

禪門說戲

——一個佛教文化史觀點的嘗試

廖 肇 亨*

摘要

本文旨在探討淵源自唐末、歷經宋代，至明清乃臻於極盛的「人生如戲」的觀念與佛教之間的互動關係，就歷代禪宗大師與戲劇此一藝術形式交融互攝的過程加以分析。發現從六朝的漢譯佛典開始，已經蘊含了此一思想的線索，唐宋以後，一方面由於戲劇的興盛，一方面由於禪宗的流行。禪宗祖師紛紛以戲劇為例，借以說明自身的思想體系。明末清初之際，則是此一思想發展的最高峰。當時有鄒迪光的〈觀演劇說〉，就「人生如戲」說加以充分發揮，又有覺浪道盛從禪宗的學理來說明戲劇與禪理的本質相通。可以說是禪宗美學與人生觀具體的結合與展現。本文主要以佛典與禪宗語錄為主要分析的對象，因為禪宗的語錄中言及當時思潮與藝術形式互動關係的資料至為豐富，可惜往往未為研究者所注意。然後發現戲劇在禪學體系中是一個重要的比喻，而且有基本的意涵，歷代高僧對此多所發揮。不僅如此，在大藏經中也可以發現某些高僧對戲劇實際演出效果造詣極深。若持此再與當時理學思潮相對照，可以發現禪宗高僧比理學家對戲劇的態度更為開放與積極，重新提醒我們佛教與中國文化的密切互動關係，不僅止於因果報應或「以禪喻詩」而已，同時也表現在人生觀與價值觀的融攝之上。

關鍵詞：禪宗、天童如淨、覺浪道盛、傀儡、「人生如戲」說

* 作者係日本東京大學大學院人文社會系研究科博士候選人。

一、前言

佛教與中國文學（尤其是唐詩）的關係，近年又漸漸成為學界注目的焦點，¹然論者仍多著眼於唐代詩人與當時叢林的交遊或當時佛教（特別是禪宗）思潮反映在其作品中的痕跡。類似的研究進路對了解個別作家的生命心態固有不可忽視的價值，但對理解傳統詩人作家的人生觀或文學態度如何取徑於佛教，以及佛教思想如何內化於中國傳統的價值觀之中，顯然稍有不足。由於此一問題所涉及的範疇過於龐大，非本文所能完全解決，為求周密，本文僅以禪宗戲劇觀為例，嘗試探索佛教思想與中國傳統文學觀念或人生價值交融的過程。

宋代以後的文學作品中，開始出現「人生如戲」的思想，²至明清之際乃臻於極盛。³同時唐代中期以後流行的禪宗也開始借助傀儡、戲劇的譬喻傳達背後深奧的玄理。由於宋明士人往往與當時禪門交遊密切，禪門大德如何看待此說？其是否有思想傳承的脈絡可尋？希望經由對禪門戲劇觀念的省察，對理解佛教與中國文學之間的相互關係此一複雜課題有所助益。

二、初期中國佛教與樂舞游藝之關係

先秦儒家原本極為重視禮樂的教化功能，但經過秦火之劫後，散毀甚多。漢武帝重新編製樂府時，禮官於前代雅樂已多茫然，故需多參考且引進西域的音樂形式，⁴此一趨勢至隋唐仍未稍歇。此時也正是佛教逐漸傳入中國之際，兩者之間是否存有某種程度的互動關係頗發人深省。

1 犝犝大者如孫昌武、葛兆光、覃召文以及蕭麗華諸先生之著作，餘者不遑枚舉。又日本學者於此一問題著力最早。如小林市太郎（1901-1963）著有《禪月大師の生涯と藝術》、《王維の生涯と藝術》，以上二書俱收入《小林市太郎著作集》（東京：淡交社，1973）；以及小川貫式，《佛教文化史の研究》（京都：永田文昌堂，1972）等書俱宜參看。

2 在這之前類似的概念，主要是「人生如夢」說，如莊子，乃至於唐傳奇〈枕中記〉皆是。

3 參合山究，〈明末清初における「人生はドラマである」の 説〉（〈明末清初的「人生如戲」說〉），收錄於《荒木教授退休紀念集——中國哲學史研究論集》（福岡：葦書房，1981年12月），頁 619-634，本文受合山先生大作啟發獨多，特此致謝。

4 詳參李建民，〈中國古代游藝史〉（臺北：東大圖書公司，1993年3月），頁 27-62。

佛教初入中國之際，與傳統中國價值觀念頗多衝突，同時也帶入了大量新事物，包括某些游藝樣式。⁵另外由於佛經的譯讀，促成了中國四聲的發現；⁶由於佛教儀式音樂的傳入，大量豐富了中國音樂的內容，⁷已是中國聲韻史與音樂史的常識，在此無需贅言。梵唄抑揚頓挫，音律悠揚，實無異於專家之學。湯用彤曾言：

轉讀只依經文加以歌頌，梵唄則制短偈流頌，並佐以管絃，前者雖有高下抑揚，而後者則以妙聲奉新制之歌讚，非頗通音律擅長文學者不辦。⁸

梵唄乃佛門日課，專人司掌其事，原不足為奇。⁹但更重要的是：這些僧人不僅止於叢林法事，他們也與政府合作，進行音樂的整理與創作的工作。《高僧傳》〈經師篇總論〉如是言道：

自大教東流，乃譯文者眾，而傳聲蓋寡。若用梵音以詠漢語，則聲繁而偈迫；若用漢曲以詠梵文，則韻短而辭長。（曹植）於是刪治《瑞應本起》以為學者之宗。傳聲則三千有餘，在契則四十有二。其後帛橋、支籥亦云祖述陳思，而愛好通靈，別感神制，裁變有聲，所存止一千而已。逮宋齊之間，有曇遷、僧辯、太傅、文宣等並殷勤嗟詠，曲意音律，撰集異同，斟酌科例，存于舊法，正可三百餘聲。¹⁰

此段文獻屢為各家中國音樂史所引用，關於這段話的解釋雖然並不一致，¹¹但無疑的，其出發點係由體認到中國與印度的音律的差別而起。另外同時值得注意的是：參與其事的人數之多與為時之久。易言之，其反省中國與印度（及西域）音樂差異的工作一直持續進行。¹²

