

王汉民
著

道教神仙 戏曲研究

人民文学出版社

【道教神仙戏曲研究】

ISBN 978-7-02-005983-6



9 787020 059836 >

定价：20.00 元

王汉民
著

道教

神仙
戏曲研究

人 民 文 学 出 版 社

本书获福建省百千万人才工程基金、
福建师范大学陈德仁育才基金出版资助

图书在版编目(CIP)数据

道教神仙戏曲研究/王汉民 著. - 北京:人民文学出版社, 2007

ISBN 978 - 7 - 02 - 005983 - 6

I. 道… II. 王… III. 道教 - 古代戏曲 - 研究 - 中国 IV. J809.22

2207.37

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 131530 号

责任编辑:杨 华

责任印制:王景林

道教神仙戏曲研究

Dao Jiao Shen Xian Xi Qu Yan Jiu

王汉民 著

人 民 文 学 出 版 社 出 版

<http://www.rw-cn.com>

北京市朝内大街 166 号 邮编:100705

北京四季青印刷厂印刷 新华书店经销

字数 230 千字 开本 850 × 1168 毫米 1/32 印张 9.75 插页 2

2007 年 2 月北京第 1 版 2007 年 2 月第 1 次印刷

印数 1 - 2000

ISBN 978 - 7 - 02 - 005983 - 6

定价 20.00 元

序 一

中华文化,源远流长,博大精深。

戏曲,是具有浓郁中国特色的戏剧样式,是中华丰厚文化的重要载体。在它成长、发展、繁茂的时期,曾经创下无可替代的辉煌:对内渗入到社会的方方面面,对外成为国际文化交流的珍品。一百年前,陈独秀在《论戏曲》中写道:“依我说起来,戏馆子是众人的大学堂,戏子是众人的大教师,世上人都是他们教训出来的。”在近代视听艺术和传媒兴起之前,这样说是不算过分的。再者,即使时至今日,众多地方剧种仍然活跃在各地舞台上,推陈出新地展示着戏曲的魅力,而当代影视艺术从传统戏曲中直接间接地汲取的滋养,可说是取之不尽,用之不竭。

因此,在中国文学史的研究中,戏曲是一个重要领域。在传统曲学的基础上跃升出的戏曲研究,近一个世纪来获得了长足的进步,无论是断代戏曲史、戏曲通史或戏曲剧种史,都有着令人瞩目的著作。认识无止境,历史的要求总是应运而生。学界的感受,正是这种要求的客观反映。二〇〇三年出版的由董乃斌、陈伯海、刘扬忠主编的《中国文学史学史》第三卷第四编第四章谈到戏曲史研究方法时指出:

仅仅逐个说明了各剧的内容提要,而没有按不同的类别进行内容或艺术的分析研究,因而分类方法的优越性未充分显露。……此处并无意讨论哪一种分类标准更为合

理,只是想说明戏曲作品的分类研究这种有利于使戏曲作品研究更为系统化、更为深入的方法……在研究领域的使用往往有一个逐步完善的过程。

几年前,王汉民教授选择“道教神仙戏曲研究”作为研究课题,正是与学界这种感受同步的。这种发展了的分类研究,可说是一种中观研究,因其下可以联系具体作家作品的微观认识,上可以联系艺术规律的宏观探讨。鲁迅先生说:“譬如身入大伽蓝中,但见全体非常宏丽,眩人眼睛,令观者心神飞越,而细看一雕阑一画础,虽然细小,所得却更为分明,再以此推及全体,感受遂愈加切实。”(《三闲集·小引》)

对于中国传统戏曲的分类,明人朱权《太和正音谱》提出“杂剧十二科”,近世周贻白《中国戏剧史略》和董每戡《中国戏剧简史》据此为部分元杂剧分类。法国人拔尊把《元曲选》中杂剧按题材分为七类:史剧、道家剧、性质喜剧、术策喜剧、家庭剧、神话剧、裁判剧。日本学者盐谷温在《元曲概论》中将之分为史剧、风俗剧、风情剧、道释剧四类。当代学者也都各自提出自己的分类。在所有这些分类中,道教神仙戏曲,都为学者所关注。

与道家思想紧密相关而作为宗教的道教,是中国土生土长的宗教。它是中国传统文化的重要组成部分。一切学派和宗教的产生,都有它客观的历史必然性。万理万教都在向人展示:世界是怎么一回事,你应当做什么。一切学派和宗教都是在开药方,定规则,造秩序,用它的认识尺度和价值尺度来影响着人们。在当时那需要“以宗教为精神慰藉的那个世界”(马克思《黑格尔法哲学批判导言》)里,它的产生和流播是不以人的意志为转移的,它渗入人类生活的各个领域也是势所必然的。戏曲是当时强大的传播机器,宗教与之结合并共同影响社会生活,也就是顺理成章的了。所以道家神仙戏曲,作为传统戏曲的一个大类别,

一直为研究家所共同注意。

这些作品,是宗教和戏曲艺术交汇点上的精神花朵,应该怎样来认识它们呢?马克思在《资本论》第一卷中说过一段话颇有启发性:

工艺发达的研究,会把人类对于自然的能动关系,把人类生活的直接生产过程,由此也把人类社会生活关系及从此流出的精神观念的直接生产过程揭露出来。把这个物质基础抽去,甚至宗教史也会成为非批判的。事实上,由分析来发现宗教的雾一样的幻想之世俗的核心,比之反过来,由当前现实的生活关系来展开它的天国化的形态,是件更容易得多的工作。后者是唯一的唯物论的科学的方法。

从宗教的“天国化形态”和“雾一样的幻想”中,去发现它的“世俗的核心”,就是研究这类戏曲的总体思路,然而这又是多么复杂困难的工作!王汉民教授知难而进,在他多年留意这一领域的基础上,利用多元的研究方法,从宗教学、戏剧学、民俗学等角度来揭示其多层次的文化意蕴。本书第一次对道教神仙戏曲作了较为全面、系统和科学的考察,不失为研究我国古典戏曲艺术和戏曲学的新思路、新方法与新成果。其丰富内容、细致论证和稳妥结论,对于宗教研究和戏曲研究两个方面来说,都作出了自己的学术奉献。至于研究历史上的这些戏剧与当代文化建设的关系,美国当代戏剧史家布罗凯特在其《世界戏剧艺术欣赏——世界戏剧史》中说了这样的话:

戏剧脚本是我们的价值观与过去的价值观间的一座桥梁。我们要欣赏与了解另一时代的种种,非得在其中找出至今仍具有意义的意念与态度不可,否则我们是不会受感动的。昔日诸般戏剧艺术,如与脚本分离开来,会显得与今

天毫无联系。但是另一些时代的伟大剧本,却可以在情感上、思想上与生活上和这些时代发生联系,进而作为了解戏剧艺术其他部分的桥梁。

应该说,在当代文化建设中,这种启迪也是多元的。

对于宗教和戏曲的研究,我都是门外汉,但几年前王汉民教授选择这一研究课题时,我是衷心支持的,而且有信心看着他沿自己选定的学术道路,踏踏实实地走向宽广的未来。现在,乐看此书出现,十分欣喜,说了如上一些未必正确的话,希望得到读者的指正。

张志烈于四川大学

2005年8月14日

序 二

汉民是位奔波的人。

近十多年来,他从湘潭而扬州,再至南京,博士毕业后不久离开湘潭去南宁,还在成都做博士后,目前落脚福州。他不是不静、好动的人,但这十多年来一直在奔波中,他的奔波给我两点印象,一是他很执拗执着,二是他有自己明确的目标,不声不响中他要践行自己的追求,找到更适合自己的位置。也就是在这十多年中,他先后拿到硕士、博士学位,评上教授,完成博士后出站报告。并出版了《八仙与中国文化》、《中国戏曲小说初论》,这部即将问世的《道教神仙戏曲研究》则是他的博士后出站报告,他的成果颇使我羡慕,为他自豪。

他不是张扬的人,他的文如他人一样质朴、扎实。他先后受业的车锡伦、吴新雷教授也都是我所尊敬和极为熟悉的老师,两位教授对于戏曲、小说和俗文学研究造诣甚深,在海内外颇有影响,而他们的治学方法都注重文献史料的掌握,务实不虚,有据立论,有的放矢,功夫扎实。汉民乃湘潭一介书生,本性谦虚、朴实、忠厚、正直,师从两位教授,契合他的性格,也使他人、文两端相一致,在学问上有更好的发挥。

从论文的选题可以看出他的学术风格,他不趋时,不空洞,论本色,谈科诨,探八仙,考作者,都实实在在,用自己的水磨功夫打磨学术。世纪伊始,是人们总结与回顾的时期,百年的戏曲

研究风风雨雨,开创良多,记得我在《戏曲研究》丛刊开设“世纪学术”新的栏目,约他撰写《明清传奇研究的世纪回顾》,他不仅爽快地答应,而且很快将稿件寄来,他对明清传奇学术研究的了解、对文献的熟悉掌握令我很是佩服。

戏曲的发生发展与宗教、祭祀仪式有着千丝万缕的联系,在早期戏曲分科类型研究中,朱权“杂剧十二科”中有两科属于此列:“神仙道化”、“神头鬼面”(即“神佛”杂剧)。另一科“隐居乐道”也与道教有关,而其中“神仙道化”列于十二科之首。二十世纪的戏曲研究,揭开了现代戏曲学研究的帷幕,从思想观念到研究方法手段、从形式到内容都有了深刻的变化,戏曲与宗教祭祀的关系也格外受到人们的关注,无论是世纪初王国维的戏曲起源“巫优说”,还是世纪后二十年的以傩戏、目连戏为代表的宗教祭祀戏曲研究,都注重揭示戏曲与宗教、祭祀仪式的这种联系,二十世纪后二十年的傩戏、目连戏研究热极一时,形成了戏曲研究、学术研究、文化研究的“热点”,学者不局限于国内,范围超乎于戏曲,涉及宗教学、民俗学、人类学、艺术学、社会学、历史学、考古学等领域,不仅洞开一片新的资源矿藏,更对人们的思想观念和研究方法手段产生了重要影响,对二十一世纪学术的启迪也是显而易见的。过去许多年里,傩戏、目连戏这样宗教祭祀色彩浓郁的民间演出是被禁绝的,自然也就不会有学术的染指,也因而成为之后戏曲与学术研究的“预置”。

中国宗教、宗教文化有别于西方,属于儒、释、道多教合一,彼此区别而又融合,基本上做到了相安无事。神仙戏曲与本土道教文化有直接的联系,属于宗教祭祀戏曲的分支范畴。戏曲史上,神仙戏曲不仅出现早,而且曾非常流行,形成了独特的神仙道化剧。古代的神仙戏曲、神仙戏曲研究都比较突出,步入二十世纪,吴梅、王国维、冯沅君、赵景深、关德栋、公书仪、吴新雷、

吕薇芬诸多学者均有涉猎,成绩亦喜,但重点都在元代,内容题材上多限于神仙道化,相对显得缺乏系统性。汉民在完成《八仙与中国文化》后,穷追不舍,进而以整个神仙戏曲为对象,进行系统而全面的探讨研究,这恐怕也是一部填补戏曲研究空白的专著,令人欣喜。汉民是很现实的人,也很“俗”,但曾几何时与“神仙”结缘,一发而不可收拾,遂有如是缘果。

过去人们将更多的关注投入到元代,这当然是很有道理的,因为元代的神仙戏曲——神仙道化戏达到了这类戏曲发展的高峰,但神仙戏曲的历史与形态不只属于元代,而有更持久的历史和承续,它们是一脉相承而又各具时代特色的,汉民这部书稿勾勒与描述出了这个历史脉络,使我们第一次可以比较全面、系统地窥探戏曲文化史上——神仙戏曲这一独特形态的源流发展,让人们丰富而独特的戏曲文化有更多的了解。神仙戏曲的产生与宗教意识、宗教思想密不可分,宋前是准戏曲时期,对宋前歌舞百戏、傀儡表演与宗教意识以及宋金杂剧院本中的宗教故事剧探源勾稽,使我们感受到神仙戏曲的文化之源和初期形态。元代是神仙剧发展的高峰,不乏研究成果,汉民通过对元代神仙度脱剧的内容、度世主角、度世方式等方面的考察,对全真教与元代神仙度脱剧的关系有了一个较为清楚和全面的了解。过去,囿于宗教消极和宿命的理解,对神仙度脱剧在认识其对元代文人科场失意影响的同时,诠释的落脚点是对宗教、宗教思想的否定。汉民的研究则建立在更为广阔的社会文化、宗教文化发展的大背景上,故对作家与作品的理解诠释更为深入。比如马致远的《任风子》,过去不少学者认为“此剧纯是宣传宗教迷信”,无所可取,汉民则认为任屠因马丹阳化一方尽吃素,屠行尽行折本,他赖以生存的生存环境受到威胁,因而铤而走险,持刀前去杀马丹阳。然而,他非但没有杀到马丹阳,反而觉得自己被马丹

阳的护法神所杀,大叫救命,而实又未被杀。来时一条路,回去时三条路,心内迷茫。在生存环境的恶劣、死亡的恐惧、现实人生的虚幻的影响下,任风子放下屠刀,修成正果。该剧“通过任屠被马丹阳度脱,反映了普通人的生存困境”。(第五章第三节)它与《蝴蝶梦》、《蓝采和》、《刘行首》等剧一样,从不同的角度反映了现实人生的艰难生存环境以及因自由幸福短暂、生存艰难等因素而产生的对死亡的恐惧感。对范康的《竹叶舟》一剧,作者亦有自己新的理解:“陈季卿从迷恋功名富贵、妻儿子女到出家学道寻找解脱,这种转变中存在着一种人生价值的转换,在这种转换中,科举失意的痛苦被死亡的恐惧掩盖,而死亡的恐惧最终又被神仙世界所消解。”(第二章第三节)

明清神仙剧向来鲜有论及,即便如明初有所涉猎,也是作为杂剧在明初进一步式微的体征和表现,汉民则认为明代的神仙戏曲在继承元代神仙戏曲的基础上又有很大的发展,表现在三个方面:第一、神仙戏曲的题材扩大了。除神仙度脱题材之外,神仙庆寿、神仙斗法等题材的剧作也有所发展;第二、神仙戏曲的主题多样化。既有纯粹宣扬道教神仙思想的剧作,也有借神仙度脱故事讽刺社会、宣泄不平、反思人生等主题;第三、剧作家的主体意识也随着时代的发展而加强。明前期神仙度脱剧被度人物的出身主要是草木之精、仙谪下凡两类,他们之所以被度主要是因为夙有慧根,而且诚心向道所致,其中并没有来自社会制度方面的压迫。通过这些作品,我们可以感受到明初神仙剧作家韬晦自全的内心律动,可以感受到明初专制统治对他们的巨大压力。后期神仙度脱剧的作者,在当时人文思潮的影响下,不再借神仙剧韬晦明志,而是从不同的层面反映社会的不平、人生的不幸,寄托自己的理想,如屠隆、汤显祖、汪廷讷、苏汉英等,作者的主体意识得到大大加强。清代的神仙戏曲从剧目数量上比

前代明显减少,纯宗教的更少,其特征是将度脱、爱情、祝寿、斗法融为一体,表现世俗的情感,而其中一些神仙剧作更是抛开宗教内容,利用神仙感叹世事、抒发愤懑,这种创作倾向的出现是清代政治变化、宗教发展和文化环境共同影响的结果。

该书思想体例上的另一特点是对神仙戏曲的分类,这是神仙戏曲研究深入的表现。在纵向描述神仙戏曲发展过程和脉络的同时,又重视神仙戏曲横向本体性的探讨,将神仙戏曲进一步分类,除度脱剧之外,还划分出驱邪除魔剧、庆寿喜庆剧、神仙爱情剧等几类,其下有更细的划分,如驱邪除魔剧又分为神仙系列、天师真人系列、钟馗及其他仙道系列等。他们都属于神仙剧,但细致的分类有利于人们对这些剧作思想内涵更准确的理解、把握。这种划分、论述可能还是初步的,但亦属筚路蓝缕,难能可贵。独特的内容思想,也造就了神仙剧独特的表现手段和艺术风格,对此,汉民在最后一章有专门的论述,使全书构成一个比较完整的统一体。

汉民的个性与学术储备,使他在完成这一分量较重的著作时,以其扎实的学术功底对所有神仙戏曲作品(包括无名氏的)进行了比较全面和细致的爬梳、整理和考证,从而奠定了这部研究著作良好的学术基础,也为他人的研究提供了重要的参考和数据,这方面他付出的心血我们不难想见。

对神仙戏曲历史与作家作品,汉民力图尝试使用多元化的研究方法,包括从宗教学、戏剧学、民俗学的角度展示其独特的面貌,所得不菲。但神仙戏曲、宗教祭祀戏曲的形态与情况比一般戏曲更复杂,它与人们思想精神的联系也非常密切,并且可能更有承袭性、现实性,所以,对宗教祭祀戏曲、神仙戏曲的研究以文献为本的同时,还应开阔视野和掌握更多方法,注意它的活态,考察它累代的更迭和现实的功能,这将使我们的研究和对历

史现象的理解、诠释更为科学、客观和全面,其学术意义更为显著。

汉民,不断奔波、奔波中不断收获的年轻的教授!

刘 楨 于北京慧新北里寓所

2004年9月12日

前 言

在中国古典戏曲中,有大量的宗教故事剧,这些宗教故事剧把宗教世俗化,与伦理道德、社会规范等相结合共同影响了中国古代社会。在这些宗教故事剧中,以道教神仙故事为题材的剧作数量多,内容广泛,影响大。因此,研究中国古代的道教神仙戏曲有利于我们全面地了解中国古代戏曲,也有利于我们更全面地了解中国古代文化。

对道教神仙戏曲的研究开始于二十世纪初,吴梅、王国维等学者在研究戏曲作家作品时曾涉及到这方面的内容,他们的成果多为序跋、考证性的文章。在他们之后,冯沅君、赵景深、关德栋等人撰文对一些道教神仙剧作进行了初步的研究,如黄缘芳的《刘东生的〈月下老定世间配偶〉》^①(1941年)、冯沅君的《元曲中二郎斩蛟的故事》^②(1943年)、关德栋的《柳毅传书与佛经故事》^③(1947年)、张寿林的《巫觋与戏剧》^④(1948年)等。建国后,由于政治因素的影响,一直到改革开放后才开始有研究者涉足这个领域,出现了么书仪的《元杂剧中的“神仙道化”戏》^⑤、吕薇芬的《马致远的“神仙道化”剧和它产生的历史根源》^⑥、吴新雷的《也谈马致远的“神仙道化”剧》^⑦等研究论文。这些论文对元代的神仙道化戏进行了多方面的探讨,取得了可喜的成就,为后来的研究奠定了基础。纵观前人的研究成果,我们发现他们的研究成果零散,缺乏系统性。再则从时段上看,他们的研究重

点在元代,明清神仙戏曲几乎无人触及;从题材来看,他们的研究重点在元代的神仙道化戏,而神仙驱邪除魔剧、神仙庆寿喜庆剧、神仙爱情剧则几乎没有人触及。

因此,全面系统地研究道教神仙戏曲,探讨其独特的艺术价值与文化意蕴,是很有意义的。首先,道教神仙戏曲是戏曲艺术与道教观念的结合,既具有一般文艺作品的形象性、通俗性、娱乐性等特点,又有其独特表现方法与艺术风格,对它的研究有助于我们对道教戏曲艺术的深入了解。其次,神仙戏曲的出现与繁荣都与社会环境有着密切的关系,元代全真教的兴盛与明代统治者崇信道教对神仙戏曲的繁荣都有很大的影响,而马致远、范康、谷子敬、朱有燬、汤显祖、屠隆他们之所以创作神仙戏曲,与当时的社会环境以及个人的遭遇都有关系。因此,这有助于我们全面了解元明清时期的社会环境和作家心态。再次,道教神仙戏曲利用神仙世界的美好与永恒消解了人与社会、人与自然、人与死亡之间的诸多矛盾,构筑了一个既现实又超越的文化空间,这对我们更全面地了解中国传统文化有所帮助。

目前,文学研究正逐渐摆脱传统的、单一的思想艺术分析模式,走向多元化。这种变化来自于多种文化的渗透,也来自多种观念的冲撞、多种手法的交融以及多种材料的运用。这种多元化的研究是文学研究的必然之路,也是中国文学研究走向未来、走向世界的必然趋势。本书正是尝试着利用多元化的研究方法,从宗教学、戏剧学、民俗学等角度来研究道教神仙戏曲,力图展现其独特的面貌。

道教神仙戏曲作品众多,据不完全统计,现存剧目三百多个,剧本一百多本,内容相当丰富。本书将这些剧目分为神仙度脱剧、驱邪除魔剧、庆寿喜庆剧、神仙爱情剧四大类来进行分别探讨和研究。首先,从戏曲史研究的角度,以历史发展为纵线,

以历史事实、剧作家的人生遭际为纬线,采用实证的方法对道教神仙戏曲剧目及故事流变进行考述,做到“言必有据”。其次,从宗教文化研究的角度,采用文化大背景的研究方法,把道教神仙戏曲放到当时的文化大环境中,结合宗教理论、民俗信仰等探讨其深层的文化意蕴。再次,从文艺学的角度,探讨神仙戏曲的独特艺术魅力。

设想也许不错,但由于水平有限,研究工作异常艰难。文稿虽几经修订,然仍觉浅陋非常,如今大胆面世,聊付智者一哂。

注 释

- ① 《东方杂志》1941年5月第十期。
- ② 《说文月刊》第三卷第九期。
- ③ 《俗文学》1947年第二十三期。
- ④ 《东方文化》1948年第一卷第五期。
- ⑤ 《文学遗产》1980年第三期。
- ⑥ 《文学评论丛刊》1979年第三期。
- ⑦ 《中华戏曲》1986年第一辑。

第四章 道教神仙戏曲的式微	84
第一节 宗教环境与文化政策	84
第二节 忠孝伦理与富贵神仙	87
第三节 感慨世情与忧伤国事	91
第五章 神仙度脱剧	97
第一节 八仙度脱系列剧	97
第二节 仙师度世与庄周悟道	112
第三节 人生苦难与宗教解脱	118
第六章 神仙驱邪除魔剧	129
第一节 神仙斗法除魔剧	131
第二节 天师真人驱邪剧	145
第三节 钟馗捉鬼及其他仙道驱邪剧	157
第四节 神圣与邪恶的较量	164
第七章 神仙庆寿喜庆剧	175
第一节 神仙庆寿喜庆剧述略	175
第二节 人世太平与长寿梦想	190
第三节 蟠桃与庆寿戏剧	197
第八章 神仙爱情剧	212
第一节 仙凡爱情剧系列	215
第二节 龙女与凡人爱情剧	239
第三节 道姑书生爱情剧及月老故事剧	244
第四节 理想婚姻的追求与道德伦理的规范	248
第九章 神奇和谐的艺术世界	265
第一节 奇异和谐的梦幻世界	265
第二节 神奇的法术神通	270
第三节 庄谐结合的舞台构思	273

结束语	281
重要参考书目	283
后记	293

第一章 宗教意识与戏曲的起源

中国戏曲与宗教的关系十分密切,正如张庚先生在《中国戏曲在农村的发展以及它与宗教的关系》一文中所说的“戏曲和宗教是双向选择”,“戏曲借宗教存活,宗教也借戏曲招徕善男信女”^①。戏曲与宗教的这种关系,从戏曲起源时就已存在,并且一直贯穿在中国戏曲的发展过程之中。道教神仙戏曲剧目最早出现于宋金杂剧院本之中,但完整的剧本形式则出现于元杂剧中。讨论元明清的道教神仙戏曲,有必要回溯神仙戏曲的历史渊源。然而神仙戏曲的历史文化渊源及其社会基础,内容十分广泛,如果要全面地加以阐述,无异于把小船驶向浩瀚的大海,最终有可能迷失方向。因而著者只想从戏曲起源及其发展的窄小角度对道教神仙戏曲的历史渊源加以追溯。

关于戏曲的起源,学术界有多种说法,其中比较有代表性的是戏曲起源于上古巫觋歌舞、起源于模仿傀儡表演、起源于印度梵剧等说法。这些说法虽然各不相同,但都认为戏曲的起源与宗教活动有关,是古代人民宗教感情的产物。对生命的赞颂,对力量的讴歌,对人的宗教尊严和人在宗教里的地位的重视是人类早期艺术活动的精神内核,这种精神被一直继承下来,在各个不同时代的艺术活动中都有所表现。对戏曲起源诸问题,著者没有作过专门研究,这里仅利用前人的研究成果,结合戏曲起源于上古歌舞、起源于模仿傀儡二说,对戏曲成熟前的宗教性演出

活动作一粗浅的线性描述。

第一节 歌舞百戏与宗教意识

中国戏曲以歌舞为主,因而人们普遍认为戏曲起源于上古巫觋歌舞。上古时期,人们对自然与社会的诸多现象缺乏理性认识,在他们的“原始世界观中,一切都是具体的巫术”^②。巫觋就是巫术师,是负责祭祀的神权阶层,他们能以歌舞降神,给人以心理上的帮助。《说文解字》(五)解释“巫”曰:“巫,祝也。女能事无形,以舞降神者也。”《诗经·陈风》中的《宛丘》诗就是一首反映巫女歌舞降神的诗篇:“子之汤兮,宛丘之上兮。洵有情兮,而无望兮。坎其击鼓,宛丘之下。无冬无夏,值其鹭翥。坎其击缶,宛丘之道。无冬无夏,值其鹭翥。”诗中女子一年四季装饰着具有象征意义的鹭羽,在鼓缶等打击音乐的伴奏下翩翩起舞。程俊英的《诗经译注》认为“诗中的‘子’,就是以舞降神为职业的女子,所以她不论天冷天热都在街上为人们祝祷跳舞”,诗篇反映了陈国爱好跳舞,巫风盛行的民间风俗^③。马克斯·韦伯在《儒教与道教》一书中描述了巫的这种降神舞蹈过程:“在社庙祀祭时,他们最后还要神魂颠倒地手舞足蹈:先是‘魔力’附身,继而‘灵’附身,最后是‘神’附身,并且通过这个人施加影响。巫与觋后来呈现出一幅‘道家’面容(至今仍如此)。”^④中国古代巫师降神舞蹈基本上如韦伯的描述,巫觋的这些巫术活动也如韦伯所说的,后来被道教所吸收。

宋代的苏轼在《东坡志林》卷二中首先把上古的祭祀活动与戏礼联系在一起,认为“八蜡”是三代时期的“戏礼”^⑤。“蜡”是古代年终时,人们为了酬谢与农事有关的八位神灵而举行的祭祀活动。在这一天,人们唱歌跳舞,答谢神灵,以求得来年的丰

收。这种“八蜡”祭礼与后来的迎神赛社关系密切。苏轼《东坡志林》认为这种祭祀“必有尸”，其中“猫虎之尸”、“置鹿与女”等，都是“倡优”所扮。“八蜡”祭礼对戏曲的影响到底有多大，未见专门论述。明代杨慎也认为“女乐之兴，本由巫觋”。王国维在前人的基础上提出“歌舞之兴，始于古之巫”的观点，认为“古代之巫，实以歌舞为职，以乐神人者也”。上古时期，黄河流域有“恒舞于宫，酣歌于室”的巫风，长江流域的楚国信鬼好祀，祭祀时必作歌舞以乐神，巫风更盛。祭祀时，一般都有“尸”，“尸”一般用子弟或由巫觋担任。王国维认为楚辞中的“灵”就是巫兼尸之功用户，有神附体，又有娱神二种功效。巫觋“或偃蹇以象神，或婆娑以乐神”，是“后世戏剧之萌芽”。巫觋的歌舞娱神与蜡祭之礼密切相关，因而王国维认为《东坡志林》把“八蜡”作为三代的戏礼，“非过言也”^⑥。

后来的戏剧理论家大都沿用王国维的戏曲起源说。张庚、郭汉城主编的《中国戏曲通史》亦持此观点。他们在分析了原始时代和奴隶制时代的歌舞后说：“在原始时代和奴隶制时代的歌舞，除了那些纯为给奴隶主歌功颂德的以外，虽然都带有相当浓厚的仪式性和宗教色彩，但它却也表现了当时人民群众的若干思想感情和愿望，它们就是中国民间歌舞和民间表演艺术最初的传统。”^⑦他们认为上古歌舞都带有相当浓厚的仪式性和宗教色彩，当时民众的一些愿望通过这些宗教性、仪式性的演出表现出来。上古歌舞中表现出来的宗教意识与当时人们的生存环境密切相关，可以说，希望风调雨顺、五谷丰登、健康长寿、永生不死是当时演出活动的深层意蕴。《周礼》中所举的舞蹈有帔舞、羽舞、皇舞、旄舞、干舞、人舞，郑司农注曰：“帔舞者，全羽；羽舞者，析羽；皇舞者，以羽冒覆头上，衣饰翡翠之羽；旄舞者，牦牛之尾；干舞者，兵舞；人舞者，手舞。”^⑧干舞以兵器为道具，其中表

现的是人们对力、武的崇拜意识，而帔舞、羽舞、皇舞等以羽毛为饰物，则在一定程度上表现了先民渴望羽化成仙的生命意识。

随着时代的发展，人们理性认识并把握自然的能力不断增强，巫覡的功能也随之不断分裂。随着俳优娱人歌舞的出现，巫覡歌舞的重心地位逐渐丧失，然仍不绝如缕，一直在民间流行，用歌舞降神的形式满足无数信众的精神需要。

到了汉代，黄老之学、天人感应思想非常流行，帝王士大夫多好神仙方术。其中汉武帝尤其迷信古代炼金术、神仙方术。据司马迁《史记·封禅书》的记载，汉武帝笃信神仙，他封禅泰山，东巡海上，为的是求取神仙不死之药。统治者对神仙思想的迷恋直接影响了当时的演出活动，汉代百戏中以神仙故事为内容的歌舞剧《总会仙倡》就是其中最典型的例子。《总会仙倡》见于张衡的《西京赋》：

华岳峨峨，冈峦参差。神木灵草，朱实离离。总会仙倡，戏豹舞黑；白虎鼓瑟，苍龙吹篴；女娥坐而长歌，声清畅而委蛇；洪涯立而指麾，被毛羽之襍褻。度曲未终，云起雪飞，初若飘飘，后遂霏霏。复陆重阁，转石成雷。霹雳激而增响，磅礴象乎天威^①。

在张衡的简略记载中，再现了汉代一个优美的歌舞剧场面。三皇时的仙人洪涯穿着美丽的羽毛衣裳，在那里指挥歌舞；仙倡女娥放声歌唱，歌声清畅而悠扬。洪涯、女娥都是神仙世界里的人物，他们生活在一个神木灵草遍地、朱红果实累累的仙界。那里有驯顺的虎豹、熊黑、苍龙，能为他们的歌舞伴奏，能随他们的歌声起舞。在这个演出中，有演员、有化妆、有伴奏、有歌唱、有布景，还有舞台效果，已具有相当高的艺术水平。而其中所表现的是神仙世界的快乐与美好，洪涯的羽衣既有很强的装饰作用，

同时又表明洪涯的羽仙身份。这种歌颂神仙世界的歌舞表演，既反映了人们渴望改造自然、协调人与动物关系的愿望，同时又表现了人们渴望不死的宗教思想。

与《总会仙倡》同见于《西京赋》的《东海黄公》，也是一个宗教意识很浓的演出。张衡在《西京赋》中记载得十分简略：“东海黄公，赤刀粤祝，冀厌白虎，卒不能救，挟邪作蛊，于是不售。”^⑩在传为葛洪撰的《西京杂记》中则记载得比较详细：

东海人黄公，少时为术，能制蛇御虎，佩赤金刀，以绛绀束发，立兴云雾，坐成山河。及衰老，气力羸惫，饮酒过度，不能复行其术。秦末，有白虎见于东海，黄公乃以赤刀往厌之。术既不行，遂为虎所杀。三辅人俗用以为戏，汉帝亦取以为角抵之戏焉^⑪。

从《西京杂记》的记载中，我们可知《东海黄公》是一个故事性很强的角抵表演。其中有人物、有化装、有台词，而且故事有固定的结局，已具备了后世戏剧的基本要素，许多研究者把它称为古剧的原型。其中的主要人物东海黄公是一个术士，用绛绀束发，佩赤金刀，口中念念有词，能为幻术，立兴云雾，坐成山河，后因年老又饮酒过度，不能再行其术，遂被虎所杀。这个形象与后来的道教术士有很大的相似，是当时民间巫术信仰的产物。周贻白先生根据故事内容推断认为此演出“显然是来自民间传说，而由当时的人民采取这一传说来作为讥刺巫觋的一种故事表演”^⑫。

《总会仙倡》赞美神仙世界的美好，宣扬的是一种幸福神义论，而《东海黄公》中白虎为患，黄公驱虎被杀，宣扬的是一种苦难神义论，后世道教神仙戏曲的重要主题似可在这里找到源头。《东海黄公》利用严肃的主题讽刺、嘲弄了术士的荒淫，后世宗教

戏曲演出中严肃的宗教主题与娱乐的、世俗的滑稽科诨结合亦可在这里找到源头。

梁时《大云乐》，清纳兰性德认为是后世优伶之始：“梁时大云之乐，作一老翁演述西域神仙变化之事，优伶实始于此。”^⑬从纳兰性德所述的内容来看，《大云乐》当为《上云乐》之误。《乐府诗集》（清商曲辞八）记载的《上云乐》中有梁武帝的《上云乐》、梁周舍的《上云乐》。梁武帝的《上云乐》有七曲：《凤台曲》、《桐柏曲》、《方丈曲》、《方诸曲》、《玉龟曲》、《金丹曲》、《金陵曲》^⑭，这七曲的曲词大意为“神仙境界，欢乐无极”。七曲“虽或为配合舞蹈的唱词，但毫无情节可言”^⑮，应当不是纳兰性德所指的《大云乐》。纳兰性德所指的《大云乐》当为周舍的《上云乐》：

西方老胡，厥名文康。遨游六合，傲诞三皇。西观濛
汜，东戏扶桑。南泛大蒙之海，北至无通之乡。昔与若士为
友，共弄彭祖扶床。往年暂到昆仑，复值瑶池举觞。周帝迎
以上席，王母赠以玉浆。故乃寿如南山，志若金刚。青眼
眇眇，白发长长。蛾眉临髻，高鼻垂口。非直能俳，又善
饮酒。箫管鸣前，门徒从后。济济翼翼，各有分部。凤皇
是老胡家鸡，师子是老胡家狗。陛下拨乱反正，再朗三
光。泽与雨施，化与凤翔。觐云候吕，志游大梁。重
驷修路，始届帝乡。伏拜金阙，仰瞻玉堂。从者小子，
罗列成行。悉知廉节，皆识义方。歌管惜惜，铎鼓鏘
鏘。响震钧天，声若鹄皇。前却中规矩，进退得宫商。
举技无不佳，胡舞最所长。老胡寄篋中，复有奇乐章。
贵持数万里，愿以奉圣皇。乃欲次第说，老耄多所忘。
但愿明陛下，寿千万岁，欢乐未央央^⑯。

这是周舍撰的歌舞辞，其中的老胡文康是一个神仙，他与海神、彭祖为友，曾到神仙居住的昆仑山参加瑶池宴，王母赠以玉

浆,因而“寿如南山,志若金刚”。他带着一班门徒,前来祝皇上“寿千万岁,欢乐未渠央”。周舍的歌舞辞,是为优伶表演所写,还是为文康带领杂技团来给皇上祝寿之事实所写,现已无从得知。纳兰性德认为是优伶之始,周贻白先生也认为歌辞已有代言之趋势,他们都把其中的表演当作优伶表演来看待。歌辞中有着很浓的神仙意识,是当时神仙思想影响的产物。

唐代初年,朝廷定礼乐,“约三代之歌钟,均九威之律度”,以“上可以吁天降神,下可以移风变俗”^⑦为宗旨,其中就包含了一定数量的宗教性祭祀音乐。前秦吕光破龟兹后,获得龟兹乐,其中有佛曲百馀成,后流入中原,佛教音乐因而兴旺。唐高宗见所尊奉的祖先老子无乐颂德,命白明逵造道曲、道调^⑧,促进了道教音乐的发展。此后,佛曲、道曲都有所发展。大中时期的《羯鼓录》所记的一百三十馀首曲中,有“诸佛曲词”十首,另外三十三首“食曲”中亦多为佛寺乐曲^⑨。在崔令钦《教坊记》所记的二百多种乐曲中,《献天花》、《巫山女》、《众仙乐》、《河湓神》、《二郎神》、《太白星》、《五云仙》、《大献寿》、《巫山一段云》、《洞仙歌》、《大郎神》、《霓裳》等乐曲似与道教神仙有关^⑩。《霓裳》当指《霓裳羽衣曲》,关于此曲渊源,说者多异,《异人录》、《逸史》、《鹿茸事类》等书认为唐明皇游月宫,观仙女舞,聆月中天乐,默记其声,后编为《霓裳羽衣曲》^⑪。白居易的长诗《霓裳羽衣歌》^⑫记述了唐宪宗元和年间宫廷《霓裳羽衣舞》的演出盛况。从诗中“案前舞者颜如玉,不著人家俗衣服。虹裳霞帔步摇冠,钿璫累累佩珊珊”来看,舞蹈演员“虹裳霞帔”,扮仙人装束,与俗不同。再则,诗中描写舞容时云“上元点鬟招萼绿,王母挥袂别飞琼”,“上元”当指上元夫人,“萼绿”当指萼绿华,“王母”当指西王母,“飞琼”当指许飞琼,他们都是有名的女神仙。由此可见,《霓裳》当为表演神仙故事舞蹈的乐曲。《教坊记》中所记的乐曲,大多当

如《霓裳羽衣曲》一样,伴有歌舞表演。《乐府杂录·云韶乐》中所记载的:“乐分堂上、堂下。登歌四人,在堂下坐。舞童五人,衣绣衣,各执金莲花引舞者。金莲,如仙家行道者也。”^②其中舞童执金莲模仿仙家行道,所表演的应与道教内容有关。唐温庭筠《乾牒子》云陆象先度量宽宏,为冯翊太守时,参军与府僚曾戏弄他,其中一位“于使君厅前,墨涂其面,着碧衫子,作神舞一曲,慢趋而出”^③。这位参军以墨涂面,扮演的可能是钟馗,所演的“神舞”曲可能是当时流行的神舞曲。五代孙光宪《北梦琐言》中有一则记载云:黔南节度使王保义女性聪敏,善弹琵琶,梦异人频授乐曲。授其乐曲之人,“其形或道或俗,其衣或紫或黄”,所授之曲“其声清越,与常异,类于仙家紫云之亚也”。“所传曲,有道调宫、玉宸宫、夷则宫、神林宫、蕤宾宫、无射宫、玄宗宫、黄钟宫、散水宫、仲吕宫。商调,独指泛清商、好仙商、侧商、红绡商、凤抹商、玉仙商。角调,双调角、醉吟角、大吕角、南吕角、中吕角、高大殖角、蕤宾角。羽调,凤吟羽、背风香、背南羽、背平羽、应圣羽、玉宫羽、玉宸羽、风香调、大吕调。其曲名一同人世,有凉州、伊州、胡渭州、甘州、绿腰、莫鞞、项盆乐、安公子、水牯子、阿滥泛之属。凡二百以上曲。”^④王女所传之曲,与时曲名同而音不同,时人以为仙家所授。这些乐曲,估计是唐代乐工或名道士倚时曲而创制的道教乐曲。

唐代参军戏以滑稽诙谐深得人们的喜爱,成为当时的重要表演形式。参军戏中,宗教性的表演很少见诸记载。咸通年间,李可及表演的《三教论衡》,其中虽以三教为内容,但其目的是讽刺三教如妇人一样,争论不休。

咸通岁,优人可及者,滑稽谐戏,独出辈流。虽不能托讽匡正,然巧智敏捷,亦不可多得。尝因延庆节缙黄讲论毕,次及倡优为戏。可及乃儒服发巾,褒衣博带,摄齐以升

崇座，自称三教论衡。其偶坐者问曰：“既言博通三教，释迦如来是何人？”对曰：“是妇人。”问者惊曰：“何也？”对曰：“《金刚经》云：‘敷座而坐。’或非妇人，何烦夫坐然后儿坐也？”上为之启齿。又问曰：“太上老君何人也？”对曰：“亦妇人也。”问者益所不谕。乃曰：“《道德经》云：‘吾有大患，是吾有身。及吾无身，吾复何患？’倘非妇人，何患于有娠乎？”上大悦。又曰：“文宣王何人也？”对曰：“妇人也。”问者曰：“何以知之？”对曰：“《论语》云：‘沽之哉，沽之哉！我待价者也。’而非妇女，待嫁奚为？”上意极欢，宠锡甚厚。翌日，授环卫之员外职。^②

李可及利用谐音、双关等手法，把《金刚经》、《道德经》、《论语》中的语句进行出乎意料的引申，获得很好的喜剧效果。这种讽刺三教的演出，对后来戏曲科诨以僧、道为重要讽刺对象有一定的影响。

第二节 傀儡表演与宗教意识

孙楷第先生在《傀儡戏考原》^⑦一书中认为后世戏剧源于傀儡戏，是真人模仿傀儡戏的声容举止发展而来的；而傀儡戏又与古代驱傩活动中由真人扮演的“方相氏”关系密切。对于孙楷第先生的观点，周贻白等人已在他们的论著中有所批评，此不多议。虽然孙楷第先生的戏剧起源于傀儡戏之说不被学界广泛认同，但傀儡戏对戏剧的影响是不容忽视的。本节在这里不想讨论戏剧起源于傀儡戏一说的是与非，也不想对傀儡戏、傩戏作详细的探讨，只想通过对傀儡戏及与之有关的傩戏资料的简要分析，对其中宗教性的表演作简单描述。

孙楷第先生所提到的傀儡之源的“傩”，是一种历史悠久的

宗教民俗活动。这种活动最初当与巫觋歌舞一样是一种巫术活动,是先民为消除自己遇到的灾祸及为保死者灵魂安息而举行的驱邪除疫活动。这种活动在《周礼·夏官司马》中就有记载:

方相氏掌蒙熊皮,黄金四目,玄衣朱裳,执戈扬盾。帅百隶而时难,以索室驱疫。大丧,先柩,及墓,入圹,以戈击四隅,驱方良。(郑注:“方良,罔两也。”)②

《后汉书·礼仪志》中也有记载:

先腊一日大雩,谓之逐疫。其仪选中黄门子弟,年十岁以上十二以下,百二十人为侲子。皆赤帻,皂制,执大鼗。方相氏黄金四目,蒙熊皮,玄衣朱裳,执戈扬盾。十二兽有衣毛角。中黄门行之,冗从仆射将之,以逐恶鬼于禁中。夜漏上水,朝臣会。侍中、尚书、御史、谒者、虎贲、羽林郎将执事,皆赤帻陞卫,乘舆御前殿。黄门令奏曰:“侲子备,请逐疫。”于是中黄门倡,侲子和曰:“甲作食凶,脾胃食虎,雄伯食魅,腾简食不祥,揽诸食咎,伯奇食梦,强梁祖明共食磔死寄生,委随食观,错断食巨,穷奇腾根共食蛊。凡使十二神追恶凶。”“赫女躯,拉女干,节解女肉,抽女肺肠。女不急去,后者为粮。”因作方相与十二兽舞,欢呼周遍,前后省三过。持炬火送疫出端门。③

唐段安节的《乐府杂录》记载得更为详细:

用方相四人,戴冠及面具,黄金为四目,衣熊裘,执戈,扬盾,口作“雩、雩”之声,以除逐也。右十二人,皆朱发,衣白□画衣。各执麻鞭,辨麻为之,长数尺,振之声甚厉。乃呼神名,其有甲作,食凶者;脾胃,食虎者;腾简,食不祥者;揽诸,食咎者;祖明、强梁,共食磔死寄生者;腾根,食蛊者

等。侏子五百,小儿为之,衣朱褶、素襦,戴面具。以晦日于紫宸殿前雉,张宫悬乐。太常卿及少卿押乐正到四阁门,丞并太乐署令、鼓吹署令、协律郎并押乐在殿前。事前十日,太常卿并诸官于本寺先阅雉,并遍阅诸乐。其日,大宴三五署官,其朝寮家皆上棚观之,百姓亦入看,颇谓壮观也。太常卿上此。岁除前一日,于右金吾龙尾道下重阅,即不用乐也。御楼时,于金鸡竿下打敕鼓一面,钲一面,以五十人,唱色十下,鼓一下,钲以千下。^③

从这些记载来看,驱傩逐疫活动一直在民间流传,而且活动的规模也由小变大,成为一种具有浓郁宗教色彩的民俗活动。在《周礼·夏官司马》、《后汉书·礼仪志》等书的记载中,驱傩的主要任务是驱除疫疠,求得健康与平安。而《乐府杂录》的记载中,宫廷驱傩演出人数众多,场面壮观,演出的内容除传统的驱傩表演外,还加进了其他的表演活动,而且允许百官家属、普通百姓观看。驱傩不仅是一种宗教仪式性演出,同时也成为一种娱乐性演出。宋代还不断创制新的傩仪^④,表演内容也日趋丰富。后来因禁卒倚傩作乱^⑤,宫廷的驱傩规模可能受到限制。在这种活动中,最具威慑力的是方相氏,他们“戴冠及面具,黄金为四目,衣熊裘,执戈,扬盾”,驱邪除魅。而另外的十二人,朱发白衣,执麻鞭,口里呼唤着十二神的名字。十二神都是能驱除邪恶之神,其中有食凶的甲作、食虎的腓胃、食不祥的腾简、食咎的揽诸、食蛊的腾根等。方相祛邪不仅在腊前举行,如遇丧葬,也多用方相“入圻”,“以戈击四隅,驱方良”,保护死者的安全。腊前驱傩主要是驱日常住室里的鬼怪,而丧葬时用方相入圻,则是为了驱除死者居室的鬼怪,无论是为生人驱怪,还是为死者驱怪,都是为了使活着的人消除死亡恐惧,获得心理安慰。

傀儡戏最初也是一种宗教意识很强的演出活动。应劭在

《风俗通》中说“魁橼，丧家之乐”，到汉代末年“京师宾婚嘉会，皆作魁橼”^③。《搜神记》卷六^④中亦云：“汉时，京师宾婚嘉会，皆作魁橼，酒酣之后，续以挽歌。魁橼，丧家之乐；挽歌，执紼相偶和之者。”《旧唐书·音乐志》也有大致相同的记载：“窟篥子，亦云傀儡子，作偶人以戏，善歌舞。本丧家乐也，汉末始用之于嘉会。”^⑤从《风俗通》、《搜神记》、《旧唐书·音乐志》的记载来看，傀儡戏与丧葬仪式的关系十分密切。孙楷第先生在《傀儡戏考原》中说：“其丧家用伎乐之事，虽不知如何，然以后世事例之，则知丧家乐之由简单而复杂，由驱凶至娱神，由娱神以至娱人，乃必然之过程。”^⑥他认为傀儡戏经历了由驱凶、娱神到娱人的发展过程。因为傀儡戏本是丧家之乐，与丧葬时用方相入圻“以戈击四隅，驱方良”仪式有着某种相同性，孙楷第先生进而认为傀儡即驱傩活动的方相^⑦。

作为丧家乐的傀儡戏经历了逐渐融合、改变的过程后，到汉代末年，由于其形式、内容的适应性改变，人们忽略了其原来的“丧家乐”本义，而在“宾婚嘉会”上演出助兴。有意思的是，傀儡戏虽然在汉末已用之嘉会，但其“丧家乐”之义却一直延续，并未中断。唐封演的《封氏闻见记》卷六《道祭》记载云：

大历中，太原节度使辛景云葬日，诸道使人修祭。范阳祭盘最高大，刻木为尉迟鄂公突厥斗将之戏。机关动作，不异于生。祭讫，灵车欲过，使者请曰：“对数未尽”！又停车，设项羽与汉高祖鸿门之象，良久乃毕^⑧。

在这则记载中，范阳祭盘刻木人表演故事，祭祀亡灵，应与古代的“丧家乐”有关。另外，从这则记载来看，当时的木偶戏已有故事表演，表演的故事有尉迟公斗将、鸿门宴等。

宋代以后，傀儡戏成为大众娱乐的重要组成部分，表演的内

容既有历史故事、烟粉故事、公案故事,也有众多的宗教神怪故事。宋耐得翁《都城纪胜》^⑧中说:“凡傀儡敷演烟粉灵怪故事、铁骑公案之类。其话本或如杂剧,或如崖词,大抵多虚少实,如巨灵神、朱姬大仙之类是也。”周密《武林旧事》^⑨卷一“天基圣节排当乐次”第十九盏有“傀儡群仙会卢逢春”,估计是由卢逢春用傀儡来表演群仙会故事。同书卷三迎新篇中有“木床铁擎为仙佛鬼神之类,驾空飞动,谓之台阁”的记载,估计也是傀儡之类。《武林旧事》卷二元夕篇所记“大小全棚傀儡”内容共有七十一目,其中比较明显属于宗教性表演的有瞎判官、乔三教、乔乐神(马明王)、地仙、抱锣装鬼、十斋郎、耍和尚等,从这些剧目的名称来看,似乎都是以佛道人物作为嘲弄对象的表演。而在民间,傀儡戏的“丧家乐”意识仍比较明显。如明小说《金瓶梅词话》第六十五回,李瓶儿死后,行“三七”的晚上,乔大户娘子与众伙计娘子伴月娘在灵前看偶戏;第八十回,西门庆死后的“首七”晚上,街坊伙计主管等二十余人叫了一起偶戏在灵前演出^⑩。从中仍隐约可见傀儡戏的“丧家乐”意识。

摊戏、傀儡戏最初起源于为解脱人生苦难的宗教驱邪除疫仪式,这种仪式表演在千百年的发展变化中,娱乐成份逐渐加强,成为大众娱乐的重要组成部分。但其中的驱邪除疫的宗教意识仍隐约可见,并在一定程度上影响了其他演出形式。特别是宋金傀儡戏所演的宗教神怪故事,不少成为元明清戏曲的演出内容。

第三节 宋金杂剧院本中的宗教故事剧

宋代,商业经济发展,城市繁荣,民间文学艺术蓬勃发展。在当时的“瓦舍勾栏”内演出的百戏伎艺众多,有杂剧、杂技、傀

傀儡、影戏、说经书、说唱、讲史、小说、舞蹈、诸宫调、合生、武艺等，这些伎艺在演出中互相学习交流、融合，共同促进了中国戏曲的形成与发展。

在众多的百戏伎艺中，宗教内容的表演是其中重要的组成部分之一。说经书是宗教性的说唱，其宗教性自不用多说。小说中，宗教内容也相当丰富，宋罗烨在《醉翁谈录》“小说开辟”中把小说分为灵怪、烟粉、传奇、公案、朴刀、杆棒、神仙、妖术八类，其中讲说宗教故事的就有“灵怪”、“妖术”、“神仙”三类。傀儡戏中的宗教内容表演也很丰富，前已述及，此不多赘。南宋吴自牧《梦粱录》^⑨卷二十所记的南宋淳祐至咸淳（1241—1274）年间临安的“百戏伎艺”中，有“装神鬼”、“舞判官”二种专门伎艺。在百戏艺人中，还出现了专演神鬼故事的艺人，如周密《武林旧事》卷六所记的“诸色伎艺人”中就有“神鬼”、“七圣法”的演艺者：谢兴哥、花春、王铁一郎、王铁三郎（神鬼），杜七圣（七圣法）^⑩。此外，诸军艺人也不时演出宗教故事戏，如宋叶梦得《石林燕语》中就有诸军演“鬼神戏”的记载^⑪。孟元老的《东京梦华录》卷七“驾登宝津楼诸军呈百戏”里也记载了诸军艺人的百戏表演，其中宗教性表演就占了相当大的一部分：

（前略）忽作一声如霹雳，谓之“爆仗”，则“蛮牌”者引退。烟火大起，有假面披发，口吐狼牙烟火，如鬼神状者上场。着青帖金花短后之衣，帖金皂裤，跣足，携大铜锣随身，步舞而进退，谓之“抱锣”。绕场数遭，或就地放烟火之类。又一声爆仗，乐部动《拜新月》慢曲。有面涂青碌，戴面具金睛，饰以豹皮锦绣看带之类，谓之“硬鬼”。或执刀斧，或执杆棒之类，作脚步蘸立，为驱捉视听之状。又爆仗一声，有假面长髯，展裹绿袍靴筒，如钟馗像者，傍一人以小锣相招和舞步，谓之“舞判”。继有二三瘦瘠，以粉涂身，金睛白面，

如髑髅状，系锦绣围肚看带，手执软杖，各作魁谐趋踈，举止若排戏，谓之“哑杂剧”。

又爆仗响，有烟火就涌出，人面不相睹。烟中有七人，皆披发文身，着青纱短后之衣，锦绣围肚看带，内一人金花小帽，执白旗，余皆头巾，执真刀，互相格斗击刺，作破面剖心之势，谓之“七圣刀”。

忽有爆仗响，又后烟火出，散处以青幕围绕，列数十辈，皆假面异服，如祠庙中神鬼塑像，谓之“歇帐”（下略）^⑤

抱锣、硬鬼、舞判、哑杂剧虽然名目不同，但如果把它们表演联系起来考察，就会发现它们表演的似是一个比较完整的故事。“抱锣”的演出者“假面披发，口吐狼牙烟火，如鬼神状”，当是扮演鬼魅。“硬鬼”的演出者“面涂青绿，戴面具金睛”，有的执刀斧，有的执杵棒，表演“驱捉视听”之状，从接着演出的“舞判”来看，“硬鬼”应是判官手下的干将。“舞判”的演出者“假面长髯”，“绿袍靴筒”，当扮演钟馗。钟馗以捉鬼食鬼而著称，“硬鬼”是他的先行，他们“驱捉视听”，同钟馗一起驱鬼祛邪。“哑杂剧”的扮演者是“二三瘦瘠，以粉涂身”，手执软杖，做各种滑稽的动作，表演一群被追捉的鬼狼狈逃避的样子。四个项目表演的应是钟馗捉鬼故事。

紧接在这四个项目后面表演的是“七圣刀”，演员七人，都“披发文身，执真刀，互相格斗击刺”。七圣当是传说中的“梅山七圣”，在元明戏曲中，梅山七圣是二郎神的部从，跟随二郎神降妖伏魔。随后演出的“歇帐”，上场数十人，“皆假面异服，如祠庙中神鬼塑像”，表演的也是神鬼故事。通过前面的简要分析，我们对当时百戏伎艺中的宗教神鬼内容的演出情况有一个大致的了解。

宋杂剧继承了唐代参军戏的滑稽表演传统，又广泛吸收了

当时流行的百戏伎艺的表演技巧,在当时诸多百戏伎艺中最受人们欢迎。金院本是流行于北方金统治地区的一种表演艺术,出现的时间略晚于宋杂剧,其表演形式与宋杂剧基本相同。南宋耐得翁的《都城纪胜·瓦舍众伎》对杂剧演出的角色组成及内容有过简略记载:

杂剧中,末泥为长,每四人或五人为一场,先做寻常熟事一段,名曰艳段;次做正杂剧,通名为两段。末泥色主张,引戏色分付,副净色发乔,副末色打诨,又或添一人装孤。其吹曲破断送者,谓之把色。大抵全以故事世务为滑稽,本是鉴戒,或隐为谏诤也^④。

从耐得翁的记载来看,宋杂剧通常两段,一般由四到五人表演,内容“务为滑稽”,但其中“隐为谏诤”。宋人张师正《倦游杂录》、王辟之《渑水燕谈录》、朱彧《萍洲可谈》、张端义《贵耳集》、岳珂《程史》等书中记载了一些杂剧演出的情况,其中演出的人物多少不定,演出的内容也正如耐得翁所说的借滑稽形式来讽谏政治。然而杂剧演出的内容绝不止是滑稽讽谏,内容相当丰富,只是文人士大夫只记下了与政治有关的内容而已。在宋人的笔记资料中,也有一些宗教性演出的记载,如孟元老的《东京梦华录》卷八里记载了北宋汴京中元节前搬演《目连救母》杂剧之事:“构肆乐人,自过七夕,便般《目连救母》杂剧,直至十五日止,观者增倍。”《目连救母》杂剧演出的时间长达七八天之久,内容之丰富可想而知。南宋僧人道隆的《马大师与西堂百丈南泉玩月》中记载了川杂剧的演出情况:“戏出一棚川杂剧,神头鬼面几多般。夜深灯火阑珊甚,应是无人笑倚栏。”^⑤可见川杂剧中所表演的多是神鬼内容。张师正的《倦游杂录》曾记载了一场借宗教内容讽谏政治的演出:

熙宁九年,太皇生辰,教坊例有献香杂剧。时判都水监侯叔献新卒。伶人丁仙见假为一道士,善出神,一僧善入定。或诘其出神何所见?道士云:“近曾至大罗,见玉皇殿上有一人,披金紫,熟视之,乃本朝韩侍中也。手捧一物。窃问傍立者,云:‘韩侍中献国家金枝玉叶万世不绝图。’”僧曰:“近入定到地狱,见阎罗殿侧有一人,衣绯垂鱼,细视之,乃判都水监侯工部也。手中亦擎一物。窃问左右,云:‘为奈何水浅,献图,欲别开河道耳。’”时叔献兴水利,以图恩赏,百姓苦之,故伶人乃有此语^④。

丁仙见(现)是北宋时期著名的演员,他利用给太皇祝寿表演的机会,与其他演员一起扮演道士出神到天堂、僧人入定到地狱,通过各述所见来委婉地讽刺政治。可惜的是,张师正只记下了与政治有关的部分内容,而没有记录下整个演出内容。

虽然宋金杂剧院本的演出多见于记载,但均无剧本供我们研究,学者们对之进行的研究主要依靠宋元人留下来的宋官本杂剧段数名目、金院本名目以及元明杂剧中的点滴资料。宋官本杂剧段数名目主要记载在宋末元初周密的《武林旧事》一书之中。《武林旧事》卷十记载了宋官本杂剧段数名目为二百八十一个,王国维、谭正璧等人对之进行了详细的研究,但也只考证出五十余个段数的大致内容,约占全部段数的五分之一。金院本名目主要见于元末陶宗仪所著的《南村辍耕录》^⑤一书,在该书卷二十五中记载了七百一十一个院本名目。谭正璧的《金院本名目内容考》^⑥一文中考证出其中一百五十余个名目的大致内容,约占全部名目的四分之一。在这些大致可考内容的二百多个名目中,与宗教演出有关的大约有四十余个,约占五分之一。其中,宋杂剧中的宗教性段数有《王子高六么》、《慕道六么》、《三偈慕道六么》、《简帖薄媚》、《郑生遇龙女薄媚》、《柳毅大圣乐》、

《马头中和乐》、《二郎熙州》、《鹌打兔变二郎》、《二郎神变二郎神》、《裴航相遇乐》、《梦巫山彩云归》、《宴瑶池爨》、《钟馗爨》等；金院本中的宗教性名目有《月明法曲》、《菜园孤》、《还魂酸》、《师婆儿》、《马明王》、《庄周梦》、《蝴蝶梦》、《八仙会》、《白牡丹》、《无鬼论》、《酒色财气》、《闹芙蓉城》、《张生煮海》、《佛印烧猪》、《逐鼓二郎》、《独脚五郎》、《入桃园》、《风花雪月》、《船子和尚四不犯》、《王母祝寿》、《瑶池会》、《蟠桃会》、《变二郎爨》、《净瓶儿》、《错寄书》、《打青提》、《唐三藏》、《浴佛》等。

在上面所列的四十二个宗教性演出名目中，与佛教内容有关的有九个，与道教神仙及民间信仰有关的名目有三十三个。九个与佛教内容有关的名目为：《简帖薄媚》、《月明法曲》、《佛印烧猪》、《船子和尚四不犯》、《净瓶儿》、《打青提》、《唐三藏》、《浴佛》、《错寄书》。其中杂剧段数《简帖薄媚》与院本名目《错寄书》应都演述简帖和尚下书谋夺皇甫嵩妻的故事。宋元戏文中也有《洪和尚错下书》剧目。宋洪迈的《夷坚志》丙集《王武功妻》，明代的《泾林杂记》、《国色天香》、《龙图公案》等书中都有相似的故事。谭正璧先生认为这个故事“当为流行民间之故事，或竟为当时实事，故戏剧家、小说家都取为题材”^⑤。《月明法曲》院本当演月明和尚度柳翠故事，谭正璧疑《净瓶儿》院本亦演同一故事。《唐三藏》院本演唐三藏西天取经故事，此故事元明时期比较流行。《打青提》院本，谭正璧认为“青提”是目连母亲名字，此院本应演“目连救母”故事。《浴佛》院本应是演四月八日佛生日的故事。《船子和尚四不犯》院本应是演民间传说的船子和尚故事，元李寿卿有《船子和尚秋莲梦》。船子和尚，《五灯会元》卷五有事迹记载，明人《太平清话》卷二亦有记载。《佛印烧猪》，演苏东坡与佛印禅师的故事，元杨景贤有《佛印烧猪待子瞻》杂剧。这九个名目涉及的七个故事，当是宋元时期比较流行的佛教故

事。

在三十三个与道教神仙内容有关的名目中,许多属于民间信仰的范畴,因为道教时常把民间信仰的神纳入道教神谱中,因而难以准确区分,这里统一纳入道教神仙范畴进行讨论。在这些名目中,《慕道六么》、《三偌慕道六么》两个杂剧段数,谭正璧先生认为演张良学道事。《蝴蝶梦》、《庄周梦》两个院本当演庄子梦蝶悟道故事。《二郎熙州》、《鹊打兔变二郎》、《二郎神变二郎神》三个杂剧段数与《逐鼓二郎》、《变二郎爨》两个院本应都是演二郎神故事。《宴瑶池爨》、《王母祝寿》、《蟠桃会》、《瑶池会》四个名目内容应大致相同,都属于祝寿类演出。《八仙会》院本,谭正璧先生认为演钟吕八仙故事。《菜园孤》应演张老种瓜娶文女故事,张老后来被人当成八仙中的张果老。

《王子高六么》、《郑生遇龙女薄媚》、《柳毅大圣乐》、《裴航相遇乐》、《梦巫山彩云归》、《还魂酸》、《白牡丹》、《闹芙蓉城》、《张生煮海》、《入桃园》、《风花雪月》等名目大都敷演神仙与凡人的爱情故事:《王子高六么》、《闹芙蓉城》两目都是演王子高遇芙蓉仙女的故事,宋元戏文中亦有《王子高》剧目。《裴航相遇乐》本事出唐裴铏《传奇》,演裴航蓝桥遇仙女云英,与之成亲后仙去的故事。《入桃园》院本,谭正璧疑当为“入桃源”,演刘晨阮肇与桃源仙女相遇成亲的故事。元明清以此为题材的剧作甚多。《梦巫山彩云归》演楚襄王阳台梦会神女的故事,故事本宋玉的《神女》、《高唐》二赋。杂剧段数《风花雪月爨》与院本《风花雪月》内容应大致相同,从元吴昌龄《张天师断风花雪月》杂剧的内容来看,当演陈世英与桂花仙子爱情故事。《郑生遇龙女薄媚》的本事,谭正璧先生认为可能出自唐代沈严之《湘中怨解》中的太学生遇龙女的故事。《柳毅大圣乐》本事源唐李朝威的《柳毅传》,演柳毅为龙女送信,龙女得救,后与柳毅成亲的故事。《张

生煮海》院本，演张生煮海与龙女琼莲成亲的故事，元李好古有同名杂剧。这些名目所演的大都是落魄文人遇仙女、龙女，成就美好姻缘、幸福长寿的故事，这在一定程度上给落魄文人一种心理安慰。

《马头中和乐》、《马明王》、《无鬼论》、《独脚五郎》、《钟馗鬻》等名目当演述神鬼故事。杂剧段数《马头中和乐》与院本《马明王》两目，谭正璧认为都是演民间蚕神马头娘的故事。马明王乃马头娘的俗称，《七修类稿》、《原化拾遗记》中都有记载。《独脚五郎》院本当演民间信仰的独脚五郎神故事。独脚五郎，在一些记载中又称独脚五通、五通神，是一淫神，因能给人带来财富，在江浙一带被普遍崇信。《钟馗鬻》演鬼王钟馗捉鬼故事。

另外，宋金杂剧院本名目中，一些名目虽然难以考定其确切的故事内容，但从题目仍可以推定其与宗教演出有关。如宋杂剧段数中的《和尚那石州》、《青阳观碑彩云归》、《门子打三教鬻》、《论禅孤》、《毁庙》、《双三教》、《三教安公子》、《三教闹著棋》、《三教化》、《打三教庵字》、《普天乐打三教》、《满皇州打三教》、《领三教》等；金院本中的《谢神天》、《双福神》、《白云庵》、《坏道场》、《五鬼听琴》、《四道姑》、《晋宣成道记》、《庞方温道德经》、《集贤宾打三教》、《三教》、《四偈祈雨》、《讲道德经》、《跳布袋鬻》、《开山五花鬻》、《乔道场》、《乔打圣》、《神道名》、《菩萨名》、《成佛》、《爷娘佛》、《秃丑生》、《窗下僧》、《坐化》、《入口鬼》、《大烧饼》、《清闲真道本》等。

从宋金杂剧院本中的宗教剧目来看，佛教剧目中所表现的主要是救赎主题及世俗社会对不守清规者的批判。与道教神仙信仰有关的剧目中，所表现的既有神仙驱邪除怪的救赎主题，同时还有祝健康长寿、爱情幸福、财运兴旺等属于幸福神义论的内容，元明清神仙戏曲中的重要主题在其中几乎都有表现。

综前可知,中国戏曲在起源时就与宗教结下了不解之缘,在此后的发展过程中,宗教性演出一直是其演出的重要组成部分。宋金时期,杂剧院本中出现了大量的宗教故事剧,这些宗教故事剧由于其劝善惩恶的宗教理念与世俗的娱乐意识有机地结合在一起,又表现了当时人民群众的若干思想感情和愿望,因而深得世俗百姓的喜爱。这些宗教故事剧题材广泛,形式多样,对元明清时期的宗教故事剧有着直接的影响。

注 释

① 《戏曲研究》第四十六辑,文化艺术出版社 1993 年版。

② (德)马克斯·韦伯著,王容芬译:《儒教与道教》,商务印书馆 1995 年版。

③ 程俊英:《诗经译注》,上海古籍出版社 1985 年版。

④ (德)马克斯·韦伯著,王容芬译:《儒教与道教》,商务印书馆 1995 年版。

⑤ (宋)苏轼:《东坡志林》卷二《八蜡三代之戏礼》:八蜡,三代之戏礼也。岁终聚戏,此人情之所不免也,因附以礼义。亦曰:不徒戏而已矣,祭必有尸,无尸曰奠,始死之奠与释奠是也。今蜡谓之祭,盖有尸也。猫虎之尸,谁当为之?置鹿与女,谁当为之?非倡优而谁!葛带榛杖,以丧老物,黄冠草笠,以尊野服,皆戏之道也。(下略)《丛书集成初编》第 2850 册,商务印书馆 1939 年版。

⑥ 王国维:《宋元戏曲考》,见《王国维文集》第一卷,中国文史出版社 1997 年版。

⑦ 张庚、郭汉城:《中国戏曲通史》,中国戏剧出版社 1980 年版。

⑧ 《周礼·春官宗伯第三》,《十三经注疏》本,中华书局 1980 年影印。

⑨ (梁)萧统:《文选》,中华书局 1977 年版。

- ⑩ (梁)萧统:《文选》,中华书局 1977 年版。
- ⑪ (晋)葛洪:《西京杂记》卷三,《四部丛刊》子部影印明嘉靖孔天胤刊本。
- ⑫ 周贻白:《中国戏曲论集》,中国戏剧出版社 1960 年版。
- ⑬ (清)纳兰性德:《渌水亭杂识》,《昭代丛书》已集卷二十四。
- ⑭ (宋)郭茂倩:《乐府诗集》卷五十一,中华书局 1979 年版。
- ⑮ 周贻白:《中国戏曲论集》,中国戏剧出版社 1960 年版。
- ⑯ (宋)郭茂倩:《乐府诗集》卷五十一,中华书局 1979 年版。
- ⑰ (唐)段安节:《乐府杂录原序》,见《中国古典戏曲论著集成》第一册,中国戏剧出版社 1959 年版。
- ⑱ (唐)崔令钦:《教坊记序》,见《中国古典戏曲论著集成》,中国戏剧出版社 1959 年版。
- ⑲ 王小盾:《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》,中华书局 1996 年版。
- ⑳ (唐)崔令钦:《教坊记》,见《中国古典戏曲论著集成》,中国戏剧出版社 1959 年版。
- ㉑ (宋)王灼:《碧鸡漫志》卷三,见《中国古典戏曲论著集成》,中国戏剧出版社 1959 年版。
- ㉒ (唐)白居易:《霓裳羽衣歌》,见《全唐诗》第四四四卷,中华书局 1960 年版。
- ㉓ (唐)段安节:《乐府杂录》,见《中国古典戏曲论著集成》,中国戏剧出版社 1959 年版。
- ㉔ (唐)温庭筠:《乾骊子》,《太平广记》卷四百九十六《赵存》条征引,中华书局 1961 年版。
- ㉕ (五代)孙光宪:《北梦琐言》,《唐五代笔记小说大观》,上海古籍出版社 2000 年版。
- ㉖ (唐)高彦休:《唐阙史》卷下,见《四库全书》子部小说家类。
- ㉗ 孙楷第:《傀儡戏考原》,上杂出版社 1952 年版。
- ㉘ 《周礼·夏官司司马》,《十三经注疏》本,中华书局 1980 年影印。
- ㉙ (南朝宋)范晔:《后汉书》卷十五,《四库全书》史部一〇,台湾商

务印书馆发行。

③ (唐)段安节:《乐府杂录·驱傩》,见《中国古典戏曲论著集成》第一册,中国戏剧出版社 1959 年版。

④ (宋)龚明之:《中吴纪闻》卷五:“(翟汝文)公在翰苑时,禁中新创傩仪,有旨令撰文。是日辰巳间,中使送篇目至,午后亟督索进呈。数篇既立就,而文法且极高古,石林乃谓公文极难得。”《宋元笔记小说大观》,上海古籍出版社 2001 年版。

⑤ (宋)欧阳修《归田录》、(宋)文莹《玉壶清话》中均有记载,此不征引。

⑥ (汉)应劭:《风俗通义》,见王利器《风俗通义校注》,中华书局 1981 年版。

⑦ (晋)干宝:《搜神记》,《丛书集成初编》第 2692 册。

⑧ (五代)刘昫:《旧唐书》,中华书局 1975 年版。

⑨ 孙楷第:《傀儡戏考原》,上杂出版社 1952 年版。

⑩ 孙楷第:《傀儡戏考原》中云:“应劭所云魁儡为丧家乐者,余谓即是方相。”上杂出版社 1952 年版。

⑪ (唐)封演:《封氏闻见记》,中华书局 1958 年版。

⑫ (宋)耐得翁:《都城纪胜》,古典文学出版社 1956 年合订版。

⑬ (宋)周密:《武林旧事》,古典文学出版社 1956 年合订版。

⑭ (明)兰陵笑笑生:《金瓶梅词话》,人民文学出版社 1985 年版。

⑮ (宋)吴自牧:《梦粱录》,《丛书集成初编》第 3221 册,商务印书馆 1936 年版。

⑯ (宋)周密:《武林旧事》,古典文学出版社 1956 年合订版。

⑰ (宋)叶梦得:《石林燕语》卷一:“琼林苑、金明池、宜春苑、玉津园,谓之四园。琼林苑,乾德中置。太平兴国中,复凿金明池于苑北,导金水河水注之,以教神卫虎翼水军习舟楫,因为水嬉。(中略)金明水战不复习,而诸军犹为鬼神戏,谓之‘早教’。见《丛书集成初编》第 2754 册,商务印书馆 1936 年版。

⑱ (宋)孟元老:《东京梦华录》,《丛书集成初编》第 3216 册,商务印

书馆 1936 年版。

④⑥ (宋)耐得翁:《都城纪胜》,古典文学出版社 1956 年合订版。

④⑦ 见《大正藏》卷八十。

④⑧ (宋)张师正:《倦游杂录》,《宋元笔记小说大观》,上海古籍出版社 2001 年版。

④⑨ (元)陶宗仪:《南村辍耕录》,中华书局 1959 年版。

⑤① 谭正璧:《金院本名目内容考》,见《话本与古剧》,上海古籍出版社 1985 年版。

⑤② 谭正璧:《话本与古剧》,上海古籍出版社 1985 年版。

第二章 道教神仙戏曲的发展

元代是中国古典戏曲发展的黄金时期,剧作数量多,内容丰富,广泛而又深刻地反映了当时的社会现实。在众多的剧作中,道教神仙故事剧数量多,风格独特,是元剧的重要组成部分之一。元代夏庭芝在《青楼集志》^①中把杂剧分为驾头、闺怨、鶺鴒儿、花旦、披秉、破衫儿、绿林、公吏、神仙道化、家长里短十类,“神仙道化”就是其中的一类。明初朱权的《太和正音谱》把元与明初杂剧分为十二科:“一曰神仙道化,二曰隐居乐道,三曰披袍秉笏,四曰忠臣烈士,五曰孝义廉节,六曰叱奸骂谗,七曰逐臣孤子,八曰钹刀赶棒,九曰风花雪月,十曰悲欢离合,十一曰烟花粉黛,十二曰神头鬼面。”^②十二科中,神仙道化、隐居乐道、神头鬼面三科与道教神仙内容有关;而且“神仙道化”、“隐居乐道”被列在第一、二位,可见道教神仙戏曲在元及明初杂剧中地位的重要性。

道教神仙戏曲在元代大量出现,既是宋金道教神仙故事剧发展的结果,也是元代特殊的政治、宗教环境影响的结果。

第一节 元道教神仙戏曲的宗教环境

金末元初,社会动乱,人民颠沛流离,朝不保夕,传统的价值观、道德观被蒙古人的铁蹄无情地摧垮。再则,元朝统治者不重

视文化,长期不举行科举,文人地位低下,以致有“八娼九儒十丐”之说。当时的文人再也没有唐宋文人那种“致君尧舜上,再使风俗淳”的雄心壮志,而是深深地陷入一种精神失落之中。他们无法以传统的观念来解释这一切,更无法排遣由此而产生的种种抑郁与愤懑。他们重新调整自己的心态,有的玩世不恭,放下自己高贵的架子,与他们原所不齿的娼优为伍,为他们写作剧本,求得生存所需;有的归隐山林,洁身自好;有的则皈依宗教,用宗教的清规戒律来平静自己躁动不安的心灵。萧抱珍创立的太一教、刘德仁创立的大道教、王重阳创立的全真教成为当时文人的心理寄托,而尤以全真教对文人的影响最大。

全真教融和三教,主张三教平等,他们的教义将儒家的忠孝观、佛教的心性说、道教的清静无为论有机地结合在一起,提倡“外修阴德,内炼真功”,在社会各阶层中影响很大。在金贞祐南迁之际至金彻底倾覆的岁月里,社会苦难把一大批人推进了全真教团。王恽在《卫州胙城县灵虚观碑》里说当时“全真教大行,所在翕然从风。虽虎苛狼戾,性于嗜杀之徒,率受法号”^③。特别在丘处机雪山面见成吉思汗后,全真教的影响更大。成吉思汗对全真教大加称赏,称丘处机为老神仙。

有书记载,在丘处机东归时,成吉思汗下旨赐其门下蠲免赋税差发:

丘神仙应有底修行底院舍等,系逐日念诵经文告天底人每与皇帝祝寿万万岁者,所据大小差发税赋都休教著者。据丘神仙底应系出家门人等,随处院舍都教免了差发税赋者。

成吉思汗十八年九月,在丘处机返燕途中,成吉思汗又下旨教丘处机管理天下所有的“出家善人”,一切由丘处机“就便理

会”。成吉思汗二十二年五月，又下旨改北宫仙岛（琼华岛）为万安宫，天长观为长春宫，赐“金虎牌”，让“天下出家善人皆隶焉”，“道家事一仰神仙处置”^④。

由于元统治者蠲免全真教徒的赋税，让全真教掌管天下道教、管理天下出家人，提升了全真教在社会中的地位。无数的平民百姓为了生存，纷纷皈依全真教。对知识分子来说，全真教教义与儒家的“独善其身”有着某种相似，容易被他们接受；再则全真教在发展中，十分重视招引文人士大夫入道，“丘处机所收弟子多是儒士或出于儒士之家”。陈垣先生说：“全真王重阳本土流，其弟子谭马丘刘王郝，又皆读书种子，故能结纳士类，而士类亦乐就之。况其创教在靖康之后，河北之士正欲避金，不数十年又遭贞祐之变，燕都亡覆，河北之士又欲避元，全真遂为遗老之逋逃藪。”^⑤金亡时，不少士大夫流离失所，他们有的“混于杂役”，有的“堕于屠沽”，还有的冻饿街头。全真教掌教李志常十分重视收容这些士人，“委曲招延，饭于斋堂，日数十人”^⑥，其中有不少的士人皈依了全真教。南宋彭大雅的《黑鞑事略》对燕京士大夫流离失所，皈依全真教的事实也有所记述：“（前略）长春宫多有亡金朝士。既免跋焦，免赋役，又得衣食，最令人惨伤也。”^⑦文人士大夫纷纷入道，这使得全真教的整体素质有所提高。这些文人利用他们的文学才能进行宗教宣传，使得全真教的影响更为广泛。

