

曾永義先生學術成就與薪傳
國際學術研討會論文集

默齋題端



國立臺灣大學中國文學系 編印

中華民國一〇六年三月

曾永義先生學術成就與薪傳
國際學術研討會論文集

默齋題端 



國立臺灣大學中國文學系 編印

中華民國一〇六年三月

國家圖書館出版品預行編目 (CIP) 資料

曾永義先生學術成就與薪傳國際學術研討會

論文集／國立臺灣大學中國文學系主編．--

初版．-- 臺北市：臺大中文系，民 106.03

面；公分

ISBN 978-986-05-2136-8（精裝）

1.曾永義 2.學術思想 3.戲曲評論 4.文集

982.07

106004030

曾永義先生學術成就與薪傳 國際學術研討會論文集

主 編 國立臺灣大學中國文學系

出 版 者 國立臺灣大學中國文學系
臺北市大安區羅斯福路 4 段 1 號

封面題字 陳瑞庚教授

編 輯 鄭雅平

印 刷 者 久忠實業有限公司
新北市三重區成功路 41 巷 11 弄 6 號

初 版 民國一〇六年三月

ISBN 978-986-05-2136-8

著作權所有・翻印必究

曾永義先生學術成就與薪傳 國際學術研討會論文集

目 次

【上冊】

緣起

圖版

主題演講

我的教學、研究、創作與文化工作……………曾永義 1

卷一 曾永義先生學術研究之評論

學術弘揚惟敬謹……………王安葵 37

——曾永義先生戲曲研究的特點和貢獻

「本色當行」的中國古典戲曲研究……………郭英德 51

——重讀曾永義《明雜劇概論》

中國古代劇場類型研究與曾永義先生的學術貢獻……………車文明 65

曾永義先生的戲劇史研究……………王廷信 75

——以戲曲的淵源與形成問題為例

聲腔概念的出現與聲腔的定義……………白 寧 87

——兼論曾永義先生聲腔定義的學術價值

京劇流派・程式等論題的研討……………田志平 107

——對曾永義先生所研究幾個戲曲論題的學習與延伸研究

曾永義先生小戲研究的特點與啓示……………趙山林 127

傀儡戲溯源：兼議曾永義先生偶戲研究之貢獻·····	葉明生	143
曾永義先生主持的「首屆海峽兩岸歌仔戲學術研討會」 的歷史意義·····	曾學文	155
曾永義先生和他的俗文學研究·····	苗懷明	177
論南管散曲中的俗文學資料·····	呂鍾寬	189
——兼論曾永義教授對南管學的貢獻		
從「民族故事」到「影子人物」·····	王友蘭	211
——以「四大美人」的衍生為例		
中國古典戲曲研究的兩岸視野與文化擔當·····	杜桂萍、劉建欣	241
——以曾永義教授的學術研究與大陸戲曲活動為中心		
中國戲曲學界的集大成者曾永義先生·····	郭小利	263
——曾永義先生的戲曲學術研究、編劇創作、教書育人與社會影響		
 卷二 曾永義先生劇本創作之評論		
淺論曾永義先生的戲曲創作·····	周傳家	281
案頭專家·場上行家·····	孫 萍	289
——試論曾永義先生的戲曲創作		
試論曾永義戲曲編創的「點染」藝術·····	陳建森	299
借崑腔宛轉譜新詞·····	周 秦	317
——《蓬瀛五弄》代引言		
新編崑劇梁祝的製作美學與演出影響·····	張育華	343
——記 2015 北京國家大劇院演出		
新編崑劇魏良輔研究·····	施秀芬	357
曲中紅妝·點綴青史·····	王瓊玲	367
——新編崑劇《韓非·李斯·秦始皇》的情節創構		
論客家戲《霸王虞姬》之「三下鍋」腔調·····	施德玉	371

