

第四十七期

中華民國一一三年五月

SOOCHOW JOURNAL OF CHINESE STUDIES

No.47

MAY 2024

發行人 詹乾隆

Publisher: Jan, Chyan-Long

編輯委員會

Editorial Board

編輯委員：陳恆嵩（主編・東吳大學教授兼系主任）

EDITORIAL COMMITTEE: Chen, Heng-Song

石曉楓（臺師大教授）

Shih, Hsiao-Feng

何寄澎（逢甲大學教授）

Ho, Chi-Peng

楊晉龍（中研院文哲所兼任研究員）

Yang, Chin-Lung

（以姓氏繁簡為序）

朱岐祥（東海大學退休教授）

Chu, Chi-Hsiang

林啟屏（政治大學教授）

Lin, Chi-Ping

執行編輯：賴信宏（東吳大學副教授）

EXECUTIVE EDITOR: Lai, Sin-Hung

編輯助理：卓伯翰（東吳大學秘書）

ASSISTANT EDITOR: Zhuo, Bo-Han

封面題字：潘重規教授

東吳大學出版

臺灣 111002 臺北市士林區臨溪路 70 號

Published by Soochow University

No. 70 Lin-hsi Road, Shih Lin, Taipei 111002

Taiwan, Republic of China

《東吳中文學報》獲國家科學及技術委員會人文社會科學研究中心
收錄於
「臺灣人文學核心期刊（THCI）」

民國 113 年
獲國家科學及技術委員會人文社會科學研究中心補助期刊編輯費用
謹致謝忱

本期稿件 19 篇，通過刊登 3 篇，退稿 15 篇，1 篇於進入實質審查程序中要求退稿，本期退稿率 84.21%。

東吳中文學報

第四十七期

中華民國一一三年五月

目 次

漢唐詩賦中之水晶書寫

..... 黃水雲 01

三教融攝下《老子》的詮釋面向：
以成玄英《老子義疏》道論為例說明

..... 楊穎詩 35

《萬壑清音》之淨腳散韻及其流傳變異

..... 侯淑娟 59

漢唐詩賦中之水晶書寫^{*}

黃水雲^{*}

摘 要

水晶（水精），是最具神奇靈性、晶瑩剔透的礦石，可作為人物配飾或生活器物等，不僅功能多樣，且予人獨特的審美想像。漢、唐，是中國古代最強盛的兩大帝國，不論在物質文化、社會制度，或人文藝術等方面，都有極大的發展與影響。本文擬就漢唐詩賦文本，蒐羅「水晶」相關詞彙，以舉隅方式探討水晶製品類別與主題內涵，說明漢唐詩賦中的水晶書寫，不僅豐富了詠物題材，也深化了水晶意象的象徵性和深刻性，其審美情趣、藝術修辭與文化意蘊，莫不展現漢唐盛世精神。

關鍵詞：水晶、水精、漢唐、詩賦、詠物題材

^{*} 本文曾於上海復旦大學所舉辦之「第十五屆國際辭賦學學術研討會」（2023 年 12 月 2 日）上宣讀，感謝會議講評人，及本刊匿名審查委員提供之寶貴意見，使本文論述更臻完善，謹致深摯謝忱。

^{*} 現任中國文化大學中國文學系專任教授。

收稿日期：2023 年 12 月 29 日，接受刊登日期：2024 年 5 月 26 日。

一、前言

天然礦石種類繁多，其中以「水晶」(水精)¹最具能量療癒功效，故世界各地大多將水晶奉為富有神奇靈性的礦石。考古發現的水晶製品數量雖有限，但新石器時期人們早已懂得利用水晶石材，而距今 2000 多年前的春秋戰國，已出現雕工精緻的水晶文物。

「水晶」歷來有「水玉、水碧、玉英(瑛)、石英、晶玉、菩薩石、千年冰」等諸多名稱。²純淨的水晶呈透明狀，礦物學上的水晶屬石英類礦物，化學成分為二氧化矽，玻璃光澤，有的水晶因含微量色素離子或細分散包裹體而呈各種顏色。³水晶外表澄淨如水，質地卻堅硬如石，正因水晶純淨、透澈、堅硬，而被視為純潔、堅貞的美好象徵。澄澈的水晶機體，有如曠世精靈，具有靈秀之氣、雄渾之韻，與文化之美，歷來無不激發眾多騷人墨客的吟詠。從楚辭、漢賦、唐詩、宋詞、元曲，到小說，皆催生出不少與水晶相關的文學作品。《山海經》曾載赤松子服食水玉成仙；《韓非子》載齊威王侍女因配戴水晶耳環而獨具魅力；《述異記》載春秋時吳王闔閭集中珍物建造水晶宮；而《太真外傳》則載漢成帝為趙飛燕建造水晶盤以歌舞，凡此或神化、或靈化了水晶，至於漢唐詩賦中之水晶書寫，則將水晶文學化、美學化和藝術化。

綜觀歷來學者大多偏重玉器之探索，⁴罕見論述水晶者。⁵例如《東周時期齊

¹ 根據《本草綱目》卷八：「水精釋名水晶、水玉、石英」。《全唐詩》中「水晶」大多寫作「水精」。宋代以後，「水晶」一詞用量逐漸超越「水精」，明代有關寶石的書籍，如《格古要論》、《天工開物》等，多用「水晶」二字。本論文「水精」詞彙皆依《全唐詩》、《全唐賦》等文本，唯行文中則用「水晶」二字統一說明之。

² 根據晉郭璞注：《山海經》：「水碧，亦水玉類」。又南朝梁顧野王《玉篇》：「美石似玉，水精謂之玉瑛也。」瑛亦作英。玉英有五解，一是色澤英華的玉石或水晶；二是花的美稱；三指唾液；四喻雪花；五指瑩澈如玉的泉水。至於「水碧」，係水晶一類的礦物，亦可視為水晶之別稱。

³ 周樂光：《礦石學基礎》（北京：冶金工業出版社，2007 年 11 月），頁 147。

⁴ 例如陳藝鳴：〈昆山玉碎鳳凰叫——從唐詩玉石語詞看外來文明〉，《語文學刊》第 8 期（2010 年），頁 27-28。陳藝鳴：〈珠棹時敲瑟瑟山——從唐詩玉石語詞看外來文明（再續）〉，《語文學刊》第 2 期（2011 年），頁 33-34。陳藝鳴：〈玉中仍是青琅玕——從唐詩玉石語詞看外來文明（三續）〉，《語文學刊》第 1 期（2012 年），頁 86-87。劉碧珊：《唐詩中的玉意象及其文化意涵》（西安：西北大學碩士論文，2012 年）。靳希、張新科：〈《全漢賦》玉研究〉，《蘭州大學學報》第 3 期（2017 年），頁 135-141。

⁵ 例如濮仲遠：〈唐五代絲綢之路上的瑟瑟與水精〉，《隴東學院學報》第 15 卷第 2 期（2004 年），頁 59-61。李銘晏：《天然水晶製品消費之文化意涵研究——以專賣店消費族群為例》（臺北：國立臺灣大學國家發展研究所碩士論文，2006 年）。曹春華：〈淺析中西方水晶藝術與文化的差異：中國水晶藝術品產業發展的趨勢〉，《上海工藝美術》第 3 期（2018 年），頁 45-47。唐錦瓊：〈先秦時期水晶製品初探〉，《東南文化》第 5 期（2019 年），頁 66-73。鄭燕：〈淺談天然水晶雕刻藝術品的文化打造〉，《天工》第 3 期（2019 年），頁 66-67。蕭航

國水晶瑪瑙製品初論》⁶，主要說明水晶瑪瑙製品的使用細節：頭飾（髮飾、耳飾）、指飾、項飾、腕飾、組佩飾（如胸佩、腰佩）等配飾用品，和棺飾和口琀等喪葬用品，其中雖不乏論及水晶顏色，如白晶、紫晶和茶晶等有關水晶製品的出土情況，然對詩賦中的水晶則缺乏說明。又如〈水精如意玉連環——從唐詩玉石語詞看外來文明〉⁷一文，指出唐詩中出現次數僅次於「玉」的寶石語詞便是「水精」，全文三頁，僅一頁論及唐代水晶詩歌。由於漢唐水晶製品之精緻與多樣，晶瑩剔透，意象豐富，是以漢唐詩賦中之水晶書寫，多展現作者的心靈與發現，理當具有特殊之審美情趣及文化意涵。

二、水晶之異稱與功能

「水晶」本具有「其瑩如水，其堅如玉」的特質，先秦時期多稱之為「水玉」。根據《山海經》：「又東三百里，曰堂庭之山……多水玉……丹水出焉，東南流注于洛水，其中多水玉……逐水出焉，北流注于渭，其中多水玉」。⁸司馬相如〈上林賦〉：「水玉磊砢」⁹，堆累眾多的「水玉」即是「水晶」。兩漢時期，「水精」本意為「水之精氣」，或言「水之精靈」，直到曹魏張揖《廣雅》：「水精謂之石英」¹⁰，此時「水精」方成為寶石名稱。

秦漢時期，《神農本草經》載：「紫石英，味甘溫，主心腹欬逆，邪氣補不足……。」¹¹書中記載能使人延年益壽的植物，有菖蒲、人參、茯苓、蓂蕩子等；礦物中有丹沙、玉、石鐘乳、涅石、樸消、白石英、紫石英、水銀、鉛丹等。因此，秦漢術士多用上述礦物煉製丹藥，尤其《淮南子·地形》所說的「五石丹」最具仙藥功能。根據南越王趙昧墓中出土五色藥石之實物，有紫水晶、硫磺、雄

：〈以館藏水晶雕文物探明清文人的「晶」品生活〉《藝術品鑑》第3期（2019年），頁13-14。
孫斌：〈巧奪天工，灼灼其華——宋元時期水晶的產地及其在社會生活中的用途〉《宋史研究論叢》第30輯2022年第1期，頁104-115。

⁶ 楊鎮：《東周時期齊國水晶瑪瑙製品初論》（濟南：山東大學碩士論文，2020年）。

⁷ 陳藝鳴：〈水精如意玉連環——從唐詩玉石語詞看外來文明〉（續），《語文學刊》第1期（2011年），頁110-112。

⁸ 〔周〕《山海經·南山經》卷1，收入《叢書集成新編》第90冊（臺北：新文豐出版公司，1985年1月），頁208-211。

⁹ 費振剛、胡雙寶、宗明華輯校：《全漢賦》（北京：北京大學出版社，1997年3月），頁63。本文所引漢賦皆據此，僅於引文後標示頁數，不另註說明。

¹⁰ 〔魏〕張揖撰，〔清〕王念孫注：《廣雅疏證》，收入《辭書集成》（北京：團結出版社，1993年11月），卷第9下，頁229。

¹¹ 〔魏〕吳普等述，〔清〕孫星衍、孫馮翼同輯：《神農本草經》，收入《四部備要》（臺北：臺灣中華書局，1966年3月），卷1，頁9。

黃、赭石和綠松石。¹²考古學家考證，煉丹士以礦物煉製之仙丹，具有鎮靜安神、鎮逆定喘之功效，甚至可自覺飄然神清。然因其中含有大量有毒物質，服用此金丹「仙去」者，多與服食仙藥有關。¹³《列仙傳》：「赤松子者，神農時雨師也，服水玉以教神農，能入火自燒。」¹⁴關於赤松子服水玉一事，文獻記載多有不同，唯《山海經》注中說赤松子所服食的水玉就是水晶。漢代因受屈騷影響，「食玉」可通神，說明水晶可聚集能量，是通靈仙藥。嚴忌〈哀時命〉：「願至崑崙之懸圃兮，采鍾山之玉英。」王逸注：「上崑崙山，遊於懸圃，采玉英咀而嚼之，以延壽也。」¹⁵足見「玉英」可以延年益壽，具仙藥之功能。

秦漢以來，追求長生者多服用礦石、植物以達強身健體。東漢桓譚〈仙賦〉：「吸玉液，食華芝，漱玉漿，飲金醪。」（《全漢賦》頁 248）《神農本草經》曾總結漢代以前的藥學成就，如紫石英、白石英、石鐘乳、赤石脂四種礦物，可治虛勞，久服可輕身益氣，延年不老。曹魏時，何晏將上列四種礦物，加上石硫磺而成五石散（寒食散），服用後頓覺神明開朗，體力增強。在何晏帶動下，五石散廣為流傳，然長期服食恐因中毒而喪命。東晉葛洪《抱朴子·仙藥》：「仙藥之上者丹砂，次則黃金，次則白銀，次則諸芝，次則五玉，次則明珠，次則雄黃……次則石英……。」¹⁶石英和水玉具有延壽功能，在六朝服食風氣下，此時文士莫不著墨其仙藥功能。

雲英水玉，錯耀龍鱗。煥若金膏，晃若燭銀。（庾闡〈揚都賦〉）¹⁷

邛疏練石髓，赤松漱水玉。（庾闡〈遊仙詩十首其三〉）

金膏滅明光，水碧綴流溫。（謝靈運〈入彭蠡湖口詩〉）

水碧驗未黷，金膏靈詎緇。（江淹〈雜體詩三十其二十六〉〈王徵君微養疾〉）¹⁸

東晉庾闡〈揚都賦〉和〈遊仙詩〉曾多次提及石英與水玉，認為邛疏服用石髓養

¹² 廣州市文物管理委員會等：《西漢南越王墓》上冊（北京：文物出版社，1991 年 10 月），頁 141。

¹³ 彭衛、楊振紅：《中國風俗通史·秦漢卷》（上海：文藝出版社，2002 年 3 月），頁 415-417。

¹⁴ 〔西漢〕劉向：《列仙傳》，收入《叢書集成新編》第 100 冊（臺北：新文豐出版公司，1985 年 1 月），卷上，頁 270。

¹⁵ 〔東漢〕王逸：《楚辭章句》，收入《景印文淵閣四庫全書》第 1062 冊（臺北：臺灣商務印書館，1986 年 3 月），卷 14，頁 85。

¹⁶ 〔東晉〕葛洪：《抱朴子內篇·仙藥》，收入《四部備要》（臺北：中華書局，1966 年 3 月），卷 11，頁 1。

¹⁷ 《全晉文》卷 38，參閱〔清〕嚴可均：《全上古三代秦漢三國六朝文》第四冊（臺北：世界書局，1982 年 2 月四版），頁 2。

¹⁸ 以上三首詩依序摘錄自《晉詩》卷 12，頁 875；《宋詩》卷 2，頁 1178；《梁詩》卷 4，頁 1579。參閱逢欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》（臺北：學海出版社，1984 年 5 月）。

生，赤松子服食水玉而長生，「石髓」對「水玉」，「金膏」對「水碧」，皆為礦石仙藥。李周翰注：「水碧，水玉也。與金膏并仙藥，其靈驗未可得。」¹⁹「金膏水碧」均為道家成仙之靈丹妙藥，然「水碧」卻也不乏其他功能。

殿階鋪水碧，庭炬坼金葩。紫極觀忘倦，青詞奏不嘩。（韓愈〈奉和杜相公太清宮紀事陳誠上李相公十六韻〉，卷 344，頁 2095）²⁰

採玉採玉須水碧，琢作步搖徒好色。（李賀〈老夫採玉歌〉，卷 391，頁 2394）

琢瑤勝水碧，所貴素且貞。（錢起〈白石枕〉，卷 236，頁 1422）

小腰倭墮三千人，宮衣水碧顏青春。（鮑溶〈章華宮行〉，卷 485，頁 3017）

「太清宮」乃道教天尊的居處，紫色是道教崇尚的顏色，「紫極」則說明太清宮殿臺階所鋪為紫色「水碧」。水碧十分珍貴，故李賀詩寫採玉石老人的艱辛，藉以批評統治者之驕奢。錢起歌詠白石枕，明白指出雕琢的「瑤」要優於「水碧」，原因在於顏色之純白，而「徒好色」與「顏青春」正說明水晶具有多種色彩。

唐代因道教興盛，神仙思想更形推展，是以服食行為普遍。²¹例如熱衷於煉丹服食而身亡的唐朝帝王，有太宗、憲宗、穆宗，和晚唐的武宗和宣宗。此時文士有沿襲漢魏六朝，藉「玉英、水碧」歌詠修仙、學仙，說明服食水晶可延年益壽。

屑瓊蕊以充餌，喻玉英以延年。（呂令問〈金莖賦〉）²²

武帝貴長生，延年餌玉英。（徐敞〈賦得金莖露〉，卷 319，頁 1938）

玉英時共飯，芝草為余拾。（王灣〈奉使登終南山〉，卷 115，頁 636）

水碧或可采，金精秘莫論。吾將學仙去，冀與琴高言。（李白〈入彭蠡經松門觀石鏡，緬懷謝康樂，題詩書游覽之志〉，卷 181，頁 1012）

玉英期共采，雲嶺獨先過。（劉商〈酬濬上人采藥見寄〉，卷 304，頁 1869）

法藥變化，無非水精。（羅公遠〈白金小還丹歌〉）²³

¹⁹ 〔梁〕蕭統選編，〔唐〕李善等注：《六臣注文選》，收入《四部叢刊》第 92 冊（臺北：臺灣商務印書館，1983 年），卷 31，頁 601。

²⁰ 〔清〕彭定求等編：《全唐詩》（鄭州：中州古籍出版社，1998 年 3 月）。本文所引用之唐詩句大抵根據此版本，為避免冗長註釋與篇幅，僅於詩題後標示卷數與頁數，不再另行作註。

²¹ 顏進雄：〈唐代服食風氣探析〉，《花蓮師院學報》第 10 期（2000 年 6 月），頁 249-272。

²² 簡宗梧、李時銘主編：《全唐賦》第壹冊（臺北：里仁書局，2011 年 10 月），頁 623。

²³ 陳尚君輯校：《全唐詩補編》（北京：中華書局，1992 年 10 月），續拾卷 13，頁 851。

藥用真水精，八數為第一。（李玄光〈還丹口訣〉）²⁴

唐代雖無承露盤與金莖銅柱，但卻有歌詠漢武帝在建章宮西神明臺上所建之仙人承露盤，文人認為服食水晶仙藥可延年益壽，充分說明水晶乃長生仙藥之一。終南山乃修仙者的捷徑，色澤英華的水晶玉石，象徵終南山的隱士文化，因此「壽比南山」最終成了祝人長壽之辭。李白雖表達出世情懷，卻認為碧綠的水玉或許可以採得，但煉金丹的秘訣卻難以尋獲，故而想與仙人談心，學習仙道精神。劉商晚年辭官返歸揚州，或許是江蘇省的鍾山多產有石英美玉，加上個人好煉藥求仙，故樂於採得玉石靈芝等仙藥。羅公遠與李玄光皆認為水晶可煉製仙丹，具仙藥功能。總之，漢唐詩賦中出現「水玉、水碧、玉英、水精」等水晶異稱，說明文人對礦物寶石之藥物功能已十分關注。

三、水晶書寫之時代背景

漢魏六朝，隨著南北文化的合流，絲綢之路的開啟，大一統的文化精神，早已展現出物質文明的高度成就。唐代，中外文化交流更形活躍，經濟繁榮，各種生活品項，大多走向多樣化和精緻化，尤其是皇宮建築內的水晶器物，更顯華麗，說明如下：

（一）經濟發達與中西商貿交流，提升世人對水晶貢品的重視與追求

漢代，經濟和文化不斷加強，張騫因出使西域，帶回諸多物產，使得當時的長安城，成為一個國際化的大都市。班固〈西都賦〉：「殊方異類，至三萬里」（《全漢賦》，頁 313），說明各方物產輻集於中原之景象。《洛陽伽藍記》卷四，載北魏富豪河間王元琛：「琛常會宗室，陳諸寶器，金瓶銀瓮百餘口，甌槃盤盒稱是。自餘酒器，有水晶鉢、瑪瑙盃、琉璃碗，赤玉卮數十枚，作工奇妙，中土所無，皆從西域而來。」²⁵可見豪門貴族，好以水晶等寶物裝飾家中之器皿和擺件，以顯示個人財富。尤其在商貿交流頻繁下，已有相當數量的水晶工藝品，從絲綢之路傳至中原貴族。魏晉南北朝時期，都城雖因戰亂而屢遭破壞，但隋唐的修建，使長安城再度展現其宏偉壯觀，城內百業興旺，珠寶及手工業等商業經濟高度發展，此時帝王權貴對外來器物有了強烈的追求欲望，尤其長安和洛陽商業活動繁榮，外來胡商兩湊雲集，從事珠寶買賣的商人，視珠寶礦石為生命，是以外國與唐朝的官方交往中，水晶也成了重要的「貢品」。

²⁴ 陳尚君輯校：《全唐詩補編》，續拾卷 54，頁 1607。

²⁵ 〔北魏〕楊衒之著，劉九洲注譯，侯迺慧校閱：《洛陽伽藍記》（臺北：三民書局，2015 年 10 月），卷 4〈法雲寺〉，頁 222-223。

根據《新唐書》載：

罽賓，隋漕國也，居葱嶺南，距京師萬二千里而贏……（唐高祖）武德二年（619），遣使貢寶帶、金鎖、水精醃、頗黎狀若酸棗。²⁶

又《舊唐書》：「開元六年（718），遣使貢獻鎖子甲、水精杯、瑪瑙瓶、駝鳥卵及越諾之類。」²⁷《冊府元龜》亦載：「是年，康國遣使貢獻鎖子甲、水精盃、瑪瑙瓶……」²⁸可見高祖、玄宗時期，西域諸多小國，多將珍貴的水晶及精美製品進獻給大唐朝廷。如拂林國的赤頗黎、綠頗黎、石綠、金精；康國的水精杯、瑪瑙瓶、寶香爐、白玉杯、瑪瑙、水精等寶物。足見水晶具貢品身價，工藝精美，造型具異國情調，因而各種水晶製品莫不標誌著時尚、豪華和高貴。而在異域文化或激勵、或吸引當時社會的脈動下，唐人多汲取藝術營養，且為唐文化之發展提供思想源泉與創作動力。

漢唐社會伴隨著經濟的成長，商品活躍刺激社會的物質需求，從商貿交流、審美意識、生活模式到價值觀，皆已逐步影響及文人之精神面貌。由此推知，經濟發達、開放且多元的社會生活和文化審美心態，應是促進漢唐詩賦書寫水晶素材的部分成因。

（二）工藝技術的提升與統治階級的物質欲望，豐富水晶之美學藝術

李澤厚曾於「楚漢浪漫主義」一節中讚嘆：

漢代極端精美並且可說空前絕後的各種工藝品，包括漆器、銅鏡、織錦等。所以說它們空前絕後，是因為它們在造型、紋樣、技巧和意境上，都在中國歷史上無與倫比，包括後來唐、宋、明、清的工藝也無法與之抗衡（瓷器、木家具除外）。²⁹

李氏雖過度讚揚漢代工藝，卻也說明漢代冶煉技術之成熟。早在漢代與古羅馬的貿易中，匠人已學會了古羅馬人模壓成型的玻璃器皿製造，為製造古代玻璃器皿提供技術支撐與理論。揚雄〈蜀都賦〉：「雕鐫釳器，百技千工」（《全漢賦》，頁162），說明漢代審美意識抬頭，故四川百工技法獨特，匠人具有高水準之製作工

²⁶ 〔宋〕歐陽修、宋祁等：《新唐書·西域上》（臺北：鼎文書局，1989年12月五版），卷221，頁6240-6241。

²⁷ 〔五代〕劉昫等撰：《舊唐書·西戎列傳》（臺北：鼎文書局，1985年3月四版），卷198，頁5311。

²⁸ 〔宋〕王欽若：《冊府元龜》，收入《景印文淵閣四庫全書》第919冊（臺北：臺灣商務印書館，1986年3月），卷971，頁268。

²⁹ 李澤厚：《美的歷程》（臺北：三民書局，2018年4月三版），頁96。

藝。唐代人們更從大量的日本遣唐使中，學到了日本工藝美術知識。因此，在時代的經驗累積與貿易互動中，唐代的藝術及技術均有非常高的水準，中外文化且得到極大的交融與互補。³⁰日本寺尾善雄曾說：

在這些珍品中，多半可以看到現在所運用的工藝技術，其中有的在技術上今天還無法模仿。在藏品中，有鑄造、鏤金、鑲嵌、漆工藝品，有陶器（已上釉）、鏤雕玻璃之類的玻璃製品……顯示出當時美術工藝水平之高超，這在世界上也是珍貴的藝術寶庫。³¹

正因器物品項與玻璃等製品之增廣，海外技術之引進，與當時美術工藝水平之高超，盛世之下的水晶製品乃更顯豐富且多元。

唐德宗時，牛肅撰有《紀聞》十卷，其中〈馬待封〉傳奇介紹玄宗時期巧匠馬待封及其發明：「開元初修法駕，東海馬待封能窮伎巧，於是，指南車、記里鼓、相風鳥等，待封皆改修，其巧踰於古。」³²可見中國的機械技術水平在唐代已具極高之成就。由於唐初政治穩定，經濟發達，加上統治者對精美物品的審美需求，因此，東海人馬待封為宮廷官府開發工藝品，此時匠人為皇宮和達官貴人雕琢水晶環、水晶枕、水晶盤、水晶珠、水晶簾等精美器物，藉以滿足統治階級的追求慾望，不難想像唐代工藝技術已十分進步。

唐人對水晶的喜愛，大多出於一種特殊的審美心理，加上統治階級的物質欲望，無形中對水晶製品產生了多元的需求，進而豐富了水晶製品的美學藝術。由於水晶本就具有晶瑩剔透、纖塵不染、寒涼圓潤和空靈清幽的特質，其高潔、脫俗和清雅的象徵，自然成為文人心中所愛，故歌詠水晶乃蔚為一時之風潮。

（三）層出不窮的精美器物與水晶製品，影響文人對水晶題材之感觸

古人歌詠器物，或詠物之本，或詠物之形，或詠物之用，尤其是器物的客觀功能，往往暗喻著人的主體作用，吟詠中不免滲入個人的意識或情感。從先秦兩漢到魏晉，對於器物的書寫，特別重視的是器物的「功能」；到了南朝，受到詠物賦、詠物詩與文學集團創作活動之影響，器物書寫乃逐漸轉型。³³漢魏六朝重視實用性，唐代則偏重裝飾性，故文人對水晶精美的藝術表現，不論詠物娛人或

³⁰ 胡玉康：〈漢唐絲路漆器文化外溢：契機、途徑與效應〉，《深圳大學學報》第33卷第1期（2016年1月），頁14-22。

³¹ 〔日〕清少納言、吉田兼好著，周作人、王以鑄譯：《日本古代隨筆選》（北京：人民文學出版社，1998年6月），頁293-294。

³² 〔唐〕牛肅撰：《紀聞》，收入《筆記小說大觀》三十九編（臺北：新興書局，1985年），卷6，頁279。

³³ 張鏞樺：《模式與意義——六朝器物詩賦研究》（新北：輔仁大學中國文學系博士論文，2019年）。

自娛，大多具有其特殊象徵性。

唐代珠寶首飾，大多材質奢華、工藝精湛，而且造型大膽、十分大氣，有著鮮明的大唐氣象。例如唐代武則天在位時期，東海製品便已開始進入宮廷貴宅的日常生活，其中水晶製品包括水晶簾、水晶如意、水晶屏風、水晶數珠、水晶首飾、水晶器皿、水晶枕等等，花樣繁多，層出不窮。唐代既是一個全民重視文學，熱愛創作的時代，甚至具有強烈的創新意識，且集中表現在詩歌上，因此，詩人對水晶工藝品多所感觸，以致書寫水晶題材的詩歌創作風潮也隨之湧起。

唐代詠物詩人喜歡運用「賦」的手法摹寫物象，也喜歡運用「詩言志」的傳統藉物抒情，以短小篇幅表達作者豐富深刻的情志與內涵。漢唐賦作中雖無專詠水晶，但唐詩中卻有單純擷取水晶吟詠，或歌詠水晶製品者，從中可知水晶器物品項與製品之多元，尤其煉字、煉句，不僅使水晶製品形神兼備，且能表現作者情志，甚具審美意趣與藝術魅力。

四、水晶書寫之主題內涵與文化意蘊

賦作中「水精」一詞，始出現於魏晉南北朝，如建安七子劉楨〈魯都賦〉：「紫金揚暉於鴻崖，水精潛光乎雲穴。」（《全漢賦》頁 711）又〈清慮賦〉：「出水精之都，上青臚之山。」（《全漢賦》頁 719）北周王褒〈日出東南隅行〉：「單衣火浣布，利劍水精珠。」³⁴「火浣布」和「水精珠」乃難得之貴重寶物，可見古人對水晶十分重視。綜觀詩賦中不乏有歌詠水晶具仙藥功能者；體現佛心者；歌詠水晶飾品、器皿、建築精美者；或喻為涼白剔透之物；或借代為月宮，不論是直詠、明喻、隱喻或借代，在體物、詠物或感物的書寫中，大抵可呈現出唐人之時代精神、修辭藝術、審美情趣和文化意蘊等，試述如下：

（一）直詠水晶與水晶佛珠之靈透

1. 直詠水晶

水晶透明清澈、瑩潤如水、玲瓏可愛，因此《全唐詩》中有直接描摹「水精」者：

映物隨顏色，含空無表裏。持來向明月，的爍愁成水。（韋應物〈詠水精〉，卷 193，頁 1086）

³⁴ 逯欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》，《北周詩》，卷 1，頁 2335。

映水色不別，向月光還度。傾在荷葉中，有時看是露。（王建〈水精〉，卷 301，頁 1846）

詩人率先以謎語式的寫實手法吟詠水晶，以內外清澈的水晶為鏡，可映照出萬物色彩，水晶鏡子太過清澈，似乎不復存在；而手持水晶迎向明月，則擔心清亮如冰的水晶，會化成水珠而消失不見。詩人想像豐富，比喻貼切，對水晶特性描述的淋漓盡致。詩中雖無「晶瑩、透明」等字眼，卻表達出水晶「晶潤、純潔、靈透」的生動特質，用字堪稱絕妙。

2. 水晶佛珠

水晶珠中較大者可視為「火珠」，較小者可作為「佛珠」。《佛說無量清淨平等覺經》載：無量清淨佛所居國有七寶，其中「水晶」在白銀、黃金之後，位列第三寶。³⁵《舊唐書》：「林邑國，漢日南象林之地，在交州南千餘里……（貞觀）四年，其王范頭黎遣使獻火珠，大如雞卵，圓白皎潔，光照四尺，狀如水精。正午向日，以艾承之，即火燃。」³⁶又《舊唐書》：「尸羅逸多遣大臣郊迎，傾城邑以縱觀……復遣使獻火珠及鬱金香、菩提樹。」³⁷佛家弟子確信，水晶會閃射神奇的靈光，可普度眾生，故水晶石被尊崇為菩薩石。《本草綱目》：「菩薩石，釋名放光石、陰精石。集解：日中照之有五色，如佛頂圓光，因以名之。」³⁸依據上列描述，火珠應是可聚焦起燃的水晶球，也是佛教象徵物。

水搖金剎影，日動火珠光。（李白〈秋日登揚州西靈塔〉，卷 180，頁 1006）

正位開重屋，凌空出火珠……遙知太平代，國實在名都。（崔曙〈奉試明堂火珠〉，卷 155，頁 869）

銀泥殿裏嫌紅燭，教近龍床著火珠。（和凝〈宮詞百首〉其四十六，卷 735，頁 4544）

明堂乃天子布政之宮，也是「天子太廟」，據說武則天為強化個人地位權威，於垂拱三年（687）毀東都乾元殿，就其地創之。數年後明堂因毀於火災，「則天尋令依舊規制重造明堂，凡高二百九十四尺，東西南北廣三百尺。上施寶鳳，俄以火珠代之」。³⁹寶鳳火珠，自有其特殊的象徵意義，而明堂火珠當時依然令人矚目。如果說此一西靈佛塔上有火珠，則可說明安放在東都洛陽明堂的頂端，應是唐代

³⁵ 〔東漢〕支婁迦讖譯：《佛說無量清淨平等覺經》，收入《趙城金藏》第六冊（北京：北京圖書館，2008年1月），頁684。

³⁶ 〔五代〕劉昫等撰：《舊唐書·南蠻列傳》，卷197，頁5269-5270。

³⁷ 〔五代〕劉昫等撰：《舊唐書·西戎列傳》，卷198，頁5307。

³⁸ 〔明〕李時珍：《本草綱目》，收入《景印文淵閣四庫全書》第772冊，卷8，頁636。

³⁹ 〔五代〕劉昫等撰：《舊唐書·禮儀志》，卷22，頁867。

最著名的火珠。火珠在世人眼裏，堪稱舉國稱奇的「國寶」。⁴⁰武則天信佛、禮佛、奉佛，親自參與組織《華嚴經》的翻譯，水晶念珠既為佛教徒的標志，則不排除此一異域國寶火珠，乃是巨大的水晶球，更能象徵佛教意涵。至於和凝以「紅燭」和「火珠」相對，也不排除火珠即是「夜明珠」的可能性。

佛珠又稱念珠、數珠，是用絲線貫穿一定數目的珠粒，可作為念佛號、經咒或禮佛時用以稱名計數束心之物，是佛家念三寶時的記數之具，用以消除煩惱障和報障，通常可分為持珠、佩珠和掛珠三種類型。使用佛珠稱名記數，始於隋唐時期，流行於中國、蒙古、日本、韓國和其他藏傳佛教盛行之地。隋唐因佛教盛行，佛珠乃成了僧俗所攜行的重要法具，甚至成為佛教徒的標誌。佛教念珠的價值不同於世俗觀念，如珍貴的金銀寶石，則不及沉香、紫檀、蜜蠟、黃花梨木等材質的念珠更有價值。《佛說校量數珠功德經》記載數珠不同材質之功德大小：

若用鐵為數珠者，誦掐一遍得福五倍；若用赤銅為數珠者，誦掐一遍得福十倍；若用真珠、珊瑚等為數珠者，誦掐一遍得福百倍……若用水精為數珠者，誦掐一遍得福萬萬倍。⁴¹

經文中提到的念珠材質，種類繁多，但使用珍珠珊瑚等寶物（佛教講的七寶）做成的念珠，皆不及水晶念珠之功效。而被譽為「水晶之王」的白水晶，又稱「摩尼寶珠」，乃佛教七寶之一。由於白水晶純淨、透澈，具堅硬特質，被視為心地純潔、堅貞不屈的美好象徵，因此被奉為富有神奇靈性的水晶數珠、念珠，成了體現佛心的象徵物，明顯具有宗教功能，如直接歌詠者：

西方真人為行密，臂上記珠皎如日。佛名無著心亦空，珠去珠來體常一。誰道佛身千萬身，重重只向心中出。（皎然〈水精數珠歌〉，卷 821，頁 5011）

水已清，清中不易當其精……良工磨拭成貫珠，泓澄洞澈看如無……既指其珠當佛身，亦欲珠明佛像智……上人視日授微言，心靜如斯即諸佛。（歐陽詹〈智達上人水精念珠歌〉，卷 349，頁 2116）

等量紅縷貫晶瑩，盡道勻圓別未勝。鑿斷玉潭盈尺水，琢成金地兩條冰。輪時只恐星侵佛，挂處常疑露滴僧。幾度夜深尋不著，琉璃為殿月為燈。（曹松〈水精念珠〉，卷 717，頁 4462）

泠泠瀑滴清，貫串有規程……願在玄暉手，常資物外情。（貫休〈上馮使君水晶數珠〉，卷 834，頁 4792）

⁴⁰ 陳藝鳴：〈玉中仍是青琅玕——從唐詩玉石語詞看外來文明（三續）〉，《語文學刊》第 1 期（2012 年），頁 86-87。

⁴¹ 〔唐〕寶思惟譯：《佛說校量數珠功德經》，收入《大正藏》第 17 冊第 788 號（臺北：大藏經刊行會出版、新文豐出版公司，1983 年 1 月），第 727 頁 a 欄。

磨琢春冰一樣成，更將紅線貫珠纓。似垂秋露連連滴，不濕禪衣點點清。棄拋乍看簾外雨，散罷如觀霧中星。要知奉福明王處，常念觀音水月名。（貫休〈懸水精數珠詩〉）⁴²

天竺胡僧踏雲立，紅精素貫鮫人泣……。淒清妙麗應難並，眼界真如意珠靜。碧蓮花下獨提攜，堅潔何如幻泡影。（無名氏〈天竺國胡僧水晶念珠〉，卷 785，頁 4792）

皎然描寫來自西方的印度僧人或西域人，臂上掛了一串晶亮的念珠，亮得像太陽一樣，似乎在提醒眾生撥珠來去的同時，也應思量社會多元與世事無常，去掉貪瞋癡，心中才能產生無煩惱的佛家智慧。歐陽詹認為水雖清澈，仍不及水晶透亮，尤其精華的水晶經過打磨成為水晶念珠，其澄淨透亮連星、月都無法超越，奇珍異寶與水晶相較，更不足為奇。水晶念珠因深具佛性，上人無論是在佛像前還是佛寺中，手持念珠在月光下，水晶更顯晶瑩剔透，耀人眼目。人的內心也應像水晶一樣清明，心無雜物，便是通曉佛理。詩人藉由水晶特質說明佛理之道，堪稱絕妙。曹松描寫水晶念珠以紅繩貫串，珠子好似水和冰的清透，又像星星和露珠，琉璃和月亮般的明耀，歌詠念珠透亮，即是盛贊佛僧之光明。貫休認為水晶數珠琢磨得像春冰一樣的明亮清澈，用紅線將數珠貫穿起來，並在水晶下部繫結珠纓飾物，僧人垂掛水晶數珠於胸前，彷彿秋天露珠垂滴，又像不濕禪衣的水珠一樣清亮。如將數珠向上擲拋，則猶如雨珠下落；若將數珠分散排列，又像霧中閃爍的星星，水晶數珠應是提醒僧人奉行福業，多做善事，並不忘多念觀音之名，以獲得更多善果。⁴³貫休「春冰、秋露」，應是受到曹松「兩條冰、露滴僧」詩句之影響，詩人對水晶數珠或多或少地加以歌詠，將透明的水晶念珠，作為佛教光明的象徵。此外，也有詩句不寫念珠，但實際上仍藉由水晶串珠，表達出對生命本質透徹真切的體悟。

水精一索香一爐，紅蓮花舌生醍醐。（貫休〈題弘顓三藏院〉，卷 827，頁 5035）

無來無去本湛然，不居內外及中間。一顆水精絕瑕翳，光明透滿出人天。（拾得〈無題詩〉，卷 807，頁 4929）

掘得一寶藏，純是水精珠。（寒山〈詩三百三首〉其二四四，卷 806，頁 4922）

光搖水精串，影送蓮花軸。（陳陶〈題僧院紫竹〉，卷 745，頁 4587）

「水精一索」或「一顆水精」，都說明人心就像明亮的水晶珠，透出光明，湛然

⁴² 張錫厚主編：《全敦煌詩》（北京：作家出版社，2006年5月），第七冊，卷55，頁2800。

⁴³ 汪泛舟：《敦煌詩解讀》（北京：世界圖書出版有限公司，2015年3月），頁185-186。

澄澈地灑滿人間。手上念珠，清潤透明，既可看透世事，澄澈自身，也清涼他人。而串珠的紅線有如一條熱腸子，溫熱人心，且胸懷悲憫。至於寒山與陳陶所歌詠之水晶珠、串，皆圓淨皎潔。水晶珠透明本質，象徵著智慧，既可通神，觀想更是透徹，故念珠者可修心，修佛者可深入禪境，達到沒有執著的空明境界。凡此佛寺僧侶之水晶念珠，只要持珠念誦，便可使人平靜、除罪、清澈透明，進而獲取功德。