杂剧在元初发展成熟，成为元代最流行的文艺形式。王重阳与全真七子都十分重视教义宣传，他们都有比较高的文学修养，善于用诗词歌曲宣传教义，引导信众。王重阳的《重阳教化集》、《重阳分梨十化集》，马丹阳的《丹阳神光灿》、《洞玄金玉集》、《渐悟集》，王处一的《云光集》，丘处机的《磻溪集》，谭处端的《水云集》，郝大通的《太古集》，尹志平的《葆光集》等都是利用

诗词曲宣扬全真思想。丘处机还精通音律,曾为金世宗剖析全真道教理,进《瑶台第一曲》宣扬仙道,称颂世宗,世宗大悦^⑧。杂剧这一流行的文艺形式很自然得到全真教的重视,从全真教著名道士潘德冲的墓室里有戏曲雕刻来看,这一点是毋庸置疑的^⑨。在全真教的影响下,许多作家以道教神仙故事为题材,宣扬全真教教义,反映当时社会的动荡黑暗以及世俗百姓、文人士大夫皈依全真教的现实。道教神仙戏因之而兴盛,成为元杂剧的重要组成部分。

第二节 元道教神仙戏曲的宗教意蕴

元代的道教神仙戏曲,根据钟嗣成的《录鬼簿》、无名氏(一作贾仲明)的《录鬼簿续编》、徐渭的《南词叙录》等书的记载,大约有剧目四十余个,存剧本十余种。从这些剧目来看,其中既有反映正一教天师驱邪除魔为内容的剧作,如吴昌龄的《张天师夜祭辰钩月》、石君宝的《张天师断岁寒三友》,也有反映与道教有关的民间信仰的剧作,如杨显之的《借通县跳神师婆旦》,还有《刘阮误入桃源洞》、《张生煮海》、《柳毅传书》、《裴航遇云英》等反映仙凡爱情的剧作,内容相当广泛。但其中最多的是反映全真教度世思想的剧目,约有二十余种。

(一)杂剧

1、马致远《吕洞宾三醉岳阳楼》(又作《岳阳楼》,《录鬼簿》著录,存脉望馆钞校本、《元曲选》本);

2、马致远《王祖师三度马丹阳》(《录鬼簿》著录,佚);

3、马致远《马丹阳三度任风子》(又作《任风子》,天一阁本《录鬼簿》著录,存《元刊古今杂剧三十种》本、脉望馆钞校本、《元曲选》本);

4、马致远等人《开坛阐教黄粱梦》(又作《黄粱梦》,《录鬼簿》著录,存脉望馆钞校本、《元曲选》本等);

5、马致远《太华山陈抟高卧》(又作《陈抟高卧》,《录鬼簿》著录,存《元刊古今杂剧三十种》本、《元曲选》本等);

6、郑廷玉《风月七真堂》(《录鬼簿》著录,佚);

7、赵文殷《张果老度脱哑观音》(《录鬼簿》著录,佚);

8、纪君祥《韩湘子三度韩退之》(《录鬼簿》著录,佚);

9、赵明道《韩湘子三赴牡丹亭》(《录鬼簿》著录,佚);

10、岳伯川《吕洞宾度铁拐李岳》(又作《铁拐李》,《录鬼簿》著录,存《元刊古今杂剧三十种》本、《元曲选》本);

11、范康《陈季卿误上竹叶舟》(又作《竹叶舟》,《录鬼簿》著录,存《元刊古今杂剧三十种》本、《元曲选》本等);

12、李寿卿《鼓盆歌庄子叹骷髅》(《录鬼簿》著录,《元人杂剧钩沉》存《仙吕宫》曲一套);

13、史九散人《花间四友庄周梦》(又作《庄周梦》,《录鬼簿》著录,存脉望馆钞校本。剧本作者署“史九敬先”,题为“老庄周一枕蝴蝶梦”);

14、张国宾《严子陵垂钓七里滩》(天一阁本《录鬼簿》著录,佚);

15、宫天挺《严子陵钓鱼台》(《录鬼簿》著录,存《元刊古今杂剧三十种》本,题为“严子陵垂钓七里滩”,又简作“七里滩”);

16、无名氏《汉钟离度脱蓝采和》(《今乐考证》著录,存脉望馆钞校本);

17、无名氏《瘸李岳诗酒玩江亭》(《录鬼簿续编》著录,存脉望馆钞校本);

18、杨景贤《王祖师三化刘行首》(又作《刘行首》,《录鬼簿续编》著录,存脉望馆钞校本、《元曲选》本);

19、贾仲明《丘长春三度碧桃花》(《录鬼簿续编》著录,佚)^⑩。

(二)宋元戏文

20、无名氏《七真堂》(见《海澄楼藏书目》,佚);

21、无名氏《吕洞宾三醉岳阳楼》(《南词叙录·宋元旧篇》著录,《宋元戏文辑佚》存残曲七支);

22、无名氏《吕洞宾黄粱梦》(《南词叙录·宋元旧篇》著录,佚);

23、无名氏《金童玉女》(《九宫正始》注引,《宋元戏文辑佚》存残曲一支);

24、无名氏《韩文公风雪阻蓝关记》(《寒山堂曲谱》注引,佚);

25、无名氏《韩湘子三度韩文公》(《寒山堂曲谱》注引,佚)。

上面所列的二十五种神仙度脱剧剧目,从度世主角、剧作内容以及度世方法等方面来看,几乎都与全真教有关。

首先,在这些剧目中,马致远的《王祖师三度马丹阳》、《马丹阳三度任风子》,郑廷玉的《风月七真堂》,杨景贤的《王祖师三化刘行首》,贾仲明的《丘长春三度碧桃花》五种剧目直接以王重阳与全真七子作为度世主角。此外,宋元戏文中的《七真堂》戏文,一般也认为演全真七子故事。

《王祖师三度马丹阳》、《王祖师三化刘行首》演王重阳度世故事。《王祖师三度马丹阳》,剧本佚,但从剧名来看,此剧演王重阳度脱马钰的故事。马钰是王重阳的大弟子,《金莲正宗记》“丹阳马真人”条、《金莲正宗仙缘像传》“丹阳子”条都记载了王重阳食瓜自蒂、十度分梨点化马钰悟道之事。在《马丹阳三度任风子》杂剧中,马丹阳云自己“初蒙祖师点化,不得正道,把我魂魄,摄归阴府,受鞭笞之苦,忽见祖师来救,化作天尊,令贫道似

梦非梦，方觉死生之可惧也”，因而“弃其金珠，抛其眷属”，出家学道^⑪。马致远此剧估计敷衍以上内容。《王祖师三化刘行首》，今存《元曲选》本，演王重阳夜遇鬼仙，让鬼仙人间托生还宿债，后命马丹阳前去度之成仙的故事。《风月七真堂》杂剧与《七真堂》戏文，剧本均佚，一般认为演全真七子故事。《马丹阳三度任风子》、《丘长春三度碧桃花》二剧演马丹阳、丘处机度世故事。全真七子只有马丹阳、丘处机有度世故事剧，这与二人在全真教的地位、影响有关。王重阳死后，马丹阳、丘处机相继执掌全真教，在当时影响很大。《丘长春三度碧桃花》，剧本佚，本事不详。《马丹阳三度任风子》，今存《元曲选》本，剧演马丹阳度脱终南山任屠成仙故事。剧本故事当源于马丹阳度脱屠者刘清之事，《金莲正宗记》有记载：“（马丹阳）既还乡里，复见屠者刘清，教之曰：曩日壁间之颂，不觉流年二十换矣。以日计之，日宰三猪，十万之数，亦已足矣。况公寿八十有三，族广家豪，理当止杀。公方省悟，遂择日设斋持砧器于郭门外焚之。”^⑫

王重阳与全真七子度世剧数量不多，被度脱的人物除全真七子外，也只有妓女与屠夫，反映的生活面比较狭窄。如果单凭这几个剧目，还不能说全真教对元代神仙道化戏有多大影响，但如果把眼光放开一点，我们就可以发现除以上几种度世剧目外，元代的神仙度世剧几乎都是八仙度世故事剧。而八仙之首钟离权、吕洞宾是王重阳甘河镇所遇之仙。在《金莲正宗记》、《金莲正宗仙缘像传》等全真教典籍中，钟离权、吕洞宾、刘海蟾都成为王重阳之师。钟离权师自东华帝君，度吕洞宾、刘海蟾，三人又共度王重阳成仙。全真教北宗以东华帝君为第一祖、钟离权为第二祖、吕洞宾为第三祖、刘海蟾为第四祖、王重阳为第五祖。八仙之首的钟离权、吕洞宾都成了全真教祖，成名已久的何仙姑、蓝采和、铁拐李等仙人则都成为全真教祖师钟离权、吕洞宾

的徒弟或道友。八仙中钟离权、吕洞宾等仙度世,实际也是全真教度世思想的反映。

在上面所列的二十五种剧目中,八仙度世故事剧十三种,其中钟离权度世剧三种、吕洞宾度世剧四种、韩湘子度世剧四种、铁拐李度世剧一种、张果老度世剧一种。

《开坛阐教黄粱梦》、《汉钟离度脱蓝采和》二剧演钟离权度脱吕洞宾、蓝采和成仙故事。“黄粱梦”故事,最早见于唐传奇《枕中记》,写吕翁点化卢生事;到金元时期,全真教典籍《纯阳帝君神化妙通记》、《历世真仙体道通鉴》等书则以之为钟离权度脱吕洞宾故事。此剧故事即直接源自《纯阳帝君神化妙通记》中的“黄粱梦觉第二化”。《吕洞宾黄粱梦》戏文估计亦演此故事。

《吕洞宾三醉岳阳楼》、《吕洞宾度铁拐李岳》、《陈季卿误上竹叶舟》三剧演吕洞宾度世故事。《吕洞宾三醉岳阳楼》,演吕洞宾度脱柳树精得道成仙故事。吕洞宾度柳精故事,从宋人《画墁集》、《蒙斋笔谈》等笔记中所记的吕洞宾岳阳楼遇松精的传说及岳州石刻、《江州望江亭自记》中所记的“第一度郭上灶”等事演化而来。元苗善时的《纯阳帝君神化妙通记》中有《度老松精第十二化》、《再度郭仙第十三化》^①,把二者联系在一起。吕洞宾度柳精故事即是苗善时的《纯阳帝君神化妙通记》中吕洞宾度松精故事的变化发展。《陈季卿误上竹叶舟》杂剧,演吕洞宾度脱陈季卿成仙故事,本事出自唐人薛昭蕴的《幻影传》,亦见《纂异记》及《异闻实录》等书。《吕洞宾度铁拐李岳》,演吕洞宾度铁拐李成仙故事,剧本本事无考,估计是作者据民间传说创作而成。

上述剧目中,除钟离权、吕洞宾度世剧外,还有《张果老度脱哑观音》演张果老度世的故事,剧本佚。《瘸李岳诗酒玩江亭》演铁拐李度金童玉女省悟出家、复归仙班的故事。《韩湘子三度韩退之》、《韩湘子三赴牡丹亭》杂剧以及宋元戏文中的《韩文公风

雪阻蓝关记》、《韩湘子三度韩文公》戏文,剧本均佚,但从剧名来看,四剧应该都演韩湘子度脱韩愈的故事。

在王重阳全真七子、八仙度世剧外,《太华山陈抟高卧》、《鼓盆歌庄子叹骷髅》、《花间四友庄周梦》、《严子陵垂钓七里滩》、《严子陵钓鱼台》五剧利用道祖、隐士的修行故事,宣扬道教神仙思想。《鼓盆歌庄子叹骷髅》、《花间四友庄周梦》二剧演庄子悟道故事,本事源出庄子《齐物论》及《至乐篇》中庄子鼓盆、梦蝶等故事。《太华山陈抟高卧》演陈抟故事。陈抟是钟离权、吕洞宾内丹派的重要人物,与全真教也有着很深的渊源。剧中陈抟不慕功名利禄,不恋酒色财气,是全真教的理想人物。《严子陵垂钓七里滩》、《严子陵钓鱼台》二剧演严子陵不慕功名、隐居富春故事,今存宫天挺的《严子陵垂钓七里滩》。剧中严子陵自称“贫道”,他把富贵看作“蜗牛角半痕涎沫”,把功名看成“飞萤尾一点光芒”^⑩,这种清静无为、意在山野的思想,与全真教教义在一定程度上也是切合的。可见,这些隐居乐道剧主要宣扬的也是全真教“葆性全真”思想。

通过对元代神仙度脱剧度世主角、剧本内容的简要分析,可见全真教对元代神仙度脱剧的影响之深已不言而喻。

不仅如此,元代神仙度脱剧中,神仙度世方法以及道教徒修行内容等也都与全真教教义相同。元代神仙度脱剧中神仙度世大都采用梦中点化、自身顿悟的方式。《黄粱梦》剧中,吕洞宾梦中经历了酒色财气,“升沉万态,荣悴千端”,恍然醒来时,身犹卧肆中,黄粱犹未煮熟,因而醒悟人生,出家学道。《蓝采和》剧中,钟离权、吕洞宾二人在度脱蓝采和时,让蓝采和经历人世恶境,让他感悟到现实人生的极端不自由,自悟而出家。《铁拐李》剧中,吕洞宾度铁拐李时,让岳孔目魂入地狱,灵魂受苦,后又让之附体还魂,使之在灵魂与肉体、生存与死亡的痛苦煎熬中醒悟

出家。《岳阳楼》剧中,吕洞宾显神通先点化了贺腊梅,后又以死亡恐惧来警醒郭马儿,让他醒悟出家。这些剧作虽然有些故事本来就有梦醒悟道的原型,但这些故事被选则在一定程度上与全真教的影响有关。而《陈季卿误上竹叶舟》剧对《纂异记》中情节的改编,更显出了这一点。在《纂异记》中陈季卿乘竹叶舟回家并非梦,而在元剧中,则作为梦境处理,陈季卿因梦而省悟。

这种梦中点化、自身顿悟的度脱方法,与全真教度世关系最为密切。全真教教祖王重阳点化马丹阳、谭长真、郝大通等人采用的大都是点悟式的方法,让他们自悟出家。如王重阳度郝大通:“(郝大通)大定丁亥秋货卜于市,士大夫环列而坐,重阳最后至,背面而坐。先生曰:何不回头。重阳曰:只恐先生不肯回头。先生颇惊,遽起作礼。”^⑤王重阳利用郝大通话语乘机点化,使之醒悟。王重阳度孙不二时,“出神入梦,种种变现。惧之以地狱,诱之以天堂,十度分梨,六番赐芋”,使孙不二醒悟^⑥。他度脱马丹阳时,也是这样。马丹阳说:“初蒙祖师点化,不得正道,把我魂魄,摄归阴府,受鞭笞之苦,忽见祖师来救,化作天尊,令贫道似梦非梦,方觉死生之可惧也。因此遂弃其金珠,抛其眷属。(下略)”^⑦

王重阳既重视教徒自身“内向”性心理体验,同时又注意他们“外向”的意会直觉。他在《重阳立教十五论》的第二条“云游”中说:“凡游历之道有二:一者看山水明秀花木之红翠,或玩州府之繁华,或赏寺观之楼阁,或寻朋友以纵意,或为衣食而留心。如此之人虽行万里之途,劳形费力;遍览天下之景,心乱气衰,此乃虚云游之人。二者参寻性命,求问妙玄,登巖险之高山,访明师之不倦,渡喧轰之远水,问道无厌。若一句相投,便有圆光内发,了生死之大事,作全真之丈夫,如此之人乃真云游也。”^⑧王重阳提倡云游,其目的是通过云游触动心机,圆光内发,了悟生

死。《花间四友庄周梦》中庄周因顷刻间见鲜花开谢而省悟生死,就是外向观照“道”和内向体验“道”的过程,便是主体顿悟本性,“明心见性”的过程。

全真教强调“顿悟而渐修”,“明心见性”只是证仙的第一步,而要成仙,则还要经过艰苦的修命过程。王重阳创造了内外结合的成仙方法,称“外修阴德,内炼真功”。自身真功的修炼,须得一个清静的修行环境,出家修行成为其中重要的一步。“凡出家者,先须投庵,庵者,舍也,一身依倚。身有依倚,心渐得安,气神和畅,入真道矣。”^⑩全真教初期传教都是以庵为据点,这种庵本指圆顶草屋。元神仙道化戏《任风子》中的“草团瓢”、《黄粱梦》中的“草团标”、《刘行首》中的“草庵”、《玩江亭》中的“茅庵”等就反映了全真教初期草庵修行的实况。修行的首要条件是绝对禁欲。绝对禁欲是全真教识心的首要条件。王重阳“以妻女为枷锁,称儿孙欢笑为虎狼咆哮,视夫妇如仇敌,称养儿育女是还前世孽债”,奉劝世人“休妻别子断恩爱”,“跳出樊笼寻性命”。七情六欲中尤重绝酒色财气,王重阳称“凡人修道,先须依此十二字:断酒色财气攀缘爱念忧愁思虑”^⑪。《全真清规》中有“酒色财气食荤但犯者罚出”的责罚条例^⑫。《纯阳真人浑成集》中吕洞宾(纯阳)有戒酒、戒色、戒财、戒气的劝世歌^⑬。《开坛阐教黄粱梦》中,作者利用吕洞宾被钟离权度脱的过程,展现了酒色财气对人性的伤害。吕洞宾喝酒吐血,伤身;妻子不贞,伤情;贪财,差点让他丧命;争气恋子女,而子女被摔死,最后自己也被杀死。吕洞宾通过梦中的恶境,断酒色财气,攀缘爱念忧愁思虑,修成正果。此外,《岳阳楼》中吕洞宾赠剑要郭马儿杀妻,《任风子》中任屠休妻摔子,铁拐李弃父母妻儿,《竹叶舟》中陈季卿抛功名利禄妻儿子女,《陈抟高卧》中陈抟不近酒色财气,《庄周梦》中庄周去酒色财气等,都或多或少地反映了全真教禁欲主义的

修行思想。

全真教摒弃传统的外丹烧炼,重视内丹修炼,即炼自己的精气神,从而“了达性命”。《陈抟高卧》剧中,陈抟“全不管人间甲子,单则守洞里庚申,降伏尽婴儿姹女,将炼成丹汞黄银”。《竹叶舟》第一折中吕洞宾云:“俺不用九转丹成千岁寿,俺不用一斤铅结万年珠。也不采甚么奇苗异草,也不佩甚么宝篆灵符。只要养的这精神似水,炼的这骨髓如酥。常日把那心猿意马牢拴拄,一任教陵移谷变,石烂的这松枯。”诸如此类唱词中,透露出全真教内丹修炼的思想。

通过对元代神仙度脱剧的剧作内容、度世主角、度世方式等方面的考察,我们对全真教与元代神仙度脱剧的关系有了一个较为清楚的了解:全真教兴盛,世俗百姓纷纷皈依的现实为戏曲提供了丰富的创作素材和众多的观众,而神仙道化戏在反映现实的同时,又生动形象地宣扬了全真教思想。

第三节 元道教神仙戏曲的作家心态

元代道教神仙戏曲以神仙故事为题材,在宣扬道教神仙思想的同时,也曲折地反映了当时的社会现实。而剧作者之所以创作道教神仙剧,则与他们的人生遭际密切相关。元代的剧作家,钟嗣成在《录鬼簿》中根据他个人所知,分为“前辈已死名公才人”、“方今已亡名公才人”、“方今才人”三类。张庚、郭汉城的《中国戏曲通史》认为:钟嗣成所说的“‘前辈已死名公才人’,应为北杂剧的第一期作家。他们当分别活动于金末(1200)前后至元成宗元贞、大德(1300)前后的一百来年的时间内。至于‘方今’‘已亡’和‘未亡’两类,可列为北杂剧的第二期作家。他们的活动时期约在元贞、大德以后,到元亡(1368)前后。”^②第一期作

家大多是金代遗民，他们生活的时代政治动荡，生命受到严峻的挑战，许多士人沦落江湖，皈依宗教。这一时期的剧作家，据《录鬼簿》的“前辈已死名公才人有所编传奇行于世者”中记载，有五十六人，其中二十多位作家创作有道教神仙剧。元代后期，社会相对稳定，经济繁荣。随着儒学的被重视，科举的恢复，士人的地位逐渐得到提高，士人追求现世幸福的理想也不断增长。这一时期的剧作家，据《录鬼簿》的记载也有五十多人，但其中只有二三位剧作家创作了与道教神仙有关的戏曲作品。可以说，社会环境直接影响了神仙戏曲的创作。

从现存的资料来看，马致远是我们现在所能考知的最早大量写作神仙戏曲的作家。《录鬼簿》记载云：“马致远，大都人，号东篱，任江浙行省务官。”天一阁本《录鬼簿》在小传后有贾仲明补的挽词：“万花丛里马神仙，百世集中说致远，四方海内皆谈羨。战文场曲状元，姓名香贯满梨园。《汉宫秋》、《青衫泪》、《戚夫人》、《孟浩然》，共庾白关老齐肩。”^②《太和正音谱》称马致远之词如“朝阳鸣凤”，“有振鬣长鸣，万马皆瘖之意”^③。从这些简略的记载中，可以知道，马致远是一位才华横溢、名声很大的剧作家，但他生活在政治混乱腐败、知识分子地位低下的元代，他的才能不被重视，只当了行省务官之类的小官。仕途失意等因素使他皈依了全真教，成为全真教的忠实信徒。跟马致远一起创作《黄粱梦》剧作的另三人中，李时中是中书省掾，花李郎、红字李二是教坊才人，也都是地位低下的知识分子。

《竹叶舟》的作者范康，《录鬼簿》说他“明性理，善讲解，能词章，通音律”，“占文场第一功，扫千军笔阵元戎，龙蛇梦，狐兔踪，半生来弹指声中”。从钟嗣成的这些评语来看，范康是一个“天资卓异”、多才多艺，但功名不顺，一生落魄的文人。他每日过着饮酒、吟诗、作曲的生活，“一下笔即新奇”，“人不可及”^④。

元代的神仙剧作家还有陆进之、岳伯川、钟嗣成、赵文殷、纪君祥、赵明道等人。岳伯川，元代初期的剧作家。他才名很高，“玉京燕赵名驰”，作曲“言词俊，曲调美”^②，但郁郁不得志，功名不就。《录鬼簿》只记载了他的籍贯：“济南人，或云镇江人。”他的《吕洞宾度铁拐李岳》通过对铁拐李被吕洞宾度脱经过的描写，反映了功名如梦、人生如梦、生死无常的思想。钟嗣成“德业辉光，文行温润，人莫能及”，“所编小令套数极多，脍炙人口”，而功名不顺，“以明经累试于有司，数与心违”，功名的不顺使他“杜门养浩然之志”^③。陆进之“好作诗，善文”，但也只作过福建省都事一类小官。赵文殷，为教坊色长，天一阁本《录鬼簿》有贾仲明补的挽词：“教坊色长有学规，文敬超群众所推。乐星谪降来彰德。编《莱檐儿仙》传奇，撰《武王伐纣》精微。秀华治风物美，乐章兴南北东西。”^④可知他是一位文才超群、音乐出众的艺人。但在当时，艺人地位十分低下，明代初年朱权的《太和正音谱》把这些艺人们打入“倡夫”类。此外，张国宾、纪君祥、赵明道等作家，有的是教坊才人，有的生平无从得知，但可以肯定的是他们与马致远、范康、岳伯川、钟嗣成等剧作家一样，都是有才但人生失意的作家。

文学作品是作家艺术创造活动的成果，是作家审美创造主体的对象化、语符化。作家对外在生活素材的筛选、过滤、加工都倾注着作家自己的思想感情，作品在一定程度上即是作家思想感情的体现。道教神仙剧虽然写的是宗教故事，但剧作家人生失意、内心苦闷的情怀从中也可以很清楚地感受到。

像范康的《竹叶舟》反映了元代读书人科举失意、皈依宗教的现实。剧中，陈季卿“幼习儒业，颇有文名”，却“应举不第，流落不能归家”，后出家为道。他的朋友惠安“自幼攻习儒业，中年落发为僧”。而前来度脱陈季卿的仙人吕洞宾也是“因应举不

第”而出家。他们都是科举失意的文人,为僧、为道、为仙似乎成为众多失意文人的一种归宿。陈季卿科举不第,穷困潦倒,有家难归,是封建时代落魄儒生的典型。吕洞宾以仙界的美妙、现实功名的虚幻点化他,他却迷于功名,恋于妻子,不肯出家。乘竹叶舟归家与妻子、父母短暂相会之后,即刻启程前去赴考,可见功名在他的心目中占有多么重要的地位!梦中回来时,他掉在大江之中,惊醒之后,因见吕洞宾荆篮所留之诗,遂追随出家。在他的醒悟中,包含着一种更为深层的苦闷——死亡的恐惧。科举功名的失意是这种恐惧的引导因素。梦中被淹犹有醒时,现实中被淹则葬身鱼腹,功名利禄、妻儿子女都会成空。而吕洞宾是仙人,能知他梦中之事,能度其长生不死,所以他跟吕洞宾出家。陈季卿从迷恋功名富贵、妻儿子女到出家学道寻找解脱,这种转变中存在着一一种人生价值的转换,在这种转换中,科举失意的痛苦被死亡的恐惧掩盖,而死亡的恐惧最终又被神仙世界所消解。

马致远的《黄粱梦》以吕洞宾“黄粱一梦”醒悟出家的故事创作而成。剧本从更广的角度反映了一代知识分子深层的心理苦闷。主人公吕洞宾是一个执迷于功名的读书人,他十年寒窗苦读,为的是一举成名天下闻,过上“身穿锦段轻纱,口食香甜美味”的生活。汉钟离以仙界优美的环境、仙人生活的闲适与神仙的神通来点化他。但这一切对于吕洞宾来说是那么遥远,难以捉摸,“我十年苦志,一举成名,是荷包里东西,拿得定的,神仙事渺渺茫茫,有什么准程,教我去做他”。吕洞宾志在功名,但现实生活中“功名由命不由人”,社会上“则敬衣衫不敬人”,功名难以实现。现实如梦,梦如现实。梦中,吕洞宾中状元,得高官,娶美妻,依靠上有权有势的高太尉,十分得意。而美酒伤身,妻子不贞无情又使他伤情,为贪财而差点送命。因刺配而行走荒山野

岭,又差点因饥饿、冷冻而死。心里系情孩子,孩子却又被强人摔死。最后,自己想逃也不能,亦被杀死。梦中功名成就,过上自己刻意追求的锦衣美食的生活,但这些带给人的不是欢乐,而是一种更深层的痛苦。

马致远对科举功名有着清醒认识,他在《黄粱梦》、《陈抟高卧》等剧中借神仙之口表达出来:“功名二字,如同那百尺高竿上调把戏一般,性命不保。脱不得酒色财气这四般儿,笛悠悠,鼓咚咚,人闹吵,在虚空,怎如的平地上来,平地上去,无灾无祸,可不自在多哩。”(《黄粱梦》)“三千贯二千石,一品官二品职,只落的故纸上两行史记,无过是重裊卧列鼎而食,虽然道臣事君以忠,君使臣以礼,哎,这便是死无葬身之地,敢向那云阳市血染朝衣。”(《陈抟高卧》)《岳阳楼》杂剧中,作者借吕洞宾之口悲叹功名,悲叹历史人物的命运:“古人英雄,今安在哉?华容路这壁是曹操遗迹,乌江岸那壁是霸王故址。曹操奸雄,夜眠圆枕,日饮鸩酒。三分霸王,有喑哑叱咤之勇,举鼎拔山之力,今安在哉?”吕洞宾由悲叹功名到悲叹历史上叱咤风云的人物,再从悲叹历史人物到深层的人生悲叹:人生短暂,一切都是虚幻。在这悲叹中饱含了作者苦闷、无奈与辛酸的感情。

此外,岳伯川的《铁拐李》、马致远的《任风子》、宫天挺的《七里滩》等剧作对科举功名的态度虽然没有《黄粱梦》、《竹叶舟》等剧那么强烈,但他们对科举功名的否定依然很清楚地表现出来。《铁拐李》剧中铁拐李去“名缰利锁”,修道成仙。《七里滩》剧中严子陵视富贵为“蜗牛角半痕涎沫”,视功名为“飞萤尾一点光芒”,这些都表达了作者远离富贵功名、追求清静自然生活的思想。《任风子》剧中虽然是任屠主唱,但从任屠唱词中的“我自撇下酒色财气,谁曾离茶药琴棋”,“我闲弹夜月琴三弄,谁待细看春风玉一围”,“我待学陶渊明归去来兮”等曲词来看,他的身上

有着很浓的文人意识,表达了作者的隐逸思想。

“神仙世界是一个与现实世界根本不同的超现实世界。然而当现实世界的人把它作为一个确实存在的世界而相信的时候,它就对现实世界的人们发挥着作用和影响。神仙的超世观念与执着于世的悲剧意识是对立的,它在本质上对悲剧意识有一种消解作用。”^③神仙度脱剧在反映人生苦难的同时,又虚构了一个理想的神仙世界,它成为现实纷争中苦难众生在痛苦无助时的一个赖以寄托自己心灵的美的殿堂。

剧中的神仙是人们生存理想的升华,他们“笑引苍龙游太华,倒骑黄鹤过扶桑”,“访蓬莱登阆苑”,吃的是交梨红枣,饮的是玉液琼浆,生活在一个自由、快乐、逍遥、永恒的仙界里。他们神通广大,能“上昆仑摘星辰”,乘风御气,腾云驾雾。八仙中的韩湘子能开顷刻花,能造逡巡酒。《玩江亭》里铁拐李能乘风过江,能穿壁进屋,能用寒波造酒,能让枯树开花。神仙所拥有的逡巡造酒、顷刻开花等神通在一定程度上也渗透着文人意识。

作者笔下的神仙世界也是人间胜境的升华。《竹叶舟》里吕洞宾所说的仙界“有苍松偃蹇蛟龙卧,有青山高耸烟岚泼,香风不动松华落,洞门深闭无人锁”,很显然就是人间的胜境理想化。《黄粱梦》第一折里,马致远通过钟离权之口描绘了一个神仙世界:

【醉中天】俺那里自泼村醪嫩,自折野花新,独对青山酒一尊,闲将那朱顶仙鹤引,醉归去松阴满身,冷然风韵,铁笛声吹断云根。

【金盏儿】俺那里地无尘,草长春,四时花发常娇嫩,更那翠屏般山色对柴门,雨滋棕叶润,露养药苗新,听野猿啼古树,看流水绕孤村。

在马致远的笔下,神仙居处群山叠翠,绿水常流,那里“地无尘,草长春”,有四时常开之花,有百年不老之松,棕树、药苗在雨水的滋润下生意盎然,一切都十分和谐舒适。而居住其中的神仙饮的是“村醪”,嗅的是野花的清香,听的是悠悠的笛声,生活悠然闲适。这里的神仙世界人间气息更为浓郁,而生活于其中的神仙简直就是现实人生中隐居山林的隐士。可以说,作者是以山间隐士所生活的环境为原型来写他笔下的神仙世界。而在其他一些神仙剧中,自由快活,与世无争的渔翁也成为神仙的化身。吕洞宾、铁拐李等多化身渔翁,引度世人。“虽是个不识字烟波钓叟,却做了不思凡风月神仙”,“你道俺驾扁舟泛碧波,挟渔竿披绿蓑,这就是仙家使作”^⑧就说明了这一点。在一些神仙剧中,神仙世界亦是渔翁生活环境的理想化。

剧作家以山间隐士、江上渔翁等所生活的环境为原型来虚构神仙世界,这在一定程度上带有文人的自我意识。文人厌绝现实世界的恶浊环境,或隐居深山,或寄身渔翁。唐诗人张志和,隐居湖上,以垂钓为生,自号烟波钓徒。陆龟蒙隐居,时常垂钓烟波江上,自号江湖散人。而隐居在山林中的隐士则更多。神仙度脱剧的作家大多喜爱自然山水,有的还隐居山中或寄身渔翁之中,因而他们笔下的神仙世界在一定程度上即是他们生活环境的理想化。

通过上面的简要分析,我们知道元代神仙戏曲作家大都是失意文人,他们的创作也从多方面反映了他们对社会的愤闷不平却又无可奈何的心情。现实世界里,他们失意落魄,痛苦的心灵难以解脱,他们就把自己的心灵寄托到虚无缥缈的神仙世界,利用神仙世界的美好消解现实人生的苦痛。可以说,虚无缥缈的神仙世界成为元代失意文人的精神家园。

注释

① (元)夏庭芝:《青楼集志》,见《中国古典戏曲论著集成》第二册,中国戏剧出版社 1959 年版。

② (明)朱权:《太和正音谱》,见《中国古典戏曲论著集成》第三册,中国戏剧出版社 1959 年版。

③ (元)王晖:《秋涧集》卷五十三,《四库全书》集部别集类,台湾商务印书馆发行。

④ (元)李志常:《长春真人西游记》卷下,见《道藏》第三十四册,文物出版社 1988 年版。

⑤ 陈垣:《南宋初河北新道教考》卷一《全真上》,中华书局 1962 年版。

⑥ (元)王鹗:《玄门掌教大宗师真常真人道行碑铭》,见《甘水仙源录》卷三,《正统道藏》第三十三册,艺文印书馆 1977 年印行。

⑦ (南宋)彭大雅:《黑鞑事略》,《丛书集成初编》本。

⑧ 参卿希泰主编:《中国道教史》第三卷,四川人民出版社 1993 年版。

⑨ 徐苹芳:《关于宋德方和潘德冲墓的几个问题》,《考古》1960 年第八期。

⑩ 杨景贤、贾仲明是元末明初人,其剧作大致作于明初,因在他们之后未见王重阳及全真七子的度世剧,因而此剧放在这里一并讨论,而他们的其他神仙剧则放在明初讨论。

⑪ (明)臧晋叔:《元曲选》,中华书局 1989 年版。

⑫ (元)秦志安:《金莲正宗记》卷三《丹阳马真人》条,载《道藏》第三册,文物出版社 1988 年版。

⑬ 见《道藏》第五册,文物出版社 1988 年版。

⑭ 隋树森:《元曲选外编》,中华书局 1959 年版。

⑮ (元)秦志安:《金莲正宗记》,见《道藏》第三册,文物出版社 1988 年版。

⑯ 见前注。

⑰ (明)臧晋叔:《元曲选》,中华书局 1989 年版。

⑱ 见《道藏》第三十二册,文物出版社 1988 年版。

⑲ 见前注。

⑳ 转引自任继愈主编:《中国道教史》下卷,中国社会科学出版社 2001 年版。

㉑ (元)陆道和:《全真清规·教主重阳帝君责罚榜》,见《道藏》第三十二册,文物出版社 1988 年版。

㉒ 见《道藏》第二十三册,文物出版社 1988 年版。

㉓ 张庚、郭汉城:《中国戏曲通史》,中国戏剧出版社 1980 年版。

㉔ (元)钟嗣成:《录鬼簿》,引自《中国古典戏曲论著集成》第二册第 167 页《录鬼簿》注 292,中国戏剧出版社 1959 年版。

㉕ (明)朱权:《太和正音谱》,载《中国古典戏曲论著集成》第三册,中国戏剧出版社 1959 年版。

㉖ (元)钟嗣成:《录鬼簿》,见《中国古典戏曲论著集成》第二册,中国戏剧出版社 1959 年版。

㉗ 见天一阁本贾仲明所补挽词,引自《中国古典戏曲论著集成》第二册《录鬼簿》注第 544,中国戏剧出版社 1959 年版。

㉘ (明)贾仲明:《录鬼簿续编》,见《中国古典戏曲论著集成》第二册,中国戏剧出版社 1959 年版。

㉙ 转引自《中国古典戏曲论著集成》第二册第 190 页《录鬼簿》注第 485,中国戏剧出版社 1959 年版。

㉚ 张法:《中国文化与悲剧意识》,中国人民大学出版社 1989 年版。

㉛ (元)范康:《陈季卿误上竹叶舟》,见《元曲选》,中华书局 1958 年版。

第三章 道教神仙戏曲的兴盛

道教神仙戏曲发展到明代,进入一个相对兴盛的时期。在这一时期里,道教神仙戏曲的题材有所扩大,除神仙度脱剧外,神仙庆寿、神仙斗法等题材的剧作也都有所发展。其次,道教神仙戏曲所表现的主题也呈现多样化,其中既有纯粹宣扬道教思想的剧作,也有借道教神仙题材自抒不平、讽刺社会、反思人生的剧作。这种状况的出现是明代社会、作者遭际等诸多因素共同影响的结果。

第一节 明代宗教环境与文化政策

明代道教神仙戏曲的兴盛是明代宗教文化政策影响的结果。

首先,上层统治者对道教的利用与信奉为道教神仙戏曲的兴盛提供了有利的政治环境。

明代的统治者大多信奉宗教。明太祖朱元璋曾当过僧人,开国之初,比较重视佛教。《明史》列传二十七中记载云:“帝自践阼后,颇好释氏教,诏征东南戒德僧,数建法会于蒋山,应对称旨者辄赐金襴袈裟衣,召入禁中,赐坐与讲论。吴印、华克勤之属,皆拔擢至大官,时时寄以耳目。”他还在一些僧人的请求下,为僧立官,设左右善世、左右阐教、左右讲经觉义等官,并给予很

高的品秩^①。在佛教地位提高的同时,道教的地位也得到相应的提高。朱元璋开国时,重用的道士有刘基、张中、周颠、丘玄清、冷谦等,朱元璋还亲撰《周颠仙传》记周颠仙事。祥符宫道士刘渊然能“呼召风雷”,朱元璋将其召至,赐号“高道”,馆朝天宫^②。朱元璋重视佛道,主要是想利用佛道为封建统治服务。他的这种目的在《三教论》中说得十分明白。他在《三教论》中认为儒教“万世永赖”,“凡有国家不可无”,是最重要的;而仙佛所求不验,并不存在,但“佛仙之幽灵,暗理王纲,益世无穷”,通过仙佛天堂地狱之说,劝善惩恶,可以让老百姓畏天、畏王法,对朝廷教化很有作用^③。

明成祖朱棣对佛道基本上还是采取利用政策。他除利用佛道从政治上驯化民众外,还利用佛道为自己不正当的夺权行为寻求合法的解释。他为了给自己的“靖难之变”找到合法依据,利用道教与民间信仰之神来为自己的“靖难”涂上“奉天行道”的色彩。他宣扬自己是真武神的化身,而且把“靖难之变”的大小七十余次战斗中,稍有奇怪事情发生的,莫不归功于真武神^④。他称帝后,派人寻访张三丰,还命工部侍郎郭玘、隆平侯张信等,督丁夫三十余万人,在相传是真武神修炼之地的武当山修武当宫观,设官铸印以守^⑤。他还在北京营建宏伟的真武庙,并定为京师九庙之一,由官方祭祀。

明代诸帝王中对道教最为崇信的是明世宗朱厚熜。朱厚熜之所以崇信道教,期望成仙,估计与他之前诸位帝王大多英年早逝有关。此前的明代帝王中,仁宗四十八岁驾崩,宣宗三十八岁驾崩,景帝三十岁驾崩,英宗三十八岁驾崩,宪宗四十一岁驾崩,孝宗三十六岁驾崩,武宗三十一岁驾崩,都是英年早逝。特别是嘉靖二十年遭宫婢之变后,世宗“移居西内,日求长生,郊庙不亲,朝讲尽废,君臣不相接,独仲文得时见,见辄赐坐,称之为师

而不名”^⑥。大兴斋醮,许多大臣,为斋醮撰写青词,迎合皇上修仙之意。严嵩、夏言、徐阶、李春芳、严讷、郭朴、袁炜等人皆以青词媚主而得入阁^⑦。

嘉靖之后,“虽不再有方士、道士以方术邀宠,干乱朝政的事,但并没有放弃信奉道教的传统”^⑧,道教的斋醮之风一直未断。明代最后一个皇帝崇祯,在天下大乱之际还召张真人建攘妖护国清醮及罗天大醮祈求神佑。

最高统治阶级对道教的崇信与利用直接影响到官僚阶层及普通民众的宗教信仰,这为道教神仙戏曲的兴盛提供了十分有利的宗教环境。在这种环境的影响下,剧作家大量创作、改编道教神仙剧以满足人们信仰心理的需要。

其次,明代的戏曲文化政策对神仙戏曲的兴盛也有着直接的影响。

明初,朱元璋十分重视戏曲的教化作用。他对高明的《琵琶记》极为欣赏,说:“五经、四书,布、帛、菽、粟也,家家皆有;高明《琵琶记》,如山珍、海错,贵富家不可无。”^⑨重视的就是《琵琶记》的忠孝节义主题。在朱元璋的提倡下,明初的《五伦全备记》、《易鞋记》等传奇都明确宣称“若于伦理无关系,纵是新奇不足传”的教化思想。据记载,明初朱元璋分封诸王、诸王之国时,“必以词曲一千七百本赐之”^⑩,其目的就是想利用戏曲来教育他的皇子皇孙^⑪。

正因为统治者意识到戏曲的重要性,所以他们在对待普通民众的戏曲娱乐活动时采取十分严酷的政策,限制表演者、演出内容、演出时间,压制人们的思想,维护封建统治。《客座赘语》、《遼园赘语》等书中记载了明初的一些法令榜文。《遼园赘语》中记载云:

洪武二十二年三月二十五日,榜文云:“在京军官军人,

但有学唱的，割了舌头。娼优演剧，除神仙、义夫节妇、孝子顺孙、劝人为善及欢乐太平不禁外，如有亵渎帝王圣贤，法司拿究。下棋打双陆的断手，蹴园的卸脚。”千户虞让子虞端，吹笛唱曲，将上唇连鼻尖割去。指挥伏颐与姚晏保蹴球，卸去右足，全家戍滇。^⑫

惩罚之严酷可见一斑。明太祖还于中街立高楼，“令卒侦望其上，闻有弦管饮博者，即缚至倒悬楼上，饮水三日而死”^⑬。洪武三十五年《御制大明律》中对戏曲搬演内容有明确规定：

凡乐人搬做杂剧戏文，不许妆扮历代帝王后妃、忠臣烈士、先圣先贤神像，违者杖一百；官民之家，容令妆扮者与同罪。其神仙道扮，及义夫节妇、孝子顺孙、劝人为善者，不在禁限。^⑭

永乐九年七月，明成祖对此法令予以强调，并下令：“非律所该载者，敢有收藏传诵印卖，一时拿送法司究治。奉圣旨，但此等词曲，出榜后，限他五日都要干净将赴官烧毁了，敢有收藏的，全家杀了。”^⑮此后，地方上也出现了与大明律相配套的地方法规。《庄渠先生遗书》中记载的明正德十六年十二月钦差提督学校广东等处提刑按察司魏副使兴学正风俗文《教子弟以兴礼义》中就有“不许造唱淫曲，搬演历代帝王，讪谤古今”等规定^⑯。

明统治者的严酷政策以及对戏曲题材的限制，使得神仙戏曲在明代得到长足的发展，在明代戏曲中占有很重要的地位。明初朱权的《太和正音谱》把元及明初杂剧分成十二科，其中与道教神仙有关的就有三科，而且“神仙道化”、“隐居乐道”被列为第一第二，从中亦可见神仙戏曲被重视的程度。在这种环境的影响下，明初的贾仲明、谷子敬、王子一、朱权、朱有燬，明中叶的屠隆、汪廷讷、汤显祖等创作了大量的神仙戏曲。此外，宫廷的

御用文人为宫廷演出也创作了大量的神仙戏曲。

另外,在这里要附带提一下三教合一思想对明代神仙戏曲的影响。

在中华文化史上,儒、释、道三教并存,占据主导地位的儒家思想与外来的佛教思想及传统的道教思想之间不断冲突、融合,共同推动了中华文化的发展。这种冲突与融合,使三教思想不断渗透,终于在明清时期形成了三教合一的局面。三教合一思想对明代神仙戏曲的人物、故事、主题等方面都有一定的影响。神仙戏曲中出现了三教神仙,如钟、吕八仙就成为三教喜爱的神仙形象。明中叶杂剧《降丹墀三圣庆长生》中,钟离权上场诗中云:“发短髯长本自然,半为罗汉半为仙。胸中自有吾夫子,到底三家总一天。”^⑩其中的钟离权即是三教通神形象,他具有和尚发短、道士髯长的特点,半为罗汉,半为神仙,而内心奉行的是儒家孔夫子的伦理道德思想,从中亦约略可见明代道教、佛教戏曲的一些特征。明代后期,三教合一思想对剧作家的影响更为明显。汤显祖既创作了主人公皈依佛教的《南柯记》,也创作了主人公皈依道教的《邯郸记》,为仙为佛在作者看来并没有太大的区别。屠隆的《昙花记》传奇则在宣扬道教神仙思想的同时,宣扬佛教思想。剧本主人公木清泰所遇的仙人山玄卿即是道教神仙,而西天祖师宾头卢则是佛教菩萨。木清泰拜宾头卢为本师,山玄卿为导师,相随游地狱、天堂。从《昙花记凡例》来看,作者此剧的目的是“广谭三教,极陈因果,专为劝化世人”。道士、和尚结伴而行,引度世人,在以前的剧中尚未见过。曹雪芹《红楼梦》中跛足道人、癞头和尚的组合似在这里发源。汪廷讷的《同升记》则纠合三教故事,表现三教合一的思想:“东海一衲与无无居士、赤肚子、了悟禅师三数人,初遇各持门户,若相矛盾,而卒乃相忘于无言。于是东海一衲,耳既有觉,便思觉人,演六

贼之窃发,归一将之擒伏。卓尔三家,浑同一事,不废宴笑而直启元扃,不离声色而竟收太乙。”^⑧值得注意的是明清时期,出现了许多结局以神仙出场的剧作,这些剧作因其主体部分不是道教神仙内容,因而本书不作分析。由于许多剧作神仙思想与佛教观念难以明确区分,因而明后期吕天成《曲品》就把神仙戏曲、佛教戏曲归为一类,名为“仙佛”剧^⑨。

在明代统治者的崇道风气、戏曲政策以及三教合一思想的影响下,明代神仙戏曲得到了长足的发展,内容丰富,形式多样,成为明代戏曲中颇具特色的部分。

第二节 淡泊修行与韬晦明志

明代初期,朱元璋由于特殊的时代环境和自身的素质等因素,实行了一系列专制政策加强明王朝的统治。政治上,他为了强化君主的绝对权威,借胡惟庸叛乱废除了宰相制度,集大权于一身;在地方上设立布政使司、都指挥使司、按察使司,让权力分散,防止地方官权重作乱。思想上,重视程朱理学,使之成为整个明王朝的正统思想。明朝统治者除多次下诏强调外,还亲自组织编写《四书大全》、《五经大全》等书加以宣扬,并且利用八股取士来加以强化。对知识分子采取打与拉相结合的政策,一方面利用官位、编书等方法拉拢文人,而另一方面对那些不被朝廷所用、不与朝廷合作的文人,采取“诛其身,没其家”的政策,对那些表面上合作而内心抵触的文人则在文字上大肆找岔子,大兴文字狱。对待普通民众,则利用宗教的天堂地狱威吓利诱,利用符合统治需要的戏曲演出来引导控制。在这种专制政治的影响下,明初的文学作品没有多少真情实感,大多歌功颂德、粉饰太平之作。

明初的专制政治及宗教文化政策对道教神仙剧作家的创作心态也有着明显的影响。从现存的资料来看,明前期创作道教神仙剧的作家有谷子敬、刘东生、贾仲明、杨景贤、兰茂、朱权、朱有燬、杨慎等人,他们有的是由元入明的失意文人,有的是贬谪官吏,有的是矢志藩王,他们虽然人生失意,但在他们的剧作中看不到元道教神仙剧中的那种磊落不平之气,反而表现出来的是一种淡泊平和的心态。这种淡泊平和的心态,在普通作者剧中表现为安天乐命、奉道修行、寻求超越的心理,而在矢志藩王朱权、朱有燬的笔下则有着很强的歌功颂德、韬晦明志的心理。

一、淡泊修行

王子一、谷子敬、刘东生、杨景贤、贾仲明等人都是由元入明的剧作家。王子一,生平未见记载,《太和正音谱》列入国朝杂剧作家,朱权称其剧如“长鲸饮海”,“风神苍古,才思奇瑰”^②。刘东生,《录鬼簿续编》有简略记载:“名兑。作《月下老定世间配耕(耕,当为偶)》四套,极为骈丽。”^③《太和正音谱》列之于国朝杂剧家中,称其词“海峤云霞”,“镕意铸词,无纤翳尘俗之气”^④。王子一的《刘晨阮肇误入天台》、刘东生的《月下老定世间配偶》都以神仙爱情故事为题材,《刘晨阮肇误入天台》中刘晨、阮肇与神仙结缘,长寿永生,表现了世人的爱情理想,《月下老定世间配偶》中月老红线配姻缘,表现了婚姻命定观。王子一的剧作今存《元曲选》本,剧中刘晨、阮肇在天台山下“闲居修行”,“常则是道书堆玉案,仙帙叠青霞”^⑤,刘晨、阮肇的身上隐约可见作者淡泊修行的身影。

谷子敬、贾仲明的剧作中淡泊修行、寻求超越的心态更为明显。谷子敬,金陵人。从他现存的散曲套数【北黄钟醉花阴】《豪侠》、【北商调集贤宾】《闺情》来看,他早年多情任侠,“醉乡中放

浪形骸”，与朋友“尽都是五陵豪迈，都是些阔论高谈梁栋材。一个个安邦定策，一个个剑挥星斗，一个个胸卷江淮”^④。《录鬼簿续编》称他多才多艺，“明《周易》，通医道”，“口才捷利”，所作“乐府、隐语，盛行于世”。元末时，任枢密院掾史，洪武初年，被流放“源时”。元末社会动乱，朝代更替使他感悟到人生世态的无常，他又因下堂而意外地“伤一足”，“终身有忧色”^⑤，这些使他产生很强的出世思想。他的这种出世思想在他的剧作中有比较明显的表现。他创作了《城南柳》、《枕中记》、《闹阴司》、《借尸还魂》、《一门忠孝》五种杂剧，虽然今仅存《城南柳》一剧，但从其他四剧题目仍可推知为宗教故事剧。《枕中记》，剧本已佚，《录鬼簿续编》著录此剧题目正名为“终南山吕公云外游，邯郸道卢生枕中记”。从题目、正名来看，剧本演吕洞宾度脱卢生的故事。作者借卢生一枕黄粱梦醒悟人生的故事，寄寓自己对人生功名的态度。《城南柳》杂剧，《录鬼簿续编》著录，题目正名为“西池母重会天上桃，吕洞宾三度城南柳”。《太和正音谱》著录“三度城南柳”。剧本今存明脉望馆校《古名家杂剧》本、《元曲选》本等。剧演吕洞宾度脱柳树成仙故事，本事与马致远《岳阳楼》大致相同。作者把《岳阳楼》中郭马儿改为杨柳，把贺腊梅改成小桃，桃柳相配比梅柳相配似更为恰当。剧叙吕洞宾奉师命到岳阳度脱城南柳，第一次到岳阳楼杨氏酒馆中喝酒，以蟠桃佐酒，抛桃核，让桃柳成花月之妖；第二次到岳阳楼时，吕洞宾让二妖托生为人，结为夫妻；第三次到岳阳时，多方点化，度脱二人成仙。剧本通过柳树一度为妖、二度为人、三度成仙的过程，凸现出神仙度世的慈悲情怀。

贾仲明，山东人。《录鬼簿续编》记载云：

贾仲明，山东人。天性明敏，博究群书。善吟咏，尤精于乐章隐语。尝传文皇帝于燕邸，甚宠爱之。每有宴会，应

制之作，无不称赏。公丰神秀拔，衣冠济楚，量度汪洋，天下名士大夫，咸与之相交。自号云水散人。所作传奇乐府极多，骈丽工巧，有非他人之所及者。一时齐辈，率多拱手敬服以事之。后徙居兰陵，因而家焉。所著有《云水遗音》等集行于世^⑤。

从《录鬼簿续编》的记载来看，贾仲明“天性明敏”，很有才华，又“量度汪洋”，深得明成祖的喜爱。从他的《书录鬼簿后》署“永乐二十年壬寅中秋，八十云水翁贾仲明书于怡和养素轩”来看，享年八十以上。据此，可知贾仲明生于1342年，明建国时，才二十六岁，没有谷子敬那么深的亡国之情。但从“徙居兰陵”一语来看，亦有不同程度的失意之感。他创作了十六种杂剧，其中《吕洞宾桃柳升仙梦》、《丘长（春）三度碧桃花》、《铁拐李度金童玉女》等剧与道教有关。《吕洞宾桃柳升仙梦》剧，《今乐考证》著录，今存脉望馆校《古名家杂剧》本、《孤本元明杂剧》本，题目作“汉钟离助道用机关”，正名作“吕纯阳桃柳升仙梦”。剧叙南极翁见汴京梁园馆聚香亭畔桃柳有仙风道骨，差吕洞宾下凡度脱。吕洞宾到梁园喝酒醉睡，夜遇桃精柳精。吕洞宾让柳精去长安柳氏门中托生为男，名叫柳春；桃精去长安陶氏门中托生为女，二人结为夫妻。柳春是长安财主，重阳节请众街坊郊外秀野园登高赏玩。吕洞宾前来度脱二人，但二人贪图富贵，不肯出家。吕洞宾使神通让二人大睡。柳春梦中得官，夫妻收拾行李前去上任，途遇强人拦路抢劫，被杀死。二人醒来后，省悟出家，从纯阳修行，成仙了道，同赴天堂。

谷子敬、贾仲明二剧虽然都以马致远《岳阳楼》故事为蓝本进行创作，但二剧在思想上远远比不上马致远的剧作。马致远在《岳阳楼》杂剧中，借吕洞宾之口感叹功名虚幻、仕途险恶，借郭马儿、贺腊梅夫妻表现封建社会中普通夫妻无儿的痛苦、丈夫

失妻的痛苦和死亡的痛苦,具有很强的社会意义。谷子敬的《城南柳》剧中虽然也表现了作者功名失意、慨叹兴亡的思想,但从吕洞宾的度脱说教中可以看出作者淡泊宁静的内心世界。贾仲明的《桃柳升仙梦》通过柳春夫妻梦中得官,上任途中被强人所杀,后醒悟人生,出家学道的故事,反映了社会现实的黑暗,反映了现实社会人们面临生死威胁时痛苦无助的心理,然而作者却未把矛头指向黑暗的封建制度,削弱了作品的思想意义。相比《岳阳楼》来说,二剧中作者的主体意识相对淡薄,社会矛盾、人生痛苦在剧中也都没有得到较充分的体现。

也许是元朝灭亡时贾仲明才二十多岁,而且在明初受到宠遇的缘故,其剧作所表现的主要是富贵人的心理苦闷与寻求超越的感情。他的《铁拐李度金童玉女》一剧通过铁拐李度金童玉女重返天庭的故事,反映了富贵人家的人生苦闷:人生幸福短暂,良辰美景虚幻。《太和正音谱》著录《度金童玉女》,《今乐考证》著录全名。剧本今存明陈与郊《古名家杂剧》本、脉望馆钞校本等。剧本与元无名氏《瘸李岳诗酒玩江亭》杂剧情节结构基本相同,度脱方法也基本相似,二剧应源于同一本事。《铁拐李度金童玉女》剧叙蟠桃宴上,金童玉女因一念思凡,被罚往女真族中投胎为人,金童托生为金安寿,玉女托生为童娇兰,二人结为夫妻。王母娘娘怕二人迷失本性,派铁拐李前去度脱。童娇兰生日时,铁拐李前去度脱,二人贪图人间快乐,不肯出家。铁拐李显神通,从空中落下、化金光而去,都不能打动现实幸福中的金安寿。铁拐李先点化童娇兰,又显神通让金安寿昏睡,让其被本身心猿意马追逐。金安寿醒来后,铁拐李又让其瞬间见惨景,后金醒悟出家,重返天庭。金安寿在妻子离去、荣华逝去、时光流去的伤感情怀中出家学道。这期间没有阶级压迫,没有功名失意,家庭的破散、生存与幸福的虚幻是他出家的原因。这其中

反映的是人生的无奈与深层的生死忧患。这种痛苦不来自社会,而是来自于人们对命运的终极关怀:人生短暂,何以长生?他们皈依仙界,为的就是超越生死。

兰茂的《性天风月通玄记》与杨慎的《宴清都洞天玄记》是明前期两部以道教修炼为内容的剧作。

兰茂,字廷秀,别号和光道人,又称玄壶子、风月子,洪武时布衣作家。原籍洛阳,后迁嵩明杨林(今云南曲靖)。兰茂性颖悟,博学多才,但赋性简淡,不乐仕进,著书自娱。他信奉道教,重视道教修炼,《性天风月通玄记》前的诗作就十分清楚地表达了他的思想:“论出家,到也深,学得些些假修真。回光返照常清静,识破了身外生身。那管他尘世山林,行持常把黄庭运。爱的是养气凝神,喜的是阴降阳升。灵光现出圆如镜,顷刻间窍窍光明。黄河水升转昆仑,如今认得真玄牝。”从他别号和光道人、玄壶子、风月子亦可略见。《性天风月通玄记》,今存清乾隆五十七年抄本,《古本戏曲丛刊五集》据之影印,一卷二十出。剧前有《师徒传道》一出,叙张果老门下弟子痴痴子,奉命度脱愚愚子。痴痴子收之为徒,传之入门之理,性命双修之道,筑基炼己之理、药物之理、火候之理、烧炼之理、阴阳之理、内外药物之理、屯蒙之理、温养之法、金丹大道之法,是一出枯燥无味的说教剧。《性天风月通玄记》虽然也是修炼说教剧,但形象较为生动。剧叙风月弃官归隐,修炼仙道。为求道伴,游玩城南。姹女担柴说道,深合风月之心。风月遂买姹女香柴,后求黄婆为媒,去柴氏宅议婚。自己回家则先降伏六贼,用香柴锻炼金丹。黄婆为之求亲,但被姹女母西山洞主拒绝,而且要发癸兵与风月之兵大战,如风月三阵皆胜,才以姹女相配。风月起精兵与之大战,降伏西山洞主,而自己也中火毒,至兑门王氏家沽蟠桃酒解毒。后得仙人度脱,直上蓬瀛。此剧是作者根据道教吐纳修炼之法创作而成的

传奇,主角风月,实系作者化身。坦弱道人在所作序言中认为此剧乃“学道修仙之玄范”,认为作者兰茂“广博仙经,参访仙宗修炼金丹性命之旨,得受异人指教,修成不坏金身,脱胎神化,位列仙班”,创作此剧是为了“以度后贤”^⑦。虽然作者在剧中宣扬道教神仙思想,但从《副末开场》曲中的“此本道情内,观忠孝贤良,足见戏文大意。然其要全在含蓄(蓄)双关,假此道名,托物比兴而已”语来看,此剧作者是利用“含蓄双关”、“托物比兴”的手法来宣扬忠孝思想^⑧。

嘉靖年间,杨慎创作了《宴清都洞天玄记》杂剧,似以兰茂的《性天风月通玄记》传奇为蓝本。杨慎,明正德六年辛未科状元,嘉靖三年因议大礼而被廷杖,谪居云南三十餘年至死。《宴清都洞天玄记》,今存明脉望馆钞校本、《孤本元明杂剧》本等,共四折。《孤本元明杂剧》简名为《洞天玄记》,题目作“无名子收昆仑六贼,降东蛟夺先天一气”,正名作“战山君配姹女婴儿,宴清都作洞天玄记”。剧叙形山道人于形山五气洞中修道,于静观中,见昆仑山下六贼:袁忠、马志、闻聪、睹亮、孔道、常滋奸盗诈伪,勾引三尸,教唆五鬼,成群结党,是非万端,道人前去欲以善道化之。道人吟诗传道,六贼皈依,拜道人为师,但不愿出家。道人中秋节再来度脱,六贼终于烧山寨随之出家。道人带六贼游山玩水,降潭中蛟龙,降白虎、婴儿姹女,功成行满。剧本内容与兰茂《性天风月通玄记》相似,吴晓铃认为杨慎窃自兰茂《性天风月通玄记》传奇^⑨。

杨慎剧前有杨悌嘉靖二十一(1542)年序,杨悌认为杨慎此剧“做道书”而作,宣扬道教修炼思想:“其曰形山者身也,昆仑者头也,六贼者心意眼耳口鼻也。降龙伏虎者,降伏身心也。人能如此,则仙道可冀矣。”^⑩

在杨慎之后有陈自得的《证无为太平仙记》,剧叙胡突斋化

昆仑六贼故事。陈自得此剧与杨慎剧不惟事迹相同,而且曲文宾白相同者十之有九。玄都浪仙刘子《宴清都洞天玄记序》中认为陈自得此剧乃窜改杨慎剧而成。祁彪佳《远山堂剧品》(雅品)著录杨慎《洞天玄记》,下注云“一名《证有为太平仙记》”^③(“有”当为“无”),似把《证无为太平仙记》当作《洞天玄记》的别称。

谷子敬、贾仲明、兰茂、杨慎等人虽然都是失意文人,但在他们剧作中表现出来的是淡泊修行的平和心态。这种心态的出现一方面可能是他们彻底醒悟,心境淡泊,另一方面,专制政治的影响、文字狱的严酷也可能使他们的心态在一定程度上发生变化。

二、韬晦明志

稍后于谷子敬、贾仲明的神仙剧作家朱权、朱有燬都是皇室成员。朱权是明太祖朱元璋的第十七子,朱有燬是朱元璋第五子朱棣的长子。朱权封宁王,朱有燬袭封周王。他们锦衣美食,挥金如土,没有也不可能有一般读书人那种贫穷落魄之感。但他们因生长在帝皇之家,皇室之中皇权的争夺使他们处在倾轧之中,随时都有生命危险。他们为人谨慎小心,大多溺情声色以明心迹,还“每每假托神仙,借以养晦自全”^④。他们创作的神仙道化剧正是其韬晦自全心态的反映。

朱权,“生而神姿朗秀,白皙美须髯”,有谋略,自称“大明奇士”。燕王起兵靖难称帝,他有功却得不到燕王许诺的封地,“恃靖难功,颇骄恣,多怨望不逊”^⑤。永乐元年,改封南昌,后被人诬告“巫蛊诽谤”。此后,他为了避祸,韬光养晦,“构精庐一区,鼓琴读书其间”。晚年“日与文学士相往还,托志翀举,自号臞仙”^⑥。在他现存的散曲作品中,有不少曲写他的隐居生活。在“南北双调合套”《乐道》套数中,作者“绿水青山松阴下,将瑶琴

一操，见山岭凹凸道，向溪涧边采药苗，都则待要养性修真，笑引黄鹤”，“吃的是仙酒仙桃，有时节将灵丹炼烧”，不再恋世间名利，“一任他尘寰中喧闹，怎如俺阆苑逍遥”^⑤，表达了作者养性修真的思想。他与正一道、全真道、净明道都有比较密切的关系，南昌新建县的“南极长生宫”就是他在龙虎山第四十三代天师张宁初的建议下修建的^⑥；他的杂剧《冲漠子独步大罗天》中的仙人吕洞宾、张紫阳则是全真教祖师；净明道还把朱权当作一代传人，《逍遥山万寿宫志》有《净明朱真人传》。《净明朱真人传》中说朱权“自言前身乃南极冲虚真君降生，不乐藩封，栖心云外”，“忽尔布袍草履，挂冠宫门，飘然云水，至豫章天宝洞”修道。朱权信奉道教，著有《洞天秘典》、《太清玉册神隐》、《净明奥论》、《阴符性命集解》、《道德性命全集》等道书多种，对净明道理论有所阐发。卿希泰主编的《中国道教史》认为朱权“去藩邸就山洞茅舍修道，未必是真，但信仰道教和加入道教徒行列当是事实”^⑦。朱权的《冲漠子独步大罗天》杂剧中的冲漠子所居的“匡庐之南，彭蠡之西”，正是朱权封地所在；剧中的冲漠子“生于帝乡，长居帝辇”等，也与作者身世相符，剧中的冲漠子正是作者自己的化身。此剧《今乐考证》著录，《太和正音谱》丹丘先生名下有《独步太罗》一名。今存脉望馆钞校本、《孤本元明杂剧》本。《孤本元明杂剧提要》云：“原题明丹丘先生撰，盖亦宁献王朱权所作也。王晚慕冲举，冲漠子即其自号。”^⑧剧叙吕纯阳、张紫阳二仙奉东华帝君之命，下界点化冲漠子。先锁其心猿意马，后去其酒色财气，逐其三尸之虫。再与一粒丹药，教之养婴儿姹女之道，然后同入大罗天为仙。作者在剧中看透人生，认为“穷通荣辱，寿夭得失，往古来今，皆如一梦”，只是“富贵则为好梦，贫贱则为恶梦”而已。“原心反性”，“适情知足”，“明生死之分”^⑨是他心态的反映，而这种心态的产生很明显源于他人生的苦闷。

此外,他还创作了《淮南王白日飞升》(演淮南王白日飞升成仙故事)、《瑶天笙鹤》(演古仙王乔的故事)、《周武帝辩三教》(演北周武帝崇道故事)等剧,虽然剧本已佚,但剧中宣扬道教神仙思想仍很明显。

朱有燬,周定王朱橚长子。朱橚,洪武三年封吴王,十一年改封周王。朱橚不得朱元璋欢心,建文帝也因为他是燕王朱棣的同母弟,颇“疑惮之”。建文时,朱橚有异谋,被次子告发,贬蒙化,后召还京师禁锢。永乐初,复其周王旧封,至藩地开封,永乐十八年又有人告他谋反,成祖以密告信示之,但未追究。朱有燬在建文帝时因父被贬而被流徙,袭父爵位后,又数被其弟攻讦^④。在这样的环境中,朱有燬十分谨慎小心,以慕道修真、溺情声色来表明自己安守本分的心迹。他的慕道修真不但见于言辞,而且付诸行动。他在《神仙会自引》中云:“予观紫阳张真人《悟真篇》内,有上阳子陈致虚注解,引用吕洞宾度张珍奴成仙证道事迹。予以为长生久视,延年永寿之术,莫逾于神仙之道,乃制传奇一帙,以为庆寿之词。”^⑤从《自引》中就可以清楚地看到这一点。

在朱有燬现存的散曲作品中,有许多歌咏慕道修真的篇章。朱有燬在【北南吕一枝花】《赧人韵自述》^⑥套曲中,称自己“久存忠孝心,夙有神仙分”,“梦仙卿玉阙遥参,居中国金门大隐”,“独携丹灶,自悟玄门”,“常教配阴阳离坎情亲,兴来呵向坤宫温养黄芽,闲时节守素室修持道本,老后也静灵台保护天君”。他在自述中,把忠孝、神仙作为自己立身的标准,把自己为藩王称为“金门大隐”。此外,他的【北双调清江引】《题隐居》、【北越调天净沙】《咏山水小景》、【北中吕山坡里羊】《省悟》、【北中吕满庭芳】《青金丹乐府赠吴光明》、【南仙吕西河柳】《咏酒色财气》、【北双调快活年】《咏酒色财气》、【北正宫白鹤子】《八篇道情咏铅汞》

等曲也都直接描写了他的修真慕道生活。他虽然修真养性,但他内心却并不平静,在他的散曲中还时常可见他明明白白表露心迹的篇章。他在【北南吕一枝花】《得庆寿词南吕宫一阕,予就赓其韵以酬之》一曲中,说自己“感圣主洪恩大德,托天朝英武神威,芳名保守无他异。立身呵谦恭是务,拊心呵本分为期”,“仰君亲厚德,我将这忠孝持心亿千纪”^④,明确地表明了他安守本分、忠孝持心的思想。他在【北双调新水令】《送别》套曲最后写道:“嘱咐你先生要知,我常是谨守分报皇恩,秉忠诚立家国。”^⑤作者表面上是希望离别者明白自己的心迹,实际上是希望皇上明白自己安分守己、忠心不二的心迹。

朱有燬的这种心态,在他的杂剧作品中也有比较明显的反映。他创作了三十一一种杂剧,剧作内容不外乎神仙道扮、义夫节妇以及劝人为善、欢乐太平之类。参以洪武、永乐年间的戏曲禁令,他的剧作没有一种超出许可范围。在三十一一种杂剧中,以神仙形式的剧本有十二种。《十美人庆赏牡丹园》、《四时花月赛娇容》、《洛阳风月牡丹仙》三剧是以神仙形式出现的赏花剧。《十美人庆赏牡丹园》杂剧演西王母下降中州赏玩名花;《四时花月赛娇容》演牡丹仙、莲花仙、菊花仙、梅花仙等宴饮赏景,都是歌舞剧。《洛阳风月牡丹仙》叙欧阳修赏洛阳牡丹,作《洛阳牡丹记》文,牡丹仙为感谢欧阳修的盛情,请王母赐欧阳修福寿之事,亦是庆赏牡丹剧。《福禄寿仙官庆会》、《群仙庆寿蟠桃会》、《瑶池会八仙庆寿》、《河嵩神灵芝庆寿》四剧以神仙庆寿为主要内容,表达作者祈求健康长寿的愿望(详见后面章节)。

《紫阳仙三度长椿寿》、《东华仙三度十长生》、《南极星度脱海棠仙》三剧演神仙度花木之精成仙故事。《紫阳仙三度长椿寿》中,紫阳仙奉吕洞宾之命度脱成都府云顶山椿精成仙;《东华仙三度十长生》中,东华仙度脱中州十长生物松、柏、竹、山、鹤、

志》^④丁志卷十八《张珍奴》条，元苗善时《纯阳帝君神化妙通记》中有《度张珍奴第八十化》。剧叙金母因蟠桃仙子土木形骸，令她到人间托生为人，经历风尘再行度脱。张珍奴托生为湖州妓女张珍奴，沦落风尘。张珍奴虽为风尘女子，却好修真奉道。金母后命吕洞宾八仙下凡点化张珍奴成仙。《小天香半夜朝元》剧前有作者《小天香半夜朝元引》：

世之有精神血气者，则有死生；有形像物色者，则有成坏。此皆造化必然之理，阴阳消长之道，不可违也。惟能保精神，炼气血，于千万年而不死者，故名曰仙。然为仙者，有天仙、地仙、神仙、鬼仙之类不一，或有羽化飞升，出神弃尸之名各等。予观今世杨仙姑，可谓天仙也。仙姑京兆妓籍人，姓杨名小天香，道号守静。在元时适河南安生右丞，早寡，年甫二十一岁，惟抚幼子以度日。其母怜其寡居，自河南取回京兆，欲其复为迎送之事。仙姑怒曰：妾闻妇无再醮之理。妾虽出于妓籍，断不可从此，以累妇德。其后，母欲强逼之，遂潜遁入华山玉女峰头修道。蓬首跣足，外弃形骸，寒暑不易其志，炼就神形，遂得悟道。后遇陈希夷点化朝元。京兆人有夜闻空中仙乐和鸣，睹一老仙，携数女仙西行，其中仿佛一人若昔日名妓小天香也。

予闻斯事而叹曰：异哉！神仙之化，为不诬矣！向之所谓精神血气之不耗而致然欤。不宁惟是，而仙姑能守妇道，虽出于倡优之门，而节义俱全。比之良家妇女不能守志者，为何如耳。于世教岂无补哉。特以次第，编为传奇，庶可继乎丽则之音，非若淫词艳曲之比也。政所谓：诗人老笔佳人口，再唤春风到眼前。诚如是言耳，故为引^⑤。

从朱有燬的自引来看，此剧乃作者据元朝实事写作而成。剧本

情节与作者《自引》所叙没有太大出入。作者在剧中把小天香写成瑶池金母小女玉卮下凡,虽然沦落风尘,但不愿为娼,只求从良。后嫁给河南安生右丞,却年轻守寡。母亲逼她接客养家,小天香百般无奈之下,遂逃入华山修道。经过艰苦的修炼之后,炼成内外丹,陈抟及玉卮仙界姐妹引之证果朝元。张珍奴、小天香都是不甘沦落的妓女,他们有着比良家妇女更坚贞的意志,作者写他们在神仙的指引下成仙,有力地宣扬了封建的节义思想。

通过对朱有燬几种神仙剧的简要分析,我们可以看到,其中表现的主要是忠孝节义及欢乐太平思想。在他剧中,神仙所度之人不是茫茫苦海中求度的苦难民众,而是“夙有仙缘”的花木之精和被谪下凡的神仙。其中所反映的并不是人生苦难,而是作者求长生、护世教思想。椿树、十长生、海棠都是作者笔下理想的长生太平之物,而张珍奴、小天香则是作者理想的节义女子。张珍奴、小天香都是人间地位低下的妓女,但在朱有燬的剧中赋予她们高贵的出身,都是神仙被谪下凡。她们之所以有节义,是因为她们有神仙根基。作者提高了她们的地位,但并不是提高妓女的社会地位,而是认为她们这样的人物对于封建世教大有好处,借此可以宣扬封建的节义思想。而椿树、十长生、海棠他们之所以能升仙脱俗,是因为“圣天化育”、泽被万物所致。作者自己感沐皇恩、安守臣分的忠节思想也从中委曲地透露出来。他还在一些剧作中明明白白地向朝廷表忠心:“一心待守礼法不生分外”、“每日将万岁皇恩感戴”(《得骏虞》);“保山河守藩千万纪”,“顺天心合天道,守德遵仁辅帝尧”(《蟠桃会》),其自明心迹、韬晦全身的用意十分明显。

总而言之,明前期的道教神仙剧作家大都是人生失意者,他们大都向道教神仙世界寻求解脱。在当时专制政治的影响下,他们的剧作表现出淡泊平和的心态。这些剧作在宣扬道教神仙

思想的同时,也多方面地宣扬了封建忠孝节义思想。从他们的剧作中,可以感受到他们韬晦自全的内心律动。

第三节 宗教意识与世俗情感

明嘉靖以后,由于统治者荒淫腐朽,宦官专权日趋严重,明王朝的各项制度都不同程度地遭到破坏,动摇了朝廷的权威与封建伦理道德的正统地位。昏乱的政治环境,带给知识分子痛苦无奈的同时,也给予了他们更多的自由。这一时期,王阳明的心学思想,特别是王学左派重视人的本来欲望、主张人与人平等的思想,广泛流行。知识分子重视真情,反对礼教,创作了大量抒发真情、反映现实的文学作品。在当时人文思潮的影响下,明后期的道教神仙剧作家大都关注现实人生。他们有的利用神仙度世来反映现实黑暗,发泄胸中的愤闷与不平;有的利用神仙人物来讥讽时政;有的利用神仙庆寿来颂圣谀人,虽然主旨有异,但其中都有着作者较为强烈的主体意识,表现了作者的人生理想。

明后期的神仙剧作家既有普通文人,也有教坊艺人,他们的生平事迹除少数作家外,大多无考,剧作也大多亡佚。现根据著者掌握的有限的材料,从以下几个方面对他们的生平思想与神仙剧作作一简要的分析。

一、愤激伤感与宗教解脱

以屠隆、苏汉英、汤显祖、汪廷讷、叶小纨为代表的明后期神仙度脱剧作家,他们所写的剧作从不同的层面反映了社会的不平、人生的不幸,表达了他们愤激无奈而寻求解脱的心理。

(一)屠隆的《昙花记》、《修文记》传奇

屠隆是明代后期一位著名的文学家,他创作了《昙花记》、《修文记》两部神仙度世传奇。他的神仙度脱剧中的人物与他所要表达的思想及他的人生经历有着密切的关系,可以说这两部神仙剧是作者愤激无奈感情的真实体现。