卷三 元明清戲曲作家作品之研究

尚奇與雅化·····	徐富昌	395
——從「水滸戲」和《水滸傳》看英雄形象之異變		
《洞天玄記》與《太平仙記》承襲關係考·····	黃仕忠	441
祁麟佳《錯轉輪》的結構特色與思想意蘊·····	陳貞吟	467
《雜劇三集》輯刊及版本流變考論·····	孫書磊	497
顧佛影雜劇的本事人物與情趣意旨·····	左鵬軍	515
《咬臍記》的選輯及其所反映的問題和現象·····	侯淑娟	531
深情的痛苦與「假實證幻」的精神超越·····	張福海	575
——湯顯祖《南柯記》人文精神分析		
遺民的求仙路：從《化人遊》與《赤松遊》看丁耀亢的遊仙		
與證道·····	林智莉	597
兩個世界的遇合·····	李佳蓮	627
——重讀李漁《蜃中樓》		
真實是構建《長生殿》舞臺藝術生命力的基礎·····	朱恒夫	671
——以高力士形象為例		
追憶、技藝、隱喻：《桃花扇》中的「作者七人」·····	汪詩珮	683
明清時代馮夢龍作品的讀者及評價·····	大木康	735
明清戲曲的觀音教化·····	司徒秀英	749
清代民間舞臺上的「正德微行」：意義及歷史·····	華 瑋	773
女檔小考·····	卜 鍵	805
——從道光元年一椿欽辦案件談起		
《三遂平妖傳》的兩個清代戲曲改編本·····	朱萬曙	817
說唱道情、韓湘子傳說，以及《新編韓湘子九度文公道情全本》		
中的美好生活之觀念·····	伊維德	837
戲曲中的聶隱娘·····	沈惠如	875
晚明坊刻戲曲插圖、題記與曲文關係考論·····	趙林平	891

略論明代八股科舉與傳奇文人化之關係·····	朱偉明	909
詞山曲海·····	趙飛鵬	921
——明清時期戲曲文獻之典藏與流傳		

【下冊】

卷四 曲學、評點、表演之研究

讀曲與「二度創作」·····	葉長海	941
論周德清開啟先河與引領後進之曲學成就·····	李惠綿	959
沈璟的《南詞韻選》及其對南曲曲韻的規範·····	俞為民	1007
一個並不新鮮的話題·····	周育德	1025
——再談「湯沈之爭」		
王驥德「本色」觀辨正·····	李亦輝	1037
李漁的戲曲評點·····	高美華	1057
別開粉墨登場局，令套當然是正宗：盧前《論曲絕句》散曲觀 試論·····	陳煒舜	1093
乾嘉以來崑劇折子戲、全本戲演出情況·····	洪惟助	1115
黃文狄科介整理對中國戲曲表演體系的貢獻·····	王 旭	1135

卷五 地方戲、小戲之研究

「星宿謫凡、本命顯形」在京劇的意義與位置·····	王安祈	1159
——以薛仁貴、薛平貴、趙匡胤、楊家將等名劇為主要觀察		
《四郎探母》源流考·····	康保成	1191
梅蘭芳藝術精神與文化空間芻議·····	劉 楨	1219
從嘗試新潮演劇到回歸「舊劇的途徑」·····	鄒元江	1235
——對梅蘭芳 1912-1935 年表演劇目轉圜的反思		
周貽白與王瑤卿、梅蘭芳的晚年交往·····	周華斌	1259
記梅蘭芳訪美成功背後的點滴·····	梅 瑋	1267

福建壽寧縣下房村傀儡戲《奶娘傳》演出考·····	吳秀卿	1277
——從地方知識的視野看其敘事功能及其內涵		
臺灣歌仔戲「做活戲」知見劇目目錄的初步建構·····	林鶴宜	1307
試論歌仔冊與通俗文化·····	洪淑苓	1353
樊粹庭與近現代豫劇的變革和發展·····	張大新	1379
「開戲師爺」的《戲劇世界》：二十年代粵劇文化再探·····	容世誠	1403
探尋揚州徽商與皖南地方戲之關係·····	孫 玫	1429
山東省金鄉地方戲「四平調」的發掘與保護·····	徐雪輝	1443
東方古典啞劇初探·····	麻國鈞	1475
維吾爾民俗小戲考·····	韓芸霞	1513