（二）歌詠環、簪、釵、梳、如意等水晶飾品之精美

水晶經過加工，可作佩飾，具有身分地位之象徵功能。根據《禮記·玉藻》：「天子佩白玉而玄組綬……士佩璫玕而緼組綬。」⁴⁴可見佩飾代表著不同的身分等級。周代對飾品的使用具有嚴格的等級約束，誠如楊伯達所說：「玉珮在西周的基礎上繼續發展，依佩用者的社會等級，有用玉，用玉與瑪瑙、水晶、玻璃等幾種材料混合及無玉等三種佩飾……。」⁴⁵事實上，新石器時期河南新鄭沙窩李村遺址出土的水晶細石器，已證實水晶飾物和擺飾早已存在。人們大多將水晶作為飾品，而具體的水晶製品大致有佩飾、項飾、腕飾、髮飾等各種形態，可見唐代貴族使用水晶簪、釵等飾品已十分普及。

1. 水晶環

「環」乃玉石雕琢成中央有孔的圓形玉器，水晶環即是用水晶雕琢，大抵作為欣賞之用。

王室符長慶，環中得水精……無瑕勝玉美，至潔過冰清……能銜任黃雀，亦欲應時明。（嚴維〈奉試水精環〉，卷 263，頁 1588）

詩人描寫皇家長慶宮的符璽印信，是一個水晶的環飾。水晶環潔白質地乃天然形成，非一般技藝可雕成，它勝過無瑕的美玉與潔淨的寒冰。詩作既為應試而寫，是以歌頌水晶環無瑕高潔的內質，正是強調自我之美質，也象徵政治之昌明。詩人用黃雀銜環報恩典故，強調自己一旦受恩，必將回報。「勝玉美」，「過冰清」歌頌了水晶環的外在特性與內在美質，「應時明」則描繪出水晶充滿靈性的動態美。唐代杜顏（白環賦）：「青瑩若水，潔白如天」；張仲素〈黃雀報白環賦〉：「晶月圓，規規霜白。」⁴⁶賦中謂此白環近似水和月亮之清澈潔白，其祥瑞象徵無異

⁴⁴ 〔西漢〕戴聖輯：《禮記·玉藻》卷 30，收入《十三經注疏》（臺北：藝文印書館，1982 年 8 月九版），頁 564。

⁴⁵ 楊伯達主編：《中國玉器全集》（石家莊：河北美術出版社，2005 年 1 月），頁 155。

⁴⁶ 〔清〕陳元龍等奉勅編：《御定歷代賦彙》（京都：中文出版社，1974 年 3 月），卷 96「玉帛類」，頁 1350。

讚揚君王之德，實同於〈奉試水精環〉對水晶環之歌詠。

2. 水晶簪

上古時期，髮簪被稱作「笄」，「及笄之年」指女子年滿十五，結髮用笄貫之，表示已到出嫁年齡。秦漢以後，「笄」為「簪」取代，從最基礎的固定髮型功能，擴大為裝飾工具。古代男子二十歲行弱冠之禮，也會用髮簪固冠，以免滑墜。男子若將筆插在頭上，稱為「簪筆」，方便隨時記事，冠簪成了身分的象徵。簪的材質多樣，有金銀、竹木、玉石、玳瑁、水晶等。

鹿胎冠子水晶簪，長嘯欹眠紫桂陰。（褚載〈送道士句〉，卷 694，頁 4331）

水玉簪頭白角巾，瑤琴寂歷拂輕塵。（溫庭筠〈題李處士幽居〉，卷 578，頁 3639）

粉薄塗雲母，簪寒簞水晶。（吳融〈箇人三十韻〉，卷 685，頁 4266）

芙蓉冠子水精簪，閑對君王理玉琴。（和凝〈宮詞百首〉其九十六，卷 735，頁 4547）

鹿胎冠子乃幼鹿皮所制之帽，大多為隱士所戴，或長嘯，或斜著身子在紫桂樹蔭下休眠，充分展現道士身影。據說武周到盛唐時期，道士多以碧色紗羅製成蓮形冠飾，是以芙蓉冠乃成了道徒之冠，冠多以烏紗為之，形如芙蓉，頭上且插著一支水晶雕刻的簪子，水晶簪象徵著純潔，也表達詩人對美好生活的嚮往。

3. 水晶釵

簪和釵功能相似，用於固定髮髻，最大區別在於簪是單股，釵為雙股。即釵是兩股交叉而成在盤髮後插於髮髻中，或用來固定帽子等。唐人喜歡用釵、梳、簪等裝飾髮髻，釵上多裝飾各種的花紋圖案與垂飾物。

水精鸚鵡釵頭顫，舉袂佯羞忍笑時。（韓偓〈忍笑〉，卷 683，頁 4249）

插去定難分鏡彩，看時長似滴珠光。（李郢〈題水精釵〉⁴⁷

月姊殷勤留不住，碧空遺下水精釵。（司空圖〈遊仙二首〉其二，卷 634，頁 3944）

唐詩中雖多出現金釵和玉釵，但水晶之晶瑩剔透，從詩作中仍可說明婦女對水晶釵的喜好。如寫貴婦佯羞忍笑時，水晶雕刻的鸚鵡花片在釵頭上顫顫巍巍；又如描寫嫦娥飛上月宮成了月姊，遺下的「水晶釵」更添增月宮中之仙女形象。

⁴⁷ 陳尚君輯校：《全唐詩補編》，續補遺卷 8，頁 426。

4. 水晶梳

梳子除了用來梳髮，也可插在髮上裝飾，故而亦會產生梳子滑落之情景。

皓指高低寸黛愁，水精梳滑參差墜。（張碧〈美人梳頭〉，卷 469，頁 2925）

從美人睡醒，對鏡梳頭，到釵梳滑落，或可感受水晶梳之晶瑩涼白與玉釵之冷透冰明，詩作傳達出美人在春光明媚下清新脫俗之特有形象。

5. 水晶如意

如意本寓意為吉祥如意，一說由搔杖與笏演變而為陳設珍玩，形狀類似一個帶有雲頭或蘑菇狀頂端的 S 形小拐杖，多作為女子佩戴之飾品。

鄧夫人額上微殷，卻賴水精如意。（韓偓〈紅芭蕉賦〉）⁴⁸

水精如意刁金色，雲母屏風透掩光。（盧綸〈蕭常侍瘞柏亭歌〉，卷 277，頁 1706）

水精如意玉連環，下蔡城危莫破顏。（李商隱〈贈歌妓二首〉其一，卷 539，頁 3350）

鄧夫人為孫權之子孫和之妻，頗受寵愛，一日，手裏的水晶如意傷及鄧夫人臉頰，孫和擔心留下疤痕，於是懸賞天下求得膏藥，夫人敷完後，臉頰因留下赤紅斑點反倒更顯俏麗。賦作本意原贊賞芭蕉形色，卻借水晶如意傳達其令人讚賞之色澤。又盧綸藉由金色的水晶如意，寄寓自己在不順遂的人生仕途中，仍然萬丈光芒，卓爾超群。至於李商隱則用無瑕的水晶如意讚賞歌妓的容顏，充分展現歌妓之美好。

（三）歌詠盤、硯、枕、簾等水晶器物之奢華

《後漢書·西域傳》載大秦國宮室：「所居城邑……宮室皆以水精為柱，食器亦然。」⁴⁹說明秦漢已懂得使用水晶，水晶製品普遍成了宮中奢華的生活器物。

1. 水晶盤

歷來涉及水晶盤之典故有二：一是漢武帝將進貢之玉晶鑄成玉盤，賜予董偃，用以盛冰，終因冰與玉盤渾然一體而導致玉盤摔碎，玉盤即水晶盤。二是漢成帝特為趙飛燕製作，令大力士托盤，讓身輕纖弱的飛燕在水晶盤上起舞，可見

⁴⁸ 簡宗梧、李時銘主編：《全唐賦》第柒冊，卷 49，頁 4431。

⁴⁹ 〔劉宋〕范曄：《後漢書·西域傳》（臺北：鼎文書局，1987 年元月五版），卷 88，頁 2919。

漢代已出現水晶盤。直到唐代，方有水晶盤之書寫。

紫駝之峰出翠釜，水晶之盤行素鱗。（杜甫〈麗人行〉，卷 25，頁 189）

罷執霓旌上醮壇，慢妝嬌樹水晶盤。（李商隱〈天平公座中呈令狐令公，時蔡京在坐，京曾為僧徒，故有第五句〉，卷 541，頁 3387）

秋吹動搖神女佩，月珠敲擊水晶盤。（李紳〈悲善才〉，卷 480，頁 2994）

紅錦晚開雲母殿，白珠秋寫水精盤。（章孝標〈覽楊校書文卷〉，卷 506，頁 3145）

杜甫描寫楊貴妃得寵後，僕人用水晶盤將駱駝峰製成的珍饈佳肴端到宴席上，美人仍然覺得沒有胃口，詩人揭露史事，以精製水晶盤和佳肴，諷刺楊家兄妹之奢靡、驕縱與荒淫，曲折諷刺了玄宗的昏庸和時政的腐敗。李商隱描寫女道士登上祭壇，輕盈起舞形象及其惹人憐愛情景，藉由祭壇上精美鮮異的陳設物品與水晶盤，暗指令狐楚的貴族身分。至於李紳以玉佩搖動和珠敲水晶盤，描寫琵琶演奏聲，以「神女佩」和「水晶盤」，聯想音樂之美妙，以聲喻聲，頗富神韻。而章校標則將華美的文章比喻成紅錦，展開在雲母裝飾的月宮殿堂裏，像潔白而貴重的珍珠，傾瀉在晶瑩的水晶盤上，十分華貴，令人欣羨。

2. 水晶硯

水晶，除了無色或純白外，也有「赤石英」、「紫石英」、「青石英」，水晶乃名貴寶石，可製作為工藝美術品，但因雕琢難，是以雕琢成為硯臺者極為罕見。

樣如金蹙小能輕，微潤將融紫玉英。（皮日休〈以紫石硯寄魯望兼酬見贈〉，卷 613，頁 3830）

詩題「紫石硯」即是「紫玉英」，北宋文同〈謝楊侍讀惠端溪紫石硯〉：「硯有紫石英」⁵⁰，米芾《硯史》：「信州水晶硯，於他硯磨墨汁傾入用。」⁵¹從紫玉英、紫石硯、紫石英到水晶硯，應可說明晚唐已出現紫色的水晶硯。

3. 水晶枕

《說文解字》：「枕，臥所呂薦首者。從木。」⁵²可見古代最常見的枕頭是木

⁵⁰ 北京大學古文獻研究所編；傅璇琮等主編：《全宋詩》（北京：北京大學出版社，1999 年 12 月），卷 448，頁 5439，下文所引宋詩皆據此版本，僅於引文後標示出處，不再另行作註。

⁵¹ 〔宋〕米芾：《硯史》，收錄於《學津討原》（臺北：新文豐出版公司，1980 年 12 月），頁 86。

⁵² 〔清〕段玉裁：《說文解字注》（臺北：黎明文化事業有限公司，1980 年 10 月五版），頁 260。

質，其後枕頭材質眾多，有石、玉、瓷和水晶等。「枕」不單是一種寢臥用具，還兼有號脈、冥用等價值，更具有餽贈、賞賜等功能。枕的材質不僅可反映時人的生活習俗和時尚追求，且具有社會文化和藝術審美價值。根據考古資料，漢代多玉枕，唐代因瓷器行業逐漸繁榮，寢具主要以瓷枕為主。由於硬枕多冰涼，夏季可消暑，因而出現了水晶枕。

千年積雪萬年冰，掌上初擎力不勝。南國舊知何處得？北方寒氣此中凝。（崔珣〈水晶枕〉，卷 591，頁 3717）

雲母帳中偷惜，水精枕上初驚。（毛熙震〈何滿子〉，卷 895，頁 5455）

古人誤以為水晶是老冰凝結而成，因千年不化，又稱「千年冰」。崔珣形象地描述水晶的晶瑩、澄澈、潔淨等特徵，詩境也營造得十分清新秀麗。正因水晶有如萬年老冰，握在手裏冰冷凍人，無法握住，是以水晶中包裹的不論是南國的老朋友或山水風景，都因北方寒氣將他們冰封在這水晶枕中，詩中充滿著浪漫的想像。毛熙震亦想像豐富，構思奇巧，藉由「雲母帳」和「水精枕」相對偶，顯現華麗光澤，詩中所蘊含的精神寄託與惆悵深情，莫不令人嘆為觀止。

4. 水晶簾

水晶簾，係指質地精細而色澤瑩澈的簾子。簾有「隔」的作用，隔中有透，實中有虛，靜中有動，因此，簾後美人、簾底纖月、簾掩佳人、簾捲西風等，可捲可垂的「簾」，總予人獨特的情感暗示和審美想像，在內外空間景物的光線滲透下，更引人無限的遐思。⁵³詩人所謂的繡簾、珠簾、水晶簾等，或許並非寫實，但與水晶詞彙結合所展現的華美富麗，鮮明的色澤美感，似乎構成了簾內與簾外的微妙感知，如描寫水晶簾浮動氤氳的景象：

或委空林，光亂於水晶簾裏。（王榮〈珠塵賦〉）

洞見佳人，外捲水精之箔。（王榮〈瑠璃窗賦〉）⁵⁴

窗中翡翠動，戶外水精浮。（李嶠〈簾〉，卷 60，頁 393）

幽閑雲碧牖，氤氳水精簾。（康翊仁〈鮫人潛織〉，卷 780，頁 4772）

水精簾動微風起，滿架薔薇一院香。（高駢〈山亭夏日〉，卷 598，頁 3750）

卻下水晶簾，玲瓏望秋月。（李白〈玉階怨〉，卷 164，頁 925）

⁵³ 黃淑貞：〈《全宋詞》垂簾「隔中有透」視覺意象探析〉，《臺大文史哲學報》第 80 期（2014 年 5 月），頁 81-108。

⁵⁴ 以上兩篇賦作參閱簡宗梧、李時銘主編：《全唐賦》第陸冊，卷 45，頁 4079 和 4084。

水晶簾可隔開內外景象，調節光影變化，構築「窗中」與「戶外」場景，「幽閑」與「澁澁」想像，「微風起」和「一院香」的感知，是精貴、美麗和愉悅。高駢用水晶簾動說明整個水面猶如水晶做成的簾子，微風吹拂使得蕩漾水波之樓倒影更顯晶瑩透徹。由於簾幕多將女子隔絕於樓臺內院，女子心靈最深處的情愛與愁思，只能藉由「簾」之意象寄寓「閨怨」之無奈與孤獨。李白寫婦女在夜裏，獨自隔著透明的水晶簾子凝望秋月。簾外月色，不論是明月或殘月，總能為詩境增添一份幽深，予人一種獨特的寂寞美感，尤其是水晶的剔透與秋月之玲瓏，更顯詩人之生命情境。詩人藉由色澤瑩澈的水晶簾和明亮秋月，更能映襯出女子宮中幽獨之苦。又如：

樓上美人相倚看，紅妝透出水精簾。（顧況〈宮詞五首〉其五，卷 267，頁 1614）

水精簾外教貴嬪，玳瑁筵心伴中要。（元稹〈和李校書新題樂府十二首〉其三〈五弦彈〉，卷 419，頁 2517）

應共三英同夜賞，玉樓仍是水精簾。（李商隱〈月夜重寄宋華陽姊妹〉，卷 540，頁 3376）

簾之「隔中有透」，可以觀看美人，也可看清貴嬪或宋華陽三姊妹的情感。李商隱描寫三女子一起夜賞月光，華陽觀玉樓仍然像是透明的水晶簾，係因水晶清澈透亮，自然形成「不隔」的視野，進而也可透視詩人的情感。

水精簾卷桃花開，文錦娉婷眾非一。（貫休〈送楊秀才〉，卷 828，頁 5045）

王母階前種幾株，水精簾外看如無。（韋莊〈白櫻桃〉，卷 696，頁 4338）

水晶簾不隔，雲母扇韜鉞。（楊巨源〈和汴州令狐相公白菊〉，卷 883，頁 5383）

金波寒透水精簾，燒盡沈檀手自添。（李中〈宮詞二首〉其二，卷 748，頁 4617）

簾本是靜止的，因人的捲收動作，使得視覺和嗅覺產生律動，詩人藉由視覺意象，將之轉化為自己可感可知的真實存在，有簾捲盛開的桃花，簾外的白色櫻桃，在水晶簾透徹「不隔」的視野中，更顯清晰。然冰冷的水精簾，有時卻越發添增隔離感，甚至創造出清澈幽冷的景致。

此外，唐詩中提及不少與月宮相關的水晶簾，尤其是將女子閨閣拜月的捲簾稱為水晶簾，以示與月宮相關。

晚妝留拜月，卷上水精簾。（司空圖〈偶書五首〉其三，卷 632，頁 3932）

月殿影開聞夜漏，水精簾卷近銀河。（顧況〈宮詞五首〉其二，卷 267，頁 1613）

風動閑天清桂陰，水精簾箔冷沉沉。（曹唐〈小遊仙詩九十八首〉其五十九，卷 641，頁 3986）

綠鬟侍女手纖纖，新捧嫦娥出素蟾。衛玠官高難久立，莫辭雙卷水精簾。（黃滔〈捲簾〉，卷 706，頁 4402）

垂簾與捲簾，一暗一明，營造出形色光影等視覺意象，更能引發幽微的情思。由於雲母、琉璃、琥珀等象徵著華貴高雅與優美氣度，因此水晶書寫大多伴隨著雲母等高貴器物，甚至與之形成對偶，如：

水晶簾外金波下，雲母窗前銀漢回。（沈佺期〈古歌〉，卷 95，頁 559）

雲母帳前初氾濫，水精簾外轉逶迤。（宋之問〈明河篇〉，卷 51，頁 350）

魏王綺樓十二重，水晶簾箔繡芙蓉。（崔顥〈盧姬篇〉，卷 130，頁 718）

水晶簾箔雲母扇，琉璃窗牖玳瑁床。（崔顥〈邯鄲宮人怨〉，卷 130，頁 718）

琥珀盞紅疑漏酒，水晶簾瑩更通風。（劉禹錫〈劉駙馬水亭避暑〉，卷 359，頁 2199）

水晶簾富麗華貴，不容置疑地出現在月宮、魏王綺樓等貴族居所，並伴隨雲母扇、琉璃窗、玳瑁床、琥珀盞等名貴物，其所洋溢的濃豔氣息，充分展現閨閣之富麗。由於簾「隔中有透」，又「靜中有動」，因此透過水晶簾，亦可觀賞內外景物之狀態。

閒讀道書慵未起，水晶簾下看梳頭。（元稹〈離思五首〉其二，卷 422，頁 2533）

出戶忽看春雪下，六宮齊卷水晶簾。（和凝〈宮詞百首〉其二十一，卷 735，頁 4543）

水精眠夢是何人？攔藥日高紅髮鬢。（李商隱〈日高〉，卷 540，頁 3382）

詩人藉由純淨透明的水晶，或看梳頭、或觀春雪、或賞美人，無不充滿生機，瞬間產生虛渺之意境。如李商隱由外而內，將鏡頭推向臥室，描寫水晶簾內熟睡的美人，詩人不說做美夢的是何種女子？卻將目光投向盛開的芍藥花，借芍藥之美，比喻正在眠夢者的姿容風韻，是豔而不妖、美而不嬌的容顏，雖屬實寫，暗裡卻是「虛實相生」，別有一種韻致雅趣；雖是懸問，實為提問，藉由水晶簾內女子之幽居，不僅突出美人的風韻，惹人愛憐，水晶冰冷寒涼之特質，則更加烘托出

環境的寂靜清冷。

（四）歌詠宮殿等水晶建物之秀麗

東晉王嘉《拾遺記》載：「周靈王二十三年，起昆昭之臺……篩水精以爲泥。」⁵⁵漢唐既是文化創作的高峰，其精心建築的亭臺樓閣，當以水晶宮所營造出玲瓏剔透的神仙世界，最受矚目。

1. 水晶宮殿

宮殿乃帝王居所，應是古代建築中最高貴、最豪華的建築。唐代長安城內主要皇宮有太極宮、大明宮和興慶宮，其中大明宮則包括含元殿、宣政殿和紫宸殿等，由於帝王宮殿多華麗壯觀，時人習慣用水晶宮殿稱之。

苑外江頭坐不歸，水精春殿轉霏微。（杜甫〈曲江對酒〉，卷 225，頁 1318）

水精不覺冷，自刻鴛鴦翅。（李商隱〈宮中曲〉，卷 540，頁 3382）

杜甫指的水晶宮是長安城芙蓉苑中宮殿，華麗的宮殿虛空寥落，給人時過境遷的景象。李商隱描寫宮女因蒙受寵幸，承恩心態不覺得水晶宮殿冰冷，反而感到溫馨。此外，水晶宮清幽寂靜，詩人乃將水晶宮作爲佛寺的代稱或個人嚮往之勝境。

皎潔圓明內外通，清光似照水晶宮。（薛濤〈十離詩〉其六〈珠離掌〉，卷 803，頁 4896）

寒色蒼蒼老柏風，石苔清滑露光融。半夜四山鐘磬盡，水精宮殿月玲瓏。（張祜〈東山寺〉，卷 511，頁 3187）

玉節金珂響似雷，水晶宮殿步裴回。（貫休〈蜀王入大慈寺聽講〉，卷 835，頁 5081）

有念盡爲煩惱相，無私方稱水晶宮。（貫休〈山居詩二十四首〉其二十四，卷 837，頁 5094）

山爲水精宮，藉花無塵埃。（貫休〈山中作〉，卷 828，頁 5045）

皓月殿中三度磬，水晶宮裏一僧禪。（常建〈題法院〉，卷 144，頁 797）

我聞天王分理四天下，水晶宮殿琉璃瓦。（歐陽炯〈題景煥畫應天寺壁天王歌〉，卷 761，頁 4678）

⁵⁵ 〔前秦〕王嘉撰，石磊注譯：《新譯拾遺記》（臺北：三民書局，2012 年 1 月），卷 3，頁 91-92。

心在水精域，衣霑春雨時。（杜甫〈大雲寺贊公房四首〉其一，卷 216，頁 1234）

寺廟清幽，在寺裡聽講或居住皆可滌盡煩惱。如張祜使用風、光、聲、影等意象，使得東山寺彷彿水晶宮殿般通體明亮，加上皎潔的月光則更顯通透。詩人以客觀的自然物象抒發其個人情感，似乎能感悟寺內佛光普照，明心見性之人生哲理。又詩人描寫寺院四周幽謐清靜的遠山勝景，深邃的竹林和蒼松老樹，在烟嵐中若隱若現，一輪皓月當空映照下，大殿傳來三聲磬音，在猶如水晶宮般清澈寧靜的寺院中，隱約看見一僧寂然入定，給人禪趣無限的美好情景。而歐陽炯寫好友景煥，於應天寺門左壁上畫天王，雖謳歌天王畫像，卻以水晶宮殿形容此寺廟之富麗景象。至於杜甫描寫長安朱雀街南的大雲經寺，與僧人住所贊公房，則於詩題下自注：武后幸光明寺，沙門宣政進大雲經，中有女主之符，因改為大雲經寺。此水晶域指的正是不染塵埃的淨土，意即寺廟清淨之地。

溪上玉樓樓上月，清光合作水晶宮。（楊漢公〈明月樓〉，卷 516，頁 3215）

又如水晶宮，蛟螭結川瀆。又如鐘乳洞，電雷開巖谷。（吳融〈綿竹山四十韻〉，卷 685，頁 4267）

含元殿上水晶宮，分明指出神仙窟。（鍾離權〈贈呂洞賓〉，卷 860，頁 5242）

神仙深入水晶宮，時飲醍醐清更醲。（呂岩〈窯頭坯歌〉，卷 858，頁 5230）

浙江吳興湖州，自古被譽為「水雲鄉」、「水晶宮」，楊漢公晚年曾遊覽此地，對湖州秀麗的山水勝景，自然讚譽有加。至於吳融描寫湖北綿竹山附近的神農溪，溪水清澈儼如長江三峽中的翡翠水道，而綿竹山之清靜美麗風光，宛如水晶宮殿般之美好，詩人運用想像與比喻，道出個人心中所嚮往之勝境。至於含元殿，也稱太極殿，太極含陰陽故稱含元。世人欽慕太極，皇宮中乃建有太極殿。而神仙窟即神仙居所，也可喻為隱居處或逍遙住所，可見詩人認為只有深入山中水晶宮，才可得知玄理，是以將水晶宮視為神仙窟。

2. 水晶堂

「堂」本指正房或大廳，水晶堂即是用水晶裝飾的廳堂。

陽關臨絕漠，中有水精堂。暗磧鋪銀地，平沙散玉羊。體明同月夜，色淨含秋霜。可則棄胡塞，終歸還帝鄉。（〈水精堂詠〉）⁵⁶

作者為敦煌人，一說作者為賈休。原本深暗的沙石地面，因鋪上水晶石塊，使得

⁵⁶ 陳尚君輯校：《全唐詩補編》，拾遺卷 3，頁 80。

水晶堂的內外地基，遠望有如白銀鋪地，在夜光下更顯皎潔明亮。詩人狀寫水晶堂「體明」與「色淨」的華美，藉以烘托對於忠唐英雄的銘記和旌揚，壯麗的水精堂，亦可象徵大唐之昌盛。⁵⁷水晶透明清澈的外觀，與深暗的廣漠沙石，形成對比，從水晶建材中確實可感受到盛世大唐之璀璨光景。

3. 水晶樓閣

水精樓閣分明見，只欠霞漿別著旗。（司空圖〈攜仙錄九首〉其八，卷 633，頁 3940）

司空圖基本上過著一種消極的生活，晚年雖避世棲遁，但常與名僧、高士吟詠，詩人對水晶樓閣此一神仙之境，可望而不可及，內心感到惆悵。

綜上所述，可知詩人想像豐富，善用「賦」的鋪陳手法，描寫水晶物件，進而呈現唐詩中水晶題材之多元內涵。晶瑩的水晶建物在文人筆下，被賦予無限的想像，上至「天庭」，下至「龍宮」，詩人或直接歌詠帝王宮殿；或比喻為寺廟、神仙窟；或隱喻為月宮；或以之作為個人嚮往之美好勝境等，莫不呈現出優美的水晶建物畫面與豐富內涵。

（五）以水晶象徵瓜果等寒白之物

在詩人筆下，水晶之寒涼純白，可以變幻成水果或晶瑩剔透之物，水果類如西瓜、胡桃、荔枝、石榴、葡萄等；而晶瑩剔透之物如露珠、指甲或冰溜等，皆具有水晶涼白之特質。

1. 借水晶比喻西瓜、白胡桃與石榴等瓜果

乞為寒水玉，願作冷秋菰。（杜甫〈熱三首〉其一，卷 230，頁 1382）

飯抄雲子白，瓜嚼水精寒。（杜甫〈與鄆縣源大少府宴漢陵得寒字〉，卷 224，頁 1312）

氣呵雲液變白髮，爪入水精嘗綠瓜。（李郢〈贈羅道士〉）⁵⁸

「水晶」古稱「水玉」，因質地瑩澈如水，純白性涼，可比喻為西瓜等涼性水果。《杜臆》：「『寒水玉』，注云：水精。恐是臆解。公〈園人送瓜〉詩：『浮沉亂水玉。』謂瓜也。以對『秋菰』，豈不穩稱。」⁵⁹「瓜」有水能解炎熱，是以「寒水玉」即「水晶」，可代指西瓜。根據沈約〈行園詩〉：「寒瓜方臥壟，秋菰亦滿陂

⁵⁷ 汪泛舟：《敦煌詩解讀》，頁 332-333。

⁵⁸ 陳尚君輯校：《全唐詩補編》，續補遺卷 12，頁 430。

⁵⁹ 〔明〕王嗣爽撰：《杜臆》（臺北：臺灣中華書局，1970 年 10 月），頁 250。

。「寒瓜」對「秋菰」，說明「寒水玉」有「寒瓜」之稱，因西瓜食之冰涼故稱「寒」，又因瓢美之多，又有「水瓜」之稱。作者因天氣悶熱，只能藉由西瓜消暑止渴，以圖清涼！西瓜與水晶皆具寒涼特質，隱喻生動。杜甫同樣用水晶形容瓜果，認為用匙盛的飯像雲朵一樣白，瓜吃在嘴裏像水晶一樣寒，瓜與水晶皆具寒涼特性，比喻十分精妙。李郢曾追隨道教，故寫詩贈羅道士，表現道士形貌，將綠瓜比喻為水晶，形象亦十分鮮明。

紅羅袖裏分明見，白玉盤中看却無。疑是老僧休念誦，腕前推下水晶珠。（李白〈白胡桃〉，卷 183，頁 1025）

流霞包染紫罌粟，黃蠟紙苞紅瓠犀……蕭娘初嫁嗜甘酸，嚼破水精千萬粒。（無名氏〈石榴〉，卷 785，頁 4792）

白胡桃本是一種普通果物，其純白的外在特質，在李白的神筆點化下，將普通的胡桃，描述得如珠似玉，如水晶珠般的高貴華美。而無名氏描寫石榴的表皮與色彩，桃紅的外皮飽滿圓潤，鮮紅色的果肉鮮嫩欲滴、粒粒分明。晶瑩的果實包粒具有白玉和冰壺的潔白高雅，詩人將果粒比喻為千萬粒晶瑩剔透的水晶，其甘酸滋味更覺美好。

2. 借水晶比喻露珠、指甲、冰雪、食鹽等晶瑩剔透之物

湘妃雨後來池看，碧玉盤中弄水晶。（郭震〈蓮花〉，卷 66，頁 416）

山蛭金奏響，荷露水精圓。（羊士諤〈林館避暑〉，卷 332，頁 2001）

浮杯小摘開雲母，帶露全移綴水精。（李商隱〈和馬郎中移白菊見示〉，卷 541，頁 3390）

郭震認為碧綠的荷葉有如「碧玉盤」，而將荷葉上的水珠比喻為「水晶」。荷葉水珠因微風拂過，酷似顆顆晶瑩剔透的水晶在碧玉盤中滾動，說明水晶圓潤透亮特質。至於羊士諤和李商隱所說的露珠，一在荷葉上，一在白菊花上，用水晶之圓潤剔透形容露珠，書寫畫面十分靈動且富有生機。

明窗弄玉指，指甲如水晶。（晁采〈子夜歌十八首〉其五，卷 800，頁 4873）

鳥啄冰潭玉鏡開，風敲檐溜水晶折。（無名氏〈白雪歌〉，卷 785，頁 4792）

客到但知留一醉，盤中祇有水晶鹽。（李白〈題東谿公幽居〉，卷 184，頁 1028）

晁采寫美人手指像玉石般的潤澤圓滑，指甲更似水晶之剔透晶瑩，比喻十分精妙。〈白雪歌〉寫雪漫山巒，寒鳥只能用鋒利尖嘴啄開玉鏡般的冰潭，覓取魚蝦充饑；呼嘯山風，彷彿一把小錘，敲斷了房檐上水晶似的冰柱，詩人將冬景描繪

得如同神話中的水晶世界，別有奇趣。而李白為突顯東谿公之清廉，則用水晶鹽展現其淡泊情志，意境開闊。總之，瓜果與冰雪之寒涼，白胡桃與石榴之瑩白色澤，露珠、指甲與食鹽之剔透，凡此物象之感官聯想，莫不彰顯水晶特質及其獨特之藝術形象。

（六）將水晶盤等借代為皎潔之圓月

唐詩意象受到五行觀念的影響，大抵想像月宮是由西王母的神格及五行屬性演繹而來。從唐詩與唐代筆記中，可知構成天上月宮的要素，有嫦娥、蟾蜍、玉兔、月桂、水晶和雲母等，其特性皆與五行中的金和水的特性相關。⁶⁰根據敦煌出土文獻《葉淨能詩》，人們對月宮充滿著想像，認為皎潔的月宮中到處有水晶，如云：

淨能作法，須臾便到月宮內。觀看樓殿臺臺閣，與世人不同……直到大殿，皆用水精琉璃瑪瑙，莫測（測）涯際。以水精為牕牖，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。⁶¹

詩中多次提及水晶樓殿，寒氣逼人，且樓臺建築和器具皆為水晶材質，說明月宮中隨處可見水晶，是以詩人直接將月宮想像成水晶樓、水晶宮殿或水晶球，如：

王母妝成鏡未收，倚欄人在水晶樓。（成彥雄〈中秋月〉，卷 759，頁 4671）

一片黑雲何處起，皂羅籠却水精球。（姚合〈對月〉，卷 498，頁 3103）

更憶瑤臺逢此夜，水晶宮殿挹瓊漿。（韓偓〈洞庭玩月〉，卷 681，頁 4230）

別有洞天三十六，水晶臺殿冷層層。（章碣〈對月〉，卷 669，頁 4152）

水晶宮裏桂花開，神仙探幾回。（毛文錫〈月宮春〉，卷 893，頁 5441）

成彥雄認為月亮是王母娘娘的寶鏡，梳妝完畢就高掛天上，王母寶鏡是何其華美皎潔？此時想像王母倚靠在月宮中的瓊樓玉宇，好比人間相思者，在明亮的月光下倚欄凝望。姚合、韓偓、章碣等詩人所描寫的水晶球、水晶宮殿、水晶臺殿等皆代指月宮，大抵藉由月光表達無聲的相思。晚唐五代詞人毛文錫，意象豐富地想像月宮中的嫦娥，生活應是十分地美好，雖屬幻想中的月宮情景，卻隱含著詩人對政治前程的期許與美好生活的嚮往。唐代詩人除了將水晶盤視為水晶製成之

⁶⁰ 施愛東：〈五行思維下的唐詩月宮意象〉，《西北民族研究》第 3 期（2019 年），頁 163-174。

⁶¹ 〔唐〕葉淨能：《葉淨能詩》，收入《敦煌變文集》（北京：人民文學出版社，1984 年 8 月），卷 2，頁 225。

圓盤外，也將水晶盤比喻為圓月。如：

昨夜雲生拜初月，萬年甘露水晶盤。（王昌齡〈甘泉歌〉，卷 143，頁 787）

若是曉珠明又定，一生長對水晶盤。（李商隱〈碧城三首〉其一，卷 539，頁 3357）

不假丹梯躡霄漢，水晶盤冷桂花秋。（曲龍山仙〈玩月詩〉，卷 862，頁 5256）

根據《唐詩鼓吹注》：「曉珠，謂日也。」⁶²意指明亮的太陽如果固定永不降落，則天上仙女如何能在夜月中幽會？詩人以幽晦深曲之隱喻筆法，表現仙女對幽會的留戀不捨，感嘆彼此難以長相廝守。詩人面對皎潔的明月，賦予水晶豐富的意蘊，從而予人絕妙的審美感受。

五、水晶書寫的時代意義與影響

唐代傳承前人技藝，水晶製品不僅繁縟富麗，且品項多樣，除了具有裝飾效果，還極大地拓展了水晶詩賦的藝術表現力。試就其書寫之時代意義與影響，論述如下：

（一）結合文人行旅，有助瞭解水晶書寫背景與東海水晶產地之關係

先秦時期以山東臨淄為中心的齊地是水晶製品的主要分布區，產地在江蘇東海，由於莒地罕見水晶製品，因此，從東海、經莒地、過穆陵關至臨淄的運輸路線，反映了先秦時期的貢賦形式，而魯南、蘇北一帶，自古就有水晶礦體。⁶³根據中國水晶製品的出土地點，結合產地、關市等資料，和不同地區間水晶製品的風格形態差異，可以初步瞭解水晶原料產地和流通渠道。東周時期，位於東海之濱的齊國可說是水晶與瑪瑙資源開發的主導者。據說漢代司馬相如妻氏卓文君，祖先是山東有名的冶鐵富商，父親卓王孫⁶⁴雖遷徙至四川臨邛，也曾在東海經營鹽鐵生意，相如或目睹、或聽聞礦產玉石，其〈上林賦〉：「水玉磊砢，磷磷爛爛，采色滢汗……」（《全漢賦》頁 63）藉由豐富的想像，使得眾多的水晶美玉在水

⁶² 〔金〕元好問編、〔元〕郝天挺註：《唐詩鼓吹注》，收入《景印文淵閣四庫全書》第 1365 冊（臺北：臺灣商務印書館，1986 年 3 月），頁 472。

⁶³ 王子孟、劉延常、馬國慶等：〈齊文化研究的新收穫與新視野〉，《管子學刊》第 3 期（2018 年），頁 120-128。

⁶⁴ 卓文君之父卓王孫，相傳曾在東海經營鹽鐵生意，後遷四川臨邛成為冶鐵巨富。如今東海縣張灣鄉卓王河邊仍有稱之為「卓王墩」的碼頭遺址，明朝之前稱之「卓王河鎮」。

波中輝映出鮮亮光明的情景，堪稱是我國最早形容水晶瑰麗多采的經典之作。

唐代，因出現眾多的水晶製品，乃至歌詠水晶蔚為一時之風潮。由於山東南部和江蘇北部，以東海為中心的區域，是中國最主要的水晶產地，李白〈東海望日樓〉、〈東海有勇婦〉、〈哭晁卿衡〉和〈訪東海戴天山不遇〉等詩作，雖無「水晶」詞彙，卻說明李白東遊時，曾到過東海蒼梧山。李白既行經東海，理應知道東海水晶及巧匠馬待封故事，是以詩人書寫「水晶」製品，自是合理。又如王昌齡、李白、杜甫、劉商、韋應物、劉禹錫、李賀、貫休、皮日休、司空圖等，或為江蘇人氏，或宦遊江蘇等地，其中又以李白、杜甫行旅宦遊之地遍及山東、江蘇與陝西長安等大江南北。長安本是唐王朝的政治和文化中心，也是文學創作與傳播據點，當李、杜詩作開啟「水晶」視角時，水晶自然成了最佳的傳播題材。詩歌既是唐人獵取功名和詩酒雅集的重要舞臺，則文人對李白詩中的「水晶簾」，杜甫詩中的「水晶之盤」、「水晶域」、「水晶春殿」等，自是感到新鮮，是以「水晶」成了文人關注焦點，進而成為文人創作素材。

宋代詩詞大家蘇東坡〈和陶雜詩十一首之十一〉：「我昔登朐山，出日觀滄涼。欲濟東海縣，恨無石橋梁。」（《全宋詩》第 14 冊，卷 824，頁 9550）朐山位於江蘇東北部，在今連雲港西南東海縣，此即東坡回憶登朐山時所見景象。東坡既到過東海，詩詞中自然提到水晶，如〈念奴嬌〉：「水晶宮裏，一聲吹斷橫笛。」⁶⁵作者描寫中秋月夜，乃以水晶宮代指「月宮」。又〈江神子〉：「水晶鹽，為誰甜？」（《全宋詞》第 1 冊，頁 299）透過對東海水晶之浪漫想像，認為白雪有如水晶鹽一般透明且具有美味，比喻形象十分精妙。

明代李時珍曾到東海的蒼梧山採藥，牛山採水晶，牛山即位於江蘇連雲港市東海縣南，根據《江南通志》載：「牛山，在州西南七十里，產水晶石。」⁶⁶東海產水晶，是以今日陳列於中國地質博物館的「水晶大王」係出自東海，淨重 3.5 噸，所謂「東海水晶甲天下」，說明東海已成了中國水晶最主要的集散地。

