

南 華 大 學

文學系

碩士論文

洪昇《長生殿》的神話研究



研 究 生：張玉舟

指 導 教 授：王祥穎 教授

中 華 民 國 九 十 八 年 七 月

南 華 大 學

文 學 系

碩 士 學 位 論 文

洪昇《長生殿》的神話研究

研究生：張玉丹

經考試合格特此證明

口試委員：\_\_\_\_\_

王豐宏

陳章錫

王祥穎

指導教授：王祥穎

系主任(所長)：鄭定國

口試日期：中華民國九十八年六月二十九日

## 摘要

洪昇《長生殿》內容為明皇、楊妃的愛情繫在國家興亡的故事，在洪昇之前，關於兩人的故事資料豐富，信手拈來皆是題材，但作者如何妥當使用題材表現創作的要旨，便是本篇論文著手探討的方向。

《長生殿》可分歷史與神話兩大部份作為洪昇虛實筆法的劇情設計，在歷史方面洪昇不完全根據史實發生的時間、地點，甚至連人物也所有不同；在神話方面洪昇將明皇、楊妃各自的神話傳說滲入劇情中，並且交相呼應，使神話傳說的情節線得以發展，於此，筆者所要研究的方向便是架構在《長生殿》的神話要素，再從這些神話要素看待《長生殿》所塑造的仙鄉意象。

仙鄉，是神話步入仙話的心理產物，一般而言，源自仙話所塑造的仙鄉意象離不開長生的欲望和不死的幻想，然而筆者認為劇中不只是呈現人們心中的欲望，洪昇在仙話的背後有他對於現實社會所反映的樂園概念。為此，從洪昇生平背景看《長生殿》的實際效用，以洪昇複雜的身世、社會環境和所受的儒家思想尋找出「禮」、「樂」是作為重返仙鄉的觀念，便可發現《長生殿》呈現的仙鄉儘管是完美的至善世界，但透過省思悔悟的方式依然可以通往，表現出儒家修身的一面。

關鍵字：洪昇 長生殿 神話 蓬萊 圖騰

## 洪昇《長生殿》的神話研究

## 目 次

第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 前人研究成果.....	10
一、以「作者作品」研究.....	10
二、以「情至主題」研究.....	11
三、以「神話傳說」研究.....	13
第三節 研究範圍與對象.....	14
第四節 研究方法與步驟.....	19
第二章 洪昇經歷及其創作宗旨.....	23
第一節 複雜時局與個人際遇的矛盾.....	23
一、清政府與明遺民的關係.....	24
二、國殤與家難的社會經歷.....	27
第二節 情真與禮法的承變.....	32
一、疏狂個性與創作.....	32
二、以情反理的反思.....	38
第三節 情至主題反映時代的動盪.....	41
一、愛情主題於明皇、楊妃戲劇的發展.....	41
二、洪昇的「情至」意蘊.....	47
三、霓裳羽衣曲作為「情至」的意象.....	51
第三章 霓裳羽衣曲與月宮、蓬萊的探討.....	59
第一節 明皇遊月宮的形成.....	60
一、從遊月宮到月宮得曲.....	60
二、月宮得曲的劇情設計.....	68
三、《長生殿》對月宮得曲的更變.....	79

第二節 霓裳羽衣曲的聯結.....	83
一、〈霓裳辭十首〉的影響.....	83
二、霓裳羽衣與楊妃形象.....	86
三、《長生殿》楊妃與仙曲的關係.....	92
第三節 楊妃蓬萊仙的衝突.....	95
一、魂歸蓬萊的因果仙緣.....	95
二、蓬萊仙的排斥與調整.....	102
三、《長生殿》裡楊妃仙緣的表現.....	112
第四章 仙鄉的失落與追尋.....	115
第一節 蓬萊、月宮抒寫意涵.....	116
一、長生欲望與蓬萊的創造.....	116
二、月宮與蓬萊山的同質性.....	119
第二節 蓬萊形貌與樂園建構.....	122
一、「壺」形貌的創造意義.....	122
二、樂園之境與人間仙境.....	128
第三節 明皇與楊妃重返的試煉.....	132
一、罪與救贖的回歸.....	132
二、死與重生的變異.....	137
第五章 禮樂情感通達天人秩序.....	141
第一節 以圖騰觀念看禮樂淵源.....	141
一、巫術禮儀與圖騰舞蹈.....	141
二、圖騰觀念與神話符號.....	145
三、禮、樂的相異與相同.....	149
第二節 霓裳羽衣曲與回歸蓬萊.....	152
一、立國、禍國的仙曲.....	152
二、樂從和與蓬萊本質.....	155
第三節 楊妃與圖騰的形象共涉.....	159
一、以禮調節楊妃情感.....	159
二、圖騰餐與神人契合.....	163

第六章 結論.....	169
參考書目.....	175
一、專書.....	175
(一) 洪昇作品.....	175
(二) 古籍著作.....	175
(三) 近人論著.....	178
二、期刊.....	180
三、學位論文.....	182
附錄一：月宮、霓裳羽衣曲、蓬萊神話要素出現《長生殿》齣目表	
附錄二：遊月宮、霓裳羽衣曲、蓬萊玉妃的演變（《葉淨能詩》至《長生殿》）	

# 洪昇《長生殿》的神話研究

## 第一章 緒論

清康熙年間，洪昇刪改以李白為主的傳奇作品《沉香亭》，加入李泌輔肅宗中興的《舞霓裳》後，又因鍾情帝王之戀，挽合玉妃歸蓬萊、明皇遊月宮的傳說，經歷十年才完成一代歷史劇的經典《長生殿》<sup>1</sup>。在這三易的過程中，洪昇明顯地化用了神話傳說在劇情上的表現，因此洪昇使用神話題材作為戲劇架構的一部份必有他的意義。

### 第一節 研究動機與目的

康熙二十七年(公元 1688 年)《長生殿》脫稿，其中虛構的藝術筆法和真實的歷史事件相互融合，除了與孔尚任的歷史名劇《桃花扇》同享「南洪北孔」的美譽<sup>2</sup>，又堪稱「一部鬧熱的牡丹亭」<sup>3</sup>，不僅如此，欣賞《長生殿》的觀眾繁多且廣泛，不論文人雅士或是優伶樂者都慕名演唱<sup>4</sup>，徐麟在其序中說「一時朱門

<sup>1</sup> 洪昇(字昉思，號稗畦、又號稗村、南屏樵者)，生於清順治二年(公元 1645 年)乙酉，卒於清康熙四十三年(公元 1704 年)甲申；流傳下來的戲劇作品僅剩雜劇《四嬋娟》及傳奇《長生殿》。洪昇於《長生殿·例言》對其作品創作來歷有段敘述：「憶與嚴十定隅坐皋園談及開元天寶間事，偶感李白之遇，作《沉香亭》傳奇。尋客燕臺，亡友毛玉斯謂排場近熟，因去李白，入李泌輔肅宗中興，更名《舞霓裳》，優伶皆久習之。後又念情之所鍾，在帝王家罕友。馬嵬之變，已違夙誓，而唐人有玉妃歸蓬萊仙院、明皇遊月宮之說，因合用之，專寫釵盒情緣，以《長生殿》題名，諸同人賞之。樂人請是本演習，遂傳於時。蓋經十餘年，三易稿而始成，予可謂樂此不疲矣。」見洪昇著，樓含松、江興祐校注：《長生殿》(台北：三民書局，2003 年 5 月)，第 3 頁。

<sup>2</sup> 孔尚任(字季重，又字聘之，號東塘，別號岸堂，自稱云亭山人、山東曲阜人)，生於清順治五年(公元 1648 年)戊子，卒於清康熙五十七年(公元 1718 年)戊戌，關於孔尚任生活的時代，詳見胡雪岡《孔尚任和桃花扇》(台北：萬卷樓發行，三民總經銷，1993 年 6 月)。楊恩壽《詞餘叢話》卷二云：「康熙時，《桃花扇》、《長生殿》先後脫稿，時有『南洪北孔』之稱。」見[清]楊恩壽：《詞餘叢話》，收錄至楊家駱主編：《歷代詩史長編二輯·第九冊》(台北：鼎文書局，1974 年 2 月)，第 251 頁。

<sup>3</sup> 《長生殿·例言》一句「棠村相國嘗稱予是劇乃一部鬧熱《牡丹亭》，世以為知言。」同註 1，第 4 頁。以下同本引文僅標頁數，不另註處。

<sup>4</sup> 吳舒覺序曰：「愛文者喜其詞，知音賞其律。以是傳聞益遠。畜家樂者攢筆競寫，轉相教習。優伶能是，升價什佰。」毛奇齡序曰：「暨予出國門，相傳應莊親王世子之請，取唐人《長恨

綺席、酒社歌樓，非此曲不奏」(頁 345)，吳作梅跋說此傳奇「世人爭演之」(頁 369) 可見當時的演出盛況。

觀看《長生殿》傳奇的內容是指唐明皇、楊貴妃兩人的愛情故事，從唐史、唐詩與筆記到明清的雜劇、傳奇與小說的說唱文學，這類母題的創作早已存在世人心中，因此《長生殿》使用舊有主題時容易導致落入俗套或紅極一時的可能性，自安祿山事件後，唐詩、唐人筆記中多少都譴責唐明皇、楊貴妃的事蹟，不論是杜甫〈自京赴奉先縣詠懷五百字〉中以「君臣留歡娛，樂動殷膠葛」相對「朱門酒肉臭，路有凍死骨」的名句諷刺明皇耽於享樂<sup>5</sup>，或是杜牧〈過華清宮絕句三首〉「一騎紅塵妃子笑，無人知是荔枝來」、「霓裳一曲千峰上，舞破中原始下來」兩句道破楊貴妃專寵於前，導致禍國殃民之事<sup>6</sup>，諸如此類將兩人相愛的故事牽扯國破家亡的思想屢見不鮮，形成一套固定的劇情架構。

洪昇創作《長生殿》也突出愛情維繫國家興亡的主旨，然而值得注意的是洪昇不單就歷史看待明皇、楊妃的愛情，也從神話傳說的角度敘述，洪昇道：

而唐人有玉妃歸蓬萊仙院、明皇遊月宮之說，因合用之，專寫釵盒情緣，以《長生殿》題名，諸同人頗賞之。(〈例言〉頁 3)

明皇遊月宮和楊妃魂歸蓬萊不是洪昇創想的神話，可見洪昇引用的目的，即表達明皇、楊妃之情緣，兩脈絡的神話使劇本交錯複雜，藉由天人之間、生死之際表現精誠不散的情至，是故研究《長生殿》不可忽略其神話架構所表現的意涵。

此處所言的神話都指廣義神話，袁珂《神話論文集》裡一篇〈從狹義的神話到廣義的神話〉說道，一般而言的神話是屬於廣義神話，它是由遠古狹義神話經

---

歌》事作《長生殿》院本。一時勾欄多演之。」尤侗序曰：「一時梨園子弟，傳相搬演。關目既巧，裝飾復新，觀者堵牆，莫不俯仰稱善。」可見當時喜愛《長生殿》的觀眾層面廣泛，三人的序各引自洪昇著，含松、江興祐校注：《長生殿》(台北：三民書局，2003年5月)，第355、357與358頁。

<sup>5</sup> 蕭滌非等撰寫：《唐詩鑑賞》(台北：五南圖書出版，2001年12月初版三刷)，第535-537頁。

<sup>6</sup> 同上註，第1282-1283頁。



過歷時的集結或衍生，最終形成一個籠統的指稱：

古代神話產生於原始公社母權制時期，起初本是簡單的、零散的，後來逐漸匯為比較複雜的整體，並且和歷史緊密結合起來。它發展到奴隸社會初期便登峰造極。以後，當有文字的歷史記載開始出現的時候，古代神話就逐漸消亡了。其後在各個社會的各個歷史階段，隨著現實生活的發展和人民對生活的願望，又陸續有為數不少的新的神話和神話因素濃厚的傳說故事產生出來，直到今天，還未斷絕。<sup>7</sup>

本篇論文所使用的仙話意義，便是「人民對生活的願望」所產生的神話之一<sup>8</sup>，梅新林《仙話——神人之間的魔幻世界》認為仙話的誕生來自人類心中生命意識的覺醒，可解釋袁珂為何認為現今神話複雜，又還未斷絕的原因：

當人類相繼告別動物與神之後走向自我覺醒、自我獨立但又逐漸意識到而且無力擺脫「死亡恐懼—生命毀滅感」與「塵世束縛—生命不自由感」之兩大局限時，我們的祖先就對其他民族所倚重的來世的、彼岸的、靈魂的「宗教式」的解脫方法普遍不感興趣，而寧可選擇了一條注重今生的、此岸的、肉體的「世俗式」的超越之路。以長生不死、快樂自由為宗旨的神仙思想在此期間的迅速興起，即是這種文化選擇的直接結果和典型表現。<sup>9</sup>

<sup>7</sup> 袁珂：《袁珂神話論集》（四川：四川大學出版社，1996年9月），第71頁。

<sup>8</sup> 袁珂於〈從狹義的神話到廣義的神話〉將廣義神話區分九個部份，分別是一、自然神話；二、傳說；三、神話的歷史化與歷史化的神話；四、仙話；五、怪異；六、民間傳說；七、中國化的佛經神話；八、節日、法術、寶物、風習和地方風物等神話傳說；九、少數民族的神話。九個部份的相異內容見《袁珂神話論集》，同上註，第68-71頁。

<sup>9</sup> 梅新林：《仙話——神人之間的魔幻世界》（江蘇：新華書店，1992年6月），第1頁。

袁珂心中的古代神話是仙話未誕生之前，人與神還未脫離的時期，其後人類因為欲望的需求而創造出類似神的理想目標，即仙話。仙話與原始神話相異，但見仙話脫胎自神話的脈絡而言，又不可視為非神話的部份。故此，現今神話還未斷絕的原因在於只要脫胎於神話而來的故事，皆可歸屬於神話，而人的欲望無窮盡，投射出來的神話創作源源不絕，神話也就沒有斷絕的時候。

洪昇的《長生殿》，因為楊妃、明皇的神話傳說置入劇情的關係，亦有其神話因素，洪昇為何以神話架構《長生殿》便是此篇論文的動機，因此洪昇如何使用明皇與楊妃的神話色彩亦是值得研究的部份，根據曾永義先生整理出楊貴妃故事的脈絡，可簡單分為四點：

然文人賦詠，並非如史家記述，因之有意無意間，加入許多附會與誇飾，於是楊妃故事內容亦逐漸豐富，若考其脈絡，則約有四端：其一為天人之說蓬萊仙子之滲入，其二為明皇遊月宮艷羨嫦娥之附會，其三為楊貴妃與安祿山穢亂後宮之誣陷，其四為塑造梅妃以導上陽宮人之幽怨。<sup>10</sup>

根據這四個脈絡：「天人之說」、「遊月宮附會嫦娥之羨」、「安楊穢亂」與「梅楊爭妬」，洪昇在《長生殿》勢必化用了「天人之說」和「遊月宮附會嫦娥之羨」的傳說，在其〈序〉道：

余覽白樂天《長恨歌》及元人《秋雨梧桐》劇，輒作數日惡。南曲《驚鴻》一記，未免涉穢。從來傳奇家非言情之文，不能擅場；而近乃子虛烏有，動寫情詞贈答，數見不鮮，兼乖典則。因斷意取義，借天寶遺事，綴成此劇。凡史家穢語，概削不書，非曰匿瑕，亦要

<sup>10</sup> 曾永義：〈《長生殿》在戲曲文學與藝術上的成就〉，《中國文哲研究通訊》2001年3月第11卷第1期，第3頁。

諸詩人忠厚之旨云爾。（〈自序〉頁1）

這是洪昇對自身作品《長生殿》的要求，因此刪去了「安楊穢亂」這一段逸史，對「梅楊爭妬」有所修改，參入神話傳說，皆是為了表現明皇與楊妃的堅貞情感，突顯「情至」能上天下地。

《長生殿》對於「情至」的論述不專就男女私情，徐照華〈論長生殿之主題意識〉便點出「《長生殿》傳奇較《牡丹亭》更深刻有力的一點是：洪昇注意到『情』與社會歷史國家的關係」<sup>11</sup>。情既然繫在整個歷史國家的關係，洪昇所表達的「情至」較為廣闊，是包含著社會、歷史的民族情感，由於洪昇有意識的以金釵鈿盒作貫串天人之間的創作，因此以往學者研究情至部份，都從金釵鈿盒著手，然而比起金釵鈿盒，霓裳羽衣曲在劇情中更能發揮洪昇情至的思想。待看霓裳羽衣曲出現於《長生殿》的齣目<sup>12</sup>，就前半部（第一到二十五齣）而言，只有一齣是具有神話情節的〈聞樂〉，卻是霓裳羽衣曲的重要關目，其他霓裳羽衣曲出現的齣目則是楊妃取悅明皇的愛情表現；而下半部（第二十六到五十齣）所展開的神仙情節，亦離不開以霓裳羽衣曲作為楊妃表情的物象，見〈仙憶〉一齣道「朱絃已斷，羞將此調重彈」（〈仙憶〉頁254），以霓裳羽衣曲代表過去的濃情不再，呼應上半部的愛情表現。

霓裳羽衣曲不只是楊妃表情的物象，明皇藉以思念楊妃的物象，它還是貫通仙凡的媒介，徐龍飛在〈霓裳羽衣—「長生殿」中的一個重要物象研究〉的摘要便說：

如果說「釵盒」主要體現作者對「至情」的嚮往與追求，「霓裳」則寄托了作者對社會、歷史、人生等更為廣闊深沉的感慨與悲哀。<sup>13</sup>

<sup>11</sup> 徐照華：〈論長生殿之主題意識〉，《興大中文學報》1994年1月第7期，第62頁。

<sup>12</sup> 見本論文附錄一。

<sup>13</sup> 徐龍飛：〈霓裳羽衣—「長生殿」中的一個重要物象研究〉，《中國戲曲學院學報》2007年11月第28卷第4期，第43頁。

洪昇的情至，除了男女之情外還包括社會、民族的情感，那麼霓裳羽衣曲的象徵絕對比金釵鈿盒更能表達洪昇的「情至」思想，故本篇論文以「霓裳羽衣曲」的物象作為研究基礎，推論它在劇中表現的仙話色彩。

關於「霓裳羽衣曲」一部，就歷史文本表現神話傳說而言，是唐明皇遊月宮時所習得的仙曲<sup>14</sup>，其情節已成功地滲入了天人之說，而洪昇《長生殿·聞樂》一齣，不僅吸收月宮得曲的情節，還將明皇遊月宮所得「霓裳羽衣曲」轉嫁到楊貴妃身上，如此，不得不重視洪昇將楊貴妃仙化的意義，而楊妃經歷生、死、尸解、證仙的過程，表現死而不亡的生命循環，就上述提及神話演變仙話的原因，《長生殿》對於生命的意識具有濃重的仙話特質，其思想如同羅永麟《中國仙話研究》認為仙話是人民對「長生不老」的期盼：

春秋戰國是列國兼併劇烈的時期，戰爭頻繁，殺人盈野，民不聊生。

在上者欲求長生，永享榮華富貴；在下者困苦顛沛，也想避世偷生。

前者是對長生的幻想，後者是對死亡的抗拒。<sup>15</sup>

這種「生滅永恒」的觀點所產生的仙話，它避世的態度不像神話具有鬥爭的意味<sup>16</sup>，並且傾向畏世求生的心態，故此，李澤厚才會在《美的歷程》一書中認為《長生殿》「給予人們的審美效果，仍然是上述那種人生空幻感」<sup>17</sup>，並將清初孔尚任的《桃花扇》、蒲松齡的《聊齋誌異》併為明清感傷文學時期的作品。這種人生空幻、無常的消極態度，從作者創作和觀眾接受的熱潮來看，正符合清初時代劇烈興亡感受下人們期待避世、求生的幻想，《長生殿》應運而生。

<sup>14</sup> 王灼：《碧雞漫志》全文引述有關霓裳羽衣曲與遊月宮的筆記小說，見 [明] 陶宗儀：《說郛·卷十八·碧雞漫志》（台北：新興書局，1972年4月），第337-340頁。

<sup>15</sup> 羅永麟：《中國仙話研究》（上海：上海文藝出版社，1993年5月），第57-58頁。

<sup>16</sup> 羅永麟《中國仙話研究》以馬克思主義論述神話的產生道：「馬克思主義者認為神話是人和自然鬥爭的產物，人類企圖征服自然，將自然力人格化，於是神（和神話）就產生了。自然力被人類征服，神話就消滅了。」同上註，第57頁。

<sup>17</sup> 李澤厚：《美的歷程》（台北：三民，1996年9月）第224頁。

仙話並非都是消極畏死的心態，反觀，就是因為對於長生的積極嚮往，仙話得以產生，尤其是仙鄉樂土的仙話，那是神話演化而來的仙境，模糊神話與仙話的嚴格區分，梅新林說：

最早問世的西王母仙話、黃帝仙話、蓬萊大人仙話，系由中國上古神話的兩大系統即發源於西北高原地區的崑崙神話與發源於東方濱海一帶的蓬萊神話演化而成。<sup>18</sup>

神話與仙話的聯繫，使人類對於長生的終極目的接通神話的積極意識，觀看《長生殿》所表現長生、避死的仙話有它積極的部份，藉由生命不死與靈魂轉化的蓬萊玉妃形象，洪昇才能以「悔」重整歷代對她穢亂與成仙的矛盾：

玉環傾國，卒至隕身。死而有知，情悔何極。苟非怨艾之深，尚何證仙之與有。（〈自序〉頁1）

楊妃藉由自省、贖罪達成重返仙鄉樂土的條件，劇情中楊妃所回歸的蓬萊仙山，在神話思維中象徵生生不息的宇宙思維，由此可見楊妃縊死和尸解的情節在全劇中佔有舉足輕重的關鍵，洪昇重塑楊妃形象的目的不只是為了呈現人類心中仙鄉的美好，而是給予世人回歸仙鄉的方式。

楊妃縊死的情節，從遠古初民的圖騰觀來看具有「犧牲」的觀念，遠古初民為了表現天人之間的和諧，常犧牲宗族圖騰的神聖動物作為神人分食共享的觀念，維繫神人的關係，而楊妃「犧牲式的死亡」在劇中便有達成天人秩序的條件。從遠古圖騰維持宗族、天人之秩序的思路走向先秦儒家「禮」，是相通的，見李澤厚從人類的心理文化看「圖騰活動」和「禮」的本質，具有調節、規範的意義：

<sup>18</sup> 梅新林：《仙話—神人之間的魔幻世界》（江蘇：新華書店，1992年6月），第2頁。

但我認為，出現在漢代的三禮(《禮儀》、《周禮》、《禮記》)的主要部份正是保留了許多自上古至殷周的所謂『禮制』—即以祭祀活動為核心的圖騰活動、巫術禮儀等具體制度和規範，它們正是自上古到殷周的某些『禮制』的具體遺跡。<sup>19</sup>

相應洪昇儒家思想的背景，「楊妃調節情感的心態」以重返蓬萊仙鄉的過程亦是「禮」的象徵。以李澤厚美學的角度看「禮」、「樂」淵源，來自遠古圖騰的巫術禮儀和圖騰舞蹈(見本章註 19)，在遠古，圖騰活動是作為人與另一個世界感應的形式<sup>20</sup>，楊妃作為「圖騰」的形象，他調節情感所表現「禮」的態度與霓裳羽衣曲「樂」的物象可以視為洪昇重返天人的設計，李澤厚說：

遠古圖騰歌舞作為巫術禮儀，是有觀念內容和情節意義的，而這情節意義就是戲劇和文學的先驅。古代所以把禮樂同列普舉，而且把它們直接和政治興衰聯結起來，也反映原始歌舞(樂)和巫術禮儀(禮)在遠古是二而一的東西，它們與其氏族、部落的興衰命運直接相關而不可分割。<sup>21</sup>

《長生殿》中楊妃(圖騰)歌舞霓裳羽衣曲(樂)即是「圖騰歌舞作為巫術禮儀」的天人之交感，歷代文本往往在楊妃舞仙曲的同時混同月宮與仙姿的模樣，《長生殿》亦是，〈舞盤〉一句「渾一似天仙，月中飛降」(〈舞盤〉頁 107) 便模糊楊妃仙、人形象的交界，因此，楊妃舞霓裳羽衣這樣的動作，亦與一個氏族(擴大為一個王朝)的興衰命運相關。

<sup>19</sup> 李澤厚：《華夏美學》(台北：三民，1996年9月)，第16頁。

<sup>20</sup> 蘇珊·朗格《情感與形式》道「在舞蹈的沈迷中，人們跨過了現實世界與另一個世界的鴻溝，走向了魔鬼、精靈與上帝的世界」，見李澤厚：《華夏美學》轉引，同上註，第9頁。

<sup>21</sup> 李澤厚：《美的歷程》(台北：三民，1996年9月)，第16頁。

相對楊妃因「圖騰」禁忌、規範而身兼「禮」的形象，霓裳羽衣曲本身有著月亮的仙話色彩，月亮不死的觀念屬於「死而又育」或「復生」、「再生」的能力<sup>22</sup>，而這份仙話色彩與蓬萊本質相同，以流動式的渾同表現出永恆的概念，這與儒家「樂從和」的認知相似，儒家將音樂作為調節情感以達中和的概念，是渾同萬物的和諧，並非僵死不動的「置中」，因此在《長生殿》裡，楊妃對情感的表現是隨著霓裳羽衣曲仙曲的本質不斷地修正，最終達到「和」的理想模式。

為了能論證洪昇在《長生殿》中以禮樂作為回歸蓬萊仙鄉的方式，筆者需要做以下三點推論：

- (一) 首先呈現《長生殿》中蓬萊仙鄉的性質。
- (二) 其次論述「禮」、「樂」與遠古圖騰活動的相同本質。
- (三) 最後以圖騰活動的天、人關係作為重返蓬萊的意義。

圖騰活動能重返蓬萊，就禮樂與圖騰活動具有相同的本質來看，禮樂亦能成為人類重返的方式，而從禮、樂的角度看洪昇《長生殿》的神話架構所表現出整個民族的興亡也非常妥當，蕭兵在《神話學引論》一節〈神話：民族的靈魂〉引德國謝林的話表示神話與民族的關係：

一個民族是有了神話以後才開始存在的。……它的思想是一致性——亦即集體的哲學，表現在它的神話裡面；因此，它的神話，包含了民族的命運。<sup>23</sup>

神話的出現表現了民族的存在，這是由於神話是一種集體性心靈的創想，若沒有

<sup>22</sup> 胡萬川〈嫦娥奔月神話新探〉道「古代許多地方的人往往認為月亮是像人一樣有生命，而且它的生命是永恆的，因為它有死而復生之能。」見胡萬川：《真實與想像神話傳說微探》（新竹：清大出版社，2004年7月），第92-93頁。

<sup>23</sup> [德國] 謝林：《藝術哲學》，其論述轉引自蕭兵：《神話學引論》（台北：文津出版社，2001年10月），第154頁。

任何集團，神話便不會產生，所以《長生殿》表現的並非洪昇個人的懷想，亦是對民族集體意識的召喚。

神話是一種集體性心靈的創想，洪昇藉神話所表現的《長生殿》必然脫離不了他身處的歷史條件和社會背景的影響，歷史條件就遠程來看是各代使用神話的意義和目的，演變到洪昇時又如何處理，就近程來看便是承繼明代「情至」的發展與改變，由於神話的集體性不同於個體情感的抒發。雖然歷史的承變會影響創作的形式與選擇的題材，但作者所處的社會背景才是引發他創作的主要目的，故洪昇的生平亦是值得參考的資料。在前人研究成果上，筆者便以關係密切的作者作品研究、較為近因的情至主題研究，以及切合主題的神話傳說研究展現前人研究的貢獻和本篇論文進一步的研究方向。

## 第二節 前人研究成果

### 一、以「作者作品」研究

《長生殿》的誕生與洪昇的際遇有很大的關係，研究《長生殿》的民族意識總是脫離不了洪昇滿、漢相對的複雜身世，杜若〈可憐一曲長生殿〉<sup>24</sup>與雅儒〈關於「長生殿」的事件〉<sup>25</sup>皆是從洪昇演出《長生殿》遭革斥事件的角度看洪昇複雜的身世；孫京榮〈從「沉香亭」「舞霓裳」到「長生殿」— 論「長生殿」創作的心理歷程〉<sup>26</sup>是從洪昇三易《長生殿》的內容看他思想的轉變；相對孫京榮從作品看作者思想的角度，張福海〈洪昇的疏狂與《長生殿》的審美意韻〉<sup>27</sup>則是從洪昇的個性看其作品表現的藝術情感。

由於筆者是從作者的生平和個性看《長生殿》的創作，故其論述的目的接近

<sup>24</sup> 杜若：〈可憐一曲長生殿〉，《台肥月刊》1976年11月30日第17卷第11期。

<sup>25</sup> 雅儒：〈關於「長生殿」的事件〉，《新夏月刊》1973年3月31日第33期。

<sup>26</sup> 孫京榮：〈從「沉香亭」「舞霓裳」到「長生殿」— 論「長生殿」創作的心理歷程〉，《西北師大學報(社會科學版)》，1994年1月第31卷第1期。

<sup>27</sup> 張福海：〈洪昇的疏狂與《長生殿》的審美意韻〉，《戲劇藝術》2008年3月第3期。



張福海〈洪昇的疏狂與《長生殿》的審美意韻〉。杜若、雅儒與孫京榮的期刊則作為洪昇思想變化和遭遇的參考性資料，再輔以專書。專書部份，所使用的文獻有三：一是曾永義《長生殿研究》<sup>28</sup>；二是王永健《洪昇和長生殿》<sup>29</sup>，三是章培恆《洪昇年譜》<sup>30</sup>，講述洪昇生平的專書不只這三本，但本篇論文對於洪昇生平時期和身世衝突的部份，以這三本書作主要使用的文獻，以王永健《洪昇和長生殿》敘述的三個時期：「錢塘讀書時期」、「北京旅食時期」和「西湖放浪時期」作為此篇論文論述洪昇生平歷程，而較詳細的時代順序以及如何解釋洪昇滿、漢的糾葛情感則根據曾永義《長生殿研究》和章培恆《洪昇年譜》兩本，尤其曾永義《長生殿研究》中洪昇如何吸收前作的情節設計，是本論文借鑑的論述過程，探討其「情至」與明代「情至」思潮的不同，以及洪昇《長生殿》對情的看法與前作不同之處。

## 二、以「情至主題」研究

關於明皇、楊妃《長生殿》的情至研究，相關的著作多為短篇期刊，筆者整理這些以「情至」作為主題研究的期刊可歸納三種研究方式：一為結構論，二為比較文學，三為物象研究。

以結構論的觀點討論情至思想的有王瓊玲〈評點、詮釋與接受——論吳儀一「長生殿」評點〉<sup>31</sup>以及曾永義〈「長生殿」在戲曲文學與藝術上的成就〉<sup>32</sup>，前者以「接受理論」討論《長生殿》的讀者觀點，使用的文本為吳儀一的評點書，所以除了「情」這一個觀點被提及之外，亦有結構、佈局等敘述；後者曾永義先生的期刊專就《長生殿》所表現的戲劇成就加以探討，反映洪昇表現情至底下的

<sup>28</sup> 曾永義：《長生殿研究》，台北：臺灣商務，1969年10月。

<sup>29</sup> 王永健：《洪昇和長生殿》，上海：上海古籍，1982年5月。

<sup>30</sup> 章培恆：《洪昇年譜》，上海，上海古籍，1979年2月。

<sup>31</sup> 王瓊玲：〈評點、詮釋與接受——論吳儀一「長生殿」評點〉，《中國文哲研究集刊》2003年9月第23期。

<sup>32</sup> 曾永義：〈「長生殿」在戲曲文學與藝術上的成就〉，《中國文哲研究通訊》2001年3月第11卷第1期。

社會寄託，並且討論其佈局、排場和文詞之運用，兩篇都宏觀地看長生殿的整體性和戲劇結構。

較能針對「情至」思想的期刊有胡珂〈從「以情為本」角度看「牡丹亭」和「長生殿」的共性與差異〉<sup>33</sup>、黃麗貞〈唐明皇的愛情—探討「梧桐雨」雜劇和「長生殿」傳奇的寫作主題和人物塑造〉<sup>34</sup>以及鄭尙憲、黃雲〈激越的浪漫 淒美的感傷 —「牡丹亭」和「長生殿」「情至」理想比較〉<sup>35</sup>，這些期刊的共通主題是以比較文本的方式表現「情至」，由於洪昇《長生殿》「情至」思想承自湯顯祖《牡丹亭》，故許多期刊以比較兩個文本之間的差距顯示作者及兩代社會風氣和思想的變遷，而《長生殿》與白樸《梧桐雨》的差異在於運用體裁、內容計設的構思不同，但面對以明皇和楊妃為主軸的愛情故事，《長生殿》與《梧桐雨》都表現出帝王皇妃在民族之情與男女私情的衝突。

不從文本比較的方式探討，直接針對《長生殿》「情」之主題研究的有王瓊玲〈情緣總歸虛幻—「長生殿」的「情」觀〉<sup>36</sup>、徐照華〈論長生殿之主題意識〉<sup>37</sup>、徐龍飛〈「霓裳羽衣」—「長生殿」中的一個重要物象研究〉<sup>38</sup>和趙山林〈「專寫釵盒情緣」—「長生殿」怎樣寫「情」〉<sup>39</sup>四篇。四篇期刊又可區分兩種，第一為王瓊玲和徐照華直接論述《長生殿》「情」的主旨，王瓊玲以本我回歸表達「情」的超昇，論述洪昇在劇情安排上照應前後情緣；徐照華則在敘述過程中先立《長生殿》「愛情說」和「政治說」兩者主題意識，又各別敘述每個主題意識的爭論，指出《長生殿》繁複的雙重主旨；第二種是徐龍飛和趙山林以《長生殿》裡的重

<sup>33</sup> 胡珂：〈從「以情為本」角度看「牡丹亭」和「長生殿」的共性與差異〉，《楚雄師範學院學報》2007年10月第22卷第10期。

<sup>34</sup> 黃麗貞：〈唐明皇的愛情—探討「梧桐雨」雜劇和「長生殿」傳奇的寫作主題和人物塑造〉，《中等教育》1994年12月第45卷第6期。

<sup>35</sup> 鄭尙憲、黃雲：〈激越的浪漫 淒美的感傷—「牡丹亭」和「長生殿」「情至」理想比較〉，《東南大學學報(哲學社會科學版)》2007年9月第9卷第5期。

<sup>36</sup> 王瓊玲：〈情緣總歸虛幻—「長生殿」的「情」觀〉，《中國文哲研究通訊》2001年3月第11卷第1期。

<sup>37</sup> 徐照華：〈論長生殿之主題意識〉，《興大中文學報》1994年1月，第7期。

<sup>38</sup> 徐龍飛：〈「霓裳羽衣」—「長生殿」中的一個重要物象研究〉，《中國戲曲學院學報》2007年11月第28卷第4期。

<sup>39</sup> 趙山林：〈「專寫釵盒情緣」—「長生殿」怎樣寫「情」〉，《東南大學學報(哲學社會科學版)》2006年1月第8卷第1期。

要物象表現明皇、楊妃的「情至」意象，各別以「霓裳羽衣」、「金釵鈿盒」立論。

本篇論文從洪昇背景研究《長生殿》之「情至」與明代「情至」的不同，因而湯顯祖《牡丹亭》的「情至」觀點是不容忽視的比較對象，而作為「情至」的物象有兩個，即「金釵鈿盒」與「霓裳羽衣曲」，筆者取後者物象作為研究的原因在於比起「金釵鈿盒」表現明皇、楊妃的兒女私情，「霓裳羽衣曲」更廣大地包括整個民族、社會到國家百姓的際遇寄託，於劇中又是聯繫神話的因素，較能貼近本篇論文的要旨。

### 三、以「神話傳說」研究

明皇與楊妃的故事，以神話作為研究方向的論文和期刊不少，曾永義先生在研究楊妃故事演進時道出「天人之說的滲入」和「明皇游月宮、艷羨嫦娥的附會」，讓曾永義之後的學者對於研究明皇與楊妃的神話傳說已有方向，根據本篇論文所敘述的神話要素：「明皇月宮得曲」、「楊妃魂歸蓬萊」所達成的樂園神話便是依據曾永義先生的論述形成，除了曾永義先生《曾永義學術論文自選集》裡一篇〈楊妃故事的發展及與之有關的文學〉外，另有其它重要文獻，其論文文獻有吳世如《唐宋詩歌中的楊貴妃形象研究》<sup>40</sup>和李沛靜《楊貴妃在唐詩、唐史資料中之多重形象研究》<sup>41</sup>，吳世如、李沛靜的研究對象為楊妃，主要在詩歌與歷史史實之間的形象差異，前者以詩人同情心理作為楊妃得以仙化的原因，後者以明皇、楊妃生死不渝的愛情作為楊妃得以仙化的原因。

張秀娟《唐玄宗故事研究》<sup>42</sup>則是以明皇為研究對象，從相關的筆記小說區分為游月宮的傳說、夢幻與音樂的傳說以及政治相關的神話傳說，並且探討三者背後的思想，對於本篇論文研究遊月宮方面的神話資料助益良多。以上論文的資

<sup>40</sup> 吳世如：《唐宋詩歌中的楊貴妃形象研究》，台北：淡江大學中國文學系碩士論文，2002年6月。

<sup>41</sup> 李沛靜：《楊貴妃在唐詩、唐史資料中之多重形象研究》，新竹：國立清華大學碩士論文，2006年7月21日。

<sup>42</sup> 張秀娟：《唐玄宗故事研究》，花蓮：國立花蓮教育大學民間文學研究所碩士論文，2006年5月。

料豐富，筆者可從中取得與主題相關的資源，而本篇論文以仙話研究《長生殿》是參考郝譽翔〈由原型回歸之神話架構析論長生殿中「情」的意涵〉而來。<sup>43</sup>

郝譽翔的期刊以神話的架構解決男女之情與民族之情的矛盾，期刊以樂園神話的結構作為理論，從負罪、贖罪到重返樂園為內容，以西方樂園的角度看待明皇、楊妃的愛情，當凡俗的情欲經過贖罪後得到超脫與昇華，而本為仙官的兩人得以重返仙界，藉由兩人仙籍的身份頂替人類心中的罪根。

郝譽翔的文章雖然以仙／凡作為樂園和人間的對比，但沒有特別點出具體的神話符號，因此筆者藉由歷史文本的演變過程，找出架構《長生殿》的神話因素，劇中月宮與蓬萊所營造「蓬萊仙話」的神話系統，象徵宇宙和諧、生命永恆的概念，亦是袁珂、羅永麟、梅新林等人的仙話概念<sup>44</sup>。由於仙話脫自原始神話而來，是故再以具有神話色彩的「圖騰」探究楊妃以「犧牲」作為重返天人秩序的形象，從佛洛依德對圖騰的禁忌觀和李澤厚認為圖騰具有規範的性質，顯示洪昇《長生殿》以「調節情感」作為人類嚮往成仙的方式，亦是禮、樂的意義。

### 第三節 研究範圍與對象

不論是月宮或蓬萊，都是人類難以企及的仙境，而洪昇又塑造宛如人間仙境的皇宮景象對比平民生活，過去的盛世對比亡國的衰落，這些對比都顯現出人類渴望卻難以到達的世界。

天人相對和重返的設計可以發現《長生殿》是洪昇期待和平盛世來到的創作，《長生殿》呈現人對美好世界的渴望，不過，那樣的美好世界不是難以到達的境地，反而是個曾經有過，但卻失落的仙鄉，然而如何返回當初的仙鄉，洪昇

---

<sup>43</sup> 郝譽翔：〈由原型回歸之神話架構析論長生殿中「情」的意涵〉，《台灣大學：中國文學研究》1993年5月第7期。

<sup>44</sup> 仙話研究主要參考袁珂：《袁珂神話論集》，四川：四川大學出版社，1996年9月；羅永麟：《中國仙話研究》，上海：上海文藝出版社，1993年5月；以及梅新林：《仙話——神人之間的魔幻世界》，江蘇：新華書店，1992年6月。

也在劇作中表現出來。

本篇論文研究的對象即是《長生殿》裡仙鄉的塑造和重返仙鄉的方法。洪昇以「天／人」的對比呈現出「月宮、蓬萊」於人類心中相通的蓬萊仙話，表現生命永恒存在期盼，然而作為戲劇的表現，《長生殿》不能只是呈現，還要具有教育的性質。李漁《閒情偶寄》對一本傳奇結構首重「戒諷刺」，他說：

傳奇一書，昔人以代木鐸，因愚夫愚婦，識字知書少，勸使為善，誠使勿惡，其道無由，故設此種文詞，借優人說法，與大眾齊聽，謂善者如此收場，不善者如此結果。<sup>45</sup>

李漁認為戲劇同文人詩書一樣，是教人明辨善惡，然而戲劇主要教導的對象是不識字的觀眾，最有力的方式則是以善惡果報去表現，洪昇在《長生殿·序》所言「樂極哀來，垂戒來世，意即寓焉」（〈序〉頁1）就道出洪昇作《長生殿》有他教育世人的目的，因此，呈現出一處人間仙境之後，便是要告訴世人如何重返這個仙境，洪昇以「悔罪」的方式經營，楊妃在劇中從縊死到升仙的表現即是「禮」、「樂」的達成。

「禮」、「樂」是儒家修身、治世方針，與洪昇接受的教育不徑相同，儒家所倡導的「禮樂思想」，從遠古圖騰禮儀的脈絡觀其發展，禮樂傳統的本質仍然保有遠古思想，李澤厚在《華夏美學》所論述「遠古圖騰歌舞、巫術禮儀的進一步完備和分化，就是所謂的『禮』、『樂』」<sup>46</sup>，作為返回仙鄉的途徑，「禮」、「樂」作為「修身」的完成，才得以返回美好的仙境，故此，本論文研究的對象在《長生殿》中所呈現的「仙鄉」意象，以及用以歸返樂園的「禮」、「樂」本質。

不過，將「禮」、「樂」視為回歸仙鄉的想法，本篇論文必需界定何為「仙鄉」，因為「禮」、「樂」於儒家思想中大可治世平天下，小可修身養性，本篇論文為何

<sup>45</sup> [清] 李漁：《閒情偶寄》（台北：長安出版社，1980年6月），第7頁。

<sup>46</sup> 李澤厚著：《華夏美學》（臺北，三民書局出版，1999年10月二版），第15頁。

以修身為歸返仙鄉的主要完成，主要從「仙鄉」的概念而來。

仙鄉源自仙話而來，而仙話又脫胎於神話的發展，袁珂道「中國神話的一個最大特徵，就是神話流傳演變到後代，仙話侵入神話的範圍。」<sup>47</sup>而仙話的產生是因為人們避死的期待，這樣的心理為道士神仙之說的濫觴，除了道士們自行捏造故事以外，有些則取用神話題材轉為仙話：

仙話自然不是有了道士以後才開始有的，只不過道教建立以後，由於道士們的推波助瀾，神仙之說才更加昌盛起來。道士們固然編造了不少煉丹採補、服食登仙的仙人故事，是糟粕，但也有小部份可以相信原是屬於民間傳說，如玄女教黃帝兵法、瑤姬幫助大禹治水等，經過道士的記錄，潤色加工，才給披上一層仙話外衣的。這類披上仙話外衣的民間傳說，究其實質，本應屬於神話範圍……<sup>48</sup>

神話與仙話的混淆來自道士們為了表現煉丹道術、長生不死之法而穿鑿附會的記錄，不過神話之神人本身就有不死的能力，作為神話資料的《山海經》就有不死國、不死民、不死山等境地，比較神話、仙話兩者，最主要的區別不在長生之說，而是「人經過修煉後便可到達與神人相同的不死能力」才是仙話的本質，鄭土有在〈中國神話仙話化的演變軌迹〉說：

通過肉體的『修煉』達到肉體像靈魂一樣永生的功能，是人類試圖最後戰勝自然，突破自身生理束縛和社會倫理制約的遠大理想的反映。<sup>49</sup>

根據馬克思認為神話來自於人無法戰勝自然的能力，將對象予以神的姿態（見本

<sup>47</sup> 袁珂：《袁珂神話論集》（四川：四川大學出版社，1996年9月），第69頁。

<sup>48</sup> 同上註，第75頁。

<sup>49</sup> 鄭土有：〈中國神話仙話化的演變軌迹〉，《民間文學論壇》1992年1月第1期，第12頁

章註 16)，由於人與神已有了區隔，爲了能企及類似神的能力，尤其是生死的掌握，因此從神話演變成仙話。從人的能力到神的能力這樣的一個歷程，必須透過「修煉」而得，道教根據這樣的思想滋長，仙話故事也就氾濫不已。

關於崑崙、蓬萊這樣一個特質，就是提供人成爲仙人的終極目標，梅斯林對仙話與崑崙、蓬萊的關係道：

原於西北崑崙神界之主後又東遷並被東方民族接納，認可爲祖先神的黃帝的仙話之產生，則無疑是崑崙、蓬萊兩大神話直接融合然後一同走向仙話化的產物。其實，中國仙話的誕生本身就是以上兩大神話系統在當時日益盛行的神仙思想的催發與推動下不斷碰撞、融合的結果。<sup>50</sup>

從神人住處演化成成人可經過修煉達到的仙境，這樣一座人、神共處的世界，成爲人們在現實社會裡嚮往的仙境，於是蓬萊神話系統這座提供給仙人的仙鄉特質因此產生。

這種屬於神話觀念下產生的仙鄉，具有「樂園」的概念，胡萬川於〈失樂園——一個有關樂園神話的探討〉認爲樂園這類的敘述即使各有所稱，亦有其共通性：

除樂園、樂土外，還有黃金時代、天堂、仙鄉、極樂世界、烏托邦、理想國、桃花源等等，再擴大一點來說，甚且大同世界、堯天舜日、上帝城、千禧年等，不論它們原來是本土的，或是經過不同時期從外地傳譯來的，在某些層面的意義上，都有相通之處——都是想像中一個美好快樂的地方，或一個時代。<sup>51</sup>

<sup>50</sup> 梅斯林：《仙話——神人之間的魔幻世界》（江蘇：新華書店，1992年6月），第3頁。

<sup>51</sup> 胡萬川：《真實與想像神話傳說微探》（新竹：清大出版社，2004年7月），第43頁。

本論文所指的樂園，雖然同樣是一個美好快樂的地方，但探究其內容接近西方的伊甸園或黃金時代的樂園型態<sup>52</sup>，屬於神話結構之下的神聖境地，而高莉芬論述的蓬萊與崑崙神山，便是神話結構下的「樂園」之境。

蓬萊神山神話與崑崙神話做為一個相對於人境的異質空間，以「山岳」的地理空間蘊涵著「宇宙山」的象徵，又同為豐饒不死的「樂園」。<sup>53</sup>

這類樂園觀念有著豐饒、不死，與神人共處的超時空世界，它作為人類生命的發源地，也是人類失落且追尋的神仙故鄉。

上述胡萬川對於廣義樂園概念，提及中國桃花源亦為樂園的一種，但就本論文以神話觀念所言的「樂園」，在創造起源和內容甚異，胡萬川比較兩者說：

關於「桃花源」「烏托邦」等則又當分別看待，雖然「桃花源」「海人國」「烏托邦」等內容反映的都是實的社會理想，與神話無涉。<sup>54</sup>

對於反映社會理想而創造的「桃花源」，即是「烏托邦」所謂的理想國，那是從政治或社會產生的理想世界，沒有神人關係的存在。歐麗娟對於「樂園與烏托邦」的關係有具體且詳細的論述，在比較兩者的相異處道：

樂園是對整個現實界徹底的摒棄和否定，而且具有較傾向個人主義生命實踐的特質，因此所構築的理想世界突出個人性適意自足的一

<sup>52</sup> 「黃金時代」為希臘神話，首先說諸神創造了黃金人類，與神一樣過著無憂慮、不知老死的生活，接著創作了白銀時代，差了黃金時代的人類，而後是青銅、鐵……的人類時代，此段敘述見胡萬川：《真實與想像神話傳說微探》，同上註，第 46 頁。

<sup>53</sup> 高莉芬著：《蓬萊神話：神山、海洋與洲島的神聖敘事》（台北：里仁書局，2008 年 3 月 20 日），第 13 頁。

<sup>54</sup> 同註 51，第 51 頁。



面，如悠閒從容、豐饒愉悅和抽離時間感的自在逍遙，而表現出靜態、消極、懷舊、出世，以及放任無為、獨善其身的特色；而烏托邦則是對現實界的提升與彌補，因此具有較傾向於群體主義社會實踐的性質，所建立的理想世界便彰顯群體性安和樂利的一面，如政治律法、典章制度和社會秩序的高明健全，而表現出動態、積極、前瞻、入世、及守分有為、兼善天下的特色。<sup>55</sup>

同樣是以現實社會為基底，神話下的樂園對現實予以否定，仙話、仙山的出現便是在戰國時代中，逃避死亡所誕生一處與世隔絕的世界；而政治主義下的樂園，是對現實的彌補，以社會形式完整的理想作為目標。前者是脫離時間的靜態世界，後者是隨著時代而變化的動態社會；前者是獨善其身的觀念，後者具有兼善天下的訴求。

從獨善其身和兼善天下來看，分別是修身和治國的兩處，因此，本篇論文在論述以「禮樂」通達蓬萊仙鄉的觀念時，是以仙話之「修煉」視為「修身養性」的情感調節，亦表現了洪昇儒學較出世的一面。

#### 第四節 研究方法與步驟

本論文主要採取兩種研究方法：文本分析法與歸納法。

首先在文本分析這方面，由於筆者研究的對象為《長生殿》的神話性質，所以對於劇中相關的神話性都必需採取問題意識，再經過文本內部的解構或外緣影響的詮釋，看待神話的構成。內部解構方面便是結構論或歷史文本的歸納、比較和分析，而外緣影響則是作者立意、時代背景和相關學者的論著。

研究洪昇如何取捨神話題材，並且表現在《長生殿》的情節中，就需要使用

<sup>55</sup> 歐麗娟：《唐詩中的樂園意識》（台北：國立台灣大學中文研究所博士論文，1997年5月），第10-11頁

歸納法，然而在歸納洪昇使用的歷代題材之前，必須透過文本的比較和分析顯示相同、相異的差別，在歷時性的演變中，不變的神話題材會形成鞏固的神話意義，進而影響人類潛意識的心靈結構，而相異的神話敘事則成為作者的立意之處。因此歸納歷史文本，可以在「重敘」中尋找規則性的神話符號，蕭兵在《神話學引論》一書道：

「故事」往往千變萬化，在傳播、交流、遙譯的過程中被增刪、潤色、改造、「歪曲」，「總是許多變體同時並存」，呈現為「一束關係」……如果說「故事」由「符號」構成的話，那麼「故事下面的故事」就是「符號」構成的原則、規則或法則（「語法」），就是整體之中的各個「部分」或「元素」之間的「關係」。<sup>56</sup>

