

道教與戲劇



詹石窗◎著



道教文化叢刊

道教與戲劇

詹石窗著

文津出版社印行

國家圖書館出版品預行編目資料

道教與戲劇 / 詹石窗著. -- 初版. -- 臺北市
文津, 1997[民86]
面 ; 公分. -- (道教文化叢刊)

ISBN 957-668-429-3(平裝)

1. 道教藝術 2. 戲劇 - 中國 - 評論

234.5

86004228

道教文化叢刊

韓廷傑主編

道教與戲劇

詹石窗著

出版者：文津出版社 發行人：邱家敬

地址：台北市10634建國南路二段294巷1號

電話：(02)3636464 傳真：(02)3635439

郵政劃撥：00160840(文津出版社)

登記證：行政院新聞局局版台業字第5820號

初版：一九九七年五月一刷

印數：1000本

ISBN：957-668-429-3

定價：260元

目次

緒論	001
一、關於戲劇範疇的闡釋	001
二、道教與戲劇關係引說	003
三、研究道教與戲劇關係的意義及原則方法	011
第一章 從梨園神看道教對舊式戲班的思想支配	019
第一節 二郎神的真面目及其演變	019
第二節 梨園神的行業性與道教	034
第二章 道教與戲劇關係的原因探討	044
第一節 仙風勁吹：道教與戲劇關係形成的信仰基礎	044
第二節 民心所向：道教與戲劇關係形成的民俗基礎	053
第三章 道教與戲劇關係的媒體及淵源	062

第一節	李白昇仙與文人慕道·····	062
第二節	戲劇的道教意蘊淵源再追蹤·····	071
第四章	元雜劇的神仙道化題材·····	086
第一節	傳度度人：神仙本旨·····	088
第二節	點化精怪：卻惡揚善·····	101
第三節	斷案明戒與隱居修真：清規及境界的體驗·····	115
第五章	元代神仙道化劇的藝術特徵·····	127
第一節	與超凡入聖理想追求相聯繫的動作性·····	128
第二節	悲喜劇手法兼用的複雜性·····	137
第三節	與修道情感相聯繫的象徵性·····	154
第六章	道教對非神仙題材的元雜劇及散曲的思想滲透·····	173
第一節	道教對元代軍事題材雜劇的影響·····	173
第二節	道教對元代歷史題材雜劇的影響·····	185
第三節	奇特的蛤蜊之味：散曲之道教意蘊·····	197
第七章	神仙道化劇的沿襲與嬗變·····	214

第一節	由憤世到崇道的思想歷程	215
第二節	娛人、濟世與諷諭之作的崛起	225
第三節	神仙典型的社會意義與戲劇的象徵審美	234
第八章 道情彈詞與傳奇戲曲		
第一節	從道情到長篇彈詞	245
第二節	傳奇戲曲的神仙思想內容	262
第三節	傳奇戲曲的藝術手法與道教審美情趣	288
餘論		
一、	道教與戲劇關係的複雜性	302
二、	從戲劇看道教修行學說的價值	306
三、	走出困境的思索	314

緒論

(一)關於戲劇範疇的闡釋

戲劇是一門傳統的綜合藝術。在中國古代，它與「戲曲」概念幾乎可以互相轉換。因此，要明瞭戲劇的內涵，就必須弄清戲曲概念由來。

按漢朝古文字學家許慎《說文解字》的解釋，「戲」從戈壹聲，表示「三軍之偏」。所謂「偏」是古代車戰的一種組織形式；而「戈」在古代既是漁獵的勞動工具，又是一種武器，這說明中國原始的「戲」乃發端於生活、生產動作的模擬。

「曲」，古作𠂔，《說文解字》稱之「象器曲受物之形也」。可見「曲」字本來即是對器物的一種寫狀。從側面看其外圍，其象乃方「匚」，如器納物之狀。這就是「曲」的本始意義。引而申之，則為「委曲」之稱，所謂「不直曰曲」正是此意。《詩經·秦風·小戎》云：「在其板屋，亂我心曲。」《箋》釋云：「心曲，心之委曲也，憂則心亂也。」心對於外界事

物的接受，正像「曲」這種器具之納物，所以「心」與「曲」並稱，以為「心曲」，這正如水涯之受水處亦稱「水曲」。出於「象類取譬」的思維習慣，「曲」字的意義進一步引申，「樂章」也叫做曲，這是因為其音聲委婉，故而名之。

「戲」與「曲」聯稱見於明人陶宗儀《輟耕錄》卷二五（院本名目）：「唐有傳奇，宋有戲曲、唱譚、詞說，金有院本、雜劇、諸公（宮）調。院本、雜劇，其實一也。」從這一段話看，「戲曲」之名在金元前已有之，只是那時僅作為同「唱譚」、「詞說」並列的一種表演形式罷了。

「戲曲」一詞的產生有其藝術發展的歷史邏輯必然性。《輟耕錄》卷二七（雜劇曲名）稱：「稗官廢而傳奇作，傳奇作而戲曲繼。」所謂「稗官」原是古代專給帝王講述風俗人情、街談巷議的小官，後來作為小說或小說家的代稱。「傳奇」本是帶有虛構性質的一種小說樣式，古代劇作家援之以作戲劇之稱。照陶宗儀的看法，戲曲是一定歷史時期形成的。先有稗官講述的野史故事，繼有趣味性頗強的傳奇小說，再有戲曲的出現。這種觀點雖然不完全正確，但卻指出了戲曲與古代野史、小說的密切聯繫。

戲曲概念有狹義與廣義之分。明代臧晉叔在《元曲選》中引陶宗儀的話說：「宋有戲曲，金有院本雜劇，而元因之，然院本、雜劇釐而為二矣。」^①陶氏在此明確地指出了「院本」

與「雜劇」的同一性，至於「戲曲」在陶氏心目中乃有別於「院本」或「雜劇」。顯而易見，他把「劇曲」當作宋代獨有的劇種，它並不包括以往的「參軍戲」以及元以來的雜劇之類。這是從狹義上使用「戲曲」這個概念的。這種使用特點不僅有時代的限定性，而且有內涵上的限定性。換言之，它在時間上不是通貫古今的，在類別上也並不涵蓋中國所有的戲劇品種。

與狹義的戲曲概念不同，廣義的戲曲概念則可以通貫古今，同時在品種上也有最大的涵蓋性。它不但具有一般的文學敘事性，而且富有中國特色的表演性；它是「戲」與「唱腔」的有機結合，通過系統化的人物動作來表達主題思想。從時間角度看，上自秦漢的「百戲」、唐朝的參軍戲、宋元雜劇，下至明清的傳奇劇以及現代劇，都應包括在內；從地域的角度看，凡中華國土上所產生的各劇種也應囊括其中。從這種意義看，「戲曲」與今日所謂「戲劇」具有同一性。本書乃立足於此而展開研究，同時對相關的曲藝作品亦略為探討之。

(二) 道教與戲劇關係引說

中國戲劇，內容豐富，形式多樣。長期以來，有不少學者積極展開戲劇的研究工作，並且取得了一定的成就。但是，在道教與戲劇關係課題上卻少有人問津。這不能不說是一件憾

事。

作為我國的傳統宗教，道教在近兩千年來對中國傳統文化的諸多領域都有深刻影響。它不僅在養生學、氣功學、醫學、古化學、古生物學以及哲學等方面有獨特的建樹，而且在文學藝術領域也有廣泛的滲透。戲劇作為文學藝術中的一類，自然也就與道教存在密切關係。這不是依靠空想式的邏輯推理得出的看法，而是有大量事實作根據的。

首先，從作家的角度進行考察。

任何一種成熟的戲劇都必須有文學劇本或演出的腳本，它們自然是由作家創作完成的，所以，戲劇的研究離不開作家的思想研究。

從現存古文獻中，我們可以看到元代以來為數不少的文人積極投身於戲劇的創作之中，他們除了藉助歷史傳說、情愛故事以創作娛人的戲曲之外，也擷取有關道教神仙傳說，加以改造發揮，創作反映道教活動，表現神仙思想的戲劇作品。或者把道教的傳說、典故同其它題材揉合起來，從而寓教於情節之中，使作品增添浪漫色彩。據筆者考證，元朝這方面的戲劇作家主要有：馬致遠、李文蔚、吳昌齡、李壽卿、尚仲賢、張國賓、嶽伯川、史九敬先（仙）、李時中、鄭光祖、鍾嗣成、范康、貫雲石、紅字李二、花李郎、徐睨、谷子敬、李唐賓、楊訥、賈仲明、王子一；明代主要有：朱權、朱有燉、徐霖、楊慎、徐渭、史槃、屠

隆、湯顯祖、趙琦美、單本、高則誠、汪道昆、陳所聞、周履靖、高濂、顧覺宇、馮夢龍、凌濛初、茅維、王元壽、路迪等；清代主要有：李漁、黃周星、尤侗、王夫之、嵇永仁、蒲松齡、洪昇、孔尚任、嶽瑞、黃之雋、畢魏、周坦綸、張大復、薛旦、李玉、朱雲從、萬樹、許廷錄、厲鶚、吳城、吳震生、金德瑛、楊潮觀、蔣士銓、孔廣林、方成培、舒位、陳煥、黃治、陳櫟、許善長、楊思壽、林紓等。

以上所列戲劇作家有的還有道號，如貫雲石，號蘆花道人；朱權，號涵虛子，臞仙；高則誠，號菜根道人；李唐賓，號玉壺道人；徐霖，號九峰道人；徐渭，號清藤道士；湯顯祖，號清遠道人；趙琦美，號清常道人；高濂，號瑞南道人；黃周興，號笑包道人。儘管自號「道人」或「仙人」者不一定加入道教組織，但至少表明他們對道教思想的認同或部分認同，或者在情感上與道教的親近、共鳴。

有些戲劇作家本身即是道教中人，像朱權、周履靖便是如此。

朱權係明太祖朱元璋第十七皇子，十五歲受封於長城西封口外的大寧，稱爲「寧王」。公元一三九九年，朱元璋第四皇子——燕王朱棣以「靖難」爲名進攻朝廷，詐使朱權合作，並以「事成之後平分天下」相許諾。但是，當朱棣登上皇帝寶座後並沒有實現諾言，連朱權討封蘇州、杭州的要求也沒有應允。永樂元年（公元一四〇三年）二月，朱棣改封朱權於南

昌。政治鬥爭受絀，導致朱權超塵脫世思想的產生。正當朱權消沉、徬徨之際，道教正一派第四十三代天師張宇初從龍虎山來到南昌，對朱權進行一番開導，這使朱權心地豁然開朗。在南昌客居期間，張宇初天師每日與朱權一起研習老子《道德經》、莊子《南華經》、張陵《正一經》等道教經典。在張宇初的「度化」下，朱權終於正式加入道教組織。爲了進一步修習道法，朱權選擇南昌附近的西山綠嶺，擬建觀，上奏朝廷，得到朱棣皇帝的批准。永樂三年，由皇帝賜匾的「南極長生宮」落成，內供南極仙翁及老子、莊子塑像。此後，朱權大部分時間住在此宮中修道，或研習道經，或修煉氣功，或鼓琴嘯歌，或編寫雜劇，過著逍遙自在的道人生活。他的著作數十種，其中關於仙道戲劇作品有《大羅天》等。他曾經在一首送別張宇初天師的詩裡寫道：「天上曉行騎隻鶴，人間夜縮解雙鳧。匆匆歸到神仙府，爲問蟠桃熟也無。」這詩句既表達了他同道教領袖張宇初天師的交往深情，同時也體現了他皈依道門的信念。

明萬曆年間的戲劇作家周履靖更是篤信道教。周氏，字逸之，號螺冠子，秀水（今浙江嘉興）人。他長期在家修行吟詠，作有傳奇戲曲作品《錦箋記》。作爲一個居家修道信士，周履靖經常進行道教的「扶乩降筆」②活動，作有《群仙降乩語》。彭輅在談及周履靖得「群仙降乩」之詩時指出：「周子梅墟運乩召仙而仙集，各贈之篇章。何以故？周子固儵儵湖海，

超然塵溢，而平生耽詩嗜字，無一日廢詠，是以得仙且得詩，其氣所符合然也。」^④我們知道，「昇仙」是道教修煉的最高目標，彭輅以周履靖為「得仙」，這說明周履靖不僅是一般的道教信仰者，而且具有較高的道行，所以他纔能夠「召仙而仙集」，熟練地操作「扶乩降筆」的道教法術。讀一下其《群仙降乩語》，不能不感受到濃厚的神仙氛圍。試看「梅花道人」降筆的一首詩：

羅浮遙入夢，千古道人名。筆底生春色，雲中奏玉笙。空中明月影，野寺暮鐘聲。

寂寞松丘裡，春風幾聽鶯。^④

這位意想中的「梅花道人」一會兒把人們引到雲彩飄動的太空去欣賞玉笙吹奏的道曲，一會兒又把人們帶向明月高照的空山去聆聽野寺的鐘聲。由此可見周履靖不僅熟諳道教法事，而且善於藉助道教典故以渲染神仙意境。他對道教精神的把握，自然會在戲劇作品中留下印記。

像周履靖與朱權這樣信道的戲劇作家在中國元明清時期絕非少數。值得指出的是，許多戲劇作家儘管並沒有出家修道，但他們往往在家中研習道教典籍，有較深的道教理論造詣，所以他們的戲劇作品往往閃爍著「道」的靈光，這本身便值得深思。

其次，從劇目與劇種方面來考察。

中國古代，在崇尚經書的思想影響下，戲劇被當作「小道」，不登大雅之堂，故長期以來，這方面的作品散失甚多。不過，許多文人出於對藝術的執著追求，加以整理和保存。有的作品儘管由於種種原因而亡佚，但目錄學家往往也加以著錄。從民國以前有關典籍的記載裡可以發現，反映道教活動，表現道教情感或受道教思想影響，藉助道教傳說敷演仙人故事的戲劇作品，為數還是相當不少的。例如：《獨步大羅天》、《通玄記》、《鬧門神》、《邯鄲記》、《赤松記》、《狗咬呂洞賓》、《茯苓仙》、《飲中仙》、《紫姑神》等。這些作品僅從簡目上就可以品味出道教蘊含。像「大羅天」，乃是道教所稱「三十六天」中的最高一重天，為「道境極地」。道經《雲笈七籤》卷二十一引《元始經》云：「大羅之境，無復真宰，惟大梵之氣，包羅諸天太空之上……故頌曰：三界之上，眇眇（按，「眇」當作「渺」。）大羅，上無色根，雲層峨峨。」對照一下道教經籍的描述，更可明瞭《大羅天》戲劇之名的含義。再看《赤松記》，乃由道教中的神仙傳說而來。早在《楚辭·遠遊》裡便有「聞赤松之清塵兮，願承風乎遺則」的詩句。《列仙傳》卷上稱：「赤松子者，神農時雨師也，服水玉以教神農，能人火自燒。往往至崑崙山上，常止西王母石室中，隨風雨上下。炎帝少女追之，亦得仙俱去。」這種神仙傳說後來為道教所採擷，故道教的許多神仙傳記裡都有赤松子的故事，如

《雲笈七籤》卷一百零八以及《歷世真仙體道通鑑》都述及此。戲曲中的《赤松記》當是在古老神仙傳說道教化的基礎上撰成的。至於名目上帶有「仙」或「神」字者則更明顯地表現了作者的道教思想傾向。概言之，前所列戲劇名目大體上有五種類型：一是以道教仙境中重要術語為名；二是以具有特殊紀念意義的道人活動地點為名；三是以道教所服用仙藥為名；四是以道教的神仙人物為名；五是以道教的哲理術語為名。可見這類作品的確有濃厚道教色彩。

當然，也有許多戲劇作品，從簡目上難於斷定是否屬於仙道類作品，但如果結合其正名便可清楚地看出其道教意蘊。譬如《藍橋驛》初一看較難斷定其題材；經查考，知其正名：「雲翹酬句蘭州客，雲英相見藍橋驛。」「月老周旋杵臼緣，裴航入贅神仙宅。」這其中的「裴航」即是神仙人物，其本事出於裴鏘《傳奇》，後收入《太平廣記》卷五十一《神仙》部第五十。故事梗概是：唐朝長慶中，秀才裴航因鄉試落第，遊於鄂渚，拜訪故友崔相國，崔氏贈錢二十萬，裴航遂歸京。途中與美婦樊夫人同舟。通過侍妾裊煙的幫助，裴航與樊夫人有了交往，互贈詩章。樊夫人在給裴航的詩裡寫道：「一飲瓊漿百感生，玄霜搗盡見雲英。藍橋便是神仙窟，何必崎嶇上玉清。」原來這樊夫人乃是劉綱仙君之妻，玉皇之女吏下凡，又稱「雲翹夫人」。她有孫女雲英也是神仙苗裔。樊夫人知道裴航舉止不凡，是可造就的仙材，於是通過贈詩，暗示了修仙路徑，但裴航開初不明樊夫人贈詩的奧旨。一次偶然機會，裴航

與僕人騎馬路過藍橋驛，因口渴下馬討水喝，茅屋裡走出一個老婦人，喊話說：「雲英拿一甌漿來，郎君要飲。」這話使裴航回憶起樊夫人贈詩中關於「雲英」的句子。不久一個叫雲英的小女子以玉手捧出瓷甌。雲英的美麗使裴航產生了娶親的念頭，求之於老婦，老婦聲稱，有神仙送給一刀圭的靈丹，需用玉杵臼搗百日方能服用，她要求裴航弄來玉杵臼之後再娶親，裴航經過多方尋找，終於購得玉杵臼一具，并按老婦吩咐搗藥百日，此後出現種種神奇現象。裴航遂與雲英成親，入玉峰洞修煉，夫婦俱得道昇仙。這個故事亦為道教所吸取。而戲劇《藍橋驛》即依裴航昇仙故事而敷衍之，所以其正名裡纔有故事主人公「裴航」、「雲翹」、「雲英」的名字，其簡目《藍橋驛》則取之於這些「仙真」、「仙苗」相會的地點。像《藍橋驛》這種劇目在古代戲劇目錄學著作中著錄不少。依此為線索，深入發掘，必能發現更多與道教思想有關或表現道教神仙活動的作品。

與上述相類似的作品在中國各地的許多劇種中都曾上演。不論是京劇、評劇、昆曲、川劇、秦腔還是梨園戲、歌仔戲、閩劇、莆仙戲等傳統劇目中都可以找到不少與道教相關的產品。例如秦腔，根據楊志烈、楊忠、高非、仲居善編寫的《秦腔劇目初考》，可知仙道題材之類作品尚有：《哪吒鬧海》、《姜子牙賣麵》、《夜夢飛熊》、《姜子牙二上崑崙山》、《朱仙陣》、《萬仙陣》、《函谷關》、《天臺山》、《困仙陣》、《莊子三探妻》、《圯橋授書》、《蘇武遇仙》、

《長生祿》、《祭東風》、《天仙峪》、《收玉兔》、《遊月宮》、《藍關雪》、《韓祖成仙》、《何仙姑成聖》、《二仙盤道歌》、《鍾馗送妹》、《秦地八仙慶壽》、《洞賓戲牡丹》、《迎仙橋》等近四十種。他如《曲海目》、《曲海總目提要》等目錄學專書以及元明以來各種戲劇叢書或選刊之著錄與刊載也相當多。此類仙道題材或受道教思想影響之作品在流傳過程中不斷被改編以至創新，它們具有悠久的歷史淵源。因而，從目前尚保存的劇目或作品中，我們大體上可見中國戲劇與道教關係之一斑。

(三) 研究道教與戲劇關係的意義及原則方法

中國的戲劇與道教存在密切的關係，這是一種客觀事實。可是，過去相當長一段時間內，人們對這種客觀存在的事實似乎視而不見，因而研究者甚少。固然，這有種種原因，但對兩者相關研究的意義缺乏足夠的認識，這恐怕是較為直接的原因。故而，筆者覺得很有必要對其相關研究的意義略作論述。

1. 這是深刻認識道教的思想內涵、正確評估其價值的需要

不可否認，對道教思想內涵的認識，主要應依據於道教本身經籍的研討以及對道教具體的方術科儀活動的觀照。關於這一點，學術界在多年來已做了不少的工作，也取得了可喜的

成就。學者們通過大量的道教經典的分析和歷史考察，對道教的基本教義、思想宗旨、法術儀式之認識逐步加深。國內外漢學研究界經過不懈努力，推出了一批高水平的研究專著。這是應該充分肯定的。不過，也必須看到，對道教的研究，不能侷限於道教本身，而應從廣泛的社會文化聯繫上加以認真深入的探討。戲劇作為我國文化傳統中重要的藝術品類，也是這種文化聯繫的環節之一。因而是不能忽略的。道教的思想表達，有抽象的理論方式，也有形象化的藝術形式，以戲劇來抒發修道情感，反映道教活動，這正是道教思想表達的獨特藝術形式。與那種抽象的理論邏輯推演不同，以戲劇對道教的思想表現這種形式乃具有特殊的藝術感染力，易於流傳，能夠在廣大民眾中造成影響，在客觀上推動了道教的傳播。道教通過文人們創作的戲劇作品對民眾發生影響，固然有厭世悲觀的一面，但不可否認，也有積極的意義。因為道教繼承了先秦道家「道法自然」的思想，融合了神仙家的修煉方術，為社會的治理，人生的康泰指出了一條廣闊的道路；同時道教也不是墨守成規的，它有深沈的變革意識，每當社會黑暗、民不聊生，道教的領袖人物往往以敏銳的洞察力向民眾暗示「天道將改」的趨勢。如太平道所領導的「黃巾起義」正是如此。再說，道教從「昇仙」的立場出發，提倡「欲修仙道，先修人道」，勸人為善，這對社會的安定，社會良好道德感的培養都有積極的意義。這些內容在傳統戲劇作品中得到了形象的表達和思想發揮。所以，研究道教

與戲劇的關係，必能對道教的思想宗旨、社會影響等內容有更準確、深刻的認識。

2. 這是全面把握戲劇作品的主題意義以及人物性格特徵的需要

任何一部作品都有其主題思想；沒有主題思想，作品就失去了存在的靈魂。戲劇作品當然也不例外。但是，作品的主题思想並不是直接表現出來的，它必須通過人物的動作體系、思想衝突、情節推進等一系列要素的組合而獲得展示。

不言而喻，作品主題思想是在作品文本創作完畢而獲得根本實現的。然而，戲劇作家正如其他藝術家一樣，在創作一開始必然就受到某種思想觀念的支配。由於近兩千年，道教文化逐步發展完善，它滲透到中國意識形態的很多領域，甚至積淀成爲一種精神結晶品，在深層次上作爲民族心理的一種集體潛意識而存在，生活在這種背景下的戲劇作家或多或少，或自覺或不自覺地都會受到道教思想影響，他們在創作過程中也會自覺或不自覺地把這種思想影響帶進作品之中，尤其是宋元以來道教興盛發展階段更是如此。不必說那些以道教活動爲題材的作品，就是那些描寫才子佳人婚戀生活、俠客武士遊方故事、公案故事之類作品往往也摻雜許多道教思想內容。例如《四喜記》本是一齣婚戀之作，其字裡行間充滿男歡女愛之情，但在情節推進過程中，作者又不時地和一些道教的仙話故事、歷史掌故納於其間，成爲其抒情的言語符號，就連《洞房佳配》裡也有這樣的唱詞：「今宵，一似俏雲英，會合玉京瑤

島。」⁵這裡所提到的「雲英」即前面介紹過的那位與裴航結為夫婦一同修道的仙女；而「玉京」乃是道教的洞天仙境之一，道經謂之為「清微天」，為元始天尊居處的最高境界。陶弘景《水仙賦》有云：「通九玄於金闕，謁三素於玉清。」此中之「玉清」正與《四喜記》所述相合。還有「瑤島」乃是指「瑤池」仙島，為西王母女仙聖宴請眾仙之處。像這類詞彙在中國古代戲劇中使用頗多。詞彙是表情達意的基礎，也是主題思想得以展開的語言要素。要深刻領會作品的主题思想就必須弄清詞彙的基本用意；同理，要把握受道教思想影響的戲劇作品也必須搞清楚其中所使用的各種道教詞彙。只有這樣，纔能真正深刻理解戲劇作品的主題思想。

另一方面，戲劇作品的主题思想又是通過人物的活動來表現的。戲劇作品能否取得成功很大程度上取決於人物性格的刻劃。由於特殊文化背景的作用，中國古代的戲曲人物往往也滲入了道家或道教思想的性格因子，有的作品甚至就是以刻劃道教神仙人物為主。戲劇作家通過道白、念唱來表現此類人物的內心世界。這些道白、念唱裡也有很濃的「道味」。試看《雙忠記》中神仙點化張巡的一段「步虛嬌」唱詞：「滿地香風松花老，石徑穿瑤草。長生藥一瓢，虎守柴關（紫闕），鶴窺丹竈。日月杖頭挑，自覺乾坤小。」⁶這首唱詞由仙人居處的幽雅環境之描繪入手，進而推出「長生藥」的中心意象，通過「虎」與「鶴」的輔助意

象，揭示了仙人追求長生不老的理想。從這種唱詞裡不難看出戲劇人物性格特徵所蘊含的道教義素。因此，我們只有結合道教的思想體系的研討纔能很好地理解此類人物的性格特徵，從而真正抓住戲劇的思想脈絡、藝術特色。

3. 這是藉鑒古人藝術創作經驗，推動新時期戲劇創作的需要

任何一種研究工作都有一定的目的性，道教與戲劇的相關研究也是如此。毫無疑問，我們的研究正是爲了向廣大藝術工作者提供有益的參考，從而使之創作出更加爲民眾喜聞樂見的作品，推動現代戲劇創作的繁榮昌盛。

大家知道，社會意識形態具有歷史繼承性。戲劇作爲藝術的一大門類，是社會意識形態的構成品類，它的發展自然不能割斷歷史。

歷史繼承，可以是主動的，也可以是被動的。被動繼承是一種不加選擇不經審視的繼承；而主動繼承則有明確的目的，明確的方向性。

要達到主動繼承，就必須研究歷史；要達到對傳統戲劇創作經驗的主動繼承，就必須研究戲劇發展的歷史。這其中就包括戲劇內道教思想成份以及由此而形成的獨特審美情趣的研究。

翻檢一下具體的戲劇作品，可以發現這樣一種特徵：凡是浪漫色彩比較濃厚的戲劇作品

往往都與道教有較為密切的關係。戲劇作家們或者採擷道教的神仙故事，或者運用道教的非理性思維，從而使戲劇作品的情節超越於一般的時空模式。試看《青蓮記》寫唐明皇遊月宮的一段唱詞：「（新水令）海天飛起一輪秋，廣寒宮乾坤永久。清究浮玉宇，暝色散瓊樓。萬古悠悠，王蟾蜍長廝守。（步步嬌）深宮葉落秋槐後，正是明月團圓候。騰身碧落遊，徐步銀橋，天門徑叩。我輩總凡流，敢辭俯伏頻稽首。」^⑦在此，作品通過唐明皇之口描繪了月宮的奇特景觀。他一眼望去，首先看到的是海上的一輪秋月，繼而思緒翻湧，聯想到傳說中的月宮建構。那些用潔白無瑕的美玉建造起來的樓臺亭閣浮現在雲端裡。煞時，他騰雲駕霧，飛向了月宮，盡情地遊覽觀光。作品發揮了歷史上關於道士羅公遠帶領明皇遊月宮的故事情節，天上人間連成一片，充分體現了道教富於幻想的情趣追求。此類故事框架對於今人的戲劇創作而言當有一定的藉鑑意義。

當然，可藉鑑的具體內容或形式是很多的，問題在於我們如何去發掘、整理。這就是說，爲了更好地藉鑑，就必須好好研究道教與戲曲的關係；爲了使這種相關研究有效地開展起來，就必須有正確的思路方法。

首先，應本著客觀求實精神，詳細佔有資料，把一切判斷建立在扎實的可靠的資料上，這是進行相關研究的基本出發點。

現在某些人的研究存在著這樣一種思想傾向：他們往往不去翻閱大量的文獻，只憑少量的資料便作空洞的邏輯推演，建造所謂大框架大理論，但卻經不起事實的檢驗，筆者以為這種浮華的作法並非科學研究的正確態度。

一個科學研究者應該是嚴謹的。在進行道教與戲曲相關研究時亦然也應是如此。這就需要有吃苦精神，腳踏實地進行艱苦的探索。不但要查閱大量的前人留下的戲劇作品，而且要翻檢卷帙浩瀚的道教經籍，從而探索彼此的聯繫。在這種探索過程中還需要有一種超越的勇氣。這就是說在事實面前不但不能固步自封，而且也不能被所謂「權威」的說法捆住手腳。因為「權威」的說法可能是真理也可能是謬論，惟有事實纔是試金石。所以，「超越」便意味著：既要糾正自己原有的與事實不符的觀點看法，又要對前人提出的一系列「權威」性理論進行科學的審視。

其次，應把道教與戲劇之關係放在文化發展的歷史長河加以考察，這是進行相關研究的主要原則。

正如世界上具有較大影響力的其它宗教一樣，道教是一定歷史階段的精神結晶，以其獨特方式反映了中華民族關於「生命」的思考，這種思考隨著歷史的發展而發展，故有其特定的歷史文化蘊含；而我國的戲劇作品同樣是在特定的歷史文化背景中形成的，這種文化氛

圍造成了彼此的聯繫。所以，這種相關研究只有充分考慮到歷史文化氛圍，纔能揭示出本來的特徵。

總而言之，我們進行道教與戲劇的相關研究必須將宏觀把握與微觀發掘結合起來，把歷史考察與「心史」探索結合起來，把審美意義與倫理分析結合起來，把本原認識與現實評估結合起來，通過具體對應點的探尋，顯示彼此聯繫的深層底蘊。

① 臧晉叔《元曲選》第一冊第九頁，中華書局（北京）一九五八年十月第一版。

② 「扶乩降筆」是道教的一種奇特的法術活動。李叔選編《道教大辭典》說：「乩者，卜以問疑也。術士製了字形或人字形木架，懸錐於直端，狀如踏碓之春杵，承以沙盤，名為乩筆。由兩人扶其兩端，依符咒延神至，則錐自動，畫沙成文字，或示人吉凶，或與人詩詞唱和，或為人開藥方治病。事畢，神退，錐亦不動……司其事者，俗呼為鸞手，亦曰鸞生。」

③④ 《群仙降乩語》，《叢書集成初編》本。

⑤ 明·故文煥編《群音類選》第二冊第三一七頁，中華書局（北京）一九八〇年十月第一版。

⑥ 同上書第一冊第四〇六頁。

⑦ 同上書第二冊第六五〇頁。

第一章 從梨園神看道教對舊式戲班的思想支配

第一節 二郎神的真面目及其演變

道教與戲劇的具體關係首先可以從舊式戲班敬奉的神靈方面進行考察。

在過去，每逢重要節日，尤其是神仙誕辰節、過年喜慶節，都有各種戲劇演出。走進戲班子的後台，常常會看到戲班所供的神龕，龕上的橫聯寫著「翼宿星君」或「九天翼宿星君」幾個字。龕正中一般立有一尺多高的神像，臉色白皙如小兒之狀，穿著黃袍。這便是戲劇界所供奉的「梨園神」。

「梨園神」或又直稱「戲神」，不少地方還建有戲神廟，並且有關於戲神來歷的「廟記」。明戲劇家湯顯祖〈宜黃縣戲神清源祖師廟記〉稱：「予聞清源，西川灌口神也。為人美好，以遊戲而得道，流此教於人間。」湯氏所言「清源」即中國古代尊為戲劇祖師的「清源妙道真君」，而「西川灌口」則屬今四川省灌縣。這既點出了戲劇神的封號，又指明了此神之籍貫。

另有清代戲劇學家李漁在其傳奇戲曲〈比目魚〉中也言及戲劇祖師：「二郎神是我做戲的祖宗，就像儒家的孔夫子，佛教的如來佛，道教的李老君。我們這位先師極是靈顯，又極是操切，不像儒家的教主，都是涵養不記人的小過。凡是同班裡面有些暗昧不明之事，他就會覺察出來，大則降災，小則生病生瘡。你們都要緊記在心，切不可犯他的忌！」這段話雖然通過〈比目魚〉傳奇劇中人之口說的，但也反映了作者的看法。它比湯顯祖所說的「戲神」稍具體了一點，指出其神即「二郎神」。參觀過四川省灌縣境內的都江堰的人都知道，離都江堰不遠的灌口即有「二郎廟」，故湯顯祖所稱「灌口神」當即是「二郎神」。此點，湯顯祖與李漁是一致的。

然而，戲劇祖師二郎神的原型是什麼？這是考析該神的道教特徵前必須弄清的一個問題。

(一)灌口二郎的真面目

關於二郎神，向來有多種不同說法。最有代表性的是四種，即：楊戩、趙煜、鄧遐、李冰子二郎。其中又以楊戩及李冰子爲二郎神最爲多見。

今灌口二郎廟存有許多壁畫，敘述的乃是天神楊戩大戰孫大聖等故事。其源蓋出於明代神魔鬥法小說《西遊記》、《封神演義》。

考《西遊記》第六回《觀音赴會問原因，小聖施威降大聖》中談到妖猴大鬧蟠桃會時有這樣一段描述：

卻說玉帝拆開表章，見有求助之言，笑道：「叵耐這個猴精，能有多大手段，就敢敵過十萬天兵！李天王又來求助，卻將那路神兵助之？」言未畢，觀音合掌啟奏：「陛下寬心，貧僧舉一神，可擒這猴。」玉帝道：「所舉者何神？」菩薩道：「乃陛下令甥顯聖二郎真君，見居灌洲灌江口，享受下方香火。他昔日曾力誅六怪，又有梅山兄弟與帳前一千二百草頭神，神通廣大。奈他祇是聽調不聽宣，陛下可降一道調兵旨意，著他助力，便可擒也。」玉帝聞言，即傳調兵的旨意，就差大力鬼王齎調。

《西遊記》說的這位「二郎真君」係姓楊。該書同一回中又藉孫大聖之口言玉帝妹子思凡下界，配合楊君，生一男子，曾使斧劈桃山。這位姓楊的「二郎真君」就是楊戩。《封神演義》中更有關於楊戩與哪吒收七怪的構想，且說楊戩通土遁等多種法術。今灌口二郎廟連環壁畫乃取材於《西遊記》、《封神演義》諸故事。這說明小說家所塑造的神仙形象已對民間信仰發生影響。值得注意的是，出自小說《西遊記》與《封神演義》的二郎神楊戩本來就有道教神仙「血統」，因為他是玉帝的外甥，而「玉帝」即玉皇大帝，乃是道教所尊奉的重要天神。再說，古代小說家筆下的楊戩又是受到道法嫡傳的。他的土遁、揭符以及臨戰所用各類術數都帶有道教性質。儘管楊戩是小說家虛構的道教神仙，但是，既然他被當作二郎神，其故事又繪於二郎廟中，那麼不明真相的戲班子如果籠統地以二郎神為戲劇神，勢必帶有對楊戩崇拜的宗教因素。

當然，作為一種學術考察，不能停留於表象，還必須更深入地發掘其原型，這纔能最終顯露中國古代戲劇神崇拜所具有的思想本質。

從歷史的角度看，灌口二郎廟所存關於楊戩的連環故事畫，當係後人附會，因為創造楊戩形象的《西遊記》、《封神演義》祇是明代的作品。書中所言之二郎神封號是「昭惠靈顯王」。此號本屬李冰次子。《陔餘叢考》卷三五「灌口神」條載：永康軍崇德廟乃灌口神祠，

爵封王，置監廟官，蜀人事之甚謹，每時節獻享。及因事有祈者，必宰羊，一歲至四萬口。一羊過城，納稅錢五百，歲終可得錢二萬千，為公家無窮利。當神之生日，郡人醮迎盡敬，官僚亦無不瞻謁者。按《獨醒志》，灌口二郎神乃祠李冰父子也。冰秦時守其地，有龍為孽，冰鎖之於離堆之下。故蜀人德之。……元至順元年，封李冰為「聖德廣裕英惠王」，其子二郎神為「英烈昭惠靈顯仁祐王」。這段記載有三點值得注意：第一、文中明指李冰之子為「二郎神」。此話可佐證於《事物紀原》。該書卷七尚稱：「元豐時，國城之西，民立灌口二郎神祠，云神永康導江縣廣濟王子。王即秦李冰也。《會要》所謂冰次子郎君神也。」《事物紀原》這段文字可與《陔餘叢書》卷七所言相互發明。第二、元朝至順年間所封李冰次子號已有「昭惠靈顯」四字。此乃出自宋代。《宋會要》稱，政和八年八月封之為「昭惠顯靈真人」。按照歷史上的習慣，後代對神的封號往往在前代封號基礎上增字或減字，一般地說以增字為多見。所以元代對李冰子二郎的封號乃是在宋代政和間所封基礎上加上「英烈」為首和「仁祐」為尾。從這個資料來看，《西遊記》中楊戩之號「昭惠靈顯王」本屬於李冰之子，小說家乃「張冠李戴」。這就說明二郎神的原型乃是李冰次子。第三、《陔餘叢書》還言及灌口二郎廟中乃李冰父子共祀。這又透露，隨著時間推移，原有信仰也發生變形，按理，李冰之子受祀當是附屬的，因為按中國傳統的倫理觀念，必是父為主而子為次。後世者「作意好

奇」，造出許多神秘故事來，於是二郎反居主位，而李冰則處於偏殿配享的地位。但無論如何，二郎廟既然共祀李冰父子，則二郎神似乎又囊括了二者之「神性」。換一句話說，二郎神實際上已成爲一個代號，分而爲二，合而爲一，它既反映了民眾對李冰治水功績的景仰，又表現了歷史人物的神化。從這個意義上看，戲劇界尊二郎神爲戲神也寄託著人民對英雄人物的歌頌。

不過，歷史人物之所以被神化並成爲戲劇之神，自有信仰上的原因。舊式戲班，作爲一種民間文藝團體，也和廣大民眾一樣受到許多社會壓迫。團體中的成員之生命健康甚至受到威脅，戲劇藝人風裡來雨裡去，在精神上自然會產生不安全感。故而，正如其它行業一樣尋找保護神以作精神寄託乃是情理所然。而要尋找的保護神必定是一位神力強大並且與戲劇有某種關聯之神；以李冰父子爲祭祀對象的二郎廟中神便具備了這兩個基本條件。據盧文弨《群書拾補》輯《風俗通逸文》所載：李冰因治水有功，受到百姓讚揚。出於一種景仰心理，有關李冰的神話傳說也不徑而走：「秦昭王遣李冰爲蜀郡太守，開成都兩江，溉田萬頃。江水有神，歲娶童女二人以爲婦，不然爲水災。主者曰：『出錢百萬以行聘。』冰曰：『不須，吾自有女。』到時，裝飾其女，當以沈江。冰徑至神祠，上神座，舉酒酌曰：『今得傳九族，江君大神，當見尊顏，相敬酒。』冰先投盃，但澹淡不耗。冰厲聲曰：『江君相輕，當相伐

耳！」拔劍，忽然不見。良久，有兩蒼牛鬥於岸旁。有間，冰還，流汗，謂官屬曰：「吾鬥大極，當相助也。若欲知我，南向腰中正白者，我綬也。」主簿乃刺殺北面者，江神遂死。」被刺死的「江神」，按《太平廣記》卷二九一的記載，乃是蛟精所變。這個故事說明，早在秦漢之際李冰已經被神化並且神通廣大，連蛟精都死於他的手下。至於李冰次子在民間傳說中也在斬蛟過程中充當重要角色。他們的「神力」給需要精神安慰的民眾一種信任感。後來人們乾脆把李冰父子合稱作二郎神，這雖然不倫不類，但卻體現了宗教思維中「神性」與「神力」的合併，經過這一番合併之後的二郎神更加符合人們的護祐心理需求。與此同時，二郎神因有功於民，被尊為「川主」，即河川之神，並逐漸走上戲曲舞臺。大家知道，在巫風熾盛的歷史年代，向有以歌舞娛神的習俗。蜀地此風亦盛。有清道光年間纂修的《遵義府志》有歌舞祀三聖曰「陽戲」之說。所謂「三聖」係川主、土主、藥王。他們是關係著民眾生產、生活的三位主神，尤以河川之神為重，因為河水泛濫成災，給民眾帶來最直接的危害。民眾做「陽戲」來祀二郎神。這是一種假面儼戲。可見，在很早的時候，二郎神便與戲曲結下了不解之緣。由於二郎神有著降龍斬蛟的勇猛，故而他在所有戲劇界受祭祀的神靈中影響突出，以致成為統治戲劇舞臺的至上神。

有趣的是，以李冰父子為祭祀對象的二郎神早已進入道教的神仙譜系。宋徽宗是個好道

皇帝，他曾自稱「教主道君皇帝」，封二郎神為「真君」、「真人」。道典《歷代神仙通鑒》卷二一有二郎神之傳，極神其事。道教如此看重二郎神，大加讚揚，而皇帝則推波助瀾，這就更加鞏固了二郎神在道教神仙體系中的重要地位。因此，我們可以說，中國古代戲劇界尊尚二郎神，這一方面是民間信仰的沿襲，另一方面則體現了道教神仙思想在戲劇界中的深刻影響。

(二)從李冰父子到趙煜：二郎神的徹底道教化

中國古代的神仙信仰本起於民間。在生產生活中，由於精神保護的需要，許多歷史人物，行業能手，英雄祖先被賦予神秘光圈。在長期歷史進程中，神仙傳說會發生變形。同時，各個地區由於本土的文化背景不同和精神需求的地方性，又會塑造出不同的神靈來。當一種神靈誕生，由於原有傳說的影響，往往又被附上舊傳說中的許多神秘故事。這樣，地方神往往又有某種相似點。於是，隨著時間的推移，神靈的原型也就逐漸地模糊起來。二郎神信仰的流傳與演變便存在著這種情形。

在歷史上，人們又曾把鄧遐當作二郎神。他是繼李冰父子之後受到民間信奉的又一種二郎神。鄧遐其人，《晉書》有傳，可見，他居二郎神位，也有歷史「資本」。考諸《古今圖書

集成·神異典》卷五十引《浙江通志》有云：「二郎神廟，在忠清里，神姓鄧，諱遐，字應遠，陳郡人也。自幼勇力絕人，氣蓋當時，人方之樊噲。桓溫以爲參軍，數從征伐，歷冠軍將軍。數郡太守，號爲名將。襄陽城北水中有蛟，數出害人，遐拔劍入水，蛟繞其足，遐揮劍截蛟數段而出。自是患息。鄉人德之，爲立祠祀之，以其嘗爲二郎將，故尊爲二郎神。」鄧遐被尊爲二郎神，有兩個原因。一是由於他當過「二郎將」，被神化了，也就稱爲二郎神；二是由於他與李冰父子相類似，也有過斬蛟精的「經歷」。不過，鄧遐享用的二郎神廟並不在灌口，而是在杭州城清忠里，他斬蛟的地點又是在湖北省襄陽的沔水，故與戲劇神無涉。

倒是起於隋朝的趙煜在戲劇界名聲頗響，甚至可以說他在後來實際上已取代了李冰父子的地位，成爲統治戲劇舞臺的主神。今所見《脈望館鈔校本古今雜劇》收有《二郎神鎖齊天大聖》、《灌口二郎斬健蛟》、《二郎神射鎖魔鏡》雜劇三種，都是以趙煜神跡爲題材敷衍而成的。

《二郎神鎖齊天大聖》寫的是趙煜降伏那位偷喫太上老君九轉金丹的孫悟空的故事。該雜劇在頭折即借「乾天大仙」之口指責孫大聖偷金丹，並道出了趙煜的封號是「清源妙道二郎真君」，這與明代戲劇大師湯顯祖在《宜黃縣戲神清源祖師廟記》所叙及之二郎神號基本相

合。另外，該劇二郎神上場自報家門也明確道出他是趙煜而非李冰父子：

吾神乃二郎真君是也。俗姓趙，名煜。幼從道士李班隱於青城山。至隋煬帝，知吾神大賢，封爲嘉州太守。郡左有冷源二河，內有健蛟，春夏爲害。吾神持刃入水，斬蛟而出。後棄官學道，白日衝昇，加吾神清源妙道真君。①

劇中這段二郎神之自述除了說明其姓名是趙煜之外，還描述了其隱居、做官、修道、飛昇爲神的「歷程」，尤其值得注意的是作者頗用其心，「神」一上場就讓他亮出了「清源妙道真君」的道教神仙職稱。

像《二郎神鎖齊天大聖》中趙煜的自述形式也見於《灌口二郎斬健蛟》中：

吾神乃嘉州太守趙煜是也。因爲吾神稟性忠直，心無邪佞，以此白日昇天，正直爲神。灌江人民奏知聖人，與吾神立廟，陞堂封吾神爲灌口二郎真君之位，受一郡黎民香火享祭。想起我做太守之時，老人來報，嘉州冷源河內有一健蛟，興風作浪，損壞船隻，所傷人民太重，血食一方，百姓受害。吾神今已爲神，欲要領本部下神兵擒拿健

蛟，未蒙上帝敕令，不敢擅便。似此業畜，好無禮也呵！●

不難看出，劇作家在《灌口二郎斬健蛟》中對趙煜這位二郎神已作了一番藝術加工：他不光是一位神仙，而且有「忠直」的品格，他關心人民疾苦，顯然是一位善神。短短的一段敘述，二郎神這位戲劇神的道教思想特徵躍然紙上，因為他是靠修「善舉」而「白日昇天」的，這正是道教勸善倫理修行思想的體現。

戲劇作品中所出現的二郎神趙煜有關修道昇仙的描述並非純屬藝術想像，而是有所憑依的。收入《道藏》中的《搜神記》卷三稱：「二郎神者，姓趙名昱（煜），從道士李珣隱青城山。隋煬帝知其賢，起為嘉州太守。郡左有冷源二河，內有老蛟為害，春夏水漲，漂淪傷民。昱大怒，特設舟船，率壯士及居民，夾江鼓譟。昱持刃入水。有頃，其水赤，石崖奔吼如雷。昱右手持刃，左手持蛟首，奮波而出。時有佐昱入水者七人，即七聖是也。隋末世亂，棄官隱去，不知所終。後江水漲溢，蜀人見昱於青霧中，感其德，立廟於灌江口，奉祀焉。唐太宗封為神舅大將軍，明皇加封赤城王，宋真宗封清源妙道真君。」●關於趙煜的神仙事跡在《古今圖書集成·神異典》卷三九引《龍城錄》以及《三教源流搜神大全》卷三中述之尤詳，其中對殺蛟精的情節更有具體的描繪。此類故事顯然出於民間傳說，但後來卻經文人之

手予以修飾，且進入道教的仙真譜系之中。對照一下有關文獻，可以發現戲劇作品中二郎神趙煜形象塑造乃是以道教化的民間趙煜信仰為基礎的。

趙煜之所以成爲二郎神並且取代李冰父子的地位統治古代戲劇舞臺，是因爲他在傳說中具有更大的威攝力量，能給生活不安定的戲劇藝人更多的安全感。李冰斬蛟精，並不是一下子就奏效的。按《新搜神記·神考》的說法，當他化爲牛時，「江神龍躍，冰不勝」，不得已請眾人相助。這當然也是傳說，但卻暗示了其殺蛟精之不易。至於趙煜入江，則沒過多久，就把蛟精殺得血染江水，以致「江水盡赤，石巖半崩，吼聲如雷」。這種神力比起李冰父子來似乎有過之而無不及。在戲劇作品《灌口二郎斬健蛟》中，作者更對趙煜的神力進行一番誇張性藝術描寫：

憑著我法力高強，智勇驍武藝神通妙。則我這握霧擎雲德行高，誰敢道相違拗？你看我神機妙算，氣沖牛斗，胸捲江濤，將那斫刀劈箭射，繩纏索綁，命在今朝。①

這是趙煜對梅山七聖的一段唱詞，作者讓二郎神趙煜自抒胸意，刻劃其果斷勇猛。在後面的幾折戲中，作者又通過具體的擒蛟行動描寫，表現趙煜的善變和無堅不摧的力量。這種力量

在《二郎神鎖齊天大聖》中表現得更為充分。一個滾翻「十萬八千里」的孫大聖法術多端，十萬天兵天將都奈何不得，連太上老君的煉丹爐都被打翻了，可是在二郎神趙煜的仙法施展下，齊天大聖也祇有俯首就擒，口稱：「上聖可憐見小聖，悞犯天條。」^⑤通過這樣對比襯托，趙煜的神威就更為顯赫了。另一方面，在戲劇藝人的心目中，二郎神趙煜不光是有神力的神，而且還是一位能將神力用以護祐人民的善神：

統領天兵斬健蛟，二郎神聖顯英豪。

跨騎趁日白龍馬，手拈三尖兩刃刀。

嘉州黎庶遭塗炭，冷源河內起波濤。

天兵怒戰邪魔怕，山精野怪盡難逃。

健蛟斬首除殘害，民安國泰勝湯堯。

風調雨順皆歡樂，四海昇平賀。^⑥

一位傑出人物必須是能為民眾辦實事，關心民眾疾苦，纔能受到百姓的擁戴。同理，一位有法力的神靈在人民心目中也必須是能處處為民眾著想，他纔能受到民眾的景仰。戲劇作家筆

下的二郎神趙煜正是這樣一位集美善勇猛於一身的保護神，所以他受到歌頌，成爲戲劇之神。

還需要進一步闡釋的是：作爲「後來者居上」的戲劇行業保護神，趙煜的神仙化也是具有道教性質的。首先，從其「出身」方面看，趙煜本來就有過學道的經歷，他最先「從道士李珣隱青城山」。這可以理解爲師事道士李珣在青城山隱居修行。青城山是道教的一大聖地，在早期五斗米道創建之際，青城山便成爲道教傳播的一個大本營，魏晉以來，該山一直都是—重要的道教活動場所，所以，趙煜跟隨李珣隱於此山，自然受到道法的嫡傳。其次，從神仙系統的角度來看。歷史人物被神化有種種不同的情況，有的僅屬於民間俗神的範圍；有的則進階，成爲道教的天仙。趙煜是屬於後一種。這從《灌口二郎斬健蛟》的頭折中即可找到證據。試看道教天仙「驅邪院主」的一段道白：

吾神乃驅邪院主是也。掌領天丁神將，常臨金闕庭中。今有下方一道青氣上接九霄，撥開雲頭觀看，望見嘉州太守趙煜平生秉性忠直，心無邪佞，治民有法，判斷無私。今奉玉帝敕令，差天丁接引正直爲神，白日飛昇。⑦

驅邪院主差天丁接引趙煜昇天，是奉「玉帝」之命的。如前所述，玉帝乃是道教所尊奉的天仙，其地位甚高。梁·陶弘景《真靈位業圖》列之於玉清三元宮中。後來道教敘述神譜，把玉皇上帝看作是元始天尊的化身。如《雲笈七籤》卷三《道教本始部》稱：「三代天尊者，過去元始天尊，見在太上玉皇天尊，未來金闕玉皇天尊。然太上即是元始天尊弟子。從上皇半劫以來，元始天尊禪位三代天尊，亦有十號。第一曰自然，二曰無極，三曰大道，四曰至真，五曰太上，六曰道君，七曰高皇，八曰天尊，九曰玉帝，十曰陛下。」按照這個說法，玉帝實際上又是元始天尊的化身。不管情況如何，玉帝或玉皇上帝在道教天仙譜系中是位能發號施令的首領則是毫無疑問的。這樣，驅邪院主奉玉帝之命接引趙煜昇天當然是接進道教的仙班裡去。所以，當趙煜上昇之後，必定是在道教仙班中任職。其二，從二郎神鎖齊天大聖的「使命」來看。趙煜捉拿齊天大聖，這是奉玉帝之命進行的。之所以採取這番行動，是因為齊天大聖偷了天尊上帝的九轉金丹（按：有關金丹的歸屬，各書說法不一）。趙煜既然聽從上帝的調遣，並且具有一種高度的責任感，這就充分說明他是歸屬道教的。戲劇界把這樣一位進入道教神仙系統的「太守」奉為二郎神，頂禮朝拜，反映道教思想實際上對舊式戲班起著支配作用。難怪《二郎神鎖齊天大聖》在全劇之末鄭重宣告：「改惡向善，朝上帝，禮拜三清。」⑧

第二節 梨園神的行業性與道教

行業的生存需求心理導致行業神的產生。一般地說，行業神主要是行業能手功能誇大神化而形成的，但不否認「聘用」行業外已有之神來為本行業設立信仰精神支柱。就戲劇行業來說，李冰父子、鄧遐、趙煜、楊戩被冠以二郎神稱，從而形成戲神的含混局面，這體現了行業與行業之間神靈的「互通性」。對於人來說，神是多功能的，但又是有其側重點的。行業神在人們心目中正是某一方面功能特別突出的神。而戲劇神自然是在戲劇行業的保護功能突出的神。故而，我們看到，中國古代的戲劇神儘管多種多樣，但一經被尊為本行業之神，便隨著祭祀香火的旺盛而被賦予更多的戲劇保護功能。如果說，早期戲劇神還帶有「轉業」特點，那麼隨著戲劇行業性的增強，本行業之神就越發具有「專業技能」了。

(一) 相公與老郎：戲劇行業技藝的神化

戲劇行業，以往稱之為「梨園行」。所供奉之戲神便有「梨園神」之稱。

應該說，由於時代與地方的差異，梨園神並不是十分統一的，但在行業內溝通的作用

下，梨園神也有相應的「集中性」，這就是某一兩位強者取代了地方性梨園神的地位，成為大多數梨園行共祀之神。

就現有資料看，清朝前繼李冰父子等戲神之後而享受梨園香火的主要有「相公」與「老郎」神。

《茶香室叢鈔》卷一五載：「國朝汪鵬《袖海編》云：習梨園者共構相公廟，自閩人始。舊說為雷海青而祀，去雨存田，稱田相公。此雖不可考，然以海青之忠，廟食固宜，伶人祖之亦未謬。」這是說，梨園行建造了「相公廟」，其神是雷海青。「雷」字去掉「雨」頭，下存「田」字，所以稱「田相公」。汪鵬以為梨園行祀田相公是從閩人開始的，這又暗示了一種情況，即除了閩以外，其他地方當亦有祀田相公的梨園行，因為「自閩人始」本身便意味著非祇閩人如此。

田相公為甚麼被奉為梨園神？這除了一般的神化意義外，主要是出於行業技能崇拜。
《三教源流搜神大全》卷五：

帥（田相公）兄弟三人：孟田荀留，仲田洪義，季田智彪。父諱鑄，母姓刁諱春喜，乃太平國人士。唐玄宗善音律，開元時，帥承諾樂師典音律，猶善於歌舞，鼓一擊

而桃李甲，笛一弄而響過流雲，韻一唱而紅梅破綻，蕤一調而庶明風起。以教玉奴、花奴，盡善歌舞。後侍御宴以酣，帝墨塗其面，令其歌舞，大悅帝顏而去，不知所出。復緣帝母感恙，瞑目間，則帥三人翩然歌舞，擊箏交競，琶絃索手，已而神爽形怡，汗焉而醒，其病起矣。帝悅，有「海棠春醒高燭照江」之句，而封之侯爵。

《三教源流搜神大全》所講的田相公與《茶香室叢鈔》所說的田相公已發生形變，由原來的雷海青一人衍而為三人，並且與開元時樂人田氏兄弟之故事相混合，但不論其姓「雷」或姓「田」，也不論是一人或三人，相公梨園神已大大不同於早先李冰父子、趙煜一類戲神。早期戲神主要體現了人類對抗自然與社會中邪惡的心理需要；繼之而起的梨園神田相公則主要寄託著藝人對特出的演技功能的崇拜。田相公技藝嫻熟，其高超的水平和娛樂效果甚至使皇帝之母感夢而康復病體。一個人的技藝一旦染上了神秘色彩，崇拜之行爲便因之而出。田相公之神化正體現了這種思想認識特徵。

梨園神或又以爲是「老郎」神。清朝以降，戲劇界供奉老郎神頗爲普遍，有關老郎的廟、庵、堂、宮幾乎遍及全國各地，如蘇州、揚州、西安、成都、南京、長沙、漢口、廣州等歷史名城差不多都建有老郎廟、老郎宮。爲數眾多的地方劇種如湘劇、秦腔、昆曲、川劇

等都祭祀老郎神。每逢神誕日、年節等都有隆重祭典。在一些劇場中還設有老郎神位。劇班子流動演出，也要帶上老郎神像，一到演出地點，便將神像供於後臺。演員進臺時，先得向神像拱手致敬，這叫做「參駕」，臨出場時要「辭駕」，下場進後臺要「謝駕」，其態度非常虔誠。

這位極受景仰的老郎神是誰呢？向來也有不同的看法，但大多數則認為是唐明皇李隆基。《鑄鼎餘聞》卷四：

國朝錢思元《吳門補乘》云：（老郎）廟在鎮撫司前，梨園子弟祀之。其神白面少年，相傳為唐明皇，因明皇興梨園故也。又曰《山海經》云，驪山耆童居之，其音常如鐘磬音。郭璞注：耆童，老童也，顛頊之子。老郎疑即老童，為音聲之祖，即與童俱年少稱也。

按照這一說法，上古已有作為「音聲之祖」的耆童。古代，「郎」與「童」都是年少者之稱。考之於方言，可以發現人們常將小兒子稱作老兒子。梨園界被尊為神的老兒子就是唐玄宗。《鑄鼎餘聞》卷四在下面還有一段話說：「國朝顧祿《清嘉錄》引介休劉觀察澄齋《老郎廟

詩》云：「梨園十部調笙簧，路人走看賽老郎。老郎之神是何許？乃云李氏六葉天子唐明皇。」（該書撰者案語：宋羅大經《鶴林玉露》云，時俗所謂快活三郎者，即唐明皇也）「其中所謂「快活三郎」是唐玄宗的自稱。因為玄宗是唐睿宗的第三子，所以稱作「三郎」，他常對梨園中排練不熟練的人說：「你們要好好練，莫給三郎丟臉。」由於睿宗第三子也就是小子，玄宗便是「小郎」，呢稱之則為老郎。這就進一步說明梨園神老郎乃是唐玄宗。

正如「田相公」被尊為梨園神主要是出於對其技藝的崇拜一樣，唐玄宗高坐梨園神位也體現了這種崇拜精神。

眾所周知，「梨園」機構即起於唐玄宗時。詩人白居易《長恨歌》云：「梨園弟子白髮新，椒房阿監青娥老。」其中所謂「梨園」即唐朝時代宮廷訓練和管理樂舞雜戲的專門機構。它的設立應歸功於唐玄宗。《新唐書·禮樂志》載：「玄宗既知音律，又酷愛法曲，選坐部子弟三百人，教於梨園。」這個「梨園」是中央一級的文化藝術機構。唐明皇在位時設有「教坊司」，以管理社會上的俳優、歌舞、雜技等行業。同時，又從各地精心挑選樂工、舞女在宮庭內排練。這實際上是一個皇家歌舞團，因其地點在當時京城長安光化門（一說芳林門）外的禁苑中梨園亭，所以在此排練的人稱「梨園弟子」。唐玄宗是位精於文藝的風流皇帝，他不僅指揮宮庭大型歌舞的排練，而且常心血來潮參加表演。他對梨園弟子的排練要求