卷六 曲牌格律、腔調、音樂之研究

戲曲「腔」論·····	王耀華	1535
——從音樂結構學的視野		
元曲【哨遍】套式結構及其曲學史意義考論·····	趙義山	1555
由元代南套到明代南北合套·····	許建中	1565
——以元無名氏散套《情》的北曲增補為範例		
從上下句到板腔體·····	路應昆	1583
我的家在山的那一邊·····	沈 冬	1603
——周藍萍音樂作品裏的中國情結		

卷七 戲曲文化之研究

中國戲曲演出的文化解讀·····	黃竹三	1643
儀式、戲劇與意識形態·····	陳世雄	1657
語言·表演·跨文化：《李爾王》與「莎戲曲」·····	陳 芳	1685
論臺灣「跨文化戲曲」改編四要素·····	朱芳慧	1715
2015年亞太傳統藝術節「戲曲在當代」的規劃與展現·····	蔡欣欣	1733

卷八 詩詞曲韻文學之研究

據「四民分業」之制試撰李杜研究二題·····	楊承祖	1765
韓國知識人與中國詩詞曲的發展·····	金學主	1773
【祝英臺近】詞（曲）牌考正·····	王寧邦	1781
華夷互補與元代文學之崇真貴俗·····	劉嘉偉	1797
清初杜詩研究二題·····	鄭吉雄	1811
——錢謙益〈解悶〉詩箋與仇兆鰲「四句分截」說		
時間·物質·記憶·····	衣若芬	1827
——清代壽蘇會之文化圖景		
「對聯天子朱元璋」說商榷·····	黃啟書	1853
北京大學藏漢簡〈反淫〉考論·····	傅剛	1887

附 錄

曾永義先生學術成就與薪傳國際學術研討會議程表·····		1907
曾永義先生學術成就與薪傳國際學術研討會閉幕辭·····	李隆獻	1913
曾永義先生著作資料索引·····	吳佩熏、顏秀青	1917
博大與均衡：「曾永義先生學術成就與薪傳國際學術研討會」···	郝譽翔	1965

讀曲與「二度創作」

葉長海^{*}

提 要

讀者、演員與觀眾通過創造思維，將案頭的戲曲想像為演出的樣式，或直接將其搬到舞臺上進行演出，這就是對原作品的「二度創作」。接受者（包括讀者、演者、觀者）讀曲時，可以補充個人對作品的想像內容，包括說白、唱詞或動作。歷代的韻文中，那些具有「代言體」性質的，往往蘊含著戲劇的因素，如《詩經》、《楚辭》中的某些篇章。有些讀者會經由「二度創作」，將其演繹成某種特定的「歌舞劇」形式。這樣，不僅拓展了我們對古代韻文的賞識與認知空間，而且由此而啟示了戲劇觀念的變化，使我們對「什麼是戲劇」這個問題有了更為開放、更為全面的認識。

關鍵詞：讀曲、二度創作、戲劇觀念

^{*} 上海戲劇學院教授。

讀曲與「二度創作」

葉長海

真正的戲曲家，他所作的劇本不僅是為提供案頭閱讀，更是為提供劇場演出，故而很注意劇本的「戲劇性」、「動作性」。劇作家寫作劇本有時直接提示「舞臺動作」，有時卻並不直接提示，而只作「暗示」，由演員與觀眾發揮想像力，共同完成了某種舞臺動作。讀者、演員與觀眾通過創造思維，將案頭的戲曲想像為演出的樣式，或直接將其搬到舞臺上進行演出，這就是對原作品的「二度創作」。

先舉一個有作者提示舞臺動作的例子。《牡丹亭·驚夢》的一支曲：

【山桃紅】（生）則為你如花美眷，似水流年，是答兒閒尋遍，在幽閨自憐。小姐，和你那答兒講話去。（旦作含笑不行，生作牽衣介）（旦低問介）那邊去？（生）轉過這芍藥欄前，緊靠著湖山石邊。（旦介）秀才，去怎的？（生低答）和你把領扣鬆，衣帶寬，袖稍兒揜著牙兒苦也，則待你忍耐溫存一晌眠，（旦作羞，生前抱，旦推介）（合）是那處曾相見？相看儼然，早難道這好處相逢無一言？（生強抱旦下）

