

淫辭艷曲與佛教： 從《西廂記》相關文本 論清初戲曲美學的佛教詮釋

廖肇亨

中央研究院中國文哲研究所助研究員

滿益智旭：「儻紙、墨、筆、手不能寫妙法者，亦必不能寫姪辭艷曲以溺人也。儻能寫姪辭艷曲者，亦必能寫妙法以昭人也。」

一、前言：「不風流處也風流」——從順治與木陳道忞的對話談起

如果沒有奉詔北上，作為深具遺民姿態的叢林領袖，木陳道忞(1596-1674)¹在

本文曾於二〇〇四年十一月十八~十九日中央研究院中國文哲研究所主辦之「經典轉化與明清敘事文學國際學術研討會」進行宣讀，感謝李玉珍教授詳盡的評論以及與會學者諸多寶貴的意見，特別是京都大學金文京教授與本所劉述先教授，同時在此對兩位匿名審查人亦一併敬伸謝悃。寫作過程中，與王瓊玲博士時相諮決，時王德威教授適於本所擔任國科會研究講座教授，因得兼收請益之功。沃我良多，感念無已。本文為國科會補助「文字禪與明代佛教思想」系列研究成果之一，計畫編號為NSC93-2411-H-003-AC。

¹ 木陳道忞，潮州茶陽人，俗姓林，幼有夙慧，讀書一目五行俱下，總角以藝文擅名鄉曲，試博士弟子，然性不耽世好，飄然有塵外想。及冠，讀《大慧語錄》，忽憶前身雲水參方，歷歷如見，參憨山、黃檗諸尊宿，皆深契之。後於密雲圓悟處開悟得法，掌書記十四年，密雲圓悟示寂，繼主天童，順治十六年奉詔入京，康熙十三年示寂，世壽七十九，僧臘五十五。著有《北遊集》、《布水臺集》等，關於木陳道忞的研究，可以參看荒木見悟：〈禪と名教——木陳道忞の變節〉，《東洋古典學研究》第1號（廣島：廣島大學，1996年），頁11-23。

此之前的事蹟或許仍將廣為傳誦，大有可能如同其平生論敵繼起弘儲(1605-1672)²一般，受到後世史家(如全祖望[1705-1755])的高度讚揚。因為木陳道忞曾作〈新蒲綠〉一詩，在那些不斷追懷逝去繁華的遺民群體當中激起陣陣共鳴，不過當他奉詔北上以後，彼此共同記憶那首孤高的旋律便陡地變奏，那凝聚多年的冰雪顯然瞬間融解，化成巨浪滔天，沖毀了江南士人、叢林所構築的價值堤防³。木陳道忞固然不是鼎革之後首位奉新朝君父之命北上的叢林領袖⁴，但姿態之招搖，議論之廣遠，實無以過之。

木陳道忞之所以奉詔入京，首要之因當然是清朝開國君主順治帝對禪宗的嗜尚⁵，其時木陳道忞為天童寺住持，經歷同門之間慘烈的鬥爭以後⁶，入主天童祖庭，繼承號稱「臨濟正傳」密雲圓悟(1566-1642)⁷一系之法脈。也因此順治帝的心目當中，木陳道忞即江南佛教具體化的呈現應無可疑。由是觀之，其與木陳道忞問答之內容代表了當時佛教的文化形象與意涵。木陳道忞想是多少帶著炫耀的心情記下他與順治帝的對話，值得注意的是：除了談禪論道、政經民生外，詩詞歌賦，甚至戲曲、小說都在他們談論的範圍。例如順治帝曾與木陳道忞談論金聖

² 繼起弘儲，俗姓李，揚州興化人。早歲出家，師事漢月法藏，為其嗣法弟子，其後十坐道場，以蘇州靈巖寺為最久。明清之際，遺民多往歸之，當時目之為「浮屠中之遺民」。生平詳見〔清〕全祖望：〈南嶽和尚退翁第二碑〉，《鮚埼亭集》(臺北：華世出版社，1977年)，卷14，頁176-177。木陳道忞與繼起弘儲兩人之間的紛爭，詳見拙作：〈惠洪覺範在明代：宋代禪學在晚明的書寫、衍異與反響〉，《中央研究院史語所集刊》第75分第4本(2004年12月)，頁797-837。

³ 木陳道忞與清初叢林的齟齬，參見陳垣：《清初僧諍記》(北京：中華書局，1962年)一書。

⁴ 在木陳道忞以前，臨濟宗玉琳通秀禪師也曾奉詔入京。其經過詳見陳垣：《清初僧諍記》一書。

⁵ 順治帝的宗教傾向夙來是爭議的焦點，總體來說，他對天主教雖然也有好感，隨著年齡增長，對禪宗的好感及興趣與日俱增，關於這方面的討論可以參見陳垣：〈順治皇帝出家〉，《陳援菴先生全集》(臺北：新文豐出版公司，1993年)，第15冊，頁303-311；魏特(Alfons Vath S. J.)著，楊丙辰譯：《湯若望傳》(臺北：臺灣商務印書館，1960年)，頁259-328。

⁶ 特別是費隱通容(1593-1661)，木陳道忞與費隱通容兩人鬥爭的詳細經過，參見野口善敬：〈費隱通容の臨濟禪の挫折——木陳道忞との對立を巡って〉，《禪學研究》第64期(1985年11月)，頁57-82。

⁷ 密雲圓悟，常州宜興人，俗姓蔣。生於明嘉靖四十五年(1566)，年三十出家，師事龍池幻有和尚，為其法嗣。後居天童開堂弘法，大振臨濟宗風。卒於崇禎十五年(1642)，年七十七。生平詳見〔明〕唐元竑：《天童密雲禪師年譜》，收入〔明〕圓悟：《密雲禪師語錄》，見《嘉興藏》(臺北：新文豐出版公司，1987年)，第10冊，頁75-87。

嘆其人，其門人記兩人之間答曰：

上曰：「蘇州有箇金若案，老和尚可知其人麼？」師曰：「聞有箇金聖歎，未知是否？」上曰：「正是其人。他曾批評得有《西廂》、《水滸傳》，議論儘有遐思，未免太生穿鑿，想是才高而見僻者。」師曰：「與明朝李贄所謂卓吾子者同一派頭耳。」⁸

金聖嘆以外，《西廂》更是兩人關心的焦點，觀以下一段可以思過半矣。

（順治帝）：「《西廂》亦有南、北調之不同，老和尚可曾看過麼？」師曰：「少季曾繙閱，至於南、北《西廂》，恣實未辦也。」上曰：「老和尚看此詞何如？」師曰：「風情韻致皆從男女居室上體貼出來，故非諸詞所逮也。」師乃問上：「《紅拂記》曾經御覽否？」上曰：「《紅拂》詞妙而道白不佳。」⁹（黑點為筆者所加，以下皆同，不再逐條一一說明）

雖然他自謙未能辨別南、北本《西廂》的差別¹⁰，且其問答中不斷推崇順治的造詣。但這段問答中透露出一些訊息仍然值得注意。首先，木陳其實平日對戲曲亦有所接觸，不致全然陌生，故可與順治帝論議《紅拂記》之得失，且曰《西廂》出於諸詞之上，顯然劣於《西廂》之「諸詞」皆曾寓目。其次，木陳必然對《西廂》某些文字印象十分深刻，才能立即有所回應，甚至以「風情韻致皆從男女居室上體貼出來」一語以概括其特色。

身為江南地方叢林一時領袖既然於「風情韻致」¹¹之戲曲一事可與天子自在問答，足證當時叢林中必有此等風尚，或退一步說：時人於叢林宗匠談曲論戲一事亦不覺奇特。順治與木陳道恣甚至藉著《西廂記》中的「怎當他臨去秋波那一轉」一句機鋒往來，《北遊集》記其經過曰：

因命侍臣取其（尤侗）文集來，內有〈臨去秋波那一轉〉時藝，上與師讀至篇末云「更請諸公下一轉語看！」上忽掩卷曰：「請老和尚下。」師

⁸ [清] 道恣：《天童弘覺恣禪師北遊集》，卷3，見《嘉興藏》，第26冊，頁295。

⁹ 同前註。

¹⁰ 「南西廂記」為以南曲演唱《西廂》故事的南戲或傳奇劇本之通稱，相對於王實甫的北曲《西廂》而言。宋、元、明初已有「古南西廂」諸本，今不傳。明崔時佩改王實甫《西廂記》為傳奇劇本，李日華復加增訂，為《南調西廂記》，嘉靖間陸采又另寫《陸天池西廂記》。今存李、陸兩本，情節與王實甫《西廂記》基本相同。由此可知：順治帝對江南文化的動態一直保持高度的關注。

¹¹ 從本文稍後所舉的例證來看，木陳道恣廣接戲曲絕非特例。筆者曾翻檢禪籍，擇摘許多叢林論戲的例證加以論究。見拙作：〈禪門說戲——一個佛教文化史觀點的嘗試〉，《漢學研究》第17卷第2期（1999年12月），頁277-298。

云：「不是山僧境界。」時昇首座在席，上曰：「天岸何如？」昇曰：「不風流處也風流。」上爲大笑。¹²

這段機鋒問答當中，木陳道忞巧妙地迴避了問題，「非山僧境界」當然表明了個人持戒精嚴的態度，對此等淫辭艷曲不曾加以留意，也順勢恭維了順治帝的博學兼覽。至於天岸昇的說法既回答了《西廂》之所以獨到的疑問，又能掩飾木陳道忞難以啓齒的窘狀，可謂機鋒銳敏。

從《北遊集》這些相關的記載，在文化史上至少透露出一些值得注意的訊息：（一）僧人於所謂小說戲曲等當時通俗文類決不陌生。也因此，我們或許也可以進一步追問：在當時佛教思想體系中，戲曲扮演著什麼角色或者特殊的意涵，其論述過程中營構的特色在在值得深思。（二）在這段問答中，金聖嘆與尤侗（1618-1704）成爲順治帝關心的焦點。金、尤二人亦於此「聖眷天寵」念念不忘，視順治帝爲生平知音，尤侗〈西廂制義〉在當時引起文人的擬作與討論，金批《西廂》更是傳誦人口，相關的討論熱度至今亦未消歇。也就是說：佛教與戲曲可至少在某些可能的層面分享某些共通的價值觀念與文化關懷。本文希望從理論思維的層次，省思明清之際的佛教與戲曲之間所共同經營的價值面向，本文亦將關注明、清的文人與叢林如何建構戲曲美學的宗教理論基礎，他們的論述是否開展了某些特殊的層面，並隨時檢視當時佛教叢林對相關文化議題的意見，尋繹兩者之間的對話所透顯的時代意義，進而就佛教在戲曲論述中可能扮演的功能，以及其與社會、文化脈絡的互動關係加以檢討。

二、「一齣好戲」：最佳演員釋迦牟尼

叢林觀戲，於禪籍、燈錄中歷歷可數，五代時，在閩地，已有禪宗門庭「排百戲接迎」的記錄¹³。晚明時，屠隆（1542-1605）爲迎接雪浪洪恩（1545-1608）與雲

¹² 道忞：《天童弘覺忞禪師北遊集》，卷2，頁293。

¹³ [宋]釋道原：《景德傳燈錄》（臺北：真善美出版社，1967年），卷18，頁161。
另外一個與佛教關係至爲密切的是至今仍然廣泛在中國鄉間與寺廟上演的目蓮戲。關於目蓮戲的背景與發展，參見陳芳英：《目蓮救母故事之演進及其有關文學之研究》（臺北：國立台灣大學出版委員會，1983年）；Stephen F. Teiser, *The Ghost Festival in Medieval China* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1988)；關於目蓮戲的研究甚夥，不勝枚舉，較爲集中處理目蓮戲與佛教的專著，可以參見凌翼雲：《目蓮戲與佛教》（廣州：廣東高等教育出版社，1998年）一書。

棲侏宏(1535-1615)入主淨慈寺，屢於淨慈寺中搬演其作《曇花記》，《淨慈寺志》具載其事，其曰：

屠儀部既以所著《曇花傳奇》證雲棲，而更迎師淨慈，證非戲論也者，先於大殿特奉師高座，列名侍左右，聽說《心經》，蓋馮開之、虞長孺為首座，而筠泉蓮、元津壑二弟子修供焉。已而用梨園樂導入戲場，師（雪浪洪恩）亦如雲棲諦觀無忤也。¹⁴

是以明清之際寺院常得觀梨園戲場，當時高僧亦作戲曲流傳於世，例如浙東曹洞宗尊宿湛然圓澄(1561-1626)¹⁵，作《魚兒佛》一劇，於當時流傳甚廣¹⁶。至於觀戲有感，發為詩文，更是所在多有，例如清初性音所編纂的《禪宗雜毒海》一書，就中收錄許多禪師觀戲之後，有感而發的詩作，甚具歷史價值¹⁷。明清之際的即非如一禪師(1616-1671)在看了三國相關的戲曲以後，作詩詠嘆關雲長義薄雲天的高行彝德，詩云：

義結當年蓋代功，而今那復繼遺風。神頭鬼臉忘為劇，千古英雄一夕中。¹⁸

¹⁴ 見釋際祥：《淨慈寺志》，《中國佛寺史志叢刊》（臺北：明文書局，1980年），第1輯，第18冊，卷10，頁733。

¹⁵ 湛然圓澄，明代曹洞宗僧。會稽人，俗姓夏，號散木道人，得戒於雲棲株宏，天啓六年十二月示寂，世壽六十六，法臘四十三。與周海門、陶望齡兄弟等人交好，一時推為浙東尊宿。關於湛然圓澄之生平，可以參見澤田瑞穗：〈明季緇流曲家散木湛然禪師事蹟〉，《佛教と中國文學》（東京：國書刊行會，1975年），頁101-113；湛然圓澄在浙東影響甚大，其禪法思想的研究，參見荒木見悟：〈明末の禪僧湛然圓澄について〉，《明代思想研究》（東京：創文社，1978年），頁329-353。