極爲嚴格。《新唐書·禮樂志》稱：梨園弟子演奏時，「聲有誤者，帝必覺而正之」，足見他的聽覺是很好的，藝術判斷力是很強的，如果不是訓練有素，決難於達到這樣的水平。在唐明皇的直接領導下，當時的梨園藝術團體培養了不少藝術大師，戲曲亦因之而勃興。有清·楊靜亭《都門紀略·詞場門序》謂：「明皇癖好歌聲，遂辟梨園之地爲教坊，命李龜年、雷海青、賀懷智、馬仙期、黃幡綽諸輩掌之，按絲竹之宮商，演以詞曲，是爲昆腔。」據此，則富有特色的目前尚流行的劇種——昆曲乃是由唐明皇及當時的一批梨園藝術家共同創始的。事實說明，唐明皇之所以被稱作「老郎」神並佔據梨園神位，正是由於他對藝術的酷愛和高深造詣。

(二) 神化的支柱：道教信仰

梨園行對於田相公與老郎神的信仰，體現了一種藝術崇拜的意識。但是，爲甚麼會發生這種帶有宗教信仰特徵的崇拜？這就需要做更深入的剖析。

當我們進一步稽考時即發現：不論是田相公崇拜還是老郎神信仰都有道教思想意識支撐著。

《三教源流搜神大全》卷五在談到民間敬奉田相公時說：

天師因治龍宮海藏疫鬼，徜徉作法，治之不得，乃請教於帥。帥作神舟，統百萬兒郎為鼓競奪錦之戲，京中譁噪，疫鬼出觀，助天師法斷而送之，疫患盡銷，至今正月有遺俗焉。天師見其神異，故立法差以佐玄壇，敕和合二仙助顯道法，無和以不合，無頭恙不解。天師保奏，唐明皇帝封冲天風火院田太尉昭烈侯，田二尉昭佑侯，田二尉昭寧侯……

這裡言及的「帥」即田元帥——田相公。他成爲神之後便與道教的張天師結下了不解之緣。張天師要抓「疫鬼」，田相公發揮其固有的藝術特技——「鼓競奪錦之戲」的效用，一下子就將「疫鬼」給弄出來了。這樣，張天師就進一步設立了「玄壇」，田相公也就成爲道教的神仙了。不僅如此，張天師又再「保奏」，於是田相公晉昇爲「侯」。這說明田相公被立爲梨園神，道教領袖人物的活動是起了相當大的作用的。

至於唐明皇登上梨園神位，同樣有道教的信仰因素在起作用。《玉匣記》稱：「唐明皇，梨園祖師，南方翼宿星君。」這說明唐明皇也進入了道教神仙譜系，因爲「翼宿」是道教崇奉的二十八星宿之一。道教繼承了先秦的天文學，將天上的主要星辰以四方劃分之，每方有七宿，四方凡二十八星宿，認爲每個星宿中都有神仙主持。「翼宿」係南方朱雀七宿之一。

宋朝陳暘《樂書》引《春秋元命苞》曰：「翼星主南宮之羽儀，為樂庫，為天倡，先王以賓力於四門，而列火庭之衛，主俳倡近太微而為尊。然則俳倡之樂，上應列星，蓋主樂府，以為羽儀……」由此可知，翼宿之神在道教中本來就是管音樂的，唐明皇被當作翼宿星君，表現翼宿之神的具體化和道教的神仙崇拜觀念。

作為梨園保護神——老郎唐明皇進入道教仙譜並非偶然。《新唐書·禮樂志》說他「酷愛法曲」，這反映了他對道教音樂的雅好，因為「法曲」即道曲，有時連稱為「道調法曲」，它不僅具備了道教的藝術特徵，而且包含了道教的神仙理想，人生追求之旨趣。如傳說由唐明皇在道士導引下遊月宮而記下的法曲《霓裳羽衣曲》便是如此。

考察一下唐玄宗的歷史活動，不難看出他本人對道教的信仰和支持。玄宗在位年間是唐朝最興盛的時期，同時也是道教高度發展時期，這與唐玄宗的大力提倡是有密切關係的。唐玄宗在許多場合都讚美道教教主：「我烈祖元元皇帝，稟大聖之德，蘊至道之精，著五千文，用矯時弊，可以理國家，超乎象系之表，出彼明言之外。」^①這篇「詔令」中的「元元皇帝」即「玄元皇帝」，唐高宗李治曾於乾封元年（公元六六六年）二月二十八日封道教教主太上老君為太上玄元皇帝，作為帝室的老祖宗，玄宗時因避諱改「玄」為「元」。唐玄宗正如其先輩一樣崇尚老君，力讚《道德經》五千言的治國功用，且詔命兩京及諸州各置玄元

皇帝廟一所，立崇玄學，製作玄宗皇帝像分佈天下，他採取一系列的措施，提高道教的地位，經常召見道士，甚至親受法籙，以道士為師。如《舊唐書·司馬承禎傳》載：開元九年（公元七二一年），唐玄宗派遣使者請上清派高道司馬承禎進京，玄宗「親受法籙，前後賞賜甚厚。」他甚至還服用道士煉製的丹藥，以求長生不死。這一切表明唐玄宗對於道教並不是表現於政治利用，而是真誠信仰。因此，他被梨園子弟奉為道教的「翼宿星君」就充分顯示了道教在舊式戲班中具有特有的影響，甚至可以說道教在這種戲劇團體中已起了精神支配作用。

- ① 《二郎神鎖齊天大聖》第三——四頁，〈古本戲曲叢刊〉第四輯第七十三冊。
- ② 《灌口二郎斬健蛟》第七頁，版本同上。
- ③ 《正統道藏》第六十冊第四八三—八二頁，臺灣藝文印書館精裝縮印本。
- ④ 《灌口二郎斬健蛟》第一二頁，〈古本戲曲叢刊〉第四輯第七十三冊。
- ⑤ 《二郎神鎖齊天大聖》第二四頁，版本同上。
- ⑥ 《灌口二郎斬健蛟》第二二頁，版本同上。
- ⑦ 《灌口二郎斬健蛟》第一頁，版本同上。

⑧ 〈二郎神鎮齊天大聖〉第二五頁，版本同上。

⑨ 〈全唐文〉卷三十一〈命兩京諸路各置三元皇帝廟詔〉，中華書局（北京）影印本第一冊第三五〇頁。

第二章 道教與戲劇關係的原因探討

第一節 仙風勁吹：道教與戲劇關係形成的 信仰基礎

如果說梨園神位的確立從某種意義上看已標誌著道教對舊式戲班具有思想支配作用，那麼這種支配必然導致戲劇作品在內容上對道教思想的進一步融攝。閱讀一下古代的戲劇刊本，可以看到許許多多神仙人物活躍於戲劇舞臺上，就光《眾群仙慶賞蟠桃會》這本雜劇的名稱就已表明了這一點。因為「眾群仙」這一詞組意味著登上戲劇舞臺的不是個別的，而是群體性的。他們與道教信仰到底是一種甚麼關係呢？讓我們通過內容的具體考察來加以闡釋。

(一)從西王母形象的演變看道教神仙信仰

西王母的形象不僅頻繁地出現於古代的小說中，而且在戲劇舞臺上得到強化。有關蟠桃盛會的戲劇作品，西王母往往作為中心角色，至於其他題材的作品，西王母也是一位尊貴的女仙聖。例如《藍橋玉杵記》第十二齣一開始便是西王母擁二玉女、二金童執霓旌羽扇捧蟠桃圭壁上場。然後又有二仙監執提爐上場。西王母一上場即唱道：

星拱玄臺，雲扶翠輦，秘闕隱層霄；露湛瑤階，風迴閬苑，春色藹蟠桃。①

作品先聲奪人，通過唱腔勾勒出西王母居處環境的宜人幽趣。你看那超絕塵凡的宮闕隱於層霄之中，當雲來霧去，偶現廬山真面目，宮闕前的玉階露著露珠，微風徐徐吹拂閬苑，可人的蟠桃喚來了明媚春光。——這便是《藍橋玉杵記》作者筆下為我們描繪的西王母幽居勝境。

當眾仙上場朝拜西王母時，作者又通過念白表明西王母的身份：

乾坤淑氣毓西華，造化功成九轉砂。崑圃秘宮端拱處，群仙稽首望青霞。眇乃無上

聖真西王母是也，陶陶陰陽，範圍天地，端居九昊，朝拱群仙。②

顯而易見，《藍橋玉杵記》中的西王母形象已不同於先秦神話中的女神西王母，她已變成一個女仙領袖。這番變化並非出於《藍橋玉杵記》作者的臆想，而是道教神仙信仰的藝術表現。西王母之名最早見於《山海經》，其《西山經》有云：「玉山，是西王母所居也。西王母其狀如人，豹尾虎齒而善嘯，蓬髮戴勝，是司天之厲及五殘。」古神話中的西王母是一個介於人獸、人神之間的怪神；但到了《歸藏》及《淮南子》中，西王母則成爲一個掌不死之藥的吉祥神；而在《莊子》書中，西王母已是一個得道之人，她得了道之後，「坐乎少廣，莫知其始，莫知其終」③。這說明在先秦道家，西王母已成爲不死的象徵。先秦道家的這種觀念被漢代以來的道教吸收並進一步發展。原始符籙派典籍《太平經》說：「樂莫樂乎長安市，使人壽若西王母。」④西王母作爲長壽者的楷模，受到早期道教的推崇。魏晉以來，由於道教對神仙譜系整理的重視，西王母不僅進一步仙人化，而且在道教神仙系統中佔居重要地位。先有上清派的《三茅真君傳》敷演西王母爲三茅兄弟降樂情節，繼有《漢武帝內傳》述說漢武帝拜請西王母授長生之道及西王母傳道授書故事。此時，西王母作爲道教元始天王（後稱元始天尊）的弟子，授漢武帝以《五嶽真形圖》等。到了唐代的杜光庭作《墉城集仙錄》，廣泛搜羅以

往各種西王母傳說，以成《金母元君傳》。文中稱大道以「西華至妙之氣，化而生金母」，這個「金母」即西王母，她「養育天地，陶鈞萬物」，「為極陰之元，位配西方，母養群品，天上天下，三界十方，女子之登仙得道者，咸所隸焉」。對照一下道教典籍，可知戲曲《藍橋玉杵記》中的西王母形象即是道教神仙信仰的一種表現。

(二) 北斗七星與三官大帝：道教星宿崇拜與天地水崇拜的信仰寄託

在中國古代戲劇作品中，還有一些人物形象與道教的星宿崇拜及天地水三官崇拜有密切關係。像《降丹墀三聖慶長生》這本作品中便包含著星宿崇拜的信仰內容。作者以擬人化的方式讓北斗七星、左輔右弼粉墨登場。有第一星君云：

大道函微列上真，陰陽造化整乾坤，貪巨祿文廉武破，北辰居位七元君。吾神乃北斗七元星君是也。一貪狼、二巨門、三祿存、四文曲、五廉貞、六武曲、七破軍、八外輔、九內弼，乃北斗九皇尊帝星君，比辰垂象，眾星拱之，為造化之樞機，作人神之主宰，宣威三界，統御萬靈，察人間善惡之期，有消（災）度厄之力。

第一星君的「上場詩」以凝煉詞句說明宇宙陰陽造化本出於「大道」的功用，因有「函微」之大道，變化生出乾坤萬物，北斗七星正是大道力量的表徵。接下，又通過念白解釋了「北斗七星」的名稱、地位、能量，指出它們對人間的監察作用，同時又對隱潛的「左輔」與「右弼」作了交待，統稱之為「九皇尊帝星君」。

《降丹墀三聖慶長生》的北斗星君不是天體的符號表示，而是人格化的神，這種思想觀念也應從道教信仰角度纔能得到合理解釋。必須指出，星宿崇拜本是天體現象神秘化的結果。中國先民一向注意天體的觀察，積累了豐富的天文學知識，有關北斗七星（或九星）的觀察亦早有記載，漢代緯書《春秋運斗樞》將先秦的零星記載以及口頭傳說加以整理，為道教星宿崇拜信仰的建立奠定基礎。出於天人感應關係的考慮，道教對北斗星君信仰作了許多闡述。《雲笈七籤》卷二十四《總說星》以及《北斗九星職位總主》敘述了北斗諸星的名稱、神性、職限等等。另有《北斗治法武威經》、《太上玄靈北斗本命延生真經》等道書也多涉北斗星君信仰問題，諸道書對北斗七星（或九星）之名稱、順序之說法有所不同，但其信仰的特徵卻是一致的，這就是以「北斗」為生氣之源，所謂「北斗注生，南斗注死」正是這種信仰觀念的簡略概括。當然，為了使生死問題的神學論述更富有威攝力，道教亦賦予北斗以「司殺」之權，如《太上玄靈北斗本命長生妙經》即稱：「北斗司生司殺，養物濟人之都會也。凡諸有情之

人，既稟天地之氣，陰陽之令，為男為女，可壽可夭，皆出其北斗之政命也。」這樣，北斗星君的權力便很大了。道教進行這種宣傳，目的在於使廣大信仰者能夠在星君的冥冥監督下遵守戒規，不做傷天害理之事，以免被減壽算，而戲劇作品《降丹墀三聖慶長生》請出北斗星君來教化黎民百姓也出於相同的用意，所以第一星君上場便特別指出其「察人間善惡」、「消災度厄」的職司。從星名以及星君之職能方面加以對照，可以肯定地說道教的北斗七星信仰乃是戲劇《降丹墀三聖慶長生》星君形象塑造的根據，它從一個側面反映了道教神仙信仰的多重滲透。

除了北斗星君之外，三官大帝在中國古代戲劇作品中也作為一種教化世人的形象出現。如《眾神聖慶賀元宵節》中即可見三官之面目：

吾神乃上元一品九炁天官是也。這一位乃中元二品七炁地官；這一位乃下元三品五炁水官。俺三位神尊與人民賜福消災，增添壽算。

這段說白中的「三官」即是道教尊奉的三位神明。早在原始道教中便有「三官」信仰。《三國志·張魯傳》注引《典略》言及五斗米道為病者請禱，其法乃「書病人姓名，說服罪之意。

作三通，其一上之天，著山上；其一埋之地；其一沉之水。謂之三官手書。」之所以分三通請禱，就在於信仰對象有三位，這就是天官、地官、水官。儘管早期道教並沒有對三官形象做具體描繪，但其信仰特質卻是明顯的。在道教的發展過程中，三官信仰的內容得到了充實，天地水的空間性與上元、中元、下元的時間性被統一起來，從而構想出功能具體的三官大帝。如《元始天尊說三官寶號經》云：「上元一品賜福天官，紫微大帝；中元二品赦罪地官，清虛大帝；下元三品解厄水官，洞陰大帝。」按此說法，三官大帝在掌管人間福祿罪厄中也有一定的分工。還有一些道經更加詳細地談到三官考校人間善惡之事。如《因緣經》稱：「正月十五日，上元宮主一品九氣賜福天官紫微大帝，於是日……下人間，校定罪福也；七月十五日，中元宮主二品七氣赦罪地官清虛大帝，於是日……出人間，校戒罪福也；十月十五日，下元宮主三品五氣解厄水官扶桑大帝，於是日……到人間，校戒罪福也。」^⑤這裡所說的三官品位及功用實為《眾神聖慶賀元霄節》雜劇之所本。故而，我們可以進一步地說，道教的神仙信仰為中國古代的戲劇創作提供了神靈形象塑造的藍本。

(三) 道教神仙體系的完善和基本理論的建立為古代戲劇的

神靈塑造奠定了深厚的信仰基礎

從更為廣闊的視野看，在古代中國戲劇舞臺粉墨登場的不光是北斗星君、三官大帝這種可以直接找到經典依據的神仙人物，還有數以千計的其他神仙人物也常常借戲劇舞臺降臨人間。這除了古老的神話傳統思維之作用外，道教神仙體系的完善和基本理論的建立不能不說是重要的根源。

道教基於生死現象的觀察和思索，提出了長生不老、羽化登仙的奮鬥目標。爲了證明這個理想目標的可行性，道教中的領袖人物廣泛搜羅古代祛病延年，修行不老故事，將故事中的主角尊奉爲神仙，以作爲信仰者的楷模。同時，道教中人又借助老子《道德經》的「道生」理論及《周易》「生生不息」的思維模式，構想出可作爲修行指導的天神地祇。儘管在開初，各道派所提出的神仙模式不盡相同，其源頭也雜而多端，但分佈於各處的道教信仰者傳播的各種神仙故事畢竟爲統一的神仙體系之建立積累了豐富的資料。自魏晉南北朝以來，道教便力圖建立一個多元而統一的神仙系統。所謂「多元」是說進入該系統的神仙人物具有不同來源，本出於不同之道派；所謂「統一」是說這些神仙經過體系創造者的「整合」便造成了有順序排列的「多層之塔」。較早進行這種努力的是梁代道士陶弘景，他編纂一部《洞玄真靈位業圖》，將五百多位神仙按「七行」形式排列，每行又分左位、中位、右位、女真位、散位、地仙位等。第一中位虛皇道君應號元始天尊，第二中位上清高聖太上玉晨玄皇大道君，

第三中位太極金闕帝君，第四中位太清太上老君，第五中位九宮尚書，第六中位右禁郎定錄真君中茅君，第七中位豐都北陰大帝。這種排列方式是按「天子七廟，三昭三穆」的原則進行的。後來的道教神學家們又加以變通和發展，甚至重構。到了宋朝，形成了一個包羅極廣的神仙體系，大體上分爲十個層次，成塔狀排列。最高層次是以元始天尊、靈寶天尊、道德天尊這「三清」神爲主的七至九位天帝，即三清、四御，加上南極長生大帝、東極青華大帝。次二層是諸天帝，如三十二天帝等。次三層是日月星辰，如二十八星君等。次四層是三官、四聖等。次五層是歷代傳經著名法師等。次六層是雷公、電母、龍王、風伯、雨師等。次七層是五嶽及諸山神等。次八層是北陰豐都大帝、水府扶桑大帝及所屬諸神。次九層是各種功曹、使者、金童、玉女等。次十層是城隍、土地、社稷之神等。另外，還有按「三」的結構模式，分爲天神、地祇、人仙系統的。進入系統中的神仙，有的是從古代神話傳說、民間信仰中吸收來的，有的則是根據道教義理構想出來的，但更多的神仙人物是由修道有成的道士昇遷而來的。無論如何，進入譜系的神仙既然被道教信仰者所尊奉，則這些神仙也就代表了道教修行的理想指向。他們或以教化世人的面目「出現於民間，或以自我修行的舉動影響於凡塵。在長期的歷史進程中，道教中人對於神仙的「奇跡」積極加以搜集整理，爲信奉者提供具體的效法資料。所以，歷史上有爲數眾多的神仙人物傳記行世。這些傳記由於有

獨特的故事情節，往往成爲文學創作的好素材，歷史上不少文人都注意從道教神仙傳記中吸收養份，戲劇作品包融這方面內容也就勢在必然。另外，道教在建立神仙系統的同時還不斷地進行修道理論的探討。道教理論家們從宇宙本體論、身心修養論等角度說明「得道昇仙」的可行性，他們寫下了數以萬計的著作，這些著作有的演述大道功用，有的說明養生方法，有的闡發功德義理。道教認爲，要「得道昇仙」除了煉丹養生之外，還必須注意社會人倫的道德涵養，積功累德，這種勸善的教育由於同古代的政治宗法，社會秩序有密切關係，成爲公共道德教育的組成部分，故而引起官方的注意。在官方的提倡下，戲劇作品往往通過道教神仙的宣化，來達到社會倫理道德教育的目的；而道教的神仙故事本來就具備了這方面的內容和功能，這就是戲劇作品中何以常有神仙粉墨登場的一個重要原因。

第二節 民心皈向：道教與戲劇關係形成的 民俗基礎

道教神仙譜系的形成以及修真義理的建立，使得中國古代戲劇以藝術形式表現道教思想

成爲可能；但是，僅此一項尚未構成兩者關係的充分必要條件，因爲戲劇的創作是以觀眾的欣賞和接受爲前提的。如果廣大觀眾根本無法接受，那麼，其創作那怕是刻意進行，也不能最終形成一種風氣或潮流。所以，作爲一種學術研究，還必須從接受者的角度來探討道教與戲劇關係形成的民俗基礎。這裡，讓我們還是從現象人手，進而剖析其緣由。

(一) 鍾馗打鬼：祈求平安的保護心理之表現

戲作家的心中要有觀眾，他們必須熟悉一般觀眾文化心態。這一點，中國古代的劇作家們同樣有其敏感性。

作爲接受者的廣大群眾，首先要能生存下去。生存，除了物質資料之外，還得有一定的精神保護。因而，在生存鬥爭過程中，各種神靈應運而生。當人類從野外進入房屋之後，門戶的安全成爲相當要緊的心理需要。這樣，門神也就出現了。在戲劇作品中，門神也是重要的一個藝術形象。例如《慶豐年五鬼鬧鍾馗》就是以門神鍾馗作爲舞臺主角的。劇作家筆下的鍾馗本是終南山甘河鎮的一名書生，求取功名不第，觸殿而死。皇帝賜進士出身，以綠袍安葬。後來受封，替人間捉鬼。《慶豐年五鬼鬧鍾馗》「上陽真君」有一段道白反映了這種情況：

你（鍾馗）今日管押天下妖精，加你為都判官領袖，則要你行事的（得）當，年年正旦掃除鬼怪。⑦

上陽真君顯然是一位道教的神仙，因為「真君」是道教對上乘神仙人物的一種尊稱，所以上陽真君可確定為道教神仙譜系中的一員。既然如此，則鍾馗由上陽真君宣佈加封為「都判官領袖」，自然也應歸入道教神仙行列。關於此，道教界以及學術界也是承認的。

然而，必須進一步考慮的是鍾馗這位神仙人物所具有的民間信仰意義。

有關鍾馗的傳說最早見於陳耀文《天中記》卷四所引《唐逸史》，其略云：「（唐）明皇開元（公元七一三—七四一年）講武驪山翠華，還宮，上不悅，因疴疾作畫（臥），夢一小鬼，衣絳幘鼻，跌（跛）一足，履一足，腰懸一履，搢一筠扇，盜太真繡香囊及上玉笛，繞殿奔戲上前。上叱問之，小鬼奏曰：『臣乃虛耗也。』上曰：『未聞虛耗之名。』小鬼奏曰：『虛者，望空中盜人物如戲，耗即耗人家喜事成憂。』上怒，欲呼武士。俄見一大鬼，頂破帽，衣藍袍，繫角帶，鞞朝靴，徑捉小鬼，先剗其目，然後劈而啖之。上問大者：『爾何人也？』奏云：『臣終南山進士鍾馗也。因武德（公元六一八—六二六年）中，應舉不捷，羞歸故里，觸殿階而死，是時奉旨賜綠袍以葬之。感恩發誓，與我王除天下虛耗妖孽之事。』言

訖夢覺，疢疾頓瘳。乃詔畫工吳道子曰：「試與朕如夢圖之。」道子奉旨，恍若有睹，立筆成圖進呈。上視久之，撫几曰：「是卿與朕同夢耳！」賜與百金。」（《唐逸史》所述或許經過了文人的藝術加工，但吳道子畫鍾馗則是事實，因唐人張說文集中即有《謝賜鍾馗畫表》、劉禹錫亦有《代杜相公謝賜鍾馗曆日表》的文章可資佐證。由於皇帝的提倡，鍾馗捉鬼的傳說很快在民間流傳開來。是時，民間多以鍾馗像懸於室內或貼於門上，作為門神。

鍾馗的門神化表現了廣大民眾對於居室安全的心理需求。在科學尚不發達的古代，人們對於自身怪夢乃至疾病、死亡現象不能作出正確的解釋，遂歸因於妖鬼作怪。有了作孽之鬼，相應地就要有殺孽鬼的善鬼，鍾馗正是一位有正氣的「善鬼」，由於被賦予「善性」，遂又昇格而為神。鍾馗在古代受到民眾的信仰，又受到道教的認可，這一方面說明民眾中鬼神信仰的根深蒂固，另一方面又表現了道教與民間信仰的互相滲透。這又為中國古代神仙題材在戲劇創作中的引入奠定了民俗基礎。

（二）郭璞占筮：預測未來的命運流程之探求

作為「萬物之靈」的人類在生存鬥爭中不僅要解決面臨著的一系列緊迫之事，而且特別關注未來。因為人類的大部分個體總是希望生命的存在有盡可能多的時間長度，同時又希望

在天定的時間長度中滿足其生存慾望，甚至還祈求生命的無限延續，永享榮華富貴。但是，由於個體生命能量的有限，各種事態的發展並不依主觀意志為轉移，變幻莫測的客觀世界在給人類帶來各種享樂條件的同時也給人類帶來無窮無盡的災難。人類爲了消災得福，根據已有經驗和知識力圖對未來作出預測，而道教的神仙人物在信仰者的心目中往往有高超的預測術，郭璞正是這樣一位典型。所以，他也成爲中國古代戲劇表現的對象，活躍於舞臺上。試看《運甓記》中的一段道白：

老夫姓郭，名璞，字景純，平陽聞喜人也。幼通經書，已能窺豹一斑；長好辭章，復冒彫蟲之譽，無奈運途多蹇，且知時事日非，遂借卜筮以藏身，假易書而顯技。①

這位自稱「老夫」的郭璞便是被道教尊爲「淨明監督師」的占卜仙人。「道白」中除了說明其姓氏籍貫、學歷之外，還點出了他的「卜筮」特長。言語較樸素，尚無更多的「仙風道韻」之渲染。

與《運甓記》相比，《玉鏡臺記》在刻劃郭璞形象時則多從道教立場著眼。在第二十七齣《郭璞仙術》中，郭璞作爲卜筮神仙，一開口說的都是道教的行話：

羅浮道士誰同流？草衣木食輕王侯。世間甲子管不得，壺裡乾坤祇自由。郭璞表字景純，河東安喜人也。幼習經文，書窮堯典舜典；長通卜筮，學究先天後天。參透聖域賢關，洞達天根月窟。師郭公而得青囊，真個五行藏智府，慕長房以濟縮地，果然千里在目前，一粒粟中藏著三千世界，半瓢水裡包涵萬里山河。④

此段文字前四句為「上場詩」。主人公以「羅浮道士」自比，抒寫其超凡脫俗的仙家胸襟，其中「壺裡乾坤」用的是「壺公仙話典故」。據《後漢書》卷一百十二《方術傳下》所載，漢費長房為市吏之時，有賣藥老翁，「懸一壺於肆頭，及市罷，輒跳入壺中，市人莫之見，唯長房於樓上睹之，異焉，因往再拜，奉酒脯。翁知長房之意其神也，謂之曰：子明日可更來。長房旦日復詣翁，翁乃與俱入壺中，唯見玉堂嚴麗。旨酒甘餚盈衍其中，共飲畢而出」。此傳說屢見於道教神仙傳記，文人亦喜以之為典，如唐代詩人李商隱《題道靖院》云：「壺中別有仙家日，嶺上猶多隱士雲。」⑤《玉臺鏡記》第二十七齣內郭璞上場詩所謂「壺裡乾坤」與李商隱之詩有異曲同工之妙，都是通過神仙的壺天勝境來表現超逸的情懷。至於其「道白」也多化用道教學者的詩詞名句。如「天根月窟」係出自宋代《易》學象數派大師、道教術數專家邵雍的《註周易詩》：「乾遇巽時觀月窟，地逢雷處見天根。天根月窟閑來往，三

十六宮都是春。」而「一粒粟中」之句則化用唐代道士呂洞賓「一粒粟中藏世界，二升鐺內煮山川」^①詩。這些現象說明，在《玉臺鏡記》劇作者筆下，郭璞不僅熟諳道教文藝義理，而且是以神仙的面目出現的。

然而，從其行文來看，《玉臺鏡記》主要是抓住「卜筮」來刻劃郭璞形象的。這一點既符合道教的術數旨趣，又有民俗的大背景。翻開道教經書總集——《正統道藏》，我們可以看到：像郭璞一類占卜能手大多立有專傳，被尊為神仙，而漢代焦延壽《易林》更成為道教占卜術的先河。沿著焦氏所開劈的道路，藉助於京房、管輅的占卜經驗，魏晉南北朝間著名道士亦多作有占卜方面的書。如葛洪即撰有《周易雜占》，陶弘景等上清派道士多深通卜法。這是有民俗學的根據的。眾所周知，占卜起源甚古，商代的甲骨文即是占卜的一種記錄。千百年來，占卜法在民間流傳不絕，占卜大師層出不窮。從漢族到少數民族，從沿海到內地，到處都存在著占卜的現象。關於這個問題，前人已有專門研究，例如土耳其學者阿布杜卡迪爾·伊南所著《薩滿教今昔》介紹了突厥語族中的骨卜情況。近年來，富有光先生著《薩滿教與神話》更列有專章對滿族、鄂倫春族等少數民族的占卜歷史與現狀作了詳細的介紹。在漢族中有關占卜的書數以千計。一些占卜能手往往受到文學家們的關注。像干寶所作《搜神記》便記錄了為數不少的占卜事跡。事實證明：戲劇作品《玉臺鏡記》關於郭璞占卜的形象塑造是有道

教的占卜術數根據的，而道教的占卜又是以民間的認可為存在前提的。這就是說，〈玉臺鏡記〉的郭璞占卜情節歸根結底是從民間占卜中吸取養份的。由於社會中存在著占卜的大背景，由於人們普遍關注未來的命運，由於占卜已成爲一種民間習俗，戲劇創作中的占卜形象塑造便有了廣泛的接受對象。儘管占卜表現了某種迷信色彩，但它卻從一個側面反映了人們預測未來的精神需求。在這裡，古代的戲劇情節、道教的術數、傳統的民俗存在著不可分割的「信息傳遞」。

當然，必須指出，占卜祇是我們瞭解道教與戲劇關係形成的民俗基礎的一個「窗口」而已。事實上，古代的戲劇之所以大量地採納道教思想內容，塑造符合道教信仰的仙人人物，就在於道教作爲中國傳統宗教，由於其信仰精神符合中國廣大民眾生存的心理需求，已深深地紮根於民間，滲透到社會生活的各個方面，民間信奉之神靈，諸如福祿壽喜財神，和合二仙、雷公、電母、風伯、雨師、土地山神，都具有道教神仙的「職銜」；甚至一些地方神，如天妃媽祖、臨水夫人，還有各種行業神也在不同程度上被賦予道教的信仰內容。道教的神仙信仰以及各種方術儀式本來自民間，又反過來在民間造成極大影響。以神仙故事作爲戲劇創作題材或者運用戲劇藝術表現道教的信仰精神，在其他題材中穿插道教活動描寫，運用神仙典故，這在中國民間具有廣大的接受「市場」，可以引起多層次的共鳴。這種民俗的氛圍

正是道教與戲劇關係形成的文化背景。

- ① 《藍橋玉杵記》卷上第二五—二六頁，《古本戲曲叢刊初集》。
- ② 同上。
- ③ 《莊子集釋》第一冊第二四六—二四七頁，中華書局（北京）一九八二年出版。
- ④ 王明《太平經合校》第六二頁，中華書局（北京）一九六〇年二月出版。
- ⑤ 《道藏》第十七冊第九八頁，文物出版社、上海書店、天津古籍出版社聯合出版，一九八八年。
- ⑥ 參看石衍豐先生為《道教與中國傳統文化》撰寫的第三章，福建人民出版社一九九〇年九月第一版。
- ⑦ 《慶豐年五鬼鬧鍾馗》第二八頁，脈望館鈔校本。
- ⑧ 毛晉編《六十種曲》第六冊第六二頁，文學古籍刊行社一九五五年六月北京第一版。
- ⑨ 同上書第五冊第四九—五〇頁。
- ⑩ 《玉溪生詩箋註》卷二第三三五頁，《四部備要》本。
- ⑪ 《呂祖志》卷五第一一頁。

第三章 道教與戲劇關係的媒體及淵源

第一節 李白昇仙與文人慕道

道教與戲劇的關係既有信仰基礎，又有民俗基礎，這是兩者關係建立的根本性背景原因。但是，這種關係又是如何建立起來的呢？關鍵所在是人。確切地說，其實際擔當者乃是深得道教「三昧」而又掌握了創作技巧的文人。由於他們充當了溝通的「媒體」和創作主體，道教與戲劇之關係纔得以建立起來。所以，有必要從文人的角度進一步探討兩者關係形成的種種根據。本章將以李白為龍頭展開討論。

(一) 戲劇中李白形象的仙風道韻

李白是中國人所熟悉的一位大詩人。在道風勁吹的社會中，他也被塑造成一位神仙，並且在戲劇舞臺上亮了相。《綵毫記》第二齣《夫妻翫賞》李白上場云：

天才磊落自髻年，斗酒淋漓詩百篇。佛果前身號金粟，仙姿現世是青蓮。小生李白，字太白，隴西成紀人也，梁武昭王曷九世文孫，太夫人誕白時，長庚入夢，人言是太白星精，學富珠璣。倒神女之三峽，文成雲錦；奪天孫之七裏，清狂玩世。自負王（文）佐帝師，瀟灑出塵，人擬仙風道骨。

戲劇中的這位天才詩人具有「三教圓融」的思想，但其基本傾向是道教無疑。所以，當人們說他有「仙風道骨」時，他不但接受了，而且以之為榮耀。戲劇作家通過道白以顯示李白的道教傾向，這是有事實根據的。歷史上的李白本來就是一個崇道的文人，他的大量詩文都證明這一點。例如他在《懷仙歌》中寫道：「一鶴東飛過滄海，放心散漫知何在？仙人浩歌望我來，應攀玉樹長相待。堯舜之事不足驚，自余鷺鷥直可輕。巨鰲莫載三山去，我欲蓬萊頂上行。」看到一隻白鶴東飛過海，詩人不僅像孩童那樣天真地猜測它的具體落腳點，而且刻意想像茫茫滄海之中引吭而歌的仙人。面對幻幻真真、真真幻幻的情景，詩人的態度是攀上玉

樹，長久相待。這種態度既表明了李白對滄海仙人的景仰，又體現了他自己所具有的神仙氣派。看他連堯舜時代的事似乎都是自己親身經歷過一樣，並不覺得驚奇，這說明他是把自己當作歷盡滄桑的仙人。不僅如此，他還可以「指揮」巨鰲，頗有那麼一種瀟灑自如的仙家風度。由此，我們不難看出戲劇中的李白仙風道骨的思想根據。

在《綵毫記》這部古代戲劇作品中，還可以看到李白與道士的密切交往。劇中有一位道士叫司馬承禎，是以指點李白的「仙翁」身份出現在舞臺上的：

貧道覆姓司馬，名承禎，字子微，洛州溫邑人也。名藏丹室，佩清華大洞之章；身居赤城，傍桐柏真人之府。道高於都水監，拜敕玉霄峰頂；位列於東華君，承恩紫極宮前。隴西李白原是天上星官，謫居塵世，才華絕代，風骨超群。貧道慮其纏懸婚宦，迷卻宿緣，終墮落於人間，何由再返於天界？今日此人東遊維揚，道經江陵，不免與之相見，點化他一番。

司馬承禎法號「道隱」，係上清派茅山宗第十二代宗師，唐人崔尚《唐天臺山新桐柏觀頌並序》稱之為「晉宣帝弟太常廡之後裔」。《舊唐書》本傳說他年僅二十一歲就當了道士，拜潘

師正爲師。先居嵩山，傳符籙及辟穀導引服餌諸方術，後浪遊名山，止於天臺山潛心修煉，名動京師，多次被皇帝召見，一生著述頗豐，有《坐忘論》、《天隱子》等近二十種行世。李白與司馬承禎交遊甚厚。在《大鵬賦序》裡，李白記載了自己旅居江陵時認識司馬承禎的情景：「昔於江陵見天臺司馬子微，謂余有仙風道骨，可與神遊八極之表，因著《大鵬遇希有鳥賦》以自廣。」從這篇序文看，李白與司馬承禎是有過一番「知音」之談的。《綵毫記》中司馬承禎說李白是星官「謫居塵世」，爲了讓李白「再返於天界」，於是就對李白進行「點化」。這大體上也可以從李白的許多生平自述以及前人的記載中找到原始的證據。

被道士「點化」之後的李白是否修得「正果」呢？《綵毫記》第三十八齣《仙官列奏》以道君仙旨的形式宣佈了李白名人仙籍：

惟李白不修小節，放浪詩酒，內境超然，靈明無恙，合許升躋，以勸世人。（旦貼上云）太上有旨，李白着司馬承禎，許氏着李騰空，各授道訣。

所謂「升躋」就是昇天而躋身仙班。李白爲甚麼「升躋」呢？是因爲他「內境超然」，內心超越了風塵世情，所以，儘管他「不修小節」，卻仍然能夠「靈明」。最終，太上道君降

旨，由司馬承禎授以「道訣」，得到秘傳而昇仙。——這就是《綵毫記》所構想的李白昇仙結局。

從史料上看，李白並不是由司馬承禎「招引昇仙」的，但他的確是加入道教的。李白曾因道士吳筠等人的推薦而進入朝中，受到唐玄宗的賞識，但終因「非廊廟器」而賜金放還。天寶三年（公元七四四年）秋冬之際，李白到了山東，「請北海高天師授道籙於齊州紫極宮」，加入道教組織。他雖然沒有長期住於宮觀中修行，僅是一名俗家信徒，但內心上確是信仰道教的。

從李白的信道，可以發現與戲劇有關的甚麼因素呢？這就是其歷史影響足以促使一批戲劇作家產生崇道情感，進行神仙道化題材的戲劇創作。李白本人不是戲劇作家，但卻是一位崇道的著名詩人。他的訪道尋仙歷程積累了大量的道教素材，激發了其詩歌創作的豐富想像力。他成爲後代文人歌頌和效法的對象。宋人李東陽《李太白》詩云：「醉別蓬萊定幾年，被人呼是謫神仙。人間未有飛騰地，老去騎鯨卻上天。」李東陽對李白的這番讚頌反映了中國古代文壇對李白的懷念之情。這種對李白的讚賞態度必然會被宋以來戲劇作家們所認可和繼承，從而導致戲劇作家群體中的相當一部分人也崇尚道教，進行有關神仙題材方面作品的創作，《綵毫記》的問世就是一個例證。

(二) 李白崇道的聯想：文人慕仙思潮對戲劇創作的歷史影響

如果以李白為中心生發開去從廣泛角度對道教與戲劇關係進行媒體考察，那麼就可以發現：文人崇道並非個別現象，而是有一支浩浩蕩蕩的隊伍。崇道的文人們在研讀道經之際也搜集各種神仙傳記資料，進行神仙故事的創作，豐富神仙文化寶庫，這為古代戲劇的創作提供了大量素材。

李白之前，早在漢魏晉南北朝便有許多文人雅好道教，且搜奇獵異，撰寫了一大批志怪小說。例如張華就是其中著名的一位。他雖然躋身官場，但又廣交有道之士，其著述宏富，而影響最大的要算《博物志》。此書以記載山水諸物為主幹，又博採眾書傳聞置於其間。有關道教的内容主要有四個方面：其一、寫山水之貌，顯仙居之靈。其二、雜記藥物屬性以及道教服食、辟穀之偏方趣談。如卷四《藥論》篇特別記述了道士左元放的「荒年法」，還有關於「靈芝仙藥」之功效等等。這對於後來的戲劇有關道教的方術表現情節顯然具有素材的某種承襲關係。從《藍橋玉杵記》這本戲劇中尚可找到某些蹤跡。該本雜劇卷下《如冠子》曲云：「暫銷紅日，田老紫芝，已忘甲子。」①其中所謂「紫芝」係靈芝的一種，道教以為服之可延年益壽，為修仙之妙方。儘管《藍橋玉杵記》的故事主幹並非出自張華的《博物志》，但亦不能割斷彼此的道教方術背景聯繫。其三、搜羅方士道士作法「變形」資料及上古異人遺聞。

如卷五羅列了魏王所集方士之名凡十六人，其中包括左元放、皇甫隆、焦生等，作者對其道術進行了許多渲染，如稱道人「裸而不衣」，處火不焦，入水不凍等。這種特異功能式方術道法故事對於古代戲劇中「全能性」神仙人物形象的刻劃也具有藉鑒作用。其四、對上古神話傳說人物進一步仙化。大家知道，在漢代的《列仙傳》等書裡已將許多神話人物和歷史人物仙化了，而張華的《博物志》在這一點上更有發展。如卷八寫西王母七月七日之降臨、三青鳥之陪伴以及賜仙桃予漢武帝諸故事情節便有明顯的「長生成仙」的意味。此類故事後又與「漢武故事」及「東方朔故事」相融匯，為戲劇作家們所採納。這在《東方朔偷桃記》這本傳奇戲曲中亦可追溯其蛛絲馬跡。其第五齣東方朔上場便對西王母之蟠桃進行一番讚美：「好蟠桃，好快活。聞說蟠桃仙果，青枝綠葉紅花。崑崙山下長根芽，個個枝頭垂掛，深似綉毬堪羨。」^②東方朔之本事見於《史記》及《漢書》中，而他對蟠桃讚美則又使人聯想起西王母的崑崙勝境。由此我們隱約可見張華《博物志》與古代戲劇的某種素材關聯。

略後於張華的干寶也是一個素有道教信仰的志怪能手。據道書《十二真君傳》記載，干寶之兄干慶因獲得道教秘術的吳猛拯救而起死回生。《搜神記》卷一「吳猛」條亦談及此事。道風的薰陶使干寶相信「神道之不誣」。於是「考先志於載籍，收遺逸於當時」，將其所見所聞訴諸文字，匯集而成《搜神記》。此書包含不少天神、地祇、鬼魂崇拜內容，如寫大桑樹下

南斗星君與北斗君對奕，命主「夭亡」的顏超在一邊觀看，因南斗一筆之改，顏超之壽命遂由十九而變為九十。干寶筆下的南斗星君與北斗星君後來也在戲劇舞臺上頻頻露面。另外，《搜神記》中還有不少仙凡婚配的故事。卷一「董永」條是表現仙凡婚配的典型。據載，董永喪父無錢埋葬，乃自賣為奴，以供喪事。主人知其賢，給錢一萬，永行喪三年畢，欲還供其奴職，道逢婦人，自願為董永妻，遂為伉儷，男耕女織。原來此女乃天上織女星神。這個故事流行頗廣，它書亦見記載。宋元以來，不少戲劇作家以此傳說為藍本，創作戲劇，著名的黃梅戲《天仙配》即出於此。

繼干寶之後，復有陶潛作《搜神後記》也為戲劇創作提供了不少素材。在該書中作者記載了一個與世隔絕的桃源異境傳說。該故事以武陵人捕魚緣谿行忘路遠近、逢桃花夾岸為楔子，引出一個人人怡然自樂的社會理想圖景。在這個美妙的境界裡，「土地曠空，屋舍儼然，有良田美池、桑竹之屬，阡陌交通，雞犬相聞，男女衣著悉如外人，黃髮垂髫，並怡然自樂」。這個圖式顯然是以道家開山祖老子在《道德經》裡所描述的「小國寡民」理想社會模式為藍本的，甚至有些句子就是套用《道德經》的。如「雞犬相聞」即是從「雞犬之聲相聞，民至老死不相往來」一句簡略而成。老子出於對爾虞吾詐、互相欺凌的人際關係的不滿，提出了和平不爭的構想，以為世人當復結繩而用，甘其食，美其服，安其居，樂其俗。老子所

設想的社會模式在漢以來的道教中得到充實和發展。原始道教典籍《太平經》就有類似的描述。《太平經》把一切財物看作是天地和氣所生，中和之有，應歸大家享受，主張各自衣食其力和勞動致富，互相友愛，以為這樣就能達到「太平」的理想境界。所謂「太平」也就是大天地中盛行「大順之道」^①，上下左右和睦相處。這種社會模式在西晉末東晉初產生的《太上洞淵神咒經》裡進一步具體化。該經構想「真君」出世之時，改天換地，無為而治，沒有刀兵刑獄之苦；聖人治世，人民豐樂；男女貞潔，沒有淫心；家雞盡是鳳凰白鶴之類，家畜則為麒麟獅子之類。對太平理想的追求，這是戰爭動亂和社會壓迫下的一種反向心理表現，它雖然充滿「烏托邦」的色彩，卻也是對黑暗現實的一種曲折的控訴和批判。而陶潛筆下的桃花源異境中人民安居樂業的寧靜社會秩序與道教太平社會秩序何其相似！有趣的是，陶潛設想的桃花源異境也被搬上了古代的戲劇舞臺。今見於《中國文學珍本叢書》第一輯中的尚仲賢作品《陶淵明歸去來兮》便是融合陶潛生平故事及桃花源異境傳說而成的。

魏晉以降，由於道教組織在各地的發展，上層社會中信道的人越來越多，大批的文人亦捲入其中。尤其是到了唐宋時期，由於皇室的提倡，道教大盛，文壇上亦因此而瀰漫著濃重的道教雲煙。從宋代編纂而成的《太平廣記》這部類書看，參與神仙故事撰寫的能文之士頗多，而其中有相當一部分文人又被尊為神仙。事實證明：崇道文人在道教與戲劇關係形成過

程中起了重要的媒介作用。他們有的潛心信道，有的則在情感上靠近道教，參與道教神仙故事創作或記載。出自此類文人手筆的大量表現道教情感，反映道教活動的作品後來成爲戲劇創作的故事主幹。這是值得進一步研究的文化現象。

第二節 戲劇的道教意蘊淵源再追蹤

以上一節，我們從戲劇中李白形象神仙色彩的考查入手，進而分析了崇道文人在道教與戲劇關係中的媒體作用，著重論述了張華、干寶、陶潛志怪小說與戲劇的淵源性聯結，其目的在於顯示：道教與戲劇的關係並非無源之水、無本之木；而是有深厚的文學根基的。不過，這種考查祇是初步的，淵源的探索也祇能算是例證性的。爲了使此項研究盡可能趨於「完善」，筆者擬從戲劇詩詞思想蘊含、藝術特徵方面作進一步的追蹤。

(一) 戲劇誦詩與遊仙詩

從某種意義上說，戲劇乃是詩情的載體。一本好的戲劇自然是充滿詩的激情和逸趣橫生的意境。中國古代的戲劇作家們是熟諳此道的。所以，看一本成功的戲劇作品就像欣賞一首

長詩。這是戲劇整體效應的表現。當然，並不是說凡戲劇一定要有詩詞包括其中纔能有詩的意境；不過，我國戲劇凡有唱腔者都有詩詞，連人物上場未唱往往也要念上一兩首詩歌。與道教思想有關的戲劇作品自然不會例外。

我國古代的雜劇或傳奇劇經常運用詩來描寫人物的生活場景或神仙居處的洞天勝境。如《東方朔偷桃記》下卷第二十齣《王母團圓》中的一段：

瑤池邊上長瑤草，風暖花香即蓬島。世上蕭蕭正作寒，仙家別有風光好。

常山累累安期棗，任你真奇（珍奇）何足道……①

這首戲劇詩通過景物的描寫以呈現仙家的獨特風光，作者選擇了「瑤草」、風花諸意象，進行「營構」，同時以對比的方式襯托仙境的美妙。尤其值得注意的是，為了使描繪的神仙勝境更有一番逸趣，詩中運用了一個仙話典故，這就是「安期棗」。其本事最早見於《史記·封禪書》：方士李少君對漢武帝說：「臣嘗遊海上，見安期生。安期生食巨棗，大如瓜。安期生仙者，通蓬萊中，合則見人，不合則隱。」於是武帝「遣方士入海求蓬萊安期生之屬」。《史記》中的這個安期生仙話故事，後來被道教的多種神仙傳記所採納並得到進一步豐

富。如《列仙傳》、《神仙傳》、《歷世真仙體道通鑑》等書均有記載，其它道書亦常見其徵引。作為秦漢間傳說中的仙人，安期生在道教中影響較大，而他的「食棗」故事又可顯示仙家的非凡氣派，所以《東方朔偷桃記》的作者擷取之以入詩。由於「食巨棗」的安期生「通蓬萊」，即往來於蓬萊島，用了這個典故，便能引起一種海上仙島的聯想。作者將之置於蓬萊仙島之類仙境的描寫中，這就使「仙家風光」更有迷人的魅力。像《東方朔偷桃記》中此類詩歌在中國古代戲劇作品中是隨手可得的。可以說，這種戲劇詩已成為表現道教思想情趣、描寫道教活動的戲劇作品的不可缺少的組成部分，甚至是那些以歷史故事或愛情故事為題材的戲劇作品裡也同樣可以看到此等戲劇詩。

具有神仙意境的戲劇詩並非偶然出現，它具有悠久的思想藝術淵源。考察一下漢魏間流行的遊仙詩，可以發現彼此間的親緣關係。就其本義而言，遊仙詩即是歌詠仙人漫遊之情的詩歌。其體裁多為五言，句數或十句，或十二句，或十四句，或十六句不等。關於遊仙詩的類型，前人曾做過種種劃分。或從作者思想傾向出發，以富貴者而遊仙，為遊仙詩之正體，以坎坷者而遊仙，為遊仙詩之變體；或從遊仙的表現形式出發，以作者同神仙共遊為古體，作者不在內，僅神仙自遊為近體。遊仙詩之源頭甚古，早在戰國之際的《楚辭》中已有抒寫仙人輕舉登霞的篇章。如《遠遊》篇，將古老仙話傳說詩歌化，通過「遊」的描寫以表現逍遙境

界，抒發內心的憂思情緒，初具遊仙詩的雛形。到了秦朝，始皇好仙，曾「使博士爲《仙真人詩》，及行所遊天下，傳令樂人歌弦之」^⑥。《仙真人詩》的出現，反映了當時求仙空氣的濃厚。繼此之後，漢樂府中亦有反映神仙思想的作品，如十九首郊廟歌中的《日出人》和《天馬》都表達了暢遊太空的理想。當然，作爲一種成熟的體裁，遊仙詩的流行是漢代以後的事。魏晉階段，不僅道教中人創作遊仙詩，文人亦相繼創作遊仙詩，蔚然成一代詩風，故我國第一部文學作品選集——梁朝蕭統編《文選》列「遊仙」爲文學體式之一。劉勰在《文心雕龍·明詩篇》中亦論及遊仙，謂「仙詩緩歌，雅有新聲」。鍾嶸在談到晉宏農太守郭璞時嘗稱其「遊仙之作，詞多慷慨」^⑦。可見，遊仙詩在魏晉南北朝時期確已成爲一種突出的文學現象而引起注意。此後，歷代文人中作遊仙詩者亦多。

由於遊仙詩是以仙人爲主體表現漫遊情境的，這就必然要對洞天福地的奇麗風光進行一番描繪。試看郭璞的兩首遊仙詩：

暘谷吐靈曜，扶桑森千丈。朱霞昇東山，朝日何晃朗。回風流曲榭，幽室發逸響。雜縣寓魯門，風暖將爲災。吞舟湧海底，高浪駕蓬萊。神仙排雲出，但見金銀台。

正如戲劇中的誦詩一樣，郭璞遊仙詩也好用仙話典故。如引詩中的第一首（原第八首）即用了「日出扶桑」^⑧的古老傳記，而第二首（原第六首）則用了「雜縣」^⑨傳說。作者將許多出自方士的仙話傳說以融縮的筆法勾勒出來，這就使神仙仙境更顯迷離恍惚。比較一下，可以看出遊仙詩與戲劇誦詩在仙境刻劃方面的共性。至於戲劇誦詩的其它功能，如介紹身份、抒寫神仙人物的心性等同樣可以從大量的遊仙詩作品中找到源頭，限於篇幅，本節不擬一一論述。統而言之，作為中國古代戲劇中重要組成部分的誦詩（頌詩），它所具有的神仙逸趣和空靈意境不是一種孤立的存在，而是藉鑒了遊仙詩的藝術成就發展起來的。祇有把它們聯繫起來考察，纔能更準確更深刻地明瞭其思想與藝術旨趣。

（二）戲劇唱詞與仙歌道曲及唐宋神仙詞

與詩堪為孿生姐妹的是戲劇唱詞。它對於戲劇情節的推進、人物內心活動的刻劃、戲劇整體動作的形成都起了極為重要的作用。在以道教思想為宗旨或受道教神仙觀念影響的戲劇作品中，唱詞更是籠罩著仙風道氣。試聽《東方朔偷桃記》第二十齣眾仙上場後的一段《越恁好》：

此樂人間少，此樂人間少。雨天花瑞靄飄，任人散誕逍遙。跨白鶴，直教飛上九霄。桃花洞口東風好，吹得笑臉生春，千載年年少。①

不言而喻，眾仙上場所唱自然是仙歌了。神仙往來，騰雲駕霧，塵世間人難於見其真面目，要聽到他們唱歌也似乎祇有在舞臺上了，所以唱詞一開始即謂「此樂人間少」，以顯示其珍貴稀有。從總體上看，這首唱詞也還是在寫景：逍遙自在的神仙們騎著白鶴，直衝九天雲霄；在那桃花盛開的神仙洞府之口，東風徐徐吹拂，引來滿天春色，這是多麼迷人的景象。作者運用了描寫的手段，對仙境進行烘托，從而把接受者引入一個離塵別世、沒有憂愁的神仙境界中。

正如戲劇中的誦詩一樣，具有仙風道蘊的戲劇唱詞也有其藝術根基。筆者以為此可溯源於早期的仙歌道曲。所謂「仙歌道曲」是道教齋醮法事過程中合於律呂的一類樂府歌曲，大約發端於魏晉時期。今所見早期道教上清派茅君傳記裡夾有一個仙歌道曲傳說：

西王母為茅盈作樂，命侍女王上華彈八琅之璫，又命侍女董雙成吹雲和之笙，又命侍女石公子擊昆庭之金，又命侍女許飛瓊鼓震靈之璜，又命侍女琬絕青拊吾陵之石，又

命侍女范成君拍洞陰之磬，又命侍女段安香作纏便之鈞。於是眾聲徹合，靈音駭空，王母命侍女于善賓、李龍孫歌《玄雲之曲》。其辭曰：大象雖云寥，我把九天戶。披雲汎八景，倏忽適下土。大帝唱扶官，何悟風塵苦。①

這段描述中的「茅盈」乃是上清派所尊奉的「三茅真君」之一；而西王母如前所論及在先秦典籍中已見其傳說，故這位眾女仙之首為茅盈作樂並命諸天樂妓吹奏打擊各種樂器僅是傳奇筆法；不過，卻也顯示了道教中人對音樂的愛好。至於所謂「玄雲之曲」，其由來雖不可詳考，但至少說明魏晉六朝間這種仙歌曲已在教門中流傳，因為除了《道跡經》所述茅君異聞之外，在《漢武帝內傳》以及其它上清、靈寶眾經中也有不少類似的仙歌曲。考《漢武帝內傳》有仙歌凡四首，其出現也是以西王母的降授為背景。所不同的是，《道跡經》所述有關茅君異聞的西王母乃是為茅盈作樂，而《漢武帝內傳》的西王母則是為漢武帝作樂。可以看得出，《漢武帝內傳》作者對於四首仙歌在情節中的出現是作了精心安排的。頭兩首為「玄雲之曲」，其名恰好與《道跡經》所述西王母侍女于善賓、李龍孫唱的曲子相同，出現於故事前半部分中；後兩首為「步玄之曲」，安排於授畢道經之後。其內容為西王母勸勉漢武帝頤神納精，昇遊天庭，激勵之學道求仙。從《漢武帝內傳》與《道跡經》所述茅君異聞在情節上的類似

之處以及歌辭風格的一致性上可知，這種仙歌曲並非僅僅是好事者的文字遊戲，而是可以配樂歌唱演奏的。正由於同音樂藝術的有機結合，方能在道門中廣為流傳而為傳奇志怪家所採納。再說，從《無上秘要》專立「仙歌品」且引述當時流行的仙歌曲十餘種情形看，南北朝前此類道教歌曲唱詞當是存在的。仙歌曲的內容多方面，很重要的一點就是藉助仙真之口以表現仙家勝境的妙趣。如《靈寶無量度人上品妙經》卷二十七第十四頁所錄《第三紫光丹靈真王歌》云：

金闕啟靈扉，真光遍諸天。萬仙集帝宮，鳴鐘蕩飛煙。一唱召萬神，再歌來眾真。茫茫化八圓，珠樓竦琳庭。

該仙歌共二十八句，本節所引祇是其中一部分。作為通過「唱」而引出了萬神眾真，又由此而映現眾神仙居處之境的斑斕多姿。如果我們回頭重讀一下《東方朔偷桃記》眾仙所唱的《越恁好》，那就可以看出中國古代戲劇中的神仙道人唱詞與道教中的仙歌曲在思想旨趣上的一脈相承。至少可以說，早期道教的仙歌曲為後來的戲劇神仙道人唱詞提供了可資藉鑒的範本。

不過，必須指出，「以道教思想為戲劇表現宗旨的戲劇唱詞」與「戲劇神仙道人唱詞」並非同一概念。從邏輯上看，它們的內涵彼此有交叉。其交叉點就在「神仙道人」中。因為「以道教思想為戲劇表現宗旨」必然要言及神仙，要有道人登場。所以，當我們使用「戲劇神仙道人唱詞」時實際上已從一個特定角度規定了唱詞的性質。既然，神仙道人唱詞與早期道教的仙歌曲曲有密切關係，那麼，以道教思想為戲劇表現宗旨的戲劇唱詞自然也就與仙歌曲曲結下不解之緣了。

如果我們沿著這一思路繼續追根溯源的話，那麼，至少還可以找到古代戲劇神仙道人唱詞與唐宋神仙詞的網絡環節。這裡不妨先讀一兩段戲劇唱詞而後再作考查分析：

滄洲鶴唳轉，閨苑花香滿。海天秋思起，仙槎泛。路近銀河，牛女星偏燦。吟來見月半掩，料得嬋娟，冷落廣寒宮殿。⑬

湘神洛神，雲繞高唐夢。牛星女星，銀瀉天河影。月下針穿，風前線引，遙看鳩鵲橋成。織錦迴文，寄取天仙隔錦屏。鸞鶴入青冥，依隨上玉京。暫且停舟相問，望通取裴航名姓，裴航名姓。⑭

這是見於雜劇《藍橋玉杵記》中的兩段唱詞，前一段的曲牌為《一枝花》，後一段的曲牌是《前腔》。演唱的主人公是裴航。傳說中裴航在女仙樊夫人指引下與雲英結合並修煉昇仙。作者將裴航傳說與七夕傳說、西王母故事相融合以敷衍劇情，裴航的唱詞也圍繞此劇情線索展開，表現了仙化了的男女戀情。從形式上看不論是前一首《一枝花》還是後一首《前腔》都是長短句，這與規整劃一的戲劇上場詩或人物誦詩有很大的區別。

唱詞長短句的形成是它與音樂結合的一種結果。我們知道，早期的歌詞一般是以詩為詞，即把現成的詩配上曲子就成了歌詞。今所見古代樂府歌詞大部分是如此。道教中的仙歌曲亦不例外。但是，由於旋律的變化，入曲之詩在句式上不能不做些調整。故而，胡震亨在《唐音癸笈》卷十五中稱：「古樂詩，四言、五言，有一定之句，難於入歌，中間必添和聲，然後可歌，如『妃呼豨』、『伊何那』之類是也。唐初歌曲，多用五、七言絕句，律詩亦間有採者，想亦有剩字剩句於其間，方成腔調。其後即以所剩者作為實字，填入曲中歌之。不復別用和聲，則其法愈密，而其體不能不入於柔靡矣，此填詞所由興也。」這說明早在唐代，採詩入樂時已不是原封不動地播入曲調。如王維的《送元二使安西》之詩入樂後便出現了這樣的變格：