作者湯顯祖在這一曲十來句曲辭間，寫明了劇中人的行為動作。演員只要能按提示表演，即可把杜麗娘的這個美妙的夢「立」在舞臺上了。所以明末茅暎批點這一齣戲時曾說：「此折全以介取勝。」¹

即使像這樣的劇本，作者已有許多提示，但讀者在閱讀時的想像或演員在

¹ 明泰昌元年朱墨套印本《牡丹亭》第十齣〈驚夢〉茅暎眉批。見《古本戲曲叢刊》第九函，上海商務印書館1954年影印本。

演唱時的表演，還是會有不同的「發揮」的。如梅蘭芳對《遊園驚夢》的表演就有許多創造性的表演創作，他還專門寫了兩篇文章——〈我演《遊園驚夢》〉和〈《遊園驚夢》從舞臺到銀幕〉，記錄了他的許多「二度創作」。

古人亦留下不少舞臺表演的記錄，說明「導演」或演員的創意。

清後期所編的《審音鑒古錄》是崑曲劇目的演出選本，這裏記錄了許多演出的動作設計。如上面所引〈驚夢〉【山桃紅】的最後，原作者湯顯祖的提示是「生強抱旦下」。《審音鑒古錄》中則改作如此提示：「又近，小旦笑推急走介；小生提衣急趨；小旦遠立凝望，轉身先進；小生緊隨下。」這是更為細膩、含蓄的動作設計。

再看《牡丹亭·離魂》一齣，《審音鑒古錄》編者作眉批提示：「此係豔麗佳人，沉屢心染。宜用聲嬌、氣怯、精倦、神疲之態。或憶可人，晴心更潔；或思酸楚，靈魂自徹。雖死還生，當留一線。」本子中對舞臺動作有明確的指示。如其中一曲【集賢賓】：

（小旦〔杜麗娘〕）海天悠，問冰蟾何處湧？（兩咳）看玉杵秋空，（作兩搶咳）恁誰竊藥把嫦娥奉？哎呀甚西風（貼〔春香〕誤聽：噯，敢是怕風麼，待我去閉上了罷）〔小旦〕吹夢無蹤，（陡作精神）人去難逢，（珠淚雙流，自言自語式）須不是神挑鬼弄。〔貼：小姐，你是病虛之人，不要傷感罷〕〔小旦〕在眉峰（一咳，皺眉科：哎唷！），〔貼：小姐，為什麼為什麼！急狀態〕〔小旦〕心坎裏別是一般哎呀疼痛。（作難過狀，雙手揉胸口，雙手直垂於桌，痛暈，睡桌介）〔貼：哎呀不好了，老夫人快來！……〕

引文方括號內的文字，即是編者對演出者的動作設計或說白補充。編者還專為此曲作眉批云：「春香最難陪襯。或與小旦揉背拭淚，或倚椅瞌睡，或胡答胡應，或剪燭。支分依賓襯主法，方為合式。」編者在眉批中還提示，雖然同為丫環，《牡丹亭》中的春香與《西廂記》中的紅娘性格有所不同，演員要加以分別：「春香、紅娘，當加分別。蓋紅娘事事引逗，春香語語含糊，作者析之。」²

² 清·作者佚、王繼善訂定《審音鑒古錄》，中國書店 2012 年影印道光十四年（1834）刊本，第 6 冊。

有時，作者的情思在劇本中寄寓很深，讀者不易發現。如有一則記載云：

相傳臨川作《還魂記》，運思獨苦。一日，家人求之不可得；遍索，乃臥庭中新上，掩袂痛哭。驚問之，曰；「填詞至『賞春香還是舊羅裙』句也。」³

「賞春香還是你舊羅裙」是《牡丹亭》第二十五齣〈憶女〉中的一句。這是丫環春香在整理舊物，看到小姐杜麗娘送給她的「舊羅裙」而「睹物思人」時所說的一句沉痛之語。為什麼湯顯祖在寫這一句時會有如此異常的傷感動作呢？我的理解是，湯顯祖寫〈憶女〉一齣，實際上是在寫他自己對夭亡的愛女的深切憶念。不難看出，整部《牡丹亭》中充溢著作者的亡女之痛，而且表現了作為父親的某種自省與自責。

