥物上，创造出一个个立体感极强的艺术形象。当人们欣赏到这些精美的艺术品时，不仅消除了对庄严肃穆的殿宇的拘谨感，而且还增添了对艺术的浓厚兴致，陶醉其中，流连忘返，可谓美不胜收。无怪乎，有外国建筑师称中国建筑像中国菜一样，色、香、味俱全。

今天，介休后土庙正以其完备的庙建格局、瑰丽恢宏的道教建筑以及浩繁精湛的系列彩塑吸引着越来越多的海内外人士，并向他们展示着独特诱人的魅力和古老苍劲的风姿。

永乐宫的建筑艺术与园林特色*

陈恩惠

道教是中国本土宗教，源于民间，距今已有两千多年。初期，道教的传教场所只是洞、堂、舍、石屋等民间建筑，经魏、晋、南北朝的改造，接受儒家思想和佛教教义，转变为皇家道教之后，才有了建造宫观之待遇；唐、宋、金、元得到充分发展，宫观的建设也达到极限。永乐宫便是在道教得势的元朝所建造的一所气势恢宏的道观，较之宫殿式的建筑虽然缺少了几分皇家灵气，但却添加了不少生活气氛。

一、永乐宫总体建筑概述

永乐宫，原名大纯阳万寿宫，是为了纪念八仙之一的吕纯阳而建造的。吕纯阳，名岩，字洞宾，相传吕洞宾弃儒归隐，修道成仙，自号“纯阳之子”或“回道人”。他是全真教创始人王重阳的道门导师，被全真教派奉为五祖之一，出生在山西省永济县永乐镇。

吕洞宾死后，人们把他的故居改建为吕公祠，金末又改建为道观。元太宗三年（1244）道观被野火烧毁。此时，正是道教文化传播得势之时，外加师祖吕洞宾倍受尊崇，所以元太宗四年（1245），敕令“升观为宫，进真人号曰天尊”，并派全真教邱处机的门人潘德衡主持在其旧址上重建。从元宗二年（1247）动工，到元正十八年（1358）完成三清殿、纯阳殿的壁画为止，用时长达110年之久。永乐宫与天长观、终南山重阳宫构成了全真教的三大“祖庭”，同享盛名。据永乐宫中碑刻和殿壁题记所示，历代都对其有所修葺，明代的洪武、嘉靖、崇祯，清代的康熙、乾隆、嘉庆和光绪等皇帝都有所不同的建筑活动。

永乐宫从所处地形地势看，建立在一条长500米的纵轴上，依序布列：宫门、龙虎殿（无极门）、三清殿、纯阳殿、重阳殿五座建筑。从龙虎殿至重阳殿的三进院落、三座殿堂，由宽阔的甬路相连。三座大殿前，均设有宽广的月台，加上各殿的立面造型、屋顶装修、色彩纹饰，显得特别庄严肃穆，创造出道教敬神、建醮的清虚境界。“……当其时名挂天府，奉敕建宫，鲁班匠手，道子画工，殿阁巍巍，按天上之九星而罗列；道院森森，照地下之八卦而排成……”可见永乐宫依道教义理、象征而布列。

* 本文原载《艺术百家》2006年第7期，第83-85页、第88页。

原永乐宫位于山西省永济县永乐镇，规模为南北 434 米，东西宽 200 米，连同周围绿林地带，共占地约 200 亩，分东、中、西三个院落，其中中院为主体建筑。后来，因三门峡水利工程，永乐宫处于淹没区内，所以从 1959 年起，历经六年，将永乐宫全部迁移到芮城县城北。

二、永乐宫建筑各部分浅析

永乐宫是典型的元代建筑风格，整座宫殿为木构架结构，规模宏伟，布局疏朗，殿阁巍峨，气势壮观。粗大的斗拱^①层层叠叠地交叉着，四周的装饰不多，比起明、清两代的建筑，显得较为简洁、明朗。

永乐宫内南北走向的中轴线上，由南向北依次排列着宫门、无极门、三清殿、纯阳殿、重阳殿五处建筑物。永乐宫的整体布局方式与一般寺庙完全不同，它打破了传统习惯，与皇宫的建制很相近，殿与殿之间用宽阔的甬道相连，两侧不设廊庑或配殿，四周砌筑围墙两道，显示出道教的神圣与威严。可见当时的全真教的宫观建筑已有一道特殊的营造制度，是按照道教的象征意义而设计的，其目的可能是为了表示对所供奉神灵的尊重，同时宫殿建筑的特殊性也能显示出道教地位的高贵。

宫门是永乐宫中唯一的清代建筑，其他建筑物都为元代所建，宫门前的台阶也为永乐宫主体建筑中唯一的台阶。整座宫门面宽五间，由四根柱子并排撑起，柱子上方为单檐结构。宫门内两旁为碑廊，陈列着历代碑刻。

无极门

宫门内院有宽阔的甬道直通无极门。无极门又称“龙虎殿”，是永乐宫原有的宫门。面宽五间^②（20.68 米），进深两间六椽（9.60 米），单檐庑殿顶^③。十四根露明柱均用素复盆柱础，无雕刻装饰。从工艺手法上看，建筑构件多用圆木做成，断面无一定比例，肥瘦不一，加工粗糙，仍沿用唐宋以来“草袱的制作手法”。砖砌台基高 1.80 米，下出 2.29 米，台面收分^④ 10 厘米，富有稳定感。屋顶正脊两端各有龙形鸱吻^⑤，高约 2 米，怒目卷尾，姿态威猛，具有较高的雕刻水平。门内当中悬匾额一方，榜书“无极之门”四个大字，为至元三十一年（1294）所制。整座建筑造型古朴大方，梁架简洁，但在建筑结构上有一些大胆创新。

三清殿

① 斗拱：旧称“料拱”，或称“辅作”“牌科”。斗拱是中国古代建筑造型中最主要的特征构件，同时又是衡量建筑物等级与规模的重要内容之一。各个时期和不同地区的斗拱做法不尽相同，是判断建筑物年代的重要构件。

② 间：古代建筑的“间”，指四根立柱所形成的空间，它是衡量建筑规模的基本单位。一栋建筑物的长度用间的数目来表示，如三间、五间等，均有严格的等级规定，间数多为奇数。

③ 庑殿顶：亦称“四阿顶”，古代建筑屋顶形式之一。《庄子外物》注：阿屋曲檐也。由前后左右四个坡檐组成。这种屋顶有一条正脊和一条垂脊，又称“王脊殿”。

④ 收分：亦称“收条”。古代建筑技术中对于高、宽比（或高径比）较大的建筑或构件，如塔、城墙、房屋墙及柱子，采取自下端向上端逐渐减小宽度或止境的做法，形成一种稳定舒缓的视觉形象。

⑤ 鸱吻：又称“吻兽”或“鸱尾”。屋顶正脊两端的装饰物，形状如鱼尾。《唐会要》：“海有鱼，虬尾似鸱，激浪则降雨。逐作其象于屋上，以厌火样。”这种装饰物都见于隋唐时期的建筑物。后来，这种装饰物逐渐演变成龙首形状，明清以来，其造型向程式化发展，名称也改为“吻兽”。

三清殿又名“无极殿”，为永乐宫的主殿，整座建筑屹立于2.4米高的台基上。殿前设大月台，宽15.6米，深12.15米，月台两侧各设朵台一个，上下各设踏道四条。殿前台基，月台^①两侧，全用姜磋坡道而不设台阶。其目的有二：一是体现道教中“人皆平等，无等级分化”的思想，二是为了表现对殿宇中供奉的老子（即三清）的尊重。相传老子一气化三清：玉清、上清、太清，也就是元始天尊、太上老君、灵宝天尊。

大殿面宽七间（34米），进深四间（21米）。殿内为了扩大空间采用减柱法、移柱法，后半部不用柱子，两稍间及前檐的柱子也减去不用，并且在殿内中央后部形成一组内圈柱，三面砌三面墙，以设神台及三清像。

屋脊用黄、绿、蓝三彩琉璃镶边。两只高达三米的大龙吻，连为一体构成一条盘旋的巨龙，红泥胎，蓝釉使整条巨龙生动，活泼又有威猛之感，并配以龙王、雨师、流云等雕饰题材，为元以后的龙吻形象的发展开创了先锋。四檐角各有神雕一塑，瞠目张望，威猛庄严。这种琉璃屋脊装饰物，耐高温，硬度强，不易风化、磨损；釉色艳丽，耐腐蚀，经得起日晒，风吹，雨淋。

殿内的斗心扇形墙外壁和殿内四壁保存着大型壁画，共计403.34平方米，画面高4.26米，全长94.68米，共画天神289身。壁画内容为《朝元图》，是大型仪仗朝拜阵容。三清殿壁画有世界艺术瑰宝——东方画廊的美称，它与三清殿的建筑特点一同构成元朝艺术史上的奇葩。

三清殿的藻井

藻井^②是中国古代建筑中在室内运用的一种木构穹顶。三清殿内部的藻井造型独特，构造精美，堪称一绝。它是利用斗拱托举，内收的效果，从井口的三十六朵七铺作斗拱逐渐上收，共三层，斗拱八藻井内三十二朵，呈圆顶形十二朵，共用木制斗拱八十朵，井口的天花板处绘有以龙为主题的圆光。藻井的制作工艺极为精巧，做工细致，图案装饰性强，藻井的绘画色调鲜明，线条流畅，这些都是当时彩画艺人的精心杰作，反映了我国古代劳动人民的智慧。

纯阳殿

纯阳殿又名混成殿，或称吕祖殿，殿内供奉道教祖师吕洞宾，它的地位仅次于三清殿。前有月台，中间以甬道与三清殿相连。面宽五间（20.35米），进深三间八椽（14.35米），单檐歇山顶^③。殿内仅有四根柱子支撑，大梁跨越四面，所以殿内较空旷。纯阳殿木架结构较为简洁，使殿宇给人一种自然，淳朴之感。

纯阳殿内壁画有203平方米，主体分布在东、西、北三面墙上，描绘的是吕洞宾从降生于世间到仕途得道、云游人间、度化世人等传说故事。画名为《纯阳帝君神游显化之图》，共绘组画52幅，以连环画形式向众人讲述吕洞宾的生平。

① 月台：主体建筑前部的空敞的平台。等级较高的月台常有栏杆，在月台的前部中央和左右两侧设有踏道以供上下。

② 藻井：在建筑物内部，为强调某一部位空间的重要性（如佛像的上方），则将该处的吊顶做成向上凹进并且逐渐合拢的形式。藻井可以做成圆形或其他正多边形。这是一种很讲究的内部装修做法，在制作上能反映出工艺技巧的精确与细腻水平。

③ 歇山顶：古代建筑屋顶形式之一。由前后两个坡檐，两端两个小坡檐及两个垂直的等腰三角形墙面（称“山花”）组成。这种屋顶有一条正脊，四条垂脊和四条戗脊，采用这种屋顶的殿堂又称“九脊殿”。

重阳殿

重阳殿又名七真殿，或称袭明殿，因供奉全真教师祖王重阳和他的七个弟子而得名。位于三清殿，纯阳殿以北是永乐宫中规模最小的，面宽五间（17.46米），进深四间六椽（10.86米），单檐歇山顶，殿内四根柱子分布于稍间，承托整个殿宇。屋顶用瓦条垒脊，轮廓秀美。梁架的结构简单，处理手法灵活，用料比较经济。殿内两山和后檐墙上绘有王重阳传教组画49幅，总计150平方米。

三、从永乐宫建筑看元朝建筑特点

（一）元代木架结构方面保存着唐宋以来的传统，而另一方面又继承着金的传统，并且在结构上作了一些创新。元代许多殿宇的柱子排列灵活，往往与屋架做不对称的联系，这就出现了元代木构殿宇的一种独创风格，即“大额式”。在殿宇中表现出前檐大额法、后檐大额法、前内大额法、后内大额法，这样做达到了扩大殿宇内空间的作用，同时产生了减柱、移柱的方法，使殿宇显得庄严，肃静。

（二）永乐宫主要建筑物都位于一条中轴线上，这是根据宗教建筑的功能要求设计的。但从中不难看出中国古建筑多为对称的，都有一个贯穿于中心地对称轴，这也许是源于中国人喜爱好事成双，所以在建造房屋时，总要将房屋左右前后建造的完全一样，甚至小饰品都要一边一个。

（三）永乐宫每座殿宇都筑有高大的台基，一条笔直的甬道连贯成一气，周围布置以参天古柏，颇有“道观森森，殿阁巍巍”的肃穆气氛。由此可见，元代道教建筑已有一套特殊的营造方式。

（四）元代时的建筑物已有一些纯粹的装饰性构件。建筑不仅仅是满足人们需要，更多的是要符合人们的审美需要。如，永乐宫各个殿宇屋脊上的彩釉装饰，就是一种建筑中的纯粹的装饰物，它并不是为了实用，而是为了美观。

中国古代建筑从原始社会起，一脉相承，以木架结构为主要结构方式，并创造了与这种结构相适应的各种建筑外观。建筑物虽都为木架构造，但自从阶级出现后，不同等级的建筑物其结构有很大分歧。如，在中国封建社会中任何一个朝代，由于等级制度的关系，只能在宫殿、寺庙及一些重要建筑物上才允许在柱头和内外檐的枋上安装斗拱。永乐宫的建筑也不例外，其设计者虽不在宫殿中建造台阶，似乎想传达道教中人人平等的思想，但从永乐宫整体建筑中仍然存在阶级思想。如，在空间感的处理上，三清殿、纯阳殿、重阳殿间的距离逐渐缩短及殿宇的规模逐渐缩小；建筑材料的应用、花纹图案的雕刻精细程度各有所不同，都显示出因供奉的主人公地位不同而有明显的差别。

四、永乐宫园林区位的艺术特色

古代希腊雅典卫城的设计，借用山地的复杂变化，巧妙的布局了一个以神庙为主题的自然活泼的整体环境。雅典卫城固然雄伟秀美，中国的方位布局文化又何尝不博大精深？在世界上

独树一帜的中国古典园林，本于自然和精炼，典型地再现了自然界山水风景之美；同时又高于自然，讲究诗画的情趣和意境的蕴涵，力求自然美和建筑美的融糅谐调，体现了一种“天人谐和”的哲理。道家建筑园林应定位于皇家园林和私家园林之间，它没有私家园林的内向、亲切和小巧，也没有皇家园林的富丽奢华，但它确是精致的，充斥着浓郁的宗教气息，又不乏基本的人文关怀。

永乐宫处于“山川蕴秀，土膏林郁”之地，面临黄河，背倚中条山，气候良好，背风向阳，气流通畅，建筑与自然环境有机的结合在一起，造就了神奇幽静的神仙气氛。

中国古代园林至隋唐时期，自然山水园林升华为写意山水园林，把诗情画意带进园林，达到“园林无俗情”的至高境界，山水园林也臻于成熟，这时的园林设计思想是追求高尚的情趣，配园池，建回廊，筑亭台，种草木，使人漫步其间尽享园林之雅，永乐宫的园林建筑便是如此。进入宫门，目及之处只是道路两旁的郁郁葱葱和石拱桥的巍然耸立，拱桥挡住了宫门，使人们看到的仅仅是一个步入仙境的阶梯，给人们的只有神秘和敬畏。人工湖和用土堆砌而成的假山交相辉映，石磨铺路曲折盘延而上，指引人走向两檐亭台。立于亭阁之中，四处临风，远观湖水荡漾，映初升红日，波光粼粼，微风薄雾，韵味盎然，宛若仙境，煞是怡情。假山脚下，另有回廊，在绿草一旁高树之下独自蔓延，与周围建筑相呼应，楼阁美景宛转相属。花园小路用鹅卵石铺就，曲折其间，还不时有拱形小坡，曲曲折折，上上下下，俯身细看才知道，小坡下有排水道，不至于园内积水过多，大有一石二鸟之妙。

成都青羊宫：彰显道教审美艺术*

李星丽 李欣遥

青羊宫，位于四川省成都市，古名“青羊肆”，传说是老君会尹喜之处，被誉为神仙聚会、老君传道的圣地。始建于唐代，初名“玄中观”，中和三年唐僖宗下诏改为“青羊宫”，并对其进行了大规模的扩建。明末清初大部分建筑殿宇不幸被乱兵焚毁。清康熙年间重建，清乾隆八年再修，前后历时17年，在以后的嘉庆和光绪年间又得到多次增修，渐次形成今日格局。青羊宫奉祀的神以三清尊神和老子为中心，玉皇大帝、三官大帝次之，十二金仙、钟离权、吕洞宾等又次之，最后为唐王李渊、李世民父子。这体现了青羊宫祀神宗旨：以“道”为宇宙之元，“帝”为天地至尊，“仙”为信仰之宗祖。

道教宫观的出现和演变皆以道教特有的宗教观念、文化内涵为依据，是道教文化整合的综合体，在建筑艺术上充分体现了道教的特殊理念。青羊宫的建筑布局吸收了阴阳五行学说、古代宗法礼制的要求和道教神仙信仰的等级思想，具有宫殿式建筑对称和均衡的特点；其宫观的建筑艺术又是以道教神仙信仰为核心而展开，体现出道教的审美趣味。主体殿宇建于坐南朝北的中轴线上，遵循道教之规依次布列，内外七重殿宇，气势雄伟，庄严肃穆，是明、清之际巴蜀地区标准化道教宫观的典型代表。

青羊宫现存的殿宇多重建于清康熙、乾隆年间，其宫观建筑艺术呈现出整体形态简洁、细节装饰繁丽的清代风格。在建筑构件上施以精美的雕刻与彩绘，装饰题材丰富多彩，反映吉祥如意、长生久视、羽化成仙的道教思想。宫观内的建筑还运用“形式美”的法则，通过平面纵横开合与立体造型的形态变化，利用院墙、树木、花草等景物，虚实对称，生趣盎然，形成了变化统一、富于节奏和韵律的宗教建筑空间，共同营造出青羊宫自然幽静、庄严肃穆的神仙意境。

建于人口稠密聚居地的青羊宫，以崇尚“道法自然”的审美原则，通过在宫观内大量种植有着深厚宗教意蕴的植物，设置草坪、花圃等进行宫观的园林绿化，以求达到“虽由人作，宛自天开”。植物是融会自然空间与建筑空间最为灵活生动的手段，而这些代表长生久视，具有蓬勃生命力的植物恰好体现了道教的观念，与道教的神仙信仰相映照。青羊宫主体建筑的庭宇多栽植银杏、罗汉松等姿态挺拔、叶茂荫浓的树种，以烘托“道观森森，殿阁巍巍”的气氛。

* 本文原载《中国宗教》2011年第8期，第55-56页。



植物配置方式虽以规则式为主，但也强调顺其自然的造园情趣。

青羊宫还通过创造园林意境，利用声、影等虚景构筑象外之象，景外之景，使无生命的建筑空间气韵生动，构成人与自然的无限广阔的意境，使人达到情景交融、物我同化的境界。宫观深处，槐树成荫，翠竹茂密，在树、竹的拥簇下，高台之上的唐王殿飘浮在浓浓的绿影中，微风拂过，沙沙萧萧声中，淡淡的青烟轻笼，有一种“惟恍惟惚”的审美艺术境界。青羊宫的园林艺术紧扣道教神仙信仰的精髓而展开，把自然美与人工美有机统一，构制出充满生命意味的道教艺术空间。

人和物的天然美固然重要，但通过后天的装饰加工，会使人或物具有更深、更有意味的艺术美。青羊宫的建筑艺术用异彩纷呈又多样统一的装饰图案，借助艺术形象的象征功能，反映道教追求长生成仙的思想，更体现了神仙道教包罗万象、广采多美的美学观点。

龙纹是中国文化中神权和力量的象征，青羊宫建筑上随处可见龙纹装饰，以示青羊宫的尊崇地位。在斗拱、斜撑、雀替、吊瓜等建筑构件上主要以珍禽瑞兽和奇花异草等作为装饰纹样，体现万物有灵的道教神仙信仰特点。这不仅增强了建筑的艺术表现力和感染力，还蕴含着丰富的道教文化内涵。

八仙和暗八仙是青羊宫建筑装饰采用较多的图案。“暗八仙”的象征图案把八仙随身携带的八件法宝进行概括提炼，借助婉转流畅的飘带、纹饰组合，使本来单一的器物在视觉上丰富饱满，构成静止与飘动的虚实对比。还有以道教人物、民间传说、神话故事等作为装饰的题材，这些装饰纹样采用象征、比拟、谐音、寓意等手法，反映了道教的信仰，也让我们领略到天地万物、有形无形皆有美的道教美学思想。

《道德经》提出的“大巧若拙”可以说是艺术技巧和艺术美的最高范畴。顺应创造对象的条件和特点，将艺术创造的理想和目标同艺术技巧恰当地结合起来，达到浑然天成的地步，为“若拙”的“大巧”、至高的艺术美境界。青羊宫的建筑雕刻构思巧妙、精致古雅、技术与艺术、内容与形式得到完美的统一。雕刻分为石刻、木刻两种类型，以装饰性的透雕、浮雕和圆雕为主。这些雕刻都是随着构件原有的形式而进行加工，使普通的建筑构件拥有深刻的道教文化内涵。

青羊宫内集雕刻艺术之大成的是八卦亭。作为主要殿宇之一，其八角造型打破了重复方形殿宇的单调感，增加了建筑空间的变化，这是对传统道观布局的一项变革，也是四川道观的典型特征之一。八卦亭为木构架石柱结构，底座方形，顶为圆形，亭身八角形，形象地表述了“天圆地方、阴阳相生、八卦相合成万化”的道教宇宙观，南向正门石基上有十二属相和八卦图的石刻浮雕，将八卦方位与图案融合到建筑中。外檐的八根外柱，都镂空细雕绕柱金龙，气势磅礴，凌空欲飞，腾空的龙身在虚实幻化中构成强烈的整体动态。八卦亭精湛绝美的雕刻艺术显示了古代工匠的丰富想象力和天才的技艺，创作者完全超越技巧阶段，而达到“至艺”水平的艺术的“至美”。

青羊宫的宫观造像，根据“立象以尽意”的美学思想，符合道教造像模式和规范，强调形似和神韵的统一，塑造了一尊尊卓然不群、仪态肃穆的神仙道像。三清殿内三尊高大精美的泥塑贴金三清塑像，高9米多，比例适度，超然飘逸，端庄持重，其眉宇间透露着不怒自威的神韵，既有人性美的气韵灵动，又有神性美的庄严肃穆。

造作道像不仅要“形”似，更重要的是要体现出表现“道”“气”的“神”来。青羊宫灵祖殿内的护法天尊王灵官塑像，红脸虬须朱发，目光如炬，形、气、神三者具备，把威力无边的神人形象的内在精神淋漓尽致地表现了出来。

在三清殿前还立有两尊青羊造像，为青羊宫的镇宫之宝，左右两侧相映成趣，如两尊守护之神。黄铜铸成，造型美观。位于左边的独角青羊造型十分独特，十二生肖形象各取其一，呈现出玄诞怪奇之美，给人无穷的趣味和遐想，具有浓厚的宗教浪漫主义和宗教神秘色彩，符合神仙道教博取众长、“杂而多端”的多元化思想。

青羊宫的宫观建筑艺术以道教神仙信仰为核心，符合道教崇尚自然、追求仙境的审美情趣，纳自然于宫观内，以具体、生动、形象化的宫观建筑和艺术形式，将抽象、深奥的道教教理教义和美学思想表现出来，又通过艺术的想象与象征深化了道教神仙信仰的内涵，具有独特的道教艺术魅力和审美艺术价值。

千层紫柏映仙踪

——张良庙建筑人文内涵赏析*

傅 燕 张 勃

一、前言

张良，战国时韩国人。秦灭韩后，在博浪沙狙击秦始皇未果，逃至下邳，遇黄石公，圯桥三进履，得《太公兵法》。后辅佐刘邦建立汉朝，封为留城侯。张良知足知机，谢封辞禄，随赤松子隐居紫柏山。后世于其辟谷处建祠以祀，现称张良庙。庙始建于东汉末年，相传由张鲁兴建，俗称老庙。至明代，大学士赵贞吉被贬还蜀，途经紫柏山，题留《怀山好》碑刻，感叹宦海沉浮，引起文官武将的共鸣，慕名来者甚。因老庙崎岖不易攀登，于明万历年间，将庙移建山下^①。

张良庙系祭祀留侯的祠庙，建筑主要以张良生平典故为依托。张道陵创立“天师道教”，道藏《张天师世家》：“其始祖为留侯，九代而至张道陵……陵既以鬼道惑人，而托诸留侯，传至其孙，必率奉道之人祀其先祖，而立留侯。”^②张鲁即张道陵之孙，故张良庙又成为道教活动之所。历经沧桑，张良庙发展为融祭祀、宗教、园林为一体的建筑群。特殊的地理位置和自然环境，无论从选址、空间布局、建筑特色等方面都具有鲜明特色，充满人文内涵。

二、选址

（一）自然环境与风水格局

张良庙位于陕西省留坝县西北约 17 公里处，在秦岭山系柴关岭与紫柏山的南麓，周围群山环抱，两溪夹流，基址处在山水环抱的中央，地势坡中有平。

其主山为紫柏山，清《留坝厅志》：“紫柏山之名始于周，《周地图记》云：其山为太白山

* 本文原载《四川建筑科学研究》2007年第2期，第160-163页。

① 陈明喆：《任永真开创的张良庙道教丛林》，《中国道教》2003年第2期，第55-57页。

② 苏建忠：《留坝县志》，陕西人民出版社2002年版，第763-780页。

支峰，两头高，状如龙形，故名龙如山，峙在千峰之巅……有九十二峰，七十二洞，八十二坦，历代以来，栖息者复多。”紫柏山得天独厚的地理条件，正是仙人天然的福地洞天；紫柏山的坦（高山台地、草甸）也是古寺古刹理想佳址。张良庙西面的苇陀山，恰似一只卧虎盘踞；东面环水，河流曲折，发源于柴关岭，似青龙盘绕；南面由西向东发源于紫柏山的一股山泉，盘旋顾恋，缓缓流出，两水在庙东南方300米处汇入紫柏河，汇水处即“水口”所在。由于地形及道路限制，张良庙入口在北面山脚，地势局促，形成“山挡门”之态，且大门及南北轴线上的建筑都坐南面北。为避其不吉，将照壁和门楼跨过河流，推至对面山脚下，坐落于水之北，形成新的负阴抱阳之势，沿河岸东西相通的道路则在照壁之后，门楼之前。基址藏风聚气，营建出理想的人工风水格局。

（二）气候条件与人文环境

秦岭是我国南北地理、气候的分界线，来自北方的冷空气大部分被秦岭遮挡，残余部分南侵到达柴关岭；南方的暖空气经过巴山诸峰后，也有少量北上到达柴关岭，南北暖冷气流在柴关岭交融形成雾气，常年笼罩，使紫柏山气候温润，草木葱茏（尤以松柏、修竹、棕榈为胜），柏啸泉鸣，绿竹红梅，一派超尘脱俗的人间仙境。而紫柏山浓重的潮气，经阳光照射，云雾蒸腾弥漫，环绕周围的柴关、苇陀、青龙、凤凰等山峦均被云海淹没，张良庙在云蒸霞蔚的山峦雾霭中若隐若现，宛如蓬莱仙界。

紫柏山特殊的地理、气候条件，正是道家修炼的清幽之所、神仙之地，符合道家崇拜自然、崇尚天人合一的理念，也是留侯所追求的人间仙境。选址既重自然环境又重人文环境的营造。

三、空间布局特色

（一）两条轴线

张良庙既具宗教活动又有祭祀功能，建筑布局将这两种功能巧妙结合，由两条既相独立又相联结的轴线，将两类建筑统领在一起。照壁、大门、进履桥、保安观、灵官殿、三清殿，组成南北向轴线，严谨对称布置道教建筑；二山门、张良拜殿、大殿，形成东西向轴线，依山势安排祭祀建筑。南北向属正位，位高者居，将祭拜神仙的建筑安排在南北主轴线上，祭祀凡人的建筑布置在东西次轴线上，充分说明张良庙恪守封建的等级制度，又有机地将仙、人合一。

1. 南北轴线建筑群布局

照壁砖柱土墙，毛石坎肩，青砖外框，内心凹陷绘巨幅山水，砖封檐3道，坐脊按吻铺瓦戴帽。

大门为高宽各9米的正方形青砖牌楼，厚重稳健。实心砖墙厚近3米，台基部由4层石材砌筑。牌楼中部高两肩低，居中为拱形门洞入口。单檐歇山顶，正面五朵斗拱，四角起翘，筒瓦裹脊，走兽饰之。券顶门楣居中雕刻砖匾“汉张留侯祀”。两侧砖刻对联：“博浪一声震天地，圮桥三进升云霞。”其侧青砖雕镂花窗一对，窗棂轮廓清晰，造型逼真，“万”字形窗格，细部除雕饰各种花草云纹外，还雕有狮子、麒麟等，形态乖巧。顶部做法与中部相似。

进履桥进大门跨河一座溪桥廊亭，匾题“进履桥”，桥廊长8.6米，宽3.65米，两旁牛肋

栏杆设座凳，桥下溪水长流。桥廊为四檩卷棚，取张良圮桥纳履典故。

大山门过进履桥，与其连的是大山门，匾题“保安观”，意为护守山门，庇佑平安。三间硬山顶，浮雕门框，镂空的鸱吻走兽巧布脊梁。

三清殿院坐南面北的道观院落，各组殿堂布局紧凑，等级分明。保安观以南轴线上为灵官殿（灵官为道家驱邪震恶的护法神），八边形平面，重檐盔顶，屋角飞翘。保安观与灵官殿之间轴线的东西两侧对称布置鼓、钟楼，均为六边形平面，单檐攒尖顶，体态小巧。轴线尽端为正殿三清殿，面阔3间，12米，进深九檩六椽，13米，单檐歇山顶，全院等级之最。其东西对称搭连三官殿和三法殿，檐廊式3间硬山顶，规模逊于三清殿。东厢正殿东华殿，南北对称为云水堂和十方堂，均3间硬山顶。云水堂面对山上老庙遗址，匾刻“遥望仙踪”，在此可远眺辟谷地。西厢正中为二山门，3间硬山顶，南北为娘娘殿和观音殿，均1间硬山顶。

三清殿院地势西高东低，南凸北凹，三清殿台座取地势之自然高度，二山门外台沿也自然选择适度高程，东华殿台座则人工垫起形成平整的院落空间。

2. 东西轴线建筑群布局

东西轴线以三清殿院西厢房为起始山门，布置坐西向东的张良殿院。成二进院落，规模等级都逊于三清殿院。院落依山势由东向西自然升高，台阶引导。

二山门门前一对石狮，背驮10余米高的六棱形铁桅杆，杆身滚龙抱柱，顶刻双凤朝阳，斗角坠玲。二山门正门3间，两侧挂耳房各1间，门楣高悬“帝王之师”匾额，点明张良的至尊身份。明间为过厅，单檐硬山顶，厅道檐下有黄石公与张良的浮雕。

前院院狭长压抑，与门外三清殿院的开阔宽敞形成鲜明对比。主要建筑拜殿依山势高高在上，规模又是该院之最，营造出浓重的崇拜祭祀氛围。拜殿为3间硬山顶，两侧是低矮的寮房，道务之用。

后院出拜殿入后院，豁然开朗，院落小巧方正。主要建筑大殿面阔3间，进深九檩六椽，前出抱厦，单檐歇山顶，收山较大，屋角起翘，檐廊下汉白玉栏杆。大殿系在原山下“汉留侯张子房先生辟谷处”碑刻遗址上建造，殿内有张良金身塑像，殿额高悬“相国神仙”，点睛张良“英雄退步即神仙”。两侧客堂为香客驻足下榻之用。至此气氛渐疏朗，凡人可在此追忆感慨。毗连张良殿院南侧为全庙生活辅助院落，与三清殿院在西南角也相通。地势略高，两进院落，布局因形就势自然铺开，不拘形式。西为方丈院，东为斋院。斋院主要建筑为吕祖殿、仓神殿及斋堂。吕祖殿坐西向东，面阔3间，形制规模都较小。斋堂3间，坐南面北，高大宽敞，前后都有窗。张良殿院北通北花园，南通方丈院，过方丈院至斋院西山墙，又可通南花园。张良殿院五门九通，暗喻张良“出入是门，进退有度”。

（二）两座花园

张良庙临古之蜀道，往来官吏客商繁多，清中期增建两座风格迥异，各具特色的园林式驿馆客舍，不同于一般的道观园林。

1. 北花园

北花园依北后山而居，幽深典雅，活泼自然。爬山廊、曲径、天梯连接一路风景。张良大殿北出，沿爬山廊北上至下官厅，3间悬山顶。再垂直西拐登至西面山坡脚处，至上官厅，3间硬山顶，上下官厅与北面游廊构成庭园。上官厅阶下，二孔相通的方形石凿泉池，名曰“洗

心池”，意为诚心求仙访道，必涤人间杂念邪思，石桥跨于池上，桥头一对汉白玉花盆，分别刻有“枕泉漱石”“洗心涤虑”。池侧有圆形、八角形龙泉鱼池各一。院内古柏劲松，草木葱郁，意境天成。

毗邻上官厅南坡为小巧的六角形“拜石亭”，取意张良拜黄石公为师。宝塔盔顶，筒瓦重脊。亭内方形石桌，鼓形石凳，正墙嵌“怀山好”诗，文人墨客和韵者众。亭前立“英雄神仙”巨碑。

拜石亭与上官厅之间向西拾阶而上，到达“回云亭”，取意张良返归云回雾荡的紫柏山，心与天游。歇山四角亭，大理石擎盖，三面石栏相围，亭内大理石桌椅几凳，给人重逢再遇之感。

沿回云亭拾级而上，两侧紫竹林立，至此山势渐陡，山径曲回之处即至“草亭”，六边形平面，顶盖如笠，茅草覆之，单柱碧栏，乖巧清新，环境清雅静谧。相传张良在此吹萧抚琴，取意琴亭草舍。

草亭西连一条山脊石径，称之“云梯”，总长200多米，194阶石梯，两侧石板栏嵌边，精雕莲花、狮、麒麟等图案。石径向西登云而上，再沿山势向西南蜿蜒转回西北。崖壁上“云梯”二字遒劲有力，题刻布满崖壁，其中“山月借栖隐，天风度步虚”，配以“紫柏中峰”的石额，飘然欲仙。过曲梯至崖顶，豁然开阔，一座门楼耸立云端，仿佛天界之门，门楣书“传道处”，门坊悬：“书不在多一卷可作帝王师相，岑楼耸翠高声恐惊霄汉神仙”，言简意赅道出张良得兵书佐汉室，进成霸业，退成仙的传奇经历。门外苍松云海，门内山势陡峭，云梯沿山脊直冲而上，到达授书楼。此处高出庙院百余米，处于紫柏中峰。将授书楼置于全庙制高点，让张良与黄石公在这巅峰之上举行授书仪式，仰视授书楼就是仰视书，寓意书使张良成为这段历史的引导者，只有不断攀登才能更上一层楼。

授书楼正方形平面，副阶周匝，2层阁楼，4根巨柱贯顶，巍峨挺拔。重檐歇山两滴水，八角展翅，临空欲飞，高耸入云，随梯可至顶。楼阁殿中黄石公手执拂尘亲授兵书与张良。翁儒间之牌位，书“神仙通鉴”。楼基由南阳玉和大理石铺就，楼坛石栏相围，栏上浮雕精美，生动奇异。凭栏远眺，群峰环绕，紫柏纳雾，松涛奏鸣；俯首下望，张良庙尽收眼底，殿阁参差，楼宇错落。

沿草亭西南的山间小径崎岖而下，可达“第三洞天”。传说张良与赤松子在此对弈诵经，又称“留侯洞”。洞内南阳玉方桌和石座犹在，洞口石门坊，门额刻“第三洞天”。洞外山径旁的石崖上雕刻大鱼，上书“跃来金鱼”，传说石鱼乃碧波仙子化身。

继续顺石阶下，可至张良庙别具一格的翠竹幽林。竹颇奇异，出土尺余，弯曲平伸数尺，犹如水中竹影，后直冲云霄，当地称“拐拐竹”，传说张良的气节使竹都折腰为敬。林中“石牛”小景，平添几分乐趣。穿过竹林可达南花园。

2. 南花园

相对北花园，南花园较为紧凑方整，位于主体建筑西南角地势略微平坦的台地上，外围地势递减。东、南以及西面为廊舍，北倚山敞开，纳山之景之气，曲径可达山，共同围合成方正的南花园。

院中圆形池水一泓，辟谷亭点缀湖心，亭为六边形平面，单檐六角攒尖顶，屋角飞翘，小

桥相连，使平和、稳定、静谧的南花园多了几分生机和灵性。院中古木参天，湖畔千年梭罗树见证着岁月沧桑，树旁山石，雕有星月彩云图案。东、南以及西面廊舍南侧部分为单层，北侧部分为两层单外廊的五云楼，意喻紫柏山上五彩祥云缭绕的“五云洞”，楼下5间相通，2层木板铺就，双层回廊，隔为5间客舍，精致典雅；屋顶为重檐两滴水，穿廊屏栏。五云楼后即那片奇异的竹林。

四、建筑特色

张良庙地处南北过渡地带，又临古之蜀道，融合成为其建筑艺术的主旋律。

（一）宗教建筑与纪念性建筑的融合

建筑群以自然山体为依托，结合山势，将道教建筑部分安排在山坳较平整处，南北轴向对称布局，遵循宫室建筑的方正严谨，尊卑有序，塑造庄重肃穆之氛围。纪念张良的殿院以主殿院的西厢房为起始，依山势沿东西轴线向山上展开，自然升高，融入山林，契合张良隐遁山林，回归自然的人生追求。两条轴线自然交汇，和谐相容，主次分明。相应两组建筑等级分明又巧妙融合，宗教建筑与纪念性建筑在此有序融合。

（二）建筑、人文、自然的融合

张良庙的建筑等级都不高，体量也不大，以单层为主，大者3间，小者1间，取得亲切宜人的尺度。为突出宗教以及祭祀建筑的神圣和尊严，三清殿、张良大殿为3间歇山顶，收山较大，近于1间，其余建筑硬山顶居多，形制朴素。其他纪念张良的建筑多以其生平典故为依托，点缀于山林溪涧，形态小巧，因形就势，均为小式大木结构，造型简约，色彩淡雅，灰瓦青砖，自然之色，偶有石白柱红于其间，与自然相得益彰。意喻英雄蝉蜕，淡泊名利，寄情山水，也符合道家清淡朴素，融于自然之道义。建筑、人文与自然景观交相辉映。

庙中的碑联、匾额、崖刻，堪称一绝，囊括宋至民国的书法佳作。形式多样，大的长篇大论，小的只一两字，题刻“知止”凝练精辟，令争名于朝、夺利于市之人心动。文人显贵拜谒张良，留下篇篇豪言，最妙当属于右任草书“送秦一椎，辞汉万户”，碑文精简，笔底滚雷，表现壮年张良的英勇之气。北花园游廊清代画家王世瑛的兰草四屏石刻，图文并茂，意境高远。书法家米芾、王世镗以及林则徐、冯玉祥等的墨迹也颇著名。庙内现存碑刻39通，摩崖题字51块，匾额50多面，楹联40余幅，有陕西小碑林之称。就书体而言，正、行、草、篆、隶皆有，各具神采，书法隽美，形式本身的对仗、押韵，又极具节奏和韵律感，产生强烈的艺术感染力，人文景观与建筑、自然共鸣。

（三）南北建筑风格的融合

三清殿院殿堂规整严谨，具有北方建筑的稳重雄浑，而八边形的灵官殿重檐翘角、体态灵活，具有南方建筑的清丽洒脱，整个院落沉稳而生动。张良殿院建筑依山势而居，加之体形不大，屋檐平、翘结合，稳重而灵巧，兼具南北特色。北花园曲折蜿蜒，富于变化，呈现极强的层次感，建筑错落有致，小巧灵活，飞檐翘角，极具南国风情；南花园平和紧凑，围池而居，周围建筑朴素祥和，玲珑的辟谷亭点缀池中，静中求动，典型的北国特色。无论建筑群还是园林，都呈现出南北共融的风格特色。

（四）宗教建筑与陕南地方建筑融合

庙内建筑出檐较深远，多在1米左右，部分屋角起翘高峻，用“嫩戗”或挑枋垂柱的做法，既遮阳又利于雨水宣泄，适应湿热多雨的气候，具有陕南建筑的地方特色，并且建筑灵活，构件运用自如。装饰也极具特色，多使用吊柱，并作垂花饰以彩画，或梁头之下多施牛腿，可雕可施彩画；部分殿宇柱间有雀替（张良大殿），内容丰富，形式多样。屋脊镂空的花脊，柱间木雕的花板，檐枋彩画等题材多为道教神话典故，具有道教建筑特色；鱼禽鸟兽，二龙戏珠，丹凤朝阳，仙鹤祥云，野鹿摘菩提果，山虎栖卧梧桐——光怪斑斓，饶有意趣，又表现出陕南地方风格。

五、结 语

张良庙占地约14200平方米，大小9院，厅廊室舍156间，建筑群结合自然山势水形，将宗教、祭祀、园林融为一体，以张良生平典故为线索，营造蕴含丰富人文内涵和情趣的建筑景观。关注人文、关注自然，以人为本的设计理念，正是当今建筑设计需借鉴和发扬的精髓。

百年道学精華集成

第九辑

文艺审美

卷六

戏剧与建筑雕塑



道教雕塑
艺术总论

道教的造像艺术*

王宜峨

人们不止一次地发现，宗教与艺术就好像是一对孪生姐妹，人类历史上遗留下来的许多艺术作品，都与宗教有着不可分割的联系。这是因为在远古时代，宗教信仰反映了人们对自然界和社会的美好愿望与追求，而艺术正是古代人们对自己这种愿望与追求的形象表达。后来，由于人们对神仙的无限敬畏，“于是歌颂其威灵，致美于坛庙，久而愈进，文物遂繁”（见鲁迅《中国小说史略·神话与传说》），从而造就了风格独特的宗教艺术。在中国古代，正是由于人们对于神仙的崇拜、敬仰、畏惧，才产生了道教和道教的文化艺术。至今保存在各地道教宫观中大量的道教造像，既是人们对神仙信仰的生动体现，也是道教文化艺术留给今人的可贵的艺术成果。

一、道教造像的由来和艺术思想

据史料记载，道教最初是不供奉神像的，《老子想尔注》云：“道至尊，微而隐，无状形像也；但可以从其诚，不可见知也。”东汉武帝时曾在宫中立黄老、浮屠（佛）之祠，祭祀浮屠和老子，却不见有造像之记载。但是，我国古代描绘神仙形像、行为的绘画、造型艺术却由来已久，例如：陕西绥德东汉王得元墓壁上的西王母浮雕；山东嘉祥武安出土的东汉神仙灵异浮雕；河南郑州出土的西汉砖雕东王公驾龙等等。只是这些神仙尚未成为庙堂中供奉的神像，或者说是没有庙宇的神像。

据唐释法琳《辩正论》卷六自注云：“考梁、陈、齐、魏之前，唯以瓠卢盛经，本无天尊形像。按任子《道论》及杜氏《幽求》云：‘道无形质，盖阴阳之精也。’《陶隐居内传》云：‘在茅山中立佛道二堂，隔日朝礼。佛堂有像，道堂无像。’”《隋书经籍志》记有，北魏太武帝时寇谦之“于代都东南起坛宇……刻天尊及诸仙之像而供养焉”。陈国符先生在其所著《道藏源流考》附录二《道教形像考原》中说：“‘……王淳《三教论》云：近世道士，取活无方，欲人归信，乃学佛家制作形像。假号天尊，及左右二真人，置之道堂，以贫衣食。宋陆修静亦为此形。’是（刘）宋代道教，已有形像。梁陶弘景所立道堂无像，是梁时道馆立像，尚未甚

* 本文原载《中国道教》1989年第1期，第35-39、23页。

通行也。”从以上记载中可以知道，早期的道教是不供奉神像的，在刘宋以后，才开始出现了造像活动。魏晋南北朝时代，是道教在教理教义、经典、仪范、神仙信仰等方面得到大发展的时期。东晋著名道教学者葛洪著《神仙传》《抱朴子》，北魏道士寇谦之“清整道教”，制定乐章诵戒之法，南朝道士陆修静著《三洞经书目录》和有关斋戒、仪范的著作，南朝齐梁时期著名的道教思想家陶弘景则撰《真灵位业图》《图像集要》《真诰》等书。他们的活动为道教造像提供了思想理论条件。此后，道教认为在宫观中供奉神像是因为：“所以存真者系想圣容，故以丹青金碧摹图形像。”（见《洞玄灵宝三洞奉道科戒营始》）对神仙的祀奉不仅可以“至诚供养，随心获福，果报差”（见《太上洞玄灵宝国王行道经》），还可以通过对神仙的祀奉达到修身养性、成仙得道的目的。为此，道教信仰者们把我国传统的美术、造型艺术成就都用来为塑造道教神像服务，塑造了无数精美而生动的神像。

每一种艺术形式都有其民族、时代和社会的特征。我国的造像艺术与中国传统的哲学思想有着紧密的联系，它具有高度的夸张性、抽象性和写意性。我国的造像艺术强调精神领域的自由美，重视精神上的高风绝尘；追求道德美与善的和谐，不求艺术同具体客观事物相验证。强调“以意为主”“以神写形”，神寓于形，而形是外在的、形式的，只有达到对人物内在的精神风貌的表现，才是精者。

道教的造像艺术除继承我国传统的造像风格外，还充分体现了道教自己的美学思想。道教的美学是出世的，它主张“独善其身”，追求独特的个性和解脱，追求清静无为；但它又主张顺应自然，贵生恶死，不追求彼岸世界，故它又是入世的。它认为“天地有大美而不言”，形式不过是一种启示，一种象征，它无不表现一定的道理，一定的人格。庄子云：“通于天地者德也，行于万物者道也。”“形非道不生，生非德不明。”（见《庄子·天地篇》）所以，道教的造像艺术不仅要明道，还要明德；不仅要反映神像的神性，也要反映道教的信仰宗旨；不仅要表现其作为神的尊严，还要表现其所具有的道德、内在美和它的神通，故道教的造像是道教道德性具体化和人格化的体现。例如，天界的君王玉皇大帝，被塑成雍容和善而又端庄严肃，双目下视，头戴平天冠，身着朝服，表现出一种宁静、飘逸、超然的风度，显示他具有无上的权威，超人的智慧。土地公则被塑成温厚慈祥的老人，体胖脸圆，双眼下视，白须长垂，使人感到他是一位和蔼无私的长者，他毫无保留地将自己的财富奉献给人类，抚育着万物。护法神王灵官，立眉竖眼，额上另长一立目，脸部肌肉夸张，身披金甲，手执金鞭，足踏风火轮，处处表现了他是一位威力无边的“神人”，他能纠察一切善恶，使一切鬼神望而生畏，正符合了他的身份和神职。总之，无论是慈祥的土地，和善的太上老君，还是相貌威严的张天师、王灵官，甚至狰狞可怖的厉鬼，都反映了道教信仰者的希望、追求、理想和好恶。道教正是通过对神像塑造，使神仙的艺术形象与信仰者之间形成一种感情上的交流，通过这种移情于信仰者而强化其对道教信仰的虔诚程度。

由于道教既主张出世，又注重入世，在追求解脱的同时，又不放弃净化现世的生活，神仙中有天界诸神，也有大量人世间受人尊敬爱戴的先圣哲人，名将重臣。表现在造像艺术上，便于神奇玄妙、威严肃穆中又渗透着一种尘世生活气息，使人感到平易近人和具有亲切感。例如，八仙中的钟离权、铁拐李、张果老、蓝采和、何仙姑等造像诙谐幽默，可亲可近；注生娘娘慈祥、宽厚；城隍爷则完全被塑造成地方官吏的模样。

道教的神仙信仰充分体现了我国是一个多民族的国家，幅员辽阔，并且长期处于封建的封闭式的自然经济、交通极不发达等特征。道教的神仙信仰最初来源于古代多民族的原始信仰，在以后历史中，社会长期处于封闭的自给自足的小农经济状态，使得各地信仰的神仙各有差异，从而形成了道教是一种多神教这一特点。表现在造像艺术上，神仙形象多彩多姿，神态、形象各异；而且各地造像的方法和风格也各不相同。

总之，传统性与多样性，神圣性与世俗性在道教的造像艺术中获得了高度的统一，由此形成了独特的道教造像艺术。

根据道教的信仰宗旨和其美学思想，道教造像在制作上也形成了自己的一整套模式和规范，对于不同地位的神，有不同的要求与规定。《道藏·洞玄灵宝三洞奉道科戒营始》云：“科曰：凡造像皆依经具其仪相……衣冠华座，并须如法。天尊上披以九色离罗或五色云霞，山水杂锦、黄裳、全冠、玉冠”“不得用纯紫、丹青、碧绿等。”“真人又不得散发，长耳、独角，并须戴芙蓉、飞云、元始等冠。”“左右二真皆供献或持经简，把诸香华，悉须恭肃，不得放诞手足，衣服偏斜。天尊平坐，指捻太无，手中皆不执如意尘拂，但空而已。”金刚“长一千二百丈，按剑持杖，身挂天衣飞霞，宝冠，足蹶巨山、神兽、大石、诸鬼之上，立作杀鬼之势”。如果造像不依规定，或稍有不恭，就会“鬼神罚人，既非僭滥，祸可无乎”。可见，道教不仅把神像当作崇拜的对象，而且把造像的全部过程与其信仰结合在一起，从而造像工程本身也成为一种表达对神仙信仰的形式。

二、历代道教造像特点和现存造像之精品

我国的造型艺术有其光辉而悠久的历史，早在旧石器时代留下的山顶洞人遗物中，就有不少经过精心雕琢的装饰品，可以说这是我们祖先雕塑造型的开始。在新石器时代，我国有了制造精美的陶塑。尤其是近年出土的秦始皇兵马俑，其规模之宏大，造型之生动，可谓世界造像艺术史上的一个奇迹。

如前所述，道教开始造像是在魏晋南北朝时期，这一时期的道教造像在技术和风格上都受到佛教的影响，甚至有的佛、道教的像是造在一起的。例如，北魏永平二〇年陕西郿县石泓寺石窟中三尊式道教像，中间一尊大像，两旁二个小真人，双手合十，背后有舟形背光。其中“合十”“舟形背光”都似佛教造像。又如北魏始光元年的佛道石像，分左右两龕，左龕中为道像，右龕为佛像。现存魏晋南北朝至隋代的道教造像尚有二十余尊，其中有些流失在国外。早期造像人物均着肥大衣衫，为秀骨清像，用深直平梯式衣纹，匀称细密而凸起。魏晋南北朝晚期至隋时造像剖面呈半圆形凸起，衣纹较疏稀，人物已较丰满了，如隋开十五年任承宗造的元始天尊像，着道装，右手执符，头戴道冠，两旁有二真人，已和早期有很大变化。

李唐王朝崇奉道教，奉老子为玄元皇帝，在各地建道教宫观，道教造像也得到很大发展。这时的道教造像已逐渐形成自己的独特风格。唐代造像，人物形象丰满圆润，多用流畅的园线条，衣纹伸屈自如。现存唐代道教造像主要有：山西常阳天尊像、四川青城山天师洞三皇像、玉女泉摩崖造像等。山西博物馆藏常阳天尊像，造于唐开元七年，原在山西运城安邑。像高一点五米，以白石雕造，形象丰硕，神态和穆。右手持扇，左手扶几，盘坐于长方石座上。座的

四面刻有铭文及供养人姓名。其形像优美，技法娴熟。四川青城山天师洞三皇石刻像，造于唐开元十一年。轩辕皇帝，高一米，着朝服，戴冠，一手扶膝，一手握腰带，坐于石座上，其神态端庄，衣纹流畅。伏羲像高一米，头上有肉髻、卷曲长发披肩，着树叶连成的披肩和围裙，手抱八卦太极图，象征伏羲制《易》。神农像高一米，头上有二肉髻，须发均为卷曲，着树叶制的披肩、围裙，手持草药，双唇半开，神态自然，好像正在尝百草。三像形态各异，生动地反映了不同人物的不同性格和职能。四川绵阳西山玉女泉石壁和子云亭有唐咸通十二年造的道教石像二十龕，大像近一米，小像仅零点二六米。其中老君像，束发道装，慈祥善，左右有二侍像。三清龕有小像九十余尊。四川剑阁鹤鸣山有石刻像数十尊，一尊露天，余皆刻于龕内。露天像为立体圆雕，面容丰硕，形象古朴；天尊像为代表作，着道装，庄严肃穆；浮雕武士像多组，神态威武。为唐大中十一年造。

宋代是道教的兴盛时期，封建帝王对道教的崇尚，促进了道教造像艺术的发展，并使之最终形成了自己的风格。这时的造像很注重神像的“神性”，突出表现他们超自然的“特异”。同时，造像者们又按照自己的审美观来塑造他们心目中崇拜的神仙，所以这时的神像带有许多尘世色彩。这种经过作者想象再创造的神像，更富有生活气息，令人感到亲切。在技法上，人物形象清秀俊美，衣纹疏朗自然，不再有薄衣广带，显露体态的作品；形象虽然庄重真实，却缺少唐代造像的气势和浪漫色彩。这种变化，在一定程度上反映了日趋增长的新儒学——宋明理学在社会上逐渐占据支配地位，道教造像艺术也不能不受到影响。

现存的宋代道教造像比较著名的有：福建泉州清凉山老君巨型石像；四川石篆山造像和大足南山造像；山西晋祠圣母祠侍女像和晋城二仙观塑像、玉皇庙侍女像、江苏苏州玄妙观三清像等等。泉州老君石像，高五点一米，厚七点二米，宽七点三米，系整块天然岩石雕琢而成。老君盘膝而坐，左手抚膝，右手凭几，面容慈祥安乐，衣褶分明，刀法粗犷夸张却又不失精细。四川大足县石篆山石刻造像为北宋元祐五年作品，儒释道三家造像均有。道教造像主要有老君、圣母、真人等像，雕造技法精巧而熟练。大足南山（广华山）造像为南宋绍兴年间雕造。南山玉皇观共有造像六龕，以三清洞、三皇洞、圣母洞、龙洞为代表。三清洞，高三点八米，宽六点八米，深五米。洞的正中凿方形石柱，上连洞顶，正面凿龕，刻玉清、上清、太清三像，左右有六位道君，两边还有二百二十躯天尊浮雕像。圣母洞正壁刻三圣母坐龙椅，神情端庄，刻工干净利落；侍女像，体态轻盈，飘逸清秀。三皇洞内三皇像庄重和蔼。南山造像，从其技法和人物形象而论，均为道教造像中难得之作品。

太原晋祠圣母殿侍女像为宋塑名作。圣母殿有塑像四十五尊，其中圣母邑姜像和龕后二尊小像为后人补塑，其余四十二尊为宋代原塑。侍女像神态、年龄、性格、司职各异。有年长者，有年幼者；有天真者，有熟虑者；有喜悦者，也有悲哀、沉思者。她们手中各有所持，或侍起居饮食，或梳妆洒扫。她们的面目或清秀或圆润，形体或丰满或俊俏，神态或幽怨或天真，表情自然。造像比例适度，衣纹简洁，塑工高超，堪称我国宋代造像之代表作。

晋城玉皇庙玉皇殿有五十余尊神像，大部为宋金时代作品。其造像风度端庄大方，安详典雅，其中侍女像面容俊美，身段婀娜多姿，衣裙修长贴体，极似晋祠侍女像。

金元时代全真道兴起，北方全真道宫观大兴，随之也出现了不少精美的造像佳作，并且出现了如刘元、阿尼哥、王某、曹汉臣等一批优秀的雕塑艺术家。据说刘元塑的三清像，“仪容

肃穆，道气深沉”。而三元帝君像则是“上元执簿侧首而问，若有所疑，一吏跪而答甚战栗，一堂之中，皆若悚听，真称绝艺。”可见其时雕塑技艺之纯熟。现存元代造像作品主要有太原龙山石窟造像，山西洪洞水神庙元塑和晋城玉皇庙元塑、高平圣姑庙元塑等等。元代造像注重写意和人物的心理刻画，达到神形兼备的艺术效果，人物形象俊秀、生动，是道教造像的极盛时期。

太原龙山石窟为元初道士宋德芳所建。石窟共有八龛，为虚皇龛、三清龛、卧如龛、玄真龛、三天法师龛、七真龛和辩道两龛。其中七龛为石刻像，一龛为泥塑像，八龛共有造像六十余尊，绝大多数为元代作品，雕造工艺朴实，衣着庄重。龛顶雕有龙凤及莲花图案，壁上刻有元代题记，为我国少有的道教石窟造像。

山西晋城玉皇庙，始建于宋熙宁九年，以后历代重修与扩建，占地四千余平方米。庙内现存宋金元明等时代道教塑像三百余躯。庙西庑内的二十八宿像，是我国现存元代道教造像中稀有的珍品。这些像均高一点五米，为重彩泥塑，五躯残损，二十三躯完好。二十八星君，是道教信奉的二十八位天上的星宿神，它们是东方苍龙七宿，北方玄武七宿，西方白虎七宿，南方朱雀七宿。这二十八位星神被塑成二十八位性别、年龄、性格、身份、风度不同的人物形象。塑像师采用写实与写意，想象与象征相结合的艺术手法，突出了人物内在心灵的刻画，把二十八位天界神仙具体化为不同个性的人物，取得了神形兼备的艺术成就。二十八宿中女像温柔娴静，例如娄金狗，少妇像，面目俊俏，细眉小口甚为娟秀，高发髻饰作花朵状，绣花披肩，左手扶右袖口，安坐如有所思，白狗立于左侧，引颈视主像。亢金龙，青年妇女像，面容丰润，立眉怒发，妖丽俊美，身向右扭，双手伸向右侧作抚龙状，龙盘于右膝下。虚日鼠，中年妇女像，长发后披，面目温柔，引颈凝神而视，温良持重，其造型颇似西方圣母像，为群像中女神之代表作。男像表情奔放，威猛、潇洒。例如危月燕，中年男子像，面貌恭谨儒雅，身向左依，左手托座，右手举月，月中绘一飞燕，姿态洒脱。尾火虎，武将像，赤面怒发，瞑目张口，身着甲冑；举臂握拳斗虎，甚为威武。胃土雉，老翁像，左手举物（已失），右手抚雉，衣袍肥大，盘右膝伸左腿端坐，张口凝视，若望若呼、栩栩如生，是群侍中杰作之一。另外，侍女像、十二元辰像、十三曜星君像及三官、四圣等像，均为宋金元明道教造像之精品。这些塑像比例适度，性格刻画入微，可谓匠心独运，令人惊叹。玉皇庙元塑继承了我国传统的注重神韵气势和神采奕奕的风格，把唐宋以来的彩塑工艺推向一个新的高度，对于研究我国古代造型艺术、民俗、服饰；以及宋元道教之发展都有重要的历史价值。

明清以后，市民文学艺术得到很大发展，尤其是小说《封神演义》的流传，使道教造像也和佛教造像一样，更加趋向世俗化。这时大量塑造的城隍、关帝、药王等神像，颇富有世俗生活气息。但就其造像风格来讲，则从以前的概括、生动、坚实、气势宏伟而变为松弛和纤细，雕塑技术虽日趋精巧，却是工丽有余而气魄不足，甚至有些造像显得繁锁、入俗。

现存明清道教造像很多，几乎各地都有，其中也不乏有些佳作。湖北武当山金殿内的玄武鎏金铜像，铸造于明永乐年间，重约二万斤，面貌丰润，披发跣足，衣褶潇洒，神态飘逸；两旁的金童、玉女像，神态恭谨、娴雅俊逸；而擎旗、掌剑的水、火二将，勇猛威武。遇真宫的三丰祖师铸铜像，身着布衲，草履，面带微笑坐于椅上，极富生活气息，堪称明代铸铜造像之精品。又如山西解州关帝庙的关帝读《春秋》像、常平村关帝家庙的关帝、关夫人造像，山东

泰山碧霞祠的元君像、山西蒲县东岳庙造像、广东罗浮山冲虚观三清像、北京白云观的玉皇大帝、王灵宫木雕像，三清托纱像，以及四天师、文昌帝君、真武大帝、天蓬、天佑等铜像都是明清两代的优秀造像作品。湖南大庸县枫香岗玉皇洞石窟，开凿于清嘉庆五年，有天门、魁星、文昌等八个洞。石窟规模宏大，雕刻精美，为清代少有的道教石窟造像。

其他如宁夏中卫县城隍亭的木雕古城隍像，高二米，上下身雕成两段，组装而成，能够起坐活动，技艺精湛，为道教造像之绝作。四川南江县禹王宫用整块樟木雕造的禹王像，高四米，体态端庄魁梧，为道教造像中少见。

民国后，道教日趋衰微，很多宫观废圮，造像技艺也多失传，未见有好的作品传世。十一届三中全会后，宗教政策得以重新落实，各地修复开放了一批宫观，新塑了神像。这些新的造像在继承传统的手法外，又多受到当代造像风格的影响，其中最典型的是四川灌县二王庙的李冰父子像。北京白云观1984年新塑的六十元辰像是近年道教造像中较好的作品。这六十位天上的星宿神，被塑成六十位面貌、年龄、性格、身份、气质不同的人物。他们或温文尔雅，或孔武有力，或慈祥善，或狰狞可怖，各呈仪态，栩栩如生，可称为近年新塑神之佳作。

道教的造像艺术，代表了中国汉民族造像艺术的精华，道教造像艺术之发展史，在一定意义上讲，也就是中国汉民族造像艺术的历史。道教造像艺术一方面广泛地吸收了中国的传统造型艺术，起到了弘扬道教的目的。另一方面随着道教的传播，中国的传统的造型艺术亦由于人们对道教神仙的崇拜而丰富了自己的创作题材，促进了传统造像艺术的发展。同时，道教艺术的发展与我国文化发展的趋向是紧密相连的，道教造像艺术从粗犷到细腻，从神圣到逐渐世俗化，反映中国文化几千年来所走过的道路。所以，研究道教造像艺术之发展、特征是了解我国传统造型艺术的一个不可回避的内容，它的意义远不仅在于道教本身。笔者对道教造像艺术的粗浅探索，以期对中国道教造像艺术的研究起到抛砖引玉的作用。

试析早期佛道造像艺术的融合*

许宜兰**

佛教自东汉传入中国，兴起于魏晋，繁荣于隋唐。作为外来的宗教，佛教对包括道教在内的中国传统思想体系和文化艺术都产生了巨大的冲击。佛教在传入之初，为求生存和发展，其教义、佛像都要求与中国传统黄老、道教思想相结合。在此基础上，道教教义和造像艺术也深受佛像造像艺术的影响，并在早期呈现出佛道交融的形象特征。

一、佛教造像的艺术特征与“像教”的目的

佛教传入中国之前，就有犍陀罗和秣菟罗佛像艺术形式。刘凤君、彭云在《佛教与“像教”艺术》一文中谈到：佛教造像在公元前后犍陀罗艺术兴起以前已经产生，当时印度教徒们尊崇的对象是佛的遗物、遗迹以及代表佛生前经历的纪念物，并没有佛像。通常只是在说法处刻法轮、塔、菩提树、莲花以及狮、象、牛、马四种护法神兽等，以象征和装饰手法来代替佛陀形象。至公元一世纪末、二世纪前期产生了犍陀罗佛像艺术。佛像的姿势主要以立像、坐像和倚坐为主。还有菩萨、飞天、魔怪等神像以及佛传故事。此时，佛像已不是单纯用象征物来代替，而是呈现出具有典型希腊风格特点的佛陀造型特征。佛像采用衣褶流畅的袈裟、赤足，头顶上肉髻、头后有圆形火焰纹等表现形式。