東海素有「中國水晶之都」的美譽，近幾年，水晶之熱已逐漸感染東海，東海人以水晶為題材的電視劇《水晶緣》；電視專題片《東海水晶傳奇》；還有與水晶相關的繪畫與詩詞歌曲等，多方展現水晶文化之魅力，可見，東海水晶已影響及古今文學，為世人留下難忘的水晶之歌。

（二）發掘出土文物，有助瞭解水晶之文化意蘊與實用意義

根據中國墓葬內出土的水晶製品，有的佩飾頂端為瑪瑙或者水晶瑗（環），

⁶⁵ 唐圭璋編：《全宋詞》（臺北：明倫出版社，1970 年 12 月），第 1 冊，頁 330。下文所引宋詞皆據此版本，僅於引文後標示出處，不再另行作註。

⁶⁶ 〔清〕趙弘恩等監修、黃之雋等編纂：《江南通志》，收入《景印文淵閣四庫全書》第 507 冊（臺北：臺灣商務印書館，1986 年 3 月），卷 14，頁 484。

也有以水晶、瑪瑙或其他材質加工製成的飾品，組合方式多樣。因水晶易碎，加工難度大，無法形成平滑的成品，直到戰國時期鐵質工具的出現和運用，水晶製品才得以廣泛使用。東周齊國的水晶瑪瑙組佩飾多見於大墓及其殉葬的妾侍幸臣之屬，說明齊地水晶瑪瑙組佩飾只有具備一定社會地位的人才能够使用。⁶⁷如戰國時期墓葬中的水晶杯，堪稱是中國最早的水晶製品，此乃 1990 年 10 月，為杭州文物考古人員在杭州市半山區石橋鄉所發現。⁶⁸而出土於 1987 年法門寺唐代地宮的水晶枕，因唐皇室虔誠信佛，是以磨製為佛之臥具。正因其天然、光潤無紋飾，而被視為瑰寶。唐天寶十年（751）安祿山生日，楊貴妃賞賜的禮物裏就有紫羅枕和金平脫鐵面枕，⁶⁹精湛的工藝技法與裝飾藝術頗具審美情趣。據說法門寺地宮中也出土了水晶棺、水晶球、水晶花蕾等。而西安米氏墓出土的文物珍品，有一條令人驚艷的「水晶項鍊」，墓中出土器物，代表了盛唐時期手工業製作的高超技藝，具有很高的藝術審美價值。水晶製品歷經戰國至唐代，從出土文物中，更能了解古人之審美追求。宋以後雖傳承漢唐技藝，但出土於長干寺地宮的水晶杯，卻呈現出宋代注重形神勾勒的簡樸玉雕風格，是一件珍貴的佛教藝術品。至於清朝不僅官帽用頂珠區別官職，今故宮博物院所藏清中期的水晶夔紋活環瓶和水晶活練花籃，設計更是精巧。

水晶功能十分多元，除了具有活血化癥、通經活絡等功效外，也有仙藥功能。至於科學研究中，水晶也被證實具有聚焦折射、儲存資料、傳遞訊息、能源轉換、能量擴大等五大功能，可作為科技材料。水晶具有強大磁場，尤其天然水晶純淨、空靈的特點與佛學內涵相近，如紫水晶可增長智慧與護身解毒的功效；而骨幹水晶具有強大的磁場，含有地、水、火、風四大元素，因此可以供佛通靈與淨化保健，如占卜師、靈修者，可藉由水晶和神靈溝通。配戴水晶飾品，能將正面能量擴大，進而影響人的磁場，功能確實多元。綜觀唐詩對水晶佛珠的歌詠，更能感受水晶之圓潤皎潔，特別能表現佛教淨心、純靜、透亮、除憂等功能，且被賦予神奇的力量。配帶水晶飾品不僅具有能量與美感，水晶擺件也有聚財聚氣的功效，能招福擋煞，具吉祥平安等諸多效果。文人們歌詠之水晶製品，不僅充分展現漢唐手工技藝之精湛，也體現出時代之審美觀。根據考古科學家研究，在西班牙瓦倫西亞地區的巨石墓中，早已發現了一系列的水晶武器。特殊的水晶武器，工藝精美，距今約有 5000 年的歷史，可見西方人對水晶之喜愛與重視。又美國紐約博物館收藏著一具 3600 年前的古瑪雅人水晶骷髏的陪葬品，水晶骷髏具催眠作用，應是古瑪雅人進行麻醉手術治療時所使用，證實水晶具有輔助性的醫療功能。至於 2000 年前的英國，也曾利用水晶球算命，說明水晶可以傳達心靈訊

⁶⁷ 孫慶偉：《周代用玉制度研究》（上海：上海古籍出版社，2008 年 8 月），頁 292。

⁶⁸ 羅賓、張梁：〈戰國水晶杯〉，《環球人文地理》第 1 期（2015 年），頁 114。

⁶⁹ 〔唐〕姚汝能：《安祿山事蹟》，收入《叢書集成新編》第 103 冊（臺北：新文豐出版公司，1985 年 1 月），卷上，頁 63。

息，是卜測中的重要工具。水晶既含有部分對人體有益的微量元素，可使身體各部位更加協調；也有聚光、放光功能，用以刺激人體穴位，可以產生一定的理療作用，可見水晶不僅是科技材料，也具有極其重要的醫療功能等，故詩賦中歌詠玉英、水晶為長生仙藥，實不容置疑。

（三）探究水晶詩賦，有助瞭解其修辭美學、審美情趣與影響

漢魏六朝時期，「水碧」多與「金膏」對仗，兩者本是煉丹藥材，被喻為難得的珍寶。其後寶石含意被虛擬化，「金膏水碧」⁷⁰乃成為詩詞書畫的讚美詞，詞意明顯擴大。水晶和雲母本為珍貴礦石，兩者皆具有玻璃光澤，因其明亮光耀而顯現高貴，故唐代詩賦中「水晶」多與「雲母」對仗，賦作如王勃〈春思賦〉，王綽〈瑠璃窗賦〉、〈珠塵賦〉；詩作如沈佺期〈古歌〉、毛熙震〈何滿子〉、吳融〈箇人三十韻〉等。

由於水晶具冰寒純白特質，往往成為寒涼瓜果或圓潤透亮之物的象徵，如宋代趙希逢〈暑〉：「滿口水晶寒嚼瓜」（《全宋詩》第 62 冊，卷 3266，頁 38922），辛棄疾〈鷓鴣天〉：「雲子飯，水晶瓜。」（《全宋詞》第 3 冊，頁 1923）將西瓜喻為水晶，應是受到杜甫〈與鄆縣源大少府宴漢陂得寒字〉：「飯抄雲子白，瓜嚼水精寒。」的影響。又荔枝總令人引發形、色、味的聯想，果肉更予人有滿口生津之感，故宋代詩詞多有歌詠之作，如歐陽修〈浪淘沙令其三〉：「五嶺麥秋殘，荔子初丹。絳紗囊裡水晶丸。」（《全宋詞》第 1 冊，頁 141）陶弼〈荔支〉：「肉露水晶丸」（《全宋詩》第 8 冊，卷 406，頁 4983）；劉攽〈荔枝其二〉：「多情莫唱水晶丸」（《全宋詩》第 11 冊，卷 616，頁 7315）；郭祥正〈荔枝二首之二〉：「甘露初凝濕水晶」（《全宋詩》第 13 冊，卷 776，頁 8982）；呂頤浩〈荔枝亭〉：「水晶絳雪舊馳名」（《全宋詩》第 23 冊，卷 1347，頁 15391）；袁燮〈和李左藏荔支〉：「賓朋恣食水晶顆」（《全宋詩》第 50 冊，卷 2646，頁 31001）。即使到了清代，范咸〈詠荔枝〉：「脫囊盤走水晶珠」⁷¹，仍然讚賞荔枝有如水晶般的瑩白圓潤，果肉多汁，酷似水晶般的剔透，凡此應是受到唐代張九齡〈荔枝賦〉：「膚玉英而含津」⁷²的啟發。

唐代無名氏〈石榴〉：「嚼破水精千萬粒」，亦將石榴果肉隱喻為水晶，其後北宋周師厚《洛陽花木記》記載九類石榴品種，即包括了水晶漿榴；南宋楊萬里〈石榴〉：「水精為醴玉為漿」（《全宋詩》第 42 冊，卷 2297，頁 26379）；許及之〈白石榴〉：「花開水晶餅」（《全宋詩》第 46 冊，卷 2456，頁 28415），詩中除了

⁷⁰ 如宋代馬廷鸞：〈次韻湯叔遜謝筆墨長句〉：「一朝洗眼獲玉句，金膏水碧浸方瞳。」參閱《全宋詩》第 66 冊，卷 3461，頁 41240。

⁷¹ 施懿琳等編撰：《全臺詩》（臺北：國家臺灣文學館，2004 年 2 月），第 2 冊，頁 266。

⁷² 簡宗梧、李時銘主編：《全唐賦》第壹冊，卷 6，頁 591。

強調石榴果實的色澤與甜美多汁外，亦看重石榴花色之潔白嬌艷，形象更顯深刻。南宋賀德英〈賦雪〉：「踏破水晶街」（《全宋詩》第 68 冊，卷 3602，頁 43149）；楊萬里〈賀吉州李守臘雪〉：「千門萬戶皆水晶」（《全宋詩》第 42 冊，卷 2316，頁 26663），則是歌詠雪花如水晶般的潔白。元代耶律鑄（雪賦并序）：「晃蕩水精都」⁷³，即引用建安時期劉楨〈清慮賦〉：「入水精之都」（《全漢賦》，頁 719）。文人或將「水晶街」視為大雪般的銀白世界，或將「水晶都」喻為神仙勝境，不僅充滿想像，更顯審美情趣。至於將「水晶宮」視為月宮者，如北宋陳宗遠〈夢遊月宮〉：「颺金排玉水晶宮」（《全宋詩》第 72 冊，卷 3746，頁 45176）；南宋辛棄疾〈小重山·三山與客泛西湖〉：「十里水晶宮」（《全宋詞》第 3 冊，頁 1918），則想像「水晶宮」的金碧輝煌，賦予西湖以神仙幻境般的神奇之美，凡此例證，無不展現漢唐詩賦中水晶書寫對後世之影響。

漢唐偏重純白水晶，宋、元以後顏色更形多彩，例如文天祥〈西瓜吟〉：「一團黃水晶」（《全宋詩》第 68 冊，卷 3599，頁 43065）；南宋楊萬里〈初食太原生蒲萄時十二月二日〉：「甘露凍作紫水精」（《全宋詩》第 42 冊，卷 2301，頁 26439）；楊萬里〈吳春卿郎中餉臘猪肉戲作古句〉：「霜刀削下黃水精」（《全宋詩》第 42 冊，卷 2293，頁 26324）；元末明初王翰〈葡萄酒〉：「揉碎含霜黑水晶」⁷⁴；當代詩人添雪齋〈星座宮神話 Puppis 船尾座〉：「隨我穿巡綠水晶」⁷⁵，其中「紫水晶」、「黑水晶」形容葡萄；「黃水晶」形容黃瓢西瓜或臘肉；「綠水晶」則形容碧綠海水。富有色彩的水晶物象進入文人審美視域，激發視覺感官之聯想創意，開拓了傳統審美視界，進而展現出特殊之水晶文學魅力。

水晶的衍生詞彙更是豐富，如「水晶塔、水晶襪、水晶奩、水晶杯、水晶盆、水晶屏、水晶瓶、水晶井、水晶闕、水晶膾、水晶蝦」；又現代食物如「水晶包、水晶餃、水晶凍、水晶豆腐、水晶蛋糕、水晶冰糖」等等，皆因物體表面潤滑，色澤晶瑩潔白，而賦予「水晶」二字。由於水晶礦石具有療癒能量，不同顏色且具多重寓意。今日眾多的水晶詞彙與品項，不排除是在唐代詩賦影響下，添增了更為多元的水晶製品、審美情趣與豐富意涵，進而拓展了傳統的水晶文化與現代之象徵意義。

六、結語

胡應麟（1551-1602）《詩藪·內編》：「詠物起自六朝，唐人沿襲。」⁷⁶洪師

⁷³ 〔元〕耶律鑄撰：《雙溪醉隱集》，收入《景印文淵閣四庫全書》別集四，第 1199 冊（臺北：臺灣商務印書館，1986 年 3 月），卷 1，頁 379。

⁷⁴ 〔明〕王翰：《梁園寓稿》，收入《景印文淵閣四庫全書》第 1233 冊（臺北：臺灣商務印書館，1986 年 3 月），卷 9，頁 329。

⁷⁵ 添雪齋著：《添雪韻痕》（合肥：黃山書社，2010 年 1 月），頁 31。

⁷⁶ 〔明〕胡應麟：《詩藪》（臺北：廣文書局，1973 年 9 月），頁 118。

順隆則認為，漢代已有詠物主題，逮至六朝，詠物開始大規模的運用。時代愈後，所歌詠對象愈多愈細，由整體而趨向個別，由個別而走向局部，此發展不僅關乎物質生活和精神活動，也離不開作者的觀察力。⁷⁷洪師觀點應可說明水晶書寫現象，即漢魏六朝時期，詩賦中並無專詠水晶之作，漢代雖以賦為主流，但漢賦多羅列名物；魏晉南北朝詠物詩賦雖多，卻罕見水晶書寫。由於水晶多異稱，辭賦雖具體物寫志特質，創作難度高，故唐代詩人大多運用「賦」的手法摹寫水晶以展現物趣，直到明代，才出現靳學顏〈水晶盞賦〉。唐朝因經濟繁榮，水晶器物較多，尤其水晶清透晶瑩、圓潤完美，作為佛家法寶念珠更有助修行；且文人眼界開闊，習慣以真實感知，直詠水晶或水晶製品，不論是形象描寫或言志抒情，在直詠物象與體物寓意的書寫模式中，大抵能體現出唐人的心理追求以及審美風尚。

水晶曾經閃爍著外來文明與中華傳統文化交融的燦爛輝煌，漢唐詩賦中的水晶書寫，不僅為漢唐民俗研究提供了借鑒，也為研究漢唐時期的生活生產提供些許考證。綜觀漢唐詩賦中涉及「水精」詞彙計 80 多篇，「水晶」詞彙近 40 篇，其中又以書寫「水精簾」居多，水晶內涵不僅豐富了詩賦題材，也確立了水晶意象的象徵性和深刻性，且影響及宋代以後之水晶書寫。奇思妙想的水晶意象，莫不提高文學作品之意境與格調。

漢唐詩賦對水晶的描繪謳歌，或濃墨重彩，或傳神寫意，莫不展現時代的奢華與盛世氣象。歷來詩賦對水晶雖罕見說明，然探索水晶之異稱與諸多功能，了解詩賦中對各種水晶製品之歌詠，藉由文人賦予水晶之各種想像，當可彰顯水晶清澈靈透之特質，及其豐富之文化意蘊。透過文物，讓我們瞭解更多的水晶歷史與古人技藝、水晶功能與文化。只要持續發展水晶產業，關注水晶製品，必能達到文化傳承的目標。水晶從藥物、飾品、生活器物、建物、佛教念珠到靈性提升，再到文人視界中的標誌性象徵，水晶意象歷經文人的繼承與運用，逐漸積累了濃厚的文化意蘊。藉由漢唐詩賦中的水晶詞彙分析，從中探索水晶流變與文學作品之關聯，期能理出文人筆下的水晶，了解其特殊應用與審美情趣，進而得出總括性的觀照和意涵。

⁷⁷ 洪順隆：《六朝詩論》（臺北：文津出版社，1985 年 3 月再版），頁 3-34。

徵引文獻

一、古籍（依朝代先後依姓氏筆畫排序）

- 〔周〕《山海經》，收入《叢書集成新編》第 90 冊（臺北：新文豐出版公司，1985 年 1 月）。
- 〔西漢〕劉向：《列仙傳》，收入《叢書集成新編》第 100 冊（臺北：新文豐出版公司，1985 年 1 月）。
- 〔西漢〕戴聖輯：《禮記·玉藻》，收入《十三經注疏》（臺北：藝文印書館，1982 年 8 月九版）。
- 〔東漢〕王逸：《楚辭章句》，收入《景印文淵閣四庫全書》第 1062 冊（臺北：臺灣商務印書館，1986 年 3 月）。
- 〔東漢〕支婁迦讖譯：《佛說無量清淨平等覺經》，收入《趙城金藏》第六冊（北京：北京圖書館，2008 年 1 月）。
- 〔魏〕吳普等述，〔清〕孫星衍、孫馮翼同輯：《神農本草經》，收入《四部備要》（臺北：臺灣中華書局，1966 年 3 月）。
- 〔魏〕張揖撰，〔清〕王念孫注：《廣雅疏證》，收入《辭書集成》（北京：團結出版社，1993 年 11 月）。
- 〔前秦〕王嘉撰，石磊注譯：《新譯拾遺記》（臺北：三民書局，2012 年 1 月）。
- 〔東晉〕葛洪：《抱朴子內篇》，收入《四部備要》（臺北：中華書局，1966 年 3 月）。
- 〔劉宋〕范曄：《後漢書》（臺北：鼎文書局，1987 年元月五版）。
- 〔北魏〕楊衒之著，劉九洲注譯，侯乃慧校閱：《洛陽伽藍記》（臺北：三民書局，2015 年 10 月）。
- 〔梁〕蕭統選編，〔唐〕李善等注：《六臣註文選》，收入《四部叢刊》第 92 冊（臺北：臺灣商務印書館，1983 年）。
- 〔唐〕寶思惟譯：《佛說校量數珠功德經》，收入《大正藏》第 17 冊第 788 號（臺北：大藏經刊行會出版、新文豐出版公司發行，1983 年 1 月）。
- 〔唐〕姚汝能：《安祿山事蹟》，收入《叢書集成新編》第 103 冊（臺北：新文豐出版公司，1985 年 1 月）。
- 〔唐〕牛肅撰：《紀聞》，收入《筆記小說大觀》三十九編（臺北：新興書局，1985 年）。
- 〔唐〕葉淨能：《葉淨能詩》，收入《敦煌變文集》（北京：人民文學出版社，1984 年 8 月）。
- 〔五代〕劉昫等撰：《舊唐書》（臺北：鼎文書局，1984 年 3 月四版）。

- 〔宋〕歐陽修、宋祁等：《新唐書》（臺北：鼎文書局，1989年12月五版）。
- 〔宋〕米芾：《硯史》，《學津討原》（臺北：新文豐出版公司，1980年12月）。
- 〔宋〕王欽若：《冊府元龜》，收入《景印文淵閣四庫全書》第919冊（臺北：臺灣商務印書館，1986年3月）。
- 〔金〕元好問編、〔元〕郝天挺註：《唐詩鼓吹注》，收入《景印文淵閣四庫全書》第1365冊（臺北：臺灣商務印書館，1986年3月）。
- 〔元〕耶律鑄撰：《雙溪醉隱集》，收入《景印文淵閣四庫全書》第1199冊（臺北：臺灣商務印書館，1986年3月）。
- 〔明〕王翰：《梁園寓稿》，收入《景印文淵閣四庫全書》第1233冊（臺北：臺灣商務印書館，1986年3月）。
- 〔明〕王嗣爽撰：《杜臆》（臺北：臺灣中華書局，1970年10月）。
- 〔明〕李時珍：《本草綱目》，收入《景印文淵閣四庫全書》第772冊（臺北：臺灣商務印書館，1986年3月）。
- 〔明〕胡應麟：《詩藪》（臺北：廣文書局，1973年9月）。
- 〔清〕趙弘恩等監修、黃之隽等編纂：《江南通志》，收入《景印文淵閣四庫全書》第507冊（臺北：臺灣商務印書館，1986年3月）。
- 〔清〕段玉裁：《說文解字注》（臺北：黎明文化事業有限公司，1980年10月五版）。
- 〔清〕陳元龍等奉勅編：《御定歷代賦彙》（京都：中文出版社，1974年3月）。
- 〔清〕彭定求等編：《全唐詩》（鄭州：中州古籍出版社，1998年3月）。
- 〔清〕嚴可均：《全上古三代秦漢三國六朝文》（臺北：世界書局，1982年2月四版）。
- 〔日〕清少納言、吉田兼好著，周作人、王以鑄譯：《日本古代隨筆選》（北京：人民文學出版社，1998年6月）。

二、近人論著（依作者姓氏筆畫排序）

- 王子孟、劉延常、馬國慶等：〈齊文化研究的新收穫與新視野〉，《管子學刊》第3期（2018年），頁120-128。
- 北京大學古文獻研究所編；傅璇琮等主編：《全宋詩》（北京：北京大學出版社，1998年12月）。
- 李澤厚：《美的歷程》（臺北：三民書局，2018年4月三版）。
- 汪泛舟：《敦煌詩解讀》（北京：世界圖書出版有限公司，2015年3月）。
- 周樂光：《礦石學基礎》（北京：冶金工業出版社，2007年11月）。
- 施愛東：〈五行思維下的唐詩月宮意象〉，《西北民族研究》第3期（2019年），163-174。

- 施懿琳等編撰：《全臺詩》（臺北：國家臺灣文學館，2004年2月）。
- 洪順隆：《六朝詩論》（臺北：文津出版社，1985年3月再版）。
- 胡玉康：〈漢唐絲路漆器文化外溢：契機、途徑與效應〉，《深圳大學學報》第33卷第1期（2016年1月），頁14-22。
- 唐圭璋編：《全宋詞》（臺北：明倫出版社，1970年12月）。
- 孫慶偉：《周代用玉制度研究》（上海：上海古籍出版社，2008年8月）。
- 添雪齋著：《添雪韻痕》（合肥：黃山書社，2010年1月）。
- 張錫厚主編：《全敦煌詩》（北京：作家出版社，2006年5月）。
- 張鏞樺：《模式與意義——六朝器物詩賦研究》（新北：輔仁大學中國文學系博士論文，2019年）。
- 陳尚君輯校：《全唐詩補編》（北京：中華書局，1992年10月）。
- 陳藝鳴：〈水精如意玉連環——從唐詩玉石語詞看外來文明〉（續），《語文學刊》第1期（2011年），頁110-112。
- 陳藝鳴：〈玉中仍是青琅玕——從唐詩玉石語詞看外來文明（三續）〉，《語文學刊》第1期，（2012年），頁86-87。
- 彭衛、楊振紅：《中國風俗通史·秦漢卷》（上海：文藝出版社，2002年3月）。
- 費振剛、胡雙寶、宗明華輯校：《全漢賦》（北京：北京大學出版社，1997年3月）。
- 遼欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》（臺北：學海出版社，1984年5月）。
- 黃淑貞：〈《全宋詞》垂簾「隔中有透」視覺意象探析〉，《臺大文史哲學報》第80期（2014年5月），頁81-108。
- 楊伯達主編：《中國玉器全集》（石家莊：河北美術出版社，2005年1月）。
- 楊鎮：《東周時期齊國水晶瑪瑙製品初論》（濟南：山東大學碩士論文，2020年）。
- 廣州市文物管理委員會等：《西漢南越王墓》（北京：文物出版社，1991年10月）。
- 簡宗梧、李時銘主編：《全唐賦》（臺北：里仁書局，2011年10月）。
- 顏進雄：〈唐代服食風氣探析〉，《花蓮師院學報》第10期（2000年6月），頁249-272。
- 羅贊、張梁：〈戰國水晶杯〉，《環球人文地理》第1期（2015年1月），頁114。

Crystal Writing in Han and Tang Poems Fus

Huang, Shui-Yun*

Abstract

Crystal (water essence) is the most magical, spiritual and crystal-clear mineral. It can be used as a character accessory or a daily utensil. It not only has various functions, but also gives people a unique aesthetic imagination. The Han and Tang Dynasties were the two most powerful empires in ancient China. They had great development and influence in terms of material culture, social system, humanities and art. This article intends to collect vocabulary related to "crystal" based on the poetry texts of the Han and Tang Dynasties, and explore the categories and thematic connotations of crystal products through examples. It explains that the crystal writing in the poetry of the Han and Tang Dynasties not only enriches the themes of chanting objects, but also deepens the symbolism of crystal imagery. The nature and profundity, its aesthetic taste, artistic rhetoric and cultural connotation all show the spirit of the prosperous Han and Tang Dynasties.

Keywords : Crystal, Water essence, Han and Tang Dynasties, Poems Fus,
Theme of Chanting Objects

* Professor, Department of Chinese Literature, Chinese Culture University.

三教融攝下《老子》的詮釋面向：以成玄英 《老子義疏》道論為例說明

楊 穎 詩*

摘 要

唐代的《老子》詮釋在儒、道、佛三教融攝下，豐富了《老子》思想內容，開展了新的詮釋面向，成玄英《老子義疏》乃今存唐代最早、最完整的解《老》著作，其說正能體現「唐老子」的特色。本文以《老子義疏》道論為例展開說明，首先，從常道內涵與特色可見道性自然：成玄英常以一中之道、窮理盡性、重玄之道、三一之說等三教概念說明常道特性，均以自然為本。其次，常道呈現的境界為重玄之境：成玄英雖以佛教三界為有心執著、迷失常道之境，道教三清為無心去執、體悟常道之境，卻屬比喻說明，因其論道不離自然，且長生久視之道亦不重客觀養形、羽化成仙，故常道呈現境界為以自然為本的重玄之境。從成玄英《老子義疏》道論可以窺見，其說雖兼引三教內容詮解《老子》，然而仍屬道家思想脈絡。釐清《老子義疏》的儒、道、佛分際，有助了解唐代老子學面對三教融攝下如何吸收各家思想，開拓《老子》重玄思想的詮釋面向，在兼引各家思想同時，如何不失道家本懷而成一系統說法。

關鍵詞：三教融攝、老子、成玄英、老子義疏、道論

* 現任國立臺灣師範大學共同教育委員會國文教育組兼任助理教授。
收稿日期：2023 年 9 月 26 日，接受刊登日期：2024 年 5 月 26 日。

歷代詮釋《老子》隨著各家思想融合交涉，不斷豐富《老子》的思想內容。兩漢時期以氣化宇宙、修練心性形軀等面向詮釋《老子》，增強了氣化宇宙論的說法，同時也加入了道教修身成仙的詮釋面向；魏晉玄學時期則引用儒家經典、堯舜、孔子（前 551—前 479）等聖人典範重新解說《老》、《莊》，融攝儒道，回應當時名教禮法等問題；及至唐代儒、釋、道三教並行，唐人詮解《老子》受前朝道教長生不死、羽化成仙，以及佛教般若學、涅槃佛性學影響，加上唐初盛行重玄學，使這時期《老子》詮釋面向更為豐富。¹

在唐代三教融攝的背景下，今存最早詮釋《老子》且具有完整體系者，當屬成玄英（608—669）《老子義疏》（下文簡稱《義疏》）。²所謂「三教融攝」的「三教」，馬良懷在《中國老學史》指出「三教是一個傳統的說法，指的是儒、道、佛三家學說。其實，這個說法並不準確。佛教屬於宗教是沒有問題的，儒家學說不能歸入宗教（盡管學術界中也有人將儒家視為宗教，但我們不能苟同），道教自然是宗教，但所謂儒、道、佛三教中的『道』，實際上不光是指道教，其中還包含著傳統學說中的道家。這裡的所謂『三教』，只不過是對傳統說法的一種借用而已。³」本文承馬良懷之說，更希望藉著爬梳《義疏》內容，分辨成玄英詮解《老子》到底是合道家、道教之說解《老》，還是以道教立場詮解《老子》，抑或是借用道教之說建立其詮釋《老子》系統。所謂「三教融攝」的「融攝」，馬良懷認為唐代屬「三教互補」，宋元才是「三教合流」⁴，更明確指出「所謂『三教互補』，是指儒、佛、道三家學說在重建人們的道德觀念、價值標準、行為準則等方面互為補充，共同構成為人們的精神支柱。」「三教互補這一理論模式本身又存在著明顯的缺陷。一是三教各有一個獨立的理論體系，時常出現矛盾衝突，妨礙了思想領域中的統一。二是覺醒後的個體如何約束自身的行為使其與社會保持一致。⁵」馬良懷一再強調「宋代理學是三教合流發展的必然產物。從三教互補到三教合流，是唐代思想文化發展的主要線索，對唐代的老學也帶來了極

¹ 湯一介：「如果說先秦道家（老子、莊子等）是道家思想的第一期發展，魏晉玄學為道家思想的第二期發展，意欲在道家思想的基礎上調和儒道兩家思想，那麼唐初重玄學或可以被視為道家思想的第三期，它是在魏晉玄學的基礎上吸收當時在中國有影響的佛教般若學和涅槃佛性學以及南北朝道教理所建立的新道家（道教）學說。」見湯一介：〈論魏晉玄學到初唐重玄學〉，《道家文化研究》19 期（北京：三聯書店，2002 年 6 月），頁 21。

² 成玄英跟《老子》相關的注疏有《老子注》、《道德經開題序訣義疏》、《老子講疏》、《老子道德經義疏開題》殘卷（下文簡稱《老子開題》），當中不乏名稱有別，亦可能為同一書，今存完整者僅《道德經開題序訣義疏》。成玄英《老子義疏》又稱《道德經義疏》、《道德經開題序訣義疏》，本文採蒙文通本〈輯校成玄英《道德經義疏》〉，收於蒙文通：《道書輯校十種》（成都：巴蜀書社，2001 年），下文引用成玄英《老子義疏》、《老子開題》均自此書，僅標明所引篇章之義疏，並附頁碼，不另說明。

³ 見熊鐵基等著：《中國老學史》（福州：福建人民出版社，2005 年），頁 253。

⁴ 見熊鐵基等著：《中國老學史》，頁 254—256。

⁵ 分別見熊鐵基等著：《中國老學史》頁 254、頁 255。

大的影響。⁶」本文不以之為「三教合流」原因在於：合流為儒、釋、道吸取有利於己的思想成分，重新建構個人學說，然而基於各教派不會放棄自己的基本見解與其他教派合而為一，同時造成教派之間不可避免的論爭和排斥。⁷綜觀成玄英《老子義疏》引用儒、道、佛經典同時，並無排斥貶抑任何一家說法，故不宜以「合流」之說論之。本文不視之為「三教互補」原因在於：互補為理論上有缺陷不足、矛盾衝突，細讀成玄英《老子義疏》未見其說有明顯缺陷不足或矛盾衝突，與之相反，從成玄英《老子義疏》論常道的義理內涵、表達常道的方式及其呈現的理想境界，更見其理論的一致性。本文以相對中性說法，以「三教融攝」的角度來詮釋成玄英《老子義疏》，認為融合儒、道、佛共法之說詮釋《老子》，將三家概念收攝道家之下，作系統性詮釋。

成玄英詮解《老子》時引用多家經典說法，如道家《莊子》、道教經典《西昇經》、《三一解》、《內解》、《度人經》、《洞玄思微定志經》，又引儒家《孟子》、《書》、《禮記》、《易》之說，更常用佛教概念解說《老子》，三教思想於其《義疏》之中隨處可見，成玄英更認為《老子》為「三教之冠冕」，無所不包、細無不入。⁸成玄英以《老子》為「三教之冠冕」，到底是以何種方式成立其說，三教之間教義各有不同，即便是以道解《老》，還可以再細分是道教以治身成仙的方式解《老》⁹，還是傳統道家無為自然思想脈絡解老¹⁰？成玄英常以佛教概念作疏，亦有學者認為《義疏》是以佛解老¹¹，甚至有學者認為廣引佛、老之說，至使其說相互矛盾、其詮釋系統有嚴重缺陷¹²，亦有學者認為《義疏》兼綜道教、佛家

⁶ 見熊鐵基等著：《中國老學史》，頁 256。

⁷ 關於三教合流與其相互排斥爭論之說，見熊鐵基等著：《中國老學史》頁 309、313。

⁸ 〈一章義疏〉曰：「此經是三教之冠冕，眾經之領袖，大無不包，細無不入，窮理盡性，不可思議，所以題稱『道德』。」頁 375。

⁹ 認為成玄英《老子義疏》為道教思想系統如鄭燦山，先生提出成玄英《道德經開題序訣義疏》融通佛教中觀思想，並繼承道教教義，建構其「重玄」之道的道教義學體系，同時又指出成玄英疏解《道德經》參考了許多道佛二教或玄學解老之作，引用許多道教經典或所謂外典旁證，亦繼承了六朝道教義學的諸多課題與論點，完完全全站在道教義學的立場發言。分別見鄭燦山：〈唐道士成玄英的重玄思想與道佛融通——以其老子疏為討論核心〉，《台北大學中文學報》創刊號（2006 年 7 月），頁 151、頁 177—178。

¹⁰ 洪嘉琳指出「為了與佛學交談，成玄英固然於道家文獻的詮釋中，運用了佛學術語，乃至構作出類似中觀學四句之模式，但此『佛學化』之舉，還不至於完全犧牲道家自身脈絡。」見洪嘉琳：〈道教重玄學與佛教中觀學間的對比與交談：以成玄英與吉藏之方法論為例〉，《國立政治大學哲學學報》43 期（2020 年 1 月），頁 106。

¹¹ 江淑君指出《老子義疏》充斥著佛教的概念用語，成氏解《老》中佛教詮釋的義理向度，多半集中在他對於老學的心性論述之上，亦可見重玄思維中「援佛入《老》」的詮解模式，以及釋教對於成氏建構心性思想的諸多影響。江淑君：〈成玄英《道德經開題序訣義疏》中的心性論述〉，《中國學術年刊》36 秋季號（2014 年 9 月），頁 29—30。

¹² 胡興榮認為「成《疏》的修養哲學不少地方是佛道雜引」、「遂致理論體系顯得乖格。」見胡興榮：〈成玄英《老子義疏》的重玄思想〉，《道家文化研究》19 期（北京：三聯書店，2002 年 6 月），頁 154、155。

之說且為詮解《老子》的典範。¹³學界對成玄英詮釋《老子》向度、評價可謂眾說紛紜，承接前人研究成果，實可繼續釐清箇中義理分際。

三教融攝為唐代老子學面對的時代背景，成玄英解《老》均有引用三教經典，相對佛教、道教來說引用儒家經典不多，即便引用儒典也沒有援用儒家義理詮釋《老子》，如〈四十六章義疏〉引《孟子》¹⁴、〈六十四章義疏〉引《書經》之說¹⁵，縱有批評之說亦是針對俗儒而言，如〈四十二章義疏〉，並非批評儒家義理。¹⁶因此本文集中分辨成玄英《義疏》佛道義理分際。成玄英引用佛、道之說繁多，不僅道論、工夫論以及境界論皆有涉及，基於篇幅有限，勢難逐一論及。廓清成玄英如何詮釋《老子》常道，即能掌握詮釋的根據，此乃正本清源地辨析儒道佛義理分際的方法。因此本文試著從《義疏》道論為例說明其詮釋向度，證明其說融攝三教，卻不離道家思想脈絡。下文將從常道的內涵與特色，以及常道呈現的境界兩方面揭示成玄英道論內涵。

二、常道內涵與特色：道性自然

成玄英詮解《老子》常道時雜引三教經典，下文將取其常見說法析論之，包括援引佛學中觀學說的思想的「一中之道」，源於《老子》「玄之又玄」（〈一章〉）思想的「重玄之道」¹⁷，又引儒家《周易》「窮理盡性」之說、道教「三一之說」說明常道內涵，以下嘗試從一中之道、窮理盡性、重玄之道、三一之說等四方面說明《老子義疏》常道的內涵。

（一）一中之道：非佛教之空義

五山時期的創作者，已能熟練運用漢詩描寫自身日常行為，且因邊塞與戰爭

¹³ 蒙文通：「成公之疏，不舍仙家之術，更參釋氏之文，上承臧、孟，近接車、蔡，重玄一宗，於是極盛，萃六代之英菁、而垂三唐之楷則者也。」見蒙文通：《道書輯校十種·輯校成玄英《道德經義疏》》，頁 359。

¹⁴ 〈四十六章義疏〉曰：「言有道之君，莅於天下，干戈靜息，偃武修文，宇內清夷，無為而治。故能却馳走之馬，以冀農畝，治身者却六根兵馬，以道冀心。故孟子曰：人皆以冀冀其田，而莫知以學冀其心也。」（頁 469）。成玄英雖引《孟子》之說言「莫知以學冀其心」，然而其心是承上「無為而治」的自然無為之心，非《孟子》良知良能之心。

¹⁵ 〈六十四章義疏〉曰：「凡人從於有為之務，執心躁進，分別取捨，曾無遠見，每欲近成，有始無卒，故多敗也。《書》云：靡不有初，鮮克有終。」（頁 508）。

¹⁶ 〈四十二章義疏〉曰：「言俗人儒教，亦尚謙柔，我之法門，本崇靜退，然儒俗謙柔，猶懷封執，我之靜退，貴在虛忘，所以為異也。」（頁 463）。

¹⁷ 本文所引之《老子》、《周易》以王弼本為主，所引原文僅標示篇章，而不另標頁碼說明。見樓宇烈校釋：《王弼集校釋》（北京：中華書局，1999 年）。

更非攸關日本本土的重要事物，這類題材因而大量消退，相關的詞彙用語也融入其他日常的描寫中，戰爭或邊塞相關的意象退位為配角。連帶原先在平安時期的漢詩代表作《敕撰三集》中能見到的邊境、胡漢、戰爭，不再是描寫的重心，而更偏向於與友人的交際應酬，即使書寫與本土有關的戰爭，五山時期的創作者，也更著重於與友人之間的情感。從這個題材轉變的現象，可以看出此時的漢詩創作者，對中國的學習已有所變化。

成玄英常言「一中」、「遣中」之說，可從佛教中觀概念看成玄英論道的內涵，其文曰：

沖，中也。言聖人施化，為用多端，切當而言，莫先中道，故云道沖而用之，此明以中為用也。而言又不盈者，盈，滿也。向一中之道，破二偏之執，二偏既除，一中還遣。今恐執教之人，住於一中，自為滿盈，言不盈者，即是遣中之義。（〈四章義疏〉，頁 384）

少者謂前曲全等行，不見高下，處一中也。多謂滯於違順等法，不離二偏也。體一中則得，滯二偏故惑也。是以，仍上辭也。抱，守持也。式，法則也。言聖人持此一中之道，軌範羣生，故為天下修學之楷模也。（〈二十二章義疏〉，頁 420）

《老子》以沖虛清靜、自然無為言「道沖」，成玄英以中觀之空假中的「中」言「沖」，繼而以「一中」言道，認為常道不偏二邊，不執有無，在去除對有、無的執持後，再遣去「一中」，便能無所執滯，不再以「一中」為實踐常道的唯一標準，如是方不會自滿驕傲，這就是成玄英「遣中」的真義。成玄英言「至道以中為用」（〈四章義疏〉，頁 383），但不能視「中」或「一中」為一可執持之道，故一再強調「一中還遣」，不能「住於一中」。《老子·四章》「道沖而用之或不盈」之「不盈」是指常道沖虛故能容納天下萬物、承載一切人事，然而卻能保持虛而不滿，〈二十二章〉「少則得，多則惑」說明少欲才會有得，多欲才會迷惑，成玄英借佛教中觀學說，不落一偏來說明常道不盈、不多、不自滿，不執一偏，不自以為是。既破二偏之執，又不離二偏，不執於有無、亦不離有無，持一中之道而不拘泥「一中」，如是方能在有群生，為實踐常道的典範。成玄英以中觀論道，重在去執去礙，去有去無，不落一邊，同於道家無心不為，不執於有無以體「玄」，「玄」最後亦不執持之說，此即「一中還遣」是謂「玄之又玄」，如果借用佛教名相從去執來說明常道的內容，實不違道家思想脈絡。¹⁸龍樹《中論》云：「眾因緣生法，我說即是空，亦為是假名，亦是中道義，未曾有一法，不從因緣生，是