在漢譯佛典中也有借音樂為喻，來說明佛教義理之處。例如《大般涅槃經》卷2曰：

復有種種歌舞伎樂、箏、笛、笙簧、簫、瑟、鼓吹，是樂音中復出是言：苦哉苦哉，世間空虛。¹³

5 同上註，頁135。

6 陳寅恪，〈四聲三問〉，收錄於《陳寅恪先生文史論文集》（香港：文文出版社，1973年1月），頁205-218；以及趙益，〈梵唄三釋〉，收錄於《中國典籍與文化》（南京：江蘇古籍出版社，1997年4月），頁91-94。

7 楊蔭瀏，《中國音樂史稿》（北京：人民音樂出版社，1981），頁157-160。

8 湯用彤，《漢魏兩晉南北朝佛教史》（北京：中華書局，1988年3月），頁94。

9 詳參趙益，〈梵唄三釋〉一文。

10 釋慧皎撰，湯用彤校注，《高僧傳》（北京：中華書局，1996），頁507-508。

11 學者對這段話的解釋不一，詳參趙益，〈梵唄三釋〉一文。

12 關於中國佛教與音樂史的關係，詳參楊蔭瀏，《中國音樂史稿》，頁157-160。

13 《大正藏》（東京：大藏出版株式會社，1962年11月），卷12，頁366。

此段話的重要性在於說明音樂是悟道的重要工具。以樂調高低起伏比喻世間虛妄的現象，必須超越這種繁華繽紛的假象才能進入真實無妄的本質世界。易言之，音樂如同繽紛不定的人生，樂音沈寂後旋歸靜默，與人生起伏無常的歷程正好若合符節。¹⁴

音律以外，佛經對人偶傀儡之為物，似乎格外感到興趣。例如《朝野僉載》中有一則有趣的記載。其言曰：

北齊有沙門靈昭，甚有巧思，武成帝令於山亭造流杯池船，每至帝前，引手取盃，船即自住。上有木小兒撫掌，遂與絲竹相應。飲訖放杯，便有木人刺還上飲，若不盡，船終不去。¹⁵

其造匠為深諳聲律與工藝的沙門靈昭，可見當時僧侶中必有精於此道者。錢鍾書曾就《列子》〈湯問〉中一則周穆王與傀儡相關的傳說，¹⁶考證佛經中與其神似文字。¹⁷佛典中藉人偶傀儡為喻說法者至眾。如《大般涅槃經》〈如來性品第四之二〉曰：「譬如幻主機關木人，人雖見屈伸俯仰，莫知其內而使之然。」¹⁸《大般涅槃經》〈聖行品第七之四〉曰：「機關木

14 關於隋唐六朝寺院的音樂活動，可參看陰法魯，〈六朝隋唐時代寺院音樂活動〉，收錄於《藏園論學集》（北京：北京大學出版社，1985），頁100-107。

15 此段文字轉引自丁言昭，《中國木偶史》（上海：學林出版社，1991年8月），頁12，筆者所用的《朝野僉載》本為《叢書集成初編》本，未可稱善本，似未見此條記錄，或別有善本。另外檢及趙守儼先生校注之《朝野僉載》（北京：中華書局，1997），亦未見獲此段文字。或《中國木偶史》之作者一時大意，誤記出處，尚冀海內通人有以教我。

16 《列子》〈湯問〉這段記載，極受戲劇史學者重視，甚至有稱其為中國戲劇史最早的文字記載。（當然今日來看，這樣的結論已禁不起檢證。）其言曰：

周穆王西巡狩，越崑崙，不至弇山，反還。未及中國，道有獻工人名偃師。穆王薦之，問曰：「若有何能？」偃師曰：「臣唯命所試，然臣已有所造，願王先觀之。」穆王曰：「日以俱來，吾與若俱觀之。」次日，偃師謁見王，王薦之。曰：「若與俱來者何人邪？」對曰：「臣之所造能倡者。」穆王驚視之，起步俯仰，信人也。巧夫！領其頤則歌合律，捧其手則舞應節。千變萬化，惟意所適。王以為實人也。與盛姬內御並觀之。技將終，倡者瞬其目而招王之左右侍妾。王大怒，立欲誅偃師，偃師大懼，立剖碎倡者以示王，皆傅會革木膠漆白黑丹青之所為，王諦料之，內則肝膽心肺脾腎腸胃，外則筋骨支節皮毛齒髮，皆假物也；而不畢具者，合會復如初。見王試，廢其心則口不能言，廢其肝則目不能視，廢其腎則足不能步。穆王始悅而歎曰：「人之巧，乃與造化同功乎。」詔貳車載之以歸，夫班輸之雲梯，墨翟之非鳶，自謂能之極也，弟子東門賈禽滑釐聞偃師之巧，以告二子，二子終身不敢語藝，而時執規矩。（以上文字，引自楊伯峻，《列子集釋》（北京：中華書局，1979年10月），頁179-181。）

17 錢鍾書，《管錐篇》（二）（北京：中華書局，1979），頁510-511。

18 《大正藏》，卷12（北本），頁390。

人亦應有我，善男子，如來亦爾。不進不止、不俯不仰、不視不徇、不苦不樂、不貪不恚、不癡不行，如來如是。」¹⁹《華嚴經》〈菩薩問明品〉曰：「如機關木人，能出種種聲，彼非我無我，業性亦如是。」²⁰

由是觀之，漢譯佛典中傀儡的比喻幾乎已成為一固定模式，錢鍾書的解釋是「言人身之非真實」，²¹其解釋固不可曰誤，然嫌略偏消極，顯然側重於「機關木人」一事，而於「有我」之喻意全未言及，傀儡俯仰全繫乎巧匠之手，如果沒有巧匠，則傀儡人偶全莫之能也。故如《大般若經》卷456復曰：

如巧工匠，或彼弟子有所為，故造諸機關，或女或男或象馬等，此諸機關雖有所作，而於彼事無所分別。何以故，機關法爾無分別故。甚深般若波羅密多亦復如是。有所為故而成立之。既成立已，所作所為而於其中都無分別，法爾無分別故。²²

《大般若經》此段話語係謂世間萬物雖然面貌或活動方式各自不同，然其背後的原理則為相通。易言之，別相後另有一共相存焉，此共相（即「巧匠」）即別相（種種機關）存有的根源，正因為「巧匠」在先，木偶方得自由活動，否則傀儡木偶即為一死物，其傀儡靈活萬端全係「巧匠」所為也。傀儡活動的方式的依準（機關法爾）即為「甚深般若波羅密」。一旦進入存有領域後，別相由於皆依據固定的準則活動，故而缺乏主觀變換的可能性，只有「巧匠」具有改變形貌與動作方式的可能性。此一「巧匠」之喻的具體指涉，即如《楞伽經》所言：

