

## 熱鬧場中 度化有緣： 從明末清初佛教中人戲曲創作觀點 看戲佛融通的可能性及其創作規範\*

林智莉\*\*

(收稿日期：101年1月2日；接受刊登日期：101年10月15日)

### 提要

明末清初佛教復興，信仰之士利用戲曲傳達一己信念。屠隆是第一位積極利用戲曲傳達出世理念的劇作家。他的三部劇作《曇花記》、《綵毫記》與《修文記》皆試圖為世人指出一條由入世到出世的人生大道。他提出佛祖若棄捨劇場將無由度人的論點，然其創作卻被認為有「以戲導欲」之嫌。這種情形在明末清初僧人智達編寫《歸元鏡》時遭到更嚴厲指控，於是他撰寫〈戲劇融通〉、〈問答因緣〉與〈客問決疑〉三文證明「以戲度化」的可能，並提出佛祖度人五項要素：佛法、世諦、文字、音律和通俗。屠隆與智達亦將理論落實於創作上，強調「求真」以彰顯作品的真實性；「求俗」以方便宣揚教義；此外，演出場域也被以儀式規範，試圖將戲曲的娛樂性轉化為宗教神聖意義。在這個消弭戲、佛對立的過程中，同時也建立起兩者融通的軌道。

關鍵詞：傳奇、屠隆、智達、《曇花記》、《歸元鏡》、戲佛融通

---

\* 本研究為100年度國科會專題研究計畫「熱鬧場中 度化有緣——論明末清初文人度脫傳奇創作目的與藝術展現」(NSC-100-2410-H-161-001)部分成果。投稿本刊時，承蒙兩位匿名審查人惠賜寶貴意見，特致謝忱。

\*\* 亞東技術學院通識教育中心助理教授。

## 一、前言

佛教在經過明初的沉寂之後，因與陽明心學互為發明，依著陽明學說成為儒學主流之勢，在明末清初逐漸復甦興盛。<sup>1</sup>復興佛教開始關懷當時的社會現象，與儒、道二教合流，積極走入民眾生活，扎根社會底層，發展出生活化、世俗化的佛教特色。<sup>2</sup>此一走入民間的佛教，在出世／入世分際的拿捏間自然會遭遇種種矛盾與衝突，即晚明四大高僧滿益智旭（1599-1655）所謂「佛法中行佛法，非難也；世法中行佛法，仍為難事。又佛法仍不壞世法，名難中之難。」<sup>3</sup>這正是明末佛教急欲克服的難事。

戲曲是當時流行最廣、影響最大的世俗文化之一，在面對此一常被衛道人士視為誨淫誨盜的聲色文化現象，佛門如何取捨、化用也成為當時佛教僧人、居士關注的重要議題。當時僧人觀戲已成為普遍現象，但戲曲聲色娛樂本質畢竟有違佛教清心寡欲教義，對此許多高僧憂心不已，甚至認為此為佛教亂象之一，如滿益智旭就曾指責瑜伽僧人觀戲或演戲的不當行徑，認為有違禁儀，應當革除。<sup>4</sup>另一高僧雲棲株宏（1535-1615）也對此事有所規範，認為偶爾自己觀戲尚可，若引誘他人觀戲則萬不可為。<sup>5</sup>名僧雪浪洪恩（1545-1608）更因「曲宴觀劇，欣然往就」之癖而遭時人議論。<sup>6</sup>佛門對戲曲影響之擔憂，可見一斑。

戲曲流行之勢既然無法遏止，如何擅用此一文化現象，將觀戲行為導向修行正途，便是許多僧人或居士文人試圖努力的方向，於是「藉戲說法」便成為一條可行之道。唐宋時期就已頻繁地出現「以戲論禪」的現象，諸如「竿木隨身、逢場作戲」將禪師說法喻為作戲；「戲如人生、人生如戲」將人生虛幻喻為戲場。此一現象到了明末清初，更因佛教禪宗興盛而被頻繁地引用來闡發佛教義理，相關言論幾成氾濫，但在深度與廣度上仍有開展。<sup>7</sup>

<sup>1</sup> 關於明末佛教復興與陽明心學的關係，可參考荒木見悟著、周賢博譯：《近世中國佛教的曙光：雲棲株宏之研究》（臺北：慧明文化，2001年11月），頁57-97。

<sup>2</sup> 「世俗化」、「生活化」是明末佛教一大特色，關於明代佛教特質可參考陳玉女：《明代佛門內外僧俗交涉的場域》（板橋：稻鄉，2010年6月），頁5-9。

<sup>3</sup> 明·滿益智旭：〈示朝徹〉，《靈峰滿益大師宗論》，卷2之4，《嘉興大藏經》，第36冊，No.B348（臺北：新文豐，1987年），頁290a。

<sup>4</sup> 明·滿益智旭〈禮大悲懺願文〉云：「一切習瑜伽者，深達顯密圓宗，清淨三輪施化，革除戲習，守護禁儀，不妄教授，不輕舉行，蒙諸佛矜憐，免鬼神瞋罰。」《靈峰滿益大師宗論》，卷1之2，同前註，頁265b。

<sup>5</sup> 明·雲棲株宏〈伎樂〉云：「或曰，不作伎樂，及不往觀聽，此沙彌律，非菩薩道也。古有國王大臣以百千伎樂供佛，佛不之拒則何如。愚謂此有三義：……偶爾自觀猶可，必教人使觀則不可，三也。」《竹窗隨筆》，《嘉興大藏經》，第33冊，No.B277，頁38b-38c。

<sup>6</sup> 明·沈德符：《萬曆野獲編》（北京：中華書局，2007年），卷27，頁693。

<sup>7</sup> 關於「以戲說禪」的源流、背景與內涵，廖肇亨有精闢的分析與論述，氏著：〈禪門說戲：一個

但上述這些論述僅是擷取戲曲一、二特質與佛教做連結，藉戲闡發教義，並沒有徹底解決戲曲聲色與佛教清淨本質間的對立衝突與矛盾。亦即，僧人到底可不可以觀戲？觀戲是否真能獲得啟悟？熱鬧場中，是否真能度化有緣？仍舊沒有太多討論，或提出融通、解決的方法。這些問題在兩位佛門中人屠隆（1542-1605）與智達（生於萬曆年間，卒於順治年間）試圖創作戲曲宣傳信仰、度化俗眾時，終將戲、佛衝突極大化，引發時人爭議而被全盤提出討論。兩位本當清心持戒的佛教居士與僧人，竟然從事起戲曲聲色之作，這種行徑不僅引來時人或教徒「以戲導欲」的質疑，甚至被冠上引誘破戒的嚴重罪名。美意被曲解而招致罪禍，迫使他們不得不為一己辯解，為一己的創作正名，使之合理化，賦予作品「正當」宗教意義與目的，洗去「導欲」的污名。也正因為這樣的機緣，促使他們開始思索可以打破戲、佛對立，跨越鴻溝的共通點，進而建立起兩者融通的種種論述與創作規範，提供支撐「以戲度化」或「熱鬧場中、度化有緣」等論述更完備、深刻的理論基礎。

屠隆證道於雲棲株宏，憨山德清（1546-1623）稱他為「方外弟子」<sup>8</sup>，著有《佛法金湯錄》一書，並以身作則，積極提倡與參與株宏的戒殺放生教義，<sup>9</sup>在當時是頗具聲名的佛教居士，同時也被譽為當代詞宗<sup>10</sup>與戲曲家，他晚年創作三部傳奇《曇花記》、《綵毫記》與《修文記》（合稱《鳳儀閣樂府》）皆與宗教信仰有關，反映修行自況，且自喻為度化世人之作。<sup>11</sup>然在守戒居士與戲曲家兩種身分的衝突矛盾下，時人對他「以戲度化」的創作產生質疑與問難，對此他率先提出「以戲為佛事」的觀點，試圖合理化其創作意圖與劇作價值。不久，出生於萬曆年間的杭州報國寺僧人智達亦於晚年（約明末清初）編寫《歸元鏡》傳奇傳道，<sup>12</sup>他也面臨與屠隆相同的困境，更因他是受戒僧人，所以遭受更嚴苛的

佛教文化史觀點的嘗試》，《中邊·詩禪·夢戲：明末清初佛教文化論述的呈現與開展》（臺北：允晨文化，2008年9月），頁342-363。

<sup>8</sup> 憨山德清極稱屠隆有慧根，在〈與周海門觀察〉云：「屠長卿與德園同志，亦當時導引，入此向上一路也。」《憨山老人夢遊集》，卷16，《新纂巴續藏》，第73冊，No.1456（東京：株式會社國書刊行會，1975-1989年），頁571c。

<sup>9</sup> 屠隆不茹葷，作有〈超度歷劫戕殺眾生疏〉、〈戒殺文示諸子〉等戒殺文字勸誡世人，也積極參與雲棲株宏的放生會。晚明時期江南的放生會由雲棲株宏倡議，居士文人們積極參與，訂定各種規範，是江南地區一大盛事，詳細情形參看陳玉女：〈晚明僧俗往來書信中的對話課題——心事、家事、官場事〉，《玄奘佛學研究》第14期（2010年9月），頁101-110。

<sup>10</sup> 明·張應文云：「萬曆中，元美、伯玉先後沒，海內遂推居士為詞宗。居士天才宏麗，萬言立就，未嘗屬草。」〈鴻苞居士傳〉，《鴻苞》《四庫全書存目叢書》（臺南縣：莊嚴文化事業有限公司，1995年），子部88，頁2。

<sup>11</sup> 關於屠隆三部傳奇的宗教內涵與自傳成分分析，可參看吳新苗：《屠隆研究》（北京：文化藝術出版社，2008年4月）。林智莉：〈屠隆之信仰與生命觀——以《修文記》為核心探討〉，《師大學報·語言與文學類》第56卷第2期（2011年9月），頁95-120。

<sup>12</sup> 關於《歸元鏡》的寫作年代，有稱明末萬曆年間，有稱清初順治年間，有稱約明末清初者三類。《曲海總目提要》稱其為「明萬曆間杭州報國寺僧智達所撰」，歸為明代作品。但郭英德根據該

指責。智達於是撰寫一系列釋疑文章，包括〈戲劇融通〉、〈問答因緣〉與〈客問決疑〉說明其為佛事創作的目的與戲、佛融通的可能性。其中許多論點與屠隆重疊，亦有創新，但更完整且周延地論釋了「以戲為佛事」的重要性，並形成一套創作規範。

這是一個有趣的現象。屠隆與智達的創作目的與身分雖不全然相同。屠隆身為佛教居士，信仰由儒入佛，劇中多勸人看破世俗功名利祿，轉求佛家大道，反映的是當時文人棄儒入道的想望；智達則為淨土僧人，因擔憂淨土沒落而編寫《歸元鏡》，劇中多數演淨土祖師故實與教喻，表達的是淨土弟子的心聲。但因兩人皆為佛門中人，以宣揚宗教信仰為目的寫劇，相信戲曲可以導人入佛，這樣的信念與舉動卻面臨相同的創作困境與質難。由幾乎雷同的質難可見，戲、佛融通不只是個別作者的創作困境，而是反映時人對此一議題存在的普遍疑慮；且由兩人辯駁質疑的思考脈絡之一致性，也釐析出戲、佛可能的融通軌道。

故本文將以屠隆與智達的戲曲論述及傳奇作品為主要研究素材，徵引同時期其它相關作品與文獻，呈現兩人企圖以戲度化的創作過程所遭遇的質疑，及經過論辯、答問過程後所建立起的戲、佛融通理論與創作規範。希望藉由此一議題反映當時存在戲曲與佛教之間的對立衝突與矛盾，及劇作家在申辯過程中企圖跨越戲、佛鴻溝而建構的一套論述準則及創作規範，同時也凸顯這些長期被忽略的傳奇作品與論述在明末清初的影響力及意義。

## 二、戲佛融通信念的形成

以戲曲宣揚佛道之事，早在宋金小戲時期就已出現，北宋孟元老《東京夢華錄》即載「七月十五日中元節，……构肆樂人，自過七夕，便搬《目連救母》雜劇，直至十五日止，觀者增倍」<sup>13</sup>的宗教演戲盛況。到了元代，雜劇中更出現大量的「度脫劇」、「因果輪迴劇」、「神魔鬥法劇」，<sup>14</sup>或所謂「鎮魂劇」及民間「祭祀戲劇」等，<sup>15</sup>都是以戲曲宣揚或從事宗