研究《長生殿》中的神話要素，最主要是在統整、分析神話在演變中的規則，如「明皇遊月宮」、「蓬萊玉妃」、「霓裳羽衣曲與豔羨嫦娥」，三者歷史的嬗變中各有不變的符號，令後人在使用其神話傳說時難逃本身的結構，洪昇亦是如此，雖然他牽扯三者神話的關係，但所建構出的神話結構仍舊可依循歷史的脈絡找出答案。從外緣影響到內部結構的分析，筆者的研究步驟如下：

第一章論述本篇論文的寫作動機，即是洪昇《長生殿》使用仙話的意義，以及承繼前人研究的部份和安排論述的方向與步驟。

第二章則敘述洪昇生平及其寄寓於《長生殿》的「情至」觀，理解洪昇不同湯顯祖「以情反理」的目的，《長生殿》在社會風氣的影響下，洪昇如何表現「情理相融」的理想，並且以「霓裳羽衣曲」作為重要的物象，除了是情至的表現以外，也是聯繫劇中神話要素的核心。

第三章則是從明皇、楊妃情事的歷史文本看神話要素的演變，筆者從《長生殿》裡「楊妃舞霓裳羽衣曲」這個意象所分成的兩個神話傳說：「楊妃魂歸蓬萊」

<sup>56</sup> 蕭兵：《神話學引論》（台北：文津出版社，2001年10月），第241頁。

與「明皇月宮得曲」，看三部份在歷史文本中的變化，直到《長生殿》如何吸收、刪修這些神話要素，使楊妃形象從月宮貫串蓬萊，成為神話結構的主軸。

第四章研究這些神話要素所造成的神話系統，即蓬萊仙山的思維。不論從楊妃出發的「蓬萊」，或是從「霓裳羽衣曲」出發的「月宮」，都指向長生不死的仙話結構，洪昇於《長生殿》中呈現出這樣的仙話本質，塑造一處人類嚮往且難以追求的仙境，在尋訪的過程中，必須經歷象徵性的「淨化」才能達成。

第五章是便是歸返仙鄉的方法，第四章是仙鄉的呈現，第五章則是以「禮、樂」的思想通達仙鄉的本質。禮、樂之所以能成為通達樂園的原因有二：一是洪昇儒家的教育背景，禮樂思想較接近他對於社會不滿時的反映——「表現出靜態、消極、懷舊、出世，以及放任無為、獨善其身的特色」（見本章註 55）；二是禮樂的淵源，即「圖騰活動」聯繫天人的思維，其中萬物和諧與祖型回歸的內涵與仙鄉本質相同。

第六章為各章小結以及一到五章總結、本篇論文不同前人的優點，以及可以加強討論的缺點，並提出後續的研究課題。

以上所討論的範圍在洪昇《長生殿》一書，其背景與相關創作如《稗畦集》、《四嬋娟》等資料僅作為輔助《長生殿》的創作背景和心理。而《長生殿》一書，筆者所使用的現代專書為樓含松、江興祐所校注的《長生殿》，所用的古籍版本以稗畦草堂本為底本，樓含樹、江興祐校注的《長生殿·引言》道：

我們選擇稗畦草堂為底本，參校了道光三十年小娜嬛山校刊本、暖紅室初刻本、暖紅室重刻本、文業堂刻本、上海掃葉山房石印本、上海進步書局石印本等版本。《長生殿》的版本體系並不複雜，與其他參校本相比，底本除了刊刻時間較早和訛誤較少外，保留了大量的異體字恐怕是其明顯的特徵。（第 9-10 頁）

筆者以此書為主要用書，目的還包括劇末附有他人對《長生殿》的序跋，在引用

他人序跋時可就同本著書作文末頁數的附註即可。然而針對戲劇文本，筆者還是參考上海古籍出版的《古本戲曲叢刊》，雖然樓含松、江興祐所校注的《長生殿》之底本和《古本戲曲叢刊》的《長生殿》使用本相同，皆是稗畦草堂刊本，然而據樓含松、江興祐所言「(稗畦草堂刊本) 刊刻時間較早和訛誤較少外，保留了大量的異體字恐怕是其明顯的特徵」，可將《古本戲曲叢刊》中《長生殿》使用文作為樓含松、江興祐所校的異體字的主要選擇。

## 第二章 洪昇經歷及其創作宗旨

洪昇《長生殿》劇情雖然以唐朝作為背景，但一部作品的創作脫離不了當代社會背景的影響，觀看《長生殿》的創作思想，一個國家興亡的情節，是有感於明、清交替之際的民族意識而來，洪昇即是透過一段歷史作為情感的代言，泰瑞·伊果頓的《文學理論導讀》便道出文學這塊創作領域，其實是作者透過作品表達他體驗的情感：

文學主要是通過感情和體驗發揮作用，所以非常適用宗教留下的意識形態工作。<sup>1</sup>

戲劇亦是文學領域的一種體裁，洪昇將自己經驗所形成的情感和藝術加以融會，寫出這齣《長生殿》，《長生殿》深具魅力的原因就來自洪昇那年代複雜的身份與思想，張福海於〈洪昇的疏狂與「長生殿」的審美意韻〉文章所述：

劇作的複雜性來自於題材本身嗎？題材的選擇固然很重要，但是，洪昇選擇的這個題材其所表達的和所寄寓的才是造成《長生殿》複雜性的根本原因。<sup>2</sup>

《長生殿》的複雜不光是因為洪昇選擇那段唐代興亡為題材，而是他創作的文化背景對於舊有題材取舍和意義。

### 第一節 複雜時局與個人際遇的矛盾

<sup>1</sup> 泰瑞·伊果頓著，吳新發譯：《文學理論導讀》（台北：書林出版，2005年12月增訂二版四刷），第41頁。

<sup>2</sup> 張福海：〈洪昇的疏狂與《長生殿》的審美意韻〉，《戲劇藝術》2008年第3期，第94頁。

## 一、清政府與明遺民的關係

洪昇字昉思，號稗畦、稗村、南屏樵者，浙江錢塘(今杭州市)人，出生在順治二年乙酉(公元 1645 年)，直到康熙四十三年甲申(公元 1704 年)失足落水而死。

明末統治者對人民的剝削及壓榨，從公元一六二八年就爆發了大規模農民起義，而一六四四年以李自成率領的起義活動終於勝利地攻陷明朝首都——北京，此時為洪昇呱呱墜地的前一年。當時明朝鎮守山海關的大將吳三桂勾結清兵入關，共同鎮壓農民起義，並在同一時間佔領了北京，其後大軍南下，清政府很快地便顛覆明代的勢力，建立政權，王永健《洪昇與長生殿》道：

這是個朝更世變充滿著劇烈的民族鬥爭和階級鬥爭的動亂時代。<sup>3</sup>

當時明朝已正值崩毀時局，相對於清朝滿人身份的漢人，以兩種方式進行末代的反抗，首先是農民身份，除了打倒昏庸的明君之外，還以漢族的身份對抗滿人。其次是明朝為官的漢族士大夫，他們因為清廷的壯大而分化為兩個部份：一部份加入抗清的義軍行列，或歸隱、自殺；另一部份則投降與清合作。<sup>4</sup>

洪昇的家庭便是合作清廷的漢族士大夫，根據章培恒對張競光《為洪昉思尊人》一詩的推論，認為洪昇父親應仕任於清：

詩雖僅云「矯跡聊捧檄」，不言其仕於明抑或仕於清。然清兵下杭州時，昉思父約僅十八歲(見順治二年乙酉譜)。明亡之前，當尚不能「捧檄」出任；則其仕於清可知。<sup>5</sup>

<sup>3</sup> 王永健：《洪昇和長生殿》(上海：上海古籍，1982年5月)，第2頁。

<sup>4</sup> 章培恒：《洪昇年譜》(上海：上海古籍，1979年2月)，第3頁。

<sup>5</sup> 引文中的詩文內容為「腕彼青雲器，閉門讀我書。高譚自警眾，綑縲與人殊。束身結飛轡，顧眄聘良圖。撫志凌霄上，仗劍遊京都。矯跡聯捧檄，恬曠詹有餘。入室撫琴瑟，攜手心相於。稚子橫文雅，況復礪璠璣。著書通大道，作賦埒《子虛》。顧念高堂上，並坐常宴如。祇承朝與夕，為且效區區。」同上註，第4頁。

章培恒推論洪昇父親任仕清廷，成為清朝的官員以外，也認為洪昇父親與熱衷功名的黃機<sup>6</sup>、黃彥博父子關係蜚淺，章培恒敘述洪昇母親黃氏便說：

母黃氏，錢塘人，大學士機之女。

陸繁詔《同生曲序》：「及門洪子昉思，暨婦黃氏，兩家親誼，舊本薦蘿，二姓聯姻，復稱婚媾。壻即賢甥，仍從舅號。姪為新婦，併是姑稱。」昉思婦為黃機女孫，庶吉士黃彥博女，是昉思母於彥博為姐妹。<sup>7</sup>

黃機為清朝大學士，其子黃彥博又任清官之職，洪昇父親迎娶黃機女兒，與黃彥博為姻親兄弟關係，洪昇家庭自然與清廷有關連，曾永義《長生殿研究》也推論洪昇進京求取功名亦是黃機引薦：

當昉思初入北京時，他的祖岳黃機正任禮部左侍郎，王士禛尚在禮部員外郎任內，那麼清史列傳洪昇傳所謂「遊京師，受業於王士禛」的事，便可能緣於外祖岳的介紹了。<sup>8</sup>

因此洪昇為清政府做事並不困難，除了受業於王士禛之外，「洪昇十歲開始，先後就業於陸繁詔、毛先舒、朱之京等明代遺民學者。」<sup>9</sup>他早期所受的教育和見識都來自這三位明遺民的先輩，關於陸繁詔，《善卷堂》四十六卷記錄他銜恨清

<sup>6</sup> 《洪昇年譜·年譜》錄有黃機熱衷功名之敘述：「《武林先賢傳》載黃機《元配趙夫人傳》云：『予數困闈事。夫人常念王母年高，冀得榮祿以養，謂予曰：祖姑歷三世科甲，享榮膺者數十年。今相繼而作，家中微，壽益高，望諸孫有成。苟得通顯以怡堂上，斯孝之至，又何論一身之厚為哉！予益自奮。……又不虞乙司春先王母對百有四齡而終，予尚為諸生，不得一伸志以娛堂上而并慰夫人交勉之思，嗚呼傷哉！』追求利祿之情，躍然紙上。」王永健：《洪昇和長生殿》（上海：上海古籍，1982年5月），第28頁。

<sup>7</sup> 章培恒：《洪昇年譜·傳略》（上海：上海古籍，1979年2月），第6頁。

<sup>8</sup> 曾永義：《長生殿研究》（台北：臺灣商務，1969年10月），第10頁。

<sup>9</sup> 同註7，第13頁。

廷不願出仕的節義：

公子此際(謂其父殉節而死)，甫踰十齡。不幸所生，乃遭斯厄。親亡國破，萬念塵灰……公則敬辭寵命，特撰報章。應知任昉之先，未必亭亭骨鯁，豈有王蠋之子，必事楚楚衣冠？有意負薪，不作揣摩之學，無心對策，如陳慟哭之書。<sup>10</sup>

陸繁弨辭寵命，意指不任清朝官職，原因是親人離逝，又逢明朝亡覆，身為明遺民的他不只是忠臣，更是孝子；毛先舒則心懷明室，以述及身旁好友的隱遁、殉節等落難情景，自表志趣：

今其人皆以逝，故鄉好友，自陸大行鯤庭殉國死，諸君子三十年間，或出或處，意氣各殊，然南皮北海，分曹賦詩，歲歲脩禊事以為娛樂。迄今有蟬蛻冕者，有山林終者，有自髡頂為僧者，有小草坐寒氈者，有起以大慰蒼生者，有墓木已拱久者，有餬口四方金盡裘敝者，有憔悴且行吟者。吾老矣，猶得臥薦上，迫季秋，輒益薦，吾不意竟益至二十八簾也。<sup>11</sup>

毛先舒交友廣泛，要出入清廷當官不無機會，然極從文章內容大多強調山林僧士等人看來，他跟行文敘述裡的那些人一樣，已無心獻身清廷。

不論是陸繁弨或是毛先舒，身為歸順清廷家族的洪昇，他能夠往來那些明遺民的人士，與清初利用漢族地主集團統治的政策有關。清廷籠絡漢族地主階級，讓他們自保利益，再藉由血統的觀念互相牽制漢人：

<sup>10</sup>《善卷堂四六》卷首附陸宗楷撰陸繁弨傳之文，見章培恒：《洪昇年譜》(上海：上海古籍，1979年2月)，第36頁。

<sup>11</sup>林璐為毛先舒作《草薦先生傳》，見周駿富輯：《清代傳記叢刊·國朝耆獻類徵初編·卷四七五·隱逸十五》(台北：明文書局，1985年5月10日)，第189之569頁。



當民族抗清達到高潮之時，他們可能暫時屈服低下頭來，同情於人民。及至清朝政府的勢力一天一天地強大起來，明末的地主階級及其頑固派便與滿洲貴族勾結起來，不臉顏事仇，極盡其能事地壓榨人民。他們為了維護本階級的利益，使明末學者所談論的學術作為維護政權的工具，因而進行拉攏明末的遺民。<sup>12</sup>

明末興起的農民抗戰，至清代的滿、清兩族的對峙，屬於地主階級的漢人為了保有其利益，將所學的學術作為政權工具，在清廷下受到保護。

明遺民的反清，清初地主階級的擁清，洪昇的家世和接觸的人物看似衝突，然而「明遺民」和「漢族地主階級」並非背道而馳的態度，有的像陸繁弢身兼兩者的身份，也有像毛先舒是位受到清初敬重的明遺民，清廷對於漢人，尤其是明末學者的尊敬，使得洪昇才可結識那些明遺民的前輩們。

## 二、國殤與家難的社會經歷

以明遺民對清廷的態度，洪昇如何自處順清與反清的心態，尤其他早期接受明遺學者的教育，又能寫出「萬國車書會，千官拜舞同。青陽迴玉曆，紫氣繞璇宮……微臣霑惠澤，抽筆頌年豐」<sup>13</sup>諸如此類的「頌聖」之作，還說「儒生一何幸，得問聖躬勞」<sup>14</sup>、「青袍能伏謁，一日即千春」<sup>15</sup>表示自己的慶幸心態。

洪昇雖然授業於明遺民的陸繁弢、毛先舒、朱之京三人，然而陸繁弢等三人在明末清初都是個嚴守倫理的孝子，章培恆其《洪昇年譜》書裡就引敘三人的孝心被銘記在各個傳記文章中：

<sup>12</sup> 謝國楨：《明末清初的學風》（上海：上海書店，2004年1月），第17頁。

<sup>13</sup> 洪昇《嘯月樓集·卷四·擬元日早朝應制》，見章培恆：《洪昇年譜·年譜》（上海：上海古籍，1979年2月），第98頁。

<sup>14</sup> 洪昇〈太和門早朝四首〉，同上註，第99頁。

<sup>15</sup> 洪昇〈午門頌御賜恭紀三首〉，同上註。

陸繁昭「奉母陳，晨昏色養」(《杭州府摯·文苑·陸繁昭傳》)，朱之京事祖母及母親「能先意承志」(《國朝杭郡詩續輯》卷一)，毛先舒「事父母色養」(毛奇齡《毛稚黃墓志銘》)。洪昇既跟隨他們學習，也就必然受到嚴格的封建道德的教育，他的「取古教子以自勉」，跟這三人的薰陶應該是分不開的。<sup>16</sup>

陸繁昭等人對父母的敬重和感恩，自然將這份倫理觀念教授洪昇，且看黃機利祿於功名之困委實也爲了盡孝<sup>17</sup>，由此觀之，洪昇受到倫理的薰習理應勝過明遺民反清的激昂情愫，洪昇在孝節的執行上不遺餘力，如毛奇齡在《長生殿》序文裡說他「嘗以不得事父母，作《天涯泪》劇，以寓其思親之旨。」<sup>18</sup>

洪昇盡行孝節，卻仍然飽受「國殤與家難」之苦，曾在詩作〈一夜〉裡哀傷嗟嘆「國殤與家難，一夜百端憂」<sup>19</sup>，但是關於洪昇家難的資料卻少有具體原因，一如王永建認爲「洪昇的『家難』，是對洪昇的一生關係至密的大事，也是洪昇研究中的一個薄弱環節。」較明確爲洪昇友人朱溶所說：

昉思本忠宣公後裔。弱冠有令譽。為同開黃相公孫壻。而數奇不遂。  
鬱鬱往北地。已而其親罹事遠適。昉思時在京師。徒跣號泣。白於  
王公大人，晝夜并行。錢塘去京師三千餘里。間以泰岱江河。旬日  
餘即抵家侍親北。會逢恩赦免。昉思馳走焦苦。面目黧黑。骨柴噉

<sup>16</sup> 章培恆：《洪昇年譜》(上海：上海古籍，1979年2月)，第11頁。

<sup>17</sup> 《洪昇年譜·年譜》錄有黃機熱衷功名之敘述：「《武林先賢傳》載黃機《元配趙夫人傳》云：『予數困闈事。夫人常念王母年高，冀得榮祿以養，謂予曰：祖姑歷三世科甲，享榮膺者數十年。今相繼而作，家中微，壽益高，望諸孫有成。苟得通顯以怡堂上，斯孝之至，又何論一身之厚爲哉！予益自奮。……又不虞乙司春先王母對百有四齡而終，予尙爲諸生，不得一伸志以娛堂上而并慰夫人交勉之思，嗚呼傷哉！』追求利祿之情，躍然紙上。」見章培恆：《洪昇年譜·年譜》(上海：上海古籍，1982年5月)，第28頁。

<sup>18</sup> 洪昇著，樓含松、江興祐校注：《長生殿》(台北：三民書局，2003年5月)，第357頁。以下同本引文僅標頁數，不另註處。

<sup>19</sup> 洪昇《稗畦集·一夜》，見楊家駱主編：《孔尚任集》(台北：世界書局，1984年9月)，第51頁。

嗷。黨親見者。皆哀嘆泣下，其本根如此。<sup>20</sup>

文中的「家難」主要是親人罹事遠適，讓洪昇焦頭爛額地來往南北，應是當時的流刑制度。《清史稿·刑法志》內記錄這種刑罰，而且常沿用在文武職官身上：

明之充軍，義主實邊，不盡與流刑相比附。清初裁撤邊衛，而仍沿充軍之名。後遂以附近、近邊、邊遠、極邊、煙瘴為五軍，且於滿流以上，為節級加等之用。附近二千里，近邊二千五百里，邊遠三千里，極邊、煙瘴俱四千里。在京兵部定地，在外巡撫定地。……若文武職官犯徒以上，輕則軍臺効力，重則新疆當差。成案相沿，遂為定例。<sup>21</sup>

這種流刑制度早在明代便有，朝廷以當差效力的藉口將文、武官流放在邊遠處，生活自然沒有在朝廷好過。洪昇《送父》一詩，便是感概這無奈的送行：

清秋八九月，天氣淒以涼。擔囊送我父，扁舟歸故鄉。故鄉三千里，道路阻且長。欲去不能留，愴然神內傷。叮嚀告仲弟，汝行善扶將。父年就衰老，鬢髮日蒼蒼。江湖有波濤，曉夜多風霜。勸父加餐飯，時復進衣裳。汝今幸同歸，我滯天一方。忍淚不能語，思心轉徬徨。<sup>22</sup>

詩中沒有論述父親受罰的原因，至於為何受罰，在其它文章也只是模糊其詞而已。張福海在〈洪昇的疏狂與《長生殿》的審美意韻〉道出洪昇師友們之所以對他「家難」之事避而不談的緣由：

<sup>20</sup> 洪昇《稗畦續集·敘》，見楊家駱主編：《孔尚任集》（台北：世界書局，1984年9月），第4頁。

<sup>21</sup> 洪北江主編：《清史稿·刑法志》（台北：洪氏出版社，1981年8月1日），第4195頁。

<sup>22</sup> 洪昇《稗畦集·送父其一》，同註20，第8頁。

清代的流放作為一種流刑制度，是相當嚴厲的，往往一案連坐九族，親朋故舊，不管與案件有無關係，都很容易的被牽扯進去。<sup>23</sup>

可能就是怕被連坐的懲罰制度，才鮮少提及，相關此類的連坐制度在後來《長生殿》演出時也有發生。

康熙二十八年(公元 1689 年)，因其著名劇本《長生殿》時逢「國喪」而將洪昇斥革監生的處分，進而連他的朋友朱典、趙執信等人也因相關事件而遭斥。嚴迪昌的《清詩史》在敘述趙執信對此事件的心態時，曾以「清歌重引昔歡場，燈月何人共此堂？六百餘年尋覆轍，菟裘怪底近滄浪」<sup>24</sup>道出他深受演劇之禍的落寞，其後又附小注以自表：

詩寫在蘇州，末有小注說：「余以此劇被放，事跡頗類蘇子美。昔過蘇州有句云：『聞道滄浪有遺築，故應許我問菟裘。』」……蘇氏在北宋受牽累放罷，就是個被視作范仲淹之黨而殃及的不幸者。所以，趙執信罷官被放之初，首先一個感受是厭惡「黨爭」。<sup>25</sup>

趙執信將演禍事件以蘇東坡的牽累放罷相喻，而蘇東坡放罷之因，就成為趙執信對朝廷黨爭的暗喻。滿、漢兩族在洪昇的年代一直維持對恃和緊張的關係，當清兵入關以後壓制了農民與地主階級，就清廷看滿族與漢族兩個貴族關係，表面上具有相同的利益，但其實清廷仍然率先保證和護衛的仍是同血統滿族的利益，即使洪昇父親是當時的知識分子，但只要與當時的貴族集團滿人相有衝突時，清廷對他的打擊就是洪昇家難的原因。

<sup>23</sup> 張福海：〈洪昇的疏狂與《長生殿》的審美意韻〉，《戲劇藝術》2008 年第 3 期，第 95 頁。

<sup>24</sup> 嚴迪昌：《清詩史》(台北：五南圖書出版公司，1998 年 10 月)，第 593 頁。

<sup>25</sup> 同上註，第 593-594 頁。

洪昇在「北京旅食時期」<sup>26</sup>，滿、漢黨爭造成的國殤與家難，流離的生活讓他看到了較多的社會面，孫京榮一篇期刊〈從「沉香亭」、「舞霓裳」到「長生殿」——論「長生殿」創作的心路歷程〉敘述洪昇往返時的痛苦，但這也造就他的創作開始關切百姓方向：

從康熙十一年(1627)到十八年(1679)的七年間，洪昇以寓居北京為立足點，到處游歷，四海為家，這不及使他在艱難歲月中飽嘗靈魂與肉體的雙重痛苦，忍受人格與精神的孤苦伶仃，而且也磨煉了他不屈的性格與鋒銳的思想，縮短了他與下層人民的情感距離，激發了他關注國事，反思歷史的會使命感。<sup>27</sup>

此時洪昇藉《沉香亭》寄托人窮志堅的主旨，轉成《舞霓裳》李泌輔佐肅宗李亨中興的抱負，孫京榮敘述《舞霓裳》寫作的目的道：

想通過李泌建功立業、名成身退的曲折經歷，抒發自己不為當朝所用、壯志難酬的不滿情緒和對宦海險惡、人生無常的感喟興嘆。<sup>28</sup>

往返的旅程裡目睹昔日明室王孫的沒落景象，又因為自己特殊的地位而遭受流刑，可見洪昇仍然心懷清朝，不過他的詩文漸漸從「頌聖」之作轉向為百姓發聲血淚的詩篇如《東京雜感》「巢燕無全樹，流民祇數家。十年生聚後，可得盛桑麻。」<sup>29</sup>、《寇恂故里》「故里寒山外，荒祠落照中。長吁問民牧，中澤幾哀鴻。」

<sup>26</sup> 王永健：《洪昇和長生殿》（上海：上海古籍，1982年5月），第14頁。

<sup>27</sup> 孫京榮：〈從「沉香亭」、「舞霓裳」到「長生殿」——論「長生殿」創作的心理歷程〉，《西北師大學報社會科學版》，1994年1月第31卷第1期，第48-49頁。

<sup>28</sup> 同上註，第49頁。

<sup>29</sup> 洪昇《稗畦續集·京東有感》，見楊家駱主編：《孔尚任集》（台北：世界書局，1984年9月），第173頁。

<sup>30</sup>和《衢州雜感十首》的「聽罷踟躕墮雙淚，可能入告免租庸。」<sup>31</sup>(其二)、「那得爲農成獨往，瓦盆盛酒對兒孫。」<sup>32</sup>(其九)詩文中注意到戰爭對老百姓的迫害到租稅的負擔，他的眼界拓寬到平民百姓身上，而他的興亡之感，一如章培恆所說「是從當時與清廷合作的漢族地主階級的特定處境所生發出來的，並不意味著他反對清廷。」<sup>33</sup>由此看來，洪昇《長生殿》雖然不是針對清廷而作，但宦海浮沉的人生，他對清廷的期待也有所幻滅。<sup>34</sup>

## 第二節 情真與禮法的承與變

### 一、疏狂個性與創作

身爲封建知識份子的洪昇，也有他自命風流的情趣，章培恆以「庸俗」形容當時統治階級的風流傾向：

他們一面提倡封建倫常，要求女子守貞節，一面卻又欣賞某種庸俗、惡劣的男女關係，狎妓娶妾。洪昇也不例外。他十七歲所寫的《遙贈朱素月校書戲簡袁令昭先生三首》，已表現出這重庸俗情趣；一直到他晚年，從他友人孫鳳儀所寫的《和洪昉思贈呂校書原韻三首》中，我們可以知道他在這方面的生活態度依然故我。<sup>35</sup>

士階層庸俗、惡劣的男女關係，在晚明時就已非常直率、袒露，晚明的袁宏道大

<sup>30</sup> 洪昇〈寇恂故里〉，同上註，第 173 頁。

<sup>31</sup> 洪昇《稗畦集·衢州雜感十首》，同 29 註，第 64 頁。

<sup>32</sup> 洪昇《稗畦集·衢州雜感十首》，見楊家駱主編：《孔尚任集》（台北：世界書局，1984 年 9 月），第 64 頁。

<sup>33</sup> 章培恆：《洪昇年譜》（上海：上海古籍，1979 年 2 月），第 10 頁。

<sup>34</sup> 徐照華〈論長生殿之主題意識〉道洪昇「遭此家難後，可想其對清廷的寄望已經幻滅。所以早年所撰的《頌聖》之作，到康熙二十六年，在他編纂《稗畦集》時就將它刪掉了。」見徐照華：〈論長生殿之主題意識〉，《興大中文學報》1994 年 1 月第 7 期，第 15 頁。

<sup>35</sup> 同註 33，第 14 頁。

膽地提出這種放縱聲色的理想生活：

目極世間之色，耳極世間之聲，耳極世間之鮮，口極世間之譚，一快活也；堂前列鼎，堂後度曲，賓客滿席，男婦交烏，燭氣薰天，珠翠委地，金錢不足，繼以田土，二快活也；篋中藏書萬卷，書皆珍異。宅畔置一館，館中約真正同心友十餘人，人中立一識見極高，如司馬遷、羅貫中、關漢卿者為主，分曹部署，各成一書，遠文唐、宋酸儒之陋，近完一代未竟之篇，三快活也；千金買一舟，舟中置鼓吹一部，妓妾數人，泛家浮宅，不知老之將至，四快活也；然人生受用至此，不及十年，家資田地蕩盡矣。然後一身狼狽，朝不謀夕，托鉢歌妓之院，分餐孤老之盤，往來鄉親，恬不知恥，五快活也。士有此一者，生可無愧，死可不朽矣。<sup>36</sup>

五樂不論是滿足聲色、挾妓泛家還是揮霍家產，都是放縱慾望以流行的生活，最後還以「托鉢妓院」、「往來鄉親」世人看似狼狽的日子作為「生而無愧，死可不朽」的結語。晚明這種風流生活，實際上是掩蓋內在的焦灼與困惑，〈晚明心態與晚明習氣〉道：

對晚明文人酷愛聲色應作具體的分析，一方面當時有些文人可能是以縱情聲色的方式來發洩苦悶和絕望，正如袁中道在《殷生當歌集小序》中說：「丈夫心力強盛時，既無所短長於世，不得已逃之游冶，以消磊塊不平之氣，古之文人皆然。」（《珂雪齋文集》卷之十）<sup>37</sup>而鍾惺《吳門悼王亦房》詩中說：「酒色藏孤憤，英雄受眾疑。」（《隱秀軒集》卷第一三）恣情聲色與恣情山水一樣，也可以是一種

<sup>36</sup> [明] 袁宏道著，錢伯城箋校：《袁宏道集箋校》（上海：上海古籍，1981年7月），第205-206頁。

<sup>37</sup> 吳承學、李光摩：〈晚明心態與晚明習氣〉，《文學遺產》1997年第6期，第72頁。

對於社會現實的不滿和無可奈何的排遣方式。

由於腐敗的政治不敵外侵與內鬥，士族文人眼見衰頹的狀況已無法振興，產生一種悲觀社會籠罩下極度樂觀的心理，形成晚明人士的衝突心態。

清初有鑑於晚明的廢興景象，這時期的人生活雖然擺脫不了餘習，但在思想上一反晚明倡導的「童心」、「性靈」之途，只爲了不再重蹈末世風氣，也是清廷爲了重建並加強統治的方案。

經過明末農民大起義的衝激，封建統治階級在各方面都需要進行修補，以鞏固自己的統治。因此，怎樣利用儒家學說以進一步從思想上來加強封建秩序，就成為封建統治階級在思想統治方面的一個嚴重任務。清初統治者的大力提倡程朱理學，也正是由此出發的。<sup>38</sup>

爲了加強統治，清廷無不需要漢族地主階級的學術理論，洪昇的父親因此在清廷任官。明末理學家劉宗周的弟子毛先舒，以及潛心關閩濂洛之學的柴紹炳，這兩位與洪昇教育有切密關係的師長遵循相同的理學思想<sup>39</sup>，然而清廷與明遺民之間存在統治與被統治的心態，統治者只是將理學、儒學視爲統治的工具，而毛、柴兩人追求的是自我民族傳統文化的價值：

程朱理學的初衷是要弘揚一種大同、和諧、親情、友情的文化理想，弘揚人生理想、精神價值和道德的民族傳統文化精神，因此它注重人性的崇高和理性意志，追求理性升華。然而它一旦成爲官方哲

<sup>38</sup> 章培恒：《洪昇年譜》（上海：上海古籍，1979年2月），第12頁。

<sup>39</sup> 關於柴紹炳、毛先舒兩人名聲，孫靜庵編著《明遺民錄·卷三十七·柴紹炳》內文敘述「素爲海寧吳麟征、山陰劉宗周、蕭山倪元璐、漳浦黃道周所器……與陶圻、吳百朋、丁澎、張綱孫、陳廷會、孫治、毛先舒、沈謙結社賦詩，稱西冷十子，而紹炳文名最著。」〈卷四十·毛先舒 諸匡鼎〉內文敘述「陳子龍見而咨賞，因師之。又嘗從劉宗周講性命之學，其詩音節瀏亮，有七子餘風。」見柴、毛兩人同爲明遺民身份與其交情。內文各見孫靜庵編：《明遺民錄》（杭州：浙江古籍出版社，1985年7月），第281頁與第298頁。



學，成為統治工具，也就遂漸成為束縛人們思想的繩索。<sup>40</sup>

清廷將理學視為統治的工具自然與毛、柴追求的價值不同，洪昇雖然在清廷統治的文化底下成長，但他所接受的學習對象為毛、柴等人，故此，洪昇對於民族價值、文化傳統有他的理想。

晚明所打倒的束縛，再度被清廷建立，然而清廷卻異化了理學的觀念，洪昇不論在理念上，處事上都身陷滿、漢兩族的糾葛，最終不僅困於家難，又不得官場，導致它「疏狂」的生活風情，王永健在洪昇晚期「西湖放浪時期」便說：

這個時期的洪昇，”疏狂”如故，落拓不羈的性格並不因屢遭厄運而有所改變；風流倜儻的生活也不為華髮漸生而有所更易。<sup>41</sup>

這個時期洪昇的心態一如晚明人士，眼見傳統文化的崩毀而選擇風流的生活，但見「疏狂如故」一詞，我們不能說洪昇的狂是他晚年才產生的性格，他年輕時就負有才華，只能說這份「疏狂」與他任官之後，在人群生活中更顯現。洪昇的詩中常出現「疏狂」以自喻，多少透露他選擇「疏狂」的原因：

有家可歸去，行路未為難。擇木憐三匝，依人恥一餐，疎狂仍故我，  
偏側奈長安。恨不從君隱，河汾把釣竿。<sup>42</sup>

微才那解學干時，空向長安寄一枝。聲譽每教流俗忌，疎狂竊喜正  
人知。六卿半歷清標著，三事初登沛澤垂。此日掃門多遠客，自憐

<sup>40</sup> 吳承學、李光摩：〈晚明心態與晚明習氣〉，《文學遺產》1997年第6期，第72-73頁。

<sup>41</sup> 王永健：《洪昇和長生殿》（上海：上海古籍，1982年5月），第24-25頁。

<sup>42</sup> 洪昇《稗畦集·贈別吳西泉歸里其五》，見楊家駱主編：《孔尚任集》（台北：世界書局，1984年9月），第48頁。

十載漫追隨。<sup>43</sup>

以上提及「疏狂」的兩首詩中皆扣著「長安」時期，因此詩中「依人恥一餐，疎狂仍故我」、「聲譽每教流俗忌，疎狂竊喜正人知」可說是他面對這個世風下，或是這個困厄生活下自我選擇的生活情調。晚明程羽文在《清閑供·刺約六》的六種病裡有提及「狂」病的表現：

二曰狂。道旁荷鋤，市上懸壺。烏帽泥塗，黃金糞壤。筆落而風雨  
驚，嘯長而天地窄。病可原也。<sup>44</sup>

說「狂」是視官途為黃金糞壤，而才華又驚為天人，如此以「狂」形容洪昇是非常恰當的。《長生殿》各序文所論的洪昇形象，狂放布衣，文采攝神。徐麟說他「詩鳴長安，交遊燕集，每白眼踞坐，指古摘今，無不心折。」(頁 356)吳作梅說他「先生詩文妙天下，負才不遇，布衣終老。」(頁 369)又說「孰知先生有齟齬於時宜者，姑託此以佯狂玩世而自晦於玉簫擅板之間耶！」(頁 369)洪昇於康熙三十六年漫游蘇州時，尤侗在《長生殿》序中說其狂態：

洪子既歸，放浪西湖之上。吳越好事聞而慕之，重合伶倫，釀錢請  
觀焉。洪子狂態復發，解衣箕踞，縱飲如故。(頁 358)

說洪昇放浪形態，又不顧俗世眼光的表現，從以上序文都可以看出洪昇確實符合「狂」的意涵。

從詩鳴長安到西湖放浪，洪昇的狂是他的才性，也是他目睹此生際遇的文化

<sup>43</sup> 洪昇《稗畦集·上真定梁相公》，見楊家駱主編：《孔尚任集》(台北：世界書局，1984年9月)，第93頁。

<sup>44</sup> [清] 蟲天子：《香艷叢書·第三集卷二·歙縣程羽文畫臣著洪閑供·刺約六》(台北：進學書局，1969年4月25日)，第701頁。

心靈，張福海就認為他的「疏狂」是注入《長生殿》豐富意韻的因素。

洪昇的疏狂是極具個人性並有著豐富的內容的。其中有對人生的洞穿或看透，有對虛幻和真實的質詢，有對現實的掙脫和超越，有對個人命運升沉起落、榮辱得失揮之不去的感慨，有對家園興衰成敗的記憶與追懷，有對理想的破滅後、絕望下不得已的放棄，有對此生在世生命存在意義的深長叩問。<sup>45</sup>

《長生殿·自序》說「情緣總歸虛幻」(〈自序〉頁2)，是洪昇總結明皇與楊妃愛情的起滅，也是總結他浮沉人生的態度，劇中有神仙虛構和歷史真實，有榮辱得失和興亡盛衰，一本《長生殿》表達清初明遺民的悲劇意識，也有洪昇寄託的理想。

在清初複雜的局勢裡誕生了洪昇這位思想道德，行徑卻疏狂的特性，雖然清政府為反明末局世的風氣，試圖恢復倫理秩序，然而只是作為統治的工具，並非崇高的人性和大同理想的精神，因此，清代的社會風氣即使與明末不同，但洪昇的性格與明末知識份子並無差異。從《沉香亭》、《舞霓裳》到《長生殿》，洪昇從朝廷仕任的熱誠，漸漸貼近社會現實的胸襟，孫京榮以《舞霓裳》作為洪昇思想的里程碑，他的疏狂隨著對社會視野擴大而明顯：

標志著洪昇作為一個汲汲於功名利祿的士子，其思想正在淡化、萎縮，而一個對歷史、社會、人生等諸多方面加以深思並力求藝術地表現文化容量的哲人，其內涵卻在不斷地充實、豐富。<sup>46</sup>

隨著年紀的增長，已不在鑽營功名的洪昇，心態也漸漸自由，他本性中「疏狂」

<sup>45</sup> 張福海：〈洪昇的疏狂與《長生殿》的審美意韻〉，《戲劇藝術》2008年第3期，第96頁。

<sup>46</sup> 孫京榮：〈從「沉香亭」「舞霓裳」到「長生殿」—論「長生殿」創作的心理歷程〉，《西北師大學報社會科學版》1994年1月第31卷第1期，第49頁。

的因子愈加嚴厲，當他的藝術胸襟擴大到滿溢時，他對情的謳歌，承繼《牡丹亭》生死「情至」的發展，並且將自己理學的思想注入其中。

## 二、以情反理的反思

清初雖然一反晚明倡導的「童心」、「性靈」之途，但見《長生殿·傳概》裡高舉的情至，多多少少受到《牡丹亭》的深情呼喊：

天下女子有情寧有如杜麗娘者乎。夢其人即病，病即彌連，至手畫形容傳於世而後死，死三年矣，復能冥莫中求得其所夢者而生。如杜麗娘者乃可謂之有情人耳。情不知所起，一往而深，生者可以死，死可以生。生而不可與死，死而不可復生者，皆非情之至也。<sup>47</sup>

湯顯祖認為情之所至，生死也無法困住欲望的熾烈，洪昇非常讚美《牡丹亭》「肯綮在死生之際」、「其中搜抉靈根，掀翻情窟，能使赫蹄為大塊，隄礙為造化，不律為真宰，撰精魂而通變之。」<sup>48</sup>認為湯顯祖對「情真」表達無遺，對洪昇就曾對「一部鬧熱牡丹亭」的評語感到光榮<sup>49</sup>。在洪昇眼裡，愛情達到最真切時也可以翻越生死，感動金石，但是相較《牡丹亭》荒誕的戀愛劇情，《長生殿》的愛情與一般人沒有不同，有女子猜忌，也有男子風流，只是他附屬在帝王妃子之戀底下罷了。在死與生的處理上，楊妃是被動的，她迫於難堪局面下選擇死亡，見〈埋玉〉一齣表現出私情與國義的抉擇：

**(生)【會河陽】無語沉吟，意如亂麻。(旦牽生衣哭介)痛生生怎地**

<sup>47</sup> [明] 湯顯祖著，徐朔方箋校：《湯顯祖詩文集》(上海：上海古籍，1982年6月)，第1093頁。

<sup>48</sup> 同上註，第1559頁。

<sup>49</sup> 《長生殿》例言敘述「棠村相國嘗稱予是劇乃一部鬧熱《牡丹亭》，世以為知言。予自惟文采不逮臨川，而恪守韻調，罔敢稍有踰越。」見洪昇著，樓含松、江興祐校注：《長生殿》(台北：三民書局，2003年5月)，第4頁。

捨官家！(合)可憐一對鴛鴦，風吹浪打，直恁的遭強霸！……(旦)

【縷縷金】魂飛顛，淚交加。(生)堂堂天子貴，不及莫愁家。(合哭介)難道把恩和義，霎時拋下！(旦跪介)臣妾受皇上深恩，殺身難報。今事勢危急，望賜自盡，以定軍心。(〈埋玉〉頁163)

「痛生生怎地捨官家」是楊妃的不捨，「堂堂天子貴，不及莫愁家」是明皇無力的決定，楊妃與明皇的愛情分捨由軍情指揮，《長生殿》的死是繫在國家之下，由被動的抉擇引出愛情的真摯感受。在「男女愛情」這主題上，《長生殿》不如《牡丹亭》直率、極具個人性，它迂迴地將愛情的主權交給命運決定，這便是為什麼同樣講「情至」，《牡丹亭》給觀眾一種「激越的浪漫」，《長生殿》卻是「淒美的感傷」<sup>50</sup>。

會導致兩種愛情的表達方式，與湯顯祖、洪昇出身的社會思潮有很大的原因。晚明的「童心說」、「性靈之聲」高呼個人的情感的重視，《四庫全書總目》在論及明代變化的總結時說：

正、嘉以上，淳朴未漓。隆、萬以後，運趨末造，風氣日偷。道學多多談卓老，務講禪宗；山人竟述眉公，矯言幽尚。或清淡誕放，學普宋而不成；或綺語浮華，沿齊梁而加甚。<sup>51</sup>

卓老即李卓吾，他提倡的「童心說」指人最初之本心，那是人最真的本性，不受道學薰習而學假，是「最初心念之本心也。若失卻童心，便失卻真心，便失卻真人。」<sup>52</sup>童心即真心，強調自然天性，理論源於王陽明的「良知」、王畿的「初心」

<sup>50</sup> 「激越的浪漫 淒美的感傷」一詞引自鄭尚憲、黃雲合著之期刊：〈激越的浪漫 淒美的感傷——《牡丹亭》和《長生殿》“情至”理想比較〉，《東南大學學報(哲學社會科學版)》，2007年9月第9卷第5期對兩劇愛情詮釋的標題。

<sup>51</sup> 《四庫全書·卷一三二·雜家類》存目，內文見吳承學、李光摩：〈晚明心態與晚明習氣〉，《文學遺產》1997年第6卷，第65頁

<sup>52</sup> [明]李贄：《李溫陵集》(台北：文史哲出版社，1971年8月)，第481頁。

和羅汝芳「赤子良心」。童心思想的影響力極大，並且形成晚明性靈文學的重要理論，公安三袁的代表袁宏道在〈答李元善〉一文中也要求「真」、「變」為創作之道：

文章新奇、無定格式，只要發人所不能發，句法、字法、調法，一一從自己胸中流出，此真新奇也。<sup>53</sup>

因「真」使文章「新奇」，這樣的文章不拘格套，不受道學的教條，湯顯祖的言情說多少受到他們的影響，《牡丹亭》杜麗娘真情的感動，一如袁宏道在〈敘小修詩〉裡所言「大概情至之語，自能感人，是謂真詩，可傳也。」<sup>54</sup>

李贄的影響不只公安三袁而已，黃卓越點出了許多深受他影響的文人名士：

李卓吾的影響則是全國性的，大有登高一呼，一境皆狂之勢，故其生前身後，引起當時著名文人學者如張鼎、公安三袁、湯顯祖、顧炎、黃宗羲、王夫之等多人的關注，批評、贊許見於多種明人文集中，他的思想和作品對當時社會的確發生了巨大影響。<sup>55</sup>

湯顯祖也在這陣思想的旋風裡面，他對情的觀念是承繼李卓吾童心、真心的理論，他的言情說便是這陣風潮下形成自我一格的人生觀、政治與文學觀，他認為的情，是一種宇宙精神、生生不息的自然生機<sup>56</sup>，所以他在《青蓮閣記》中說：世界有有情之天下，有有法之天下……今天下大致滅才情而尊吏法<sup>57</sup>認為社會的儒、理學問是泯滅真情的疆繩。

<sup>53</sup> [明] 袁宏道著，錢伯城箋校：《袁宏道集箋校·答李元善》（上海：上海古籍，1981年7月），第785-786頁。

<sup>54</sup> 袁宏道〈敘小修詩〉，同上註，第188頁。

<sup>55</sup> 黃卓越：〈「晚明社會與文化變遷研究」筆談〉，《中國文化研究》2004年春之卷，第8頁。

<sup>56</sup> 關於湯顯祖言情說承自其師羅汝芳「生生之仁」的學術思想，將其轉化為人性的生生不息之情學說，可參考左東嶺：〈陽明心學與湯顯祖的言情說〉，《文藝研究》2000年第3期。

<sup>57</sup> [明] 湯顯祖著，徐朔方箋校：《湯顯祖詩文集》（上海：上海古籍，1982年6月），第1113頁。

他認為目前仍然缺乏「情」，只有禮法與權勢的社會毫無生氣，因而期盼有情世界的來到：

今昔異時，行於其時者三：理爾，勢爾，情爾。以此乘天下之吉凶，  
決萬物之成毀……事固有理至而勢違，勢合而情反，情在而理亡，  
故雖自古名世建立，常有精微要眇不可告語人者。<sup>58</sup>

他所創作的《牡丹亭》即是一個有情世界，一切現象非社會理法能解釋，全依情而順行，如他認為「情在而理亡」的以情反理態度。

到了清初，除了清政府重建理學的風氣，最主要是洪昇自小接受明遺民儒理教育，使他重視倫理秩序以及民族之精神，這些思想無一不帶領洪昇走向與湯顯祖不同的情思道路，後者以「情」反「理」的態度，在洪昇的時代成爲「情、理相融」的要求，對情的要求上，洪昇與明末的藝術表現有所不同。

《長生殿》裡洪昇利用楊妃的死，表現一個帝王和貴妃的悔悟，也表現整個民族在衰敗之際對「情」堅定，吸收湯顯祖「情至」理論之後，洪昇將「情」的意義擴大爲整個民族興亡情感，即是受到理學教育的影響。不過，以「情」這樣的主題撰寫明皇、楊妃的故事，歷來作家都不免依此表現，何況洪昇亦道「從來傳奇家非言情之文，不能擅場」（〈自序〉頁1），因此《長生殿》的情與前作有何不同，其吸收與轉變都是洪昇有意的寫作目的。

### 第三節 情至主題反映時代的動盪

#### 一、愛情主題於明皇、楊妃戲劇的發展

洪昇作《長生殿》雖然以明皇、楊妃的愛情爲重心，但所表現的層面較前期

<sup>58</sup> [明] 湯顯祖著，徐朔方箋校：《湯顯祖詩文集·沈氏弋說序》（上海：上海古籍，1982年6月），第1481頁。

《沉香亭》、《舞霓裳》更深廣，其實就創作的題材而言，洪昇取兩人的愛情故事為創作對象時就已透露出社會面的角度，就目前可見的文本如《長恨歌傳》、《楊太真外傳》、《梧桐雨》、《驚鴻記》、《綵毫記》以及《隋唐演義》來看，由於明皇、楊妃的愛情正逢安史之亂，故以他倆人為取材對象時不免牽動國破家亡的局面，而史書上最具戲劇性的馬嵬坡楊妃死事<sup>59</sup>，便成為小說戲劇創作的情節。

有史書、逸史資料參考的情況下，《長生殿》之前撰寫明皇、楊妃的故事眾多，但保留完整劇情的文本卻很少，而且與《長生殿》同體裁的文本又屈指可數，就雜劇、戲曲這一體裁的發展來看，曾永義《長生殿研究》詳細敘述：

在此（元代以楊妃故事為素材）之前，歌舞戲曲中，有宋石曼卿「拂霓裳轉踏」和王平「大樂滾遍」敘開天遺事（見王灼「碧雞漫志」卷三），惜皆不存。陳元靚「歲時廣記」卷二十七也有越調伊州曲述開天遺事，唯但拾陳言，並無新意。金源諸宮調存有「天長地久」、「玉環」、「梅妃」之目。到了元人雜劇，見於著錄的有關漢卿「唐明皇啟瘞哭香囊」、白樸「唐明皇秋夜梧桐雨」、「唐明皇遊月宮」二本，李直夫「念奴教樂」、庾天賜「楊太真浴罷華清宮」、「楊太真霓裳怨」、岳伯川「羅光遠通斷楊妃」、無名氏「明皇村院會佳期」等，以上並見「錄鬼簿」、「太和正音譜」存目，除白氏「梧桐雨」尚存，關氏「哭香囊」殘存四曲見「北詞廣正譜」外，其餘均已散佚。<sup>60</sup>

宋元這一部份，可見的戲劇類型只有白樸《唐明皇秋夜梧桐雨》，其劇情以安祿山之亂為分界，前面描寫明皇與楊妃愛慕之情，後面則著力於明皇思念楊妃的苦悶，在這場戲劇中都表現明皇的細膩情感，楊妃只是個配角角色，並且因為與安

<sup>59</sup> 《舊唐書·卷九·本紀》「既誅國忠，以貴妃在宮，人情恐懼，上即命力士賜貴妃自盡。」《舊唐書·卷五十一·列傳》「玄宗遣力士宣問對曰：『賊本尚在？』蓋指貴妃也……與妃詔，遂縊死於佛室。」各別見 [後晉] 劉昫等撰：《舊唐書二百卷》（台北：藝文，1955年），第143頁與第1045頁。

<sup>60</sup> 曾永義：《長生殿研究》（台北：臺灣商務，1969年10月），第42頁。



祿山的私情，也塑造出她淫亂的形象<sup>61</sup>，在明皇、楊妃表情的部份，《長生殿》刪改楊妃穢事，塑造出一名深情女子。

《唐明皇秋夜梧桐雨》與《長生殿》對於楊妃述情的形象之所以不同，與時代的思想有關，倪美玲〈唐明皇與楊貴妃文學形象的嬗變〉便說：

白樸生活在金元之際，歷經喪亂，國破家亡的災難在他的心裡投下了濃厚的陰影。從總結興亡教訓的目的出發，他對唐明皇的荒淫誤國毫不留情地揭露，對禍國女色也極力醜化。從安史之亂的責任著筆，寫出了李楊作為歷史罪人的一面，揭露其愛情的虛假實質。<sup>62</sup>

白樸以歷史責任著筆，因而將大部份的罪過都推給楊妃，這與同樣具有興亡教訓意味的《長生殿》不同，洪昇讓楊妃發聲，尊重個人的觀念和個性。劉紅艷於〈古典戲曲中楊貴妃形象的演變〉一文中，總觀元代對楊妃的看法，亦是否定的：

總的看來，元代作品中的楊貴妃基本上是被否定的，她世俗而美麗、風流而放蕩，她糾纏於唐明皇、安祿山二人之間，成了亡國的重史根源。<sup>63</sup>

雖然洪昇於《長生殿自序》道「余覽白樂天長恨歌，及元人秋夜梧桐雨劇，輒作數日惡。」（〈自序〉頁1）但僅有四折的《唐明皇秋夜梧桐雨》亦被洪昇所吸收，敷衍其角色的個性表現<sup>64</sup>。從白樸主觀的否定到洪昇客觀地尊重楊妃對情的自

<sup>61</sup> 白樸《唐明皇秋夜梧桐雨·楔子》敘述「只是我與貴妃有些私事，一旦遠離，怎生放的下心。」見[元]白樸：《唐明皇秋夜梧桐雨》，收編至王季思主編：《全元戲曲》（北京：人民文學，1999年，2月），第490頁。