有時作者之用心在此，而讀者之用心在彼。作品給讀者留下了很多想像空間，有可能產生多種不同的解讀。王實甫《西廂記》第一本第三折【綿搭絮】曲中有一句「他不做人待怎生」，清初金聖歎少年初讀《西廂》讀到這一句時有激烈的感受。見於他在作「金批《西廂》」時的記錄：

記得聖歎幼年初讀《西廂》時，見「他不做人待怎生」之七字，悄然廢書而臥者三四日。此真活人於此可死，死人於此可活，悟人於此又迷，迷人於此又悟者也。不知此日聖歎是死是活，是迷是悟。總之，悄然一臥至三四日，不茶不飯，不言不語，如石沉海，如火滅盡者，皆此七字勾魂攝魄之氣力也。⁴

對於平常的七個字，金聖歎當時卻感到它有「勾魂攝魄」的大氣力。他為什麼有如此異常的反應，以至於三四日「廢書而臥」？一定是少年金聖歎曾遭受他人的「不理睬」而難過。那麼，這個「他人」是何人呢？是師長？還是親鄰？數十年過去了，他還清晰地記錄了此事，可見他一生都有這種感覺，總是感到人與人之間的隔閡深深，難以理解，難以溝通。那麼，在作「金批」的此時，那個「他人」又是何人呢？皇上？友人？戀人？總之，「他不做人」這樣的事總是不時地

³ 清·焦循《劇說》卷5，《中國古典戲曲論著集成（八）》（北京：中國戲劇出版社，1960年），頁181。

⁴ 清·金聖歎《貫華堂第六才子書西廂記》卷之四，清順治貫華堂原刻本。

觸動他心底的某種情結。

上世紀六十年代，戴不凡所著《論崔鶯鶯》中，講述讀《西廂記》的一些新體會，令讀者大開眼界。如他在〈自序〉中，以〈聯吟〉折一段為例：

（旦云）有人牆角吟詩。

（紅云）這聲音便是那二十三歲不曾娶妻的那傻角。

（旦云）好清新之詩，我依韻做一首。

（紅云）您兩個是好做一首兒。（從弘治本）

戴不凡對這一段文字有他個人的獨特理解。他說：「如果是用讀小說甚至是讀話劇的眼光來看，這明明是鶯紅在對談張生，是紅娘在對鶯鶯說俏皮話。可是，在並不存在的第四面牆的戲曲舞臺上，一個劇本這樣寫著，是否就意味著只能夠這樣解釋呢？不一定。如說，第一番話是兩人的對談（這是無傷大雅、不失分寸的話）；鶯鶯說要和詩是她的內心獨白；紅娘的俏皮話是她一面暗中以手指鶯鶯，並呶著嘴兒，轉著眼兒，向觀眾示意，……這又何嘗不可呢？——從上述人物關係來看，我以為這裏不但是可以，而且應當是這樣解釋才恰當的。這樣，人物的心情既得到了真實的表現，而且戲也出來了。」⁵在《論崔鶯鶯》中，像這樣的細讀文本例證還很多，這就成了此書的最大特色。

戴不凡從「戲曲的導演或演員」的角度來解讀《西廂記》，就能從劇本的文字之外，「尋找」到一些舞臺動作，「設計」出一些富有戲劇性的場面。這些舞臺構思，有的也許是作者的「初心」，但更多的是讀者的「二度創作」。戲劇的「二度創作」，不僅豐富了文本涵義，而且把案頭的文字「立」到舞臺上，使「戲劇」得以真正的「完成」。