屠隆,字长卿,号赤水,出身于贫苦的渔民家庭,二十岁就远往龙游山村教书为生,三十四岁中举,次年中进士。先后任颖上(今属安徽)、青浦(今属上海)知县,万历十一年升礼部主事^④。第二年,刑部主事俞显卿告他与西宁侯宋世恩“淫纵”,被免官。他晚年从李海鸥、金先生等人学道,自称“黄冠道民”,成为道教的忠实信徒。然而他并没有忘怀自己的志向与荣辱,在倭寇入侵时,他上《南北备倭策》,称自己虽然“屏居物外”,“学摄心炼性之妙法”,但面对艰难世事,仍然“雄心未死,侠骨尚存”^⑤。他五十六岁(万历二十六年)创作的《昙花记》,是他的第一部戏曲作品,是他融悔恨、愤懑于神仙度世之中的剧作。此剧今存明万历年武林天绘楼刊本、汲古阁《六十种曲》本等。

剧本以虚构的与唐人郭子仪齐名的大功臣木清泰为线索,“博收杂出,颇尽天壤间奇事”。木清泰因战功而封王,妻妾贤惠美丽。木清泰在仙人山玄卿、西天祖师宾头卢的点化下,醒悟人生,飘然云游。虽历经种种魔境,但道心坚定。后遍游地狱,见各种恶境,又随二仙游天堂、西方净土,历观乐境。其妻妾在家修行,道心坚定。其子从父命,立志功名,立军功。凯旋归来时,阁中昙花开放,一家聚会,皇上褒封。作者在《昙花记凡例》中说作此剧的目的是“广谭三教,极陈因果,专为劝化世人”,要求演出者“斋戒”“坐演”,观看者“斋戒恭敬”,“遇圣师天将登场,诸公须坐起立观”^⑥。从剧本故事情节及演出凡例来看,此剧宗教意识强烈,是作者宣扬佛法与仙道的一部传奇。然而作者在宣扬宗教思想的同时,又把自己的人生遭际融入其中。陈眉公在写

给屠隆的信中说：“前读《昙花记》，痛快处令人解颐，凄惨处令人堕泪。批判幽明，唤醒醉梦，二藏中语也。”^⑤吕天成在《昙花记》评语中云：“赤水以宋西宁侯翱戏事败官，故托木西来以颂之，意犹感宋德。或曰：‘卢相即指吴县相公，孟豕韦即指纠之者。’才人丧检，亦常事，何必有恚心耶？其词华美充畅，说世情极醒。”^⑥祁彪佳在《远山堂曲品》中也认为此剧“阐仙、释之宗，穷天罄地，出古人今”，其中“唾骂奸雄，直以消其块垒”^⑦。张琦在《衡曲尘谭》“作家偶评”中云：“越之屠赤水，为辞古郁，《昙花》一记，愤懑凄爽，寓言立教，具见婆心。”^⑧沈德符的《顾曲杂言》对屠隆被罢官经过以及此剧的创作意图介绍得更明确：

甲申岁，刑部主事俞识轩显卿论劾礼部主事屠长卿隆。得旨，两人俱革职为民。俞，松江之上海人，为孝廉时，适屠令青浦，以事干谒之，屠不听，且加侮慢，俞心恨甚。至是，具疏指屠淫纵，且云“与西宁侯宋世恩夫人有私”，并及屠帷薄，至云“日中为市，交易而退”，又有“翠馆侯门，青楼郎署”诸蝶语。上览之，大怒，遂并斥之。屠自邑令内召，甫年馀，俞第后授官，祇数月耳。睚眦之忿，两人俱败，终身不复振。人亦有惜屠之才，然终不以登启事也。西宁夫人有才色，工音律。屠亦能新声，颇以自炫，每剧场，辄阑入群优中作技。夫人从帘箔见之，或劳以香茗，因以外传。至于通家往还，亦有之，何至如俞疏云云也！

近年屠作《昙花记》，忽以木清泰为主，尝怪其无谓。一日遇屠于武林，命其家僮演此曲，指挥四顾，如辛幼安之歌“千古江山”，自鸣得意。余于席间私问冯开之祭酒云：“屠年伯此记，出何典故？”冯笑曰：“予不知耶？‘木’字增一盖成‘宋’字，‘清’字与‘西’为对，‘泰’即‘宁’之义也。屠晚年自恨往时孟浪，至累宋夫人被丑声；侯方向用，亦因以坐废。

此忏悔文也。”时虔德国吏部在坐，亦闻之，笑曰：“故不如余所作《昙花》序，云‘此乃大雅《目连传》，免涉闺阁葛藤’语，差为得之。”余应曰：“此乃著色《西游记》，何必诘其真伪？”^⑤

陈眉公、吕天成、沈德符、祁彪佳、张琦等人都是屠隆同时或稍后的作家，从他们对此剧的有关记述中，我们可以知道，屠隆晚年悔恨自己从前孟浪，不但害了自己而且害了别人。他借仙佛度世自我忏悔，同时又表达了他的一种希冀与祝愿。他把因他而受到伤害的西宁侯夫妇隐入剧中，让他们得道成仙，升入天堂，而把挟仇诋毁他的仇人改名打入地狱。他的朋友宋西宁侯万历二十五年十月去世，此剧自序作于万历二十六年，徐朔方先生认为屠隆编写此剧是为了悼念这位友人，“许多剧中情节可以和屠隆本人的行事两相对照”^⑥。

屠隆晚年，家中接连发生不幸，长媳沈七襄、长女湘灵、长子金枢相继去世，屠隆面对这种无法以理性解释的不幸，以为是前世冤孽所致，向宗教寻求解脱。此时的他已对道教“入魔尤深”，尤其相信完初道人孙荣祖，因为孙荣祖言其女死后成仙，使他痛苦的心灵得到一丝告慰。以致他在病重时，还“扶床凝望”，希望孙荣祖“飚车”相迎^⑦。他六十二岁时作的《修文记》正是以其女湘灵死后为仙修文天上为主旨而创作的神仙度脱剧。

《修文记》，今存明万历年刊本，《古本戏曲丛刊初集》据之影印。剧叙越人蒙曜娶妻韩神姬，生女儿湘灵、子玉枢、玉璇，都有才名。玉枢妻蒋支机，玉璇妻施静姝亦贤淑有才，琴瑟和谐。然颓运时至，女湘灵、儿玉枢与媳蒋氏相继夭亡，蒙曜遂别妻子云游访道，到武夷山得完初道人引见仙师，明前世因果。知女儿湘灵已归仙位，学云篆，为天宫修文仙史，玉枢及其妻蒋氏前世杀生太多，魂入地狱，亟待超度。大仙让完初道人做功德超度玉枢

到贵人道投胎，玉枢思量人世风波，轮回不息，不愿投胎为人，愿在鬼域入道修行。蒙曜与妻双双修道。后湘灵、玉枢以及二仙师同降蒙家作龙沙小会。

这是一部“自传与幻想”相结合的剧作。主角蒙曜是作者的化身，剧本第一出《赏花》中蒙曜自称“曾为县令”，“再官省郎”，“被谗去国”，“飘然入道”，这正与屠隆的经历相契合。而第十出《仇鬼》里写任伯喆生前与蒙曜有仇，设计害他，“谁想反害自己，两败去官”，人们认为指俞显卿诬陷屠隆事。剧中所叙蒙曜一家修仙，亦与屠隆一家相符，且屠隆女儿名字与剧中蒙曜女名字完全相同。长子和儿媳的名字略有改动，但很容易辨认。此外剧中的阎罗王、仙师、真人、道友，生前都是作者的友人，如果根据剧中的暗示，“不难考查出他们的真实姓名”^⑧。郑振铎先生认为屠隆此剧把自己“生平友仇”“并入记中”，是戏曲史上“自叙传”体例的“始作俑者”^⑨。

从上面分析可知，屠隆的神仙度脱剧把自己的人生不幸融入其中，剧作中自我意识十分强烈，抒情性很强。他的剧作“形式上虽则仍然是代言体，实质上戏曲被看作五七言诗一样，或者很少有区别，直接用以抒情言志，而不太注意到舞台演出效果，剧中人物往往成为作者主观意志的传声筒”^⑩。

（二）汤显祖的《邯郸记》传奇

比屠隆稍后的汤显祖是明代最有名的剧作家。他是江南名士，广有才名，但因为不愿依附权贵而多次名落孙山，一直到万历十一年才中进士，又因不愿被权贵拉拢而出任南京太常博士。南京任上，他因上书指斥权奸而被贬到雷州半岛的徐闻县当典史，后转遂昌县令。遂昌任上，他勤政爱民，却遭到别人的无端诽谤，因而弃官归家。从此，他在家乡专心从事戏曲创作，万历二十六年，他创作了享誉文坛的名剧《牡丹亭》。万历二十九年，

辞官归家已三年的汤显祖被朝廷追加因过失免职的处分,他的心情十分抑郁,再则他的儿子在南京去世,也对他打击很大。消极出世的佛道思想占据了他的心灵,而道教神仙思想对他的影响尤著。汤显祖家里有信道传统,他的祖父、祖母都信奉道教,母亲也讲求道家的养生之术。他的祖父曾“一再启发他神往超现实的灵境”,但他仍然醉心于科举功名,他自己在诗中说:“第少仙童色,空承大父言。”^⑥在功名失意、不意之忧困扰心灵时,这种思想也就自然而然地趋于强烈。

他的《邯郸记》就是他信道思想的体现。剧本以唐沈既济的《枕中记》传奇为蓝本,通过卢生“黄粱一梦”醒悟生死的故事,表达了作者对现实人生的态度,从中也寄寓了作者愤激无奈的苦闷情怀。剧中主人公卢生在现实世界里科举失意,年年邯郸道上奔忙,“学成文武之艺”,却不能售于帝王之家。他认为:“大丈夫当建功树名,出将入相,列鼎而食,选声而听,使宗族茂盛而家用肥饶,然后可以言得意也。”睡梦中,他巧得佳妻,又得妻助而应考。关系、金钱使他从落第之人成为头名状元。为官后,他屡建功劳,开河三百里,开边千里,有十大功劳,可谓功名极盛矣。一朝被宇文融寻机陷害,性命险些不保。此时卢生说:“夫人,夫人,吾家本山东,有良田数顷,足以御寒馁,何苦求禄,而今及此?思复衣短裘,乘青驹,行邯郸道中,不可得矣。”(第二十出《死甯》)^⑦他开始悔恨自己苦求功名,放弃了那种自由自在的生活。而当他妻子喊冤午门,皇上免其死罪贬往鬼门关时,他又要妻子等待他“万里生还”再朝天。后其妻织回文诗感动皇上,又得好友萧嵩、裴光庭从中辩白,再加上番子也从中叙说,他再得召还。回朝后,卢生当了二十年首相,进封赵国公,食邑五千户,官加上柱国太师。先荫儿男一齐升级,孙子十余人也都送监读书。赐御马、送女乐,赐田园楼阁,可谓恩荣极矣。此时卢生进而求长生,

想长享富贵。死到临头时，他还担心自己六十年勤劳功绩在国史中编载不全，还求高公公以开河之功荫其小子。梦中死去，梦醒转来，原来一切都是虚幻之景。建功立业、出将入相、列鼎而食、选声而听、宗族茂盛、家用肥饶却无任何得意可言，都是虚幻，相反带给人的是精疲力竭与无尽的烦恼。

作者在剧中借卢生宣扬了人生如梦、仙界长寿美好的虚无的宗教思想。他在《自叙》中说：

士方穷苦无聊，倏然而与语出将入相之事，未尝不怵然太息，庶几一遇之也。及夫身都将相，饱厌浓醑之奉，迫束形势之务，倏然而语以神仙之道，清微闲旷，又未尝不欣然而叹，惘然若有遗，暂若清泉之活其目，而凉风之拂其躯也。又况乎有不意之忧，难言之事者乎。回首神仙，盖亦英雄之大致矣。（中略）独叹《枕中》生于世法影中，沉酣嗜吃，以至于死，一哭而醒。梦死可醒，真死何及。（下略）^⑥

汤显祖认为，穷苦无聊的人一听到别人谈出将入相之事，就希望自己有朝一日能出将入相；一旦身为将相，虽饱厌美酒佳肴，拥有娇妻美妾，却时时面临着官场倾轧，一听到神仙之事则神往而希有所遇。顺境之人，犹然如此，那些因“不意之忧”、“难言之事”而痛苦的人则更是向往神仙世界。在汤显祖看来，人的心态随着地位、环境的变化而变化，而神仙世界长生不老、幸福美满，是每个现实中人都无限向往的。汤显祖在文中认为“回首神仙，盖亦英雄之大致”，对醒悟现实，皈依神仙有着很高的评价。汤显祖最初以天下民生为己任，志在现世功名，但他一生不得志，功名、利禄在他的人生旅途中显得如梦幻般迷离短暂，“不意之忧”、“难言之事”困扰着他，使他寻求解脱。汤显祖感叹卢生“于世法影中，沉酣嗜吃，以至于死，一哭而醒”，认为自己醒悟

得早,解脱得早。而“梦死可醒,真死何及”一语则又明显地表露出作者对死亡的恐惧与对长生的渴望。闵光瑜认为此剧乃汤显祖之“大慈悲”、“大功德”,可以与《大乘》《贝叶》《六一金丹》相比,“从名利热场一再展读,如滚油锅中一滴清凉露”。刘志禅则认为汤显祖以酒色财气为四贼,“将四条正路布于《邯郸》一部中,指引蹬入,悟时自度”,深得道家要旨^⑤。

汤显祖不像屠隆那样直接抒情,而是“绘梦境为真境”,通过对卢生“梦中之炎凉”、“梦中之经济”、“梦中之治乱”、“梦中之轮回”^⑥的描写,来反映明代后期的社会现实,表达自己对社会人生的态度。吴梅先生认为此剧“备述人世险诈之情,是明季官场习气,足以考镜万历年间仕途之况”,是作者泄愤之作,剧中“愤慨甚多”^⑦。

汤显祖之前,车任远创作了《邯郸梦》杂剧,剧中“多工语”,自从汤显祖《邯郸记》传奇问世后,车任远杂剧就被淹没无闻了。

(三)苏汉英的《黄粱梦境记》传奇

苏汉英的《黄粱梦境记》传奇也以“黄粱一梦”故事为题材,但与汤显祖《邯郸记》不同,作者写的是吕洞宾醒悟黄粱梦故事。苏汉英,名元隽,别署不二道人。据官桂铨的《元明福建戏曲家考》^⑧一文考证,苏汉英,福建莆田人,流寓沙县。清康熙年间《沙县志》卷十《寓贤》有苏汉英小传:

苏元隽,字汉英,号太初,眉山长子。生而英慧,五岁即日诵诗书千餘言上口,八岁能遍记古今典故。长就试太学,辄冠军。司成冯具区、季青城阅其卷,啧啧称为“人龙”,一时名士倾之。尝曰:“措大砣砣,穷年何事,第以一经老牖下,以八股博世,资不大斗筭耶!”驰骋其才,复为诗、古文、词。顾力穡,不逢年,屡献屡刖,竟弗沮,曰:“器之不习,犹吾罪也。”迨丙子,试卷为场蠹所剪,掷去,叹曰:“吾之独难

一第，命也！”未几逝。生平至性，孝友过人。周急乡党，朋友知己遍燕赵、吴越间。情耽山水，凡胜必造，凡造必诗。逸志远度，所编《吕真人梦境传奇》，大旨可见。^⑧

从苏汉英小传来看，他才华出众，但科举不利，屡困场屋，至死未能及第。他的《黄粱梦境记》正是当时社会现实与作者个人遭遇的反映。该剧《远山堂曲品》著录，今存明万历间继志斋刊本，《古本戏曲丛刊初集》据之影印。作者通过吕洞宾的梦境，深刻地反映了明代科举制度的黑暗与官场的险恶。主人公吕洞宾“少攻举业，曾尝越胆而读父书。久困科名，因惜禹阴而求仙道”，科举功名的不顺利也是他求仙访道的原因。钟离权怕他因科举不利而学道，学道之心不坚，使神通让他大梦，欲使他知“梦里繁华”、“人间虚幻”。作者在吕洞宾梦中展现了一幅幅现实人生痛苦的画卷。读书人怨叹命运多艰、功名不就。“天下事往往以无心得之，我们东驰西走，竟尔下第。吕生分明无意科举就夺了一个状头。”这里所表现的正是马致远剧中所说的“功名由命不由人”的思想。而科场弊端又使无数的读书人浩叹：“近闻得科场里作弊，把剪刀剪人文字者极多，故时人有诗云：文章已付金刀剪，名姓何劳白简封。吾曹白首文场，不知几落并州快剪矣。”（第六出）科举失意，使这些读书人看破红尘，转而向道，寻找解脱。平民怨苛捐杂税，括商法使商户破产，间架法、除陌法弄得平民典妻、卖儿卖女，偷盗为生。宫女怨春，将士怨拼死疆场而无赏。总之，作者在剧中极写人间之怨。

在这些怨叹声中，吕洞宾可谓是极得意之人了。他本无意于功名，却得太阴夫人相助攻入利名关中，一举而成状元，后官至宰相，一门荣贵。他为人正直，谏除括商令、间架法、除陌钱等害民之法；奏斩奸臣卢杞，以慰将士怨愤之心，可谓功高位尊。他所遇的皇帝也是一个爱民、爱才的贤明君主。皇帝在下括商

令时，担心杜佑“不悉朕意，过索民间”；阅吕洞宾试卷后说：“国步多艰，臣工俱旷，得士若此，实慰朕心”；吕洞宾请废苛法，请斩卢杞，也一奏即从。在作者的笔下，皇帝是好的，只是被奸臣乱了朝纲。忠奸斗争历来是戏曲小说中常用的套路。而这样贤明的皇帝，却因吕洞宾应对不合意而问罪。一中书听旨后惊说：“呀，惊杀人也，吕平章在朝三十余年，得君之深，无逾于彼，怎么应对差误，便拿下问罪了。”中书之语，也说明了伴君如伴虎，君意难测，稍有不虞，便有杀身之祸。

吕洞宾功名失意，夫妻子女离散，慨叹人世间世态炎凉变化：“一贵一贱登时变，一高一下怎生联，人情浇薄似秋烟，也则是肝肠浅。思他当日，何曾在天，看他今日何曾在渊，就中可恨王婆面。休饶舌，莫再言，打教冷暖一般天。”这使他醒悟，飘然入道。

剧本对吕洞宾省悟黄粱梦情节进行了创造性地改造，以唐代的背景来写明代的实事。传奇中“并州快剪剪文章”，正是作者科举文章被剪的痛苦经历的反映。他通过吕洞宾梦中境遇的变化，把自己关心世事却无可奈何的心情委曲表现出来。祁彪佳《远山堂曲品》把此剧列为“逸品”，评曰：“传黄粱梦多矣，惟此记极幻、极奇，尽大地山河、古今人物，尽罗为梦中之境。吕仙得太阴相助，一战入利名关，四十年穷通得丧，止成就得雪下一饭夫耳。嗟哉！世人乃逐逐魔吃乎？”^⑧

（四）、汪廷讷的《同升记》、《长生记》传奇

汪廷讷是明代后期有名的剧作家，也是一个虔诚的道教信徒。从他取名“无如”、“坐隐先生”、“无无居士”、“全一真人”，就可见其向道之心。他早年志在现世的科举功名，然科举不利，只得捐资为官，曾任“督漕大夫”、“鄞江司马”。航经高盖山时，云外异人“窥其宿根高洁，有功成名退之勇”，前来点化，廷讷豁然

顿悟^①。此后，“友仙证道”，不知所终。

汪廷讷创作的传奇已知的有十五种，其中《同升记》、《长生记》是两部仙佛故事剧。《同升记》，剧本佚，从《曲海总目提要》卷三十九著录的冶城老人序中可知剧情大意：“东海一衲与无无居士、赤肚子、了悟禅师三数人，初遇各持门户，若相矛盾，而卒乃相忘于无言。于是东海一衲，耳既有觉，便思觉人，演六贼之窃发，归一将之擒获。卓尔三家，浑同一事，不废宴笑而直启元扃，不离声色而竟收太乙。”此剧虽“组合三教”，然其中所写多“廷讷事”，剧中人物也大都是汪廷讷“当时所交而改易姓名”^②。与他同时的吕天成认为此剧：“似颂一友者，而已附入之。词采甚都，但事情不奇耳。”^③

《长生记》、《曲品》等著录，存明环翠堂刊本，未获见。剧本“搜罗仙籍，摭纯阳证果之始末”，演吕洞宾入道成仙、显化济世故事。剧中事实，多据《列仙传》，而戏狎牡丹、剑斩黄龙、召将除妖、岳阳度柳等出，则本稗官小说。作者为什么要创作此剧？我们看看他的自序就可以得到明确的答案：

余夙慕乎元宗，于环翠堂右，建百鹤楼，高十丈许，奉事纯阳子唯谨。盖表余一念皈依之诚，且祈以广嗣续，其雅志也。乙巳暮春，余晨参纯阳子。礼毕，假寐琼药房。纯阳子揖余，阐发元扃，力驱宿垢，且嘱以指导尘世，将降令子以报若。余觉而异香满室，神情爽朗，转思无诱世之术，则急翻吕真人集，暨列传、逸史百家，搜求纯阳子颠末，为作《长生记》。

按纯阳子未遇云房时，垂涎富贵，若非黄梁一梦，几不免堕落官海中，厥后名登紫府，谁非此梦力也。余今琼药之梦，虽不敢上拟黄梁之梦，然感我师之提诲谆谆，敢不书绅敬佩之。是秋杪而记成。越明年夏五月，余果举一丈夫子，

于是信我师之梦，果不我欺矣^③。

从汪廷讷的自序可知，作者之所以创作此剧是因为吕洞宾给了他一个生男孩的好梦。汪廷讷因为未生男孩，承受着封建伦理道德的强大压力。他迫切希望能有一个“丈夫子”，这种希望十分强烈，形之梦寐。在得到吕洞宾的梦兆后，痛苦的心灵得到很大的安慰。而巧的是第二年五月，果真得一男孩，这种巧合更坚定了他奉道之心。汪廷讷后来在高盖山边被异人度化，既是官场险恶、祸福无常造成的，同时也是他对道教神仙世界“夙慕”的结果。

明赤城山人文九玄以汪廷讷事迹为题材创作了《天函记》传奇，也有人认为此剧是汪廷讷自作，托名文九玄而已。此剧已佚，从《曲海总目提要》卷十的著录来看，此剧“据坐隐先生纪年传，摘而敷衍”，剧中所演“多神仙之事”^④。

(五)叶小纨的《鸳鸯梦》杂剧

叶小纨的《鸳鸯梦》是一本“寓言匹鸟，托情梦幻”的“感悼”之作。叶小纨，字蕙绸，江苏吴江人。她出生于书香门第，与姊纨纨（字昭齐）、妹小鸾（字琼章）都是当时有名的闺秀诗人。小鸾于崇祯五年将出嫁前五日病逝，纨纨在小鸾死后七十日亦悲恸而死。小纨在“琼摧昭折，人琴痛深”之际，“本苏子卿‘昔为鸳与鸯’之句”^⑤而创作了这本杂剧。作者用拟男的形式把三姐妹幻化成男形，以三姐妹的字“昭齐”、“琼章”、“蕙百芳”为之名，把三人的深厚情谊借结拜三兄弟来加以表现。在作者笔下，昭齐、琼章、蕙百芳原为天上仙女，“三人偶语相得，松柏绾丝，结为兄弟，指笠泽为盟”，后被贬谪凡间为男。三人结为兄弟，诗酒相得，后昭齐、琼章相继天逝。蕙百芳醒悟人生，寻道访真，得吕洞宾点化，与昭齐、琼章相会，同归天上。剧本以蕙百芳梦境的起灭来组织剧情，初以蕙百芳梦鸳鸯戏水，狂风吹折并头莲，惊得

鸳鸯冲天飞为起；中以蕙百芳梦与昭齐相会被檐间铁马惊醒推动剧情；末以吕洞宾点破蕙百芳梦中之情，蕙百芳醒悟“人生聚散荣枯得失皆犹是梦”，出家归真^⑧。

剧本情节简单，无甚转折，但情感丰富。作者在剧中抒发了她哀悼姊妹夭亡的无限悲痛之情，以及由此而生的人生如梦、聚散无常之感。蕙百芳最后出家学道，神仙度脱，又表现了作者无法排遣自己的内心苦痛，向神仙世界寻求寄托之情。她想象昭齐、琼章都升天为仙，自己也回归天上，这种宗教幻想在一定程度上消解了她现实生活中的痛苦与无奈。

综上所述，屠隆、汤显祖、叶小纨他们之所以皈依道教神仙，创作道教神仙剧，是因为他们都有着不幸的人生遭遇。他们的神仙度脱剧在宣扬道教神仙思想的同时，也多方面反映了明代的社会现实，反映了作者自己的人生理想与痛苦不幸。

二、世俗情感与讽世意识

明代后期，除前面所提及的几位道教神仙剧作家外，还有许多以道教神仙故事为题材进行创作的作家。这些剧作家除少数文人作家姓名可知外，其他均难考知，暂付阙如。教坊艺人大多为皇家演出而创作，剧作以吉祥喜庆、欢乐太平为宗旨。神仙剧中所宣扬的无非是圣主英明、圣母慈祥，人世太平，神仙下凡庆贺，颂扬之意十分明显。只有少数剧作为普通官员庆寿而作，如《黄眉翁赐福上寿》，《孤本元明杂剧提要》认为是“殆伶工为武臣之母称寿所作”。

明后期文人创作的道教神仙剧内容丰富多样，除前面所提及的宗教解脱内容外，享受生活逐渐成为关注的热点。剧作家多利用道教神仙故事来表现人们世俗享乐心理。龙膺《蓝桥记》、吕天成《蓝桥记》、杨文炯的《玉杵记》、许自昌的《橘浦记》、

顾觉宇的《织锦记》、黄惟楫的《龙绡记》等演绎着超越传统的神仙爱情故事,表现世人的爱情理想。(详见后面章节)神仙度脱剧的宗教意义在许多作品中也已大大淡化,人们利用神仙度世来表现世人求富贵、求长寿的思想。在元马致远的《太华山陈抟高卧》杂剧中,陈抟戒酒色财气,不愿人间富贵,而在明无名氏的《恩荣记》传奇中则成为富贵神仙。祁彪佳《远山堂曲品》评曰:“陈希夷对镜掀髯曰:‘非帝则仙。’及其道成,不啻蓬芦视帝王矣;而作者加以人间之富贵,何浅之乎窥希夷哉!”王畿的《白鹤记》叙“徐二孺幼慕游仙,得一雏鹤蓄之,鹤衔珠以谢而去,自是为紫虚玄女所引,遍历仙、魔诸境,遂证上升”。祁彪佳《远山堂曲品》认为是“腐儒作此以佞求仙者”之剧。而乡村塾师胡湛然的《跨鹤记》则写自己授徒讲学,最后登仙,以慰其寂寞孤独、落魄潦倒的一生。祁彪佳《远山堂曲品》认为此剧词句“秽恶”,“令人字字欲呕”^⑦。

值得注意的是明代后期出现了一些借神仙故事来讥刺时事的剧作。陈一球的《蝴蝶梦》,以庄周梦蝶为本事进行创作。剧叙庄周因不应楚王之聘,妻子惠二娘与之反目。庄周后出家学道,为促妻悟道,乃佯死幻化。惠二娘在庄周复活后,羞愧自缢,魂入地狱,庄周超度之。剧中通过楚王专权肆虐,惠施沉迷声色,衬托出庄周高洁的人格。此剧作于明崇祯初年,因作者曾向浙江巡按御史赵继鼎痛陈时事二十条,引起贪官污吏的报复,此剧被列为“谤书”,成为他的罪状之一。作者在《以蝴蝶梦赠金陵何丕显先生》诗中云:“平生心事付庄周,万古灵无总梦游。偶而直言轻性命,致夸侠骨傲王侯。”^⑧把作者的诗结合剧情来考察,作者在剧中有所寄寓是很明显的。当然,前面提到的苏汉英的《黄粱梦境记》、汤显祖的《邯郸记》、屠隆的《昙花记》等传奇中也有类似陈一球《蝴蝶梦》中的寄寓与讽世内容。但只有陈一球的

剧作被列为“谤书”，估计内容切中时弊，引起当权者的忌恨。戴之龙的《玉蝶记》传奇写“裴得道酷信丹铅之术，至子女流离，家破而身几不免”之事，祁彪佳认为此剧作者必借此讥刺那些迷于求仙之人^①。徐阳辉的《有情痴》杂剧，借蓬莱仙客卫叔卿点化有情痴，对世上人生万态进行了描述。“有情痴不著姓名，盖以自寓也”。剧本“玩世不恭，语多讥刺”：“始云富贵的人，百般去趋奉他，贫贱的人，百般去欺侮他。讥世人炎凉情状也。又云：胸中本无一字，做出满腹的态度来。拾他人之唾余，为自己之识见。文宗班马，他亦曰班马；诗推李杜，他亦曰李杜。讥世人假托声气也。又云：酒食到口，人人都说相知；利害及身，个个尽成反面。讥世人凶终隙末也。又云：古人以终南为捷径，如今只消在接官亭；古人出疆必载质，如今只消一个红手本。讥世人奔走势利也。又云：有无不能相通，多寡不能相济。只喜锦上添花，不肯雪中送炭。讥世人吝啬器薄也。”作者的目的是讥讽世事，“警醒凡情”^②。

总之，明代的道教神仙剧题材丰富，内容多样。其中既有宣扬宗教出世思想的剧作，也有立足现实人生，追求享乐思想的剧作。神仙由元及明初剧作中的度世主角，逐渐成为表现世俗生活剧作的配角。神仙地位的下移，在一定程度上反映了世人社会地位的提升。这对清代道教神仙剧有着很大的影响。

注 释

① （清）张廷玉等：《明史》卷一百三十九，中华书局 1974 年版。

② （清）张廷玉等：《明史》卷二百九十九《方伎》，中华书局 1974 年版。

③ 引自卿希泰：《中国道教史》第三卷，四川人民出版社 1993 年版。

④ 马书田:《中国道教诸神》,团结出版社 1996 年版。

⑤ (清)张廷玉等:《明史》卷二百九十九《方伎》,中华书局 1974 年版。

⑥ (清)张廷玉等:《明史》列传一百九十五《佞倖》,中华书局 1974 年版。

⑦ 参任继愈:《中国道教史》,中国社会科学出版社 2001 年版。

⑧ 见前注。

⑨ (明)徐渭:《南词叙录》,引自《中国古典戏曲论著集成》,中国戏剧出版社 1959 年版。

⑩ (明)李开先:《张小山小令后序》,引自王利器《元明清三代禁毁小说戏曲史料·前言》,上海古籍出版社 1981 年版。

⑪ 参见王利器:《元明清三代禁毁小说戏曲史料·前言》,上海古籍出版社 1981 年版。

⑫ 引自王利器:《元明清三代禁毁小说戏曲史料》,上海古籍出版社 1981 年版。

⑬ (清)李光地:《榕村语录》卷二十二《历代》,引自王利器《元明清三代禁毁小说戏曲史料》,上海古籍出版社 1981 年版。

⑭ (明)《御制大明律》(洪武三十年五月刊本),引自王利器《元明清三代禁毁小说戏曲史料》,上海古籍出版社 1981 年版。

⑮ (明)顾起元:《客座赘语》卷十《国初榜文》,引自王利器《元明清三代禁毁小说戏曲史料》,上海古籍出版社 1981 年版。

⑯ (明)归有光编次:《庄渠先生遗书》卷九《公移》,引自王利器《元明清三代禁毁小说戏曲史料》,上海古籍出版社 1981 年版。

⑰ 王季烈编:《孤本元明杂剧》,中国戏剧出版社 1958 年版。

⑱ (明)冶城老人:《同升记序》,见《曲海总目提要》卷三十九,天津古籍书店 1992 年影印出版。

⑲ (明)吕天成:《曲品》卷下:“(前略)括其门数,大约有六:一曰忠孝,一曰节义,一曰风情,一曰豪侠,一曰功名,一曰仙佛。元剧门类甚多,南戏止此矣。”见《中国古典戏曲论著集成》第六册,中国戏剧出版社 1959

年版。

②① (明)朱权:《太和正音谱》,见《中国古典戏曲论著集成》第三册,中国戏剧出版社 1959 年版。

②② (明)无名氏:《录鬼簿续编》,《中国古典戏曲论著集成》第二册,中国戏剧出版社 1959 年版。

②③ (明)朱权:《太和正音谱》,见《中国古典戏曲论著集成》第三册,中国戏剧出版社 1959 年版。

②④ (明)臧晋叔:《元曲选》,中华书局 1989 年版。

②⑤ 谢伯阳:《全明散曲》,齐鲁书社 1994 年版。

②⑥ (明)无名氏:《录鬼簿续编》,《中国古典戏曲论著集成》第二册,中国戏剧出版社 1959 年版。

②⑦ (明)无名氏:《录鬼簿续编》,见《中国古典戏曲论著集成》第二册,中国戏剧出版社 1959 年版。

②⑧ 坦弱道人:《性天风月通玄记序》,见《中国古典戏曲序跋汇编》,齐鲁书社 1989 年版。

②⑨ (明)兰茂:《性天风月通玄记》,清乾隆钞本,《古本戏曲丛刊五集》影印。

②⑩ 按:著者未见吴晓铃原文,此参庄一拂《古典戏曲存目汇考》,上海古籍出版社 1982 年版。

②⑪ 王季烈编:《孤本元明杂剧》,中国戏剧出版社 1958 年版。

②⑫ (明)祁彪佳:《远山堂剧品》,见《中国古典戏曲论著集成》第六册,中国戏剧出版社 1959 年版。

②⑬ 史宝安:《东华仙三度十长生序》,见《中国古典戏曲序跋汇编》第七卷,齐鲁书社 1989 年版。

②⑭ (清)钱谦益:《列朝诗集小传》乾集下,古典文学出版社 1957 年版。

②⑮ (清)张廷玉等:《明史》卷一百一十七《诸王》,中华书局 1959 年版。

②⑯ 谢伯阳:《全明散曲》,齐鲁书社 1994 年版。

- ③⑥ 参《中国戏曲志·江西卷》，中国 ISBN 中心 1998 年出版。
- ③⑦ 上参卿希泰主编：《中国道教史》第三卷，四川人民出版社 1993 年版。
- ③⑧ 王季烈编：《孤本元明杂剧》，中国戏剧出版社 1958 年版。
- ③⑨ 见前注。
- ④① (清)张廷玉等：《明史》卷一百一十六《诸王》，中华书局 1959 年版。
- ④② (明)朱有燉：《神仙会自引》，见《中国古典戏曲序跋汇编》，齐鲁书社 1989 年版。
- ④③ 谢伯阳：《全明散曲》，齐鲁书社 1994 年版。
- ④④ 见前注。
- ④⑤ 见前注。
- ④⑥ 引自蔡毅：《中国古典戏曲序跋汇编》第七卷，齐鲁书社 1989 年版。
- ④⑦ (宋)洪迈：《夷坚志》丁志，中华书局 1981 年版。
- ④⑧ 引自吴梅：《奢摩他室曲丛》本，上海涵芬楼印行。
- ④⑨ 参见徐朔方：《晚明曲家年谱》第二卷，浙江古籍出版社 1993 年版。
- ⑤① (明)屠隆：《南北备倭策》，引自徐朔方《晚明曲家年谱》第二卷，浙江古籍出版社 1993 年版。
- ⑤② (明)屠隆：《昙花记凡例》，见明天绘楼刊本，《古本戏曲丛刊初集》影印。
- ⑤③ (明)陈继儒：《陈眉公尺牍》卷二《与屠赤水使君》，此引自徐朔方《晚明曲家年谱》第二卷，浙江古籍出版社 1993 年版。
- ⑤④ (明)吕天成：《曲品》卷下，见《中国古典戏曲论著集成》第六册，中国戏剧出版社 1959 年版。
- ⑤⑤ (明)祁彪佳：《远山堂曲品》，见《中国古典戏曲论著集成》第六册，中国戏剧出版社 1959 年版。
- ⑤⑥ (明)张琦：《衡曲尘谭》，见《中国古典戏曲论著集成》第四册，中

国戏剧出版社 1959 年版。

⑤ (明)沈德符:《顾曲杂言》,见《中国古典戏曲论著集成》第四册,中国戏剧出版社 1959 年版。

⑥ 徐朔方:《晚明曲家年谱》第二卷,浙江古籍出版社 1993 年版。

⑦ 参见(清)钱谦益:《列朝诗集小传》丁集上,古典文学出版社 1957 年版;参见郑振铎:《修文记跋》,见《中国古典戏曲序跋汇编》,齐鲁书社 1989 年版。

⑧ 徐朔方:《晚明曲家年谱》第二卷,浙江古籍出版社 1993 年版。

⑨ 郑振铎:《修文记跋》,见《中国古典戏曲序跋汇编》,齐鲁书社 1989 年版。

⑩ 徐朔方语,见《晚明曲家年谱》第二卷,浙江古籍出版社 1993 年版。

⑪ 引自徐朔方:《汤显祖评传》,南京大学出版社 1993 年版。

⑫ (明)汤显祖:《邯郸记》,引自徐朔方笺校《汤显祖全集》第四册,北京古籍出版社 1999 年版。

⑬ (明)汤显祖:《邯郸梦记题词》,见徐朔方笺校《汤显祖全集》第二册,北京古籍出版社 1999 年版。

⑭ (明)闵光瑜:《邯郸梦小引》、(明)刘志祚:《邯郸梦题词》,见《中国古典戏曲序跋汇编》,齐鲁书社 1989 年版。

⑮ (明)沈际飞:《题邯郸梦》,见徐朔方笺校《汤显祖全集》第四册,北京古籍出版社 1999 年版。

⑯ 吴梅:《邯郸记跋》,见《中国古典戏曲序跋汇编》,齐鲁书社 1989 年版。

⑰ 官桂铨:《元明福建戏曲家考》,见《戏曲研究》第十三辑,文化艺术出版社 1984 年版。

⑱ (清)林采等修:《康熙》《沙县志》,康熙四十年刊本(福建师范大学藏抄本)。

⑲ (明)祁彪佳:《远山堂曲品》,见《中国古典戏曲论著集成》第六册,中国戏剧出版社 1959 年版。

⑦ (清)黄文暘:《曲海总目提要》卷十,天津古籍书店 1992 年影印本。

⑧ (清)黄文暘:《曲海总目提要》卷三十九,天津古籍书店 1992 年影印本。

⑨ (明)吕天成:《曲品》卷十,见《中国古典戏曲论著集成》第六册,中国戏剧出版社 1959 年版。

⑩ (清)黄文暘:《曲海总目提要》卷八,天津古籍书店 1992 年影印本。

⑪ 见前注。

⑫ (明)沈君庸:《鸳鸯梦小序》,见咸丰砚缘集本。

⑬ (明)叶小纨:《鸳鸯梦》,见咸丰砚缘集本。

⑭ (明)祁彪佳:《远山堂曲品》,见《中国古典戏曲论著集成》第六册,中国戏剧出版社 1959 年版。

⑮ 齐森华、陈多等:《中国曲学大辞典》,浙江教育出版社 1997 年版。

⑯ (明)祁彪佳:《远山堂曲品》,见《中国古典戏曲论著集成》第六册,中国戏剧出版社 1959 年版。

⑰ (清)黄文暘:《曲海总目提要》卷八,天津古籍书店 1992 年影印本。

第四章 道教神仙戏曲的式微

清代的神仙戏曲沿袭明代神仙戏曲发展的余绪,继续在舞台上出现,但剧目数量比元明时期要少得多,纯宗教性的剧作更少,大多数剧作融度脱、爱情、祝寿、斗法为一体,表现世俗的情感。而一些神仙剧作则更是抛开宗教内容,利用神仙来感叹世事,抒发感慨。这种局面的出现是清代的政治环境、宗教环境、文化环境共同影响的结果。

第一节 宗教环境与文化政策

明代统治者崇尚道教,举行了各种斋醮仪式祈求神仙的帮助。就在即将亡国的前一年,崇祯皇帝还召张真人入京建醮妖护国清醮及罗天大醮于万寿宫,希望借神仙之力解决内忧外患。然而神仙却并未帮助明人守护江山,就连做法事的张真人在法事完毕后也立即辞归江西,也许张真人自己都明白神仙乃虚无之事,根本无补于世事^①。

清朝统治者鉴于明朝灭亡的教训,在对“三教”采取兼容的同时,十分重视儒家忠孝伦理思想,对道教除了因统治的需要而加以适当的管理保护外,根本不予重视。清统治者还多次下令对与道教有关的方术、神怪、符咒严加禁止,认为这些法术、符咒虚妄荒诞,对人民有很大的欺骗性。清太宗在未入关前就曾下

令禁译汉人野史,认为:“汉文《通鉴》之外,野史所载,如交战几合、逞施法术之语,皆系妄诞。此等书籍,传至国中,恐无知之人,信以为真,当停其翻译。”^②入关之后,由于一些邪教借佛道之名,煽惑民众,影响社会治安,清统治者多次下令严禁邪教。康熙二十六年,曾下旨禁僧道邪教:“至于僧道邪教,素悖礼法,其惑世诬民尤甚。愚人遇方术之士,闻其虚诞之言,辄以为有道,敬之如神,殊堪嗤笑。俱宜严行禁止。”^③僧道邪教的行为影响了正统道教的社会地位,正统道教不断向儒学靠拢,神仙思想进一步与儒家的忠孝伦理融合,忠孝神仙成为道教神仙的主流。如重视出家修行的内丹派虽然还提倡看破功名富贵,学道修仙,但也在向儒学靠拢,强调忠孝伦理,调和入世与出世的矛盾,倡导“在家出家,在尘出尘,在事不留事,在物不恋物”的修行理念,不以出家入山、舍弃人事为炼丹成仙前提^④。清政府对道教的态度以及道教对忠孝伦理的强调,直接影响了清代的神仙戏曲的发展。

当然,清代神仙戏曲的衰落与清统治阶级的戏曲文化政策也密切相关。清初,清政府承袭明制,对戏曲的管理也与明朝大体一致:“凡乐人搬做杂剧戏文,不许妆扮历代帝王后妃及先圣先贤忠臣烈士神像,违者杖一百,官民之家,容令妆扮者与同罪。其神仙道扮及义夫节妇、孝子顺孙、劝人为善者,不在禁限。”^⑤清统治之所以沿袭明朝的律令不禁神仙道化及义夫节妇、孝子顺孙等类戏,是因为他们看出这类戏“事关风化,可以兴起激劝人为善之念”,有利于他们的统治^⑥。后由于邪教多利用戏曲小说宣扬怪力乱神、煽惑愚民,清政府多次下令严禁那些宣扬怪力乱神、法术符咒之类的戏曲小说。康熙二十六年,禁淫词小说令中语云:“……其中有假僧道为名,或刻语录方书,或称祖师降乩,此等邪教惑民,固应严行禁止。”^⑦道光十二年清政府禁鼓词

令中云：“此书多演怪力乱神，供人捧腹，似乎无害，然辞气抑扬之间，但图热闹，总以拜师学法，驱役鬼神，啸聚山林，劫夺法场等为贤。小民何知正史，信以为真，此邪教必滋事之所由来，为害甚巨，可不禁乎？”^⑧道光十四年，下旨禁传奇演义，其中云：“复有假托诬妄，创为符咒禳厌等术，蠢愚无识，易为簧鼓，刑讼之日繁，奸盗之日炽，未必不由于此。”^⑨对这些怪力乱神、符咒法术类戏曲的查禁，也直接影响了清代神仙戏曲的创作。再则，由于演戏人众，易滋事生乱，清政府对戏曲的演出也多方禁止，如禁开戏馆、禁迎神赛会、禁淫戏、禁演夜戏、禁演怪力乱神戏等。

在禁止怪力乱神、符咒法术等类戏曲小说的同时，清政府大力提倡忠孝节义剧：

今世戏出，即古乐章，每见有孝子忠臣，激烈悲苦，虽妇竖犹为感泣，此其动人，原最恳切。惟近时所撰院本，率多淫褻，而世人喜为搬演，最伤风化，合行谕禁。除非大庆贺，不得演戏外，所有演唱出牌，总不出忠孝节义四字。违者，定将该戏班及演戏之家，一体重处。^⑩

凡劝化之最足动人者，莫如演做好戏。王阳明先生曰：“要民俗反朴还淳，宜取今之戏子，将妖淫词调俱去了，只取忠臣孝子故事，使愚俗百姓，人人易晓，无意中感激他良知起来，却于风化有益。”故点戏者，务要点忠孝节义等出。……^⑪

在清政府宗教文化政策的影响下，清代的神仙戏曲作品数量明显减少，而且大多与忠孝节义思想有关。作品利用神仙故事宣扬统治者提倡的忠孝节义思想，反映清统治者“疾虚妄、重

征实”的文化理念。而神仙戏曲应有的浪漫、神奇的艺术风格则被呆板的写实考证所取代,失去其独特的艺术魅力,走向没落。

第二节 忠孝伦理与富贵神仙

在清宗教文化政策与专制政治的影响下,道教神仙戏曲逐渐改变方向以适应统治阶级的需要。一方面,剧作淡化了人生如梦、弃家修行的宗教理念,把道教思想与忠孝伦理结合起来,塑造忠孝神仙形象,满足统治者的统治需要。另一方面,剧作还通过神仙赐福寿,塑造富贵神仙形象,满足统治阶级与世俗百姓的享乐需求。可以说,忠孝神仙与富贵神仙是清代道教神仙剧中两个重要的主题。

清代的神仙度脱剧,由《曲海总目提要》、《古典戏曲存目汇考》、《中国曲学大辞典》等书可知,有丁耀亢的《赤松游》、黄周星的《人天乐》、王圣征的《蓝关度》、戴思望的《岳阳楼》、周皑的《黄鹤楼》、车江英的《蓝关雪》、无名氏的《万仙录》等传奇,叶承宗的《狗咬吕洞宾》、黄周星的《惜花报》、永恩的《度蓝关》、杨潮观的《韩文公雪拥蓝关》、绿绮主人的《度蓝关》等杂剧。这些剧作绝大多数是传统八仙度世故事的改编,其中改编最多的是韩愈风雪阻蓝关故事。王圣征的《蓝关度》,《曲录》著录,剧本佚,《曲海总目提要补编》^⑨著有此本,云:“演韩湘度其叔愈于蓝关,与《九度升仙记》关目各异。一派妄诞,狎侮大儒,疑出道士手笔,大半本《韩仙传》而又加变幻。”因剧本不存,难知详情。永恩的《度蓝关》据《韩湘子全传》改编,有《漪园四种》附录本,剧叙韩湘子、何仙姑等在蓝关度化韩愈,韩湘护送韩愈到潮州,助其驱走鳄鱼,韩愈后与妻成仙。绿绮主人的《度蓝关》,未获见。车江英的《蓝关雪》,剧本存,见《四名家传奇摘出》本、《清人杂剧二集》本。人

们一般遵循郑振铎先生的看法,把此剧当作杂剧。全剧共四折:《湘归》、《报参》、《赏雪》、《衡山》,但四折故事并不连贯,庄一拂认为此剧“似无结构”。此剧最早的版本是《四名家传奇摘出》本,从“传奇摘出”四字来看,此四折应是传奇《蓝关雪》的摘出,郑振铎先生误为杂剧。在明代的《韩湘子九度文公升仙记》传奇中韩愈位居高官,却因无儿而痛苦。而指望“承继宗嗣”的侄儿韩湘却又学道去远方,使他夫妻老年无所寄托,香火无人继承。虽然韩湘最后度脱韩愈成仙,但“无后”成为韩愈一生的遗憾。在车江英的《蓝关雪》中,《湘归》一出叙钟离权说韩湘子“尘缘未尽,尚该留下儿孙一脉,后来奏入牡丹亭记”,因而韩湘子七夕之夜回家与妻子杜氏共度良宵,以尽人伦,以补明戏曲中韩愈无后之恨。《报参》一出叙吴元济反,韩愈为参军随军前去平定;《赏雪》一出叙吴元济赏雪,李愬雪夜入蔡州,擒吴元济,二出突出了韩愈的将帅才能。《衡山》一出叙韩愈被贬潮州刺史,南下途中经过衡山,神风吹开云雾,让韩愈饱览山间美景,突出了韩愈的正直无私。韩愈在剧中功成名就,子孙绵绵,虽然被贬,但正直无私,万世敬仰。

杨潮观的《韩文公雪拥蓝关》杂剧,简名《蓝关》,乃《吟风阁杂剧》之一。本事与以前的剧作一样,出于《青琐高议》,但作者加以创新,旨在宣扬封建忠孝思想。剧中,韩愈虽在逆境中,仍忠于朝廷,无怨无悔,满怀爱国爱民之心。【混江龙】曲中韩湘子唱道:“单则是上方重眺,几曾百里辨秋毫。只见那遍地里红尘滚滚,普天下黑雾滔滔。则几个忠臣孝子,义烈人豪,赤淋淋天真感激,颤巍巍至性坚牢。从来是这样人,偏有许多磨难。喜的是真金不怕火,他头顶儿上呵,他一道罡风迎浩气,直冲黑雾贯丹霄。莫说那邪魔煞党,辟易奔逃。就是些星官天将,敢毛骨森萧。则俺八洞高真厮遇处,也要一边拱立让他遭。忠和孝,这是

天上人间齐印可，万空充塞起心苗。”^①作者借韩湘子之口宣扬“忠孝心，即是神仙路”，在忠臣孝子面前神仙都要让道。这是以忠孝为本的儒学官吏写的一本写心剧。

清代韩愈雪阻蓝关故事在戏曲同类题材中独树一帜，从中我们可以看出剧作者的心态与元明时期已大有不同，他们不是借此宣扬宗教思想，而是宣扬封建伦理道德思想。

韩愈蓝关故事之外，吕洞宾度世故事也被清代剧作家改编，注入忠孝节义的内容。

吕洞宾度世故事一直是元明清神仙度世剧的主要内容，清代戏曲中，黄周星的《人天乐》、戴思望的《岳阳楼》传奇、无名氏的《万仙录》传奇、周皑的《黄鹤楼》传奇、叶承宗的《狗咬吕洞宾》杂剧等都是以吕洞宾为度世主角的剧本。

清初黄周星的《人天乐》传奇演吕洞宾度脱轩辕载成仙的故事。作者身处清初动乱之际，作为明之遗民，他有国破家亡之愁，他在本剧的自序中云自己作剧的目的有二“一为吾生哀穷悼屈，一为世人劝善醒迷”，剧中显然表达作者自己的无限愁怨。然而剧本以劝善形式出现，剧中轩辕载虽穷困潦倒，但不昧人之财，不贪色，慈善仁爱，因而其二子高中，自己也得吕洞宾金丹而成仙。作者的愤懑不平与道德伦理结合在一起，表现得比较谨慎，这是清初政治环境下大多数文人的心态。戴思望的《岳阳楼》传奇，《传奇汇考标目》别本有此剧目，剧本佚，估计演吕洞宾度柳树精成仙故事。《万仙录》传奇未见著录，剧本佚。《曲海总目提要》卷三十一著有此剧：

不知何人所作。演吕祖洞宾事。洞宾登真，众仙俱会，故曰万仙录也。（中略）略言：吕岩字洞宾，唐京川人也。八洞神仙共会，因洞宾有仙分，相携渡海。云房先生访而度之。洞宾本儒家子，父母在堂，兄弟二人并习举子业。一

日，洞宾入酒肆，城南柳树精化为酒色财气诸魔递相扰惑。云房至肆点化，洞宾未悟，不肯从游，乃先化柳精而去。洞宾偕弟赴京应试，第一举成名，而洞宾下第。云房复与相遇，示现梦中境象，以点化之。既而醒，黄粱甫熟，遂从云房出世。久之道成，然嗔心犹未能断。尝过杭州参黄龙禅师，酬对不契，夜半飞剑入禅室中。剑被黄龙收摄，卓地不动。洞宾百计取剑，终不能得。乃拜服，愿归佛法。后遇白尚言之女，复度此女成仙。而其弟则享人间富贵，奉其父母，受朝廷宠诰之荣。（下略）^④

从《曲海总目提要》著录的内容来看，此剧融合吕洞宾黄粱梦、飞剑斩黄龙、三戏白牡丹故事而成，而且塑造出一个享人间富贵、侍奉双亲的弟弟。吕洞宾成仙，而其弟功名及第，享人间富贵，侍奉双亲，承继香火，作者塑造吕洞宾弟弟以补元明神仙剧成仙弃家形象之不足，与车江英《蓝关雪》传奇一样，体现的是很浓的世俗伦理道德思想。

清代神仙剧，除宣扬忠孝伦理思想外，还在许多剧中宣扬了富贵神仙思想。李玉的《太平钱》、吴士科的《合欢图》、胡介祉的《广陵仙》、韩锡胙的《渔村记》、雪川樵者的《锦上花》、陈琅的《花月痕》、无名氏的《蟠桃会》等剧把神仙度世与爱情、长寿结合在一起，满足世俗情感的需要^⑤。周皑的《黄鹤楼》传奇利用吕洞宾度脱田喜生把忠孝神仙与富贵神仙结合在一起。剧本模仿《桃花扇》结构，以袁枚《子不语》中所记周公之祖百四十四岁寿终的故事为蓝本，穿插费祎骑鹤、吕洞宾吹箫，组合而成。作者的用意是在“歌咏太平，而兼于劝世”。剧叙武昌人田喜生父母双亡，到陆蓁华父衙中为伴读，在仙枣亭偶食仙枣，乘云游四海。其间虽遇吕洞宾吹箫，但不识仙机。后随费祎学道，又往田家转劫。陆蓁华也转劫陆家。后上帝赐其金银，完娶陆蓁华。田喜

生年至一百四十四岁,长子为吏部尚书、次子为中书舍人。后费祎赠以仙酿,田喜生与妻返老还童,后皆成仙^⑩。剧本中的田喜生寿高、夫妻和睦、子贵,最后又被度成仙,这是明清时期人们追求的理想境界。

富贵神仙思想除利用神仙度脱、神仙爱情曲折表现外,还利用神仙庆寿赐福来表现。这类剧作,大致可以分为两大类:一类是为皇室节庆祝祷写作,一类是为民间节庆祝祷写作。为皇室节庆写作的剧本来源于两个方面,一是宫廷御用文人创作,如张照为首的宫廷剧作家;一是帝后寿诞或出巡时,地方官吏请人创作的颂圣剧,如王文治、吴城、蒋士铨等人的迎銮剧。(详见后面章节)为民间节庆祝祷而写作的神仙剧,在清代并不多(详见后面章节),这些剧作在祝祷时也表现出很浓的颂圣思想。如范希哲(一作无名氏)的《万家春》杂剧,利用玉帝蟠桃宴,福禄寿三星、张仙、刘海蟾等仙祝世间如意多福的形式,表现歌咏太平之意。胡重的《嘉禾献瑞》,通过东方朔与张果老等八仙祝南岳魏夫人八旬之寿,表现祝贺升平的思想。^⑪这些剧作利用神仙形式,表现吉祥喜庆思想,成为节庆活动中的一种吉祥仪式。

从上面所提及的神仙剧来看,神仙故事成为剧作家宣扬忠孝伦理、满足世俗情感需要的工具,其原有的宗教意识已被浓郁的世俗情感冲淡。

第三节 感慨世情与忧伤国事

清代神仙剧中出现了一些以叹世为主要内容的剧本。叹世之剧并不是清代才有,在元明的杂剧、传奇中感叹世态炎凉的内容已屡屡出现,但作为剧本的整个基调来说仍然是以度脱为主,

是人们感受到人世间的世态炎凉而出家。而清代的叹世剧则出现完全不同的基调。这些剧本的作者借神仙形象来抒发自己磊落不平之气、忧国忧民之思,几乎没有宗教成份。叶承宗的《狗咬吕洞宾》、郑瑜的《黄鹤楼》、徐燧《写心杂剧》中的《游梅遇仙》《痴祝》、袁蟬的《钧天乐》与《仙人感》等是其中的代表。

叶承宗的《狗咬吕洞宾》^⑩杂剧以神仙度脱形式来抒情写愤,颇具个性。剧本今存《稷门四啸》顺治间刊本,《清人杂剧二集》本。剧本以俗语“狗咬吕洞宾,不识好人心”点缀成篇。全剧四折一楔子,叙石介被吕洞宾度脱事。剧本虽以吕洞宾度石介成仙为内容,但剧中揭露的是人情世态,反映的是作者无限愤闷之情。吕洞宾叹世之言:“俺看世间人好厌烦也!真是口舌凶场,是非苦海,莫说世人,就是俺吕洞宾也免不得也。【仙吕赏花时】(冲末唱)则俺满部虬髯尺许长,被他们打扮丰标似上皇,这也还罢了,又道俺轻采牡丹芳。(冲末云)当初钟离师父,教俺点石为金,是不肯误了五百年后之人,(唱)则俺一片心天空月朗,肯容易点红妆。”表现了作者对人世间的口舌是非的极端厌恶。林宗评曰:“亦奇幻超忽,亦慨慷悲愤,亦滑稽调笑,亦苍劲整严,其于后先诸啸进于化矣。”^⑪可见作者借奇幻超忽、滑稽调笑之事来寄寓自己感慨悲愤之情。作者广有才名,少年得志,但一直蹭蹬科场,蹉跎近二十年,至顺治三年才中进士。二十年的蹉跎岁月中,他饱尝了人世间的辛酸,看透了世态炎凉。石介形象在一定程度上正是作者自己形象的写照。石介失意时,备受凌辱,而得志时,狗也变脸奉承,正反映了作者自己二十多年蹉跎岁月中的辛酸苦辣。从石介身上也可以看出作者多才恃傲的个性。石介穷困潦倒,吕洞宾来求布施时,他说:“尽屋里刷刮,也不过是残篇断劄,尽肚里剜查,济不得你前堂后厦,尽口里扑搭,当不得那根椽片瓦。”石介自负才高:“俺词赋追司马,学识富

张华，视着那掇紫拾青未足夸，敢福分比傍人亚。倘有波斯识咱，（带云）先生莫笑小生说，（唱）敢把笔安天下。”认为自己有安天下之才，只是福份未到而已。当吕洞宾只要他写上一行时，神气又来了：“有有有，俺付上山一搭，水一洼，若先生嫌少呵，再付上千里云天万缕烟霞，秀才们从来无假，便取去有甚争差。”石介是一个典型的儒生形象，他的形象也正是作者才高不遇、穷困潦倒的象征。石介在功成名就时出家学道，也是作者内心苦闷，向宗教寻求解脱的心理反映。

郑瑜的《黄鹤楼》杂剧，今存《杂剧三集》本。这是一个感叹世事、抒发自己内心苦闷之情的剧本。作者借吕洞宾与树精之对答表现了他对世事的感慨。作者叹世可从两个层次理解。首先是吕洞宾自叹。吕洞宾居住在神仙世界，在许多人的眼里神仙世界是自由快乐、富足美丽的，而在此剧中，作者一反前人的这种思想，认为神仙比凡人还要苦。五百年一风劫，五百年一火劫，凶险万分，吕洞宾侥幸躲过。过去之后，想起当时的情景“尚兀自小鹿心头”跳。世上又附会许多乌有之事在他的身上，像与何仙姑相好、飞剑斩黄龙等事，使他有口难辩。长生不老，既有劫数之苦，又十分孤独，几日前一同饮酒的朋友都去世了，使他倍感孤独。他也不想孤独地长生世上，他后悔“当初没来由八洞府做班头，悔如今浪遨游，五浊世漫淹留”。其次是作者通过吕洞宾之口叹人世间。人世间生命短暂，而世间人不知珍惜，只知道争名夺利，得者欢，失者悲。吕洞宾想喝酒又未带钱时说：“如此良宵，不可无酒，我身边不带杖头，去赊是断然不肯的。”这句话十分形象地说出作者对人间那种金钱关系的厌恶。神仙世界多劫难，吕洞宾住“怕”了；人世间争名夺利，吕洞宾也住“厌”了。在作者心中，世间没有希望，没有出路，找不到一块乐土。吕洞宾最后无奈地躲到蓬莱去，也反映了作者十分无奈的心情。

比起元明的作家来说,作者内心更加苦闷,因为他找不到解脱。

相比之下,袁蟬的《仙人感》^⑨在抒发自己的感慨之时更多地表现了作者忧国忧民的思想,反映了一个有良知的中国人内心的苦闷。剧本作于光绪二十九年(1903年),作者借吕洞宾来抒发自己的无限感慨。吕洞宾三醉岳阳楼后,经过了无数时光,忽又偶过岳阳楼。吕洞宾见岳阳楼、君山是一片“残阳枯草”,感叹人世沧桑,觉得“万事无聊”。“孤城鼓角,寒滩芦蓼,半掩黄陵古庙。凭栏凝眺,西风断雁萧萧,只渔罾颓岸,赭石横山,何处龙宫宝。俺也曾凌万顷觅瑶岛,俺也曾浮楂八月看秋涛。霎时都变了。”洞庭湖是古今防务紧要之处,而现今并入欧人商埠。而欧洲人到中国来并不是来“玩沼观濠”,而是看中了中国大地的“金山银窖”,此时中国人还沉睡在搅不醒的糊涂觉中。作者在感叹外国入侵的同时,又感叹世上无英雄,“曾左胡彭”都不见,中原人物尽是刘表一类毫无远见的人物。读书人懂几句外语,能讲自由民主,则自诩为奇才杰士。那些科举中人,看起来个个“昂首轩眉,经纶满腹”,却也只是些“看繁华,贪热闹”的人物而已。看到自己的家乡被西洋人践踏,现实的人生世态朝夕变化,作者的反应是“呜呼痛哉”。在作者的笔下,一切都变了,只有“君山青青微霁尚是旧游时风景”。作者借吕洞宾之口,把现实自然的荒败、西洋人的入侵、人情世态的变幻诸现实以及作者对英雄人物的期盼之情都写了出来。作者在这种感叹中间深深地表露出他自己无奈、失望的心情。吕洞宾最后的“飘然”而去,也从一方面反映出作者的心态:自己心有馀而力不足。作者怀才不遇,自己的抱负不能施展,面对纷纭世事,徒增感叹,“飘然”而去正表现了他内心深处的苦闷与无奈的解脱。

《黄鹤楼》、《仙人感》两剧的作者最后都选择“飘然而去”作为剧本的结局,这反映了清代有识之士在国事纷纭之时,无可奈何

何的心情。袁蟬作于宣统元年(1909)的《钧天乐》杂剧也是忧伤国事之作,作者借《钧天乐》“有始而无卒”之意来讽刺维新改良运动。另外像《写心杂剧》中的《游梅遇仙》、《痴祝》也是感世抒怀的叹世剧。清代的这些神仙叹世剧去掉了神仙剧的宗教色彩,成为剧作家感叹时事、抒发不平的手段。

通过前面的简要分析,我们可以清楚地看到,清代的道教神仙剧在清政府宗教文化政策的影响下,剧目大大减少,宗教意识淡化。大量的剧作中融入了统治阶级需要的忠孝伦理思想、世俗百姓所期待的享乐思想,表现出浓郁的世俗情感。此后,由于国事纷纭,文人的关注视点转移,神仙剧的创作进一步衰落。只有少数地方戏艺人,通过改编、演出神仙剧,来满足世人求吉祥喜庆、富贵长寿的心理需要。

注 释

① 参见任继愈主编:《中国道教史》,中国社会科学出版社 2001 年版。

② (清)王嵩儒:《掌固零拾》卷一《译书》,引自《元明清三代禁毁小说戏曲史料》,上海古籍出版社 1981 年版。

③ 《大清圣祖仁皇帝实录》卷一百二十九,引自《元明清三代禁毁小说戏曲史料》,上海古籍出版社 1981 年版。

④ 参见任继愈主编:《中国道教史》,中国社会科学出版社 2001 年版。

⑤ 《大清律例》卷三十四,引自《元明清三代禁毁小说戏曲史料》,上海古籍出版社 1981 年版。

⑥ 《大清律例按语》卷二十六《刑律杂犯》,引自《元明清三代禁毁小说戏曲史料》,上海古籍出版社 1981 年版。

⑦ (清)魏晋锡:《学政全书》卷七《书坊禁例》,引自《元明清三代禁

毁小说戏曲史料》，上海古籍出版社 1981 年版。

⑧（清）白山：《灵台小补序》，引自《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，上海古籍出版社 1981 年版。

⑨《大清宣宗成皇帝实录》卷二百四十九，引自《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，上海古籍出版社 1981 年版。

⑩（清）丁大椿：《来复堂学内篇》一册《风俗》第六，引自《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，上海古籍出版社 1981 年版。

⑪（清）梁恭辰：《劝戒录五编》卷六，引自《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，上海古籍出版社 1981 年版。

⑫ 北婴：《曲海总目提要补编》，人民文学出版社 1959 年版。

⑬（清）杨潮观：《吟风阁杂剧》，中华书局 1933 年版。

⑭（清）黄文暘：《曲海总目提要》，天津古籍书店 1992 年影印本。

⑮ 按：清代许多剧作在开头或结尾利用神仙上场，表现吉祥喜庆思想，难以明确归类，这里不做统计。

⑯ 参郭英德：《明清传奇综录》，河北教育出版社 1997 年版。

⑰ 参齐森华、陈多等：《中国曲学大辞典》，浙江教育出版社 1997 年版。

⑱ 郑振铎辑：《清人杂剧二集》，民国二十三年长乐郑氏刊本。

⑲ 见前注。

⑳（清）袁蟬：《瞿园杂剧》，光绪戊申（1908）春刊本。

第五章 神仙度脱剧

道教神仙戏曲剧目众多,内容相当丰富。著者根据道教神仙戏曲社会功能的不同,把它们分为神仙度脱剧、神仙驱邪除魔剧、神仙庆寿喜庆剧、神仙爱情剧四大类。四类中,以神仙度脱剧剧目最多,从各个不同角度反映了现实人生的苦难与解脱追求。为了便于分析,根据度世主角的不同,又把神仙度脱剧分为八仙度脱系列、道教宗师度脱系列、自悟修行系列三类。下面对之简要加以分析。

第一节 八仙度脱系列剧

八仙是元明清时期人们最喜爱的神仙群体,对元明清时期的宗教、民俗、文学艺术等都有着相当深刻的影响。八仙故事也成为元明清乃至近现代戏曲创作的重要题材来源。以八仙度脱为题材的剧作,大概有以下四十几种。

(一)宋元戏文中的八仙度脱剧

1、无名氏《吕洞宾三醉岳阳楼》(《南词叙录·宋元旧篇》著录,存残曲七支);

2、无名氏《吕洞宾黄粱梦》(《南词叙录·宋元旧篇》著录,佚);

3、无名氏《韩文公风雪阻蓝关记》(《寒山堂曲谱》注引,佚);

4、无名氏《韩湘子三度韩文公》(《寒山堂曲谱》注引,佚)。

(二)元杂剧中的八仙度脱剧

- 1、马致远《吕洞宾三醉岳阳楼》(《录鬼簿》著录,存);
- 2、马致远《开坛阐教黄粱梦》(《录鬼簿》著录,存);
- 3、赵文殷《张果老度脱哑观音》(《录鬼簿》著录,佚);
- 4、纪君祥《韩湘子三度韩退之》(《录鬼簿》著录,佚);
- 5、赵明道《韩湘子三赴牡丹亭》(《录鬼簿》著录,佚);
- 6、岳伯川《吕洞宾度铁拐李岳》(《录鬼簿》著录,存);
- 7、范康《陈季卿误上竹叶舟》(《录鬼簿》著录,存);
- 8、陆进之《韩湘子引度升仙会》(《录鬼簿》著录,佚);
- 9、无名氏《汉钟离度脱蓝采和》(《今乐考证》著录,存);
- 10、无名氏《瘸李岳诗酒玩江亭》(《录鬼簿续编》著录,存)。

(三)明代杂剧中的八仙度脱剧

- 1、谷子敬《吕洞宾三度城南柳》(《录鬼簿续编》著录,存);
- 2、谷子敬《邯郸道卢生枕中记》(《录鬼簿续编》著录,佚);
- 3、贾仲明《吕洞宾桃柳升仙梦》(《今乐考证》著录,存);
- 4、贾仲明《铁拐李度金童玉女》(《太和正音谱》著录,存);
- 5、朱权《冲漠子独步大罗天》(《今乐考证》著录,存);
- 6、朱有燬《吕洞宾花月神仙会》(《今乐考证》著录,存);
- 7、叶小纨《鸳鸯梦》杂剧(《今乐考证》著录,存);
- 8、无名氏《吕真人九度国一禅师》(《宝文堂书目》著录,佚);
- 9、无名氏《吕翁三化邯郸店》(《今乐考证》等著录,存);
- 10、无名氏《吕纯阳点化度黄龙》(《今乐考证》等著录,存);
- 11、无名氏《吕洞宾戏白牡丹飞剑斩黄龙》(《百川书志》著录,佚);
- 12、无名氏《飞剑斩黄龙》(《宝文堂书目》著录,佚);
- 13、无名氏《城南柳》(《远山堂剧品》著录,佚);

- 14、无名氏《柳梅成仙记》(《宝文堂书目》著录,佚);
- 15、无名氏《黄粱梦》(《远山堂剧品》著录,佚);
- 16、无名氏《边洞玄慕道升仙》(《今乐考证》著录,存)。

(四)明代传奇中的八仙度脱剧

- 1、徐霖《柳仙记》(未见著录,佚);
- 2、徐霖《枕中记》(《金陵琐事》著录,佚);
- 3、苏汉英《梦境记》(《远山堂曲品》著录,存);
- 4、汤显祖《邯郸记》(《曲品》著录,存);
- 5、汪廷讷《长生记》(《曲品》著录,存);
- 6、车任远《邯郸梦》(《曲品》著录,佚);
- 7、无名氏《韩湘子升仙记》(未见著录,存);
- 8、锦窝老人《升仙传》(《远山堂曲品》著录,佚);
- 9、无名氏《蟾蜍记》(《远山堂曲品》著录,佚)。

(五)清代杂剧传奇中的八仙度脱剧

- 1、王圣征《蓝关度》(《曲录》著录,佚);
- 2、戴思望《岳阳楼》(未见著录,佚);
- 3、周皑《黄鹤楼》(未见著录,存乾隆刊本);
- 4、车江英《蓝关雪》(未见著录,存《四名家传奇摘出》本);
- 5、无名氏《万仙录》(未见著录,佚);
- 6、叶承宗《狗咬吕洞宾》(未见著录,存顺治刊本);
- 7、永恩《度蓝关》(未见著录,存乾隆刊本);
- 8、杨潮观《韩文公雪拥蓝关》(《今乐考证》著录,存乾隆刊本);
- 9、绿绮主人《度蓝关》(未见著录,见《清人杂剧三集目》)。

在上面所列的四十八种八仙度脱剧剧目中,吕洞宾为度世主角的剧作最多,有二十七种,其次是韩湘子度世剧,有十三种。此外,钟离权度世剧五种,铁拐李度世剧二种,张果老度世剧一种。

一、吕洞宾度世剧

在以吕洞宾为度世主角的二十七种剧目中,除了《鸳鸯梦》、《冲漠子独步大罗天》等少数剧目是剧作者据自己的身世独创外,几乎都是唐宋时期吕洞宾传说故事的变化与发展。其中被人们反复改编的是吕洞宾岳阳度柳精故事与邯郸道度卢生故事。

(一)吕洞宾度柳精

吕洞宾度柳精故事,是宋代吕洞宾度松精故事的改造。吕洞宾岳阳遇松精故事,在宋代是一个十分有名的神仙故事,宋张舜民的《画墁集》、郑景望的《蒙斋笔谈》、洪迈的《夷坚志》等书都有记载。《夷坚志》卷三十七在记载了吕洞宾遇松精之事后,还说:“至建炎中,松犹存。绍兴二十三年大风拔树无数,此松遂枯。有道人适至,折已仆一枝,插于傍,咒曰:彼处难安身,移来这里活。自是日以畅茂,即今稚松也。道人者盖翁云。”^①在这则记载中又多出折枝插傍而活的仙迹。元明清时期,松精变成柳精,估计是着眼于传说中的插枝而活之事,松树插枝而活不符合事实,而转移成柳树,则顺理成章。元苗善时《纯阳帝君神化妙通记》中的《度老松精第十二化》、《再度郭仙第十三化》把吕洞宾度松精与吕洞宾度郭上灶联系在一起:

岳州巴陵县白鹤山下两池潜巨蟒,池上一老树枝干悉槁,蔓草翳焉。帝君过之,有人自树杪降而拜曰:“我,松之精也。幸见先生,愿求济度。”帝君曰:“汝妖魅也,奚可语汝道?平日亦有阴德否?”曰:“池中两蟒屡害人,弟子每化为人立水次,劝人远避,救活数百人。”蟒出化为剑,辄之沉于泉。帝君诗曰:“独自行来独自坐,世上人人不识我。惟有南山老树精,分明知道神仙过。”今巴陵庵前一老干枯死,旁

一枝独生，乃神丹之力，世号稚松。又一巨石如墨状，乃帝君化石墨为者存焉。（《度老松精第十二化》）

郭上灶乃老树精后身。一日，帝君诡为丐者，垢面鹑衣，疮痍淋漓。日往来啜茶，不偿一金。求茶者掩鼻皆去。自是经月不售。郭无愠色，益取佳茗待之。帝君曰：“子可教也。吾吕公耳。子前生乃老树精，还记之否？”郭恍然若梦觉也，曰：“幸见先生，可教弟子学道。”帝君曰：“子欲学道，不惧生死，宜受一剑。”郭唯唯。帝君引剑向其首，郭大呼。帝君俄不见。郭快快，自是遍游云水。一日忽遇帝君，遂得道。（下略）（《再度郭仙第十三化》）^②

马致远的《吕洞宾三醉岳阳楼》、谷子敬的《吕洞宾三度城南柳》、贾仲明的《吕洞宾桃柳升仙梦》、无名氏的《吕洞宾三醉岳阳楼》、无名氏的《城南柳》、无名氏的《柳梅成仙记》、徐霖的《柳仙记》、戴思望的《岳阳楼》等都是演绎这一故事的剧作。今仅存马致远、谷子敬、贾仲明的剧作。

马致远的《吕洞宾三醉岳阳楼》杂剧与苗善时所记大体相同，但又有所区别。剧叙吕洞宾在蟠桃会上饮宴，见下方一道青气上冲云霄，知有神仙出世，下来度脱。吕洞宾扮卖墨客来到岳阳楼，夜遇柳精、梅精，吕让二精托生人间，待经历酒色财气之后再来度脱。柳精托生为郭马儿（郭上灶），梅精托生为贺腊梅，结为夫妻，在岳阳楼前卖茶为生。吕洞宾显神通先点化了贺腊梅，后又以死亡恐惧来警醒郭马儿，二人出家学道，得道成仙。谷子敬的《吕洞宾三度城南柳》，与马致远《岳阳楼》的故事情节基本一致，又略有变化。作者把马致远剧中的郭上灶、贺腊梅改成杨柳、小桃，桃柳相配，合乎自然；剧情也紧扣“三度”而设，一度为花月妖，二度为人，三度为仙，更为紧凑合理。马致远的《岳阳

楼》剧中,郭上灶、贺腊梅是一对恩爱夫妻,郭上灶出家是因其妻晚上被人所杀引起;而谷子敬的《城南柳》中,杨柳与小桃是一对无爱夫妻,小桃被度后,杨柳追赶,后抽剑杀妻。二剧表现了不同的人生境况。贾仲明的《吕洞宾桃柳升仙梦》情节更多变化,吕洞宾度脱的是梁园桃柳,柳转世为柳春,桃转世为陶氏,柳春为长安财主,贪图功名,梦中得官,上任途中被杀,后醒悟出家。其中表现了富贵功名如梦似幻的思想。可以说,同一个故事在不同的作者笔下表现的主题均有不同。

(二)吕洞宾度卢生

吕洞宾度卢生故事剧,本事源于唐沈既济传奇小说《枕中记》。小说叙唐开元间道士吕翁在邯郸客舍,授枕让落第卢生入梦,梦中历经荣华,寿终正寝。卢生醒来知是一梦,睡前店主所煮黄粱尚未熟。“黄粱一梦”成为唐宋以后一个著名的典故。谷子敬的《邯郸道卢生枕中记》、无名氏的《吕翁三化邯郸店》、车任远的《邯郸梦》、徐霖的《枕中记》、汤显祖的《邯郸记》等都是演绎这一故事的剧作,今存无名氏的《吕翁三化邯郸店》杂剧与汤显祖的《邯郸记》传奇。

