

李艳著

明清道教 与戏剧研究

儒道释
博士论文丛书



四川出版集团
巴蜀书社

儒道释博士论文丛书

国家『九八五』工程四川大学
宗教与社会研究创新基地项目

ISBN 978-7-80659-944-0



9 787806 599440 >

ISBN 978-7-80659-944-0

定价：14.00 元

李艳 著

明清道教
与戏剧研究

儒道释博士论文丛书

四川出版集团
巴蜀书社

图书在版编目 (CIP) 数据

明清道教与戏剧研究/李艳著. —成都: 巴蜀书社,
2006.11

(儒道释博士论文丛书)

ISBN 978-7-80659-944-0

I. 明... II. 李... III. 道教-关系-古代戏曲-
研究-中国-明清时代 IV. J809.248

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 138619 号

明清道教与戏剧研究

李 艳 著

责任编辑 黄 葵

出 版 四川出版集团巴蜀书社
成都市槐树街 2 号 邮编 610031
总编室电话: (028) 86259397

网 址 www.bsbook.com

发 行 巴蜀书社
发行科电话: (028) 86259422 86259423

经 销 新华书店

印 刷 四川五洲彩印有限责任公司
电话: (028) 85011398

版 次 2006 年 12 月第 1 版

印 次 2006 年 12 月第 1 次印刷

成品尺寸 203mm×140mm

印 张 7.125

字 数 163 千字

书 号 ISBN 978-7-80659-944-0/J·24

定 价 14.00 元

本书如有印装质量问题, 请与工厂调换

《儒道释博士论文丛书》编委会

主 编：汤伟侠（执行） 卿希泰（执行） 罗中枢

副主编：唐大潮 李 刚 潘显一

编 委（以姓氏笔划为序）：

尤汉基	邓锦雄	汤伟奇	汤伟侠
余孝恒	吴景星	李 刚	陈 兵
陈国超	张泽洪	罗中枢	周田青
赵志钊	赵耀年	段玉明	段志洪
钦伟刚	骆晓平	卿希泰	唐大潮
翁永汉	郭 武	黄小石	梁赞荣
潘显一			

《儒道释博士论文丛书》由香港圆玄学院资助出版

《儒道释博士论文丛书》缘起

国家“985”二期工程四川大学宗教与
社会研究创新基地首席科学家

《儒道释博士论文丛书》

编委会主编 卿希泰

儒道释是中华民族传统文化的三大支柱，源远流长，内容丰富，影响深远，它对中华民族的共同心理、共同感情和强大凝聚力的形成与发展，均起了极其重要的作用，是我们几千年来战胜一切困难、经过无数险阻、始终立于不败之地的精神武器，在今天仍然显示着它的强大生命力，并在新的世纪里，焕发出更加灿烂的光彩。

自从1978年中国共产党第十一届三中全会确立改革开放路线以来，我国对儒道释传统文化的研究工作，也有了很大的发展，在全国各地设立了许多博士点，使年轻的研究人才的培养工作走上了有计划有组织地进行的轨道，一批又一批的博士毕业生正在茁壮成长，他们是我国传统文化研究方面的一支强大的新生

力量，是有关各学科未来的学术带头人。他们的博士学位论文有一部分在出版之后，已在国内外的同行学者中受到了关注，产生了很好的影响。但因种种原因，学术著作的出版甚难，尤其是中青年学者的学术著作出版更难。因此还有相当多的博士学位论文难以及时发表。不及时解决这一难题，不仅对中青年学者的成长不利，且对弘扬中华传统文化，促进学术交流也不利。我们有志于解决此一难题久矣，始终均以各种原因未能如愿。近与香港圆玄学院商议，喜得该院慨然允诺捐资赞助出版《儒道释博士论文丛书》，这将是学术界的一大盛事，长期坚持下去，必然会产生它的深远影响。

本丛书面向全国（包括港澳台地区）征稿。凡是以研究儒、道、释为内容的博士学位论文，皆属本丛书的出版范围，均可向本丛书的编委会提出出版申请。

本丛书的编委会是由各有关专家组成，负责审定申请者的博士学位论文的入选工作。我们掌握的入选条件是：（1）对有关学科带前沿性的重大问题作出创造性研究的；（2）在前人研究的基础上有新的重大突破、得出新的科学结论从而推动了本学科向前发展的；（3）开拓了新的研究领域、对学科建设具有较大贡献的。凡具备其中的任何一条，均可入选。但我们对入选论文还有一个最基本的共同要求，这就是文章观点的取得和论证，都须有科学的依据，应在充分占有第一手原始资料的基础上进行，并详细注明这些资料的来源和出处，做到持之有故，言之成理，避免夸夸其谈，华而不实。我们提出这个最基本的共同要求，其目的乃是期望通过本丛书的出版工作，在年轻学者中倡导一种实事求是地、一步一个脚印地进行学术研究的严谨学风。

由于编委会学识水平有限和经验与人力的不足，难免会有这样或那样的失误，恳切希望能够得到全国各有关博士点和博士导师以及博士研究生们的大力支持和帮助，对我们的工作提出批评和建议，加强联系和合作，给我们推荐和投寄好的书稿，让我们一道为搞好《儒道释博士论文丛书》的出版工作、为繁荣祖国的学术文化事业而共同努力。

2005年8月5日于四川大学宗教与社会
研究创新基地、道教与宗教文化研究所

序

道教与中国古代的文学艺术有种双向互动的关系。一方面文学艺术受到道教的影响，吸取了道教神仙思想、神话故事作为素材，丰富了中国古代文艺创作的内容，另一方面，道教也借助于文学艺术形式来宣传自己，塑造自我形象，扩大自己在社会各层的影响。在古代中国的诗歌以及后来的话本小说中有不少是以神仙境界为题材的，道教的那种丰富想象力开启了文学家们的思路，带给他们的作品神奇怪诞、绚丽多彩的审美情趣，给人以浪漫之美的享受，比如李白、李贺等人的作品。可以说，中国古典浪漫主义作品无不从此获得了神奇的意象、生命的意象，使这些作品具有隽永的意味。

中国历史上曾产生过诸如游仙诗、步虚词、青词一类与道教休戚相关的文学形式。魏晋南北朝时期的游仙诗、涉道诗，描写修真养性，追求神仙长生的生活，其诗体有五言、七言等。昭明太子所编《文选》将游仙诗列为文学体裁之一。涉道诗到唐代还有，晚唐李翔的《涉道诗》其中一首题为《献龙虎山张天师》，歌颂说：“东汉天师直下孙，久依科戒住玄门。环中有位逢皆拜，

世上无人见不尊”。随着道教的发展，道教斋醮仪式的逐步完善，出现了一种道教文学特有的体裁“步虚词”，诗体多为五言，有四句、八句或十二句。步虚词歌咏众仙缥缈轻举之美，描写高仙上圣朝玄都玉京，飞巡虚空，所以称为步虚。这种描写有点象我们今日看太空人作太空行走的感觉。步虚词是种与音乐舞蹈结合密切的文学形式，影响较大的有《洞渊神咒经》卷十五的《步虚》以及《玉京山步虚经》中的《空洞步虚章》。步虚词在唐代从道教醮坛流播到宫廷与民间，文人雅士多有好之者，唐玄宗李隆基曾亲自教道士作步虚声韵。与步虚词相关的有道情，主要流行于民间，多为游方道士所演唱，后也演为民间艺人所唱，一般浅显易懂，形象通俗。青词是道士在斋醮仪式中上奏神仙的表章，因书写于青藤纸上而得名，又称为“绿章”。青词大约创始于唐天宝时，唐代翰林学士院有《道门青词例》。唐宋道教常在宫廷中举行斋醮仪式，道士、文人、官员都有作青词者，王安石、苏轼等都曾奉旨于宫廷斋醮中作青词。到明代，世宗崇道，臣僚多作青词以求进，甚至有所谓“青词宰相”。青词多为骈文，也有诗体，格式类似于章奏文书。文人中也有以青词表达忧患意识的，如龚自珍著名的《己亥杂诗》之一：“九州生气恃风雷，万马齐喑究可哀。我劝天公重抖擞，不拘一格降人材。”就是作者过镇江时，见赛玉皇及风神雷神，道士请其撰青词而作。除上述与道教紧密相关的文学体裁外，文人创作的诗词之中，有大量表现道教神仙境界、描写道士生活以及与道士交往的作品，从中可以发现，道教为文学创作提供了丰富多姿的题材。

从中国古典小说看，也充满了道教神仙、鬼怪的内容。魏晋志怪小说中包含许多神仙传记体小说，这些小说有的即为道士所

创作，如葛洪《神仙传》。另外《西王母传》、《汉武帝内传》、《洞仙传》等都较著名。这些作品本身虽非作为小说来有意识地制作，主要是为了宣传神仙不死存在，讲述道教神仙长生教义，但已有一定的故事情节，读来引人入胜，初步具备了小说的构成要素。而《十洲记》、《洞冥记》一类作品，则着力于神仙洞府、仙岛灵药的描述。唐宋传奇小说中，反映道教长生不死思想的作品也有一定数量，借助于小说阐明，不论何种社会身份的人，只要坚持不懈，虔诚修道，最终都会不死成仙。唐末杜光庭的《墉城集仙录》、《道教灵验记》等，都有明显的传奇小说笔法。宋元明清话本小说，以著名的“三言”、“二拍”为例，其中不乏反映道士生活、道教神仙的短篇作品，譬如《喻世明言》中的《张道陵七试赵升》、《陈希夷四辞朝命》；《警世通言》中的《旌阳宫铁树镇妖》；《醒世恒言》中的《吕洞宾飞剑斩黄龙》、《李道人独步云门》；《初刻拍案惊奇》中的《西山观设策度亡魂》及《丹客半黍九还》等等。明清还有一批长篇章回小说，如《封神演义》、《绿野仙踪》、《历代神仙演义》等以表现道教为主题。可以说，中国古典小说中既有大量涉及道教的作品，又有直接以道教为题材的作品，这后一类或可称之为道教小说。

道教还有自己一套独特的艺术形式，比如道教建筑、道教神像的雕塑、道教音乐、道教绘画等，这些都是道教与中国古代艺术结合的产儿，成为中国艺术的重要构成部分。道教艺术既从世俗艺术中吸取营养，又以其独有的构思对中国艺术的诸多方面产生了深刻影响。道教建筑体现在宫观的建筑上。宫观建筑按需要分为供奉祀神的殿堂、斋醮祈禳的坛台、诵经修炼的静室、生活起居室、接待香客的客堂及供人休息的园林建筑等部分。总体布

局采取中国传统的院落式，神殿处于建筑群的中轴线上，两侧为客堂、斋堂、道士生活用房等。又巧妙利用建筑群的地形条件，建构园林，形成一种仙居境界。宫观建筑的装饰鲜明地展示了道教追求幸福快乐、福禄寿以及神仙长生的愿望。现存道教建筑多修建于明清时，一些重要建筑已列为国家级和省级文物保护单位，其建筑的设计、布局及工艺对于现代建筑仍有值得借鉴之处，是传统建筑文化的宝贵遗产。道教受佛教影响，于南北朝时开始供设天尊神像，以便让人信奉。唐宋时道教造像逐渐普及，至今四川剑阁鹤鸣山、绵阳西山观玉女泉、大足石刻中尚遗存不少唐宋道教石刻造像。福建泉州巨型石刻老君像，山西太原晋祠彩塑及龙山石窟的道教造像也都比较有名。道教造像艺术除保持中国传统的造像风格外，还表现出道教自己的信仰宗旨和美学思想，形成了别具一格的模式，为中国造像艺术百花园中的一朵绚丽的奇葩。道教音乐在斋醮等宗教仪式上使用，其目的不仅要戒凡人，而且要感动神灵。道教按照其仪式的需要，吸取宫廷音乐和民间音乐为创作素材，建构了自己独特的表达其神仙信仰的音乐，而各地的道教音乐又具有其所在地的地方音乐特色。道教音乐有歌有舞，法事前有序曲，法事完了有尾声，有独唱、齐唱、独奏、齐奏等多种形式。道教音乐加强了它的宗教仪式的气氛，引导人进入忘怀物我的境界，致虚守静是道教音乐的一大特征。道教书法绘画也堪称一绝，历史上一些有名的书画家都与道教有关，或与道士结方外之交，或以神仙题材作画。象王羲之出身道教信仰之家，曾书写道经《黄庭经》，留下王羲之以此经与道士换鹅的千古佳话。著名画家顾恺之、吴道子都画过神仙图像，为中国画增添了几多春色。道教绘画中最有名的是山西永乐

官的壁画，其艺术价值之高令人叹为观止。道教绘画在中国绘画史上占有其应有的一席之地。

道教与戏剧的关系怎样？元代有流行的神仙道化戏，直到清代这种道化戏都还不少，如《赤松子》、《黄粱梦》、《张天师岁寒断三友》等。八仙故事也多搬上了舞台，特别是关于吕洞宾的，如《吕洞宾桃柳升仙梦》、《吕洞宾三度城南柳》、《吕洞宾花月神仙会》等。道教题材戏剧在社会上产生了较大影响，尤其对社会底层民众。李艳的博士论文《明清道教与戏剧研究》即从总体上探讨了明清道教与戏剧的关系问题，如“三教合一”思潮与明清戏剧，道教劝善书与明清戏剧，道教法术与明清戏剧。又对重点剧作家及作品做了深入且令人有新鲜感的研究，如朱权、徐渭、叶小纨等，特别是对汤显祖，专写一章作个案研究，探讨道教精神对汤显祖高扬自由生命意识的具有启蒙色彩戏剧观的影响。此外，还对一些专题，如道教与明清传奇、道教与明清道情戏、八仙与明清戏剧等进行多方探究。通过这些探究，我们看到，一般所认为的道教在明清时期已经边缘化，已经衰落，其实只是事物的表面现象，比如明清广泛流传的道教劝善书与戏剧的结合，便显露出道教在民间的强大生命力，道教对普通老百姓精神世界的道德感召力。

可以说，不探讨清楚道教与中国文学艺术的关系，就不可能全面认识和评价中国文学艺术史，从而对中国文化也就不能有深刻的理解。不探讨清楚道教与中国戏剧的关系，也不可能全面认识和评价中国戏剧史，对中国文化的认识就有所缺失。李艳的博士论文《明清道教与戏剧研究》在继承、总结已有研究成果的基础上，进一步做了很好的工作，为我们更全面深入了解中国戏

剧，尤其是更透彻地审视、欣赏明清戏剧，提供了途径。也为我们透过现象看本质，更真实地认知明清道教的生存状况，其如何深入民间社会，渗透草根文化，浸润百姓日常生活、风俗习惯，成为所谓“中国文化根柢”，从一个侧面提供了令人信服的依据。

四川大学道教与宗教文化研究所国
家“985”二期工程四川大学宗教
与社会研究创新基地学术带头人

李刚

2006年7月于川大花园玉历斋

目 录

序	李刚 (1)
引 言	(1)
第一章 明清道教与戏剧总论	(12)
第一节 儒释道“三教合一”思想与明清戏剧	(12)
一 明清之际“三教合一”思想简述	(12)
二 明清剧作家“周流三教”	(17)
三 三教杂糅合一是明清戏剧的基本面貌	(21)
四 “三教合一”的经典大戏——郑之珍《新编目 连救母劝善戏文》	(26)
第二节 辅教风化 劝善于戏——道教劝善书与明清 戏剧	(30)
一 道教劝善书对明清戏剧创作的影响	(31)
二 戏剧是道教劝善书传播的重要媒介	(44)
第三节 道教法术与明清戏剧	(47)
第二章 神仙道化剧在明清时期的沿袭与发展	(66)
第一节 神仙道化剧在明前期的沿袭与嬗变	(66)

一	贾仲明、谷子敬等由元入明作家的创作	(69)
二	明皇室成员的倾仙慕道与明初叶神仙道化剧的繁荣	(73)
第二节	道教与徐渭、叶小纨等明中后叶杂剧家的创作	(86)
第三节	明代无名氏神仙道化剧的崇道与济世主题	(93)
第四节	清代神仙道化剧简述	(98)
第三章	超凡入圣与人欲横流——道教与明清传奇	(104)
第一节	超凡入圣——崇道济世的神仙道化传奇	(105)
第二节	“得成比目何辞死，愿作鸳鸯不羡仙”——道教神仙故事传奇	(113)
第四章	道教与地方戏的结合——明末清初道情戏的繁荣	(123)
第一节	道情的形成发展概述	(123)
第二节	明末清初道情戏的繁荣	(129)
一	明末清初文人道情的发展	(129)
二	戏曲道情的形成与发展	(132)
第五章	八仙与明清戏剧	(137)
第一节	八仙信仰的形成	(137)
一	八仙信仰的形成	(137)
二	八仙人物考辨	(146)
第二节	八仙信仰与明清戏剧	(160)
一	明代八仙戏剧	(160)
二	清代八仙戏剧	(165)

第六章 道教与传奇巨擘汤显祖	(170)
第一节 道教生命哲学与汤显祖的自由生命意识	(170)
一 家学渊源和社会风尚	(171)
二 戏剧创作中的仙道思想	(175)
三 道教生命哲学与汤显祖的自由生命意识	(180)
第二节 戏神之祭——汤显祖《宜黄县戏神清源师庙 记》	(184)
一 戏神考辨	(184)
二 戏神之祭	(195)
参考文献	(201)
后 记	(207)

引 言

戏剧的发生可以追溯到原始部族宗教祭祀仪式的歌舞表演，其与宗教的关系源远流长。早期人类几大文明区域都有过戏剧的萌芽，尤其以希腊戏剧最为成熟。与希腊戏剧和印度梵剧等不同，理性精神的过早成熟、礼乐规范的严格制约，使中国戏剧未能从宗教祭祀仪式中直接生成出成熟的戏剧样式，它经历了长时间的过渡，从秦、汉魏六朝的百戏、唐五代的优戏和歌舞戏到北宋杂剧，一步步走向成熟。在中国戏剧从萌芽到成熟的这一漫长历程中，道教与戏剧的关系何在？

首先，神仙方术孕育了中国戏剧的雏形。神仙方术是道教重要的思想渊源，方仙道是道教孕育过程中的重要阶段。汉代宴乐的角抵戏，有不少是以神仙方术为内容的。张衡《西京赋》记载了西安平乐观前一场盛大的广场百戏演出。其中“总会仙唱”、“蔓延之戏”、“侏僮程材”和“东海黄公”等类别表演，都与神仙方术有某种联系。尤其是“东海黄公”，演绎一个古代方士以术厌兽遭致失败的故事。它有矛盾冲突，具备了完整的故事情节：黄公作法、人虎相斗、黄公之死，有角色人物装扮，还运用

了后世中国戏曲的虚拟、象征等表现手法。如黄公束发的大红色头巾和佩带的赤金色刀象征火，火色赤。本应居守在西方的凶神白虎见于东海，象征不祥。白色为五行中金的颜色。黄公以大红色绸子束发，佩赤金刀，往厌白虎，象征胜利。按五行相克规律，火可克金，但施行法术的黄公却反而被白虎所杀，这是对神仙方术的一种嘲讽。许多戏剧史专家对《东海黄公》津津乐道，认为它“应当成为中国戏剧形成一项独立艺术的开端”^①。

其次，道教为后世戏剧提供了人物、题材、主题的基本来源和范式。道教丰富的神仙体系和众多的神仙成为中国戏剧人物的一个重要主体。魏晋南北朝时期，随着神仙观念成为道教的核心信仰，神仙谱系逐渐建立和完善，陶弘景完成了道教第一部神仙谱系《真灵位业图》，随着道教的发展和上清派、灵宝派等主要道派的综合交融，以及三清境、三洞经书等思想的影响，大约在南北朝后期，出现了融合三个主要道派的最高神——三清神。到宋朝，形成了包罗更加广泛的神仙谱系。明代，三教合流成为中国思想界的主流，反映在道教神仙谱系中就是《三教源流搜神大全》的产生，在这个神仙谱系中，佛教的尊神、菩萨，儒家的先圣先贤、民间道教信仰的各路神灵，作为新的成员被纳入、尊奉。以长寿、肉体不死为根本特点的神仙形象基本定型，每个神仙的等级、地位都已固定，职责的分工都很明确，尤其是根据他们成仙的历程而敷衍的传说故事流传入民间，深入人心，成为中国戏剧人物的一个重要主体。道教神仙传记、志怪小说、传奇等通俗文学为中国戏剧积累了素材。《列仙传》、《神仙传》、《汉武

^① 周贻白《中国戏曲发展史纲要》第14页，上海古籍出版社1979年。

帝内传》、《墉城集仙录》和《续仙传》等神仙传记，《十洲记》、《博物志》和《搜神记》等志怪小说，以及沈既济《枕中记》、李公佐《南柯太守传》等唐传奇故事都直接成为戏剧创作的素材。脱胎于宗教讲唱艺术的变文更是直接发展成了杂剧，有许多杂剧以道教神仙事迹为内容。

上述以道教为内容的通俗文学还为后世神仙道化题材的戏剧创作提供了一系列的范型，如度脱型、降魔斗法型和神话遇仙型等。

元代诞生了道教文学的重要体裁——神仙道化剧，创作极其繁荣，这是道教对戏剧产生的最大、最直接的影响。所以，学术界对道教与戏剧的研究主要集中在元代神仙道化剧，尤其与全真教关系的探讨上。明清时期，道教与戏剧的关系问题不如元代那样集中、线索单一而清晰，呈现出纷繁复杂的局面，还需要更深入系统地总结和整理。下面介绍一下国内外相关研究状况。

自 20 世纪 80 年代末以来，国内陆续出版和翻译了几部探讨中国宗教与中国戏剧关系的专著与论文，如牛津大学教授龙彼得著，王秋桂、苏友贞译《中国戏剧源于宗教仪典考》（台湾《中外文学》84 期）；郭英德《世俗的祭礼——中国戏曲的宗教精神》（国际文化出版公司 1988 年）；周育德《中国戏曲与中国宗教》（中国戏剧出版社 1990 年）；〔日〕田仲一成著，钱杭、任余自译《中国的宗教与戏剧》（上海古籍出版社 1992 年）；等等。以上学者对中国宗教的界定是儒释道三教甚至包括民间宗教，认为戏剧脱胎于原始宗教祭祀仪式的歌舞表演，戏剧从诞生之日起便与宗教结下了不解之缘。上述论著皆从宏观上把握戏剧艺术的宗教渊源、中国宗教与戏剧艺术在各自发展流变过程中的互动关

系及其呈现出的基本面貌、中国戏剧宗教精神的实质等问题。与上述观点不同,郑传寅在《四川戏剧》(1990年第3、4期)上发表的《人欲横流——戏曲与宗教的悖逆》,认为戏曲并非导源于宗教,人欲横流的戏曲与超凡入圣的宗教颇有抵牾。戏曲是饱暖思淫欲的产物,为娱情而设,以满足人的情欲为目的,它不是献给神灵的“祭礼”,而是消愁解闷的、药人寿世流淌着世俗精神的世俗艺术。陈抱成《中国戏曲宗教意识的世俗化》(俞绍初、陈飞主编《中州学术论集·古代文学卷》,中华书局2000年)也持类似观点,认为中国戏曲受宗教影响很明显,但中国戏曲中真正的宗教意识却十分稀薄。这种关于宗教与戏剧关系的整体性探讨为后来某一种具体宗教形态(如道教)与戏剧关系的研究奠定了基调与方向。

在一些中国戏剧史研究的专著中,也没有忽略道教对中国戏剧的影响,如徐振贵《中国古代戏剧统论》(山东教育出版社1997年)中的第九章“论中国古代戏剧发展的历史推动力”之第五节“论道教对中国古代戏剧发展的影响”,探讨了“道教对中国古代戏剧的影响大于佛教的原因”以及道教对剧作家、戏剧作品思想内容、艺术形式的影响。

目前国内系统研究“道教与戏剧”的专著是詹石窗《道教与戏剧》(台湾文津出版社1997年)。此书第七章“神仙道化剧的沿袭与嬗变”与第八章“道情弹词与传奇戏曲”,重点梳理道教与明清时期杂剧、传奇以及道情弹词的关系。这也是目前国内对明清道教与戏剧关系问题最系统、最全面的研究。

杨建波《道教文学史论稿》的第五章“明代道教文学”之第三节“汤显祖的涉道诗与他的《邯郸记》”,探讨了道教对汤显祖

戏剧创作的影响。

此外，还有对“道教与戏剧”中一些专题的研究成果，如关于道情艺术的研究，有刘光民《说“道情”》（《道教与传统文化》中华书局 1992 年），武艺民《中国道情艺术概论》（山西古籍出版社 1997 年），这是国内比较全面论述道情艺术的专著。上海音乐学院张燕丽的硕士论文《晋北道情剧种文化研究》（完成于 2003 年 4 月，未发表），对道情艺术的重要分支——晋北道情作了具体深入的研究。八仙是道教重要的神祇之一，是中国传统文化的重要组成部分，明清时期八仙信仰深入人心。八仙戏剧是“道教与戏剧”研究中的一个重要课题，如赵景深《中国小说丛考》之《八仙传说》（《齐鲁书社》1980 年）、浦江清《八仙考》（《浦江清文录》人民文学出版社 1989 年）、[日]泽田瑞穗《韩湘子传说与俗文学》（国书刊行会昭和五十年）、90 年代初载于《道教与传统文化》（中华书局 1992 年）中的马晓宏《吕洞宾及其信仰的形成》和龙士靖《八仙的来历》，等等。目前对八仙戏剧研究较系统、深入的是王汉民《八仙与中国文化》（中国社会科学出版社 2000 年）中第三章“八仙与道教文化”和第五章“八仙与中国戏曲”，作者从道教文化的发展脉络中追溯踪迹，从《道藏》及道家金石资料入手，对八仙与元代全真教、明清道教诸宗派的关系及三教合一的情况进行了分析探讨，对明清时期八仙戏剧作品源流作了详细考述，并对其精神实质作了深入的揭示。有关戏神与道教、民俗学的研究，也是学术界关注的一个热点，如王兆乾《戏曲祖师二郎神考》（《中华戏曲》第二辑，山西人民出版社 1986 年），指出戏曲祖师——二郎神从民间迎神赛社的祭祀活动中诞生。周育德《中国戏曲与中国宗教》考证了戏神

的来历和在各地的祭祀情况，并认为汤显祖《宜黄县戏神清源神庙记》是中国戏曲宗教化的重要标志。詹石窗《道教与戏剧》第一章“从梨园神看道教对旧式戏班的思想支配”中也论述了戏神对梨园行精神上的支配地位。关于戏神的研究论文较多，康保成的一系列研究较深入：《中国戏神再考》（上）（《中山大学学报》1998年第6期）、《中国戏神再考》（下）（《中山大学学报》1999年第1期）、《二郎神信仰及其周边考察》（《文艺研究》1999年第1期），等等。

除上述专题以外，还有一些对明清时期具体作家作品与道教思想研究的论文，如吴振国《马致远与朱有燬神仙道化戏异同辨》（《青岛师专学报》1994年第4期）、夏写时《朱权评传》（《戏剧艺术》1988年第1期）、曾召南《试论明宁献王朱权的道教思想》（《宗教学研究》1998年第4期）、朱万曙《论朱权的戏曲创作与理论贡献》（《安徽大学学报》2000年第7期）、陈捷《朱有燬生平及其作品考述》（《艺术百家》2001年第4期）、徐子方《朱有燬其杂剧考论》（《南京师范大学学报》2002年第2期）、陈泳超《徐灵胎〈洄溪道情〉》（《苏州大学学报》1998年第1期）、钟东《道教文化与〈长生殿〉》（《中山大学学报》2001年第4期）、张松辉《谈〈桃花扇〉中的道家道教思想》（《宗教学研究》2000年第4期）和《谈徐渭的道士身份及其与道家道教的关系》（《古籍整理研究学刊》2000年第6期）、张贤蓉《一个生命力者的哲学思考——汤显祖论纲之一》（《赣南师范学院》1994年第4期）、陈寒鸣《汤显祖与晚明社会思潮》（《天津社会科学》2000年第3期）、王凤霞《佛道视镜下的“临川四梦”》（《江苏社会科学》2001年第4期），等等。

上述明清道教与戏剧的研究，集中在以下问题上：一是对一些专题的探讨，如八仙戏剧、戏神和道情艺术等；二是对明清神仙道化剧以及传奇作家作品与道教关系的研究。

在专题探讨上，学术界的研究比较深入。笔者在总结前人研究成果的基础上，力图提出自己新的见解，并开拓了新的研究领域，对明清时期道教重要的文化现象，如三教合一、劝善书的传播、道教法术等与戏剧的关系作了尝试性的探索。

明清时期道教式微，虽然在明中叶以前也出现过短暂的中兴，但明中叶后资本主义生产关系在中国开始萌芽以及西方近代科学技术的传入，冲击着封建社会经济基础上产生出的意识形态——道教。道教首领逐渐失去了以往的尊荣显贵，降低了它在政界和广大民众中的声望；道教教义学说经历了几千年的发展变革，已臻于成熟，很少再有创新；教团组织日益分散缩小，官观也日趋衰败，从总体上看，呈现出明显的衰落景象，但道教的“三教合一”却比以往来得更加成熟和汹涌。同当时宗教界和学术界的人士“周流三教”一样，许多剧作家身上渗透着浓厚的“三教圆融”思想，如汪廷讷、屠隆、汤显祖、徐渭、郑之珍、洪升、孔尚任等。三教杂糅合一，仙佛鬼神混杂，是明清戏剧的基本面貌。天堂地狱、道品仙阶、因果报应、仙佛显灵、还魂转生、鬼魂托梦……几乎所有的作品都有宗教情节或色彩，佛道词汇充斥在字里行间，仙佛鬼怪与才子佳人一样成为戏剧作品中必不可少的形象。体现“三教合一”思想的集大成作品是明代郑之珍的《新编目连救母劝善戏文》。

与官方正统道教组织的衰落相比，道教文化在民间却得到了深入发展，其中，明清时期广泛流布的道教劝善书与戏剧是道教

民间化进程的重要渠道。道教劝善书是宋明以来道教文化的重要载体，与戏剧相同，作为一种重要的方式维系着中国封建社会后期的社会结构和道德秩序。道教劝善书劝善惩恶、阴鹭观念和因果报应等思想对戏剧创作产生重要影响，同时戏剧也成为道教劝善书、道教教义传播的重要媒介，这源于二者受众主体在民间及“有功于辅教”的共同特质。

浪漫神奇的道教仙传故事丰富了明清戏剧的色彩和内容，奇幻多端的道教法术也是明清戏剧浪漫、诡谲和传奇的重要表现手段。虽然正式的道教法术仪式是为某一宗教理念而展示的，与戏剧舞台上为增强戏剧性或体现审美而点染的道教法术动作表演不同，但二者在主题、表演程式、虚拟的表演特征等方面，呈现出相似之处。本书考察了道教法术在明清戏剧中的展示，以及对戏剧创作想象力的滋养。同时，通过戏剧作品了解道教法术奇幻神秘的特色。

明清时期神仙道化剧的研究很零散，也不够完整和深入。詹石窗《道教与戏剧》第七章“神仙道化剧的沿袭与嬗变”梳理了从元到明神仙道化剧的流变，但很简约，主要集中在由元入明作家和无名氏的创作，对清代神仙道化剧的情况基本没有论述。本书力图在这一方面有所创新，系统探讨明清时期神仙道化剧发展流变线索和特征。明代神仙道化剧沿袭元人创作，继续发展并开始嬗变，集中体现在题材、种类的拓宽，思想内容由愤世逐渐向崇道、济世的转变。这一传承与转变，首先体现在贾仲明、谷子敬等由元入明作家的创作中，其作品批判现实的精神日趋淡薄，谈玄慕道、避世出家的宣道思想成分越来越浓。明初，由于种种政治遭际，造成宁献王朱权和其侄子周宪王朱有燬等皇室成员的

倾仙慕道，也促成了明初叶神仙道化剧的繁荣，尤其是朱有燉的杂剧创作，借神仙题材增加节令贺寿的欢乐祥和与雍容华贵，体现了其作为藩王创作杂剧的风格。本书还分析了明中后期徐渭、杨慎、叶小纨等杂剧家的创作与道教的关系。明代一批无名氏的创作彻底抛弃了元代神仙道化剧的愤世精神，剧作的悲剧感逐渐淡化，烟霞味明显增强，度脱的主角不再是满腹悲愤的儒生，而是虔诚的道教崇信者。剧作从元人的反映人道，逐渐转变成反映神道，集中体现了崇道、济世的主题。清代神仙度脱剧似乎更多地继承了元人剧作批判现实的精神。剧作家怀才不遇、抱负不展、内心愤懑、厌恶现实，托之于道家的逍遥物外、解脱尘世，描绘和歌颂道教清静淡泊、逍遥自在的神仙情趣，大多数作品流露出消极出世的思想。但比之元人痛彻心肺的痛苦和强烈的愤世嫉俗，清人的创作更多的是叹世悲凉的呻吟。在明代雍容典雅的庆寿剧的基础上，清代发展而来一种专门在内廷喜庆、皇家典礼、岁时节令为展示祥瑞瑞应、呈现红火热闹气氛而作的宫廷承应戏，比明代教坊排演的规模大、规格高，不仅仅局限在为家庭私人喜庆而作，多为宫廷皇室而作。

明清时期不少剧作家与道教关系密切，本书试图对重点剧作家、作品作深入而全新的阐释，如朱权、朱有燉、汤显祖、徐渭、叶小纨等，尤其以汤显祖为代表。汤显祖出生在道教极其贵盛的明代中叶，醉心黄白之术的社会风尚和仙风道骨的家庭祖训在潜移默化中影响着少年汤显祖后来的人生选择和创作理念。汤显祖的诗文戏剧创作表现出道教清静无为、成仙证道的思想。道教“贵生重己”、“以人为本”的生命哲学对其高扬自由生命意识的戏剧观有着积极影响。

上述开拓与探索，具有以下研究意义：

一、可以深刻认识明清道教发展流变的内在特点及其重要宗教现象的实质，并正确评价传统宗教中的优良传统，服务现代社会。道教的研究，除了对道教经籍本身的研究之外，从它与社会文化各个层面的联系入手进行探讨，也是十分必要的。周作人在《中国新文学的源流》中说“影响中国社会的力量最大的，不是孔子和老子，不是纯粹的文学，而是道教和通俗文学”。周作人把道教和通俗文学作为影响中国封建社会后期广大民众价值构成和伦理观念的两大重要力量，这是对封建社会后期中国社会和中国人文化心理的准确把握。明清时期道教与戏剧小说等通俗文学关系密切，尤其是深受下层民众喜爱的神仙道化戏剧，通过其耳熟能详的经典唱词、善恶分明的艺术形象，传递着道教的宗教关怀和伦理道德标准。明清时期广布民间的道教劝善书，是中国宗教与传统的儒家世俗道德伦理的完美圆融，它作为一种重要方式维系着中国封建社会后期的社会结构和道德秩序。对道教劝善书与戏剧关系的研究，充分挖掘和发扬道教中弃恶扬善、救世济人和“不偷窃”、“不奸淫”、“孝慈”等普适性社会道德规范，有利于促进社会和谐与安定，具有维护现存社会秩序的功能。

二、从道教文化角度入手，可以全面把握明清戏剧作品主题意义以及人物性格特征。道教经过一千多年的发展，其精神的结晶已经渗透到社会各个层面，尤其是文学艺术，慕道升仙一直是文人们传统的人生追求和创作冲动。明清时期有许多作品或是直接的道教宣教作品，或是点染着道教证道飞升的烟霞味，集中体现在作品的题材、主题、人物形象、词汇、艺术形式中。以往研究戏剧文学作品，主要就文学而研究文学，很容易陷入“一叶障

目”的狭隘境地，从道教文化入手，把戏剧艺术的研究放在广阔的社会文化形态中，以对传统问题作出新的阐释。

三、对这一课题的研究，最终是继承古人创作的遗产，发扬民族戏剧优良传统，推动新时期戏剧创作。道教绚丽多彩的神仙故事是今天戏剧创作的题材宝库之一；神仙道化剧中关于仙境、法力、修道神秘的描写，激发着现代人的想象力；其浪漫主义创作方法的成功运用经验，值得现代戏剧创作借鉴。

第一章 明清道教与戏剧总论

第一节 儒释道“三教合一”思想与明清戏剧

明清之际儒、释、道三教圆融成为一种普遍的、具有指导性意义的思想深入到社会各个层面。剧作家“周流三教”成为一时风气。三教杂糅合一，仙佛鬼神混杂，是明清戏剧的基本面貌。

一 明清之际“三教合一”思想简述

明中叶以来，道教发展呈现微态势。统治阶层对道教实行钳制政策，虽仍有利用和抬举，但更多的是防范、约束甚至是打击，道教的政治地位日趋下降。同时，资本主义生产关系在中国开始萌芽，西方近代科学技术也随之而来，对道教产生了巨大的冲击。随着中国社会经济基础的变化，作为几千年封建社会意识形态之一的道教也在风雨飘摇中艰难地生存着，其较强的封建性和保守性日益凸现出来。此外，就道教本身而言，道教队伍素质降低，降低了道教在政界和广大民众中的声望；教团组织日益分

散缩小，宫观日趋破败；理论教义在长期发展变革中已臻于成熟，明清道教思想家很难突破前人理论体系作出更大的革新之举；道教成仙一事的难成及传统道教学说在表达上的晦涩，抑制了人们对其信仰的热情，阻碍了其传播的力度。在这个天崩地裂的时代，道教的发展面临重重危机，但是道教“三教合一”思想却比以往任何时候都更为完善和深刻，它成为一种普遍的、具有指导性意义的思想深入到道教的方方面面，成为道教徒们言行、理论著述的指导思想。事实上，自两汉儒学宗教化、佛教传入、道教产生后，儒、释、道就成为中国传统思想文化中三支最活跃的力量，影响着中国封建社会的经济、政治、文化以及民族心理、思维方式、社会习俗等各个层面。对此，鲁迅先生曾精辟地论述：“中国自南北朝以来，凡有文人学士，道士和尚，大抵以‘无特操’为特色的。晋以来的名流，每一个人总有三种小玩意，一是《论语》和《孝经》，二是《老子》，三是《维摩诘经》，不但采作谈资，并且常常作一点注解。唐有三教辩论，后来变成大家打诨。所谓名儒，做几篇伽蓝碑文也不算什么大事。宋儒道貌岸然，而窃取禅师的语录。清呢，去今不远，我们还可以知道儒者的相信《太上感应篇》和《文昌帝君阴骘文》，并且会请和尚到家里来拜忏。”^①

“三教合一”是道教发展到一定阶段呈现出来的趋势。南北朝时期，道教经过东晋葛洪和这个时期寇谦之、陆修静等人的改造，已发展成为比较成熟的宗教，就儒、释、道三教关系而言，道教开始全面吸收儒家的伦理纲常道德观念和佛教的因果报应、

^① 《鲁迅全集》（卷五）第355页，人民文学出版社1973年。

五道轮回和天堂地狱等思想。道教“三教合一”思想大约始于这个时期，梁朝道教学者陶弘景首先提出了“百法纷凑，无越三教之境”^①，道教“三教合一”思想初见端倪。隋唐五代时期，道教“三教合一”思想全面展开，对儒学的吸收自不必说，尤以融合佛教为特色，佛教各宗派的思想都成为道教学习、借鉴的源泉，而且对佛教义理的摄取，已从南北朝时期的囫圇吞枣开始消化吸收，道教中还出现了带有浓重佛学色彩的“重玄学派”。宋元明初，道教“三教合一”思想已经成型，道教对佛教、儒学的吸收进入全面融会贯通的阶段。自北宋张伯端首先打出“三教合一”的大纛，白玉蟾、李道纯、陈致虚、王诚庵、牧常晁、刘玉等著名道教学者皆高扬“三教合一”的旗帜，其著述学说中“三教合一”色彩鲜明，“三教一家”、“万善归一”的论调比比皆是。同时还出现了以“三教合一”思想为宗旨的道派，如南宋末元初由刘玉创建的“净明道”，金初出现在中国北方的太一道、真大道和全真道等。明初寥寥可数的几个道教理论家，如王道渊、张三丰、张宇初等也都极力阐发“三教合一”思想，张三丰说：“窃尝学览百家，理综三教，并知三教之同此一道也，儒离此道不成儒，佛离此道不成佛，仙离此道不成仙。”^②此外，明清以来社会上广泛流布的道教劝善书和功过格更是儒、释、道三教在道德观念上的高度统一。明清之际道教“三教合一”思想是对以往道教“三教合一”思想的全面总结和发展，并在此基础上更加

① 《华阳陶隐居集》卷下《茅山长沙馆碑》，《道藏》第23册第651页，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社1988年影印本。

② 《张三丰先生全集·大道论》，《藏外道书》第5册第466页，巴蜀书社1992年影印本。

完善和成熟。

与从南北朝到宋、元，儒、释、道“三教合一”思想伴随着彼此之间的斗争和辩论展开不同，明清之际是三教关系史上的和平时期，三教融合更加深化、成熟，各派完全抛弃门户之见，公开追求“儒帽、僧衣、道人鞋”的时尚。理学家说禅、谈内丹，佛教徒正心诚意、治国平天下，道士论天理、谈解脱，已成为普遍现象。三教圆融成为一种普遍的、具有指导性意义的思想深入到社会的方方面面。“三教合一”思想除在道教界圆融混成外，当权者、佛教界和儒学界都倡导“三教合一”思想，“三教合一”思想成为一种主流社会思潮。明代开国之初，太祖朱元璋就制定了三教并用的政策，他说：“于斯三教，除仲尼之道祖尧舜，率三王，删诗制典，万世永赖。其仙佛之幽灵，暗助王纲，益世无穷，惟常是古。尝闻天下无二道，圣人无二心。三教之立，虽持身荣俭之不同，其所济给之理一，然于斯世之愚人，于斯三教有不可缺者。”^①这一政策贯穿于整个明代统治中。

明代心学大师王守仁（1472—1528），世称阳明先生，其学说以抽象的“心”为主体，宣扬“心者，天地万物之主也。心即天，言心则天地万物皆举之矣”的主观唯心论。王阳明心学理论多摄取佛道思想，他对三教一家的论述颇多，如“或问三教同异？阳明老师曰：……就如此厅室，元是统成一间。其后子孙分居，便有中有旁。又传，渐设藩篱，犹能往来相助。再久来，渐有相较相争，甚而致于相敌。其初只是一家，去其藩篱，仍旧是一家。三教之分，亦只似此。其初各以资质相近处，学成片段，

^① 《明太祖文集》卷十《三教论》，《文渊阁四库全书》第1223册第107页，台湾商务印书馆1986年。

再传至四、五，则失其本之同，而从之者，亦各以资质之近者而往，是以遂不相通。名利所在，至于相争相敌，亦其势然。故曰：‘仁者见之谓之仁，智者见之谓之智。’才有所见便有所偏”^①。总之，儒、释、道三教都是“大道”，而“道大无名，若曰各道其道，是小其道矣。”^②。王阳明的弟子和后学绝大多数都受佛、道思想影响，具有明显的三教合一倾向，如王畿、罗洪先、朱得之、泰州学派的王艮、罗汝芳、李贽等。在明代儒家学者中，还出现了一位由儒学家变而成宗教家、由三教合一论变成“三一教主”的人物——林兆恩（1517—1598）。林兆恩出身世代名宦之家，博览三教，著书立说，倡三教合一之说。他所创的三一教，并非是对三教理论的简单混合，而是一个以儒家纲常礼教为核心，兼有道、释二教理论体系的混合物。三一教成立后，不仅发展迅速，而且社会影响很大。

明清之际的佛教也力倡三教合一思想，以晚明四大高僧为代表的佛教理论具有鲜明的三教合一特色。云栖株宏（1535—1615），号莲池，人称莲池大师或云栖大师，在《山房杂录·诗歌·题三教图》中咏唱：“胡须秀才书一卷，白头老子丹一片，碧眼胡僧袒一肩，相看相聚还相恋。……想是同根生，血脉原无间。后代儿孙情渐高，各分门户生仇怨，但请高明完此图，录取当年祖宗面。”^③紫柏真可（1543—1603），世称紫柏尊者，也认为儒、释、道应该合而为一，反对割裂三教的做法。他说：“三教

① 《明儒学案》卷二十五《南中相传学案一》之朱得之《语录》，《文渊阁四库全书》第457册第414页。

② 同上。

③ 《正讹集·三教一家》。

中人，各无定见，学儒未通，弃儒学佛，学佛未通，弃佛学老，学老未通，流入旁门，无所不至。我且问你，你果到孔孟境界也未？若已到，决不作这般去就；若未到，儒尚未通，安能学佛？佛尚未通，何暇学老？”^① 他还说：“短佛而长孔、老，短孔、老而长佛者，皆道听途说，非三氏的骨儿孙也。”^② 此外，明末另外两位高僧憨山德清（1546—1623）和蕅益智旭（1599—1655）以及明末清初在佛教界颇有影响的永觉元贤（1578—1657）和受到清顺治皇帝赏识的僧人木陈道忞都主张三教圆融。

二 明清剧作家“周流三教”

与宗教界、思想界一样，明清剧作家大多是“三教合一”的信奉者。从历代文人对宗教信仰的心路历程来看，魏晋南北朝时期，道教、佛教蓬勃发展，逐渐形成两股庞大的信仰潮流，求仙证道和法相唯识在知识阶层中广泛传布，人们相信超越的、神秘的、解脱现世苦难的彼岸世界的存在，并以狂热的宗教实践活动践履着真挚、热烈的宗教信仰。唐宋时期，佛、道发展臻于鼎盛，佛教出现了诸宗并竞的局面，尤其是禅宗的形成对后世影响深远；道教得到了朝廷的特别崇重，其地位几近国教。但这一时期，文人们对宗教偶像和宗教修炼方法开始怀疑和动摇，他们普遍对宗教缺乏真诚的信仰，倾心宗教往往出于精神慰藉、安身立命的需要，或是寻求某种精神寄托。与之相应，宗教活动也越来越世俗化。宗教信仰的蜕化使文人们对不同宗教往往采取随意和

^① 《紫柏尊者全集》卷三。

^② 《紫柏老人集》卷四《礼石门圆明禅师文》。

融通的态度，并且这种心态一直延续到明清，三教圆融成为社会各个阶层的共识。明清时期三教思想对文人们的影响主要体现在人生态度和学术思想上，而非宗教信仰和宗教践履上。

明周宪王朱有燉（1379—1439），作杂剧 31 种，既有佛教度脱剧，也有道教度脱剧。明万历时期皖南剧作家王廷讷，生卒年不详，新安海阳（今安徽省休宁）人，字昌朝，号无如、坐隐先生、无无居士、全一真人、东海一衲、清痴叟等，出入三教，创作传奇、杂剧数量极多，代表作为《狮吼记》。《曲海总目提要》卷十《天函记》条中说“廷讷好神仙”^①，“尊信导引之术”^②，王廷讷不仅慕仙悟道，还是“三教归一”的典型，梅鼎祚这样介绍他：“传言先生尝从祝、李讲性命之学，从蓼峰受记禅崩，又从吕祖贲全之一号于蕊珠之寐言。是三大圣人之教旨，先生皆游衍其端，调剂其用，以环应于无方。”^③《曲海总目提要》《同升记》条说：“廷讷有剧数种，大都留心佛乘，假托神仙，此剧为东海一衲所撰，中多演廷讷事，其意不过纽和三教。”^④《同升记》传奇前有署名“冶城老人”的序^⑤。序中用一个小故事形象地描述了“三教融合”现象：“海内梵刹，间设三教之堂，龛三师于上。有儒者进曰：‘吾孔氏之尊，岂居二氏之下？’奉而中移。嗣道者

① [清] 黄文暘编《曲海总目提要》（全三册）上册第 448 页，人民文学出版社 1959 年。

② 同上，第 361 页。

③ 《鹿裘石室文集》卷十八《书坐隐先生传后》。

④ 《曲海总目提要》（全三册）下册第 1805 页。

⑤ 这个“冶城老人”据说是徐渭，叶德均认为此说有误，“按冶城老人当为南京人或侨遇南京之人，其家近冶城，故有冶城老人之称，而徐渭乃山阴人也”。或者是散曲家陈苕卿（陈所闻），“此冶城老人岂所闻或航隐老人耶？祁彪佳《剧品》有衍庄杂剧，亦冶城老人作”。见叶德均《戏曲小说丛考》（全二册）上册第 74 页，中华书局 1979 年。