渭城，渭城朝雨，渭城朝雨浥輕塵。客舍，客舍青青，客舍青青柳色新。勸君，勸君更盡，勸君更盡一杯酒。西出，西出陽關，西出陽關無故人。

這就是所謂「相疊成音」的人樂法式。在這種法式裡，原詩的字句被截成若干部分，並重疊起來。此等情形在仙歌道曲中也可找到相似例證。如收入《正統道藏》中的《金籙齋三洞讚詠儀》卷上的《太清樂》：

太清樂，太清樂，太清樂處以逍遙。太清樂，紫微瑞色駕青龍，太清樂，玉籙香箋夜奏封，太清樂。羽蓋雲中皆縹緲，太清樂，霓裳一舞貌思恭，太清樂，太清樂。

如果撇開「太清樂」的襯句，那麼原詞就是七言詩。但由於歌詞中出現的襯句具有實際意義，這就使歌詞離開了七言詩的軌道，從而轉變為長短句式。

詩由於音律的規範作用而向詞轉變，這為文人們的創作開僻了更為廣闊的天地，而那些雅好道教神仙故事的作家也跟上了時代步伐，運用神仙典故創作新詞，大膽進行開拓，並有了可喜的收穫。於是出自道教神仙故事或成語、俗語典故的諸多詞牌應運而生。如《瑤池

宴》，因西王母宴周穆王於瑤池的故事而得名；〈解佩令〉，因〈列仙傳〉江妃二女解佩與鄭交甫的故事而得名；〈鳳凰臺上憶吹簫〉，因〈列仙傳〉王喬吹簫引鳳的故事而得名；〈華胥引〉，因黃帝晝寢夢遊華胥之國的故事而得名；〈金人捧露盤〉，因漢武帝欲成仙，設金人捧盤承甘露的故事而得名；〈望仙門〉，因漢武帝於華山建集靈宮，端門南向，署爲望仙門而得名；〈迷仙引〉，因隋煬帝造迷樓，使真仙遊其中亦當自迷的故事而得名；〈獻仙音〉，因道人攜烏衣龍女，歌水府蔡真君「法駕導引」而得名；〈瀟湘神〉，因劉禹錫詠道教女仙湘妃而得名；〈霓裳羽衣曲〉，因道調法曲月宮仙女舞蹈的故事而得名；〈鵲橋仙〉，因〈淮南鴻烈解〉中喜鵲搭橋讓牛郎與織女相會的故事而得名；〈惜分釵〉，因道士楊通幽於蓬萊仙山見楊貴妃，取回金釵之半給唐明皇的故事而得名；〈月宮春〉，因道士羅公遠（或稱葉法善）引唐明皇遊月宮的故事而得名；〈漁歌子〉又名〈漁父〉、〈漁父詞〉，因張志和隱居樂道，歌詠漁樵生活而得名；〈茅山逢故人〉因張伯雨作詞贈句曲（茅山）道友的故事而得名；〈天仙子〉，因「劉郎此日別天仙」之句而得名；〈女冠子〉，因以多詠女冠（道姑）而得名；〈明月斜〉，因神仙人物呂洞賓〈題於景德寺〉詞首句而得名。此外，還有不少詞牌往往出現了「仙」或「神」的名稱，如〈水仙子〉、〈黃鶴洞仙〉、〈夢仙郎〉、〈臨江仙〉等。

出自道教神仙典故或俗語的詞牌，就其本初來說，內容與形式是統一的。這就是說，除

了體式與道教有關外，作者所表達的亦合於道教思想旨趣。隨著應用的擴展，音樂與曲詞結合的實踐又推動了新的詞牌的產生。雖然，由於客觀的需要，詞牌本意與新作詞之內容逐漸發生分離，但運用曲詞的形式來表達道教思想旨趣或通過神仙意境以抒寫超凡脫俗胸意的新詞創作則為道人、文人們所熱衷。如著名道士張伯端即作有《西江月》以歌詠煉丹內景，其後繼者石泰、薛式（又名道光）、陳楠、第三十代天師張繼先以及全真道的創始人王重陽，還有王氏大弟子丘處機、馬鈺、譚處端、劉處玄、王處一、郝大通、孫不二都寫下了不少的表達道教思想情感的詞作，此類詞作散見於他們的文集之中，後人收編的《鳴鶴餘音》選擇了以全真道為主要的部分詠道詞，亦可略窺其一斑。與此同時，許多著名文人也進行神仙詞的創作，像晏殊、柳永、蘇軾、黃裳、周邦彥都為世人留下了這方面的不朽之作。這種詠嘆神仙飛昇變化，道教法事活動或藉助道教神仙典故以抒發「超逸」情懷的詞作隨著「胡樂」在中原的流佈，彼此又互相滲透融合，於是形成了更加富於變化更方便於表情達意的新曲詞。戲劇中關於神人道人的唱詞之所以比以往的仙歌道曲靈活多變，形式千姿百態，正是由於唐宋神仙詞直接滋潤的必然結果。查閱一下古代的戲劇文獻，還可看到，活躍於戲劇舞臺上的神仙道人所唱的曲子有相當部分就是直接沿襲唐宋人創立的詞牌。這就證明：以道教思想立意表現神仙境界的戲劇唱詞的形成也正如其題材本身一樣具有思想與藝術發展的必然性。

總而言之，道教的深刻歷史影響，民間信仰基礎的作用，社會的藝術需求諸因素導致了中國戲劇在內容與形式上與道教建立了「親和關係」，戲劇作家們通過道教神仙故事來達到娛樂、諷喻刺世或頌時教化的多重目的。

道教與戲劇關係的建立也具有歷史的過程性和發展的複雜性。如果說，唐宋以前這種關係由於思想藝術等各種條件尚未充分具備，故未見其明朗化；那麼宋代以來尤其是從元朝開始，這種關係則作為一種重要的文化現象而存在。因而，本書以下的縱向探討即立足於元明清階段，而尤以元代的戲劇文獻之研究為主。

- ① 《藍橋玉杵記》卷下第四九頁，明萬曆刊本。
- ② 《東方朔偷桃記》上卷第一頁，明廣慶堂刊本。
- ③ 王明《太平經合校》第七一八頁，中華書局（北京）一九六〇年二月第一版。
- ④ 《東方朔偷桃記》下卷第二〇——二二頁，明廣慶堂刊本。
- ⑤ 司馬遷《史記·秦始皇本紀》。
- ⑥ 鍾嶸《詩品》，趙仲邑譯註本，廣西人民出版社一九八七年十月第一版。
- ⑦ 遼欽立輯校《先秦漢魏晉南北朝詩》中卷第八六五頁，中華書局（北京）一九八三年九月版。

⑧ 「日出扶桑」之記載最早見於《山海經·海外東經》：「湯谷上有扶桑，十日所浴，在黑齒北，居水中。有大木，九日居下枝，一日居上枝。」可知，古以扶桑為日所出之處。後之傳說漸繁。《十洲記》謂：「扶桑在碧海之中，地方萬里，上有太帝宮，太真東王父所治處。地多林木，葉皆如桑。又有榘樹，長數千丈，大二千餘圍。樹兩兩同根偶生，更相依倚，是以名為扶桑。仙人食其榘，一體皆作金光色，飛翔空立。其樹雖大，其葉榘故如中夏之桑也。但榘稀而葉赤，九千歲一生實耳。」

⑨ 「雜縣」即「爰居」，是一種海鳥。根據《國語·魯語》所載，爰居出現，將會引起「海多大風」的現象。郭璞詩以爰居為引子，以先秦方士們津津樂道的海中蓬萊仙山傳說為素材，推出了波瀾壯闊的海中仙島圖景，體現了豐富的藝術想像力。

⑩ 《東方朔偷桃記》下卷第二〇——二一頁，明廣慶堂刊本。

⑪ 《無上秘要》卷二十第一四頁引《道跡經》，《正統道藏》本。

⑫ 《藍橋玉杵記》卷上第一齣《蟾宮折桂》，明萬曆刊本。

⑬ 同上書卷下第一六頁。

第四章 元代神仙道化劇的主要題材

顧名思義，神仙道化即是以道教活動為題材以道教的基本宗旨——修煉成仙或隱居樂道為主導思想的戲劇。

神仙道化劇的發端當在宋代之前。宋代人洪邁《夷堅志·優伶箴戲》記載了雜劇的流行狀況，其中談及「嘗設三輩為儒、道、釋，各稱誦其教。儒曰：『吾之所學，仁義禮智信，曰五常。』遂演暢其旨，皆採引經書，不雜嫖語。次至道士，曰：『吾之所學，金木水火土，曰五行。』亦說大意。至僧，僧抵掌曰：『二子腐生常談，不足聽。吾之所學，生老病死苦，曰五化。……』」這說明在宋朝南渡前後，儒、釋、道三教都曾利用優伶之類雜戲來演說經旨。從前人有關「金院本」的劇目著錄中也可看出元代之前已有神仙道化劇存在。據陶宗儀《南村輟耕錄·院本名目》記載，金代流行的院本戲劇甚多，其中屬於道教神仙題材的有《莊周夢》、《瑤池會》、《蟠桃會》。至於南戲的傳統劇目當中尚有《老萊子斑衣》，此亦出於道教

的神仙故事。足見神仙道化劇在元代前即已出現。可惜的是，金院本以及南戲中的神仙道化劇祇留下劇目，現已難考其詳。

神仙道化劇雖然產生於元代以前，但其鼎盛時期毫無疑問是在元朝。據鍾嗣成《錄鬼簿》所載，元雜劇至少有四百種。就其題目、正名來看，屬於神仙道化劇一類的至少有四十本，約佔元雜劇總數的十分之一。明代戲劇學家臧懋循於故鄉閑居時曾編有《元曲選》，收錄了九十四種元人的作品和六種明初人的作品。今人隋樹森於本世紀六十年代又據脈望館抄校本《元明雜劇》等資料，成《元曲選外編》，收入元雜劇六十二種。在《元曲選》與《元曲選外編》這兩部元雜劇作品集中，屬於神仙道化劇的有十八種。這就是：《陳搏高臥》、《岳陽樓》、《任風子》、《黃梁夢》、《張天師》、《鐵拐李》、《竹葉舟》、《莊周夢》、《七里灘》、《昇仙夢》、《金安壽》、《城南柳》、《誤入桃源》、《劉行首》、《翫江亭》、《藍采和》、《碧桃花》、《張生煮海》。這些作品有個別是元末明初的，但大部分當係元中葉以前的。

本章將以《元曲選》及《元曲選外編》為主要文獻根據，對元代的神仙道化劇作一番探討。筆者認為，元代神仙道化劇題材基本上可分為：傳道度人、點化精怪、斷案明戒、隱居修真。這四類是從主要傾向上看，彼此之間有區別，但又有聯繫。

第一節 傳道度人：神仙本旨

任何一種宗教要能夠在社會上站穩腳根並廣泛傳播，除了具備符合社會的某種精神寄託需求之外，還應主動地開展宣傳、發展教徒。關於發展教徒之事，道教曾經有過足夠的重視，一些道教中的所謂祖師、真人往往能夠根據具體的時代條件傳道授業，培養教徒。這種情況也在元代的神仙道化劇中得到反映。事實證明，一個凡俗之人轉變成爲一個道教信徒，這並不是輕而易舉的，必須經歷一個過程，這種過程有時甚至是相當曲折的。因爲一個人如果一帆風順，日子過得很舒適，精神上也沒有任何苦悶，他就沒有必要從宗教境界中尋找思想寄託。可以說，在沒有挫折的時候，寧可安於現狀，這是一般人的心理。因此，如何傳度人，這就面臨著一個尋找機遇和利用社會人生變故來啟迪民眾的問題。在這一點上，元代的神仙道化劇作家有敏銳的感受。他們善於抓住歷史上流行的有關神仙故事的典型細節來爲組織傳度人的戲劇衝突服務。從現有的元代神仙道化劇的內容來看，劇中神仙人物傳度人的方式主要有兩種。

(一) 夢的啟迪

1. 有關夢的問題，在元代以前，道教中人已相當注意。在道教的紀傳類作品中，我們可以看到這樣的現象：道教的神仙人物不僅對夢事有濃厚的興趣，而且還能夠使人做夢。如《江淮異人錄》載，被道教尊奉為女仙的張訓妻據說即有令人入夢的本事。相傳吳太祖發鎧甲，張訓所得乃劣等貨，心不滿意，其妻神會，遂致夢吳太祖，太祖夢後親為更換。像這種現象自然被當作神奇之事。既然通過心靈感應可使人入夢，神仙人物也就可以利用夢來傳道度人。據說鐘離權度化呂洞賓就是通過夢的啟迪進行的。《邯鄲道省悟黃梁夢》即以此為題材。

《邯鄲道省悟黃梁夢》簡稱《黃梁夢》，馬致遠撰。致遠，號東籬，大都人，是元曲四大家之一，約生於公元一二五〇年，約卒於公元一三二一—一三二四年間。鍾嗣成《錄鬼簿》說他當過「江浙省務提舉」。做官前後，他到過不少地方，過了二十年漂泊生涯。約在五十歲左右，便看破世事，歸隱林泉，信奉全真道，故有「馬神仙」之稱。馬致遠一生致力於雜劇創作，尤以神仙道化劇用功最深。除了《黃梁夢》之外，他還作有《呂洞賓三醉岳陽樓》、《西華山陳搏高臥》、《馬丹陽三度任風子》、《開壇闡教黃梁夢》、《晉劉阮誤入桃源》、《王祖師三度馬丹陽》等。

作爲一位全真道的居家信奉者，馬致遠創作《黃梁夢》目的在於表現全真道祖師鍾離權通過夢的形式來度化呂洞賓，告訴世人出世超凡，皈依大道的全真旨趣。這在該劇第一折東華帝君的上場詩及唸白中已經清楚地點出來：「閬苑仙人白錦袍，海山銀闕宴蟠桃。三峰月下鸞聲遠，萬里風頭鶴背高。貧道東華帝君是也，掌管群仙籍錄，因赴天齋回來，見下方一道青氣，上徹九霄。原來河南府有一人，乃是呂岩（洞賓），有神仙之分，可差正陽子點化此人，早歸正道。」^①這位衝場的神仙人物東華帝君即王玄甫，又稱王元甫。《道教源流》謂之爲春秋時人，而《歷世真仙體道通鑒》則稱之爲漢代東海人，學道於赤城霍山，據說能內見五臟，冥夜能書寫。全真道尊之爲第一祖師，謂其居於紫府洞天，開闢玄宗，授度門人鍾離權，嗣宏法教。元朝敕封爲全真大教主、東華紫府輔元立極少陽帝君。至於東華帝君「定場白」中所提及的正陽子也就是鍾離權。作品搬出了全真教祖師王玄甫，通過他的「上場詩」與「定場白」交待了劇情，使劇本自然地過渡到了神仙傳度度人的本題上來。

鍾離權是怎樣度化呂洞賓的呢？其關鍵之處，就在於一個「夢」字。從理性上看，夢的實際時間並不長，還不到一頓黃梁飯的製作過程，這就是劇本的題目爲甚麼將「黃梁」與「夢」聯稱的原因所在。《黃梁夢》一劇通過短夢的形式展現了「構想」中的呂洞賓仕途中的坎坷經歷，這個大構架是原來的鍾、呂神仙傳說具有的。關於此，《純陽帝君神化妙通紀》以

及《呂祖誌》等書中都有記載。但是，《黃梁夢》的劇作者在採用有關資料的時候並非「照本宣科」，而是費了一番改造製作工夫的。在早先的呂洞賓傳記類作品中，有關黃梁夢的情節相當簡略；夢的內容在各書記載中也有差異。《黃梁夢》的劇作者在熟悉了呂洞賓夢事記載的情況下，從劇情的發展需要出發，重新進行創作。

2. 作爲一條主線，夢是貫穿全劇的。不過，作者並不是一開始就向觀眾展現呂洞賓的夢的世界，而是先進行了一番鋪墊。這是因爲呂洞賓的夢不是無緣無故的突發性精神現象，而是有一定契機的。呂洞賓本來也是一個書生，他要去求取功名。爲了上朝趕考，他日夜兼程，生怕誤了期限。但他家的住處河南府離京都長安畢竟路途遙遠，走走停停那是自然的事。邯鄲道黃化店就是他歇息的一站。當他走到黃化店的時候，又飢又渴，於是就落腳於此，請店裡的王婆婆做飯喫。而已經「昇仙」的鍾離權在作者心目中自是神機妙算，他看見黃化店裡紫氣冲天，就斷定具有仙風道骨的呂洞賓必定在店中，於是也趕來黃化店。至此爲止，作者既交待了故事發生的地點和主要人物，又爲黃梁夢正式推出埋下伏筆。因爲黃化店主王婆婆並不是一個凡人，她替呂洞賓燒飯的種種談話同樣是爲了啟迪呂洞賓悟道，不過，呂洞賓在開頭根本聽不進王婆婆和鍾離權的勸導。作爲一個儒生，呂洞賓一心想的是「學成文武雙全，應過舉，做官可待，富貴有期」^②，「身穿錦緞輕紗，口食香甜美味」^③。或許

是旅途疲勞，黃梁飯還沒有煮熟，呂洞賓就睡著了。鍾離權即抓住這一「契機」，力圖通過心靈感應，使呂洞賓在夢中體驗一下「六道輪迴」的痛苦，以便看破紅塵，出家人道。黃梁夢正是在這樣的情況下開端的。

3. 力圖通過夢的體驗來啟人悟道，這有傳統的文化背景。在很長一段時間內，人們對夢是抱有神秘感的。翻開先秦古籍，我們可以看到五花八門的關於夢事和占夢活動的記載。相傳黃帝與蚩尤打仗，未能獲勝，夜中夢見天風吹天下塵垢，又夢見一個人手執千鈞之弩趕著數萬頭的羊。醒來之後，他想：風吹象徵執政之號令，垢去土解意味著天下清靜太平，應該有姓風名后的人出來輔佐；還有千鈞之弩是大力士的象徵，而驅趕羊群則是牧人的意思，莫非有姓力名牧的人可以為臣？於是命令朝臣四處訪求，據說後來果然找到了風后與力牧作為大臣。這件事記載在皇甫謐的《帝王世紀》中。黃帝做了夢，醒來之後，親自做了推斷，這是一種解夢行為。像這種例子在古代是相當多的。在古人的意識中，夢曾經被當作一種神對人謹告的徵兆和靈魂活動的表現。為了弄清夢的隱意，古人費盡心思進行占斷。《周禮·占夢》云：「占夢掌其歲時，觀天地之會，辨陰陽之氣，以日月星辰占六夢之吉凶。」①所謂「歲時」就是做夢的時間，具體說就是年月日時。這就好像命相學家為人進行「四柱推命」一樣要先瞭解一下被算命的人的出生時間，然後以干支推出八字。所謂「以日月星辰占六夢之吉

凶」就是把做夢時間化成干支、五行，同空間的星辰位置對應起來，從日月星辰的象徵意義當中來思考夢的蘊含。可見，占夢在古人的文化活動中具有重要地位。古人不僅有夢時要占夢，無夢時還要祈夢，這就是祈求神仙或祖宗神明賜夢。於是，說夢、占夢、祈夢成爲環環相套的活動，推動了夢文化的發展。這正是《黃梁夢》這一神仙道化劇賴以建構的思想氛圍。

當然，作爲宣傳神仙理想的戲劇，《黃梁夢》不是占夢書，它不需要向世人講述占夢的原理，也沒有展示占夢的過程。不過，如果我們仔細推敲一下，就不難發現其中有占夢的「影子」。當呂洞賓醒來之後，鍾離權便及時地給予點撥：「這十八年間，酒色財氣，你都見了也。」●顯而易見，鍾離權這番話正是對呂洞賓夢的「破譯」，言外之意，無非是說酒色財氣乃人生之牽累，祇有去掉酒色財氣纔能獲得身心的自由。因爲凡俗間的酒色財氣乃是一個人完善的形神的「腐蝕劑」。當拋棄了凡俗間的酒色財氣之後，思想便進入了神仙境界，到那時，形堅體固如鐵壁銅牆，任何腐蝕劑都不怕了，就可以真正享受酒色財氣的快樂。但對於初入道的人，酒色財氣是應該摒除的。所以，鍾離權纔通過種種變化，讓呂洞賓在夢中體驗一下酒色財氣的苦果滋味。鍾離權告訴呂洞賓說：「你早則省得浮世風燈石火，再休戀兒女神珠玉顆。咱人百歲光陰有幾何？端的日月去，似擲梭，想你那受過的坎坷。你夢兒裡見了麼？心兒裡省得麼？這一覺睡早經了二十年兵火，覺來也依舊存活。飄古自放在竈窩，驢

古自映着樹科。睡朦朧無多一和，半霎兒改變了山河。兀的是黃梁未熟榮華盡，世態纔知鬢髮皤。早則人事蹉跎。」^①鍾離權對呂洞賓的這段教誨正是針對呂洞賓夢中的飽嘗了酒色財氣苦果滋味而發的，是對「黃梁夢」內在含義的揭示。

的確，正如鍾離權所說的那樣，劇作者寫呂洞賓的夢正是用以暗示酒色財氣對人的腐蝕作用的。夢一開始，呂洞賓就進入了「酒」的境界。他棄文就武，當了兵馬大元帥，奉朝廷聖命，領兵征討蔡州反將吳元濟。臨行之際，呂洞賓向岳父高太尉辭別，高太尉親自把盞，為呂洞賓斟酒饒行。呂洞賓開懷暢飲，卻不料酒氣攻心，呂洞賓竟然吐出了兩口血來。他忽然自悟：原來酒是傷人的；他表示不喝酒了。高太尉借機叮囑從此不要再飲酒了。在這一段情節中，作者通過吐血的結果，說明酒的危害。至於高太尉的叮囑之言，那也是代表神仙勸人的意向的。因為呂洞賓夢中的高太尉就是鍾離權變化而成的。戲的第二折，劇情進一步發展。在夢中，呂洞賓辭別了岳父大人高太尉，領兵征討反將吳元濟去了。誰料到這一去，呂洞賓被財迷了心竅。他沒有把吳元濟收捕，反而把陣賣了，得了三斗珍珠，一提黃金，領軍回還。他回到家中，本希望與家人團聚，誰知僅僅一年時間他的妻子高翠娥便與魏尚書的兒子魏舍通姦。在門口，呂洞賓聽到了高氏與男人說話，高氏表示若呂洞賓陣亡，她一定嫁給魏舍。這使呂洞賓大為惱火。呂洞賓衝進屋內，又檢到了逃出窗外的姦夫的帽子，怒氣為之

上昇。他罵妻子是淫婦，聲稱要把她殺死。至此戲劇衝突尖銳起來。在這一折戲裡，主要表現呂洞賓出家人道之前被「色」與「財」牽制的情形。作爲一位兵馬大元帥，呂洞賓貪不義之財，必然受到王法的制裁。果然如此。不久之後，朝廷使者傳下聖旨，要取呂洞賓的「首級」，他的妻子高氏趁機叫喚街坊鄰居，欲置呂洞賓於死地。這纔使呂洞賓恍然徹悟，明白了錢財害人的道理。而在危難時刻，妻子又投石下井，這使他又明白了「夫妻好共歹」不過是一紙空言。於是宣稱得來的不義之財半分也不要了，又寫了休書，任妻子自行改嫁。作品通過呂洞賓的自白表明他自此之後不但斷了酒色，而且斷了錢財。不過，呂洞賓夢中的磨難並未結束。如果朝廷真的把呂洞賓斬了，一切都歸於空無。可在夢中，呂洞賓因聖上體天「好生之德」，脖子上免推一刀。這是絕處逢生，又意味著新的磨難的開始。呂洞賓被發配遠惡軍州沙門島。他帶著一雙兒女，歷盡千辛萬苦。終於，他的「氣」也被磨掉了。在終南山草菴前，他對驪山老母所化的老道姑說的話頗能表明其個性氣質轉變：「當日我征西時，我丈人與我送行，喫了三盃酒，吐了兩口血，當日斷了酒；次後到陣上，賣了陣，聖人知道，饒我一命，將我送配無影牢城，我因此斷了財；來到家中，我渾家瞞着我，有姦夫被我親自拏住，我就將渾家休了，斷了色。今日到此處……我將氣也不爭了。」●這裡，劇作者通過呂洞賓的口把劇情的發展提綱挈領地勾勒出來了，目的在於告訴人們：酒色財氣乃是人

生道路上的陷阱。一個修行之人必須從戒酒色財氣方面做起，纔能脫離險境，完善自己的人格。

(二) 災的譴告

1. 與夢的啟迪有關的另一種傳度人方式是災的譴告。這就是利用各種機遇讓受度者體驗一下災給人生造成的痛苦。如無名氏所撰《漢鍾離度脫藍采和》即屬於這一類型。

《漢鍾離度脫藍采和》，簡稱《藍采和》。該劇以沖末扮鍾離權，以正末扮藍采和。旨在表現神仙啟人瞭悟、凡人出家皈道的過程。

正如《黃梁夢》一樣，《藍采和》雜劇的撰寫也是在原有神仙傳說的基礎上進行的。早在南朝沈汾的《續仙傳》卷上已有關於藍采和生平的記載：

藍采和，不知何許人也。常衣破藍衫，六鈿黑木腰帶，闊三寸餘。一腳著鞋，一腳跣行。夏則衫內加絮。冬則臥於雪中，氣出如蒸。每行歌於城市乞索，持大拍板長三寸餘，常醉踏歌，老少皆隨看之。機捷諧謔，人問應聲答之，笑皆絕倒，似狂非狂，行則振鞋。言：「踏歌踏歌藍采和，世界能幾何！紅顏一春樹，流年一擲梭，古人混混去不

返，今人紛紛來更多。朝騎鸞鳳到碧落，暮見蒼田生白波。長景明輝在空際，金銀宮闕高嵯峨！」歌辭極多，率皆仙意，人莫之測。但以錢與之，以長繩穿拖地行，或散失亦不回顧，或見貧人即與之。及與酒家，週遊天下。人有爲兒童時至，及斑白見之，顏狀如故。後踏歌於濠梁，酒樓乘醉，有雲鶴笙簫聲。忽然輕舉於雲中，擲下鞋衫腰帶板柏，冉冉而去。

除了《續仙傳》之外，陸游《南唐書》中也有關於藍采和事跡的記載。雜劇《藍采和》顯然與前人的上述記載有關。不過，稍微比較一下，亦可看出雜劇與原有傳說的區別。在前人的筆下，藍采和已經是一個週遊天下的神仙人物，而無名氏所撰雜劇中的藍采和則是一個被度脫者。藍采和的悟道是被動的。正像呂洞賓一樣，藍采和是在漢鍾離的點化下纔出家人道的。祇是這種「點化」的方式有所區別。呂洞賓是由於夢的啟迪而悟道的，而藍采和則是在「災」的折磨下出家的。

藍采和遭災，這在劇中有明顯的體現。藍采和在無名氏作者筆下是一個於勾欄裡唱雜劇的角色，五十歲時做壽，又是掛壽星，又是擺宴席，甚是氣派。正當親朋友戚喝壽酒的時候，神仙鍾離權準備度脫他。鍾離權來到勾欄外，哭三聲笑三聲，破壞了藍采和慶壽的氣

氛，藍采和心裡不高興，開門看見哭笑者原來是一個癡狂道人，便要設法打發道人離去。而鍾離權偏不離去，爭執起來。藍采和聲稱自己是壽星，不與鍾離權計較。鍾離權說：「你今日是壽星，明日敢做了災星也。」●這句話可以說是全劇的點睛之筆，它挑明了藍采和日後的「命運」。因誤了官身，藍采和被州官傳訓，在扣廳上捱了四十大板，還要判刑，嚇得魂飛魄散。正在危難時刻，鍾離權又出現了，這使藍采和想起前一天鍾離權講的話，果然應驗，壽星變災星。在這節骨眼上，鍾離權表示，如果藍采和肯出家做徒弟就有救。藍采和應允，鍾離權便請求州官放了藍采和。就這樣，藍采和入了道。

藍采和遭災，這是鍾離權爲了度脫藍的需要而設計的。在藍采和五十壽辰的前一天，鍾離權便來到了勾欄中苦口婆心地直勸藍采和出家，可是藍采和說甚麼都不肯出家，還把勾欄門鎖上了，試圖排除鍾離權對他的「干擾」。在這種情況下，鍾離權祇能改變策略，讓呂洞賓扮做州官，派遣衙役把藍采和抓進官府。就這樣，藍采和由壽星變成「災星」。可見，讓人體驗一下受災的苦痛從而出家，這確是道門中所謂神仙傳度度人的一種形式。

「災」又叫做「惡境頭」，有廣義與狹義之分。狹義的「災」就是指自然災害，諸如山崩地裂，洪水暴發，大火燒傷等等。廣義的「災」還包括人爲製造的災難。如果說，「天災」是一種自然壓迫，那麼，人爲製造的災難即人禍就是一種社會壓迫。自然壓迫與社會壓

迫的聯合給人類造成了無窮的痛苦。在兩種壓迫下，大部分人不能實現自己的意志，不能掌握自己命運，彷彿有一種冥冥之力在左右著人們。痛苦中的人們需要精神的安慰，於是有了種種宗教的出現。宗教從人類的苦難中產生，又在人類的苦難中傳播。隨著災的蔓延，苦難的加重，宗教也發展起來。道教的傳播與發展也是如此。

2. 考察一下南宋金元時期的中國史，可以發現，在這個動蕩的時期中，人為製造的災難更加深重了。宋朝在丟了半壁江山之後，統治者一方面借用抗金的名義剝削民脂民膏，一方面又在內部勾心鬥角，以致金人長驅直入，長江以南的明州、杭州、洪州、潭州等地相繼淪陷，國人慘遭殺害。而從前線上潰敗下來的一些逃將散兵又流竄於江南湖廣地區，打家劫舍，姦淫擄掠。韓璜在當時的一篇奏章中曾深刻地指出：「金人未到而潰散之兵先之，金人既去而襲逐之兵繼至。官兵盜賊，劫掠一同；城市鄉村，搜索殆遍。盜賊既退，瘡痍未蘇，官吏不務安集而更加刻剝，兵將所過縱暴而惟事誅求。嗷嗷之聲，比比皆是，民心散畔（叛），不絕如絲。」●這說明南宋時期人禍流行、社會矛盾已經相當尖銳。蒙古人滅亡了南宋王朝之後，社會矛盾更加複雜化了。元代統治者實行民族歧視和民族壓迫政策。他們把當時居住於中國境內的人分為四等。最高一等是蒙古人；其次是所謂色目人，包括留居中國的一些歐洲人還有西夏、回回、西域人；其三是漢人，包括契丹、女真及原來金朝統治下的

漢人；最後一等是所謂南人，也就是南宋統治下的漢人以及西南各民族的人民。在元朝統治機構中，掌握實權的長官都是蒙古人或色目人。在很長一個階段中連地方官（達魯花赤）也由蒙古人擔任。這種人爲的等級制實際上加深了官民之間的矛盾。民見官就像是臨災一樣，無不戰戰兢兢，如履薄冰。在雜劇中，藍采和遭災正是現實的災難的曲折反映。天災人禍毀滅了人的希望，剝奪了人的自由。在現實生活中沒有希望和自由，祇好到精神幻境中去尋求。道教中的神仙人物是掌握了這種社會心理的，而信奉道教的雜劇作家們也是深深明瞭這一點的，故而有了降災度脫的情節安排。

災的譴告與夢的啟迪兩者雖有形式的區別，但在精神實質上卻是一致的，目的都是爲了讓人感受到現實的痛苦和虛假，徹悟入道。從根本上說，它們與全真道的「性命」功理是相符合的。正如前面所指出的，全真道的基本思想之一就是「性命雙修」。元初著名的全真道士李道純說：「夫性者，先天至神一靈之謂也。命者，先天至精一氣之謂也。精與性，命之根也。性之造化繫乎心，命之造化繫乎身。見解智慧，出於心也；思慮念想，心役性也。……高上之士，性命兼達，先持戒定慧而虛其心，後煉精氣神而保其身。身安泰則命基永固，心虛澄則性本圓明。性圓明則無來無去，命永固則無死無生，至於混成圓頓，直人無爲，性命雙全、形神俱妙也。」●按照李道純的看法，道士修養性命，關鍵就在「身心」二

字，而身心的調理當以煉心爲先。煉心就是要澄清思想的湖海。凡人爲世俗名利愛慾之魔所牽，所以生出許多患難，修道無非就是要放下包袱，無牽無掛。因此，神仙人物度人總是讓人通過內心的體驗和現實的痛苦感受，以便看出塵世的無可留戀。《黃梁夢》與《藍采和》的思想旨趣都是如此。在黃梁夢中，呂洞賓雖然當過大官、享受過榮華富貴，但這一切不過是過眼雲煙，曇花一現，隨之而來的是一連串的痛苦；而在《藍采和》中，被度脫者藍采和雖沒有做官，但卻受到了官府的壓迫，可見在信奉道教的雜劇作家的思想中，社會充滿了污濁，人生就是悲劇。這種對人世的徹底否定，當然有它消極的一面，但如果聯繫當時的社會背景來看，則有一定的進步性。因爲肯定與否定本來就是對立統一的。對一種黑暗勢力的否定，本身就包含著對新生活理想的追求；祇是這裡的追求是以宗教的幻象形式來體現而已。

第二節 點化精怪·卻惡揚善

1. 元代神仙道化劇的另一種主要題材是「點化」精怪。所謂「點化」本是煉丹學的術語，即在煉丹過程中加入某種物質，使之發生變化，從而形成金丹。後來引申，泛指運用法術使物變化。道教把傳道授業也看成一個煉丹的過程，故而，對徒弟的啟迪也叫點化。因

此，點化精怪就是通過一定的方式使精怪發生變化，教育牠們去邪歸正。有關這種題材，最爲突出的要算馬致遠的《呂洞賓三醉岳陽樓》。

《呂洞賓三醉岳陽樓》簡稱《岳陽樓》，寫的是呂洞賓修道成仙之後在岳陽樓點化柳樹精與梅花精入道的事。作者在第一折呂洞賓的唱詞《金盞兒》中寫道：「我是個呂純陽，度你個綠垂楊。你則管伴煙伴雨在溪橋上，舞東風飄蕩弄輕狂。如今人早晨栽下樹，到晚來要陰涼。則怕你滋生下些小業種，久以後乾撇下你箇老孤椿。」^①這一段唱詞點出了呂洞賓度化精怪的宗旨所在，即是要停止柳樹精一類精怪作孽，其最終目的還是爲了人的平安生活。

2.《岳陽樓》點化柳梅的故事是以我國古代精怪思想的存在爲前提的。早在先秦時期，我國便已有了精怪的思想。在《山海經》一書中，我們可以看到許許多多的怪獸怪物的名稱。該書在記下這些名稱之後常附有徵兆推測描述。如其《南山經》載，有一種動物叫做鵠，其形狀如鴟，長著一雙像人一樣的手，聲音像痺，看見這種動物，「其縣多放士」；又說有一種動物叫鷓，像梟，長著人的臉孔，四隻眼睛，有耳朵，叫起來像在號哭，看見這種動物天下大旱；《西山經》說，有一種動物叫蠻蠻，像鳧，長著一邊翅膀和一目，如果有兩隻在一起就能飛行，這種動物長在崇吾山，看見這種動物飛行，天下發大水；《中山經》說，有一種動物叫跂踵，僅一隻腳，長著鼯一樣的尾巴，一般生活在復州山上，看見這種動物，則有大瘟疫。

這一些都是以動物為原型的精怪。除了動物之外，植物也是古人思想中精怪的原型之一。大約在採集經濟時代，我國已有了崇拜聖樹的習俗，尤其是那些能結果實的樹更加受到崇拜，許多民族甚至存在著把樹木花草視為同本族起源有關的現象。久而久之，那些受到崇拜的動植物便被進一步附上「變化」的功能，直至人格化。

在古人的心目中，精怪也有善惡之分。《漢書·五行志》記載，漢成帝河平元年（公元前二十八年），長安男子石良與劉音共同居處，晚間於朦朧之中看見有人形在屋內晃動，他倆用力一擊，那晃動的人形原來是狗化成，現形後即夾著尾巴逃竄。不久，有數人披著戰甲，手持弓弩，闖入石良家。石良等眾人奮力格鬥，披甲者或死或傷，皆為狗。這樣的事情從當年的二月一直持續到六月纔平息。這個故事還見於《搜神記》，唐類書《藝文類聚》亦有徵引。從其行為來看，化人之狗顯然屬於惡的一類精怪。另外，還有一些精怪，在先民的想像世界裡，具有善良的品質，它們雖然也會變化，但卻不會害人，甚至還會幫助人。這是先民們善惡道德思想與動植物崇拜的原始宗教思想互相融合的結果。

有關精怪的思想在道教開創之初即得到繼承。《漢天師世家》卷二載：「初，（天師）居陽平山，感太上授以經籙之法。次登西城山，築壇壇以降五帝。或告曰：西城白虎神飲人血，以人為祭。召而戒之。梓州產大蛇，鳴則山谷震，噓氣數里，中者輒死。誅之。」這裡

所講的能夠飲人血的白虎以及能夠噓氣數里的大蛇也是人們心目中的精怪。記載該事的《漢天師世家》雖然較為晚出，但其材料來源卻甚古，大體上反映了天師道初創時期的情況。這就說明在漢代天師道產生之際精怪思想已在教門中流傳。又見《太極葛仙公傳》載：仙公「感太上授以霹靂火府雷法，策役雷神，誅伐不道。時有神廟，此神常使往來之人未至廟百步，必下騎乘步行，否則立致變怪。廟中有大樹數十株，上有眾鳥，人莫敢犯。仙公乘車過不下。須臾，有大風回逐仙公車，塵埃漫天，從者皆鬪易。仙公大怒曰：「小邪敢爾！」以手指風，風便止；以符投廟中，樹上鳥皆墮地而死。後數日，廟樹盛夏皆枯，廟屋尋火起，焚燒悉盡」。該篇所謂「仙公」係指三國時期的著名道士葛玄。作品旨在表現葛玄法術的高超，但同時也反映了三國時期道門中的精怪思想。葛玄的從孫葛洪對於精怪的存在更是深信不疑。在《抱朴子·內篇》卷三《對俗》中，他寫道：

《玉策記》曰：千歲之龜，五色具焉，其額上兩骨起似角，解人之言，浮於蓮葉之上，或在叢著之下，其上時有白雲蟠蛇。千歲之鶴，隨時而鳴，能登於木，其未千載者，終不集於樹上也，色純白而腦盡成丹。如此則見，便可知也。然物之老者多智，率皆深藏遼處，故人少有見之耳。按《玉策記》及《昌字經》，不但此二物之壽也。云千歲松

樹，四邊披越，上杪不長，望而視之，有如偃蓋，其中有物，或如青牛，或如青羊，或如青犬，或如青人，皆壽萬歲。又云，她有無窮之壽，獼猴壽八百歲變為獾，獾壽五百歲變為獾。獾壽千歲。蟾蜍壽三千歲，麒麟壽二千歲。騰黃之馬，吉光之獸，皆壽三千歲。千歲之鳥，萬歲之禽，皆人面而鳥身，壽亦如其名。虎及鹿兔，皆壽千歲，壽滿五百歲者，其毛色白。熊壽五百歲者，則能變化。狐狸豺狼，皆壽八百歲。滿五百歲，則善變為人形。鼠壽三百歲，滿百歲則色白，善馮人而卜，名曰仲，能知一年中吉凶及千里外事。^⑫

葛洪彙集了這麼多的古史傳說資料，其目的當然是爲了證明修煉昇仙的可能性，但也表現了晉代以來精怪思想在道教中的發展。在他筆下的精怪，不僅有動物而且有植物。他認爲，不論是動物或植物，祇要壽命長，便有智慧、能變化。動植物之所以長壽，除了天賦之外，與修煉也有關係。葛洪的這種看法爲後來關於點化精怪的設想提供了思想依據。

到了唐末五代宋元時期，有關精怪的觀念便成爲鍾離權、呂洞賓傳道濟世思想的組成部分。《純陽帝君神化妙通紀》卷三有《度老松精》，略云：

岳州巴陵縣白鶴山下，兩池潛鉅蟒。池上一老樹，枝幹悉稟，蔓草翳焉。帝君過之，有人自樹杪降而拜曰：「我松之精也，幸見先生，願求濟度。」帝君曰：「汝妖魅也，奚可語汝道？平日亦有陰德否？」曰：「池中兩蟒，屢害人（一云白龜），弟子每化為人，立水次，勸人遠避，救活數百人。蟒出化爲劍，錮之沉於泉。」帝君詩曰：「獨自行來獨自坐，世上人人不識我。惟有南山老樹精，分明知道神仙過。」今巴陵菴前一老幹枯死，旁一枝獨生，乃神丹之力，世號稚松。又一鉅石如墨狀，乃帝君化石墨爲者存焉。⑬

《純陽帝君神化妙通紀》中的所謂「帝君」就是指呂洞賓。元代，有關呂洞賓的傳說大興，朝廷封之爲「純陽演政警化孚佑帝君」，一般稱爲「純陽帝君」或「孚佑帝君」，簡稱之則爲「帝君」。關於呂洞賓度化老松精的事在《金蓮正宗記》卷一亦有涉及，謂：「老松之精，無情之物也，猶且區區訓誨，使成無上神仙，況於人爲萬物之最靈者乎？」由此看來，則呂洞賓度化精怪的傳說在宋元間已頗流行。在這種傳說中，被度化的動植物不僅善變，而且已經人化。尤其值得注意的是：在傳說中，被度化的精怪往往還有所謂的「後身」。《純陽帝君神化妙通紀》卷三稱：

郭上竈乃老樹精後身。一日，帝君詭為丐者，垢面鶉衣，瘡痍淋瀝，日往來啜茶，不償一金。求茶者揜鼻皆去。自是，經月不售。郭無愠色，益取佳茗待之。帝君曰：「子可教也。吾呂公耳。子前生乃老樹精，還記之否？」郭恍然若夢覺也，曰：「幸見先生，可教弟子學道。」帝君曰：「子欲學道，不懼生死，宜受一劍。」郭唯唯。帝君引劍向其首，郭大嘩。帝君俄不見。郭怏怏，自是，徧遊雲水。一日忽遇帝君，遂得道。後磁州趙長官奉之。一日，與趙長官言：「吾來日午時去也。」求一小棺，首開一穴，以竹竿通中。趙曰：「諾。」來日午時，郭果坐逝。趙如其言，瘞之河岸，上以竹竿貫其穴，重疊累石護之。至秋大雨，河水溢。趙掘之，但見破絮無屍。●

這裡，作為老松樹精的「後身」郭上竈與馬致遠《岳陽樓》中的柳樹精化身郭馬兒恰好是同姓。還有，《純陽帝君神化妙通紀》中的郭上竈的「行當」是開茶館，而《岳陽樓》中的郭馬兒也是開茶館的。兩者有一致之處。這說明，《岳陽樓》這一神仙道化劇的創作當是以宋元間有關老松精傳說為本事的。或許是原傳說本有多個分支，或許是戲劇學家為了人物塑造、戲劇衝突等多種需要故意將老松精改為老柳精，但無論如何，戲劇《岳陽樓》與全真道有關鍾呂度化精怪的傳說在思想旨趣上是一脈相貫的。

在道人的想像中，神仙是有先見之明的。馬致遠筆下的呂洞賓也是如此。這位能夠「上天入地」的仙聖呂洞賓應邀出席了西王母的蟠桃盛會之後，忽然看見下方有一道青氣直冲雲霄，即斷定下界有所謂神仙出現，他仔細地看了一番之後又進一步推斷「青氣」出自岳州的岳陽郡。於是按落雲頭，扮做賣墨先生，來到岳陽樓。經過了一番鋪墊，劇本推出了柳樹精這一角色。由此，度化精怪的故事進入了主題。在第一折裡，作者讓柳樹精自我介紹，原來這柳樹精在岳陽樓下已有千百餘年。「翠葉柔絲滿樹枝，根科榮茂正當時。為吾屢積陰功厚，上帝加吾排岸司」。柳樹精一上場所吟的這首詩既描繪出了其形狀特徵，又交待了它的修煉法式。它累積陰功，所以有了靈氣，具備了「成仙」的條件。作者還通過柳樹精的口介紹了梅花精。與柳樹精不同，棲身於杜康廟前的梅花精得了一點靈氣後，不積陰功，卻常常在岳陽樓作祟。柳樹精怕梅花精害人性命，常上樓巡檢，結果撞上了呂洞賓。通過一番「調查」，呂洞賓瞭解了柳樹精與梅花精的情況，決心點化它們。

3.《岳陽樓》中的神仙人物呂洞賓決心點化柳樹精與梅花精，這在表面看起來是很荒唐的，但在深層裡卻包含著道教的思想轉變。我們知道，在早期的道教中儘管有精怪思想和對精怪的善惡評價，但就一般情況而論，精怪大多成爲惡勢力的代表。因此，我們在早期道教文獻中看到的更多是如何制裁精怪的描述。例如《洞玄赤書經》在談及「中山神咒」的功能時

說：「中山神咒，召龍上雲，制會黃河九水河源，不得怠縱，善惡悉分，千妖萬奸，上對帝君，莫有干試。」●其中所謂的「千妖萬奸」就包括了精怪之類。早期道教對精怪的制裁是極爲嚴厲的。無論是張道陵的五斗米道還是張角的太平道都不許精怪作孽。那時候，祇要有疾病瘟疫流行，道門中的領袖人物就要作法，捉拿妖魔精怪。由此可知，早期道教對「精怪」基本上是採取「消滅」與「制裁」的態度。隨著佛教的傳播和影響，道教的神祇精怪觀念也發生了變遷。佛教宣傳「普度眾生」，認爲一切生靈不管它過去有甚麼醜惡行爲，祇要改邪歸正就可以「立地成佛」。道教接受並改造了這種思想。因此，道教神仙度化的範圍便大大擴展。他們不僅要把苦難中的人們引渡到祥和清靜的彼岸世界，而且也希望一切有靈之物也能成就正果，尤其是到了唐宋金元之間，這種思想更加明顯。這種宏觀的倫理道德使道教在幻想中既對精怪採取區別對待的態度，又對那些有惡行的精怪採取挽救的措施。反映到戲劇中來，也就形成了《岳陽樓》中呂洞賓教化柳樹精、梅花精的情節。

《岳陽樓》中的呂洞賓是怎樣點化柳樹精與梅花精呢？第一步就是讓兩個精怪轉變形體。當呂洞賓要老柳出家學道時，老柳聲稱自己是土木形骸，未得人身，不能成仙道。呂洞賓說：「你也說的是，土木之物，未得人身，難成仙道。兀那老柳，你聽者，你往下方岳陽樓下，賣茶的郭家爲男身，名爲郭馬兒，着那梅花精往賀家托生爲女身。着你二人成其夫婦，

三十年後，我再來度脫你。」^①呂洞賓這段話反映了道教的修煉成仙思想與轉世思想、輪迴思想的密切關係。

在中國，轉世的思想起源亦甚早。至遲，在西漢時期京房的《京氏易傳》裡已有明顯的表現。京房將《周易》六十四卦分屬八宮，每宮八卦，卦有六爻，以八純卦變爻一次為一世，生生不息，則有六世，表示卦爻的六次轉變，合天地人三才，繼之則入鬼境，故有「遊魂」之稱。魂遊當歸，終為「歸魂」。《京氏易傳》卷下稱：「孔子《易》云：有四易，一世二世為地易；三世四世為人易；五世八純為天易；遊魂、歸魂為鬼易。」舉例而言，如震宮，初爻變成「豫」為一世；二爻變成「解」為二世；三爻變成「恆」為三世；四爻變成「升」為四世；五爻變成「井」為五世；上爻不變，復回己變之四爻，成「大過」；為遊魂；再變遊魂卦之下卦三爻，成「隨」，為歸魂。這是京房八宮卦變爻排列的通例。京房認為，變易週轉是宇宙的大法，人的生死也離不開這個大法。由於京房《易傳》本來就是早期道教的源頭之一，他的轉世思想自然就被道教所吸收。早期道教為了勸人為善，運用京房的《易》學原理，構想了一個人與眾生轉世的大框架，認為一個人如果作惡多端，不但自己不能擺脫苦境，而且還會把罪孽傳給子孫。《太極真人說二十四門戒經》稱：「世間肉眼凡夫不能見我（指元始天尊），以不識，故多生，顛倒是非，人我貪癡因隨愛欲生，從執著起，便生地獄，結成冤

家，從生至生，從劫至劫，不曾覺悟正念，身心未入定源，起離虛假，沈淪惡道……。」^①所謂「多生」是與「多死」相對而言的。有「多生」必有「多死」。在道教看來，「多死」不好，「多生」也不好，因為「多生」實際上即是「多死」的另一種表現。多生多死，就是轉世不定，就要不斷地經歷劫難，包括淪為牲畜、土木之形的劫難。漢代以後，隨著佛教的傳播，原有道教的轉世思想又同佛教的輪迴思想結合起來。所以，〈太上玄靈北斗本命延生真經〉謂：「爾時太上老君以永壽元年正月七日在泰清境上太極宮中觀見眾生億劫漂流，遇回生死，或居人道，生在中華，或生夷狄之中，或生蠻戎之內，或富或貴，或賤或貧，暫假因緣，墮於地獄，為無定故，罪業牽纏，魂繫陰司，受苦滿足，人道將違，生居畜獸之中，或生禽蟲之屬，轉乖人道，難復人身，如此沉淪，不自知覺，為先世迷真之故，受此輪迴。」^②〈太上玄靈北斗本命延生真經〉係「五斗經」中的一種，傳為張陵弟子王長、趙昇撰，從其佛教影響的成分看，當屬三國以來發展期道教作品。該書的特點之一就是明確地提出了人與禽獸、草木之物間的輪迴。這種思想到了〈黃籙五苦輪燈儀〉中有了進一步的發展。道教講述人與禽獸、草木間輪迴，旨在誘人皈道行善。這就必然進一步得出禽獸、草木有靈之物積陰功可以轉世為人的結論。所以，〈岳陽樓〉的老柳一上場即自稱「屢積陰功厚」。所謂「積陰功」辦法有多種多樣，其大要就在於行善，做好事不做壞事。在道教的倫理觀念

中，眾生做好事或做壞事，神仙是一清二楚的。因為眾生的一舉一動都會形成一定的「氣場」，在廣袤宇宙中傳遞，最終到達神仙掌管的「總信息庫」之中。《岳陽樓》中的呂洞賓之所以讓老柳精投胎成男身，就是出於老柳「積陰功」的「表現」，至於梅花精在杜康廟前曾有過害人的「惡行」，為甚麼呂洞賓也讓她投胎成女身？這可以從兩個方面來解釋。首先，這是為了度脫老柳精的需要。既然讓老柳獲得人身就必須讓她完成人道生活的基本過程，而人道生活就要有夫婦婚配。故而，讓梅花精投胎為女身，實際上是為老柳的人道生活設置的。其次，這也體現了元代全真道廣施仁慈的思想。梅花精儘管有「小過」，在神仙人物的眼中，還是可教育的。與其放任自流，不如將它收拿，引導到修真的軌道上來。因為它既然已經成了「精」，就必然有了某種「陰功」。在它還存有小過的時候，就及時引導，可以避免人類的災難。《岳陽樓》中呂洞賓讓柳樹精與梅花精投胎為人的情節當然是道、佛思想結合的產物。從哲理的角度看，這自有其神秘和虛幻性。但從倫理道德的教化看，卻也有一定的意義。因為道德具有歷史的繼承性。歷史上的許多道德準則在今天看來還是有價值的。故而，對《岳陽樓》中的積陰功、轉世思想也應當作具體分析。

《岳陽樓》中呂洞賓點化柳樹精與梅花精的第二步驟就是通過思想引導讓其在獲得人形之後進一步悟徹人間的悲劇所在。

在道教的成仙理想中，精怪要升仙必須先獲得人形，但這並不意味著道教把修行的步伐停止在人世中。作為精怪類的修行，獲得人形祇是必經的一個階段。如果在獲得人形之後不繼續積功累德，那就是在修行的路上止步不前。對於精怪來說，變化成人，這祇是到了神仙理想境界的半途。要想昇仙，就必須在這基礎上超越人間世俗生活。如果沒有超越的決心，留戀世俗的色聲香味，最終不但不會成正果，而且還會走回頭路，繼續遭受「六道輪迴」的痛苦。所以在《岳陽樓》中，我們看到：當柳樹精、梅花精投胎成人，過了三十年後，呂洞賓再次來到岳陽樓，對柳樹精化身郭馬兒（郭上竈）的「點化」便是歷數人世的混濁。他領著郭馬兒看了曹操遺跡所在地華容路和西楚霸王故址烏江岸，以哭笑的「瘋狂」方式唱道：

你看那龍爭虎鬥舊江山……我笑那曹操奸雄……我哭呵哀哉霸王好漢……為興亡笑罷還悲嘆，不覺的斜陽又晚。想嚙這百年人則在這撚指中間……空聽得樓前茶客鬧，爭似江上野鷗閒。百年人光景皆虛幻……我覷你一株金線柳，猶兀自閒憑着十二玉蘭干。

19

這位被全真道奉為祖師之一的呂洞賓在戲劇學家的描寫中是一個冷眼看世界的神仙，他根本

不把那一「夜眠圓枕，日飲鴆酒」、自比「老驥」的曹操放在眼裡，而為西霸王的可悲下場哀嘆。在他的視野裡，舊江山的英雄好漢，龍爭虎鬥，刀箭相迎，轉眼間都消失了，甚麼暗啞叱咤之勇，舉鼎拔山之力，也祇是模模糊糊地保留在人們的記憶之中。在這段〈賀新郎〉的唱詞中，呂洞賓為的是告訴郭馬兒人世功名的虛幻性，貫穿著道教的悲劇意識。正如前述〈黃梁夢〉與〈藍采和〉兩劇一樣，其歷史意義就在於對當時社會黑暗面的曲折而辛辣的批判。〈岳陽樓〉裡的神仙人物呂洞賓對人世的感嘆不僅是歷史上呂洞賓之社會觀的再現，而且是元代初知識分子苦悶心情的流露。

3. 在〈岳陽樓〉作者筆下，人世的悲劇不僅表現在你爭我奪的問題上，而且表現在情愛的問題上。我們知道，作為一個社會的人，不可能沒有情愛。在家庭、社會中，一定的情愛可以使人感到溫暖，激發起創業的信心。但在道教看來，情愛具有兩面性，過分的情愛是一種燒身的烈火。因此，超越世俗便面臨著一個克制情愛甚至拋棄情愛的問題。〈岳陽樓〉的呂洞賓為了度脫已經獲得人形的老柳精——郭馬兒，在情愛的問題上大做文章。呂洞賓用一種在世人看來十分偏激的方法來「教化」郭馬兒。這就是贈送利劍讓郭馬兒殺妻。雖然在投胎之前，老柳精與梅花精有過矛盾鬥爭，是冤家對頭，但投胎之後，冤家成了夫妻。在人間生活幾十年的郭馬兒當然不忍心把妻子——梅花精殺死。郭馬兒接受呂洞賓贈送的利劍祇是想把

它拿回家中切菜。誰知劍帶回家後，妻子莫名其妙地被殺了。這下子可激怒了郭馬兒，他認為妻子的「死」與那把劍有關。仔細地看了劍上的題詩之後，郭馬兒堅信殺害妻子的人一定是呂洞賓，於是告官。正當官府詢問情況時，郭馬兒之妻賀臘梅又出現了，郭馬兒變成了誣告者，官府下令要把郭馬兒推出斬首。在這危急時刻，又是呂洞賓救了郭馬兒。通過這種頗帶神秘意味的方式，呂洞賓終於點化了郭馬兒。很顯然，〈岳陽樓〉構想出這一類情節正是爲了張揚宋元道教關於克制情愛的思想。

第三節 斷案明戒與隱居修真·清規與境界的體驗

在元代神仙道化劇中，除了傳度人與點化精怪之外，還有一些作品是用以表現神仙人物根據道教戒規審理案件以及描寫道人或奉道修士的隱居生活的。如果說傳度人與點化精怪屬於收徒授業的範圍，那麼斷案明戒、隱居修真題材則重在表現神仙道士的「活動」與情

趣。

(一) 斷案明戒

斷案明戒作品主要有《張天師斷風花雪月》，簡稱《張天師》。作者吳昌齡，西京人，事跡不詳。鍾嗣成《錄鬼簿》中錄有吳氏所作雜劇兩本。又據臧懋循《元曲選》所載，吳氏所作劇凡十五本，王文才《元曲紀事》謂之撰劇十一種。

「風花雪月」本是自然景物，在中國文學史上，它們是文人們喜歡描寫、吟詠的四種對象；但在《張天師》這本雜劇中，風花雪月則是人格化的自然神。作者賦予其多重的象徵意蘊。最基本的一層象徵意蘊乃是恩愛之情。故而，所謂張天師斷「風花雪月」可以理解為張天師斷恩愛糾紛案。作品以桂花仙子思凡、與書生陳世英相會為開端，繼而寫陳世英染上相思病，逐步展開情節。與桂花仙子相戀的書生陳世英本欲上京趕考，途經叔父陳全忠太守家。陳太守留姪兒在房中溫習經書。中秋良辰，陳世英在後園賞月，桂花仙子便降下與之敘說恩情。並相約來年八月十五日再相見。從此，陳世英忘記了功名事，天天想著桂花仙子，等待著桂花仙子的來臨。可是，桂花仙子卻不見蹤影，陳世英就這樣患病臥床了。太醫診治，陳世英還是不見好轉。為了使陳世英恢復健康，以便進京趕考，其叔父陳全忠太守祇得

請張天師作法救治。作品通過了一系列的鋪敘而進入了主題。

張天師是一位甚麼樣的神仙人物呢？劇本第三折作了交待。張天師一上場，先唸了一首詩，然後自白道：

貧道姓張，雙名道玄。祖傳道法，戒錄精嚴，三十七代，輩輩流傳，驅使遍三界神祇，勦除盡八方鬼怪。布袍輕拂，須臾地動天驚；革履平那，頃刻星移斗轉。雲遊天下，普救眾生。②

「張天師」這個名稱在道教神仙體系中具有三種意義。第一、專指五斗米道（後來改稱天師道）創始人張道陵。第二、泛指天師道的歷代天師。第三、特指某一代的天師。從上面一段唸白來看，雜劇中的「張天師」當是以第三十七代天師為原型的。劇中有關天師作法的情節亦當是以三十七代天師的傳聞為素材的。考《漢天師世家》卷三有第三十七代天師的生平記載，稱：

三十七代天師，諱與棣，字國華，號希微子，淵默寡言，洞明三教，為詩文立成數

千言。甫冠侍父（三十六代天師張宗演）入覲，儀表溫瑩，敏於應對。上屢嘆異之。至元辛卯（公元一二九一年）嗣教應召，上賜坐慰勞甚至，授「體玄弘道廣教真人」，管領江南諸路道教事。成宗登極，復召命醮於圓殿，又醮於長春宮，命天下行其醮典，改天下諸路天慶觀為玄妙觀。^{②1}

《漢天師世家》卷三還錄有元世祖關於三十七代天師的兩篇「制文」，謂：

漢天師三十七代孫張與棣，可嗣乃父演道靈應沖和真人，以傳法統，用闡玄風。

漢天師三十七代孫張與棣卿，慶源有自，化應無方，宜頒紫誥之榮，以作玄門之表，特賜體玄弘道廣教真人，管領江南諸路道教事。^{②2}

有關三十七代天師的事跡，其他道書尚有記載。可以看出，第三十七代天師在至元年間的影響是頗大。他不僅精通教理，而且還應皇帝之召在宮庭中主持齋醮法事。這又說明三十七代天師對於祖傳的祕法是如數家珍的。故而，雜劇中張天師之自白「祖傳道法，戒籙精嚴」當有一定根據。當然，作為文學作品，雜劇《張天師》對原始素材是進行了一番藝術加工的。劇