《三化邯郸店》,《今乐考证》等著录,今存脉望馆校于小谷本,《孤本元明杂剧》据以校印,题目作“争名不把诗书厌,夺利常把良田占”,正名作“卢生一梦蒿街坊,吕翁三化邯郸店”。剧叙吕洞宾奉命前去度脱卢生,而卢生留恋功名利禄,不愿出家。吕洞宾显神通于邯郸道上化一酒肆,自化邯郸老人炊黄粱,让卢生入梦。卢生梦中做大官,后奉命去剿草寇,圣人无端怪他坐视不理,问斩。醒来省悟,出家学道。剧本改变了卢生梦中寿终正寝的结局,以身死蒿街坊为结,反映了封建社会仕途的凶险。《孤本元明杂剧提要》认为此剧“曲文清新隽逸,佳句甚多”,“通体无一率直语,虽关白马郑之作,无以过之”。汤显祖的《邯郸记》传

奇则在继承《枕中记》内容的基础上又有所创新。剧中,吕洞宾奉东华帝君之命,新修一座蓬莱山门,门外蟠桃一株,浩劫刚风吹落花片塞碍天门。扫花的何仙姑已证仙班,因下凡欲度卢生为扫花之人。而卢生留恋人世功名富贵,不愿出家。吕洞宾设计让卢生入梦,梦中娶美妻、得高官、家族繁盛,最后寿终正寝。醒来看破人生,出家成仙,为天界的清净尽力。构思新奇,寓意深刻。二剧取材相同,因作者个人的价值观有异,剧本呈现不同的特点。

(三)吕洞宾度佛陀

《吕纯阳点化度黄龙》、《吕洞宾九度国一禅师》、《吕洞宾戏白牡丹飞剑斩黄龙》、《飞剑斩黄龙》四剧敷演吕洞宾与佛陀之间关系。《吕纯阳点化度黄龙》、《吕真人九度国一禅师》二剧演神仙点化佛陀成仙故事。《吕真人九度国一禅师》,当演吕洞宾度脱国一禅师成仙故事,剧本佚。国一禅师,宋龚明之的《中吴纪闻》卷二记载云:“国一禅师,乃昆山圆明村朱氏子。舍俗为僧,受业于景德寺,法名道钦。因游历丛林,遇一有道者,语之云:‘乘流而行,遇径则止。’既至双径,遂借龙潭,筑庵其上,即开山之祖也。”^③在龚明之的记载中,国一禅师曾得一有道者指点,此剧本事估计源于此。《吕纯阳点化度黄龙》演吕洞宾点化黄龙禅师成仙故事,剧本今存脉望馆钞校内府本,《孤本元明杂剧》据以校印,题目作“东华君法令传仙道”,正名作“吕纯阳点化度黄龙”。剧叙吕洞宾奉东华帝君之命,下凡访度有仙缘道行之人。他来到黄龙山黄龙寺时,正遇黄龙禅师说法,吕洞宾与之谈法论道。二人又各显神通远赴千里之外的扬州琼花大会,黄龙禅师是阴神出舍,只能见物闻香,却无法带回;吕洞宾是阳神出舍,不但能见物闻香,而且带回扬州琼花一枝、蒸食四个。吕洞宾后又显顷刻开花、逡巡造酒之神通。黄龙禅师被吕洞宾折服,拜吕洞

宾为师，修炼性命双修之道，后功成行满，飞升天府，位列仙班。《孤本元明杂剧提要》认为此剧“曲中多玄旨，文笔修洁，当是道家笔墨，或内廷供奉之作也”^④。《飞剑斩黄龙》、《吕洞宾戏白牡丹飞剑斩黄龙》二剧恰好相反，演吕洞宾被黄龙禅师度脱的故事。《飞剑斩黄龙》杂剧，剧本佚。吕洞宾飞剑斩黄龙的故事，最早见宋普济《五灯会元》卷八的《吕岩洞宾真人》条：

吕岩真人，字洞宾，京川人也。唐末三举不第，偶于长安酒肆遇钟离权，授以延命术，自尔人莫之究。尝游庐山归宗，书钟楼壁曰：“一日清闲自在身，六神和合报平安。丹田有宝休寻道，对境无心莫问禅。”未几，道经黄龙山，睹紫云成盖，疑有异人。乃入谒，值龙击鼓升堂。龙见，意必吕公也，欲诱而进。厉声曰：“座傍有窃法者。”吕毅然出，问：“一粒粟中藏世界，半升铛内煮山川。且道此意如何？”龙指曰：“这守尸鬼。”吕曰：“争奈囊有长生不死药。”龙曰：“饶经八万劫，终是落空亡。”吕薄讶，飞剑胁之，剑不能入。遂再拜，求指归。龙诘曰：“半升铛内煮山川即不问，如何是一粒粟中藏世界？”吕于言下顿契。作偈曰：“弃却瓢囊撼碎琴，如今不恋水中金。自从一见黄龙后，始觉从前错用心。”（下略）^⑤

在这个记载中，吕洞宾飞剑欲斩黄龙，后反被黄龙禅师所度。明末冯梦龙的《醒世恒言》中有《吕洞宾飞剑斩黄龙》小说，故事与《五灯会元》大体相同。《吕洞宾戏白牡丹飞剑斩黄龙》杂剧，《百川书志》著录，剧本佚。但从剧目可知当与白牡丹有关。明末邓志谟的《飞剑记》小说第五回《吕纯阳宿取白牡丹，纯阳飞剑斩黄龙》^⑥，叙吕洞宾宿取白牡丹，修炼内丹，被黄龙禅师点破机要，走泄元阳。吕洞宾怒，飞剑欲斩黄龙，却无能为力，被黄龙

禅师训斥并留其一剑。《吕洞宾戏白牡丹飞剑斩黄龙》故事应与《飞剑记》相同。吕洞宾的度人与被度，估计是佛道争胜的结果。

（四）吕洞宾其他度世故事剧

吕洞宾度世故事剧，除上面所提及的外，还有《陈季卿误上竹叶舟》、《吕洞宾度铁拐李岳》、《边洞玄慕道升仙》、《冲漠子独步大罗天》、《吕洞宾花月神仙会》、《鸳鸯梦》、《狗咬吕洞宾》等剧。在这些剧作中，吕洞宾所度的陈季卿、石介、蕙百芳是书生、铁拐李岳是官吏、边洞玄是道姑、冲漠子是皇室宗亲、张珍奴是妓女，涉及社会的各个阶层。

陈季卿竹叶舟故事，是唐代有名的传说故事，《幻影传》、《纂异记》、《异闻实录》等书中都有记载。宋《醉翁谈录》中亦有《竹叶舟》话本名目。在《纂异记》的记述中，陈季卿应试不第后访僧青龙寺，见寰瀛图而思归家乡。终南山翁以竹叶幻为舟，陈季卿乘之归家，复乘之回京师。初以为梦，六十日后，其妻自江南奔来，才知非梦。陈季卿成名后，入终南山修道而去。元赵道一的《历世真仙体道通鉴》卷四十四有《终南山翁》一篇，乃删节《纂异记》中陈季卿故事而成，但未提陈季卿成名修道之事。范康此剧继承了《纂异记》的主体情节，又做了比较大的改动。他把“终南山翁”改为“吕洞宾”，把陈季卿乘舟归家作为梦境处理，把陈季卿成名修道改为梦中落水惊醒后自悟求度。这些改变在很大程度上受到当时流行的全真教思想的影响。

《边洞玄慕道升仙》演钟离权、吕洞宾度脱道姑边洞玄升仙故事。剧本今存脉望馆校内府本，《孤本元明杂剧》据以校印。剧叙边洞玄道法精通，慈悲为怀，有仙人之分。钟离权、吕洞宾下凡为之论金丹大道，传火候之法，安炉立鼎，炼成金丹。王母娘娘迎之飞升，众八仙天界相迎，东华帝君加封仙位。边洞玄，《太平广记》卷六十三有小传，传云边洞玄是唐开元末冀州枣强

县女道士，“学道服饵四十年”，后食老人所赠玉英汤饼，飞升成仙^⑦。《历世真仙体道通鉴》^⑧卷四十三《边洞元》亦有小传，传云边洞玄自幼慕道，遇一书生携酒，二人同饮。后书生以木简化为剑欲借边洞玄之肝，洞玄惧而醒悟。此剧主要根据《太平广记》中边洞玄故事加以想象创作而成。《孤本元明杂剧提要》认为“明代崇尚道教，宫中及藩邸皆慕冲举。此等剧当是内廷供奉或藩藩宴会之本”，“曲文亦颇雅洁，与度黄龙相近”^⑨。

此外，《吕洞宾度铁拐李岳》取材于唐宋时期的民间传说，《狗咬吕洞宾》取材于北宋石介故事，《吕洞宾花月神仙会》取材于宋代妓女张珍奴故事，这些都是唐宋时期比较有影响的神仙故事。前面已述及，此不再赘。

二、韩湘子度世剧

度叔父韩愈成仙是韩湘的主要仙迹。北宋刘斧的《青琐高议》前集卷九《韩湘子》条中有韩湘蓝关送韩愈的故事，但仍未出现韩愈被度脱的结局^⑩。在漫长的民间传播过程中，韩愈的结局发生了改变，他最后被韩湘度脱成仙。韩愈在唐代力排佛道，后人把他奉为封建卫道者，认为韩愈被度是佛道信徒故意所为，但在唐时已有韩愈“服食而死”的记载，如白居易的《思旧》诗中有“退之服硫黄，一病訖不痊”之句，韩愈自己的《寄随州周员外》诗中也有“金丹别后知传得，乞取刀圭救病身”之句，卞孝萱先生对诸如此类的记载详加考辨，认为“韩愈晚年好声色，不免乞灵于药故事”^⑪。由此可见，韩愈被道教神仙所度，亦有现实的引子。韩湘度叔成仙故事估计在南宋时期的民间传说中完成，此后的戏曲小说在演绎这一故事时，又在一定程度上予以充实完善。

以韩湘子为度世主角的剧目有十三种，宋元戏文中的《韩文

公风雪阻蓝关记》、《韩湘子三度韩文公》，元杂剧中纪君祥的《韩湘子三度韩退之》、赵明道的《韩湘子三赴牡丹亭》、陆进之的《韩湘子引度升仙会》，剧本均佚。陆进之的《韩湘子引度升仙会》，《录鬼簿续编》著录，题目正名作：“陈半街得悟到蓬莱，韩湘子引度升仙会。”《元人杂剧钩沉》辑存佚曲二支。从中可知，此剧演韩湘子度陈半街成仙故事。明兰陵笑笑生《金瓶梅词话》第五十八回所演的“韩湘子度陈半街”《升仙会》杂剧^⑩，当与此剧故事相同。其他剧目从剧名来看，估计主要演韩湘子度脱其叔韩愈一家成仙故事。

明代无名氏的《韩湘子升仙记》、《蟾蜍记》以及云霞子的《蓝关记》、锦窝老人的《升仙传》等剧也是演韩湘子度脱韩愈成仙故事。《蟾蜍记》、《升仙传》均佚，只有《韩湘子升仙记》存有剧本。《蟾蜍记》，《远山堂曲品》（具品）著录云：“湘子于筵前顷刻开牡丹，有‘云横秦岭’、‘雪拥蓝关’之句，曾见之于《外纪》。及考《太平广记》，韩昌黎谪潮州，行次商山，有云水迎立马首送至邓州者，盖其甥而非侄也。此凑集孟郊、贾岛诸人，而未得作法，故联合无情。惟记中以《谏佛骨表》为曲，亦自朗彻可观。”^⑪从祁彪佳评语可知此剧融合韩愈与贾岛、孟郊等故事创作而成，但“未得作法”，“联合无情”，没有什么艺术性。《升仙传》，《远山堂曲品》（杂调）著录，作者题为锦窝老人。祁彪佳认为此剧“荒秽特甚，即宪宗自称宪宗，文公自称文公”，更是不值一观。

《韩湘子升仙记》，此戏未见著录，今存明万历间富春堂刊本，题为《韩湘子九度文公升仙记》，共三十六折，分上下两卷，上卷十四折，下卷二十二折，其中十六折阙。剧叙韩愈无儿，抚养侄儿韩湘。韩湘十四岁，愈为之娶妻绿英。后韩湘出外学道成仙，下凡显神通欲度叔父，但韩愈不悟。后韩愈因谏迎佛骨而谪贬潮州，行次蓝关，天下大雪，韩愈在马死粮尽、随从也被虎咬死

的惨况下醒悟求度。韩湘后度叔父、婶子、妻子成仙，一同飞升。作者把唐代与韩愈有关的一些历史事实神化，番僧进佛骨、韩愈蓝关被阻、韩愈潮州事迹等都被当作神的旨意、神的安排，从而显示人生之多艰，神力之无穷。明嘉靖年间刊的《风月锦囊》的“正科入赚”中有一支曲子：“韩湘子，非凡侣，平生不惯攻书史。走终南，从学钟离仙祖。得道回归，欲度昌黎，伊心不悟，先设花间句。至贬潮阳，雪满蓝关，马不能全，人不能度，叫韩湘不知何处。方觉仙凡异路，希之不及。”^⑩这支曲子所述内容与《韩湘子升仙记》内容基本相同，从这支曲子或可推知《韩湘子升仙记》出现于嘉靖以前。明胡文焕《群音类选》^⑪“官腔类”摘录《升仙记》中“绣房想侄”、“湘子见叔”、“画堂开宴”、“婶母思侄”、“设计害愈”、“行程伤感”、“初度文公”、“虎咬张千”、“复度文公”等内容，这些内容分别来自此剧第七折、第十一折、第十二折、第十三折、第十五折、第二十二折、第二十五折、第三十折、第三十一折。可见韩湘子度韩愈故事在明代颇为流行。

元明以神仙度脱为主旨的韩湘子度韩愈故事，到了清代戏曲中，主题出现了分化。一方面，出现了因袭元明韩湘度韩愈成仙的剧作，如王圣征的《蓝关度》、永恩的《度蓝关》等剧；另一方面，又出现了封建知识分子借韩愈写心，宣扬封建忠孝思想的剧作，如车江英的《蓝关雪》传奇、杨潮观的《韩文公雪拥蓝关》杂剧等。车江英《蓝关雪》传奇，虽然只有摘出，但从摘出《湘归》来看，作者从封建伦理的角度对韩湘故事进行了改编，把韩湘出家无后的不孝行为改为钟离权让韩湘子七夕回家与妻子共度良宵，“留下儿孙一脉”，承继韩氏香火。剧中韩愈正直无私，形象也显得高大，他来到衡山时，神风吹开云雾，让他饱览山间美景。杨潮观的《韩文公雪拥蓝关》杂剧则更是一反前人的格调，把韩愈写成无怨无悔、满怀爱国爱民之心的志士，旨在借韩愈宣扬封

建忠孝思想。

清及近代地方戏中,韩湘度韩愈、韩湘度妻是比较有名的剧目,绝大多数的地方剧种都有演出。徽剧的《蓝关渡》、川剧高腔的《渡蓝关》、湖北汉剧的《文公走雪》、陕北道情的《雪拥蓝关》等剧都演绎韩湘度韩愈故事,剧情基本因袭明清韩湘度韩愈故事。其中陕北道情戏中的《雪拥蓝关》是连台本戏,可连演三天三夜^⑤。韩湘度妻故事是在明《韩湘子升仙记》(传奇)、《韩湘子全传》(小说)的基础上发展而来的。陕西端公戏中的《湘子渡妻》、陕北道情戏中的《湘子度林英》、天津评剧中的《韩湘子三度林英》等剧都演绎韩湘度妻故事。湖南花鼓戏中的《韩湘子》,又名《茅庵度妻》,是剧作者根据民间“九度文公十度妻”的传说敷衍而成,其中包括《湘子出家》、《林英观花》、《湘子化斋》、《服药》、《湘子卖桃》、《湘子卖杂货》、《林英升天》等折^⑦,剧情颇有特色。

三、钟离权、张果老、铁拐李度世剧

(一)钟离权度世剧

钟离权是八仙之首,度吕洞宾成仙是他影响最大的仙迹。在传为唐施肩吾著的《钟吕传道集》中,记述了钟离权与吕洞宾的论道问答,其中有论真仙、论大道、论天地、论日月等章,对修行过程进行了论述。北宋郑景望的《蒙斋笔谈》中云吕洞宾“五代间,从钟离权得道”;《宣和书谱》卷十九亦云“吕洞宾于先生执弟子礼,有问答语及诗成集”,这些著作都肯定了钟离权与吕洞宾的师徒关系,但对其悟道经过没有记载^⑧。在元明清道教典籍及戏曲小说中,吕洞宾“黄粱一梦”省悟生死。黄粱悟道的经历,估计是金元全真教徒附会嫁接的。元苗善时《纯阳帝君神化妙通记》中的《黄粱梦觉第二化》就袭用“黄粱一梦”情节,《历试五魔第四化》进一步写了吕洞宾醒悟后,钟离权五试吕洞宾,以

此来渲染吕洞宾成道的艰辛。此后,明小说《飞剑记》中钟离权七试吕洞宾,《绘像列仙传》中则变成十试。当然,“黄粱悟道”仍是其中的中心内容。明清戏曲小说中,“黄粱一梦”一方面是吕洞宾度卢生故事,另一方面又是钟离权度吕洞宾故事。吕洞宾度卢生故事剧在前面已述及,钟离权度吕洞宾故事剧有《吕洞宾黄粱梦》、《开坛阐教黄粱梦》、《黄粱梦境记》、《万仙录》、《黄粱梦》等剧目,存有马致远《开坛阐教黄粱梦》、苏汉英的《黄粱梦境记》两种剧本。

《开坛阐教黄粱梦》,《录鬼簿》“李时中”名下著录:“第一折马致远,第二折李时中,第三折花李郎学士,第四折红字李二。”这是马致远、李时中、花李郎、红字李二四人合作写成的剧本。剧叙吕洞宾上京赶考,途经邯郸王化店,遇奉命前来点化他的仙人钟离权。钟离权使神通让吕洞宾大梦一场。吕洞宾梦中得高第,做高官,又娶上有权有势的高太尉之女为妻。征吴元济时贪财买阵,被流放沙门岛。途遇大雪,饥寒交迫,儿女、自己均被强人所杀。醒来知是一梦,看破酒色财气,随钟离权出家,得道成仙。剧本情节与苗善时《纯阳帝君神化妙通记》中的“黄粱梦觉第二化”大体相同。苏汉英的《黄粱梦境记》传奇主体情节也大体相同,作者在剧中用很大的篇幅来反映官场的腐朽与科举的黑暗。(详见第三章)无名氏的《万仙录》,剧本佚,《曲海总目提要》卷三十一有提要记载。从《曲海总目提要》的记载来看,吕洞宾悟道经过颇为曲折:“一日,洞宾入酒肆,城南柳树精化为酒色财气诸魔递相扰惑。云房至肆点化,洞宾未悟,不肯从游,乃先化柳精而去。洞宾偕弟赴京应试,弟一举成名,而洞宾下第。云房复与相遇,示现梦中境象,以点化之。既而醒,黄粱甫熟,遂从云房出世。”^⑨剧中,柳树精化酒色财气扰惑吕洞宾,后被钟离权度脱;钟离权经过两度点化,“示现梦中境象”,使吕洞宾悟道。从

“既而醒，黄粱甫熟”语来看，“黄粱悟道”仍是剧作的主体情节。

钟离权度吕洞宾故事剧之外，《汉钟离度脱蓝采和》演汉钟离度蓝采和成仙故事。此剧《也是园书目》、《今乐考证》等著录，今存脉望馆钞校《古名家杂剧》本，题目作“引儿童到处笑呵呵，老神仙搵手醉高歌”，正名“吕洞宾点化伶伦客，汉钟离度脱蓝采和”。汉钟离度脱蓝采和，未见明确记载。此剧采《续仙传》、《江南馀载》等书中蓝采和、许坚的传说创作而成^②。剧叙乐名叫蓝采和的伶人许坚有半仙之分，汉钟离下凡引度，但许坚不悟。后汉钟离在许坚生日时，显恶境头警醒许坚，度之出家。许坚悟透生死，功成行满，位列仙班。

（二）张果老、铁拐李度世剧

钟离权度世剧之外，铁拐李、张果老也有度世剧。《张果老度脱哑观音》，演张果老度世故事，剧本已佚。此剧《录鬼簿》赵文殷名下著录，《录鬼簿续编》无名氏剧作中著录《哑观音》，题目正名曰：“西王母归元华阳女，张古老度脱哑观音。”《太和正音谱》“娼夫不入群英”赵明镜名下著录《哑观音》。《永乐大典》卷20741杂剧五中有《张果老度暗观音》一目，严敦易《元剧斟疑》^③认为可能即是赵文殷的《哑观音》。此剧本事，严敦易《元剧斟疑》考证认为袭自宋人词话中的《种瓜张老》。《古今小说》中有《张古老种瓜娶文女》话本，其中云韦女七岁不能言，后开口便成诗四句，嫁张古老后，得成神仙。严先生认为《哑观音》本事即与此相同。

《瘸李岳诗酒玩江亭》、《铁拐李度金童玉女》两剧均演铁拐李度金童玉女复归仙界的故事。两剧所写地域基本相同，而且都用梦境、幻境的度脱方法，估计源于同一传说故事。但两剧又有所不同。首先，两剧的男女主人公不同，《瘸李岳诗酒玩江亭》为牛璘、赵江梅，《铁拐李度金童玉女》为金安寿、童娇兰。其次，

两剧中主人公悟道先后有不同。《瘸李岳诗酒玩江亭》中金童牛璘先悟,《铁拐李度金童玉女》中玉女童娇兰先悟。再次,悟道的方式有不同。《瘸李岳诗酒玩江亭》中牛璘被铁拐李的仙术折服而出家;赵江梅因丈夫修道,倍感孤独,又梦强人胁迫,因不顺从而被打下水去,醒悟出家。《铁拐李度金童玉女》中,玉女娇兰被度完全是一种突然行为;而金安寿在妻子出家后,觉得生活失去了往日的幸福,再则梦中被婴儿姹女追赶,醒来时,从前豪华的庭院都变成了断壁残垣,因而醒悟出家。第四,表现的主题也有所区别。《瘸李岳诗酒玩江亭》反映了封建时代女子失去丈夫的痛苦;《铁拐李度金童玉女》则反映了失去爱妻后,男子的孤独、痛苦、人生如梦幻感。牛璘、赵江梅是汉人,金安寿、童娇兰是女真人,两对夫妻的出家修道,也说明了无论是汉人还是女真人,无论是男人还是女人,他们在失去亲人后的痛苦与寻求解脱之感是相同的。

第二节 仙师度世与庄周悟道

在元明清神仙度脱剧中,除八仙度世剧外,还有一些以其他神仙为度世主角的剧作。这些剧作大致可以分为道教宗师度世、民俗神仙度世两类。

一、道教宗师度世剧

道教宗师度世故事主要以全真教为主。全真教北宗祖师王重阳及全真七子、南宗祖师张紫阳等都有度世故事剧。

全真教北宗王重阳及全真七子度世剧有马致远的《王祖师三度马丹阳》、《马丹阳三度任风子》、郑廷玉的《风月七真堂》、杨景贤的《王祖师三化刘行首》、贾仲明的《丘长春三度碧桃花》等,

今存《王祖师三化刘行首》、《马丹阳三度任风子》二剧。《王祖师三化刘行首》杂剧，《录鬼簿续编》杨景贤名下著录简名《刘行首》，正名“王祖师三代(化)刘行首”。《太和正音谱》、《也是园书目》、《今乐考证》、《曲录》著录《马丹阳度脱刘行首》，《太和正音谱》作者题无名氏，今存脉望馆钞校《古名家杂剧》本、《元曲选》本。脉望馆钞校本题目作“大夫松假作章台柳，顷刻花能造逡巡酒”，正名作“醉猱儿魔障欠先生，马丹阳度脱刘行首”；《元曲选》本题目作“北邙山倡和柳梢青”，正名作“马丹阳度脱刘行首”，作者题杨景贤。脉望馆本、《元曲选》本的题目正名与《录鬼簿续编》著录均不相同，因而此剧归属尚有争议。剧叙唐明皇时管玉昇夫人，五世为童女身，后为鬼仙。一夜与王重阳祖师相遇，求王重阳度脱。王重阳命她先托生为女人还五世宿孽后，再行度脱。管玉昇夫人后托生为妓女刘行首，为人聪明伶俐，深得官人们喜爱。马丹阳奉师命前来度脱，但刘行首不悟，沉迷于与林员外的爱欲之中。后东岳托生神奉王重阳法旨，入刘行首梦中告知前因，刘行首在生死轮回的恐惧下醒悟，皈依道教，成仙朝元。《马丹阳三度任风子》，天一阁本《录鬼簿》马致远名下著录简名《马丹阳》，题目作“王祖特重刳七香堂”，正名作“马丹阳三度任风亭”，“特”字当误。《元曲选》本题目作“甘河镇一地断荤腥”，正名作“马丹阳三度任风子”。剧叙终南山任屠有神仙之分，马丹阳前去点化。马丹阳先化一方尽吃斋素，使得屠行尽行折本。任屠仗义持刀前去欲杀马丹阳，反觉自己被马丹阳护法神所杀。回去时面前出现三条路，任屠不知该走哪一条。马丹阳要他来来处来，去处去。任屠醒悟出家。马丹阳让他经历了种种魔障，去六贼，看破生死，功成行满。

全真教南宗张紫阳度世剧有朱权的《冲漠子独步大罗天》、朱有燉的《紫阳仙三度长椿寿》、无名氏的《李云卿得悟升真》等。

《冲漠子独步大罗天》演吕洞宾、张紫阳奉东华帝君之命下凡度脱冲漠子成仙之事。《紫阳仙三度长椿寿》，《今乐考证》著录，今存明宣德间原刊本、脉望馆钞校本、《奢摩他室曲丛》本。剧叙成都府云顶山中椿树紫气冲霄，紫阳仙奉吕洞宾法旨前去度脱。紫阳先让椿精人间托生为男，再让所携花篮中牡丹人间托生为女，待脱去土木形骸之后再行度脱。二精托生人间为春郎与牡丹，结为夫妻。紫阳再来度脱时，因春郎不悟，先引牡丹成道。紫阳施神通让春郎大睡一场，春郎醒后出家学道，后仙界朝元。剧作内容与度脱形式与元马致远的《岳阳楼》、谷子敬的《城南柳》极为相似。吴梅在跋语中云：“此为神仙道化剧。与《马丹阳》、《月明和尚》、《岳阳楼》等相类。惟必将老椿转世，花王作眷，然后为之度脱，未免多一转折。若云土木形骸，不能证道，顾既能幻化人形，何不直捷超度？”^②吴梅对这种度脱模式提出了有意思的质问：为何不直捷超度，而要多一转折？其实神仙度树精的这种转折，自有其深意。剧本虽然写的是神仙度脱树精，但着眼点却是现实中的人，写树是为了感人，度树也是为了度人。这一转折的使用，一方面突出了神仙度世的慈悲情怀，同时也给了世俗众生成仙的希望。《李云卿得悟升真》杂剧，演张紫阳度脱神医李云卿故事。剧本今存脉望馆钞校本，本事见《历世真仙体道通鉴》卷四十六《李云卿》，大意是李云卿隐居庐山行医，一日采药至深山中，得山神所授之神丹玉字，后修炼仙去。此剧把山神换成张紫阳，云东华帝君与众仙一同讲道，忽见一道青气冲上天，知庐山李云卿有神仙之分，派张紫阳下界度脱。李云卿行走山中，迷失道路，张紫阳指与正道，传与大丹之法，度之成仙。东华帝君聚众仙接引云卿成仙，传授大道，共赴蟠桃宴。

全真教北宗、南宗度世主角虽同属全真教范畴，但度脱形式、剧作主旨又有所区别。北宗度世剧几乎都有梦幻情境，而南

宗度世剧则较少使用。北宗度世剧主要反映人生苦难,宣扬人生如梦思想;南宗度世剧则主要反映圣天化育、善人仙报,宣扬封建伦理道德思想。这种情况的出现,可能与元明时期的宗教环境、政治环境有关。

此外,明清神仙度脱剧中,还有一些以其他神仙为度世主角的剧作。如《东华仙三度十长生》演东华仙度十长生成仙故事;《南极星度脱海棠仙》演南极星度海棠成仙故事;《有情痴》演蓬莱仙客卫叔卿点化有情痴故事;《小天香半夜朝元》演陈抟度小天香成仙故事;《赤松游》演张良从赤松子学道成仙故事。《东华仙三度十长生》、《南极星度脱海棠仙》、《有情痴》、《小天香半夜朝元》等剧前面第三章已提及,此不多赘。张良故事,明无名氏的《赤松记》、清丁耀亢的《赤松游》等剧中都有演绎。明无名氏的《赤松记》传奇,今存明万历间文林阁刊本,《古本戏曲丛刊二集》据之影印。本事出正史,《仙传拾遗》中亦有记载。剧叙张良诛秦灭楚功成身退,从赤松学道,后其二妻亦登仙界。清丁耀亢的《赤松游》,剧本情节与明无名氏剧作大体相同。剧中以黄石公为赤松子,增饰力士证为菩提,又出故周大夫沧海君为儒教大师,遂有道、佛、儒三家,共度张良成仙。东华仙、南极星、赤松子、陈抟、卫叔卿、福禄寿等都是民间喜爱的神仙,他们的度世故事反映了世人追求长寿富贵、重视节义伦理的思想。

二、庄周悟道系列剧

庄周是先秦道家学说的主要人物,后来成为道教的重要神仙——南华仙。《庄子·齐物论》中的梦蝶、《至乐篇》中的鼓盆、叹骷髅等事成为元明清戏曲小说的重要题材。

元李寿卿的《鼓盆歌庄子叹骷髅》、史九敬先的《老庄周一枕蝴蝶梦》演庄子悟道故事。《鼓盆歌庄子叹骷髅》杂剧,《录鬼簿》

天一阁本著录简名《叹骷髅》，题目作“南仙华不朝赵天子”，正名作“鼓盆庄子叹骷髅”^②，剧本佚，赵景深《元人杂剧钩沉》辑存《仙吕宫》一套。此剧本事源出于《庄子·至乐篇》，叙庄子妻死，庄子鼓盆而歌；庄子之楚，见骷髅有形，因而问之，晚上枕之而卧，骷髅入庄子梦中。冯梦龙的《警世通言》中有《庄子鼓盆成大道》小说，叙庄子装死，其妻田氏失节嫁人，庄子复活后，田氏羞愧自杀，庄子鼓盆而歌。小说把原本阐述生命道理的哲学故事，改变成节义伦理故事。《老庄周一枕蝴蝶梦》剧，《录鬼簿》著录，今存脉望馆钞校本，题目正名云：“太白星三度燕莺忙，老庄周一枕胡（蝴）蝶梦。”剧本根据《庄子·齐物论》中梦蝶故事创作而成。剧叙庄周失仪，被贬下界，感叹人生短暂，沉迷于酒色之中。玉帝恐他迷失正道，派太白金星前去点化。后庄周醒悟，回归天上。

明清神仙戏曲中，谢弘仪的《蝴蝶梦》、陈一球的《蝴蝶梦》、谢惠的《玉蝶记》、冶城老人的《衍庄》、王应遴的《衍庄新调》、沈槎的《续逍遥游》、无名氏的《蝴蝶梦》、《南华记》、《鼓盆歌》、《庄周半世梦蝴蝶》、严铸的《蝴蝶梦》等剧都是演绎庄周故事的剧作。谢弘仪（一名谢国）的《蝴蝶梦》传奇，《远山堂曲品》著录，今存明崇祯间拄笏斋刊本，《古本戏曲丛刊三集》影印。全剧分上下两卷，共四十出。剧本以庄周梦蝶开场，以赴蟠桃宴收场，故亦名《蟠桃宴》。剧本把庄子梦蝶与鼓盆成大道故事结合起来，把庄子妻田氏改为韩氏。在作者笔下，韩氏在庄周复活后并未自杀，而是“因愧得修，因修得证”^③，潜心修炼，后亦飞升。从卷首陆梦龙的序言来看，谢弘仪是一位将军，他军旅之余酷好作剧，而且“亲教习而试之”^④。《远山堂曲品》（逸品）评曰：“寤云功成而不居，在世出世，特为漆园吏写照。舌底自有青莲，不袭词家浅沈，文章之府，将军且横槊入矣。”^⑤可见作者在写庄周的

同时,寄托了自己的人格理想。陈一球的《蝴蝶梦》把庄周与惠施的故事结合在一起,把庄周妻改为惠二娘。惠二娘因庄周不愿为官而与之反目,庄周佯死促妻修行,度之升天。剧本通过庄周故事,反映了明代社会现实,后被当局列为“谤书”。

王应遴的《衍庄新调》,又名《逍遥游》,今存《盛明杂剧二集》本。剧叙庄子利用骷髅说法,点化梁栋成仙。另外还有一部李逢时的《四大痴》杂剧,剧中“色痴”用庄子故事,剧作中扇坟、毁扇、病诀、晤俊、露哀、决嫁、劈棺等与《蝴蝶梦》没有什么差别,作者在最后添《阴妒》一出,云庄子妻阴魂不散,念祸起扇坟之妇,因至妇家索闹,适妇艳妆出嫁。庄妻与之争论,化大风一阵,灯火尽灭,众皆惊散。剧本有所寄托,但意义不大。

庄周梦蝶、鼓盆故事还被许多地方剧种改编。湖南高腔中有《南华堂》,故事与明清剧作又有所不同,其中有《度白俭》、《吴寿归阴》、《扇坟吵嫁》、《大劈棺》等折,而《扇坟吵嫁》为花旦重头戏。衡阳湘剧亦有此剧,辰河戏有高腔整本名《楚荆山》。巴陵戏有弹腔《度白俭》、《扇坟吵嫁》等折^②。川剧高腔、胡琴传统剧目中亦有《南华堂》,剧叙庄周得道,观音恐其迷恋娇妻田氏,遂化为孀妇扇坟点化,以期改嫁。庄周因此回家试探妻子并装死后,幻化成楚王孙吊孝试妻,田氏果为所惑,与王孙结为夫妻。合卺之夜,因王孙旧疾复发,田氏劈庄周棺欲取脑为药引。庄周复活,逼田氏自尽。玉皇得知庄周无故戏妻,逼死田氏之事后,大为不满,降旨将庄周由天仙贬为地仙^③。剧本改变了故事的结局,让庄周受到惩罚,反映了人们对庄周试妻、逼妻的不满。

从前面述及的内容来看,庄周故事在不同剧作家的笔下有着不同的演绎。庄子的那些原本阐述生命道理的故事,被剧作者根据自己的主观需要、宗教需要、世俗伦理的需要而世俗化。这种世俗化的改变也是其他哲学、宗教故事所共有的情况。

第三节 人生苦难与宗教解脱

文学作品离开作者之后,即成为一种独立的艺术品。一方面,它是作者思想的载体,另一方面,它又不仅仅只是作者思想的载体,作品通过作者所提供的语言文字提供给读者的内容远远超过作者所要表达的内容。它是我们认识作者所处时代政治、经济、宗教等方面的重要资料。元明清剧作家创作的神仙度脱剧,主旨在于宣扬道教神仙思想。但作者在宣扬宗教思想的同时,也间接地反映了当时社会芸芸众生的苦难。剧本中,神仙所度脱的人物有皇亲、官吏、书生、茶馆、屠夫、艺人、妓女等,涉及到当时社会的各个阶层。神仙为了度脱他们,根据他们各自不同的社会地位、不同的理想追求把他们的生存环境进行幻变,用梦境或幻境让他们感受到现实人生的苦难。这种梦境或幻境所展现的苦难境界,是他们真实的生存环境或生存环境的真实延伸。人生的苦难引发他们返观自身,对自己的生存环境、生存意义进行反思,这种对生命本体意义的思索,也就很自然地指向生命的终极——死亡。现实的苦难、死亡的恐惧,使他们对现实人生失去了信心,转而祈求得到神仙的度脱,希望进入自由幸福、长寿永生的仙界。现实社会的苦难来自社会的各个方面,主要表现在科举功名失意、道德伦理威压、自由幸福虚幻等方面。

一、科举功名失意

中国士人大都怀有儒家“治国平天下”的人生理想,以天下为己任,以功名富贵为荣誉。而科举则是这一人生理想实现的基础,因为只有科举及第,才会有伴随而来的功名富贵,才会有实现理想的可能。德国社会学家马克斯·韦伯的《儒教与道教》

一书对中国科举的重要性也有十分清楚的认识：“在中国，十二个世纪以来，由教育，特别是考试规定的出仕资格，远比财产重要，决定着人的社会等第。”^②然而现实生活中，并不是人人都能仕运亨通，无数的书生名落孙山，无法挤进官场，饱受世人的冷遇与穷困潦倒的折磨。而即使科举中式，挤进官场，也并不是都能步步高升，被贬谪、被杀头的也很多。科举功名的失意落魄，使无数的书生处在痛苦之中，他们为了平衡自己的心态，自觉或不自觉地寻找消解因素。神仙世界也就成了许多科举功名失意者的心理寄托。

元明清时期的神仙度脱剧，十分真切地反映了读书人的痛苦与寻求解脱的现实。《竹叶舟》、《三化邯郸店》、《黄粱梦》、《黄粱梦境记》、《桃柳升仙梦》、《邯郸记》、《鸳鸯梦》、《狗咬吕洞宾》等剧作通过梦境或幻境展现了科举失意者的生存环境。他们承受着来自社会各个方面的强大压力。《竹叶舟》杂剧中，陈季卿科举失意，有家难归，梦中乘竹叶舟归家与家人短暂相聚后，又即刻起程前去赶考。可以说，科举功名已成为陈季卿生命中最重要的一部分，已成为他行动的实际主宰者。梦中掉入汹涌的大江，自然的波涛使他感受到死亡的威胁，这种威胁使他放弃了自己追求已久的理想，皈依自己本不相信的神仙世界。《三化邯郸店》杂剧以吕洞宾度卢生故事创作而成。剧中卢生醉心功名，梦中科举高中，娶娇妻，功成名就，五十年恩宠，荣华享尽。但转眼间灾祸降临，披枷戴锁，身死蒿街坊。卢生梦中的境遇是现实社会科举成功者人生历程的真实反映：君意难测，伴君如伴虎，随时都有生命危险。梦中的被斩惊醒了醉梦中的卢生，他放弃了科举功名的追求，皈依神仙世界。马致远的《黄粱梦》杂剧通过吕洞宾梦境展现了科举成功者的另一种结局。吕洞宾梦中科举高中，娶上有钱有势的高太尉女儿为妻，官为天下兵马大元帅，

过上自己追求的理想生活。然美酒伤身、多情伤心、贪财又差点送命,护儿女却又不能,最后儿女、自己均被强人杀死。造成吕洞宾出家的因素来自自然、社会、家庭多个方面,有更深广的社会意义。苏汉英的《黄粱梦境记》传奇既反映了科举失意者的痛苦,又反映了科举成功者的痛苦。吕洞宾现实科举失意,梦中得意,为官三十年,势倾朝野,最后却因应对差误,被拿下问罪。这些剧作通过梦境从各个不同的角度来写科举功名给人生带来的苦难,反映了现实社会中处在各种不同境遇下的读书人的内心痛苦。陈季卿出家的直接动因是梦中落水被淹,卢生出家的直接动因是梦中被杀,吕洞宾醒悟的直接动因也是梦中被杀,可以说死亡威胁是他们出家的最直接的动因,而科举功名失意则是这种动因的直接引导。费尔巴哈在《宗教本质讲演录》中说“唯有人的坟墓才是神的发祥地”,又说“若世上没有死这回事,那亦就没宗教了”。梁漱溟先生也认为:“世间最使人情志动摇不安之事,莫过于所亲爱者之死和自己的死。而同时生死之故,最渺茫难知。所以它恰合于产生宗教的两条件:情志方面正需要宗教,知识方面则方便于宗教之建立。”^⑧的确,世人在面对死亡威胁时,最感无奈,最需要宗教的抚慰。

二、自由幸福虚幻

自由幸福是每个社会中人最基本的愿望,但现实社会中人生不自由、幸福不长久,恩爱夫妻转眼间鸾只凤孤。人生的不自由、幸福的不长久、生存的艰难等因素导致人们心中出现无法弥合的心理创伤,而在现实世界里他们无法寻找到解脱,只得带着痛苦与无奈向超现实的神仙世界寻求解脱。

《铁拐李度金童玉女》、《老庄周一枕蝴蝶梦》等剧反映了富贵人家的人生苦闷:人生幸福短暂,良辰美景虚幻。《铁拐李度

《金童玉女》杂剧中，金安寿与童娇兰生活在一个幸福美满的家庭之中，夫妻和睦，家庭富丽豪华，生活环境优美，四时景色宜人。铁拐李以仙界的美好来引诱他们，都不能动摇他们现实生活的意志。因为家庭美好，夫妻恩爱是可见可感的、现实的享受，相比之下，神仙世界是那么遥远，那么虚无缥缈。金安寿只希望与妻子长相厮守，长久地过着这种美满幸福的人间生活。铁拐李把童娇兰度脱，使金安寿感情上失去了依托。金安寿的内心由此产生无限的痛苦，即使在梦中，他也想寻回妻子，重新过幸福美满的生活。而梦中，他又被自身的婴儿姹女追逼，醒来后人间已过四十年，从前的豪华庭院只留下断壁残垣，一切繁华美景也都烟消云散。铁拐李又让他瞬间见四季景象的更替，他感悟到人生短暂、生死无常，富贵繁华只如过眼云烟，在伤感与无奈中出家学道。《老庄周一枕蝴蝶梦》杂剧中庄周因人生在世生死一关无法逃脱，因而四处游学散心。太白金星以富贵点化，庄周因“富贵贫穷，流转不息”而伤感。太白金星以顷刻种花结果点化他，使他感到人生年华如花一样易于凋败。太白金星又让莺燕蜂蝶四仙女拿着琴棋书画，劝庄周戒酒色财气；让桃柳竹石四仙女助他明金丹大道，最后庄周醒悟人生，正果朝元。金安寿、庄周形象所反映的不是普通百姓的贫穷苦痛，也不是普通书生的失意落魄，而是富贵人家因人生短暂、快乐不长久而产生的痛苦无奈与生死忧患之情。

《任风子》杂剧通过任屠被马丹阳度脱，反映了普通人的生存困境。任屠因马丹阳劝当地人吃斋以绝任业，使屠行尽行折本，他赖以生存的生存环境受到威胁，因而铤而走险，持刀前去杀马丹阳。然而，他非但没有杀到马丹阳，反而觉得自己被马丹阳的护法神所杀，大叫救命，而实又未被杀。来时一条路，回去时三条路，心内迷茫。由于生存环境的恶劣、死亡的恐惧，现实

人生的虚幻,促使任风子放下屠刀,修成正果。《蓝采和》、《刘行首》二剧反映了封建社会底层的艺人与娼妓的生存环境与心理痛苦。《蓝采和》剧中,许坚(蓝采和的俗名)因李王不听劝谏,害怕招惹祸殃,离乡背井来到梁园以演戏为生。处处低声下气,忍气吞声。汉钟离欲度其出家,遂到戏园搅闹,又在许坚生日时到许家门口“哭三声,笑三声”,许坚也不与之计较。虽然这样忍耐百般,但灾难还是降临到他的头上。他生日时,被叫官身。作为艺人,最怕的是应官身,应付稍有差迟,就会被羞辱乃至殴打。许坚因误官身,被令责打四十棍。人生的不自由使他醒悟出家。出家三年,人间已三十年,从前的伙伴都老了,自己的妻子也已九十岁了,他们都不能演戏了。人间四季的景物,如春天的杏花、夏天的菱、秋天的霜、冬天的雪,瞬间变换,这些使他感悟到人生的短暂,死亡的临近,彻底悟透人生。剧中许坚的遭遇,反映了封建社会艺人们地位低下,没有人生自由的黑暗现实。《刘行首》剧中,刘行首原本是鬼仙,王重阳要她托身为人还却五世宿孽后,再度之成仙。刘行首聪明伶俐,“吹弹歌舞,吟诗对句,拆白道字,顶真续麻,件件通晓”,而且又美丽出众,“杨柳腰,海棠颜色”,深得人们喜爱。马丹阳前来度脱时,她正幻想着与林员外相爱厮守。然而应官身让她不自由;林员外的爱情也在他妻子出现时经不起考验;东岳神托梦,又使她面临生死轮回之苦,在这多种因素的影响下,刘行首出家修道。

西方宗教人类学家休谟认为,“宗教思想不是产生于理性,而是源于自然生活的不确定性和出自于对未来的恐惧,宗教所产生的作用就是在他(或她)的‘对幸福迫切关心’方面能给予个人以信心 and 希望”^④。蓝采和、金安寿、童娇兰、任风子等人皈依神仙世界,正是自然生活的不确定性、对未来的恐惧所造成的,而仙界则是道教给予无数善男信女生存的信心和希望。在仙

界，金安寿现世的生活得以继续，他与娇妻住在琼楼玉阁，每日轻歌曼舞，过着幸福美满的生活。

三、伦理道德的威压

道德伦理是维系人与人、人与宗族、宗族与宗族、宗族与国家之间各种关系的重要纽带，而孝则是其核心。“子曰：君子之事亲孝，故忠可移于君；事兄悌，故顺可移于长；居家理，故治可移于官。”“以孝事君则忠，以敬事长则顺。”^②孝一方面巩固了以血缘为基础的宗族关系，同时又有助于大一统的家长式的政治体制。汉以后，“百善孝为先”的思想占据了整个社会思想界，成为一种根深蒂固的传统伦理。在孝的传统中，宗族的繁衍、血亲的延续被放在最重要的地位。“不孝有三，无后为大。”子孙的繁衍，一方面使老有所养，死有所祭；另一方面，封建社会里人们把子孙作为生命不朽的象征，子孙继承宗族的香火，保持宗族的传统。而“无后”对于封建社会中的个体来说，意味着老无人养，香火无人继承，血食无人祭奠，死后成为无所归依的厉鬼。《礼记·祭法第二十三》中讲到对王公大夫死而无后者的祭祀，其中把这类厉鬼分为“泰厉”、“公厉”、“族厉”三种。孔颖达疏曰：“曰泰厉者，谓古帝王无后者也。此鬼无所依归，好为民作祸，故祀之也。……曰公厉者，谓古诸侯无后者。诸侯称公，其鬼为厉，故曰公厉。……曰族厉者，谓古大夫无后者鬼也。族，众也。大夫众多，其鬼无后者众，故言族厉。”^③“绝后”使封建时代的个人陷入无比痛苦的处境之中。而子孙血统的纯正又与夫妻有密切的关系，夫妻分离、妻子外遇都会使得这种血缘关系难以正常维系。夫妻和睦，妻子贞洁也成为孝道的一个基本要求。

《韩湘子九度文公升仙记》传奇中韩愈位居高官，却因无儿而痛苦。“半世掌朝纲，衣紫腰金荷圣皇，恨只恨，此生无子，谁

继书香。”(第一折【画眉序】曲)无子使他十分痛苦,而指望“承继宗嗣”的侄儿韩湘却又学道去远方,使他夫妻老年无所寄托。“荏苒鬓成霜,羞对青铜倍惨伤,恨只恨天涯游子音信乖张,枉教我爵位峥嵘,有信谁把宗枝望。”在他心中恨叹的是自己膝下无儿,无人为他继书香:

“怎奈身后无儿每挂怀,堪恨堪哀。”(第十五折【一枝花曲】)

“夫人,他千言万语,只劝我出家,我不肯从他,又不知那里去了,莫非天意使我绝后呵。”(第十五折)

“天道何知,使我韩愈老无所归,可怜趋庭无子,翰盍无人,戏彩无儿,我诗书世泽有谁追,簪纓门第何人继。空泪沾衣,倚门怅望天涯无际。”(第十五折【驻马听】)

因为无儿,韩愈怨自己,怨侄儿,继而怨天。可以想见,无儿给韩愈精神上带来多么大的痛苦。后来他功名失意,被贬潮州。在云横秦岭,雪拥蓝关,仆从被虎咬,坐骑也倒毙的孤苦无援的情况下,醒悟出家。无后是他出家的一个重要因素。清代车江英《蓝关雪》中韩湘奉师命回家与妻子相会,“留下儿孙一脉”,在一定程度上即是《升仙记》中韩愈无儿孙承继香火内容的改编。在这改编中,可以看出封建伦理道德对封建士大夫及平民百姓的影响是多么的深刻。

《吕洞宾三醉岳阳楼》杂剧反映了一对平凡夫妻无儿时的痛苦。郭马儿原是柳树精,托生为人后,与贺腊梅结为夫妻,却又因人世的伦理道德而苦恼。夫妻无子,为求得一男半女,舔茶客剩茶,欲积阴功,求福力。贺腊梅因吕洞宾说吃他吐的残茶,就有子嗣,不怕肮脏恶心而吃残茶。这其中包含了多少委屈酸辛!这种委屈在一定程度上是社会无儿女之人的一种共性。后妻

子被杀,郭马儿又经历失妻之痛。他因妻子之死而寻拿凶手,却又因变成诬告他人而被判处死。无儿之痛、失妻之痛、死亡的恐惧使他醒悟。这种醒悟出家,是他在现实社会苦难的重压下无奈的选择。另外,《城南柳》、《桃柳升仙梦》、《玩江亭》、《铁拐李度金童玉女》等剧中被度脱的夫妻都没有儿女提示,无后或许也是他们出家的原因之一。

夫妻是家庭的基础,夫妻互敬互爱、夫唱妇随是传统的美德。现实社会中无爱的婚姻结合、恩爱夫妻的离散都会给人带来心理上、生理上的痛苦。谷子敬的《城南柳》杂剧亦取材于《吕洞宾三醉岳阳楼》的故事。但剧中的柳精与桃精一开始即处于一种不平等的地位。柳虽有仙风道骨,但是人间凡种;桃是天上仙种,仙凡有别。吕洞宾让他们成精成配后,因非人身只能白日隐在深山,晚上才能到楼上歇宿。托生为人后,杨柳面临的又是一种不平等的婚姻:杨柳十分爱小桃,但小桃不爱杨柳,这是封建婚姻制度下没有爱情的青年男女的婚姻悲剧。妻子跟吕洞宾出家,杨柳作为封建社会的男子,无法忍受。他随后去寻找妻子小桃,希望妻子回心转意共同生活,但小桃不肯回家,他一怒之下杀了小桃。后因杀人而判偿命。恩爱成空,生死无常,是实是虚,是梦是幻,杨柳醒悟出家。可以说妻子的出走使他丧失了生活的依靠,而且面临着社会伦理的威压。《铁拐李度金童玉女》中金安寿因失妻而出家,《城南柳》中杨柳也因失妻而出家,但金安寿夫妻是一对恩爱夫妻,而杨柳夫妻则是一对同床异梦的夫妻。他们虽遭遇不同,但同样皈依神仙世界,这深刻地反映了封建社会中人们痛苦无助的现实。《玩江亭》中牛员外与赵江梅是一对恩爱夫妻,家有万贯家财。当牛员外被铁拐李度脱之后,赵江梅面临着的是独守空房的现实。“饿死事小,失节事大。”作为一个封建社会的女性,必须守节,而守节等待她的将是孤独无

依。她不能失去丈夫，她去寻找丈夫，希望能以她的温情使他回家。后来她在梦中被牛员外扮的渡船人威胁，她不肯顺从，被打下水去。恩爱夫妻的离散，美好生活的破灭，人生孤独的等待，死亡恐惧的威胁使她醒悟出家。她的悟道是无奈的，是社会伦理道德、社会黑暗现实迫使她走上这一步。

《吕洞宾度铁拐李岳》、《吕洞宾花月神仙会》、《半夜朝元》等剧中反映了封建社会人们普遍重视的节义伦理。《吕洞宾度铁拐李岳》杂剧中，临死前嘱咐儿子长大休做吏，务农为本。而叮嘱妻子则不避琐细，怕的是妻子失节，影响自己的“体面”。在这种繁复的叮咛中，蕴含着中国传统伦理道德思想的沉积。托儿，为的是有后继香火，而对妻子的“多心”，则落脚于“我主意则是要你休嫁人”，有着很浓的贞节思想。岳寿还魂后，首先想到的是妻子，他以取魂为名回家，一路上担心的是自己去迟了，被“谎人贼营勾了我那脚头妻”。后来因为是借小李屠尸体还魂，引起两家争执，李屠要打杀他。他在肉体与灵魂、爱与恨的矛盾中出家学道。《吕洞宾花月神仙会》、《半夜朝元》二剧反映了妓女的节烈思想。张珍奴虽然为妓，但雅好修道，只求脱离苦海；小天香虽为妓女，但立志从良，在夫死后又立志守节，守节生活难以如愿后，又立志修道。他们虽贱为妓女，但在他们的身上有着普通妇女都难以做到的节义行为。

从上述的简要分析中，我们可以了解到芸芸众生之所以皈依道教，把希望寄托到神仙引度成仙上，是因为现实社会中人们处在无边的苦海之中。科举功名失意、自由幸福短暂、道德伦理的威压无形中把人们从社会群体中排挤出来，使之处于一种孤独无依的局面中。“面对着严峻的环境，生命受到威胁，生存遭到困难，是经常有的事，心理上就很容易由此产生孤独感、挫折感、甚至是绝望感。生命的热情愈是受到困逼，受到挤压，愈是

要另辟蹊径喷射出来。既然进不了现实的殿堂,就只能进入天国的海市蜃楼。”“对那些感到群体生活折磨而向往某种自由和独立的人来说,真人或神人的形象无异是一种美好生存的希望,一种精神上的安慰剂,使其心理能得到平衡,能安于群体中的某个位置。”^④

注 释

- ① (宋)洪迈:《夷坚志》卷三十七,《笔记小说大观》本。
- ② 见《道藏》第五册,文物出版社 1988 年版。
- ③ (宋)龚明之:《中吴纪闻》,见《宋元笔记小说大观》第三册,上海古籍出版社 2001 年版。
- ④ 王季烈:《孤本元明杂剧》,中国戏剧出版社 1958 年版。
- ⑤ (宋)普济:《五灯会元》,中华书局 1984 年版。
- ⑥ (明)邓志谟:《飞剑记》,见《古本小说集成》,上海古籍出版社 1990 年版。
- ⑦ (宋)李昉:《太平广记》卷六十三,中华书局 1961 年版。
- ⑧ 见《道藏》第五册,文物出版社 1988 年版。
- ⑨ 王季烈:《孤本元明杂剧提要》,中国戏剧出版社 1958 年版。
- ⑩ 具体请参看拙著《八仙与中国文化》,中国社会科学出版社 2000 年版。
- ⑪ 卞孝萱:《“退之服硫黄”五说考辨》,见《东南大学学报》1999 年第 4 期。
- ⑫ (明)兰陵笑笑生:《金瓶梅词话》,人民文学出版社 1985 年版。
- ⑬ (明)祁彪佳:《远山堂曲品》,见《中国古典戏曲论著集成》第六册,中国戏剧出版社 1959 年版。
- ⑭ 孙崇涛、黄仕忠:《风月锦囊笺校》,中华书局 2000 年版。
- ⑮ (明)胡文焕:《群音类选》,中华书局 1980 年版。
- ⑯ 《中国戏曲志陕西卷》,中国 ISBN 中心 1995 年版。
- ⑰ 《中国戏曲志湖南卷》,文化艺术出版社 1990 年版。

⑬ 详情请参见拙著《八仙与中国文化》，中国社会科学出版社 2000 年版。

⑭ (清)黄文暘：《曲海总目提要》卷三十一，天津古籍书店 1992 年影印本。

⑮ 参见拙著《八仙与中国文化》第二章，中国社会科学出版社 2000 年版。

⑯ 严敦易：《元剧斟疑》，中华书局 1960 年版。

⑰ 吴梅：《常椿寿跋》，见《中国古典戏曲序跋汇编》，齐鲁书社 1989 年版。

⑱ 见《中国古典戏曲论著集成》第二册《录鬼簿》注第 390，中国戏剧出版社 1959 年版。

⑲ (明)谢弘仪：《蝴蝶梦凡例》，见《中国古典戏曲序跋汇编》，齐鲁书社 1989 年版。

⑳ (明)陆梦龙：《蝴蝶梦叙》，见《中国古典戏曲序跋汇编》，齐鲁书社 1989 年版。

㉑ (明)祁彪佳：《远山堂曲品》，见《中国古典戏曲论著集成》第六册，中国戏剧出版社 1959 年版。

㉒ 参《中国戏曲志·湖南卷》，文化艺术出版社 1990 年版。

㉓ 参《中国戏曲志·四川卷》，中国 ISBN 中心 1995 年版。

㉔ (德)马克斯·韦伯著，王容芬译：《儒教与道教》，商务印书馆 1995 年版。

㉕ 引自梁漱溟：《中国文化史要义》，学林出版社 1987 年版。

㉖ (英)布赖恩·莫利斯著，周国黎译：《宗教人类学》，今日中国出版社 1992 年版。

㉗ 见《孝经》卷七《广扬名章第十四》、卷二《士章第五》，见《十三经注疏》，中华书局 1980 年影印本。

㉘ 见《礼记正义》卷四十六，《十三经注疏》，中华书局 1980 年影印本。

㉙ 严耀中：《中国宗教与生存哲学》，学林出版社 1991 年版。

第六章 神仙驱邪除魔剧

在道教神仙戏曲中,以除妖去怪、禳解斗法为内容的剧作也占了相当大的比重。这些剧作基本上都以正义战胜邪恶为结构模式,曲折地反映了封建社会的各种纷争,以及世俗百姓对不可知自然力量的畏惧与抗争。

以驱邪斗法为内容的剧目主要有以下三十几种:

(一)元明清戏文传奇中的剧目

- 1、无名氏《刘锡沉香太子》(《南词叙录》著录,佚);
- 2、明包胤祺《采真记》(《远山堂曲品》著录,佚);
- 3、清张彝宣《天下乐》(《今乐考证》等著录,佚);
- 4、清程煥《龙沙剑》(未见著录,存世瑞堂本);
- 5、清石子斐《镇灵山》(《曲录》著录,佚);
- 6、清张照《混元盒》(未见著录,存升平署钞本);
- 7、无名氏《三世修》(《今乐考证》著录,佚);
- 8、无名氏《享千秋》(未见著录,存曹氏钞本);
- 9、无名氏《旌阳剑》(《曲录》著录,佚)。

(二)元明清杂剧中的剧目

- 1、元吴昌龄《张天师夜祭辰钩月》(《录鬼簿》著录,存《元曲选》本,题为《张天师断风月雪月》);
- 2、元吴昌龄《那吒太子眼睛记》(《录鬼簿》著录,佚);
- 3、元李好古《巨灵劈华岳》(《录鬼簿》著录,佚);

- 4、元石君宝《张天师断岁寒三友》(《录鬼簿》著录,佚);
- 5、元张时起《沉香太子劈华山》(《录鬼簿》著录,佚);
- 6、元李取进《神龙殿栾巴喂酒》(《录鬼簿》著录,佚);
- 7、元岳伯川《罗公远梦断杨贵妃》(《录鬼簿》著录,佚);
- 8、元王晔《破阴阳八卦桃花女》(《录鬼簿》著录,存《元曲选》本);
- 9、元无名氏《二郎神醉射锁魔镜》(《今乐考证》著录,存《古名家杂剧》本);
- 10、元无名氏《桂花精》(《太和正音谱》著录,佚);
- 11、明朱有燬《张天师明断辰钩月》(《今乐考证》著录,存宣德间原刊本);
- 12、明无名氏《飞剑斩黄龙》(《宝文堂书目》著录,佚);
- 13、明无名氏《吕洞宾点化度黄龙》(《今乐考证》著录,存脉望馆钞校本);
- 14、明无名氏《二郎神锁齐天大圣》(《今乐考证》著录,存脉望馆钞校本);
- 15、明无名氏《灌口二郎斩健蛟》(《今乐考证》著录,存脉望馆钞校本);
- 16、明无名氏《大圣收魔》(见《顾曲杂言》,佚);
- 17、明无名氏《太乙仙夜断桃符记》(《今乐考证》著录,存脉望馆钞校本);
- 18、明无名氏《化胡成佛》(《今乐考证》著录,佚);
- 19、明无名氏《华光显圣》(见《顾曲杂言》,佚);
- 20、明无名氏《许真人拔宅飞升》(《今乐考证》著录,存脉望馆钞校本);
- 21、明无名氏《争玉板八仙过海》(《今乐考证》著录,存脉望馆钞校本);

22、明无名氏《时真人四圣锁白猿》(《今乐考证》著录,存脉望馆钞校本);

23、明无名氏《那吒神力擒巡使》(《宝文堂书目》著录,佚);

24、明无名氏《劈华山沉香救母》(《宝文堂书目》著录,佚);

25、明无名氏《萨真人白日飞升》(《宝文堂书目》著录,佚);

26、明无名氏《萨真人夜断碧桃花》(《今乐考证》著录,存《元曲选》本);

27、明无名氏《猛烈那吒三变化》(《今乐考证》著录,存脉望馆钞校本);

28、清沈玉亮《钟馗吓鬼》(见《积山杂记》,佚);

29、清蒲松龄《钟妹庆寿》(未见著录,存钞本);

30、清杨潮观《灌口二郎初显圣》(《今乐考证》著录,存乾隆间刊本)^①。

从上面所列剧名及与之相关的内容来看,这些剧目涉及到天上、人间、阴间三方面的内容,除魔祛邪的主角有神仙、天师真人,还有鬼王钟馗等。为了便于分析,姑且把这些剧目分为神仙系列、天师真人系列、钟馗及其他仙道系列三个部分。

第一节 神仙斗法除魔剧

神仙斗法系列剧包括神仙除魔、神仙斗法两方面内容,而斗法与除魔往往又是密不可分,因为只有法胜才能魔除。在这两方面的内容中,神仙除魔是主要方面。神仙神通广大,他们是正义的化身,而妖魔鬼怪则是邪恶的、害人力量的代表,神仙利用神通除魔驱怪,反映了人们崇拜武、力,征服自然的愿望。

一、真武神与驱邪院

在元明杂剧中,出现了专门的神仙除魔机构:驱邪院。元吴昌龄的《张天师》杂剧、张寿卿的《红梨花》杂剧较早提到了驱邪院。

【正宫端正好】则被你催逼得我两三番,喝掇得我十余次,我不合暗约通私,怎当那驱邪院一伙天兵至,狠恶的忒如此。(《张天师》第三折)

【七弟兄】别不上一年、两年,说不尽恨绵绵。负心人这搭儿里重相见。初相逢看我似蕊珠仙,你今朝待送我到驱邪院。(《红梨花》第四折)^②

虽然唱词比较简略,但驱邪之意十分明确。有驱邪院,自然就有驱邪院主。在《二郎神醉射锁魔镜》中,驱邪院主掌管着天狱,天狱里有三面镜子:照妖镜、锁魔镜、驱邪镜,镇着数洞妖魔。《二郎神锁齐天大圣》^③杂剧第四折中对这位神界的驱邪院主有详细的介绍:

(驱邪院主云)太极初分天地中,驱神使将显神通。金阙书名朝上帝,掌判驱邪镇北宫。贫道北极驱邪院主是也。乃元始化身太极之体,开皇初劫下世,紫云元年岁建甲午三月甲寅庚午时,符太阳之精,授胎金阙化身。父乃净乐国王,母乃善胜夫人,腹孕一十四月,则太上八十二化,产母左胁降生。当生之时,瑞云覆国,异香芬然,地土皆变成金玉瑞应之祥。生而神灵,长而勇猛。年至于七岁,经典一览,悉皆默会。仰观俯察,弃国辞朝,至于武当山内,修行办道。四十九年,至岁次庚子九月九日,有天花祥云氤氲而下,五龙捧圣,白日飞升。朝参金阙琼台,受印护国佑民。威镇北

方，统摄玄武之位，以断天下邪魔。时有六天魔王，引诸鬼众伤害生灵，毒气上冲。玉帝敕命，差贫道披发跣足，金甲玄袍，皂纛玄旗，引本部下六丁六甲五雷神兵，降临凡世，与六天魔王战于洞阴之野。时魔王以坎离二气，化苍龟巨蛇，变现方成，贫道摄于足下，乃龟蛇二将是也。我分判人鬼，镇诸魔众，入于酆都。人民治安，风调雨顺。贫道回奏玉帝，玉帝见贫道有功，敕封贫道九天采访游奕使，北极镇天真武玉虚师相玄天元圣仁威上帝，正授北极驱邪院都教主。（下略）

从驱邪院主的上场白中，我们知道这位神界驱邪除魔的首脑人物就是真武神。真武神在小说《北游记》中被玉帝赐为真武大将军，奉旨收妖，降伏妖魔三十六名，被封为混元九天万法教主荡魔天尊。真武信仰源于星宿崇拜，真武本名玄武，是古代神话传说中的北方之神，被道教吸收后，逐渐神化，成为镇守北方的总司令：荡魔天尊、玄武上帝。宋时因避圣祖赵玄朗讳而改为真武。真武神之所以有这么高的地位，主要是因为统治者的信奉和政治的需要。宋徽宗、宋钦宗都很崇拜真武神，封真武神为“佑圣助顺真武灵应真君”。徽宗政和三年，朝会议卫中就有真武队，中有金吾折冲都尉一员，有仙童旗、真武旗、螭蛇旗、神龟旗等。^④元代蒙古皇帝也崇信真武，元成宗时，加封真武为“元圣仁威玄天上帝”。明成祖朱棣还宣扬自己就是真武的化身，利用真武神为自己的靖难之变涂上“奉天行道”的色彩^⑤。统治者的政治需要使得真武越来越神化。

真武神成为道教戏曲中的驱邪院主，估计是明代统治者崇信的结果。从现存的几种以真武为驱邪院主的剧本都是内庭供奉演出本似可以证明这一点。在这几种戏曲中，真武神手下有二神将：二郎神、那吒。

那吒本为佛教神，是毗沙天王的第三个儿子。宋元时期，他成为玉皇大帝驾下的大罗仙，玉帝命其下凡投胎除魔，身上充满了道教神仙气。在明清时期，民间就把那吒当作神仙。《也是园藏书古今杂剧目录》把以他为主角的《猛烈那吒三变化》杂剧列入“神仙”类中。在戏曲作品中，那吒“降十大魔君、八角师陀鬼、铁头蓝天鬼、独角逆鳞龙、无边大刀鬼，更有四魔女：天魔女、地魔女、运魔女、色魔女”，因为他降妖魔众多，被玉皇封为“八百八十一万天兵降妖大元帅”^⑥。以他为主角的戏曲有《那吒神力擒巡使》、《那吒太子眼睛记》、《猛烈那吒三变化》等。《二郎神醉射锁魔镜》杂剧中那吒也是主角。《那吒神力擒巡使》、《那吒太子眼睛记》两种，剧本佚，本事不详。《猛烈那吒三变化》题目作“慈悲摄伏五鬼魔”，正名作“猛烈那吒三变化”。剧叙焰魔山下五鬼神通广大，与夜叉四魔女争斗，荼毒生灵。佛祖派善胜童子即那吒三太子前去驱除五鬼。那吒法力高强，降伏五鬼，又令五鬼引战四魔女，降伏四魔女，使之同归佛道。剧末有“翊赞圣明君，永坐黄金殿，愿大明享升平万万年”之句，估计亦是内庭供奉之剧。

二、二郎神斩蛟除魔剧

二郎神是道教神仙，原型为秦时太守李冰。李冰为蜀郡太守时，凿离堆以避水害，建都江堰泽福万民。由于李冰功绩伟大，他的治水经过在传说中逐渐被神化。汉应劭的《风俗通》记述了李冰故事，其中就出现了李冰化牛与江神争斗，杀死江神的故事：

秦昭王听田贵之议，遣李冰为蜀郡太守，开成都两江，溉田万顷，无复水旱之灾，岁大丰熟。江水有神，岁取童女二人以为妇，不然，为水灾。主者白出钱百万以行聘，冰曰：“不须。吾自有女。”到时，装饰其女，当以沉江水，径至神

祠，上神坐，举酒酹曰：“今得傅九族，江君大神，当见尊颜，相为进酒。”冰先投杯，但澹澹不耗，冰厉声曰：“江君相轻，当相伐耳。”拔剑，忽然不见，良久，有两苍牛斗于岸旁。有闲，冰还，流汗，谓官属曰：“吾斗大极，当相助也，若欲知我，南向腰中正白者，我绶也。”主簿乃刺杀北面者，江神遂死，后无复患。蜀人慕其气决，凡壮健者，因名冰儿。^⑦

在这则记载中，李冰革除民间为江神娶妇的恶习，与西门豹革除河伯娶妇习俗同属一个类型。不同的是李冰的故事被神话化，而西门豹的故事则保留了历史的原貌。因李冰治水有功，化牛与江神斗，后来的记载中就把李冰治水与化牛斗江神结合起来，成为治水神话。又由于江神是管理河道的正神，因而在以后的记载中，李冰化牛斗杀江神的故事，还演变成蛟龙为患，李冰入水斩蛟的故事。《成都记》^⑧中没有李冰以女与神为婚之事，只有李冰入水戮蛟之情节，并认为流行于民间春冬的斗牛之戏亦源于李冰化牛斩蛟的故事。《独醒杂志》云李冰父子因有功于蜀，江乡人“今亦祠之，号曰灌口二郎”^⑨。从这则记载来看，“灌口二郎”指的是李冰父子二人。

而在后来的传说中，灌口二郎成为李冰第二子的专称。在一些记载中，李二郎成为治水的实际功臣。《古今集记》中记载说：“李冰使其二郎，作三石人以镇湔江，五石犀以压水怪，凿离堆以避沫水害，穿三十六江，灌溉川西数州县稻田。”^⑩《蜀故》中也有大致相同的记载。李冰入水斩蛟的故事也被二郎传说所承继。

李二郎之后，唐宋时期又出现了赵二郎。赵二郎，姓赵名昱，在传为柳宗元著的《龙城录》^⑪中较早提到。

赵昱，字仲明，与兄冕，俱隐青城山，从事道士李珣。隋

末，炀帝知其贤，征召不起。督让益州太守臧剩，强起昱至京师。炀帝縻以上爵，不就，独乞为蜀太守。帝从之，拜嘉州太守。时犍为潭中有老蛟为害日久，截没舟船，蜀江人患之。昱莅政五月，有小吏告昱，会使人往青城山置药，渡江溺死者，没舟航七百艘。昱大怒，率甲士千人及州属男一万人，夹江岸鼓噪，声振天地。昱乃持刀没水，顷江水尽赤，石岩半崩，吼声如雷。昱左手执蛟首，右手持刀，奋波而出。州人顶戴，事为神明。隋末大乱，潜以隐去，不知所终。时嘉陵涨溢，水势汹然，蜀人思昱。顷之，见昱青雾中骑白马，从数猎者，见于波面，扬鞭而过。州人争呼之，遂吞怒。眉山太守荐章，太宗文皇帝赐封神勇大将军，庙食灌江口，岁时民疾病祷之无不应。上皇幸蜀，加封赤城王，又封显应侯。昱斩蛟时，年二十六。珏传仙去，亦封佑应保慈先生。

在这则记载中，赵昱还没有灌口二郎的称号，估计因排行第二，后人称之为二郎。《三教搜神大全》^⑩中对此记载得比较详细：

清源妙道真君，姓赵名昱，从道士李珏隐青城山。隋炀帝知其贤，起为嘉州太守。郡左有冷源二河，内有犍为老蛟，春夏为害。其水泛涨，漂渝伤民。昱大怒。时五月间，设舟船七百艘，率甲士千余人、民万余人夹江鼓噪，声振天地。昱持刀入水，有顷其水赤，石崖奔吼如雷。昱右手持刀，左手持蛟首奋波而出。时有佐昱入水者七人，即七圣是也。公斩蛟时年二十六岁。隋末天下大乱，弃官隐去，不知所终。后因嘉州水涨溢，蜀人见青雾中乘白马引数人鹰犬弹弓猎者波面而过，乃昱也。民感其德，立庙于灌江口奉祀焉，俗曰灌口二郎。太宗封为神勇大将军，明皇幸蜀加封赤（原阙），宋真宗朝益州大乱，帝遣张乖崖入蜀治之。公诣祠下求助于神，果

(原阙)奏请于朝,追尊圣号曰清源妙道真君。

在这则记载中,赵昱隋时为嘉州太守,入水斩蛟,民感其德,立庙于灌口奉祀,称为灌口二郎。唐太宗封之为神勇大将军,宋真宗封之为清源妙道真君。

而在《河南通志》中,赵昱成了杨煜:“河南府二郎神庙在府城西关,祀隋灌州刺史杨煜。煜尝斩蛟筑堤遏水患,故民为立庙。”^③《河南通志》中二郎神姓杨,估计与当时流行的杨戩二郎神有关。

二郎神杨戩,起于宋代。杨戩本是宋徽宗时四大奸臣之一,徽宗自称道君,“当时便把杨戩比做灌口神,造些小说,派这杨戩合王黼、高俅、李邦彦做王杨高李四大元帅”^④。陈墨香认为杨戩为二郎神起于北宋时期,而且这时期又出现了杨二郎救母的小说。陈墨香在《二帝神考》中对这个故事有如下叙述:

小说道玉皇大帝,有个妹子,思凡下界,配与一个杨姓书生,产下一子,即是杨戩。玉皇差天兵,把他妹子,捉回天去。可怜一位公主,变了罪犯,不但摘下珠冠,还要解开云髻。这女的披散着头发,穿了青衣,戴了锁,被夥神头鬼脸的天丁,押在桃山,永远监禁。杨戩长大成人,要劈桃山救母,怎奈劈山大斧,成精逃走,在尘世吃人。杨戩好不容易找着此物,赌神通施法力,降了斧怪,现出原身。杨戩方得劈开了山,救出母亲。玉皇见外甥神奇,封在灌口,听调不听宣。

以李冰父子为原型的灌口二郎,随着时空的转换出现了赵昱(煜)、杨戩,但李冰父子的事迹则似一直贯穿在这些人物事迹之中。李二郎也并没有因为赵二郎、杨二郎的出现而消失,而是与赵二郎、杨二郎并行于民间。《续唐书》卷二十五《蜀世家》记

载云：“乾德二年秋八月，衍北巡，以同平章事王锴判六军诸卫事，衍戎装，披金甲，珠冠锦袖，执弓挟矢，旌旗戈甲，百里不绝，百姓望之，谓之灌口神。”^⑥其中的灌口神当指李二郎。南宋词人杨无咎在【二郎神】《清源生辰》词中写道：“炎光欲谢，更几日、薰风吹雨。共说是天公，亦嘉神贶，特作澄清海宇。灌口擒龙，离堆平水，休问功超前古。当中兴、护我边陲，重使四方安堵。”^⑦其中所写二郎神从“清源”封号来看，应该是赵二郎。宋代佚名词人的《满庭芳》词中亦提到灌口二郎：“若论风流，无过圆社，拐赚蹬蹑搭齐全。门庭富贵，曾到御帘前。灌口二郎为首，赵皇上、下脚流传。人都道、齐云一社，三锦独争先。花前。并月下，全身绣带，偷侧双肩。更高而不远，一搭打秋千。毬落处、圆光赚拐，双佩剑、侧蹑相连。高人处，翻身佶料，天下总呼圆。”^⑧其中的二郎神是圆社之首，与赵皇踢毬，应该指二郎神杨戩。由于赵二郎事迹与李二郎大致相同，在明清的传说中，赵二郎渐渐淡出。李冰父子由于其伟大的功绩，成为官方奉祀之神，元文宗七年十二月，加封秦蜀郡太守李冰为圣德广裕英惠王，其子二郎神为英烈昭惠灵显仁祐王。^⑨《清史》志五十九云：“灌县祀秦蜀守李冰，封敷泽兴济通裕王，子二郎，为承绩广惠英显王”。而二郎神杨戩则由于其救母故事的影响在民间流传。二郎神在民间的变化非常复杂，请参看陈墨香《二郎神考》、冯沅君《元剧中二郎斩蛟的故事》、江亚玉的《由形象特征之演变谈二郎神》^⑩、康保成的《二郎神信仰及其周边考察》^⑪等文，此不多赘。

二郎神故事最早被搬上舞台当在唐代中期，唐崔令钦《教坊记》所列的曲名中有《二郎神》。唐代的《二郎神》曲与宋元以后的《二郎神》曲似不一样，当是一种有人物表演的舞蹈。崔令钦在《教坊记》中云：

凡欲出戏，所司先进曲名。上以墨点者即舞，不点者即否，谓之“进点”。戏日，内伎出舞，教坊人惟得舞《伊州》、《五天》，重来叠去，不离此两曲，余尽让内人也。《垂手罗》、《回波乐》、《兰陵王》、《春莺啭》、《半社渠》、《偕席》、《乌夜啼》之属，谓之“软舞”；《阿辽》、《柘枝》、《黄麾》、《拂林》、《大渭州》、《达摩》之属，谓之“健舞”。^②