¹⁶ 《魚兒佛》一戲，又名《魚籃觀音》。乃化用著名的魚籃觀音本事。收錄於〔明〕沈泰輯：《盛明雜劇·二集》（上海：上海古籍出版社，1995年《續修四庫全書》，第1765冊），卷19，頁158-169。清初小說不詳撰人《醒世姻緣傳》一書中第八十六回言及觀看《魚籃記》的經驗，可以作為此一劇目確實於寺廟搬演的佐證。至於魚籃觀音形象的演變，可以參見 Chün-fang Yü (于君方), *Kuan-yin: the Chinese Transformation of Avalokitesvara* (New York: Columbia University Press, 2001), pp. 419-438。

¹⁷ 此處只就明顯與實際觀戲經驗相關者加以徵引，以窺此風之一端。例如斷橋倫禪師有詩記傀儡，詩云：「棚頭出沒逞風流，引得傍觀笑未休。縱使全身都放下，頂門猶掛一絲頭。」卮菴柔禪師亦有詩記傀儡，云：「三聲畫鼓兩聲鑼，鬼面神頭有許多。伎倆百般都做了，看他合煞事如何。」見〔清〕性音編：《禪宗雜毒海》，卷6，見《卮菴藏經》（臺北：新文豐出版公司，1985年），第114冊，頁168。又有不著撰人〈漢宮秋〉詩一首，詩云：「催秦夷項埽鴻溝，百戰功高莫與儔。禮樂荒唐溫樹死，月華猶照漢宮秋」，同上書，頁174。

¹⁸ 〔清〕如一：〈觀演桃園傳奇〉，《即非禪師全錄》，卷17，見《嘉興藏》，第38冊，頁702。

《三國》以外，覺浪道盛禪師(1592-1659)¹⁹也曾舉《水滸》，作為上堂說法的公案。在一段問答中，覺浪道盛表示出其於《水滸傳》之深厚造詣。云：

黃子安問：「如何得頓發大機大用？」師（覺浪道盛）曰：「要到生死結交頭上，纔迫得出，亦不是預為扭捏得來者！公看《水滸傳》麼？宋公明命石秀打探楊雄獄中消息，要去劫他回梁山。石秀纔到城，官府正恐梁山人來劫獄，刻日令先斬之。石秀事急，忽生一智，驀向法場邊高樓上從空跳下，大呼曰：『梁山泊全夥在此！』滿城人各相踐踏，不知誰是人，誰是賊，石秀斬其桎械，攜手直上山去，梁山人見之，大驚，曰：『設使統全夥去，未必容易如此也。』」士大笑曰：「奇哉！」²⁰

覺浪道盛本意原在藉石秀劫法場一事說明參禪須以生死為念，亦須在出人意表處自出手眼，其既隨手拈來，足見《水滸》必為其日常讀物之一。

除此之外，傀儡戲從流行之初伊始，禪門便常以之喻道說法，特別是臨濟宗的開山祖師臨濟義玄(?-867)禪師提出著名的臨濟三句之後²¹，傀儡成為臨濟禪法中一個重要的擬喻(metaphor)，所以例如關於傀儡的拈古頌古不計其數，足見戲曲為佛法之具體表現者，實乃淵遠流長²²，明清之際，此風趨於極盛，例如清初嶺南曹洞宗尊宿天然函昞(1608-1685)²³嘗言：

¹⁹ 覺浪道盛，本姓張，福建人，曹洞宗二十八代傳人。嗣法東苑元鏡，為明末清初曹洞宗代表人物之一，其門人有方以智(1611-1671)、倪嘉慶(1589-1659)、髡髮石谿(約1612-約1692)等人。目前關於覺浪道盛的研究，最有系統的研究應推荒木見悟著：《憂國烈火禪》(東京：研文出版，2000年)一書。另外荒木見悟著，廖肇亨譯：《覺浪道盛初探》，《中國文哲研究通訊》第9卷第4期(1999年12月)，頁95-116，亦可參考。

²⁰ [清]道盛：《示學人自看》，《天界覺浪盛禪師全錄》，卷7，見《嘉興藏》，第34冊，頁632。

²¹ 「臨濟三句」典出《臨濟錄》。原文作：「僧問：『如何是第一句？』師云：『三要印開朱點側，未容擬議主賓分。』問：『如何是第二句？』師云：『妙解豈容無著問，漚和爭負截流機。』問：『如何是第三句？』師云：『看取棚頭弄傀儡，抽牽都來裏有人。』師又云：『一句語須具三玄門，一玄門須具三要，有權有用，汝等諸人，作麼生會？』見入矢義高譯註：《臨濟錄》(東京：岩波書局，1996年)，頁28。

²² 佛教在戲劇形態發展上所扮演的重要角色，康保成論之甚詳，頗具參考價值。詳參康保成：《中國古代戲劇形態與佛教》(上海：東方出版中心，2004年)一書；亦請參見拙作：《禪門說戲——一個佛教文化史觀點的嘗試》一文。

²³ 天然函昞，俗名曾起莘，廣東番禺人，嗣法嶺南曹洞宗寶道獨，亦晚明士人出家著名之例。國變後，嶺南地方之遺民僧雲集門下，同時文采粲然，幾乎形成「中國歷史上最大的詩僧集團」(覃召文)。生平詳參汪宗衍：《明末天然和尚年譜》，收入《新編中國名人年譜集成》(臺北：臺灣商務印書館，1986年)，第20輯。近人相關的研究，可以參見蔡鴻生：《清初嶺南佛門事略》(廣州：廣東高等教育出版社，1997年)，頁53-56；姜

世尊拈花是一（出）〔齣〕好戲，列代祖師拈椎豎拂，橫說直說，是一幅古畫。²⁴

雖然戲劇往往起源於宗教儀式²⁵，但此處天然禪師用意恐並非在指出此一歷史事實，而在強調禪法與戲曲在本質上有相通之處²⁶。這段話雖然簡短，仍然值得深入分析。首先，對當時的佛教叢林而言，戲曲顯然是個十分親近的藝術形式，故而認為戲曲係禪學本質最佳的表現形式。其次，以「古畫」比喻「列代祖師」的「拈椎豎拂，橫說直說」，意在將前代祖師的各項記錄，當作一種觀照的對象。一個禪師若獲得、擁有或體證「列代祖師」悟道的歷史記錄，也就擁有了高人一等的資產。也就是說，此等知識若古董般，珍奇美麗，悅目賞心之餘，眼目與心靈也獲得充分的淨化與提升。第三，「古畫」意在比喻觀看歷代祖師記錄時的觀看方式，強調靜止的狀態²⁷，相較之下，戲劇之喻顯然在強調禪學本質當中動態的、當下呈現的，以及演員與觀者交融互攝等特徵。雖然從宋代以來，已開叢林論戲之風，在明清之際，叢林的戲劇論述提升成爲一種具有涵括時空的普遍

伯勤：《石濂大汕與澳門禪史》（上海：學林出版社，1999年），頁547-551；冼玉清：《廣東釋道著述考》，收入佛山大學佛山文史研究室、廣東省文史館編：《冼玉清文集》（廣州：中山大學出版社，1994年），頁527-544；陶迺韓：〈大乘菩薩道精神在明末清初的落實與發展——以天然一系在嶺南（廣東）的發展爲例〉，《中華佛學研究》第5期（2001年3月），頁377-410。

²⁴ [清]函昱：《廬山天然禪師語錄》，卷1，見《嘉興藏》，第38冊，頁127。

²⁵ 關於宗教與戲劇相互關係的研究成果，可以參見龍彼得（Piet van der Loon）著，王秋桂、蘇友貞譯：〈中國戲劇源於宗教儀典考〉，《中外文學》第7卷第12期（1979年5月），頁158-181。戲劇人類學家謝喜納（Richard Schechner）對儀式與戲劇的研究頗具啟發，簡單的說，其以爲在宗教儀式中的戲劇演出與宗教儀式兩者其實並非截然劃分，而是相互融攝的過程。見Richard Schechner, "From Ritual to Theatre and Back," in Richard Schechner and Mady Schuman, eds., *Ritual, Play and Performance: Reading in the Social Sciences/Theatre* (New York: The Seabury Press, 1976), pp. 196-222。其雖未必以中國戲曲爲主要討論對象，但其觀察的心得，於中國亦應適用。日本學者田仲一成先生結合文本研究與田野調查，就中國戲曲中的宗教特質此一重要課題進行一系列詳盡而有系統的研究，其經典地位早經建立。見田仲一成：《中國祭祀演劇研究》（東京：東京大學出版會，1981年）、《中國巫系演劇研究》（東京：東京大學出版會，1993年）、《中國の宗族と演劇》（東京：東京大學出版會，1985年）、《中國鄉村祭祀研究：地方劇の環境》（東京：東京大學出版會，1989年）等著作。另外容世誠：《戲曲人類學初探：儀式、劇場與社群》（臺北：麥田出版，1997）一書對此一課題亦多有涉及，值得參看。

²⁶ 關於戲曲美學與佛教之間的關係，可以參看姚文放：《中國戲劇美學的文化闡釋》（北京：中國人民大學出版社，1997年），頁175-189。

²⁷ 此處並非謂書畫全爲靜態，而是說明「古」之一字所代表的內涵。書畫是禪宗文化論述中另外一個獨立領域，不在本文討論之列。

意義，幾乎到達本體論的層次，天然禪師這句話雖然精簡，卻已透露端倪。同時代的象田即念（生平不詳）則就此大加闡論。其言曰：

王陽明云：「處處相逢總戲場，還如傀儡夜登壇。」此老自是活佛出世，點化世間，惜乎知恩者少耳。固以冷眼看來，盡乾坤大地是個戲場，男女人物是一班子弟，古今治亂興亡、貧富貴賤于中離合悲歡，是一本做不了的傳奇，奈何世人無慧眼，看不破是戲。從無始至今，將身心世界件件認以為實，而輪轉是中，無有底極，可不悲哉！故我佛特愍斯輩，示離兜率，降王宮，至有遊國四門，見生老病死，一旦感激，頓捨國城、妻子而發心出家，然後成道、說法、利生也，只為一番點化世人耳。以是知靈山一會，亦戲場也。然做戲者將千百年事攝在旦夕，令人看之，宛然《法華》云：「五十小劫，坐如食頃」而較之何異。然則豈非人人可以現證法華三昧也歟？故述是語以警策夫信者。²⁸

「盡大地乾坤」指空間的連互、「從無始至今」指超越時間的限制。「處處相逢總戲場，還如傀儡夜登壇」語出王陽明〈觀傀儡次韻〉一詩²⁹。「五十小劫」當為「六十小劫」之誤記，語出《法華經》，原云：「六十小劫，身心不動。聽佛所說，謂如食頃」³⁰原意謂專心凝志，不覺時間消逝之速。象田即念禪師此處將人生擬之於戲場，又謂佛法等同於戲場，然凡世俗人沉溺其中，無法超脫，而佛陀則於此中機關看盡無餘，不僅自在，甚至可以教化眾生。雖然同在戲場，不過俗人無法如佛祖般超脫世俗愛憎之情，徒然陷溺於富貴、名利、得失計較的愛憎當中。佛陀較常人為超脫在於不以世念掛心，生死別離之意只在「點化世人」而已。換言之，佛陀實乃一傑出之演員，能於舞臺縱橫自在。特別的是：他強調作戲者的超卓，能將千百年的時空凝於一刻，且使觀者忘記時間的消逝，充分流露對戲劇家的贊服。象田即念的這段話暗示了明、清佛教叢林看待劇場的兩個基本

²⁸ [明] 淨現：《象田即念禪師語錄》，卷3，見《嘉興藏》，第27冊，頁174。

²⁹ 王陽明〈觀傀儡次韻〉一詩云：「處處相逢是戲場，何須傀儡夜登堂。繁華過眼三更促，名利牽人一線長。禪子自應爭詫說，矮人亦復浪悲傷。本來面目還誰識，且向樽前學楚狂」，見[明]王守仁撰，吳光、錢明、董平、姚延福編校：《王陽明全集》（上海：上海古籍出版社，1992年），外集，卷1，頁711。王陽明此詩雖然可能部分來自於禪宗的啟發，不過此詩影響甚大，屢為後人稱引，相關研究可以參見趙山林：〈王陽明與戲曲〉，《中國典籍與文化》第2期（1997年2月），頁12-14；拙作：〈禪門說戲——一個佛教文化史觀點的嘗試〉。

³⁰ [姚秦]鳩摩羅什譯：《妙法蓮華經》，卷1，見《大正藏》（臺北：新文豐出版公司，1983年），第9冊，頁4上。

面向。簡單的說：即是「執著（觀者）／（演員，乃至於編劇）」之間的關係，此處以兩者對應方式說，人人觀戲，戲又與《法華》相應，則人人可證菩提。臨濟宗的百癡行元(1611-1662)³¹亦秉此意如是說道：