---

劇數演至雲棲株宏坐化歸西，株宏卒於萬曆 43 年，該劇不能早於此，又現存康熙 38 年雲棲寺刻本有孟良胤〈序〉署「庚寅」，嚴而和〈序〉署「壬辰」，自萬曆 43 年至康熙 38 年間，庚寅為順治 7 年，壬辰為順治 9 年，據此推論，該劇應寫於順治 7 年或稍前。周尚堯則以為劇作完成之初不一定有序，故自株宏卒後（1615）至萬曆最後一年（1620）尚有五年時間，《歸元鏡》亦有可能作於此時。關於《歸元鏡》的寫作年代，可參看周尚堯：《道藝一體的可能性——以〈歸元鏡〉為研究對象》（宜蘭：佛光大學宗教學系碩士論文，2008 年），頁 16-18。

<sup>13</sup> 宋·孟元老著，嚴文儒注譯：《新譯東京夢華錄》（臺北：三民書局，2004 年 1 月），頁 259。

<sup>14</sup> 關於元代宗教戲曲的類型與演出意義，可參看林智莉：《現存元人宗教劇研究》（臺北：臺灣大學中國文學研究所碩士論文，1999 年）。

<sup>15</sup> 田仲一成認為元雜劇中有許多超薦亡靈的作品，目的是為了宗教儀式中薦亡之用，他稱之為「鎮魂劇」，頁 63-206；另稱農村地區的戲劇演出為「祭祀戲劇」，因為其本質就是與農村祭祀禮儀

教之事。但若論及第一位具體提出「以戲為佛事」的戲曲理論，強調戲曲媒介對宣揚佛法的重要性，並以身作則，親自創作證實己論者，非屠隆莫屬。而屠隆大力提倡戲曲的度化功能，卻導因於對一己「文字癖好」的省思。

屠隆身為文壇詞宗與虔誠的佛道信仰者，對「文字」與「修行」兩事的扞格不入，困擾極深，並稱之為「文字業習」<sup>16</sup>，認為是阻礙修行的一大蔽障，在〈與王太初田叔二道友〉信中有過深切反省：

僕居長安，澹矣寡營，蕭然髮僧。獨可笑文字之癖，日甚一日，深入膏肓。功德之水不能洗，上清之劍不能斬。娑婆含香，曹務殊簡，署中焚沉水，坐南窗脩竹下，正可調神御氣，密緯潛修，無端詩興撩人，遣之不去。……僕年四十，精已銷亡，塞兌葆光，長恐不及，奈何虐使元神，坐令凋耗，明知其害，莫能剷除。<sup>17</sup>

此信寫於屠隆四十歲，任職青浦令，此時屠隆已篤道修行，然對無端流動的詩興卻常常無法抑止，明知文字癖好有礙修行，卻也坦言無法斷然剷除，只能告慰自己「五慾慾也，文字亦慾也。五慾近濁，故為愚夫；所溺文字之慾近清，故為喆士所馳。」<sup>18</sup>說明文字癖好雖是慾望之一，但與佛教嚴禁的「五慾」有所不同，兩者有「清／濁」之別，五慾近於濁，所以沈溺其中者為愚夫；文字之慾為清，所以陷溺者為喆士，喆士不同於愚夫，是修行較深，更接近道的人。<sup>19</sup>這顯然是屠隆自辯之辭，一來為自己的慾念脫罪，二來顯示身分高人一等。但如此尚猶不足，他更搬出孔子、佛祖、神王等聖人「為文傳道」之事以自我解套：

孔欲無言，厥有六籍；佛空諸相，亦垂藏經；神王發藻於大洞；青童揚葩於玉書；太上抽玄於五千；西池標情於四韻。余讀楞嚴、維摩，神幻精光，文心絕麗。余讀丹經、真誥，高華深秀，韻語尤工。得道之人，銷聲匿景，身世兩遺，游戲虛空，土苴萬物，而猶似不忘區區者。若云彼寧渠意在修辭以包元氣載大道如是而

---

結合的，頁1-2。田仲一成著，云貴彬、于允譯：《中國戲劇史》（北京：北京廣播學院出版社，2002年）。

<sup>16</sup> 屠隆〈與王元美先生〉：「日從政理之暇，諦觀深省，乃知文字業習，殊損元神。」《白榆集》（臺北：偉文圖書出版社，1977年），卷6，頁329。

<sup>17</sup> 明·屠隆：〈與王太初田叔二道友〉，《鴻苞》，卷40，頁25。

<sup>18</sup> 同前註。

<sup>19</sup> 同前註。

已，夫意不在修辭，即凡陋蹇拙而可，何必龍驤虎攫，崢嶸其辭也。必龍驤虎攫，崢嶸其辭，是猶不忘區區，又況我輩能不濡首哉，然而不可不戒也。<sup>20</sup>

說明孔子、佛祖、神王等得道聖人本應銷聲匿景，身世兩忘，以契大道，但卻仍留有「六籍」、「藏經」、「大洞」等傳世「聖典」，似乎對世情仍有不捨之眷念，聖人尚猶如此，何況一般凡夫俗子？在此將一己之文字癖好劃歸於聖人以文載道之列。

直到晚年，文字困惑仍然牽絆著他。在完成於約萬曆二十八年（1600）五十八歲的《娑羅館清言·序》中再次提到對文字的眷戀與無法割捨的情形：

……園居無事，技癢不能抑，則以蒲團銷之，跏趺出定，意興偶到，輒命墨卿，《曇花》、《綵毫》紛然並作，遊戲之語，復有《清言》。今而始伏，習氣難除，清障難斷，鸞公真神人，蚤見及此矣！<sup>21</sup>

鸞公即曇陽子（1557-1580），屠隆之師，其教涵融儒釋道三教，生前廣收文人弟子，曾依各弟子性情給予不同訓示。曇陽子對屠隆的告誡即「大美無美，至言無言，君直道多聞，道之所不棄，亦道之所不載。智者不自知，知之不言，言之不文，此道機。」<sup>22</sup>該訓示直指屠隆蔽障即文字癖好，勸其戒除，以契大道。但屠隆顯然違逆師訓，於萬曆二十六年（1598）陸續寫成《曇花記》、《綵毫記》二部傳奇，之後又完成《娑羅館清言》。屠隆自謂是「技癢不能抑」，但也延續早年看法，認為文字癖好相對五慾是屬「清」障難斷，不同五慾「濁」障。不過，此時屠隆已因俞顯卿之誣陷被貶削籍，對仕途早已灰心，<sup>23</sup>佛道信仰更為堅定，所以對自己的作品賦予更深層的宗教使命，有別於早年所謂「詩興」所至的隨筆之作。所以他接著又說：

<sup>20</sup> 同註 17。

<sup>21</sup> 明·屠隆：《娑羅館清言·序》，《寶顏堂秘笈》（臺北：藝文印書館，1965年），第1函，頁1。

<sup>22</sup> 明·王世貞：〈曇陽大師傳〉，《弇州山人續稿》，《明人文集叢刊》（臺北：文海出版社，1970年），第1期，頁3844。

<sup>23</sup> 屠隆曾任穎上、青浦知縣，升禮部主事，為官清明能幹，頗著聲譽。萬曆12年（1584）被俞顯卿挾仇誣陷，參其與西寧侯宋世恩淫縱，遂被削職為平民。此事對屠隆影響甚大，他曾撰〈與張大司馬肖甫〉、〈寄王元美王元馭兩先生〉、〈青溪道士吟留別京邑諸遊好〉等書信向友人自辯一己無罪，並於信中撻伐俞顯卿，但至晚年，屠隆顯然已對仕途灰心，對俞顯卿誣陷一事也試圖以因果之說化解怨恨，其心境轉折於傳奇《修文記》中表露無遺，可參考林智莉：〈屠隆之信仰與生命觀——以《修文記》為核心探討〉，頁95-120。

雖然，余之為《清言》，能使愁人立喜、熱夫就涼，若披惠風，若飲甘露，即令鸞公見之，亦或為一解頤。昔鳩摩示遺命茶毗而留舌不毀以為驗，余舌端隱隱現青蓮花一片矣。<sup>24</sup>

他借鳩摩羅什死後以留舌不毀驗證一己所譯經典發揚佛法無誤為喻，闡發自己所作的《清言》也同樣具有使愁人立喜、熱夫就涼、如披惠風、如飲甘露的教誨之用。

而在《娑羅館清言·序》中被與《清言》並舉的《曇花記》、《綵毫記》二部傳奇，屠隆更表達了劇中化誘愚俗出脫火宅的創作目的。《曇花記》、《綵毫記》均寫於屠隆晚年，《曇花記》寫定興王木清泰拋棄功名富貴，訪道修行，遍歷諸境，磨練身心，終成正果，回歸西方之事；《綵毫記》則以李白故事為主軸，敷演李白歷經宦海浮沉，看破功名富貴，歸隱修仙之事，兩劇都是度化之作。屠隆晚年忽然執筆寫劇，以另一種未曾嘗試過的文類傳達一己之信仰，在距創作《曇花記》的前三年，亦即萬曆二十三年（1595），屠隆曾於遂昌拜訪湯顯祖（1550-1616），兩人就《紫釵記》和《董西廂》交換過意見，<sup>25</sup>三年後屠隆突然提筆創作，或者是受湯顯祖影響，但礙於證據不足，無法斷論。但屠隆突然提筆創作《曇花記》傳奇，在當時曾引來諸多揣測，或說是藉劇暗喻屠隆一己與西寧侯宋世恩過從甚密，被俞顯卿誣陷一事；或說是如《目連》勸世之作；或說僅如《西遊記》雜綴而成，別無目的等。<sup>26</sup>上述推論最後均無獲得證實，反倒是屠隆自己在《曇花記·序》中明白指稱此記為「余佛事也」<sup>27</sup>。他說：

世間萬緣皆假，戲又假中之假也。從假中之假而悟諸緣皆假，則戲有益無損。認諸緣之假為真，而坐生塵勞則損；認假中之假為真，而慾之導而悲之增則又損。且子不知閻浮世界一大戲場也！世人之生老病死，一戲場中離合悲歡也。如來豈能舍此戲場而度人作佛事乎？<sup>28</sup>

《曇花記·序》中屠隆又再次為自己的文字創作辯解，認為若能藉戲而使觀眾覺悟「諸緣皆假」，此創作是有益而無損的。何以如此說？屠隆提出一套詮釋論點：他指出因為戲曲

<sup>24</sup> 明·屠隆：《娑羅館清言·序》，頁1。

<sup>25</sup> 明·湯顯祖：〈玉茗堂批訂董西廂序〉，《湯顯祖集（二）》（上海：上海人民出版社，1973年），頁1502。

<sup>26</sup> 明·沈德符：《萬曆野獲編》（北京：中華書局，2007年），卷25，頁645。

<sup>27</sup> 明·屠隆：《曇花記·序》，《全明傳奇》（臺北：天一出版社，1983年），頁2。

<sup>28</sup> 同前註。

演繹人生，人生因緣和合本來就是假象，戲曲更是假中之假，若能藉此「假戲」為引導，使觀看者悟得人生諸緣皆假，便可助人得道。

屠隆在此引用諸如「人生如戲」、「諸緣皆假」等觀念並非新創，早在宋朝文人詩集中「人生如戲」的觀念就被普遍運用，到了明朝，因為佛教的復興，「人生如戲」更與佛教「諸緣皆假」結合，用來闡述戲曲的教化意義。所以結合這兩種觀念談論戲曲的教化作用，在晚明是一種普遍的論調。<sup>29</sup>但屠隆特別之處在於，他強化了「戲曲」此一教化媒介的重要性與絕對性，他認為戲為「假中之假」，最能凸顯「假」的景象，故最易使人體悟「諸緣皆假」的道理。以此推之，「以戲度化」便是度人最佳方式，「戲場」便是度人最佳場域。由此，他甚至歸結出「如來豈能舍此戲場而度人作佛事乎」的絕對論點，認為捨去戲場，佛祖將無由度人，儼然已將戲場視為佛祖度人唯一最佳途徑。正因為如此，所以創作佛教戲曲演出愈顯重要。而此一領悟或許即屠隆另闢蹊徑，在晚年積極寫作傳奇宣揚佛道的原因之一。