进曰：‘孔子，吾师之弟子也，而位师上耶？’又奉而中移。主僧更复其故位。嗣是屡屡更移而像旋坏。三师因相谓曰：‘吾三人本相忘，乃各为劣徒搬坏。’呜呼！达三圣相忘之旨者，几何人哉！达者闵之，思借人间之戏剧，以寓省悟之微机，此虽循人间燕乐之习，而究其不得已之心，则良苦矣……兹有东海一衲，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。”并指出“序中无无居士即王廷讷，第六折所谓全一真人，亦即廷讷别号”^①。明中叶剧作家屠隆（1542—1605），浙江鄞县人。既是有名的佛学家，又是一生慕道的“冥寥子”、“娑罗道人”、“一衲道人”。禅道方面的著述有《娑罗馆清言》、《冥寥子游》等，创作了大量充满仙道情怀的诗词曲文。今存传奇《彩毫记》、《修文记》和《昙花记》三种，宗教色彩浓烈，《彩毫记》为其代表作。屠隆对三教关系有极其生动的解释，他把儒学比作嘉谷，把释、道比作甘浆，认为三教虽有入世出世之别，但都不可或缺，“今夫儒者在世之法也，释道者出世之法也。儒者用实，而至其妙处本虚；释道用虚，而至其妙处本实。譬之人，嘉谷以济饥，甘浆以止渴。以浆济饥不济，以谷止渴不止。……以释道治世，若以浆济饥，固无所用之；欲存儒而去释道，若食谷而不饮浆，如烦渴何？故三教并立，不可废也”^②。摄取儒释道三家的营养和能量，三教互为资用，是明清知识界的共识。明中叶以后最负盛名的杂剧作家徐渭（1521—1593），字文清，更字文长，号青藤道人、天池生，浙江山阴（今浙江绍兴）人。徐渭也主张“三教合一”，关于儒佛关系，

① 《曲海总目提要》（全三册）下册第1804—1805页。

② 《冥寥子游》卷下《宝颜堂秘笈》。

“大约佛之精，有学佛者所不知，而吾儒知之；吾儒之粗，有吾儒自不能全，而学佛者反全之者”^①。关于佛、道关系，他又说：“聃也，御寇也，周也，中国之释也，其于县也，犹契也，印也，不约而同也。于吾儒并立而为二。止此矣，他无所谓道也。其卒流而为养生，聃之徒之为也。”^② 在《三教图赞》中说：“三公伊何，宣尼聃县，谓其旨趣，辕北舟南。以予观之，如首脊尾，应时设教，圆通不泥。谁为绘此，三公一堂，大海成冰，一滴四方。”^③ 徐渭认为三教犹如首、脊、尾，把他们合而为一，才是完整的思想体系。明代最伟大的传奇作家汤显祖（1550—1616），其思想以儒学为根基，又深深地浸染了佛老思想。他生长在一个具有浓郁仙风道骨色彩的家庭环境中，祖父母都笃信道教，汤显祖从小就徘徊在父亲与祖父对其前途的不同寄望上，“家君恒督我以儒检，大父辄要我以仙游”^④。对汤显祖一生影响巨大的罗汝芳、徐良傅、李贽、紫柏真可等皆是崇尚仙道兼摄释儒之人。汤显祖深入释老堂奥，撰写过《阴符经解》、《蜀大藏经序》、《五灯会元序》、《株宏先生戒杀文序》等论著。《玉茗堂四梦》虽有不少毁僧谤道之语，但也存留着鲜明的佛、老印迹，如《南柯记》，“佛也”，剧中充斥着大量的佛教说教，诸如“烦恼”、“三宝”、“化度”、“因果”、“忉利天”、“无遮会”等；《邯郸记》，“仙也”，写吕洞宾度脱卢生成仙的故事，涉及道教度脱离俗、飞

① 《徐文长三集》卷十九《赠礼师序》，《徐渭集》（全四册）第二册第532页，中华书局1983年。

② 同上，第二册第493页。

③ 同上，第583页。

④ [明]汤显祖著、徐朔方笺校《汤显祖诗文集》（全二册）上册第22页，上海古籍出版社1982年。

升仙界、得道成真以及隐秘的采战之术等问题；《牡丹亭》虽既非写“仙”，也非写“佛”，但也有佛道情节，活跃着鬼神，杜丽娘的离魂、冥判、回生等，都充满了宗教色彩。

三 三教杂糅合一是明清戏剧的基本面貌

三教杂糅合一，仙佛鬼神混杂，是明清戏剧的基本面貌。天堂地狱、道品仙阶、因果报应、仙佛显灵、还魂转生、鬼魂托梦……几乎所有作品都有宗教情节或色彩，佛道词汇充斥在字里行间，仙佛鬼怪与才子佳人一样成为戏剧作品中必不可少的形象，如《荆钗记》、《邯郸记》、《南柯记》、《牡丹亭》、《还魂记》、《彩毫记》、《修文记》、《昙花记》、《三世记》、《同升记》、《红拂记》、《娇红记》、《狮吼记》、《浣沙记》、《明珠记》、《玉合记》、《玉簪记》、《长生殿》和《桃花扇》等，以至流传“戏不够，神仙凑”的谚语。

三教合一思想是中国宗教故事剧的主导思想特征。自晋、南北朝宋以来，由帝王主持的“三教讲论”、“三教论衡”就不间断地进行过。三教论辩是严肃而以最终分出优劣高下为目的，隋唐时期三教论衡则逐渐没有了论定教理是非的敌对气氛，其结果是使在场的人“怡然大笑，合座欢跃”^①，更多地带上娱乐的性质。这种经义论难，最初见于敦煌卷子《启颜录·论难》中北齐优人石董桶的事迹，虽有戏谑调笑的成分，但还不是演戏。隋唐时代，“论议”作为表演伎艺盛行，与俗讲、转变、说话相提并论。

^① 敦煌卷子《启颜录·论难》。

它由两人或多人参加表演，通过论辩双方富于诙谐、机智风格的问难和辩驳娱乐观众，其表演程序包括击论鼓（论议表演开始仪式，旨在制造气氛以吸引震慑观众）、升论座（论主登上专设的“论座”）、竖义（登上论座的论主确立可供诘难的命题）、诘难（论议伎艺的核心项目，由反复难、答的形式组成）、下座（论辩者撤离论座，表示对某一命题的论难暂告结束）等项目^①。表演集中在释典日、诞圣日、佛教大斋日、浴佛节等节庆日，分为佛徒论议、儒生论议、佛道论议、三教论衡四种形式，其中最为典型的是佛道论议表演，唐释道宣《集古今佛道论衡实录》卷三、卷四中有详实的记载。其中记载的参加佛道论议表演的僧、道辩手们，实质上是一群被帝王豢养于内宫的职业演员，论议是一种即兴的语言表演艺术。此后，世人对此类表演热情不减，从宋周密《武林旧事》和元陶宗仪《南村辍耕录》辑录的宋杂剧和金院本的名目来看，不少篇目与唐代论议关系密切，其中以“弄三教”为表演内容的就一批论议剧，如宋官本杂剧中的《门子打三教》、《双三教》、《三教闹著棋》、《打三教庵宇》、《满皇州打三教》、《三教安公子》、《普天乐打三教》、《领三教》，金元院本中有的《集贤宾打三教》、《三教》等。

元杂剧中以道教神仙度人、乐道隐居为内容的神仙道化剧十分繁荣，其内容和旨趣大多与全真教密切相关。而全真教正是集中体现三教合一思想的典型道派。全真道祖王重阳（1113—1169），出身儒生，自幼熟谙儒书，在宗教皈依过程中，曾一度研究过佛学，虽禀承道教之传，却不囿于道教一家，而以“识心

^① 详参王小盾、潘建国《敦煌论议考》，载《中国古籍研究》创刊号，上海古籍出版社1996年。

见性”、“独全其真”、“三教圆融”树宗立教。劝人所诵经典中，既包括道教的《道德经》、《清静经》，又包括佛教的《般若心经》、儒家的《孝经》。在立教之初就以三教之名建立“五会”，诸如“三教金莲会”、“三教玉华会”、“三教平等会”等。王重阳三教合一的言论很多，如他在《金关玉锁诀》中说：“三教者，如鼎之三足，身同归一，无二无三。三教者，不离真道也，喻曰：似一根树生三枝也。”^①《重阳全真集》之《孙公问三教》诗云：“儒门释户道相通，三教从来一祖风。”^②《答战公问先释后道》诗云：“释道从来是一家，两般形貌理无差。”^③王重阳的这种思想，被其徒裔们全面继承，异口同声地高唱三教同源一致，将儒、释、道三家思想从理论上乃至实践上加以融会贯通。这“与南北朝时期的三教一致论者从三教劝民向善的社会教化作用着眼不同，而是以融通三教的核心义理即哲学观为主，把三教之道的共同点归诸于清静、空无或无为，这在后来被总结为‘天下无二道，圣人无二心’”^④。

元杂剧《陈季卿误上竹叶舟》鲜明地体现了三教之间不分你我、杂糅共通面貌。剧中三位主要人物终南山青龙寺和尚惠安、全真道真人吕洞宾和陈季卿，前二者曾经是儒生，已由儒入佛或入道。惠安，“自幼攻习儒业，中年落发为僧”^⑤，全真教真人吕洞宾“因应举不第，道经邯郸，得遇正阳子师父，点化黄粱一

① 《道藏》第25册第802页。

② 同上，第693页。

③ 同上，第691页。

④ 卿希泰主编《中国道教史》（修订本）第三卷第56页，四川人民出版社1996年。

⑤ [明]臧晋叔编《元曲选》（全二册）下册第1041页，中华书局1958年。

梦，遂成仙道”^①。陈季卿仍在儒业中，“幼习儒业，颇有文名，只因时运未通，应举不第，流落不能归家”^②。最终被吕洞宾在青龙寺的佛刹里度脱出家人道。寺中的行童形容三人：“你看中间一个老秃厮，左边一个牛鼻子，右边一个穷秀才，攀今揽古的，比三教圣人还张智哩。”^③ 儒、释、道三教和睦相处，宛若一家。明杂剧《吕纯阳点化度黄龙》叙写全真道人吕纯阳把佛教徒黄龙禅师度脱到道教队伍中。东华仙遣钟离权和吕洞宾下降人间，采访凤有仙缘道行之人，特别告诉二人：“不拘僧尼道俗，但有骨格清秀，心性聪明者，授与他金丹大道。”^④ 本剧虽有明显的扬道抑佛倾向，但又云：“上帝差岩察度贤，云霞降下九重天。蓬莱普集金仙会，也赐浮屠一朵莲。知佛心应妙神通，三教原来一气根。”^⑤ 《争玉板八仙过沧海》中蓝采和玉板遭夺，八仙与三海龙王大战，道教中的争端无法解决，佛教教主释迦牟尼因深怜哀悯众生灵的无辜遭伤害，把两处真仙神将，尽皆摄致灵山会上，解劝商和，最后，将蓝采和的八仙玉板除了两扇与龙王，一来做海藏之宝，二来做当偿命之资，剩下的六扇板给蓝采和以踏歌之词，这样两家才罢兵，不再相持厮杀了。这里佛教的教主是道、佛二教公认的权威，毫无门派教别之分，三教圆融一体。又清代杨潮观《吟风阁杂剧》之《韩文公雪拥蓝关》中韩湘子道：“凡间有个三教之分，到了天上，万法归一，只是还他一个

① [明]臧晋叔编《元曲选》（全二册）下册第1043页。

② 同上，第1041页。

③ 同上，第1044页。

④ 《吕纯阳点化度黄龙》第1页，《孤本元明杂剧》第28册，民国三十年商务印书馆长沙排印，1958年北京戏剧出版社据商务纸型重印本。

⑤ 《吕纯阳点化度黄龙》第11页，《孤本元明杂剧》第28册。

善恶邪正分明。”^①

屠隆传奇三种，从取材到主题的表现，都来源于宗教。这与他深厚的宗教修为密切相关。《彩毫记》写李白“进则欲经邦济世，小建麟阁之勋，退则欲学道栖真，早证神仙之位”的精神历程。《修文记》写市井俗民蒙曜全家潜心佛道，乐善好施，终于女儿湘灵成为玉帝使女，然后超度全家皆成正果，终篇充满了对仙法的宣扬。《昙花记》写唐代功臣木清泰功成身退，辞家访道，途中历尽艰难险阻，看尽人生各种虚幻，并游遍天堂、地狱、蓬莱和西方世界，最终在昙花盛开之时被引渡到西天乐土。此剧明显地贯穿着三教同源佛为尊者的思想。如第七出《仙佛同途》演述了佛道二教相争相融的情景。西方祖师宾头卢与蓬莱仙伯山玄卿的上场诗中，祖师言：“道术分三教，源流本一家。”仙伯云：“仙道清虚，佛门广大。弘慈普度，原让如来。”祖师亦云：“忠孝净明，仙道原非外道。”又云：“高真上玄，亦自可贵，仙道清虚不染，若要再超，须用皈依三宝。”又云：“如来与上真在虚空中道法相与，师徒甚欢，只是无知的野道人，不闻佛法，诋祖位为精灵；不广的禅和子，未究仙宗，骂真人是外道。两家聚讼，积渐成仇，此是后世子孙所为，并非当时老祖之意。我如今与你同在一块，正是欲明此理哩。”后木清泰拜师学道，一儒一佛一仙结伍云游天下，遍历各境，分明一幅三教合流之图。三个人物皆集儒释道之气于一身，所不同处在于：木清泰身上，儒气十足，掩过佛道之气；山玄卿则是道气十足，盖过儒佛之气；宾头卢更是佛气十足，压过儒道之气。三个人物各以自己的立身之教

^① [清] 杨潮观著、胡士莹校注《吟风阁杂剧》第148页，中华书局1963年。

为本，而吸收他教的教化。³¹出《桌锡地府》，身为道教之神的神阎罗天子云：“祖师上座，弟子与山仙伯、木定兴分东西。”直到50出《西游净土》，木清泰在辞儒访道，离却凡尘，游历地府天界，尤其是遍历道教圣地蓬莱仙都，食尽道教仙果后，来到西方净土，得到了佛国法门真诠，遂决心皈依佛门。更明显的是，山仙伯被佛国乐景吸引，竟“亦当舍离仙道，回向西方”。这是一个极有寓意的过程，意在让木清泰、山玄卿遍历各教，出入三教，悉心比较，方才认定佛门为人生归宿，再现了三教同源同行同归的过程，无名氏《三世记》传奇叙写王桂香三世修行的前因后果，《三教赴会》一折即是一场三教论衡表演，文昌帝君、达摩和吕洞宾分别阐释各家教义。文昌帝君代表儒家，说儒家宗旨是“格致诚正修”、“尽心知性”；达摩代表佛家，说佛家宗旨是“苦空禅戒定”、“明心见性”；吕洞宾代表道家，说道教的宗旨是“清虚元妙觉”，“修心炼性”。还演述达摩之所以“只履西归”，是因为他的一只禅鞋被吕洞宾的徒弟柳树精偷走，而达摩的弟子降龙罗汉为追柳树精索取僧鞋，引起了水淹石崖的情节。《曲海总目提要》《三世记》条评价此情节“未免太幻”^①，很是中肯。

四 “三教合一”的经典大戏——郑之珍 《新编目连救母劝善戏文》

明清戏剧中，既有标准的儒教宣传戏，如丘浚《五伦全备记》、寰宇显圣公的《孔夫子周游列国大成麒麟记》等，又有标

^① 《曲海总目提要》（全三册）下册第1963页。

准的佛教宣传戏，如湛然禅师的《鱼儿佛》杂剧、智答海上的《归元镜》等，还有宣扬崇道济世的道教戏剧，如《邯郸记》、《东方朔偷桃记》、《吕真人黄粱梦境记》、《韩湘子九度文公升仙记》、《张子房赤松记》、《蜃中楼传奇》、《龙沙剑传奇》等，更有儒释道三教的综合宣传大戏，其代表作是明中叶郑之珍的《新编目连救母劝善戏文》。

郑之珍（1518—1595），字汝席，号高石，徽州府祁门邑（今安徽省祁门县清溪村）人，生活在明嘉靖、隆庆、万历年间。郑之珍“弱冠补庠，较艺屡冠，诸士人以异才目之”^①。“生而岐嶷，颖异超凡，孝友兼备，故典历览，幼游泮水，志在翱翔，数奇不偶，屡蹶科场，抱道自娱，著作林间”^②。曾想通过科举考试打开仕途之路，但没有成功，只好著作林间。中年“弃举子业，遨游于山水”^③。不能立功于国，只好寄情山水，著书立说。他志在学孔子作《春秋》使乱臣贼子惧。“吾不敏，幼学夫子而志春秋，惜文不趋时，而志不获遂”。他之所以选择目连救母这一佛教题材是因为“中人以下，愚夫愚妇懵焉而莫之惧者尤众”，必须“惧之以鬼道”，使他们“惧则悟矣，悟则改矣，改则善矣，余学夫子之心亦少慰矣”^④！

目连救母的故事源于《盂兰盆经》，由寺庙僧人俗讲发展成目连变文，再被搬上戏剧舞台的。孟元老《东京梦华录》卷八“中元节”条说：“构肆乐人，自过七夕，便搬《目连救母》杂

① [明] 胡天禄撰《新编目连救母劝善戏文·跋》，（明）万历高石山房版。

② [明] 叶宗春撰《明庠生高石郑公暨配汪孺人合葬墓志铭》，见《目连戏研究文集》第17页，安徽省艺术研究所1988年编印。

③ 同①。

④ [明] 郑之珍自撰《新编目连救母劝善戏文·序》，（明）万历高石山房版。

剧，直至十五日止，观者增倍。”^① 这是关于目连戏的最早演出记录。金院本有《打青提》剧目，见于元陶宗仪《南村辍耕录》卷二十五“院本名目”中的“拴搐艳段”^②。明初无名氏《录鬼簿续编》中有无名氏《行孝道目连救母》目名，还有两行题目：“发慈悲观音度生，行孝道目连救母”，这两行题目是元杂剧即北杂剧的体例，这题目显示的主题和故事大框架，被后代继承下来。明万历年间沈德符《万历野获编·词曲·杂剧院本》在历数元人杂剧后谈到《目连入冥》剧名：“华光显圣、目连入冥、大圣收魔之属，则太妖诞。”^③ 明嘉靖、万历二年（1574）在山西上党地区迎神赛社演出的哑队戏中有《青提刘氏游地狱》一剧^④，宋元南戏中，虽无目连戏剧目的记载，据刘念兹先生考证，明末清初杨梦鲤《意山堂集》中所记的 36 种莆仙戏，其中除《刘瑾》、《严嵩》两种，其余均是宋元及明中叶以前的南戏剧目^⑤。在这 36 种莆仙戏剧目中，有《目连尊者》一剧。在万历年间刊行的戏曲选本中，目连戏已被大量选入。目连故事虽流传长久，但一直处在分散状态中，正是郑之珍将明中叶以前流传的目连故事集中起来，形成了一部内容丰富、有完整情节的戏剧——《新编目连救母劝善戏文》（《古本戏曲丛刊初集》据长乐郑氏藏明刊本影印）。这部传奇长达 100 出，分上、中、下卷，各有开场收

① [宋] 孟元老等著《东京梦华录》（外四种）第 49 页，上海古典文学出版社 1956 年。

② [元] 陶宗仪《南村辍耕录》第 311 页，中华书局 1959 年。

③ [明] 沈德符《万历野获编》（全三卷）中卷《词曲·杂剧院本》第 648 页，中华书局 1959 年。

④ 曹占鳌、曹占标收藏《迎神赛社礼节传簿四十曲宫调》，《中华戏曲》第三辑，山西人民出版社 1987 年。

⑤ 刘念兹《南戏新证》（第六章），中华书局 1986 年。

煞，自成体系，分别为 30 余出，供一日上演，三卷内容相连，可以连演三天。郑本的剧情是在目连变文的框架基础上敷衍、丰富和发展而成的，而且以目连这个人物贯串全剧。主要由三大情节构成：傅家向佛刘氏开荤堕地狱——目连西行求佛——目连地狱寻母救母。富豪傅相乐善好施、广济孤贫，信佛吃斋，成仙升天堂。其妻刘青提将儿子傅罗卜（目连）遣出经商，违誓、背子开荤，不敬神明遭遣至地狱。傅罗卜夙有孝义，决心救母，西天见佛，皈依沙门，赐法名目连，为救堕入地狱之母，访遍阎罗十殿，最终设盂兰盆大会，遍斋天下僧道神鬼，终于救母脱狱，全家升天。剧本以佛教故事为基础，融合儒释道三教和因果报应等当时的社会思想，其宗旨是劝世人忠、孝、节、义、善。

此剧是儒、释、道三教调和的产物，剧中大量渲染儒、释、道三教伦理道德规范。第 3 出《斋僧斋道》是三教论衡的缩影。儒者傅相邀请僧、道入室，边走边介绍：“这是观音堂”，“这是三官堂”，“这是乐善堂”，表明他是三教的信奉者。下面是他们对三教关系的理解：

“佛教昭如日月，释流沛若江河；谈经白昼雨天花，顽石点头知化……释家大要，在《华严》一经，大抵教人明此心。心明时见性灵。心和性，释同儒混成……”（僧人）

“道教于今为烈，老君自古争夸；茫茫宇宙我行窝，日月长明灯火……老君大要，在《道德》一经，大抵教人修此心。心修时炼性真。心和性，道同儒混成……”（道人）

“天生下，物与人；气成形，理亦存。继之者善成之性，感动之时善恶分……圣人遗下《四书》《五经》，大抵教人存此心。心存时在性明，儒释道须知通混成。”（傅相）

傅相这样论述三教关系：“圣人以神道设教，岂非三教混成之意乎？盖儒也、释也、道也，名虽不同而皆所以成乎已；犹之日也、月也、星也，明虽不一皆所以丽乎天……天不赖三光，长夜冥冥何以生万物？地不赖三教，群生懵懵何以育万民？”

《十友见佛》一折，释迦牟尼自报家门：“自家牟尼是也，与李老聃、孔仲尼并列三教。仲尼为儒家之师，老聃为道家之祖，吾乃释家所宗，嘉封释迦佛。”这里表明三教的关系是并列的。《见佛团圆》中释迦牟尼上场说：“天意独怜孝子，佛光普照华夷。”释迦赐罗卜法名目连时说：“孝莫大于救母，行必先乎正名。”《目连坐禅》中释迦牟尼赐法钵、法衣给目连时说：“本欲就与令堂超生，奈天降大任，必先苦其心志，劳其筋骨。”佛教祖师口中吐出的是孔孟之道。释迦牟尼是儒、释、道混合的产物。《挑经挑母》一折，反映了目连往西天求佛救母的虔诚和艰辛。他行一步念一声佛，念一声佛叫一声母，他唱道“母向前时背了经，经向前时又背了母，背了母，非孝者无亲；背了经，非圣者无法。二者不可得兼，怎生是好。我仔细思量难摆布。身赖母生，还当以母向前唉”，“母赖佛生，安敢以佛向后！”两全而无害之计是“横挑着往前走”。目连的这种思想矛盾，反映了佛教文化与中国传统伦理道德观念的冲撞与融合。

第二节 辅教风化劝善于戏——道教 劝善书与明清戏剧

“影响中国社会的力量最大的，不是孔子和老子，不是纯粹

的文学，而是道教和通俗文学。”^①周作人把道教和通俗文学作为影响中国封建社会后期广大民众价值构成和伦理观念的两大重要力量，这是对封建社会后期中国社会和中国人文化心理的准确把握。明清以来，道教在封建社会上层的发展式微，逐渐走向民间，道教劝善书作为道教文化的重要载体，在明清时期广泛流布，与戏剧相同，作为一种重要的方式维系着中国封建社会后期的社会结构和道德秩序，道教劝善书劝善惩恶、阴鹭观念和因果报应等思想对戏剧创作产生重要影响，同时戏剧也成为道教劝善书传播的重要媒介。这源于二者受众主体在民间及“有功于辅教”的共同特质。

一 道教劝善书对明清戏剧创作的影响

“善书是为劝善惩恶而记录民众道德及有关事例、说话，在民间流通的通俗读物”^②，“是一种不论贵贱贫富，儒、佛、道三教共通又混合了民间信仰的规劝人们实践道德的书”^③。这是日本学者酒井忠夫在其善书研究的经典之作《中国善书の研究》中对善书下的定义。劝善思想在道教早期经书如《太平经》、《抱朴子内篇》等中有一些论述，宋元时期是道教劝善书的形成期，到明清时期，善书广为流传，是其全盛期，而且儒释道三教都有自己的善书流通于世，更准确地说，此时的善书三教共通圆融的特

① 周作人《中国新文学的源流》第5页，华东师范大学出版社1995年。

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

③ 同上，第437页。

色更加深入。道教劝善书体系主要由逐渐从宋至明被编写出来的《太上感应篇》、《玉历钞传》、《太微仙君功过格》、《文昌帝君阴骘文》、《关圣帝君觉世真经》等构成其核心，其中《太上感应篇》、《文昌帝君阴骘文》和《关圣帝君觉世真经》有“三圣经”之称，流布广泛，深入人心。“诸恶莫作，众善奉行”是整个善书理论体系的圭臬，儒家的三纲五常、忠孝节义是其一以贯之宣扬的伦理精义。道教劝善书的基本思想集中体现在劝善戒恶、阴骘观念、因果报应三个方面，其旨归是通过神道设教的方式宣扬儒家忠孝节义的道德伦理规范，为巩固封建统治，更好地处理世俗社会人伦关系服务的，它是中国宗教与中国传统道德的完美结合。由于它在文义内容上的通俗性、操作上的简易性使其大行其道，“与戏曲、箴言及家礼相同，善书作为一种重要的方式维系着中国社会结构及道德秩序”^①。道教劝善书对宋明以来中国戏剧精神与内容的渗透，主要表现在以下三个方面：

首先，在道教劝善书“劝善惩恶”思想的浸透下，出现了许多降魔剧。劝善、行善与戒恶、惩恶是中国人最基本的道德律。“善”与“恶”是道教劝善书最重要的两个伦理范畴，道教劝善书以通俗简易的、切入最广大民众生活和愿望的善恶标准来约束和规范人们的社会行为。在降魔剧中，神是智能、勇敢、公正、完美的，是至善的代表，而魔是凶残、破坏人间秩序、邪恶的，是至恶的代表。冲突是戏剧的本质，在降魔剧中神与魔的对立，从根本上说是道教劝善书所宣扬的善恶两种道德伦理力量的对立和较量，神对魔的最终胜利、降伏是善对恶的永恒胜利，从而达

^① 游子安《劝化金箴——清代善书研究》第3页，天津人民出版社1999年。

到《太上感应篇》“诸恶莫作，众善奉行”的宣教目的。明杂剧中出现了许多降魔剧，如《张天师明断辰钩月》、《太乙仙夜断桃符记》、《时真人四圣锁白猿》和《二郎神锁齐天大圣》等。在《二郎神锁齐天大圣》一剧中，齐天大圣盗金丹、窃仙酒，是对神仙的极大不恭，严重危及了神界的宁静和谐，触动了神界的权威，而且这些精怪还在人间为非作歹、占人家产、霸人妻小、兴风作浪，值此危难之际，公正、智慧、全能的象征者——神仙从天而降，凭借超凡法力，降白猿、斩健蛟，除暴安良，维护了神界的秩序，保障了世间的安宁。《时真人四圣锁白猿》叙写居住在烟霞山烟霞洞号称烟霞大圣的一只白猿，变化成杭州巨富商贾沈璧，借沈璧出门泛海之际，霸占其妻，结成姻缘，抢其田产物业，作威作福。沈璧归来，请法官作法锄妖擒魔，怎奈法官是一个自吹自擂、信口胡诌的江湖术士，法力微末，被白猿打折了大腿而去，沈璧也被妖魔逐出家门，走投无路，欲投西湖自尽，时真人将其救起，与他朱符一道、信香一瓣，并率雷部下马赵温关四神将，擒获妖怪，使沈璧一家妻子团圆。仙对恶魔的战胜，即正义对邪恶的胜利。降魔剧通过激烈、扣人心弦的戏剧冲突和生动形象的艺术形式，传达了道教劝善书劝善惩恶的理念。

在传奇作品中，清人程煥所撰《龙沙剑传奇》讲述的是许旌阳杀蛇斩蛟的故事，神仙与恶怪斗法依然是戏剧的主要冲突。其故事梗概是：一头蛟怪占据了鄱阳湖，兴风作浪，残害生灵。湖神被赶走，孽蛟为非作歹。此时，新任命的江西都昌县令李鹞偕妻萧绛云前去赴任，道经鄱阳湖，被蛟魔逮去。仙人许逊和樊夫人为了救世安民来到人间，分别先后救出了萧、李，并为永保清平，决心除害。蛟怪变化成人形冒充李鹞，受招为南昌刺史屈突

家的女婿，后被仙人识破，逃回湖中，仙人跟踪追击，经过激战，降获蛟魔，并用“龙沙剑”将它斩除。仙人们返回神界，萧、李夫妇二人因阴功未满，留在庐山修道，仙人把“龙沙剑”送给他们永为镇洞之宝。这是一出很典型的降魔剧，魔怪祸乱，仙人除暴安良，救世安民，止恶扬善。善对恶的胜利代表着广大民众最纯朴的愿望，他们在观戏的过程中得到了最基本的道德慰藉。从根本上说，降魔剧最终传达了道教度人济世的宗教目标和情怀，《龙沙剑传奇》的作者剧中一再指出“神仙终日也匆忙，锄异类、招同类，许多功行无非戏”^①。“若无功德垂人世，白日飞升也枉然”^②。“世人都把神仙敬，却只解丹炉药井，哪晓得救世安民是内景”^③。救世安民，道德成仙，才是真正的大道。

除降魔剧外，在明清传奇中还有一些公案戏，这类戏把清官办案和道教神仙的佑助故事结合起来，天上人间联合起来构筑起一个公正廉洁的道德法庭，审惩人间的不平事，为民做主，伸张正义。道教重要神祇城隍神在戏剧中出现了，作为人间判官主持正义，扬善惩恶。如《鲤鱼精鱼蓝记》，写鲤鱼精假冒金牡丹，与书生张真成亲，金牡丹家人不能辨明真假，不得已向包拯大人控诉，包大人无力处理这件鬼神精怪案，只好请城隍神出面，城隍神又告知玉帝，玉帝遣天兵捉拿住了鲤鱼精。又如《双报应》写生员钱可贵逋欠官银，卖妻以偿，可是银两却在途中丢失，被皂隶陈黑拾去。钱可贵在城隍神的启示下，投诉于官府，知府孙裔昌恰好因灰尘落入茶碗，一碗皆黑，疑及陈黑，经审讯果得其

① [清]程棁《龙沙剑传奇》第17页，黑龙江人民出版社1986年。

② 同上，第138页。

③ 同上。

实，令陈还银，知府复以己银代钱可贵完纳。钱妻卖给贡生张师孔，张询知详情，亦归还钱妻。另外一条线索中，钱氏之友张子俊妻与王文用私通，王与庸医宋东峰合谋，毒死子俊，知府孙裔昌亦因城隍启示而破案。这两本传奇公案的破解，城隍神在其中所起的作用很关键，他和包青天一样已成为那个司法腐败的黑暗社会中为民请命、公正廉洁、扬善惩恶的理想形象。城隍神本是中国民间信仰中的城市保护神，后来吸纳成为道教的重要神祇之一。城隍之名，见于《周易》卷四《泰》卦“城复于隍，勿用师”之语。《说文解字》释“隍”曰：“隍，城池也。有水曰池，无水曰隍。”关于城隍神的起源，有始于尧、始于先秦、始于汉、始于三国诸说。这与汉以前城隍之事，史无确证有关。城隍神祀始于魏晋南北朝时期，唐代城隍神信仰已盛行于江南，五代十国时期，城隍神已有封号，宋代城隍神已列为国家祀典，城隍神信仰更加普及。元人亦崇祀城隍。城隍神信仰趋于极盛是在明代，从明代开始，已建立起上下统属的城隍神祀系统。清代承明制，崇祀城隍神。城隍神产生之初，其职掌即是保护城池，冥佑地方民物。唐代已有城隍神为冥间主宰之说。唐段全纬《城隍庙记》谓“阳之理化任乎人，阴之宰司在乎神”。《太平广记》卷一百二十四“王简易”引《报应录》载：唐洪州司马王简易得暴疾，梦鬼使丁郢执符牒，奉城隍神命来追，至城隍庙，“城隍神命左右将簿书来，检毕，谓简易曰：‘犹得五年活，且放去。’”《夷坚志》多载城隍主阴间事，城隍神为阴间主宰，其审案亦俨然如人间官府。《夷坚志》三志壬卷第三《张三店女子》记城隍神审案之场景：“有刀斧手夹殿下，黄巾力士、紫衣功曹等，人物甚盛。俄顷，紫袍金带人升殿坐，蓬头道者四辈侍直。”明瞿佑《剪灯

心话》卷三《富贵发迹司志》载泰州城隍褒善惩恶事曰：“（府君）坐定，有判官数人，皆幞头角带，服绯绿之衣，入户相见，各述所理之事。一人曰：‘某县某户藏米二千石，近因旱蝗相继，米价倍增，邻境闭籴，野有饿莩，而乃开仓以赈之，但取原价，不求厚利，又以馐粥，以济贫乏，蒙活者甚众。昨县神申上于本司，呈于府君，闻已奏知天庭，延寿三纪，赐禄万钟矣’……一人曰：‘某姓某官，爵位已崇，俸禄亦厚，不思报国，惟务贪饕，受钞三百锭，枉法断公事；取银五百两，非理害良民。’府君奏于天庭，即欲加其罪，缘本人颇有顽福，故稽延数年，使罹灭族之祸。今早奉命，记注恶簿，惟俟时至尔。”^①清代唐英《清忠谱正案》，取李玉《清忠谱》本事，巧妙构思，写周顺昌死后被封为苏州城隍，颜佩韦等五义士为其殿庭力士。周顺昌奉玉帝旨意，在阴间审判魏忠贤、毛一鹭等阉党罪魁，历数罪恶后一一严惩。此剧写作目的在于：“以慰同时被害忠魂，显示逆党作恶之报。”

其次，阴鹭观念、积善成仙的重要思想在戏剧中多有体现。阴鹭一词出于《尚书·洪范》“惟天阴鹭下民，相协厥居”。阴鹭也具有天人感应的涵义，要求人们多积阴德阴功，“是以天地有司过之神，依人所犯轻重，以夺人算，算减则贫耗，多逢忧患，人皆恶之，刑祸随之，吉庆避之，恶星灾之，算尽则死。又有三台北斗神君，在人头上，录人罪恶，夺其纪算。又有三尸神，在人身，每到庚申日，辄上诣天曹，言人罪过。月晦之日，灶神

^① 以上关于城隍神信仰的考述，参考了张泽洪《城隍神及其信仰》，《世界宗教研究》1995年第1期。

亦然。凡人有过，大则夺纪，小则夺算”^①。神对人的监察是严密而不让人觉察的，天上、人间、家中、人体内，处处有神的驻扎，密而不漏地监察着人的每一个社会行为。明人茅维杂剧《闹门神》中旧门神为解决他与新门神的争端，请来了门上钟馗神、厕神紫姑三娘、五祀之神司命——灶神、主人间和合争竞的和合神，都不能解决这公案，最后九天监察使者来到了，他是怎样一个神呢？“奉上帝敕旨，每年除夕，分遣俺们数辈，稽查人间善恶，并那百神功过。各造册子，元旦奏回”^②，最后“这监察神，凭正直，不气馁，扫氛霾，敢谁欺给，判他两头蛇，三足能，贬沙门岛，忒凭利害”^③。在他的严明审察下，罪魁旧门神和顺风耳二犯发配沙门岛，新门神接管旧门神之位，“天曹赏罚，那些终漏网哩！”^④

阴鹭观念深入民心得益于《文昌帝君阴鹭文》劝善书的出现。此善书是以文昌帝君名义降鸾的劝善文，劝人“广行阴鹭”，“行时时之方便，作种种之阴功，利物利人，修善修福”，“百福骈臻，千祥云集”^⑤，皆从“阴鹭”中得来。《龙沙剑传奇》中指出：“若无功德垂人世，白日飞升也枉然”，“世人都把神仙敬，却只解丹炉药井，哪晓得救世安民是内景”。这里传递了宋元以来道教修仙理论的变化，实践世俗伦理道德，加强个人的精神修养，即修人道在修道成仙中的作用越来越大。“肉体长生说”渐被“道德成仙说”所取代。“不履邪径，不欺暗室。积功累德，

① 《道藏》第27册第7—11页。

② 周贻白选注《明人杂剧选》第547页，人民文学出版社1958年。

③ 同上，第548页。

④ 同上。

⑤ 《藏外道书》第12册第402页。

慈心于物，……所谓善人。人皆敬之，天道佑之，福禄随之，众邪远之，神灵卫之，所作必成，神仙可冀”^①。只有做劝善行善的善人，才有可能成仙了道。如元人李文蔚杂剧《张子房圯桥进履》中太白金星开场介绍自己说：“专管人间善恶贵贱忠孝之事，想为人者善恶由心造也，福者乃善之积也，祸者乃恶之积也，神天盖不能为人之祸，亦不能致人之福，但由人之积也，神明鉴之，凡人岂知天神者有阴骘之因，凡为人臣，要心存忠孝，长思君王爵禄之恩，父母生身之义，必以忠君为先，竭力尽心，长怀补报。若是久远长行如此之事，天地鉴之，神明护佑，居其富而不失其富，居其贵而不失其贵，不失其富贵，祸不能侵，寿必永矣，此乃可行之事，永保安宁也。”^②这正是道教劝善书《阴骘文》的翻版。除此之外，张良在下邳避难的巨富李仁上场口占：“家缘累积祖流传，孽畜田苗广地园。长幼循循通礼义，子孙永享福绵绵”。因为他“承祖父之阴，所以积家财万贯有余”^③。这正是《阴骘文》中“近报则在自己，远报则在子孙”阴骘观念的体现，祖上广积阴功，儿孙享福绵绵。剧中福星在回答张良所问贵贱时说：“这贫与富，是人之所作。贫者不善之因，富者积善所致也，此乃贫富之因也。”^④不积善不得以富贵，不积阴德无以成仙。张良之所以感动天庭，得到众多神仙的扶持，建功立业，立身扬名，拜相封侯，就是因为他有忠孝之心，深谙侍君孝亲之道。

① 《道藏》第27册第13—28页。

② 隋树森编《元曲选外编》（全三册）第一册第220—221页，中华书局1959年。

③ 同上，第222—223页。

④ 同上，第225页。

明代神仙道化剧中的主人公往往是潜心慕道、广积阴德之人，如《李云卿得悟升真》中的李云卿：“苦行修真静坐关，专心慕道在庐山。布袍拂尽红尘垢，明月清风任往还。小道乃李云卿是也，自幼颇知儒典，敬天地三光，守君王国法，广行方便，频修善果，累积阴功，崇真奉道，颇诵经文。今在此庐山修真办道，结一草庵，凝心定性，瓦炉烧柏子，石鼎煮松芽，专心参妙理，端坐诵南华。”^①《边洞玄慕道升仙》中的边洞玄：“自从出家以来，心慈好善，苦行修持，断绝烟火，度济物命，凡遇鸟雀饥饿，贫道必撒米谷以济，岁月既久，禽鸟望而知诚。”^②边洞玄对修道也有自己的见解，她对乔道姑说：“这一分修持，自有一分功行。岂不闻古人云：未炼还丹莫入山，山中内外尽非铅。此般至宝家家有，自是愚人识不全。〔唱〕但则要苦行修持，养天和保全元气，积阴功见义当为，咱人要敬神祇、尊祖师，至诚无伪，积累根基，返先天太和真意。”^③可见修道之人把积阴功看得多么重要！《时真人四圣锁白猿》中的沈璧：“此人三辈儿奉道，平日恤孤念寡，敬老怜贫，斋僧奉道。”^④等等。

如果说《太上感应篇》和《阴鹭文》等道教劝善书都在通过神对人的监察这种外在力量约束端正人的社会行为的话，那么《功过格》则要求人们亲自记录下自己的善恶行为，通过自我控制、自我监督、自我评判，对自己的行为进行道德估算，强化伦理的社会制约力。金代又玄子撰《太微仙君功过格》首开《功过

① 《李云卿得悟升真》第9页，《孤本元明杂剧》第28册。

② 《边洞玄慕道升仙》第4页，《孤本元明杂剧》第28册。

③ 同上，第5页，《孤本元明杂剧》第28册。

④ 《时真人四圣锁白猿》第1页，《孤本元明杂剧》第29册。

格》的创制。由于它的简易、操作性强等特点,《功过格》到明清广泛流布于民间,涌现了《文昌帝君功过格》、《十戒功过格》、《警世功过格》和《石音夫功过格》等。明代士人袁黄晚年为劝化儿子所撰善书《了凡四训》,浸透了大量的道教劝善思想。书中提出“立命之学”在《功过格》中影响很大,“袁黄功过格,竟为近世士人之圣书”^①。明人蒙春园主人以袁黄一生奉行《功过格》的事迹为题材,撰《立命说》传奇,故事大致讲述:袁黄幼年丧父,奉母亲之命,弃举业学医。慈云寺的孙老者替他占课,预言他一生只能得贡生,官至县令,命里无子嗣。后来袁黄在栖霞山受到云谷禅师的点化,授以《功过格》,告诉他通过积累善行可以挽回天数。袁黄在佛前忏悔罪愆,发誓为善行六千,以求登科生子。此后他坚拒少女的勾引,掘得窑金布施穷人,经受住酒色财气的考验,终于中举,生一子。袁黄又许愿行善事一万,后果中了进士,历任知县、兵部主事、通政司参议,他的儿子也两榜连捷,授礼部主事。此传奇是对袁黄《了凡四训》善书的一种图解,它告诉人们“命自我作,福自己求”,只要从己做起,勤修阴功就可以扭转厄命,功名富贵,子嗣繁盛,得到回报。清人夏纶撰《广寒梯》传奇,也是写奉行《功过格》神奇效用的。剧中写到钱塘秀才王兰芳和解敏中是表兄弟,有一天一起到文山庙找蓬山羽客看相,羽客预言解生必中举,王生终只是个秀才。王生苦苦请求解法,羽客送他《功过格》(雅名《广寒梯》善书),劝他积累阴功。王生积极奉行,替贫生吴仲达偿还高利贷。于是梦见魁星相告,为嘉赏他的善行,让他中第五名举人。

^① 张履祥《杨园先生全集》卷五《与何商隐》第10页,台北:中国文献出版社1968年。

而解生因有文无行，削去前程。解生闻后，怀忿在心，考试后具呈首告王生私通关节，预定名次，试官怕受连累，将原定第五名抽出，另补一卷。没料到拆封时一看，被抽走的是解生的试卷，补中的却是王生的试卷！后来王生中进士，入翰林，功名婚姻，两全其美，解生却沦落为道士。奉行《功过格》，积善累德，天数可变！这也是道教所谓“我命在我不在天”思想的体现。

第三，道教劝善书的因果报应理论是整个善书理论体系的出发点和终结点。相信自然或神的报应的天人感应理论是中国文化中深植的传统，《尚书·汤诰》早已提到“天道福善祸淫”。佛教传入中国后，其业报及轮回观念丰富了中国原有报应理论的内容。道教发展了《周易》“积善之家必有余庆，积不善之家必有余殃”的思想，在其早期经典《太平经》中提出了“承负”说，即先人积过积功的数量和行为会对后世子孙产生积极或消极的影响，以《太上感应篇》和《阴鹭文》为代表的道教劝善书所宣扬的善恶报应理论就是在继承“承负说”的基础上发展而来的。当然，它与佛教的因果报应是有区别的。在佛教里，报应的承担者是作恶者自己，根据业力的不同在六道中轮回，而道教的承负者却是道德行为实施者的亲人、后代，它强调个人行为后果在后世家族中的影响。《蕉窗十则》中说：“遇上等人说性理，遇下等人说因果。”茗溪闵鼎玉在《蕉窗十则注解》中论述说：“上等之人，其质高，其学深，与之阐性理之微奥，洵有如时雨之化。”而“下等人，质愚识暗，须以善恶之因因果报警之劝之。至于为善未必得福，为恶未必得祸，亦当告以‘为恶而得富贵，必前世为善之报也，使竟不为恶，富贵当不止是’；‘为善而得贫贱，必前世为恶之报也，使竟不为善，贫贱当不止是’。此不但为下乘

说法，并可使恶而富贵者早回头，善而贫贱者牢把脚跟立定也”^①。可见，因果报应观念在中国最广大人口的庶民阶层中的影响根深蒂固。

在道教劝善书因果报应思想的影响下，明清戏剧中情节以因果报应为模式的作品不胜枚举，《太上感应篇》“祸福无门，惟人自召，善恶之报，如影随形”和《阴鹭文》中“近报则在自己，远报则在子孙”的报应理念随处可见。有人把中国戏剧舞台喻为一个“道德法庭”，在这个舞台上，是非善恶得到了最公正的评判。积善者，封妻荫子，功名富贵，子嗣绵延，福寿双全，拔宅飞升。做恶者夭寿乏嗣，堕入地狱中受煎熬。《太乙仙夜断桃符记》中钟馗门上两块桃符门东娘和门西娘因缠搅良家子弟阎英成婚配，使得阎英病魔缠身，被罚入酆都，先受十八层地狱之苦，后罚在阴山背后，永远不得人身。二人哭唱对地狱的恐惧以及对因果报应的痛悟：“怕的是明晃晃刀山剑树，愁的是殄可可锯解身躯。行善的明朗朗天堂有路，作恶的昏惨惨寒冰地狱。上仙的法度，着鬼卒将俺来送去，眼见的万万劫人身难做。”^②《争玉板八仙过沧海》中上元一品九炁天官紫薇大帝云：“凡能为善者，天必降之福，使寿龄绵远，后代荣昌，身逢大有之年，永享升平之世；造恶者天必降之祸，受贫寒困苦之忧，值瘟疫灾沴之报。古圣云：‘天若不降严霜，松柏不如蒿草。神灵若不报应，积善不如造恶。’自古忠臣孝子，但能尽忠报国、显亲扬名者，史书中备载其详，廊庙内恭陈其祀。端的是千年永称其姓，万古不朽

① 闵鼎玉《蕉窗十则注释》下，《藏外道书》第12册第677—678页。

② 《太乙仙夜断桃符记》第9页，《孤本元明杂剧》第29册。

其名。”^① 李云卿、边洞玄等因苦行修真、专心慕道、敬天地三光，守君王国法，广行方便，频修善果，累积阴功，最终得到神仙真人的指点，修成金丹大道，证果朝元。《时真人四圣锁白猿》的沈璧之所以遭此横祸，他自己反省道：“想咱从来，飘蓬泛海，使心作幸，做买做卖，损人利己，到今日有如此报应也。〔唱〕则争个来早波来迟，善恶如同烛影随，则为我瞒心昧己，博得些金银珠翠，我正是得便宜翻做落便宜。”^② 但由于“沈君玉累积功行，持斋素德行兼全，贫道（即时真人）人知因识果，施道法解释仇冤，擒拿了烟霞大圣，入酆都永堕黄泉。作善者诸神拥护，造恶者祸患相连。众神将各安方位，沈君玉妻子团圆”^③。《立命说》和《广寒梯》传奇中的主人公以自己的善行使因果链发生逆转，转变天数，善有善报，恶有恶报。如果说以上是寻常百姓在道德法庭上由于自己的善恶举止而得到不同评判的话，那么贵为天子的皇帝也不例外，他治理国家和对待臣民的举措，也会有一个公允的评价。如《紫薇宫庆贺长春节》开篇赤脚大仙上云：“但凡人世有忠孝行善修德之人，尽于小圣举奏上帝，增加福惠。凡有不忠不孝之人，减算除年，此乃天道，报应感通。今为下方圣人治世，孝过虞舜，德并义轩，崇敬三宝，广修善事，治黎民乐大有之年，抚夷狄享太平之福，好生恶杀，虽五帝三王，亦无所过。有三官大帝，恭将皇上敬天恤民宽恩仁孝之心，举奏与上帝。上帝敕令小圣，分委四季神圣，于四海之中，着令风调雨顺，五谷成熟，地产麒麟，天生凤鸟。如今乃十月将终，