心如工伎兒，意如和伎者。²³

則「心」為此巧匠之喻，至為明顯。《大般若經》中之喻亦形容「心」代表主體能動的特質。²⁴如果沒有這種主體能動的特質，縱然肢體感官俱足，若無法徹悟個人生命活動的意義，只是單純地隨軀起念，則無異行屍走肉。

19 同上註，頁446。

20 實叉難陀譯，《大方廣佛華嚴經》（八十華嚴），《大正藏》，卷19，頁367。

21 同註17。

22 《大正藏》，卷7，頁304。

23 實叉難陀譯，《大乘入楞伽經》卷5，《大正藏》，卷16，頁620。

筆者案：此句在禪宗史上極為重要，經常為後世禪師所徵引。詳見入矢義高譯註，《馬祖の語錄》（京都：財團法人禪文化研究所（花園大學），1984），頁80。

24 當然佛經中所言的「心」是與「性」、「情」相對而言，牽涉甚廣，其與唯識學的阿賴耶識等亦有淵源，然非本文重點，為免枝節蔓衍，在此一概從略。

是故《楞嚴經》卷6曰：

誰能留汝形，如世巧幻師；幻做諸男力，雖見諸根動，要以一機抽，息機歸寂然；諸幻成無性，六根亦如是。²⁵

根，即感官也。此處所謂「一機」，意即前述的「心」，即主體能動性。感官的啟動係配合生命理想的追尋，非所以滿足慾望而已。此實係不斷自覺的過程。唯因一切俱幻、方能一切無住，乃至維持持續向上的樣態，這樣的看法日後即為禪宗所充分繼承，在後面我們將會有詳細的論證。

以上所舉《大般若經》、《大般涅槃經》、《楞伽經》、《楞嚴經》諸經皆為僧侶熟誦之經典，對後世中國（乃至於日本、韓國、越南等東亞地區）的佛教發展影響極為深遠。在這些經典中，往往將人身擬設為「傀儡木人」，將主體性比喻為「巧匠」（操縱者），彼此間的含義雖然未必完全吻合無間，但大抵循此一模式發展其論證。藉著這個比喻，生動地傳達出佛教義理的神髓。這種思惟方式進一步經由唐宋禪師的吸收消化、重新詮釋與表述，產生了新的意義，並與當時流行的藝術形態相結合，從而內化成為中國傳統人生觀或精神樣態中一種不可或缺的思惟模式。

三、唐宋禪師的戲劇觀

禪宗的出現，標誌著佛教中國化的完成。但這並不意謂禪宗與過去的佛教典籍完全可以脫離關係，初期禪宗史仍然充滿謎雲，言人人殊，無有定論。六祖惠能傳說的真實性疑點甚多，但從相傳為惠能所作的《六祖壇經》來看，²⁶ 惠能弟子於佛典皆熟通無礙。初期禪宗充其量只教人「不死於句下」、「過得荊棘林，方為弄蛇手」，²⁷ 《六祖壇經》中所謂「心悟轉《法華》，心迷《法華》轉」一語係謂經典教理並非死物，仍須憑藉主體的徹悟理解以貫徹實行，方能產生意義。意即不執著於文字，不以文字記載為終極

25 般刺蜜帝譯，《大佛頂如來密因修證了義諸菩薩萬行首楞嚴經》（簡稱《楞嚴經》），《大正藏》，卷 19，頁 131。

26 《六祖壇經》的真偽向為學界爭執的焦點，一個比較近的研究可以參看荒牧典俊，〈中國佛教とは何か——「祖師西來意」の意味するもの〉，《中國——社會と文化》，12（1997.6），頁 33-40。

27 荆棘，即經典之謂也，此句實謂須靈活讀書，不可為文字所縛。

真理，強調行動是意義真正實踐的契機，並未要人棄置《法華經》不讀，此與廢書不觀或所謂「反智識主義」相去不可以道里計。陳寅恪曾言：「（禪宗）匪獨其教義宗風溯源於先代，即文詞故實亦莫不掇拾前脩之遺緒。」²⁸前已言之，「傀儡木人」之喻在漢譯佛典盡處可見，禪宗大德自無不知之理。如《馬祖語錄》中曰：

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（操縱傀儡的棍棒）隨身，逢場作戲。」便去。²⁹

此是鄧隱峰原在馬祖道一參禪修行，當其動念行腳游方之際，與其師馬祖道一的一則問答公案。據筆者所知，此處似乎是「逢場作戲」一語最早的出處，在這則語錄中，鄧隱峰（生卒年不詳）顯然已經認識了此喻的原意，其自擬「巧匠」，正顯示其自認對自我主體性已有高度自覺與肯定，也暗寓其浪拓江湖、遊戲人生的命運。³⁰

這段話在戲劇史上也別有意義。其曰：「竿木隨身」，可見其重點在「杖頭傀儡」，³¹漢譯佛典中只曰木偶精巧絕倫，似乎尚無杖頭傀儡的蹤跡。鄧隱峰之語無意透露出此際杖頭傀儡已大行於世的訊息。³²同時，也說明了劇場普及的現象。³³

禪宗後分五家七宗（臨濟、曹洞、雲門、法眼、鴻仰五宗，以及後來由

28 陳寅恪，〈禪宗六祖傳法偈之分析〉，《陳寅恪先生文史論文集》，頁2。

29 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》，頁75。

30 鄧隱峰是禪宗史上一個傳奇性的人物，其不上堂、不嗣法、浪跡江湖，略有後世濟公和尚的規模，似乎可以視為民間傳說濟公和尚的原型（prototype）之一。其事跡可以參看入矢義高譯注，《馬祖の語錄》，頁76。另外，入矢義高先生認為鄧隱峰此處自比木偶，與筆者意見稍有出入，不妨各存其異。

31 竿木原有二意，一是架設舞臺的竹子，《教坊記》中即有「竿木家」一語，係指當日的雜技藝人。二是操縱傀儡的棍棒。前者笨重，豈能隨身攜帶，其欲攜者必為精巧簡便之物，故後者的可能性尤大。又：傀儡的種類，主要有提絲傀儡、杖頭傀儡、水傀儡、藥發傀儡、肉傀儡等。關於這點，可以參看孫楷第，《傀儡戲考原》（上海：上雜出版社，1952）以及丁言昭，《中國木偶史》等書。