為何戲曲較其它文類更具度化優勢？屠隆接著又說：

世人好歌舞，余隨順其欲而潛導之，徹其所謂導慾增悲者而易以僊佛善惡因果報應之說，拔趙幟插漢幟，眾人不知也。投其所好，則眾所必往也，以傳奇語闡佛理，理奧詞顯則聽者解也，導以所好則機易入也。往而解，解而入，入而省改。千□□（案百人）中有一人焉，功也；千百人中必不止一人也。<sup>30</sup>

他指出戲場為最佳教場的兩大優勢：一、就度化形式而言，欲度人必先投其所好，世人因喜好歌舞，所以藉歌舞形式潛藏仙佛善惡、因果報應之說，拔趙旗換漢幟，眾人不知不覺，歡喜親近，就容易趁機導化；二、就度化方法而言，佛理深奧難解，唯有藉由傳奇淺顯詞語，才易使人解悟，完成度人之功。因此屠隆深信戲曲非但可以度化眾人，且效力匪淺。

屠隆絕對化戲曲的度化作用，或許有為自己的「文字癖好」辯解之意，但不容否認的是，戲曲的確是當時最具影響力的傳播媒介之一，由為政者或衛道人士的種種禁令可見一斑，所以自然不失為宣揚宗教信仰、度化世人的好方法。尤其當「莊言元旨幾成睡夢」的情況下，投民所好再導引之，更易達度化之功。所以無獨有偶，當屠隆於萬曆二十六年（1598）陸續完成《曇花記》寫木清泰成佛、《綵毫記》寫李白成仙，不久後，湯顯祖亦分別於萬曆二十八年（1600）、二十九年（1601）以《南柯記》寫淳于棼成佛、《邯鄲記》

<sup>29</sup> 關於「人生如戲」觀念在晚明的開展，廖肇亨從「禪」與「戲」的觀點切入，說明此一觀念發展出「揭示人生繁華假象」和「積極發揮主體」的層面，另也擴及到戲曲表演的層次。參考氏著：〈禪門說戲：一個佛教文化史觀點的嘗試〉，頁 353-363。

<sup>30</sup> 明·屠隆：《曇花記·序》，頁 2。

寫盧生成仙。兩人寫作時間與內容如此相近，再加上萬曆二十三年（1595）的遂昌會面，不禁令人懷疑兩人間是否有著某種共通的默契或意圖？細繹「二夢」內容，無論是淳于棼入蟻國歷經功名虛幻，後受契玄禪師開悟，立地成佛；或盧生入枕中歷經人我是非，後被呂洞賓等眾仙點化，迎往仙界，皆呈現儒生終棄紅塵俗世，入於仙佛的歷程與抉擇，表現出「捨離—啟悟—回歸」的度脫精神，<sup>31</sup>雖然「二夢」蘊含更多人情世故之描摹與隱諷，而有後世眾聲喧嘩的多元論述，<sup>32</sup>但若以「二夢」〈題詞〉所透露的創作動機看來，實在不能忽略湯顯祖「以戲度化」的用意。

湯顯祖在《邯鄲夢記·題詞》開頭即言：

士方窮苦無聊，倏然而與語出將入相之事，未嘗不愀然太息，庶幾一遇之也。及夫身都將相，飽厭濃醒之奉，迫束形勢之務，倏然而語以神仙之道，清微開曠，又未嘗不欣然而歎，倘然若有遺，暫若清泉之活其目，而涼風之拂其軀也。又況乎有不意之憂，難言之事者乎。回首神仙，蓋亦英雄之大致矣。<sup>33</sup>

〈題辭〉中點出大部分士人面臨的困境，即「出將入相」雖是士人普遍的想望，但當久居官位，飽厭濃醒；或懷有不意之憂，難言之事時，忽聞「神仙之道」，沒有不欣然而歎，覺得人生若有所失。但無奈的是，「神仙之道」對士人而言，往往只是「暫若」清泉活目、涼風拂軀，帶來「暫時」的欣慰，最終仍舊回到宦海沉浮，無法捨離。是以《邯鄲記》欲藉盧生之事敷演普遍士人的困境，透過結局點出傳統儒家指向的富貴功名其實是個生命絕境，唯有看清這點迷惑，即時走向仙佛之道，才是真正的英雄作為，即〈題辭〉所謂「回首神仙，蓋亦英雄之大致矣」，「回首」即是一種捨棄、啟悟後的「回歸」，回歸到生命最根本應走的道路。

<sup>31</sup> 啟悟理論是西方學者 Arnold van Gennep 提出的「過渡儀式的秩序」中「分離—過渡—結合」理論。用之以分析度脫劇，也可見劇中人物表現出「捨離—啟悟—回歸」的精神：即對現實世界捨離，在中介狀態受到啟悟，最後回歸神界。相關理論運用於度脫劇分析可參見容世誠：〈度脫劇的原型分析——啟悟理論的運用〉，《戲曲人類學初探——儀式、劇場與社群》（臺北：麥田，1997年6月），頁223-262。

<sup>32</sup> 如華瑋認為《紫簫記》與「四夢」是由不同的層面探討「情」在現實人生的意義，參考氏著：〈世間只有情難訴——試論湯顯祖的情觀與他劇作的關係〉，《大陸雜誌》第86卷6期（1993年6月），頁32-40。謝柏梁則從政治批判觀點論述「二夢」對黑暗現實的指控，參考氏著：〈湯顯祖與他的四大名劇〉（下），《佳木斯大學社會科學學報》第6期（1998年），頁11-17。鄭培凱則認為湯顯祖與紫柏真可的交往影響了他對生命的看法，同時也影響了他的戲劇創作，參考氏著：〈湯顯祖與達觀和尚——兼論湯顯祖人生態度與超越精神的發展〉，《湯顯祖與晚明文化》（臺北：允晨文化，1995年12月），頁357-444。

<sup>33</sup> 明·湯顯祖：《邯鄲夢記·題詞》，《湯顯祖全集》（北京：北京古籍出版社，1998年），卷33，頁1154-1155。

〈題詞〉中湯顯祖特別提及《枕中記》世傳為李泌所作，徐朔方認為湯氏此言是有意傳會，以足成後文。<sup>34</sup>然而為何傳會李泌，而非他人？就因李泌、張良、范蠡等人「功成入道」的形象是晚明許多文人景仰與追隨的典範，<sup>35</sup>屠隆的詩文集中亦屢屢讚揚此等人，並以之作為追隨的對象。<sup>36</sup>由此或可推測，當湯顯祖選擇唐傳奇《邯鄲夢》改編為明傳奇劇本時，是有其應合當時文人的出世想望與猶豫，企圖為士人，包括自己生命困境解套的意圖。所以《邯鄲記》最終藉由盧生終究一死，半點不由人的無奈，直接切入晚明文人最關懷、最擔憂、最足以醒悟迷人的生死大事，<sup>37</sup>極言「夢死可醒，真死何及？」<sup>38</sup>的可怖，再以「度卻盧生這一人，把人情世故都高談盡，則要你世上人夢回時心自忖」<sup>39</sup>為總結，頗有規勸或自省尚在仕途徘徊的「世上人」及早回頭的用意。

《南柯記》較《邯鄲記》更具深刻的醒覺、度化意味。柳浪館〈南柯夢記總評〉直言「此亦一種度世之書也。螻蟻尚且生天可以，人而不如蟻乎？」<sup>40</sup>劉世珩也將此記與佛典相比，在跋中引靜志居云：「此記悟徹人天，勘破蟻蝨，言外示幻，居中點迷，直與大藏宗門相脗合。此為見道之作，亦清遠度世之文也。」<sup>41</sup>都將《南柯記》歸為度世之作。湯顯祖自己也於《南柯夢記·題詞》中明言「夢了為覺，情了為佛」<sup>42</sup>。劇中淳于棼因緣際會入了蟻國，娶了公主，受招駙馬，任南柯太守，政績卓越，不幸公主遽逝，奉召回朝拜相，權傾一時，荒淫無度，終被黜還鄉，一夢醒來才驚覺「人間君臣眷屬，螻蟻何殊；一切苦樂興衰，南柯無二」<sup>43</sup>，但終因放不下與公主情緣，再次入夢，經歷二次夢覺情了，

<sup>34</sup> 明·湯顯祖：《邯鄲夢記·題詞》，頁 1155。

<sup>35</sup> 關於晚明文人對「功成入道」的想望與典範追隨，可參看徐兆安：《英雄與神仙：十六世紀中國士人的經世功業、文辭習氣與道教經驗》（新竹：清華大學歷史研究所碩士論文，2008 年），頁 111-112。

<sup>36</sup> 屠隆〈詹炎〉云：「千古英雄出而為當世整理經略，多未免有富貴功名之念。惟子房、武侯、長源此念都盡，直為其所欲為了當而脫手者耳。」《鴻苞》，卷 11，頁 125。〈持論〉也云：「李泌生而神靈，謫自仙籍，長策可以濟時艱，長風可以超塵俗。」卷 10，頁 63。《修文記》：「范蠡尋仙須霸越，鄴侯絕粒已興唐。」《全明傳奇》（臺北：天一出版社，1983 年），卷上，頁 2。

<sup>37</sup> 晚明儒者對生死之事常感擔憂，如錢德洪〈與趙大州書〉云：「洪賦質魯鈍，向來習氣未除，誤認意見為本體。意見習累，相為起滅，雖百倍懲克，而今於此體終隔程途，無有灑然了徹之期。擔擱歲月，渾不自如。上天為我憫念，設此危機，示我生死真境，始於此體豁然若有脫悟。」卷 10，《王門宗旨》（上海：上海古籍出版社，1997 年），第 942 冊卷 8，頁 18。王畿云：「良知虛寂明通，是無始以來不壞元神。本無生，本無死。……千聖皆過影，萬年如一息，又何生死之可言哉！」《王龍溪語錄》（臺北：廣文出版社，1977 年），卷 5，頁 13。

<sup>38</sup> 明·湯顯祖：《邯鄲夢記·題詞》，頁 1155。

<sup>39</sup> 明·湯顯祖：《邯鄲記》，《湯顯祖全集》，頁 2566。

<sup>40</sup> 蔡毅編著：《中國古典戲曲序跋彙編》（濟南：齊魯書社，1989 年 10 月），頁 1268。

<sup>41</sup> 同前註，頁 1269。

<sup>42</sup> 明·湯顯祖：《南柯夢記·題詞》，《湯顯祖全集》，頁 1157。

<sup>43</sup> 明·湯顯祖：《南柯記》，《湯顯祖全集》，頁 2435。

終於體認「眾生佛，無自體，一切相，不真實」<sup>44</sup>，立地成佛而去。王瓊玲謂淳于棼一角代表的即所謂「低模枋」(low mimetic)人物，即芸芸士眾之一例，<sup>45</sup>反映出普遍存在士人生命的課題，而湯顯祖正藉此劇點出「世人妄以眷屬富貴影像，執為吾想，不知虛空中一大穴也。」<sup>46</sup>告誡富貴、功名、情愛等皆是鏡花水月，試圖打破世俗價值，為士人指出另一條英雄大道。

上述四部傳奇處理的其實是同一個議題，即士人終棄儒家價值而走入佛、道，無論是木清泰、李白、淳于棼或盧生，都已歷經過儒家視為生命不朽價值的功名富貴，但卻沒有在其間找到生命永恆的依歸，或驚覺原來只是一場夢境；或醒悟最終難免一死，進而看清世俗價值的真實面貌，轉向追尋另一條（或說回歸）生命大道。（當然，這只是四部傳奇的一個共通核心思想，如《南柯記》最後還處理了淳于棼與妻子的情緣，對於「情」有更發人深省的闡發。）這是元代度脫劇精神的傳承，但因應晚明三教合流的時代氛圍下，更集中表現士人游移或困惑於入世／出世的生命價值追尋。<sup>47</sup>回顧湯顯祖在《邯鄲夢記·題詞》所言「回首神仙，蓋亦英雄之大致」，屠隆亦曾在〈持論〉一文謂「從古英雄回首，踐出世大道者，其初皆有志拯物匡時，或志意不伸，或天命有屬，乃退步而修真度世。」<sup>48</sup>兩人所提到「英雄回首」都是指在功名成就或經歷宦海後，對世俗價值短暫、虛幻的本質有所覺悟，轉而尋找真正的永恆價值，只是湯顯祖以夢境醒人，屠隆以實境醒人。但破之後必須能立，世人才有遵循之依歸，一味否定世俗價值而無法建構新的價值意義，終究落入虛無。是以屠、湯二人同為士人提供兩條柳暗花明之道——修仙或修佛，對他們而言，這才是「英雄」真正的依歸。