从这则记载来看，《伊州》、《五天》、《兰陵王》、《柘枝》、《大渭州》等都是舞蹈，或是伴有舞蹈的音乐表演。而与之同列的《二郎神》曲估计也伴有舞蹈，或竟是以舞蹈表演二郎神故事。《蜀桡机》中，蜀后主孟昶宴会时俳优扮演二郎神，似可为此观点佐证：“（广政十五年）六月朔宴，教坊俳优作灌口神队二龙战斗之象。须臾天地昏暗，大雨雹。”^③蜀地俳优扮演灌口神队，并且有二龙战斗的表演。

宋官本杂剧中有《二郎熙州》、《鹞打兔变二郎》、《二郎神变二郎神》，谭正璧《话本与古剧》一书认为熙州、鹞打兔、二郎神为曲名。从这些剧名来看，主要是演述二郎神变故事，鹞打兔也有可能不是曲名，而是演二郎神变鹞打兔故事。金院本“诸杂大小院本”中有《趺鼓二郎》、《变二郎爨》两个剧目。

元明清戏曲中，二郎神常在一些剧中出现。专演二郎神故事的剧作有吴昌龄的《二郎收猪八戒》、无名氏的《二郎神醉射锁魔镜》、《灌口二郎斩健蛟》、《二郎神锁齐天大圣》、杨潮观《吟风阁杂剧》中的《灌口二郎初显圣》等剧。吴昌龄的《二郎收猪八戒》，是《西游记》杂剧第四本中的一折，演二郎神奉观音之命带细犬前助孙悟空降猪八戒之事。情节简单，其中灌口二郎为谁，也没有明确说明。《二郎神醉射锁魔镜》、《灌口二郎斩健蛟》、《二郎神锁齐天大圣》三剧中二郎神为赵昱（一作煜），而《灌口二郎初显圣》杂剧中二郎神则为李冰子李二郎。

《二郎神醉射锁魔镜》杂剧演二郎神赵昱与那吒擒获神通广大的天上妖魔的故事。此剧今存陈与郊《古名家杂剧》本、脉望馆校《古今杂剧》本等。脉望馆钞校本有刻本与抄本两种,刻本注曰:“古名家本”,作者署“(元)□□撰”,题目作“三太子大闹黑风山”;抄本题为“二郎神射锁魔镜一卷”,不题撰人,题目作“都天大帅降妖怪”,是赵清常根据“内本录校”而成。抄本与刻本前三折相同,只是抄本多些无谓之衬字,刻本则“较简洁”。抄本与刻本第四折不同,王季烈在编《孤本元明杂剧》时把抄本的第四折改作第五折,卷末穿关据抄本增入。剧中,二郎神赵昱奉玉帝命镇守西川,途经玉结连环寨时,前去探访那吒。酒醉后与那吒比箭,二郎神误中天狱锁魔镜,牛魔罗王、金睛百眼鬼乘机逃出。韩元帅奉命追拿,但未追及。驱邪院主命二郎神与那吒擒拿二妖,将功折罪。二郎神与那吒各带本部神兵,与妖魔大战。二郎神“神通广大,变化多般,身长万馀丈,腰阔数千围,面青发赤,巨口獠牙”,在那吒的配合下擒住二妖。二妖魔被押入酆都,众神将复还本位。祁彪佳《远山堂剧品》认为此剧“意想”“大有元人之韵”,但“词气少欠振拔,用韵亦有杂者”^②。

《灌口二郎斩健蛟》杂剧则演二郎神赵昱为民除害,擒斩水中健蛟的故事。剧本《今乐考证》、《也是园书目》、《曲录》著录,今存脉望馆钞校内府本、《孤本元明杂剧》本。题目作“眉山七圣擒妖怪”,正名作“灌口二郎斩健蛟”。剧叙嘉州太守赵昱秉性忠直,心无邪佞,治民有法,判断无私,驱邪院主奉玉帝命派天丁神前去接引他白日飞升。飞升前,治下百姓正报冷源河内健蛟为害,赵昱正在想法擒拿;飞升后,赵昱被封为灌口二郎真君,奉玉帝命前去擒蛟。二郎神带眉山七圣与健蛟鬼力大战,擒健蛟斩之,为民除害。玉帝加封二郎神为清源妙道二郎真君。在《龙城录》、《方輿胜览》、《三教搜神大全》等书中,赵昱(煜)先斩蛟,后

弃官归隐,不知所终。而此剧则把斩蛟一事放在赵煜飞升后,把人与蛟战改为神与蛟战,似更合符情理。

《二郎神锁齐天大圣》杂剧演二郎神赵煜捉拿偷仙丹、盗御酒的齐天大圣的故事。此剧《今乐考证》、《也是园书目》、《曲录》等著录,今存脉望馆钞校本。剧叙齐天大圣化仙童偷老君金丹数颗,又盗仙酒数十瓶,回花果山水帘洞请兄弟前来宴赏。乾天大仙得知后,派鬼力请二郎神领天兵前去捉拿。二郎神率眉山七圣及诸天兵将齐天大圣擒伏,齐天大圣被驱邪院主罚入阴司,永不得超升。现存剧本是赵清常“万历四十三年二月十七日校内本”而成,现存的《西游记》在万历二十年左右已刊行,但此剧情节与《西游记》大相径庭。在《西游记》中齐天大圣是一只无父母兄弟的石猴,在龙宫获得如意金箍棒;而此剧中,他有大哥通天大圣、姐姐龟山水母、妹妹铁色猕猴、弟弟耍耍三郎,他大哥通天大圣善使铁棒。《西游记》中前去擒捉齐天大圣的是二郎神杨戩,而此剧则为赵煜。

《灌口二郎初显圣》演李二郎锁蛟治水的故事。剧叙李冰开凿离堆,坏了蛟龙窟穴,龙婆龙子怨恨,寻李冰在江边厮杀。李冰大败,二郎神带二将及鹰犬助战,龙婆龙子受伤并被擒伏。锁龙婆于离堆之下,命其约勒江波,命小蛟攻开东岸,分水内江,灌注农田,使千里荒芜,变成沃野。此剧是杨潮观为官四川时,根据李冰与子二郎治水神话创作而成。

现存的四种剧本中只有二郎神赵昱(煜)、二郎神李二郎,而没有二郎神杨戩。杨戩在《西游记》中大战齐天大圣,却不见于剧作中。陈墨香认为杨二郎劈山救母故事,因为不忠于天帝,所以后来不大人讲^②。杨戩是宋代的大奸臣,估计这也是后人耻于将其搬演上舞台的重要原因。杨戩故事虽然不受知识阶层欢迎,但其劈山救母之事因宣扬孝义思想,在民间讲唱文学(如

宝卷)中十分流行。

劈山救母故事最初源于巨灵神劈华山故事。元李好古有《巨灵神劈华岳》、宋元戏文中有《刘锡沉香太子》、元张时起有《沉香太子劈华山》、明杂剧有《劈华山沉香救母》等剧目,剧本均佚。庄一拂《古典戏曲存目汇考》认为本事出《文选》张衡《西京赋》注引古语,述刘彦昌与华山圣母成亲,生一子名沉香。事为圣母兄二郎神悉后,囚圣母于华山底,沉香长大后劈开华山,救出圣母。不知庄一拂所见是何人注本。《西京赋》中云“巨灵赑屃!高掌远蹠,以流河曲,厥迹犹存”,李善注云:“华,山名也。巨灵,河神也。巨,大也。古语云:此本一山,当河水过之而曲行,河之神以手擘开其上,足蹠离其下,中分为二,以通河流。手足之迹,于今尚在。(中略)遁甲《开山图》曰:有巨灵胡者,偏得坤元之道,能造山川,出江河。”^⑤其中只有巨灵开山之故事,巨灵为河神,此故事是宣扬河神的巨大威力。唐代李隆基的《途经华岳》、苏颋的《奉和圣制途经华岳应制》、王维的《华岳》、李白的《华岳》等人的咏华山诗中也是歌咏巨灵的开山功绩。至于巨灵劈山与沉香救母如何联系在一起,却未见明确的记录。《汉武故事》曾有这样一则资料:

东郡送一短人,长七寸,衣冠具足。土疑其山精,常令在案上行,召东方朔问。朔至,呼短人曰:“巨灵,汝何忽叛来,阿母还未?”短人不对,因指朔谓上曰:“王母种桃,三千年一作子,此儿不良,已三过偷之矣,遂失王母意,故被谪来此。”上大惊,始知朔非世中人。短人谓上曰:“王母使臣来,陛下求道之法:唯有清静,不宜躁扰。复五年,与帝会。”言终不见^⑥。

从这则记载中的“巨灵,汝何忽叛来,阿母还未?”一语来看,

巨灵与救母是联系在一起的。《汉武故事》，今人刘文忠综合前说，又据书中反映的社会现象，推论作者当为建安前后人^②。如果推论无误，则可知在东汉末年，巨灵与救母已联系在一起，后来的沉香劈华山救母，二郎神劈山救母当都发源于此。二郎神与巨灵劈华山联系在一起似乎出现得比较晚。明《二郎神锁齐天大圣》杂剧中，有巨灵神助二郎神战齐天大圣的情节。其中的巨灵神“膀阔身長数丈高，金睛赤发怒冲霄，肩担月样开山斧，太华山峰用手摇”，这个叙述应是劈华山之巨灵神的形象，但与二郎神并无亲戚关系。清末无垢道人的《八仙得道传》中则变成二郎神外甥王泰劈华山。明代宝卷《二郎开山宝卷》^③讲唱杨二郎开山救母，此宝卷中的杨二郎乃河南确州人，父名杨天佑，籍贯与《河南通志》中的杨二郎相同。辽宁太平歌传统剧目《劈山救母》即演杨二郎劈山救母故事^④。在清及近代地方戏中，沉香劈山救母故事更为流行。湖北楚剧、河北梆子、京剧、江西宜黄腔、陕西同州梆子腔等剧中都有演出。在这些剧目中，二郎神是封建家长的代表，他压制华山圣母与刘彦昌的自由爱情，把华山圣母压于华山之下。二郎神由最初的劈山救母反抗天帝，变成封建卫道者，成为其甥沉香反抗的对象。其间演变轨迹一时难以理清，此不多及。

三、仙佛斗法剧

神仙除魔剧之外，还有一些剧本演仙佛争胜以及神仙团体之间的争斗。《化胡成佛》、《吕洞宾点化度黄龙》、《飞剑斩黄龙》等剧演仙佛斗法争胜故事。《化胡成佛》剧本已佚，但从剧目就可以知道这是演述老子化胡成佛故事。化胡成佛是佛道多年来争论的焦点，到元时最为激烈。此剧以老子化胡成佛为内容，很明显就是抑佛扬道。《吕洞宾点化度黄龙》、《飞剑斩黄龙》二剧

也明显地表现了佛道斗法争胜的意识。《吕洞宾点化度黄龙》中吕洞宾与黄龙禅师谈话论道,阐述性命双修的道理。二人又比试神通,吕洞宾神通广大,能开顷刻花,能造逡巡酒,使黄龙禅师大为折服,皈依仙道。王季烈认为此剧“曲中多玄旨”,“当是道家笔墨”^⑧。《飞剑斩黄龙》剧本佚,但从明末冯梦龙《醒世恒言》中《吕洞宾飞剑斩黄龙》小说内容来看,此剧当源自《五灯会元》中《吕岩洞宾真人》条,演黄龙禅师点化吕洞宾故事。吕洞宾飞剑欲斩黄龙,反被黄龙制服,最后皈依佛道。吕洞宾的度与被度反映了佛道相争相融的现实。明初朱有燬的《瑶池会八仙庆寿》剧中,金童问吕洞宾是否曾“驱邪断怪”,吕洞宾说:“我也曾飞宝剑伏黄龙。”从这对话看来,吕洞宾飞剑欲斩的黄龙,在民间传说中成为害人的妖怪。

另外还有一部《争玉板八仙过海》演道教神仙内部以八仙为代表的天仙与以龙王为代表的水仙之间的争斗。剧叙白云仙长因“尘世雍熙,圣人在位,风调雨顺,物阜民安,和气上应于九天”,“阆苑繁华,牡丹盛开”,在阆苑设筵请五大圣与八仙赴宴赏牡丹。八仙与众仙一起开怀畅饮,醉醺醺而归,各显神通飘海而过。东海龙王之子敖广与龙毒巡海,见蓝采和玉板光芒万丈,派水卒抢去。八仙与之大战,斩龙子,杀得水族大败。东海龙王集四海龙王率百万水族前来与八仙相斗,结果又大败。东海龙王请天官、地官、水官相助,八仙请太上老君相助。太上老君派齐天大圣前去助战,大败三官及神兵。后来,佛祖如来出面,双方讲和。此剧今存脉望馆钞校本,是万历四十三年赵清常以内府本对校后的版本,从这亦可知此剧在明宫廷与民间都深受喜爱。我们常说的“八仙过海,各显神通”一语,即来自于此。

神仙斗法除魔剧大致如上所述。剧中的神仙主要是凭神通变化降妖伏魔,战胜对方,而下面一节介绍的剧目中所提到的天

师真人则主要依靠符篆、法术等手段召请天神下降坛场,以达到驱邪除怪的目的。

第二节 天师真人驱邪剧

人们崇拜神灵,主要是为了祈福免祸。因神灵虚幻无形,奥秘无穷,普通人无法与之沟通。从上古开始,在人与神之间就出现了沟通的使者——巫覡。巫覡利用各种神秘方法降神、解梦、预言、祈雨、祛邪、医病等,巫覡的这些方法后来都被道教所吸收。道教徒利用符篆法术召请神灵,祛除造成现实社会种种苦难的邪恶势力。他们的大法旨主要有三种:行咒、行符、行法。咒语是“上天之密语”,可以招“群真万灵”下降;符篆是“上天之合契”,“群真随符摄召下降”;法术则是以符咒招群真百灵下降之术^⑤。宋元时期的正一、上清、灵宝、清微、神霄、净明等派虽然所召请之神有所区别,所使用的咒语有所不同,但都是以符篆法术等手段调动鬼神之力为人求福消灾。这些信仰在戏曲中都有所反映,其中最突出的是张天师、许旌阳、萨真人等法师的祛邪除妖剧。

一、张天师除妖祛怪剧

张天师最早指东汉的张道陵。张道陵首创道教,教人悔过奉道,以符水咒法治病,其后道徒尊张道陵为天师。而天师名号后来由其后人世代承袭,都叫张天师。《水浒传》开篇第一回“张天师祈禳瘟疫,洪太尉误走妖魔”中的张天师已是张道陵的二十几代后人。在《神仙传》、《历世真仙体道通鉴》、《列仙全传》等书中,张天师得太上老君所送经书、符篆秘诀、雌雄剑、都功印等,法力高强。因为张天师降魔伏妖、驱邪祛鬼,在民间影响很大,

成为民间镇宅的保护神。

张天师驱邪除妖的故事很多,但引起剧作家兴趣写成剧本的并不多。元吴昌龄的《张天师夜祭辰钩月》杂剧、石君宝的《张天师断岁寒三友》杂剧,明朱有燬的《张天师明断辰钩月》杂剧以及清张照的《混元盒》传奇等剧是现存几个以张天师故事为题材的剧目。

吴昌龄的《张天师夜祭辰钩月》、朱有燬的《张天师明断辰钩月》二剧都取材于陈世英与月中仙子的故事,但二剧所表现的主题则完全不同。吴昌龄的《张天师夜祭辰钩月》杂剧,曹棟亭本、天一阁本《录鬼簿》著录。天一阁本《录鬼簿》简名云《辰钩月》,题目作“文曲星答救太阴星”,正名作“张天师夜祭辰钩月”。《说集》本、孟称舜本《录鬼簿》无此目^②。《元曲选目》作简名《张天师》,有注云“一作辰钩月”。《元曲选》有《张天师断风花雪月》杂剧,作者题吴昌龄,题目正名为:“长眉仙遣梅菊荷桃,张天师断风花雪月。”虽然现存剧本题目正名与《录鬼簿》所载的题目正名有出入,但从《元曲选目》的注语及明初朱有燬剧作题目、内容来看,此剧应该就是《录鬼簿》吴昌龄名下的《张天师夜祭辰钩月》。剧中的张天师名叫张道玄,《曲海总目提要》据剧中“祖传道法,戒箴精严,三十七代,辈辈流传”语认为应是张与棟,“道元之名系撰出”^③。剧叙陈世英上朝取应,路过洛阳,前去探望为洛阳太守的叔父陈全忠。陈全忠留陈世英在后园中温习经史,准备科试。中秋之夜,陈世英抚琴遣兴,时月宫桂花仙子被罗侯、计都二星缠绕,陈世英的琴声感动娄宿救了月宫一难。桂花仙子与封姨、桃花仙子到下界相谢,饮酒欢会,并约来年八月十五再会。后陈世英相思成病,中秋时仙子失约未至,病情更添几分。张天师回龙虎山前,到太守处辞行,得知陈世英病情,知是被花月之妖搅缠所致。张天师设坛作法,勾荷、菊、梅、桃、桂等仙子

至坛前，桂花仙子承认思凡。张天师牒往长眉仙处处置，长眉仙以桂仙为酬恩思凡，情有可原，释之。

剧中有张天师请神作法的详细情节：

（天师请神科云）道香，德香，无为香，清静自然香，妙洞真香，灵宝惠香，朝三界香，吾乃统摄玄门，恢弘至道，咒司九主，宣课威仪，醮法列坛，无不听命。恭惟玉清圣境元始天尊，左辅右弼之星官，武职文班之圣众，雷公电母，风伯雨师，瑶宫宝殿天王，紫府丹台仙眷，五福十神，四司五帝，日宫月宫神位，南斗北斗星君，斗步五方，星分九曜，东华南极，西灵北真，十二之星辰，四七之缠度，三台华盖，九天帝君，三界直符使者，十方从驾威灵，当境土地龙神，诸处城隍社庙，幽冥列圣，远近至真，以此真香，普同供养。伏以阴灵耀景，环六合以开光，素魄迎情，犯十花而育物。今者时遇中秋，偶逢月蚀，罗计缠于黑道，娄宿闻此显威，梦入蟾宫，敌战恶星而退度，救兹月蚀。元光再续于寥天，半灭半明，乍盈乍阙，忽嫦娥之感动，思凡世而降临，私离瑶台，误干天运，混仙凡而为患，错躔舍以成灾。请命道流，立坛究治，臣敢不启奏玄空，急扬雷令，招接天庭，奉行摄勘。今年今月，今日今时，奉道弟子张道玄仰凭圣力，随其万处周流，不悞一真清静，稽首拈香，无极大道，不可思议功德。〔击令牌科云〕一击天清，二击地灵，三击五雷，速变真形。天圆地方，律令九章，金牌响处，万鬼潜藏。〔咒水科云〕水无正行，以咒为灵，在天为雨露，在地作源泉。一嚵如霜，二嚵如雪，三嚵之后，百邪俱灭。〔执剑科诗云〕老君赐我驱邪剑，离火煅成经百炼，出匣纷纷霜雪寒，入手辉辉星斗现。先请东方青帝青神，啣符背剑，入吾水中；后请南方赤帝赤神，啣符背剑，入吾水中；又请西方白帝白神，啣符背剑，入吾水中；再

请北方黑帝黑神，啣符背剑，入吾水中；又请中方金帝金神，啣符背剑，入吾水中。〔诗云〕吾持此水非凡水，九龙吐出静天地，太乙池中千万年，吾今将来静妖气。（下略）^④

张天师利用香供奉神灵，招请神灵，又用令牌、剑、符咒施行法术，神化其行动，从而达到祛妖的目的。古典戏曲中的法师请神除妖大都与此剧相类。

吴昌龄剧中月宫桂花仙子因陈世英救月宫一难而思凡下界，明初朱有燬的《张天师明断辰钩月》则把桂花仙子思凡改为桃花精假冒嫦娥之名前去相会，目的是翻月宫被污之案。此剧今存明宣德间原刊本、脉望馆钞校本、《奢摩他室曲丛》本。剧叙陈世英有友人娄大王乃上界娄宿，中秋月蚀时，在世英跪求之下，上天救月宫之难。嫦娥得救后，欲报陈世英之恩德，又觉得仙凡无说话之理，遂吩咐东岳神延陈世英寿命。桃花精假嫦娥之名前去与陈世英欢会，致使陈世英疾病缠身。家里见医治无效，请李法官行法祛病。李法官欲召嫦娥前来折证，嫦娥请张天师为之剖白。张天师差人下凡擒桃花精，问明情由，罚桃花精往下方受罪。在作者看来，“月宫乃太阴至精之气，岂有私凡之心”，他借张天师神通来“分别邪正”，以宣月宫之冤。

元石君宝的《张天师断岁寒三友》一剧，剧本不存，估计是演松、竹、梅岁寒三友的故事。此外，元无名氏的《桂花精》杂剧，估计与吴昌龄剧题材相同，演桂花仙子思凡之事。《远山堂曲品》（具品）著有无名氏的《月桂》^⑤传奇，祁氏评曰：“桂仙下嫁言生，此是古《辰钩月》剧。剧词极绮丽，此记第寥寥数语耳。”从祁彪佳的评语来看，《月桂》传奇当演桂花仙子下嫁言生事，与吴昌龄、朱有燬剧大致相同。

元明杂剧中的张天师主要凭借符箓、印剑咒语等为人治花月妖缠迷之病，情节比较简单。清代张照的《混元盒》传奇演张

节真人与金花圣母斗法，用混元盒收妖的故事。剧本共有八十五出，结构庞大，情节复杂，张天师的除妖神通在剧中得到多方面的渲染。此剧今存升平署钞本，《古本戏曲丛刊九集》本，《曲考》、《曲录》、《曲海总目提要》均列入无名氏，庄一拂列之张照名下。《曲海总目提要》认为此剧“荒诞不根，大约仿《封神演义》、《西游记》等书，凭空结撰”而成，现在一般认为此剧本事直接源于明代写混元盒的小说《五毒全传》。此剧《曲海总目提要》^⑧卷四十有剧情大意，这里摘引如下：

明嘉靖时，世宗好长生之术。有陶谦者，本民间皮匠，以妖言获罪当诛。世宗闻其能点石成金，召见，惑其说，用童女烧炼，怨气干九霄。玉帝怒，命凶神降罚，收取恶人。

大孤山下有水神，曰金花圣母娘娘，与张真人世仇，欲乘此机，兴妖灭法。出聚妖幡以集群妖，择其尤者，曰白氏夫人、红衣道人、洪氏夫人、吴公长老、白衣娘子、黄衣娘子、蛙子妹妹、独角大王、草石精、黑石精、蝎子精、大毛、二毛、狐仙、七怪等，分授法术。令云：洪教真人张节，吾世仇也。其祖传九宫八卦五雷神印，为世异宝。尔等用吾法，先破其印，俟其出，邀截于路诛灭之。群妖受教，散处民间为害，以伺真人。

真人祖道陵知之，降于升仙台，授节太乙图、九龙神帕、琢妖金簪、信香盒、如意金盒。信香盒者，有急以盒中香焚之，老真人即至。如意金盒者，即所谓混元盒也。降妖伏怪，乃取用之。

时有赵国盛者，将门之子，以荫入监，尝登奎星阁，阁旧有妖，国盛负气，按剑坐阁中。至夜分，见一美妇人，国盛知为妖，饮以酒。妖饮而醉，口中吐一物如珠，国盛吸之，五脏如焚，须臾，身体轻健欲飞。妖醒，恚且哭曰：吾必有以报

汝。国盛就试称旨，擢御史，巡按江西。抵任忽失印，托疾不理事。俄有两道者，自言能治奇疾。见国盛，则已知失印事，为求得于江中。厚酬之，谢不取，以素纸一幅，浼国盛求真人印。真人召火德星君，以真火炙之，化一妇人，云本良家子，为二怪掇去，剥皮为纸，求真人泄冤。真人作法收妖，则草花、黑花二石，并收其党独角大王，则白胫大虎也。国盛惭，反诬真人不法。世宗遣廷臣陆炳、薛保，召真人赴京。

时洪氏夫人化作美女，盩村民富氏子，召龙贮桶中，欲灌江边民而害真人。真人用符授富氏子压之，乃大白蟒蛇也。吴公长老等亦来害真人，赵天君以鞭挥之，缚付真人，俱收入混元盒内。而红衣、白衣、黄衣三怪，奔告金花。金花出与真人战，诸神将俱不能胜，真人法宝皆为金花所收，遂被获。以真人乃水官星君化身，不敢伤，困之水府。

老真人奏玉帝，命诸天王将天兵十万讨之。而金花以寒光冷气护其居，天王兵将无能入者。乃请西方斗战胜佛孙大圣，与二郎神以神通破其寒光冷气。金花乃败走，求救于其师老母元君。元君至，大圣亦如束手无策者。玉帝甚怒，查阅仙籍，知元君是女娲弟子。乃告女娲，女娲责元君而贬金花，收三怪还其主。三怪者：普门白鸚鵡、南极山中猴精，及南极老人所乘鹿也。

真人得出，行至张家湾，收白氏夫人贮盒中。白氏夫人者，千年老狐，神通广大。真人访求四依山中散仙陆压道人，始得收之。一路擒怪无算，至崇文门，遇火德星君，真人与语，知奉玉旨，将焚张志家。真人以亲故泄天机，后真人邸第亦焚。真人入朝质辨，世宗知其冤，立置国盛于法。国盛临刑脱去，不知所终。时蝎子精盛行，世宗命陶谦治之。谦懼而逃，死于道。廷臣共举真人，真人治蝎精。世宗嘉

之。真人于是奏谦妖妄，前以误听触天帝怒，以致妖气盛行，劝世宗宜崇正法，勿信妖诬。世宗闻其有混元盒，令出盒现诸妖元神，真人一一使现而复收之。辞归龙虎山，作罗天大醮，酬诸天神。未几，玉帝召真人归水官星君位，真人遂沐浴上升云。

剧本以明嘉靖年间皇帝宠信陶仲文，沉迷炼丹为引子，利用想象写天怨人怒，妖怪滋生，危害人类的情节。剧中妖魔众多，大都是自然界害人力量的象征，如虎精、蟒精、狐精、蝎子精等，它们聚集在水神金花圣母的聚妖幡下，化成各种形象危害人类。这些妖魔有组织，而且神通广大，张天师虽然得到祖师的多种法宝，仍然无济于事，被金花圣母囚于水府之中。金花圣母之师老母元君，法力之高更是令孙大圣、二郎神都束手无策，最后女娲祖师出面，才平息这场妖乱。剧中的张天师不畏艰难，收妖除魔，维护正义，是现实社会正义力量的象征。湘剧、祁剧等剧种中有此剧目。

二、许旌阳故事剧

许逊，研究道教者大都认为实有其人，活动于西晋末年，因曾为旌阳县令而被称为许旌阳。唐以前就出现了《许逊别传》，唐初的《艺文类聚》卷二十一收录了《许逊别传》的部分内容，文中突出了许逊的孝行：他七岁丧父，“躬耕负薪以养母，尽孝敬之道”。《太平寰宇记》所收南齐刘澄之的《鄱阳记》中首先提到许逊斩蛟，黄小石认为“该史料所说许逊斩蛟事，为后出的所有传记沿袭，只是在情节上进行了更多的神奇编造”^⑧。《朝野金载》卷三记载许逊为旌阳县令，得道于豫章西山，“江中有蛟蜃为患，旌阳没水，剑斩之”^⑨。许逊斩蛟蜃的记载，突出了许逊的法术神通。唐代陈宗裕的《敕建乌石观碑记》中出现了“许公举家拔

宅仙去”之说法。可见许逊孝行信仰、法术信仰、飞升成仙信仰在唐代都已经出现,只不过故事比较简单。唐以后,许逊的故事因其孝的内核,再加上民间对其方术的需要、飞升成仙的向往而流传颇广。到宋元时期,他的传说故事更为丰富,出现了《西山许真君八十五化录》(施岑序作于宋丙午年),来记载许逊的神迹。《许真君仙传》、《孝道吴许二真君传》以及赵道一《历世真仙体道通鉴》卷二十六的《许太史》等文也对许逊事迹进行了渲染神化。

许逊在宋徽宗政和二年(1112),被封为“神功妙济真君”,在道教神仙谱系中的地位仅次于张道陵。而在传为许逊升仙的南昌一带,许逊影响最为深广^③。许逊还是道教净明道派的祖师,该派首重忠孝,主张化民以忠孝廉谨慎之教。

许逊事迹在明代开始出现于戏曲作品中,现所知的有明无名氏的《许真人拔宅飞升》杂剧、《旌阳剑》传奇,清程煥的《龙沙剑》传奇等演绎许逊故事。这些戏曲作品主要是以许逊斩蛟传说为题材进行创作的。《许真人拔宅飞升》杂剧今存脉望馆钞校本,题目作“锁蛟精弃官学道”,正名作“许真人拔宅飞升”。剧叙九洲都仙高明太史因思凡被谪下凡托生为许逊。许逊虽为凡人,然道性犹存,为旌阳县令时,点石成金,救助无钱完税而被关押的贫苦百姓。后弃职归山,修养仙道。鄱阳湖蛟精、蛇精危害百姓,许逊带吴猛书符欲斩蛟精,又怕污染水面。后蛟精逃走,化黄牛卧沙滩上,伺机报复。吴猛奉师命用纸剪黑牛前去与黄牛相斗,并用剑砍伤黄牛。蛟精受伤后变儒生混入人群中逃走,入赘贾家为婿。许旌阳追到贾家,蛟精变出本相,逃入深潭,后被许逊锁于井中。因许逊在人间救世安民,斩妖除魔,东华帝君奉玉帝敕命,派人下凡度脱许逊一家飞升成仙。剧本移接了李冰化牛斗江神故事、栾巴斩狸故事写许逊斩蛟,突出了许逊的法

术神通。无名氏的《旌阳剑》传奇，剧本佚，估计与前剧内容大致相同。程煥的《龙沙剑》合许逊除妖、樊夫人除妖以及《独异记》中李鹄事创作而成。剧叙唐时鄱阳湖蛟精兴风作浪，残害生灵。安定人李鹄，偕妻前去赴江西都昌任，过鄱阳湖时，被蛟精所得。蛟精冒充李鹄，赘于南昌刺史屈突家。仙人许逊、樊夫人为救世安民，下凡除怪，救出李鹄，擒获蛟精，以龙沙剑斩之。后李鹄夫妻入庐山修道，仙人以龙沙剑相赠。许真君在江西最受崇拜，被尊为普天福主，真君戏又叫福主戏，是神戏中最隆重的一种。明代弋阳腔中出现了演许真君故事的连台本戏《铁树传》，敷衍许真君修道、斩蛟等故事。清代地方戏中，许真君斩蛟故事外，点化王阳明的《真君摆渡》也颇受人们重视。《真君摆渡》是《护国记》中的一折，演许真君化渔翁点化王守仁，暗示宁王反叛必败；王即急下赣州，兴兵讨伐宁王的故事^⑩。九江青阳腔、安徽岳西高腔等剧种中亦有此剧目。

许逊救助贫苦百姓、斩蛟除害等故事在剧本中被加以突出，这在一定程度上反映了明清时期人们祈福免祸的愿望。

三、萨真人、时真人等驱邪除妖剧

萨真人，名守坚，西河人，自称汾阳萨客，学神霄雷法于张继先、王文卿、林灵素，后世称其道派为“西河派”、“天山派”，属神霄支派。《历世真仙体道通鉴续编》^⑪卷四有萨守坚小传：

萨真人，名守坚，南华人也，一云西河人，自称汾阳萨客。少有济人利物之心，尝学医误用药杀人，遂弃医。闻江南三十代天师虚静先生及林王二侍宸道法之高，欲求学法。出蜀至陕，行囊已尽。方坐石闷，忽见三道人来。萨问此去信州远近。道人问所欲。萨云：欲访虚静天师参学道法。道人曰：天师羽化矣。萨方怅恨，一道人云：今天师道法亦

高，吾与之有旧，当为作字，可往访之。吾有一法相授，日间可以自给。遂授以咒枣之术，曰：咒一枣可取七文，一日但咒十枣，得七十文，则有一日之资矣。一道人云：吾亦有一法相授。与之棕扇一柄，曰：有病者则扇之，即愈。一道人云：吾亦有一法相授。乃雷法也。萨拜而受之，用之皆验。一日凡咒百餘枣，止取七十文为日用，餘者复以济贫。及到信州，见天师，投信。举家恸哭。乃三十代天师亲笔也。信中言：吾与林侍宸、王侍宸遇萨某，各以一法授之矣，可授以未尽之文。萨由是道法大显。

尝寓某处城隍庙数日，太守梦城隍告之曰：萨先生数日寓此，令我起处不安，幸为我善遣之。太守至庙，逐萨使去。萨行数十里，遇人舁豕往庙酬愿。萨以少香附之曰：去酬愿毕，为置炉焚之。其人如诚，迅雷一声，火焚其庙，更不延烧民居。

越三年，萨至某渡，无操舟者，举篙自渡，置三文钱于舟中以偿渡金。因掬水洗手，见一人铁冠红袍，手执玉斧，立于水中。萨诃之曰：汝乃何人，遽见形。其人立于侧曰：我王善，即某州城隍也。昨真官焚我庙，我家三百餘口无依。我实无罪，诉于上帝。帝赐玉斧，令我相随，遇真官有犯天律令，得便宜施行后奏。我随真官三年，并无犯律者。今日渡舟，真官乃置钱舟中，则真官无可报之时矣。今愿为部将，奉行法旨。萨曰：更相从三年，亦只如是。萨遂奏玉帝，擢为部将。每有行持报应若响。尝有诗云：道法于身不等闲，寻思戒行彻心寒，千年铁树开花易，一日酆都出世难。又诗云：言清行浊休谈道，不顾天条法谩行。但依本分安神气，何虑仙都不挂名。真人得道后游闽中，一日端坐而化。

萨真人正直行善、除怪驱邪的故事在民间影响较大，被文人

写入小说、戏曲中。明末邓志谟的小说《咒枣记》，写萨真人前世为善，后世修行，后得升天。无名氏的《萨真人白日飞升》杂剧，也应是演萨真人得道飞升故事。《萨真人夜断碧桃花》则是写萨真人祈禳驱鬼、成就人间再世姻缘的故事。此剧《也是园书目》、《今乐考证》、《曲录》等著录，今存息机子刊本、《元曲选》本。息机子刊本题目作“张道南断弦应再续”，《元曲选》本题目作“张明府醉题青玉案”。剧叙广东潮阳知县徐端之女碧桃与县丞张圭之子张道南早有婚约，三月十五日碧桃父母被张家请去庆赏牡丹。碧桃见父母不在家，到县衙后园游赏，正好遇上前来寻找走失鹦鹉的张道南。二人相认，一同看花，不巧被父母回来时看见，碧桃在父母责骂之下一气而亡。徐知县把女儿埋葬于县衙花园中，坟上长出一株碧桃花。后张道南中状元，官授潮阳知县。道南于官府后花园中见碧桃花，摘回插在房中，晚上碧桃鬼魂前来相会。因人鬼相异，道南得病，父母见医药无效，遂请萨真人祈禳。萨真人行法，得知详情，检姻缘簿，知二人有缘当合。正好碧桃妹玉兰寿尽而亡，碧桃遂借妹妹玉兰之体还魂。萨真人为张圭、徐端说明其中情由，两家遂“再合姻缘”。此剧所写的再生情缘，在元明时期深得人们的喜爱。范文若改编为南戏后，流传更广^②。

明无名氏的《太乙仙夜断桃符记》与《时真人四圣锁白猿》也是以驱妖除怪为内容的剧作。《太乙仙夜断桃符记》写太乙仙除妖救阎英的故事。太乙仙，不知名姓，从曲词中“今还信州去”语来看，应属正一道派。此剧《今乐考证》、《也是园书目》、《曲录》著录。今存脉望馆钞校本、《孤本元明杂剧》本。剧叙阎府尹之子阎英郊外踏青时，救门东娘，二人许亲。阎英回家后，叫父亲唤媒婆前去提亲，但媒婆寻找几天都未找到。阎英相思成病，门东娘夜晚前去相会。家僮六儿把此事告知府尹。第二天晚上，

门东娘、门西娘都来到阎英房中，二人发生争吵，被门外探看的府尹怒声喝斥吓走。太乙仙路过洛阳，因与府尹有旧，前来探访。得知阎英病情后，设坛作法召神拿妖，原来门东娘、门西娘就是门上桃符成精所化。太乙仙遣二妖往酆都受罚。剧中太乙仙作法据剧情提示有点香、请神、击令牌、举笔、书符、仗剑、咒水等，与张天师作法过程大致相同。

《时真人四圣锁白猿》杂剧写时真人为沈璧除白猿精故事。从剧本来看，时真人，姓时名玄，字道初，道号景阳子，曾参五祖七真，事迹未详。此剧《也是园书目》、《今乐考证》、《曲录》著录，今存脉望馆钞校本。剧叙杭州沈璧以海上经商为业，颇有家财，妻子大有颜色。沈璧泛海出外月余后，有自称烟霞大圣的白猿精法力高强，“占断烟霞万里峰，任吾来往自纵横，爬山过岭施英勇，翻江搅海显神通，腾云驾雾升狂雨，走石吹沙起怪风”^③。他变作沈璧模样，到沈家占其妻子、财产。沈璧离家两年光景，利增百倍，回家时烟霞大圣变出本相，打倒沈璧，并限他三日之内把娇妻幼子、田产物业全都与之。沈璧请法官作法，毫不济事，被赶出家门。沈璧无脸见人，投西湖自尽，被时真人救起。时真人让沈璧梦中入神界告状，并差斗口四将前去捉妖，让沈璧夫妻再得团圆。沈璧事后把家有物件散与众人，把金银珠宝舍与庵观寺院，三口儿盖茅庵修行学道。白猿精化人淫人妻女的故事在古代小说中较为常见，话本小说中就有《陈巡检梅岭失妻》等。

从上面提到的剧作来看，剧作中的天师真人主要依靠符箓法术召唤神灵来降妖祛怪，有意思的是他们所祛除之怪几乎都与婚姻爱情有关。

第三节 钟馗捉鬼及其他仙道驱邪剧

一、钟馗故事剧

钟馗是一个家喻户晓的传说人物,他驱疫逐鬼,惩恶扬善,保护人间平安,玉皇大帝封他为驱邪斩祟将军。钟馗驱邪斩鬼传说,人们一般认为从古代的驱傩习俗演化发展而来。最早在《太上洞渊神咒经》中有记载,卿希泰先生认为此经出现于晋代。如果此说无误的话,那么钟馗斩鬼的传说已在晋代出现。唐以后,钟馗斩鬼传说十分流行,钟馗斩鬼画还成为皇上颁赐给官员们的除旧迎新礼物^④。

钟馗的故事也在流传中不断被丰富发展,钟馗的形象也由唐吴道子钟馗画题记中的“武举不捷之士”,成为满腹诗书、文才出众的才子,科举高中,被皇上封为天下头名状元。不仅他的身世被完全改写了,还增出了一个妹妹,钟馗嫁妹故事也成为钟馗传说中的重要内容。钟馗故事的发展变化,戏曲小说有着很大的贡献。小说中,明代出现了《钟馗全传》小说,明人《西洋记》中也有“五鬼闹判”故事;清代有刘璋的《斩鬼传》、云中道人的《平鬼传》等。这些小说通过钟馗驱鬼故事,描写了广阔的社会现实,是中国小说史上有名的讽刺小说。戏曲方面,宋官本杂剧中有《钟馗爨》,明代有无名氏的《庆丰年五鬼闹钟馗》杂剧、阮大铖的《狮子赚》传奇,清代有沈玉亮的《钟馗吓鬼》、蒲松龄的《钟妹庆寿》杂剧以及张彝宣的《天下乐》传奇等。

《庆丰年五鬼闹钟馗》杂剧,今存脉望馆校内府本,封面题“本朝教坊编演”,是明朝宫廷新年供奉剧。剧叙终南山甘河镇钟馗平生正直,不信邪鬼,满腹诗书,中过乡贡进士后,因杨国忠当权,两次都未中殿试。又一年科考将到时,李知县要钟馗再次

上京赴考。钟馗半路迷踪失路，夜宿五道将军庙中，大耗小耗众鬼出来作祟，都被钟馗赶走。科举场上，钟馗文才出众，但杨国忠不学无术贪财受贿，欲取对他行贿的常风，把钟馗赶了出去。钟馗回店后，一气而亡。张伯循正直无私，把钟馗文章进呈皇上，皇上封钟馗为天下头名状元。殿头官得知钟馗死讯后，叫张大人拿着钟馗官衣靴帽前去店中焚化，让钟馗地府中使用。钟馗死后为判官，管领天下邪魔鬼怪，得靴帽后前来致谢，赶走了正缠绕殿头官大人的鬼魅。殿头官醒来后，奏知圣上，为钟馗立庙祭祀。新年之际，三阳真君、五福神及众神祇在三阳阁庆赏丰年，钟馗让众鬼调百戏，点神爆竹驱邪，共贺新年。

明末阮大铖的《狮子赚》也以钟馗故事为题材，剧本佚，《曲海总目提要》卷十二有故事提要：

唐武举钟馗曾摄功曹印务，管辖八万四千鬼头，以包龙图断盆儿鬼案被揭，至总持殿转降为柰河桥桥梁侯缺大使。闲曹冷署，不堪寂寞。与总持殿掌印判官喇嘛苗有旧，乃盛设饮饌召苗饮，并陈古玩赠苗。苗亦携地里鬼、看财鬼、两头鬼馈钟。酒酣，钟出妹侑酒，苗遂与通。于陵陈仲子以生前矫廉，死为饿鬼，来乞食，为鬼吏所殴。苗醉中遗文笔判簿在地，为仲子拾去。苗归，途遇猢猻头僧牵小猴一头，在柰河桥演说猴头经。使猴演故事，为众鬼指示因果。苗至，令猴重演。猴加衣冠作判赴席状，自入门揖让馈遗，以至与钟妹戏谑，及殴陈仲子，无不毕现。苗怒甚，欲挝之，猴忽化为虎，众皆惊走。苗至家，遂得疾，其妻子延医赛无常诊视。而猢猻头僧阴摄钟妹魂，使与相见，两情方笃，忽见阳间差役拘之。病益甚，竟不起。馗方欲与苗朋比纳贿，而知苗变，又苗妻以妹赠鞋为据，告之等轮王，欲馗填命，陈仲子亦以所拾文笔判簿诉被殴状。轮王乃按律罚三人往阳间受罪。轮王欲修等轮志，

且补判官缺,乃使卒以书邀祔衡苏轼。衡赴天曹修文,轼以启辞。遂以陈仲子补判职,而戒以不必矫廉云^④。

从上面的剧情介绍来看,剧中的钟馗与民间传说中的正直无私的鬼王形象不同。剧中,钟馗管理失误,被降为奈河桥桥梁侯缺大使时,又与总持殿苗判官朋比为奸,出妹侑酒,任苗判官与妹私通,最后被判往阳间受罪。作者通过钟馗故事,来反映官场的黑暗与社会的不平。《曲海总目提要》认为此剧“关目皆空花幻影”,与《昙花记》、《修文记》一样同是“借传奇说法”之作。

明末清初戏曲家张大复的《天下乐》传奇也是以钟馗故事为题材创作而成的,此剧已佚,今仅存《嫁妹》一出,京剧的《钟馗嫁妹》即来源于此。从《曲海总目提要》卷二十一所记的剧情来看,剧中的钟馗形象较前有很大的不同。

杜平,字钧卿,杭州钱塘人,累世为商,家资巨万。父母早亡,未及婚娶。与金陵李四、锡山任安、丹徒孙立、姑苏吴彦正,同业营生,意气相得,愿散资财普济穷民。平拯济江浙将遍,自往都下淮扬,而出赀八十万,令四人分济四方。一往滇贵,一往齐燕,一往湘楚川陇,一往闽粤。于是吴趣分野,常有金光五道,亘天而起。

时钟南山秀士钟馗,与妹媚儿同居。闻唐高祖开科取士,欲赴京应举,贫乏无赀。平在长明寺中,大舍钱帛谷米。馗闻其名,诣寺访之。平即邀至家中,赠百金为资斧,佐以宝剑。馗为人好刚使气,乘醉入寺,寺僧方为杜作瑜珈道场,延请法师施食。馗见大陀,以为妖诞,毁榜殴僧,且谓平曰:人之祸福在天,何得托名于鬼。若鬼果能作祸于人,是为害人之物,必当尽杀而啗之。诸饿鬼诉于观音大士。大士知其正直,后将为神,而怒其谤佛,乃令五穷鬼损其福,五

厉鬼夺其算。馗赴京，旅次疟症，及稍愈，由径道往长安。夜抵阴山穷谷中，为众鬼所困，变易形状，绀发墨面，丛生怪须，塞土于口而去。馗入京就试，获中会元。殿试之时，以貌丑被黜。自触殒身，大闹酆都。奏知玉帝，玉帝悯其正直无私，怀才沦落，封为驱邪斩祟将军，领鬼兵三千，专管人间祟鬼厉气。

初馗之赴举也，平厚赐其家，且使婢为其妹役，馗深感之。平以贸易入都，馗方登第，以妹许平。未及嫁而馗为神。时天子御朝，八方王子万里入贡，云睹五道祥云，辉映中国。而其时适三月不雨，有旨问袁天罡。天罡云：五云之瑞，应在五人。及召平等入见，平讼馗冤，请为立庙褒封，三日甘霖必沛。乃赠馗状元，而令平等祷雨。如期雨降，遂拜平天下五路大总管。馗践前约，亲率众鬼，笙箫鼓乐灯火车马，自空而下，以妹嫁平。五人复受玉帝之敕，为五路大将军，又令多宝天尊，赐以天女绣花云蟒五件、辟邪金盃五顶。其仆招财、利市，俱得并封^⑧。

此剧把钟馗故事与五路财神故事结合起来，财神掌管人间利禄，而钟馗驱除邪祟，人间富足安乐，天下太平，表达了作者的美好理想。

康熙年间沈玉亮的《钟馗吓鬼》、蒲松龄的《钟馗庆寿》也是以钟馗故事为题材的剧作。沈玉亮的剧作已佚，剧情不详。蒲松龄的剧作，未见著录，今存钞本。剧中钟馗才华出众，却因相貌不扬而被黜落。钟馗悲愤之下，撞金阶而死，死后被封为判官。钟馗认为人间的贫贱愁苦都是鬼魅作祟而致，发誓若遇魑魅魍魉，必吞食之。钟妹在钟馗生日时，送两鬼为贺仪，钟馗叫厨房烹鬼做菜，用来佐酒。

从上面剧作中的钟馗故事可知，戏曲作家在利用民间传说

进行创作的同时,又充分发挥自己的想象,使得钟馗传说变得丰富多彩。

二、其他驱邪除妖、斗法禳解故事剧

驱邪除妖、斗法禳解之类的剧作除了上面介绍的剧作外,还有其他一些不成系列的剧作。下面对之作简单的介绍。

(一)、元李取进的《神龙殿栾巴喂酒》

李取进此剧写神仙栾巴神通显化故事剧。此剧《录鬼簿》著录,剧本佚,赵景深《元人杂剧钩沉》^①辑存《双调》一套,《南吕宫》一套。栾巴故事最早出现在葛洪的《神仙传》^②卷五:

栾巴者,蜀郡成都人也。少而好道,不修俗事。时太守躬诣巴,请屈为功曹,待以师友之礼。巴陵太守曰:“闻功曹有道,宁可试见一奇乎?”巴曰:“唯。”即平坐,却入壁中去,冉冉如云气之状,须臾失巴所在。壁外人见化成一虎,人并惊,虎径还功曹舍。人往视虎,虎乃巴成也。后举孝廉,除郎中,迁豫章太守。庐山庙有神,能于帐中共外人语,饮酒空中投杯。人往乞福,能使江湖之中,分风举帆,行各相逢。巴至郡,往庙中,便失神所在。巴曰:“庙鬼诈为天官,损百姓日久,罪当治之。”以事付功曹,巴自行捕逐。若不时讨,恐其后游行天下,所在血食,枉病良民,贵以重祷。乃下所在推问山川社稷,求鬼踪迹。此鬼于是走至齐郡,化为书生,善谈五经,太守即以女妻之。巴知其所在,上表请解郡守往捕,其鬼不出,巴谓太守:“贤婿,非人也,是老鬼诈为庙神。今走至此,故来取之。”太守召之不出。巴曰:“出之甚易!请太守笔砚奏案。”巴乃作符,符成,长啸,空中忽有人将符去,亦不见人形。一坐皆惊。符至,书生向妇涕泣曰:“去必死矣。”须臾,书生自赍符来至庭,见巴不敢前。巴叱

曰：“老鬼何不复尔形。”应声即便为一狸，叩头乞活。巴敕杀之，皆见空中刀下，狸头堕地。太守女已生一儿，复化为狸，亦杀之。巴去还，豫章郡多鬼，又多独足鬼，为百姓病。巴到后更无此患，妖邪一时消灭。

后征为尚书郎。正旦大会，巴后到有酒容，赐百官酒，又不饮，而西南向嚬之。有司奏巴不敬，诏问巴。巴曰：“臣乡里以臣能治鬼护病，生为臣立庙。今旦有耆老皆来臣庙中享臣，不能早饮之，是以有酒容。臣适见成都市上火，臣故漱酒为尔救之，非敢不敬。当请诏问，虚诏抵罪。”乃发驿书问成都，巴奏言正旦食后失火，须臾有大雨三阵，从东北来，火乃止，雨着人皆作酒气。后一旦忽大风雨，天地晦冥，对坐不相见，因失巴所在。寻问巴还成都，与亲故别，称不更还。老幼皆于庙中送之，云去时亦风雨晦冥，莫知去处也。

《神仙传》中栾巴有法术能治鬼医病，斩狸、嚬酒救火是他的主要神迹。其中斩狸的情节与许旌阳斩蛟情节大体一致，估计因栾巴曾为豫章太守，而许旌阳于豫章得道，后人遂把栾巴斩狸情节移接到许旌阳斩蛟上。栾巴“嚬酒救火”神迹，则移植了干宝《搜神记》卷二中樊英嚬水救火故事^④。宋陈光葆的《三洞群仙录》中栾巴只有“斩狸”故事，而“嚬酒”则是樊英故事。元赵道一《历世真仙体道通鉴》卷十五也有详细的记载。李取进此剧取材于栾巴的传说，当演栾巴斩狸、嚬酒救火故事。

（二）元王晔的《破阴阳八卦桃花女》

王晔的《破阴阳八卦桃花女》演周公与桃花女斗法争胜故事。此剧《录鬼簿》著录^⑤，《录鬼簿续编》“失载名氏”杂剧中有《桃花女》，题目正名作“祭北斗七星老钱箠，破阴阳八卦桃花女”。《太和正音谱》未著录王晔剧作，在“古今无名杂剧”中著录

《智赚桃花女》。今《元曲选》存《桃花女破法嫁周公》，不题著者名，题目为“七星官增寿延彭祖”，正名为“桃花女破法嫁周公”。隋树森以之归王晔。剧中周公算卦三十年无差，算准石留住、彭祖死期，却被心地善良的桃花女一一禳解。周公得知原委后，逼彭祖送聘礼，想借为儿娶妻害死桃花女。婚礼中，周公多次设计害桃花女，但被桃花女一一禳解。桃花女以德报怨，最后一家和好。剧中桃花女被周公屡屡相逼，几至丧失性命，但最后仍嫁给周家，这反映了封建社会女性的悲惨命运。

桃花女与周公斗法故事在清代地方戏中多有改编演出。乾嘉年间的焦循在《剧说》中云：“近安庆‘帮子腔’剧中，有桃花女与周公斗法、沉香太子劈山救母等剧，皆本元人。”^⑤从焦循的记述来看，清乾嘉年间梆子腔中的桃花女故事与元剧仍相去不远。随着时代的发展，人们的观念也逐渐发生变化，桃花女最后委屈嫁周家的结局被改变。山东柳琴戏《八卦阴阳斗》剧中，周公因桃花女破其法，寻桃花女斗法，连以九十六卦相问，桃花女对答如流，周公因而动武，二人杀得难分难解，最后在仙人李洪的劝解下和解，入深山修道^⑥。宁夏秦腔剧目《火里桃花》中周公乃道貌岸然、假借占卜救世的骗子，他的伎俩被民女桃花揭穿后，恼羞成怒，动用天兵加害桃花女，在见桃花女安然无恙后当场气死^⑦。徽剧传统剧目《桃花女与周公斗法》（又名《反八卦》）中周公、桃花女乃真武神的刀、鞘下凡投胎。周公因桃花女破他的八卦，多次施法加害，皆为桃花女识破。全剧四十多折，故事离奇，情节复杂，以八卦贯穿，通过周公用八卦法，桃花女巧破来推动剧情^⑧。

桃花女与周公斗法故事中所反映的是“禳解神煞”之法，禳解神煞之法自古有之，是一种“观文察变考验阴阳五行生克之理，以趋吉避凶”之法，“盛于汉魏而管辂、郭璞之术为尤著”^⑨。

这种禳解之法,现在一些地方的婚娶犹有用之。

此外,明包胤祺的《采真记》、无名氏的《享千秋》、《大圣收魔》、《华光显圣》等剧也是除魔斗法故事剧,因剧本不存,此不多及。

第四节 神圣与邪恶的较量

善恶观念是千百年来世俗百姓价值判断的重要标准,神圣与邪恶、忠良与奸佞是由善恶孳生出来的观念,而祸福则是善恶产生的必然结果。这种观念在中国古代戏曲小说中有着广泛的影响,神仙驱邪除魔剧里所反映的就是善与恶、神圣与邪恶的斗争,在这种斗争背后隐藏的是人们征服自然、解除现实痛苦的理想。

自然是人类生存的依赖,同时又是人类苦难的来源之一。弗洛伊德认为人生苦难有三个根源:自然、我们自身和社会生活的不健全,自然就是其中之一^④。人们与自然休戚相关,强烈依赖于农作物的生长,然而人们对自然现象缺乏了解,面对自然灾害无能为力。由于上述因素,人们一方面把自然现象当成与人一样有灵性的神灵,认为这些神灵像人一样都有着某种欲求,只要对之顶礼膜拜,满足他们的欲求,就可以换取他们的保护与恩赐。天上的日月星辰、风雨雷电,地上的山脉河流、草木泉石都成为人们崇拜的对象,出现了日神、月神、星辰之神、山神、河神、风神、雨神、雷神、门神、灶神、厕神、井神等众多神祇,几乎所有主要的自然物和自然现象都曾经在不同情况下被当作一种人格化的超自然存在而受到崇拜。另一方面,人们又在不断地了解自然,期求征服自然。神仙驱邪除魔剧里,二郎神擒天上魔、斩水中蛟、收山中妖,那吒收服天魔女、地魔女、运魔女、色魔女,张

天师混元盒收石精、虎精、蟒精、狐精、蝎子精等，这些都曲折地反映了人们征服自然、改善生活环境的理想。

在诸多自然灾害中，水灾是人们最感无奈，也是威胁最大的自然灾害。在古人眼里，水灾的发生是蛟龙作怪产生的，蛟精是自然灾害的象征，也是邪恶势力的象征。戏曲中，灌口蛟精“翻江搅海”，喜怒无常，怒时风雹乱下，伤损禾稼，损坏船只，让人们五谷难收，尸横水面^⑤。鄱阳湖的蛟精也是“混海翻江作浪潮，张牙舞爪出波涛。敢同巨蟒争湖海，不忿苍龙上碧霄。喜来水定风波静，怒后兴云起电雹。损害生灵施恶躁，争潭竞窟逞英豪。作怪成精装秀士，满身鳞甲怕人瞧。腥风拂面施威势，一心缠扰女妖娆”，“出潭冲塌江河岸，翻身振倒水晶宫”^⑥。这些蛟精神通广大，变化多端。灌口龙母因李冰凿离堆，坏了它的巢穴，因而“驾起风雷雨电”，变成人身与李冰厮杀^⑦；鄱阳湖蛟精变黄牛卧在沙洲欲害许真人，在被吴猛砍伤后，又变儒生入赘长沙贾家，欺骗了善良的贾家。他们是危害人民生命财产安全的强大邪恶势力。

面对蛟精的横行，人们塑造了二郎神、许真人，他们不但神通广大，而且正直爱民。《灌口二郎斩健蛟》杂剧中，赵煜性格忠良，胸怀宽广，为官时减差徭，薄税敛，嘉州一郡田蚕广盛，禾稼丰穰，人民安康。因为忠直守志，德性温良，正直中和而白日飞升成仙。为神后仍不忘嘉州人民为蛟精所害，奉敕命，使神通，擒健蛟斩杀之为民除害。《灌口二郎初显圣》杂剧中，李冰因“江水泛涨，伤害居民”，率民开凿离堆，为民造福。公子李二郎神通广大，利用铁弹、鹰犬制服蛟龙母子，锁之离堆之下，命之约勒江波，分水灌溉农田。《许真人拔宅飞升》剧中许真人慈悲悯世，百姓称他“端的清似水，明如镜，上不亏公，下不损民”，是人民理想的父母官。后来得道成仙，游方时，随路“诛蛇戮蟒，斩魅除妖”，

救度万民。最后许真人以法术神通把害人的蛟精锁于井中。在他的身上,有一种除恶务尽的精神。二郎神、许真君斩蛟除害,反映了人们征服水患的理想。

自然是人类苦难的根源之一,但人类绝大多数的苦难并不是来源于自然而来自社会关系。社会关系的不健全导致战争、社会集团间的冲突以及精神压抑,中国古代的人们虽然没有明确地意识到这一点,但从他们所关心的问题中曲折地反映出来。

《二郎神醉射锁魔镜》、《二郎神锁齐天大圣》、《争玉板八仙过海》通过神魔之间的战争,反映了人们神圣战胜邪恶的战争观念。《锁魔镜》杂剧中二郎神与那吒二人齐心合力,擒伏因误射锁魔镜而逃出的牛魔王与金睛百眼鬼。《二郎神锁齐天大圣》杂剧中,齐天大圣与哥哥通天大圣、弟弟耍耍三郎,神通广大,变化多般。他们喜怒无常,“喜来雾敛云收,怒后兴风作浪。扳折太岳高峰顶,搅乱东洋大海波”,“轻轮铁棒,攀藤揽葛神惊,怒逞雄威,走石飞沙天地暗”^⑧。他们久占花果山千百年,三界神祇不敢与之斗胜。齐天大圣偷仙丹后,乾天大仙举荐二郎神前去征剿。二郎神刚听到乾天大仙举荐他去征剿时,对齐天大圣的神通心存惧意:“齐天大圣神通广大,变化多般,小圣难以和他斗胜也。”但因为上帝法旨,作为国家正神,理该为国分忧,也就抖起精神,召集手下七圣将一起前去擒拿齐天大圣。七圣将个个“神通广大,变化多般”,“怒来摧山断岭,喜来风静天晴”,上帝因为他们“勇猛正直”,让他们镇压梅山之境。因为齐天大圣法力高强,变化无常,上帝又差巨灵神前去助战。巨灵神“膀阔身长数丈高,金睛赤发怒冲霄,肩担月样开山斧,太华山峰用手摇”,神通广大,法力高强。天兵人人勇烈,个个威风,戈甲鲜明,枪刀灿烂,威严而齐整,在二郎神、巨灵神的带领下战胜了齐天大圣。剧本在宣扬正义战胜邪恶思想的同时,也有着很浓的封

建正统观念。

《八仙过海》^⑥写的是八仙与东海龙王为代表的水仙之间的争战。龙王本来是民俗信仰之神,后来被道教吸收,成为道俗共祭的神仙。剧中南海龙王的上场诗中有“恭承玉帝三清命,久居大海作龙王”之语,也说明了这一点。八仙与龙王之间的争斗,应是道教内部不同派别之争。但从剧中钟离权向太上老君求助时所说的“我等恐怕不能取胜,折了俺道门志气。特告祖师怜悯,救度小道八人,以显道法高强”之语来看,似乎又不是道教内部之争,而是道教神仙与世俗神仙之间的一次争战。这次争战起因于东海龙王之子摩揭贪宝、抢夺蓝采和云阳板的不正当行为,结果摩揭被杀,东海龙王带兵前去与八仙争斗,又大败。东海龙王誓报杀儿之仇,求助于天地水三官,三官也不辨情由,答应出兵助战,造成天仙与水仙大战。东海龙王为代表的水仙势力强大,特别是天地水三官助战后,有数百万之众,更显阵容强大。相比之下,八仙人单力薄,但他们个个道法高强,拥有威力无比的法宝。过东海时,曹国舅踏笊篱、湘子用花篮、铁拐李用铁拐、钟离权用芭蕉扇、徐神翁用铁笛、张果老用药葫芦、蓝采和用玉板、吕洞宾踏宝剑,各显神通。在蓝采和玉板被抢、人被拖入水中之后,钟离权用金丹照出蓝采和的所在。而钟离权的火葫芦放在海中,使了法,持了咒,可以一个变十个,十个变百个,百个变千个,千个变万个,可以烧干东海之水。吕洞宾宝剑也法力无穷,撇向空中,也可以一口变十口,十口变百口,百口变千口,千口变万口,从天而落,杀得东海龙王军队大败逃亡。在移山、搅海、翻江、齐天、通天五大圣及群仙的帮助下,杀败了有天地水三官助战的东海龙王。

由于摩揭的贪宝、东海龙王的偏袒护短、天地水三官的不辨情由,导致了这次大的争战,使无数生灵涂炭。八仙是正义的一

方,他们要求拿回自己的物品,是合情合理的正当要求,他们的胜利是正义的胜利。

在诸多的社会问题中,婚姻爱情问题是人们最关心的问题之一。在封建社会,男女之间没有自由相爱的权力,“父母之命,媒妁之言”,使无数的青年男女所配非人,为情所困。青年男女之间的真挚爱情被人们看作是邪恶的,把他们沉迷于其中看成被妖精迷惑。天师、真人的降妖伏魔本领在面对邪恶情缘时大显神威。

《张天师断风花雪月》^⑤杂剧中张天师利用符篆法术判处了一桩仙凡爱情。陈世英一曲瑶琴救月宫一难,桂花仙子为报陈世英之恩而下凡与之相会,并相约来年八月十五再会。“三十三天离恨天最高,四百四病相思病最苦。”桂花仙子与陈世英的一夜之情,使得陈世英害相思病,一病不起。张天师设坛场,使神通,勾花月之妖前来问讯,得知桂花仙子思凡之情,最后把一干人等发到长眉仙处。张天师、长眉仙都勾陈世英魂魄到场看仙子被判之恶境,让他内心省悟,脱离相思苦海。在剧作家看来,桂花仙子是月宫之仙,陈世英是浊骨凡胎,他们之间的爱情注定得不到好的结果。但作者仍未把桂花仙子当成邪恶的妖精,而是通过长眉仙之口,认为桂花仙子虽然思凡,但为报恩而去,况且她久居月殿,从无匹配,情亦有可原,姑且不问。明朱有燉的《张天师明断辰钩月》^⑥也是以陈世英故事为题材的剧作。但作者把桂花仙子思凡,改成桃花仙子假扮嫦娥之名前去引诱陈世英。月宫嫦娥是太阴至精之气,“岂有私凡之心”?嫦娥感陈世英救月宫之难,但并未下凡报恩,感情十分纯正:“待将玉兔长生药报那秀才恩去,想天仙凡人,怎生有一同说话的理?若有仙分,我告一位神仙,度脱他成仙,看了他又无仙分。如今只分付东岳一声,多与他些阳寿者。”桃花仙子假冒嫦娥之名前去与陈

世英婚配，目的是“假他精神，坚根固本”，是邪恶行为。张天师除妖去怪，维护了神仙世界的纯洁。《桃符记》杂剧也是以法师除妖为内容。桃符日久成精，幻化成美女门东娘、门西娘，与书生阎英相会成亲。阎英因此染病不起。太乙仙用三道符箓使阎英省悟，使妖怪现形，让钟馗擒来罚入地狱受苦。《碧桃花》杂剧中，萨真人所判的是张道南与徐碧桃之间的人鬼恋情。但因为徐碧桃与张道南有夙缘，而且她还有二十年阳寿未尽，萨真人法外施恩，让碧桃借妹妹身体还魂，让不合法的爱情得到合法的地位。

在古人的意识中，仙是纯阳之体，与之交则阳长阴消，健康长寿；而妖怪鬼魅是纯阴之体，与之交则阳消阴长，损寿、多病乃至死亡。陈世英与桃精交、阎英与桃符精交、张道南与鬼魂交都染病不起，医药无效，其中就反映了这种观念。

《时真人四圣锁白猿》杂剧所写的也是时真人铲妖除怪，助沈璧一家再得团圆的故事。《搜神后记》中曾记有一则与时真人锁白猿大致相同的故事：

太叔王氏，后娶庾氏女，年少色美。王年六十，常宿外，妇深无欣。后忽一夕见王还，燕婉兼常。昼坐，因共食。奴从外来，见之大惊。以白王。王遽入，伪者亦出。二人交会中庭，俱著白衿，衣服形貌如一。真者便先举杖打伪者，伪者亦报打之。二人各敕子弟，令与手。王儿乃突前痛打，是一黄狗，遂打杀之。王时为会稽府佐，门士云：恒见一老黄狗，自东而来。其妇大耻，病死^④。

在这则故事中，黄狗化人与庾氏女交，与《时真人四圣锁白猿》只略有不同。剧中沈璧泛海经商常数年不归，妻子在家独守空房，白猿有机可乘；《搜神后记》中王氏年六十，常常外宿，其妻

年少色美,黄狗乘机亲近。烟霞大圣与沈妻、庾氏与黄狗之间的恶姻缘,实际上反映的是年轻貌美女子婚姻不幸、寻求外遇的现实。

张天师、萨真人、太乙仙、时真人用神通法术去妖除怪,维护了正常的社会秩序。

《桃花女破法嫁周公》虽然以斗法为内容,但不同于张天师、时真人等人的除妖去怪,是一本以斗法为内容的特殊婚姻题材剧。桃花女以德报怨,救活总想害自己的周公全家。这不光是桃花女的胜利,也是正义对邪恶的胜利。

由此可看,神仙驱邪除魔剧通过神仙真人驱邪除魔故事,曲折地反映了世俗百姓征服自然、战胜病魔、维护正常生活秩序的理想。

注 释

① 以上剧目主要根据庄一拂、傅惜华等人的戏曲目录著作粗略归纳,有些剧目因剧本不存或剧本内容复杂而难以分清,凭主观删存,多有不当之处。

② (明)臧晋叔:《元曲选》,中华书局 1989 年版。

③ 王季烈:《孤本元明杂剧》,中国戏剧出版社 1958 年版。

④ 《宋史》卷一百四十三,《志》第九十六,《四库全书》史部四十,台湾商务印书馆发行。

⑤ 参马书田:《中国道教诸神》,团结出版社 1996 年版。

⑥ 无名氏:《二郎神醉射锁魔镜》第一折,见《元曲选外编》第三册,中华书局 1959 年版。

⑦ (汉)应劭:《风俗通义》,见王利器《风俗通义校注》,中华书局 1981 年版。

⑧ (宋)李昉:《太平广记》卷二百九十一,中华书局 1961 年版。

⑨ (宋)曾敏行:《独醒杂志》卷五《崇德庙》:“有方外士,为言蜀道永

康军城外崇德庙,乃祠李太守父子也。太守名冰,秦时人,尝守其地。有龙为孽,太守捕之,且凿崖中断,分江水一派入永康,锁孽龙于离堆之下。有功于蜀人,至今德之,祠祭甚盛,每岁用羊至四万馀。凡买羊以祭,偶产羔者,亦不敢留。永康藉羊税以充郡计。江乡人今亦祠之,号曰‘灌口二郎’,每祭,但烹一臠,不设他物,盖有自也。”引自《宋元笔记小说大观》第三册,上海古籍出版社2001年版。

⑩ 转引自冯沅君:《元剧中二郎斩蛟的故事》,《说文月刊》第三卷第九期。

⑪ (唐)柳宗元:《龙城录》,见《唐五代笔记小说大观》,上海古籍出版社2000年版。

⑫ (明)阙名:《绘图三教源流搜神大全》(外二种),上海古籍出版社1990年版。

⑬ 转引自冯沅君:《元剧中二郎斩蛟的故事》,《说文月刊》第三卷第九期。

⑭ 陈墨香:《二郎神考》,《剧学月刊》(1933年)第二卷第十二期。

⑮ (清)陈鱣:《续唐书》,《丛书集成初编》第3848册。

⑯ 唐圭璋编:《全宋词》,中华书局1965年版。

⑰ 见前注。

⑱ 《元史》卷三十四,《四库全书》史部五十,台湾商务印书馆发行。

⑲ 江亚玉:《由形象特征之演变谈二郎神》,见《小说戏曲研究》第一集,台湾联经出版事业公司。

⑳ 康保成:《二郎神信仰及其周边考察》,《文艺研究》1999年第一期。

㉑ (唐)崔令钦:《教坊记》,载《中国古典戏曲论著集成》第一册,中国戏剧出版社1959年版。

㉒ (宋)张唐英:《蜀梼杌》,《丛书集成初编》第3855册。

㉓ (明)祁彪佳:《远山堂剧品》第六册,见《中国古典戏曲论著集成》,中国戏剧出版社1959年版。

㉔ 陈墨香:《二郎神考》,《剧学月刊》(1933年)第二卷第十二期。

- ② (梁)萧统:《文选》,中华书局 1977 年版。
- ③ (汉)无名氏:《汉武故事》,见《汉魏六朝笔记小说大观》,上海古籍出版社 1999 年版。
- ④ 参王根林:《汉武故事校点说明》,见《汉魏六朝笔记小说大观》,上海古籍出版社 1999 年版。
- ⑤ (明)无名氏:《二郎开山宝卷》,明嘉靖三十四年刊本。
- ⑥ 《中国戏曲志·辽宁卷》,中国 ISBN 中心 2000 年版。
- ⑦ 王季烈:《孤本元明杂剧提要》,中国戏剧出版社 1958 年版。
- ⑧ 见《灵宝无量度人上经大法》卷三十六,转引自黄小石《净明道研究》,巴蜀书社 1999 年版。
- ⑨ 见《中国古典戏曲论著集成》第二册,中国戏剧出版社 1959 年版。
- ⑩ (清)黄文暘:《曲海总目提要》卷二,天津古籍书店 1992 年影印本。
- ⑪ (元)吴昌龄:《张天师断风花雪月》,见《元曲选》,中华书局 1958 年版。
- ⑫ (明)祁彪佳:《远山堂曲品》,见《中国古典戏曲论著集成》第六册,中国戏剧出版社 1959 年版。
- ⑬ (清)黄文暘:《曲海总目提要》,天津古籍书店 1992 年影印本。
- ⑭ 黄小石:《净明道研究》,巴蜀书社 1999 年版。
- ⑮ (唐)张鷟:《朝野僉载》,见《唐五代笔记小说大观》,上海古籍出版社 2000 年版。
- ⑯ 参任继愈主编:《中国道教史》,中国社会科学出版社 2001 年版。
- ⑰ 参见《中国戏曲志·江西卷》,中国 ISBN 中心 1998 年版。
- ⑱ 见正统《道藏》第八册,新文丰出版公司 1977 年版。
- ⑲ (明)范文若:《梦花酣自序》中云:“元人有《萨真人夜断碧桃花》杂剧,童时演为南戏,即名《碧桃花》,流传甚盛。”见《中国古典戏曲序跋汇编》,齐鲁书社 1989 年版。
- ⑳ 王季烈:《孤本元明杂剧》,中国戏剧出版社 1958 年版。

④ 参见刘锡诚:《钟馗论》一文,载《二十世纪中国民俗学经典·信仰民俗卷》,社会科学文献出版社 2002 年版。

⑤ (清)黄文暘:《曲海总目提要》,天津古籍书店 1992 年影印本。

⑥ (清)黄文暘:《曲海总目提要》卷二十一,天津古籍书店 1992 年影印本。

⑦ 赵景深:《元人杂剧钩沉》,古典文学出版社 1956 年版。

⑧ (晋)葛洪:《神仙传》,见《丛书集成》初编 3348 册,中华书局 1991 年版。

⑨ 干宝:《搜神记》卷二《樊英》:樊英隐于壶山,尝有暴风从西南起,英谓学者曰:“成都市火甚盛。”因含水嗽之,乃命计其时日。后有从蜀来者云:“是日大火,有云从东起,须臾大雨,火遂灭。”见《汉魏六朝笔记小说大观》,上海古籍出版社 1999 年版。

⑩ 按:天一阁本《录鬼簿》不载此目。

⑪ (清)焦循:《剧说》,见《中国古典戏曲论著集成》第八册,中国戏剧出版社 1959 年版。

⑫ 参《中国戏曲志·山东卷》,中国 ISBN 中心 1994 年版。

⑬ 参《中国戏曲志·宁夏卷》,中国 ISBN 中心 1996 年版。

⑭ 参《中国戏曲志·安徽卷》,中国 ISBN 中心 1993 年版。

⑮ (清)黄文暘:《曲海总目提要》卷四,天津古籍书店 1992 年影印本。

⑯ 参(英)布赖恩·莫里斯:《宗教人类学》,周国黎译,今日中国出版社 1992 年版。

⑰ (明)无名氏:《灌口二郎斩健蛟》第一、二折,见《孤本元明杂剧》,中国戏剧出版社 1958 年版。

⑱ 无名氏:《许真人拔宅飞升》第二折,见《孤本元明杂剧》,中国戏剧出版社 1958 年版。

⑲ (清)杨潮观:《灌口二郎初显圣》,见《吟风阁杂剧》,中华书局 1963 年版。

⑳ (明)无名氏:《二郎神锁齐天大圣》第三折,见《孤本元明杂剧》,

中国戏剧出版社 1958 年版。

⑪ (明)无名氏:《争玉板八仙过沧海》,见《孤本元明杂剧》,中国戏剧出版社 1958 年版。

⑫ (元)吴昌龄:《张天师断风花雪月》,见《元曲选》第一册,中华书局 1958 年版。

⑬ 吴梅:《奢摩他室曲丛》本。

⑭ (晋)陶潜:《搜神后记》卷九,见《汉魏六朝笔记小说大观》,上海古籍出版社 1999 年版。

第七章 神仙庆寿喜庆剧

神仙是人们生存理想的反映,他们神通广大、长寿富足,而且有着济世度人的慈悲胸怀,他们带给人们的是健康长寿与吉祥幸福。在人们这种心理的影响下,古典戏曲中出现了许多以神仙下凡庆贺人世寿辰、佳节为内容的剧本,这些剧本从多方面反映了人们祈求太平、长寿的梦想。

第一节 神仙庆寿喜庆剧述略

喜庆节日、寿辰表演神仙故事渊源甚古。南朝梁周舍的《上云乐》^①中,西方老胡文康“遨游六合”,曾赴昆仑瑶池之宴,曾喝王母所赠玉液琼浆,因而“寿如南山,志若金刚”,他带着一班门徒祝皇上“寿千万岁,欢乐未渠央”。从诗中所写的内容来看,应是祝寿表演。唐李白的《上云乐》^②也叙述着这个故事,诗结尾有“拜龙颜,献圣寿,北斗戾,南山摧,天子九九八十一万岁,长倾万岁杯”之语,祝寿之意更为明显。这类诗词在唐诗宋词中屡见不鲜,它们传承着神仙降吉祥喜庆的信仰,这种信仰也为戏曲所继承。

一、宋元时期的神仙庆寿喜庆剧

戏曲一出现于宋金时期,神仙庆寿喜庆剧就在宋金杂剧院

本剧目中出现。现存的宋金杂剧院本剧目中有许多神仙故事剧,可以确定为神仙祝寿喜庆类的有《宴瑶池爨》、《瑶池会》、《蟠桃会》、《王母祝寿》、《八仙会》^③五种。另外,宋周密的《武林旧事》卷一“天基圣节排当乐次”第十九盏有“傀儡群仙会卢逢春”,这应是由卢逢春用傀儡来表演群仙会故事。同书卷三迎新篇中有“木床铁擎为仙佛鬼神之类,驾空飞动,谓之台阁”^④的记载,可见神仙故事表演已成为寿辰、喜庆节日演出的重要内容。