① 《争玉板八仙过沧海》第11—12页，《孤本元明杂剧》第30册。

② 《时真人四圣锁白猿》第3—4页，《孤本元明杂剧》第29册。

③ 同上，第13页。

欲教雪月梅三白现瑞，降福呈祥，以介皇上感通之诚。”^①因下方圣人孝感，以致上天降祥风瑞气，恩泽四方。不仅如此，因下方圣人治世虔诚所感，以致上方仙界瑶池也出现佳兆：严冬季节，瑶池内瑞彩祥云笼罩，阆苑中蟠桃成熟，百花竞丽。因与果相辅相成，皆因忠孝行善修德所致。

二 戏剧是道教劝善书传播的重要媒介

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

首先，不论是道教劝善书，还是古典戏剧，它们传播、演出的对象从某种程度上说，是同一个群体，即广大庶民阶层，受众的主体都在民间。道教的发展经历了从民间到上层又到民间的过程。明清时期道教在上层的发展开始式微，很快走向民间，这期

^① 《紫薇宫庆贺长春节》第1页，《孤本元明杂剧》第30册。

^② [明]郑之珍自撰《新编目连救母劝善戏文·序》。

间道教劝善书大行其道，把道教高深晦涩的教理教义通俗化、简易化，使道教在民间继续发挥其伦理教化作用，“大传统的仁义道德不仅不能符合民间升斗小民的现实世界，而且距离太远，没有实践的可能，无法促成行善的动机。劝善教化内容的通俗化，正是善书之所以出现的理由”^①。道教劝善书的“易知易行”，为广大“愚夫愚妇”大开为善的方便之门。而中国戏剧最大的活力是在农村、在市井，中国戏剧的观众具有民间化的特征。赵山林《中国戏曲观众学》中认为，从本质上说，中国戏曲来自民间，是从人民生活的土壤里孕育、生长起来的。与此相关联，中国戏曲观众也就具备了民间性的特点。民间观众主要是农民、市民，也包括中小地主和下层知识分子，他们构成中国戏曲观众的主体。同时他还认为，在中国文化艺术史上，没有其他任何一种艺术形式拥有这样广大的接受群。关于这一点，著名社会学家潘光旦教授在《中国伶人血缘之研究》一书中，曾引美国传教士明恩溥的话说：“戏剧可以说是中国独一无二的公共娱乐；戏剧之于中国人，好比运动之于英国人，或斗牛之于西班牙人”^②，自从有了戏剧，它几乎成了中国人的第一娱乐。戏剧传播的巨大能量，使它几乎成了大众传媒，“一般民众所有的一些历史知识，以及此种知识所维持着的一些民族的意识，是全部从说书先生、从大鼓师、从游方的戏剧班子得来的，而戏班子的贡献尤其是来得大，因为一样叙述一件故事，终究是‘读不如讲，讲不如

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

② 转引自陈抱成《中国的戏曲文化》第4页，中国戏剧出版社1995年。

演’”^①。这种效果的产生应该从中国戏剧“安于浅近”的美学特点中找原因。中国戏剧在内容上比较浅显，而且贴切老百姓的日常生活，说理上比较浅化、俗化，舞台上善恶忠奸一目了然。剧作家们一般都趋向于从观众早已熟悉的故事中选择戏剧题材，“听生书，看熟戏”说的就是这个道理。由于文化水准和赏剧习惯的原因，中国观众不喜欢晦涩难懂的人物形象，不可能接受像西方话剧那样的哲理化和思辨性很强的剧作。只有观众一看就懂的戏剧才有市场，只有寓教于乐的作品，观众才可能接受。

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

其次，与道教劝善书一样，中国戏剧自诞生之日起，就自觉地承担起劝善惩恶、道德教化的功能。被人们不断引用的元代高明《琵琶记》第一出副末开场云：“秋灯明翠幕，夜案览芸编。今来古往，其间故事几多般。少甚佳人才子，也有神仙幽怪，琐碎不堪观，正是不关风化体，纵好也徒然。”^②自《琵琶记》开“不关风化，纵好也徒然”的宣教先河后，后世作品纷纷效仿。汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》中在赞美完戏剧动情与乐人的巨大艺术效果后，特别强调戏剧的教化功能，“可以合君臣之节，可以浹父子之恩，可以增长幼之睦，可以动夫妇之欢，可以发宾友之仪，可以释怨毒之结，可以已愁愤之疾，可以浑庸鄙之好。然则斯道也，孝子以事其亲，敬长而娱死；仁人以奉其尊，享帝

^① 转引自陈抱成《中国的戏曲文化》第24页。

^② 王季思主编《中国十大古典悲剧集》（全二册）上册第107页，上海文艺出版社1982年。

而事鬼，老者以此终，少者以此长。外户可以不闭，嗜欲可以不营。人有此声，家有此道，疫疠不作，天下和平。岂非以人情之大窳，为名教之至乐也哉？”^① 此后包括中国戏剧理论的总结者李渔等在理论上同样提出戏剧要自觉承担起儒家三纲五常、忠孝节义、伦理立言的功能，而且统治阶层对劝善的戏剧也是提倡和认可的。《大明律》规定：“凡乐人搬做杂剧戏文，不许妆扮历代帝王后妃、忠臣烈士、先圣先贤神像，违者杖一百；官民之家，容令妆扮者与同罪。其神仙道扮，乃义夫节妇，孝子顺孙，劝人为善者，不在禁限。”^② 条文虽是明统治者在开国之初，为肃纲纪而对杂剧等大众艺术形式作出限制的政策和法律规定，但可以看出统治者深谙戏剧有劝善的巨大功能。

道教劝善书和戏剧这种“有功于辅教”的共同本质，使二者紧密结合了起来。

第三节 道教法术与明清戏剧

浪漫神奇的道教仙传故事丰富了明清戏剧的色彩和内容，奇幻多端的道教法术也是明清戏剧浪漫、诡谲和传奇的重要表现手段。虽然正式的道教法术仪式是为某一宗教理念而展示的，与戏剧舞台上为增强戏剧性或体现审美而点染的道教法术动作表演不同，但作为认识世界和掌握世界的两种重要方式——“宗教的”和“艺术的”，由于“二者表面看来在心理学上非常接近（幻想

^① 《汤显祖诗文集》（全二册）下册第1127页。

^② 《大明律》卷二十六《刑律九·杂犯》。

和感情起着很大的作用，情感的流程具有相似的动态）”，“使得二者能够接近乃至融合起来”^①。总体上看，道教法术科仪与中国戏剧，有相似的特征。从主题言，每一戏剧都有明确的主题，道教法术科仪也有明确的指向性；从表演程式言，它们都组织进大量的音乐、舞蹈和诗歌的成分；从总体表演特征上看，中国戏剧采用了多种虚拟的手法，着重营造出某种意境，倡导表演的神似而不求与现实原形的形似。道教法术科仪也不过是“祭祀如神在”，法师在想象中干预、参与鬼神的世界的意境；从主其事者言，演员要演好角色，就必须有相当的内心体验，有情感的投入。法师为首的道众，必然有相关的存想，以介入设定的场景，有情绪的起伏以应人神关系的调整。当然，二者在显示的形象、使用的演示语汇和表现出来的功能各方面有很大差异^②。本节主要考察道教法术在明清戏剧中的展示，以及对戏剧创作想象力的滋养。同时，通过戏剧作品了解道教法术的奇幻特色。

关于道教法术，刘仲宇《道教法术》为其定义：“道教法术是企图借助于种种神秘手段控制鬼神世界，以及造成本身和外物变化的方法。它的前提是相信鬼神世界的存在，相信有超自然的力量和掌握超自然力量的方法。它所针对的对象，主要有拟想中的鬼神，人本身，其余一切事物，目的是想突破人的现实的自然与社会的能力，突破生存环境的局限，帮助克服生活中的困难、灾祸。”^③“法术，依其内涵，是指用各种虚拟的手段、方法控制

① [前苏联] 德·莫·乌格里诺维奇著，王光睿、李鹏增译《艺术与宗教》第12页，三联书店1987年。

② 刘仲宇《道教法术》第349—351页，上海文化出版社2001年。

③ 同上，第10页。

自身，外物以及鬼神世界变化的技艺。从这个角度来看，道教的技术可以分成控制自身变化的修仙术、通灵术以及控制鬼神外物变化的召役鬼神、变化外物之术两大类。”^① 第一类中，修仙术，包括炼气、服食、诵经、朝参、守庚申、斋戒、尸解等；通灵术，包括分身、隐沦、易行、飞行虚空等。第二类中，如考召驱邪，包括考召、见鬼、捉妖、驱邪等；如祈禳，包括祈嗣、祈禄、求雨、止雨、解星、禳白虎、醮墓等等；如治病送瘟，包括医术治病和法术治病两类；如变化万物，包括缩地、画地成河、撮土为山、豆人草马等；如度亡破幽，包括度亡斋、九幽醮、炼度等。

其实，元代神仙道化剧中道教法术已成为其内容不可缺少的组成部分。元剧中神仙施展法术主要是显示宁静淡远的出世情怀或引导被度脱者的方便法门。如《西华山陈抟高卧》反映的是道人安贫乐道、清静无为的修真情趣。剧中写到：陈抟“醒时炼药，醉时高眠”^②，“高卧”是主人公陈抟的嗜好，是道教仙真超越尘世，隐居修真的情趣，又是修道的法宝。“高卧”这种睡功即是一种内养功，是一种修炼自身形质企求长生不老，与道合真的内丹修仙术。陈抟，北宋初著名的道士。他在后晋天福（936—944）中，曾游蜀。从邛州天师观都威仪何昌一学锁鼻术（即睡功），相传他从吕洞宾弟子五龙处得“五龙酣卧法”，《东轩笔录》说他“一睡三年”^③。《古今图书集成·博物汇编·神异典》引《贵耳集》说“华山陈真人而稳于睡，小则亘月，大则几年方

① 刘仲宇《道教法术》第353页。

② 《元曲选》（全二册）上册第723页。

③ [宋]魏泰、李裕民点校《东轩笔录》卷1第2页，中华书局1983年。

一觉。冯翊羽士寇朝一事处士，得睡之大略，还全神观唯睡而已”^①。《历世真仙体道通鉴》卷四十七《陈抟传》说他居华山时，“常闭门卧，累月不起”，记陈抟睡法：“仰卧，出入无息，面色红莹。”又记陈抟论睡，他认为“世俗之睡”与“至人之睡”不同，前者“饱食逸居……饥而食，倦而卧，鼾声闻于四远”，“至人之睡”则“留藏金息，饮纳玉液，金门牢而不可开，土户闭而不可启，苍龙守乎青宫，素虎伏于西室，真气运转于丹池，神人循环乎五内，呼甲丁以值其时，召百灵以卫其室，然后吾神出于九宫，恣游青碧，履虚如履实，升上若就下……咀日月之精华，玩烟霞之绝景，故其睡也，不知日月之迁移，安愁陵谷之改变”。故诗云：“至人本无梦，其梦乃游仙。真人亦无睡，睡则浮云烟。炉里长存药，壶中别有天。欲知睡梦里，人间第一玄。”^②可见陈抟之睡乃“至人之睡”，实为道教修炼内丹之“睡功”（“卧功”之一种）。元明之际，张三丰有“蛰龙法”（卧功），即一种气功养生的方法。最早区别“真人之睡”与“众人之睡”的是庄子。《庄子·大宗师》中说“古之真人，其寝不梦，其觉无忧，其食不甘，其息深深。真人之息以踵，众人息以喉。屈服者，其嗑言若哇。其耆欲深者，其天机浅”。郭象《注》：“‘其寝不梦’，无意想也。‘其觉无忧’，随所寓而安也。”成玄英《疏》中说“梦者，情意妄想也。而真人无情虑，绝思想，故虽寢寐，寂泊而不梦，以至觉悟，常适而无忧也”。成玄英《疏》中这样解释真人与凡人睡，“真人心性和缓，智照凝寂，至于气息，亦复徐迟。脚肿中来，明其深静也”。而“凡俗之人，心灵驰竞，

① 《古今图书集成》第51册第62330页，中华书局、巴蜀书社1986年。

② 《道藏》第5册第370页。

言语喘息，唯出咽喉。情躁气促，不能深静，屈折起伏，气不调和，咽喉之中，恒如哇碍也”，“夫耽嗜诸尘而情欲深重者，其天机浅钝故也”^①。真人能顺应天时，做到天人合一，物我一体，超然物外，“故无天灾，无物累，无人非，无鬼责。其生若浮，其死若休。不思虑，不豫谋。光矣而不耀，信矣而不期。其寝不梦，其觉无忧。其神纯粹，其魂不罢。虚无恬淡，乃合天德”^②。

元代神仙道化剧中，神仙们或改形易貌，或幻化出各种“恶境头”，为受度脱者设置放弃酒色财气、皈依大道过程中的种种考验。如《吕洞宾度铁拐李岳》、《邯郸道省悟黄梁梦》、《陈季卿误上竹叶舟》、《吕洞宾桃柳升仙梦》、《瘸李岳诗酒玩江亭》、《铁拐李度金童玉女》、《吕洞宾三醉岳阳楼》、《马丹阳三度任风子》、《汉钟离度脱蓝采和》、《刘晨阮肇误入桃花源》、《吕洞宾三度城南柳》、《马丹阳度脱刘行首》等度脱剧中都有道教法术的展演。

明清戏剧中道教法术内容的描写比元代神仙道化剧中的更多，甚至法术的渲染成为主题，其目的是为了“宣道”。在下一章中介绍明清一批无名氏的神仙度脱剧中，道教内丹修炼术的语言长篇累牍；降魔剧如《时真人四圣锁白猿》、《二郎神锁齐天大圣》和《争玉板八仙过沧海》等更是尽显道教各种变化法术之能事。降魔剧的戏剧冲突即代表“善”方的神或圣与代表“恶”方的妖或魔的较量，其“动作性”集中表现在法术高低的比拼上。下面，简单勾勒一下明清戏剧中道教法术展演的几种类型：

一是“出神”法术。《吕纯阳点化度黄龙》中有道教“出神”法术的展示。吕洞宾与黄龙禅师论道，主持论道的寺院“首座”

① 《南华真经注疏》（全二册）上册第136—137页，中华书局1998年。

② 同上，第315—316页。

给二人出了一题：三月三日，扬州琼花观里琼花盛开，举行琼花大会，请二位师父各显神通，神游赴会。于是二人瞑目入定，赴琼花会。出定后：

〔首座云〕禅师赴会去，曾有带来的花么？〔禅师云〕贫道体若虚空，性如流水，一物不染，色即是空。〔正末笑科〕〔云〕去来无碍，不落空色，定无常定，空无定空，尔所出之神，乃阴神也，贫道所出之神，乃阳神也。尔只能见物闻香，贫道能带得物来，送得物去也。〔正末做从九阳巾取琼花一枝袖中倒出来蒸食四个科〕〔云〕你众人看，这个是扬州琼花，这四个酸馅，是琼花观斋食也……〔禅师云〕贫道百艺皆通，不晓折花带物之术，望仙长传授妙术……〔正末云〕禅师你不知，你则能修性，不能修命，俺仙家性命双修，亦能见物，亦能附物。聚则成其形，散则成其气，神通变化，不可测也。吕纯阳随即传授给黄龙禅师一首性命歌：不悟真常不达命，此是修行第一病。只修祖性不修丹，万劫阴灵难入圣。达命基，述祖性，恰似昏容无宝镜。寿同天地大丈夫，把握阴阳为斗柄。性命双修玄又玄，海底泥牛渡法船，生擒活捉蛟龙现，始知匠手不虚传^①。

这段故事出自《历世真仙体道通鉴》卷四十九载的一则故事：

尝有一僧修戒定慧，自以为得最上乘禅旨，能入定出

^① 《吕纯阳点化度黄龙》第10页，《孤本元明杂剧》第28册。

神，数百里间顷刻辄到。一日与紫阳相过，雅志契合。紫阳曰：“禅师今日能与同游远方乎？”僧曰：“可也。”紫阳曰：“唯命是听。”僧曰：“愿同往扬州观琼花。”紫阳曰：“诺。”于是紫阳与僧处于净室，相对瞑目趺坐，皆出神游。紫阳才至其地，僧已先至。绕花三匝，紫阳曰：“今日与禅师至此，各折一花为记。”僧与紫阳各折一花归。少顷紫阳与僧欠伸而觉。紫阳云：“禅师，琼花何在？”僧袖手皆空。紫阳于手中拈出琼花，与僧笑玩。紫阳曰：“今世人学禅学仙如吾二人者亦间见矣。”紫阳遂与僧为莫逆之交。后弟子问紫阳曰：“彼禅师者与吾师同此神游，何以有折花之异？”紫阳曰：“我金丹大道，性命兼修，是故聚则成形，散则成气，所至之地，真神见形，谓之阳神。彼之所修，欲速见功，不复修命，直修性宗，故所至之地，人见无复形影，谓之阴神。”^①

这一故事有很浓的扬道抑禅的倾向，同时也用虚构的故事展示了道教“存想通神”的法术，并借张紫阳之口，区别了出阳神与出阴神的不同。理论上，道教法术是在人本身的神炁中获得力量和神通。“道”的神威发而为法，必须经过人身的内在功力体现出来，这种功力具体体现在体内精、气、神的关系和运用上。道教神学有明显的以炁为神本的特点，神与炁在某种程度上是相同的。神炁为法之本，气足神全，可以制伏鬼神，如《道法会元》卷一《道法枢纽》中说：“道贯三才为一炁耳。天以炁而运行，地以炁而发生，阴阳以炁而惨舒，风雷以炁而动荡，人身以

^① 《道藏》第5册第382—383页。

炁而呼吸，道法以炁为感通。善行持者，知神由炁，炁由神，外想不入，内想不出，一炁冲和，归根复命，行住坐卧，绵绵若存，所以养之浩然者，施之于法，则以我之真炁合天地之造化。故嘘为云雨，嘻为雷霆。用将则元神自灵，制邪则鬼神自伏。通天彻地，出幽入明，千变万化，何者非我？”^① 出神是道教法术中的核心环节之一，在道门中称为存神驭气，即以人的意念引导，而必以内炁充盈为本。炼精化气，炼气化神，结成内丹，即圣胎、法身，法身成就后，便可透出泥丸宫，就是出神。《灵宝无量度人上经大法》卷四十二：“黄石赤松真人曰：天之至高至清而有日月星辰，神之至灵至圣而有仙宾羽客，其神者寄会于身，倚精炁为人，仗神为主。三者若住若聚，可以混合百神，神游太虚，上彻三境，下彻幽冥，上下无方，去留无碍，洞观一切，变化无穷，莫出此也。”^② 道教出神法术源于其形神兼修的形神观，陶弘景《答朝士访仙佛两法体相书》中说：“假令为仙者，以药石炼其形，以精灵莹其神，以和气濯其质，以善德解其缠。众法共通，无障无滞，欲合则乘云驾龙，欲离则尸解化质；不离不合则或存或亡。”^③ 形神合则乘云驾龙，神随气行，上穷碧落下黄泉，朝游北海暮苍梧。（修炼之后）离则尸解化质，不离不合，则又若有存亡，即使未能形神永固，也有变化隐显自如的神通。如此，形神的修炼便成了一切法术施行的内在根源。神游的观念，即基于形神可分可合的设想。

《长生殿》46出《觅魂》中也有类似表演。唐明皇思念杨贵

① 《道藏》第28册第674—675页。

② 同上，第3册第847页。

③ 同上，第23册第646页。

妃，命道士杨通幽设坛依科行法，飞出元神，“〔内鸣钟、鼓各二十四声，净上坛端坐，叩齿作闭目出神科〕【鹊踏枝】瞑子里出真元，抵多少梦游仙。俺则待踏破虚空，去访婵娟”^①。于是他先入酆都地府，又上天曹，最后在织女娘娘的指引下，在蓬莱仙山觅到杨氏阴魂。

二是各种变化之术的展现。道教的变化之术，广义地说，整个道教法术都是变化之术。狭义地说，变化之术特指用法术变化自己的形态、活动方式，变化外物的存在状态。这种变化之术，由来已久，早在东晋时期就有记载，《抱朴子内篇·遐览》记载了当时的变化之术：

其变化之术，大者唯有《墨子五行记》，本有五卷。昔刘君安未仙去时，钞取其要，以为一卷。其法用药用符，乃能令人飞行上下，隐沦无方，含笑即为妇人，蹙面即为老翁，踞地即为小儿，执杖即成林木，种物即生瓜果可食，画地为河，撮壤成山，坐致行厨，兴云起火，无所不作也。其次有《玉女隐微》一卷，亦化形为飞禽走兽，及金木玉石，兴云致雨方百里，雪亦如之，渡大水不用舟梁，分形为千人，因风高飞，出入无间，能吐气七色，坐见八极，及地下之物，放光万丈，冥室自明，亦大术也。然当步诸星数十，曲折难识，少能谱之。其《淮南鸿宝万毕》，皆无及此书者也。又有《白虎七变法》，取三月三日所杀白虎头皮，生驹血、虎血，紫绶，履组，流萍，以三月三日合种之。初生草

① 王季思主编《中国十大古典悲剧集》（全二册）下册第749页。

似胡麻，有实，即取此实种之，一生辄一异。凡七种之，则用其实合之，亦可以移形易貌，飞沉在意。与《墨子》及《玉女隐微》略同，过此不足论也^①。

此后又有所发展，形成庞大的法术体系。道书将变化之术称为“玄伎”。《道法会元》卷一说：“法者，变化之玄伎也。”认为有天变、物变、神变三类。“天变者，风云作动，山川互易；物变者，鲲化鹏，雉化蜃，罔象化石，微细之物化者未数，在水者升飞于风，在风者伏入于水，一炁所移，一象所变；神变者，隐显虚幻，变化无拘也。可以化形为飞鸟，质为云炁，法虚炁为火光，变土石为宝贝，化宝贝为土石。忽有忽无，变之有法。”^②所谓神变，就是用灵奇的方法人工造成种种变化。变化玄伎，由“宇宙在乎手，万化生乎身”的道教理论嬗变而来。五代时，谭峭总结了道教变化观，写下了《化书》，他认为各种变化的根本在于神、气，神、气充盈则“阴阳可以作，风云可以会，山陵可以拔，江海可以覆”。强调“守之于内，然后用之于外，则无所不可”^③。这种以神、气为变化之术根本的思想是将内丹理论和法术结合在一起，开启了宋代内丹外法的先河。

“道”与“术”的关系是一种体用关系。《云笈七签》卷四十五《秘要诀法·修真旨要序事》中说：“道者，虚无之至真也；术者，变化之玄伎也。道无形，因术以济人；人有灵，因修而会

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

② 《玄圃山灵枢秘录》卷下，《道藏》第10册第743页。

③ 《道藏》第23册第593页。

道。人能学道，则变化自然。”^①《道法会元》称：“道乃法之体，法乃道之用。”^②元末道士王惟一在《道法心传》中的《体用两全》诗更明确指出：“道乃法之体，法乃道之用；体用两全行，三界归一统。”^③

首先，以变化自身为主的法术，通过用符、咒、掐诀、步罡以及某种神秘的灵药，改变人的形质和能力，使人能改形易貌、变化万千、上天入地，或隐或现，或腾云驾雾，或化作一股清风，纵横时空，乘虚往来，自由自在。在明清戏剧中这种变化之术最常见，这里重点介绍其中一种奇幻变化的法术——尸解。尸解，是指遗弃肉体之尸而解化仙去。《后汉书·王和平传》李贤等注云：“尸解者，言将登仙，假托为尸以解化也。”《云笈七签》卷85《尸解部·太极真人飞仙宝剑上经叙》：“夫尸解者，尸形之化也。本真之炼蜕也，躯质遁变也，五属之隐括也。虽是仙品之下第，而其禀受所承，未必轻也。”^④《真诰》云：“人死必视其形如生人者皆尸解也。视足不青，皮不皱者亦尸解也。要目光不毁，无异生人亦尸解也。头发尽脱而失形骨者，皆尸解也。白日尸解自是仙，非尸解之例也……若其人暂死适太阴，权过三官者，肉既灰烂，血沉脉散者，而犹五藏自生，白骨如玉，七魄营侍。三魂守宅，三元权息，太神内闭，或三十年二十年，或十年三年，随意而出。当生之时，即更收血育肉，生津成液，复质成形，乃胜于昔未死之容也。真人炼形于太阴，易貌于三官者，此

① 《道藏》第22册第317页。

② 同上，第28册第674页。

③ 同上，第32册第416页。

④ 同上，第22册第596页。

之谓也。天帝曰：太阴炼身形，胜服九转丹。形容端且严，面色似灵云。”^①尸解不是真死，而是托死化去。且尸体下葬后经太阴炼形，仍可白骨再生。以后上清、灵宝诸道派皆发挥其说，认为经太阴炼形之后，不仅可以复活，容貌、体质也可胜于昔日，且可成仙证道。如《长生殿》第37出《尸解》中玉帝敕曰：“咨尔玉环杨氏，原系太真玉妃，偶因微过，暂谪人间。不合迷恋尘缘，致遭劫难。今据天孙奏尔吁天悔过，夙业已消，真情可悯。准授太阴炼形之术，复籍仙班，仍居蓬莱仙院。”^②又记杨妃尸解的过程。《太极真人遗带散》中说：“凡尸解者，皆寄一物而去。”尸解常托其他对象代替身形，如造剑尸解法，以剑代人形死去而自身得解化成仙。《长生殿》第43出《改葬》中唐明皇为杨贵妃改葬时，发现是一座空穴，墓中仅留一个锦囊。这锦囊是当日杨玉环生辰在长生殿上试舞《霓裳》，唐明皇赐与她的。杨妃尸解之时，怕日后明皇为其改葬无记号，于是将裹身的锦囊埋在冢中。唐明皇怀疑墓被人挖掘过，造新坟的奴才说：“自古神仙多有尸解之事。或者娘娘尸解仙去，也未可知。即如桥山陵寝，止葬黄帝衣冠。”^③传说中黄帝也是尸解成仙的。

其次，变化外物的法术，如《吕纯阳点化度黄龙》中，吕洞宾向黄龙禅师展示完了性命双修之理，又将神通变化与黄龙看，“〔正末云〕贫道善能顷刻开花，逡巡造酒也。”命行者拿来花盆酒瓶，吕纯阳拿着花盆念咒道：“瑶池仙子，阆苑仙童，疾，牡丹花不开等甚。”随即两花盆中盛开出了牡丹。接着，吕纯阳拿

① 《道藏》第20册第515页。

② 《中国十大古典悲剧集》（全二册）下册第720页。

③ 同上，第738页。

着酒瓶念道：“杜康造酒，仪狄流芳，疾，兀的不是酒。”^① 道教法术的变化多端，使黄龙禅师心悦诚服，皈依道门。类似法术，贾仲明《铁拐李度金童玉女》中铁拐李展示了“临波造酒”、“枯树开花”等法力，并将一年四季当场变化于金童玉女面前，在仙人无边法力的面前，二人恍然明白，顿悟入道。

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

三是祈禳、治病遣瘟和考召驱邪等法术。考召驱邪是道教传统的大法，也是表现道教法术特点和本质最为突出的科仪之一。召，是召作崇的鬼神精魅“现形”，弄清他们的来历后，依“天律”予以处置。考，即考校功过，召鬼神前来审讯和处置。考召的方法，道书上都说它出于正一派。“夫考召之法，出于正一之道，故有三五考召之篆，官将吏兵本文备载。”^② 宋代以后，随着符篆道派的创新，考召仪式形成各种不同的系统，目前文献尚存的考召法，大致可以肯定分属正一、上清、北极天心、神霄、清微诸道派，其分布几乎遍于一切符篆派。南宋以后，道教大都奉行“雷法”，将内丹修炼术与传统符咒召神劾鬼的道教法术结合起来。如正一派奉行“正一雷法”，神霄派奉行“神霄雷法”，天心派奉行“天心正法”，清微派奉行“清微雷法”。此外，净明道、全真道等道派也在修炼内丹的基础上引入“雷法”。宋元以

① 《吕纯阳点化度黄龙》第10页，《孤本元明杂剧》第28册。

② 《太上助国救民总真秘要》卷六，《道藏》第32册第90页。

后，这种以内炼为本、以符咒等术役使雷部来抓妖捉鬼以及驱邪考召等法术广为流传。元明神仙道化剧如《张天师断风花雪月》、《萨真人夜断碧桃花》、《张天师明断辰钩月》和《太乙仙夜断桃符记》等都有此类法术的描写。其中写萨守坚、张天师等施雷法驱邪捉妖的剧作较多。萨守坚是北宋末南宋初以“神霄雷法”而闻名东南的道士。据《历世真仙体道通鉴续编》卷四载，萨守坚自称“汾阳萨客”，曾于北宋末年赴龙虎山参谒第三十代天师张继先，路遇三道士，各教以一法。到龙虎山，知张继先已卒，观中有三道士即其路中所遇三人，即张继先、林灵素和王文卿，这就暗示了萨守坚雷法承三家之传。后来有所谓“萨祖派”、“西河派”、“天山派”，皆尊萨守坚为祖师，称“萨真人”。著有《雷说》、《内天罡诀法》、《续风雨雷电说》，存《道藏·道法会元》中。萨守坚在理论上承传王文卿之说，主张内炼为外用符篆之本，强调祈禳灵验的关键在于用自己元神，萨守坚《雷法》云：“行先天大道之法，遣自己元神之将，谓之法也。”^① 先天大道、自己元神，是一体不二的，或曰“无心之心”，或曰“一点灵光”，萨守坚强调此心可感通神灵，至于符篆咒诀等形式，仅为末事。《内天罡诀法》有诗云：“一点灵光便是符，时人枉费墨和硃。上士得之勤秘守，飞仙也只在工夫。”^② 世人只知画符念咒，舍本逐末，其实内炼与外用，是一回事，都靠的是“一点灵光”。萨守坚还承王文卿之说，认为雷法具足于自身，“二炁五行萃于人之身”，“人能聚五行之炁、运五行之炁为五雷”。自身五行之炁交感激荡，可感通外界五行的交感，发而为外界的风雨雷电。

① 《道法会元》卷六十七，《道藏》第29册第212页。

② 同上，第215页。

归根到底，雷法的行持运用，灵验的关键，“千变万化，千态万状，种种皆心内物”。客观世界的变化，关键在于如何运用自己的心意。所以，道教法术究实际是一种宗教想象或某种体验，主观性很强。

道教对考召捉妖的法事操作程序有系统的规定，如正一派规定：

夫考召法，是考鬼召神也，须安坛立纂，建狱开门，引绳系坛，及狱开四门，禁步结界，以香案明灯于上，中夜禹步步于中心，丁字绕外结界，勅水，讫，即西向立存，三元考召正一法师李尊师紫衣飘飘，具冠剑，乘九色师（狮子，紫云从西北而来，绕坛三匝，即与臣禁坛^①。

然后才可依序行法。

戏剧中捉妖法事通常有以下几个环节：

一是结法坛。法坛的规模有大有小，神仙道化剧中，一些精怪妖魅，贪恋俊杰才郎，变形成人，诱引对方，乃至男方神魂颠倒，相思成疾。这时候，往往请法师在家中设法场捉妖，规模较小，《张天师断风花雪月》、《萨真人夜断碧桃花》、《张天师明断辰钩月》、《太乙仙夜断桃符记》等。上述剧中结坛的过程，叙述得较简略，为了展示戏剧中道教法事的结坛情况，试看《长生殿》中道士杨通幽为召杨贵妃阴魂而设的坛。

^① 《太上助国救民总真秘要》卷七，《道藏》第32册第91页。

【混江龙】这坛本在虚空辟建，象涵太极法先天。无中有阴阳攒聚，有中无水火陶甄。〔童〕基址从何而立？〔净〕基址呵，遣五丁，差六甲，运戊己中央当下立。〔童〕用何工夫而成？〔净〕用工夫，养婴儿，调姤女，配乙庚金木剝那全。〔童〕坛上可有户牖？〔净〕户牖呵，对金鸡，朝玉兔，坎离卯酉。〔童〕方向呢？〔净〕方向呵，镇黄庭，通紫极，子、午、乾坤。〔童〕这坛可有多大？〔净〕虽只是倚方隅，点基阶，坛场咫尺，却可也纳须弥，藏世界，道里由延。〔童〕原来包罗凭宽！〔净〕上包着一周天三百六十躔度，内星辰日月。〔童〕想那分统处量也不小。〔净〕中分统四大洲，亿万百千阎浮界，岳渎山川。〔童〕坛上谁听号令？〔净〕听号令，则那些无稽滞，司风、司火、司雷、司电。〔童〕谁供驱遣？〔净〕供驱遣，无非这有职掌，值时、值日、值月、值年。〔童〕绕坛有何景象？〔净〕半空中绕嘒嘒鸾吟凤啸，两壁厢列森森虎伏龙眠。端的是一尘不染，众妄都蠲^①。

二是召将。妖魅法术高强，凡人斗他不过，所以要召请威猛狰狞的神将率天兵前去捉妖驱祟。常见的有雷部邓、辛、张、陶诸元帅、赵公明、王灵官王善、马灵官马胜、死后成神的关羽、张巡等。通常并发符、檄、牒请当境的城隍、土地、祀典正神前去助阵，有时也召龙击祟。实际上，行持的主体——天将神吏，是法师存想造成的，它是宗教体验的产物。《张天师断风花雪月》

① 《中国十大古典悲剧集》（全二册）下册第746—747页。

中张天师请神：

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，紫俯丹台仙眷，五福十神，四司五帝，日官月官神位，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^①。

试看《太乙仙夜断桃符记》中太乙仙的考召驱邪表演：设坛、点香后，

〔先生云〕道香一炷，法鼓三通，十方肃静，万神仰听，恭闻道香德香无为香，无为清静自然香，朝三界，香三境，真香满琼楼玉境，遍周天大罗法界，今以虔诚，普天供养，请上界元始天尊、三清四帝、五师六神，侍香金童、传言玉女、南斗六星、北斗七星、东斗五星、西斗四星，十二官辰、二十八宿星君、雷公电母、风伯雨师、雷霆大将、主行利兵、邓辛张陶四大元帅、庞刘苟毕四大元帅、神霄雷符马元帅、金轮如意赵元帅、神霄无拘温元帅、魔上将关元帅，

^① 《元曲选》（全二册）上册第184页。

本坛摄令城隍土地等神，叩齿焚香，恭闻圣力非遥，远望流光下注，先烦普济，愿立慈悲，剑斩鬼魔之首，月照长空之体，谨请三天烈力五岳神兵，冲符佩剑在云间，跨鹤乘鸾于月下。排列道众，唱演法音。今为府尹阎义之子阎英，染病服药难疗。香灯花果列坛前，发遣神兵于目下，又请天仙兵马地仙元统军江湖河海兵马九江各一万旗头，来赴法坛，簇坛三阵，开天关，闭地户，留人间，塞鬼路，穿鬼心，破鬼肚。吾奉太上老君急急如律令。〔击令牌云〕一击天清，二击地宁，三击五雷，即现真形。〔举笔云〕天圆地方，六合九章，神笔到处，万鬼潜藏。〔书符云〕天上麒麟子，顿断黄金锁。偷走下天来，人间收住我，紫薇殿前丹霞绕，白玉阶前剑佩齐，十二童子传诏毕，星冠云冕一齐回。〔仗剑云〕老君赐吾驱邪剑，离火煅成金百炼，出匣森森雪霜寒，入手辉辉星斗现。〔咒水云〕吾将此水非凡水，九龙吐出净天地，太液池中千万年，吾今将来净妖气。〔仗剑嚙水云〕一嚙如霜，二嚙如雪，三嚙之后，百邪消灭。太乙灵阳，紫气星君，诸神洞府，齐下云轩。吾今谨请东方青帝青神，衔符佩剑，入吾水中；谨请南方赤地赤神，衔符佩剑，入吾水中；谨请西方金地金神，衔符佩剑，入吾水中；谨请北方黑地黑神，衔符佩剑，入吾水中；谨请中央黄地黄神，衔符佩剑，入吾水中；谨请年直月直日直时直当直功曹，执符神将、搅海大圣、翻江大圣、驱邪大圣、撒波大圣。吾今用尔坛前，仗剑等候，休错吾一时一刻。吾奉太上老君急急如律令敕。直符安在？〔直符上〕〔云〕……小圣乃直符使者是也。正在

五雷部下听令，上仙呼唤，不知有甚事^①。

接着，太乙仙依次拿土地神、龟神、井神、门神和钟馗前来问话，原来是门上两块桃符在作祟。后押门东娘和门西娘赴酆都受十八层地狱之苦。

当然，明清戏剧中道教法术的描写还很多，类型也很广泛，这里仅拈了几个例子加以钩沉。道教法术的奇幻诡谲，营造了奇幻浪漫的戏剧意境，滋养了剧作家创作的想象力，促进了中国戏剧浪漫主义传统的发展。

^① 《太乙仙夜断桃符记》第7—8页，《孤本元明杂剧》第29册。

第二章 神仙道化剧在明清时期的 沿袭与发展

第一节 神仙道化剧在明前期的沿袭与嬗变

“神仙道化剧”一词最早见于明代朱权《太和正音谱》之“杂剧十二科”。他将元杂剧的题材和内容分为十二科：“一曰神仙道化，二曰隐居乐道（又曰林泉丘壑），三曰披袍秉笏（即君臣杂剧），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（即脱膊杂剧），九曰风花雪月，十曰悲欢离合，十一曰烟花粉黛（即花旦杂剧），十二曰神头鬼面（即神佛杂剧）。”^①朱权把“神仙道化”作为十二科之首。由于朱权没有为每一类别作出举例，科与科之间又没有明显的界说，所以今天学界在研究“神仙道化剧”时对其定义与内容的界定也

^① [明]朱权《太和正音谱》，中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》（三）第24页，中国戏剧出版社1959年。

有分歧^①。但学界在对把第二科“隐居乐道剧”纳入“神仙道化剧”的范围则有较统一的看法，认为“道化”和“隐逸”常常混杂在一起。本书把“神仙道化剧”定义为写道教仙真度脱人或精怪解脱人世间苦痛、证果朝元、获取永恒生命的故事或传说的剧本。据明代臧晋叔《元曲选》和今人隋树森《元曲选外编》（这是元杂剧最普及流行的两个选本，收录的是元代及明初期的作品）的统计，属于神仙道化剧的有十几种，包括神仙道化剧和隐居乐道剧，即《吕洞宾度铁拐李岳》、《邯郸道省悟黄粱梦》、《陈季卿误上竹叶舟》、《吕洞宾桃柳升仙梦》、《瘸李岳诗酒玩江亭》、《铁拐李度金童玉女》、《吕洞宾三醉岳阳楼》、《马丹阳三度任风子》、《汉钟离度脱蓝采和》、《刘晨阮肇误入桃花源》、《吕洞宾三度城南柳》、《马丹阳度脱刘行首》、《张天师断风花雪月》、《萨真人夜断碧桃花》、《西华山陈抟高卧》、《严子陵垂钓七里滩》、《老庄周一枕蝴蝶梦》和《沙门岛张生煮海》。元代神仙道化剧大量出现，创作十分繁荣，并为后世创作积累了素材、奠定了模式。其兴盛的原因，学界探讨已颇为深入。首先是政治方面，元代对于汉民族尤其是知识分子来说是一个噩梦。在异族统治下，社会群体被划成四个等级：蒙古人、色目人、汉人、南人；人有十级之分：一官、二吏、三僧、四道、五医、六工、七匠、八娼、九

^① 有学者认为朱权《太和正音谱》中没有明确说明“神仙道化剧”单指那些取材于道教故事或传说的剧本，因此释教剧如《忍字记》、《度柳翠》等演佛度脱凡人之事的杂剧，也应列入“神仙道化”的范围，如胡可立《柳翠剧的两种类型》（《文学评论》第四集，1977年5月）、赵幼民《元杂剧中的度脱剧》（《文学评论》第五集，1978年6月）、黄兆汉《道教与文学》之《从〈任风子〉杂剧看元杂剧与道教的关系》（台湾学生书局，1994年）以及曾影靖著、黄兆汉校订的《清人杂剧论略》（台湾学生书局，1995年）等台湾学者即持这样的观点，大陆学者对“神仙道化剧”的研究，一般只限于写道教故事题材内容的杂剧。

儒、十丐。四等之分，剥夺了汉人的社会地位；十级之分否定了汉人的政治文化地位。最使知识分子激愤的是自隋唐以来有七百年历史的科举考试被取消。知识分子“学而优则仕”的传统进身之阶被堵塞，“儒人颠倒不如人”，传统的社会关系和价值观念在元代被彻底颠覆了，法统、道统的倾斜给元代文人造成了无法愈合的精神创伤，强烈的兼济天下的参政使命感和入仕无门的矛盾啮噬着每个元杂剧的作家，他们焦虑、迷惘、愤懑、失望、放浪，拼命地寻求解脱。神仙道化剧是倍受压抑的元代知识分子心灵的真实写照。其次是全真教的风行。在尖锐的民族矛盾中，道教的新道派全真教在乱世中迅速发展，盛行于元杂剧繁荣的中原地区，在地位低下的士人中广泛传播。侯光复关于元曲与道教的关系作了一系列深入的研究^①，他认为元代前期的曲坛与全真教有密切的联系，最能体现这种联系的是神仙道化剧：一是神仙道化剧所塑造的神仙形象，几乎都和全真教有不同程度的关系；二是其剧情约有半数是根据全真教的一个传说或拼凑几个传说构成的，神仙身世及性格也主要依据全真教的说法；三是这些作品体现了全真教的宇宙观、人生观、禁条戒律和修炼方法。同时，他把元前期曲坛与全真教发生联系的根本原因总结为三个方面：一是黑暗的现实使文人产生消极厌世的情绪；二是曲家与全真师之间存在着实际的来往和相当深厚的交谊；三是全真教的儒化性质，不为妖妄和接近世俗的倾向，在金末元初发挥过一定的救世拯民的政治作用。

^① 如《神仙道化剧与元代社会》（《中国古代戏曲论集》，中国展望出版社1986年）、《元前期曲坛与全真教》（《文学遗产》，1988年第5期）和《谈元代神仙道化剧与全真教联系的问题》（《中华戏曲》第一辑，山西人民出版社1986年）。

明代神仙道化剧沿袭元人创作，继续发展并开始嬗变，集中体现在题材、种类的拓宽，思想内容由愤世逐渐向崇道、济世的转变。

一 贾仲明、谷子敬等由元入明作家的创作

明代开国，社会民族矛盾有所缓和，剧作家的社会地位逐渐提高，科举考试的恢复给知识分子带来一线希望。元末明初全真教上层发生蜕变，陈垣先生称之为“末流之贵盛”，认为“全真自孙德瑄掌教以后，已失其本色”^①。全真教的掌教们代代被崇封，已由远离尘嚣的清静恬淡之士蜕变为居住在雕梁画栋之中的道士官僚，频与皇室显族相攀缘，与淡薄功名利禄的方外形象已有很大出入，虞集感慨道：“今为道家之教者，为宫殿楼观门垣，各务极其宏丽，象设其所事神明而奉祠之，其言曰为天子致福延寿，故法制无所禁，惟其意所欲为。自京师至外郡邑，有为是者多以来告而求识焉，大抵侈国家宗尚赋予之盛，及其土木营缮之劳而已。盖尝执笔而叹曰：世俗之卑隘沉溺甚矣，安得遗世独立奇倜之士，可以发予言哉！”^②对于这些，当时许多著名文学之士也有痛责，王磐《创建真常观记》云：“夫道宫之有别院，非以增添栋宇也，非以崇饰壮丽也，非以丰阜财产也，非以资助游观也。贤者怀高世之情，抗遗俗之志，道尊而物附，德盛而人归，盖欲高举远引而不可得遂焉。故即此近便之地，闲旷之墟，

^① 陈垣《南宋初河北新道教考》第70—71页，中华书局1962年。

^② 《紫虚观记》，《道园学古录》卷四十六，又载《藏外道书》第35册第401页。

以暂寄其山林栖遁之情耳。《南华》有言：‘圣人鹑居而鷇食’。夫鹑居者，居无定处也；鷇食者，食不自营也。今也掌玄教者，盖与古人不相侔矣！居京师，住持皇家香火，焚修宫观，徒众千百，崇墉华栋，连亘街衢，京师居人数十万户，斋醮祈禳之事，日来而无穷。通显士大夫，泊豪家富室，庆吊问遗，往来之礼，水流而不尽，而又天下州郡黄冠羽士之流，岁时参请堂下者，踵相接而未尝绝也。……道宫虽名为闲静清高之地，而实与繁剧大官府无异焉……若夫计地产之肥硇，校栋宇之多寡，如豪家大族增置财产，以厚自封殖而务致富强，则非贤者之用心矣。”^①

由于上述原因，元末明初神仙道化剧批判现实的精神日趋淡薄，隐逸思想日渐削弱，激愤和痛苦逐渐被平淡、冷漠取代，说教宣道的成分越来越浓。这一传承与转变，首先体现在贾仲明、谷子敬等由元入明作家的创作中。

贾仲明（1343—1422），自号云水散人，晚年又号云水翁。淄川（今山东淄博）人。《录鬼簿续编》中说他“天性明敏，博究群书，善吟咏”^②，所作传奇，乐府极多，骈丽工巧。在元代生活了20多年，同元代文人一样，经历了怀才不遇、进身无门、理想被压抑的苦闷。明永乐年间受到明成祖朱棣的宠信，时时参与宫廷宴乐，“尝侍文皇帝于燕邸，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”。“后徙居兰陵，因而家焉”^③。贾仲明杂剧作品见于记载的有16种，存世者5种：《荆楚臣重对玉梳记》、

① 《甘水仙源录》卷九，《道藏》第19册第802—803页。

② [明]无名氏《录鬼簿续编》，《中国古典戏曲论著集成》（二）第292页。

③ 同上。

《萧淑兰情寄菩萨蛮》、《李素兰风月玉壶春》、《铁拐李度金童玉女》和《吕洞宾桃柳升仙梦》。前三部是爱情剧，《铁拐李度金童玉女》和《吕洞宾桃柳升仙梦》是他现存的两种神仙道化剧，另一部《丘长春三度碧桃花》已佚。从情节模式和精神意趣来看，这两部剧作与元代神仙道化剧一脉相承，尤其是《吕洞宾桃柳升仙梦》，《孤本元明杂剧·提要》中认为“其笔墨与元人近”，“后之诚斋及内庭供奉诸神仙剧，大多都脱胎于此”。《升仙梦》写吕洞宾度脱桃柳精怪的故事，是元代马致远《吕洞宾三醉岳阳楼》本事的翻版。这一题材还有谷子敬《吕洞宾三度城南柳》、无名氏《城南柳》、《梅柳升仙记》，后二种已佚。剧叙吕洞宾安排翠柳去长安柳氏门中托生为男，名叫柳春；娇桃到长安陶氏门中托生为女，二人结为夫妻。重阳节，吕洞宾前来度脱，使二人入梦。柳春梦中得官，在赴任途中被强盗杀害。经历梦中的“恶境头”后，二人省悟出家，皈依大道。《铁拐李度金童玉女》在朱权《太和正音谱》著录，朱权此书最早刊于明洪武三十一年（1398），此时贾仲明 55 岁。《铁拐李度金童玉女》与元代无名氏《铁拐李诗酒玩江亭》源于同一本事。剧中金童玉女思凡投胎到人间，金童托生为金安寿，玉女托生为童娇兰，二人结为夫妻，王母娘娘怕他们迷失本性，派铁拐李前去度脱，铁拐李施展神通，使二人体验到人生幸福的短暂和良辰美景的难驻，最终双双入道。贾仲明的剧作继承了元人神仙道化剧悲愤与抗争的深层人生悲剧情怀。