作家沒有採用三十七代天師的真名，作品也不是用以演述「張天師」一生活動的，而是爲了張揚道教的禁忌和戒律的。

在雜劇《張天師》中，當太守陳全忠向天師張道玄說明情況後，張道玄立即昇壇作法，通過符咒，命令天上「直符神將」，捉拿思凡的女仙，先是勾出荷花，繼而是菊花、梅花、桃花，封十八姨、雪天王，最後是桂花仙子。一一審問之後，張天師纔弄清原來是桂花仙子犯了天條戒律，於是又把桂花仙等交給掌管「九霄悟道之仙」命籍的長眉仙定罪。這部作品的戒律說教氣氛頗濃。張天師先祖據說留給他三件法寶：信香一瓣、雌雄劍二口、降妖印一顆，專管天上天下三界仙精鬼怪、魍魎邪魔。他執法是很嚴的。在對菊花、梅花諸仙子的檢察過程中，他依據戒律，步步追問，並由封姨等上壇「折證」，恰似現代的法院院長在辦案過程中由證人作證一般。至於負責定罪的長眉仙也很像一個「法官」。在第四折裡，長眉仙自白云：「今朝玉帝回來，觀見桂花仙子與梅、菊、荷、桃，一念思凡，引誘陳世英成病，罪犯天條，有張真人遣將牒配前來，吾親判斷。」^②這位長眉仙的「判斷」自然是依據所謂天條行事了。經過一番審理，桂花仙被定的是「迷惑秀士」罪，照天條，當驅往陰山左側去服刑。在全劇的最後，長眉仙了唸了一段「判詞」：

你（指桂花仙）原是廣寒宮嫦娥仙桂，不合共陳世英暗成歡會。雖然為救月苦往報其恩，反害他耽疾病十分憔悴。誰着你離天宮犯違條，枉使的風花雪盡遭連累。豈不知張真人法律精嚴，早仗劍都驅在五雷壇內，一個個供下狀吐出真情，有誰敢捏虛詞半毫隱諱。據招狀桂花仙本當重譴，姑念他居月殿從無匹配，便思凡下塵世亦有可矜，仍容許伴玉兔將功折罪。④

儘管桂花仙最後被免了刑，可是她的所謂「罪過」還是被追究。值得注意的是長眉仙判詞裡提到的風花雪遭連累事，說明在虛幻的天廷中也實施「連坐法」，故而風神、雪神還有其他種種花神纔被張天師一一「勾」到壇前。

《張天師》雜劇反映了道教戒律實施的一些情況。道教自創立之後，為了維護組織秩序，制定了許多戒律。《昇玄內教經》載：「太上告道陵（張天師）曰：夫欲慕道求修大乘之法，當樂志虛無，要修行順戒，奉而行之，道立可得。但當奉受其戒，勤行其事，吾當遣衛戒將軍吏兵二十四大神以相衛護，斷絕惡道，度著善地，動遇吉祥，不遭凶橫，早絕死道。」^⑤從其行文來看，天師道在早期便已注意實施戒律。《昇玄內教經》中所謂太上老君傳給張道陵的戒律共有九條：第一戒，身不得貪狠恣性、驕奢放逸；第二戒，心不得有惡思想惡念；第三

戒，口不妄言善惡；第四戒，手不得殺害眾生；第五戒，目不得視非道、非法、非義、非榮華容飾，淫視女色以及其他妖艷之色皆需禁止；第六戒，耳不得聽八音五樂之淫聲以及惑亂亡國妖僞之樂；第七戒，鼻不得貪香惡臭；第八戒，足不得蹈非義、踐非法，不涉惡；第九戒，不得放情任意強興神器。天師道這些戒律主要是從感官方面考慮的。除了天師道之外，其他各道派也都有相應的戒律。儘管文字表達各不相同，但其思想內容卻大體一致。雜劇《張天師》中之所以有濃厚的「天條」說教，就在要通過文學藝術手段來傳播道教的有關戒律，從而維持當時的教派內外關係。

從本質上看，雜劇《張天師》張揚道教戒律，宣傳所謂「天條」，這正是封建社會法律制度在宗教領域的反映。在封建社會中，法律是統治階級意志的表現。一方面，它為封建君主政治服務；另一方面，它又抑制那些超越這種法律的行為，有維護社會秩序的功能。自漢代以來，封建統治者在政治倫理方面宣揚「三綱五常」。在兩性關係問題上，婦女被剝奪了應有的權力。「三從四德」的道德觀成為婦女的精神枷鎖。與此相適應，封建法律也出現了許多網羅婦女手腳的條規。在維護這種法律條規的所謂尊嚴方面，元雜劇《張天師》可謂起到了獨特的宣傳作用。劇中的桂花仙子長期被禁錮在廣寒宮中，過著淒清的生活，她與秀士陳世英相戀。當陳世英染病之後，一切責任都推到了桂花仙子身上。可見，在這裡，男女是不平

等的，天廷的戒規是保護男子的。當然，必須指出，先秦道家與漢晉時期的道教是比較尊重婦女的，許多仙化的女性受到朝拜就是明證。^②但由於在封建社會中，「男尊女卑」與「天尊地卑」一樣，是統治階級的思想。這種代表了封建統治者意志的思想在封建社會中是佔居統治地位的，它必然要在各方面發生影響，道教自然也不會例外。因而，隨著社會的進展，道教也發生了變化，為統治者所利用。所以，道教神仙人物為主角的雜劇《張天師》纔那樣不厭其煩地鋪敘仙官執行戒律的故事。作為整體而言，道教的戒律有一部分是有合理性的，對個人的修身養性是有益處的。但就雜劇《張天師》中所出現的「連坐法」以及對桂花仙子的不公平審判則是應該有清醒認識的，這種歷史的糟粕應該剔除。

(二) 隱居修真

有關元代神仙道化劇的題材思想問題，還應該論及的是道人隱居修真。如果說「斷案明戒」的作品是以曲折的形式表現了道教對社會生活的干預，那麼隱居修真之類作品則有較明顯的「出世」思想。

隱居修真的主要代表作有《西華山陳搏高臥》，簡稱《陳搏高臥》，馬致遠撰。該雜劇以唐宋五代華山道士陳搏的生平事跡為基本素材，著重表現道人安貧樂道、清靜無為的修真情

趣。

歷史上的陳搏本是一個深通道教功理、不貪名利、專心修行的高品道士。劇作家在這方面作了深入的發揮。當朝廷使者奉命把陳搏召進宮時，陳搏頗有感慨地唱道：

俺那裡草舍花欄藥畦，石洞松窗竹几。您這裡玉殿朱樓未爲貴。您那人間千古事，俺祇松下一盤棋。把富貴做浮雲可比。^②

陳搏將自己居處之地與朝廷作了對比。儘管朝廷盡是玉殿朱樓，但這位隱居道士還是熱愛自己的草舍花欄，他過慣了自己的山野生活，不願留在朝廷做官。

在雜劇中的陳搏之所以不願做官，是因爲他深刻地體會到了官場的險惡：

三千貫二千石，一品官二品職，只落的故紙上兩行史記。無過是重裊臥列鼎而食。雖然道臣事君以忠，君使臣以禮。噯，這便是死無葬身之地，敢向那雲陽市血染朝衣。

在陳搏的眼中，官不論多大，到頭來也是一場空。至於君臣關係更是虛偽。為官伴君的結果是「死無葬身之地」，更令人可怕的是官場上互相傾軋。作者在這裡通過陳搏這位隱居道士之口對封建社會的君臣關係作了痛快淋漓的批判，這是有一定歷史意義的。

《陳搏高臥》這本雜劇還注意表現道人不謀名利的情操。當黃門官請陳搏面見皇帝時，陳搏詩云：「道人原不求名利，名利何曾繫道人。」這可以說是歷史上陳搏的真實寫照。這種不爭名不爭利的思想是有現實意義。在一個社會中，如果大家不合力奮鬥，建設祖國，反而爭名奪利，這個社會必將腐敗墮落，人際關係也將更為複雜。因而，從某種角度看，不爭名利的思想在今天看來還是值得肯定的。

作為元代神仙道化劇題材與思想的評述，本章涉及的作品僅是例證而已。限於篇幅，此類題材的其他作品就不在此再作分析了。

① 臧懋循編《元曲選》第二冊第七七七頁，中華書局一九五八年十月第一版，一九七九年六月北京第三次印刷。以下凡引此書不再註版本。

② 《黃梁夢》，《元曲選》第二冊第七七九頁。

③ 《十三經註疏》合訂本上冊第八〇七頁下，中華書局一九七九年版。

- 《黃粱夢》，《元曲選》第二冊第七九二頁。
- 同上書第二冊第七九〇頁。
- 《藍采和》，《元曲選外編》第三冊第九七五頁，中華書局一九五九年九月第二版，一九八〇年三月北京第三次印刷。
- 《建炎以來繫年要錄》卷四一，紹興元年正月癸亥韓璜奏疏。
- 《中和集》卷四第一頁。
- 《岳陽樓》，《元曲選》第二冊第六一七頁。
- 王明《抱朴子內篇校釋》第四七一—四八頁。
- 《正統道藏》第九冊第七〇八四頁，臺灣藝文印書館影印本。
- 同上書第九冊第七〇八四—七〇八五頁。
- 《道藏要籍選刊》第十冊第七一頁，上海古籍出版社一九八九年六月第一版。
- 《岳陽樓》，《元曲選》第二冊六一七—六一八頁。
- 按：太極真人即徐來勒，係漢代金丹派祖師葛玄之師。可見，《太極真人說二十四門戒經》的史源是較早的。本段引文見《正統道藏》第五冊三五〇七頁。
- 《正統道藏》第十九冊第一四七一—四九頁，臺灣藝文印書館影印本。

- 〈岳陽樓〉，〈元曲選〉第二冊第六二〇頁。
- 〈張天師〉，〈元曲選〉第一冊第一八四頁。
- 〈道藏要籍選刊〉第六冊第六二〇頁。版本同前。
- 〈張天師〉，〈元曲選〉第一冊第一九〇頁。
- 同上書第一冊第一九二頁。
- 〈無上秘要〉卷四十六引，〈道藏要籍選刊〉第十冊第一六三頁。
- 參看拙作〈道教與女性〉，上海古籍出版社一九九〇年五月第一版。
- 〈陳搏高臥〉，〈元曲選〉第二冊第七二六頁。
- 同上書第二冊第七二七—七二八頁。

第五章 元代神仙道化劇的藝術特徵

作為一種綜合藝術形式，戲劇具有很大的包容性，諸如詩歌、音樂、舞蹈、繪畫等都成為戲劇藝術中不可或缺或缺的組成部分，即便是現代的話劇藝術往往也需要一定的配樂和佈景。至於古代的歌劇那就更是與詩歌、舞蹈休感相關了。可見，戲劇藝術是豐富多彩的。戲劇中的藝術問題是一個涉及面甚廣的問題。本章所謂戲劇的「藝術研究」是從文學的視覺來考慮的。

任何一種戲劇、一部戲劇作品之所以能夠被觀眾所接受，能夠在歷史上獲得流傳，就在於它們具有感人的力量。這種力量既來自內容，也來自形式。因此，我們不僅要研究戲劇的內容，而且必須深入研究戲劇的形式。對神仙道化劇的探討也是如此。

元代的神仙道化劇有哪些藝術特徵呢？概而言之，有如下幾個方面。

第一節 與超凡入聖理想追求相聯繫的動作性

(一) 動作性在戲劇中的地位

「動作性」是戲劇的基本要素之一。可以說，戲劇一經產生就離不開動作。考察一下戲劇的緣起與發展歷史可以發現，動作乃是戲劇賴以存在的一大根據。最原始的戲劇純屬動作的展示。例如阿留申島上的土人演出打獵。兩位土人分別扮演獵人與鳥。獵人看到那隻漂亮的鳥，臉上露出了高興的神情，捉鳥的手勢維妙維肖地展示在觀眾面前；而「鳥」設法逃跑的那些動作則象徵著害怕。由此可見，最初的戲劇乃是原始人對生活、生產經歷、場面的模擬。在中國，原始戲劇的動作性也是顯而易見的。

隨著社會的進化、人們語言能力的提高，戲劇的形式也發生了演進。這從漢代曾經流行的「百戲」中可略見一斑。張衡《西京賦》記載：「華嶽峨峨，岡巒參差。神木靈草，朱實離離。總會仙唱；戲豹舞羆；白虎鼓瑟；蒼龍吹箎；女娥坐而長歌，聲清暢而蛟蛇；洪崖立而指麾，被毛羽之襪襪。度曲未終，雲起雪飛，初若飄飄，後遂霏霏。復陸重閣，轉石成雷，霹靂激而增響，磅礫象乎天威。」從這一段描繪當中不難看出，所謂「百戲」，已經相當豐

富多彩。其中不僅有炫耀的背景處理、奇麗的服裝，而且有吹有唱，更有以虎豹熊羆之類動物為模擬原型的舞蹈。漢代以後，中國的戲劇藝術逐步地發展起來。從十二世紀開始，北方的雜劇與南方的南戲在瓦舍勾欄中或戲臺上出現，這時的戲劇藝術便有了更為複雜的功能。語言在戲劇情節的推進過程中起着越來越大的作用。

不過，如果我們不是僅僅停留於表層的感覺，而是從深層上進行整體的藝術把握，就會看到，儘管戲劇的藝術形式越來越複雜，功能越來越多樣，但「動作性」仍作為一種基本的特徵貫穿於戲劇發展史的過程中。對此，東西方的許多戲劇學家已經有了不少論述。例如美國哈佛大學戲劇教授貝克在《戲劇技巧》一書中便強調：動作和感情是一切好戲的基礎。我國著名的戲劇理論家顧仲彝先生認為：動作是激動觀眾感情最快的手段。對於大多數觀眾來說，動作是頭等重要，就是對於特別重視性格刻劃和對話的人們來說，他們所重視的性格刻劃和對話，也必須由動作來為他們準備道路。●貝克和顧仲彝先生儘管各自的出發點不同，視角不同，但他們卻都看到了動作在戲劇中的重要地位。

(二) 神仙道化劇的動作性

動作性，這一戲劇的基本特徵在以道教活動為題材以神仙思想為宗旨的作品中也十分深

刻而明顯地體現著。之所以如此，是因為動作性是戲劇的一種共性。它存在於任何一個劇種、任何一部作品中。因此，我們在探討元代神仙道化劇時也就不能迴避這一問題。然而，僅僅看到元代神仙道化劇的動作性，這仍然是不夠的。我們必須找出元代神仙道化劇有別於「它者」的動作性。這個區別所在集中反映在「超凡入聖」的支點上。可以說，任何一部元代的神仙道化劇都是超凡入聖的動作體系。

所謂超凡入聖就是超越平常，進入聖域。作為一種理想境界，「超凡入聖」這一用語在我國儒、釋、道三教中都有使用。如《朱子語類》八《學》二稱：「而今緊要，且看聖人是如何，常人是如何，自家因甚便不似聖人？因甚便祇是常人？就此理會得透，自可超凡入聖。」再如《景德傳燈錄》十八《神晏國師》：「定祛邪行歸真見，必得超凡入聖鄉。」在這兩個例子當中，前者代表了儒家的人品修行主張，後者代表了佛教的思想追求。與佛、儒二教一樣，道教也主張超凡入聖，對「聖」的境界備加注意。故而，在道教中流傳著許多與聖有關的術語名稱。諸如聖胎、聖海等等。當然，由於宗旨的不同，道教對超凡入聖意義的理解也就與儒、佛有一定的區別。如果說，儒家的所謂聖人是堯、舜、文王、武王、周公一類道德理想典型，佛教的所謂聖人是達到涅槃境界的釋伽摩尼式的佛性典型，那麼道教的所謂「聖」則是指「仙聖」，即具有全能智慧的理想人格。雖然，道教把「凡」與「聖」作了界

定，但是，道教並不認為凡聖之間的鴻溝是絕對不可逾越的；相反，道教力圖架構一座由凡而聖的橋樑。受到這種理想追求的規定，道教戲劇的動作體系也就具有明確的指向性，這就是朝著仙聖的太極勝境不斷地位移。另外，動作的指向性與動作的階段性又是不可分割的。因為「指向」是以「時間」為標誌的。有了時間，就有了先後的區別，這就形成了動作的連續與中斷的對立統一。

神仙道化劇的動作性怎樣體現出與超凡入聖理想追求相聯繫呢？爲了說明這個問題，我們有必要對動作的類型稍作劃分。關於此，顧仲彝先生曾經作了概括。他認為，動作可以分爲五種類型：一是純粹外部動作；二是性格化動作；三是幫助劇情發展和說明劇情的動作；四是內心動作；五是靜止動作或停頓動作。②這種劃分表現了顧先生對戲劇實踐有著比較具體的把握。筆者以爲，就廣義的角度看，每一本戲劇都是一個相對獨立的動作體系。這個動作體系可以分爲兩個子系統。一是內心動作系統；二是外部動作系統。前者是潛在的或者說是隱式的動作；後者是實在的或者說訴諸視覺的動作。內心動作與外部動作是既相區別又相聯繫的。在戲劇中，作者常常通過說白、唱詞來揭示人物的心理活動；同時又往往通過人物在特定環境下的具體表現來使人物「活動」起來。這就是戲劇動作的「一點兩面架構」。當然，這種「兩面架構」並非是風馬牛不相及；而是互相推進的。任何一種內心的動作都必然

導致外部動作；而任何一種外部動作又都是以內心動作爲前導的。由此便構成了相對完整的人物動作。可以說，任何一部成熟的戲劇的劇情推進人物都有內心動作和外部動作。不同人物的動作對立或協調都是由戲劇宗旨決定的。爲推進劇情，劇作家必須考慮動作的層次性，不同人物的動作衝突或交替，使之形成一個統一的網絡。但是，這一切都必須服從基本宗旨。主要人物的動作是戲劇宗旨的指向性動作，它是我們進行戲劇動作分析的重心。而站在主要人物周圍的那些人物動作往往具有襯托作用，從而形成了以主要人物爲中心的動作圈。主要人物在成熟的戲劇作品中往往不止一個。因此，戲劇的動作圈也就具有多環性。有大圈，有小圈。它們或者協調運動，或者互相撞擊。儘管在劇情推進過程中，動作圈的交叉、撞擊或協同運行呈現出紛繁複雜的局面，但是，它們的連鎖反應最終將在觀眾面前描摹出一個「戲劇力學」的運動方向。這個方向是各種動作體系力量交互作用的結果。在交互作用過程中，有一種動作體系的力量佔居了主導地位，其他力量便被這種力量所化解或合成。這個戲劇動作的「力學原理」在元代神仙道化劇中便可以找到有力的證據。從表面上看，元代的神仙道化劇往往也描寫平凡人物的活動，甚至出現許多場面的鋪排，以娛樂觀眾的感官，但是，如果我們深入到其動作網絡系統，就會明白元代神仙道化劇各種人物的行動，它們的相互作用最終都把其運動推向了神仙的聖境。神仙人物的主要動作決定了這類戲劇的力學運動

方向。他們在元代戲劇中往往以教化世人的面目出現。作者通過他們的種種神變、超人的本領來使世人驚悟。這樣，凡人也就被「超渡」。當然，凡人與仙聖的心思是不同的。凡人孜孜以求的是現世的快樂、眼前的利益，而仙聖則有「很高」的思想境界。仙聖要把那些有「道緣」的人點化。兩種動作交互作用，凡人動作的力量被解化，最終進入了神仙的「聖鄉」。在這種情況下，以「全能智慧」面目出現的神仙之動作便具有強烈的意志性。例如在《馬丹陽度脫劉行首》雜劇中的王重陽就是如此。該劇一開始就是王重陽上場。他交代了自己的學道過程之後唱道：「五祖傳因，二師垂訓。向甘河鎮，悟德全真。想大道從心運。」^①又唱道：「神仙有分，披氈化我出凡塵，脫離了火院，大走人玄門。七朵金蓮浮水面，一雙銀海照乾坤。奉吾師法旨，我可便普天下都尋盡。尋俺那丘劉談馬，大古裏六個真人。」^②這位全真祖師在雜劇作者筆下，是個脫離了凡塵火院的神仙，他有道教真人的境界，一心想的是如何執行師尊法旨，去尋找他理想中的六位高徒。雖然這是一種內心的表白，但字裡行間卻顯示著一種動感。你看，他爲了尋找丘劉譚馬，走遍普天下，這就是一種動作，但他的這種動作並非像一般人喫飯、走路那樣的平常目的動作，而是爲達到預定目標的自覺行動，這就帶有意志性。在這裡，王重陽的內心動作「積澱」著他以往的外部動作，同時又爲他而後的有意志的行動拉開了「序幕」。與王重陽相類似，馬丹陽（鈺）在「度脫」劉行首的過

程中也出現了一系列的意志性動作。作為一位陰鬼投胎的女子，劉行首有閉月羞花之貌。她是唐明皇時管玉翠夫人，五世為童女身，不曾破色慾之戒，因厭惡世間生死，所以棲魂於西安府城外的北邙山為「鬼仙」。按照道教的設想，鬼仙是可以轉化為有肉身的地仙的，但這需要重新投胎。在經過真人王重陽「指點」之後，劉行首終於投胎汴梁劉家為女子。二十年後，劉行首亭亭玉立，「吹彈歌舞，吟詩對句，拆白道字，頂真續麻，件件通曉」^⑤；但是她卻忘記了二十年前真人王重陽的指點。正是在這種情況下，馬丹陽奉師父王重陽法旨來到汴梁執行度脫劉行首的任務。由於帶有明確的目的性，馬丹陽採取的行動也就表現了特有的「神仙意志」。他不僅運用各種富有啟迪性的語言，力圖說服劉行首出家學道，而且連拉帶扯，定要劉行首脫離凡塵。當官府樂探來請劉行首到府臺中唱歌時，衝突加劇。樂探怕耽誤了府臺於重陽節安排的酒宴歌會，一心要打發馬丹陽離開劉家。但馬丹陽卻照樣進行著他的「開導」凡人的工作。於是樂探心急如焚，怒打馬丹陽。作為一位神仙人物，馬丹陽對於捱打之事自然不屑一顧，他繼續執行著「度脫」任務。經過了一系列的苦口婆心的說服工作，經過了種種的矛盾衝突鬥爭，馬丹陽終於排除了各種阻力，使劉行首認識到了人世快樂的「虛幻」。表示「不戀高堂大廈」^⑥，「但願清閒穿布服」^⑦，並且「改雲鬢為丫髻，發寧心養性功，罷妙舞輕歌藝」^⑧。此外，《劉行首》雜劇還通過「六賊」捉拿劉行首情人——

林員外等幻想氣氛極濃的情節來表示「聖力」戰勝「凡力」。從今日的立場看來，年輕女子拋棄了富足的生活環境、割斷了情緣，「風月所掀騰翡翠幃，煙花陣攪散了鴛鴦會」^①，這一切都是違反人情事理的，但在道教看來，卻是超凡入聖的必要步驟。在《劉行首》這部雜劇作品中，儘管作者也刻劃了許多凡世人的形象，描寫了一系列的凡人動作，他們的動作有時甚至也表現出一定的意志力，但是，凡人們的動作終究被馬丹陽這樣的神仙人物之動作所化解。可見，此類神仙道化劇所要著重表現的乃是神仙的意志力，象徵著神仙意志的動作代表了此類戲劇的「力學運動」趨勢。其次，我們還必須看到，元代神仙道化劇中的神仙人物也是有層次的。戲劇作家們在著重刻劃「全能智慧型」神仙人物的同時也注意描寫或表現「成長型」的神仙人物之風貌。所謂「成長型」是與「全能智慧型」相對而言的。其動作目標是全能智慧，但尚未達到這一目標，還處在成長階段。在道教設想中，除了天仙之外，其他的神仙都經歷了一個脫胎換骨的修煉過程。在脫胎換骨之前，這類「未來」的神仙人物保存著許多凡俗人的嗜好與缺點。表現這類人物的脫胎換骨，這也是元代神仙道化劇相當注意的。由於成長型的神仙人物修煉過程包含著一個由凡到聖的很長的「中間地帶」，他們的動作也就帶有曲折性。這或者表現為他們對世俗生活的留戀，或者表現為行動的猶豫。比如，我們在前一章已經論及的《黃梁夢》這部作品中的呂洞賓儘管在後來「成長」為一個「全能智慧

型」的仙人人物，但在入道之初卻也帶有種種凡人的習性，他嗜酒如命，貪財好色，經過了種種磨難纔悟出了非凡大道。再比如《誤入桃源》這部作品中的劉晨與阮肇，他們的動作指向同樣具有明顯的曲折性。作為雅好道家之學的隱士，劉晨與阮肇誤入桃源，與桃源洞中的女仙結為伉儷，男女雙修，獲得了人世所沒有的快樂；但是，一年之後，劉、阮二人又思凡了，於是告別了女仙返回家鄉。誰知仙山中雖祇一載但世上已過了百年，鄉村眾人都不認識他們二位，甚至把他們當作「撞席的饑嘴」，百般刁難。經過這一番波折，劉、阮二人方纔悟出仙凡有異，於是重入山中，尋訪桃源。與那些被當作「全能智慧型」的仙人人物相比，劉、阮這兩位「成長型」的神仙的動作就沒有那樣強烈的意志性，但卻也有明確的運行方向。這就是說，經過了種種體驗、對比，他們最終也朝著「仙聖」的境界進發。因此，「成長型」的仙人人物之動作最終還是與超凡入聖的理想追求相聯繫的。當然，我們也要看到，元代神仙道化劇的神仙人物動作也具有一定的趣味性。不論是「全能智慧型」的神仙人物還是「成長型」的仙人人物，他們要「超凡」就注定了與「凡世」結下了不解之緣。或許是爲了娛人耳目，元代神仙道化劇的作家們往往讓神仙人物做出一些瘋瘋癲癲驚世駭俗的事情來。呂洞賓三醉岳陽樓，他用一錠墨就想換二百文錢的酒，喝了酒之後手舞足蹈，口中唸唸有詞，面東拂道袍袖兒，請道伴從空降下來一同飲酒。更加令人感到不可思議的是他將喚進

嘴裡的東西又吐出來要讓郭馬兒等人喫，還以為這是成仙的「路徑」。這類動作顯然具有一定的娛樂功能，同時對於推進情節的發展也有特殊的作用。不過，必須指出，作者也並非單純是為娛樂觀眾安排趣味性動作的。「醉翁之意不在酒」，神仙人物的種種瘋癲驚世的動作往往又是神變的暗示。從總體上看，這類動作最終也是為達到超凡入聖的目標服務的。因此，它們仍然服從於超凡入聖的動作體系的總方向。

第二節 悲喜劇手法兼用的複雜性

元代神仙道化劇的又一個藝術特徵是悲喜劇手法兼用，從而創造了悲劇美與喜劇美相統一的藝術形象。

(一) 悲劇與道教悲劇

作為一個美學概念，「悲劇」向來為藝術家們所重視。早在公元前四世紀，亞里斯多德就說過：「悲劇是對於一個嚴肅、完整、有一定長度的行動的摹仿；它的媒介是語言，具有各種悅耳之音，分別在劇的各部分使用；摹仿方式是借人物的動作來表達，而不是採用敘述

法；借引起憐憫與恐懼來使這種情感得到陶冶。」^①這是目前我們所能見到的古代思想家關於悲劇的最早定義。按照這一說法，則所謂悲劇乃是能夠引起人們的憐憫感與恐懼感的摹仿性藝術形式。自亞理斯多德之後，有關悲劇問題的研究更加熱烈地開展起來，並且越來越深入和具體。由於研究的角度不同，時代不同，立場不同，各個思想家對於悲劇的看法也是千差萬別的。作為一種「專史」研究，本書在這裡不打算也不必將中外的悲劇定義都羅列一番。不過，爲了進一步剖析元代神仙道化劇關於悲喜劇手法兼用的特點，我們還是應該對悲劇的內涵有個基本的認識和說明。不言而喻，悲劇要義關鍵就在一個「悲」字。俄國文學批評家別林斯基說：「與悲劇的觀念結合著的是陰森可怕的事件和不幸結局的觀念。德國人把悲劇叫做悲慘的場面（Trauerspiel），而悲劇確實就是悲慘的場面！如果說血泊和屍體，利劍和毒藥不是它的無時或缺的特徵，然而它的結局則永遠是人心中最珍貴希望的破壞、畢生幸福的喪失。由此就產生了它的陰森莊嚴，它的鉅大宏偉：悲劇中籠罩著劫運，劫運是悲劇的基礎和實質……衝突是甚麼呢？——是命運對獻給它的犧牲品的無條件的要求。只要主人公爲了道德法則的利益而戰勝自己心中的自然慾望，那麼，別了，幸福！別了，生活的歡樂和魅力！他就是活人中的死屍；他心愛之物就是靈魂深處的憂傷，他的食糧就是痛苦，他惟一的出路不是病態的克制自己，就是迅速的死亡！祇要悲劇的主人公順從自己心中的自然

慾望，那他就在自己眼睛裡也是一個罪人，他是自己良心的犧牲品，因為他的心就是那塊土壤——道德法則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，就不能把這些根子拔掉。」●由此看來，悲劇所展示的乃是人類生活中一種不可抗拒的劫運。悲劇性的衝突是一種生與死的衝突。在這種衝突背後潛藏著根深蒂固的人類整體生存意識。悲劇所表現的是人類頑強的抗爭精神。在幾萬年的歷史當中，人類爲了生存，進行了種種的抗爭。一方面是人類與自然界中惡的因素的抗爭；另一方面是人類個體之間以及集團之間的抗爭。在這種抗爭中，人類美好的願望受到了毀滅性的打擊，這就是悲劇。關於這一點，學者們已經有了許多論述。值得注意的是，悲劇的抗爭精神還表現在主人公爲了某種理想或人類的利益而同自己的本能慾望進行鬥爭。事實上，這是最爲痛苦的。別林斯基所說的「戰勝自己心中的自然慾望」就是這種內心的自我抗爭。這樣也就造成了具有深層意蘊的籠罩著令人恐懼的悲傷場面。從這種認識出發，就必須承認宗教中那些苦難體驗的悲劇性。因爲這種體驗乃是與戰勝個體局限性的超越精神相聯繫的。這種在苦難體驗中的超越精神不僅在西方的宗教中存在著，而且在東方的道教中也是存在的。因此，我們可以說，除了英雄悲劇、社會悲劇、家庭悲劇之外，還有宗教悲劇。這自然也就包括了道教悲劇。像馬致遠所撰《黃梁夢》基本上就可以定爲道教悲劇之類。這種悲劇與人們討論已多的其它悲劇形式既有共同點又有不同

點。共同之處是道教悲劇同樣帶給人們苦難和恐懼的感受。不同之處在於道教悲劇的主人公往往是「成長型」的「神仙」。他們在成爲「神仙」之前，往往具有強烈的慾望追求。出於某種啓示，他們開始意識到自然慾望過分滿足的危害性，於是轉而尋求一種超越的精神。這樣，內心上便交織著矛盾。人世本應有的幸福生活被毀壞了。儘管道教悲劇具有比較明顯的道德說教傾向，並且有許多逃避現實責任的消極因素，但它們關於戰勝個體過分慾望以及個體弱點的主張，對於人類的生存來說卻具有重要啟迪意義。因爲人生的許多悲劇往往是由自身的過分慾望追求造成的。從這個角度看，則道教悲劇具有醒世的價值。

(二)喜劇與道教喜劇

與道教悲劇形成鮮明對比的是道教喜劇。作爲戲劇藝術中的一種獨特樣式，道教喜劇與其他類型的喜劇自然有相通之處。

正如我們在闡釋道教悲劇概念時先要弄清悲劇的一般性質特徵一樣，對道教喜劇概念的闡釋也需要以喜劇的一般性質特徵之認識爲基礎。

如果說，悲劇給人們的總體感受就在於具有悲壯、恐懼的氣氛，那麼喜劇的關鍵所在乃是一個「喜」字。人們常說喜劇是一種笑的藝術，這一點也不假。一部成功的喜劇上演，必

然引起陣陣歡笑聲。這或許就是人們把這種藝術形式稱之為「喜劇」的直觀意義。

但是，如果僅僅從笑的現象來認識喜劇，那還僅僅停留於感性的水平上。為甚麼喜劇會引人發笑？在笑的背後蘊藏著的是一種甚麼樣的藝術力量呢？這是我們深入研究喜劇所必須解決的問題，也是建立道教喜劇概念必須解決的先行問題。

英國戲劇理論家阿·尼柯爾（Allardyce Nicoll）教授在對笑的現象進行了綜合研究之後指出：「貶低、不一致、機械作用和解脫之後，都是笑的源泉，而這些源泉決不是詳盡無疑了。不過，在這些源泉當中，最鉅大的源泉無疑是不一致。」^①尼柯爾教授還舉例說，德萊頓的劇作《安非特里恩》之所以讓人感到滑稽可笑就在於其中羅馬主神的身份與這一主神的形象安非特里恩之間的不一致，同時還在於羅馬守護神的身份與這一守護神的形象——傭人之間的不一致；而莫里哀的喜劇《冒失鬼》為甚麼也引起人們陣陣大笑，是因為該劇中所涉及的概念與客體之間的不一致。由此，尼柯爾教授進一步引申，他說，正是兩個觀念之間的不一致纔給我們顯示出風趣與幽默這兩個特性。●儘管尼柯爾的這種觀點是建立在康德、赫茲利特、叔本華、柏格森等人關於「笑」的理論基礎上，但卻也基本符合中外喜劇的實際情況。用我們的語言來表述，所謂的「不一致」就是差別和矛盾。形象與本體之間的差別、矛盾，造成了觀眾情感的傾斜，於是就產生笑的生理振動。小的差別引起的是一種輕微的振

動，從而笑的頻幅也就小些；大的差別就是一種矛盾，它引起的是一種大幅度的振動，因而也就笑得更加開心，更加長久。

喜劇的幽默感、風趣感可以有各種不同的表現手段。最一般的常見方式是對「畸形」的強化。比如說，讓劇中人口鼻歪斜，或讓某個花花公子的衣著配上一些不相襯的花紋之類。另外，也可以通過某種對比，使「畸形」放大或得到加重。例如讓一個身材高大的女人與身材矮小的丈夫走在一起，同時出現大母牛與小公牛並排而走的畫面。還有，讓劇中人出現某種機械性動作等等。這一切都是通過畸形的突出特徵來引人發笑。不過，這種方式顯然是比較低級和庸俗的。真正成功的喜劇的幽默、風趣等等「笑」的源泉是在人物性格上，描寫劇中人智力上的愚蠢或偽裝，這是劇作家們製造喜劇氣氛的成功祕訣之一。當然，從本質上看，喜劇之所以幽默、滑稽、可笑，其內在的規定性是由於這種藝術形式是同特定的矛盾相聯繫的。黑格爾說：「喜劇祇限於使本來不值甚麼的、虛偽的、自相矛盾的現象歸於自毀滅，例如……把一條像是可靠而實在不可靠的原則，或是一句貌似精確而實質空洞的格言顯現為空洞無聊，那纔是喜劇。」●雖然黑格爾的喜劇定義比較狹窄，但他關於本質與現象的矛盾、內在性格與外在表現的矛盾、形式與內容的矛盾的論述卻頗為深刻。從根本點上來說，喜劇乃交織著美與醜的矛盾。與悲劇不同，喜劇不是將美的東西毀滅，而是揭露醜的真

實面目和實質。正如魯迅先生所說的，喜劇乃是「將那無價值的撕破給人看」●。無價值的東西之所以要揭露，就在於它們有迷人的偽裝。所以喜劇可以說是一種撕去醜的偽裝的藝術。在深層的意識上，喜劇表現的是一種人類樂觀的生存精神。如果說悲劇是人類生存的憂患意識的結晶，那麼喜劇則是人類樂生的美好願望的寄託。這一點恰好與道教的理想追求合拍。因此，道教的許多神仙故事不僅被改編成悲劇，而且被改編成喜劇。與那種通過毀滅人生幸福而激發人們的憂患情感的悲劇藝術不同，道教喜劇則是通過美與醜、人世與仙世的對照而呈示給人一種「永生」的願望。不論是《蟠桃會》還是《八仙慶壽》，不論是《長生會》，還是《群仙祝壽》，都寄託著一種樂生的願望，都具有濃厚的「幸運」的色彩。從這一角度看，道教喜劇的概念不僅是可以建立的，而且在客觀上已作為一種獨特的形式存在著。

(三) 神仙道化劇悲喜交加的藝術手法

邏輯的劃分往往具有相對性。道教喜劇與道教悲劇的劃分也是如此。況且，事物的存在往往還有一種中間狀態。所以，我們在對神仙道化劇進行多層次考察時就不能將「悲」與「喜」絕對地對立起來。相反，我們不僅要看到神仙道化劇中藝術情感的「悲喜交加」，而且也要注意這一類戲劇在表現手法上的「悲喜交加」。從這種立場出發來考察元代以道教活

動為題材或以神仙思想為宗旨的戲劇作品就會看到它們的另一些特徵和藝術創作方面的價值。

首先，我們不妨從情節的分析入手。一般地說，「情節」是屬於內容的範疇，但從辯證的觀點看來，內容與形式的區分也具有相對性，在一定條件下一定範圍內某物是作為內容而存在，而在另一種條件另一種範圍，它又轉化為形式。例如供人們填詞用的「詞牌」，最初是以具體的內容之面目出現的，而後人們進行抽象，於是詞牌便以形式的面目出現，成為人們撰寫新詞的憑藉。因此，作為內容之要素的「情節」從某種角度看也可以具有藝術形式的性質。明確了這一點，我們就能夠比較順利地理解元代神仙道化劇中情節上的悲喜交加之藝術特徵、審美情趣。

為了更好地表現主題、塑造人物形象，並且產生娛樂效果和教化功能，元代神仙道化劇作家們注意選擇能夠產生悲喜交加效果的材料，從而使劇情的發展能夠自然地由喜轉悲或由悲轉喜。在這方面，《鐵拐李》可以說是很好的例證。

《鐵拐李》全稱《呂洞賓度鐵拐李岳》，岳伯川撰。從總體上看，《鐵拐李》是一部喜劇作品，但作者在創作過程中並沒有將自己的手腳網綁起來，而是充分地發揮藝術的自由。在情節構想問題上，作者是頗費了一番苦心的。劇中的主人公李岳身居「六案都孔目」要職，在

作者的設想下，他本有「神仙之分」，但卻迷了「正道」，所以呂洞賓奉師法旨來度化他。正如在其他元代神仙道化劇作品中出現的「全能智慧型」神仙人物一樣，呂洞賓一出場就造成了一種喜劇的氣氛，他先是哭三聲，接著又是笑三聲。他罵李岳的兒子是無命的小業種，罵李岳的妻子是寡婦，罵李岳本人是沒頭鬼，挑起了一系列的事端。呂洞賓這種「度人」的「逆法」本身就具有了喜劇性。而李岳這個人物同樣也具有喜劇性。二喜相匯成雙，所以戲劇中也出現了一連串的喜劇情節。爲了讓李岳從官場當中醒悟過來，呂洞賓揭露了李岳「扭曲作直」的行徑，這種言辭激怒了身爲六案都孔目的李岳，於是李岳就吩咐下屬把呂洞賓吊起來。誰知呂洞賓卻施行了神仙解脫術，逃之夭夭，然後又化作一個老漢前來。李岳看到老漢，以爲老漢放了呂洞賓，於是又把老漢關起來。原來，這老漢正是朝廷欽差韓魏公，他身上帶著金牌，有「先斬後奏」的權力。這就造成了一場誤會。照說，韓魏公這個朝廷的欽差大臣前來「刷卷」，檢查工作，李岳本該身著官服，匍匐跪迎纔是，但由於韓魏公穿的是鄉下佬的衣服，李岳有眼不識泰山，衝撞了朝廷欽差。當李岳得知自己衝撞的人正是欽差韓魏公時，不僅嚇得渾身發抖，而且頭昏染疾。戲劇通過巧妙的情節，設置機竅，把觀眾引入了可笑的情境之中。不難看出，作者在這裡應用的正是「不一致」事件或觀念相襯的喜劇手法。李岳內心上希望迎接的是欽差大臣韓魏公，但出現在李岳面前的卻是鄉間老漢，這是

現象與劇中人觀念的「不一致」，李岳所認定的盤問對象是自己管轄的村夫，但客觀上卻又是管轄他的上級，這又是一個主觀與客觀的「不一致」，正是這種「不一致」造成了喜劇的衝突和令人發笑的喜劇氣氛，從而也為李岳最後出家入道作了埋伏。

然而，李岳衝撞韓魏公的情節不僅具有喜劇性，而且也包孕著悲劇的內質。儘管李岳得知自己衝撞了朝廷命官之後嚇病一事乃出於作者的虛構，但卻反映了封建時代官場的險惡。在等級森嚴的封建社會中，小官必須絕對地服從大官。在大官面前，小官吏從來是戰戰兢兢、如履薄冰的。這種等級的壓迫實在也是人類的一大可悲之處。因此，當我們笑過之後，心中卻不由得一震。看這種情節的心情正如魯迅先生所描繪的那樣：「一讀自然往往會笑，不過笑過後總還剩下些甚麼——這是問題。」是的，在讚賞《鐵拐李》的過程中，我們既對李岳的行徑感到可笑，又對他被欽差嚇出病來一事感到同情。由此可見，李岳衝撞韓魏公的情節乃具有由喜轉悲的藝術功效。看了這部戲劇作品之後，不禁聯想起俄國作家契訶夫《小公務員之死》來。這部作品描寫一個謹小慎微的小公務員因看戲偶爾打噴嚏將唾沫星子濺到了將軍的禿頂上從而嚇死的故事。對照一下，不難發現《鐵拐李》中關於李岳衝撞韓魏公而致病的情節與契訶夫筆下「小公務員之死」的情節在性質上的相似之處。作者在令人發笑的情節中透出了生活中「悲哀的真實，真實的悲哀」，它所喚起的雖然是笑聲，但絕不是輕鬆愉

快的笑，而是一種催人淚下的笑。這就是「悲喜交加」情節的藝術魅力所在。

其次，從結構安排方面來看。如何安排好作品結構，這是藝術家們能否取得成功的關鍵性問題之一。同理，如何安排好神仙道化劇結構，這也是該類戲劇作家們能否取得戲劇創作之成功的關鍵性問題之一。所以在具體創作過程中，元代神仙道化劇作家們注意通過結構的巧妙安排、調整，從而使作品產生悲喜交加的氛圍。在這一點上，主要表現為兩大層次：一是在悲劇中穿插某些喜劇性場面，通過插科打諢和醜角的畸形動作，緩和悲劇氣氛；一是在喜劇中安排某些悲劇性場面或者出現較為傷感的場次，從而使觀眾在悲喜交融的戲劇境界中既得到藝術欣賞，又得到道德教化。前一層次可稱之悲中有喜；後一層次可稱之為喜中有悲。

元代神仙道化劇作家們怎樣在結構上做到「悲中有喜」、「喜中有悲」呢？爲了弄清這一問題，我們不妨讀一讀無名氏作家所撰《薩真人夜斷碧桃花》這部作品。從總體上看，這是一部神仙道化劇毫無疑問。因爲作品主要是表現道教真人怎樣超度亡魂，轉換生死。作品中的中堅人物薩守堅真人幼年學醫，因用藥誤殺人，於是棄醫學道，雲遊方外，參訪名山洞天，在西蜀峽口巧遇虛靖天師，得傳道術，精通五雷祕法，後又到天師道大本營龍虎山參鍊奏名，正式獲得道籍，他立誓「勦除天下妖邪鬼怪，救度一切眾生」^①。當他在洛陽城外丹

霞山中紫府道院「修行辦道」●時，東京人氏潮陽縣丞張珪請他爲兒子張道南治病。經過一番考察，薩真人斷定張道南之病是由於陰鬼纏擾造成的。於是設立道場，焚起道香，擂響法鼓，傳訓陰鬼。這種構想顯然出於道教立場，其中有許多法術性場面描寫，充滿了道教的神祕氣氛。從這種表面現象看，《碧桃花》似乎祇是在張揚道教法術，歌頌道教真人的超凡本領，但問題並非如此簡單。事實上，如果我們深入研究一下作品第一主人公碧桃花的命運，那就不能不感到這部雜劇不僅是神仙道化劇作品，而且也具有悲劇性質。作爲廣東潮陽縣知縣的千金小姐，碧桃花在父母安排下與張珪之子張道南定了婚，她本該有美滿幸福生活。但由於封建禮教「男女授受不親」條規的禁錮，碧桃花的幸福被毀滅了。住在碧桃花隔壁的張道南因走失籠中鸚鵡，越牆到了碧桃花家中的花園尋找，彼此講了話，恰巧被碧桃花的父親撞見，這個封建禮教的維護者潮陽縣丞當然不會放過，他十分憤怒地訓斥碧桃花，致使碧桃花氣逆而身亡，但碧桃花陰魂不散，她的墓頂上竟然長出一顆依附魂魄的碧桃花樹。在她成爲陰鬼的時候，仍然爲自己的生存權力而抗爭。她相信自己尚有二十年的「陽壽」，顯形與張道南幽會。這是多麼頑強的生存意志。她被埋進孤塚三年屍體腐爛仍不懈地追求自己應有的幸福，這顯然籠罩著悲劇的陰影。

然而，就全劇而言，作者並沒有讓《碧桃花》時時處於悲傷的氣氛之中。爲了不致於讓觀

眾那種悲傷情感之絃繃得過緊，作者注意使用喜劇的手段來沖淡悲劇的空氣。比如第二折中張道南犯相思病請太醫診治的戲就頗有喜劇色彩。太醫一上場便自我吹噓，說自己行醫手段高，《難經》、《脈訣》都曾學過，無不通曉，包管手到病除，他還說自己的聲名傳於四海，沒有人比得上他的醫術高明。他假惺惺地按脈，把張道南的相思病當作風寒病來治，開了「建中湯加減」的藥方。這種治法連張道南都覺得荒唐。所以，張脫口而出，罵太醫胡說，道出自己的病在「風月」二字。這就把太醫的假面目徹底揭穿，給觀眾一種痛快淋漓之感。另外，還值得論及的是，第四折「借屍還魂」的事也具有喜劇效果。當薩真人作法、與神明溝通，瞭解了碧桃花枉死的案情之後，念天地「大生」之德，決定再給碧桃花續上二十年陽壽，但她的屍體已經腐爛，祇好讓其魂魄寄居於陽壽已盡的妹妹玉蘭的軀體中。這種移花接木手法自然造成了本體與現象的背離，因而引起了觀眾審美心理動向的傾斜性，笑便由此而產生。到了戲的最後作者又讓借屍還魂的碧桃花與張道南續成姻眷，重享天倫之樂，這個結局當然也是喜劇性的。

至此為止，人們也許要問：既然《碧桃花》以大團圓終結，這不就是一齣喜劇嗎？筆者以為判斷一部戲劇作品是喜劇還是悲劇不能機械地以結尾是否出現大團圓這一點作根據。不錯，歷史上許許多多優秀悲劇作品都是以主人公毀滅或理想被絞殺而告終，尤其是西方悲劇

作品更是如此。不過，也應該看到，由於民族傳統習慣、欣賞習慣不同，悲劇結局也不是千篇一律。在我國古代，悲劇常常不以主人公被毀滅為終結。如果主人公的理想或願望尚未實現，他們在死後往往還在繼續「追求」。為了適合中國人的心理定勢，劇作家們常常進行大膽想像，在悲劇結尾加上幻想成分，讓主人公以魂魄的形式繼續活動著，甚至獲得美好結果，像湯顯祖的《牡丹亭》以及人們十分熟悉的《梁山伯與祝英台》、《雷峰塔》、《趙氏孤兒》都是如此。從我國戲劇發展史來看，《碧桃花》在總體上的悲劇性也就勿庸置疑。因此，劇中有關喜劇場面乃是作者為了觀眾欣賞需要而安排的。就道教視覺來看，也不會否定其總體上的悲劇性。道教雖然追求長生不老，但並非與世隔絕。道教的修行有「在世間」法與「出世間」法。一方面，道教看到了人在世間生活的痛苦；另一方面，又力圖尋找到幸福。反映到文學藝術領域中來，就造成了審美情感上的悲喜交加。不過，在具體作品中，情況又有所分別，有的以表現人世的悲為主，有的以表現仙界的喜為主。《碧桃花》這部作品重在表現人世。雖然，作品中貫穿著「生死命定」的道教氣運觀，但在結構手法上卻為人們留下了「悲中有喜」的範例。

與「悲中有喜」的手法形成對照，「喜中有悲」則是以喜劇的因素佔優勢，同時夾雜一定份量的悲劇因素，從而加強喜劇的嚴肅性，達到以悲觀喜的審美效果。關於這一方面，我

們仍然以《鐵拐李》爲例加以說明。如前所述，《鐵拐李》從主體上看是一部喜劇作品。它的基調是喜劇性的，場次安排也大部分是喜劇性的。尤其是三、四折寫鐵拐李借屍還魂更使人感到充滿幽默、風趣氣氛。它的一個重要特點是利用情境變遷來製造逗人歡笑的氣氛。阿·尼柯爾教授指出：「既然情境是構成任何喜劇的基礎，它就有可能爲劇作家提供最充分的機會寫進滑稽可笑的東西。喜劇中的人物和性格幾乎都不是孤立存在的，而是在另外一些人物當中，在可笑的情景中加以體現的。」●尼柯爾認爲，能逗人發笑的情境是多種多樣的，其中，最常見的情境是環境不一致。他舉例說，像康格里夫創作的《如此世道》之所以令人發笑，其重要手法就是利用環境的不一致而表現人物性格與事件的衝突。這種情況在《鐵拐李》的第三、四折中同樣有典型的表現。當六案都孔目李岳因衝突欽差嚇病致死之後，閻王派牛頭馬面鬼判官準備將李岳之魂釣入十八重地獄之中。危急時刻，神仙呂洞賓親自到閻王面前說情，免去油煎之刑，擬讓李岳還魂。但因李岳魂魄離形時間過長，他的妻子已將其屍體焚燒，李岳魂魄無處寄存。閻王祇好將鄭州奉寧縣東關里青眼老李屠的兒子小李屠的屍體（已死三日但熱氣未斷）作爲李岳魂魄寄居之所。這又是一個借屍還魂的離奇故事。由於小李屠與李岳兩者的籍貫家世不同，借屍還魂之後，一系列的衝突便隨之而生。李岳還魂之後說的話自然是出於以往的性格，他不認老李屠爲父，也不認小李屠之妻。這種神與形的機械湊

合，造成了如柏格森所說的「相互干涉的作用」之出現。小李屠之妻與李岳之妻都把還魂者當作自己的丈夫，而其他的許多人物品也因李岳的形神不一出現了糾紛。因為李岳之還魂係神仙呂洞賓所救，所以呂洞賓要李岳出家，李岳自然百依百順。最後八仙（注意，這時的八仙尚不定型）上場，帶著李岳奔赴蓬萊仙島去了。這種思路顯然是由其喜劇基調所決定的。不過，縱觀全劇，我們可以發現，《鐵拐李》這部作品不僅在情節上喜中有悲（前面已有分析），而且在全劇結構安排上也體現了喜中有悲。前者是就「點」而言，後者是就面而言。全劇四折，中夾一個楔子。如果說第一折與第三、四折給人們帶來的是喜劇性的感受，那麼第二折與楔子則具有悲傷的色彩。第二折主要是寫李岳因嚇致病交待後事，這時候的李岳觀天遠，人地近，眼前所見，全無活人，他意識到了自己將要死，並且幻想著死了以後的情形，進行著「死」的內心體驗，他首先想到的是自己死後妻與子生活無著落的事，因此把自己的兒子叫來跪在結拜兄弟孫福面前，要求孫福能將不喫的剩菜剩飯弄一點給兒子福童喫。同時，李岳又告訴自己的兒子福童長大後不要去當吏做官，應以務農為本，省得遭殃受罪。這種模擬性的死前後事交待表現了當時社會的黑暗，人生的痛苦，壓抑通過這種悲傷場次的穿插，借屍還魂之後鐵拐李的成仙喜劇色彩獲得了鮮明對比。像這種手法在元代神仙道化劇中屢見不鮮。

悲劇與喜劇手法兼用問題，這是戲劇作家和戲劇理論家們頗為注意的。蘇珊·朗格說：「悲劇、喜劇兩種形式可以用各種方式完善地結合在一起，一種形式中的諸種因素可以融匯在另一形式中。一般地說，戲劇的基質，不是悲劇的，就是喜劇的，但在它的結構內部，這兩種形式往往互相影響。」●蘇珊·朗格這一說法是歷史上戲劇創作經驗的一種理論概括。不論是西方還是東方，都可以找到這一論點的佐證。眾所週知，雖然從亞里斯多德以來，人們認為悲劇與喜劇是一切戲劇中最主要的形式，並且以這兩種形式作為考察其他戲劇形式的試金石，但是，早在希臘時代便存在著「薩堤洛斯劇」(Satyic Drama)，它在悲劇三部曲之後附上第四部曲，其用語有嬉笑怒罵、冷嘲熱諷的特點。可見，在西方古典戲劇中便存在著悲劇成分與喜劇成分以某種方式交混的類型。隨著時間的推移，人們更加注意探討怎樣使悲劇手法與喜劇手法結合起來的途徑。不過，在不同國度不同民族中，這種結合也有一定區別。對於不同題材的結構處理當然更會形成不同方式。當我們對元代神仙道化劇進行藝術考察並把它們同西方戲劇進行一定比較之後，不能不感到它們在兼用悲劇與喜劇手法上也表現了自己的個性。其最突出之點就在於作者常常把人世、仙界、鬼界的時空巧妙地「腳接」起來，根據民族習慣和思維特點讓三界時空自然流轉或交叉重現，這就使痛苦與快樂、明與暗、美與醜獲得了明顯的對照。不難看出，作者是用一種讓世俗人能夠理解的方式來宣傳道

教理想追求的。作品中關於美與醜、悲與喜的價值判斷是以道教思想為基準的。出於一種教化的需要，元代神仙道化劇也廣泛地涉及人世的生活，這就更貼緊觀眾感情，引起他們的悲喜交加的情感反響。

第三節 與修道情感相聯繫的象徵性

元代神仙道化劇的再一個藝術特徵是運用象徵手法來表達皈依大道的思想情感。

作為藝術領域的一個重要範疇，「象徵」早已為文藝理論家和美學家們所關注。古今中外，有關象徵的論述比比皆是。不過，由於種種原因，人們對於象徵的理解仍然存在著許多差異。為了使得神仙道化劇象徵問題之研究得以深入進行，這裡有必要對象徵的涵義、性質稍作闡述。

黑格爾說：「象徵一般是直接呈現於感性觀照的一種現成的外在事物，對這種外在事物並不直接就它本身來看，而是就它所暗示的一種較廣泛較普遍的意義來看。因此，我們在象徵裡應該分出兩個因素，第一是意義，其次是這意義的表現。意義就是一種觀念或對象，不管它的內容是甚麼，表現是一種感性存在或一種形象。」^②在這段話當中，黑格爾把象徵分

爲「意義」與「表現」兩個因素，又從「表現」上昇到「形象」。他運用抽象分析法，對象徵的構成作了深刻的剖析。通俗一點來講，象徵便是不直說本意，而以含蓄的感性存在物來暗示所要表達的意義。這樣，象徵也就有了隱喻性^①，可以造成一種朦朧的詩意美。因而，藝術家們大多喜歡運用象徵。無論是詩歌、散文、小說，還是繪畫、雕塑，我們都可以發現象徵的藝術魅力。作爲文學藝術世界中的一朵奇葩，神仙道化劇自然也具有象徵性。別的不說，就《黃梁夢》這一作品的名稱，我們就可以看出其象徵的意味。在這裡，「黃梁」與「夢」的意象經作者的建構，便造成了一種隱喻的效果。表面看來，「黃梁」是一種維持生命代謝的食品，看到這樣的字眼，會引起食慾。然而，當它同「夢」聯結起來時，其實在性便隱退了，或者說「虛化」了。因爲夢本來就是虛無飄渺的。再進一步發掘，「黃梁」又可使入聯想到日常生活起居，聯想到人類之生存。簡言之，「黃梁」具有人生的象徵意味。既然，喫黃梁飯祇是一種夢境並非實在的東西，那麼被暗示的本體——「人生」也就被賦予虛幻的意義。由此可見，神仙道化劇具有象徵性是勿庸置疑的。

(一) 元代神仙道化劇象徵性探源

元代神仙道化劇的象徵性並非偶然，而是有多種原因的。首先，這與中國戲劇表現性的

總特點密切相關。中國戲劇文學雖然是一種敘事文學，但卻具有明顯的表現性。中國戲劇作家們往往在獲得種種材料之後進行概括，以主觀變形和簡化處理的人生圖像作為生命的形式，來表達審美情感，從而引起觀眾對人生的聯想。中國戲劇這種表現性是戲劇作家們藝術抽象的結晶。這種藝術抽象不是對生活本身原封不動的「摹寫」，而是提煉與超越。這樣，自然就造成了與現實生活的距離感。劇作家們構築了超現實的奇幻想像世界，作為人生圖像。儘管這種方式不盡符合現實生活的客觀邏輯，但在「深層的意義上合乎主體情感的內在規律，因而是對人生認識的深化，同時也更加契合審美意象的象徵性特徵」②。這就是說，通過藝術抽象而創作出來的表現性戲劇本身就是象徵的。這一點不僅適合於許多非道教題材之作品，而且也適合於大量的道教題材之戲劇作品。因為從總體上看，神仙道化劇創作雖然取材於道教活動中流行的種種傳說、故事，但也經過了戲劇作家的主觀變形和簡化處理。這種藝術抽象自然也是表現性的，因而具有象徵意味。當然，我們必須看到，並非所有的中國戲劇都是表現性戲劇，也有一些作品是屬於「再現性」之類，這就是通常所說的「寫實」戲劇。劇作家們在創作過程中，通過各種戲劇技巧的運用，把戲劇意象外化成一種客觀顯現的人生圖像，讓觀眾體會到了情節的真實性。比較而言，再現性的戲劇與現實生活的關係較為密切或者說相當密切。不過，即便如此，再現性戲劇之創作也經歷了戲劇意象由主體投射而

外化爲審美客體的過程，無論它怎樣地與現實生活「相似」，它也是審美主體重新營構的產物，仍然凝聚著劇作家的情感。所以，儘管其出發點是「寫實」，但就作品本身而論，則不可能與客觀現實「重合」，它仍然存在著或長或短的距離。從這個意義上說，再現性戲劇也有「表現性」，因此也就具有象徵意味。如果說，元代神仙道化劇和其他題材的中國戲劇一樣，存在著一些再現性的作品的話，那麼，我們從這些作品的戲劇意象中依舊可以看到審美主體的情感投射，看到戲劇意象背後所隱藏著的第二層乃至第三層意義，這就是象徵的奧妙所在。

其次，元代神仙道化劇象徵性還與故事及詩的結合一事密不可分。作爲中國戲劇中的一類，元代神仙道化劇是故事與詩詞相結合的藝術。每一部元代的神仙道化劇不僅有特殊的情節，而且有頗具表現力的詩詞。大家知道，中國古典詩詞是一個意象寶庫。就拿《詩經》中的《關雎》來說，其中的「雎鳩」、「河洲」等等都具有象徵的蘊含。由《詩經》所開創的比興手法在中國文學史上不斷地得到充實和發展，從而形成了豐富多彩的意象群落。古詩中的「意象連綴」，將那些表面看來互不相干或者互相對立的意象進行排列組合，形成了斑斕多姿的畫面和神妙的境界。從這種境界中，我們不難體會到其象徵的意味。中國戲劇是在詩詞的文化氛圍中誕生的，尤其是作爲戲劇詩的元曲，乃是在唐詩宋詞的直接影響下形成的。元曲作