<sup>62</sup> 倪美玲：〈唐明皇與楊貴妃文學形象的嬗變〉，《江西社會科學》2005年8月，第106頁。

<sup>63</sup> 劉紅艷：〈古典戲曲中楊貴妃形象的演變〉，《中國戲曲學院學報》2006年2月第27卷第1期，第60頁。

<sup>64</sup> 曾永義《長生殿》指出《唐明皇秋夜梧桐雨》與《長生殿》兩劇中表現較為明顯的相似性，表示洪昇敷衍白樸劇中而來的架構，第一折相似〈密誓〉；第二折相似〈合圍〉、〈陷關〉、〈進果〉與〈舞盤〉、〈驚變〉；第三折相似〈埋玉〉；第四折相似〈哭像〉、〈雨夢〉。見曾永義：《長

白，明代《綵毫記》與《驚鴻記》是導致這種形象轉變的主要過程。

明代相關明皇、楊妃的戲劇著作，除了較為完整的《綵毫記》與《驚鴻記》之外，曾永義亦詳細列出其它存目或殘存之作品：

(傳奇)有無名氏「沉香亭」(見傳奇彙考、曲海總目提要)、單本「合釵」(見傳奇彙考)、戴應鰲「鈿盒」(見遠山堂曲品)、戴子晉「青蓮」(見呂天成曲品)、吾邱瑞「合釵」(呂氏曲品)等。雜劇有汪道昆「唐明皇七夕長生殿」(見顧曲雜言)、徐復祚「梧桐雨」(見花當閣叢談)、王湘「梧桐雨」(見遠山堂曲品)、無名氏「秋夜梧桐雨」(見遠山堂曲品)、「明皇望長安」(凌濛初校注本「西廂記」評語中所載)、「舞翠盤」(凌氏本西廂記「五劇解注」所引)等，亦均散佚無存。<sup>65</sup>

包括宋元開始，從以上作品的數量可以看出明皇與楊妃的故事膾炙人口，以他倆作為創作題材的需求也多，可惜目前存量較少，洪昇面對如此龐大豐富的素材，他創作所取捨的材料便可成就不凡的內容，何況洪昇認為「南曲《驚鴻》一記，未免涉穢」(〈自序〉頁1)又「凡史家穢語，概削不書」(同上)，可見他在這些作品以外，還有特別用心之處。

《綵毫記》、《驚鴻記》的出現在明代，是一個由李贄帶領，強調個人特質和個性解放的時代，不再像《唐明皇秋夜梧桐雨》裡的楊妃是個沉默、沒有個性的角色，劉紅艷說：

明代作品中的楊貴妃與元代作品相比已有了很大的不同。她有獨立的人格，為爭取幸福勇於奮鬥，已不再是元代那個任人宰割、無法

---

生殿研究》(台北：臺灣商務，1969年10月)，第46-49頁。

<sup>65</sup> 曾永義：《長生殿研究》(台北：臺灣商務，1969年10月)，第43-44頁。

自主的羔羊。<sup>66</sup>

《屠隆記》裡明皇、楊妃的愛情不是完美無缺，但透過楊妃不畏一死的大義，表現了楊妃對明皇深情且專一的節操，當祿山謀反時她跪以請死的心態：

賤妾猥以陋軀，荷蒙皇上異寵，正謂永承清歡，不想條遭大難。反賊既以誅楊氏為名，罪在賤妾，敢效一死，以謝萬姓，請賜自盡，勿誤國家大事。<sup>67</sup>

楊妃主動將自己的生命獻給明皇，由他發落，屠隆筆下的楊妃具有主動權，個性也鮮明，屠隆重塑了楊妃的人格，反轉元代作品留在楊妃身上不貞的詬病。接著《綵毫記》之後的《驚鴻記》，表現出明皇身邊梅、楊兩妃不是沒有聲音和思想的女子，她們爲了博取幸福而相妬相爭，也在安祿山亂後透過一隱(梅妃)一死(楊妃)的表現反省繁華如夢的感慨。

《驚鴻記》裡楊妃的悔悟在她死後，即是明皇與梅妃召請楊妃魂魄相見的〈幽明大會〉一齣，梅楊兩妃盡釋前嫌，楊妃離開仙府下凡，叩見明皇與梅妃，梅妃也以禮相待，楊妃唱「早知別離永相憶，誰待要生時妬取」<sup>68</sup>，而梅妃道「奴家亦思玉妃，恨不即死」<sup>69</sup>，兩人妬意相消。

從元代到明代，明皇與楊妃的愛情從不貞到深情，洪昇接在這些思潮之後，有他期待的表現，因此可以看見《長生殿》中的楊妃有《綵毫記》中的主動權，也有《驚鴻記》裡自我反省的表現，除此之外，架構上也同《唐明皇秋夜梧桐雨》一樣有所仿效與敷衍，關於《長生殿》吸收《綵毫記》的劇情，曾永義道：

<sup>66</sup> 劉紅艷：〈古典戲曲中楊貴妃形象的演變〉，《中國戲曲學院學報》2006年2月第27卷第1期，第60頁。

<sup>67</sup> [明]屠隆《綵毫記·卷下》，收編至林侑蒔主編《全明傳奇》(台北：天一出版社，1983年)，第3頁。

<sup>68</sup> [明]吳世美《驚鴻記·下卷》收編至收編至林侑蒔主編《全明傳奇》(台北：天一出版社，1983年)，第40頁。

<sup>69</sup> 同上註。

「海青死節」、「官兵大捷」、「羅襪爭奇」、「蓬萊傳信」諸折，則實為長生殿「收京」、「罵賊」、「看襪」、「覓魂」、「寄情」諸齣之所本。<sup>70</sup>

尤其《綵毫記》中〈羅襪爭奇〉一齣與《長生殿》裡〈看襪〉相互比照，前者只是以三支曲子表現世事無常的感慨，但後者卻以三位人物(李暮、郭從謹與尼姑)從三種不同的角度看待楊妃對於整個興亡的形象，較《綵毫記》具體且複雜。

對於洪昇認為「未免涉穢」的《驚鴻記》，其兩妃相妬與安祿山亂後的悔悟表現，《長生殿》於劇情內借鑒許多，就連齣目上的化用亦是，曾永義對於《長生殿》吸收《驚鴻記》的齣目道：

驚鴻記的「翠閣好會」、「七夕私盟」、「胡宴長安」、「馬嵬殺妃」、「父老遮留」、「馬嵬移葬」對長生殿「絮閣」、「密誓」、「罵賊」、「埋玉」、「獻飯」、「改葬」應該是多有過借鑒作用的。<sup>71</sup>

《驚鴻記》最後兩齣〈蜀客仙來〉、〈幽明大會〉也是洪昇吸收並且加以改作的結尾，只是《驚鴻記》以楊妃從仙山下凡相見明皇和梅妃，而《長生殿》則以月宮為明皇、楊妃相見的地方。

《綵毫記》、《驚鴻記》主角分別為李白和梅妃，兩部傳奇的寫作特色給予洪昇在創作《長生殿》時，塑造出不同於元代楊妃的不貞情感，並且有力地突顯情至思想，而洪昇情至的思想受到明末《牡丹亭》影響甚大，是故洪昇在架構上雖然吸收前人同題材的劇情，但刪改的目標是以《牡丹亭》的「情至」為方向。

<sup>70</sup> 曾永義：《長生殿研究》(台北：臺灣商務，1969年10月)，第50頁。

<sup>71</sup> 同上註，第49-50頁。

## 二、洪昇的「情至」意蘊

雖然洪昇「情至」思想來自湯顯祖《牡丹亭》，但清初的局勢和洪昇特殊的漢族地主階級，對「情至」嚮往有所不同，洪昇將《牡丹亭》的情至加入忠孝節義的民族觀念。鄭尚憲、黃雲便點出《牡丹亭》和《長生殿》「情理」的差異：

《長生殿》繼承了《牡丹亭》的”情至”理想，但又作了不同的詮釋。如果說湯顯祖通過《牡丹亭》達到以”情”反”理”的目的，洪昇則借用《長生殿》闡明以”情”融”理”的願望。<sup>72</sup>

湯顯祖的「情至」是一種目的，洪昇的「情至」是一種願望，如他在序文中所要求「凡史家穢語，概削不書，非曰匿瑕，亦要諸詩人忠厚之旨云爾。」（〈自序〉頁1）並且期待《長生殿》要有意味深長的勸戒：

然而樂極哀來，垂戒來世，意即寓焉。且古今來逞侈心而窮人欲，禍敗隨之，未有不悔者也。（〈自序〉頁1）

洪昇文中「逞侈心而窮人欲，禍敗隨之」就有著濃厚的理教和儒學觀念，徐麟在《長生殿》序文中說他「嘗作《舞霓裳》傳奇，盡刪太真事，予愛其深得風人之旨。」（頁356）以這樣的觀念創作《長生殿》，可以了解洪昇為何藉由雷海青責罵那些官員：

自家雷海青也。蒙天寶皇帝隆恩，在梨園部內做一個供奉。不料祿山作亂，破了長安，皇帝駕幸西川去了。那滿朝文武，平日裏高官

<sup>72</sup> 鄭尚憲、黃雲：〈激越的浪漫 淒美的感傷——「牡丹亭」和「長生殿」情至理想比較〉，《東南大學學報(哲學社會科學版)》2007年9月第9卷第5期，第118頁。

厚祿，蔭子封妻，享榮華，受富貴，那一件不是朝廷恩典！如今卻一個個貪生怕死，背義忘恩，爭去投降不迭。只圖安樂一時，那顧罵名千古。唉，豈不可羞，豈不可恨！我雷海青雖是一個樂工，那些沒廉恥的勾當，委實做不出來。（〈罵賊〉頁179）

洪昇以一臣不事二主的心態評擊背義忘恩的文武官員，洪昇的父親雖然出身明末，但他事奉的對象只有清廷皇帝，因此洪昇所影射的對象為投清的明遺民們，也讚揚先輩如陸弢繁、毛先舒等人辭命任官的節操。

明代臣子順清的作法固然不對，但昏庸的皇帝才是敗壞國家的主因，《長生殿》以明皇、楊妃做為禍國殃民的主角自有其意義存在。《長生殿·獻飯》一齣，洪昇以唐明皇的悔悟交代這場劇情，巧妙的設計其實引起了觀眾的同情，讓觀眾原諒這位國禍元首：

（外）只為那個楊國忠呵，

**【前腔】【換頭】猖狂，倚恃國親，納賄招權，毒流天壤。他與安祿山十年構釁，一旦裏兵戈起自漁陽。（生）國擊構釁，祿山謀反，寡人那裏知道。（外）那祿山呵，包藏，禍心日久，四海都知逆狀。去年有人上書，告祿山逆跡，陛下反賜誅戮。誰肯再甘心鈇鉞，來奏君王！**

（生作恨介）此乃朕之不明，以致于此。

**【前腔】【換頭】勦量，明目達聰，原是為君的理當察訪。朕記得姚崇、宋璟為相的時節，把直言數進，萬里民情，如同在堂。不料姚、宋亡後，滿朝臣宰，一味貪位取容。郭從謹呵，倒不如伊行，草野懷忠，直指出逆藩奸相。（外）若不是陛下巡幸到此，小臣那裏得見天顏。（生淚介）空教我噬臍無及，恨塞饑腸。**

（外）陛下暫息龍體，小臣告退。（嘆介）「從饒白髮千莖雪，難把丹

心一寸灰。」(下)(〈獻飯〉頁 170)

郭從謹左道楊國忠，又指安祿山，卻避開歷代攻詰楊妃色迷明皇的是非，如白居易《長恨歌》、陳鴻《長恨歌傳》、樂史《楊太真外傳》和白樸《唐明皇秋夜梧桐雨》等等，這些故事塑造楊妃成爲唐朝興亡的核心，然而洪昇卻將重心放在文、武官員身上，認爲區區女子並非爲一國興亡的中心，朝內的黨爭才是崩毀國家的原由，這與洪昇在清廷中，因黨爭而禍及的生平息息相關。

〈獻飯〉情節中，老人對明皇只有勸說、警戒，沒有任何指罵的意味，洪昇下筆時不辱罵明皇，即使明皇已經是一位昏庸的君主，但洪昇選用諷諫的手法，其實是代替「明遺民」內心焦慮的矛盾，謝國楨在《明末清初的學風》道出明末學者對昏庸君王產生難以滿意又必須尊崇的態度：

明、清兩代同是封建統治的王朝，但是從明末學者當時所處的地位來說，在封建倫序上固然要尊崇明朝，然而在當時人民群眾的願望上，對腐朽的明朝帝王的行爲，尤其是南明小朝廷的昏庸無能，見敵即逃，使時局日趨隳敗的情況又難令人滿意。<sup>73</sup>

受到倫序觀念的影響，雖然明代皇帝的昏庸無能令人失望，但身爲人臣仍然要肩負國家興亡的重任，雷海青就是憑這股思想完結生命。

洪昇讓觀眾看到雷海青的節義，也透過郭子儀的口道出「朱甍碧瓦總是血膏塗！」(〈疑讖〉頁 67)爲百姓著想的憤懣。不論是雷海青、郭子儀，或是進飯的老人，我們也不難看出洪昇《長生殿》都藉由較低微的人物，痛罵的對象皆是那些貴族官員而非貪色昏庸的國君，這份忠心和尊敬，這都來自他自小所受到的道德教育。

洪昇受理學而表現出來的「情」，即是書中充滿慷慨和節義的民族情至。除

<sup>73</sup> 謝國楨：《明末清初的學風》(上海：上海書店，2004年1月)，第16頁。

了君臣，洪昇將明皇和楊妃的愛情以這份道德節操升華、弘大，但同時也包涵沉重的倫理道德色彩，因此在強大的禮節面前，楊妃的死只能任由歷史洪流擺佈。

《長生殿》最終以團圓的完滿收場，可是對於只能在天上合情的結局，洪昇隱隱地透露無法改變的禍福孽債，雖然是因果注定不變的天理，但「噙住一點真情，歷盡千魔障，縱到九地輪迴也不忘」<sup>74</sup>堅守真情便能表現的情至，所謂通達天理的真情，實則忘情。由真情到忘情，多少蒙上虛幻的悲涼感，王廷謨在《長生殿》之序中便指出這意境：

何其多情也。多情出於性，殆將有悟道耶。然歡娛之詞少，悲哀之詞多，昉思其深情而將至忘情，以悟情之即性即道耶。噫嘻異哉！此所謂心合乎天而發於真者耶。（頁 364）

這種忘情、悟情合以性、以道來證見，的確很符合洪昇「疏狂」個性的結局。《長生殿》最後一曲【永團圓】，唱得不只是李、楊的愛情，也唱出洪昇人生的頓悟：

**【永團圓】**神仙本是多情種，蓬山遠，有情通。情根歷劫無生死，看到底終相共。塵緣恁恁，切利有天情更永。不比凡間夢，悲歡和哄，恩與愛，總成空。跳出癡迷洞，割斷相思鞵。金枷脫，玉鎖鬆。笑騎雙飛鳳，瀟灑到天宮。（〈重圓〉頁 313）

最後一句唱出凡間的恩愛寵辱究竟如一場夢，但世界有情，此情與凡間的愛恨癡迷不同，是穿越死生可以仍然可以見證的不滅定律，對洪昇而言，亦是天理。

康熙四十三年(公元 1704 年)五月，洪昇應江寧遭寅到南京欣賞了三個晝夜的全本《長生殿》，六月搭船返杭的路上失足落茗水而死。

他一生窮衣困頓，又狂踞放浪的樣貌，似乎他死後就像曲子最後那句「金枷

<sup>74</sup> 洪昇著，劉輝校箋：《洪昇集·四嬋娟》（杭州：浙江古籍，1992 年），第 769 頁。



脫，玉鎖鬆，笑騎雙飛鳳，瀟灑到天宮」的灑脫形象。因此，《長生殿》是他對情欲倫理化的藝術表現，所有的情感加上道德規範，國家便有義臣，夫婦亦有忠貞，所以在《長生殿·傳概》說「看臣忠子孝，總由情至」（〈傳概〉頁7），洪昇推崇的「情至」是和諧的精神價值，足以發揚一個民族文化的情操，洪昇對這種情感稱為「情至」，與湯顯祖欲望的展現明顯不同。

### 三、霓裳羽衣曲作為「情至」的意象

研究《長生殿》「情至」的理論，往往以金釵鈿盒作為研究的物象，曾永義對《長生殿》關目之間的緻密道：

《長生殿》的「釵盒」就好像織布機上的梭，它穿著「至情」的線，往來密織其間，因之脈絡分明，頭緒不亂；其主題思想也能藉此線索很完整的顯現出來。<sup>75</sup>

即是說《長生殿》從主題思想到創作內容都緊抓著金釵鈿盒的物象，趙山林趙山林〈「專寫釵盒情緣」—「長生殿」怎樣寫「情」〉摘要也說「『釵盒』的每一次出現，都伴隨著李、楊愛情的淨化和深化，最終完滿地表現了《長生殿》的愛情理想。」<sup>76</sup>這是由於洪昇在《長生殿·例言》就指出「專寫釵盒情緣，以《長生殿》題名」為劇中的主要思想，而吳儀一對於釵盒這一物象的意義，於《重圓》一齣批語：

釵盒自定情後，凡八見：翠閣交收，固寵也；馬嵬殉葬，志恨也；

<sup>75</sup> 曾永義：〈「長生殿」在戲曲文學與藝術上的成就〉，《中國文哲研究通訊》2001年3月第11卷第1期，第8頁。

<sup>76</sup> 趙山林：〈「專寫釵盒情緣」—「長生殿」怎樣寫「情」〉，《東南大學學報(哲學社會科學版)》2006年1月第8卷第1期，第119頁。

墓門夜玩，寫怨也；仙山攜帶，守情也；璇宮呈示，求緣也；道士  
寄將，徵信也；至此重圓結案。<sup>77</sup>

從吳儀一的批語可見「釵盒與情」的關係，以及在劇中所呈現的意義。然而，明白了洪昇與湯顯祖「情至」的差異後，《長生殿》金釵鈿盒的意象固然是串起明皇與楊妃之間的愛情，卻不足以表現整個《長生殿》「情至」的理念，因為金釵鈿盒是明皇、楊妃的愛情見證，屬於男女情感的取向，以民族之情的概念來看《長生殿》之情至，霓裳羽衣曲因為歷史的積累以及《長生殿》劇中的特意安排，發揮整個歷史、社會的見證，與洪昇的情至價值相符。

霓裳羽衣曲在《長生殿》佔了很重要的意象，不論是自月宮所聞，楊妃舞之，或安祿山之亂以後宮人離散的追想，都以霓裳羽衣曲作為情感的表現，而它串起的關目有〈聞樂〉、〈製譜〉、〈偷曲〉、〈舞盤〉、〈彈詞〉、〈私祭〉、〈仙憶〉與〈重圓〉（見附錄一），這些關目分別代表了從月宮到皇宮，再流傳到百姓手中，從一個繁榮的時代輾轉到落魄的時代，所涵蓋的情感不光是明皇、楊妃的思念之情而已，還包括離散以後宮人們的追思和百姓對楊妃的懷想，具有強烈的民族情操。

《長生殿》之前並非由楊妃上遊月宮聞得霓裳羽衣仙曲，但洪昇以楊妃遊月宮習得此曲並不是偶然，而是為了整齣戲劇的前後呼應，自天上傳到凡間，再回歸天上，即是〈傳概〉所言「月宮會，霓裳遺事，流播詞場。」（〈傳概〉頁9）所使用的貫串方式以天上和人間反覆對照，不斷形成「返繞」和「回顧」的情節，徐龍飛在〈霓裳羽衣—「長生殿」中的一個重要物象研究〉說：

在《長生殿》中，廣寒宮與華清宮，牛女雙星與李、楊二人，忉利天與長生殿，仙界與塵世，劇中頻繁出現的”天上”與”人間”的字樣……這一切都表現了作者對”天上”與”人間”兩個世界對

<sup>77</sup> 洪昇著：《長生殿》，台北：文光圖書公司，1969年8月10日。第136頁。

比的戲劇格局的精心建構。<sup>78</sup>

天上有牛郎織女星，人間有明皇與楊妃；天上有清幽的廣寒宮，人間有繁華的華清宮，霓裳羽衣曲從天上傳降人間，宮廷成爲人間仙境，〈偷曲〉一齣透過李暮的眼睛將華清宮形容的彷彿仙境：

**【道宮調近詞】【應時明近】**只見五雲中，宮闕影，窈窕玲瓏映月明。光輝看  
不定，光輝看不定。想潛通御氣，處處仙樓，闌干畔有玉人閑憑。  
(〈偷曲〉頁 92)

李暮敘述華清宮在五雲中，又處處仙樓，洪昇有意與廣寒宮的形象相互輝映，所以〈聞樂〉道「爛輝輝宮殿影在鏡中潛」(〈聞樂〉頁 75)，而〈偷曲〉齣裡樂工們在試曲時唱道「涼蟾正當高閣升，簾捲薰風映水晶」(〈偷曲〉頁 90)，洪昇模糊兩處宮殿的景致，廣寒宮即是華清宮，華清宮即是廣寒宮。

將華清宮與廣寒宮結合的用意是爲了用一種意象串起整個《長生殿》的劇情，這種意象便是霓裳羽衣曲的仙樂形象，它代表一個興盛的王朝和繁華的宮殿，它自成一貫貫串《長生殿》的情節方式。李漁「密針線」便是談論情節照應的架構手法，他以「編戲有如縫衣」<sup>79</sup>的譬喻，比擬每一個關目如每一塊碎布，需要針線縫密，顧前顧後，悉心照應：

剪碎易，湊成難，湊成之工，全在針線緊密，一節偶疎，全篇之破綻出矣，每編一折，必須前顧數折，後顧數折，顧前者，欲其照映，顧後者，便於埋伏。<sup>80</sup>

<sup>78</sup> 徐龍飛〈霓裳羽衣—「長生殿」中的一個重要物象研究〉，《中國戲曲學院學報》2007年11月第28卷第4期，第44頁。

<sup>79</sup> [清]李漁：《閒情偶寄》(台北：長安出版社，1980年6月)，第12頁。

<sup>80</sup> 同上註。

意指每個齣目的出現，看似獨立，又不可單獨存在，除了要切合題旨以外，也要顧慮到每一個劇情產生的前因後果，如此才是完整的戲劇，若莫名其妙出現一場戲，而且沒有後續，則會讓觀眾對那場戲懷抱的期待失望。「金釵鈿盒」代表的情感一路從貪戀走到情悔，最終補恨、忘情，主要是明皇、楊妃兩人私下愛的盟約；「霓裳羽衣」早在《長生殿》之前就出現，明皇月宮得之，楊妃舞之，常用來表現明皇、楊妃的愛情，為一段歷史的見證；洪昇於劇中以霓裳羽衣曲寄寓唐朝興亡榮辱的象徵，亦是整個社會的見證，如《罵賊》一齣裡，雷海青便道：

**【前腔】【換頭】當筵，眾樂奏鈞天。舊日霓裳，重按歌遍。半入雲中，半吹落風前。稀見，除卻了清虛洞府，只有那沉香亭院。今日個，仙音法曲不數大唐年。（〈罵賊〉頁 138）**

仙音法曲即霓裳羽衣曲，雷海青感慨往日的仙樂如今卻為安祿山演奏，意指往日的王朝如今卻被安祿山霸佔。〈彈詞〉裡的李龜年在安史之亂後流落江南，賣唱為生，一出場便說「自從朝元閣教演《霓裳》，曲成奏上，龍顏大稅。」（〈彈詞〉頁 239）於是唱出明皇與楊妃的愛情與國家的興亡，開始是「把宮高細按，譜新聲將《霓裳》調翻」（〈彈詞〉頁 243）形容楊妃的才華與美麗，兩人濃情之歡，然而正在此時「恰正好嘔嘔啞啞《霓裳》歌舞，不隄防撲撲突突漁陽戰鼓」（〈彈詞〉頁 244），樂極生悲，明皇與楊妃的愛情在世人眼中就到此結束，空剩下這曲子可傳與後人，唱道「李官人呵，待我慢慢的傳與你這一曲《霓裳》播千載」（〈彈詞〉頁 247）。在〈私祭〉一齣也是，永新和念奴兩人在祭拜楊妃時，想起舊日恩情也感慨起來，說道「唉，《霓裳》一曲倒得流傳，不想製譜之人已歸地下，連我每演曲的也都流落他鄉。」（〈私祭〉頁 251）雖然安祿山已死，郭子儀收京，但兩人重見李龜年後，曾經一同教唱霓裳羽衣曲的他們，如今紛紛鳥獸散，只能無奈自己的遭遇和楊妃的死：

**【供玉枝】言之痛傷，記侍坐華清，同演《霓裳》。玉纖抄秘譜，檀口教新腔。【玉交枝】他今日青青墓頭新草長，我飄飄陌路楊花蕩。(合)【五供養】(合)蒿地相逢處各沾裳，【月上海棠】白首紅顏，對話興亡。(〈彈詞〉頁 251)**

「白首紅顏，對話興亡」四個字，道出李龜年、永新和念奴永遠只能將昔日的美好惦記心頭。由此發現，霓裳羽衣這一物象，在劇情一路前進的同時，也不斷回溯，漸漸地賦予霓裳羽衣曲愈來愈豐厚的意象，一直到它回歸天庭。

〈仙憶〉一齣是楊妃回歸仙班，寒簧奉嫦娥之命希望楊妃能重譜霓裳羽衣曲，而楊妃展開曲譜，不禁潸潸淚下：

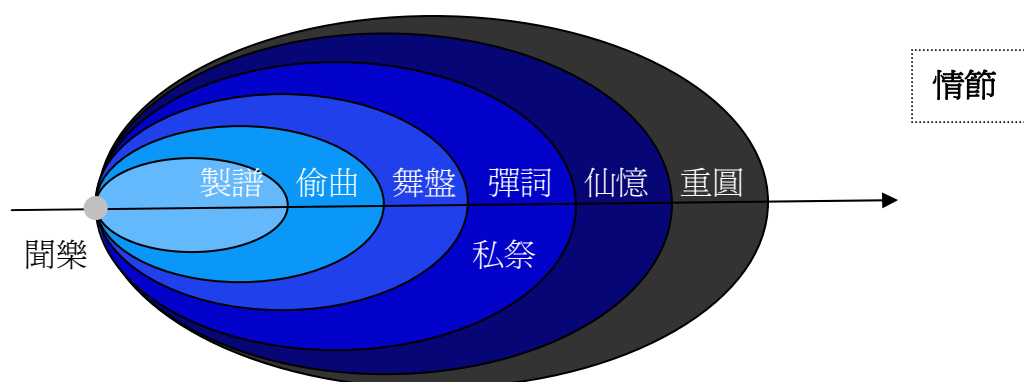
**(貼)【清商七犯】【簇御林】只為《霓裳》樂，在廣寒，美靈心，將譜細翻。特奉月主娘娘之命，【鶯啼序】訪音遠叩蓬山，借當年圖譜觀看。(旦)原來為此。當日幸從夢裏獲聽仙音，雖然摹入管絃，尚愧依稀錯誤。【高陽臺】何煩，蟾宮謬把遺調揀，我尋思起轉自潸潸。(淚介)(貼)呀，玉妃為何掉下淚來？(旦)【降黃龍】痛我歷劫遭磨，宮冷商殘。(〈仙憶〉頁 255)**

由月宮仙子引出仙曲，楊妃見到曲譜時情感便起波濤，洪昇於短短數句鋪陳感情，吳儀一對此句批語「舞破中原，不可無此頓跌，宮冷商殘，喻君王臣妾也」

<sup>81</sup>楊妃想起舊情，也想起在凡間馬嵬縊死的劫難，情不自禁而泣。

以上可以發現霓裳羽衣曲是以返繞的方式照應劇情，後一齣劇情都包涵上幾齣的情節，一層層擴大其關目的內涵，如圖示：

<sup>81</sup> 洪昇著：《長生殿》(台北：文光圖書，1969年10月)，第190頁。



如圖所示，〈製譜〉一齣楊妃回憶〈聞樂〉的情節；〈偷曲〉則擬〈聞樂〉的天人相對；〈舞盤〉又相映楊妃如月宮仙子的綽約仙姿，依然是照應〈聞樂〉的發展。以「國禍」為線，在「國禍」之前從〈聞樂〉起始到〈舞盤〉，情節在前進的同時又不斷回溯月宮得曲的劇情；「國禍」以後，霓裳羽衣曲則成為追憶盛世的表現，籠括〈聞樂〉到〈舞盤〉的劇情，如〈彈詞〉、〈私祭〉以宮娥們記憶楊妃譜曲、舞曲之美，〈仙憶〉是楊妃以霓裳羽衣曲回憶當年樂事以及對明皇的愛情，〈重圓〉則作了全齣之總結。霓裳羽衣曲作為情節線，不只一再返繞前齣劇情，從天上到皇宮，再到人間以後，又重回天上，屬於圓型思維的結構。

自〈聞樂〉一齣起，「霓裳羽衣曲」一直象徵著仙境或往事之盛世，不論是天上仙境或是人間仙境，那曾是他們待過，但不復見到的繁華盛世，不單單是明皇和楊妃的愛情和人生，也是宮人侍女、文官武將、平民百姓的社會嚮往，所以霓裳羽衣曲，所串起都是唱盡社會炎涼和世態無常的曲子。

作為對比天上人間的物象，霓裳羽衣曲具有通達天人的意涵，洪昇以它作為劇情架構的主要原因來自霓裳羽衣曲本身舊有的神話色彩，洪昇再藉「楊妃舞霓裳」的形象，挽合楊妃蓬萊玉妃的傳說，故此，洪昇所謂「唐人有玉妃歸蓬萊仙院、明皇遊月宮之說，因合用之」（〈例言〉頁3），便是由「楊妃舞霓裳羽衣曲」作為聯繫的媒介，然而早在《長生殿》以前三個要素並非相互聯繫。

「明皇遊月宮」、「楊妃蓬萊玉妃」與「楊妃舞霓裳」三個在唐代本是分屬

不同文本的傳說或故事，雖然楊妃舞霓裳羽衣曲早在唐詩中可見，但其神話色彩並非早就存在，而是在歷史的澱積中慢慢轉變，它與上述的前兩項傳說關係深遠：霓裳羽衣曲由月宮所得，明皇豔羨嫦娥為一線；楊妃為蓬萊玉妃的神仙形象，其仙姿吸引明皇聯想到嫦娥之貌為另一線，兩線的神話性賦加在「楊妃舞霓裳羽衣曲」的動作中，使得唐以後相關「楊妃舞霓裳羽衣曲」的情節都脫離不了神話的暗示，更甚者將「明皇遊月宮」與「楊妃蓬萊玉妃」的神話也安排於劇情裡，使劇中充滿神話架構，洪昇《長生殿》使用的「霓裳羽衣曲」便有這樣的意識。

### 第三章 霓裳羽衣曲與月宮、蓬萊的探討

明皇遊月宮、楊妃蓬萊玉妃與霓裳羽衣曲不只是歷代文本以神話性架構《長生殿》的重要因素，也是《長生殿》具有神話色彩的三項要素。霓裳羽衣曲與明皇、楊妃的關係，其進程有二：一是明皇遊月宮艷羨嫦娥；二是蓬萊玉妃的形象。

由於明皇在月宮得霓裳羽衣曲的關係，使得楊妃所舞的霓裳羽衣曲成為明皇艷羨月宮嫦娥的遐想，添加了楊妃舞霓裳的神話性，又加上楊妃本身有著蓬萊女仙的傳說，因此，楊妃所舞的霓裳羽衣曲，因為明皇遊月宮與楊妃蓬萊女仙的傳說成為聯結明皇和楊妃神話架構的重要物象。

洪昇於《長生殿》也以霓裳羽衣曲作為遊月宮和蓬萊玉妃的聯結，待看《長生殿》各齣目出現的各別神話要素：首先為遊月宮，所在齣目有〈聞樂〉、〈製譜〉、〈偷曲〉、〈舞盤〉、〈仙憶〉與〈重圓〉，以上齣目包括與月宮相關角色和演曲時的月仙遐想都列入其中；其次是霓裳羽衣曲，所在齣目有〈聞樂〉、〈製譜〉、〈偷曲〉、〈舞盤〉、〈彈詞〉、〈私祭〉、〈仙憶〉與〈重圓〉，將霓裳羽衣曲出現的齣目比較遊月宮出現的齣目，可以發現兩者從〈聞樂〉起便是形影不離的神話要素；最後是提及蓬萊玉妃的齣目有〈聞樂〉、〈冥追〉、〈情悔〉、〈神訴〉、〈覓魂〉、〈補恨〉、〈寄情〉與〈重圓〉，除了〈聞樂〉以外其它齣目佔了《長生殿》後半部楊妃出現的劇情，可見洪昇對於楊妃升仙的用心。

〈聞樂〉、〈仙憶〉、〈重圓〉是三個神話要素重疊的齣目，〈聞樂〉與〈重圓〉是頭尾劇情的照應，而〈聞樂〉與〈仙憶〉呈現出劇情前後的比較，〈聞樂〉是月仙寒簧領楊妃遊月宮記曲，〈仙憶〉是寒簧到蓬萊向楊妃請曲，〈仙憶〉裡的楊妃已具有仙籍，霓裳羽衣曲也不同之前月宮聽聞的曲子，劇情的進程可見洪昇對神話要素安排的用心。不過，洪昇《長生殿》所使用的神話要素並非完全吸收歷史文本的神話情節，洪昇自有其承繼和轉變，這突顯了他使用這些神話題材的目的，在遊月宮這方面，洪昇以楊妃月宮得曲代替明皇月宮得曲的情節；在楊妃舞



霓裳羽衣曲這方面，洪昇偏重在楊妃心理的情感表現；在蓬萊玉妃這方面，洪昇以他的創見化解世人對楊妃仙化的矛盾。由此觀之，雖然只是三個神話要素，但從唐代到明清這樣的歷史進程，神話因素各有其流變或敷衍而生的變化，筆者在此除了歸納這些演變之外，也同時分析洪昇《長生殿》如何取捨這些神話情節。

明皇遊月宮與月宮得曲起先並非同一個傳說，先是明皇遊月宮的故事，再因為月宮仙女的舞姿而產生明皇作霓裳羽衣曲的神祕色彩，之後遊月宮與月宮得曲之事便形影不離，不過故事的內容在歷史的流傳中仍有些變異。

## 第一節 明皇遊月宮的形成

### 一、從遊月宮到月宮得曲

對於霓裳羽衣曲得曲的傳說，雖然得曲的敘述方式不同，卻總脫離不了明皇遊月宮的故事，王灼《碧雞漫志》考「霓裳羽衣曲」由西涼引進時就說：

霓裳羽衣曲說者多異，予斷之曰西涼創作，明皇潤色又為易美名，其他飾以神怪者皆不足信也。……《津陽門詩》注：「葉法善引明皇入月宮，聞樂歸，笛寫其半，會西涼都督楊敬述進《婆羅門》，聲調吻合，遂以月中所聞為散序，敬述所進為其腔，製《霓裳羽衣》。」月宮事荒誕，惟西涼進《婆羅門曲》，明皇潤色，又為易美名，最明白無疑。<sup>1</sup>

王灼除了引津陽門詩以外，其他有《異人錄》、《逸史》、《鹿革事類》、《楊妃外傳》、《明皇雜錄》、《仙傳拾遺》、《幽怪錄》以及杜牧詩《華清宮》，都是王灼列舉關於此曲傳自月宮的穿鑿附會之說。<sup>2</sup>「霓裳羽衣曲」雖然牽涉月宮，但關於明皇

<sup>1</sup> [明] 陶宗儀：《說郛·卷十八·碧雞漫志》（台北：新興書局，1972年4月），第337-338頁。

<sup>2</sup> 同上註，第338頁。

如何得此曲，歷來有各種說法，甚至連邀明皇遊月宮的仙人道士也各有所本，不僅如此，曲名的來歷也有所不同，筆者按其時代順序觀察其演變。

最早關於明皇遊月宮的故事，成編於唐代宗、德宗年間(公元 762-805 年)的敦煌話本《葉淨能詩》<sup>3</sup>，記載了現存最初「唐明皇遊月宮」的故事：

八月十五日夜，皇帝與淨能及隨駕侍從，於高處既(翫)月，皇帝謂淨能曰：「月中之事，其可惻(測)焉？」淨能奏曰：「臣說亦恐無益，臣願將陛下往至月宮遊看可否？」皇帝曰：「何以得往？」淨能奏曰：「陛下自行不得，與臣同往，其何難哉！」皇帝大悅龍顏。皇帝曰：「可將侍從同行？」淨能奏曰：「劔南看燈，凡人之處；月宮上界，不同人間。緣陛下有仙分，其可覓往。」<sup>4</sup>

故事以賞月和入月的對話開頭，之後葉淨能便以皇帝不同凡人的身份邀請明皇獨自往月宮觀看，並且提醒「緣彼是水晶樓殿，寒氣凌人」<sup>5</sup>要求明皇穿著厚實的白錦棉衣防禦月宮寒氣。進入月宮後，先是看到與世人不同的樓殿臺閣：

門窗戶牖，全珠(殊)異世。皇帝心看樓殿，及入重門，又見樓處宮閣，直到大殿，皆用水精瑠璃瑪瑙，莫惻(測)涯際。以水精為窗牖，以水精為樓臺。又見數箇美人，身著三殊之衣，手中皆擎水精之盤，盤中有器，盡是水精七寶合成。皇帝見皆存禮度。<sup>6</sup>

以人世間的建築描寫月宮，王重民等編《敦煌變文集》註明「水精」通用「水晶」

<sup>3</sup> 王立、陳慶紀：〈道教幻術母題與唐代小說〉（《山西大學師範學院學報》，2000年第3期），第18頁。

<sup>4</sup> 王重民等編：《敦煌變文集》（北京：人民文學，1984年8月），第225頁。

<sup>5</sup> 同上註。

<sup>6</sup> 同註4。

<sup>7</sup>，可見其全然透明晶瑩的景象，又以三殊之衣表現美人服飾的輕盈<sup>8</sup>，參照明皇身著厚重的棉衣，可見美人不畏寒氣。接著，葉淨能帶明皇到月中樹下，不過《葉淨能詩》裡的月樹不是桂樹<sup>9</sup>，而是別具意義的娑羅樹：

淨能引皇帝直側娑羅樹邊看樹，皇帝見其樹，高下莫測(測)其涯，  
枝條直赴三千大千世界。其葉顏色，不異白銀，花如同雲色。

故事中的葉淨能是在會葉觀內學太上老君之教，入道門後擣冠黃被，精熟符錄的道士<sup>10</sup>，應是一個道教故事，但在描寫月中樹時卻見娑羅樹，根據《大唐西域記·卷六·拘尸那揭羅國》載：

城西北三四里，渡阿恃多伐底河，西岸不遠，至娑羅林，其樹類榭  
而皮青白，葉甚光潤。四樹特高，如來寂滅之所也。<sup>11</sup>

文本採用娑羅樹，不僅表現道教受到佛教的影響，也含有「死亡」的象徵意義。之後明皇難抵月宮的寒冷，請葉淨能返回長安：

皇帝倚樹，轉覺凝寒，再問淨能，朕今忍寒不得，願且卻歸，若更  
須臾，須恐將不可。淨能再問(聞)帝說，不覺哂然。便乃作法，須

<sup>7</sup> 王重民等編：《敦煌變文集》(北京：人民文學，1984年8月)，第229頁。

<sup>8</sup> 《漢書·律歷志》記「權者，銖、兩、斤、鈞、石也，所以稱物平施，知輕重也。本起於黃鍾之重，一龠容千二百黍，重十二銖，兩之爲兩，二十四銖爲兩，十六兩爲斤，三十斤爲鈞，四鈞爲石。」出自[東漢]班固著，唐顏師古注：《漢書·卷二十一·律歷志》(台北：宏業書局，1978年8月)，第250頁。

<sup>9</sup> [晉]虞喜：《安天論》敘述「俗傳月中仙人桂樹，今視其初生，見仙人之足，漸以成形，桂樹後生焉」，見王德毅主編：《叢書集成續編》(台北：新文豐，1989年7月)，第834頁。

<sup>10</sup> 《敦煌變文集·葉淨能詩》敘述葉淨能學道之事。「會嵇(稽)山會葉觀中，女見(冠)□□悉解符錄(籙)，後(復)依太上老君之教，淨能一見慕之，便即留意，往在觀內，□一道仕，日夜精修，勤苦而學。長年廿，便入道門。身爲擣(擣)冠黃被(帔)……淨能便於會嵇山內令人鬼神駭馳魅，無不遂心。要呼便呼，須使便使。若其道精熟，符錄(籙)最絕，宇宙之內，無過葉淨能者矣。見王重民等編：《敦煌變文集》(北京：人民文學，1984年8月)，第216頁。

<sup>11</sup> [唐]玄奘譯：《大唐西域記》(台北：商務印書，1971年)，第13頁。

史卻到長安。<sup>12</sup>

月宮奇寒，又加上白銀色葉的娑羅樹，成爲人死後所歸之處。凡人無法到的地方，皇帝也不可久留的境地，更見葉淨能不同凡人之處。

唐明皇與葉淨能同遊月宮，沒有任何一段敘述到明皇得「霓裳羽衣曲」之事，從單純的遊月宮到月宮得曲一事，到《河東先生龍城錄》才出現。

《河東先生龍城錄》，簡稱《龍城錄》，相傳爲柳宗元於元和十年(公元 815 年)<sup>13</sup>所撰寫，其中一篇〈明皇夢遊廣寒宮〉是描述唐明皇與申天師、鴻都客上遊月宮的傳說：

開元六年，上皇與申天師、道士鴻都客八月望日夜，因天師作術，三人同在雲上遊月中，過一大門，在玉光中飛浮宮殿往來無定，寒氣逼人，露濡衣袖皆濕。<sup>14</sup>

與敦煌話本《葉淨能詩》裡不同的是伴隨明皇上遊月宮的道士已不是「葉淨能」一人，而是「申天師」、「鴻都客」兩人，月宮仍然寒氣逼人，但已不如《葉淨能詩》裡以水精爲主的單調景色：

頃見一大宮府榜曰廣寒清虛之府，其兵衛甚嚴，白刃粲然望之如凝雪，時三人皆止其下，不得入。<sup>15</sup>

<sup>12</sup> 王重民等編：《敦煌變文集》(北京：人民文學，1984 年 8 月)，第 225 頁。

<sup>13</sup> 關於《龍城錄》成書作者和時間，張秀娟碩士論文《唐玄宗故事研究》，其中引南宋陳振孫《直齋書錄題解》稱《龍城錄》爲柳完元撰，以龍城爲柳州之說認爲可能作於柳宗元貶柳州之後，即元和十年成書。見張秀娟：《唐玄宗故事研究》(花蓮：國立花蓮教育大學民間研究所碩士論文，2006 年 5 月)，第 27 頁。

<sup>14</sup> [唐] 柳宗元：《河東先生龍成錄》，收編至嚴一萍選輯《百部叢書集成》(板橋：藝文印書館，1966 年)，第 5 頁。

<sup>15</sup> 同上註，第 6 頁。

《龍城錄》裡的月宮不僅有所謂的「府」，還有兵衛嚴守，倘若《葉淨能詩》是以人世間的建築假想於月宮中，《龍城錄》則是將人世間的制度搬上月宮。另外，更從不同角度描寫月中景致：「天師引上皇起躍身如在烟霧中，下視玉城崔峩，但聞清香藹鬱，下若萬里琉璃之田。」<sup>16</sup>從俯瞰的「崔峨」見識月宮的深廣，從嗅覺的「清香」描繪月宮的景致。不僅如此，相較《葉淨能詩》，《龍城錄》更生動地表現月宮中仙人活動的一面：

見有仙人道士乘雲駕鶴往來若游戲，少焉，步向前覺翠色冷光相射  
目眩，極寒不可進，下見有素娥十餘人，皆皓衣乘白鸞往來，舞笑  
於廣陵大桂樹之下，又聽樂音嘈雜，亦甚清麗。<sup>17</sup>

或「駕鶴往來若游戲」，或「舞笑於廣陵大桂樹之下」，還有清麗的音樂聲，月宮不是一處清麗靜謐的景象，而是個快樂的仙境，其後明皇回宮，記憶月宮仙女舞姿編製霓裳羽衣曲：「上皇因想素娥風中飛舞袖被，編律成音，製霓裳羽衣舞曲」<sup>18</sup>，於是《龍城錄》開始月宮得曲故事的濫觴。

繼《龍城錄》後有關明皇遊月宮、月宮得曲的故事為《集異記》，根據張秀娟碩士論文《唐玄宗故事研究》的推論，《集異記》為薛用弱大和中(公元 827-835 年)期間著作，故在《龍城錄》之後<sup>19</sup>。關於《集異記》所記明皇遊月宮的逸事在《集異記》補編〈葉法善〉一文裡：

又嘗因八月望夜，師與玄宗遊月宮，聆月中天樂，問其曲名，曰：

<sup>16</sup> [唐] 柳宗元：《河東先生龍成錄》，收編至嚴一萍選輯《百部叢書集成》(板橋：藝文印書館，1966 年)，第 6 頁。

<sup>17</sup> 同上註。

<sup>18</sup> 同註 16。

<sup>19</sup> 張秀娟碩士論文《唐玄宗故事研究》以宋·晁公武《郡齋讀書志》所記為唐薛用弱撰，由於故事首載徐左卿化鶴事，便依據李昉《太平廣記·卷三一二·徐煥》記「弋陽郡東南，有黑水河，河邊有黑水將軍祠。太和中，薛用弱自儀朝郎出守此郡。」推算成書約在公元八二七到八三年間，即太和中。參見張秀娟：《唐玄宗故事研究》(花蓮：國立花蓮教育大學民間研究所碩士論文，2006 年 5 月)，第 30 頁。

《紫雲曲》。玄宗素曉音律，默記其聲，歸傳其音，名之曰《霓裳羽衣》。<sup>20</sup>

《龍城錄》敘述明皇只聽其樂，不知其名，想仙子舞袖的形貌而製曲名霓裳羽衣，然而《集異記》裡的明皇聽聞其樂名為「紫雲曲」，爲了區別仙凡樂曲，又名「霓裳羽衣」。對於「紫雲曲」相關的仙樂傳說，另見張讀《宣室志》的故事：

唐玄宗嘗夢仙子十餘輩，御卿雲而下，立於庭，各執樂器而奏之。其度曲清越，真仙府之音也。及樂闌，有一仙人揖而言曰：「陛下知此樂乎？此神仙《紫雲曲》也。今願傳授陛下，為聖唐正始音，與夫《咸池》、《大夏》固不同矣。」玄宗喜甚，即傳受焉。俄而寤，其餘響猶若在聽。玄宗遽命玉笛吹而習之……<sup>21</sup>

明皇創作的紫雲曲雖然來自仙樂，但它是仙子直接傳授的音樂，有意成爲聖唐正始之音，「紫雲曲」這一脈絡的傳說，還有另一本故事，見鄭綮的《開天傳信記》，其中道出明皇夢遊月宮習曲而忘於聽政的情節：

上嘗坐朝，以手指上下按其腹。朝退，高力士曰：「陛下向來數以手指按其腹，豈非聖體小不安耶？」上曰：「非也。吾昨夜夢遊月宮，諸仙娛予以上清之樂，寥亮清越，殆非人間也。酣醉久之，奏諸樂以送吾歸。……坐朝之際，慮忽遺忘，故懷玉笛，時以手燈上下尋，非不安。」<sup>22</sup>

<sup>20</sup> [唐] 薛用弱：《集異記》，收編至史仲文主編：《中國文言小說百部經典》（北京：北京出版，2000年），第2800頁。

<sup>21</sup> [唐] 張讀：《宣室志》，收編至史仲文主編：《中國文言小說百部經典》（北京：北京出版，2000年），第2999頁。

<sup>22</sup> [唐] 鄭綮：《開天傳信記》，收編至周光培編：《唐代筆記小說集》（石家莊：河北教育，1994年4月），第246頁。

故事以夢遊月宮的方式得曲，照月宮得曲的傳說，曲名應為霓裳羽衣曲，然而當高力士請教曲名時，明皇笑曰「此曲名《紫雲回》」<sup>23</sup>。不同《宣室志》仙子從天而降傳授仙樂的方式，《開天傳信記》以夢遊月宮聽得紫雲曲，紫雲曲或紫雲回這類故事傳到《杜光庭·十仙子》時，將兩本情節合成一本故事，上半部與《宣室志》相同<sup>24</sup>，下半部敘述明皇因記憶仙曲而忘於聽政的情節有異曲同工之妙：

玄宗即起，卒不顧二。二相益恐，趨出。時高力士侍於玄宗，即奏曰：「宰相請事，陛下宜面決可否。向者崇、璟所言，皆軍國大政，而陛下卒不顧，豈二相有罪乎？」玄宗笑曰：「我昨夕夢仙人奏樂曰紫雲曲，因此授我。我失其節奏，由是嘿而習之，故不暇聽二相奏事。」<sup>25</sup>

按敘述看來，此時的紫雲曲即《開天傳信記》的紫雲回，又宋樂史《楊太真外傳》敘述紫雲迴時，情節與《宣室志》紫雲曲相似，故筆者認為紫雲迴(回)亦即紫雲曲。《神仙感遇傳·十仙子》敘述「紫雲曲」在仙子們傳授之後，明皇聽而習之，「霓裳羽衣曲」則是明皇遊月宮時無意習得的曲子，由於它不是仙子們有意傳授的音樂，所以「霓裳羽衣曲」與真正仙樂分屬於不同的曲子。

薛用弱《集異記》中，紫雲曲是仙子傳授，也是夢遊月宮習得的仙樂，明皇在遊月宮習得後才更名為「霓裳羽衣曲」，從這兩支曲子傳授的方式可以得知天上仙音為「紫雲曲」，而「霓裳羽衣曲」儘管來自天上，但終究只是明皇譜出的凡曲，《集異記》視「紫雲曲」和「霓裳羽衣曲」為音出同調的曲子，表示霓裳羽衣曲雖然不是仙曲，但亦可比擬天上仙音。

<sup>23</sup> [唐] 鄭綮：《開天傳信記》，收編至周光培編：《唐代筆記小說集》（石家莊：河北教育，1994年4月），第246頁。

<sup>24</sup> 全文見 [五代] 杜光庭：《神仙感遇傳·十仙子》，收編至史仲文主編：《中國文言小說百部經典》（北京：北京出版，2000年），第3707頁。

<sup>25</sup> 同上註。

從《集異記》的故事裡可以發現一種現象，遊月宮與霓裳羽衣曲之間的比重逐漸相反，不僅沒有特別描繪月宮的景象，明皇遊月宮也有了目的，即是爲了霓裳羽衣曲的譜成，津陽門詩的注論爲了表現霓裳羽衣與月宮之間的連繫，半滲入事實的敘述下也不抹殺其神祕色彩：