谷子敬，在元代担任过枢密院掾吏，“洪武初，戍源时”^①。

^① [明] 无名氏《录鬼簿续编》，《中国古典戏曲论著集成》（二）第 282 页。

入明后，被作为元朝遗老而充军源时。《录鬼簿续编》说他“明《周易》，通医道，口才捷利。乐府、隐语，盛行于世”^①，是一位多才多艺的作家。又载：“下堂而伤一足，终身有忧色”^②，生活中的意外事故，影响了他的整个人生，其作品也延续了元人对黑暗现实的不满和对人生如梦的彻悟。他创作的神仙道化剧有《枕中记》和《城南柳》两种。《枕中记》已佚，《录鬼簿续编》存题目正名：“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。作者借卢生黄粱一梦的故事，寄寓自己人生如梦、富贵功名皆是空的人生感慨。《城南柳》与《升仙梦》本事相同，只是《桃柳升仙梦》中桃柳升仙经过了精怪、人、仙三个阶段，而《城南柳》度脱经过树、树精、人、仙四个阶段。从吕洞宾度脱说教中流露出作者淡泊宁静的内心世界和对神仙世界的向往。

杨景贤，与贾仲明结交 50 年，永乐年间，与贾仲明、汤舜民一起受到明成祖宠幸。杨景贤的杂剧作品，据《录鬼簿续编》记载，共 18 种，今存《马丹阳度脱刘行首》^③和《西游记》两种。在中国戏剧史上，杨景贤因《西游记》杂剧在整个《西游记》故事演变过程中的重要贡献而扬名。《刘行首》是一部神仙度脱剧，剧叙汴梁名妓刘倩娇，色艺双绝，其前身是唐明皇管玉笋夫人，马丹阳奉师王重阳之命前来度脱，最终，刘倩娇连同鴛

① [明]无名氏《录鬼簿续编》，《中国古典戏曲论著集成》（二）第 282 页。

② 同上。

③ 此剧作者问题比较复杂，《太和正音谱》将其收入“古今无名杂剧一百一十本”之中，而于杨景贤的名下则付阙如。《录鬼簿续编》于杨景贤、无名氏名下各著录一本《刘行首》。脉望馆藏钞校本原题“元·杨景贤撰”，却又有墨涂去，旁有朱笔批注云：“《太和正音谱》作无名氏。”

母、相好的嫖客全都皈依大道。

此外，这一时期的神仙道化剧还有王子一《刘晨阮肇误入天台》，王子一生平无考。此剧本事出自南朝刘义庆《幽明录》，元人马致远有《刘晨阮肇误入桃源洞》，王元亨、陈伯将也有同名杂剧，元人作品均已佚。王子一剧最早见于朱权《太和正音谱》“国朝三十三本”之中，略作《刘阮天台》，明人臧晋叔《元曲选》著录为《误入桃源》，但注云：“一作《刘阮天台》。”剧叙晋时刘晨、阮肇入天台山采药，迷路不得返，遇到两位仙女，遂与婚配，岁余思归，二人至家后，人间已过十载，物事皆非。太白金星将二人指引入仙境，功德圆满，同赴蓬莱。明中期的杂剧作家杨之炯也作同一题材杂剧《天台奇遇》，表现当时文人对仕途绝望，既想弃事成仙又舍不得花月情缘的患得患失心理。

总之，由元入明剧作家在一定程度上继承了元代知识分子深层的悲剧心理，但也淡化了元代神仙道化剧强烈的愤世嫉俗、深沉的感叹、不遇的绝望与悲怆。元代神仙道化剧中的人物大多是“内儒外仙”的，而由元入明作家的作品中人物往往是出于对神仙世界的向往、长生永恒的求乐心理，剧作热衷显示的是“临波造酒”、“枯树开花”一类的法力。在铁拐李将一年四季当场变化于眼前的无边法力面前，金童玉女便恍然明白，顿悟入道。作品中谈玄慕道、避世出家的宣道思想成分越来越浓，为明代神仙道化剧开辟了另一创作道路。

二 明皇室成员的倾仙慕道与明初叶神仙道化剧的繁荣

明初杂剧创作成就集中体现在皇室藩王的作品中，他们走上

戏剧创作的道路原因各异，但有一点是相同的，就是受家庭中喜好戏剧之风的影响。明太祖朱元璋对北曲情有独钟，鼓励藩王们看戏。明李开先《张小山小乐府序》云：“洪武初年，亲王之国，必以词曲千七百本赐之。”^①太祖对当时流行的南戏《琵琶记》赞不绝口，称其“如山珍、海错，富贵家不无”^②。令教坊将其改为北调演出。明成祖朱棣也是一个北曲迷，在燕邸时便聚集了一批由元入明的杂剧作家，如汤舜民、杨景贤、贾仲明等，后又将这些带入南京，并于永乐年间下令在南京兴建了规模宏大的御勾栏，专为杂剧演出而设。同时《大明律》规定：“凡乐人搬做杂剧戏文，不许妆扮历代帝王后妃、忠臣烈士、先圣先贤神像，违者杖一百；官民之家，容令妆扮者同罪。其神仙道扮，及义夫节妇，孝子顺孙，劝人为善者，不在禁限。”这虽是对乐人的限制，却推动了神仙道化剧创作的繁荣。在君王和法律的倡导鼓励下，明初皇室藩王府中演剧习舞之风很盛，其中最有名的是宁献王朱权和其侄子周宪王朱有燬。

朱权（1378—1448），号大明奇士、涵虚子、丹丘先生、臞仙，安徽凤阳人。明太祖朱元璋第17个儿子^③。他深得朱元璋宠信，明洪武二十四年（1391）封于大宁（今辽宁宁城一带），卒谥献，世称宁献王。朱权学识渊博，在皇室成员中才智出众，

① 转引自王国维《宋元戏曲考》第79页，百花文艺出版社2002年。

② 徐渭《南词叙录》，《中国古典戏曲论著集成》（三）第240页。

③ 除《逍遥山万寿宫志·净明朱真人传》作第15子以外，《明太祖实录》卷一百一十八、《明史》卷一百一十七《诸王·权传》、《吾学编》卷12《皇明同姓诸王传表》、《弇山堂别集》卷三十二《同姓诸王传》等，皆作第17子；《明英宗实录》卷一百七十、1958年江西新建县出土的《故宁献王朱权圻志》则作第16子。本书从第17子说。

一生著述颇丰。“所论著及于卜筮、修炼、琴奕诸书”^①，史志经传、释道杂艺，乃至诗文音谱无所不通。与道教有关的著作就不下20种，如《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》、《救命索》、《命宗大乘五字诀》、《肘后奇方》、《吉星便览》、《肘后神枢》、《内丹节要》、《运化玄枢》、《乾坤生意》、《寿域神方》、《庚辛玉册》、《造化钳槌》、《臞仙斗经》、《洞天清录》、《原始秘书》等。（据《明史·艺文志》、光绪《江西通志·艺文略》、《逍遥山万寿宫志》卷五《净明朱真人传》等汇集）可惜大部分佚失，目前尚能见到的只有《太清玉册》、《神隐》、《原始秘书》、《肘后经》等几种^②。

戏剧理论方面的著作有《太和正音谱》、《务头集韵》（佚）、《琼林雅韵》3种。《太和正音谱·群英所编杂剧》中，分列了“国朝三十三本”，他本人——丹丘先生名下著录杂剧剧目有《瑶天笙鹤》、《白日飞升》、《独步大罗天》、《辩三教》、《九合诸侯》、《私奔相如》、《豫章三害》、《肃清翰海》、《勘妒妇》、《烟花判》、《杨娼复落娼》、《客窗夜话》12种^③，今存《冲漠子独步大罗天》和《卓文君私奔相如》两种。朱权创作明显分为前后两期，前期题材较为多样，思想倾向宗主儒家观念，如《私奔相如》；后期

① 《名山藏》卷三十七，《名山藏》第3册第2097—2098页，江苏广陵古籍刻印社1993年。

② 曾召南《试论明宁献王朱权的道教思想》，《宗教学研究》1998年4期。

③ 关于这些作品的创作时间，因无明确署载，难以充分确定。夏写时《朱权评传》（载《戏剧艺术》1988年1期）中认为，从朱权一生道路推测，前三种为他请封南昌学道入道之后所作应较为可靠，《豫章三害》从“豫章”即南昌地名看，当也作于此时。《肃清翰海》、《辩三教》作于驻守大宁期间，《私奔相如》则作于建文年间，《九合诸侯》可能作于从朱棣举兵“靖难”时，其余四作，究竟撰于何时，因剧本付之阙如，难于确定。

创作以弘扬道教出世思想为主，神仙道化题材突出，如《冲漠子独步大罗天》。“大罗天”是道教 36 天中最高的一重天，是“道教极地”。剧叙冲漠子皇甫寿一心向道，东华大帝派吕洞宾与张真人前去点化，二人锁住皇甫寿的心猿意马，又斩去他的三尸，给他服了金丹，并传与他炼丹之法，然后度他过弱水，步入大罗天。剧中主角冲漠子实际上是朱权的自况，冲漠子入道后，东华帝君赐道号“丹丘真人”，“丹丘”正是朱权的别号。仅存目的《瑶天笙鹤》、《白日飞升》与这部作品旨趣相同，都是向往成仙证道、乞求出世长生的神仙道化剧。

朱权前后创作的截然不同，与其政治遭际密切相关。“朱权见疑于成祖”一事，使他最终不敢迷恋王爵，对政治心灰意冷，渐自韬晦而学道，在道教神仙信仰中寻求精神寄托。朱权与朱棣之间的纠结始于“靖难”。朱元璋死后，建文帝继位，从众臣之议“削藩”，燕王朱棣起兵反抗，史称“靖难之师”。朱权是当时拥有重兵的几个北方藩王之一，朱棣恐其从中掣肘，又覬覦朱权部下的胡兵，用计挟持了朱权，瓦解了朱权所部，朱权失去了封国。朱棣许诺事成“中分天下”。朱权在燕军中三年，“时时为燕王草檄”。朱棣成功当上了皇帝，只字不提“中分天下”之事。朱权请封杭州、苏州，皆没有被允准，后才受封南昌。究竟是宁王自择还是成祖所命，因史料不足，难于查清。朱权改封南昌后，被人告发诽谤巫蛊事，但查无实据，此时的朱权“怨望不逊”，却无力反抗，只得在学道与治学中终其一生。《明史》卷一百一十七《诸王·权传》说：“自是日韬晦，构精庐一区，鼓琴读

书其间。终成祖世得无患。”^① 何乔远《名山藏》说：“自是不敢有求。请覆殿瓴甌，用瓦而已，不琉璃。而构精庐一区，蒔花艺竹，鼓琴读书其间。用是得终成祖世。”^② 仁宗时，他又上书言南昌非其封国，被驳回。宣德四年（1429），又论宗室不应定品级。帝怒，颇有所诘责。这几件不顺心的事后，“权日与文学士相往还，托志冲举，自号臞仙”^③。由此可见，朱权之退隐和渐入道教，是政治斗争受挫和明成祖、仁、宣等朝对他的猜疑、不信任并严加防范造成的。他一生走过一条由手握重兵的藩王到淡泊避世的准道士的曲折之路。他在晚年这样总结其一生：“予生于疆宇宴安之日，值幽闲娱老之年，缅思曩昔经涉之务，勃然惩怆，是以心日已灰，志日愈馁矣。于是屏绝尘境，游泳道学，身虽汨于华衮，心已外于絃极。但日常飞神玄漠，出入天表，纵神轡，策罡飚，乘白云，谒虚皇，稳岸天巾，振衣霄汉，长啸则海天失色，罄歛则万籁风生，俯视寰壤，渺焉一点青烟，半泓秋水，是时天地在吾腹，宇宙在吾身，造化在吾手，与人不同者矣。”^④

所以，朱权在请封南昌后创作倾向逐渐发生了转变。《冲漠子独步大罗天》中既可以看到朱权学仙证道、飞升冲举的宗教追求，曲文中又流露出对现实和本人遭遇不满的指斥，如第一折吕洞宾所唱〔寄生草〕：“你道是他贪酒色如蝇竞血，为利名若蛾扑灯。人心毒似蛇蝎性，人情狡似豺狼倖。”^⑤ 第四折众仙唱冲漠

① 《明史》卷一百一十七，《明史》第12册第3591—3592页，中华书局1974年。

② 《名山藏》卷三十七，《名山藏》第3册第2097—2098页。

③ 《明史》卷一百一十七，《明史》第12册第3591—3592页。

④ 《神隐》卷上，《藏外道书》第18册第274页。

⑤ 《冲漠子独步大罗天》第2页，《孤本元明杂剧》第10册。

子做的蟾宫一阙，〔岳孔目唱〕〔折桂令〕：“一篇词上叩穹苍。一片诚心，一瓣真香。诉只诉一世人世荒唐，一事无成，一计无将……”^① 第四折吕洞宾唱〔收江南〕：“从今后，尽叫他前人田土后人收，一任他一江春水向东流。”^② 这些词似乎继承了元代神仙道化剧寄寓人生悲愤的创作风格，流露出作者对助朱棣夺得皇位反被挟制的不满与悔恨，是作者无奈于现实而期求解脱的人生境遇的写照。

朱权后期崇道的思想倾向，在其著名的戏曲理论专著《太和正音谱》中也有折射。如他将“乐府体式”定为 15 家，首为“丹丘体”，次为“宗匠体”，再次“黄冠体”，最后是“俳优体”。朱权自号“丹丘先生”，在《冲漠子独步大罗天》杂剧中，冲漠子入道后，东华帝君赐道号“丹丘真人”，由此可知他首推“豪放不羁”风格的“丹丘体”的原因。在其余 14 家中，他十分推重“黄冠体”，“神游广漠，寄情太虚，有餐霞服日之思，名曰‘道情’”^③。就戏曲理论而言，具有更重要意义的是“杂剧十二科”，这是中国戏剧批评史第一次对元杂剧题材的分类，也是朱权对戏曲不同于散曲的内容特征的把握。他把“神仙道化”列为 12 科之首，把“隐居乐道（又曰林泉丘壑）”列在第二。在“词林须知”中，他进一步发挥道：“道家所唱者，飞驭天表，游览太虚，俯视八纮，志在冲漠之上，寄傲宇宙之间，慨古感今，有乐道徜徉之情，故曰：‘道情’。”^④ 朱权所赞“神游广漠，寄情

① 《冲漠子独步大罗天》第 10 页，《孤本元明杂剧》第 10 册。

② 《冲漠子独步大罗天》第 13 页，《孤本元明杂剧》第 10 册。

③ [明]朱权《太和正音谱》，《中国古典戏曲论著集成》（三）第 13 页。

④ 同上，第 49 页。

太虚”的“黄冠体”，与“神仙道化”剧及道家所唱“志在冲漠之上，寄傲宇宙之间”的“道情”剧，是一脉相通的。此外，他在“古今群英乐府格势”中收录“元一百八十七人”，首推马致远，说“马东篱之词，如朝阳鸣凤。其词典雅清丽，可与《灵光》、《景福》而相颉颃，有振鬣长鸣、万马齐瘖之意；又若神凤飞鸣于九霄，岂可与凡鸟共语哉？宜列群英之上”^①。他在“群英所编杂剧”一节，本是采自《录鬼簿》，应以关汉卿为首，他却将马致远改为首位，而关汉卿排在宫大用之后，为第五位。在“古今群英乐府格势”中还贬其为：“观其词语，乃可上可下之才，盖所以取者，初为杂剧之始，故卓以前列。”^② 将其排在张鸣善之后，为第十位。故此，王国维在《宋元戏曲考》中批评朱权道：“明宁献王《曲品》（即《太和正音谱》），跻马致远于第一，而抑汉卿于第十……其实非笃论也。”^③马致远与关汉卿等人并称元曲四大家，其杂剧创作稍逊于关汉卿，但他是写神仙道化剧的高手，有“万花丛中马神仙”之称，剧中曲笔反映了对社会黑暗现实的愤懑和进身无门的无可奈何。朱权因特别偏好此类题材，又喜欢他曲辞优美抒情，所以十分推崇，认为他是元杂剧创作的第一人。由此可见，由于他后期的道教信仰，影响了他在艺术欣赏趣味上的偏好，有些品评并不精确，甚至错误观点也掺杂其间，令人良莠难辨。

朱权侄子周宪王朱有燬是明初另一位神仙道化剧的创作高手。朱有燬（1379—1439），号诚斋、全阳翁、全阳道人、梁园

① [明]朱权《太和正音谱》，《中国古典戏曲论著集成》（三）第16页。

② 同上，第17页。

③ 王国维《宋元戏曲考》第104页。

客、老狂生，晚年又号锦窠老人，安徽凤阳人。朱元璋第五子朱橚之长子，其父朱橚是个有异志的人。朱橚封藩开封，中途却弃国到了凤阳，朱元璋大怒，拟徙之云南，后囚禁在京师。朱有燬被迫料理藩事，促成了他政治上的早熟。建文帝继位，燕王朱棣举兵反叛。朱橚因与朱棣是同母兄弟，并有异谋，也被卷入这场争夺皇位的政治斗争中。《明史》卷116记：“建文初，以橚燕王母弟，颇疑惮之。橚亦时有异谋，长史王翰数谏不纳，佯狂去。橚次子汝南王有燾告变。帝使李景隆备边，道出汴，猝围王宫，执橚，窜蒙化，诸子并别徙。已，复召还京，锢之。”^①父亲的异谋，弟弟的不安分，造成了这场家庭变故。朱橚被充军蒙化，后又召回南京软禁。在这场政治风波中，朱有燬也在别徙之列，颠沛流离，四下托人为父开罪。成祖入南京，复（橚）爵，永乐元年（1403）诏归其旧封。此后，作为有权继承王位的王府世子，朱有燬受到弟弟有燾、有熿的攻讦和陷害。《明史》本传记载：“弟有燾数讦有燬，宣宗书谕之。有燾与弟有熿诈为祥符王有燠与赵王书，系箭上，置彰德城外，词甚悖。都指挥王友得书以闻。宣宗逮友，讯无迹。召有燠至，曰：‘必有燾所为。’讯之具服，并得有熿掠食生人肝脑诸不法事，于是并免为庶人。”^②所以，朱有燬既是养尊处优、安享富贵的一代藩王，又由于兄弟骨肉之间的攻讦倾轧、朝廷和藩王之间的猜忌防范，使他深受其害、惊悚不安、谨小慎微，正如他在一套《隐居》散曲中描述的那样：“想起那三般儿梦里犹惊：烦的是劳着心理案牍系系萦萦，闷的是拘冠带齐齐整整，怕的是提着胆有言责战战兢兢。”为示

① 《明史》卷一百一十六，《明史》第12册第3566页。

② 同上。

韬晦，他学起了叔父朱权，把精力都投入到杂剧、书画和诗词的创作之中。

朱有燬作杂剧 31 种^①，全部存世，总名《诚斋传奇》。这 31 部作品是：《张天师明断辰钩月》、《天香圃牡丹品》、《洛阳风月牡丹仙》、《十美人庆赏牡丹园》、《小天香半夜朝元》、《李妙清花里悟真如》、《甄月娥春风庆朔堂》、《兰红叶从良烟花梦》、《刘盼春守志香囊怨》、《豹子和尚自还俗》、《关云长义勇辞金》、《赵贞姬身后团圆梦》、《清河县继母大贤》、《孟浩然踏雪寻梅》、《吕洞宾花月神仙会》、《瑶池会八仙庆寿》、《河嵩神灵芝庆寿》、《东华仙三度十长生》、《李亚仙花酒曲江池》、《惠禅师三度小桃红》、《美姻缘风月桃源景》、《宣平巷刘金儿复落娼》、《福禄寿仙官庆会》、《扞搜判官乔断鬼》、《四时花月赛娇容》、《文殊菩萨降狮子》、《紫阳仙三度常椿寿》、《群仙庆寿蟠桃会》、《神后山秋狩得驺虞》、《黑旋风仗义疏财》、《南极星度脱海棠仙》，其中数量最多的是神仙道化剧。

与元人神仙道化剧充满人生悲愤不同，朱有燬的杂剧作品把神仙世界描绘成一个康乐世界、一个温柔富贵乡，用人们熟悉的神仙情景和繁盛的场面渲染雍容华贵、吉祥喜庆的节日气氛，体现了其作为藩王创作杂剧的风格。自此，神仙道化剧中的节令贺寿的庆寿剧蔚为大观，如《张天师明断辰钩月》、《河嵩神灵芝庆寿》、《四时花月赛娇容》、《福禄寿仙官庆会》和《群仙庆寿蟠桃

^① 自明以来，各类书目对朱有燬杂剧数量记载不一。明高儒《百川书志》卷六录 31 种，清钱曾《也是园藏书古今杂剧书目》卷十录 30 种，清姚燹《今乐考证》录 30 种，罗振玉《续汇刻书目》癸部记 31 种，王国维《曲录》卷三录 30 种，傅惜华《明人杂剧全目》录 31 种，庄一拂《古典戏曲存目汇考》录 32 种，其中以明祁彪佳《远山堂剧品》所录最多，为 34 种。本书取 31 种说。

会》等。《张天师明断辰钩月》，本事与元人吴昌龄《张天师断风花雪月》相同，剧叙陈世英因见月食（辰钩月），即与友人救之，后思嫦娥来谢，以慰平日思慕之情。有桃妖欲采其精，幻为嫦娥与之共宿，诡称报恩。不久世英病笃，家人请张天师祛邪，未果。惊动天庭，嫦娥因而负冤，便与风姨、山神、土地等赴张天师处申诉，天师命神将到下界擒桃妖，使其显露原形，案始得解。与吴昌龄所作不同的是，吴剧中勾引世英的是嫦娥自己，此剧是桃精冒名顶替。近人吴梅说“此剧用‘嫦娥爱少年’一语反演出之”^①，为保全太阴（月神）嫦娥之贞节而已。太阴乃至情之正气，不可诬以幽合之事。作者在该剧自序中云：“古人常以鬼神为戏言……予每病其之甚也。夫后土地祇、上元夫人、河洛之英、太阴之神，若此者不一，是皆天地之间至精之灵正真之气，安可诬以荒淫？”又道：“予以为幽明会合之道，言之木石之妖，或有此剧。若以阴阳至精之正气与天地而同化育者，安可诬之若此耶？遂滞笔抽思，亦制《辰钩月》传奇一本。”^②该剧作于明永乐二年（1404）八月，时值中秋，宫廷赏月之际，演出这样的“救月义举”，以增添中秋节的乐趣。《河嵩神灵芝庆寿》一剧写所谓皇图永固，天下太平，百兽率舞，凤凰来仪，感得中岳嵩山尊神派神将，黄河尊神派仙女，赴蓬莱八仙处求取仙草生于“中国宫廷之内，以为长生久寿之征”。又如《四时花月赛娇容》叙牡丹仙、莲花仙、菊花仙、梅花仙和水仙仙分别以春夏秋冬四节令作东道主，邀松大夫、竹君子以及百花诸仙齐集赏玩仙境奇

^① 《吴梅戏曲论文集》第409页，中国戏剧出版社1983年。

^② 朱有燾《〈张天师明断辰钩月〉引》，《中国古代戏曲序跋集》第31页，中国戏剧出版社1990年。

景。《福禄寿仙官庆会》写东华仙派福、禄、寿三仙官去下界增福、赐禄、添寿，三仙下界之前由钟馗先去下界祛邪捉鬼，然后使神荼、郁垒守定门户。《群仙庆寿蟠桃会》和《瑶池会八仙庆寿》是两种八仙祝寿剧。《群仙庆寿蟠桃会》作于朱有燬 50 岁生日时。作者在剧前小引中说：“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。今年值予初度，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。”^① 剧叙瑶池蟠桃结实，西王母召请东华仙、南极八仙以及人间唐代白居易为首的香山九老、宋代司马光为首的洛下耆英等，举行蟠桃盛会。对后世影响最大的是《瑶池会八仙庆寿》，吴梅《奢摩他室曲丛》刊本题作《新编瑶池会八仙庆寿》。作者小引云：“庆寿之词，于酒席中，伶人多以神仙传奇为寿，然甚有不宜用者，如《韩湘子九度韩退之》、《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。故予制《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。宣德七年季冬良日锦窠老人书。”由此可见，当时庆寿多出神仙题材的传奇，只是有些题材不适合庆寿佐樽之用。吴梅在此剧跋语中说：“通本以西王母蟠桃宴集，邀福、禄、寿三星、八洞天仙，庆贺桃宴，而以香山九老作陪，即取人瑞之意，合天、地、人同庆也。”^② 明清时期民间的八仙庆寿戏大多以此剧为蓝本。《缀白裘》第 11 集的梆子腔剧本即根据此剧第四折删改而成。

以上剧作重在渲染场面的繁盛热闹、气氛的喜庆祥和，演出

① 吴梅《奢摩他室曲丛》第二集《诚斋乐府二十四种》，据宣德宪翻本校印。

② 《吴梅戏曲论文集》第 401 页。

时多在腊月、正月等岁末年初等节令或生辰日，具有雍容华贵的特点。最能体现朱有燬杂剧雍容华贵特点的是一组“牡丹剧”，当时周藩牡丹已较有名，时人刘玉己《矩编》记载：“周王开一园，多植牡丹，号国色园。品类甚多，建十二亭以标目之，有‘玉盂’、‘紫楼’等名，仪部郎尤良作十二诗。”朱有燬一系列与牡丹有关的历史和神话题材的剧作，如《洛阳风月牡丹仙》，剧叙宋代欧阳修、邵雍和司马光等名流共赏牡丹，牡丹花仙感动得现出原形，与这些才子名流们笑谈风月，评量花事成一段佳话。《十美人庆赏牡丹园》叙东华仙派西王母下界中州，赏玩名花，增福延寿。金母当即大宴群仙，司花女受命赴牡丹园，沿途聚合姚黄、魏紫、寿安红、素鸾、粉娥娇、鞞红、宝楼台、紫云芳、玉天仙、醉春容十牡丹仙，因号十美，群歌群舞，以呈祥瑞。中间又有酸、甜、辣、淡四妮子为净，插科打诨，以琴棋书画等事修饰关目，渲染气氛，较之前剧场面规模更宏大。《天香圃牡丹品》一剧取现实生活中皇室藩王欢宴赏花趣事，浓墨重彩官苑牡丹之天香国色，辞藻华美，极尽铺陈夸张之能事。剧中的贵族藩王即朱有燬自己，他把自己当做角色写进了剧中，可见这位藩王对此类题材杂剧的倾心。

与元人度脱剧借神仙题材曲笔抒发人生悲凉的意趣不同，朱有燬度脱剧主要是借神仙题材增加节令贺寿的欢乐祥和与雍容华贵。神仙救度的对象不再是茫茫苦海中的芸芸众生，更多的是“夙有仙缘”的花木鸟兽，如《紫阳仙三度常椿寿》中紫阳仙人度脱的长椿树曾被三国蜀汉刘备、诸葛亮封为寿椿侯，经历千载。《东华仙三度十长生》一剧中圣天化育，泽被万物，使得松、柏、山、鹤、鹊、水、云、鹿、龟等非灵长之物亦向往皈依，东

华仙将它们度列仙班。《南极星度脱海棠仙》中南极星度脱的海棠花生相奇异，又夙有仙缘。上述作品中证果朝元的灵兽祥瑞之所以皈依大道，不是元人退隐无路的心灵调剂，而是因“圣天化育，泽被万物”而“自觉皈依”。此外，度脱的对象还增加了社会底层的风尘妓女，如《小天香半夜朝元》中被度脱者出自娼门，《奢摩他室曲丛》本作者小引中指出创作动机：“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：‘妾闻妇道无再醮之理，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。蓬头跣足，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者，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，虽出娼优之门，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，庶可继丽则之音，非若淫词艳曲之比也。”与传统的神仙道化题材羽化升仙的出世主题不同，朱有燬创作的目的在于教化补世，体现了藩王世子的正统意识。同时，也反映了这一时期道教神仙观念的转变，“修人道”在成仙过程中的地位越来越重要。剧中妓女杨氏正是由于嫁后守寡，坚守贞节妇道，拒绝再嫁，炼就神形，终得悟道成仙。《吕洞宾花月神仙会》叙西王母位下的蟠桃仙女，因未脱土木形骸，下凡在人间。历经酒色财气，化身妓女张珍奴，不堪风月卖笑之苦，加之本有仙缘，吕洞宾前去度脱，使她重归仙班。

朱有燉的戏剧作品在当时曾风靡一时，李梦阳《汴中元宵绝句》中云：“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。”可见直到晚明，朱有燉的杂剧还在中原地区广为传唱，常演不衰。清朱彝尊《明诗综》中说：“宪王留心翰墨，谱曲尤工，中原弦索，往往借以为师。”青木正儿称其为“明代第一杂剧作家”^①，周贻白称其为“明初杂剧最后一人”^②。元代神仙道化剧愤世的神韵与旨趣在朱有燉笔下已消失殆尽，正如王国维所说：“周宪王有燉，最以杂剧知名，……其词虽谐稳，然元人生气，至是顿尽。”^③明代神仙道化剧的创作沿着贾仲明的逆面发展而来，在这里其特有的粉饰太平、宣道的精神风貌已形成。但“一代之言，皆一代之精神”^④，朱有燉剧作的这种特色正是明初时代特征在戏剧中的反映。

第二节 道教与徐渭、叶小纨等明中后叶杂剧家的创作

上节探讨的大致是明前期道教与杂剧的关系，本节主要考察道教与明中后期徐渭、叶小纨等杂剧家的创作。

徐渭，南杂剧的代表人物，明中叶最负盛名的杂剧作家，与道教关系甚密。他在《青藤书屋八景图记》中说：“予卜居山阴

① [日] 青木正儿《中国近世戏曲史》第143页，中华书局1954年。

② 周贻白《中国戏剧史长编》第352页，人民文学出版社1960年。

③ 王国维《宋元戏曲考》第127页。

④ 王思任《唐诗纪事序》，转引自赵山林《中国戏曲学通论》第252页，安徽教育出版社1983年。

县治南观巷西里，即幼时读书处也。手植青藤一本于天池之旁，颜其居曰青藤书屋，自号青藤道士。”^①徐渭不仅年轻时自称道士，晚年，在他 70 岁时，写了一篇《题青藤道士七十小像》。徐渭对道教的了解，与其兄长的耳濡目染分不开。徐渭生百日而父死，由嫡母抚养到 14 岁，又由兄长徐淮抚养了六年，“视之如己子”。而徐淮是一个“神仙迷”，徐渭在《伯兄墓志铭》中说他“嗜丹术……益遍游名山岳，庶几一遇神仙焉，而卒不得。”铭文的最后：“兄所志，弟所知，历名山，仙与期。”^②徐渭不会不受其兄道教信仰的影响。此外，他还与很多道士相往来，有不少诗作与道教中人有关，如段道士（见《听段道士弹琴却为其师雪峰者请作》）、刘法师（见《鹤轩，刘法师号也，索诗》）、徐龙阳（见《赠徐君》）、无名氏女道士（见《女仙弹琴》）等。他与道士岫嵎山人关系友善，张岱《西湖梦寻》卷二记载说：“李芑号岫嵎，武林人，住灵隐韬光山下……山人居此，孑然一身，好诗，与天池徐渭友善。……所著有《岫嵎山人诗集》四卷。”徐渭有诗《访李岫嵎山人于灵隐寺》，诗的前四句是：“岫嵎诗客学全真，半日深山说鬼神。送到涧声无响处，归来明月满前津。”^③可见此人是全真道士。

徐渭受道家道教影响深远。他不拘礼法、狂疏的性格在晚明文人中独具一格，陶望龄《徐文长传》说：“贱而懒且直，故惮贵交似傲，与众处不免，袒裸似玩，人或病之”，又说他“性纵

① 《徐渭集》（全四册）第二册第 532 页。

② 同上，第 632、633 页。

③ 《徐渭集》（全四册）第一册第 289 页。

诞，而所与处者颇引礼法，久之，心不乐”^①。老庄反对儒家的礼法，认为礼法破坏了人与人之间纯真自然的友爱关系。《庄子·庚桑楚》：“蹶市人之足，则辞以放骛，兄则以姬，大亲则已矣。”其狂譎无羁、不轨常辙的性情，“蓬跣不支”^②的行谊，与道家率性自然的行为相吻合。政治上，他主张用道家的清静无为来治国，《送徐山阴赴召序》中十分明确指出：“曹参谓秦以法苦民，其治齐也，欲安之而无由，最后用盖公言，法黄老清静以治齐，而齐治。及为相，复用以治天下，而天下复大治。今诸司治者，法琐细百出，其于苦民也，不可谓无矣。而邑则承命诸大吏间，益不得自省。独我公之为山阴也，悉去其镌磨锻炼之具，而易以休息，其旨大抵本吾孔氏所称‘无为’。然孔氏之无为，其去黄老之清静则无几矣。当今有盖公否耶？不知公何从授之也。而渭之所谬穷而见以述之者，特灵素之编，黄老之秕糠，用以起一僵、立一仆而已，非可以语于公之治也。而公顾尝馆之碧霞宫中，欲授管而备问焉。……公举是道以智治邑，邑既由此而大治，他日举是道以相天下，天下有不治哉？”^③这段话表明徐渭把老庄清静无为的黄老思想作为治国安民之策，也作为自己最高的政治理想。文艺上，徐渭提倡“自然本色论”、“真我说”，戏曲理论专著《南词叙录》的精髓即“本色论”。这一理论受当时的王学影响颇深，尤其是王门后学王畿的“以自然为宗”思想是徐渭文艺理论的直接学术依托，而龙溪之学与道家思想已氤氲

① 《徐渭集》（全四册）第四册第1340页。

② 《徐文长三集》卷十六《奉答少保公书》，《徐渭集》（全四册）第二册第459页。

③ 同上，第549—550页。

难辨了。

徐渭写了大量有关道教方面的文学作品，如《约游道士庄》、《送丹士》、《黄君书舍在委羽山洞，索赋》、《送妓人入道》、《题三仙炼丹图》、《老子骑牛度关图》、《女仙一躯乘云而踏水月》、《刘阮忆天台图三首》、《吕何两仙人图》等等。著名杂剧《四声猿·狂鼓史渔阳三弄》中主持祢衡与曹操再次表演击鼓骂曹的判官是一个道士，判官自报家门说：“咱家姓察名幽，字能平，别号火珠道人，平生以善断持公，在第五殿阎罗天子殿下，做一个明白洒落的好判官。”^① 让道士身份的神灵主持人间公道，可以看出作者对道教的态度。

杨慎（1488—1560），字用修，号升庵，新都（今四川新都）人，出身于世家官僚家庭，正德六年（1511）殿试中头甲状元。他禀性刚直，每事必直书，对明武宗、世宗朝的昏聩腐败大胆指斥，以致在官场几起几落，宦海沉浮，甚至入狱。杨慎的遭际在明中叶文人的生活状态中极具代表性。朝政的荒败、社会伦理纲常的混乱、文人官场失意的落寞，在这一时期的杂剧作品中都有反映。杨慎一生著述丰富，达四百余种，今存尚有一百余种，现存杂剧《宴清都洞天玄记》一种，清人焦循《剧说》卷二认为此剧“所以阐明老氏之旨”^②。作者此时长期谪居，召还无期，看破红尘，欲向尘外寻求解脱。其弟杨梯在剧前序中说：“吾师伯兄太史升庵，居滇一十七载，游神物外，遂仿道书，作《洞天玄记》。”^③ 可见此剧内容与道教有关。剧叙无名子道士感化袁忠

① 《徐渭集》（全四册）第四册第1177页。

② [清]焦循《剧说》，《中国古典戏曲论著集成》（八）第123页。

③ 《中国古代戏曲序跋集》第45页。

(猿)、马志(马)等昆仑“六贼”弃恶扬善,并降恶龙猛虎的故事。杨慎自己在《洞天玄记·跋》中说:“此传于玉液金丹之机,全形延命之术,无不具载”,看来剧作旨在铺陈道教内丹修炼之大道。杨梯在前序中云:“与所谓《西游记》者同一意。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。此书当与《西游记》并传可也。”“形山”即形山道人,“六贼”即“袁忠、马志、闻聪、睹亮、孔道、常滋”六人,这里用人物来象征道教的教义,即“昆仑六贼”来象征“心猿意马”,拴住心猿意马,潜心修炼,必成大道。这一构思与《西游记》有异曲同工之妙。丹道研究者认为:《西游记》是借唐僧师徒西天取经的故事来阐述道教丹经妙理的。小说借故事中一些角色或物品来指代道教内丹术语,尤其是唐僧师徒众即是阴阳五行的化身,内丹术语反复在他们身上使用,如“心猿”指孙悟空,书中也称“金公”、“金龙”,代表“火”,“木母”、“木龙”指八戒,代表“木”,沙僧称为“黄婆”,代表“土”,白龙马生于西海为金,唐僧生下来即名“江流儿”,代表“水”,水是老大,所以是师父。唐三藏的三藏代表心、肾、脾或肝肺脾三脏,也称精气神。他们师徒五众中途分离,便是五行大乱,降伏妖魔就是让五行聚合,元神灵名,孙悟空元神回归心舍之后,禅主才能安定,眼耳鼻舌身意六识祛除之后,二心边一心,金丹即成。作者正是通过人物形象和故事的演义来表现道教金丹大道和生命科学的。与《洞天玄记》类似的作品还有陈自得《太平仙记》等。

叶小纨(1613—1657),字蕙绸,江苏吴江人,明杂剧惟一知名的女作家。出身世家名门,家学渊源深厚。但在其成长的过

程中，家庭频遭变故。先是父叶绍袁“以不耐吏职，又好触忤中贵，悒悒不自得。久之，遂请告归”。从此，家道艰难，靠卖祖田度日。明崇祯五年（1632），三妹叶小鸾、大妹叶纨纨先后病故。崇祯八年（1635），弟世倬、世儵先后辞世，母亲婉君因伤心过度亦亡。叶小纨出嫁以后，娘家人又有几人离世。清顺治三年（1646），正当盛年的丈夫也撒手人寰，叶小纨亲历失去亲人的巨大悲痛，身心受到极大的伤害。她一生创作诗词颇多，自题《存余草》，亡后，弟叶燮将其补入当年由父亲为全家诗文编写的《午梦堂集》。但真正奠定叶小纨在文学史上地位的是《鸳鸯梦》杂剧，该剧今存明崇祯间原刻《午梦堂集》所收本、清初倘湖小筑刻本、乾隆间补刻重印《午梦堂集》本、清钞本、清人姚燮编《今乐府选》稿本所收本、清咸丰六年刻《砚缘集录》第四册所收本。《鸳鸯梦》是一部神仙道化甚浓的文人剧。剧叙书生蕙百芳（字菑香）午梦中一朵并蒂莲为风吹折，惊起一对鸳鸯冲天而去。醒后游于凤凰台，与梦中所见景物相同。时适有昭棋成（字文琴）、琼龙雕（字飞玖）迎面而来，三人意气相投，结为兄弟。次日再游，三人皆鄙薄功名而向往自然，相见恨晚。一载之后的中秋，蕙百芳苦苦思念昭、琼二友，秋雨孤灯，惆怅满怀。原来龙雕已于不久前病故，噩耗传来，百芳悲痛万分，吊唁之时，有报昭棋成于病中得知龙雕已故，亦悲痛而逝。蕙百芳万念俱灰，遂入终南山出家寻求解脱，在吕洞宾指点下，顿悟成仙，与昭、琼复聚。此剧本事无考。剧首楔子西王母道及前因后果：“前者因蟠桃会返，群仙遨游林屋洞天，其时有子童侍女文琴，上元夫人侍女飞玖，碧霞元君侍女菑香，三人偶语相得，松柏绾丝，结为兄弟，指笠泽为盟。虽非同世因缘，未免凡心少

动。湖神来报，子童遂谪罚三人降生松陵地方，汾水湖底，以信指水之誓，使她见人丛中离合聚散，悲欢仇恨，有同梦幻泡影。那时子童先将文琴、飞玖摄归瑶京，然后使吕纯阳指点茴香，使恍知前果，不昧本因，使三仙子齐归正道，不负子童一片化导之心。”仙女谪凡，历经尘世，仙真点化，重归仙班，这是神仙道化剧的传统模式。然而《鸳鸯梦》与千篇一律的神仙道化剧的崇道、出世旨趣不同的是，借神仙题材，表达的是个人的情思，剧作有强烈的主观创作意图。此剧的写作直接缘于悼亡，剧中蕙百芳、昭棋成、琼龙雕三人，实是叶小纨三姊妹的自况。沈自征《鸳鸯梦》杂剧序云：“《鸳鸯梦》，余甥蕙绸所作也。诸甥姬皆具逸才，谢庭咏絮，壁月连辉，洵为盛矣。迨夫琼摧、昭折，文琴痛深，本苏子卿‘昔为鸳与鸯’之句，既是感慨在原，而琼章殒珠，又当于飞之候，故寓言匹鸟，托情梦幻，良可悲也。”《鸳鸯梦》中将人世生死与神仙道化联系起来有着叶氏姊妹间感情生活的依据。据云三妹叶小鸾死后七日，尸身不坏，面色如生，“家人咸以为仙去未死也”。叶燮《午梦堂诗抄述略》记载他三姐死后，“郡人有能为鬼神之言者凭乩，自称泐大师，言琼章仙去。又有淮上方士能致鬼物，言琼章尸解，盖空棺云”。^①叶绍袁还将这次乩仙过程详细整理成《续窃闻》，收在《午梦堂集》中。时人邹漪流也专门写了一篇《女仙传》，今存《启祯野乘》。

^① 《午梦堂集》附录二《序跋与书录》。

第三节 明代无名氏神仙道化剧的 崇道与济世主题

明代一批无名氏的创作集中体现了神仙道化剧崇道、济世的主题，如《许真人拔宅飞升》、《李云卿得悟升真》、《边洞玄慕道升仙》、《孙真人南极登仙会》、《吕翁三化邯郸店》、《吕纯阳点化度黄龙》、《太乙仙夜断桃符记》、《时真人四圣锁白猿》、《二郎神锁齐天大圣》、《争玉板八仙过沧海》、《灌口二郎斩健蛟》、《宝光殿天真祝万寿》、《祝圣寿金母献蟠桃》、《降丹墀三圣庆长生》、《众神庆贺元宵节》、《庆丰年五鬼闹钟馗》、《紫薇宫庆贺长春节》等。这些剧作的悲剧感逐渐淡化，烟霞味明显增强，剧作从元代作品反映“人道”，逐渐转变成反映“神道”。“道”与神仙逐渐成了主角，修道之人只有悟得了“道”的意蕴才能升仙。而神仙又是“道”的化身，掌握着凡人成仙证道的要诀，只有那些潜心向道之人，才能得到神仙的指引，证果朝元。剧中神仙都是口占着“道”经上场的，如《许真人拔宅飞升》中东华仙上场口占到：“返本朝元已到干，能开能降号飞仙。一阳生时兴功日，九转周回得道年。炼药须寻金里，安炉先立地中铅。此中便是还丹理，不遇奇人莫妄传。”^①

到点化被度脱者时，亦是大谈一通“道”，起点石成金之效。《李云卿得悟升真》的第一折，舞台完全成了神仙们讲经说法的

^① 《许真人拔宅飞升》第1页，《孤本元明杂剧》第27册。

道场，东华仙、混元真人、张紫阳、张果老等人在此开坛传教，大谈内丹修炼之道：

〔东华仙云〕若论先天者，乃元始祖炁也，但凡神仙修炼，止是采取先天一炁以为丹母。后天者，一呼一吸，一往一来，内运之炁也。呼则接天根，吸则接地根；呼则龙吟而云起，吸则虎啸而风生，绵绵若存，归于祖炁。内外混合，结成还丹。自然丹田火暖，盈于四肢，如痴如醉，美在其中，此乃内丹之道也。〔正末云〕（即张紫阳）上仙，贫道昔闻仙师有言，这内丹之道，全在身中。夫修炼大丹者，先炼其心。欲炼其心者，先炼其形。欲炼其形者，先积其行。若是功成行满，自有真仙接引也。〔混元真人云〕上仙，这丹道之中，有三千旁门，八百别径。世之凡夫，不知正道，不识玄宗，多有误于玄门别径也。〔正末云〕上仙，贫道当时，会礼七十余师，师师皆明，弟子无言，所得之事，三千余门，然终不能成其大道也。〔张果老云〕凡人修炼大丹者，要知虚无之理、大道根源、作丹之法，方能成仙了道也。〔东华仙云〕作丹之法，全要锻炼自己身中真铅真汞，抽出坎中之阳，去补离中之阴，成干之象，复归坤位，收入黄房，方成至宝也。诗曰：大药三般精气神，天然子母自相亲。回风混合归真体，锻炼工夫日日新。〔混元真人云〕上仙所言，乃虚无之大道，大丹之根本，阴阳混合，水火相交，全要鼎中之水不可干，炉内之火不可寒。古人云：金鼎常留汤火暖，玉炉不要火教寒。若以外丹行之，要行武炼文烹之功，全要调和火力，用火太过则火燥，水滥不及则水

干，一刻之内，水火既济，鼎内大丹，自然而成也。诗曰：鼎中火暖长黄芽，透彻三关气转加。七返九还须识主，工夫毫发不容差。

.....

〔刘海蟾云〕贫道昔闻上仙有言：提挈天地，握定阴阳，攒簇五行，和会八卦，此神仙之学也。天地者即乾坤也，造化者即阴阳也，五行者金木水火土也，八卦者干坎艮震巽离坤兑也。一呼一吸之间，潜夺天运四百八十六万年之数。于是换尽浊阴之躯，变成纯阳之体，方得金液还丹。此乃天地运化之道也。〔正末云〕上仙，此是修持大道，如此方能刀圭入口，永作真仙也。

.....