盡世界是箇戲場，盡世界人物是箇戲子，盡世界人物倏而生、倏而死、倏而幼、倏而老、倏而端嚴醜惡、倏而榮富困窮，種種奇詭，種種變幻，總是箇戲譜。故我佛如來識破此中關目，棄皇宮，入雪嶺，修行悟道，乃至三百餘會，演出五千四十八卷，末後拈華示眾，以正法眼藏囑咐摩訶迦葉。一本傳奇，駭人觀聽。由是四七二三，迭相唱和，天下老和尚，莫不竿木隨身，逢場作戲，為一切人指出本來真面目，以與佛祖面目相肖。³²

四七二三，謂禪門傳承，四七指西天二十八祖，二三，指東土六祖，係禪門套語。「竿木隨身」典出鄧隱峰與馬祖道一著名的問答³³。看戲的目的既然在於獲得道德或知識的啓示，那麼搬演者必當過人一等。開堂說法的老和尚們以佛陀為範本，如同戲臺上的演員吸引天人的目光，道德與智慧上成為世人的表率，這當然是因為他們對於「一切皆假」的世間已洞悉無餘。陳繼儒(1558-1639)³⁴說的更為清楚，其言曰：

未悟之前，如稚子看戲，一一皆真。既悟之後，如優人上場，悲歡離合，皆自己生，不妨衍弄。未悟之前，如猜拳射覆。既悟之後，方知拳中幾枚，覆底何物，不用問人，不用請正，所謂生殺在手，張弛在心。到此方是真英靈漢子，堂堂大丈夫也。³⁵

「稚子看戲」與「優人上場」一個關鍵的差別在於開悟。開悟以前只能隨著被

³¹ 福建漳浦人，俗姓蔡，嗣法費隱通容。

³² [清]行元：〈示梨園眾善友〉，《百癡禪師語錄》，卷18，見《嘉興藏》，第28冊，頁93。

³³ 《馬祖禪師語錄》記二人之問答云：「鄧隱峰辭祖（馬祖道一）。祖曰：『甚處去？』云：『石頭去。』祖曰：『石頭路滑。』云：『竿木隨身，逢場作戲。』便去。」此則公案頗見於宋代禪籍，如《祖堂集》等書，詳細的版本與文字校勘，詳見入矢義高譯註：《馬祖の語錄》（京都：禪文化研究所，1984年），頁75。

³⁴ 陳繼儒係晚明「山人」文士的代表人物。關於陳繼儒的研究，參看陳萬益：〈論李卓吾與陳眉公——晚明小品作家的兩種典型〉，《晚明小品與明季文人生活》（臺北：大安出版社，1987年），頁85-116；大木康：〈山人陳繼儒とその出版活動〉，明代史研究會明代史論叢編集委員會編：《山根幸夫教授退休記念明代史論叢》（東京：汲古書院，1990年），頁1233-1252。

³⁵ [明]陳繼儒：〈主人公辨〉，《白石樵真稿》（北京：北京出版社，2000年《四庫禁燬書叢刊·集部》，第66冊影印明崇禎刻本），卷24，頁420。

安排、設計的劇情流轉，哀樂之情亦隨外境變化起伏。開悟之後則「生殺在手，張弛在心」——充分自覺地掌握生命起伏的規則，同時不輕易為外境所轉變。開悟成為舞臺上下界分的標準，只有充分體證個人「萬法皆空，本無一物可得」的生命實相，才能在人生舞臺上進行精采的演出。古來悟道者首推佛陀，既然只有開悟者有資格登臺演出，佛陀當然是一位最傑出的演員，此意盡見乎福建曹洞宗尊宿永覺元賢(1578-1657)³⁶，其言曰：

佛涅槃日。上堂。釋迦文佛于四月八日降生，演出一本傳奇，自喝采開場之後，或離或合，或悲或歡。到二月十五日曲盡局終，作箇大收場，于雙林示滅。大眾！不可祇作矮人看場，須是識破他這一點毒心腸。³⁷

佛與凡夫並沒有本質上的差別，差別只在迷悟之間，陳繼儒「稚子觀戲」與「優人上場」的說法側重在客觀的描述此一現象，可惜最大的問題是隔絕兩端，消解了凡夫開悟的可能性，故而永覺元賢諄諄告誡不可單純以觀者自滿，須以開悟（「識破他這一點毒心腸」）自許。兩者在本質既然無所差別，臺下的觀眾若具有開悟的潛在質素，自然也有可能登臺，演出一齣動人心魄的精采戲劇。在這種意義之下，明清之際著名的曹洞宗尊宿覺浪道盛「臺上戲子」、「臺下戲子」之說法遠較陳繼儒為勝，其言曰：

臺上戲子，以有為無，故能如佛聖之解悟；臺下戲子，以無為有，故同眾生之執迷。世人全身是戲，大地是臺，而不能如戲子之解悟者，豈非以妄想執著自迷倒哉？使人皆能參透「以有為無」之解悟、「以無為有」之執迷，則臺上臺下，皆相忘于大化之鄉也，豈不為世、出世間之真奇特乎？³⁸

「臺上戲子」、「臺下戲子」的說法打破了陳繼儒「稚子」、「優人」隔絕兩端的說法，回到禪學傳統中「佛與眾生，等無差別」的基調，並且說明所謂解悟乃是「以有為無」——世間種種並無實相可得，若是執著於「以無為有」——乃是淹沒在起伏洶湧的現象世界之中，錯認種種感官、知覺為真實，同時陷溺於富貴權

³⁶ 永覺元賢，俗姓蔡。福建建陽人。生於明萬曆六年(1578)，初名懋德，為諸生。年四十，從壽昌無明出家，壽昌遷化後，隨博山無異往住博山，越三年，歸闕住沙縣雙髻峰。四十六歲悟道後，居甌寧金仙庵，後住鼓山，大闡曹洞宗風於八閩。清順治十三年(1657)圓寂，年八十。生平詳見〔清〕林之蕃：〈福州鼓山白雲峰湧泉禪寺永覺賢公大和尚行業曲記〉、〔清〕潘晉臺：〈鼓山永覺老人傳〉，收入〔清〕元賢：《鼓山永覺和尚廣錄》，卷30，見《嘉興藏》，第27冊，頁742-745。

³⁷ 元賢：〈住福州鼓山湧泉禪寺語錄〉，同前註，卷1，頁590。

³⁸ 道盛：〈參同說〉，《天界覺浪禪師全錄》，卷25，頁740。

勢的追求，以為此係互久常存的幸福。舞臺上的演員由於清楚地認識戲劇扮演過程中的虛妄本質，所以能超乎其上，不為世間諸相所囿，進而通過戲劇的呈現，令觀眾領悟「一切皆假」的實相，一個夠格的演員也同時必須擁有豐富的人生經驗以及智慧。

在明、清僧人的論述當中，佛陀成爲一個經驗豐富的演員（甚至編劇），從上述所引證的例子來看，這樣的說法在當時叢林甚爲普遍。他們的說法透顯出一些值得注意的特色，（一）「開悟」成爲觀眾與演員分界之間的基準，而開悟的內容即是「以有爲無」，換言之，就是對「四大皆空」此一佛教真諦的徹底掌握。易言之，此一原則也是登上舞臺的必要條件。（二）佛陀的生平對當時人而言，亦是一齣動人戲劇的題材，也代表著宗教文本與文學文本的交融互攝。（三）從「臺上戲子」與「臺下戲子」的判分，可以得知任何一個生命個體都具有成爲主角的潛能與質素，如此一來，有時是主角，有時是觀眾，上臺下臺也隨時都有可能發生。透過戲劇的觀賞與體證，對人生真諦才能有更深入的認識，演員的演出與觀眾心靈的感動同爲一個成功舞臺所不可或缺的光景。

不管是陳繼儒、永覺元賢，或者覺浪道盛，可以看出他們的說法幾乎都集中在演員論的側面，但我們知道一齣成功的戲劇，優秀的演員只是衆多條件之一，例如舞臺設計、燈光、音樂、服裝諸多條件的配合也都缺一不可。以演員爲中心的論述，意味著對行爲主體（主人公）的側重，但幾乎也將觀賞經驗限制於生活於「大地」之上的「世人」，並未考慮到舞臺背景的設計，以及敘事過程中時空跳接的合理性，而這些，在當時戲曲論著當中，則已十分成熟³⁹。從理論的完整性著眼，徒有演員論顯然是不足的。不過，在蕩益智旭(1599-1655)⁴⁰引入天台「十界互具」的觀念以後，清初佛教的戲劇論述顯然獲得另一個面相的充分開展。

³⁹ 戲曲論的發展，可以參見譚帆、陸煒：《中國古典戲曲理論史》（北京：中國社會科學出版社，1993年）；俞爲民、孫蓉蓉：《中國古代戲曲理論史通論》（臺北：華正書局，1998年）；李惠綿：《戲曲批評概念史考論》（臺北：里仁書局，2002年）等書。

⁴⁰ 蕩益智旭，俗名鍾始聲，吳縣人。生於明萬曆二十七年，卒於清順治十二年。生員出家，晚明中興天台之最大功臣，爲明末四大師之殿軍。蕩益智旭相關的研究可以參見釋聖嚴著，關世謙譯：《明末中國佛教之研究》（臺北：臺灣學生書局，1988年）；陳英善：〈蕩益智旭思想的特質及其定位問題〉，《中國文哲研究集刊》第8期（1996年3月），頁227-256；荒木見悟：〈智旭の思想と陽明學—ある佛教心學者の歩んだ道〉，《明代思想研究》，頁354-371。

三、「十界升沉」：天台學說的介入

上述象田即念論戲的文字當中曾經言及「靈山一會」⁴¹以及《法華經》⁴²，天台宗的影響依稀可辨，同時號稱中興天台的滿益智旭，也曾對「淫辭艷曲」表示過深刻的見解，其言曰：

此經五種法師：受持、讀、誦、解說、書寫也。夫受持、讀、誦、解說，能生解成觀，自軌軌他，謂之法師固宜，彼書寫胡亦稱法師哉？然書寫尤可自軌軌他，尤易生解成觀。請言之，均一紙、筆、墨也、一手腕也，以此寫淫辭艷曲，成三塗因。寫世間典籍，成天人因；寫《阿含》、三藏，成出世因；寫《大乘方等》，成菩薩因；寫《妙法蓮華》，則唯是佛因。儻紙、墨、筆、手不能寫妙法者，亦必不能寫淫辭艷曲以溺人也。儻能寫淫辭艷曲者，亦必能寫妙法以昭人也，是同一性靈也，一緣助也，一功能也。十界升沉，不分而分如此矣。且淫辭艷曲雖三塗因，亦具十界。如「聞『他若無心，我也休』」，頓明心地，非佛因乎？佛尚具，他可知矣。《妙法蓮華》雖佛界因，亦具十界。如《(法華)經》：明謗斯《(法華)經》者，獲罪無量，非地獄因乎？地獄尚具，他可知矣。嗟！嗟！手腕功能一也；紙、筆、墨緣助一也；性靈、知覺一也。十界非此，俱不成十界。因此遂互具，既成而互具矣。則必有如是相、性、體、力等百界千如，炳然在一紙墨間，一手筆間，一性靈間，性德三因，修德三因，性修相成，性修不二，可洞然於實相淵府矣。又示讀、誦者，俾解成觀發，非自軌軌他之最勝者乎？願寫者、閱者，薦此性具實相妙理，以為妙修之本，毋曰姑結遠因於久後也。妙法之師，當仁不讓，其在是與！⁴³

就筆者耳目所及，這段話似乎是叢林淵遠流長的戲劇論述中，「十界互具」與「性得佛性」、「修得佛性」等天台觀念，以及阿毗達磨中「緣」、「功能」等

⁴¹ 「靈山一會，儼然未散」典出天台智者大師，其「行法華三昧，始經三夕，誦至〈藥王品〉「心緣苦行，是真精進」句，解悟便發，見共（慧）思師處靈鷲山七寶淨土，聽佛說法」。見〔唐〕道宣：《續高僧傳》，卷17，見《大正藏》，第50冊，頁564中。

⁴² 近代學者亦有將《法華經》視為戲劇者，見田村芳朗著，釋慧嶽譯：《天台思想》（臺北：華宇出版社，1988年）第3部，第1章〈印度的戲劇詩——《法華經》〉，頁259-292。

⁴³ 〔清〕智旭：《蘊謙書法華經跋》，《靈峰滿益大師宗論》，卷7之1，見《嘉興藏》，第36冊，頁372。

觀念的首次投影。由於牽涉的佛學觀念太多，有必要先做分疏。「三塗」即地獄、畜生、餓鬼三惡道；「十界」指佛、菩薩、緣覺、聲聞、天、人、阿修羅、地獄、畜生、餓鬼十界，天台宗家謂：佛界至地獄界等十界皆同時相互具備於其他境界，十界中之任何一界，均具足十界，共計百界，此謂之「十界互具」。此百界中，每一界各具性、相、體、力、作、因、緣、果、報、本末究竟等十如，總計則有千如，稱之為「百界千如」。「性得」，主要意指先天原本即有的稟具；「修得」，意指後天努力的積累。「功能」，梵語作 *samartha*，指促成有為法結果的功用能。「緣助」，即助成機緣。「性靈」，自六朝以來，已為佛學傳統中之慣常用語，簡而言之，慣指佛性及其靈妙之作用。「聞『他若無心，我也休』」典出樓子和尚，為禪宗著名公案⁴⁴。「『性具』實相妙理」指天台性具思想，可以看出蕩益智旭這段話相當程度借用天台「性具」的理論構造⁴⁵。