二

有些戲曲劇本，只記下了唱詞，而省去了說白。可以理解為，說白處「留白」，讓演出時即興發揮。今見元代原刊的雜劇本子，有一些就是如此。如關漢

⁵ 戴不凡：《論崔鶯鶯·自序》（上海：上海文藝出版社，1963年），頁8、9。

卿的《閨怨佳人拜月亭》，全劇的曲詞俱在，但許多處說白、動作則只作一兩語要求，並無具體內容的提示。其第一折的兩支曲子：

【天下樂】阿者，你這般沒亂荒張到得那裏？〔夫人云了〕〔做意了〕兀的般雲低，天欲黑，至輕的到店十數裏。上面風雨，下面泥水。阿者，慢慢的枉步顯的你沒氣力。

〔夫人云了〕〔對夫人云了〕

【醉扶歸】阿者，我都折毀盡些新銀鑊，關扭碎些舊釵篦，把兩付藤纏兒輕輕得按的搗玃，和我那壓釧通三對，都綑在我那睡裏肚薄綿套裏，我緊緊的著身繫。

〔夫人云了〕〔哨馬上，叫住了〕〔夫人云了〕〔做慘科〕〔夫人云了，閃下〕〔小旦上了〕〔便自上了〕〔做尋夫人科〕阿者！阿者！〔做叫兩三科〕〔沒亂科〕〔末云了〕〔猛見末〕〔打慘害羞科〕〔末云了〕〔做住了〕不見俺母親，我這裏尋裏。〔末云了〕〔做意，末云〕……⁶

在這裏某某角色「云了」，究竟說了什麼，作者沒有說明，只能由讀者（或演者）通過想像來填充。這裏又有「做意」，究竟做什麼意，作者亦不說明，亦有賴於二度創作。

關漢卿另有《關張雙赴西蜀夢》，元刊本只有全部的曲詞，連「云了」、「做科」的提示都捨去了。試看其第二折的前半折：

【南呂一枝花】早晨間占《易》理，夜後觀乾象。據賊星增焰彩，將星短光芒，朝野內度星正俺南邊上，白虹貫日光。低首參詳，怎有這場景象？

【梁州】單注著東吳國一員驍將，砍折俺西蜀家兩條金梁。這一場苦痛誰承望？再靠誰挾人捉將？再靠誰展土開疆？做宰相幾曾做卿相？做君王那個做君王？布衣間昆仲心腸。再不看官渡口劍刺顏良，古城下刀誅蔡陽，石亭驛手拷袁襄。殿上帝王，行思坐想，正南下望，知禍起自天降。宣到我朝不若何當，著甚括聲揚！

【隔尾】這南陽排叟村諸亮，輔佐著洪福齊天漢帝王。一自為臣不曾把君

⁶ 元·關漢卿：《閨怨佳人拜月亭》，隋樹森編：《元曲選外編》（北京：中華書局，1959年），第1冊，頁8。

誑。這場勾當，不由我索向君王行醞釀個謊。⁷

全劇都是這個形式，既不標出角色行當，亦無一字動作提示。這使二度創作者（讀者、演者等）需下更多的功夫，以「完成」完整的戲劇。當然，這種無「提示」的劇本，也少了限制與規定，有可能釋放出更多的想像與再創造的自由。

像元刊本《西蜀夢》這樣的曲本，實際上只是四個代言體的套曲而已。代言體的套曲，在散曲中亦有，如元代杜仁傑的《莊家不識構欄》、睢景臣的《高祖還鄉》就是這一類。所以，讀元刊本《西蜀夢》就像是在讀四套散曲，曲辭之外的人物動作（包括內心動作與外部動作）全憑讀者的想像。

三

於是，有學者就在尋找，歷代的韻文中，是否還有類似於戲劇的「代言體」曲辭在。王國維在《戲曲考原》中引錄了許多歌辭，用以考索戲曲之「原」。其中有一篇宋人楊萬里的《歸去來兮引》，全篇共四段十二支曲子如下：