屠、湯兩人以戲勸化「出世」用意顯著，時人陸夢龍在敘謝國（1610年庚戌科武狀元）《蝴蝶夢》時就曾指出：「余觀近人士著傳奇，如緯真《曇花》、義仍「二夢」，咸以汗

<sup>44</sup> 同註 43。

<sup>45</sup> 王瓊玲：〈論湯顯祖劇作與劇論中之情、理、勢〉，《湯顯祖與牡丹亭》（臺北：中研院文哲所，2005年12月），頁198-212。

<sup>46</sup> 明·湯顯祖：《南柯夢記·題詞》，頁1156。

<sup>47</sup> 無論是屠隆的《曇花記》三劇或湯顯祖的「二夢」，都是承繼元代度脫劇的形式與精神，即「捨離—啟悟—回歸」而來，但元代度脫劇多為全真救世之作，被度者為一般庶民百姓，啟悟內容也強調「酒色財氣」的捨離；明代度脫劇則多為文人自我修行或自我期許之作，被度者為文人，故強調的是捨棄儒家功名走向佛道的另一種生命價值肯定，亦即文中所謂「回首神仙，蓋亦英雄之大道」。而明文人因與佛道多有交涉，面對儒家價值或世俗困境早有覺悟，所以明代度脫劇呈現的基調與元代度脫劇大不相同，最大差異在於：一、明代度脫劇不見元代度脫劇矛盾苦悶的精神，更傾向一種說理、平和的內容；二、明代度脫劇度人者的重要性下降，更強調自我修行，而非他人引度。相關研究請參看林智莉：《明代宗教戲曲研究》（臺北：政治大學中國文學系博士論文，2005年），頁21-29。

<sup>48</sup> 明·屠隆：〈持論〉，《鴻苞》，卷10，頁63。

馬之烈歸計出世，或謂英雄、神僊原無二道。」<sup>49</sup>但屠、湯二人立場與身分畢竟不同，屠隆拜曇陽子為師，曇陽子除規範弟子嚴守八戒，又特別提醒屠隆謹守文字分際；加上屠隆與佛門的密切關係與信仰，創作戲曲儼然成為有違師訓、有違戒律之事，迫使他不得不為一己的劇作正名，賦予神聖目的，以免招致犯戒「導欲」的惡名。所以他不斷重申「以戲為佛事」的重要性，並且透過「萬緣皆假，戲又假中之假」、「閻浮世界一大戲場」等論點來論證戲佛融通的可能性。

之後面臨同樣處境的是僧人智達。智達是萬曆年間杭州報國寺僧人，晚年完成《歸元鏡》傳奇，該劇內容闡述淨土三宗廬山慧遠、永明延壽及雲棲株宏，在俗以至出家成道傳燈的故實。從晉朝慧遠結蓮社，到五代永明出家傳禪淨之法，至明朝雲棲救民苦難、推行唸佛往生西方，串連起淨土脈流與教義。嚴而和為其作序言道：

近日賢智者，參禪習教，不暇念佛。愚拙者，應名了事，不信西方，將迦文苦口叮嚀，幾成虛設。五濁難信，豈不然與。心師悲之，欲使人人咸歸淨域，無計可為筏渡，因思蓮社中主張淨土者，唯廬山、永明、雲棲三大老，其行願精確而事實尤昭，著人之耳目。爰是搜三祖本傳、塔銘、一生實蹟，敷為四十分。借諸伶人，當場搬演，音樂問答，出相露布，俾三祖公案，一朝重新，淨土法門，燈傳無盡。嗟乎！莊言元旨，幾成睡夢久矣，唯此熱鬧場中，人競觀聽。因是，觸目警心，感人心肺，從此而茹齋戒殺，從此而念佛往生，豈非火宅中一劑清涼藥哉。<sup>50</sup>

據嚴而和所言，《歸元鏡》是智達見淨土信仰日漸沒落，憂心忡忡，無計可施之下，藉由戲劇敷演廬山、永明及雲棲三老事蹟，希望以熱鬧場子，引人觀聽，於此導人茹齋戒殺、唸佛往生。

智達以僧人身分從事戲曲創作，受到謗毀較屠隆更大。<sup>51</sup>雖然《歸元鏡》寫三祖事蹟時多依慧遠、永明、雲棲本傳、塔銘而來，盡量求真，希望透過彰顯聖蹟的方式堅定俗眾信仰，但戲曲演出畢竟難脫聲色之譏，所以引來更嚴厲指控。在《歸元鏡》所附〈客問決

<sup>49</sup> 明·陸夢龍：《蝴蝶夢·敘》，明·謝國：《蝴蝶夢》，《全明傳奇》（臺北：天一出版社，1983年），頁4。

<sup>50</sup> 清·嚴而和：《歸元鏡·序》，清·智達：《歸元鏡》（臺中：臺中蓮社，1990年，光緒23年揚州藏經院存版影印），頁1-3。

<sup>51</sup> 智達並非第一個創作戲曲之僧人，智達之前已有湛然圓澄撰寫《魚兒佛》雜劇闡揚唸佛往生西方之教，但一來《魚兒佛》是雜劇體製，短小精簡，偏重案頭觀賞，與《歸元鏡》傳奇長篇巨幅，注重舞台表演不同；二來《魚兒佛》內容寫金嬰夫婦唸佛升天故事，或為民間傳說，或為虛構情節，與《歸元鏡》將淨土三祖事蹟搬上舞台演出也不相同，所以智達才會招來「曠代祖師，編入劇場，暢演高歌，酒肆淫坊，壺觴笑謔，褻聖謾賢，莫此為甚」之罪名。

疑〉一文中，就點出時人批評《歸元鏡》以戲劇編演曠代祖師之事是褻聖謾賢。<sup>52</sup>面對這種質疑，智達於《歸元鏡》完成後，特別寫作〈戲劇融通〉、〈問答因緣〉、〈客問決疑〉三篇文章解釋其創作動機、目的與預期。三文中反覆論述戲、佛融通的可能性，觀點多有承襲前人而來，如在〈問答因緣〉中他說明寫作此劇是因眾生迷於五欲，貪戀執著，所以「就他聲色欲中，引其信受，正使就路還家，極為省便。」<sup>53</sup>此即屠隆所謂「世人好歌舞，余隨順其欲而潛導」的論點引伸。而戲曲之所以能導人正信，智達也延用「人生如戲」觀點，但有更精闢的論述，他在〈戲劇融通〉中說：

吾以為戲劇即道，第世人習焉而不覺耳。即今思之，父母妻子親朋眷屬，豈不是同夥戲人，富貴功名即是粧點的服色，田園屋宇即是搬演的戲場，至于榮枯得失，聚散存亡，即是一場中悲歡離合，其中凶頑善類，君子小人，互相酬酢，即是一班生旦淨丑，纔離母腹，即是開場之期，蓋棺事定，便是散場之局，然則閻浮世界有一而非戲乎？<sup>54</sup>

以戲喻人生的觀點雖不新奇，但與屠隆一樣，智達也強調戲劇度化的強大功用，提出「戲劇即道」的論點，說明父母妻子親朋眷屬，即同夥戲人；富貴功名即粧點的服色；田園屋宇即搬演的戲場等等，細膩地將人生大略一一對應戲場點滴，活靈活現地化現出眾生正在上演的戲碼。因此他稱人生就是一部「世劇」<sup>55</sup>，戲劇反映的也就是真實人生，佛祖要度人就不能捨此而成。

不過，除承襲前人說法，智達更重要的在於提出一個完整的戲、佛融通論點，他歸納出佛祖度人的五種因緣和合：一佛法、二世諦、三文字、四音律、五通俗。此五項要素缺一不可：缺佛法則不成祖錄，缺世諦則總是杜撰，缺文字則語言乖舛，缺音律則聲調不和，缺通俗則流通不遠，而戲劇正是可以涵融這五種要素的最佳媒介。<sup>56</sup>智達的論點已將屠隆「如來豈能舍此戲場而度人作佛事乎」做更進一步的發揮，不僅說明戲、佛融通的可能性，且試圖更具體地建構起戲、佛融通理論，即「佛法」的真實內涵與「戲曲」的通俗形式之結合，而這樣的論點也成為其實際創作《歸元鏡》時的依循原則（此點第四節再論）。

雖然屠隆與智達（或者湯顯祖）對於「以戲度化」一事言之鑿鑿，甚至提出理論依據，然而觀賞戲劇演出畢竟涉及聲色場所，有違佛法清淨戒律，故以戲為佛事，真可為乎？針

<sup>52</sup> 清·智達：〈客問決疑〉，《歸元鏡》，頁 231。

<sup>53</sup> 清·智達：〈問答因緣〉，《歸元鏡》，頁 225。

<sup>54</sup> 清·智達：〈戲劇融通〉，《歸元鏡》，頁 221。

<sup>55</sup> 清·智達〈戲劇融通〉云：「夫眾生因迷逐妄，隨業受報，枉淪苦趣，無有真實，然則生死果報，無始至今，宛同一戲耳，又何疑於世劇也乎？」頁 222。

<sup>56</sup> 清·智達：〈問答因緣〉，頁 227。

對此一論題，當時引發不少質疑與問難。下段將以管志道（1536-1608）回覆屠隆的一封書信作為觀察切入點，繼續探討戲、佛融通論點在當時所面臨的質疑與論辯。

### 三、戲佛融通信念的責難與答辯

屠隆曾寫信給好友管志道辯駁《曇花》、《綵毫》二記雖為餘興所為，但絕非一般文綵之作，而是仙佛度人之意，但文中他也透露二記著成傳世是違背天意之舉：

隆去歲又不勝其技癢，撰傳奇二部，一名《曇花》，廣陳善惡因果，以明佛理。一名《綵毫》，假唐青蓮居士，以明仙宗。成而卜之天神，天神不許也，竟不能抑止，冒而行之，罪將安逃？□□□□□（案《曇花》《綵毫》二）傳奇，事止游戲，於勸懲或有小補，於述作未為僭踰耳。<sup>57</sup>

管志道與屠隆同為曇陽門徒，文中提及屠隆完成二記後曾卜問天神刊行之事，此天神或指曇陽子，因屠隆先前完成〈曇陽子傳〉時，王世貞亦曾建議先求得師真曇陽子同意，才宜刊行流傳。<sup>58</sup>由文中看來，《曇花》、《綵毫》二記卜問的結果顯然是不宜刊行，但屠隆仍執意為之，並自信此二記雖為游戲之筆，實有勸善懲惡之功，所以未為逾越。

管志道對此說法頗不以為然，他在〈答屠儀部赤水文書〉中回駁：

《曇花記》廣陳善惡因果，而究竟於佛之最上一乘，文字中遊戲三昧也。近來淫曲濫觴，此作真是絕唱。足下自信於勸懲或有小補，於述作未為僭逾，誠然，誠然。愚以佛學勘之，則猶未跳出綺語之關也。……而《曇花》之綺終在，聲色之於以化民，末也。聲色而入劇戲，所化幾何？……乃尊序自識，必有大乘之器，不離場而跏趺脫化者，六夢居士之作，又等之堯蜡周籛，妓樂供佛，極口張揚，以為天壤間別出一種大雅目連記，義極精，辭極巧，吾以為俱未離綺語障也。……倘記中援引有失實處，抑揚有過當處，將使孤陋寡聞之夫，或認妄以為真，或迷真以為妄，又為天下種大妄語之因也。<sup>59</sup>

<sup>57</sup> 明·管志道：〈答屠儀部赤水文書〉，《續問辨牘》，卷2，《四庫全書存目叢書·子部》（臺南縣：莊嚴文化事業有限公司，1995年），第88冊，頁66。

<sup>58</sup> 明·屠隆：〈與君典〉，《白榆集》，卷6，頁334。

<sup>59</sup> 明·管志道：〈答屠儀部赤水文書〉，頁73。

管志道直指屠隆以戲度化的三大疑慮：首先，他認為戲劇終究是聲色之為，難脫綺語之關，縱使以之化導俗民，終究屬於末流；其次，他又質疑有多少利根之人能在戲場真正醒悟而被度化；最後，他指出若劇中有援引失真、抑揚失當，使鈍根者認戲中所演為真，則罪過更大。

管志道的批評看似針對戲曲而論，其實不然，他反對的是屠隆過度自以為是的傳道行為，因為在此之前，他曾對屠隆欲刊行《鴻苞》一事提出不同的看法與規諫，屠隆在《娑羅館清言·序》中記載此事：