這段話雖然以作者論為中心，但牽涉的層面甚廣，作者（或更具體的說，作者的心靈）成為決定升沉最緊要的關鍵⁴⁶。這段話雖然帶著二元論式的思維，但並非判然角力，而係一靈活溝通之過程，「升／沉」這兩組看似對立的概念群組，在文本以及文本的作者那裏得到清晰可見的統一，文本同時蘊涵升沉兩種不同方向的可能，理論模型當然是來自天台宗「性具善惡」此一說法的啟示。三種重要因素影響升沉的結果：一是「性靈知覺」，也就是所有作用的主體，就書寫行為而言，即作者以及其心靈作用；其次是「手腕功能」，也就是主體充分積極發揮的資具，此處當指作者之才分、學養、能力；三是「筆、紙、墨緣助」，也就是客觀環境條件的配合，在文學創造的過程中，這三者缺一不可，三者交互作用的結果集中、具體地呈現在於文本當中（「炳然在一紙墨間」），文本不只橫躺的冊頁，上升與沉淪也不是一種絕對的狀態，上升的場域仍然蘊涵著沉淪的可能，反之亦然。文本蘊涵了佛、菩薩、天、人等等無窮盡的掙扎、爭鬥、起伏升沉的戲碼，

⁴⁴ 此為禪宗史上著名的公案之一。原文作：「樓子和尚因從街市過，經酒樓下，偶整襪帶，少住，聞樓上人唱曲曰：『你既無心我便休聊』，聞，忽然大悟，從此號樓子。」收入〔宋〕法應集，〔元〕普會續集：《禪宗頌古聯珠通集》，卷40，見《嘉興藏》，第10冊，頁574。

⁴⁵ 「性具」思想是天台獨特的主張，簡單來說，一心具足十界三千法界，是故天台亦言「性惡」，以「性具」故也。關於「性具」思想的研究可以參見安藤俊雄著，釋演培譯：《天台性具思想論》（臺北：天華出版公司，1989年）；尤惠貞：《天台宗性具圓教之研究》（臺北：文津出版社，1993年）；金希庭：〈關於天台「性具善惡論」之形成與闡發之考察——以「性惡」說為中心〉，《華岡研究學報》，第2期（1997年3月），頁(7)1-(7)24。

⁴⁶ 升，指三塗以外之諸道而言；沉，指三塗惡道。

宛若一座立體而巍峨的舞臺（「十界」），這個舞臺既收納了風景，也成為風景的一部分（「互具」）。同時由於「十界互具」之故，相互交織的時空脈絡當中，由此，「小中見大，大中見小，舉一毛端建寶王刹，坐微塵裏轉大法輪」⁴⁷亦成為可能。

「盡十方世界，通是衲僧一隻眼；虛空萬象，鱗介羽毛，洪纖巨細，通是大毗盧藏一卷經」⁴⁸——文本是一座具體的舞臺，世界則是一個巨大的文本。「十界互具」的說法開啓了兩種可能。（一）由於互相涵具，於是打破了時空的限制，同時也打破了物種的限制。換言之，人獸神鬼並非不可跨越的限制，超越或沉淪都是隨時可能發生的戲碼。易言之，跨時空、跨次元的敘事當然是可能的。（二）雖然這段話仍然帶有明顯的作者中心論的色彩，不過也注意到觀者（讀者）閱讀以後的精神變化。作者與讀者都透過文本，對宇宙人生的奧義有更深一層的體悟。

「十界互具」這樣的思維極為自然地令人順勢聯想到「互文性」(intertextuality) 這樣的說法，事實上，這種相互涵攝的關係，是佛教世界觀的一個基本前提。如《維摩詰經》中的「無盡燈」法門⁴⁹、華嚴宗講「法界無盡」⁵⁰、「一切即一，一即一切」⁵¹皆是。但「十界互具」這樣的說法，較之「法界無盡」的概念更能彰顯過程中升沉不定的動態，同時也統括了過程中眾多複雜的因素。

嚴格來說，此段話語依舊帶有深重的道德涵意，淫辭艷曲主要指向三塗惡道的入口，《法華》等經典主要指向佛界，但這並非絕對不可變易的。特別是「儻能寫姪辭艷曲者，亦必能寫妙法以昭人也」這樣的講法乃將淫辭艷曲與聖典等量齊觀，換言之，文本神聖（或卑俗）的屬性並不完全是自證自明的，意義之完成

⁴⁷ [明] 李贄：〈雜說〉，《焚書》（北京：中華書局，1961年），卷3，頁96。

⁴⁸ [明] 德清：〈示懷愚修德堂主〉，《憨山老人夢遊全集》，卷3，見《卍續藏經》，第127冊，頁244引古德云。案：「盡十方世界，是衲僧一隻眼」是雪峰義存著名的公案。後半俟考。

⁴⁹ 「譬如一燈燃百千燈，冥者皆明，明終不盡。如是，諸姊！夫一菩薩開導百千眾生，令發阿耨多羅三藐三菩提心，於其道意亦不減盡。隨所說法而自增益一切善法，是名無盡燈也」，語出鳩摩羅什譯：《維摩詰所說經》，卷上〈菩薩品〉，見《大正藏》，第14冊，頁543中。

⁵⁰ 華嚴宗主張一切存在之自身皆可為主體或客體，而不論主體或客體皆融通無礙而了無矛盾，此即所謂主伴無盡；由此形成一切法，「相即相入重重無盡」之法界緣起（或無盡緣起）思想。

⁵¹ 一即一切，意謂體用相融而不二。即謂一與多可以等同，用以說明法界緣起中現象間之相即關係。此乃華嚴、天台所立圓融無礙之極理。用現代的話語來說：即意指部分與全體之間皆處於相互融攝與交融的狀態。

仍然有待於觀者的介入。「願寫者、閱者，薦此性其實相妙理，以為妙修之本」在觀者生命經驗與意義書寫交相啓迪的瞬間，淫辭豔曲亦成為悟道因緣。也就是說：《法華經》或淫辭豔曲如同一扇門扇，背後通道萬千，他們不是意義的終點，相反地，是意義的出發。

綜上所述，可以看出「十界互具」此一概念為叢林的戲劇論述提供了一個廣泛解釋「作者／觀眾」以及時空背景「存在／呈現」種種複雜關係的理論架構。由此可見，叢林不斷加深與擴大戲曲論述關懷的層面，順治帝與木陳道忞論及《西廂》也就不足為奇了。另一方面，文人所經營的戲曲美學思想與佛教如何交涉，與前述的佛教的戲曲論述是否可以互相補充等問題似乎仍有進一步討論的必要，以下以順治帝與木陳道忞談及之金聖嘆與尤侗為例，檢視是時文人的戲曲美學當中的佛教思想色彩。

四、「止借菩薩極微之一言」：金批《西廂記》的深度心理閱讀

金聖嘆研究何其多⁵²，關於金聖嘆與佛教的研究卻又何其稀少⁵³。金聖嘆之所以熱，以及其與佛教相關研究之所以冷，同樣值得關注。以上說明順治帝與木陳道忞言及金聖嘆相關的文化脈絡，足證佛教叢林於戲曲一道亦頗關注。然而楊復

⁵² 在汗牛充棟的金聖嘆研究當中，筆者始終受益的著作有陳萬益：《金聖嘆的文學批評考述》（臺北：臺灣大學文學院，1976年）；John C.Y. Wang [王靖宇], *Chin Sheng-t'an* (New York: Twayne Publishers, 1972)，此書近年由談蓓芳中譯，加以增補，重新出版，見王靖宇著，談蓓芳譯：《金聖嘆的生平及其文學批評》（上海：上海古籍出版社，2003年）；陳洪：《金聖嘆傳論》（天津：天津人民出版社，1996年）；英文的研究有，David L. Rolston, "Mr. Pingdian: Jin Shengtan and the *Shuihu zhuan*," in *Traditional Chinese Fiction and Fiction Commentary* (California: Stanford University Press, 1997), pp. 25-50。

⁵³ 關於此一議題寂寥清冷的研究狀況，近年稍有改觀。可以參見姚文放：《中國戲劇美學的文化闡釋》，頁175-189；陳洪：〈因緣生法與金聖嘆的小說創作觀〉，《淺俗之下的厚重：小說·宗教·文化》（天津：南開大學出版社，2001年），頁271-282；吳正嵐：〈華嚴心本原說與金聖嘆的文學思想〉，《東南學術》總第174期（2004年1月），頁40-45；孫開東：〈佛學禪宗與金批《西廂記》〉，《齊魯學刊》總第172期（2003年1月），頁28-33等相關研究。英文學界的研究可以參見 Patricia Sieber, "Religion and Canon Formation: Buddhism, Vernacular Literature, and the Case of Jin Shengtan (1608-1661)," *Journal of Chinese Religions* 28 (2000): 51-68。但相對於金聖嘆作品中所呈現出濃厚的佛教色彩，無疑尚有極大幅度的成長空間。

吉曾言金聖嘆「以禪學爲入門，即以禪學爲歸宿」⁵⁴，足見儘管今日學界從佛教的進路逼視，金聖嘆思想的研究依舊冷寂一片，時人於此倒是頗有會心⁵⁵。仔細審理唱經堂中的梵唄低音，恐非本文所能盡，尙須留俟他日，此處只能以《西廂記》批語爲主，就金聖嘆戲曲思想的佛教色彩加以觀察，作爲理解明清之際佛教與戲曲美學之間互動關係的一個理解基礎。

雖然金聖嘆深染晚明士林風習，其思想傾向當中儒釋調和之跡歷歷可見，不過，與佛教的淵源往往更爲其所津津樂道。例如他形容自己「自幼學佛」⁵⁶、「宿生曾受律」⁵⁷、「吾最初得見者，是《妙法蓮華經》」⁵⁸、「弟固不肖無似，然自幼受得菩薩大戒，讀過《梵網·心地》一品，因是比來細看唐人律詩，見其章章悉從心地流出。所謂心地者，只是忍辱、知足、樂善、改過四者盡之也」⁵⁹。又詭托智者大師弟子轉世憑依，在錢謙益面前扮演了一齣神鬼鬧劇⁶⁰。

金聖嘆與佛教淵源既深，佛學知識亦稱寬廣。禪、律、淨、密⁶¹、華嚴⁶²、天台（錢謙益特別拈出言及）⁶³、唯識⁶⁴，幾乎無一不在稱引之列。金聖嘆本來就是「凡一切經、史、子、集、箋疏、訓詁，與夫釋、道、內、外諸典，以及稗官野

⁵⁴ [清]楊復吉：《西城風俗記·跋》，收入《金聖嘆全集》（臺北：長安出版社，1986年），第3冊，頁707。

⁵⁵ 金聖嘆與佛教之關係之所以夙爲學者冷落，固然有許多原因。不僅由於宗教研究的冷稀。而是由於金聖嘆被解釋爲「近代化的」、「進步的」文藝理論家，列屬於「啓蒙」思想家的陣營。對於其不明顯屬於「啓蒙思想」中「開明的」、「理性的」、「反威權的」，而且明顯帶有「迷信的」或「唯心的」部分，在這樣的觀點之下，往往有無法解釋的困難。類似的觀點仍然瀰漫於學界之中，一個明顯的例子，見張國光：《金聖嘆的志與才》（南京：南京出版社，1998年），頁149-236。

⁵⁶ [清]金聖嘆：《貫華堂第六才子書西廂記》，卷7批語，《金聖嘆全集》，第3冊，頁173。

⁵⁷ 金聖嘆：〈深秋即事〉，《沉吟樓詩選》，同前註，第4冊，頁787。

⁵⁸ 金聖嘆：〈水滸傳序三〉，同前註，第1冊，頁9。

⁵⁹ 金聖嘆：〈與邵蘭雪點〉，《魚庭聞貫》，同前註，第4冊，頁45。

⁶⁰ 關於此事的經過爲：崇禎八年，金聖嘆串連友人，詭稱有女仙慈月夫人降乩附身，且稱慈月夫人爲天台智者大師高足，藉此以親近錢謙益。錢謙益對此作〈仙壇唱和詩〉、〈泐大師靈異記〉等詩文以記其事。此事詳細的經過與分析，參見陳洪：〈金聖嘆「仙壇唱和」之文化心理透視〉，《淺俗之下的厚重：小說·宗教·文化》，頁256-270。

⁶¹ 金聖嘆曾曰：「此（唐詩）便是解一切眾生語言大陀羅尼」，陀羅尼，梵語 *dhāraṇī* 的音譯，即咒語之意。語見金聖嘆：〈請雲在、聞雲二法師〉，《魚庭聞貫》，頁61。

⁶² 參見吳正嵐：〈華嚴心本原說與金聖嘆的文學思想〉一文。

⁶³ 參見陳洪：〈金聖嘆「仙壇唱和」之文化心理透視〉一文。

⁶⁴ 金聖嘆關於唯識學方面的討論，參見金聖嘆：《語錄纂》，卷2，《金聖嘆全集》，第3冊，頁782-783。

史、九彝、八蠻之所記載，無不供其齒頰。縱橫顛倒，一以貫之，毫無剩義」⁶⁵，具有融合三教的強烈傾向⁶⁶。在這樣的文化心理與知識氛圍，隨處稱引佛典原本不在意料之外，故此處思考的重點是：他從佛教獲得了什麼樣的啓迪？在他觀看品評《西廂記》時發揮了什麼樣的作用⁶⁷。