¹⁸ 洪嘉琳指出「雙方（筆者案，指中觀學與重玄學）在本體外推之層面上，唯一的相通處，或許僅在於至高真理之超越言語之類的主張；而不在道物關係之類的見解上。」見洪嘉琳：〈道教重玄學與佛教中觀學間的對比與交談：以成玄英與吉藏之方法論為例〉，頁 106。

故一切法，無不是空者。¹⁹」中觀思想並沒有具體內容，因其思想不離「緣起性空」，一切隨緣而生，隨緣而滅，沒有永恆不變、非要不可落實的內容，縱使言「空」，「空」亦屬抒意字，不能執有。

道家常道以自然為內涵，透過自然無為的方式實踐人生價值意義，故成玄英云：「懷道聖人，妙體虛假，故不執上之八法，而能去下之三事：甚則美其聲色，奢則麗其服玩，泰則廣其宮室。去此三惑，處於一中，治國則祚曆遐延，治身則長生久視也。」（〈二十九章義疏〉，頁 436）體現常道的聖人，不執著由己、從他、富貴、貧賤、強盛、羸弱、連續、廢敗等八法，此八法可分四組，兩兩相對，或可無限延伸為一切落入二邊的相對法，然而重點是在於去執，能去甚、去奢、去泰此三事，便能處於一中之道，可見去執才是成玄英所謂「一中之道」的重點，能去執治國便能國祚延綿，治身便能長生久視，得其壽而終，不論自處或應物都能行其所當行。²⁰

（二）窮理盡性：非儒者之道德義

成玄英「窮理盡性」，亦承其「一中之道」而論，因此與儒者道德性理之說有所不同，文曰：

前以一中之玄，遣二偏之執，二偏之病既除，一中之藥還遣，唯藥與病一時俱消，此乃妙極精微、窮理盡性，豈獨幫聖之戶牖，抑亦眾妙之法門。（〈一章義疏〉，頁 378）

前以無名遣有，次以不欲遣無。有無既遣，不欲還息，不欲既除，一中斯泯。此則遣之又遣，玄之又玄，所謂探幽索隱、窮理盡性者也。（〈三十七章義疏〉，頁 450）

《周易》言「窮理盡性，以至於命。」所窮之理是就仁義道德而言，透過實踐仁義回應天地之道，體證天道性命。²¹《老子》不言性理，「窮理盡性」又是儒家之說，然而成玄英所言之性理是承一中之道而說，以一中為藥對治無、有的偏執。去除對無、有之偏執，又遣去對去消除無、有偏執之執定，是謂遣其藥，病與藥俱遣，此即遣之又遣、玄之又玄，由是而言常道之精要細微、無所遺漏，從其不偏無漏見其窮理盡性，故其所窮所盡者乃對執定的排遣，而不是窮盡仁義之性以

¹⁹ 見龍樹《中論》（附青目釋），鳩摩羅什譯，《大正新脩大藏經》（臺北：新文豐出版公司，1973年），冊 30，頁 33 中。

²⁰ 至於成玄英「長生久視」之說是否為道教神仙之說，下文嘗試釐清其道為道教長生不死的神仙之道還是道家無心無為的自然之道。

²¹ 《王弼集校釋·周易·說卦》：「和順於道德而理於義，窮理盡性以至於命。」「昔者聖人之作易也，將以順性命之理。……立人之道曰仁與義。」（頁 576）。

回應天道性理。因此成玄英亦謂：「故名不言之教，即有即無，故名無為之益。益既不益而益，而教豈教而教哉？斯乃窮理盡性，蓋世之談。」（〈四十三章義疏〉，頁 465）不執於無與有、益與不益之間，遣無遣有、遣益與不益，方能做到即有即無、不益而益，如此均著重遣之又遣、玄之又玄的一面，故謂之為「窮理盡性」，所窮之理、所盡之性為一中之道、重玄之道，與道家無為無不為、自然的義理內涵脈絡相通，能體此道之人便是聖人，故曰「聖人窮理盡性，亦無為無不為。」（〈六十四章義疏〉，頁 508）能窮此性、盡此理，便能體證無為無不為，可見其性、理與無為自然相關，故又曰：「自然之妙理，所謂重玄之域也。」（〈二十五章義疏〉，頁 427）後來宋明儒者亦暢言「窮理盡性」，然而與成玄英《義疏》所言不同。

成玄英論「性」以虛通、無欲為內容，更是其與儒者窮道德之理、仁義之性所不同處，文曰：

道以虛通為義，常以湛寂得名，所謂無極大道，是眾生之正性也。（〈一章義疏〉，頁 375）

道者，虛通之妙理，眾生之正性也。（〈六十二章義疏〉，頁 502）

成玄英以虛靜、清通詮釋常道，不從實踐仁義之性而言道，此即其與儒者言性最大的不同。落在眾生具體實踐上即為「性」，能實常道之虛靜、清通，即能體此「正性」，因此常道是眾生體得「正性」的根據。若能體得此虛通之理，則道與性為一，性之所以有所不正、不真，不在於眾生稟受不同，而在於迷於惑、執於欲而不知返。《義疏》曰：

寵為榮愛之名，辱是戮耻之稱。若，如也。驚，恐也。言人得寵則逸豫喜歡，遭辱則怵惕憂患。故得寵心驚喜，遭辱心驚怖，喜怖雖異，為驚即同，故言若也。然喜怖之情，皆非真性者也。（〈十三章義疏〉，頁 400）

言一切眾生皆稟自然正性，迷惑妄執，喪道乖真。今聖人欲持學不學之方，引導令其歸本。但聖人窮理盡性，亦無為無不為。今言聖人不為者，示欲輔導羣生，復彼自然之性，故言不敢為也。（〈六十四章義疏〉，頁 508）

常道實踐在眾人身上即為「真性」、「正性」，而且眾生皆稟受此「正性」，由是可見成玄英詮解《老子》時所言之常道與真性均具有普遍性，只要能超越寵榮、辱耻，不執迷於逸樂歡喜、憂愁憤恨，便不會違背常道、遠離真性。透過無為去執的方式，體證重玄之理、自然之道，如是便能回復其「自然之性」，凡合於自然皆「真性」者。復性的工夫在於去除迷執，引導生命歸返於自然正本，所以從復性的工夫以及所返之本均見以自然為內涵，與儒者以仁義為性不同。自中唐儒學

復興，韓愈（768—824）、劉禹錫（772—842）、柳宗元（773—819）和李翱（774—836）等均集中討論性情相關議題，李翱更著〈復性書〉主張「滅情復性」來恢復本性，均屬儒者義理脈絡。及後晚唐陸希聲（？—895）《道德真經傳》亦透過《周易》言「窮理盡性，以至於命。」詮解《老子》，提出「化情復性」，其所復之性乃道家「自然」義下的「淳樸之性」。²²相對於中唐以後談復性之說，成玄英實早已開其端，此亦其異於魏晉玄學解《老》的詮釋面向²³，以及對唐代老子學，甚或對於後來《老子》詮解與思想發展往往具有重大影響。²⁴

（三）重玄之道：以自然為本

除了以「一中」論道，成玄英更直接指出「至言雖廣，宗之者重玄」（〈七十章義疏〉，頁519），並以「重玄」作為《老子》之道的內容，文曰：

怨，懟也。即是有無美惡等一切待對之法也。言行人雖捨有無，得非有非無，和二邊為中一，而猶是前玄，未體於重玄理也。（〈七十九章義疏〉，頁531）

言此深玄不滯之道，雌虛柔靜之法，能開導萬物、生化兩儀，故云根也。（〈六章義疏〉，頁388）

凡事有一既定標準在，便有所謂有無、美惡相對的價值標準，只有捨去有無相對標準，不落一邊，才能體中道而行，但體中道而行只是去有去無而得「玄」，唯有不執於中道、不滯於「玄」，方能無所執滯，體得重玄之理。重玄之道有其實際功效，能為實現萬物的根據，故云「根」，此亦佛、道之間最大不同。²⁵佛教的

²² 關於中唐後，儒者「復性」之說與陸希聲《道德真經傳》「復性」說之異同，詳見楊穎詩：〈從陸希聲道德真經詮釋轉折〉，《孔孟學報》93期（2015年9月），頁198—202。

²³ 湯一介曰：「如果成玄英的『重玄學』只是由本體論引向心性論，這作為一種哲學說，無疑是很有意義的。就這點說，成玄英哲學的路數大體和宋明理學有相似之處，即由本體哲學向心性哲學發展。從魏晉玄學的本體哲學到唐初重玄學的心性哲學，從中國哲學發展的理路看，是否有著某種內在的必然性？這大概和中國哲學重視精神境界之提高和以『內在超越』特徵有關。」見湯一介：〈論魏晉玄學到初唐重玄學〉，頁19。

²⁴ 湯一介指出「重玄學」以「理」釋「道」，又提出「道者，虛通之理，眾生之正性」，而「心」為精神之主體，「夫心者，五臟之主，神靈之宅」，通過「窮理盡性」，而實現與道合一。這與宋明理學（特別是程朱派）的路數極為相近。因此，我們似應更注意研究宋明理學與唐朝以來重玄學的關係，以便我們可以更好地理清隋唐以後儒道釋三家之間的紛紜複雜的關係。見湯一介：〈論魏晉玄學到初唐重玄學〉，頁21—22。

²⁵ 洪嘉琳亦言：「重玄學之最終形上依據，畢竟是以道之存有為主的。成玄英在這一點，不僅立場鮮明，也不曾因與佛學交談之故，便將道變身為如來藏或阿賴耶識之類的心識存在。」洪嘉琳：〈道教重玄學與佛教中觀學間的對比與交談：以成玄英與吉藏之方法論為例〉，頁106，注31。

「空」不能作為第一因，不能視之為生化萬物的根據；成玄英以「重玄之道」（「深玄不滯之道」）為生化萬物的根據，用虛靜的方法開導萬物，此即道家論道的特色。《老子·一章》「無名天地之始，有名萬物之母。故常無欲以觀其妙，常有欲以觀其徼。此兩者同出而異名，同謂之玄，玄之又玄，眾妙之門。」〈四十章〉：「天下萬物生於有，有生於無。」以「玄」、「無」、「有」的方式生化萬物²⁶，肯定「道之為物」（〈二十一章〉）常道這個存在²⁷，成玄英承特別強調「玄之又玄」此「重玄之道」，融會道家重玄、佛教中觀學說詮釋《老子》常道亦可謂《義疏》之特色。²⁸

至於「重玄之道」內涵為何，成玄英《義疏》曰：

希，簡少也。希言猶忘言也。自然者，重玄之極道也。欲明至道絕言，言即乖理，唯當忘言遣教適可契會虛玄也。（〈二十三章義疏〉，頁 421）

既能如道，次須法自然之妙理，所謂重玄之域也。道是迹，自然是本，以本收迹，故義言法也。（〈二十五章義疏〉，頁 427）

成玄英以「自然」為重玄之道的最終內容，由於重玄之道非言語所能窮盡，只好超越言教，透過實踐證得，此正契合《老子·一章》「道可道，非常道」的說法。成玄英又以迹本說明「重玄之道」與「自然」的關係，「自然」是本，「重玄之道」是迹，迹收攝於本之中，一再強調重玄之道的內涵為「自然」，以此詮解《老子·二十五章》「道法自然」之說。成玄英亦以母子關係說明「道」與「自然」，故云：「虛無自然，是真父母。」（〈五十二章義疏〉，頁 481）虛無自然能實現萬物價值意義，有如父母生子一樣，可見常道本於自然。成玄英具體說明「自然之道，不與物爭」（〈七十三章義疏〉，頁 523），不爭、虛靜亦正是《老子》自然無為之道的內涵，可見成玄英「重玄之道」不僅不落二邊、不偏有無之道，更是以自然為本，以不爭、虛靜的方式實現萬物，此亦其同於《老子》義理脈絡、異於佛家

²⁶ 成玄英認為「深玄不滯之道」可以生化萬物，雖與《老子》以「玄」、「無」、「有」生化萬物方式有相似處，同屬道家無為自然之理，然而二者生化方式不同，因本文重在分辨《義疏》佛道義理分際，不在此深入討論。

²⁷ 牟宗三先生指出「道之為物」並不是實指有一實在物，是指有這麼一個東西的意思。關於「道之為物」的「物」字釋義，詳見牟宗三主講，盧雪崑記錄：〈老子《道德經》講演錄〉（五），《鵝湖月刊》338 期（2003 年 8 月），頁 6—7。今以「道這個存在」來解釋「道之為物」是在牟先生之說的基礎上，再推進一步說明。

²⁸ 董恩林曰：「由於南北朝《老子》詮釋文獻，無一全本流傳至今，我們對這一時期的老學思想全貌作出評估，從現存一些殘卷來看，我們大體可以認為，這一時期老學不外兩大宗趣：一則重玄思潮，這是由學發展而來的解《老》新思路，是這一時期的主導方式；二則有無雙遣，這是運用佛教中觀學解《老》的一種方式。這兩種方式後來為唐代道教學者成玄英所融會，被視作老子「重玄之道」與「一玄之道」的不同層次的理解思路。」見董恩林：《唐代《老子》詮釋文獻研究》（濟南：齊魯書社，2003 年），頁 11。

之處。成玄英常以中觀之說論《老子》之道，以佛教概念類比道家無為去執之說，以此說明不能執於無、有，甚至連玄也不能執持，在三教融攝的時代背景下借助佛教名相詮解《老子》可謂極具特色，其說與《老子》以「玄」、「無」、「有」為常道內容有所不同，亦與王弼僅以「無」為常道內容有異，成玄英之說更著重於遣執除礙的一面，然而並不影響其道家思想的系統相。

（四）三一之說：常道不可致詰

道教思想多宗老君之說，工夫修養亦同言清靜去欲，《義疏》同時引用大量道教經典、道教概念詮釋《老子》，要分辨其說屬道教系統還是還家說法，比起釐清箇中佛道分際還需更詳細說明。《義疏》常以道教「三一」概念論道，如「一，道也。」（〈三十九章義疏〉，頁455）「抱，守也。一，三一也。離，散也。既能拘魂制魄，次須守三一之神，虛夷凝靜，令不離散也。事氣致柔，能嬰兒。」（〈十章義疏〉，頁394）可見「三一」之說於其疏解《老子》道論來看是個重要內容，其具體解說曰：

夷，平也。言至道微妙，體非五色，不可以眼識求，故視之不見。若其有色，色則參差，只為無色，故夷然平等也。希，簡少也。體非官商，不可以耳根聽，故曰希也。搏，觸也。微，妙也。言體非形質，不可搏觸而得，故曰：微也。又臧公《三一解》曰：夫言希、夷、微者，謂精、神、氣也。精者靈智之名，神者不測之用，氣者形相之目。總此三法，為一聖人。不見是精，不聞是神，不得是氣，既不見、不聞、不得，即應云無色、無聲、無形，何為乃言希、夷、微耶？明至道雖言無色，不遂絕無，若絕無者，遂同太虛，即成斷見。今明不色而色、不聲而聲、不形而形，故云夷、希、微也。所謂三一者也。三者即夷、希、微也。致，得也。詰，責也。混，合也。真而應，即散一以為三，應而真，即混三以歸一。一三三一，不一不異，故不可致詰也。²⁹（〈十四章義疏〉，頁402）

「三一」之「三」是指神、精、氣，源於東漢末年神仙道教之說，南朝·梁重玄派道士臧矜較早將道教「三一」之說引入詮解《老子》，以神、精、氣分別解說《老子》夷、希、微。臧矜在表述方式上受到佛教中觀「四句百非」等說法影響，用「非無非有」、「非一非三」、「非本非迹」等說法絕乎言相，以示「圓智」。自梁陳二朝起諸多道士深入討論「三一」的真實用意，研討「重玄之道」的思想方法，以之貫穿到本迹、體用、應寂、境智等範疇，將「三一」之說運用在討論本

²⁹ 《老子開題》也有相近說法：「臧宗道又用三一為聖人應身。所言三一者，一精、二神、三氣也。精者靈智慧照之心；神者無方不測之用，氣者色象形相之法。」見蒙文通：《道書輯校十種》，頁545。

體的內容、聖人的境界、宇宙的生成等論題上，一改兩漢魏晉道教義理及方術的內涵，打破舊道教成仙長生及清虛修道體道的破口。³⁰成玄英引用臧矜「三一」之說詮釋《老子》之道，自然繼承其打破成仙長生之說，加上臧公以「不色而色、不聲而聲、不形而形」形容常道，此詭辭為用的方式凸顯至道不落色、聲、形之形下特性，卻在實踐常道時便能具體體現有色、有聲、有形，足見至道之圓融無礙，此說正相應中觀學說不落二邊，著重蕩相遣執的特色，無怪乎成玄英引臧公此說說明常道特性，亦曰「言道種種變現，故不物而物、不象而象也。」（〈二十一章義疏〉，頁 418）

《老子·十四章》以「夷」、「希」、「微」來說明常道的形象，然而基於可道者非常道，終究只能以夷、希、微等無狀之狀、無象之象等惚恍之詞形容常道。因為常道不能具體形狀之，故通過感官的視、聽、搏均無法把握它，由於視而不能見、聽而不能聞、觸而不能得，故曰夷、希、微，以平坦不突出、音希不清楚、精微不易發現來形容常道，亦不足以說明。凡此三途均不能清楚說明常道的存在，因為常道是混成為一整體，不能被分割，故謂「混而為一」。成玄英結合臧公《三一解》之說申述己見，同樣以「神」解「夷」，有不測之用，不可聞之；以「精」解「希」，為靈智之名，不可見之；以「氣」解「微」，為形相之目，不可得之。神之無方不測之用、精之靈智慧照之心、氣之色象形相之法，三者為一，常道在應物之時便散而為三，見其種種變現，如「神」之神妙萬物，能由無生有，又不著於有，妙運萬物，因而曰：「中有物，即是神。神，妙物為名也。雖復非無非有，而有而無，故是妙也。」（〈二十一章義疏〉，頁 418）「氣」之能使常道落實而有具體形象表現，但常道本身不落形象之中，因而曰：「中有象，即是氣，雖復非象非色，而為色為象，故是氣也。」（〈二十一章義疏〉，頁 418）「精」之精智靈明，以純真無雜之心照見萬物，不落二邊，因而曰：「有精，即精智也。言道雖窈冥恍惚，而甚有精靈，智照無方，神功不測也。言真精無雜，實非虛假，於三一之中，偏重舉精者，欲明精是氣色、神用之本也。」（〈二十一章義疏〉，頁 418）並以精為氣、神之本，若分析言之，常道本為三者為一，具體落實時則分散為三，以精、氣、神方式表現。成玄英融合臧公「三一」之說，以神、精、氣豐富常道夷、希、微的等內涵，此為分別說；強調「一三三一，不一不異」，繼承臧公「不色而色、不聲而聲、不形而形」詭辭為用的說法，即於分別說之中見其無分別，如是便不違《老子》「道可道，非常道」，常道「不知其名」（〈二十五章〉）、「不可致詰」的特色。

至此可見成玄英解《老》的道論仍不離道家特色——常道以自然為本，其特性為一不可言說、恍惚窈冥卻又能以靈智照見萬物、無方不測妙生萬物，能使萬物有形相卻不落入形相之中，相應《老子》「道法自然」（〈二十五章〉）、「視之不

³⁰ 臧矜對「三一」的詮釋及其在道教史上詮釋意義的說法，見盧國龍：《中國重玄學》（北京：人民中國出版社，1993 年），頁 62—64。

見名曰夷，聽之不聞名曰希，搏之不得名曰微。此三者不可致詰，故混而為一。」（〈十四章〉）「視之不足見，聽之不足聞，用之不足既。」（〈三十五章〉）「可以為天下母」（〈二十五章〉）等說法。除此以外又將老子「玄之又玄」（〈一章〉）說以佛教中觀雙非雙遣照見實相的特色加強表達常道重玄的特性，同時又用道教三一之說的內容豐富常道內涵，融攝佛教、道教思想於其中又不違背道家思想脈絡，極能體現其解《老》的時代特色。臧公三一之說雖已淡化神仙道教思想，卻不能因此充分說明成玄英《義疏》並非道教思想系統，因為道教同樣以精、氣、神論道，亦可以虛靜、去欲之法修道，因此須從常道呈現的境界來分析成玄英《義疏》道論的終趣。

三、常道呈現的境界：重玄之境

一貫於《義疏》論道的特色，成玄英同樣亦以大量佛教、道教概念呈現其解《老》的境界。成玄英以佛教三界、道教三清兩個不同思想體系概念，來說明體道與否的境界，佛道聖凡所體會的境界，如何可相融並論，如此解《老》會否導致其思想內容矛盾？以佛教三界為不能體道，道教三清為體道境界，是否體有判教意味？下文將從三界與三清、長生與久視兩方面說明《義疏》常道所呈現的境界。

（一）三界與三清：非佛非儒之聖境

辨析成玄英何以用佛教三界、道教三清來說明體道與否的境界，有助我們理解其說是否雜佛道義理而相互扞格，若不矛盾而可以自成一說，反而能由此體現三教融攝下詮解《老子》的特色。關於常道所呈現的境界，成玄英則曰：

逝，往也。有大力用，能運致眾生往至聖境也。超凌三界，遠適三清也。返，還也。既自利道圓，遠之聖境，故能返還界內，慈救蒼生。又解：迷時以三清為三界，悟則即三界是三清，故返在塵俗之中，即是大羅天上。道大，無不包也。天大，無不覆也。地大，無不載也。王大，無不制也。境域之中，有此四大，王有化被之德，故繼二儀而居一數也。莊子云：夫道未始有封。而此言域中者，欲明不域而域，雖域不域，不域而域，義說域中，雖域不域，包羅無外也。人，王也。必須法地安靜，靜為行先，定能生惠也。故下章云：躁則失君。既靜如地，次須法天清虛，覆育無私也。又天有三光，喻人有惠照；地是定門，天是惠門也。既能如天，次須法道虛通、包容萬物也。既能如道，次須法自然之妙理，所謂重玄之域也。道是迹，自然是本，以本收迹，故義言法也。又解。道性自然，更無所法，

體絕修學，故言法自然也。（〈二十五章義疏〉，頁 426-428）

此章疏解內涵豐富且駁雜，首先，在佛道概念融攝這方面：成玄英呈現常道境界時，的確兼用了佛、道二教用詞，包括以佛教眾生、三界以及大乘佛教自利利他、慈救蒼生，佛教定慧修養工夫等思想。道教則引三清及大羅天之說。同時兼引道家《莊子》「道未始有封」對常道無限性的形容。³¹佛教三界是指欲界、色界、無色界，三界構成世間，相當於三有。有情眾生都在三界中因為煩惱的關係生死輪迴，歷劫受苦，此概念後來被道教借入，也稱三界二十八天。道教三清則指至清、太清、上清，原本指「三清境」：太清境大赤天、上清境禹餘天、玉清境清微天，後來指稱三清尊神，玉清之主元始天尊、上清之主靈寶天尊、太清之主道德天尊；「大羅天」乃最高最廣之天，是三清天之統稱。成玄英指出「迷時以三清為三界，悟則即三界是三清」，三界、三清分別為佛、道二教不同概念，各有其不同修養方法，如何由迷時為佛教之三界，轉向悟時體道教之三清，在理論上實無法融通兩套不同義理系統，所以容易被認為是思想錯亂之源。³²只是我們可以同情地解，成玄英援引佛、老二教說法是為了用比喻說理，明顯三界為眾生不悟道，有所執滯時所呈現的境界，與此相對三清則為悟道時所體境界，乃方便說法說明迷悟全在一念之間，若以「無道執迷」為三界，「體道境界」為三清，換言之「迷時以三清為三界」可表達為，迷失常道時以「體道境界」為「無道執迷」，因為靈智慧照之心不起，無法照見真相，誤以迷為悟；「悟則即三界是三清」可表達為，體悟常道時縱然處在無道執迷之中，也能透過靈智覺醒自己在迷悟之中，一轉念便能翻迷為悟，覺知不可執於執定，連「不可執定」本身也不可以執定。由此可見體證常道不是遠離廟堂之上、獨居山林之中是無為自然，也不是羽化成仙離開塵世不沾俗務才是得道，常道是不離人間世，在塵俗之中只要做到無為自然，即能體證「大羅天」這悟道境界。

成玄英以靜、定、惠（慧）等語言修養內容，佛教言戒、定、慧，勤修戒、定、慧，以滅貪、瞋、痴，道教有相類之說，儒者亦言「知止而後有定，定而後能靜，靜而後能安，安而後能慮，慮而後能得」。³³靜、定等修養工夫，都是以無心、無為、不刻意的方式來體證「慧」，此無心無為的工夫修養可謂三教之「共法」³⁴，共法可視為三教融通的契機，但不能以之判教，所以能分判三教的重點在於「慧」，即其靈智慧照之心所照見的價值意義，以及「慮而後能得」所「得」

³¹ 鄭燦山指出成玄英《道德經開題序訣義疏》也有四十六處引用《莊子》作解，可謂「以莊證老」見鄭燦山：〈唐道士成玄英的重玄思想與道佛融通——以其老子疏為討論核心〉，頁 154。

³² 胡興榮認為任意援引佛教哲學中的天界觀以及道教哲學中的天界觀是錯亂之源，且以三界為迷，三清為悟，明顯的表示成英是以道教的世界觀為高。見胡興榮：〈成玄英《老子義疏》的重玄思想〉，頁 139。

³³ 見〔宋〕朱熹：《四書章句集註·大學》（臺北：鵝湖出版社，2000 年），頁 3。

³⁴ 「共法」之說見牟宗三：《中國哲學十九講》（臺北：臺灣學生書局，1999 年），頁 237。

的內容。³⁵成玄英認為《老子》所言常道無所不包，要體證自然常道須有效法地之安靜、天之清虛、道之虛通等工夫修養，以達重玄之境。而常道以自然為本質，實踐自然即能體證重玄之境，由是亦可證《義疏》的理想境界並非成佛，遠離一切痛苦，免於輪迴；亦不是要成為儒家聖人，實踐四端之心，發揮良知良能，成為仁人。在這種情況下，其理想人格應為道家或道教之聖人，要分辨箇中異同，得從其詮釋「長生久視」來分判。

（二）長生與久視：道家重玄之聖境

承接前文分析常道的內涵可見，《義疏》僅借佛教概念比喻說理，而非以佛教思想詮解《老子》常道內涵，蒙文通指出「西華疏中，每言『三一』，知此一系，以『重玄』為道，以『三一』為歸。」既知《義疏》「三一」、「重玄」以自然為本，亦為道教常有說法，則進一步可順勢探討其「長生久視」之說，以見所呈現的境界。首先，從《義疏》體證「長生」方式言之，其文曰：

谷，空虛也。神，靈智也。河上公言：谷，養也，言蒼生流浪生死，皆由著欲故也。若能導養精神，如彼空谷，虛容無滯，則不復生死也。（〈六章義疏〉，頁 387）

聖人，即與天地合德者也，舉其高行，楷模羣有也。後其身，先度物也，而身先，超三界也。外其身，隳肢體也；而身存，得長生也。（〈七章義疏〉，頁 389）

成玄英體證「長生」的方式也是融合三教言說，既引河上公「谷神不死」之說，又用《莊子》外其身而身存、隳肢體等去欲工夫說明，同時亦引儒家「與天地合其德」、佛教超三說明。河上公注《老》「谷神不死」之說雖明顯就五臟之神、鼻口形骸說修養之道³⁶，近於道教重養形的一面，然而成玄英所引是重在「谷，養

³⁵ 馬良懷指出「《道德經開題義疏》中，貫穿始終的卻是佛教的思想理論因為在探討人的心、性、內在約束力等動有關人的問題方面，佛教之中有著豐富的內容。所以，在唐代，無論是儒家學說還是道教，在其發展過程中，都不同程度地吸收了佛教的理論、思想。」見《中國老學史》，頁 266。誠如馬良懷所言《義疏》吸收佛教理論、思想詮解《老子》，我們亦可藉此重新審視成玄英如何借用佛教理論、思想，明辨佛、道分際。

³⁶ 《河上公章句·成象第六》曰：「谷，養也。人能養神則不死，神謂五藏之神：肝藏魂，肺藏魄，心藏神，腎藏精，脾藏志。五藏盡傷，則五神去矣。言不死之道，在於玄牝。玄，天也，於人為鼻。牝，地也，於人為口。天食人以五氣，從鼻入藏於心。五氣清微，為精神聰明，音聲五性。其鬼曰魂，魂者雄也，主出入人鼻，與天通，故鼻為玄也。地食人以五味，從口入藏於胃，五味濁辱，為形骸骨肉，血脉六情。其鬼曰魄，魄者雌也，主出入人口，與地通，故口為牝也。根，元也。言鼻口之門，乃是通天地之元氣所從往來也。」王卡點校：《老子道德經河上公章句》，（北京：中華書局，1997 年），頁 21—22。

也。」養身之法重在虛空其神，使人不執著於有欲，方能免於生死之苦。此說相應其引《莊子·大宗師》外其生，而後朝見獨、無古今，而入於不生不死，均就離形去智、坐忘喪我等遣去執著而論。³⁷其言聖人與天地合德雖出自《周易·乾》，然而其所合之「德」乃虛無、自然之德，故曰：「道是虛無之理境，德是忘忘之妙智，境能發智，智能尅境，境智相會，故稱道德。」（〈一章疏解〉，頁 375）「雖復即心無心，而實有靈照，乃言妙體虛寂，而赴感無差，德充於內，故言實其腹也。」（〈三章疏解〉，頁 382）「體教忘言，為行於上德，上德亦自然符應而相會也。道是德之體，德是道之用，就體言道，就用言德，故有二文也。」（〈二十三章疏解〉，頁 422）道、德相應，道體德用，以虛無為理境，其所發用之德即為超越相對之妙智，明顯不為儒者仁義之德；又由其德充於內可知不以佛教「空」為依據，故縱言「超三界」亦不為佛教義理脈絡，僅為比喻超越一切執著，免於沉淪苦海之說。相應其無為去欲的修養方式言「長生」，又曰：「雄陽是剛躁之名，雌陰是柔靜之義，知雄躁剛猛適歸死滅，雌柔靜退必致長生。」（〈二十八章義疏〉，頁 432）「處於一中，治國則祚曆遐延，治身則長生久視也。」（〈二十九章義疏〉，頁 436）能虛靜、謙退，不離一中自然之道則能「長生」。³⁸

至於長生是以何種方式呈現，則決定其為道家抑或道教思想，文曰：

夫見有身者，故以身為死地。今善攝生之人，忘於身相，即身無身，故無地之可死也。（〈五十章義疏〉，頁 478）

公，平正也。既能包容庶物，所以公正無私也。王，往也。只為包容萬物，公正無私，所以作大法王，為蒼生之所歸往也。既作法王化主，為物所歸，復能蔭覆含靈，同於旻昊也。既合上天、覆物平等，又同大道，生化無窮。量等太虛，無來無去，心冥至道，不滅不生，既與此理相符，故義說為久。沒，滅也。殆，危也。匿端滅迹，謂之沒身，應感赴機，謂之不殆。又解：迹有興廢，故言沒身本無生滅，故言不殆。（〈十六章義疏〉，頁 409）

成玄英詮解《老子·四十九章》「無死地」不是就沒有死亡、死後成仙而說，是

³⁷ 成玄英於《莊子》「九日而後能外生」下疏：「墮體離形，坐忘我喪，運心既久，遺遺漸深也。」見〔清〕郭慶藩集釋，王孝魚點校：《莊子集釋》（臺北：萬卷樓圖書公司，1993年），頁 254。

³⁸ 成玄英《義疏》還有多處說明「長生」之境是經由虛靜無為的精神修養達至，如「言一切萬物，有識無情，莫不背陰向陽，好生惡死，然惡死不遂免死，好生未嘗得生，聖人愍之，故此下為說長生之術也。沖，中也。和順也。言人欲得不死者，必須處心中正，謙和柔弱，此則長生也。故下文云：剛強者死之徒、柔弱生之徒是也。」（〈四十二章義疏〉，頁 463）「謙卑柔弱，損己濟物，物必歸之，故生道獲全，矜誇傲誕，益己凌物，物必挫之，故致危敗。危敗是損，全生是益，損益之驗，其義盡然。故言損之而益，益之而損也。」（〈四十二章義疏〉，頁 463）「言進心果決，貪於世事，則死滅也。若進心虛淡，不敢貪染，即長生也。」（〈七十三章義疏〉，頁 522）

就不以身為身，不執於有身，所以為善於生之人，因其能超越形軀，故無所謂死，而不是不用面對死亡。能虛容萬物、才能為萬物所歸，承載蒼生，如此配合自然天道³⁹，冥合自然，便能不落入生滅之中，超越生滅，故謂之「久」，可見其長久不就客觀時間而言，存滅亦不由客觀現實上之有無說明。生命能超越二偏，不落有無、執持之中即能不入危殆之中。〈三十三章義疏〉即言「行願具足，內外道圓，理當不死不生，無夭無壽，而今言死而不亡壽者，欲明死而不死、不壽而壽也。應身遷謝，名之為死，聖體常在，義說為壽。」（〈三十三章義疏〉，頁 443）以不生不滅，無夭無壽、死而不死、不壽而壽這種遮詮方式言生滅、壽夭，旨在說明超越形軀、年壽才能體得重玄之道，體得重玄之道縱然面對生死，肉身有凋謝的一天，客觀上可稱作「死」，但因其體道，得其天年而終，仍可稱為「壽」。

40

不僅長生不為肉身不死、羽化成仙之說，其言「久視」亦不就神力、千里眼而言，〈五十九章義疏〉曰：

根，本也。蒂，迹也。根能生蒂常，以譬本能生迹。迹而本曰深根，本而迹曰固蒂。夫根不深則傾危，蒂不固則零落。只為根深所以長生，蒂固所以久視。此明有國聖人本迹俱妙。故結云長生久視之道。視，明照也。（〈五十九章義疏〉，頁 498）

自然是本，道乃是迹，若能順應自然則能「長生」，道本於自然則能「久視」，真正能體現常道的聖人，便能長生久視，而其之所以為「視」是指「明照」，剋就靈智慧照來說觀照萬物實相，而不落一偏，由是亦可見成玄英《義疏》不就道教神力、客觀上之不死身立論。同樣成氏解〈五十章〉「兕無所駐其角，虎無所措其爪，兵無所容其刃。」亦不就神力言之，《義疏》曰：「兕遇物則觸，喻癡也。虎性躁暴，喻嗔也。兵刃銳利，能傷於人，喻貪也。言善攝生者妙體真空，故雖處世間，而不為三毒所害。」（〈五十章義疏〉，頁 477）以貪、瞋、癡佛教三毒比喻兵刃銳利傷人、兕虎天性暴躁、犀牛好用其角來傷人，真正善於養生的人雖處於人間世，卻能體悟真空，不為三毒所害。三毒、妙體真空雖為佛家說法，然而承上文得見重玄之道以自然為本，所謂「妙體真空」只是借用之詞以明常道不執有無、不落一偏此重玄特點。成玄英常兼引三教用詞，以喻有欲之不執，不但

³⁹ 成玄英以「自然」釋天，而不作人格神釋之，觀其〈九章義疏〉曰：「天者，自然之謂也。」頁 393。

⁴⁰ 李剛曰：「成玄英與傳統道教的肉體成仙說不同，認為只有精神纔可不朽。」見李剛：〈道教重玄學之界定及其所討論的主要理論課題〉，《道家文化研究》19 期（北京：三聯書店，2002 年 6 月），頁 112—113。胡興榮指出成玄英「雖未點出『長生』之意義為何，但由此可確定成《疏》屬道教之作。」見胡興榮：〈成玄英《老子義疏》的重玄思想〉，頁 147。或可承兩位先生之說進一步思考，成玄英解《老》本可藉此言羽化飛仙、肉身不死，卻從虛靜去欲、自然無為等修養心性論長生，見其為道家思想的脈絡。

有欲不可執，無欲亦不能恃，其論說不離道性自然、重玄之域。⁴¹

成玄英解《老》基本上屬道家義理系統，以自然為本，重玄為宗，其所成的聖人治國方式則屬無為而治，文曰：

主上虛淡無為，下民自化，改惡從善。老君自是聖人，撝謙託諸他聖。故莊子云：寓言十九也。（〈五十七章義疏〉，頁 493）

老君體達自然，妙果圖極，故天下蒼生莫不尊之為大聖也。何意得如此耶？只為接物謙和，不矜誇嗤笑於物，故致然也。老君所以聖德高大，獨不誇笑於物者，為歸依三寶，寶重而守持之，故能然也。（〈六十七章義疏〉，頁 512—513）

成玄英以老子為聖人，此其詮解之特色，但亦可以之為寓言，假借老子形象說明體道聖人境界。聖人體證自然之道，做到我無為而民自化，謙虛接物，和光同塵，因其守持慈、儉、不敢為天下先此三寶也。從聖人所體常道內容，以至修養方式，所體之境均與《老子》無為而治的思想相應。由是可見《老子義疏》在大量援引儒、佛、道教的論點與說法，融攝三教的概念語言，然而並沒有違背《老子》「道法自然」的核心思想，側重於重玄之道的一面，以此展開了有唐一代老學的新風貌。

四、結論

自兩漢起，道教思想不同程度融入詮解《老子》文本之中，如道教天師道《老子想爾注》，以氣化思想詮解《老子》之道兼重治身治國之理的《河上公章句》；魏晉儒道興起玄理與名教的論辯，玄學家亦引儒者之說詮解道家經典，如魏·王弼（226—249）注《老》、《周易》、晉·郭象（約 265—311）《莊子注》等；及至唐代始有引用佛教經典、概念詮解《老子》，拓展《老子》新的詮釋方向。唐代老子學處於儒、道、佛三教融攝的時代，成玄英《老子義疏》為今存最完整的唐初詮解《老子》文本，面對三教思想衝擊，如何能融合三教而自成體系呈現「唐

⁴¹ 胡興榮認為「道教哲學的問題，首先必須要把神仙理論的世界觀講清楚，因為它明顯的有一個神仙定位的存在。如果從宇宙論的角度來講神格，它不再是人格。那麼，這個神格作為宇宙論當中一個真實的存在者是否可能？它的存在的結構是甚麼？此兩大問題應該作為成玄英注老哲學體系建構中的世界觀之核心。」見胡興榮：〈成玄英《老子義疏》的重玄思想〉，頁 144。或許我們可以由此反思，成仙理論在成玄英《老子義疏》不是首要處理問題，甚至不是核心問題，即以道教思想詮釋成玄英解《老》哲學體系未必是相對理想的詮釋。

老子」的特色⁴²，亦是其時代課題，同時在老學發展史上亦極具意義，因此蒙文通認為「成公之疏，不舍仙家之術，更參釋氏之文，上承臧、孟，近接車、蔡，重玄一宗，於是極盛，萃六代之英菁、而垂三唐之楷則者也。⁴³」