约在公元2世纪初期，秣菟罗地区所流行的崇尚裸体以及肉感的印度本土艺术受到犍陀罗佛教艺术的影响，继承了印度原有雕刻的传统，佛像面相方圆，肉髻作螺旋形，嘴唇较厚，着袒右肩袈裟，身后圆光上雕刻着精美的舟形光，并有火焰纹状的飞天等装饰图案。并形成了佛教说法式中三尊式、五尊式、七尊式等神像体系。犍陀罗和秣菟罗佛像艺术大量运用佛像、用普及化的生动形象的佛教艺术“语言”来争取广大群众，扩大佛教的影响力。

同时，佛教信徒还认为，雕塑和绘画佛像能得福。佛教往往把非常明确的社会思想注入艺术中，使这些思想得到具体形象的体现。鸠摩罗什在《妙法莲花经·方便品》中曾论述到：

若人为佛故，建立诸形象，雕刻成众相，皆已成佛道……乃至童子戏，若草木及笔，

* 本文原载《延边党校学报》2009年第6期，第25-28页。

** 许宜兰，洛阳师范学院。

或以指爪甲，而画作佛像，如是诸人等，渐渐积功德，具足人悲心，皆已成佛道。由此可看出“造像得福”理论对佛教信徒心灵的深刻影响。

二、佛像的传入及道教思想对佛像的影响

佛教传入中国后，也把佛教艺术带到了中国。据《后汉书》卷八八《西域传》记载，汉明帝曾摹写天竺之佛图：“传明帝梦见金人，长大顶有光明，以问群臣或曰：‘西方有神，名曰佛，其形长丈六尺而黄金色。’帝于是遣使天竺问佛道法，遂于中国图画形象焉。”东汉明帝时期（58-75）已画佛像，这应该就是中国佛像艺术的产生。

中国佛教徒认为：“自作供养者，得大果报，他作供养者，得大大果报，自作他作供养者，得最大大果报。”欲使人人信佛，仅凭讲说佛经不够，只有通过观看雕塑和绘画的佛像，才能加深人们对佛的崇仰心情。人们观看到了佛像，如同走进了佛国世界，心灵得到升华，自然会对佛像顶礼膜拜。

作为外来的非中华文明的佛教自传入后，迅速被“杂而多端”的道教所吸取，并被中国人视之为黄老之学，佛陀被视为神通广大的神仙，将黄老、浮屠混而为一。《后汉书·楚王英传》永平八年（65）汉明帝的诏书中，认为楚王英“诵黄老之微言，尚浮屠之仁祠”，把“浮屠”和“黄老”相提并论。正如汤用彤先生所认为：“佛教在汉世，本视为道术之一种，其教理行为与当时中国黄老方技相通。最初依附在传统的神仙信仰之中。”由此可知，最早的佛教造像与神仙形象有一定的联系。

东汉顺帝年间，张道陵创立道教，在中国古代鬼神崇拜观念的基础上，以黄老道家思想为理论根据，承袭了战国以来的神仙方术等诸家学说，从而使中国古老的神仙信仰得到继承和发扬。其中，涉及到的重要神话人物有女娲、伏羲、西王母、东王公等，他们都成了道教中的神仙。

芝加哥大学巫鸿教授在 *Artibus Asiae* 上发表文章，认为公元2-3世纪，在江苏孔望山佛教徒凿造大型人物造像时，就深受道教神仙思想的影响。人们对佛教图像进行改造以适应于自身的需要。因此，那些早期的石刻事实上不是佛教图像而是道教图像。佛教图像因素与中国本土主题神像（尤其是西王母）混合的进程在公元2世纪的东汉器物 and 纪念性图像上已有明显表现。公元5世纪以后，造像碑中佛、道相混合的图像则相当普遍。

今存属于汉代的佛像艺术，如山东沂南汉画像石墓室石柱上雕刻的穿交领宽袖的汉代服装、背长双翼、右手作施无畏印和有头光的像；湖南长沙西晋永宁二年（302）墓出土的额部正中饰有圆点（佛的白毫相）的菩萨像等，都是佛像艺术与中国传统道教装饰工艺相结合的产物。同时期的北方，还发现佛道相关的形象，如山东滕县出土东汉画像石“六白牙像”，四川出土的佛像陶器座、崖墓佛雕佛像等，都出现在汉代传统美术中表现神仙、升仙思想和宗教意识的两对主神（东王公、西王母；伏羲、女娲）所处的位置，佛像陶器座上还有传统双龙衔璧的浮雕。连云港孔望山的佛像则混杂在原来祭祀道教尊神西王母、东王公的诸像中。沂南画像石“童子项光像”（按：可定名为“浴佛”）和东王公、西王母掺杂在一起，其下画有仙草，下部又画一结跏趺坐，肩生双翼，右手上举作无畏印，左手于胸前握物的坐像，其发髻、面相

又似东王公。东王公、西王母后来都成为道教神仙。这些便是我国现存最早的佛造像，它们都表现出半仙半佛、半土半洋的中国原始佛像中佛道相融合的艺术特点。

三、道像的产生与佛道思想交融

在中国早期道教的靖、治、庐等专门的宗教活动场所里并没有如佛教寺庙一样供奉朝拜的对象。早期道教经典《老子想尔注》认为：“道至尊，微而隐，无状貌、形象也；但可从其诚，不可见知也。”按照老子的思想，“道”是不可知、不可见的。陶隐居《内传》云：“在茅山中立佛道二堂，隔日朝礼。佛堂有像，道堂无像。”可见早期道教是不造像的。但是道教绘画早已存在，如早期道教经典《太平经》第七十二卷《斋戒思神救死决》中已经画有《乘云驾龙图》《东壁图》《西壁图》，所描绘的都是仙人修真得道驾龙云游的形象。

魏晋南北朝时，佛、道斗争日趋激烈，道教为寻求自身的生存和发展加强其宣教手段。那么雕凿道像就是最好的吸纳信徒的途径。佛教传入后，其崇尚和朝拜佛像的礼仪，对道教礼仪的发展无疑产生了很大的刺激和启发。于是原本不注重礼拜形象的道教也开始利用形象艺术来感染教徒，道教的造像也就在魏晋南北朝时期正式出现了。陈国符《道藏源流考》附录二《道教形象考原》中说：

王淳《三教论》云：近世道士，取活无方，欲人归信，乃学佛教制作形象，假号天尊，及左右二真人，置之道堂，以凭衣食。宋陆修静亦为此形。是（刘）宋代道教，已有形象。梁陶弘景所立道堂无像，是梁时道馆立像，尚未甚通行也。《隋书·经籍志》中记载：北魏太武帝时，寇谦之“于代都东南起坛宇……刻天尊及诸仙之像而供养焉”。

这是正史中关于道教“有形的”神仙崇拜的最早记载。道教开始供奉神像，并利用造像艺术为其弘道布教。同时，道教不供奉神仙画像的理论也得到了修正，“所以存真者系想圣容，故以丹青金碧摹图形象”。这样也便于道教对民众的宣传。通过用丹青金碧描绘神仙“圣容”，虔诚礼拜神仙“圣容”，可以获得神仙庇护，并达到修身养性、成仙得道的目的。

道教宣称：画天尊等道教神像，可以赎罪获福；供奉礼拜太上老君等神像，可保平安。道教徒杜光庭在他的著作《道教灵验记》里，就搜集了不少这方面的故事，如《张仁表念太一救苦天尊验》说：左街道士张仁表“险躁诡妄，人多薄之。因疾作逾月，医不能效”，梦见太一天尊告诫他“以吾此像，广示于人，为趣善之要，勉宜行之”，病就能痊愈。于是，张仁表“以己之财帛，于素明观画天尊之像，遍令开悟”。

可见当时民间道教徒崇拜神仙，把天尊等神像顶礼膜拜，以求赎罪获福的思想观念。至六朝时期曾有两次灭佛行动，即公元444年至446年北魏太武帝与公元574年至577年北周武帝的灭佛。帝王极其崇奉道教。因此，道教神像的制作也大量增加。此时期的道教造像在神仙形象、风格、形式上均受到佛教造像的影响。无论在道教神像的面容、服装、手式、坐姿等形象上都看到佛教造像对其造像艺术的影响，有些道教造像没有题铭，与佛教造像很难区分。这一时期佛、道两家的神像还常常被造在一起，文献上也有这种记载，例如《古今佛道论衡》乙编中说：“道佛两像同坐。”在表现形式上，这时的道教造像也采用圆拱龕、莲花座，身后还有舟形的背光和头光，背景上有的还有飞天等装饰。所不同的是，道教造像著道装、戴冠，下颌

有胡须，手持麈尾，或双手相交置于胸前，或执符，也有类似佛教手印式的。

现存最早的道教造像是北魏始光元年（424）的魏文朗造佛道像，今藏陕西耀县博物馆。这是一块北魏造像碑，四面有龕，碑的正面为龙首圆拱龕，上端雕有瑞禽和二飞天：龕中间并坐一道像、一佛像，道像位于左、佛像位于右。下部的众供养人以香炉为中心分列两边。右边有一男子，左边有一道女及其他男子。左侧供养人的下方题有“道女”二字。碑下刻有铭文，云：“始光元年北地郡佛弟子……为男女造佛道像供养……”另外，北魏永平二〇年所造的三尊式道像，原存陕西邻县石鸿寺石窟，后被劫往国外。属于半圆雕造像。主造像高肉髻，身着交叉衣领，宽袖道袍，双手置于胸前倚坐着，瘦骨清像；两侧各有一躯较小的侍者，双手均作合十状。像的后背有舟形光，还有二个浮雕成火焰纹状的飞天。背光座下镌刻有博山炉，双狮。碑铭文有“永平二〇年……道民”字样。由上可看，北魏时期的道教造像石，构图模式多为三尊。主像天尊的身后有呈莲瓣形的大背光。其坐姿式样为跏趺坐，或为善跏趺坐，均赤足，骨相清瘦，额下无须髯，身着交领宽袖大袍，衣纹密而流畅，凸起的雕凿手法，协侍顶发成丫髻状，形制与同时期的佛教造像石大体相似。

至北周保定元年（561）所造的马洛子造像，正面为一石龕，龕中一坐像，头戴道冠，身着道装，双目微合，面容丰润慈祥；两侧各侍立一道童。座下有两蹲狮，背面石龕中并立三尊道像，足踏莲花，均作双手笼袖环拜状。下方刻有“保定元年四月三日，道民马洛子造”字样，并刻有立像与二坐像，手持莲花作供养状。北周后期造像形式仍有很多佛像印迹，但人物形象丰满、衣纹稀疏，倘若这些造像石上无题刻指明是道像，极易以为就是佛像。

尔后，至隋代，隋文帝杨坚统一全国，“复行佛、道二教”。在民间道教造像还使用了佛教造像碑文的标准格式。当时陕西的佛教碑文格式如下：“某年号某年月某日，佛弟子某某为某人造石像一区。”道教徒也如法炮制：“道民某某为某人造石像一区。”而道教造像形式也同样吸收了佛教的表现特征。造于隋开皇八年（588），现存于芮城博物馆的李洪钦所造的老君像碑，碑头雕“飞天”“莲花”等图案。碑阴上部龕内造太上老君盘坐像，二真人合掌侍立两侧类似于佛教的三尊式模式，前方雕有蹲狮。碑文中有“开皇八年”“李洪钦等敬造老君一尊”等文字。这些道教造像呈半圆雕形，衣纹线条稀疏，人物形象较先前丰满。构图模式仍同于北魏，但主像比较前期的“秀骨清像”则要显得浑厚些，其脸形丰圆，额下皆有浓髯，协侍的身躯和佛像龕中的一样，略显得粗短。可见，隋代道像受佛教影响依然很大。

由上述造像、铭文中可看，中国道教造像形式是佛道融合的最好例证，中国宗教信徒心目中佛教与道教信仰显然是相混的，这种融合可归因为佛道两种宗教的融合。正如荷兰学者许里和（Zircher）所指出的：“在低层次上佛教、道教这两个金字塔的塔体融合为一个差异较少的世俗宗教，在极其基础的部分这两个系统很大程度上消散，成为一个通俗信仰与实践的模糊的群块。……这两种教义是‘源自一根树干的两个分枝’。”

四、佛像对道教造像艺术形式的影响

道像的凿造者们在早期造像的过程中，借鉴了佛像的许多特征。按照葛洪在《抱朴子》中的描绘，老君应该是：身長九尺，黄色鸟喙，隆鼻，秀眉长五寸，耳长七寸，额三理，足有八

卦相貌的奇异形状。但是道像制作者并没有那样雕刻，因为“老君的这一形象是受那时佛教描绘释迦牟尼佛形象的启发而想像出来的”，于是“乃学佛家制作形象”。

在北朝初期的佛式道像时期，道像与佛像差异不大。此外，道像还仿照佛教神像体系营建了一套相应的道像系统。在上述造像碑、石，或龛窟中可以看到，与佛像第一等级释迦佛对应的是老君（道君、天尊），天尊足踏莲台，背有光圈并处于中心位置；与佛像第二等级菩萨对应的是处于中心主像左右两侧的协侍真人；并出现有处于碑、石或龛窟下部的道教供养人。道教的三尊式、五尊式、七尊式等造像，也同佛教中神像相似。诸如此类神祇位置排列的构图模式，大都源于佛教造像中“说法图”模式。另外，佛像的雕刻艺术风格随着不同时代风气和审美趣味两方面的变化也影响着道像的制作。北魏佛像多呈秀骨清相状，道教形象造型亦如。北周的佛像多显出一种以“粗”为特点的风格，完全摒弃了北魏末至西魏妩媚柔秀的女性之情，代之以雄浑有力的男性之态，造型比例上朝横向发展，北周的老君、天尊，甚至协侍的造型也如佛像的模式。

虽然道教造像深受佛教造像的影响，但它毕竟紧紧地连接着本民族的传统艺术，而且不断地从本土艺术中吸取变革的动力。与佛教雕塑不同的是，道教的创作思想来自道家的哲学思想和道教教义、所塑造的形象，力图表现道教诸神清丽端雅、飘逸洒脱的仙姿，形象塑造在借鉴佛教的同时也有自己的特点。尤其是，在六朝时期深受道教思想影响的绘画大师顾恺之在《画云台山记》中为道教绘画在理论上制定的模式，“画天师瘦形而神气远”，并置于幽深险绝的环境中。顾氏所制定的这个绘画基本规范，大体上也为后世的道教画家和雕刻家所遵循。技法上，道教雕塑继承了中国古青铜器、汉画像砖石以及古代人物画的传统，用来表现道教诸神道骨仙风的形象特征。人物表现多为粗轮廓的写实，表现了质朴、古拙、敦厚、豪迈的艺术特点。与此同时，此时的道教学说处在某种程度的新生阶段，而佛像的制作也掺杂于黄老、神仙的艺术之中，因而在审美意识中，也有意无意地注入黄老的美学思想——“朴素玄远”“复归于朴”，很少进行雕饰，追求自然之美。从两者的造像中相当清楚地表现了这个时期早期佛教与道教的结合与融合。

总之，我国自东汉、魏晋时期产生和逐步发展起来的道教造像艺术，在其发展初期借鉴佛像艺术出现了众多的佛道相融的造像艺术特征，也促进了道教造像艺术的提高，使得唐代以后中国的道教造像神仙谱系更加完备，出现了诸如天尊、男女真人、侍者、武士、神将、金童玉女、星宿以及众多中国道教记载中的神仙、帝王将相等形象，丰富了中国宗教造像艺术宝库的内涵，这在中国美术史和绘画史上都产生了深远的影响。

参考文献

- [1] 范晔：《后汉书》卷八十八《西域传》，中华书局1965年版。
- [2] （唐）道世：《法苑珠林》卷四十一《供养篇引证》，上海商务印书馆。
- [3] 汤用彤：《汉魏两晋南北朝佛教史》，北京大学出版社1997年版。
- [4] [美] J. M. 詹姆斯：《中国早期佛道混合造像的一些图像志问题》，《艺术探索》，载于《广西艺术学院学报》2005年第3期。

尹志平道教雕塑思想初探*

申喜萍

儒、释、道是中国传统文化的有机组成部分，三者既互相吸收，又各成体系，对中国社会文化生活的各个方面都产生了深远的影响。道教是中国的本土宗教，与中国传统文化浑然一体，密不可分，研究道教对中国艺术的影响，是十分有意义的。

尹志平（1169—1251），全真教第六代嗣教，字大和，道号清和，生于大定九年，祖籍河北沧州，宋时迁莱州（今山东掖县）。“大父以上，世以儒业擢进士、历郡守者，凡七人。”^①其幼即聪慧，日诵千言，善记古事。“尝因祀事，究生死理，杳然遐想自忘。”^②其五岁时，就阴阳之学求教于先族，先族不许。十四岁时，遇马丹阳（指马任）真人，欲出家，父母阻之再三，见其意甚决，只得任其参究道教。公元1191年，“覲长春真人（指丘处机）于栖霞观，持弟子礼，真人特器异之，付授无所隐”^③。其先后又师从于郝大通、王处一，“自是道业日隆，声价大振，四方学者翕然宗之”^④。

1227年，丘处机去世，尹志平继任全真教第六代嗣教。在其嗣教期间，推动全真教继续向前发展，创造了一个鼎盛的局面。1251年仙逝，享年83岁。在他仙逝十年后（1261），被诏赠“清和妙道广化真人”，制辞有“性天开明，心地坦夷，接重阳道统之传，为全真门人之冠，宜锡褒章，永光仙籍”之旨，对尹志平评价非常高。1310年，又加赠“清和妙道广化崇教大真人”。著有《葆光集》《清和真人北游语录》传世。

在尹志平留下的著作中，有关论述雕塑的思想，甚有价值，如《清和真人北游语录》，尹志平就塑师王才问“道像法”而作答：

凡百像中独道像难为，不惟塑之难，而论之亦难。则必先知教法中礼仪及通相术，始可与言道像矣。希夷大道，视之不见，听之不闻。声色在乎前，非实不闻不见，特不尽驰于外而内有所存焉；耳而谓实不见闻，则死物也。如内无所存而尽驰于外，则是物引之而已。道家之像，要见视听于外而存内观之意，此所以为难。世闻虽大富贵人，其像亦甚易

* 本文原载《美术研究》2002年第4期，第65—68页。

① 《大元清和大宗师尹真人道行碑》，《道家金石略》，第680页。

② 《玄门掌教清和妙道广化真人尹宗师碑铭并序》，《道家金石略》，第568页。

③ 同上。

④ 同上。

见，谓如富有之人则多气酣肉重，颐颌丰满，然而近乎重浊。道像则不失其风骨清奇而有大贵人之气，见于眉目之上，天庭日月之角，又背若万斛之舟，喻其重厚也。必先知此大略，其为像庶几矣。虽然但当有其意，甚不欲圭角呈露，此所以为尤难。世之富贵虽大至于帝王，犹于术之中可求，惟道像则要于术外求之。术说外像则穷，到妙极处，至于内相则术不能尽。然有诸内则必形诸外，而可见于行事。事，迹也。所以行事者，理也；寻其事，而理可知。故知内外可通为一，惟道家贵在慎密不出，故人终不可见。^①

这段文字着重论述了三个方面的意思。

（一）“希夷大道，视之不见，听之不闻”

道家思想是道教思想的重要组成部分，因此老庄的思想被道教当作圭臬。老子认为：“大音希声，大象无形。”^②“有物混成，先天地生。寂兮寥兮，独立而不改，周行而不殆，可以为天地母。吾不知其名，强字曰‘道’。”^③也就是说，道是一种本质上的形而上的东西，是无名、无形、无象，不可知见，也不可用具体的形而下的形象来表征的。在道教思想中，这种思想继续保持——“道至尊，微而隐，无状貌形像也。但可以从其诚，不可见知也。”^④“形而上者，无体无方；形而下者，有物有像。”^⑤到元代时，这种思想仍然占据着一定的地位：“希夷大道，视之不见，听之不闻。”

受这种思想影响，道教初创时候，是没有道像的。唐释法琳《辩正论》卷六自注：“考梁、陈、齐、魏之前，唯以瓠卢盛经，本无天尊形象。按任子《道论》及杜氏《幽求》云：道无形质，盖阴阳之精也。《陶隐居内传》云：在茅山中，立佛道二堂，隔日朝礼。佛堂有像，道堂无像。”^⑥

随着汉代佛教的传入及不断传播，其崇尚造像和崇拜佛像的礼仪，对道教产生了深远的影响；加之先秦时代人们祭祖要以童子为尸，即将童子作为先祖的替身来供奉，其原因是“孝子之祭，不见亲之形象，心无所系，立尸而主意焉”^⑦。显然这种认识方法和思维方式也影响了道教，其不再满足于去捉摸和体悟那无形无色无声无象之大道，代之以制造道像，以使心有所依：“所以存真者，系想圣容，故以丹青金碧摹图形相。”^⑧在这两种合力的作用下，道教渐渐克服了“道”的不可见知观念，开始塑造道像。王淳《三教论》云：“近世道士，取活无方，欲人归信，乃学佛家制作形像。假号天尊，及左右二真人，置之道堂，以凭衣食。（刘——笔者加）宋陆修静亦为此形。”又据玄嶷《甄正论》卷下云：“开辟以来，至于晋末，戴斑轂之冠，披黄衫被，立天尊之像，习《灵宝经》，称道士。”《佛祖历代通载》卷十五也记有“道本无形，形之于周魏”的言论。《隋书·经籍志》载，自北魏武帝时，道士便“刻天尊及诸仙之像，而供养焉”。《周书·宣帝本纪》中也有道像的记载：“大象元年（579）初，复佛像及天

① 《清和真人北游语录》卷二，《道藏》第33册，第161页。

② 《道德经》第四十一章。

③ 《道德经》第二十五章。

④ 饶宗颐：《老子想尔注校证》，第17页。

⑤ 《灵宝玉鉴》巧卷，《道藏》第10册，第252页。

⑥ 陈国符：《道藏源流考》，中华书局1985年版，第268页。

⑦ 郑玄注：《礼仪·士虞礼》，见《十三经注疏》（附校勘记），第1167页。

⑧ 《洞玄灵宝三洞奉道科戒营始》卷二，《道藏》第34册，第747页。

尊像。帝与二像俱南面而坐，大陈杂戏，令京城士民纵观。”可见道教供奉道像，当始于魏晋南北朝。“唐初道馆内立元始天尊像，左右二真人夹侍。《茅山志》卷二十二《唐国师升真先生立观碑》谓唐太宗为王远智造太平观，又‘于内殿奉为文德皇后造元始天尊像一躯，二真夹侍’。又《桐柏真人茅山华阳观王先生碑铭并序》谓王轨于唐太宗时重建华阳观，造‘正殿三间，两庑，并及讲堂，坛靖，房宇门廊’。‘又于内殿奉造元始天尊像一躯，光趺八尺。左右真人夹侍。神仪肃穆，法相希微。’”^①据《旧唐书·玄宗本纪》记载，玄宗天宝三年（744），“设两京天下州郡，取官物铸金铜天尊……一躯，送开元观”。“开元十八年（930），更拆宫造殿，令速成之。随拆兴庆宫通乾殿，造天尊像……”《卢照临集》中记载有“至真观者（在今四川成都），隋开皇二年所立，有天尊、真人石像，大小万余躯。”由于唐代把老子尊为祖先，玄宗更亲注《道德经》，要求每家各置一本，因此，对道教的尊崇必然带来道教塑像的极大发展。至元代时，道像的塑造已达到相当大的规模和相当高的水平。元代设立专门管理画塑人匠的机构将作院，下设“诸路金玉人匠总管府”，辖有“画局”“大小雕木局”“梵像提举司”等，这些机构为元代的雕塑发展起到了极大的促进作用。

《元代画塑记》中的《儒道像》详细记载了皇室造作的大量道像，如大德三年（1230），“三清殿左右廊房真像一百九十一尊，壁饰六十四扇，梵像总局凡用赤金箔九万三千一百一十二……川色金五十斤”，仅其中所需要的粉笔、筋头笔、描笔、绫金笔、莲子笔、枣心笔等各色笔就约9900支，其规模由此可见一斑。“大德八年（1235）三月，奉皇后旨，守城隍庙人言，昔世祖皇帝尝令于城隍庙东建三清殿一所，其中未有圣像，及其余神像有坏者亦多。可令阿尼哥塑三清圣像，余神像有坏者咸修之。补塑修妆一百八十一尊，内正殿一十三尊，侧殿西廊九十三尊，侧殿东廊七十三尊，山门神二尊，创造三清圣像及侍神九尊……”这还仅仅是官方在5年时间里造作的道教雕塑，“上有所好，下必甚焉”，在民间造作的道像则可想而知。当然，这也是和当时的全真教的急剧发展分不开的。

这些道像已经成为反映道教活动的活化石，道教美术（雕塑）也已发展成为我国美术史上具有独特风格的一块瑰宝。

（二）“见识听于外而存内观之意”

叶朗先生认为研究老子的思想应从“道”——“气”——“象”这三个相联系的范畴来展开。老子在建构其宇宙发生论时认为：“道生一，一生二，二生三，三生万物。万物负阴而抱阳，冲气以为和。”^②也就是说，“道”产生混沌的“气”（“一”），“气”又分为“阴”“阳”二气，“阴”“阳”二气和合而产生万事万物（“象”）。因此，万事万物中都体现了本体上的“道”“气”，“道”“气”也通过具体的“象”而显现出来。对一个个具体的事物进行观照时，我们并非只局限于那孤立的“象”，而是要从“象”中去体味本体性的“道”“气”，以感知生命的本质，即要突破“象”，而于“象外求之”。

这种观点对我国古典美学产生了非常深远的影响。具体到雕塑、绘画上，也就是“形”“神”统一的问题。《淮南子》对此有精妙的论述：“故以神为主者，形从而利，以形为制者，

^① 陈国符：《道藏源流考》，中华书局1985年版，第265-269页。

^② 《道德经》第四十二章。

神从其害。”^①“神贵于形者，故神制则形从，形胜则神穷。”^②即以“神”作为整个雕塑、绘画形体的灵魂、主宰，“形”处于附从的地位，这样才能把形体生命的生机完全表现出来；反之，则是泥塑木胎一个，毫无生气可言，更无法引起人们的愉悦感。“画西施之面，美而不可说（悦）；规孟贲之目，大而不可畏，君行者亡焉。”^③

怎样把生命中的生意表现出来，历代都有议论和研究。其中当以顾恺之的“传神写照”、宗炳的“澄怀味象”“以神法道”、谢赫的“气韵生动”等为著。

尹志平继承了这一传统思想，并把它运用到道教的雕塑上。他认为，神仙本来就是“道”的直接体现，在造作道像时，更应该体现出本质性的、形而上的“道”，而不能流于平俗，以便于教徒在顶礼膜拜时，更能思索“道”的本质意味。在“形”“神”关系上，尹志平重视以“形”传“神”，但二者又紧密不可分。不同道像的形貌塑造，道教对其有详细而又严格的规定，下面详述。在不同的形貌上，要体现出不同的神仙品阶、所司职能的内在精神。“道家之像，要见视听于外而存内观之意”，即是说要把道像的内在的、区别于别的道像的本质表现出来。“盖以能传古圣先贤之神，垂诸后世也，不曰形曰貌而曰神者。以天下之大，形同者有之，貌类者有之，至于神，则有不能相同者矣。”^④人和人区别的标志是“神”，神仙也不例外。在制造道像时，尤为注意的是要表现出其精神来，“如内无所存而尽驰于外，则是物引之而已”。如果这样，就流于“君形者”的地步。同时，“形”“神”二者又是互为依赖的，“二者可通为一”。离开了“形”“神”就无所依，没有了“神”“形”也就不足以传达教义，对教徒起到归顺信服的作用。也就是说，在造作道像时，不仅要体现出物象上的“神”似，也要把物象上的“形”体现出来。这也是尹志平就“形”“神”问题而做的另外一种解释。

他在比较道像和帝王像、贵人像哪个“易为”时，提出：“世间虽大富贵人，其像亦甚易见，谓如富有之人则多气酣肉重，颐额丰满，然而近于重浊。”即使贵如帝王，“犹于术之中可求”，帝王、贵人像易为的原因是二者体现的“道”“气”不多，“气酣”“重浊”，也就是形而上的“神”要求表现得少，而形而下的“形”要求得多，表“形”易，而表“神”难。因此，造作道像不仅要表“形”似，更重要的是要体现出表现“道”“气”的“神”来。

既然“神”如此重要，怎样来表达“神”呢？尹志平认为道像的“意思所在”在于“眉目之上，天庭日月之角，又背若万斛之舟，喻其重厚也。”在道像的“眉目”“天庭”上，更能体现出“道”的本意。象道教中的塑像大都“目光如炬”“天庭饱满”“仪态肃穆”等就是这种思想的表现。

由于风格不同，内在精神不一，因此每个道像的“神”也千差万别，而不能千篇一律。“术说外相则穷，到妙极处，至于内相则术不能尽。”因为“道”本来就不易为人所把握，其表现方式多种多样，如天尊像就有五百亿相，只要把握了“道”的本质，不论其如何变化，也就易于把握了。

要想造作出优秀的道像，不仅要刻苦锻炼，而且更要细心体会“道”的宏旨、本意，这样

① 《淮南子·原道训》。

② 《淮南子·说山训》。

③ 《淮南子·说山训》。

④ 沈宗骞：《芥舟学画编》。

才能造出“神”“形”上都相似的道像。“一点灵光用处真，精穷众妙自通神。还能更悟元初妙，刻出从来无相身。”^①因此，尹志平的“要见视听于外而存内观之意”的道教雕塑思想，至今对我们仍有积极的借鉴意义。

（三）“先知教法中礼仪及通相术，始可与言道像”

道像是承载“道”的物质媒介，其目的在于用具体可感的艺术形象来宣传道教的教理教义，加强信徒的宗教感情。怎样赋予道像以神圣性，使其成为信徒的崇拜对象呢？这就要求把信仰和深厚的思想感情始终渗透到制作道像的过程中，逐渐形成一整套符合宗教要求的模式和规范。

因为道教是多神教，因此，在塑造不同的神像时，有不同的要求和规定。《洞玄灵宝三洞奉道科戒营始》卷二《造像品》中对造道像有着详细的规定，各种神仙、真人都有自己的服饰、相貌要求：“科曰：凡造像，皆依经具其仪相。天尊有五百亿相，道君有七十二相，老君有三十二相，真人有二十四相，衣冠华座，并须如法。天尊上披以九色离罗或五色云霞，山色杂锦，黄裳、金冠、玉冠；左右皆瓔珞环佩，亦金玉冠，彩色间错，上披皆不得用纯紫、丹青、碧绿等。真人又不得散发、长耳、独角，并须戴芙蓉、飞云、原始等冠。”“左右二真皆供献或持经执简，把诸香华，悉须恭肃，不得放诞手足，衣服偏斜。天尊平坐，指捻太无，手中皆不执如意尘拂，但空而已。”金刚“长一千二百丈，按剑持杖，身挂天衣飞霞、宝冠，足躡巨山，神兽、大石、诸鬼之上，立作杀鬼之势”。金刚在道教中是守护神，是“道之烈气所生”，多放之于观内门户殿堂经藏之地。在表现其形象时，就要把其刚猛无比的气势表现出来，而一千二百丈的巨大身材，脚踏大山的手拿兵刃状，就把“防护守卫”的金刚形象淋漓尽致地表现出来。如果在制作道像的过程中，不依规定，或有不恭行为，就会引来灾祸：“鬼神罚之，既非僭滥，祸可无乎？”

在制作道像前，要先选好优质木料，于吉日良辰开工。开工时，要伴以焚香、颂经，驱除污秽，引领神灵的到来。准备工作作好后，就进入雕造道像的具体工作中。在制作中，要把道像的“神”表现出来。而怎样把道教的神圣性表现出来，则是至关重要的一环。这可以通过“装脏”仪式来完成，其用意是使神灵能贯注到神像中，让神像真正成为神灵的载体。“装脏”是指把经典、五谷、铜镜、药物、金银财宝等装入道像中，以代表道像已经具备了智慧、丰收、辟邪、光明、高贵等特性。最后，要举行开光点眼的仪式，期间，要伴随一系列的颂经礼拜，造什么神像，要颂相应的经文。经过这些程序后，道像就被赋予了神性，具有了自己的神格，道像也就塑造成功了。

只有具备了这些最基本的道教知识和素能，即“先知教法中礼仪及通相术”，才可以“与言道像”，也才可以制造道像。

最后，我想就道教塑像与佛教塑像之间的异同关系，浅抒管见。我认为道教雕塑和佛教雕塑在时代的发展上存在着一致性，而在民族的艺术上则存在着差异性。

（一）时代的一致性

在塑像的塑造上，道教和佛教都经历了从“无形”到“有形”的这样一个过程。上文已经

^① 《葆光集》卷上，《道人刘志希献雕木七真小像》，《道藏》第25册，第513页。

提到，道教初期是没有塑像的，“道”具有不可感知性，只有在“堕肢体，黜聪明”的冥契中，直接和道合一。直到北魏时期，道教塑像才在儒释的合力下，逐渐出现的，并在以后的发展中蔚为大观。佛教亦然。早期佛教经典《增一阿含经》中多次提到“佛形不可量”“佛容不可测”，认为佛的形貌是不能为我们的感官所把握的，因此，佛教徒用具有象征性的事物来表现佛像，如用一只脚、莲花、菩提树等来象征佛陀的巨大能力、无所不在。但仅仅拥有这样的象征物，不论对佛教信徒还是对外宣传，吸引信众，都是远远不够的。这种情况下，宗教就要借助艺术，为其发挥宗教效力服务。正如黑格尔所说，宗教往往利用艺术，“来使我们更好地感到宗教真理，或是用图像说明宗教真理以便想象，在这种情形之下，艺术确实在为和它不同的一个部门服务。”^① 在历史的发展过程中，艺术和宗教（包括道教和佛教）的结合，如宗教雕塑、绘画的产生就是一种必然。道教雕塑和佛教雕塑就都经历了这样一种从“无”到“有”的结合过程。

道教、佛教虽因信仰对象、思想仪轨等的不同，而呈现出不同的塑像。但在历史的长河中，同一时代，道佛二教塑像则又被打上了鲜明的时代性。在魏晋南北朝时，二教塑像多为高高在上、给人不可亲近之感，体现出来的是神性，而非人性。而到了唐代，二教的塑像又都呈现出雍容华贵、丰满圆润的形象。这是因为唐代是中国封建社会的极盛期，相当于人的青年时期，国力强盛，文化繁荣，是一个开放的时代，正是那时的自信力，使得一切文化、艺术都被打上了那个时代的特色，宗教雕塑概莫能外。到了宋代，佛道二教的塑像也跟着发生了变化。宋代一直处于内忧外患中，封建社会走到了它的中年期，不再像唐代那样意气风发，光芒外露，而是睿智内敛的，体现在塑像上，则更为清矍、含蓄、端庄，也更贴近下层人民的生活。明清时期，宗教世俗化，佛道的塑像形象取材于下层人民，就像日常生活中的人物走进了神殿中，人神之间的距离被拉近了，人性被更多地体现出来。

（二）民族的差异性

由于佛教起源于印度，后传入我国。因此在其思想、雕塑中，都还保留有印度“炎土文化”的痕迹。常任侠先生在《佛教与中国雕刻》中写到，印度是热带，所以佛像衣着单薄，而且多偏袒右臂，裸露胸膛。如云冈石窟中第17至20窟的本尊，衣服从左肩斜披而下，至右腋下，衣服的边缘搭在右肩上，右胸和右臂裸露在外，这是“偏袒右臂式”。四川安岳玄妙观的释迦牟尼佛像，“披袈裟袒右肩”，也是这种造型。除了“偏袒右臂式”，还有“通肩式”：如玄妙观61号龕内刻有许多身着“通肩大袍”的佛像；印度式服装：69号龕内右坐菩萨披着印度式“莎笼”天衣，袖管为喇叭式；63号龕内右侍立的五位菩萨身披缨络……道教塑像则明显保留有中国式的“冕服”衣服样式。玄妙观63号龕内左道像为高髻道袍的老君，侍立的五位真人均身着汉服。石门第十窟的三皇像皆“袍服捧笏，戴王冠但无冕”。其洞里塑造的第2、3、4号道像，皆“戴进贤冠，袍服持笏”。第十一龕的炳灵夫妇像，炳灵戴“方纱帽，圆领官袍”，夫人则“凤冠女袍”^②。

除了服饰上的不一样外，道教、佛教塑像的区别还表现在装饰纹样或者其他的陪侍物上。

^① 《美学》，商务印书馆1954年版，第363页。

^② 以上资料见王家佑：《四川省道教摩崖造像》，《道教论稿》，巴蜀书社1987年版。

佛教艺术深受犍陀罗、笈多艺术的影响，其装饰文样有莲花纹、火焰纹、缨络、飞天、狮子、金翅鸟等，其中尤以莲花为著。佛教经典《法华经》记载：“若生人天中，受胜妙乐。若在佛前，莲花化生。”《无量寿经》云：“此诸众生于七宝莲花中，自然化生，跏趺而坐。”因此莲花作为佛教的装饰，更具有象征意义，其用在雕塑中也较多。在中国影响较大的观世音像，就是脚踏莲花台，手持玉瓶的这样一位菩萨形象。道教作为中国土生土长的本土宗教，其塑像就必然带有中国传统文化的特色。“玄帝为北方大神，当魔之精，是故图之者有剑、有龟、有蛇。”^①玄帝即真武大帝，其在四川大足的塑像就是披发仗剑，穿甲罩袍，脚踏龟蛇的形象。在其他的道教造像中，则以中国神话故事中的吉祥物龙、凤、麒麟等为陪衬，力图营造一个引人遐思的神仙世界。

^① 高简：《玄帝金像记》，《巴蜀道教碑文集成》，四川大学出版社1997年版，第219页。

道教像论考

——关于北齐北周以来的道教像*

[日] 松原三郎著 金 申译

总括而言，道教像是模仿佛像而来的，这点谁也没有疑议。然而细论起来，有赖于道教像的成立，内中还隐含着许多复杂的情况。例如，作为佛道融合的典型事例，即以陕西省郿县（富县）为中心的北魏石像，可说是北魏的宗教政策的一个副产物。

说来，北魏的分裂，伴随着新时代的到来，那种郿县的石像的形式也自然衰落，故具有郿县特色的石像在东、西魏全然没有遗物。然而另一方面也可认为，此时中国北部的道教像也进入了接近完成的第二阶段。

一般说起道教像，都是北齐，北周以后的道教像，即穿戴衣冠、生有胡须，左手扶着凭几，右手持麈尾（唐代也叫玉璋吧）的像，为什么到了北齐、北周时才突然产生的呢？

在这里想考证一下北魏以后北部中国道教像的完成情况。

二

作为北齐、北周典型的而稀有的道教像是东京艺术大学藏天和三年（568）款的杜崇□造老君石像，全高35厘米，青黑色石灰岩制成，台座有铭文，特别是背面的铭文一个字一个字在方线格中刻着，字体极为规整有力^①。

道民杜崇□亡父为国落难尸灵不睹亡母归首空旷良师占卜宜为亡父
造老君一区愿使亡父母魂爽相□安居泉宅永待大道仰荷大道无极之恩
天和三年三月丙甲□□（以上背面）
四月庚子造讫（以上左侧）
面别将杜世敬
丰王镇徐州东

* 本文原载《四川文物》2008年第1期，第90-96页。

本文译自[日]松原三郎：《中国佛教雕刻史论》，吉川弘文馆1995年版。

① 正面的铭文是：“父抚军将军金紫光禄安丰王镇徐州东面别将杜世敬母龙西李要贵供养。”

金紫光禄安

父抚军将军

母陇西李要贵供养 (以上正面)

今天仍多可见到此类像以及同时代的黄花石雕刻的佛像。在三尊佛坐像遗例中有天和五年款和建德元年款等数例,这些黄花石像有着典雅和沉着之美。

与之相对,此老君像为青黑色坚硬细致的石灰岩制成,感觉与有着神秘肌理的道教像甚为相得。一般北周的佛像感觉厚重和丰满,有着在丰肥的躯体上包裹上薄薄大衣的优美动感,但并没有削弱肉体的柔软感,而是表现出一种动态的美,虽然为了表现这种迂缓的曲线,也常常失之力度和刚健。然而,道教像身上穿着厚厚的衣服,可以联系到后述《佛道论衡》中所谓的“黄褐”一语^①,此杜崇□造老君像,主要强调衣着,可说是无视肉躯的存在。当然,此像只是窥见了这个时代样式的一鳞半爪,台座两侧狮子鬃毛的处理与同时代佛像所见到的完全一样。主尊的两膝的浑厚感与北周佛像一样显示出齐周雕刻的特征,但论体量感则稍逊,作为道教像特征的髯也显形式化。此外,从两膝垂下的衣的下摆如此齐整的感觉也是诸像共通的,较之衣褶的柔和曲线,全像更具有刚劲感,强调整体的象征性。

总而言之,这尊老君像,强烈的形式化和程式化的倾向是其特色,头光也极具装饰性。也可以说,北齐、北周的雕刻是以写实性肉体为指向,同时又蕴含着努力表达道教像的超现实性这一矛盾。而且,与齐、周的薄衣包裹着敦厚的肉体的佛像不同,这个在被拘于祈愿仪式中所带有的隐埋于厚衣中的神秘性的感觉,是唯一可推赏的道教像的杰作。

作为北周初期道教像的先驱,是书道博物馆收藏的用同为青黑色石灰岩制作的龕像,冠稍稍有些变化,衣的下摆也垂在前面,与杜崇□造老君像的手持麈尾的形式相同。然应注意的是,带有须髯的本尊像前面没有凭几,如此作例在北周前期的道教像上常可看到。龕的侧面刻有铭文,因磨蚀几不可读,有祈愿七世父母升天堂和“保定二年正月壬寅朔三十日造”的字句。文字稍显粗略,然记有“造道像一区”这样的道教铭文是为珍贵。造像本身应没有疑问,样式上想来应是属于北周前期的东西吧。特别是从两膝下垂的下摆的表现方式中可以看出前述的建德年、天和年造像所用的手法也与杜崇□造老君像是共通的。

另一方面与前者不同的是大衣的动向非常柔和,显示出肩的饱满和两膝的圆浑感。而且虽然包裹着厚重的大衣但浑圆丰满的体型显示出富态的感觉。

再举出中国历史博物馆藏同为北周保定年款的道教像和芝加哥自然历史博物馆藏的一件看看:

前者全高26.7厘米,为北周佛像多用的黄花石,正面为三尊及二狮子,背面为三位道士并坐。本尊穿戴衣冠,生有须髯,但与上述过的书道博物馆的像同样没有看到凭几,也见不到如前像所持的麈尾。而是以右手捻着垂下的髯(刻划得很细致)为其特色。胁侍手持的帛与东京艺术大学藏天和三年像相同。背面的三位从衣冠上看有道教像的特色。此像可以明确的称为道像,是因为背面下部的铭文有:

^① 《佛道论衡》:“头戴金冠,身被黄褐,髯垂素发,手把玉璋,别号天尊居大罗之上。独名大道治玉京之中。”

保定元年四月三日道民马洛子皂（造）西玉老君像一区上为七世父母所生父母依缘眷属一□□道□而且，正面最下方“息□□息贵□□□□”，左侧及右侧龕下供养像刻有“道民马洛子一心”“子妻陈阿俗”。

造像是用黄花石材质所刻的佳品。狮子也和北周佛像上的一样。这样的碑像形式以及在侧面浮雕发愿人的形象不用说也是模仿佛像而来的。

芝加哥菲尔德自然历史博物馆藏保定四年（564）款的道教像也同为黄花石造三尊龕像。右侧记有：

大周保定四年岁次甲申八月丁亥朔廿八日甲申道民鄂县令许多谨造太上老君一区为前亡□死及祖父母见今合门大小永得蒙恩息男阿给

左侧有“息大阿妃、妻任大豚”，尤可注目之点是此石像呼为“太上老君”，再加上后述的“元始天尊像”的铭文，显示出道教像的正式称呼到了北周时代总算正式确立了。

只是此本尊像面前和前述的天和三年像同样都没雕出凭几，也可算为是道教像的简略化形式。又本尊和胁侍的颊上的胡须分为三组也很罕见。

上述的保定年款的两尊像也同样是躯体饱满呈现圆浑的味道。另外左胁侍的左手有个水瓶样的东西向下倾斜，可说是模仿佛像而来的吧。

除以上保定年款及天和年款的四尊道教像以外，大阪市立美术馆藏无款的三尊一组的石像与中国历史博物馆的保定元年像极为近似，大约应是同时代的，也是黄花石制造的。

藤井有邻馆的四面碑像全高60.5厘米，（石灰岩），仿砖木结构的屋顶，上有鸱吻。正面为七尊（含金刚力士），背面为三尊都为坐像，两侧面也是三尊立像。背面下部可看到供养者的名字。由于下部的铭文被刮掉，故遗憾的是不能确认为道教像，但从本尊和胁侍的衣着，将其看作道教像的可能性很大。且本尊还拿着像是麈尾，胁侍还捧着帛，应该是道教像吧。然而此像面前和前述的四像一样看不到凭几。更可注意之点是作为道教像的必要条件，本尊没有须髯，坐像气质凛然，与前述像也意趣不同，其圆润的容貌和躯体以及垂搭于台座前的衣褶的做法可看到北周末期的特色。坐像造型与京都大学文学部收藏的建德三年（574）款的石灰岩造三尊坐像极为近似，大约应是同时代所造吧！

再举出北周、北齐时代的作为道教像的形式已大体完成了的首屈一指的名品吧！全高151.7厘米的以石灰岩雕刻的碑像，正面九尊、背面五尊、两侧三尊在上部的龕内供置着。下方全部为浮雕供养人，刻有各自的姓名。

据下部的铭文，此石像为道民李元襄兄弟七人等施刻的“元始天尊像碑一区”，铭文最后有“周建德元年岁次壬辰九月庚子十五日甲寅造记”。

建德元年（572）应是北周的末期，当然凛凛堂堂的躯体也显示出了和隋代的关联，另一方面衣纹的雕刻细致，整体制作得很精巧。更重要的是，此像的精美之处是碑面上有细致的装饰图案也非常清楚。带有须髯的本尊将凭几置于面前，右手持麈尾是道教像形式的原则。当然，这样的三尊、五尊的群像形式是模仿佛像而来的，胁侍像的衣着可说是道教独特的东西，只在本尊和左右两胁侍头上置有和佛像同样的头光，这点上也受佛教的强烈影响。又在碑首上部表现有伎乐天，正面及背面左右配以表示日月的圆形图样，可看作是自古代北魏以来佛道融合的传统。此像可说是在缺乏大型佛碑像的北周时代宝贵的道教像。

以上举出的北齐、北周时代数例道教像的遗物，其图像形式极为多样。不外乎是模仿佛像的三尊形式再加上力士像的群像形式，两胁配上狮子、台座下置博山炉、邪鬼、供养人的形象刻在台座或碑面上等等。然而另一面，作为道教像，表现其特色的图像形式未必一成不变，如前述的经常有所省略。

由于道教像的图像形式并不是那样确定，或者说由于时代尚早，不管怎样解释，在北周时代其图像形式也应说是成立了，这点是明确的。即开首举出的天和三年款老君像和以后将举出的想来应为道教像全盛期的唐玄宗时代的遗物，这期间全然没有变化，可以得到证实。换言之，东京艺术大学藏的天和三年款的老君像应视为是道教像的基准制作。

二

这里再将唐代玄宗时开元、天宝年间的造像列举如下，首先，是唐代道教像现存遗品中已是晚期之作的天宝九年款姚教生造天尊碑像（东京国立博物馆藏）全高31厘米，台座正面刻铭文：

天宝九载十一月廿六日姚教生为亡母造石天尊铺

左右两侧的奉献帛的衣冠人物的线描图极为出色，与佛像供养人像全然异趣。本尊坐在从肥大的莲茎上生出的台座上，胁侍也站立在左右伸出的莲枝上，虽没有改变佛像的模仿之处，但其形式极为简略化，至此，可视为道教像的晚期之作和道教像被消化的结果吧！躯体仍是被厚衣裹着，衣端延至台座，衣纹呈同心圆形式等都是唐代佛像的手法。

再将东京艺术大学藏同为天宝九年款的弥勒五尊佛像比较一下吧！这里可看到和本尊一样均为饱满的凛凛堂堂的体魄，肩和膝部的圆润也是共通的感觉，到底是同为天宝九年的作品啊。其佛像也呈现肉体松弛，衣纹的动感也显迂缓迟钝，大而丰满的脸部也呈夸张，左右力士的肢体也极为僵硬不能舒展。然而如此形式化之点，在姚教生造天尊像上更为严重。两手的处理极为笨拙，对肉体的写实表现全然无视，左右的胁侍也不过是木棒一样直立着。如前述过的，道教雕刻的如此迟钝，应该说是从北齐、北周的传统到此时代首次出现的情况。

与天宝时代的带款道教石像相较，开元款的颇多，如所知开元十三年、开元十六年的道像，均与前述的天宝九年石像同为三尊的碑像形式（据金石文集录，此三尊形式在唐代为老子三尊像或元始天尊—又天尊像，老君像—及二真人胁侍。模仿佛像的胁侍，在唐代称为二真人，可看作是道教像的特色。）没什么大的差别。只是开元十六年款的台座上有八位供养人用高肉雕的形式表现为其特色，不用说这也是模仿佛像而来的，在台座上雕刻供养人的石像也还是多少有点特色的形式。此外，也可以说，这些在形式上没有差别的道教像，经过玄宗时期样式上仍看不到进展的情况也都是道教像的特色。与此三尊像相对的是山西省博物馆藏开元七年款天尊像是独尊的，在高台座上坐着（两手有说是后补），像高177厘米，台座高74厘米，是以石灰岩雕刻的道教像的巨作了。台座正面刻铭文，两侧及背面浮雕供养人，记有道士的名字。在如此的高台座的独尊像和八世纪的佛像形式一样，与前述的三尊碑像形式均为玄宗时代道像石像的形式吧。

陕西省博物馆藏的一尊无年款的道像也是巨作，应该和盛唐后期的白大理石佛像大致同时

代吧。

然而，上述的开元、天宝时代的道教石像和北周的道教石像相比，其图像形式上看不到大的变化，仔细看头上的冠和本尊的须髯有若干的不同之处。

即北周的道教像首先冠式上并不固定，髯虽同为三角状，但也可看到如保定元年像那样毛发以写实手法来雕刻的。在唐代，则头冠大体上用拟宝珠形为定式，髯的突起分为三个山形，已大致定型了吧。

当然，玄宗朝的石刻道教像的成立是不能无视此前隋唐的造像的。从开皇初期的菲利尔美术馆藏开皇三年（583）款老君像到同馆藏盛唐的长安三年（703）款元始天尊像，即使能看到冠和颊髯等局部性的变化，但其形式大致是一定的，特别应该注意的是唐初武德年款的一尊。即如前述的，道教像的形式可以说是在北周时已经大致成立了，但要经过长期岁月才能定型，而且应考虑，在这期间中，隋唐时期近而还有局部的变化吧。此点与石像相较，趣味更深的是道教的金铜像。

首先列举的属于金铜道教像的大作，特别是带有头光尤属珍贵，一见即可知道是道教像，可能因是铜造的所以凭几失落了。与石像相较，衣冠和台座的做法极为近似。不同的是与石像相较台座上并没有雕出仰莲，颊髯也不是三角形的。此外，石像的台座形式也与盛唐后期的佛像台座形式完全相同。近而可比较之处是躯体的作法，在样式上也显示出是开元末到天宝期间制作的。与此像似乎是原样翻版一样的上述金铜像也大致是同时代的吧！可以理解为，在制作道教像的铜像的同时石像也同样达到了完成的阶段。

道教的金铜像是像身和台座整体铸成的，可注目之处是颊髯应该是很细的线刻划的，然此处作简略化处理，想来是此时代因大量制作的原因，在小像上也常可见到此种情况。而且亦可注意的是这类小坐像几乎多是凭几和像身一体铸成的，也可证明唐代的石道教像都是凭几置于像前，右手持麈尾，故此在的坐像上想来是右手持麈尾的金铜道像是为贵重。并且此像的台座形式与其他坐像不同，年代上没什么差别吧！此外这尊像的颊髯和眉毛是涂银的也很少见到。

不仅如此，与道教石像关联甚深的金铜道像此时还造出了金铜道教立像，而唐代单尊石道像见不到立像，这也是趣味深长的。这些立像带有四足台座，台座上记有铭文，然而现存的立像遗物很少。作为金铜道教像最为标准的形式是如的二像那样，中空的宝珠型头光和四足的高台座是一组整体。

不管怎么说，这些金铜像是属于唐代玄宗时期的可以明确。值得注意的是隋开皇二年铭的青铜像，简略的线刻纹的舟形光背和左右下垂的天衣，猛一看和隋代的金铜菩萨像相近，和魏齐的铜菩萨像没什么变化，然分开三面的冠和下垂的髯显示出是道教像，比什么都重要的是，首先台座铭文中发愿者名字前冠以天尊弟子（代替佛弟子）的例证（然没有记尊像的名字）。这是在隋初，受到同时代的铜菩萨像上多见的举身光背形式浓厚影响的青铜道教像遗物，在佛道的交流上非常贵重，而且，隋代的金铜道教像如的一尊那样，是目前所知，道教色彩明确的带款像是值得特记一笔的。

1983年9月山东省博兴县崇德村出土的铜像（全高13.6厘米），四足台座右侧记有“开元十一年十月道民孔钺造老子像一躯口德”。与上像不同，记有“老子像”作为道教像是异例的，衣冠并带有颊髯，右手持麈尾，左手置于凭几上之点，与唐代的道教金铜像无异。大舟形光

背，作为隋代造像显示出了古式风格，光背表面的线刻可看到与佛像的不同之处。与此相对，坐像的背光多少呈宝珠形，显示出是舟形背光发展来的。全高 18 厘米，镀金也残保留很多，从四足台座的右侧到背面刻有“仁寿元年二月□日道民魏□相为亡息□仁造道像一区”。

在铭文中记有“道像”一词，前述保定二年款石道像已有先例，此金铜像也和北周石像一样同为欠缺凭几。然而，线刻的颊髯是明确的。右手持麈尾之点作为道教像的特色是明确的。近而在光背上可看到有椅子状的线刻可说是从开皇时代开始向前发展了的造像吧！是在佛教造像（特别是金铜像）遗品不多的时代的珍贵道像之例。

至此列举的金铜（青铜）道教像都是独尊的形式，或者可推定为带胁侍的三尊形式。

以上列举了从隋代到唐代道教的石像和金铜像的十几件遗物，这些道教像尽管图像形式是多样的，然总体作为道教像显示的特点是相同的。概括起来，可说其互相之间的差异并不是那样大，这点可与开篇举出的东京艺术大学藏北周像相较，差别不大，可作结论。如果这样，这样的图像形式是什么时候，是在怎样的形势下成立的呢？下面就考察一下。

三

道教像最多的是唐代，如上述的现存唐代遗品尚多，据金石文献的记载亦以玄宗时为瞩目。唐朝廷对道教保护奖励的结果，使其形式大体固定。在唐初胜光寺慧乘和道士潘诞的问答中可以找出道教像的理论依据，《佛道论衡》中所谓“头戴金冠，身披黄褐，髯垂素发，手把玉璋”（前述的麈尾，唐代称为玉璋）。而且，从文献上的唐代道教像往上追溯，能与文献相符合的遗物之例，即上述的天和三年款杜崇□造老君像。其形式与唐代的道教像特别是其盛期的遗物，天宝九年款姚教生造天尊像几乎没有变化，但北周以前这样形式完备的道教像没有发现，从这点不能不考虑在齐、周时代就已经成立了。

其次，让人想到齐、周时代道教像的一个大特征，即铭文的开始记有“元始天尊”或“老君”。“天尊像”的称法已在北魏延昌二年款的石像上使用了，也未必能说是其特色（太上老君的称呼，可见《访碑录》二记载西魏大统十四年款碑像上），天尊不用说是元始天尊的省略，这和老君的正式称呼应为太上老君是相同的，可说是各种称呼早就在铭文中使用了吧！

另外，太上老君和元始天尊的关系在《灵宝度人经》中虽有记载，然一直到唐代，在其图像上并没有表现出不同之处，应该是想来没有差别的吧？因此齐、周以后的元始天尊和北魏的称为天尊的两者的区别是没有深究的必要的，较之于此，是实际上表现在图像上的变化问题。

首先两者均为穿戴衣冠的形象，近而作为道教像的特色的口髯在郾县派的北魏道像是线刻的八字髯，看不到北周天和三年款那样的三角形须髯。然而这仅限于陕西地区的地域的特殊性。应该注意的是，早在北魏的 6 世纪，已经明确地造出了长着那样胡须的道教像，想来是因为与陕西郾县派有着很深关联的造像。即如第五章所举的熙平二年款邑子六十人造像碑（陕西省博物馆藏），而且此道教像的髯分成突起的三组，与唐代所见到的极为相似。如此陕西派的道教像以外的三角形须髯的北魏道教像治理还有后述的波士顿美术馆藏延昌四年（515）款道教像，同时代的南朝款的中国历史博物馆藏隆绪元年（527）的道教像。即颊上带须的情况可确认至少其源头也应追溯到 6 世纪初期，显然当初从老子像发展而来的道教像是表现老人的形

象，在这点上，郾县派道教像的形式是不完全的。问题是这样的不完全的形式不用说魏、包括齐周，不带胡须的道教像也常可见到。

其次，如天和三年款老君像在北魏郾县地区看到的，没有日月和龙，代之以本尊前的凭几。手里的持物也和郾县石像相同。《佛道论衡》中称为“玉璋”是唐代的词句，郾县看到的应和所谓的“符”有关联吧！符即所谓“护符”，是道士入山时随身携带的，可以避山川的百鬼、万精、毒虫，据知老君也持着此物，用桃木或枣木制成，上刻有独特的文字^①。在《抱朴子》中记载日、月、龙等之点应都是一脉关联的庄严器具，以此解释为好吧（但前述熙平二年款邑子六十人造像碑的道像持麈尾形物）。

不用说，北周天和三年像不能用此来解释，为什么呢？如前述，齐周道教像中造出了北魏道像上尚没有出现的形式，真正的北魏的道教像传统几乎都消失了。尽管为此，仔细看细部，不是在什么地方还残存着上代的要素吗，关于此下面详述。

四

如前述北周建德元年款道民李元襄造元始天尊碑像在齐周时代也是最大的道教像。以本尊坐像为中心的群像，本尊前有凭几，下方配以狮子、供养人、博山炉。

据金石文献可知，一般道教像的碑像颇多，然李元海造天尊碑像为九尊形式，且配以狮子，趣味深长。然碑下方缺损，铭文不可全读，能够确认是道教像的特征是本尊没有胡须也不能不说是个难点，但本尊在凭几前的手中想来是拿着玉璋（胁侍持帛），侧面和背面有着带须髯的人物等等，确实应该看作道教像。

李元襄造元始天尊碑像的碑面的装饰极为纤细，其线刻流畅。上端可看到四位演奏乐器的飞天，中央是带有鸱吻的屋形龕，值得注意的是两端日月中表现的三足乌和拿杵的玉兔。即中央的屋形龕是天宫，这可以从佛教的敦煌 135 窟左壁的立像胸部描绘的一例，据认为是 6 世纪或者更早的^②。中央是须弥山，顶部画有中国式的建筑切利天宫，上部左右表现有日月。而且，在宾夕法尼亚大学博物馆藏的东魏武定四年款释迦石立像的光背后面刻有造释迦像和砖天宫一区的字句，带有天宫的佛立像，可从北齐天保七年款造白玉天宫像上得到确认，此像上可看到覆瓦的屋顶上有鸱吻，四面各坐有一佛像，铭文为：“敬造天宫一区。”

在北魏的道教像方面是见不到独立的日月像的，但在波士顿博物馆的碑像上可以见到。然而，这样明确表现三足乌和玉兔应是和郾县的乡土艺术不同的来自进步了的技术吧？不管怎么说，它是多少继承了北魏郾县派道教像的传统是可以明确的，北魏郾县派道教像用龙代表天，这个碑像表现有天宫还出现日月趣味深长，归根结底可归结为与崇天思想的表现是一致的。

东晋至宋编造的《灵宝度人经》中，反复出现的三十二天的说法就是从佛教中抄袭的，对于此，唐《甄正论》给与了强烈攻击。再，“欲望与天神交接”这一以高处为炫耀的静轮宫建造始于神嘉四年（431），毁于太平真君十一年（450）崔浩被杀那年。这些史实充分说明了道

① 《抱朴子》内篇登涉，卷十七。

② 松本荣一：《敦煌画の研究》，附图 92 图。

教与天宫的密切关系。

此天宫的建造是汉武帝为了招来仙人，与在长安筑飞廉柱观，在甘泉筑造益延寿观同样被认为是那种信仰的复活吧^①？如果这样解释，道教像描绘天宫就不仅是受佛教的影响了。它的界限极其微妙，“天宫”一语对于道教徒来说，确实具有非常大的魅力。我认为意思是从须弥山上的天宫中发展到被造成独立像的期间，与相当具有民间信仰的东西有相当密切联系。这并不是像弥勒的兜率天的信仰一样带有局限，想来是更加广义的崇天思想为背景吧，于是造这样的独立天宫像在东魏时代到北齐时代盛行。一面，道教与天宫之间的关系从东西魏到齐周越发密切，也体现了道佛融合，同样接受了北魏道教像的传统思想。

然而，本来齐周道教像的面目不如说由佛像中独立出的，作为道教像其意识清楚表现出来。最初，进入东西魏后盛行造四面像、四面碑像，西魏时代的代表遗作中大统十七年款的艾殷造四面像，正面为释迦、背面为定光佛、右方安置弥勒、左方为普贤。也有北周四年款所谓的圣母寺的碑像（《金石萃编》36）中“造四面像一区”，安置“南面释迦，北面弥勒，东面观音，西面无量寿佛”，这种形式是西魏盛行且延续而来的。

而且还有在这样的四面中雕刻各不相同的尊像，佛像和道教像在一块石碑上各占两面的四面像。《陶齐藏石记》14记载的北周天和五年款四面像的已无现存，铭文中记“二面佛十区、二面道八区”^②，表明了道佛并存的事实。当然，这也是道佛融合的思想为背景，但与北魏时代的道佛融合的形式有区别，极力强调道教像的独立性。557年于四川简州的摩崖上有高祖文帝造颂碑像，记有造佛道二尊像应说是为同一思路的产物。如常盘博士论述的，在北周时代的佛道论争中道教显示出了教理性的独立，其核心即是天尊的礼拜，颇可倾听^③。道佛并存的四面像即是那个时代的背景而产生的。又，一般的道教像从金石文看多为碑像，因为石龕即是按照《佛道论衡》所说的象征“天尊治玉京”，作为信仰的对象感到甚为想得^④。