〔混元真人云〕若是炼得黄芽满鼎，白雪漫天，婴儿成像，姹女成形，火候方成。大丹以就，只宜沐浴温养。若不温养，火候勇猛，反伤丹矣。当此之时，宜加保爱，务在微细，于静定之中，内不出，外不入，物我两忘，心同太虚，一气纯阳，此乃大道之要也。婴儿姹女配中黄，大道全凭阴与阳。结就金丹宜保爱，仙成物我尽皆忘。〔广成子云〕上仙，这大道之要，全以性命为主。性即神也，命即气也。性命混合，乃先天之体，神气运化，乃后天之用。修炼之士，欲得性命坚固，必须采水中之铅、坎中之金。金为水母，母隐子胎，一点真阳，居于此处。过此时阳升之际，急急采之。先师云：火逼金行颠倒转，自然鼎内大丹成。〔正末云〕上仙，这性命二字，在自己身内，全要保元神，守玉炉，炼

庚金，制戊土也呵^①。

朱有燉《河嵩神灵芝庆寿》中有仙童念云：“吾采非凡药，生于太古前。家家都（相）见，个个不曾偏。无内亦无外，只是在中悬。经云如黍珠，此是合成全。初当要采时，必须天下弦。一斤十六两，总是比喻焉。其色不可名，非青亦非玄。用于已生后，成于为生前。不可名以状，不可授以言。都来三十日，便得药归元。温养有火候，行持有后先。黄婆不允须（许），莫去强自专。得来十个月，婴儿即现前。”^②

以上神仙真人们皆秉承南宋以来钟吕——张伯端一系道教内丹学说，主张性命双修，或从修命入手，或从修性入手，取先天元炁元神为药物，以元神真意宰制，炼精化气，炼气化神，炼神还虚，从无为中发有为之用，终而归于无为无不为，达阳神飞升、形神俱妙。被度脱者只有获取了神仙的这一“金丹大道”，才能得以飞升。《李云卿得悟升真》中张紫阳道：“李云卿，凡为仙者，要服食大丹方能冲举。夫大丹者有三品，分为九品，其数甚多。惟有上品金液大还丹者，先要混沌九鼎，辨明真假，药饵斤两，时候老嫩，须要明师口口相传，方可修炼。”^③可见，明代度脱剧“由元代有神观与人生悲剧组合而成的‘普通的宗教意识’，进而发展成宗教说教的‘理论化的宗教意识’。在作品中就是神仙人物关于修炼方术的理论化语言增加了”^④。

① 《李云卿得悟升真》第3—4页，《孤本元明杂剧》第28册。

② 《河嵩神灵芝庆寿》第3页，《脉望馆钞校本古今杂剧》本。

③ 《李云卿得悟升真》第12页，《孤本元明杂剧》第28册。

④ 詹石窗《道教与戏剧》第221页，台湾文津出版社1997年。

与元代神仙道化剧中度脱的主角是满腹悲愤的儒生，留恋尘世的酒色财气被迫出家不同，明代无名氏剧作中的受度脱者往往是虔诚的道教崇信者，倾仙慕道、潜心向道多年，如《李云卿得悟升真》、《边洞玄慕道升仙》和《南极星度脱海棠仙》中的李云卿、边洞玄和海棠仙等。《李云卿得悟升真》中李云卿上场云：“苦行修真静坐关，专心慕道在庐山。布袍拂尽红尘垢，明月清风任往还。小道乃李云卿是也，自幼颇知儒典，敬天地三光，守君王国法，广行方便，频修善果，累积阴功，崇真奉道，颇诵经文。今在此庐山修真办道，结一草庵，凝心定性，瓦炉烧柏子，石鼎煮松芽，专心参妙理，端坐诵南华。”^①《边洞玄慕道升仙》中的边洞玄是清静庵一道姑：“自幼心慕至道，绝粒养气，二十余年，其人阴功浩大，积德弘深，不染尘凡，其心清静，访寻妙道，炼服金丹，端的是金缕机中抛锦字，玉清坛上着霓裳。”^②

此外，明代降魔剧蔚为大观，如《张天师明断辰钩月》、《太乙仙夜断桃符记》、《时真人四圣锁白猿》、《灌口二郎斩健蛟》、《二郎神锁齐天大圣》和《争玉板八仙过沧海》，等等。如果说度脱剧表现的是修道的主题，其“道”在度人，那么降魔剧旨在济世，以道救人。这些剧本的情节大致都是如此：凶残而邪恶的精怪妖魔们在天上亵渎神的尊严，危及神界的宁静和谐，触动了神界的权威，在人间为非作歹、占人家产、霸人妻小、兴风作浪。危难之际，智慧、勇敢、公正、完美的神仙从天而降，为人间主持公道，他们凭借超凡法力，降白猿、斩健蛟，驱邪铲魅，除暴安良，维护了神界的秩序，保障了世间的安宁。神对魔的降服，

① 《李云卿得悟升真》第9页，《孤本元明杂剧》第28册。

② 《边洞玄慕道升仙》第2页，《孤本元明杂剧》第28册。

是善对恶的胜利，从根本上说是善恶两种道德伦理力量的对立和较量，降魔剧表达的是道教“劝善惩恶”道德教化目的。

第四节 清代神仙道化剧简述

清代神仙道化剧主要有：

郑瑜《黄鹤楼》；

叶承宗《狗咬吕洞宾》；

袁蟬《瞿园杂剧》中的《仙人感》、《藤花秋梦》和《钧天乐》；

徐熾《写心杂剧》中的《游梅遇仙》；

杨潮观《韩文公雪拥蓝关》、《偷桃捉住东方朔》、《灌口二郎神初显圣》、《换扇巧逢春梦婆》和《开金榜朱衣点头》；

傅山《八仙庆寿》；

吴城《群仙祝寿》；

厉鹗《百灵效瑞》；

蒋士铨的《西江祝嘏》（包括《康衢乐》、《忉利天》《长生策》和《升平瑞》四种）；

孔广林《松年长生引》；

无名氏《万家春》；

无名氏《万古情》；

何青耜《仙合曲谱》；

许善长《神仙引》等。

这些杂剧多以标榜出世思想为旨归，仰道德之崇高，视富贵

如浮云，痛斥一切争名夺利、纷纷攘攘之徒，描绘和歌颂道教清净淡泊、逍遥自在的神仙情趣。如郑瑜《黄鹤楼》写吕洞宾的高蹈远引、逍遥世外：“【收江南】我悔当初没来由，八洞府做班头，悔如今浪遨游，五浊世漫淹留。从今后把俗姻缘，短居诸腥烟火，都隔断红尘青宙。我如今脱埃氛，丝缰紧揪；须趲他紫麟蹄骤，驾虚空是风渐道；莫放他锦鸾飞后，破波涛逆鳞缓兜，还怕他玉龙腰瘦。”

这大抵是由于作者怀才不遇，抱负不展，内心愤懑，厌恶现实，托之于道家的逍遥物外、解脱尘世。大多数作品流露出消极出世的思想。叶承宗（1601—1648），字奕绳，山东历程人。“少嗜古能文章”，26岁中举人，广有才名，少年得志，但一直蹭蹬科场，直至1646年才中进士。20年的蹉跎岁月，他饱尝了人情冷暖和辛酸，看透了人世间的世态炎凉。创作剧本很多，现存《孔方兄》、《贾浪仙》、《十三娘》和《狗咬吕洞宾》四剧。郑振铎在《清人杂剧二集题记》中说：“《孔方兄》是一本戏剧化的《钱神论》，以儒生金荃的独唱，表白出钱神势力的伟大，是愤世之作。《贾浪仙》亦是充满了怀才不遇的悲闷。……《吕洞宾》以俗语‘狗咬吕洞宾，不识好人（心）’点缀成文，而平度添出石介一人，以洞宾度介为仙之事为中心，反成了元人的神仙度世剧一流的东西了。”《狗咬吕洞宾》继承了元人借神仙事抒发内心愤懑、揭示社会黑暗的传统。剧中吕洞宾叹世之言：“俺看世间人好厌烦也，真是口舌场，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，教俺点石成金，是我不肯误了五百年后之

人。(唱)则俺一片心天空朗朗,肯容易点红妆。”这段唱表达了作者对人间口舌是非的厌恶以及通过滑稽调笑之事来寄寓自己感慨悲愤之情。

总之,清代神仙度脱剧似乎更多地继承了元人剧作批判现实的精神,但比之元人痛彻心肺的痛苦和强烈的愤世嫉俗,清人的创作更多的是叹世悲凉的呻吟,有些作品宗教色彩已经很淡薄。

在明代雍容典雅的庆寿剧的基础上,清代发展而来一种专门在内廷喜庆、皇家典礼、岁时节令为展示祥瑞瑞应、呈现红火热闹气氛而作的宫廷承应戏,比明代教坊排演的规模大、规格高,不仅仅局限在为家庭私人喜庆而作,多为宫廷皇室而作。有一批词臣受命专门为这类戏创作剧本,如张大复、厉鹗、王文治、张照、周祥钰和蒋士铨等。乾隆初期,曾有过皇帝特命词臣为宫廷编撰剧本的大规模行动,清人昭槁(1776—1829)《啸亭杂录》卷一“大戏节戏”条说:

乾隆初,纯皇帝以海内生平,命张文敏制诸院本进呈,以备乐部演习,凡各节令皆奏演。其时典故,如屈子竞渡、子安题阁诸事无不谱入,谓之“月令承应”;其于内廷诸喜庆事,奏演祥瑞瑞应者,谓之“法官雅奏”;其于万寿令节前后,奏演群仙神道添筹锡禧,以及黄童白叟含哺鼓腹者,谓之“九九大庆”。又演目犍连尊者救母事,析为十本,谓之《劝善金科》,于岁暮奏之,以其鬼魅杂出,以代古人雠拔之意;演唐玄奘西域取经事,谓之《升平宝筏》,于上元前后奏之。其曲文皆文敏亲制,词藻奇丽,引用内典经卷,大为超妙。其后,又命恪亲王谱蜀汉三国志典故,谓之《鼎

峙春秋》；又谱宋政和间梁山诸盗及宋金交兵、徽宗北狩诸事，谓之《忠义璇图》。其词皆出日华游客之手，惟能敷衍成章，又抄袭元明《水浒》、《义侠》、《西川图》诸院本，曲文远不逮文敏多矣^①。

从这则资料可以得知，张照（文敏为其谥号）兼管乐部前后，主持编写过宫廷大戏，经他润笔的有《劝善金科》、《升平宝筏》两部。他还确定了宫廷节戏的名目，如“月令承应”、“法宫雅奏”、“九九大庆”等三类。“月令承应”为岁时节令演出的戏，如元旦、立春、上元、端阳、冬至等；“法宫雅奏”为内廷喜庆时演出的戏，如皇子的诞生、订婚、大婚，册封后妃，皇帝的銮驾出行、行幸翰苑、大驾回宫等；“九九大庆”为皇帝、太后、皇后、太妃、贵妃、皇子、亲王等过生日时的庆贺演出。

下面简要分析一下蒋士铨庆寿剧《西江祝嘏》。蒋士铨（1725—1785），字心余、苕生，号清容、定甫、藏园主人等，江西铅山人。仕途上生不逢时，但他以文名世，最擅长的是戏剧创作，有《清容外集》九种，或称《红雪楼九种曲》、《西江祝嘏四种》。《西江祝嘏》作于乾隆十六年（1751），蒋士铨年仅27岁，是应江西乡绅的邀请为遥祝皇太后寿诞而作，包括《康衢乐》、《忉利天》、《长生策》和《升平瑞》四种，四剧独立成戏，但都围绕祈祝圣寿、歌咏升平为旨归。《康衢乐》演唐尧之母庆都氏寿诞，天地山川鸟兽草木皆呈祥瑞，五岳四渎百尔神祇皆进京朝觐，暗中朝贺。唐尧命驾康衢，令后夔侍从，细观民俗，广采风

^① 昭槁《啸亭杂录》卷一第377—378页，中华书局1980年。

谣，兼访山川溪谷之音制作新乐，以备飨祖娱亲之礼。有席姓老人，年且百龄，赋闲颐养天年，日与儿童击壤而歌于树荫之下，因号“击壤老人”。唐尧路径此地，见童叟怡然自得，人心淳朴，歌曲天籁自然，颇有圣朝中古气象，遂命后夔采而入乐。作者在剧中饱含深情地描绘了一幅安居乐业、丰衣足食的人间桃源图：

村村稔穰新翠浮，家家麦芽春酿筍。妇亲蚕儿放牛，听书声相应，机声未休。那官来官去谁掉头，饱暖优游，喜男女康宁福寿，更有鸡有、彘有、钱有、子有、孙有^①。

晓来欢笑耕南田，朝骑秧马夕骑牛。白板门开睡鼾鼾，生来快活天公佑。凭勤俭，足豆瓯，编茆汲井乐休休^②。

《长生策》写中华圣母寿辰，月中嫦娥邀请女娲、电母炼丹贡献；金母召集女仙共注《长生宝策》；王母娘娘想以蟠桃祝寿。作者以此为引子，宕开笔墨，以神界人物的嬉戏逗趣活跃气氛，烘托热闹喜气。如玉兔与金蟾打闹一幕极具代表性：

（副）将你们首戏演来便了。（坐介）（丑）哥呀，这等我
要唱《刘海戏蟾》了。（净）你来，你来。（内打锣鼓，丑
持金钱一串，跳舞。净蹲地随诨介）（丑）【高腔驻云飞】任
你歪缠，缠不过我腰间一串钱。笑你三脚香炉贱，遍体丁疮
厌。嗟，敢是老婆禅，满口流涎。胀气胸脯膻。我好似昔日

① [清]蒋士铨著、周妙中点校《蒋士铨戏曲集》第670页，中华书局1993年。

② 同上，第671页。

螳螂来捕蝉。(净)小畜生，好骂，好骂！我如今要唱《咬脐郎射兔儿》哩。(丑)不怕你来，你来。(净持枪赶丑，蹲地急跑介)(净)【梆子腔】常言道雄兔足扑朔，又说是雌兔眼迷离。似你这瘸脚兔儿傍地走，谁人辨你是雌雄。漫夸你杵儿滑溜能春碓，咱若是滴点蟾酥，敢则麻坏了你。(丑起，取杵打净。净舞枪，撞付倒地，净、丑急抬付，浑走下)①

《长生策》中最精彩的是《守桃》一出。王母娘娘欲将蟠桃采献中华太后，又恐东方朔偷去，便遣东海度索山土地和南海、北海、西海土地一齐看守。因东方朔外出，四土地便放松警惕，赏花畅饮取乐，尽皆醉倒。东方朔之母田婆婆乘机摘桃而去，四土地酒醒急追而上，场上你追我赶，气氛热烈。这一出沿袭东方朔偷桃的传说，却改以其母代之，令人耳目一新。

① [清] 蒋士铨著、周妙中点校《蒋士铨戏曲集》第725页。

第三章 超凡入圣与人欲横流—— 道教与明清传奇

乌格里诺维奇《艺术与宗教》中说：“无论题材或形象本身都不能使艺术作品带有宗教性。使之带有宗教性的乃是总的思想倾向，总的思想意义。如果艺术家用艺术手段来肯定超自然界的实在性，把人说成完全倚赖于超自然物的软弱而有罪的生灵，这种作品就带有宗教性。”^① 如果作品只是借用了宗教故事，摄取了宗教意象，但它“尘世性”有余而“彼岸性”不足，不是把人引向凡夫俗子无法感受的超自然界，而是引向肉眼凡胎所执著的世俗生活，那么，这样的艺术作品就是世俗艺术。所以我们把明清时期以有关道教故事或传说为内容的传奇分为两大类来探讨：一类是以表现道教情怀、烟霞味浓厚的超凡入圣、崇道济世的神仙道化传奇；另一类是以道教故事或道教意象为外壳，意在表现世俗情感的道教神仙故事传奇。

^① [前苏联] 德·莫·乌格里诺维奇著，王光睿、李鹏增译《艺术与宗教》第100页。

第一节 超凡入圣——崇道济世的神仙道化传奇

明清两代杂剧式微，南曲传奇蔚为大观。“传奇”名称始见于唐代裴铏文言小说集《传奇》。元代文人重视杂剧的创作，用“传奇”指称杂剧剧本，而用“戏文”指称南戏剧本，如钟嗣成《录鬼簿》、周德清《中原音韵》都如此，但同时元代南戏剧本也有自称传奇的。随着明代南戏的兴盛，文人创作的南戏剧本日多，“传奇”的名称逐渐被南戏所专用，反而把杂剧排除在其概念之外。明万历以后，一概以“传奇”指称南戏剧本，只是这时的南戏已经分化成各种南曲声腔，与宋元时期的情形大不相同了。后世所说的“明传奇”，就是南戏剧本。明清两代，以神仙道化为内容的传奇很多，如汤显祖《邯郸记》、苏汉英《吕真人黄粱梦境记》、无名氏《韩湘子九度文公升仙记》、《张子房赤松记》、《东方朔偷桃记》、《蜃中楼传奇》、《茯苓仙传奇》和程煥《龙沙剑传奇》等数十种。

《吕真人黄粱梦境记》沿袭元明杂剧《邯郸道省悟黄粱梦》和《吕纯阳三化邯郸店》等剧的模式，叙写钟离权度脱吕洞宾证道成仙的故事。吕洞宾少攻举业，醉心功名，因惜光阴而欲求仙，后拜钟离权为师。为使吕洞宾大彻大悟，钟离权在酒肆里大使神通，梦中吕洞宾在太阴夫人的帮助下考中状元，官拜翰林院编修。他为官清正，谏罢括商令，请斩奸臣卢杞，官至宰相。后偶因应答失误，罢职贬官，吕洞宾泰然处之，出利名关，恢复自己的本来面目。待他经历了“梦里繁华”、“人间虚幻”醒来时，

黄粱饭犹未煮熟。吕洞宾省悟出家学道。祁彪佳《远山堂曲品》将其列为“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，一战入名利关，四十年穷通得丧，止成就得雪下一馁夫耳。嗟哉！世人乃逐魔吃乎？”^①

《蟾蜍记》、锦窝老人《升仙记》和《韩湘子九度文公升仙记》三部传奇都是演义韩湘子成道后度脱韩愈的故事。前两部已佚。祁彪佳将《蟾蜍记》收入“具品”，评曰：“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。”^②可见，《蟾蜍记》融《青琐高议》中韩湘子故事以及他与孟郊、贾岛交往之事而成。锦窝老人《升仙记》被《远山堂曲品》收入“杂调”之中，评曰：“湘子经三演。别一本以《升仙》名者，原不足观；而此则荒秽特甚，即宪宗自称宪宗，文公自称文公，可概见矣。”^③

韩湘子故事在晚唐已经在民间流传。关于韩湘成仙的传说，最早见于晚唐段成式《酉阳杂俎》前集卷之十九《广动植之四·草篇》：

韩愈侍郎有疏从子侄自江淮来，年甚少，韩令学院中伴

① 祁彪佳《远山堂曲品》，《中国古典戏曲论著集成》（六）第12页。

② 同上，第82页。

③ 同上，第120页。

子弟，子弟悉为凌辱。韩知之，遂为街西假僧院令读书。经旬，寺主纲复诉其狂率。韩遽令归，且责曰：“市肆贱类营衣食，尚有一事长处，汝所为如此，竟作何物？”侄拜谢，徐曰：“某有一艺，恨叔不知。”因指阶前牡丹曰：“叔要此花，青、紫、黄、赤，唯命也。”韩大奇之，遂给所须，试之。乃竖箔曲，尽遮牡丹丛，不令人窥。掘裸四面，深及其根，宽容人座。唯赍紫矿、轻粉、朱红，旦暮治其根。凡七日，乃填坑，白其叔曰：“恨较迟一月。”时冬初也。牡丹本紫，乃花发，色白红历绿。每朵有一联诗，字色分明，乃是韩出官时诗。一韵曰：“云横秦岭家何在？雪拥蓝关马不前”十四字，韩大惊异。侄且辞归江淮，竟不愿仕^①。

这段文字中韩湘子的名字还未出现，也没有明显的道教内容，但已经可以看出韩愈叔侄故事的雏形，以后韩愈叔侄故事都保留了韩湘开牡丹花的情节。晚唐五代道士杜光庭《仙传拾遗·韩愈外甥》（收入《太平广记》卷五十四）中载韩湘子故事已渗入浓厚的道教色彩。主人公已非韩愈的子侄，而是外甥了，但未交代名字。他“幼而落拓，不读书，好饮酒，弱冠，往洛下省骨肉，乃慕云水不归。仅二十年，杳绝音信。元和中，忽归长安”。然“不近读书，殊若木偶，唯与小臧赌博。或厩中醉卧三日五日，或出宿于外”。可百步内以尺余铁条穿360钱而一一不漏，又可50步内双钩草书而点画极工，还能于炉中累30斤炭，支三日火，火势常炽，日满乃消。“问其修道，则玄机清话，该博真

^① [唐]段成式撰、方南生点校《酉阳杂俎》第185—186页，中华书局1981年。

理，神仙中事，无不详究。”^①这显然是一位身怀绝技而隐于市的道教神仙。蓝关救舅的情节在《仙传拾遗》已有记述。其中韩愈已起道心，问甥曰：“神仙可致乎？至道可求乎？”全文还交代了“或云，其后吏部复见之，亦得其月华度世之道，而迹未显尔”^②。这就为后来者杜撰韩湘度韩愈成仙的故事提供了依据。

到北宋刘斧《青琐高议》前集卷之九《韩湘子》已有韩湘姓名，该书是一部志怪传奇小说集，其中许多作品都是刘斧辑录前人著作加以改编而成的。《韩湘子》即是在《酉阳杂俎·广动植之四·草篇》和《仙传拾遗·韩愈外甥》的基础上，进一步将“染花”等道教法术内容神化，情节更复杂，描写更细腻。现节录如下：

韩湘，字清夫，唐韩文公之侄也，幼养于文公门下。文公诸子皆力学，惟湘落魄不羁……公曰：“子安能夺造化开花乎？”湘曰：“此事甚易。”公适开宴，湘预未坐，取土聚盆中，用笼覆之。巡酌间，湘曰：“花已开矣。”举笼见岩花二朵，类世之牡丹，差大而艳美，叶干翠软，合座惊异，公细视之，花朵上有小金字，分明可辨。其诗曰：

云横秦岭家何在，雪拥蓝关马不前。

公亦莫晓其意……

公以言佛骨事，贬潮州。一日途中，公方凄倦，俄有一人冒雪而来。既见，乃湘也。公喜曰：“汝何久舍吾乎？”因泣下。湘曰：“公忆向日花上之句乎？乃今日之验也。”公思

① 李昉等编《太平广记》（全十册）第二册第331页，中华书局1961年。

② 《太平广记》（全十册）第二册第332页。

少顷曰：“亦记忆。”因询地名，即蓝关也。公叹曰：“今知汝异人，乃为汝足成此诗。”诗曰：

一封朝奏九重天，夕贬潮阳路八千。

本为圣明除弊事，敢将衰朽惜残年。

云横秦岭家何在，雪拥蓝关马不前。

知汝远来深有意，好收吾骨瘴江边。

乃与湘同宿传舍，通夕议论……

公与湘途中唱和甚多，一日，湘忽告去……湘别公诗曰：举世都为名利役，吾今独向道中醒。他时定见飞升去，冲破秋空一点青。湘谓公曰：“在瘴毒之乡，难为保育。”乃出药曰：“服一粒可御瘴毒。”公谓湘曰：“我实虑不脱死魂游海外，但得生入玉门关足矣，不敢复希富贵。”湘曰：“公不久即归，全家无恙，当复用于朝矣。”曰：“此别复有相见之期乎？”湘曰：“前约未可知也。”后皆如其说焉^①。

南宋绍兴年间陈光葆《三洞群仙录》卷三中《韩湘蓝关》条转述《青琐高议》中韩湘故事，结局语为“湘后与公俱至沅湘，莫知所之”^②。这就把韩湘事迹蒙上了一层扑朔迷离的色彩，为韩愈被度留下了引子。可见，韩湘的形象在宋代已基本定型。

元代以韩愈叔侄故事为题材的杂剧，有纪君祥《韩湘子三度韩退之》、赵明道《韩退之雪拥蓝关记》（仅存目）。今存《韩湘子九度文公升仙记》（明代富春堂刊印本，《古本戏曲丛刊》初集影印），本事与前两剧大致相同，写韩湘度脱韩愈成仙证道故事。

① 刘斧《青琐高议》第85—87页，上海古籍出版社1983年。

② 《道藏》第32册第233页。

分上下两卷，共 36 折，韩湘对韩愈是“九度”，剧情明显复杂了。剧叙韩愈膝下无儿，思念在外的侄子韩湘。韩湘在钟离权和吕洞宾的指点下，修成大罗神仙，下凡欲度叔父叔母和妻子成仙。韩愈奉旨祈雪，40 日无雪，皇上降罪于他，韩湘子运元神、聚云气，下了瑞雪。韩愈不肯出家。后韩湘又在其寿诞时来度脱他，韩愈仍不悟。韩湘子又假扮番僧进佛骨，韩愈上书谏迎佛骨，圣颜大怒，贬愈潮阳。途中韩湘子划地成河、指石为山点化韩愈，愈仍不悟。至蓝关时，风雪交加，粮尽马死，随从也葬身于虎口，韩愈最终省悟。韩湘后又度脱了婶母和妻子，全家飞升。剧本以韩湘子度世、韩愈谏佛骨为主要内容，表现了仕途的艰辛、人世的无常，赞美了仙界的美好、成仙证道的逍遥洒脱，出世情怀浓重，是一部典型的度脱剧。

除了以宣道为目的剧作，还有以神魔斗争为表现内容，旨在济世的作品，以清代程煥《龙沙剑传奇》为代表。据《黑龙江志稿》卷五十七记载：程煥，字星华，一字瑞屏，安徽天长廩生，于嘉庆戊午年（1798）流放到黑龙江。程煥因何而被遣戍？虽未有直接说明此问题的材料，但从康熙时代学者刘献廷《广阳杂记》中引当时流传的诗句可以推断一些缘由，“南国佳人多塞北，江南名士辛辽阳”，这两句诗真实地概括了当年文人被流放的情况。清军入关后，除用武力镇压汉民族的反抗外，还将被认为有反抗意识的文人流放到清王朝的发祥地——东北，开始是沈阳、尚阳堡、乌喇等地，后来则发遣到齐齐哈尔、爱珲等地。《龙沙剑传奇》是程煥被流放到齐齐哈尔时写作的。他在作品前有段自述，说明写作的缘起，“戊午（1798）孟冬望，初至边城，侘傺无聊，饥寒交迫，偶拈许旌阳除妖及湘媪、李鹄三事合为一传，

谱以九宫，不浹旬而三十出成焉”。戏文的结尾还附了一首诗：“江左词人程瑞屏，廿年书剑叹飘零。凌虚雅爱神仙传，搜怪曾繙岳渎经。白马湖边（作者故乡）荒故宅，黑龙江上老奴星。宫商谱出清平调，好与周郎击节听。”字里行间浸透着愤懑苍凉之感。

《龙沙剑传奇》的主要素材是许旌阳杀蛇斩蛟的故事。该故事最早见于唐前的《西山十二真君传》，此后唐道士王松年《仙苑编珠》、宋张君房《云笈七签》、白玉蟾《玉隆集》以及四川、江西等省方志均有记载。程煥《龙沙剑传奇》采撷了许旌阳杀蛇斩蛟和《神仙传》中“樊夫人”以及《独异记》中李鹄故事，杂糅而成。剧叙一头蛟怪占据了鄱阳湖，赶走湖神，为非作歹，霸占江西都昌县令李鹄之妻萧绛云。仙人许逊和樊夫人为了救世安民来到人间除害，救出了萧、李。蛟怪又变化成人形冒充李鹄，招赘为南昌刺史屈突家的女婿，后被仙人识破，经过激战，用“龙沙剑”将它斩除。仙人返回神界，萧、李夫妇二人因阴功未满，留在庐山修道，仙人把“龙沙剑”送给他们永为镇洞之宝。这是一部以神仙故事为题材而有所寄寓的戏剧。作者在文中把写作的主旨交代得十分明白：“神仙终日也匆忙，锄异类、招同类，许多功行无非戏”，“若无功德垂人世，白日飞升也枉然”，“世人都把神仙敬，却只解丹炉药井，哪晓得救世安民是内景”，救世安民才是真正的大道。一位自称“二吾居士”的在序言中作了更透彻的阐述：“仙非仙，怪非怪也，非仙非怪，何必不言仙、言怪？”“仙之非仙也，非非仙也，夫人而能为仙也；怪之非怪也，非非怪也，夫人而能为怪也。古往今来，立德立功谓之不朽，不朽非仙乎？故曰：夫人而能为仙也。凶人为不善谓之不

祥，不祥，即怪耳！故曰：夫人而能为怪也。”仙与怪并没有本质的界限。人可以成仙，但作了有悖人性的“不祥”之举，也就与怪没有什么区别了。剧中的仙与怪，是一种隐喻。魔怪代表造成华夏大地生灵涂炭、民不聊生的入侵者。许旌阳和樊夫人两位仙真放弃了仙界的恬淡和安逸，来到人间，除暴安良，还人间一个清平世界。作者认为这种“救世安民”之举才是真正的仙道。同时，作者用“龙沙剑”来隐喻自己的遭遇和抱负，表达了渴望投身于锄除“异类”、救世安民斗争的激情。

其实，明末清初不少传奇中都有明显的民族情绪烙印。如丁耀亢（1599—1669），字西生，号野鹤，别署紫阳道人、野航居士、木鸡道人等，山东诸城人。崇祯十五年（1642），清军攻入诸城，其弟、侄皆死于难。此后，他为抗击清军向南明政权献计献策，但不为所纳，失望而归。后又联络民间武装力量抗清，皆不成功。清顺治五年（1648）以后，在清政府中做过一些小官。康熙四年（1665），因其著述中有反清意识而被捕入狱，经友人多方营救才获释。坎坷的经历造就了丁耀亢愤世嫉俗的性格，作《化人游》、《赤松游》和《西湖扇》等传奇，其中《赤松游》演张良随赤松子学道，辅汉灭秦，功成身退的故事。在《自述作赤松游本末》中，作者认为张良博浪沙椎刺秦王的斗争是：“第一人品，第一事功，侠矣而不死，宦矣而不溺，勇矣而不武，仙矣而不诡……”仿佛把讽刺的矛头对准了强秦，但剧中对汉高祖刘邦诛戮忠臣、吕后姊妹残害戚氏夫人母子的宫廷斗争进行了客观的抒写，还虚构了韩信、彭越、英布得到地藏允许转生为人前去灭汉复仇的情节，压抑在心中不敢明言的反清情绪溢于言表。

同一时期的傅山（1606—1689），自号石道人、五峰道人、

朱衣道人，明亡后，身着道服，隐居著书，亦尝作剧。周黄星（1611—1680），明亡后弃官而去，改名黄人，自号笑苍道人，贫穷不能自给，年近六旬，始作传奇。这类不忘故国之思的文人学士，借出世的神仙道化题材，寄遇深沉的愤世之悲。

第二节 “得成比目何辞死，愿作鸳鸯不羡仙” ——道教神仙故事传奇

“十部传奇九相思”，指的是传奇戏剧的题材多以言情为主。明清许多传奇都有神仙意象的点染，或直接以道教的神仙故事作为主干情节，或穿插有道人的活动场面，或点染些道教仙界的缥缈虚幻色彩，或者爱情故事就发生在寺庙道观里，《牡丹亭》中杜丽娘和柳梦梅超越生死的爱恋发生在道教的清静之地梅花观。元王实甫《西厢记》张君瑞和崔莺莺在普救寺中相遇而相爱。明黄粹吾《续西厢升仙记》在《西厢记》崔莺莺和张君瑞的爱情故事基础上，续写张欲以红娘为妾，莺莺不允，红娘出家，莺莺因被郑恒鬼魂在阴司状告而遍游地狱。最后以崔、张、红娘、琴童、法本皆升仙结局。

又如明高濂《玉簪记》中潘必正和陈妙常在女贞观中私订终身，在宗教禁欲下生长出了爱欲之花。高濂，生卒年月不详，号瑞南道人、湖上桃花渔，大约活动在嘉靖、隆庆、万历年间，曾任鸿胪寺职，后退居杭州，寄心物外。他在《遵生八笺》万历原刻本序中自称是“心朗太虚，眼界天空，物我无碍，身世两忘”，为“出世罗汉，住世真仙”。屠隆为其所作序中也说他：“少婴羸

疾，有忧生之嗟，交游湖海，咨访道术。”代表作是《玉簪记》，本事源于《古今女史》，元代无名氏有杂剧《张于湖误宿女贞观》和当朝话本小说《张于湖误宿女贞观记》。剧叙书生潘必正自幼与陈娇莲订下婚约。金兀术南侵，陈娇莲与母亲在逃难中失散，到女贞观做了道姑。潘必正于临安赴考落第羞归，到女贞观投奔作观主的姑母，寄寓观中读书。观中青春妙龄的道姑陈妙常（陈娇莲法号）与之一见倾心，恋情引发。妙常不敢泄露内心情感，潘必正百方试探，在妙常弹琴时，潘以情挑之，遭拒，相思成疾。妙常思春，写下一首情词，偶被潘必正所得，潘持以要挟，妙常不得已与之私下结合。事情被观主察觉，恐败观风，督促潘必正再度赴考，当他登船起航时，妙常偷偷雇舟追上，二人互赠玉簪、鸳鸯坠为表记。必正高中授官，迎娶妙常，有情人终成眷属。本剧肯定了青年男女对爱情幸福的追求和自由婚姻的热望，对压抑人的欲望与感情的传统礼教和宗教清规戒律表示了不满。

明人史槃《鵲钗记》和《梦全记》，都是写天上神仙成就人间美好姻缘。前剧写神仙用一对鵲钗牵成了宋璟与邢燕红的姻缘，后剧则写神仙托梦书生文景昭以“磊”字，并告诉他一生富贵及百岁婚姻都在此字上。后来他果然因一“石”和刘亭亭结成百年好合，又因二“石”字状元及第。明人单本《蕉帕记》写书生龙襄得西施转世之狐精相助，与胡弱妹结合，后中状元、平外患，终成神仙。明人吴世美撰《惊鸿记》写唐明皇与杨贵妃、梅妃的故事，战乱中曾当过道姑的杨贵妃死于马嵬坡，梅妃避迹于道教庵观，最终与唐明皇团聚。明杨珣《龙膏记》，以唐人裴铏传奇小说《张无颇》为本事，写女仙袁大娘以玉龙膏和暖金盒赠与张无颇，张以玉龙膏治好宰相元载之女湘英，两人相爱。宰相

狐疑，遂遣张无颇至括州入狱，湘英亦被逼流落他乡。后来袁大娘将张无颇从牢狱中救出，中了进士。张无颇与湘英有情人终成眷属，并在女仙袁大娘的点化下成仙。明云水道人《蓝田玉杵记》写裴航与李晓云的婚恋故事。剧叙裴航父母亡后，在岳父家就读，喜与仙道往来，为岳父母所不喜。端午节时，晓云（即云英）派人给裴航送去彩线艾符，被岳父遐寿发现，误以为调戏侍妾，将裴航逐出李家，并应允了金万锰的求婚入赘，晓云抱石投河自杀，被玄静母救起。樊夫人的神仙故事点缀其间。裴航遇仙的故事最早见于唐人裴铏《传奇》，同一题材的传奇剧作还有杨之炯《玉杵记》、吕文《蓝桥记》、黄之隽《蓝桥驿》等。杨之炯的《玉杵记》，合裴航、崔护事为一体，写裴航得玉杵臼聘娶仙女云英的故事，此故事已佚。庄一拂《古典戏曲存目汇考》认为“明万历间浣月轩刊本”云水道人《蓝桥玉杵记》，即杨之炯《玉杵记》，似乎有误。因为《古本戏曲丛刊初集》第86种的浣月轩刊本《蓝桥玉杵记》，剧中并无崔护人面桃花的故事。

清汪光被撰《广寒香》，写临海米遥至海安酒家题诗：“桂花宜向月中看，谁送书生上广寒。”抒写向往月宫仙女之情怀，不料却被土豪殷文蔚所殴辱，并夺去宋徽宗所赐镌有“天眷”二字的玉章。米遥误入殷宅，遇殷女天眷，天眷及婢女仰慕米遥，假托剑客书和匕首于殷枕旁，令其改恶从善。米遥后中状元，道士马友元于酒家壁上画月，施道术使米遥与宋徽宗游月宫，米遥续完前所题诗。适时殷文蔚与妻女赏月于酒家，闻月宫仙乐，复睹壁上米遥所添新诗，痛悔前事。米遥终娶天眷及湘娥为妻。其中道士作法的场面，颇似唐传奇中道士叶法善使唐明皇游月宫的情节。

以上传奇作品在情节上都有道教神仙故事的内容。神仙或为痴情男女的婚爱穿针引线，或在他们遇到阻挠时临危解救，而相爱着的男女又往往在神仙的指引下双双入道升仙。这类作品中，神仙成为有情人的月老，神仙境界往往成为男女恋情浪漫化的一种最终归宿。宗教戏剧作品中没有禁欲主义的压抑和残酷，没有宗教权威的阻挠与干涉，而出现了人仙和平共处，同是世俗情欲的张扬者和爱恋者。对于这种现象，可以从以下两个方面寻找答案：

首先，道教认为，男女两性关系是崇高的，是天地之大义，宇宙之大法，性爱是人类生命的本质。《易传·系辞上》中说：“一阴一阳之谓道”，一阴一阳的含义之一指男女，认为男女两性关系是人类生命的基础，雌雄结合是一切生命的本源。《易传·系辞下》进一步说：“天地絪縕，万物化醇；男女构精，万物化生”，即天与地、阴与阳的交合才是事物的生机。早期道教经典《太平经》指出：“男女者，乃阴阳之本也。”^①“饮食阴阳不可绝，绝之天下无人，不可治也”^②，认为男女两性的结合如同人类饮食一样至关重要，阴阳交合是天经地义的事，不可断绝。“阴阳不交，乃出绝灭无世类也。……此天下之大害也。”^③ 阴阳不交，禁欲，既有悖人性，又有损健康，也会使人类遭受灭种之灾。《洞玄子》是道教历代论述房中术著作的集大成之作，作者洞玄子，姓名籍贯及生平均不详，书早佚，现存版由日本人丹波康赖《医心方》中辑出。该书自序曰：“夫天生万物，唯人最贵。

① 王明《太平经合校》（全二册）上册第38页，中华书局1960年。

② 同上，第37页。

③ 同上，第44页。

人之所在，莫过房欲。法天象地，规阴矩阳。”^① 即万物中人最尊贵，人生中性欲最重要。道教还有不少经典论述了阴阳交合、两性关系的重要，如陶弘景《养性延命录》卷下《御女损益篇》、孙思邈《备急千金要方》卷二十七中的《房中补益》篇等。道教性哲学的直接实践即房中术，也称“男女合气术”，一种通过男女性生活的谐调达到养生健体以致长生不老、证道成仙的养生修仙术。道教传说中的许多神仙都因修炼此术而长生，如素女、西王母、黄帝、彭祖、容成公等。当然，道教史上也有禁欲的潮流，如金元时期全真道王重阳、丘处机等对以房中术为名，放纵情欲、沉溺荒淫的现象给予批判，并进行反驳，严格要求道教徒出家住观。但道教基本上把性行为看作人类的一种本能，是人类生活的一个重要方面，禁欲违反自然之道，有悖人性，可见道教对生命的热恋和对成仙的憧憬。

其次，明代中晚期，出现了抒写性情、歌颂世俗情爱的强劲文学思潮。这一时期，资本主义开始萌芽，早期启蒙文化思潮出现。哲学上，强调以心为主体的自主自律原则的王阳明心学，严厉抨击走向“存天理，灭人欲”极端的程朱理学。王门后学将这一思想端绪进一步发展到了任心适性的程度，尤其是王畿的泰州学派，论学以“良知”或“人心”的自由无碍为特色，他说：“若是见性之人，真性流行，随处平满，天机常活，无有剩欠，自无安排，方为自信也。”^② 论学惟求其真，他说：“从真性流

① 朱书功编著《中国古代房事养生集要》第243页，中国医药科技出版社1991年。

② 《王龙溪先生全集》卷七《龙南山居会语》。

行，不涉安排，处处平铺，方是天然真规矩。”^①这种“真性”、“天然真规矩”，引发了明代中晚期个性解放思潮，也是晚明文人主张真情真性的直接哲学依托。受这一哲学思潮的影响，在文学上，“情”被提高到了新的高度，李贽的“童心说”、公安派主将袁宏道的“性灵说”在晚明文坛掀起了一股摆脱礼教束缚、提倡个性解放之风。作为这个时代精英文化重要代表的传奇，也浸润了时代之气，放纵人生、向往自由、主张平等、歌颂世俗之爱的戏剧作品比比皆是，徐渭、汤显祖、屠隆等时代的先蹈者们更是身体力行，对传奇倾注了热情，汤显祖《临川四梦》即是这类作品的翘楚。

通过上述分析，我们看到道教重视男女性关系的生命哲学和主“情”的时代文艺之风助长了世俗情欲在宗教戏剧作品中的蔓延，但另一方面我们也发现中国戏剧中宗教意识的浅薄。在中国的意识形态领域中，宗教很难也几乎没有占据过统治地位，研究中国戏剧中的宗教意识，必须在这样的思想历史背景中去寻找答案。儒家现实进取的精神，强烈的兼济天下的人世召唤，是中国知识分子几千年的安身立命之哲学。中国戏剧，即使再讲修真养性、得道成仙，也摆脱不了儒家重视现实人生、重视人伦道德、追求人世治世思想对中国社会的深邃影响。剧作家不是宗教的崇信者，所以在剧中可以斥佛骂祖，对神佛世界进行戏弄和亵渎；演戏也不是宣扬宗教教义和思想，而更多的是“高台教化”，教育民众“孝悌忠信礼义廉耻”；看戏的也不是信徒，而是来娱乐的；戏剧中体现宗教思想的神佛或其他戏剧人物，其思维、行为

^① 《王龙溪先生全集》卷十六《示池阳漫语示丁惟寅》。

和情感方式，以及表现出来的价值伦理观都不是纯宗教的，“得成比目何辞死，愿作鸳鸯不羡仙”才是他们真实的想法；戏剧中宣扬的宗教意识，在国人对世俗功利的追求面前，远不具备真正的、持久的震慑人心的力量，无法起到净化灵魂的作用。此外，中国戏剧对宗教意识的浅解，还与中国古代哲学中无神论思想源远流长关系密切。人们在敬天、畏天的同时，也在疑天、骂天。各朝统治者不断的灭佛、抑道，难怪戏剧中出现许多揶揄神佛、诋毁宗教的情节和言论。

下面，以清代最著名的两部爱情传奇《长生殿》和《桃花扇》为例，分析其中的道教思想。

洪升《长生殿》，汇总白居易《长恨歌》、陈鸿《长恨歌传》以及白朴《唐明皇秋夜梧桐雨》等前人作品，是“李杨”爱情故事的集大成之作。詹石窗《道教文学史》说：“《长生殿》基本属于言情类，但由于主人公杨贵妃曾经当过道姑，因此，书中亦不能不借助道教题材，不能不牵涉到有关道教的教理。”^①

从关目结构上看，以下各出：即第10出《疑谶》、第11出《闻乐》、第12出《制谱》、第22出《密誓》、第27出《冥追》、第32出《哭像》、第33出《神诉》、第37出《尸解》、第39出《私祭》、第40出《仙忆》、第44出《纵合》、第46出《觅魂》、第47出《补恨》、第48出《寄情》、第49出《得信》、第50出《重圆》，基本上是采集唐明皇与杨贵妃故事中富有道教色彩的传闻改写而成^②。《长生殿》在关目上体现道教文化色彩最为突出、

① 詹石窗《道教文学史·导论》第7页，上海文艺出版社1992年。

② [日]竹村则行、康保成《长生殿笺注》，中州古籍出版社1999年。该书注明每一关目的出处。

最为直接的是第46出《觅魂》：道教的斋醮、招魂仪式在舞台上表演得淋漓尽致。“只为他一点情缘，死生衔怨”，所以唐明皇遣道士通幽觅魂结坛东华门内，依科行法。杨飞出元神，入酆都地府，又上天曹，最后在织女娘娘的指引下，在蓬莱仙山觅到杨氏阴魂。这一出引入道教斋醮科仪将《长恨歌》及传中“升天入地求之遍，上穷碧落下黄泉，两处茫茫皆不见”与“忽闻海上有仙山，山在虚无缥缈间”形象化了，使观众看到了升天入地的如真画面。

《长生殿》的主题是超越生死的炽热爱情，但全剧情节的主线却是死生仙鬼的道教仙话模式，唐明皇与杨贵妃本是天仙成员，在人间经历了生离死别，贵妃由游魂而登仙籍，帝由人籍而升仙，在月宫相逢，再叙钗合情缘。日本竹村则行曾说：“煞费苦心的是最成功之处，就是后半部展开的仙界描写。”^①《长生殿》后半部分对道教神仙情节的有意经营，作者在自序中有明确解释：“第曲中难以奏雅，稍借月宫足成之。要之广寒听曲之时，即游仙上升之日。双星作合，生切利天，情缘总归虚幻。”在《长生殿·例言》中又说：“马嵬之变，已违夙誓，而唐人有玉妃归蓬莱仙院、明皇游月宫之说，因合用之，专写钗合情缘，以《长生殿》题名。”《长生殿》后半部分对神仙境界的渲染，把唐明皇与杨贵妃故事写得更加奇幻。人仙重圆，主人公永居切利天，似乎弥补了《长恨歌》的缺憾，实际上却是由升仙变成了复生或永生，延续了人仙恋爱，还是延长了“长恨”的母题。

洪升生逢朝代更替之际，个人身世飘零、政治兴亡、民族意

^① 转引自钟东《道教文化与〈长生殿〉》，《中山大学学报》2001年第4期。

识，尽在《长生殿》中，时代兴亡之感、离合之旨与道教空幻境界，统一在民间传说与道教仙话中，尽显一种人生不永、情缘易逝、世事沧桑、倏忽幻灭的失落感。

清代传奇作家有“南洪北孔”之称，孔尚任《桃花扇》是一部“借离合之情，写兴亡之感”的杰作，是中国戏剧的压卷之作。但《桃花扇》整个故事情节却紧套在道教的框架中^①。作者在《纲领》中说得明白：“张道士，方外人也，总结兴亡之案。老礼赞（道士），无名氏也，细参离合之场。”全剧以道士开场，又以道士收场，主要人物最后都以皈依道教为归宿，集中体现在剧作最后三出《栖真》、《入道》和《余韵》。《栖真》写主人公入居道观，《入道》叙主人公正式当了道士，全剧终。《余韵》是尾声，感叹明朝的兴亡，充满了道家道教的思想意味。《入道》中全剧主要人物大都入了道教。幸存的正面人物如张瑶星、老礼赞、卞玉京、丁继之、蓝田叔、蔡益所等，主人公侯方域与李香君也最终入道。二人在张道士修斋追荐前朝君臣亡灵的斋醮法会上偶然相遇，不免悲喜交加，言语失态，这使得法坛上正入境界的张道士很气恼：“（外怒拍案介）哇！何物儿女，敢到此处调情！（忙下坛，向生、旦手中裂扇掷地介）我这边清净道场，那容得狡童游女，戏谑混杂。”^②桃花扇的撕裂，意味着侯、李爱情的终结。在张道士的反复引导下，二人“冷汗淋漓，如梦忽醒”。拜师入道。接着他们唱了一曲【南双声子】：“芰情苗，芰情苗，看玉叶金枝凋；割爱胞，割爱胞，听凤子龙孙号。水沕漂，水沕

① 张松辉《谈〈桃花扇〉中的道家道教思想》，《宗教学研究》2000年第4期。

② 《中国十大古典悲剧集》（全二册）下册第929页。

漂；石火敲，石火敲；剩浮生一半，才受师教。”^①名利之心、男女之情，如石火电光一闪，皆是幻景。二人悔爱情太认真，入道，张道士得意地唱道：“你看他两分襟，不把临去秋波掉。亏了俺桃花扇扯碎一条条，再不许痴虫儿自吐柔丝缚万遭。”^②孔尚任认为自己喜爱的人物出家人道是最好的归宿。

此外他还让死去的正面人物列入仙班。张道士在斋醮仪式上告知忠臣死后的去向，“〔丑、小生前禀介〕还有史阁部、左宁南、黄靖南，这三位死难之臣，未知如何报应？〔外〕待我看来。〔闭目介〕〔杂白须、幞头、朱袍，黄纱蒙面，幢幡细乐引上〕吾乃督师内阁大学士兵部尚书史可法。今奉上帝之命，册为太清宫紫虚真人，走马到任去也。……俺乃宁南侯左良玉。今奉上帝之命，封为飞天使者，走马到任去也。……俺乃靖南侯黄得功。今奉上帝之命，封为游天使者，走马到任去也。”^③忠烈之臣，得以善终，飞升仙界，天理昭彰。奸臣马士英和阮大铖，前者逃跑时被雷神劈死在台州山中，后者逃跑时在仙霞岭上被山神、夜叉推入深谷摔死。张道士看到两个人的下场唱道：“众愚民暗室亏心少，到头来几曾饶，微功德也有吉祥报，大巡环争眼瞧。前一番，后一遭，正人邪党，南朝接北朝。福有因，祸怎逃，只争些来迟到早”^④，宣扬了道教的善恶报应思想。

① 《中国十大古典悲剧集》（全二册）下册第931页。

② 同上。

③ 同上，第927—928页。

④ 同上，第929页。

第四章 道教与地方戏的结合—— 明末清初道情戏的繁荣

第一节 道情的形成与发展概述

道情是一种至今还流行的古老的道教艺术。它原是道士传经布道和募化时所唱的歌曲，后来发展成为抒情、叙事的民间说唱。关于“道情”一词的涵义，元代燕南芝庵《唱论》中说：“三教所唱，各有所尚：道家唱情，僧家唱性，儒家唱理。”明朱权沿袭此说，在《太和正音谱·词林须知》明确指出：“道家所唱者，飞驭天表，游览太虚，俯视八紘，志在冲漠之上，寄傲宇宙之间，慨古感今，有乐道徜徉之情，故曰‘道情’。儒家所唱者，性理衡门，乐道隐居，以旷其志，泉石之兴。僧家所唱者，自梁方有丧门之歌，初谓之颂偈……”^①

道情渊源于道教的道观音乐。考查道教音乐史，北魏时期，道士寇谦之（365—448）改革天师道，托言太上老君授其天师之

^① [明]朱权《太和正音谱》，《中国古典戏曲论著集成》（三）第49页。

位，并赐以《云中音诵新科之诫》20卷，令其“清理道教，除去三张伪法，租米钱税，及男女合气之术”，还要他“专以礼度为首，而加以服食闭练”^①，《云中音诵新科之诫》是道教的第一部“经韵乐章”。因年代久远，曲谱已佚。南朝刘宋道士陆修静（406—477）整理三洞经书，编著斋戒仪范，使道教科范仪式逐步走向规范，也为道教科仪音乐的进一步发展奠定了基础。唐代道士张万福、张承先和唐末五代的杜光庭等对道教科仪、经戒法篆传授等又进行了系统的整理，使其更趋规范和完备，伴随着道教科仪活动而流传的道教音乐，在帝王皇族的直接参与下，得到了极大的发展，并为唐以后的道教科仪音乐提供了范本。