32 馬祖道一禪師之語錄世無傳本，今所傳本最初係明人輯集各家禪籍而成，後收入《卽續藏》中。後又經入矢義高補遺輯綴成書。鄧隱峰此則記載原出《祖堂集》，《祖堂集》一書宋代已極為風行，故保守的說至少在北宋杖頭傀儡已極為風行，應該是可以成立的。

33 當時傀儡戲的風行，詳參丁言昭，《中國木偶史》，頁26；曾永義師，〈宋代福建的樂舞雜技和戲劇〉，收錄於《參軍戲與元雜劇》（臺北：聯經出版公司，1995年1月），頁142-143。

臨濟宗分出的楊岐、黃龍兩派，總稱五家七宗），其中在中國門庭最盛者為臨濟宗，其創始者臨濟義玄（？-866或867）禪師對傀儡之為物，亦別有見地。其言曰：

上堂。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，抽牽都來裡有人。

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。

下座。³⁴

臨濟三句是臨濟義玄重要的思想特色之一，³⁵歷來禪宗大德對此解釋頗多紛紜，但由於臨濟義玄在中國禪宗史上的崇高地位，這段話已成為禪學思想上的一個現成公案，歷代禪師的拈古、頌古，³⁶頗多以此為題。簡單的說：第一句代表著對本體的認識，所謂「第一義」，此一境地超乎主客觀對立的狀態，也超乎言語文字詮釋的可能之外。但這樣超然的狀態欠除理解的線索，故須設下第二句，意即藉由綱領提乎全體大用。第三句謂應世萬端，唯在一心之悟，必須隨時提撕自我主體性的自覺。即「隨處作主、立處皆真」之意。³⁷但徒有行動並不是終極的境地，必須隨時保持理性的認知，是說參透戲劇本質之後，在實踐中仍須不斷探索佛理奧義。故其又說：「於第三句得，自救不了。」³⁸

從鄧隱峰、臨濟義玄禪師的例子可以看出，其用傀儡之例所強調的重點皆在於其主體性，即漢譯佛典中的「巧匠」之旨。最能充分體悟臨濟義玄說法之精義者，或當推明末清初的覺浪道盛（1592-1659），其言曰：

傀儡戲曲，盡古今人物之差別，線索雖百般抽牽，何曾動著。本身妄想生滅顛倒，不曾動著常住真心。如群兒之舞弄鏡光，故曰迷之則生死始，悟之則涅槃證。³⁹

34 入矢義高譯注，《臨濟錄》（東京：岩波書局，1996年10月），頁28。

35 臨濟義玄思想的研究相關的研究甚多，可參忽滑谷快天，《中國禪學思想史》（東京：玄黃社，1914年7月），頁568-582；杜繼文、魏道儒，《中國禪宗通史》（南京：江蘇古籍出版社，1993），頁309-319；杜寒風，《晚唐臨濟宗思想述評》（臺北：佛光出版社，1996年5月），頁63-141。

36 禪師以從前的公案為題所作的詩偈，謂之頌古。

37 同註34，頁50。

38 同註34，頁124。

39 〈參同說〉，《覺浪道盛禪師全錄》，收錄於《明版嘉興大藏經》，卷34，頁25。

意即雖經百般擺弄，主體依然不失圓明。只有主體的靈明充分發揮作用，才能自覺地超脫俗塵的限制，從而認識生命玄妙的奧義。由於戲劇與佛理存在著這種微妙的辯證關係，那麼經由觀賞戲劇音樂而了悟佛理乃為可能。《景德傳燈錄》中收錄一則有趣的故事，其曰：

襄州關南道吾和尚，始經村墅間。聞巫者樂神云：「識神無師」，忽然省悟。後參常禪師，印其所解。復游德山門下。法味彌著。凡上堂示徒，戴蓮花笠、披襴執簡、擊鼓吹笛，口稱魯三郎。有時云：「打動關南鼓，唱起德山歌。」⁴⁰

此即禪宗史上著名的聞樂開悟之例，對關南道吾和尚（生卒年不詳）而言，樂舞不僅是他悟道因緣，也是他接引後人的手段。但其竟能不避不經之譏，乃至著戲服上堂說法，其背後心理機制的轉變似乎頗堪玩味。

宋代戲劇極為普遍，與一般人的生活更形密切，在禪籍出現的比例也相對增加。宋代禪師的著作中，對傀儡戲劇興趣最深的，似當推南宋曹洞宗尊宿天童如淨禪師（1163-1228），⁴¹於其語錄中屢屢使用傀儡以及戲劇為例，解釋其獨特的思想。如其曰：「木頭（傀儡別名）一棚，橫撐豎撐，黑漆光生。」⁴²又曰：「十二峰前（指淨慈寺道場）上戲棚，哪叱赤脫點天強。屈煩鼓笛低頭舞，弄醜真堪笑一場。」⁴³天童如淨禪師對戲劇與佛法之間關係的領悟稍有異於前人。例如其言曰：

出隊上堂。大眾，「竿木隨身，逢場作戲」，釋迦老子豆（一本作「毒」）花開，達磨（同「摩」）大師王小二，吹笛打鼓，攬行奪市（指過分喧譁，惹人側目），萬象森羅笑點頭。打圓相云：「總在自家場子裡，且道只今未後一場，如何喝采？還相悉麼？解佩行香下水船，回紋撥棹賀新年。」⁴⁴

40 《景德傳燈錄》（臺北：真善美出版社，1973年8月），卷11，頁18。

41 天童如淨禪師在中國並未十分受到學者青睞，但由於其門下弟子道元禪師開日本曹洞宗一脈，迄今猶為東瀛禪門第一大宗派，故而甚受日本學者重視。相關論文研究甚夥，一個較齊備的研究，可參鏡島元隆，《天童如淨禪師の研究》（東京：春秋社，1983）。

臺灣學術界關於天童如淨禪師的研究，可參照傅偉勳，〈如淨和尚與道元禪師——從中國禪到日本禪〉，收錄於《從西方哲學到禪佛教》（臺北：東大圖書公司，1986），頁345-366；以及黃啟江，〈江浙曹洞叢林與宋日佛教關係〉，收錄於《北宋佛教史論稿》（臺北：商務印書館，1997），頁275-311。