《津陽門詩》注：「葉法善引明皇入月宮，聞樂歸，笛寫其半，會西涼都督楊敬述進《婆羅門》，聲調吻合，遂以月中所聞為散序，敬述所進為其腔，製《霓裳羽衣》。」<sup>26</sup>

如此一來，霓裳羽衣曲雖然爲西涼曲子的潤色，也保留了明皇遊月宮的傳說，霓裳羽衣曲既然是西涼曲和仙曲的參差譜出，也區別貌似仙音的「霓裳羽衣曲」與仙樂直授的「紫雲曲」之間的差距。

唐代除了葉淨能、申天師、鴻都客和葉法善以外，還有一位道士邀明皇上遊月宮，即盧肇《逸史》裡的羅公遠。明·陶宗儀編《說郛》一篇〈逸史自序〉記：

盧子既作《史錄》畢，乃集聞見之異者，目為《逸史》焉。其間神仙交化，幽冥感通，前定升沈，先見福禍，接摭其實、補其闕而已。凡紀四十五條，皆我唐之事。時大中元年八月。<sup>27</sup>

唐大中元年，即公元 846 年。繼《集異記》之後的《逸史》對於唐明皇遊月宮的故事情節也集中在月宮聞曲一事：

開元中，中秋望夜，時玄宗於宮中玩月，公遠奏曰：「陛下莫要至月中看否？」乃取拄杖，向空擲之，化為大橋，其色如銀。請玄宗

<sup>26</sup> [明] 陶宗儀：《說郛·卷十八·碧雞漫志》(台北：新興書局，1972 年 4 月)，第 337-338 頁。

<sup>27</sup> [明] 陶宗儀：《說郛·卷二十四·逸史》，同上註，第 437 頁。



同登，約行數十里，精光奪目，寒色侵人，遂至大城闕。公遠曰：「此月宮也。」見仙女數百，皆素練寬衣，舞於廣庭。玄宗問曰：「此何曲也？」曰：「《霓裳羽衣》也。」玄宗密記其聲調，遂回，卻顧其橋，隨步而滅。且召伶官，依其聲調作《霓裳羽衣曲》。<sup>28</sup>

羅公遠不同以往的道士倏忽就躍上月宮，他是將拄杖化爲銀橋，行走到月宮的方式，美化步入月宮的道術。除此之外，《逸史》取消「紫雲曲」和「霓裳羽衣曲」的仙凡差別，直指霓裳羽衣曲等同於仙樂。

《龍城錄》「上皇因想素娥風中飛舞袖被」（見本章註 18）所以譜出霓裳羽衣舞曲，《集異記》以明皇能「默記其聲，歸傳其音」（見本章註 20）將仙曲紫雲轉成霓裳羽衣，《逸史》則以「玄宗密記其聲調」道出霓裳羽衣曲的由來，從以上的情節看出「紫雲曲」與「霓裳羽衣曲」之間微妙的差異：相對《宣室志》裡的仙子們有意將紫雲曲傳授明皇，成爲正始之音的意圖，《龍城錄》、《集異記》、《逸史》這三本故事都設計霓裳羽衣曲不是神仙有意傳授的曲調，而是藉由明皇暗記曲譜所創造的音樂，出自明皇之手譜出，被視仙樂的成份沒有紫雲曲直接。

唐代以後，唐明皇遊月宮的故事各有所取，五代杜光庭的《仙傳拾遺》雖然輯錄〈羅公遠〉和〈葉法善〉兩位道士的傳說，遊月宮的故事則放在〈葉法善〉一篇，故事內容與《集異記》如出同轍<sup>29</sup>，唐代對於唐明皇遊月宮的故事繁多，但從唐明皇遊月宮的故事加入霓裳羽衣曲以來，情節漸漸單一定型，唐以後對於這類情節的敘述方式，也大多承襲以上的文本。

## 二、月宮得曲的劇情設計

月宮得曲的故事漸漸定型，加上宋以後的話本小說、雜劇傳奇，其情節比唐

<sup>28</sup> [唐] 盧肇：《逸史》，收編至王汝濤編校：《全唐小說》（濟南：山東文藝，1993年3月），第817頁。

<sup>29</sup> [五代] 杜光庭：《仙傳拾遺》，收編至嚴一萍：《道教研究資料》（台北：藝文印書館，1991年1月），第66頁。

代傳奇曲折漫長，不像唐傳奇可以在百字以內完成一篇故事，所以月宮得曲的傳說在唐以後成爲人們的認知，敘述上已不會大力渲染，對於霓裳羽衣得曲的由來，凡不是考究性的文章，皆以月宮表現。

宋代記錄唐明皇遊月宮得曲事有樂史的《楊太真外傳》，對於「霓裳羽衣曲」的由來，樂史以解釋性的方式注解在文章內：

《霓裳羽衣曲》者，是玄宗登三鄉驛，望女几山所作也。故劉禹錫詩有云：《伏睹玄宗皇帝望女几山詩，小臣斐然有感》……又《逸史》云：「羅公遠天寶初侍玄宗，八月十五日夜，宮中翫月，曰：『陛下能從臣月中游乎？』乃取一枝桂，向空中擲之，化爲一橋，其色如銀。請上同登，約行數十里，遂至大城闕。公遠曰：『此月宮也。』」<sup>30</sup>

由於是注解的敘述方式，不必考慮到情節的照應，所以樂史充分道出他所知的得曲傳說，就月宮得曲這一脈絡，樂史所引的故事爲盧肇的《逸史》，參考的書目既然是《逸史》，那麼與明皇同遊月宮之人自然爲羅公遠，然而《楊太真外傳》特別將「紫雲曲」視爲另外仙子傳授的曲調，區分「紫雲曲」與「霓裳羽衣曲」是兩種不同的曲調：

上又宴諸王於木蘭殿，時木蘭花發，皇情不悅。妃醉中舞《霓裳羽衣》一曲，天顏大悅，方知迴雪流風，可以迴天轉地。上嘗夢十仙子，乃製《紫雲迴》（玄宗嘗夢十仙子餘輩，御卿雲而下，各執樂器，懸奏之。曲度清越，真仙府之音。有一仙人曰：「此神仙《紫雲迴》。今傳授陛下，為正始之音。」上喜而傳受。寤後，餘響猶

<sup>30</sup> [宋] 樂史：《楊太真外傳》，收編至丁如明輯校：《開元天寶遺事十種》（上海：上海古籍，1985年1月），第131頁。

在。旦，命玉笛習之，盡得其節奏也。)<sup>31</sup>

從《楊太真外傳》的故事中可以窺見「霓裳羽衣」是月宮曲調，「紫雲迴」為仙子傳授曲調，可見這是承自《集異記》的故事，另外又以《神仙感遇傳·十仙子》交待「紫雲曲」的來歷，至此，兩支曲子明顯被《楊太真外傳》分化，使霓裳羽衣曲因為排除與紫雲曲的關係，更進一步成為月宮的仙樂。

儘管樂史列出幾種霓裳羽衣曲的來源，然而最常被戲劇小說使用的題材仍以月宮得曲的傳說較多，只是在創作表現上的不同。元代以白樸《唐明皇遊月宮》和王伯成《天寶遺事諸宮調》完整敘述月宮得曲的劇情，《天寶遺事諸宮調》曲子見《雍熙樂府》輯錄，而《唐明皇遊月宮》殘存曲牌，按莊一拂《古典戲曲存目彙考》認為《雍熙樂府·大石調·遊月宮》有收錄其殘存的曲子，在考究其劇目正名時說：

《錄鬼簿》（曹本）著錄。《雍熙樂府》存殘曲《大石調》題《遊月宮》。賈本及《太和正音譜》、《元曲選目》簡名作《幸月宮》。……《雍熙樂府》又有《點降唇·十美人賞月》一套，疑與此劇有關。<sup>32</sup>

《雍熙樂府》書中除了〈遊月宮〉外，莊一拂認為〈十美人賞月〉可能也是《唐明皇遊月宮》的曲目，由於〈遊月宮〉與〈十美人賞月〉是包含在「唐明皇遊月宮」這類故事的情節，因此筆者將兩支曲目與王伯成《天寶遺事諸宮調》裡的「唐明皇遊月宮」故事合併，看元代唱誦遊月宮的劇情。

王伯成《天寶遺事諸宮調》至今已亡佚，但明、清曲集如《雍熙樂府》、《太和正音譜》、《北詞廣正譜》和《九宮大成南北詞宮譜》等皆有收錄其曲目。筆者

<sup>31</sup> [宋] 樂史：《楊太真外傳》，收編至丁如明輯校：《開元天寶遺事十種》（上海：上海古籍，1985年1月），第135頁。

<sup>32</sup> 莊一拂：《古典戲曲存目彙考》（上海：上海古籍，1982年12月），第171頁。

以《雍熙樂府》所錄曲目爲本，僅照汪天成輯本的編次<sup>33</sup>，共五十七套<sup>34</sup>，有關唐明皇遊月宮的曲目有序號十七〈明皇遊月宮〉、序號十八〈遊月宮〉、序號十九〈遊月宮〉、序號二十〈明皇望長安〉、序號二十一〈明皇喜月宮〉、序號二十二〈明皇遊月宮〉、序號二十三〈明皇哀告葉靖〉以及序號二十四〈十美人賞月〉。

首先，見〈六么令·明皇遊月宮〉的曲目，敘述明唐如何上遊月宮：

【六么令】當夜宮中宴賞，因問廣寒仙。天師奏卻，明皇聽罷，便將密旨暗中傳。【么】把柱杖隨時擲起，奪盡鬼神權。俄爾睽窺虹橋千丈，碧空懸月色如銀燦爛，隱隱遠相連，急令天子緊瞑雙眼，恍然相近斗牛邊。【賺煞】寒蟾明，飛龍現，翠擁紅遮漸遠。玉帝私遊離上方，似紫微星半夜朝元，唱道瑞氛飄然，隨至仙宮葉法善，清風半軒，秋雲一片，趁寒光飛上月明天。<sup>35</sup>

故事裡的道士與《集異記》是同一個道士葉法善，不過柱杖隨時擲起而化爲橋的道術承自《仙傳拾遺》、《逸史》裡羅公遠的能力。當明皇進入月宮之後，便是〈遊月宮〉兩支曲子和〈明皇望長安〉的劇情，明皇先是看到不同凡塵的仙境：

似仙闕，若帝居，截斷青宵路，至近也重規。見龍樓共雉宇，上瑤堦欲侵朱戶。猛驚御，聽一人大叫呼，清似雷霆怒，壯貌魁梧……  
走向前來觀著君主，擲空那柄短頭輕的金月斧【尾】這許來大蟾宮是神仙府，須不同恁那塵世皇都。惹早晚行汝待那裡去。<sup>36</sup>

<sup>33</sup> 關於《天寶遺事諸宮調》的輯本，筆者轉見前作陳桂雲《楊妃故事之研究》所列「凡有六家，分別是：任二北輯本、鄭振鐸輯本、日人倉田武石郎輯本，馮沅君輯本、趙景深輯本、汪天成輯本等……題名，編次亦有差別。」筆者亦以汪氏輯本的編次，見陳桂雲：《楊妃故事之研究》（台北：中國文化大學中國文學研究所碩士論文，1985年），第168頁。

<sup>34</sup> 五十七套曲目見陳桂雲：《楊妃故事之研究》，同上註，第168-169頁。

<sup>35</sup> [明]郭勛編：《雍熙樂府》，收編至臺灣商務印書館《四部叢刊廣編》（台北：臺灣商務，1981年2月），第194頁。

<sup>36</sup> 同上註，第606頁。

除了雕龍琢鳳的建築，又見身材魁梧，拿著金月斧的仙官，指月中伐桂的吳剛。見識到月宮裡的景象後，接著角度從月宮俯視夜空：

似水通河漢，如鏡掛星壇，萬物渾同掌上看。雲翳無纖毫犯，宜在  
嫦娥向晚，精神無散……爭知蜀道難，近潼關靠驪山，五雲隱隱在  
人間，儘空中眼向，月波深處見長安。<sup>37</sup>

從月宮看長安，又見潼關又見驪山，預告安祿山將犯潼關侵入長安，這份預告並沒有結束，劇情走到〈明皇喜月宮〉，即明皇聽聞霓裳羽衣曲的情節：

【歸塞北】天地事暗處不能達，月裏記全新曲調，宮中按與禍根芽，  
音律並無差……【隨煞】一曲霓裳纔觀罷，執迷不想還家，為天上  
一時間忘了天下。<sup>38</sup>

這時諷刺的味道濃厚，曲子唱出明皇記下霓裳羽衣曲調的同時，國禍也已經悄悄埋下種子，而明皇流連仙曲的模樣，也將驗證安祿山打下潼關的同時，明皇那副流連於楊妃舞翠盤而忘了天下的面貌。

明皇流連月宮的情景，持續表現在〈點絳脣·明皇遊月宮〉和〈明皇哀告葉靖〉兩支套曲。〈點絳脣·明皇遊月宮〉明皇對葉法善道「師父，你也快差排，莫推搥」<sup>39</sup>表現出明皇想要與月宮仙子們同樂逍遙，在〈明皇哀告葉靖〉裡的葉法善力勸明皇回長安，而明皇哀求留下：

<sup>37</sup> [明] 郭勛編：《雍熙樂府》，收編至臺灣商務印書館《四部叢刊廣編》（台北：臺灣商務，1981年2月），第143頁。

<sup>38</sup> 同上註，第606頁。

<sup>39</sup> 同註37，第138頁。

誰想你箇仙翁卻不放鬆，出家兒怎恁般無始終。俺待教酒作媒，你  
卻道都是空，何以休教遊月宮。<sup>40</sup>

葉法善帶明皇同遊月宮，也教導「空」的道理，可惜明皇不改色迷的心志，接著  
〈明皇哀告葉靖〉的〈十美人賞月〉，便是形容明皇迷色於楊妃的美艷：

則見彩雲隨出梧桐院，恰便似錦池捧出芙蓉面，只疑是武陵泛出桃  
花片，那裡見大唐家歌舞太真來，分明是洛伽山水月觀音現。……  
一年一度中秋宴，則這碧天似水，良夜如年。【醉扶歸】則為你占  
斷風流選，奪盡可憎權。<sup>41</sup>

形容即便是後宮三千，或是仙女如雲，總是沒有任何女子能比得上明皇心中「洛  
伽山水月觀音現」的楊妃。

王伯成《天寶遺事諸宮調》完整地敘述明皇上遊月宮到月宮得曲的傳說，不  
僅描繪月宮的景致和深廣，還以「月裏記全新曲調，宮中按與禍根芽」暗示「漁  
陽鼙鼓動地來，驚破霓裳羽衣曲」<sup>42</sup>明皇王朝的瓦解，扣緊後面的劇情。

王伯成結合《集異記》的道士葉法善，和《逸史》羅公遠的道術，被明代凌  
濛初話本《初刻拍案驚奇》一篇〈唐明皇好道集奇人·武惠后崇禪鬥異法〉吸收：

玄宗問道：「尊師有道術，可使朕到月宮一游否？」法善道：「這有  
何難？就請御駕啟行。」說罷，將手中板笏一擲，現出一條雪鏈也  
似的銀橋，那頭直接著月內。<sup>43</sup>

<sup>40</sup> [明] 郭勛編：《雍熙樂府》，收編至臺灣商務印書館《四部叢刊廣編》（台北：臺灣商務，1981年2月），第139頁。

<sup>41</sup> 同上註，第139-140頁。

<sup>42</sup> [清] 清聖祖敕編：《全唐詩》（北京：中華書局，1960年），第4280頁。

<sup>43</sup> [明] 凌濛初：《初刻拍案驚奇》（長春：時代文藝，2000年11月），第99頁。

凌濛初以「擲板笏」替代「擲拄杖」化銀橋入月宮的工具，宋效全校輯的《初刻拍案驚奇》對「板笏」注解「古時大臣朝見天子時手持的板子，用玉、象牙或竹片制成，可以書事。」<sup>44</sup>所以葉法善除了是一位道士的身份，也是朝臣。在步入月宮之後，凌濛初對月宮的描寫與《龍城錄》相似：

面前有座玲瓏四柱牌樓。抬頭看時，上面有個大匾額，乃是六個大金字，玄宗認著，是「廣寒清虛之府」六字。便同法善從大門走進來，看時，庭前是一株大桂樹，扶疏遮蔭，不知覆著多少里數。<sup>45</sup>

同樣以「廣寒清虛之府」形容月宮，不過沒有沒有像《龍城錄》駐兵守衛。走進大門後見「無數仙女，乘著白鸞，在那裡舞。」<sup>46</sup>此時，也聽聞仙樂《紫雲曲》：

玄宗呆呆看著，法善指道：「這些仙女，名為『素娥』，身上所穿白衣，叫做『霓裳羽衣』，所奏之曲，名曰《紫雲曲》。」玄宗素曉音律，將兩手按節，把樂聲一一默記了。後來到宮中，傳與楊太真，就名《霓裳羽衣曲》，流於樂府，為唐家希有之音，這是後話。<sup>47</sup>

從仙樂「紫雲曲」改名為凡樂「霓裳羽衣曲」，凌濛初不以《龍城錄》因想素娥衣袖風中飛舞而譜出霓裳羽衣曲為情節，反而與《集異記》相同，但又不同《集異記》在於明皇直接詢問仙女仙曲名稱，凌濛初則是藉由葉法善口中說出這支仙曲曲名。隨後，凌濛初還加上從月宮返回，明皇於空中試笛、投錢之事：

但只夜深人靜，四顧稍然。法善道：「臣侍陛下夜臨於此，此間人

<sup>44</sup> [明] 凌濛初：《初刻拍案驚奇》（長春：時代文藝，2000年11月），第99頁。

<sup>45</sup> 同上註。

<sup>46</sup> 同註44。

<sup>47</sup> 同註44，第99頁。

如何知道？適來陛下習聽仙樂，何不於此試演一曲？」玄宗道：「甚妙！甚妙！只方才不帶得所用玉笛來。」法善道：「玉笛何在？」玄宗道：「在寢殿中。」法善道：「這個不難。」將手指了一指，玉笛自雲中墮下。玄宗大喜，接過手來，想著月中拍數，照依吹了一曲。又在袖中摸出數個金錢，灑將下去了，乘月回宮。<sup>48</sup>

試笛、投錢之事又見《集異記》一文，明皇詢問完仙女們霓裳羽衣曲名後回宮的敘述：

自月宮還，過潞州城上，俯視城郭稍然，而月光如畫，師因請玄宗以玉笛奏曲，時玉笛在寢殿中，師命人取，頃之而至，奏曲既，投金錢於城中還。旬日，潞州奏，八月望夜，有天樂臨城，兼獲金錢以進。<sup>49</sup>

由以上情節可以看出《初刻拍案驚奇》對明皇遊月宮的情節大體以《集異記》為底本，再附會其它故事精彩情節的細部內容。

相對以上只有明皇遊月宮的情節，明代屠隆所作傳奇《彩毫記》，加入了楊妃和李白共遊月宮。《綵毫記》以李白、明皇與楊妃都是仙官謫世貫串故事，〈游翫月宮〉藉嫦娥口中說出三人的仙緣：

今日乃中秋之節，葉真人挈唐天子、楊貴妃從臣李白來遊月宮，此三人並是仙班謫居，凡界天子與貴妃塵中雖已造業靈根，尚未盡消，李白瀟散清狂，風骨正，堪入道數，應得一到，此不合阻他。

<sup>48</sup> [明] 凌濛初：《初刻拍案驚奇》（長春：時代文藝，2000年11月），第99-100頁。

<sup>49</sup> [唐] 薛用弱：《集異記》，收編至史仲文主編：《中國文言小說百部經典》（北京：北京出版，2000年），第2800頁。



仙凡路殊，難與相見，只許他們一遊便了。<sup>50</sup>

月宮並不是凡人可以隨意踏入的仙境，造業未消的明皇和楊妃若不是靠著「原是天星官謫居塵世」<sup>51</sup>其實是無法步入月宮造訪。本是以明皇為主的遊月宮故事，《綵毫記》理應可以刪除了段情節，但作者為了突顯李白仙人之姿，藉以設計李白與月宮的關係，使得明皇是托李白的福才能上遊月宮，而楊妃又是受明皇的寵愛才得以伴隨月宮，當三人「駕銀橋」<sup>52</sup>進入月宮時，描繪了一派金光閃爍的月殿，以及桂樹底下的月仙歌舞：

**【步步嬌】**<sup>小旦</sup>瓊樓玉宇光籠罩，頃刻飛身到星河逼絳霄。遠遠望見大殿金書署廣寒清虛之府。殿署清虛金書朗耀塵，念霎時，消雙眸閃爍神魂掉。

<sup>生</sup>你看桂樹之下有素衣仙女數人乘白鸞歌舞，<sup>外</sup>這是嫦娥仙子的侍女。<sup>53</sup>

雖然和唐代《龍城錄》一樣有「仙女乘白鸞歌舞」，月殿也署有「廣寒清虛之府」，但相對《龍城錄》所敘述月宮「翠色冷光相射」的景色，《綵毫記》反倒唱起「金書朗耀塵」的燦爛模樣，月宮已不是清幽、蕭瑟的印象。形容月宮的景象以後便是明皇聽聞仙曲的傳說：

<sup>小生</sup>真人，我聽得一派樂音，好清越也。<sup>外</sup>這個名為霓裳羽衣之曲。

**【園林好】**<sup>小生</sup>聽宮娥霓裳調高是仙音，凡夫怎操暢好度，玲瓏縹緲

<sup>50</sup>[明]屠隆：《綵毫記·卷上》，收編至林侑時主編：《全明傳奇》（台北：天一出版社，1983年），第42頁。

<sup>51</sup>同上註，第5頁。

<sup>52</sup>同註50。

<sup>53</sup>同註50，第43頁。

聊記取。入簫韶，刪下里，整雲璈。<sup>54</sup>

雖然《綵毫記》的敘述接近《龍城錄》的故事，但在聽聞曲名的方式不似《龍城錄》是「上皇因想素娥風中飛舞袖被，編律成音，製霓裳羽衣舞曲」（見本章註18），而是承繼《初刻拍案驚奇》裡明皇從葉法善口中得知仙曲曲名。

至此，當唐明皇遊月宮的主軸從描述月宮景象，悄悄轉成月宮得曲的故事時，劇曲保留遊月宮原先的故事，元雜劇便有《唐明皇遊月宮》的故事，雖然已不見整本，但從《天寶遺事諸宮調》錄有一套曲調，以及《天寶遺事諸宮調》陳述月宮美景的同時也不忘提醒唐明皇霓裳羽衣曲的箇中玄機，以維持兩者敘述的平衡。《綵毫記》亦是如此，沒有因為月宮得曲的劇情而忽略月宮景色的描繪，這原因應是來自於雜劇和戲曲有著演、唱的舞台藝術特色，所以角色不能站在原地吟唱，在「遊月宮」這段情節中，如果光是聽聞霓裳羽衣曲而歸，明皇的角色沒有太多的表現，觀眾對於遊月宮也沒有多大的印象，何況元雜劇與明代戲曲、傳奇設計遊月宮的情節，是一折或一場齣目，是無法共同存在兩種不同場面的劇情，即是一個齣目裡無法同時存在月宮得曲和楊妃舞曲的情節，就算主軸是月宮所得的霓裳羽衣曲，也不能像小說數語帶過，所以一旦增設都會盡情鋪陳，由此觀之，各家話本小說敘述明皇遊月宮時，有的倏忽便至，有的擲杖化為銀橋，但戲劇均以後者為主，這也是配合表演的需要，例如元代《天寶遺事諸宮調·明皇遊月宮》形容上月宮的情況：

把柱杖隨時擲起，奪盡鬼神權。俄爾睇窺虹橋千丈，碧空懸月色如  
銀燦爛，隱隱遠相連……<sup>55</sup>

<sup>54</sup> [明] 屠隆：《綵毫記·卷上》，收編至林侑蒔主編：《全明傳奇》（台北：天一出版社，1983年），第44頁。

<sup>55</sup> [明] 郭勛編：《雍熙樂府》，收編至臺灣商務印書館：《四部叢刊廣編》（台北：臺灣商務，1981年2月），第194頁。

就是乘銀橋步入月宮的方式，《綵毫記》「半空隱隱駕銀橋，歲罡風陡生寒峭」<sup>56</sup>也是以銀橋上遊月宮，另外《青蓮記》一齣〈明皇遊月宮〉同樣以「徐步銀橋，天門徑叩」<sup>57</sup>表現，而《龍鳳錢》雖然通篇與明皇、楊妃無關，演崔白、周琴拾獲唐明皇遊月宮時所擲的龍鳳金錢，兩人因此合成姻緣，但劇中明皇步上月宮的敘述亦是化橋的道術：

(小生)呀，版笏擲去化成萬丈銀橋，吾師真好法力也。(淨)此橋下  
接便殿，上通月府。<sup>58</sup>

故事承自凌濛初《初刻拍案驚奇》一篇〈唐明皇好道集奇人·武惠后崇禪鬥異法〉擲笏成橋的道術，從元劇到明清傳奇，這些上遊月宮的一律性除了彼此的影響外，也賴於舞台演出的表現。

清代的長篇小說《隋唐演義》，取消明皇上遊月宮的趣事，以夢遊月宮解釋霓裳羽衣曲製曲之因：

過了幾月，廣陵地方官上疏奏稱：「本地於正月十五夜二更後，天際中忽現五色祥雲萬朵，雲中仙靈，歷歷可睹；又聞仙樂嘹亮，迥非人間聲調，此誠聖世瑞徵，合應奏聞。」玄宗覽疏，暗自稱奇，即不明言此事，只批個知道了。原來這霓裳羽衣曲，乃是玄宗於開元之時，嘗夢游月宮，見有仙女數十，素練寬衣，環珮丁東，歌舞於廣寒宮中，聲調佳妙，非人世所能有。玄宗因問：「此何曲為名？」

<sup>56</sup> [明] 屠隆：《綵毫記·卷上》，收編至林侑蒔主編：《全明傳奇》（台北：天一出版社，1983年），第42頁。

<sup>57</sup> [明] 戴子晉：《青蓮記》，見 [明] 胡文煥編：《群音類選》（台北：臺灣學生，1987年1月），第664頁。

<sup>58</sup> [清] 朱慇：《龍鳳錢》，收編至朱傳譽主編：《全明傳奇續編》（台北：天一出版社，1996年），第2頁。

眾仙女答道：「名為霓裳羽衣曲。」<sup>59</sup>

雖然以夢遊月宮取代上遊月宮，避開敘述遊月宮的情節，但仍然可以看見霓裳羽衣曲和月宮的緊密的關係，其中「奏樂廣凌」的情節可見唐代牛僧儒的《玄怪錄·開元明皇幸廣陵》：

師曰：「請敕樂官奏《霓裳羽衣》一曲，後可驗矣。」於是作樂雲中，歇聽之人，紛紜相蹈，曲終，帝意將回，有頃之間已到闕矣，帝極喜。人或仙師幻術造微，暫炫耳目。久之未決。後數旬，廣陵奏云：「正月十五日三更，有仙人乘彩雲自西來，臨教感寺道場上，高數十丈。久之，又奏《霓裳羽衣》一曲，曲終西去。」<sup>60</sup>

不同《玄怪錄》「又奏《霓裳羽衣》一曲」，道出曲子名稱。《隋唐演義》的地方官上奏時只說「聞仙樂嘹亮，迥非人間聲調」，不知道此曲名稱，後者的安排，應是爲了強調霓裳羽衣仙曲的高妙。唐明皇遊月宮的傳說，從唐話本《葉淨能詩》到清代章回小說《隋唐演義》的演變過程中，霓裳羽衣曲從附屬月宮的一段情節，最後成爲遊月宮的主題，只有戲劇形式的表演，才會盡情地描繪月宮景象。

作爲一場戲劇演出的《長生殿》，其遊月宮的表現方式如上述所言，也考量著表演性質和演出效果，故步入月宮的方式和月宮景象、得曲情況皆可見洪昇用心之處。

### 三、《長生殿》對月宮得曲的變更

就月宮得曲的情節，可以分成三段：遊月宮的方法、月宮景象以及得曲情況。

<sup>59</sup> [清] 褚人獲著，瘦吟山石校點：《隋唐演義》（沈陽：春風文藝出版社，1997年3月），第971頁。

<sup>60</sup> [唐] 牛僧儒：《玄怪錄·卷三·開元明皇幸廣陵》，收編至史仲文主編：《中國文言小說百部經典》（北京：北京出版，2000年），第2512頁。

《長生殿》遊月宮的情節見第十齣〈聞樂〉，〈聞樂〉一齣，嫦娥命仙女寒簧引楊妃魂遊月宮，授與霓裳羽衣曲一部，洪昇將遊月宮的主角換成楊妃，並且將引領遊月宮的道士換成月宮仙女，雖然主角與配角大幅更動，不過仍然可見歷代明皇遊月宮的影子。

首先是遊月宮的方法，賴於舞台表演的關係，傳奇設計遊月宮的情節時通常以「化橋」的方式步上月宮，如《綵毫記》「半空隱隱駕銀橋，歲罡風陡生寒峭」（見本章註 56），《青蓮記》「徐步銀橋，天門徑叩」（見本章註 57）以及《龍鳳錢》「版笏擲去化成萬丈銀橋」（見本章註 58），這些道術都需要葉法善這位道士作法才得步入月宮，然而《長生殿》引領楊妃入月宮的不是道士，是月仙，相對歷代唐明皇遊月宮以凡人道術步入月宮，《長生殿》則是仙女下凡引領楊妃的夢中魂魄，所以倏忽便到天上，雖然取消了「步橋」這樣的動作，但洪昇以「走雲」的動作表現出同樣的心境：

（旦）哦，有這等事！（貼）娘娘不必遲疑。兒家引導，就請同行。（引旦行介）（合）

**【錦漁燈】**指碧落足下雲生冉冉，步青霄聽耳中風弄纖纖。乍凝眸星斗垂垂似可拈，早望見爛輝輝宮殿影在鏡中潛。

（旦）呀，時當仲夏，為何這般寒冷？（貼）此即太陰月府，人間所傳廣寒宮者是也。就請進去。<sup>61</sup>

洪昇不以道士化橋的道術進入月宮，除了因為主角改為楊妃以外，也減去不必要的角色，避免造成過多的支線、頭緒。李漁《閒情偶寄》的「減頭緒」說「頭緒忌繁四字，刻刻關心」<sup>62</sup>，戲劇不同於小說，戲劇考慮的是傳達和演出效果，因為戲劇面對的觀眾可能是不識字的對象，若支節紛亂，主旨則模糊，李漁認為「三

<sup>61</sup> 洪昇著，樓含松、江興祐校注：《長生殿·第十一齣·聞樂》（台北：三民書局，2003年5月），第75頁。以下同本引文僅標頁數，不另註處。

<sup>62</sup> [清]李漁：《閒情偶寄》（台北：長安出版社，1980年6月），第14頁。

尺童子，觀演此劇，皆能了了於心，便便於口」<sup>63</sup>才是一齣能流傳世人的好戲。演出效果方面，若支節眾多，在角色方面會導致一人多角的情況，李漁認為在演出上會發生一連串的混亂：

多一人，可增一人之事，事多則關目亦多，令觀場者如入山陰道中，人人應接不暇，殊不知戲場腳色，止此數人，便換千百箇姓名，也只此數人裝扮，止在上場之勤不勤，不在姓名之換不換。與其忽張忽李，令人莫識從來，何如只扮數人，使之頻上頻下，易其事而不易其人，使觀者各暢懷來，如逢故物之為愈乎。<sup>64</sup>

李漁這段敘述不僅是考慮到演出時的排場問題，也考慮觀眾辨識的便利，觀眾方便認識，就不會犯了主旨模糊的傳達問題。

就李漁所謂「多一人，可增一人之事，事多則關目亦多」的困擾，刪減道士的角色同時也減少一人一事、一次關目，《長生殿》所出現的次要角色，其實洪昇都顧全他們在楊妃生前死後的變化，例如〈窺浴〉與〈私祭〉兩齣，同樣的是永新和念奴卻有兩種心情，見〈窺浴〉唱「寫不迭鴛鴦帳，綢繆無盡期」（〈窺浴〉頁 139）描摹明皇與楊妃的貪歡愛戀，而楊妃死後的〈私祭〉嘆道「想著你恩難罄，恨怎忘，風流陡然沒下場」（〈私祭〉頁 249）作為兩人風流形象前後照應；另外如〈偷曲〉與〈彈詞〉兩齣，以小生李暮仰慕霓裳羽衣曲為線，從繁榮歡愉的宮殿音樂對照李龜年淒涼悲傷的彈唱，洪昇在安排角色與齣目時，表現一個王朝的興亡之下宮人與百姓生活的轉變，相互映襯的手法便突顯它的諷刺和感傷。

洪昇既然改變了遊月宮的主角，因此步入月宮的方式也與傳統的唐明皇遊月宮時步入月宮的方法不同，不過在描繪月宮景象這一部份，洪昇的敘述方式與《龍

<sup>63</sup> [清] 李漁：《閒情偶寄》（台北：長安出版社，1980年6月），第14頁。

<sup>64</sup> 同上註。

城錄》相似，《龍城錄》雖然以道士施術而上遊月宮，但還沒發展成「擲柱成橋」的道術，其內容道「因天師作術，三人同在雲上游月中」(見本章註 14) 以及「在玉光中飛浮宮殿往來無定，寒氣逼人」(見本章註 14) 等描述，正是洪昇描繪「爛輝輝宮殿影在鏡中潛」以及「時當仲夏，為何這般寒冷」的月宮性質，而《龍城錄》說月宮為「廣寒清虛之府」(見本章註 15) 的名稱，也為洪昇吸收：

此即太陰月府，人間所傳廣寒宮者是也。(〈聞樂〉頁 75)

太陰月府、廣寒宮、廣寒清虛之府同指月宮的名稱，洪昇除了月宮的隱晦、寒冷和「府」這樣的稱呼與《龍城錄》的表現相同外，《龍城錄》「廣陵大桂樹之下，又聽樂音嘈雜，亦甚清麗」(見本章註 17) 的敘述，也被洪昇加以表現：

那壁桂花開得恁早！(貼)此乃月中丹桂，四時常茂，花葉俱香。(旦看介)果然好花也。**看不足喜更添。金英綴翠葉兼。氤氳芳氣透衣縑，人在桂陰潛。**

(內作樂介)(旦)你看一群仙女，素衣紅裳，從桂樹下奏樂而來，好不美麗。(貼)此乃《霓裳羽衣》之曲也。(〈聞樂〉頁 75-76)

洪昇以仙女們在桂樹下奏樂帶出「霓裳羽衣曲」這支仙曲，這樣的表現方式與《龍城錄》見素娥風中飛舞被袖而譜製的霓裳羽衣曲全然不同，所以《長生殿·聞樂》得曲的情況另有所承，不過按著遊月宮景象的脈絡來看，除了最早的《龍城錄》與洪昇描繪月宮景象相近，凌濛初《初刻拍案驚奇》一篇〈唐明皇好道集奇人·武惠后崇禪鬥異法〉以及屠隆《綵毫記》對月宮景象的敘述也相同，同樣以「廣寒清虛之府」、「桂樹舞樂」作為炫爛、鬧熱的月宮景象。

接著看楊妃月宮得曲的部份，《初刻拍案驚奇》裡葉法善對明皇說這些仙女「所奏之曲，名曰《紫雲曲》」(見本章註 47)，明皇再重新譜曲成為霓裳羽衣曲

的情節，與《長生殿》直接以霓裳羽衣曲為仙曲的方式不同，筆者按直接以霓裳羽衣曲作為遊月宮所得之仙曲的文本有唐傳奇《逸史》、元諸宮調《天寶遺事諸宮調》和明傳奇《綵毫記》，《綵毫記》敘述明皇問葉法善得知「霓裳羽衣曲」之名，便道「聽宮娥霓裳調高是仙音，凡夫怎操暢好度，玲瓏縹緲聊記取。入簫韶，刪下里，整雲璈。」（見本章註 54）表示明皇習得仙曲之曲譜，這與《長生殿》楊妃記取霓裳羽衣曲曲調的心境相同：

**【錦後拍】**縹緲中簇仙姿宛曾覩。聽徹清音意厭厭，數琳瑯琬琰；  
數琳瑯琬琰，一字字偷將鳳鞋輕點，按宮商指記指兒尖。暈羞臉，  
枉自許舞嬌歌豔，比著這鈞天雅奏多是歡。（〈聞樂〉頁 76）

除了「半空隱隱駕銀橋」的道術帶領明皇遊月宮之外，《長生殿》對月宮的描述與月宮得曲的劇情大部份承自《綵毫記》，只是在明皇、葉真人的角色上變更為楊妃和寒簧。

從單純的遊月宮到月宮得曲，霓裳羽衣曲的地位愈顯重要，明皇因月宮而譜出的這支仙曲，交由楊妃舞蹈，而楊妃便因為善舞仙曲深得人民心中仙姿綽約的形象，甚至在明皇與楊妃的轉渡中，楊妃與霓裳羽衣曲的關係大過明皇得曲的描述，霓裳羽衣曲之於楊妃不只是取悅明皇的工具，也是貌類嫦娥之因，以及使楊妃接近月宮的主要原因。

## 第二節 霓裳羽衣曲的聯結

### 一、〈霓裳辭十首〉的影響

雖然大部份的文本都寫入霓裳羽衣曲與楊妃的關係，但就史錄記載，楊妃未必舞蹈霓裳羽衣曲，反而是虛構性強的敘事詩與小說牽扯兩者關係，從這方面可



以發現霓裳羽衣曲與楊妃之間，是前者豐富的傳說性質將後者的形象襯托出來。

《舊唐書·列傳·後妃上》說楊妃「善歌舞通音律，智筭過人」<sup>65</sup>，王灼《碧雞漫志》考「涼州曲」是否為楊妃創作時，敘述「舊史及諸家小說，謂妃善舞，邃曉音律」<sup>66</sup>楊妃的確能歌善舞，但並沒有點明楊妃舞霓裳羽衣曲這一部份。

現存最早敘述楊妃與霓裳羽衣曲之間關係的唐代小說，為元和元年陳鴻《長恨歌傳》，其云：

得弘農楊玄琰女於壽邸，既筭矣。鬢髮膩理，纖穠中度，舉止開始，如漢武帝李夫人。另疏湯泉，詔賜藻瑩，既出水，體弱力微，若不任羅綺。光彩煥發，轉動照人。上甚悅，進見之日，奏《霓裳羽衣曲》以導之<sup>67</sup>。

楊玄琰為楊妃父，說楊妃進見之日奏「霓裳羽衣曲」，此說不見史載，《舊唐書》記錄「奏玄琰女姿色冠代，宜蒙召見。時妃衣道士服，號曰太真。既進見，玄宗大悅。」<sup>68</sup>沒有「奏霓裳羽衣曲以導之」的說法，陳鴻安排的劇情，除了他明言是為白居易詩《長恨歌》作傳的關係外<sup>69</sup>，還參考了其它情節。

對於楊妃舞霓裳羽衣的形象，《長恨歌》並沒有說的很明白，但如「漁陽鼙鼓動地來，驚破霓裳羽衣曲」<sup>70</sup>一句，必須從白居易詩《胡旋女》「中有太真外祿山，二人最道能胡旋。梨花園中冊作妃，金雞帳下養為兒。」<sup>71</sup>敘述楊妃、安祿山之間的關係，對照「漁陽鼙鼓」、「霓裳羽衣曲」各別代表的對象才顯現楊妃與霓裳羽衣曲的關係，另外《長恨歌》詩中明言楊妃舞霓裳羽衣曲的形象則見「風

<sup>65</sup> [後晉] 劉昫等撰：《舊唐書二百卷》（台北：藝文，1955年），第1044頁。

<sup>66</sup> [明] 陶宗儀：《說郛·卷十八·碧雞漫志》（台北：新興書局，1972年4月），第337頁。

<sup>67</sup> 同上註，第125頁。

<sup>68</sup> [後晉] 劉昫等撰：《舊唐書二百卷》（台北：藝文，1955年），第1044頁。

<sup>69</sup> 《長恨歌傳》文末敘述「元和元年冬十二月……樂天因為《長恨歌》。意者不但感其事，亦欲懲尤物，窒亂階，垂於將來者也。歌既成，使鴻傳焉。」見 [唐] 陳鴻：《長恨歌傳》，收編至丁如明輯校：《開元天寶遺事十種》（上海：上海古籍，1985年1月），第127頁。

<sup>70</sup> [清] 清聖祖敕編：《全唐詩》（北京：中華書局，1960年），第4280頁。

<sup>71</sup> 同上註，第4693頁。

吹仙袂飄飄舉，猶似霓裳羽衣舞」<sup>72</sup>一句，以楊妃成仙的姿態聯結兩者關係，但詩中從頭到尾都沒有類似「奏霓裳羽衣曲以導之」的情節，只能從王建《霓裳辭十首》發現這樣的敘述，詩一開始道：

弟子部中留一色，聽風聽水(雨)作霓裳。散聲未足重來授，直到某  
前見上皇。<sup>73</sup>

先說霓裳曲雖然已有，但曲調散聲彷彿群龍無首一般，直到楊貴妃進見明皇才有完整的調子，這就成爲《長恨歌傳》藉以發揮「進見之日，奏《霓裳羽衣曲》以導之」的原因，《霓裳辭十首》中間又說「伴教霓裳有貴妃，從初直到曲成詩。日長耳裏聞聲熟，拍數分毫錯總知。」<sup>74</sup>詩中「從初直到曲成詩」襯托楊貴妃也懂音律的能力，能讓霓裳羽衣一曲從平鋪直述到曲折成詩，才會有「傳呼法部按霓裳，新得承恩別作行」<sup>75</sup>楊妃藉由霓裳羽衣曲獲得明皇的寵愛。

《霓裳辭十首》以霓裳羽衣曲表現楊妃從進宮到離開的曲折，從進見到得寵，最後以「去時留下霓裳曲，總是離宮別館聲。」<sup>76</sup>以霓裳曲不復見的心態，道出昔日唐王朝的盛世不再，也道出楊妃死後給予世人的懷想，完整地表現楊妃與霓裳羽衣曲的形象聯繫，在王建以前有李益詩《過馬嵬二首》，其中提到霓裳曲一句「世人莫重霓裳曲，曾是干戈致此中」，雖然可以從全詩的觀點聯繫到楊妃<sup>77</sup>，但對楊妃的形象詮釋不強，詩暗示著明皇色迷楊妃而誤國的警惕，如同白居易〈長恨歌〉「漁陽鼙鼓動地來，驚破霓裳羽衣曲」的意義，蕭滌非等注解〈長恨歌〉便指出：

<sup>72</sup> [清] 清聖祖敕編：《全唐詩》（北京：中華書局，1960年），第4280頁。

<sup>73</sup> 同上註，第3425頁。

<sup>74</sup> 同上註。

<sup>75</sup> 同註72。

<sup>76</sup> 同註72。

<sup>77</sup> 李益：〈過馬嵬二首·之一〉詩全文「路至牆垣問樵者，顧予云是太真宮。太真血染馬蹄盡，朱閣影隨天際空。丹壑不聞歌吹夜，玉階唯有薜蘿風，世人莫重霓裳曲，曾致干戈是此中。」同上註，第3219頁。

「漁陽鼙鼓動地來，驚破霓裳羽衣曲」。這一部份寫出了「長恨」的內涵，是悲劇故事的基礎。詩人通過這一段宮中生活的寫實，不無諷刺地向我們介紹了故事的男女主人公：一個重色輕國的帝王，一個嬌媚恃寵的妃子。還形象地暗示我們，唐玄宗的迷色誤國，就是這一悲劇的根源。<sup>78</sup>

重色輕國的帝王和嬌媚恃寵的妃子造成的悲劇，李益也寫出這樣的悲劇根源，與王建〈霓裳辭十首〉懷念、追思的心態不同，王建採取的角度影響後人將霓裳羽衣曲視為楊妃形象的符號，《長恨歌傳》便以霓裳羽衣曲作思念楊妃的符號，楊妃死後「梨園弟子，玉琯發音，聞《霓裳羽衣》一聲，則天顏不怡，左右歎嘆。」<sup>79</sup>明皇因霓裳羽衣曲憶起楊妃，由此可見《長恨歌傳》除了照著《長恨歌》的情節轉換成小說敘事筆法之外，王建《霓裳辭十首》也是影響陳鴻的另一個因素，所以陳鴻對於楊妃舞霓裳羽衣曲的表現不能排除王建〈霓裳辭十首〉的影響。

## 二、霓裳羽衣與楊妃形象

由於霓裳羽衣曲出自月宮的傳說，導致楊妃與霓裳羽衣曲的聯繫離不開月仙的譬喻，藉此突顯楊妃仙姿。宋代樂史《楊太真外傳》情節大多鋪陳《長恨歌傳》而來，其中「進見之日，奏《霓裳羽衣曲》」<sup>80</sup>與《長恨歌傳》「進見之日，奏《霓裳羽衣曲》以導之」簡直如出同徹，《楊太真外傳》將霓裳羽衣曲視為楊妃討明皇歡心的表現：

<sup>78</sup> 蕭滌非等撰寫：《唐詩鑑賞集成》（台北：五南圖書，2001年12月），第1053頁。

<sup>79</sup> [唐] 陳鴻：《長恨歌傳》，收編至丁如明輯校：《開元天寶遺事十種》（上海：上海古籍，1985年1月），第126頁。

<sup>80</sup> [宋] 樂史：《楊太真外傳》，收編至丁如明輯校：《開元天寶遺事十種》（上海：上海古籍，1985年1月），第131頁。

上又宴諸王於木蘭殿，時木蘭花發，皇情不悅。妃醉中舞《霓裳羽衣》一曲，天顏大悅，方知迴雪流風，可以迴天轉地。<sup>81</sup>

除了以舞蹈表現，楊妃也對明皇說「《霓裳羽衣》一曲，可掩前古」<sup>82</sup>，故事中的霓裳羽衣是明皇所譜的曲子，是故這句話是用以稱讚明皇譜曲的能力，楊妃則因知音善舞得到明皇的寵愛，在《楊太真外傳》一文裡，霓裳羽衣曲對於楊妃只有善於舞蹈的聯繫。

唐宋小說雖然敘述楊妃善舞霓裳羽衣曲，而霓裳羽衣曲又與月宮傳說分不開，楊妃間接與月宮仙子產生連結，不過，若真正將楊妃與月宮仙子的形象結合，直到元曲的創作才有進一步的明顯聯繫。元代白樸《唐明皇秋夜梧桐雨》雜劇，便產生了以月仙相喻的情節，開頭的〈楔子〉先以嫦娥的相貌形容楊妃的美：

六宮嬪御雖多，自武惠妃死後，無當意者。去年八月中秋，夢遊月宮，見嫦娥之貌，人間少有。昨壽邸楊妃，絕類嫦娥，已命為女道士，既而取入宮中，策為貴妃，居太真院。寡人自從太真入宮，朝歌暮宴，無有虛日。<sup>83</sup>

劇裡雖然沒有唐明皇夢遊月宮一折，但是白樸不刪掉這段傳說，這是因為雜劇、戲曲與小說的性質不同，尤其雜劇，在短短四折裡為清楚交待故事主題，支節不可過多，此為王驥德《曲律》「定間架」的剪裁鍛鍊原則<sup>84</sup>。白樸《唐明皇秋夜

<sup>81</sup> [宋] 樂史：《楊太真外傳》，收編至丁如明輯校：《開元天寶遺事十種》（上海：上海古籍，1985年1月），第135頁。

<sup>82</sup> 同上註，第137頁。

<sup>83</sup> [元] 白樸：《唐明皇秋夜梧桐雨》，收編至王季思主編：《全元戲曲》（北京：人民文學，1999年2月），第488頁。

<sup>84</sup> 《曲律》指出「北劇僅一人唱，南戲則各唱，一人唱則意可舒展，而有才者得盡其春容之致，各人唱則格有所拘，律有所限，即有才者不能恣肆於三尺之外也。於是貴剪裁，貴鍛鍊，以全帙為大間架，以每折為折，落以曲白為粉堊、為丹雘，物落套，物不經，物太蔓，蔓則局懈而優人多刪削。」見[明] 王驥德：《曲律·論劇戲第三十》，收編至嚴一萍選輯：《百部叢書集成》（板橋：藝文印書館，1966年），第11頁。

梧桐雨》主要是唐明皇對楊妃的思念之情，所以在馬嵬之前，極力描繪楊妃的美艷與明皇一見傾心的模樣，用嫦娥「人間少有」的容貌譬喻楊妃的絕世之美，才能更見楊妃禍國的罪孽，其中夢遊月宮的引述，只爲了讓明皇和楊妃之間的因緣更強烈。第一折七夕乞巧時又以身在月宮的假想，契合楊妃月仙的姿態：

【勝葫蘆】露下天高夜氣清，風掠得羽衣輕，香惹丁東環佩聲。碧天澄淨，銀河光瑩，只疑是身在玉蓬瀛。<sup>85</sup>

人間與天上重合，使明皇回想夢遊月宮的境地，而楊妃又善舞月宮霓裳羽衣仙曲，因此月宮與楊妃因爲霓裳羽衣曲相互聯繫：

(高力士云)請娘娘登盤，演一回《霓裳》之舞。(正末云)依卿奏者。

(正旦作舞、眾樂攏掇科)(正末唱)

【快活三】囑付你仙音院莫怠慢，道與你教坊司要迭辦，把箇太真妃扶在翠盤間，快結束宜粧扮。

【鮑老兒】雙撮得泥金衫袖挽，把月殿裏《霓裳》按。鄭觀音琵琶準備彈，早搭鮫綃襪……<sup>86</sup>

一句「把月殿裏《霓裳》按」，正呼應了〈楔子〉夢遊月宮這段隱密的埋伏，不過，霓裳羽衣雖然貴爲仙曲，白樸也不忘它含有「曾致干戈是此中」的意象，因此第二折不只有楊妃按霓裳、舞翠盤的樂事，接著便出現安祿山破潼關的匆促，兩個劇情同時發展在一個折子裡，應是白樸有意表現白居易詩中「漁陽鼙鼓動地來，驚破霓裳羽衣曲」的效果，同時也爲霓裳羽衣曲添上樂極生悲的警惕。

不光只有白樸保留「霓裳羽衣曲」是月宮中曲的傳說，王伯成的《李太白貶

<sup>85</sup> [元] 白樸：《唐明皇秋夜梧桐雨》，收編至王季思主編：《全元戲曲》（北京：人民文學，1999年2月），第493頁。

<sup>86</sup> 同上註，第497頁。

夜郎》雖然不是以明皇、楊妃爲主角，但透過李白唱「奏梨園樂章曲，按廣寒羽衣譜」一句，可見當時霓裳羽衣曲和月宮到了元代還保留著相當緊密的關係。

楊妃的美令明皇傾心，也釀成安祿山定奪江山之志，他以「搶了貴妃，奪了唐朝天下，纔是我平生願足」<sup>87</sup>攻上盛唐王朝。白樸以「貌類嫦娥」定下了楊妃紅顏禍水的先決條件，又以她善舞的霓裳羽衣曲成爲招禍的近因，所以當唐明皇在蜀地西宮以「霓裳羽衣曲」思念楊妃時，本是明皇月宮夢得的曲調，已經完全成爲楊妃的形象：