成玄英雖為道士，且常引道教用語詮解《老子》，然而若以其身分論定《老子義疏》是以道教為本，則似乎略欠公允。成玄英思想始於道教，中間出入佛教，最後歸向道家，於其《莊子疏》最為明顯。⁴⁴《老子義疏》「不舍仙家之術，更參釋氏之文」，然而與其《老子義疏》宗於道家思想之說並無衝突。成玄英雖兼引三家說法詮解《老子》，然而三家之說以佛、道為主，道論為詮解一思想體系的根本，若能明辨其道論意涵，則可釐清其說以何者為宗。⁴⁵從前文疏理得知《老子義疏》道論特色有二，第一、道性自然：成玄英論《老子》之道為「重玄之道」，雖又名之為一中之道，以窮理盡性的方式體證常道，又以三一為常道內涵，然而其道之所本為「自然」。藉著佛教中觀不落一偏之說、道教三一精氣神等內容具體化呈現常道不偏不執、不可言說、不落言說沖虛靜極等自然之性。第二、重玄之境：成玄英雖與《老子》同以自然為常道的內涵，然而卻以重玄的方式呈現，並分別以三界、三清等佛、道之說比喻迷、悟之境，以見迷悟、有為無為乃一念之間，迷即三界，悟即三清，佛道義理雖有不同，然而比喻僅取其相似處即可，從其道性自然、長生久視非為修練肉身以達羽化成仙⁴⁶，足見成玄英解《老》融攝佛理、道教、儒學名相、概念而為道家思想系統。⁴⁷

誠如強昱所言：「成玄英重玄學幾乎吸收了前代哲學中最精華的因素，不論

⁴² 〔元〕杜道堅（1237—1318）指出：「道與世降，時有不同，注者多隨代所尚，各自其成心而師之。故漢人注者為『漢老子』，晉人注者為『晉老子』，唐人、宋人注者為『唐老子』、『宋老子』。」見杜道堅：《玄經原旨發揮》卷下（《道藏》冊 12）（上海：上海書店、文物出版社、天津古籍出版社聯合出版，1987 年），頁 773。

⁴³ 蒙文通：《道書輯校十種·輯校成玄英《道德經義疏》》，頁 359。

⁴⁴ 關於成玄英思想發展脈絡說明，見周雅清：《成玄英思想研究》（臺北：新文豐出版社，2003 年），頁 73—74。

⁴⁵ 胡興榮認為「成《疏》的修養哲學不少地方是佛道雜引」、「遂致理論體系顯得乖格。」分別見胡興榮：〈成玄英《老子義疏》的重玄思想〉，頁 154、155。我們可視《義疏》為「雜引」，雜引儒家、佛教、道教經典，但不礙其說以道家思想為宗，此正是其思想特色所在，也是唐代老學三教融攝的思想特色。

⁴⁶ 李剛指出成玄英與傳統道教的肉體成仙說不同，認為只有精神纔可不朽。見李剛：〈道教重玄學之界定及其所討論的主要理論課題〉，頁 112—113。

⁴⁷ 江淑君認為成玄英《老子·一章》疏文充斥著佛教的概念用語，其間就理、情、欲、境等問題推衍無欲、有欲之別，最後歸結到佛教「體有之是空」的理境。依此疏文，實可見重玄思維中「援佛入《老》」的詮解模式，以及釋教對於成氏建構心性思想的諸多影響。見江淑君：〈成玄英《道德經開題序訣義疏》中的心性論述〉，頁 29。從佛教中觀學說，不落入邊見，破二偏之執，與《老子》「玄之又玄」、《莊子·齊物論》是非之辨一樣可視為去執過程以及思辨呈現的方式，重點是其道論內涵為何、要證成什麼境界。成玄英援佛入《老》，融攝三教但最終不是要證成佛果。引用三教經典、概念，只是方便說，明顯不是有系統、一貫地以佛教思想詮釋《老子》。

是魏晉玄學還是佛教中觀學，乃至固有的道教哲學等，都在其重玄學思想體系中有著充分的體現。因其高度的方法論自覺與深刻的哲學思考能力，各方面內容是融會貫通而非簡單的抄襲拼湊。如果把研究的重點指向重玄學的成立過程與基本背景而離開關於哲學根本問題的闡發軌道，則不僅喪失了把握魏晉玄學發展走向的機會，而且無法揭示宋元以來內丹學興起的基本依據，長期暴露出來的隋唐哲學研究的貧乏格局也將得不到絲毫改變。⁴⁸ 強昱《成玄英評傳》對成玄英思想評價主要源自成玄英《莊子注》，然而在老學發展來看，《老子義疏》亦具有承先啟後的重要地位。兩漢老學發展，不論嚴遵《老子指歸》以攝主歸客面向展開《老子》思想，抑或河上公《河上公章句》以養生思想面向展開《老子》思想，二者均以客觀氣化進路詮解《老子》的道論，極具漢代哲學以氣化宇宙論為特色；及至魏王弼以讓開成全治道展開《老子》思想，道論以「無」等同自然，重新回到本體宇宙論詮釋《老子》常道。⁴⁹ 成玄英與前人解《老》不同的是，以「重玄」為自然的內涵，言「自然者，重玄之極道也。」（〈二十三章義疏〉，頁 421），又借用佛教「一中之道」說明「重玄」重在「破執」，通過辨證，揚棄執定前一層的概念，層層推進，最後達到無滯無礙的重玄境界，此即成玄英解《老》的特色。與此同時成玄英又以道教三界與三清等概念說明重玄之境，既可揭示宋元以來內丹學興起依據，亦是唐代三教融攝下詮釋《老子》的先驅，後來唐玄宗（685—762）《道德真經注》、唐·杜光庭（850—933）《道德真經廣聖義疏》、唐·陸希聲《道德真經傳》均屬三教融攝之作。

辨清《老子義疏》道論的思想內涵，除了可以揭示其詮釋《老子》宗趣，亦同時見證「唐老子」如何融合思想發展、時代背景開拓詮釋《老子》重玄思想的面向。基於篇幅所限，僅能就道論闡述說明，至於其說與《老子》思想異同，如何轉出不同的詮釋向度，尚待另立篇章說明。

⁴⁸ 見強昱：《成玄英評傳》（南京：南京大學出版社，1998 年），頁 6。

⁴⁹ 關於嚴遵《老子指歸》以攝主歸客面向展開《老子》思想、河上公《河上公章句》以養生思想面向展開《老子》思想以及王弼以讓開成全治道展開《老子》思想等說法，分別見楊穎詩：《老子思想詮釋的開展——從先秦到魏晉階段》（臺北：文史哲出版社，2017 年），頁 187—204、頁 262—270、頁 317—344。

徵引文獻

一、古籍（先依朝代後依姓氏筆畫排序）

- 〔漢〕河上公著，王卡點校：《老子道德經河上公章句》（北京：中華書局，1997年）。
- 〔魏〕王弼著，樓宇烈校釋：《王弼集校釋》（北京：中華書局，1999年）。
- 〔晉〕鳩摩羅什譯，龍樹：《中論》（附青目釋）收入《大正新脩大藏經》冊 30（臺北：新文豐出版公司，1973年）。
- 〔唐〕成玄英著：《老子義疏》，收入蒙文通：《道書輯校十種》（成都：巴蜀書社，2001年）。
- 〔唐〕成玄英著：《老子開題》，收入蒙文通：《道書輯校十種》（成都：巴蜀書社，2001年）。
- 〔宋〕朱熹：《四書章句集註》（臺北：鵝湖出版社，2000年）。
- 〔元〕杜道堅：《玄經原旨發揮》收入《道藏》冊 12（上海：上海書店、文物出版社、天津古籍出版社聯合出版，1987年）。
- 〔清〕郭慶藩集釋，王孝魚點校：《莊子集釋》（臺北：萬卷樓圖書公司，1993年）。

二、近人論著（依作者姓氏筆畫排序）

- 江淑君：〈成玄英《道德經開題序訣義疏》中的心性論述〉，《中國學術年刊》36期秋季號（2014年9月），頁19-41。
- 牟宗三：《中國哲學十九講》（臺北：臺灣學生書局，1999年）。
- 牟宗三主講，盧雪崑記錄：〈老子《道德經》講演錄〉（五），《鵝湖月刊》338期（2003年8月），頁5-17。
- 李剛：〈道教重玄學之界定及其所討論的主要理論課題〉《道家文化研究》19期（北京：三聯書店，2002年6月），頁91-114。
- 周雅清：《成玄英思想研究》（臺北：新文豐出版公司），2003年。
- 洪嘉琳：〈道教重玄學與佛教中觀學間的對比與交談：以成玄英與吉藏之方法論為例〉，《國立政治大學哲學學報》43期（2020年1月），頁29-55。
- 胡興榮：〈成玄英《老子義疏》的重玄思想〉，《道家文化研究》19期（北京：三聯書店，2002年6月），頁134-166。
- 強昱：《成玄英評傳》（南京：南京大學出版社，1998年）。

湯一介：〈論魏晉玄學到初唐重玄學〉，《道家文化研究》19輯（北京：三聯書店，2002年6月），頁1-22。

楊穎詩：〈從陸希聲《道德真經傳》詮釋轉折論其儒道融攝的義理內涵〉，《孔孟學報》93期（2015年9月），頁195—218。

楊穎詩：《老子思想詮釋的開展——從先秦到魏晉階段》（臺北：文史哲出版社，2017年）。

董恩林：《唐代《老子》詮釋文獻研究》（濟南：齊魯書社，2003年）。

熊鐵基等著：《中國老學史》（福州：福建人民出版社，1995年）。

鄭燦山：〈唐道士成玄英的重玄思想與道佛融通——以其老子疏為討論核心〉，《台北大學中文學報》創刊號（2006年7月），頁151—178。

盧國龍：《中國重玄學》（北京：人民中國出版社，1993年）。

Interpreting *Lao Tzu's* Direction Under Fusion of Three Religions Taking Cheng,Xuan-ying's *Lao Zi Yi Shu* about Taoism as an example to illustrate

Ieong, Weng-Si *

Abstract

The interpretation of *Laozi* in the Tang Dynasty, under the integration of Confucianism, Taoism and Buddhism, enriched the ideological content of *Laozi* and developed a new interpretation direction. Cheng Xuanying's *Laozi Yishu* is the most complete interpretation of *Laozi* in the Tang Dynasty. His statement can reflect the characteristics of Tang *Laozi*. This article takes the Taoism of *Laozi Yishu* as an example to illustrate. First, from the content of Changdao's thoughts, it can be seen that the essence of Changdao is nature-based: Cheng Xuanying often uses *yi zhong zhi dao*, *zhong xuan zhi dao*, *san yi zhi shuo* and other Buddhist and Taoist concepts to explain the characteristics of Changdao, but they all use natural for this. Secondly, the realm presented by the permanent way is *zhong xuan zhi jing*: although Cheng Xuanying takes the Buddhist *san jie* as the state of being attached and lost in the normal way, and the Taoist *san qing* as the state of removing attachment and realizing the permanent way, it is only a metaphor to illustrate, because the way of discussing the way does not depart from nature, and Its *chang sheng jiu shi zhi dao* also does not focus on the objective cultivation of the body and become a god, so the realm of its constant path is *zhong xuan zhi jing* based on nature. From Cheng Xuanying's *Laozi Yishu*, we can see that although his statement also interprets *Laozi* by citing the contents of the three teachings, it still belongs to the context of Taoism. Clarifying the

* Adjunct Assistant Professor, Common Core Education Committee Chinese Education Division, Nation Taiwan Normal University.

distinction between Confucianism, Taoism and Buddhism in *Laozi Yishu* will help to understand how *Laozi* learned from different schools of thought in the face of the integration of the three religions in the Tang Dynasty, opened up and interpreted the new face of *Laozi*, and cited various schools of thought. At the same time, how to form a systematic argument without losing the essence of Taoism.

Keywords: Fusion of Three Religions, *Laozi*, Cheng,Xuan-ying, *Laozi Yishu*, Taoism

《萬壑清音》之淨腳散齣及其流傳變異*

侯 淑 娟**

摘 要

止雲居士選收傳演於明末的崑劇北曲折子 68 齣，彙為《萬壑清音》，於明代天啟四年（1624）刊行。其中明題為淨腳戲的折子有 6 齣，即《三國記·單刀赴會》、《西遊記·諸侯餞別》、《還魂記·冥判還魂》、《歌風記·垓下困羽》、《曇花記·凶鬼自嘆》、《明珠記·城下覓音》。在各齣中，主唱淨腳分別扮飾紅面關羽、蝴蝶狀花臉胡判官、黑臉項羽、藍面盧杞，及戰亂中無名的守門官。此外，《萬壑清音》另有不標主唱腳色行當的《金貂記·敬德裝瘋》、《西廂記·惠明帶書》，這兩齣至今仍流傳於崑劇舞臺，主唱北套的尉遲恭和惠明和尚皆由淨腳扮飾，是非常典型的淨腳折子。在這些齣目中，淨腳塑造的人物，不論為王為相，或為歷史英雄、地府神靈，甚至是權奸惡臣、無名小人物，都各有特色。北套由生、旦擔綱任唱尚且吃力，何況是發聲法特殊，又要展現武功、架子氣勢的淨腳來主唱，此類散齣能流傳極為不易，更見折子戲鍛鍊腳色行當舞臺演技藝術性的特殊意義。本文探討《萬壑清音》上列 8 齣折子戲真正出處，及其與原劇的關係，分析各齣在明清時期的流傳、發展、演變，甚至消亡，觀察《萬壑清音》凸顯人物性格的整編工夫，及其在戲曲發展史上的意義。

關鍵詞：《萬壑清音》、折子戲、淨腳、北曲、崑劇

* 本文為執行 108 年度國科會（科技部）補助專題研究計畫「《萬壑清音》淨腳行當之研究」（編號：MOST 108-2410-H-031-034-）部分成果。感謝兩位匿名審查委員的寶貴意見，使本文之論述更臻周延。謹此敬申謝忱。

** 現任東吳大學中國文學系專任教授。

收稿日期：2023 年 12 月 31 日，接受刊登日期：2024 年 5 月 26 日。

一、前言

崑劇的腳色行當發展是由明末至清的長期演變，雖成熟於清初至乾嘉年間，定型於道光，但明末卻是最重要、也最複雜的轉變關鍵。¹明末天啟四年（1624）的北調戲曲選集《萬壑清音》²，選收盛行於天啟四年以前的崑劇北曲折子。明代的北套雖仍一人主唱一套，但主唱腳色遍及各門行當，不再如元雜劇只由末、旦擔綱。《萬壑清音》選收的主唱腳色門類多，輯成時間早於被陸萼庭視為成熟期界定的重要作家作品——李漁（1611—1680）《憐香伴》（約作於1651年）和《巧團圓》（約作於1669年）³，是研究崑劇腳色行當由承繼期轉變為成熟期之過渡的重要文獻。

《萬壑清音》選自元、明雜劇與明代傳奇劇本的68齣折子劇目中，共用了生、小生、末、副末、外、小外、旦、貼、小旦、老旦、淨、中淨、小淨、丑、小丑、雜等十六種腳色門類名稱。腳色行當的門類比明末清初李漁劇作、清代李斗《揚州畫舫錄》還多。《萬壑清音》裡的淨行有淨、中淨、小淨三小類。元代北雜劇之淨，只演不唱（偶唱插曲，為例外）。南戲表演系統淨腳也以唸、做、打為強，在表演中淨腳雖可歌唱，而且歌唱藝術表現發聲特殊，極有特色，但其歌唱份量多不重，常是穿插性質，要主唱北曲全套，非常不易，比率偏低，因此《萬壑清音》之選，能收淨腳北曲折子，更顯特殊可觀。

《萬壑清音》輯選與淨腳主唱有關的折子可分為兩類：一是在選齣中直接標明主唱腳色為淨的散齣；另一種是人物未標腳色行當，但在後來的舞臺演變中，確立為崑劇淨腳折子戲。《萬壑清音》所收第一類淨腳主唱折子，共有《歌風記·垓下困羽》（頁151-159）、《曇花記·凶鬼自嘆》（頁221-227）、《西遊記·諸侯餞別》（頁249-259）、《明珠記·城下覓音》（頁489-493）、《三國記·單刀赴會》（頁505-512）、《還魂記·冥判還魂》（頁609-625）等6齣。第二類有《金貂記·敬德裝瘋》（頁87-96）和《西廂記·惠明帶書》（頁169-180）兩齣。分析這些齣目在戲曲散齣集子中的擇選、流傳過程，可觀察人物與腳色行當由明末到清代折子在舞臺流衍的變化。

¹ 有關崑劇腳色的分期和重要演變，參見陸萼庭：〈崑劇腳色的演變與定型〉，《民俗曲藝》第139期，2003年3月，頁5-28。亦收於陸萼庭：《清代戲曲與崑劇》（臺北：國家出版社，2005年，頁49-81）。

² 〔明〕止雲居士輯：《萬壑清音》，全名為《新鐫出像點板北調萬壑清音》，本文研究底本為王秋桂主編：《善本戲曲叢刊（第四輯）》（臺北：臺灣學生書局，1987年，據京都大學人文科學研究所抄本影印）。兼參刻本，見陳志勇編：《明清孤本戲曲選本叢刊（第一輯）》（北京：國家圖書館出版社，2017年），冊9-10；及李將將、李淑清、黃俊、肖田田校注：《萬壑清音校注》（成都：四川大學出版社，2016年）。

³ 參見陸萼庭：〈崑劇腳色的演變與定型〉，《民俗曲藝》第139期，頁11。

目前學界與淨腳研究相關的論文還不多，大多是對古典戲曲淨腳的總論性探討⁴，或者就元雜劇、明傳奇分論⁵，或分析京劇、秦腔、川劇、崑劇等劇種之淨腳臉譜、表演藝術特徵⁶，與本文關係比較密切者，有田韶東的〈崑曲淨角演唱的用嗓特點〉⁷，及李嘉惠的〈《崑曲集淨》研究——以樂譜研究為中心〉⁸，但未有就《萬壑清音》之淨腳散齣深入分析者。本文在探討崑劇淨腳的分類與表演藝術的基礎上，分析《萬壑清音》所輯選淨腳主唱北套的折子，從戲曲散齣選輯和曲譜、臺本的收集歸納，分析淨腳主唱選齣在明清之際的流傳與演變，了解戲曲散齣選集的輯選者和觀眾對這類折子的接受，具體詳細地觀察《萬壑清音》對淨腳主唱折子流傳的影響，探討其選輯意義。

二、淨腳探源及其崑劇行當表演藝術

淨的腳色行當在戲曲發展中歷史悠久。唐代參軍戲，是以蒼鶻、參軍科譚應答對演之二小戲，其「參軍」是淨腳的起始性源頭。⁹至於宋金雜劇院本的腳色，不論是見諸宋度宗咸淳 10 年（1274）成書的吳自牧《夢粱錄》卷 20「妓樂」條所載：

⁴ 此類之期刊論文有姚堯之〈淨角面面觀〉（《齊魯學刊》4 期，1996 年 7 月，頁 125-128）。學位論文有：鄭黛瓊的〈中國戲劇之淨腳研究〉（臺北：中國文化大學藝術研究所碩士論文，1988 年）；董曉的〈古典戲曲淨腳的研究〉（開封：河南大學藝術學碩士論文，2015 年）。

⁵ 有關元雜劇者有田剛健的〈元雜劇「淨類」腳色研究〉（哈爾濱：黑龍江大學中國古代文學碩士論文，2008 年）；李顏的〈元雜劇中的淨腳研究〉（信陽：信陽師範學院中國古代文學碩士論文，2013 年）。有關傳奇者，有李希霞的〈論淨腳在明傳奇中的發展成熟〉（開封：河南大學中國古代文學碩士論文，2005 年）；李安玉的〈明傳奇中淨腳的研究——以《六十種曲》為例〉（臨汾：山西師範大學藝術學碩士論文，2018 年）。

⁶ 如楊敬明：〈京劇淨腳表演藝術探析——以《蘆花蕩》為例〉（臺北：國立臺灣藝術大學戲劇學系表演藝術碩士班碩士論文，2018 年）；符鈴淦：〈京劇臉譜在服裝設計上的應用與研究——基於淨角為例〉（上海：上海工程技術大學紡織服裝學院碩士論文，2020 年）。丁龍：《秦腔戲曲淨角服飾影像紀錄研究》（西安：西安工程大學新媒體藝術學院碩士論文，2021 年）；韋小兵：〈淺述秦腔淨角的人物情感表現形式〉（《大舞臺》第 10 期，2011 年 10 月，頁 16-17）。宋辛海：〈川劇淨角發展方向探究〉（《四川戲劇》第 6 期，2017 年 6 月，頁 69-70）；唐思敏：〈川劇淨角之花——川劇優秀演員孫普協的演唱藝術解讀〉（《中國戲劇》第 1 期，2005 年 1 月，頁 38-41、65）。而臉譜之總論則有孫永和的〈戲曲淨角臉譜應當革新〉（《當代戲劇》第 5 期，1990 年 5 月，頁 31-33）。

⁷ 見田韶東：〈崑曲淨角演唱的用嗓特點〉，《南昌高專學報》第 1 期（2009 年 2 月），頁 51-54。

⁸ 李嘉惠：〈《崑曲集淨》研究——以樂譜研究為中心〉（北京：中國戲曲學院音樂所碩士論文，2021 年）。

⁹ 有關參軍戲和腳色行當變化的研究，參見曾永義：〈參軍戲及其演化之探討〉（收於氏著：《參軍戲與元雜劇》，臺北：聯經出版事業公司，1992 年，頁 1-121）和〈中國古典戲劇腳色概說〉（氏著：《說俗文學》，臺北：聯經出版事業公司，1980 年，頁 233-295）。

雜劇中末泥為長，每一場四人或五人。先做尋常熟事一段，名曰「艷段」。次做正雜劇、通名兩段。末泥色主張，引戲色分付，副淨色發喬，副末色打諢。或添一人，名曰「裝孤」。先吹曲破斷送，謂之「把色」。大抵全以故事，務在滑稽唱念，應對通遍。此本是鑒戒，又隱於諷諍，故從便跳露，謂之「無過蟲」耳。¹⁰

或是元陶宗儀（1329—1410）《輟耕錄》卷 25「院本名目」條的「五花爨弄」：

唐有傳奇，宋有戲曲、唱諢、詞說，金有院本、雜劇、諸宮調。院本、雜劇，其實一也。國朝院本、雜劇，始釐而二之。院本則五人。一曰副淨，古謂之參軍。一曰副末，古謂之蒼鶻，鶻能擊禽鳥，末可打副淨，故云。一曰引戲，一曰末泥，一曰孤裝。又謂之五花爨弄。或曰，宋徽宗見爨國人來朝，衣裝鞵履巾裹，傅粉墨，舉動如此，使優人效之以為戲。又有篋段，亦院本之意，但差簡耳。取其如火篋，易明而易滅也。其間副淨有散說，有道念，有筋斗，有科汎。教坊色長魏、武、劉三人，鼎新編輯。魏長於念誦，武長於筋斗，劉長於科汎，至今樂人皆宗之。偶得院本名目，用載于此，以資博識者之一覽。¹¹

「五花」指副淨、副末、引戲、末泥、裝孤等五種腳色。二書都不約而同地記載了宋金時期雜劇院本演出的五種腳色行當，其中「副淨」，約當元雜劇時期的「淨」。

對於宋金雜劇院本的腳色運用問題，曾永義在〈論說「五花爨弄」〉¹²中提出一個重要觀點，五花中的「引戲」是承自參軍戲的「參軍色」，是真正的「正淨」。只是「正淨」在五花爨弄時期，職司導演，指揮勾引隊舞演出，不再演戲。演戲任務交給其他參軍（其副手）擔當，而「副淨」就是「正淨」的副手。（頁220）在宋金雜劇院本時期，沒有丑，只有引戲和副淨。若就演戲實務言，真正演出元雜劇之淨的行當，在宋金雜院本中應稱為「副淨」。在《輟耕錄》中，陶宗儀記錄了淨腳的表演形式，他說：「副淨有散說，有道念，有筋斗，有科汎」，散說、道念為賓白性質，而筋斗、科汎便是舞臺上的身段動作，此段內容具體舉出各項技藝的專長演員，但沒有提及「歌唱」。當然，若依沿承自唐代的參軍戲系統而言，這類表演確實是屬科白戲。曾永義在〈論說「五花爨弄」〉中，也以戲曲實物文獻進一步研究，認為：「根據資料，副淨有幾個突出的外型特徵，即面部敷粉塗墨、打唢哨、做嘴臉。」（頁231）而此類傳統仍存留在現今的淨腳表演中。

¹⁰ 參見〔宋〕吳自牧：《夢梁錄》（收於《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986年，冊590），頁167。

¹¹ 參見〔元〕陶宗儀：《南村輟耕錄》（臺北：木鐸出版社，1982年），頁306。

¹² 參見曾永義：〈論說「五花爨弄」〉（收於氏著：《論說戲曲》，臺北：聯經，1997年），頁199-238。

在有劇本留存的戲曲傳統裡，元代北曲雜劇是第一種作品留存最多的劇作類型。但在以北曲為主的元代雜劇中，屬於「正淨」的「引戲」一詞已消失，「淨」不但成為正式的腳色行當名稱，若與「副淨」相較，「淨」更頻繁出現，而「副淨」則是「淨」的分化副手。「淨」與「副淨」多數仍以賓白、科譚、身段表演為主，除了楔子、插曲外，基本不任唱。所扮飾人物雖以男性為多，但仍有少數劇目扮飾女性。

在南曲系統中，淨、丑經常同時出現，而且在南曲系的劇作中，淨、丑扮飾人物可以相互轉換。若以元刊雜劇三十種觀察，丑不見於元代北曲系統。可見南北曲發展的系統差異頗大。南曲系統的劇作，淨、丑的表演本質多在插科打諢。傳奇沿承南戲系統，淨丑並置於劇作中，人物之社會屬性豐富，也可歌唱。但其聲口言詞特色必然與生旦有別，正如李漁在《閒情偶寄·詞曲部·詞采第二》之〈戒浮泛〉所論：

極粗極俗之語，未嘗不入填詞，但宜從腳色起見。如在花面口中，則惟恐不粗不俗，一涉生旦之曲，便宜斟酌其詞。無論生為衣冠仕宦，旦為小姐夫人，出言吐詞當有雋雅雍容之度。即使生為僕從，旦作梅香，亦須擇言而發，不與淨丑同聲。以生旦有生旦之體，淨丑有淨丑之腔故也。¹³

「花面口中」所指正是淨腳行當的曲詞賓白。李漁不只以此為淨腳語言文詞訂立規範，更以此標準品評元劇。如認為《幽閨記》裡「小生」扮飾的陀滿興福初屈後伸，在〈避兵〉中唱「遙觀巡捕卒，都是棒和槍」，言語直白，根本是「花面口吻」，沒有小生曲唱應有的文雅。而《閒情偶寄》中的「生旦有生旦之體，淨丑有淨丑之腔」，也成為後世戲劇評論探討劇作腳色行當語言合宜與否的依憑。崑劇從明末清初發展至今，腳色行當已有更細緻的分化。

淨腳雖有很深遠的歷史傳統，但崑劇的腳色門類卻另有發展、名目，自成系統。崑劇之淨有大面、白面、邐邐白面三家門。大面可視為正淨的發展；白面和邐邐白面則承繼副淨。洪惟助主編《崑曲辭典·表演藝術·腳色家門》¹⁴之「大面」條提及淨的表演藝術特徵：

嗓音要求洪亮渾厚，多用膛音和炸音。表演基調為威武沉毅或粗獷豪邁。注重氣勢、功架，身段動作幅度較大。化妝造型有紅、黑、白、黃、花、紫、藍等多種色彩的臉譜。崑曲大面臉譜秉承明代遺風，以紅、黑二色為主。紅面、黑面為大面家門的主體。紅面通常扮演威武剛毅、氣度恢宏、忠義赤誠的正面人物，以忠臣、帝王、神靈為多。……黑面多扮演勇猛剛烈、粗魯豪爽的大將或英雄好漢。（頁 561）

¹³ 參見〔清〕李漁：《閒情偶寄》（臺北：長安出版社，1990年），頁 21-22。

¹⁴ 參見洪惟助：《崑曲辭典》（宜蘭：傳藝中心，2002年）。

此處從嗓音、化妝造型及身段動作的表演特徵歸納。《單刀會》的關羽、《千金記》的項羽，通常屬紅面之淨；至於《牡丹亭》的胡判官，雖勾蝴蝶狀花臉，但在崑劇中也屬大面。

崑劇的副淨有白面和邋邋白面兩類。白面直稱副淨，《崑曲辭典·表演藝術·腳色家門》提及：「化妝造型除眼紋及眉心紋勾黑色外，全臉皆塗以白粉。」（頁 561）因化妝特點而稱「粉面」。其歌唱的嗓音要求寬厚渾重，但其中應略帶悶音、沙音。其總體的表演特質重功架、氣魄，在沉雄中帶有詭譎奸詐、兇殘暴戾。因著人物的負面與正面人格，又可細分為扮演土豪劣紳的褶子白面，以及義僕類的短衫白面兩類。前者著重表現陰險惡毒，魚肉鄉里的惡霸；後者扮演豪爽粗獷，忠於主人，但地位低微的中老年人。第二小類邋邋白面，獨立成家門較晚。以吳語觀之，「邋邋」有「髒」的意思。邋邋白面的臉部化妝除了塗白粉勾眼紋外，會在眼角、鼻窩加黑點或黑紋，「邋邋白面」之名就因這些白面上的黑點、黑紋化妝造型特點而來。這些黑紋、黑點象徵人物性格的各種缺陷。邋邋白面在劇中通常扮演配角，而且男女皆扮；表演以念白為主。若劇中人物是男性，以扮演社會低微的平民百姓為主，其表演主要展現風趣詼諧的神態，增加劇場的戲謔笑樂；若演反面人物，多身分低賤，不務正業，內心邪惡，表演現實社會中粗野輕浮的人物。若所演人物社會地位較高，也必然是陰險狡詐，或頑劣愚蠢的紈褲子弟。若以邋邋白面扮演女性，也必然是惡婦，性情凶狠乖戾。¹⁵

在崑劇中另有「幫開大面」之名，這是副大面，應工淨行配角，具有大面疲累時及時應工的替代性作用。在《崑曲辭典·表演藝術·腳色家門》也提及：〈訓子〉、〈刀會〉的關羽唱工繁重，若兩齣連演，〈訓子〉必然由「幫開大面」擔任。（頁 561-562）綜上所述，唱工實非淨腳行當表演的主要藝術特徵，一齣之中太多曲唱對淨腳而言是很大的負擔。

綜觀《萬壑清音》淨行雖有淨、中淨、小淨之分，但中淨、小淨都是配搭腳色，沒有主唱戲份。以下所論《萬壑清音》的淨腳戲，專就「淨」而言，尚未有後世崑劇舞臺上的細膩分工，但這些選齣多為純粹北套，只有一齣南北合腔，淨腳的表演與唱工份量都極重。

三、傳演於崑劇舞臺的淨腳折子戲

（一）《萬壑清音》流傳最廣的淨腳折子戲——〈單刀赴會〉

《萬壑清音》淨腳主唱的散齣中，流傳最廣、變異最大的是題為《三國記》

¹⁵ 參見洪惟助：《崑曲辭典》，頁 561。

的〈單刀赴會〉，至今仍演於崑劇舞臺。但此齣實選自關漢卿《單刀會》雜劇第四折。在流傳中，齣名、曲套、扮飾關羽的腳色行當，都有很多變化。如民國後，崑劇舞臺〈單刀赴會〉的關羽紅淨和紅生並存，但以紅淨為主。

元雜劇此折曲套由雙調【新水令】、【駐馬聽】、【胡十八】、【慶東原】、【沉醉東風】、【鴈兒落】、【得勝令】、【攪箏琶】、【離亭宴帶歇拍煞】等9曲組成。關羽由正末扮飾，隨行的周倉只有名字，沒有腳色派任，而魯肅則是沖末所扮。《萬壑清音》的《三國記·單刀赴會》，卻是明題「淨」扮雲長，丑扮周倉，末扮魯肅。雙調【新水令】整套北曲都由淨扮的關雲長所唱，主唱腳色行當改變，《萬壑清音》之選輯使單折跳出元雜劇弦索調之本戲束縛，轉為崑劇北曲散齣。套數由雙調【新水令】、【駐馬聽】、【胡十八】、【沽美酒】、【慶東源】、【沉醉東風】、【鴈兒落】、【攪掙琶】、【尾聲】組成。¹⁶曲牌總數依然是9支，但究其實，《萬壑清音》的〈單刀赴會〉第7曲雖標為【鴈兒落】，只是此曲已含括【得勝令】的曲文內容，實則【鴈兒落】、【得勝令】兩支曲牌合併為一，寄調於【鴈兒落】。在這個選齣的套數中，真正增刪之處在【沽美酒】和【尾聲】。《萬壑清音》的【沽美酒】是新添之曲，由淨扮關雲長自唱自說，演繹昔日離曹營，拒絕曹操紅錦戰袍之利誘，破難返漢，強化情節和關羽性格，在曲唱中不斷以賓白間插自述，舞臺的展演難度極高。其新增的小段賓白，關羽向魯肅說：「若不嫌絮煩，待俺出席手舞足蹈，試說一番，你試聽者。」（頁507）這是賓白與淨腳表演緊密結合的構思。而後緊接雙調【沽美酒】的曲唱：

韻悠悠畫角絕，韻悠悠畫角絕，昏慘慘日西斜，曹丞相滿捧著香醪，他將來我在馬上接。那時曹丞相手捧著一杯酒，托了一件紅錦戰袍，賺某家下馬。那時某家在馬上，道：老丞相，恕某家不下馬。卒律律刀挑起錦征袍，俺待要去也。某家行到霸陵橋，只見後面許多人馬趕將來。某家在馬上無計可施。橋畔有一株柳樹，如許之大，被某家提起青龍偃月刀，叱咤一刀，分為兩段。但有曹兵過橋，依此柳樹為號。說得他人吃驚，又早馬似痴呆。趲程途不分晝夜。來到古城，大哥仁德之君，一言不發。三弟破口，道：你那紅臉賊，既降了曹，到此何幹？某家百般樣說，三弟只是不聽。噯，天，好教我渾身是口，怎得樣分說？腦背後將軍猛烈，素白旗上明明標寫。老將蔡陽索戰，東陵關上秦琪，是他外甥。彼時被某斬了。因此提兵前來與外甥報讐。其時三弟說道：你既不降曹，為何許多曹兵前來？其時某家說：三弟開了城門，放二位皇嫂進城，若念桃園結義之情，助某三通戰鼓，立斬蔡陽。撲咚咚鼓聲兒未絕，撲喇喇征鞍上驟也，啐律律刀過去似雪，骨碌碌人頭早落也。那其間兄弟哥哥纔得個歡悅。（頁507-509）

此段內容蘊含淨腳的唱、說、演，展現戲劇人物的英勇冷靜、刀法氣魄，描寫關

¹⁶ 各戲曲選集之曲牌抄、刻多有別字，如【鴈兒落】、【慶東源】、【慶東元】、【攪掙琶】皆是。正確牌名應作【雁兒落】、【慶東原】、【攪箏琶】。後不再另作附註。

羽在被兄弟誤會的情況下，儘管單槍匹馬，孤軍奮鬥，送兩位皇嫂進城後，快速斬殺敵將，以曲文唱出昔日驚人的威赫戰鬥力。《萬壑清音》本之【沽美酒】以關羽回憶的敘事手法彰顯人物的英勇，讓淨扮關羽言語極少的莊嚴性人物形象更加飽滿。

其次，《萬壑清音》本刪除元劇一開頭以魯肅上場的敘事模式，減少魯肅戲份，讓淨扮關羽與丑扮周倉直接開場，將所有戲劇焦點集中在關羽。再者，《萬壑清音》本凸顯「單刀赴會」中「刀」的作用與意象，安排關羽在飲酒之先，以酒祭刀：

（淨）大夫，某家但是赴會，先將酒祭過刀，某家然後飲酒。叫周倉，取刀來。（丑）刀在此。（淨）某家今日赴會，少待酒席之間，倘有用汝之處，須勞你一勞。請上此酒。（丟刀介，丑接介）……（頁 506）

關羽不只祭刀，更與刀對話，賦予「刀」通主人之言語和心意的特殊神性，既展現武將以青龍偃月刀威嚇魯肅之勢，也強化舞臺上關羽以刀顯武勇的表演。這是元劇本所無的賓白與表演。【沽美酒】在唱說昔日戰功中，再次顯現關羽提刀劈柳壓制敵軍的勇猛，而後才有後面「劍响」的情節，示意魯肅若再索荊州，將是第三次劍响下的亡魂。¹⁷讓青龍偃月刀在這段赴會的情節中前後三見，使關羽與刀之間的關聯更密切，讓劇情更顯張力。這種場上表演為《玄雪譜》、《新鐫歌林拾翠》、《綴白裘》、《崑曲集淨》……等折子戲選本及舞臺演出本所繼承。

套數中的【胡十八】，雖然元劇和《萬壑清音》本都有，但是《萬壑清音》選齣此曲增添了「末」扮魯肅的賓白對演，提高舞臺上人物應對的靈活與可看性。由曲本比對可知，《萬壑清音》雖出自關漢卿《單刀會》雜劇第四折，但已有曲牌合併、增作，增添人物賓白，微幅調整情節等活化舞臺演出的變化，不全等同於原作。

在明清各種戲曲選集中，與《萬壑清音》之《三國記·單刀赴會》相近的折子有以下幾種：

1. 《珊瑚集》與《樂府南音》

《珊瑚集》卷 3「忠集」選《三國記·單刀赴會》¹⁸，第一首曲文前有一小段賓白，其餘皆為曲文，由雙調【新水令】、【駐馬聽】、【胡十八】、【沽美酒】、【慶東原】、【沉醉東風】、【鴈兒落】、【攪掙琶】、【尾聲】等 9 曲

¹⁷ 此段情節《萬壑清音》本作：「（劍响介）（末）甚麼响？（淨）是俺的劍响。（末）這劍响主何吉凶？（淨）主人頭落地。（末）响幾次了？（淨）响三次了。頭一次响斬顏良，二次誅文丑，三次輪該大夫了。（末）不敢。（淨）吾劍果有神威不可當，廟堂之處豈非常，若還提起荊州事，魯肅須教劍下亡。」（頁 511）

¹⁸ 參見〔明〕周之標：《珊瑚集》，（收於王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》（臺北：臺灣學生書局，1984 年），頁 289-295。

組成。《樂府南音》之〈日集〉選〈單刀赴會·新水令套〉¹⁹，其內容與《珊瑚集》所選相同。

這兩種選集都是前有簡單賓白，其他是曲文。《珊瑚集》原是只選曲牌曲文的選本，但是此齣前有定場詩²⁰，及關羽簡單交付周倉命稍水打開四面弔窗以觀江景的獨白，鋪陳情境。此三行詩與獨白所刻，雖低一格，但仍是單行獨字刻寫。這兩本選集都沒有腳色行當的標注。