道情以其音调与特点分为两大类：一是法曲道情，以法曲为音调，其形式为大型的歌舞艺术，形成于唐代开元年间，盛极于唐宋两朝宫廷；二是“俗曲道情”，以俗曲为音调，其形式有歌曲、说唱、戏曲和皮影四种，此种道情萌生于唐，新兴于宋^②。道情（法曲道情）的产生一般都上溯到唐代，认为它源出于唐代的道教音乐。唐代制作道教乐曲之风十分兴盛，崔令钦《教坊记》中载“吕光之破龟兹，得其乐，名称多亦佛曲百余成。我国家元元之充，未闻颂德。高宗乃命乐工白明达造道曲、道调”^③。可见在高宗朝，就对道教乐曲进行倡导。唐玄宗尤其钟爱道教乐舞。《新唐书·礼乐志》卷二十二记载：开元九年（721），唐玄宗诏命道士司马承祯制《玄真道曲》，茅山道士李会元制《大罗天

① 《魏书》卷一百一十四《释老志》，《魏书》第8册第3051页，中华书局1976年。

② 武艺民《中国道情艺术概论·前言》第1页，山西古籍出版社1997年。

③ [唐]崔令钦《教坊记》，《中国古典戏曲论著集成》（一）第20页。

曲》，工部侍郎贺知章制《紫清道曲》和《上圣道曲》。太清宫成，太常卿韦缙制《景曲》、《九真》、《紫极》、《小长寿》、《承天》、《顺天乐》六曲，又制商调《君臣相遇》乐曲。据《混元圣经》卷八记载：开元二十九年，玄宗还自编《霓裳羽衣曲》。这些道曲与专为道教斋醮法事活动服务的音乐不同，道曲是法事仪式以外，以描写神仙、天界或者与道教有关的其他内容为主题的艺术作品，道曲是法曲道情的重要元素。道曲大规模进入宫廷，为道情的产生奠定了基础。法曲与道曲的结合，以法曲为音调，以道曲为内容，逐渐形成了有主题、有人物、有艺术情节的艺术作品——法曲道情，其题材主要以描述天界仙境和颂“道”为内容，以歌舞的形式为特点，重在抒情，并不直接宣传具体的教义。朱权文中所说的“道情”，即是法曲道情。《霓裳羽衣曲》是第一部法曲道情，以描写神仙、天界生活为主要内容。法曲道情虽盛极一时，但基本已佚。正是由于无确凿的史料可考，有些学者宁愿从宋代追查道情的产生。

“道情”一词名称出现在宋代，首见于南宋周密《武林旧事》，书中卷七记载了孝宗淳熙十一年（1184）宫中唱道情的情況：“后苑小厮儿三十人，打息气唱道情。太上云：‘此是张抡所撰鼓子词。’”^① 这里“息气”即是唱道情用的简板。《武林旧事》卷四、六还提到了乾道、淳熙年间两位唱道情的专业艺人。一为名隶教坊乐部的张守道，是俗人；一是在勾栏瓦肆中作场的叶道，是位道人。现在唯一流传下来的法曲道情是北宋末年曹勋的《法曲道情》（作品较长，不作引述），曲式由散序、歌头、遍第

① [宋]孟元老等著《东京梦华录》（外四种）第476页。

一、二、三、第四遍、入破第一、二、三、四和第五煞 11 个段落组成。

与法曲道情相对的是俗曲道情。古代道观音乐分经、乐两席。经席是吟诵经典和演唱诗赞的人声部。乐席是演奏法曲或为经席音乐伴奏的器乐部。法曲道情主要是采取了乐席的法曲音乐与当时盛行的道曲相结合发展而成，而俗曲道情则是经席音乐发展变革的成果，它经历了“俗讲”、“新经韵”到道情鼓子词又向“叙事道情”的演变过程。唐代，佛教寺庙兴起了一种讲唱艺术——“俗讲”，道教也不甘示弱，韩愈《华山女》诗生动地描写了道观中华山女冠的表演技艺。但道观中俗讲的讲唱内容主要是经典及经典中的典故，也没有表现情的超度和升华。经过晚唐和五代，一种新的道教艺术形式——“新经韵”产生了，即道士们采集民间流行的歌曲，装上自己创作的歌词来演唱，如沈汾《续仙传》中记述的蓝采和手持三尺大拍板，踏歌道：“踏歌踏歌蓝采和，世界能几何！红颜一春树，流年一掷梭……”以民间歌曲填上新词演唱的形式，在以后的金元道教界蔚然成风。全真教的“北七真”都很擅长诗词歌赋，又是唱道情的歌手。丘处机弟子李志常《长春真人西游记》中载：“时京城吾道孙周楚卿、杨彪仲文、师谓才卿、李士谦子进、刘中用之、陈时可秀玉、吴章德明、赵中立正卿、王锐威卿、赵昉德辉、孙锡天锡，此数君子，师寓玉虚日所与唱和者也。”^①可见聚集在一起吟唱歌赋是全真道仙真们的雅好之一。其中还有一段记载了全真教师徒众酷暑在溪边散发披襟唱道情的情景：在京郊附近的王观庙，建于房山之

^① 《长春真人西游记》卷上，《道藏》第34册第482页。

阳，其山多洞府，常有学道修真之士栖身。“师因契众以游……其地爽垲，势倾东南，一望三百余里，观之东数里，平地有涌泉，清冷可爱，师往来其间，有诗云：午后迎风背日行，遥山极目乱云横。万家酷暑熏肠热，一脉寒泉入骨清。北地往来时有信，东皋游戏俗无争（樵夫牧竖堤阴让坐）。溪边浴罢林间坐，散发披襟唱道情。”^①

“新经韵”已具备了俗曲道情的一些基本特点，“道情鼓子词”与“新经韵”在艺术结构上几乎无差别，变革仅表现在演唱形式与场地上，“新经韵”在社会公众中演唱，便是“道情鼓子词”的开端，这一时期的演唱内容也由道教经典转化为“以无情度有情”为中心的宗教故事。它走向社会后，便诞生了“道情”这个名称。

宋代，道情也叫鼓子词，这两种艺术的音乐体制和演唱形式是一样的，二者仅演唱内容有所区别，凡演唱道教内容或与道教有关的内容的叫“道情”，演唱其他内容的叫“鼓子词”。演唱道情的乐器是渔鼓和简板。渔鼓以二至三尺长的竹筒为体，在一端蒙上猪或羊的护心薄皮为鼓面。简板又称“简子”，系两根上端稍向外曲折的长竹片；短的二尺左右，长的可至四五尺。演唱者以左臂抱鼓，左手执简板夹击发声，右手排击鼓面。南宋时期，“道情”用渔鼓、简板作为伴奏乐器，因此也叫“渔鼓道情”。南宋江万里《宣政杂录》“通同部”条云：“靖康初，民间以竹径二寸、长五尺许，冒皮于首，鼓成节奏，取其声似曰‘通同部’。又谓制作之法曰：‘漫上不漫下。’通衢用以为戏云。”文中所谓

^① 《长春真人西游记》卷上，《道藏》第34册第482页。

“通同部”就是渔鼓，可参见《武林旧事》中的记载。

元代初期，渔鼓不仅早已成了道情的专用乐器，而且还是“八仙”手中的法宝。山西“永乐宫”纯阳殿中央神龛背面的八仙壁画，张果老怀中抱有渔鼓（简板插在渔鼓筒内）。元代杂剧中也有对道情的描绘，如马致远《吕洞宾三醉岳阳楼》第三折，正末吕洞宾持愚鼓（即渔鼓）间子唱了一段道情：“〔词云〕披蓑衣，戴箬笠，怕寻道伴，将间子，挟愚鼓，闲看中原。打一回，歇一回，清人耳目。念一回，唱一回，润俺喉咙……”^① 范子安《陈季卿误上竹叶舟》杂剧第四折中列御寇引张子房、葛仙翁执愚鼓、简板上诗云：“……我等无事，暂到长街市上，唱些道情曲儿，也好警醒世人咱。”^② 接着唱了由【村里迓鼓】、【元和令】、【上马娇】和【胜葫芦】四支曲子组成的道情。马致远《吕洞宾三醉岳阳楼》中唱的是诗赞道情，《陈季卿误上竹叶舟》中唱的是乐曲道情。道情声腔分化后，便形成了南诗赞、北乐曲两种风格与体系，分布于北方地区的基本上是乐曲体的，而诗赞体的则主要流行于南方。这种分化始于何时，目前尚无确凿的考证。元代没有这样的作品流传下来，现在流传下来最早的一种叙事道情是明刊本《庄子叹骷髅》，该刊本有两种体式，一为诗赞体，一为乐曲体。另外明刊本又有《庄子叹骷髅南北词曲》二卷，该本虽为南北词曲，但唱词并非南北曲，主体是七言诗赞。

俗曲说唱道情的传统剧目，主要来源于道教“新经韵”。而道教“新经韵”演唱的内容又以全真教的建立为分界。全真教前，道教“新经韵”演唱的内容是道教神仙和著名道教人物的修

① 《元曲选》（全二册）上册 626 页。

② 同上，下册 1055 页。

道故事，已知的唱本有《庄周传》、《张良传》、《韩仙传》、《纯阳神仙传》、《何仙姑传》等，在《续金瓶梅》中有《李白好贪杯》（但未见作品）。全真教建立之后，道教“新经韵”演唱的内容除了上述道教故事之外，还兼容了若干民间流传的属于佛教系统的修仙故事，载于道书《乐道词章》的新旧《十渡船》（作品较长，不作引述），便是演唱的篇目。

第二节 明末清初道情戏的繁荣

一 明末清初文人道情的发展

明清两代，道情的发展轮廓比较清晰。明代著名道士张三丰是可考的著名道情作者之一。张三丰，元末明初道士，得全真之传，以“隐仙”风范垂名道教史，武当山道教内家拳的代表人物。关于他的行迹风范，《明史》卷299《张三丰传》记述：

张三丰，辽东懿州人，名全一，一名君宝，三丰其号也。以其不饰边幅，又号张邈邈。颀而伟，龟形鹤背，大耳圆目，须髯如戟。寒暑惟一衲一蓑。所啖升斗辄尽，或数日一食，或数月不食。尽经目不忘。游处无恒，或云能一日千里。善嬉谐，旁若无人。尝游武当诸岩壑，语人曰：此山异日必大兴。……后居宝鸡之金台观。……乃游四川，见蜀献

王。复入武当，历襄汉，踪迹益奇幻^①。

张三丰的高蹈隐逸、出神入化的神仙行迹，使明皇室多次遣使寻访，也使他成为继吕洞宾后最著名的活神仙。《明史·艺文志》著录有《金丹直指》、《金丹秘诀》各一卷。清雍正年间汪锡龄将张三丰丹经二卷、诗文若干篇，及附记张三丰显迹 30 余则，编成《三丰祖师全集》。清道光年间，李西月据汪氏残本补辑而成《张三丰全集》，其中掺入了不少后人的作品。《张三丰全集》中收有《道情歌》一篇、《五更道情》六体共 37 首、《九更道情》9 首、《叹出家道情》7 首、《天边月道情》9 首、《一扫光道情》12 首、《无根树道情》24 首、《四时道情》4 首和《青羊宫留题道情》4 首。张三丰道情的思想内容主要有两个方面，一是述说修真炼性之理，二是暗示内丹功法的要领和境界。《五更道情》其二：“二更里，上蒲团，思念父母未生前，本来面目常发现。采取先天补后天，三关运转至泥丸。华池神水频吞咽，水火相交暖下田。偃月炉中至宝煎，三回九转把丹炼。”^②在《道情》词的第五首，描绘了内丹修炼成的神妙景象：“五更里，合天机，玄关一窍少人知，谁人识得生死地！全凭戊己产婴儿，全光灿灿现牟尼，至宝收在丹田里，养就灵根与天齐，阳神妙体同太虚，黍珠一粒包天地。”^③

明清两代文人创作的道情有：由清初文学家归庄（1613—1673）的《万古愁曲》，作者借评论历代史事，抒发亡国之痛和

① 《明史》第 25 册第 7641 页。

② 《张三丰全集》，《藏外道书》第 5 册第 457 页。

③ 同上。

隐居不仕的情怀。清代著名书画家、诗人郑燮（1693—1765）的《道情》十首，包括《老渔翁》、《老樵夫》、《老头陀》、《水田衣》、《老书生》、《尽风流》、《掩柴扉》、《邈唐虞》、《吊龙逢》和《拨琵琶》，作品脍炙人口，艺术成就很高。作者在开篇道白中说：“枫叶芦花并客舟，烟波江上使人愁。劝君更尽一杯酒，昨日少年今白头。自家板桥道人是也。我先世元和公公，流落人间，教歌度曲。我如今也谱得道情十首，无非唤醒痴聋，消除烦恼。每到山青水绿之处，聊以自遣自歌。若遇争名夺利之场，正好觉人觉世。这也是风流世业，措大生涯。”作者在这里交代了写作缘起和目的，希望“自遣自歌”的同时，也劝世人能淡薄名利、宁静致远、自然无为。如第一首《老渔翁》：“老渔翁，一钓竿，靠山崖，傍水湾，扁舟来往无牵绊。沙鸥点点轻波远，荻港萧萧白昼寒，高歌一曲斜阳晚。一霎时波摇金影，蓦抬头月上东山。”又如第四首《水田衣》：“水田衣，老道人，背葫芦，戴袱巾；棕鞋布袜相厮称。修琴卖药般般会，捉鬼拿妖件件能，白云红叶归山径。闲说道悬岩结屋，却教人何处相寻？”

清康、乾间徐大椿（1693—1772），字灵胎，号洄溪道人，吴江人，以医名世。其《洄溪道情》是文学史上第一部抒情性道情专集，共39首。徐大椿对道情曲体深有研究，寻找到了道情的初始音律，具有极高的曲学价值。所以任讷《曲谱》言：“今世但知郑板桥有其词，而不知徐灵胎实定其制。”今天所见《洄溪道情》，全是文辞而非曲律，但今存于《洄溪道情》中有“自叙”一篇，叙中记述：“但徒以工尺四上为之谱，则有声无辞可响知音，难以劝尔，且不利于传远。因拈杂题数十首，半为警世之谈，半写闲游之乐，总不离于见道者之语。”可见，徐氏的初

衷，是想在道情音律的研究上做点事。又记到：“道情之唱，由来最古……乃曲体之至高至上者也……而道情之绝，尤为可惜，寻其声而不可得，即今所存《耍孩儿》诸曲，究其端倪，推其本初，沿其流脉，似北曲仙吕入双调之遗响。”徐灵胎对道情推崇备至，也对其曲律的失传表示惋惜，他研究推断，道情的本来音律是北曲仙吕入双调。不管这种说法是否准确，徐氏的一家之说，在文学史上意义很大，刘大杰《中国文学发展史》中称赞他“在扩充道情内容和提高其文学价值方面，做出了贡献”^①。道情的传统题材是颂道醒世的，徐灵胎的道情按他自己说则是“半是警世之谈，半写游闲之乐。”《洄溪道情》1—9首是警世之谈，即《劝孝歌》、《劝葬亲》、《劝争产》、《读书乐》、《戒酒歌》、《戒赌博》、《时光叹》、《时文叹》、《行医叹》；10—14首是闲游之乐，即《丘园乐》、《隐居乐》、《泛舟乐》、《游山乐》、《田家乐》；15—39首，全是题画、书赠、祭吊、祝寿等应酬之作，这十几首道情扩大了传统道情的题材。

二 戏曲道情的形成与发展

中国戏曲成熟于宋元时期，说唱道情与戏曲有着先天的结合条件，但这种结合主要发生在近代。在宋元时期，这种结合难以进行，主要因为二者的音乐体制结构差异很大，道情是同一词牌（曲牌）的反复构成唱段，而戏曲则是以同一宫调或不同宫调的多种曲牌的组合连缀构成唱段。中国戏曲在音乐上虽有过多改

^① 刘大杰《中国文学发展史》第1350页，上海古籍出版社1982年。

革，但声腔体制没有太大的突破，直至明末清初，诸腔并竞，各种地方戏百花齐放，道情戏便在这种情况下逐步形成了。

在道情戏大规模出现前，道情也曾登上过戏曲舞台。在山东省胶东半岛的掖县与招远县之间的一些村庄，流行着一个古老的戏曲剧种“蓝关戏”^①，武艺民认为，蓝关戏以古朴的形式长期活动在这样狭小的地域，与人们的信仰或崇拜有关。山东掖县是全真教“北七真”之一刘处玄的家乡，出于对真人的敬奉与怀念，人们一直保留着这个剧种。而且它在伴奏形式唱腔曲调和乐队结构上具有金元时期戏剧的特征。“蓝关戏”遵循着道情鼓子词或新经韵的体制登上戏曲舞台。“蓝关戏”在问世以后，社会影响不大，主要是声腔体制上的障碍。从金元“蓝关戏”的先行，到明末清初道情戏的蜂拥而起，其间将近五百年中再没有道情戏的出现。

明末清初，包括上述山东的“蓝关戏”，全国共有19种道情戏^②，其中作为土生土长、完整独立并具有较多戏班和广阔活动地域的，是三晋大地的道情。以山西省为中心，包括河北省西部、陕西省东北部及关中地区黄河西岸一带、河南省的豫东豫北以及内蒙古与宁夏的河套地区这一广大地域。明清以来形成的18种道情戏的发展十分不平衡，有较大影响并有一定代表性的剧种，是山西、河南（豫东）、陕西（关中与陕南）及甘肃（陇东）的几路道情戏。这里以较有代表性的晋北道情戏为例加以分析。

山西历来是戏剧繁荣地，道教文化在这里更是源远流长。北

① 武艺民《中国道情艺术概论》第176页。

② 同上，第183页。

魏寇谦之对道教的改革，就是在晋北的大同得到皇室权贵支持而完成的。《魏书·释老志》说：始光（424—428）初，寇谦之至魏都平城（今山西大同），“奉其书而献之”。经过太武帝的左光禄大夫、著名学者崔浩的周旋，“世祖欣然，乃使谒者奉玉帛牲牢，祭嵩岳，迎致其余弟子在山中者。于是崇奉天师，显扬新法，宣布天下，道业大行”^①。经过寇谦之的改革，北方天师道在北魏大盛，太武帝在京城东南，专门建造天师道场，供寇谦之及弟子作宗教活动之用。“遂起天师道场于京城之东南，重坛五层，遵其新经之制。给道士百二十人衣食，齐（斋）肃祈请，六时礼拜，月设厨会数千人。”^②可见，晋北曾是道教传播的重要地区之一。

然而，晋北道情的形成与全真教的传入关系更为密切。为全真教在元代的大发展做出重大贡献的丘处机，在师父王重阳仙逝后，于金大定十四年（1174）八月，西入磻溪（今宝鸡虢镇附近）隐居六年，“日乞一食，行则一蓑，虽箪瓢不置也”。大定二十年（1180），“隐陇州龙门山（在今山西河津县西北及陕西韩城县东北）七年，如在磻溪时”^③。在这里隐修著述，“道既成，远方学者咸依之”^④。丘处机西游觐见成吉思汗后，全真教大盛，修建了大量的宫观建筑。在山西，为供奉全真教“五祖”之一的吕洞宾，丘处机弟子潘德冲在吕洞宾家乡山西芮城县永乐镇创建了著名的纯阳万寿宫，又称永乐宫，1231年毁于火灾，元中统

① 《魏书》卷一百一十四《释老志》，《魏书》第8册第3052页。

② 同上，第3053页。

③ 《甘水仙源录》卷二，《道藏》19册第734页。

④ 《金史》卷九《章宗纪》，《金史》第1册第216页。

三年（1262）部分重建，与大都（今北京）长春宫、终南山重阳宫并称全真道的三大祖庭。

晋北的戏剧活动历史源远流长，山西现存的古戏台 2888 座，居全国之冠，其中 8 座元代戏台和广盛寺的元代壁画为全国独有，宋元以来出现的戏剧名人很多，如元曲四大家中的关汉卿、白朴和郑光祖都是山西人氏。出土戏剧文物很多，具有很高的研究价值。民间剧种数目和类型十分丰富。

由于上述种种因素的合成，当道情随全真教流入晋北时，很快便与当地的宗教信仰、民俗、方言和人文观念等融合，形成了道情艺术的一个分支——晋北道情。晋北道情形成时以演唱道教故事、宣传教义的曲牌体说唱形式广泛活动于民间。晋北道情戏何时出现的？据现有的资料，约形成于清代乾隆初期。晋北道情戏的剧种大概有一百多部。晋北道情戏的传统剧目由于形成原因的特殊性，保留了大量以神仙故事为内容、宣传宗教教义的剧目。剧目《湘子传》，又称《十度》或《湘子出家全传》，此剧直接脱胎于明传奇《韩湘子九度文公升仙记》，后改变成道情《九度文公》。全剧共分十个本戏，但大多数已散佚，现在能上演的只有《经堂会》、《二度林英》、《高楼庄》（又名《龙虎山》）。

《张良传》（即《赤松游》），现在只能演《辞朝》、《撇家》两折。另有《庄周梦》，现只演《大劈棺》一部。还有《杭州卖药》（吕洞宾的故事）、《五台山》（《北游记》故事，现只演李弘太子出家一部）。《杭州卖药》突出反映诙谐、幽默和伦理道德思想的。故事讲述的是观音与善财童子假扮父女之名到杭州开了一间药铺，吕洞宾到杭州游玩，以买“家和散”、“顺气汤”、“消毒药”、“化气丹”戏弄药铺父女。因无此药，吕洞宾责其药不全。

女主人闻言答曰：“此药家家都有，何须来本铺购买！”吕洞宾不解其意，女主人解释到：“父慈子孝家和散，兄友弟恭顺气汤，夫妻恩爱消毒药，与人方便化气丹。”吕洞宾闻言悔愧到：“凡间女子比我能！”顷刻，药铺及父女二人化清风而去^①。《孝经·广扬名章》中说“君子之弟亲孝，故忠可移君；事兄弟，故顺可移于长；居家里，故治可移于官”，这个剧目借神仙之口，强调家庭伦理道德规范的重要性。

反映全真教贤孝劝善和因果报应的故事。山西芮城县“永乐宫”有一具在迁址过程中出土的石棺，棺的主人是丘处机的弟子潘德冲，由于他生前好戏，其石棺上雕有 25 幅戏剧人物线刻图，其中石棺两侧的 24 幅为著名的 24 孝图，如“王祥卧冰”、“董永葬父”、“郭巨埋儿”、“丁兰刻木”等，棺的正前方是杂剧演出图，内容不详。山西侯马市冯村挖掘出土的几处金代墓葬中也有不少类似的戏剧人物线刻。这是全真教融合儒家忠孝思想在民间产生的影响。晋北道情戏中反映“忠孝廉义”的剧目还有《杀狗》、《鞭打芦花》（又名《芦花》、《芦花记》）和《三死何文秀》（又名《三复生》、《何文秀算卦》）等。

^① 剧本已佚，剧情由王易写成，转引自张燕丽硕士论文《晋北道情剧种文化研究》（完成于 2003 年 4 月）第 23—24 页。

第五章 八仙与明清戏剧

第一节 八仙信仰的形成

一 八仙信仰的形成

八仙是道教神团体系中最受人们喜爱的神仙群体，一般指的是钟离权、李铁拐、张果老、曹国舅、吕洞宾、韩湘子、蓝采和与何仙姑。“八仙”的故事流传很早，但说法不一，直到明代中叶才得以定型。汉代有淮南王刘安之“八公”，是撰写《淮南子》的作者，后人称“淮南八仙”。晋代相传有“蜀中八仙”，即容成公、张道陵、严君平、李八百、范长生等人。唐代盛传“饮中八仙”，指李白、贺知章、张旭、李适之等八位饮酒成痴的诗人。上述“八仙”与传说中的神仙关系不大，随着道教神仙思想的日见成熟和深入人心，八仙之中张果老、钟离权和吕洞宾的故事在唐宋逐渐产生，特别是在北宋中叶以后已经较为流行。宋吴自牧《梦粱录》卷二《诸库迎煮》中云：“次以大鼓及乐官数辈，后以

所呈样酒数担，次八仙道人、诸行社队。”^① 在南宋杭州城清明节前酒库开幕仪式上，人扮成八仙模样表演，以示庆祝。戏剧中八仙形象的出现，尤其是八仙以集团的形式出现在元代。清代史学家赵翼（1727—1814）有一首八仙图轴诗，其序云：“戏本所演八仙，不知起于何时。按，王（圻）氏《续文献通考》及胡（应麟）氏《笔丛》，俱有辩论，则前明已有之；盖演自元时也。”

道教八仙故事在民间广泛流传与通俗文学尤其是元杂剧的繁荣是分不开的。考证八仙集团的形成，元杂剧是非常重要的资料。现存元杂剧中有关八仙的记载，可考知的写作年代最早的是马致远《邯郸道省悟黄粱梦》和《吕洞宾三醉岳阳楼》。《黄粱梦》中有“真神仙，是七座，添伊家，总八个”之语^②，可见八仙集团的出现在金元之际。《三醉岳阳楼》第四折还罗列了八仙的姓名：

【水仙子】这一个是汉钟离现掌着群仙策……这一个是铁拐李发乱梳……这一个是蓝采和板撒云阳木……这一个是张果老赵州桥倒骑驴……这一个是徐神翁身背着葫芦……这一个是韩湘子，韩愈的亲侄……这一个是曹国舅，宋朝的眷属……则我是吕纯阳爱打的筒子愚鼓^③。

元代神仙道化剧的度脱剧中八仙出场迎接受度脱者，已成固定的格式。清人梁廷枏《曲话》中说：“元人杂剧多演吕仙度世

① [宋]孟元老等著《东京梦华录》（外四种）第149页。

② 《元曲选》（全二册）上册第793页。

③ 同上，第630—631页。

事……其第四折，必于省悟之后，作列仙出场，现身指点，因将群仙名籍，数说过，此岳伯川之《铁拐李》、范子安之《竹叶舟》诸剧皆然，非独《岳阳楼》、《城南柳》两种。”^①

但元明戏剧中八仙形象并不固定，除了《岳阳楼》中八仙由汉钟离、铁拐李、蓝采和、张果老、徐神翁、韩湘子、曹国舅和吕洞宾组成，汉钟离“掌着群仙箓”，是八仙之首。以岳伯川《吕洞宾度铁拐李》杂剧为代表的又是另外一种组合，正末（铁拐李）唱：

【二煞】汉钟离有正一心，吕洞宾有贯世才，张四郎、曹国舅神通大，蓝采和拍板云端里响，韩湘子仙花腊月里开，张果老驴儿快，我访七真，游海岛，随八仙赴蓬莱^②。

这里的八仙由汉钟离、吕洞宾、蓝采和、张果老、张四郎、韩湘子、曹国舅和铁拐李组成，比前一组少了徐神翁，多了张四郎，何仙姑还未出现，何仙姑的出现是在范子安《陈季卿误上竹叶舟》中，但曹国舅没了，请徐神翁来代替。

这一个倒骑驴疾如下坡……这一个吹铁笛韵美声和……
 这一个貌娉婷笊篱手把……这一个髻蓬松铁拐横拖……这一个蓝关前将文公度脱……这一个绿罗衫拍板高歌……【尧民歌】这一个双丫鬟常吃的醉颜酡，则俺曾梦黄梁一晌滚汤

① 梁廷枏《曲话》，《中国古典戏曲论著集成》（八）第258页。

② 《元曲选》（全二册）上册第510页。

锅，觉来早五十载音消磨^①。

元明杂剧《任风子》、《度长生》、《度黄龙》、《长生会》、《边洞玄》和《群仙祝寿》等剧，都是这种组合。

最后是以汤显祖《邯郸记》、吴元泰《东游记》为代表的另一种组合，试看《邯郸记》第30出《合仙》中：

【清江引】（钟离上）汉钟离半世有神仙分，道貌生来全。（国舅上）那虽然国舅亲，富贵做寻常论。……【前腔】（铁拐上）这拐儿是我出海撩云棍，一步步把蓬莱寸。（采和上）高歌踏踏春，爨弄的随时浑。（合前）【前腔】（韩湘上）小韩湘会造逡巡醞，把顷刻花题韵。（何姑上）我笊篱儿漏泄春消息，捞不上的闲愁闷^②。

与前两组组合相比，《邯郸记》和《东游记》去了徐神翁和张四郎，加了何仙姑，这种组合也就成了明清时期最通行的八仙组合。

八仙故事广泛流布于元代，除了与元杂剧的兴盛有关外，全真教在元代的尊崇也是一个重要原因。明胡应麟在《八仙庆寿词考》中认为钟、吕八仙“起自元世王重阳教盛行”^③。八仙中的钟离权和吕洞宾与全真教关系最密切，这可从全真教南北二宗的“师承谱系”中看出。全真道由金王重阳创立，流传于北方，与

① 《元曲选》（全二册）下册第1057—1058页。

② 《汤显祖戏曲集》（全二册）下册第848页。

③ 任二北《新曲苑·少室山房曲考》。

北方出现的以内丹心性修炼为主旨的全真道相呼应，在南宋也形成了继承钟吕、张伯端一系的内丹派南宗。在修炼上，北宗主张先性后命，三分命理，七分性学；南宗主张先命后性，以命功筑基，性功成道，但两宗都离不开性命双修之旨。元陈致虚积极推动南北二宗的合并，统归全真道，追溯张伯端为南宗创始人，王重阳为北宗的创始人，二宗共同的祖师是东华帝君（王玄甫）、钟离权、吕洞宾和刘海蟾，南宗下传张伯端、石泰、薛道光、陈楠、白玉蟾；北宗下传王重阳和“北七真”——马钰、谭处端、丘处机、王处一、刘处玄、郝大通和孙不二。陈致虚这一安排见于他所作的《金丹大要》、《金丹大要列仙志》，成书于1335年左右。其《金丹大要》说：“华阳、玄甫、云房、洞宾授受以来，深山妙窟，代不乏人。……燕相海蟾受于纯阳，而得紫阳以传杏林、紫贤、泥丸、海琼，接踵者多。我重阳翁受于纯阳，而得丹阳，全真教立，长春、长真、长生、玉阳、广宁、清静诸老仙辈，枝分接济，丹经妙诀，散满人间。”^①

钟离权、吕洞宾和刘海蟾是怎样成为全真教祖师的呢？这必须从全真教的创立者王重阳在创教中“遇仙”一事说起。关于王重阳在终南甘河镇遇仙一事，全真教早期典籍和碑记中都有记载，但王重阳的师父是谁？大都闪烁其词，如《全真教开教密语之碑》说：“重阳祖师以正隆己卯之夏，遇真仙于终南甘河镇，密付口诀。明年庚辰，再会于醴泉，遂留密语五篇。”^②刘祖谦《终南山重阳祖师仙迹记》只说“正隆己卯间，忽遇至人于甘河，以师为可教，密付口诀，又饮以神水”。金源瑋于金正大初所写

① 《金丹大要》卷一，《道藏》第24册第2页。

② 陈垣《道家金石略》第429页，北京文物出版社1988年。

的《全真教祖碑》，仅称王重阳在甘河镇遇“二仙”，没有明确地指出二仙是谁？“正隆己卯季夏既望，于甘河镇醉中啖肉，有两衣毡者继至屠肆中，其二人形质亦同。……遂授以口诀……明年，再遇于醴泉，遂饮酒肆中。问之乡贯年姓，答曰：濮人，年二十有二，姓则不知也。”^① 以上资料的记载中，没有说明王重阳所遇的仙人的姓名，只提供了一个扑朔迷离的故事，可见至金末、蒙元初，全真道并未将王重阳与钟、吕联系起来，更无王重阳与钟、吕等并称为“五祖”之称。

到王重阳的门下，便明确地说他所遇的异人是大名鼎鼎的吕洞宾，如王处一《云光集》卷一《全真》诗说：“我师弘道立全真，始遇纯阳得秘文”^②，马钰、谭处端集中也都有此说，以后更名王重阳从吕洞宾所得的秘文为《灵文五篇》，收于《道藏辑要》中。王重阳《重阳全真集》中，也有师承钟离权、吕洞宾、刘海蟾之说，如卷九《了了歌》云：“汉正阳兮为的祖，唐纯阳兮做师父，燕国海蟾兮是叔主。”^③ 这种说法，大概未必出于后人的伪托。金大定十五年（1175）七月孙谦序的《四仙碑》中记载：“昔重阳王先生尝两遇吕真人，遽然入道，而隐于终南山六年。于一日东游海岛，于宁海境上而居焉。”^④ 王重阳金大定十年（1170）去世，孙碑记作于大定十五年，时代相去不远，而其中已有两遇吕真人的记载。

元太宗十三年（1241）年王重阳再传弟子秦志安作《金莲正

① 《甘水仙源录》卷一，《道藏》第19册第723、726页。

② 《道藏》第25册第649页。

③ 同上，第736页。

④ 陈垣《道家金石略》第430页。

宗记》，始倡“五祖七真”之说。书中对王重阳遇仙一事记载如下：

甘河桥上过屠门嗜毡根而大嚼焉。有二道者，各披白毡，忽从南方倏然而来，烟霞态度，霄汉精神，观厥眉宇，大抵相类。先生不觉惊起，趋进俯首前揖相与语。言皆出世语，涤尘滌垢，蠲膏剔盲，如醉而醒，如瘖而鸣，密授真诀，更名曰喆，字曰知明，号曰重阳子。既毕，指东方曰：汝何不观之。先生回首而望。道者曰：何见。曰：见七朵金莲结子。道者笑曰：岂止汝是而已，将有万朵玉莲芳矣。言讫忽失所在。……明年庚辰，有一道者同宿月中，乃言曰：吾居西北大山之中，彼间有善于谈演，阴符、道德尤所精通。闻君平昔好比二经，胡不相从试往观听。先生踌躇未之能决。道者忽起，抛拄杖乘风而去，左右求之，杳无音耗，茫然入有所失。比及中秋，过醴泉县，再遇道者，趋而拜之，忻然邀入于酒馆共饮之。次问其乡里，答曰：蒲坂永乐是所居也。……他日又携酒一壶立于路次，有道人呼曰：害风，害风，将汝酒来。先生应声与之，一饮而竭，却遣先生以空壶就甘河中，取水令自饮之，其味极佳，真仙酎也。道人告曰：吾海蟾公也。言讫，忽失所在。自是以来，不复饮酒，但饮水而已^①。

其中，王重阳首遇二仙不知名姓，次遇之仙是“蒲坂永乐”

^① 《道藏》第3册第343页。

人，当为吕洞宾，最后教王重阳饮水之仙是刘海蟾。元泰定三年（1326）《金莲正宗仙源像传》与《金莲正宗记》所记内容大致相同，只是王重阳次遇之吕洞宾，即是首遇二仙之一。另外《金莲正宗仙源像传》王重阳传后还载有他的词：“正阳的祖，又纯阳师父。修持深奥，更有真尊。唯是叔海蟾，同居三岛。”^①在这两部全真教的经籍中，钟离权、吕洞宾和刘海蟾都成了王重阳之师。

通过上述考察，我们可以清楚地看到全真教对钟、吕的依托。明王世贞认为：“重阳所为说未尝引钟、吕，而元世正阳、纯阳追称之，盖处机意所谓张大其说而行之者。”^②王世贞认为全真教依托钟离权、吕洞宾始于丘处机，清陈教友则认为这种说法实始于栲栳道人的《金莲正宗记》^③。

南宗为了合并于组织严密、势力强大的全真教，在追宗认祖的过程中，逐渐将自己的渊源向全真教靠拢，即将本派的祖师与钟、吕挂上了钩。这种联系是较晚的事了，直到白玉蟾时，二者还没有挂上钩，白玉蟾的弟子陈守默、詹继瑞作《海琼传道集序》，才将他们联系起来。该序说：“昔者钟离云房以此传之吕洞宾，吕传之刘海蟾，刘传之张平叔，张传之石泰，石传之道光和尚，道光传之陈泥丸，陈传之白玉蟾，则吾师也。”^④此序未署年月，但据后文记载編集《传道集》缘由中，有乙亥（1215）、戊寅（1218）等纪年推测，当写于1220年后，最迟不晚于南宋

① 《道藏》第3册第372页。

② 陈教友《长春道教源流》卷一，《藏外道书》第31册第6页。

③ 同上，第5页。

④ 《道藏》第33册第147页。

末。可见，大约到南宋中晚期和蒙元初期，双方才将己派分别上溯于钟、吕，不约而同地把钟、吕作为自己的祖师。

全真教有意创建这样的神仙谱系，南北二宗都将钟、吕追溯为自己的祖师，一个重要的原因是钟、吕是当时人人皆知的神仙，将自己的教派与有名的神仙联系在一起，可以扩大本教的影响，满足民间信仰者的心理需要。八个神仙，男女老幼，富贵贫贱，各种性别与各个阶层的人物都有。钟离权度人成仙，吕洞宾醉酒行侠，蓝采和踏歌讽世，曹国舅悔悟修道，铁拐李行乞济人，何仙姑预知休咎，韩湘子不恋仕途，张果老甘居乡野。他们云游人间，不畏权贵，不嫌贫爱富，不慕名利，不拘礼教，反映了在元代蒙古贵族高压统治下普通民众的痛苦和愿望。另一个本质的原因是全真教的南北二宗在宗教信仰和修炼方法上，都直接宗承南宋以来的钟吕内丹一系。自晚唐五代入宋以来，道教内丹术渐起，丹家辈出，如钟离权、吕洞宾、陈抟等皆为著名代表，至北宋神宗朝张伯端撰《悟真篇》传世之后，道教内丹学便呈蓬勃之势。

此后，八仙中其他人物也被纳入了全真教各支派的祖师之列，日本小柳司太气编《白云观志》卷三载白云观迎宾梁至祥在民国丙寅年抄的《诸真宗派总簿、宗派源流目录》，下面从中摘录的是以八仙为祖师及其在名录中的次第：

第 四	东华帝君	少阳派
第 五	钟离帝君	正阳派
第 六	纯阳帝君	纯阳派
第四十四	纯阳祖师	天仙派
第四十七	纯阳祖师	蓬莱派

第五十	果老祖师	云阳派
第五十一	铁拐祖师	云虚派
第五十二	何仙姑祖师	云霞派
第五十三	曹国舅祖师	金丹派

二 八仙人物考辨

钟离权的神仙传说起于北宋时，有关他的生平事迹，传说甚多。有说他生于汉代，据元赵道一《历世真仙体道通鉴》卷三十一载：“真人姓钟离名权，后改名觉，字寂，道号和谷子，一号正阳子，又号云房先生，燕台人也。”并注说：“一云京兆咸阳人，曾祖讳朴，祖讳守道，父讳源，皆汉代著名。”又注：“一云少攻文学，仕汉至谏议大夫，因表李坚边事，谪官江南，汉祚既终，历魏仕晋。”^①《续文献通考》亦载：“钟离权咸阳人，号和谷子，一号正阳子，又号云房先生……历仕汉及魏，首遇上仙王元甫，再遇华阳真人授秘诀，遂弃世事，于县东四十里正阳洞修炼登仙，今号正阳帝君。”^②

上述记载，都认为钟离权是汉代人，对此不少人持怀疑态度，如《集仙传》云：“钟离权，字云房，不知何许人也，唐末入终南山。”^③北宋《宣和书谱》卷十九也记：“神仙钟离先生名权，不知何时人，而间出接物，自谓生于汉，吕洞宾于先生执弟子礼，有问答语及诗成集……自称‘天下都散汉’，又称‘散

① 《道藏》第5册第276页。

② 《古今图书集成》第51册第62150页，钟离权条引。

③ 同上。

人’。”以上这两部文献均称“不知何许人”、“不知何时人”，显然是对其是汉代人的否定。清《订伪杂录》卷五对此作了有益的考辨：“唐时仙人钟离权云房名权，与吕岳同时，尝自称天下都散汉钟离权。”又说：“今人称钟离权，此误，以‘汉’字属下，因遂付会。以钟离权为汉将钟离昧，可笑其妄。”又指出：“汉钟离乃地名，非人名，少陵元日寄妹诗，近闻韦氏妹，迎在汉钟离。”《订伪杂录》此说与《集仙传》一样，肯定了钟离权生于唐代，与吕洞宾是同时代的人。又宋《岩下放言》记吕洞宾事时说：“五代间从钟离权得道”，又说“自本朝以来，与权更出没人间，权不甚多”。说明钟离权在五代时，即与吕洞宾有师承关系，入宋后两人虽仍有出没，但权已“不甚多”见。五代时钟离权的活动也见于《皇朝类苑》卷五：“邢州开元寺一僧院，壁有五代时隐士钟离权草书诗二绝，笔势遒逸，诗句亦佳，诗曰：得道真僧不易逢，几时归去愿相从。自言住处连沧海，别是蓬莱第一峰。其二曰：莫厌追欢语笑频，寻思离乱可伤神。闲来屈指从头数，得见升平有几人。后刘从广知邢州，访此寺遂命刊勒此诗于石。”《历世真仙体道通鉴》载有：“陈康肃公尧咨既登第，过谒先生（陈抟），坐中有道人坐髻髻，意象轩傲……康肃公深异之，问曰：‘向来何人？’先生曰：‘钟离子也。’”^①如此记属实，则宋初钟离权还与陈抟有过交往。

从以上资料来看，钟离权的记载主要集中在北宋前期，与吕洞宾有师承关系。元代以后，钟离权的形象进一步完善，时代也附会到了汉代，有些记载甚至把他附会到了汉将钟离昧的身上。

^① 《道藏》第5册第369页。

关于吕洞宾的传说太多，散见于宋人的诗话笔记中，现将宋代文献中关于吕洞宾记载摘录如下：

郑景望《蒙斋笔谈》：“世传神仙吕洞宾，名岩，洞宾其字也。唐吕渭之后，五代间从钟离权得道……”^①

吴曾《能改斋漫录》卷十八《吕洞宾传神仙之法》条记岳州石刻，其中吕洞宾自传云：“吾乃京兆人，唐末累举进士不第，因游华山，遇钟离传金丹大药之方，复遇苦竹真人，方能驱使鬼神。再遇钟离，尽获希夷之妙旨。吾得道年五十，第一度郭上灶，第二度赵仙姑。……吾惟是风清月白神仙聚会之时，常游两浙、汴京、谯郡，常着白襦角带，如人间使者，右眼下有一痣，筋头大。世言吾卖墨，飞剑取人头，吾闻而哂之，实有三剑，一断烦恼，二断贪嗔，三断色欲，是吾之剑也……”^②

洪迈《夷坚志》乙卷第七《岳阳吕翁》条。

罗大经《鹤林玉露》卷一记述：“世传吕洞宾，唐进士也，谒京师应举，遇钟离翁于岳阳，授以仙诀，遂不复之京师。今岳阳飞吟亭，是其处也。近时有题绝句于亭上云：觅官千里赴神京，钟老相传盖便倾。未必无心唐事业，金丹一粒误先生。余酷爱其旨趣，盖夫子告沮溺之意也。”^③ 这则记载中出现了自相矛盾之处：前面说他是“唐进士也”，后面又说谒京师应举途中遇到钟离翁，“遂不复之京师”，似乎脱落了举进士“不第”的字样，这则记载应是“举进士，不第”之类表达的讹传。明清时期

① [宋]郑景望《蒙斋笔谈》，《笔记小说大观》第八册第91页，江苏广陵古籍刻印社1983年。

② [宋]吴曾《能改斋漫录》，《笔记小说大观》第八册第297页。

③ [宋]罗大经《鹤林玉露》第252页，中华书局1983年。

传说中的吕洞宾是进士，就是以讹传讹的结果。

周紫芝《竹坡诗话》：“大梁景德寺峨眉院壁间有吕洞宾题字……”

《集仙传》：“吕岩字洞宾，唐礼部侍郎渭之后。唐末举进士不第。”

元苗善时《纯阳帝君神化妙通纪》卷一至卷三记载了吕洞宾生平的一些事迹，“帝君姓吕名喆，字洞宾，唐河中府永乐县人氏，曾祖延之，终浙江节度使，祖渭。性赋纯良，文词精妙，乐善好道，多有阴德，累迁礼部侍郎，终潭州刺史，赠陕州大都督，渭生四子温恭俭让……迁太子右庶子，终海州刺史，真人乃让季子，唐德宗贞元十四年四月十四巳时生”，并谓“三教经书，圆贯精熟，常诵《周易》、《道德》、《阴符经》”，“常慕清虚恬淡，不好华饰富荣，自幼年已有仙道志”^①。

以上记载中，关于吕洞宾的生平，有各种说法，或“京兆人”，或“河中府永乐县人”等等，唐时期人，似乎生于官宦之家，为儒生。其活动以岳阳为中心，浦江清先生认为吕洞宾的传说起于北宋庆历年间，发源地在岳州^②，后来传布开来。宋时，吕洞宾传说广为流传，“时人皆知为神仙”。吕洞宾的游行显化，使之神迹遍布，成为最有名的神仙。

其实，在八仙群体中形成较早的是张果老和韩湘子的事迹。张果老，其人见于正史，是八仙中时代最早而且比较实在的一个人，其事迹在唐代就已经比较完整，人物形象已基本定型。现存最早记载张果老事迹的是李德裕《次柳氏旧闻》一书。书中载：

^① 《道藏》第5册第705页。

^② 《八仙考》，浦江清《浦江清文录》第26页，人民文学出版社1989年。

玄宗好神仙，往往诏郡国征奇异士。有张果者，则天闻其名，不能致。上亟召之，乃与使偕至，其所为变怪不测。又有邢和璞者，善算心术，视人投算，而能究知善恶夭寿。上使算果，懵然莫知其甲子。又有师夜光者，善视鬼。后召果与坐，密令夜光视之。夜光进曰：“果今安在？臣愿得见之。”而果坐于上前久矣，夜光终莫能见。上谓力士曰：“吾闻奇士至人，外物不足以败其中，试饮以董汁，无苦者，乃真奇士也。”会天寒甚，使以汁进果，果遂饮尽三卮，醇然如醉者，顾曰：“非佳酒也。”乃寝。顷之，取镜，视其齿，已尽焦且黎矣。命左右取铁如意以击齿，尽堕而藏之于带。乃于怀中出神药，色微红，傅于堕齿穴中，复寝。久之，视镜，齿皆生矣，而粲然洁白。上方信其不诬也^①。

在这则故事中，张果是武则天、唐玄宗时的“奇异士”，应当是当时有名的江湖术士。

后于《次柳氏旧闻》记载张果故事的是唐郑处海的《明皇杂录》。郑处海是文宗大和八年进士，释褐为校书郎，《明皇杂录》即是他为校书郎时所作。其中所记张果的故事传奇色彩浓厚，张果的形象在此书中基本定型：

张果者，隐于恒州中条山，常往来汾晋间，时人传有长年秘术，耆老云为儿童时见之，自言数百岁矣。唐太宗、高

^① 《开元天宝遗事十种》第92页，上海古籍出版社1985年。

宗屡征之不起，则天召之出山，佯死于妒女庙前。时方盛热，须臾臭烂生虫。闻于则天，信其死矣。后有人于恒州山中复见之。果乘一白驴，日行数万里，休则折迭之，其厚如纸，置于巾箱中；乘则以水噉之，还成驴矣……^①

记述中还言：他是“此混沌初分白蝙蝠精”^②，在尧时曾作侍中，寿高位尊。其次他广有神通变化之术，尤其是张果骑一怪异的驴的故事出现了，这为后世“张果老倒骑驴”的传说打下了基础。总之，这则记载中张果已经从一个江湖方士变成具有长寿、自由、神变之术的神仙。

《太平广记》卷三十沿袭《明皇杂录》故事，没有太大的发展。此外，张果也是较早进入正史的真实人物。《旧唐书》卷一百九十一《方伎列传》称：

张果者，不知何许人也。则天时，隐于中条山，往来汾、晋间，时人传其有长年秘术，自云年数百岁矣。尝著《阴符经玄解》，尽其玄理。则天遣使召之，果佯死不赴。后人复见之往来恒州山中。开元二十一年，恒州刺史韦济以状奏闻。玄宗令通事舍人裴晤往迎之，果对使绝气如死，良久渐苏，晤不敢逼，驰还奏状。又遣中书舍人徐峤赍玺书以邀迎之，果乃随峤至东都，肩輿入宫中^③。