……命曰《鴻苞》，積二十卷。吳郡管登之遺書規我：「必無遂播通都，姑度之篋笥。古至人著書多自道成名根盡後，子期未至，何急而擊鼓以求亡羊為？」<sup>60</sup>

管志道認為古代至人著書傳道多在真正道成之後，屠隆尚未企及此一境界，便急於著書誨人，不免不切實際，有違道義。「擊鼓求亡羊」本出《莊子·天道》「又何偈偈乎揭仁義，若擊鼓而求亡子焉」<sup>61</sup>，記載孔子與老子談論「仁義」，孔子認為心中坦誠歡樂，兼愛無私就是仁義之禮，老子卻認為天地之間本來就存在「道」，只要順著常道而走，何必勉強標舉「仁義」呢？這種行為反而像擊鼓追尋逃亡之人一樣，逆道而行。所以管志道在此即提醒屠隆只要順著道走便可以得道，何必急於撰述道理傳世，如此反而失去道的本質。

更甚者，管志道認為此作有「博名」之嫌，他認為風流之士而出性命之言，是因為風流既可以投俗韻，談性命又可以博高名，所以許多風流之士爭相作為，但其實多為劣根、狂偽之人。<sup>62</sup>所以他以此為誡，發誓「絕著述之念二十餘年，必待天迫之而後起也」<sup>63</sup>。但屠隆卻以此自恃，非但不聽從管志道之勸，在《鴻苞》後又陸續寫了《曇花》、《綵毫》與《清言》傳世，引起管志道的不滿。

雖然管志道對屠隆的批評非單純針對戲曲而論，但他提出的幾點問題的確指出「以戲度化」的侷限、危險與可行性，然而這些問題同樣也是智達撰寫《歸元鏡》被質疑之處，故可視為戲、佛融通難以跨越的鴻溝，針對這些疑問，屠隆與智達都試著提出解釋。

關於戲曲縱使能度人，亦難逃聲色本質，誠屬末流一事，屠隆有「順欲潛導」之說，認為「導以所好則機易入也。往而解，解而入，入而省改」，一連串化導行為都必須立基於民眾開眼張耳的意願，是以投其所好才有機會引導之，而這正是戲曲最有利宣教的原因之一。智達編寫《歸元鏡》時也遭遇同樣的質疑，他在〈客問決疑〉中解答此一疑惑：

<sup>60</sup> 明·屠隆：《娑羅館清言·序》，頁1。

<sup>61</sup> 戰國·莊子著，郭慶藩編，王孝魚整理：《莊子集釋》（臺北：木鐸出版社，1982年9月），頁479。

<sup>62</sup> 明·管志道：〈答屠儀部赤水文書〉，頁73。

<sup>63</sup> 同前註。

有客問於懶翁曰：「師所作《歸元鏡》誠足以悅目警心，然諸善士，每每竊議，以為大乘教典，曠代祖師，編入劇場，暢演高歌，酒肆淫坊，壺觴笑謔，褻聖謾賢，莫此為甚，予亦惑之，敢請，果爾否也？」翁曰：「然，誠有是言也。然此輩初心起信，法執未融，但知奉佛，不知報恩，固守常法，不識方便，無怪其疑且毀也。而孰知宏法利生，正足報佛恩。故巧設方便，正所以宏法利生。今拈為排場者，正借彼幻人，顯諸實法，投其所好，引彼見聞，使其發心念佛，求生淨土耳。如《華嚴經》云：『先以欲鉤牽，次令入佛智。』正謂此也。」故云歸元無二路，方便有多門。<sup>64</sup>

時人質疑《歸元鏡》將曠代祖師之事編入劇場，於茶坊酒肆、演歌笑謔中演出，實為褻瀆聖賢之甚。智達則引用佛典《華嚴經》所言「先以欲鉤牽，次令入佛智」論證「順欲潛導」的佛理依據；同時更進一步闡發佛教「方便法門」之說。他指出固守一法，不知變通者，乃是初入佛門之人，不懂佛法的融通變化，故有此疑。信佛不只奉佛，更要宏法利生，戲曲因能投眾所好，故最能引俗眾進入佛場，之後引發其善念，將其導入佛法正智，這才是宏法利生，報答佛恩之途。

智達特別點出佛教「方便法門」的度人精神，他在〈問答因緣〉中再說：

……所以祖師云：「盡十方界，是一戲場。」諸佛出世，皆同影現，總明無一實法與人，皆是黃葉止啼，權巧方便，遊戲三昧，如寒山拾得、布袋碓子諸聖，皆截斷聖賢藤索，掀翻佛祖家私，打破齏瓮，別開生面，是以機用方便。而遊戲者，至於普門大士，或現男女僧尼，或現宰官妃后，或現餓鬼修羅，或現畜生地獄，隨類度生，不拘繩尺，是以大悲方便而遊戲者。種種方便，窮劫難述，故須識祖師機用，具普門手眼，方知《歸元鏡》消息。汝輩當求法慧二眼，高枕虛空，正好看大地眾生演雜劇也。<sup>65</sup>

因為佛理精妙圓通，眾生智愚不一，諸佛度人本無定法，不應滯著不變，無論是黃葉止啼、別開生面、或現眾生相，都是為了隨類度生，權巧方便之法，眾人必須能悟覺其中的遊戲三昧。然而諸方便法門中，戲劇更具度化之用，因為十方界原本就是一個大戲場，閻浮眾

<sup>64</sup> 清·智達：〈客問決疑〉，頁 231-232。

<sup>65</sup> 清·智達：〈問答因緣〉，頁 225-226。

生正於此搬演一場戲，以此觀戲，才能真正識得佛法要義。智達此論推翻戲曲「末流」、「瀆聖」之說，認同與反對者的境界高下立判。

其次關於有多少利根之人能在戲場中被度化這個問題，屠隆其實也已提出看法。他認為數目並非重點，只要千百人中有一、二人覺悟，便是功德一件；何況千百人中必定不止一、二人而已。<sup>66</sup>他極有自信地說「此世界何嘗乏大乘之器？必有場未畢而拍手大悟，不離場而跣趺脫化者矣。」<sup>67</sup>在此，屠隆純粹秉持閻浮眾生必有利根得度者的信念，然智達則更進一步談到「道種」的意義。

智達在〈客問決疑〉中繼續解答客眾問及觀戲之後「不信者多，歸向者少」的疑惑，他回答：

三藏十二部，皆金口所宣，人人能奉持否？法華會中，尚有五千退席，安得使人人歸信。但于不信眾生，植其因，投其種耳。何以故？不信之人，大都耽于聲色名利，豪縱淫聘，流連一生，佛法名字，沒世不聞，三寶之地，足跡不至。亦不知孰為彌陀，孰為淨土，沉沒苦海，大可悲憐。故此實錄者，正富貴場中之荻渡耳。假此方便，誘其見聞，一歷耳根，永為道種。正如《彌陀疏鈔》云：「或信或疑，或讚或毀，知有彼佛，便成善根，多劫多生，俱蒙解脫。」今《歸元鏡》者，亦復如是。但使見聞者，知有彌陀可念，有淨土可生，無論信謗，已投種子土，雨露所滋，多劫多生，必蒙解脫，但不聞不知，則不成種。<sup>68</sup>

就智達所言，眾人不信法佛多是因為不知有佛法，所以播撒道種至為重要，戲曲即有此功能，即便演戲當場無人受感化而超脫，然而聖蹟已傳，道種已種，使眾生知道有佛，將來便有解脫的可能，故以聲色戲曲誘惑眾生，增其見聞，便是廣撒道種的方便法門。

智達也跳脫觀戲後悟／不悟簡單二分法，細究歸納出觀看《歸元鏡》後感悟的五種境地，包括初地見聞，感動慈念，隨即戒殺，是為得毛；見聞發心，歡喜生信，隨即持齋，放諸生命，是為得皮；淨心隨喜，生難遭想，深信因果，朝夕念佛，是為得肉；深心淨信，脫離世緣，厭娑婆苦，一心念佛，求生西方，是為得骨；見無所見，聞無所聞，契自性彌陀，了唯心淨土，是為得髓。<sup>69</sup>唯有得髓者，才是真正窺見《歸元鏡》之本懷。智達此一說法更是一舉推翻聲色之虞，因為無論觀戲得毛、皮、肉、骨或道，道種已植，總有解脫之日。

<sup>66</sup> 明·屠隆《曇花記·序》：「千□□（案百人）中有一人焉，功也；千百人中必不止一人也。」頁2。

<sup>67</sup> 同前註，頁3。

<sup>68</sup> 清·智達：〈客問決疑〉，頁232-233。

<sup>69</sup> 清·智達：〈問答因緣〉，頁228-229。

最後，管志道還提及「援引失真」一事，認為若使觀眾「認妄為真」，把戲曲中虛妄假事反認為真，後果罪大莫及。對此，屠隆與智達都強調一己作品的真實性，不敢虛假妄為的寫作態度與內容。屠隆以自己親身經歷為內容，強調所見所聞皆事實；智達亦再三言明所作皆有依據，即欲避免管志道所言「認妄為真」、「誤入歧途」之憾。因為這點關涉到傳奇作品的風格，故將於下節「創作理念及規範」中詳論。

此外，兩人也都作好自攬罪禍的準備，屠隆認為若觀者不齋戒又無信心，只以娛樂的態度觀看《曇花記》，便是他的罪過，他願意承擔，但他也深信，世界之大，必有善根、利根者受到感悟而被度化。<sup>70</sup>智達則更表達為救眾生，赴湯蹈火，在所不辭的決心，他表示若能使人人唸佛往生樂土，即使因褻慢神明而入地獄受苦，亦歡喜無量，<sup>71</sup>充分展現弘法度化的佈道信念。

屠隆與智達的論點或信念或許過於樂觀，所以仍有諸如管志道等人對「以戲度化」一事持有疑義。不過兩人所言並非空中樓閣，「以戲度化」，甚至「當場化脫」之事卻真實發生，著名者如鄒迪光（1550-1626）在《調象菴稿》記載一己觀看《曇花記》後得悟，立即遣散戲子之事，他說：「余閱搬演《曇花》傳奇而有悟，立散兩部梨園將於空門真力焉。」<sup>72</sup>又如清代金蓮凱（道光年間人）在《業海扁舟》自序中也提及：「曾聞搬演《歸元鏡》之傳奇，合班優伶，均剃度出家。」<sup>73</sup>由此可見，「熱鬧場中、度化有緣」的可行性與當時實際發生的影響。

屠隆的論點多少有為自己文字癖好辯解之意，然智達的論述，無論是「方便法門」或「道種說」都可見強烈以佛說戲的用心。但無論用意如何，透過這些論辯，不但凸顯出戲、佛本質的差異性與共通點，同時也看見當時佛教劇作家企圖跨越兩者鴻溝，著眼於共通價值上所提出的融通理論。不過，理論如何落實，還是繫於作品本身的感人力量，包括作品的內容、風格與演出。屠隆與智達也都意識到這一點，所以在作品〈凡例〉、〈規約〉或相關文章中都提到了創作理念與演出規範，以下再針對這部分進行討論。

#### 四、戲佛融通的創作理念與規範

智達所謂佛祖度人五種因緣和合：佛法、世諦、文字、音律與通俗，其實就已涵括了佛教度化劇應具備的內容與風格。佛法與世諦即佛教度化劇最基本的內涵，智達說「缺佛

<sup>70</sup> 明·屠隆：《曇花記·序》，頁3。

<sup>71</sup> 清·智達：《客問決疑》，頁233。

<sup>72</sup> 明·鄒迪光：〈哭胡元瑞十二首·其十二〉，《調象菴稿》，卷21，《四庫全書存目叢書》（臺南縣：莊嚴文化事業有限公司，1997年），集部第159冊，頁674。

<sup>73</sup> 清·金蓮凱：〈業海扁舟自序〉，《中國古典戲曲序跋彙編》，頁1081。

法則不成祖錄，缺世諦則總是杜撰」，這樣的說法強調的是內容的真實性，包括「事真」與「理真」二個面向，目的是用以凸顯作品的神聖性；文字與音律則是傳道的手段，為了流傳廣遠必得「通俗」，「缺通俗則流通不遠」，但通俗卻不能落於俚俗，仍須注重文字、音律的優雅、和諧，最後再配合演出時的規範與戒律，以營造搬演場域的神聖氛圍，才能真正達到度化目的。