以上是我从北魏齐周的两类道教像中寻求关联，结果天和三年款老君像的图像只根据北魏道教像的发展而成立的就不能得到解释。这点不得不再次寻找两者关联的原动力。

五

至此，有必要考究一下南朝道教的发展，南朝精通三教的道士辈出，极力完备道教的内容体制，其中最突出的道士是宋代的陆修静。有关天尊像的制定，《隋书》中北魏的冠谦之的记述虽然重要，但有一个问题与陆修静有关。特别是在唐的《甄正论》卷强烈地指责道：“天尊之事灵宝之经（中略）自余杂经咸是陆修静等盗窃佛经妄为安置，虽有名目，殊无指归。”陆修静在道教教理性问题上真诚的笼络南朝道士的主导者。是直到道士的衣服、装饰的制定的道教礼仪上的集大成者，追随这一潮流的南朝道士甚多。尤其是他的得意门生孙游狱，在南齐

① 宫川尚志：《六朝宗教史》参照。

② 铭文：“□和五年岁次庚寅三月二十日清信女上为皇帝陛下七世父母及法界众生敬造四面石像二面佛十区二面道八区因是功德者发善。”

③ 常盘大定博士：《支那に於ける佛教と儒教道教》。

④ 宫川尚志：《六朝宗教史》参照。编者按：“想得”，当作“相得”。

时培养了很多道士，《真灵位业图》的作者梁的陶弘景也是其中一人。另外，齐朝的沙门舍佛归道者很多，不能忘记他们给道教教理的发展贡献了力量。

由于从陆修静到陶弘景涌出许多有才能的道士，因而推进了天尊像的成立。另外还有一个不能遗漏的，这种造像是在很容易被接受的南朝的有信仰的地区。原本在江南有盛行祠庙造像的风气，制作了很多淫祠的像，大村西崖先生推论过天尊像的制定是否应是从这一地区开始的。道教起初是在盛行于神仙信仰的北部中国发展长壮大，道教的造像如郾县地区看到的，可以追溯到五世纪，但在完备了教理、仪式的南朝，并没有道教像，也不能说道教像建立了吧。另外，从东晋时代开始，这种教理、仪式完备的道教，舍去了一般庶民的要素，努力适应贵族的风尚，除去庶民的猥褻杂乱的因素，可以说，模仿佛教进行合理的改革是有必要的吧。

这里需要明确东晋的思想系谱，关于这一点可以参考常盘博士的推测说法，即清谈、道家思想及维摩思想三种形式相互影响、相互发展的，成为了完善的道教宗教形式的一部分^①。而且，清谈和《维摩经》的关联，清谈的形式、题目、效果等与《维摩经》相似，因为《维摩经》早已由吴的支谦翻译，它们之间关系是十分密切的。

可是从这观点上看，那个维摩居士像，即北魏石窟、东魏、北齐碑像中常见的维摩像，图像应该是代表清谈之士或道士的典型人物，特别是穿戴衣冠，手持被认为是麈尾的东西。麈尾为细长板，或者是象牙之类在两侧嵌上鬃毛，再附上柄，制成团扇样的形状。起初为拂麈、拂蝇而制的，后来作为修整仪容握在手中，称为麈尾扇，在中国古代为清谈之士及道士甚至僧侣之间的爱用之物。即《高僧传》第四《康僧渊传》所记：“畅（康法畅）常执麈尾。行每值名宾辄清谈尽日。瘦元规谓畅曰：此麈尾何以常任。畅曰：廉者不取贫者不与，故得常在也。”又，《晋书·孙盛传》：“盛（孙盛）尝诣浩（殷浩）谈论。对食奋掷麈尾。毛悉落饭中。食冷复暖者数四。”当然，僧侣也很喜爱，《高僧传》第七《竺道生传》中“生（竺道生）既获斯经寻即讲说。以宋元嘉十一年冬十一月庚子。于庐山精舍升于法座。（中略）法席将毕忽见麈尾纷然而坠”都是之类的故事。还有《南齐书》四十一《张融传》：“张融字思光吴郡吴人也（中略）融年弱冠，道士同郡陆修静以白鹭羽麈尾扇遗融。”给青年道士张融白鹭羽麈尾的是当时道教界的大人物陆修静，耐人寻味。

总之，如此作为道士的手中不可缺少的麈尾，为道教尊像的老君像或天尊像所采用的也是理所当然的，如前述的北周保定二年款道像、唐开元七年款天尊像的手持物都明显是麈尾的形状。但是其名称据《佛道论衡》中记，唐代好像应该称为玉璋吧。

其次，关于道士的服装，唐李道士在《十异论》中记“玄巾黄褐，持笏曳履”，故道士的代名词是“衣冠”，从什么时候起这个形象定型为道教像通用的呢（《佛道论衡》在唐代称为黄褐，这与前面所说的麈尾称为玉璋的意思一样）？这里的问题是，齐周的道教像和维摩居士像类似。但是，如果说最初维摩居士像自身也是清谈之士后来成为道士的典范，其形式类似是理所当然的，但总觉得有点怪。而且，这种道教像的形式也不是齐周时代忽然产生的，来源不如说是在南朝，如前述的东晋后以南朝思想的辐辏为背景，我认为应该是从南朝的宋开始的吧。

① 常盘大定博士：《支那に於ける佛教と儒教道教》。

接下来，看北周道教像，不用说，维摩像和道教像共通的形式是它们相互影响发展起来的。而且在当时，佛教占有优势的主导权是完全可想而知的。据说东晋顾恺之已经绘画了维摩像，其形式可以看作已经完成了吧。道教经典的《灵宝经》《上清经》《三皇经》等也在南朝编纂，据知多流入北朝。但是，南朝完备的道教的礼仪制度，特别是南朝独自的道教像，为什么在东、西魏、齐、周时传入北朝，其理由将在下一章推考。

六

《佛道论衡》（甲）如此记述：

昔金陵道士陆修静者，道门之望，在宋齐两代。祖述三张弘衍二葛，郗张之士封门受录。遂妄加穿凿，广制齐仪，糜费极繁，意在王者遵奉。

会梁祖启运，下诏舍道。修静不胜其愤。遂与门人及边境亡命，叛入北齐。又倾散金玉赠诸贵游。托以襟期冀兴道法，帝惑之也。

梁武帝于天监三年（504）颁布意图明确的所谓舍道的敕令，结果使南方有势力的陆修静一派反叛，进入北齐，在北齐领地策划振兴道法，迷惑了文宣帝。但不能认为仅仅是修静个人影响力的关系。有关修静的歿年说是宋末元徽五年（477），另外一说是秦始三年（467）。暂且存疑不论。据记载如果到北齐文宣帝还确认在世的情况下，因为文宣帝是550年即位的，此前即使追溯八十年（陆修静卒于72岁来计算），出生应勉强在宋末秦始（465-471）年左右。也就是说，宋末年卒的说法是不被认同的。但是卒于梁末550年代的话，他就不可能活跃于宋代，这样的话，陆修静的业绩就被完全抹杀。因此，有关陆修静的记述显然是错误的。关于陆修静还有《虎溪三笑图》中据说与陶渊明及慧远在虎溪相聚，这种传说性的倾向就更大了。此后，唐代学僧写的关于佛道抗争文章里认为，记述陆在梁代事迹的最初本意其实是攻击陆修静的。

然而，《佛道论衡》的这种解释也只是以陆修静为中心解释的，没看到由于梁武帝舍道的敕令，梁的道士移到北方的不可忽视的事实。假如向北朝的流动一直延续到北齐，设想始于天监三年（504）的话，即相较于北魏的正始元年（504）应该说时代不相上下。即，从北魏6世纪到齐周时代南北道教的交流方面考虑，《佛道论衡》的记述极其意味深长。当然，记述中有相当多疑点，不可全信。总之，应该这样考虑，由于梁武帝的崇佛，南方道士迫于压力，跑到北方的人数相当多。梁武帝自身不仅著有《摩可般若波罗蜜子注经》五十卷，还命当时学者编纂佛书，卷数庞大。又经常登上法座亲自宣讲。《梁书》中记：“二月癸未行幸同泰寺，设四部大会，高祖升法座，发金字摩可波若经题讫。”武帝自称为佛弟子，且集大权于一身，由此来实现国家的统一。不用说，儒教复活，道教又有顾欢的《夷夏论》作根据，在南齐树立了优越的地位，所以即使在这样的佛教中心，官僚要奉劝信仰佛教也是非常困难的，道教对于佛教教团的排斥情绪强烈。因为荀济经常说佛教的弊害，被武帝讨厌，出奔梁后，到北齐做了臣士，所以如《佛道论衡》所说，南朝道士向北朝蜂拥而入是一想而知了。

南朝道教以陆修静为首，很多有能力的道士完备了礼仪制度，成为与梁朝佛教对抗的有完被的独立教理的时代。三教统一是武帝的心愿，有对于此，从正面走向了对立面。

最大的矛盾是南朝道教界不能就此认同，但又不能抗拒梁武帝的权力，只有往北朝寻找出

路。把南朝已完成的道教礼仪制度，原封不动的由亡命道士搬到北朝，给北朝道教的发展做出了巨大贡献。当然还有北魏6世纪经东西魏直到北齐北周的影响。

以下为例，早在北魏6世纪就体现有南北道教像交流的二尊石像。图版肆22及图版肆23两者都为穿戴衣冠样式的造像，本尊已生有长颊髯，所以决不能认为是佛像了，确实应看作道教像，而且值得注意的是两石像乍一看极为相似。

首先前者为波士顿美术馆藏石像，全高28.3厘米，白砂岩造，光背背面记有铭文：“延昌四年岁次乙未四月□□大阳县令集采敬造像一铺上愿皇帝万寿臣宰□福下愿家给□□岁执年丰一切众生□受福。”此像不能特别确定是道教像，而且主尊缺少了凭几和麈尾。可是，诸像的衣冠样式和两像主尊（右像面部有修补）的颊髯明显为道教像的特色。另外，可以证明此石像是道教像的是与后者中国历史博物馆藏的石像相似。后者全高32厘米，差不多相同（石质类似凝灰岩），正面尊像的形式没什么不同，只是背面有多少不同，最大的区别是光背背面表现有发愿者的浮雕，在三个车马人物场面里各自的发愿者都在乘车骑马，其中特别注目的是铭文有“道民女官王阿善乘车上”，正面右像铭文中刻“玉皇”，这点证实了此石像为道教像。

问题在于，光背左侧的铭文“隆绪元年十一月廿五日女官王阿善造像二区愿母子茆为善居”。隆绪元年为梁的萧宝寅的私年号，公元527年，相当于北魏的孝昌三年。即、相对于前者的北朝道教像后者为南朝道教像，看来几乎是同年代极为相似的道教的二尊像（这种二尊并坐像也是受佛像的影响），无外乎显示了这一时代道教像的南北交流。只是前者比后者年代略早，为两像唯一的年代差，当然也可以想象南北之间南朝造像本来就比北朝造像早。

不用说，北魏的道教像最早可追溯到6世纪初，或更早的五世纪前半，已遍及于陕西省东北部，特别是以郿县（富县）为中心的特殊造像，样式上具有浓厚的地方色彩。相对而言，此二尊像没有感到古式的雕法，这点在前者石像的发愿者看来出自大阳县，现在属山西省平陆县东北一带已经确认。也就是说，因二尊石像主尊缺少凭几和麈尾，所以铭文中也没有出现道教的尊像名，从此点可认为是尚未完成的道教像。不管怎么说，应该是与北魏陕西郿县派的石像系谱完全不同的新系谱的道教像。可以设想为是前述的齐周时代完成的正规的道教像本来的祖系吧。当然，北魏大量制作的成为一大势力的郿县派的道教像的影响，是完全不能无视的。

至此，北魏末经东西魏到齐周的道教像、佛像应该分别独立的看为好，同样是齐周时代，北齐的遗物比北周少得多，说来恐怕是北齐前期佛教盛行的原因。东京艺术大学藏的石像为全高13厘米的小像，颇有趣味，右手像是持麈尾。然而，并不是长颊髯的老人的形象，要明确为道教像是有疑点的。或许是由于河北地区制作的白大理石像的缘故，作为佛教传统的盛行地，模仿北齐白玉佛像独特的儿童容颜造型，成为了不完全的道教像形式。关于此点，前述的隋开皇十一年款的老子像也出自山东，也可以想象同为北齐时代道教像的盛行，还有待于今后的新发掘。

以上，本章的结论是前面所述东西魏至齐周，道教像图像形式的完成过程。也就是说，像颊髯、凭几、麈尾的图像逐渐完备。在这期间，不完备的作品也经常出现，直到北周中期左右，所说的道教像作为隋唐的先驱完成了，这一卓越的代表即开头所述的东京艺术大学藏天和三年款的老君像。

百年道学精華集成

第九辑

文艺审美

卷六

戏剧与建筑雕塑



不同地区
道教雕塑
艺术

金篆斋法与道教造像的形成与展开*

——以四川省绵阳、安岳、大足摩崖道教造像为中心**

[日] 小林正美著 白文译***

一、前言

2004年3月14日到20日，我对四川省绵阳市的玉女泉，安岳县的玄妙观、茗山寺、圆觉洞、毗卢洞、佛安桥，大足县的石篆山、南山、舒成岩，石门山的摩崖道教造像进行了考察。考察的结果表明这一地区的摩崖道教造像中的诸神，很多是与道教金篆斋法中出现的诸神具有相同的神格。虽然考察的地区只是四川省有限的一部分，但是从中还是可以看出隋、唐、宋各个时代摩崖道教造像的特征。这些道教造像大都是基于金篆斋法而雕刻的。为了验证以上观点，本文对这次考察的四川省绵阳市的玉女泉，安岳县的玄妙观、茗山寺、圆觉洞、毗卢洞、佛安桥，大足县的石篆山、南山、舒成岩，石门山的摩崖道教造像，从道教思想史的角度进行分析。

二、道教造像的主神——天尊、道君、老君

《洞玄灵宝三洞奉道科戒营始》（HYIII7，以下略称为《三洞奉道科戒营始》）第二卷开头这样写到：

科曰，夫大像无形，至真无色，湛然空寂，视听莫偕。而应变见身，暂显还隐。所以存真者，系想圣容。故以丹青金碧摹图形相，像彼真容，饰兹铅粉。凡厥系心，皆先造像。有六种。相宜按奉行。一者，先造无上法王元始天尊，太上虚皇玉晨大道，高上老子太一天尊。二者，造大罗已下，太清已上三清无量圣真仙相。三者，造过、见、未来无边

* 本文原载《艺术探索》2007年第3期，第32-46页。

** 本论文是在早稻田大学道教研究所研究发表会（2004年7月26日，早稻田大学文学部）上的已发表成果（题目是《绵阳、安岳、大足道教造像中的天师道道教》）基础上完成的论文。另外，本论文为平成十五年度、十六年度科学研究经费——基础研究B（2），课题番号14310010，研究代表者小林正美——中的科研成果之一。

*** 小林正美，日本早稻田大学文学部教授。白文，博士，西北大学历史系博士后，西安美术学院教师。

圣相。四者，造绘诸天星斗真仙。五者，造圣真仙品无数圣相。六者，造随感应缘，无穷圣真形相。(1a-b)

作为道教神格的大像(大道)，本来是无形、无色的，随机缘化现神态。因为道教造像是模仿应身的形象，人们根据看到的造像联想出诸神的形象。因此，对神灵怀有信仰，没有什么比首先造神像更好的方式了。道教造像最初建造了无上法王元始天尊(元始天尊)和太上虚皇玉晨大道(太上道君)以及高上老子太一天尊(太上老君)，之后，三清天中无数真人的神像，和三世(过去、现在、未来)中无数真人神像及诸天的天宫、北斗星官们的神像，包括其他神像才纷纷开始建造。这里所说的无上法王元始天尊是指元始天尊，太上虚皇玉晨大道指太上道君，高上老子太一天尊指太上老君，这三尊与下面提到的造像品中的天尊(元始天尊)、道君(太上道君)、老君(太上老君)是相同的神格。

科曰，凡造像，皆依经具其仪相。天尊有五百亿相。道君有七十二相。老君有三十二相。真人有二十四相。(略)

科曰，凡天尊、道君、老君左右皆有真人。玉童玉女，侍香侍经，香官使者，左右龙虎君，左右官使者，天丁力士，金刚神王，狮子辟邪，龙麟猛兽，螭蛇神虎，凤凰孔雀，金翅朱雀，四灵八威，护法善神，备卫左右。各随力所建。(2a-3b)

《三洞奉道科戒营始》是梁武帝末年时(大约6世纪中期)编纂的道教经典^①，其中有对上面提到造像品的记载，所以可以认为南朝的梁代末期的道教也是模仿佛教造像，对元始天尊和太上道君及太上老君的造像进行设计。

然而，在大多数的道教诸神中，都把元始天尊和太上道君及太上老君三尊选为造像的主神，这到底是什么原因呢？在三尊的选择上，必定有其依据。下面就对此进行简单探讨。

三、金篆斋法和太上三尊

元始天尊和太上道君以及太上老君三尊被选为道教造像的主神应该是依据金篆斋法。金篆斋法记载于《无上秘要》第五十三卷金篆斋品中，根据《洞玄明真科经》，金斋品的金篆斋法中有“右出洞玄明真科经”的引用。《洞玄明真科经》相当于道藏本《洞玄灵宝长夜之府九幽玉匮明真科》(HY1400，以下略称为《明真科》)，《明真科》中的金篆斋法是与《无上秘要》所引用的金篆斋法基本相同的。

这里为了解道教造像和金篆斋法的关系，我们先来看一下《明真科》中记载的金篆斋法。

金篆斋法由发炉、上启(关启)、三上香、谢十方和复炉仪式所构成：

飞天神人曰，法师从地户(东南)入烧香，绕香灯三过(周)。还东向立，叩齿三十六通。发炉。

^① 关于《三洞奉道科戒营始》(敦煌本《三洞奉道科戒仪范》)的成书年代，参照拙著《六朝道教史研究》(创文社，1990年11月初版，2004年12月重刊)第一篇的注(8)及拙著《中国的道教》(创文社，《中国学艺丛书》，1998年7月)第二章第一节的注(9)。拙著《唐代的道教和天师道》(知泉书馆2003年版)第二章的注(11)中也提出了梁武帝在位末年时期的成立说。

发炉

次发炉。

无上三天玄元始三炁太上道君。召出臣身中三五功曹，左右官使者，左右捧香，驿龙骑吏，侍香金童，传言玉女，五帝直符，各三十六人。出。出者严装，关启土地里域四面真官。臣今正尔烧香行道。愿使十方正真之炁入臣身中，所启速达径御太上无极大道至尊玉皇上帝御前。

上启

次各称法位。

三洞大法师小兆臣某上启

虚无自然元始天尊，无极大道太上道君，太上老君，高上玉皇，已得道大圣众，至真诸君丈人，三十二天帝，玉虚上帝，玉帝大帝，东华、南极、西灵、北真，玄都玉京金阙七宝玄台紫微上官灵宝至真明皇道君。

臣宿命因缘，生值法门，玄真启拔，得入信根。先师盟授三宝神经法。应度人九万九千，位登至真。臣祖世以来，逮及今身，生值经教，常居福中，功微德少，未能自仙志竭归命，佐国立功。

今，国土失和，兵病并兴，阴阳否激，星宿错行，灾疾、重厄。其事云云。或虑帝王受天禅祚，总监兆民，未周施惠广润十方，使天人丰沃，欣国太平，而行无歌咏，路致吞声，故三景昏错，大灾流行，帝王忧惕，兆民无宁。

今谨依大法，披露真文，烧香燃灯，照耀诸天，信誓自效，行道谢殃。愿上请天仙兵马九亿万骑，地仙兵马九亿万骑，真人兵马九亿万骑，飞仙兵马九亿万骑，神人兵马九亿万骑，日月兵马九亿万骑，星宿兵马九亿万骑，九官兵马九亿万骑，五帝兵马九亿万骑，五岳兵马九亿万骑，三河四海兵马九亿万骑，三十二天监斋直事，侍香金童，散花玉女，五帝直符各二十二人，传言奏事。飞龙骑吏等一合来下，监临斋堂。捻香愿念，应口上微须行道事竟，有功勤者，三功仙官。

三上香

次三捻上香

三洞大法师小兆臣某今故立直初捻上香。愿以是功德为帝王国主、君臣吏民、普天七世父母去离忧苦，上升天堂。

今故烧香，皈身、皈神、皈命大道。臣首体投地，皈命太上三尊。愿以是功德归流普天七世父母，乞免离十苦八难，上升天堂，衣食自然，长居无为。今故烧香，自皈依师尊、大圣众、至真之德。得道之后，升入无形与道合真。

臣今故立直二捻上香。愿以是功德为帝王国主、君官吏民、受道法师、父母尊亲、同学门人、隐居山林学真道士、诸贤者愿各得其道，皈身、皈神、皈命大道。臣首体投地，皈命太上三师。愿以是功德归流帝王国主、君官吏民、受道法师、父母尊亲、同学门人、隐居山林学真道士、诸贤者愿各得其道，安居无为，长享福祚。今故烧香，自皈依师尊、大圣众、至尊之德。得道之后，升入无形与道合真。

臣今故立直三捻上香。愿以是功德令臣得仙道友、九种姻亲、国中同法学士、天下民

人、及蜂蝗飞蠢动，跂行蛸息、一切众生已生未生，并乞成就，皈身、皈尊。愿以是功德归流臣身，令得仙度，终入无为，与四大合德，天下人民、一切众生并得免离十苦八难、五毒水火、贼疫鬼害、灾厄之中，国土安宁，天下兴隆。今故烧香，自皈依师尊、大圣众、至真之德。得道之后，升入无形与道合真。

谢十方

次东向九拜言曰

天地否激，阴阳相刑，四时失和，灾害流生，星宿错综，以告不祥。国土扰乱，兵病并行。帝王忧伤，兆民无宁。谨依大法，披露真文，皈命东方无极太上灵宝天尊、已得道大圣众、至真诸君丈人、九炁天君、东乡诸灵官。

今故立斋，披心露形，引求自剋，为国谢殃，烧香燃灯，照耀诸天下，暎无极长夜之中、九幽之府，开诸光明。愿以是功德为帝王、国主、君官、吏民解灾却患，三景复位，五行顺常，兵止病愈，国祚兴隆，兆民欢泰，人神安宁。

今故烧香，皈身、皈神、皈命师尊、大圣众、至真之德。得道之后，升入无形与道合真。

叩头自搏八十一过。（省略以下从南方到下方的忏悔仪式。）

复炉

次复炉

香官使者，左右龙虎君，捧香，驿龙骑吏。当令请宣斋堂生自然金液、丹碧、芝英，百灵众真交会在香火炉前。令臣得道，遂获神仙，举家蒙福，天下受恩，十方玉童玉女侍卫香烟，传臣所启径御无极大上大道御前。（第36b-37a）

金箓斋法中的“三上香”的第一、第三上香中有“臣五体投地，皈命太上三尊”的描述，太上三尊就是“上启”开始部分所说的“虚无自然元始天尊，无极大道太上道君，太上老君”三尊，好像指的就是元始天尊、太上道君和太上老君。第二上香中，有“臣五体投地，皈命太上三师”的记载，三尊又称为“三师”。所以《三洞奉道科戒营始》造像品中的三尊，应该就是源于金箓斋法中的三尊（三师）而形成的。

实际上，金箓斋法中对于最高神有两种不同的观点。一种认为无极大道是最高神，指的是“发炉”中“太上无极大道至尊玉皇上帝”和“复炉”中“无极太上大道”是最高神的无极大道。或是指“三上香”的第一香中，“今故烧香，皈身、皈神、皈命大道”的“大道”，为最高神的无极大道。另一位最高神是元始天尊。如“上启”中记载的“虚无自然元始天尊，无极大道太上道君，太上老君”中，元始天尊是最高神，无极大道的太上道君是位列元始天尊之后的第二位神格。

由于金箓斋法中存在两种不同的思想相合流的现象，所以金箓斋法中存在两种最高的神。第一，以无极大道为最高神的思想，是根据刘宋天师道的“三天”思想而得来^①。因为金箓斋

^① 天师道的“三天”思想，参照上述拙著《中国的道教》第二章第一节“三天”的思想及上述拙著《六朝道教史研究》第三篇第二章刘宋期的天师道的“三天”的思想和形成。

法是模仿了受天师道“三天”思想影响的指教斋而作成的斋法^①，所以“三天”思想中的最高神无极大道会出现在“发炉”“三上香”和“复炉”的仪式当中。第二，把元始天尊作为最高神、太上道君是他下属神格，源于《明真科》的元始系灵宝经（元始旧经）^②的思想。葛氏道编纂的元始系灵宝经中，认为元始天尊向太上道君传授了灵宝经，所以元始天尊为最高神，太上道君是他的弟子。这两种神格观中，太上三尊的神格观思想就是从元始系灵宝经（元始旧经）中得来。

金箓斋法的“三上香”中有“今故烧香，皈身、皈神、皈命大道。臣首体投地皈命太上三尊”的描述，其中有归身、归神、归命于无极大道和归命于太上三尊的说法，是因为金箓斋法结合了指教斋法的“三天”思想和《明真科》的元始系灵宝经（元始旧经）的思想是相互联系的。

既然这样看待《明真科》的金箓斋法，那么《三洞奉道科戒营始》的造像品中看到的天尊（元始天尊）和道君（太上道君）以及老君（太上老君）又是以什么为基础呢？答案是根据金箓斋法的太上三尊而得来的。造像品中记载的道教诸神不仅有太上三尊，还有玉童、玉女、侍香、侍经、香官使者、左右龙虎君、左右官使者等诸神，这些诸神在金箓斋法的“发炉”和“复炉”中也有出现，所以造像品中的诸神是以金箓斋法为原形出现这一点是应该不会错的。与金箓斋法齐名的黄箓斋法（《无上祕要卷五十四》黄箓斋品）中并没有上启的仪式，而且法师皈依的诸神也是十方无极世界的已得道大圣众、至真诸君丈人、十方诸灵官。“谢十方”中有关作为忏悔对象的诸神，也是十方无极太上灵宝天尊和诸天君及灵官，而不是元始天尊和太上道君和太上老君。六朝时期的黄箓斋法中没有对元始天尊和太上道君以及太上老君诸神进行记载。

为什么《三洞奉道科戒营始》中的造像品要以金箓斋法中所表现的诸神作为道教造像的原形呢？换句话说，为什么金箓斋法中的诸神被选为道教造像的原形呢？为了回答这个问题，我们就有必要明确：金箓斋法？是有着怎样作用的斋法，或者说作为斋法它获得了怎样的评价。

我们知道金箓斋法的成立时间和《明真科》的编纂时期大致相同。大致是刘宋初期的永初末年（420）到元嘉三年（426）的这段时期^③。金箓斋法在道教的斋法中被排在灵宝斋之中。刘宋道士陆修静大约在元嘉三十年（453）底或第二年初编纂的《洞玄灵宝五感文》（HY1268）中记载了灵宝斋包含九法，而且把金箓斋法放在了第一法并有“第一法是金箓斋，调和阴阳，救度国正”的记载。

南朝梁武帝在位期间编纂的《太上洞玄灵宝业报因缘经》（HY336）第五卷、行道品第九中的上清斋的太真斋法后面也有金箓斋法。这是因为金箓斋法也是灵宝斋法，灵宝斋法中包括金箓斋法、黄箓斋法、明真斋法、自然斋法和三元斋法。金箓斋法被排在了第一位。其中对于

① 关于金箓斋法是模仿指教斋法形成的，参照拙稿《道教斋法礼仪原型的形成——指教斋法的成立和构造》（《福井文雅博士古稀退休纪念文集——亚洲文化的思想和礼仪》中收录，春秋社，2005年5月）之五以及最后一篇。

② 关于元始系灵宝经（元始旧经），参照上述拙著《六朝道教史研究》第一篇第三章《灵宝经的形成》。

③ 关于《明真科》的成书年代，参照上述拙著《六朝道教史研究》第一篇第三章《灵宝经的形成》。关于金箓斋法的成立，参照拙稿《灵宝斋法的成立和展开》（《东方宗教》103号，日本道教学会，2005年5月）。

金箓斋法也有如下的解释：“天地破坏、日月亏盈、七曜差移、五星失度、刀兵水火、国主灾危、疫毒流行，阴阳失序，安国宁人，故为第一。”（3b）

隋代编纂的《洞玄灵宝玄门大义》（HY1116）的释威仪，在金箓斋、玉箓斋、黄箓斋三斋中把金箓斋法放在第一位，并有“一者金箓斋，上消天灾，保镇帝王”（14b-15a）的记载。

唐代中期道士朱法满所编的《要修科仪戒律抄》（HY463）第八卷斋名抄中所引《圣纪经》中把金箓斋法放在灵宝斋的第一位。“第二灵宝斋有六法，一曰金箓斋救度国王。”现行本《洞玄灵宝六斋十直圣纪经》（HY1191）中尽管没有对斋法的记载，但在唐代的《圣纪经》中应该会有关于斋法的记载吧。在《圣纪经》的斋法中认为金箓斋法是拯救国王危机的斋法。

唐代玄宗皇帝的《大唐六典》第四卷中有“斋有七名，其一曰金箓大斋。调和阴阳、消灾伏害、为帝王国王（注：应为国土）延祚降福”，认为金箓斋法是救助帝王和国土的斋法。

从以上这些，我们可以清楚金箓斋法是灵宝斋中最重要的斋法。因为金箓斋法包含两个作用：第一，可以调和阴阳、消灭灾难；第二，可以拯救帝王于危难，使国家安定。金箓斋法总被排在灵宝斋的第一位应该与安定国家国土的作用有关。然而从《明真科》的金箓斋法的“三上香”的三个祝愿中，我们可以看出除了保佑国家国土安定之外，还有拯救祖先和一切众生的第三个原因，即《明真科》认为金箓斋法是以国家国土安定，以及救济祖先及一切众生为目的的。

这样的话，《三洞奉道科戒营始》的造像品中把造像主神选定为金箓斋法的太上三尊的理由，从金箓斋法的“上启”中记载的诸神都把太上三尊放在最前面，以及“三上香”的三祝愿中法师归命（皈依）于太上三尊的记载中就可以明白。这是因为太上三尊是实现国家国土安定、挽救祖先及一切众生的最高神。

另外，参考《三洞奉道科戒营始》中的造像品的道教造像以金箓斋法中的诸神为基础的事实，我们不妨就此次所调查地区的摩崖道教造像，从道教思想史的角度进行分析。作为分析的方法，按照时代的不同对调查的道教造像进行区分，明确每个时代的道教造像是以怎样的道教思想为背景而形成的。

四、隋代的道教造像——天尊像

绵阳市的玉女泉有隋大业六年（610）的天尊像龛和大业十年（614）的天尊像龛。大业六年的天尊像龛中只有元始天尊的像，而玉女泉东边岩石壁面中的隋代八龛的天尊像龛^①，则全是天尊像和胁侍的二真人的造像。

另外，根据胡文和的《四川道教佛教石窟艺术》，认为潼南县大佛寺的隋代开皇十一年

^① 关于玉女泉的摩崖道教造像，参照胡文和《四川道教佛教石窟艺术》（四川人民出版社1994年版）第一卷《四川道教、佛教石窟的分布（四）·涪江流域·绵阳市造像龛窟》的西山观条目。胡文和氏把岩石的东端壁面称为北面（应该是东面），并把这个壁面的八龛天尊像全部推断为隋代造像（第54页）。

(591) 和大业六年的天尊像龕为天尊像和胁侍的二真人的造像^①。

从摩崖道教造像，我们可以推测出隋代四川道教造像的主神是元始天尊。除了在元始天尊左右安置了胁侍的二真人，还在莲花座的下面雕刻了狮子、力士的形象。这种造像样式与之前引用的《三洞奉道科戒营始》中造像品所说的是一致的。

根据《隋书》第二卷高祖下，隋高祖在开皇二十年（600）十二月辛巳开始禁止破坏佛教的佛像和道教的天尊像，具体敕令如下：

诏曰，佛法深妙，道教虚融，咸降大慈，济度群品。凡在含识，皆蒙覆护。所以雕铸灵相，图写真形，率土瞻仰，用申诚敬。其五岳四镇，节宣云雨，江河淮海，浸润区域，并生养万物，利益兆人，故建庙立祀，以时恭敬。敢有毁坏偷盗及天尊像，岳镇海瀆神形者，以不道论。沙门坏佛像，道士坏天尊，以恶逆论。

根据这个诏敕，隋代的道教是围绕元始天尊造像展开的。因为现在四川境内残存的隋代摩崖道教造像几乎都是元始天尊，所以在隋代道教之中，元始天尊是最高神。

那么，隋代道教徒又是依据什么认为元始天尊就是最高神呢？作者认为其依据就是金箓斋法。记载金箓斋法的《明真科》中元始天尊是最高神，即使金箓斋法中法师进行发愿上启的诸神最高神也是元始天尊，而与金箓斋法齐名的黄箓斋法（《无上祕要》卷五十四黄箓斋品）中，却未提到元始天尊、太上道君和太上老君。由此可见，隋代道教是以当时施行的《明真科》中的金箓斋法为基础，认为元始天尊是最高神，并把元始天尊选作造像的主神。

玉女泉摩崖道教造像的隋代大业六年和十年的造像题记中^②，有这样的内容：

大业六年，太岁庚午，十二月二十八日，三洞道士黄法暉奉为存亡二世，敬造天尊像一龕供养。

大业十年正月八日，女弟子文托生母为儿托生造天尊像一龕，愿生长寿子，福沾存亡，恩被五道供养。

大业六年，为供养家族的生存者和死亡者而雕刻了一龕天尊像的黄法暉，由于其法位为三洞道士，因此是天师的最高位道士。另在大业十年，女弟子文托生的母亲为了求子、保佑家族幸福及救助所有众生，雕刻了一龕天尊像。她是天师道的在家信者。据此我认为，由于金箓斋法是隋代天师道中的最高斋法，所以天师道的出家道士和在家信者为了实现自己的愿望，雕刻了金箓斋法“上启”中的最高神元始天尊的造像^③。

① 参照上述的胡文和：《四川道教佛教石窟艺术》的图版（1、2、3、4，第33页）和第一卷（四）《涪江流域·潼南县造像龕窟》的大佛寺条目（第59页）以及第三卷《道教龕窟题材内容的研究·道教尊神·元始天尊》，第188页。

② 《巴蜀道教碑文集成》，四川大学出版社1997年版，第12页。

③ 作为隋代道教造像的天尊像以外，好像也雕刻老君像。参照胡文和《中国道教石刻艺术史》（高等教育出版社2004年版）第一卷《北朝至隋唐的道教造像碑、石》《贰·隋代道（佛）教造像碑、石》。隋代道教造像中也雕刻老君像的理由，是天师道中有把老子当作道教教主的思想。

五、唐代的道教造像

(一) 天尊像、老君像，天尊、老君像，老君、释迦像

在绵阳市玉女泉的唐代摩崖道教造像中，我们可以看到天尊像、老君像和天尊、老君像。另外玉女泉附近的西山观中有天尊、老君像。安岳玄妙观的唐代摩崖道教造像中，除了天尊像和老君像以外，还有老君、释迦像和天尊、释迦像，或是元始天尊、太上道君、太上老君的三清像。有关天尊、释迦像和三清像的形成，将会在下文2和4中进行探讨。这里只对天尊像，老君像，天尊、老君像，老君、释迦像的形成作一些考察。

绵阳市玉女泉作为唐代的道教造像有一龕唐初武德二年（619）的天尊像，并有题记^①：

武德二年，太岁己卯，三月八日，三洞弟子文□□敬造天尊像一龕供养。

另有贞观二十二年（648）的天尊像的题记^②：

贞观廿二年，太岁戊申，四月八日，洞玄弟子辩法迁为儿敬造天尊像一龕供养。

另外，西山观的咸通十二年（871）的天尊、老君像龕的题记中这样写着^③：

三洞真一道士孙灵讽，当州紫极宫樊猷，兼神仙云（下缺）一坛，各愿合平安，永为供养。（下缺）声犹独□如，愿结一社，用答恩，敬造天尊、老君一铺。以咸通拾贰年岁次辛□三月十一日修黄箓斋□中三夜表庆毕。

专主社务兼书人景好古。

三洞真一道士孙灵讽

洞玄道士张（下缺）

从这些题记看，造像的供养人都是拥有三洞弟子、玄洞弟子、三洞真一道士及洞玄道士法位的天师道的道士和俗人^④。可见咸通十二年的天尊、老君像的供养人已开始实施黄箓斋法，根据唐末、五代的天师道的道士杜光庭所编的《太上黄箓斋仪》（HY507）中，唐代所施行的黄箓斋法已被选入金箓斋法的“上启”。如第一卷所记载的黄箓斋法的“上启”有以下描述：

各称法位。众官密称已法位也

上清玄都大洞三景弟子无上三洞法师奉行黄箓大斋。法师某岳先生某帝真人臣某谨同诚上启，虚无自然元始天尊、无极大道太上大道君、太上老君、高上玉皇、十方已得道大圣众、至真诸君丈人、三十二天帝君、玉虚上帝、玉帝大帝、东华、南极、西灵、北真、玄都玉京金阙七宝玄台紫微上官、灵宝至真明皇道君、三十六部尊经、玄中大法师、三界官属、一切具灵。（卷一、第六b-七a）

这里表现的诸神，与之前引用的刘宋时期的金箓斋法“上启”中的诸神相比，增添了“三

① 《巴蜀道教碑文集成》，第13页。

② 同上。

③ 《巴蜀道教碑文集成》，第47页。

④ 关于天师道道士的法位，参照拙著《唐代道教和天师道》第一章《唐代道教教团和天师道》、第二章《天师道中的受法仪轨和道士的等级制度》。

十六部尊经，玄中大法师，三界官属，一切具灵”的新概念。新增加的三十六部尊经和玄中大法师（太上老君）是天师道所提倡的三宝中的经宝和师宝。把“上启”引入黄篆斋法的人们便是天师道的道士。也就是说，天师道因为信奉三宝^①，以天师道实施的黄篆斋法的上启中整齐了无极大道的道宝、三十六部尊经的经宝和玄中大法师的师宝。

唐代的黄篆斋法中应该也实行了与金篆斋法同样的上启，黄篆斋法引入了金篆斋法“上启”中的仪式，因此也提高了黄篆斋法的效能。金篆斋法的太上三尊和其属下诸神因为可以保佑国家和国土的安宁，拯救祖先和一切众生脱离困苦，所以黄篆斋法也吸收了太上三尊及其属下诸神。

因此，在咸通十二年实施的黄篆斋法也和金篆斋法的“上启”一样，也向元始天尊、太上道君、太上老君、高上玉皇、十方已得道大圣众诸神进行上启。咸通十二年的造像为元始天尊和太上老君，这两位神是在金篆斋法和黄篆斋法中作为上启的对象而形成的神格。

然而在太上三尊中，与最高位的元始天尊同时，为什么选中第三位的太上老君呢？这主要有两方面的原因。第一，唐代王世崇拜老子，因为李姓而推崇老子为其祖先。唐高宗在乾封元年（666）加封老子为“太上玄元皇帝”，玄宗在天宝年间再次为老子封号。第二，天师道认为道教的教主就是老子。唐代的道教正是基于这两个原因，使得作为道教教主的老子特别受到尊敬。因此，摩崖造像中雕刻了许多老君像，或天尊、老君像。

安岳县妙玄观的大岩东面有一龕很大的老君龕。老君龕右侧立着“启大唐御立集圣山玄妙观胜境碑”^②，根据碑文玄妙观的摩崖造像是从唐开元十八年（730）到天宝七年（748）间开凿的。玄妙观老君龕的太上老君像应该就是收到玄宗皇帝崇拜老子风潮而出现的。

玄妙观的摩崖造像中有老君坐在释迦左侧的老君、释迦像。道教《老子》第三十一章有“君子居则贵左”，因此左侧的座位为尊位，而这个造像中老君比释迦像更受尊重，应该与其供养者是道教徒有关吧。

（二）玄妙观的救苦天尊像和天尊、释迦像

根据玄妙观碑，大岩石北面的救苦天尊像一龕、天尊释迦像一龕、四尊像一龕、五尊像一龕、三清像一龕从开元十八年七月一日父亲死后开始开凿，到天宝七年全部完成。北面西侧角落的龕中央有着乘坐着九龙的救苦天尊像，左侧为力士，右侧为护法神的造像。从中可以推测救苦天尊龕和老君龕都是在大致同时期的开元十八年左右开凿的。如玄妙观碑中记载的：

开元十八年七月一日，父弘迁化后，首^③天龕，次王官龕造十口躯，及救苦天尊乘九龙。为慈母古五娘造东西真像二十躯，小龕三十二龕。^④

乘坐九龙的救苦天尊是在父亲去世后雕刻的。为什么要在父亲去世后雕刻救苦天尊像呢？下面简单地对其原因进行思考。

① 关于天师道的三宝（道宝、经宝、师宝）说，参照拙著：《中国的道教》（第16、17、87、92、128、152、200、308页）。皈依三宝（三归依戒）是刘宋天师道倡导和必须实践的戒律。因此，信奉三宝者是天师道教徒。

② 《启大唐御立集圣山玄妙观胜境碑》，《巴蜀道教碑文集成》，第27-29页。

③ 《巴蜀道教碑文集成》中收录的《启大唐御立集圣山玄妙观胜境碑》中为“相”，而王家祐：《四川省道教摩崖造像》（王家祐：《道教论稿》，巴蜀书社1987年版）中为“首”。

④ 根据王家祐：《四川省道教摩崖造像》，补充为“龕”字。

唐代非常流行太一救苦天尊信仰。唐末、五代杜光庭的《道教灵验记》(HY590)第五卷尊像灵验中有“张仁表太一天尊验”“李邵太一天尊验”“孙静真救苦天尊验”“启灵观天尊验”的救苦天尊灵验谭的记载。这里所说的“太一天尊”和“救苦天尊”指的是同一神格,同时也指太一救苦天尊。对于四种灵验谭中的任何一种而言,做成太一救苦天尊的造像或画像都是一件大功德。所以唐代太一救苦天尊的造像和画像广为流传。

唐代在信仰太一救苦天尊的同时,也信仰十方救苦天尊^①。杜光庭的《太上黄篆斋仪》(HY507)第三十六卷记载的黄篆斋的“上启”中,有“太一天尊”的记载。这里的“太一天尊”指的就是太一救苦天尊,“十方寻声救苦天尊”是指十方救苦天尊。十方救苦天尊从梁武帝时代编纂的《太上洞玄灵宝业报因缘经》(HY336,以下略称《业报因缘经》)第六卷救苦品中就开始出现,根据杜光庭的《道教灵验记》中的救苦天尊全被认为是太一救苦天尊似乎比十方救苦天尊更加有人气。玄妙观的救苦天尊也是一位天尊像,应该也是太一救苦天尊吧!

虽然不能断定太一救苦天尊的来历,估计是来自《三洞奉道科戒营始》第二卷造像品种的“高上老子太一天尊”的神格。即使“太一天尊”的太上老君就是拥有十方救苦天尊的能力的“太一救苦天尊”,那也只是老子的一个化身,姑且不论这些。依据《道教灵验记》的“张仁表太一天尊像”,太一救苦天尊还被认为具有把死者从地狱拯救出来的能力。玄妙观的太一救苦天尊像是在父亲去世不久后开始雕刻的。应该也是根据雕刻太一救苦天尊像的功德,来祈祷去世的父亲可以从地狱被拯救出来而进行的吧。

在玄妙观的摩崖造像中,大岩石北面右侧(东侧)的边上有很大的天尊、释迦像龕。在这龕天尊、释迦像中,天尊坐在释迦的左侧,可见道教天尊的地位要比佛教的释迦高。另外,母亲去世后雕刻的大岩石西面和南面的摩崖造像中也有许多的天尊、释迦像。根据玄妙观碑记载:“元始化生三教圣人”和“国公左弘晚见枯去若□如云道是三教祖也”,尽管供养者左识相和父亲左弘都是道教的信仰者,但却有着儒道佛三教合一的思想。北面雕刻的天尊、释迦像也正体现了这种思想吧。玄妙观碑中有“元始化生三教圣人,而生正一法王”的记载,而“正一法王”应该就是指正一真人张道陵,把此碑置身于玄妙道观,说明它是信仰张道陵为教祖的天师道的道观。

(三) 玄妙观的四尊像和五尊像

安岳县玄妙观大岩石北面,右边(东侧)的天尊、释迦像和左端(西侧)的三清像龕之间有四尊像龕和五尊像龕。

天尊、释迦像龕的左侧是四尊像龕。四尊像龕的中央排成一行高大的四天尊立像。各天尊分别站在莲台上,头戴莲花冠,下鄂留着浓密的胡须。最左边的天尊手里拿着如意,右边天尊的手的部分有破损,最右边的天尊右手施无畏印,左边天尊的手里拿着扇子。四天尊的左右各站着胁侍的真人和女真人。

这四尊像到底是谁呢?关于这四尊像有两种观点。第一,由于玄妙观碑中有“张、李、罗、王,名天之尊也。经历天地终始,不可称载”的记载,应该是张、李、罗、王四天尊之

^① 关于唐代的救苦天尊信仰,参照游佐昇:《关于唐代的救苦天尊信仰》,日本道教学会:《东方宗教》1989年第七十三号。

像。第二，认为是“四司五帝”中的四司像。四司在《明真科》的金箓斋法的“上启”中虽没有记录，但在“谢十方”下方的忏悔中有如下记载：

谨依大法，披露真文，归命下方无极太上灵宝天尊、已得道大圣众、至真诸君丈人、九垒土皇、四司五帝、十二仙官、五岳四渎、九宫真人、神仙玉女、无极世界地祇诸灵官。(36a-b)

四司指的就是司命、司录、司功和司杀四个仙官。

可以认为这四尊像就是张、李、罗、王四天尊像，或者也可认为是四司像。但若从真人和女真人胁侍的天尊像来推测，四司只是仙官，不是天尊，所以四尊像应该是张、李、罗、王四天尊的像^①。

五尊像龕位于四尊像龕的左侧，三清像龕的右侧。五尊像龕由于“文革”期受到了严重破坏，脸部和衣纹已经完全模糊不清。五尊像同四尊像一样，每尊高大的像都站在莲台上，并在龕中横着形成一排。五尊像的身高同四尊像和救苦天尊像几乎相同，而且五尊像头上的莲花冠的大小、形状也大致相同，因此，可以推测五尊男性的天尊像之间的地位相同。四尊像龕和五尊像龕位于大岩石北侧中央，可以说是北面摩崖造像中最中心的龕。这里，笔者就五尊像龕的重要性、五尊像与金箓斋法所使用的五篇真文有着紧密的联系，从而推断五尊像是五老（五帝）像，现就其理由进行简单的论述。

根据《明真科》，金箓斋法中把五篇真文摆放在中庭的五案之上有以下描述：

飞天神人曰，长夜之府九幽玉匱明真科法，帝王、国土、疾疹、兵寇、危急、厄难，当丹书灵宝真文五篇，於中庭五案置五方，一案请一篇真文，以上金五两，一两作一龙，五两分作五龙，以镇五篇文上。(第25b)

金箓斋法中把五篇真文摆放在中庭的五案之上，是因为五篇真文是拥有五老（五帝）咒力的咒符^②。《太上洞玄灵宝赤书玉诀妙经》(HY352)下卷的“元始灵宝五帝醮祭招真玉诀”的五帝醮祭中，为了祈求五老、五帝的降临，在中庭的五案之上摆上五篇真文和灵宝五符。《明真科》的金箓斋法的“上启”之中也有祈求“五帝兵马九亿万骑”和“五帝直符二十二人”降临的记载。

唐天宝二年(743)十月在平阳郡龙角山的庆唐观，念颂时实施的金箓斋法的“庆唐观金箓斋颂”中^③，开头为“大唐平阳郡龙角山庆唐观大圣祖玄元皇帝宫金箓斋颂并序”，最后为“天宝二年岁次癸未，十月景寅朔，十五日庚辰下元斋建”的记载，由此可以知道金箓斋法是在天宝二年十月庆唐观的玄元皇帝宫中实施的。玄元皇帝就是老子的尊号，所以玄元皇帝宫即老君庙。在玄元皇帝宫实行的金箓斋法中，有对五老（五帝）的祭祀、念颂的内容记述如下：

仙侣颁次，羽人步虚。朝拜九天，醮祠五老。想钧陈则黄云垂覆，存太一则白鹤来翔。

如果天宝二年在庆唐观施行的金箓斋法中参考了五老醮祠活动的话，那么在安岳的玄妙观

① 胡文和氏把四尊像推断为张、李、罗、王四天尊。参照上述胡文和《四川道教佛教石窟艺术》第一卷《安岳县造像龕窟·玄妙观》，第78页。另外，就五尊像，书中完全没有涉及。

② 关于五篇真文和五老，参照拙著《六朝道教史研究》第一篇第二章《灵宝赤书五篇真文》。

③ 陈垣编纂：《道家金石略》，文物出版社1988年版，第137-138页。

中实施的金篆斋法中也一定会有祈求五老降临的仪式。安岳玄妙观的摩崖造像中的五尊像难道不是金篆斋法中所醮祠的五老（五帝）像吗？

所谓的五老是指东方的安宝华林青灵始老、南方的梵宝昌阳丹灵真老、中央的玉宝元灵元老、西方的七宝金门皓灵皇老和北方的洞阴朔单郁绝五灵元老。五老原本与五帝（苍帝君、赤帝君、黄帝君、白帝君、黑帝君）是不同的神格，其地位也在五帝之上，然而在《太上洞玄灵宝赤书玉诀妙经》下卷的《元始灵宝五帝醮祭招真玉诀》中，把五老称作五帝，认为五老和五帝是一样的。

（四）三清像

玄妙观的三清像龕位于大岩石北面左侧（西侧）^①、救苦天尊像龕的右侧（东侧）、五尊像龕的左侧（西侧）。三清像是指元始天尊、太上道君、太上老君三像，但元始天尊、太上道君、太上老君三尊源于金篆斋法的太上三尊。之所以称他们为三清净是因为太上三尊被认为是三天（精微天、禹余天、太赤天）的三清境（玉清境、上清境、太清境）中的神格。因此，能够做成三清像，就必须形成了太上三尊在三天的三清境中，即元始天尊在精微天的玉清境、太上道君在禹余天的上清境、太上老君在太赤天的太清境这样的思想。本文想把这种思想称为“三清像思想”。

三清像思想是什么时候形成的？本文将就这一点做一些思考。梁武帝时期编纂的《业报因缘经》第十卷叙教品中对三洞说的思想有如下记载：

道君曰，元始以一炁化为三炁，分为三天。一曰，始炁为精微天，号玉清境，天宝君所化，出洞真经十二部，以教天中九圣。二曰，元炁为禹余天，号上清境，灵宝君所化，出洞玄经十二部，以教天中九真。三曰，玄炁为太赤天，号太清境，神宝君所化，出洞神经十二部，以教天中九仙。（第4a-b页）

其中它叙述了天宝君在精微天的玉清境、灵宝君在禹余天的上清境、神宝君在太赤天的太清境之中，但没有对元始天尊、太上道君、太上老君三尊在三天的三清境中的叙述。

《业报因缘经》之后编纂的《三洞奉道科戒营始》第二卷造像品中，同前面所提到的：“大罗已下，造太清以上三清无量圣真仙相。”即三清天中有无量圣人、真人、仙人。但三清天中却未涉及太上三尊，也就是说，梁末时期应该还没有形成三清像思想。

另外，梁朝陶弘景的《洞玄灵宝真灵位业图》（HY167）中，玉清三元宫的第一中位是“上合虚皇道君，应号元始天尊”，第二中位是“上清高圣太上玉虚玄皇大道君”，第三中位是“太极金阙帝君，李姓”，第四中位是“太清太上老君”。从中可以看出诸神的地位按顺序排分别为元始天尊、太上道君、太极金阙帝君、太上老君，并未把太上老君放在元始天尊、太上道君之后的第三位。而且也没有把元始天尊、太上道君、太上老君排在三天的三清境之中。因此，作为上清派的陶弘景并没有三清像思想。

三清像思想的形成应该是从唐代开始的，唐代初期王悬河编纂的《三洞珠囊》（HY1131）第七卷，有以下记载：

^① 现存的三清像龕的三清像，“文革”之际遭到破坏，幸好胡文和的《四川道教佛教石窟艺术》中图版第二十三登载的是“文革”以前的三清像龕的照片，因此，元始天尊、太上道君、太上老君的三清像可以得到证实。

老君圣纪第十卷伪惑品云，此即玉清境，元始天尊位，在三十五天之上也。又云，大至真尊，圣纪云，此即上清境，太上大道君位，在三十四天之上也。又云，大清境太极宫，即太上老君位，在三十三天之上也。（第33a页）

这里引用的“老君圣纪”是指尹文操的《太上老君玄元皇帝圣纪》。尹文操是在唐代嗣圣十二年（695）去世的，所以说《太上老君玄元皇帝圣纪》的编纂应该是这之前的事情。另外，书名把老子称为“太上老君玄元皇帝”应该是在高宗把老子加封为“太上玄元皇帝”的乾封元年（666）二月之后的事情。三清像思想最初明确出现在文献之中应是在尹文操的《太上老君玄元皇帝圣纪》，所以三清像思想应是嗣圣十二年以前初唐时期形成的。既然如此，安岳县玄妙观的三清像应该是三清像中最早的作品。

然而，三清像思想的形成在道教教理史上有着极其重要的意义。为什么这样说呢？三清像思想同三洞说存在联系，因为三清像的三尊（元始天尊、太上道君、太上老君）被当作是三洞经的教主。四川省仁寿县牛角寨的坛神岩有一龕三宝像（三清像），根据题记“南竺观记”的记载^①，它是在天宝八年（749）四月完成的，这与玄妙观的三清像几乎是同一时期。这龕三清像在“南竺观记”中被称为“三宝像”，同时也与三洞说相关联。如《南竺观记》中记载的：

三十六部经藏目：洞真十二部，洞玄十二部，洞神十二部。

一天之下，三洞宝经合有三十六万七千卷。二十四万四千卷在四方，十二万三千卷在中国。上清二百卷，灵宝四十卷，三皇十四卷，太清三十六卷，太平一百七十卷，太玄二百七十卷，正一二百卷，符图七十卷，升玄、本际、神咒、圣纪、化胡、真诰、南华、登真、秘要等一千余卷，合二千一百三十卷□□在世。三坟五典、八索九丘、五经六籍，并出其中。余十二万八百七十卷在诸天之上，山洞之中，未行于世。

夫三洞经符，道之纲纪，太虚之玄宗，上真之经首；了达则上圣可登，晓悟则高真斯涉。七部玄教，兼该行之，一乘至道，于斯毕矣。

大唐天宝八载太岁己丑四月乙未朔十五日戊申

三洞道士杨行进，三洞女道士杨正真

三洞女道士杨正观，真□正，法观元，守宪进，弟彦高等，共造三宝像一龕，为国为家存亡□□□□供养。

题记中赞美了三洞经，并因此雕刻了三宝像，所以三宝像是三洞经的教主天宝君、灵宝君、神宝君三宝君像。但是，从实际的造像来判断^②，三宝像就是元始天尊、太上老君、太上道君三尊像，也就是说龕中三宝君与太上三尊是相同的神格，这种观点在唐代初期的道教思想中形成了。唐初编纂的《妙门由起序》（HY1115）中这样写到：

所谓真身至道之体，应身，元始天尊、太上道君。法身，真精布气，化生万物。化身，掘然独化，天宝君等。报身，由积勤累德，广建福田，乐静信等。然元始天尊、太上

① 《巴蜀道教碑文集成》，第29-30页。

② 胡文和：《四川道教佛教石窟艺术》中，图版第七十四、七十五（第28页）登载三宝像龕的三宝像照片，右侧像为左手持扇、非常明确是太上老君像，中央为元始天尊，左侧为太上道君，右侧为太上老君的清像。笔者于2004年12月27日对仁寿县牛角寨坛神岩的三宝像进行了考察，如题记“南竺观记”所记载的“三宝像”可以确定为元始天尊、太上道君、太上老君。

道君、高上老子，虽应号异，本源不殊，更託师资以度群品。（序、1b-2a）

因此，元始天尊、太上道君、太上老君（高上老子）是至道真身的应身。而天宝君、灵宝君、神宝君是至道真身的化身，所以元始天尊和天宝君、太上道君和灵宝君、太上老君和神宝君都是相同的神格。

如果根据这个神格观来解释前面提到的《业报因缘经》中的三洞说思想，因为三天的三清境中的三宝君（天宝君、灵宝君、神宝君）与太上三尊（元始天尊、太上道君、太上老君）是相同神格，所以可以认为三天的三清境中的三尊就是三洞经的教主。三清像思想形成以后，也出现了三天的三清境中的三尊是三洞经的教主的观点。而仁寿县牛角寨的坛神岩的清（三宝君）像作为三洞经教主之像而雕刻的看法，也是以此为依据的。

三清像思想是以唐代初期的天师道的“三天”思想为基础而形成的。为什么这样说呢？因为三清像思想的三天与天师道的“三天”思想中的三天是相同的^①。三清像思想就是天师道道教思想的观点，从三清像造像上可以得到明确。因为根据《南竺观记》的记载，仁寿县牛角寨坛神岩的清（三宝君）像的供养者是拥有三洞道士、三洞女道士法位的天师道的道士们。另外，安岳的玄妙观也是天师道的道观。从这两点可以知道三清像思想是天师道的“道教”思想^②，三清像是天师道“道教”中的造像。

三清像思想形成之后，金箓斋法、黄箓斋法中的太上三尊（元始天尊、太上道君、太上老君）被称为“三清上圣”。估计是北宋末期编纂的《金箓大斋宿启仪》（HY484）中的《发炉》中，同下面提到的一样把三清上圣（元始天尊、太上道君、太上老君）排在最高神无极大道之后的神格。

愿得太上至真道灵炁宝瑞光下降流入臣等身中，令臣所启之诚速达径诣至真无极大道、三清上圣、昊天玉皇上帝御前。（第3a页）

这里提到的“三清上圣”就是元始天尊、太上道君、太上老君，与同书“上启”中所提及的“虚无自然至真无极大道、大罗元始天尊、太上道君、太上老君、昊天玉皇大帝（以下省略）”等诸神和《发炉》中的“至真无极大道、三清上帝、昊天玉皇上帝”诸神是互相对应的观点也是明确的。

另外，三清上圣的观念应该在唐代末期就已存在了。杜光庭编辑的《太上黄箓斋仪》第四十九卷收录的黄箓斋法的“复炉”中，也同前面提到的一样认为三清上圣是排在无极大道之后的一组神格。

十方仙童玉女侍卫香烟传奏，臣向来所启，速达至真无极大道、三清上圣、玉皇上帝御前。（第17a页）

由此可见，三清像是从金箓斋法“上启”中的三尊——元始天尊、太上道君、太上老君而

^① 关于天师道“三天”思想的三天，参照东方学会第四十九届国际东方学者会议（日本教育会馆，2004年5月21日）的国际学术讨论会《六朝道教的教理和教团》中笔者的发表原稿《刘宋、南齐期天师道的教理》。

^② 天师道的“道教”，是指刘宋的天师道倡导的“道教”。隋唐宋时期的道教，全都定为了天师道的“道教”，本稿中关于这一时期的“道教”并非每个都表示“道教”，道教只是用于文字记载。但是若想强调天师道的“道教”时候，则用“道教”表示。关于“道教”的意义和用法，参照上述的拙著《中国的道教》序章部分“道教”的构造“道教”的成立以及上述的拙著《唐代的道教和天师道》的“前言”部分。

来的。三清像思想确立之后，新的金箓斋法和黄箓斋法中把三清的神格（太上三尊）排在最高神无极大道之后的一组神格（三清上圣）。这样金箓斋法中存在的两种最高神得以统一，三清上圣的最高神元始天尊是位居真的最高神无极大道的下位。但由于无极大道是无形、无色的，不能作为造像形象化，所以在道教造像的世界中三清上圣的元始天尊是最高神。

三清像的出现在道教造像史上有着划时代的意义。正如我们所见到的三清像，他们也被认为是三洞经的教主之像，因此，它们可以被看作是象征根据三洞说立教的“道教”整体的造像，这里所说的“道教”是指天师道的“道教”。唐代中期以后，在天师道“道教”为宗教的背景下，道观布列三清像，三清殿也建造。根据徐铉“筠州清江县重修三清观记”^①，筠州清江县的三清观于唐开成年间（836—840）被授予“三清之观”称号，并由道士吴宗玄修建了“三清之殿”。《茅山志》（HY304）第十六卷采真游篇中有北宋王筌在元丰年间（1078—1085）朝夕朝拜三清像的记载。根据第二十六卷收录的“茅山凝神庵记”，南宋高宗天眷三十年（1160）在茅山的凝神庵修建了三清殿。根据《茅山志》第二十五卷的“江宁府茅山崇禧观碑铭”，南宋的绍圣年间（1094—1098）的茅山崇禧观中有三清殿、北极殿、本命殿三殿和玉皇殿。天师道的道士在这些天师道的道观中活动和居住。

山西省太原龙山的道教石窟第二窟就有三清像^②，第二窟开凿时的元代初期的全真道，正是吸收了天师道的三清像思想。全真教是自派宗教，它为了作为“道教”得到认可，吸收了天师道的三洞说及三清像思想。正如北京的白云观，全真道的道观也建造三清殿并布列三清像，这正是元代的全真教吸收了天师道的三洞说和三清像思想的结果。

六、五代的道教造像——天尊、老君、释迦的合像

安岳县圆觉洞山的南面的岩壁上有五代前蜀时期开凿的一群混合的佛教造像龕，它是元始天尊像、老君像、释迦像的合像龕^③。龕的正面是元始天尊坐像，左面是老君坐像（老君像有胡须，右手持扇），右边是释迦坐像，这个合像龕中道教排在比佛教优先的位置，估计供养者是道教信徒。仅从天尊、老君和释迦的合像就可以知道五代的道教徒同时也信仰佛教。另外，从道教造像的元始天尊和老君像的雕刻来看，可以知道五代的前蜀信仰的道教是天师道的“道教”。

七、北宋的道教造像

此次调查地区当中，北宋时期的摩崖道教造像很少。大足县石篆山的太上老君龕是北宋时期唯一的摩崖道教造像。石篆山的太上老君龕是作为三教龕之一的道教龕而开凿的，其开凿年

① 陈垣编纂：《道家金石略》，第207—208页。

② 关于龙山道教石窟第二窟的清三像，参照张明远：《龙山石窟考察报告》，《文物》1996年第11期总第486期。

③ 参照胡文和：《四川道教佛教石窟艺术》第一卷，第73页。

代是北宋元丰六年(1083)^①。太上老君龕的中央有太上老君的坐像,其两侧分别为五真人立像。太上老君的左侧是玄中大法师立像,右侧是三天大法师立像。三天大法师边上的第三个人是正一真人像,玄中大法师的左侧是太极真人像^②。十真人之中,三天大法师的像最为高大,并且稍位于前方站立,由此可以看出三天大法师特别受到重视。另外,太上老君左侧的玄中大法师指的是刘宋天师道所倡导的三宝(道宝、经宝、师宝)中的师宝,因为师宝通常被认为是太上老君,所以玄中大法师通常被称为太上老君。太上老君龕中央的太上老君和左侧的玄中大法师和右侧的三天大法师张道陵被认为是最为重要的神格,尤其正一真人是张道陵的称号。太极真人是被授予了葛玄仙公系灵宝经的神格,也是天师道中受尊崇的神格。这样,天师道中特别受尊敬的神格造像都集中于太上老君龕之中,这也表明了作为道教神龕的太上老君龕也是天师道的“道教”龕。