金批《西廂》讀法一個明顯的特色便是連用了十來則趙州和尚「無」字公案，這當然有可能是受到禪籍《無門關》的影響⁶⁸，不過金聖嘆也有自己的解釋。其曰：

聖嘆舉趙州「無」字說《西廂記》，此真是《西廂記》之真才實學，不是禪語，不是有無之無字。須知趙州和尚「無」字，先不是禪語，先不是有無之無字，真是趙州和尚之真才實學。⁶⁹

「不是有無之無」意味擺脫善惡截然對立的道德構式。「不是禪語」指超越禪宗的圍限，直指人類更普遍而根本的存在處境。不過既然將趙州和尚與《西廂記》並列，再次說明金聖嘆閱讀《西廂記》最重要的啓發來自佛教，懲惡揚善的道德（或者，更仔細的說，通俗的道德倫理）圖示從來不是他觀看的重點⁷⁰，換言之，他對《西廂記》的解讀亦多少有意對既有的價值圖式提出質疑，進而嘗試崩解與重構。而其理論依據至少有相當程度奠基於佛教之上，金聖嘆在總批中說：

佛言：「一切世間，皆從因生。」有因者則得生，無因者終竟不生。不見

⁶⁵ [清] 廖燕：〈金聖歎先生傳〉，《二十七松堂集》（臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，1995年），第2冊，卷14，頁573。

⁶⁶ 嶺南曹洞宗今釋澹歸對天然一門的學風如是曰：「吾家門風自然高妙，晉人清談，宋人理學，兼而有之，卻須更讀些先秦兩漢書，方足以補偏救弊」，見[清]今釋澹歸：〈上本師天然昱和尚〉第四書，《徧行堂集·尺牘》，卷1（《四庫禁燬書叢刊·集部》，第127冊影印清乾隆五年[1740]刻本），頁476。知識科際間藩籬界限的打破與熔鑄，可以說是晚明以來知識界與宗教界一個十足發人深省的文化思潮，見荒木見悟：《佛教と陽明學》（東京：第三文明社，1979年），頁13-15。

⁶⁷ 金聖嘆批點《西廂記》的研究可以參見林宗毅：〈金批「西廂記」的內在模式及其功過——兼論戲曲「分解」說〉，《漢學研究》第15卷第2期（1997年12月），頁145-169；Sally K. Church, "Beyond the Words: Jin Shengtan's Perception of Hidden Meanings in *Xixiang ji*," *Harvard Journal of Asiatic Studies* 59.1 (Jun. 1999): 5-77；郭瑞：《金聖嘆小說理論與戲劇理論》（北京：中國文聯出版公司，1993年），頁205-368。

⁶⁸ 陳洪：〈清初文論中的佛學影響〉，《南開學報》（哲學社會科學版）1996年第6期，頁49-54。

⁶⁹ 金聖嘆：〈讀第六才子書《西廂記》法〉，《貫華堂第六才子書西廂記》，卷2，頁17。

⁷⁰ 此所以金聖嘆在批語中不斷強調《西廂記》非淫書之故。參見譚帆：《金聖嘆與中國戲曲批評》（上海：華東師範大學出版社，1992年），頁52-57。

有因而不生，無因而反忽生。亦不見瓜因而莛生、莛因而反瓜生。是故如來教諸健兒，慎勿造因。⁷¹

此處雖只單獨言因，然金聖嘆甚愛用「因緣」一說，特別是在金批《水滸》。綜而觀之，此處「因」即同金批《水滸傳》「因緣」之說。「因緣」本來是佛教重要核心觀念之一，簡單的說，「因」謂直接原因，「緣」謂間接原因（條件），因緣結合而有萬物。般若中觀極力主張「衆因緣生法，我說即是無」⁷²，也就是說：世間萬物並無固定不變本質，皆係條件和合而成。金聖嘆言「因」或「因緣」當然也有重視因果律則的成分，但更多的是重視主體行為的能力，以及隨之而來的結果與影響，甚至還包含了男女情愛之意，而與世俗倫理中宿命、被動、消極的「因果報應」之說不盡相同。若與金聖嘆其他著作並而觀之，可以看出來自於唯識學的影響似乎更加明顯，特別是《成唯識論》，反而與《中論》的因緣論不盡相同⁷³。不過特別值得注意的是：金聖嘆論及「因」或「因緣」往往是與心理活動息息相關。若「因緣生法，爲其文字總持」⁷⁴、「深達十二因緣法」⁷⁵種種說法莫不當如是觀之。其曰：

諺云：「要知前世因，今生受者是。要知後世因，今生作者是。」若使張生多時心中無因，則是此時枕上無夢也。⁷⁶

⁷¹ 金聖嘆：《貫華堂第六才子書西廂記》，卷4總批，頁38-39。

⁷² 鳩摩羅什譯：《中論》，卷4〈觀四諦品〉，見《大正藏》，第30冊，頁33中。

⁷³ 金聖嘆身處明末清初「慈恩中興」唯識學復興的時代潮流之中，出身南京大報恩寺的雪浪洪恩係此一文化風潮最重要的旗手之一，蘇州士人亦深受其影響。錢謙益稱其：「賢首慈恩，二燈並傳」〈《華山雪浪大師塔銘》，《初學集》（上海：上海古籍出版社，1985年），卷69，頁1574〉、「唱演華嚴，實發因於唯識」〈《一雨法師塔銘》，同上書，頁1575〉，華嚴與唯識並傳是此際教家共通的傾向，而《成唯識論》成爲此際最重要的教典之一。巧合的是：雪浪洪恩本人正「譚詩顧曲，徒倚竟日」〈《跋雪浪師書黃庭後》，頁1800〉之代表人物，曾對戲曲發表過精到的見解。明末唯識宗復興一事，可參見釋聖巖：〈明末的唯識學者及其思想〉，《明末佛教研究》（臺北：東初出版社，1987年），頁187-236；張志強：《唯識思想與晚明唯識學研究》（高雄：佛光山文教基金會，2001年）；周齊：〈明代中後期唯識學的興起及其特點分析〉，收入黃心川主編：《玄奘精神與西部文化——玄奘精神與西部文化學術研討會論文集》（西安：三秦出版社，2002年），頁191-207；雪浪洪恩之生平及其關於戲劇的意見，參見拙作：〈雪浪洪恩初探〉，《漢學研究》第14卷第2期（1996年12月），頁35-57。

⁷⁴ 金聖嘆：《貫華堂第五才子書水滸傳》，第55回前總批，《金聖嘆全集》，第2冊，頁315。

⁷⁵ 同前註，第20回批語，頁326。

⁷⁶ 金聖嘆：《貫華堂第六才子書西廂記》，卷7批語，頁202。

這裏明顯地將因果律則歸根於心靈的作用。世界因「心」而起，因「心」而作。「心」為萬物根源與判準，當然也有陽明學的影子⁷⁷，不過此處的重點在於觀看他從佛教所獲得的啓發。世間因緣根由原來在心，張生的夢正是來自心中的翻攪。陽明所言「心」之意義當然與今人之「心理」意義不同，但在金聖嘆，言「因」、「因緣」、「極微」等不同詞語，皆或多或少帶有心理活動的意味，結果反而是偏離了陽明學的脈絡，更多地向現代意義靠攏，其所以如此，多源於其對佛教的多方鑽研。雖然前人已注意到金聖嘆曾對小說、戲曲中的人物心理活動加以關注⁷⁸，但對其佛教淵源則多略而不談。例如「極微」本為唯識家常用之概念，金聖嘆借之以言心。其言曰：

曼殊室利菩薩好論極微，昔者聖嘆聞之而甚樂焉。夫娑婆世界，大至無量由延，而其故乃起於極微。以至娑婆世界中間之一切所有，其故無不一一起於極微。此其事甚大，非今所得論。今者止借菩薩「極微」之一言，以觀行文之人之心。⁷⁹

「極微」乃 *paramāṇu* 之漢譯，意指一切物質組成中最小不可分割之元素，特別是唯識學者於此常著深意。本來講「極微」側重在客觀世界的分析，而講「因緣」重點在主體的行為與意志，但金聖嘆從「極微」獲得的啓發，在於對作者（「行文之人」）心理的重新認識⁸⁰。金聖嘆續云：

人誠推此心也以往，則操筆而書鄉黨饒壺漿之一辭，必有文也；書人婦姑勃谿之一聲，必有文也；書塗之人一揖遂別，必有文也。何也？其間皆有極微，他人以粗心處之，則無如何，因遂廢然以闕筆耳。我既適向曼殊室利菩薩大智門下學得此法矣，是雖於路旁拾取蔗滓，尚將涓涓焉壓得其

⁷⁷ 金聖嘆與陽明學的關係，參青木隆：〈明末における讀むこと—萬物一體の仁を中心に〉，《中國——社會と文化》第16號（東京：中國社會文化學會，2001年），頁119-142；青木隆：〈金聖嘆文學理論の再構成—萬物一體の仁と格物、忠恕、因緣生法〉，《中國哲學研究》（東京：東京大學中國哲學研究室，2001年）第16號，頁42-83。

⁷⁸ 參見陳洪：《金聖嘆傳論》，頁177-179；郭瑞：《金聖嘆小說理論與戲劇理論》，頁264-291。

⁷⁹ 金聖嘆：《貫華堂第六才子書西廂記》，卷4〈酬韻〉回前總批，頁61。

⁸⁰ 亦有學者見及金批《西廂記》中，「極微」一說佔有極重要的位置，例如謝柏梁以「過程論」說明「極微」，見謝柏梁：〈「此一個人」與「極微說」中國式的典型觀與細節論〉，收入章培恆、王靖宇編：《中國文學評點研究論集》（上海：上海古籍出版社，2002年），頁363-382；另外參見傅曉航：《戲曲理論史述要》（北京：文化藝術出版社，1994年），頁173-177。

漿，滿於一石，彼天下更有何逼迫題能縛我腕，使不動也哉。讀《西廂記》至〈借廂〉後、〈鬧齋〉前〈酬韻〉之一章，不覺深感於菩薩焉。⁸¹

在金聖嘆的語境中，「極微」一語兼具「細小」與「不易察覺」的雙重含意。在種種看似尋常的動作之下，其實潛含了種種複雜的動機、意圖、抑（一揖）揚（勃谿）的情感。若能仔細尋繹體察，便足以積累豐富的材料。也就是說：日常生活當中隨時充滿了心理活動的痕跡。動作是系列行為結果的呈現，涵攝了心理作用的張弛。

衆所周知，精神分析以夢的解析為起點，夢的解讀為最重要的入口。同樣，金聖嘆對夢在文學作品的作用亦極為注意。金聖嘆腰斬《水滸》至盧俊義因惡夢驚起之處，於《西廂·驚夢》一章結尾亦云：「為一部十六章之結，不止結〈驚夢〉一章也，於是《西廂記》已畢」⁸²如是一來，《西廂記》與《水滸傳》分享了同樣的結局⁸³。關於夢，金聖嘆嘗云：「天地，夢境也；衆生，夢魂也。無始以來，我不知其何年齊入夢也；無終以後，我不知其何年同出夢也。」⁸⁴這樣的講法似乎不過是傳統「人生如夢」的另一種說法而已，本來無甚特出，但金聖嘆在論夢的成因時，藉《維摩詰經》中「無明、有愛為種」⁸⁵的說法，以張生驚夢為例，明白點出夢中的遭遇，係慾望經由外界環境變化的刺激的投射與變形，對金聖嘆而言，開啓這個領域最重要的關鍵，當然主要仍然是來自佛教的啓發。

雖然以夢為主題的文學與思想源遠流長，但晚明以來，與「夢」相關之戲曲小說大行於世⁸⁶，湯顯祖「因情成夢，因夢成戲」的名言猶在耳際，金聖嘆論夢固然可以視作此種文化風氣反映之一端，當時叢林中論夢談夢之風亦盛極一時，例如憨山德清(1546-1623)言「以覺入夢，顛倒滋重。以夢入覺，當下解脫。夢覺俱非，寂爾靈知」⁸⁷、紫柏真可(1543-1603)亦曾說「夫大夢者，併夢覺而言也。

⁸¹ 金聖嘆：《貫華堂第六才子書西廂記》，卷4〈酬韻〉回前總批，頁62-63。

⁸² 同前註，卷7〈驚夢〉結尾批語，頁204。

⁸³ 筆者曾經分析明末清初的小說戲曲某種共通的結構之後的宗教意識，不妨參看。見拙作：〈晚明情愛觀與佛教交涉芻議——以《金瓶梅》為中心〉，收入王瓊玲、胡曉真主編：《欲掩彌彰：中國歷史文化中的「私」與「情」——私情篇》（臺北：漢學研究中心，2003年），頁159-178。

⁸⁴ 金聖嘆：《貫華堂第六才子書西廂記》，卷7〈驚夢〉回前總批，頁196。

⁸⁵ 鳩摩羅什譯：《維摩詰所說經》，卷中〈佛道品〉，頁549上。

⁸⁶ 關於晚明以「夢」為主題的戲曲之統計，可以參見廖藤葉：《中國夢戲研究》（臺北：學思出版社，2000年）一書的附錄部分。

⁸⁷ 德清：〈夢覺銘〉，《憨山大師夢遊全集》，卷36，頁743上。

夢覺則夢除，覺覺則覺除。覺夢俱除，始名大覺焉」⁸⁸、曹洞宗入就瑞白禪師(1584-1641)亦云「忽然一覺，如大夢醒，始知從前所作所爲，了不可得」⁸⁹等人都有過許多精闢的見解⁹⁰。但最具體而有系統的論述，或許當推徹庸周理(1591-1647)⁹¹的《夢語》。其云：「會得一夢字，學道之能事畢矣。」⁹²在一則問答中，徹庸周理更言明「夢即佛法」，其曰：