42 鏡島元隆校注，《天童如淨語錄》，收錄於《天童如淨禪師の研究》，頁257。可以看出此處傀儡之喻意與原始佛典頗為神似。

43 同上註，頁250。

44 同註42，頁237。

鄧隱峰的名句「竿木隨身，逢場作戲」在此已成套語。天童如淨使用此喻的重點在形容禪師上堂往往如俳優登臺。將釋迦、達摩比作優人，就筆者耳目所及，此殆最初者乎。這裡充分展現了禪宗拒絕接受現成典範的思惟模式，既然釋迦、達摩不過如優人過市，自己又與之何異。是故天童如淨又曰：

影戲棚頭箇老驥，忽然跛跳入紅爐，為伊點出真驥面，雲霄千山展畫圖。⁴⁵

禪宗祖師經常自比為驥，⁴⁶天童如淨此處續承此一用法，但以影戲棚頭作為活動背景者仍不多見。「入紅爐」指參禪學佛之歷程，一旦徹悟明道，萬水千山任從自在遨遊，亦即徹悟主體自由的無限性。不難看出其與臨濟義玄有一明顯的差別，即其將自己的生命歷程比作一齣戲劇，對戲劇此一藝術形式顯然十分欣賞，而未如臨濟義玄般尚存一絲貶意。其雖自喻優人，然優人亦有手段高下之別，若能超邁古今，自出手眼，即前賢亦當歛手稱臣。其言曰：

法座。舞衫歌扇，花笛拍鼓，總是個戲棚賣弄，許多伎倆。嘆！任他千聖出頭來，總在下風高著眼。⁴⁷

「任他千聖出頭來，總在下風高著眼」意謂縱使前人復生，亦須讓吾人出一頭地，大有辛棄疾「不恨古人吾不見，但恨古人不見吾狂耳」的豪雄氣慨，自信自負之狀躍然如見。其不僅以優人自待，亦以之待人。在一則題為〈贈僧〉的詩偈中，其言曰：

喝聲霹靂震晴空，白棒飛星化活龍，不入這般兒女隊，亂花翻袖舞春風。⁴⁸

天童如淨禪師何以對戲劇情有獨具，今已不可考矣。但此處可以看出由於他對戲劇具有高度興趣，至以俳優自設而不以為忤。其又曰：

僧問趙州：「如何是大道」，州云：「大道透長安」，今則大家在這裡，大眾且道，理事相應，著個什麼語，還委悉麼？四萬五千條花柳巷，二三萬座管絃樓。⁴⁹
「四萬五千條花柳巷，二三萬座管絃樓」一句，即個人生命的意義不在

45 同註 42，頁 370。

46 關於這點，詳參饒宗頤先生，〈个山自題像贊試釋〉，收錄於《畫鈴》（臺北：時報出版公司，1993），頁 415-422。

47 同註 42，頁 246。

48 同註 42，頁 394。

49 同註 42，頁 204。

遠離人群的山林，而必須在俗世完成之謂。而所謂「理事相應」即指理論與實際行動的配合無間。「花柳巷」、「管絃樓」一則比喻臨安繁華之極，一則比喻佛法不離世間之意。天童如淨此處雖未必實指劇場而言，然當時南宋首都臨安游冶之盛，戲劇、音樂亦包含在內則自不待言，此處似已透露出類似「人生如戲」的先聲。其繼臨濟義玄之後，將言說的焦點從純粹義理的層面轉入現實人生的層面之上，在禪宗戲劇觀的發展上占有特殊地位，對後人亦別具啟發。

禪師既以劇場喻禪堂，士人則以劇場喻官場。北宋中葉以後宋人的詩作中開始出現人生如戲的比喻。如蘇軾（1037-1101）、黃庭堅（1045-1105）、楊萬里（1127-1206），⁵⁰ 當然兩者之間有無直接的因果關係，尚難遽下定論，然其同時浸淫於當時風氣之中殆無可疑。宋代著名的詩僧德洪覺範（1071-1128）與當時文人來往至為密切，在其所著《林間錄》一書中有一則記載頗堪玩味，其言曰：

王文公大拜，賀客塞門，公默坐良久，忽題於壁間曰：「霜筠雪竹鍾山寺，投老歸歟寄此生。」又元宵賜宴相國寺，觀俳優坐客懽甚。公作偈曰：「諸優戲場中，一貴復一賤。心知本自同，所以無欣怨。」予嘗謂同學曰：「此老通身是眼，瞞渠一點也不得。」⁵¹

王安石（1021-1086）此詩亦見收於其文集，⁵² 其語既得當時臨濟宗健將德洪覺範⁵³首肯，可見其自有合於禪理之處，王安石與佛門交往密切，於佛理造境亦深，⁵⁴ 此處王安石之意其實更為接近漢譯佛典中的原意，其曰劇場

50 詳參註 3。

51 見《林間錄》，收錄於《卍續藏》冊 148，頁 311b。

52 王安石，〈相國寺啟同天道場行香院觀戲者〉，收錄於《王臨川全集》（香港：廣智書局，出版年月不詳），卷 10，頁 48。

53 德洪覺範固以詩僧名世，然其禪學造詣亦為時人所推。關於德洪覺範的研究，可以參看黃啟方師，《釋惠洪五考》，收錄於《宋代詩文縱談》（臺北：商務印書館，1997 年 8 月），頁 241-272；黃啟江，〈僧史家惠洪與其「禪教合一」觀〉，收錄於《北宋佛教史論稿》，頁 312-358；日本的忽滑谷快天，《中國禪學思想史》，頁 214-229；阿部肇一著，關世謙譯，《中國禪宗史》（臺北：東大圖書公司，1991 年），頁 328-333。

54 王安石與佛教的關係，詳參蔣義斌，《宋代儒釋調和論及排佛論之演進》（臺北：商務印書館，1988 年 8 月），頁 22-58；余英時，《中國宗教倫理與商人精神》（臺北：聯經出版公司，1990 年 9 月），頁 78。

中人更能領略人生的實相，顯然可與天童如淨禪師相互發明，足見當時風氣之盛。

相對於文壇與禪門積極地將戲劇引入詩文或禪境當中，理學家的態度又是一個有趣的對比。如果我們將視角調到當時知識界，其對戲劇不以為然的傳統官僚士人為數仍然不少。例如胡寅（1098-1156）〈傳燈玉英節錄序〉曰：