【么】常記得碧梧桐陰下立，紅牙筍手中敲；他笑整縷金衣，舞按霓裳樂。

【么】到如今翠盤中荒草滿，芳樹下暗香消；空對井梧陰，不見傾城貌。<sup>88</sup>

從荒涼處思當年樂，白樸讓我們憶起楊妃舞霓裳羽衣曲的美，但也想起伴隨這件樂事之後的災禍，「霓裳羽衣曲」在王朝傾覆之後隨著楊妃離開。

同樣是元代的王伯成，其《天寶遺事諸宮調》裡〈楊妃澡浴〉、〈楊妃上馬嬌〉、〈祿山夢楊妃〉和〈埋楊妃〉四套，也將楊妃、月宮和霓裳羽衣曲相互聯繫，和白樸《唐明皇秋夜梧桐雨》以「嫦娥」譬喻楊妃的手法一樣，王伯成也利用各種可能表現楊妃爲月仙的暗示：例如〈楊妃澡浴〉的「將月窟仙引入桃源洞」<sup>89</sup>，〈楊妃上馬嬌〉的「玉梯扶下，素娥謫降廣寒宮」<sup>90</sup>，兩套曲目皆以楊妃的動作類比月仙，〈埋楊妃〉也有月仙的意象：

<sup>87</sup> [元] 白樸：《唐明皇秋夜梧桐雨》，收編至王季思主編：《全元戲曲》（北京：人民文學，1999年2月），第495頁。

<sup>88</sup> 同上註，第508-509頁。

<sup>89</sup> [明] 郭勛編：《雍熙樂府》，收編至臺灣商務印書館：《四部叢刊廣編》（台北：臺灣商務，1981年2月），第144頁。

<sup>90</sup> 同上註。

【寄生草】肌膚變，氣血擁，淚行亂落珍珠迸，腮霞雙擁臙脂重，  
舌尖半吐丁香送，溜刀刀一對鳳眸藏，曲彎彎兩葉蛾眉縱。【么篇】  
妖年盡，艷限窮，海棠已斷三春種，梅花已赴三生夢，素娥已返三  
山洞。芙蓉帳裡有誰同，鴛鴦枕上無人共。……把一箇醉姮娥拖入  
地穴中<sup>91</sup>

海棠、梅花、素娥或姮娥皆指楊妃的形象，例如《唐明皇秋夜梧桐雨》第三折陳玄禮逼死楊妃時，明皇無奈唱道「他是朵嬌滴滴海棠花，怎做得鬧荒荒亡國禍根芽？」<sup>92</sup>而第四折明皇思念楊妃時也唱「誰承望馬嵬坡泥土中，可惜把一朵海棠花零落了。」<sup>93</sup>錢葉春在〈從戲曲的預花喻人看古代文化意象的演變——以楊貴妃形象為例〉考究海棠花在元代的意象時說：

海棠花又稱解語花，由於它的嬌艷嫵媚雅致富貴，與人相伴似能懂得人的心意。<sup>94</sup>

王仁裕《開元天寶遺事》「爭如我解語花」<sup>95</sup>，所以元代以海棠比喻楊妃不是沒有原因。海棠成爲楊妃的形象，那麼《天寶遺事諸宮調》的梅花、素娥自然也指向楊妃，但見「素娥已返三山洞」、「醉姮娥拖入地穴」，楊妃被賦予女仙形象，醉姮娥指月宮女仙的形象，素娥則指蓬萊女仙的形象，見《史記·封禪書》記載「自威、宣、燕昭使人入海求蓬萊、方丈、瀛洲，此三神山者。」<sup>96</sup>根據楊妃另

<sup>91</sup> [明] 郭勛編：《雍熙樂府》，收編至臺灣商務印書館：《四部叢刊廣編》（台北：臺灣商務，1981年2月），第45頁。

<sup>92</sup> [元] 白樸：《唐明皇秋夜梧桐雨》，收編至王季思主編：《全元戲曲》（北京：人民文學，1999年，2月），第504頁。

<sup>93</sup> 同上註，第508頁。

<sup>94</sup> 錢葉春：〈從戲曲的預花喻人看古代文化意象的演變——以楊貴妃形象為例〉（《戲劇文學》2007年第7期），第33-34頁。

<sup>95</sup> [五代] 王仁裕：《開元天寶遺事》，收編至丁如明輯校：《開元天寶遺事十種》（上海：上海古籍，1985年1月），第96頁。

<sup>96</sup> [西漢] 司馬遷：《史記·卷二十八·封禪書》（台北：藝文印書館，1955年6月），第542頁。

有蓬萊玉妃的傳說，返三山洞的素娥，應為蓬萊這方面的傳說。月宮、蓬萊、楊妃、霓裳羽衣曲，四個重要的意象在元代相互譬喻、聯繫，除了楊妃舞霓裳羽衣曲而出現的月宮仙女形象之外，楊妃本有的蓬萊玉妃傳說也顯得重要。

到了明代吳世美的《驚鴻記》，由於作者以驚鴻象徵主角梅妃的關係，相對地與梅妃相爭明皇的楊妃，便以霓裳羽衣代替。

《驚鴻記》不時以曲名表示梅、楊兩妃的形象，例如〈花萼霓裳〉一齣以明皇看楊妃醉舞霓裳羽衣的熱鬧，反襯出明皇心想梅妃受貶的冷落，唱道「暗想他心裏驚鴻那處愛猶饒」<sup>97</sup>，〈馬嵬殺妃〉一齣，楊妃唱道「夢陽臺楚王，魂杳杳，天地黑霓裳」<sup>98</sup>，以黑霓裳表現楊妃被迫縊死的心境。〈入觀遇梅〉也唱出兩妃在安祿山事件以後的形象，故事敘述梅妃已投道觀成為尼姑，明皇見尼姑貌似梅妃，因而思念地唱「問驚鴻甚夢沉浮」<sup>99</sup>心繫梅妃下落。明皇、梅妃兩人相認時，梅妃自述祿山亂後的流離過程，順口問起楊妃死生，明皇唱：

**兵和將，兵和將逼殘玉肌，恨從今，永不見霓裳羽衣。<sup>100</sup>**

以「不見霓裳羽衣」表示楊妃縊死，劇情的「驚鴻」和「霓裳羽衣」無處不在影射「梅」、「楊」兩妃的形象，不論是驚鴻浮沉或是霓裳歸天，都表現世事逼迫人間離散的無奈。《驚鴻記》裡的楊妃在戲劇最後道出明皇和梅妃前世因緣，歸去時一句「語罷乘風去，還似霓裳尤態」<sup>101</sup>楊妃仙姿綽約的姿態一如白居易〈長恨歌〉「風吹仙袂飄飄舉，猶似霓裳羽衣舞」（見本章註 72）楊通幽見楊妃蓬萊女仙的形象。至此，霓裳羽衣曲成為楊妃的代表詞，《驚鴻記》的出現，除了取消遊月宮的劇情之外，霓裳羽衣曲已然沒有明皇的影子。

<sup>97</sup> [明] 吳世美：《驚鴻記·上卷》收編至林侑蒔主編：《全明傳奇》（台北：天一出版社，1983年），第37頁。

<sup>98</sup> 同上註，第16頁。

<sup>99</sup> 同註97，第35頁。

<sup>100</sup> 同註97，第36頁。

<sup>101</sup> 同註97，第41頁。



霓裳羽衣曲本是月宮仙曲，楊妃因善舞仙曲而賦予她月中仙子的形象，演變到明代時甚至取代與明皇的關係，尤其在《驚鴻記》裡，楊妃舞霓裳羽衣曲的仙姿形象掩過月宮得曲的傳說。因此，發展到洪昇《長生殿》，便誕生楊妃遊月宮以及楊妃譜曲的劇情，取代了明皇月宮得曲的角色。

### 三、《長生殿》楊妃與仙曲的關係

洪昇於〈聞樂〉一齣就以楊妃月宮得曲的方式聯繫楊妃與霓裳羽衣曲的關係，得曲之後，洪昇設計〈製譜〉一齣，目的是將霓裳羽衣曲成爲楊妃爭寵的工具，表現明皇、楊妃較爲膚淺的愛情：

我楊玉環自從截髮感君之後，荷寵彌深。只有梅妃《驚鴻》一舞，聖上時常誇獎。思欲另製一曲，掩出其上。正在推敲，昨夜忽然夢入月宮。見桂樹之下，仙女數人，素衣紅裳，奏樂甚美。醒來追憶，音節宛然。因此分付永新，收拾荷亭，只待細配宮商，譜成新曲。

（〈製譜〉頁 80）

楊妃譜曲，只爲了掩過梅妃的驚鴻曲，表現楊妃的妬心，在〈製譜〉中述道「怕輸他舞《驚鴻》」（〈製譜〉頁 87）其中較勁的味道與《驚鴻記》楊妃以霓裳羽衣曲爭寵的心態相同，楊妃之所以能到月宮聽取仙曲來自她女仙的身份，《長生殿》不以月宮仙曲的關係使楊妃身兼月宮仙子的形象，就〈聞樂〉的敘述，反而是楊妃本身蓬萊玉妃的身份才能聽聞仙曲，劇中嫦娥開門見山道：

向有《霓裳羽衣》仙樂一部，久祕月宮，未傳人世。今下界唐天子，知音好樂。他妃子玉環，前身原是蓬萊玉妃，曾經到此。不免召他夢魂，重聽此曲。使其醒來記憶，譜入管絃。竟將天上仙音，留作

人間佳話。(〈聞樂〉頁 72-73)

雖然嫦娥有意讓楊妃重聽霓裳羽衣曲，使仙曲搬下凡界，但洪昇以楊妃本身蓬萊玉妃的仙官形象，使霓裳羽衣曲在她的舞奏下顯現仙曲曲調之非凡，即是以楊妃形象提高霓裳羽衣仙曲的高妙，這與歷代文本以霓裳羽衣曲來自月宮，再賦予楊妃不俗的形象相異，見白樸《唐明皇秋夜梧桐雨》楊妃按霓裳舞翠盤的模樣：

**【快活三】**囑付你仙音院莫怠慢，道與你教坊司要迭辦，把箇太真妃扶在翠盤間，快結束宜粧扮。

**【鮑老兒】**雙撮得泥金衫袖挽，把月殿裏《霓裳》按。<sup>102</sup>

「把月殿霓裳按」，白樸從霓裳羽衣曲為月宮的角度，看楊妃舞仙曲的形象，但見《長生殿》道：

**【羽衣第二疊】****【畫眉序】**羅綺合花光，一朵紅雲自空漾。**【皂羅袍】**看霓旌四繞，亂落天香。**【醉太平】**安詳，徐開扇影露明粧。**【白練序】**渾一似天仙，月中飛降。(合)輕颺，彩袖張，向翡翠盤中顯伎長。(〈舞盤〉頁 107-108)

同樣是舞翠盤的情節，《長生殿》是以凡曲的角度看楊妃不凡的舞藝表現，由眾人猜想楊妃仙子的形象，故不明言為月宮仙曲，反而說楊妃「渾一似天仙，月中飛降」，暗中聯繫楊妃月宮得曲的關係。

筆者將楊妃與霓裳羽衣曲的關係分成兩個階段，第一為明皇月宮得曲再傳授楊妃的階段，這類故事的文本有宋代樂史《楊太真外傳》敘述楊妃奏「霓裳羽衣

<sup>102</sup> [元] 白樸：《唐明皇秋夜梧桐雨》，收編至王季思主編：《全元戲曲》（北京：人民文學，1999年，2月），第497頁。

曲」之後便解釋霓裳羽衣曲得曲由來<sup>103</sup>，元代《天寶遺事諸宮調》描述明皇月宮得曲的劇情，接著再以楊妃善舞的形象聯結月宮仙子<sup>104</sup>，以及明代凌濛初的《初刻拍案驚奇》以後話帶過明皇遊月宮得曲再傳與楊妃的敘述<sup>105</sup>，這個階段楊妃與霓裳羽衣曲之間還需要以明皇作為媒介，神話性質較為濃厚。

第二階段與第一階段相反，是藉由楊妃善舞的仙姿才能聯繫月宮的遐想，並把霓裳羽衣曲當成楊妃的符號，這類故事有元代《唐明皇秋夜梧桐雨》「雙撮得泥金衫袖挽，把月殿裏《霓裳》按。」<sup>106</sup>和《驚鴻記》裡「永不見霓裳羽衣」代表著永不見楊妃的雙關語<sup>107</sup>，楊妃與霓裳羽衣達成符號的替換。《長生殿》給予楊妃和霓裳羽衣曲之間的關係屬於第二階段，承繼的文本便是《唐明皇秋夜梧桐雨》和《驚鴻記》的思維，以楊妃仙姿綽約的形象重現世人眼中霓裳羽衣仙曲的傳說，意思是洪昇依然以月宮得曲為霓裳羽衣曲的來源，但不論是雷海青、李龜年或、李暮或是永新、念奴，他們記憶霓裳羽衣曲是楊妃舞曲時的女仙姿態，而不是霓裳羽衣曲其仙曲本質，如同〈私祭〉一齣道「言之傷痛，記侍坐華清，同演《霓裳》。玉纖抄祕譜，檀口教新腔」(〈私祭〉頁 251) 即是追憶楊妃譜曲、教演曲子的形象。

《唐明皇秋夜梧桐雨》和《驚鴻記》同樣表現楊妃與霓裳羽衣的聯繫，不過前者以夢遊月宮與楊妃貌似嫦娥達成月宮和楊妃的關係，後者是將霓裳羽衣曲形成楊妃的符號，《長生殿·聞樂》雖然明白表示楊妃月宮得曲的原因，即她蓬萊玉妃的前世因果，但通篇在表現兩者的關係時，取消過多月宮女仙的形象，而是將重心放在她蓬萊玉妃的神仙身份，另外，《長生殿》也一直以霓裳羽衣凡曲之曲調當作楊妃未死之前唐王朝盛世的媒介，直到楊妃以蓬萊玉妃的形象重見霓裳

<sup>103</sup> 內文見 [宋] 樂史：《楊太真外傳》，收編至丁如明輯校：《開元天寶遺事十種》(上海：上海古籍，1985 年 1 月)，第 131 頁。

<sup>104</sup> [明] 郭勛編：《雍熙樂府》，收編至臺灣商務印書館：《四部叢刊廣編》(台北：臺灣商務，1981 年 2 月)，第 144 頁。

<sup>105</sup> 內文見 [明] 凌濛初：《初刻拍案驚奇》(長春：時代文藝，2000 年 11 月)，第 99 頁。

<sup>106</sup> [元] 白樸：《唐明皇秋夜梧桐雨》，收編至王季思主編：《全元戲曲》(北京：人民文學，1999 年，2 月)，第 497 頁。

<sup>107</sup> [明] 吳世美：《驚鴻記·下卷》，收編至收編至林侑蒔主編：《全明傳奇》(台北：天一出版社，1983 年)，第 36 頁。

羽衣曲曲譜，才回歸仙曲本源。故此，《長生殿》裡楊妃與霓裳羽衣的關係牽涉了蓬萊玉妃的因緣說，若楊妃前世不是蓬萊玉妃，洪昇就不會設計嫦娥命令寒簧引領楊妃上遊月宮，也不會聽聞霓裳羽衣曲。

### 第三節 楊妃蓬萊仙的衝突

#### 一、魂歸蓬萊的因果仙緣

蓬萊玉妃的傳說早在唐代便有，它與月宮傳說、霓裳羽衣曲毫無關係，只是敘述楊妃死後仙化的故事，然而當明皇月宮得曲漸漸隱沒時，楊妃與月宮、霓裳羽衣曲的關係愈顯突出，蓬萊玉妃也成為明皇、楊妃愛情神話不可或缺的情節，尤其《長生殿》以蓬萊玉妃為神話結構的前後照應，以霓裳羽衣曲作為情節的貫串，遊月宮就只是神話架構的開始而已。不過，觀看目前歷代文本的流變，楊妃魂歸蓬萊雖然早出現於唐代，但是礙於楊妃毀譽各半的形象，歷史看待其仙化的過程並不順利。

唐代小說敘述楊妃魂魄的故事主要為陳鴻的《長恨歌傳》以及牛僧儒的《周秦行紀》，陳鴻《長恨歌傳》承襲白居易的情節，待看白居易〈長恨歌傳〉寫楊妃死後魂魄歸向蓬萊仙山的敘述：

悠悠生死別經年，魂魄不曾來入夢。臨邛道士鴻都客，能以精誠致魂魄。為感君王輾轉思，遂教方士殷勤覓。排空馭氣奔如電，昇天入地求之遍。上窮碧落下黃泉，兩處茫茫皆不見。忽聞海上有仙山，山在虛無縹渺間。

樓閣玲瓏五雲起，其中綽約多仙子。中有一人字太真，雪膚花貌參差是。金闕西廂叩玉烏，轉教小玉報雙成。聞道漢家天子使，九華帳裡夢魂驚。攬衣推枕起徘徊，珠箔銀屏迤邐開。雲鬢半偏新睡覺，

花冠不整下堂來。

風吹仙袂飄飄舉，猶似霓裳羽衣舞。玉容寂寞淚闌乾，梨花一枝春帶雨。含情凝睇謝君王，一別音容兩渺茫。昭陽殿裡恩愛絕，蓬萊宮中日月長。回頭下望人寰處，不見長安見塵霧。惟將舊物表深情，鈿合金釵寄將去。<sup>108</sup>

從死後到蓬萊仙山，並且以楊妃的角度表露一段愛情的辛酸，不過詩中楊妃死後成爲蓬萊仙子並不是白居易一時創造的情節，在他之前，李益〈過馬嵬〉之二就埋下了楊妃與蓬萊的關係：

金甲銀旌盡已回，蒼茫羅袖隔風埃。濃香猶自隨鸞輅，恨魄無由離馬嵬。南內真人悲帳殿，東溟方士問蓬萊。唯留坡畔鸞環月，時送殘輝入夜臺。<sup>109</sup>

李益詩言「問蓬萊」暗示楊妃死後的居所，白居易藉以渲染明皇、楊妃的愛情故事，並且將東溟方士改成臨邛道士。陳鴻以小說的體裁表現白居易的《長恨歌》，在創作態度上較能鋪陳人物的動作與心境：

適有道士自蜀來，知上心念楊妃如是，自言有李少君之術。玄宗大喜，命致其神……不見。又旁求四虛上下，東極天海，跨蓬壺。見最高仙山，上多樓闕，西廂下有洞戶，東嚮，闔其門，署曰「玉妃太真院」。<sup>110</sup>

<sup>108</sup> [清] 清聖祖敕編：《全唐詩》（北京：中華書局，1960年），第4280頁。

<sup>109</sup> 同上註，第3219頁。

<sup>110</sup> [唐] 陳鴻：《長恨歌傳》，收編至丁如明輯校：《開元天寶遺事十種》（上海：上海古籍，1985年1月），第126頁。

陳鴻一層層推進楊妃死後的住處，「跨蓬壺。見最高仙山」一句表示楊妃雖然成爲仙女，但未必是李益詩中的蓬萊仙山，道士見楊妃女仙以後，陳鴻藉由對話方式讓楊妃表達對明皇的思念：

自悲曰：「由此一念，又不得居此。復墮下界，且結後緣。或為天，或為人，決再相見，好合如舊。因言：「太上皇亦不久人間，幸惟自安，無自苦耳。」使者還奏太上皇，皇心震悼，日日不豫。<sup>111</sup>

楊妃雖然成爲仙子，但「由此一念，又不得居此」，可見楊妃對明皇用情之深，隨時都會被謫落凡間，《長恨歌》、《長恨歌傳》描寫楊妃的情感，表現她也是一個也會爲愛情困苦的女子。

同樣是唐代小說，牛僧孺《周秦行紀》所表現楊妃魂魄的故事，故事主人翁是作者自己，因夜深走到一間大殿，原來是間廟宇，以「將歸失道，恐死豺虎，敢乞託命。」<sup>112</sup>企望漢文帝母薄太后能暫留他，薄太后招待之時楊妃便乘五色雲而來：

太后使紫衣中貴人曰：「迎楊家潘家來。」久之，空中見五色雲下，聞笑語聲寢近。太后曰：「楊潘至矣。」忽車音馬跡相雜，羅綺煥燿，傍視不給。有二女子從雲中下，余起立於側，見前一人，纖腰修眸，容甚麗，衣黃衣，冠玉冠，年三十來。太后曰：「此是唐朝太真妃子。」……再一人，厚肌敏視，小質潔白，齒極卑，被寬博衣。太后曰：「齊潘淑妃。」<sup>113</sup>

<sup>111</sup> [唐] 陳鴻：《長恨歌傳》，收編至丁如明輯校：《開元天寶遺事十種》（上海：上海古籍，1985年1月），第127頁。

<sup>112</sup> [唐] 牛僧孺：《周秦行紀》，收編至新文豐出版社編：《叢書集成新編》（台北：新文豐，1985年1月），第100頁。

<sup>113</sup> [唐] 牛僧孺：《周秦行紀》，收編至新文豐出版社編：《叢書集成新編》（台北：新文豐，1985年1月），第100頁。

故事所言楊妃身穿黃衣，見證宋·阮一閱《詩話總龜》所云「楊貴妃嘗以假髻爲首飾，而好服黃裙。天寶末童謠曰：『義髻拋河裡，黃裙逐水流。』」<sup>114</sup>故事裡的楊妃對薄太后所言「三郎(天寶中宮人呼玄宗多曰三郎)數幸清宮，扈從不得至。」<sup>115</sup>來看，明皇與楊妃死後與他們在凡間的生活沒有差別。

白居易《長恨歌》「昭陽殿裡恩愛絕，蓬萊宮中日月長」(見本章註 108)一句，直言楊妃住在蓬萊仙山，唐以後，杜光庭的《仙傳拾遺·楊通幽》也提到楊妃魂歸蓬萊的情節，楊通幽並不是在一天之內就尋到楊妃的魂魄，第一天楊通幽於「九地之下，鬼神之中，遍加搜訪，不知其所。」<sup>116</sup>第二天再於「九天之上，星辰日月之間，虛空杳冥之際，亦遍尋而不知其處。」<sup>117</sup>之後才在蓬萊山之頂覓見楊妃之魂，但又並非一開始就很順利：

三日夜，又奏曰：「山川岳瀆祠廟之內，十洲三島江海之間，亦遍求訪，莫知其所。」後於東海之上，蓬萊山頂，南宮西廡，有群僊所居，上元女太真者，即貴妃也。謂什伍曰：「我太上侍女，隸上元宮。聖上(即)太陽朱宮真人。偶以宿緣世念，其願頗重。聖上降居於世，我謫於人間以為侍衛耳。」<sup>118</sup>

什伍爲楊通幽的本名<sup>119</sup>，尋到第三天後才見到楊妃成爲上元女仙，道出蓬萊之境不在九天之上、九天之下，也不在凡界能及的山川岳瀆祠廟之內。見了楊妃，楊妃除了自述太上侍女以外也道出明皇仙班的身份，表現出兩人的因果，對於明皇

<sup>114</sup> [宋] 阮一閱：《詩話總龜》，收編至丁如明輯校：《開元天寶遺事十種》(上海：上海古籍，1985年1月)，第44頁。

<sup>115</sup> [唐] 牛僧孺：《周秦行紀》，收編至新文豐出版社編：《叢書集成新編》(台北：新文豐，1985年1月)，第100頁。

<sup>116</sup> [五代] 杜光庭：《仙傳拾遺》，收編至嚴一萍：《道教研究資料》(台北：藝文印書館，1991年1月)，第74頁。

<sup>117</sup> 同上註，第75頁。

<sup>118</sup> 同註 116，第66頁。

<sup>119</sup> 同註 116，第74頁。

仙班身份見白居易《六帖》一文記錄：

明皇自為上皇，嘗玩一紫玉笛，一日吹笛，有雙鶴下，顧左右曰：

「上帝召我為孔昇真人。」未幾果崩。<sup>120</sup>

白居易的「孔昇真人」在杜光庭手中稱作「太陽朱宮真人」，以雙鶴通知改成以楊妃口中告訴，本來與楊妃毫無關係的情節，透過《仙傳拾遺·楊通幽》的故事的改動，兩人謫世的因緣就此打開，表現楊妃和明皇深不可分的宿命緣份。

宋代記錄明皇、楊妃情事最完備的小說為樂史《楊太真外傳》，其中關於楊妃魂歸何處的情節，樂史繼承白居易、陳鴻和杜光庭三者的故事，加以合併。一開始便指名道姓地說這位從蜀來的道士叫「楊通幽」<sup>121</sup>，道士姓名便是承杜光庭的《仙傳拾遺》，但杜光庭說楊通幽有「召考之法」<sup>122</sup>的道術卻不為樂史所吸收，樂史交待楊通幽自有「李少君之術」<sup>123</sup>，是承自陳鴻《長恨歌傳》而來，此用「李少君之術」別有用意，實是漢代李夫人的故事，據《漢書·孝武李夫人傳》記載：

上思念李夫人不已，方士齊人少翁言其能致其神。乃夜張燈燭，設帷帳，陳酒肉，而另上居他帳，遙望見好女如李夫人之貌，還幄坐而步。又不得就視，上愈益相思悲感，為作詩曰：「是耶？非耶？立而望之，翩何姍姍其來遲？」令樂府諸音家絃歌之。上又自為作賦，以傷悼夫人。<sup>124</sup>

<sup>120</sup> [唐] 白居易著，[宋] 孔傳續撰：《孔白六帖》（台北：新興書局，1976年10月），第560-561頁。

<sup>121</sup> [宋] 樂史：《楊太真外傳》，收編至丁如明輯校：《開元天寶遺事十種》（上海：上海古籍，1985年1月），第145頁。

<sup>122</sup> [五代] 杜光庭：《仙傳拾遺》，收編至嚴一萍：《道教研究資料》（台北：藝文印書館，1991年1月），第66頁。

<sup>123</sup> 同註121。

<sup>124</sup> [東漢] 班固著，唐顏師古注：《漢書·卷九十七》（台北：宏業書局，1978年8月），第996頁。



故事描寫漢武帝對李夫人的思念，還遣方士召李夫人的魂魄，又加上白居易所作《李夫人》，其詩中有意將李、楊情事和漢武帝、李夫人的故事相題並論：

漢武帝，初喪李夫人。夫人病時不肯別，後留得生前恩。君恩不盡念未已，甘泉殿裏令寫真……魂之不來君心苦，魂之來兮君亦悲。肯燈隔帳不得語，安用暫來還見違。傷心不獨漢武帝，自苦及今皆若斯。君不見：穆王三哭，重璧臺前傷盛姬？又不見秦陵一掬淚，馬嵬坡下念楊妃？縱令妍姿豔質化為土，此恨長在無銷期。<sup>125</sup>

白居易將李夫人的故事描繪一遍，後又並提盛姬、楊妃，因此陳鴻《長恨歌傳》與樂史《楊太真外傳》所言的「李少君之術」，化用漢武帝思念李夫人情節，表示皇帝與妃子之間的深情。樂史不僅吸收《長恨歌傳》「李少君之術」，在楊通幽尋楊妃魂時「又旁求四虛上下，東極天海，跨蓬壺。見最高仙山」<sup>126</sup>，敘述簡直與《長恨歌傳》一樣，其後關於金釵鈿盒、七夕盟誓之傳信，復墮下界之悲和告知明皇逝世等敘述也都與《長恨歌傳》相同。

樂史雖然吸收《仙傳拾遺·楊通幽》楊妃告喪和訴說明皇神仙身份的情節，不過仍加入白居易《六帖》裡仙鶴通報明皇仙緣的故事：

(明皇)常玩一紫玉笛，因吹數聲，有雙鶴下於庭，徘徊而去。聖皇語侍兒宮愛曰：「吾奉上帝所命，為元始孔昇真人。此期可再會妃子耳。笛非爾所寶，可送大收。」(大收，代宗小字)即令具湯沐。「我若就枕，慎勿驚我。」宮愛聞睡中有聲，駭而視之，已崩矣。<sup>127</sup>

<sup>125</sup> [清] 清聖祖敕編：《全唐詩》(北京：中華書局，1960年)，第4706頁。

<sup>126</sup> [宋] 樂史：《楊太真外傳》，收編至丁如明輯校：《開元天寶遺事十種》(上海：上海古籍，1985年1月)，第145頁。

<sup>127</sup> 同上註，第146頁。

楊妃告訴明皇逝世在前，明皇死後會見楊妃在後，成就兩人的思念之情，終能在天上團聚。

相較於樂史完全收吸陳鴻《長恨歌傳》只道楊妃於「最高仙山」，秦醇《溫泉記》已經明白地說楊妃是「蓬萊第一宮太真妃」<sup>128</sup>。故事敷衍西蜀張俞二首題詩驪山的七言絕句，被海仙侍者引見楊妃，兩人對談：

俞曰：「俞少好學，雖望道未見，然於唐史見仙事跡甚熟，今見仙之姿艷，一祿山安能動仙之志，而仙自棄如此也？仙復曰：「事係天理，非子可知，幸無見詰。」俞曰：「明皇蘊神聖之姿，天日之表，沒當不化，成在何地？」仙曰：「人主皆天之高真也，明皇乃真人下降，今住玉羽川。」<sup>129</sup>

楊妃以「事係天理」推辭安、楊之間的醜事<sup>130</sup>，秦醇的故事不僅明言楊妃成爲蓬萊仙子，明皇則是住在「玉羽川」的仙人，玉羽川見范成大《續長恨歌七首》：

金杯澌灩曉粧寒，國色天香勝牡丹。白鳳詔書來已暮，六宮鉛粉半春闌。

紫薇金屋閉春陽，石竹山花卻自芳。莫道故情無覓處，領巾猶有隔生香。

聞道蓬壺重見時，瘦來全不耐風吹。無端卻作塵間念，已被仙官聖得知。

別後相思夢亦難，東虛雲路海漫漫。仙凡頓隔銀屏影，不似當時取次看。

<sup>128</sup> [宋] 秦醇：《溫泉記》，載於劉斧：《青瑣高議·前集卷之六》，收編至史仲文主編：《中國文言小說百部經典》（北京：北京出版，2000年），第4699頁。

<sup>129</sup> 同上註，第4700頁。

<sup>130</sup> 與安祿山醜事可見 [宋] 秦醇另撰：《驪山記》，同註128，第4695-4697頁。

人似飛花去不歸，蘭昌宮殿幾斜暉。百年只有雲容姊，留得當時舊舞衣。

驪山六十二高樓，突兀華清最上頭。玉羽川長湘浦暗，三郎無事更神遊。

帝鄉雲馭若為留，八景三清好在不，玉笛不隨雙鶴去，人間猶得聽梁州。<sup>131</sup>

《續長恨歌》明顯以楊妃死後為主題，第三首「聞道蓬壺重見時」也是將楊妃安置在蓬萊山中，第六首「玉羽川長湘浦暗，三郎無事更神遊」一句，呼應《溫泉記》「明皇乃真人下降，今住玉羽川。」可見宋代樂於敘述明皇、楊妃生前死後的仙緣，但是到了宋以後，楊妃與安祿山之醜事使得楊妃仙化的形象倍受懷疑。

## 二、蓬萊仙的排斥與調整

楊妃魂歸蓬萊的故事到了元代，卻沒有繼續發展，見伊世珍的《瑯嬛記》中楊妃只自述是一位洞仙而已，故事一開始，以道士有「少君之術求見」被明皇請來召喚楊妃魂魄：

馬嵬變後，明皇朝夕思惟，形神憔悴。有道士以少君之術求見，上極其寵待，冀得復見，即死不憾。<sup>132</sup>

伊世珍沒有交代這名道士的姓名，但見「少君之術」，應是按陳鴻《長恨歌傳》以及樂史《楊太真外傳》而來。陳鴻《長恨歌傳》「適有道士自蜀來，知上心念

<sup>131</sup> 傅璇琮、倪其心、許逸民、孫欽善、陳新主編：《全宋詩》（北京：北京大學出版，1995年），第25749頁。《全宋詩》的編收根據《四庫全書》、《中國叢書綜錄》、《全國善本書目》及五四以後之整理、國內較大圖書館藏宋集目錄為編目，再行詩文內容版文的選擇，第7頁。

<sup>132</sup> [元]伊世珍：《瑯嬛記·卷下》，收編至：《百部叢書集成初編·學津討原書》（板橋：藝文，1966年），第5頁。

楊妃如是，自言有李少君之術」(見本章註 110)，而樂史《楊太真外傳》由於承襲陳鴻情節尤多，因此也以「李少君之術」作為尋覓楊妃下落的道術。雖然同樣都稱「李少君之術」，但伊世珍《瑯嬛記》在尋楊妃魂的模式全然不同，陳鴻《長恨歌傳》與樂史《楊太真》皆以上天下地尋覓楊妃的魂魄為情節，伊世珍的《瑯嬛記》則是以「道士出袖中筆墨索細黃絹，誦咒呵筆畫一女人像」<sup>133</sup>的方式召喚楊妃的魂魄前來，相比之下，伊世珍較貼近「李少君術」畫真請召的道法。

另外，相對陳鴻和樂史最終只以金釵細盒、七夕盟誓傳信，伊世珍則讓楊妃直接會見明皇：

太真在帳中見上泣曰：「以天下之主不能庇一弱女，何面顏復見妾乎，沉香亭下，月中之誓何在也。」上亦淚下，言馬嵬之變，出於不意。其言甚多，太真意少釋，與上曲盡綢繆勝於平日。<sup>134</sup>

楊妃面對著明皇訴苦報怨，明皇也當著楊妃的面泣訴，伊世珍安排的情節主要是站在楊妃的角度，對皇帝忘記情盟一事發出疑問，這種方式強而有力嘲諷一尊之勢的地位。當楊妃離開後「道士具言太真所以尸解，今見為某洞仙。」<sup>135</sup>此時對於楊妃魂歸何處，伊世真只交待為一洞仙，沒有明言是否為蓬萊山洞。

劇曲部份，見白樸《唐明皇秋夜梧桐雨》以及王伯成《天寶遺事諸宮調》內文，楊妃在元代沒有魂歸蓬萊的敘述，最主要是由於元代當時為異族統治，鑑於安祿山造反的歷史身份，因此作家對「胡人」的觀念相當敏感，楊妃引來安祿山滅國大罪，導致楊妃蓬萊仙化的排斥。其實，安祿山、楊貴妃兩私情早唐代便流傳，李肇《唐國史補》便載有祿山心動楊妃的逸史：

<sup>133</sup> [元] 伊世珍：《瑯嬛記·卷下》，收編至：《百部叢書集成初編·學津討原書》(板橋：藝文，1966年)，第5頁。

<sup>134</sup> 同上註，第6頁。

<sup>135</sup> 同註 133，第6-7頁。

安祿山恩寵寢深，上前應對，雜以諧謔，而貴妃常在坐，詔令楊氏三夫人約為兄弟，由是祿山心動，及聞馬嵬之死，數日歎惋，雖林甫養育之，而國忠激怒之，然其他腸有所自也。<sup>136</sup>

「由是祿山心動」和「他腸有所自也」蒙上祿山的感情色彩，於宋代《青瑣高議·溫泉記》同一位作者所創作的〈驪山記〉，內容大力渲染安楊私情：

一日祿山醉戲，無禮尤甚。貴妃怒罵曰：「小鬼方一奴耳，聖上偶愛爾，今得官出入禁掖，獲私於吾，尚敢爾也！」祿山曰：「臣則出微賤，惟帝王能興廢也，他皆無畏焉。臣萬里無家，四海一身，死歸地下，臣且不顧。」叱貴妃，復引手抓貴妃胸乳間。<sup>137</sup>

唐朝祿山愛慕楊妃的私心，發展到宋代成為淫穢醜事，宋代已是如此，胡人統治下的元代作品又怎麼不會附加這類題材，因此《唐明皇秋夜梧桐雨》於〈楔子〉一折就道出安祿山被貶漁陽時，透過祿山自述「只是我與貴妃有些私事，一旦遠離，怎生放的下心。」<sup>138</sup>而楊妃在七夕乞巧前也以思念吐露：

近日邊庭送一番將來，名安祿山，此人猾黠能奉承人意，又能胡旋舞，聖人賜與妾為義子，出入宮掖，不期我哥哥楊國忠看出破綻，奏准天子，封他為漁陽節度使，送上邊庭。妾心中懷想，不能再見，好是煩惱人也。<sup>139</sup>

<sup>136</sup> [唐] 李肇：《唐國史補·卷上》，收編至：《百部叢書集成初編·學津討原書》（板橋：藝文，1966年），第5頁。

<sup>137</sup> [宋] 秦醇：《驪山記》，載於劉斧：《青瑣高議·前集卷之六》，收編至史仲文主編：《中國文言小說百部經典》（北京：北京出版，2000年），第4695頁。

<sup>138</sup> [元] 白樸：《唐明皇秋夜梧桐雨》，收編至王季思主編：《全元戲曲》（北京：人民文學，1999年，2月），第490頁。

<sup>139</sup> 同上註，第491頁。

楊妃明知安祿山「猾黠能奉承人意」，卻依然包藏禍根，所以導致一個盛唐的衰亡，楊妃難辭其咎。

《遺事諸宮調》對楊妃的觀點與《唐明皇秋夜梧桐雨》不盡相同，其中一曲〈祿山偷楊妃〉就直白地點出安、楊私情：

【麻婆子】寢殿裡從今夜，玳筵前自此宵，隱匿著漁陽變，包藏著蜀道遙，宮中始長亂萌芽，人間初動禍根苗。祿山本虛推醉，太真妃實醉倒。【么篇】則等的人分散，剛捱的夜靜悄，又不曾通芳信，又不曾許密約，潛身緊匿著，蠢形骸盜偷入鳳巢，款款把酥胸襯，輕輕把玉臂搖。<sup>140</sup>

一個虛推醉、一個實醉倒，往來之間是你情我願，何況【么篇】全調以偷情展開。有趣的事，楊妃這樣一個不貞潔的女性，她的死卻還是讓明皇苦苦思念，《梧桐雨》第四折極力描寫明皇對楊妃的細部感情<sup>141</sup>，《天寶遺事諸宮調》也唱出明皇失去楊妃的心痛，如〈哭楊妃〉「痛煞煞怎禁持，割捨了痛哭一場」<sup>142</sup>、〈哭香囊〉「別後雖無恙，枉使愁人斷腸」<sup>143</sup>等等。因此，黃麗貞在〈唐明皇的愛情 — 探討《梧桐雨》雜劇和《長生殿》傳奇的寫作主題和人物塑造〉就說《梧桐雨》的主題混亂：

作者致力描寫的唐明皇與楊貴妃的愛情並不能引起人們同情。作者企圖寫這種愛情的美，卻又沒能夠寫出來。作者把這個愛情悲劇的產生歸因於唐明皇的昏庸，把楊貴妃寫成與安祿山有曖昧關係，同

<sup>140</sup> [明] 郭勛編：《雍熙樂府》，收編至臺灣商務印書館：《四部叢刊廣編》（台北：臺灣商務，1981年2月），第285頁。

<sup>141</sup> 同註139，第507-512頁。

<sup>142</sup> 同註140，第268頁。

<sup>143</sup> 同註140，第145頁。

時又要歌頌他們的愛情，同情他們的悲劇，這就形成了矛盾。<sup>144</sup>

楊貴妃和安祿山之間的醜事，不但沒有拔升愛情的高度，反而更突顯明皇的昏庸，作者企圖寫出明皇、楊妃愛情的美，卻被安祿山、楊妃的私情大打折扣，會造成這種矛盾來自於元曲作家無法忽視安楊醜事的原因。

雖然元代作家因為安楊穢事而避開楊妃仙化這方面的劇情，但楊妃蓬萊玉妃的傳說依然存在，《天寶遺事諸宮調》中的所唱「素娥已返三山洞」、（見本章註 91）便是形容楊妃為蓬萊仙山的仙女返回山洞的意思，也是在這段敘述中以「醉姮娥拖入地穴」（見本章註 91）同時形容楊妃，不過總觀元代，以月宮女仙形容楊妃依然勝過蓬萊玉妃的形象，特別的是，同樣指楊妃仙女的形象，元人卻不避開月宮女仙的形容，但見霓裳羽衣曲於各個朝代中脫離不了「曾是干戈致此中」（見本章註 77）的意涵，所以元人為了表現霓裳羽衣之美，就無法避開明皇艷羨嫦娥的附會。

即使楊妃蓬萊仙子的形象已深植人心，但是她身負禍國的形象與成仙的資格充滿矛盾，許多文人便找出調節的方式，明代屠隆的《綵毫記》雖然以李白為主角，然而作為充滿神仙情節的傳奇，屠隆不只安排李白、明皇和楊妃遊月宮，也將故事發展到牽扯楊妃魂歸蓬萊的劇情：

上皇日夜思量貴妃，哭泣無已，聞軍人收得羅襪一隻，取入宮，看了愈日悲切。又聞貧道有李少君之術，召見，便殿必欲貧道尋訪妃子遊魂下落。上天下地四處跟尋，杳無踪跡，有神人報說在蓬萊山上，貧道思量貴妃是彼處仙子謫降，一入唐宮，作過不小，應已墮落，豈得仍住蓬萊？心中不信，又別無訪處，

<sup>144</sup> 黃麗貞：〈唐明皇的愛情 — 探討「梧桐雨」雜劇和「長生殿」傳奇的寫作主題和人物塑造〉（《中等教育》1994年12月第45卷6期），第111頁。

只得出神往彼一訪。<sup>145</sup>

楊妃魂歸蓬萊的情節從前一齣〈羅襪爭奇〉發展而至，如果不是因為李白的侍軍在馬嵬坡獲拾楊妃羅襪<sup>146</sup>，就不會有明皇見羅襪而思念楊妃，並且委託道士尋覓楊妃魂魄的橋段，大體來說亦是從李白發展出來的情節。其中一句「豈得仍住蓬萊？」這便是自元代以來一直對楊妃魂歸蓬萊仙山的疑問，元代選擇刪除這段情節，《綵毫記》既然選入，又發出疑問，必然對楊妃仙化的形象有所安排。

道士於蓬萊處見著楊妃時，她「素髻粗衣，憔悴持箒」<sup>147</sup>與白居易心中「風吹仙袂飄飄舉，猶似霓裳羽衣舞」(見本章註 72)相差甚遠，改變了楊妃住處蓬萊的形象：

賤妾貴妃楊氏是也。胡奴駕妾以為兵端，將士遂指妾以為戎首，兩慘雲愁，倉皇鳥道，香殘粉散，絕命馬嵬。生前既已作過六宮，後猶得返魂三島，蓬萊仙主責妾荒淫嫉妬，迷卻夙根，釀亂召災，自作罪業，罰作仙都下使，掃地汲水，好生辛苦，罪業應爾，不敢怨尤。<sup>148</sup>

祿山之亂，馬嵬死事，屠隆在〈蓬萊傳信〉一齣以楊妃仙使的情況下帶過，楊妃身為盛唐貴妃，和明皇一樣共享神仙身份，但她惑迷傾國，勢必對她的仙人形象招來損害，《綵毫記》以楊妃成為蓬萊使女的方式調合兩者的矛盾，接著楊妃告訴道士「李太白是這裏仙官」<sup>149</sup>，將李白、楊妃因「蓬萊山」聯繫，為求情節不致於分散。屠隆藉由帶罪受罰的方式重塑了楊妃的形象，反轉宋、元作家留在楊妃身上不貞的詬病，證於明皇、楊妃兩人之情深，屠隆在〈仙官列奏〉一齣裡讓

<sup>145</sup> [明] 屠隆：《綵毫記·卷下》，收編至林侑時主編：《全明傳奇》(台北：天一出版社，1983年)，第38頁。

<sup>146</sup> 屠隆《綵毫記》第三十三齣〈羅襪爭奇〉，同上註，第34-37頁。

<sup>147</sup> 同註 145，第38頁。

<sup>148</sup> 同註 145，第39頁。

<sup>149</sup> 同註 145，第40頁。



兩人再續前情：

今唐太上皇帝、貴妃楊氏，宿根俱隸仙籍，只緣塵念，謫在人間……  
荒淫無度，又牽纏情愛，誓願世為婚姻。尚應謫墮塵世，續未了之  
緣，受來生之報，俟懲艾修省，方許超升。<sup>150</sup>

明皇與楊妃的因果和仙緣，屠隆以懲戒教化的方式設計，展開一齣神話情節濃厚的愛情戲劇，同時窺見蓬萊玉妃的神話不脫離與明皇仙緣的敘述。相對神話情節濃厚的《綵毫記》，吳世美《驚鴻記》主要表現世間變化的無奈，因此沒有仙境的安排，即使最後明皇、梅妃相見已歸仙的楊妃，也不同以往透過臨邛道士上遊蓬萊尋訪的表現，反而與元代伊世珍《瑯嬛記》請召楊妃下凡的情節相同：

(貼道服手持青緋扮楊妃上)(北新水令)(貼)卻離仙府降塵闈，嘆分  
驚暫時完聚，恨昭陽恩愛稀。(生對旦云)這是楊妃來也。(旦作遠  
望科)果然是他。(貼作悲對生俯伏了)楊妃蒙召叩見吾皇。(生)玉  
妃請起。(貼作起對旦云)梅夫人請了。(旦)玉妃請了。<sup>151</sup>

《驚鴻記》並非神仙劇情，故事其實只需要到〈入觀遇梅〉合證梅妃與明皇的愛情即可，然而作者卻增加〈蜀客仙來〉與〈幽明大會〉安排已登仙籍的楊妃相見，造成劇情的突兀，其用意是爲了表現男女主角的仙緣，明皇爲孔昇真人轉世，梅妃爲王母侍女許飛瓊轉世<sup>152</sup>，表現與《綵毫記》明皇、楊妃兩人相同的因果緣份。

自明代以後，楊妃的神仙色彩從元代依賴明皇月宮得曲衍生出艷羨嫦娥的形容，逐漸走向蓬萊玉妃與孔昇真人的仙緣傳說，而霓裳羽衣曲也不再因爲明皇的

<sup>150</sup> [明] 屠隆：《綵毫記·卷下》，收編至林侑蒔主編：《全明傳奇》(台北：天一出版社，1983年)，第51頁。

<sup>151</sup> [明] 吳世美：《驚鴻記·下卷》，收編至收編至林侑蒔主編：《全明傳奇》(台北：天一出版社，1983年)，第40頁。

<sup>152</sup> 同上註，第41頁。

月宮得曲事而神化，反而是楊妃本著蓬萊玉妃的神仙形象使霓裳羽衣曲增艷，因此發展到吳世美《驚鴻記》，沒有月宮得曲的劇情，而楊妃舞霓裳羽衣曲的美艷與她後來蓬萊玉妃的仙姿結合，這方式影響了洪昇創作《長生殿》時，於〈聞樂〉一齣設計因楊妃蓬萊玉妃的身份而得月宮仙曲的安排。

清代褚人獲的《隋唐演義》對楊妃魂歸何處另有想法，第一百回〈遷西內離間父子情 遣鴻都結證隋唐事〉故事裡尋覓楊妃魂魄的道士亦是楊通幽：

其時有一方士姓楊，名通幽，自稱鴻都道士，頗有道法，從蜀中雲游至西內；聞得上皇追念故妃，因自言有李少君之術，能致亡靈來會。<sup>153</sup>。

故事也以「李少君之術」為尋覓楊妃的道法，但召魂不得時，便遊神探訪，一只白鸚鵡口作人聲道：「尋人的這裡來」<sup>154</sup>。於是隨牠飛往仙境，又東行高山，見到三位仙翁，此三位仙翁都是在唐代小說與明皇有關係的道士張果、葉法善與羅公遠。從張果的口中先是得知明皇和梅妃的關係：

張果道：「上皇宿世，乃元始孔昇真人，與我輩原是同道；只因於太極宮中聽講，不合與蕊珠宮女，相視而笑，犯下戒律，謫墮塵凡，罰作女身為帝王嬪妃，即隋宮中朱貴兒是也。」<sup>155</sup>

楊通幽來到蓬萊仙山之前張果就已透過河伯夫人人口中聽聞江采蘋原是蕊珠宮仙女<sup>156</sup>，現在又聽張果道出明皇前二世亦是仙官孔昇真人，並且與蕊珠宮女同遭謫世之罪，孔昇真人降世為隋朝的朱貴兒，後又聽聞張果道朱貴妃何以轉世為明皇：

<sup>153</sup> [清] 褚人獲著，瘦吟山石校點：《隋唐演義》（沈陽：春風文藝出版社，1997年3月），第1141頁。

<sup>154</sup> 同上註。

<sup>155</sup> 同註153，第1143頁。

<sup>156</sup> [明] 吳世美：《驚鴻記·下卷》，收編至收編至林侑蒔主編：《全明傳奇》（台北：天一出版社，1983年），第1142頁。

貴兒忠於其主，罵賊殉節而死，天庭最重忠義，應得福報；況謫仙本宜即復還原位的，只因他與隋煬帝本有宿緣，又曾私相誓願，來生再得配合，故使轉生為天子。<sup>157</sup>

忠義者得福報，但明皇因與隋煬帝有私誓，一加一減之後轉世為唐朝天子，從這段敘述中看出書中因緣果報的思想。接著楊通幽抓住張果所謂的「本有宿緣」層層問近，張果便道：

煬帝前生，乃終南山一個怪鼠，因竊食了九華宮皇甫真君的丹藥，被真君縛於石室中一千三百年；他在石室潛心靜修，立志欲作人身，享人間富貴。那孔昇真人偶過九華宮，知怪鼠被縛多年，憐他潛修已久，力勸皇甫真君，暫放他往生人世，享些富貴，酬其夙志……有些一勸，結下宿緣。<sup>158</sup>

怪鼠因潛心靜修，發誓為享人間富貴之人而轉世為隋煬帝，孔昇真人因與珠蕊宮女在聽講時不專心而降為凡人，加上先前幫助怪鼠的關係，所以成為隋煬帝的妾，即朱貴兒了。朱貴妃因與煬帝私相誓願，希望來世再續前緣，因此煬帝轉生成為傾國一時的楊貴妃。

當時在太極宮裡，與孔昇真人相視而笑的珠蕊宮仙女，即梅妃前世，在隋朝時降生侯夫人，然後才又轉生為梅妃江采蘋：

張果道：「梅妃即蕊珠宮仙女，也因與孔昇真人一笑，動了凡念，謫降人間，兩世都入皇宮；在隋時為侯夫人，負才色而不遇主，以

<sup>157</sup> [清] 褚人獲著，瘦吟山石校點：《隋唐演義》（沈陽：春風文藝出版社，1997年3月），第1143頁。

<sup>158</sup> 同上註。

致自經；再轉生為梅妃，方與孔昇真人了一笑之緣，卻又遭妒奪寵，此皆上天示罰之意。<sup>159</sup>

不論降世為侯夫人或是梅妃，兩世都成為負有才氣而不遇主的女子，三人從仙境下到隋唐，如圖示：

仙境	隋朝	唐朝
孔昇真人	朱貴妃	唐玄宗
珠蕊宮女	侯夫人	江采蘋
終南山怪鼠	隋煬帝	楊貴妃

從孔昇真人、珠蕊宮女、終南山怪鼠到唐玄宗、江采蘋、楊貴妃，三人浩浩湯湯地完成一部《隋唐演義》。交待完三人的前因後果，楊通幽跟著兩位仙女乘雲來到某處，劇情一反楊妃蓬萊女仙的形象：