石篆山的太上老君龕作为天师道的“道教”龕而开凿,也揭示了北宋时期的道教是天师道的“道教”。因为北宋元丰六年(1083)时期的四川道教正是天师道的“道教”,所以在道教龕的太上老君龕中雕刻了天师道教祖张道陵的像和被天师道尊崇的诸神像。

八、南宋前半期的道教造像

(一) 三清四御像

大足县南山有南宋绍兴年间(1131-1162)建造的清三御四龕(“三清古洞”)。三清是指玉清境的元始天尊、上清境的灵宝天尊(太上道君)、太清境的道德天尊(太上老君)。四御是指昊天金阙至尊玉皇大帝(上层左壁)、中天紫微北极大帝(上层右壁)、勾陈上宫天皇大帝(中层左壁)、承天效法土皇地祇(下层左壁)。

三清四御在北宋末年编纂的《金篆大斋宿启仪》和《金篆早朝仪》(HY487)的“上启”的神格中可以看到。《金篆大斋宿启仪》和《金篆早朝仪》的“上启”是这样描述的:

具位臣某与临坛法众等谨同诚上启。

虚无自然至真无极大道,大罗元始天尊,太上道君,太上老君,昊天玉皇上帝,紫微上宫天皇大帝,紫微中天北极大帝,后土皇地祇,东华、南极、西灵、北真、玄都玉京金阙七宝层台紫微上宫灵宝至真明皇道君,至真诸君丈人,十方已得道大圣众,上相上宰,上保上传,少保少传,四司五帝,十二仙卿,三十六部尊经,玄中大法师,三天大法师,紫微垣帝座星君,太微垣、少微垣帝座星君,皇帝本命星君,帝座照临星宰,皇太子本命星君,官垣照临星曜,三界官属一切威灵。(以下省略)(《金篆大斋宿启仪》第5a-b页)

^① 重庆大足石刻艺术博物馆、重庆市社会科学院大足石刻艺术研究所编:《大足石刻铭文录》,重庆出版社1999年版,第316页;胡学良、陈静:《大足石篆山、妙高山摩崖造像的调查研究》,《四川文物》1998年第1期总第77期。

^② 根据上述的《大足石刻铭文录》和《大足石篆山、妙高山摩崖造像的调查研究》,每位真人头部右壁记载着真人的名字,太上老君的左侧是“玄中大法师”“太极真人”“□□真人”“□光真人”“普德(得)真人”“不明”“不明”,右侧是“三天大法师”“太乙真人”“定法真人”“不明”“不明”“正一真人”“不明”。名称不明的真人们,可能是当时天师道的真人。

具位臣姓某与临坛官众等谨同诚上启。

虚无自然至真无极大道、玉清圣境大罗元始天尊、太上道君、太上老君、昊天至尊玉皇上帝、紫微上宫天皇帝、紫微中宫北极大帝、后土皇地祇、玄都玉京七宝层台紫微上宫灵宝至真诸君丈人、金阙诸天弥罗圣众、上相上宰、上保上传、少保少传、四师五帝、十二仙卿、三十六部尊经、玄中大法师、三天大法师、日月星宫斗府周天宿度河汉星真、皇帝本命星君、皇太子本命星君、内廷五祀之神、真官主者、三界真灵、恭望洪慈，俯垂昭鉴。（以下省略）（《金箓早朝仪》第2a-b页）

《金箓大斋宿启仪》和《金箓早朝仪》的“上启”中的玉皇大帝有“昊天玉皇上帝”和“昊天至尊玉皇上帝”的称号。而玉皇大帝的称号是北宋徽宗皇帝在政和六年（1116）对其加封为“太上开天执符御历含真体道昊天玉皇上帝”之后形成的称号，所以《金箓大斋宿启仪》和《金箓早朝仪》的编纂时期应为政和六年之后的北宋末期。在金箓斋法的“上启”中可以看到“大罗元始天尊、太上道君、太上老君”和“玉清圣境大罗元始天尊、太上道君、太上老君”的三清，以及“昊天玉皇上帝、紫微上宫天皇帝、紫微中天北极大帝、后土皇地祇”和“昊天至尊玉皇上帝、紫微上宫天皇帝、紫微中宫北极大帝、后土皇地祇”的四御。因此得出了三清四御的神格观是在北宋末期的金箓斋法中确立的。

从前面的金箓斋法的“上启”中，我们可以看到天师道的道士所必须信奉的三宝的“无极大道”“三十六部尊经”“玄中大法师”，还有天师道教主张道陵称号的“三天大法师”。可见这些金箓斋法是北宋末期天师道实行的斋法。

然而，大足县南山的三清四御像却不是依据北宋末期的金箓斋法雕刻的，而是依据南宋初期编纂的《金箓设醮仪》（HY490）。在《金箓设醮仪》的“上启”中，玉皇大帝被封为“昊天至尊金阙玉皇上帝”，从中可以看出这是受到了北宋徽宗皇帝在政和六年加号玉皇大帝为“太上开天执符御历含真体道昊天玉皇上帝”的影响，所以《金箓设醮仪》的编纂时间应该在政和六年之后。此外《金箓设醮仪》的“上启”中出现了天师道第三十代天师张虚靖（张继先，1092-1126）为“第三十代天师虚靖真君”的神格，因此可以推测他的去世是在靖康元年（1126）之后的南宋初期的建炎年间（1127-1130），或者说此神格是绍兴初期（1131-1162）形成的。这部《金箓设醮仪》中的金箓斋法的“上启”有如下记载：

请称法位

具位臣姓某与临坛官众等谨同诚上启。

虚无自然无极大道、玉清圣境元始天尊、上清真境灵宝天尊、太清仙境道德天尊、昊天至尊玉皇上帝、勾陈星宫天皇帝、中天星主北极紫微大帝、承天效法后土皇地祇、东极青华大帝、南极长生大帝、虚无诸天天尊、虚无诸天上帝、神霄九宸上帝、九天生神上静、五方五老上帝、五福十神太乙真君、北斗中高上玉皇尊帝、北极玄卿大帝、日宫太阳帝君、月府太阴皇君、五方五德星君、玄都四曜星君、南斗六司星君、北斗九皇星君、东西中三斗星君、五斗中神仙诸灵官、天罡大圣奎光帝君、三台华盖星君、二中八宿星君、十二官分星君、六十甲子星君、皇帝本命星君、皇太子本命星君、帝座照临真宰、周天宿度星真、三元三官大帝、三元曹府真仙、北极四圣真君、阙下真宰、清微灵宝历代师真祖师、三天大圣师正一真君、正一三师真君、左右王赵二真人、三十代天师虚靖真君、正一历代传教师真、三洞四辅经箓中真仙圣众、九天采访使真君、天曹太皇万辐真君、九天天

曹列班真宰、西山许吴十二位真君、太极仙翁真君、华盛三仙真君、三茅司命真君、诸司院府主法高真、上界朝元真宰、雷霆法部官君、法靖所隶官将吏兵、五岳五天圣帝、岳府威灵、水府扶桑大帝、水乡仙众、太岁城隍祀典、三界应感真灵、内廷五祀之神、监醮香官使者，玄虚下降，纠察真司，恭望洪慈，俯垂洞鉴……（《金箓设醮仪》，第2a-3b页）这里所说的三清是指“玉清圣境元始天尊、上清真境灵宝天尊、太清仙境道德天尊”，四御则为“昊天至尊玉皇上帝、勾陈星官天皇大帝、中天星主北极紫微大帝、承天效法后土皇地祇”。与北宋末期编纂的《金箓大斋宿启仪》程《金箓早朝仪》的三清四御相比，《金箓设醮仪》的“上启”中对三清四御的名号更为整齐、规范，可以说三清四御的观念进入了成熟的阶段。因此，南山的三清四御像就是基于南宋初期所编纂的《金箓设醮仪》而雕刻的。

南宋初期的《金箓设醮仪》的“上启”中出现了“三天大圣师正一真君、正一三师真君、左右王赵二真人、三十代天耀虚靖真君、正一历代传教师真”，还有天师道教主张道陵和张陵、张衡、张鲁三师，张陵的弟子王长、赵升，以及第三十代天师张继先和天师道历代传道法师们的神格名称。从这一点可以得出《金箓设醮仪》是天师道实施的金箓斋法。

《金箓设醮仪》的“上启”中还有“清微灵宝历代师真祖师”和“西山许吴十二位真君”的把清微派和净明道的祖师作为神格的记载，但北宋末、南宋初所实施的《金箓大斋宿启仪》和《金箓早朝仪》，或者说《金箓设醮仪》的“上启”中所记载的神格全部都是北宋末、南宋初被天师道崇拜的诸神，所以这里所看到的清微道和净明道的祖师们都是作为天师道的神格而被尊崇的。换句话说，南宋初期的清微派和净明道与天师道是不同的流派，应该是天师道的支派^①。

应该注意的是，三清四御思想从北宋末、南宋初的天师道的金箓斋法中可以看到。这也表明和三清像一样，四御像也是基于天师道“道教”思想而形成的，因此可以认为三清像和四御像都是天师道“道教”中的造像。

还有，大足县南山有南宋、绍兴年间开凿的后土三圣母龛，舒成岩中有玉皇大帝龛和紫微大帝龛。这些是三清四御像之一，四御的每个像都是作为独立的造像而雕刻的，而玉皇大帝的造像在四御观念形成之前就有存在的痕迹。因此，下面就玉皇大帝造像进行探讨。

（二）玉皇大帝像

大足县南山、舒成岩、石门山以及安岳县的毗卢洞都有玉皇大帝的摩崖造像，其雕刻年代是从南宋的绍兴年间到淳熙年间（1174-1189）（但是，毗卢洞的玉皇大帝龛的雕刻年代不明。图19是石门山的玉皇大帝像）。目前现存的玉皇大帝的摩崖造像中，南宋初期绍兴年间的是最早的，但玉皇大帝的信仰在这之前就有了，其最早可以追溯到南朝刘宋初期编纂的《明真科》的金箓斋法了。《明真科》的金箓斋法的“上启”在最开始有“虚无自然的元始天尊、无极大道的太上道君、太上老君、高上玉皇”神格名号的记载。这里的高上玉皇就是玉皇大帝。

唐代初期编纂的以高上玉皇为主人公的《高上玉皇本行集经》（HY10）成为道教经典^②，它是以金箓斋法为基础写成的新的灵宝经。经中除有最高神的元始天尊和主人公高上玉皇外，

^① 参照拙著：《中国的道教》第三章《道教的历史·南宋、金的“道教”》。

^② 《高上玉皇本行集经》中称玉皇大帝为“高上玉皇”，本经并非北宋、南宋时期编纂，高上玉皇受注目应是唐代初期就开始了。

还有太上道君、玉帝、玉虚上帝、昊天上帝和五老上帝。我们从《金篆斋法》的“上启”中可以看到诸神所表现的作用，并窥探出对五篇真文狂热的信仰，因此，可以确定《高上玉皇本行集经》就是基于金篆斋法的构想而编纂的新的灵宝经。根据唐代的金篆斋法和《高上玉皇本行集经》的记载，当时玉皇信仰非常流行，并创作出许多赞美敬仰玉皇的诗。

唐代的道观中也有高上玉皇的造像，杨凝的《唐昌观玉蕊花》中就有“摘花持献玉皇前”的句子，可见在唐昌观中就有供奉高上玉皇的造像。另外，韦应物的《清都观答幼遐》中，有“逍遥仙家子，日夕朝奉玉帝”的句子。据此，可以知道在清都观有高上玉皇的造像。

北宋的真宗皇帝非常热心崇拜玉皇大帝（高上玉皇），并于大中祥符八年（1015）正月加封玉皇大帝为“太上开天执符御历含真体道玉皇大天帝”的圣号，还在天禧元年（1017）正月十五日进行了宣读天书的仪式，在仪式的前两天在天安殿建造了玉皇像的祭坛，进行了为期三昼夜的金篆道场（金篆斋法）^①。从中可以看出玉皇大帝同金篆斋法有着密切的联系。

宋徽宗也是玉皇大帝的热衷信奉者，他在政和六年（1116）九月加封玉皇大帝为“太上开天执符御历含真体道昊天玉皇上帝”的尊号。

在北宋末、南宋初的金篆斋法中，玉皇大帝受到特别的尊崇，并享有极高的地位。在北宋末年的《金篆大斋宿启仪》《金篆早朝仪》以及南宋初的《金篆设醮仪》的“发炉”中，昊天玉皇上帝和无极大道与三清上圣一起作为天上界中的最高神格而被崇拜。在《金篆大斋宿启仪》的“发炉”中，有以下记载：

鸣法鼓二十四通

无上三天玄元始三炁太上老君，召出臣身中三五功曹，左右官使者，左右捧香，驿龙骑吏，侍香金童，传言散花玉女，五帝直符，直日香官，各三十六人。出。出者严装，显服冠带垂纓，关启玄坛土地方域神真，臣今，宿启告斋，建坛闾事，谨为入意其诸丹悃具载臧滕^②，愿得太上至真道启灵宝瑞光下降流入臣等身中，令臣所启之诚速达荆诣至真无极大道、三清上圣、昊天玉皇上帝御前。（2b-3a）

“昊天玉皇上帝”成为了《金篆早朝仪》和《金篆设醮仪》的“发炉”中的“昊天至尊金阙玉皇上帝”，这也是北宋徽宗皇帝封号后的玉皇大帝的圣号。

作为道教造像的玉皇像的雕刻始于唐代，但大足县南山和舒成岩的玉皇大帝像是南宋高宗绍兴年间的造像，此外石门山的玉皇大帝像则是其后孝宗时期的造像，所以也被推测是基于《金篆设醮仪》而雕刻的造像。

（三）黄道十二星宫

大足县南山的三清四御龕的左右外侧壁面上雕刻着黄道十二宫。黄道十二宫指的是魔羯宫、宝瓶宫、双鱼宫、白羊宫、金牛宫、阴阳（双子）宫、巨蟹宫、狮子宫、双女（室女）宫、天秤宫、天蝎宫、人马宫的十二宫辰。

金篆斋法中记载着各种各样的星君和星宫。《金篆大斋宿启仪》的“上启”中有“紫微垣帝座星君、太微垣少微垣帝座星君、皇帝本命星君、帝座照临星宰、皇太子本命星君、宫垣照临星曜”的记载。《金篆早朝仪》的“上启”中还有“日月星宫斗府周天宿度河汉星真、皇帝

① 参照《宋史》卷一百四《礼志》七。

② 原文的“滕”，应为“滕”。

本命星君、皇太子本命星君”的记载。南宋初的《金箓设醮仪》的“上启”中有日月帝君和皇君或是星座的星君和星官，如“北斗中高上玉皇尊帝、北极玄卿大帝、日宫太阳帝君、月府太阴皇君、五方五德星君、玄都四曜星君、南斗六司星君、北斗九皇星君、东西中三斗星君、五斗中神仙诸灵官、天罡大圣奎光帝君、三台华盖星君、二十八宿星君、十二宫分星君、六十甲子星君、皇帝本命星君、皇太子本命星君、帝座照临真宰、周天宿度星真”。祈祷国家和国土安宁的金箓斋法的“上启”中有日君、月君或是星君的出现，是因为日君、月君和星君是负责天体运行及掌管人的寿命的神。所以金箓斋法可以调整天地运行，安定国土，并祈愿皇帝、王族长寿和国家安宁，而这些祈愿的实现都必须要有日、月、星天官们的协助。南山三清四御龕壁（“三清古洞”）雕刻的黄道十二宫，就是《金箓设醮仪》的“上启”中日月星诸神所代表的十二宫分星君的十二星宫图形化的表现。因此，元代初期建造的山西省永济的永乐宫的清殿壁画“朝元图”中^①，就描绘有《金箓设醮仪》和《金箓延寿设醮仪》的“上启”中日月星诸神人格化并模仿人的姿态的画面。

（四）三皇像和北极四圣像

石门山的三皇洞中有三皇（天皇、地皇、人皇）和北极四圣的造像。三皇洞是从南宋绍圣元年（1094）到绍兴二十一年（1151）的南宋初期开凿的^②。

三皇像的头上有三个圆型小圈，中央圈中刻的是元始天尊像，左边圈中刻的是灵宝天尊（太上道君）像，右边圈中刻的是道德天尊（太上老君）像（但目前右边圈和像已消失），元始天尊像与中央的天皇像相配，灵宝天尊（太上道君）像与左边的地皇像相配，道德天尊（太上老君）像与右边的人皇像相配。

这种与三清像相关的三皇造像，从石门山三皇洞的开凿时间来推测的话，应该是依据《金箓设醮仪》的“上启”而形成的。《金箓设醮仪》中进行了两次“上启”，第二次的“上启”记载如下：

重称法位

具位臣姓某与临坛官众等谨重诚再拜上启。

虚无自然三清三境天尊，金阙至尊三皇上帝，承天效法后土皇地祇，诸天诸地，诸水诸山，三界十方千真万圣，醮筵感降一切威灵，恭望洪慈，俯垂洞监。（以下省略，第4b-4a页）

这里“上启”的开头部分就提到了三清三境天尊（元始天尊、灵宝天尊、道德天尊）及之后的金阙至尊的三皇上帝（天皇、地皇、人皇），可见三清与三皇有着密切的联系。石门山三皇洞的三皇像、三清像应该是根据《金箓设醮仪》的第二次的“上启”中的三清和三皇而得来。北宋末期金箓斋法的《金箓大斋宿启仪》和《金箓早朝仪》的“上启”中还没有三皇，所以推测三皇洞的三皇像是依据《金箓设醮仪》雕刻的。

三皇洞中三皇像和三清像具体有什么关系，目前还不明确，参照《天皇至道太清玉册》（HY1472）第一卷“道教源流章”的上三皇条目中“天皇，即玉清圣境元始天尊”“地皇，即

^① 永乐宫壁画，参照《永乐宫壁画全集》，天津人民美术出版社1997年版。

^② 关于三皇洞的开凿年代，参照郭相颖：《大足石刻研究》，重庆出版社2009年版。另外，郭相颖氏在书中提出了三皇洞左壁上段的二十八人天人像为二十八星宿的可能性。

上清真境灵宝天尊”“人皇，即太清仙境道德天尊”的话，则表示三清和三皇是一体的。三清和三皇的结合应该是从南宋初期的《金箓设醮仪》中就开始了。

石门山三皇洞中布列着北极四圣像，分别是天蓬元帅、天猷副大元帅、玄武佑圣真君、翊圣宝德真君；洞的左侧里面为天蓬大元帅像、右壁里面为天猷副元帅像、左壁的靠前面的是玄武佑圣真君像、右壁前面是翊圣宝德真君像。翊圣宝德真君像的原型已经破损，现在的像是复制品。三皇洞中的北极四圣像也是根据《金箓设醮仪》的“上启”中“北极四圣真君”而得来的。

（五）东岳大帝、淑明皇后像

大足县的舒成岩、石门山以及安岳县的茗山寺中有东岳大帝和淑明皇后的造像^①（茗山寺的造像）。东岳大帝是指五岳的泰山，淑明皇后指的是东岳大帝的皇后。根据《宋史》礼志五记载，北宋真宗在太平兴国八年（983）封禅后、加封泰山为“仁圣天齐王”，并于五月对五岳进行加封，封东岳为“天齐仁圣帝”、南岳为“司天昭圣帝”、西岳为“金天顺圣帝”、北岳为“安天元圣帝”、中岳为“中天崇圣帝”，对五岳的帝后也进了加封，封东岳帝后为“淑明”、南岳帝后为“景明”、西岳帝后为“肃明”、北岳帝后为“靖明”、中岳帝后为“正明”。南宋初期的《金箓设醮仪》的“上启”中把五岳称为“五岳五天圣帝”的，是由真宗皇帝加封的五岳尊号：天齐仁圣帝、司天昭圣帝、金天顺圣帝、安天元圣帝、中天崇圣帝的五天圣帝而得来的。

东岳大帝和淑明皇后是指五岳之一的东岳及其夫人，东岳泰山也是象征五岳全体的山岳，也可以说东岳大帝和淑明皇后是五岳及其夫人们的代表。因此，东岳大帝和淑明皇后的造像表明了对于五岳整体的信仰。道教中的五岳信仰从“五岳真彩图”中可以看出从很早以前就开始了，但受东岳大帝和淑明皇后造像直接影响的五岳信仰，应该就是《金箓设醮仪》的“上启”中的对五岳五天圣帝的信仰。以五岳五天圣帝成为金箓斋法的《金箓设醮仪》中“上启”的对象为机缘，从此开始了对东岳大帝和淑明皇后造像的雕刻。大足县的舒成岩和石门山中的东岳大帝和淑明皇后的摩崖遗像（石门由东岳大帝、淑明皇后像）与三清四御像和玉皇大帝像以及紫微大帝像几乎是同时期的，而且同是南宋绍兴年间雕刻的，这也表明东岳大帝和淑明皇后造像是源于《金箓设醮仪》。

（六）三教合一龛

大足县的妙高山和佛安桥有三教合一龛。同是南宋绍兴十四年（1144）左右开凿的^②。妙高山的三教合一龛中，正面是释迦像、左壁是老君像、右壁是孔子像。佛安桥的三教合一龛的中央是释迦像、左侧是太上老君像，右侧是孔子像。通常太上老君是道教教主，太上道君作为道教教主是很少见的。三教合一龛是南宋时期流行的三教合一思想得来的。

九、结 语

通过对四川省绵阳市的玉女泉，安岳县的玄妙观、茗山寺、圆觉澜、毗卢洞、佛安桥，大

^① 舒成岩的东岳大帝窟和淑明皇后窟，为南宋绍兴二十一年（1152）、二十二年（1153）开凿。参照胡文和：《四川道教佛教石窟艺术》第三卷《东岳大帝和淑明皇后》条目。

^② 参照胡文和：《四川道教佛教石窟艺术》第一卷《大足县造像龛窟的妙高山和佛安桥》条目。

足县的石篆出、南山、舒成岩，石门山中的摩崖道教造像的思想史的背景分析，使我们明白了两点：第一，这一地区大多数的道教造像都是依据金篆斋法雕刻的；第二，道教造像的供养人都是信仰天师道“道教”的道士及信仰者。这两个事实也说明了自隋代开始到南宋中期的这段时期，这一地区所流传的道教是天师道“道教”。如果大多数的道教造像都是依据金篆斋法而雕刻的话，那是因为金篆斋法是以天师道的“道教”而实施的灵宝斋^①，所以这些道教造像也当然成为当时天师道“道教”所笃信的诸神像。而此神像的供养者不用说是天师道的道士和信者。也就是说，四川地区现存的隋代到南宋前半期的道教造像几乎都是天师道“道教”信仰的诸神造像。

从道教造像的观点可以说明从隋代到南宋的前半期的这段时期，四川地区实施的道教是天师道“道教”^②，但这并不意味着这一时期的四川地区施行的道教是单独、特殊的道教。相反，它表明了四川的道教和其他地区的天师道“道教”完全一样。在这次道教造像的考查中，与其说笔者并未感到四川地区的道教有特别强的地方性和特殊性，不如说刘宋时期江南地区形成的天师道的“道教”也影响到了隋唐时期的四川地区，应该说，天师道“道教”在唐代是全国范围广泛流传的^③。

道教造像中的大多数是依据金篆斋法雕刻的事实，是对这次进行调查的绵阳、安岳、大足地区分布的从隋唐时期到南宋前半期的道教造像进行分析后得出的结果。南宋后半期之后的道教造像是否适用于这个事实，还要对南宋后半期以后雕刻的道教造像进行谨慎的探讨才可以断定。举个例子，山西省永济的永乐宫三清殿的“朝元图”壁画^④，应该是以金篆斋法的《金篆设醮仪》和《金篆延寿设醮仪》的“上启”中所表现的诸神为中心描绘的。元代的全真教吸收了天师道三清像思想和金篆斋法，在建造永乐宫的清像和三清殿的同时，在壁画中也描绘了金篆斋法的诸神。

然而，南宋末期以后的道教界的情况与以前不同，各个方面都有很大的变化，所以有必要重新对道教造像进行考察。笔者也希望把南宋末期之后的道教造像作为今后的研究课题。

① 关于灵宝斋，参照拙稿《灵宝斋法的成立和展开》。

② 绵阳、安岳、大足以外的四川境内尚存的摩崖道教造像，如丹棱县龙鹄山唐代的天尊像、剑阁县鹤鸣山唐代的天尊像和长生保命天尊像、仁寿县牛角寨坛神岩的清像（三宝像），都属于唐代天师道“道教”范畴的雕刻造像。

③ 参照拙著《唐代的道教和天师道》。

④ 参照《永乐宫壁画全集》。

略论黔北宋墓的道教雕刻*

张合荣

在黔北（主要指遵义地区）宋墓中，发现有许多反映当时人们道教信仰的雕刻，内容有道教符篆、八卦、神兽、仙境题记及仿墓主生像雕刻的“石真”等，从一个侧面反映了宋时黔北一带的道教传播情况，是研究贵州宗教史重要的史料。本文即想对黔北宋墓中出现的道教雕刻题材略作整理和考证，以为专家学者研究提供方便，不当之处，敬望指正。

一、墓中雕刻的石真

石真是指刻在石头上的墓主真像。黔北宋墓，目前发现的全部为石室墓，墓室用巨大条石和石板砌筑，这就为直接将墓主人像雕刻在墓壁上提供了方便，因而迄今为止，还未发现像其他地区单独雕刻再放置在墓内的情况。总的看来，墓主雕刻放置比较固定，单室墓的雕刻在后壁龕内，有前后室的则雕刻在后室后壁龕内，龕分内外两层，外层刻仿木结构房屋，内层雕墓主夫妇像，像以坐像为主，也有部分是站立的，女墓室有的则用“妇女启门”代替。

墓主为坐像者比较多，占了黔北宋墓墓主雕像的大部分，这一类刻像一般雕刻靠背椅，墓主就端坐在靠背椅中，双手扶椅或握于胸前，神态端庄，慈祥而不失威严。有的墓主人两侧还雕有仆侍或摇扇或进献食物，墓室两侧壁及与后壁相接处则雕刻有文武属吏，毕恭毕敬。如杨粲墓男女墓主人像均雕刻在后室后壁的龕台内，端坐在龙头靠背椅上，椅背及扶手等部分露了出来。杨粲像高97厘米，头戴典型宋代官帽，身穿圆领长袍，腰束宽带，双手扶于椅上，表情威严；女主人像头部被破坏，残高96厘米，身穿对衽宽领长袍。龕外壁两侧分别雕有仆侍2人抬物进献，男侍高101厘米，女侍高96厘米。在墓室两侧壁则雕有数位恭恭敬敬，身穿官服的文武属吏，女室还有女官^①。理智村宋墓男室破坏严重，雕像不存，女室后壁龕内雕刻女墓主坐像，像高55厘米，上穿无领对襟衣，下着百褶裙，双手抄合置腹前，头顶发髻高耸，面目丰腴，神态安详宁静。墓主左右各雕一侍仆，像高45.7厘米^②。龕外雕刻的宋代房屋建筑为屋檐

* 本文原载《贵州民族研究》1999年第1期，第80-87页。

① 见《遵义杨粲墓发掘报告摘要》，《贵州田野考古工作40年》，贵州民族出版社1993年版。按：正式报告出版前，杨粲墓已修复。

② 见遵义地区文化局1984年编：《遵义地区文物志·理智村宋墓》。

歇山顶，盖筒瓦，有圆瓦当和勾头瓦当，檐下刻有斗拱、挑檐枋、阑额、雀替等构件，较完整地再现了黔北一带宋代建筑的特点，从总体上看，墓主就如生前坐在房屋内一样。仁怀两岔宋墓群中的荣昌坝墓女墓主端坐于椅上，双手对拢胸前，左有男童献茶，右有女童摇扇；男墓主端坐于靠背椅上，双手平置椅侧，头戴直角帽，身穿圆领长袍，腰束带，左右各雕童男童女，手中抱一环柄状物，男童将头侧向墓主，抬头仰望，一副调皮模样，寄托着子孙绕膝的天伦之乐^①。其他如务川金银洞宋墓^②、赤水官渡宋墓^③、桐梓夜郎坝宋墓^④、桐梓周市石棺墓^⑤、湄潭金桥宋墓^⑥等的墓室后壁均雕刻有墓主坐像，只是有的报道比较简略，有的破坏严重，本文不一一列举。

墓主人雕像为站立者多见于男墓室，女墓室则为“妇女启门”，如遵义狮子山宋墓男室后壁的壁龛内雕刻有一屏风，屏风上部刻竹、梅、兰岁寒三友，在三友图左下角点缀一怪石，屏风下部为素面。在屏风前男主人拱手站立，头戴幞帽，身穿圆领袍服，腰束宽带。女室雕刻“妇女启门”，龛内刻双扇半开启的门，一站立妇人将头伸出门外作开门状^⑦。正安官田宋墓后壁龛外刻仿房屋建筑，雕有蜀柱、柱头枋、斗拱、雀替等构件，龛内雕刻男室分上下两层，上层为鱼鳞形纹，下层为男主人主像，女室雕双扇门，门中间雕一妇人扶门环首站立^⑧。

值得注意的是，在黔北宋墓墓室后壁的墓主雕像中，有的雕刻构图较为独特，置有靠背椅，但墓主却不端坐其中，如赤水市文华水王塘宋墓墓室后壁上部的雕刻分内外两层，外层雕仿木建筑，内层雕一落地屏风，屏风前置一鸟头靠背椅，椅高40厘米，宽30厘米，一持钵男人扶椅站立于左，像高84厘米，右手扶椅背鸟颈处，左手托一钵，发束至头顶，身穿圆领长袍，腰束带^⑨。从造型看，此雕像应为墓主，但雕刻者表现的不是其端坐椅中，而是将其即将入坐的动作表现了出来。而仁怀两岔来奉寺宋墓则在壁龛正中雕一几案，案上竖立一牌位，案后则置一把空交椅，左右各雕一仆人躬身站立，龛上阑额题“广寒仙窟”四字^⑩。这里的雕刻更为独特，椅子是空的，其前案上竖立牌位，左右却雕出仆侍，供奉的是神祇还是墓主不得而知。

尽管贵州黔北一带宋墓一般都要在墓室后壁雕刻墓主人像，但由于墓葬盗扰和破坏严重，随葬品、墓志、买地券等多已不存，这对解释这些雕刻的文化属性造成了困难，需要借助当时文化联系比较紧密的四川宋墓资料。黔北宋墓，墓葬规模虽大小不一，但几乎为石室墓，且墓主夫妇两个墓室并列放置同坟异穴合葬，男室居左，女室居右，两墓室之间有一通道相连。这种埋葬方式是宋代四川地区流行的葬制，宋文学家蜀人苏东坡在《东坡志林》中对此记载说：

① 见《遵义地区文物志·仁怀两岔宋墓》，仁怀县地方志编委会：《仁怀县志》，贵州人民出版社。

② 见《遵义地区文物志·务川金银洞宋墓》。

③ 见《遵义地区文物志·赤水官渡宋墓》。

④ 贵州省博物馆考古队：《贵州桐梓宋明墓发掘简报》，《考古》1988年第12期。

⑤ 同上。

⑥ 见《遵义地区文物志·湄潭金桥宋墓》。

⑦ 宋先世：《遵义狮子山宋墓》，《贵州文博》1993年第1、2期合刊。

⑧ 周必素：《正安新州官田宋墓清理简报》，《贵州文物工作》1997年第2期。

⑨ 周必素：《赤水市文华水王塘宋墓清理简报》，《贵州田野考古工作四十年》，贵州民族出版社1993年版。

⑩ 见《遵义地区文物志·仁怀两岔宋墓》，仁怀县地方志编委会：《仁怀县志》，贵州人民出版社。

“独蜀人为同坟而异葬，其间为通道，高不及眉，广不容人。生者之室，谓之寿堂，以偶人披甲执戈，谓之寿神以守之，而以石壁塞其通道，既死而葬则去之。”在四川宋墓考古发掘中，这种同坟异穴合葬的墓葬发现很多，向乎分布四川全境，其墓葬在形制、埋葬方式、石刻布局及题材内容等方面与贵州黔北宋墓都异常相似，因而有学者将川黔两地这种相似的宋墓并称为“川贵类型宋墓”^①。而在四川发掘的宋墓资料中，道教符箓、买地券、墓主石像、仙境雕刻等较为丰富，可以帮助我们了解黔北宋墓的宗教内涵。

今四川境内，除发现大量具有丰富雕刻内容的石室墓外，还发现许多砖室墓，这些墓葬在墓室后壁的龕内，大多发现有造型与黔北宋墓相同的墓主人石刻像，有坐像也有立像，更有一些进入仙境的雕刻。同这些石刻人像一起还出土有许多反映道教信仰的资料，下面略举数例以资比较。

四川资中发现的宋墓的双室墓，其西墓室后壁阴刻一长方形拱形龕，龕正中雕刻一头戴直角幘帽，身穿圆领宽袖长袍，腰束带，端坐的男主人石刻像^②。

仁寿县古佛乡发现的宋墓为夫妇合葬墓，墓室仿房屋建筑，在女室后壁正中浅浮雕女墓主像，高110厘米，头梳高髻，发髻插簪和梳，身穿直领宽袖长衣，双手合于前腰，左侧刻有一侍女。男室后壁正中浮雕男主人像，系一官员像，高110厘米，头戴幘帽，身穿圆领宽袖长袍，腰束宽带，双手合于胸前^③。

荣昌县许溪宋墓墓室后壁龕外雕仿木结构房屋建筑。龕内雕门，门扇微开，门前雕一高78厘米的男子立像，头着冠，身穿圆领长袍，左手屈于腹前^④。

成都市西郊金渔村发掘的9号砖室墓的左室后室龕内雕刻有1件墓主人像和一块镇墓券。墓主人像为坐姿，头戴幘帽，前窄后宽，身穿圆领宽袖长袍，腰束草带，长袍垂过足面，双手合抱置于双腿上，面部丰满，神情安然。同出的镇墓券文称：“大宋淳熙九年岁次壬寅十二月丁酉朔初四日庚子，今有奉道弟子吕忠庆行年四十六岁，九月十六日生，遂于此成都县延福乡福地预造千年吉宅，百载寿堂，以此良辰，备口掩闭，祈愿闭吉之后，四时无灾厄相浸，次节有吉祥之庆。今将石真替代，保命延长，绿水一瓶，用为信契，立此明文，永保清吉。”^⑤该墓与墓主雕像同出的镇墓券文说得很清楚，墓主人吕忠庆在46岁时，即预造死后的坟宅“寿堂”，这与文献记载“生者之室谓之寿堂”是一致的。在寿堂建好后，即将吕忠庆的石刻雕像置入墓中，用其作吕忠庆真身在墓内承受灾厄，为生人吕忠庆请命延长。这就为我们解释川黔宋墓中出现的大量墓主人像雕刻的含义提供了直接资料，有学者研究指出：唐宋墓葬中雕刻墓主人像，这是道教信仰中的“人形化厄方木”^⑥。使用者主要是利用石刻真人质地坚硬，可以长期保存的特性，作为建造“寿冢”的活人的替身埋入墓中，以为生人延年益寿。其实，这种在墓中雕刻活人替身以代生人的作法在宋以前即已出现，前蜀王建墓的后室中即放置有1件王

① 李衍垣：《贵州高原的古代文明》，广东人民出版社1990年版。

② 张晓明：《资中发现宋代石室墓》，《四川文物》1992年第1期。

③ 莫洪贵：《仁寿县古佛乡宋墓清理简报》，《四川文物》1992年5期。

④ 四川省博物馆：《四川荣昌县沙坝子宋墓》，《文物》1984年第7期。

⑤ 成都市文物考古工作队：《四川成都市西郊金渔村南宋砖室火葬墓》，《考古》1997年第10期。

⑥ 王育成：《中国古代人刑代厄方术及其对日本的影响》，《中国历史博物馆馆刊》1997年第1期。

建石刻真像，张勋燎先生指出：墓葬在设置墓主造像，除在壁画上或仪俑类群体场合中表现其生前尊荣事迹外，单独出现者却不常见，因“墓中一切皆为死者而设，掩门之后不复为生人所见，尸体即墓主真身。更无另外单独设置真像之必要，墓室设置墓主真像当别有取义，与生人居室情况不同”^①。他认为这种在墓中设置真人造像应为逝者生前营建生墓时放人以代死求生，系与道教信仰有关，是道教文化的产物。在四川宋墓墓室后壁的墓主雕刻中，我们不仅见到许多如上述与黔北一带宋墓相同的墓主人像雕刻，还可以见到一些墓主直接进入神仙境界的画面。1957年在彭山县观音乡发现的1号宋墓墓室后壁壁龛浮雕山水，作“蓬莱仙岛”题铭，可看出一座山峰耸立在波涛之中，一人身着圆领长袍在弯曲的道路上行进，后面随着一仙鹤，山腰上刻有角亭、仙洞等^②。1982年又在该县双江镇后山发现了虞公著夫妇墓，时代属南宋，略与黔北遵义杨粲墓同时，该墓规模较大，墓室雕刻丰富，在男女室的后室后壁都雕刻有蓬莱仙景图^③。男室后壁雕刻系高浮雕，图下部刻波涛汹涌的大海，海中刻蓬莱仙山，山下有通向山顶的石阶小径迂回而上，半山间镂有空亭，亭对面山间刻有灵芝仙草、仙鹿等。山顶为茂密丛林，林中筑一洞穴，洞上刻“蓬莱”二字，山麓栖息一仙鹤，山下有一身着长袍的长须长者（墓主人）面朝登山小路作登山状。女室后室后壁上的雕刻与此相似，只是脱落严重。这种用仙境取代单纯的墓主雕像说明墓主不仅已得长寿，还得道成仙了。联系黔北宋墓与四川宋墓的相同特征及墓中出土的许多反映当时道教盛行的实物资料，我们认为黔北宋墓中的墓主人石刻是道教信仰的产物，是道教中所称的石真。

二、墓中雕刻的神兽

在黔北宋墓中，雕刻有许多与道教信仰有关的神兽，这些神兽或作为长寿的象征，或作为驱邪厌胜的工具，或作为方位表示坟穴宅域，它们从另一个侧面反映了当时的道教传播情况。

（一）鹿衔芝雕刻。黔北宋墓基本上每座墓内都有神鹿口衔灵芝的雕刻，这些雕刻图案或位于墓门，或位于墓室两侧壁下方，或位于后壁主人像下端，没有固定，但它们在布局上一般位于墓壁下半部；画面构图或作长方形、方形，或作圆型；造型上鹿口衔灵芝或向前飞奔或引颈回望，姿态不一。如遵义狮子山宋墓墓室西面龛形甬道上方雕刻的“野鹿衔芝”^④中的鹿口衔灵芝驻步回首，反颈回望，姿态优美典雅。而杨粲墓后室西壁的“野鹿衔芝”则作飞奔状，在一长方形框内，一鹿口衔枝叶繁茂的开花灵芝凌空飞腾，灵芝枝叶繁多，缠在鹿身上。在我国古代，鹿是长寿的标志，是神瑞之一，《古今图书集成·禽兽典》就说：“鹿是圣寿之徵，王者明惠及下则至。”在四川宋墓雕刻的仙境图中的仙山上除雕刻有仙鹤外，还有仙鹿在林中嬉戏，而人们祈求服食成仙的仙药之一灵芝又长在仙山上，前引虞公著夫妇墓蓬莱仙山雕刻的山上就长有许多灵芝仙草。因而不死之药非人力轻易就能获得，要靠神兽飞奔送来，这样，极力表现贡献仙草的雕刻就成为川黔宋墓中的重要题材。而在黔北宋墓中，除仙鹿外，还

① 张勋燎：《试说前蜀王建永陵发掘资料中的道教遗迹》，《四川省考古论文集》，文物出版社1996年版。

② 任锡光：《四川鼓山发现宋墓两座》，《文物参考资料》1958年第3期。

③ 四川省文管会：《南宋虞公著夫妇合葬墓》，《考古学报》1985年第3期。

④ 宋先世：《遵义狮子山宋墓》，《贵州文博》1993年第1、2期合刊。

出现一些凤鸟衔芝的雕刻，赤水市文华水王塘宋墓的藻井中雕有“双凤衔芝”^①。画面呈圆形，双凤凌空飞舞，凤头相对，各衔一芝草聚于中心。在务川金银洞宋墓的墓壁上则有“神鸟衔芝”^②雕刻，此鸟鱼身鸟爪，身长双翼，嘴里叼着一枝仙草在奋力奔跑。这种仙鹿、仙凤衔芝的雕刻在四川宋墓中也很多，其源流似可追溯到这一带的汉代画像中去。在四川地区出土的汉代画像砖、画像石中，神兽、神鸟口衔仙草或仙人手持仙草进献的画面随处可见，据学者研究，这些芝草形状各异，既有标准的菌盖形灵芝，也有鹿角形灵芝和莲花形灵芝，还有叶花形灵芝^③。汉人对灵芝情有独钟是和当时流行的黄老学说分不开的，是人们希望延年益寿，得道升仙的不死之药。在黄老学说基础上产生的道教，更是把追求成仙，寻求不死之药仙草作为重要内容，因而宋墓雕刻中有大量神兽口衔芝草飞奔向墓主送去的画像就不足为奇了。

(二) 青龙白虎四神雕刻。四神原系古代天文上二十八星宿的方位统称，即东方苍龙、西方白虎、南方朱雀、北方玄武。道教产生后，四神成了道教中的重要神祇，它不但表示方位和墓室宅域，还可厌胜驱邪。在宋代灵地券中就用四神表示方位四至，如仁怀两岔宋墓中出土的一块买地券文称：“大宋夔州路播州……黎民，今将钱万万贯，向其皇天后土，五岳山神，购买巽山下坟穴一所建立寿堂。至东西南北青龙白虎界至分明。”^④而前述成都西郊金渔村9号墓中出土的买地券文亦称吕忠庆死后，在成都县延福乡福地之原安厝，“其界左至青龙，右至白虎，前至朱雀，后至玄武，中方勾陈，分掌四域，存之安吉”。这样宋墓中雕刻表示四方方位并厌胜驱邪的四神就成为必需，几乎每一座都有。黔北宋墓中，四神的方位较为固定，一般左雕青龙，右雕白虎，前雕朱雀，后雕玄武，但青龙白虎位置可上可下，而且有的墓葬并未将四神全部刻出，以青龙白虎出现最多，而有的墓葬在男室刻青龙白虎，女室刻朱雀玄武，四神共用；构图上四神或正立或倒悬，或戏珠或奔跑，形态各异。如遵义狮子山宋墓女室右壁下方刻白虎，左壁刻青龙，藻井前壁雕展翅直立的朱雀，后壁雕龟蛇交织的玄武^⑤。龙虎雕刻线条流畅，矫健有力，有呼之欲出之感。桐梓夜郎坝宋墓墓室左右两壁雕青龙白虎。M1中的龙四足五爪，尾上卷，回首张嘴，头顶有二触角。虎颈刻向后飘飞的绶带，四蹄飞起作猛虎下山状。M2中的龙四足四爪，尾上卷，回首张嘴，锯齿状脊。虎的雕刻则作奔跑状，背部有一带状物^⑥。赤水官渡宋墓左室两侧壁上雕青龙白虎，右室两侧壁上刻朱雀玄武^⑦。四神头均向墓内，作跳跃或飞腾状。仁怀两岔沙湾宋墓墓室两侧壁刻青龙白虎，青龙嘴长反转至腰，白虎长鼻大眼，仰头舞爪，形象逼真^⑧。总之，在黔北宋墓中，四神题材是最常见的，它们或全部刻出，或只刻青龙白虎，但总是少不了的。从源流上说，四神在墓中表示方位驱邪仍可上溯到汉墓中的四神造像，但限于篇幅，在此不作探讨。

① 周必素：《赤水市文华水王塘宋墓清理简报》，《贵州田野考古工作四十年》，贵州民族出版社1993年版。

② 见《遵义地区文物志·务川金银洞宋墓》。

③ 王仁湘：《汉画芝草小识—从四川出土的画像砖画像石谈起》，《四川省考古论文集》文物出版社1996年版。

④ 见《遵义地区文物志·仁怀两岔宋墓》，仁怀县地方志编委会：《仁怀县志》，贵州人民出版社。

⑤ 宋先世：《遵义狮子山宋墓》，《贵州文博》1993年第1、2期合刊。

⑥ 贵州省博物馆考古队：《贵州桐梓宋明墓发掘简报》，《考古》1988年第12期。

⑦ 见《遵义地区文物志·赤水官渡宋墓》。

⑧ 见《遵义地区文物志·仁怀两岔宋墓》，仁怀县地方志编委会：《仁怀县志》，贵州人民出版社。

三、墓中雕刻的道符、八卦、刻铭

在黔北宋墓中，最能直接表示当时道教信仰盛行的证据是墓内雕刻有一些道教刻铭、符篆和八卦等，现略述于下。

(一) 刻铭。黔北宋墓虽未出现四川宋墓中那样的升仙图，但墓壁上刻有一些反映当时道教信仰的题记。桐梓元田坝宋墓墓门门楣上方刻有建墓年代，而在墓室两侧壁上方的左方刻有“神仙洞底寒无度”，右方刻“□天然明官□法”^①等句。仁怀两岔荣昌坝宋墓在后门门额上方刻有一抬匾图，左右二人共抬一匾，脚踏卷云，匾正中刻“寿如南山耸，福似河海深”。而相隔不远的来奉寺宋墓后门门额上方亦雕刻有一抬匾图，匾正中刻“蓬莱洞天”四字，与后室后壁上部刻的“广寒仙窟”^②相对。

(二) 八卦刻符。主要见于仁怀两岔宋墓，在该墓群来奉寺墓的中室墓顶斗形藻井上刻有一圆形八卦图，图中部刻一圆圈，圆圈外逆时针刻“子、丑、寅、卯、辰、巳、午、未、申、酉、戌、亥”十二地支围绕一圈，地支外侧刻八卦卦符与之相对，卦符多数省略。在配对上，有的一个地支配一个卦符，有的两个地支配一个卦符，大致是“子丑对--，寅对☳，卯对☱，辰巳对☵，午对☲，未申对☶，酉对☱，戌亥对☵”^③。同一墓群的沙湾坡墓在墓室后室残留有一块镇墓石，约1米见方，方石正中有一低矮的圆柱体，直径64厘米，高10厘米，正中刻“景定辛酉”四字，周围刻十天干十二地支，方石座上刻巽乾、坤、坎、艮、震、巽、离、兑八卦卦名^④。众所周知，阴阳八卦是道教的典型标，八卦的出现，说明道教已传入无疑。

(三) 道教符篆。在南宋播州土司杨粲墓主人夫妇雕像背后填土中，各出土一块道教篆刻石^⑤，两石大小相当，都在长47厘米、宽17厘米、厚6厘米左右，刻石上有符有篆，显系道法师置于墓中禳祓驱邪的法物。男室出土的道符上部刻连成一条直线的三颗星，星下紧接着刻像绳子缠绕的符图，图下竖刻篆文“太上治皇天后土，镇坟大吉”；女室刻符略有差异，右侧壁刻“太上神符”，左侧壁刻“永镇寿堂”几字，正面上部刻连成一线的三颗星，星下刻一“敕”字，下面刻篆文“太上治皇天后土葆(?)寿堂”，在“治”与“皇天”之间刻用直线相连成∩形的七颗星。对于这两块反映当时道教传播和信仰的重要实物资料，过去未作深入探讨，而释读篆文时又往往将“太上”读成“太一上”^⑥，这不仅是将“太”字下面那一横点错误分读为另一字“一”，而且对当时道教流派的传播区域、篆书写和传授等未作深入了解。道教法篆是道教法师施法的重要工具，它最早出现于天师道，为了显示其神性，道教认为其篆是“太上老君”的灵文，九天众圣的法言。书写字体像云霞烟雾，似篆非篆，怪异难辨。唐宋时

① 陈默溪：《贵州桐梓宋墓的清理》，《考古》1958年第2期。

② 见《遵义地区文物志·仁怀两岔宋墓》，仁怀县地方志编委会：《仁怀县志》，贵州人民出版社。

③ 同上。

④ 同上。

⑤ 道符刻石现藏贵州省博物馆。

⑥ 黎铎：《道教传入贵州考》，《贵州文史丛刊》1991年第4期；宋世坤：《试说杨粲墓的推定》，《贵州文物工作》1996年第3期等。



期，道教流派众多，其中正一道派继承早期天师道，传授法箓统称“太上三五正一盟威宝箓”，其中的“太上三五正一盟威太玄四部禁气箓”的箓文“太上治”字体排列、书写形式、星象颗数等与杨粲墓道符的“太上治”几乎一模一样^①，而且该箓作用也是禁止盗掘，让一切妖邪从其禁规，这与杨粲墓箓置人墓中以防盗掘保墓室永固的作用一致。因而可以肯定杨粲墓法箓是“太上箓”而不会是“太一箓”，因太一道派在宋元时期仅流传于华北地区，不可能影响到西南一带。这样我们就可对杨粲墓的道符进行解释，“太上”是太上老君，“敕”系道教始祖太上老君救命，道符上部的三颗星为“参宿”星，系西方白虎七宿之一，对应地上州郡即是位于西南地区的益州，这就显示了杨粲墓的地理方位，而“皇天后土”是一切天官地祇的总称，女室刻符上的七颗星是北斗七星。总起来说，这是指太上老君救命一切天官地神都来保护杨粲夫妇墓室的稳固，禁止妖邪盗掘，如敢有侵犯者则有绳索等法物在此将其绑缚。

四、宋元以后道教在贵州的传播

汉魏天师道在巴蜀、汉中一带传播时，将传授地分为二十四治，每一治均设有祭酒等神职人员管辖，有如郡县。在这二十四治中，有六台在犍为郡境内，它们是“具山治，在犍为郡南安县；稠梗治，在犍为郡南安县；竹本治，也在南安县；平盖治，在犍为郡江阴县；平岗治，在犍为郡南安县；主簿治，在犍为郡犍道县”^②。而黔北地区许多地方在汉代属犍为郡辖地或紧邻其境，受道教的影响是比较容易的。唐宋时期，二十四治被正一道派所继承，并与二十八宿、二十四节气等配伍，从这种配伍的对应关系看，杨粲墓道符顶的三颗星为“参宿星”，对应的治位为平岗治，系左贡气祭酒管辖，地点在蜀州一带，传授四部禁气箓。这一对应关系与前述杨粲墓道符为正一道派法师箓的分析相符，因而我们认为，宋代传入贵州的道教应是正一道派。

尽管目前我们不无具体材料说明宋以前道教已传入贵州，但据《太平广记》卷八十六引《野人闲话》载：“万佑修道于黔南无人之境。每三二十年出成都市药，蜀王建迎入宫，尽礼事之。……问其齿，则曰：‘吾只记夜郎王蜀之岁，蚕丛都郫之年，但见鸟兔交驰，花开木落，不记其甲子矣。’后坚辞归山，帝泣留不住。”由是观之，宋以前今贵州境内即有道士传道修炼应是可能的。

宋朝皇帝崇奉道教，道教得以兴盛并迅速向民族地区传播，其时黔北一带为杨氏土司统领，在杨氏治下，这一带与中原地区尤其是四川地区的经济文化交流异常兴盛，在文化上表现出很强的一致性，儒、道、释得以迅速传播，史载杨粲时就“肇修郡之儒学、琳宫、梵刹、桥道”多处，道教与其他文化一起迅速在贵州传播，黔北宋墓中众多道教雕刻题材就是当时道教兴盛的反映。

元明时期，随着中央政权加强对贵州的统治，道教成了统治阶级驯化地方土著民族的重要工具，并与民族原始宗教相融合，出现“苗鬼牛神，僧道女尼杂于家龕俎豆之中”的盛况。考

^① 任继愈主编：《中国道教史》，上海人民出版社1990年版。

^② 同上。

古资料中，在黔东北、黔南等地都有出土，1980年在思南河东清理的张守宗夫妇墓^①，墓室仍为夫妇并列合葬，墓内仍雕刻有二人像，半浮雕，体形肥大，长袍大袖，头戴幞头，腰系草带，二人均手托盘，有一盘内置印，这可能是宋墓中置墓主生像雕刻的余韵。墓中不仅出土了大量的丝织品，还出土了买地券和道教符砖，买地券字迹多已不清，但仍可见到“仙师、皇天后土”等字样，地券背后则画道教篆。而镇墓符砖共4块，文字均为硃书，其中两件右题“元始安土玉符”，中为篆文，左题：“右符告下，九宫八卦，太岁神君，五方禁忌，土府百灵，咸承符命，安镇宅庭。伏尸故塋，鬼魅妖精，浮迹虚耗，土木偏胜，一切鬼魅，辄敢为狞，变凶成吉，灭迹除形。太上有敕，速遣不停，宅宇清集，内外安宁，一如告命。”这指明了此符的作用，也可看成是杨粲墓符的解注文字。尤为有趣的是，在另两件篆砖中，中部画篆文，右题“身披北斗头戴三台”，左题“寿山永远石朽人来”，背面四角题“长命富贵”。这“寿山永远石朽人来”的题款指明墓中石雕人像朽烂了墓主才会死亡进入墓室，这与宋墓中石真的作用是一样的，这一题款与在上海西郊发现的宋墓石刻人像背面的题款“石若烂人来换”^②是多么相似，它对我们解释黔北宋墓中石刻人像的作用提供了借鉴。

道教传入贵州民族地区后，对民族文化的影响是巨大而深远的，它迅速与各民族的固有宗教相融合，渗透到各民族的宗教信仰中，无论是黔东北一带土家族的傩教，还是黔南水族的宗教以及分布在贵州各地的仡佬、布依等民族的宗教里，都有丰富的道教文化内涵，如织金仡佬族的度职仪式，度职者的书写投师贴为：“某人愿行太上正一大教，投拜某师名下，专行三五都宫经篆，学成之后，受师度职，永传道法兴隆。”^③度职仪式要奏章，其内容正一道上章的章词颇同，度职仪式是求授经篆法篆，因而有学者认为它是正一道授篆仪式的衍变^④。因此可以这么说，道教在贵州各民族的传播过程，就是中央王朝加强并最终完成对贵州进行直接统治的过程。

① 刘恩之：《贵州思南明代张守宗夫妇墓清理简报》，《文物》1982年第8期。

② 沈金昕等：《上海西郊朱行乡发现宋墓》，《考古》1959年第2期。

③ 张泽洪：《中国南方少数民族与道教关系初探》，《民族研究》1997年第6期。

④ 同上。

中国西部古代道教石刻造像研究*

黄海德**

道教石刻造像是中国宗教艺术的重要组成部分。现存道教石刻造像主要集中在中国西部几个省份。尤以四川境内居多。唐代是西部道教石刻造像兴盛时期。宋代道教造像多为精品。元明以后逐渐衰落，但余绪尚延。太上老君是造像艺术的中心人物，天尊、四御占重要地位，三官大帝和各类神仙也是不可缺少的内容。它们充分体现了选教神仙信仰的特点，真实地反映了道教神系演变发展的历史。

中国的西部，主要指甘肃、山西、陕西、四川、云南等省份和地区。这片广大的地区，既是中国道教最早的教团组织“五斗米道”的产生之地，又是后来著名的全真道传教之所，并且历史上许多重要的道教活动，均由此展开。故长期以来，遗留下许多十分珍贵的道教历史遗迹和文物，是今天研究传统道教文化不可多得的极为宝贵的历史实物资料。这些地区的道教石刻造像，历史悠久，内容丰富，分布广阔，形式多样，具有众多的地方特色。尤其是四川，由于中国的道教石刻造像绝大部分集中在这一地区，故在全国具有举足轻重的地位。下面试就中国西部道教石刻造像的分布概况、历史渊源与发展过程、题材内容等方面论述如下，敬祈海内外方家教正。

一、西部道教石刻造像分布概况

中国古代的宗教石刻造像，就历代镌刻的总体数量来看，主要以佛教为多，因此道教石刻造像数量，就相对比较少。这存世不多的道教石刻造像，主要集中在中国西部的几个省份，其中大部分分布在古称巴蜀的四川。道教是中国的民族宗教，其教义理论遵从道家“道法自然”的思想宗旨，因此古代道教的修道实践大多在远离城镇的深山幽谷中进行。由于这样的因素，道教为表现其宗教信仰而雕刻的道教造像，也大部分分布在西部的山区之中。现今所见，有的凿于岩壁之上，有的刻于洞穴之中，大小龛窟，鳞次栉比，绿树修竹，掩映其间，一派古风依然的景象。现举其要者，介述如下。

* 本文原载《世界宗教研究》1994年第1期，第93-103页。

** 黄海德（1953-），四川省社会科学院哲学研究所副研究员，四川道家文化研究所所长。

1. 山西：安邑的常阳天尊像（刻于唐代开元年间）、太原龙山石窟（元代初期）。
2. 陕西：鹿县石泓寺石窟（北魏永平年间）、耀县药王山石刻。
3. 四川：（1）绵阳：玉女泉造像（隋、唐）。（2）安岳：玄妙观石刻（唐代）、华严三教合一石像（宋代）、高升乡三仙洞（明代）、瑞云乡狮子岩造像（宋、明）。（3）剑阁：鹤鸣山造像（唐代）。（4）蒲江：长秋山太清观石像（唐代）、飞仙阁石刻道像（唐代），（5）潼南：大佛寺石刻道像（隋代）、千佛崖石刻道像（隋代）。（6）仁寿：牛角寨石刻道像（唐代）。（7）丹棱：龙鹤山道教造像（唐代）。（8）大足：南山石刻（南宋至明代）、舒成岩石刻（宋代）、玉皇庙造像（宋代）、佛耳岩造像（宋代）、龙岗山石刻道像（宋代）、石门山造像（宋代）、妙高山三教造像（宋代）、佛安桥三教造像（宋代）、石壁寺三教龕（宋代）、光明殿三教龕（明代）、峰山寺三官像（宋代）、桂花庙王母龕（宋代）、石佛寺道教造像（宋代）、老君庙造像（宋代）、眠牛石造像（明、清）、宝顶山道像（宋代、清代、民国）、石篆山石刻（宋代）、斗碗寨石像（清代）。（9）泸县：玉蟾山石刻道像（明代）。（10）渠县：西阳洞石刻（明、清）。
4. 云南：昆明市龙门石雕道像（明、清凿造）。

二、西部道教石刻造像的历史渊源与发展历程

道教创始于东汉中期，按照最初的道教教义，道教是不供奉神像的。早期的道教教团组织“五斗米道”，尊老子为教祖，奉《老子五千文》为主要经典。而《老子道德经》的宗旨是“道可道，非常道”“大道无形”“道恒无名”，主张“道”为产生天地万物的根本，“视之不见”“听之不闻”“抟之不得”“是谓无状之状”“无物之象”，道既无名称，又无形象。相传为“三天法师”张道陵所作的《老子想尔注》云：“道至尊，微而隐，无状貌形象也，但可以从其诚，不可见知也。”遵循这种教旨，早期道教的宗教仪式，一般是在“治”或“靖”中进行。《正一法文外录仪》云：“凡男女师皆立治所，贵贱拜敬，进止依科。”从不见有礼敬神像的记载。

佛教传入中国以后，以一种新的宗教文化形态，对中国原有的宗教传统产生了广泛和深刻的影响。佛教为了争取广大民众的皈依，十分注重传教的方式，除了向社会各阶层大量传播经典文字之外，更借助于塑造神像，“以像设教”，大量凿造神像来传教，故有“像教”之称。在这种宗教氛围之下，大约在南北朝时，道教开始建立并供奉神像。据记载，最早的道教造像创造者为南朝刘宋的道士陆修静、宋文明等。唐释法琳《辩正论》卷六自注云：“考（道教）梁、陈、齐、魏之前，唯以瓠庐盛经，本无天尊形象。”并引王淳《三教论》云：“近世道士，取活无方，欲人归信，乃学佛家制作形象。假号天尊，及左右二真人，置之道堂，以冯衣食。宋陆修静亦为此形。”释玄嶷《甄正论》亦云：“近自吴蜀分疆，宋齐承统，别立天尊，以为教主。”唐代佛道相争，故前引佛家之语对道教多有攻讦之词。撇开这层因素，可以看出其中的历史事实，即南北朝以前，道教的传教多为“贵贱拜敬，进止依科”，是不设神像的。这种历史事实，与上面所引的道经教义是相一致的。据历史记载，南北朝时的道教造像，有萧梁普通七年（526）所造玉清神像、北魏正光二年（521）所造天尊像、北周天和三年（565）所造太

上老君像等，只是这些早期的道教神像早已损失，现已不可得见。四川成都龙泉驿区石佛寺现存有《北周文王碑》一通，碑额题：“此周文王之碑，大周使持节、车骑大将军、仪同三司、大都督、散骑常侍、军都县开国伯强独乐为文王建立佛道二尊像树其碑。元年岁次丁丑造。”该碑下部两侧有线刻小像二尊，过去有人认为此碑为北朝的佛道二像碑，近世有学者提出不同意见，此学术公案，尚待论证。

隋朝统一中国后，文帝以“佞佛”著名，道教相对而言待遇不如佛教，加之隋朝国运短促，故该时期的道教造像极为稀少。位于古金牛道上的四川省绵阳市西山，在玉女泉和子云亭的岩壁上，有二十多龕隋、唐时代的道教石刻造像。本世纪初期，法国学者维克多·色伽兰（Victor segenlan）曾来此地考察，认为是中国西南部宗教艺术之“美品”；但是维克多先生对道教缺乏了解，将西山造像误认为是“佛龕造像”。玉女泉造像有一龕题记，记为：“大业六年太岁庚午十二月廿八日，三洞道士黄法墩奉为存亡二世敬造天尊像一尊供养。”另外，四川潼南县大佛寺的绝壁上有道教造像两龕，其像为一尊人二胁侍，右龕侧边的题记为：“记此吉大业六年修天尊像右弟子杨佛赞造敬记。”左龕下面的题记记为：“开皇十一年。”开皇为隋文帝杨坚的年号，十一年即591年，大业为隋炀帝杨广的年号，大业六年为610年，距今皆有一千多年的历史。这些隋代的道教造像，因年代久远，存世不多，显得弥足珍贵。

唐代帝王崇奉道教，尊老子为李姓皇室之祖，封为“玄元皇帝”，唐玄宗李隆基甚至亲受道录，成为道士皇帝，诸多公主出家为道，于是举国上下，尊崇道教，蔚然成风。在此形势下，一方面道教社会地位空前提高，教团组织得到很大发展；另一方面，各地大量修建道教宫观，刻造神像，道教的造像艺术也随之得到很大的发展。尤其是古称巴蜀的四川地区，由于南北朝后期北方的雕刻艺术逐渐衰落，其重心南移，在巴蜀地区形成中国石刻艺术历史上的又一高潮。两大因素的汇合，使得唐代四川地区的道教石刻造像不仅数量众多、分布广泛，而且内容丰富、镌刻精美，在全国可谓独树一帜，兹举其要者介述如下。