金元时期,全真教兴盛,元杂剧中出现了大量的神仙道化戏,但这些神仙道化戏大都以神仙度世为内容,只有钟嗣成的《宴瑶池王母蟠桃会》、无名氏的《王母蟠桃会》戏文属于神仙庆寿的范畴。钟嗣成的《宴瑶池王母蟠桃会》,《录鬼簿续编》著录,剧本佚。《王母蟠桃会》戏文,《九宫正始》注为“元传奇”,《宋元戏文辑佚》辑存残曲三支。此剧《寒山堂曲谱》作《西池宴王母瑶台会》,注云:“前明钞本,原题敬先书会合呈。”可见此剧是当时敬先书会才人所作的庆寿剧。元人创作的神仙庆寿剧见之记载的仅此两种,那元及明初人的庆寿演出情况如何呢?明初朱有燬在《瑶池会八仙庆寿引》中说:“庆寿之词,于酒席之中,伶人多以神仙传奇为寿。然甚有不宜用者,如《韩湘子度韩退之》、《吕洞宾岳阳楼》、《蓝采和心猿意马》等体,其中未必言词尽皆善也。”^⑤从朱有燬的《瑶池会八仙庆寿引》来看,明初以前的庆寿演出中“伶人多以神仙传奇为寿”,其中就有《韩湘子度韩退之》、《吕洞宾岳阳楼》、《蓝采和心猿意马》等剧。这些剧本之所以被朱有燬认为“不宜用”,估计是这些剧本宣扬了人生如梦的消极思想,让人觉得不吉利的缘故。吴梅在《八仙庆寿跋》中亦云:“清嘉、道间,官场忌演《邯郸梦》,以为不吉也。”^⑥从中约略可见明清观众的接受心态。在这种心态的影响下,以神仙庆寿、庆贺佳节等吉祥喜庆类戏曲大量出现。

二、明代文人创作的神仙庆寿喜庆剧

明代,人们在庆贺寿诞及喜庆节日时,多喜欢表演神仙故事剧。从现存的零星记载来看,当时所表演的神仙剧作内容多样,如龙膺为母亲寿辰撰写了《蓝桥记》传奇,祁彪佳母亲寿辰演《鹊桥记》传奇等。此外,吴德修的《偷桃记》、无名氏的《恩荣记》、《蟠桃会》、《祝寿记》、《祝福记》等传奇也都是人们喜爱的吉祥喜庆的神仙故事剧。《蓝桥记》、《鹊桥记》二剧是裴航云英、牛郎织女神仙爱情故事剧,详见后文。《蟠桃会》传奇与《恩荣记》故事大致相同,演陈抟故事,剧本今存怀宁曹氏钞本。剧中陈抟“子秉忠为司谏,孙一凤为状元”,百岁寿辰时,东方朔偷桃前来祝寿。剧本表现了“富贵神仙福禄寿考”的主旨,是一本“喜筵吉席,随地相宜,可供演唱”^⑦的剧本。《祝寿记》传奇见《时兴滚调歌令玉谷调簧》,《祝福记》今存旧钞本,二剧未获见。

相比传奇来说,明杂剧中的神仙庆寿剧作品要多得多。其中既有文人创作的杂剧,也有教坊艺人编演的内廷供奉杂剧。文人创作的剧作主要有:

1、朱有燬的《福禄寿仙官庆会》(《今乐考证》著录,今存明宣德间原刊本);

2、朱有燬的《群仙庆寿蟠桃会》(《今乐考证》著录,今存明宣德间原刊本);

3、朱有燬的《瑶池会八仙庆寿》(《今乐考证》著录,今存明宣德间原刊本);

4、朱有燬的《河嵩神灵芝庆寿》(《今乐考证》著录,今存明宣德间原刊本);

5、祁麟佳的《庆长生》(《远山堂剧品》著录,剧本佚);

6、杨维中的《偷桃献寿》(《远山堂剧品》著录,剧本佚);

- 7、许自昌《瑶池宴》(《传奇汇考标目》别本著录,剧本佚);
- 8、无名氏的《东方朔》(《远山堂剧品》著录,剧本佚);
- 9、无名氏的《种松堂庆寿茶酒筵宴大会》(未见著录,存明《茶酒争奇》本);
- 10、无名氏的《诸仙庆寿记》(《宝文堂书目》著录,剧本佚);
- 11、无名氏的《蟠桃三祝》(《读书楼书目》著录,剧本佚);
- 12、无名氏的《蟠桃宴》(《宝文堂书目》著录,剧本佚)。

以上所列的剧目中,《庆长生》、《偷桃献寿》、《东方朔》、《诸仙庆寿记》、《蟠桃宴》、《蟠桃三祝》剧本均佚,但从题目仍可确定为神仙庆寿剧。祁麟佳的《庆长生》,《远山堂剧品》有语云:“太室作此以寿母,一幅神仙逍遥图。”杨维中的《偷桃献寿》是北曲杂剧,《远山堂剧品》认为此剧“未得北词之致,聊敷衍以供寿筵耳”^⑧。《种松堂庆寿茶酒筵宴大会》,未获见。明嘉靖年间刊刻的《风月锦囊》卷二十收有《八仙庆寿》中的“蓬莱三岛”、“众仙庆寿”二套,从“蓬莱三岛”套中有“人生七十古来稀,幸得身安是便宜”之语^⑨,似为人七十寿辰祝寿之剧,不知摘自何剧。

朱有燬是明初著名的杂剧作家,他的剧作全都保存下来。朱有燬的封地在开封,他所写的剧本多与河南风物有关,在当时影响很大。钱谦益云:“王遭世隆平,奉藩多暇,勤学好古,留心翰墨。(中略)制《诚斋乐府传奇》若干种,音律谐美,流传内府,至今中原弦索多用之。李梦阳《汴中元宵》绝句云:‘中山孺子倚新妆,赵女燕姬总擅场。齐唱宪王新乐府,金梁桥外月如霜。’由今日思之,东京梦华之感,可胜道哉。”^⑩他的剧本大多为神仙道扮、义夫节妇以及劝人为善、欢乐太平之类。除上面所列的四种神仙庆寿剧外,他的《十美人庆赏牡丹园》、《天香圃牡丹品》、《四时花月赛娇容》、《吕洞宾花月神仙会》、《东华仙三度十长生》、《洛阳风月牡丹仙》、《南极星度脱海棠仙》、《神后山秋猕得驺

虞》、《紫阳仙三度常椿寿》等剧也都是吉祥喜庆剧。《十美人庆赏牡丹园》、《天香圃牡丹品》、《四时花月赛娇容》、《洛阳风月牡丹仙》、《南极星度脱海棠仙》等剧是赏花宴饮时演出的剧本，剧中贯穿的是欢乐太平思想。《吕洞宾花月神仙会》、《东华仙三度十长生》、《紫阳仙三度常椿寿》三剧都以度脱开始，以庆寿结束。《神后山秋猕得驹虞》则以永乐年间钧州神后山出现禎祥之物驹虞，捕获后进献朝廷一事为内容，是一种歌功颂德剧。《福祿寿仙官庆会》、《群仙庆寿蟠桃会》、《瑶池会八仙庆寿》、《河嵩神灵芝庆寿》四剧以神仙庆寿为主要内容，表达作者祈求健康长寿的愿望。

《群仙庆寿蟠桃会》^①是朱有燬宣德四年五十岁生日时所写。他在《群仙庆寿蟠桃会引》中说：

自昔以来，人遇诞生之日，多有以词曲庆贺者，筵会之中，以效祝寿之忱。今年值初予度，偶记旧日所制南吕宫一曲，因续成传奇一本，付之歌，唯以资宴乐之嘉庆耳。宣德岁在己酉正月良日书。

从他的小引可知，作者此剧的目的在于求吉祥喜庆。剧本开头的诗也明显地表现了这种思想：“华堂今日玳筵排，感得群仙赴会来。寿酒香浮春色动，宫花红映晓云开。九华瑞露凝金殿，千岁蟠桃献玉阶。南极星明增福寿，禎祥喜庆满楼台。”剧叙瑶池上蟠桃果熟，适逢人间千秋寿旦，金母派金童玉女请东华木公、南极星君及众仙真庆赏蟠桃，并一同下凡献桃祝寿。董双成、许飞琼奉命看守蟠桃，东方朔扮灵龟、仙鹤偷桃，被二仙女拿住，押见金母。东华仙、南极星、八仙及众仙真前来赴会，高捧蟠桃下凡祝寿。此剧赵清常钞本后题“乙卯孟秋六之日校内本”，可见此剧民间、内府都有演出。

《瑶池会八仙庆寿》是朱有燬宣德七年冬所作。作者有感于伶人喜欢演神仙传奇庆寿，而神仙传奇又多有不宣用者，因而“制《蟠桃会》、《八仙庆寿》传奇，以为庆寿佐樽之设，亦古人祝寿之意耳”。剧本今存明宣德间原刊本、脉望馆钞校本、《奢摩他室曲丛》本。《奢摩他室曲丛》本题《新编瑶池会八仙庆寿》，题目为“香山寺九老朝真”，正名为“瑶池会八仙庆寿”。剧叙瑶池蟠桃成熟，金母差金童玉女请上界诸仙并上八洞神仙前来庆赏蟠桃。正遇千秋寿旦，八仙与众仙奉献蟠桃，上祝千岁寿。从该剧引言中的“宣德七年季冬良日”之语来看，此剧应是朱有燬五十三岁生日前所作。剧本人物生动，《远山堂剧品》（雅品）云：“境界是逐节敷衍而成，但仙人各自有口角，从口角中各自现神情，以此见词气之融透，字字发《光明藏》矣。”^⑩剧本以钟离权、吕洞宾八仙为主角，在民间影响比较大。《缀白裘》^⑪第十一集所收的梆子腔剧本《堆仙》，即是朱有燬此剧最后一折删改而成，只曲子顺序有所改变。朱有燬杂剧曲牌的顺序是：【新水令】、【乔牌儿】、【雁儿落】、【得胜令】、【沽美酒】、【太平令】、【川拨棹】、【水仙子】、【余音】。《堆仙》剧曲牌的顺序是：【新水令】、【水仙子】、【雁儿落】、【沽美酒】、【清江引】。《堆仙》剧【雁儿落】把朱剧【雁儿落】、【得胜令】两曲涵括；【沽美酒】把朱剧【沽美酒】、【太平令】两曲曲词涵括；【清江引】把朱剧【余音】曲词涵括。整剧除删去【乔牌儿】、【川拨棹】二曲外，曲词基本相同。

《福禄寿仙官庆会》创作的具体时间不明，估计在《群仙庆寿蟠桃会》、《瑶池会八仙庆寿》二剧之后。剧演人间庆贺新年，福禄寿三仙召钟馗捉鬼，为人间增福添寿。剧本与教坊编演的《庆丰年五鬼闹钟馗》杂剧内容大致相同。

《河嵩神灵芝庆寿》是朱有燬正统四年二月所作。他在《河嵩神灵芝庆寿引》中说：

予钦蒙圣恩，奉藩守国，于今十五载。仰赖圣世雍熙，天下和平，中原丰稔，雨暘时若，藩国安康，宫闱吉庆。乃今正统四年春二月，有灵芝生于王宫中，佛堂之东，紫盖金茎，形大若盎，高可六寸，烨烨光辉，色如赤瑛，坚而润泽。实社稷之衍庆，河嵩之效灵，为圣朝之祥瑞，开万万年太平之应也。顾予菲薄，何德以堪？然有此瑞应，岂无歌咏以美之？因作传奇一帙，载歌载咏，以答荷社稷河嵩之恩眷，以庆喜圣世明时之嘉祲，以增延全阳老人之福寿耳。故为引。正统四年二月十九日，全阳老人年六十一岁，书于存心殿。^⑭

从作者的小引可知，作者因灵芝生于王宫，倍感吉祥而作此剧。剧叙嵩山、黄河二神因天下太平，十数年来甘露降于松柏、毫光显耀于伽蓝、驺虞现瑞、野蚕成茧、凤凰翔集、白鹊飞鸣、白毛鹿现、同颖禾出、连理木生、合欢花开，各种祲祥之物屡现，只有灵芝瑞草未曾呈祥，派神将仙女前去东华帝君处求取。东华帝君闻得中原人丰物阜，驱和气让宫殿苑内生长瑞芝，邀南极仙及众仙真赴灵芝之会，增福添寿。

朱有燬正统四年卒，此剧可能是他最后的剧作。他的神仙庆寿剧与他的其他剧作一样，宣扬正统思想，表明自己不二心迹。他永乐初年所作的《神后山秋狝得驺虞》杂剧在颂皇恩的同时表明不二心迹是：“一心待守礼法，不生分外”，“每日将万岁皇恩感戴”。到三十年后的这个剧本中仍是“守分心常乐，知是保安宁”，可见他为人之谨慎小心。朱有燬的神仙庆寿剧追求新奇，但艺术上成就不高，正如王国维所说的“规摹元人，了无生气，且多吉祥、颂祷之作，其庸恶殆与宋人寿词相等”^⑮。

三、明教坊编演的神仙庆寿喜庆剧

明代，统治阶级崇信道教，到嘉靖年间达于极盛。许多官吏

都善写青词，严嵩等人以善写青词而得皇帝宠信。在这种环境的影响下，宫廷的演剧活动也带有很浓的神仙气。当时的教坊编演了大量的神仙庆寿剧，“供奉御前，呼嵩献寿”。主要剧目有：

- 1、《三星下界》（见《顾曲杂言》，剧本佚）；
- 2、《天官赐福》（见《顾曲杂言》，存《遏云阁曲谱》本）；
- 3、《大罗天群仙庆寿》（《宝文堂书目》著录，剧本佚）；
- 4、《西王母祝寿瑶池会》（《今乐考证》著录，剧本佚）；
- 5、《南极仙金銮庆寿》（《今乐考证》著录，剧本佚）；
- 6、《祝圣寿金母献蟠桃》（《今乐考证》著录，存脉望馆钞校本）；
- 7、《降丹墀三圣庆长生》（《今乐考证》著录，存脉望馆钞校本）；
- 8、《紫微宫庆贺长春节》（《今乐考证》著录，存脉望馆钞校本）；
- 9、《黄眉翁赐福上寿》（《今乐考证》著录，存脉望馆钞校本）；
- 10、《贺升平群仙祝寿》（《今乐考证》著录，存脉望馆钞校本）；
- 11、《贺万岁五龙朝圣》（《今乐考证》著录，存脉望馆钞校本）；
- 12、《众天仙庆贺长生会》（《今乐考证》著录，存脉望馆钞校本）；
- 13、《众群仙庆赏蟠桃会》（《今乐考证》著录，存脉望馆钞校本）；
- 14、《众神圣庆贺元宵节》（《今乐考证》著录，存脉望馆钞校本）；
- 15、《感天地群仙朝圣》（《今乐考证》著录，存脉望馆钞校本）

本);

16、《庆千秋金母贺延年》(《今乐考证》著录,存脉望馆钞校本);

17、《广成子祝贺齐天寿》(《今乐考证》著录,存脉望馆钞校本);

18、《宝光殿天真祝万寿》(《今乐考证》著录,存脉望馆钞校本);

19、《献祯祥祝延万寿》(《今乐考证》著录,剧本佚)^⑩。

这些杂剧中,《众天仙庆贺长生会》、《祝圣寿金母献蟠桃》、《宝光殿天真祝万寿》、《感天地群仙朝圣》、《广成子祝贺齐天寿》、《紫微宫庆贺长春节》等剧都是教坊为皇帝祝寿时编演的剧本。《众天仙庆贺长生会》叙皇上豁达大度,德过尧舜,崇文重武,天下太平。万寿之时,东华仙奉西池金母法旨,请天上天下得道真仙祝延圣寿。香山九老、福禄寿三星、八洞群仙、荷花仙子、凌波仙子等奉法旨去祝寿延年。《祝圣寿金母献蟠桃》叙太上老君派游奕使告知金母,人间圣寿时一同去下界献蟠桃祝贺圣寿。圣上诚心斋戒,派东方朔、李少君设坛祈祷。太上老君、金母同南极仙、八仙前去献蟠桃,祝圣寿。《感天地群仙朝圣》叙人间圣皇寿诞,长生大帝令张紫阳、广成子、赤松子、王重阳、白玉蟾、刘长生、谭长真等仙下界为圣主祝寿。路过顺天府时,正遇府尹到郊外祭天地,人民喜遇丰收,里长老人将双穗谷、二歧麦进献。至万寿日,众仙献金丹宝篆、松竹梅花、灵芝瑞草、千岁蟠桃等物,府尹带百姓献禾稼为圣皇上寿。《广成子祝贺齐天寿》叙广成子赴阙祝寿,结坛宫中,召中国境内五岳四渎之神各将异宝奇珍同来祝寿。《紫微宫庆贺长春节》叙诸天仙因下界圣皇治世,敬天恤民,教雪月梅三白献瑞,又值瑶池蟠桃成熟,金母率众仙女各捧长生寿物,至太极紫微宫祝贺万寿。上述剧本形

式、内容大同小异，取天地人同庆之意。《宝光殿天真祝万寿》则把度脱与庆寿结合起来，形式略有不同。剧叙虚玄真人与脱空祖师讲道，互相争论。东华帝君责虚玄真人凡心未退，罚往下界托生为孙彦弘，又令汉钟离、吕洞宾引入武当山修道。后孙成道，适逢人间圣君万寿，孙彦弘随群仙下凡，献天音塔为圣寿。

此外，《三星下界》、《天官赐福》、《献祯祥祝延万寿》、《贺万岁五龙朝圣》、《南极仙金銮庆寿》、《西王母祝寿瑶池会》、《大罗天群仙庆寿》等剧也是圣寿时演出的剧本。《众神圣庆贺元宵节》演神仙下凡庆贺人间元宵佳节，为万乘帝增添福寿的故事。

《降丹墀三圣庆长生》、《贺升平群仙祝寿》、《庆千秋金母贺延年》三剧是为圣母祝寿时演出的剧本。《降丹墀三圣庆长生》叙大明圣母于京师建延福宫，因此感动天官、地官、水官，于十月十四日万寿之辰，召西王母、八仙、福禄寿三星、北斗七星、董双成、许飞琼等仙真同至延福宫上寿。《贺升平群仙祝寿》叙人间国母圣诞，南极仙聚群仙商议与国母上寿。吕洞宾推荐下八洞神仙一同祝寿。吕洞宾下界召下八仙时，山神与众精怪也要求前往，并要现本形舞蹈祝寿。玉帝也遣天使下降祝圣母寿诞。《庆千秋金母贺延年》叙太乙真人因汉孝文帝孝敬圣母，仁慈宽厚，当圣母千秋令节，会合金母领诸仙女及增福神寿星等，同至内苑献蟠桃仙酒灵芝桧柏等祝寿。

教坊编演的神仙庆寿剧中只有《黄眉翁赐福上寿》等少数剧本演普通官员庆寿，神仙赐福的故事。《黄眉翁赐福上寿》叙杨景母寿，杨景与众将商议如何回家上寿。杨景欲上书奏明，岳胜提醒防备王枢密，因而先叫孟良四将先到京城报知寇准。寇准要四将回边关，自己即奏圣上，让杨景回家为母上寿。杨景听说后，至东京为母亲祝寿，黄眉翁离天宫紫府为余太君增福寿。杨景回到边关后，寇准奉旨到三关为杨加官赐赏。《孤本元明杂剧

提要》认为此剧“关目率直，曲文平庸，殆伶工为武臣之母称寿所作，殊不足观”。

教坊编演的剧本在艺术上几乎都如王季烈所评的“关目率直，曲文平庸”。郑振铎对这些剧本也持否定态度：

“教坊编演”的十八剧，除《争玉板八仙过海》比较的活泼有趣外，几乎无一剧不是很讨厌的颂扬剧。董其昌所谓欲“效楚人一炬”者，正是指此等剧而言。在结构的雷同，故事的无聊，叙述的笨涩方面，尤为“前无古人，后无来者”。……这一部分剧本，在戏曲的“题材”上说来，诚是重要的发现。因为这一类的题材，在任何选本上都是不会被选录，因之，也不会为我们所见到。我们所见到的，只是清代升平署的若干钞本耳。但在批评家的眼光看来，这些无聊的剧本却是最不值得流传下来的，在这二百四十二种的剧本里，这一部分可以说是最弩下而且无用的了。^①

这些剧本从艺术上看诚如郑振铎先生所说的“最弩下”，但著者却不认为完全无用。这些剧本从文化学、宗教学的角度来研究，有着多方面的意义。它们的表达方式虽然“雷同”、“笨涩”，但表达了人类社会的一种共同理想：健康长寿、幸福安康。

四、清代的神仙庆寿喜庆剧

清代的神仙庆寿喜庆剧虽然数量赶不上明代，但因大多数是文人创作的剧本，艺术成就比较高。这些剧作既有内廷供奉剧，也有各地文人因康熙、乾隆南巡而创作的祝寿剧。张笑侠在《天保九如序》中说清康熙、乾隆年间，“宫中不时演剧，升平署中，极为盛兴”，“一般文臣所编剧本，不下数百种，每于年节、喜庆、寿诞、朔望等日，俱有应时当令之剧排演”^②，他所收集的这

类剧本就有五十余种。张照是宫廷编剧文臣的主要负责人之一,在他的组织下编写了大量的剧本。他们所编的《月令承应》、《法宫雅奏》、《九九大庆》等剧中有许多以神仙庆寿吉祥喜庆的剧作。如《月令承应》中为元旦编演的《群星拜贺》、《三微感应》,为燕九节庆贺丘处机生日编演的《圣母巡行》、《群仙赴会》,为碧霞元君诞辰演的《天官祝福》、《星云景庆》,为端午节编演的《灵符济世》、《采药降魔》、《混元盒》,为庆冬至编演的《瀛州佳话》、《玉女献盆》等等,都是以神仙故事为内容的吉祥喜庆剧。这类时应戏不但宫中重视,在民间也十分盛行。《清稗类钞》云:清光绪庚子以前,“京师最重时应戏,如逢端午,必演《雄黄阵》,逢七夕,必演《鹊桥会》,此亦荆楚岁时之意,犹有古风”,光绪庚子以后“专尚新异”,这类时应戏就停而不演了^⑨。《法宫雅奏》是皇族有喜庆事时演奏的剧本,内容都吉祥喜庆,如《列宿遥临》、《双星永庆》、《群仙呈技》、《福寿呈祥》、《天官祝福》、《群星拱护》、《群仙导路》等。《九九大庆》则是为皇帝太后等人生日演出编的庆寿戏。剧中神仙庆寿的内容很多,有《洞仙共祝》、《万寿无疆》、《天开寿域》、《天保九如》、《吉星叶庆》等。朝鲜朴趾源的《山庄杂记》记录了乾隆五十五年在热河避暑山庄举行的乾隆八十诞辰庆典活动中的戏本名目:《九如歌颂》、《光被四表》、《福祿天长》、《仙子效灵》、《海屋添筹》、《瑞呈花舞》、《万喜千祥》、《山灵应瑞》、《罗汉渡海》、《劝农官》、《檐葡舒香》、《献野瑞》、《莲池献瑞》、《寿山拱瑞》、《八佾舞虞廷》、《金殿舞仙桃》、《皇建有极》、《五方呈仁寿》、《函谷骑牛》、《士林歌乐社》、《八旬焚义卷》、《以跻公堂》、《四海安澜》、《三皇献岁》、《晋万年觞》、《鹤舞呈瑞》、《复朝再中》、《华封三祝》、《重译来朝》、《盛世崇儒》、《嘉客逍遥》、《圣寿绵长》、《五岳嘉祥》、《吉星添耀》、《缙山控鹤》、《命仙童》、《寿星既醉》、《乐陶陶》、《麟凤呈祥》、《活泼泼地》、《蓬壶近

海》、《福禄并臻》、《保合大和》、《九旬移翠嶽》、《黎庶讴歌》、《童子祥谣》、《图书圣则》、《如环转》、《广寒法曲》、《协和万邦》、《受兹介福》、《神风四扇》、《休征叠舞》、《会蟾宫》、《司花呈瑞果》、《七曜会》、《五云笼》、《龙阁遥瞻》、《应月令》、《宝鉴大光明》、《武士三千》、《渔家欢饮》、《虹桥现大海》、《池涌金莲》、《法轮悠久》、《丰年天降》、《百岁上寿》、《绛雪占年》、《西池献瑞》、《玉女献盆》、《瑶池杳世界》、《黄云扶日》、《欣上寿》、《朝帝京》、《待明年》、《图王会》、《文象成文》、《太平有象》、《灶神既醉》、《万寿无疆》^②。从剧目可知，神仙故事是其中重要的组成部分。这些承应戏内容吉祥喜庆，形式新颖，排场热闹。

各地官员、乡绅因皇上、皇太后寿诞，也请文人创作了一些庆寿剧。无名氏的《康熙万寿杂剧》、裘琏的《万寿升平》二剧是为康熙祝寿而作。《康熙万寿杂剧》共十八种，今存十二种，其中《玉烛均调》、《黑虎韬威》、《律吕正度》、《金母献环》、《云师衍数》、《万方仁寿》六种演神仙故事。《玉烛均调》演吕洞宾、何仙姑二仙“游览山川，观风问俗，歌咏太平”。《黑虎韬威》演“巨灵神驱逐熊黑虎豹，远伏深山，以庆亿万年永享升平之乐也”。《律吕正度》演“瑶池仙子，演律上寿，颂扬万一”。《金母献环》演“瑶池金母，同上元紫云诸仙演《霓裳》之舞，采度索之桃，献环玉阙，共祝无疆”。《云师衍数》演“陈抟邵雍等，称述九章之始，颂扬万世之谟”。《万方仁寿》剧“以群仙作引，爰及耆英，效嵩祝之丹诚，纪圣朝之实事”^③。

蒋士铨《西江祝嘏》是乾隆十六年皇太后寿诞时，应江西绅民之请而作。剧本共四种：《康衢乐》、《忉利天》、《长生策》、《升平瑞》。据王兴吾序言记载，蒋士铨四剧“本出自民间风谣”，其中《长生策》、《升平瑞》则是独具特色的神仙庆寿剧。《长生策》叙中华太后寿辰，月中嫦娥邀请女娲、电母炼丹贡献，嫦娥在丹

桂两树之间设宴,奏《霓裳羽衣曲》为之侑觞。金母则命董双成召女仙共注《长生宝箓》,欲献中华。王母娘娘欲将蟠桃采献中华太后,又恐东方朔偷桃,派度索山土地与南海、北海、西海土地一齐看守。因东方朔外出,众土地放松警惕,喝酒取乐,结果被东方朔母亲田婆婆乘机摘桃而去。嫦娥云中看见,按落云头,阻住田婆婆,令她一起去中华献大丹及蟠桃祝寿。剧本中还塑造了一个散仙女儿,很会斗酒,“上八仙”吕洞宾、蓝采和都被她灌醉,饮中八仙前去尝酒,也被她设出几个酒令来,弄得一个个东倒西歪,踉跄而去。《升平瑞》写人间升平,祝寿演《女八仙》,剧中何仙姑“约了七位道友向长寿仙家去庆寿”,而七仙“被魁星捉去月课”,“因此各令妻子来”。蒋氏剧作剧情新奇,形象生动,语言诙谐有趣。郑振铎认为蒋士铨《西江祝嘏》四剧,“以枯索之题材,成丰妍之新著”^②,“虽同为颂扬剧”,但较之教坊编演的剧本,“则诚为清隽之至的才人之笔”^③。

吕星垣的《康衢乐府》是乾隆二十四年直隶府方公为祝皇上圣诞而嘱托吕星垣作。此剧今存原刊本,均以万字开头:《万年辑瑞》、《万寿蟠桃》、《万福朝天》、《万实屡丰》、《万花先春》、《万里安澜》、《万骑腾云》、《万卷瑯环》、《万舞凤仪》、《万国梯航》。吕星垣称自作“仪舌犹存,江花未谢”,师亮采称此剧为“才子之极思焉”^④,可见故事新、形式新、富于才情是本剧的特色。

由于康熙、乾隆多次南巡,各地官员、富商为了奉迎皇上,请文人创作了不少的迎銮剧。吴城的《群仙祝寿》是乾隆十六年间,为迎接乾隆与皇太后到浙江时所作。吴城的《群仙祝寿》组合浙江风物传说,以浙西、浙东的神仙组成“男八仙”、“女八仙”,共同为皇太后祝寿。王文治的《迎銮乐府》是乾隆第五次南巡时所作。当时梁森奉檄办梨园雅乐,以重金聘请王文治作《迎銮乐府》。此剧乃“即地即景”之作,共九折:《三农得澍》、《龙井茶

歌》、《祥徵冰茧》、《海宇歌恩》、《灯燃法界》、《葛岭丹炉》、《仙醮延龄》、《瑞献天台》、《瀛波清宴》，表现的是海宇平安，民康物阜的雍熙气象。此剧在西湖行宫演出时，“辄蒙褒赏，赐予频仍”^②，得到乾隆皇帝的赏识。

除了为皇上、皇太后祝寿的剧作外，还有许多剧作是文人为亲人、为上司祝寿而作。清初傅山的《八仙庆寿》是为其母寿辰所作。此剧是一折短剧，剧叙庄子、东方朔、老寒、李正阳、幼伯子、女丸、酒客和麻姑八位仙人祝寿。孔广林的《松年长生引》是为其祖母徐太夫人七十寿辰而作。作者在自序中说“乾隆三十三年中春”祖父嘱海昌陈竹厂夫子撰《松年长生引》，竹厂夫子以中州音韵弗谙，而命广林填北曲二折。从作者自序可知，此剧四折，第二折、第四折是孔广林所作，第一折、第三折乃陈竹厂所作，今仅存孔广林所撰二折。剧演金母为女仙（广林祖母）增福添寿。此外，孔广林还撰有祝寿剧《五老添筹》^③。韩锡胙的《南山法曲》是乾隆二十四年为无锡刺史吴爱棠祝寿时作。当时韩锡胙亦在无锡为官，韩为吴作寿序，并制《南山法曲》以侑觴。剧演韩湘子为南极老人祝寿。作者把自己比作韩湘子，而把吴爱棠比作南极老人，对吴爱棠极为倾倒^④。无名氏的《调元乐》杂剧是为乾隆年间两江总督高晋祝寿而作，剧演麻姑与众仙采芝、制曲为两江祝寿之事。

此外，许善长的《茯苓仙》传奇，演麻姑食茯苓成仙，为王母祝寿的故事。张声玠的《寿甫》杂剧演饮中八仙为杜甫贺寿故事。张大复的《快活三》演蒋霆得妇为妻，为扬州太守时，又得银十万，最后夫妻双双成仙而去。他的《双福寿》演周勃功高天下，位极人臣，八十寿辰时，王母献蟠桃祝寿。在作者看来，富、贵、神仙是人生三种快活之事，蒋霆、周勃都兼而得之，是人生幸事。与张大复同一思想的清代剧作还有许多，如霁川樵者《锦上添花》、

无名氏的《三星照》、《天锡贵》等。《锦上花》剧本佚,《曲海总目提要》卷四十有此剧提要,剧演屈志隆求仙访道,得宝藏,建军功,一门荣贵,后又饵丹成仙。《三星照》,剧本佚,《曲海总目提要》卷四十四有此剧提要,剧“取福禄寿三星拱照之意,借陈抟曹彬点缀生色”。《天锡贵》,剧本佚,《曲海总目提要》卷四十六有此剧提要,剧演梅芬“安贫守道,神锡之以富贵。因用是名,擢大魁,获藏金,得佳偶,故又名《喜重重》”。

从前面的分析中,我们对中国戏曲中的庆寿喜庆剧有了大致的了解。这些剧作的出现有多方面的因素,而世人贵生、乐生心理的影响无疑是其中最重要的因素。

第二节 人世太平与长寿梦想

从上古时期开始,人们就把宇宙看成一个有机统一的整体,自然万象都是这种统一性的实体表现。在这个统一的有机体中,神主宰着一切,他们拿着善恶赏罚簿,监督着世人的一举一动,不时以祸福、灾异来警示世人。“国家将有失道之败,而天乃先出灾害以谴告之,不知自省,又出怪异以警惧之,尚不知变,而伤败乃至。以此见天心之仁爱人君,而欲止其乱也。”^②道教经典《太上感应篇》把这种天人感应思想具体化、通俗化。因为《太上感应篇》的劝善惩恶思想有助于封建统治,宋理宗为之御书“诸恶莫作,众善奉行”,加以褒誉推广。由于理宗的褒誉,当时的名臣巨儒如郑清之、真德秀等争着为之撰序作跋,使其迅速在民间推广。到嘉熙二年,有的县城已达到人手一册^③。由于统治阶级的褒誉与推广,使得天人感应思想深入人心。在人们的意识中,人间无道,天显灾异来警告;而天下太平,天则显祥瑞,天上神仙都下凡相庆。神仙庆寿剧就反映了这种天人感应的思

想。

明清的神仙庆寿剧多为上层贵族宴乐而作，剧本歌功颂德，展现的是一幅幅太平图景。如：

《贺升平群仙祝寿》：(南极大仙)奉上帝法旨，为因下方圣人孝敬虔诚，国母尊崇善事，昼夜讽诵经文，好生慈善。感动天庭。今逢国母圣诞之辰，着贫道在此仙苑中，聚群仙来商议。怎生与国母上寿。

又：今岁下方，十分丰稔，征旗不动，酒旗高悬，谷侵天皆生双穗；麦满地尽秀二岐，这等大有之年，可是为何？皆是圣母德厚，主上仁慈，致令丰登之世。^③

《众天仙庆贺长生会》：方今之世，四海晏然，八方宁静。黎民乐业，万姓歌谣。五谷丰登，田蚕万倍。风雨和调，民安国泰，方今圣人在位，德过尧舜，行迈禹汤，崇文重武，豁达大度，文欺伊吕之才，武胜韩彭之勇，乡村鼓腹，享太平之年，黎庶讴歌，乐雍熙之世。当今圣主节近万寿之辰。(下略)

又：见今圣主，豁达大度，纳谏如流，免差徭，薄税敛，田蚕百倍，五谷收成，天下人民，皆享太平之世也^④。

《蟠桃会》：(金母)今有下方三河分野，鹑火之次，善道昭然，广施阴鹭，理当添与福寿，须索南极寿星，下方庆寿走一遭^⑤。

《河嵩神灵芝庆寿》：中国安和大有年，家家子孝与妻贤。园林赏玩三春景，蚕麦收成九夏天。秋日登场禾黍熟，

冬时赛庙鼓笛喧。太平治世常丰稔，愿祝名藩福寿延^③。

在这些剧中，帝王圣明、母后仁慈、藩王贤能，人间太平，人民安居乐业。他们感到了生存的乐趣，因而留恋人世而求长生。“人间长寿，得的多的，不只是一个理。有积阴功者，有凭修炼的。积阴功者，名书紫府，姓列丹房，道德高如天地，声价皎如日星，渺粟宫之世界，低回釜之华嵩，人间得上寿之年，天上遂仙班之选。又若凭修炼者，泥丸高枕，绛阙轻嘘，采丹田之紫芝，咽华池之净水，保五脏之精英，闲三华之津液，炼九鼎之丹砂，固万年之灵质。寿同日月之长，命共乾坤之久。”^④积善、修行不仅能致长生，还能致天下太平。太平、长生、积善修行，三者互为因果，而人间百姓的乐善修行、人间的太平盛世，使天上的神仙感应，下凡相庆，赐予福寿。

神仙祝寿之物，有令人长生不老的仙丹、蟠桃，还有延年益寿的千年灵芝、松竹梅花、交梨火枣等草木之物，在民间，寿酒、寿面也成为神仙祝寿之物。能让人长生不死的仙丹、蟠桃，从上古时期开始，就是人们梦寐以求的仙物。在中国古代神话中，东方的蓬莱、方丈、瀛洲是三个著名的仙岛，那里居住着众多仙人，有不死之药，去过那儿的人都说诸仙人与不死之药在那里，但一般人无法接近，船一靠近，就被怪风引开^⑤；西方的昆仑山亦有不死之药，相传后羿曾登昆仑山向西王母乞得不死之药，后被妻子嫦娥偷吃，嫦娥得以飞升成仙^⑥。由于嫦娥奔月传说的影响，西王母的不死之药影响比较大。由于仙界缥缈，仙药难寻，后世无数的道教徒通过炼丹欲制造出长生金丹，夺天地之造化。金丹在道教信仰中具有神奇的功力，葛洪说：“服神丹令人寿无穷，已与天地相毕，乘云驾龙，上下太清。”^⑦

金丹对于帝王来说，得到并非难事，而对于世俗百姓来说，是不可企及的东西。明清的神仙祝寿剧中，只有内廷供奉演出

的少数剧本中有神仙献金丹祝寿。而大多数剧本中,蟠桃是最重要的祝寿之物。

王母娘的蟠桃,“三千年开花,三千年成实,三千年才熟”,“但得尝的,福如山岳之高,寿同天地之久”^⑧。八仙中的何仙姑就是食异人所给的仙桃而成仙的。崇信神仙的汉武帝曾得食王母赐予的蟠桃五个,而他的臣下东方朔虽无此机缘,却以不正当的手段得到蟠桃,王母说东方朔曾三偷蟠桃^⑨。东方朔本是一个滑稽人物,因为他曾偷蟠桃,在民间庆寿剧中成为一个重要人物。传奇中,吴德修的《偷桃记》、张大复的《双福寿》、无名氏的《蟠桃会》,杂剧中杨维中的《偷桃献寿》、无名氏的《东方朔》、杨潮观的《偷桃》等剧中都有东方朔偷桃的情节。由于东方朔偷桃故事吉祥喜庆,因而深得世俗百姓的喜爱。以至民间有“这个女人不是人,九天玄女下凡尘。生个儿子会做贼,偷来蟠桃献娘亲”的祝寿词。

金丹、蟠桃可以令人长生不老,松竹梅花、交梨火枣等草木之物,也可以让人“延年迟死”,因此也成为祝寿之物。在许多八仙庆寿剧中,八仙又以其法宝祝寿。如在《群仙祝寿》里,汉钟离拿金瓶插金莲花、铁拐李拿瑞烟葫芦、韩湘子拿花篮献牡丹、曹国舅献金牌笊篱、张果老献渔鼓筒子、蓝采和献云阳板、张四郎献金色鲤鱼;在《八仙庆寿》剧里:“汉钟离遥献紫琼钩,张果老高擎千岁韭,蓝采和漫舞长衫袖,捧寿面的是曹国舅,岳孔目这铁拐拄护得千秋,献牡丹的是韩湘子,进灵丹的是徐信守。”汉钟离的棕扇、张果老的驴、铁拐李的铁拐、韩湘子的花篮、蓝采和的云阳板、徐神翁的葫芦等是他们形象的代表。在人们心目中,吃神仙之物,观神仙之花,拿神仙之物都能从中感受到灵气,得到神仙的呵护,延年益寿。

神仙庆寿剧最初大多为皇室祝寿而作,排场宏大,人物众

多。《群仙祝寿》里,南极仙翁召集汉钟离、吕洞宾、铁拐李、韩湘子、张四郎、张果老、蓝采和、曹国舅上八洞神仙商议祝寿,吕洞宾又推荐下八洞神仙王乔、陈戚子、徐神翁、刘伶、陈抟、毕卓、任风子、刘海蟾,一同备仙物前去庆寿。以山神为首的众精灵,在得到吕洞宾的许可后亦备仙物前去庆寿。天仙、地仙、精灵加上人世的文武百官一起为圣母祝寿。《长生会》里,香山九老、上八洞神仙、松竹梅三仙、福禄寿三星、荷花仙子、凌波仙子、文武百官一齐祝贺圣寿。朱有燉的《蟠桃会》是为自己生日而作,剧中场面相对来说也就小得多。剧中南极大仙、东华帝君、金母、嵩山仙子、大河仙女、八仙等仙下凡庆千岁寿诞。在这些剧中,都涉及到了天上、地上、人间,取“天地人同庆”之意。

从人世太平到积善修行,再到神仙感应前来祝寿,其中贯穿着很浓的天人感应思想,渗透着现实人生祈求太平、长寿的梦想。

神仙度世剧否定现实世界,张扬超自然的神性,引诱世俗百姓向往自由幸福的神仙世界;而神仙庆寿剧则与之相反,它们通过神仙下凡庆寿,肯定现实世界,反映了世俗百姓立足现实的贵生、乐生理想。贵生、乐生是一切有生命之物的共同特征,长生是贵生、乐生思想的产物,是世俗芸芸众生的共同心愿。这种“强烈的恋生、贵生情绪自然导致对长生不死的追求。对不死药的渴望,自神话时代以来就是常令人激动不已的心愿”^④。两千多年前成书的《尚书·洪范》把寿、富、康宁、攸好德、考终命当作人生五福,“寿”被放在第一位。汉代桓谭《新论》中的五福为“寿、福、贵、安乐、子孙多”,也是把“寿”放在第一位^⑤。许多帝王为了长生寿考,不惜花费大量的人力物力去寻求并不存在的不死之药;而世俗的百姓,他们则立足现实,希望通过自己诚心向善、苦志修行来获得神仙的垂怜,得以长寿。

神仙庆寿剧正是这种长生梦想的反映，人们希望在享受人生快乐、功成名就之时，得到神仙相助，长生不老，永享人间福祿。在神仙庆寿剧中，王母、南极仙、黄眉翁、广成子、三官、福祿寿、麻姑、八仙等众多神仙下凡祝寿，而在民间影响最大的是八仙庆寿。八仙源于民间，他们的身份基本上涵盖了当时社会的各个阶层，是各个阶层长生梦想的代表。神仙庆寿到了后来，渐渐成为一种吉庆仪式，但这种仪式的背后隐藏的仍然是那挥之不去的贵生、乐生思想。朱有燉在《瑶池会八仙庆寿引》中提到的《韩湘子度韩退之》、《吕洞宾岳阳楼》、《蓝采和》等剧之所以被时人忌讳，大概是因为这些剧作带给人们的是官场险恶、生死无常的思想吧！

清代青城子的《志异续编》卷二《优人》条中记载了一则故事：

江苏常郡某知府寿诞，八属邑制锦公祝。届期，七属员俱至，惟靖江县吕某，为风所阻，迟之又久不到。知府愠甚，曰：“为我封门，即到亦不必通名。”迨靖江县至，已各就席坐定，门吏不敢通报。一优人知之曰：“送我十金，我能直言。”许之。开场《八仙庆寿》，独不见洞宾。七仙以次上寿毕，洞宾方至。钟离动问：“吕仙为何来迟？”众齐答曰：“想因大江风阻，故尔来迟，望老祖恕罪。”知府曰：“靖江吕公到矣。”命开门迎之^④。

在这则故事中，知府因靖江县令吕某迟到而十分恼怒，令闭门拒之。靖江知县来到后，门吏不敢通报，后演员利用寿诞开始时演出的《八仙庆寿》戏巧为说明。八仙庆寿与八属县庆寿相应，而八仙中吕洞宾后到，又与靖江县吕某相应，因而使知府觉得十分吉利，主动命人开门迎接。我们从知府前后感情的变化中，可以

了解到求吉庆心理对人们的影响。

过去的喜庆宴席,如果演戏剧情悲戚,就会让人不安,觉得大煞风景,而主人则更觉得不是吉兆,心里惶恐。清杜于皇与陈维崧在闲谈时认为宴会首席绝不可坐,因为坐首席要点戏,而点戏是一件苦事,点得不好,满座不欢。杜于皇说:“余尝坐寿筵首席,见新戏有《寿春图》,名甚吉利,亟点之,不知其斩杀到底,终坐不安。”陈维崧也有过相同的遭遇,他说:“尝坐寿筵首席,见新戏有《寿荣华》,以为吉利,亟点之,不知其哭泣到底,满座不安。”^④点戏人必须了解剧情,掌握在座人员的情况,以不犯讳又能讨好座中人为上,因而吉祥喜庆的《天官赐福》、《八仙庆寿》、《蟠桃会》等神仙剧成为喜庆场合常演的开场戏。如《柝机闲评》第二回中写到祝寿演戏的情景时说:“开场做戏,锣鼓齐鸣,戏子扮了八仙上来庆寿。看不尽行头华丽人物清标,唱一套寿域婺星高。王母娘娘捧着仙桃,送到帘前上寿。”^⑤《歧路灯》第二十一回写林家为母亲做寿时的场面是这样的:“戏班上讨了点戏,先演了《指日高升》,奉承了席上老爷;次演了《八仙庆寿》,奉承了后宅寿母;又演了《天官赐福》,奉承了席上主人。然后开正本。”^⑥戏点得十分得体,寿星高兴,而前来祝寿之人,也觉得吉利,众人心满意足。

神仙庆寿剧从宋金时期开始出现在舞台上,到现在已有近千年的历史。在这近千年的发展,它由简单的故事剧逐渐简化成为一种吉庆仪式。这种吉庆仪式因其蕴含了和合吉祥、长寿富贵的深层内蕴,能满足世俗百姓求吉祥和合、福禄寿考的心理需要,因而一直有很强的生命力。

第三节 蟠桃与庆寿戏剧

在古代庆寿活动中,桃是最重要的物品之一,是健康长寿、驱邪纳吉的象征,千百年来深受人们的喜爱。元明清庆寿戏曲通过神仙下凡献桃庆寿传达着丰富的文化信息,反映了人们贵生乐生的思想。本节拟从蟠桃庆寿的文化观照及蟠桃庆寿故事的不同形态作简要的分析,来探讨庆寿戏曲的文化意蕴。

一、蟠桃庆寿的文化渊源

桃在古代文献资料中出现得比较早,记载得也比较多。《山海经》中的《西山经》、《北山经》、《东山经》、《中山经》等篇中都有桃的记载:

不周之山……爰有嘉果,其实如桃,其叶如枣,黄华而赤柎,食之不劳。(《西山经》)

又北百一十里,曰边春之山,多葱、葵、韭、桃、李。(《北山经》)

又南水行八百里,曰岐山,其木多桃李,其兽多虎。(《东山经》)

又南水行七百里,曰孟子之山,其木多梓桐,多桃李。(《东山经》)

又西九十里,曰夸父之山。……其北有林焉,名曰桃林,是广员三百里,其中多马。(《中山经》)

又东北百五十里,曰骄山……其木多松柏,多桃枝钩端。(《中山经》)

又东北二百里,曰纶山,其木多梓枏,多桃枝。(《中山经》)

又东北三百里，曰灵山……其木多桃李梅杏。（《中山经》）^④

从《山海经》的这些记载来看，桃从上古时期起就是一种分布十分广泛的果树。这种普通的果子给人们提供食物，为人们的生存做出了贡献。但这种普通的果子似乎并不被重视，人们所重视的是能令人长生的仙桃。在先秦时期，神仙信仰分为两个系统：昆仑山神话系统、海上蓬莱仙岛神仙系统，仙桃亦有昆仑山西王母仙桃与以度朔山为代表的海上仙桃。从现存的资料来看，仙桃影响的扩大与汉武帝奉道而衍生的故事密切相关。汉末建安前后的《汉武故事》、晋张华的《博物志》、晋时的《汉武帝内传》等书中都记载了西王母为汉武帝献桃之事：

下车，上迎拜，延母坐，请不死之药。母曰：“太上之药，有中华紫蜜云山朱蜜玉液金浆，其次药有五云之浆风实云子玄霜绛雪，上握兰园之金精，下摘圆丘之紫柰，帝滞情不遣，欲心尚多，不死之药，未可致也。”因出桃七枚，母自啖二枚，与帝五枚。帝留核着前。王母问曰：“用此何为？”上曰：“此桃美，欲种之。”母笑曰：“此桃三千年一著子，非下土所植也。”（中略）又致三桃曰：“食此可得极寿。”（《汉武故事》）^⑤

汉武帝好仙道，祭祀名山大泽以求神仙之道。时西王母遣使乘白鹿告帝当来，乃供帐九华殿以待之。（中略）帝东面西向，王母索七桃，大如弹丸，以五枚与帝，母食二枚。帝食桃辄以核著膝前，母曰：“取此核将何为？”帝曰：“此桃甘美，欲种之。”母笑曰：“此桃三千年一生实”。（《博物志》）^⑥

(西王母)因呼帝共坐,帝南面,向王母。母自设膳,膳精非常。丰珍之肴,芳华百果,紫芝萋蕤,纷若填櫜。清香之酒,非地上所有,香气殊绝,帝不能名也。又命侍女索桃,须臾,以饗盛桃七枚,大如鸭子,形圆,色青,以呈王母。母以四枚与帝,自食三桃。桃之甘美,口有盈味。帝食辄录核,母曰:“何谓?”帝曰:“欲种之耳。”母曰:“此桃三千岁一生实耳,中夏地薄,种之不生如何!”帝乃止。(《汉武帝内传》)^④

在《汉武故事》中,西王母所献之桃“三千年一著子”,食之“可得极寿”,已具有后世传说中神仙蟠桃的两个基本特点:结果时间长、长寿。张华的《博物志》、佚名的《汉武帝内传》所记故事基本相同,其中对西王母所献之桃的形状大小有了明确说明:“大如弹丸”、“大如鸭子(一作卵),形圆,色青”。从中可知西王母所献桃具有形圆、个小、色青等特点。

在西王母献桃故事流行的同时,魏晋南北朝时期的文献资料中,也记述了东方的仙桃。《风俗通》、《神异经》等书记载云:

东方有树,高五十丈,叶长八尺,名曰桃。其子径三尺二寸,和核羹食之,令人益寿。食核中仁,可以治嗽。(《神异经》)^⑤

东海有山名度索山,有大桃树,屈盘数千里,曰蟠桃。(《十洲记》)^⑥

《括地图》曰:“桃都山有大桃树,盘屈三千里,上有金鸡,日照则鸣。下有二神,一名郁,一名垒,并执苇索,以伺不祥之鬼,得则杀之。”应劭《风俗通》:“《黄帝书》称,上古之时,兄弟二人曰荼与郁,住度朔山上桃树下,简百鬼。鬼妄搢人,援以苇索,执以食虎。”(《荆楚岁时记》)^⑦

扶桑东五万里，有磅礴山，上有桃树百围，其花青黑，万岁一实。（《拾遗记》）^③

上面所引述的资料中提到了度朔山之桃、桃都山之桃、磅礴山之桃，这些地方的桃树都很高大，有的“高五十丈”，有的径“百围”，有的“盘屈三千里”。果实也很大，有的桃子径“三尺二寸”，结果时间长，“万岁一实”。桃子“和核羹食之，令人益寿”，核仁可治咳嗽。东方仙桃比西王母的仙桃个大、结果时间长，既可治病，又可延年益寿。

当然魏晋以后的记载中，仙桃在许多地方出现。如绥山之桃、郴州之桃：

前周葛由，蜀羌人也。周成王时，好刻木作羊卖之。一旦，乘木羊入蜀中。蜀中王侯贵人追之，上绥山。绥山多桃，在峨眉山西南，高无极也。随之者不复还，皆得仙道。故里谚曰：“得绥山一桃，虽不能仙，亦足以豪。”山下立祠数十处。（《搜神记》）^④

仙桃，出郴州苏耽仙坛，有人至心祈之，辄落坛上，或至五六颗，形似石块，赤黄色，破之，如有核三重，研饮之，愈众疾，尤治邪气。（《酉阳杂俎前集》）^⑤

到了后来，西王母仙桃逐渐由个小色青形圆之桃变为东方大桃，度朔山蟠桃逐渐成为人们长寿追求的对象。西晋傅玄的《桃赋》所赞美的就是度朔蟠桃：“望海岛而慷慨兮，怀度朔之灵山。何兹树之独茂兮，条枝纷而丽闲！根龙虬而云结兮，弥千里而屈盘。”^⑥唐独孤授的《蟠桃赋》所写的亦是度朔蟠桃，而且把《汉武故事》、《汉武帝内传》等书中东方朔三偷桃与度朔之桃联系在一起^⑦。唐代诗人歌咏蟠桃的诗不多，柳宗元的“披山穷木禾，驾海逾蟠桃”、元稹的“西瞻若水兔轮低，东望蟠桃海波

黑”^⑧，其中蟠桃当指蟠桃生长的地方。施肩吾的“蟠桃树上日欲出”（《望晓词》）、徐夔的“蟠桃树在烟涛水”（《东》）等诗句所写的都是东方海上蟠桃。陈陶的“仙家风景晏，浮世年华速。邂逅汉武帝，蟠桃海东熟”（《续古二十九首》）诗句中，就把海上蟠桃与汉武帝联系在一起。《集仙录》中，谢自然成道前后，金母命群仙“将桃一枝，大如斗，半赤半黄半红”，“将桃六裔令食，食三裔”，可见金母之桃已大得可观，且食之得仙^⑨。到了宋代诗词中，蟠桃一词出现得十分频繁，在这些词中提到的也主要是海上蟠桃。如晏殊的“海上蟠桃易熟，人间好月长圆”（《破阵子》）、张纲的“海上蟠桃元未老，月中仙桂看馀芳”（《浣溪沙》）、韩元吉的“蓬莱水浅何曾隔，也应待得蟠桃摘”（《醉落魄》）、姜特立的“海上蟠桃，山中仙杏，共劝长生酒”（《念奴娇》）等诗句都是咏海上蟠桃祝寿。在宋代词人笔下，蟠桃的生长时间长短不一，有一千年、三千年、九千年、一万年等说法。刘辰翁、李纲笔下的蟠桃一千年一熟，如“蟠桃熟，一熟一千年”（刘辰翁）、“千岁蟠桃初结实”（李纲）。晏殊、郭应祥、王义仙、崔敦礼、王迈、范成大、吴季子笔下的蟠桃则是一熟三千年。葛郊词中蟠桃一熟“八千秋”，张孝祥笔下的蟠桃“一熟九千年”，王安中词中的则是“万岁蟠桃结”。到了元明清的戏曲作品中，西王母的蟠桃“三千年开花，三千年成实，三千年才熟”^⑩，“一熟九千年”就成为比较流行的说法。明洪武八年，朱元璋向众词臣出示元内府中所藏巨桃半核，“长五寸，广四寸七分，前刻西王母赐汉武帝桃”，宋濂奉制《蟠桃核赋》^⑪。从上面这些零星资料中，体大、成熟时间长已成为西王母蟠桃的重要特征。

二、蟠桃庆寿的文化意蕴

西王母蟠桃由于有难生长、时间长、食之长寿成仙等诸多神

秘之点,千百年来成为世人长寿追求的重要对象,“蟠桃”也因之成为中华祝寿文化中最重要的词语之一。在词、散曲、戏曲等大众文学作品中,“蟠桃”一词的出现大都与祝寿有关。宋词中,晏殊的《破阵子》(海上蟠桃易熟)、《鹊踏枝》(紫府群仙名籍秘)词,张纲祝荣国生日的《浣溪沙》、《点绛唇》词,张元幹祝周总领生日的《水龙吟》词,王之道祝张文伯生日的《水调歌头》词,郭应祥“寿韩思机”的《满江红》词,张榘的“为赵懒窝寿”的《摸鱼儿》词,何梦桂“寿夹谷书隐”的《沁园春》词等都利用蟠桃来表达“蟠桃花发一千年,祝长寿、比神仙”(晏殊语)的美好祝愿。苏轼《临江仙》(九十日春都过了)词中的“阆苑先生须自责,蟠桃动是千秋,不知世人苦厌求”句以蟠桃生长时间太长、难以满足世人的长寿需求来责难阆苑先生,词旨意味深长。散曲中,王恽的【越调平湖乐】《寿李夫人六首》、《寿府僚》,钟嗣成的【南吕骂玉郎过感皇恩采茶歌】《寿》、张可久的【双调沉醉东风】《胡容斋使君寿》等諸多曲中蟠桃与长寿密切相连。

戏曲舞台上,蟠桃庆寿一直是祝寿演出最重要的内容之一。宋金杂剧院本中,《宴瑶池鬯》、《瑶池会》、《蟠桃会》、《王母祝寿》等剧目都与蟠桃有关,当演西王母庆赏蟠桃的故事。元神仙道化剧中虽有多种剧本涉及蟠桃,但只有钟嗣成的《宴瑶池王母蟠桃会》杂剧、无名氏的《王母蟠桃会》与庆寿有关,其他主要属于神仙度脱剧范畴。明代,与蟠桃有关的庆寿剧大量出现;既有文人创作的剧本,也有教坊才人创作的剧本。文人创作的剧本,有吴德修的《偷桃记》、无名氏的《蟠桃会》、《祝寿记》、《恩荣记》等传奇,朱有燬的《群仙庆寿蟠桃会》、《瑶池会八仙庆寿》、杨维中的《偷桃献寿》、无名氏的《蟠桃三祝》、《蟠桃宴》、《东方朔》等杂剧,今存吴德修的《偷桃记》、无名氏的《祝寿记》、朱有燬的《群仙庆寿蟠桃会》、《瑶池会八仙庆寿》等剧。脉望馆钞校本《古今杂

剧》所保存的教坊编演的有关庆寿的十几种剧作中几乎都有蟠桃庆寿的场面。清代无名氏的《康熙万寿杂剧》、《双福寿》传奇、李斗的《岁星记》传奇、蒋士铨《西江祝嘏》杂剧等亦都有蟠桃庆寿的场面。而地方戏中《蟠桃会》、《八仙庆寿》等是最普通的剧目。此外,一些神仙度脱剧、爱情剧中亦有蟠桃庆寿的场面。可以说,蟠桃是元明清神仙戏曲中最常见的物品,是世俗百姓最喜爱的吉祥物。

蟠桃在庆寿之外,还有着多重文化意蕴。在魏晋时期的文献资料中,所提到的仙桃有昆仑之桃、桃都山之桃、磅礴山之桃、度朔山之桃、绥山之桃、郴州之桃,然而到了后来只有度朔山的蟠桃影响大,而其他的仙桃则没有什么影响。唐宋以后文学作品所写的大多是度朔蟠桃,如《清江贝先生诗集》诗集中云:“我闻度朔山,蟠桃何郁郁。千岁才一花,结子复何日。食之云不死,敷腴反枯质。”^⑧清《康熙万寿杂剧》中“金母献环”演瑶池金母采度朔之桃共祝无疆。度朔山蟠桃之所以影响大,其中有着复杂的原因。估计一方面是因度朔山远在海外,难以寻觅,有着一定神秘性,另一方面是度朔山之桃涉及到中华民俗文化的另一个重要命题:驱邪纳吉。度朔桃驱邪之意蕴,源于上古时期,《风俗通》征引《黄帝书》云:

谨按《黄帝书》:“上古之时,有神荼与郁垒昆弟二人,性能执鬼。度朔山上,有桃树,二人于树下简阅百鬼,无道理妄为人祸害,神荼与郁垒缚以苇索,执之食虎。”于是县官常以腊除夕饰桃人,垂苇茭,画虎于门,皆追效前事,冀以卫凶也。桃梗,梗者,更也,岁终更始,受介祉也。(下略)^⑨

神荼、郁垒二人在度朔山桃树下简百鬼,执之食虎,为人除害。桃枝驱邪之说,在汉魏的记载中亦多见。东汉张衡的《西京

赋》记载了当时的驱傩活动,活动中“桃弧棘矢,所发无臬”,其中所说的即是用桃木为弓矢射鬼。《后汉书·礼仪志》中还有皇帝以“苇戟、桃杖以赐公、卿、将军、特侯、诸侯”^②的记载。梁宗懔的《荆楚岁时记》中云正月里,“造桃板著户,谓之仙木。(中略)桃者,五行之精,厌伏邪气,制百鬼也”^③。桃被称为仙木,成为人们驱邪的重要工具,后世的门联就是由桃符演变而来。

此外,桃似还隐含一种来源甚古的生殖意义。雌性生殖器的外形呈桃形,现今湖南一些地方仍称雌动物生殖器为“桃子”。桃子在一定程度上也隐含了得子的吉兆,梦食仙桃生子的传说就说明了这一点。如元清虚真人范全生母梦“神人出桃一枚俾啖之,觉而有娠”,后诞范全生^④;井德用真人母陈氏“翼夕梦仙娃,衣青衣,冠玄冠,授桃一枚,食而有娠”,后诞井真人^⑤。《仙桃种》戏曲中,主人公梦食仙桃,后有孕生子,也很明显地反映了桃的这种生殖意蕴^⑥。“桃之夭夭”、“投桃报李”、“桃李满天下”等诗意中亦隐含着这种生殖意义。《神仙记》中,天台二女与刘晨阮肇成亲时,“群女持桃子,笑曰:贺汝婿来”,其中也应蕴含着某种生殖祝福^⑦。

长寿健康、驱邪纳吉、多子多福等多重文化意蕴当是蟠桃深受世人喜爱的重要原因。

三、蟠桃庆寿的戏剧观照

伴随着西王母仙桃传说的广泛流行,民间出现了许多与蟠桃有关的神仙故事。这些故事在祝寿诗词曲中多有咏叹,在戏曲作品中也有生动的演绎,丰富了祝寿文化。这些故事从庆寿模式上看,大致可以分为群仙瑶池赏蟠桃祝寿、群仙下凡献桃祝寿、东方朔偷桃祝寿三种模式。

群仙瑶池宴赏蟠桃,这是神仙世界最重要的活动,也是人世

间众生最为向往的盛会。诗人凭想象在诗词中吟咏，画家凭想象在绘画中描绘。郑思肖有《西王母蟠桃宴图》、王阳明亦曾献《蟠桃图》。郑思肖的“玄圃筵开物外春，万仙欢笑动精神”^⑦诗句，把神仙会用蟠桃祝寿的那种兴奋快乐之情真切地予以表现。民间还有“挑成祝寿词，织成蟠桃会”^⑧诗句，把神仙蟠桃会织入罗帕，传情达意。在元明清戏曲作品中，群仙瑶池庆赏蟠桃祝寿模式，一般演西王母瑶池蟠桃成熟，邀群仙庆赏蟠桃；到后来，下凡祝寿成为蟠桃会的重要议题。朱有燉的《群仙庆寿蟠桃会》杂剧叙瑶池蟠桃成熟，西王母邀众仙庆赏蟠桃，并一同下凡献桃祝寿。其《瑶池会八仙庆寿》杂剧，剧中人物有所变化，但模式差不多。

献桃祝寿模式大致有两种形式，第一种是西王母蟠桃宴，众仙向西王母献桃。献桃的有金童玉女、桃花仙子、蟠桃仙子、猿猴等。谷子敬的《城南桃》、贾仲明的《金安寿》、朱有燉的《神仙会》等杂剧中都有献桃金母的场面。第二种是人间寿诞，神仙向人间寿星献桃。这种模式的形成与西王母献汉武帝仙桃有关，西王母往往是剧中献桃的主角之一。明代教坊编演的庆寿剧、清代的庆寿剧等基本上都属于这种形式。明代文人、教坊才人编写的庆寿剧中，神仙下凡献桃祝寿的对象主要是皇室宗族及一些非常有地位的人物，如皇帝、皇太后、皇后、皇妃、藩王等，而民间的庆寿活动则多是这些剧作的改编演出。王懋昭在《演戏庆寿说》一文中对民间庆寿演戏之风发出了如下慨叹：

尝慨世人豪华相竞，无论生寿冥寿，演戏庆祝，优人必扮八仙与王母，为之拜焉跪焉，以明肃恭而邀赏。夫优人之拜跪，固所当然。而既扮八仙与王母，是俨然八仙王母，为之拜也跪也。夫八仙、王母之为神，人人知之。以仙神而拜跪生寿之人，冥寿之鬼，人人见之而不以为怪。岂以戏之谓

嬉，人鬼可嬉，而仙神亦可嬉耶！^⑦

王懋昭的这种不满也当存在于其他剧作者心中，因而在他们的剧作中，西王母献桃上寿多被改为仙女献桃上寿、麻姑献桃上寿。

相比前两种模式来说，东方朔偷桃庆寿模式更得世俗百姓的喜爱。东方朔偷桃事在《汉武故事》、《汉武帝内传》、《博物志》等书中都有记载。《汉武故事》中巨灵说王母蟠桃三千年一着子，东方朔三偷之。《汉武帝内传》中西王母说东方朔是她邻家小儿，曾为“仙官”，“性多滑稽，曾三来偷此桃”。东方朔为仙官的经历到唐李冗《独异志》中又有所变化：“汉东方朔，岁星精也。自入仕汉武帝，天上岁星不见，至其死后，星乃出。”^⑧该书还记载了东方朔神奇的出身：张少平妻田氏，少平卒后寡居，忽梦一人自天而下，压其腹，因而怀孕，后“徙于代，依东方，五月朔旦生一子，以其居代东方，名之东方朔”^⑨。“人云东方朔奇，奇事皆归东方朔”，许多奇事都依附到东方朔身上，使得他的一切更加神奇。

明清时期，人们把他偷桃故事谱为戏曲，今存朱有燉的《群仙庆寿蟠桃会》杂剧、吴德修的《偷桃记》传奇、蒋士铨的《西江祝嘏》杂剧等，皆以滑稽诙谐为基调。《蟠桃会》杂剧记录了东方朔偷桃的情节。剧中王母派董双成、许飞琼二仙女看守蟠桃，仙家岁月长，二仙女蟠桃树边略睡，东方朔化作千年灵龟、仙鹤前去偷桃，后被仙女捉住。作者把东方朔偷桃故事作为剧中的滑稽场面来写，借以调节观众心理，活跃舞台气氛。吴德修的《偷桃记》则写东方朔偷桃成仙后，向汉武帝自荐，后随司马相如出征，杀私通匈奴的董偃，为国出力之事。而蒋士铨《西江祝嘏》杂剧则更是立意出奇，剧写王母派四海土地看守度朔山蟠桃，四海土地因东方朔有事外出而放松警惕，结果东方朔母田婆婆乘机前

去偷走了蟠桃,途遇嫦娥,一同下凡献桃祝寿。剧中形象生动,场面热闹,滑稽有趣,是一部独具特色的祝寿戏。以东方朔偷桃故事为题材的剧作,只有杨潮观的《偷桃》杂剧超越了传统的祝寿主题,作者通过东方朔被捉后对王母的反驳来表达自己的观点。

千百年来,西王母蟠桃在民俗神仙信仰的推动下,成为中华祝寿文化的宠儿。人们并非都不了解西王母蟠桃的虚无,只是因为其蕴含了长寿、多子、吉祥等美好祝愿,智者也乐于从众。正如王阳明在《题寿外母蟠桃图》中所说的:“夫王母蟠桃之说,虽出于仙经异典,未必其事之有无。然今世之人多以之祝愿其所亲爱,固亦古人冈陵松柏之意也。吾从众可乎。”^⑥这种为“祝愿亲爱”而产生的从众心理是蟠桃影响扩大的重要推动力,也是神仙庆寿戏剧经久不衰的重要原因。

注 释

① (宋)郭茂倩:《乐府诗集》卷五十一,中华书局 1979 年版。

② 见前注。

③ 参见谭正璧:《话本与古剧》,上海古籍出版社 1985 年版。

④ (宋)周密:《武林旧事》,古典文学出版社 1956 年合订版。

⑤ 吴梅:《奢摩他室曲丛》,上海涵芬楼印行本。

⑥ 吴梅:《八仙庆寿跋》,见《中国古典戏曲序跋汇编》,齐鲁书社 1989 年版。

⑦ (清)黄文暘:《曲海总目提要》卷三十一,天津古籍书店 1992 年影印本。

⑧ (明)祁彪佳:《远山堂剧品》,《中国古典戏曲论著集成》第六册,中国戏剧出版社 1959 年版。

⑨ 孙崇涛、黄仕忠:《风月锦囊笺校》,中华书局 2000 年版。

⑩ (清)钱谦益:《列朝诗集小传》乾集下,古典文学出版 1957 年版。

⑪ 吴梅:《奢摩他室曲丛》本,上海涵芬楼印行本。

⑫ (明)祁彪佳:《远山堂剧品》,见《中国古典戏曲论著集成》第六册,中国戏剧出版社 1959 年版。

⑬ (清)钱德苍:《缀白裘》,中华书局 1957 年校印本。

⑭ 蔡毅:《中国古典戏曲序跋汇编》,齐鲁书社 1989 年版。

⑮ 王国维:《盛明杂剧初集跋》,见《中国古典戏曲序跋汇编》,齐鲁书社 1989 年版。

⑯ 按:上面所列剧目中,脉望馆钞校本大都封面上有“本朝教坊编演”标识。《三星下界》、《天官赐福》二剧,则根据《顾曲杂言》所云:“《三星下界》、《天官赐福》各种喜庆传奇,皆系供奉御前,呼嵩祝寿。”其他剧目则根据剧目并参《古典戏曲存目汇考》而定。

⑰ 郑振铎:《跋脉望馆钞校本古今杂剧》,见《中国古典戏曲序跋汇编》,齐鲁书社 1989 年版。

⑱ 蔡毅:《中国古典戏曲序跋汇编》,齐鲁书社 1989 年版。

⑲ (清)徐珂:《清稗类钞》,中华书局 1986 年版。

⑳ 引自王利器:《元明清三代禁毁小说戏曲史料·前言》,上海古籍出版社 1981 年版。

㉑ 蔡毅:《中国古典戏曲序跋汇编》,齐鲁书社 1989 年版。

㉒ 郑振铎:《清人杂剧初集自序》,见《中国古典戏曲序跋汇编》,齐鲁书社 1989 年版。

㉓ 郑振铎:《跋脉望馆钞校本古今杂剧》,见《中国古典戏曲序跋汇编》,齐鲁书社 1989 年版。

㉔ (清)师亮采:《康衢乐府序》,见《中国古典戏曲序跋汇编》,齐鲁书社 1989 年版。

㉕ (清)梁廷枏:《曲话》卷三,见《中国古典戏曲论著集成》第八册,中国戏剧出版社 1959 年版。

㉖ (清)孔广林:《松年长生引》,见《清人杂剧二集》,1934 年长乐郑氏刊本。

②⑦ (清)金昌世:《南山法曲跋》,见《中国古典戏曲序跋汇编》,齐鲁书社 1989 年版。

②⑧ (汉)班固:《汉书》卷五十六《董仲舒传》,中州古籍出版社 1991 年影印本。

②⑨ 任继愈:《中国道教史》,中国社会科学出版社 2001 年版。

③⑩ 王季烈:《孤本元明杂剧》,中国戏剧出版社 1958 年版。

③⑪ 王季烈:《孤本元明杂剧》,中国戏剧出版社 1958 年版。

③⑫ 吴梅:《奢摩他室曲丛》本,上海涵芬楼印行。

③⑬ 王季烈:《孤本元明杂剧》,中国戏剧出版社 1958 年版。

③⑭ (明)朱有燬:《蟠桃会》,《奢摩他室曲丛》本,上海涵芬楼印行。

③⑮ (汉)司马迁:《史记·封禅书》,中华书局 1959 年版。

③⑯ (汉)刘安:《淮南子·览冥训》:“譬若羿请不死之药于西王母,姮娥窃以奔月,怅然有丧,无以续之。何则?不知生死之药所由生也。”见何宁《淮南子集释》,中华书局 1998 年版。

③⑰ (晋)葛洪:《抱朴子·金丹篇》,上海书店 1986 年据世界书局《诸子集成》本影印。

③⑱ (明)朱有燬:《蟠桃会》,《奢摩他室曲丛》本。

③⑲ (晋)张华:《博物志》卷八,见《汉魏六朝笔记小说大观》,上海古籍出版社 1999 年版。

④⑩ 严耀中:《中国宗教与生存哲学》第九章,学林出版社 1991 年版。

④⑪ 马书田:《中国民间诸神》,团结出版社 1997 年版。

④⑫ 见《笔记小说大观》本,江苏广陵古籍刻印社 1983 年版。

④⑬ (清)陈维崧:《迦陵词》卷二十七《自嘲用赠苏昆生韵同杜于皇赋·小序》,《四部丛刊》本。

④⑭ (明)无名氏:《柁机闲评》,人民文学出版社 1983 年版。

④⑮ (清)李绿园:《歧路灯》,中州书画社 1980 年版。

④⑯ 袁珂:《山海经校注》,上海古籍出版社 1980 年版。

④⑰ (建安前后)佚名:《汉武故事》,见《汉魏六朝笔记小说大观》,上海古籍出版社 1999 年版。

④⑧ (晋)张华:《博物志》卷八,见《汉魏六朝笔记小说大观》,上海古籍出版社 1999 年版。

④⑨ 佚名:《汉武帝内传》,见《汉魏六朝笔记小说大观》,上海古籍出版社 1999 年版。

⑤① (汉)东方朔:《神异经》,见《汉魏六朝笔记小说大观》,上海古籍出版社 1999 年版。

⑤② 引自《艺文类聚》卷八十六,《四库全书》本。

⑤③ (南朝梁)宗懔:《荆楚岁时记》,见《汉魏六朝笔记小说大观》,上海古籍出版社 1999 年版。

⑤④ (前秦)王嘉:《拾遗记》,见《汉魏六朝笔记小说大观》,上海古籍出版社 1999 年版。

⑤⑤ (晋)干宝:《搜神记》,见《汉魏六朝笔记小说大观》,上海古籍出版社 1999 年版。

⑤⑥ (唐)段成式:《酉阳杂俎前集》,见《汉魏六朝笔记小说大观》,上海古籍出版社 1999 年版。

⑤⑦ (西晋)傅玄:《桃赋》,《初学记》卷二十八,《四库全书》本。

⑤⑧ (唐)独孤授:《蟠桃赋》,见(清)董浩编《全唐文》卷四百五十六,中华书局 1983 年影印本。

⑤⑨ (唐)元稹:《梦上天》,《全唐诗》卷四百一十八。

⑤⑩ (宋)李昉:《太平广记》卷六十六,中华书局 1961 年版。

⑤⑪ (明)朱有燬:《新编瑶池会八仙庆寿》,上海涵芬楼印行。

⑤⑫ (明)宋濂:《奉制撰蟠桃核赋》,《宋学士文集》卷一,《四部丛刊》本。

⑤⑬ (明)贝琼:《五言古诗·杂诗》,见《清江贝先生诗集》卷一,《四部丛刊》本。

⑤⑭ (汉)应劭:《风俗通义》,吴树平校释,天津古籍出版社 1980 年版。

⑤⑮ (南朝宋)范晔:《后汉书·礼仪中》,《四库全书》本。

⑤⑯ (南朝梁)宗懔:《荆楚岁时记》,见《汉魏六朝笔记小说大观》,上

海古籍出版社 1999 年版。

⑥ 见《清虚纯德辅教真人祠堂记》，光绪《栖霞县续志》，引自王宗昱《金元全真教石刻新编》，北京大学出版社 2005 年版。

⑦ 见《皇元制授诸路道教都提点洞阳显道忠贞真人井公道行之碑》，《续修陕西通志稿》，引自王宗昱《金元全真教石刻新编》，北京大学出版社 2005 年版。

⑧ 佚名：《仙桃种》，一名《琼花记》，《曲海总目提要》卷三十一著录，天津古籍书店 1992 年版。

⑨ （宋）李昉：《太平广记》，中华书局 1961 年版。

⑩ （宋）郑思肖：《西王母蟠桃宴图》，见《所南翁一百二十图诗集》，《四部丛刊》本。

⑪ （元）赵明道：【双调夜行船】《寄香罗帕》，见隋树森编《全元散曲》，中华书局 1964 年版。

⑫ （清）王懋昭：《三星圆》前序，引自蔡毅《中国古典戏曲序跋汇编》，齐鲁书社 1989 年版。

⑬ （唐）李冗：《独异志》卷上，见《唐五代笔记小说大观》，上海古籍出版社 2000 年版。

⑭ （唐）李冗：《独异志》卷上，见《唐五代笔记小说大观》，上海古籍出版社 2000 年版。

⑮ （明）王阳明：《题寿外母蟠桃图》，见《阳明先生集要文章编》，《四部丛刊》本。

第八章 神仙爱情剧

在元明清以道教神仙故事为题材的剧作中,有一大批剧作敷衍神仙与凡人、道姑与书生的爱情故事。这些剧作虽然没有很强的宗教意识,但仍应属于道教神仙剧的范畴,它们是道教神仙故事的世俗解读。这些剧作通过描写神仙与凡人、道姑与书生的浪漫爱情故事,表现了人的本能欲望,曲折地反映了封建社会男女双方对理想爱情的无限渴望。

神仙爱情剧剧目众多,现从元明清的戏曲典籍以及庄一拂、傅惜华等人的戏曲目录著作中粗略统计有以下几类剧目:

(一)元明戏文传奇中的神仙爱情剧目

- 1、施惠《芙蓉城》(《传奇汇考标目》别本著录,佚);
- 2、徐岷《杵蓝田裴航遇仙》(《传奇汇考标目》别本著录,佚);
- 3、无名氏《王子高》(《南词新谱》引有《王子高旧传奇》,《宋元戏文辑佚》存曲八支);
- 4、无名氏《柳毅洞庭龙女》(《南词叙录》著录,佚);
- 5、无名氏《董秀才遇仙记》(未见著录,《宋元戏文辑佚》存曲六支);
- 6、心一子《遇仙》(《曲品》著录,佚);
- 7、徐霖《种瓜记》(见《金陵琐事》,佚);
- 8、龙膺《蓝桥记》(《曲品》著录,佚);
- 9、吕天成《蓝桥记》(《远山堂曲品》著录,佚);