### （一）「求真」以顯神聖

當晚明大部分劇作家強調傳奇非「奇」不傳時，<sup>74</sup>屠隆與智達卻特別著眼於傳奇作品內容之「真」。他們再三強調的「真」，或是指故事本身的真實性，或是指故事背後所欲傳達的生命真實樣貌，無論何者，都有與戲曲虛構特質區別之意。這種強調「真」的意圖，除為了使觀場者正視劇中所傳達的信念之真實無誤，避免以戲謔、虛構的娛樂態度觀看這類劇作，而忽略其度化的真正用意，更重要的是企圖塑造作品的「神聖性」，賦予作品宗教經典般的神聖地位。

屠隆於《曇花記》第一齣〈本傳開宗〉即云「細看瑤宮繡戶，盡屬衰草寒煙荒土。何物最傷情，墓上牛羊，天邊烏兔。」<sup>75</sup>說明這部傳奇所欲傳達的即是人生苦短的真象。為此真象，他藉由敷演木清泰及時回頭，努力修行，終於全家升僊，跳脫輪迴，免去一死的故事，勸誡眾生及早回頭修行的重要。雖然在《曇花記》中，屠隆沒有特別強調故事本身的真實性，但卻囑咐這部傳奇有如「光明慧月，廉纖灑雨，涅槃甘露」<sup>76</sup>，傳達的是佛教真理，觀看者應深切體悟，不宜視為一般戲曲。

這種強調作品內容「真實性」的寫作態度，在屠隆晚年最後一部劇作《修文記》中，被發揮的淋漓盡致。《修文記》敷演主角蒙曜修行成佛之事，屠隆再三強調故事的「真實性」，開場一首〔月下笛〕寫道此為：「眼中親見希奇事，盡入淋漓筆底。神察天聽何等語，敢苟然而已。」<sup>77</sup>說明此劇所演上天下地、因果輪迴之事皆是親眼所見、親耳所聞，不是任意妄寫。確實，《修文記》中的人物或內容皆實有所指。該劇敷演蒙曜一家修道成仙之事，劇中主角蒙曜即屠隆本人，蒙曜之女蒙瑤瑟即屠隆之女屠瑤瑟，蒙曜之子蒙玉樞即屠隆之子屠金樞，度化蒙曜的六羽真人即道人宜真子，邵行真人慧虛子即是吳人孫榮祖，好友蓮池大師、虞淳熙等人也都入戲，內容所演皆為屠隆親身經歷或信以為真之事，如劇中蒙曜子女瑤瑟、玉樞相繼亡逝之事，即屠隆子女瑤瑟、金樞相繼死亡的事實呈現；劇中蒙

<sup>74</sup> 郭英德：《明清文人傳奇研究》（北京：北京師範大學，2001年），頁231。

<sup>75</sup> 明·屠隆：《曇花記》，頁1。

<sup>76</sup> 同前註。

<sup>77</sup> 明·屠隆：《修文記》，《全明傳奇》（臺北：天一出版社，1983年），頁1。

曜遭貶、喪子、戒殺、修道等過程就是屠隆的人生經歷，故整齣戲可視為屠隆的自傳。<sup>78</sup>雖然時人或有嘲笑屠隆走火入魔，信邪為真，如呂天成（1580-1618）《曲品》就直言「赤水晚修仙，為黠者所弄。文人入魔，信以為實，以一家夫婦子女託名演之，已窮其幻妄之趣。」<sup>79</sup>但呂一句「信以為實」其實已直指屠隆的寫作態度；換言之，站在屠隆的立場與創作態度看來，《修文記》的確是其「眼中親見希奇事」，是不敢苟然妄為的神聖真實事蹟，絕非虛幻之言。

鄭振鐸在〈藍橋玉杵記跋〉中也提到：「明代士大夫曾有一時盛信仙道，以幻為真，屠隆、周履靖輩皆墮此障，莫能自拔，楊之炯蓋亦其中之一人。」<sup>80</sup>楊之炯（1596年前後在世）著有傳奇《藍橋玉杵記》，在《藍橋玉杵記·凡例》亦云：「本傳原屬霞侶秘授，撰自雲水高師，首重風化，兼寓玄詮。閱者齋心靜思，方得其旨。」<sup>81</sup>又云：「本傳中，多聖真登場，演者須盛服端容，毋致輕褻。」<sup>82</sup>《玉杵記》演的是裴航藍橋遇仙的道教故事，要求演出者必須盛服端容，同樣是為了營造聖真降臨的真實性與神聖性。但不同的是，屠隆身為持戒居士，其創作多了一份戒慎恐懼之心，是以不敢妄自任為，虛誕欺眾，而這點在智達編寫《歸元鏡》時顯得更為謹慎。

《歸元鏡》以傳奇形式寫成，不稱傳奇而稱「實錄」；不稱「齣」而稱「分」，共四十二分，取法《華嚴經》四十二字母之義。智達在傳奇體制下，作了名稱的微調，使其更符合佛教特質。該劇〈規約〉言明「此錄專修廬山、永明、雲棲三祖在俗以至出家成道，傳燈實行。其本傳塔銘外，不敢虛誑世俗。」<sup>83</sup>且「此錄皆真經真呪，真法真理，真祖實事，真心發願，借人顯法，權巧化導，故曰實錄。」<sup>84</sup>故其「真」同時涵括了真人實事與生命真理。細釋《歸元鏡》內容，確實不出三祖本傳、塔銘，極少虛構情節，偶有一、二，智達亦於劇後〈總評〉說明編寫用意，如第七分〈真主驅魔〉敷演貪、嗔、癡、睡四魔魔障慧遠之事，此四魔雖為虛構人物，卻象徵慧遠心魔，所以在上冊〈總評〉智達特別說明：「貪嗔癡睡，仍自心妄魔，非外魔也，輪迴六道，俱此輩造成，一離此魔，即入聖位。此分語意，極醒豁人迷，須當體認為妙。」故此分「事」雖非真，「理」則實真也；又如第三十六分〈請建朱橋〉，智達亦云：「朱橋之建，太守啟請，每人施銀八分，每椿大悲一呪，

<sup>78</sup> 關於屠隆《修文記》與屠隆生命歷程的關係，可參考林智莉：〈屠隆之信仰與生命觀——以《修文記》為核心探討〉一文分析。

<sup>79</sup> 呂天成：《曲品》，《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1982年），第6冊，頁235。

<sup>80</sup> 鄭振鐸：〈藍橋玉杵記跋〉，《中國古典戲曲序跋彙編》，頁1303。

<sup>81</sup> 明·楊之炯：《藍橋玉杵記·凡例》，《全明傳奇》（臺北：天一出版社，1983年），頁2。

<sup>82</sup> 同前註。

<sup>83</sup> 清·智達：《歸元鏡·規約》，頁9。

<sup>84</sup> 同前註。

皆是『事實』。至于潮神請旨，普陀護法，俱是『真理』。」<sup>85</sup>除內容外，在曲白的編寫上，亦多本於藏經語錄，誠如作者自謂，不敢私自臆測或攙入俗語。如第二十九分〈七筆勾塵〉敷演株宏出家機緣，劇中株宏演唱七支【駐雲飛】即株宏的出家詞〈七筆勾〉，幾乎一字不改，僅加入對白以增戲劇效果。

劇作家以「求真」的態度與原則編寫劇本，無非希望與一般娛樂用的戲曲畫清界線，表明不以虛構、奇幻引人注目，而是以真實事蹟傳達教義真理，如《曇花記·凡例》所云：「此記廣譚三教，極陳因果，專為勸化世人，不止供耳目娛玩」<sup>86</sup>，《歸元鏡·規約》亦說：「此錄本願，專在勸人念佛，戒殺持齋，求生西方，以三祖作標榜，分分皆實義，切勿隨例認戲。」<sup>87</sup>彰顯劇作的真實性與神聖意義，希望觀場者能以「認真」態度觀戲，悟得劇中實義，達到以戲化度的目的。

## (二)「求俗」以廣流傳

這類作家的作品為了宣揚教義，也特別強調「通俗」以廣流傳，但「求俗」過程有取有捨，在講求語言、文字通俗淺顯之餘，也盡量避免流於俚俗與媚俗。

屠隆在《曇花記·序》點出「理奧詞顯」即以戲傳教的原因之一，因為宗教義理往往艱奧難懂，常使聽聞者昏沉欲睡，所以劇作家才試圖以戲曲歌舞吸引信徒入門，再以淺顯文詞教化之。職是之故，他們的作品特別著眼於語言、文字的淺顯易懂，《曇花記·凡例》云：「取通俗諧口，口不用隱僻學問，艱深字眼。」<sup>88</sup>《歸元鏡·規約》亦云：「此錄情求通俗，上而慧業文人，以至稚童幼女，使無一不通曉，故一切深文奧義，不敢贅入。」<sup>89</sup> 避免深奧文字、冷僻典故，務使人人皆能通曉瞭解，才能達度化之功。

大抵上，兩人劇作均能遵守此一原則，如《曇花記》中屠隆藉西天祖師賓頭盧之口說「即心即佛」、「佛在心中」之道，他用了一個簡單譬喻，「衣裏有珠而一向行乞，咳！誰知道衣裏有珠；提燈而鄰家借炊，呸！卻原來燈即是火」<sup>90</sup>，說明求道者常無知外求，豈知佛就在自家心中。接著他又藉關羽、項羽典故明喻「了道」的境界，他說：「會得的，好似關將百萬軍中，單鎗真入，手刺顏良；不會的，好似項羽八千兵散，疋馬逃亡，身迷大澤。」<sup>91</sup>以家喻戶曉的英雄典故，淺顯易懂地達傳佛法深義。《歸元鏡》本為淨土

<sup>85</sup> 清·智達：《歸元鏡·總評》，頁219。

<sup>86</sup> 明·屠隆：《曇花記·凡例》，頁1。

<sup>87</sup> 清·智達：《歸元鏡·規約》，頁9。

<sup>88</sup> 明·屠隆：《曇花記·凡例》，頁1。

<sup>89</sup> 清·智達：《歸元鏡·規約》，頁9。

<sup>90</sup> 明·屠隆：《曇化記》，頁5。

<sup>91</sup> 同前註。

之作，淨土教義平實，勸人唸佛往生西方，智達也嚴守分際，以淺顯文字鋪演三祖修道過程，平易近人，沒有太多深奧的佛理。

但淺顯不等同於俚俗，故兩人都特別提出作品的「雅正」風格，《曇花記·凡例》第一條即說「此記雖本舊聞，多創新意，並不用俗套。」第二條又再次表明此記「尚大雅」，後人評論《曇花記》也認為「其詞華美充暢，說世情極醒。」<sup>92</sup>智達《歸元鏡·規約》也申明演述佛法之劇必求「雅調」，萬萬不能流於俚俗：

此錄皆大乘方便，絕不同目連、王氏等劇，故曲皆佛法，最喜雅調模寫，介白清楚，低昂激切，使人一見，感悟回心，不在事相奢華，跳舞繁冗。萬勿增入紙筋火器，粧點醜局，反涉惡套也。<sup>93</sup>

智達特別拈出《目連》與《王氏女》這類民間廣為流傳的佛教戲曲，認為這些戲劇表演形態奢華，跳舞繁冗，還粧點紙筋火器演出，實在有違佛法莊嚴精妙之義，應該引以為鑑。此外，也不能媚俗地效仿當時惡套，於戲劇演畢後再找雜戲一齣串演，以譁眾取寵，失去焦點。<sup>94</sup>由此可知，雖同為大乘傳教的方便法門，智達顯然自別於那種更貼近民間俚俗趣味的表演方式，而在通俗中追求一種典雅、莊嚴的風貌。

此外，科諢的穿插也是編寫時的一大挑戰。科諢本是戲曲演出要素之一，若要達到雅俗同歡，智愚共賞更是不可缺少科諢調劑。<sup>95</sup>但科諢的穿插演出往往容易落為俗套或淫褻不雅，所以用於演述聖真事蹟的劇作時更應謹慎為之。楊之炯的《藍橋玉杵記》亦演聖真故事，他在〈凡例〉中就特別提及「本傳科諢似詳，演者慎勿牽強增入，以傷大雅。」<sup>96</sup>認為科諢表演若不妥當，易傷及作品雅正內涵。的確，屠隆、智達兩人作品中極少見插科打諢情節，若有，或如《曇花記》中賓頭盧喬裝醉僧、山玄卿假扮瘋魔，來段瘋言瘋語以諷喻世人認俗為真的可笑；或如《歸元鏡》第三十分〈護法搜山〉一段山神與老虎的對白，藉諧謔對話指出五種該死之人，包括：打僧罵道、不敬三寶；忤逆爹娘、欺老凌幼；奸淫婦人、毀謗善良；專用假銀、捏做詞狀及怕老婆五種人，智達特意解釋這段話的科諢意義：