安岳县玄妙观道教造像。玄妙观位于县北约二十公里的黄角乡玄妙村集圣山腰，观前有一巨石，长宽各为十余公尺，高五公尺有余，沿巨石周围凿有大小石龕七十九个，共镌刻有神像一千二百多尊，绝大部分为盛唐时之石刻精品。第六号龕为唐代天宝七年（748）撰刻的《启大唐御立集圣山玄妙观胜境碑》，碑文记述了从“大唐开元六年”（718）凿龕刻像至“大唐天宝七载丙子八月己亥朔二日功毕”的整个过程，可见前后历时有三十年之久。据碑文记载，刻造的神像有“天真”“王宫”“救苦天尊”“飞天神王”等。第11号龕是玄妙观最大的一龕，龕额上横刻有“老君龕”三字，龕中刻“太上老君”跌坐于莲台之上，上下左右刻造有胁侍、女真、护法神将等数十尊。第12号龕为横长方形龕，高二米余，宽约三米，龕内镌刻有四位天尊神像，此即《胜景碑》中所记述的“张、李、罗、王名天之尊”。该处的造像之中，还有十多龕佛、道合龕造像，有的龕中间为释迦牟尼佛和太上老君的坐像，两侧站立有佛教的菩萨和道教的金仙、真人，有的正中为道教老君像，旁边为佛教的菩萨站像。一般史学家多将唐代的佛、道关系表述为二教相争，然而玄妙观造像以第一手史料确凿有据地说明，唐代的佛、道二教不但存在宗教相争现象，同时也出现了互相融合的趋势，此种历史现象，应予引起研究者的注重。这里众多的龕壁周围还刻有观、阁、楼、台以及做法事所用的法器、乐器等器物，镌刻的道教金刚神像怒目威严，孔武有力，仙女伎乐姿态优美，栩栩如生，是研究中国道教史和艺术

术史不可多得的历史实物。

四川剑阁县是古代由陕入蜀的军事、交通重镇，城东的鹤鸣山上有唐代道教造像五龕。其中第1号和4号龕的主像已在本世纪40年代被盗凿走，现在两龕中分别建有《剑州重建重阳亭记》与唐代名诗人李商隐所撰《剑州重阳亭铭并序》石碑各一通。第2与第3号龕之像为高浮雕，第5号龕之像为圆雕，均为站立天尊像，头戴芙蓉冠，脚穿道履，立于莲台之上，其手相仿照佛教造像法式，或施无畏印，或施与愿印，或手执宝珠，天尊像旁有数目不等的护法神将、真人、金童、玉女。2号龕有题记一则，其云：“长生保命天尊像赞并序。前剑州刺使赐紫金鱼袋郑国公上玄元道……以命石工雕长生保命天尊像一躯，以永我福，以清我躬。遂题赞曰：崇厥灵尊，其号保命，绵绵亿祀……天齐地庆……圣唐大中十一年丁丑岁五月工毕。”大中为唐宣宗李忱的年号，大中十一年即857年，前述李商隐碑立于大中八年，可见剑阁鹤鸣山造像多为唐代后期的作品。

绵阳西山玉女泉造像除少数隋代作品外，大部分为唐代道教造像。其岩壁东面的造像龕侧有题记两则，其一云：“咸亨元年十二月廿三日弟子何□□及妻母邓何氏敬造天尊□□□。”其二云：“□元二年□月三日道士任智斌为亡父任士□亡师任士銮敬造天尊老君二身供养。”咸亨元年为唐高宗李治在位之时，则下面题记应为高宗上元二年，分别相当于670年和675年，均为唐代前期。其造像有一天尊二胁侍，或为一天尊二胁侍二女真，前一题记左侧为天尊、老君像，各以一手执扇，跌坐于莲台之上，神态安详，形象逼真。西山子云亭下有造像一龕，主像为天尊和老君，左右两边雕刻有供养人物像各四十余尊，大多着道装，像旁刻有洪养人姓名，至今仍清晰可辨。在主像的两边各有一则题记，右边为“三洞真一道士孙灵讽当州紫极宫梵猷□神仙云观一坛各愿合平安永为供养声犹为一心响愿结一社用答恩诸录泉”；左边题记为“敬造天尊老君一铺。以咸通拾贰年岁次辛卯三月十一日，修黄录斋两中三夜表庆毕。专主社务兼书人景好古、三洞真一道士孙灵国”。咸通十二年（871）已为晚唐，则绵阳西山的道教石刻造像几乎经历了隋、唐整个历史时期。

中国西部宋代的道教造像以四川大足为代表，其中南山三清洞、石门村圣府洞、舒成岩的造像堪称石刻精品。

南山古名广华山，山顶有道观，原名玉皇观，共有道教造像5龕，碑碣5通，其刻造始于宋代，明、清两代续有增补。其中宋代造像有三龕。第五号为“三清古洞”窟，据题记“舍地开山造功德何正言同杨氏”，可知该石窟开凿于南宋绍兴年间（大足另有何正言舍地捐造的石刻造像，题记时间为“绍兴十八年”或“绍兴廿四年”）。窟高4米，宽5.1米，深5.6米。窟中凿方形中心柱，上与窟顶、下与底部相连，中心柱两边与后部均有甬道，便于道教信徒与香客绕柱祈祷拜神。中心柱正面开有一龕，龕内造像共两层，上层刻道教最高尊神“三清”像，皆着道装，头戴莲花形束发冠，胸部束带，面有长须，项后有圆形火焰头与身光，头上方悬有珠帘宝盖。中像为玉清元始天尊，盘膝坐于莲台之上，胸前有三脚夹轼，双手平放于轼上，头上宝盖向龕顶发出四道毫光，内侧两道豪光在顶壁上各绕三圈，圈内有老君坐像。左像为上清灵宝天尊，手捧如意。右像为太清道德天尊，即太上老君，左手抚膝，右手持扇。三像连座各高0.85米。上龕左、右壁各有一位天帝像，皆头戴冕旒，着朝服，足踏四足虎脚几，坐于龙头靠椅之上，双手在胸前执笏，头上悬刻双层珠帘宝盖。下龕两侧各有一位天帝，皆戴平顶高方

冠，身着圆领宽袖大袍，亦坐于龙头靠椅上，双手捧笏。外侧各有一元君像，位置比天帝略低，皆凤冠霞帔，彩带绕身，坐龙头靠椅，双手捧笏。此龕中六位天神（四男二女）当为宋代道教神系中的六御，即玉皇大帝、紫微大帝、勾陈大帝、长生大帝、后土皇地祇、金母元君（即西王母）。该窟中心柱左面上下各开一龕，上龕为玉皇大帝出巡图，下龕为春龙起蛰图，皆镌刻精美，气势壮观。窟之左、右、后壁皆有约1米高的基台，台上方壁面刻有三百六十尊应感天尊之像，分为六层，有文有武，冠服有别，姿态各异，部分有毁损，现实存二百三十一尊。窟前有二石柱，各镌刻一龙盘绕其上，龙口相向，似欲腾空，形象栩栩如生。三清洞道教石刻是现今所能见到的中国宗教史上最早的道教神系组合造像，是十分珍贵的历史文物，具有重要的宗教研究价值。

石门山位于大足东南二十公里的石马乡石门村，上有古庙，原名圣府洞，后称三皇洞，大部分是宋代造像。其中第十号为三皇洞窟，无题刻记载。据清代乾隆十五年（1835）邑人李型廉《游石门山记》记载：“见岩侧面平如镜，上横镌‘石门山圣府洞’六大字，旁有小楷书数行，为戊戌淳熙五年中元从事皇佛监判官宋以通书。”可知此洞开凿于宋孝宗淳熙五年（1178）以前。第十号“三皇洞”为平顶窟，深7.85米，宽3.9米，高3.08米。窟后部正面刻造有三尊坐像，居中者为天皇，左、右两侧分别为人皇与地皇。均戴平顶高冠，身着宽袖大袍，坐于龙头靠椅上，双手捧笏于胸前。天皇像的头上方，横排有三个小圆龕，每个龕内有一天尊坐像，皆有面须，束发金冠，胸前置三脚夹轼，项后现火焰头光，似为道教“三清”神像。三皇像两侧，各立一护法神将。左面神将三头六臂，手执印、铃、弓、箭；右面神将三头四臂，手执法器，身旁皆右一神龙。窟内左侧共有造像两层。上层为二十八位天人像。第一像为坐姿男像，手执如意。第二、三为女像，凤冠霞帔。第四、五为站立男像，方冠朝服，双手捧笏。第六至十四为女像，身着道装。第十五至二十八为男像，文官打扮，捧笏肃立。下层造像共有六位。第一至第三像皆头戴平顶方冠，身着圆领宽袖长袍，捧笏而立。第四像头戴双翅噗头，着圆领窄袖长袍。第五像为真武大帝，束发着甲，仗剑赤足立于神龟之上，龟旁有一蛇。第六像为一官员，头戴噗头，着长袖袍服。以上各像均比真人略高，约为1.95米。窟内右侧原有造像七躯与左侧相对而立，因清乾隆时右边洞壁崩塌，毁损大部，仅存一位护法神将，现在右壁所立石像为后人自他处移入。圣府洞道教造像内容丰富，镌刻细致，神态各异，形象逼真，被后世学者称为“精美的道教神像库”。

舒成岩位于大足县北约十公里的中敖乡。南宋绍兴年间沿山岩凿刻道教造像五龕。民国二十六年（1937）由于原有道观已毁坏，遂在旧基上沿岩修建半边长廊以保护神像，故又称半边庙。第一号龕造于南宋绍兴年间。主像为东岳大帝之夫人“淑明皇后”，头戴凤冠，相貌端庄，坐于龙头靠椅之上。两侧各立一位男侍，头戴软脚噗头，身着窄袖袍服，两侍均双手捧盒。龕左壁为一武将，身着甲胄，双手拄剑而立。右壁为一老年女侍，面容慈祥，双手抱一婴儿，作前送状。龕外刻有造像记一则，落款为：“癸酉绍兴二十三年三月十二日工毕。”“道士王田之建祠。”第二号龕为“东岳大帝”，其像庄严肃穆，头戴平顶无旒冠，身着圆领宽袖长袍，双手于胸前捧圭，坐于双钩云头靠椅上，左、右两侧各有侍女和男侍二人。龕正壁两侧上部有碑文，落款为“壬申绍兴二十二年九月二十二日”，并有“都作伏元俊、伏元信，小作吴完明镌龕”字样。三号龕为“紫微大帝”，其服饰与东岳大帝基本相同，主像两侧各有一位神将，左

神将三头六臂，右神将一头四臂，手持法器作降龙状。龕左壁造有二像，内侧一男像执剑，外侧一侍女抱印。龕内有题记一则，已部分毁损，残存字样有“紫微院事王某”。四号龕为“三清”神像，正中为元始天尊，左为灵宝天尊，右为道德天尊，皆束发肃穆，头戴莲花冠，身着斜领宽袖长袍，坐于束腰四方台上。龕后壁刻有“三清古洞”，左壁有碑记一则，记为明万历八年（1580）重新装修。五号龕为玉皇大帝，龕右侧有碑，碑文云：“玉皇典崇大帝，□以祈恩乞福，保寿终年，族聚荣昌，早胜善果。今已同备，龕洞俨然，刻石铭碑，以贻后世云以耳。时以海元癸亥绍兴十三年五月初一日开工，至二十六日乃毕。”后落“王举修撰珠黎奉命书伏麟龕”。主像为玉皇大帝，两侧有宫女、侍从若干人，龕左壁有供养人三位，右壁有供养人二位，皆拱手而立。舒成岩造像，亦为不可多得之道教艺术珍品。

元、明之时，道教文化的发展渐趋式微，中国的宗教雕刻艺术从总体来看，也呈现没落的趋势。因此，道教石刻造像的数量逐渐减少，其造像水平已大不如前。元代的道教石刻造像可以以山西龙山石窟为代表。

龙山石窟位于山西太原市西南二十公里的龙山山巅，为元初全真教道士宋德方主持开凿。山上原有元代修建的昊天观，现已毁损，在观址旁边的巨石上刻有道教造像八龕（其中一盒为泥塑像），现在基本保存完好。八龕像为虚皇龕，道教尊神“三清”龕，刻有披云子宋德方本人卧像的卧如龕、玄真龕、三天法师龕、七真龕、两座辩道龕，共有四十余尊造像，龕顶雕有凤凰和莲花图案，壁上有元代题记。龙山石窟雕工朴实，其人物形象、服饰和台座装饰皆为元代样式，具有浓郁的时代特点。

明代的道教造像，随着中国古代宗教石刻艺术大势的衰落，质量好的石刻作品已不多见，这里试举四川泸县玉蟾山和安岳县三仙洞的石刻造像为例。玉蟾山为川南的风景胜地，沿山岩凿有佛、道教造像71龕，共411尊石像，除个别为宋代和清代的外，绝大部分是明代造像。岩上现留有“永乐二十二年”“景泰六年”“弘治三年”“正德二年”“嘉靖己亥（嘉靖十八年）”“天启乙丑（天启五年）”等明代题刻年号。其中，有道教天官、土地、三官神、阎王、玉皇大帝、雷公、神将、山神等石刻像。玉皇大帝之像用一巨石雕成，神态威严，形象高大，俨然一副法力无边的天庭帝王尊像。玉蟾山造像，人物比例适当，形态生动自然，刻工细腻，技法娴熟，在明代的石刻造像中实为少见。

安岳县高升乡的三仙洞，原名龙门观，明代时沿山岩开凿石窟六个，现石窟左侧有明天启元年（1621）《龙门观增建胜景记》碑一座，云：“道人李焕宗复凿儒释道三教合奉一堂。”有道教元始天尊、三清造像，皆头戴莲冠，身着道服，面有长须，跌坐于莲台之上。元始天尊的莲台之下有一威猛的大石狮托座，项后有椭圆形火焰边头光与身光，头光中环形雕有坐姿真人若干名。另有三教合一龕，沿正壁造像五尊。中间三尊居中为太上老君，右侧为孔圣人，左侧为释迦牟尼佛，窟壁两边造有诸天神将、十八罗汉等。在岩壁下层，雕凿有治理地狱的十殿阎王。三仙洞的石刻造像，反映了中国古代社会后期儒、释、道三教合一的客观社会思潮。

从以上的论述可以看出，中国西部的道教石刻造像，渊源于汉魏之时，南北朝时期在佛教造像的影响之下，出现了少量的道教造像，历经南北朝后期和隋代的发展，至唐、宋时代达到道教造像的鼎盛阶段，不少造像作品堪称中国宗教艺术的精品，其造像传统，一直绵延至元、明、清各代。历史久远，数量众多，形式多样，实为中国宗教文化的瑰宝。

三、西部道教石刻造像的题材内容

道教作为中国本土的民族宗教，神仙信仰乃其最大特征。按照道教的教义，“神”是指先天之圣，如道教的最高尊神元始天尊、太上老君、灵宝天尊、玉皇大帝、斗姆元君、三官大帝、北斗星君等；“仙”是指天地开辟以后修道长生的真人，如张天师、葛仙翁、吕洞宾、三茅真君等。从东汉中期创教开始，经过长期的历史发展，道教逐渐形成一庞大复杂的神仙系统。其中既有先秦时代的天帝、鬼神信仰内容，又有历代王朝祭祀的对象和民间诸神，还有道教自己的天尊和神人，另外还有部分佛教系统的神祇，以及中国历史上的圣人与英雄。由于道教历史悠久，教派众多，不同的教派崇奉不同的神灵，因此在道教历史发展的前期，出现许多具有不同名称、地位不确定的天神和真人，这种状况在南北朝时陶弘景所撰的《真灵位业图》中即有明确的反映。

道教的石刻造像，是道教信仰者运用雕塑艺术的表现形式，来表达其特有的神仙信仰的宗教内容，宣传其以道、德为主要内容的教义宗旨，以体现道教诸神的神通和尊严，使信众“至诚供养，随心获福”（《太上洞玄灵宝国王行道经》），形成道教神像和信仰者之间特有的宗教情感的交流，以取得广大民众的皈依。中国西部的道教石刻造像，前后历时一千多年，神仙众多，题材新颖，以大量具体生动的艺术形象，表现了道教神仙世界的丰富内容，同时也真实地反映了道教神系演变发展的历史情形。

老君，又称太上老君，是道教的最高尊神之一，在中国历史上受到民众的广泛信奉，这是道教石刻造像中出现得最多的形象。诸如四川绵阳西山玉女泉的隋代造像、安岳玄妙观的唐代造像、大足南山的宋代造像、山西太原龙山的元代石窟、云南昆明龙门的明清石刻造像之中，都有老君之像；可以说，凡是具有代表性的道教石刻造像之处，几乎都有太上老君的形象。从历史上考察，太上老君的神形实际是根据先秦时代老子的形象演变而成的。据司马迁《史记》记载，老子原是周王朝的守藏室史，后来见周之衰，乃辞职西去，不知所终，著有道、德上下篇五千余言留传于世。两汉之际流行黄老之道，先是崇奉黄帝，后逐步过渡为崇奉老子。汉代益州太守王阜作《老子圣母碑》云：“老子者，道也。乃生于无形之先，起于太初之前，行于太素之元，浮游六虚，出入幽冥，观混合之未别，窥清浊之未分。”将“道”人格化为老子。陈相边韶《老子铭》亦云：“道成仙化，蝉蜕渡世。自羲黄以来，世为圣者作师。”东汉末张陵创立五斗米道，造作道书，自称出于太上老君口授，以《老子五千文》为经典，尊老君为教主。相传为三天法师张道陵所作的《老子想尔注》云：“一者道也。”“散形为气，聚形为太上老君，常治昆仑，或言虚无，或言自然，或言无名，皆同一耳。”从此，老子神化为道教教祖，长期受到人们的尊奉。魏晋时葛洪所著的《抱朴子》对老君形象作了具体描述：身長九尺，黄皮肤，高鼻梁，尖长如鸟嘴，眉长五寸，耳垂齐肩，额有三纹，足有八卦，着五色云衣，住金楼玉堂，青龙、白虎、朱雀、玄武随从四周，出行时雷声隆隆，电光闪闪，俨然一副最高尊神的威严模样。北魏时寇谦之改革天师道，以太上老君为教主，宣称得到老君法旨，“清整道教，除去三张伪法”。《魏书·释老志》对老君的显赫神位作了如下总结：“先天地生，以资万类。上处玉京，为神王之宗，下在紫微，为飞仙之主。”已成为当时北方道教神王和飞仙的最

高天神。

唐代帝王尊崇道教，将老子奉为先祖，立庙祭祀。唐高宗乾封元年（666）封老君为“太上玄元皇帝”，唐玄宗天宝十三年（754）又上尊号为“大圣祖高上大道金阙玄元天皇大帝”，并令天下诸州普建玄元皇帝庙。由此确定了太上老君在全国道教的最高教主地位。至宋代，道教最高尊神“三清”体系确立，太上老君在“三清”中位居第三。虽然如此，他在道教神系中却具有相当特殊的地位。从古至今，众多道教信徒都相信太上老君是“无上大道”的化身，是永世常存、分身救世的至尊天神，这是道教的根本信仰。现在，中国各地仍然保存着许多老君庙、老君殿等，专门供奉太上老君的神像。

在中国西部的石刻道教造像中，尤其是早期的道教造像，有大量“天尊”的形象。譬如四川的玉女泉、剑阁鹤鸣山、丹棱龙鹤山、仁寿牛角寨、山西运城等地，时限从南北朝后期至隋、唐之时，均普遍存在。由此可见，在这段时期之中，对于天尊的崇拜是一种比较广泛的道教信仰。这种宗教现象，从该时期的历史文献中亦可得到证明。《隋书·经籍志》云：自北魏武帝时起，道士便“刻天尊及诸仙之像，而供养焉”。《周书·宣帝本纪》：“大象元年（579）初，复佛像及天尊像。”唐初卢照邻曾居蜀，据其记述，隋朝开皇年间，益州至真观“有天尊、真人石像，大小万余躯”（《全唐文》卷一百六十七），由此可见该时期的天尊信仰是何等兴盛。应予指出，这一时期所造的天尊神像，大多数是没有名称的，在众多的石刻题记中，仅云“造天尊像一铺”或“敬造天尊”多少，并且在镌刻的形象上也没有多大的区别。这表明该时期的“天尊”实是信众对道教最高尊神的泛称。至于后来道经记载的十种天尊名号，如自然、无极、大道、太上、道君、玉帝等（见《云笈七签》卷三），是唐末五代以后才出现的，在早期的道教造像中没有这些名称。

南北朝时出现具有名号的天尊，最著名者为“元始天尊”。南朝道教上清派的著名道士陶弘景著有《真灵位业图》，这是在道教历史上首次正式编撰庞大的道教神仙系统。该系统的神系共有七个阶位，其中第一阶位的中位即是“虚皇道君应号元始天尊”，而为张陵天师道和北朝寇谦之的新天师道所崇奉的“太上老君”却被降至第四中位，这清楚地表明道教上清派的神学信仰，即“元始天尊”应是道教的最高尊神。不过，上清派的神系并未得到当时北方天师道的承认。南、北统一以后，“元始天尊”的信仰才在社会各阶层逐渐普及。《隋书·经籍志》云：“元始天尊生于太无之先，禀自然之气，冲虚凝远，莫知其极……常存不灭。每至天地初开，或在玉京之上，或在穷桑之野，授以秘道，谓之开劫度人……所度皆诸天仙上品，有太上老君、太上丈人、天真皇人、五方天帝及诸仙官。”这反映了隋和唐初的道教信仰状况。据《茅山志》记载，唐太宗时曾为茅山道士王远知造太平观，“又于内殿为文德皇后造元始天尊像一躯，二真夹侍”。但是由于唐代帝王崇奉老子，因此元始天尊的神系地位实际并未在太上老君之上。考察中国西部的唐代石刻道教造像，可以发现，太上老君单独成龕的比较多。例如四川安岳玄妙观造像，七十多个龕窟之中最大者即是老君龕。或者是老君与天尊并列一龕。老君像为趺坐姿，一手执扇。元始天尊则既有趺坐姿，又有站姿，一般手施印势。如剑阁鹤鸣山的天尊造像，即为站姿手施无畏印。而老君与元始天尊的侧边多为女真与胁侍。

宋代的道教造像之中，各地大多出现了元始天尊、灵宝天尊与道德天尊共为一龕的“三清”造像。例如大足南山著名的三清古洞，舒成岩的三清龕等。说明道教神系的“三清”最高

尊神地位已经正式确立。这在同期的道教经典中也可得到证明：北宋贾善翔的《太上出家传度仪》所列的神系，即首先为三清；南宋金允中《上清灵宝大法》所供奉的诸真神灵也首先列为虚无自然元始天尊、太上道君洞玄灵宝天尊、太上老君洞神道德天尊。三清之中的灵宝天尊，原称太上道君，《九天生神玉章经注》中称为“上清天尊”，在三清造像中一般位于元始天尊的左边，手执如意。

三清尊神是道教哲理“三一”说的象征。《老子道德经》说：“道生一，一生二，二生三，三生万物。”意思是无上大道化生为宇宙的混沌元气，由宇宙元气化生为阴、阳二气，再由阴阳二气衍化为天、地、人三才，由此产生天下的万事万物。一化为三，三即是一，因此“三清”尊神就是道的人格神化，也就是道经所说的“一气化三清”。道教认为，三清住三天三仙境，各为“三洞教主”。元始天尊主洞真部，灵宝天尊主洞玄部，道德天尊主洞神部，故三清神又是道教三洞真经的神化表象。自唐末两宋以后，即成为道教各派尊奉的最高尊神。

“四御”是道教天界中辅佐“三清”的四位天帝。他们的全称是昊天金网至尊玉皇大帝、中天紫微北极太皇大帝、勾陈上宫南极天皇大帝、承天效法后土皇地祇。四御之中，地位最高的是玉皇大帝。隋唐以前，玉帝的地位并不高，在南朝的《真灵位业图》中，仅排在玉清三元宫右位第十一和十九的位置。宋代帝王神化其远祖赵玄朗，称其受玉皇之命下界“抚育苍生”，故在真宗时封玉帝为“太上开天执符御历含真体道玉皇大天帝”。虽然在正规的道教神系中玉帝的地位不及三清，但在民间的道教信仰中，玉皇大帝总管天神、地祇、人鬼三界并十方、四生、六道，实际成为天庭的最高皇帝。相传紫微北极大帝仅受玉皇大帝的支配，统率三界星神和山川诸神；勾陈南极大帝协助玉皇执掌南北二极和天地人才，并主持人间兵革之事；后土神原为男性，在唐、宋以后逐渐演变为女神。据杜佑《通典》记载，汾阴后土祠即为女神塑像。道经称后土神执掌阴阳生育、万物之美与大地山河之秀。

从道教神系发展的整体来看，四御的形成有一个历史过程。唐代已有崇奉“三清”的现象，但尚无“四御”出现。唐末杜光庭编撰的《道门科范大全集》叙述斋时所敬诸神，三清尊神以下所列的神仙有三十六天帝君、玉虚上帝、东华、南极、西灵、北真、玄中大法师等，这些神祇与宋代的四御体系差别很大。北宋的《太上出家传度仪》在三清之后所列诸神为十极高真、玉皇大天帝、紫微北极大帝、后土皇地祇、圣祖天尊大帝、天元大圣后、三十二天帝君等，这里已有四御的雏形。南宋时编成的《无上黄录大斋立成仪》在三清后面排列了六位天帝，依次为统御万天的玉皇大帝、统御万雷的勾陈大帝、统御万星的紫微大帝、统御万类的青华大帝（或作东极太乙救苦天尊）、统御万灵的长生大帝、统御万地的后土皇地祇。这六位天帝，道经称之为“昊天六御宸尊”，是为“四御”形成之前的“六御”尊神。现存的四川道教石刻造像：大足舒成岩造像有玉皇大帝、紫微大帝、东岳帝君、东岳淑明皇后四位尊神；南山三清古洞内三清神下面有六位神，四位天帝和两位元君。据考证，四位天帝为玉皇大帝、紫微大帝、勾陈大帝与长生大帝，两位女神分别为后土皇地祇和金母元君（即西王母）。这些珍贵的历史资料有力地说明，当时的四御尊神还没有定型，尚处在由“六御”向“四御”演变的过程之中。后来为了符合道经四辅（太清、太玄、太平、正一）的分类，去掉六御中的青华大帝和长生大帝，才形成正式的四御格局。元初编成的《修真十书》所收《丹诀歌》说：“九九道成成至真，三清四御朝天节。”说明道教的三清、四御体系在南宋后期才正式形成。

三官大帝也是道教石刻造像中的重要题材内容。三官即天官、地官、水官，源于古代的自然崇拜。东汉后期张鲁在四川北部建立“五斗米道”的政教合一政权，即吸收巴蜀地区的民间信仰，奉天、地、水三官为主宰人间祸福的大神。据《三国志·张鲁传》记载，张鲁的五斗米道有为病者请祷的法术，即作书三通，上写病者姓名与谢罪之意，一张放置山巅，一张埋于地，一张沉于水，称为“三官手书”。后来民间一般认为天官赐福，地官赦罪，水官解厄，又称为“三元大帝”。大足峰山寺有一龕宋代镌刻的三官造像，正壁刻造三官，均头戴垂旒冠冕，身着袍服，双手捧笏，神态威严，是宋代道教造像的珍品。

除此之外，西部的道教石刻造像之中还有许多民间信仰的神仙，诸如川主、灶王、城隍、判官、雷公、电母、千里眼、顺风耳、三圣母、炳灵太子以及应感天尊、救苦天尊、保命天尊等，反映了中国古代社会民间道教信仰的广泛性。

特别值得一提的是，在西部道教造像之中还有为纪念创教祖师而凿造的石窟。如太原龙山的石窟造像，其中有天师道三天法师张道陵、全真教的七真（即马丹阳、丘处机、谭处端、刘处玄、王处一、郝大通、孙不二）以及主持刻像的全真道龙门派十八宗师之一的宋披云。修造该窟的目的，即是为道教玄门列祖刻石立像，以此弘扬全真道。龙山石窟对研究金、元的道教历史具有重要的学术价值。

中国西部的道教石刻造像，不仅具有深刻的宗教内容与重要的历史研究价值，由于它采用的是直观感人的雕塑艺术形式，因此也属于中国艺术史的范畴。早期道教造像无论是龕窟形制，还是人物形象与装饰物，大多借鉴和吸收佛教造像的艺术手法，这是历史事实。但在南北朝后期至初唐以后，则广泛地吸收了中国传统的造型艺术，逐渐脱离了佛教造像的窠臼，在盛唐、宋代以及金、元、明、清皆形成道教石刻造像自身的艺术风格和特征。由于中国历史上各个时期的社会环境不同，因此各个时代人们的艺术欣赏习惯和审美观念也不相同，由此形成各个时代道教造像艺术的不同风格和特征。此乃道教石刻造像研究的一个重要方面，对此著者拟另外撰文，加以专门论述。

四川道教摩崖造像述议*

王家祐

一、道教及其在四川的活动综述

道教是中国土生土长的宗教，是活跃在中国自然区域与悠久历史中的许多族团文化的宗教产物。它具有浓郁的华夏传统及其风俗习惯，是旧中国文化的综合体。道教由各地区各民族的巫师所承传的地方方术综合形成，故初名“方仙道”。战国时期方仙道已形成了“服食”“导引”“房中”三大派。西汉时期尊奉黄老，合黄帝《内经》与李耳（老聃）《老子》为“黄老之学”。东汉张陵（34 - 156）在四川青城山（西山）的天谷（包括鹤鸣山）采取“黄老之学”，改造四川巴蜀民族的“五斗米道”，创立了正式道教，称为“正一道”，即“天师道”（因张姓嫡传自称“天师”命名）。

天师道教民区称“治”，中央教区称“阳平治”，最初在今彭县山中，后迁于成都北郊，张鲁时迁于陕西汉中。川西平原的青城山及其东面的鹤鸣山、西面的葛仙山及成都平原诸县教区最多，共廿四治，后又发展为廿八治、开六治，全在山麓或丘陵区。魏晋时期，天师道大兴于长江以南，西晋末巴蜀人李特建立“成汉”政权于成都，仍尊崇青城山天师道首领范寂为“天地太师”。另一“五斗米道”首领陈瑞（？ - 277）也势倾类郡。北周时期卫元嵩著《元苞经》，在成都附近什邡县传道，徒众甚多。

唐武德七年（624）李渊登终南山拜老子庙以示年崇祖宗。唐太宗李世民曾拜道士王远知接受道箓，乾封元年（666）追尊老子为“太上玄元皇帝”，唐初名臣方玄龄、杜如晦、魏徵皆信奉道教。四川绵州道士李荣有《道德经注》，又应皇帝征召入长安。李荣上承隋代道教重玄派，下启陈碧虚道派，盖荣之后，陈抟传张元梦，再传陈碧虚（景元）。武曌听政时下诏书命王公百官皆学习《老子》，并以老子之母为“先天太后”，改元“先天”。著名道士潘师正及司马承祯创作道教理论，影响很大。四川道士矩令费讲经于京都玄真观。唐玄宗自注《道德经》，贵妃杨氏道号“太真”，太平、金仙、玉真等公主皆入道教为女冠，成都著名女诗人薛涛居碧鸡祠为坤道女圣，贺知章、李白并受道箓为正式道教徒。杜先庭于唐末五代时居青城山，著道

* 本文原载《敦煌研究》1987年第2期，第96 - 103页。

书数十种。唐代“炼丹术”创造了火药、假金、假银等，在化学上作出了重大贡献。

道教神仙如容成、素女、赤斧、李八百、奕巴、浮丘伯、姜叔茂、葛由、陈抟等皆蜀人。青城山是道教十大洞天之一，名宝仙九室之天，峨眉山是道教三十六小洞天之一，名虚灵洞天，张陵所立诸“治”（教区）中“游治八品”第七青城治、第八峨眉治并列，《抱朴子·金丹篇》：“青城山、峨眉山，其中有地仙之人。”传说三国时帛和得《三皇经》云：“三皇经乃神宝君所出，西陵真人所撰。唯独蜀郡峨眉山具有此文。”《五符经》云：“皇人住峨眉山北。黄帝狂受《三一》《五芽》之法。”

道教哲理大师陈抟（四川安岳县人）所传刘海蟾、张伯端、石泰、薛道光、陈楠、白玉蟾、彭耜一系，成为南方金丹具传，白玉蟾、彭耜、孟煦所传金华丹经秘授于青城山中。

成都市龙泉山《北周强独乐造像碑》上线刻老子像最早。青城山张天师雕像、绵阳西山观造像等皆雕造于隋朝。广汉县集灵观有道教石雄像万余躯。成都至直观、玄中观（改名青羊宫）、玉局观皆名盛一时。

二、安岳县玄妙观等地造像及其历史价值

玄妙观道教造像在安岳县黄桷公社白羊山下，摩崖造像围布于大崖包四壁石面上。大石包顶平可登临，前后两面长约十米，左右两面宽约六米，石高约五米。自前左壁“桂香井”与唐碑起，共编为75号龕，有造像约一千二百多躯。

第6号龕是天宝七年（748）刊立的《启大唐立集圣山玄妙观胜境碑》。碑文云：“至开元十八年……”则道像造于公元730年前后。第72号《般若波罗蜜多心经碑》是：“开元十八年五月廿五日同邑人玄应书。”第69号龕题刻：“大中十四年闰桂月十四日。”第11号龕最大，高宽约二点五米，中坐老君，诸真人列侍。第12号龕并立四真人。第53号龕并立五真人。第61号并坐三天尊。第62号龕立一真人，其脚下有“九头鸟”。左与后面石壁上有多龕是太上老君与释迦牟尼并坐像，诸真人与诸菩萨侍立两侧。第73号龕是观世音与大势至两菩萨并立。

玄妙观七十五个造像龕，四通唐碑，是现存唐代精致雕塑与碑刻文献的珍品。它提供了唐代道教、道佛并重、地方神话传说等重要实物资料。又是艺术考古的绚丽造作。巴蜀神话“九头鸟”（鸟身共有九个头），是巴人祖先三皇兄弟九人的象征，又是道教“人鸟山”传说的具体物化。巴人传说：天皇、地皇、人皇相继，兄弟九人分理九州。道经说：无上虚皇元始天尊以《三皇内经》三十六卷授盘古真人。天真皇人太上老君降下“开明之国”。后有神人氏亦号盘古真人。上昆仑，登太清天中，授号元始天王。有王母学道，降于“人鸟之山”。后有轩辕氏（黄帝）兴，以上皇元年，老君下降峨眉之山，授黄帝以《灵宝经五符真文》。黄帝登南霍山，有朱灵神人授以《三皇内经》（见《云笈七签》卷三引《老君开天经》与《老君历劫经》）。又《华阳国志》成书于东晋初（247年以前），记鲍靓以晋元康二年（292）得《三皇经》于嵩高山。两书所说“三皇”事皆指巴蜀古史。“盘古”或即“槃瓠”，与古“三苗”及道教始兴之昆仑山、黄河源，当有历史及族源关联。“开明之国”见于《山海经》，指成都平原上的蜀开明王朝（前678-329），开明王朝立国三百五十余年，历经十一个王。开明王兼神巫，建立了系统的祭祀典礼，其所立“青赤黑白黄”五色帝庙，即“五龙”祭坛。《三皇经》所述

“先教厨食、幸书、杂法、黄赤之道”，正是张陵所教。称元始天尊为“正一真人”，也与张陵在川西所传“道正一炁”相符。可知《三皇经》所传，是溯源于昆仑与河源的西陵神仙源流、由巴蜀族人原始“五斗米巫”改造而成立的“正一道”。至今苗族仍崇拜伏羲女娲，瑶族仍尊奉盘古，彝族以虎为尊兽，道教是兄弟民族文化相互交流的结果。又玄妙观天宝七年唐碑刻文提供了李唐道教的珍贵史料：(1)“道是盘古本□□□主。”又：“老子者，初为盘古。”此示唐皇室所崇“老子”之道，与苗瑶族系有关。李唐系出北周，应在西城古之“三苗”地方。盘古、老子族系值得探索。(2)“上道而轮，化生天地而生佛。”又：“元始化生三教圣人而生佛。”又：“道是三教祖也。”武曌《僧道并重敕》云：“老君化胡，典诰攸著。佛本因道而生。”与此皆三教合一说明证。庄周、老聃之道本出于南疆楚国。老聃、释迦牟尼之族源？中印文化之文流？都需深入探求。(3)碑文记述老子著《五千文上下经》，讲道德之原旨。汉文帝时有“清泰国王”礼拜无上道，化生结菴于黄河之滨，常诵道典，白日升空，汉明帝永平元年(58)，佛现于中土。(4)“正一法王，古今相续。张、李、罗、王，名天之尊也。”这是四川正一道教的说法。教称正一，天尊以张姓为首。也证实了道教在汉、唐皆以正一天师为主。(5)“或众圣潜灵，或紫云缠盖。黄龙初螟，白马高临。”皆见仙佛合宗之特色。(6)“大唐开元大宝圣文神武皇帝。……频以皇帝恩命。”又：“国公左弘。弟子左识相。朝纲国公李玄清。当缘法师李玄则。”记载了玄宗李隆基(曾居成都)及大巨的直接参预。此时正是杨太真入宫(744)、杨钊自四川入朝，杨氏一门极盛之时。

道教哲学家陈抟(?-989)生于安岳县(宋代名崇龛县)。陈抟隐居武当山，后居华山。今安岳城郊圆觉洞后山有石雕大龟，有“龟鹤”“福寿”“图南仙迹”“希夷先生炼丹处”等题刻。第37龛佛像左立道装神人，右立菩萨。第20号三头六臂神右立道装人。第93、99两龛是道装女神。

陈抟墓在后坡下。墓门正中嵌有线刻陈抟立像碑。像赞全文：“陈希夷自赞：一念之善，则天地神祇，祥风和气，皆在于此。一念之恶，则袄星厉龙，凶荒扎瘟，皆在于此。是以君子慎其独。洪武甲戌月重阳日，安岳县迪功郎，县丞陈观重建。教谕谢复荣敬书。”陈抟学“锁鼻术”于邛崃县天庆观。宋太宗以青城丈人宁封“希夷真君”年号封陈抟为“希夷先生”。陈抟弟子刘操开道教“南宗”命功一派，是承继青城《金华丹经》。

安岳县道教造像又有：瑞云公社老君庙约有卅余躯，似为宋造。互助村三仙洞约十六龛。题：“明天启万历间、邑人窦治轩建。”道人李焕宗复凿儒道释三教合奉一堂。石鼓公社千佛岩有三眼神像。赤云公社般若洞顶有嘉熙庚子(1240)赵印题刻，有老君像、张陵像。赤云公社华严洞有夫子像，手执《合论》，洞外石壁雕六臂观音像，一手执方形印，印文是“仙佛合宗”。明代有玄帝(真武)像、华光(火帝)像，今已毁。

三、大足县三里三清等宋代道像

大足县有多处道教造像：石门村“圣府洞”，南山“三清洞”，石篆山佛会寺，舒成岩半边庙，妙高山三教窟，北山“淑明皇后龛”等。始于北宋，多成于绍兴年间。宋徽宗常道教，自称梦见老君，受命振兴道教。并自称“教主道君皇帝”。崇宁四年(1105)，踢龙虎山道士张继

元号“虚靖先生”。道士林灵素在上清宝篆宫大会各方道士。靖康二年（1127）北宋亡国，高宗选杭州保持南宋半壁山河，吴玠、吴玠兄弟，度允文先后守蜀，四川较为安定，由陕西、甘肃等省迁来的士族与镌刻匠人在大足、安岳等县大兴摩崖造像，川中造像大放异彩。

大足石门村的“三皇”正是道教《三皇经》的“三皇”，即巴族人“九头纪”历史的天皇、地皇、人皇兄弟九人。人皇居中州以制八辅的“九皇”。石门村突出的炳灵龕，也源自蜀开明王朝创立的“鼈灵”王（蜀业帝）。“炳灵”本是宋朝火神的封号，是南方丙丁火华光大帝之灵，蜀开明帝鼈灵以心宿三星为帝星而尚赤色，与华光、炳灵合而为一。

道教六合之神本是天地加“四岳”。天、地、人三皇与“五色帝庙”及五方神像融合，渐变为九五龙神。大足舒成岩四龕大神足（上）玉皇大帝、（北）紫微北极大帝、（东）东岳大帝与西岳金母（淑明皇后）相配，南方华光火神为炳灵王代替。在南山“三清洞”内，“四辅”神完全脱离了“五方”神，成为“三清”神下的玉立上帝及配偶、地祇及配偶（一男一女夫妇像）、北斗、勾陈（男像无女配），确立了“三清（玉清、太清、上清）“四辅”（四御）“五岳”的道教神系。

以下简述如次。

（一）石门村造像

石门造像共编14号，其中碑刻2号，道像7号，佛像5号。佛教以“岑忠用幕化修造十圣观音”为最佳。自南宋绍兴六年（1136）至十一年（1141）全部完工。道像开创于绍圣元年（1094），山王龕与释迦龕同时，皆岳阳人文惟一施镌。岳阳文惟一，（于）文居道，（孙）文道诚于北宋哲宗年间创佛道像于石门，历经百年。到南宋才宗时文道盛仍为当地“山主”（主持）。当地道佛合宗。又《十圣观音》题记云：“奉佛、道弟子侯惟正造功德一位。”奉道弟子供观音像，以观音为慈航真人，由佛变道：

三皇洞（10号）是全套巴人道教神系，三皇上坐，左右立雕像十四尊。现自内向外，左右相讨逐对叙述：灵宝法王，火车王灵官；六部天官（左右各三人）；丁甲神（左右各一）；玄武大帝、华光大帝；天曹判官（一时）；三皇台上（最内）有左金童（缺失）、右玉女。左岩壁今尚存诸神石像，右壁崩毁不存，两壁对称相配合，现由内向外叙述：一坐神皇天（右当为后土）、五立神（共十位）、八立神（共十六位）、十四立神（共为廿八宿）。

炳灵龕（11号）夫妇并坐，“百神”侍立，下有“地狱”。炳灵王为东岳大帝与淑明皇后所生五子一女之第三子，全称为“东岳上殿太子至圣炳灵仁惠王”。此神盛于四川，当与蜀鼈灵赤帝、华光大帝、纳西族自称“蒙山祖先”的“百灵太子”有历史渊源。

五显华光大帝龕（7号）：神像威猛，脚踏火轮。道教“灵官大圣华光天帅”与“炳灵太子”“灵官马元帅”本自各为一神，《南游记》《马灵官传》皆以五团火光投胎于马氏金母，讳三眼灵光，又化为一胞胎而五昆玉与二婉兰，共产于“鬼子母”之体。故此处有第9号五男二女（共七子）的“鬼子母”龕。鬼子母为印度的珂利蒂母：应与斗姥（九子母）、东岳淑明皇后（六子母）有别。

玉皇龕（2号）：中坐“昊天金阙至尊玉皇大帝”，高0.72米。龕外壁又刻有“千里眼”“顺风耳”像，高1.80米。供养人杨伯高侍立像，高0.90米。题刻云：“弟子阳伯高为故父杨文忻存日造此二大将军向正界，至丁卯（1147）十月二十六日庆。”

（二）南山玉皇观造像

三清古洞：据本洞神台上题刻：“舍地开山造功德何正言同杨氏。”大足北山多宝塔内何正言题名为“戊辰绍兴十八年”，又观音坡何正言题名为“绍兴廿四年”，因知此洞亦造于南宋绍兴。洞前“淳熙戊申”“广元庚申”皆后题。

圣母龕（3号）：中坐“注生后土圣母”、左坐“保产圣母”、右坐“卫房圣母”共三位生育保婴女神。又左壁有“九天监生大神”，右壁有“九天送生夫人”。有南宋“何正言”题名。

龙洞（6号）：中立柱形飞龙，不似一般大蟒盘曲，龙头似蜥蜴，身似立马，很像奔腾的“恐龙”。宋代雕造时或据大蜥蜴生物创造。

真武像（1号）：披发仗剑，著甲罩袍，脚踏龟蛇。两侧有玉女捧印，金童持剑。明正德十六年（1521）造像。

（三）舒成岩半边庙造像

东岳大帝（1号）：附其子炳灵像龕。题云：“绍兴二十二年（1152），前本县押录王谅记。都作伏元俊、伏元信、小作吴宗明镌龕。”

淑明皇后龕（4号）：龕额上题：“淑明皇后一龕。”内壁题记云：“……奉道弟子林（宋？）美意……就云从岩镌造淑明皇后。……时以癸酉绍兴二十三年三月一日工毕。掌岩道士王因之建洞。”

紫微大帝龕（2号）

玉皇大帝龕（3号）有题记云：“时以天元癸亥绍兴十三年（1143）……伏麟镌龕。”又题：“天元启运……王谅奉命之日……伏麟镌龕。”

此处四龕，紫微与玉皇为“三清”下“四辅”中之二大神，东岳表示木公，西岳表示金母，似由“六合”（四岳加天帝地祇）向“四御”发展。炳灵已特尊崇。

（四）石篆山佛会寺造像

地藏龕（1号）：“绍圣三年（1096），岳阳文惟简镌。”三世佛龕（3号）：“文惟简元丰壬戌（1082）。”文殊窟（5号）：“文惟简庚午中和记（元祐五年，1090）。”保志和尚龕（6号）旧误为鲁班，因有“匠氏宗坊”题额及联云：“绳墨千秋仰，规矩万世圆。”志公像携尺拏剪，旁一徒挑木工工具亦易讹认。

另有明代僧朗然造“川主、土主、药王”三像。

（五）妙高山三教窟造像

刻释迦、老子、孔子像。题：“东普攻镌文仲璋，天元甲子（绍兴元年，1131）记。”

（六）佛安桥三教窟造像

题记：“奉佛弟子古及之……”又：“佛弟子古大雄同室杜氏造。”又：“奉真弟子白大明造。”又：“壬辰三月记（乾道八年，1172）。”

大足六处造像都是王重阳创立“三教平等会”以前的道教神系信仰。王重阳1112—1170）自称于陕西省鄂县甘水镇遇吕洞宾传道，开创“全真教”，史称“北宗”。陈抟（？—989）所传蜀山道法，史称“南宗”。北宗掺和佛教天台教法，重“性”功修养，南宗承老庄神仙长生久视仙术，重“命”功炼丹。大足南宋道教造像保持了晋唐以来四川地区道教特色，殊为珍贵。江油县豆圖山道教星辰车木雕宋代神像极佳，堪作研究比较。宝顶山尚有民国时造道像四龕。

四、绵阳、剑阁、江油道教造像

绵阳西山玉女泉原有道像三十余龕。法国人伯希和《中国西邵考古记》曾于记载。有一尖桃形额龕的真人穿着紧窄的缠身衫（印度式“娑笼”）。龕外有莲座唐碑一通，已风化。题刻云：“大业六年，太岁庚午（润二月廿八日，三洞道士黄法暉奉为存）亡二世，敬造天尊像一龕供养。”此外供养人像两壁，每像皆有题名。女列：“（上座法师□□□），上座杨大娘，录事张大娘，王张释迦，文妙法，雍法相……”男列：“上座骑都尉陈仁智、紫极宫三洞道士蒲冲虚、检校本观主三洞道士炼师陈□□、兵部□□王永家、邓行举、骑都尉严□□、王德满、雍行敦、王玄运。”

第18号龕高0.84米，宽0.76米。老君盘腿坐，胸前有半圆形三脚杖几。两侧有四真人，四侍者弟子，十神将，二供养人。第11号龕是圆拱顶，高0.54米，宽0.42米。三天单盘腿坐莲台上，身着圆领袍，头上有高髻，身前有杖几。玉女泉左崖子云亭南壁上有大龕（25号），主像七天真并列，两侧有“咸通十二年”题记。七真下有坛台，台上二真皆盘腿坐，右坐（老君）一手执扇，一手置膝上，左坐（天尊）双手放膝上。两坐像后有侍从四人皆双手执物。各像身后皆有头光背光。左右壁男女人像题名见前。此处共编廿五号龕。

绵阳西山道教造像题记自“大业六年”（601），经“贞观廿一年”（648）“麟德二年”（665）“开元十七年”（729）“咸通十二年”（871），连绵不绝。《蜀中广记》云：“今连邑比什邡诸县并是道民，尤不奉僧。”又云：“（释惠宽）父是异道，母亦背道归佛。”北周道士卫元嵩（希微真人）作《元苞经》，影响汉州诸县。什邡县每年作道会以纪念卫真人。隋文帝时有刘珍、唐玄宗时有陈什邡皆著名道士。卢照邻《至真观黎君碑》：“广汉县集灵观有天尊真人石像大小万余躯。”亦可见当时道教之盛。唐李白幼时居于江油县，他在济南紫极宫拜高如贵天师受道策为正一道教徒。江油县女仙磨针溪等仙迹影响李白诗甚深。至今江油县豆圖山道藏星辰车犹存。含增公社天仓山金光洞中尚存留着八十八躯道教石雕神像（高0.80米）。

剑阁鹤鸣山在县城东南。仙人乘鹤与石鹄晓鸣的传说使道教胜地多有鹤鸣的名称。武昌有黄鹤楼，大邑鹤鸣山的“鹄”大概是天鹅而非白鹤。此地造像五龕：天尊立像（1号）造于唐代。李商隐撰《剑州重阳亭并序》碑（2号）代替了已毁正中道像。龕内尚存八侍神像，龕外两壁共有十二神将及四鬼王。龕内金童玉女像尚存。第3号龕天尊像，高髻宽袍立于莲座上，挺秀俊美（高2.44米），题：“前刺史、赐紫金鱼袋郑国公尚玄元道。……以命石工雕长生保命天尊像一躯。……圣历大中十一年（857）丁五岁。”第4龕亦雕长生保命天尊，但较矮胖。5号龕正中道像已毁，龕内有八神二侍像。龕外有十二神将及鬼王。正中补立《再建重阳亭》碑一通。第3龕俊秀的长生保命天尊，与绵阳开元寺《长生保命天尊像赞并序》同造于大中十一年。可资研究。李商隐碑立于大中八年，因知第2第5两龕立于854年以前。比照梓潼卧龙山四面龕唐初造像，两龕造作似亦初唐所作。

宋代三清、四御主要神系确立以后，长生保命天尊像已很少见。此处三像似为唐末及五代作品。两重阳亭碑刻是九月九日登高风俗佳证，巴人崇祀“九皇”，每年九月九日重九节，必举行“九皇会”，届时，全城插三角旗，禁售荤腥，是四川特重的盛会。剑阁七曲山原祀氏族起义首领张育，张育于公元374年称蜀王，建元“黑龙”，后讹为邛海黑龙（巴蛇）张恶子，

宋时演为“文昌帝君”。

梓潼卧龙山唐初（贞观？）“僧道密造四面龕”的弥勒（正面）释迦（左面）皆有道人像。左戴厚檐方冠，右锥髻袈裟。后立八神与剑阁鹤鸣山同。

五、青城、峨眉、丹稜、夹江道教造像

东汉汉安元年，简阳逍遥洞中已有摩崖题刻“会仙友”三大字。神仙之说的考古确证题字见于公元142年。《米巫祭酒张普碑》立于熹平二年（173）。《樊敏碑》文称“米巫”，立于建安十年（205）。晋王羲之、唐李白羡慕的峨眉山，至今有轩皇台、歌凤台、遇仙寺、九老洞，陈抟题“福寿”大字，吕洞宾题“大峨”大字。但陆隐君祠、孙思邈祠、施肩吾祠皆不复存。今仅存纯阳殿后明代道教碑二通。

汉末巴族范氏自涪陵迁入青城獠泽。李雄欲迎立范寂（范长生）为君（304），尊称为范贤，号为“天地大师”。这显然是巴蜀民族道教信仰的反映。直至梁朝（502-557），青城山仍是四面皆獠民。今天师洞内有隋大业造张天师石像，又有唐玄宗开元手诏碑、黄帝石像。

丹稜县“龙鹄山”三大字传为宋孝宗亲书。山间有道教造像卅余龕。道像高者约1米，小者0.3米。第14龕雕老子盘腿坐于束腰方台上，以及二真人、二侍童。又有四真人、二侍、二武将龕。又有八仙人、二侍、四神将龕。又有五真人并立龕。《龙鹄山成炼师植松柏碑》建于“天宝九载”（750），是女冠成无为种植松柏记事。碑云：“龙鹄山观隐人、女道士成无为，通义郡丹稜县人也。……仙师年逾知命而有少容。状如廿许童子。盖远丹却病之功也。无营无欲，恒以功德为先。不滥不贪，特以长生为务。”张鲁之母亦有“少容”。老君传受中有女仙樊中和（卅一代师）、李玄一（卅二代师）皆承代女师。法国籍华裔教授成之凡女道士说：“无始无终的慈爱，与阴阳时立而并存。”正是龙跻仙术的男女平等特点。永恒的慈爱及时立统一的平衡、行为上长修功德、内养上练就心性与生理的平衡，这就使成无为具有鹤发童颜的“少容”。

夹江县庞婆洞石雕夫妇像或为正一道双修像。宋以前道教本不禁人伦婚嫁。天师皆娶妇生子。

蒲江县飞仙阁有“天宝九年五月，道士贾元宗造天尊像一铺”题刻。

六、乐至、班安、曹山、广安、合川道教造像

乐至县《南昌观山金碑铭并序》云：“此蒙阳石龕者，大唐开元十年（722）。……师等名参太极，道洽真如。悟丹洞之灵，因得玄中之妙理。觉浮生之若幻，叹火宅之难舍。遂栖树此山龕，式标来世。若不得传之记硕，希夷之道莫寻。若不先赞微言，虚寂之经终渺。”此碑对四川道教道理皆有资料价值。并涉及陈希夷道派历史。乐至县崇教寺四方塔（字库）刻有道像及太极图。

南充专区蓬安县小乐山八仙洞有摩崖石刻八仙人。营山县西月台石窟门额刻“洞天福地”。营山县朝阳洞有明代刻道教联语：“丹灶点流霞，不传人候；青羊眼古洞，好问行踪。”营山县

景福寺神将、部曹皆着汉装。广安县渠江岸金凤山摩崖造水月观音像（唐末？）两侧立侍亦着道装。

合川县龙多山第41龕“二仙传道”为“万历戊戌进仕李作舟”造。有“冯老子”“田老子”两像，高1.85米。第42龕道装像高1.45米。传为龙多山道士陈福牒像。

七、乐山、宜宾、泸县道教造像

乐山、彭山、宜宾的崖墓石壁与石棺上，刻有许多神话故事，如：孝子、白虎、西王母、伏羲女娲、神兽、佛陀、金翅鸟含蛇、双头（男女）鸟身“人鸟”（共命鸟），显然是宗教意识的反映。乐山许多汉崖墓被唐宋道士辟为“神仙洞府”（可居住）。历史上的崔真人“石函”，实际上是汉代石棺，道士用以藏道经。乐山市郊的“白云洞”，苏稽镇崖墓群中的道教题刻，都表示道士与崖墓有密切联系。广元县东山宋代崖室墓题刻云：“耀州观妙大师凿成石洞。……栖真之所。……丙寅功兴……癸卯凡用工一百。小师樊……成就其事。太岁己卯绍兴二十（九）年。……小师风翔府宝鸡妙通、神阳。……”宜宾专区唐、宋、明崖墓中亦有道教神像。自汉及明的四川崖墓显然与四川少数民族有关。摩崖线刻“接吻图”、画像砖“交媾图”皆与古代民族、宗教有关。

泸县玉蟾山上有佛道造像七十一龕。其中三官、阎王、天官、天地、玉皇、刘海戏蟾等皆道教造像。第70号玉皇龕是明代石刻精品，崖上尚留有“永乐二年”“正德二年”“嘉靖己亥”等年号。永乐帝曾大修武当山宫观，嘉靖帝炼丹取药残害宫女数百人，正德帝修道而淫杀尤甚。黄裳《榆下说书》中批判妖道以美女为无上真鼎，正是针对明道士淫杀妖风。

八、川北、川中道教造像

巴中县有《北龕老君影迹诗题》。今仅存民国造老君像（北龕），民国丙辰玉皇像（南龕）。

梁县化佛岩有五真仙并坐，侧二立神一龕。

广元皇泽寺有道装仙人一龕（22号）。其旁吕祖阁石洞中曾出土《武壘新庙记》石志。

岳池县西山院有老君石像，座上有“太和”题记。

金堂县鸿都观宋造观音像龕题云：“熙宁丁巳（1077）八月六日，金堂县令华阳昉游此。时□长老元公、延祥观道士谢道纪同来。啖紫柏子遂回。谨记。”又刻：“邑令田嗣永访真人遗迹。浮熙七年（1180年），三月廿六日。”金堂城厢镇明教寺有明嘉靖年（1522-1566）石雕老君与玄武像。

九、简 结

四川道教学岩造像虽仅卅余处，但它们是珍贵的文化艺术遗产，很值得探索与研究。土著的巴蜀民虽有汉崖墓石勒传统，但北魏以来的佛教雕刻艺术，似自中原（甘肃、陕西）传来。

四川民间认佛、菩萨为神仙，“仙佛合宗”。

道教融合了巫术、方士、神仙，也渗入了佛教内容。“百神庙”是道佛儒巫统一的三清总制多神教的寺观。这与周天子为诸侯共主，汉族由多族混血而成有关。

四川汉崖墓及宋明崖墓的雕刻传说与佛道造像关系，艺术、历史渊源，佛道并奉、仙佛合宗的民族、地域关系等，许多问题尚待进一步研究和探索。

四川剑阁鹤鸣山道教摩崖造像*

曾德仁 李 良 金普军

“千山万壑，直走燕秦。”剑门关声震中外，扼守蜀道，是北入蜀中腹地的交通枢纽。剑阁县北接广元市 88 公里，南距绵阳市 55 公里，与成都市相距 180 公里，境内历史文物古迹众多，也是道教文化的荟萃之地。被喻为“一郡奇观”的鹤鸣山唐代道教摩崖造像群遗存其境内，像一颗璀璨耀眼的宝石，镶嵌在金牛古驿道上。

剑阁鹤鸣山唐代摩崖造像，布列于剑阁县城东约 1 公里处的东山（即鹤鸣山）山巅的岩石上。据《四川通志·卷十二·山川》载：“鹤鸣山在州东二里，特竦千仞，环绕州治。后人摩崖刻唐元结中兴颂于上，一名东山，又谓南山。”据明代学者曹学俭《蜀中名胜记》载，“东山又名卧龙山”，至于鹤鸣山名称的来源，或认为出于“仙人乘鹤与鹤晓鸣的传说有关，故蜀中道教胜地多有‘鹤鸣’命名”。剑阁，明代以前隶属普安郡，后于刘宋时为南安县。梁武帝天监二年（503）设南梁州，又改安州；魏废帝元钦二年（553）改安州为始州；隋初，郡废州存，隋炀帝大业三年（607）改始州为普安郡。普安由刘宋南安县改名，普安县由此设立。隋代，普安郡辖领七县；唐高祖李渊武德元年（618）废普安郡复西魏始州；唐太宗贞观元年（627）改始州为剑州；唐玄宗天宝元年（742）又置普安郡，唐肃宗乾元元年（758）复置剑州至五代。宋太祖乾德三年（965）改剑州为普安军，后又复剑州治；宋光宗绍熙二年（1191）因宋孝宗潜邸（即继位前曾住过或临幸之地）剑州，故升为隆庆府。元世祖至元二十八年（1291）复置剑州。明清仍设剑州，民国二年（1912）废州置县为剑阁县。

剑阁鹤鸣山唐代道教造像，从二十世纪初始受中外学者关注，也是国内保存较好的一处唐代道教造像群。因为四川是“五斗米道”^①的肇始地，剑阁就地缘关系而言，它们位于“金牛一道”要冲，是连接蜀地与中原北方、陇西的重要陆上交通驿站；其开凿的鼎盛时期唐大中十一年（857），正值唐武宗“会昌法难”^②后，造像规模可与蜀中腹地安岳县玄妙观唐代造像相媲美，要探讨蜀地道教造像的起源、题材及艺术风格，剑阁鹤鸣山道教造像为此提供了珍贵的实物佐证。

* 本文原载《四川文物》2004 年第 6 期，第 10-15 页。

① 卿希泰：《中国道教史纲》卷一《汉魏两晋南北朝时期》，四川人民出版社 1980 年版，第 134 页。

② 《宗教辞典》，上海辞书出版社 1981 年版，第 414 页。

剑阁鹤鸣山唐代道教造像，布列在马蹄形的岩壁上，除六号龕外（自然崩坠长 590 厘米的岩石），彼此相连。

一号《长生保命天尊》龕。时代：唐。坐东向西，摩崖圆雕。凿长生保命天尊像一尊，桃形道髻，身著双领阔袖道袍，左手上举于胸，右手弯曲腰际掌心向前，头有圆形头光（残）。像通高 155 厘米，肩宽 55 厘米，厚 33 厘米。

二号《天尊说法》龕。时代：唐。复合（双层）敞口圆拱顶龕形制，主尊及胁侍像已被盗，现存护法八部像，浮雕，厚 2 厘米，均饰花蔓髻或桃形高髻，与主尊相近护法（左右）手持莲花枝，其余六尊禅指或双手作揖状，像通高 50 - 38 厘米之间，均凿半身像，像身著立领天衣，颈饰项身著铠甲，主龕外左右侧壁立二女侍者，像通高 20 厘米，肩宽 19 厘米，均饰高花蔓髻，著双领下垂阔袖长袍，双手持笏立于龕口。主龕高 176 厘米，进深 71 厘米，宽 137 厘米。外龕宽 172 厘米，进深 119 厘米，高 213 厘米，左右壁凿浮雕 12 神将（六丁六甲神），均头戴盔或饰花蔓髻，手持剑，双头莲，身著铠甲或身著天衣，肩饰巾，下著裙，左右各凿六神将排列（分为三层），神将肩宽 29 - 20 厘米，高 90 - 29 厘米，除左右侧第一排为全身像，其余 2 排均为半身像，脚踏 2 夜鬼（饿鬼），高 40 厘米，肩宽 26 厘米，其中右侧壁六神将有一饰狮子头人物及一有髯人物。

龕外凿有明碑一对，覆莲碑座，下各凿石狮一只，右狮子宽 76 厘米，高 67 厘米；左狮子宽 76 厘米，高 62 厘米。碑冠高 35 厘米，宽 62 厘米；碑身高 125 厘米，宽 55 厘米；碑座宽 65 厘米，高 25 厘米。

三号《长生保命天尊》龕。时代：唐。坐东向西，偏南 15 度。复合（双层）龕形制，外龕为：平面方形、平顶；内龕为平面方形、圆拱顶；龕宽 130 厘米，高 230 厘米，进深 30 厘米；龕左侧凿一天尊像，像高 190 厘米、肩宽 50 厘米，头饰桃形高髻，桃形头光，上饰以“五星运纹图”，身着双领下垂阔袖道袍，右手弯于腰持‘丹’，左手上举，手心向外于胸，施与愿印，脚履道履，立于仰莲台上，像通高 221 厘米，肩宽 64 厘米，进深 25 厘米；莲台宽 105 厘米，高 22 厘米。

四号《长生保命天尊》龕。时代：唐大中十一年（857）。复合（双层）浅敞口圆拱龕形制，外龕宽 142 厘米，高 249 厘米，进深 27 厘米；内龕宽 110 厘米，高 242 厘米，进深 18 厘米；内凿主尊长生天尊一躯，天尊头饰花蔓髻，桃形头光，上饰以“五星运纹图”，身著双领下垂阔袖道袍，右手掌向外持‘丹’，左手上举施与愿印，脚履道履，立于仰莲台上，莲台宽 105 厘米，高 22 厘米；像通高 221 厘米，肩宽 64 厘米；龕外左侧壁刻有唐大中十一年题记和嘉庆《长生宫记》。