那邊有一所宅院，門上橫匾大書北陰別宅，兩扇鐵門緊閉，有兩個鬼卒把守。二仙女敕令鬼卒開門，引通幽入去，只見裡面景象蕭瑟，寒氣逼人。走進了兩重門，遙見裡面一婦人，粗服蓬頭，愁容可掬，憑几而坐。仙女指向通幽道：「此即楊妃也，你可上前一見，我等卻不該與他相會。」<sup>160</sup>

北陰別宅、鬼卒把守、景象蕭瑟，楊妃不在仙山一處「玉妃太真院」，反而在一間有鐵門緊閉的牢籠裡，連兩仙女也不能與他相會。楊通幽問起時，楊妃泣道：

<sup>159</sup> [清] 褚人獲著，瘦吟山石校點：《隋唐演義》（沈陽：春風文藝出版社，1997年3月），第1146頁。

<sup>160</sup> 同上註，第1145頁。

我有宿愆，又多近孽，當受惡報。只等這些冤證到齊，結對公案，便要定罪。如今本合囚系地獄候審，幸我生前曾手習般若心經念誦；又承雪衣女白鸚鵡，感我舊恩，常常誦經念佛，為我懺悔，因得暫時軟禁此處，恐增其悲思，只說我在好處便了。<sup>161</sup>

《隋唐演義》裡的楊妃是個罪人，就連前二世也給她諸多罪愆，若不是白鸚鵡誦經洗罪，楊妃勢必淪落囚系地獄，然而楊妃卻不因此怪罪明皇，有心懺悔地要楊通幽告訴明皇「我在好處」，接著以金釵鈿盒、七夕盟誓為憑。待楊通幽要返回凡間通報時，張果提醒他：

你今回奏，只說楊妃所言，竟說他也是仙女，不必說他受苦；更須勸上皇洗心懺悔，勿昧前因，若能覺悟，至臨終時，我等還去接引他便了。<sup>162</sup>

《隋唐演義》曲折了楊妃仙化的情節，就是為了告戒讀者，一切緣份有前因後果，若能洗心懺悔終得好結，告勸人們為善才有福報的道理。

從唐白居易詩《長恨歌》和陳鴻為其作傳的《長恨歌傳》到清《隋唐演義》，楊妃魂魄歸處緊抓著仙山的脈絡，不論是蓬萊仙女、蓬萊仙使或是洞仙，楊妃與蓬萊山的關係伴隨著因果觀念，因此小說、戲劇只要以因果勸戒世人，就脫離不了楊妃與蓬萊山的關係，《長生殿》既然是一部帶有勸戒的戲劇，洪昇使用明皇、楊妃證仙的劇情就有他需要解決的歷史意識，即楊妃女禍與仙化的衝突。

### 三、《長生殿》裡楊妃仙緣的表現

<sup>161</sup> [清] 褚人獲著，瘦吟山石校點：《隋唐演義》（沈陽：春風文藝出版社，1997年3月），第1145頁。

<sup>162</sup> 同上註，第1147頁。

縱觀歷史文本，作者如何處理楊妃魂歸歸向的情節，正與他如何看待明皇、楊妃這一段牽扯國家興亡的愛情表現，有像《白居易》歌誦愛情之純潔，也有像《綵毫記》以懲戒兩人禍國的罪惡。洪昇如何看待明皇、楊妃的愛情，可從他承繼的歷史文本得知。

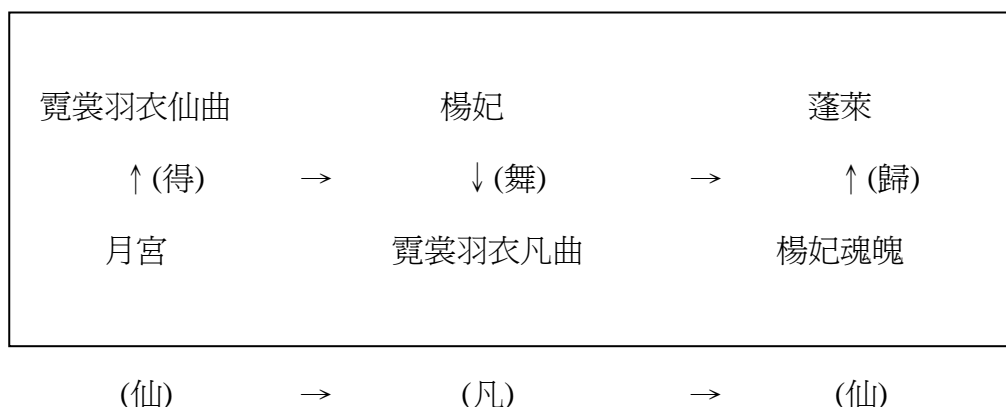
大體而言，對於楊妃升仙的傳說有二：一是明確地成爲蓬萊女仙，如《長恨歌》、《仙傳拾遺》、《溫泉記》、《綵毫記》、《隋唐演義》，以及模糊其詞，只道仙山之仙女的如《長恨歌傳》、《楊太真外傳》；二是成爲某洞仙，如《瑯嬛記》或繼承《瑯嬛記》請召楊妃情節的《驚鴻記》。按洪昇道「唐人有玉妃歸蓬萊仙院、明皇遊月宮之說，因合用之」（〈例言〉頁3），所使用的情節應以蓬萊仙山的傳說爲主，不過從《長恨歌》到《隋唐演義》，雖然同樣使用蓬萊仙山的傳說，《綵毫記》與《隋唐演義》卻是表面上魂歸蓬萊仙山，實際卻遭受禍國的罪罰，所以必需再由這個方向看待《長生殿》楊妃成爲蓬萊玉妃的情節，可發現洪昇所承繼的應是《長恨歌》到《溫泉記》這類沒有負面評價的題材。

從《長恨歌》到《溫泉記》中楊妃升仙的故事皆是宋以前的表現，身在清代的洪昇，見識到《綵毫記》和《隋唐演義》的懲戒思想，他如何化解這份矛盾的心態，爲此，洪昇增設前人所沒有的劇情，像《冥追》、《情悔》、《神訴》、《尸解》、《仙憶》五場齣目，目的是爲了表現楊妃懺悔之意，引起觀眾同情並淨化其罪惡，調和世人對她仙化的矛盾，同時也表現洪昇對愛情堅貞的訴求。

月宮得曲、楊妃舞霓裳羽衣曲以及楊妃魂歸蓬萊三點，是構成《長生殿》神話架構的要素，從歷史演變及其演變背後的意義來看，洪昇所承繼的情節已經吐露他想要表達的目的，在月宮得曲部份吸收具有神話架構的《綵毫記》，表現明皇、楊妃的仙緣是劇中關鍵；在舞霓裳羽衣曲的部份繼承《驚鴻記》以楊妃舞姿和美艷提高仙曲特色，洪昇以楊妃蓬萊仙的身份襯托仙曲的高妙，緊密霓裳羽衣曲與楊妃之間的關係；在魂歸蓬萊這部份則是跟隨白居易蓬萊玉妃的脈絡，表現明皇、楊妃愛情的堅貞。

從《長生殿》劇情架構上看，楊妃舞霓裳羽衣曲是連接月宮到蓬萊的核心，

洪昇設計由楊妃作遊月宮主角，以貫串三項神話要素。如下圖示：



從第十一齣〈聞樂〉嫦娥提及楊妃原是蓬萊玉妃，而命月宮仙女寒簧奏樂傳授，這劇情呼應第四十齣〈仙憶〉裡嫦娥又命寒簧仙女請楊妃重譜霓裳羽衣曲，前者在月宮預告楊妃蓬萊玉妃的仙緣因果，後者在蓬萊重看月宮仙曲，楊妃的仙緣與霓裳羽衣曲彼此照應，串起月宮／蓬萊的共同性，即天上仙境，並以此仙境與楊妃舞霓裳羽衣曲的凡間仙境對照。

這樣仙／凡、天／人的對照，突顯洪昇將神話架構在《長生殿》的目的，便是呈現一個難以企及又渴望到達的仙境，這不只是洪昇的心理，也是人類所澱積的神話心理，即是蓬萊系統的仙山思維。

## 第四章 仙鄉的失落與追尋

神話在歷史的脈絡下產生變異，霓裳羽衣曲的神話性質隨著歷史的流傳過程有其遺落和增加的意象，它以月宮傳說的流傳愈是深廣，愈是失去十仙子傳授霓裳羽衣曲等其它傳說，使得霓裳羽衣曲實際創作的由來難以考究。霓裳羽衣曲雖然源自明皇的創作，但在歷史文本的流傳下成爲楊妃個人形象的表現，是楊妃情感表達的媒介，也是後人記憶楊妃的符號，爲此，霓裳羽衣曲從明皇轉渡到楊妃，表示明皇與霓裳羽衣曲之間的聯繫隨著楊妃的突出而消隱，這便是《長生殿》會以楊妃作爲月宮得曲人物的更動原因。

此章節所要探討的不是那些消失或遺落的原因，而是轉變的意象，這些便是霓裳羽衣曲潛藏在每個文人，甚至在傳播的影響下成爲每個人民心中的潛藏意識，因爲一個意象的附會與轉變不是無緣無故地發生，尤其它已經形成一套具有系統的神話，霓裳羽衣曲的神話性一如其它遠古神話，視人民內心的需要而逐漸增添，它表現在歷代文人的文本中，又持續地影響人民，形成完整的神話結構，然而霓裳羽衣曲並不影響共存於《長生殿》的蓬萊神話，這是由於神話自身堅固的閉鎖系統，李維史陀道：

神話是靜態的，我們可以發現同樣的神話元素一而再、再而三地混合，但它們都還是在一個閉鎖的系統裏面。<sup>1</sup>

神話不輕易被歷史改變，其意義會在歷史的增添下被擴大，由此論述看待霓裳羽衣曲雖然經歷各時代文人的創作，其意象和意義不斷擴充，使得本來附會在月宮神話的霓裳羽衣曲，竟與「蓬萊仙鄉系統」的內涵具有相同概念，神話概念愈相同，洪昇以神話架構《長生殿》的意圖就愈明顯。

<sup>1</sup> 李維斯陀著，楊德睿譯：《神話與意義》（台北：麥田出版，2001年7月），第70頁。



## 第一節 蓬萊、月宮抒寫意涵

### 一、長生欲望與蓬萊的創造

蓬萊神話系統通常與崑崙相對比較，這是由於兩者的地理位置和神仙居住的形態各不相同，王孝廉指出兩座仙山的性質：

一個是由仙人、方士、蓬萊(海上仙山)、歸墟所組成的東方仙鄉；

一個是由神、巫、崑崙(帝之下都)、黃河之源所組成的西方仙鄉。<sup>2</sup>

最明顯的區別是海上仙山與帝之下都、東方歸墟之組成與西方黃河之源兩座空間，東方的蓬萊仙山雖然和崑崙一樣，是一處神仙境地，然而兩座神山裡所居住的神仙各不相同，崑崙是神祇居住的神山，蓬萊則是仙人居住的仙山，「神」與「仙」的相異而區分出以崑崙為主的神話系統和蓬萊為主的仙話系統。

從社會產生神話的角度觀察，神話的出現早於仙話，羅永麟說神話「生於原始社會和階級社會初期」<sup>3</sup>並以馬克思主義的論點解釋原因：

馬克思主義者認為神話是人和自然鬥爭的產物，人類企圖征自然，將自然力人格化，於是神(和神話)就產生了。自然力被人類征服，神話就消滅了。<sup>4</sup>

神話的出現來自人知識和力量的不足，以人格化的方式詮釋自然現象，或塑造一

---

<sup>2</sup> 王孝廉：《中國神話世界·下編—中原民族的神話與信仰》(台北：洪葉文化發行，2006年)，第81頁。

<sup>3</sup> 羅永麟：《中國仙話研究》(上海：上海文藝，1993年5月)，第57頁。

<sup>4</sup> 同上註。

個當時人類無法表現其能力的形象。仙話不同，它「產生於階級社會」<sup>5</sup>，尤其出現在春秋戰國時代：

春秋戰國時代是列國兼併劇烈的時期，戰爭頻繁，殺人盈野，民不聊生。在上者欲求長生，永享榮華富貴；在下者困苦顛沛，也想避世偷生。前者是對長生的幻想，後者是對死亡的抗拒。<sup>6</sup>

有了社會制度才有階級的願望和需求，即上者對長生的幻想與下者對死亡的抗拒，兩者相互達成共同的仙話，與「人／人」，或「人／自然」相互征服而達成的神話不一樣，它是人類自身機制的變化，人文色彩濃厚，在歷史的脈絡中仙話晚於神話，鄭土有在〈中國神話仙話化的演變軌迹〉說：

通過肉體的「修煉」達到肉體像靈魂一樣永生的功能，是人類試圖最後戰勝自然，突破自身生理束縛和社會倫理制約的遠大理想的反映。變形不再是一種自然和無可奈何，而是神仙們所掌握的一與外界抗爭的武器，人成了掌握變形的主宰。<sup>7</sup>

就神話而言，部落或氏族相互征服，或與自然對抗，無法勝利的對象將它轉化為神話，並且畏懼、崇拜。仙話的特色雖然承自神話，以神話的題材注入「長生」思想而來，不過仙話主要不同神話在於「突破自身生理束縛和社會倫理制約」，相對神話是面對外部的鬥爭而來的本質，仙話是面對自身的突破，而且是隨時都能達成神人的理想，因此，「長生」才會成為仙話的特質。

西王母神話便是神話向仙話轉換的最好例子，《山海經》記載西王母「其狀

<sup>5</sup> 羅永麟《中國仙話研究》（上海：上海文藝，1993年5月），第57頁。

<sup>6</sup> 同上註。

<sup>7</sup> 鄭土有：〈中國神話仙話化的演變軌迹〉，《民間文學論壇》1992年1月第1期，第12頁。

如人，豹尾虎齒，善嘯，蓬髮載勝，是司天之厲及五殘。」<sup>8</sup>西王母在原始神話中是兇殘可怖的形象，到了戰國時期的《淮南子·冥訓記》記載「羿請不死之藥於西王母，姮娥竊以奔月。」<sup>9</sup>西王母從令人畏懼的神祇變成使人長生的神仙，託名班固所著的《漢武故事》便表現了皇帝會見西王母，欲求不死靈藥：

七月七日，上於承華殿齋，日正中，忽見有青鳥從西方來。……有二青鳥，夾侍母旁。下車，上迎拜，延母坐，請不死之藥。母曰：「帝滯情不遣，愁心尚多，不死之藥，未可致也。」因出桃七枚，母自噉二枚，與帝二枚。帝留核箸前，王母問曰：「用此何為？」上曰：「此桃美，欲種之。」母笑曰：「此桃三千年一著子，非下土所植也。」留至五更，談語世事而不肯言鬼神，肅然便去。<sup>10</sup>

故事裡的西王母和藹可親，和《山海經》裡的「豹尾虎齒」、「善嘯」全然不同，西王母不只自己有著長生不死的神人形象，也能賜予長生不死之藥，可見「長生欲望」是神話轉向仙話的原因。

《漢武故事》裡皇帝請神人西王母賜予長生不死之藥，其思想來自「羿請西王母不死之藥」而來，但皇帝為求不死靈藥的方式除了面對神人請藥之外，還有尋訪蓬萊的傳說，《史記·淮南衡山列傳》記載秦始皇派徐福入海所求的靈藥就在蓬萊：

又使徐福入海求神異物，還為偽辭曰：「臣見海中大神，言曰：『汝西皇之使邪？』臣荅曰：『然。』『汝何求？』曰：『願請延年益壽藥。』神曰：『汝秦王之禮薄，得觀而不得取。』即從臣東南至蓬

<sup>8</sup> [晉] 郭璞著，[清] 郝懿行箋疏：《山海經·海山經》（台北：漢京文化，1983年1月1日），

<sup>9</sup> [西漢] 劉安撰，[東漢] 高誘注：《淮南子·卷六·覽冥訓》（台北：臺灣中華書局，1974年10月），第10頁。

<sup>10</sup> [東漢] 班固：《漢武故事·卷下》，收編至嚴一萍選輯：《百部叢書集成·問經堂叢書》（板橋：藝文印書，1966年），第2頁。

萊山，見芝成宮闕，有使者，銅色而龍形，光上照天。<sup>11</sup>

徐福偽辭「蓬萊山有延年益壽之藥」，此與《史記·封禪書》記載「三神山有不死之藥」<sup>12</sup>相同，魏晉時代的曹植一首〈平凌東行〉道「東上蓬萊採靈芝。靈芝採之可服食，年若王父無終極。」<sup>13</sup>可見自秦以來蓬萊仙山生有不死之藥已成爲固定的認知，人們對長生的幻想與死亡的懼怕，蓬萊仙山呼應人們的欲望而產生，成爲人們值得去追尋的理想，逃避無法抗拒的時間所帶來的恐懼。

蓬萊仙山因應長生欲望而創造，觀看中國月亮神話也有著長生不死的仙話意涵<sup>14</sup>，見《淮南子·冥訓記》那句「羿請不死之藥於西王母，姮娥竊以奔月。」(見本章註9)雖然沒有說西王母爲崑崙還是蓬萊之神人，然而，因長生而奔月的敘述使得「月宮」與蓬萊神話產生聯結。

## 二、月宮與蓬萊山的同質性

雖然蓬萊仙山與月宮傳說是兩套仙話，但是在《淮南子》裡嫦娥因竊不死藥而奔月的敘述中，可以窺見兩者具有相同的神話意涵，所以從逃避死亡、求得長生這個角度看《長生殿》，洪昇在神話架構的安排上說「唐人有玉妃歸蓬萊仙院、明皇遊月宮之說，因合用之」<sup>15</sup>，是由於神話內涵的相同而可以相融並用。

姮娥即嫦娥，許慎注《淮南子》云「嫦娥，羿妻也，逃月中」<sup>16</sup>所以是相同

<sup>11</sup> 司馬遷：《史記·卷一百十八·淮南衡山列傳》(台北：藝文印書館，1955年6月)，第1258頁。

<sup>12</sup> 《史記·卷二十八·封禪書》記載「自威、宣、燕昭使人入海求蓬萊、方丈、瀛洲，此三神山者，其傳在渤海中，去人不遠，患且至，則船風引而去。蓋嘗有至者，諸僊人及不死之藥皆在焉。其物禽獸盡白，而黃金銀爲宮闕。未至，望之如雲；及到，三神山反居水下。」同上註，第542頁。

<sup>13</sup> 遼欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩·魏詩·卷六》(台北：木鐸出版，1983年12月)，第437頁。

<sup>14</sup> 中國月亮神話具有死而復原和不死的思想，見胡萬川《真實與想像神話傳說探微》其中一篇〈嫦娥奔月神話新探〉，內容見胡萬川：《真實與想像神話傳說探微》(新竹：清大出版社，2004年7月)，第79-108頁。

<sup>15</sup> 洪昇著，樓含松、江興祐校注：《長生殿·例言》(台北：三民書局，2003年5月)，第3頁。下同本引文僅標頁數，不另註處。

<sup>16</sup> 孫馮翼輯：《許慎淮南子注·覽冥訓》，收錄至嚴一萍選輯：《百部叢書集成·問經堂叢書》(台北，藝文印書館，1966年)，第6頁。

的傳說人物，不過奔月作為仙話與月亮的神話是不一樣的，嫦娥「奔月」這個動作具有升仙的意義，胡萬川在《真實與想像神話傳說微探》書裡一篇〈嫦娥奔月神話新探〉道出神話與傳說的混淆：

然而有些學者往往把各個不同層次、不同發展階段的神話，加以分別定位，就把古代許多和日、月以及射日、奔月有關的資料，視同必然相關。延伸而下，甚且把傳說化了的人物，也還當作原來神話的人物，因而帝俊、羿(射日)、后羿(篡夏)難分……這就未免糾葛滋生。<sup>17</sup>

日、月誕生是神話，而嫦娥奔月確是仙話，因人們「不死」的心理欲望而反映的傳說。胡萬川研究死亡起源的神話，其中一項便是與月亮相關：

古代許多地方的人往往認為月亮是像人一樣有生命，而且它的生命是永恆的，因為它有死而復生之能，借用《楚辭》〈天問〉的話就是「死則又育」。所以月亮歷來就是「不死」的象徵。<sup>18</sup>

神話的產生，亦如筆者上述馬克思主義者的論點，是人類未能征服的結果，而月亮「不死」成為人們無法企及的能力，於是月亮被擬人化的神話性一直被保留著，《山海經·大荒西經》便載錄常羲生月的故事：

有女子方浴月，帝俊妻常羲，生月十有二，此始浴之。<sup>19</sup>

<sup>17</sup> 胡萬川：《真實與想像神話傳說微探》(新竹：清大出版社，2004年7月)，第81頁。

<sup>18</sup> 同上註，第93頁。

<sup>19</sup> [晉]郭璞著，清·郝懿行箋疏：《山海經·大荒西經》(台北：漢京文化，1983年1月1日)，第431頁。

日、月創生的神話世界中，月亮是一個生命形體，但故事發展到嫦娥奔月時，月亮成爲一個容器，如月宮、月殿，待嫦娥入處月亮以後成爲新的月神，取代了日、月創生的生命形體。嫦娥由人升仙成爲月主的故事，使人人都有機會藉由不死之藥成爲仙人，於是嫦娥爲月神的仙話性質比常羲生月的神話性質容易保留，因爲嫦娥的行爲正是人類可以透過追尋或自我修煉而達成的目標。

月宮具有的不死象徵既然與蓬萊作爲長生仙境有相同仙話的色彩，嫦娥竊藥升仙的故事，亦如人們追尋蓬萊覓得不死之藥成仙一般，月宮與蓬萊營造的空間性質相似，兩者都是讓人避開死亡的處所。當然，除了月宮和蓬萊兩處不死之境外，也有一些地方被視爲不死之境，《山海經·海外南經》便說「不死民在其東」<sup>20</sup>，而〈海內經〉「有山名不死之山」<sup>21</sup>、〈大荒南經〉「有不死之國」<sup>22</sup>，這些敘述都表現「不死的理想」根據人們願望不斷地再創造，其中最具代表性的是〈海外南經〉裡的「羽民國」：

羽民國在其東南，其為人長頭，身生羽。一曰在比翼鳥東南，其為人長頰。有神人二八，連臂，為帝司夜於此野。<sup>23</sup>

這段敘述只說羽民的特徵，與「不死」毫無關係，但見《楚辭·遠遊》篇「仍羽人於丹丘兮，留不死之舊鄉」<sup>24</sup>，羽人和羽民便產生聯結，又見《論衡·無形》篇云：

圖仙人之形，體生毛，臂變為翼，行於雲，則年增矣，千歲不死。亦有虛圖，假使之然，蟬蛾之類，非真正人也。海外三十五國，有

<sup>20</sup> [晉] 郭璞著，清·郝懿行箋疏：《山海經·大荒西經》（台北：漢京文化，1983年1月1日），第291頁。

<sup>21</sup> 同上註，第462頁。

<sup>22</sup> 同註20，第413頁。

<sup>23</sup> 同註20，第287頁。

<sup>24</sup> [楚] 屈原著，傅錫壬注譯：《楚辭·遠遊》（台北：三民書局，1991年3月），第130頁。

毛民，羽民，羽則翼矣。毛羽之民，土形所出，非言為道身生毛羽也。<sup>25</sup>

《論衡》謂羽民即是身上有羽翼的人，「非言道身生毛羽也」指這些人不是透過凡人得道修煉而成的仙人，是與生俱有的形態，不過，羽民與仙人之形相似，翼能飛行，又不死的意象與仙人千歲不死相同，從這個概念看「霓裳羽衣曲」的名稱，霓裳是仙人身穿的衣服，亦可稱霓衣，而霓裳羽衣之於仙人之形象，與羽衣之於羽民相同，而不死之羽民必然加強霓裳羽衣曲來自「不死」之境，即月宮，故「霓裳羽衣曲」在情節設計上源自月宮不無關係，故見《龍城錄》道「上皇因想素娥風中飛舞袖被，編律成音，製霓裳羽衣舞曲。」<sup>26</sup>而且以追求仙人期待長生的心理而言，《葉淨能詩》裡明皇游月宮的故事與《漢武故事》武帝見西王母的故事相同，都具有追求長生的意向。

在歷代文本的敘述中，霓裳羽衣曲伴隨楊妃魂歸蓬萊，後人多以霓裳羽衣曲思念楊妃，在明皇、月宮轉讓楊妃、蓬萊的過程，以霓裳羽衣「不死」的意象為核心，自月宮串到蓬萊，兩者雖然是不同的地方，但卻同樣是人類企求不老不死的居所，以兩個仙境所營造的神仙架構，洪昇《長生殿》呈現的神話是一個人們期盼回歸的仙鄉，而這所仙鄉的特質可從蓬萊的形貌窺見。

## 第二節 蓬萊形貌與樂園建構

### 一、「壺」形貌的創造意義

人的時間是直線式的趨向死亡，神仙則沒有死亡，其時間是以循環的方式環繞，表示宇宙生生不息的象徵。直線的時間擴張就成了人類的歷史，而循環的時

<sup>25</sup> [明] 王充《論衡·卷二·無形》(台北：中華書局，1976年9月)，第10頁。

<sup>26</sup> [唐] 柳宗元《河東先生龍成錄》，收編至嚴一萍選輯《百部叢書集成》(板橋：藝文印書館，1966年)，第6頁。

間存在於歷史以外，也反覆出現在每一個朝代裡面。中國的蓬萊仙山用它的形貌表現出這種循環的意義。首先，它的島形以「壺」作為形象，例如陳鴻《長恨歌傳》云「旁求四虛上下，東極天海，跨蓬壺。」<sup>27</sup>「壺」的指稱成為蓬萊的造型，從中國字面的解釋看，陸佃注《僊冠子》一句「中河失船，一壺千金」道「壺，瓠也。佩之可以濟涉，南人謂之腰舟。」<sup>28</sup>許慎《說文解字》釋「瓠，匏也。」<sup>29</sup>壺、瓠、匏有個共同性質，三個都是可以盛裝物品的器具，莊子《逍遙遊》曰「今子有五石之瓠，何不慮其為大樽，而浮游江湖。」<sup>30</sup>瓠可製成樽，浮游水上，這成為蓬萊「壺」之形體的最大優勢，根據《列子·湯問》的形容，海上五山的結構是浮動的<sup>31</sup>，因此「壺」浮在水面的特性聯結著洪水神話，避開洪水的泛濫使人類得以重生，鹿憶鹿《洪水神話》引述呂微《神話為何》裡「葫蘆是胎兒孕育於母體的隱語」<sup>32</sup>的觀念，因此「壺」的形象成為人類重返母體的象徵，是故在中國祭禮中，壺成為祭祖的重要器皿，《禮記·郊特牲》敘述：

掃地而祭，於其質也。器用陶匏，以象天地性也。……萬物本乎天，  
人本乎祖，此所以配上帝也。郊之祭也，大報本反始也。<sup>33</sup>

匏瓜以祭祖，是從萬物本乎天強調人本乎祖的返始觀念，並以其形象象徵天地之性，《說文解字》釋「壺，昆吾園器也。象形。從大，象其蓋也。」<sup>34</sup>又《說文

<sup>27</sup> [唐] 陳鴻《長恨歌傳》，收編至丁如明輯校《開元天寶遺事十種》（上海：上海古籍，1985年1月），第126頁。

<sup>28</sup> [宋] 陸佃注：《僊冠子》，收編至嚴一萍選輯：《百部叢書集成初篇》（台北：藝文印書館，1966年），第50頁。

<sup>29</sup> [漢] 許慎著，[清]段玉裁注：《說文解字》（台北：藝文印書館，1979年6月），第341頁。

<sup>30</sup> 莊子著，黃錦銘注譯：《新譯莊子讀本·逍遙遊》（台北：三民書局，2003年2月），第6頁。

<sup>31</sup> 《列子·湯問》敘述「五山(岱輿、員嶠、方壺、瀛洲、蓬萊)之根無所連箸，常隨潮波上下往還，不得暫峙焉。仙聖毒之，訴之於帝。帝恐流於西極，失群聖之居，乃命禹彊使巨鼈十五舉首而載之，迭為三番，六萬歲一交焉，五山始峙。」見[戰國] 列禦寇：《列子·湯問第五》（台北：文學古籍，1955年2月），第4頁。

<sup>32</sup> 「葫蘆是胎兒孕育於母體的隱語」的論述見鹿憶鹿：《洪水神話—以中國南方民族與台灣原住民為中心》（台北：里仁書局，2002年8月），第57頁。

<sup>33</sup> 鄭康成：《禮記鄭注》（台北：學海出版社，1992年8月），第333-335頁。

<sup>34</sup> [漢] 許慎著，[清]段玉裁注：《說文解字》（台北：藝文印書館，1979年6月），第500頁。



解字》釋「圓，天體也。」<sup>35</sup>所以「壺」的本質就是天體的表現，段裁玉注《說文解字》曰「天體亦謂其體一氣循環無終無始，非謂其形渾圓也」<sup>36</sup>，亦道出了「壺」作為天體的概念是無始終的循環，而不是一個圓形的物象，是故具有「壺」狀特色的蓬萊，是一個循環的宇宙思維，這個思維即是神話的時間，擺脫對生命的限制，穿越時空的囿圍，在人類的心中是萬物與時空渾同的美好仙境，如今卻天人相隔，人們失掉的仙境藉由「陶匏」以示，亦如郝譽翔說「這樣的模式展現出對循環回歸的渴望，故稱之為『原型回歸』(或『祖型回歸』)」<sup>37</sup>，在中國思維裡「壺」得其創世、歸返和神話的意象。

其次，分別從「海中」、「巨鼇」的地理位理和表現其神聖空間。

《山海經·海內北經》指出蓬萊的地理位置只說「蓬萊山在海中，大人之市在海中。」<sup>38</sup>蓬萊平凡的像一處海島，不過「海中」的特性經過《史記·封禪書》的處理，它與瀛洲、方丈兩座仙山相同「在渤海中，去人不遠」<sup>39</sup>，雖然距離不遠，但卻因為蓬萊以「水」為防衛的環境而不易到達，故說「未至，望之如雲；及到，三神山反居水下。」<sup>40</sup>這樣的敘述可見蓬萊仙山的難以到達的地理空間，它是「反居水下」的海中仙山。

不論是蓬萊或是崑崙，神聖仙山總是有著凡人不易到達的特性，也因為不易到達，才能成為世人欲望擱置的對象，而蓬萊處在「海內」的地理空間，是憑藉「水」的實質而神聖化，筆者在此轉引高莉芬所引述伊利亞德的論點，指出水域象徵的意義：

水域象徵各種宇宙實質的總結：它們是泉源，也是起源，是一切可

<sup>35</sup> [漢] 許慎著，[清]段玉裁注：《說文解字》(台北：藝文印書館，1979年6月)，，第279頁。

<sup>36</sup> 同上註。

<sup>37</sup> 郝譽翔：〈由原型回歸之神話架構析論長生殿中「情」的意涵〉，台灣大學：《中國文學研究》1993年5月第7期，第220頁。

<sup>38</sup> [晉] 郭璞著，[清] 郝懿行箋疏：《山海經·海內北經》(台北：漢京文化，1983年1月1日)，第370頁。

<sup>39</sup> [西漢] 司馬遷：《史記·卷二十八·封禪書》(台北：藝文印書館，1955年6月)，第542頁。

<sup>40</sup> 同上註。

能存在之物的蘊藏處；它們先於任何的形式，也「支持」所有的受造物。其中一種受造物的典範之像，就是突然出現在海中央的島嶼。另一方面，在水中的洗禮，象徵回歸到形成之前(preformal)，和存在之前的未分化狀態結合。自水中浮出，乃重複宇宙形式上的創生顯現的行為；洗禮，便相當於一種形式的瓦解。這也就是為什麼水域的象徵同時指向死亡，也指向再生。<sup>41</sup>

以水為神聖空間的蓬萊含納一切宇宙的形式，傳達那是一座萬物共生的處所，蓬萊的再生如同不死，尋訪蓬萊的過程是靈魂的洗滌，句中「洗禮，便相當於一種形式的瓦解」即是人能透過修煉而超脫的過程，當人能回歸蓬萊時，也卸下凡俗社會的形式，並且藉由上述「壺」的形貌領悟出天地秩序的規律性。

這座看似海上雲端，卻又反居海下的仙山，由於不像陸處的神山有實底，所以特別給了它一個被承載的動物——巨鼈，《列子·湯問》說：

五山(岱輿、員嶠、方壺、瀛洲、蓬萊)之根無所連著，常隨潮波上下往還，不得暫峙焉。仙聖毒之，訴之於帝。帝恐流於西極，失群聖之居，乃命禺彊使巨鼈十五舉首而載之，迭為三番，六萬歲一交焉，五山始峙。<sup>42</sup>

《列子》將《史記》的三山多出二座仙山，而方丈寫為方壺，五山由於隨波逐流的不定性為仙聖所困擾，因此令巨鼈輪流承受這五座仙山，使它們能夠平衡，巨鼈負蓬萊的形象便廣為流傳，如江道載〈詩〉「巨鼈載蓬萊，大鯤運天池，倏忽

<sup>41</sup> 內文見伊利亞德著，楊素娥譯：《聖與俗：宗教的本質》(台北：桂冠圖書股份有限公司，2001年)，頁173。轉自高莉芬著：《蓬萊神話：神山、海洋與洲島的神聖敘事》(台北：里仁書局，2008年3月20日)，第105頁。

<sup>42</sup> [戰國] 列禦寇：《列子·湯問第五》(台北：文學古籍，1955年2月)，第4頁。

雲雨興，俯仰三州移。」<sup>43</sup>三州即是蓬萊、瀛洲和方丈(壺)。巨鼈、巨龜或巨鯨的神話形象，一直負有「支撐」與「平衡」的形象，因為牠們身為兩棲類的生物，可以往來陸、海之間，所以成了頂天定海的角色，《淮南子·覽冥》敘述女媧以鼈足維持天地平衡的方法：

往古之時，四極廢，九州裂，天不兼覆，地不周載，火熾炎而不滅，水浩洋而不息，猛獸食顛民，驚鳥攫老弱。於是女媧鍊五色石以補蒼天，斷鼈足以立四極，殺黑龍以濟冀州，積蘆灰以止淫水。<sup>44</sup>

當時天地處顛覆之際，女媧以鼈足維持「天不兼覆，地不周載」的情景，其中「顛民」為「顛頊」的子民，因此《淮南子·天文》共工觸不周之山的故事，顛頊當時應為一個國王，或一個部落的領袖：

昔者共工與顛頊爭帝，怒而觸不周之山，天柱折，地維絕，天傾西北，故日月星辰移焉，地不滿東南，故水塵埃歸焉。<sup>45</sup>

從「顛民」看共工與顛頊爭帝的神話，當時共工欲取代顛頊的王位而引發戰爭，它所觸的「不周之山」就是維持天地的天柱，按情節推論，女媧應在這件事之後鍊石補天，雖然無法將已傾斜的天地復原，但至少不讓天地崩潰。天地不會崩潰因為有秩序，「鼈」等兩棲類的生物便離不開維持天地秩序的關係，更甚者，還能卜算天地時運，根據《禮統》以神龜象天地之道云：

神龜之象，上圓法天，下方法地，背上有盤，法丘山，玄文交錯，

<sup>43</sup> 逢欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩·晉詩·卷十二》(台北：木鐸出版社，1983年12月)，第879頁。

<sup>44</sup> [西漢]劉安撰，[東漢]高誘注：《淮南子·卷六·覽冥訓》(台北：臺灣中華書局，1974年10月)，第7頁。

<sup>45</sup> 同上註，第1-2頁。

以成列宿，五光照若，玄錦文運。轉應四時。長尺二寸，明吉凶不言而信。<sup>46</sup>

龜殼如丘山，這是她承載海中仙山的原因，而龜紋常被古人測以吉凶，所以鼈、龜、鼈形成中國文化中「秩序」的觀念，涵納宇宙思維。一座蓬萊，從水域、巨鼈和壺的形象，表現出一個人類心中永恒的理想仙境。

蓬萊仙鄉這座超越時空之外，具有永恒不死的思維與西方的樂園相似，歐麗娟論文《唐詩中的樂園意識》對於樂園的界定與意義舉出四點要素：一、樂園是不易到達的；二、樂園是豐饒而愉悅的；三、樂園是一個封閉而具有選擇性的小世界；四、它抽離了時間性而使死亡的憂怖消泯不存<sup>47</sup>。從這四點觀看蓬萊形貌所展現的神聖空間和壺形結構，已經解釋了蓬萊仙鄉有著類似樂園那種不易到達、封閉世界和避開死亡的意識，而關於蓬萊是否為豐饒而愉悅的世界，可見《列子·湯問》形容蓬萊等五座仙山的景象：

其臺觀皆金玉，其上禽獸皆純縞。珠玕之樹皆叢生，華實皆有滋味，食之皆不老不死。所居之人，皆仙聖之種，一日一夕飛相往來者，不可數焉。<sup>48</sup>

從這段敘述得知，蓬萊物產豐饒，而且裡面居住的人、物都不是凡間可見識的仙聖之種。樂園雖是西方的產物，但是它的內涵和重返的意義與中國蓬萊仙鄉相似，根據郝譽翔〈由原型回歸之神話架構析論長生殿中「情」的意涵〉解釋樂園神話在人們心中產生的目的：

<sup>46</sup> [梁] 賀述：《禮統》，收錄至嚴一萍選輯：《四部分類叢書集成·續編·漢魏遺書抄》（台北：藝文印書館，1970年），第3頁。

<sup>47</sup> 歐麗娟：《唐詩中的樂園意識》（台北：國立台灣大學中文研究所博士論文，1997年5月），第6-7頁。

<sup>48</sup> [戰國] 列禦寇：《列子·湯問第五》（台北：文學古籍，1955年2月），第4頁。

樂園神話基本上以為人類本來是處在原始美好的樂園中，不知老死，不知勞苦，有享用不盡的食物，人與神共處，可以自由的往來溝通。然而，因為人性中不可避免的墮落和罪惡，樂園遭受到破壞，罪惡的侵入使人們失掉了樂園，在經過種種劫難之後，終於又再度回歸到樂園中，恢復了宇宙原始的秩序。<sup>49</sup>

人先設立了樂園是「人本來住的地方」，在那裡不知老死勞苦、物產豐盛、人神共處，但因為人性的不可避免而失去樂園，再經過劫難後回歸樂園，完成宇宙原始的秩序。

樂園不知老死、人神共處和經過劫難消除罪惡的重返意義，與蓬萊誕生的原因——仙話，具有相同本質。在探討蓬萊的出現同時也指出仙話內涵，蓬萊的終極目標是一處超越生死的和諧世界，它源於仙話，表示蓬萊雖然有著「存在於現實」的構想，但追尋的意義並非實際上的尋獲，而是修過仙話強調的修煉才可到達，人要重返這座仙鄉成為仙人必須透過「修煉」，海中尋訪其實就是「洗禮」、「淨化」的譬喻，透過洗禮和淨化的修煉才能達到長生，而長生具有生生不息的宇宙思想便是蓬萊仙山的內部性質，即循環不滅的概念，洪昇便是利用這樣的觀念表現《長生殿》的神話結構。

## 二、樂園之境與人間仙境

人民心中的樂園是一種回歸的心願，因為曾經有過美好的仙境如今卻難以追尋，於是在祭禮或文學中找尋這樣的符號，洪昇《長生殿》將唐皇宮塑造一座無憂無慮的人間的仙境，表現出類似樂園的意象，第十四齣〈偷曲〉，洪昇以李暮隔牆聽聞宮苑曲子的行動，表現皇宮區隔凡塵的世界：

---

<sup>49</sup> 郝譽翔：〈由原型回歸之神話架構析論長生殿中「情」的意涵〉，台灣大學：《中國文學研究》1993年5月第7期，第220頁。

【道宮調近詞】【應時明近】只見五雲中，宮闕影，窈窕玲瓏映月明。光輝看不定，光輝看不定。想潛通御氣，處處仙樓，闌干畔有玉人閑憑。（〈偷曲〉頁 92）

只見有宮影在五雲中，且而光輝矇矓，形容皇宮之深遠不是凡人能看清的地方，以五雲、仙樓表現宮苑的模樣相似天上仙境，當這個仙境被安祿山摧毀後，它成爲人人心中的理想世界，卻像樂園一樣不復再見，安祿山喚梨園子弟演奏霓裳羽衣曲時雷海青道「仙音法曲不數大唐年」（〈罵賊〉頁 182），〈看襪〉一齣以藉楊妃遺之襪令李暮不禁悼念昔日美姿，看道「薄襯香綿，似一朵仙雲輕又軟。昔在黃金殿，小步無人見」（〈看襪〉頁 229），形容楊妃襪、唐皇宮不似人間凡物，更別說李龜年街頭買藝時唱道「想當日奏清歌趨承金殿，度新聲供應瑤階」（〈彈詞〉頁 240），那時仙音齊奏的光景，明皇與楊妃在世的唐朝宮苑，是人們心中渴望回歸的樂園。

洪昇是清朝人物，他筆下的唐王朝成爲一座理想世界，洪昇透過《長生殿》表現理想世界的崩潰，這崩潰本身並非全是安祿山的錯，而是明皇、楊妃「弛了朝綱，占了情場」（〈彈詞〉頁 243），爲了迷戀貪歡害人們遣出樂園，被樂園所拒，人們難以回到盛世，於是因歡娛墮落而被樂園拒絕的陰暗面產生，爲了安慰這份無法歸返的恐懼心理，楊妃成爲歷史的犧牲品，藉由她認罪、代罪的死亡替大眾得以新生，郝譽翔道：

自然的秩序遭受到破壞時神王應負擔全部的責任，故神王是一種重負，而許多原始部落也都有固定殺死領袖的習俗，以確保自然生機不致衰頹。耶穌釘死於十字架(crucifixion)上就是最好的代表。但君主實攸關國家的利益，所以逐漸地，贖罪儀式改以犧牲來象徵性

地替代君王，長生殿中貴妃的死可說就是在此心態下的代罪羔羊。<sup>50</sup>

楊妃犧牲自我替人類洗罪，在現實歷史中，她是君王最寵愛的妃子，順理成章地成爲代罪羔羊，對於楊妃來說，馬嵬坡縊死是從凡人尸解成仙的起啓，由此觀之，《長生殿》對於「洗禮」和「淨化」楊妃前世之罪的方式，是透過死亡以後展現。待看《長生殿》營造的神話結構，洪昇以牛女雙星契合明皇、楊妃的仙人形象，天上牛女永恆的愛情照應地上明皇楊妃的生死盟誓，其中楊妃所對應的織女，便具有死與再生的神話意義。

《說文解字》釋「織，作布帛之總稱也，從小戠聲。」<sup>51</sup>織女自然指「治絲的女人」，而絲的起源又與桑蠶有關，《山海經·海外北經》說：

歐絲之野，在大跡東，有一女子跪據樹歐絲。三桑無枝，在歐絲東，其木長百仞，無枝。<sup>52</sup>

女子跪據樹歐絲形容一個女人織絲的模樣，而織絲所倚之樹便是桑木，《禮記·月令》篇道婦女採桑養蠶之事：

是月也，命野虞無伐桑，鳴鳩拂其羽，戴勝降於桑，具曲植蓬筐，后妃齋戒，親東鄉躬，婦女毋觀，省婦使，以勸蠶事，蠶事既登，分繭稱絲效功以共郊廟之服，無有敢惰。<sup>53</sup>

婦女們放下平常的工作，慎重其事地對待織絲，這是農業社會回應生產效能的儀

<sup>50</sup> 郝譽翔：〈由原型回歸之神話架構析論長生殿中「情」的意涵〉，台灣大學：《中國文學研究》1993年5月第7期，第225頁。

<sup>51</sup> [漢]許慎撰，[清]段玉裁注：《說文解字》（台北：藝文印書館，1979年6月），第651頁。

<sup>52</sup> [晉]郭璞著，[清]郝懿行箋疏：《山海經·海外北經》（台北：漢京文化，1983年1月1日），第318頁。

<sup>53</sup> 鄭唐成：《禮記鄭注》（台北：學海出版社，1992年8月），第195-196頁。

禮，於是織絲所倚賴的樹木——桑，便具有原始母神的意義，王孝廉〈牽牛織女傳說的研究〉道：

由於桑樹的養蠶治絲和結生桑椹的實際效能，在古代的人的樹木信仰中，桑被看成是生殖和蕃殖子孫的原始母神。<sup>54</sup>

除了桑能供蠶產絲之外，王孝廉又以十個太陽故鄉為桑木作佐證<sup>55</sup>，《山海經·海外東經》說「湯谷上有扶桑，十日所浴」<sup>56</sup>，於是桑因為神話的附會而產生「不死」的象徵，桑木從樹、蠶到絲後又可再一次使用的生產力，也提供人們給予桑「再生」與「生殖」的神話意涵。織女織絲的形象因桑木產絲的功能而結合，織女自然也有桑木的神話符號，王孝廉說：

由中國古代的蠶桑和治絲的實際情形上，我推想織女星名的形成是和古代農耕社會中婦女以治絲紡織為主要工作的實際社會現象有關，另外以織女做為天上的星名的思想淵源當是產生於古代人對桑的信仰(樹木崇拜)，農耕社會中的古代人把桑樹看做是和「生殖」、「不死」、「再生」有關的神木，那麼司總這種神木的自然是和人間紡織治絲有關的女神。<sup>57</sup>

天上有情神仙的織女，祂代表「不死」、「再生」的神話意義反映在人間有情女子的楊妃身上，楊妃本為蓬萊玉妃的仙班身份，完成一套蓬萊不死之境的系統。

《長生殿》以天上月殿／人間仙境、牛女雙星／明皇楊妃，兩部份作天／人

<sup>54</sup> 王孝廉：〈牽牛織女傳說的研究〉，收錄在古添洪、陳慧樺：《從比較神話到文學》(台北：東大，1985年9月)，第197頁。

<sup>55</sup> 同上註，第201頁。

<sup>56</sup> [晉]郭璞著，[清]郝懿行箋疏《山海經·海外東經》(台北：漢京文化，1983年1月1日)，第328頁。

<sup>57</sup> 同註54。



的照應，使天上人間混同，追憶唐代繁榮的光景一如人類對昔日樂園的嚮往，洪昇《長生殿》表現了人性墮落難改的罪惡，孔昇真人和蓬萊玉妃從天上逐出，又以明皇和楊妃的身份貪權迷色，本著仙緣的兩人還能重返天上，於月宮相會，是故《長生殿》藉由他倆的傳說從天謫降於凡間又回歸天庭，滿足人類循環回歸的渴望，人類早已失掉的樂園，洪昇從「悔罪」著筆，表現明皇與楊妃對其罪惡的反思，而後才能歸位仙班，頂替人類因自身的罪惡無法重返的救贖。

### 第三節 明皇與楊妃重返的試煉

#### 一、罪與救贖的回歸

明皇、楊妃以罪、悔罪淨化人無法重回仙鄉的恐懼，這是洪昇不同前人作品的創作手法，他以「幸遊魂悔罪，已登仙籍」（〈傳概〉頁 8）消除歷代文本對楊妃負罪形象的指責，也以「悔罪」串合楊妃回歸仙班的情節，王瓊玲的期刊〈情緣總歸虛幻——「長生殿」的「情」觀〉以情為主軸，以本我的回歸為線索，論述《長生殿》主角內心掙扎的愛情，分析劇中情感的不同階段，由貪戀人間的情欲走向精誠不散的情至，王瓊玲將《長生殿》對情的進程敘述如下：

由沈溺於情欲的「情欲」階段，發展到由誤致悔的「情悔」階段，再由「情悔」而祈求一種自我的「救贖」，最後則達到「情緣總歸虛幻」（《長生殿·自序》，頁 1）的徹悟，來呈現「真我」與「假我」之間的矛盾與衝突，最後則在生、死的歷煉中完成自我的純淨。<sup>58</sup>

存在世俗的假我與放諸世界的真我是他倆由情欲到情緣總歸虛幻的歷程，明皇的風流和楊妃的嬌瞋，兩人對愛情的不羈與妬心便是情欲的階段，洪昇於〈窺浴〉

<sup>58</sup> 王瓊玲：〈情緣總歸虛幻——「長生殿」的「情」觀〉，《中國文哲研究通訊》2001年3月第11卷第1期，第73-74頁。

一齣敘述明皇與楊妃對情欲的貪歡，亦是性欲相迷的描寫：

【水紅花】(老旦、貼合)悄偷窺，亭亭玉體，宛似浮波菡萏，含露  
弄嬌輝。【浣溪紗】輕盈臂腕消香膩，綽約腰身漾碧漪。【望吾鄉】  
(老旦)明霞骨，沁雪肌。【大勝樂】(貼)一痕酥透雙蓓蕾，(老旦)  
半點春藏小麝臍。【傍粧臺】(貼)愛殺紅巾罽，私處露微微。永新  
姐，你看萬歲爺呵，【解三醒】凝睛睇，【八聲甘州】恁孜孜含笑渾  
似呆癡。【一封書】(合)休說俺偷眼宮娥魂欲化，則他個見慣的君  
王也不自持。(〈窺浴〉頁 138)

明皇與楊妃的性愛情感，從樂園的角度看正代表人類心中的重罪，王孝廉在《中國與神話》表示人們因性的放縱而被樂園放逐<sup>59</sup>，明皇與楊妃便因為這種性欲愛情，再透過兩人的犧牲以及回證成仙的模式，才能消解人們對樂園無法企及的恐懼，以及對欲望橫行的罪惡。尤其在楊妃方面，洪昇創造特有的仙緣模式，除了〈聞樂〉一齣之外，〈冥追〉、〈情悔〉、〈神訴〉、〈尸解〉、〈仙憶〉、〈補恨〉等數齣目，楊妃不是以魂魄出場，便是以仙扮出場，自表思念與悔悟之情，這是前人所沒有的情節，洪昇編造這樣一個從魂魄尸解為仙的進程，值得注意的是，「仙」並非在楊妃死後便出現的身份，而是經過罪的淨化才能成為仙的容貌，就仙話而言，是突破了社會倫理的制約，楊妃靈魂的三個進程反映出她被社會賦予的禍國形象作為修煉。

楊妃於馬嵬坡死時便道「罪孽深重，罪孽深重」小結前半段的愛情，楊妃死後成魂，又反省生前罪孽多端，見〈情悔〉一齣自道「只想我在生所為，那一庄不是罪案」(〈情悔〉頁 192) 所以無法尸解升仙，只能在人間作孤苦遊魂，這是楊妃知悔而自我救贖的方式，到了〈神訴〉一齣裡，藉土地公與織女的談話發現楊妃不怨恨她應該承受的孽債，反倒怨恨難與明皇訴情：