家都是詩人，他們創作的作品本身就包含著大量的詩詞。元代神仙道化劇作品也是如此。所以，這類作品也就從唐詩宋詞那裡獲得了象徵的「遺傳密碼」，甚至有所發展。

其三、元代神仙道化劇象徵性的原因探討，從根本上說，應該追溯到古老神話。廖全京先生指出：「體現著民族文化的原始意象的中國神話，從思維形式到語言、形象，都滲透著幻想敘事的最高形態——象徵。在這個意義上，可以說，中國神話是一個獨立的象徵體系和象徵形態，在中國神話那裡，與其他民族和地域的神話一樣，象徵和象徵主義，是極為重要的特徵。在這個意義上，又可以說，中國神話是以象徵和象徵主義為旨意的獨立的實體性文化。」●的確如此。中國古代神話並不是純粹的用以娛人耳目的故事，而是先民們認識世界、改造世界的理想寄託，諸如女媧補天、精衛填海、夸父追日等等神話故事都蘊含著獨特的民族精神。從廣義上來說，中國神話包括初民創造的原始神話以及經過歷代文人加工的體系神話傳說，還有以長生不老為宗旨的仙話故事。無論是哪一類型的神話都表現了幻想的精神，都有若明若暗的象徵意味。一個原始神話就是一種象徵或包含著象徵，而一個體系神話，則可以看作一個象徵系統。在長期的流行過程中，中國古代神話不僅成為中國傳統哲學的「乳汁」，滋育了中國傳統哲學的綜合整體思維方式，而且成為道教思想體系的重要源頭。尤其是那些仙話傳說更積澱成一種意象為道門所廣泛傳頌；同時，仙話傳說又像是活的

植物體一樣，具有分蘖功能，隨著時代的變更，一個母體仙話傳說又衍變成多種仙話傳說。到了元朝，各種仙話傳說成爲神仙道化劇的原始素材，經過戲劇作家的改編，其幻想精神便更加明顯地體現出來，其「寫意性」更加具有發人深思的「神力」。由上可見，無論是從中國戲劇的總特點上，還是從戲劇的故事與詩詞之結合上，從神話精神的繼承上我們都可以找到元代神仙道化劇象徵性的根據。

(二) 元代神仙道化劇象徵性的具體表現

不過，如果祇泛泛地談論「象徵」，那還是沒有認識元代神仙道化劇的特殊藝術旨趣。應該指出，元代神仙道化劇不僅具備了一般意義上的象徵，而且還具有特殊的宗教蘊含。這就是與修道情感相聯繫。換言之，我們從元代神仙道化劇的各種象徵體中不僅可以看出中國傳統中的含蓄精神，而且還可以感受到「道德」週行的情感力量。

元代神仙道化劇的象徵怎樣與修道情感相聯繫呢？這是一個頗爲複雜的問題，它涉及到戲劇形象、戲曲語言諸方面。

1. 從戲劇形象方面來看。

作爲戲劇作家所創造的審美客體的感性外觀，戲劇形象是人們通過感官能夠感受到的情

感生活的直觀形式。其涵蓋面也是相當廣的，但最根本的則是戲劇人物形象。抓住了人物形象也就抓住了戲劇形象的核心。對元代神仙道化劇形象的分析也是如此。

元代神仙道化劇塑造了眾多的人物，最具代表性的乃是神仙道人。如果對現存元代神仙道化劇的人物作一番比較的話，那就會發現，每一部具體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、同一位道人，在不同的作品中他們的言談舉止也有許多差別。但是，當我們稍作一番概括時，不能不感到：神仙道人在作品中的出現又是型式化的。每一種型式都體現了修道情感的一定運動指向，因而又都是象徵的。

元代神仙道化劇中的神仙道人，主要有四種角色：一是凡夫俗子的度脫者，如《黃梁夢》中的鍾離權；二是妖魅邪惡的驅逐者，如《張天師斷風花雪月》中的張天師；三是隱居生活的追求者，如《西華山陳搏高臥》中的陳搏；四是脫俗皈道的感悟者，如《漢鍾離度脫藍采和》中的藍采和。這四種角色從不同側面表現了修道情感的不同層次。第一種與第二種角色，道行已高，具有堅定的道教信仰和深厚的情感，故能活動於民間，廣行道法；第三種角色，雖然並不像第一、二種角色那樣主動「弘道」，但卻能超凡脫俗，有高邁出世之風骨；第四種角色，有過很長的一段凡人生活，經上仙指點迷津後而徹悟，終於遁入玄門。當然，在不同作品中，神仙道人所擔任的角色是不盡一致的。如呂洞賓在馬致遠《黃梁夢》當中，他卻成爲

一個度脫他人的上仙。有趣的是，當我們將《黃梁夢》中的鍾離權同《岳陽樓》中的呂洞賓作一對照時，即可看出二者具有驚人的相似之處。前者鍾離權一上場即自稱遇東華真人，授以正道，奉帝君法旨，下凡度脫呂巖；後者呂洞賓（呂巖）一上場則稱遇鍾離權師父，授以長生之術，得道成仙，奉師父之命，下凡度脫柳樹精。儘管名稱、行文改變了，但「程序」則基本相似。就這一點而言，《岳陽樓》中的呂洞賓乃是《黃梁夢》中的鍾離權的「變體」。從某種意義上說，這種「變體」正是「型式化」的表現。從外觀上看，彼此有一定差異，但在原型上卻又是一致的。

事實上，如果我們再琢磨一下其他的元代神仙道化劇作品，還可以發現，型式化不僅體現於度脫者身上，而且也見之於被度脫者身上。比如《黃梁夢》中的呂洞賓是一個被度脫者，而《藍采和》中的藍采和也是一個被度脫者。兩者儘管遭遇不同，但思想歷程卻又有吻合之處。他們曾經都是凡人，對世俗生活有過執著的追求。經過「上仙」指點之後，他們又都最終悟道，成長為「神仙」。

在元代神仙道化劇中，有關神仙道人形象的塑造問題，還有一點很值得注意，這就是在戲劇的結尾讓眾仙聚會。如《黃梁夢》第四折末了東華帝君率領群仙上場進一步啟迪呂洞賓，稱「一夢中盡見榮枯，覺來時忽然省悟，則今日證果朝元，拜三清同歸紫府」●。再如《鐵

拐李》未有眾仙隊子上奏樂，接著通過「正末」之口點明眾仙的身份：「漢鍾離有正一心，呂洞賓有貫世才，張四郎曹國舅神通大，藍采和拍板雲端裡響，韓湘子仙花臘月裡開，張果老驢兒快，我訪七真游海島，隨八仙赴蓬萊。」^②眾仙在劇末的出現，這代表了修道之合力，而不同劇本中相同或同類型的神仙人物的出現，這不能不說是意味深長的。在這些作品中，神仙道人不僅是個「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。這就是在神仙道化劇中為甚麼讓神仙道人在全劇終了時重覆出現的奧妙所在。

當代著名的美國文學批評家雷·韋勒克和奧·沃倫在《文學原理》一書中指出：「一個『意象』可以被轉換成一個隱喻一次，但如果它作為呈現與再現不斷重復，那就變成了一個象徵，甚至是一個象徵（或者是神話）系統的一部分。」^③當神仙道人組成一個鉅大的形象體系一而再、再而三源源不斷地被劇作家運用於其作品時，便成了一個極富感召力的原型，在其身上，凝聚著人們鉅大心理容量和世代相襲的崇道情感。

2. 從戲劇語言方面來看。

作為戲劇的主要手段、工具或媒介的戲劇語言是戲劇文學的第一要素，它是闡明主題、描繪衝突、刻劃人物的基本材料。因此，我們要探討元代神仙道化劇的象徵問題就不能離開

其語言研究。反之，祇有把語言研究深入進行下去，纔能真正地闡明其象徵意蘊，從而也纔能把握住其特有的修道審美情感。

元代神仙道化劇語言和其他中國傳統戲劇語言一樣是富於文學性的，其中有一部分或相當大的一部分具有顯象性。這就是說，包括名詞、形容詞、動詞在內的元代神仙道化劇語言具有顯示感性物象的功能，而從其感性物象的顯示中，我們不但可以捕捉到象徵，而且可以發掘出象徵背後所隱藏的修道審美意趣和明瞭其情感運動的指向性。這裡，我們可以分別從詩、唱詞與唸白三個途徑來加以說明。

與小說或話劇的語言不同，戲劇語言具有詩化的特點，中國傳統戲劇在這方面尤為突出。考察一下元代神仙道化劇，可以看到這樣一種現象，即神仙人物上場時一般都要唸上幾句詩。如《莊周夢》中的太白金星（天仙）一上場即唸道：

閩苑仙家白錦袍，海山銀闕宴蟠桃。

三更月底鶯聲遠，萬里風頭鶴背高。①

表面看來，這似乎是一首寫景的詩，作者好像是在描繪月色之下海島中道人的幽雅生活環

境。你看那島上的宮殿彷彿是用銀子築成的，那閃動的銀光與白錦袍交相輝映，海風徐吹，鸞唱鶴飛，令人神往。然而，祇要我們再深入一步分析，那就又會感到在這種幽雅的生活環境描繪之背後，還有一種更爲深沉的生命景觀。因爲戲劇詩人所選擇的意象並不是他自己生造出來的。大家知道，詩中的「閨苑」是從流布已久的崑崙傳說中擷取而來，「海山」是先秦時期神仙家們津津樂道的方丈、瀛洲一類仙島的變格。至於「蟠桃」則出於西王母傳說中的蟠桃盛會。在「蟠桃」之前加上一個富有動感的「宴」字，便使意象栩栩如生了。還有月亮鸞鶴諸意象的出現，則使仙居氛圍更爲濃厚。因此，這首戲劇詩中，每一個意象幾乎都有象徵意味，而所有的意象連綴起來便形成了一個整體性象徵。在這個象徵鏈中搏動著仙家古老的生命意識之流和深沉的修道審美情感。

我們再來琢磨一下馬致遠撰寫的《馬丹陽三度任風子》這部雜劇中馬丹陽的上場詩：

雪饗冰齋滿筋黃，沙餅豆粥隔籬香。

就中滋味無人識，傲殺羊羔乳酪漿。❶

這首詩的思想旨趣不是輕而易舉就能看出來的。因爲它採取的也是「言在此而意在彼」的手

法。初一讀，閃現在眼簾下的是些古樸的器具和日常食品，同時由於「雪」、「冰」之類意象的引入，詩歌產生了一種冷色調。不過，作者對意象進行如此組合排列當另有一番寄託。事實上，這是一首表現「內功」境界的詩。詩中出現的器具、食品都具有象徵意義。其中第一句裡的「雪甕」當是指人體的腹部，因居於下方，在「五行」上配「水」，而「雪」為水之類，故有「雪甕」之稱，而「冰齋」當是指體中精液的週濟，運神意守，精液內轉，活絡通經，氣血流暢，故有「滿」的感受。經過調息引氣，內煉精液，令其由冷而熱，粥樣物質產生，熱而香出，正像籬笆內燒煮「豆粥」一樣，香氣透出籬笆之外。這種感受因為是內在的，故有「無人識」之感嘆。而正是這種感嘆表現出戲劇主人公崇尚道教功法的審美情趣。這樣，我們從元代神仙道化劇詩裡不僅找到了象徵，而且跨入了象徵景觀之後的修道情感世界。

詩是如此，唱詞、唸白也不例外。元代神仙道化劇一方面注意運用唱詞、唸白來刻劃人物，另一方面又通過唱詞、唸白之意象對比以顯示修道情感的運動指向。關於這一點，我們可以史九敬先（仙）所撰《莊周夢》為例加以說明。

《莊周夢》是對《莊子》書中關於莊周夢蝶的寓言故事的敷衍。夢成為全劇的框架，同時也是全劇的主導意象。因而，作品唱詞、唸白裡常常出現夢境的描繪。這在太白金星一上場所

唱的《仙呂點絳脣》裡已經開始了：

飛下天官，將帝宣欽奉。因他宿緣重。但得相逢，是一枕胡蝶夢。②

在這裡，作者通過太白金星之口首先推出了「胡蝶夢」的主導意象，從而使全劇具有整體象徵意蘊。接著，劇情拓展，莊周醉酒入夢，蝴蝶仙子上場翩翩起舞。莊周醒來，唸道：「適夢中見胡蝶變化，好一個大胡蝶也。」●太白金星說道：「十分胡蝶大，我有個大胡蝶詞。」③在這些唸白裡，夢境逐漸地具體化了，蝴蝶的反覆出現把人們帶進了一個亦真亦幻的神秘世界。

當然，《莊周夢》作者並不是單純地鋪敘夢故事，而是運用夢的形式來表達一種皈依大道的情懷。所以，在夢這個總體象徵意象之下，作者納進了兩個對比頗為強烈的意象群，一個是仙界的象徵，一個是人世的象徵：

恰春到百花紅，早夏至綠陰濃，秋來不落園林空。呀！早霜寒十月過，春夏與秋冬。今日是一個青春年少子，明日做了白髮老仙翁。豈不聞百年隨手過，萬事轉頭紅。

想人生百歲翁，似花飛一陣風。人無有千日好，花無有百日紅。③

這兩段太白金星的唱詞，以天上神仙的視覺俯視人間，作者以花開花謝的自然現象來象徵人世變化。「花」在唱詞中已不單純是一種比喻，因為它並非一閃即逝；相反，它被神仙人物反覆地歌唱。在這裡，隨著春夏秋冬季節變換，花開花落已成爲一種符號。它所表現的是人生易逝的感嘆。由此不難看出，在太白金星這位「天上神仙」的眼中，人生百年不過轉眼一瞬間。劇作家在這裡通過神仙人物之口道出了「人世無常」的思緒。

與人世不同，仙界的一切又是那麼地富有生機：

俺那裡靈芝常種，蟠桃初紅，雲鶴翔空，白雲迎送。玉女金童，紫簫調弄，香霧澄澄，紫霧濛濛，瑞氣騰騰，罩著這五雲樓觀日華東。俺那裡有神仙洞。④

在這首唱詞中，作者首先渲染了神仙洞府的大環境，通過「靈芝」、「蟠桃」、「雲鶴」諸意象的應用，開闢了神仙洞府的視野；接著作者採取了聲象並舉的手法，描繪出了一幅雲霧繚繞、仙人奏樂的美麗圖畫。由於作者將各種名詞與動詞恰當地搭配起來，其畫面富有動

感；同時，作者還善於對時間進行暗示，例如「初紅」兩字的使用，即散發出了春天般的氣息。將這段唱詞與前引一段唱詞相比較，可以看出，作者對於幻想中的仙境是抱著熱切的歌頌態度的。儘管此一段唱詞也是由太白金星唱出，但因太白金星是一位天仙，他的「動作」代表了戲劇情感運動的基本指向，故而，在客觀上也使作為象徵體的各種意象反射出濃厚的修道情感。

值得注意的是，在元代神仙道化劇中，無論是詩、唱詞，還是唸白，我們都可以看到許多融縮著道教精神的詞彙在不同作品或同一作品中重複地出現著。例如前引《莊周夢》太白金星上場詩中的「蟠桃」意象的使用頻率就相當高。除了已出現的數例之外，在《藍采和》第一折的一段唱詞中也有「待古里瑤池王母蟠桃宴」●之句。與「蟠桃」相關的「瑤池」這個意象也同樣引人注目，如《藍采和》第四折中正末之唸白有云：「師父說我功成行滿，今日同赴瑤池閬苑」●。緊接著的《雙調新水令》中又有「待和我同赴瑤池」●的唱詞。此外，他如「桃源」也可以在不同作品中發現。《劉晨阮肇誤入桃源》是一本演述「桃源」故事的雜劇，這是戲劇學界眾所週知的。還有《張生煮海》第一折正旦的唱詞有「再休提誤入桃源洞」●之句，第二折中張生上場詩裡有「幽情何處桃源洞」●之句。這些現象表明在元代神仙道化劇的詩、唱詞以及唸白中也有值得研究的凝聚著道教精神的原型。從某種意義上說，這類原型

已具有了符號的功能。

英國戲劇學家 J. L. 史泰恩 (Styan) 在《戲劇中的符號》裡談到：「舞臺通常要比反映生活與自然的鏡子大得多。無論如何，演員登上舞臺做倣關於他的世界，這是不會遠離符號主義的，因為表現生活的行動就是重新使現實系統化的行動：真的，戲劇本身的存在表示應有符號表現的持續需要。因此，在戲院中，符號主義或者可以與現實主義並駕齊驅，或者全部地排除現實主義的幻想。」●他又說：「作為一種技藝與批評界標，『符號主義』的專門使用與詩歌有關，它首先是由史特芬尼·瑪勒密 (Stephane Mallarme 1842-1898) 所使用的，繼而 1886 年法國符號主義者於費加羅 (Figaro) 出版了宣言，開展運動。詩人任務是發現傳達人類情感與思想的正確言語，在詩歌實踐中，一個言語符號試圖喚起的情感與思想比這些語詞在通常情況下所具有的情感與思想要強烈和豐富。其隱意超出了它的直接和具體的現實之外。尤其是通過感性形式來表達思想的言語符號主義更發展為精緻的詩歌手段。」●

在史泰恩看來，演員登臺演出，這雖然是對現實世界的一種模仿，但這種模仿並不是照鏡式的，而是符號性的。戲劇符號與詩學符號主義有十分密切的關係。詩化的語言比一般的語言更能喚起人們的審美情感與思想。從神仙道化劇語言來看也是如此。像「蓬萊仙島」、「蟠桃」、「桃源」之類意象由於其背後都有一個栩栩如生的仙話故事，凝聚著先民們熱愛生命

的精神，所以當它們被劇作家們反覆使用並進行巧妙的動態組合時，其象徵的意義也就更加突出，從而喚起的修道審美情感也更加強烈。

- ① 詳見顧仲彝《編劇理論與技巧》第七五—七六頁，中國戲劇出版社一九八一年六月第一版。
- ② 同上書第七六頁。
- ③ 楊景賢《馬丹陽度脫劉行首》（以下簡稱《劉行首》）《元曲選》第四册第一三三—一頁。按：唱詞中的「道白」略。
- ④ 同書第四册第一三三—一頁。按：「談」當作「譚」，指譚處端。
- ⑤ 同上書第四册第一三三—一三三四頁。
- ⑥ 同上書第四册第一三三—一頁。
- ⑦⑧ 同上書第四册第一三三—二頁。
- ⑨ 亞理斯多德《詩學》第一九頁，人民文學出版社一九八八年七月版。
- ⑩ 伍蠡甫主編《西方文論選》下卷第三八二頁，上海譯文出版社一九七九年十一月第一版。
- ⑪⑫ 阿·尼柯爾《西歐戲劇理論》第二五二頁，中國戲劇出版社一九八五年十二月第一版。
- ⑬ 黑格爾《美學》第一卷第八四頁，商務印書館（北京）一九七九年版。

- 15 《魯迅全集》第一卷第一九三頁，人民文學出版社一九八一年北京第一版，一九九一年北京第五次印刷。
- 16 《碧桃花》，《元曲選》第四冊第一六九四頁。
- 17 阿·尼柯爾《西歐戲劇理論》第二六二頁，中國戲劇出版社一九八五年十二月第一版。
- 18 《情感與形式》第三八七頁，中國社會科學出版社一九八九年八月第一版。
- 19 黑格爾《美學》第二卷第一〇頁，朱光潛譯本，商務印書館一九七九年北京版。
- 20 按：象徵亦不等於隱喻，象徵的範圍要比隱喻廣得多。
- 21 洪忠煌《戲劇意象》第一二〇頁，南開大學出版社一九九一年八月第一版。
- 22 廖全京《論中國戲曲的神話精神》，《戲劇藝術》一九九二年第一期，上海戲劇學院主辦。
- 23 《黃粱夢》，《元曲選》第二第七九三頁。
- 24 《鐵拐李》，《元曲選》第二冊第五一〇頁。
- 25 《文學理論》第二〇四頁，生活·讀書·新知三聯書店一九八四年版。
- 26 《莊周夢》，《元曲選外編》第二冊第三八〇頁，中華書局一九五九年九月第一版。
- 27 《任風子》，《元曲選》第四冊第一六七〇頁。
- 28 《莊周夢》，《元曲選外編》第二冊第三八〇頁，中華書局一九五九年九月第一版。按：書中「蝴蝶」寫作「胡蝶」，今維持原樣。

30 31 32 《莊周夢》，《元曲選外編》第二冊第三八二頁。

33 同上書第二冊第三八二——三八三頁。

34 《藍采和》，《元曲選外編》第三冊第九七三頁。

35 36 同上書第三冊第九七九頁。

37 《張生煮海》，《元曲選》第四冊第一七〇六頁。

38 同上書第四冊第一七〇七頁。

39 40 J.L. Syan《現代戲劇理論與實踐》第二卷第一——七頁，英國劍橋大學一九八一年英文版。

第六章 道教對元代非神仙題材雜劇 及散曲的思想滲透

以上兩章，分別論述了道教神仙道化劇的基本類型、思想宗旨以及藝術特徵問題。當我們對元曲作一番較全面瀏覽之後感到，除了表現修道昇仙的理想追求一類作品之外，其他還有許多題材的戲劇作品也深受道教思想影響。

第一節 道教對元代軍事題材雜劇的影響

有關軍事題材的元代雜劇作品為數不少，受道教影響較深的有《馬陵道》與《隔江鬥智》等。

(一) 馬陵道與鬼谷子傳說

《馬陵道》，全稱《龐涓夜走馬陵道》，無名氏撰，鍾嗣成《錄鬼簿》有著錄，今見於《元曲選》第二冊中。該劇鋪敘了龐涓設計陷害同學孫臏後，死於馬陵道的故事。從劇情看，作品主要取材於司馬遷《史記》中《孫子吳起傳》。按該書記載，孫臏、龐涓皆實有其人：「孫臏嘗與龐涓俱學兵法，龐涓既事魏，得爲惠王將軍，而自以爲能不及孫臏，乃陰使召孫臏。臏至，龐涓恐其賢於己，嫉之，則以法刑，斷其兩足而黥之，欲隱勿見。齊使者如梁，孫臏以刑徒陰見，說魯使齊使，以爲奇，竊載與之齊，齊將田忌善而客待之……魏與趙攻韓。韓告急於齊。齊使田忌將而往，直走大梁。魏將龐涓聞之，去韓而歸齊，軍既已過而西矣，孫子謂田忌曰：『彼三晉之兵，素悍勇而輕齊，齊號爲怯。善戰者，因其勢而利導之。兵法：百里而趣利者，蹶上將；五十里而趣利者，軍半至。使齊軍入魏地爲十萬竈，明日爲五萬竈，又明日爲三萬竈。』龐涓行三日。大喜曰：『我固知齊軍怯人吾地，三日士卒亡者過半矣。』乃棄其步軍，與其輕銳倍日並行逐之。孫子度其行，暮當至馬陵。馬陵道狹，而旁多阻隘，可伏兵。乃斫大樹，白而書之曰：『龐涓死於此樹之下。』於是，令齊軍善射者萬弩夾道而伏。期曰：『暮見火舉而俱發。』龐涓果夜至斫木下，見白書，乃鑽火燭之，讀其書未畢，齊軍萬弩俱發，魏軍大亂相失，龐涓自知智窮兵敗，乃自剄曰：『遂成豎子之名！』」●這就是

馬陵道故事的由來。無名氏劇作家所撰《馬陵道》乃是以《史記》的故事為本。作品在《楔子》中即點出了孫臏與龐涓的同學關係。第一折從龐涓舉薦孫臏入手，展現了孫臏巧排兵陣的場面；第二折寫龐涓心懷妬嫉，設計斷孫臏雙腳的過程；第三折寫龐涓囚禁孫臏令孫臏抄寫天書；第四折寫馬陵道交戰，龐涓中計身亡。由此可知，雜劇《馬陵道》的基本情節乃是由《史記》「馬陵之戰」敷衍而成，屬於軍事題材無疑。

不過，劇作家的目的並非是再現馬陵之戰或對孫臏、龐涓進行寫實。經過了一番藝術加工，作品不僅有明顯的戲劇特徵，而且在思想蘊含、藝術旨趣上都帶有道教色彩。關於這一點，其突出表現首先就在人物形象塑造上。

《馬陵道》一開始就引出了一個行跡神祕的鬼谷子。他領著道童上，詩云：

前身原是謫仙人，每誇（跨）蒼鸞謁上真。腹隱神機安日月，胸懷妙策定乾坤。②

這四句詩可以說是鬼谷子的自我寫照。第一句點出了鬼谷子的身份，他是「謫仙人」，說明其仙籍有名，來歷不同尋常；第二句說明鬼谷子的經常性「活動」，他每每朝謁「上真」，雖然受了貶謫，但同天庭還是有密切關係；第三、四句則表現其高等智慧，你看他的「神

機」能夠安排日月，妙策可以確立乾坤，決非等閑之輩。很顯然，無名氏作家筆下的鬼谷子確屬神仙人物。

有關鬼谷子的傳聞在元代以前早已有之，但說法不一。或謂姓王，名詡，或名利；或稱黃帝時人，歷經數代，至周朝隨老子西出函谷關，後又重返中國，居於漢濱鬼谷山傳道，因以自號；或又以爲居於清谿之鬼谷云云。按《太平廣記》卷四「鬼谷先生」條引《仙傳拾遺》云：「鬼谷先生，晉平公時人，隱居鬼谷，因爲其號。……蘇秦、張儀從之學縱橫之術，……學成別去，先生與一隻履，化爲犬，北引二子，即日到秦矣。先生凝神守一，朴而不露，在人間數百歲，後不知所之。秦皇時，大苑中多枉死者橫道，有烏銜草以覆死人面，遂活。有司上聞，始皇遣使齋草以問先生。先生曰：『巨海之中有十洲……此草是祖洲不死草也，生在瓊田中，亦名養神芝。』」《遷傳拾遺》是前蜀道士杜光庭所撰，《說郛》中有其節本，這說明鬼谷子傳說唐前已有之。杜光庭在《錄異記》卷一中稱鬼谷子爲「古之真仙」很可能鬼谷子本是一個先秦的養生家，並且精通經籍。由於壽命較長而被神仙化。元代趙道一的《歷世真仙體道通鑒》卷六《鬼谷先生》傳中有一段話很能說明這種由養生而神仙化的狀況：鬼谷先生，「受道於老君，人雲氣山採藥，合服得道，顏如少童，居清谿之鬼谷，因以爲號。蘇秦、張儀問道於先生。先生曰：『聞道易，修道難。二子世心未冥，可學游說，以適今時

之宜，必得相其國矣，必不得相其死矣。若不懼之，當相傳二子。」請學之三年，辭去。先生云：「二子輕松喬之永壽，貴一旦之浮榮，惜哉！」」其中所謂「松喬」即指赤松子與王子喬，都是古代傳說中的神仙。鬼谷子修道養生有了效果，但他又仰慕赤松子和王子喬這些神仙人物，足見其目標也是昇仙。因此，後人就把他神仙化。由於時代更遷，鬼谷子傳說發生變化，但他在道門中卻成爲一位品位甚高的神仙。元雜劇《馬陵道》中的鬼谷子形象乃帶有道門鬼谷子傳說的「信息」，甚至可以說是以道門鬼谷子傳說爲藍本進行創作的。所以，鬼谷子一上場，滿口都是神仙腔：

貧道姓王名蟾，道號鬼谷先生，幼而習文，長而習武，善曉兵甲之書，能辨風雲之氣，不須勝敗，預決興亡，排陣處盡按天文，爭鋒時每驅神將，恐怕人間物色，甘從谷口逃名。在這雲夢山水簾洞，扮道修行，忘其歲月。③

儘管在這段道白中鬼谷子的真名變了，但他的仙風道骨沒有變。他自稱「貧道」，這正是神仙道人經常使用的；他有「道號」，這也是神仙道人一般所具有的；他文武雙全，智力過人，還能調遣神將來衝鋒打仗……這一切，活脫脫地展現了鬼谷子神仙家的風貌。

當龐涓下山在魏國任了武陰君要職，舉薦孫臏「共同爲官」時，鬼谷子觀其氣血，以爲孫臏下山之後必有災難。爲了明其天數，知其休咎，鬼谷子吩咐道童設立壇場，登壇作法。祇見香煙繚繞，瑞霧飄飄，法鼓震天。鬼谷子念念有詞：

恭請清聖境元始天尊、三省六曹、左輔右弼、南辰北斗、東極西靈、十二宮辰、二十八宿、九天遊奕使者、三界直符使者、十方捷疾靈神、本山土地、當境城隍、空虛典祀，社廟威靈，聞今關召，速至壇庭。④

這一段唸白很像道士作法時唸的咒語。他恭請眾神前來助威，首列元始天尊，這正是道教信仰的一種體現，因爲元始天尊係道教的最高天神，將元始天尊擺在首位，乃符合道教神譜統緒。至於其他諸神在道教神仙譜系中也可以找到相應位置。這就說明鬼谷子請神法式是出於道教法術科儀的。

在唸了一段召神咒語後，鬼谷子開始擊令牌，步罡踏斗，進一步請神聽令，聲稱水無正行，以咒爲靈，在天爲雨露，在地作泉源，一瀝如霜，二瀝如雪，三瀝天地清淨。接著面對神劍，又唸了一通咒語，以爲其劍乃「庚辛鑄體，離火煉形，玉清教主賜來，有道真人驅

使」●。唸完之後，把神劍向一個預先紮好的草人擲去，以此斷定孫臏受災的狀況。神劍恰好擊在草人的腳上，所以鬼谷子認為孫臏之災應於兩足。這一段法術表演在今人看來乃是頗為離奇的，帶有很濃的神秘主義色彩，但其本源卻在道教法典之中。鬼谷子在向符水施放「意念能」時，涉及到水的許多表現形式，諸如雨露、泉源、霜雪，還有帶「水」偏旁的字，這可以視為符號的一種運用，換一句話說就是把某種觀念符號化，帶有隱喻性或象徵性。這些手法乃是道教經書中經常出現的。因而，鬼谷子這個形象顯然是道教觀念的一種外化。

除了鬼谷子這個神仙人物形象之外，孫臏在《馬陵道》之中也與道教具有密切的關係。就歷史的本來面目而言，孫臏是先秦人物，先於道教而存在。可是文藝作品往往進行移花接木的處理。所以到了元雜劇《馬陵道》裡，孫臏和龐涓都成了鬼谷子的學生，並且都自稱「貧道」。這樣，孫臏和龐涓也都道教化了。當然，相比起來，龐涓在劇作家筆下乃是一反面角色，所以，他雖自稱「貧道」但並不受劇作家的歌頌。至於孫臏，在劇作家看來，乃是鬼谷子兵法真傳人物。故而，孫臏到了魏國在演武場上擺起兵陣來真是神機妙算，尤其是那個九宮八卦陣，簡直讓龐涓感到眼花撩亂，不識真諦。當孫臏把兵陣擺好後，龐涓祇好稱之為「胡亂陣」。結果陷進陣中被士卒生擒了。

無名氏劇作家把孫臏描寫成精通兵法的道教神仙弟子，這並非偶然。研究過中國古代軍事思想史的人都知道，作為道教思想淵源的老子《道德經》在歷史上曾經被許多人當作「兵書」。如《隋書·經籍志》兵家類即著錄有《老子兵書》一卷。唐代名將王真在《道德經論兵要義述》中則認為，老子《道德經》五千言，「未嘗有一章不屬意於兵也」。清代學者魏源也說：「《老子》其言兵之書乎！」^⑤雖然把老子《道德經》當作一部純粹的「兵書」，這未免牽強，但其中包含有深刻的軍事思想卻是事實。老子是反對侵略戰爭和無道用兵的。他認為「不以兵強天下」。但他並不一概反對戰爭。相反，有道的正義戰爭，在老子看來不僅要打，而且要打勝。在對古代兵家的戰略經驗進行總結之後，老子提出了「柔弱勝剛強」的主張。他說：「將欲弱之，必固強之；將欲廢之，必固興之；將欲取之，必固與之。是謂微明。柔弱勝剛強。」^⑥老子告訴我們：要想削弱敵人，必須暫且增強敵人；要想毀滅敵人，必須暫時興起敵人；要想奪取敵人，必須暫且給予敵人。這就是由微而顯的道理。在老子書中，還有關於「以奇用兵」的許多論述。老子的軍事辯證法思想不僅對於後代的道教學派有深刻的影響，對於兵家思想體系的形成與發展而言也有不可磨滅的作用。例如《孫子》書中不僅吸取了老子的「柔弱勝剛強」思想，而且對「以奇用兵」之道作了發揮。《孫子·計篇》說：「兵者，詭道也。故能而示之不能，用而示之不用，近而形之遠，遠而示之近。利而誘

之，亂而取之，實而備之，強而避之，怒而撓之，卑而驕之，佚而勞之，親而離之。攻其無備，出其不意。此兵家之勝，不可先傳也。」這種以假亂真，於「不意」與「無備」之中取勝的思想正是先秦道家尤其是老子軍事思想的發展。漢代以降，許多農民起義以道教為組織形式，遂使道教與古代的兵家思想相融合，許多道人往往精通用兵之道，現存道教經書總集中便有一部分道人用兵之書。還有一些典籍雖然不是專講用兵之道，但往往也包含了用兵的道理。像在道門中影響甚大的《黃帝陰符經》，其末一章《強兵戰勝演術章》就是以講「兵道」為主的。瞭解了兵家與道教關係的來龍去脈，我們再分析《馬陵道》的劇作家為甚麼把孫臏寫成道教神仙人物鬼谷子的學生這個問題時，也就覺得其中具有內在根據了。從總體上看，《馬陵道》雖不屬於神仙題材，但關於道教化軍事人物之情節卻佔有不小份量。

(二)孔明用兵與道教法術

在元雜劇中，有兩部表現諸葛亮才智的作品也具有道教色彩。這就是《隔江門智》與《博望燒屯》。

《隔江門智》全稱《兩軍師隔江門智》，為無名氏所撰。該雜劇描寫諸葛亮與周瑜隔江門智，周氏計窮，箭瘡爆裂的故事。與《馬陵道》一樣，《隔江門智》也屬於軍事題材一類，但主

人公諸葛亮卻具有「仙家風骨」。你看他一上場便自稱「貧道」，介紹了「臥龍先生」的道號，其神仙道人的身份不言而喻。至於《諸葛亮博望燒屯》（無名氏撰）中的諸葛亮則是一個胸藏機謀的隱居道人。在第一折中，作品通過劉備之口對諸葛亮作了介紹，稱「南陽臥龍岡有一仙長，……此人才欺管樂，智壓孫吳，論醫起死回生，論卜知凶定吉，劍揮星斗怕，書動鬼神驚」^⑧。在尋訪諸葛亮不遇時，劉備吟詩一首：「獨跨蒼龍何處遊，神仙多管赴瀛洲。訪君不遇空回首，惹的那野草閑花滿地愁。」^⑨左一個「仙長」，右一個「神仙」，足見諸葛亮在世人眼中已成了道教人物。

在《隔江鬥智》與《博望燒屯》裡，劇作家頗注意從「法術」的角度來刻劃諸葛亮的形象。例如劉備在三訪臥龍岡時所說的一段話就很能表明諸葛亮法術的高超：

師父，你那七星劍上呼風雨，六甲書中動鬼神。九天挽得銀河水，願與三軍洗戰塵。師父若下山去呵，施展你黃石公三略法，顯揚你那呂望六韜書，重磨俺那日月光天德，再整俺那山河壯帝君。^⑩

從劉備的這一番頌詞看來，諸葛亮不僅精通兵法，而且他所學的一套呼風喚雨之「法術」乃

出自道教神仙。因為不論是傳「三略法」的黃石公還是傳「六韜書」的呂望都被道教奉為神仙。有關黃石公的神仙傳說最早見於司馬遷《史記·留侯世家》，謂之為下邳人，遭秦亂，自避姓名，人莫知者。見張良遊於下邳圯上，故落履於圯下，令良取履，且伸足令良穿之。良皆如命云云。這個傳說後來被道教取入神仙傳記之中。《歷世真仙體道通鑒》卷十一載：張良三見一老父於下邳圯，老父「出一編書曰：『讀是則為王者師。後十年興。十三年孺子見我濟北穀城下，黃石即我矣。』遂去不見。旦日視其書，乃《太公兵法》。良因異之，常習誦，居下邳為任俠，教以《太公兵法》說沛公，沛公喜，常用其策」。這說明所謂「黃石公」在道教中也是神祕莫測，早在漢代他已經同兵法相聯繫。《博望燒屯》中劉備的上述道白所講的「黃石公三略法」即是指《太公兵法》。至於「呂望六韜書」也同樣為神仙家所津津樂道。呂望，史家又稱姜太公、呂尚。《戰國策·秦策五》載：「太公望齊之逐夫，朝歌之廢屠，子良之逐臣，棘津之讎不庸，文王用之而王。」據說呂望還深通卜筮之道，幫助周武王伐殷紂王。漢·王充《論衡·卜筮》稱：「周武王伐紂，卜筮之，逆，占曰大凶。太公推著蹈龜而曰：『枯骨死草，何知吉凶！』」《玉函山房輯佚書》輯《六韜》云：「武王伐紂，雨甚雷疾，武王之乘震而死。周公曰：『天不祐周矣。』太公曰：『君乘德而受之，不可如何也。』」由此看來，呂望在歷史上與《六韜》書還有奇妙的關聯。這《六韜》書大概也屬於神仙降授的兵書之

類。《歷世真仙體道通鑒》卷三《呂尚》傳中稱呂尚（望）生而內智，預見存亡，避紂之亂，隱於遼東四十年，「適周，匿於南山，釣於磻谿三年，不獲魚。比閭皆曰：『可已矣！』尚曰：『非爾所及也。』已而果得《兵鈴》於魚腹中。文王夢得聖人，聞尚，遂載而歸。至周武王伐紂，尚作《陰謀》百餘篇」。從這些記載看，呂望不僅是一個精通用兵之道的古代軍事家，而且在道教仙譜中也佔有重要位置。他所作的《陰謀》即屬用兵計謀之類。元雜劇《博望燒屯》以爲諸葛亮通「呂望六韜書」，這就使諸葛亮的用兵「道術化」了。

諸葛亮用兵道術化，這從「六甲書」的應用中也可得到佐證。在雜劇《博望燒屯》裡，劉備見諸葛亮，稱之「六甲書中動鬼神」。這也與道教法術有密切關係。所謂「六甲」本指「六十甲子」中帶有「甲」的六個日子。在中國古代有「遁甲」的術數之學，以爲「六甲六儀在，有直符天之貴神也，常隱於六戊之下，蓋取用兵機通神明之德，故以遁甲爲名」^①。這說明「六甲」乃是遁甲學的重要概念，在一定場合，「六甲」可以借代「遁甲」。從上下文關係看，《博望燒屯》中的「六甲書」是一種泛指，與「遁甲」有相通之處，而遁甲學自魏晉以來便成爲道教法術理論的重要組成部分。如葛洪《抱朴子·內篇》卷十七即稱：「欲入名山，不可不知遁甲之秘術，而不爲人委曲說其事也。」^②在《道藏》中有一部遁甲學的著作叫《祕藏通玄變化六陰洞微遁甲真經》。該書的《進經表》在談到「遁甲」的來歷與流傳時說：

「惟前漢陳平、後漢鄧禹、蜀諸葛亮、唐郭子儀、李靖五子得之，恭謹而行，每運用奇計，人不可測，凡行師出軍，偷營劫寨，雷風電雨，隨時而至。」可見，諸葛亮在道教中早已成為傳授遁甲學的重要人物。既然，遁甲包含著六甲推演程序，在一定場合兩者甚至相通，所以雜劇中劉備稱諸葛亮於「六甲書中動鬼神」便蘊含著道教法術內容。由此回頭，我們再琢磨一下劇作家為甚麼讓諸葛亮自稱「貧道」也就覺得有其一番情理。

第二節 道教對元代歷史題材雜劇的影響

中國一向重史，很早的時候便設有史官之職，以便記錄重大歷史事件，編撰史書。久而久之，許多歷史故事不僅在社會上廣為流傳，而且被改編成文藝作品。在元代雜劇中，以歷史故事為題材的作品佔居大半。劇作家通過歷史故事的鋪敘來教化百姓，娛樂世人。在這類題材的作品中，受道教影響較深者主要有《圯橋進履》、《蔣神靈應》等等。

(一) 張子房圯橋進履

《圯橋進履》，全稱《張子房圯橋進履》，李文蔚撰。該劇以張良在圯橋為黃石公「進履」為中心線索，演述張良的發跡過程。如前所述，張良是漢代名臣，他的事跡見載於《史記》等書中。由於張良是一個著名歷史人物，在西漢時與許多豪傑臣僚都有交往，因而劇中涉及到許多歷史事件。漢代的許多名臣也在劇中登場，諸如蕭何、韓信都是劇中的重要角色。同時，劇中人也常常述及史事。如黃石公在談到「天書」的妙用時即稱「堯、舜、禹、湯、文、武、周公、孔子、老聃，無以出此」^①。所以，從總體上看，《圯橋進履》是以歷史故事為題材的。不過，作者也不是照搬歷史，而是以「史」為框架，進行大膽的想像與發揮。在這種想像發揮中，作者巧妙地利用了許多道教仙話傳說，故而全劇籠罩著一股濃濃的道教「雲霧」。

首先，《圯橋進履》對張良拜師於黃石公的情節作了充分的發展。作為張良事跡的一方面內容，圯橋進履拜師在《史記》等有關史書當中本來並不居重要位置，史學家祇是略述傳說梗概而已。到了道教神仙傳記之中，圯橋進履故事成為張良仙化的契機和表現。雜劇《圯橋進履》又在道人所寫仙傳基礎上進行擴充和完善，並使之戲劇化。該雜劇足足用了一折的篇幅來展示張良為黃石公「進履」的過程。作者把黃石公寫成一個品格極高的天仙，他一上場即吟著：「閑遊蓬島跨黃鶴，三千弱水任逍遙。親赴蒼天朝上帝，奉承敕旨下雲霄。」^②這位

以石為姓的上界「冲虛之仙」，據說專管天上人間智鬥戰敵之事。他看準了張良，以為張良是個可教之人，決心傳給張良三卷奇書。不過，正像道門中許多高道收徒授業要對徒弟進行一番考驗一樣，黃石公也不是隨隨便便就把奇書傳給張良。作為一個奉「玉帝敕令」的神仙，黃石公要考驗一下張良是否有忍耐之心，是否有敬老之德。於是他一見了張良不僅稱之為「孺子」，而且吆喝張良取履。作品對這一細節進行了大肆渲染。同時，作品對黃石公與張良的三次約會也進行了細緻的鋪排。頭兩次約會，張良不知何故都比黃石公遲到圯橋。作品在寫到相見的關節眼上注意刻劃人物的形態和心理。一方面，作品寫出了黃石公因張良遲到而憤怒的表情；另一方面，又通過獨白方式展現張良遲到時的心理活動，張良先是感到黃石公的神祕莫測，以為是個「風魔先生」；經過黃石公的層層點撥，張良如夢初醒，萬分感激黃石公，並且表示要「保乾坤整世界，展河山平四海」^①。通過這一番刻劃，戲劇不僅更富有動作性，而且神仙氛圍更有了感染力。在作者的筆下，張良曾經過了一番磨難，遇到過危機。正是在緊要關頭，黃石公由天而降，及時地教化張良。這樣，道教的神仙在張良的成長過程中便起了關鍵性的作用。黃石公成了智慧的代表，宇宙美善力量的化身。從其背後，我們看到了中國先民克敵制勝、安邦治國的集體潛意識。

其次，為了使「圯橋進履」更加戲劇化，更增添浪漫色彩，作品還設計了其他仙人

物。戲劇一開始，張良遇上大雪迷了路，作品便引出一個喬仙來為之「指路」。喬仙是一個甚麼角色？他自稱是個無憂無慮的散神仙，「有影無形，風裡來，雨裡去，聞不見，摸不著，道號扯虛，表字托空」^①，雖然貪花戀酒，卻能於酒中得道，成為「花裡神邊」^②。張良在雪地上遇見老虎，求教於喬仙，而喬仙卻把那舞爪張牙的老虎當作小貓來耍。他喚老虎叫「善哥」，自稱叫一聲善哥，老虎便跪在他身旁，叫兩聲善哥，老虎便讓他騎在身上，叫三聲善哥，老虎便騰空駕雲而起。可是，當喬仙「表演」拿手好戲時，老虎不但沒有聽喬仙的指令，反而把喬仙撲倒，並把喬仙「拖下」。這一段情節顯然是「插科打渾」。作者於「危機中作樂」，一方面加強危險的懸念，另一方面增添了戲劇的娛樂性。通過這一段插科打渾，作者將主人公張良置於典型的危險環境之中，同時也表現了神仙人物的幽默感。

當喬仙被老虎叨下後，太白金星上場。大家知道，在元代雜劇中，太白金星是個重要的神仙角色，他在許多作品中經常出現，尤其在神仙道化劇裡，他往往擔當了重頭戲。作為一個觀眾熟悉的神仙人物，太白金星有其「性格的穩定性」，這就是說他的言行舉止在各種題材中有共同點。所以，他與觀眾見面便對仙鄉異境作了一番描繪：「蓬萊三島樂清閑，閩苑仙鄉更自然。長赴西池蟠桃會，曾駕祥雲上九天。」^③比較一下前面論及的《莊周夢》中的「太白金星」上場，可以看出兩者極為相似。這說明太白金星在元雜劇中已成爲神仙思想追

求的化身。作爲一個戲劇神仙人物，「太白金星」具有符號功能，在他身上表現了先民對悠閑自在的關注和深層的生命意識。不過，也應該看到，在不同的作品或不同的場合中，劇作家往往又賦予太白金星一些特殊的內涵。因而，我們在《圯橋進履》中看到的太白金星除了是個沖舉飛昇的蓬萊客之外，他又是一個教化世人的仙長。他專管人間善惡貴賤忠孝之事，滿口的道德說教：「想爲人者善惡由心造也。福者，乃善之積也；禍者，乃惡之積也。神天蓋不能爲人之禍，亦不能致人之福，但由人之積也。神明鑒之。凡人豈知天神者有陰鷲之因。凡爲人臣，要心存忠孝，長思君王爵祿之恩，父母生身之義，必以忠君爲先，竭力盡心，長懷補報。若是久遠長行如此之事，天地鑒之，神明護佑。居其富而不失其富，居其貴而不失其貴。不失其富貴，禍不能侵，壽必永矣。」●這段唱詞中的所謂「陰鷲」，最早見於《尚書·洪範》：「惟天陰鷲下民，相協厥居。」「陰」是「默」的意思，「鷲」是「定」的意思，以爲上天會在暗中保佑人們。這種觀念後來爲道教所吸收，並作爲其倫理學說的重要內容。在《道藏》中有一部著作叫《文昌帝君陰鷲文》，爲勸善之書。另外，有一部流行甚廣的道經叫《太上感應篇》也多講善惡因果報應，書中說：「禍福無門，惟人自召。善惡之報，如影隨形。」照此，則人的禍福完全是由自己的行爲造成的。不難看出，《圯橋進履》中太白金星的上述一段道德說教乃出於《太上感應篇》及《文昌帝君陰鷲文》。這說明，太白金星在戲劇中

又成爲道教倫理觀念的傳播者。他的性格具有兩重性，一方面，他是神遊八極的長生典型，另一方面，他又對人間世事進行干預。具體地說，在《圯橋進履》中，太白金星成爲黃石公的幫手，對張良進行思想教化，這反映道教發展到宋元之際教義的複雜性。本來，道教修行者在早期有相當一部分是主張出世，但隨著封建社會需要的進展，忠孝思想便與道教神學體系結合起來，成爲神學倫理。反映到戲劇作品中來，有一部分神仙人物便擔當起倫理教化的任務。太白金星的倫理品性正是這種社會背景的產物。他的忠孝宣傳自然是爲了封建統治服務的；不過他關於「善惡由人造」的說法，對於淨化人的心靈而言卻也有一定的積極意義。

在《圯橋進履》中還有一位神仙人物也值得注意，這就是福星。張良在得到黃石公奇書傳授之前，還在李長者的介紹下到下邳圯橋邊找貨卜先生算卦。原來這個貨卜先生就是福星。他在唸白中自稱「貧道」，表明其身份也是道教神仙。正如劇中其他神仙人物一樣，福星也有一番來歷。中國人對於「福」是非常嚮往的。所謂「福運」、「福氣」、「幸福」等等概念正反映了世人的求福心理。福與禍是相對而言的。老子《道德經》第五十八章有云：「禍兮福之所倚，福兮禍之所伏。」人世間，有福，也有禍。不過，人們總是希望去禍來福，於是福神應運而生。福神又稱福星（參看本書第二章）。在歷代民俗年畫中，福星作吏部天官模樣，著紅色袍服，並有龍綉玉帶，手執大如意，足蹬朝靴，喜顏悅色，有雍容華貴之相。②

從劇中臺詞裡雖然看不出福星的形象，但其思想性格之原型則出於道教天官信仰無疑。當然，正如太白金星被作者賦予道德品格一樣，福星在劇中也充當了「教化」張良的角色。福星「專管人間善惡不平之事……忠孝者降其福祿，罪逆者降其禍災」[●]。這位福星並不是隨便賜人以福祿，而是有條件的。祇有那些具有「忠孝」德行的人，他纔降予福祿。這樣看來，福星實際上又是封建倫理道德的提倡者。在這位神仙的身上，我們看到了道教神學與封建倫理的結合。

由以上的分析可知，《圯橋進履》的人物形象本身便有道教蘊含。不論是黃石公還是太白金星、福星都是道教信仰力量的體現。他們從不同角度來「教化」張良，實際上是在「教化」百姓，「教化」觀眾。張良得奇書，最後昇官進爵、大富大貴，是因為有了神仙的「指點」。作者通過張良遇仙而發跡的過程，向世人傳播了忠孝的思想，福星、太白金星的善惡禍福說教，從深層次上看也表現了當時的社會意志，因此，他們也是藝術符號，深藏著先民關注生命的心理需求。

(二) 蔣神靈應破符堅

關於元代歷史題材戲劇作品受道教影響問題之探討，這裡還當論及的是《蔣神靈應》。

《蔣神靈應》全稱《破苻堅蔣神靈應》，李文蔚撰。該雜劇演述謝玄、謝石等人打敗苻堅百萬雄兵的故事。

苻堅係前秦人。按《晉書》卷一一三的記載：「苻堅，字永固，一名文玉，雄之子也。祖洪，從石季龍徙鄴，家於水貴里。其母苟氏，嘗游漳水，祈子於西門豹祠。其夜夢與神交，因而有孕，十二月而生堅焉。有神光自天燭其庭，背有赤文，隱起成字曰『昶付臣』……年七歲，聰敏好施，舉止不踰規矩……。」據說他博學多才，有經世濟國之大志，其祖苻洪深愛之，取名為「堅頭」。苻健人關時，拜苻堅為龍驤將軍。到了苻生嗣位時，因其殘虐無度，遂為苻堅所殺。晉升平（公元三五七——三六一年）中，堅僭稱大秦天王，改元「永興」，不久又改元「甘露」。晉興寧（公元三六三——三六五年）中，又改元為「建元」。先後滅前燕，取何池，陷晉於漢中，取成都，克前涼，定代地。以王猛輔攻。猛卒，苻堅大舉寇晉，與謝玄等戰於淝水，大敗而還。作為一位有歷史影響的人物，苻堅的事跡也成為後代文學藝術的好素材，尤其是苻堅慘遭失敗的「淝水之戰」，這個重大歷史事件更為小說家和文藝演唱家們所津津樂道。《破苻堅蔣神靈應》正是以淝水之戰為本事的，劇本除了「正名」之外，還有個「題目」稱作「淝水河謝玄大功」正表明了這一點。同時，劇中還出現了許多兩晉時期的歷史人物，除了上面提及的以外，還有苻融、梁成、慕容垂、桓沖、謝安、王坦

之、謝石、劉牢之、桓伊、謝琰等。可見，這也當視為一本歷史劇。

當然，正如《圯橋進履》一樣，《蔣神靈應》也不是原原本本地演述歷史。從「正名」裡的「蔣神靈應」來看，作者還採擷了許多野史傳說資料，整個劇本的重心最後落在了「蔣神靈應」四個字上。劇本終了桓冲說的一段話表明了作者的宗旨：「人廟宇拈香禱聖，初一陣壽陽當先，後一陣淝水取勝。滿川野草木爲兵，有鶴唳風聲相趁。今日個靖邊境破虜除番，八公山蔣神靈應，盡忠心正直爲神，萬萬載中原平定。」●按照這一番評價，則謝玄掛帥征戰，擊敗番兵，取決他在八公山蔣神之祠的祝禱，這一祝禱使得蔣神顯靈，大獲全勝。在今日看來，這自然顯得神異，但卻有其來歷。

「蔣神靈應」之說見於《道藏》本《搜神記》卷之四《蔣莊武帝》篇。其略云：

建康府蔣莊武帝，諱子文，揚州人也。漢末時爲秣陵尉，逐賊至鍾山下，擊傷額而死焉。及吳先生之初，其故吏見子文於道，乘白馬，執白羽扇，侍從如平生。故吏見而驚走。子文追謂之曰：「我當爲土地神，以福爾下民，爲吾立廟；不爾，使蟲入人耳爲災。」吳主以爲妖言。後果有蟲入人耳。死者甚眾，醫巫不能治。又云：「不祀我，當有大火。」是歲數有火災。又云：「不祀我，當有大疫。」吳主患之，封中都侯，加印

綬，立廟於鍾山下，更名山曰「蔣山」，表其靈異。晉蘇峻之難，帝夢蔣侯曰：「蘇峻爲逆，當助共誅之。」後果斬峻。加封（蔣神）相國。大元（當作「太元」，公元三七六——三九六年）中，堅入寇，望見王師部陣齊整，又見八公山上草木皆類人形，慄然有懼色。初，會稽王導聞堅入寇，以威儀鼓吹求助於蔣山神，及堅望之，若有助焉。宋高帝永初二年（公元四二一年），詔禁淫祠，自蔣子文以下皆絕之，加至「相國大都督」，中外諸軍事封蔣王。齊永明（公元四八三——四九三年）中，崔彗景之難，迎神……以求福助，事平乃進帝號。●

《搜神記》的記載表明，蔣神信仰早在三國時期便已形成。由於統治者的提倡，此種信仰在民間的影響越來越大，從而產生了種種靈異故事。雜劇《蔣神靈應》關於蔣神陰助謝玄等人，擊敗苻堅的中心情節即出於民間傳說。對照一下劇中行文就可以明瞭這一點。該雜劇《楔子》蔣神領鬼力上場時有一段蔣神的自我介紹：

吾神乃生前蔣子文是也，廣陵人氏，在生爲漢朝秣陵都尉，因盜至鍾山，某盡搏擊之，上帝爲吾神正直無私，以此命我爲本境土神之位。●

這段文字裡蔣神生前的名字、官職以及事跡同《搜神記》的記載基本上一致；至於其籍貫，雜劇《蔣神靈應》謂之爲「廣陵人氏」，似乎與《搜神記》的說法不同，但其實是一樣的。考地名之沿革，漢代設有廣陵郡，故城在今江蘇省江都縣東北，晉朝初徙治所於淮陰，即今江蘇淮陰縣東南五十里；東晉復移於今之江都縣治；隋朝置揚州，唐沿襲之，後改爲廣陵郡，又復曰揚州，宋則稱揚州廣陵郡。這說明雜劇關於蔣神的籍貫與《搜神記》的說法並不矛盾，之所以有不同名稱，這是由地名變遷造成的。由此可以推斷，雜劇《蔣神靈應》中蔣神的形象當是以《搜神記》所載的民間傳說爲藍本。問題在於《搜神記》一書被收入道教經書總集之中，該書所涉及到的神明均爲道教所承認，所以，蔣神也是一個道教的神。這種情況同媽祖及關雲長的神仙化極爲相似。媽祖本是民間女神，而關雲長則是一個歷史名將，他（她）們後來都被道教尊奉爲神明。蔣神也是如此，《搜神記》一書所羅列的神頗雜，其中還專門立有《道教源流》篇，這說明作者在記載蔣神等靈異故事時已有意識納入道教信息系統。儘管此書是元明之際纔正式收入《道藏》之中，但其道教化的淵源恐怕應推至唐宋以前。因此，我們指出雜劇《蔣神靈應》中關於蔣神的形象塑造、情節安排與道教有密切關係當是在理的。

《蔣神靈應》把已經納入道教神仙體系之中的蔣神作爲作品的主角之一。一方面，他恢復了往昔的人的品格。他有人的情感，人的思維，人的活動；另一方面，他又是一種超人的意

志存在。他以人的面孔出現在舞臺上，給觀眾一種親切感；但他的本領又是超凡的。你看，蘇峻作亂時，他一「顯靈」，蘇峻便從馬上墜下被斬首。當謝玄領兵反擊苻堅時，蔣神意識到自己是「護國之神，理合相助」^②，於是便率領本部神兵，前往壽春八公山中，退苻堅賊兵。當苻堅大兵壓境時，謝玄在陣上同苻堅對話，以商量「投降」之事為由，要苻堅下令百萬大軍撤退到淝水河彼岸。苻堅答應了。可是，當苻堅手下的秦兵退到河中央時，蔣神的聲音又出現了：「吾神乃蔣神是也，奉上帝敕令，陰助西晉，將滿山草木，皆為晉兵，助大將謝玄破秦，兀的不苻堅兵亂了也。」^③隨之，晉軍也吶喊起來，打殺過去。在荒亂中，秦兵死傷大半，敗於淝水。這就是《蔣神靈應》雜劇為我們所展現的蔣神陰助謝玄殺敵的情節梗概。表面看來，蔣神靈應的故事乃帶有迷信色彩，秦軍看到滿山草木皆兵也許是一種幻覺；但若深入發掘，卻又會感到，在蔣神這個充滿神祕色彩的戲劇人物身上，乃寄託著中國古代民眾抵抗侵略的美好願望。這種願望不是以現實的形式來表達，而是以超現實的浪漫手法來體現。蔣神身上凝聚著民眾痛恨侵略者的情感。原民主德國W·沃林格（Wilhelm Worringer）在《論藝術的超驗性和內在性》時說：「人們可以用同樣的東西去闡述古典藝術和古典宗教，兩者祇是用不同方式對共同的古典時期心理狀態的表現。這種古典時期心理狀態的產生背景永遠祇是人與外在世界鉅大的衝突過程出現了可貴的、令人愉悅的平衡狀態，

在這勢態中，人與世界溶為一體。在宗教史上，形成這種勢態的標誌就是，出現了由內在性原則出發的宗教，這種宗教以各種各樣的形態出現，如多神論、泛神論和一元論，而且這種宗教還使神性蘊含在世界中並與世界溶合為一。實際上，這種有關神性內在性的觀點不外是一種徹底實現了的使世界人格化。」^②從蔣神身上我們也看到了古典藝術與古典宗教的契合。在《搜神記》裡的蔣神，是一種宗教「內在性原則」的人格體現，具體地說是民間信仰道教化的「內在性原則」的顯形；而在元雜劇中，他是一種藝術符號，凝聚著鉅大的藝術情感。對侵略者的痛恨，對祖國的熱愛，在蔣神身上得到了誇張性的表現，這就是蘊含在這種藝術符號內部的民族「心理狀態」。從這個角度看，我們不僅應該認識到戲劇形象中「神」的象徵性，而且也應該體會到道教神仙體系所具有的符號性。