儂家貧甚訴長饑，幼稚滿庭闈。政坐瓶無儲粟，漫求為吏東西。偶然彭澤近鄰圻，公秫滑流匙。葛巾勸我求為酒，黃菊怨冷落東籬。五斗折腰，誰能許事，歸去去來兮。

老圃半榛莠，山田欲蒺藜。念心為形役又奚悲。獨惆悵前迷，不諫後方追。覺今未是了，覺昨來非。

扁舟輕颺破朝霏，風細漫吹衣。試問征夫前路，晨光小恨熹微。乃瞻衡宇載賓士，迎候滿荊扉。已荒三徑存松菊，喜諸幼入室相攜。有酒盈尊，引觴自酌，庭樹遣顏怡。

容膝易安棲，南窗寄傲睨。更小園日涉趣尤奇。盡雖設柴門，長是閉斜暉。縱遐觀矯首，短策扶持。

浮雲出岫豈心思，鳥倦亦歸飛。翳翳流光將入，孤松撫處淒其。息交絕友塹山溪，世與我相違。駕言複出何求者，曠千載今欲從誰。親戚笑談，

⁷ 元·關漢卿：《關張雙赴西蜀夢》，《元曲選外編》，第1冊，頁2。

琴書觴詠，莫遣俗人知。

解后又春熙，農人欲載蓑。告西疇有事要耘耔。容老子舟車，取意任委蛇。

歷崎嶇窈窕，丘壑隨宜。

欣欣花木向榮滋，泉水始流澌。萬物得時如許，此生休笑吾衰。寓形宇內幾何時，豈問去留為。委心任運無多慮，顧遑遑將欲何之。大化中間，乘流歸盡，喜懼莫隨伊。

富貴本危機，雲鄉不可期。趁良辰孤往恣遨嬉。獨臨水登山，舒嘯更哦詩。除樂天知命，了復奚疑。

《誠齋集》卷九七「樂府」欄目中收入此篇，題為《誠齋歸去來兮引》。⁸「樂府」欄目中除此篇外，還有【念奴嬌】、【好事近】、【武陵春】、【水調歌頭】各一首及【昭君怨】兩首。另有一首為「集句」。其中【念奴嬌】、【好事近】、【昭君怨】、【武陵春】、【水調歌頭】均為詞牌，於是後人往往將【歸去來兮引】亦看作是詞牌。唐圭璋編《全宋詞》中即收此篇。近年出版的《楊萬里集箋校》於「箋證」中還特別說明：「誠齋歸去來兮引，《歸去來兮》為詞牌，誠齋為詞題，右詞詠誠齋者。」⁹其實，宋人詞調【歸去來】與楊萬里此篇完全不同。¹⁰《誠齋集》「樂府」欄目中並不都是詞，除此篇外，另一首「集句」亦不是詞。

楊萬里此一篇《歸去來兮引》，在形式上與宋代「大曲」略似，而又獨具風貌。故王國維《戲曲考原》全文輯錄此篇，並云：「楊誠齋之《歸去來辭引》，其為大曲，抑自度腔，均不可知。」王氏又云：「此曲不著何宮調，前後凡四調，每調三疊，而十二疊通用一韻，其體於大曲為近。」¹¹後來王易著《詞曲史》則

⁸ 見《四部叢刊》初編楊萬里《誠齋集》卷九七。《景印文淵閣四庫全書》則作卷九十八，見臺灣商務印書局1982至1986年影印，第1161冊，頁291、292。

⁹ 辛更儒箋校：《楊萬里集箋校》（北京：中華書局，2007年），第7冊，頁3742。

¹⁰ 清·萬樹《詞律》卷二有【歸去來】調，49字，選柳永「初過元宵三五」一首為例；其《詞律拾遺》卷二又有【歸去來】調，52字，選柳永「一夜狂風雨」一首為例。此後王奕清等編纂的《欽定曲譜》卷七亦有【歸去來】調，將49字作為正體，而將52字作為「又一體」，所選例詞亦是柳永的此兩首，並作說明云：「此調祇有柳詞二首，無宋元詞可校。」

¹¹ 王國維：《戲曲考原》，收入《王國維戲曲論文集》（北京：中國戲劇出版社，1984年），頁180、181。