問：「夢是佛法不？」

答：「夢即佛法！」

問：「經中雖說夢，只將以喻法，使人明了。今言即夢是法，全以虛幻不實之理，以爲佛法可乎？」

答：「經云：念念中，以夢自在法門開悟世界海微塵數眾生，豈不是夢即法乎？以執著目前境界爲實故，以夢爲虛幻。殊不知，目前有爲之物，全體不實；而夢者，當體覺性也。豈可反謂虛妄不實乎？」⁹³

「覺性」，即「性覺」，指真如之體不依他起而自覺自明之意，「當體」意指事物自身，「當體性空」⁹⁴本來是大乘佛教的共法，不過可以看出徹庸周理在這裏對於傳統教法的翻轉，「當體性空」強調是世間虛妄不實的樣態，「當體覺性」的重點則在於主體的省察等積極的作用。人世由於慾望、感官的種種糾纏，錯認那旋即毀壞的青春、名利以爲是不變的真實。而在夢境中由於擺脫世俗種種牽纏，人類生存的真實樣態方足以呈現。

因此，「夢即佛法」的說法包含了兩層意義，一是「以夢自在法門開悟世界」，意謂經由體會「夢」的真諦，認識世間的實相；其次是指夢境的真實與塵世的虛妄。由是可知，金批《西廂》中論及張生之夢時曾經說道：「入夢是狀元

⁸⁸ [明]真可：〈長松茹退〉，《紫柏尊者全集》，卷9，見《卍續藏經》，第126冊，頁783。

⁸⁹ [明]明雪：《入就瑞白禪師語錄》，卷3，見《嘉興藏》，第26冊，頁759。

⁹⁰ 關於晚明叢林夢論與當時文化思潮之互動關係，筆者別撰〈僧人說夢：晚明叢林夢論試析〉一文，已於二〇〇四於十二月十日～十一日中央研究院中國文哲研究所主辦之「聖傳與詩禪：中國文學與宗教國際學術研討會」進行宣讀。

⁹¹ 徹庸周理，初號徹融，俗姓杜，雲南人。生於明萬曆十八年，年十一入雞足山大學寺禮編周爲師，後往姚城參密藏大師（紫柏真可弟子），住妙峰山。卒於清順治三年，年五十六。生平詳見[清]釋圓鼎編：《滇釋紀》，（臺北：新文豐出版公司，1989年《叢書集成續編》，第252冊），卷2，頁32-33。

⁹² [清]周理：《夢語摘要》，卷下，《嘉興藏》，第25冊，頁276。

⁹³ 同前註，頁281。

⁹⁴ 「當體性空」意謂須直觀世間無自性，因緣生法本性空寂，如幻如夢。

坊，出夢是草橋店，世間生盲之人，乃謂進草橋店後方是夢事，一何可歎。」⁹⁵此等狀似悠謬之觀點，其實正是襲自當時叢林見解。儘管如此，金聖嘆仍然具有十分醒目的位置。他明白揭示出其對心理層面的重視來自於佛教的啟發，而佛教中人卻也未必注意及此。其復對情愛慾望在心理機制的地位有清楚的認識。相對於當時承認慾望存在的時代流風，無疑更具有理論的高度⁹⁶，使他顯得格外突出。

對某些論者而言，金批《西廂》中的佛教色彩一直是個難以協調的困境，甚至言「不無神祕主義的色彩」⁹⁷，但在筆者看來，金聖嘆的說法不僅與「神祕主義」(mysticism)無緣，也並不特別神祕，對今日的讀者而言，反而應該覺得親切。在金聖嘆那裏，深度的心理閱讀可施之於作者中心的創作論，也施之於讀者中心的鑑賞論⁹⁸，戲曲以外，小說⁹⁹、詩詞其實都可以看到若干投影¹⁰⁰。此處限於篇幅，不能針對金聖嘆的思想進行全面的清理，金聖嘆對《西廂》的批語開啓了清初戲曲論述中一個特殊面相，即心理層面的高度關注，而且與當時的叢林構成了積極對話的姿態。

五、「怎當他臨去秋波那一轉」：〈西廂制義〉的社會意涵

金聖嘆之外，另外一位順治帝與木陳道忞談論的對象是尤侗¹⁰¹。順治帝與木陳道忞引為談助的「怎當他臨去秋波那一轉」，本出《西廂記》，尤侗據之以作〈怎當他臨去秋波那一轉〉時藝一篇，故其文往往又稱為〈西廂制義〉。順治帝之

⁹⁵ 金聖嘆：《貫華堂第六才子書西廂記》，卷7〈驚夢〉批語，頁198。

⁹⁶ 清初思想史一個普遍的趨勢是對人性的慾望採取合理肯認的態度，包括王夫之、陳確、陸世儀、唐甄都有類似的言論。一個簡要的歸納，可以參見蕭楚父、許蘇民：《明清啓蒙學術流變》（瀋陽：遼寧教育出版社，1995年），頁344-372。

⁹⁷ 姚文放：《中國戲劇美學的文化闡釋》，頁75。

⁹⁸ 同前註，頁67-73。

⁹⁹ 參見郭瑞：《金聖嘆小說理論與戲劇理論》，頁50-66。

¹⁰⁰ 金聖嘆曾評歐陽修〈蝶戀花〉一詞中「簾影無風」之句云：「從女兒芳心中仔細看出，乃是極動也」，可謂心理閱讀施之於詩詞的一個例子。見金聖嘆：《唱經堂批歐陽永叔詞》，《金聖嘆全集》，第4冊，頁761。

¹⁰¹ 關於尤侗的研究，參見薛若鄰：《尤侗論稿》（北京：中國戲劇出版社，1989年）一書；相關的研究則見於Judith T. Zeitlin, "Spirit Writing and Performance in the Work of You Tong (1618-1704)," *T'oung Pao* 84.1-3 (1998): 102-135. 此文主要談論尤侗與明清文人扶乩的現象，日本合山究先生也有一篇論文具有類似的旨趣，見合山究：〈明清文人のオカルト趣味〉，收入荒井健編：《中華文人生活》（東京：平凡社，1994年），頁469-502。

外，當時文人也起而效法，若黃周星(1611-1680)¹⁰²亦擬〈西廂制義〉作〈秋波六藝〉。王漁洋(1634-1711)曾說：「尤悔菴侗工樂府，嘗以「臨去秋波那一轉」公案，戲爲八股文字，世祖見而喜之。其所撰樂府，亦流傳禁中，世祖屢稱其才。」¹⁰³接著說：「近見江左黃九煙周星作〈怎當他臨去秋波那一轉〉制義七篇，亦極游戲之致。」¹⁰⁴足見兩者並而觀之，亦時人之習也。

王漁洋視〈西廂制義〉與〈秋波六藝〉爲一場遊戲，其原意當是無庸深究其深意。但遊戲本身就具有值得深入的文化意義，詮釋學家認爲「遊戲」(play)一事揭示人類存在的處境。加達默爾(Hans-Georg Gadamer)云：「遊戲的活動不僅沒有目的和意圖，而且也沒有緊張性。它好像是從自身出發而進行的，遊戲的輕鬆性在主觀上是作爲解脫而被感受的。」¹⁰⁵在加達默爾那裏，「遊戲」的特徵主要表現在三個面相。(一)主體性(二)自我表現(三)觀者。並且由主體與觀者構成一個整體¹⁰⁶。

而禪宗更是對「遊戲三昧」多所著意¹⁰⁷，六祖慧能(683-713)嘗說「見性之人，立亦得，不立亦得，去來自由，無滯無礙，應用隨作，應語隨答，普見化身，不離自性，即得自在神通，游戲三昧，是名見性。」¹⁰⁸無門慧開(1183-1260)也說：「如奪得關將軍大刀入手，逢佛殺佛，逢祖殺祖。於生死岸頭，得大自

¹⁰² 黃周星，生於明萬曆三十八年，爲明代進士。明亡後不仕，以教書、篆刻、著文爲生，與當時著名之明遺民往來交遊，並曾參與汪淇之出版事業。清康熙十八年自殺，享年六十九歲。關於黃周星的研究可以參見Ellen Widmer(魏愛蓮)：〈黃周星想像的花園〉，陳平原、王德威、商偉編：《晚明與晚清：歷史傳承與文化創新》(武漢：湖北教育出版社，2002年)，頁42-52。

¹⁰³ [清]王士禛撰，靳斯仁點校：《池北偶談》(北京：中華書局，1982年)，卷15，頁357。

¹⁰⁴ 同前註。

¹⁰⁵ 加達默爾著，洪漢鼎、夏鎮平譯：《真理與方法：哲學詮釋學的基本特徵》(臺北：時報文化出版公司，1993年)，頁154。

¹⁰⁶ 同前註，頁153-160。

¹⁰⁷ 關於「遊戲三昧」的研究，參見吳汝鈞：〈游戲三昧：禪的美學情調〉，《游戲三昧：禪的實踐與終極關懷》(臺北：臺灣學生書局，1993年)，頁159-218。不過吳先生此文側重在美學(特別是美術)情調的分析，禪宗傳統將「遊戲三昧」與戲劇連而稱之者，有覺浪道盛禪師。在一則問答中，覺浪道盛把「遊戲三昧」與其「臺上／臺下」戲子之說聯繫起來。原文作：「問曰：『佛教有超凡化聖之說，師果能親證其旨乎?』予曰：『須深悟得遊戲三昧可也。』公曰：『如何即能悟?』予曰：『公見夫戲子乎?在臺下即凡，在臺上即聖。』」見道盛：〈室中示諸衲子及眾居士〉，《天界覺浪道盛禪師全錄》，卷7，頁633。

¹⁰⁸ [元]宗寶編：《六祖大師法寶壇經·頓漸》，見《大正藏》，第48冊，頁358下。

在，向六道四生中，遊戲三昧。」¹⁰⁹也就是說「遊戲三昧」與開悟見性在某種意義來說是相通的。意謂在生死海中出入無礙。三昧，*samādhi* 的譯語，或作三摩地。指心意專注凝定於一的工夫。「遊戲三昧」主要是指在堅定的意志之上，心無牽掛，任運無礙，自由自在，毫無拘束的境界。對照加達默爾的意見，禪宗的「遊戲三昧」除了含括加達默爾的三要件外，更強調一種破除陳規與限制的能動性。

這種自在無礙的精神，往往聚於筆墨之間，並任之揮灑與呈現¹¹⁰。所以即使〈西廂制義〉對尤侗以及當時文人來說只是一篇遊戲文字，但卻充分地「呈現自我」，當然應該重視，由於此文在當時與後世所引起的高度關注，其代表的文化意涵仍然值得深思。黃周星曾就其所以繼尤侗〈西廂制義〉後作〈秋波六藝〉之動機如是言曰：

以傳奇語參禪，自古未有也。以傳奇語為時義，尤自古未有也。聞昔有老僧所居，四壁皆畫《西廂》。或謂僧家安取此，僧曰：「吾正於此參禪耳。」請問禪機安在，曰：「吾最喜其『怎當他臨去秋波那一轉』，此語真禪機也。」宗錄中曾載此段公案，而尤君展成集中則取其語為時義一首，業已名噪上林，而友人輩尚欲余別創新裁，余亦不禁技癢。¹¹¹

這是說尤侗文中提及老僧參《西廂》的公案觸動了黃周星的靈感。此公案先見於尤侗的〈怎當他臨去秋波那一轉〉，其文曰：

噫！嘻！招楚客于三年，似曾相識；傾漢宮于一顧，無可奈何！有雙文之秋波一轉，宜小生之眼花撩亂也哉。抑老僧四壁畫《西廂》，而悟禪恰在個中。蓋一轉者，情禪也。參學人試于此下一轉語。¹¹²

「四壁畫《西廂》」其實也並非尤侗所獨創。此一公案最初與明初著名的理學家，《大學衍義補》的作者丘濬(1421-1495)¹¹³有關。馮夢龍《情史》曾載一事與

¹⁰⁹ [宋]宗紹編：《無門關》，同前註，頁293上。

¹¹⁰ 禪宗思想在藝術領域的揮灑與實踐，參彭修銀：《墨戲與逍遙——中國文人畫美學與傳統》（臺北：文津出版社，1995年）。

¹¹¹ [清]黃周星：〈秋波小引〉，《九煙先生遺集》（《續修四庫全書》，第1399冊影印清道光二十九年[1849]左詒樸刻本），卷6，頁466。

¹¹² [清]尤侗：〈怎當他臨去秋波那一轉〉，《西堂雜俎·一集》，收入《尤太史西堂全集》（《四庫禁燬書叢刊·集部》，第129冊影印清康熙刻本），卷7，頁173。

¹¹³ 丘濬，字仲深，號瓊臺，廣東瓊州府瓊山人，學者稱瓊山先生。生於明成祖永樂十九年，卒於明孝宗弘治八年。景泰五年(1454)進士，歷仕四朝，官至戶部尚書兼武英殿大學士，卒年七十五，諡文莊。丘濬為明代重要之經學家、史學家，所著《大學衍義補》