第三節 奇特的蛤蜊之味·散曲之道教意蘊

眾所週知，「元曲」與「元散曲」具有不同的內涵。過去，一般以「元曲」稱元雜劇；但從廣義上看，所謂「元曲」應當包括北曲雜劇、南曲戲文以及元代流行的小令、散套。這就是說「元曲」概念之外延要比「元散曲」廣，元曲包含著元散曲。小令、散套屬於散曲；

北曲雜劇、南曲戲文屬於劇曲。散曲與劇曲雖然不同，但卻有密切關係。因此，當我們論述了元雜劇這種「劇曲」之後，緊接著也應當探討一下散曲，確切地說，就是研究道教對元代散曲的影響。由於道教是以先秦道家為母體的，講道教必然涉及道家，故而在此當兼及道家對元散曲的影響。兩者的影響是混合的，分不清彼此的，因此，本節在論述這種影響時也將是大塊面的。

明代曲評家王世貞說：「曲者詞之變。自金元人主中國，所用胡樂嘈雜，淒緊緩急之間，詞不能按，乃更為新聲以媚之。」^④這說明散曲是隨北人入主中原而來，並流行於市井巷陌的，以後被文人吸收形成一種專業創作。現在流傳下來的散曲數量不多，乃是因為它「俚俗」、「佻薄」的民間色彩過於濃厚，不被後人重視所致。元代芝庵在《唱論》中指出：「成文章曰『樂府』，有尾聲名『套數』，時行小令喚葉兒；套數當有樂府氣味，樂府不可似套數。」^⑤他強調「樂府」與「套數」之別，其實正是詩歌所謂「正統」與「不正統」之分。散曲中大量的口語、觀字與謹嚴、典雅的詩歌傳統不符，散曲中的民間生活情趣與高雅的傳統詩歌標準相悖。但是，正如格羅塞在《藝術的起源》一書中所言，詩歌是鬱積著的感情的慰藉物，不論用最低淺的形式，或者用最高的形式，本質上是相同的——就是對於歌聲的一種發洩和慰藉。

勃興兌斯在《十九世紀文學主流》中說過，文學史，就其最深刻的意義說是一種心理學，它探討的是人的靈魂，是「靈魂的歷史」。同樣地，我們從元散曲中也可以聽見一種「靈魂的呼喊」。

翻開元代的散曲作品集，可以發現一種驚人的事實。元人在不斷向山水田園尋求寄身，不斷向遠古復歸，同時又不斷地在現世中追求種種感官刺激。中國傳統中士大夫那種追求社會價值自我實現的熱情被那些「灌足」了個體生命存在的慾望所替代，儒家積極入世的處世原則退讓於道家、道教的出世思想和反觀自身的生活原則。

(一)元散曲道蘊形成的原因分析

任何一種心態的產生都有它賴以生存的土壤。中國人植根於農耕經濟基礎上的華夏文化，從很早的時候就被儒家的經世治用原則所左右。即便後來，釋、道兩教廣泛流傳，以其追求內在精神的某種超越與儒家思想相抗衡，但無論是從外族傳入的佛教還是在中國本土產生的道教，都被儒家思想漸漸地滲入其肌體。儒、釋、道相融成爲中國士大夫傳統中深層的心理結構，而儒在相當大的程度上又是這一深層結構的取向和歸宿。但是，元散曲偏離了這條軌道，它更明顯地表現爲對道教思維方式和價值取向的認同。那麼，元代士大夫這種人生

哲學的選擇動因何在呢？

元代是蒙古人統治的時代。以漢人爲中心的社會發生了天翻地覆的變化，隨之而引起社會政治風氣的轉變。元人宋子貞在《中書令耶律公神道碑》中寫道：「自太祖西征之後，倉庫，無斗粟尺帛，而中使別迭等僉言，雖得漢人，亦無所用，不若盡去之，使草木暢茂，以爲牧地。」^①蒙古人的相對落後的生產方式和統治方式代替了中原較爲先進的生產關係，種種退化的社會現象動搖了知識分子的生活信仰；八十年間廢除科舉，堵塞了儒生實現其「濟天下」的社會理想的道路。陳繼儒稱：「當時臺省元臣、郡邑正官，及雄要之職，中州人多不得爲之。每沉抑下僚，志不得伸。如關漢卿乃太醫院尹，馬致遠浙江行省務官，宮大用釣臺山長，鄭德輝杭州路吏。張小山首領官，其他屈在簿書、老於布素者，尚高有之。於是以其有用之才，而一寓之乎聲歌之末，以抒其佛鬱感慨之懷。所謂不得其平而名焉者也。」^②張可久這樣感慨：「人人生底事辛苦，枉被儒冠誤。讀書，圖駟馬高車，但沾著者也之乎。區區，牢落江湖，奔走在仕途。半紙虛名，十載功夫。」^③處於宦途也是「黃金帶纏著憂患，紫羅襪裹著禍端」^④。

在那種社會背景下，士大夫祇能從原有的心理定勢中掙扎出來；對元代統治者的失望，使知識分子在角色意識、人格意識上沒有了依附對象，他們尋找到了另一種信仰——道教；

而恰恰在這時，道教日熾一日地興盛起來。隨著人類認識自然能力的發展，道教減少了原先的狐魅怪誕成分，朝著士大夫感興趣的方向發展，因而受到了士大夫階層的歡迎。

(二)從作品題材看元散曲的道教意蘊

士大夫在人生信仰上的抉擇成爲一種潛在基因制約著作品的創作傾向、藝術風格。於是，我們看到了道教對人的生命慾望的迎合、元代文人追求個體生命慾望的自覺、元散曲對表現個體生命慾望的寬容，三者不期而遇；文人與道教之間自然地產生了「親和力」，而散曲對之不僅樂於接受，而且還受到調整，以更好傳達文人——道教這一組織關係中交融產生的奇妙心靈現象。鍾嗣成在《錄鬼簿》中說：「若夫高尚之士，性理之學，以爲得罪於聖門者，吾黨且啖蛤蜊，別與知味者道。」散曲作家嘲諷的是「高尚之士，性理之學」，追求的是「蛤蜊之味」，這是集文人、道徒於一身給散曲帶來的獨特風味。我們且按題材分類稍作品味：

1. 田園山水題材

「道」是道教一個最高範疇。「道生萬物」而「道法自然」，因而「自然」在道教中成爲人類行動的指南，生生不息的自然界也成爲道教所崇拜的對象。元代散曲作家們爲了擺脫

不平等的政治羈絆，一頭扎進大自然的懷抱。

人們不會忘記，自然山水在中國詩歌史上曾經是極受青睞的題材。在元代以前，山水詩是沿著詩人主體在自然山水中愈加明確的方向，亦即「自然的人化」方向發展的。魏晉是「人的自覺」時期。人和人格本身日益成爲這一時期哲學和文藝的中心；這時的社會政治異常腐敗。文人對舊有傳統標準和信仰價值也處在懷疑和否定之中，但自給自足的莊園經濟、政治特權和社會地位使他們講求脫俗的風度神貌，他們也歸向自然，但他們筆下的山水詩是以自然作爲人的思辯或觀賞的外化。

但在元散曲中，反而流露出「人世的自然化」傾向。道教對自然的膜拜印記深深地鑲嵌在散曲中。主人們借來道教化的「南華真人」的「無是無非」心法觀照自然，對山林進行細緻的描摹。張養浩《雙調·殿前歡·登會波樓》寫道：

四圍山，會波樓上倚闌干，大明湖鋪翠描金間。華鵲中間，愛江心六月寒。荷花綻，十里香風散。被沙頭啼鳥，喚醒這夢裡微官。^④

自然界的清麗景色甚至完全否定了人的世俗生活。散曲中有大量純粹描摹自然景物的山水

詩。詩人自我完全消融在自然之中。張世英先生曾經說過：「我們必須既意識到人同時又意識到自然在人以外與我對立，從而也重視自然，這纔算真正意識到自我，纔算真正意識到人。」^⑩而散曲家們祇是從感官所獲得的審美愉悅中體味到了個體本我的存在價值，他們在自然界中超越了社會加給他們的種種束縛，自然山水從某種程度上說是文人們精神的避難所。祇有在這裡，他們纔體驗到生命的永恆與快樂。所以就像道教以自然作為行動法則一樣，散曲家們企圖依憑自然重新構築自己的生存空間。這樣，他們寫了大量的歸隱散曲、田園散曲。在一個個與世無爭、中庸平和的虛幻世界裡，他們獲得了個體生命的滿足。

2. 詠物題材

自然山水提供給散曲家們精神的棲身地，無常的人際社會則使他們抓緊每一個瞬間追求快樂。在詠物散曲中，文人們捕捉的對象多是有特異之處能刺激感官的事物。如王和卿《詠大蝴蝶》中蝴蝶之大「彈破莊周夢，兩翅駕東風」，「輕輕的飛動，把賣花人搵過橋東」^⑪，再如他寫《大魚》「勝神鯨，秀風濤，脊梁上輕負着蓬萊島」^⑫。從前詩歌中對梅、楊、月之類的歌詠不見了，我們能看到的純是一個個新鮮、奇異能夠帶來強烈感官刺激的物象，甚至還有《嘲胖妓》這樣對人肉體的感官描摹的作品。這是在道教影響下文人們醉心的皋壤之趣隨城市文化生活的繁盛出現的另一個變種——坊陌之趣。在這些事物面前，他們同樣無需

做甚麼社會價值評判，他們對感官的強烈刺激性就是他們的價值。從這裡，我們看到了元代文人追求生命的瞬間快樂的心境，他們利用誇張、擬人手法，把道教的仙話典故編織在詠物的畫面上，以便從心中抹去社會政治、倫理規範帶來的陰影。當然，詠物離不開興寄，但在元散曲中，文人們有感而興的依然是對歸隱的嚮往。在這一點上，又與當時流行的全真道的「叢林生活」的思想指歸相一致。

3. 愛情題材

散曲家們一方面沉浸到客觀自然物中以忘卻現實社會的羈絆；另一方面又盡情地渲洩生命個體的種種慾望、情感，以抗衡現實的禁錮。在元散曲中，愛情題材已經改變了以往詩歌中溫柔、敦厚、含蓄、隱蔽的面貌；主體情感不再借外在事物委婉表現，而是直觀大膽的自我暴露。劉庭信《雙調·新水令·春恨》云：

來時節喫我一會閑頓摔，我可便不比其他性格。將他那信人撇弄的耳朵兒揪，把俺那薄倖的嬌才面皮上擱。●

這種潑辣大膽的語句在以往的閨怨詩中何曾見到？顯然，這是散曲家們「越名教任自然」心

性的表露。曲中發出的乃是願「天下心蕩愛早團圓」^①的心聲。大家知道，作爲一個總體，道教是雜而多端的，其中的許多教派領袖人物曾經教導人清靜內養，除情去慾，修身養性以達長生，還有一些教派的領袖人物則認爲人的自然本性不能受到壓抑，甚至有的主張要運用房中術，男女雙修之法來達到長生不老目標。此時的文人們感嘆人生如夢、富貴無常、時光易逝，他們希望及時行樂。因而，道教吸引他們的是「自然」二字。他們追求人的自然情慾的流露和滿足。

所以，在愛情散曲中，作家們大量謳歌人的自然情慾，婦女由過去被動接受愛情轉爲大膽主動地追求愛情，儒教束縛減輕了，道教對女性的重視漸漸佔了上風，婦女在追求生命快樂上與男子有了同等權利。當然，婦女的經濟地位決定了她們畢竟有別於男子，所以在元散曲中有大量虛情矯情的青樓調笑之作，這是妓女特殊職業與棲身於「秦樓謝館鴛鴦幄」的文人生活相交融的必然結果。宋代隨城市生活的繁榮在詞中也有這類作品存在，但詞人們創作時是帶有一定的社會倫理道德的批判意味，例如柳永總會在與妓女的感情生活的描寫中流露對束縛情感的封建禮教的批判；而元散曲家們則全然縱情在調笑之中，渲染情慾，摹寫縱情之狀。這種現象自然不值得欣賞與張揚。

4. 詠史題材

橫向看待現實世界時，元散曲家是擷取瞬息的感官享受並沉迷其間以逃避對外在世界的政治絕望；當他們縱向看待歷史時又如何呢？道教的逆向思維方式深深地影響了他們的歷史觀，老子「絕聖去智」，一切任其自然的古遠「小國寡民」理想也成為他們的生活理想。在詠史散曲中，文人們對屈原、伍子胥等為追求功名而遭殺身之禍的「典範」深深嘆息，他們讚美范蠡、張良的急流勇退。面對歷史，他們為自己塑造的理想形象是「浪花中一葉扁舟，睡煞江南煙雨」^①的與世無爭、超越於社會政治道德規範的漁夫和樵父。「為甚生平怕求進？想王侯大勳，博漁樵一晒，爭似我一葉江湖釣船穩」^②！這完全改變了過去借詠史抒凌雲之志或總結國家興亡之經驗教訓的面貌，個人的憂時慮世為對個人生命快樂得失的憂慮所替代，道教所欣賞的那種煙波釣叟的審美情感不時地在這種詠史的散曲中得到表現。

(三) 元散曲藝術風格與道教思想情趣

整體把握元代散曲，可以發現中國傳統詩歌沿續的對個體的社會價值追求之發展流程在元代有了一個「突轉」，文人們開始撇開社會的、道德的評判，牢牢抓住每一個富有刺激性的瞬間追求生命的快樂。這是一個「本我」勃興的時代，道教中某些派別對生命快樂原則的提供和對自然情性的順從，使得這一時期的散曲更以躍動的自然生命的生存狀態展現出來，

顯得一派喧嘩，而其中正隱藏著元代文人失去對社會性自我的把握後產生的精神空虛。這正是「蛤蜊之味」賴以回味之處。

實際上，元代文人的這種心理在對散曲這一詩歌形式的肯定和吸收上已經體現出來。南宋後期，詞家更片面地追求字句的典雅，這必然帶來詩歌表現內容的局限；而源自北方少數民族的散曲口語化強，句式自由靈活多變，觀字使散曲家能更自如地表達自己的主觀情緒，這有利於自然情性的展露；散曲用韻密，且沒有人聲、平上去通押、不避重韻，這使得曲詞更順口動聽，有濃厚的聲調美，適合於文人們追求感官享受的心理需求，這也是道教「法自然」思想潛移默化下的一種產物；同時，道教在藝術特色上對散曲也有影響。

首先是原有充滿想像力的那些道教仙話傳說往往以典故的形式積淀在元散曲的意象之中。早期道教對永恆仙界的肯定與追求刺激了人們的想像力，而其「存想思神」的修煉方法也拓展了想像的空間，提供了大量可供想像的意象。所以，早在宋元以前，深受道教浸染的文人創作便已充滿絢麗詭譎仙界風光。李白〈元丹丘歌〉「身騎飛龍耳生風，橫河跨海與天通」^⑫，人世與仙界沒有絕對界限。這是初盛唐社會繁榮時人們虔誠地到道教中尋找神仙的心理在詩中的意象化。隨著道教與佛教禪宗的進一步融合，道教更加重視精神超越與生理保養，恬澹平和的生活方式和寂泊空靈的心理境界之追求，促使原先充滿想像力的仙話傳說凝

聚成典故。故而，在散曲中，奇詭的想像被隱藏著仙話典故的那些具體細節描寫和平實鋪陳所代替。關漢卿〈雙調·大德歌·秋〉「風飄飄、雨瀟瀟，便做陳搏睡不着」^①，用五代末北宋初道士陳搏高臥華山不應詔的典故；張可久〈山中雜興〉「伴赤松歸歛子房」^②，借用古代仙人赤松子的仙名……作家們用的典故都是爲了反觀自己渴望掙脫現實社會名利禮儀諸種約束的心情，這些不爲世俗名利所動的隱者仙人身上正寄託著他們的人格追求。〈無能子·質妾〉有言，「天下人所共趨之而不知止者，富貴與美名爾」。道教教導人要擯棄個人名利；而元代文人在當時社會背景下的生活地位決定了他們作爲普通人「所共趨之」慾望得不到實現，在一種絕望的無可奈何的心情下他們在道教傳說中尋找理想人格，借這些鄙棄塵俗名利觀念的超人，他們發洩了自己求而不可得的憤慨和牢騷，獲得了「精神解脫」。

其次是設置空寥、澹伯的詩境。佛道追求精神自由，強調空無。老子的「大象無形」，莊子的「大辯不言」，與佛教的「境界」觀結合，在文學理論上產生了「境界說」。由有通無，由實入虛，超絕言象達到精神昇華而入於自由境地，這種「空靈」的審美觀念也爲道教所繼承，並反過來對文學藝術產生了潛移默化的影響。所以，我們看到，元散曲在極力鋪陳現實世界中種種強烈動態的囂煩生活情趣之外，另有一種風味——最大限度地淡化現實人事關係，近自然遠人世，去紛繁主寧靜，達到精神的自由與寂靜。張可久〈黃鐘·人月圓·客

垂虹」：「三高祠下天如鏡，山色浸空濛。蓴羹張翰、漁舟範蠡，茶竈龜蒙。故人何在、前程哪裡，心高誰同？黃花庭院，青燈夜雨，白髮秋風。」作者居高臨下，眺望祠下之「天」。那濛濛山色使作者進一步聯想到漁舟、茶竈等令人寧心靜氣的景色，還有樂於澹泊生活的歷史人物。雖然，曲中尚有一種憂傷情緒，但那山祠空谷，黃花庭院則又將一顆詩心引向了自然。在空靈淡遠的自然裡，作者試圖尋回精神的寧靜。

再次是散曲自然質樸、不假彫飾的語句。從老莊起，「自然」就被當作人的行為規範的尺度，道教對自然的重視更不必贅言。這也在散曲語言上體現出來。王國維《宋元戲曲考·元劇之文學》說：「元曲之佳處何在？一言以蔽之曰：『自然而已矣。』」散曲大量運用方言俗語和民間口語，加上襯字的使用，語句生動靈活，隨物賦形，無論是描形還是狀物都能極盡其事。「言如其人」，正因為能順其自然心性，散曲語言隨作家個性不同而變化，故能異彩紛呈。陶宗儀《輟耕錄》有言，王和卿「滑稽佻達，傳播四方」，在其散曲中也表現出滑稽佻達的風格。這種隨其心性而發言的寫作方式正是自然天成的表現。

總之，從諸多作品中，我們可以體會到，道教思想無論對散曲的內容還是對散曲的形式，都有深刻影響。一方面，道教任自然、追求精神自由的思想使散曲成爲獨抒性靈的空間，開拓了詩歌領域，以往不登大雅之堂的一些內容在散曲中出現了。散曲在愛情、山水、

詠物、詠史等久頌不衰的題材面前有了獨到新穎的發現和表現。藝術上形成多樣的風格。貫云石《陽春白雪·序》稱：「蓋士嘗云，『東坡之後，便到稼軒』，茲詳甚矣。然而比來徐子茅滑雅，楊西庵平熟，已有知者。近代疏齊媚嫵如仙女尋春，自然笑傲。馮海粟豪辣灑爛，不斷古今，心事天與，疏翁不可同舌共談。關漢卿、庾吉甫造語妖嬌，適如少女臨懷，使人不忍對事帶。」從這些評價裡，我們可以看出元曲藝術風格的多樣化，乃是作者捉捕到自然韻律的結果，其背後仍然翻湧著道教「法自然」的天浪。另外，道教遁世觀對元代散曲作家也有不可低估的影響。許多散曲家不敢正視現實，更沒有暢想未來，這無疑是道教給散曲帶來的負值。道教就在這雙重價值意義、兩極對立狀態下作用於元散曲，形成元散曲獨特的「蛤蜊之味」。

- ① 司馬遷《史記》卷六五《孫子吳起傳》
- ②③ 《馬陵道》，《元曲選》第二冊第七三三頁。
- ④⑤ 同上書第二冊第七四一頁。
- ⑥ 《魏源集》上册《孫子集註·序》。
- ⑦ 《道德經》第三十六章。按文中，通行本「取」作「奪」，據《韓非子》校改。

- ⑧ 《博望燒屯》，《元曲選外編》第三冊第七二五頁。
- ⑨ 同上書第三冊第七二七頁。
- ⑩ 《遁甲符應經》卷上《遁甲總序》，《四庫全書》本。
- ⑪ 王明《抱朴子內篇校釋》第三〇——三〇二頁，中華書局一九八五年三月第二版。
- ⑫ 《圮橋進履》，《元曲選外編》第一冊第二二八頁。
- ⑬ 同上書第一冊第二二二頁。
- ⑭ 同上書第一冊第二二九頁。
- ⑮ 同上書第一冊第二二九頁。
- ⑯ 同上書第一冊第二二〇頁。
- ⑰ 同上書第一冊第二二〇頁。
- ⑱ 同上書第一冊第二二〇——二二二頁。
- ⑲ 關於福神民間尚有不同說法，詳見《繪圖三教源流搜神大全》第一六一頁，上海古籍出版社一九九〇年六月第一版。
- ⑳ 《圮橋進履》，《元曲選外編》第一冊第二二四頁。
- ㉑ 《蔣神靈應》，《元曲選外編》第一冊第二五八頁。
- ㉒ 《繪圖三教源流搜神大全》第四〇六——四〇七頁，上海古籍出版社一九六〇年六月第一版。

- ⑮ 《蔣神靈應》，《元曲選外編》第一冊第二五二頁。
- ⑯ 同上書第一冊第二五四頁。
- ⑰ 同上書第一冊第二五五頁。
- ⑱ W·沃林格著《抽象與移情》，王才勇譯本第一三二頁，遼寧人民出版社一九八七年八月第一版。
- ⑲ 《曲藻·序》見《廣百川學海》壬集。
- ⑳ 《新曲苑》。
- ㉑ 《元文類》卷五十七。
- ㉒ 《珍珠船》，《叢書集成初編》文學類。
- ㉓ 張可久《中呂·齊天樂過紅衫兒·道情》，《金元散曲》上册八二八頁，中華書局（北京）一九六四年二月第一版。以下凡引此書祇注書名和頁碼。
- ㉔ 張養浩《小仙子》，《云莊張文忠公休居自適小樂府》。
- ㉕ 見隋樹森編《金元散曲》上册第四〇六頁。
- ㉖ 張世英《從主體性原則看中西哲學之差異》，見《中國文化與中國哲學》一九八七年第六七頁，生活·讀書·新知三聯書店，一九八八年三月第一版。
- ㉗ 《金元散曲》上册第四一頁。

● 《金元散曲》第四五頁。

● 《金元散曲》下冊第一四四六頁。

● 《金元散曲》上冊第六四頁。

● 《金元散曲》上冊第四四七頁。

● 《金元散曲》下冊第一八一〇頁。

● 《李太白全集》卷七，上海書店一九八八年六月影印版第一八七頁。

● 《金元散曲》上冊第一六六頁。

● 《金元散曲》上冊第七七五頁。

第七章 神仙道化劇的沿襲與嬗變

元朝以來，隨著道教思想在民間影響的深入，神仙道化劇逐步增多。據《中國叢書綜錄》所載，明雜劇有二二〇多種，其中反映道教活動，以道教的思想宗旨立意或借助道教神仙故事以諷喻人情世作的作品約有五〇種之多。

從內容方面來看，明代的神仙道化劇大體上可分為如下數種類型：

- (一) 度脫劇，這是指神仙度化凡人脫離「塵世苦海」的戲劇作品。計有《許真人拔宅飛昇》、《孫真人南極登仙會》、《呂翁三化邯鄲店》、《呂純陽點化度黃龍》等十四種。
- (二) 慶壽劇，這是指以神仙為主要人物慶祝壽辰、歌頌太平的戲劇作品。計有《福祿壽仙官慶會》、《群仙慶壽蟠桃會》、《瑤池會八仙慶壽》、《河嵩神靈芝慶壽》、《寶光殿天真祝萬壽》等十七種。慶壽劇都為明教坊編演，排場熱鬧，乃為內廷慶賞之作。

(三) 降魔劇，這是指神仙降服妖魔、澄清寰宇、救度世人的戲劇作品。計有《張天師明斷

辰鈞月》、《太乙仙夜斷桃符記》、《時真人四聖鎖白猿》、《二郎神鎖齊天大聖》等六種。

（四）神仙生活故事劇，這是指以神仙人物的生平事跡以及神仙傳說為本事敷衍而成的戲劇作品。計有《洛陽花月牡丹仙》、《四時花月賽嬌容》、《爭玉板八仙過海》、《慶豐年五鬼鬧鍾馗》、《雷澤遇仙記》等八種。

另外，明代神仙道化劇還出現了一種較為特殊的類型：這就是神仙諷刺寓言劇，例如茅維的《鬧門神》便具有深刻的諷喻勸世意味。

下面分別進行探索。

第一節 由憤世到崇道的思想歷程

任何一種文學藝術品類都不是無緣無故產生的。後代承襲前代，並在某些方面加以創新、發展，這也是不言而喻的。所以，要探討明代神仙道化劇，就不能不再追溯元代的神仙道化劇。

如前所述，元代神仙道化劇的最大特點可以說是以神仙的方式表現自己被厭抑的苦悶與「特定環境中的變態心理，是時代扭曲了的一面鏡子」。●。這在馬致遠的作品中便可找到

印證。素有「馬神仙」之稱的元著名雜劇家馬致遠，有人這樣評論：「他的劇作不是遁世者的歌聲，而是抗世者的歌聲，在歌聲中懷著對現實的憤懣與決絕，懷著對理想生活、理想人格的憧憬和追求。生活的火焰在他的心中並沒有熄滅。」^②的確如此。從馬致遠的《黃梁夢》^③裡，我們可以看出滲透於其中的強烈抗爭精神。呂洞賓的人道是因為人生理想在現實中的幻滅而導致的心理傾向的轉換，作者是「借這盃苦酒來平息胸中的憤火」^④。作品給我們的感受是人生坎坷的苦嘆與悲吟。也就是說元代神仙道化劇並沒有離開現實的根基，表現的是作者「外傾」的心理情感，屬於「移情型」的文學範疇，充溢作品的是人生苦酒的悲劇之感，這反映了元代知識分子普遍的心態。

(一) 賈仲名在神仙道化劇傳承與嬗變中的媒介作用

神仙道化劇人明以後，其性質發生了一些變化。這裡有一個過程，由元人明的作家雖未能完全繼承元代劇作的強烈批判精神，然而作品中時時流露出的人生悲劇之感卻是對元代神仙道化劇的一脈承襲，這尤以賈仲名為中心表現得最為突出。

明代神仙道化劇到了無名氏的作品中，則更增添了濃厚的宗教生活氣息，其煙霞之味，「祕府之論」構成了作品的基調。

賈仲名（公元一三四三——一四三〇年）^⑤，他的年青時代是在動蕩的元代末期度過的，見過人的生命如草芥的殘景。由於生於元末，原先的神仙道化劇中的影響在他的作品中是極其深刻的，因而在他的作品中一方面繼承了元代神仙道化劇中的人生悲劇的精神實質及對社會的逆反精神，另一方面又因人世的無常而顯露出對神仙長存世界的追求與嚮往。他一方面把眼光投注於現實的世界，另一方面又在哀嘆人事的無常。他的作品顯露出向人世靠攏與對神仙世界的寧靜與永恆的嚮往與追求的矛盾。賈仲名的內心矛盾決定了他在元代神仙道化劇及明代神仙道化劇之間的中介作用。

《呂洞賓桃柳昇仙夢》（簡稱《昇仙夢》）是賈仲名一部非常重要的作品^⑥。要談明代神仙道化劇對元代神仙道化劇的承繼與嬗變，離開它也就無從論及。關於它的上承元代下起盛明的關鍵性地位，先人已有論及。在《孤本元明雜劇·提要》中就認為「其筆墨與元人近」，「後之誠齋及內庭供奉諸神仙劇，大多都脫胎於此」，可見其地位了。「筆墨與元人近」除了該劇的本色自然，及它所用的夢的形式外，筆者認為更重要的是賈仲名承襲了元代知識分子的一種世事無常的人生悲劇心態，並於作品中表現出來，這纔是至關重要的。至於後代神仙道化劇，如誠齋樂府中之作，如內庭供奉之神仙劇及無名氏之劇作皆是缺少了這種悲劇心態，而流於純宗教的宣傳品。作品中流露出的是一種沉重的宗教意識。這是後話，暫且不

提。

《昇仙夢》是一部精怪度脫劇，其昇仙的程式是：精怪——爲人——人道——神仙。從精怪到神仙之間有一個轉折——人，於是這裡就留下了很大的空間，讓作者去施展。從這個轉折中，我們也可以看出作者對人世這一段的重視。在這兩個過渡中，都各有一夢。我們先來看第一個夢，柳春受旨到江西南昌府任通判，然而等待他的祇是屍橫荒野。柳春首先是一個追求功名利祿的仕子形象，然而在當時盜賊蜂起的時代，他們雖承聖恩，但也祇能是死路一條。前有盜賊，死；退一步，「你不去敢有刑法」⑦，亦死。作者不但批判了名利之心，而且表明了當時知識分子的仕途道路的否閉不通。更進一步說，呂洞賓讓桃柳二人在夢中體驗亂世人生的悲劇，這正體現了賈仲名對元知識分子悲劇心態的延續。陶柳二人正是在體驗了人世的悲劇之後，方纔人道的。第二夢的顯現，則使陶柳二人完成了第二次的飛越，由道而成仙。他們元神扮成強盜來「磨障」他們，也正是在引導陶柳二人認識，人世的不可留以及生命的寶貴與世事的無常。祇有體驗死纔能憐惜生，這是一條真理。

總的來說，賈仲名在一定程度上承襲了前代知識分子的悲劇心態，加上他本身從元末的亂世中走出來，使他的作品具一定的「外傾性」，是外界客觀世界的反射。陶柳二人赴任途中被盜賊所殺正是元末動蕩社會的「反射」。從形式上，賈仲名也承繼了元代以夢的形式曲

折地表現他心中對人生的恐懼及人生如夢的悲劇之感。他嚮往神仙世界的靜謐與和諧，但又憤世嫉俗，所以說賈仲名戲劇現象是元代知識分子「變態心理」的一個延續。這種心態在明代度脫劇中自賈仲名後再繼乏人。相反的，明傳奇卻承繼了這種心理，並加以發展，如湯顯祖的《玉茗堂四夢》等即是如此。

當然，就作者的本意來說，《昇仙夢》還是在宣揚道教的出世思想。呂洞賓策劃二夢是爲了消除陶柳二人的功名及財氣之心。我們從作者的設計也可以推出這一點，桃柳首先是具有仙緣的精怪，他們入世的目的爲昇仙出世。作者似乎於不知覺中把自己對客觀世界的認識「反射」到作品中，從而纔使《昇仙夢》具有了多重意義。誠齋樂府及內庭神仙劇皆承襲了他作品中出世思想這一側面，借神仙以表現大道，而非借神道以表現人道，拋棄了賈仲名於作品中流露出的深層的悲劇心態。在誠齋樂府及內庭諸神仙道化劇中體現出更多的體驗「道」的愉悅，而非體驗人生的悲劇之感了。

(二) 從無名氏到朱有燉：神仙道化劇的再度嬗變

神仙道化劇，由元人明在賈氏身上爲之一變，然到了明代一些無名氏作品及朱有燉的作品中又有了一變。這時候的作品由於明初社會的安寧，人們生活的穩定，居於人們深層意識

中的悲劇感逐漸消亡，而沿著賈氏的逆面繼續發展，更加脫離社會，脫離人生，成為純粹的宗教宣傳品。我們且從馬致遠的《黃梁夢》與無名氏的《呂翁三化邯鄲店》^①來看明代度脫劇的這一鉅大轉化。

此二劇都脫胎於唐代沈既濟的傳奇《枕中記》，這是毋庸置疑的。它們在基本內容上相通，但它們卻顯示出兩個不同時代的精神境界。《黃梁夢》作為元人度脫劇，正如前文所述，以神道反映人道，具有「外傾性」，作品中滲透了元代知識分子的普遍的悲劇心態，是對當時的官場的揭露與批判，關於這一點，向為人們所論述，此不贅言。《三化邯鄲店》雖也有一部分涉及官場的陰暗面，如盧生作為一個熱衷功名、孜孜以求顯達的仕子形象也得到加強，然而作品的傾向卻是極為明顯的。呂洞賓臨凡是因盧生「有仙份道緣」，是「夙世真仙」下凡^②。盧生對功名的熱衷是因他塵緣未斷，呂洞賓三次點化都為的是怕盧生迷卻正道，可見全劇的「動作」都是指向神仙世界的，以神仙世界作為最終的歸宿。盧生向神仙的皈依是命運的必然，是前世注定的，而非《黃梁夢》中呂洞賓那樣是社會因素使然。顯然，《三化邯鄲店》更注重的是宣揚「道」的精神，讀者從中體驗到的是得道成仙的愉悅。我們從呂洞賓以神仙之道為現實世界的無奈歸宿來看，《黃梁夢》是人生仕途的悲劇，它更多的是引起我們的憐憫與恐懼的悲劇審美感受。

《黃梁夢》在解剖世道，《三化邯鄲》店在宣揚神道，由憤世向崇揚神道的變化，是神仙道化劇由元人明的重大變化。明代度脫劇完全是在宣揚「道」的精神，其中的人物都是一些慕道的人物，如邊洞玄、李雲卿、海棠仙等[●]，而其中邊洞玄、李雲卿本來即為修道之人。劇作又以神仙用「金丹大道」點化被度脫者為基本內容。這樣，作品的人生氣息便被「道」的宣傳幾乎掩蓋了。

明代度脫劇是元代度脫劇的某一方面的延伸，但它更注重的是崇道精神，於是作品中的宗教意識也就更加濃厚，由元代有神觀與人生悲劇組合而成的「普通的宗教意識」，進而發展成宗教說教的「理論化的宗教意識」^①。在作品中就是神仙人物關於修煉方術的理論化語言增加了。

度脫劇演的是度化凡人或精怪昇仙的故事。在這個過程中神仙具有非常重要的作用，他們指引修道之人昇仙。修道之人祇有獲得道的意蘊纔能昇仙，這是一個因襲相沿的程序。首先是每一個神仙人物出場都得大唸一通「道」經，如《許真人拔宅飛昇》中，東華仙一上场即是：「返本朝元已到乾，能開能降號飛仙。一陽生時興功日，九轉週迴得道年。煉藥須尋金裡水，安爐先立地中鉛。此中便是還丹理，不遇奇人莫妄傳。」[●]到了點化被度者時，亦是大談一通「道」經，起點石成金之效。其內容大體如前。如此可見一斑。

更有甚者，〈李雲卿得悟昇真〉中的頭折，舞臺完全成了神仙們講經說法的道場，東華仙、混元真人、張紫陽、張果老等人用對話的方式把修道的程式與方法闡釋得明白無二，這裡且引東華仙對內丹之道的一段闡釋：

若論先天者，乃元始之炁也，但凡神仙修煉，止是採取先天一炁以爲丹母。後天者，一呼一吸，一往一來，內運之炁也。呼則接天根，吸則接地根；呼則龍吟而雲起，吸則虎嘯而風生，綿綿若存，歸於祖炁。內外混合，結成還丹。自然丹田火暖，盈於四肢，如癡如醉，美在其中，此乃內丹之道也。⑬

這段論述有修煉之法，又有修煉人的感受，但究其根底是在闡述道教修煉內丹的原理。此非理論化之度脫劇而何？

度脫劇中的被度脫者祇有接受了神仙的這一套「龍虎」之論，掌握了火候，纔能真正得以飛昇仙界。

我們再回過頭來看〈李雲卿得悟昇真〉中張紫陽的一段寶白：「李雲卿，凡爲仙者，要服食大丹方能沖舉。夫大丹者有三品，分爲九品，其數甚多。惟有上品金液大還丹者，先要混

沌九鼎，辨明真假，藥餌斤兩，時候老嫩，須要明師口口相傳，方可修煉。」●可見神仙之重要作用了。整部劇作即以張紫陽指引李雲卿修煉金液大還丹而成仙為主體故事。所以說有明一代的神仙道化劇已失去了元代知識分子對社會的抗爭精神，完全籠罩在神仙的光環之下，於其作品中體現出濃烈的「理論化的宗教意識」。

(三)入明以來，度脫劇神仙形象的二重性

由元入明以後，道教呈現出通俗化的趨向，而明代度脫劇明顯地受這一趨向的影響。

這一影響主要體現在被度脫的人物身上。元代度脫劇中被度脫者大多是一些成長型的神仙人物，如呂洞賓、金童玉女，及一些精怪，如城南柳等，至於世俗中的人物如淳于化，則是作者有所寄託而為，且人物祇是人道而非神仙，可以說這是自古以來中國知識分子「達則兼濟天下，窮則獨善其身」的思想的曲折體現。至於有明代一代，被度脫者的性質發生了變化，他們來自社會的各階層，且大多是下層人物，有道士李雲卿、邊洞玄，有高僧黃龍禪師，有仕子盧生，甚至有妓女王珍奴●。當然明代度脫劇依然承襲了對神仙精怪的度脫，如《南極星度脫海棠仙》度脫海棠仙，《呂洞賓桃柳昇仙夢》度脫桃精柳怪。從前面的人物看來，明度脫劇中被度者是比較低下的，甚至如妓女之流，但被度者必須是潛心向道的。祇有這樣

纔能感動上帝，派神仙下凡引導。總的來說，像王珍奴這樣有道心的妓女的被度脫是道教世俗化的強烈體現。

被度脫者是卑下的，但神仙又是崇高神聖而不可褻瀆的。明代朱有燉就曾為維護神仙的神聖尊嚴，而篡改元人吳昌齡的《張天師明斷辰鈎月》雜劇，把吳劇中的桂花仙子迷惑陳世英改為桃精花神迷惑陳世英，且作了《張天師明斷辰鈎月》引說明其意圖：「古人常以鬼神為戲言，……予每病其媒嬾之甚也。夫后土地祇、上元夫人、河洛之英、太陰之神，若此者不一，是皆天地之間至精之靈正真之氣，安可誣以荒淫？」又道：「予以為幽明會合之道，言之木石之妖，或有此劇。若以陰陽至精之正氣與天地而同化育者，安可誣之若此耶？遂滯筆抽思，亦製《辰鈎月》傳奇一本。」●可見明人對神仙之尊嚴的維護矣。

明代度脫劇既要使人物通俗化，又要維護神仙的神聖尊嚴，這對矛盾如何處理呢？

作品吸收了佛教的轉世觀念，把世俗中的人物附會為上界神仙因某種原因而被貶下界，再行修煉，這樣就把人的平凡性與神聖性綜合為一體。《呂洞賓花月神仙會》中的王珍奴即瑤池蟠桃仙子下凡。一方面她作為一個妓女是卑下的；另一方面，她是蟠桃仙子下界重修金丹，她又是神聖的，而不讓人對她的出生產生厭惡，維護了神仙的神聖尊嚴。這樣崇高與卑賤即達到了完美的融合。從讀者的接受角度來看，則這些飛昇仙界的人物既保持了神聖

性，又顯得平易近人，從而達到了作品的宣傳效果。

神仙道化劇由元人明，其基本思想由憤世轉向崇道，劇本向道教基本教義靠攏，成為宗教的附屬物，為宣揚道教的教義服務。同時，度脫劇也順應了道教的发展，顯示出世俗化的傾向。

根究度脫劇這種變化的原因，一方面是由於明社會經濟的恢復與發展，知識分子又恢復了宋以前的社會地位，故而作品中難以具有元代神仙道化劇中深層的悲劇意識；另一方面更是由於明代統治者對神仙思想的提倡及對戲曲政治性的限制所造成。《大明律》規定：「凡樂人搬做雜劇戲文，不許妝扮歷代帝王后妃、忠臣烈士、先聖先賢神像，違者杖一百；官民之家，容令妝扮者與同罪。其神仙道扮，及義夫節婦，孝子順孫，勸人為善者，不在禁限。」^①條文雖是對樂人的限制，但其實也是對雜劇創作的一個極大限制，這就使雜劇中具有濃厚道教色彩的神仙道化劇大為興盛起來。

第二節 娛人、濟世與諷諭之作的崛起

(一) 娛人與倫理道德教化的統一

上述度脫劇是在理論化、體系化的道教思想影響下產生的，甚至可以說此類戲劇乃是道教思想的一種體現。另外由於道教思想意識的影響，在長期歷史進程中積澱了豐富的神仙故事傳說，這也為中國古代知識分子創作娛人，或諷時論世之作提供了大量素材。這樣，在神仙道化劇中就增添了神仙慶壽劇、降魔劇、神仙生活故事劇等。支配這些劇作的宗教意識與主導度脫劇的宗教意識有一定差別。在降魔、慶壽一類題材之作品中起主要影響的是根深蒂固的神仙思想，「神仙」是劇中所要表現的主要對象，而在度脫劇中，雖也有「神仙」的觀念，但主要表現的是「道」的精神，「道」對世人的感化。當然降魔劇、慶壽劇中亦體現出「道」的力量，但其傾向是以「道」濟世，與度脫劇中以「道」度人存在某些不同。慶壽、降魔之類神仙道化劇往往以道教神仙為幌子，以娛世人，並借神仙之口以教世。作品中流露出的宗教意識，具有某種形象依託，故有一定可感性。

我們先來看神仙慶壽劇。明代神仙慶壽劇完全是為歌詠昇平、美化當時皇帝后妃而作。這些劇作大抵都「排場熱鬧，堆砌辭藻」，不講究情節的生動變化，而以神仙中主要人物如東華仙、西王母召集眾仙開始，至各仙大唱一番頌詞後各歸天界結束，沒有太高的藝術價值，大抵不過為「內廷供奉之作」，應制的色彩十分濃厚。這些神仙慶壽劇都是明教坊編演，因而篇篇歌詠昇平是可以理解的。

在這裡應當指出的一點是，這些劇作雖演的是神仙爲人間帝王慶壽的故事，但篇中帝王后妃均不出現，祇是一群神仙於臺上大讚頌辭，純爲娛樂之劇。產生這一奇怪現象的根本原因就在於明律的禁限，前文已引，此不復述。

神仙生活故事劇演的是發生於「神仙」日常生活中的故事，這些故事或杜撰，或據歷史文獻、民間傳說敷衍而成。從情節上看，這些故事劇都極富戲劇性。

在神仙生活故事劇中最值一提的是人仙戀愛劇，如《雷澤遇仙記》、《劉晨阮肇誤入天台》。與當時盛行的才子佳人傳奇相比較，人仙戀愛劇帶給人的是獨具品味、光怪陸離、令人耳目一新的審美效果，這同傳奇的「非奇不傳」的審美追求有相通之處；然而「奇幻」之處卻又是傳奇難以比擬。

戀愛故事向爲文學創作的一大主題，甚至有人稱之爲「永恆的主題」。這一主題於神仙故事劇中則體現爲另一種形態——亦真亦幻。人仙戀愛以宗教的幻想架構延續且深化了人類戀愛的主題，花前月下，恩愛纏綿，頗富情感性。像《雷澤遇仙記》演雷澤與許飛瓊的故事，雖一夕之遇而綿延於雷澤一生，纏綿之情較人間戀情有過之而無不及。至於許飛瓊聞琴而至、雲頭相見，相期瑤池，悠然而來，倏忽而往，令欣賞者沉浸於其戀情纏綿的同時，又驚嘆於他們愛情的光怪陸離。作者正是讓觀賞者在虛幻的境界中品味人仙相悅的理想愛情，

進而達到娛人的目的。人仙戀愛之所以動人也正是由於它的這種審美追求。在中國古代社會中，婚姻形式必須依靠父母之命，媒妁之言，兩情相悅而結成白頭之約的婚姻祇是一種理想，一種追求。因此，人仙相戀也可以說是中華民族文化中愛情與婚姻理想長期積澱的反映，具有很濃厚的文人色彩。

降魔劇基本內容表現的是神仙降服妖魔鬼怪的故事。

如果說度脫劇表現的是修道的主題，其「道」在度人，那麼降魔劇則更多地體現出濟世的主題，其中的「道」在救人，在濟世。

度脫劇展現了神仙之間的和諧關係，神仙作為智慧的掌握者、持有者引導凡人進入神的世界，神仙世界則作為一種理想的境界而成為慕道者永恆的追求。作品指向神仙世界，體現了出世的精神，因而著意展現給我們一種寧靜、和諧的境界，這是與道教教義對清靜陰柔的追求相應的。在這個世界裡，人世的短暫和神仙勝境的永恆成了鮮明對照。凡人昇仙也就意味着著人世的超越。這就使作品洋溢著空靈的氣氛。

降魔劇打破了神人之間的寧靜與和諧，改變了他們的指向。這些作品出現了叛神的形象，出現了「善」與「惡」的對立。其基本矛盾由死亡與永恆的抗衡轉嚮「善」與「惡」的對立。度脫劇是出世的，人們祇能從中翫賞「煙霞之味」。而降魔劇由於有了「善」「惡」

的對立，也就引入了世俗的倫理觀念，神仙對魔怪的降伏即是「善」對「惡」的戰勝，其目的祇是「懲惡勸善」。有人把中國的文化稱爲「倫理的文化」，雖未免有欠偏頗，但作品中經常滲入人們的倫理觀念卻是不錯的，降魔劇的「懲惡勸善」教化作用也說明了這一點。

降魔劇在藝術上成就雖不大，但它一反度脫劇及神仙生活劇對矛盾的淡化，而加入了一個激烈的矛盾對立面，使戲劇衝突尖銳化，這也就使作品更加有戲。同時，作品中所塑造的叛神形象也增加了神仙道化劇的形象系列。在度脫劇中也有精怪的形象，但它們的動作指向是朝著神仙世界的。降魔劇則打破了這種格局，如《二郎神鎖齊天大聖》中的盜金丹，竊仙酒，直接與神仙對抗，嚴重危及神界的寧靜與和諧的秩序。不僅如此，這些精怪還危及世人。他們爲非作歹，或者佔人家產，霸人妻小；或者興風作浪殘害四方百姓。於是，在人們觀念中的「智慧的掌握者」——神仙，即憑其特異的力量，一轉而成爲「正義」的象徵與代表，大施法術，降白猿、伏健蛟，斬殺「邪惡」，維護了神的秩序，也維護了世間的和平。「神仙」戰勝「魔怪」最直接地體現了中國人傳統的道德評價，「善惡有報」、「正必勝邪」的觀念在其中起了決定性作用。從這一點看，降魔劇是濟世的，有其教化的作用，其目的在「勸善懲惡」。

明降魔劇除塑造了一系列惡魔形象之外，也塑造了一系列的女怪形象，這些女怪已脫離

了動物性的特徵，具有了美麗的外表，溫柔的性格。這一形象系列的崛起應當說是人仙之戀的一個逆向延續。人仙之戀充滿了光怪陸離的特色，是人們理想婚戀模式的幻象，這在前文已論及。而女妖對人的追求，則又暗示了世俗觀念對自由婚戀的鄙視與打擊。這些劇作雖也歸入降魔劇中，但作為負面的女怪女妖現象卻是令人同情的，她們祇能引起人們的「憐憫」。當然，這種審美感受祇能相對於現代人及少數古代人而言，至於當時的道學家及廣大的讀者卻是致以最大壓制的。因而我們就作品而論作品，女妖女怪仍然是作為危害人或神的正常秩序的異端來打擊的，他們的被打擊就是在教化世人。我們且來看《太乙仙夜斷桃符記》中二桃符所唱〔尾聲〕：

哭哭啼啼罰入酆都去，苦淹淹直上陰司路；則為俺敗壞風俗，若到那萬丈陰山跳不出。●

唱詞道出了二桃符的自責，但這祇是表面的，其深層意義則代表了作者的道德評價。因而祇能說，像這樣的作品仍然是勸世的，其中仍深深滲透了中國傳統的倫理觀念，其最終的審美目的祇在「懲惡勸善」，而非其他別的目的。

總的來說，明代神仙道化劇中的娛人、濟世之作，滲透了更多倫理觀念，這也是元代神仙道化劇的進一步發展。

(二) 諷世之作的崛起

自明中葉以後，政治逐漸走向腐化，原本潛伏著的諸多矛盾逐漸顯露出來，並尖銳化。尤其是閹黨專政，弄權朝野，許多知識分子遭到排擠與迫害，往昔神仙道化劇中歌詠昇平的旋律逐步隱退，代之而起的是強烈的批判與抨擊。此時的神仙道化劇，雖然仍搬演神仙故事，但其基本精神已改變，直承元代知識分子的叛逆性格，透露出批判的鋒芒。這最重要的體現就是茅維的充滿諷刺意味的小喜劇《鬧門神》^②。

《鬧門神》是僅有一折的短劇。演的是，農曆除夕，新門神上任，舊門神不肯讓位，雖經鍾馗、紫姑、灶君、和合諸神的多方勸告仍不聽，後由九天監察使者下界查辦，將舊門神及其僕從順風耳謫遣沙門島。劇本主要諷刺當時官場醜態，若探究其曲文，我們會發現它是直接指向當時的上層官吏的：

〔末笑介〕難道你便猙獰了一萬年，少不得勢倒哩！〔天淨沙〕你祇道多年當道豺狼，

張的爪牙無對。特神通布擺，興妖作怪。不見那雪獅子頭歪。②

這顯然是對當時當政者的詛咒，道出了當時知識分子心中的憤懣與不平。以下〔聖藥王〕曲文更加明顯地表現了這種思想傾向：

〔聖藥王〕（末）你道雀羅門，塵滿面，家居冷淡守清齋。自沒才，慣妬才，久妨賢路若徘徊。譬如泰山下高竦著傲蛆蛭。③

可謂罵盡天下妬才的小人矣；到了〔尾聲〕，作品的指向就更加鮮明了——

鄙夫患失寧無殆。憑恃著曾賜肩輿與木枋。你們屏上怕見畫儋崖。今番呵！怎免得鬼門關一下海。④

「憑恃著」一句表明了作品把矛頭直接指向了當時上層官僚，試想，誰能「曾賜肩輿與木枋」呢？

從前面的曲文來看，〈鬧門神〉鋒芒所向乃是當時的官場，對那些身居「三台」卻又「慣妬才」的「舊門神」等作了尖銳深刻的揭露與諷刺，把他們比作「雪獅子」，泰山前的「傲峯」，這是一齣辛辣的諷刺小喜劇。其內容係當時知識分子被壓抑而對陰暗官場強烈的憤恨與詛咒的心態的曲折反映。

明前期的神仙道化劇在度人，在娛世，在勸世，那麼茅維的〈鬧門神〉則是重在諷世了，雖然它同時也在教化人們莫迷戀於玩弄權術，以為弄權術之結果祇有「到頭巧拙一般瞞不過哩」^①，但其中的憤世思想卻是更為濃烈的。明前期神仙道化劇中的宗教意識在這裡已相當隱潛，溢於言表的是一腔熱血，為世間不平而鳴。在這裡，神仙成為作者「寄情」「託興」的載體，也就是說神仙已成為一個象徵體，舊門神已無前期道化劇中神仙的「神性」。神仙的出場乃是「使我胸中壘塊唾出殆盡而已」^②。

總的說來，譏時諷世之作思想性更深刻，而藝術性也增加了。這是明代神仙道化劇發展中的又一新現象。

第三節 神仙典型的社會意義與戲曲的象徵審美

神仙頻繁地出現在元明兩代道化劇及其他雜劇作品中，已成爲一種符號，構成自己的系統。作爲一種理想品格、理想境界的象徵，神仙成爲慕道者永恆追求的目標，是慕道者一切活動的指向。

(一) 神仙典型的世俗倫理特性

作爲觀念形態的神仙，往往是可道及而不可觸摸的，具有集「美善」與「智慧」於一身的抽象屬性。在崇道者的設想中，神仙被賦予各種尊貴的特徵，同人世存在某種距離感，由此產生出來的神祕性爲世人造成了尋求的期待心理。但是，必須指出，經過思維的抽象而集美善於一身的神仙往往又會使人感到彼此距離過於遙遠，缺乏親切感。爲了使神仙對世人更有感召力，中國古代的劇作家往往又從華夏民族審美心理的實際情況出發，寓抽象之美善於具體形象之中。所以，我們看見在度脫劇裡，神仙又多是以具體面目出現的，他們都具有各自形象的個體，如呂洞賓、張紫陽、東華仙、西王母等等。這類神仙具有原型的性質，他們

是「智慧老人」這一原型在神仙劇中的體現。

度脫劇中的神仙作爲一個不可或缺的環境起着重要的作用，他們掌握著使凡人飛昇成仙的要訣——「金丹大道」。祇有那些傾心向道的世人纔能真正得到神仙的指引。同時，度脫劇也特別突出了明師的重要作用。如李雲卿、邊洞玄，乃至十長生、海棠仙者，都須依賴於神仙的指引，纔能成仙，因而神仙是「智慧」的掌握者，是人轉化爲神的中介。神仙的一再出現，也就是「智慧」的一再顯現，是「金丹大道」的一種力量之表示。世人祇有傾心向道纔能感動上帝，從臨凡的神仙中取得「長生祕訣」，從而使自己也成爲「智慧」的真正獲得者。在明代度脫劇作者筆下，神仙彷彿立足於半空之中，他們俯視人間，哀嘆人生的短暫而非人生歷程的坎坷，他們要引導世人逃避「死」的悲劇，而非逃避人世的艱辛，因而這些神仙指引世人的祇是如何修道，表現出漠視世俗生活的傾向。他們是宗教的代言人，是「救世者」而非元代道化劇中的「憤世者」了，明代度脫劇中的神仙在「救世」過程扮演了一個「智慧」嚮導的角色。他們不再憤恨不平地指責社會的黑暗，統治者的罪惡。這與元雜劇中的神仙人物的實質已有一些不同。

這裡還應稍作解釋的是：所謂「救世」著重在於引導世人走向「神」的世界，逃脫死亡。這是明代神仙道化劇所表現的一個基本點。此外，也必須看到，在明代神仙道化劇中，

還有另一種的「救世」之神，他們體現出強烈的濟世觀念，這類神仙多在降魔劇中出現。如《太乙仙夜斷桃符記》中的太乙仙，《時真人四聖鎖白猿》的時真人，《張天師明斷辰鉤月》之張天師等皆有此性質。若太乙仙之行道法為病人驅魔救病，則明顯的帶有上古巫醫的影子，濟世之目的是極為明顯的。

作為濟世之理想典型，神仙自然是「善」的力量象徵，是人們觀念中「正義力量」的表象化，因而這一系統中的神仙有更多的世俗倫理性，如前所舉的太乙仙、時真人、張天師等都是「善」和「正義」的代言人。這種特點在《徐伯株貧富興衰記》裡體現得更為明顯。在此雜劇中出現了火帝真君的形象，我們且來看他的一段道白：

今有蒲州城南徐員外家，因他不忠不孝，不公不正，奸婪貪財，小聖奉上帝勅遣，往他家降災一遭。④

很顯然，徐員外之所以遭天火之災即由於他為人「不公不正」、「不忠不孝」。而「公正」的審判者是上帝，執行者是火帝真君。上帝、火帝真君對徐員外這類人的懲罰則體現了人們對不義財主的詛咒，上帝是人們心目中的正義宣判者，是人們理想的寄託，說到底乃是當時

人們的一種心理補償與調節，是「詩人，先知和領袖聽憑自己受他們時代未得到表達的慾望的指引，通過言論或行動給每一個盲目渴求和期待的人，指出一條獲得滿足的道路」^①。因為當時社會正是存在著徐員外這種不仁不義之人，而精神世界不可能對他們作出懲罰，因而人們從幻想中找到了「神仙」，從神的懲罰中獲得滿足，而得到心理上的補償與調節。

從上面的分析中，我們可以見到，神仙系統中的濟世神系列都關心現實的人的疾苦，把眼光注於現實，為民解難，都具有「善」的性質，是「正義」的象徵，因而這類神更容易為人所接受，具有濃厚的世俗倫理性。

(二) 劇作語言與人物象徵的審美透視

古代中國的戲曲是富有詩意的。劇中詩化語言的運用，使古代中國戲曲普遍存在象徵的藝術魅力。在明代神仙道化劇中，象徵作為一種藝術表現手法也是經常被運用的，這首先是以詩的形式呈示出來的修道法式之象徵。如《李雲卿得悟昇真》中混元真人所云：「詩曰：鼎中火暖長黃芽，透徹三關氣轉加。七返九還須識主，工夫毫髮不容差。」^②此詩中「鼎」即象徵丹田，「火」即代表陽氣之離卦，亦即腎中真精；「三關」之意即「口、手、足」。此詩通過意象的疊加，而完成修道程式的復述，具有某種隱晦性。

明代神仙道化劇中像這樣蘊含著深刻道教精神的意象頗多，如「鉛、汞、龍、虎」等都是具有特定「意指性」的象徵。這些意象都是應修道需要而創造的，是修道程式的形象表達。這樣的意象尤其在度脫劇中隨處可見。這裡且看《呂洞賓花月神仙會》中《絡絲孃·前腔》曲文：

玄關一竅，先天與交。金木兩相邀，陰汞能飛走，陽鉛會伏調。收拾住頑猿劣馬，不放半分毫。②

詞中所謂「玄關」、「金木」、「陰汞陽鉛」、「猿」、「馬」等是身體穴位、元素的象徵，這些意象的跳動組合也就構成了以意引氣的修道路線內景圖。由於這些意象是與修道活動直接聯繫在一起，意象與內蘊之間存在確定的關係，一個意象大多祇具備一種意蘊。例如鼎這個意象在不同的度脫劇中基本上是「丹田」的象徵。很顯然，明代神仙道化劇中的象徵與其他文學作品中的象徵有著一定的區別。

這樣，神仙道化劇中的象徵就形成了具有自己特色的意象系統，這些意象往往與修道情感聯繫在一起，且成爲一種固定的符號。

當然，有的象徵是與人們仰慕仙界之情感相一致的。這種象徵的內蘊主要是通過美善勝境的描述而生成的。如「白雲」這一意象的不時顯現：「我去那白雲堆裡，長生不老，盡都是累劫修來」^②。「我和你指白雲去來」^③。「白雲」的反覆出現即體現出一種虛空朦朧格調，它既象徵著長生快樂的神仙世界又是玄妙道法的一種藝術顯示。因為神仙的來去是騰雲駕霧的，所以，渲染了「白雲」，就烘托了仙境幽雅之月。這一意象的藝術旨趣可以說是長期文化積澱的結果。早在魏晉時期，「雲」便已成爲隱逸閑適的象徵，晉陶潛的詩句「雲无心而出岫，鳥倦飛而知返」即是明證。另外明代神仙道化劇中常出現的「蓬瀛」、「三山」、「天台」等意象亦皆由於歷史積澱而成爲神仙世界的代名詞，具有象徵的作用。

明代神仙道化劇的象徵體系一方面繼承了元代的意象系統，另一方面，又有自己的發展與創新。最重要的是明代神仙道化劇充分利用一些煉丹詩的素材，把它敷衍成可以演出的戲曲，從而形成了一個新的象徵系統。這一象徵系統於楊慎《洞天玄記》及陳自得《太平仙記》中表現得最爲突出^④。