<sup>92</sup> 明·呂天成：《曲品》，頁235。

<sup>93</sup> 清·智達：《歸元鏡·規約》，頁11-12。

<sup>94</sup> 清·智達：《歸元鏡·規約》，頁11。

<sup>95</sup> 清·李漁：《閒情偶寄》「科諢第五」（上海：上海古籍出版社，2000年），頁73。

<sup>96</sup> 明·楊之炯：《藍橋玉杵記·凡例》，頁2。

搜山分中，從虎發譚，五種人該吃，是譚中發勸。怕老婆也該吃，又是勸中發科。至於父母也不孝了等語，又是科中發勸。我見你跪在土地娘娘面前，又是勸中發譚。……觀者莫作等閒看過。<sup>97</sup>

智達細說其創作手法是一連串的「譚中發勸」、「勸中發科」、「科中發勸」、「勸中發譚」，萬般用法不離一個「勸」字，所以科譚運用的目的即是勸化世人，再三提醒觀場者不可等閒看過。由此可見，插科打譚在戲曲演出實不可少，即使如《歸元鏡》等以莊嚴實錄自命者亦難避免，但在作為調劑之餘，若能凸顯其勸化、啟悟功能則更具意義，即李漁（1610-1680）所言「科譚非科譚，乃引人入道之方便法門耳。」<sup>98</sup>

### （三）戒敬的觀演態度

再者，除劇本內容的神聖意義外，演出氛圍也是這類劇作家重視的環節。民間流行的佛教劇目如《目連戲》、《王氏女》、《香山記》等，通常是在神廟劇場、鄉村聚落等開放熱鬧的場域演出，透過集體宗教氛圍渲染，傳揚教義。<sup>99</sup>但持戒的居士文人或僧人，是自別於這種俚俗、喧鬧、強化聲色效果的演出形態。他們要求演出氛圍的神聖與莊嚴，所以對演觀者的心境、態度、劇場都有嚴格規範，這些規範試圖結合演觀者同時具備的戲、佛兩種身分或處境，在他們身上實踐戲、佛融通的可能性。

就演出者而言，最常被要求必須齋戒禁欲，《曇花記·凡例》規範戲子「能齋戒扮演，上善大福。如其不能，須戒食牛、犬、鰻、鯉、龜、鱉、大蒜等口口（葷穢）物。本日如有淫慾等事，不許登場。」<sup>100</sup>《歸元鏡·規約》亦云：「搬演諸善人，當如親身說法，宜齋戒正念。」<sup>101</sup>此一規範在民間儀式戲劇亦常見。然而身為劇作家與傳道者，智達更進一步釐清、界定演員的身分與職責，他在〈戲劇融通〉中發揮前人「戲子說法」的論點，提到：

彼諸人（案指演員）苟一當場，笑也而無喜心，啼也而無悲心，惱怒也而無煩惱之念，求乞也而無貪得之懷。男女交歡而從無癡淫之想，打罵也而不嗔，殺戮也

<sup>97</sup> 清·智達：《歸元鏡》，頁 218。

<sup>98</sup> 清·李漁：《閒情偶寄》「科譚第五」，頁 76。

<sup>99</sup> 關於明代宗教類戲曲在神廟前的演出情形可參考林智莉：〈明代神廟劇場的型態及戲曲演出特色〉，《明代宗教戲曲研究》，頁 65-126。

<sup>100</sup> 明·屠隆：《曇花記·凡例》，頁 2。

<sup>101</sup> 清·智達：《歸元鏡·規約》，頁 11。

而不恨。極意拈弄，於自己主人安然不動，鑼鼓一歇，便現本地風光，瀟灑天然，具大解脫風味。較與祖師之隨機應務，菩薩之隨類度生者，又何以異乎。<sup>102</sup>

此番話肯定演員的啟發作用，當代幾位禪宗大師，包括雪浪洪恩、覺浪道盛（1592-1659）等也都提出戲子（或戲偶）因明白戲棚上一切皆假，故扮飾任何角色或敷演任何動作時均不動於心，這種不受外在牽連、看清萬緣皆假的精神對世人有極大的啟發意義。<sup>103</sup>

但除了著眼演員「度他」的啟發意義，智達更關心演員「自度」的問題，他深刻地辨析戲子終日戲場說法而不自知的行為，認為這較觀眾更易陷入迷境。他憂心地喟嘆說「戲場中日說妙法而世人不知，止供壺觴笑謔，彼戲人日轉法輪而自又不知，僅作餬口生涯。夫世人藉戲人以醒迷，而戲人復迷於所迷，是以迷人而復迷迷人也。茫茫長劫，無有出期，悲夫。」<sup>104</sup>「迷人而復迷迷人」即指戲子的迷惑又使世人再度沉迷，如此反覆循環，何有醒悟之日。所以無論觀者或演者都必須自覺於此，才有醒悟的時候。於是智達於〈規約〉中提醒演員，他們既是演出者，亦是佈道者，他們的演出是親身說法，以法布施，較之以財布施，無所差別，<sup>105</sup>只要能秉持正念演出，便可廣積福報：存者獲長壽、增智慧、釋病苦；亡者拔業障、出三塗、獲往生，<sup>106</sup>此一說法企圖擺脫純粹娛樂眾人的優伶身分——演員已非演員而是說法者，賦予演員更崇高、神聖的使命。

除了演出時必須誠心正念外，很特別的，《曇花記》與《歸元鏡》都提到「坐著搬演」一事。《曇花記》云「登場梨園，雖在官長貴家，須命坐扮演。緣裝扮多係佛祖上真，靈神大將，慎之慎之，如好自尊。不許梨園坐演者，不必扮演。」<sup>107</sup>《歸元鏡》亦云「此錄皆佛祖菩薩，萬勿使彼立演，觀古人為尸之意，益當敬信，如勢有不可者，甯弗演可也。」<sup>108</sup>兩人對此一規範都很堅持，提到若不能坐著演，不如不演。康保成考查此一「坐著演」的方式即是戲曲來自說唱的明顯證據，同時也反映戲曲早期演出形態與佛教講經的密切關係。<sup>109</sup>康保成所言極有可能，因為《曇花記》與《歸元鏡》中有許多講經說法的排場，如《曇花記》第三齣〈祖師說法〉、第七齣〈僊佛同途〉、《歸元鏡》第二分〈方便歸元〉等都是純粹說法的場面，《曇花記》的兩齣甚至有白無曲，所以坐著演是極有可能的。不過，

<sup>102</sup> 清·智達：〈戲劇融通〉，頁 222。

<sup>103</sup> 參考廖肇亨：〈禪門說戲：一個佛教文化史觀點的嘗試〉，頁 357-363。

<sup>104</sup> 清·智達：〈戲劇融通〉，頁 223。

<sup>105</sup> 同前註。

<sup>106</sup> 清·智達：〈問答因緣〉，頁 228。

<sup>107</sup> 明·屠隆：《曇花記·凡例》，頁 1。

<sup>108</sup> 清·智達：《歸元鏡·規約》，頁 10。

<sup>109</sup> 康保成：〈明清時期的佛教與地方戲〉，《2002 兩岸戲曲大展學術研討會論文集》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2003 年），頁 601。

這種表演方式發展至此，已非純粹為了配合說法演出，而是更具崇敬神靈的意義，就如同現代坐著扮仙一樣。不過，整齣戲坐著演似乎不可能，一來太單調乏味，再者由劇中繞場、戰爭、打鬥等科介看來，仍有較大的舞台動作，所以〈凡例〉中所提「坐演」一事，可能僅是針對某些特定排場或人物。

演員外，連同觀眾也一併被規範，包括齋戒禁欲，不許葷穢褻狎等，<sup>110</sup>這在一般儀式演出中亦常見。但兩人皆進一步要求觀眾的觀戲態度，諸如：齋心靜思、正心凝慮、靜坐觀賞、體悟真義等等；<sup>111</sup>更甚者，要求演出途中，若遇聖師天將登場，必須坐起立觀，如不便坐起，也要秉持尊敬整肅之心。<sup>112</sup>這種對觀眾的要求是較少見的，若智達《歸元鏡》觀看的對象皆為僧侶或有可能；但若如屠隆《曇花記》亦常於文人宴會雅集演出，觀眾是否真能配合，便很難掌握了。

無論如何，從這些規範清楚可見，不僅是劇作、劇作家本身，連演員與觀眾在此一場域中皆被替換掉純粹娛樂者的身分，而賦予更神聖的宗教使命了。

## 五、結論

明末清初佛教復興，某些居士文人或僧人企圖利用戲曲此一流行文化宣揚信仰或教義，為世人指引一條修行大道，但礙於特殊持戒身分與時人對「以戲度化」的不信任，面臨「以戲導欲」到質疑，他們積極提出反駁，在反駁的過程中也建構起戲、佛融通的理論與創作規範，屠隆與智達就是兩個代表人物。

屠隆晚年三部劇作皆為度化之作，《曇花記》修佛、《綵毫記》修仙、《修文記》由仙入佛。屠隆明白揭示人生如戲、萬緣俱假，而戲又是假中之假，以此假戲告誡世人世情皆假，於度人大業極有助益，高度肯定戲曲化度的意義。無獨有偶，湯顯祖的「二夢」也同樣具有醒覺世人的用意，《邯鄲記》寫仙事、《南柯記》寫佛事，與屠隆所作異曲同工，應是同感時代士人的困境與體認戲曲強大的教化作用，因此藉此媒介為世人指引回首神仙的英雄大道。他們論證或展演戲曲的度化功能時，雖延用前人「人生如夢」、「萬緣皆假」等固有概念，但屠隆將此一概念絕對化，直指戲場即是佛祖度人的最佳場所，捨此戲場佛祖無由度化，為戲曲與佛教做了最緊密的連結。

<sup>110</sup> 明·屠隆《曇花記·凡例》云：「此記扮演，俱是聖賢講說，僊宗佛法，不當以嬉戲傳奇目之，各宜齋戒恭敬，必能開悟心胸，增福消罪，利益無方，不許葷穢褻狎。」頁1。

<sup>111</sup> 清·智達《歸元鏡·規約》云：「觀聽諸善人，宜坐兩旁，當正心凝慮，靜念隨喜。」頁10。

<sup>112</sup> 明·屠隆《曇花記·凡例》：「遇聖師天將登場，諸公須坐起立觀。如有官府地方，體統不便起立者，亦當□□敬整肅之念。不然，請演他戲。」頁1。

但屠隆拜師曇陽子，守著八戒，又親近佛門大師，以佛教居士自居，故在戲劇創作過程受到「以戲導欲」的質疑，於是他提出種種戲、佛融通的論點，證明自己「以戲度化」的用心與可能性。這種情形到了僧人智達編寫《歸元鏡》時，也遭遇同樣的困境。智達更撰寫了〈戲劇融通〉、〈問答因緣〉及〈客問決疑〉解釋這些疑難。他直接點出「戲劇即道」，認為戲中搬演的點點滴滴就是真實人生百態，人生即為一部「世劇」，戲劇就是度人的最佳利器。更獨特的是，他進一步提出佛祖度人五大要素：佛法、世諦、文字、音律和通俗，缺一不可，《歸元鏡》正是這五種因緣和合之作。智達的說法將屠隆「如來豈能捨此戲場而度人作佛事」論點更具體化。

但戲曲畢竟是聲色演出，有違佛道清心修養的戒律，因此「以戲度化」是否確實可行？在當時引發不少質疑。管志道就曾對屠隆提出三點詰問：一、戲劇終究是聲色之作，即使用以度化，亦屬末流。二、有多少利根之人能在戲場中真正醒悟而被度化。三、劇中若援引失真，反使鈍根者認戲為真，非但無法度人，罪過更大。管志道的提問可視為時人對戲、佛融通的普遍疑慮，因為當智達編寫《歸元鏡》時亦出現相同的聲音，兩人對此都提出了辯解。屠隆認為聲色所為是為了順欲潛導；且利根之人不必多，只要有一、二人覺悟，即是功德一件。智達更以佛說戲，提出所謂的「方便法門」，他認為佛祖度人沒有定法，隨類而度，眾生必須要能體悟劇中的遊戲三昧；且以戲度化雖不一定收立即之效，悟與不悟亦非判然二途，重要的是「道種」已種，眾生透過戲劇演出知道有佛，將來便有解脫的可能。另外，屠隆與智達均表示若在法宏利生的同時，有褻謾神靈或誤導眾生之處，願受懲罰，以示決心。不過，為了避免誤導之情事，他們也再三地強調劇作的真實性。