今獨取《傳燈錄》敷揚明白者，庶易考其非焉，若夫談鬼怪、舉詩句、類俳戲、如誑誕者，則盡削之。……以鬼怪詩句俳戲誑誕之說，相唱和于穿空穴籠混漾無實之中，是為遁詞，乃得法者之所訶也。⁵⁵

胡寅乃著名的排佛論者，⁵⁶此處竟肯為禪籍作序，或與其書作者之私誼有關，恐非出自真心。此處他認為禪師時有「類俳戲」之舉以及「俳戲誑誕之說」，故當刪去此類不經文字，其不以為然之情甚為昭然。但前已言之，禪師之所以有「類俳戲」之舉，實係深意寓焉。如果不能理解其來龍去脈，則徒然霧中看花而已。⁵⁷另一方面，理學家對戲劇依然採取排斥的態度，甚至嚴格取締其演出。朱子弟子之一的陳淳（1159-1223）之〈上傅寺丞論淫戲〉時為戲劇史家所徵引，以見乎理學家排斥戲劇的態度。其言曰：

某竊以此邦陋俗，當秋收之後，優人互湊諸鄉保作淫戲，號乞冬。群不逞少年，隨結集浮浪無賴數十輩，共相唱率，號曰戲頭。逐家賦斂錢物，豢優人作戲，或弄傀儡，築棚于居民叢萃之地，四通八達知郊，以廣會觀者，至市廛禁地，四門之外，亦爭為之，不顧忌。今秋自七八月以來，鄉下諸村，正當其時，此風正在滋熾。其名若曰戲樂，其實所關利害甚大。一、無故剝民膏為妄費。二、荒民本業事游觀。三、鼓簧人家子弟，玩物喪恭謹之志。四、誘惑深閨婦女外出，動邪僻之思。五、貪夫萌搶奪之奸。六、後生逞鬥毆之忿。七、曠夫怨女，邂逅為淫奔之醜。八、州縣二庭，紛紛起獄訟之繁，甚有假托報私仇，擊殺人無所憚者。其漠然不之禁，則人心波流風靡，無由而止，豈不為仁人君子德政之累。謹具申聞，欲聞台判，按榜市曹，明示約束，並帖四縣，各依指揮，散榜諸鄉保，申嚴止絕。如此，則民志可定而民財可紓，民風可厚而民訟可簡，闔郡四境，皆被賢侯安靜和平之福，甚大幸也。⁵⁸

55 胡寅，《崇正辯·斐然集》（北京：中華書局，1993年12月），頁3。

56 見《崇正辯·斐然集》編者說明部分。

57 與胡寅一個有趣的對照是黃庭堅。其在所著〈淨照禪師真贊〉（此文獨見收於《豫章先生遺文》，此處轉引自黃啟方師，《宋代詩文縱談》，頁132）曰：「近俳不既近於實」，斷為胡寅所不肯發。

58 《北溪文集》（臺北：商務印書館，影印文淵閣四庫全書），卷27，頁9-11。

陳淳認為戲劇演出有動搖國本之虞，似乎只要阻止戲劇的演出，家國即可復歸太平富強之境。從此不難看出，相對於當時禪門宗匠積極地將當時流行的藝術形式與其理論體系結合起來的嘗試，部分理學家顯得極為保守而封閉，⁵⁹而當時文學家的思惟方式與禪宗關係之密切，亦由此可窺一端。

四、明清禪師的戲劇觀

黃宗羲曾說：「有明之學術，至白沙始入精微。……至陽明而後大。」⁶⁰明代初期的學術思想，依舊緊守朱子矩規。⁶¹真正建立有明一代學術思想特色，自當首推王守仁。巧合的是：王陽明對戲曲的看法也與朱子後學大異其趣。王陽明《傳習錄》下有一則談及其對戲劇的看法，其言曰：

先生曰：「古樂不作久矣，今之戲子，尚與古樂意思相近。」

未達，請問。

先生曰：「《韶》之九成，便是舜的一本戲子。《武》之九變，便是武王的一本戲子。」聖人一生實事，俱播在樂中，所以有德者聞之，便知他盡善盡美。與盡美未盡善處。若後世作樂，只是作些詞調，於民俗風化絕無關涉，何以化民善俗？今要民俗反樸還淳，取今之戲子，將妖淫詞調俱去了，只取忠臣孝子故事，使愚俗百姓人人易曉，無意中感激他良知起來，卻于風化有益，然後古樂漸次可復矣。⁶²

陽明的這段話，經常為後世的戲曲家所徵引，⁶³可見的確對當時戲劇創作發揮了一定程度的影響力。當然陽明仍然強調戲劇的教化作用，也對所謂的「妖淫詞調」依舊存有戒心，但無疑的，已經與陳淳等人一味排斥戲劇的態度大相逕庭。由此似乎可以隱約看出宋明學術的分歧不只停留在細微的心性辨析上，在人生態度與審美趣味上皆有不同，而此素為歷來討論宋明學術

59 筆者此處不是全部否定理學家中亦有肯定戲劇文藝者，只是指出排斥戲劇似乎是一般理學家的大致傾向，當然不能排除有例外的狀況。

60 黃宗羲，〈白沙學案〉，《明儒學案》（臺北：華世出版社，1987年2月），頁78。

61 古清美，〈明代前半期理學的變化與發展〉，收錄於《明代理學論文集》（臺北：大安出版社，1990年5月），頁1-42。

62 王陽明，《傳習錄》，《王陽明全集》（上海：上海古籍出版社，1992年12月），頁87。

63 如董榕，《芝龜記》；夏綸，《花萼記》，關於這點，詳參趙山林，〈王陽明與戲曲〉，《中國典籍與文化》，2（1997.2），頁12-14。

思想的學者所不暇及。在王陽明行狀中，亦記載了一則關於王陽明與優人合作打擊寧王宸濠的插曲。⁶⁴觀此可知何以陽明學後勁（尤其是泰州一派）往往標榜小說戲曲，在王陽明本身的著作中其實已有端倪可尋。

萬曆以後，王學後勁與禪學合流的趨勢已如洪流，沛然莫之能禦。⁶⁵其時禪門宗匠輩出，一時又有佛法復興之目，⁶⁶此時究心外學、不事內典的僧人亦所在多有。⁶⁷晚明僧人之中與李贊並稱「兩大教主」之一的紫柏真可（1543-1603，即達觀禪師），其與湯顯祖交好，對當時士人影響力極大。⁶⁸其有〈觀劇〉一文，就王陽明的〈觀傀儡次韻〉一詩，提出其個人的戲劇觀。王陽明原詩為：