此相關，其言曰：

丘瓊山過一寺，見四壁俱畫《西廂》，丘訝曰：「空門安得有此？」僧曰：「老僧從此悟禪。」丘問：「何處得悟？」答曰：「是『怎當他臨去秋波那一轉』。」¹¹⁴

有趣的是：此則故事主角之一的丘濬曾言「多是淫詞艷曲，專說風情閨怨，非惟不足以感化人心，到反被他敗壞了風俗」¹¹⁵，有鑑於此，故著有《伍倫全備記》等劇本，首開道學與戲曲合一之風¹¹⁶。換言之，對丘濬來說，仍然有一種理想的戲曲形式，只需消掉「淫辭艷曲」的部分即可，與前述蕩益智旭的看法剛好形成某種程度的對比。尤侗化用此一公案於時藝，從黃周星的眼中來看，至少帶有兩重驚異。第一是「以傳奇語參禪」，第二是以「傳奇語為時義」，而後者「尤」為罕見，此一「尤」字充分說明：相對於「時義」，傳奇與禪學的關係更為接近，這雙重驚異意謂著黃周星固有的知識或價值體系的崩解，故而是否符合歷史真實並非其關注的焦點。「怎當他臨去秋波那一轉」居然成為禪悟體道的重要契機，而其思想特色，則概可以「情禪」一語以蔽之。

晚明的情論思維與佛教關係十分密切，馮夢龍有「情教」之說，亦頗舉佛教以為志趣之歸趨¹¹⁷。尤侗「情禪」之說，縱使其或許並非首發，然其廣為時人所重，其意義亦足當別論。情禪之為物，尤侗如是曰：

繪秋波于四壁，勘破情禪；話春夢于三生，參同空色。¹¹⁸

「參同空色」意謂「色即是空」，也就是說「空色」於人，最重要的認識應是「參

影響甚廣。關於丘濬的研究，詳參李焯然：〈丘濬之史學——讀丘濬《世史正綱》札記〉，《明史散論》（臺北：允晨文化，1988年），頁1-58；其於戲曲方面的研究，參王瓊玲：〈晚明清初戲曲審美意識中情理觀之轉化及其意義〉，《中國文哲研究集刊》第19期（2001年9月），頁183-250；司徒秀英：〈「腐臭爛」中的真善美——《伍倫全備》新議〉，《清華學報》（臺灣新竹）第30卷第3期（1990年9月）頁297-327。

¹¹⁴ [明]馮夢龍：〈畫西廂〉，《情史·情芽類》，卷15，見魏同賢主編：《馮夢龍全集》（上海：上海古籍出版社，1993年），第7冊，頁548。目前於此本事，筆者只能暫時追溯到，馮夢龍記述此事幾可斷言必另有淵源，唯其典出何處目下不得而知，俟日後詳考。

¹¹⁵ [明]丘濬：〈副末開場〉，《新刊重訂附釋標註出相伍倫全備忠孝記》，（臺北：天一出版社，1985年《全明傳奇》影印明世德堂刊本），頁2。

¹¹⁶ 參王瓊玲：〈晚明清初戲曲審美意識中情理觀之轉化及其意義〉一文。

¹¹⁷ 關於馮夢龍的情教說，可以參見陳萬益：〈馮夢龍「情教說」試論〉，《晚明小品與明季文人生活》，頁165-183。

¹¹⁸ 尤侗：〈柔鄉勝韻序〉，《西堂雜俎·一集》，卷4，頁133。

同」。故此處「情禪」不是「勘破」之對象，而是說「情禪」的首要工夫在於「勘破」。「秋波」代表流動的、變換不定的現象，乃至於種種情色的誘惑，而目光秋波之所以成爲無堅不摧的利器，係因「情」之一物巨大無窮的能量所致，故云：「秋波非能轉，情轉之也。」翕張離合之間，任何堅固的防線皆爲之傾圮，層層推倒。點燃千年封錮地層的岩漿，燒灼山野經冬樹立的林木。

情禪至少可以區分幾個不同的層次，（一）置身於畫滿《西廂》之四壁，首先令人連想到二祖調心的公案¹¹⁹。也就是在紅塵（或擬造的紅塵）中，面對世間的誘惑與衝突，藉以從事精神鍛鍊（用佛教的話叫「調伏身心」）——在某種意義來說，即是馴服或「轉化」慾望的過程。（二）因「情」悟禪，歷經世間情感的遭遇，並認識其短暫虛幻之本質（「勘破」），成爲修證禪悟的契機，這樣的想法等於是將「情」作爲「禪」的準備階段。若此靜嘯齋主人：「悟通大道，必先空破情根；空破情根，必先走入情內；走入情內，見得世界情根之虛，然後走出情外，認得道根之實。」¹²⁰的說法便是將「情」作爲入道之階也。（三）「禪在情中」就語法來說，似乎是將「禪」作爲「情」組成的一部分，但綜觀其文語境，其用意皆在強調兩者的一致性，而非其主從關係，也就是說兩者在本質、作用甚至工夫歷程上並無差別。就尤侗的語境來說，「禪在情中」其實等於「情禪不二」。

如果《西廂記》體現了情禪不二的思惟，那麼其施之於八股時藝的意義就更值得深思。黃周星說「以傳奇語爲時義，尤自古未有也」，也就是這點較「情禪」更令人驚訝。衆所周知，明代八股制藝以儒家經典爲範疇，特別是明成祖時，胡廣（1370-1418）編纂的《四書大全》、《五經大全》、《性理大全》（合稱「三大全」）¹²¹，以朱註爲準則，加之以嚴格的格式規定，易言之，八股制藝儼若帝國理

¹¹⁹ 「二祖調心」之公案原文作：「（二祖慧可）韜光混跡，變易儀相。或入諸酒肆，或過於屠門。或習街談，或隨廝役。人問之曰：『師是道人，何故如是？』師曰：『我自調心，何關汝事？』」見釋道原：《景德傳燈錄》，卷3，頁51。

¹²⁰ [明]靜嘯齋主人：《西遊補答問》，收入[明]董說：《西遊補》（北京：文學古籍刊行社，1955年），頁1。

¹²¹ 胡廣編三大全在思想上的意義，侯外廬有詳細的討論，見侯外廬等主編：《宋明理學史》（北京：人民出版社，1997年），卷下，頁7-54；另外參見林慶彰：《〈五經大全〉之修纂及其相關問題探究》，《中國文哲研究集刊》創刊號（1991年3月），頁361-383。Benjamin A. Elman, *A Cultural History of Civil Examinations in Late Imperial China* (Berkeley: University of California Press, 2000), pp. 106-119.

想的文化書寫¹²²。易言之，時文制義之目的，當然不是爲了經學或儒家義理的研析，而在於官方意識形態的理想呈現¹²³。事實上，晚明以來，八股制義與經學緊密結合的寫作方式本身已呈現了鬆動的局面，例如晚明著名的經學家郝敬(1558-1639)¹²⁴對當時佛教盛行反映在經學的情形如是說道：

今聖學寂寥，百氏蠶午，而浮屠氏尤爲猖獗，無論縉紳先生，宦成解組，談空說苦。雖青衿小子，蹭蹬學步，而亦厭薄規矩，奔趨左道。無論翰墨遊戲，捉麈清談，夸毗因果，雖六經、《四書》、博士制義，而亦牽帥禪解，剝蝕聖真。……世道、經術、人心、士風如今日者，可不爲痛哭流涕長大息也哉。¹²⁵

這是說聖學遭受禪學的滲透，不免令人擔憂。稍後的顧炎武也說：「自此五十年間，舉業所用無非釋老之書」¹²⁶、「舉業至於抄佛書，講學至於會男女，考試至於鬻生員，此皆一代之大變，不在王莽、安祿山、劉豫之下。」¹²⁷這些話語容或有過激之處，但都同時可以說明佛老（異端）話語之滲入八股制義的意義不只是文章風格的推移而已，最重要的是其對社會政治脈絡的衝擊與改變。因此，〈西廂制義〉的出現，雖然只是文字遊戲，卻透顯出對政治既存價值體系的懷疑與

¹²² 八股文的文體與書寫特質，鄭健行：〈律賦與八股文〉、〈明代唐宋古文四大家「以古文爲時文」說〉有所分析，見鄭健行：《科舉考試文體論稿：律賦與八股文》（臺北：臺灣書局，1999年），頁171-188、頁189-222。另外大木康：〈明清時期科舉——文學と八股文をめぐる〉一文亦言及科舉與當時文學之關係，《中國——社會と文化》第7號（1992年），頁83-96。

¹²³ 關於科舉制度的研究至夥，無法一一列舉，宮崎市定：《科舉：中國の試験地獄》（東京：中央公論社，1963年）；Bingdi He [何柄棣], *The Ladder of Success in Imperial China: Aspects of Social Mobility, 1368-1911* (New York: Columbia University Press, 1962)。二書雖然面世多年，仍然具有參考價值。科舉在明、清時期的發展，可以參見黃明光：《明代科舉制度研究》（桂林：廣西師範大學，2000年）；商衍葵：《清代科舉考試述錄》（北京：三聯書店，1958年）；黃光亮：《清代科舉制度之研究》（臺北：嘉新水泥公司文化基金會，1976年）等著作；此外，Benjamin Elman, *A Cultural History of Civil Examinations in Late Imperial China* 一書，對於明清時代科舉的源流、經過及其得失，分析極爲精詳，頗值參看。

¹²⁴ 郝敬係晚明著名的經學家，著作甚豐，相關的研究可以參見蔣秋華：〈郝敬的詩經學〉，《中國文哲研究集刊》第12期（1998年3月），頁253-294；荒木見悟：〈郝敬の立場〉，《中國心學の鼓動と佛教》（福岡：中國書店，1995年），頁53-96。

¹²⁵ [明] 郝敬：〈報葉寅陽道尊〉，《小山草》（濟南：齊魯書社，2001年《四庫全書存目叢書補編》，第53冊影印明天啓三年[1623]刻本），卷7，頁116。

¹²⁶ [清] 顧炎武：《原抄本日知錄》（臺北：明倫出版社，1971年），卷20，頁533。

¹²⁷ 同前註，頁542。

衝擊。它結合了「異端」的禪學與「動邪僻之思」¹²⁸的戲曲，不經意之間卻轉動了固定（甚至僵化）的價值結構。

換言之，〈西廂制義〉之所以進入順治帝的視野之中，未必是贊成其書寫模式，相反的，也有可能是對政權安定的基礎構成不安，成爲一種危險的警告，是故「縉紳大人、道學夫子，未有不議其怪誕，執而欲殺」¹²⁹豈獨因文字遊戲而可遁免哉。尤侗從未如黃宗羲等人對政治意識形態的合理性有過深刻的思考，不過是以遊戲的心態，將戲曲與佛教結合起來，然而不經意間卻與政治脈絡產生離裂。當木陳道忞奉詔北上以後，恐怕也正意謂著向新政權的勢力黏合的努力。故而，當他回答「不是山僧境界」時，固然是故作矜高，但也正好反映出佛教戲曲論述面對政治時的無力，同時也暗示了此一思維由盛轉衰的命運。

六、結語：「如何是嶄新曲調」——朝向新理論的可能

明末清初「人生如戲」此等思維大興之時¹³⁰，鄒迪光（1549-?）嘗著〈觀演戲說〉一文，論當時觀劇之風甚詳，其文結尾云：「此一戲也，瞿曇氏之謂幻，漆園氏之謂夢，子輿氏之謂假。」¹³¹乃明白將「人生如戲」足見此一思維樣式與佛教、《莊子》相互聯繫，其與《莊子》的淵源此處且先弗論，在此處，佛教的因素顯然不可輕輕看過。類似「逢場作戲禪家風」¹³²想爲當時習談，尤侗有一對聯極爲膾炙人口¹³³，其云：「世界小梨園，牽帝王師相爲傀儡，二十一史，演成一

¹²⁸ 這是朱熹弟子陳淳主張禁絕戲曲的著名說法，語出〔宋〕陳淳：〈上傳寺丞論淫戲〉，《北溪大全集》（臺北：臺灣商務印書館，1983年文淵閣《四庫全書》本，第1168冊），卷27，頁9b-10a。

¹²⁹ 尤侗：〈黃九煙秋波六藝序〉，《西堂雜俎·二集》，收入《尤太史西堂全集》，卷3，頁217。

¹³⁰ 「人生如戲」的觀念固然淵遠流長，但宋代與明清之際顯然是最集中體現的時代，特別是明清之際的文學與思想家對此做了極深入精采的開發。參見合山究：〈明末清初における「人生はドラマである」の說〉，收入荒木教授退休記念會編：《荒木教授退休記念——中國哲學史研究論集》（福岡：葦書房，1981年），頁619-634；佛教方面的解釋見拙作：〈禪門說戲——一個佛教文化史觀點的嘗試〉一文。

¹³¹ 〔明〕鄒迪光：〈觀演戲說〉，《鬱儀樓集》（臺南：莊嚴文化事業公司，1997年《四庫全書存目叢書·集部》，第158冊影印明萬曆刻本），卷42，頁763。

¹³² 盧若騰：〈海印巖觀劇次和諸葛士年〉：「踏壁飛行鎖子骨，逢場作戲禪家風」，此詩收入盧若騰：《留庵詩文集》（金門：金門縣文獻委員會，1970年），頁48。

¹³³ 參合山究：〈明末清初における「人生はドラマである」の說〉。

部傳奇；佛門大養濟，收鰥寡孤獨爲丘尼，億千萬人，遍受十方供養」¹³⁴亦梨園與佛門並舉之明證。佛教在戲曲理論層面不斷拓展此一論述的各種可能。本文主要提出四個方向。首先係以演員論爲中心，將釋迦牟尼比喻成爲一個出色的演員，將其一生之經歷比喻成一齣動人的戲劇。必須先理解禪學傳統脈絡中，佛陀在此時被視爲一個傑出的演員，才能理解當時禪僧上堂說法時，何以經常以伶人自喻。例如明清之際著名的遺民僧千山函可(1616-1659)，被視爲遼東禪學之祖¹³⁵，其甫抵遼東之際，便曾如是說道：