① [唐]郑处海著、周廷柱点校《明皇杂录》第30页，中华书局1994年。

② 同上，第32页。

③ [后晋]刘昫等撰《旧唐书》（全十六册）第十六册第5106页，中华书局1975年。

元杂剧中有赵文殷（一作文敬）《张果老度脱哑观音》，已佚。

与张果老相比，韩湘子的故事要复杂得多。韩湘是唐代大文学家韩愈的侄孙，历史上确有其人，但一生中从未有学道成仙之事，他之所以成为神仙，完全是民间传说附会而成。有关他的记载上文已述，不再重复。

关于蓝采和的记载，最早见于南唐沈汾《续仙传》：

蓝采和，不知何许人也。常衣破蓝衫，六铢黑木腰带，阔三寸余。一脚着靴，一脚跣行。夏则衫内加絮，冬则卧于雪中，气出如蒸。每行歌于城市乞索，持大拍板长三尺余。常醉踏歌，老少皆随看之。机捷谐谑，人问，应声答之，笑皆绝倒，似狂非狂，行则振靴，言：“踏歌踏歌蓝采和，世界能几何！红颜一春树，流年一掷梭。古人混混去不返，今人纷纷来更多。朝骑鸾凤到碧落，暮见桑田生白波。长景明晖在空际，金银宫阙高嵯峨。”歌辞极多，率皆仙意，人莫之测。但将钱与之，以长绳穿拖地行，或散失亦不回顾，见贫人却与之，或与酒家。周游天下。人有为儿童时至，及斑白见之，颜状如故。后踏歌濠梁间，酒楼乘醉，有云鹤笙箫声，忽然轻举于云中，掷下靴衫腰带拍板，冉冉而去^①。

《太平广记》袭其文，《历世真仙体道通鉴》卷三十八亦同。金代诗人元好问在《题蓝采和像》诗中云：“自惊白鬓似潘安，

^① 沈汾《续仙传》，《道藏》第5册第78页。

人笑蓝衫似采和。”说他并非姓蓝，是因为穿蓝衫而得名。据浦江清先生考证，“蓝采和”只是踏歌的泛声，有音无义，并不是人名^①。从上面这段记载来看，似乎是他唱的“踏歌”歌词中有“蓝采和”字样，被人们附会成其姓名。记蓝采和事迹的还有陆游《南唐书》等。元杂剧《汉钟离度脱蓝采和》一剧，蓝采和成了五代时伶人许坚的艺名，被汉钟离度脱成仙。许坚确有其人，见宋人郑文宝《江南余载》，《全唐诗》卷七百五十七、卷八百六十一都收有他的诗，说他“有异术，常往来庐阜茅山间。李景时，以异人召，不至，后不知所终”^②。可见许坚是南唐时的隐士，并非什么优伶。沈汾《续仙传》所记蓝采和的故事被附会成许坚出家后的事实。此时的蓝采和已是一个混和体了。

何仙姑是八仙中唯一的女性。《历世真仙体道通鉴后集》卷五记载：

何仙姑，广州增城县何泰之女也。唐天后时住云母溪，年十四五，一夕梦神人教食云母粉，可得轻身不死。因饵之，誓不嫁。常往来山顶，其行如飞，每朝去，暮则持山果遗其母。后遂辟谷，语言异常。天后遣使召赴阙，中路失之。广州会仙观记云，何仙姑居此食云母。唐中宗景龙中白日飞升。至玄宗天宝九载都虚观会乡人斋，有五色云起于麻姑坛，众皆见之。有仙子缥缈而出，道士蔡天一识其为何仙姑也。代宗大历中又现身于小石楼，广州刺史高昇具上其事

① 《八仙考》，《浦江清文录》第17—18页。

② 《全唐诗》（全二十五册）第二十三册第8613页，中华书局1960年。

于朝^①。

在这则记载中，何仙姑是唐代武则天时人，比起吕洞宾的成仙年代还早，而宋元的传说中，何仙姑是吕洞宾的弟子，是吕洞宾度脱何仙姑成仙的，所以此何仙姑并不是八仙中的何仙姑，真正八仙中的何仙姑应该是宋代的何仙姑。北宋魏泰《东轩笔录》卷十四记载了永州之何仙姑：

永州有何氏女，幼遇异人，与桃食之，遂不饥，无漏，自是能逆知人祸福，乡人神之。为构楼以居，世谓之何仙姑，士大夫之好奇者多谒之，以问休咎。王达为湖北运使，巡至永州，召于舟中，留数日。是时魏绶知潭州，与达不协，因奏达在永州，取无夫妇人阿何于舟中止宿。^②

何仙姑是永州的普通民女，因“幼遇异人与桃食之”，便能“逆知人祸福”，能降仙言“休咎”的女巫师。相传她与吕洞宾有交往，《东轩笔录》卷十中载：“潭州士人夏钧罢言职，过永州，谒何仙姑而问曰：‘世人多言吕先生，今安在？’”^③刘斧《青琐高议》卷八中载周廉夫路过零陵拜访何仙姑时还遇见过吕洞宾。

从何仙姑食“桃”及与吕洞宾的关系来看，元明清时期八仙中何仙姑的传说应源自宋代的何仙姑。但宋代何仙姑的传说又不止出于此，宋时扬州也有一位何仙姑，宋赵彦卫《云麓漫钞》卷

① 《道藏》第5册第478页。

② 魏泰《东轩笔录》第158页。

③ 同上，第116页。

二在记钟离权赠王古敏时提到扬州的何仙姑：

诗寄太原学士：风灯泡沫两相悲，未肯遗荣自保持。颌下藏珠当猛取，身中有道更求谁？才高雅称神仙骨，智照灵如大宝龟。一半青山无卖处，与君携手话希夷。元祐七年九月九日钟离权书。颖川庄绰跋云：“昔维扬有何仙姑者，世以为谪仙，能与其灵接。一日钟离过之，使治黄素，乃书此诗。吕公亦跋其后，今俟王学士至而授之。后数日，王古敏仲自贰卿出守会稽，至维扬，访姑，即以与之。王秘不以示人。宣和丙午，其子诚为西京留司御史，绰有中外之好，得其临本^①。”

此记载中也提到了何仙姑与吕洞宾的交往，但不是师徒关系。何仙姑的事迹在明清时期还有比较大的变化。

李铁拐的传说大致起于宋代，但宋代的文献中却未见记载。明代徐应秋《谈荟》卷十七《八仙》、胡应麟《庄岳委谈》都以《神仙通鉴》中的刘跛子当之。刘跛子是北宋大观中人，往来京师，在人耳目，宋僧惠洪《冷斋夜话》卷八记刘跛子事迹，元赵道一《历世真仙体道通鉴》据前者所记，卷五十有传：

刘跛子，青州人也。拄一拐，每一岁必一至洛中看花。张丞相召自京湖，时跛子与客饮市桥。客闻车骑过甚盛，起观之。跛子挽其衣使且饮。作诗曰：“迁客湖湘召赴京，轮

^① [宋] 赵彦卫著、傅根清点校《云麓漫钞》第23页，中华书局1996年。

蹄相送一何荣。争如与子市桥饮，且免人间宠辱惊。”陈莹中素爱之，作长短句赠之曰：“槁木形骸，浮云身世，一年两到京华。又还乘兴，闲看洛阳花。闻道鞋红最好，春归后，终委泥沙。忘言处，花开花谢，不似我生涯。年华，留不住，饥餐困卧，触处为家。这一轮明月，本自无暇。随分冬裘夏葛，都不会赤水黄芽。谁知我，春风一拐，笑谈有丹砂。”宋徽宗政和中寓兴国寺，人计其寿百四五十许^①。

从上述记载来看，刘跛子是北宋中后期人，并无什么异术，只是寿高，被人们认为是神仙。

《南岳总胜集·圣寿观》中亦记载有一跛仙：

圣寿观去庙北登山七里，唐咸通中建。……太平国中有跛仙，遇吕洞宾于君山，后亦隐此。行灵龟吞吐之法，功成回岳麓，自号潇湘子。尝云：“我爱潇湘境，红尘隔岸除。南山七十二，惟喜洞真墟。”元祐间常有白鹤栖鸣于杉松之上，三日而去。宣和元年，改寿祺^②。

浦江清先生认为上述所记“跛仙”与八仙中的李铁拐“无有不合处”。元代苗善时《纯阳帝君神化妙通纪》中“度刘跛仙第七十二化”，其中的跛仙，即是《南岳总胜集》中的跛仙，被吕洞宾度脱。

后世传说中李铁拐的形象主要来源于元杂剧《吕洞宾度铁拐

① 《道藏》第5册第393—394页。

② 转引自《八仙考》，《浦江清文录》第41页

李》，郑州孔目岳寿（元刊本作岳受）把持衙门大权，吕洞宾来度化他，被他吊起。新官韩魏公私访路过，也被岳寿吊起，岳手下对韩敲诈，讲了岳寿的权势。岳寿知道了韩的身份后，惊吓而死。吕洞宾为度化他，借刚死的屠夫李某的尸体还魂，而李是个瘸子，走路要拄拐杖，所以叫铁拐李。明清戏剧中把李铁拐称作“岳孔目”、“李孔目”，大概就来源于此。

曹国舅在八仙中出现最晚。相传他是北宋曹彬之子，曹皇后之弟曹佾，据《宋史》，曹皇后之弟曹佾七十二卒，并没有求仙之事。《宋史》卷四百六十四《列传》第二百二十三《外戚》中说曹佾“性和易，美仪度”，“善自保”^①。浦江清先生认为是画工去其“贵显美仪度”，“特缀于八仙班中”^②。《纯阳帝君神化妙通纪》有《度曹国舅第十七化》一章，这应是关于曹国舅成仙的最早记录：

曹国舅本传：丞相曹彬之子，曹皇后之弟。美貌绀发，秀丽敏捷。本性安恬，天资纯善，不喜富贵，志慕清虚。……上甚喜，尝赐衣黄袍红绦。……一日辞上及后，上问何往；曰：“道人家心意十方，随心四海。”上赐一金牌，刻云：“国舅到处，如朕亲行。”遂三五日，忽不知所往。惟持笊篱，化钱度日。忽到黄河渡，梢公索渡钱。……遂于衣中取出金牌与梢公准渡钱。舟中人见上字，皆呼万岁。梢公惊惧。有一蓝缕道人坐船中，喝叫：“汝既出家，如何倚势欺人？”曹恭身稽首曰：“弟子安敢倚势。”“能弃于水中否？”

① 《宋史》第39册第13572页，中华书局1977年。

② 《八仙考》，《浦江清文录》第43页。

曹随声将金牌掷向深流。众皆惊拜。道人呼曹上岸，在一大树下歇，问曹曰：“汝识洞宾否？”曹曰：“弟子浊夫，何识仙人。”道人叹曰：“吾是也，特来度汝。”^①

张四郎在元明八仙中曾出现，其事迹在南宋洪迈《夷坚志》卷三中记载：

邛州南十里，白鹤山张四郎祠，盖神仙者流。山下碑甚古，字画不可识。郡人云：“四郎所立，以御魑魅，救疾疫。后人能辨其字者，则可学仙。”青城唐耜为邛守，好游其地，冀有所遇，每立碑下，摩挲读之。忽能认一字，曰：“岂非某字乎？”旁有人应曰：“然。”耜恶其谗言，叱使去，既而悔之，不见其人矣^②。

洪迈所记张四郎是能“御魑魅，救疾疫”的神仙，不知与元明八仙中的张四郎有无瓜葛。

徐神翁在元明八仙队伍中曾出现过，是宋哲宗、徽宗时的海陵道士，名守信，初为海陵天庆观佣工，做执帚洒扫之役，后因服侍癡道士而得道。成道后，有神知，能决人祸福。钱恂《钱氏私志》记其曾自海陵到京师，面讽蔡京为天上魔君。

宋人李宗孔《宋碑类钞》卷七记高宗南渡，神翁先知：

① 《道藏》第5册第713—714页。

② [宋]洪迈著、何卓点校《夷坚志》（全四册）第一册第385页，中华书局1981年。

高宗在潜邸遇道人徐神翁，甚敬礼之。神翁临别，献诗曰：“牡蛎滩头一艇横，夕阳西去待潮生。与君不负登临约，同上金鳌背上行。”当时不知诗意谓何。……帝避兵航海，次章安镇，滩浅搁舟，落帆于镇之福济寺前，以候晚潮。雇舟人曰：“此何滩？”曰：“牡蛎滩。”遥见山上有阁岿然，问居人曰：“此何山？”曰：“金鳌山。”高宗乃登岸焉。入阁，见神翁大书往年所献诗在壁间，墨痕如新，方信神翁能先知，为神仙中人也^①。

元代苗善时《纯阳帝君神化妙通纪》有《探徐神翁第三十六化》一章，其中徐神翁与吕洞宾有交往，徐神翁进入八仙队伍，恐与此有关。

综上所述，八仙的形成过程可以用赵翼诗作概括：“把他多少古仙人，乱点鸳鸯集冠帔。”八仙不过是将古代传说中一些不相干的神仙事迹，杂糅附会在一起的结果。八仙都在唐宋时期出现，其中张果老、蓝采和的形象在唐五代已基本定型；韩湘子的形象在宋初的记载中趋于完善；北宋时期吕洞宾、何仙姑、钟离权的传说很盛，形象亦大致定型；徐神翁、张四郎、曹国舅事出北宋，南渡之后才有记载，事迹很简略；铁拐李则没有明确的资料记载。这些人物中，除了钟离权与吕洞宾是师徒关系，何仙姑与吕洞宾有过交往外，都是单个的活动，还未形成一个群体。八仙故事的进一步完善和八仙团体的形成是在元明清时期，全真教的崛起和兴盛以及通俗文学的繁荣和发展，促进了八仙形象的定

^① [清]潘永因编、刘卓英点校《宋碑类钞》（全二册）下册第616页，书目文献出版社1985年。

型和集团的形成。

第二节 八仙信仰与明清戏剧

明清的八仙戏剧作品十分丰富，大致分度脱剧、庆寿剧和降魔剧。

一 明代八仙戏剧

(一) 八仙度脱剧

现可考知的明代八仙度脱剧剧目有^①：

谷子敬《吕洞宾三度城南柳》（存，见《元曲选》）；

谷子敬《邯郸道卢生枕中记》（佚，《录鬼簿续编》著录）；

贾仲明《铁拐李度金童玉女》（存，《元曲选》）；

贾仲明《吕洞宾桃柳升仙梦》（存，《古名家杂剧》）；

朱权《冲漠子独步大罗天》（存，明脉望馆钞校本、《孤本元明杂剧》本）；

朱有燬《吕洞宾花月神仙会》（存，宣德年间原刊本、《孤本元明杂剧》本）；

车任远《邯郸梦》（佚，《曲品》著录）；

无名氏《吕翁三化邯郸店》（存，明脉望馆钞校本、《孤本元明杂剧》本）；

^① 王汉民《八仙与中国文化》第121—122页，中国社会科学出版社2000年。

无名氏《吕真人九度国一禅师》(佚,《宝文堂书目》著录);

无名氏《吕洞宾戏白牡丹》(佚,《今乐考证》著录);

无名氏《吕洞宾点化度黄龙》(存,明脉望馆钞校本、《孤本元明杂剧》本);

无名氏《城南柳》(佚,《剧品》著录);

无名氏《飞剑斩黄龙》(佚,《宝文堂书目·乐府》著录);

无名氏《边洞玄慕道升仙》(存,明脉望馆钞校本、《孤本元明杂剧》本);

无名氏《梅柳升仙记》(佚,《宝文堂书目·乐府》著录);

无名氏《蟾蜍记》(佚,《远山堂曲品》著录);

锦窝老人《升仙记》(佚,《今乐考证》、《远山堂曲品》著录);

无名氏《韩湘子升仙记》(存,明万历间富春堂刊本);

汤显祖《邯郸记》(存,《六十种曲》);

苏汉英《吕真人黄粱梦境记》(存,明继志斋刊本)。

明代的八仙度脱剧存目 21 个,其中 11 个存有剧本。明代度脱剧沿袭元人创作的题材和模式,又有所创新,主要集中在吕洞宾、钟离权、韩湘子和铁拐李四仙身上。关于吕洞宾度世的戏最多。大致有三类:一是吕洞宾度柳精;二是吕洞宾度凡人卢生;三是度牡丹。

谷子敬《吕洞宾三度城南柳》、贾仲明《吕洞宾桃柳升仙梦》、无名氏《城南柳》和无名氏《梅柳升仙记》四剧叙写吕洞宾度柳精的故事,虽然情节有差异,但都是元马致远《吕洞宾三醉岳阳楼》本事的翻版。

谷子敬《邯郸道卢生枕中记》、车任远《邯郸梦》、无名氏

《吕翁三化邯郸店》和汤显祖《邯郸记》四剧写吕洞宾度脱卢生的故事，此故事最早见于唐沈既济的传奇《枕中记》。现存无名氏《吕翁三化邯郸店》和汤显祖《邯郸记》，二剧的情节主体都有吕洞宾在邯郸道上使卢生入梦，出将入相，列鼎而食，只是无名氏《吕翁三化邯郸店》中卢生的结局是被问斩，而汤显祖《邯郸记》中卢生在温柔富贵乡里寿终正寝。前剧重在写官场的险恶，寻求解脱；后剧在批判世俗社会政治的黑暗和官场的腐败，同时在更深的层次上，揭示了人生如梦的虚幻出世思想。

无名氏《吕洞宾点化度黄龙》、无名氏《吕真人九度国一禅师》、无名氏《吕洞宾戏白牡丹》和无名氏《飞剑斩黄龙》四剧关系密切。《点化度黄龙》写吕洞宾与黄龙禅师讲经论道，比试神通，黄龙禅师甘拜道教真人吕洞宾下风，悟道成仙。《吕真人九度国一禅师》已佚，从题目上看，剧情应与上剧相似。《百川书志》著录有《吕洞宾戏白牡丹飞剑斩黄龙》一剧，标为一卷。《宝文堂书目》著录有《飞剑斩黄龙》一剧。《飞剑斩黄龙》与《点化度黄龙》截然不同，倒与《吕洞宾戏白牡丹》有些联系。明末冯梦龙《醒世恒言》中有《吕洞宾飞剑斩黄龙》小说，叙吕洞宾飞剑斩黄龙，黄龙禅师道行高，反把吕洞宾镇住，度脱他人佛门。明末邓志謨《飞剑记》第五回《吕纯阳宿取白牡丹，纯阳飞剑斩黄龙》写吕纯阳宿取白牡丹，修炼内丹，被黄龙禅师点破机要，走泄元阳，吕洞宾大怒，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》一剧的故事应与《飞剑记》相同。《吕洞宾戏白牡丹》和《吕洞宾戏白牡丹飞剑斩黄龙》两剧人物、剧情应大致相同。

苏汉英《吕真人黄粱梦境记》传奇沿袭元马致远《邯郸道省

悟黄粱梦》本事。元剧中吕洞宾还是一个执迷于酒色财气的被度脱者，在钟离权的点化下入道。在元剧的基础上，《吕真人黄粱梦境记》还借鉴《三化邯郸店》等情节，进行了创造性的改造。朱权《冲漠子独步大罗天》、朱有燬《吕洞宾花月神仙会》和无名氏《边洞玄慕道升仙》都是吕洞宾度世剧。

无名氏《蟾蜍记》、锦窝老人《升仙记》和无名氏《韩湘子升仙记》三部传奇都是写韩湘子度脱韩愈成仙的故事。

贾仲明《铁拐李度金童玉女》是现存的写铁拐李度脱故事的明代剧本。

（二）八仙庆寿剧

神仙庆寿剧在宋元已有之，明代大盛。黄眉翁、广成子、南极仙、三官、福禄寿、王母、麻姑、八仙等众神齐上阵，祝贺天上人间寿诞，而尤以八仙祝寿剧最受欢迎。明代八仙庆寿剧剧目^①有：

朱有燬《瑶池会八仙庆寿》（存，宣德年间原刊本、明脉望馆钞校本）；

朱有燬《群仙庆寿蟠桃会》（存，宣德年间原刊本、明脉望馆钞校本）；

王淑忬《蟠桃会》（佚，《远山堂曲品》著录）；

无名氏《大罗天群仙庆寿》（佚，《宝文堂书目》著录）；

无名氏《西王母祝寿蟠桃会》（佚，《今乐考证》著录）；

无名氏《祝圣寿金母献蟠桃》（存，明脉望馆钞校本，《孤本元明杂剧》本）；

^① 王汉民《八仙与中国文化》第127页。

无名氏《众天仙庆贺长生会》（存，明脉望馆钞校本、《孤本元明杂剧》本）；

无名氏《贺升平群仙祝寿》（存，明脉望馆钞校本、《孤本元明杂剧》本）；

无名氏《众群仙庆赏蟠桃会》（存，明脉望馆钞校本、《孤本元明杂剧》本）；

无名氏《感天地群仙朝圣》（存，明脉望馆钞校本、《孤本元明杂剧》本）；

无名氏《宝光殿天真祝万寿》（存，明脉望馆钞校本、《孤本元明杂剧》本）；

无名氏《降丹墀天圣庆长生》（存，明脉望馆钞校本、《孤本元明杂剧》本）。

现存剧目 12 种，存剧本 9 种，佚 3 种，其中影响最大的是朱有燬的八仙庆寿剧。这类剧作吉祥意味浓厚，但故事情节薄弱。由于这类创作的繁盛和推动，使八仙成为家喻户晓、深入民心的吉神，在日常生活中无处不在，为婚嫁、建房、开张等举行的喜庆仪式中、饮食风俗、建筑的附属物上，等等，都有八仙踪影和故事，以营造吉祥气氛，传递人们美好愿望。

（三）八仙降魔剧

明代降魔斗法剧中除了无名氏《吕洞宾点化度黄龙》和无名氏《飞剑斩黄龙》中铺陈了道教仙真与黄龙禅师的神通法术的较量，最有名的是无名氏《争玉板八仙过沧海》，后世的“八仙过海，各显神通”一语即来源于此。

二 清代八仙戏剧

清代文人创作的八仙戏剧在继承元明戏剧传统的基础上，由于时代环境的转变，清代八仙度脱剧有浓郁的叹世思想，元明时期求仙访道的出世思想渐渐淡化。

清代文人创作的八仙度脱剧有^①：

李玉《太平钱》（存，清钞本、《古本戏曲丛刊》本）；

叶承宗《狗咬吕洞宾》（存，《清人杂剧二集》本）；

车江英《蓝关雪》（存，《清人杂剧二集》本）；

永恩《度蓝关》（存，乾隆刊本）；

绿绮主人《度蓝关》（存，《清人杂剧三集目》著录）；

杨潮观《韩文公雪拥蓝关》（存，乾隆刊本）；

无名氏《万仙录》（佚，《曲海总目提要》著录）；

王圣征《蓝关度》（佚，《曲海总目提要补编》著录）。

存剧目 8 个，剧本存留 6 个。《太平钱》演张果老故事，《狗咬吕洞宾》、《万仙录》演吕洞宾故事，其他 5 种都是叙写韩湘子度韩愈的故事。

李玉《太平钱》传奇，上下两卷，27 出。叙写张果老故事，本事出于唐李复言《续玄怪录》中张果老事，《太平广记》卷十六《张老》沿袭其文。明代冯梦龙《古今小说》卷三十三有“张古老种瓜娶文女”，内容大致与《张老》相同。李玉剧以张老为张果老，融合唐张果老和“订婚店”中韦固事迹创作而成。剧叙

^① 王汉民《八仙与中国文化》第 130—131 页。

广陵张果老，种瓜为生，与卖生药的罗公远时常有来往。韦恕有一男一女，男名固，字义方，外出应试不成，在定婚店梦见月下老人，月下老人告诉他，他的妻子才两岁，韦固想改变命数，前去行刺，未能成功，孤女遇刺未死，被高官韩休收养。韦固后去戍边。韦家的御赐白驴在雪中走失，在张果老的瓜园寻到。张果老奉还白驴，并赠以鲜瓜。韦恕带领妻女游赏张果老的瓜园，其女被张果老看上。韦恕大怒，以十万太平钱为聘礼想难倒张果老，哪知张果老如数备齐聘礼，韦恕不得不把女儿嫁给他。张果老与妻骑白驴同归王屋山。韦固归来，知道此事，欲杀张果老，追至王屋山，才知道张果老乃天上的神仙。张果老赐他席帽，以此为凭，到扬州罗公远处取回十万太平钱。韦固取钱后，上京应试，以太平钱娶到韩休之女，而此女正是他20年前所刺之女。

《狗咬吕洞宾》叙写吕洞宾度脱石介事，剧本以“狗咬吕洞宾，不识好人心”点缀全篇。石介字守道，在孙明复先生门下就读，孙后来奉诏为五经博士。石介独居读书，吕洞宾见其有道骨仙风，化身为道士前来度化，石介不悟。一日，石介访客回家，天色已晚，被贪官蔡奇拿住，纵狗咬之，并把他关进泰庙冻饿。柳树精显神通，蔡奇惧而释放石介。后石介状元及第，官拜御史，衣锦还乡，蔡奇前倨后恭，咬石介之狗也变成狗脸人身，对石介叩头。石介吃了吕洞宾茶中三枣，悟得大道，飞升而去。

无名氏《万仙录》，“演吕祖洞宾事。洞宾登真，众仙俱会，故曰万仙录”^①。

车江英《蓝关雪》、永恩《度蓝关》、绿绮主人《度蓝关》、

^① 《曲海总目提要》（全三册）下册第1483页。

杨潮观《韩文公雪拥蓝关》和王圣征《蓝关度》都是沿袭元明戏剧韩湘子度脱韩愈升仙的故事，又有所创新。车江英《蓝关雪》中增加了有《湘归》一出情节，写韩湘子奉师命回家与妻子相会，“留下儿孙一脉”，是对《韩湘子九度文公升仙记》传奇中韩愈无子嗣的弥补。《升仙记》中韩愈虽身居高官，却因膝下无子而痛苦，“半世掌朝纲，衣紫腰金荷圣皇，恨只恨，此生无子，谁继书香。”（第1折【画眉序】曲）

“怎奈身后无儿每挂怀，堪恨堪哀。”（第15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15折）

“天道何知，使我韩愈老无所归，可怜趋庭无子，斡蛊无人，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15折【驻马听】曲）

杨潮观《韩文公雪拥蓝关》剧中叙韩愈虽在逆境，仍忠于朝廷，无怨无悔，一片爱国爱民的赤诚之心。开篇韩湘子自白道：“弃世学神仙，神仙笑人误。岂知忠孝心，即是神仙路。”^①【混江龙】：“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。”^② 宣扬忠孝思想是本剧的主旨。

清代文人创作的八仙庆寿剧不多。现存傅山《八仙庆寿》、蒋士铨《西江祝嘏》和吴城《群仙祝寿》三种。傅山《八仙庆寿》是为其母生日而作。蒋士铨的《西江祝嘏》为皇太后祝寿而作，人物语言诙谐生动，喜剧气氛浓厚。吴城的《群仙祝寿》是

① 《吟风阁杂剧》148页。

② 《吟风阁杂剧》148—149页。

其所作《迎銮新曲》的上卷。据全祖望《迎銮新曲序》云：“今天子建中和之极，躬奉圣母南巡至吾浙东西，老幼士女欢声夹道，吾友杭人厉君樊榭，吴君瓯亭各为迎銮新乐府。”可见此作为乾隆、太后南巡而作。

清代末年，八仙剧中出现了借神仙叹世之作。这些剧作主要感慨世事沧桑，宗教成分淡薄，如郑瑜《黄鹤楼》、袁蟬《仙人感》和徐熾《写心杂剧》中的《游梅遇仙》等是这类剧的代表。袁蟬《仙人感》借吕洞宾之口，把他对现实自然的荒败、西洋人的野心、人情世态的感叹之情和对英雄人物的期盼之情委婉地表达出来。

清代中叶地方戏隆兴，八仙戏是各个地方剧种演出的重要内容，如八仙祝寿戏，《缀白裘》第11集收有梆子腔剧本《堆仙》，《堆仙》即是梆子系统的八仙庆寿戏，剧本由朱有燉《八仙庆寿》杂剧最后一折改编而成。此外，地方戏中盛演八仙成道剧、八仙过海系列剧和张果老娶亲剧，山东莱州和招远的蓝关戏，只唱韩湘子，可以连唱数目。在北方一些城市，皮影戏演八仙，有谚语说：“《东游记》《西游记》，游起来没有头”，可见八仙故事演出的盛况和受群众欢迎的程度。其中，搬演吕洞宾仙迹的戏更是盛演不衰，《吕洞宾戏白牡丹》系列，演绎吕洞宾与白牡丹之间的爱情，几乎每个地方剧种都有演出，京剧中有《度牡丹》、《戏牡丹》和《三戏白牡丹》三本，湖南长沙花鼓戏中有《洞宾度丹》（又名《牡丹对药》），锡剧中有《三戏白牡丹》等等。在地方戏中，吕洞宾与白牡丹脱离了宗教神仙的清心寡欲，更多地带上了世俗青年男女的性格特点。

退出官方剧场的大舞台后，八仙戏在各地开花，从中我们可

以看到八仙戏由宗教戏剧向世俗戏剧的演变过程，以及八仙信仰的世俗化和民间化。首先，八仙从高高在上、受人顶礼膜拜、具有无尚崇高神格的道教尊神逐渐具备了人世情感、世俗性格，如古希腊神话中的神，“神人同形同性”。人与神之间具备了更多的感情交流，如吕洞宾与白牡丹之间的戏剧故事，开始具有浓重的道教证道成仙、普度众生的烟霞味，道教采战之术的痕迹明显，到各地方戏中逐渐演变成男欢女爱的风流韵事。在道教乃至中国神仙谱系中，没有哪个或哪类神灵像八仙群体这样如此民间化、生活化。其次，八仙逐渐成为下层民众的代言人，他们在游戏人间时与普通民众同呼吸、共命运，在民间扮演着类似包公的角色，惩善劝恶，教化民众。他们济贫救弱的侠义品德、平等待人的亲善作用，使民众对他们的信仰带上了知心好友的味道。

第六章 道教与传奇巨擘汤显祖

第一节 道教生命哲学与汤显祖的自由生命意识

明代中晚期，各种社会学术思潮涌动，“三教合一”论是思想文化领域的主潮，尊重人的感性生命及个性的王阳明心学和李贽的“童心说”揭橥而起。出生在这个时期的汤显祖博采各家之长，汲取驳杂的学术营养，建构起自己独具特色的思想大厦。学术界往往把汤显祖狂狷叛逆的个性、“为情作使”的创作理念和激情，与王阳明心学尤其是王学左派的泰州学派以“自然为宗”和李贽的“童心说”等中国早期启蒙文化精神联系起来，而把“临川四梦”中的《南柯记》和《邯郸记》作为其出世思想的代表作，受到佛教寂灭遁世和道教无为虚无思想的消极影响。本节旨在探讨道教精神对汤显祖高扬自由生命意识的具有启蒙色彩戏剧观的积极渗透。

一 家学渊源和社会风尚

明嘉靖二十九年（1550），汤显祖出生在江西临川一个世代书香之家。祖父懋昭早年投身举业皆不第，四度做了幕客，郁郁不得志，40余岁退身仕途，归家隐居，笃信道教，追寻黄白之术。汤显祖有诗序记其事：“家大父早综籍于精糞，晚言筌于道术。捐情末世，托契高云。家君恒督我以儒检，大父辄要我以仙游。”^① 祖母魏氏也是道教的热衷者，常常诵读道家经文。她的出生和逝世也渲染上了道教传说的色彩，因她“与南岳魏夫人同姓。相传母之生也，里梦南岳夫人降世。死时人以为尸解”^②。

在汤显祖的启蒙老师中，罗汝芳和徐良傅两位业师对他的影响很大。罗汝芳，泰州学派的巨子，一位崇尚仙道兼摄释儒的人物。“早岁于释典玄宗，无不探讨，缁流羽客，延纳弗拒”。“师事颜钧，谈理学；师事胡清虚（胡宗正），谈烧炼，采取飞升；师僧元觉，谈因果，单传直指。……每见士大夫，辄言三十三天，凭指箕仙，称吕纯阳自终南寄书”^③。徐良傅也颇有怀仙之志，其诗有云：“夜半敲冰煮石，朝来茹术餐苓。老子解游玄牝，羲之错写黄庭。”他赠诗汤显祖说“若不尽捐烟火瘴，教君何处住蓬莱”^④，以对仙道的醉心诱导未成年的弟子。仙风道骨的隐居传统、寻幽爱静的家庭祖训，在潜移默化中影响着少年汤显祖

① 《汤显祖诗文集》（全二册）上册第22页。

② 同上，第23页。

③ 《明儒学案》卷三十四《泰州学案三》，《四库全书》第457册第545—546页。

④ 同注①，第24页。

以后的人生选择和创作理念。道家清静无为、成仙证道的思想最早流露于他的第一本诗集《红泉逸草》中，“收集十二岁到二十五的作品七十五首，其中有十二首流露出仙道思想”^①，即《分宜道中》、《灵谷对客》、《和大父云盖怀仙之作》、《登西门城楼望云华诸仙》、《经黄华姑废坛石井山》、《玉皇阁》、《送人使南海进香》、《和大父游城西魏夫人坛故址诗》、《送姜元叙往八公山》、《送人入蜀求道书》、《挽徐子拂先生》和《送吴道士还华山》。其中，《分宜道中》鲜明体现了汤显祖少年时期的怀仙之志，此诗作于嘉靖四十三年，作者年约15岁。诗作以老氏之旨，感慨天道倾移，人寿浮华若梦，权倾一时的奸佞严嵩父子终被徐阶所代，繁华贵盛到头来只落得个白茫茫大地真干净。

白日下申酉，夜明过子丑。天道有倾移，况此浮人寿。锦袍横白玉，驱驰遂成叟。此道不坐进，满堂为谁守？探珠偶乘寐，傅翼飞宁久？常时风雨人，鸣鹤与乌狗。一旦收奴客，何言捕子妇？土木讵宜胜？鬼怪无不有。难言召康悦，已落高平手。戴盆复何望？解醒还用酒。百身天网罟，一老皇情厚。宁谓拆中台？将需调北斗。今罹四凶一，初称八元九。万死归田里，无从谢殃咎。犹牵舐犊爱，险挂咸阳首。贤哉楚叔孙，善建在身后^②。

《和大父云盖怀仙之作》和《和大父游城西魏夫人坛故址诗》反映了祖父仙道追求对少年汤显祖的启发，以及在“家君恒督我

① 徐朔方《汤显祖评传》第6页，南京大学出版社1993年。

② 《汤显祖诗文集》（全二册）上册第4页。

以儒检，大父辄要我以仙游”两条人生道路间的徘徊。其余作品或描写对清静空灵仙境的神往，或对道教服食、炼丹之术能长生不老、永葆人颜的倾慕，等等。

不论其祖父还是业师，醉心黄白之术与道教在明朝中叶前发展到贵盛的状况是分不开的。在统治者崇道政策的扶持下，道教迎来了发展史上第三次高潮，正一道在这一方面最为突出，明世宗时达到顶峰。明太祖朱元璋为表明自己是真命天子，利用道教的神力，对其出生到继位，作了种种描述。在夺取政权的时候，利用周颠仙和铁冠道士张中等为其出谋划策。继位后，制定三教并用和优宠道教的政策，并建立了一套管理道教的机构和制度。明成祖朱棣以外藩起兵继统，尤其利用道教为其继承皇位的合法性披上神授的外衣。继明成祖之后，仁、宣、英、代、宪、孝、武等朝，对道教尊崇过滥的现象日趋严重，最重要的表现之一是自宪宗开始的传升制度，即朝臣的升迁，不经执掌大臣议论，全由皇帝意旨，要升迁某人，命宦官传旨即定，初时受传升者文武僧道均有，越后多属僧道。在明代诸帝中崇道最笃的是明世宗朱厚熹。他在入承大统后，逐渐黜释而专崇道教，发展到了登峰造极的地步。他宠信道徒方士，授以高官厚禄，集中体现在对邵元节和陶仲文两位道士的尊崇上。先后封邵元节“清微妙济守静修真凝玄衍范志默秉诚致一真人”，拜礼部尚书，死后追赠为少师，谥“文康荣靖”。此后对陶仲文的宠信超过了邵元节，仲文得宠20年，位极人臣，其子孙门徒皆受恩宠。此外，明世宗还广建斋醮，迷信乩仙。《明史》谓“世宗嗣位，惑内侍崔文等言，好

鬼事神，日事斋醮。谏官屡以为言，不纳”^①。道教建醮，需奏青词。^② 青词皆由词臣代笔，于是士大夫争相习写青词以邀宠。一旦得到世宗的赏识，就会升官进爵，于是出现了很多因善写青词而获高位的人，如顾鼎臣、严嵩、袁炜、严讷、李春芳、郭朴等。《明史·严讷传》附《袁炜传》中说：“自嘉靖中年，帝专事焚修，词臣率供青词。工者立超擢，卒至入阁。时谓李春芳、严讷、郭朴及炜为青词宰相”。^③ 同时，大兴土木“修醮”，耗费了大量的民脂民膏。迷信方术丹药也是他崇道的表现，《万历野获编》云：“嘉靖间，诸佞幸进方最多，其秘者不可知。相传至今（指万历时）者，若邵（元节）、陶（仲文）则用红铅，取童女初行月事炼之如辰砂以进，若顾（可学）、盛（端明）则用秋石，取童男小遗去头尾炼之如解盐以进。此二法盛行，士人亦多用之。然在世宗中年始饵此及他热剂，以发阳气，名曰长生，不过供秘戏耳。”^④ 明世宗还劳民伤财，大兴土木，建宫筑室，并为父母加封了道号，又自号“灵霄上清统雷元阳妙一飞玄真君”，后加号“九天弘教普济生灵掌阴阳功过大道思仁紫极仙翁一阳真人元虚圆应开化伏魔忠孝帝君”，再号“太上大罗天仙紫极长生圣智昭灵统元证应玉虚总掌五雷大真人玄都境万寿帝君”，俨然以道教教主自居。整个朝政均以崇道奉玄为中心，明王朝几乎成了一个道教的王国。《邯郸记》中的描写反映了明朝崇道的社会

① 《明史》卷三百零七《邵元节传》，《明史》第26册第7894页。

② 青词亦称“绿章”，是道教斋醮时献给天神的奏章祝文，初名“清词”，指“祀三清”。一般为骈俪体，因用朱笔写在青藤纸上，故名。

③ 《明史》卷一百九十三《严讷传》附《袁炜传》，《明史》第17册第5117、5118页。

④ 《万历野获编》卷二十一《进药》，《万历野获编》中册第547页。

风尚，剧中的皇帝唐玄宗即是一个道教迷。卢生从岭南回来，进封赵国公。皇帝不仅为他荫袭儿男，营建府第，赏赐御马、田园，还赐与他 24 名歌女。年过八旬的卢生“听了个官儿，他希求进用，献了个采战之术。三个月前，偶然一失，因而一病蹶蹊”，皇帝“分遣礼部官于各宫观建醮祈祷，王公国戚以次上香”^①，以求挽回他的性命，结果卢生还是一命呜呼。汤显祖的同年进士朱长春为白日飞升几乎跌死。可见，上至皇帝，下至人臣，大到朝政，小到家庭，耽溺于道教的程度。汤显祖就出生在这样的家庭和社会环境中，道教思想对他的影响是入脑入心的。

二 戏剧创作中的仙道思想

汤显祖的戏剧创作主要有早期的《紫箫记》（仅存 34 出）和归隐后的“临川四梦”。《紫箫记》是万历五年至七年期间，汤显祖在家乡试时所作。“《紫箫记》既不是传统文人的书斋产物，也不是和舞台演出保持紧密联系的书会才人的作品，而是介于两者之间，一些未见过世面的名士才子式的知己在酒绿灯红之际自编自唱脚本……青年人对友谊、爱情和仕途的带有浪漫色彩的憧憬，这是全剧的基调”^②。在这部虚构的悲欢离合的传奇中，作者把少年时浸透的道教思想点染其中，第 7 出《游仙》写小玉之父霍王“画毂朱丹，爱炼紫金黄白”，抛妾别女入华山修道，侍妾郑姬到金甌门外的西王母观中做了女冠。这是当时上流社会求

^① [明] 汤显祖著、钱南扬校点《汤显祖戏曲集》第 838 页，上海古籍出版社 1978 年。

^② 徐朔方《汤显祖评传》第 30 页。

仙慕道之风的折射。《紫钗记》在《紫箫记》的基础上加工而成，除了才子佳人的悲欢离合，重在歌颂黄衫客的侠治思想。剧中有一些道教的散影，如第44出《冻卖珠钗》中西王母观中道姑和水月观音院尼姑互相蔑视对骂，争相标榜自家的神最灵。这些游戏之笔，在插科打诨中增加了谐剧的效果。《牡丹亭》是汤显祖的扛鼎之作，重在写“情”，写有着纯洁精神境界和旺盛生命力的杜丽娘出生入死对生命、自由和爱情执著而勇敢的追求。其中通过石道姑的形象直接展现了一些道教色彩。第17出《道觐》石道姑在自嘲中出场，杜丽娘因梦而病，请她来修斋祈禳以驱鬼魅。杜丽娘死后，杜府割取后园，起了座红梅观，安置小姐神位，派石道姑看守。第27出《魂游》石道姑在杜丽娘死后三年为其做道场，因小姐生前爱梅，折残梅在净瓶中，杜丽娘魂游到此，见梅伤情。此后杜丽娘和柳梦梅超越生死的爱恋发生在道教的清静之地梅花观，而石道姑也不是一个不食人间烟火的世外道徒，在为杜丽娘做道场时，她就祈求“仙真呵，威光无量，把一点香魂，早度人天上……做儿郎，做女郎，愿他永成双，再休似少年亡”^①。为成全柳梦梅，她虽深畏“大明律开棺见尸，不分首从皆斩哩”^②，但还是与柳梦梅一起做了偷香窃玉劫坟的事，最终成就了一对姻缘。《南柯记》，“佛也”，写淳于棼因为“我执”而产生的对俗世人生各种欲望追求的虚幻不实，宣扬了一切皆空的佛教思想。

《邯郸记》，“仙也”，是体现道教思想的集大成之作，也是除《牡丹亭》外汤显祖最优秀的剧作，只有30出，短小而精炼。

^① 《汤显祖戏曲集》第350页。

^② 同上，第385页。

《邯郸记》既是一部充满出世色彩的作品，又是一部愤世嫉俗的作品。同一题材，元人马致远有《邯郸道省悟黄粱梦》，重在抒发异族统治的元代社会，人分九等，儒人丧失进身之阶后的愤愤不平和心灵的痛创。《邯郸记》继承元代神仙道化剧深沉的悲剧感，深刻的“言志”传统，扬弃了明初叶怀仙慕道的烟霞气息，表达的是一个知识分子在封建社会企图用自己的全部才华建功立业、匡扶时政遭到彻底失败后的心灰意冷和前所未有的清醒。久困田间、贫愁潦倒的卢生在梦中实现了他平生之志：“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。”^①待他占尽风光得意、享尽荣华富贵，同时也历尽风波险阻，终因纵欲过度而亡后，一梦醒来，黄粱饭尚未熟透。荣华富贵和功利权势都是毫无价值、全无意义的虚幻妄想。卢生幡然醒悟，在吕洞宾的点化下，看破酒色财气，皈依大道。汤显祖在洞彻人生虚无的同时，似乎更加追恋现世人生，剧中时时表现出愤世嫉俗的强烈愤慨和对社会时政的热切关注，这也是作者在弃官归隐后的真实心态。虽然宦海沉浮、丧亲失子，但他从没有做过一个“槛外人”，使自己的视线游离过现实世界。在《邯郸记》中，他毫不留情地批判嘲讽了政治婚姻联盟中的权钱交易、私利的追逐和孔方兄的万能、科举制度的腐败、皇帝的醉生梦死和乐以忘忧、官场黑幕的尔虞我诈、大官僚的无耻和淫佚。现实世界的黑暗让人痛心疾首，心灰意冷，而道教神仙世界却是“这里望前征进，明写着碧桃花下海仙门。到时节三光不夜，那其间四季长春”^②。在虚无飘渺的仙境里，神仙

① 《汤显祖戏曲集》第719页。

② 同上，第849页。

们与自然同归，超然物外，逍遥游乎无限的快乐中，吐纳天地之精华，吸食宇宙之甘露。漠然虚静而恬适欢愉，澹泊无为而自得其乐，在这超凡脱俗的境界里，不为功名利禄奔忙，不为荣华富贵而降低人格、扭曲人性，自然无为，个体生命价值得到了高扬。

《邯郸记》继承了元代神仙道化剧的模式，援梦入戏，以梦度人。其实，在道教发展史中，根据不同的需要，梦积极地扮演着各类角色。一是以梦造神。这是道教的一大特色，道教通过降生的梦神话把许多历史人物和传说人物纳入神仙谱系，同时为了宣传教义和发展信徒又有意造出许多神仙，如黄帝、老子、许逊等，并对笃信道教的人物和帝王将相进行类似的编造。二是以梦崇道。在道教鼎盛时期的唐宋，许多统治者以梦崇道，编造梦迷信故事为自己的统治披上君权神授的外衣。三是梦中游仙。这是中国古代文人的共同爱好，许多文学作品都是通过梦境的形式表现对神仙世界的向往及其超凡脱俗的清高雅趣。四是以梦度化。这是许多神仙度脱点化受度脱者的手段。“度脱”一词源于佛教经典，其目的是使人解脱人类与生俱来的苦难和灾祸，后来它成为道教的传统，是道教中人的责任和人生的目标。以梦度人在元代神仙道化剧中得到集中展示和充分表现，其中“梦”在剧中作为戏剧情节的构成并在戏剧冲突的发展中起到重要作用的有《老庄周一枕蝴蝶梦》、《邯郸道省悟黄粱梦》、《陈季卿误上竹叶舟》、《吕洞宾桃柳升仙梦》、《瘸李岳诗酒玩江亭》和《铁拐李度金童玉女》，占神仙道化剧的三分之一，这些剧中都有关于梦的直接描写。如果对梦进行广义理解，把神仙们施展神通制造出的种种幻境都纳入梦境的话，这个范围还可扩大到《吕洞宾三醉岳阳

楼》、《马丹阳三度任风子》、《汉钟离度脱蓝采和》、《刘晨阮肇误入桃花源》、《吕洞宾三度城南柳》、《马丹阳度脱刘行首》和《西华山陈抟高卧》等剧作。元代神仙道化剧的作家们心中之所以会有这样的“梦”情结，我认为可以用弗洛伊德的梦理论来解释，即“梦是一种完全合理的精神现象，实际上是一种愿望的满足”^①。“梦的来源是潜意识。我认为意识的愿望只有在成功地唤起了一个类似的潜意识愿望去加强它时，才能有效地激发起梦”^②。人的非理性愿望因与自我的理性冲突而被压抑在潜意识深层，无法在现实中实现，但可以通过梦得到满足。元代文人的 人生价值、理想愿望在黑暗的现实无法实现，被挤压在潜意识深层，但理性的愿望时时在召唤着潜意识深层的欲望，“梦思想中痛苦心境的成分越为强烈、越居优势，最强烈地压抑着的愿望冲动就越要趁机获得表现”^③，于是一个个的梦就被激发了。《黄粱梦》中吕洞宾在黄粱一梦中实现了被压抑在潜意识里的愿望，金榜题名，洞房花烛，建功立业，自我价值得到彰显。这是中国知识分子几千年所追求的终极理想模式，是一种“集体无意识”，但在元代这种理想幻灭了，他们的心灵没有归属，只有在梦中这种被压抑的理想才可以得到片刻的满足，聊慰一下他们受伤的靈魂。然而，“无论出现什么样的梦，它的材料都来源于现实，来源于以这个现实为中心的精神社会。无论梦看来多么怪异，它也从来不能脱离世界，它的最崇高的与最荒谬的东西必定总是从我