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，稚子自應爭詫說，矮人亦復浪悲傷，本來面目何曾識，且向尊前學楚狂。⁶⁹

紫柏真可對此評曰：

陽明之看戲，戲亦道（導）師，眾人之歡樂，何異傀儡。故周穆王之怒偃師，偃師析其傀儡，穆王乃悟其非真人也。今天下，無論古今，或衣冠相揖，男女雜坐，談笑超然，若以頃刻散心，迴觀我，此身果藉何物而成耶？設必由五行而有五行，生克無常。能有我者尚無常，況所有者乎。儒釋觀身，身不異戲，則偃師所作，寧非廣舌相哉？⁷⁰

紫柏真可之言與錢鍾書所謂「人身之非真實」之意可以相互發明。但他從「能有我者」（即存有的根源）尚不真實出發，說明人身（個體的存有）

64 詳參趙山林，〈王陽明與戲曲〉。

65 詳參荒木見悟，《佛教と陽明學》（東京：第三文明社，1990年7月）、《陽明學の開展と佛教》（東京：研文出版，1984）、《明清思想論考》（東京：研文出版，1992年12月）、《明末宗教思想》（東京：創文社，1979）、《中國心學の鼓動と佛教》（福岡：中國書局，1995年9月）；Timothy Brook, *Praying for Power: Buddhism and the Formation of Gentry Society in Late-Ming China* (Boston: Harvard University, 1993) 等書以及拙著〈雪浪洪恩初探〉，《漢學研究》，14：2（1996.12），頁35-56。

66 參釋聖嚴，《晚明中國佛教之研究》（臺北：學生書局，1988）；長谷部幽蹊，《明清佛教教團史》（京都：同朋舍，1993年4月）等書。

67 詳參陳垣，《明季滇黔佛教考》（臺北：彙文堂出版社，1987），卷3第8〈僧徒之外學〉，頁101-118。

68 紫柏真可的研究，詳參釋果祥，《紫柏大師研究》（臺北：東初出版社，1990年6月）。

69 《王陽明外集》卷1，《王陽明全集》，頁711。

70 紫柏真可，〈觀戲〉，《紫柏尊者全集》，《正續藏》冊126，卷21，頁1002。

並無一物可恃，其實正是佛教「因緣所生法，我說即是空」、「緣起性空」之意。藉此破除個體生命對情慾的留戀。但從我們前面的論證看來，紫柏真可此處並未對超脫此一繁華假象最重要的憑藉——主體的能動性（即王陽明詩中的「本來面目」）加以著墨，儘管未必完全符合唐宋禪師的本意，似乎卻更接近今日一般通行的說法。

萬曆中葉以後，關於「人生如戲」的文字大量出現，⁷¹其中包括被合山究先生譽為「中國第一篇關於人生如戲說的長篇大論」的鄒迪光（1549-？）〈觀演劇說〉一文，其言曰：

纏頭貼額，塗墨舒粉，分形易貌，鼓其舌而搖其唇，若優孟學敖，必求其似，使人見而且懼且愴且喜且怒，且豔羨且厭憎，不煩絲竹管絃，不假斧鉞華衰而七情錯出五內無主而謂之戲。噫！此誠戲矣，然人生亦一大戲耳，大塊文章亦一大戲耳。……此一戲也，瞿曇氏之謂幻、漆園氏之謂夢、子輿氏之謂假。夫假者，假吾是而為是者也。又安知吾是之非假乎？又安知吾是之是，非彼假之假乎？⁷²

其論式由人生而戲劇而宇宙而如幻如夢，雖然其亦歸結於佛教與莊子的教示，從這裡的文字可以看出，他並未強調以個人主體性以超越塵世的紛擾變化，其理論架構與紫柏真可似無甚差異，僅著眼客觀界繁華假象與真實的迷離交織，並未特別強調主體的超越性與積極性，正代表此一觀念世俗化的形態。

雖然天童如淨屢引戲劇為例，但其思惟仍僅止於靈光片羽，尚未能首尾兼顧，迨及明末清初之際的禪門宗匠乃大鬯其說，對禪宗的戲劇觀念進行了精詳的詮釋。與紫柏真可並立於世，袁中道（小修，1570-1624）曾譽為「有江左支郎風韻」，⁷³身兼華嚴、唯識兩宗法脈，晚明「海內凡稱說法者，無不指歸公門」、⁷⁴「吳越士女受之如狂」⁷⁵的雪浪洪恩（1545-1608），⁷⁶錢謙

71 關於這方面的資料，合山究先生收羅甚全，參註 3。

72 鄒迪光，《鬱儀樓集》（東京內閣文庫藏明萬曆三十二年序刊本），卷 42，頁 6-9。

73 袁中道曰：「雪浪善詩，書法遒媚，通名理，有江左支郎風韻。掃地焚香，看帖烹茶，天下開士氣息為之一變，晚年勤修功德，尤為可欽。」（見《遊居柿錄》卷 3，《珂雪齋集》（上海：上海古籍出版社，1989 年 1 月），頁 1147。）

74 慈山德清，〈雪浪法師恩公中興法道傳〉，《慈山夢遊集》，收錄於《卍續藏》冊 127，卷 30，頁 321b。

75 沈德符，《萬曆野獲編》（臺北：新興書局，1976 年 12 月），卷 27，頁 693。

76 雪浪洪恩的研究，詳參拙著〈雪浪洪恩初探〉。

益（1582-1664）對他的印象是：「談詩論曲，倚徙竟日」，⁷⁷其與當時文人曲家如鄒迪光、屠隆（1542-1605）、梅鼎祚（1553-1615）等頗有交誼。屠隆《佛法金湯錄》曰：

（屠隆）居士與雪浪和尚觀梨園，雪浪曰：「學佛得如戲場，了手矣。彼作帝王，知是假帝王不喜。作乞兒，知是假乞兒不愁。分別是假悲，相逢是假歡。錦繡在體，不生愛戀，刀鋸在首，不作恐怖。一切皆假，一切皆作。應世如此，便是大菩薩手段。」⁷⁸