2. 《玄雪譜》與《綴白裘》初編

《玄雪譜》卷3選《三國記·單刀會》²¹，其曲套與《萬壑清音》相同，也是淨扮演關羽。《綴白裘》初編選《三國志·刀會》²²，此齣雖然關羽仍由淨扮，但是周倉卻是「付」扮，這是不見於其他選集的特殊情形。末扮魯肅，外、丑隨之，扮二家將。這是其他版本所無的人物增添。其曲套作【新水令】、【駐馬聽】、【胡十八】、【沽美酒】、【慶東元】、【鴈兒帶得勝令】、【煞尾】，減掉了【沉醉東風】、【攪掙筓】，而其第六曲和最後一曲曲牌名稱有變異。《綴白裘》編成於折子戲成熟的時代，透過劇本比較，可見其在《萬壑清音》的基礎上更進一步重視崑劇舞臺演出的變化。

3. 《新鐫歌林拾翠》

明代祭花主人選輯的六卷本《新鐫歌林拾翠》，其卷之6目錄有《三國·單刀》²³，中國國家圖書館藏本只存前兩卷，是一殘本，《三國·單刀》只有目錄，沒有具體內容。浙江省圖書館藏的明末刻本六卷本《新鐫歌林拾翠》，全稱為《精繪出像點評新鐫彙選崑調歌林拾翠》，其卷6目次有《三國》的〈單刀〉。²⁴劇本內容齣名題為〈單刀會〉。一開頭即由淨扮雲長，丑扮周倉上場開啟。內容與《萬壑清音》相似。其曲套由【雙調新水令】、【駐馬聽】、【胡十八】、【沽美酒】、【慶東源】、【沉醉東風】、【雁兒落】、【攪掙筓】、【尾聲】等9曲組成。此本內容可明顯看出受《萬壑清音》影響。

¹⁹ 參見〔明〕洞庭蕭士：《樂府南音》，收於王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》（臺北：臺灣學生書局，1987年），頁3-7。

²⁰ 此定場詩為：「波濤滾滾渡江東，獨赴單刀孰與同。魯肅若題荊州事，管教今日認關公。」與《萬壑清音》相同。見〔明〕周之標：《珊瑚集》，頁289。

²¹ 參見〔明〕鋤蘭忍人：《玄雪譜》，收於王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》（臺北：臺灣學生書局，1987年），冊2，頁507-517。

²² 參見〔清〕玩花主人編選，錢德蒼續選：《綴白裘》，收於王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》（臺北：臺灣學生書局，1987年），冊1，頁127-145。

²³ 此目錄參見〔明〕祭花主人：《新鐫歌林拾翠》，收於陳志勇編：《明清孤本戲曲選本叢刊（第一輯）》，冊3，頁306。

²⁴ 此目次參見〔明〕祭花主人：《新鐫歌林拾翠》，收於陳志勇編：《明清孤本戲曲選本叢刊（第一輯）》，冊6，頁3；正文在頁127-136。

4.《樂府紅珊》

《樂府紅珊》在卷之十一「宴會類」的最後一篇，選題為《三國志》的〈關雲長赴單刀會〉。²⁵此齣的情節內容雖與《萬壑清音》相似，但是從人物行當到曲套，都與《萬壑清音》有比較大的差異。首先此齣關羽是由「外」扮飾，而不是淨。其次，此齣的曲牌組織形式是南北合腔，不是一般的北套。這也是散齣選本中唯一的南北合腔套式。

5.有目無曲的《來鳳館精選古今傳奇》

清代邀月主人彙輯清初刻本《來鳳館精選古今傳奇》4集8卷，今存兩卷，其目錄於4集上弦索調收《四郡記》，題關漢卿筆，齣名作〈單刀會〉，所選起頭曲牌為【新水令】，首句「大江東」。²⁶也是只有目錄，存劇名、齣名、牌調名，首句前三字，不見具體內容，無法真正探知曲套結構。

6.曲譜與舞臺演出本

在民國以前的曲譜中，清·葉堂《納書楹曲譜》之〈正集〉卷2收題為《單刀會》的〈刀會〉²⁷，此譜只有曲文，沒有賓白、腳色。劉崇德《元雜劇樂譜研究與輯譯》將《納書楹曲譜》所收此齣寫為西樂五線譜，題「第四折〈刀會〉」²⁸，另有題為「第四折（雙調新水令殘套）」，右上標「《九宮大成》卷六十五」。²⁹在現今的崑曲譜中，〈刀會〉多改題為元雜劇《單刀會》之名，以《單刀會》收此折子之譜者有：《與眾曲譜》卷1³⁰、《集成曲譜》玉集卷1³¹、《振飛曲譜》³²、《蓬瀛曲集》³³。只有《六也曲譜》，將〈刀會〉題為明代慣用的《三國志》。³⁴

²⁵ 參見〔明〕秦淮墨客：《樂府紅珊》，收於王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》（臺北：臺灣學生書局，1984年），冊2，頁584-596。

²⁶ 此目錄參見〔清〕邀月主人彙輯：《來鳳館精選古今傳奇》，收於陳志勇編：《明清孤本戲曲選本叢刊（第一輯）》，冊13，頁36。

²⁷ 參見〔清〕葉堂：《納書楹曲譜》，收於王秋桂編：《善本戲曲叢刊》（臺北：臺灣學生書局，1987年），冊1，頁265-272。

²⁸ 參見劉崇德：《元雜劇樂譜研究與輯譯》（石家莊：河北教育出版社，2003年），冊上，樂譜頁6-11。

²⁹ 參見劉崇德：《元雜劇樂譜研究與輯譯》，冊上，樂譜頁12-13。

³⁰ 參見王季烈輯，延增錄：《與眾曲譜》，收於王文章等主編《傳惜華藏古典戲曲曲譜身段譜叢刊》（北京：學苑出版社，2012年），頁231-242。

³¹ 參見王季烈、劉鳳叔輯訂：《集成曲譜》（臺北：古亭書屋，1969年），〈玉集〉，頁125-140。

³² 參見俞振飛編著：《振飛曲譜》（上海：上海文藝出版社，1982年），頁357-372。

³³ 參見中華學術院崑曲研究所：《蓬瀛曲集》（臺北：臺灣中華書局，1972年），頁1-16。

³⁴ 參見〔清〕殷淮深編，張怡庵校錄：《六也曲譜》，收於劉崇德編：《中國古代曲譜大全》（瀋陽：遼海出版社，2009年），頁4117-4120。

在上列曲譜中，《六也曲譜》、《集成曲譜》、《與眾曲譜》、《振飛曲譜》、《蓬瀛曲集》所收的〈刀會〉，關羽都由淨應工，丑扮周倉，末扮魯肅，另有隨關羽之眾，魯肅方有「付」、小軍。以《蓬瀛曲集》為例，所用牌調為上字調【新水令】、【駐馬聽】、【胡十八】、【沽美酒】、【太平令】、【沉醉東風】、【慶東原】、【鴈兒落】、【得勝令】、【攪箏琶】、【尾】等 11 曲所組成。

近年由蘇州崑劇傳習所整理出版的《崑劇傳世演出珍本全編》³⁵，收題為元代關漢卿著的《單刀會》兩齣，前為〈訓子〉，後為〈刀會〉。³⁶此本的〈刀會〉腳色行當與曲譜系統相同，丑扮周倉，淨扮關公，末扮魯肅。在大鑼圓場歸位後，先有丑扮周倉上字調詩兩句「志氣凌雲貫九霄，周倉隨駕顯英豪」定場，而後才有關公「波濤滾滾渡江東」的上場詩。其套數由【新水令】、【駐馬聽】、【胡十八】、【沽美酒】、【太平令】、【慶東原】、【鴈兒落】、【得勝令】、【攪箏琶】、【尾】等 10 曲組成。原曲譜套數中的第 6 曲【沉醉東風】，在蘇州崑劇傳習所的演出本中已不存。

綜合上列各版本，我們可以看到，若與元雜劇之本相較，現今仍存的崑劇演出本多了【沽美酒】、【太平令】兩曲，而刪去原劇中的【沉醉東風】，其間又有許多演員走場的穿插變化，其餘多沿承《萬壑清音》選齣建構的基礎。

此外，此齣另有專為淨腳折子選輯的曲集收錄。褚民誼主編，陸炳卿、沈傳錕拍曲編校，傅伺點正，專收崑劇淨腳折子戲的《崑曲集淨》，其上集收有《單刀會》的〈刀會〉，列為七紅一之五。³⁷套數由【新水令】、【駐馬聽】、【胡十八】、【沽美酒】二支³⁸、【慶東元】、【鴈兒得勝】、【煞尾】等 8 曲所組成，從【鴈兒得勝】之名可知係二曲合併。此劇在現今舞臺上雖有北崑改為紅生戲，但如標榜淨腳折子的《崑曲集淨》仍將之收為七紅的折子戲齣目，可了解其淨腳折子的傳統依然保存。

（二）從《萬壑清音·諸侯餞別》到崑劇〈北餞〉之嬗變

《萬壑清音》卷 4 所收題為《西遊記》之〈諸侯餞別〉為淨腳主唱北曲的折

³⁵ 參見蘇州崑劇傳習所編：《崑劇傳世演出珍本全編》（上海：上海人民出版社，2018 年）。

³⁶ 案元代關漢卿的《單刀會》無〈訓子〉內容，此為舞臺長期傳演，劇團不辨折子戲真正出處之妄題。〈刀會〉見卷 2，頁 303-331。

³⁷ 參見褚民誼主編：《崑曲集淨》，收於王文章、劉文峰主編：《傳惜華藏古典戲曲曲譜身段譜叢刊》，冊 89，頁 73-86。

³⁸ 《崑曲集淨》所選〈刀會〉【沽美酒】的第 2 支作【前腔】（頁 82），非北曲疊用的題法。

子戲。此為《萬壑清音》所收《西遊記》四齣之首。³⁹這是至今仍有舞臺演出本的崑劇折子戲〈北餞〉。此齣寫唐三藏即將西行取經，李世民命眾臣餞行，所述情節雖與楊景賢《西遊記》雜劇第2本第1齣〈詔餞西行〉（即第5齣）相似，但曲套與內容差異甚大。

《萬壑清音》之〈諸侯餞別〉情節約可分為兩場，第一場由唐僧（不標腳色）以長段賓白組場，自述身世，由父母遇難，母親忍辱生子，以木盒裝之，隨江漂流，為長老所救，成長於寺中，及唐天子因跨海征東，殺伐太重，在護國寺舉行水陸道場功德圓滿後，南海觀音現身指點，須至西天五蔭度取三大藏金經，方得超渡亡靈。三藏法師自願遠赴西天取經，唐天子命朝中眾臣為之餞行。

第二場開始增加許多人物，生扮徐世勳，外扮程咬金，小生扮殷開山，末扮杜如諱、高士廉，副末扮秦瓊，淨扮尉遲恭等奉命送行。當尉遲恭上場後，主要是他與唐僧兩人的對戲演出。這是由淨主唱，以北仙呂宮為主，雜入一首南曲的南北合腔套數，北仙呂【點絳脣】、【混江龍】、【油葫蘆】、【天下樂】、南南呂過曲【金錢花】、北仙呂【後庭花】、【煞尾】。分三段情節推演，首段以【點絳脣】唱出朝廷為唐僧餞行的盛大排場，第二段以後為唐僧與尉遲恭的問答說唱，唐僧稱讚尉遲恭東蕩西除，南征北討，定六十四處烟塵，讓十八處敵對陣營改正年號，為唐所有。尉遲恭回應所問，講唱上陣之威嚴擺佈，以【油葫蘆】細數平定十八處之戰功，昔日扶起唐家世界，而今老矣，雖是為國征戰，但在佛教眼中仍是殺業，需請回三藏金經超渡，尉遲恭在餞行中拜師，唐僧賜法號，允他日取經回返後摩頂授記。

在此齣套數中，大多數是尉遲恭以曲唱描述戰爭場面，只有【天下樂】與佛法相關，其內容為：

（唐）要貧僧取箇法名麼，便叫做會能、會了、會善、會聰、會志，恁孩兒尉遲寶麟，取的金經都與你們摩頂受記。（眾）師父多謝了也。

【天下樂】（尉）你救度眾生也是那離苦海。（唐）此行是我虔心也。（尉）你那一片虔心，我無掛碍，亦無掛碍，你可也無掛碍。（唐）貧僧二六時中，念一聲南無觀自在菩薩。（尉）正按着救苦得救難我可也觀自在。（唐）老將軍，大道的，參透了，色即是空；參不透，空即是色。（尉）參透了色即是空參不透空即是色。（唐）貧僧別無他故。（尉）師父你那片修行心可便有甚歹。

（唐）又聞得老將軍上陣無敵，用計無失，天色尚早，請老將軍再說一遍，貧僧再聽者

³⁹ 《萬壑清音》題為《西遊記》者有〈諸侯餞別〉、〈擒賊雪讐（恥）〉、〈回回迎僧〉、〈收服行者〉四齣。其中〈擒賊雪讐（恥）〉和〈收服行者〉兩齣選自楊景賢《西遊記》雜劇，〈回回迎僧〉應出自吳昌齡《唐三藏西天取經》。

從這段內容可見尉遲恭以曲唱回應唐僧的複沓式歌詠。強調唐僧此行救度眾生離苦海的重責大任。佛教之摩頂受記，或作「授記」，指已證位之佛依弟子根器預示其證果之期及果位，如《摩訶般若波羅蜜經》有燃燈佛為釋迦牟尼授記之載，《妙法蓮華經》有釋迦牟尼佛為摩訶迦葉、大迦旃延、大目犍連……等弟子授記。在此曲中，唐僧指點「參透了，色即是空；參不透，空即是色」之要義，與以下第三段請尉遲恭講述昔日上陣無敵，用計無失，及御科園救主事蹟聯繫，昔日沙場作戰，是功勳，也是殺孽。此處淨唱南曲：

南南呂過曲【金錢花】上陣時忽喇喇兩面綵旗搖，不喇喇馬到處陣衝開，（唐）這是旗開得勝，馬到功成，好將軍！（尉）只我這一鞭顛碎他一萬片天靈蓋。（唐）阿彌陀佛！我折奈也。（尉）我如今說著折奈。（唐）為國頭先白。（尉）不覺的鬢邊白。只我這鎗尖上人性命，鞭節上血光在。（唐）少年作下孽，福謝一時來。（尉）果然是少年造下孽福謝一時來。⁴¹

寫尉遲恭少年英勇，殺敵無數，為國立功，但當年老福盡，卻也潛伏許多殺敵孽業追討的無奈。而後再唱北仙呂【後庭花】，其間夾入長段賓白，鋪陳南御園射柳會太子建成和齊王元吉設計殺李世民，尉遲恭單騎救主舊事。淨唱：

【後庭花】（尉）都只為病秦瓊加利害，病秦瓊加利害。（唐）叔寶染病，老將軍還英武。（尉）蓋因是尉遲恭年老邁。（唐）太謙了，可用計麼？（尉）那一日相約定，（唐）是何人計策？（尉）都是那杜如晦使的計策。（唐）老將軍好妙計也。（尉）我忿氣可不滿胸懷？（唐）眾位將軍可都在那裡麼？（尉）都是俺唐家唐家十宰。（唐）那一日必然鳴鑼擊鼓也。（尉）那一日鼓不擂鑼不篩，箭不發甲也不披，只聽得二更裡人報來，御科園將暗計排，呀恨那無知無知耐耐，見一人倒在倒在塵埃。（唐）倒在塵埃的是誰？（尉）五月五日葵賓節屆，借南御園改作御科園，他兄弟三人做射柳會。（唐）那兄弟三人？（尉）……忽有小校來報，某家主公有難。那時某家剗馬單鞭，直趕到御科園，厲聲高叫，休傷吾主。那元吉見了某家，就害得慌了也……建成元吉失霜鋒，頃刻英雄一夢中。不是尉遲鞭在手，誰人答救聖明公？兀那廝，那里走？腳踏著胸脯可教他怎生關闔，也只是耐耐寒才使的計策，待把那人殺壞，忿氣呵不滿胸懷，老微臣一騎馬不喇喇的趕將來，挖搭

⁴⁰ 參見止雲居士：《萬壑清音》，收於王秋桂編：《善本戲曲叢刊》，頁254-255。此曲襯字極多，依鄭騫《北曲新譜》（臺北：藝文印書館，1973年）仙呂宮【天下樂】譜式為：「七句：七。二。三。七。三。三。五。」（頁82）分別正襯。

⁴¹ 參見止雲居士：《萬壑清音》，收於王秋桂編：《善本戲曲叢刊》，頁255。此曲雖為南曲，但襯字極多，與一般南曲不同。吳梅《南北詞簡譜》（臺北：學海出版社，1997年）認為【金錢花】「為淨丑過脈小曲，例用乾板唱」（頁445）。或因是乾板唱小曲，增加許多賓白襯字。

撲攞住獅蠻帶，滴溜撲顛碎在地中，舉起水磨鞭打碎這廝天靈蓋。⁴²

此曲在「見一人倒在倒在塵埃」和「腳踏著胸脯」的淨唱曲文中，夾入 433 字唐僧與尉遲恭的長段問答式敘事賓白。有關玄武門之變，新舊《唐書》所載詳略不同，《舊唐書》卷 2〈本紀第二太宗〉作：「九年，皇太子建成、齊王元吉謀害太宗。六月四日，太宗率長孫無忌、尉遲敬德、房玄齡、杜如晦……等於玄武門誅之。甲子，立為皇太子，庶政皆斷決。」⁴³《新唐書》卷 2〈本紀第二太宗〉載：「九年六月，太宗以兵入玄武門，殺太子建成及齊王元吉。高祖大驚，乃以太宗為皇太子。」⁴⁴至於尉遲恭如何於危急中救太宗，《舊唐書》卷 68〈列傳第十八尉遲敬德〉曰：「六月四日，建成既死，敬德領七十騎躡踵繼至，元吉走馬東奔，左右射之墜馬。太宗所乘馬又逸於林下，橫被所繯，墜不能興。元吉遽來奪弓，垂欲相扼，敬德躍馬叱之，於是步走欲歸武德殿，敬德奔逐射殺之。其宮府諸將薛萬徹、謝叔方、馮立等率兵大至，屯於玄武門，殺屯營將軍。敬德持建成、元吉首以示之，宮府兵遂散。」⁴⁵《新唐書》卷 68〈列傳第十四尉遲敬德〉則筆法極簡，道：「隱太子死，敬德領騎七十趨玄武門，王馬逸，墜林下，元吉將奪弓窘王，敬德馳叱之，元吉走，遂射殺之。」⁴⁶〈諸侯餞別〉以長段賓白鋪陳演繹敬德救主細節，而後又以此曲總敘，塑造尉遲恭在主公有難時臨事應變之勇武，及對敵方的強大威鎮力，活化靈現其殺敵氣概。《萬壑清音》的〈諸侯餞別〉唐僧取經本為水陸法會後觀音菩薩顯靈，指出超度唐太宗征戰所殺亡靈之法。太宗皇帝雖未出現，但此段敘事卻將其帶入，既顯尉遲老將昔日事功，亦見歷史在改朝換代、皇室權位更迭中的生靈塗炭，報國護主之功勳與戰場殺伐之業孽同在，色是空，或空是色，雖在參透與否之一念，但生靈無辜，還要西天請回三藏金經來度化。這些尉遲恭戰功及李世民得皇位故事，及南南呂宮過曲【金錢花】，都是楊景賢《西遊記》所無。⁴⁷楊本《西遊記》的〈詔餞西行〉雖為淨扮尉

⁴² 參見止雲居士：《萬壑清音》，收於王秋桂編：《善本戲曲叢刊》，頁 255-258。按鄭騫《北曲新譜》仙呂【後庭花】之本格譜式為：「七句：五·五。。五·五。。三。。四·五。。」（頁 90-92）此曲有增句格，在末句之後照末句作。末句入套後多變為「六乙」。〈諸侯餞別〉之【後庭花】第二句應為首句之疊用，「那一日鼓不擂鑼不節」為六乙式末句，其後為增句，並加襯字。整體而言，此曲有民間創作自由隨意的特點，平仄格律不嚴，句式隨興變化，舞臺口語性極強。

⁴³ 〔後晉〕劉昫等：《舊唐書》（北京：中華書局，1987 年），冊 1，頁 29。

⁴⁴ 〔宋〕歐陽修、宋祁：《新唐書》（北京：中華書局，1987 年），冊 1，頁 26。

⁴⁵ 〔後晉〕劉昫等：《舊唐書》，冊 8，頁 2499。

⁴⁶ 〔宋〕歐陽修、宋祁：《新唐書》，冊 12，頁 3754。

⁴⁷ 楊景賢《西遊記》第 2 本第 1 齣〈詔餞西行〉雖為北仙呂套，但卻是由【點絳脣】、【混江龍】、【油葫蘆】、【天下樂】、【醉中天】、【金盞兒】、【賞花時】、【么】、【煞尾】等 9 曲所組成，此為純正的北套。由虞世南開場，內容簡單，是比較單純的大臣為唐僧餞行的戲。而非如《萬壑清音》之由唐僧開場，尉遲恭自述長段往事。參見隋樹森：《元曲選外編》（臺北：宏業書局，1982 年），頁 245-248。

遲恭所主唱，但曲套主要集中在描寫唐僧威儀。而《萬壑清音》本之選齣，以寫老將尉遲恭為主，他雖拜為唐僧弟子，但此齣曲文主要在彰顯尉遲恭之忠君愛國、英勇救主、大義正直的將領威武。兩者差別甚大。《萬壑清音》的〈諸侯餞別〉成為清代以後崑劇折子戲〈北餞〉的主要底本。

錢德蒼編選《綴白裘新集合編》12集48卷本，收題為《安天會》之〈北餞〉，清初有乾隆42年（1777）校訂重鐫鴻文堂梓行本⁴⁸，及清乾隆47年（1782）學耕堂刻本⁴⁹，此本日錄題為「重訂崑腔綴白裘八編豐集目」。⁵⁰此本即承自《萬壑清音》之〈諸侯餞別〉，將南南呂過曲【金錢花】刪除，成為真正的北套。其【後庭花】中間仍然保存尉遲恭與唐僧的長段賓白敘事。此本之唐僧由老旦扮飾。開頭之餞行諸臣將，外扮徐世勳，末扮杜如諱，付扮殷開山，丑扮程咬金，各唸一句詩上場。尉遲恭依然由淨扮。高士廉、秦瓊二人皆省去。唐僧的自述長段身世賓白也盡刪除。使淨腳主唱的北套更為突出。另有清嘉慶15年（1810）五柳居刻本，其內容與前兩種乾隆刻本相同。⁵¹

清方來館主人選《萬錦清音》4集，為清初刻本，此選本分為風、花、雪、月4集（卷），〈月集〉下層收有題為夏均政撰《北唐僧》的〈尉遲餞行〉⁵²，〈月集〉下層之首書名題為「萬錦清音古今傳奇」，「古今傳奇」四字側書。〈尉遲餞行〉之版心另刻「西遊記」。所收內容與《萬壑清音》的〈諸侯餞別〉相似，仍保留唐僧的身世自述，只是此選本唐僧題為「生扮」。尉遲恭仍是淨扮，唱【點絳脣】，可惜目前的殘本只可看【點絳脣】及接在此曲之後的一些賓白。是一殘缺的選本，但由殘文可看出與《萬壑清音》的緊密關係。

清代邀月主人彙輯之清初4集8卷刻本《來鳳館精選古今傳奇》，存一集上和三集下兩卷，其目錄四集上絃索調收作者題為「夏均政筆」的《北唐僧》，有〈餞行〉之【點絳脣】（第一來）⁵³，可惜不見正文，目錄後仍留存一幅〈餞行〉插圖。⁵⁴

⁴⁸ 見〔清〕玩花主人編選，錢德蒼續選：《綴白裘》，收於王秋桂編：《善本戲曲叢刊》，冊10，頁3437-3445。

⁴⁹ 見〔清〕錢德蒼編選：《綴白裘新集合編》，收於陳志勇編：《明清孤本戲曲選本叢刊（第一輯）》，冊33，頁107-116。

⁵⁰ 目錄見〔清〕錢德蒼編選：《綴白裘新集合編》，收於陳志勇編：《明清孤本戲曲選本叢刊（第一輯）》，冊32，頁415。

⁵¹ 見〔清〕錢德蒼編選：《綴白裘新集合編》，收於陳志勇編：《明清孤本戲曲選本叢刊（第一輯）》，冊43，頁199-208。

⁵² 〔清〕方來館主人：《萬錦清音》，收於陳志勇編：《明清孤本戲曲選本叢刊（第一輯）》，冊14，頁504-508。

⁵³ 〔清〕邀月主人彙輯：《來鳳館精選古今傳奇》，收於陳志勇編：《明清孤本戲曲選本叢刊（第一輯）》，冊13，頁36。

⁵⁴ 見〔清〕邀月主人彙輯：《來鳳館精選古今傳奇》，收於陳志勇編：《明清孤本戲曲選本叢刊（第一輯）》，冊13，頁69。

在曲譜系統中，清代葉堂《納書楹曲譜》之〈正集〉卷2收題為《蓮花寶筏》的〈北錢〉⁵⁵，此曲譜只收曲文，沒有賓白，也沒有腳色標寫。其曲套為北仙呂【點絳脣】、【混江龍】、【油葫蘆】、【天下樂】、【後庭花】、【青歌兒】、【煞尾】。與《綴白裘新集合編》相似，已刪除《萬壑清音》本的南南呂過曲【金錢花】。【青歌兒】曲文內容從【後庭花】後半拆出，另立曲牌名。⁵⁶

此外，葉堂《納書楹曲譜》之〈補遺〉卷1又收題《西遊記》的〈錢行〉⁵⁷，核對其曲文，為選自楊景賢《西遊記》第2本第1齣〈詔錢西行〉，共收北仙呂【點絳脣】、【混江龍】、【油葫蘆】、【天下樂】、【醉中天】、【金盞兒】、【賞花時】、【么】、【煞尾】等9曲，曲文內容【賞花時】兩首前後互換，文字略有重整修改，除【金盞兒】文字有數字差異，其餘內容皆同於楊景賢《西遊記》本。劉崇德《元雜劇樂譜研究與輯譯》，收題為《唐三藏西天取經》的〈北錢〉⁵⁸，並將作者題為吳昌齡，右上明標「《納書楹曲譜》正集卷二」。將《納書楹曲譜》之曲文皆轉譯為西樂五線譜，依然未及腳色行當問題。其下冊另有題為「第一本·第五折·詔錢西行」者，即《納書楹曲譜》之〈補遺〉卷1所收《西游記》，右上標註取自「《九宮大成》卷六」。⁵⁹曲套第3首之【油葫蘆】誤作「醋葫蘆」。

由此觀之，楊本《西遊記》的〈錢行〉在清代也應有折子戲流傳，只是在《綴白裘》之後，多數曲譜都承自《萬壑清音》選本。如王季烈、劉鳳叔所輯《集成曲譜》之〈玉集〉卷1收題為《蓮花寶筏》的〈北錢〉。⁶⁰此本雖與《綴白裘》同為一系，但是與外扮徐世勳一同開場的杜如諱改為生扮，殷開山為小生扮飾。殷開山的腳色行當與《萬壑清音》選本相同。其曲套在【後庭花】後接【青歌兒】，與《納書楹曲譜·正集》卷2之用曲相同。王季烈輯，延增錄之《與眾曲譜》卷7也收題為《蓮花寶筏》的〈北錢〉⁶¹，與《納書楹曲譜·正集》卷2相似，在【後庭花】後有【青歌兒】。《六也曲譜》所收〈北錢〉，劇名題作《慈悲願》⁶²，《納書楹曲譜·正集》卷2的【青歌兒】改為【後庭花】么篇。《崑劇手抄

⁵⁵ 參見〔清〕葉堂：《納書楹曲譜》，收於王秋桂編：《善本戲曲叢刊》，冊1，頁285-290。

⁵⁶ 《納書楹曲譜》之【青歌兒】曲文作：「堪恨那無知無知潑賴，見一人倒在倒在塵埃。腳腳踹住他胸脯，只教他怎生樣閹閹耐耐寒才，使的計策待便把那人殺害，忿氣可滿胸懷，老微臣撲刺刺一騎馬兒趕將來，一鞭兒打碎那廝天靈蓋。」（頁289）與《萬壑清音》本【後庭花】後段有差異處均加底線。

⁵⁷ 參見〔清〕葉堂：《納書楹曲譜》，收於王秋桂編：《善本戲曲叢刊》，冊4，頁1735-1740。

⁵⁸ 參見劉崇德：《元雜劇樂譜研究與輯譯》，冊上，頁212-216。

⁵⁹ 參見劉崇德：《元雜劇樂譜研究與輯譯》，冊下，頁559-562。

⁶⁰ 參見王季烈、劉鳳叔輯訂：《集成曲譜》，頁141-151。

⁶¹ 王季烈輯，延增錄：《與眾曲譜》，民國合笙曲社石印本，收於王文章等主編《傳惜華藏古典戲曲曲譜身段譜叢刊》，頁231-242。

⁶² 〔清〕殷淮深編、張怡庵校錄的《六也曲譜》所收〈北錢〉，收於劉崇德主編：《中國古代曲譜大全》，頁500-504。

曲本》收題為《慈悲願》的〈北餞〉等 6 齣。⁶³

就舞臺演出本而言，《崑劇傳世演出珍本全編》收題為《安天會》、《西遊記》⁶⁴、《唐三藏》、《蓮花寶筏》等 4 種劇名的西遊記故事。〈北餞〉歸於《蓮花寶筏》名下，且僅收此一齣，並題為元吳昌齡著。⁶⁵其開場人物的腳色安排與《集成曲譜》的〈北餞〉相同，生扮杜如諱，小生扮殷開山。【後庭花】唱至「見一人倒在倒在塵埃」（頁 327-328）結束，後面是大段對話敘事。淨腳重新起唱的「吽哈腳腳踹住他胸懷」（頁 329）題為【後庭花】么篇，此方式又與《六也曲譜》相同。

至於褚民誼主編的《崑曲集淨》，其八黑七之二收〈北餞〉。⁶⁶其開場人物腳色與《集成曲譜·玉集·北餞》相同，生扮杜如諱，小生扮殷開山。套數中將【後庭花】分為兩首的方式與《崑劇傳世演出珍本全編》所收〈北餞〉相同。

由上述版本可見崑劇淨腳折子戲〈北餞〉流傳之複雜，但基本上，此齣折子戲來自《萬壑清音》的〈諸侯餞別〉，後之曲譜及舞臺演出本雖有將此齣作者直接題為元代吳昌齡，但從《萬壑清音》選本曲文分析，〈諸侯餞別〉的語言具有極強的明代民間性，不宜直接認作吳昌齡之筆。

（三）選自傳奇的《還魂記》北套散齣〈冥判還魂〉

湯顯祖《牡丹亭》又名《還魂記》，是崑劇舞臺極受歡迎的經典大戲，但在明代，真正選收《牡丹亭》散齣的戲曲選集卻不多，依據朱崇志《中國古代戲曲選本研究》之「傳奇入選戲曲選本頻率表」統計，只有 9 種，遠不及《玉簪記》、《紅拂記》、《浣紗記》。⁶⁷此統計實需再重新考量，因當時朱氏以 31 種選本統計，研究的散齣選本以王秋桂主編的《善本戲曲叢刊》為主（陳志勇《明清孤本戲曲選本叢刊》尚未出版），並含《六十種曲》和《綉刻演劇》，若以真正的散齣選集而論，實只有 7 種。在明代，各種散齣選集還不常選《牡丹亭》，即使選，也多為〈驚夢〉等生旦戲，而《萬壑清音》卻選了淨腳主唱北套的〈冥判還魂〉，此齣是至今仍傳演於崑劇舞臺的淨腳折子戲。

此齣是 55 齣本《牡丹亭》的第 23 齣〈冥判〉。⁶⁸在毛晉《六十種曲》的 43

⁶³ 參見崑劇手抄曲本編輯委員會、中國崑曲博物館編：《崑劇手抄曲本》之《慈悲願》，冊 92，頁 16-21。此劇共收〈撒子〉、〈下山〉、〈認子〉、〈北餞〉、〈回回〉、〈胖姑〉等 6 齣。

⁶⁴ 《西遊記》劇名下注一名《慈悲願》。

⁶⁵ 蘇州崑劇傳習所編：《崑劇傳世演出珍本全編》，頁 317-331。

⁶⁶ 褚民誼主編：《崑曲集淨》，收於王文章、劉文峰主編：《傳世華藏古典戲曲曲譜身段譜叢刊》，冊 89，冊下，頁 15-26。

⁶⁷ 參見朱崇志：《中國古代戲曲選本研究》（上海：上海古籍出版社，2004 年），頁 78。

⁶⁸ 參見〔明〕湯顯祖：《牡丹亭》（臺北：臺灣商務印書館，1984 年），頁 98-107。此本有〈冰絲館重刻還魂記敘〉、〈批點玉茗堂牡丹亭敘〉、〈重刻清暉閣批點牡丹亭凡例〉。

齣本《繡刻還魂記定本（碩園刪定）》中，雖也題為〈冥判〉，但卻位於第 15 齣。⁶⁹〈冥判還魂〉演杜麗娘死後到地府接受審判的經過，主場者是淨扮的胡判官，此齣是杜麗娘能起死回生的關鍵。止雲居士更動齣名，正可彰顯此重點。判官為分辨杜麗娘亡故之因，召來南安府花神審問，確定麗娘慕色而亡，重判麗娘逐鶯燕隊伍，因得花神以杜寶之功求情，而留待奏過天庭再議處，此時麗娘不忘生前夢境，請胡判官為其查看命中夫婿姓氏，暗思夢中梅、柳，而得還魂之機。

55 齣本《牡丹亭》之〈冥判〉，曲套由北仙呂【點絳脣】、【混江龍】、【油葫蘆】、【天下樂】、【那吒令】、【鵲踏枝】、【後庭花滾】、【寄生艸】2 支、【賺尾】等 10 曲組成。而碩園刪定本刪減【混江龍】、【油葫蘆】、第 2 首【寄生草】等 3 曲，7 曲成套。【混江龍】鋪陳地府世界，而後接一段審判四男囚的情節，胡判官審定喜歌唱的趙大（生扮），住沉香泥壁的錢十五（末扮），好使花粉錢的孫心（外扮），好男風的李猴兒（老旦扮）之罪。⁷⁰此段實為麗娘慕色而亡原被貶在「鶯燕隊裡」鋪敘，就六道輪迴而論，「貶在鶯燕隊裡」之罪甚重，而後才有花神以「夢中之罪」及杜父「為官清正」為之求情，重新論處。從【混江龍】到【寄生艸】的論處慕色而亡之罪連成一氣，審四男囚的小段情節看似無關緊要，實則同論人之習性缺失。碩園刪定本將【混江龍】和審四男囚等情節全刪，削弱了劇作情節的連貫性。

比對後可發現《萬壑清音》所選的《還魂記·冥判還魂》，其曲套與 55 齣本一樣，是 10 曲一套的折子，完整保留【混江龍】和審四男囚情節。但這種散齣

⁶⁹ 參見〔明〕湯顯祖：《繡刻還魂記定本（碩園刪定）》（臺北：臺灣開明書店，1988 年），頁 35-40。

⁷⁰ 55 齣本《牡丹亭》本此段內容為：「叫掌案的，這簿上開除都明白。還有幾宗人犯，應該發落了？（貼扮吏上）『人間勾令史，地下列功曹。』稟爺，因缺了殿下，地獄空虛三年。則有枉死城中輕罪男子四名，趙大、錢十五、孫心、李猴兒；女囚一名，杜麗娘：未經發落。（淨）先取男犯四名。（生、末、老旦、外扮四犯，丑押上）（丑）男犯帶到。（淨點名介）趙大有何罪業，脫在枉死城？（生）鬼犯沒甚罪。生前喜歌唱些。（淨）一邊去。叫錢十五。（末）鬼犯無罪。則是做了一箇小小房兒，沈香泥壁。（淨）一邊去。叫孫心。（老旦）鬼犯些小年紀，好使些花粉錢。（淨）叫李猴兒。（外）鬼犯是有些罪，好男風。（丑）是真。便在地獄裏，還勾上這小孫兒。（淨惱介）誰叫你插嘴！上去伺候。（做寫簿介）叫鬼犯聽發落。（四犯同跪介）（淨）俺初權印，且不用刑。赦你們卵生去罷。（外）鬼犯們稟問恩爺，這箇卵是甚麼卵？若是回回卵，又生在邊方去了。（淨）喏，還想人身？向蛋殼裏走去。（四犯泣介）哎。被人宰了！（淨）也罷，不教陽間宰喫你。趙大喜歌唱，貶做黃鶯兒。（生）好了。做鶯鶯小姐去。（淨）錢十五住香花房子。也罷，准你去燕窠裏受用，做箇小小燕兒。（末）恰好做飛燕娘娘哩。（淨）孫心使花粉錢，做箇蝴蝶兒。（外）鬼犯便和孫心同做蝴蝶去。（淨）你是那好男風的李猴兒，著你做蜜蜂兒去，屁股裏長拖一箇鍼。（外）哎喲，叫俺釘誰去？（淨）四位蟲兒聽分付。」參見臺灣商務印書館本《牡丹亭》（頁 102）及〔明〕湯顯祖原著，徐朔方、楊笑梅校注：《牡丹亭》（臺北：里仁書局，1995 年），頁 149-150。

，胡判官的唱工很重，尤其是【混江龍】是增句極多的長曲⁷¹，透過淨扮胡判官與丑扮鬼間的對話唱答，寫胡判官的刑判之筆及地獄森嚴，人間地府神鬼仙佛諸情境，湯顯祖馳騁才學、炫耀文采，但對舞臺上的淨腳演員卻是很大的考驗。不過後來的選集、演出本卻大多保留【混江龍】，沒有跟隨碩園刪定本的刪減，這是比較特殊的現象，也可以看出《萬壑清音》選齣的影響。⁷²不過在現今的崑劇舞臺上已不見此曲演唱。以青春版《牡丹亭》演出錄影為例，〈冥判〉中的淨腳只唱【點絳脣】、【天下樂】、【鵲踏枝】、【賺尾】等 4 曲牌，【賺尾】進一步刪節，只留下第 1、2 句和末句作結。⁷³

《醉怡情》卷 3 選《牡丹亭》的〈入夢〉、〈尋夢〉、〈拾畫〉、〈冥判〉4 齣，第 4 齣〈冥判〉的曲套為【點絳脣】、【混江龍】、【天下樂】、【鵲踏枝】、【寄生草】