五号《老君说法》龕。时代：唐。复合（双层）龕形制，外高 223 厘米，宽 179 厘米，进深 104 厘米。内龕高 201 厘米，宽 141 厘米，进深 90 厘米。内龕凿造老君说法像及左右胁侍像已被盗，主尊正壁左右浮雕八部护法像，像高 52 - 23 厘米，肩宽 34 - 14 厘米半身像，均头饰花蔓髻或戴盔，身著双领下垂或立领天衣，肩披巾，持盾或禅指（物）。内龕外沿侍立一女侍者和一男侍者，女侍者头饰短发，身著双领上衣，内着圆领衫，下着裙，足履道履，双手交结于胸作侍立状，像高 95 厘米，肩宽 20 厘米。男侍者头饰道髻，身着交领阔袖道袍，双手双结作揖状，脚蹬道履。像通高 99 厘米，肩宽 26 厘米。

外龕左右側壁凿六丁六甲神，足踏夜鬼手持法器，戴盔披巾，足穿靴，左右神将有髯，其中有一披发作愤怒状神将，神将高103-35厘米，肩宽29-15厘米，各分三层立于侧壁，其中第一层为全身像。夜鬼高50厘米，宽20厘米。

六号《天尊》龕。时代：南北朝。共凿十二个圆拱形小龕，布列在一坐西向东5°自然崩坠长590厘米的岩石上，龕进深2-6厘米，内各凿一天尊像，头饰道髻、身著通肩道袍、结跏趺坐于仰覆莲台上。重左至右：(1)号龕宽20厘米，高30厘米；(2)号龕宽20厘米，高30厘米；(3)号龕宽20厘米，高28厘米；(4)号龕宽20厘米，高28厘米；(5)号龕宽20厘米，高30厘米；(6)号龕宽20厘米，26厘米；(7)号龕宽20厘米，高28厘米；(8)号龕宽21厘米，高31厘米；(9)号龕宽21厘米，高27厘米；(10)号龕宽43厘米，高31.5厘米；(双层龕)(11)号龕宽43厘米，高30厘米；(12)号龕宽15厘米，高18厘米；风化严重。

剑阁鹤鸣山道教造像的年代以中晚唐为主，断代的依据有三：一是龕窟中有明确年代的题记，如四号龕左侧壁刻的唐大中十一年题记；其次为龕窟型制，多为敞口双层方拱顶形龕，此类型在四川唐代的石窟和摩崖造像中甚是常见；最后才是艺术风格，从上述龕窟的线描图中可以看到这点，用气韵生动、秀丽来形容是不过分的，堪称四川中晚唐道教石窟代表作。

从内容及造像题材看，以“长生保命天尊”、圆形头光浮雕的“五星运纹图”和“六丁六甲神”组合为其显著特色，其在四川乃至全国堪称罕见。

“五星运纹图”表示地之五行，天之五星，即“阴阳五行德运”的理论。是道家天地合一，天人合一的思想体系中最根本的内容。据《太上说中斗大魁保命妙经》曰：“东斗主篇，西斗记名，北斗落死，南斗上生，中斗大魁，巍然至尊，天人受度，旷劫长存。”^①《太上老君说五斗金章受生经》中太上老君在太清境上大赤天中黄金殿内向五老帝君、五斗星君讲述五斗因缘，劝世人供养五老五斗，向十二本命十二神库送本命钱，以求平安、求富贵、求长生。五斗之中，以南斗主长生，《星经》曰：“南斗六星主天子寿命，亦主宰相禄爵之位。”“五星运纹图”表明了道家追求长生的思想境界，是道家信徒修炼的标志之一。颂念这些以五斗五老为崇拜对象的经籍的目的无一例外的均是祈福。

长生保命天尊是此处道教造像的主要特点。以前我们一直不明白信徒们为什么要开凿此类题材，其目的和功效又是什么？查找《道藏》在《老子像名经》卷十中有这段文字：“尔时高上老子告下方保命真人及诸仙众：下方无极世界一百二十天灵像名号。礼之者灭无量罪，得无量福。”紧随其后第八名的就是“上生保命天尊”^②。同时在四号龕右侧石壁上又如刻有如下铭文：

长生保命天尊并序 前剑州刺史赐紫金鱼袋郑□上玄之道，进退我生。虽厥攸奠，亦厥攸修。修之于何哉？奠□之主也，主之何乎？莲含华也。斯实端本怕地起源，诀要克□。中达上过蘸则予宝之人，清河崔氏之女也。能坚厥志，思彻□异，明玄以通照希。正月十六日，圣降，以锡祈。因夫典是州暇晨莲陟，于是岫徊览其所，乃灵仙之窟宅在焉。前铸于□厥众矣。爰拾华丽之服，以命石工雕长生保命天尊象一躯。以承我福，以清我躬，遂

① 《道藏》第11册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社1987年版，第355页。

② 《道藏》，第467页。



题赞曰：

崇厥灵尊，其号保命，绵绵亿祀，天齐地庆，求精志卓，我业载定，克弥已心，受祐靡竟。

圣唐大中十一年丁丑岁五月功毕

检校官，駮使官，□□官□兄随駮使官阎会书，匠王少从镌赞文十日毕。

上述铭文告诉我们，唐代时的剑州是四等州，次于节度州、防御州、团练州，按制该州刺史的官价应为四品，而曾任剑州刺史的郑某却着紫衣佩金鱼袋，此系三品官制，在封建社会礼制不可僭越，唯一能解释这点的是晚唐官制的混乱。“上玄之道”，即上天之道，《道藏》中有唐玄宗时裴铉撰写的《上玄高真延寿赤书》和《上清太渊神龙琼胎乘景上玄玉章》，其内容分别系养生、祝咒、存思、升天等。依据《老子像名经》和铭文内容，我们有理由相信“长生保命天尊”的“长”应是“上”字之误。为清河崔氏之女在此开龕凿像的目的就是祈福。再结合《太乙元真保命长生经》^① 内容分析，该经强调阴阳协调，常念此经可保命救人，风调雨顺。这些均与铭文内容大致相符。清河作为地名在唐朝只有清河郡，辖今河北、山东几县，郡治在今河北省清河县。铭文中的崔氏女显然是外来官员的家眷。

六丁六甲神在道教造像的地位犹如佛教石窟里的天龙八部，均为护法神。这里雕刻的六丁六甲神各持神剑，以示道法无边。剑，据葛洪^②《抱朴子内篇·登涉篇》云：“铜成以桐炭炼之，令童男童女进水，取牡铜以为雄剑，双牝铜为雌剑，各长五寸五分，取土之数，以厌水精也，带之以水行，则蛟龙水神不敢近人也。”它是道家重要法器，表现了六丁六甲神降伏妖魔的场景。

六丁六甲与二十八宿、四值功曹、三十六天罡、七十二地煞等，都是道教中常说的神将群。道士斋醮作法时，常用符箓召请他们“祈禳驱鬼”。道经中即有《灵宝六丁秘法》和《上清六甲祈祷秘法》^③。早在汉代，就有方士用六丁之法“占梦”。《后汉书·梁节王传》载：“数有恶梦，从官卜忌自言能使六丁，善占梦。”他役使六丁的方法是，先斋戒，然后其神至，“可使致远方物，及知吉凶也”。后来衍变为六丁六甲。

六丁六甲神另据《真武本传妙经》载：六甲神将的名讳是：甲子水将军李文思，甲戌土将军李守通，甲申金将军李守全，甲午火将军李守左，甲辰风将军李守进，甲寅木将军李守迁。但这些名字与《三才图会》和《老君六甲符图》所记不同。后者所记名讳如下：甲子神将王文卿、甲戌神将展子江、甲申神将扈文长、甲午神将韦玉卿、甲辰神将孟非卿、甲寅神将明文章。六丁神将，据《三才图会》载名讳是：丁卯神将司马卿、丁丑神将赵子任、丁亥神将张文通、丁酉神将臧文公、丁未神将石叔通、丁巳神将崔石卿。六丁六甲，名称全取于干支，应是值日神演化组合而成。他们是真武时十二位大将军，助周伐纣事成，被封为十二尊神。

六丁（丁卯、丁巳、丁未、丁酉、丁亥、丁丑）在道教中又被认为是阴（女）神；六甲（甲子、甲戌、甲申、甲午、甲辰、甲寅）为阳（男）神。传说“六丁六甲”为天帝役使，能

① 《道藏》第10册，第748-761页。

② 《中国各民族宗教与神话大词典》，学苑出版社1990年版，第221页。

③ 《道藏》第1册，第873页。

“行风雷，制神鬼”。道士称可用符篆召请祈禳驱鬼。《无上九霄雷霆玉经》云：“六丁玉女，六甲将军。”《续文献通考》说的更明确：“丁卯等六丁，阴神玉女也。甲子等六甲，阳神玉男也”，能“行风雷，制鬼神”。《灵宝六丁秘法》中说“六丁者天地之正神也”，可行九天玄女之术，若行此法则“令人宅清结，五毒灾难不近，求仙得仙，求官得官，子孙兴旺不衰”^①。如此功效，难怪信众们顶礼膜拜。

以六号龕为代表的12天尊养生修炼龕是鹤鸣山道教造像的另一大特点。该龕造像风化较严重，但仍可辨别其大致形象，而且时代有可能早于唐。从型制上看，分为两排共12个小龕，每龕内刻一天尊坐像，有的在收腹，有的似在吐气。据《太上老君养生诀》^②载有服气吐气六法，可分别医治鼻塞、心脏病、肝疾、肾虚和清热解毒等，实际是道教养生术的一种。在《庄子》（道教称为《南华真经》）的《外篇刻意第十五》中说：“吹啍呼吸，吐故纳新，熊经鸟生，为人寿而已矣。”^③道教一直强调气的重要，认为充满天地之间的气是人体的根源，炼气的方法则有几十种之多。“采天地之灵气、吸万物之精华”，以形神双修的方式追求精神与肉体皆长生不死。在摩崖造像中开龕凿此修炼图可便于信众修炼，也可能是时代较早的道教修炼图。

鹤鸣山唐代道教造像是四川道教造像中之精品。它有两大特点，一是题材独特，二是被用作修炼的道场，不仅仅用作于普通的祈福。从艺术上看它又与位居蜀中腹地的安岳玄妙观唐代道教造像一样，继承了北齐北周以来石刻造像形态向大型化发展的总趋势，具备圆润、丰满、华丽的基本特征。鹤鸣山1、3、4号龕所凿造的“长生保命天尊”像，头饰高冠、道袍厚重宽大，施手印之手自然上举或下垂，“五星运纹图”刻在圆形头光之中，“天龙八部护法神”与“六丁六甲神”头戴搭耳帽，身著铠甲（有缁子甲、鱼鳞甲、片甲等形状）覆膊、护胸、护腿、足蹬靴，基本形象是当时的武士、将军英姿。

“六丁六甲神”“八部护法神”人形化则拉近了人与神的距离，从而更贴近现实，促成了教义与信众的沟通。人与神、神与人的融合（未知世界的神即凡世中的人，凡世中的人可升华为神界中之神），是道教造神运动扩大影响力的初衷，也是道家“天人合一”理论教义的细致化。多神崇拜，神佑万灵，可望而可及是道教在传播过程中道教理论家感悟出的真谛，是道教与佛教为争取信众的手法殊途同归的必然。

剑阁鹤鸣山道教造像也反映了这样一种史实，即佛道合流。“六丁六甲神”“八部护法神”合龕开凿，体现了道教的胸襟，拿来为我所用是唐代以后四川道教石刻迅猛发展的新时期。道教从始反对偶像崇拜逐步走向偶像崇拜、多神崇拜，不能不说是道教在长期传承过程中积累的认知，“元气化三生”是道教容纳百川的理论渊源。

① 《道藏》第10册，第752页。

② 《道藏》第18册，第411页。

③ 《道藏》第11册，第594页。

从药王山造像碑看道教石刻造像的早期形态*

谢建国

陕西省耀县城东 1.5 公里的药王山（又名五台山），因唐代道教名士、医学家孙思邈曾隐居此山而得名。山上今有太玄洞、孙真人祠和现代所建“孙思邈纪念馆”，为道教信徒朝拜“药王”的胜地。药王山从北魏始迄于隋，先后凿造了为数众多的道教造像碑，这些造像碑除个别中华人民共和国成立前被外国人劫去之外，现大部分尚可见载于史籍方志中，有些碑为陕西省博物馆收藏，从考察道教石刻造像作为一种独立艺术形态的目的出发，药王山石刻造像无疑是非常难得而又不可缺少的实物资料，它对于探索道教石刻造像初始期所呈现出的各种样态，以及受其他宗教美术影响的过程，都将是十分宝贵的。

药王山道教石刻造像的年代最早者为北魏始光元年（424）所造的魏文朗造像碑，而后续之有魏文胤造像碑、杨楞黑造像碑、张乱国造像碑、锜石珍造像碑、杨向绍造像碑等。此外在药王山碑廊中，还藏有一些因年代久远，受自然和人为因素导致而残损的造像碑。据碑上题记、还愿词所说内容，以及碑体形制和书体诸式观，也似可结论为北魏时期的作品。在陕西省境内发现的著名的张相造三尊式石刻天尊雕像、二十八人造像等在其风格上显露出的倾向，与上述造像碑也可互为参照。

北魏之后药王山道教石刻造像逐渐稀少，有毛遐举造像碑、刘始造像碑、大道如来三圣造像碑、崇斯造像碑等，多属西魏时期。相对而言，北周的造像碑数量上与西魏相差无几，有辅兰德造像碑、雷文伯造像碑、马洛子造像碑、李昙信造像碑、杜世敬造像碑。中华人民共和国成立以后四川省也发现了北周闵帝元年的西蜀强独乐建周文王佛道造像碑。

时至隋朝，药王山道教造像碑又有复苏之势，出现了范匡谨造像碑、袁神荫造像碑、徐景辉造像碑等代表作品。在河南偃师董家村出土的姜纂碑刻造像、孟阿妃碑刻造像，虽然在时间年代与地域有别，但各方面都有近似之处。

纵观上述各代道教石刻造像碑，依据艺术发生和发展的规律，而非仅仅从时间年代先后来比较，姚伯多、杨楞黑等北魏碑体形制极为简朴，刻凿技法稚拙，而非姚碑碑文所言：“营构装饰极工匠之奇雕，隐起图形宛如真容现于今世，绮错尽穹巧之制，制来清颜，有若真对。”实为典型民间造像的体制。通常这类碑无碑首，碑面项部和碑体四周边沿不加修饰，凹凸之处

* 本文原载《中国道教》1993年第1期，第41-43页。

明显，其状明显为据石材不同而稍加砍削为之，所以碑体多无定型。在造型上先尊、胁侍等人仅求其人物基本轮廓的勾勒，没有细节刻琢的痕迹。供养人像的设置数量也极其有限，似可有可无状态，由此可视为道教石刻造像初始阶段的形态。

造像碑发展到张乱国碑期变化的端倪已显而易见，粗率之风逐渐消失，代之而起的是在先尊的形象上讲求相貌高古，骨明清细，衣纹密聚有序，余刃持力，构图法式始讲求黑白对称，刻制技法多为线型阴刻，供养人像数量倍增，陪衬之物如凤凰扭结相缠，博山炉等随意置放，定制灵活自由，笈多风气浓郁，其凝重且有空灵的面貌与汉代画像石有许多共同点。在此间尤以碯氏两碑别出新意，碑中先尊像已成为浅浮雕状，衣身衣饰为平直阶梯状，衣服的宽袖延伸至龕外，变化多以平行竖线排列，并能通过衣纹的上下变化来说明坐像膝、腿藏于衣裤内的内部结构特征。就碑体构成的发展趋向所指，明显倾向于装饰性、工整化，其供养人按一定方向的排列、相互间距离的等同、姓氏刻于前侧的方位，博山炉居中，供养人罗列两旁和下方，无不显露出明显的定型化程式，通体平起度的浅底线刻方法，以及传统“抱牌式”的样式。

至北周和隋朝，道教石刻造像碑创造性日衰，具有代表性的龕内主尊像裳袖已不延伸于龕外，左右胁侍一变过去侧面立式为正面立式，供养人像和其他饰物都用阴线刻成，龕额变为无盖帷幕，博山炉配以双狮相护，主尊像用圆雕与阴线相结合，以其他平行双线勾勒出栏界衬之，过去的减地阴刻手法已消失，所用线条使人物呈现出纤弱柔媚的面目，碑身体量也趋于小型化，从中已透视出逐渐衰退信息。

以上所经历的不断演变过程，从碑背和碑侧的题记、还愿词中可看出其苗头。例如北魏始光元年造像碑的题记多为三段式，即首先说明造像年月，其次记叙像主、供养人的籍贯、姓名和官位以及造像的起因和经过，最后为“神仙为侣”“长入天堂”等“前为俚语，后皆四言有韵之文”^①，这种现象经北朝入隋，大致如此，虽有个别变化，也不甚突出。对造像碑碑文的注意还有助于了解这些碑刻所存在的自然环境和与之相适应的民俗条件，据文献分析^②，药王山造像碑早期可能属依山凿造雕刻的一部分，其次多为造室造像的方式制作，三为立于寺庙之外之物，四也可能立于大路旁侧显敞之处，五即为随意置于旷野之外。

从以上对各代道教石刻造像形式和演变过程的分析之后，为了更清晰地说明造像早期形态的成因，还有必要对其所依存的历史时期里道佛两教在艺术上广泛的接触和影响所现出的多种状态作一定的展现。

魏晋南北朝历三百六十余年，是继秦统一中国之后的首次分裂时期，在这期间随着社会变更和思想变革的突起，后汉传入我国的佛教乘机发展，教团势力日益强大，渐为朝廷和百姓所接纳，在早于魏文朗造像碑两年的宋永初三年，武帝就行化城寺，建佛寺二十八个子院，度僧千人，并宣布放弃道教，皈依佛门，废除天下道观，令道士皆还俗^③。北周明帝也不甘落后，建陟岵和大陟岵二寺，还凿造了宏大辉煌的云冈、龙门石窟，使佛教造像艺术在这一时期前后达到了顶峰。

① 叶昌炽：《语石》卷五。

② 《八琼室金石补正》《金石萃编》《山右石刻丛编》等。

③ 《佛祖统记》卷三十七。

在帝王崇信佛教世风大兴之时，道教也不甘示弱，努力发展自己的势力，首先是东晋葛洪广集道家经典，撰《抱朴子·内篇》，书中尊老子和太上老君为至尊天师，记老子真形，丰富了道教的神仙系统。随之是北天师道创始人寇谦之争得北魏太武帝的重视，于始光二年在平城筑天师道场，州镇悉立道坊，各置一百人^①，紧接着茅山道著名学者陶弘景撰《真灵位业图》等引儒家等级思想入道，完成了道教神阶等级的划分，使道教神统谱系得以完善。经以上道教学者的努力，最终使药王山魏文朗石刻造像碑正好与寇谦之在平城道场供养天尊、诸仙同在始光元年不谋而合，同时出现。这种现象，从道教发展的历史看来是较为合理的。由于魏文朗造像碑的形制、天尊的造型、龕体的布局、供养人和陪衬物的安排都已达到较为成熟的艺术处理，所以使得我们在下定上述结论时认为更应抱谨慎的态度，即在实物考证的基础上，充分地利用文献资料加以补正，只有这样才能更合理地解释上述现象。

就当时佛道两教所处的社会关系而言，其时“乃有缁衣之众（佛教僧侣），参半于平俗，黄服之徒（道士），数过于正户”，足见周、齐之际，僧道两教平分天下之势。这种局面不仅体现于当时的社会中，而且还戏剧性地显现于个人身上，如道教名士陶弘景，作为梁武帝之山中宰相，晚年亦爱佛五大戒，死时以道士和僧侣为侍者，由此可见佛道在当时的确“两教并兴，双蛮同握”，朝着并行不悖、合流相安的方向发展。在这种背景下始光初年出现的道教石刻造像，进一步追溯，一是与道教早期信奉神仙事有关，二是不能排除佛教造像的影响。据《后汉书·祭祀志》曰：“桓帝即位十八年，好神仙事。延熹八年，初使中常侍之陈国苦县祠老子。九年，亲祠老子于濯龙。文罽为坛，饰淳金扣器，设华盖之坐，用郊天乐也。”《后汉书·桓帝纪》也载：“饰芳林而考濯龙之宫，设华盖以祠浮图、老子，斯将所谓听于神乎！”到隋朝《隋书·经籍志》记在坛宇里设天尊及诸仙之像，时间正好在始光初年前后，《古今佛道论衡》则具体说明天尊“头戴金冠，身被黄褐，鬓垂素发，手把玉璋”。对其设置，甄鸾《笑道论》亦记：“道士造老子像，二菩萨侍，一曰金刚藏，二曰观世音。”这种天尊以佛教菩萨等为胁侍的布局安排，说明道教造像对于佛教造像模式借鉴的开始，《续高僧传》也有类似说法。这种借鉴手法，佛教人士多认为是“道士取活无方，欲人归信，乃学佛家制作形象，假号天尊及左右二真人，置于道堂，以凭衣食”^②。以上文字排除其中扬佛贬道的夸饰，客观地讲佛教造像在当时确实对道教造像产生着一定的推动作用，这一点文物比之于文献显露得更为明显，例如魏文朗造像碑中的天尊像，坐姿呈斜身式，是佛教造像中维摩诘姿势的明显搬用；强独乐周文王佛道造像中的道像身着双领佛衣，两手作禅定印，端坐莲花座上，也是佛教造像传统姿态毫不回避的陈列，即使在通景构图上也用圆拱龕、龙首龕、四是莲花座、头光、身光、舟形大背光、狮子等配景充之，就连碑文中的称谓也有“佛道像”“大道如来之圣”“释迦、太上老君、诸菩萨像”等，所受影响之深，由此可见。

依上所述，早期道教石刻造像除深深地根植于本国道教的土壤之中，还经过了对外来宗教艺术（主要是佛教造像美术）的学习和借鉴过程，从而形成了以陕西省耀县药王山道教石刻造像早期形态的特征，结束了在这之前道教无石刻造像美术的历史。

① 《历代三宝记》卷三。

② 王淳：《三教论》。

以长安为中心的早期道教造像

——中国道教雕塑述略之一*

李 淞**

神祇借雕塑现形于世，世人借雕塑寄情于神。雕塑成为人间联通天界的桥梁，成为展现世俗文化观念的平台，成为后人追寻往昔的时光通道，也是建造当代生活的重要艺术资源。

道教是出自中国本土的宗教，自南北朝到明、清的千余年间，与佛教艺术交互影响，出现了如造像碑、石窟、彩塑、金铜像、木雕等不同的雕塑形式，既有金光闪烁的皇家内府精制的真武铜像，也有朴拙浑厚的乡间土地庙小神像，道教雕塑遍及全国，虽然不及佛教雕塑的规模和阵势，然而带有更多本土文化的色彩。笔者近年主持国家重点课题“道教美术史”的研究，调查发现了一些资料，也有一些研究心得。以下择其重点按时间先后作简要介绍，以和读者分享、讨教并推动研究工作的深入。计有：以长安为中心的早期道教造像，四川隋、唐、宋代道教石窟、分布各地的元代道教石刻、圣地武当山和山西各地道观明代道教雕塑。

一、前道教造像：仙境的主人

道教在东汉产生，《后汉书·楚王英传》记载楚王“晚节更喜黄老，学为浮屠斋戒祭祀”。《后汉书·襄楷传》也说：“闻宫中立黄老、浮图之祠。”可知已从民间流传到上层贵族。然而，没有立即产生与神系相配套的一个完整的神像系统。道教徒们认为，主神老君以全然不同于常人的、特殊的视觉形式存在。《抱朴子·杂应篇》说：“但谛念老君真形，老君真形见，则起再拜也。老君之形，思之，姓李，名聃，字伯阳，身長九尺，黄色鸟喙，隆鼻，秀眉长五寸，耳长七寸，额三理，上下澈，足有八卦。”这基本上是一个人鸟合体的形式。或许这种描述神形的观念并非汉晋才出现，近年出土的一件实物向我们展现了早在公元前4世纪的战国时期就已经出现了这种人鸟合体的神像，即2000年在湖北省荆州市郊天星观2号墓出土的彩绘木雕神人像，今人称之为“羽人”。该墓是一个贵族大墓，但由于没有相应的文字记载，这件神像的名称和用处不明。造型是人面鸟身，“黄色鸟喙”，鸟腿、鸟爪、鸟尾，立于一只斑斓大鸟的头

* 本文原载《雕塑》2009年第1、2期，第44-49页、第36-39页

** 李淞，北京大学艺术学院教授。

上。2008年夏在北京的“中国记忆——5000年文明瑰宝展”出现时，文物部门给它配了一个蟾蜍形的像座。虽然该像座与神人同出一墓，然而仔细观察，其榫卯插口的尺寸不合，原来可能并非配套使用。无论如何，楚文化是道教的主要来源之一，在楚国核心地区出现的这件难得的人鸟合体彩绘木雕像，显现了早期的神像观念，恰好与文献记载魏晋道教徒的观念一致。

（一）无名的天界众生：羽人

最集中体现早期升仙思想的图像就是这些“羽人”。或许我们还能将这种天星观出土战国人鸟合体的木雕造型推早到两千多年的商代，江西新干大洋洲出土的商代玉质“羽人”可能是目前所知最早的相关人鸟合体的图像，它基本与天星观出土战国木雕“羽人”相似。然而这种更早的具有人首鸟喙、下半身为鸟身的“羽人”实不同于汉代流行的羽人。这两种图像都被今人称作羽人。汉代羽人基本上是人的形状，只是在肩部、上臂、背部、腿部长有细长的羽毛，双耳上翘直过头顶。在西安理工大学新址近年出土的西汉壁画墓中，正壁壁画的主要图像就是乘龙腾云的一位羽人。咸阳渭陵出土的精致的乘马玉羽人应是来自西汉皇族的墓葬，西安和洛阳也都相继出土了这种西汉铜羽人，铜像设计为实用的器物，怀抱方形盒，造型精瘦，未着衣裳，羽毛后拂，以显出轻盈飘升之态。东汉时期的羽人更多作为仙境世界的“群仙”形象，没有具体的名号和身份，一般形象是“披头散发”，双肩生翼，或与神兽嬉戏，或横身飘飞于虚境，称之为“仙人”或更贴切。“羽人”一词最早见于《山海经》《楚辞·远游》：“仍羽人于丹丘兮，留不死之旧乡。”汉代王逸注：“或曰人得道，身生毛羽也。”体现了汉代普遍的升仙观念。

（二）中国第一女神：西王母

西汉末至东汉末的两百余年间，神仙世界的主角是西王母。早在《竹书纪年》一书中就记有周穆王西征昆仑会见西王母的故事。在《山海经》中数次被提到，是一个半人半兽的形象，如《西山经》说：“西王母，其状如人，豹尾，虎齿而善啸，蓬发，戴胜。”然而在现有的实物图像资料里，罕见这种人兽混合的西王母形象。西王母在东汉的画像石、砖、壁画、铜镜上大量出现，一般都表现为尊贵的女神形，如河南偃师王莽时期壁画墓、东汉山东嘉祥武氏祠。由于她的主要功能是赐予不死之药使人长生，所以配之以捣药兔、蟾蜍、九尾狐、三足鸟等辅助图像。大约在西汉后期开始流行西王母像，早先略微侧面，东汉开始呈正面形。东汉中期又制造出东王公像，在祠堂中分别位于西、东山墙，以形成东西相对、阴阳匹配之势。东汉后期又饰以羽翅，以增其神性。或与佛像之火焰纹背光的影响有关。山东、陕北等地的西王母像多为较平的画像石，河南南阳和四川则有浮雕形式的画像砖，东汉后期在四川出现立体的西王母塑像，有的还装饰在钱树、灯座等器物上。汉末至三国，西王母和佛像混合使用，佛像成为神仙世界的一员。魏晋以后，西王母丧失了独尊的地位，以女仙之首的身份融入道教的神系。

（三）汉代描述的古圣：老子

虽然老子在东汉已经成为道教的至尊之神，但还没有充分的证据显示已经同时具有了朝拜的偶像形式。只是有些许身份模糊的图像或许与这种初期的朝拜礼仪有关，如四川和江苏的连云港，但在更多清晰的场景中，老子则是作为历史故事人物出现。最为流行的是“孔子见老子”的画面，广泛流行于山东一带，这应与画像石的教化功能有关，也与山东是孔子故乡有关。画面上一般孔子与老子相对而立，两人装束都是常见的宽衣博带，孔子手提一只鸟（或说

雁)，作为见面求教之礼。画面中间还常常会出现一个名叫项橐的小孩，据说孔子也向他请教过。像旁有时还刻有“孔子”“老子”的榜题以表明身份，两人的身后还可能跟随有一些学生，以显出师长的地位。画面的主题不仅是颂扬两位圣人，更倾向于歌颂孔子，这符合当地盛行儒学的背景。老子只是作为陪衬，一个著名的长者。

二、北魏：道教造像的起点

直到5世纪，道教的仪式活动还是使用传统的牌位以代替神灵。一则关于南朝齐梁时陶弘景的记载说：“陶弘景在茅山中立佛道二堂，隔日朝礼，佛堂有像，道堂无像。”（《陶隐居内传》）在佛教造像盛行的北方却开始出现了真正的道教造像，据《隋书·经籍志》，北魏太武帝时（在位424），道士寇谦之“于代都东南起坛宇，刻天尊及诸仙之像而供奉焉”。初唐时名僧法琳在《广弘明集》中引用王淳《三教论》抨击道教徒仿照佛教造像：“近世道士，取活无方，欲人归信，乃学佛家制作形象，假号天尊，及左右二真人，置之道堂，以凭衣食，宋陆修静亦为此行。”陆修静是南朝刘宋的著名道教领袖，现有材料没有发现南朝刘宋时期的道教造像，但北魏的道教造像确实在关中一代屡屡出现。现有实物资料表明，在以长安为中心的关中地区出现的一批道教造像是我国最早、最集中的一批道教雕刻。造像类别比较单纯，主像多为北魏天师道崇奉的太上老君，也有个别天尊像。现存实物均为石质的造像碑和单独造像。现在主要藏于陕西省各博物馆，有耀县药王山博物馆、西安碑林博物馆、临潼博物馆等，还有一些在20世纪初流散至日本及美国。西魏向东沿黄河向山西、河南洛阳有所发展，向南越过秦岭进入四川，基本上是随着西魏和北周领地的扩展而逐渐延伸。

（一）道教第一造像碑：姚伯多造像碑

它是迄今所存中国最早的单纯道教内容的造像碑，造于北魏太和廿年（496）。我之所以将它称之为道教第一造像碑，是因为就目前所存实物而言它的纪年最早，虽然耀县的魏文朗造像碑被认为是造于北魏始光元年（424）的佛道混合造像碑，其中有目前所知最早的道像，或早于姚碑72年，但学界对其年代文字的识读有异议，从风格上看或略微晚于公元500年，且为佛道混合，像主为佛弟子。姚碑尺寸为137×72×30厘米，1931年出土于陕西耀县的漆水河，现存耀县药王山博物馆。该碑顶部缺一角，或原为方首。四面造像，但两侧为男女供养人，形式似汉代画像石。正面及背面均为道龕。正面上部为主龕，龕内造三尊像，均戴高冠，中央为太上老君像，左右各一侍者。老君形似结跏趺并结禅定印的坐佛。背面上部有一大像，其动态颇似佛教之交脚弥勒菩萨。其下一龕造有三像。碑身刻有长篇发愿文，其中说：“太和廿年（496）九月四日，姚伯多、伯龙、定龙、伯养、天宗等，上为帝主，下为七祖眷属，敬造皇老君文石像一躯。营构庄饰，极工匠之奇雕，隐起形图，瓌若真容现于今世，倚错尽穹巧之制，修奉清颜，有若真对。”文中所称的“皇老君”少见，似可解为“太上老君”。“文”字有两种解释可供考虑。其一借鉴于“释迦文佛”一词。在南北朝的造像中，常有“释迦文佛”一词，实为释迦牟尼像，这种文辞格式被移植到道像。第二种解释即“文”字应作其本意解，本意为彩色交错、花纹、纹理。文石像就是彩绘之石像。观该造像碑原物，三位主尊坐像与四位胁侍立像均极简陋，主尊之五官轮廓尚能看清，但四肢与躯体非常简略，各以一凸起的圆条状形体

表示，没有衣饰，更无细部，就浮雕艺术的造型语言来说，似乎是不能再简单了。考察造像的现状、造像与龕底石质的关系，现存物与原初物不会相差太远，也就是说造像的粗略并不是破损所致。然而，姚氏家族对如此简陋的造像，评价却是出乎意料的高。如果我们考虑到原初可能有彩绘加以粉饰以弥补工匠能力之不足，考虑到当时可能没有其他更好的道教造像可作比较，道教徒们或许对这种初级阶段的技术已经感到满意，那么对这种夸饰之辞就可以理解了。该馆所藏的同时期道教造像也都是大体相同的粗略风格，如道民刘文朗造像碑（499年）、杨阿绍造像碑（500年）、杨纒黑造像碑（500年）。这给我们三点启示：其一，道教造像起自民间信徒，并非来自上层或宗教机构；其二，早期道教造像仿自佛像；其三，初期道像风格简略粗糙。

（二）最早刻有主尊名称的道像：冯神育造像碑

北魏正始二年（505）造，尺寸为150×70×35厘米，清末发现于临潼县栎阳镇，现藏西安市临潼博物馆。四面造像，各开一龕，均为道像。正面龕为三尊，坐像面相已残，无长须，头顶并非佛之肉髻，似戴有道冠，身穿宽边道袍，右手举于胸部，头旁刻有四个醒目的大字“此是太上”。左右各一立侍，均戴道冠。龕楣有二交龙。龕下图像为四层供养人，均为男像，着宽袖短衣与粗长裤。每像均有榜题。第一层，正中有一火坛形的高大香炉，左右各立一人，即“门师张明玉”（手持铜铃）和“邑师冯洪标”（右手捧物、左手上举至香炉）。其余为邑子和道民，有“邑子冯仵龙”等人名。碑阴造像为单尊坐像，整体略凸出于碑身，且略大于正面坐像。头部已残，可看出束发，右手持麈尾于胸前。左手在胸前自然下垂。跏足盘坐，着对领大袍。碑右侧，上有一小龕，下为发愿文、供养人像及名。龕中有一坐像，头已残，戴道冠，着宽袍，胸前衣纹为平行下弧状，略似佛像之通肩式。双手捧于腹部（似佛之禅定印），跏足盘坐。此图像颇为罕见，可能是表示修炼时沉聚丹田之气。下有发愿文，其中说“大代正始二年秋九月己巳朔廿六日甲午，真□道民冯神育同邑二百人等，投委坛静，仲追填果，造立石像。”碑左侧大致同右，上有一龕，龕内一坐像，头戴道冠，面相残，大耳垂至肩。身着道袍，束腰带，双手向下手指张开置于中间。龕上有二飞仙。龕左残，龕右存有供养人姓名，为道民和邑子数人。

此碑是以冯神育为首的同邑200余人所造，其年代、像名、像主和造像工匠的线索都清楚，是单纯的道教造像，但已经比9年前的姚伯多造像碑成熟了许多。风格样式显然还是接近佛像，衣服还是没有与佛像相区别，下巴还是没有长长的胡须，跏足（无鞋），这些都与佛像极似，无怪乎要在主像旁刻上“此是太上”四字，显然是告知观者，以区别于佛像。这正说明当时道像不多，还不为观者熟悉。铭文中的“泥阳县傅永洛造”应是造作此碑的工匠姓名，来自长安北面北地郡的泥阳县。雕刻者署名也不多见。

（三）现存最早的佛道混合造像碑：田良宽造像碑

现藏西安碑林博物馆，原出处不详，无年号，约作于北魏正始至延昌年间（504—515）。略呈梯形，尺寸为157×44×32厘米。四面造像，佛、道各占两面，为佛、道混合造像。碑正面上部开一龕，龕为屋形，有帷帐，内造道教三尊像，主尊头戴道冠，右手持麈尾，左手抚足部。足未外露。穿对领道袍，束腰带。无长须，但下颏和唇上都有线刻的胡须。双眉之间上方刻有类似佛之白毫的小圆圈。双耳垂肩。左右各一立侍，亦戴道冠，手持笏，立于莲花座。屋

形龕楣之上是一个大的铺首，上有相对的二鸟，尾大似凤。二鸟衔有祥云。龕下中间为香炉，右为“邑师田阳仁”，右手持一锤，左手持物似铃。香炉旁为一供养人，题“田良宽”三字，应是主要造像者。下存五层供养人像，各有题名，为“道士”“道民”多人。碑阴为佛面，主龕内造佛像三尊，主尊结跏趺坐，高肉髻，穿对领衣，内有僧祇支，手作施无畏印和与愿印，跣足。左右各立一菩萨。龕楣为火焰纹，上有二飞天，其上又有二鸟（略小于碑阳龕上二鸟）。龕外右侧立一僧，上刻“比丘僧智”。龕外左侧下方刻一僧，题“比丘道□”，龕下有一托座力士，左右各一狮。碑下部有供养人三层，题名为佛弟子多人。碑左侧为道面，上有一圆拱形龕，龕内造坐像一尊，戴道冠，束腰带，但未持麈尾，手举起如佛，跣足。龕楣下垂二龙首，各衔祥云。龕上中央一大铺首，上又有二飞仙，奉香炉与供盘。龕右侧立一人，下有道士题名。龕下还有道民像两层，各有榜题。碑右侧为佛面，中上部开一圆拱形龕，火焰龕楣，内造一坐佛。

该碑四面造像，佛道各半。造像保存状态很好，各像五官都无大损。从发愿文姓名及关系看，是以田姓为主的合邑造像，田良宽为其首领。虽无年号，但从老君的造型、道冠、麈尾、无下垂衣等方面特征看，与耀县的延昌三年张乱国造像碑（514）十分接近，龕下沿饰交绳纹的形式与临潼正始二年冯神育造像碑（505）也相同，风格上也与后者都是面相方圆、体形健壮，全然不同于北魏晚期的清瘦风格，故为同一类型。略晚者如西安碑林藏熙平二年（517）六十人造像碑，只比张乱国造像碑晚三年，而衣裾已垂至龕下，面相已变瘦长，长髯下垂，为风格之突变。田碑的道像下巴没有长长的胡须，这一点与500年左右的几件道教造像碑相同，所以田良宽碑只会在熙平年之前。或可看作是现存最早的佛道混合造像碑。

（四）现存最早的道教二尊并坐像：焦采造道教二尊并坐石像

北魏延昌四年（515），美国波士顿美术馆藏，馆藏编号1910.10.311：“宰□福，下愿家给□□，岁执年丰，一切众生□受福。”大阳县即今山西省平陆县，位于山西南端，邻近陕西和河南，这也是目前所知像主出自陕西境外的最早的道教造像。此件造像与另一件北魏道像十分相似，即中国历史博物馆藏《王阿善造像》，像上刻有“玉皇士”（之所以标出玉皇，看来是一般观者不知或不易看出）。两者都是双坐像和三立侍，服饰、手势都相同，顶部的外形上略有区别，还有后者下二角是双象而不是二狮。王阿善造像作于隆绪元年（527），时为北魏孝昌三年，雍州刺史萧宝夤据州反，自号齐，年称隆绪，但仅仅存在了几个月，所以王阿善造像很可能出自长安。有外国学者推测这两件像可能出自同一作坊。如果像主大阳县令焦采的家在陕西、或请陕西工匠造像，那也是可能的。不过，这两件像的形式与关中一般道像不大相同，手中未持麈尾，却似佛之施无畏印，且冠式略异。这也许与玉皇的身份有关，关中道像一般是太上老君。双像并坐的形式来源于佛教的释迦佛和多宝佛并坐，经典出自《法华经·见宝塔品》，北魏后期流行。道教双像的身份也应不同，或为老君与玉皇。无论如何，这是一种新的道像创作。

（五）高大且精致的北魏佛道混合造像碑：邑子六十人造像碑

该碑一直深藏于西安碑林博物馆库房，2000年远涉重洋，现身于美国芝加哥艺术学院举办“道教与中国艺术”大型展览，是展览中最大的造像碑。凿造于北魏熙平二年（517），尺寸为203×81.5×41厘米，原出自富平县（位于西安和耀县之间），现藏西安碑林博物馆，四面造

像，为佛、道混合造像碑。碑之一面造道像三尊龕，老君头戴道冠，长须在下分为三缕（这种形式在西魏以后流行），右手举麈尾，束腰带，左右各一立侍，均戴高道冠。龕楣为屋顶形，左右各一根高大的立柱，以示天宫。屋檐上正中有一仙人骑瑞羊。龕左侧外又有一小屋，内悬磬与钟，又站立一戴高冠的道士，题“邑师李元安”，应是当地的道教首领。老君之床座两外侧各有一瑞兽，似虎，有翼，上骑一胡人，高鼻深目，戴小尖帽。下半部为供养人，共六层。第一层正中为香炉，为传统博山炉形式，座有二龙缠绕。左右供养人均持笏。碑另一面为佛教，龕中造佛像三尊，坐佛高肉髻，手作与愿印和施无畏印，左右各立一菩萨。龕楣为火焰纹，中有弥勒。上方有六龙相交，场面华丽壮观。龕左右各有一屋顶，下各立一比丘。佛之下垂衣裾左右各刻一有翼兽，左兽骑有一胡人，一如道龕之下。佛龕下部为供养人四层，供养人各持一长茎莲花。碑之一侧为道教，上部双柱托屋形龕，龕中造坐像一尊，戴道冠，长须，束腰带，双手相交于腹前。龕上有飞仙四身。龕下有供养人像，题道士李丑奴等人及“辅国将军武都太守李元安”。碑之一侧为佛教，上部小龕中造交脚弥勒菩萨，双手持一物似莲蕾。龕外有供养人。下半部为发愿文，其中有：“邑子六十人等，眇执玄其，同心上世，□造石像一伾。……熙平二年岁次丁酉五月辛酉朔廿三日造讫。”

此碑尺寸高大、保存较好且有建造年号，为关中造像碑之精品。在形式和风格上，与前几年延昌年间造像相比，道像之胡须变大、手中之麈尾变大、衣裾下垂至龕下、脸型变长和体形变瘦，这些都具有典型的转折意义。从其文字中可看出，它是以吕姓为主的合邑造像碑，佛、道造像各占一半。李元安是该邑的道教邑师，原任过辅国将军武都太守的官职，被刻在道龕旁最醒目的位置，另在碑侧又补刻一次，以标出任官职的经历。

（六）羌族人的道教信仰与日常生活：荔非氏道教造像碑

该碑无年号，现藏彬县文化馆。1993年底，笔者在彬县考察，承蒙县文化馆惠允，得以目睹并拍照。此碑为单面造像，断为两截，并有部分缺损，无碑首，未见发愿文。其形制和图像都比较特殊，以图为主，38个人物形象（包括残像）。主龕偏于一角，供养人斜分格，这种形式与一般造像碑上供养人平直排列的肖像式不同。供养人姓名共十人，分上、下两排。其能辨识者均为荔非姓氏。可以看出，这是荔非氏家族集体所造之碑。荔非为羌族复姓，《元和姓纂》卷八：“荔菲，西羌种类也。”北朝至隋代时多在宁州、北地郡及泾渭流域，这个家族在北朝的造像碑，近年在陕西耀县农村又发现了一批，其中以荔非家族为主的就有四通，既有佛教造像碑，也有道教造像碑。

龕楣为屋形，内有一正面坐像，无榜题，双耳垂至肩，头戴道冠，下颌刻有长须，双手合于腹前，手中无物，着交领宽袖大袍，盘坐于胡床，未见双足，应为道像。道龕外立一人，左手持一物，右手握笔，身后跟一马一驴，面对道像，记下老君的话语，应是道士。龕外站立数人为荔非家族成员。以下的人物均未着汉装，都是短上衣，束腰、窄袖、细裤脚，为下层劳动者的日常服饰。其中4人均持长棒形物，两个上端还有环形首柄，连在一起，共同作一活动，似在用绳同拉某物。或为某种练身（类似于角抵）、娱乐，或为某种劳作。下一格有人物在推石磨、舂臼，这是从汉代到北朝时期都十分看重的两项劳动。碑下部为寻撞鼓吹图。右边是伴奏的鼓吹乐队：一人打腰鼓，一人敲锣，一人击钹，一人吹笙篳。“道主生，佛主死。”葛玄在《老子序》中说的这句话，概括了佛与道的一个重要区别。长生与乐生的观念，是道教的中心

内容。彬县荔非氏造像碑所展示的，正是这样一幅“乐生图”，既有“饮食以养其体”（粮食加工），又有娱乐（百戏），或有练身。此碑由上至下的内容分别为：供养家族、老君坐像、人神接对、家仆碾春、寻撞鼓吹，为五个相对独立的部分，通过道教教义又紧密联系在一起。

该碑无年号。荔非氏为羌人，本着胡服。此碑上诸荔非氏已换汉装，当在北魏太和改制以后。综合造像风格，其凿造时期应在北魏晚期，即永平元年至西魏大统元年之间（508—535）。

三、西魏：地方官吏对道教造像的支持

（一）现知最早有道像的石窟：福地水库石窟

建于西魏政权第一年，即大统元年（535），原位于陕西省宜君县福地水库中心小岛的水边，20世纪90年代被有关管理部门砸毁，造像数块运到县文化馆仓库堆放，难以复原。窟高1.5米，四面造像，正壁为佛教，造像左右分为三部分：中间为佛龕，龕左为长篇发愿文，龕右为像主像。佛龕中央为坐佛，佛结跏趺坐，额有白毫，顶有肉髻。左右各立一胁侍菩萨。据笔者20世纪80年代末考察，龕左侧为长篇发愿文，其中年代隐约可辨：“大代大统元年岁次乙卯七月九日。”佛龕右侧为像主像：像主夫妇坐像，旁刻有“王洛生坐”四字。下层为像主骑马像，刻有“像主抚军将军石保令王洛生乘马时”。

右壁为道教，主龕为尖拱形，中间为太上老君坐像，其头部在20世纪80年代被盗。老君双腿盘坐，右手持羽麈尾置于腹前。束发并戴道冠，有络腮胡须。左右各立一夹侍真人，双手持笏于胸前。龕下左角刻一供养者，面前有一博山炉。龕沿之上刻有十个半身正面像。十像之上刻有七身伎乐飞仙，各持乐器。主龕之右的图像有双坐像龕，下有二男二女像，二男裸，作角抵状，二女并肩而立。最下为三位供养人像，有“道士”和“道民”等数人。左壁下半部已毁，上半部完好。中央开有一大龕，龕中主像已不存，可能是佛龕。

从现存状态看，该石窟显示为一个经过统一安排的整体，应属一次性完成。

（二）一个显赫的家族与一块巨大的道教造像碑：蔡洪造太上老君像碑

这是陕西以外现存最大的一件北朝道教造像碑，建于西魏大统十四年（548），蔡氏家族所造，原在芮城县西南15千米郑家村东老子祠门前，祠毁后仍立于道旁。现藏山西芮城永乐宫。全碑通高3.59米（其中碑身高2.28米，碑首高0.76米），宽0.93米，厚0.3米，碑首碑座齐全。向称芮城北碑之首。图像精美、书刻精湛。此碑大约在清代发现。据传，由于此碑十分精美，各地官署不断派人住村打拓片，使村民疲于应对，不堪其苦，竟愤而凿毁碑文，致使碑文大部残损。

蔡碑三重螭首，四面各开一龕。正面龕最大，屋形龕楣，作三脊四吻，屋顶中间装饰有多重仰覆莲花。左右屋角各悬一钟。帷帐沿，左右二立柱。造像三尊，中间老君坐于高榻，蓄三缕长须，面残，戴高冠，着交领宽袖衣，束腰带高至胸，双手握三足凭几，跣右足，衣褶垂于榻下。后有圆形头光。左右各一侍者，立于莲花上，着交领宽袖衣，双手笼于胸前，头戴高冠。龕内原有彩绘，可见赤黄二色交织。龕左右有供养人名题刻而无像，龕下横列一排像主名：“刘曜光初五年冠军将军关内侯平阳太守豫州刺史太尉公蔡洪像碑一区。”以下为长篇发愿文、众多蔡氏家族人名及年号“大魏大统十四年”。

值得注意的一点是榜题中出现了一些图像的名称，这在北魏道教造像中是不常见的。有“老君、立侍、飞仙、金刚、香炉、师（狮）子、天宫、坎（或堪，即龕）、钟”。老君即发愿文所称太上老君，造像之主尊，立侍即老君左右二位侍者，天宫和龕，是对整个碑首造像的不同叫法，天宫指性质，龕是形式。钟即悬于屋角的二钟。金刚和狮子显然直接来自佛教造像，飞仙应是对佛教飞天的改名。但是，飞仙、香炉、金刚和狮子则不见图像，可知刻文并不与造像实际一致，当是套用了流行俗语。

在造像形式上也显示了新的因素，首先是三足凭几作为老君的重要道具出现。凭几本是魏晋南北朝时期文人士大夫常见的日常用具，至北魏后期进入佛教图像系统，作为维摩诘身份的道具出现。太上老君作为汉文化的主神，其身份标志主要体现于手持麈尾、戴道冠、束腰带、蓄胡须。芮城地处关中和洛阳之间，兼有两地文化的因素。该碑冗长的供养人名单显示，蔡氏家族来自河南，多在河南和陕西任官职，其中就有在华山和北地郡任职，这都是当时的道教重镇，尤其是北地郡，即耀县一带的所在地，领道教造像风气之先，这些成为文化交流的重要动因。从蔡氏造像碑上可以看到，工匠对长安道教造像模式进行了某些修改，突出之处就是将洛阳维摩诘的凭几移到了老君身上，而老君手中的麈尾却没有出现。这似乎是在调整两者图像的特征，舍去了关中老君的麈尾，加上了洛阳维摩诘的凭几。这种凭几从此成为老君的标准道具，一直延续到明清。另一方面，在北朝末期，洛阳及关中的维摩诘像同时也去掉长髯，更加接近菩萨像，以示区别于老君。这似乎是对两种文化形式的重新认识与定位，在这个意义上，蔡氏老君像具有重要的创新价值。此外，碑侧面小龕中的造像由坐像变为立像，这也是这个时期的新气象，此后流行于北周和隋。

蔡氏碑发愿文和供养人姓名所构成的庞大、历史久远且荣耀之至的家谱也值得注意。所列名单从远祖到当代共有 120 余人，其中多人任当地的太守和县令（北魏至西魏时芮城为河北县，属河北郡），还有多人自北魏至西魏在各地任刺史、太守、将军或县令等重要职务，构成了一个庞大的官僚家族网，应该是当地首屈一指的大家族。家谱树的后端，似乎没有怀疑的理由，尤其是北魏、西魏之当地官吏，应当是真实的。然其前端，时代越久远则可信度越低。这个起源于河南汝南、在山西芮城执政的蔡氏家族，在造像碑上以图像竖立着太上老君的神位，而以文字所描述的半真半假的家谱张扬着家族的权威。

四、北周北齐：关中内外的变异

（一）一个家族 52 年的不变信仰。

锺马仁造老君像碑

北周建德元年（572），原出处不详，现藏西安碑林博物馆。长方形，尺寸为 139 × 52 × 25 厘米，四面造像。四面龕像全部为道教。

碑阳上部开一圆拱形龕，造道像三尊，坐像头戴道冠，唇上有蝌蚪形胡须，下颏有三缕长须，道袍由右肩斜穿至左腋下，束腰带上升成为束胸带，腹部微凸。左手残，右手举麈尾。坐于束腰方形莲花座。左右立侍有长须，执笏，立于莲花座。左侍者戴冠似三瓣莲花，右侍者戴冠则似兽头，颇似佛教护法者。龕楣为火焰纹，后有着头巾的十名道众头像。顶端饰帷幔纹。

龕左右側各有一线刻力士，力士上身裸，戴冠，颈有圈饰，下着裙带似佛教之力士。龕下正中刻一香炉，左右各一蹲狮。下有供养人三层，第一层正中为“道民富平县主簿锺马仁”，两边有其他供养人。碑阴造像略与前同，亦为道像三尊，唯老君手持一花（似莲），其座无莲花形底层。左右二侍执笏，跣足立于莲花座。龕楣火焰纹，龕外线刻二力士。下部中央香炉，左右各一蹲狮。以下有一幅线刻画。下为供养人像二层，有六世祖姓名。碑左侧上部开一龕，内立一真人，戴道冠，双手合于袖中，跣足。碑右侧开一龕，内立真人如左侧。下部有发愿文。

此为锺马仁个人及家属造，正面和背面的供养人是男性，两侧主要是女性，辈分和顺序清晰。“锺马仁”之名还见于北魏，前述耀县北魏神龟三年锺石珍造像碑之碑阴有“邑子锺马仁”题名，其图形为未成年的双髻像，两碑相隔52年，同名者很有可能为同一人。从北魏锺石珍造像碑、锺麻仁造像碑到北周的锺马仁造像碑，这三碑均为纯粹的道教造像碑，碑上没有出现任何佛像，似乎可以相信这个锺氏家族在北朝后期一直是坚定的、正宗的道教信徒。其憨厚健壮的造型显示了北周的典型风格。

（二）美国收藏的北朝道教艺术精品：李元海造元始天尊像。

这是流失海外的最精致的道教造像之一，现藏于华盛顿弗利尔美术馆藏，展出于该馆的过厅中。馆藏编号为MLS1815，高152.4厘米，宽58.5厘米，厚15.9厘米，建于北周建德元年（572），像、文、年号俱全，且造像精致，保存完好。此碑四面造像，各开一龕。

碑阳主龕造像最为浩大，为一铺11尊像，中央为元始天尊，戴高冠，蓄须，左手扶三足凭几，右手举麈尾，坐于束腰高座。左右各三位真人夹持。其旁又有二位披带而露出手臂与腿脚者，跣足立于莲花台，似佛教之护法力士。天尊座下有二位合掌的弟子，两角有二护法狮。龕楣上有六个裸体的坐姿乐人，或吹笛或弹琵琶。碑首有减底平刻图像，中央刻有钟亭。钟亭左右为乐舞状的仙人，似佛教之伎乐天。两端为日月轮。龕下为供养人像、姓名及发愿文，像主为李元海，官衔为“平东将军羽林直长大中都督”，另有父母及六弟。龕下两排供养人像，除像主母亲外全是男性。最下部是发愿文，其中曰：“谨有道民李元海兄弟七人等 敢竭周身之物，采石首阳之阿，仰为亡考妣造元始天尊象碑一区，藉此微功，愿亡灵升度，受化仙庭 周建德元年岁次壬辰九月庚子朔十五日甲寅造记。”

碑阴造像，上部亦为一龕，帷帐形，龕中主像三尊，一天尊二夹持，天尊戴道冠、蓄须，左手扶三足凭几，右手持麈尾，束腰带，坐束腰叠涩六边形座，有素面桃形头光。左右侍者持笏，跣足而立。座旁有二跪弟子及二蹲狮，龕形亦为帷帐，上部有日月轮及飞仙。龕下有供养人像及姓名，上下分为五层，共50人，全为女性，三代，即兄弟七人之妻、妹、侄女、侄妇、孙女等。碑左侧上部开一小龕，帷帐形，内造三尊像，一天尊二夹持，天尊头戴道冠，蓄长须，胸有束带。左手扶三足凭几，右手持麈尾。天尊座下有托座之地祇。左侍者手持笏。两侍者跣足立于莲花座，有一猴扶花茎。龕楣刻有伎乐仙人。龕下有四层供养人。右侧上部亦开一小龕，帷帐形，龕楣刻有山林、鹿、猴等图像。龕内造三尊像，主尊戴冠、扶几、持麈尾，坐束腰叠涩座，与左侧不同的是没有托座的地祇。龕下有四层供养人。

从碑文中可以看出，此像是道民李元海兄弟7人建德元年为已亡父母造元始天尊像，祈求“亡灵升度，受化仙庭”。这是一个至少列有91人姓名的三代人的大家族，像主之父李买禧生前曾任利州晋安县（今四川广元市）令，兄弟七人中，有任军职者，亦有任地方官吏者，如洛

州主簿都督李元儁、益州（今四川广元市）漆门县令李硕和。“漆门县”不详，但所属之益州乃为今之广元，邻接陕西。从此碑样式和风格看，亦有关中北朝造像碑的明确影响，如北魏多见的日月轮、北周的帷帐形龕、供养者图像与姓名的形式，以及天尊的高大道冠、笏板等。主尊“元始天尊”之名，则不多见于关中，显示出南方道教的色彩。故可推测该造像碑或许出于四川、陕西之间，为当时道像主要流行区的边缘。碑首的日月轮在北魏时期主要流行于陕西中部地区，西魏至北周时流行区域有所扩大。与之相比，该造像碑更接近陕西关中风格。

（三）天宫之主：道民大都宫主马寄造像碑。

原出自河南宝丰，现藏河南洛阳古代艺术馆（关林），无年号，从造像风格看应属北齐。道教，三面造像，高165厘米，宽44厘米，厚35厘米。形式不同于一般陕西的道教造像碑。上为螭首，左右列十二龙，中间最大。正面中间是圭形的碑额，刻有像主名“道民大都宫主马寄”，这种形式不见于陕西。由此我们也可知道这个造像碑作为“大都宫”的性质。与此相适应，三面的各龕形都设计为屋形龕，以显出天宫之意。正面上下开有两层龕，上龕为歇山顶，屋脊有鸱吻，立有一只大公鸡，龕内造像五尊，主尊头戴高道冠，未见长须，左手扶三足凭几，右手持麈尾，着对领道袍，有圆形头光。坐于高大的榻。左右各二位侍者，戴冠，持笏。龕外左右各一大树。下层龕亦为屋形，龕内主尊戴高冠，蓄长须，左手扶三足凭几，右手持物似如意。着对领衣，胸有束带。有头光，坐于高榻。左有二位侍者。

碑阴圭形额上也有像主名，余无造像。碑左侧上部开一屋形龕，龕内造像三尊，主尊戴高冠，无胡须，左手扶三足凭几，右手下垂似握物至肩。左右各有一侍者，持笏。碑右侧上部开一屋形龕，略小，龕内一尊坐像，可见右手持麈尾至肩。

关于此碑的来历，检索清代文献，应出自洛阳东南的宝丰。榜题有“下世道民”“下世女道民”“大都宫”，它处未见，“天宫”与“下世”的概念建构了道教世界的不同层次，透露出当地像主或邑师的观念。道像的造型略不同于陕西，道冠奇高，各龕均为屋形，三足凭几的造型也有别。

（四）意外的发现：四川南朝道教石刻。

1995年3月出土于四川成都市西安路。该处在进行道路拓宽时发现一个窖藏灰坑，共出土有9件石刻造像，其中只有一件为道教，无纪年，其余8件都是佛教。从整体风格看，考古队认为有可能是南朝齐、梁时作，当时供奉于寺庙内，北周于556年占领成都，之所以埋入地窖，可能与北周武帝于建德三年（574）禁断佛道二教有关。这也是当时发现唯一的一件南朝道教造像实物。道教造像通高60厘米，红砂石，略有彩绘，单尊式坐像。主尊坐于方座，圆形头光，中央为放射状光芒。头顶挽髻，戴莲花冠。未见长胡须。身着宽衣博带，双领敞开下垂，上施红彩贴金。主像右肩处略残。面前有三足凭几，可见兽足。主尊右手持麈尾，左手轻扶。方座正中有一小型香炉，其左右各一蹲狮。方座四角各立有一位侍者，前面两人头顶挽髻，戴莲花冠，双手持笏，眉眼用墨线描绘。衣服施红、白彩色，贴金箔。着屣。后二人头发中分，双髻，面为肉色，眉眼和发线用墨色，衣服亦施彩贴金，着屣，手持一黑色罐。

由于这件造像无纪年，也没有其他南朝道教造像实物可资比较，所以需要参照风格与文献判定其时代。道教造像源于关中，所以南方的出现道教造像有可能是受关中影响，时间在北周占领成都（556）以后。而道教造像与佛教造像一起出现与窖藏，应是北周提倡佛道共存的产

物。北周武帝在天和五年（570）作《二教钟铭并序》：“弘宣两教，同归一揆 二教并兴，双銮同振。”正是在皇帝的倡导下，佛道平等，共处一寺。所以我认为，此件成都道像的时代可能不是南朝的齐、梁，而是北周之作，在556-574年间。由于是四川当地工匠所作，其风格就与一般关中北周风格有所不同。最近在四川剑阁县发现新的北朝道教摩崖造像，从地理位置看，剑阁县比成都更接近长安，其摩崖造像有更早的可能性。但由于还未正式进行考古发掘，详情还有待日后报告。

关中及北方的隋代道教造像

——中国道教雕塑述略之二*

李 淞**

隋代全国统一，长安成为首都，释放出强烈的文化辐射力。现存有纪年的实物表明，隋代开国第二年（582）道教造像已经普遍，主要还是集中于长安附近。计有新近介绍的西安市文管所收藏道民县主簿造道像、西安碑林博物馆藏惠炽造老君像、陕西耀县藏王培达造道像、耀县药王山博物馆藏范匡谨造老君像等。隋代的道教造像有四个特色：（一）核心的关中地区的道教造像比北朝更加精致成熟，较大体量的背屏式造像出现，图像志逐渐确立，与佛像拉开距离。如西安附近三原县博物馆所藏隋代开皇三年（583）忤进荣造老君像，这种精美的道像具有典范性意义，也展现了隋代文化的新面貌。（二）金铜道像也开始出现，如开皇二年（582）天尊弟子造道教立像、山东出土老子立像等。（三）造像主尊身份变化，逐渐改变老君一统天下的局面，天尊像渐多，反映了不同道派的消长。（四）随着隋代所占领区域的扩张，道教造像也由关中向外扩展，从现存实物看，四川、山西、河南、山东等地都有出现。以下介绍10件作品，四川及部分流落海外的隋代道像留待以后专文评述。

一、一个普通家庭三代敬奉的神像：范匡谨造老君像

这种背屏式道像的形式在尺度上远大于北魏的小背屏像，应是体现了新王朝的新气势。

此石像作于隋开皇二年（582），1935年出土，次年迁耀县碑林，后迁县文化馆，继而入藏耀县药王山博物馆。尺寸为65×38×26厘米，背屏式道像。主尊坐像，戴高冠，面残，蓄长须，身着对领道袍，内束胸带，左手抚膝，右手斜举麈尾过肩。衣裾覆座，束腰座的前面现五边形。左右各一侍者，持笏，立于双层莲花座。背屏略呈长方形，主像后有舟形大背光，上有二人现出半身。下有方座，微前突，正中线刻一香炉（不清），左右各一蹲狮。左右两侧有线刻供养人及发愿文。左侧上有一线刻道像，侧向盘坐，面朝碑正面。蓄须，头戴高大芙蓉冠，后有舟形背光，内有双层圆形头光和火焰纹。下为莲花座，座下有持莲供养人像，第一位女