除了提出戲、佛融通的論點，兩位劇作家也將理論融入實際創作，在劇作內容上「求真」，語言、文字表現上「求俗」，演出上「求戒敬」。

「求真」是為了彰顯作品的神聖性，避免觀眾以娛樂態度觀看，模糊了度化的目的。他們所著重的「真」或是故事本身的真實性，或是故事背後所傳達理念的真實性。雖然該類作品多涉及神魔鬼怪、上天下地之事，衛道人士總以「走火入魔」、「虛幻不實」譏之，但該類作家多強調所記、所寫為自身經歷或見聞。究竟「虛／實」的真象為何？關乎個人信仰問題，不易評論，但由劇作家再三強調所為皆「真行真法」、「真人真事」，可見其「求真」的寫作態度。

「求俗」則是為了方便宣揚教義。教義深奧難懂，為使眾生易於瞭解，故特別著重語言、文字的淺顯易懂。但淺顯並不等於鄙俚，尤其神聖之語更不宜俚俗為之，所以「雅正」是他們追求與強調的風格。此外，對於繁雜歌舞、炫目道具，一概不取。至於不可或缺的科諷穿插，則須謹慎為之，避免落入俗套或淫褻不雅，以期發揮勸諭功能。

關於演出場域的規範，除了劇本本身的神聖性外，演員與觀眾都被轉化為聖神領域的一員，而非純粹娛樂觀演者。演員必須齋戒禁欲，心誠意正地視其表演為佈施功德，以為一己積累福報。觀眾亦須齋戒，靜心觀戲，認真體悟。此外，演出時尚有特殊規定，如遇聖真出場，演員必須坐著搬演，觀眾必須立起觀看，以示尊敬等等，從種種規範的方向都顯見劇作家融戲入佛的用心。

智達的論點不必都受屠隆影響，但兩人在解決「以戲度化」或「戲、佛融通」而提出的論述卻十分相近，可知這是時人對「以戲度化」可能性的普遍質疑，而經過兩人有意或無意的辯解過程，卻梳理出戲、佛之間共同特質與融通軌道。透過這樣一個議題分析，不但可以反映出當時戲曲界與佛教界所討論與關注的議題，或許亦能提供宗教戲曲研究在劇本內容、儀式功能或表演形態以外，更多關於戲曲與宗教的本質異同及相互融通等相關理論建構之研究方向。

## 徵引文獻

### 古籍

- 戰國·莊子著，郭慶藩編，王孝魚整理：《莊子集釋》（臺北：木鐸出版社，1982年9月）。
- 宋·孟元老著，嚴文儒注譯：《新譯東京夢華錄》（臺北：三民書局，2004年1月）。
- 明·錢德洪：〈與趙大州書〉，明·周汝登編：《王門宗旨》（上海：上海古籍出版社，1997年），942冊卷8。
- 明·王畿：《王龍溪語錄》（臺北：廣文出版社，1977年）。
- 明·王世貞：《弇州山人續稿》，《明人文集叢刊》（臺北：文海出版社，1970年），第1期。
- \*明·管志道：〈答屠儀部赤水文書〉，《續問辨牘》，《四庫全書存目叢書》（臺南縣：莊嚴文化事業有限公司，1995年），子部88冊，頁62-75。
- 明·屠隆：《白榆集》（臺北：偉文圖書出版社，1977年）。
- 明·屠隆：《鴻苞》，《四庫全書存目叢書》（臺南縣：莊嚴文化事業有限公司，1995年），子部88-90冊。
- \*明·屠隆：《曇花記》，《全明傳奇》（臺北：天一出版社，1983年）。
- 明·屠隆：《修文記》，《全明傳奇》（臺北：天一出版社，1983年）。
- 明·屠隆：《娑羅館清言》，《寶顏堂秘笈》（臺北：藝文印書館，1965年），第1函。
- 明·湯顯祖著，徐朔方箋校：《湯顯祖全集》（北京：北京古籍出版社，1998年）。
- 明·鄒迪光：《調象菴稿》，《四庫全書存目叢書》（臺南縣：莊嚴文化事業有限公司，1997年），集部159冊。
- 明·沈德符：《萬曆野獲編》（北京：中華書局，2007年）。
- 明·呂天成：《曲品》，《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1982年），第6冊。
- 明·楊之炯：《藍橋玉杵記》，《全明傳奇》（臺北：天一出版社，1983年）。
- 明·謝國：《蝴蝶夢》，《全明傳奇》（臺北：天一出版社，1983年）。
- 明·瀉益智旭：《靈峰瀉益大師宗論》，《嘉興大藏經》（臺北：新文豐，1987年），第36冊，No.B348。
- 明·雲棲株宏：《竹窗隨筆》，《嘉興大藏經》（臺北：新文豐，1987年），第33冊，No.B277。
- 明·憨山德清：《憨山老人夢遊集》，《新纂續藏》（東京：株式會社國書刊行會，1975-1989年），第73冊，No.1456。
- \*清·智達：《歸元鏡》（臺中：臺中蓮社，1990年，光緒23年揚州藏經院存版影印）。
- 清·李漁：《閒情偶寄》（上海：上海古籍出版社，2000年）。

## 近人論著

- 王瓊玲：〈論湯顯祖劇作與劇論中之情、理、勢〉，《湯顯祖與牡丹亭》（臺北：中研院文哲所，2005年12月），頁171-213。
- 田仲一成著，云貴彬、于允譯：《中國戲劇史》（北京：北京廣播學院出版社，2002年）。
- \*吳新苗：《屠隆研究》（北京：文化藝術出版社，2008年4月）。
- 林智莉：《現存元人宗教劇研究》（臺北：臺灣大學中國文學研究所碩士論文，1999年）。
- 林智莉：《明代宗教戲曲研究》（臺北：政治大學中國文學系博士論文，2005年）。
- \*林智莉：〈屠隆之信仰與生命觀——以《修文記》為核心探討〉，《師大學報·語言與文學類》第56卷第2期（2011年9月），頁95-120。
- \*周尚堯：《道藝一體的可能性——以〈歸元鏡〉為研究對象》（宜蘭：佛光大學宗教學系碩士論文，2008年）。
- 容世誠：〈度脫劇的原型分析——啟悟理論的運用〉，《戲曲人類學初探——儀式、劇場與社群》（臺北：麥田，1997年6月）。
- \*徐兆安：《英雄與神仙：十六世紀中國士人的經世功業、文辭習氣與道教經驗》（新竹：清華大學歷史研究所碩士論文，2008年）。
- 郭英德：《明清文人傳奇研究》（北京：北京師範大學，2001年）。
- \*康保成：〈明清時期的佛教與地方戲〉，《2002兩岸戲曲大展學術研討會論文集》（宜蘭：傳藝中心，2003年），頁569-615。
- 陳玉女：《明代佛門內外僧俗交涉的場域》（板橋：稻鄉，2010年6月）。
- \*陳玉女：〈晚明僧俗往來書信中的對話課題——心事、家事、官場事〉，《玄奘佛學研究》第14期（2010年9月），頁89-134。
- 華瑋：〈世間只有情難訴——試論湯顯祖的情觀與他劇作的關係〉，《大陸雜誌》第86卷6期（1993年6月），頁32-40。
- \*廖肇亨：《中邊·詩禪·夢戲：明末清初佛教文化論述的呈現與開展》（臺北：允晨文化，2008年9月）。
- 蔡毅編著：《中國古典戲曲序跋彙編》（濟南：齊魯書社，1989年10月）。
- 鄭培凱：《湯顯祖與晚明文化》（臺北：允晨文化，1995年12月）。
- 謝柏梁：〈湯顯祖與他的四大名劇〉，《佳木斯大學社會科學學報》第6期（1998年），頁11-17。
- 荒木見悟著、周賢博譯：《近世中國佛教的曙光：雲棲株宏之研究》（臺北：慧明文化，2001年11月）。

（說明：徵引文獻前標示\*號者，已列入 Selected Bibliography）

## Selected Bibliography

- Chin, Da. *Gui Yuan Jing*. Taichung: Taichung Buddhist Lotus Society, 1990.
- Chu, Shiu-on. *Ying Xiong Yu Shen Xian: Shi Liu Shi Ji Zhong Guo Shi Ren De Jing Shi Gong Ye, Wen Ci Xi Qi Yu Dao Jiao Jing Yan*. Hsinchu: Institute of History National Tsing Hua University, 2008.
- Chen, Yuh-neu. “Wan Ming Seng Su Wang Lai Shu Shen Zhong De Dui Hua Ke Ti- Xin Shi, Jia Shi, Guan Chang Shi” [From the Dialogues in the Letters between Buddhist Monks and Believers in the Late Ming: Personal, Family and Official Affairs] *Xuan Zang Fo Xue Yan Jiu*, 14, 2010.9, pp 89-134.
- Guan, Zhi-dao. “Da Tu Yi Bu Chi Shui Wen Shu” *Xu Wen Bian Du, Si Ku Quan Shu Cun Mu Cong Shu*. Tainan: Solemn Culture Business Co, 1995, Zi Bu88, pp62-75.
- Kang, Bao-cheng. “Ming Qing Shi Qi De Fo Jiao Yu Di Fang Hu” in 2002 *Liang An Hu Qu Da Zhan Xiao Shu Yan Tao Hui Lun Wen Ji*. Yi-Lan: National Center for Traditional Arts, 2003, pp569-615.
- Lin, Chih-li. “Tu Long Zhi Shen Yang Yu Sheng Ming Guan” [A Study of Tu Long's Beliefs and Views on Life Using Siou Wun Ji as the Core Material.] *Journal of National Taiwan Normal University: Linguistics & Literature*, 56:2, 2011.9, pp.95-120.
- Liao, Chao-heng. *Ming mo Qing chu fo jiao wen hua lun shu de cheng xian yu kai zhan*. Taipei: Yun chen wen hua, 2008.9.
- Tu, Long. *Tan Hua Ji*. Taipei: Tain yi, 1983.
- Wu, Sin-miao. *TULONG YANJU* [A Study of Tu Long.] Beijing: Culture and Art Publishing House, 2008.4.
- Zhou, Shang-yao. *Dao Yi Yi Ti De Ke Neng Xing-- Yi Gui Yuan Jing Wei Yan Jiu Dui Xiang*. Yilan: Fo Guang University, 2008.

# A Study on the Possibility of the Integrating Drama and Buddhism and the Creative Scope from the Perspective of Buddhist Drama Creation in the Late Ming and Early Qing Dynasties

Lin, Chih-li

(Received January 2,2012; Accepted October 15,2012)

## Abstract

In the late Ming and early Qing Dynasties when Buddhism was rejuvenated, believers tried to express their beliefs by drama. Tu Long first conveyed the idea of monasticism through his dramas. His “Tan Hua Ji”, “Tsai Hao Ji” and “Siou Wun Ji” are works on human salvation, revealing the path from the secular life to the monastic life. He believed dramas are one essential salvation means for the Buddha but he had been questioned for this, as drama may “mislead people away from the right path their desires should follow.” Chin Da’s “Gui Yuan Jing” was also accused, so he wrote “Xi Ju Rong Tong”, “Wen Da Yin Yuan” and “Ke Wen Jue Yi” to elaborate the fusion of Chinese opera and Buddhism and underscored Buddha’s five essential salvation elements: Dharma, worldly truth, words, prosody and popular culture. Both dramatists incorporated theories in their creation, in which the creative ideas highlight “truth” and “popularity”. The truth of content and beliefs was underscored to fully manifest the divine meanings contained, and the use of popular language was emphasized to promote Buddhism. Besides, actors and audience must follow certain rules to transform dramas into a ritual of religious significance; this helped erase the Buddhism and drama opposition.

Keywords: Chuan Chi, Tu Long, Chin Da, “Tan Hua Ji”, “Gui Yuan Jing”, delivering people with dramas