⁷¹ 【混江龍】這筆架在那落迦山外，肉蓮花高聳案前排。捧的是功曹令史，識字當該。（丑）筆管兒？（淨）筆管兒是手想骨、腳想骨，竹筒般剉的圓滴溜。（丑）筆毫？（淨）筆毫呵，是牛頭鬚、夜叉髮，鐵絲兒揉定赤支稔。（丑）判爺上的選哩？（淨）這筆頭公，是遮須國選的人才。（丑）有甚名號？（淨）這管城子，在夜郎城受了封拜。（丑）判爺興哩？（淨作笑舞介）嘯一聲，支兀另漢鍾馗其冠不正。舞一回，疏喇沙斗河魁近墨者黑。（丑）喜哩？（淨）喜時節，淙河橋題筆兒耍去。（丑）悶呵？（淨）悶時節，鬼門關投筆歸來。（丑）判爺可上榜來？（淨）俺也曾考神祇，朔望旦名題天榜。（丑）可會書來？（淨）攝星辰，井鬼宿，俺可也文會書齋。（丑）判爺高才。（淨）做弗迭鬼仙才，白玉樓摩空作賦；陪得過風月主，芙蓉城遇晚書懷。便寫不盡四大洲轉輪日月，也差的著五瘟使號令風雷。（丑）判爺見有地分？（淨）有地分，則合北斗司、閻浮殿，立俺邊傍；沒衙門，卻怎生東嶽觀、城隍廟，也塑人左側。（丑）讓誰？（淨）便百里城高捧手，讓大菩薩好相莊嚴乘坐位。（丑）惱誰？（淨）怎三尺土，低分氣，對小鬼卒清奇古怪立基階。（丑）紗帽古氣些。（淨）但站脚，一管筆、一本簿，塵泥軒冕。（丑）筆乾了。（淨）要潤筆，十錠金、十貫鈔，紙陌錢財。（丑）點鬼簿在此。（淨）則見沒掂三辰花分魚尾冊，無賞一掛日子虎頭牌。真乃是鬼董狐落了款，《春秋傳》某年某月某日下，崩薨葬卒大注脚。假如他支祈獸上了樣，把禹王鼎各山各水各路上，魍魎魑魅細分腮。（丑）待俺磨墨。（淨）看他子時硯，忙忙察察烏龍蘸眼顯精神。（丑）雞唱了。（淨）聽丁字碑，冬冬登登，金雞翦夢追魂魄。（丑）稟爺點卷。（淨）但點上格子眼，串出四萬八千三界有漏人名烏星砲祭。怎按下筆尖頭，插入一百四十二重無間地獄鐵樹花開。（丑）大押花。（淨）哎也，押花字，止不過發落簿剉、燒、春、磨一靈兒。（丑）少一箇請字。（淨）登請書，左則是那虛無堂癰、癆、蠱、隔四正客。（丑）吊起稱竿來。（衆卒應介）（淨）髮稱竿，看業重身輕，衡石程書秦獄吏。（內作「哎哟」，叫「饒也，苦也」介）（丑）隔壁九殿下拷鬼。（淨）肉鼓吹，聽神啼鬼哭，毛鉗刀筆漢喬才。這時節呵，你便是沒關節包待制「人厭其笑」。（哭介）恁風景，誰聽的無棺槨顏修文「子哭之哀」。（丑）判爺害怕哩。（淨惱介）哎，《樓炭經》，是俺六科五判。刀花樹，是俺九棘三槐。臉婁搜風髯起起。眉剔豎電日崖崖。少不得中書鬼考，錄事神差。比著陽世那金州判、銀府判、銅司判、鐵院判，白虎臨官，一樣價打貼刑名催伍作；實則俺陰府裡注溼生，牒化生，准胎生，照卵生，青蠅報赦，十分的磊齊功德轉三階。威凜人間掌命，顛巍巍天上消災。此段引文參見〔明〕湯顯祖原著，徐朔方、楊笑梅校注：《牡丹亭》，頁 147-149。此曲從「這筆頭公」到「青蠅報赦」都是增句。

⁷² 案：《醉怡情》、《綴白裘》和《崑曲集淨》所選〈冥判〉雖保留【混江龍】，但刪減大量增句，與《萬壑清音》之完整保留不同，由此觀察，可見崑劇舞臺漸次演進刪節的變化。

⁷³ 55 齣本《牡丹亭》之【賺尾】作：「（淨）欲火近乾柴，且留的青山在，不可被雨打風吹日曬。則許你傍月依星將天地拜，一任你魂魄來回。脫了獄省的勾牌，接著活免的投胎。那花間四友你差排，叫鶯窺燕猜，倩蜂媒蝶採，敢守的那破棺星圓夢那人來。（淨下）」此段引文見〔明〕湯顯祖原著，徐朔方、楊笑梅校注：《牡丹亭》，頁 154。

】、【煞尾】等曲，55齣本的【油葫蘆】、【那吒令】、【後庭花滾】、第2首【寄生草】等曲不入套數，最後以【煞尾】作結，而非【賺尾】。⁷⁴

《綴白裘》初編選《牡丹亭》的〈冥判〉⁷⁵、〈拾畫〉、〈叫畫〉等3齣。〈冥判〉開頭作「鬼雜引淨上」（頁165），其套數由【點絳脣】、【混江龍】、【油葫蘆】、【天下樂】、【哪叱令】、【鵲踏枝】、【寄生草】、【煞尾】組成。55齣本的【後庭花滾】和第二首【寄生草】都不納入曲套。在【混江龍】之後，審判四男犯，分別由生、末、付、丑扮演。胡判官為淨扮。此外，在清乾隆29年（1764）金閨寶仁堂刻，錢德蒼編選的6集24卷本《綴白裘新集合編》第2集⁷⁶；以及清嘉慶15年（1810）的五柳居刻本12集48卷《綴白裘新集合編》第1集⁷⁷，也都收有《牡丹亭》的〈冥判〉。

清道光14年（1834）東鄉王繼善補讎刊本《審音鑑古錄》共選《牡丹亭》8齣，題兩次劇名，多以四齣為一單元，《牡丹亭》第一部分選〈勸農〉、〈學堂〉、〈遊園〉、〈堆花〉，第二部分則選〈驚夢〉、〈尋夢〉、〈離魂〉、〈冥判〉。⁷⁸小字雙行標題宮調，如「仙呂套曲」，此套由【點絳脣】、【混江龍】、【油葫蘆】、【天下樂】、【哪叱令】、【鵲踏枝】、【寄生草】、【煞尾】等曲牌組成。曲套所用曲牌與《綴白裘》所收齣目相同。胡判官為淨扮。

《牡丹亭》各式曲譜雖多，但此齣相較於〈驚夢〉等名齣，曲譜收錄較少，今傳的曲譜有清代馮起鳳編訂的《吟香堂曲譜》收〈冥判〉⁷⁹，此譜特別強調將長曲【混江龍】的工尺譜標上，有別於他譜只收曲文沒有工尺。另有《遏雲閣曲譜》亦收〈冥判〉⁸⁰，此譜也有長曲【混江龍】的工尺譜。

就此劇的舞臺演出本而論，《崑曲集淨》下集將〈冥判〉收為八黑三之一，淨扮之胡判官主唱北套。其曲套為【點絳脣】、【混江龍】、【油葫蘆】、【天下樂】、【哪叱令】、【鵲踏枝】、【寄生草】、【尾聲】。⁸¹其【混江龍】、

⁷⁴ 參見〔明〕青溪菰蘆釣叟：《醉怡情》，收於王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》（臺北：臺灣學生書局，1987年），頁232-236。

⁷⁵ 參見〔清〕玩花主人編選，錢德蒼續選：《綴白裘》，收於王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》，冊1，頁165-178。

⁷⁶ 參見〔清〕錢德蒼編選：《綴白裘新集合編（六集二十四卷）》的《牡丹亭·冥判》，收於陳志勇編：《明清孤本戲曲選本叢刊（第一輯）》，冊20，頁73-86。

⁷⁷ 參見〔清〕錢德蒼編選：《綴白裘新集合編（十二集四十八卷）》的《牡丹亭·冥判》，收於陳志勇編：《明清孤本戲曲選本叢刊（第一輯）》，冊37，頁135-148。

⁷⁸ 參見〔清〕琴隱翁：《審音鑑古錄》，收於王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》（臺北：臺灣學生書局，1987年），冊2，頁601-611。

⁷⁹ 參見〔清〕馮起鳳編訂：《吟香堂曲譜》，收於劉崇德主編：《中國古代曲譜大全》（瀋陽：遼海出版社，2009年），冊5，頁3570-3575。

⁸⁰ 參見〔清〕王錫純編訂：《遏雲閣曲譜》，收於劉崇德主編：《中國古代曲譜大全》，冊5，頁3902-3907。

⁸¹ 參見褚民誼主編：《崑曲集淨》，收於王文章、劉文峰主編：《傳惜華藏古典戲曲曲譜身段譜叢刊》，冊89，頁377-390。

【尾聲】都是刪節簡化之曲，尤其是【尾聲】，依 55 齣本之【賺尾】而刪去第六至十句。與《綴白裘》選本相承，刪節【後庭花滾】與花神相關之對話歌詠。又有《崑劇手抄曲本》第 21-22 冊，共選《牡丹亭》15 齣，第 21 冊卷上選〈勸農〉、〈學堂〉、〈游園〉、〈堆花〉、〈驚夢〉、〈尋夢〉、〈寫真〉、〈離魂〉等 8 齣，第 22 冊卷下選〈拾畫〉、〈叫畫〉、〈冥判〉、〈游魂〉、〈問路〉、〈硬拷〉、〈圓駕〉等 7 齣。〈冥判〉由淨扮胡判官主唱北套⁸²，曲套由【點絳脣】、【混江龍】、【油葫蘆】、【天下樂】、【哪叱令】、【鵲踏枝】、【寄生草】、【尾聲】組成，與《綴白裘》相似。就劇情而言，在【混江龍】之後，仍包含審判由生、末、付、丑扮四男犯的情節，如《審音鑑古錄》所錄，但已刪減【後庭花滾】淨扮胡判官與花神論各色花名，數落花色誤人之罪。

四、天啟年間崑劇舞臺殘存淨腳折子戲之散齣

在《萬壑清音》中淨腳主戲，又明確標寫腳色行當者，共有 6 齣，〈單刀赴會〉、〈諸侯餞別〉和〈冥判還魂〉是至今仍見於崑劇舞臺的折子戲，〈垓下困羽〉、〈凶鬼自嘆〉、〈城下覓音〉三齣雖不見演於今之舞臺，但透過《萬壑清音》之選收，留存了天啟年間崑劇舞臺淨腳主唱北曲全套折子戲的樣貌。《歌風記·垓下困羽》和《曇花記·凶鬼自嘆》兩齣，仍有其他戲曲選集選收，複選他本既可供對照，也顯見另有流傳之實。至於《明珠記》的〈城下覓音〉是《萬壑清音》獨選，不見其他戲曲選集選收。這種情況，固然呈現此齣在明清時期流傳不廣的事實，但若由淨腳的觀點切入，也可見《萬壑清音》重視淨腳戲的特點。以下即分論各齣之輯選意義。

（一）保留亡佚傳奇之殘存散齣——《歌風記·垓下困羽》

明代庾庚的《歌風記》傳奇，今已亡佚。⁸³《萬壑清音》所選〈垓下困羽〉成為了解《歌風記》的重要依憑。此齣演項羽兵敗撤離，於問路時，田父因見項羽是黑臉將軍，推想必為兇惡之人，為爭取逃脫時間，故意指向左邊，誤引方向，讓項羽餘兵殘將受困大沼，再遇追兵。當項羽再突圍逃出，奔至江邊，本有回

⁸² 參見崑劇手抄曲本委員會、中國崑曲博物館編：《崑劇手抄曲本》，冊 22，頁 6-15。

⁸³ 參見莊一拂：《古典戲曲存目彙考》（臺北：木鐸出版社，1986 年），收於卷 10 下編「傳奇二」標題為「明代作品（下）」，有關作者只簡單紀錄：「字生子，浙江杭州人。生平無考。」（頁 1019），有關劇作則載：「《今樂考證》著錄。呂天成《曲品》、《傳奇品》、《曲考》、《曲海錄》、《曲錄》並見著錄。演高祖劉邦事。呂天成云：『此記蔚有才氣，其項羽自刎時數語，尤堪擊節。』案元人白樸《高祖歸莊》，張國賓《歌大風高祖還鄉》等雜劇，皆同題材。此劇《萬壑清音》、《怡春錦》內俱殘存佚曲。」（頁 1020）。

江東再起兵之念，而此時烏江亭長駕舟相迎，欲度之過江，逃回江東，在雙方言語對答中，項羽生起無臉再見江東父老之念，自刎身亡。

此齣淨唱北南呂【一枝花】套，回顧昔日戰功與威風，反觀眼下困境，不勝唏噓，回顧英雄奮戰榮光，見呂馬通、王翳所帶追兵，本可再殺出重圍，但無顏回故鄉之念，讓他決定結束生命，將馬送給烏江亭長，把漢王賞千金、封萬戶的懸賞之利送給曾是故人的追兵，自刎身亡。《萬壑清音》選齣的套數由南呂【一枝花】、【梁州第七】、【牧羊關】、【四塊玉】、【哭皇天】、【烏夜啼】、【煞尾】等 7 首曲牌組成。雖無《歌風記》傳奇原劇可比對，但此齣確實是南呂北套。曲牌都在北曲譜中，其中【哭皇天】即【玄鶴鳴】別名。⁸⁴作者以此曲表現霸王的傷心，用別名有特殊的意義，其曲文有無盡失落的傷悲，淨唱：

【哭皇天】你你你道是歸去也江東好，怎知道煞羞慚面赧難消，總然是江東父老無相諒，怎忍見八千子弟盡輕拋。可憐我魂夢來家山雲嶠，總然有垂天雙翅，縮地神勞，靈飛妙術，御氣仙遊，也難返去林淮相水遙，只落得鶻啼去蜀，鶴怨歸遼。（頁 157）

此曲寫出霸王在面對失敗，逃返江東的勸說、抉擇中，思及縱使父老諒解，不忍責備，但江東八千子弟付出的生命，讓他在情感上羞赧慚愧、自責自譴，即使他有垂天雙翅，靈飛妙術，也無顏面對，對他來說，家鄉再也無法飛渡，恐怕只能魂夢暗想牽縈，將思鄉之情幻化為杜鵑、山鶴的啼血悲鳴，此處的霸王不是徒呼天亡我的莽漢，而是不捨子弟兵性命，有情有義的將領，一位充滿人性與情感，活生生唱演於舞臺的歷史人物。以【哭皇天】為曲名，別有韻致。其後又接【烏夜啼】唱：

從今後棄撇了江東城社，永辭了項氏宗祧，我遊魂一似他往來潮，頭顱那裡去還尋討？到頭來戟折沙消磨洗，那其間興亡一任史書標，興亡一任史書標。應說道霸王仁義全盟好。咳，沛公，沛公，我待要殺你何難也？悔鴻門多輕縱，你圖僥倖彭越道，今日呵噬臍何及，覆水難撈。（頁 158）

此曲唱出決意未來魂遊烏江，永別人世的悲傷，儘管如此，死前猶展現霸王堅持的仁義，在他眼中，斬殺沛公何難？只是時機已逝。是英雄便接受事實，功過是非全留與歷史評說。此齣淨的長段歌唱，展現霸王死前的多重情懷。若與崑劇折子戲〈跌霸〉相較⁸⁵，更見霸王之人物塑造之精妙丰采。〈跌霸〉以《千金記》第 40 齣〈問津〉和第 41 齣〈滅項〉合併裁剪而成，是一南套折子，情節與《萬壑清音》的〈垓下困羽〉相近，但霸王所唱之曲不多，主要演霸王之亡，強調韓信用計圍剿的威逼，而〈垓下困羽〉真可說是霸王悲歌，細膩描寫悲劇英雄的

⁸⁴ 參見鄭騫：《北曲新譜》，頁 125。

⁸⁵ 崑劇手抄曲本編輯委員會、中國崑曲博物館編：《崑劇手抄曲本》，冊 91，頁 52-57。

情感。

庾庚的《歌風記》因亡佚，我們無法了解原劇的齣目名稱，此劇和多數的明代傳奇不同，不只亡佚，連留在明清戲曲選集中的散齣也極少，因《萬壑清音》選〈垓下困羽〉，使後世得見《歌風記》部分面貌。此齣又見於《怡春錦》的〈弦索元音御集〉，劇名仍題《歌風記》，但齣名已改為〈困羽〉⁸⁶。《怡春錦》的選齣名雖與《萬壑清音》稍有差異，但內容完全相同，唯所刻字體單行獨字，沒有襯字或賓白雙行縮小的刻、抄之法。刻版與《萬壑清音》不同。

《萬壑清音》所選齣目應是天啟年間流傳於崑劇舞臺的折子戲，是由劇本提煉為舞臺折子的《歌風記》散齣。就選輯時代而言，《萬壑清音》之選在前，《怡春錦》在後，在現存的崑腔折子裡雖然不見此齣折子流傳，而現今戲曲舞臺的項羽戲也不少，如《萬壑清音》所選《歌風記·垓下困羽》寫項羽烏江自刎前的細膩逃亡過程，並不多見。《萬壑清音》的選齣不只為《歌風記》留下雪泥鴻爪，也讓我們看到《萬壑清音》選齣對其他戲曲選集的影響，更為明代戲曲舞臺曾流行的項羽戲留下一齣完整的折子文獻，讓我們了解明末項羽戲的另一面貌。

（二）複見於《珊瑚集》的《曇花記·凶鬼自嘆》

《萬壑清音》所選《曇花記》的〈凶鬼自嘆〉是屠隆原著的第45齣⁸⁷，齣名與原劇同。北套主唱者是淨扮藍面奸相盧杞，寫唐代盧杞活著時設計陷害忠良，死後在地獄受罰的悔恨，眼見妻兒子女在人間享樂，不見為惡後的地獄之苦，也不曾為之超薦拔渡，回顧一生，深為算盡機關、謀害忠良懊悔，為輪迴流轉中忘卻地獄受刑之苦而奉勸世人回頭。這是木興泰在地獄所見一景，是屠隆以之勸化醒世，凸顯惡有惡報、因果循環的齣目。如【四煞】的唱段盧杞感嘆：

【四煞】鬧攘攘為甚的？急煎煎子與妻。思量衣食能消幾？我千般黑業皆因你，我千般黑業皆因你。今日裡萬苦黃泉你怎知？永劫沉阿鼻，祭都無益，哭也何為。（頁223）

而前引的賓白更直言：「我盧杞用盡機關，苦掙富貴，也無非為妻妾兒孫。到今日妻妾雖亡，兒孫尚在。他們還是承籍我，享用我，紅燭兒點起，花筐鼓兒打起，直恁的歡樂。怎知我在地獄中，受這般苦楚。佛也不替我念一聲。便是秋二祭，擺着幾碗菜，斟着幾鍾酒。我這魂靈兒，欲待要一救饑腸，爭奈我罪業深重，一霎時都化了火焰。把我好燒得七零八落，頃刻成灰。奉勸世人，為那妻妾兒孫，也全無用處。」（頁222-223）在這段極為淺白的舞臺語言之後，已有莫

⁸⁶ 參見〔明〕沖和居士：《怡春錦》，收於王秋桂主編：《善本戲曲叢刊（第二輯）》（臺北：臺灣學生書局，1984年），冊2，頁509-518。

⁸⁷ 〔明〕屠隆：《繡刻曇花記定本》（臺北：臺灣開明書局，1970年），頁153-156。

為兒孫作馬牛，或為積攢富貴而為惡的勸世效果，再唱【四煞】，更有佛經之偈，加強印象的作用。以淨扮奸相唱出淪落悔恨，更發人深思。

此齣雖已不存於現今的崑劇舞臺，但若依朱崇志《中國古代戲曲選本研究》「傳奇入選戲曲選本頻率表」的統計，《曇花記》在明清戲曲選集選收的次數實比《牡丹亭》多。⁸⁸屠隆此劇本為廣闡三教，極陳因果而作，除於凡例寫演出精義，當時文士也有觀戲之述，如馮夢禎《快雪堂日記》曾記萬曆 30 年於杭州觀屠隆家班演《曇花記》事，沈德符《萬曆野獲篇》也有看此劇搬演筆記。

〈凶鬼自嘆〉套數由北曲般涉調【耍孩兒】、【五煞】、【四煞】、【三煞】、【二煞】、【煞尾】等 6 曲所組成。在元雜劇的北套中，般涉調【耍孩兒】多以借宮方式插入中呂宮組套，不單獨成套，即使在明代傳奇中用北套也多援用元雜劇之例，但屠隆打破慣例，讓般涉調【耍孩兒】獨立成套，而《萬壑清音》也將之選入。

明代周之標的《珊瑚集》卷 4 信集選收《曇花記》的〈自嘆〉⁸⁹，即《萬壑清音》所選的《曇花記·凶鬼自嘆》。《珊瑚集》的特點是以收曲文為主，少有賓白，但是《珊瑚集》的〈自嘆〉雖沒有腳色行當的標寫，但是由【耍孩兒】「搥胸跌腳恹恹淚……」起，至【五煞】、【四煞】、【三煞】、【二煞】、【煞尾】套數之曲文全收，由賓白開頭，曲牌間又有賓白寫盧杞懊悔的心境。所錄賓白都是屠隆原作和《萬壑清音》散齣淨扮盧杞的感慨。《珊瑚集》收此齣正說明《萬壑清音》所選《曇花記·凶鬼自嘆》在明代曾流傳歌唱。

（三）《萬壑清音》獨選的《明珠記·城下覓音》

《萬壑清音》收《明珠記》⁹⁰兩齣，一是〈城下覓音〉，即原劇第 14 齣〈探關〉（頁 39-42）；二是〈明珠重合〉，為原劇第 37 齣〈授計〉（頁 116-121）。其〈城下覓音〉是淨腳折子。此齣為純粹北套，由北正宮【端正好】、【滾繡球】、【叨叨令】、【倘秀才】、【滾繡球】、【白鶴子】、【煞尾】等 7 首北曲組成。演王仙客得舅父同意婚事，在歡樂中，忽聞朝廷逆亂，舉家倉皇逃難。王仙客奉舅父之命監押行李，在霸陵橋下久候不至，因命書僮塞鴻看守車擔，他再冒險向守門軍士打探消息。一齣之中，王仙客以賓白詢問，淨扮開苑門守門軍士以曲唱回答，傳述朱泚攻佔朝堂，城中混亂，舅父被扣的離散情境。

在《明珠記》原劇中，此齣的主要人物應是生扮王仙客，是生旦離散的關鍵

⁸⁸ 若兩者都排除《六十種曲》等全本總集，選收《牡丹亭》的戲曲散齣選集只有 7 種，但選收《曇花記》的卻有 9 種。參見朱崇志：《中國古代戲曲選本研究》，頁 78。

⁸⁹ 〔明〕周之標的《珊瑚集》，共收《曇花記》兩齣，一是選自第 52 齣〈菩薩降凡〉的〈降凡〉（頁 347-350），一是選自為第 45 齣〈凶鬼自嘆〉的〈自嘆〉（頁 351-354）。

⁹⁰ 〔明〕陸采：《繡刻明珠記定本》，收於〔明〕毛晉編：《六十種曲》（臺北：臺灣開明書局，1970 年）。

齣目，但此齣主唱者卻是一劇中只出現一次無姓無名的守門軍士。可是當此齣在《萬壑清音》中獨立出現時，生所主領的情節線的關鍵性意義消失，此一無姓無名的守門軍士的人物份量放大，不只與生分庭抗禮，而且在觀眾或散齣選集讀者不見原劇情形下，因淨腳是此齣主唱，主場的戲劇意義蓋過生腳，動亂成為戲劇情境主體，在散齣流傳的系統中反客為主。

《明珠記》原劇第 10 齣〈送愁〉、14 齣〈探關〉、32 齣〈買藥〉、35 齣〈飲藥〉、37 齣〈授計〉、43 齣〈榮封〉等 6 齣都有北曲元素，一本南戲傳奇，運用這麼多齣北曲，較為少見。《萬壑清音》在這些齣目中輯選〈城下覓音〉和〈明珠重合〉，在劇情上固然有離散之始與重合之機的意義，但是〈城下覓音〉以淨主唱北套卻別有興味，給了淨獨立發揮舞臺表演藝術的特殊空間。雖然在現存的各種戲曲散齣選集中不見有複選此齣之選集，但止雲居士《萬壑清音》選劇的腳色觀卻值得重視。如對明代周朝俊《紅梅記》的輯選⁹¹，《萬壑清音》也選兩齣，即〈平章遊湖〉和〈慧娘出現〉。⁹²前者為賈平章與眾旦輪唱之齣，即周氏原劇第 7 齣〈瞥見〉。⁹³此齣演述賈平章遊賞西湖時瞥見女主角盧昭容之美，決意搶奪，強納為妾，著意彰顯賈平章之惡，賈氏戲份極重。這是南北相混，甚至是南多北少的合腔式聯套，北曲為賈氏眾妾所唱。〈慧娘出現〉為貼旦主唱，但賈平章是與之對演的重要人物。此齣主戲份雖在貼，不過，賈氏盛氣凌人的威逼戲份卻不容忽視。

《萬壑清音》的〈平章遊湖〉，賈平章雖未標腳色行當，但周朝俊原劇中賈氏為淨腳所扮，因此，〈平章遊湖〉也應是淨腳戲。在明清戲曲選集中，另有《時調青崑》⁹⁴和《歌林拾翠》⁹⁵都有選輯，其命名與《萬壑清音》相同，都稱為〈平章遊湖〉。而《纏頭百練二集》將此齣改稱為〈湖樂〉。⁹⁶《時調青崑》、

⁹¹ 〔明〕周朝俊撰：《紅梅記》今可見之版本有《玉茗堂批評紅梅記》，明刊本，收於林侑蔭編：《全明傳奇》（《中國戲劇研究資料第一輯》）（臺北：天一出版社，1983 年）。此本亦收於古本戲曲叢刊編輯委員會編：《古本戲曲叢刊初集》（北京：國家圖書館出版社，2016 年），冊 36。另有周朝俊：《新刊出像點校紅梅記》，收於朱傳譽編：《全明傳奇續編》（《中國戲劇研究資料第三輯》）（臺北：天一出版社，1996 年）。

⁹² 〈平章遊湖〉見止雲居士：《萬壑清音》，冊 2，頁 569-575。〈慧娘出現〉見冊 2，頁 577-584。

⁹³ 見《玉茗堂批評紅梅記》上卷，頁 56-64。其套數由中呂【粉蝶兒】、南【泣顏回】、北【上小樓】、南【泣顏回】、南【黃龍滾犯】、南【撲燈蛾犯】、【上小樓犯】、【疊字兒犯】、【尾聲】等 9 曲組成。是南北相混的合腔式聯套。此齣看似以南北中呂宮為主，若以吳梅《南北詞簡譜》檢索，【黃龍滾】屬南黃鍾宮，只是在黃鍾宮集曲中未見【黃龍滾犯】；【撲燈蛾】為南中呂，但在南曲的中呂宮集曲裡也不收【撲燈蛾犯】；在南雙調中有【疊字錦】，而在其集曲中，也不見【疊字兒犯】。

⁹⁴ 參見〔明〕黃儒卿：《時調青崑》（臺北：臺灣學生書局，1984 年），頁 143-152。

⁹⁵ 參見〔明〕無名氏：《歌林拾翠》（臺北：臺灣學生書局，1984 年），冊 3，頁 1169-1176。

⁹⁶ 參見〔明〕沖和居士編：《纏頭百練二集》，收於陳志勇編：《明清孤本戲曲選本叢刊（第一輯）》，冊 12，頁 54-62。

《歌林拾翠》與《萬壑清音》相同，賈平章都不題腳色行當，只以「賈」代稱，但在《纏頭百練二集》中卻明題為「淨引眾鼓吹上」，可明確看出在此本中賈平章為淨扮。由上列這些齣目可了解《萬壑清音》選齣對淨腳的重視，只是〈平章遊湖〉和〈慧娘出現〉的淨唱份量不及前述三齣淨腳主唱的折子。

五、不標腳色而演為崑劇淨腳折子戲之散齣

在《萬壑清音》中，有些齣目沒有腳色行當，但在舞臺流傳中，最終演變為淨腳折子戲，如止雲居士所選的《金貂記·敬德裝瘋》、《西廂記·惠明帶書》。兩齣戲在流傳中有多種變異，分述如下。

（一）從《金貂記·敬德裝瘋》到崑劇〈北詐〉

《萬壑清音》所選的〈敬德裝瘋〉，題為《金貂記》。此劇全名《新刻出像音註薛平遼金貂記》，共 4 卷，一劇 42 折，是明代傳奇，然作者闕名。⁹⁷有明萬曆年間富春堂刊本。今傳兩種富春堂刊本略有不同。此本刊刻方式與一般傳奇不同，《全明傳奇》「中國戲劇研究資料」第一輯所收的《薛平遼金貂記》⁹⁸，以折為單位，每一折只題折次，沒有折目名稱，所有折目集中於一卷前的總目，此一總目以四字為題，如〈本傳綱領〉、〈官家私宴〉、〈國戚郊遊〉……，一行四齣目，沒有折次數字。第 3 折只存開頭 5 行，第 3 折第 5 行之後到第 9 折皆亡佚。

另有《古本戲曲叢刊》初集所收《薛平遼金貂記》⁹⁹，此本 42 折的內容與《全明傳奇》一樣，總目、殘缺頁都相同，只是在總目前另附四摺¹⁰⁰，其「附一摺」下有出目名稱，題「功臣宴敬德不□□」（頁 192），但「附二摺」開始不題齣目名稱，內容多與尉遲恭有關。這應是將元雜劇楊梓的《功臣宴敬德不伏老》附刻於前的做法¹⁰¹，將元雜劇劇名總題作為「附一摺」之標目名。

《金貂記》正本演薛仁貴為皇叔李道宗陷害入獄，妻守節，而子丁山力救故事。其間有尉遲恭仗義力爭，被貶歸田，後因高麗戰事再起，程咬金奉命請他再披戰袍出征。此劇尉遲恭戲份極重，故第 1 折落詩：「翠屏女矢志盡節，丁山子

⁹⁷ 有關著錄參見莊一拂：《古典戲曲存目彙考》，冊下，頁 1599-1600。

⁹⁸ 參見〔明〕佚名：《薛平遼金貂記》（臺北：天一出版社，1983 年）。

⁹⁹ 參見〔明〕佚名：《薛平遼金貂記》（北京：國家圖書館出版社，2016 年）。以下引文皆用此本頁次，夾註附於正文。

¹⁰⁰ 此本「附一摺」、「附二摺」、「附三摺」、「附四摺」，皆作「摺」字，與 42 折正本之作「折」字不同。

¹⁰¹ 參見隋樹森編：《元曲選外編》，頁 604-616。

全孝克戎。尉遲恭歸田仗義，薛仁貴報國精忠。」（頁 218）尉遲恭之名題於詩中，可見其戲劇份量。傳奇原劇由「外」扮尉遲恭。

《萬壑清音》所選的《金貂記·敬德裝瘋》，若論劇情，與《金貂記》傳奇的第 34 折相對應，但二者曲套差異甚大。《金貂記》傳奇此折之總目齣名為「託疾藏機」（頁 217）。由【一剪梅】、【鎖南枝】3 支、【集賢賓】2 支、【鶯啼序】2 支、【貓兒墜】2 支、【綉帶兒】2 支、【太師引】2 支等 14 首曲牌組成，為南曲套數，場中人物外扮尉遲恭，占（貼）扮尉遲恭之女，及丑扮程咬金，都有歌唱之曲。《萬壑清音》的《金貂記·敬德裝瘋》與劇目齣名不同，其曲套為越調【鬪鸛鶒】、【紫花兒序】、【小桃紅】、【金蕉葉】、【調笑令】、【禿廝兒】、【大聖樂】、【麻郎兒】2 支、【絡絲娘】、【耍三台】2 支、【煞尾】等北調 13 曲所組成。散齣劇情是以北雜劇由賓白開啟劇情的方式進行，與《金貂記》傳奇第 34 折的南曲套數不同，由套數而論，《萬壑清音》的〈敬德裝瘋〉曲套主要來自元代楊梓《敬德不伏老》雜劇第三折。在雜劇中雖不題尉遲恭的腳色行當，但他是主唱，依體製規律自是正末所扮。在《萬壑清音》中尉遲恭雖未題腳色行當，但在後來流傳於崑劇舞臺的〈北詐〉卻是標準的淨行折子。

在明清兩代的戲曲散齣選本中，選《金貂記》的很多¹⁰²，大多以尉遲恭為齣目主角，與《萬壑清音》情節相似的有：《詞林一枝》的〈胡敬德詐粧瘋魔〉¹⁰³，《歌林拾翠》的〈尉遲粧風〉（頁 833-890），以及《綴白裘》的〈北詐瘋〉。¹⁰⁴

《詞林一枝》分三層，其卷 2 下層選《金貂記》的〈胡敬德詐粧瘋魔〉¹⁰⁵，尉遲恭由淨扮演，服侍者為貼扮，此齣是由【水底魚】、【集賢賓】2 支、【鶯啼序】2 支、【貓兒墜】2 支所組成的南套。這是與《金貂記》傳奇相近的曲套，但是腳色行當已與原劇不同。

《歌林拾翠》二集選《金貂記》，共選 7 齣，其第 6 齣為〈尉遲粧風〉。此本原題為《新鐫樂府金貂拾翠》，其目錄作〈尉遲粧風〉（頁 831），本文則作〈敬德粧風〉（頁 872-882），由【越調鬪鸛鶒】、【紫花兒序】、【小桃紅】、【金蕉葉】、【調笑令】、【禿廝兒】、【大聖樂】、【麻郎兒】2 支、【絡絲娘】、【耍三台】2 支、【煞尾】所組成的北曲套數，尉遲恭沒有題腳色行當，服侍者為旦扮。曲套與《萬壑清音》相近。

¹⁰² 以《金貂記》為劇名，尉遲恭為主角的選齣有〈敬德耕田〉、〈敬德牧羊〉、〈敬德釣魚〉，可見之於《玉谷新簧》、《摘錦奇音》、《八能奏錦》、《堯天樂》、《群音類選》、《青崑合選樂府歌舞台》、《千家合錦》、《萬家合錦》、《樂府萬象新》等選集。

¹⁰³ 〔明〕黃文華：《詞林一枝》（臺北：臺灣學生書局，1984 年），頁 71-78。

¹⁰⁴ 〔清〕玩花主人編選、錢德蒼續選：《綴白裘》（二編），冊 2，頁 607-621。另有《新訂時調崑腔綴白裘二編總目》第二層選《金貂記》的〈北詐〉，收於陳志勇編：《明清孤本戲曲選本叢刊（第一輯）》，冊 26，頁 17 目錄。

¹⁰⁵ 參見〔明〕黃文華：《詞林一枝》，頁 71-78。

《綴白裘》二編收《金貂記》，只選〈北詐瘋〉，由外扮徐勣引四小軍上，奉皇命召尉遲老將軍，有一賓白組場的小引，說明原由。尉遲恭由淨扮，服侍者為老旦扮。由【鬪鶻鶻】、【紫花兒序】、【金蕉葉】、【調笑令】、【禿廝兒】、【絡絲娘】所組成，是一組精簡後套數。《歌林拾翠》中的【小桃紅】、【大聖藥】、【麻郎兒】2支、【耍三台】2支、【煞尾】全刪去。

綜上所述，若含《萬壑清音》，明清兩代只有3種戲曲選本選收北調的〈敬德裝瘋〉。《詞林一枝》雖也選情節相似的散齣，但是此齣是與《金貂記》傳奇密切相關的南曲套數，不過此選齣已產生腳色行當的變異。在收北調的〈敬德裝瘋〉、〈北詐瘋〉折子中，《萬壑清音》是時代最早的選本。在南北曲各有選齣的情況下，留存於現今崑劇舞臺的淨腳折子卻是來自《萬壑清音》的北調擇選。

在曲譜系統中多稱此齣為〈北詐〉，《納書楹曲譜》在正集卷2收〈北詐〉（冊1，頁291-297），目錄將劇名題為《不伏老》（冊1，頁171），因只收曲文，沒有標註腳色行當。其曲套為【鬪鶻鶻】、【紫花兒序】、【小桃紅】、【金蕉葉】、【調笑令】、【禿廝兒】、【聖藥王】、【麻郎兒】、【絡絲娘】、【尾聲】。【大聖藥】改為【聖藥王】，並刪減【麻郎兒】一支和【耍三台】兩支。在《集成曲譜》的〈金集〉卷1也收〈北詐〉（頁107-120），所題劇名和曲套都與《納書楹曲譜》相同。

就舞臺演出本而言，《崑曲集淨》下集收〈北詐〉（頁533-546），題為八黑七之一，可見此為崑劇重要的淨腳戲。其套為【鬪鶻鶻】、【紫花兒序】、【小桃紅】、【金蕉葉】、【調笑令】、【禿廝兒】、【聖藥王】、【麻郎兒】、【絡絲娘】、【尾聲】。此外，《崑劇手抄曲本》第48冊選《金貂記》的〈北詐〉（頁20-27）一齣。此齣內容與《萬壑清音》的選齣相近，來請尉遲恭重披戰袍出征的是徐勣（茂公），而非程咬金。尉遲恭由淨扮，徐勣為外扮，服侍尉遲恭的是老旦所扮的媽媽，非如《金貂記》原劇所寫貼扮的孩兒。場上安排較之《萬壑清音》已有更多調動，如一出場便是徐勣向觀眾說明來請尉遲恭再為國出戰的原委。其套數由【鬪鶻鶻】、【小桃紅】、【紫花兒】、【金蕉葉】、【調笑令】、【絡絲娘】、【煞尾】所組成，刪減了【禿廝兒】。又有上海戲劇學院附屬戲曲學校編的《崑曲精編劇目典藏》，其第3卷也收〈北詐〉¹⁰⁶，其「作者簡介」題為元代楊梓（？-1327），劇名題作《不伏老》，在藝術特色裡特別強調這是「黑淨的重頭戲」，老旦則為尉遲恭夫人，著重表現女性在支持丈夫中勸解憤恨，以國為重的持重賢慧特質。（頁242）此本套數由【鬪鶻鶻】、【小桃紅】、【金蕉葉】、【調笑令】、【聖藥王】、【絡絲娘】所組成，與《崑劇手抄曲本》的曲牌運用略有不同，刪了【紫花兒】，增入【聖藥王】。

¹⁰⁶ 此演出本將作者題為元代的楊梓，劇名題為《不伏老》，收於上海戲劇學院附屬戲曲學校編：《崑曲精編劇目典藏》（上海：中西書局，2020年），卷3，頁241-263。

(二) 由丑轉淨的《西廂記·惠明帶書》¹⁰⁷

《萬壑清音》所輯的《西廂記·惠明帶書》由老夫人上場說明孫飛虎搶親之事，呼喚鶯鶯，母女商量對策，鶯鶯自願犧牲，母親不捨，在無計可施時，法本上場，邀請崔夫人母女到法堂上向兩廊僧俗徵求退敵方法。而有張君瑞獻計，先由法本緩兵，向賊兵喊話，讓孫飛虎之軍先退一箭之地，取得三日寬限，待鶯鶯服孝期滿再獻上。而後寫信給故交杜確，請寺中好漢突圍送出。張生和法本以激將法，讓惠明承諾突圍傳書，請求杜確將軍馳援。曲套由【六么序】2支、【元和令帶後庭花】、【柳葉兒】、【青哥兒】、【賺煞】、【端正好】、【滾繡毬】、【叨叨令】、【倘秀才】、【白鶴子】、【二】、【三】、【四】、【五】、【煞尾】等曲牌組成。戲劇情節應是王實甫《西廂記》雜劇的第2本《崔鶯鶯夜聽琴》第1折後半和楔子合併為一齣，此齣的惠明沒有標寫腳色行當。