* 本文原载《雕塑》2009年第3期，第38-43页。

** 李淞，北京大学艺术学院、北大美学中心教授。

性，像残，仅余下半部分，题“妻刘华光一心供养”。第二位和第三位是男性，穿圆领窄袖紧身袍，手持一莲花，第二位题“息善才一心供养佛”。第三位腰束蹀躞带，挂有袋囊等物件。题名虽不存，但因排在息善才之后，辈分不会更高，故可能是范匡谨的次子。右侧，上为发愿文：“开皇二年岁次（壬）寅四月/庚辰，有道民范匡谨减割/家珍，敬造石老君一区。愿/七世父母、见在眷属，感（咸）同/□□□善愿元府朝□□。”下有三位线刻供养人像，侧面朝向碑前面，范匡谨的父亲“□贵”、母亲刘神寅、兄范子亮。

供养人有范匡谨的父母及两个已成年的儿子，由此可推测范匡谨时已中年。像主范匡谨未见官职，亦未炫耀家祖，当为一般乡绅。值得注意的是造像明显为道教，主像和侧面线刻画全无佛像，文字却有“一心供养佛”，是工匠无意沿用了一种套话，还是善才兄弟特有尊佛的理念，或是对佛道的区别本不在意？无论如何，显示了一种对不同宗教宽容的态度。

二、现存最早的彩绘道像：道民白显景造像

这件雕刻的色彩出乎意外地保存完好。从铭文得知作于隋代开皇三年（583），1958年出土于彬县，现藏西安碑林博物馆，尺寸为43×17厘米，彩绘单尊坐像。坐像头戴道冠，线刻胡须，左手已残，右手举麈尾至肩，身着对领道袍，外束腰带，跣右足，衣裾下垂覆座。圆形头光为两层莲瓣纹，背屏又刻满火焰纹，像左右背后各一长茎莲花。像下正中有一小香炉，左右各一立兽，张口，扬蹄，形似马。两侧面及背后刻有发愿文：“开皇三年岁次在癸卯，三月己亥，廿三日辛酉，道民白显景慈心造道像一区。为七世父母、家内大小，愿国主永康、人民安乐、合国祥庶，一切众生一时成道。妻刘□、妻盖磨、息洪善、息长恭、造像人司马法。”

发愿文中的司马法可能是凿造的工匠，工匠署名不多见。此像保存完好，尤其难得的是彩绘鲜艳，主要使用了赤、青、石绿、白、黑五色，但不知是隋代的原初着色还是后来补绘？无论如何，它提供了造像应有彩绘的完整样本，这种传统至少可前追至秦始皇陵兵马俑。另外，造像的眉毛借鉴了佛像的刻法，向下刻一弧形槽。下方似马的二兽“张牙舞爪”，显然也是借鉴自佛教的护法狮，兽蹄还被染成白色，以显出不同一般的神性。香炉的造型也不同于佛教花草缠绕的硕大香炉，熊熊火焰使人联想起道教的炼丹炉。从中可看出造像者使图像本土化的新尝试。富有激情的民间工匠继承了北周健壮的造型风格，朴素而浑厚。

三、现存最精致的早期道像：道民仵进荣造老君石像

这件作品目前就置放于三原县博物馆（城隍庙）内。作于隋开皇三年（583），尺寸为90×47×28厘米。单尊坐像。老君头戴道冠，目光略向下视，鼻梁直挺，大耳下垂，蓄多重如锯齿状长须，前翘，颈部如佛像刻有四道圈，左手持串珠，中指和无名指内曲，抚外露的右足，右手持麈尾举至肩部。内穿交领衣，束胸带，下垂，外披道袍，衣裾覆至方座。无背光。座之正面有线刻图像，中间是一棵大树，两边是供养人，男左女右，男像都右手持莲花上举（未刻出手），腰系蹀躞带，上身似穿马甲，首为“仵进荣”，戴冠。其后是他的三个儿子，题“息文胤、息衣伯”，均双髻。右女像，均左手上举持莲花，题“妻房杳如、女磨□、女阿□”。座右

侧线刻供养人为“父善得、母迪男、弟荣□”，背面供养人为“妹崇妃、妹阿石、侄□珍、侄子尚、□黑奴”，下有马、树及人。座左侧为发愿文：“开皇三年四月五日，道民作进（下缺，应为荣）造老君像壹（下缺，应为区），为家口大小。”

此件造像十分精美，刻制细腻，造型沉静而大度，是关中隋代造像的精品。除头冠略微残缺外，其他都保存完好，实属难得。但线刻的供养人像却非常简陋，比例失调，线条凝滞乏力，为业余石匠所作，显然与老君像不是同一作者。值得注意的是在发愿文之下原还有一层被凿去的文字。可以认为，老君像与供养人作氏家人像并不是同时或相同工匠完成，也就是说，老君像可能要早于隋开皇三年，因某种原因像主易人，而将作进荣一家重刻。由于时值隋初第三年，或许与北周被隋取代的朝代更替相关。

四、转型的主尊：袁神荫造天尊像

作于隋开皇六年（586），1934年出于漆河，现藏耀县药王山博物馆。尺寸为62×42×19厘米。三尊背屏式道像。坐像面残，头戴道冠，颈部刻有三道弯，着三层道袍，束有双层胸带，右手执麈尾。左右各一立侍，戴冠，无胡须，颈部亦刻有三道弯，双手执笏于胸前，着鸟。背屏上部残。下部为方座，座正面中间有线刻香炉，左右双狮，相对而蹲。座左侧有发愿文：“至□□静，非言□□/通妙里，化被边周，非/形无以显其质。今有/道民袁神荫，故能减/割资财，为二息□□/□息洪□及世□□，/现在家门，并内外□/属，造天尊像一区。/开皇六年正月卅日造□。”座右侧有供养人题名：“□□鲁正（征）东将军汝侯/□祖讳钉，千人军将本县/次祖讳兴，千人军将□/父讳进，千人军将盟统/元祖亲梁/先祖亲王/次祖亲姜/母孙小凤/像主袁神荫□广州/。”最后一行残破不清。

造像背后无字无像。此为袁氏个人造像。这种三尊背屏式的造像在隋初兴起，使得造像逐渐从龕内的浮雕向凸出于龕外的圆雕演变，呈现出厚度增强、更加重视体积感、主像更加突出的特点。铭文中明确主尊是天尊像，显示了关中道教流派的转向。

五、精美的线刻：徐景晖造像碑

作于隋开皇八年（588），原出处不详，现藏耀县药王山博物馆。上部残断，现尺寸为88×46×19厘米。四面，道教造像碑。正面上部开一龕，龕上部残，内有道像三尊，坐像头部不存，右手持麈尾，左手置于膝上，似握有心形物。跣足。内衣系带下垂，坐于方座，座底为莲花瓣形。左右各一立侍，持笏，足着履。

龕下的线刻图像有两种形式，一种是继承汉代画像石的减地平刻形式，一种是典型的线刻。龕下正中为罐形香炉，香草环绕，左右各一蹲狮，其中左狮为侧面，右狮正面向观者，十分少见。以下为供养人父母像，父母相对而行，左是骑马者，戴冠，衣袖长而窄口，右手执缰绳骑于马上。后有一侍者持杯，前有一侍者持花。题为“父徐默”。乘牛车者从车中露出半个头，后有一侍者驾牛车，题为“母毛罗束”。以下为一层供养人像，左三男右三女，男像戴小冠，穿窄袖紧身袍，着靴，持莲。题有“道民徐景晖一心洪（供）养、弟晖祭一心供养、堂兄

洪晖一心供养”，女像穿宽袖衣裙，持一莲，题：“妻魏萨妃一心供养、姊洪妃一心供养、妹小女一心供养。”最下层为发愿文：“夫大觉玄监，非□/明无已照。是以道/民徐景辉，知无/常身，命败坏/恻，抽减家珍，为/造四面像一区。□/为皇帝陛下、□/僚百官，又为师□/及七世父母、法界□/生、因缘眷属，□/登此福，俱成□/上大道。/开皇八年/丁未十月。”按：开皇七年为丁未，八年应为戊申。或许是工匠之误。

碑阴上部亦造像三尊，大致同前，主像残缺更多，座下有莲瓣。二侍者持笏、着履。龕下磨泐不清，依稀可见香炉蹲狮。下部是供养人像及题名，分上下两层。上层，左有三男，同前，题名可见“伯父”。右有一骑马像，题名可见“祖父”。下层，右可见一牛车，题有“祖母”，左似乎为三位女性，仅见“□女春叶”，余不清。碑左侧，上部龕不存，龕下图像亦三层，首层为二身并列的正面裸体蹲者，胸腹及四肢有长毛，尖耳，其右者有男性生殖器。下面有供养人二层共四像，上层二人戴冠，题“息乾绪一心供养、息乾程一心供养”，下层二人是未成年人，一人头残，一人可见双髻，题“侄乾兴一心供养、侄永兴一心供养”。碑右侧上有一龕，内有坐像一尊，蓄长须，右手执麈尾，左手似握有物，置于脚上，跣足。坐束腰方座，座下部为莲瓣。龕下线刻图像为三层，上层为相对而立的两只梅花鹿，中层与下层共为四供养人，图像相同，题有“息女芙蓉一心供养、息女苟女一心供养、息女阿姑女一心供养、息女金琼一心供养”。

此为徐景晖个人造道像。碑左侧的两个裸体蹲者图像特殊，汉代图像中类似的尖耳长毛者一般为羽人或仙人。与之相对应的碑右侧图像为二鹿，其形式多见于佛教图像。再联系到正面主龕之下的双狮，这三者位置相同且都是双像，应具有相等的含义，即有吉祥象征性的兽类。这是道教在汉代传统图像基础上独创的图像。

六、最完整的山西早期道像：男官李洪钦造老君石像

作于隋代开皇八年（588），原埋藏于山西芮城县西35千米汉渡乡侯峰村一村民的院内，同出的还有三件唐代天尊石像，1987年收藏于县博物馆。1989年的《文物季刊》有简要介绍。据笔者调查，连座高160厘米，其中碑身高131厘米，碑身宽46厘米，厚20厘米，略有收分，碑首为三角尖形，四面各开一龕，并有供养人像。碑座为四方体，座高29厘米，宽69厘米，厚43厘米，亦有供养人像。分述如下。

正面（即碑面文字所示南面），上部开龕，主尊头残，左手扶三足凭几，右手作持麈尾状，但未见麈尾，着右衽道袍，坐于榻，榻前置有一双浅腰靴。左右各一立侍者，戴冠，大耳，上身略似菩萨装，有披帛交叉于胸前。左右各一蹲狮。龕楣为繁复的帐幔，悬有华绳、吊幡等饰物。碑首的三角形区域下方是花瓣，中间是两身飞天，左右各一圆轮，其间饰有祥云。龕下是三层供养人像，每层六人，各有榜题。第一层中间，左是“邑师洞神弟子焦玉祭”，右是“南面象主洞玄弟子焦恭祭”，显然这是最重要的两位供养人。其他四位是“大像主祭妻洞神女官陈洪晖、大化主男官李洪钦、大邑主洞玄弟子焦子尚、都开光明主三洞法师乐玉妃”。第二层像名是“莠生斋主焦延秋供养、邑正男官李令道、典坐祭男还贵供养、泾阳县开国伯郡平正都督香火主焦总、典录男官焦定穆供养、唯那大幡（幡）主穆妻洞玄姚真晕”。第三层是“非天

主堂妻姚要儿、洁兴妻南二县令邑主焦社欢、副斋主李会和供、坛起施主穆息焦仕悦妻陈明赐、非天主杨玉资供养、副香火主李贵妃”。以下是发愿文，共十七行，行七字：“夫玄宗疑湛，辽声/欲其空无，至道冲/融，聪心于三界。苦/空之式，非圣容不/悟，常理美念，含生/慈悲普覆。今有都/化主李洪钦合邑/等，知善可崇，知德/可舍，仰寻圣旨，远/调名师，敬造老君/石像一区今得成/就。仰为皇帝陛/下，及法界仓生、所/生父母、因缘眷属，/俱时成道。/开皇八年太岁戊/申二月八日造口。”正面下部碑座，中间是盛开的花草，两边是供养人的像与名：“起像主穆息焦贵迁、副像主穆息焦仕口、贵妻姚孝亲供养时、迁妻姚女供养时、悦妻陈明赐供养时、舒妻姚好孃供养时。”其中位于中间的焦贵迁双手捧一盒，后有侍者举伞盖，焦仕悦持一花，有侍者举扇。其余四位女性各持一花。

背面（北面），上部亦开一龕，龕内造像三尊，主尊保存完好，头戴芙蓉冠，蓄须，左手握三足凭几，右手持麈尾于胸前，道袍右衽，而内衣左衽。坐方座，座饰连续U形纹，形似北朝之下垂衣裾。左右各一立侍者，戴冠，双手持笏。前有二蹲狮。龕楣装饰繁复如前，其上三角形区域内的飞天、圆轮、花草、祥云亦如前。龕下有一层供养人像，题名为：“北面像主男官焦宏和一心供养、副象主和妻王萃妃、非天主和息遵穆、非天主祭息焦甫迁、都幡主尚妻洞玄梁回男、开明主遵妻郭以妃。”六像以下是十层供养人姓名，每层二十一人，均无像。碑东面，上部开一小龕，造像三尊，主尊头戴芙蓉冠，无胡须，双手持笏于胸前，有三足凭几，着对领道袍，坐于方座。后有头光。左右各一侍者，戴冠，双手持笏如主尊，有头光，着舄。座前有小香炉和双蹲狮。尖拱型龕楣。龕下有五层供养人像，每层两名，其中上面两层有题名：“象主洞玄弟子焦敬遵、副象主遵妻洞玄女官杨口口、大施主遵息洞玄弟子焦子钦、开明主洞玄女官口叶妃。”下面三层有像无名。碑西面，上部亦开一小龕，三尊造像如东侧，主尊持笏、有三足凭几。二侍者袖手而立。龕下有供养人像五层，每层二人。上四人有名：“西面像主男官焦子云、副像主洞玄弟子焦嵩礼、开明主云妻姚阿水、副花主云男通达。”以下有像无名。碑座东面，有唐代补刻供养人像和姓名，有一男一女相向而跪，身后各立一男女，中间有题记：“唯咸亨元年/岁次庚午六月壬寅朔/廿六日丁卯，焦柱、妻杨、男石柱、妻姚福贞。”显然这是焦氏后代续作。时为670年，距造碑已有82年。

这是以李洪钦为首的二百余人合邑造道教像碑，其中焦氏是最大姓，以焦恭祭、焦玉祭（或许是兄弟）为首，碑东西两侧面的像主也都是焦姓，这或许是当地焦姓后人焦柱一家在唐代续刻像名的原因。与此像同时出土的还有三尊唐代的道教造像，即仪凤元年（676）弟子焦容果造天尊像、仪凤三年（678）弟子焦蒲洛兄弟造元始天尊像、开元二十九年（741）焦嘉令造天尊像，可见在这个偏僻的乡村从隋到盛唐一直有一处以焦家为主要造像供养人的道观，至少延绵了150多年（588-741）。

供养人有一些专门的道教称谓，如三洞法师、洞神弟子、洞玄弟子。这说明这个邑义已经比较正规化了。还有一些职衔，除了常见的四面像主外，还有莠生斋主、副斋主、起像主、副像主、副花主、男官、女官、非天主、唯那大幡主、都幡主、坛起施主、香火主、副香火主，或与组织职责或与图像有关。像主还设有副职，少见，当与供养人地位、辈分或捐钱数有关。名称与图像的对应，可作如下推测。

四面像主（南北东西）、副像主：对应于四面的主龕。

副花主：对应于花纹图案，如龕楣、香炉、蹲狮类。

非天主：即西魏蔡洪碑称飞仙主，对应于龕上的乐伎。

正面老君像的座下摆了一双鞋，这是一个有意思的细节，或许意在强调与跣足佛像的区别。北朝的道像一般借鉴佛像造型，多露出跣足。弟子也是跣足而立。李洪钦碑的老君像这个独特创意，使人联想起芮城蔡洪造像碑（西魏大统十四年，548），当时的新意来自维摩诘的三足凭几。显示出与京城长安道像的不同传统。

七、山东第一道像：道民孔钺造老子铜像

铸于开皇十一年（591），1983年在山东省博兴县崇德村发现盛于陶瓮中的唐代窖藏，共出土各时期造像101尊，有确切纪年的39件，自北魏太和二年至隋仁寿三年（478-603）。独此件是道像，其余均为佛像，现藏该县博物馆。通高13.6厘米，宽5厘米。老子正面坐，左手扶三足凭几，右手持麈尾，蓄须，面相有些清瘦，着对襟衣。坐像后有舟形背光，头光为线刻莲花瓣，背光中央是一棵大树，树枝伸向两边。四足几形方座，纪年在左前足正面：“开皇十一年十月□日，道民孔钺造老子像一区，□德。”

山东地区的道教造像晚于陕西，这是目前所知山东最早的道教造像，也是注明“老子”的最早铜像。陕西一般道像有注明“老君”者，但罕有“老子”。显然这反映了造像不同的角度与地位，“老子”更多含有历史人物的成分。山东汉代画像石上多有“孔子见老子”的图像及题名，作为历史题材表现，这在其他地区也少见，体现了可以追溯至汉代的地区传统。据推测这个窖藏可能埋于唐武宗会昌五年（845），时值灭佛运动。看来在灭佛运动中道教也受到了牵连。

八、意在成佛的道民：刘子达造四面老君像碑

作于开皇十九年（599），又称刘玄子造像碑，1935年出土于漆河，现藏耀县药王山博物馆。长方形，尺寸为75×46×20厘米，四面，道教造像碑。正面上部开一龕，内有道像三尊，坐像面残，头戴道冠，蓄三缕长须，右手执麈尾，左手扶于右足，着对领衣，内无带。无座。左右各一立侍，各戴冠，着宽袍大袖，执笏。龕下中央有线刻香炉，但细长颈、有盖，形似胡瓶。左右双狮。左右边又有供养人像各二身，左为“祖关买、□□儻”，右为“祖母来□胜、□父洪祖”。下面为供养人像两层，上层为“外祖王安寿、外祖母伍舍基、□父□□、外舅王□□、妹夫王道奴、□母□□、□□李要香、妹开妨、妹阿仙、妹□□”。下层有“外生伏□、外生曾□、外生□□、外生□□、外生□□、妹夫李子□、外生田□、外生善寅、外生□□、外生□□”。“外生”或应为“外甥”。

碑阴造像略与前同，亦为三尊道像，主尊戴道冠，蓄三缕胡须，双手与正面主尊不同，合袖于胸前，内有长带翻出覆盖双手。左右二侍者立。龕下图像磨泐不清。上层题名有“父刘洪庆、母(?)盖(?)火好”。下层题名可认出的有“□□主刘子□、弟子□、弟子□、息长□”。碑左侧上部开一龕，内有坐像一尊，面残，头戴道冠，长须，右手执麈尾。宽袖，双腿

衣纹紧贴，胸部无任何衣纹及衣领、束带。尖拱型龕楣内饰花瓣，上刻帷帐，龕下有香炉，形似博山炉，细腰花座，花草缠绕。左右二蹲狮，下无图像。碑右侧上部一龕，内有坐像一尊，头戴道冠形似圆帽，三缕长须垂至胸，双手合于袖内。龕楣花纹、龕下香炉、二蹲狮亦如左侧。以下有发愿文六行，第一行残缺，第二行为：“椋，非道无以表其质，□□道民刘子达，乃能减割家财，为亡弟子岳敬造四面老君一区。上及主延祚无穷，万方归化。下及七世父母，因缘卷（眷）属，减（咸）保福缘，下及法界众生，一时成仏（佛）。开皇十九年岁次己未二月八日造讫。”

这是道民刘子达为亡弟所造老君像碑，发愿文保留了流行的佛教用语“一时成佛”。形式上似乎着意于变化，四面主尊造型不同，侧面与正面的香炉也不同。男供养人形象不是隋代流行的窄袖紧身袍、长靴，而是宽袍大袖、平头履，再联系到主尊像没有流行的方座，都体现了对早先传统样式的保留。

九、龕像最多的石碑：录生杜龙祖造像碑

此造像碑形制独特，无年号，从风格看约在北朝末至隋初。现藏西安碑林博物馆。螭首，尺寸为197×71×27厘米。四面造像，均为道教。造像主要集中在碑正面，分上下五层，共十一龕。碑额中央一龕，略大于下面各龕，坐像双手插于袖中，头戴道冠，长须，束腰带，衣裾垂覆于座下。左右各一立侍，服饰相同，双手合于袖中，立于莲花圆台。碑面中部三层、每层三龕，各龕造像亦均为三尊，但主尊的造型有细微的差别，中层中间一龕的坐像有三足凭几，右手执麈尾，与其他龕中坐像略异。最下层仅中间一龕，其右侧有线刻龕额，似为未开之龕。每龕下面各有一组供养人姓名，可见有八组供养人姓名。碑阴及左右侧面各有一小龕，内有三尊造像同前。文字不存。

由碑阳供养人姓名及排列方式可知，此乃杜氏家族（可能是九家）共造，每龕下列一家人姓名，后又是最下层一龕旁加上同邑其他杂姓众人的姓名。其中第二组有“录生杜龙祖”名，位于正中位置，有可能是主要者，故今以其名称此碑。正面布局共有十一龕，除去上面中央略大的一龕，余为十龕，或有仿十方佛之意，即十方天尊。

十、神秘时代：下元三年造像碑

此碑无明确年号，据笔者推算，或为隋代开皇四年（584）。原在临潼栎阳镇南门外，1981年移入临潼博物馆。上小下大，略呈梯形，尺寸为164×71×29厘米，四面造像，为佛、道混合造像。此碑资料首次发表时曾被认为是唐代的佛教造像碑，所造诸龕均被认作佛像。

碑之正面，龕内造像为一坐像二胁侍。坐像头有肉髻，作施无畏、与愿印，着双领下垂式袈裟，结跏趺坐，跣足。衣裾垂覆至龕外，应是佛像。二胁侍均头戴花冠，着菩萨装，披巾交叉于腹部，手持一物似莲蕾，右侍者左手提一净水瓶，跣足，均为菩萨像。除主像三尊为浮雕外，碑面其他图像均为线刻。龕楣为火焰纹，其上一横框内有十二名持莲比丘半身像，上为帷帐纹。龕下正中为一香炉，由力士托举，左右二狮，周围是莲池，内刻茂密的荷叶与莲花，左

侧还有山峦和鹿。龕下的主要供养人有“邑师申屠法达（身旁悬一钟）、邑师刘惠意、邑师僧略、邑师昙荣”，莲池左边跪一手持长柄香炉的比丘，题“比丘僧众”，后有一供养人，题“香火来双好”。以下均为供养人像，共分五层，每层十人。第一层有“南面像主王进姜”等，可知此面为南，即碑之正面。以下有磨诃大檀越主、像主、邑主、化主、唯那、香火等人名（略）。供养人则均戴冠、着宽袍大袖。

碑阴（北面），主龕亦为尖拱龕，内造道像三尊，主像头戴道冠，腮及颌下有须，穿双层道袍，内系腰带。左手向下，右手持麈尾，衣裾垂覆至龕外，跣足。二胁侍双手捧笏于胸前，着宽袖大袍、方头履，头戴道冠。龕楣为变形的火焰纹，其上亦有十五个持莲供养比丘（？）半身。其上为帷帐纹。龕左右各立有一位戴笼冠的供养人像。龕下正中为香炉，左右二狮护卫。香炉旁及下方亦为莲池，布满荷叶莲花，还有一猴及二鸟。莲池左右的供养人有磨诃大檀越主、像主、邑主等人名（略）。两碑侧各有一龕，均为立像。其右侧（西面），立像有螺髻，作施无畏印及与愿印，跣足而立，是立佛。龕楣为火焰纹，上有持莲比丘七身。再上是帷帐纹。龕下有力士托香炉、双蹲狮，莲花盛开。下部有供养人五层（略）。

碑左侧（东面），上部开一龕，内有一立像，戴方形道冠，左手持物向下，似为麈尾，右手持物向上，似为花蕾。额下有线刻须髯，胸前有一桃形图案，上划有十字。脚趾未分，应是着方头履。为道像。圆弧形龕楣饰有火焰纹，其上有一宫殿，左右屋角各立一只大鸟，前刻有大门和窗。屋外左右各立一比丘，持一莲，着右袒袈裟。龕左右亦有二线刻戴冠供养人。龕下有供养人像五层（略）。下为发愿文：“夫形□生兮，自然至真……/难侧形易是矣。当今圣阴虽……/灵泽减同哈生体善。是以诸邑……/季味体道灵机□割家珍，故能建大福于/迁载之。下元三年岁次甲辰朔八月十五日，/仰为诸邑子等崇建灵（？）像四面真容，二圣□像/曜秦土，怀（？）外通一。上愿皇帝天子、王/……愿先师、七世所生父母/……常居福地，早成佛道。”南、西面为佛，北、东为道。佛道各半，但佛在正面，略占上。文字也没见道士、道民的称谓。龕楣上的线刻半身像都是光头的比丘形，佛道未作详细区分。

此碑中有供养人拓王明朱等拓王氏十四人，是一个较大的家族，可知隋时还有一些返回拓王姓。拓王氏，本为乐浪高丽族，后徙武川，北魏南迁洛阳后一般改姓王氏，隋大司徒王谊即为此族。

关于它的年代，发愿文中有“下元三年岁次甲辰”句，当是造像之时间。查国中正史，并无“下元”年号。若设为唐代“上元”之误刊，有两点不符，其一是像式像风不合；其二，唐高宗上元三年岁次丙子，唐肃宗上元只有两年，其后的代宗宝应元年为岁次壬寅，亦不合。因此不可能为唐上元之误。然而，“下元”不可解“甲辰”却可解，在北朝末期附近，有两个甲辰年，其一为北魏正光五年（524），其二为隋初开皇四年（584）。现存有临潼《正光四年师氏造像碑》作对照，它距正光甲辰仅一年。显然二碑造像风格差距甚大，不可取。例如，在下元三年造像碑中，碑侧面立像龕的建立、碑额繁密的线刻帷帐纹图案，都是西魏至隋初流行的样式。开皇甲辰距北周仅三年，其造像或与前期甚为一致。此碑接近北周风格，从时间上说得通，可取。然而，像主为何使用“下元”年号不用北朝或隋代的通用年号？是与宗教有关还是与政治局势有关？这还是一个谜。

四川隋唐道教石刻造像

——中国道教雕塑述略之五*

李 淞**

中国道教雕塑的遗存相对集中于三个主要区域：早期（北朝）主要在陕西关中一带，中期（隋、唐、宋）主要在四川（及重庆），晚期（元、明、清）多在山西。前面的遗存主要是石刻，后面则多为彩塑。虽然四川是道教最早的发源地之一，然而道教艺术似乎并未同步出现。据现有资料，四川和重庆的道教造像可能始于南北朝后期。它的产生有两个相关因素：一是佛教艺术的激励和影响，这个地区是佛教艺术传入中国最早的地区之一，东汉后期的一些墓葬中已有佛像出现，如乐山附近的麻浩崖墓中的浮雕坐佛，什邡出土的带有佛塔图像的画像砖，绵阳和忠县等地汉墓中许多带有佛像的铜质摇钱树，彭山出土的有佛像的陶器座，在这个交通相对不便的地区存有中国数量最多的一批早期佛像，且都出自墓葬，这颇为发人深省。至魏晋南北朝，虽然佛教及佛教艺术在四川已经相当普及，如成都万佛寺等地出土的许多南朝石佛像、川北的广元已有千佛崖等石窟，但道教造像似乎没有同时兴起。川北是南朝和北朝争夺的地区，也是有可能最早受到北方道教造像影响的地区。随着北方军事占领，源自关中的道教造像才在这里逐渐出现。似乎可以将四川的早期道教造像看作是关中道教势力及其观念随着军事占领而伴生的南扩现象。最近在四川剑阁县改建县城的基建中发现了北朝的道教摩崖造像，据说有可能是北魏依存，可惜还没有详细的考古报告。另外，在绵阳市一对汉代石阙（平阳府君阙）的阙身，有一些南北朝时期添加的佛龕，可能作于西魏或至北周，其中有几龕造像被怀疑是道教像，但也有学者认为其实是佛教中的维摩诘像。留待日后作辨析。

四川现存道教遗像的主要时段在隋至宋代，总体呈逐渐增强的趋势。其中唐、宋的道教石窟尤为珍贵，为他处所罕见。笔者数次到四川和重庆考察，获得许多第一手资料，以下按时间顺序分为三节叙述，所附图片均为笔者所摄。

一、隋代道教造像

隋代全国统一，长安成为首都，释放出强烈的文化辐射力。关中的道教造像更加精致，如

* 本文原载《雕塑》2009年第6期，第42-47页。

** 李淞，北京大学艺术学院、北大美学中心教授。

西安附近三原县博物馆所藏隋代开皇三年(583)像主忤进荣造老君像,这种精美的道像具有典范性意义,也展现了隋代文化的新面貌。北朝末期开始,道教造像的形式向长安周边地区渗透,隋代继续更大范围的延伸,北方的山西、山东、河南,南方的四川等地都有道教造像出现。据文献所载,四川一些地方的道教造像此时可能颇具规模,但遗留下来的造像实物不算多,且多与佛像共处,主要有以下几处。

(一) 佛塔地宫中的道像:彭州道民譙贾奴造道像

这是一件新近发表并被认出的材料,作于隋开皇十一年(591),1994年出土于四川彭州龙兴塔地宫之上。同时出土的共有数10件石刻雕像,其中6件有纪年,自南朝梁中大通五年至唐开元二十五年(533-737)。现藏于彭州市佛教协会。在资料发表时全部认作佛像,后来被看出有一尊应是道教造像,即开皇十一年造像石。残高45厘米,宽32厘米,厚3-13厘米(上薄下厚)。造像5尊,主尊插手,坐于莲花座。左右二侍者,立于莲花座,后有侍从护卫二人。台座下有二兽。背面有发愿文,隶书:

开皇十一年岁次辛亥朔五月一日,道民譙贾敦奉为亡母杨七女,或造三身□□像一区。普为七世父母及六道四生,普同斯福。亡兄譙愿德、亡姐夫杨僧振、亡妇弟女、亡姐夫杨老胡、亡姐女暨亡妹午娘、兄譙奴夫妻、杨定广夫妻、亡姐夫罗缘、姐譙阿闰。

像主自称“道民”,这是一般道教徒的习惯,主尊“插手”的姿势,不是佛像特色而为道像常见。此像与数十尊佛像一起埋于佛塔中,当与唐武宗会昌年间灭佛有关。龙兴寺是一个有长久历史的蜀中名寺,据唐彭州刺史陈会撰《彭州九陇县重建龙兴寺碑》:“厥初寺号大空,天授二年为大云,我唐开元中诏号龙兴,会昌五年废为闲地,僧俄斤像示灭,钟声绝耳,楼台为薪。”武宗很快病故,宣宗继位,恢复崇信佛教,龙兴寺得以重建。同碑说:“……未经岁……使率土郡府各复其寺,寺之数郡数龙兴居一……嘯良工,度贞木……况创浮图,建宝刹。”由此知,会昌五年(845)龙兴寺被毁,大中元年(847)复建。可推测寺中曾供奉有道像,灭佛时一并砸毁,847年重建时又一起埋入塔体。造型颇似山东出土隋代开皇十一年(591)孔钺造老子铜像。

有意思的是,四川更早的一件道教造像也是与诸多佛像一起埋入地下的,即1995年成都市西安路一个窖藏灰坑中出土的南朝道教石刻,或许从这两件造像中可窥视四川早期道教造像的一种存在状态。

(二) 四川第一天尊:绵阳西山观道士黄发嗽造天尊像

上述两件道教造像未能确定像名,所以绵阳的这件有“敬造天尊像”铭文的道像就是四川现存最早的天尊像了。绵阳郊区的西山观有著名的道教摩崖造像“玉女泉”,位于汉代扬雄读书台西侧,泉水不断从岩石中流出积为深池,水池边沿山石开凿有数十龛道像,据说原有50余龛,现仅余25龛。绝大多数属初唐,其最早者为隋代大业六年(610),该龛造像已剥离石壁,移入四川绵阳市博物馆。龛内有坐像一尊。发愿文拓片高23厘米,宽16厘米,曰:“大业六年,太岁庚午/十二月二八日三洞/道士黄发嗽奉为存/亡二世敬造天尊/像一龛供养。”题记左侧有一碑形,半圆形碑额,早期拓片上似乎可看出有坐像。碑身未刻字,下有莲瓣纹碑座。联系到重庆潼南大佛寺摩崖隋代天尊像(见下例),像旁也刻有这样的碑形,可知在四川不为孤例。

（三）重庆潼南大佛寺摩崖天尊像

重庆市潼南县位于涪江下游，县城西北三里的定明山下有著名的大佛寺，坐佛高18.43米，善跏趺坐，外覆阁，是四川八大佛像之一（重庆原属四川省）。始凿于唐代成通年间（860—874），但未完工，至宋靖康丙午（1126）重新开工，绍兴二十一年（1151）竣工。太佛东约200米处的河边，有一约高20米的石壁，石下立有1981年建的四川省文物保护单位“大佛寺摩崖造像”标志牌。石壁光鉴如切削，其上有三龕隋代造像。龕形一样，都是圆拱顶，外刻有尖拱边，但大小不一，由左至右错落排列。

左龕最大，为佛龕。造像7尊，主尊结跏趺坐于束腰方台，面残，左右二菩萨立于莲台，中间有二弟子，为浅浮雕。座下为香炉双狮，两边各一力士，各持金刚杵。龕下并凿二碑形，螭首，线刻正面龟趺。无碑文。碑面各有一圆轮，轮中各有线刻坐佛一尊，仰覆莲花座。应为隋以后刻。碑外左侧有题记“开皇十一年作”，下剥落。其上方还有两行字，首行不清，第二行可见有“□大□兄三老”。

中龕为道像，造像三尊，中间像未见长须，坐大莲花座，着对领衣，内束带，头上戴冠似折巾，在两侧形成Z字形折叠后下垂至肩。形似观音菩萨花冠上垂下的宝缙。座下有兽似正面龙形，又有蹲狮二。左右各一侍者，着宽袍大袖，双髻，立于莲花座。三像都有圆形头光。龕下有线刻图像，中间有一坐像，坐莲花座，有背光。两边为线刻供养人，上下两层，共有20余人，穿窄袖紧身長袍，双手合于胸前。龕左侧有题记两行：“大业六年二月廿日作天尊象/弟子杨佛讚□□记。”由此可知这是由杨佛造的天尊龕。存这段题记的外侧，即左龕与中龕之间，还刻有一个方框，内有三字“记此吉”。

右龕位于中龕的右下方，造像三尊。主尊面残，束发，着对领衣，内有束带。左手握衣角，右手作施无畏印，结跏趺坐于束腰叠涩方座。座旁二蹲狮。主尊左右各一立侍者，冠特大，似圆帽状，两边垂有宽带，胸前有大X形披帛，立于莲花座。从胁侍衣着看，应为佛龕。

这三龕龕形一致，应该时间相距不远，有两处隋代题记，可见凿于隋代。开皇十一年作佛龕在前，大业六年造天尊像在后，第三龕（右龕）可能最后，但似乎没有完成。碑面没有文字。佛道混合，延续了来自北魏陕西关中的传统。

离此处不远的大佛寺西约500米处，又有千佛崖造像，共有121龕，佛道混合，但主要是佛龕，其资料未见系统介绍，据笔者初步考察，其中有唐代大中七年（853）造佛龕记。还有许多晚至宋代。有人认为有隋代三龕道教造像，笔者认为不早于唐代，留待后文再说。

（四）佛道之间：巴中水宁寺第18龕

四川巴中县水宁寺摩崖造像位于距巴中市市区37千米处，散布于水宁寺、千佛崖、佛龕村八组等处，现存造像39龕，316尊。其中第18号龕位于千佛崖，圆拱形，外龕高95厘米，宽75厘米，深25厘米，龕楣是二方连续的回纹和连珠纹。龕内共造像五尊，呈弧形布置，主尊位于中央，头残，看不出是高发髻还是戴道冠，双耳垂肩，有耳环。身着双领下垂衣，内束带，双手合于腹前似坐禅定印，后有桃形头光，结跏趺坐于低平方座。左右各立一侍者，着宽袍大袖，头有高发髻，双手置于腹前，似为女像，有圆形头光。又左右侧各立一人，头残，着衣似袈裟，身体粗壮似弟子，立于覆莲圆座上。

巴中石窟的始建年代没有记录，报告者认为始于隋代，水宁寺千佛崖部分小龕就是，但没

有具体指出哪儿龛。看来第18龛可能属于其一。造像性质，报告者也认为主尊是天尊。从样式看，与佛像区别不很明显，约略接近道像，着宽衣广袖的二侍者也不是菩萨，有道像的可能性，似可看作道像在四川东北部这个偏僻乡村的初期形态。

二、唐代道教造像

唐代皇帝因姓李而攀老子李耳为先祖，使自己的家谱得以神化，虽然其间有的执政者偏爱佛教（如武则天），但道教的特殊地位却在唐代得到空前的提升，道教艺术亦得到极大的发展，尤其是在唐玄宗当朝的盛唐之际，由于皇帝数次亲自颁布推行，道教造像和壁画遍布全国各地，尤以东西两京为盛。但由于各地唐代道观建筑均已不存，原置于道观的雕像流落于国内外博物馆及私人手中，在原址保存的唐代道教石窟和摩崖造像主要在四川一些偏远山村才得以躲过历次浩劫保留至今，以下分别叙之。

（一）老君与天尊，从相同到相异：四川绵阳西山观摩崖造像

如上述，玉女泉的道教摩崖造像始于隋代大业年间，在初唐达到高潮，多数龛像造于高宗时期。原有造像50余龛，现存约30余龛，较为完整的只有20余龛。即便如此，也是目前最为集中的初唐时期道教造像。延续隋代造像传统，最早的道像造于武德二年（619），这是唐王朝刚刚建立的第二年。其他初唐造像题记有“贞观八年”（634）“乾封三年”（668）“咸亨元年”（670）和“上元二年”（675）。前者是一个单尊造像龛，道像坐于双层莲化座，双手合与胸前。龛外左侧有题记：“咸亨元年十一月二三日，弟子阿□□妻母邓阿□敬造天尊一龛供养。”在该龛旁就是上元二年造像，龛内作双坐像，两像大小相等、各坐双层莲花座，头戴芙蓉冠，蓄长须，轻抚三足凭几。姿势相同，都是双手握扇，区别只是左右手不同。题记为：“（上）元二年□月二日，道□（民）任智斌奉为亡父任士□亡师任士銮敬造天尊、老君二□供养。”龛内两尊造像相同，虽然名称不同，说明初唐时期没有在图像志方面对天尊和老君做出明确区分。这种天尊老君不分的情况到中唐以后发生了变化。西山子云亭有一龛更大的唐代道教造像，主像亦为天尊老君双坐像，二像并坐于方台，其中右像右手持扇，左手扶三足凭几，蓄大胡须。左像则没有凭几和扇。两侧有长篇题记：“三洞道士孙灵讽，当州紫极宫焚献兼神仙云（下缺）一坛，各愿合平安，永为供养。（下缺）声犹如独□，愿结一社，用答恩。敬造天尊、老君一铺。以咸通十二年岁次辛□三月十一日，修黄篆斋雨中三夜表庆毕。专主社务兼书人景好古、三洞真一道士孙灵讽、洞玄道士张大仙。”从铭文中可知，该造像龛开凿于咸通十二年（871），由道士孙灵讽牵头，组织当地民众信士约百人，结为邑社，共同出资建造。主像为天尊和老君，位于左者应为天尊、右者应为老君，即老君保留了持扇的特征。主像两侧各立一位真人，外侧为供养人像，左五排、右四排，现存近百躯，面向主像站立，戴幞头，着圆领长衫，手持笏板，各有姓名榜题，如“张元□”“申公”“田公”等。这种庞大的实名供养人阵营不多见。

（二）现存最大的盛唐老君龛：四川安岳玄妙观

位于安岳县城两北20千米黄桷乡玄妙村集圣山一所小学旁，交通不便，需步行而至，所以造像得以保留。原有一座七重大殿的道观，现已不存。全部造像集中在一块巨石四周，巨石

高约6米，周长约43米，可分为五面，布满大小窟龕，现存有主要造像窟龕29个，以道教为主，掺杂佛像。有几处纪年题记，其一是开元十八年（730）邑人李玄迷书《般若波罗蜜心经》。其二是天宝七载（748）安岳县博士张庭训撰文的《启大唐御立集圣山玄妙观胜景碑》，其中记载了该地造像开窟的过程。据该文，有玄元弟子左识相父子于开元十八年起“住此营造”，除老君外，还有“张、李、罗、王”四天尊，有“救苦天尊乘九龙”“真像廿区”“小龕卅二龕区”“上下飞天、神王”。第三则题记在西南面一个小龕旁，造像为两尊坐菩萨，下有四天王像，题记可见“大中十四年闰七月拾八日”（860）。

天宝七载的碑记位于东面南侧，其旁为此地最大的道龕，龕旁刻有“老君岩”三字。龕内正中为老君坐像，左手持扇，面前有三足凭几，蓄三缕大胡须，头戴芙蓉冠，坐大莲花座。左右四位真人，其上仿佛教之天龙八部护法像，或持剑、或持戟、或戴有狮头帽。龕外左右各站立一位武士，龕下有站立的真人11位。龕上沿有坐像13尊，下沿有坐像12尊。所谓“张、李、罗、王”四天尊像位于北面东侧，为四位立像。北面还有三坐像龕（或说三清像），可惜毁于文革时期。三像并列而坐，从文革前的老照片上，可见服饰与姿势相同，各有大莲花座。龕外立有武士，龕上和两侧为小坐像，龕下四个壶门，各有一个乐舞像。北西角有“救苦天尊乘九龙”龕，主像为一天尊，左为力士，右为着铠甲的武士，手持长弓。天尊脚下刻有九龙，刻有“九头龙”三字。南面造像以佛道混合为主，释迦牟尼或与老君共坐一龕，或与天尊共一龕，上方有天龙八部，其中可见手捧日月的阿修罗。龕外立有菩萨或力士。西南面有佛道混合龕和单独的佛像龕，除上述“大中十四年”龕外，还有立佛龕和倚坐佛龕。自开元十八年至大中十四年，可知该地造像至少延续了130年时间。开始时以道教为主，后来佛道并存，佛教渐盛。

（三）现存罕见的盛唐道教造像龕窟：四川仁寿县坛神岩

这也是一处交通不便的乡村，位于仁寿县北偏东35千米的高家乡鹰头村，佛教造像和道教造像分别位于相距约1公里的两处地方。佛教造像十分兴盛，其中有一个高达12米的佛胸像，与乐山大佛颇有几分相似。这里的地形是丘陵，临近地区分布有十几个较大的石包，一些石包上开凿有大小不等的龕像。其中道教造像的地方称作“坛神岩”。据笔者统计，共有56龕（窟），以道教为主，杂有部分佛像。其中编号第53窟是相当完整的道教窟，主尊为三尊坐像，其中，中间和右坐像有胡须，右像手持扇，左像没有胡须。左侧壁另有大小相当的坐像一区，头已缺失，有三足凭几。右壁有民篇题记，为天宝八年（749）刻《南竺观记》，为三洞道士杨行进等人撰，记道教《三十六部经藏目》，是记录唐代道教经籍撰集与分类的重要资料。依据题名，可知像名是“三宝”。道教典籍中的“三宝”即天宝君、灵宝君、神宝君。唐释法琳《辩正论》引《灵宝九天生神章》云：“有天宝君，是大洞神；灵宝君，是洞玄神；神宝君，是洞真神。”分别号高上、上清、三皇。又说：“此三号虽年殊号异，本同一也。”除这儿尊主要造像外，该龕还有护法武士和胁侍真人多尊。这是难得保存至今的“三宝”造像，显示了宋代以后流行的“三清”像以前的唐代道教主神系统。另外一个难得保存完整的是佛道混台立像窟，中问有三尊立像，中央和左边站立的是道像，应该分别是元始天尊和老君，但图像上没有显著的差别，都是长须、芙蓉冠。右边站立的应该是释迦牟尼佛，跣足，肉髻高大。窟两侧壁分布站立有一尊道像和一尊佛像，其中道像双手捧笏板，显示出略低的身份。窟内没见题记，

从风格和图像结构上看，应该是盛唐时期所作。

这种佛道混合窟最有特色的还有以“大合唱”形式排列的一个石窟，即编号47窟。窟高2.25米，深2.2米，窟内三面造像共有27尊，也全部是站像，大致等同于人的真实尺寸。大体上道像位于左部、佛像位于右部，前后分为两排，前排造像均立于大莲花座。正壁前排7人，中央为立佛，其左为3位道像，均为蓄长须，穿道袍，着履。或可把这三尊立像看作“三宝”。佛像之右有一佛、一菩萨和一尊道像。后排6尊像，有一佛、二菩萨、一弟子、一位持扇子的道像（天尊？）和一位真人。左侧壁都是道像，前后排各有4位，有长须的天尊、无须的真人，穿铠甲的武士。前面一位天尊身着佛之袈裟，若不是三缕长须和脚上的鞋，可能就会混同佛像。右侧壁6尊像均为佛教，有立佛、菩萨、弟子和护法武士。除武士外都是跣足，值得注意的是一尊弟子手持笏板，如同真人，若不是跣足也会被看作道像。两侧壁的武士都位于最外端，形成对称之势，脚踩地鬼，造型相同，没有佛道之分。另一个“大合唱”结构的窟龕是编号64号的大龕，均为道教，以正面为主，正壁前后造像两排共25尊，前排都是右手下垂，左手平举至胸前。两侧壁共10尊像。造像尺寸略等于人的真实大小。造像大体可以分为三类：有长须的主要是天尊类，或手持扇、或手持如意、或持笏板。没有长须的男像一般戴有芙蓉冠，着长袍，或拱双手、或持香炉，显出低一等的身份。第三类是女性形态的真人像，相貌文秀，衣饰似菩萨，胸前有璎珞类装饰，头戴花冠。这两个“合唱”窟都没有见到纪年题记，从风格看也应是盛唐之作。这种佛道并立的类似“大合唱”式的布局不多见，佛像和道像的造型相互靠近，显示出佛道融合，增进共识的观念。

（四）传奇女道人的道场：丹棱唐代龙鹤山石窟

距四川丹棱县城约10千米的唐河乡龙鹤山（当地又称中观山）山腰，山下有一石室，或为唐代道人修炼处。沿山路向上约200多级，总共有近50龕窟，大多残破，头手被砸毁，极少还保留有头部。由下至上顺山路排列，尺寸大都在高、宽、深各约1米余，没有大龕。下面略小，主要是坐像，编号1至6龕大致相同，都是一铺七尊，主像为老君或天尊，坐于高大的方形座，座前刻有二立像，或为供养人。主尊着束腰道袍，头戴芙蓉冠，左右分别立有真人、女真和力士，分别仿若佛教之弟子、菩萨，力士半裸，握拳高举，则与佛教之力士完全相同。这种窟龕和主尊座式流行于初唐时期。极似佛像的造型反映出初创期的特点。往山上走，道像坐于束腰方座，胁侍队伍更加庞大，分前后两排站立，女真身上挂满璎珞，只是脚下的鞋显示出道教的属性。后排的八像若佛教之天龙八部结构，分列于主尊左右。再往山上走，则主尊的座式变为圆形的莲花座，有的窟门口有站立的武士，如佛教之天王。有七立像龕、三立像龕，若立佛状，应是天尊并列。又有双立像龕、双坐像龕出现，应是天尊与老君共龕的结构。一般有长须，有三足凭几的可能是老君，没有胡须的可能是天尊。第22龕较大，主尊坐于圆形莲台，双手结于腹前。左右胁侍共有14名，包括真人、女真，武士和力士，座前还有双狮，是此地造像最为完备的一窟。右壁有发愿文百余字，隐约可见有“造元始□□（天尊）”字句。有的造像风格比较简略，衣纹紧贴肉体，如同佛像，反映出不同工匠或流派的特征，这些都显示出盛唐的特点。上面龕窟略大，出现了立像龕，有少量等身像。最有特色的一个龕内有五岳图形，分别位于造像的头上，作群山形，中间的山形最大，山中央有长方形题榜，但未见文字，应是原来题山名处。主尊有三足凭几，应是老君，显示出唐代道教老君与五岳神山信仰的结合。最

上方有一较大的立像龕，未完工。

历代文献中对此地多有记载，《蜀中广记》卷十二说：“县北十五里，龙鹤山三大字宋孝宗书也。有《松柏山碑记》，云山有三宫九观，乃成无为、杨正见、李炼师成道处，唐天宝年建。杜光庭题龙鹤山诗：抽得闲身伴瘦筇，乱敲青碧唤蛟龙，道人扫径收松子，缺月初悬天柱峯。”所说的《松柏山碑记》至今尚存原地，即彼编号24龕内的《龙鹤山成炼师植松柏碑》，龕内左右壁刻有站立的天尊像百余尊，仿千佛状。正壁为隶书碑文，高1.78米，为唐天宝九载（750）作，撰文师学、书写杨玲。所谓“成炼师”，即唐代女道士成无为。碑文说：“粤若龙鹤山观隐人女道士成无为，通义郡丹棱县人也……誓死不嫁，情敦和道，幼而出家……寻仙未果之间，乃建置祠宇，薙草开室，因高筑宫……翠柏满于山头，接果艺竹，弥岗蔽野，凡万有余株……仙师年逾知命，而有少容，状如廿许童子，盖还丹却老之力也。”这通碑文既是对成无为植树之功的赞颂，更是对其生平的记载。在这一片造像窟龕之中独特造一窟为其树碑，可知这位德高望重的女道士与这些造像之间的紧密联系。从这些窟龕位置和风格判断，大致可以推测出龙鹤山造像的历史过程：大约在初唐开始，有一些道士在此修炼开窟造像，造像由山下向山上发展，至盛唐时达到高潮，其主要主持人物就是女道士成无为，当时道观的名称是“龙鹤山观”。她的事迹使得龙鹤山（龙鹤山）远近闻名。可能在她仙逝之后，造像活动就终结了。这些其貌不扬的残破窟龕造像，隐藏了一位著名女道士的辉煌历程。

（五）险径仙山：四川剑阁鹤鸣山唐代摩崖造像

鹤鸣山位于剑阁老县城东面二里山顶，其地古称东山，又称鹤鸣山。站在山上可俯瞰县城，山顶建有七级白塔，为清乾隆四十二年（1777）修造。该地原建有“古重阳亭”，唐代著名诗人李商隐撰有《剑州重陽亭銘》，时为唐大中八年九月一日（854），刻有李商隐铭文的石碑现存于该地，就在亭旁编号第5号龕内。现存有6处造像，第1号龕只有一尊立像，在一块大石上刻有天尊一身，膝盖以下不存，但上部较完好。天尊头戴芙蓉冠，无胡须，身着对领道袍，左手平举齐肩，右手微曲向下。后有双层圆形头光，外层圆光中又有小圆形。第2号龕为方形，上方有明代隆庆元年（1567）刻额“一郡奇观”，龕外左右又各有一碑形题刻，碑首为螭首，中央有坐像一尊，可知与主龕造像同时建造。龕内主像不存，唯留桃形头光，左右胁侍的二真人亦不存，仅留头光，石面都有整齐的凿痕，可推测原来的主像和二真人系单独刻造，然后移至龕内供养。左右仰J壁为十二武将（左右各六），天尊和胁侍真人之间还有8位护法武将，龕外左右各有一位持笏板的真人。下方两尊走狮，龙门石窟亦有类似的造型。十二武将极有特色，其格式大致仿佛教之药师十二神将，均身着铠甲，有手持宝剑，有手持金刚杵（变化），有手握风袋，有卷发红毛，脚下踩着一对地鬼：一男一女，其女为裸像，双乳下垂，呲嘴咧牙。男鬼獠牙外出，肌肉强劲，头戴尖顶帽，这种帽子自汉代以来就是胡人的特征。“正”与“邪”的斗争反映了唐代汉胡之间的战争背景。紧挨其左的是3号龕，龕内1尊立像，与1号龕相同但十分完整，天尊头戴芙蓉冠，无胡须，左手张开举至肩，右手下垂，握有一物。桃形头光，中间又有5个小圆形。4号龕也比较完整，以1尊立像为主，立像高达2.12米，姿态与前述天尊相同，但左手握有宝珠，脚下有莲花座。龕左下角有供养人像二身，一男一女。龕左侧壁有长篇造像题记一则：“长生保命天尊像赞并序”，作者是当时的地方长官“剑州刺史赐紫金甲袋郑团”，尾署唐大中十一年丁丑岁（857）。由此可知这龕造像的三个最基本的信息：

唐代大中十一年由郑团监造的长生保命天尊。第5龕大致与第2龕相同：方形龕，中间主像和二真人不存，后有8位护法武士，外有十二神将，只是脚下的地鬼没有最后完工。龕外左右各刻一碑形。龕的造像风格和尺寸都与2号龕相同，应出自相同的粉本。龕内现置李商隐铭文碑，其位置恰好在占重阳亭旁。亭旁还有唐大历六年（771）刻颜真卿书《中兴颂》，大字正楷，极有气势。山坡之下，有一大石，其上刻有12龕小像，大都是单尊坐像，各高约30厘米，风格与2号龕、5号龕外碑首小像相同，也应是唐代所作。

剑阁被当地认为是道教创始者张天师的修道之处，现新建有“张天师炼丹处”刻石，塑有炼丹炉，还刻有“张天师升天处”石碑。早在1929年也有日本学者伊忠东太来此地调查，所摄照片被误当作佛教造像发表，已经引起学界关注。无论如何，这些大中年间的石刻道像显示出在这个连接首都与四川的兵家必争之地，曾有一段不为人知的历史，在当地刺史的支持下延续了道教的辉煌，并与中国历史上一流的文人李商隐、颜真卿紧密相连。

以大足为中心的四川宋代道教雕塑

——中国道教雕塑述略之六*

李 淞**

宋代的道教美术遗存主要集中在南方的重庆、四川和北方的山西，北方为泥塑，南方为石刻。重庆大足和四川的安岳是相邻的两个县，都有唐、五代、宋代的道教和佛教造像，安岳略早一些，除了上文介绍的玄妙观外，圆觉洞有五代佛道混合造像窟，三壁造像，天尊居中，老君居左，佛像居右。大足是后来居上，北宋后期开始，至南宋时规模更大。两地的道教雕刻主要遗存如下：安岳老君岩（狮子岩）、安岳三仙洞、大足石篆山、大足妙高山、大足南山、大足石门山、大足舒成岩、大足峰山寺，此外，大足还有桂花庙、石佛寺、佛安桥、石壁寺等地。这些遗存各有特色，以下择要分别论述。

一、现存最早、最完整的三教合流摩崖造像：大足石篆山

石篆山位于大足县城西南方向 22.5 千米 处的石桌乡佛惠村，以佛、道、儒并列开大龕而成中国石窟造像中十分特殊的一例。现存最早的造像题记是北宋元丰五年（1082）。从入口处开始，主要造像依次为：地藏及十王龕、老君及二大法师与十二真人龕、三佛及弟子龕、文宣王（孔子）及十弟子龕。可以看出这是一个完善的整体设计，三教的规模和形式都相同。从位置看，最先开凿的是三佛龕（1082），然后是其左邻的道教老君龕（1083），右邻为孔子龕（1088）。这个先后开凿顺序或许体现出三教的社会顺序：佛、道、儒。该处绝大多数造像都是佛教，也体现出其优先地位。编号 8 的老君龕位于石岩中段，宽 343 厘米、高 170 厘米、深 192 厘米。龕中央是老君坐像，老君头戴芙蓉冠，蓄 V 字形大胡须，左手扶三足凭几，右手持扇，坐于束腰方座上。座腰部有壶门，内刻一兽。头左刻有“太上老君”四字，其左右各有 7 尊立像，各有榜题，可辨识的有：“玄中大法师、三天大法师、太极真人、太乙真人、定法真人、普德真人。”紧靠老君的是两位大法师，其余的十二位是真人，服饰与动作都相同，均双手持笏板（左手在上、右手在下），头戴芙蓉冠，多数没有胡须，身着长袍。造像题记为：“元丰六

* 本文为教育部课题“中国艺术批评通史”成果之一，编号 2006JDXM011。

** 李淞，北京大学艺术学院、北大美学中心教授。

年岁次癸亥闰六月二十日记。”龕外两侧各立有一尊护法像，身着铠甲，手握兵器。共17尊像组成一个道教神系。所谓“玄中大法师”或说即老君，《云笈七签》卷四十三：“在于太上之东，有七宝庄严，明光帐座，座上有玄中大法师，即是高上老君，妙相不可具图，应感变化无定。先睹玉貌。素发玄冠，黄裳皂帔。凭几振拂，为物祛尘，凝神释滞，以正治邪。仙真侍侧，左右肃然，人天相交，其形如左。”所谓“三天大法师”即道教创始者之一的张道陵，据《名臣经济录》卷二十九：“张道陵，字辅汉，光武十年生于吴之天目山。善以符治病。桓帝永寿元年于灵峯白日上升，百二十岁。唐天宝七年册赠太师，中和四年封三天扶教大法师，宋熙宁中加封三天扶教辅元大法师，大观二年册号正乙靖应真君。”石篆山造像建于熙宁之后、大观之前，故使用了三天大法师的封号。十二真人地位略低，早见于唐宋文献，唐代罗隐诗《送张绾游钟陵》有“西山十二真人在”句，唐高宗时道士胡慧超撰有《晋洪州西山十二真君内传》一书，宋郭若虚撰《图画见闻志》卷二说唐末四川道士著名画家张素卿画有《十二真人》等像传于世。《图画见闻志》卷三又说北宋武洞清有《十二真人》等像传于世。北宋《宣和画谱》记有唐初阎立本和唐末张素卿都画有《十二真君图》。关于这十二人的姓名有两个版本，宋代黄休复《益州名画录》卷上说：“道士张素卿者，简州人，又于简州开元观画容成子、董仲舒、严君平、李阿、马自然、葛玄、长寿仙、黄初平、葛永瓚、窦子明、左慈、苏耽十二仙君像，各写当初卖卜、卖药、书符、导引时真，笔踪洒落，彩画因循当代名流，皆推画手。”另一种说法是十二真君为晋道士吴猛、许逊及其弟子彭伉、时荷、周广、甘战、施岑、曾亨、陈勳、盱列、黄仁览、钟离嘉，在北宋后期被封作真人，《江西通志》卷一百三有详述。无论如何，十二真人的原型是有名有姓的、不同朝代的十二位高人，北宋则升华为没有个性的真人。而石篆山的二法师和十二真人像，可能是现存最早的陪侍老君的大型组像。编号6号是孔子及弟子龕，比老君龕晚五年。中央为文宣王孔子，头旁刻有“至圣文宣王孔子”，其左右各立有五尊弟子，各有姓名：颜回、闵损、冉有、端木、言偃、仲由、冉耕、宰我、冉求、卜商。在佛寺中置孔子与十哲像，最早见于南朝梁代，据唐张彦远《历代名画记》卷七，张僧繇在江陵天皇寺“画卢舍那佛像及仲尼十哲”。石篆山的这龕孔子及十哲，应是现存最早的有纪年且最完善的同类造像。

邻近的佛惠寺遗址现存有元祐五年（1090）《石篆山佛惠寺记》，记载石篆山开龕经历。其中说到严逊以五十万钱购得石篆山，“龕崖刻像凡十有四：曰毗卢释迦弥勒龕、曰炽盛光佛十一活曜龕、曰观音菩萨龕、曰长寿王龕、曰文殊普贤菩萨龕、曰地藏王菩萨龕、曰太上老君龕、曰文宣王龕、曰志公和尚龕、曰药王孙贞人龕、曰圣母龕、曰土地神龕、曰山王常住佛会塔记龕”。龕主严逊记、其甥希昼书。希昼，宋代著名的九位诗僧之首，在宋代颇有诗名。所列龕名与今大致能够对应。

编号2龕是志公和尚龕，题记是梁武帝向志公和尚问佛法，而7号龕三佛龕有铭文是“修水陆斋庆赞”，可知此处造像不是一般的修功德，而是整体上有作为水陆法会的道场性质。水陆法会是唐代兴起的为超度亡灵而举行的一种盛大的佛事活动，一般会陈列各种神祇，不仅是佛教的神像。宋黄休复《益州名画录》卷上记载了唐代僖宗时张南本于四川创作水陆画的材料：“宝历寺置水陆院，请南本画天神、地祇、三官、五帝、雷公、电母、岳渎、神仙、自古帝王、蜀中诸庙一百二十余帧，千怪万异，神鬼龙兽，魍魎魑魅，错杂其间，时称大手笔也。”

这 120 余幅画可能囊括了中国民间几乎所有的重要神像，主要结构当然是释、道、儒三家，碑文所列十四龕名也体现出民间的主要崇拜系统，因此石篆山可看作是一个浓缩的、立体的、四川版的水陆画卷。

二、大足县最大的道教洞窟：石门山石窟 10 号窟

石门山摩崖造像主要建造于宋代，位于大足县城东北约 20 千米处，古称“圣府洞”。1999 年作为大足石刻的主要组成部分被列入联合国世界文化遗产名录。共有佛教与道教造像 16 龕（窟），其中少数没有完工，现有造像 400 余身，开凿年代大约在北宋后期的绍圣元年（1094）至南宋的绍兴二十一年（1151）之间。有一些龕窟有纪年，可以看出开凿顺序，列表如下。

顺序	窟名	现在编号	纪年	公元	雕刻者	像主
1	山王龕	13 号龕	宋绍圣元年五月	1049	文 惟——文居道	杨才有
2	水月观音龕	4 龕	北宋绍圣元年□月	1094	文居道	增法顺?
3	释迦牟尼龕	3 龕	北宋绍圣三年月	1096	文 惟——文居道	女弟子赵氏——娘及子
4	西方三圣与十观音窟	6 窟	南宋绍兴六年至十一年	1136 - 1141		岑忠用、岑忠志、岑忠信，庞休、候惟正杨作安，赵勤典等
5	玉皇龕	2 龕	南宋绍兴十七年	1147		杨伯高
6	药师龕	1 龕	南宋绍兴二十一年	1151	蹇忠进	(住持文道盛书) 石门山主、道士文道盛
7	“圣洞府”题记		南宋淳熙五年	1178		

“山王龕”是有纪年的第一龕，位于石门山的入口处，龕内刻有一男一女两个坐像，男像在左，戴高冠，身着大翻领衣，女像在右。下面有铭文三段及施主自己的坐像，可知造像为“山王、土地”，施主是杨才友，雕刻工匠是岳阳文惟一、文居道。龕下有线刻的双虎，虎头有“王”字，以显示山王的身份。“土地”为女像，与稍后的后土圣母像相同（如南山）。“玉皇及二大将龕”位于入口右边，分为三个部分：玉皇本身在最上面，头戴冕旒冠，双手持笏，倚坐于龙头椅。左右各一侍者举扇。其下有两个较大的护法像，身高 1.82 米，各有榜题“千里眼”“顺风耳”。千里眼位于左，上身束有胸甲，腰间有勒带，左手持双尖长刃刀，额有束发箍，眼似铜铃，张口，四肢裸露，刻出肌肉和血管经脉，以示强劲。顺风耳位于右，四肢裸露同于千里眼，亦瞪目张口作恐吓状，右手握一大蛇，蛇身从左肩绕后背至右肩。千里眼之下侧有一男人像，头戴巾，面目下垂，身着长袍，右手上提腰带，依发愿文可知，系供养人杨伯高之父杨文忻的“真容”。杨文忻年八十岁去世，而此像丝毫无衰老之态。次年其子杨伯高造