<sup>59</sup> 王孝廉：《神話與小說》(台北，時報文化，1986年)，第106頁。

【禿廝兒】並不怨九重上情違義忤，單則捱九泉中恨債冤逋。痛只痛情緣兩斷不再續，常則是悲此日，憶當初，歎歎。（〈神訴〉頁211）

這時的楊妃身上的罪孽已經洗盡，但仍留有對情誓的執著，這樣的深情已不同日而語，所以天神爲她尸解，回歸蓬萊，雖然洪昇在馬嵬坡縊死到蓬萊女仙這段敘事線中加入楊妃對罪惡的省知和對愛情的堅貞，但是也因爲愛情的執著讓楊妃自道「倘得情絲再續，情願謫下仙班」（〈補恨〉頁295）身陷掙扎，縱使身處仙境也有謫落的危險，這是洪昇的對情的意思，吳儀一評〈補恨〉齣尾曰：

正氣千古不滅，即強死者猶能爲厲總是精誠不散耳。不曾有此精誠徒以癡情妄思補恨，無益也。作者惟恐世人不解寓言，故急以楊妃孽障正詞接之，綺語泥犁，吾知免矣。<sup>60</sup>

癡情並不是洪昇認爲的精誠之情，洪昇心中的真情是一股不滅的正氣，必須藉由楊妃對罪的告白與淨化，才能顯現正氣之情。

洪昇以天上織女照應凡間楊妃，織女神話在歷史流變下成爲牛郎之妻，根據《詩經·小雅·大東》敘述，牛女兩人本是不滿勞動的工作「跂彼織女，終日七襄，雖則七襄，不成報章，皖彼牽牛，不以服箱。」<sup>61</sup>在歷代文人的附會之後，織女因爲貪情而廢機杼，令上帝怒罰兩人，成爲廣爲流傳的七月七日牛女相見的故事。宋代張文潛〈七夕歌〉詩曰：

河東美人天帝子，機杼年年勞玉指。織成雲霧紫綃衣，辛苦無歡容

<sup>60</sup> 洪昇著：《長生殿》（台北：文光圖書，1969年10月），第129-130頁。

<sup>61</sup> 袁愈嫻譯，唐莫堯注：《詩經·小雅·大東》（台北，木鐸出版社，1983年9月），第371頁。

不理。帝憐獨居無何娛，河西嫁與牽牛夫。自從嫁後廢織衽，綠鬢  
雲鬟朝暮梳。貪歡不歸天帝怒，責歸卻踏來時路。但令一歲一相見，  
七月七日橋邊渡。<sup>62</sup>

牛女因貪歡遭受七月七日相見的懲罰，可見牛女本是情仙，也因為是情仙的關係洪昇得以設計兩仙合證明皇與楊妃的情盟，是故神仙並非無情，「情」是《長生殿》訴求的主旨，也是通達天人的核心，霓裳羽衣曲緣情而生，因情而悔，所以〈仙憶〉一齣楊妃於蓬萊重見曲子時淚道「何煩，蟾宮謬把遺調揀，我尋思起轉自潸潸（〈仙憶〉頁 255）。」吳儀一評〈情悔〉云「事事可悔，只有此情不放，纔不放情便生緣」<sup>63</sup>情、緣相依，緣自然是一種天理秩序，以情重返蓬萊仙鄉，這是湯顯祖「有情世界」的影響，依情生生不息<sup>64</sup>，可見仙境並非一座無情世界。

楊妃從悔到徹悟的心理路歷以自身的變化表現，而在明皇這方面，他的悔罪與救贖是心理上的折磨，即是面對楊妃縊死時毫無權柄的難堪，沈惠如於〈窺探帝王的心靈煉獄：「長生殿」中權力與愛情的變奏〉便說出這樣的心理：

「馬嵬坡」是他的「不在場證明」，其實，沒人比他心裡更明白，最難堪的不是歷史記憶，不是貴妃之死，而是整個事件中他軟弱無能到近乎隱形的身份，他似乎成了一個「不在場」的男主角，而且鐵證如山。<sup>65</sup>

明皇的痛苦在於他的有權有勢卻無法阻止楊妃自縊的諷刺，根據郝譽翔認為世界失序時領袖以象徵性的犧牲取代被殺死的方法，不論是基於領袖的利益性還是害

<sup>62</sup> [宋] 張文潛：〈七夕歌〉轉見王孝廉：〈牽牛織女傳說的研究〉，收錄在古添洪、陳慧樺：《從比較神話到文學》（台北：東大，1985年9月），第227-228頁。

<sup>63</sup> 洪昇著：《長生殿》（台北：文光圖書，1969年10月），第79頁。

<sup>64</sup> 關於湯顯祖以人性的生生不息作為尚情的學說，可參考左東嶺：〈陽明心學與湯顯祖的言情說〉，《文藝研究》2000年第3期。

<sup>65</sup> 沈惠如：〈窺探帝王的心靈煉獄：「長生殿」中權力與愛情的變奏〉，《聯合文學》2004年1月第231期，第66頁。

怕死亡的心理，都是因自私而尋求幫助的管道，《長生殿·埋玉》一齣明皇對楊妃犧牲性的死亡表現規避的態度：

(旦)陛下雖則恩深，但事已至此，無路求生。若在留戀，倘玉石俱焚，益增妾罪。望陛下捨妾之身，以保宗社。(丑作掩淚，跪介)娘娘既慷慨捐生，望萬歲爺以社稷為重，勉強割恩罷。(內又喊介)(生頓足哭介)罷罷，妃子既執意如此，朕也做不得主了。高力士，只得但、但憑娘娘罷！(作哽咽、掩面哭下)(〈埋玉〉頁 164)

楊妃請死的理由是不讓明皇承受天下輿論，若楊妃因此活了下來，不論唐代會因此滅亡，或沒有滅亡卻使後人蒙羞，楊妃都將成為罪人，明皇也警覺到身為民族領袖的責任，只好犧牲楊妃以安定軍心，期待昔日盛世的恢復。

楊妃的死讓明皇意識到自己朝政的疏忽，〈埋玉〉接著〈獻飯〉一齣，就是明皇悔罪的劇情，當獻飯老人郭從謹點出明皇包庇安祿山和楊國忠之罪時，明皇不但沒有勃然大怒，反而自愧道：

勘量，明目達聰，原是為君的理當察訪。朕記得姚崇、宋璟為相的時節，把直言數進，萬里民情，如在同堂。不料姚、宋亡後，滿朝臣宰，一味貪位取容。(〈獻飯〉頁 170)

明皇認清國家之罪在己，他卸下了一國之君的權柄即是面對罪的救贖，自幸蜀開始，明皇就反覆地思念楊妃，錯怪自己，〈聞鈴〉一齣道「回望馬嵬坡下，不覺恨填膺」(〈聞鈴〉頁 186)，見楊妃尊像時又道「我當時若肯將身去抵搪，未必他直犯君王」(〈哭像〉頁 201)，都在自責當時的無能，如同楊妃不論身為遊魂或是女仙，都反覆責疚前世之罪一樣，明皇雖在人世，但也同樣愧疚於無法阻止楊妃自縊的能力。

當明皇悔罪後，象徵重返的地方有二：一是帝鄉，即人間宮殿；二是仙境，即歸位仙班。第三十五齣〈收京〉的中興景象，就表現出歸返的興喜：

宣威進討，喜日明帝里，風靜皇郊。櫓槍滌盡，看把乾坤重造。揚  
鞭漫將金鐙敲，整頓中興事正饒。（〈雨夢〉頁 277）

此時的明皇已傳位給天子，對百姓而言是回歸當初的繁盛景象，對明皇而言是愛情的源地，當洪昇處理唐代百姓返回人間仙境後，接著就面對明皇回歸天上仙境的仙職復位，不論人間、天上都恢復了秩序。

明皇與楊妃以不同的方式表現樂園神話「重返」的特性，楊妃本是蓬萊玉妃，在謫降塵世後經過情欲、情悔、救贖又回歸蓬萊仙座，從仙、人、鬼，又回到仙的證成，而明皇本是孔昇真人降世，在民族和愛情的折磨中不斷試煉，最後終於讓兩個衝突的情感和諧，使社會恢復以往秩序，自己也回歸天上與楊妃團圓。

楊妃的重生和明皇的回歸是相同的意義，都表現神話不死的本質，神的時間的循環的，即使《長生殿》經歷了一場災難，從盛世到衰敗，但就天人之間和萬物和諧的局面來看，《長生殿》裡的社會依然回歸繁榮，明皇與楊妃復位仙職，並且重聚，劇情的首尾照應亦是佛教中循環不滅的定義，從成、住、壞、空再回到成的思維。

## 二、死與重生的變異

《長生殿》不以楊妃死做結局，反而是劇情的轉捩點，多少受到湯顯祖《牡丹亭》的影響，然而從神話角度看《長生殿》裡楊妃的死亡與重生，與杜麗娘的死亡與重生終究不同，杜麗娘是靈魂脫離肉體後又回歸肉體，但楊妃死亡後是經過鬼魂、尸解、成仙的步驟，最終是仙化的形象，王孝廉在《中國神話世界·下編》引神話學家泰勒「靈魂轉生」說：

古代人認為，為了使一個狀態產生變化，首先必須破壞原有的現狀，由現狀的破壞而產生和引導出另一個新的狀態，因此對古代人而言，死亡不是生命的終了，而是到達再生的過渡，在原始宗教原始信仰中最常見的是靈魂轉生的信仰，死去的靈魂轉化為人、動物或者植物而使原來的生命得以繼續……。<sup>66</sup>

王孝廉舉例許多中國轉生的神話，如「夸父逐日化鄧林」、「刑天斷首舞干戚」等等<sup>67</sup>，由此論述理解楊妃肉胎升仙的變化，吳儀一評點〈哭像〉所說「楊妃凡三變，馬嵬以前，人也；冥追以後，鬼也；尸解以後，仙也。」<sup>68</sup>這三變各有原因，但總地來說都是人們對不死形象的企求而產生的變異，在人與鬼之間，洪昇只是以死亡作轉換，除了楊妃，也有虢國夫人、楊國忠等人的遊魂，就已經表現了生而不死的期待，不過雖然成為遊魂，但並不是自由之身：

**【北雙調新水令】望鑾輿纔離了馬嵬坡，咫尺間不能飛過。俺悄魂輕似葉，他征騎疾如梭。剛打個磨陀，翠旗尖又早被樹煙鎖。（〈冥追〉頁 173）**

不僅不自由，而且當她看到虢國夫人和楊國忠被鬼卒抓走後，各個怨恨如山，所以遊魂是無處容身的，不過楊妃碰到了福德公，說她「本是蓬萊籍中有名，為墮落皇宮，癡魔頓增。歡娛過，痛苦經（〈情悔〉頁 193）。」直到楊妃罪障消除時才能尸解成仙，於是玉帝以「籲天悔過，夙業已消，真情可憫（〈尸解〉頁 235）」赦准她得以復籍仙班，從仙、凡再到仙，楊妃的二次轉生可說是神話圓型時間的

<sup>66</sup> E.B.Tylor, Primitive Culture, chap. 1. 頁 417-502，引述轉自王孝廉：《中國神話世界·下編—中原民族的神話與信仰》（台北：洪葉文化發行，2006年），第 126 頁。

<sup>67</sup> 其論述見王孝廉：《中國神話世界·下編—中原民族的神話與信仰》同上註，第 136-138 頁。

<sup>68</sup> 洪昇著：《長生殿》（台北：文光圖書，1969年 10 月），第 83 頁。

思維，給予人們表示死亡不是終點，還是再生的契機。

不僅上天下地，夢遊月宮，她還承受人類對死的畏懼，並且代為受罪，這樣的楊妃，在洪昇筆下呈現「犧牲」的意象，「犧牲」在遠古是具有宗教性的巫術禮儀，李澤厚在《華夏美學》敘述：

在神祕巫術禮儀的面罩下，動物性的本能遊戲、自然感官和生理感情的興奮宣泄與社會性的要求、規範、規定，開始混同交融，彼此制約，難分難解。<sup>69</sup>

楊妃透過她的「犧牲」，將人類動物性的本能和社會性的要求相融，不僅渲洩人性的情感，也維持秩序的平衡，作為巫術禮儀的內容，這種維持秩序平衡的思想接通蓬萊仙話的系統，楊妃便是這樣的一個媒介，她的死亡調和被破壞的秩序，是故她以自身的變異作為天(蓬萊)、人(社會)的溝通，以西方傳統的樂園神話來看，這樣的媒介是蛇，胡萬川於〈失樂園 — 一個有關樂園神話的探討〉引弗雷澤的話表示蛇作為人、神的糾葛情感：

在最初的時候，神要某動物向人傳達信息，讓人可以不死，或像月的缺而復圓一樣，永遠可以死而再生，可是由於傳話者有意或無心的誤傳，人得到了錯誤的信息，終於成為生則必死。那傳信的使者，有的時候就是蛇。<sup>70</sup>

雖然人、蛇、神的糾葛情感並非是中國的文化心理，但見女媧、伏羲身為原始祖先的神人形象<sup>71</sup>，其蛇的象徵也烙印在遠古初民的心裡，根據弗雷澤的敘述，「或

<sup>69</sup> 李澤厚：《華夏美學》(台北：三民書局，1999年10月)，第10頁。

<sup>70</sup> 此段為胡萬川翻譯弗雷澤的敘述，轉見胡萬川：《真實與想像神話傳說探微》(新竹：清大出版社，2004年7月)，第57頁。

<sup>71</sup> 《山海經》描述女媧云：「古神女而帝者，人面蛇身，一日中七十變」，見[晉]郭璞著，[清]·



者說蛇截取了不死的祝福，而得以脫皮再生，永遠不死」<sup>72</sup>，蛇以脫皮的方式象徵再生，楊妃尸解的型態亦是這種再生的意象，所以她能成為溝通天人的使者，並擁有了不死的祝福，是故在《長生殿》中，楊妃悔罪與救贖的表現能象徵性地代替人類回歸仙鄉，洪昇才能在〈聞樂〉一齣以楊妃取代明皇作為遊月宮的主角，吳儀一對楊妃上遊月宮的關係評道：

人間天上一切有為法，皆非無因，玉環惟再到月宮重聽仙樂，故能  
記憶，若無宿根而強欲來仙，秦皇漢武徒自悔耳。<sup>73</sup>

雖然楊妃本是蓬萊玉妃，但明皇亦為仙人，洪昇不以廣為流傳的明皇月宮得曲作為情節，這是為了楊妃「使者」與「犧牲者」雙重形象的塑造，她在生前死後對情感的調整便是洪昇創作《長生殿》「悔罪」的用意。

人類面對死亡的恐懼與逃避幻想出一座蓬萊仙山，其仙山隔著海洋遠離人類，自成一座封閉的壺形思維，擺脫生命的限制，因此蓬萊境內生長不死之藥，不過人類又因為流行於欲望的罪惡而難以到達這座仙山，於是洪昇藉著楊妃蓬萊玉妃的形象，那是一種歷代文本中難以消除又無法避免的形象，賦予她「悔罪」的過程來抒發人類原始欲望的管道。《長生殿》裡的楊妃不只是時代下的「犧牲者」，同時也是解除人類罪惡的「使者」，讓人類得以企及超越於時空之外的仙鄉，而楊妃在劇情中「調整情感」這樣一個過程，亦是洪昇用以教導世人自我修煉的方式，這種方式接近儒家治世思想的「禮」與「樂」，從李澤厚的美學角度看儒家禮、樂的形成，兩者便是通達天人關係的方針。

---

郝懿行箋疏：《山海經·大荒西經》（台北：漢京文化，1983年1月1日），第422頁。

<sup>72</sup> 見胡萬川：《真實與想像神話傳說探微》（新竹：清大出版社，2004年7月），第57頁。

<sup>73</sup> 洪昇著：《長生殿》（台北：文光圖書，1969年10月），第26頁。

## 第五章 禮樂情感通達天人秩序

洪昇透過《長生殿》表現了眾人嚮往的蓬萊仙境，同時也表現這座仙境的失落和遙遠，於是他塑造楊妃身兼「犧牲者」的形象，滿足人類心中對仙鄉回歸的渴望與冀求，表現出死與重生的生生不息思想，於此同時，洪昇也利用他所塑造的楊妃，替人們解決重返仙鄉的方法，而這個方法對洪昇而言，便是他所習得儒家傳統的教育。

孔子曰：「禮云禮云，玉帛云乎哉！樂云樂云，鍾鼓云乎哉！」<sup>1</sup>強調禮樂並非外的裝飾意義，儒家學問高深，可從不同的角度詮釋禮、樂內涵，以李澤厚的美學角度看待儒家「禮」「樂」的形成，由於李澤厚是從人類心理的審美感知與情感作為文化澱積，所以在論述中，禮、樂不僅不是指形式上的社會制度與音樂，還是遠古巫術禮儀和圖騰舞蹈的進一步分化<sup>2</sup>，禮、樂因而有著通向「天地秩序」和「萬物和諧」的意義，「秩序」、「和諧」亦是蓬萊仙鄉的本質，故同樣以「情至」為傳奇主旨，洪昇「情理相融」的要求與湯顯祖「以情反理」的目的終究不同，因為「秩序」、「和諧」勢必訴諸於理性的形成。

從月宮到蓬萊，洪昇完成了一套蓬萊系統的仙話意象，而楊妃從得霓裳羽衣曲、舞霓裳羽衣曲到重譜霓裳羽衣曲的三個過程，成就回歸仙鄉的表現，洪昇利用「楊妃」、「霓裳羽衣曲」通達天上人間的特性顯示出重返的方法，分作禮、樂的本質。

### 第一節 以圖騰觀念看禮樂淵源

#### 一、巫術禮儀與圖騰舞蹈

<sup>1</sup> 孔子：《論語·陽貨九》，引自王邦雄、曾昭旭、楊祖漢著：《論語義理疏解》（台北：鵝湖出版社，2003年1月），第23頁。

<sup>2</sup> 見李澤厚：《華夏美學》（台北：三民書局，1999年10月），第15頁。

禮、樂是一套具有規範性的制度，但在形式尙未完備的遠古時期，初民是以一種巫術活動表現，李澤厚將這巫術活動視爲一個群體性的意識說：

這種群體活動作為程式、秩序的規範性、交往性，使參加者的個體在意識上從而存在上日益被組織在一種超生物族類的文化社會中，使動物性的身體活動(如遊戲)和動物性的心理形式(如各種情感)具有了超動物性的「社會」內容，從而使人(人類與個體)作為本體的存在與動物界有了真正的區分。<sup>3</sup>

李澤厚認爲巫術活動是將動物性的情感提升到理性的內容，所以細究這個活動可分成感性與理性兩個進程，那就是以感性作為訴求、宣洩的圖騰舞蹈，以及理性作為要求、規範的巫術禮儀，就個體的心靈宣洩走向集體性的規範而言，圖騰舞蹈應早於巫術禮儀，不過大體上兩者是相依進行的活動，接著再發展成爲具社會性的禮、樂，禮是巫術禮儀的完備，樂則是圖騰舞蹈的衍化。

圖騰舞蹈是以圖騰作為舞蹈的對象，圖騰舞蹈當時已具備神祕性、權威性的巫術禮儀，李澤厚、劉綱紀主編的《中國美學史》探討「美」在《說文》裡「從羊大」的意義，便指出這種具有圖騰形貌的舞蹈儀式：

美的原來涵義是冠戴羊形或羊頭裝飾的大人……他執掌種種巫術儀式，把羊頭或羊角戴在頭上以顯示其神祕和權威。……美字就是這種動物扮演或圖騰巫術在文字上的表現。<sup>4</sup>

圖騰對於遠古初民來說是神聖的，以圖騰爲信仰是爲了團結自己的宗族和部落而產生，佛洛伊德《圖騰與禁忌》研究澳洲土著時，便發現他們以圖騰作為不同部

<sup>3</sup> 李澤厚：《華夏美學》(台北：三民書局，1999年10月)，第7頁。

<sup>4</sup> 李澤厚、劉綱紀主編：《中國美學史》(北京：中國社會科學出版社，1984年7月)，第80-81頁。

落或宗族的記號，並建立起儀式：

在澳洲的土著裡，圖騰的系統取代了一切宗教和社會制度。澳洲的部落有再分為更小的Septs或宗族(clans)，各自擁有一個圖騰為名。然則圖騰是什麼？它多半是一種動物，也許是可食或無害的，也可能危險且可怖……圖騰的特徵並非僅只於某隻動物或某種東西，而是遍及同種類的每一個體。在時常舉行的慶典裡同一圖騰的人跳著正式的舞蹈，模仿且表現著象徵自己的圖騰動物的動作和特徵。<sup>5</sup>

圖騰與部落的關係是直接的，而且圖騰強化了部落社會秩序的關係，圖騰舞蹈是依循圖騰的形象或創立圖騰的概念表現其特徵的扮演，余秋雨從《尚書·益稷》「擊石拊石，百獸率舞」這句話，即論述遠古舞蹈具有模仿性質<sup>6</sup>。

在儀式的進行中，人的行為和心理不自覺會與他人共涉，藉此產生共同的文化組織，李澤厚引 Clifford Geertz 的話表現巫術禮儀如何成為圖騰舞蹈的條件：

沒有文化模式，即有意義的符號組織系統的指引，人的行為就不可控制，就將是一堆無效行動和狂暴情感的混雜物，他的經驗也是模糊不清的。<sup>7</sup>

雖然圖騰本身就有著部落、宗族的目的，但圖騰舞蹈若沒有巫術禮儀加以形式化，只是個體情感的渲洩，是故巫術禮儀是將個體的感情內容，擴大到所有人都適用的整體行為，這必須透過理性的調整才能控管情緒的抒發。

在秩序化的舞蹈中，「圖騰」代表的選擇非常重要，它必須能夠作為宣洩情

<sup>5</sup> 佛洛伊德著，楊庸譯：《圖騰與禁忌》(台北：志文出版，1975年8月)，第14頁。

<sup>6</sup> 余秋雨：《中國戲劇文化史述》(板橋：駱駝出版社，1987年8月)，第5頁。

<sup>7</sup> 原文見 Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York, 1973, P.46, 引文轉自李澤厚《華夏美學》所譯，見李澤厚：《華夏美學》(台北：三民書局，1999年10月)，第6頁。

緒的對象，又要適用於某個集體的代表，最重要的是在規範一序列的行為中，必定是通達天、人的關係，由於圖騰作為一個崇拜的象徵，就佛洛伊德所言，圖騰對於信仰圖騰的部落而言是一種神聖的東西：

大抵說來，圖騰總是宗族的祖先，同時也是其守護者；它發佈神諭，雖然令人敬畏，但圖騰能識得且眷憐它的子民。<sup>8</sup>

對圖騰的崇拜，是爲了受到宗族祖先的庇祐，例如中國古代「魚」的圖騰便有這樣的觀念：

仰韶半坡彩陶的特點，是動物形象和動物紋樣多，其中尤以魚紋最普遍，有十餘種。據聞一多《說魚》，魚在中國語言中具有生殖繁盛的祝福涵義。但聞一多最早也只說到《詩經》、《周易》。那麼，我們是否可以把它進一步追溯到這些仰韶彩陶呢？像仰韶期半坡彩陶屢見的多種魚紋和含魚人面，它們的巫術禮儀涵義是否就在對氏族子孫「瓜瓞綿綿」長久不絕的祝福？<sup>9</sup>

含魚人面對氏族子孫的祝福，圖騰代表的動物被視爲祖先的形象，巫作爲氏族的精神領袖，在摹仿圖騰動物形象時的舞蹈便成爲溝通祖靈的意義，王國維在《宋元戲曲史》說：

《楚辭》之靈，殆以巫而兼尸之用者也。其詞謂巫曰靈，謂神亦曰靈。蓋群巫中，必有象神之衣服形貌動作者，而視爲神之馮依；故

<sup>8</sup> 佛洛伊德著，楊庸譯：《圖騰與禁忌》（台北：志文出版，1975年8月），第14頁。

<sup>9</sup> 轉引自李澤厚：《美的歷程》（台北：三民書局，2002年，6月），第19頁。

謂之曰靈或謂之靈保。<sup>10</sup>

待看許多神話神人的形象，有豹尾虎齒的西王母，亦有蛇身的伏羲和女媧，圖騰儀式中扮演的動物形象，其溝通的祖靈亦是氏族認為的鬼神，觀看圖騰中人與動物的結合與神人的形象相似，所以巫作為裝扮圖騰形貌以通靈的心態，無論是扮演動物或是扮神，都表現與自然、神靈相通的道理，巫有意識支配性活動，建立了集體性的情感規範，李澤厚便說：

原始的圖騰舞蹈把各個本來分散的個體的感性存在和感性活動，有意識地緊密連成一片，溶為一體，它喚起、培育、訓練了集體性、秩序性在行為中和觀念中的建立，同時這也就是對個體性的情感、觀念等等的規範化。而所有這些，又都是與對虛構的神靈世界的法術支配或崇拜想像聯在一起的。<sup>11</sup>

人藉由本能的舞蹈表達對圖騰的情感，將這些舞蹈具備形式，使情感的本能有一系列的表達方式，即是建立符號的開始，同時也表示人可以藉由一定的規範表達對圖騰的情感，於是遠古的狂熱信仰逐漸社會化，因為制度、建構和禮儀的造就，感性的訴求皆以理性的形式展現，故此，遠古圖騰舞蹈與巫術禮儀有著密不可分的關係，即使兩者在進一步的完備和分化時各自產生「樂」和「禮」的系統，其「禮樂」亦是相輔相成的表現，由此看禮樂之本質，與遠古神話有很深的關係。

## 二、圖騰觀念與神話符號

在討探「巫術禮儀」、「圖騰舞蹈」進化成「禮」、「樂」之前，可討論圖騰與

<sup>10</sup> 王國維：《宋元戲曲史》（天津：百花文藝出版社，2002年4月），第2頁。

<sup>11</sup> 李澤厚：《華夏美學》（台北：三民書局，1999年10月），第9頁。

神話的關係，由此才明白為何遠古初民將圖騰視為祖先，並且以圖騰視為群體的感性活動，還藉以聯結神靈世界，這就要論述到圖騰與神話之間的關係。圖騰與神話的關係可從兩方面進行，首先是圖騰與神話的地理位置，其次是圖騰的禁忌與神話的現象。

人模擬動物形成的圖騰舞蹈，其形象與神話中的神人相似，郝懿行箋疏《山海經》，內容所描述女媧「古神女而帝者，人面蛇身，一日中七十變」<sup>12</sup>的蛇人形象，便是將人結合動物的形體，常與女媧並提的伏羲，其形象亦是「人頭蛇身」<sup>13</sup>。女媧、伏羲有許多足以代表中國祖先的神話材料，《說文》「媧，古之神聖女，化萬物者也。」<sup>14</sup>《太平御覽》「俗說天地開闢，未有人民，女媧搏黃土作人。」<sup>15</sup>《尸子·君治》「宓羲氏之世，天下多獸，故教民以獵。」<sup>16</sup>其中尤以女媧比伏羲神化，具有創世紀的形象，兩者根據佛洛伊德「圖騰總是宗族祖先」的概念，女媧造人、伏羲教民，都被視為始祖，他們的「人首蛇身」的形象加上其神話內涵，便可解釋圖騰舞蹈的動物模擬為何可以通達天神的原因。

接著看其它「人首蛇身」的神人，李澤厚整理《山海經》這些形象的地理位置，發現大多出現在西、北地區<sup>17</sup>，例如《北山經》「凡二十五山，五千四百九十里，其神皆人面蛇身。」<sup>18</sup>還有《海外西經》裡的軒轅亦是「人面蛇身」形象。而從女媧、伏羲人蛇的形象到《山海經》裡龍的形象，李澤厚據聞一多的考究，是在征服民族(部落)的同時納入他族(他部落)的圖騰：

聞一多曾指出，作中國民族象徵的「龍」的形象，是蛇加上各種動

<sup>12</sup> [晉] 郭璞著，[清]·郝懿行箋疏：《山海經·大荒西經》(台北：漢京文化，1983年1月1日)，第422頁。

<sup>13</sup> [宋] 李昉：《太平御覽·第七十八卷·皇王部三》(石家莊：河北教育出版社，2000年3月)，第671頁。

<sup>14</sup> [漢]許慎著，[清]段玉裁注：《說文解字》(台北：藝文印書，1979年6月)，第623頁。

<sup>15</sup> 同註13，第672頁。

<sup>16</sup> [清] 汪繼培輯：《尸子·卷下》，收編至嚴一萍選輯：《百部叢書集成·湖海樓叢書》(板橋：藝文印書，1966年)，第1頁。

<sup>17</sup> 李澤厚先生整理的圖表可見其著書：《美的歷程》(台北：三民書局，2002年，6月)，第10頁。

<sup>18</sup> [晉] 郭璞著，[清] 郝懿行箋疏：《山海經·北山經》(台北：漢京文化，1983年1月1日)，第119頁。

物而形成的。它以蛇身為主體，「接受了獸類的四腳，馬的毛，鬣的尾，鹿的腳，狗的爪，魚的鱗和鬚」（《伏羲考》）。這可能意味著以蛇圖騰為主的遠古華夏氏族、部落不斷戰勝、融合其他氏族部落，即蛇圖騰不斷合併其他圖騰逐漸演變而為「龍」。<sup>19</sup>

當圖騰不斷增添豐富的意象時，它的神話題材和區域也向外擴張，上述說李澤厚所整理的資料，人首蛇身大多出現在西北地區，但從資料也可以發現，東邊所敘述的雷神，便屬「人首龍身」，《山海經·海內東經》：

雷澤中有雷神，龍身而人頭，鼓其腹。<sup>20</sup>

部落在向外征服的同時，一方面修改圖騰形象，一方面增加區域的神話傳說，因此，圖騰對神人的連結，從這樣的演進可以發現最終的意義依然通往女媧和伏羲的神話內涵，而女媧補天和伏羲作八卦的神話故事，即象徵維持、貫通宇宙平衡、秩序的意義。

以上是從地理位置看到神話和圖騰之間的關係，接著以圖騰的禁忌和神話的現象論述。佛洛伊德認為圖騰的設立是為了防止性衝動造成的亂倫行為，在這樣的建設之下，宗族與部落只得向外通婚：

圖騰的族外通婚制，也就是說同宗族的成員不可有性關係，實在是  
在此狀況下防止亂倫的最佳方法。<sup>21</sup>

不過值得注意有許多神話都表現兄妹結婚生子的現象，尤其是洪水的神話有多個

<sup>19</sup> 李澤厚：《美的歷程》（台北：三民書局，2002年，6月），第11頁。

<sup>20</sup> [晉]郭璞著，[清]郝懿行箋疏：《山海經·北山經》（台北：漢京文化，1983年1月1日），第373頁。

<sup>21</sup> 佛洛伊德著，楊庸譯：《圖騰與禁忌》（台北：志文出版，1975年8月），第14頁。



血親相婚的例子，如黎族問龜神話和貴州的問竹神話<sup>22</sup>，《獨異志》裡也有敘述伏羲和女媧兄妹結婚的故事：

昔宇宙初開之時，只有女媧兄妹二人在崑崙山，而天下未有人民，議以為夫妻，又自羞恥。兄即與其妹上崑崙山，呪曰：「天若遣我兄妹二人為夫妻而煙悉合，若不使煙散，於煙即合，其妹即來就，兄乃結草為扇以障其面，今時人取婦執扇，象其事也。」<sup>23</sup>

神話現象顯示圖騰不可觸犯的禁制，於是表現了圖騰一個重要的現象——「禁制」，雖然圖騰舞蹈因巫術禮儀的制度而產生規範，然而圖騰的出現就已經具有強烈的用意，即使不知為何種用意，否則不會是「這個圖騰」而不是「那個圖騰」，圖騰的取捨自有它的意涵，在探討圖騰如何成為一個民族所遵從的禁制，佛洛伊德表示「這些禁制主要是反對享樂和思想上的自由」<sup>24</sup>，亂倫的禁制便是避免性方面的享樂自由，而鹿憶鹿認為禁制是防止宇宙秩序被破壞：

有學者主張，血親婚是對族外婚的一種破壞，對族外婚的破壞則是社會混亂的一種表現，它比其他形式的破壞禁忌，在更大的程度上容易釀成宇宙性的混亂，血親婚的深層結構裏直接蘊含著大洪水……洪水後兄妹婚不也是宇宙秩序破壞後的重建，血親婚中的兄妹正如英雄一般，有其與眾不同的神聖性。<sup>25</sup>

是故血親婚能成為特例主要是為了重建的神話，這突顯了一個重要的意識，既然

<sup>22</sup> 問龜與問竹神話內容見鹿憶鹿：《洪水神話—以中國南方民族與台灣原住民為中心》（台北：里仁書局，2002年8月），第74、78頁。

<sup>23</sup> 李冗：《獨異志》（台北：商務印書館，1941年8月），第51頁。

<sup>24</sup> 佛洛伊德著，楊庸譯：《圖騰與禁忌》（台北：志文出版，1975年8月），第35頁。

<sup>25</sup> 鹿憶鹿：《洪水神話—以中國南方民族與台灣原住民為中心》（台北：里仁書局，2002年8月），第89頁。

圖騰是亂倫的禁忌，神話何以能夠成立並且被人們認同，李維史陀認為神話「在起始時是一種與宗教儀式有關聯的口說傳述」<sup>26</sup>的思想可以解決這個意識，神話出現的目的是為了解決人類的情感，他以「矛盾」看待神話的產生：

土著心靈所認知的所有矛盾—地理的、經濟的、社會的、甚至世界觀的這一些極不同層面的矛盾，歸根究底都可以化歸為一項較不明顯、但卻非常真實的矛盾：即母方表親婚所要解決而不能解決的矛盾。神話承認了這項失敗，這正是神話功能所在。<sup>27</sup>

圖騰是爲了防止性亂倫而出現的禁制，神話解決了這個禁制底下的衝動，可說是一種藝術的創作，因此圖騰在神話之前。在第四章就探討過神話是部落之間，或部落與自然之間鬥爭的結果，所以部落產生早於神話，部落又因爲圖騰才有組織性，所以圖騰亦早於神話，血親婚的神話之所以產生，其實來自圖騰禁忌之下尋求宣洩的創作。

從以上兩方面看待圖騰與神話的關係，圖騰對神話而言是表面衝突實際上卻很親近的創造，圖騰是一個氏族、部落視爲祖先的歸屬，又因爲圖騰的禁忌而產生神話，所以圖騰舞蹈在巫術禮儀的規範下，建立起群體性的秩序(部落倫理)，並且與神靈世界聯想在一起(神話形象)，從這個角度看巫術禮儀和圖騰舞蹈所發展的「禮」、「樂」，便可窺見兩者天人相通的內涵，自遠古到儒學的思想美學，成爲洪昇教導世人提升自己內涵，作爲「修鍊」以回歸仙鄉的途徑。

### 三、禮、樂的相異與相同

經由外在的規範和內在的澱積，巫術禮儀和圖騰舞蹈因爲社會化的過程，逐

<sup>26</sup> 艾德蒙·李區著，黃道琳譯：《李維史陀：結構主義之父》(台北：桂冠圖書，1994年10月)，第67頁。

<sup>27</sup> 同上註，第70頁。

漸區分爲「禮」、「樂」。《左傳》論「禮」道：

夫禮，天之經也，地之義也，民之行也。天地之經，而民實則之，則天之明，因地之性……為君臣、上下，以則地義；為夫婦、外內，以經二物；為父子、兄弟、姑娣、甥舅、昏媾、姻亞，以象天明；為政事、庸力、行務，以從四時；為刑罰、威獄，使民畏忌，以類其震曜殺戮；為溫慈、惠和，以效天之生殖長育。民有好惡喜怒哀樂，生於六氣。是故審則宜類，以制六志。哀有哭泣，樂有歌舞，喜有施舍，怒有戰鬥。喜生於好，怒生於惡。是故審行信令，禍福賞罰，以制死生。生，好物也。死，惡物也。好物，樂也。惡物，哀也。哀樂不失，乃能協於天地之性，是以長久。<sup>28</sup>

禮作為天地間的秩序和規範與巫術禮儀的條件相同，從倫理的安排可知「禮」也為群體而設立，故禮承自巫術禮儀而來，《左傳》以禮節制哀樂的偏頗，亦如《禮記·中庸》道「喜怒哀樂之未發，謂之中；發而皆中節，謂之和。」<sup>29</sup>意謂人的情緒要適當，「禮」從生活、言語到內心都有所節制，強調個體的修養。

圖騰舞蹈作為天人感應的方式要透過巫術禮儀加以調節，而儒家的樂亦是透過禮，才能普遍適用於所有人心中的情感，亦可作為調節人類情感的工具，從自我的修身到齊家治國，《禮記·樂記》道：

是故樂在宗廟之中，君臣上下同聽之，則莫不和敬；在族長鄉里之中，長幼同聽之，則莫不和順；在閨門之內，父子兄弟同聽之，則莫不和親。故樂者，審一以定和，比物以飾節，節奏合成文，所以

<sup>28</sup> [春秋] 左丘明撰，[晉] 杜預集解，[日本] 竹添光鴻會箋：《左傳會箋·第二十五卷·昭公二十五年》（台北：鳳凰出版社，1977年9月），第22-25頁。

<sup>29</sup> 鄭康成：《禮記鄭注》（台北：學海出版社，1992年8月），第680頁。

合和父子君臣，附親萬民也。<sup>30</sup>

音樂能使一國達成「父子君臣」的倫理，要使樂達成禮的內涵，即和諧的秩序，必須以「中和」的樂作為調節自我和社會的工具，樂有這種能力是因為人心之動與音樂能相互感應，《禮記·樂記》道：

凡音之起，由人心生也，人心之動，物使之然也，感於物而動，故形於聲，聲相應故生變，變成方謂之音，比音而樂之。<sup>31</sup>

樂是由人情五感所發，人心因為外物的誘因和影響心情無法持平、安穩，有鑑於此，外在的音樂便可用以調節內在情緒，故司馬遷論樂道「滿而不損則溢，盈而不持則傾，凡作樂者所以節樂。」<sup>32</sup>故樂本來也就帶有節制觀念，使人趨向善：

使其曲直、繁瘠、廉肉、節奏足以感動人之善心而已矣，不使放心邪氣得接焉，是先王之樂之方也。<sup>33</sup>

相對隨心所欲的邪氣，樂以感化內在、節制欲望以達善的本意，禮的意義也就完成，故《禮記·樂記》道「知樂則幾於禮矣」<sup>34</sup>。音樂雖然是陶冶性情之本，但不可撩亂惑智，禮儀雖然是理性的外部管制，但不能以形式控制。

被外在事物影響而流於欲望，是泯滅天理而行，欲望和理相對，《牡丹亭》的「以情反理」是欲望的高漲勝過天理倫常的安排，洪昇的《長生殿》裡「情理相融」則是禮樂相融，突顯節制的本義，所以《長生殿》的「情」並非情欲的流行，而是樂從和的情感，「理」則是禮節大義，禮、樂若崩，一邦之國也不復存

<sup>30</sup> 鄭康成：《禮記鄭注》（台北：學海出版社，1992年8月），第508頁。

<sup>31</sup> 同上註，第473頁。

<sup>32</sup> 司馬遷：《史記·樂書》（台北：藝文印書館，1955年6月），第647頁。

<sup>33</sup> 同註30，第507頁。

<sup>34</sup> 同註30，第476頁。

在，禮樂與天理法則有著密不可分的關係。

禮樂作為通達天意的天人交涉，便與巫術禮儀和圖騰舞蹈的意義等同，《周禮·春官宗伯》曰：

以樂舞教國子，舞雲門、大卷、大咸、大磬、大夏、大護、大武。

以六律、六同、五聲、八音、六舞大合樂以致鬼神示，以和邦國，

以諧萬民，以安賓客，以說遠人，以作動物。<sup>35</sup>

上述提過遠古圖騰舞蹈是藉由扮演動物，以通達自然與鬼神的關係，而巫術禮儀的群體規範使得圖騰舞蹈能夠諧和萬民，社會有了和諧的秩序即是宇宙的平衡狀態，亦是蓬萊仙鄉的形態，洪昇《長生殿》中以「楊妃」、「霓裳羽衣曲」作為溝通天人的媒介，完成回歸的模式，而霓裳羽衣曲作為樂的意義，從淫邪撩亂的曲子到和諧大樂，即是回返仙鄉的過程。

## 第二節 霓裳羽衣曲與回歸蓬萊

### 一、立國、禍國的仙曲

縱觀月宮得曲的傳說，霓裳羽衣曲於《集異記》裡本是神仙紫雲曲，由明皇歸作霓裳羽衣的名稱，根據《宣室志》裡紫雲曲傳予明皇的原因，我們可以猜測霓裳出衣曲作為凡間法曲的本質：

有一仙人揖而言曰：「陛下知此樂乎？此神仙《紫雲曲》也。今願

傳授陛下，為聖唐正始音，與夫《咸池》、《大夏》固不同矣。」<sup>36</sup>

<sup>35</sup> [東漢] 鄭玄：《周禮·卷第六·春官周伯》（北京：中華書局，1992年），第1頁。

<sup>36</sup> [唐] 張讀：《宣室志》，收編至史仲文主編：《中國文言小說百部經典》（北京：北京出版，2000年），第2999頁。

「咸池」、「大夏」分別代表黃帝、禹的音樂，《莊子·天下》道：「黃帝有〈咸池〉，堯有〈大章〉，舜有〈大韶〉，禹有〈大夏〉，湯有〈大濩〉」<sup>37</sup>，由此可知神仙紫雲曲有意成爲唐王朝的代表音樂，但在紫雲曲與霓裳羽衣曲相互結合的流變中，神仙紫雲曲雖然保留它原來的傳說故事，不過霓裳羽衣曲卻蓋過紫雲曲而成爲代表性的法曲，《長生殿》還藉由雷海青的角色指霓裳羽衣曲爲「仙音法曲」。

唐代除了紫雲曲之外，凌波曲也有明皇夢龍女而譜曲的傳說，但是劇中由霓裳羽衣曲作爲唐曲的代表，還是因爲楊妃善舞霓裳羽衣曲的關係，楊妃的出現正值國家繁盛之際，安祿山的叛亂顛覆這樣一個興盛景象，而楊妃所舞的霓裳羽衣曲便有著立國、禍國的象徵，李益〈過馬嵬〉、白居易〈長恨歌〉等詩作，都隱隱透露霓裳羽衣曲象徵著「樂極悲至」的意味，此曲涵蓋國家興盛與滅亡的兩面。

從「樂」的本質看《長生殿》透露霓裳羽衣曲在劇情中的意義，它本著「樂從和」的道理看待一國興衰。由於明皇、楊妃的愛情成爲禍國原因，所以兩人溺於情欲的愛情爲後人垢病，楊妃舞霓裳羽衣曲吸引明皇傾心，霓裳羽衣曲也成爲埋下禍國的種子，王伯成《長寶遺事諸宮調》云「月裏記全新曲調，宮中按與禍根芽，音律並無差」<sup>38</sup>霓裳羽衣曲雖然爲月宮仙曲，但它被傳入凡間時卻成爲楊妃被明皇青睞的工具，故此，楊妃舞霓裳緊接著安祿山叛變，是他倆流於欲望的愛情結果，第十六齣〈舞盤〉楊妃所食荔枝，說「愛他濃染紅綃，薄裏晶丸，入手清芬，沁齒甘涼」<sup>39</sup>，爲了保持這些荔枝的新鮮不顧百姓慘死，洪昇以第十五齣〈進果〉呈現明皇、楊妃不體恤人民的諷刺，〈進果〉道：

(又摸著小生介)呀，這是老的。怎麼不做聲，敢是踏昏了？(又摸介)哎呀，頭上濕淥淥的。(又摸聞手介)不好了，踏出腦漿來了！(哭

<sup>37</sup> [楚] 莊子著，黃錦鉉注譯：《新譯莊子讀本》(台北：三民書局，2003年2月)，第454頁。

<sup>38</sup> [明] 郭勛編：《雍熙樂府》，收編至臺灣商務印書館：《四部叢刊廣編》(台北：臺灣商務，1981年2月)，第143頁。

<sup>39</sup> 洪昇著，樓含松、江興祐校注：《長生殿·第十六齣·舞盤》(台北：三民書局，2003年5月)，第105頁，以下同本引文僅標頁數，不另註處。

叫介)我那天呵，地方救命。(外轉身作看介)原來一個算命先生，踏死在此。(淨起斜福介)只求地方，叫那跑馬的人來償命。(外)哎，那跑馬的呵，乃是進貢鮮荔枝與楊娘娘的。一路上來，不知踏壞了多少人，不敢要他償命。(〈進果〉頁 98)

如此悲慘的場景，下一齣卻以楊妃舞霓裳羽衣曲表現宮中快活的劇情，霓裳羽衣曲已喪失樂的本質，《呂氏春秋·侈樂》云：

故樂愈侈，而民愈鬱，國愈亂，主愈卑，則亦失樂之情矣，凡古聖王之所為貴樂者，為其樂也。<sup>40</sup>

樂是用以節制欲望的工具，然而楊妃舞樂從侈，樂的表現多樣紛雜：

其間有慢聲，有纏聲，有哀聲，應清圓驪珠一串，有入破，有出破，合娘 毵千狀。還有花犯，有道和，有傍拍，有間拍，有擻拍，有偷拍，多音響，皆與慢舞相生，緩歌交暢。(〈舞盤〉頁 106-108)

這樣的音樂性質與古代以樂調和情緒的出發點不同，又輔以楊妃舞霓裳羽衣曲時的「體態嬌難狀」的舞態 (頁 108)，充分表達「樂愈侈，民愈鬱」的意思，《呂氏春秋·侈樂》又云：

失樂之情，其樂不樂。樂不樂者，其民必怨，其生必傷。其生之與樂也，若冰之於炎日，反以自兵。此生乎不知樂之情而以侈為務故

<sup>40</sup> [秦] 呂不韋著，朱永嘉、蕭木注譯：《呂氏春秋·卷五·大樂》(台北：三民書局，1995年8月)，第217頁。

也。……且夫嗜欲無窮。則必有貪鄙悖亂之心，淫佚姦詐之事矣。<sup>41</sup>

樂不是以音樂的豐富抒發情感，而是以遠古「樂」的意義去領會「樂」的目的，洪昇設計楊妃譜成的霓裳羽衣曲與真正仙曲稍異，第四十齣〈仙憶〉楊妃重看仙曲道「原來爲此，當日幸從夢裏獲聽仙音，雖然摹入管纏，尙愧依稀錯誤」（〈仙憶〉頁 254）。楊妃尸解成仙以後，才明白樂的真正本質，吳儀一評第十六齣〈舞盤〉裡楊妃舞霓裳羽衣曲之姿態時道：「此曲只形容貴妃舞態盡致極妍，非月中霓裳仙樂也，至重圓折，天女所奏方是本曲。」<sup>42</sup>當明皇、楊妃在天上相見時重奏仙曲，此時霓裳羽衣曲不同以凡間詠唱那樣撩亂，〈重圓〉齣道：

**【錦上花】**呈獨立鶴步昂，偷低度鳳影藏。斂衣調扇恰相當，**【一撮棹】**一字一回翔。**【普天樂】**伴洛妃，凌波樣；動巫娥，行雲想。音和態宛轉悠揚。**【舞霓裳】**珊珊步躡高霞唱，更冷冷節奏應宮商。**【千秋歲】**映紅蕊，含風放；逐銀漢，流雲漾。不似人間賞，要鋪蓮慢踏，比燕輕颺。（〈重圓〉頁 311-312）

對比楊妃凡間譜曲的曲意「驪珠散迸，入拍初驚」、「音繁調騁，絲竹縱橫」（〈偷曲〉頁 93、94），真正的仙曲是和平收斂的，看「偷低度鳳影藏」、「音和態宛轉悠揚」、「冷冷節奏應宮商」，數句都吐露「樂從和」的性質。

《長生殿》裡楊妃藉由樂的變化，依循天理法則，侈樂使國崩家毀、百姓怨懟，和樂則逍遙自在，全劇按著樂之情的脈絡設計。

## 二、樂從和與蓬萊本質

<sup>41</sup> [秦] 呂不韋著，朱永嘉、蕭木注譯：《呂氏春秋·卷五·大樂》（台北：三民書局，1995年8月），第219頁。

<sup>42</sup> 洪昇著：《長生殿》（台北：文光圖書，1969年10月），第40頁。



霓裳羽衣曲除了作為立國、禍國的音樂，洪昇設計霓裳羽衣曲作為天人聯繫的劇情也有其意義，即回歸仙鄉的意義，《禮記·樂記》云：

樂也者，動於內者也。禮也者，動於外者也。故禮主其減，樂主其盈。禮減而進，以進為文，樂盈而反，以反為文。禮減而不進則銷，樂盈而不反則放，故禮有報，而樂有反，禮得其報則樂，樂得其反則安，禮之報，樂之反，其義一也。<sup>43</sup>

禮主張減，要求簡單的方式，雖然簡單，但有其進程，而樂主張豐盛的情感，卻不可以過度濫情而毫無節制，所以要返回自我本質，從這點看《長生殿》霓裳羽衣曲的回歸，楊妃從月宮聞得仙曲，在凡間歷盡風波，增加霓裳羽衣曲中情感的意象，再於〈仙憶〉一齣設計楊妃升仙後重看霓裳羽衣曲的反思，這便是回證自我的心境：

**【高陽臺】何煩，蟾宮謬把遺調揀，我尋思起轉潸潸。(淚介)(貼)**

呀，玉妃為何掉下淚來？(旦)**【降黃龍】痛我歷劫遭磨，宮冷商殘。**

(〈仙憶〉頁 254)

霓裳羽衣曲通過國之興、國之禍，得以返回月宮，楊妃從強烈的情緒返回和平的心境，作為一支仙樂，穿過人間情欲而能重返仙鄉的過程，代表著人類通過種種磨難之後回歸平靜安穩的自我，此時的我依循天理，與自然契合，如同〈樂記〉「反情著萬物之理」的道理：

是故君子反情以和其志，比類以成其行。姦聲亂色，不留聰明。淫樂慝禮，不接心術。情慢邪辟之氣，不設於身體，使耳目、鼻口、

<sup>43</sup> 鄭康成：《禮記鄭注》(台北：學海出版社，1992年8月)，第506頁。

心知、百體，皆由順正，以行其義，然後發以聲音，而文以琴瑟，動以干戚，歸以羽旄，從以簫管，奮至德之光，動四氣之和，以著萬物之理。<sup>44</sup>

樂是諧和萬物理序，樂從和的目的是用以陶冶人的性情，陳玉秀《雅樂舞的白話文》敘述樂從和是一種萬物安頓的方法：

讓情欲獲得安頓，以求得一個身心較佳的平衡狀態。找到了這種平衡狀態便接近「和」。「和」是宇宙萬物成長的根本，沒有「和」的狀態，萬物便不能完備的生長。<sup>45</sup>