王實甫的《西廂記》雜劇本第2本第1折開頭引場分為三小段，第一段是孫飛虎上場因聞崔鶯鶯之美要搶作夫人，領軍圍普救寺；第二段是長老得訊，將急告崔夫人；第三段是崔夫人聞訊，急尋鶯鶯。而正戲第一場由在廂房的鶯鶯主唱，紅娘為伴，從仙呂【八聲甘州】、【混江龍】、【天下樂】、【那吒令】、【鵲踏枝】到【寄生草】，共6曲，抒發見張生之後的相思之情。而後崔夫人和長老一起上場，說明為孫飛虎圍襲之事，緊急告商。從【六么序】2支、【後庭花】、【柳葉兒】到【青歌兒】共5曲，是第二場，寫鶯鶯自願犧牲，保一寺僧俗平安，為母親所拒，鶯鶯自許為退兵者妻後，長老徵求退兵之策，張生鼓掌自薦，請鶯鶯回房休息，自與長老、夫人商議。而後是楔子。但是在《六十種曲》的《北西廂記》中第5齣〈白馬解圍〉¹⁰⁸，便將第2本第1折和楔子合併為一齣。若以此齣而言，《萬壑清音》的《西廂記·惠明帶書》便只是刪除第一場，而惠明依然是沒有腳色行當的安排，不同於李日華《南西廂記》直接將惠明安排為丑行。

《萬錦清音》卷4（第7本）下層收《北西廂》的〈惠明傳信〉¹⁰⁹，由孫飛虎（不標腳色行當）上，以長段賓白引場，在惠明上場前全以賓白寫孫飛虎來圍，寺中慌亂，張生出來暫寬解圍寺立即索人的緊急情勢，惠明上場沒有標腳色名稱，以「我敢去，我敢去」由內呼喊後，上場即主唱【端正好】、【滾繡毬】、【叨叨令】、【倘秀才】、【滾繡毬】、【白鶴子】、【二煞】、【一煞】、【耍孩兒】、【二煞】、【收尾】一套曲。

¹⁰⁷ 〈惠明帶書〉在各種戲曲選集或曲譜系統中，「惠明」之名偶作「慧明」，猶如禪宗六祖「惠能」或作「慧能」的情形，致使齣目名稱有多種變化，在正文論述中仍依各版本所題書寫，然就人物之名而言，仍應以「惠明」為是。

¹⁰⁸ 參見〔元〕王實甫：《繡刻北西廂記定本》（臺北：臺灣開明書店，1976年），頁32-37。

¹⁰⁹ 參見〔清〕方來館主人選：《方來館合選古今傳奇萬錦清音》，清順治18年（1661）刻本。收於陳志勇編：《明清孤本戲曲選本叢刊（第一輯）》，冊16，頁298-305。

《綴白裘》二編選《西廂記》的〈惠明〉¹¹⁰，清乾隆 29 年（1764）錢德蒼編選的 6 集 24 卷金閨寶仁堂刻本《綴白裘新集合編》第 3 集¹¹¹、乾隆 47 年（1782 年）12 集 48 卷《綴白裘新集合編》學耕堂刻本第 2 集¹¹²，及清嘉慶 15 年（1810 年）12 集 48 卷五柳居刻本《綴白裘新集合編》第 2 集¹¹³，都收了《西廂記》的〈惠明〉。

《審音鑑古錄》選收《西廂記》的〈遊殿〉（頁 617-636）、〈慧明〉（頁 641-653）、〈佳期〉（頁 659-663）、〈拷紅〉（頁 669-678）等 4 齣。¹¹⁴〈慧明〉一齣曲套由雙調集曲【金雲令】、南呂正曲【紅衫兒】、【東甌令】2 支、仙呂正曲【一封書】、中呂北引【粉蝶兒】、高宮套曲【端正好】、【滾繡毬】、【倘秀才】、【滾繡毬】、【白鶴子】、【二煞】、【一煞】、【煞尾】等曲組成。這是南北曲相混的南北合腔套數，南曲為旦和生所唱，北曲全由淨唱。雖與《萬壑清音》的《西廂記·惠明帶書》全用北套不同，但淨扮慧明，上場後即唱中呂【粉蝶兒】之北套的主戲卻仍保留，此本雖有南曲，但卻與李日華《南西廂記》第 13 齣〈許婚借援〉的南套不同。¹¹⁵《審音鑑古錄》的〈慧明〉最末紀錄慧明一腳的表演要點：「俗云跳慧明，此劇最忌混跳。初上作意懶聲低，走動形若病體；後被激，聲厲目怒，出手起腳俱用降龍伏虎之勢。末犯無賴綠林身段。是此劇皆宜別之。」（頁 653）可見在清代慧明的表演藝術已有一定的程式講究了。

清代邀月主人彙輯清初刻本《來鳳館精選古今傳奇》4 集 8 卷，今存兩卷，其目錄於 4 集上弦索調收題為王實甫編的《北西廂》共 5 齣，其第 2 齣即〈惠明〉，以【端正好】「不念法華經」提示其選曲。¹¹⁶應是北曲系統選齣。可惜此齣內容今已不傳。

在現存的崑劇臺本折子有《崑曲集淨》下集收〈惠明〉（頁 611-622），題為三僧三之一。標曲牌名稱之曲有【淘金令】、【朝元令】、【紅衫兒】、【東去令】、【

¹¹⁰ 參見〔清〕玩花主人編選，錢德蒼續選：《綴白裘》，收於王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》，冊 3，頁 875-890。

¹¹¹ 參見〔清〕錢德蒼編選：《綴白裘新集合編（6 集 24 卷）》第 3 集之《西廂記·惠明》，收於陳志勇編：《明清孤本戲曲選本叢刊（第一輯）》，冊 21，頁 383-398。

¹¹² 參見〔清〕錢德蒼編選：《綴白裘新集合編（12 集 48 卷）》第 3 集之《西廂記·惠明》，收於陳志勇編：《明清孤本戲曲選本叢刊（第一輯）》，冊 27，頁 355-370。

¹¹³ 參見〔清〕錢德蒼編選：《綴白裘新集合編（12 集 48 卷）》第 2 集之《西廂記·惠明》，清嘉慶 15 年（1810 年）五柳居刻本，收於陳志勇編：《明清孤本戲曲選本叢刊（第一輯）》，冊 38，頁 361-376。

¹¹⁴ 參見〔清〕琴隱翁：《審音鑑古錄》，收於王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》，冊 2，頁 617-678。

¹¹⁵ 案《南西廂記》第 13 齣〈許婚借援〉之套數為：【三台令】、【淘金令】、【岷江犯】、【紅衫兒】、【東甌令】、【香羅帶】、【粉蝶兒】、【好孩兒】、【福馬兒】、【紅芍藥】、【耍孩兒】、【奶河陽】、【縷縷金】、【紅繡鞋】、【尾聲】。參見〔明〕李日華：《繡刻南西廂記定本》（臺北：臺灣開明書店，1976 年），頁 32-37。

¹¹⁶ 此目錄參見〔清〕邀月主人彙輯：《來鳳館精選古今傳奇》，收於陳志勇編：《明清孤本戲曲選本叢刊（第一輯）》，冊 13，頁 36。

引】2支等，從淨扮惠明上場所唱「不念法華經」等北曲不再標寫曲牌名。這是非常特殊的情形。其次，《崑曲精編劇目典藏》第7卷收題為李日華的《南西廂記·惠明下書》¹¹⁷，但細觀其套數，仍是南北合腔，由【淘金令】、【紅衫兒】、【一封書】、【粉蝶兒】、【端正好】、【滾繡毬】、【倘秀才】、【滾繡毬】、【白鶴子】、【尾聲】等曲組成，這是與《審音鑑古錄》相近，再簡化的演變。是南北曲相融合混後的齣目，實不能將其作者題為李日華。綜觀這些選齣，《萬壑清音》仍是最早選錄《西廂》惠明戲的散齣選集。

《崑曲精編劇目典藏》的《南西廂記·惠明下書》，在「藝術特色」中提及，這是一齣「崑曲花臉基礎劇目」（頁54），並說此戲在1949年之後在大陸不曾演過，直到1961年才由上海戲曲學校陳富瑞傳授給李洋。此齣的「藝術特色」分析惠明的唱腔和表演的難度，因惠明所唱之曲是成套曲牌，音域高亢，全是散板，沒有一句上板；在表演上有繁重的舞蹈身段，有「吊毛、搶背、劈叉、掃堂、飛腳、金雞獨立」等高難度技巧。¹¹⁸由此可略見崑曲淨腳要唱北曲套數，同時表現武功之難度，但這是至今仍傳演的崑劇淨腳折子戲。

六、結論

《萬壑清音》所選全是北曲套數，或南北相混的合套、合腔。純粹北套由生、旦擔綱任唱仍是吃力，何況是發聲法特殊，又以展現武功、架子氣勢的淨腳花臉，若要完整唱北套實是不易，但在《萬壑清音》明題為淨腳戲的《三國記·單刀赴會》、《西遊記·諸侯餞別》、《還魂記·冥判還魂》、《歌風記·垓下困羽》、《曇花記·凶鬼自嘆》、《明珠記·城下覓音》等6選齣中，至今仍流傳崑劇舞臺的有《三國記·單刀赴會》、《西遊記·諸侯餞別》和《還魂記·冥判還魂》。在其流傳過程中散齣、曲譜、臺本等文獻資料極為豐富，足以詳細觀察其流傳過程中的各種變化。另有《金貂記》的〈敬德裝瘋〉和《西廂記》的〈惠明帶書〉，在《萬壑清音》裡雖未明標腳色行當，但在劇場長年的流轉發展中，卻是標準的淨腳戲，尤其是尉遲敬德，在《金貂記》和《西遊記》中都由淨腳扮演，至今仍留存傳演於崑劇歌場。

別具意義的是，《萬壑清音》在這8齣散齣折子中，有〈單刀赴會〉、〈敬德裝瘋〉、〈惠明帶書〉3齣取自元雜劇，讓在明代已屬沒落的雜劇弦索北調融入崑劇歌場的形影保留下來，今人可以此了解關漢卿《單刀會》、楊梓《不伏老》、王實甫《西廂記》抽離雜劇後散齣成戲過程，以及折子戲在流傳中演變的樣貌，細觀流變，可使戲曲發展流傳史更立體可觀。而巧的是這3齣折子戲至今都流傳在

¹¹⁷ 參見上海戲劇學院附屬戲曲學校編：《崑曲精編劇目典藏》，卷7，頁53-72。

¹¹⁸ 參見上海戲劇學院附屬戲曲學校編：《崑曲精編劇目典藏》，卷7，頁54。

崑劇舞臺上，因《萬壑清音》題署的劇名都是傳奇，因此在明清戲曲選集擇選的流傳過程中，都出現過南北合腔或南套並見的情形，除了《崑曲精編劇目典藏》雜入部分《南西廂記》的曲牌外，雖然有些劇名題署已恢復為元雜劇本名，如《單刀會》，但整體而言，不論流傳過程如何變化，最終流傳下來的還是《萬壑清音》選輯的北套歌唱。而這 3 齣在腳色行當上也都由元代的正末轉變為崑劇之淨，成為崑劇重要的淨腳折子戲。

《萬壑清音》的選齣不只是從原劇抽離，其刊刻亦有獨特的選輯眼光，如只複見於《珊瑚集》的《曇花記·凶鬼自嘆》，或不見於其他戲曲選集的《明珠記·城下覓音》，甚或是《紅梅記》的〈平章遊湖〉和〈慧娘出現〉，都可以看到止雲居士對淨腳的重視。此外，《萬壑清音》在擇選散齣時也展現著版本選擇的特質，如《還魂記》的〈冥判還魂〉，當時雖已有《六十種曲》所收的碩園刪定本，但是《萬壑清音》所選卻是劇情完整，含【混江龍】及四男囚審判曲段情節的繁本，【混江龍】曲文雖長，但在後來的折子戲流傳中卻有所保留，也有所刪節變異。而至今流傳的《西廂記·惠明帶書》，不論與元雜劇，或《六十種曲》本的《北西廂》比對，都可見編者刻意重理折次，使惠明的人物特徵在劇情中跳顯出來，凸顯惠明性格的整編工夫。

淨腳可演的人物類型很多，兼及正反兩派，在《萬壑清音》所選的 6 齣淨腳戲，主唱之淨所扮人物有三國蜀漢大將紅面關羽，冥間剛正的審判者胡判官，黑臉將軍項羽、尉遲恭，陰間為犯為囚的藍面奸相盧杞，還有戰亂中無名無姓的小人物守門官。以《崑曲集淨》而言，〈刀會〉是七紅之一，〈北錢〉是八黑之一，可見其代表性。這 6 齣戲至今仍常見於崑劇歌場的只有《三國記·單刀赴會》和《還魂記·冥判還魂》。前者以人物的神格化和剛毅的獨特性盛演不衰；後者則因劇作的經典性，散齣隨附流傳。至於〈北錢〉雖有曲譜和舞臺演出本，也有些部分錄影資料，但在現今崑劇舞臺上還是少有人演出。至於《萬壑清音》未標腳色行當的，但至今仍存有崑劇舞臺演出本的〈敬德裝瘋〉和〈惠明帶書〉，一寫仗義的尉遲恭，一寫突圍的武身和尚。前為唐代大將，是小說和戲劇不斷傳演，性格豐富的戲劇人物；至於惠明雖是小人物，在原劇裡也只出現於該處，但此齣所託也如《牡丹亭》一般，是歷久不衰的經典性名劇《西廂記》。止雲居士不避人物身分，以北調之優者為選，將《明珠記》寫戰亂的〈城下覓音〉輯入，或許在傳奇可一本全演的明代，此齣曾演之艷鉅，但在時代的演變流傳中，此齣不被其他選集選入，當然也不傳於現今的崑劇歌場，不過這也與《明珠記》在明代雖曾流傳甚盛，但至今卻沒有真正的折子戲流傳有關。綜觀各種流傳情況，在人間為王為相為將，或地府之神，淨腳扮演特殊人物，或後世尊崇神靈、人間英勇戰將，其人物、劇情張力強者比較容易保留，在舞臺上不斷淬煉，使之精緻化、藝術化。

從正文所列《萬壑清音》流傳的淨腳折子來看，《萬壑清音》對北調淨腳折

子的舞臺鍛鍊影響甚大，如〈諸侯餞別〉、〈敬德裝瘋〉和〈惠明帶書〉都是先有《萬壑清音》的選輯，而後才有各種戲曲選集及曲譜的收錄擇選。而《萬壑清音》所選出自元雜劇的折子，都在清代之後的劇場中有特別的發展，儘管〈北詐〉之名跳脫〈敬德裝瘋〉的齣名原型，但它卻是崑劇黑淨的重要折子。當然，我們從正文的分析也可以看到腳色行當在劇場發展中的自然演變，如〈敬德裝瘋〉在元雜劇中應屬正末，而在《金貂記》傳奇中卻是「外」扮人物，最終發展為淨腳，此與戲劇中的人物性格相關，表現大將的忠義憤怒英勇莫過於黑淨。而〈惠明帶書〉在《南西廂記》中雖是丑扮，但劇場的長期發展，由其武勇而轉變為淨腳北唱折子。

《萬壑清音》所選的淨腳散齣雖有不傳於今之崑劇氍毹，但透過《萬壑清音》的分析，讓我們看到淨腳戲在明代天啟 4 年以前崑劇舞臺曾流傳的部分面貌，了解明代曾有的淨腳散齣、折子戲。《明珠記》的〈城下覓音〉在淨與生對手演出中擔綱任唱，可以獨立為戲，而《曇花記》的〈凶鬼自嘆〉可看到地府冥域裡一代奸相內心的獨白，此齣雖有鬼卒增添戲劇舞臺的幽冥及陰森熱鬧場面，但為惡者自剖懊悔的心事，確有喚人省思的勸世效果，在只錄曲文，以供清唱的《珊瑚集》中，當其選輯此齣時，編者仍將其賓白收入，可見選輯者對盧杞自嘆自悔過程的完整接受。

徵引文獻

一、古籍（依朝代先後依姓氏筆畫排序）

- 〔後晉〕劉昫等：《舊唐書》（北京：中華書局，1987年）。
- 〔宋〕歐陽修、宋祁：《新唐書》（北京：中華書局，1987年）。
- 〔宋〕吳自牧：《夢梁錄》（收於《景印文淵閣四庫全書》第590冊，臺北：臺灣商務印書館，1986年）。
- 〔元〕王實甫：《繡刻北西廂記定本》（臺北：臺灣開明書店，1976年）。
- 〔元〕陶宗儀：《南村輟耕錄》（臺北：木鐸出版社，1982年）。
- 〔明〕止雲居士輯：《萬壑清音》，收於王秋桂編：《善本戲曲叢刊》（臺北：臺灣學生書局，1987年）。
- 〔明〕止雲居士輯：《萬壑清音》，收於陳志勇編：《明清孤本戲曲選本叢刊（第一輯）》（北京：國家圖書館出版社，2017年，冊9-10）。
- 〔明〕止雲居士輯，李將將、李淑清、黃俊、肖田田校注：《萬壑清音校注》（成都：四川大學出版社，2016年）。
- 〔明〕李日華：《繡刻南西廂記定本》（臺北：臺灣開明書店，1976年）。
- 〔明〕佚名：《薛平遼金貂記》（臺北：天一出版社，1983年）。
- 〔明〕佚名：《薛平遼金貂記》（北京：國家圖書館出版社，2016年）。
- 〔明〕沖和居士編：《纏頭百練二集》，收於陳志勇編：《明清孤本戲曲選本叢刊（第一輯）》（北京：國家圖書館出版社，2017年，冊12）。
- 〔明〕沖和居士編：《怡春錦》，收於王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》（臺北：臺灣學生書局，1984年）。
- 〔明〕周之標：《珊瑚集》，收於王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》（臺北：臺灣學生書局，1984年）。
- 〔明〕周朝俊：《紅梅記》，收於林侑蒔編：《全明傳奇》（《中國戲劇研究資料第一輯》）（臺北：天一出版社，1983年，影印明刊本）。
- 〔明〕周朝俊：《紅梅記》，收於古本戲曲叢刊編輯委員會編：《古本戲曲叢刊初集》（北京：國家圖書館出版社，2016年，冊36，影印明刊本）。
- 〔明〕周朝俊：《新刊出像點校紅梅記》，收於朱傳譽編：《全明傳奇續編》（《中國戲劇研究資料第三輯》）（臺北：天一出版社，1996年）。
- 〔明〕青溪菰蘆釣叟：《醉怡情》，收於王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》（臺北：臺灣學生書局，1987年）。
- 〔明〕洞庭蕭士：《樂府南音》，收於王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》（臺北：臺灣學生書局，1987年）。

- 〔明〕秦淮墨客：《樂府紅珊》，收於王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》（臺北：臺灣學生書局，1984年）。
- 〔明〕陸采：《繡刻明珠記定本》（臺北：臺灣開明書局，1970年）。
- 〔明〕屠隆：《繡刻曇花記定本》（臺北：臺灣開明書局，1970年）。
- 〔明〕湯顯祖：《牡丹亭》（臺北：臺灣商務印書館，1984年）。
- 〔明〕湯顯祖：《繡刻還魂記定本（碩園刪定）》（臺北：臺灣開明書店，1988年）。
- 〔明〕湯顯祖原著，徐朔方、楊笑梅校注：《牡丹亭》（臺北：里仁書局，1995年）。
- 〔明〕無名氏：《歌林拾翠》（臺北：臺灣學生書局，1984年）。
- 〔明〕黃文華：《詞林一枝》（臺北：臺灣學生書局，1984年）。
- 〔明〕黃儒卿：《時調青崑》（臺北：臺灣學生書局，1984年）。
- 〔明〕粲花主人：《新鐫歌林拾翠》，收於陳志勇編：《明清孤本戲曲選本叢刊（第一輯）》（北京：國家圖書館出版社，2017年，冊3）。
- 〔明〕鋤蘭忍人：《玄雪譜》，收於王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》（臺北：臺灣學生書局，1987年）。
- 〔清〕方來館主人：《萬錦清音》，收於陳志勇編：《明清孤本戲曲選本叢刊（第一輯）》（北京：國家圖書館出版社，2017年，冊14）。
- 〔清〕方來館主人：《方來館合選古今傳奇萬錦清音》，清順治18年（1661）刻本。收於陳志勇編：《明清孤本戲曲選本叢刊（第一輯）》（北京：國家圖書館出版社，2017年，冊16）。
- 〔清〕王錫純：《遏雲閣曲譜》，收於劉崇德主編：《中國古代曲譜大全》（瀋陽：遼海出版社，2009年，冊5）。
- 〔清〕李漁：《閒情偶寄》（臺北：長安出版社，1990年）。
- 〔清〕玩花主人編選，錢德蒼續選：《綴白裘》，收於王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》（臺北：臺灣學生書局，1987年）。
- 〔清〕殷淮深編，張怡庵校錄：《六也曲譜》，收於劉崇德主編：《中國古代曲譜大全》（瀋陽：遼海出版社，2009年）。
- 〔清〕琴隱翁：《審音鑑古錄》，收於王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》（臺北：臺灣學生書局，1987年）。
- 〔清〕馮起鳳：《吟香堂曲譜》，收於劉崇德主編：《中國古代曲譜大全》（瀋陽：遼海出版社，2009年，冊5）。
- 〔清〕葉堂：《納書楹曲譜》，收於王秋桂編：《善本戲曲叢刊》（臺北：臺灣學生書局，1987年）。
- 〔清〕錢德蒼：《綴白裘新集合編》，收於陳志勇編：《明清孤本戲曲選本叢刊（第一輯）》（北京：國家圖書館出版社，2017年，冊33）。

〔清〕邀月主人：《來鳳館精選古今傳奇》，收於陳志勇編：《明清孤本戲曲選本叢刊（第一輯）》（北京：國家圖書館出版社，2017年，冊13）。

二、近人論著（依作者姓氏筆畫排序）

丁龍：《秦腔戲曲淨角服飾影像紀錄研究》（西安：西安工程大學新媒體藝術學院碩士論文，2021年）。

上海戲劇學院附屬戲曲學校：《崑曲精編劇目典藏》（上海：中西書局，2020年）。

王季烈輯，延增錄：《與眾曲譜》，收於王文章等主編《傳惜華藏古典戲曲曲譜身段譜叢刊》（北京：學苑出版社，2012年）。

王季烈、劉鳳叔：《集成曲譜》（臺北：古亭書屋，1969年）。

中華學術院崑曲研究所：《蓬瀛曲集》（臺北：臺灣中華書局，1972年）。

田剛健：〈元雜劇「淨類」腳色研究〉（哈爾濱：黑龍江大學中國古代文學碩士論文，2008年）。

田韶東：〈崑曲淨角演唱的用嗓特點〉，《南昌高專學報》第1期（2009年2月），頁51-54。

朱崇志：《中國古代戲曲選本研究》（上海：上海古籍出版社，2004年）。

吳梅：《南北詞簡譜》（臺北：學海出版社，1997年）。

李安玉：〈明傳奇中淨腳的研究——以《六十種曲》為例〉（臨汾：山西師範大學藝術學碩士論文，2018年）。

李希霞：〈論淨腳在明傳奇中的發展成熟〉（開封：河南大學中國古代文學碩士論文，2005年）。

李嘉惠：〈《崑曲集淨》研究——以樂譜研究為中心〉（北京：中國戲曲學院音樂所碩士論文，2021年）。

李顏：〈元雜劇中的淨腳研究〉（信陽：信陽師範學院中國古代文學碩士論文，2013年）。

宋辛海：〈川劇淨角發展方向探究〉，《四川戲劇》第6期（2017年6月），頁69-70。

俞振飛：《振飛曲譜》（上海：上海文藝出版社，1982年）。

洪惟助：《崑曲辭典》（宜蘭：傳藝中心，2002年）。

姚堯：〈淨角面面觀〉，《齊魯學刊》4期（1996年7月），頁125-128。

韋小兵：〈淺述秦腔淨角的人物情感表現形式〉，《大舞臺》第10期（2011年10月），頁16-17。

唐思敏：〈川劇淨角之花——川劇優秀演員孫普協的演唱藝術解讀〉，《中國戲劇》第1期（2005年1月），頁38-41、65。

- 孫永和：〈戲曲淨角臉譜應當革新〉，《當代戲劇》第5期（1990年5月），頁31-33。
- 陸萼庭：〈崑劇腳色的演變與定型〉，《民俗曲藝》第139期（2003年3月），頁5-28。
- 陸萼庭：《清代戲曲與崑劇》（臺北：國家出版社，2005年）。
- 莊一拂：《古典戲曲存目彙考》（臺北：木鐸出版社，1986年）。
- 符鈴淦：〈京劇臉譜在服裝設計上的應用與研究——基於淨角為例〉（上海：上海工程技術大學紡織服裝學院碩士論文，2020年）。
- 崑劇手抄曲本編輯委員會、中國崑曲博物館：《崑劇手抄曲本》（揚州：廣陵書社，2009年）。
- 隋樹森：《元曲選外編》（臺北：宏業書局，1982年）。
- 曾永義：《說俗文學》（臺北：聯經出版事業公司，1980年）。
- 曾永義：《參軍戲與元雜劇》（臺北：聯經出版事業公司，1992年）。
- 曾永義：《論說戲曲》（臺北：聯經出版事業公司，1997年）。
- 褚民誼：《崑曲集淨》，收於王文章、劉文峰主編：《傳惜華藏古典戲曲曲譜身段譜叢刊》（北京：學苑出版社，2012年，冊89）。
- 董曉：〈古典戲曲淨腳的研究〉（開封：河南大學碩士論文，2015年）。
- 楊敬明：〈京劇淨腳表演藝術探析——以《蘆花蕩》為例〉（臺北：國立臺灣藝術大學戲劇學系表演藝術碩士班碩士論文，2018年）。
- 劉崇德：《元雜劇樂譜研究與輯譯》（石家莊：河北教育出版社，2003年）。
- 劉崇德：《中國古代曲譜大全》（瀋陽：遼海出版社，2009年）。
- 蘇州崑劇傳習所：《崑劇傳世演出珍本全編》（上海：上海人民出版社，2018年）。
- 鄭騫：《北曲新譜》（臺北：藝文印書館，1973年）。
- 鄭黛瓊：〈中國戲劇之淨腳研究〉（臺北：中國文化大學藝術研究所碩士論文，1988年）。

Jingjiao in the Scattered Plays of *Wan-huo Voices* and Their Variations in Transmission

Hou, Shu-Chuan*

Abstract

Zhiyun collected 68 titles of Kunqu zhezi plays from the Northern drama, performed during the late Ming dynasty. These were compiled into a collection named *Wan-huo Voices*, published in the fourth year of the Tianqi era (1624). Among these, six plays are designated as jingjiao zhezi plays, namely “Records of the Three Kingdoms: Single sword meeting,” “Journey to the West: Imperial farewell for the westward journey,” “The reincarnation record: Judgment and reincarnation,” “The wind song record: Desperation at Gaixia,” “The blossom record: Self-lament of the evil ghost,” and “The pearl record: Searching for sound below the city.” In each play, the main jingjiao roles were portrayed by characters such as the red-faced Guan Yu, butterflylike flower-faced Judge Hu, black-faced Xiang Yu, blue-faced Lu Qi, and an unnamed gatekeeper in a war-torn setting. Additionally, *Wan-huo Voices* includes plays that do not specify the main role's classification, such as “The golden mink record: Jingtang feigning madness” and “The west chamber record: Huiming carrying the book,” where the main roles of Weichi Gong and monk Huiming were performed by Jingjiao actors. These two are typical jingjiao zhezi plays and remain popular in Kunqu. In these plays, regardless of their status as kings or ministers, historical heroes, underworld deities, corrupt villains, or unnamed minor characters, each jingjiao role was distinctively portrayed. In the Northern style, even the primary roles of sheng and dan are challenging to perform the singing, let alone those roles requiring specialized vocal techniques and the demonstration of martial skills and a commanding presence, as seen in the jingjiao roles. The survival of such scattered

* Professor, Department of Chinese Literature Soochow University.

plays is remarkably challenging, underscoring the unique significance of artistic training in role-specific stagecraft for zhezi plays. This article investigates the original sources of the abovementioned eight zhezi plays, their relationship with the original dramas, and analyzes their transmission, development, and evolution during the Ming and Qing dynasties, including some that have vanished. It also examines how Wan-huo Voices highlights character traits through compilation and its significance in the history of Chinese opera.

Keywords : *Wan-huo Voices*, zhezi plays, jingjiao, northern drama, Kunju

東吳中文學報

稿 約

民國106 年06 月21 日系務會議修訂
民國108 年09 月11 日系務會議修訂第九條
民國109 年06 月24 日系務會議修訂

- 一、本刊自14 期（96.11）起改為半年刊，每年5 月、11 月出刊，截稿日期分別為12 月31 日、6 月30 日。
- 二、本刊以學術研究為主，園地開放，凡有關中國語言、文獻、文學、思想之學術論文及書評，均所歡迎；有關賞析、校注、校證之論文請勿投稿。學位論文改寫及一稿多投者，經編委會審議後，得決議二至三年內不受理投稿。
- 三、歡迎公私立大學教師暨學術研究單位人員（不含研究助理）投稿。
- 四、論文以28,000字，書評以6,000字為上限。（論文字數之計算，含註腳及章節附註，並以電腦字數統計器上所顯示者為準。）
- 五、本刊以中文稿件為主。論文來稿一律請附：中英文篇名、中英文摘要（限五百字以內）、中英文關鍵詞、引用書目、印妥之文稿一式三份與電子檔；檔案格式請用Microsoft Word 編輯，並註明檔名。論文撰寫，請依照本刊所附「撰稿格式」寫作，以利作業，並不得以任何文字、圖像於稿件中揭露自己個人資料、任教學校等訊息，否則恕不受理。經審查通過刊登後，需簽署「著作授權同意書」一份。
- 六、來稿請註明中英文姓名、中英文服務機構及職稱、通訊地址、電話、傳真號碼或電子信箱，以便聯絡。
- 七、有關稿件中涉及版權部分〔如：圖片及較長之引文〕，請事先徵得原作者或出版者之書面同意，本刊不負版權責任。
- 八、本刊設編輯委員會，處理集稿、送審、編印及其他與出版有關之事宜。
- 九、論文須經本刊編輯委員會審議，再委請校外專家審查，通過後採用。每位投稿人一年（兩期）以刊登一篇為限。

十、本刊編輯委員會對來稿得建議酌量修改，不願修改者請預先註明。

十一、來稿發表後，一律贈送作者當期《東吳中文學報》兩本，不另贈抽印本，亦不支付稿酬。

十二、來稿經本刊刊登後，作者同意非專屬授權予本刊做下述利用：

1. 以紙本或是數位方式出版；
2. 進行數位化典藏、重製、透過網路公開傳輸、授權用戶下載、列印、瀏覽等資料庫銷售或提供服務之行為；
3. 再授權國家圖書館或其他資料庫業者將本論文納入資料庫中提供服務；為符合各資料庫之系統需求，並得進行格式之變更。

十三、作者保證稿件為其所自行創作，有權為前項授權，且授權著作未侵害任何第三人之智慧財產權。作者投稿之論文其著作權仍屬於作者所有，但若欲授權其他期刊轉載，則須得本刊之同意。

十四、稿件及其他相關資料恕不退還，請自留底本。

十五、來稿及其他通信請寄

中華民國 臺北市士林區臨溪路70 號

東吳大學中國文學系辦公室

《東吳中文學報》編輯委員會

聯絡電話：(02) 2881-9471 轉6142

投稿信箱：scujcs@scu.edu.tw

《東吳中文學報》撰稿格式

110 年 7 月 19 日《東吳中文學報》第 42 期編輯委員會第 1 次會議通過

本學報採用電腦排版，為便利編輯作業，謹訂下列撰稿格式，以期全書體例統一：

壹、中文部分

- 一、各章節使用符號，依一、（一）、1、（1）……順序表示。
- 二、請用新式標點，惟書名號改用《 》，篇名號改用〈 〉。在行文中，書名和篇名連用時，省略篇名號，如《莊子·天下篇》。除破折號、刪節號各佔兩格外，其餘標點符號各佔一格。
- 三、獨立引文，每行低三格。
- 四、註腳採隨頁註，標識號碼請用阿拉伯數字，如 1、2、3……，置於標點符號之後。

★注釋之體例，請依下列格式撰寫：

（一）引用專書：

王夢鷗：《禮記校證》（臺北：藝文印書館，1976 年），頁 102。

（二）引用論文：

1. 期刊論文：

王叔岷：〈論校詩之難〉，《臺大中文學報》第 3 期（1979 年 12 月），頁 1-5。

2. 論文集論文：

余英時：〈清代思想史的一個新解釋〉，《歷史與思想》（臺北：聯經出版事業公司，1976 年），頁 121-156。

3. 學位論文：

吳宏一：《清代詩學研究》（臺北：臺灣大學中國文學研究所博士論文，1973 年），頁 20。

（三）引用古籍：

1. 古籍原刻本：

〔宋〕司馬光：《資治通鑑》（南宋鄂州覆北宋刊龍爪本，南宋），卷 2，頁 2 上。

2. 古籍影印本：

〔明〕郝敬撰：《尚書辨解》（臺北：藝文印書館，1969 年，《百部叢書集成》影印《湖北叢書》本），卷 3，葉 2 上。

（四）引用報紙：

黃仁宇：〈大歷史帶來的小問題〉（上），《聯合報》第 37 版（聯合副刊）（1994 年 1 月 10 日）。

(五) 再次徵引：

1. 再次徵引的註釋，不需註明出版項，只需加註頁碼。
2. 多次徵引的註釋：如論文中多次徵引同一本書之材料，可不必加註，而於正文之引文後以夾注號（）註明頁數。

(六) 徵引資料來自網頁者，需加註網址及檢索日期。

五、文後請列【徵引文獻】，分「古籍」和「近人論著」兩部分。「古籍」部分先依朝代後依姓氏筆劃排序；「近人論著」依作者姓氏筆劃排序，同一作者有兩本（篇）以上著作時，則依著作出版先後排列。

六、徵引文獻之體例，請依註釋之體例撰寫，但引用「專書」及「古籍」時，不必再加頁碼。

七、其他體例

- (一) 年代標示：文章中若有年代，年份應以阿拉伯數字表示，其後以括號附註西元年份。
- (二) 摘要、關鍵詞、內文、註釋、徵引文獻中涉及數字部分，應以阿拉伯數字表示。
- (三) 關鍵詞三～五個。
- (四) 論文摘要不分段，不加註。
- (五) 引用電子文獻（學術資料庫）比照紙本文獻，不得用機碼、符號等代替出版項、頁碼。

貳、外文部分

- 一、若為英文，書名請用「斜體」，篇名請用“ ”。日文需翻譯成中文，行文時亦請一併改用中文新式標點。
- 二、外文文獻於徵引文獻中列序在漢文書籍之後，先英文後日文。英文依作者姓氏字母順序排列，日文依作者姓氏漢字筆畫，若無漢字則依日文字母順序排列。若作者不詳，則依書名或篇名之首字代替。作者姓名如有中文翻譯應使用作者本人之使用方法，否則請按學界較多人使用之翻譯；書名、期刊名、篇名請以英文專業翻譯為準；出版社請查詢該公司正確英譯名稱，如無官方正式英譯，應以漢語拼音翻譯。

三、註釋請依下列格式撰寫：

(一) 引用專書：

Edwin O. James, *Prehistoric Religion: A Study in Prehistoric Archaeology* (London: Thames and Hudson, 1957), p.18.

(二) 引用論文：

1. 期刊論文：

Richard Rudolph, "The Minatory Crossbowman in Early Chinese Tombs," *Archives of the Chinese Art Society of America*, 19(1965), pp.8-15.

2.論文集論文：

E.G. Pulleyblank, “The Chinese and their Neighbors in Prehistoric and Early Historic Times,” in David N. Keightley, ed., *The Origins of Chinese Civilization* (Berkeley : University of California Press, 1983), pp. 460-463.

3.學位論文：

Edwin O. James, *Prehistoric Religion : A Study in Prehistoric Archaeology* (Cambridge:Harvard University Ph.D.dissertation, 1957), p.18.

◎寄款人請注意背面說明。
◎本收據由電腦印錄請勿填寫。

郵政劃撥儲金存款收據	
收款帳號	
存戶姓名	
存款金額	
紀錄	
收款戳	

2024					郵政劃撥儲金存款單													
收款	1	5	0	6	3	8	3	9	金額 新台幣 (小寫)		仟萬	佰萬	拾萬	萬	仟	佰	拾	元
帳號																		
通訊欄 (限與本次存款有關事項)																		
請勾選學報								東吳大學										
須訂購學報								收款戶名										
東吳 中文學報 NO. 47-48 2024								寄款人										
東吳 歷史學報NO. 44 2024								姓										
東吳 政治學報 VOL. 42, NO. 1-2 2024								地										
東吳 社會工作學報 NO. 46-47 2024								址										
東吳 法律學報VOL. 35 NO. 3-4, VOL. 36 NO. 1-2 2024								電										
SOOCHOW LAW JOURNAL VOL. 21 NO. 1-2 2024								話										
東吳經濟商學學報 NO. 108-109 2024								主管										
台灣人權學刊 VOL. 7, NO. 3-4 2024								經管局收款戳										
團體1,100/個人700								虛線內備供機器印錄用請勿填寫										

請沿虛線撕下

【告知聲明】東吳大學為完成「出版品訂閱契約」之目的，須取得訂閱者之識別類資訊，作為訂閱期間及地區內的出版品寄送、資訊提供、必要聯繫之用。訂閱者得行使請求查閱、補充、更正；請求提供複製本；請求停止蒐集、處理、利用；請求刪除個人資料等權利。（註：如未完整提供各項資料，將可能影響出版品寄送或聯繫。）

* 本校出版各類學報，如須訂購，請勾選上表所列各學報種類及價目。

* 聯絡單位：東吳大學教務處註冊課務組

電話：(02) 2881-9471 分機：6037

傳真：(02) 8861-3214

郵政劃撥存款收據 注意事項

- 一、本收據請詳加核對並妥為保管，以便日後查考。
- 二、如欲查詢存款入帳詳情時，請檢附本收據及已填妥之查詢函向各連線郵局辦理。
- 三、本收據各項金額、數字係機器印製，如非機器列印或經塗改或無收款郵局收訖章者無效。

請寄款人注意

- 一、帳號、戶名及寄款人姓名地址各欄請詳細填明，以免誤寄；抵付票據之存款，務請於交換前一天存入。
- 二、每筆存款至少須在新台幣十五元以上，且限填至元位為止。
- 三、倘金額塗改時請更換存款單重新填寫。
- 四、本存款單不得黏貼或附寄任何文件。
- 五、本存款金額業經電腦登帳後，不得申請撤回。
- 六、本存款單備供電腦影像處理，請以正楷工整書寫並請勿摺疊。帳戶如需自印存款單，各欄文字及規格必須與本單完全相符。如有不符，各局應婉請寄款人更換郵局印製之存款單填寫，以利處理。
- 七、本存款單帳號與金額欄請以阿拉伯數字書寫。
- 八、帳戶本人在「付款局」所在直轄市或縣（市）以外之行政區域存款，需由帳戶內扣收手續費。

交易代號：0501、0502現金存款

0503票據存款

2212劃撥票據託收

東吳中文學報

第 四 十 七 期

編輯者 / 東吳中文學報編輯委員會

發行者 / 東吳大學教務處註冊課務組

臺北市士林區臨溪路 70 號

電話：(02) 2881-9471 轉 6037

印刷者 / 鼎欣文具印刷品行

電話：(02) 2881-7251

定 價 / NT\$300 美國、中美、南美及大洋洲

航空掛號 US\$21(註) 上列地區外

水陸掛號 US\$15

中華民國一一三年五月出版

ISSN 1027-1163

註：依據萬國郵政公署 2007.9.10 及 9.17 日第 287、288 及 303 號通知自 2007.10.31 日起寄往美國(含夏威夷、關島)、中、南美及大洋洲停辦水陸掛號郵件。