- 10、杨文炯《玉杵记》(《远山堂曲品》著录,佚);
- 11、云水道人《蓝桥玉杵记》(未见著录,存明浣月轩刊本);
- 12、许自昌《橘浦记》(《远山堂曲品》著录,存明梅花墅刊本);
- 13、高濂《玉簪记》(《曲品》著录,存《六十种曲》本);
- 14、叶倬《钗书记》(《远山堂曲品》著录,存明万历刊本);
- 15、顾觉宇《织锦记》(《曲录》著录,存《董永遇仙》、《槐荫分别》二折);
- 16、黄惟楫《龙绡记》(《曲品》著录,佚);
- 17、柳□□《翡翠钿》(《远山堂曲品》著录,佚);
- 18、无名氏《传书记》(未见著录,见《曲品》“龙绡”条,佚);
- 19、无名氏《月桂记》(《远山堂曲品》著录,佚);
- 20、无名氏《鹊桥记》(见《曲目钩沉录》,佚);
- 21、无名氏《天缘记》(见《曲海总目提要》,佚);
- 22、无名氏《玉杵记》(《远山堂曲品》著录,佚)。

(二)清传奇中的神仙爱情剧目

- 1、李玉《太平钱》(《今乐考证》著录,存钞本);
- 2、李渔《蜃中楼》(《今乐考证》著录,存《笠翁十种曲》本);
- 3、邹山《双星图》(未见著录,存清刊本);
- 4、张匀《长生乐》(《曲录》著录,存钞本);
- 5、高宗元《玉簪记》(《今乐考证》著录,佚);
- 6、陆继辂《洞庭缘》(《今乐考证》著录,存光绪刊本);
- 7、陈烺《仙缘记》(《曲录》著录,存《玉狮堂十种曲》刊本);
- 8、何鏞《乘龙佳话》(未见著录,存光绪石印本);
- 9、洞口渔郎《蓝桥驿》(《今乐考证》著录,佚);
- 10、张彝宣《井中天》(《今乐考证》著录,佚);
- 11、司马章《双星会》(未见著录,存清乾隆刊本);

12、无名氏《樊榭记》(《今乐考证》著录,存钞本);

13、无名氏《求如愿》(见《曲海总目提要》,佚)。

(三)元杂剧中的神仙爱情剧目

1、庾吉甫《裴航遇云英》(《录鬼簿》著录,佚);

2、马致远《刘阮误入桃源洞》(《录鬼簿》著录,佚);

3、尚仲贤《张生煮海》(《录鬼簿》著录,佚);

4、李好古《张生煮海》(《录鬼簿》著录,存《元曲选》本);

5、尚仲贤《洞庭湖柳毅传书》(《录鬼簿》著录,存《元曲选》本);

6、石子章《秦箫然竹坞听琴》(《录鬼簿》著录,存脉望馆钞校本);

7、汪元亨《桃源洞》(《录鬼簿续编》著录,佚);

8、陈伯将《误入桃源》(《录鬼簿续编》著录,佚)。

(四)明杂剧中的神仙爱情剧目

1、王子一《刘晨阮肇误入桃源》(一作《误入天台》)(《太和正音谱》著录,存《元曲选》本);

2、刘兑《月下老定世间配偶》(《录鬼簿续编》著录,佚,《元人杂剧钩沉》存四套曲);

3、汪道昆《楚襄王阳台入梦》(《今乐考证》著录,存《盛明杂剧》本);

4、车任远《高唐梦》(《曲品》著录,佚);

5、杨之炯《天台奇遇》(未见著录,存明浣月轩刊本);

6、无名氏《雷泽遇仙记》(《今乐考证》著录,存脉望馆钞校本);

7、无名氏《巫娥女醉赴阳台梦》(《今乐考证》著录,佚);

8、无名氏《吕洞宾戏白牡丹》(《今乐考证》著录,佚);

9、无名氏《相送出天台》(《远山堂剧品》著录,佚);

- 10、无名氏《渡天河织女会牵牛》(《宝文堂书目》著录,佚);
11、无名氏《张于湖误宿女贞观》(《今乐考证》著录,存脉望馆钞校本)。

(五)清杂剧中的神仙爱情剧目

- 1、龙燮《芙蓉城》(《曲录》著录,存乾隆刊本);
- 2、黄兆森《蓝桥驿》(《今乐考证》著录,存康熙博古堂刊本);
- 3、梁孟昭《相思砚》(《今乐考证》著录,佚);
- 4、陈烺《花月痕》(未见著录,存清道光刻本);
- 5、程聪《月殿缘》(未见著录,存清乾隆间稿本);
- 6、卧园居士《梅花福》(未见著录,存清刻本)^①。

以上所列剧目五十余种,从剧目内容来看,主要写仙人与凡人、龙女与凡人、道姑与书生三大类爱情故事。每一类爱情故事中又有多个故事系列,下面分别加以介绍。

第一节 仙凡爱情剧系列

仙凡爱情剧是道教神仙爱情剧的主体部分,从爱情主角来看,其中可分为女仙与凡男、男仙与凡女两大故事类型。男仙与凡女爱情的剧目比较少,只有吕洞宾戏白牡丹、张果老娶文女等少数剧目。相比之下,仙女与凡男爱情的剧目则多得多,其中又以刘阮天台遇仙、裴航遇云英、董永遇仙、牛郎织女四故事为题材的剧目最多。

一、刘晨、阮肇与天台二仙女爱情系列剧

刘晨、阮肇与天台桃源二仙女的故事,最早当源于干宝的《搜神记》,南朝宋刘义庆的《幽明录》中也有记载。《太平广记》卷六十一中收录了《神仙记》^②中的故事,题为《天台二女》:

刘晨、阮肇，入天台采药，远不得返。经十三日饥。遥望山上有桃树子熟，遂跻险援葛至其下。噉数枚，饥止体充，欲下山。以杯取水，见芜菁叶流下，甚鲜妍。复有一杯流下，有胡麻饭焉。乃相谓曰：此近人矣。遂渡山，出一大溪。溪边有二女子，色甚美。见二人持杯，便笑曰：刘阮二郎捉向杯来。’刘阮惊。二女遂忻然如旧相识，曰：来何晚耶？因邀还家。南东二壁，各有绛罗帐。帐角悬铃，上有金银交错。各有数侍婢使令。其饌有胡麻饭、山羊脯、牛肉，甚美。食毕行酒。俄有群女持桃子，笑曰：贺汝婿来。酒酣作乐。夜后各就一帐宿，婉态殊绝。至十日求还，苦留半年。气候草木，常是春时。百鸟啼鸣，更怀乡，归思甚苦。女遂相送，指示还路。乡邑零落。已十世矣。

在这个故事中，作者塑造了一个优美而宁静的世界，在那里有令人长生不老的仙桃、胡麻饭，还有四季如春的景色、美丽多情的桃源仙女，这些都让人怦然心动。而且山中半年，人间十世，人世短暂的时间在这里变得永恒。由于这个故事能满足世人内心深处的情爱欲望、长生欲望、享乐欲望，因而千百年来被人们咏叹，成为古代文人心中一个难解的情结。东晋陶渊明的《搜神后记》卷一也记载了一个与之大致相同的故事。故事云会稽猎户袁相、根硕二人追赶山羊至赤城，那里“内甚平敞，草木皆香”，“有一小屋，二女子住其中，年皆十五六，容色甚美”。二女见袁相、根硕二人至，“欣然云：‘早望汝来。’遂为室家”^③。袁相、根硕遇仙当是刘、阮故事的流传变化。刘义庆的《幽明录》中刘阮故事有了进一步发展：刘晨、阮肇乃剡县（今浙江嵊县）人，“汉明帝永平五年”，二人因入山取谷皮，于山中迷路十三日后遇天台仙女，留住半年后回家，人间已七世，后于“晋太元八年，忽

复去,不知何所”^④。在这则记载中,刘、阮生活于东汉初年,于东晋末年不知所终,其间相距三百多年,刘、阮生活时间的拉伸神化了他们天台遇仙的经历。故事结尾的“忽复去,不知何所”一语,使故事带有一种迷幻色彩,成为后来文人想象发挥的根据。

宋元时期,刘晨、阮肇与二仙女都成为道教典籍中的神仙。宋绍兴年间陈光葆的《三洞群仙录》^⑤卷十二有《天台刘阮》条:

神仙传:刘晨、阮肇尝往天台山采药,迷失道路。因过溪,见二女子颜色殊绝。邀至家,设甘酒下胡麻饭、山羊脯,食之甚美。馆于山中半年许,洎归乡,邑零落,已七百年矣。

元赵道一《历世真仙体道通鉴》卷七有《刘晨》^⑥条,事迹与《太平广记》所记大致相同,但已完全神化。《太平广记》中“群女持桃子”庆贺,在赵道一笔下成为“数仙客将三五桃”来庆贺。刘晨、阮肇驻留十五日后求还,仙女说:“今来此是宿福所招得至仙馆,比之流俗何有此乐。”刘晨、阮肇回去后:“既无亲属,栖泊无所,却欲还女家,寻当年所往山路,迷莫知其处。至晋武帝太康八年,竟失二公,不知其所之也。”在赵道一的笔下,刘、阮与天台二女故事已完全被神化,成为道教神仙故事。

刘晨、阮肇与天台二仙女的爱情故事,“神仙儿女,兼备一身”^⑦,深得文人士大夫的喜爱。唐宋时期,文人用诗词吟咏着这个美丽的爱情故事,牟融、张祜、曹唐、苏轼、叶梦得、陆游、汪莘、刘辰翁、陈德武等诗人都有题咏。特别是唐诗人曹唐用《刘晨阮肇游天台》、《刘阮洞中遇仙子》、《仙子送刘阮出洞》、《仙子洞中有怀刘阮》、《刘阮再到天台不复见仙子》组诗描述了刘阮与天台仙女相遇、分离的过程,对刘阮再到天台不复见仙子报以惋惜与同情:“再到天台访玉真,青苔白石已成尘。笙歌冥寞闲深

洞，云鹤萧条绝旧邻。草树总非前度色，烟霞不似昔年春。桃花流水依然在，不见当时劝酒人。”^⑧

宋金时期，刘阮桃源遇仙故事被搬上舞台，金院本中有《入桃源》^⑨剧目。元明清时期，以这个故事为题材的剧作更是层出不穷。元杂剧中有马致远的《刘阮误入桃源洞》、汪元亨的《桃源洞》、陈伯将的《误入桃源》；明杂剧中有王子一的《刘晨阮肇误入桃源》（一作《误入天台》）、杨之炯的《天台奇遇》、无名氏的《相送出天台》等；明无名氏《赛四节记》传奇中有《天台遇仙》、清传奇中有张匀的《长生乐》等。

马致远的《刘阮误入桃源洞》剧，《录鬼簿》著录，剧本佚，《元人杂剧钩沉》辑存第四折《双调收尾》曲一支。马致远的【南吕四块玉】《天台路》散曲亦以刘阮天台遇仙为歌咏对象：“采药童，乘鸾客，怨感刘郎下天台。春风再到人何在，桃花又不见开。命薄的穷秀才，谁教你回去来。”^⑩汪元亨的《刘晨阮肇桃源洞》，《录鬼簿续编》著录，题目正名作“二人误入武陵溪，刘晨阮肇桃源洞”。从此剧题目正名来看，作者似是把天台桃源仙女故事与武陵桃花源结合起来。陈伯将的《误入桃源》，《录鬼簿续编》著录，剧本佚，题目正名不详。无名氏《相送出天台》，《远山堂剧品》著录，剧本佚。刘、阮遇仙故事今存明王子一《刘晨阮肇误入天台》、杨之炯《天台奇遇》杂剧，无名氏《赛四节记》中的《天台遇仙》一出、清张匀的《长生乐》传奇中。

王子一的《刘晨阮肇误入桃源》（一作《误入天台》）杂剧，是现存写刘晨阮肇故事的最早的剧本。此剧《太和正音谱》著录，今存脉望馆校《古名家杂剧》本、《元曲选》本等。剧本在《搜神记》、《幽明录》、《历世真仙体道通鉴》刘晨、阮肇故事的基础上，增加了太白金星，而且改变了故事的结局。剧中刘晨、阮肇在天台山下“闲居修行”，“常则是道书堆玉案，仙帙叠青霞”。一日入

天台山采药,天晚难以返家,太白金星指引二人去桃源洞与二仙女相会。二仙女本是紫霄玉女,因动凡心而被谪降尘寰,与刘晨、阮肇有五百年仙契。二仙女与刘晨、阮肇结成仙缘一年后,刘晨、阮肇思归故乡,然归家时,一切都已改变。二人再入天台山寻桃源仙女,在太白金星的指引下,与二仙女再相会,后同登天府。作者根据《幽明录》中的“忽复去,不知所”进行了合理的想象,改变了这个故事的感伤结局,代以刘阮二人再入桃源与二仙女相会,同登天府的美好结局,表达了作者追求理想人生的思想。孟称舜认为此剧与元剧“风气相类”,“佳语秀语雕刻语络绎间出而不伤浑厚之意”,艺术成就很高^①。然此剧情节仍有疏漏之处,如二仙子本居住在人迹罕至的天台山桃源洞内,但剧中写她们与刘晨、阮肇分别时,“二仙子乘车”送至“十里长亭”,似与环境不太吻合。当然,这个疏漏并不影响此剧的主题,相反更显现出作者对人间理想爱情的期待,作者并未把他们当作不可企及的对象,而是把他们当作现实生活中自由相爱、感情美好的情侣对待。

杨之炯的《天台奇遇》为一折短剧,今存明万历间浣月轩原刊本,《古本戏曲丛刊》据之影印;无名氏《天台遇仙》是《赛四节记》中的一出,见明胡文焕《群音类选》卷二十三。两剧故事情节与王子一剧作大致相同。在元明戏曲中,与刘晨、阮肇结缘的仙女各不相同。元张寿卿《谢金莲诗酒红梨花》第一折谢金莲唱词中有“可知道刘郎喜杀,又值着我玉真未嫁,抵多少香饭胡麻”^②之词;明王子一《刘晨阮肇误入桃源》第四折刘晨诗中有“再到天台访玉真,青苔白石已成尘”之词^③,刘晨与玉真结亲,与唐人曹唐诗所写相同。而杨之炯杂剧中二仙女为玉香仙子含真、绛真,无名氏《赛四节记》传奇中二仙女为金兰香、金蕙芳。

清张匀的《长生乐》传奇对刘晨、阮肇故事进行了比较大的

改造。张勾,字宣衡,号鹄山,浙江秀水人,约清康熙三十一年前后在世。剧本《曲录》、《曲考》、《曲海目》等著录,列入“无名氏”剧中^⑭。剧本今存钞本、《古本戏曲丛刊三集》影印本。全剧十六出,分上下两卷。上卷叙武夷太姥一千二百岁生日,王子乔、麻姑众仙前去祝寿。武夷太姥求圣母为两少女婚事留心。圣母云峨嵋刘晨、阮肇是上仙转世,等他们登科后,为之作伐,成就姻缘。晋王考试士子,刘晨中状元,阮肇为让刘晨科第占先,在试卷上划圈违规,后皇帝降旨拔阮肇为遗才状元。皇帝给二状元假期荣归,二人重阳登高游赏。因天台山二仙女与刘晨、阮肇有六日姻缘之分,天台山神用缩地神杖,幻引二人入天台山,与二仙子相遇。二人恋二仙芳容与之成亲。下卷叙天子寿辰,群仙骑鹤下凡祝寿。仙人赠圣上诗,言圣上仙缘应在刘阮二人身上。皇上授刘晨子刘余荫为兵部尚书、灭寇大元帅。刘余荫带兵大败契丹。刘晨、阮肇二人山中思归,六日后出山。人间一切都变了,山中六日,人间六十年。刘晨带子余荫朝见皇上,献仙丹,被拜为天台郡国公。《长生乐》中刘晨、阮肇由天台人变成峨嵋人,他们之所以到天台山,是因为山神的缩地神杖而致。刘晨、阮肇二人出山后献仙丹为显官。全剧把人世功名、神仙情爱与神仙长寿结合起来,借刘晨、阮肇故事,演一门富贵神仙。《曲海总目提要》卷三十三著有此剧,后有按语云:“刘余荫、余祐兄弟,涿州人,皆为显官,子孙贵盛。作者借晨、肇事以娱之。恐或然也。”^⑮

通过前面的简要分析,我们知道刘阮桃源遇仙系列剧在对传说故事继承的同时进行了相应的改编。其中最重要的就是改变了故事的结局,刘晨、阮肇与天台仙女的伤感离别被改变成美满团圆。这种改变表现了文人对理想爱情的追求、对幸福长寿生活的无限向往之情。

二、裴航、云英爱情故事系列剧

裴航、云英的爱情故事也是古代文学中的一个重要创作题材。故事源出唐裴铏《传奇》，《太平广记》卷五十收入，篇名《裴航》。叙唐长庆中，裴航下第游于鄂渚，船上遇樊夫人。樊夫人天姿国色，裴航赂樊夫人侍妾以诗达情意。樊夫人赠诗一章：“一饮琼浆百感生，玄霜捣尽见云英。蓝桥便是神仙路，何必崎岖上玉清。”裴航后于蓝桥遇云英，忆樊夫人诗句，前去求亲，云英祖母欲得玉杵臼为聘。裴航历尽艰辛，买得玉杵臼，终与云英成亲。成亲后，入玉峰洞中，居琼楼殊室，饵绛雪琼英之丹，“体性清虚，毛发绀绿，神化自在，超升为上仙”。

裴航与云英美好的爱情故事，引起文人的无限遐想，不少的文人用不同的文学体裁来写这个故事，寄托自己的美好理想。小说中，宋耐得翁《醉翁谈录》辛集卷一神仙嘉会类有《裴航遇云英于蓝桥》条，《清平山堂话本》有《蓝桥记》，《万锦情林》卷二有《裴航遇仙》，《燕居笔记》卷七有《裴航遇云英记》，这些都在传述裴航遇仙的故事。裴航遇仙也成为道教徒宣扬神仙思想的重要故事。元赵道一《历世真仙体道通鉴后集》卷四《云英》条把裴航、樊云英都作为道教神仙来记述。

在古典戏曲中，以这个故事为题材的剧作很多。宋杂剧中的《裴航相遇乐》当是以此故事为题材的最早的戏曲作品。元明戏文传奇中有徐岷的《杵蓝田裴航遇仙》、龙膺的《蓝桥记》、吕天成的《蓝桥记》、无名氏的《玉杵》、杨之炯的《玉杵记》、云水道人的《蓝桥玉杵记》等，元杂剧中有庾吉甫的《裴航遇云英》，清传奇中有洞口渔郎的《蓝桥驿》，清杂剧中有黄兆森的《蓝桥驿》杂剧等。这些剧本从不同的角度演绎了这个优美的神仙爱情故事。

庾吉甫《裴航遇云英》杂剧、徐岷《杵蓝田裴航遇仙》传奇，二

剧均佚,且无有关剧情的记载,作品详情已不可知。龙膺的《蓝桥记》传奇、吕天成的《蓝桥记》,二剧亦佚,但在明人资料中可找到点滴记载。龙膺的《蓝桥记》,《曲品》卷下著录云:“龙公才甚敏而绮。具草时,以稿示家君,云:‘为母寿也。’词白极琢丽。吾邑杨生《玉杵》,何足齿哉!”^⑩从吕天成的评语中,可知龙膺此剧为母祝寿而作。吕天成的《蓝桥记》,《远山堂曲品》(艳品)著录,祁氏认为此剧:“于离合悲欢、插科打诨之外,一以绮丽见奇。字字皆翠琬金镂,丹文绿牒,洵为吉光片羽,支机七襄也。直堪对垒《昙花》;且能压倒《玉玦》。”^⑪从祁彪佳的评语来看,吕天成把裴航遇云英故事改写成具有“离合悲欢”情节的剧本。

吕天成评龙膺剧时提到的“吾邑杨生《玉杵》”,当指杨之炯的《玉杵记》。杨之炯,字“星水”,“馀姚人”,与吕天成同乡。吕天成《曲品》认为杨之炯《玉杵记》“选事颇佳,而词多剿袭”。《远山堂曲品》著录《玉杵记》,作者为“杨文炯”,“文”当为“之”误。祁彪佳认为此剧“文彩翩翩,是词坛流美之笔。惜尚少伐肋见髓语,而用韵亦杂。若与郁蓝之《蓝桥》较才情,此曲当退三舍;然律以场上之体裁,吾未敢尽为《蓝桥》许也。”^⑫杨之炯此剧已佚,吕天成《曲品》卷下认为此剧“合裴航、崔护”二人之事创作而成。《曲海总目提要》^⑬卷十著有此剧,云此剧乃“明末馀姚人杨之炯作”,“合裴航崔护事为一,以航得玉杵白聘仙女云英故云玉杵记。玉杵事迹,详载蓝桥记中;崔护事迹,详载登楼、题门二记中。作者取此相合,盖航遇老嫗之女,护遇老父之女,映射有情,联缀生色也”。清高奕《新传奇品》著录《玉杵》,云:“杨星水作。裴航崔护事。”^⑭由此可见,杨之炯的《玉杵记》乃融合裴航遇云英与崔护谒浆两个故事而成。

《古本戏曲丛刊初集》影印明浣月轩刊本《蓝桥玉杵记》,作者题为“云水道人”,后附《蓬瀛真境》、《天台奇遇》二杂剧。庄一

拂、徐子方、蔡毅等人认为杨之炯字星水，别署云水道人，把《蓝桥玉杵记》作为杨之炯所作。但剧本故事并非如《曲品》、《曲海总目提要》中所云“合裴航、崔护”二事而成，剧中只提到崔相国、崔颖，却并未提到崔护，更没有崔护遇老父之女的故事。《远山堂曲品》著录有无名氏的《玉杵记》：“蓝桥玉杵事，吕棘津、龙朱陵皆有《蓝桥记》，杨星水亦有《玉杵记》。此赘出逐婿、溺女，后始会蓝桥之杵，饶舌甚矣。”^②从祁彪佳所言的“逐婿、溺女，后始会蓝桥之杵”的情节来看，剧情与现存的云水道人的《玉杵记》相合。可见此剧当非杨之炯所作，仍应归之云水道人。

云水道人的《蓝桥玉杵记》前有虎耘山人序、凡例及《裴仙郎全传》、《刘仙君传》、《裴真妃传》、《铁拐先生传》、《西王母传》等神仙传记。《凡例》中说：“本传原属霞侣秘授。撰自云水高师，首重风化，兼寓玄谄。阅者斋心静思方得其旨。”“本传中多圣真登场，演者须盛服端容，毋致轻褻。”可见作者此剧是借裴航云英故事宣扬道教修炼及道德伦理思想。剧本把裴航遇云英故事改写成一个再生缘故事。裴航原为天上散仙张苇航，云英为天上玉女樊云英，他们因凡心犹炽，被谪下凡经历磨难，结再生缘。玉女云英用的玉杵忘还，带入人间，作为前生媒证。裴家、李家为裴航、云英指腹为亲。云英祖母裴玄静修炼得道，在尸解前传云英道妙；裴航祖父清冷真人亦有道，传裴航道法。云英父亲见裴航学道，意欲悔亲，把裴航赶出。云英誓不肯负，后其父逼她与金公子成婚，云英抱石投水自尽，被仙祖母救起，携入终南山修道。裴航被赶出后，按祖父吩咐前去寻找父亲友人崔相国，得到崔相国所赠重金。游郢途中，舟遇樊夫人，航以诗相调，樊夫人答诗中隐含云英之意。裴航至蓝桥，求饮，见云英，前去求亲。云英祖母要他访求被云英父亲早年卖掉的玉杵臼，以之为聘。裴航入京寻访，适逢京中考试，被友人拉去应试，高中探花，官授

监军，立军功。在得到玉杵臼下落后，他辞官前去，尽其所有买得。捣药百日后，月老主婚，与云英毕姻。后玉皇下诏，二人复列仙班。夫妻游地狱，见惨象，救父母超升。剧中裴航诚信、云英贞烈，裴航最后功成名就，爱情美满，又得道成仙，是人们心中理想的富贵神仙形象。

清洞口渔郎的《蓝桥驿》传奇，《今乐考证》著录，剧本佚。庄一拂《古典戏曲存目汇考》照录入清代传奇剧目中，洞口渔郎是谁，亦未加考证。著者认为洞口渔郎为明末剧作家龙膺。龙膺，湖南桃源人，自号“洞口渔郎”（《明诗综》），撰有《蓝桥记》传奇。龙膺的《蓝桥记》传奇，吕天成《曲品》、祁彪佳《远山堂曲品》均著录。洞口渔郎初见清初笠翁的《笠翁批评旧戏目》^②。笠翁渔翁的《笠翁批评旧戏目》用剧作家别名来著录的有很多，如“第二狂”（毕魏）、“玉勾斜客”（郑小白）、“不可解人”（朱京藩）、“主孤者”（王翊）等。书中没有著录龙膺，“洞口渔郎”应当就是龙膺的别名。再则戏目著录的大多是明及清初剧目，从时间上看也与龙膺的时代相吻合。黄兆森的《蓝桥驿》，《今乐考证》著录，今存康熙间博古堂刊本，未获见。

裴航遇仙故事从唐代到清代，人们一直在传述着。文人把裴航遇仙当作人生情感美事，而道教徒则把裴航遇仙看成上帝的旨意。不同的传述标志着不同阶层的人们对这个故事的不同感受，在传述中作者个人的感情也得到相应的表现。

三、董永遇仙系列剧

董永与七仙女的故事是一个家喻户晓的神仙爱情故事。这个故事最早出现在《孝子传》、《搜神记》等书中，《太平广记》卷五十九“女仙四”中收录了《搜神记》董永遇仙的故事，题为“董永妻”：

董永父亡，无以葬，乃自卖为奴。主知其贤，与钱千万遣之。永行三年丧毕，欲还诣主，供其奴职。道逢一妇人曰：“愿为子妻。”遂与之俱。主谓永曰：“以钱丐君矣。”永曰：“蒙君之恩，父丧收藏。永虽小人，必欲服勤致力，以报厚德。”主曰：“妇人何能？”永曰：“能织。”主曰：“必尔者，但令君妇为我织缣百匹。”于是永妻为主人家织，十日而百匹具焉^②。

这则记载比较简略，在记载中，董永妻除善织外，并无其他的神异性。《津逮秘书》本《搜神记》中的董永故事比《太平广记》所记故事多了一个神奇的结局：“女出门，谓永曰：‘我，天之织女也。缘君至孝，天帝令我助君偿债耳。’语毕，凌空而去，不知所往。”^③句道兴本《搜神记》^④记载得较为详细：

昔刘向《孝子图》曰：有董永者，千乘人也。小失其母，独养老父，家贫甚苦。至于农月，与辘车推父于田头树荫下，与人客作，供养不阙。其父亡歿，无物葬送，遂从主人家典田，贷钱十万文。语主人曰：“后无钱还主人时，求与歿身主人为奴一世常（偿）力。”葬父已了，欲向主人家去。在路逢一女，愿与永为妻。永曰：“孤穷如此，身复与他人为奴，恐屈娘子。”女曰：“不嫌君贫，心相愿矣，不为耻也。”永遂共到主人家。主人曰：“本期一人，今二人来，何也？”主人问曰：“女有何伎能？”女曰：“我解织。”主人曰：“与我织绢三百疋，放汝夫妻归家。”女织经一旬，得绢三百疋，主人惊怪，遂放夫妻归还。行至本相见之处，女辞永曰：“我是天女，见君行孝，天遣我借君偿债。今既偿了，不得久住。”语讫，遂飞上天。前汉人也。

在这则记载中，董永是西汉时“千乘”人，葬父后前去主家为

奴时,路逢上天派来帮他还债的天女。天女十日间织绢三百匹,帮董永偿债后,又飞上天去。

董永故事因为其孝顺的主题、艳异的姻缘,广为流播。敦煌俗文中有《董永变文》,未获见。明《清平山堂话本》^⑤中有《董永遇仙传》话本。

在《董永遇仙传》话本中,董永乃“东汉中和年间”,“润州府丹阳县董槐村”人,因父死无钱安葬,卖身傅长者家佣工三年贷钱葬父。董永孝心“感动天庭”,“玉帝遥见,遂差天仙织女降下凡间,与董永为妻,助伊织绢偿债,百日完足,依旧升天”。织女奉命下凡,于槐荫树下与董永结成夫妇,同去傅长者家偿债。织女一月之间织就三百匹绫丝,偿还债务。双双回家,至槐荫树下时,织女言说天意,飞升而去。飞升前,织女说自己已怀孕一月,若生儿再来相送。董永后因傅长者奏明圣上,被封为兵部尚书。天上织女生儿,玉帝取名董仲舒,送到凡间,由董永抚养。董仲舒长大后,从严君平那儿,得知自己母亲是天上的七仙女,前去寻找,得仙米,后升天。这则故事把董永演绎成功名成就、婚姻美满、子孙贵盛的富贵神仙故事。此后的戏曲小说及说唱文学中的董永故事,大多以此为蓝本。

董永故事在宋元时期就被搬上舞台,无名氏的《董秀才遇仙记》戏文当是以董永遇仙故事为题材的较早的剧作。此剧《九宫正始》题《遇仙记》,注为“元传奇”,《宋元戏文辑佚》存残曲六支。此后,明心一子的《遇仙》、顾觉宇的《织锦记》传奇,清地方戏中的《天仙配》等都是以此故事为题材的戏曲作品。

心一子^⑥的《遇仙》传奇,《曲品》“下中品”著录,云:“董永事。词亦不俗。此非‘弋阳’所演者。”^⑦可见明万历前后弋阳腔、昆腔均在搬演这个故事。顾觉宇的《织锦记》,《曲录》等著录,《曲海总目提要》卷二十五著录此剧故事提要。《曲海总目提

要》^②云：“一名天仙记。据刊本，系梨园顾觉宇撰。演汉董永行孝鬻身路逢织女事。以仙女织锦偿佣直，故以为名。姓名关目，多系增饰。至以董仲舒为永子，系仙女所生，且云仲舒名祀。仲舒前汉人，祀后汉人，相去悬绝，合而为一。又引严君平导仲舒认母，仙女怒其泄漏天机，焚严易卦阴阳等书。荒唐太甚耳。”《曲海总目提要》著录此剧情大意云：

董永，字延年，润州丹阳县董槐村人。母早背，父官运使，引年归家，寻亦弃世。贫无以殡葬，乃自鬻于府尹傅华家为佣。华居林下，素好善，怜永孝，周给之。永持银归，太白星以永孝行，奏闻上帝。帝察织女七姑，与永有夙缘，令降凡百日，助偿佣直。及永诣傅，道遇仙女于槐阴，仙女给以丧偶无依，愿为永室。永坚拒之，太白星化作老叟，力相怂恿，又使槐树应声，为之媒妁。永谓天遣，遂偕诣傅。仙女自克昼夜织锦十匹，傅不之信，多与丝以试之。众仙女皆助织，及明，十锦皆就，五色灿然。傅乃大异，待永以宾礼。傅女赛金，与仙女最契。傅子狡黠，欲戏仙女，仙女用掌雷惊之。百日期满，仙女与永辞傅。令永持所织龙凤锦献于朝，曰功名由此。复示锦内之诗，曰：傅女为姻亦由此。遂乘云而去。永以情告傅，傅知其孝心所感，即以女妻之。永持锦诣阙，诏擢进宝状元。及游街，仙女抱一子送永，遂不见。永取名曰祀，字曰仲舒。稍长，颖悟绝伦，人或谓其无母。永叩严君平，君平教以七月七夕往太白山，俟有七女过，第七衣黄者即母也。如所教，果见其母。与葫芦三枚，云授若父子二枚，一枚授君平。祀归，以葫芦遗君平，中忽吐焰，焚其所阅阴阳等书。怒君平泄天机也。

从《曲海总目提要》著录的剧情来看，此剧故事源自《清平山

堂话本》中的《董永遇仙传》，但又有所改变。明胡文焕《群音类选》里选有《织锦记》中的《董永遇仙》、《槐阴分别》二出，其中董永是卖身葬母，与前所录情节有异^⑧。明《尧天乐》存《槐阴分别》一折，题为《槐阴记》；《万曲长春》选《仙姬天街重会》一折，题为《织绢记》。清及近代地方戏中，董永遇仙是许多剧种的传统剧目。如安徽黄梅戏的《天仙配》（又名《七仙女下凡》）、河北平调剧的《天仙配》（又名《张七姐落凡》、《百日缘》）、广东正字戏中的《槐荫别》，等等。这些剧目把七仙女奉命下嫁，改为思凡下嫁，增强了故事的反封建性。

此外，董永遇仙故事在说唱文学中也有大量的作品出现。清代有《董永卖身张七姐下凡织锦槐阴记》弹词，《董永宝卷》、《天仙配宝卷》、《柳阴记宝卷》、《路结成亲宝卷》^⑨等。

四、牛郎织女爱情系列剧

牛郎织女故事也是我国家喻户晓的民间传说故事。这个故事渊源甚古，《诗经·小雅·大东》中就有牛郎织女出现：

维天有汉，监尔有光，跂彼织女，终日七襄；

虽则七襄，不成报章，睆彼牵牛，不以服箱。

天上的银河十分宽广，织女星儿来回织布忙，却织不出好的花样；牵牛星儿闪闪亮，却不能用来驾车辆。诗中的牵牛、织女是天上的星座，但作者以自己丰富的想象赋予他们人格精神，借之发泄心中对统治者搜刮财物、奴役人民的怨愤之情^⑩。

《古诗十九首》中的“迢迢牵牛星”则是一首歌咏牛郎织女感情的诗篇。

迢迢牵牛星，皎皎河汉女。纤纤擢素手，札札弄机杼。

终日不成章，泣涕零如雨。河汉清且浅，相去复几许。盈盈

一水间，脉脉不得语。

在这首诗里，牵牛、织女被银河阻隔，两地相思。织女相思落泪，无心织布。在诗中，银河“清且浅”，相距也不太远，而有人却不能相见。作者借牛郎、织女表达的是一种近距离感情受阻，咫尺天涯的感觉。此外，曹丕《燕歌行》、谢惠连《七月七日夜咏牛女》等诗中，牛郎、织女的故事也是歌咏的对象^④。

六朝时期，牛郎织女爱情故事更加清晰。南朝梁任昉的《述异记》(逸文)^⑤云：

天河之东有美女，天帝女孙也。机杼劳役，织成云雾天衣。容貌不暇整理。帝怜之，嫁与河西牵牛。自后竟废织经。帝怒，责归河东，但使一年一度相会。

文中，织女年年劳役，忙于织布，辛勤劳苦，容貌不整。天帝把她嫁给牛郎后，夫妻之欢使她乐而忘归。天帝怒其贪欢不归，狠心地决定让他们一年只相会一次。南朝梁宗懔《荆楚岁时记》中亦云：“七月七日，为牵牛织女聚会之夜。”^⑥

牛郎、织女的故事流传到后来，越来越接近人民的生活，更富有人情味。比较流行的传说有两种。第一种基本上沿《述异记》故事发展而来，多见于唐宋元明的诗词散曲作品。宋张文潜的《七夕歌》有比较完整的叙述。这种传说在流播中增加了乌鸦传错话，使得他们一年一度相会的情节。第二种传说则变化比较大。传说中，牛郎在人间受哥嫂欺侮，与老牛为伴。一天，老牛告诉牛郎有一群仙女在湖中洗浴，叫他去取红色的仙衣，那衣服的主人就是牛郎的妻子。织女没有仙衣不能上天，就留在人间与牛郎成亲，生下一男一女。老牛死之前，叫牛郎剥下皮留着以备急用。牛郎织女之事，被王母娘娘知道后，前来要捉织女回去。牛郎回来时，织女已被王母拉着升向空中，牛郎急忙披上牛

皮,带着孩子追了上去。眼看就要追上,王母娘娘拔下发簪向后一划,一条汹涌的天河阻隔了他们。牛郎织女每日隔河相望而泣,他们的痴情感动了王母娘娘,允许他们每年七月七日相会一次。这种传说在唐宋时期的记载中未见记载。罗永麟认为这种传说是牛郎织女故事逐渐与《毛衣女》和《两兄弟》发生关系^⑤,最后形成的。著者则认为这种传说或是《搜神记》^⑥中田昆仑故事与牛郎织女故事的结合与发展。

昔有田昆仑者,其家甚贫,未娶妻室。当家地内,有一水池,极深清妙。至禾熟之时,昆仑向田行,乃见有三个美女洗浴。其昆仑欲就看之,遥见去百步,即变为三个白鹤,两个飞向池边树头而坐,一个在池洗垢中间。遂入谷茆底,匍匐而前,往来看之。其美女者乃是天女。其两个大者抱得天衣乘空而去。小女遂于池内不敢出池,其天女遂吐实情,向昆仑道:“天女共三个姊妹,出来暂于池中游戏,被池主见之。两个阿姊当时收得天衣而去,小女一身邂逅中间,天衣乃被池主收将,不得露形出池。幸愿池主宽恩,还其天衣,用盖形体出池,共池主为夫妻。”(中略)虽则是天女,在于世情,色欲交合,一种同居。日往月来,遂产一子,形容端正,名曰田章。(下略)

后来的牛郎织女传说与此故事情节有很大的相似。

元明清时期的道教典籍中,牛郎织女成为道教神仙。《历世真仙体道通鉴后集》卷二女仙中就有“织女”的记载:

织女上应天宿,牵牛则河鼓是也。旧说天河与海通,汉时有人居海上者,年年八月见有浮槎去来,不去期。人有寄志者立飞阁其上,多赍粮乘槎而去,十餘日至一处,有城郭状,屋舍甚严。遥望室中有织妇人,又见一丈夫牵牛饮之。(下略)^⑦

牛郎织女故事以其优美的爱情传说、怜贫恤孤的道德主题在民间广为传播,也成为戏曲小说的重要题材。明朱名世有《牛郎织女传》小说,戏曲中,见之记载的有明无名氏的《鹊桥记》传奇、《渡天河织女会牵牛》杂剧,清邹山的《双星图》传奇、梁孟昭的《相思砚》杂剧等。《鹊桥记》,未见著录,剧本佚,《曲目钩沉录》引祁彪佳日记《归南快录》中有此剧名。祁彪佳日记云:崇祯八年八月十九日,母亲寿诞,亲戚皆来祝贺,共观《鹊桥记》。清邹山《双星图》传奇,未见著录,今存清初原刊本。剧作共二卷三十出,叙牛郎织女成婚后,溺于爱欲,荒于耕织,被蚩尤乘机扰乱天宫,后历尽艰险,才得团圆。梁孟昭的《相思砚》,《今乐考证》著录。剧叙南极老人与牵牛下棋,遗落二子,化为宝砚,曰“相”、曰“思”。后牵牛、织女被谪下凡,为尤星、卫兰生,以砚作合,结为夫妇。故事落入明清流行的风情剧格套中。

牛郎织女故事虽然广为流传,但剧作却并不多,质量也不高。清邹山在《双星图小引》中分析了造成这种情况的多种原因:“何自元以后,曾无有作之者?或曰‘难也’。以三垣也而九垓,则聚其班难;以经星也而赘疣,则措其词难;以非佛非仙,非人非鬼,而欲曲写其悲欢离合之致,则得其情难。”^③

五、吕洞宾戏白牡丹系列剧

吕洞宾是八仙之一,是道教内丹派的重要人物,被全真教奉为教祖。而在民间传说故事中,他又是一位有情有爱的“色仙”,他与白牡丹的爱情故事在民间广为流传,成为戏曲小说的重要题材。金院本中有《白牡丹》一目,谭正璧、冯沅君^④都认为此剧目演吕洞宾与白牡丹故事。白牡丹是北宋时名妓,王铎《默记》中载有北宋定州妓白牡丹,元杂剧《花间四友东坡梦》剧中苏东

坡用白牡丹引诱佛印还俗,与吕洞宾还没有联系。金院本中《白牡丹》是否演吕洞宾与白牡丹故事,目前尚有存疑。从明初贾仲明《吕洞宾桃柳升仙梦》杂剧第一折吕洞宾说白中有“朝向酒家眠,夜宿牡丹处”^④之句来看,吕洞宾戏白牡丹的传说应该在元末明初已出现。明嘉靖年间刊刻的《风月锦囊》中有一支【山坡羊】曲提到画有“吕洞宾戏白牡丹”的吊屏,可见吕洞宾戏白牡丹故事在明初已颇为流行^⑤。明无名氏有《吕洞宾戏白牡丹》杂剧,《百川书志》著录了《吕洞宾戏白牡丹飞剑斩黄龙》杂剧,剧本均佚,内容不详。明末邓志谟的《飞剑记》第五回《吕纯阳宿取白牡丹,纯阳飞剑斩黄龙》,叙吕洞宾宿取白牡丹,修炼内丹,被黄龙禅师点破机要,走泄元阳。吕洞宾怒,飞剑欲斩黄龙。《吕洞宾戏白牡丹》、《吕洞宾戏白牡丹飞剑斩黄龙》二剧所演估计与邓志谟小说内容相同。

到清末,出现了无名氏的《三戏白牡丹》小说。小说以吕洞宾、白牡丹的爱情故事为主线进行了大胆的虚构想象,内容涉及到仙、凡、鬼三界人物,对当时的社会现实进行了曲折的反映。小说中,吕洞宾与白牡丹的爱情故事融智慧与爱情于一炉,深得人们喜爱。清代的地方戏纷纷以此为题材进行创作、改编,有《纯阳戏洞》、《三戏白牡丹》、《牡丹对课》、《点药名》等名,几乎每一个地方剧种都有演出。锡剧中有《三戏白牡丹》^⑥,剧叙蟠桃会上吕纯阳酒醉,对斟酒嫦娥失态,王母迁怒嫦娥,谪贬凡间为白牡丹。吕洞宾下凡引度,斩千年孽龙黄龙真人,牡丹升天,复为嫦娥。湖南长沙花鼓戏中有《洞宾度丹》^⑦(又名《牡丹对药》),剧叙白牡丹父女在铁板桥前开一药店。吕洞宾见牡丹美貌,欲前去“戏度”之。一日偕徒儿到药店以买药为名,戏调牡丹。牡丹聪敏机智,应答如流,吕洞宾无趣而回。赣剧剧目《牡丹对药》剧情与之基本相同。

京剧^⑤中以此故事为题材的剧本今存有《戏牡丹》、《度牡丹》、《三戏白牡丹》等,内容各不相同。《戏牡丹》演白牡丹与吕洞宾悲剧性爱情故事。剧叙牡丹在劳山师从黄龙修炼。在黄龙至昆仑赴龙华会时,牡丹与吕洞宾相遇,两人互相爱慕,结为夫妻。后雷声响起,纯阳离去,牡丹悲痛不已。《度牡丹》剧则以吕洞宾度白牡丹为主要内容。剧叙吕洞宾欲度杭州女子白牡丹成仙,化成游方道人,至白员外天堂药店买药。白牡丹应对如流,吕竟为所窘。白牡丹受黄龙真人指点,常采药炼药。吕又到牡丹炼药的茅庵借宿,告诉白牡丹自己姓名,并云特来度她成正果。牡丹乃随吕洞宾而去。黄龙真人得信追来,二人斗法。吕洞宾不胜,割断天桥藤条,发誓不再下凡度世人成仙。在此剧中,吕洞宾度脱失败。此剧本现有阎岚秋藏本。剧本本事来源于明代的白牡丹、黄龙禅师、吕洞宾之间的故事,又与杭州风物联系起来。《三戏白牡丹》以清末小说《三戏白牡丹》为蓝本结合其他一些民间传说创作而成,共有三本。三本戏是一个连续的整体,第一本故事基本上与锡剧《三戏白牡丹》相同,只有吕洞宾被天主追赶,牡丹被王福堂斩是添加的内容。第二本是接上本由白牡丹被斩开始的。牡丹被斩后降生人世,吕纯阳获罪被沉海底。后得三教主救度返本还原。第三本,二仙回到仙界后,被玉帝降罪下凡结为夫妻,历尽人间艰辛,官高封侯。

上面所述剧本虽然都敷演吕洞宾戏白牡丹故事,但各地方戏在编演中都适当地改编创新,因而呈现不同的风格特点。在改编者的笔下,吕洞宾与白牡丹故事已脱离了宗教神仙的清心寡欲,更多地带有民间青年男女的性格特点。^⑥

六、张果老娶文女系列

张果老娶亲故事最早源于唐李复言《续玄怪录》中张老事,

《太平广记》卷十六《张老》袭其文。其中的张老，是梁天监时人，与韦恕为邻居。韦恕有一子一女，子名义方。张老与韦氏女成亲后，因韦恕想让他们搬到远处去，张老遂带韦氏回王屋山。后义方前去相访时，张赠一席帽嘱其若用钱时可去扬州卖药王老家取钱一千万。宋耐得翁《醉翁谈录》所记话本小说名目中有《种叟神记》，故事与明冯梦龙《古今小说》卷三十三中的《张古老种瓜娶文女》应大致相同。冯梦龙《古今小说》中的《张古老种瓜娶文女》，内容与《张老》大致相同，但主要人物张老变成张古老。小说叙韦恕是梁武帝管理马匹的官吏，有一儿一女。儿韦义方跟王僧辩北征。一日，雪中丢失了梁武帝的白马。白马跑到种瓜叟张古老处，张古老还马给韦恕并赠给鲜瓜。韦恕与妻子、女儿一同去感谢张古老，张古老看上了韦恕的女儿，请媒人前去提亲。韦恕大怒，要十万贯小钱为聘，想为难张古老。没料到张古老如数备齐十万贯聘钱，韦恕无奈，只得许亲。韦义方北征归来时恰遇其妹卖瓜，韦义方冲进去要杀张古老。次日又要去接妹归家，韦义方去时，张古老已带韦氏离开。义方一路追赶至茅山桃花庄，才知张古老是仙人。张古老赠以席帽，令其去扬州申公处取十万贯钱。山中一天，人间已是二十年，其父母及家人一共十三口已升仙。

这个故事在宋金时期估计就被搬上舞台，金院本中有《菜园孤》剧目，谭正璧《话本与古剧》疑演《续玄怪录》中张老事。明初徐霖的《种瓜记》，估计也是敷演张果老娶文女的故事。因剧本佚，难知详情。

清李玉的《太平钱》也是以张古老种瓜娶文女为题材的剧作。此剧《今乐考证》、《新传奇目》、《曲考》、《曲海目》著录，今存钞本、《古本戏曲丛刊三集》本。全剧分上下两卷，共二十七出，上卷十五出，下卷十二出。李玉此剧以张古老为张果老，把故事

时间放在唐代,并且把“定婚店”中韦固的故事一并融入其中。张果老在唐与罗公远曾同为玄宗时术士,作者因而把扬州王公、申公改为罗公远,把唐张果老的一些事迹也融入其中。剧叙广陵张果老,种瓜为生,与卖生药的罗公远时常往来。韦恕有一男一女,男名固,字义方,外出应试,并求良姻。韦固应试不成,于定婚店梦见月下老人,向月下老人询问自己的婚事。月下老人说其妻子才两岁,韦想改变这种安排,前去行刺。孤女遇刺未死,后被大官韩休收养。韦固后去边塞参战军务。韦家有御赐白驴,一日雪中走失,在张果老处寻到。张果老还给白驴,还赠以鲜瓜。韦恕见瓜惊讶,与妻子、女儿同去张果老瓜园游赏。张果老看上韦女,遣媒人前去说亲。韦恕大怒,以十万贯太平钱为聘礼来难张果老。那知张果老如数备齐聘礼,韦恕不得不把女儿嫁给他。张果老后讨得韦家白驴,夫妻两人骑归王屋山。韦固立功回家,得知妹子之事,怒气冲天前去杀张果老,追至王屋山后,知张果老是天上神仙。张果老赠以席帽,要他持帽去扬州罗公远处取十万贯太平钱。山中三月,人间已二十年,韦家都已仙去,家园也已变成庙宇。韦固到扬州取钱后,上京应试,以太平钱娶得韩休之女,而韩女原来就是二十年前自己所刺之女也。剧本以姻缘前定的思想,掩盖了不合理的婚姻制度。

清代的地方戏中也有不少以张果老娶亲故事为题材的剧作。京剧中以此为题材的剧本有三本^⑦:第一本叙韩尚书告老还乡,其女丽娘游园遇妖。看园叟张果老为之降妖得黑驴。丽娘女友韦萍馨前去探视,张果老见韦有仙风道骨,欲乘机度化之。张果老托张嫂为媒,前去说亲,韦父以彩礼难之。至期,张果老备齐彩礼前去迎亲,却为所阻。众人赴县衙辩理。韦萍馨与婢女芸娘扮作兄妹潜逃离家。第二本叙张果老众人至县衙告状,县令因证据确凿,遂约定两家三日后成亲,又暗嘱韦家买通

张嫂改供。韦女外逃,经红莲寺,被和尚识破女身,囚于寺后,欲逼淫之。张果老与韦氏兄弟赶到,救出韦女。后张果老与韦女成亲。洞房之中,张点化韦女。韦萍馨决心学道。后韩家遇难,张果老夫妇显神通救出韩家众人,发大水淹没众山寇。第三本叙张果老成亲后,不得韦氏兄弟欢心,二人搬回瓜园。韦萍馨学道,吃苦耐劳。同邑佟士雄兄弟见韦女貌美,几番生事,被张果老痛惩。张果老因韦女事未赴蟠桃宴,铁拐李前来相探。铁拐李调戏韩丽娘,后又化作年青公子,求亲相戏。

三本敷演一个连续的故事,剧情在李玉《太平钱》的基础上又有所创新。^⑤

七、其他仙凡爱情故事剧

楚襄王与巫山神女故事是一个久远的神话故事。故事出宋玉《神女》、《高唐》二赋,云楚襄王游高唐后梦与神女相会之事。这位神女就是民间传说中的“巫山神女”,她是天帝的幼女瑶姬,常与凡人在梦中相爱交媾。瑶姬故事被收入《集仙录》中,《太平广记》卷五十六“女仙”收入。《集仙录·瑶华夫人》篇云瑶姬是王母第二十三女,师三元道君,学得“炼神飞化”之道,四处游历。因喜爱巫山风光,留连于此,大禹治水时曾向她求助。楚襄王“筑台于高唐之馆,作阳台之宫以祀之”。作者认为宋玉之赋乃诬神仙高真之文。

楚襄王梦巫山神女故事文学作品中多有叙及,是一个文人喜爱的风流故事。元明清戏曲作品中以此故事为题材的剧作有元杨景贤的《楚襄王梦会巫娥女》、明王子一的《楚岫云》、汪道昆的《楚襄王阳台入梦》、车任远的《高唐梦》、无名氏的《巫娥女醉赴阳台梦》等。今只存汪道昆的《楚襄王阳台入梦》杂剧。汪道昆剧《远山堂剧品》著录,题为《高唐梦》,今存明万历间原刻《大

雅堂杂剧》本、《盛明杂剧》本。剧叙楚襄王与宋玉游高唐，梦与神女相契的故事。

王子高遇芙蓉仙人是北宋有名的神仙传说，宋叶梦得的《避暑录话》、王明清的《玉照新志》、王铎的《默记》、赵彦卫的《云麓漫钞》等著作中都有记载。王迥，字子高，与苏轼有姻亲，其遇仙事因苏轼作《芙蓉城》诗，人遂以为信^⑨。晏元献为相时，还曾为皇储事问过王子高之父王璐^⑩。胡微之以王子高与仙女周瑶英芙蓉城故事作《王迥子高芙蓉城传》，《绿窗新话》及《施顾注苏诗》、《集注分类东坡先生诗》引有残文^⑪。宋官本杂剧中的《王子高六么》、金院本中的《闹芙蓉城》，宋元戏文中施惠的《芙蓉城》、无名氏的《王子高》，清龙燮的《芙蓉城》杂剧等都是以此故事为题材的剧作，今仅存清龙燮的《芙蓉城》杂剧。另外，《宋元戏文辑佚》辑存无名氏《王子高》曲八支。

明无名氏的《雷泽遇仙记》、清无名氏的《天缘记》传奇也是写仙凡爱情故事的剧作。《雷泽遇仙记》，《今乐考证》等著录，今存脉望馆钞校本。全剧五折，题目作“玉女锦裙留秀士，雷郎花圃遇神仙”，正名作“跨鸾冉冉归天去，后约瑶池二十年”。剧叙雷泽与仙女许飞琼情好成配，二人题诗联吟。别后雷泽思念不已，抚瑶琴相招。许飞琼送与蟠桃仙酒，并告知雷生功名之期。后雷生果如期获得功名，仙子天上相呼，相约雷生归田时再来相聚。雷生归田后，仙子前来相会，相约二十年后瑶池再会。故事平平，与明代功名成就、爱情美满、长寿成仙格套相同。赵清常在跋语中说此剧乃“学究之笔”。《孤本元明杂剧提要》附明天顺八年雷泽事迹：“按明天顺八年二甲进士雷泽，山西忻州定襄县人，除刑科给事中，抗直不避权势。疏陈戚畹骄恣，被廷杖几死，醒复谏不止。闻者称为铁汉。仕至光禄寺卿。”此剧所记姓名爵里，均与之合，《孤本元明杂剧提要》因而认为此剧当是“时人慕

其风节，而为此记”^②。

《天缘记》，又名《摆花张四姐思凡》，未见著录，剧本佚。剧演王母娘娘女张四姐嫁崔文瑞故事，《曲海总目提要》^③卷四十有此剧故事提要：

张女四姐，玉皇之女，王母所生，姊妹共七人，居斗牛宫中。宋仁宗时，东京崔文瑞者，贫士也，奉母居破庙中。女与崔有仙缘，故下嫁之。崔一旦巨富，金珠宝货，不可算数。富人王员外，诬崔为盗。张指挥纳其贿，酷刑拷崔。女乃入狱救崔出，尽纵狱囚，杀王员外。指挥奏于朝，遣包拯捕女，又为所擒，已而释还。奏请用杨家将讨之。杨文广、呼延庆与战，皆为收入摄魂瓶中。复用杨家女将木桂英、李三娘、查查公主、蓝峰小姐、赛花小姐五人，皆能驾雾腾云，飞沙走石，交战时各显神通，复尽被收入摄魂瓶。包拯入地府，又往佛国遍察之，皆不得其根底。乃至南天门谒老君，引奏玉皇。查点斗牛宫，始知其下界三日。乃命火龙哪吒、齐天大圣、三天将同往，令取还天宫。及交战，复皆大败。诉于王母，令其姊妹六仙女共说之。令谒玉皇，复还天上。乃呼崔母及文瑞同升，俱证仙果。其所盗用天上三宝，一曰钻天帽，戴之则三十三天，任其独往独来。一曰入地鞋，履之则十八层地府，任其自出自入。一曰摄魂瓶，用之则天神天将皆为所摄。

此剧把杨家将故事、包拯故事融进，模仿《西游记》、《封神演义》创作而成。《曲海总目提要》认为此剧“出于鼓词，荒唐幻妄，然铺设人物兵马旗帜戈甲战斗击刺之状，洞心骇目，可喜可愕，亦有足观者”^④。明万历间《鼎镌徽池雅调南北官腔乐府点板曲响大明春》中收有《天缘记》折出。清及近代地方戏中，亦多有演

出。如安徽贵池傩戏中的《摇钱记》(又名《摆花张四姐》)、江西弋阳腔中的《摇钱树》、陕西花鼓戏中的《桑园配》(又名《四姐配夫》)、吉林二人转中的《张四姐临凡》等,都是演张四姐下凡嫁崔文瑞故事的剧目。

清代的传奇中还有许多剧本写神仙因情而被谪尘凡、结亲人间的故事。如陈娘的《花月痕》写金童玉女因动情而坠落尘凡,为萧步月、霍映花,二人再结情缘的故事。程聪的《月殿缘》写清华仙与嫦娥仙子暗种情缘,下凡成佳偶的事。郑含成的《富贵神仙》中白玉虹与石念娘乃天上赤脚大仙、散花女仙下凡,二人成亲,享受人间富贵后,重返天庭;卧园居士的《梅花福》中田梅友与易琴仙伉俪情欢,原来二人是天宫掌梅仙判与琴心仙子。诸如此类的作品,为数不少。

第二节 龙女与凡人爱情剧

中国大陆有着广阔的水域,还有着绵延几千里的海岸线。在古人看来,这些广阔的水域都有神在管理着,这种神叫做龙王。海上有东海龙王、南海龙王、西海龙王、北海龙王等管理,内陆水域也都有龙王主持,洞庭湖有洞庭龙王、泾河有泾河龙王等等。龙王家族在道教典籍中出现得比较少,但在民俗生活中的地位却十分重要,是“道俗共祭”之神,人们一般称之为水仙。龙王美丽多情的女儿喜欢诚信质朴的凡人,与他们共结良缘。

一、柳毅龙女爱情系列剧

龙女与凡人的爱情故事最有名的当数柳毅与龙女故事。柳毅与龙女故事源出唐李朝威的《柳毅传书》。柳毅下第回归,路过泾阳,与受虐待在河边牧羊的龙女相遇,应龙女之请,送信到

洞庭。龙女叔父钱塘君带兵前去救出龙女。后柳毅与龙女辗转成亲，得成神仙。

柳毅与龙女爱情故事，宋金时期即被搬上舞台，宋杂剧中有《柳毅大圣乐》，金诸宫调中有《柳毅传书》。宋元戏文中有《柳毅洞庭龙女》，元杂剧中有尚仲贤的《洞庭湖柳毅传书》，明传奇有许自昌的《橘浦记》、黄惟楫的《龙绡记》、无名氏的《传书记》等剧，清传奇有李渔的《蜃中楼》、何鏞的《乘龙佳话》等剧。《柳毅大圣乐》、《柳毅洞庭龙女》，因剧本佚，难知详情。尚仲贤的《洞庭湖柳毅传书》，《录鬼簿》著录，今存顾曲斋本、《元曲选》本、《柳枝集》本。剧叙龙女三娘远嫁泾河小龙，琴瑟不和，被小龙粗暴对待。而老龙听信一面之辞，不加分辨，罚她到泾河边牧羊。龙女于泾河岸边遇到下第的柳毅，托柳毅到洞庭湖给父母送信。柳毅到洞庭湖传书，钱塘君得信后率兵前去，救出龙女。龙王想把龙女嫁给柳毅，柳毅力辞。别时，柳毅、龙女各有留恋之情。家中母亲为之聘范阳卢氏，婚时才知是龙女三娘。后一家仙去。剧作情节与李朝威小说情节无大出入。明黄惟楫的《龙绡记》传奇，《远山堂曲品》著录，吕天成云：“旧有《传书记》，姑苏周侍御亦撰其传，皆不及此。”^⑤可见在黄惟楫剧作之前，已有《传书记》行世，而且周侍御也利用柳毅故事创作有传奇剧本，因剧本均佚，难知详情。明代以柳毅龙女故事为题材的剧作今仅存许自昌的《橘浦记》。

许自昌的《橘浦记》，《远山堂曲品》（能品）著录，今存明万历梅花墅刊本，《古本戏曲丛刊初集》据日本东京九皋会影印本重印。剧本在柳毅龙女之外，增入虞世南之女为柳毅妻，而把龙女为柳毅妾。作者之所以把龙女由妻降为妾，因为在作者看来，龙女为再醮之妇，只能为妾。作者还把白鼋、猿猴、蛇报恩的故事也串入剧中，其目的是写一本动物报恩剧。在故事的改编中；作

者对柳毅龙女之间的情感不予重视,为的是表现封建节义、善恶报应观念。剧本情节枝蔓,《远山堂曲品》评曰:“余阅黄山人所撰《柳毅》传奇,嫌其平衍,乃此又何多骈枝也!于传书一事,情景反不彻。”^⑥

清代李渔的《蜃中楼》,《新传奇品》等著录,今存清初《笠翁十种曲》本。此剧合柳毅传书、张生煮海故事而成,把柳毅与龙女写成自由相爱定情,后又忠于爱情,提升了柳毅传书故事的情感意义。剧叙洞庭龙女王舜华与东海龙女琼莲本为堂姐妹,二人相伴游于蜃楼,见柳毅、张羽,遂幻出虹桥与二人相会定情。其后王舜华错配泾河龙子,舜华誓死不从,备受折磨。后张羽代柳毅冒险传书,柳毅、龙女二人成亲。张羽用神锅煮海水,娶得东海龙女琼莲。何鏞《乘龙佳话》,未见著录,今存光绪辛卯石印本,未获见。作者自称剧情与《蜃中楼》绝不相蒙,剧本曲文少而且浅易,排场新奇,灯彩鲜明,构思精巧,没有重复牵强之弊^⑦。在清及近代地方戏中,柳毅与龙女故事也有改编演出,情节大多因袭唐人小说。粤剧《柳毅传书》中柳毅形象略有改变,剧中柳毅不是下第书生而是赴试入秦,听到龙女三娘的遭遇后,毅然舍弃科考折回洞庭为三娘传书^⑧,形象比此前的同题材剧作都要感人。

二、张生煮海娶龙女系列剧

柳毅与龙女爱情故事之外,比较有影响的就是张羽煮海娶龙女琼莲的故事。金无名氏《张生煮海》院本,元尚仲贤《张生煮海》杂剧、李好古《张生煮海》杂剧,都是以张生煮海为题材的剧作,另外还有清代李渔合柳毅、张羽故事创作了《蜃中楼》传奇。李渔《蜃中楼》已如上述,此不赘述。尚仲贤《张生煮海》,《录鬼簿》下注为“次本”,剧本佚。李好古的《张生煮海》,《录鬼簿》著

录,今存《元曲选》本、《柳枝集》本。作者题“李好古”,题目作“石佛寺龙女听琴”,正名作“沙门岛张生煮海”。《元曲选》本、《柳枝集》本的最大区别是《元曲选》本第三折由正末扮石佛寺长老作媒,《柳枝集》本由正旦扮仙母为媒。孟称舜在第三折评点中说:“仙母作媒,吴兴本改作石佛寺长老,今看曲辞与长老口角不肖,仍改从原本。”可见元剧原本应是以仙母为媒,以正旦主唱到底。剧叙瑶池会上,金童玉女有思凡之心,罚往下方投胎脱化。金童为潮州张羽,玉女为东海龙王女儿琼莲。张生东游海边,见石佛寺清静,借房攻书。夜晚弹琴散心,龙女琼莲闻声前来听琴。二人相见,相约八月十五成亲。张羽等不及中秋,前去相寻。后遇东华帝君派来点化他与龙女的毛女仙姑,得三件宝物,前去沙门岛煮海逼龙王许亲。张生煮海,龙王答应招张生为婿。张生、龙女偿还夙债,同返仙界。此剧最后说的“愿普天下旷夫、怨女,便休教间阻。至诚的一个个皆如所欲”,正是作者爱情观的体现。与王实甫“愿天下有情的皆成眷属”思想大致相同。孟称舜评点说:“凡人情至则异数可狎,黑海可入。作者寓意在此语中,时有点醒处。”^③近代许多地方剧种都有张生煮海故事的演出,如新疆秦腔剧目中的《张羽煮海》,河北晋剧剧目中的《仙锅记》等。这些剧目对张羽与龙女的爱情故事进行了相应的加工,把张羽龙女才子佳人式的爱情模式,改为自由相爱、勇敢反抗的爱情模式。

三、其他爱情故事剧

宋杂剧中的《郑生遇龙女薄媚》、清张彝宣的《井中天》传奇、无名氏的《求如愿》传奇、陆继辂的《洞庭缘》、黄燮清的《绛绡记》传奇等也写书生与龙女的爱情故事。《郑生遇龙女薄媚》,载周密《武林旧事》,谭正璧《话本与古剧》疑此剧叙唐沈亚之《湘中怨

解》中郑生遇龙女的故事^⑧。《井中天》，《今乐考证》著录，《曲海总目提要》卷二十八著录此剧提要，认为此剧演《平妖传》故事，其中有“李遂入井，与日霞仙子成亲，赠铁胎神臂弓，后用以破王则，仙子以所生子还之”^⑨等情节。此虽云仙子，但在井中，也可以说是龙女系列的演变。

无名氏的《求如愿》传奇，本事出《搜神记》卷四《青洪君》篇：

庐陵欧明，从贾客道经彭泽湖，每以舟中所有多少投湖中，云以为礼。积数年。后复过，忽见湖中有大道，上多风尘。有数吏，乘车马来候明，云是青洪君使要。须臾达，见有府舍，门下吏卒。明甚怖。吏曰：“无可怖。青洪君感君前后有礼，故要君。必有重遗君者。君勿取，独求如愿耳。”明既见青洪君，乃求如愿。使逐明去。如愿者，青洪君婢也。明将归，所愿辄得，数年，大富。^⑩

《博异录》亦收入此故事，情节有所变化。《太平广记》卷二百九十二收入《博异录》文，篇名《欧明》。

庐陵邑子欧明者，从贾客道经彭泽湖。每过，辄以船中所有，多少投湖中。见大道之上，有数吏皆著黑衣，乘车马，云是清洪君使，要明过。明知是神，然不敢不往。吏车载明，须臾见有府舍，门下吏卒。吏曰：清洪君感君有礼，故要君，以重送君。皆勿取，独求如愿耳。去，果以缙帛赠之，明不受，但求如愿。神大怪明知之，意甚惜之。不得已，呼如愿，使随明去。如愿者，清洪婢，常使取物。明将如愿归，所须辄得之，数年成富人。意渐骄盈，不复爱如愿。正月岁朝，鸡初一鸣，呼如愿。如愿不即起，明大怒，欲捶之。如愿乃走于粪上，有昨日故岁扫除聚薪，足以偃人，如愿乃于此逃，得去。明谓逃在积薪粪中，乃以杖捶粪使出。又无出

者,乃知不能得。因曰:汝但使我富,不复捶汝。今世人岁朝鸡鸣时,辄往捶羹,云:使人富。^⑤

在这则故事中,欧明偶得如愿,成为富人,后富贵骄人,又失去如愿。《求如愿》传奇对这个故事进行了改造,写成一本仙凡爱情剧。叙欧阳修之孙欧阳名三代清白,虔诵《法华经》,青湖龙王女如愿,亦诵《法华经》。吕洞宾知欧阳名本金童,龙王女如愿本玉女,数当配合,指示结婚。欧阳名夫妻后广行善事,飞升仙去^⑥。“求如愿”是明清时期春节里重要民俗活动。清康熙年间陈梦雷《元正嘉庆》剧中的“代代尘凡空劳攘,为求如愿而敲灰坎”^⑦句,似可证明这一点。

《洞庭缘》、《绛绡记》二剧都是以《聊斋志异·西湖主》篇中故事为蓝本创作而成。《洞庭缘》根据《西湖主》、《织成》创作而成,叙陈生因救洞庭王妃,得娶龙王之女;公主侍女织成与陈生友人柳生有夙缘,亦得成亲。《绛绡记》据《聊斋志异》中《西湖主》故事改写。叙陈弼教(陈生)为将军贾绶参赞军务,奉命征剿杨蛟。一日军士射得一猪婆龙,陈生怜之,劝贾绶将其放生。后贾军兵败,陈生覆舟湖中,遇王妃相救,原来王妃就是昔日所救之猪婆龙。王妃感陈生救命之恩,招陈为附马,与龙女西湖公主成亲。

第三节 道姑书生爱情剧及月老故事剧

一、道姑与书生爱情剧

道姑与书生爱情剧也是明清爱情戏曲内容之一。他们冲破宗教清规戒律的束缚,自由结合,最后获得爱情的胜利。这类剧作最有名的是陈妙常与潘必正爱情故事剧。

陈妙常、潘必正故事最初见于《古今女史》、《燕居笔记》、《万锦情林》、《国色天香》中也有记载。在《古今女史》中,陈妙常乃

“女贞观尼”，后与潘法成私通。而在此后的戏曲小说中，陈妙常由尼姑变成道姑，与之私通的人物也由潘法成变成潘必正。元关汉卿的《萱草堂玉簪记》杂剧、明无名氏的《张于湖误宿女贞观》杂剧、明高濂的《玉簪记》传奇等都是以这个故事为题材的剧作，今存后两种。《张于湖误宿女贞观》杂剧，《也是园书目》、《今乐考证》、《曲录》著录。今存脉望馆钞校于小谷本，《孤本元明杂剧》据以校印，题目作“俏书生暗结鸳鸯伴，歹姑娘分破鸾凰段”，正名作“陈妙常巧遇好姻缘，张于湖误入女真观”。剧叙陈妙常小时出家，能诗善琴，聪明美丽。张于湖曾以诗相挑，被妙常以诗拒之。后妙常与观主之侄潘必正暗结连理，怀孕后被观主发现，移送建康府发落。太守张于湖判陈妙常还俗与潘必正完婚。而高濂的《玉簪记》在吸收了杂剧的一些内容的基础上，又有许多改变。首先剧本把陈妙常描写成道姑，但处理效果不佳，“女贞观尼”形象原型不时显露。如第五出中，陈妙常皈依佛法僧三宝；第六出介绍女贞观云“前面有个寺院，上写敕建女贞观”；后又有“（中略）悟真庵王师兄送贴佛金来”。从“佛法僧三宝”、“寺院”、“贴佛金”等词可见陈妙常尼姑身份。第七出虽然明确称陈妙常为道姑，但陈妙常念的经却是佛教的《法华经》^⑥。一些研究者认为陈妙常本来是尼，之所以改为道姑，是因为尼姑扮相不雅。其次剧中女主角陈妙常的出身被改变。《张于湖误宿女贞观》杂剧中，陈妙常是小商人的女儿，十岁时就被父亲舍身出家，在女贞观中做道姑已有十三年。《玉簪记》中，陈妙常出身于宦宦人家，父亲曾任开封府丞，十六岁时因金兵南侵，逃难中与母亲离散，弱质无依，入女真观安身。第三是《玉簪记》中男女主人公之间的关系发生了变化。杂剧中，潘必正和陈妙常偶然相逢，没有任何关系；而《玉簪记》中二人从小就有婚约，以玉簪为聘礼，因战乱而长期离散，互不相识。高濂的改编处理意欲为不合

宗教清规的爱情找到符合世俗伦理的理由。

元石子章的《秦脩然竹坞听琴》也是一本演道姑还俗与书生结亲的故事剧。此剧《录鬼簿》著录,天一阁本《录鬼簿》著录简名《竹坞听琴》,题目“郑彩鸾茅庵悟道”,正名“秦修(脩)然竹坞听琴”。今存顾曲斋刊本、脉望馆校《古名家杂剧》本、《元曲选》本等。剧中女主人公郑彩鸾与秦脩然有指腹婚约,后因父母双亡而不通音信,又为坚守婚约而出家修道。梁公弼夫人郑氏与丈夫失散后亦出家学道,与郑彩鸾时有往来。秦脩然上京应试,路过郑州,住父挚梁公弼府中。出城踏青时与郑彩鸾相认,秦脩然应试高中,梁公弼为之完婚。郑道姑也与丈夫相遇而还俗。孟称舜评此剧云:“如月夜闻琴,音韵冷然,曲中令品。”

陈妙常、郑彩鸾、梁公弼夫人等人的出家与还俗反映了自然真情对宗教清规的胜利。

二、月下老故事剧

李玉《太平钱》传奇中提到的“月下老”传说,是中国古代一个著名的传说。这个传说最早见于唐代《续玄怪录》一书,《太平广记》卷一百五十九收入,题名《定婚店》。在这篇小说中,韦固一心想早点娶妻成家,但多方求婚,都不遂意。一日于月下逢一老人,正在翻检姻缘簿。韦固从老人那里得知姻缘已定,妻为卖菜人之女,方才三岁。韦固想改变这种命运,命其仆人前去刺杀小女,刺中眉心。韦固后来屡次求婚皆不就,十四年后才娶得如意之妻。然妻子眉间常贴一花钿,韦固不解,逼问之,才知妻子原来就是自己当年派人去刺的三岁小女,长大后因眉间有疤痕,故以花钿遮之。这个故事宣扬了姻缘前定的思想,月下老人手中的姻缘簿早就载定了婚姻的对象,红线也亦牢牢绑定,想改变这种命运是徒劳的。随着这个故事的传播,月老、姻缘簿、红线

成为爱情婚姻的代名词。

故事虽然见于唐人记载,传说应出现于唐以前,估计与古代男女月下相会定情有关。与此传说相关的文字记载,目前仅知在《西京杂记》卷三中有如下描述:

戚夫人侍儿贾佩兰,后出为扶风人段儒妻。(中略)又说在宫内时,尝以弦管歌舞相欢娱,竞为妖服,以趣良时。十月十五日,共入灵女庙,以豚黍乐神,吹笛击筑,歌《上灵》之曲。即而相与连臂踏地为节,歌《赤凤凰来》。至七月七日,临百子池,作于阗乐。乐毕,以五色缕相羁,谓为相连爱。(下略)^⑥

其中七月七日“临百子池”与祈求子孙有关,而以五色线相羁,谓之“相连爱”,则应与月下老“红线”系足有着相同的意义。从上面的资料来看,“红线”表达爱情婚姻的习俗在汉代初年就已出现。

以月下老传说为题材的剧作,除李玉的《太平钱》外,还有明刘兑的《月下老定世间配偶》杂剧、何樾的《翠钿记》传奇、柳□□的《翡翠钿》传奇、清南山逸史的《翠钿缘》杂剧等。

刘兑的《月下老定世间配偶》杂剧,《录鬼簿续编》、《太和正音谱》著录。赵景深《元人杂剧钩沉》辑存《仙吕点绛唇》、《正宫端正好》、《黄钟醉花阴》、《双调新水令》四套。《词林摘艳》于双调题“《月下老问世间配偶杂剧》第四折,皇明刘东生”。《雍熙东府》所录依次题为《春景》、《夏景》、《秋景》、《冬景》,四套中曲意也相符。《广正谱》、李开先《词谑·词套》也称是刘东生的杂剧。赵景深先生根据现存资料也不能判定到底是套数还是杂剧,最后认为原作可能是套数体裁,后来被人们看成杂剧^⑦。何樾的《翠钿记》,《远山堂曲品》著录,剧本佚。《远山堂曲品》评云:“赤

绳之系,月下老指点韦固,卒谐缢于十年后,以为传奇足矣,乃益之以兄韦围,头绪纷然,遂有不能舒转处。”从祁彪佳的评语可知,作者在韦固之外又加了韦围,头绪比较多。柳□□的《翡翠钿》传奇,《远山堂曲品》著录,剧本佚。剧本在韦固故事之外,又添加了“韦祥夺婚”等情节,“头绪过繁”^⑧。

南山逸史的《翠钿缘》杂剧,《今乐考证》著录,今存《杂剧三集》本,共五出。剧本中仙人月老名何登,乃吴刚之化身,“月中持斧,世上伐柯”,只因世人妄想,故下凡来略施点化。韦固之妻,乃种节度使之女,因安禄山之乱一家被害,被陈婆抚养。故事没有多大改动,作者创作此剧目的是宣扬一饮一啄皆由天定,“达士常安义命,痴人多费周旋”的思想。

第四节 理想婚姻的追求与道德伦理的规范

道教神仙爱情剧是封建制度下的特殊产物,是人的本能欲望被压抑后的曲折反映。这种奇异的爱情之花,反映了封建社会青年男女的爱情理想。

一、现实爱情被压抑是神仙爱情滋生的土壤

爱情是人类最美好的情感,它有着无边的权威与力量,不仅存在于人类灵魂的神秘世界中,而且作为一种普遍意向存在于现实生活之中。男女之间的悦慕,是人的本能欲望,是无法阻拦与分割的。在西方的神话传说中,人是一个完整的、圆球状的特殊物体,由男女组成的一个统一的个体。这个特殊的物体拥有一个头颅、四只手、四条腿、四只耳朵和可以观察相反方向的两副面孔,力量强大。后来由于人胆大妄为,宙斯觉得人的力量过于强大,对神的世界构成威胁,于是决定把人一分为二。分开后

的每一部分都会变得软弱,然而在人体被分成两半后,“每半都急切地扑向另一半”,他们“纠结在一起,拥抱在一起,强烈地希望融为一体”^⑥。这个神话故事十分生动地说明了只有男女和谐地融为一体,才有完整的人格,力量才会强大;男女之间的爱是人的本能欲望,外界强力虽然可以暂时把它分开,但分开的个体却时刻寻找机会融合。随着社会的发展,伦理世界的建立,男女之间的性爱被压制,人性被扭曲,然而人的这种本能欲望却利用各种形式曲折表现出来。

在中国封建社会,男女之间的爱情被视为洪水猛兽,统治者利用礼教等手段进行压制。“父母之命,媒妁之言”,决定了男女的终生命运。早在先秦时期,孟子就说过:“不待父母之命、媒妁之言,钻穴隙相窥,逾墙相从,国人共耻之。”^⑦《诗经》中就有无数男女发出情不自由的叹息声,《将仲子》是其中最有代表性的一篇:

将仲子兮!无踰我里,无折我树杞。岂敢爱之?畏我父母。仲可怀也,父母之言,亦可畏也!