此龕。

编号为第10窟的洞窟俗称“三皇洞”，是大足县规模最大的道教洞窟（插图6），平面为矩形，宽3.90米，高3.01米，深7.80米。洞窟右壁已经塌损，清代乾隆年间有过修复，近年又有重修。其正壁和左壁的主要造像基本完好，右壁的部分造像尚存。没有可识读的铭文。依据造像风格、位置关系和相关文献，学界一般认为此窟也是开凿于宋代。目前大致有三点主要认识：（1）主像是“三皇”，或说即道教的天皇、地皇和人皇，或说指儒家的伏羲、神农、轩辕。最近又有学者提出应是以紫微大帝为核心的“三垣”。（2）左壁下部有7尊大像，或被认为是太昊氏、颛顼氏、祝融氏、轩辕氏、金天氏和玄武；或说左壁7像分别是六天宫、丁甲、天曹判官等。（3）其右壁上部的28尊小像被认为是二十八宿。笔者曾三次到该处实地考察，通过对造像实物的仔细观察，发现一些值得重视的细节，尤其是主尊图像三个重要细节：冠、侍者、文字。从而对此窟的性质和造像目的得出一些新的认识，分别于2009年10月、11月在重庆大足石刻国际研讨会、香港中文大学道教国际研讨会上发表专题报告。

10号窟（三皇洞）未存开窟题记，两个现象说明10窟应在西方三圣洞之后：位置与雕刻技法。该窟最有可能的时间是南宋绍兴年间至淳熙五年之间，考虑到西方三圣窟之右的九子母龕、孔雀明王龕都已占有更好的位置（石质），该窟内右半石质不适，实际开凿时间更靠近淳熙五年一端。或在玉皇龕之后，即1147-1178年间。最外侧的位置、石质的差异，说明10号窟应是在这块巨石上，最后开凿的洞窟。现状右壁为复原状，一般认为是乾隆年间对原状的复原。然而坍塌还是一种雕刻方法？右壁造像不是整体凿造，观察现状，这些造像由数块大石整齐组成，大小相似、断面整齐、表面完好，若说是坍塌造成，则只有上帝才能使它们如此坍塌。这不是坍塌后的重组，而是最初被迫采取的方案。坍塌的石块不会呈现出如此规律的石块，而将数块石块整齐地堆砌为大像的做法，这是石雕常用的一个方法，至今普遍运用。之所以采用这种方法，应是石质所限而不得已。清代乾隆60年的复修、近年的复修都只是重新“组装”。自然崩塌的岩面呈不规则裂痕和断面，如龙门石窟奉先寺南壁自然崩塌。右壁造像虽然有部分不属于该窟，是后来补充的，但有部分造像应是原件，都呈现“组装”手法。笔者推论：（1）该窟原状是一半依山、另一半筑石搭建。可见开凿时其山石已经不具备完整开凿大型洞窟的条件。（2）该窟应完成于其他主要窟龕之后。（3）之所以要超出客观条件凿造，存在着某种强烈的意图或观念。笔者得出以下几点初步认识。

1. 主像不是“三皇”而是“三官”，即天、地、水府三官。两侧壁的十位文官应看作是三官的侍官属僚。上部的二十八尊小像只有一半属于廿八宿。重庆大足舒成岩所谓“紫微大帝”龕名没有正确的理由，名称出自20世纪80年代以来的断章取义和误读。其主像的性质还有待于进一步考证；山西晋城玉皇庙所谓“三垣殿”不是原初的名称，当时应为“天地水三官”，清代以后出现误解。

2. 主题在于解厄、赐福、赦罪，与“观音救八难”图像主题相近。体现一般民众的普遍心理需求。该窟的主题不是由三皇及其后续圣人们所组成的早期帝王的历史，文本也不是托名晋代葛洪的《元始上真众仙记》（即《枕中书》），民众百姓耗巨资开窟，不是为了温习远古历史的课程。主题应是宋代民间流行的三官信仰，文本来自唐宋时期陆续出现的关于三官信仰的一系列经书（如《生死轮转因缘经》《元始天尊说三官宝号经》等）。主旨在于赐福、赦罪、

解厄。通过考核善恶、司人功过，以达致扬善惩恶、构建理想社会的目的。与邻近的东岳龕、西方三圣与十圣观音窟相同。观音救八难、三官解三厄，主题相同。体现了道教与佛教的内在一致功能，体现了民众的主流诉求。

3. 洞窟在形制、造像数量、体量规格等方面模仿和参照了先期完工的西方三圣洞，显示了对佛教造像借鉴和佛道平衡的过程。显示出两教平等、相等的观念。两个大窟极其相似，10号窟的窟型、规模、造像尺寸、主像数量与结构，都来自邻近的6号窟，即西方三圣和十观音窟，显示出佛道两教之间的较量与借鉴。在三皇洞开凿时，最大的洞窟是佛教的西方三圣洞，成为道教衡量规模的参照。两侧壁原共有14尊大像，其中10尊文像、4尊武像，加上正壁的3尊主像，合为17，这个数字和结构，来自“西方三圣和十观音窟”的规制，4尊武像由窟外移至窟内，就是后来道教护法四圣的早期形式。西方三圣对应于天地水三官，十圣观音对应于十侍官，四神将对应于四圣。在“三皇洞”开凿时其山石已经不具备完整开凿大型洞窟的条件。但主持者为了与佛教平衡，做出了超出客观条件的决定。

4. 四圣尤其是真武像处于初创时期，南宋初期尚未定型，原出自佛教四大天王像，遗留有外来文化的痕迹。与江南南宋真武不同，说明地方特色及与中央主流图像的相对独立。石门山10号窟四圣是现存最早、最完整的道教“四圣像”，目前仅见的戴双翅冠的真武像。头盔显示出它是不同文化的衔接点，头冠样式的直接来源是佛教天王，间接来源是西亚萨珊波斯帝王。铠甲、剑来自唐代佛教的天王。

总之，窟中的三尊主像既不是三皇也不是三垣，而是天、地、水三官；洞窟是在客观条件不适宜的情况下强行建造的；时间在邻近的佛教“西方三圣与十观音”窟之后，是对该窟的模仿和回应，体现了佛道相互对立又相互依存与融合的复杂关系。

与10号窟对面的是第11号龕，是石门山面积最大、人物最多的造像龕。龕高2.40米，宽3.64米，深0.66米，原先被称作“炳灵公夫妇龕”。中央为两尊并列的坐像，一男一女端坐于龙首靠背椅上。男像头戴翘角幞头，身着圆领衣，双手笼于胸前。女像为凤冠霞披，姿势相同。身后置有背屏。龕内上下围绕着主像有5排共70余尊男像，下端略大、上端略小，似乎形成近大远小的空间错觉。大龕下排中央有二人手捧卷籍，左右合有18人。之下有地狱变相，据说原有“铁围城”三字，今不见。先前在清代游记中被认为是东岳大帝的第三子炳灵公夫妇，近年有人提出应是“东岳大生宝忏变相”，与道教经典《东岳大生宝忏》所述内容相同，该经曰：“东岳天齐大生仁圣帝，端处于东方三界，独尊于中界，奉天行令，宰御阴司，知人寿之短长，设七十五司以掌权衡，有三十六狱以惩凶恶。”因此，中央的双坐像是东岳大帝夫妇，上方的70余人是75司，下方的地狱变是“三十六狱以惩凶恶”。晚唐以后，佛教和道教都有东岳和地狱的图像。这时的东岳大帝还没有呈现典型的帝王像，如同时期的大足舒城岩东岳龕，后者头戴冕旒冠。

三、大足最纯粹的道教造像窟：南山石刻

南山位于县城之东南5华里处，山顶原有古道观“玉皇观”，主要造像凿于南宋，现编号15龕，均为道教，其中规模最大的是第5号三清古洞，也是南山石刻的中心。

三清古洞实际上是一个石窟，前有木构建筑。窟高3.91米，宽5.08米，深5.58米。上额刻有“三清古洞”四字，前端有两根石柱，柱身绕一龙，俗称龙柱。主要造像在窟内的中心柱上，柱高3.4米，正面造像分上下两层。上龕主像为并列的三清：中央是玉清（元始天尊）、其左是上清（灵宝天尊）、右为太清（道德天尊）。三像均着红色道袍，头戴五瓣花冠，蓄须，有头光和身光，盘膝坐于束腰矩形台上。顶上各有华盖（现已残落）。中央的元始天尊略高大，手扶三足凭几（残），手残，可能原握有物。头上放出四道毫光，在内侧各形成三圈，每圈内各有一天尊坐像。其做法来自佛教（如西方净土变）。左侧的灵宝天尊持如意，右边的道德天尊手持宝扇。这种格局在宋代形成后一直很稳定，元、明、清大都沿袭。上层龕内两角各有一飞檐楼阁，阁中又置有一天尊像，其像头顶有两道毫光溢出阁外。龕两侧和下层的造像组成了三清的胁侍队伍：四帝二后。均为坐像，上层左右各一、下层左右各二。四帝头戴冕旒冠，倚坐于龙头椅，双手持笏。上层两位应该是玉皇和紫微大帝，后有两位持日月宝扇的侍者，顶有宝盖，外侧有飞仙飘至龕外。二后位于下层外端，头戴凤冠。四帝二后的規制，源自早先的“四御”：玉皇、紫微、钩陈、后土，后来增加了宋太祖、太后，组成更为庞大的阵容，有明确题记的如有安岳县瑞云乡狮子头的老君岩，其主要造像也是四帝二后，题记有“紫微大帝”“圣祖”“元天大圣后”等。南山三清洞的下层中央有一供桌，桌后刻有排位，其中部的字不存，左右分别为“舍地开山造功德何正言同杨氏”“开山化首凿洞张全一同赵氏”。供桌两侧分别立有二男二女像，应即上述何、杨二对夫妇。年号未存，但何正言氏在大足其他地方还做有功德，即北山多宝塔第8、9龕（绍兴十八年1148）、观音坡地藏和引路王菩萨（绍兴二十四年1154年），说明何氏正是活跃在这个时期的供养人，也说明他对佛教和道教都持崇信的态度。中心柱东壁是天尊出巡龕，主像位于中部，头戴冕旒冠，如同帝王，手持笏板，立于祥云之上，缓步趋前。前有导从，后有侍者举伞盖和宝扇。下部有一巨龙，托举宝珠，立于山石之上。三清洞的两侧壁主要是排列众天尊，上下共有6层，现存231尊立像，各高0.46米左右。原来可能是360应感天尊。其形有文有武、有男有女，服饰各异。左右壁外端分别是六个圆龕，其中各有图形，可辨识的是马、蟹、秤、二女、瓶，应是黄道十二宫，显示出外来文化对道教的影响。该窟还有诸多后期游人题记，最早有南宋乾道五年（1169）陈伯疆题记，说明该窟已在此前完成。

南山编号4号龕是圣母龕，龕高3.15米，宽2.75米，深1.63米，主像为三位并坐的女神，均头戴凤冠，双手合于胸前作捧物状，头顶悬有宝盖，坐龙头椅。中央者略大，后刻有“注生后土圣母”。三像的两侧各有一位侍女，丫鬟装束，手持龙头吊拂尘。左壁有一护法武将，身着盔甲，榜题为“九天监生大神”。其前下方有两尊较小的供养人像，分别是何正言、何浩父子。右壁的图像对称布置，内侧女像为“九天送生夫人”，外侧两尊较小的女供养人，榜题不清，应是何氏妻女。

编号6号的大龕位于三清洞外东侧的崖壁上端，不易看到。笔者两次前去考察，在大足博物馆的帮助下得以上去看清。龕高1.68米，宽2.90米，深1.26米。分为上下三层。上层主要有三尊坐像，中央一尊独坐于束腰方座，一直被认作是佛像，但笔者仔细辨认，应为道像，身披道袍，肩下罩对襟披风（与三清像同），左手持一物似如意，当是元始天尊，动态也与之相同。左右各一坐像，侧面，面对中央主尊，头戴冕旒冠，坐龙首椅，双手持笏，为二帝。或如

三清洞之玉皇、紫微。其左右又各有三位侍者。中层，中央为浮雕图案，可看出是瓶花。左右为护法四圣真君，可看清左前者三头六臂，身旁有龙，应为天蓬大元帅。其后一像漫漶，应是真武真君。右边两位，前面的有四臂，头戴五梁冠，手持绳索、端方印，后面一位身着铠甲右手提刀，应分别是天猷副元帅和翊圣保德真君。这四位护法者在石门山10号窟已有出现，但排列方式略异。四圣两侧，分别站立有三、四位侍者。下层共有12身像，中部为供养人像，多已模糊，可看出左为四身男像，右为女像。两侧为侍者。未见造像题记，从风格看，也应是与三清洞同时，为南宋绍兴年间（1131-1162）。这龕造像由于位置很高，一般不会看到，但由于配置特别，造像丰富，值得注意。

四、未完工的三教合一窟：大足妙高山第2窟

妙高山位于大足县城西南方向75华里处的季家乡东风水库之南，山顶原有古寺妙高寺，编号有7个龕窟，主要为佛教造像，但有一窟十分特殊，为佛、道、儒合窟，即今编2号窟。

该窟高3.14米，宽2.80米，深3.22米，平面为矩形。三壁各有一尊大像，分别为佛（正壁）、道（左壁）、儒（右壁）。正面释迦牟尼佛结跏趺坐，螺髻，左手扶膝，右手上举（残），坐于莲花座，座下有一龙。左右侧各有一弟子，即迦叶、阿难。左壁老君为倚坐，身着对领道袍，蓄须，戴花冠，左手平放在两膝间，右手上举（残）。左右各有一侍者，但没有完工，只是凿出大坯，没有来得及细雕，可能因某种特殊的原因停工。右壁是文宣王孔子像，似帝王头戴冕旒，倚坐于方台，双手持笏于胸前。左右也是各有一位侍者（头残）。孔子像头戴冕旒，与稍早的石篆山不同，反映出北宋后期以来孔子的重新定位和服饰变革。窟右壁外上部有造像记：“东普攻镌文仲璋、侄文珪、文珠。天元甲子记。”据研究即绍兴十四年（1144），该年恰为甲子。这个窟是现存宋代最大的三教合一窟，其未完工的造像给我们研究宋代工匠造像过程留下了极好的标本。

五、一处小巧精致的道龕：舒城岩摩崖造像

舒城岩又名半边庙，位于县城北偏西20华里处，主要造像编号5龕，均为道教。

全部造像围绕一块巨石展开，中间是三清龕，其左为玉皇龕，其右为紫微（？）龕、东岳大帝和淑明皇后龕。三清龕并列有三尊坐像，各戴芙蓉冠，坐于束腰方座，有桃形大背光。中央为玉清元始天尊，右手扶三足凭几，左手向上。其左侧上清灵宝天尊手持如意，其右侧的太清道德天尊手持宝扇，其浓密的大胡须显示出唐代的传统。三个方座下各有一双鞋，应该是三位天尊所用，坐姿如同佛像之结跏趺，故只有将鞋置于座下，如同早先的罗汉造像（如大足北山十六罗汉像）。没有造像题记，上有“三教古洞”四字，其“三教”并非佛、道、儒，而是专指道教。有人认为这四字是后人添加。笔者认为可能并非如此，观察该处其他造像龕，都有造像记，唯独此龕例外，说明它的特殊地位，或为造像者有意制造古已有之的历史。玉皇龕凿于南宋绍兴十三年（1143），位于三清龕的左侧，中央主像为玉皇大帝坐像，头戴冕旒冠，双手持笏板，左右各有侍者举扇（扇中有“日”“月”文字）、捧印。其左右侧又有坐像各一，

头戴通天冠，双手持笏。正壁左右各有碑一块，其右侧碑文为：“玉皇兴崇，大帝将以，祈恩乞福，保寿终年，族聚荣昌，早胜善果。今已周备，龛洞俨然，刻石铭碑，以贻后世。云尔时以海元癸亥绍兴十三年五月初二日具工，至二十六日了毕。次以天元启运初春上元，正值王谅丁卯本命之日，就龛修醮表庆。王举修撰，朱业奉命书，伏忠靖镌龛。”三清龛右侧的第3号龛被认为是紫微大帝龛，该龛主像坐于龙首方座，头戴通天冠，耳旁有充耳下垂，双手持笏。左右为护法四圣真君：天蓬元帅（六臂）、天猷副元帅（四臂）、真武真君（持长剑）、翊圣保德真君。其位置顺序与石门山10号窟相同。造像记未存，仅有“五月二十五日甲子”。东岳大帝龛凿于绍兴二十二年（1152），主像位于正壁，头戴冕旒冠，服饰动作与玉皇大帝同。左右亦有侍者举扇捧印。右侧壁有一坐者，头戴方形高冠，身着圆领服，足着云头鞋，双手持笏。或为东岳之子。正壁有长篇发愿文，分作两段：“盖闻铸金造像，利益最多，剖石镌岩，福德尤盛。竺兰陀经云：积善福生，积恶祸至。道经云：人身难得，中土难生。非有无因，而妄招果。故偈曰：舒城岩洞建春台，贵使邦人仰上台。小善莫轻无福故，因缘会遇应还来。壬申绍兴二十二年九月二十二日，前本县押录王谅记。都作伏元俊、伏元信，小作吴宗明镌龛。”这段造像记同时引用佛经和道经，体现了两教相容、相融的事实。该龛右侧是晚一年建造的东岳夫人龛，即淑明皇后龛，凿于绍兴二十三年（1153）。主像为女像，端坐于龙首靠背椅上，头戴凤冠，双手合于胸前作捧物状。左右侧各有一位男侍，皆戴软角幞头，身着圆领窄袖袍服，腰围玉带。左壁刻有持剑武士一位，右侧有报婴儿女像，似为保姆。龛额刻有“淑明皇后一位”六字，发愿文细说了像主宋美意因妻子患眼病而造像祈福的缘由。淑明皇后，是宋真宗在大中祥符四年五月为东岳大帝配偶所封的名号，同时还封有其他四帝之后，分别为：南曰景明、西曰肃明、北曰靖明、中曰正明。而五岳由王升为帝。在舒城岩的所有造像中，这龛淑明皇后的造像水平有所下降，位置也在最外围，显示该地造像高潮已过。

六、少为人知的造像：大足峰山寺摩崖造像

大足峰山寺据县城西北18公里，摩崖造像，有佛道造像200余身。11号龛是三官像，龛高2.4米，宽3.8米，深1.3米。正壁刻有三官像，均头戴通天冠，身穿宽袖大袍，面颊丰腴，表情庄严，身躯魁梧，双手捧笏，垂足端坐台上。右侧有道光七年（1827）马大元重妆记，称“装彩三官金容左右五尊”。此龛未见开凿题记但邻近的圣母龛为绍兴六年（1136）造，三官龛也大致在此时。可与石门山10号窟三尊主像作一比较。

七、最新发现的夹在佛像中的道像：大足北山111号龛

大足北山是著名的佛教造像遗存，现存造像从唐末到南宋，共有290龛，一直没有人注意到其中还杂有道教造像。2009年10月大足会议期间温玉成先生告知其中一龛有道教内容，即编号111龛。笔者随即到该地考察，发现果然不虚。该龛高约2米，宽约1.8米，深约1.6米。正壁主要造像两尊，此二像残损严重，难以看出原形。其上方有三尊略小的坐像，各坐于大莲花座上。虽然头均残，但身躯仍然十分清晰，均身着交领道袍，束腰带，其右像手持宝扇、左

像手持如意，与南山三清像、舒城岩三清像并无二致，应为三清无疑。再回头看正壁两尊主像，其左尊头部残损出可看出是矩形，不是常见的佛像之螺髻的圆锥形，接近玉皇像的冕旒冠。右尊残头略似佛像，有可能是一佛一道并坐像。两像之间立有一人，头戴高冠似道教之芙蓉冠，身着交领袍亦似道服。左壁与正壁交界处有一立像，亦为高冠。其下有戴翘角幞头者，或为供养施主。左壁中部有一坐像，头戴矩形冠（与正壁左像同，或为冕旒），上端有一云，上有骑兽者（或为文殊骑狮子）。右壁上部也有云中菩萨骑象（普贤菩萨）。或可认为正壁右像为释迦牟尼。此龕未存文字题记，邻近的几龕也没有纪年。一般认为作于宋代。或为北宋末至南宋初期，大致与石门山相同。这个佛道混合造像龕的发现，为我们重新认识大足石刻增添了新的材料。

山西唐至元代道教雕塑

——中国道教雕塑述略之七*

李 淞**

山西是我国历代雕塑保存数量最多的地方，现存最早的道教雕塑是美国波士顿美术馆藏北魏延昌四年（515）双座像（详见笔者前文），由发愿文得知像主是大阳县令焦采造，大阳县即今山西省平陆县，位于山西南端，邻近陕西和河南，这也是目前所知像主出自陕西境外的最早的道教造像。而现存于山西的最早道教造像是西魏蔡氏老君碑以及一些出自北朝后期的道教造像碑（详见笔者前文），也是出自芮城等晋南一代，显示出受影响于关中长安北魏道教造像。至唐代，山西的道教造像规模得以扩大、水准得以提升，出现了一些一流的造像。宋代至明代，道观建筑大规模发展，彩塑随之普及，几乎每一个稍大的乡村都有不同形式的道观，凡是道观（和佛寺）必有彩塑。山西现存彩塑为全国之冠，明代以前的道教彩塑大都存于山西境内。

一、200 多年持续崇奉道教的一个家族：晋南的焦氏

继上述北魏大阳县令焦采之后，活跃在晋南的这个焦氏家族似乎一直有人信奉道教。如芮城出土隋开皇八年（588）男官李洪钦造老君石像，最主要的两位像主是“邑师洞神弟子焦玉祭、南面象主洞玄弟子焦恭祭”。在现存不多的唐代道教造像中，芮城就有三件与焦氏家族有关：其一，唐仪凤元年（676）焦客果造天尊像，高 32 厘米，芮城县内出土，现藏该县博物馆。造像为三尊，中央是天尊，右手持扇，左手残，盘坐于束腰方座。左右各一真人。座上的发愿文是：“仪凤元年十二月二十七日，弟子焦客果为亡父母又为身患，愿德除孝，敬造天尊一塔合像，一心供养。”其二，唐仪凤三年（678）焦蒲洛兄弟造天尊像，山西芮城县汉渡乡侯峰村出土，高 32.7 厘米，这件初唐道像延续着隋代的样式，造像三尊，主尊头戴芙蓉冠，蓄须，左手扶三足凭几，右手持麈尾，左右各立有一位真人，其下又有三位供养人。前有二蹲狮。下为方座，正面有发愿文：“大唐仪凤三年岁次戊寅七月十五日，清信弟子焦蒲洛、安洛

* 本文为教育部课题“中国艺术批评通史”成果之一，编号 2006JDXM011。

** 李淞，北京大学艺术学院、北大美学中心教授

兄弟等为亡父母敬造元始天尊石像一区（躯）。上为天皇天后又及法界众生，同出□□，俱登正道。”第三件焦氏造像是开元二十九年（741）焦嘉令造天尊像，同出于芮城汉渡乡侯峰村，高35厘米，造像三尊，主尊戴冠蓄须，左手扶凭几，右手持麈尾，衣裳下垂覆座，其座有茎与两胁侍真人的圆座相连，形似佛教之莲花座。两位真人手持笏板站立两侧。下部有一男一女两位供养人，其女像身躯圆胖，与同期墓葬陶俑风格相同。中央是发愿文：“开元二十九年八月六日，焦嘉令奉为亡祖父及见存家口平安，削石勒铭，敬造天尊一铺，同福。”

其他主要的唐代石造道像，以时间为序，有唐景云二年（711）杜秀造像、唐开元七年（719）赵思礼造当阳天尊像、上海博物馆藏老君像。唐景云二年杜秀造像，出自芮城县学张乡神西村，高83.9厘米，上部为圆首造像碑，下有独立的方座。龕内造像三尊，主尊戴道冠，束腰带，双手笼袖于腹前，这种造型颇为少见，没有常见的三足凭几和麈尾，不同于老君和天尊。左右各一真人，前有二蹲狮。龕外左右各有一力士，全然同于佛教。龕下有香炉和二位供养人，双环发髻，跪，双手捧盘。榜题文字分别是“三洞道士杜君秀供养”“亡尊师王师政”。外侧有线刻男女供养人。圆型碑首平刻两身飞仙，身披长帛，飘然而下，但光头无发。下部有长篇发愿文：“夫蓬蒿瀛州金台琼室，萧□□□之外，迥出六尘之表。粤有道□（士）杜秀心悟跼蹐，情捐代纲，想白云之可托；高蹈林幽，翫丹霞之□□。从倚丘壑，虔构精舍，敬勒尊容，尔其相好，分星灵晖，湛月飞仙，控鹤羽客，乘螭碧落空哥青溪实相，传芳纪叶，刊石题金，希代伟奇，神功无量。上霑法界，下及苍生，同出□原，咸登正道。景云二年十月一日成。”七村施主等段更俨、段龙威（以下为人名共39，略）。碑下方座，正面有供养人姓名多人，其后为“上骑都尉行冈山县安邑县射洪县令关怀智、男知隐、三洞道士郭知今、□明观观主张元景、□坐袁道贞、监斋段敬元四十人。”其他三面没有文字和图像。这件造像保存很好，文字清晰。可看出是以道士杜秀为首的附近几个村子数十位村民共同建造的，支持者还有当地官吏。虽然是道士建造，但图像志却侧向于佛教。所说“敬勒尊容”没有标明主尊的具体身份。2007年5月，该造像曾在北京国家图书馆举办的“大道流行——《道德经》版本（文物）展”中展出。

山西现存最有名、最大的唐代道教造像是唐开元七年（719）赵思礼造当阳天尊像。通座高305厘米，原为安邑陈村景云宫中造像，宫毁后于1957年运至山西省博物馆。天尊头戴芙蓉冠，蓄三缕长须，外有道袍内束腰带，左手扶三足凭几，右手持麈尾上举。衣裾覆座。头的比例略大，面相略呈方形，神态安详。像座正面腰间刻有发愿文：“大唐开元七年岁次己未十一月乙卯朔十日甲子，观主赵思礼上……敬造当阳天尊一铺。”据此，造像应为“当阳天尊”，然而这个名称不见其他造像，笔者推测“当阳”不是天尊之名号，而是指面向“阳”即南方。绝大多数的道观的主殿都是面向南方而建，居中的天尊自然就是“当阳”之位。安邑县位于芮城东北，在1958年并入运城县。据《山西通志》，唐景云间在安邑陈璧村建有道观，名为景云宫，元代改名为“集仙观”。所谓“陈璧村”应即陈村。陈列在上海博物馆的一件精美的唐代老君造像也是来自山西，造像头冠已失，头发细缕刻画，下蓄长须，双目垂视，眉、鼻、嘴的刻凿颇似佛像，只是双耳适中。面相饱满圆润，神情井然。双手已残，可看出其间原有三足凭几和麈尾。衣裾下垂，覆八角形束腰座。造像风格比较传统，衣纹为台阶式，应是唐高宗后期之作。

二、北方现存唯一完整的金元道教石窟：太原龙山石窟

龙山石窟位于山西太原西南约 20 公里的龙山东峰，是全国重点文物保护单位，古称“昊天观”，为中国北方现存最早、最重要的道教石窟，1920 年日本学者常盘大定和关野贞开始调查研究，始为世人所知。现存 9 个洞窟，其中 7 个存有石刻像，一个有泥塑像。始建于唐，兴盛于金元之际，至清代还有续建。

清乾隆四十六年（1781）编撰的《山西通志》：“昊天观，在县西十里龙山绝顶。元贞元年披云子宋德芳建。观东石崖列石室八龕披云子凿。一曰虚皇。二曰三清。三曰卧如，龕内卧像一，传为披云子卧化地。四曰元真。五曰三天大法师。六曰七真。七、八胥曰辨道。凡镌石像二十有七尊。明洪武间并北极观入焉。正德初内官畅英重修，是时云间陆本居石洞，以道术着内。又有全真庵宋德芳撰碑。”大部分造像窟开凿于宋元之交的蒙古窝阔台期间（1234 - 1239），此时蒙古族虽然还没有占领中原但已经占据了山西北部。开凿者在石窟里留下了一些有关的纪年线索，但没有年号只有干支。第 1 窟为：“自甲午春至乙未冬，三洞功毕。”这个甲午即 1234 年，也就是宋德芳首次到访的时间。该窟开凿的时间为 1234 - 1235 年。第 2 窟为：“岁在丙申五月……门人李志全述。”“丙申岁七月初九日门人舜泽秦志安述。”即 1236 年。第 6 窟为：“自戊戌春至己亥秋工毕。”即 1238 - 1239 年。第 7 窟为：“三载洞功毕。”“丙申应钟，祖堂功毕。”即 1234 - 1236 年。可以相信，这是龙山石窟主要工程完成的时间。然而不是初建的时间。已有一些学者指出其初建在唐代。如山西大学张明远教授已在 1996 年具体指出了第 4 窟、第 5 窟的形式特征，认为此二窟开凿于唐代，且“大致可定为唐高宗至唐玄宗时期，即 650 - 755 年间的作品则更趋合理一些”。“第 5 窟造像更接近初唐风格。”第 4 窟尚未完工，所以晚于第 5 窟。2003 年出版的新编《太原市志》（六）也沿袭了相似的观点：“4、5 窟开凿于唐永徽至开元时期（650 - 741）。”笔者曾三次到龙山石窟作实地考察，在此基础上，对文献和造像实物两方面重新进行了检视和比较，认为该窟开凿于唐代德宗贞元年间（785 - 804）。笔者在 2005 年云冈石窟国际学术研讨会上以此为题作了专题发言。以下对各窟略作考述。

第 1、2、3 窟垂直排列，由上而下，显示出开凿的统一性。第一窟位于最上方，由第二窟顶部穿洞而上。平面略呈圆弧形，正壁中央开一龕，龕内造天尊一躯，现在无头，残高 0.73 米，加上头应该在 1 米左右，大体等于真实人的尺度。在 20 世纪初拍摄的照片上可以看出全貌，现在头部已佚。天尊头戴芙蓉冠，下巴的长须一直垂至衣袖，双手笼于袖中，内衣左衽，这种方式可能是收到游牧民族的影响，因为汉族一般是右衽。衣裾在台座上摊开，可看出地下垫有连弧纹边缘的坐垫。方座束腰，中有壶门。身后有圆型身光，其间用红黄绿色绘云气。左右壁各立有 10 身立像，横列一排，站立于浓厚的云气之上，所有的双脚都被云气遮挡。前后略有错落，形象和动作相同，都是头戴芙蓉冠、双手笼于袖中、外披大袖宽袍、内衣左衽、各有圆型头光，微小的区别是有的立像蓄须而另外的没有蓄须（现今许多头部已佚）。有学者认为它们都是天尊。然而仔细观看，每个立像的双手处都有深深的卯眼，应是原来插有笏板，笔者认为应是真人，胁侍的身份，没有胡须的有可能是女像，拱卫中央的天尊主像。回想唐代四川蒲江第 44 龕，造于天宝九载（750），十尊立像并列，铭文为“天宝一铺”。但是每个立像都

没有手捧笏板，而是一高一低在身侧，略同于立佛。唐代和宋代四川道教石窟中，主尊两侧的真人都手持笏板，由此可证其身份低于主尊。窟顶刻有龙纹，但大多脱落。两壁刻有唐代著名高道吴筠的名篇《玄纲论》，摘自其中的《真精章第三》，起自“天地不能自有，有天地者，太极”。尾句是“含和蕴慈，愍俗哀蒙”。唐吴筠（？-778），早年隐居南阳，后入嵩山，受正一法于潘师正。天宝初召入宫，献《玄纲》三卷，颇受唐玄宗器重。龙山石窟第一窟抄录《玄纲论》后，刻有“谨录此语，庸示区中。自甲午春至乙未冬，三洞功毕。东莱披云□□功石”。此处“东莱披云”，指金元之际北方的道教首领之一宋德芳（1183-1247），山东莱州人，号披云，世称“披云真人”，逝世后葬于芮城永乐宫，宪宗元年（1251）赠号“披云大师”。

第2窟位于1号窟下方，平面略呈方形，正壁造像三尊，应即三清像。三像盘坐于长条形束腰座上，动作、服饰和造型大致相同，都是头戴芙蓉冠、蓄长须、内束腰带、内衣左衽、双手笼于袖中。后有头光和身光。中间应是元始天尊，双手略低下，胡须细长。其左为灵宝天尊，造型相同，唯双手略向上抬起。元始天尊之右是道德天尊，双手平抬，唯胡须浓密，以见出北朝的老君像传统。老照片上可看出三像完整，今仅有老君头部大部完好，其余二像无头。左右壁分别造二男一女，内侧两尊有胡须，是男像。外侧一尊无胡须，为女像，总为“四帝二后”造像图10)。“四帝二后”的提法见于李志全1250年（蒙古时期）撰写的一篇碑文：“凡修建宫观者，必先构三清巨殿，然后及于四帝二后，其次三界诸真，各以尊卑而侍卫，方能朝礼而圆全。”这是在唐代“四御”基础上北宋时期产生的新的图像组合，四御即：玉皇大帝、紫微大帝、勾陈大帝、后土（女像），再加上圣祖、圣祖母组成四帝二后。圣祖、圣祖母是指宋代皇家的圣祖和圣祖母。然而宋金对立、宋蒙敌对，所以在北方山西等地不可能再有宋代的圣祖和圣祖母崇拜，东华帝君、西王母代替了圣祖、圣祖母，构成新的四帝二后系统。因此在龙山石窟第二窟两壁的四位男像和二位女像，就是李志全所说的四帝二后。具体而言，东壁内起第一位应为玉皇，次为勾陈，最外的女像为后土。西壁内起第一位为紫微，此为东王公，最外是西王母。两壁的诸像围绕正壁的清形成“朝礼”之势。这里的“四帝”造像在有些方面没有延续唐宋传统，帝王的冠冕不是秦汉以来的样式，而是圆筒状，颇为罕见，放弃了平顶垂旒的传统。应是金元游牧民族服饰礼制之限。联系到左衽的上衣，显示出与中原汉地迥异的样式。窟内南壁有题记两则，其一为：“岁在丙申五月丙辰朔，总真玉室，庄严庆成，谨作祝文：大道窈冥，孰诘其形？至人体奥，立象尽情。爰穴盘石，焕以金碧。万神来思，载欢载悖。祭酒披宣，祈恩祝延。当今天子，亿万斯年。波及臣佐，嵩呼庆贺。风雨若时，生灵安妥。门人李志全述。”第二则题记为：“披云创凿石室尊□。伟披云之老仙，占龙山之口，凿千寻碧玉之岩，幻数洞黄金之像。玄台共汉月争高，杰阁与晨霞相抗。幸百灵之拱卫，亘万劫而无量者也。丙申岁七月初七日，门人舜泽秦志安述。”李志全（1189-1261）、秦志安（1188-1244），都是宋金之际著名道士，两人协助宋德芳（披云）搜寻校订道书近十年，故此处的题记都声称是披云的“门人”。丙申岁，即1236年，为该窟完成时间。其布置恰好体现了李志安所说的四帝二后朝拜三清的礼制。

第3窟位于二窟的下端，是一个特殊的洞窟，主像为一尊卧像，平躺在石床之上，石床高0.79米，卧像长1.89米，头向东、足向西，双眼刻有圆目，显示出睁眼的姿态。左手扶腮部，右手下垂，双腿略曲。枕头为圆筒状。前后各立一位侍者。关于卧像的身份，明代《嘉靖太原

县志》说：“三曰卧如龕，内刻卧像一尊，传为披云子卧化之所。”按此说法，卧像就是主持开窟的宋德芳本人。早先调查龙山石窟的日本学者常盘大定提出了三种推测，说卧像可能是老子，但也有可能是宋初著名道士陈抟，或者是宋德芳。中国当代道教学者李养正认为是宋德芳“卧像”而不是“卧化”之像，其姿势是《性命圭旨》中所说的“五龙盘体法”，宋德芳按照自己的面貌修刻卧如像，既是宣扬卧禅，也是宣扬自己的修持功夫。然而也有人指出，宋德芳应该是第六窟中的有长长山羊胡子的相貌，而此处卧像没有胡须，有可能是王重阳，全真教的创始者。据《全真教祖碑》，说他“枕左肱而逝”，符合此处卧像特征。其形式来源当时模仿佛教之释迦牟尼涅槃像。然而，这身卧像到底是老子、陈抟、王重阳还是宋德芳？道教的卧像并非孤例，陕西华山、山东青州云门山万春洞也都有石窟内造道教卧像。山东的卧像袒胸露腹，梳有双髻，头枕经书，被认为是陈抟像，作于明嘉靖年间。华山玉泉院的石洞中原有陈抟卧像，后毁于文革，现已重刻。其向头左足右，头戴圆帽，枕左肱，右臂下垂，与龙山石窟卧像相仿。石洞中有明代天启年问题诗，可知其像不晚于此时。宋代范仲淹之后范公偁撰《过庭录》一书有范家之祖范唐公所作的一首诗，即《赠华山陈希夷》：“五侍郎帅陕，尝刻石传世，逸上一联。曾逢毛女话何事？应见巨灵开此山。浓睡过春花满地，静休中夜月当关。纷纷诏下忽东去，空使蒲轮倦往还。”其中的“刻石”“浓睡”使人联想起华山脚下的陈抟睡像。陈抟（871-989），以“睡”闻名，宋代朱熹编《宋名臣言行录》说陈抟“隐居华山，多闭门独卧，至百余日不起。”北宋初深得礼遇，下诏赐“希夷先生”，其宗教思想融合儒释道，开启宋代三教合一的思潮。主张性命双修，养生内炼吸收佛家的禅定思想。后来开创全真教的王重阳正是继承了三教合一的思想，所以将陈抟的卧像置于石窟正是凸现其教义。

第4窟和第5窟是唐代石窟。第4窟平面略呈方形，宽2.16米，深2.21米，高1.8米，三壁各开一龕，龕内各有一位主尊和两位胁侍真人，这是来自北朝至唐代佛像的“三佛”样式，被道教吸收。宋代以后就没有这种龕窟了。正壁三尊像，主尊头戴芙蓉冠，蓄须，左手抚膝，右手上举（残），盘坐于束腰方座。左右各一真人，其形似佛教之弟子。左右壁大致相同，只是手势有别：右壁主尊双手重叠于腹前，略似佛之禅定印。第5窟略小于4窟，宽1.85米，深1.83米，高1.65米，仅正面开一龕，造像三尊。主尊头戴芙蓉冠，蓄须，双手叠合与腹前。左右各一立真人。这两个洞窟内没有造像记，只有从风格上判断其开凿时间。在雕刻技法上，这两个窟与其他不同，主尊头部紧贴后壁，而其他窟的主尊都是离开石壁的，所以这两个洞窟的主尊没有被盗走。从北朝到元代的雕刻史可以看出，中国的佛（道）教雕刻出现了一些渐进的变化，即由较为平面走向立体三维，宋、元、明的雕刻（塑）呈现出自然写实的倾向。将这两个洞窟放在这个背景中，可看出早于宋代。另外，在造型和一些细节上也显示出唐代的特征，如这两窟的衣纹比较生硬，整体呈圆柱形的“泥条”状，衣纹与身躯分别明显，这就是泥塑佛像俗称的“贴泥条”。而第1、2、3、6、7窟的造像，都是写实性的衣纹。这两窟的真人的身躯作一定程度的扭动，而其他洞窟的胁侍真人却造型僵硬，一般作正面直立状，没有动势变化。唐代的造像注重外形的简略、运动、概括与完整，元代雕塑外形则多细节变化，体现视觉的真实性。唐代造像艺术风格饱满而坚挺，外部轮廓简练概括，注重大的体积变化，有一种由内向外的扩张力。而元代的雕塑风格外表写实，细腻朴实，但软弱而干瘪，缺乏一种外涨的力量。人物大小的比例，随时代而不同，第4窟右壁龕为例，主尊与胁侍真人的比例相距较

大，主尊身后的二弟子更小，形成三个大小等级。这是唐代及以前造像的典型特点。而宋代至元代渐趋世俗化，主像与侍从的差别缩小，尺寸相互靠近，都更加接近真实的人的尺度。如龙山石窟第2窟。其他还有9处细节透露出唐代造像与金元造像的不同：(1) 背光。(2) 左衽的衣襟。(3) 主像的胡须。(4) 像座。(5) 主像芙蓉冠。(6) 胁侍真人胸前饰带。(7) 文字题记。(8) 手的造型。(9) 胁侍真人之座。限于篇幅不做详述，第4、5窟与其他洞窟的时代差别已经昭然若揭。

第6窟，面宽2.6米，深2.89米，高2.53米。主要造像一尊，其他胁侍三尊。主尊坐于正壁束腰方形台座之上，头戴芙蓉冠，蓄山羊须（现今头部已不存），双手笼于袖中，内穿双层左衽衣。长袍覆盖方座。其左右两壁各立有一位弟子（头部今已不存），双手在胸前捧笏（笏已不存），立于四方形台座。右壁和正壁相交的角落，还有一个圆拱形的半开门像，门内有一侍者童子正迈步踏上门槛向窟内走来，衣袖中露出经书，暗示其空间结构：内有书房，以显出主人与经书的密切关系。窟顶有浮雕双凤图，彩绘的双凤相互缠绕，外有彩云簇拥，富丽堂皇。右壁前段有大篇诗偈题记：“披云仙翁，玄门中龙。德如之何？太华之峰。节如之何？徂来之松。九龄悟道，遍礼琳宫。千里求师，密契真风。阐玄化于阴山之外，续琼章于火劫之终。炼谭马三阳之镜，铸丘刘八极之钟。玉树重芳于海上，金莲复秀于山东。直待养成千岁鹤，一声铁笛紫云中。门人舜泽秦志安焚香敬赞。”另一侧的题记为：“披云自赞：这个形骸许大，已是一场灾祸。被谁节外生枝，强要幻成那个。更分假象真容，便是两重罪过。只因眼病生华，毕竟有个什么。自戊戌春至己亥秋工毕。门人李志全，稽首作颂。”诗句由宋德芳和他的两个弟子所作，歌颂了宋德芳的事迹。同时还显示出造像时间和主持者的信息：“戊戌春至己亥秋”，即1238-1239年，窟中的主尊造像就是主持开窟的宋德芳本人。诗句中的“幻成”“假象真容”显示出宋德芳本人对造像的深层思索，或可联系到南宋李嵩画有《骷髅幻戏图》（现藏故宫），有异曲同工之处。

第7窟规模较大，分为前后室。前室平面为横长方形，宽3.96米，深1.74米，高2.4米。门两侧原各有一身护法武士像，现已不存。老照片上可看出武将身躯魁梧，身着军甲，头戴高冠，双手握持利剑。后室门上刻有“玄门列祖洞”五个大字。窟内为弧角方形，平顶，宽3.74米，深3.82米，高3.25米。三面各有长形台座，相连一体。正壁台上造像三尊，左右台上各有两尊，合为七尊，大小相等，动态和服饰都相同，应为一组。早先的照片中，有5尊完整，2尊缺头，现在已经全部没有头。正壁三尊，都是头戴芙蓉冠，双手笼于袖中，内衣左衽。中尊胡须最长，其右之像没有胡须。左壁两尊，其内一尊有胡须，其外头缺但可看出没有胡须，双手略上拱。最外端立有一侍者，持笏。右壁两尊，其内无头，其外有头，没有胡须，双手亦略显上拱之势。窟顶藻井为龙纹。门两侧有题记，其一：“三载洞府功毕。铭曰：道泰时昌，洞宫载缉。伟有神仙，从石壁出。丙申应钟，祖堂功毕。勛哉披云，有光先德。”其二：“《祖堂赞》：石室镌玉，祖堂绘金。功超往古，德冠来今。世与功远，年随德□。警尔后学，无□□□。”由此可知，所造七像乃全真教主王重阳的七大弟子，因活动于北方，被称作“北七真”：马珏、谭处端、刘处玄、丘处机（又作邱处机）、王处一、郝大通、孙不二。后来他们又各有一派。宋德芳是丘处机的弟子，曾在兴定四年（1220）与18个弟子一起随丘处机西行两万里，到西域雪山拜见成吉思汗。在此造七真以彰显出师传脉络。

第8窟未有石刻，但有清代彩塑（现已塌毁）。石壁上有墨书题记，为康熙五十九年（1720）画匠所记，可知所塑主像为“三皇”，在老照片上可以看出中间有三像并坐，即伏羲、神农和黄帝。

三、晋祠：北方最大的“万神殿”

晋祠位于太原西南25公里的悬瓮山脚下，原初是为唐开国诸侯叔虞的祠庙，唐叔虞是周武王之子，成王之弟，因晋水发源于此，故称晋祠。始建年代不详，但至迟在北魏已有其祠。酈道元在《水经注》中写到“沼西际山枕水有唐叔虞祠”。李渊以唐叔虞封地而得天下，故国号为唐。贞观二十年（646）唐太宗到晋祠，亲书《晋祠之铭并序》。宋、元、明、清各代都有修葺，列入官方祭典。元、明时期的重修碑文都称其为“晋祠庙”，纳入道教和民间宗教的各种神灵。后来发展规模越来越大，糅儒、道、释于一体，成为太原最大的众神之庙和郊区的著名风景区。主要建筑以圣母祠（殿）为中心，道教包括老君洞、昊天神祠、吕祖阁、东岳庙，文昌宫、三官阁、真武阁、财神庙、龙王庙、山神庙、仙翁阁、三圣祠、公输子祠、关帝庙、灵官庙、台骀庙、苗裔堂、古兴化洞等；佛教包括奉圣寺、舍利生生塔、白衣庵、万佛塔。

以圣母殿为主的一组建筑是晋祠的核心，包括圣母殿、鱼沼飞梁、献殿、钟鼓楼、对越坊、金人台、会仙桥、水镜台。其中有雕塑的主要是圣母殿、大殿门外的武士以及前面金人台的铁人。

先说铁人。对越坊前面的金人台又称莲花台，四角各立有一尊铁武士，原本都应铸造于宋代，但后来有修补，所以在铁人的胸腹、身后、头部后、膝盖等部位留下了铭文。其中有三件为宋代原作，但后又补修，一件为民国增补。四尊铁人的风格略有不同，最早的一件铁人作于宋元祐年间，武士身着长战袍，身躯直立，头部显然是后代补做，手握兵器（不存）。宋代绍圣四年（1097）的铁人最为完整，武士头戴花冠，怒目圆瞳，嘴角紧抿，身着铠甲，双手握物（现已不存），或为长剑，双脚拉开，动态生动，作威吓状。颈部有补修痕迹。腹前的造像铭文是“维大宋太原府故绵州魏城令刘□、县君张氏、男元吉、新妇谢氏、房弟延昌、侄万、孙男应、乡贡进士世安、世臣、世顺、进士重孙莹谨卜。绍圣四年三月朔日，立此金神。用彰阴报。一人积德于百年，后裔承恩于四世。常修祖业，望昌盛于无穷。猷尔丹诚，庶永期于不朽。外甥乡贡进士张鉴记。”由此可知像名为“金神”。另一件铁人作于绍圣五年（1098），为赵和等人造，胸腹前的铭文记为“舍净财铸铁人一所”。背后有两则明代补修题记，头后部题记是永乐二十一年（1423）太庙道官翟道真等人立，颈部的题记为正德十二年（1517），可知这件铁人在明代经过两次修补。第四件铁人为民国二年补作，水平远不及宋代。至于铸造金人的目的，《晋祠志》说是为了“镇水”：“铁本墨金，熔铁铸人，名曰金神。祠为晋水发源之区，镇以金神，亦谓金能生水，有金则水愈旺矣。”所说或有牵强之意，其主要功能在于壮圣母之威仪。至于用铁，当是期待不朽。

走过金人台，献殿前还有一对北宋政和八年（1118）铸造的铁狮子，与唐代狮子不同，这一对宋狮头部的比例略小，扭向内侧构成呼应之势，肌腱刻画有力，显出宋代风格精干的特点。颈子系有铜铃，路左的狮子为卷鬃，路右的狮子鬃毛平顺，或为雌雄之别。这一对狮子应

是在四个金人之后续造的护法神像。

圣母殿门前有一对巨大的泥塑武士像（俗称站殿将军），分列于大门两旁，更是体现威武之仪态。像高4米，如此高大的塑像不多见。武将身披战袍，身躯前倾，头顶戴有小冠，肩系披风，身材魁梧，脚蹬战靴，双手各持一物，门左的武将手持一伞，门右武将手持一圆首槌枪。腹甲的兽面尤其突出，其面积大于武将的面部，造型与人面相似，红色的眉毛呈螺旋状上卷，有獠牙的大嘴紧咬武将的腰带。又因其位置较低，正好接近观者的眼部视线，颇具威慑力。塑像的年代，原初可能与大殿中的组像相配，但后来因在殿外容易受损，故历代会重新修葺。现今的造型有一些明代的因素，如腹甲的巨大兽面、武将手持的伞盖以及高达四米的巨型尺寸，都不是宋代特征而为明代常见，所以更宜看作明代塑像。

圣母殿始建于宋初的太平兴国年间，原是供奉唐叔虞的大殿，后来在天圣年间将圣母请入，于叔虞合祀，其后圣母的地位日益增高，叔虞反不为人。《大清一统志》说宋初因在此祈祷娘子庙而得水，“当即晋源神”。又据《山西通志》：“宋天圣间建女郎祠于水源之西，熙宁中守臣请号显灵昭济圣母，庙额曰‘惠远’。宣和五年，宣抚使姜仲谦撰晋祠谢雨文。明洪武初，遣使祷雨有应，加封‘广惠显灵昭济圣母’。”圣母崇拜遍及山西，据不完全统计有十多处，如汾阳的后土圣母庙、文水的则天圣母庙、新绛的子孙圣母庙、霍县的华胥圣母庙等。既有人类始祖，又有水神，还有后妃。不过在当地民众看来，都有祈子的功能。因此晋祠的女神应该兼有水神和生育之神的双重功能。由文献得知，这位女神的崇拜始于宋代，而现今的四十余尊彩塑也正好体现出宋代的特征。女神位于中央神龛之内，头戴华丽的凤冠，坐有四个凤首装饰的靠背椅，神态慈祥，雍容华贵。背后置有画屏，绘有滚滚波涛。两旁塑有各种侍女宦官42人，其中有两尊是明代所补，其余大都被看作宋代原作。塑像的尺寸略等于真人大小，大多身躯略作扭动，或手持梳妆用具，或双手交叉于胸前，有的还显示出宋代特有的手势。性情则显出各类的差别，侍女或纤细文弱，或楚楚动人；宦官或稳重沉着，或机灵乖巧。

水母与圣母都是晋源水神，水母楼位于圣母殿后，供奉水母神，又名梳洗楼，是圣母的梳洗楼，创建于明代嘉靖四十二年（1563）。楼下洞三穴，塑有水母像。楼上层有水母及侍者九尊，侍者造型颇为特别，膝部以下细小，类似汉代陶俑，被称之为“鱼美人”，或许是表达对“水”的特质有关的理解。

晋祠原初的男主角唐叔虞被完全边缘化，只有另起祠堂。现今的叔虞祠有塑像五尊，叔虞坐于中央台上，身着官服，手持笏板，神情肃然，不失王者风范。左右各立一位侍者。台下又有两位侍者，一位老年一位中年，从造型看为明代风格。祠堂前的厢房今辟为佛教石刻陈列室，陈列有北朝至唐代的一些佛教造像，来自附近各地。祠堂前面的享堂两侧存有乐伎彩塑像14尊，从风格看应为元代至明初作。左右壁各有七尊，其中乐伎10人，身高约于真人相仿，侍者和童子4人，体形略小，站立于两端。乐伎各执乐器作表演状（插24），一边有吹奏弹拨乐器琵琶、三弦、笛子、笙、古筝，另一边为鼓、钹等打击乐，还有一位双手舞动，似乎为乐队指挥。这个完整的元代乐队是极其难得的音乐史资料。人物造型饱满，比起宋代圣母殿的文弱侍女要健壮有力，反映了颇具雄心的审美心态。

百年道学

精华集成

第九辑

文艺审美



封面设计：周 明

ISBN 978-7-5439-7230-8



9 787543 972308 >

定价：4620.00元（全6册）

国家社会科学基金特别委托重大项目（批准号：09@ZH011）
教育部哲学社会科学重大课题攻关项目（批准号：09JZD0005）

总主编 詹石窗

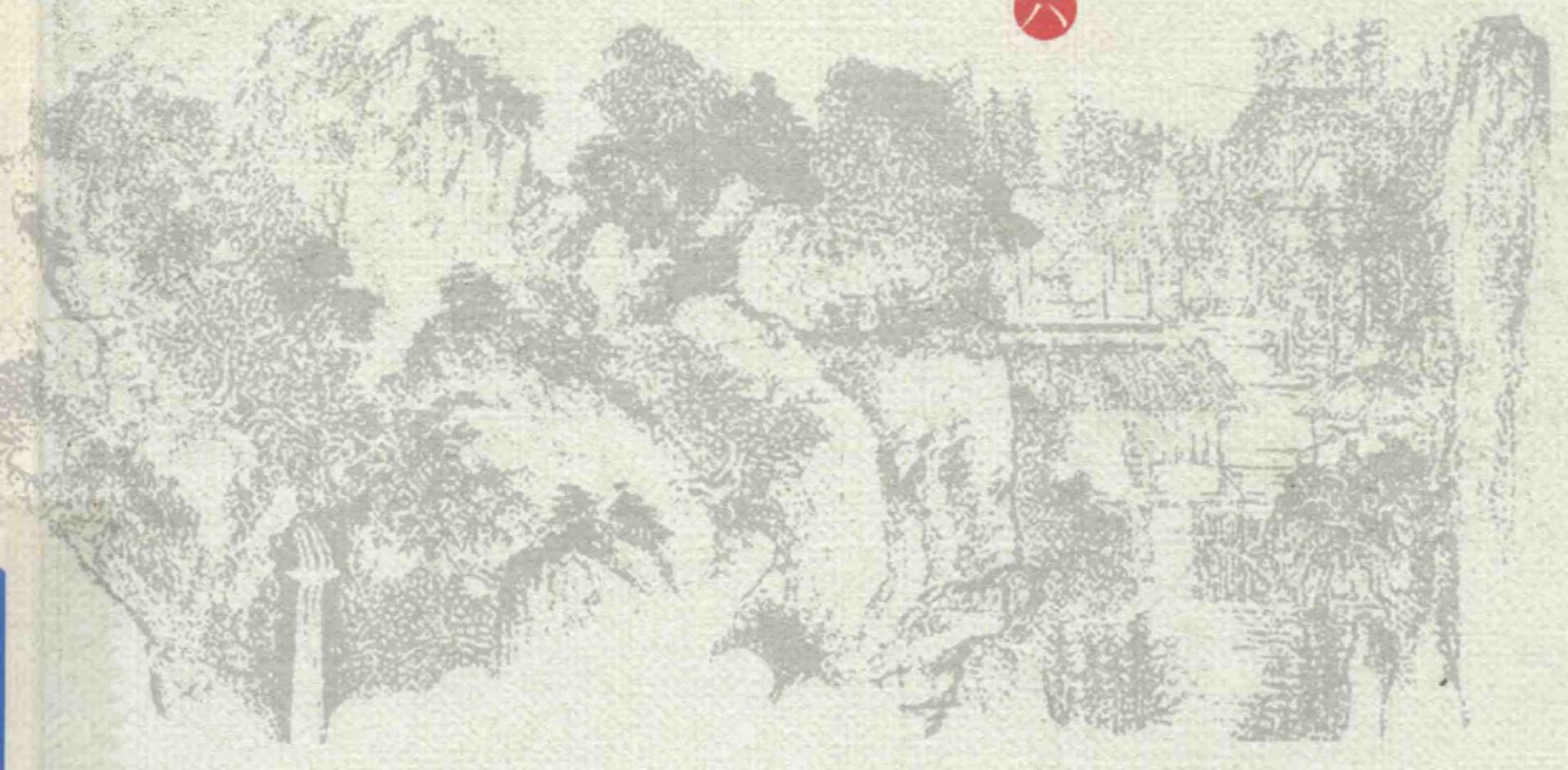
百年道学

精华集成

第九辑

文艺审美卷六

上海图书馆
上海科学技术文献出版社



总主编 詹石窗

国家社会科学基金特别委托重大项目（批准号：09@ZH011）
教育部哲学社会科学重大课题攻关项目（批准号：09JZD0005）
教育部人文社科重点研究基地四川大学道教与宗教文化研究所重大项目
四川大学老子研究院重大项目
厦门大学道学与传统文化研究中心重大项目
中国福清石竹山道院文化建设重大项目

百年道学 精华集成

第九辑

文艺审美
卷六

上海图书馆
上海科学技术文献出版社

图书在版编目(CIP)数据

百年道学精华集成·第九辑, 文艺审美: 共6卷 /
詹石窗总主编. ——上海: 上海科学技术文献出版社, 2017

ISBN 978-7-5439-7230-8

I. ①百… II. ①詹… III. ①道教—文集 IV.
①B958-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第270755号

选题策划: 张 树

责任编辑: 张 树 王 珺 杨凯茹

《百年道学精华集成》第九辑《文艺审美》

詹石窗 总主编

*

上海科学技术文献出版社出版发行
(上海市长乐路746号 邮政编码200040)

全国新华书店经销
四川省南方印务有限公司印刷

*

开本 889mm × 1194mm 1/16 印张 195.25 字数 3905000

2018年3月第1版 2018年3月第1次印刷

ISBN 978-7-5439-7230-8

定价: 4620.00元(全6册)

<http://www.sstlp.com>

百年道学精華集成

第九辑

文艺审美

卷六

分辑主编◎潘显一

编校◎李 裴

黄 勇

李 艳

张 苏

李星丽

《文艺审美》卷六·戏剧与建筑雕塑 目 录

道家道教文化与戏剧研究综论

元代道教戏剧的象征性	詹石窗 (3)
论元代道教戏剧的两个艺术特征	詹石窗 (9)
简论道教对传统戏剧的影响	詹石窗 (21)
净明道与戏曲	毛小雨 (31)
辅教风化 劝善于戏	
——道教劝善书与元明清戏曲初探	李 艳 (35)
道教法术与戏剧	李 艳 (43)
明清道教与传奇戏曲研究	李 艳 (48)
明清传奇戏曲中的道教斋醮科仪	李 艳 (59)

神仙道化剧研究

元杂剧中的“神仙道化”戏	么书仪 (69)
仙道虚掩抗世情	
——试论马致远的“神仙道化”剧	刘荫柏 (78)
谈元代神仙道化剧与全真教联系的问题	侯光复 (88)
元前期曲坛与全真教	侯光复 (97)
试论元杂剧中的度脱剧	[日] 福满正博 (106)
“神仙道化剧”中的仙踪道影	苟 波 (118)
万花丛中马神仙 百世集中说致远	
——论道教思想对马致远神仙道化剧的影响	刘雪梅 (125)
元杂剧中的全真教祖师	黄兆汉 (129)
度脱剧的原型分析	
——评介陈守仁著《香港越剧研究·上卷》	[新加坡] 容世诚 (158)

全真教与元代的神仙道化戏·····	王汉民 (174)
从误入到导入:《刘、阮天台》杂剧主题的新变·····	陈伟强 (181)
试论明初神仙道化杂剧的时代特征·····	方海洋 (193)

剧作、剧作家个案研究

论汤显祖《邯郸记》的思想与风格·····	侯外庐 (201)
汤显祖的宗教实践·····	周育德 (211)
谈《桃花扇》中的道家道教思想·····	张松辉 (221)
谈徐渭的道士身份及其与道家道教的关系·····	张松辉 (225)
道教文化与《长生殿》·····	钟东 (230)

道教神祇与戏剧研究

八仙戏曲及其文化意蕴·····	王汉民 (241)
道情戏中韩湘子故事的发展与传播·····	[日]山下一夫 (249)
论明清戏曲中的城隍神形象·····	李艳 (256)
明清戏曲中的文昌信仰·····	李艳 (261)

道教文化与地方、民间戏剧研究

浙江的道教与戏剧·····	徐宏图 (269)
道教与闽南戏曲·····	王若君 (275)
端公戏与道教·····	张端成 (282)
略论道教与中国影戏的发展·····	李跃忠 (289)

道教建筑艺术总论

中国道教建筑艺术的形成、发展与成就·····	孙宗文 (299)
道教宫观及其建筑艺术·····	王宜峨 (314)
协和有情的道教建筑艺术·····	詹石窗 (323)

不同地区道教建筑艺术

南方道教建筑艺术初探（一）	孙宗文	（329）
南方道教建筑艺术初探（二）	孙宗文	（334）
南方道教建筑艺术初探（三）	孙宗文	（338）
浅述河北古代道教建筑及文化特色	刘淑敏	（342）

道教古建筑艺术调查

三清山的道教宫观建筑特色及其八卦形制浅析	黄上祈	（347）
龙虎山中宰相家		
——嗣汉天师府古典园林建筑	周沐照	（352）
以形驭神 天人合一		
——试论武当道教建筑的艺术美	饶春球	（359）
茅山九霄万福宫	李勇刚	（368）
新津老子庙的建筑特点	颜开明	（373）
罗浮山酥醪观	余信昌	（375）
江南名观玄妙观	郁永龙	（378）
朱家角城隍庙的建筑艺术	王进 刘茜	（381）
道教仙境太符观	曹加武 杨丽萍	（385）
一幅逼真的人体修真图		
——试论紫霄宫福地的建筑格局	徐玉勤	（388）
介休后土庙建筑艺术赏析	温春爱	（391）
永乐宫的建筑艺术与园林特色	陈恩惠	（396）
成都青羊宫：彰显道教审美艺术	李星丽 李欣遥	（401）
千层紫柏映仙踪		
——张良庙建筑人文内涵赏析	傅燕 张勃	（404）

道教雕塑艺术总论

道教的造像艺术	王宜峨	（413）
试析早期佛道造像艺术的融合	许宜兰	（419）
尹志平道教雕塑思想初探	申喜萍	（424）

道教像论考

- 关于北齐北周以来的道教像 [日] 松原三郎 金 申译 (431)

不同地区道教雕塑艺术

金篆斋法与道教造像的形成与展开

- 以四川省绵阳、安岳、大足摩崖道教造像为中心 小林正美著 白 文译 (445)
- 略论黔北宋墓的道教雕刻 张合荣 (467)
- 中国西部古代道教石刻造像研究 黄海德 (475)
- 四川道教摩崖造像述议 王家祐 (485)
- 四川剑阁鹤鸣山道教摩崖造像 曾德仁 李 良 金普军 (494)
- 从药王山造像碑看道教石刻造像的早期形态 谢建国 (499)
- 以长安为中心的早期道教造像
- 中国道教雕塑述略之一 李 淞 (502)
- 关中及北方的隋代道教造像
- 中国道教雕塑述略之二 李 淞 (513)
- 四川隋唐道教石刻造像
- 中国道教雕塑述略之五 李 淞 (521)
- 以大足为中心的四川宋代道教雕塑
- 中国道教雕塑述略之六 李 淞 (529)
- 山西唐至元代道教雕塑
- 中国道教雕塑述略之七 李 淞 (538)