① [奥] 西格蒙德·弗洛伊德著，张燕云译《梦的释义》第114页，辽宁人民出版社1987年。

② 同上，第516页。

③ 同上，第456页。

们所观察到的外部世界或已经存在于清醒意识中的思想里借取素材；换言之，它必定来自我们已客观或主观地体验过的事物中”^①。神仙道化剧中人们所追求的功名利禄、幸福自由、富贵长生，是那样的短暂，时时会遭受“恶境头”的颠覆。“恶境头”虽然都是仙人度脱的方便法门，但正是封建社会黑暗现实的集中反映，他们在现实中体验着世态的炎凉、人情的冷暖、生活的颠沛与贫穷、入仕无门的痛楚、幸福的虚幻和人生的短暂等，“恶境头”使受度脱者最终陷入儒家精神的枯萎和死灭状态，皈依道教。《邯郸记》中卢生的黄粱梦与元人的“梦情节”旨趣一致，在梦中实现了潜意识中的愿望，在梦中批判了现实的黑暗，同时也寄寓了作者人生如梦的情怀。

汤显祖的戏剧可以称的上是“梦剧”，“临川四梦”里《紫钗记》中霍小玉的“鞋儿梦”，《牡丹亭》中杜丽娘由生而死，由死而生的情梦，《邯郸记》的“黄粱梦”，《南柯记》的“南柯一梦”。汤显祖“因情成梦，因梦成戏”的“梦”的诗学，一方面揭示了梦的来源，让我们看到了人的潜意识中的真实世界。另一方面将梦作为反封建禁锢、反封建伦理压抑的一种曲折的艺术手法。

三 道教生命哲学与汤显祖的自由生命意识

汤显祖标举“为情作使”的大纛，用戏剧创作实践着他张扬自我、尊重个体生命、解放个性的理想人格追求。这种人本主义

^① 《梦的释义》第9页。

的哲学观与道教的生命哲学不谋而和。

汤显祖在《贵生书院说》中提出“贵生”的理论命题。这篇文章是他在贬谪徐闻时所作，在《与汪云阳》的信中他解释其撰作动机说：“弟为雷州徐闻尉。制府司道诸公，计为一室以居弟，则贵生书院是也。其地人轻生，不知礼义，弟故以贵生名之。”^①他在当地讲学及写作本文的目的，均为了使当地士人重视自我生命。《贵生书院说》开篇指出“天地之性人为贵。人反自贱者，何也”，定下了人本主义的基调。“故大人之学，起于知生。知生则知自贵，又知天下之生皆当贵重也。然则天地之性大矣，吾何敢以物限之；天地之生久矣，吾安忍以身坏之”^②。中国传统哲学包括儒道等对生命本身都十分尊重，但把“贵生重己”的思想发展到极致并通过各种内外丹法的修炼来延续生命的是道教，生命观念是道教哲学的核心观念，以生命为本，以人为本，是道家、道教的一贯主张。早在先秦道家学派的代表人物杨朱便明确提出“轻物重生”的观点。《淮南子·汜论训》中说：“全性保真，不以物累形，杨子之所立也，而孟子非之。”全性保真即维护人的自然真实本性，不以物累形即超拔于尘世物欲之上，不受诱迫。《吕氏春秋·不二》说：“阳生贵己”，贵己是相对于贵名利物欲而言的。作为一种价值观，杨朱的思想透露着反异化的启蒙色彩。子华子、庄子后学承传先秦道家的贵生学说，《吕氏春秋·贵生》引子华子说：“全生为上，亏生次之，死次之，迫生为下。”这是子华子学说的纲领，他提出不但要“尊生”，更以六欲皆得其宜的“全生”作为人生的最高理想，子华子在继承杨朱“重

① 《汤显祖诗文集》（全二册）下册第1407页。

② 同上，第1163页。

生”思想的基础上，以充分肯定生命价值作为思想的出发点。秦汉时期《吕氏春秋》和《淮南子》，继承并发展道家的“贵生”思想。此后道教在道家哲学的主体上，提出“仙道贵生，无量度人”。早期道教的重要经典《老子想尔注》，就把《老子》中的“天大、地大、王亦大”改为“天大、地大、生大”，认为“生”比“王”重要，“生”是“道之别体也”。道教把长生不死、得道成仙作为宗教信仰的最高目标。

汤显祖《阴符经解》进一步为其人本主义思想提供了理论张本。《阴符经》是道教的重要经典，在道家、道教的著作中，其注疏之多，仅次于《道德经》和《南华经》。《四库全书》将《阴符经》列为道家首经。《阴符经》旨在探讨天人关系问题，它把立足点放在天人感应之“机”上，天有阴阳动静之机，人能“盗”机，“因而制之”。先秦以来的天人关系问题在《阴符经》中进一步深化。在《阴符经解》中，汤显祖提出“生生不已”的哲学观念，认为宇宙在阴阳相变、五行相生相克的过程中生成和发展的。“天地阴阳五行，施行于天，有相变相胜之气，自然而相于生，生而相于杀”。天地、万物与人是同质同构的，并存在相“盗”相生、相资相养的关系。“生以杀之，天道自然也。故天地以五贼盗万物，万物以五贼盗人，人以五贼盗万物。一气混成，三才互吞，以成宇宙，以成万物”。宇宙是一个大化流行、自然生化的过程，生生不已是宇宙的根本属性，“生死相根，恩害一门。生者死之，死者生之。恩者害之，害者恩之。乃为反复天地，圣功也”。汤显祖概括宇宙根本属性和具体运作：“天之道自然，天之行浸。”人要持存生命，就必须认识宇宙“生生”的根本属性，并把握阴阳五行动静之机，“故曰，观天之道，执天

之行，尽矣”。在这种宇宙论的基础上，汤显祖展开了对生命、人性的论述，并提出了“人心”的重要命题。“精气往来，起于命蒂。推反阴阳，交割天地。所谓宇宙在手，万化在身，可以定基，可以定人。天机定也”。“天机者，天性也。天性者，人心也。心为机本，机在于发”。天性指人的天命之性，是宇宙“生生”这一根本属性的内在化，即“天机者，天性也”，生命力的发挥就是人的心理生活的展现，即“心为机本，机在于发”。而天性是可以被人的心智所把握的，通过自身的体悟达到对天性的自我意识。“虽使五贼施行于天，吾以摄之于心，运之于掌”。“天地交合，宇宙不散。人在其中，因能见此五贼，发而制之”^①。人能通过自我体悟，使人生行为合乎天道，达到天人合一的自然人生境界。汤显祖特别强调“心”的作用，即对人的主体能动性的肯定，认为人世祸福治乱皆决定于“时物文理”（即人道），而不是“天地文理”（即天道）。《阴符经》中人定胜天的“盗机”思想，是道教“我命在我不在天”思想的继承和发扬。道教所说“形神俱妙，与道合真”的境界，主要依赖于人的自我修炼，“天道万端，在人可为”^②，“我命在我不属天地”^③。总之，道教“以人为本”强调自我的宗教精神，为汤显祖积极肯定人的感性生命、个体的身心自由和高扬个性的哲学思考提供了理论依据。

宗教对人的作用，荣格有过精辟的论述：“宗教在帮助人们个性的发展和人格的整合方面，发挥过比今天大得多的作用，是

① 《汤显祖诗文集》（全二册）下册第1207—1209页。

② 王明《太平经合校》（全二册）上册第339页。

③ 《西升经》，《道藏》第11册第507页。

因为它为个性的实现提供了各种强有力的象征。”^① 汤显祖与佛门有“宿缘”，深入研习过佛典，和禅宗大师达观过从甚密，是莫逆之交，《南柯记》就是一部宣扬佛教思想的作品，但佛教主张无生、无我、无住，提倡“破我执之谬，立无我之理”，与汤显祖“贵生”主张和对“有情之天下”的强烈呼唤相龃龉，所以他最终也没有遁入空门。而道教张扬人的自由精神，肯定现世的幸福追求，与汤显祖张扬自由生命意识的哲学思考相契合，于是道教比佛教更适合为汤显祖个性的实现提供“强有力的象征”。汤显祖把人本主义的哲学观演绎在戏剧创作中，就有了《牡丹亭》这样的“至情”之作，通过杜丽娘“至情”之人对情出生入死的追求，描写了青春的美好、爱情的崇高、两性会聚的欢悦以及生死相随的幸福，公开肯定了人的生命欲望和情感价值。

第二节 戏神之祭——汤显祖 《宜黄县戏神清源师庙记》

一 戏神考辨

中国文化中有一类特殊的神祇——行业神，行业神也纳入道教神团体系中。明清两代，行业性的民间信仰十分发达。木匠供鲁班，裁缝师供黄帝，书商、印刷商供文昌帝君，画家供王维，鞋匠供孙臧，裱糊匠供吴道子，饼师供汉宣帝，书吏供苍颉，等

^① [美] C·S·霍尔等著、冯川译《荣格心理学入门》第124页，三联书店1987年。

等。那么，中国戏剧行业的祖师——戏神，是谁呢？中国戏剧剧种千姿百态，各个时代、各个地区所祀的戏神各异。由于记载的失详，戏神的历史演变过程的线索十分模糊。今天看到的关于戏神的最早记录，是明万历年间汤显祖为江西省宜黄县一千多位海盐腔艺人所供奉的戏神清源师撰写的《宜黄县戏神清源师庙记》，他说：“予闻清源，西川灌口神也。为人美好，以游戏而得道，流此教于人间。”^①李渔在《比目鱼》传奇《入班》中说：“凡有一教，就有一教的宗主。二郎神是做戏的祖宗，就像儒家的孔夫子，释家的如来佛，道家的李老君。”^② 汤显祖和李渔两位戏剧大师都把二郎神尊为戏神。

根据宋代以来的记载，被封为“清源妙道真君”的是“灌口二郎神”，民间简称“二郎神”，但被称为“二郎神”的至少有李冰父子、赵昱、邓遐、独健二郎、杨戩、孟昶等好几位。

张政烺《〈封神演义〉漫议》^③ 认为：二郎神信仰首先肇始于独健二郎崇拜，其原型是印度神毗沙门天王二子独健，毗沙门天王也称北方天王，是个武神，手托宝塔，有五个太子，三太子即中国人非常熟悉的哪吒，捧塔常随天王。二太子独健，常奉命率领天兵巡视和护卫其所辖的国界，威名享誉国中。此说法的根据是，不空和尚（《宋高僧传》卷一有传）译《毗沙门仪轨》尾题后有记事一段，说唐天宝年间安西被围，独健曾带神兵援救安西，化为一金鼠，将大石、康居等五国军队的兵器咬破，五国大惧，尽退军。这神鼠后来化为二郎神的哮天犬。元明杂剧中，二

① 《汤显祖诗文集》（全二册）下册第1128页。

② 清经本堂刻本《笠翁传奇十种》第七种第16页。

③ 《世界宗教研究》1982年第4期。

郎神和哪吒三太子还保留有兄弟的关系，这也是他们同为毗沙门天王眷属的痕迹。唐代密宗的形成与发展，使天王信仰大盛于世，二郎神信仰也广泛传播开来。张先生指出了二郎神与佛教的联系，但说独健为二郎神原型还值得探讨。

在宋代非常流行的是李二郎信仰，李二郎的出现与李冰渊源甚密。关于李冰的记述，《史记·河渠书》只道其名说“蜀守冰”，《后汉书·沟洫书》也只点名其姓说“蜀守李冰”，应劭《风俗通》仅提及他说的“吾自有女”，迄今还未发现他有儿子“二郎”。不少学者对李冰之子二郎的问题作了有益的探讨，这里不再赘述。最早提到李冰次子的是《宋会要》卷一千二百三十七“郎君神祠”条：“永康崇德军广英惠王次子仁宗嘉祐八年八月诏永康军广济王庙郎君神特封灵惠侯，差官祭告。神即李冰次子，川人号护国显应王，开宝七年去王号。至是军民上言神尝赞助其父除水患，故有是命。政和八年八月改封昭惠显灵真人。”尽管李冰次子来历不明，但统治者的承认，却使他在北宋中后期大为流行。李二郎崇拜从灌口到蜀地再传向全国，成为一尊全民族民间都崇拜的神灵。

元代以后，赵昱逐渐代替了李二郎，影响日益扩大。历史文献中最早涉及二郎赵昱的是宋洪迈《夷坚丙志》卷九《二郎庙》：“政和七年，京师市中一小儿骑猎犬扬言于众曰：‘哥哥遣我来，昨日申时，灌口庙为火所焚，欲于此地建立。’儿方七岁，问其乡里及姓名，皆不答。至晚，神降于都门，凭人以言，如儿所欲者。有司以闻，遂修神保观，都人素畏事之。”^① 记述赵昱最详

① [宋]洪迈著、何卓点校《夷坚志》（全四册）第二册第439页。

的是题作唐柳宗元撰《龙城录》，后在元代《搜神广记》基础上增订而成的我国民间诸神之集大成者《三教源流搜神大全》加以发挥，其中卷三记载：

清源妙道真君，姓赵名昱，从道士李珣隐青城山。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，其水汛涨，漂伤民。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。昱持刃入水，有顷，其水赤，石崖奔崩，吼如雷。昱右手持刃，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。后因嘉州江水涨溢，蜀人见于青雾中白马引数人鹰犬弹弓措者，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，加封赤城王。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□□，奏请于朝，追尊圣号曰清源妙道真君^①。

以上这段告诉我们，赵昱是道教中人，其最重要的神迹是斩犍蛟，以及他“庙食灌江口”的经过。“灌口神”又为“清源妙道真君”即出自此处。赵昱在《隋史》中不见有记载，堂堂嘉州太守，却名不见经传，可见是传说中人物。传说中的赵昱法术高明，遁隐尘外，显形雾中，颇有神仙色彩，道教将其纳入神仙谱

^① 《藏外道书》第31册第756页。

系。统治者也对其表现出浓厚的兴趣，宋太祖景德年间追封二郎神为清源妙道真君，宋徽宗政和七年，下诏修神保观，供奉二郎神。宋朝帝王之所以给二郎神加封一个地地道道的道教封号，一与宋代统治者尤其是宋徽宗笃信道教有关，二是赵昱与宋王室同宗同姓，借此可以抬高赵家的地位声望，为其统治披上神圣的外衣。关于赵昱的出现，有一种观点比较有代表性，认为佛教的独健二郎“侵入”灌口，引起了青城山道教徒不安，于是造出了二郎神赵昱与佛教的独健二郎相抗衡^①。二郎神的传说，在元明戏剧中有着十分丰富的表现。二郎神形象最初出现在杨景贤《西游记》杂剧中，但没言及他姓赵还是姓李，元明之际的几部杂剧《二郎神醉射锁魔镜》、《二郎神锁齐天大圣》、《灌口二郎神斩犍蛟》，演义的都是嘉州太守赵昱斩蛟故事，可见二郎神（嘉州太守赵昱）的传说和形象，在元明戏剧中已有较固定的叙写，连民间神庙供奉的二郎神像也以戏剧中的描绘为蓝本加以塑造。但也有例外，清杨潮观《灌口二郎神初显圣》杂剧中二郎神不是赵昱，而是李冰的次子。剧本以李二郎斩蛟治水为中心，充分表现了作者关心百姓利益的良苦用心。

在明嘉靖年间的百回本《西游记》里，吴承恩笔下的二郎神既非李冰之子，也不是赵昱，而是民间传闻中劈山救母的杨二郎。二郎神改姓了杨，变成了玉皇大帝的外甥，但其形貌、弹弓、三尖两刃刀、鹰犬乃至结义弟兄（梅山七圣）都与二郎神赵昱相似。到了万历年间，随着《封神演义》一书的出现，二郎神

^① 以下学者持这种观点，如张政烺《〈封神演义〉漫议》（《世界宗教研究》1982年第4期）、焦杰《灌口二郎神的演变》（《四川大学学报》1998年第3期）、干树德《也谈二郎神信仰的嬗变》（《宗教学研究》1996年第2期）等。

是杨戩得到了广泛传播，并成为近代民间最为流行的一种说法。张政烺《〈封神演义〉漫议》中认为：“二郎神和杨戩发生关系仅见于小说。……《醒世恒言》第十三卷‘勘皮靴单证二郎神’叙述宋徽宗宫内的韩夫人，因为养病下放在宦官杨戩府中，韩夫人病好到清源妙道二郎神庙烧香还愿，庙官孙神通会些妖法，假扮成二郎神模样，夜夜翻墙逾屋到杨戩府私通韩夫人。杨戩找道士嘬治，击落一只皮靴，经过勘查终于破案。”这个故事和《夷坚志》“杨戩馆客”条相似，而情节明显是有意编造的。经过南宋、金、元流传二三百年来，无论是有意还是无意，二郎神和杨戩两个词结了解不解之缘，杨戩也成了二郎神的代名。

以上就是二郎神演变的过程。但中国戏剧界供奉的戏神并不仅限于二郎神。大约从明代万历年间开始，全国的戏神神系已经开始混淆了。入清以后，二郎神逐渐被老郎神取代，清杨懋建《梦华琐簿》曰：“灌口二郎神，为天帝贵戚，元人作《西游记》，盛称二郎神灵异，非伶人所祀也。伶人所祀乃老郎神。”^①可见，清人已经开始怀疑二郎神为戏剧艺人祖师的说法。清代的老郎庙在全国随处可见，见于记载的有苏州、扬州、长沙、湘潭、广州、昆明等地的老郎庙。老郎神是谁？说法不一。通常认为是唐明皇，清乾隆年间昆曲艺人黄幡绰所作《梨园原》“老郎神”条说：“老郎神即唐明皇。逢梨园演戏，明皇亦扮演登场，掩其本来面目。惟串演之下，不便称君臣，而关于体统，故尊为老郎之称。今遗有唐帽，谓之老郎盔，即此义也。”^②戏剧艺人把唐明皇作为祖师爷，是因为他主持创立了梨园，而梨园后来成了戏班

① 《清代燕都梨园史料》（全二册）上册第373页，中国戏剧出版社1988年。

② 黄幡绰《梨园原》，《中国古典戏曲论著集成》（九）第9页。

的代称。作为戏神的唐明皇又是道教神，他进入道教神仙谱系绝非偶然，《新唐书·礼乐志》说他“酷爱法曲”，而那首著名的道教仙乐《霓裳羽衣曲》据说是唐明皇在道士的导引下游月宫记下的。唐明皇的历史活动可以证实他是道教的信仰者和支持者。他在位期间，对玄元皇帝大加尊祀，给老君加的尊号越来越多，把老君抬高到无与伦比的高度。如赞美老君道：“我烈祖元元皇帝，禀大圣之德，蕴至道之精，著五千文，用矫时弊，可以理国家，超乎象系之表，出彼明言之外。”^①并在各地修建富丽堂皇的玄元皇帝庙，大量制作玄元皇帝的画像，分布天下。此外，提高道教的政治地位和社会地位，优崇茅山宗和张天师一系的道士。并将崇道纳入科举教育体系，官吏考选，多由道举出身者。唐玄宗晚年迷信神仙长生，用道术来充实宫廷生活，炼丹采药，不仅自己服食，还赐药给臣下。玄宗一朝，道教的发展迎来了鼎盛期，全国上下在皇帝的身体力行下，狂热地崇拜道教。

与唐明皇有关的戏神，还有“田元帅”和“雷海青”。广东潮剧、福建梨园戏、莆仙戏和傀儡戏等供奉的戏神是“田元帅”，这是个很富有地域特色的地方神祇。关于田元帅的来历，《三教源流搜神大全》卷五记载有“风火院田元帅”：

帅兄弟三人，孟田苟留、仲田洪义、季田智彪。父讳镌，母姓刁讳春喜，乃太平国人士。……至汉天师因治龙宫海藏疫鬼，徜徉作法，治之不得，乃请教于帅。帅作神舟，统百万儿郎为鼓竞夺锦之戏。京中谗噪，疫鬼出现，助天师

^① 《全唐文》卷三十一《命两京诸路各置元元皇帝庙诏》，《全唐文》第1册第350页，中华书局1983年。

法断而送之，疫患尽销，至今正月有遗俗焉。天师见其神异，故立法差以佐玄坛，敕和合二仙助显道法，无和以不合，无颐恙不解。天师保奏，唐明皇帝封冲天风火院田太尉昭烈侯，田二尉昭佑侯，田三尉昭宁侯；圣父嘉济侯，圣母刁氏县君；三伯公昭济侯，三伯婆今夫人，窦、郭、贺三太尉，金花小姐，梅花小娘，胜金小娘，万回圣僧，和事老人，何公三九承士，都和合潘元帅，天和合梓元帅，地和合柳元帅，斗中杨、耿二仙使者，送梦报梦孙喜，青衣童子，十莲桥上桥下，棚上棚下，欢喜耍笑歌舞红娘粉郎圣众，岳阳三部儿郎百万圣众云云^①。

李乔分析说：“梨园业所奉的田窦二将军、田公元帅、风火二童、田正山（风火院铁板桥老郎君）、田君大郎、田君二郎，皆与《大全》所云的田元帅兄弟三人，即唐明皇敕封的冲天风火院田氏三尉，以及窦太尉，和《玉匣记》中所云的‘窦元帅、田元帅，敕封冲天风火院老郎祖师’有关。”^② 这里的田元帅不仅与道教的唐明皇有关，还与张天师有瓜葛，是他用“鼓竞夺锦之戏”，帮助张天师捉住了“疫鬼”，并在张天师的保奏下，晋封为侯，成为道教神仙的。

福建的戏剧艺人又有自己本地的戏神——唐玄宗朝的乐工雷海青。泉州、莆田、仙游和厦门等地都有祭奉他的庙（俗称“元帅庙”或“相公庙”），南安的戏神传说中，戏神田元帅是畲族人，原名雷海青，“唐时，有位畲族妇女贫病交迫，躺倒在山间，

^① 《藏外道书》第31册第797页。

^② 李乔《中国行业神崇拜》第419页，中国华侨出版公司1990年。

手中抱一婴孩，当她即将断气时，一位过路的傀儡戏班的老艺人收养了这孩子。”长大后，他学会了演戏，被唐明皇从泉州觅得，成为梨园乐工，有“神童”之称，安史之乱中雷海青抗节不屈而死，其后他的神灵助郭子仪收复长安。当时战旗上“雷”的上一半被遮住，人们只看见“田”字。后来，唐明皇封他为天下梨园都总管，肃宗时加封“田都元帅”、“太常寺卿”^①。

除了老郎神，道教的另一尊神“翼宿星君”也曾被作为戏神祭祀。清乾隆四十八年（1783）苏州织造全德改老郎的神主为“翼宿星君”。他在《翼宿神祠碑记》中说：“旧有庙以祀司乐之神，相沿曰老郎神。其名不知何所出，其塑像服饰亦不典近，适有重修之役。予为易其祀曰‘翼宿之神’。星之精，各有所司，而翼，天之乐府也。诸杂祀皆于其始作之人，以云报也……钧天有乐，翼实尸之，通之于精灵，推之于本始。”全德奉乾隆皇帝“厘正乐曲之命”，总揽当时戏剧的审查工作，所以他对戏神神主的改动产生的影响很大。如清乾隆刊本《万全玉匣记·一百二十行祖师》中沿袭了这一说法，“唐明皇，梨园祖师，南方翼宿星君”。后来人们只知道戏神又为“翼宿星君”，而不知道从何时何地传来的。如黄幡绰《梨园原》说：“今人供翼宿星君为老郎，其义未详。”^②“翼宿”是道教崇奉的28星宿之一。古代星相家将黄道（太阳所经之天区）之恒星分为二十八个星座，称作二十八宿。道教认为每一星座各有一神主持，并按东、西、南、北四方将二十八宿分为青龙、白虎、朱雀、玄武四组天神，“翼宿”

① 张庚主编《中国戏曲志·福建卷》（下卷）第215页，文化艺术出版社1993年。

② 黄幡绰《梨园原》，《中国古典戏曲论著集成》（九）第9页。

是南方朱雀七宿之一。《石氏星经》说：“翼主天倡，以戏娱故。近太微并尊嬉。”《晋书·天文志》说：“翼，二十二星，天之乐府，主倡戏乐。”可见翼宿星君在道教中是乐星，主管乐事。

此外有人说戏神是后唐庄宗的。《梦华琐簿》说：“安次香云：‘伶人所祀神，乃后唐庄宗，非明皇也。’……昔庄宗与诸伶官串戏，自为丑脚，故至今丑脚最贵。”后唐庄宗的说法，是清代中期文人根据一些历史迹象揣度产生的。

清代北京艺人共同供奉的戏神是喜神。旧时北京崇文门外岳飞精忠庙侧有喜神庙，供奉的就是戏曲祖师。清吴长元《宸垣识略》卷九：“精忠庙在东小市西，本朝康熙年间建，有乾隆戊子大学士刘统勋碑。门外铸秦桧夫妇跪像。旁有喜神庙，为梨园子弟公所，有乾隆丙申詹事刘跃云碑。”^①顾颉刚《游妙峰山杂记》也说：妙峰山的“回香亭与娘娘庙之间，有一个喜神殿，我们瞧不出供的是谁。问茶棚中人，说是纣王。门外有一匾，是北京梨园全体送的”^②。梨园全体向喜神送匾，可见“喜神”即“戏神”。关于戏神与喜神的关系问题，中山大学中文系的康保成有一系列研究文章对这一问题作了有益的探讨^③，他认为中国戏神信仰，远远没有形成儒、释、道般的成熟，而是在民间艺人中自发兴起的一种行业神信仰，可能正处于从“自然宗教”向“多神教”演化的阶段，具有图腾崇拜的某些特点。戏神可能不是“某一个”，而是“某一种”。各地戏班供奉的戏神虽殊，但戏神的偶

① 吴长元《宸垣识略》第176页，北京古籍出版社1981年。

② 顾颉刚编《妙峰山》173页，上海文艺出版社1988年影印本。

③ 如《中国戏神初考》（《文艺研究》1998年第2期）、《中国戏神再考》（上）（《中山大学学报》1998年第6期）、《中国戏神再考》（下）（《中山大学学报》1999年第1期）、《二郎神信仰及其周边考察》（《文艺研究》1999年第1期）。

像却是一个婴孩，在戏中用作婴孩道具，又称“喜神”。如清黄幡绰《梨园原》“老郎神”条说：“老郎神即唐明皇。……戏中所抱小娃，谓之喜神，取其善而利于技，非即老郎。今人供翼宿星君为老郎，其义未详。”^① 康保成认为此说是不正确的。事实表明，戏班中所用的婴孩道具，正是戏神的偶像。《梦华琐簿》云：“余每入伶人家，谛视其所祀老郎神像，皆高仅尺许，作白皙小儿状貌，黄袍被体，祀之最虔。”^② 这里所说的“小儿状貌”的老郎神像，应当是《梨园原》所说的“戏中所抱小娃”。我国大部分戏班就是以“小娃”为戏神的。各地流传的戏神传说，大体可以分为“授艺说”与“殇子说”，其中“殇子说”与“喜神”内涵紧密相联，提示了戏剧现象最初的发生背景，蕴含着生民对于嗣和生命本体的追求。戏神信仰的仪式充满生殖崇拜的意味、浓厚的求子色彩，体现出“戏神”与“喜神”的统一。戏神信仰的广泛传播，佛教起着巨大的作用。在宋元时代，以乞丐（乞子）为目的的婴儿塑像叫做“魔合罗”，它是佛教大黑天神的音译。大黑天是自在天的化身，是创造之神、再生之神、舞蹈之神。传入中国后，有时以生育之神出现。元代《魔合罗》杂剧最早使用“魔合罗”作道具，但它“扮演”的还不是婴儿。所以“魔合罗”成为戏神偶像必有一定的中介，并需普及时间，才能获得各地戏班的普遍认同。康保成还考察了二郎神信仰与戏神信仰的关系，指出二郎神不仅在外貌上与戏神相同，都是一个婴孩，而且也是能给人子嗣的生殖神。与二郎神相关的生殖崇拜符号：二郎金盔、三尖两刃枪和弹弓均是男根的象征，并且二郎神

① 黄幡绰《梨园原》，《中国古典戏曲论著集成》（九）第9页。

② 《清代燕都梨园史料》上册第374页。

的周边（如别名“金花太子”，与二郎神关系甚密的“梅山七圣”）充满了生殖崇拜的符号。与二郎神有密切关系的地名“灌口”，因李冰施灌祭而起。“灌”是古代祭祀仪式，李冰祭水神，用的正是“灌祭”，而灌祭的本义是生殖崇拜。此外他还论证了二郎神与佛教大自在天、大黑天的密切关系。通过以上的论述，指出“二郎”就是所有健康活泼、充满阳刚之气的男孩；“二郎神”就是象征男孩，并给男孩以生命的男根，二郎神信仰与戏神信仰同以求子为基本宗旨，二者的内涵完全是一致的。

二 戏神之祭

有了戏神，就要祭祀与崇奉，戏剧艺人祭神的仪式，主要模仿佛道二教，但更多地保持有巫仪的神秘性。

清代杨潮观《灌口二郎神初显圣》杂剧开场道：“二郎神，思德馨也。……香火千年，蜀人尊为川主，思其德而歌舞之宜矣。”^①李冰父子因在蜀治水之功绩，被蜀人修祠祭祀，早在唐代香火就很旺盛。祭祀之时，必配以歌舞，以舞龙象征二郎神斩蛟之神威，唐代百戏中的舞龙就称为“灌口神队”或“灌口神”^②。北宋时期汴京有灌口二郎庙，每年六月二十四日神诞日，祭祀最为繁盛。孟元老《东京梦华录》卷八“六月六日崔府君生日二十四神保观神生日”中记载：

^① [清] 杨潮观著、胡士莹校注《吟风阁杂剧》第107页。

^② 《蜀梼杌》：“教坊俳优作灌口神队，二龙战斗之象。”《续唐书》卷二十五《蜀世家》：“戎装，披金甲，珠冠锦绣，执弓挟矢，旌旗戈甲，百里不绝。百姓望之，谓之‘灌口神’。”

二十四日州西灌口二郎神生日，最为繁盛。庙在万胜门外一里许，敕赐神保观。二十三日御前献送后苑作与书艺局等处制造戏玩，如球杖、弹弓、弋射之具，鞍辔、衔勒、樊笼之类，悉皆精巧，作乐迎引至庙，于殿前露台上设乐棚，教坊钧容直作乐，更互杂剧舞旋。……自早呈拽百戏，如上竿、跃弄、跳索、相扑、鼓板、小唱、斗鸡、说诨话、杂扮、商谜、合笙、乔筋骨、乔相扑、浪子杂剧、叫果子、学像生、倬刀、装鬼、研鼓、牌棒、道术之类，色色有之，至暮呈拽不尽^①。

这时的二郎神大概已经和游戏技艺、杂剧百戏结下了不解之缘。南宋舞龙灯的规模也很可观，据《东京梦华录》记载：“正月十五日元夕节……各以草把缚成龙之状，用青幕遮笼，草上密置灯烛万盏，望之蜿蜒如双龙飞走。”^②元宵舞龙，原为祈年，流风遗俗，于兹不减。当舞龙的表演从巫师手上转到艺人手上时，二郎神便不仅是巫坛上的川主，更是舞队祭祀的首领，再进一步就升为舞队祭祀的祖师了。在此基础上，民间产生了种种祭祀戏剧，如贵州的“阳戏”、安徽贵池的池州傩戏等。通常以请阳神仪式为戏剧演出的开场，尤以二郎神的地位更为显著，所以池州傩戏演出时，开场便是戴二郎神面具的《舞袞灯》。于是二郎神又摇身一变，升格为统治舞台的戏神了。二郎神这一演化进

① [宋]孟元老等著《东京梦华录》（外四种）第47—48页。

② 同上，第35页。

程，说明他是在民间迎神赛社的祭祀活动中诞生的^①。

作为从民间诞生的神，其祭祀的仪式也很神秘。汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》说戏剧艺人祭祀戏神时，“弟子开呵时一醪之，唱啰哩咭而已。”“啰哩咭”本是佛教的咒语，由梵经音译。和尚诵经或化缘时，不免唱唱佛曲，其中即有啰哩咭”，戏剧吸收了这种神秘而通俗的“啰哩咭”。南曲戏文中的帮唱中多见“啰哩咭”，在明宣德写本《金钗记》、嘉靖刊本《荔镜记》中，有多处实例。祭祀戏神唱“啰哩咭”，最好的例子是明成化本《白兔记》的开场：

（扮末上）开云：

诗曰：

国正天心顺，官清民自安。妻贤夫祸少，子孝父心宽。

喜贺升平，黎民乐业，歌舞处庆赏丰年。香风馥郁，瑞气霭盘旋。奉请越乐班真宰，邀鸾驾早赴华筵。今宵夜，愿白舌入地府，赤口上青天。奉神三巡六仪，化真金钱。齐赞旦，喧天鼓板，奉送乐中仙。

〔红芍药〕（末唱）哩啰咭啰啰哩咭咭哩啰哩咭哩咭哩咭哩啰哩咭哩咭哩啰哩咭哩啰哩咭哩咭□□□哩咭啰哩哩。

这一段与戏文无关的表演，就是汤显祖所说的“开呵”。“越乐班真宰”、“乐中仙”，正是所祀的戏神。

^① 本段参考了王兆乾《戏曲祖师二郎神考》，《中华戏曲》第二辑，山西人民出版社 1986 年。

戏神诞生以后，各类戏种祭祀戏神的仪式五花八门，庄严认真。旧式戏班演出的后台，都设有一个小神龛，龛中供奉“祖师爷”。摆供品，立神像（或牌位），悬对联。有的还写上一些咒语，俨然一座小庙，祭神仪式就在那里进行。

福建梨园戏班开演前，为祈求演出成功和合班平安，例有“献棚”：落锣三下，拍捋板三记，斟酒三杯，上香，请相公爷。用“蓝青官话”念道：“宝香，宝香，烧你金炉里。一对蜡烛点炉边，好花插在金瓶上，美酒敬在金杯里。恭请拜请玉音大王、九天风火院田都元帅府大舍二舍、吹箫童子、引调判官、来富舍人、武灿将军、再请本院土地。诸位神明各各都在上。”念完三奠酒，烧纸帛，纸灰掺酒中。以无名指蘸酒，在捋板上画符，然后合板。把酒捧给全体人员点酒唱采。唱〔懒咀〕——由“啰哩哇”三个音组成的无词曲，表示36天罡，72地煞，故由108句组成。

这种敬神开戏的习俗，也遍及少数民族地区。侗戏班社演出前，必须“请师傅”。后台小桌上，摆酒、肉、饭、果等供品。由戏师主持，烧香化纸，默念“佛”词：“阴师傅，阳师傅，吴文彩师傅，不请不到，有请有到，日请日到，夜请夜到，不请不来，有请有来，师傅到来，马上开台！”戏师把祭坛上的酒，一一敬给年长的老人喝下。锣鼓喧天，鞭炮齐鸣。祭祀仪式完毕，正式演出开始。

广西不论在何种场合演师公戏，开脸前必须“唱三元”，祭唐、葛、周三祖师，俗称“打引”或“忌”。必须由受过戒的师

公，把“三元”及历代祖师请来，“安师插帐”，然后才能演戏^①。

儒、佛、道三教都有供信徒们祭祀拜奉的庙宇，戏神直到明代中叶还不曾有庙宇。汤显祖为此而不平：“诸生诵法孔子，所在有祠；佛老氏弟子各有其祠。清源师号为得道，弟子盈天下，不减二氏，而无祠者。岂非非乐之徒，以其道为戏相诟病耶！”^②在汤显祖的倡议和支持下，万历年间江西宜黄县的戏剧艺人率先为清源师立了祠庙，汤显祖写下了著名的《宜黄县戏神清源师庙记》碑文。此后，戏神庙在各地出现了，虽然供奉的具体神名称不同，有的是田元帅，有的是老郎君，有的是唐明皇。但总之戏神有了享受香火祭祀的专门庙宇。同时，梨园行把祖师爷——老郎作为精神上的最高权威。而且值得注意的是，“不论是田相公崇拜还是老郎神信仰都有道教思想意识的支撑”^③，他们几乎都是道教神灵或与道教有关，道教对旧式戏班有思想支配的作用。戏神还有“法”的性质，如北京的精忠庙、苏州的老郎庙等，都立有森严的法规，拥有行内的法权。从吴敬梓《儒林外史》第24回对南京戏行的描写，可见一斑：

这鲍文卿住在水西门……他家本是几代的戏行，如今仍旧做这戏行营业。他这戏行里，淮清桥是三个总寓，一个老郎庵。总寓内都挂着一班一班的戏子牌。凡要定戏，先几日

① 关于各地的戏神祭祀，参考了周育德《中国戏曲与中国宗教》第125—135页，中国戏剧出版社1990年。

② 《宜黄县戏神清源师庙记》，《汤显祖诗文集》（全二册）下册第1128页。

③ 詹石窗《道教与戏剧》第39页。

要在牌子上写一个日子。鲍文卿却是水西门总寓挂牌。他戏行规矩最大，但凡本行中有不公不法的事，一齐上了庵，烧过香，坐在总寓里品出不是来，要打就打，要罚就罚，一个字也不敢拗的。

“汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》则是戏曲一道的经典，是中国戏曲宗教化的重要标志。”^① 在此之前，梨园弟子有师而无祠，有教而无经，是汤显祖把戏神送上了和儒释道三教圣人并列的法座。他庄重地宣布主宰人情的戏神，应享有崇高的地位和隆重的祭祀。虽然现实中，梨园祖师毕竟只是一个行业神，远不能和儒释道三教的圣人相提并论。

^① 周育德《中国戏曲与中国宗教》第134页。

参考文献

— 原典与资料

《道藏》，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社 1988 年版。

《藏外道书》，巴蜀出版社 1994 年版。

《道藏要籍选刊》，上海古籍出版社 1989 年版。

《二十四史》，中华书局标点本。

《文渊阁四库全书》，台湾商务印书馆 1986 年版。

《丛书集成初编》，商务印书馆 1936 年版。

《古今图书集成》，中华书局、巴蜀出版社 1986 年版。

《明实录》，台北中央研究院历史语言研究所影印本 1961 年版。

《清实录》，中华书局影印本 1985—1987 年。

《万历野获编》，中华书局 1959 年版。

《清朝野史大观》，上海书店 1981 年版。

陈垣《道家金石略》，文物出版社 1988 年版。

《巴蜀道教碑文集成》，四川大学出版社 1997 年版。

王明《太平经合校》，中华书局 1960 年版。

王明《抱朴子内篇校释》，中华书局 1985 年版。

《南华真经注疏》，中华书局 1998 年版。

《悟真篇浅解》，中华书局 1990 年版。

《全唐文》，中华书局 1983 年版。

《全唐诗》，中华书局 1979 年版。

《笔记小说大观》，江苏广陵古籍刻印社 1983 年版。

李昉等编《太平广记》，中华书局 1961 年版。

《鲁迅全集》，人民文学出版社 1973 年版。

[明] 臧晋叔编《元曲选》，中华书局 1958 年版。

隋树森编《元曲选外编》，中华书局 1959 年版。

[明] 毛晋编《六十种曲》，中华书局 1958 年版。

《孤本元明杂剧》，上海涵芬楼藏版影印本。

[明] 赵琦美辑《脉望馆钞校古今杂剧》，古本戏曲丛刊本。

《古本戏曲丛刊初集》，古本戏曲丛刊编刊委员会辑，1954 年上海商务印书馆影印本。

《古本戏曲丛刊二集》，古本戏曲丛刊编刊委员会辑，1955 年上海商务印书馆影印本。

《古本戏曲丛刊三集》，古本戏曲丛刊编刊委员会辑，1957 年文学古籍刊行社影印本。

《古本戏曲丛刊四集》，古本戏曲丛刊编刊委员会辑，1958 年上海商务印书馆影印本。

[清] 邹式金编《杂剧三集》，清诵芬室重校本。

郑振铎辑《清人杂剧二集》，1934 年长乐郑式刊本。

二 工具书

任继愈主编《道藏提要》，中国社会科学出版社 1991 年版。

朱越利《道藏分类解题》，华夏出版社 1996 年版。

《道教小辞典》，上海辞书出版社 2001 年版。

张庚主编《中国戏曲志》，文化艺术出版社 1993 年版。

[清] 黄文暘编《曲海总目提要》，人民文学出版社 1959 年版。

《曲海总目提要补编》，人民文学出版社 1959 年版。

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 1959 年版。

蔡毅编著《中国古典戏曲序跋集编》，齐鲁书社 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。

钟嗣成等著《录鬼簿》（外四种），古典文学出版社 1957 年版。

傅惜华《明代杂剧全目》，作家出版社 1958 年版。

傅惜华《清代杂剧全目》，人民文学出版社 1981 年版。

傅惜华《明代传奇全目》，人民文学出版社 1959 年版。

钱谦益《列朝诗集小传》，上海古籍出版社 1959 年版。

三 专著

卿希泰主编《中国道教史》（四卷本），四川人民出版社 1996 年修订本。

任继愈《中国道教史》（上、下，增订本），中国社会科学出版社 2001 年版。

张岱年《中国哲学大纲》，中国社会科学出版社 1982 年版。

任继愈《中国哲学史》（四卷本），人民出版社 1963 年版。

马西沙、韩秉方《中国民间宗教史》，上海人民出版社 1992 年版。

《儒释道与传统文化》，《文史知识》编辑部编，中华书局 1990 年版。

《道教与传统文化》，《文史知识》编辑部编，中华书局 1992 年版。

柳存仁《和风堂文集》，上海古籍出版社 1991 年版。

李刚《劝善成仙——道教生命伦理》，四川人民出版社 1994 年版。

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

游子安《劝化金箴——清代善书研究》，天津人民出版社 1999 年版。

陈霞《道教劝善书研究》，巴蜀书社 1999 年版。

潘显一《大美不言》，四川人民出版社 1997 年版。

唐大潮《明清之际道教“三教合一”思想论》，宗教文化出版社 2000 年版。

张泽洪《道教斋醮科仪研究》，巴蜀书社 1999 年版。

姜生、郭武《明清道教伦理及其历史流变》，四川人民出版社 1999 年版。

苟波《道教与神魔小说》，巴蜀书社 1999 年版。

张广保《金元全真道内丹心性学》，三联书店 1995 年版。

卢国龙《道教哲学》，华夏出版社 1997 年版。

刘仲宇《道教法术》，上海文化出版社 2001 年版。

李大华《生命存在与境界超越》，上海文化出版社 2001 年版。

朱书功编著《中国古代房事养生集要》，中国医药科技出版社 1991 年版。

李乔《中国行业神崇拜》，中国华侨出版公司 1990 年版。

梅新林《仙话——神人之间的魔幻世界》，上海三联书店 1992 年版。

郑士有、陈晓勤编《中国仙话》，上海文艺出版社 1994 年版。

詹石窗《道教与戏剧》，台湾文津出版社 1997 年版。

詹石窗《南宋金元道教文学研究》，上海文化出版社 2001 年版。

詹石窗《道教文学史》，上海文艺出版社 1992 年版。

杨建波《道教文学史论稿》，武汉出版社 2001 年版。

孙昌武《道教与唐代文学》，人民文学出版社 2001 年版。

孙昌武《佛教与唐代文学》，上海古籍出版社 1991 年版。

葛兆光《道教与中国文化》，上海人民出版社 1987 年版。

武艺民《中国道情艺术概论》，山西古籍出版社 1997 年版。

张燕丽硕士论文《晋北道情剧种文化研究》（完成于 2003 年 4 月）。

黄兆汉《道教与文学》，台湾学生书局 1994 年版。

郭英德《世俗的祭礼——中国戏曲的宗教精神》，国际文化出版公司 1988 年版。

周育德《中国戏曲与中国宗教》，中国戏剧出版社 1990 年版。

〔日〕田仲一成著，钱杭、任余自译，《中国的宗教与戏剧》，上海古籍出版社 1992 年版。

〔前苏联〕乌格里诺维奇著，王先睿、李鹏增译《艺术与宗教》，三联书店 1987 年版。

陈荣富《宗教礼仪与古代艺术》，江西高校出版社 1994 年版。

李传瑞、王太编《八仙传说》，山东文艺出版社 1985 年版。

王汉民《八仙与中国文化》，中国社会科学出版社 2000 年版。

浦江清《浦江清文录》，人民文学出版社 1989 年版。

赵景深《中国小说丛考》，齐鲁书社 1980 年版。

周群《儒释道与晚明文学思潮》，上海书店 2000 年版。

郑长风《明清戏曲家考略》，上海古籍出版社 1994 年版。

《清代燕都梨园史料》，中国戏剧出版社 1988 年版。

谭正璧《话本与古剧》，上海古籍出版社 1985 年版。

周贻白《明人杂剧选》，人民文学出版社 1958 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 1985 年版。

杨潮观著，胡士莹校注《吟风阁杂剧》，中华书局 1963 年版。

〔清〕程煥《龙沙剑传奇》，黑龙江人民出版社 1986 年版。

唐氏古柏堂藏版，周育德标点本《古柏堂戏曲集》，上海古籍出版社 1987 年版。

蒋氏红雪楼藏版，周妙中点校本《蒋士铨戏曲集》，中华书局 1993 年

版。

汤显祖著，徐朔方笺校《汤显祖诗文集》（全二册），上海古籍出版社 1982 年版。

汤显祖著，钱南扬校点《汤显祖戏曲集》（全二册），上海古籍出版社 1978 年版。

徐朔方《汤显祖评传》，南京大学出版社 1993 年版。

徐朔方《论汤显祖及其他》，上海古籍出版社 1983 年版。

王季思主编《中国十大古典悲剧集》（全二册），上海文艺出版社 1982 年版。

周作人《中国新文学的源流》，华东师范大学出版社 1995 年版。

郑振铎《中国俗文学史》，商务印书馆 1938 年版。

周贻白《中国戏曲发展史纲要》，上海古籍出版社 1979 年版。

刘大杰《中国文学发展史》，上海古籍出版社 1982 年版。

曾影靖著、黄兆汉校订《清人杂剧论略》，台湾学生书局 1995 年版。

徐子方《明杂剧史》，中华书局 2003 年版。

徐振贵《中国古代戏剧统论》，山东教育出版社 1997 年版。

廖奔、刘彦君《中国戏曲发展史》，山西教育出版社 2000 年版。

凌翼云《目连戏与佛教》，广东高等教育出版社 1998 年版。

[奥] 西格蒙德·弗洛伊德著、张燕云译《梦的释义》，辽宁人民出版社 1987 年版。

[美] C·S·霍尔等著、冯川译《荣格心理学入门》，三联书店 1987 年版。

后 记

我曾经在中文专业领域有过七年的学习研究经历，现在又在艺术学院从事戏剧史论的教学。在教学和研究中，我发现就文学而研究文学问题，有时很难找到创新点，甚至容易陷入“一叶障目”的狭隘境地，所以博士阶段的学习，我拜在了著名道教学家李刚教授的门下，博士论文选择了道教与戏剧的交叉研究，希望从道教文化入手，把戏剧艺术的研究放在广阔的社会文化形态中，以对传统问题作出新的阐释。这当然也给自己提出了挑战，一边是浩瀚博深甚至晦涩难懂的道教文献史料，一边是明清时期浩如烟海的戏剧作品、文论典籍，我常常感到力不从心，但选择了就要探索下去，迎难赶上。经过自己的努力和宗教所老师们三年的传道、授业、解惑，论文终于封笔了，学位也攻下来了，但思绪却迟迟不能从三年紧张而疲累的学习工作生活中解脱出来。

论文是在导师李刚教授的精心指导下完成的，从选题、论证到最后的定稿都凝聚着先生的心血，在这里表示诚挚的谢意。同学们的深厚情谊是我博士三年学习生涯的另一重要收获。谈天侃地的交流与碰撞中，困惑与问题迎刃而解；几杯清茶的浸润，倦

怠与不快烟消云散。求学告一段落了，相信大家的友谊长存心中。特别感谢正强、曾维加两位同学在我查资料和核校友文献过程中的鼎力协助。

丈夫对我求学的鼓励和生活上的关心，以及给予我的信心和勇气，是我在学业上不断探索的动力来源，对此表示特别的感谢。

我是一个半路出家者，道教对我来说，曾经是陌生而全新的，在广阔的道教研究领域，我仅是一个初涉者，本书的疏漏和不足之处，敬请专家批评、指正，并给予一个青年学者以谅解。

李 艳