首先，我們應當承認，這兩部作品乃是對修道過程的鋪敘。正如楊慎所言，「此傳於玉液金丹之機，全形延命之術，無不具載」^⑤。《洞天玄記》如此，《太平仙記》亦不例外。這正是它們的耐人尋味之處。在劇作中，作者樹立起一套人物系列，這些人物成爲修道過程的代

號；換言之，他們以戲劇之動作演出了一個本為內祕的修道過程。可以說，修道過程的意象化，即是這兩個象徵劇的最大成就。

作品在使用帶有象徵意味的大量語言材料基礎上，更在人物形象上著墨。正如王國維先生評價古代戲曲時所說的「歌舞以演故事」一樣，〈洞天玄記〉與〈太平仙記〉注意通過人物的歌舞動作，表現各自的愛好、追求，從而顯示各自的獨特性格；而他們在戲劇空間中的活動又構成了錯綜複雜的關係。從藝術思維的角度看，「關係」也是一種象徵。對此，前人早有論述：

形山者身也，崑崙者頭也，六賊者心、意、眼、耳、口、鼻也。降龍伏虎者，降伏身心也，人能如此，則仙道可冀矣。^④

「形山」即形山道人，「六賊」即「袁忠、馬志、聞聰、靚亮、孔道、常滋」六人。可見，象徵劇使人物成為道教教義的象徵體。人物成為象徵的意象，成為象徵意義的載體，從而開創了一個新的象徵體系，即以人物作為意象的體系，這就是明代神仙道化劇對中國象徵手法的鉅大貢獻。

以人物爲象徵體，在元末神仙道化劇中即已出現，如王子一的《誤入天台》中已有斬殺心猿意馬的戲劇表演，在明代的一些度脫劇中也有類似的現象，但祇有《洞天玄記》、《太平仙記》二象徵劇中纔真正形成了人物象徵系統。事實上若綜觀始末又可發現《洞天玄記》、《太平仙記》各自又以其全體爲象徵，一個劇本就是一個象徵體系。由於這種體系的建構，修道過程獲得了獨到的描述。

除了上述情況之外，這裡尚須指出的是，在明代神仙道化劇中還有一種基於社會倫理價值判斷的象徵。這種象徵也以神仙作爲意象，其意象包蘊著作者對社會的真知灼見。前文所提及的《鬧門神》中新舊二門神即是這樣的意象。神仙成爲象徵符號，這是神仙道化劇中的一種奇特現象，它與蜚聲文壇的現當代神話模式有相通之處，都是以「神道」象徵「人道」，具有獨特意義。

統而言之，明代神仙道化劇是元代神仙道化劇的延續和變遷，它在明雜劇中佔有重要地位。其出現及發展有其特定的文化氛圍，也是中華民族文化積澱層中生發出來的一部分，它的存在有著歷史的必然性，因而對它的研究與探索可以說是對中國古典文化價值的挖掘。

① 劉蔭柏《元代雜劇史》第一一五頁，花山文藝出版社一九九〇年十二月版。

- ② 同上書第一一四頁。
- ③ 《黃梁夢》，《元曲選》第二冊第七九三頁。
- ④ 劉蔭柏《元代雜劇史》第一一四頁，花山文藝出版社一九九〇年十二月版。
- ⑤ 李延沛、吳海林編《中國歷史人物生卒年表》第二五四頁，黑龍江人民出版社一九八一年三月第一版。
- ⑥ 《呂洞賓桃柳昇仙夢》，《元曲選外編》第二冊第六九五頁。
- ⑦ 同上書第二冊第七〇二頁。
- ⑧ 《呂翁三化邯鄲店》，見《孤本元明雜劇》第四集，中國戲劇出版社一九五八年影印本。
- ⑨ 《孤本元明雜劇·呂翁三化邯鄲店》第一頁。
- ⑩ 《邊洞玄慕道昇仙》、《李雲卿得悟昇真》，見《孤本元明雜劇》第四集。
- ⑪ 陳麟書《宗教學原理》，四川大學出版社一九八六年七月版。
- ⑫ 《許真人拔宅飛昇》第一頁，《孤本元明雜劇》第四集。
- ⑬ 《李雲卿得悟昇真》第三頁，《孤本元明雜劇》第四集。
- ⑭ 同上書第一二頁。
- ⑮ 王珍奴、朱有燉《呂洞賓花月神仙會》，《孤本元明雜劇》第二集。
- ⑯ 朱有燉《張天師明斷辰鈞月引》，《中國古代戲曲序跋集》第三二頁，中國戲劇出版社一九九〇年八月版。

- 17 見《大明律附例》卷二六《搬做雜劇》，《玄覽堂叢書》三集，一九五五年七月南京圖書館影印本。
- 18 《雷澤遇仙記》，《孤本元明雜劇》第四集。
- 19 《太乙仙夜斷桃符記》第二二頁，《脈望館鈔校本古今雜劇》。
- 20 《鬧門神》，周貽白註《明人雜劇選》第五三九頁，人民文學出版社一九五八年十月第一版。
- 21 《明人雜劇選》第五四一頁，人民文學出版社一九五八年十月第一版。
- 22 同上。
- 23 同上書第五四八——五四九頁。
- 24 同上書第五四八頁。
- 25 李漁《香草亭傳奇》序，《中國古代戲曲序跋集》第三六九頁，中國戲劇出版社一九九〇年八月第一版。
- 26 《徐柏株貧富興衰記》第五頁，《孤本元明雜劇》第四集。
- 27 榮格《心理學與文學》第一三八頁，三聯書店一九八七年十一月第一版。
- 28 《李雲卿得悟昇真》第三頁，《孤本元明雜劇》第四集。
- 29 《呂洞賓花月神仙會》第八頁，《孤本元明雜劇》第二集。
- 30 《李雲卿得悟昇真》第一三頁，《孤本元明雜劇》第四集。
- 31 同上書第一二頁。

- ③② 〈洞天玄記〉、〈太平仙記〉，見〈孤本元明雜劇〉第二集。
- ③③ 〈洞天玄記·跋〉，〈孤本元明雜劇〉本。
- ③④ 楊梯〈洞天玄記〉前序，〈中國古代戲曲序跋集〉第四五頁，中國戲劇出版社一九九〇年八月版。

第八章 道情彈詞與傳奇戲曲

第一節 從道情到長篇彈詞

(一) 道情的由來與體式

作為曲藝的一個類別，道情當起源於仙歌道曲。如前所述，仙歌道曲由來已久，到了唐朝更見勃興。唐朝時期，由於皇帝的大力支持，道教宮觀大大增多，從而道教活動也頻繁地開展起來，適應了道教法事的需要，仙歌曲廣泛地製作著，尤其是於唐玄宗在位年間，每因玄元皇帝廟^①興建而詔作道曲。天寶元年（公元七四二年）正月，西京大甯坊及東都積善里都修建了玄元皇帝廟，唐玄宗心血來潮，希望道士多多地作些道曲來演奏，以增加神仙氣氛。如《新唐書·禮樂志》載：「帝（玄宗）方寢喜神仙之事，詔道士司馬承禎製《玄真道

曲》，茅山道士李會元製《大羅天曲》。「當時參與道曲創作的人除了道士之外，還有朝中掌管音樂的大臣。如工部侍郎賀知章即作有《紫清上聖道曲》。太常卿韋縉作有《景雲》、《九真》、《紫極》、《小長壽》、《承天》、《順天樂》六首道曲。在仙風勁吹的氛圍裡，唐玄宗皇帝更加熱情高漲，甚至親自創作道曲。謝宇灝《混元聖紀》卷八載：開元二十九年（公元七四一年），玄宗帝製作《霓裳羽衣曲》、《紫微八卦舞》，「以薦獻於太清宮，貴異於九廟也」。

《混元聖紀》卷九又載：天寶四年（公元七四五年），「帝製《降真召仙之曲》、《紫微送仙之曲》，於太清宮奏之」。考《唐會要》卷三十三，可知天寶十三年太樂署供奉的曲名中已收入太常卿韋縉所作諸道曲，且增《長壽樂》、《紫極》等，是時連佛教也採用了《九仙道曲》、《三元道曲》等，足見道曲在唐朝尤其是盛唐時期已頗流行。本來，道曲的製作乃用於道教法事活動之中。道教齋醮法事的中心是禮神頌仙。因而，道曲在內容上必然要引入各種道門所承認的仙仙故事傳說並加以詩化性的融縮，這就埋下了敘事的某些因子；另外，禮神頌仙自然必須以虔誠的情感投入，神仙成爲當事者抒情的對象。再者，在法事活動中，當事者爲了更好地敘事抒情也需輔以各種動作，經過長期的操演實施，其動作逐步程序化。在這種活動過程中，爲了調動氣氛，當事者更採納了各種法器、樂器，通過撞擊、敲打，以各種音響的組合，烘托禮神頌仙的氣氛。《要修科儀戒律鈔》卷八引《太真科》云：「齋臺之前，經臺之上，

皆懸金鐘玉磬。鐘磬依時鳴。行道上講，悉先叩擊。非唯警戒人眾，亦乃感動群靈。神人相關，同時集會，弘道濟物，盛德交歸。」《洞玄靈寶鐘磬威儀》對鐘磬的使用以及實施的場面有更具體的描述。這說明早先道曲的內容及其演奏本來就蘊藏著可以使之分化出「道情」這種獨特曲藝形式的各方面因素。

但是，道情畢竟不能等同於一般的道曲。如果說道曲的製作是服從禮神頌仙宗旨並且是為齋醮法事活動服務，成為整個法事活動過程的組成部分，那麼道情則具有相對獨立性。這就是說，道情可以離開道教的齋醮法事儀式，獨立演唱。這樣，道士或奉道之文人便可以根據可能的條件對於所唱曲詞加以變通。或者為演述神仙故事而朝敘事方向傾斜；或者為闡說大道秘法而藉助各種人們熟悉的物象來暗示哲理義蘊。但不管內容是朝哪個方向發展，都必須以崇高的修道情感動人。《張三豐全集》卷三《道情歌》云：「道情非是等閑情，既識天機不可輕。」由此可見，道情首先必須是含有豐富情感成分的，但這又不是一般的世俗之情，而是超越於世情之上體現了「道」的精蘊的昇華之情。當然，這種昇華並不意味著它是徹底離開了人類的一切情感活動。超越不是割絕，而是一種轉換。因此，為了以「道」之崇高情感化世人，就必須通過形象性來強化藝術效果。這種形象性，除了體現在內容上之外也體現在技巧上，它可以通過一定的動作表演，使內容更加具體可感。同時，它還可以穿插念白，

使其內容更易於爲人所理解。念白的穿插和內容的動作化導致了「道情」的曲藝屬性向戲劇屬性的遊移。因此，我們看到中國古代的許多戲劇作品裡便是通過道情來發展情節。

道情的原始面貌如何，現已難於詳考，但從八仙人物之一——藍采和的「拍板歌」裡似乎也可以追尋到某些蹤跡^②。宋代，道情不僅流傳於民間，而且受到宮廷的歡迎。周密《武林舊事》卷七載：「後苑小廝兒三十人，打息氣唱道情。太上（宋高宗）云：『此是張掄所撰鼓子詞。』」這說明當時的道情在形式上與鼓子詞相同。南宋時，道情演唱以漁鼓和簡板伴奏，所以又稱之爲「漁鼓」。

在元雜劇中，道情成爲神仙傳道度人的一種唱詞。如《竹葉舟》第四折一開始便是道教真人列御寇引張子房（張良）、葛仙翁執「漁鼓」與「簡板」上場。這兩樣樂器即是唱道情用的。在一段說白之後，列御寇唱了《村裡逐鼓》、《元和令》、《上馬嬌》、《勝葫蘆》，接著又說：「這道情曲兒還未曾唱完，純陽子蚤來了也。」^③顯而易見，列御寇所唱的正是道情。繼而，有正末唱《正宮端正好》：「俺不去北溟遊。俺不去東山臥。得磨跔且自磨跔，打數聲愚鼓向塵寰中坐。這便是俺閒功課。」^④這段唱詞裡再次出現了伴奏的樂器——漁鼓，由此可以推斷這首唱詞也屬於道情之類。像這種例子在其它雜劇中尚有出現，說明道情在古代戲曲中成爲神仙宣教的一種藝術形式。

(二) 虛無境內養根荄：三豐道情的丹功體驗

由於道情短小精悍，可以獨立演唱，歷史上一些道士或奉道文人便樂於運用它來「演道抒情」。張三豐是於今可考的著名道情作者之一。

作為一位充滿傳奇色彩的道士，張三豐在道教史上頗有聲望，但關於他的生平事跡卻多見異說，連名字、籍貫也有許多不同的說法。筆者經過稽考，以為三豐之先世本江西龍虎山人，係張天師之後裔，其父於南宋末遷徙遼陽懿州，元定宗丁未（公元一二四七年）生，本名通，字君實，後因發現自己的名字與古人雷同，遂更改，如此變易多次，以致一人多名。他一生不慕榮利，雖曾任過中山博陵縣令，但大多時間卻是避世清修，與其徒創草廬於武當山修道，為全真派道士，是武當道教內家拳創始人，其活動時期約由元初至明永樂十五年（公元一四一七年）。其著述，按《明史·文翰類》著錄，有《金丹直指》、《金丹秘訣》各一卷。清雍正元年（公元一七二三年），汪錫齡以所見張三豐丹經二卷、詩文若干篇並張三豐「顯跡」三十餘條等，輯成《三豐祖師全集》，清道光年間，李西月據汪氏殘本補輯，增入《靈寶畢法》等，成《張三豐全集》凡八卷，今有浙江古籍出版社於一九九〇年出版的方春陽點校本行世。

《張三豐全集》中收有《道情歌》一篇，〈五更道情〉六體凡三十七首，〈九更道情〉九首，

〈嘆出家道情〉七首，〈天邊月道情〉九首，〈一掃光道情〉十二首，〈無根樹道情〉二十四首，〈四時道情〉四首，〈青羊宮留題道情〉四首，這些作品是研究道教史的珍貴資料，同時也是探討道情發展脈絡中的重要文獻。

張三豐道情的思想內容主要有兩個方面：

1. 述說修真煉性之理。按照全真家的看法，人在嬰兒階段是最為純樸的，沒有私念，沒有慾望，沒有名利觀念；但是，隨著年齡的增長，各種社會關係的介入，人的頭腦漸漸地複雜起來，名利、情愛、得失在人的心靈世界裡旋繞，激起人的過份的世俗情感活動，這不但損傷五臟之氣，而且催人早衰早老。道士修性，則逆而行之，向嬰兒的方向復歸。要得道昇仙，首先就必須澄清思慮，使自己進入空靈的境界。這種主張在張三豐道情裡有進一步的發揮。他在〈五更道情〉其四中說：「虛白堂前拴意馬，無影樹下鎖心猿。」張三豐筆下的「心猿」與「意馬」係比喻躁動不安的心思。由於世俗慾望太重，便不能擺脫所謂「生死輪迴」。因此，他提倡：應看破世路雲泥，立衝天大志，做一個慷慨男子，打破生死機關，無煩、無惱、無憂慮。這種思想在其道情作品中反覆強調，說明張三豐對此是很重視的。

2. 暗示內丹功法與境界。爲了昇仙而修煉內丹，這是唐以來道教十分注重的。鍾離權、呂洞賓修道傳教本來就以內丹爲要徑。爾後，北方以王重陽爲首的全真道及南方以白玉蟾爲

首的紫陽派都繼承了內丹學說。元初，全真道與紫陽派合流，尊鍾離權與呂洞賓為共同的祖師，所以內丹學說更得到弘揚。張三豐處在這樣的背景下創作「道情」，自然也就以丹功修煉為要旨。試看他的〈五更道情〉其二：「二更里，上蒲團，思念父母未生前，本來面目常發現。採取先天補後天，三關運轉至泥丸。華池神水頻吞咽，水火相交暖下田。偃月爐中至寶煎，三回九轉把丹煉。」^⑤在這首詞裡，作者從上蒲團的描述入手，進而指出了修持的目標是要通過靜坐，培養先天命門真氣，以補後天逐漸衰弱的身體。同時，詞中還描寫了靜功中真氣運轉，衝尾閭、過大椎、上玉枕，達於泥丸宮（腦中）的景象。張三豐在〈道情〉詞的末尾明確地說明：他所描述的乃是煉九轉神丹的要領與景象。而在詞的第五首裡，他又進一步地描繪了內丹煉成的神妙境界：「至寶收在丹田裡，養就靈根與天齊。陽神妙體同太虛。黍珠一粒包天地。」^⑥當精氣被匯聚丹田煉成內丹之際，彷彿置身於太虛妙境，小小的一粒如黍米大的內丹在自我感覺中卻是廣袤無邊，足以包裹天地，在這種境界裡，世俗的時間被超越了「復歸」了，而空間也被無限地延伸了。這種境界在其它道情詞裡被通過種種變格表現出來，反映了張三豐在內丹學上的深厚造詣。

在藝術手法上，張三豐的道情也有可觀處。他的作品體式既有一定的穩定性，但也富於變化。如〈道情歌〉基本上用的是七言詩體，類似於歌行；而〈無根樹道情〉則採用「三三七」

的交錯句式；春夏秋冬（四時道情）用的是「六七五八九七七、六四四」之體製。

可以看出，張三豐的道情與唐宋詞是有密切關係的，有的甚至就是根據宋詞的有關詞律來創作。像〈五更道情〉的第五體：「靜中觀面觀象，搜尋道竅根源。太乙爐中運週天，三昧真火煅煉。」^⑦這用的是〈西江月〉格律。再如〈四時道情〉末作者自注：「道情四首，乃吾隱終南山作以自唱者，其體帶〈竹枝〉，節節硬逗，看似不接，其妙正在不接之接也。」^⑧「竹枝」本是巴渝一帶民歌，唐劉禹錫依屈原作〈九歌〉先例，為之改寫新詞，後漸為流行，且成為詞牌之一種，分單雙調。單調一體十四字，兩句，各七字，葉兩平韻或兩仄韻；另一體為二十八字，四句，各七字，葉三平韻。雙調五十七字，其體見於〈雲謠集雜曲子〉，六平韻，無和聲。按理，〈竹枝〉詞是比較規整的，但張三豐的〈四時道情〉句式則多有變化，說明他並不是嚴格按照〈竹枝〉的格律來創作的，而僅是「帶〈竹枝〉」而已，張三豐「句句硬逗」，在本來沒有停頓的地方停頓，如：「俺則道閑來時，焚一炷香，畫一樹梅。」^⑨原有七字兩句變成三句。這就是所謂的「硬逗」，經過一「逗」，不僅句子變了，平仄也變了。足見張三豐作「道情」，並不恪守舊法，而是富於創新精神的。

張三豐道情的修辭手法也是豐富多彩的，或排比，或對偶，或設問，或譬喻，應有盡有，尤其是譬喻用得頗為頻繁。像〈無根樹道情〉二十四首從標題到內容，都用譬喻，而且喻

中有喻，重重相扣，造成了意味深長的暗示效果。按長飛山李涵虛的解釋，「無根樹」指的是人身鉛氣。人身百脈都由氣而生，氣乃發於虛無之境，所以稱作「無根」。「丹家於虛無境內養出根芽，先天後天皆自無中生有，是無根乃有根之原也。煉後天者，須要人無求有，然後以有投無；煉先天者，又要以有人無，然後自無返有；修煉根因，如是而已。但人身之氣有少、壯、老之不同，修煉之氣有前、中、後之各異。二十四章合一年氣候，皆勸人無根樹下隨時看花，此道情之盡善盡美者也。」●李涵虛這段話可謂道出了〈無根樹〉的深刻隱意。的確如其所言，〈無根樹〉是教人「隨時看花」的，所以「花」成了道情中的中心意象，但「花」又是隨時隨境而變的，有幽、微、青、孤、遍、新、繁、飛、開、圓、亨、佳、多、香、鮮、濃、黃、紅等諸情狀，作者根據不同情狀，賦予不同的隱喻，這就更使人回味無窮。

(三)以真造境：板橋道情的藝術旨趣

「道情」這種形式不僅是道士們述說修道功法、抒寫崇道情懷的好體裁，而且廣泛流行於民間，明清以來各地道情不下數十種，並且形成了地區特色，因而有溫州道情、義烏道情、東陽道情、洪趙道情、神池道情、臨縣道情等。各地的道情基本上都同當地民歌小調相

結合，或者吸收戲曲的唱調，從而具有各種不同風格。

道情在民間的流傳，這與歷史上文人們的採納、推廣是分不開的。縱觀明清兩代，文人創作的道情作品雖不能算多，但因此而見稱於世者亦有之。如明末徐大椿《洄溪道情》在學界便有較好的影響，再如袁學瀾的《柘湖道情》反響也較佳。當然，在諸多文人的道情創作中當以鄭燮的作品為上乘。

鄭燮，字克柔，號板橋，江蘇興化人。因以號知名於世，故學者多稱之板橋先生。他出身寒儒之家，直到四十四歲纔中進士，五十歲當了范縣令，六十一歲後，歸揚州，賣畫終老。他雖曾人仕為官，相信儒家濟世哲學，但同時又吸收了老莊道家學派清靜無為思想，主張「慈惠簡易，與民休息」。鄭方坤於《鄭燮小傳》裡說他「以一書生，欲清靜無為，坐臻上理」。他廣交僧道人物，在思想上與道教有相合的一面，因而，在文學上創作一些表現道家、道教思想的作品便是自然的事。他的十首《道情》正是歸隱山林的道教思想的表現。

鄭板橋的《道情》流傳甚廣，在清代幾乎膾炙人口。在近現代學術界也有很大影響。魯迅先生於《三閑集·怎麼寫》一文中曾對比地說到《板橋家書》與《道情》。他表示：「《板橋家書》我也不喜歡看，不如讀他的《道情》。」魯迅先生之所以不愛看《板橋家書》，是因為「家書」本來是寫給家人看的，公開出來，便有虛假的感覺。照此推理，魯迅先生對板橋《道情》能讀

得下去，這就說明《道情》乃有以真情動人處。

的確，板橋道情是建構在「真」字上的。前人在論及板橋詩詞時曾謂之以真見長。例如馬宗霍《書林藻鑿》便有「真氣」、「真意」、「真趣」之評。這用在板橋《道情》十首的評價上也是合適的。

板橋的十首《道情》，從草擬到定稿付梓經歷了十二年時間^①，足見其慘淡經營。其篇目包括《老漁翁》、《老樵夫》、《老頭陀》、《水田衣》、《老書生》、《盡風流》、《掩柴扉》、《邈唐虞》、《吊龍逢》、《撥琵琶》。他在開頭的道白中說：

楓葉蘆花並客舟，煙波江上使人愁；勸君更盡一盃酒，昨日少年今白頭。自家板橋道人是也。我先世元和公公，流落人間，教歌度曲。我如今也譜得道情十首，無非喚醒痴聾，銷除煩惱。每到山青水綠之處，聊以自遣自歌。若遇爭名奪利之場，正好覺人覺世。這也是風流世業，措大生涯。^②

作者在道白裡交待了自己寫《道情》的緣由、目的。他希望：一是喚醒「痴聾」，銷除煩惱；二是「自遣自歌」；三是對為爭名奪利者起到覺悟作用。作者奉勸世人看破名利，移情山

水，以此擺脫險惡人事。他通過巧妙化用白居易《琵琶行》、張若虛《春江花月夜》、王維《送元二使安西》等詩的句意，創造了一個蕭瑟、淒婉的意境，為組曲的鋪開定了調子。接下，板橋老人以他畫家獨到敏銳目光，擷取現實生活中的種種素材，加以提煉，塑造了漁人、樵夫、僧人、道人等一系列與世無爭的隱者形象，以之寄託他「歸隱無為、因循自然」的思想情趣。試讀其第四首《水田衣》：

水田衣，老道人，背葫蘆，戴袂巾；棕鞋布襪相廝稱。修琴賣藥般般會，捉鬼拿妖件件能，白雲紅葉歸山徑。聞說道懸巖結屋，卻教人何處相尋？

這首道情曲從三個方面來刻劃老道人形象。首先，作者著眼於老道人的外貌，對老道人進行肖像描寫，抓住老道人最有特色的衣著「水田衣」進行勾勒，顯示出老道人方塊形紋色衣裳；同時還從老道人頭上所戴、腳上所穿、身上所背諸裝束再行「點染」，作者用了頗為經濟的筆墨畫出了老道人的外表特徵。其次，作者描述了老道人的「道藝」。不論是「修琴賣藥」，還是「捉鬼拿妖」，老道人都很精通。從「藝」的角度對老道人的這種刻劃，顯然使其形象更有內在性格蘊含。復次，作者對老道人的生活環境進行渲染。道人居處的屋子飛懸

於巖石之上，於險境而見清幽，而他出人的山徑更有「白雲紅葉」相迎，這番點綴恰到好處地襯出了老道人雅好山居的情趣，同時也唱出了作者追求「真趣」的藝術宗旨。作者表現道人的飄逸與超脫，正是由於他自己對道家道教「復歸自然」的義理有一番深沉感受，所以當他面對道人生活環境時便能受到「感應」，發動自身「真氣」，以抒「隱居」的至純至潔的「真意」。這種思想觀念和藝術追求貫穿於整個《道情》組曲之中。他筆下的老漁翁「高歌」於秋日水灣；老樵夫「砍柴」於青山原野；老頭陀「閉齋」於破落古廟；老書生教授於蓬門僻巷；小乞兒「打鼓」於街市橋邊。他們安貧樂道，無思無慮。作者通過這一系列的人物形象唱出了自己崇尚道家「自然無為」的心曲，達到了「以真造境」的藝術效果。

（四）奇采煥發：道情在長篇彈詞中的穿插應用

道情這種表演藝術形式由於廣泛流傳，彈唱藝人也頗喜歡它。所以，我們看到一些彈詞或鼓詞往往也將道情穿插其中演唱。例如，張慧儂口述的《珍珠塔》便有演唱道情的豐富內容。

《珍珠塔》，或名《九松亭》，是流行於揚州一帶的長篇彈詞，地方上又稱之為「弦詞」。它的「弦詞化」確切年代，目前已難考證；不過，至遲在清代道光年間，《珍珠塔》已經流傳

揚州卻可以肯定，因為生活於該時期的「張家弦詞」第一代張敬軒已彈唱過它。經過百餘年的修改加工，《珍珠塔》一方面愈趨完善，另一方面自然是留下修改者的思想印記。關於這方面，前人已作了不少研究，此不贅述。尚值得進一步探討的是其中與道情有關係的部分。

從情節主體上看，《珍珠塔》並不屬於描述道教活動表現神仙思想的題材，它講述的是官宦之子方卿與表姐陳翠娥的愛情故事，屬於「言情」題材曲藝作品，但情節發展過程中卻又融攝了道教的有關神仙故事和出自道門的藝術形式。方卿這位官宦之子因家道中落，向姑母借貸受奚落，表姐陳翠娥贈以「珍珠塔」，姑父又以翠娥許配。後來，方卿中了狀元，遂喬裝道士唱道情以羞姑母，奉旨完婚。詞中第五回《道曲羞姑》主要寫的就是方卿如何唱道情以委婉暗示姑母不可欺窮的故事。方卿中了狀元，並沒有衣錦還鄉，他祇是一身道士打扮，作品一開始就藉其姑母丫環紅雲之口描述了方卿的裝束及「落泊」行蹤：「方少爺把個秀才都窮掉了，做了個遊方的小道士！不是有觀有寺的肥道士啊，是個無觀無寺買唱度日的窮道士——有漁鼓、簡板擺在茶几上哩！每家唱一曲，要一文，比叫化子高不了半指！」紅雲作爲一名年輕丫環，心直口快，祇看到外表，並不知內幕；但由於她不是一般的丫環，而是方卿姑母的貼身丫環，一切行動都聽從陳府「上房太太」——方卿姑母的指揮。紅雲的話可以說代表了方卿姑母一向對方卿的輕蔑態度，這就爲矛盾衝突的展開作了鋪墊；同時從其一席話

裡也可以看出揚州一帶所流行的道情也是用「漁鼓」之類伴唱，「漁鼓」簡直成了「道情」出現的一種先兆或對應性符號。

當陳太太看見侄兒方卿真的一身道士打扮，心裡十分不高興。經過一番譏諷之後，陳太太以昔日府中曾請襄陽城老道士唱道情的舊事為話頭，想讓方卿也唱道情好耍。這位陳太太出口總是帶著譏笑口吻：「你家姑爹說，襄陽城裡有位道士的道情唱得好哩，就派人去請。不巧，鄉間有個大財主辦喜慶事，把老道士請去酬客了，我們請了個徒弟來。好哇，名師出高徒，就請徒弟唱啦！哪曉得他唱得考究了，唱的是『五色道情』——黃腔走板、青筋直冒、滿臉通紅、一嘴白字、腹中漆黑！黃、青、紅、白、黑，五色全啦！從那以後直到如今，我都沒有再聽過道情。今兒個曉得你會唱道情，好極了！沒有唱就喊好了麼？」●陳太太以唱「走板」道情的小道士比喻方卿，暗示方卿也是一個沒有才幹的愚笨之人，所以出家當道士。她想通過這種辛辣諷刺而逼方卿退婚。而方卿卻不慌不忙，真唱起了道情。一開始先來一段引子：

十年修煉在深山，

方曉如今得道難。

若非一番勤苦意，
瑤池怎得入仙班。

表面看來，這好像是在述說道士修煉的辛苦，但其實是言在此而意在彼，他以道士修煉來象徵自己步入仕途之不易。頭一句「十年修煉在深山」說的是十載寒窗苦讀；第二句「方曉如今得道難」暗示事業成功的艱辛曲折；第三句「若非一番勤苦意」是說如果沒有經過一番苦攻讀；第四句「瑤池怎得人仙班」意即怎能夠步立金階伴駕？方卿這種用意，他姑母沒有聽出來，而曾經當過御史大人的陳廉卻知其弦外之音，料定方卿是科考高中，已成國家棟樑之材，方卿「改扮成道士至此間」，祇是「拿道曲前來把姑探」。果然如此。彈詞通過道情演唱的穿插，逐步推進情節，深化人物性格，我們由此而看出了御史陳廉、方卿姑母及方卿本人各自不同的素養、人生態度等等。

《珍珠塔》中方卿所唱的道情，出於故事發展需要，其內容主要是陳述「孝悌」之類人倫之理，有濃重儒家思想色彩，這與張三豐等道門中人及崇道文人們所寫的道情在思想旨趣上頗不相同，但卻表現了道情形式的生命力，由於它的穿插運用，故事情節就更顯波瀾起伏，生動有趣。此外，方卿所唱道情由於使用了特殊隱喻，本體與喻體之間形成了耐人咀嚼的轉

換關係，從而造就了一種內涵深刻的意境。像這一首：

漁鼓兒，慢慢敲，音又寬，聲又高，句句唱的悠揚調。能叫臘月荷花放，六月炎天大雪飄。凡夫怎曉我們仙家妙！有一日功行圓滿，一任俺快樂逍遙！

正如前所引的道情引子一樣，這首曲子也是有所興託的，如其中之「功行圓滿」顯然是在暗示方卿自己十年寒窗苦讀之後，騰起跳入龍門，獲得「烏紗帽」的仕途美景；但從「接受美學」的立場來看，又可以有不同理解，獲得新的意義生成。作者運用了誇張的修辭手法，造成接受者的心理期待：本來，臘月是不可能荷花開放的，而炎夏六月也是不可能下雪的，但作者出於藝術需要，「無中生有」，偏偏讓荷花在臘月開放，讓大雪在六月飛飄，這種一反常態的景物構置在道教中人的詩詞作品中是不乏見的，如《修真十書》卷七《雜著指玄篇》所錄《丹髓歌》所謂「龍無翼，虎無牙，龍虎本來同一體，東鄰即便是西家」也屬於這種類型。此類作品描述的是「逆而仙」的內心感受，與常人「順行」的心理活動迥異。《珍珠塔》中方卿道情曲詞的「特異境界」與《丹髓歌》有異曲同工之用，故曲中極言「仙家妙」。如果把十年寒窗苦讀也當作一種「修煉」，韌性意志的磨煉，由此而獲得的事業成功，自然也是妙不

可言的。這樣，本屬於道教用語的「仙」便有了更豐富的內涵，功成名就那種「逍遙」至樂的喜悅心情同時也披上一層撲朔迷離色彩，造成了審美上的朦朧距離感。這種含蓄性便是它的藝術魅力所在。

第二節 傳奇戲曲的神仙思想內容

當漁鼓聲把道情廣泛地推向民間且使之成為黎民百姓喜聞樂見的一種曲藝形式時，傳奇戲曲則由於諸多文人的雅好和潤飾而逐步地興盛起來，儘管它在古人的文化生活中未能如「四書五經」一樣登大雅之堂，卻擁有更多的讀者或觀眾。在明清之際，傳奇戲曲可以說是戲劇舞台上的主流，同時也是文學百花園中的奇葩。

傳奇，又稱「傳奇文」，本是小說的體裁之一，到了明清則被改造成為一種戲劇形式。孔子的第六十四代孫孔尚任說：「傳奇雖小道，凡詩賦、詞曲、四六、小說家，無體不備。至於摹寫鬚眉，點染景物，乃兼畫苑矣。其旨趣實本於三百篇（指《詩經》），而義則春秋，用筆行文，又左（指《左傳》）、國（指《國語》）、太史公也。」^①孔尚任這裡所講的「傳奇」是就戲曲或戲劇的意義來說的。在他看來，作為戲曲的「傳奇」乃兼容以往諸多表達形

式。它承襲了《詩經》的「教化」與「警諭」之思想傳統，而又具備《春秋》、《左傳》、《國語》、《史記》的史家筆法。雖然，傳奇的思想旨趣也是因時因地因人而異，但其具有「警諭」之功用卻也是顯而易見的。

從形式上看，傳奇戲曲乃是宋元南曲發展的一種結果，其結構大體與南戲相同，但更為緊湊、整齊，情節更富於變化，人物刻劃也更細緻，其曲調、表演藝術、腳色分行諸方面也比南戲有了進一步的發展；同時，傳奇戲曲還吸收了元代雜劇的因素，兼用一些北曲曲調，顯得豐富多彩。傳奇戲曲一般篇幅都較長，甚至有多至五六十齣者，全本演出時有的要兩三天纔能終了。明清兩代，樂於傳奇戲曲創作的文人頗多，見於名錄者七百餘人，作品近兩種，今見於各叢書中的傳奇戲曲演出本或節本、殘本尚有六百餘種。

在明清兩代眾多的傳奇戲曲存本中有相當一部分是以神仙故事為題材的，例如《邯鄲記》、《東方朔偷桃記》、《呂真人黃梁夢境記》、《韓湘子九度文公昇仙記》、《張子房赤松記》、《蜃中樓傳奇》、《茯苓仙傳奇》等數十種。另外，有為數不少的作品雖然不是專門演述神仙故事，但卻多雜有這方面的內容，無論是婚戀題材、歷史題材還是公案題材，我們從中可以看到不少神仙景觀的鋪排、道教法事活動的描寫，有些作品的情節推進往往有賴於神仙道人的「點撥」，這些現象都表現了道教思想對傳奇戲曲的影響。本節將擇其要者略加考

析。

(一)述大道除惡怪，警悟世人

出於沿襲道法的需求，道教不僅要有場所的保證，而且還得不斷尋求後繼者。於是「度化」有仙緣者便成爲道教活動的極重要的內容。這種情況在元代雜劇中早有深刻的反映。明代的雜劇對此有所因襲；而在傳奇戲曲中，我們同樣可以看到這類題材的傳承與翻新出奇。最具代表性的有《邯鄲記》與《韓湘子九度文公昇仙記》。

《邯鄲記》又作《邯鄲夢記》，明湯顯祖撰。湯顯祖（公元一五五〇——一六一六年），字義仍，號海若、若士、清遠道人，臨川（今屬江西省）人，萬曆十一年（公元一五八三年）進士，官至禮部主事，曾上《論輔臣科臣疏》，抨擊大學士申時行，兼涉及皇帝失政，於萬曆十九年（公元一五九一年）被降職爲廣東徐聞典史，萬曆二十一年（公元一五九三年）昇任浙江遂昌知縣，萬曆二十六年（公元一五九八年）棄官歸家隱居，建「玉茗堂」，自處其中，潛心於戲曲創作，主要作品有《牡丹亭》、《紫釵記》、《南柯記》、《邯鄲記》，合稱《臨川四夢》。他還有許多詩文之作，在明代文壇上享有盛譽。其《邯鄲記》是以道教思想立意的一部傳奇戲曲作品。

《邯鄲記》之本事見於唐人沈既濟傳奇小說《枕中記》，湯氏在唐人小說框架上，「張開造制」，雜採道門中所流行的許多神仙故事，重新編織，發揮其豐富想像力，遂演成長達三十齣的傳奇戲曲。作者對《枕中記》的改造首先就表現在神仙人物形象上。原來《枕中記》中持玉枕的道人叫「呂翁」且未有神仙之桂冠，但這個故事到了湯顯祖手裡即發生變形，道人呂翁被直接了當地稱作呂洞賓，顯然這是移植《道藏》中《純陽帝君神化妙通紀》的有關資料而成的，湯顯祖把大量流行於道教中的呂洞賓傳說搜集起來，經過一番篩選，挑出「黃粱夢」作為情節發展的基本框架。

當然，湯顯祖對於呂洞賓的故事，並不是完全採取「拿來主義」態度。為了使作品情節更為生動，湯顯祖對人物生平之自敘往往加以豐富，甚至虛構，有的地方與道教典籍或史書的記載還有相違背之處，如在第三齣《度世》呂洞賓出場自報家門：「自家呂巖，字洞賓；京兆人也，忝中文科進士。素性飲酒任俠，曾於咸陽市上，酒中殺人，因而亡命。久之貧落，道遇正陽子鍾離權先生，能使飛昇黃白之術，見貧道行旅消乏，將石子半斤，點成黃金一十八兩，分付貧道仔細收用。」●這裡有三點與史料不符：第一、關於呂洞賓的科舉結果，按《呂祖志》卷十七頁《真人自記》稱：「吾京川人，唐末三舉進士不第。」又《歷世真仙體道通鑑》卷四十五《呂巖本傳》所附《自作傳》謂：「吾乃京兆人，唐末累舉進士不第。」《真人自

記》所謂「京川」即是「京兆」。這兩段早期資料都表明呂洞賓並沒有中進士。第二、關於「酒中殺人」亦是杜撰，呂洞賓的確愛飲酒，但並沒有殺人，甚至極力反對殺人。他身上常佩劍，卻是用於殺「貪嗔」、「愛慾」、「煩惱」，他作有《贈劍客五首》詩，力勸「道要傳人劍要收」¹⁶。第三、關於呂洞賓的師父鍾離權，道典中亦無「點石成金」的記載。此類情形之所以與史實相左，是因為作者並不是在寫人物傳記，而是進行戲劇文學創作，他完全有藝術想像的自由。把呂洞賓寫成一個「亡命之徒」，似乎更符合道教「度人於危難」的習慣。一般地說，如果生活沒有挫折，就不容易產生出家的念頭；而在經受挫折、磨難時就會萌發超脫世俗的想法。從這個角度看，作者湯顯祖又是熟諳道人的思想狀況的。在對呂洞賓故事進行發揮和藝術改造過程中，湯顯祖還採用元雜劇有關「三醉岳陽樓」的情節，並按以往的「神仙道化」模式，在頭幾齣裡就引出了東華帝君（王玄甫）、何仙姑、張果老等八仙人物；而在最後一齣《合仙》中，八仙人物又紛紛登場，各自唱起教化世人的歌曲。這正是以往神仙題材戲劇所慣用的基本結構法式。由此可見，《邯鄲記》乃屬於「神仙道化」之傳奇戲曲。

《邯鄲記》的重頭戲是鋪敘盧生於邯鄲做夢的過程。重溫一下元人馬致遠所撰《邯鄲道省悟黃梁夢》雜劇，不難看出，湯顯祖的《邯鄲記》與馬致遠的《黃梁夢》在基本思路的相似性。

兩者都是因夢而悟出了人世的無常虛幻；但是，湯顯祖的《邯鄲記》畢竟是新的創作，有其獨立個性，所以能流傳於世。在馬致遠的《黃梁夢》裡，呂洞賓是一位被度化者，他曾經迷戀於酒色財氣，有很強的功名心；而在湯顯祖的《邯鄲記》中，呂洞賓已經成長為一名上仙，肩負著度化他人的使命，他開口便是教化世人的大道理，對酒色財氣極力否定，他說「使酒的爛了脅肚」，「使氣的腆破胸脯」，「急財的守著家兄」，「急色的守著院主」，「四般兒為人造畜」，這體現了對人慾的強烈批評態度。在呂洞賓這位上仙之「瑩無瑕」枕作用下，盧生很快進入夢鄉，他走進了一條官道，迷迷糊糊到了一個重門深院，與清河崔氏女結為伉儷，在崔氏小姐幫助下，赴京趕考，一舉中了狀元，無上榮光，仕途青雲直上。因鎮邊之需，盧生當了河西節度使府大都督。可是後來禍從天降，當朝首相宇文融奏他「賄賂番將，佯輸賣陣，虛作軍功」，被判死罪。因崔氏之伸冤及高力士之幫助，盧生免其一死，發落廣南崖州鬼門關，一路歷盡千辛萬苦，幾遭陷害。一長夢醒來，經呂洞賓之「點撥」，方悟「死生情空跳浪」之理，於是跟隨呂洞賓雲遊蓬萊方丈仙島去了。《邯鄲記》通過盧生這個長夢，告訴世人：功名祿位的追求只不過是神仙高人「笑哂」的一場戲，表現了明顯的出世思想。

值得注意的是，《邯鄲記》對世俗社會中的腐敗行為有許多揭露和批判。例如，劇中寫到

崔氏小姐與盧生婚配之後，希望他進京趕考，並表示將拿出所有金錢賄賂達官。而考官宇文融則是奸詐貪財之人。作品通過宇文融自白揭露其醜惡嘴臉：「下官乃唐朝左僕射兼檢括天下租庸使宇文融是也。性喜奸讒，材能進奉。日昨黃榜招賢，聖人可憐見，着下官看卷進呈。思想一生，專以迎合朝廷，取媚權貴。」^①按宇文融的意思，卷子是梁武帝之後蕭嵩答得最好，但管不著宇文融，故不列第一；而聞喜人裴光庭乃前宰相裴行儉之子，武三思之乘龍快婿，雖才品較次，卻要立為第一。誰知宇文融的如意算盤卻打錯了。由於盧生的行賄，滿朝文武都保舉盧生，結果「御筆題紅」，盧生竟然高中。此事表明朝中文武官員都是一樣的沒有正義，一味貪財忘義。在第十三齣〈望幸〉裡，作者甚至直言不諱地說「當今開元皇帝，不安本分間行。」^②這些話實際上是影射當時的朝政，表現了湯顯祖對於當時社會醜惡現象的激憤和官場的絕妙諷刺。

湯顯祖在《邯鄲記》中的批判態度與他腦子中的道教立場是不是矛盾呢？應該說是既矛盾又不矛盾。因為道教的思想本來就是複雜的，早期道教經典《太平經》一方面強調君臣民的協調，一方面也常揭露社會的某些黑暗面。這種兩面性在後來的道教中一直存在。當社會災害頻起，人民走投無路時，道教往往能表達下層勞動人民的呼聲，故而能夠引起一些同情人民疾苦的下層官員的共鳴。湯顯祖《邯鄲記》中的批判態度與道教所具有的社會正義感又是一致

的。

湯顯祖對社會腐敗現象尤其是貪官叢生的現象及政治黑暗的激憤，這是元代盛行的神仙道化劇所表現的強烈激憤態度在新形勢下的「復起」和發展。正如前面幾章所論述的那樣，元朝漢人知識分子由於異族的統治和科舉之路的堵塞，在他們創作的神仙道化劇中常流露出對朝政的不滿情緒，表現了幽憤之情。明朝早年，恢復了科舉，漢族知識分子的待遇有了改變，所以直到明朝中葉大量出現的神仙道化劇那種原先的幽憤之情往往被神仙慶壽的熱鬧氣氛所淹沒，西王母的瑤池蟠桃盛會事實上在盛明時期已成爲朝廷歌舞昇平的一種點綴。但是，晚明以來，情況又發生了變化，明代以前神仙道化劇中那種批判精神在晚明之際的傳奇戲曲中不僅恢復了，而且有了進一步的強化，湯顯祖《邯鄲記》對腐敗現象的諷刺正是批判精神強化的表現。這種思想傾向的復起和發展有其歷史的原因。湯顯祖步入仕途之際，首相嚴嵩和張居正先後弄權，封建專制堵塞言路，許多受排擠的官員攔身留都南京。萬曆十五、六年江南發生大飢荒，社會兩極分化更趨嚴重，正如湯顯祖在他的詩作《疫》裡所描寫的：「精華豪家取，害氣疲民受。」生活在這種背景中的湯顯祖感受自然是深刻的。因此，他的《邯鄲記》的苦難描寫實際上是從道教「俯察」的視角對社會專制的批判，具有積極意義。過去，許多學者在談到湯顯祖的《邯鄲記》往往否定得多而肯定得少，這是沒有全面理解湯氏創

作本意所致。從實事求是的歷史態度出發來審視《邯鄲記》之類傳奇作品，就必須更多地發掘出那些具有人民性的思想因素，不可因為劇中描寫了神仙而擲於閘棍。

除了《邯鄲記》外，《韓湘子九度文公昇仙記》也是一本以神仙故事為題材的有影響的傳奇之作。

《韓湘子九度文公昇仙記》（以下簡稱《昇仙記》）係明代富春堂刊印本，不題撰人姓名。僅題「金陵書坊富春堂梓」。原版藏於北京大學圖書館。一九五四年，古本戲曲叢刊編委會將該劇作收入《古本戲曲叢刊》初集之中影印出版。

《昇仙記》共分三十六折，上下卷，內附有圖像十三幅及音註。開場第一折即有《鷓鴣詞》，略云：「今番試演新奇傳，野調山聲別是腔。」又內應白云：「借問後房子弟，今朝扮演誰家故事，那本奇傳？」所謂「奇傳」即是「傳奇」。《鷓鴣天》詞與道白均表明此本戲劇係傳奇而非雜劇。

《昇仙記》乃取材於道教八仙傳說中的韓湘子故事。《酉陽雜俎》記載，韓湘子係唐代名臣韓愈之宗侄，性狂放，能奇術，曾在初冬時數日內令牡丹花開數色，每朵又有詩一聯，愈大為驚異。又據《太平廣記》卷五十四所載，韓湘子幼即落拓，好飲酒，與其叔父韓愈玄機清話，賅博真理，神仙中事，無不詳究；愈諫迎佛骨忤旨，出為潮州刺史，至商山而遇其侄，

侄爲詩敘別，中有「雲橫秦嶺家何在？雪擁藍關馬不前」之句。史稱，韓愈有侄孫韓湘，係十二郎（老成）之子，官至大理丞。韓愈遭貶潮州至藍關時，曾贈以此詩，傳說中湘子得道成仙之事，當由此附會而來。宋元之際，道教傳記類書多載有韓湘子之奇異故事，明人作有長篇小說《韓湘子全傳》凡三十回，敷衍其故事。傳奇戲曲《昇仙記》即本於此。

《昇仙記》第一折言及早先尚有《韓真人三度文公雪擁藍關記》，又稱：「原來此本戲文梨園少見，人世奇觀。山聲野調，真乃物外之清談；泉石烟霞，別是一般之雅趣。無風塵花柳之音，絕世俗功名之念。第八洞神仙韓湘子來，三度叔父老文公成仙悟道，證果朝元。」^①由此可以推知，在《昇仙記》上演之前，當有同一題材的《雪擁藍關記》演出於「梨園」，祇是一般人少見而已。《雪擁藍關記》對韓文公有「三度」，而《昇仙記》則有「九度」，可見情節發展了，但基本故事當是一樣的，其主題即所謂「成仙悟道」。

按劇中之鋪敘，韓愈雖然功名蓋世、譽大望尊，但卻已年老膝下無兒，哥嫂雙亡，遺下一子，取名韓湘，自幼由韓愈夫妻撫養，至十四歲時被兩個遊方道士哄去，五載未歸。韓愈正思念之際，神州大旱，御旨降下，命他爲國祈雪。一連四十天，卻未見「冰花萬里揚」，這自然不好向皇帝交差。正在這個「節骨眼」上，已能未卜先知的韓湘子料定叔父有災，欲度他「出死關」、「了宿緣」，於是降臨祈雪壇場，從而拉開了侄兒「九度」叔父的幃幕。

作為一位篤信儒家信條的老臣，韓愈本來對神仙佛法就抱排斥態度，這就為韓湘子的「度脫」工作增添了難度。為了能夠使叔父韓愈徹悟「百歲光陰，一枕南柯」的道理，證實神仙的存在，韓湘子運用他的特異功能，採取了一系列非凡舉動，例如在韓愈祈雪不成時，韓湘子運元神、聚雲氣，終於降下飄飄瑞雪；另外，韓湘子還實施了「變紙人為仙女」賦詩吹笙的異術，甚至催開「傾刻花」，掃粉牆而化青山、劃地成河等等；在韓愈因諫迎佛骨貶官潮州時，韓湘子又在一路上多次降臨「點撥」。作者抓住韓愈遭貶一事大做文章，置韓愈於困境之中，然後讓韓湘子有針對性地向韓愈宣明大道。諸如：「世事敗如棋局，韶光疾似車輪。人生只為利和名，勾引霜毫兩鬢。漸漸輪迴到也，堪堪利害臨身，醉生夢死度朝昏，不復歸根復命。」●這種說教並不容易打動韓愈之心。但由於遭貶和藍關的磨難，韓愈幾乎保不住身家性命，最後終於被韓湘子度化，並且「合家昇仙」而去。《昇仙記》通過韓湘子「九度」韓愈的戲劇情節設置，表現了為官的艱辛、人世的無常，顯示了仙界的美好，具有濃厚的道教思想色彩。

對於《昇仙記》的出世思想該作何評價？站在不同角度可以有不同的看法。不言而喻，社會中的人對於自己生存的社會必須要有責任感，為了民眾的利益甚至不惜獻出自己的生命，這是一種崇高的思想境界。但在中國古代的封建社會中，專制統治卻往往顛倒是非，正直敢

言之人常常受到迫害，韓愈諫迎佛骨而遭貶正是專制之下沒有言論自由的深刻體現。《昇仙記》的劇情乃是圍繞此點而展開的。如果說一個正義之士在民眾需要他時他卻祇顧個人修仙那是一種逃避社會責任的話；那麼在遭到專制迫害之後而遁入玄門，對統治者採取不合作的態度，這可以說是一種無聲的反抗。就此意義而言，無名氏撰寫的這本《昇仙記》傳奇戲曲與湯顯祖的《邯鄲記》一樣仍有它值得肯定的一面。

在人間社會中自有是非之分，善惡之別，反映到傳奇戲曲中，也就有神仙與魔怪的角色、鬥爭。因而，當我們檢索迄今所見的大量傳奇戲曲時便發現：以神仙故事為題材的作品中不光是在演述道法之玄妙，而且也在顯示神仙鬥惡魔的偉大力量。就具體的作品來說，往往有所側重。如果說，《昇仙記》、《邯鄲記》重在「演道」，那麼，像《龍沙劍傳奇》之類劇作則重在驅魔。

《龍沙劍傳奇》，清·程煥撰。煥，字星華，一字瑞屏，安徽天長人，於嘉慶戊午年（公元一七九八年）被流放到黑龍江。其流放的原因不明，但從當時被流放人士的類型看，大抵是因為他有反抗意識。《龍沙劍傳奇》是他初到齊齊哈爾時寫的。他在《讀曲偶評》中有一段關涉《龍沙劍傳奇》寫作緣起的自敘，略云：「戊午孟冬之望，初至邊城，侘傺無聊，飢寒交迫，偶拈許旌陽除（按：「除」字當作「兼」）及湘媪、李鵲三事合為一傳，譜以九宮，不

浹旬而三十齣成焉。」文中所指「邊城」即齊齊哈爾。作者明確指出了到這個「邊城」的時
間和寫作素材的來源。在戲文的結尾處還附了一首詩：「江左詞人程瑞屏，廿年書劍嘆飄
零。凌虛雅愛神仙傳，搜怪曾繙嶽瀆經。白馬湖邊荒故宅，黑龍江上老奴星。宮商譜出清平
調，好與周郎擊節聽。」行文落筆，憤懣蒼涼，但卻也表達了作者對神仙故事的雅好。

《龍沙劍傳奇》的主要素材是許旌陽殺蛇斬蛟的故事。該故事最早見於唐前的《西山十二
真君傳》，此後唐道士王松年《仙苑編珠》、宋人張君房編《雲笈七籤》、白玉蟾《玉隆集》以及
四川、江西等省方志均有記載。作者程煥主要採納了其中關於殺蛇斬蛟的內容並同《神仙傳》
所載「樊夫人」的故事、還有《獨異記》中的李鵠故事雜糅起來，把這些神仙人物或半仙人物
置於殺蛇斬蛟的中心線索中，讓他們具有了統一的目標，本來並不相干的故事經這麼一組合
和重構，便顯得井井有條。

該傳奇之所以有「龍沙劍」之稱，蓋起於晉代道士許遜的一段讖語。《西山隱士玉真劉
先生傳》謂：初，都仙太史許真君嘗留讖記云：「吾仙去後一千二百四十年間，五陵之內當
出弟子（原註：今作地仙，誤也）八百人，師出豫章河西岸，大揚吾教，郡江心忽生沙洲掩
過沙井口者，是其時也。」此語收入於淨明道典籍《淨明忠孝全書》卷一之中。許真君讖記所
謂「沙洲」即「龍沙」。該書在談到天師胡惠超降度劉玉時說：其年（公元一二八二年）五

月，章江門外生一洲。是秋，先生（指劉玉）經行西山瀉油岡，遇洞真師胡君（惠超），告以姓字。「先生拜問曰：『天師胡爲在此？』」曰：『龍沙已生，淨明大教將興，當出八百弟子，汝爲之師。』」胡惠超所說「龍沙」是承襲上文「沙洲」而來的。程煥所作傳奇之名「龍沙」即得之於神仙識語。由於許遜當年殺蛇斬蛟用的刀是「智鏢慧鋒」鍛成的「道劍」，此劍代代相傳於「龍沙」，故名之曰「龍沙劍」，由此可見傳奇之題乃蘊含「玄機」。

《龍沙劍傳奇》的內容梗概是：一頭蛟怪侵佔了鄱陽湖，興風作浪，殘害生靈。恰值湖神被趕走、孽蛟爲非作歹之際，新任命的江西都昌縣令李鵠偕妻前往赴任，道經鄱陽湖被妖怪逮住。仙人許遜和樊夫人神機妙算，降臨凡間，他們分別救出了李鵠之妻蕭氏及李縣令。爲了鏟除孽蛟，爲民除害，許遜與弟子四處追尋，狡猾的蛟怪變化人形，冒充李鵠，來到南昌刺史屈突家中騙取信任，受招爲婿。後被仙人識破，逃回湖中。仙人跟蹤追擊，以符法調遣天兵神將，經過激戰，蛟怪終被擒獲，仙人以「龍沙劍」將它斬除。功成德就，天廷詔許遜及弟子吳猛、樊夫人返回仙班。李鵠及妻蕭氏因陰功未滿，續留廬山修道，仙人就把「龍沙劍」送給李、蕭二人永爲鎮洞之寶。

從表面看起來，《龍沙劍傳奇》充滿神仙與惡怪鬥法的氣氛，似乎是在追奇獵異，但若深

人發掘，即可看出作者於此是有所寄託的。江西夢熊子在〈序〉中談其思想宗旨時指出：「乃若救世安民，指爲大道」。虞卿在〈跋〉中則說：《龍沙劍傳奇》「指燒丹服氣爲旁門，謂救世安民爲內景」。這些論述是基本符合作者之本旨的。道教修煉有「內景」之說，魏晉時期即已在道門秘傳的《黃庭內景經》以「七言歌訣」之體式暗示氣功修煉的內景隧道，向爲道門所重。隨著道教的發展，修行理論也更加成熟起來，以葛洪爲代表的神仙道教將「輔時佐國」一套政治思想納入了修行的思想體系。此後道門更加強調累積陰功的重要意義。諸如《文昌帝君陰鸞文》、《太上感應篇》均以行善積德爲陰功。此陰功修行的範圍頗廣，「救世安民」亦其重要之內容。《龍沙劍傳奇》正是以神仙戰妖妖怪的題材來表現累積陰功的德行修養思想的。作者在劇中反覆強調這一思想的重要性。例如在第四齣《說劍》裡許真君的上場詩云：「若無功德垂人世，白日飛昇亦枉然。」在第三十齣《留劍》裡，作者又在《尾聲》寫道：「世人都把神仙敬，卻祇解丹爐藥井，哪曉得救世安民是內景。」作者的這番用意表現了他憂國憂民的情懷，同時也符合道教「雲水無心……只是要救生靈」的功德修行理論。神仙作爲一種善的力量之象徵，必然戰勝作爲邪惡象徵的妖怪，這是道教一個堅定信念。過去人們常常把道教看作完全超脫於人世或不問世人水火的宗教，這是不符合客觀事實的。

總之，無論是像《邯鄲記》、《昇仙記》一類「度脫劇」或像《龍沙劍傳奇》一類「降魔劇」

都有啟人深思的意義，從歷史的觀點來加以研究，必能發現它們之所以流傳的社會思想價值。

(二)言世情了公案，神仙顯聖

在傳奇戲曲中更多的作品是以人情世態為內容，尤其是男女婚戀、公案分爭題材最為常見。此類題材雖然在總體上「搬演」的是人間俗事，但在情節發展過程中往往也涉及道教神仙故事或描寫道人的某些具體活動，在一定程度上表現了道教的思想影響。這可以從兩個角度來加以考察。

1. 眾多世俗男女戀情之傳奇融攝著豐富的神仙意象和道教義理

迄今所見約六百種傳奇戲曲作品中有近三分之二是鋪敘男女戀情的。由於我國古代劇作家們大多熟讀經史，且關注志怪稗官之作，三教九流，多有交往，這為他們瞭解道教神仙故事、採擷道門之遺聞異說提供了極大的方便。因而，他們在進行言情題材的戲曲創作時往往自覺或不自覺地把有關神仙意象引入作品之中，或者出於情節發展需要設計神仙人物，穿插有關道人活動的場面描寫。如明人史槃作《鶉釵記》寫宋璟和刑燕紅之成婚是由於神仙贈給一對鶉釵；而出於同一作者的《夢磊記》則寫書生文景昭夢見神仙示以「磊」字，神仙在夢中告

訴他一生富貴及百歲婚姻都在此字。後來他果然因一「石」字和劉亭亭婚配，又因二「石」字中了狀元。明人單本撰《蕉帕記》寫書生龍驤得西施轉世之狐精相助，與胡弱妹結婚，後來中了狀元、平外患，終為神仙。明人高濂撰《玉簪記》寫南宋書生潘必正自幼與陳嬌蓮訂立婚約，且互相交換玉簪和鴛鴦扇墜為憑。後來由於戰爭發生，兵荒馬亂之際，嬌蓮流落金陵，於女貞觀中當了道姑，改名妙常。潘必正於臨安應試落第之後，因其姑母斯時正為金陵女貞觀主，故前往訪之，暫寓其中。不意相遇，戀情引發。某日，妙常彈琴之時，潘以情挑之，戀情昇溫。事為觀主察覺，遂促其再度赴試，且親送必正登舟啟航，妙常則雇小舟追及必正，再次互贈玉簪及鴛鴦扇墜為表記。必正及第授官，遂與妙常結婚。劇本表現了潘必正與陳妙常衝破禮教和清規、爭取婚姻自由的精神。明人吳世美撰《鶯鴻記》寫唐明皇與楊妃、梅妃的故事。因戰亂，曾當過道姑的楊妃死於馬嵬坡，而梅妃則避跡道教庵觀，幾經離亂，方與明皇團聚。明·楊珏撰《龍膏記》以唐人裴鏘傳奇小說《張無頗》為本事，創為戲曲，寫女仙袁大娘以玉龍膏和暖金盒贈與張無頗。張以玉龍膏治好宰相元載之女湘英，兩人產生愛情。宰相狐疑，遂遣張無頗至括州，陷之人獄，湘英亦被逼流落他鄉。後來，女仙袁大娘將張無頗救援出獄，中了進士，張無頗終與湘英成親。兩人在袁大娘的「點化」下成仙。明·雲水道人撰《藍橋玉杵記》寫裴航與李曉雲的婚戀故事，雜採神仙樊夫人故事納綴於其間，兼及勸