山僧到來，一向塗朱抹粉，弄鬼裝神，惹得爾者裏喜底喜，笑底笑，怒底怒，罵底罵，今日未免重拈拍板，另換新腔，且道如何是(斬)[斬]新曲調。¹³⁶

綜上觀之，「換新腔」即「開宗立派」之意，「塗朱抹粉」即「登堂說法」的擬劇化說法。自設優人，即以佛陀自喻也。用覺浪道盛的詞話來說，此即「臺上戲子」對「臺下戲子」發聲說話。佛教，特別是禪宗，格外重視主體性的覺醒。在短暫倏忽的時空中，不爲流轉紛雜的塵囂所拘，藉之以破除對於感官慾望與功名利祿執著的妄念。生命中的種種歷程，都可能將是啓悟 (initiation) 的契機。經由「臺上戲子」與「臺下戲子」的說法，消解「演員／觀眾」之間的界限，不僅將「衆生即佛」、「佛即衆生」此一基本信念生動地呈現出來，觀眾同時也是參與者，潛藏了一種開放劇場的可能。

其次，滿益智旭刻意地將天台宗「十界互具」的概念引入佛教的戲曲論述當中，至少有幾重特別的意義，首先，關懷的重心從表演的主體衍及舞臺空間的配置等相關問題，對於客觀條件有更深刻的反省。其次，「十界互具」爲敘事過程中的時空轉接與異類同臺演出深化其理論基礎。同時，天台與《法華經》在叢林戲曲論述中比重的加強一事也說明此際叢林觀戲論戲之風係瀰漫開展於叢林之間，而其不斷從各種角度翻新閱讀的現象更是格外引人深思。

¹³⁴ 尤侗：《五九枝譚》，《西堂雜俎·一集》，卷8，頁180。

¹³⁵ 函可，字祖心，號剩人。本名韓宗騷，廣東博羅人，禮部尚書韓日鑽之子，崇禎十二年出家，嗣法嶺南曹洞宗宗寶道獨。生於萬曆三十九年，卒於順治十六年，年四十九。乙酉年，因《再變記》事件流放寧古塔至死。清初流放瀋陽一帶之江南士人多依之。生平詳參汪宗衍：《明末天然和尚年譜》。關於函可的研究可以參看謝國楨：《清初流入開發東北史》（臺北：開明書店，1969年），頁10-15；《明清之際黨社運動考》，收入《民國叢書·第二編》（上海：上海書店，1990年），第25冊，頁243-249；蔡鴻生：《清初嶺南佛門事略》，頁56-61；沈玉清：《廣東釋道著述考》，頁545-554。

¹³⁶ [清]函可：《千山剩人禪師語錄》，見《嘉興藏》，第38冊，頁213。

叢林之外，當時的文人也參與了這波佛教與戲曲關係的重新詮釋，金聖嘆乃其中翹楚。金氏從佛教所獲得最重要的啟發之一便是心理層面的發現，金聖嘆本人對此亦十分自得。梁啟超(1873-1929)曾言：「佛家所說的叫做『法』，倘若有人問我法是什麼，我便一點不遲疑，答道：『就是心理學。』」¹³⁷ 金聖嘆之所以特出之處，在於將此種心理閱讀的角度施之於文學作品的鑒賞，這幾乎也同時是金聖嘆面對《西廂記》時最重要的批評視角。同時從這樣的角度出發，對以演員中心開展的佛教戲劇論述之不足正好加以適度補充。另外，明末清初大量出現以夢為主題的小說、戲曲，金聖嘆亦深染時代流風，金批《西廂》的解讀策略對心理活動的曲折與幽微與夢之間的聯繫極富識見，而開啓金聖嘆此一文化視野的窗口，其相當程度來自於佛教的啟發殆無可疑，說明了明清之際的文學閱讀佛教的重要性。

順治帝與木陳道忞所談論的另一個重要的人物是尤侗，特別是其〈西廂制義〉成為時人注目的焦點。〈西廂制義〉雖然只是尤侗的遊戲文字，但其結合禪學與傳奇的寫作方式在某種程度上卻有意無意搖動了統治的基礎。〈西廂制義〉藉著「畫《西廂》」此一公案援引禪學與傳奇共同結合的話語進入八股制義之中，一新時人耳目。不過這種華麗眩目的文字遊戲，表面上是文類的流動與學科藩籬的跨越，卻暗中涵融了拆解禮教、倫理畛域的願望與企圖，暗示了佛教某種程度的社會（或反社會）的性格¹³⁸。金聖嘆與尤侗雖然不契¹³⁹，但他們都同樣立足於佛教，對以《西廂》為主的「淫辭艷曲」進行創造性的深入解讀¹⁴⁰。

¹³⁷ 梁啟超：〈佛教心理學淺測〉，《飲冰室佛學論集》（揚州：江蘇廣陵古籍刻印社，1990年），頁369-387。

¹³⁸ 事實上，晚明佛教始終多少帶有「反社會」的性格，從「狂禪」一詞的流行多少便可略見端倪。關於晚明佛教政治性格的討論，詳參拙作：《明末清初の文藝思潮と佛教》（東京：東京大學人文社會系研究科博士論文，2001年）第2章，第3節〈明末清初における佛教の政治シンボリズム〉。

¹³⁹ 尤侗曾經批評金聖嘆，其曰：「吾鄉金聖嘆，以聰明穿鑿書史，狂放不羈，每食狗肉，登壇講經，繼流從之者甚眾」，見尤侗：《良齋雜說》，（北京：中華書局，1988年），卷5，頁99。

¹⁴⁰ 《西廂記》同時也是明代戲曲評點當中最為批評家青睞的劇目之一，相關的評點甚多，相關的研究見么書儀：〈王實甫的《西廂記》在明代〉，《元人雜劇與元代社會》（北京：北京大學出版社，1997年），頁157-171；朱萬曙：《明代戲曲評點研究》（合肥：安徽教育出版社，2002年），頁188-225；關於《西廂記》歷來研究成果及其得失，參見林宗毅：《西廂記二論》（臺北：文史哲出版社，1998年）一書。《西廂記》也是版畫的重要題材，見馬孟晶：〈耳目之玩——從「西廂記」版畫插圖論晚明出版文化對視覺性之關注〉，《國立臺灣大學美術史集刊》第13期（2002年9月），頁201-279。

晚明以來的佛教大量滲入各個不同的文化領域，包括文學、書畫，無一不留下清晰可見的痕跡。在戲劇部分，主要以「情／理」、「夢／覺」、「虛／實」之間交錯的關係討論為主，而這些課題亦多少與佛教有所交涉。佛教本身亦吸收戲曲演出的經驗，運用於其思想體系中，以表演行為作為關注的主要課題，同時也注意到舞臺配置的空間，並在金聖嘆、尤侗等文人的協力之下，對心理層面的探討深化了此一課題的討論。而禪學與戲曲的結合以後所衍生的話語，在文人的遊戲筆墨之間，無意間撞擊了國家機器書寫形態的制約與陳規。

格外值得注意的是：明末四大師之一的滿益智旭提出「儻紙、墨、筆、手不能寫妙法者，亦必不能寫姪辭艷曲以溺人也。儻能寫姪辭艷曲者，亦必能寫妙法以昭人也」的宣言，在這樣的說法之下，「姪辭艷曲」與《妙法蓮華經》成為同體異名。佛教不但將「姪辭艷曲」收攝成為其思想體系中重要的擬喻之一，並從各個不同的角度重新反省戲劇表演在人生劇場中種種可能的意蘊，同時發展出獨到的觀看策略。順治帝與當時江南叢林領袖木陳道忞之所以言及《西廂》種種斷非只是一時興起之語，如前所述，在當時的社會文化脈絡之中其發展軌跡歷歷可尋。

本文以清初戲曲思想的佛教詮釋作為觀察的對象，探析佛教觀看戲劇時可能的思維與面向。首要在補充相關的歷史知識，就中國古代戲劇思想中一個較為人所忽略的部分加以闡述，且體現了某些普遍或形上的意義。在中國文化脈絡當中，特別晚明以後，小說可以設教¹⁴¹，梨園也能立教¹⁴²。本文以明末清初《西廂

¹⁴¹ 「小說設教」的說法來自錢大昕，其曰：「古有儒、釋、道三教，自明以來又多一教，曰：小說。小說演義之書，未嘗自以為教也，而士大夫、農工、商賈無不習聞之，以至兒童、婦女、不識字者亦皆聞而如見之。是其教較之儒、釋、道而更廣也。釋、道猶勸人以善，小說專導人以惡，奸邪淫盜之事，儒、釋、道書所不忍斥言者，彼必盡相窮形，津津樂道。以殺人為好漢，以漁色為風流，喪心病狂，無所忌憚。子弟之逸居無教者多矣，又有此等書以誘之，曷怪其近于禽獸乎！」見〔清〕錢大昕：〈正俗〉，《潛研堂文集》，卷17，《嘉定錢大昕全集》（南京：江蘇古籍出版社，1997年），第9冊，頁272。錢大昕對於小說的影響當然是持負面的看法，此先置之不論。不過小說雖然「未嘗自以為教」，卻深深影響了中國的崇拜行為與宗教知識。夏維明 (Meir Shahar) 曾以濟公為例，說明此一現象。參見 Meir Shahar, *Grazy Ji: Chinese Religion and Popular Literature* (Cambridge & London: the Harvard University Asia Center, 1998)。而濟公之外，若《西遊記》、《封神演義》對後來中國民間信仰的形態都起了一定程度的影響。

¹⁴² 「梨園教」乃閩東壽寧一種從事道法活動，兼之演出傀儡戲的教門，屬於福建道教閩山派的一個分支。道壇自稱「梨園正教」，俗稱「梨園教」。關於「梨園教」，詳參吳乃宇記述，葉明生校訂：《福建壽寧四平傀儡戲華光傳·前言》（臺北：施合鄭民俗文化基金會，2000年），頁1-52。

記》相關的佛教文化、社會脈絡嘗試勾勒可能的文化圖像，對戲劇美學與佛教之互動關係或許能提供一個重新認識的角度¹⁴³。

¹⁴³ 高行健曾指出他受到金聖嘆、馮夢龍語言魅力的吸引，又說自己受《莊子》與《金剛經》的影響，見趙毅衡：《建立一種現代禪劇——高行健與中國實驗戲劇》（臺北：爾雅出版社，1999年），頁209-210。或許可權作本文論見的一個當代註腳。

淫辭艷曲與佛教： 從《西廂記》相關文本 論清初戲曲美學的佛教詮釋

廖肇亨

本文以清初《西廂記》相關的文本及其相關的社會文化脈絡，探索明清之際的戲曲詮釋中佛教所呈現的作用，希望從理論思維的層次，省思明清之際的佛教與戲曲之間所共同經營的價值面向，亦將關注明清的文人與叢林如何建構戲曲美學的宗教理論基礎，他們的論述是否開展了某些特殊的層面，並隨時檢視當時佛教叢林對相關文化議題的意見，尋繹兩者之間的對話所透顯的時代意義，進而就佛教在戲曲論述中可能扮演的功能，以及其與社會、文化脈絡的互動關係加以檢討。當時的叢林的文化論述當中，有一種特殊的聲音，視釋迦牟尼佛的一生為一出動人的戲劇。叢林傳統的戲曲論述側重於個體性的闡發，唯獨明清之際的蕩益智旭以「不能寫淫辭艷曲者，亦不能寫妙法」的說法，又引入天台宗「十界互具」的概念對舞臺上的時空呈現提供佛教的理論基礎。另外再以金聖嘆與尤侗為例，檢視當時文人的戲曲論述與佛教之間的關係，金聖嘆的《西廂》讀法極為重視「夢／覺」之間的關係，以及心理描寫的深度，而尤侗的〈西廂制義〉則是以八股文體重現《西廂記》中的男女情懷，而此二者又與佛教有千絲萬縷的關連。

關鍵字：《西廂記》 戲曲 清代佛教 金聖嘆 尤侗

Erotica and Buddhism: The Buddhist Dimension of the Commentary of *Xixiang ji*

LIAO Chao-heng

Drama once was looked on as a kind of erotica with the potential to stir up sensation and encourage the popular audience to pursue happiness regardless of social stability. The function of Buddhism was emphasized in aesthetic theories of drama in 17th century China. This paper explores the role that Buddhism played in the commentary on drama in late imperial China by means of elucidating the related social and cultural contexts of the *Xixiang ji* (The Story of the Western Wing). It also analyzes the interrelations between religion and drama, and the value system behind Buddhist commentaries on drama of the time. In addition, it investigates the tradition and rationale of the prevailing opinion that looked on the Buddha's life as a wonderful drama, and the religious influence on drama from the Tiantai School of Buddhism. A profound psychological analysis is also found in Jin Shengtan's reading of the *Xixiang ji*, which was deeply informed by Buddhism. You Tong's reading of the *Xixiang ji*, written in the style of the eight-legged essay (*baguwen*), also touches upon many aspects of the Chan teaching in its analysis of the emotional relations between men and women in the story. The paper tries to foreground drama as an important cultural metaphor in Buddhist learning.

Keywords: *Xixiang ji* (The Story of the Western Wing) Drama
Qing Buddhism Jing Shengtan You Tong