将仲子兮!无踰我墙,无折我树桑。岂敢爱之?畏我诸兄。仲可怀也,诸兄之言,亦可畏也!

将仲子兮!无踰我园,无折我树檀。岂敢爱之?畏人之多言。仲可怀也,人之多言,亦可畏也。

诗中,女子深爱着自己的情人,但因为害怕家庭的反对、社会舆论的指责,再三叮嘱她的情人不要再来。爱和礼教的矛盾使她痛苦不安,却又无可奈何^⑧。

越到后来,礼教对人的控制越严。特别是到了宋元明清时期,程朱理学对男女之情的控制到了无以复加的地步。男女之间被当作人之大防,男女七岁就规定不能同席。“三从”、“四

德”、“七出”、“饿死事小，失节事大”等对女子的情感进行了多方面的限制。“万恶淫为首”的思想为人们的情感交流带上一种罪恶感。这种思想使得明代的贞烈妇女空前增多，有记载的就有一万多人。作为与儒教思想互补的佛道也大力宣扬禁欲思想。佛教宣扬“四大皆空”思想，“不邪淫”为五戒之一。道教本来并不强调禁欲，有些宗派还强调男女双修、采阴补阳，可是到了金元时期，新兴的全真教吸取佛教、儒教思想，也十分重视禁欲戒色：“切戒色兮切戒色，色心才起元神灭。自然夫妇玉堂中，一点精神千丈雪。”^②“二八姑娘体似酥，腰间仗剑斩愚夫，虽然不见人头落，但教尔类骨髓枯。”宗教的清规戒律与封建礼教一起对男女之情进行了清剿，力图扼杀这人类本能的欲望。

虽然封建的伦理道德思想、宗教禁欲主义对男女之情进行围剿，但人的这一本能欲望是不可战胜的。《东坡志林》中曾记载了这样一个故事：

昨日太守杨君采、通判张公规邀余出游安国寺，坐中论调气养生之事。余云：“皆不足道，难在去欲。”张云：“苏子卿啮雪啖毡，蹈背出血，无一语少屈，可谓了生死之际矣。然不免为胡妇生子，穷居海上，而况洞房绮疏之下乎？乃知此事不易消除。”众客皆大笑。余爱其语有理，故记之^③。

苏武是一个威武不屈的大英雄，啮雪啖毡却不失民族气节，然而在男女之情方面却难以克制，与胡妇生子，可见去欲之难。

明徐应秋《谈荟》卷七也有《情欲难割》一篇：

（前略）至彭祖七百餘岁，卒以娶小妻，妖淫败道，自陨其命。北山道者，修行千年，为悦密云之女，竟被擒戮。五戒禅师戒行精苦，悦妓女红莲，竟入轮回。上元夫人下降封陟，陟守不顾，至于再三。紫素元君就嵩山任生，任终不顾，

适任病卒，相遇尤不能忘情。情欲之于人甚矣哉。^⑦

彭祖七百餘岁，犹娶小妻；五戒禅师戒行精严，却挡不住红莲美色的诱惑而坠入轮回；紫素元君与任生死后相遇犹不能忘情。对于健康的人来说，去欲是何等的艰难，压抑的情欲，只要一有机会就会喷薄而出。作者对此十分感叹：“情欲之于人甚矣哉”！

诸如此类的故事，都说明了男女之情乃人的本能欲望，不可抑制。封建伦理道德、宗教禁欲主义对人的本能欲望的压抑，使得人的这种本能感情被扭曲，变得病态化，造成灵魂与肉体的分离。肉体按照封建礼教的要求去行动，而爱的灵魂则潜伏在心灵深处，通过种种隐蔽的方式表现出来。元代郑光祖的《倩女离魂》杂剧中，张倩女因为爱情得不到满足，灵魂与肉体分离，肉体在家如痴似呆，哭笑无常，而灵魂则追随着自己的心上人，过着自由自在的生活。这种灵魂与肉体的分离，正是封建社会女性两重性格的反映。

古代戏曲小说、笔记文献中有许许多多遇神仙、遇狐狸鬼怪与之成亲的艳遇故事，这些艳遇故事的频繁出现以及传播者的津津乐道，曲折地反映了封建社会人们爱情生活被压抑的现实。

二、神仙爱情剧是人们理想爱情的反映

从上古时期开始，人们就凭着自己的想象把宇宙空间分为天、地、地下三个部分，认为每一部分都有居住者：天上居住着仙人，地上居住着凡人，地下居住着鬼魂。神仙世界神圣而富足，神仙生活自由自在、长寿而且快乐，神仙都是善人升天，他们带给人们的是财富与长寿，是善的象征；鬼域世界阴暗而污秽，鬼魅都是邪恶、狠毒之人所化，带给人们的是灾难与痛苦，是恶的象征。这种观念在人与仙、妖精、鬼魅的艳遇故事中也有所表现，妖精、鬼魅与人成亲，人就会被阴气所害，折损寿命，而神仙

与人成亲,人可以长寿乃至得道成仙。因此,神仙与凡人的爱情成为人们的理想爱情。神仙爱情剧通过仙人与凡人奇幻的爱情故事,反映了人们的生存理想与爱情理想。

在封建社会,男女婚姻没有自主权,一切由封建家长包办。“父母之命,媒妁之言”剥夺了男女双方爱与被爱的权力,造成了无数男女感情上的终身遗憾。民间有句俗语十分生动地反映了封建时代男女婚姻状况:“嫁鸡随鸡飞,嫁狗随狗走,嫁给土堆,耐着性儿守。”月下老的婚姻簿、红线拆散了一对对有情男女,绑就了一双双无爱的婚姻。“问当时,谁教月老系红丝,姻缘簿内签名字,全不知事,配合雄雌,大抵差三错四。也有钱虏金夫,满前簪珥;也有书中绝没个玉人儿。若佳人才子,从古来难遇其时。多少文人短行,红颜薄福。谷风兴刺,两下每参差。聊屈指,几人佳偶播青史。”^⑩沈璟的《问月下老》曲对现实男女婚姻深表不满,然而他也无可奈何,只得把自己的希望寄托到来世,希望自己来世找到一位“蛾眉皓齿,软秣秣弱骨丰姿”的佳偶。许多现实中人像沈璟一样情寄来世,也有许多人把自己的目光投向虚无缥缈的神仙世界,幻想着美丽多情、健康长寿的仙女从天而降,以慰孤独、寂寞的心灵。

神仙爱情剧中,仙女可以自由地选择对象。《雷泽遇仙记》中王母座下四仙女杜兰香、董双成、周琼姬、许飞琼都是“水月精神,梨花肌肉”,过的是“朝游阆苑,暮宴瑶池,饮的玉液琼浆,吃的是交梨火枣”的生活。然而她们并不是清心寡欲的神仙,而是都有人间情爱。“杜兰香下嫁了张硕,董、周二仙嫁了刘阮”,许飞琼见几个姊妹都嫁给凡人为妻,也十分心动,利用王母派她探“蓬莱清浅”的机会,欲试“人间真味”。这“人间真味”应该就是男欢女爱、男耕女织的生活。她闻琴声,寻声而去,与雷泽相遇绸缪,别后仍情思萦怀,“一心百懒,万念俱灰”。许飞琼没有父

母之命,也没有媒妁之言,自由与雷泽结合,这种“自择配偶”的婚姻是现实社会中男女梦寐以求的。《雷泽遇仙记》中说董双成、周琼姬嫁给刘晨、阮肇,而王子一《刘晨阮肇误入天台》中与刘、阮结亲的是紫霄玉女,《赛四节记》传奇中,与刘、阮结亲的仙子是金兰香、金蕙芳,虽然姓名不同,但他们与刘、阮自由结合则是相同的。“两意初谐语话同,效文君私奔相如。”“月满兰房夜未扃,人在珠帘第几重,结煞同心心已同,绾就合欢欢正浓。”^⑦在王子一剧中,王母通情达理,还派金童玉女送仙桃贺桃源二仙得婿之喜。

《张生煮海》中的龙女琼莲是一个完美的女性形象。她性格爽朗,容貌美丽:“风飘仙袂绛绡红,则我这云髻高挽金钗重,蛾眉轻展花钿动,袖儿笼指十葱,裙儿簌鞋半弓。”又多才知音,觉张生琴声“一字字情无限,一声声曲未终,恰便似颤巍巍金菊秋风动,香馥馥丹桂秋风送,响珊珊翠竹秋风弄,咿呀呀偏似那织金梭撞断锦机声,滴溜溜舒春纤乱撒珍珠迸”。她寻声而去,当看到弹琴人是一个俊俏书生时,由衷地发出“好一个秀才”的赞叹声。当张生邀她进房,要为她弹奏一曲时,她说:“愿往”。简短的两个字,把龙女爽朗的性格以及对张生的爱慕之情表露无遗。当张生说:“小娘子不弃小生贫寒,肯与小生为妻么?”琼莲态度大胆而明朗:“我见秀才聪明智慧,丰标俊雅,一心愿与你为妻。则是有父母在堂,等我问了时,你到八月十五日,中秋节届,前来我家,招你为婿。”^⑧龙女自许终身,这在封建统治者看来是大逆不道的。

在《秦脩然竹坞听琴》杂剧以及陈妙常、潘必正爱情系列剧中,郑彩鸾、陈妙常是道姑,但也与神仙一样,可以自由地与心上人结合。郑彩鸾坚心修道,但得知听琴的是俊俏书生,而且正是与自己指腹为亲的未婚夫时,那份本来已潜藏的爱意迅速地占

据了她的心灵，遂与之偷情约会。陈妙常当张于湖写诗戏她时，她作诗峻拒，但于湖走后，又神情恍惚：“道清，我昨夜被那个听琴的秀才，做那诗词来戏我。我初然不以为事，后来想过来，恼的我半夜睡不着，今日意思恍惚，如有所失。看它词句才调，是一个聪明特达的人，但不知它容貌如何。临去时又交教我记着‘清静堂前不卷帘’七个字，料想他必然有个好意思在我身上。自恨我一时无见识，不曾请它吃杯茶，未知何日再得会也。”清静道观生活并没有压制住她的本能欲望，张于湖的诗勾起了她的情爱意识。当潘必正落第到观中时，陈妙常看到潘必正俊俏多才，心又动了：“我见它眉清目秀，动静语默，是个非常的人。莫不有些跷蹊。道清，我今年喜事动了，我还俗了，嫁了这秀才罢。”^⑧后与潘必正诗词往来，情意相投，私自结成伉俪。

在封建社会，十分重视贞节，要求女子从一而终。“好女不嫁二夫，好马不配二鞍”。在这种观念的影响下，许多女子因丈夫去世而终身守节，有些甚至殉节。《儒林外史》中王玉辉的女儿在丈夫死时还青春年少，王玉辉却鼓励女儿殉节。女儿殉节后，王玉辉妻子哭哭啼啼，而王玉辉却说：“他这死的好，只怕我将来，不能像他这一个好题目死哩！”^⑨可见封建礼教对人性的摧残。神仙爱情剧中，这种思想有很大的改变。《柳毅传书》中龙女远嫁泾河小龙，但小龙听信婢仆之言，粗暴地对待龙女。老龙也听信小龙一面之辞，不加分辨，罚龙女到泾河边牧羊。龙女形容枯槁，颜色憔悴，但内心却十分坚强：“我也不恋你荣华富贵，情愿受鳏寡孤独。”当柳毅问她当初“何不便随顺了他，免得这般受苦”时，她说：“可怜我差迟了这夫妇情，错配了这姻缘簿，都则为俺那水性的儿夫。”剧中龙女是一位追求自由爱情的女性形象，当丈夫毫无情意时，她宁愿守寡。遇上柳毅后，为自己的幸福大胆托书求救。被救出来后，龙女爱慕柳毅，“满口儿要结

姻”，欲与之“共欢娱伴绣衾”，没想到柳毅“不勘婚”加以回绝^⑧。后来，龙女假作卢氏之女，终于成就美好姻缘。龙女是一个敢爱敢恨的女性形象，她敢于改变自己的不幸婚姻。

神仙爱情剧中的男主角像董永、牛郎、刘晨、阮肇、柳毅、张羽、潘必正等，他们都没有高贵的门第，富有的家境，但在他们身上有着世人所认定的优秀的品格。

董永是一个孝子，因无钱葬父而卖身为奴。中国文化十分重视孝道，董永的孝感动天地，天帝派织女前去与董永成亲，为他偿债，为他生子，同时还为他带来钱财与官职。这一切都是孝感所致。牛郎之所以能与织女成亲，是因为他虽贫穷但仁爱及于物，悉心照料老牛。老牛报恩，把织女湖中洗澡之事告诉牛郎。贫穷的牛郎才得娶织女为妻。柳毅是一个落第书生，途经泾阳时，偶遇牧羊江边的龙女，得知龙女不幸的遭遇。当龙女求他送信至洞庭湖时，便毅然答应。千里迢迢来到洞庭湖，亲手把信送到龙王的手中，使得龙女及时得救。在他的身上有着中国传统的“诚信”、“侠义”精神。裴航是一个落第书生，蓝桥遇云英后，为了娶得云英，四处奔波，寻找玉杵臼。找到玉杵臼后，因钱不够，最后把自己的随从及坐骑卖了，才凑够。在他的身上，有着坚韧、诚信的优点。而《张生煮海》中的张羽、《竹坞听琴》中的秦邈然则是多情而有才华的英俊书生。张生到海边游玩，见石佛寺清静，因而借房攻书。夜晚弹琴散心，悠扬的琴声吸引龙女前来听琴，得到龙女的垂青。与龙女相约后，为情所困，四处寻找，后又不惜得罪龙王，煮海逼亲。为了能与自己的心上人结合，他们不怕艰险，不畏强暴，是女性心目中的理想配偶。

美丽多情的仙女、道姑，多情有才、勇敢仁厚的书生，他们的身上具备了世人理想的品格，他们的婚姻幸福美满。刘晨、阮肇与桃源二仙结亲后，再回家时，人间已历数百年，后得太白金星

指点再与桃源仙子相会,赴蓬莱同登仙位。与桃源仙子成亲,不但得到了情感的快乐,而且获得了肉体的永生。柳毅与龙女成亲后,得到了无数的金银珠宝,后也成仙而去。裴航与云英成亲后,得道成仙。雷泽与许飞琼成亲后,功成名就,最后也得道成仙。神仙张果老与韦萍馨成亲后,韦萍馨立志学道,得成神仙。与神仙成亲,伴随而来的是功名富贵、健康长寿,这一切都是现实中人梦寐以求的,是现实人生价值观的体现。

通过上面的简要分析,我们可以知道神仙爱情剧中的仙人与凡人相爱没有人间那么多的清规戒律,封建的门第观念、三从四德思想、贞操意识都被去掉或被淡化。他们自由结合,身心健康,幸福长寿,是封建社会男女心中理想爱情的反映。

三、道德伦理对神仙爱情剧的规范

神仙是千百年来人们渴望生存永恒心理的超现实存在,是人们情感里、精神上、人格中的理想形象。神仙爱情剧虽然写的是一种超现实的理想的婚姻,但由于作者是现实中人,现实的伦理道德、观众的意识层次对之有或多或少的影晌。因此,神仙爱情剧在叙写理想婚姻的同时,又力求符合封建伦理道德规范,使之既适合封建纲常礼教,又满足人们的心理需要。

封建道德伦理对神仙爱情故事渗透的第一种模式是“仙谪”模式剧。在剧作者的笔下,下嫁凡人的仙女大都是因动凡心而被谪尘凡,并且与下嫁之人有“夙缘”。

《张生煮海》剧中,张羽与龙女琼莲本是天上的金童玉女,因为有思凡之心而被罚往下方,偿还夙债。龙女虽性格爽朗,自己许亲,但并不是轻薄私奔之女,而是“父母在堂,等我问了时”,再与之结亲。当张生要与她当夜成亲时,她委婉地予以拒绝:“常言道有情何怕隔年期。”可见龙女琼莲是一位追求自由爱情,但

不失为淑女的形象。裴航与云英的故事，在云水道人《蓝桥玉杵记》中被写成“霞侣秘授”的修行故事，其中“寓玄谕”、“重风化”，宣扬道教修行与伦理道德思想。裴航与云英原本是天上散仙张萼航、樊云英，因张萼航扰乱月宫，樊云英牵情瀛海而被谪尘凡。裴航幼时，父母为之聘云英，后因裴航访道，云英父意欲悔亲。云英誓死不从，抱石自尽，被已成仙的祖母裴玄静搭救入终南山修道。后裴航科举高中探花，月老主婚为之毕姻。二人到玉峰洞中修道，复归仙班。裴航遇云英的奇缘，被作者改写成忠孝节义剧、道教修行剧，完全失去了《太平广记》中所收入的这个故事的原有的魅力。

刘晨、阮肇与天台桃源洞二仙女的爱情故事在干宝《搜神记》中本是刘、阮遇仙奇遇，并无仙谪提示。到王子一《刘晨阮肇误入天台》剧中，桃源二仙子原是紫霄玉女，因为偶动凡心，被降谪尘寰。而天台刘晨、阮肇素有仙风道骨，甘分山林之下，二人与仙子有夙世姻缘，因而得遇。而清代张匀的《长生乐》传奇中，刘晨、阮肇为四川峨嵋人，本是上仙转世，晋王考试士子，刘晨、阮肇功名成就，都为状元。二仙女是武夷太姥之女，她们与刘、阮的婚姻是太姥求圣母作合，由山神用缩地神杖幻引刘、阮入天台山而成。这样，桃源二仙与刘阮的爱情由原来的无父母之命、媒妁之言的自由结合，改造成现实伦理约束下的婚姻。

“仙谪”情节有着双层意义，从表层看，仙谪可以理解为因为是神仙下凡，才会有神通，才会有奇遇，才会有浪漫的情感；而从深层来看，神仙动凡心被谪下凡，因此他们不是真正的仙人，但也不是世俗的凡人，这样既维护了神仙世界的纯洁性，也维护了世俗道德的合理性。

封建道德伦理对神仙爱情故事渗透的第二种模式是“果报”剧。因果报应是由善恶观念孳生的一种循环理论，在世俗百姓

看来,众生万态都有因果,善有善报,恶有恶报。董永乃是一个贫苦农民,他之所以能娶得织女为妻,是因为他孝感天地。天帝为董永的孝所感动,命织女下凡代为偿债。董永遇仙既有很浓的善有善报思想,也有很强的天人感应思想。而所遇织女乃天帝所遣,完成使命后,又回归天上。牛郎因为善待老牛,因而得与织女成亲。但因为他们是自为婚姻,没有得到封建家长的许可,最后被残酷地拆散。董永与织女、牛郎与织女之间的合与分都体现着统治者的意志。

柳毅与龙女的爱情在唐传奇中是建立在诚信、侠义与爱慕的基础上的,其中虽不免有报恩成分,但双方慕恋应是姻缘成就的主要方面。元尚仲贤的《洞庭湖柳毅传书》杂剧中龙女追求和睦的夫妻生活,但泾河小龙听信婢仆之言,无端生是非,这是小龙之错。老龙不辨是非,把龙女罚去牧羊,这是老龙之错。龙女请求柳毅送书,是不得已的自救。龙女获救后,为柳妻以报柳毅大恩,也是知恩报恩之举。二人的婚姻中,报恩思想已大大加强,但二人“重逢没话说,不见却思量”的心绪,又把二人的相思慕恋之情十分深刻地表现出来。明许自昌的《橘浦记》传奇则把此故事完全写成一个动物报恩剧。柳毅成为大善人,买鼋放生、又救猿猴与蛇,最后鼋、猿猴、蛇都来报恩。龙女得救后,为报恩甘愿作柳毅小妾。作者在龙女之外,增入虞世南女,把龙女由妻降为妾,其中封建贞节观念起了很大的作用。

元吴昌龄《张天师断风花雪月》杂剧中,陈世英一曲瑶琴救月宫一难,桂花仙子下凡去报答恩义。到了朱有燬的《张天师明断辰钩月》中,把桂花仙子下凡报恩,改写成桃花仙子冒嫦娥仙子之名与陈世英结合。在朱有燬看来,月宫仙子是天上的仙真,写其下凡与凡人结合有污仙真。他这样一改,维护了仙界的尊严,实际上也就是维护了封建伦理道德的尊严。

封建道德伦理对道姑与书生爱情故事的渗透则突出表现在“指腹为亲”模式上。道姑与书生相恋,属于宗教徒思凡系列。思凡还俗戏以反映佛教僧侣难耐黄卷清灯的佛寺生活而还俗为主,明清戏曲中《思凡》、《下山》、《僧尼共犯》等剧就是这种内容。作者以夫妻乃人之大伦、食色乃人之本性为题,来对抗宗教的禁欲主义。以道教徒思凡故事为题材的剧作比较少,比较有名的是陈妙常、潘必正系列剧以及《秦脩然竹坞听琴》杂剧。作者在写作中把他们都写成符合封建道德的“指腹为亲”模式。郑彩鸾与秦脩然本是指腹为亲,因音信阻隔而久不得成亲。当官方下令要百姓人家女子二十以上都要成亲时,郑彩鸾无奈之下出家修道。她坚心修道,烧香炼真,只想超出人我是非,清静修行终其一身,但当秦脩然出现在她跟前时,她又心动,最后还俗。他们之间的结合有父母指腹为亲之约,又有梁府尹从中撮合,符合封建道德,又符合人伦物理。

陈妙常与潘必正故事见于《古今女史》、《古今情史》等书。陈妙常本是女尼,与张于湖故人潘法成私通,潘法成密告张于湖,于湖“令投词托言旧所聘定,遂断为夫妇”^⑧。元明杂剧中陈妙常由尼姑变成了道姑。《张于湖误宿女贞观》杂剧中,陈妙常十岁被父母舍身于女贞观,长大后能诗善琴,因悦潘必正才貌与之私通怀孕,最后张于湖判定还俗成亲。其中并无“托言旧所聘定”的情节。明高濂的《玉簪记》传奇,则把“托言旧所聘定”改为指腹为亲。陈娇莲与潘必正乃父母指腹为亲,以玉簪驾坠为聘,十六年中天各一方,不通音信。金兵南侵,陈娇莲与母亲被惊散。陈娇莲被人救助,暂住女贞观中,法名妙常。后潘必正科举下第,来依姑妈潘观主,陈妙常悦必正人物风流、文才出众,与之私通成亲。后由家长做主缔结良缘。作者这样一改,就把一个男女自主婚姻变成了封建家长安排的婚姻。

神仙爱情剧以神奇的爱情故事高扬了生命的强壮与美丽，用人性的本能对抗封建伦理道德，谱写了一曲曲爱情赞歌。然而作者是现实世界的个体，他的爱情理想就像空中的风筝一样，即使飞得再高，都无法摆脱封建伦理道德的控制。

注 释

① 按：因现存剧目、剧本内容复杂，往往度世、庆寿、斗法等互相融合，难以做出很准确的区分。著者统计的剧目主要从题目及剧本内容的主流倾向来加以区分的。

② 明钞本《太平广记》作《搜神记》，见《太平广记》卷六十一，中华书局 1961 年版。

③ （晋）陶潜：《搜神后记》卷一，中华书局 1981 年版。

④ （南朝宋）刘义庆：《幽明录》，见《汉魏六朝笔记小说大观》，上海古籍出版社 1999 年版。

⑤ （宋）陈光葆：《三洞群仙录》，见《道藏》第三十二册，文物出版社 1988 年版。

⑥ （元）赵道一《历世真仙体道通鉴》，见《正统道藏》第八册，新文丰出版公司 1977 年版。

⑦ 吴梅：《误入桃源跋》，见《中国古典戏曲序跋汇编》，齐鲁书社 1989 年版。

⑧ （清）彭定求：《全唐诗》卷六百四十，中华书局 1960 年版。

⑨ 按：此剧目原名《入桃园》，谭正璧先生疑应作“入桃源”，演刘晨、阮肇故事。详见《话本与古剧》，上海古籍出版社 1985 年版。

⑩ （元）马致远：《南吕四块玉》《天台路》，见《全元散曲》上册，中华书局 1964 年版。

⑪ （明）孟称舜：《古今名剧合选》，《古本戏曲丛刊》本。

⑫ （元）张寿卿：《谢金莲诗酒红梨花》，见臧晋叔《元曲选》，中华书局 1989 年版。

⑬ (明)王子一:《刘晨阮肇误入桃源》,见臧晋叔《元曲选》,中华书局 1989 年版。

⑭ 按:《中国曲学大辞典》以之属明袁于令。

⑮ (清)黄文暘:《曲海总目提要》,天津古籍书店 1992 年影印本。

⑯ (明)吕天成:《曲品》,见《中国古典戏曲论著集成》第六册,中国戏剧出版社 1959 年版。

⑰ (明)祁彪佳:《远山堂曲品》,见《中国古典戏曲论著集成》第六册,中国戏剧出版社 1959 年版。

⑱ 见前注。

⑲ (清)黄文暘:《曲海总目提要》,见天津古籍书店 1992 年影印本。

⑳ (清)高奕:《新传奇品》,见《中国古典戏曲论著集成》第六册,中国戏剧出版社 1959 年版。

㉑ (明)祁彪佳:《远山堂曲品》,见《中国古典戏曲论著集成》第六册,中国戏剧出版社 1959 年版。

㉒ (清)笠阁渔翁:《笠阁批评旧戏目》,见《中国古典戏曲论著集成》第七册,中国戏剧出版社 1959 年版。

㉓ (宋)李昉:《太平广记》,中华书局 1961 年版。

㉔ (晋)干宝:《搜神记》(《津逮秘书》本),见《汉魏六朝笔记小说大观》,上海古籍出版社 1999 年版。

㉕ 《搜神后记》附录,中华书局 1981 年版。

㉖ (明)洪楹:《清平山堂话本》,上海古籍出版社 1992 年版。

㉗ 按:官桂铨的《元明福建戏曲家考》一文据《沙县志》考定“心一子”为苏眉山。见《戏曲研究》第十三辑,文化艺术出版社 1984 年版。

㉘ (明)吕天成:《曲品》,见《中国古典戏曲论著集成》第六册,中国戏剧出版社 1959 年版。

㉙ (清)黄文暘:《曲海总目提要》,天津古籍书店 1992 年影印本。

㉚ (明)胡文煊:《群音类选》,中华书局 1980 年影印本。《董永遇仙》出《步步娇》词中云:“卑人葬亲前来至,托赖母亲埋葬矣,前去谢恩人……”后说白中有:“不瞒娘子说,今为埋葬母亲,将此身卖在傅长者家,要

还他三年债满,方得回家,怎生是好?”

③ 车锡伦:《中国宝卷总目》,(台)文哲研究所筹备处 1998 年版。

④ 参程俊义:《诗经译注》,上海古籍出版社 1985 年版。

⑤ 参罗永麟:《试论〈牛郎织女〉》一文,载《二十世纪中国民俗学术经典·传说故事卷》,社会科学文献出版社 2002 年版。

⑥ 引自(清)褚人获:《坚瓠集》卷三“牵牛织女”条,见《笔记小说大观》本,江苏广陵古籍刻印社 1983 年版。

⑦ (南朝梁)宗懔:《荆楚岁时记》,见《汉魏六朝笔记小说大观》,上海古籍出版社 1999 年版。

⑧ 罗永麟:《试论〈牛郎织女〉》,见《二十世纪中国民俗学经典·传说故事卷》,社会科学文献出版社 2002 年版。

⑨ 见句道兴本《搜神记》,引自《搜神后记》附录,中华书局 1981 年版。

⑩ (元)赵道一:《历世真仙体道通鉴后集》第八册,见《正统道藏》,新文丰出版公司 1977 年版。

⑪ (清)邹山:《双星图小引》,见《中国古典戏曲序跋汇编》,齐鲁书社 1989 年版。

⑫ 谭正璧:《话本与古剧》,上海古籍出版社 1985 年版;冯沅君:《古剧说汇》,作家出版社 1956 年版。

⑬ 隋树森:《元曲选外编》,中华书局 1959 年版。

⑭ 孙崇涛、黄仕忠:《风月锦囊笺校》,中华书局 2000 年版。【山坡羊】:“闷来时在秦楼上闲站,猛抬头见吊屏四扇。头扇画的襄王秦女,二扇画的是郑元和配着李亚仙。第三扇画的是吕洞宾戏着白牡丹,第四扇画的是崔莺莺领张生和红娘在西厢下站。(下略)”

⑮ 见《锡剧传统剧目考略》,上海文艺出版社 1989 年版。

⑯ 见湖南省戏曲研究所编:《湖南戏曲传统剧本》总第二十六集,湖南省戏曲研究所 1981 年编。

⑰ 京剧方面资料均采自《京剧剧目辞典》,中国戏剧出版社 1989 年版。

- ④⑥ 参拙著《八仙与中国文化》，中国社会科学出版社 2000 年版。
- ④⑦ 引自《京剧剧目辞典》，中国戏剧出版社 1989 年版。
- ④⑧ 参拙著《八仙与中国文化》，中国社会科学出版社 2000 年版。
- ④⑨ （宋）叶梦得：《避暑录话》卷二，见《宋元笔记小说大观》，上海古籍出版社 2001 年版。
- ⑤⑩ （宋）王铎：《默记》，见《宋元笔记小说大观》，上海古籍出版社 2001 年版。
- ⑤⑪ 参程毅中：《古体小说钞·宋元卷》，中华书局 1995 年版。
- ⑤⑫ 王季烈：《孤本元明杂剧》，中国戏剧出版社 1959 年版。
- ⑤⑬ （清）黄文暄：《曲海总目提要》，天津古籍书店 1992 年影印本。
- ⑤⑭ 见前注。
- ⑤⑮ （明）祁彪佳：《远山堂曲品》，见《中国古典戏曲论著集成》第六册，中国戏剧出版社 1959 年版。
- ⑤⑯ 见前注。
- ⑤⑰ （清）何镛：《乘龙佳话自序》，引自蔡毅《中国古典戏曲序跋汇编》，齐鲁书社 1989 年版。
- ⑤⑱ 参《中国戏曲志：广东卷》，中国 ISBN 中心 1993 年版。
- ⑤⑲ （明）孟称舜：《古今名剧合选》，《古本戏曲丛刊四集》据明崇祯六年本影印本。
- ⑤⑳ 事见《太平广记》卷二百九十八引《异闻集》中《太学郑生》文。见中华书局 1961 年版。
- ⑤㉑ （清）黄文暄：《曲海总目提要》，天津古籍书店 1992 年影印本。
- ⑤㉒ （晋）干宝：《搜神记》，见《汉魏六朝笔记小说大观》，上海古籍出版社 1999 年版。
- ⑤㉓ （宋）李昉：《太平广记》，中华书局 1961 年版。
- ⑤㉔ （清）黄文暄：《曲海总目提要》卷四十一，天津古籍书店 1992 年影印本。
- ⑤㉕ （清）陈梦雷：《松鹤山房诗集》卷九《杂曲》，清康熙铜活字印本，《续修四库全书》第 1415 册影印。

⑥ (明)高濂:《玉簪记》,见《六十种曲》第三册,中华书局 1958 年版。

⑦ (汉)刘歆撰、(晋)葛洪集:《西京杂记》卷三,见《汉魏六朝笔记小说大观》,上海古籍出版社 1999 年版。(晋)干宝《搜神记》中亦有记载,略有出入。“相连爱”,《搜神记》作“相连绶”。

⑧ 参赵景深:《元人杂剧钩沉》,上海古典文学出版社 1956 年版。

⑨ (明)祁彪佳:《远山堂曲品》,《中国古典戏曲论著集成》第六册,中国戏剧出版社 1959 年版。

⑩ (保)瓦西列夫著、赵永穆等译:《情爱论》,三联书店 1997 年版。

⑪ 孟子:《孟子·滕文公章句下》,岳麓书社 2000 年版。

⑫ 程俊英:《诗经译注》,上海古籍出版社 1985 年版。

⑬ 吕洞宾:《纯阳真人浑成集》,《道藏》第二十三册,文物出版社 1988 年版。

⑭ (宋)苏轼:《东坡志林》卷一,京华出版社 2000 年版。

⑮ (明)徐应秋:《谈荟》,见《笔记小说大观》本,广陵古籍刻印社 1983 年版。

⑯ 谢伯阳:《全明散曲》,齐鲁书社 1994 年版。

⑰ (明)臧晋叔:《元曲选》,中华书局 1989 年版。

⑱ (元)李好古:《沙门岛张生煮海》杂剧,中华书局 1989 年版。

⑲ (明)无名氏:《张于湖误宿女贞观》第二折,《孤本元明杂剧》本,中国戏剧出版社 1958 年版。

⑳ (清)吴敬梓:《儒林外史》第四十八回,春风文艺出版社 1994 年版。

㉑ (明)臧晋叔:《元曲选》第四册,中华书局 1989 年版。

㉒ (明)冯梦龙:《古今情史》卷十二《潘法成》条。

第九章 神奇和谐的艺术世界

道教神仙戏曲是道教神仙思想与戏曲艺术形式的有机结合。道教神仙思想利用戏曲形式反映现实社会的种种苦难,反映死亡给人们带来的巨大的痛苦,歌颂神仙世界的美好,张扬神仙的法术神通与慈悲悯人的救世情怀,给抽象的、无形可见的超现实的神仙世界、神仙形象赋予了具体生动的形象,使得神仙思想易为大众所接受。而道教神仙思想又使戏曲作品带有很强的宗教幻象色彩,剧作家在反映神仙思想的同时,通过神仙形象、法术神通、梦幻境界等为我们构建了一个个神奇和谐的艺术世界。

第一节 奇异和谐的梦幻世界

道教神仙剧大多是剧作家按照自己的宗教认识,利用已有的神仙传说故事,结合现实生活创作出来的。在剧情处理上,简单且有概念化、模式化的倾向,但又与现实生活有着某种契合。如神仙爱情剧,剧本所写的是人世间最美好的感情,作者一般利用仙缘来组织情节,利用巧遇来推动剧情的发展。刘晨、阮肇与桃源仙女有仙缘,山中巧遇而为夫妻;裴航与云英原为天上神仙,因思凡而被谪下凡,裴航求饮而遇云英,后结为夫妻;董永因孝而感动天庭,织女奉命下凡,在槐荫树下巧遇而与之结为夫

妻；柳毅落第路上巧遇龙女，张羽弹琴巧遇龙女，诸如此类，不一而足。如果抛开剧本先前设定的宗教仙缘，我们就会发现剧情几乎都是以人间一见钟情的爱情模式来构建的。神仙驱邪剧、神仙庆寿剧源于世人求平安、求长寿的宗教心理，没有太多的现实生活基础为剧作家参照，情节结构更为简单：妖魔作怪，神仙除之；人间有德，神仙赐福增寿。当然，这种概念化的结构模式也并“不是纯粹无中生有，而是作者借助自己有限的经验和知识，按照某种观念的模式，模拟、制造出来的”^①。

相比之下，神仙度脱剧的现实基础要深厚得多，剧本的情节结构也较为复杂。神仙度脱剧中神仙所度大致可以分为仙滴下凡、人有仙分、花树有仙分三类，仙滴下凡、人有仙分结构模式大致相同：人有仙分（滴仙）——神仙点化——不悟——神仙利用梦境、幻境——人悟道成仙。只有明《李云卿得悟升真》、《边洞玄慕道升仙》等剧结构简单：李云卿、边洞玄慕道——神仙传道——飞升。花树成仙剧结构模式为：树、花有仙分——一度为妖——再度为人——神仙利用梦境幻境三度——人悟道成仙，比前一种模式只多了从树经妖到人的过程。贾仲明的《吕洞宾桃柳升仙梦》杂剧通过南极星的说白对神仙度脱模式作了简要说明：“（南极云）吕洞宾下方点化，度脱那桃柳二株，必然先教他为人，后方能教他成仙，若见了酒色财气，那其间返本真方入仙籍。俺仙家道德为先，桃柳有宿世之缘，有一日功成行满，都引入大罗青天。”^②在现存的神仙度脱剧中，百分之八九十的剧本都有梦幻场景。从宗教角度来看，梦境、幻境是神仙点化人成仙的最重要手段。现实中人如果沉迷于欲海，神仙就利用法术神通让其进入梦境、幻境，用死亡、轮回等警悟，从而达到度脱的目的。从艺术角度来看，梦幻境界是剧作家对现实世界的提炼加工，是推动剧情发展的重要手段，同时使剧作带有很浓的浪漫色

彩。

神仙戏曲的梦中世界上天入地,穿越时空,把人世间“极苦、极乐、极痴、极醒,描摹尽兴”。这种描摹神奇变幻,有时还荒诞碍理,但并未超出情理之外。冯梦龙在评《邯郸记》时说:“贵女安得独处,花诰岂可偷填?招贤榜非一人可袖,千片叶非一人可刺,记中种种俱碍理,然不如此,不肖梦境。”^③许中翰说《邯郸记》“倏而如此,倏而如彼,绝无头绪,此都描画梦境也”。^④剧中梦境虽然“碍理”、“无绪”,但并未脱离现实世界,是剧作家生存环境的幻化。正如马振方在《小说艺术论》中所说的:“经过作家头脑编织出来的任何形象、画面,不管成功的、失败的,完整的、破碎的,真实的、虚假的,生动的、干瘪的,都以各种不同的方式联系着作者的生活经验,联系着客观的实际生活。”^⑤不同的剧作家由于生存环境不同,构筑的梦中世界亦不相同。他们从剧作的主题出发,选取现实生活中最有代表性的事件,选取人们最关心的问题,化真境为梦境。梦境缩短了事件发生的时间,简化了事件发生的过程,延伸了人物活动的空间,往往比现实的“真境”内容更丰富,更有概括性,能更深刻地反映生活。

现实世界的丰富多彩,使得梦中幻象亦丰富多彩。现实生活中,对文人影响最大的是科举功名,在神仙度脱剧中写得最多的也是科举功名的梦中幻象。马致远的《开坛阐教黄粱梦》杂剧中,吕洞宾功名不顺,但仍执着痴迷。钟离权使神通让吕洞宾大梦。用梦中幻象警醒吕洞宾,他发愿灭情,皈依神仙。马致远通过梦境把酒、色、财、气之害形象生动地表现出来,以达到警醒世人的目的。《三化邯郸店》杂剧亦用“黄粱一梦”故事为题材,通过梦境让卢生醒来省悟人生,出家修道。汤显祖《邯郸记》中卢生迷恋现实功名,梦中如愿,娇妻美妾、高官厚禄、家族繁盛,最后寿终正寝。《黄粱梦》、《三化邯郸店》二剧通过梦境着重反映

人生如梦、仕途险恶,《邯郸记》中虽亦反映仕途险恶、功名如梦,但着眼点在于表现科举功名、家族事业的无意义性。苏汉英的《黄粱梦境记》虽然也用吕洞宾黄粱梦故事,但作者心态超脱,主要利用吕洞宾的梦中功名来反映现实社会的黑暗与腐朽。这些剧作虽然同以“黄粱一梦”为题材,但由于剧作家的人生经历、人生态度不同,梦境呈现出众多不同的幻象,有着丰富而深刻的现实内涵。

梦中世界与现实世界密切相关,这在其它许多剧作的梦境中也得到表现。《竹叶舟》杂剧中,陈季卿因科举失意,流落他乡,见衰瀛图而思归故乡,现实的思念化为梦中的行动。梦中他乘上吕洞宾为之准备的竹叶舟回归故乡,在家短暂停留后即刻回返,在回返途中掉入波涛汹涌的江中。《玩江亭》杂剧中,赵江梅不愿孤独地生活,想拉回出家的丈夫,睡梦中孤独的她被船夫要挟,因不顺从而被打下水去。《金安寿》杂剧中,金安寿在梦中被自己的婴儿姪女追赶,“连天峻岭,万丈悬崖”,无处可逃,因而惊醒。这些剧作通过梦中幻象来再现现实生活,引出令人恐惧的结果,警醒世人。剧作通过对梦境的描绘把现实世界与神仙世界对举,通过对比的手法否定现实世界,在否定现实世界的同时,张扬超自然的神性,引诱世人皈依神仙世界。可以说,剧中的梦境与现实世界的真境是和谐统一的。

在神仙度脱剧中,梦境往往与幻境结合在一起,共同表现剧作的主题。梦境、幻境都是用不真实的幻象来反映现实,不同的是梦境侧重写人的心灵幻象、心理感悟,而幻境侧重写外部幻象对心理的影响。神仙度脱剧中,往往利用梦境让人省悟出家,再利用幻境使之大悟成仙。《升仙梦》杂剧中,吕洞宾先使神通让柳春夫妻梦中得官,上任途中被杀,醒悟生死;又让他们经历被桃柳神杀死的幻境,悟道成仙。《金安寿》杂剧中,铁拐李为了

度脱金安寿,先使神通让他大梦一场,利用梦中情境让金安寿感悟到死亡的恐惧。金安寿醒后,铁拐李见其俗念未尽,又利用自然界四季景物顷刻变化的幻境来加以点化:

(铁拐云)他尚俗牵未尽,再有道理。金安寿,你看那百花烂漫,春景融和。(正末云)是好景也!(铁拐云)可早炎天似火,暑气烦蒸。(正末云)好热也!(铁拐云)你觑黄花遍野,红叶纷飞。(正末云)好惨也!(铁拐云)又早朔风凛冽,瑞雪飘扬。(正末云)好冷也!(铁拐云)金安寿,你省的么?(正末云)兀的不倏幸杀我也!正是春天,又临夏暑,顷刻秋霜,逡巡冬雪,天地中造化,难晓难参。^⑥

金安寿从四季的顷刻变化中感悟到人生短暂、幸福虚幻,出家修道,重回天上。《刘行首》杂剧中,刘行首在睡梦中得知前世因果,觉生死轮回之可怖;梦醒后又见林员外夫妻之幻境,悟人世情感之虚伪;修道后又见师父被打死却又未死的幻境,悟人生之短暂,神仙之无穷。梦境结合幻境,共同影响了被度脱者的心灵。

梦境、幻境都是现实生活的幻变,在舞台处理上,梦境需要有“入梦”的前提,而幻境则更为灵活,可以根据剧情的需要随时插入,效果与梦境大致相同。一些剧作纯用幻境,利用幻象警醒被度者。《任风子》杂剧中,任风子前去杀马丹阳,不料反觉被马丹阳的护法神所杀。来时一条路,回去时却幻成三条路,马丹阳要他“来处来,去处去,休迷了正道”。这种视觉幻象警醒了任风子:“父母生我,是来处来,我若死了,便是去处去。他着我休迷了正道,这先生敢教我跟他出家去”^⑦。《蓝采和》杂剧中,钟离权首先让蓝采和经历应官身失误被责打的幻境,使之感到人生极度不自由,回心出家。又利用四时的顷刻变化警醒蓝采和:

“见一所果园，杏花烂漫开，回头一池好菱也，一块好霜也，一片好雪也。我想起，杏是春，菱是夏，霜是秋，雪是冬，可怎生四季失序也”^⑧。

梦境、幻境都是不真实的幻象，它们通过缩短时间、拉近空间距离等手段，超越现实时空。然而这些幻象又扎根于现实生活，是现实生活的概括提升。

第二节 神奇的法术神通

在道教神仙戏曲中，剧作家描写了众多的神灵，这些神灵都有着超自然的神通。这些超自然的神通是人们在造神、信仰神的过程中赋予神的一种属性。这种属性的出现是人们征服自然力量、协调社会关系的生存理想的反映。神仙戏曲中的神通法术一方面宣扬了神的威力，吸引世俗百姓皈依虚无的神仙世界，另一方面也增强了戏曲的浪漫色彩。

神仙戏曲中的种种浪漫的奇思遐想源于人类对自然环境、社会环境的丰富的想象力。自然环境、社会环境是人类的生存环境，人类对生存环境中的各种事物、各种关系，一般采用善恶标准来加以区分，他们把自然界的各种事物分成危害人类的恶的东西与有益人类的善的东西两类，把社会关系中的各种关系分成符合规范的善的关系、不符合规范的恶的关系两类。利用丰富的想象力把自然力量、社会力量通过变形等手段，把那些危害人类的自然事物、不符合规范的社会关系异化为凶恶的、邪恶的邪神，而那些有益于人类的自然事物、符合规范的社会关系异化为正直善良的正神。“正邪不两立”，“邪不胜正”等观念贯穿于人们的思维观念中，这种观念在神仙戏曲中，也有较为深刻的反映。神仙斗法剧中，正神、邪神各施神通，最后代表正义的神

取得胜利。

在自然环境中,洪水对人类构成的威胁最大,人们对之最难控制。在民俗信仰中,人们把洪水这一自然灾害想象成蛟龙作怪,危害人类。神仙戏曲中,《灌口二郎斩健蛟》、《灌口二郎初显圣》、《许真人拔宅飞升》等剧就是写蛟龙危害人类的故事。《许真人拔宅飞升》杂剧中蛟龙不但翻江倒海,而且善于变化,变成黄牛欲害许真人,还变成书生欺骗善良的世俗百姓。自然的洪水在剧作家的笔下被赋予了动物的属性,而且显得离奇而富有变化。而在《时真人四圣锁白猿》杂剧中,烟霞大圣则分别被赋予了人和猿的属性。《太乙仙夜断桃符记》中,门东娘、门西娘与阎公子相恋,这是一种自主婚姻,因为他们不符合社会规范而被赋予桃符精属性。此外,《二郎神锁齐天大圣》中齐天大圣也是社会中不合规范力量的象征;《混元盒》剧中金花圣母聚妖幡下的虎精、蟒精、狐精、蝎子精等实际上都是社会黑暗势力的象征。《吕洞宾》杂剧中,石介中进士后,那咬人的狗也变得狗脸人身,对石介磕头。剧中的讽刺意味十分明显,狗是那些势利之徒丑恶嘴脸的漫画化。神仙戏曲中的妖精、鬼魅都有很强的象征意味,它们的形象、行为又有很强的戏剧性。神仙戏曲中,有益于人们的自然事物大多是土木形骸,他们有着善良的品质,因而被神仙度脱升天。《岳阳楼》中的柳树精、《城南柳》中的柳精、《十长生》中的十长生之物、《海棠仙》中的海棠、《神仙会》中的蟠桃,等等,最后都被神仙引度成仙。这种物化成人、人化成仙的过程有很强的象征意蕴,丰富了戏曲的表现内容。

与自然灾害、社会恶势力为象征的邪神相对立的是神通广大的正神。在这些神的身上,人们赋予其崇高的品质与超凡的神通,寄托了人们的生存理想。二郎神能入水斩蛟,消除水患;许旌阳的符篆能让鄱阳湖翻滚,逼出蛟龙,还能剪纸为黑牛与蛟

龙相斗，最后锁蛟井中，消除水患。栾巴噀酒化雨，能浇灭千里外成都市上火灾。在《八仙过海》剧中，八仙手中的宝剑、花篮、芭蕉扇、葫芦、玉板等自然物品都有着超自然的神性，仙人可乘之过东海。吕洞宾手中的宝剑能一口变十口，十口变百口，百口变千口，千口变万口，从天而落，杀得东海龙王军队大败；钟离权的火葫芦能一个变十个，十个变百个，百个变千个，千个变万个，可以烧干东洋之水。《天缘记》里，张四姐盗取了天宫三宝：钻天帽、入地鞋、摄魂瓶，神通广大的那吒、齐天大圣都败在她手下。神的神通法术战胜了自然灾害，协调了社会关系，整顿了社会秩序。

神的神通法术还表现了人们的生存理想。《玩江亭》杂剧中，铁拐李乘风过江、穿壁进屋、寒波造酒、枯树开花诸神通，超越时空，夺天地之造化。

（牛员外云）师父，你既要请我，这满地里又无房舍。
（先生云）你要房舍？疾！看房舍，青堂瓦舍，雕梁画栋，琴棋书画，靠凳椅桌。（牛员外云）哎哟！哎哟！你看那前堂后阁，东廊西舍，走马门楼，琴棋书画，条凳椅桌，幔幕纱厨，香球吊挂。好房舍！好房舍！可无酒吃。（先生云）你要酒吃？（牛员外云）可知要吃酒哩。（先生云）牛璘，你见我这拐么？款款在手，轻轻摇动，地皮开处便是酒。你尝。（牛员外做惊科云）哎哟，师父将拐划一划，地皮就开了。师父，这是酒？这酒不是酒，是水。（先生云）三点水着个酉字。疾！你尝。（牛员外云）今番可是酒？我试尝者。好酒也！可怎生头里尝着是水，师父写了三点水着个酉字，坠下去就是酒？好酒！端的是醍醐灌顶，甘露洒心。好酒！师父，酒也有了，可无有眼前景致。（先生云）你见那枯树么？（牛员外云）我见。（先生云）疾。花开烂漫，春景融和，赏花饮酒。

(牛员外云)阿阿,努嘴儿了,放嫩叶了。阿阿,打骨朵了。阿阿,开花儿了。你看那桃红柳绿,梨花白,杏花红,芍药紫,茶藤淡,牡丹浓,山茶绽,腊梅开,杜鹃啼,流莺语,春景融和,百花烂漫。阿约,好花木!好花木!⑨

此外,《韩湘子升仙记》的作者也赋予了韩湘子点石成金、煮铁成银、指石成山、划地成河、顷刻开花、逡巡造酒的能耐。《度黄龙》剧中,吕洞宾能顷刻开花,逡巡造酒,显神通远赴扬州琼花会,携回扬州蒸食与琼花。神仙的这些法术神通,在一定程度上寄托了人们的生存理想。

神仙戏曲中的这些超越时空、变化幽玄的法术神通,虽然超出现实之外,但又无不与现实密切相关,在人们的想象之中。它们反映了人们征服自然、协调各种社会关系,创造美好生存环境的理想。而这些神奇变幻的法术神通又使剧本新奇幻异,富有很强的浪漫情思,能使观众产生无限的遐想。

第三节 庄谐结合的舞台构思

神仙戏曲宣扬的是宗教神仙思想,这些剧本利用象征的、变形的人物事件表现自然物和人类生命的有限性,表现神的神通与神仙世界的快乐永恒。剧本中“天堂升君子,地狱惩小人”的观念十分有利于封建道德教化,因而神仙戏曲在明初得到统治者的大力提倡。许多剧作家利用神仙戏曲形式来进行道德教化,忠孝节义成为剧作宣扬的重要思想。这种宗教的、道德的说教是神圣庄严的,与这种思想相对应的剧本结构也有模式化、概念化倾向。神仙度脱剧中,主人公大都有成仙的基础,但因为迷恋现实功名利禄、妻子儿女,神仙就让他们在睡梦中见恶梦境,现实中见幻境,在恶境与幻境的引导下醒悟出家,通过修炼战胜

部分。上场人物有人(酒保)、仙(吕洞宾)、妖(柳树精),酒保与吕洞宾、吕洞宾与柳树精之间的言语行动有着比较强的喜剧色彩。第二折演吕洞宾喝茶点化郭马儿夫妻。吕洞宾的智慧与慈悲、郭马儿的愚笨与可爱对照鲜明,有很强的喜剧性。如:

(正末寻郭科云)这个阁子里无有,这个阁子里也无有。
(做见科云)这厮在这里。马儿也,如今桃花放彻,柳眼未开。
(打郭科)(郭惊云)倒唬我一跳,早是不曾打着我的耳朵。
(正末云)打了你耳朵,不曾伤着你六阳魁首。马儿,你看波。
(郭云)你着我看甚么?(正末云)兀的不是乌江岸。
(郭云)乌江岸在那里?(正末云)兀的不是华容路。
(郭云)华容路在那里?(正末哭笑科)(郭云)这师父风僧狂道,着我看兀的不是乌江岸,兀的不是华容路。哭了又笑,笑了又哭,正是个风魔的哩。

(前略)(正末云)我不这般吃。你则依着我丁字不圆,八字不正,深深的打个稽首:上告我师,吃个甚茶?我便说与你茶名。
(郭云)你看么,我见他是出家人,则这般与他个茶吃,他又这般饶舌。也罢,依着他,左右茶客未来哩。他又风,我又九伯,俺大家要一会。我依着他丁字不圆,八字不正,深深的打个稽首:上告我师,吃个甚茶?
(正末云)我吃个木瓜。
(郭云)哎哟,好大口也。吊了下吧。我说道你吃个甚茶,说道我吃个木瓜。
(正末云)郭马儿,你学谁哩?
(郭云)我学你哩。
(正末云)但学的我尽勾了也。
(郭云)学你腊腊头一世。罢罢,大嫂造个木瓜来。
(正末吃茶科)(郭云)将盏儿来。
(正末云)我不与你盏儿。
(郭云)怎生不与我盏儿。
(正末云)你则依着我丁字不圆,八字不正,深深的打个稽首,上告我师,茶味如何。我便与你盏儿。
(郭云)罢

罢,我便依着你,这些不必说了。师父稽首:茶味如何?(正末云)这茶敢不好。(郭云)好波,你与我贴招牌哩。(正末云)罚一个。(郭云)怎生罚一个?(正末云)依旧的问将来。(郭云)我依着你,依旧打个稽首,师父要吃个甚茶?(正末云)我吃个酥金。(郭云)好紧唇也。我说道师父吃个甚茶,他说道吃个酥金。头一盞吃了个木瓜,第二盞吃了个酥金。这师父从来一口大,一口小。(正末云)郭马儿,我是一口大,一口小。(郭云)这一口大,一口小,不是个吕字?傍边再一个口,我这茶绝品高茶。(下略)^①

第三折,郭马儿妻被幻杀,郭马儿与社长前去捉拿凶手。社长的滑稽科诨、吕洞宾的神通、郭马儿手中勾头文书的变化、贺腊梅的顷刻上场等使场面变幻,富有很强的喜剧性。第四折,郭马儿与社长扭吕洞宾告官,官府因他诬告而判其死罪。整个场面都用幻境处理,让郭马儿感到人生如梦似幻,醒悟出家。剧本旨在否定现实人生,宣扬神仙思想。此外,《瘸李岳诗酒玩江亭》、《吕洞宾桃柳升仙梦》、《西江祝嘏》等剧也从整体上体现了亦庄亦谐的艺术构思。《瘸李岳诗酒玩江亭》中,男主角牛磷净扮,语言诙谐有趣,铁拐李神通广大,场面顷刻变幻,有很强的喜剧性。尤其是牛磷度妻一场,通过牛磷背妻、赵江梅枕牛磷腿而睡、牛磷入妻梦威胁等场景,描绘了一个极富人情味、喜剧性的度脱场面。

其次,大量科诨的使用是神仙戏曲庄谐结合的重要表现。科诨是戏曲中喜剧性的穿插,它的使用能使悲戏欢作,欢戏闹作,活跃舞台气氛,调节观众心理,因而被李渔称为看戏人之“参汤”。神仙戏曲为了吸引观众,传达神仙救世、长寿快乐的宗教思想,也采用了普通戏曲常用的科诨表演。有意思的是这些科诨大多利用与宗教清规戒律相悖的言语、行动来表现。宗教要

求戒酒色财气，而科诨则利用宗教徒伪善、不守清规戒律的事实来打诨。《陈季卿误上竹叶舟》杂剧中利用行童（净扮）打诨。行童在陈季卿前来相访时，用折白道字禀告惠安，但惠安不省，这时行童云：“你这老秃厮，你还要悟佛法哩！则会在看经处偷眼儿瞧人家老婆。”“你请出师父娘来，她便知道。”吕洞宾前来时，行童也有一段科诨：

（正末云）可早来到青龙寺门首也。兀那小和尚，你进去，说与那陈季卿，道有一仙长到来相访。（行童云）呸！我今日造化低，头里一个穷秀才叫我小和尚，如今这个牛鼻子又叫我小和尚，我这小和尚驮你家娘哩。兀那牛鼻子，陈季卿不在我这里。（正末云）贫道望气，知道他在你寺里。（行童云）望你娘额气病气。你是太上老君汉钟离吕洞宾，便会望气。我也不替你报，我自去方丈里吃烧酒狗肉去也^⑫。

行童的科诨对佛门犯酒色财气食荤等现象进行了嘲弄。这些内容与剧本的主体内容形成对照，既嘲笑了宗教败类的犯戒行为，又使严肃的宗教思想得以传达。《吕纯阳点化度黄龙》杂剧利用净扮道童、行者打诨，打诨的内容相当丰富，大多与宗教清规戒律相悖。

（行者云）我如今要和你认做弟兄，你则依着我。（道童云）你就教我做老子，我也依着你。（行者云）我见你师父，好个标致人，必然有些钱钞。我和你偷他些儿买酒吃。兄弟也，我是个好人也。（道童云）成不的，我们师父，也是个贼，他还要偷你师父的哩。我和你说，你师父有钱，我和你多多的偷他些，每人娶个老婆，可不好。^⑬

利用与宗教清规戒律相悖的内容来打诨在宗教戏曲中用得比较普遍，有的粗俗，有的雅致，都有比较强的喜剧效果，有效地

调节了舞台气氛。如《任风子》杂剧中,任风子出家后,其妻带孩子同小叔子一起前来寻找,但任风子不肯回头,最后摔杀儿子、休掉妻子,以示出家心意已决。此时舞台气氛比较凄惨,作者为了调节舞台气氛,巧妙地利用小叔子的言语打诨:“(旦云)你不家去呵,与我个倒断,你休了我者。(小叔云)说的是,哥哥,你若休了嫂嫂,我就收了罢。”“(旦云)小叔叔,任屠不肯回家去,把孩子又摔杀了,可怎生了也?(小叔云)真个苦恼!你不还俗便罢,又将孩儿摔死了。这般下的。嫂嫂,你如今真个不好过日子,不如跟着我一同回去住罢。”^⑭朱有燬神仙剧中科诨用得很普遍,但用得比较雅致,这与他的身份地位有关。如《半夜朝元》剧中,作者首先用净扮江西商人打诨,在小天香逃到华山后又用净扮华山庙道士烂猪头打诨:

(净上云)步斗踏罡全不会,书符咒水胡支对。酒中曾遇大罗山,东村不醉西村醉。(做见旦撒喷科云)这等庙中,如何放这个年小的女道姑来。(旦云)愿情修善。(净云)原是行院。(打住)(旦云)特地修行。(净云)忒会妖精。(打住)(旦云)心专听讲。(净云)精砖上调羹。(打住)(旦骂云)叵耐无徒道士,想你也要修行。这等欺侮俺妇女之身,怎生得成仙了道。^⑮

作者利用烂猪头酒醉错听来打诨。神仙戏曲中的这些科诨有很强的娱乐性,让观众在笑声中鞭挞丑恶现象,表达对虔诚者的敬仰。这种十分特殊的手段使得道教神仙剧庄谐结合,韵味独特。

再次,科诨之外,一些神仙剧还利用剧中人物前后行为的变化来制造喜剧性效果。如《黄粱梦》杂剧中,钟离权想度脱吕洞宾,但吕洞宾迷恋功名,不理睬钟离权;经过梦中恶境后,主动求

度。《竹叶舟》杂剧中,陈季卿原来根本不想出家,经历梦中恶境醒来后,追赶吕洞宾求度。《竹坞听琴》杂剧中,郑夫人听说郑彩鸾还俗后,气势汹汹前去问罪,欲责其道心不坚;但在那里看到久已失散的丈夫,自己也道心动摇,还俗从夫。《柳毅传书》中,龙女三娘获救后,钱塘君为之提亲,柳毅想起龙女三娘泾河边模样不肯答应,当看到龙女三娘艳丽的模样时,又后悔不已。通过剧中人物前后行为、态度的对比,使剧本达到一定的喜剧效果。

综前可知,神仙戏曲宣扬道教神仙思想,与之相适应的情节结构、人物形象大都有象征化、概念化倾向,艺术上成就不高。但剧中对梦幻境界的塑造、神仙法术的渲染以及科诨的使用等又有其独到之处,这些使剧作庄谐结合、富有浪漫气息,成为中国古典戏曲中不可或缺的部分。

注 释

① 马振方:《小说艺术论》,北京大学出版社 1999 年版。

② (明)贾仲明:《吕洞宾桃柳升仙梦》,见《元曲选外编》,中华书局 1959 年版。

③ (明)冯梦龙:《邯郸梦总评》,见《中国古典戏曲序跋汇编》,齐鲁书社 1989 年版。

④ 许中翰语,引自《邯郸记总评》,见《中国古典戏曲序跋汇编》,齐鲁书社 1989 年版。

⑤ 马振方:《小说艺术论》,北京大学出版社 1999 年版。

⑥ (明)贾仲明:《铁拐李度金童玉女》杂剧,见《元曲选》,中华书局 1989 年版。

⑦ (元)马致远:《任风子》,见《元曲选》,中华书局 1989 年版。

⑧ (元)无名氏:《汉钟离度脱蓝采和》杂剧,见隋树森《元曲选外编》,中华书局 1959 年版。

⑨ (元)无名氏:《瘸李岳诗酒玩江亭》杂剧,见《元曲选外编》,中华书局 1959 年版。

⑩ 见《奢摩他室曲丛》本。

⑪ 马致远:《岳阳楼》,见《元曲选》,中华书局 1989 年版。

⑫ (元)范康:《陈季卿误上竹叶舟》,见《元曲选》,中华书局 1989 年版。

⑬ (明)阙名:《吕纯阳点化度黄龙》,见《孤本元明杂剧》,中国戏剧出版社 1959 年版。

⑭ (元)马致远:《马丹阳三度任风子》,见《元曲选》,中华书局 1989 年版。

⑮ 见《奢摩他室曲丛》本。

结 束 语

道教神仙戏曲是中国古典戏曲的重要组成部分,它的兴起、繁荣与衰落与当时的宗教文化环境密切相关。元代全真教的兴盛直接影响了神仙道化戏的兴盛;明代统治者的崇道以及对道教神仙戏曲的提倡也直接影响了明代神仙戏曲的繁荣;清代统治者的宗教政策以及“疾虚妄,重征实”的文化理念直接导致了神仙戏曲的衰落。

道教神仙戏曲在宣扬道教神仙思想的同时,从各个不同的层面对社会现实进行了全面的反映,寄托了人们的生存理想。神仙度脱剧反映了封建制度对现实人生的威压,这些威压来自科举功名、家庭婚姻以及社会伦理道德诸多方面。作为社会的个体,因科举功名不顺、婚姻不幸、人生不自由等诸多问题,被社会无形中排挤出来,处于孤独痛苦的境地。他们为了协调这种社会关系,求得心理平衡,就自然地寻找、依附一种超自然的力量。可以说,神仙度脱剧是人们力图超越现有社会关系,寻求理想生存环境的思想的反映。神仙驱邪除魔剧反映了人们对自然与疾病的抗争。人们对自然现象、人生疾病不理解,认为人的种种灾难都是妖魔鬼怪所致,通过神仙驱邪除魔反映了人们力图战胜自然灾害与贫穷苦病的朴素愿望。神仙庆寿喜庆剧肯定人世,通过神仙下凡庆寿,肯定人间生活,反映了人们与死亡、不幸的抗争。人们希望神仙能带来吉祥幸福、健康长寿,让他们超

越死亡。神仙爱情剧则反映了人们对封建礼教的抗争。人们希望婚姻自由,但封建礼教却牢牢地控制着人们,人的爱情欲望被割裂、被压抑,就会寻找别的方式曲折地表现出来。神仙爱情就是人们被压抑、被割裂的爱情理想的曲折反映。科举功名、忠孝伦理、自然灾害、贫穷苦病、婚姻问题等等都是普通民众现实生存中面临的最实际的问题,通过神仙的协调与处理,使世俗民众在心理上得到某种安慰。

随着时代的发展,科学的进步,文人的神仙剧创作趋于停止,但神仙戏曲的演出却一直不绝如缕。不少地方剧种改编演出神仙戏曲,以满足世俗百姓的心理需要。一些地方剧种,如道情戏、蓝关戏、八仙戏等,即以演道教神仙戏曲而闻名。神仙戏曲也逐渐褪去其宗教的油彩,露出其和合、长寿、幸福的内蕴,成为人们驱邪纳吉的仪式性演出。

重要参考书目

B

[澳]L.B.布朗著,金定元、王锡嘏译:《宗教心理学》,今日中国出版社(京)1992年版。

[英]布赖恩·莫里斯著,周国黎译:《宗教人类学》,今日中国出版社(京)1992年版。

C

蔡毅编著:《中国古典戏曲序跋汇编》,齐鲁书社(济南)1989年版。

车锡伦编著:《中国宝卷总目》,(台)文哲研究所 1998 年版。

陈勤建著:《文艺民俗学导论》,上海文艺出版社 1991 年版。

程俊英撰:《诗经译注》,上海古籍出版社 1985 年版。

[美]成中英著:《论中西哲学精神》,东方出版中心(沪)1996年版。

D

邓长风著:《明清戏曲家考略》上海古籍出版社 1994 年版。

邓长风著:《明清戏曲家考略续编》上海古籍出版社 1997 年版。

邓长风著:《明清戏曲家考略三编》上海古籍出版社 1999 年版。

(明)邓志谟著:《飞剑记》,上海古籍出版社 1990 年版。

E

[德]恩斯特·卡西尔著,黄龙保等译:《神话思维》,中国社会科学出版社(京)1992 年版。

F

傅惜华著:《明代传奇全目》,人民文学出版社(京)1959 年版。

傅惜华著:《明代杂剧全目》作家出版社(京)1958 年版。

傅惜华著:《北京传统曲艺总录》,中华书局(京)1962 年版。

G

(唐)高彦休:《唐阙史》,《四库全书》子部小说家类。

(晋)葛洪:《西京杂记》,《四部丛刊》子部影印明嘉靖本。

葛兆光著:《道教与中国文化》,上海人民出版社 1987 年版。

顾伟康著:《信仰探幽》,上海教育出版社 1993 年版。

(宋)郭茂倩编:《乐府诗集》,中华书局(京)1979 年版。

郭英德编著:《明清传奇综录》,河北教育出版社 1997 年版。

H

(宋)洪迈编:《夷坚志》,中华书局(京)1981年版。

(明)洪梗编:《清平山堂话本》,上海古籍出版社 1992 年版。

(明)胡文焕编:《群音类选》,中华书局(京)1980年版。

湖南省戏曲研究所编:《湖南戏曲传统剧本》,1981年印刷
(内部发行)。

(明)还初道人编:《绘像列仙传》,清光绪丁亥扫叶山房校刊
本。

(清)黄文旸编:《曲海总目提要》,天津古籍书店 1992 年版。

L

(宋)李昉等编:《太平广记》,中华书局(京)1961年版。

李一氓主编:《道藏》,文物出版社(京)等 1988 年版。

李占鹏著:《宋前戏剧形成史》,甘肃文化出版社 2000 年版。

梁漱溟著:《中国文化史要义》,学林出版社(沪)1987年版。

林叶青著:《清中叶戏曲家散论》,江苏古籍出版社(南京)
2002 年版。

刘桢著:《中国民间目连文化》,巴蜀书社 1997 年版。

吕大吉主编:《宗教学通论》,中国社会科学出版社(京)1989
年版。

M

[德]马克思·韦伯著,王容芬译:《儒教与道教》,商务印书馆

(京)1995 年版。

马书田著:《华夏诸神》,燕山出版社(京)1990 年版。

马书田著:《中国道教诸神》,团结出版社(京)1996 年版。

马书田著:《中国民间诸神》,团结出版社(京)1997 年版。

马振方著:《小说艺术论》,北京大学出版社 1999 年版。

毛峰著:《神秘主义诗学》,三联书店(京)1998 年版。

(明)毛晋编:《六十种曲》,中华书局(京)1958 年版。

梅新林著:《仙话——神人之间的魔幻世界》,三联书店(沪)1992 年版。

孟繁树、周传家编校:《明清戏曲珍本辑选》,中国戏剧出版社(京)1985 年版。

(宋)孟元老:《东京梦华录》,商务印书馆 1936 年《丛书集成初编》本。

妙摩、慧度著:《中国梦文化》,中国文联出版公司(京)1996 年版。

N

(宋)耐得翁:《都城纪胜》,中国商业出版社 1982 年合订版。

P

浦江清著:《浦江清文录》,人民文学出版社(京)1989 年版。

(宋)普济:《五灯会元》,中华书局(京)1984 年版。

Q

齐如山编:《升平署月令承应戏》,民国二十五年十月北平故宫博物院编印。

齐森华、陈多等编:《中国曲学大辞典》,浙江教育出版社(杭州)1997年版。

(清)钱德苍编:《缀白裘》,中华书局(京)1957年校印本。

卿希泰主编:《中国道教史》,四川人民出版社(成都)1993年版。

R

任继愈主编:《中国道教史》(增订本),中国社会科学出版社(京)2001年版。

S

上海古籍出版社编:《汉魏六朝笔记小说大观》,上海古籍出版社1999年版。

上海古籍出版社编:《唐五代笔记小说大观》,上海古籍出版社2000年版。

上海古籍出版社编:《宋元笔记小说大观》,上海古籍出版社2001年版。

(明)沈泰:《盛明杂剧》,中国戏剧出版社(京)1958年影印诵芬室本。

(宋)苏轼:《东坡志林》,商务印书馆1939年《丛书集成初

编》本。

隋树森编:《元曲选外编》,中华书局(京)1959年版。

孙崇涛、黄仕忠笺校:《风月锦囊笺校》,中华书局(京)2000年版。

孙楷第著:《傀儡戏考原》,上杂出版社(沪)1952年版。

T

谭正璧著:《话本与古剧》,上海古籍出版社 1985 年版。

(明)汤显祖著,徐朔方笺校:《汤显祖全集》,北京古籍出版社 1999 年版。

唐文标著:《中国古代戏剧史》,中国戏剧出版社(京)1985年版。

(元)陶宗仪:《辍耕录》,中华书局(京)1959年版。

W

[保]瓦西列夫著,赵永穆等译:《情爱论》,三联书店(京)1984年版。

王汉民著:《八仙与中国文化》,中国社会科学出版社(京)2000年版。

王季烈编:《孤本元明杂剧》,中国戏剧出版社(京)1959年版。

王建章编:《历代仙史》,清光绪七年常熟抱芳阁刊本。

王利器辑:《元明清三代禁毁小说戏曲史料》,上海古籍出版社 1981 年版。

(清)吴城:《迎銮新曲》,清刊本(南图藏本)。

吴梅编:《奢摩他室曲丛》,上海涵芬楼印行本。

吴新雷主编:《昆剧大辞典》,南京大学出版社 2002 年版。

吴新雷著:《中国戏曲史论》,江苏教育出版社 1996 年版。

(明)吴元泰著:《东游记》,上海古籍出版社 1956 年版。

X

(梁)萧统:《文选》,中华书局(京)1977 年版。

谢伯阳编:《全明散曲》,齐鲁书社(济南)1994 年版。

徐朔方著:《晚明曲家年谱》,浙江古籍出版社 1993 年版。

徐朔方著:《汤显祖评传》,南京大学出版社 1993 年版。

Y

严敦易著:《元剧斟疑》,中华书局(京)1960 年版。

严耀中著:《中国宗教与生存哲学》,学林出版社(沪)1991 年版。

(清)杨潮观著:《吟风阁杂剧》,中华书局(京)1933 年版。

幺书仪:《元人杂剧与元代社会》,北京大学出版社 1997 年版。

袁阳著:《生死事大》,东方出版社(京)1996 年版。

(清)袁蟬:《瞿园杂剧》,光绪戊申春刊本(南图藏本)。

苑利主编:《二十世纪中国民俗学经典》,社会科学文献出版社(京)2002 年版。

Z

(明)臧晋叔编:《元曲选》,中华书局(京)1989年版。

[日]泽田瑞穗著:《韩湘子传说与俗文学》,国书刊行会昭和五十年版。

张法著:《中国文化与悲剧意识》,中国人民大学出版社1989年版。

张庚、郭汉城主编:《中国戏曲通史》,中国戏剧出版社(京)1980年版。

张广保著:《金元全真道内丹心性学》,三联书店(京)1995年版。

(清)张廷玉等:《明史》,中华书局(京)1974年版。

张志刚著:《宗教文化学导论》,东方出版社(京)1996年版。

赵景深编:《元人杂剧钩沉》,上海古典文学出版社1956年版。

赵景深著:《中国小说丛考》,齐鲁书社(济南)1980年版。

(明)赵清常钞校:《脉望馆钞校古今杂剧》,《古本戏曲丛刊二集》本。

郑振铎辑:《清人杂剧二集》,1934年长乐郑氏刊本。

中国戏曲研究院编:《中国古典戏曲论著集成》,中国戏剧出版社(京)1959年版。

中国戏曲志编辑委员会:《中国戏曲志·江苏卷》,中国 ISBN 中心1992年版。

中国戏曲志编辑委员会:《中国戏曲志·湖南卷》,文化艺术出版社(京)1990年版。

中国戏曲志编辑委员会:《中国戏曲志·湖北卷》,文化艺术

出版社(京)1993年版。

中国戏曲志编辑委员会:《中国戏曲志·江西卷》,中国 ISBN 中心 1998 年版。

中国戏曲志编辑委员会:《中国戏曲志·山东卷》,中国 ISBN 中心 1994 年版。

中国戏曲志编辑委员会:《中国戏曲志·广东卷》,中国 ISBN 中心 1993 年版。

中国戏曲志编辑委员会:《中国戏曲志·浙江卷》,中国 ISBN 中心 1997 年版。

中国戏曲志编辑委员会:《中国戏曲志·河北卷》,中国 ISBN 中心 1993 年版。

中国戏曲志编辑委员会:《中国戏曲志·陕西卷》,中国 ISBN 中心 1995 年版。

中国戏曲志编辑委员会:《中国戏曲志·甘肃卷》,中国 ISBN 中心 1995 年版。

中国戏曲志编辑委员会:《中国戏曲志·新疆卷》,中国 ISBN 中心 1995 年版。

中国戏曲志编辑委员会:《中国戏曲志·安徽卷》,中国 ISBN 中心 1993 年版。

中国戏曲志编辑委员会:《中国戏曲志·宁夏卷》,中国 ISBN 中心 1996 年版。

周华斌著:《中国戏剧史论考》,北京广播学院出版社 2003 年版。

(宋)周密:《武林旧事》,中国商业出版社 1982 年合订版。

周妙中著:《清代戏曲史》,中州古籍出版社 1987 年版。

周贻白著:《中国戏曲论集》,中国戏剧出版社(京)1960 年版。

朱立元著:《接受美学》,上海人民出版社 1989 年版。

庄一拂编著:《古典戏曲存目汇考》,上海古籍出版社 1982 年版。

(清)邹式金编:《杂剧三集》,清诵芬室重校本。

后 记

本书的后记此前已写过两次了。第一次是2003年6月博士后出站报告的后记,第二次是2004年7月自以为完稿即将出版而写的后记,这是第三次,也当是该书正式面世前的后记。三次后记,六年经历,心态亦随之变化。第一次后记以“致谢”之意为主,感谢来自社会的诸多关爱。第二次写后记时,心情比较高兴,语言也比较抒情:“微微的海风吹走了夏日的些许暑气,水泥路上的亮光也慢慢地暗了下来。我完成了本书的写作,关上电脑,站起身子,心里觉得格外轻松,不远处的高盖山也似乎比往日美了许多。驱车来到闽江边,浑黄的江水也变得不那么讨厌,拍拍胸脯,跳进江中尽情地畅游。”而这次写后记时,却找不到那种感觉,也许是岁月使人心老吧!

从1996年到南京大学跟吴新雷先生读博士开始,我就选定了道教神仙戏曲作为研究对象,博士期间完成了《八仙与中国文化》一书。2001年至2003年又到四川大学师从张志烈教授进行博士后研究工作,继续研究道教神仙戏曲,完成了出站报告《道教神仙戏曲与传统文化》(后改此名)。报告会上,项楚教授、张志烈教授、祝尚书教授、邓运佳教授、祁和晖教授肯定了成绩,也提出了许多宝贵的意见。经过一年多的修改,到2004年7月自以为定稿,等待出版。那知时间一晃又是一年多。此间,车锡伦先生、刘祯先生都审读过本稿,人民文学出版社古编室的老师

也为本书提出了十分中肯的修改意见。再经过半年的修改后，最后定稿。

在本书的写作与出版中，得到了许多师友、亲人的多方关照，得到福建师范大学文学院的大力支持，还得到省百千万人才出版基金、福建师大陈德仁出版基金的资助……本人在此对他们的帮助表示衷心的感谢！

2005 年 11 月 3 日于福州