人爲善之文字。以同一題材撰成的傳奇戲曲尚有呂文《藍橋記》、楊之炯《玉杵記》、黃之雋《藍橋驛》等。另有明人黃粹吾撰《續西廂昇仙記》，以《西廂記》崔鶯鶯和張生的戀愛故事爲基礎，寫張欲以紅娘爲妾，鶯鶯不允，紅娘出家，鶯鶯則因被鄭恆鬼魂在陰司告狀而遍遊地獄。最後以崔、張、紅娘、琴童、法本皆昇仙爲結。清人汪光被撰《廣寒香》寫臨海米遙至海安酒家題詩：「桂花宜向月中看，誰送書生上廣寒」，抒寫自己嚮往月宮女仙之情懷，不料卻被土豪殷文蔚所毆辱，並奪去宋徽宗所贈鐫有「天眷」二字之玉章。米遙誤入殷宅，遇殷女天眷，天眷與其婢女皆仰慕米遙，假託劍客書並匕首，置於殷枕旁，令其改惡向善。米遙後中狀元，道士馬友元於酒家壁上畫月，且施道術使宋徽宗與米遙遊月宮，米遙續完前所題詩。適殷文蔚偕妻女賞月於酒家，聞月宮天樂聲，復睹壁上所現新添米遙之詩，痛悔前事。米遙終於娶天眷及湘娥爲妻。其中摻有不少道士作法的場面描寫，頗類於唐傳奇中道士葉法善施術使唐明皇遊月宮之情節。如上這些以婚戀爲題材的傳奇戲曲作品在情節上都有道教神仙故事內容。神仙或者爲痴情男女們的婚事穿針引線，或者在痴情男女危難時刻降臨解救；而相愛著的男男女女則往往又在神仙的教化下雙雙昇仙。在這類作品中，神仙成爲有情人的「月老」，神仙境界則往往成爲男女變情浪漫化的一種最終歸宿。

男女婚戀類傳奇戲曲之所以帶上了濃厚的道教神仙色彩，除了道教本身在文化史上的思

想影響之外，還有作家題材處理方面的原因。就故事的形成來講，題材有其確定性的一面，這使是不同題材可以相互區別開來。但是，在流傳過程中，故事之情節又是會因不同人的轉述而發生變化。作家出於表現主題思想、刻劃人物性格的需要，往往對原有故事加以改編，傳奇戲曲作品的創作也是如此。這就使不同題材之間在一定歷史條件下有了互相轉換或互相滲透的可能。例如明人張鳳翼撰《紅拂記》便體現了神仙題材向婚戀題材的轉換關係。《紅拂記》取材於唐傳奇小說《虬髯客傳》。該傳奇小說是唐代道士杜光庭所撰，原作《虬髯客》，首見於杜氏《神仙感遇傳》卷四之中。宋洪邁《容齋隨筆》卷十二《王珪李靖》條稱，有杜光庭《虬髯客傳》；《宋史·藝文志》子部小說類著錄有杜光庭《虬髯客傳》一卷，疑宋以後的《虬髯客傳》乃是《神仙感遇事》中《虬髯客》之改本。不言而喻，被收入《神仙感遇傳》中的「虬髯客」必定是一個神仙人物。在杜光庭的筆下，虬髯客係有「先見之明」的「道兄」，其言談舉止處處都表現出對天地「氣數」的熟諳。無疑，該作品屬於神仙題材。但是，到了張鳳翼手裡，經過一番加工改造，整個題材發生了變化，張氏將原來以虬髯客為中心的故事改造成為以紅拂女與李靖的愛情故事為主線的戲曲。該傳奇戲曲流傳較廣，刊本也較多，明代戲劇作家胡文煥將《紅拂記》收入於他選編的《群音類選》之中，編者擇其唱段，分為《李靖渡江》、《紅拂幽敘》、《逆旅寄跡》、《靖謁侯門》、《登高望氣》、《紅拂私奔》、《文靖先聲》、《英雄投

合》、《棋辨真人》、《虬髯心折》、《樂昌訴舊》、《虬髯贈別》、《樂昌鏡合》、《破鏡重圓》、《虬髯退步》、《勉夫求名》、《紅拂奇訊》、《計獲高麗》、《重會虬髯》、《紅拂胥慶》凡二十段。其情節顯然是以紅拂兒同李靖的愛情線索鋪開的，兩人的互相愛慕在唱詞裡也多有表現。但是，由於這個故事本出於神仙題材，故字裡行間便留下了道教神仙思想的印記，譬如虬髯客的一段《醉太平》唱詞：「多少經營，似求仙煉藥，空教我指望丹成。難平，不如下子晉學吹笙，九天遙（遙），已知捷徑。低頭自忖，一腔豪氣，塞滿乾坤。」●不管虬髯客這位「道兄」是把甚麼「經營」比做道士求仙煉藥活動，也不管他的「丹」是否煉成，既然他嚮往神仙王子晉（即王喬）吹笙昇天的境界，則表明其內心深處對道教神仙理想的篤信。由此看見，作者在把神仙題材改造成婚戀題材後，原有的神仙「基因」並沒有消失，在一定背景一定氣候下，這種「基因」尚有復現的可能。另一方面，我們也看到，有些劇作家由於思想信仰的原因或藝術表現的需要，往往又將婚戀題材加以變形或改造，使之趨近於神仙題材甚至基本變成神仙故事題材。如清代戲劇學家洪昇《長生殿》便體現了這一點。該傳奇戲曲以楊貴妃同唐玄宗的愛情故事為基本線索來構造情節。早在唐朝，陳鴻便已據當時之宮庭傳說寫下《長恨歌傳》（其歌為白居易作），宋代樂史加以發揮，撰成《楊太真外傳》。這個宮庭愛情傳奇故事在金元時期便被搬上舞台，可以確切肯定的是以此故事為題材撰成的戲劇作品至少

有關漢卿的《唐明皇哭香囊》、白樸的《唐明皇秋夜梧桐雨》、《唐明皇遊月宮》、岳伯川的《羅光遠夢斷楊貴妃》、庾天錫《楊太真霓裳怨》、《楊太真華清宮》等。這個愛情故事本來就與道教活動有一定的關係，故明代以前以此為題材的作品自然也會留下道教神仙思想印記；而洪昇撰《長生殿》則在前人基礎上向神仙境界大步邁進。全劇共五十齣，表現唐明皇崇道行爲及楊貴妃的仙化描寫佔了大半以上，尤其是作品的後半部寫楊貴妃「屍解」昇仙，道士作法，令唐明皇在迷幻中與楊貴妃相見，他們都成了仙家美眷，昇入仙班。所以，「一曲《霓裳》聽不盡，香風引到大羅天。看修水殿號長生，天路悠悠接上清。」●在作者的重新創造下，兩位有情人被當作「謫仙」，最終又回到仙界。由此，我們有理由認為，《長生殿》實際上已由婚戀題材轉變成神仙題材。它是兩種題材互相轉換的一部典型戲劇作品。從它的產生，我們不但看到了道教思想在婚戀題材上的深刻滲透，而且發現了諸多婚戀題材之傳奇戲曲作品為甚麼也存在道教神仙意象、融貫道家義理的一些原因。道教的歷史影響，劇作家本身的文化造詣、他們的思想與藝術追求對於題材的處理起了關鍵性的作用。

2. 扣人心絃的公案傳奇以神鬼世界的冥中力干預人間，而道教的神仙冥府則為這種藝術創造提供了廣大的想像空間和善惡價值判斷

在諸多傳奇戲曲中，以公案為題材的作品也很值得注意。這類作品由於情節曲折，往往

具有很強的吸引力，在民眾中反響較大。從數量上看，公案題材的作品雖然不如婚戀題材的作品多，但道教的思想影響卻是深刻的。

公案傳奇戲曲是在公案小說盛行的基礎上產生發展起來的。從直觀意義上說，所謂「公案」即官府辦案，舊時官吏審理案件必置一桌子於堂中為執法之用，久而久之，此「案」（桌子）即成為官府執法之象徵，故名之曰「公案」。官府辦案，衍生出種種故事來，文人加以搜集整理，遂成公案小說。這可溯源於《史記》的循吏及酷吏列傳。魏晉時期干寶的《搜神記》中「東海孝婦」故事可謂公案小說的雛形，而五代以來更有專記獄訟事件的書，為話本公案小說之創作奠定了基礎，提供了素材。南宋時期的「說公案」標誌著「公案小說」的正式形成。《三現身包龍圖斷冤》、《合同文字記》等一大批公案話本小說紛紛問世。稍後，元代戲劇舞台上也出現了大量的清官戲，目前尚見於《古本戲曲叢刊》等戲曲叢書中的元人公案戲曲作品尚有一六、七種，其中尤以包公斷案者為多。明清時期的傳奇戲曲作家有鑒於社會需要，在繼承元人公案題材雜劇基礎上有所創新，使公案類戲劇增添了新內容。今可考者屬於公案題材之傳奇戲曲有明·佚名撰《珍珠記》、《鯉魚精魚藍記》、《鉢中蓮》、明·月樹主人撰《釵釧記》、清·無名氏撰《千里駒》、王夫之撰《龍舟會》、嵇永仁撰《雙報應》、朱佐朝撰《九蓮燈》、《瑞霓羅》、朱素臣撰《未央天》、《十五貫》、《朝陽鳳》、《翡翠園》、丘園撰《黨人

牌》、畢魏撰《三報恩》、盛際時撰《胭脂雪》、無名氏撰《雙蝴蝶》、《瓊林宴》、《三世紀》、朱佐朝撰《乾坤嘯》、夏綸撰《杏花村》等三十餘種。

從內容上看，公案戲劇主要是通過塑造清官形象，歌頌不畏權勢、清正廉潔、勤儉樸素的美好品德。故而，傳奇戲曲作品中斷案的主人公主要是現實社會中為人們所熟知的剛正不阿的清官。但是，由於民俗信仰的滲透和宗教思想影響，傳奇戲曲作家在創作過程中往往又通過神鬼託夢的形式來推進情節，尤其是那些以奸夫淫婦為審判對象的作品更具有深厚的宗教內容。在這些作品中，民間的神祇信仰、佛教的因果輪迴、道教的勸善懲惡互相交織，從而形成了複雜的結構。

或許是出於道德教化和神學警世的需要，傳奇戲曲作家有時也把清官辦案和道教神仙的佑助故事結合起來。例如《鯉魚精魚藍記》就是如此。該劇寫鯉魚精假冒金牡丹，與書生張真成親，金牡丹家人不能辨明真假。不得已向包拯大人控訴，包青天遇上了這神鬼精怪案，頗感棘手，請城隍神處理，城隍神又奏告玉帝，差天兵捉拿鯉魚精。又如《雙報應》，寫生員錢可貴逋欠官銀，賣妻以償；可是銀兩卻在途中丢失，被皂隸陳黑拾去。錢可貴在城隍神的啟示下，投訴於官府，知府孫裔昌恰好因灰塵落入茶碗，一碗皆黑，疑及陳黑，經審訊果得其實，令陳還銀，知府復以己銀代錢可貴完納。錢妻賣給貢生張師孔，張詢知詳情，亦歸還錢

妻。另外，錢氏之友張子俊妻與王文用私通，王與庸醫宋東峰合謀，毒死子俊，知府孫裔昌亦因城隍啟示而破案。這兩本傳奇戲曲，從投訴到審理辦案都突出了城隍神的作用。城隍神本來是一種民間俗神，語出於《周易》「城復於隍，勿用師」。漢班固則將「城」與「隍」連用。其《兩都賦·序》有云：「京師修宮室，竣城隍。」作爲城池保護神，城隍之祀據說始於堯時，然史無明文。不過，至遲南北朝，城隍神的信仰當已流行於市井。這在《北齊書·慕容儼傳》中已見記載：「城中先有神祠一所，俗號城隍神，公私每有祈禱。」到了唐朝，每州每縣都立有城隍神。道教因襲民俗，以城隍爲保護地方、主管當地水旱疾疫及陰司冥籍的神靈。唐代道士杜光庭刪定的《道門科範大全集》卷十二至卷十七言及：祈求雨雪齋儀，啟請的眾神靈之中便包括城隍神。後來，許多道教典籍也明確指出城隍神是道教祀奉的神靈之一。《中國大百科全書·宗教》卷亦以城隍神入道教神仙系統。由此可證，《鯉魚精魚藍記》與《雙報應》這兩本傳奇戲曲所出現的城隍神已是道教化的神靈。劇中之所以在關鍵時刻讓城隍神顯靈，甚至讓「青天大老爺」包拯也同城隍神打交道，這是因爲城隍神在道教中又擔當了陰司冥府的部分神職。道典《太上老君說城隍感應消災集福妙經》將城隍神的職能概括爲：代天理物、剪惡除凶，護國安邦，普降甘澤，判定生死，賜人福壽。該經典又謂城隍神屬下有十八判官，分掌人之生死疾疫、福壽報應等事。既然城隍神是一位主管陰司冥籍之神，手下

又有那麼多執法的判官，公案傳奇戲曲讓城隍神在暗中啟迪人間判官、處理「無頭公案」，這就不足為怪了。事實上，城隍神在戲曲作品中反反覆覆出現，已成爲獎善懲惡的理想象徵。

在公案題材傳奇戲曲中，還可以看到許多與道教法術有關的情節或場面。如《鉢中蓮》中即時有出現。該傳奇劇本不署作者姓名。從「玉霜簾藏鈔本」看，其末葉有「萬曆」、「庚申」印記，當出於明代萬曆四十七年（公元一六一九年）間。《鉢中蓮》凡十六齣。在第十齣《圍訴》裡便有濃厚的道教法術氣氛：場上設有石碑一塊，上畫虎頭，下出「泰山石敢當」五字。當小旦扮九江人氏王合瑞之妻殷氏僵屍上場後，有丑扮土地、老旦扮戶尉、末扮瓦將軍、淨扮鍾馗等先後亦上場。殷氏僵屍因屬「野鬼」，又無分文，四處逃竄，被土地神追趕，卻不料土地神撞上了石敢當。這個「石敢當」對土地爺也不客氣：「俺石敢當在此，個眼也生的擅敢撞我！」土地爺祇好自認喫了眼前虧。這裡所謂「石敢當」即包含著道教「靈石安鎮」的法術思想成份。就淵源而論，以「靈石」驅邪卻惡的安鎮法術當出於遠古，爾後逐漸被賦予人格意義。陶宗儀《輟耕錄》卷十七謂：「今人家正門適當巷陌橋道之衝，則立一小石將軍或植一小石碑，鐫其上曰：『石敢當』，以壓禳之。按西漢史游《急就章》云：『石敢當』，顏師古註曰：『衛有石碯、石買、石惡，鄭有石制，皆爲石氏；周有石速，齊有石之

紛如，其後以命族。敢當，所向無敵也。」據所說則世之用此，亦欲以為保障之意。」按照這一說法，則石敢當傳說早在漢代以前即已產生並流傳。後來，石敢當傳說發生變形，衍化出新的故事來，如今泰山一帶所傳石敢當好打抱不平、除暴安良。無賴之徒聞風喪膽。同時他還是一個「降伏能手」，能以法術捉拿精怪。四面八方登門求其「驅妖」者甚多。為滿足各地要求，石敢當請石匠在石碑或石柱上刻上「泰山石敢當」的字樣，交給祈求者，據說此等石碑靈應無比，於是越傳越遠，人們相繼模仿，「泰山石敢當」成為人們驅妖安鎮的一種法術標記。雖然，這本是起於民間的一種巫術形式，但魏晉以來卻被道教所吸收。道教將動物崇拜與靈石崇拜、驅妖巫術融合為一，在石碑上刻上虎頭之類形狀，寫上「泰山石敢當」，配上靈圖符籙。最常見的就是「七星圖案」。如澎湖列島上的石敢當即刻有七星圖。日本道教學者窪德忠教授在《道教諸神》一書中指出「石敢當」碑上的「七星圖」象徵北斗。筆者以為此說是有根據的。五斗米道的經典之一《太上玄靈北斗本命長生妙經》稱北斗「七元君」可除諸種災厄。在許多道教符籙靈圖中往往鑲進「七星圖」。足見，石敢當靈石安鎮法術不僅寄託著道教的驅邪解厄觀念，而且已被納入了道教的法術體系之中。傳奇戲曲《鉅中蓮》第十齣中出現的虎頭狀「石敢當」碑及神形，這正是道教法術思想的反映。表面看來，這是一種迷信行為，但在深層次上卻又體現了我國先民的強烈生存意識。它的出現與《鯉魚

精魚藍記》及《雙報應》中的「城隍神」一樣具有獨特的民俗學意義。如果說「城隍神」之類具有世俗特徵的道教神仙是揚善去惡信念的符號代表，那麼，戲曲中「石敢當」的反覆出現則象徵著道教為民眾祈求平安的法術力量。儘管這是虛幻的，但在古代的民眾中卻具有心靈震攝作用，而在今日看來，它卻為我們提供了戲劇符號的標本。透過它，不僅可以窺探先民渴望的保護需求，而且可以感受到傳奇戲曲的虛擬性、含蓄性。

第三節 傳奇戲曲的藝術手法與道教審美情趣

傳奇戲曲與道教的關係不僅表現於內容上，而且反映在藝術手法上。作為中國古代戲劇的一大門類，傳奇戲曲由於歷史文化的積淀，在藝術手法上比以往任何一種戲劇形式都更趨於成熟和完善。究其原因當然很多。要探討這個問題，自是不能忽略道教審美情趣的作用。

(一) 生死命運的幻象遐思

生死問題是擺在人類面前一個不可迴避的嚴肅問題。在種的沿襲過程中，人類有了「生」的體驗和「死」的「記憶」。老一代看新一代的產生會形成一種本能的喜悅，因為

「種」在這個流程中被沿襲下來了；而新一代看到老一代的去逝，不可避免會出現憂傷、悲痛的情感，這不僅是由於往日一起生活形成了感情，而且是由於老一代的命運即是新一代的「鏡子」，新一代從老一代這面「鏡子」上照出了自己的未來。於是生活便有了本能的喜怒哀樂。人類的社會物質活動創造了輝煌的歷史；但是，由於大自然的變幻莫測，社會活動本身日益複雜，人類對於自己的命運又是把握不準的。這種命運的神秘性又推動著人類去進行種種預測和遐想。爲了彌補生活中的種種缺憾，人類運用了自己的天賦——思維活動來創造種種可以喚起美的感受的「結晶品」，從而形成了系列精神幻象。諸如小說、詩歌、戲劇，它們能以各自獨特品質、功能而相互區別，但在人類思維總信息庫中由於「意象提成」的可能，這些虛幻的精神「結晶品」又在一定場合一定渠道互相轉換，或者互相包容。「戲劇」就在這種轉換或包含中更見異采紛呈。正如美國符號主義美學專家蘇珊·朗格（Susanne·K·Langer）所說的：「戲劇是一種詩的藝術，因爲它創造了一切詩所具有的基本幻象——虛幻的歷史。戲劇實質上是人類生活——目的、手段、得失、浮沉以至死亡——的映象。它具有一種幻覺經驗的結構，這正是詩作的主要產物。但是，戲劇不僅是一種獨特的文學形式，而且也是一種特殊的詩的表現形式，它之有別於真正的文學正如雕塑之有別於繪畫藝術，正如雕塑與繪畫之有別於建築。換言之，它創造了自身特有的基本抽象，從

而獲得了某種對歷史進行摹擬的獨特方式。」④蘇珊·朗格所謂「文學」是從狹義上說的，主要指敘事文學，但這並不妨礙她對戲劇藝術特徵的闡釋。在她看來，戲劇是對歷史的一種虛幻摹擬。在戲劇摹擬中，任何身體或內心活動的幻象都統稱為「動作」，而由動作組成的總體結構就是以戲劇動作的形式展示出來的虛幻的歷史。這種動作體系首先給人以「歷史感」，也就是說它在一定的空間裡展示了人物活動的時間流程，顯示出程序性、節奏性，但這又不是歷史的真實，僅是「摹擬」而已，所以是幻象的。如果說，小說之類敘事文學是以「虛幻回憶」之方式表現生活形象，它主要是通過喚起人們的記憶而產生美感；那麼戲劇則著眼於未來，戲劇作家通過人物的動作程序，造成懸念，暗示一種虛幻的未來，由於這種「未來」在全劇結束之前是不可捉摸的，所以是「虛幻」的，它造成了接受者期待的緊張。這可以說是古今中外一切成熟的戲劇的共性。中國古代的傳奇戲曲自然也是如此。

然而，僅僅看到傳奇戲曲也給接受者展示了「歷史」的幻象從而造成對未來的期待，這是不夠的。傳奇戲曲之所以作為獨立品類而存在，就在於展示「歷史」幻象時有它自己的個性。不論是純粹以神仙故事為題材，還是在婚戀題材、公案題材中穿插神仙故事，運用神仙意象，傳奇戲曲總是帶給人一種人類生活歷史幻象的延伸。在欣賞這類作品時，人們首先以虛幻的形式「回到」現實生活中。從情節故事和人物命運裡，接受者找到了自己參與的契

機，從而關心著劇中人的悲歡離合。與此同時，由於劇作家對積淀了強烈生命意識的神仙意象的採擷和新的組合，這就在接受者的精神內部視域裡「建構」了多重空間。戲劇中的人物不僅「生存」於現實的人類世界，而且可以上天入地。陰間地府，人類社會，神仙境界輪流地在接受者面前呈現出來。《鉢中蓮》中的王合瑞在外經紀，浪跡江湖，遭颱風襲擊，逃生於舟山，他的妻子殷氏在家與縣衙捕快韓成私通，雙雙遇難。這本來是人間苦難的表現。故事的展開是以人類社會為「空間」的；但劇作家並沒有停留在這個「平面」上；他通過《神哄》、《點悟》等場景，讓眾神仙粉墨登場，又通過《冥晤》等情節讓冥府中的冤鬼抒發心中之不平。在「三相空間」裡，鬼與仙、人與鬼、仙與人組成了複雜的關係。同樣地，在《牡丹亭》裡，我們也看到了「三相空間」內人、仙、鬼的複雜關係。取材於話本小說《杜麗娘慕色還魂》的《牡丹亭》是湯顯祖的戲劇代表作。在這部曾經風行一時，「家傳戶誦」的傳奇戲曲裡，作者除了描寫主人公杜麗娘在人世中的苦難愛情體驗之外，還以陰魂漫遊的形式表現了這位被壓迫女子對愛情追求的堅貞不渝。由於陰魂行蹤的自由，杜麗娘得以同心上人柳夢梅成就好事。正像《鉢中蓮》一樣，《牡丹亭》用了相當的筆墨鋪敘冥府的陰森以及條規的嚴厲。在冥府世界裡，閻羅王殿下諸判官對「有罪之人」進行宣判，根據罪行輕重予以發落，或卵生、或胎生，輪轉不定，這造成了一種恐怖的氣氛。顯然，這是佛教地獄輪迴思想的藝術表

現。不過，作者並非僅是在地獄中打轉，他所設想的地獄又是與天廷隨時溝通的。地獄官員的職務由上帝任命。冥府鬼判官與上界天廷之神仙也有密切的交往。所以，當石道姑在杜麗娘墳庵念誦道教青詞，招回杜麗娘魂魄時，即感得神仙東嶽夫人、南斗真妃顯形，麗娘之魂叩見女仙，猛然醒悟：「一壇齋意，度俺生（升）天。」^②彷彿，她又已在天廷了。如果說作者筆下的陰間冥府籠罩著恐怖的黑煙；那麼天廷則又是那樣地充滿生機：「中天積翠玉臺遙，上帝高居絳節朝。遂有馮夷來擊鼓，始知秦女善吹簫。」^③靈霄寶殿閃爍翠玉的輝光，仙人玉女奏響迴轉的樂章，幽雅風光，何等沁人心脾！在這裡，人間、地獄、天堂形成了強烈的對照。主人公在這個「三相空間」裡經受了「死」的煎熬和「生」的磨煉，她的愛情信念經過了洗禮，更顯得潔白無瑕。這正是生死命運的幻象，它顯示了作者浪漫創作的藝術天才，同時也體現了道教存想的空間結構和審美情趣。翻開老子的《道德經》，我們可以看到，這位東方智慧老人對於宇宙的結構模式早有了精辟的描述：「道生一，一生二，二生三，三生萬物。」如果說由道所化生的「二」意味著陰陽相分，那麼「三」則顯示了道家對宇宙結構的總體把握。老子提出的這個「三相空間」宇宙模式在漢代以來的道教中得到了大發展。「三」這個數字在原始道教經典《太平經》裡已頻繁出現。道教據此建立了一個「天地人」相分相合的結構模式，並在這個模式裡進行「存想」。出於生命苦難的反思，道人們一方面接

受了佛教鬼域輪迴觀，通過白日夢式的「冥觀」而徹悟有生之來與去，呂洞賓的「黃梁夢」、王重陽在「活死人墓」中穴居打坐，都是這種「冥觀」的寫照；另一方面，道人們又存想天上神仙的逍遙境界，以「三」的空間層次劃分神仙居處之域，從而有了「三清」勝境。在這種神仙境界中，生存願望得到了最大滿足，人生命運得到了最深刻的觀照。無疑，這也是一種精神幻象的創造，但其迷離恍惚的景觀卻又造就了奇特的審美體驗，心靈在這裡得到了洗滌，生命得到了沿續。對照一下《牡丹亭》等傳奇戲曲的「三相空間」模式以及天界的景觀描述，不難看出彼此的契合之點。固然，劇作家們設置「命運幻象」有多層次的藝術土壤，但道教「三相空間」的存想審美情趣已作爲一種流動精神液體不知不覺地灌入了劇作家的思維信息庫之中。

(二) 交織神仙意象的結構藝術與人物形象塑造

戲曲的表演，由於受舞臺的限制，更需注重謀篇佈局的結構藝術。清代戲曲學家李漁在《閑情偶寄·結構》篇中說：「至於結構二字，則在引商刻羽之先，拈韻抽毫之始，如造物之賦形，當其精血初凝，胞胎未就，先爲製定全形，使點血而具五官百骸之勢。」李漁所說的實際上就是「胸有成竹」的謀篇思想，即在下筆之前必先有整體感，否則就像裁衣服臨時挖

補，便有斷續不暢之憾。戲曲創作亦復如是。先要有統籌安排，纔能整體諧調一致；同時，在具體創作過程中也要注意章法。

1. 夢幻模式的魅力

既然，傳奇戲曲和其他戲劇種類一樣，為世人展示了生死命運的歷史幻象，那麼在結構上採用夢幻模式便有充分的理由。在這一點上，元代的神仙道化劇已奠定了深厚的基礎，明清的傳奇戲曲在此基礎上向前邁進了一大步。劇作家們運用了夢幻模式來組織情節，使幻境和現實形成了強烈的反差性對比，從而啟迪世人了悟玄理。這種情況以湯顯祖的《邯鄲記》和《南柯夢記》最為典型。前者把數十年人生歷程濃縮於一長夢境之中，後者則把蚍蜉寓言幻象構置於夢象中。在這種幻象裡，主人公儘管都有過榮華富貴，但終成泡影。其結構手法顯然與元代《黃梁夢》一類神仙道化劇是一脈相承的。故而其宗旨出於道教無疑。從藝術手法上看，夢幻模式作品一方面把人生世情幻化，另一方面則又重疊交織著神仙意象。試看《南柯夢記》第十三齣《尚主》中的一段《清江引》：

仙家姊妹迎仙眷，飛仙鳳凰輦。仙樂奏鈞天，儀從來仙苑。教玉郎下車拜著修儀殿。

乍一看來，這好像是在描寫天上仙童玉女成親場面。仙女們列隊迎接仙郎的到來。隨著〈鈞天〉仙樂的旋律，招引仙郎的旗幡迎風飄揚，鳳凰之輦在空中穿梭，這是何等的仙家氣派！然而，聯繫一下上下行文便發現：原來這種神仙婚嫁場面只是比喻而已，它的主體乃是大槐安國「蟻王駙馬」成親。作者把這種本來就具備幻象特徵的寓言神仙意象化，這就造成了一種意義的模糊審美效果。就全齣而論，〈清江引〉祇是其中的組成部分，是局部，因此，這種神仙意象的應用首先形成的「模糊」還算是局部性的。在直陳其事道白中穿插這種帶有模糊意義的神仙意象，就在接受者面前產生了對比效果，從而體現出節奏感來。再就全劇來看，把人生的一切遭際，看作一場大夢，這又造成了整體模糊的審美效果。因為夢境的思維帶有隨意性、寓意性、象徵性，整個夢就是一個大象徵，其意義並不直接顯露的，而是被許多覆蓋面蘊藏著的。這種含蓄的效果，為接受者留下了廣闊的想像、補充的空間，造就了多重意義生成的可能。因而，從局部進到整體，又有了整體性的「模糊審美體驗」。正如解與武先生在〈藝術的模糊思維〉一文中所指出的：模糊「業已昇華為一種新型的異於崇高、滑稽與優美的美學範疇。」他進一步指出：「所謂模糊性，就是人們認識中關於對象類屬邊界和性態的不確定性。」●以「夢幻模式」寫就的戲曲作品正是具有了這種不確定性、自然，我們應當承認，這種不確定性的模糊審美效果之形成具有多種緣由。不過，如果注意到神仙意

象在夢幻模式作品中的反覆出現，那麼是否應該從道教的審美情趣方面多做一些分析工作呢？事實上，在老子的《道德經》裡已充滿了模糊性的意象，如第十四章：「視之不見名曰夷；聽之不聞名曰希；搏之不得名曰微。此三者不可致詰。故混而為一。其上不皦，其下不昧，繩繩不可名，復歸於無物。是謂無狀之狀，無物之象。是謂惚恍。迎之不見其首，隨之不見其後。」在老子看來，作為萬物生化之源——「道」是看不見、聽不到、摸不着的，其形狀是「惚恍」不定難於說明的。老子這種模糊性描述手法在道士作品中也是可以經常見到的。例如《修真十書》卷五《雜著指玄篇》：「混沌包虛空，虛空括三界。及尋其根源，一粒如黍大。」再如：「虛無生白雪，寂靜發黃芽。玉鑪火溫溫，鼎山飛紫霞。」^②作者此詩是用以暗示內丹性狀的，他用了「混沌」、「虛無」等界定不明確的詞彙，這同樣具有模糊的審美效果。《道藏》中大量詩文都是以這種方式寫成的。潛心研究過道教文獻的傳奇戲曲作家們接受了道教的審美意識當無疑。

2. 戲劇意象的對比與人物塑造

以道教神仙故事、修行度人為題材或受道教義理影響的傳奇戲曲作品由於承繼了元代神仙道化劇的藝術成就，由於劇作家們深厚的古典詩詞功力，在整體結構佈局過程中也注意到戲劇意象的提煉、建構。

歷史與經驗顯示：「戲劇創作中確實存在著這樣一種審美事實，即概括性的、象徵性的總體幻象。」^②這種籠罩全劇的「形而上」總體幻象就叫戲劇意象。

戲劇意象的一個顯著特徵就是兩極性，它是由兩組互相對立但又被統一於全劇中的意象群構成的。儘管並不是所有的戲劇都建立了完善的戲劇意象，但較成功的作品一般地說是有自己獨特的戲劇意象的。就前所涉傳奇戲曲作品而論，《長生殿》可以說是具有典型意義的。該劇自始至終乃貫穿著理想世界與現實世界的對立，而這種對立又通過兩組意象群的對比、再現而顯示出來。前者包括月宮、牛女雙星、蓬萊仙山、仞利天宮等，這些意象多來源於道教編織起來的古老仙話傳說，而後者則是白刃、弓箭、尺蠖、軍旗等與戰爭及權慾相關的器具、標誌。作為神仙理想境界標誌的意象群不僅頻繁地出現於作品的下半部，而且在現實氣氛較濃的上半部也時有出現。如第十一齣〈聞樂〉中的月宮、第二十二齣中的牛女雙星。甚至在第二齣中就已提到「仙鄉」。兩個世界的對比是作品結構上的總體特徵。所以，作者筆下的現實世界也就充滿了戰爭的苦難、罪惡和殺機；「鬼哭神號，到處（裡）染腥風殺人如芥。」^③似乎是戰爭葬送了李楊的愛情。於是，他們更加嚮往已經成爲神仙的牛郎織女情緣。如果說牛女情緣是理想化的，那麼它就更加反襯出李楊愛情的現實悲劇性。然而，作者似乎又覺得毀滅了李楊的現實愛情過於殘酷。故而，賦予他們雙重的品格，唐明皇和楊貴妃

既是現實中的人，又是理想世界中的仙——孔昇真人與太真妃子。這時，代表理想世界的仙山勝境就成了李楊情緣「地久天長」的寄託。可是馬嵬新墳又對李氏揪腸刮肚。當月亮升起之時，李氏立即泛起傷感之情：「長生殿，曾下階，細語倚香腮。兩情諧，願結生生恩愛。誰想那夜雙星同照，此夕孤月重來。……記鵲橋河畔，也有你姮娥在，如何廂賴！索應該，攛掇他牛和女，完成咱盒共釵。」●篤信道教的「真命天子」唐明皇看到孤月不僅勾起舊情，而且向月宮女仙姮娥發問。月亮反覆地出現，富有詩意地把劇情再度推進。終於，在道士楊通幽法術的作用下，唐明皇在月宮與楊貴妃再結舊緣，成為神仙天眷。月亮是他們的歸宿，也是神仙之緣的象徵。就這樣，作者通過兩種對立的意象群的交替出現，使神仙理想世界與充滿腥風血雨的現實世界形成鮮明對比，就在這種對比中，人物的內心世界得到了充分刻劃，從而使崇道帝王妃子的情愛故事染上了奇特的神仙色彩。由此可以看出，對於戲劇整體功能的完成而言，具有對比意義的戲劇意象群的建構是相當重要的。

當然，並不是所有傳奇戲曲的戲劇意象都具有兩極對立的內涵。戲劇意象的建構又是因題材而變化的。有的戲劇意象則主要是通過其象徵的功能以暗示主題。像《龍沙劍傳奇》中的「劍」就是如此。全劇以「龍沙劍」貫穿始終。第一齣《仙機》便點出「許旌陽功滿龍沙劍」，第四齣《說劍》明「劍」之來歷和用劍的理由。接下，隨著劇情的展開，每每出現許真

君及弟子佩劍場景。其中，作者還藉蛟怪之口稱道龍沙劍：「如今這兩口寶劍更是利害。」
 ②最終，蛟怪果死於此劍之下。當許真君功成昇仙之際又對劍發出一通感嘆：「劍呵，劍呵！想你當日在豐城獄中，雖有奇氣，煞甚淒涼；後來遇了張華、雷煥，亦是與俗子為緣。今日除妖救世，立此奇功，你方不負所長也！」
 ③劍在這裡寄託了作者「濟人救世」的修行思想，又象徵著主持正義的神仙道法。它貫穿全劇，成為結構的中心線索，而作品主人公許真君及其弟子也在它的輝光的照耀下更顯仙家本色。「可見，這種戲劇意象與作品主要人物性格之間存在著某種隱喻關係，它作為全劇「詩的核心」，使這種表現神仙功德的傳奇藝術成為「以動作為形式的詩歌」，從而創造了充滿「仙道情感」的詩境。

① 玄元皇帝廟即老子廟。

② 關於藍采和的「拍板歌」見本書第四章第一節。

③ ④ 《竹葉舟》，《元曲選》第三冊第一〇五六頁，中華書局一九五八年十月第一版。

⑤ 《張三豐全集》第七六頁，浙江古籍出版社一九九〇年十二月第一版。

⑥ 同上書第七六——七七頁。

⑦ 同上書第七八頁。

- ⑧ 同上書第七二頁。
- ⑨ 同上書第三八二頁。
- ⑩ 板橋道情末之附記云：「是曲作於雍正七年，屢扶屢更。至乾隆八年，乃付諸梓。刻者司徒文膏也。」見《板橋道情》，《黃氏隨筆》附，以下凡引該書不再註出處。
- ⑪ 《珍珠塔》第二三九——二四〇頁，花山文藝出版社一九八八年九月版。以下凡引此書第五節不再註出處。
- ⑫ 《桃花扇》第一頁，人民文學出版社一九五九年（北京）第一版。
- ⑬ 《湯顯祖戲曲集》下冊第七〇九頁，上海古籍出版社一九七八年六月第一版。
- ⑭ 《呂祖志》卷四第一〇——一一頁。
- ⑮ 《湯顯祖戲曲集》下冊第七三三頁。
- ⑯ 同上書第七五七頁。
- ⑰ 《韓湘子九度文公昇仙記》上卷第一折，《古本戲曲叢刊》初集。
- ⑱ 同上書上卷第十四折。
- ⑲ 程煥《龍沙劍傳奇》第三五頁，黑龍江人民出版社一九八六年三月第一版。
- ⑳ 胡文煥編《群音類選》第一冊第五〇頁，中華書局（北京）一九八〇年十月影印本。
- ㉑ 洪昇《長生殿》第二五六——二五七頁，人民文學出版社一九八三年十月（湖北）第二版。

- 24 蘇珊·朗格《情感與形式》第三五四頁，中國社會科學出版社一九八六年八月第一版。
- 25 《湯顯祖戲曲集》上冊第三五一頁。
- 26 同上書第三八四頁。
- 27 《文藝研究》一九九二年第二期第二四頁。
- 28 陳蓮笙等編《道藏要籍選刊》第七冊三〇一——三〇二頁，上海古籍出版社一九八九年六月第一版。
- 29 洪忠煌《戲劇意象》第六頁，南開大學出版社一九九一年八月第一版。
- 30 洪昇《長生殿》第一六二頁。
- 31 同上書第二二二頁。
- 32 程煥《龍沙劍傳奇》第一一七頁。
- 33 同上書第一三七頁。

餘論

考察了明清傳奇戲曲，本書似乎可以停筆了；但猛然回首，稍理章節脈絡，又感到話猶未盡。道教與戲劇之間究竟是甚麼關係？尚未有一番總體概括。至於從這種關係中所應得到的思想啟迪以及現實意義也還未有結論性的闡述。故而補上這篇文章，算作「餘論」吧。

(一) 道教與戲劇關係的複雜性

一個深深扎根於中國傳統文化基礎上的宗教——道教被引入或滲透於廣大民眾曾經喜聞樂見的藝術形式——戲劇之中，這本身就是一件簡單的事。長期的歷史和多層面，多方位的滲透，道教與中國戲劇之間構成了複雜關係。概而言之，約有三個方面：

1. 兩者關係表現的多樣性

一般地說，兩者關係的形成是「因二而一」，這就是說，由於其關係的密切程度，兩者

已構成了一個聯合體。但是，這並不意味著道教與戲劇關係之表現形式是單一的；恰恰相反，這種表現形式是多樣的。首先，從道教的角度看。雖然，就類型概括意義而言，「道教」意味著一個整體，但作為被表現對象，道教在古代戲劇作品中又是以具體的多姿多彩的面目出現的。眾所周知，戲劇不同於其它文藝形式，更不同於論述性文章，它必須通過人物的活動來構造情節。對於被反映對象道教來說，其主要人物就是神仙道人。而神仙在人們的觀念世界裡，既往來於塵世人類的活動空間又能超越這個空間，「上天入地」，活動於人類肉眼所未能及的「另一個世界」。再說，「神仙本由人做」，他們又具備了人的最根本特徵，故能將天界信息傳達於人間。這就形成了多重空間概念和交叉的時間概念。如《靈寶無量度人上品妙經》所謂東西南北各八天，連中合為三十三天就是多重空間概念；再如有關「遁甲」的天地人三盤的時差推演便包含著交叉時間概念。中國古代的戲劇緊緊地抓住了這一點，以虛擬的手法來展現了神仙與人類的聯結。在戲劇舞臺上，我們既可以看到如王母瑤池會仙的天上勝境，又可以看到地上洞府神仙的逍遙生活。當然，戲劇作家塑造神仙形象，目的還是爲了人類。人類在生存鬥爭中遇到了種種困難、障礙、阻力。在神話世界裡，困難、障礙、阻力被想像爲與「惡」相聯繫的魔幻力量。爲了抵抗這種力量，人類力圖請求神仙下凡來與之抗爭並最終消滅惡的力量。作爲道教的一種基本思想，鏟除魔幻妖孽在中國古

代戲劇中得到了充分的反映，像《灌口二郎斬健蛟》之類作品正是這種題材的代表。同時，還應該看到，爲了請求神仙下凡，就必須舉行相應的儀式，而神仙與妖孽鬥法就必須具備高超的法術。這些也成爲中國古代戲劇表現的具體內容。其次，從戲劇的角度看。正如其它國度一樣，中國的戲劇也有漫長的歷史。由於地方文化的作用和幅員的廣闊，中國的戲劇種類繁多。但不論甚麼劇種，都不可能遠離華夏文化的母體。而在華夏文化中，作爲人性誇張、放大且被曲折反映的神仙思想一直是重要的組成部分。因此，具有不同唱腔的各劇種自然也就會「搬演」神仙故事劇。正是由於上述兩大根據，筆者認爲道教與戲劇關係的表現具有多樣性。

2. 兩者關係表現的層次性

如果從反映論的角度作進一步的考察，那麼可以說道教與戲劇關係的表現還具有「層次性」。這指的是直接表現與間接表現。

顯而易見，對道教思想直接表現的戲劇作品是存在的，甚至是佔有相當份量的。此類戲劇作品一般以神仙道人爲主角。神仙道人的活動構成了戲劇動作的基本指向。無論是雜劇中的神仙道化題材還是傳奇劇曲中的神魔鬥法題材，我們都可以看到這種指向。神仙道人作爲道教思想的直接傳播者活躍於戲劇舞臺上。通過神仙與凡人的接觸以及神仙修行活動的展

示，劇作家向接受者傳達了道教的基本義理、方術科儀等等內容，提供了具體的道教面貌。與直接表現不同，間接表現則主要是以人類社會活動為題材。在以此為題材的戲劇作品中，故事主角一般是所謂塵世的凡夫俗子。作者主要是通過「凡人」們的活動表達人類靈魂深處的思想情感。但是，由於中國先民設想的神仙在空間上的「跨越作用」，神仙往往又以凡人的面目出現，混跡於世俗之間，在關鍵時刻「點撥」世人。所以，我們看到大量的愛情故事劇、公案劇、戰爭故事劇往往又雜有神仙活動的某些情節。同時，作者又往往通過人間生活的坎坷故事以暗示神仙理想的美妙，運用含蓄性的語言以喚起接受者對神仙意境的聯想。這些都屬於間接表現。

3. 兩者關係表現的不平衡性

所謂「不平衡性」是就道教與戲劇的發展水平來說的。某事物與另一有關事物的發展水平相當，這就是平衡；反之，則不平衡。道教與戲劇之間的發展水平也構成了「不平衡」關係。就道教來說，唐朝可謂鼎盛時期，但唐朝中有關道教活動的戲劇作品則至今未曾發現。宋朝時期，反映道教內容的戲劇作品也是不多的。到了金、元，道教走向分宗分派的新階段，全真道、太一道、真大道教、淨明道都興盛於此時；而在戲劇界，反映道教活動表現神仙思想的作品也繁榮起來。在這一時期，兩者發展水平可以說是相稱的。但是，明代中葉以

後，道教的組織漸衰；而反映道教活動或與道教有關的戲劇作品并未隨之而減少；相反，是增加了，明清雜劇及傳奇劇中保存著數量眾多的此類作品。這是不平衡性的明顯證據。由於自身機制問題和政治、思想等外在因素的作用，道教組織在明中葉後的衰落，這并不意味着道教失去了傳播的土壤和條件。明清時期，有關道教神仙的戲劇作品的增多，這有多種原因。首先，可以將此理解為「載體傳播」的作用。不論道教組織發生甚麼變化，「運載」道教思想、神仙故事的書籍沒有消失。對此有濃厚興趣的文人們仍然可以閱讀，所以傳播作用仍然存在。其次，道教的神仙故事本來就具有娛樂和教化的功能，經過一番改造功夫，可以為人們提供浪漫的精神生活境界。其三，道教的神仙思想具有悠久的歷史且深深扎根於民間，為人民群眾所喜愛，作為一種藝術化形式而存在，它具有獨特的生命力。其四，從戲劇的發展歷史看，真正成熟的中國戲劇乃形成於宋元時期。明清之際，戲劇勃興。在這種背景下，有關道教神仙內容的作品也紛紛問世，是有其歷史文化氛圍的。

(二)從戲劇看道教修行學說的價值

不論劇作家的創作出於甚麼目的，祇要他們把神仙故事、道人生活及道法活動作為其創作的素材，這就必然要涉及到道教的修行學說。

在中國歷史上，許多學派都有自己的修行主張和具體實施辦法。例如，以孔夫子為代表的儒家學派便非常提倡道德踐履式的修行。道教在長期的歷史進程中也建立起一套修行學說。如果說儒家修行的目標是爲了成爲聖人，那麼道教的修行則是爲了成爲神仙。怎樣纔能成爲「神仙」呢？道教認爲一方面要修功德；另一方面要進行廣義上的氣功修煉，要懂得一系列的養生術，直至能同神明交感。這種修行的思想在中國古代戲劇中也得到反映。

1. 養生氣功在戲劇中的表現

從現存資料看，道教的養生氣功思想在元代的神仙道化劇裡已經常涉及，戲劇中的神仙道人往往都有高超的氣功養生術，他們或者隱居修煉，或者在市井中通過氣功養生術以點撥世人。例如，頻繁地在戲劇舞臺上露面的「八仙」就是如此。還有像許遜、馬自然、陳搏更被描寫成精通氣功養生術的超人。他們由於煉功而誘發出種種特異功能，有的甚至還能「煮海」搬山，像《張生煮海》中的張生把大海煮得滾燙，這雖是誇張筆法，但也「折射」出了他從神仙那裡學到的氣功內力。諸如此類，在元代的神仙道化劇中可謂不勝枚舉。而明清兩代，從雜劇到傳奇劇都顯示了精通氣功養生術的神仙道人的超凡特技。像度化韓愈的韓湘子的「降雨術」，指引裴航昇仙的樊夫人「化雪術」都可以看作是氣功高級階段的表現。儘管劇作家對神仙道人的氣功功效作了誇張性的描寫，但我們從中卻可以看到道教氣功養生術在

戲劇情節推進、人物塑造方面的奇特作用，因為有了這些內容不但可以使情節生動富有吸引力，而且也能讓戲劇神仙人物更有個性特徵。

在中國古代戲劇的唱腔中往往包含著道教氣功的功理功法內容。例如《藍橋玉杵記》的一段〈前腔〉：

魚水相忘，良背行庭見主張。須知陰爲陽母，水火地天，下濟而光。蛟穿萬丈穴中盤，還隨霹靂青霄上。化鶴翱翔，乘風來往，蓬萊方丈。❶

此段雖僅短短數句，卻道出了道教內修功法的一種完整程序及效果。其要點約有四端：其一「魚水相忘」，這說的是氣功修煉開始時的排除雜念法。關鍵所在是一個「忘」字。我們知道，先秦道家大師莊子在他的書中便提出了「坐忘」的方法。《莊子·大宗師》說：「墮肢體，黜聰明，離形去知，同於大通。此謂坐忘。」這就是通過靜坐而使內心忘記外界一切東西。在《莊子·齊物論》裡所描寫的「隱機而坐」的南敦子綦正是坐忘的典型形象之一。莊子的「坐忘」思想及修煉方法被後來的道教所繼承。唐朝的著名道士司馬承禎所著《坐忘論》正是莊子思想的沿襲和發展。上引《藍橋玉杵記》所謂「魚水相忘」即是道教用以排除雜念的

「坐忘」思想的表現。如果說「魚水」象徵著修行主體和客體的話，那麼這種「忘」就不光是忘記客體的存在，同時也包括忘記修行主體的自我存在。其二，在「忘」的基礎上「艮背行庭」。此語原出於《易經》。該書之《艮卦》辭云：「艮其背，不獲其身；行其庭，不見其人。」按前人的解釋，所謂「艮」是「止」的意思，故「艮其背」即讓注意力專注於人體之背部，而不擴展於全身，這就叫「不獲其身」；而「行其庭」則是一種比喻，謂其於庭院中行走，兩兩相背，互不相見對方被抑止的邪惡。這種思想後來也被道教所吸收并予以發展。道教經書中有《黃庭內景經》正是在《易經》之「艮背行庭」的觀念基礎上發展起來的。經過一番引申和發揮，道教以「黃庭」象徵人體之脾臟。由此可見，「艮背行庭」就是要在意念專注於背部情況下導引內氣行走於脾臟中庭。因脾屬土，土色黃而居四方之中，故稱「黃庭」。這就說明《藍橋玉杵記》之唱詞「艮背行庭」乃是道教「黃庭氣功論」的一種簡要概括。其三，明「水火既濟」之理。道教以腎為水，心為火，水氣須上昇而心火下降方能相交於丹元。《藍橋玉杵記》所記「水火地天，下濟而光」即表達了道教內丹修煉的水火既濟原理。其四，在暗示了道教內丹氣功修煉的要領之後，《藍橋玉杵記》進一步描繪了內丹煉成的功效，那就是化成仙鶴沖舉飛昇，到世外的蓬萊、方丈仙島去過逍遙自在的生活。

有關道教氣功原理及功效在戲劇中的反映，這裡不妨再舉《河嵩神靈芝慶壽》為例以茲佐

證。該雜劇內有仙童念云：

吾採非凡藥，生於太古前。家家都（相）見，個個不曾偏。無內亦無外，只是在中懸。經云如黍珠。此是合成全。初當要採時，必須天下弦。一斤十六兩，總是比喻焉。其色不可名，非青亦非玄。用於已生後，成於未生前。不可名以狀，不可授以言。都來三十日，便得藥歸元。溫養有火候，行持有後先。黃婆不允須，莫去強自專。得來十個月，嬰兒即現前。②

仙童這般道白以五言詩的形式出現，其內容主要是述說內丹修煉的法門。道教自《周易參同契》開始把內外丹修煉的原理匯於一爐。後來的丹家更藉外丹術語以喻內丹功法，如張伯端的《悟真篇》即是如此。而《河嵩神靈芝慶壽》乃秉承《悟真篇》一類道教內丹功之學說，通過仙童之口，暗示修煉旨要。作者將內丹的由來說得神乎其神，這是由其藝術表現需要決定的，但從中卻看到了道教丹功之法的深刻影響。像《河嵩神靈芝慶壽》以及《藍橋玉杵記》的氣功內容在其它以神仙故事為題材的戲劇作品中亦時有出現。儘管這類作品帶有藝術的修飾成份，但也應該將之當作氣功研究的一個方面的資料。近十年來，氣功復興，道教的功法功理也得

到了迅速傳播，並且產生了實際效用。如果我們也注意古代戲劇中的道教氣功描寫，并作深入人的探討，相信會有新的發現。

2. 功德修行在戲劇中的反映

除了氣功養生的內容之外，有關功德修行的思想在古代戲劇中也得到貫徹。例如這一段〈啄木兒〉唱詞便包含了道教的功德修行觀念：

修功行，滿大千。晨夕香焚鼎，篆煙長稽首上界高真。兼坎離煮汞烹鉛，先天真氣從吞嚥。綿綿胎息元神斂，因此上普化春雷謁聖前。④

這裡的「功行」即是功德修行。它包括兩個方面的意義。一是指一般的倫理道德涵養，二是指修行者要廣行善事於天下。所謂的「善事」範圍極廣，大到國家治理，小到修路救蟻。道教認為，功德修行的兩方面內容是相輔相成的。如果僅有個人的道德完善，而無天下的全體完善，那就不會有「太平」的修道環境。因此，作為一名修道者既要注意個人的品性修養，又要施功德於社會。

道教的功德修行主張是以先秦道家的人生哲學為基礎。早在老子的《道德經》中便有關於

以身觀身，以家觀家，以天下觀天下的思想。老子所謂「觀」可以理解為一種觀察、考查。這裡面已包含了由自身而及天下的功德思想萌芽。道教創立之際，由於社會的實際需要，也吸收了儒家關於忠孝仁義之類倫理道德思想。尤其到了魏晉時期，道教理論家葛洪提出了系統的功德修行主張。他說：「欲求仙者，要當以忠孝、和順、仁信為本。若德行不修，而但務方術，皆不得長生也。」^④他還說：「欲求長生者，必欲積善立功，慈心於物，恕己及人，仁逮昆蟲，樂人之吉，愍人之苦，矜人之急，救人之窮，手不傷生，口不勸禍，見人之得如己之得，見人之失如己之失，不自貴，不自譽，不嫉妒勝己，不佞諂陰賊，如此乃為有德，受福於天，所作必成，求仙可冀也。」^⑤葛洪這裡主要是就個人的品德修養而言的。至於對於社會，葛洪又提出了「佐時治國」的主張。他的這些思想主張在後來的道教勸善書中得到了充實和發展，如《太上感應篇》、《文昌帝君陰騭文》、《功過格》都從不同角度完善了道教的功德修行思想。經過了長期的積累，道教形成了一套完整的功德修行思想體系，對於不同等級的神仙分別提出了不同的要求，如謂：地仙當行三百件善事；天仙當行一千二百件善事等等^⑥。同時，為了保證修行者能有法可依，道教還規定了種種戒律。道教的功德修行思想在中國古代文人中也有很大影響。許多著名學者對於道教的勸善書不僅潛心註釋，而且身體力行。因此，道教的積善行德觀念主張滲透於中國古代戲劇中也就是自然的事了。像元代

神仙道化劇中有關八仙人物度脫精怪的作品，還有明清傳奇劇中大量的神仙喜慶故事劇等都體現道教的功德修行思想影響。前面所引《藍橋玉杵記》中的《啄木兒》唱詞「修行行，滿大千」便集中地概括了道教的功德修行主張。由此可知，道教的功德修行并非一朝一夕的事，因為要「滿大千」就必須進行大量的功德事。

道教的功德修行與氣功養生術在思想宗旨上是一致的，其目的都是為了延年益壽，羽化登仙。由於歷史的原因，道教的功德修行自然存在著不合時宜的因素，但就總體來看，勸人做好事不做壞事，這在今日還是有藉鑒意義的。道教的功德修行是從人類生存的宏觀的視角提出來的。雖然，其中也吸收了許多儒家的道德信條，但經過了一番「整修」，已改變了運行指向，正像舊螺絲裝在新機器一樣，會產生新的功能。由於道教的修行總方向是「逆式」的，即朝著嬰兒的純樸狀態復歸，因此其功德修行主張如果賦予時代意義，仍然具有導人向善的作用。就個人的身心健康而言，行善積德也是有裨益的。因為一個人如果盡幹壞事，就會造成緊張心理，在不自覺狀態下造成內在生理機制的故障。從這個角度看，與道教功德修行密切相關的戲劇作品就應受到足夠的重視，讓此類作品在社會穩定、人性提純的工作中發揮應有的作用。

(三) 走出困境的思索

既然，以道教活動為內容以神仙故事為題材或受道教思想影響的戲劇作品有其存在的歷史意義和現實的社會效用、人生修養價值，那就有必要對本世紀此類作品之狀況作一番簡要考察和分析。

不可否認，自本世紀初以來，劇作家們也進行了許多神仙故事劇的創作或在其它題材的戲劇作品創作中採納神仙典故，利用原有的仙境模式以表現某種浪漫情思。各地上演的傳統戲劇劇目中也保留了一些此類題材之作品。但是，就總的情況看，與過去相比，本世紀以來此類題材的戲劇創作相對說來是衰落了。尤其是近四十年內，此類題材之戲劇創作可以說已陷入了困境。除了沿襲某些傳統劇目外，舞臺上難於見到新的此等作品上演，彷彿劇作家們在這方面的創作潛力已經枯竭。

為甚麼陷入困境，究其原因是多方面的。首先是社會政治原因。近百年來，發生過多次的政治體制的轉軌運動。先是為了推翻清朝統治，國民們在革命先驅者領導下進行了不懈的鬥爭，隨著又是抵抗外來侵略，付出了血的巨大代價。這是歷史賦予國民的責任。但由於動亂和戰爭，國民耗費了精力，劇作家也無暇顧及藝術創作。至於一九五〇年之後，人們又曾經對宗教發展規律有過誤解，對其作用的估計也陷入了片面性，從而導致了企圖人為消滅宗

教的錯誤行動。影響所及，造成了意識形態領域人們對道教與迷信的混同。因而，一提起道家、道教、神仙，許多人便會機械地習慣性地把它們當作「消極」甚至「反動」的「精神鴉片」。這是違背了「實事求是」的科學精神的。正是這種反科學的錯誤行爲和觀念導致了此類題材戲劇創作的困境。

現在，是走出困境的時候了！

如何走出困境呢？筆者以爲至少應有如下三個方面的努力或觀念更新：第一，要對道教的價值有一番新的認識。勿庸諱言，作爲一定歷史時期形成的一種宗教，道教的思想體系是複雜的，其中不免存在落後的東西，但它畢竟有著悠久的傳統，許多古老的民俗學內容有賴道教而保存下來。在科學技術史上，道教的貢獻也是有目共睹的。至於文學藝術方面，道教的成就也是不容抹煞的。關鍵所在，是要把道教當作一種文化現象，一種先民意識和智慧的表現形式。它是一個文化「礦藏」，其中自然有許多雜質，但一定也能發掘出有價值的內容。第二，就戲劇創作的資料準備和題材選擇而言，對於道教的各種神仙故事重新進行一番深入探討是十分必要的。道教的神仙是按照人的心理需要和模式塑造出來的。「仙」乃山中之人。故而，從神仙的背後，我們看到的是人的品性，人的追求，人的智慧。科學、歷史、道德、空間、時間交織在神仙的形象之中。神仙故事應當而且可能繼續成爲戲劇創作的源泉

之一。第三，要有創新精神。例如，結合新的社會需要創造出新的具有道教審美情趣又符合現代人的欣賞習慣的神仙故事劇。神仙在古人的觀念世界裡是賞善罰惡的代表。在新的歷史時期，面對種種腐敗的社會行爲，「神仙」應該從長久的休眠狀態中覺醒，嚴勵地抨擊各種醜惡行爲，拯救人類，拯救地球！

- ① 《藍橋玉杵記》卷下第四八—四九頁，〈古本戲曲叢刊初集〉影印明萬曆刊本。
- ② 《河漢神靈芝慶壽》第三頁，〈脈望館鈔校本古今雜劇〉本。
- ③ 《藍橋玉杵記》卷上第二五—二六頁，版本同①。
- ④ ⑥ 葛洪《抱朴子·內篇》卷三《對俗》。
- ⑤ 同上書卷六《微旨》。

道教與戲劇



詹石窗◎著