「和」是宇宙平衡，使萬物得以安頓的狀態，這狀態不是靜止不動，而是渾同的流動方式，故萬物的生命得以流轉、延續，〈樂記〉道：

是故大人舉禮樂，則天地將為昭焉。天地訢合，陰陽相得，煦嫗覆育萬物，然後草木茂，區萌達，羽翼奮，角觝生，蟄蟲昭蘇。羽者嫗伏，毛者孕鬻，胎生者不殞，而卵生者不殞，則樂之道歸焉耳。<sup>46</sup>

樂從和的狀態能使萬物諧和、生命自然延續，從這個角度我們可以看見樂與蓬萊仙山的共通性，就是源源不絕的生命延續，以及宇宙和諧的本質。從樂的起源「圖騰舞蹈」來看，「圖騰舞蹈」是以自然界的動物或植物、現象作為歌舞的方式，就圖騰形象看待樂的本質，其中有著以內在的自然性(樂) 觀照外在的自然界(圖騰)，所以能通萬物之理。《長生殿·製譜》一齣，楊妃譜曲之際「聽宮鶯數聲，

<sup>44</sup> 鄭康成：《禮記鄭注》(台北：學海出版社，1992年8月)，第490頁。

<sup>45</sup> 陳玉秀：《雅樂舞的白話文—以樂記為例，探看古樂的身體》(台北：萬卷樓圖書有限公司，1994年10月)，第88頁。

<sup>46</sup> 同註44，第493-494頁。

恰好應紅牙」<sup>47</sup>吳儀一評曰「聖人師萬物，仙樂何獨不然，鶯聲一觸最靈妙。」<sup>48</sup>便道出霓裳羽衣曲與萬物契合，即使是仙樂，也源出萬物之理，這是由於人的情感與自然的運動相互呼應，而「樂」具有中間媒介的功能：

如果去掉古代所不可避免的神祕解釋，其關鍵就在：要把(一)音樂(以及舞蹈、詩歌)的節律與(二)自然事物的運動和(三)人的身心的情感和節奏韻律相對照呼應，以組織、構造一個相互感應的同構系統。<sup>49</sup>

樂的律動配合自然事物的運動，可調節人的情感，人通同自然而感應天地、鬼神與人際之間的關係，給予人依循的方向，如《管子·內業》道：

凡物之精，此則為生，下生五穀，上為列星，流於天地之間，謂之鬼神，藏於胸中，謂之聖人，是故民氣杲乎登於天，杳乎如入於淵，淖乎如在於海，卒乎如在於己。是故此氣也，不可止以力，而可安以德，不可呼以聲，而可迎以音。<sup>50</sup>

氣與音樂的流動依循宇宙流轉，「中和」的音樂是平衡世界的道理，由此觀之，樂的起源與蓬萊仙山的產生不同，但殊途同歸，樂起自圖騰舞蹈，圖騰舞蹈來自於天人交感；蓬萊產自仙話，仙話起自人們懼怕死亡的創造，不過最終樂與蓬萊仙山都建立起萬物諧一的內涵，是故蓬萊「處於水中」、「壺形結構」雖然是一個有距離且封閉的神聖空間，但「樂」是達成的途徑。

樂與蓬萊的達成是因為相同的本質，即和諧萬物之理與生命延續的意義，不

<sup>47</sup> 洪昇著：《長生殿》(台北：文光圖書，1969年10月)，第28頁。

<sup>48</sup> 同上註，第29頁。

<sup>49</sup> 李澤厚：《華夏美學》(台北：三民書局，1999年10月)，第23頁。

<sup>50</sup> 湯孝純注譯：《新譯管子讀本·內業》(台北：三民書局，1995年7月)，第817-818頁。

過通往蓬萊仙山的過程，樂要達成和諧的意義還需要「禮」節制，「禮」便是追尋蓬萊仙山的修煉過程。

### 第三節 楊妃與圖騰的形象共涉

#### 一、以禮調節楊妃情感

禮、樂是外、內並行調節人欲的工具，〈樂記〉認為人生而靜，因為外物使人欲增長，所以需要禮樂制衡：

人生而靜，天之性也。感於物而動，性之欲也。物至知知，後好惡形焉，好惡無節於內，知誘於外，不能反躬，天理滅矣。夫物之感人無窮，而人之好惡無節，則是物至而人化物也，人化物也者，滅天理而窮人欲者也……是故先王之制禮樂，人為之節。<sup>51</sup>

雖然性本來無欲，但沒有節制的形式或內容，人則物化、縱欲，所以禮樂便是節制欲望的形式及內涵。被視為感於物而動的「性之欲」，拉扯於圖騰庇祐與其禁忌的矛盾情感，在遠古時期，初民用圖騰舞蹈的儀式渲洩這份衝突，然而到了社會型態卻發展成「禮」的「節制」思維，渲洩與節制兩者，如同蕭兵在他的《神話學引論》論述中國神話與中國哲理的衝突：

我們一般認為中國人以「中庸」為主流哲學，拿「中和」作美學理想，看起來平和、堅忍、忠順，不到餓死的邊緣決不揭竿而起，不逼到牆角決不會拔刀相向。但是，神話裡「刑天」卻在斷頭流血後仍然與帝爭神。《楚辭·天問》也說：「中央共牧，后何怒？蜂蟻微

<sup>51</sup> 鄭康成：《禮記鄭注》（台北：學海出版社，1992年8月），第478頁。

命，力何固？」<sup>52</sup>

從憤怒、固執的神話表現到堅忍、忠順的中庸哲理，自遠古發展而來的禮樂制度有了變異，然而以集體情感的需要來看，兩者並不衝突，路先·列維·布留爾《原始思維》說：

神話、葬禮儀式、土地崇拜儀式、感應巫術不像是為了合理解釋的需要而產生的：它們是原始人對集體需要、對集體情感的回答。<sup>53</sup>

即使圖騰舞蹈表現對神的熱烈與禮樂訴求中庸性質不同，但兩者作為集體情感的宣洩和平衡有著同樣的態度。從熱烈舞蹈的宣洩走向大樂和緩的抒發，巫術禮儀及其演變而來的「禮」，都持續滲入集體性規範的目的，因為巫術禮儀的關係使宣洩情感的圖騰舞蹈有其規範性，李澤厚認為這是動物性的人化：

在如醉如狂、熱烈激盪的圖騰歌舞中，在神祕的巫術禮儀面罩下，動物性的本能遊戲、自然感官和生理感情的興奮宣泄與社會性的要求、規範、規定，開始混同交融，彼此制約，難分難解。這裡有著個體身心的自然性、動物性的顯示、抒發、宣泄，然而就在同時，這種自然性、動物性卻正在開始「人化」：動物性的心理由社會文化因素的滲入，轉化而成為人的心理……<sup>54</sup>

巫術禮儀調節圖騰舞蹈模仿的動物性趨向人化，在內容上已具備理性以制約、規定，造成固定模式的社會文化，以此角度看《禮記·樂記》所謂「禮」：「天高地

<sup>52</sup> 蕭兵：《神話學引論》（台北：文津出版社，2001年10月），第158頁。

<sup>53</sup> [法]路先·列維·布留爾著，丁由譯：《原始思維》（台北：臺灣商務，2001年2月），第24頁。

<sup>54</sup> 李澤厚《華夏美學》所譯，見李澤厚：《華夏美學》（台北：三民書局，1999年10月），第10頁。

下，萬物散殊，而禮制行矣。」<sup>55</sup>就有將自然賦予人化的意義，不過禮作為聯繫天人的目的，主要是因為它能夠規範宇宙的秩序，李澤厚述道：

（禮）是由原始巫術而來的那宇宙（天）— 社會（人）的統一體的個種制度、秩序、規範，其中便包括對與生死聯繫著的人的喜怒哀樂的情感心裡規範。<sup>56</sup>

禮成為天人之間的秩序，天下萬物有了秩序才能顯現和諧，在《長生殿》一劇中，洪昇則將楊妃的生死聯繫著天人秩序，首先表現在楊妃在生死抉擇下的明理，其次表現在楊妃死後知悔的心態，明理、知悔，都作為欲望的調節，《長生殿·埋玉》一齣，楊妃以保宗社原因而自我犧牲：

陛下雖則恩深，但事已至此，無路求生。若在留戀，倘玉石俱焚，益增妾罪。望陛下捨妾之身，以保宗社。（〈埋玉〉頁164）

楊妃不因私欲留戀凡間，當她拋開生死的執著時禮樂的意義也被彰顯，《禮記·樂記》道「不私其欲，是故情見而義立，樂終而德尊」<sup>57</sup>雖然歷代故事將楊妃描繪成一個善妒、禍國的女子，然而洪昇塑造的楊妃卻是禮的代表，如此便明白洪昇為何在歷代文本中刪去了安楊穢事，也能發現洪昇何以增加楊妃成仙的心路歷程，皆與禮有關係。

禮有著規範與節制的意義，楊妃死後成仙的心態，對於欲望的收斂無不充滿禮的調節意涵。霓裳羽衣曲從聞得到重奏的過程，是淫樂到大樂的進程，楊妃隨著霓裳羽衣曲有著不同心境的表現，當楊妃聞得霓裳羽衣曲的開始，已象徵著

<sup>55</sup> 鄭康成：《禮記鄭注》（台北：學海出版社，1992年8月），第483頁。

<sup>56</sup> 李澤厚《華夏美學》所譯，見李澤厚：《華夏美學》（台北：三民書局，1999年10月），第19頁。

<sup>57</sup> 同註55，第478頁。

禮、樂不可分的關係，《禮記·樂記》道出樂是內在的獲得，而禮是感應到內在的樂的外顯：

樂也者，施也；禮也者，報也。樂，樂其所自生，而禮反其所自始，

樂章德，禮報情，反始也。<sup>58</sup>

樂本來就存在人心中，但要透過禮的反思才能擁有，所以禮報情指人回饋內在的情感，禮便形成。就《長生殿》的表現方式，嫦娥以「重聽此曲」（〈聞樂〉頁73）表示「樂」早已存在楊妃心中，然而楊妃起初所譜的曲子並非真正的月宮仙曲，楊妃於〈製譜〉一齣譜出的「樂」屬於侈樂、淫樂，是爲了討好明皇、相爭梅妃而製成的凡曲，一直到楊妃以「禮」反省內在，在〈埋玉〉之後用「悔罪」的方式調節前半部的罪惡，應證〈樂記〉所云「禮者，所以綴淫也」<sup>59</sup>，最後禮所回報的情感便是樂從和的內涵，〈樂記〉云「禮之報，樂之反，其義一也」<sup>60</sup>皆是中和義，楊妃成爲蓬萊玉妃以後才得樂的真正意義。

因此「悔」在《長生殿》是終結一部戲劇最重要的心態<sup>61</sup>，在楊妃縊死後，洪昇便以「知悔」使楊妃能重返天上，看〈冥追〉「奴家豈能無罪」（頁176）、〈情悔〉「如何懺悔得盡」（頁194）以及〈神訴〉「切自悔愆尤積聚」（頁211），所表現的悔實是楊妃生前的奢淫之罪，吳儀一評點〈冥追〉道「貴妃悔罪真誠以望仙果」<sup>62</sup>，悔與禮有著共同的本質便是誠，〈樂記〉道禮「著誠去僞」<sup>63</sup>，楊妃以誠感動織女，主要藉由禮去節制放縱的情欲，才得以恢復失去的宇宙秩序，楊妃所舞的霓裳羽衣曲，也因爲禮的回報，從侈樂、淫樂成爲回歸仙境，使萬物歸其本位的

<sup>58</sup> 鄭康成：《禮記鄭注》（台北：學海出版社，1992年8月），第492-493頁。

<sup>59</sup> 同上註，第486頁。

<sup>60</sup> 同註58，第507頁。

<sup>61</sup> 洪昇《長生殿·自序》道「且古今來逞侈心而窮人欲，禍敗隨之，未有不悔者也。玉環傾國，卒至隕身。死而有知，情悔何極。苟非怨艾之深，尙何證仙之與有。」見洪昇著，樓含松、江興祐校注：《長生殿》（台北：三民書局，2003年5月），第1頁。

<sup>62</sup> 洪昇著：《長生殿》（台北：文光圖書，1969年10月），第71頁。

<sup>63</sup> 鄭康成：《禮記鄭注》（台北：學海出版社，1992年8月），第493頁。

大樂，〈樂記〉道「樂與天地同和，大禮與天地同節」<sup>64</sup>，楊妃因此能回歸仙界，位列仙班。

「知悔」在《長生殿》是楊妃死亡之後控制情感的表現，楊妃之所以能藉由「悔」導正天地秩序，原因來自「知悔」的調節意義與「禮」本質相同，所以在洪昇《長生殿》裡我們可以看到不同歷代文本所表現的楊妃形象，劇中楊妃雖然有著禍國奢淫的罪惡，但是當她尸解成蓬萊玉妃時卻不會令人感到形象的衝突，這便是「禮」的成功塑造。

楊妃在死亡之際就已經埋下聯繫天人的伏筆，雖然她有著蓬萊玉妃的形象是聯繫的條件之一，但作為獻祭角色，楊妃以「犧牲」的形象洗盡罪惡，重返仙鄉。

## 二、圖騰餐與神人契合

遠古巫術禮儀走向禮的變化不大，有著秩序、節制和調節的作用，巫術禮儀作為天人聯繫的神祕魔法也存在「禮」的理性思維，〈樂記〉道「禮樂之極乎天而蟠乎地，行乎陰陽而通乎鬼神，窮高極遠而測深厚。」<sup>65</sup>「樂」的內涵見上節所言是和諧萬物的媒介，禮則是聯繫神鬼的媒介，禮附加在楊妃於劇情中表現的形象是遠古舊有的獻祭，即是威廉羅勃遜史密斯推論的「圖騰餐」，他認為這個儀式是構成圖騰禮制的主要部份，佛洛依德說他認為圖騰餐早先是「一種神與其信仰者之間表示友誼的行為」<sup>66</sup>，所以，在獻祭動物前，人類已設定神與他們所喜好的食物相同，藉由分享祭品的同時聯繫了神人的關係，佛洛依德道：

對於獻祭品的處理，一般都停留在一種古老的想法裏，社會上的道德規範要求人們聚集在一起共同分享所有祭品。和一個人共同吃喝

<sup>64</sup> 鄭康成：《禮記鄭注》（台北：學海出版社，1992年8月），第480頁。

<sup>65</sup> 同上註，第484頁。

<sup>66</sup> 威廉羅勃遜史密斯推論的「圖騰餐」及其認為構成圖騰禮制的思想見佛洛依德著，楊庸一譯：《圖騰與禁忌》（台北：志文出版，1975年8月），第166頁。



代表對他的一種友誼表現，也是一種善意的社會行為。共享祭品的行為最主要的是在於表示神和人們間的「休戚與共」，他們之間的所有自然關係都包含在此種行為中。<sup>67</sup>

在分食的過程中，自己被視為同個圖騰宗族內的人，不過分食的動物，必須與圖騰裡有關，而這個圖騰裡的動物平常是被視為神聖的，不可隨意屠殺：

雖然，神聖動物的生命必須受到全族人民的保護，但，在為維繫崇高友誼的前提下，每隔一段時間必須屠殺其中之一隻，然後，由全族的人共享其肉和血。……神聖祭物的死亡「被認為是維繫神與人之間關聯的唯一方法。」<sup>68</sup>

屠殺神聖的(與圖騰有關的)動物作為共享，除了維繫人際關係，也維繫神人關係，所以圖騰餐亦是秩序的表現。佛洛伊德從圖騰餐延伸的思想：破壞禁制的快感，這同等於破壞父親的快感：

全族的人聚集在一起裝扮成和圖騰相似、模倣牠們的聲音、行動，就如同他正在尋求加強與圖騰之間的認同。每一個人都很清楚地知道他所從事的是一件單獨個人所不能做的事情。屠殺圖騰的行為只有通過全族族民的參加才被認可，沒有任何一個族民能逃避此種行為。當儀式結束之後，被屠殺的圖騰開始接受人們的哀悼，此種哀悼是屬於強制性的，它包含了一種可能被圖騰報復的恐懼。<sup>69</sup>

圖騰既然具有神聖性，但卻被殺害，在佛洛伊德的觀念裡就是「殺父情結」，這

<sup>67</sup> 佛洛伊德著，楊庸一譯：《圖騰與禁忌》(台北：志文出版，1975年8月)，第168頁。

<sup>68</sup> 同上註，第172頁。

<sup>69</sup> 同註67，第174頁。

些身在圖騰之下的人滿足了對父親的恨以及被渴望認同的心理，西方的文化裡父親有著上帝的形象，而這些人民被驅逐的恨以及渴望被認同的心理，就是伊甸園神話裡原罪的觀念，人們對於挑戰父親的心理產生罪惡，於是用圖騰餐這樣的形式調解。

以圖騰餐看待楊妃的死，一樣展開了兩種矛盾，一是面對奢敗國家產生扳倒的希望，但又恐懼於明皇（即父親的角色）至高無上的地位以及被驅逐的脫離，於是轉而讓明皇身邊的人——楊妃，作為犧牲的祭品，佛洛伊德說這種挑戰「父神」轉讓到祭品的心理，減除了被壓抑的兒子的罪惡感：

國王的觀念開始在社會制度上出現，而家長統治的結構也逐漸隨著轉變接近國家的形式了。……至於，那些被壓抑的兒子們則藉著此種新的情況來減除其原有之罪惡感。他們不必再為犧牲(祭物)的被殺害而負擔責任，因為，那是神的命令要求如此做。在此，我們可以看到一個極有趣的現象，即神自己殺害獻祭之動物，而該動物實代表了神自身。<sup>70</sup>

《長生殿·埋玉》一齣，眾軍士意殺楊氏兄妹，在楊國忠這一段「楊國忠專權召亂，又與吐蕃私通。激怒六軍，竟將國忠殺死了。」（〈埋玉〉頁162）楊國忠的死是因為眾軍士怒殺，但就楊妃這一段，則是選擇自縊的形式，《長生殿》以前，歷代文本也表現這樣的實情，楊妃作為溝通天上地下的圖騰形象，明皇的選擇足以代表父神的要求，對於明皇(父神)殺害了楊妃(神聖性的圖騰)後，《長生殿》後半部明皇便陷入自我調解的「悔罪」心理，而楊妃「英雄式的悲劇」<sup>71</sup>，顯現了

<sup>70</sup> 佛洛伊德著，楊庸一譯：《圖騰與禁忌》（台北：志文出版，1975年8月），第190頁。

<sup>71</sup> 佛洛伊德道「我個人對希臘的早期悲劇有極深的印象，它們常是：一群群眾圍繞著一位英雄的化身並聽從他的命令和指示。這位英雄的化身在開始時是唯一的演員。接著出現了第二第三位演員，他們就像是由他所分離出來的一樣，可是，卻又常違抗他；不過，這位英雄與群眾的關係並未因為其他演員之出現而受到改變。這位悲劇中的英雄註定必須受苦，這也是構成悲劇的中心。他必須背負那些被認定『悲劇性罪惡』；那些罪惡並不容易為人所發覺，因為，就現

人們難以被發現的罪惡。

圖騰作為一個氏族（大到王朝）亂倫的禁忌，與洪水神話的血親婚相關，血親婚作為洪水神話的概念，通常伴隨著萬物傾覆的神話敘事，而圖騰的出現便是禁令秩序的被破壞。楊妃身為一個女體，她是引發一個氏族（大到王朝）將發生亂倫罪惡的起源，但她同時身為一個蓬萊玉妃的身份，蓬萊「壺」的形貌是自母體孕育的隱語，所以劇中楊妃從母體下凡，藉由她本身「女體」這樣一個資格而死亡，洗盡被破壞的社會秩序，即安祿山之亂，這樣被嫁禍的形象（女禍）頂替人類心中的罪惡，即是人子面對父神社會的破壞欲望，幸而楊妃女仙的身份又得以重返蓬萊，回歸母體。

楊妃身為一個圖騰下的「犧牲者」，不僅是眾人宣洩情緒的管道，楊妃對「悔罪」的態度也頂替人們的罪惡，重建一個仙鄉般的樂園世界，《長生殿》裡楊妃的死亡含有圖騰餐這種維持「禮」的秩序意義，是故劇中楊妃死後調節情感的過程，是洪昇淨化、洗禮人性縱欲罪惡的「得道過程」，仙話中企求得道成仙的修煉的態度。

特別的是，除了女體資格的關係，為什麼能成為祭神祭品的人不是楊國忠而是楊妃，其實這與楊妃死亡的神祕性有關，楊妃雖然自縊而亡，但沒有人見到她屍體腐壞，〈改葬〉一齣，明皇派人掘開楊妃墳時有如此情節：

**【水紅花】**向高岡一謎下鋤鋤，認當初，白楊一樹。怕香銷翠冷伴  
蚍蜉，粉肌枯，玉容難睹。（眾驚介）掘下三尺，只有一個空穴，並  
不見娘娘玉體！早難道為雲為雨，飛去影都無，但只有芳香四散襲  
人裾也囉。（〈改葬〉頁 265）

路先·列維·布留爾《原始思維》一書中對死亡觀認為「死是那些把個人與社會

---

在眼光看來，它已並不構成罪惡。」見佛洛依德著，楊庸一譯：《圖騰與禁忌》（台北：志文出版，1975年8月），第191頁。

集體連結來的繩索的猝然中斷」<sup>72</sup>，然而楊妃的死亡沒有證明，死亡的神祕性就成為楊妃能成為圖騰，作為聯繫神人媒介的原因：

屍體不腐爛的死人特別令人害怕。這種死人是違反常態的，因為他不能達到使他與活人徹底分開的完全的死。由於他不能使肉體腐爛並從第一次死逐漸過渡到第二次死，所以他就來糾纏著活人，迫害他們。這個集體表象不也是表現了原始人的思維的神祕和原邏輯的性質嗎？……原邏輯思維必須將死者肉體的腐爛確定為死亡的標誌、條件、原因和第二次死的事實本身。當腐爛完成了，也就是死亡完成了，也就是個人與其社會集體之間的聯繫徹底斷絕了。<sup>73</sup>

路先·列維·布留爾將第一、第二次死亡各別以「死」和「安葬與服滿」表示<sup>74</sup>，楊妃第二次的死亡過程中無人知曉，由於她死亡的神祕性讓後人能就歷史的實情下渲染楊妃的鬼神形象，這過程洪昇以〈尸解〉延伸楊妃死後從人、鬼到神的轉折，故此，楊妃的死會牽扯圖騰祭禮無不關係，楊妃死的形式和神話亦是社會集體創想的結果。

作為通向樂園的人物和物象，楊妃及其霓裳羽衣曲，表現出圖騰活動具有萬物物理序、宇宙和諧的思維，「禮」藉由情感的節制能聯繫、歸返仙鄉，「樂」則因為本質上的和諧與仙鄉通同，《長生殿》裡的楊妃重整自己的情感以透悟霓裳羽衣仙曲的真正本意，而霓裳羽衣曲就著「樂從和」通同蓬萊仙鄉呈現宇宙不滅的思維，楊妃得以重回蓬萊玉妃的身份。洪昇以神話結構表現出禮與樂的實際互用，即是以禮成就樂的意義，亦是儒學修身養性的人格鍛煉。

<sup>72</sup> [法] 路先·列維·布留爾著，丁由譯：《原始思維》（台北：臺灣商務，2001年2月），第314頁。

<sup>73</sup> 同上註，第325-326頁。

<sup>74</sup> 第一認的死亡即「死，和在斷氣與安葬之間經過的或長或短的一段時間」；第二次的死亡則是「安葬與服滿(即用以明確斷絕死者與那些在社會集體中和他有密切聯繫的人們之間的關係的儀式)之間的時期」同註72，第313頁。

## 第六章 結論

明皇、楊妃的愛情故事膾炙人口，以他倆人創作的作品廣為流傳，研究他們的論文也不下其數，但就歷時研究上，大多數的期刊論文將研究重心放在文本的比較以及與史實之間的差異，看待歷代研究中，有的比較文本同體裁或不同體裁的演變，有的還原明皇、楊妃愛情的理解與被誤解，而本論文不考證傳說故事與史實的差異，單就文本之間加以比較，歸納出洪昇使用神話要素的承繼，及其背後意義。

本論文會使用神話結構探討《長生殿》，一是這類題材較少被探討，有以神話探討的期刊，也只是專就《長生殿》的文本論述，並沒有比較《長生殿》以前的神話因素。有感於明皇、楊妃的神話題材不僅止《長生殿》，也不始於《長生殿》，因此回溯、比較《長生殿》以前的故事，找出依附在明皇、楊妃愛情的神話脈絡；二是《長生殿》的神話結構是緊密的、有設計的劇情，作者如此特意的安排必定有他的原因，在研究《長生殿》神話結構時也參考洪昇的背景和所受的教育，解釋洪昇以神話架構《長生殿》目的。

身為漢人的洪昇家庭，由於地主階級與清廷的利益，滿清藉著明代的貴族籠絡漢人，洪昇父親因而可任仕於清，即使洪昇自小受到明遺民的教育，但是在民族的思想並沒有造成困擾，卻奠定他孝節的觀念。明遺民與清廷的衝突並非洪昇創作《長生殿》的主因，滿清貴族和漢地主階級之間的黨爭才是《長生殿》產生的因素，不僅讓他常受到漁池之殃，連同家人也難以避開政治波及，導致洪昇從入仕的熱忱走向對政治失意的狂放心靈。

洪昇對國家的熱衷走到社會的關懷，從他三易《長生殿》的名稱和內容便可看出，《長生殿·例言》：

憶與嚴十定隅坐臯園，談及開元、天寶間事，偶感李白之遇，作《沉

香亭》傳奇。尋客燕臺，亡友毛玉斯謂排場近熟，因去李白，入李泌輔肅宗中興，更名《舞霓裳》，優伶皆久習之。後又念情之所鍾，在帝王家罕有。馬嵬之變，已違夙誓，而唐人有玉妃歸蓬萊仙院、明皇遊月宮之說，因合用之，專寫釵合情緣，以《長生殿》題名，諸同人頗賞之。<sup>1</sup>

李白正直剛毅，不願同流合污的個性引起洪昇共鳴，《沉香亭》可說是洪昇處在朝廷黨爭的自我寫照，經過好友毛玉斯的意見，洪昇刪改《沉香亭》李白為重心的戲劇，而以李泌輔肅宗中興的《舞霓裳》作為自己不被當朝所用的抒發，想透過李泌功成身退的形象表達對人生無常的感嘆，在此同時，明皇、楊妃的角色逐漸顯現，人生無常的思想也變得鮮明。孫京榮〈從「沉香亭」「舞霓裳」到「長生殿」——論「長生殿」創作的心理歷程〉道出《舞霓裳》是洪昇思想轉變的里程碑：

《舞霓裳》作為洪昇思想的里程碑，為《長生殿》的產生鋪墊下了廣闊而堅實的基礎。這種對歷史變遷和人物命運的綜合思索與勇敢探求，標誌著洪昇作為一個汲汲於功名利祿的士子，其思想正在淡化、萎縮，而一個對歷史、社會、人生等諸多方面加以深思並力求藝術地表現文化容量的哲人，其內涵卻不斷地充實、豐富。<sup>2</sup>

國殤與家難的時期，洪昇因為奔波兩地，見識比在朝中更廣大的社會現象，比較起《沉香亭》、《舞霓裳》，洪昇於《長生殿》更廣闊地拉近上層君臣與下層人民之間的距離，以一個國家的興衰呈現社會更全面的現象，故此，《長生殿》與洪昇的生平息息相關。

<sup>1</sup> 洪昇著，樓含松、江興祐校注《長生殿·例言》（台北：三民書局，2003年5月），第3頁。

<sup>2</sup> 孫京榮〈從「沉香亭」「舞霓裳」到「長生殿」——論「長生殿」創作的心理歷程〉（《西北師大學報（社會科學版）》，第31卷第1期，1994年1月），第49頁。

題名雖然從《舞霓裳》改為《長生殿》，但霓裳羽衣曲的意象卻沒有被削減，在《長生殿》裡成為社會、人生和男女、百姓之情的表現，它比「金釵鈿盒」更廣闊地突顯「情至」的民族性，同時也能貫串戲劇骨幹，達到天人因緣的縫合。洪昇安排楊妃月宮得曲、舞霓裳、魂歸蓬萊的仙緣過程，原因在於霓裳羽衣曲自身有它神話傳說的色彩，並非洪昇一時創作。

楊妃「月宮得曲」、「舞霓裳」、「魂歸蓬萊」三項神話因素裡，只有「魂歸蓬萊」是屬於楊妃的傳說，而「舞霓裳」與神話關係較遠，更別說「月宮得曲」本來是屬於明皇的傳說。

早在唐代便有的「明皇月宮得曲」，與同樣在唐代便有的「楊妃魂歸蓬萊」是兩個不相關的傳說，到了宋樂史《楊太真外傳》將兩個情節放入同一個文本裡，開啓明皇、楊妃各別的神話傳說出現同一個文本的方式，之後如明代屠隆《綵毫記》前半部設有明皇、楊妃、李白三人共遊月宮的劇情，而後半部亦出現楊妃於蓬萊反省的形象；而褚人獲《隨唐演義》不僅提及明皇夢遊月宮的傳說，也道出楊妃成為蓬萊玉妃的故事。不過，觀察明皇、楊妃的神話傳說在宋明的發展過程，就元代有所本的故事中發現，雖然有明皇遊月宮的傳說，卻沒有「楊妃魂歸蓬萊」。按元代的統治者，其原因在於「安楊妃穢」的影響使得楊妃難以擁有仙化的形象，不過也因為這個關係，元代強調了「明皇游月宮，艷羨嫦娥」情節，使善於舞霓裳羽衣曲的楊妃，多出了貌類嫦娥的仙姿，這個情節於後代強調楊妃舞霓裳羽衣曲的姿態時常被譬喻。所以，雖然元代避開楊妃仙化的傳說，卻可以發現「明皇游月宮」與「楊妃魂歸蓬萊」緊密聯繫的關鍵就在元代所敘述「楊妃舞霓裳羽衣曲，貌類嫦娥」的形象。

「楊妃舞霓裳羽衣曲」，於楊妃這條線含有「楊妃魂歸蓬萊」的傳說，於霓裳羽衣曲這條線又含有「月宮得曲」的傳說，所以研究《長生殿》的神話架構，楊妃舞霓裳羽衣曲是不可忽視的意象，不過在這樣的演變下，洪昇也有他必須處理的難題：第一是「月宮得曲的主角」代換成楊妃，第二是「安楊穢事與楊妃仙化」的衝突，前者洪昇利用楊妃的仙緣呼應劇情的回歸；後者則以「悔罪」的心

態，化解楊妃成爲蓬萊玉妃的矛盾，不論是以仙緣的回歸或是悔罪的心態，洪昇在神話架構的鋪排上都顯現了仙話的意識。

不論是「月宮」或是「蓬萊山」，都屬蓬萊神話系統，這個神話系統接近所謂的「仙話」，神話是人對抗自然的產物，仙話則是人逃避死亡與企求長生的願望，相對神話，仙話是可以到達的目標，只要人經由「修煉」這類「自身機制的轉變」，便可以脫離生、老、病、死的循環，達到長生不死的永恆，洪昇《長生殿》呈現了這樣一個境地，在天上是「蓬萊」、「月宮」，在人間則是「宮殿」，而「楊妃」、「霓裳羽衣曲」各別以不同的意象與蓬萊仙境連結。

「霓裳羽衣曲」從天上到皇宮，從皇宮到人間，又回歸天上，這樣的循環正是蓬萊仙鄉所表現生生不息的意象，因此《長生殿》裡的霓裳羽衣曲象徵著美好的過去；楊妃則成爲通往仙鄉的「犧牲者」，楊妃從蓬萊玉妃，自仙班的身份謫降塵世後經過人、鬼，又回到仙的證成，「悔罪」是證成的過程，藉由悔罪替人類救贖破壞社會秩序的罪惡，才得以「重返」仙鄉。

《長生殿》重建了人們嚮往的仙鄉，其中也道出了重返仙鄉的方法，從「霓裳羽衣曲」延伸的「樂」以及「楊妃犧牲自我」表現的「禮」可作爲詮釋，「禮」、「樂」正反映著洪昇儒學教育的觀念。

從人類情感澱積的文化心理來看「禮樂」，兩者起源於「巫術禮儀與圖騰舞蹈」，在遠古時期這項圖騰活動本來是爲了感應天人，和諧萬物、維持天地秩序而進行，本來是熱烈的儀式在社會的規範下漸漸形成理性的抒發，然而其本質不變。「樂從和」的「和」便是協調萬物的道理，使萬物安頓，生命有所延續，正與樂園生生不息的概念相同；而「禮」的形式之一：「祭禮」，即是獻上既神聖，又可以替代神的牲品，代表著破壞神所建立的社會的代替，得到情緒上的宣洩，就《長生殿》的內容，則是以楊妃自縊代替明皇的死。

值得注意的是祭禮所顯示的死亡觀念，是調節人類的情感象徵，就《長生殿》楊妃死後的「悔罪」心理，成爲仙話中「修煉」的意象，楊妃藉由情感的調節重返天界，是故「禮樂」成爲人格養成的工具，帶領人們從自我的完成達到和平、



理想的樂園世界。

總地來說，筆者以「楊妃舞霓裳羽衣曲」作為第二章到第五章論述的主要符號：首先就洪昇的背景，道出霓裳羽衣曲作為《長生殿》重要物象的原因；第三章則以「楊妃」、「霓裳羽衣曲」延伸出來的舊有傳說，即「月宮得曲」、「嫦娥形象」及「蓬萊玉妃」視為洪昇架構於《長生殿》的神話要素；第四章則以「蓬萊仙鄉」的仙話特色對《長生殿》進行探索；第五章呼應洪昇背景，以「禮樂」作為《長生殿》神話情節的創作目的。

本論文稍有不足的地方在於缺乏地域性的資料，在歷史文本的整理、神話傳說的變異以及遠古禮樂傳統的回溯雖然作了歸納和分析，但歷史文本、神話傳說除了歷時的變化之外，地方人文的風情也會導致創作和流傳的差異。另外，圖騰在文化上的心理衝突與楊妃多重形象的理解，亦是值得再深入討探的部份，這是筆者不足之處，也是期待未來能收集到更豐富的資料進行的方向。

## 參考書目

### 一、專書

#### (一) 洪昇作品

洪昇著，吳儀一評點，陳兆桓發行：《長生殿》，台北：文光圖書公司，1969年8月10日。

洪昇著，翁敏華、陳勁松評點：《長生殿》，上海：華東師範大學，2006年6月。

洪昇著，劉輝校箋：《洪昇集·四嬋娟》，杭州：浙江古籍，1992年。

洪昇著，樓含松、江興祐校注：《長生殿》，台北：三民書局，2003年5月。

#### (二) 古籍著作

[楚] 屈原著，傅錫壬注譯：《楚辭》，台北：三民書局，1991年3月。

[戰國] 列禦寇：《列子》，台北：文學古籍，1955年2月。

[戰國] 莊子著，黃錦鉉注譯：《新譯莊子讀本》，台北：三民書局，2003年2月。

[西漢] 司馬遷：《史記》，台北：藝文印書館，1955年6月。

[西漢] 劉安著，高誘注：《淮南子》，台北：台灣中華書局，1974年10月。

[東漢] 班固：《漢武故事》，收編至嚴一萍選輯：《百部叢書集成·問經堂叢書》，板橋：藝文印書，1966年。

[東漢] 班固著，唐顏師古注：《漢書》，台北：宏業書局，1978年8月。

[晉] 郭璞著，清·郝懿行箋疏：《山海經》，台北：漢京文化，1983年1月1日。

[晉] 虞喜：《安天論》，收編至王德毅主編：《叢書集成續編》，台北：新文豐，1989年7月。

[唐] 牛僧孺：《玄怪錄》，收編至史仲文主編：《中國文言小說百部經典》，北京：北京出版，2000年。

[唐] 牛僧孺：《周秦行紀》，收編至新文豐出版社編：《叢書集成新編·文學類》，

台北：新文豐，1985年1月。

[唐] 白居易著，宋·孔傳續撰：《孔白六帖》，台北：新興書局，1976年10月。

[唐] 玄奘譯：《大唐西域記》，台北：商務印書，1971年。

[唐] 李肇：《唐國史補》，收編至：《百部叢書集成初編·學津討原書》，板橋：藝文，1966年。

[唐] 柳宗元：《河東先生龍城錄》，收編至嚴一萍選輯：《百部叢書集成·百川學海》，板橋：藝文印書館，1966年。

[唐] 陳鴻：《長恨歌傳》，收編至丁如明輯校：《開元天寶遺事十種》，上海：上海古籍，1985年1月。

[唐] 張讀：《宣室志》，收編至史仲文主編：《中國文言小說百部經典》，北京：北京出版，2000年。

[唐] 鄭縈：《開天傳信記》，收編至周光培編：《唐代筆記小說集》，石家莊：河北教育，1994年4月。

[唐] 薛用弱：《集異記》，收編至史仲文主編：《中國文言小說百部經典》，北京：北京出版，2000年。

[唐] 盧肇：《逸史》，收編至王汝濤編校：《全唐小說》，濟南：山東文藝，1993年3月。

[五代] 王仁裕：《開元天寶遺事》，收編至丁如明輯校：《開元天寶遺事十種》，上海：上海古籍，1985年1月。

[五代] 杜光庭：《仙傳拾遺》，收編至嚴一萍：《道教研究資料》，台北：藝文印書館，1991年1月。

[五代] 杜光庭：《神仙感遇傳》，收編至史仲文主編：《中國文言小說百部經典》，北京：北京出版，2000年。

[五代] 賀述：《禮統》，收編至嚴一萍選輯：《四部分類叢書集成·續編·漢魏遺書抄》，台北：藝文印書館，1970年。

[後晉] 劉昫等撰：《舊唐書二百卷》，台北：藝文，1955年。

[宋] 阮一閱：《詩話總龜》，收編至丁如明輯校：《開元天寶遺事十種》，上海：上

- 海古籍，1985年1月。
- [宋] 陸佃注：《冠子》，收編至嚴一萍選輯：《百部叢書集成初編》，台北：藝文印書館，1966年。
- [宋] 劉斧：《青瑣高議》，收編至史仲文主編：《中國文言小說百部經典》，北京：北京出版，2000年。
- [宋] 樂史：《楊太真外傳》，收編至丁如明輯校：《開元天寶遺事十種》，上海：上海古籍，1985年1月。
- [元] 白樸：《唐明皇秋夜梧桐雨》，收編至王季思主編：《全元戲曲》，北京：人民文學，1999年2月。
- [元] 伊世珍：《瑯嬛記》，收編至：《百部叢書集成初編·學津討原書》，板橋：藝文，1966年。
- [明] 王充：《論衡》，台北：中華書局，1976年9月。
- [明] 王驥德：《曲律》，收編至嚴一萍選輯：《百部叢書集成初編》，板橋：藝文印書館，1966年。
- [明] 李贄：《李溫陵集》，台北：文史哲出版社，1971年8月。
- [明] 吳世美：《驚鴻記》收編至收編至林侑蒔主編：《全明傳奇》，台北：天一出版社，1983年。
- [明] 袁宏道著，錢伯城箋校：《袁宏道集箋校》，上海：上海古籍，1981年7月。
- [明] 凌濛初：《初刻拍案驚奇》，長春：時代文藝，2000年11月。
- [明] 陶宗儀：《說郛》，台北：新興書局，1972年4月。
- [明] 屠隆：《綵毫記》，收編至林侑蒔主編：《全明傳奇》，台北：天一出版社，1983年。
- [明] 郭勛編：《雍熙樂府》，收編至臺灣商務印書館：《四部叢刊廣編》，台北：臺灣商務，1981年2月。
- [明] 湯顯祖著，徐朔方箋校：《湯顯祖詩文集》，上海：上海古籍，1982年6月。
- [明] 戴子晉：《青蓮記》，見 [明] 胡文煥編：《群音類選》，台北：臺灣學生，1987

年1月。

[清] 朱  ：《龍鳳錢》，收編至朱傳譽主編：《全明傳奇續編》，台北：天一出版，1996年。

[清] 李漁：《閒情偶寄》，台北：長安出版社，1980年6月。

[清] 段玉裁注，[東漢] 許慎著：《說文解字》，台北：藝文印書館，1979年6月。

[清] 清聖祖敕編：《全唐詩》，北京：中華書局，1960年。

[清] 褚人獲著，瘦吟山石校點：《隋唐演義》，沈陽：春風文藝出版社，1997年3月。

[清] 蟲天子：《香艷叢書》，台北：進學書局，1969年4月25日。

### (三) 近人論著

丁如明輯校：《開元天寶遺事十種》，上海：上海古籍，1985年1月。

王永健：《洪昇和長生殿》，上海：上海古籍，1982年5月。

王孝廉：《中國神話世界·下編—中原民族的神話與信仰》，台北：洪葉文化發行，2006年。

王孝廉〈牽牛織女傳說的研究〉，收編在古添洪、陳慧樺：《從比較神話到文學》，台北：東大，1985年9月。

王重民等編：《敦煌變文集》，北京：人民文學，1984年8月。

史仲文主編：《中國文言小說百部經典》，北京：北京出版，2000年。

余秋雨：《中國戲劇文化史述》，板橋：駱駝出版，1987年8月。

史仲文主編：《中國文言小說百部經典》，北京：北京出版，2000年。

李維斯陀著，楊德睿譯：《神話與意義》，台北：麥田出版，2001年7月。

李澤厚：《華夏美學》，台北：三民書局，1999年10月。

李澤厚，劉綱紀：《中國美學史》，安徽，安徽文藝出版社，1999年5月。

李澤厚：《美的歷程》，台北：三民書局，1996年9月。

林侑蒔主編：《全明傳奇》，台北：天一出版社，1983年。

- 周駿富輯：《清代傳記叢刊》，台北：明文書局，1985年5月10日。
- 洪北江主編：《清史稿》，台北：洪氏出版社，1981年8月1日。
- 胡萬川：《真實與想像神話傳說微探》，新竹：清大出版社，2004年7月。
- 侯鏡昶、劉致中：《讀曲常識》，台北：萬卷樓，1990年。
- 高莉芬著：《蓬萊神話：神山、海洋與洲島的神聖敘事》，台北：里仁書局，2008年3月20日。
- 孫馮翼輯：《許慎淮南子注》，收編至嚴一萍選輯：《百部叢書集成·問經堂叢書》台北，藝文印書館，1966年。
- 莊一拂：《古典戲曲存目彙考》，上海：上海古籍，1982年12月。
- 袁珂：《袁珂神話論集》，四川：四川大學出版社，1996年9月。
- 章培恒：《洪昇年譜》，上海，上海古籍，1979年2月。
- 梅新林：《仙話—神人之間的魔幻世界》，江蘇：新華書店，1992年6月。
- 曾永義：《長生殿研究》，台北：臺灣商務，1969年10月。
- 遼欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》，台北：木鐸出版，1983年12月。
- 鹿憶鹿：《洪水神話—以中國南方民族與台灣原住民為中心》，台北：里仁書局，2002年8月。
- 傅璇琮、倪其心、許逸民、孫欽善、陳新主傅璇琮等主編：《全宋詩》，北京：北京大學出版，1991年。
- 楊家駱主編：《孔尚任集》，台北，世界書局，1984年9月。
- 潛明茲：《中國神話學》，銀川：寧夏人文出版社，1996年5月。
- 鄭康成：《禮記鄭注》，台北：學海出版社，1992年8月。
- 蕭兵：《神話學引論》，台北：文津出版社，2001年10月。
- 蕭滌非等撰寫：《唐詩鑑賞集成》，台北：五南圖書，2001年12月。
- 謝國楨：《明末清初的學風》，上海：上海書店，2004年1月。
- 饒芃子主編：《中西戲劇比較教程》，廣東：廣東高等教育出版社，1989年7月。
- 羅永麟：《中國仙話研究》，上海：上海文藝，1993年5月。

嚴迪昌：《清詩史》，台北：五南圖書出版公司，1998年10月。

## 二、期刊

卞孝萱〈唐玄宗楊貴妃形魂故事的演進〉，《社會科學戰線·中國古代文學》1994年第2期。

王璦玲〈評點、詮釋與接受——論吳儀一之「長生殿」評點〉，《中國文哲研究集刊》2003年9月第23期。

王璦玲〈情緣總歸虛幻——「長生殿」的「情」觀〉，《中國文哲研究通訊》2001年3月第11卷第1期。

左東岭〈陽明心學與湯顯祖的言情說〉，《文藝研究》2000年第3期。

朱鴻〈談輯逸本《天寶遺事諸宮調》〉，《齊齊哈爾大學學報(哲學社會科學版)》2003年3月第2期。

杜若〈可憐一曲長生殿〉，《台肥月刊》1976年11月30日第17卷第11期。

吳承學、李光摩〈晚明心態與晚明習氣〉，《文學遺產》1997年第6期。

沈惠如〈窺探帝王的心靈煉獄：「長生殿」中權力與愛情的變奏〉，《聯合文學》2004年1月第231期。

胡珂〈從「以情為本」角度看「牡丹亭」和「長生殿」的共性與差異〉，《楚雄師範學院學報》2007年10月第22卷第10期。

孫京榮〈從「沉香亭」「舞霓裳」到「長生殿」——論「長生殿」創作的心理歷程〉，《西北師大學報(社會科學版)》，1994年1月第31卷第1期。

徐照華〈論長生殿之主題意識〉，《興大中文學報》1994年1月第7期。

徐龍飛〈「霓裳羽衣」——「長生殿」中的一個重要物象研究〉，《中國戲曲學院學報》2007年11月第28卷第4期。

郝譽翔〈由原型回歸之神話架構析論長生殿中「情」的意涵〉，《台灣大學：中國

- 文學研究》1993年5月第7期。
- 康保成〈楊貴妃的被誤解與楊貴妃形象的被理解〉，《文學遺產》1998年第4期。
- 康逸藍〈詠不盡興亡調 談「長生殿」、「桃花扇」所透顯出的文化觀〉，《聯合文學》1991年6月第8期。
- 陳富容〈「長生殿」對唐代「李楊情事詩」之運用及意義〉，《興大人文學報》2003年3月第36期。
- 許碧華〈「長生殿」的藝術成就〉，《板中學報》1990年2月第3期
- 張蓮〈試析唐明皇形象在文學作品中的演變〉，《景德鎮高專學報》2004年3月第19卷第1期。
- 張福海〈洪昇的疏狂與「長生殿」的審美意韻〉，《戲劇藝術》2008年3月第3期。
- 黃卓越〈「晚明社會與文化變遷研究」筆談〉，《中國文化研究》2004年春之卷。
- 黃麗貞〈唐明皇的愛情—探討「梧桐雨」雜劇和「長生殿」傳奇的寫作主題和人物塑造〉，《中等教育》1994年12月第45卷第6期。
- 曾禮軍〈禍水論、情海論與遺民情懷 — 「隋唐演義」與「長生殿」之李楊故事比較〉，《山西師大學報(社會科學版)》2007年5月第34卷第3期。
- 曾永義〈「長生殿」在戲曲文學與藝術上的成就〉，《中國文哲研究通訊》2001年3月第11卷第1期。
- 雅儒〈關於「長生殿」的事件〉，《新夏月刊》1973年3月31日第33期。
- 趙山林〈「專寫釵盒情緣」—「長生殿」怎樣寫「情」〉，《東南大學學報(哲學社會科學版)》2006年1月第8卷第1期。
- 鄭土有〈中國神話仙話化的演變軌迹〉《民間文學論壇》第1期1992年1月。
- 鄭尚憲、黃雲〈激越的浪漫 淒美的感傷—「牡丹亭」和「長生殿」「情至」理想比較〉，《東南大學學報(哲學社會科學版)》2007年9月第9卷第5期。
- 劉紅艷〈古典戲曲中楊貴妃形象的演變〉，《中國戲曲學院學報》2006年2月第27卷第1期。



洪昇《長生殿》的神話研究

錢志熙〈唐明皇、楊貴妃情事溯源〉，《文學遺產》2007年第2期。

錢葉春〈從戲曲的以花喻人看古代文化意象的演變—以楊貴妃形象為例〉，《戲劇文學》2007年第7期。

謝武雄〈長生殿與梧桐雨二劇之比較研究〉，《健行學報》1985年12月第5期。

### 三、學位論文

李沛靜《楊貴妃在唐詩、唐史資料之多重形象研究》，新竹：清華大學中國文學系碩士論文，2006年7月21日。

李怡芬《唐代詠玄宗楊妃詩研究》，台北：輔仁大學中國文學系碩士論文，1999年6月。

吳世如《唐宋詩歌中的楊貴妃形象研究》，台北：淡江大學中國文學系碩士論文，2002年6月。

李沛靜《楊貴妃在唐詩、唐史資料中之多重形象研究》，新竹：國立清華大學碩士論文，2006年7月21日。

陳桂雲《楊妃故事之研究》，台北：中國文化大學中國文學研究所碩士論文，1985年。

許綠倫《中日戲劇有關楊貴妃之研究》，台北：中國文化大學藝術研究所戲劇組碩士論文，1997年6月。

張秀娟《唐玄宗故事研究》，花蓮：國立花蓮教育大學民間文學研究所碩士論文，2006年5月。

楊朝淵《「長生殿」與「桃花扇」劇本文學研究》，台北：東吳大學中國文學系碩士論文。

歐麗娟《唐詩中的樂園意識》，台北：國立台灣大學中文研究所碩士論文，1997年5月。

## 附錄一

## 月宮、霓裳羽衣曲、蓬萊神話要素出現《長生殿》齣目表

齣目	齣名	神話要素
第十一齣	聞樂	嫦娥命寒簧下凡引楊妃魂遊月宮得曲 (全)
第十二齣	製譜	楊妃譜霓裳羽衣曲較勁梅妃驚鴻曲 (月)(霓)
第十四齣	偷曲	李暮宮外聽演教霓裳羽衣曲 (月)(霓)
第十六齣	舞盤	楊妃舞霓裳羽衣曲似月宮仙子 (月)(霓)
第二十七齣	冥追	從楊妃魂眼中看生死果報 (蓬)
第三十齣	情悔	楊妃魂悔過生前罪愆 (蓬)
第三十三齣	神訴	土地於織女前為楊妃說情 (蓬)
第三十七齣	尸解	楊妃復位仙班為蓬萊玉妃 (蓬)
第三十八齣	彈詞	李龜年淪落江南彈唱明皇、楊妃遺事 (霓)
第三十九齣	私祭	永新、念奴祭楊妃回憶當年演霓裳樂事 (霓)
第四十齣	仙憶	寒簧奉嫦娥到蓬萊請楊妃重譜霓裳羽衣曲(全)
第四十六齣	覓魂	臨邛道士楊通幽尋訪楊妃魂 (蓬)
第四十七齣	補恨	織女助楊妃再續前盟 (蓬)
第四十八齣	寄情	楊妃將金釵鈿盒交與楊通幽為信憑 (蓬)
第四十九齣	得信	楊通幽將金釵鈿盒交與明皇 (蓬)
第五十齣	重圓	楊妃、明皇月宮相會重奏霓裳羽衣曲 (全)

# 附錄二 遊月宮、霓裳羽衣曲、蓬萊玉妃的演變（《葉淨能詩》至《長生殿》）