雪浪洪恩的說法雖然簡短，卻似乎與唐宋禪師的本意更為貼近。不難看出他的意見在某種程度上，與《林間錄》中所述王安石的意見極為神似，舞臺上的演員當然未必如此超脫，但他如此抬高優人的地位，想必與當時風尚有密不可分的關係。而雪浪洪恩一脈詩僧特多，應當與其重視文藝的態度有關。⁷⁹

時代稍後於雪浪洪恩的覺浪道盛，為曹洞宗一代巨匠，方以智（1611-1671）即其法嗣，其與明清之際的文人頗多交好。在其著作中屢屢藉傀儡戲劇以闡述其個人的思想體系，甚至說「如果能參透如夢如戲，登臺上之禪，則諸法皆畫蛇添足。」⁸⁰其〈示傀儡人無可奈何說〉一文藉著與傀儡匠人的對答，將禪宗強調主體性的戲劇觀發揮得淋漓盡致。其曰：

傳記雖是假底，提弄恰要逼真。若不以我之精神，則提弄不出古人之精神，亦不能激發今人之精神，你還知傳記未點、鑼鼓未響（同「響」）、提弄未出時是個甚麼故事？能提弄著又是誰，正當鑼鼓已響，曲調已唱，正當提弄時，千變萬化，又是個甚麼？及乎結局曲終，聲沈戲罷，人筵俱散後，這個提弄底人又作麼生？正以你不知，所以妄自出胎入胎，被此生老病死、好惡是非所累，若能向這沒奈何處，曝地碎、撲地折，則世界人物生死迷悟皆無可奈你何，你卻能出死入生，遊戲凡聖，奈得世界人物何矣。⁸¹

此處可謂禪門宗匠對戲劇所給與的最高評價，覺浪道盛謂若能參透戲劇的虛假本質，不僅在義理上可以融通，於現實人生亦能來自無礙。此處「提弄人」即《大般若經》中巧匠之謂，前人不過說須「心知本自同，所以無欣

77 錢謙益，〈書雪浪黃庭經後〉，《初學集》（上海：上海古籍出版社，1985），卷 69，頁 1800。

78 屠隆，《佛法金湯錄》（京都：中文出版社，出版年不詳），卷下，頁 47b。

79 詳參拙著，〈雪浪洪恩初探〉。

80 覺浪道盛，《天界覺浪禪師全錄》，《明版嘉興大藏經》冊 34，卷 25，頁 24-25。

81 同上，卷 26，頁 15-16。

怨」，覺浪道盛卻謂覺悟以後，可以「出死入生、遊戲凡聖」。自此以後，餘蘊幾盡。荒木見悟先生曾謂覺浪道盛身處明末清初「天崩地解」的變局中，而無一絲一毫末法悲觀的意識，至可驚歎，⁸²其思想體系至為特別，惜向未為禪學史或思想史所注意。事實上，對覺浪道盛而言，戲劇與人生的關係一直是其關注的焦點之一。如其曰：「以啟夢覺、以悟戲場，使人皆得入千聖不傳之密門」，⁸³又〈和湯季雲居士請天寧上堂韻〉第二首曰：

竿木隨身上戲場，儘教臺下說炎涼。從來假戲要真做，莫怪山僧喜上堂。⁸⁴

也就是說：覺浪道盛認為戲劇是認識佛教義理的重要關鍵之一，故而其以身作則，他強調徒然心知其義是不足的，更重要的是：應該力行實踐從戲劇中所獲得的人生啟示。是故其〈室中示諸衲子及眾居士〉曰：

蓋彼臺下，以無為有，故喜怒生；臺上以有為無，故是非泯。以無為有，故妄執成凡；以有為無，故妄解成聖。然則凡夫墮落與聖人超脫，只在一念有無之轉機也。而聖凡何曾有實法，乃迷悟自成其墮超耳。⁸⁵

其並不真以為優人已盡開悟，但謂開悟之人具有優人的特性。其不以「知」為至境，覺浪道盛曰「轉」、曰「悟」、曰「提弄」、曰「激發」，其旨皆在強調實踐功夫。其具體功夫在於視富貴如浮雲、視苦難為過眼。故曰：

若以華宮室、麗冠蓋、驕妻妾、擁僕從為樂，則梨園戲場倡優伎舞尤善於彼，而無奸宄得失之心，乃今日夜煎迫於胸，雖有榮觀，不異劍樹鑊湯之自刑自苦也。⁸⁶

此處似暗指時人無節，用戲場的熱鬧景致形容其氣焰逼人之狀，若能識透此間原無一物，則自名利之心自淡。苟令世間人盡開悟，則世界乃能臻於理想之境。是故其又曰：

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，豈不為世、出世間之真奇特乎？⁸⁷

82 詳參荒木見悟，〈覺浪道盛研究序說〉，《集刊東洋學》，35（1976.5），頁83-104。

83 〈參同說〉，同註80，卷25，頁36。

84 前揭書，卷18，頁19。

85 〈室中示諸衲子及眾居士〉，前揭書，卷7，頁18。

86 〈答詰神檄〉，前揭書，卷29，頁11。

87 〈參同說〉，前揭書，卷25，頁25。

覺浪道盛將禪宗戲劇觀的積極面發揮得至為徹底，可以看出他以迷悟的程度為準，區分「臺上戲子」與「臺下戲子」的差別，意即人生的歷程與戲劇相似，實無所逃於天地之間。臺上戲子即佛聖，臺下戲子即眾生，經由觀劇所獲得的領悟，竟可以到達「大化之鄉」的境界，其對戲劇期待之深，真可謂寄託深遠。眾生藉著解悟戲劇本質，竟可以使人間世界回歸和平安寧，其悲心弘願以及戲劇一喻在其思想體系中所占的分量可想而知。

傳統禪門的戲劇觀至此已難別開生面，明末清初之際，「人生如戲」的言論幾成氾濫，⁸⁸然而如覺浪道盛般具有一定的理論深度與獨創性者並不多見，覺浪道盛弟子之一，著名的「清初四畫僧」（八大山人、髡殘石谿、漸江弘仁、石濤道濟）之一的髡殘石谿（1612-1685）亦曾對戲劇表示自己的看法。〈與陳原舒居士〉一文曰：

人生墮地來，便上了此一戲文，有悲有歡，有離有合，自聖凡賢愚，皆不能出此戲場圈子也，祇要你做到燈盡油乾時，方纔脫手，我佛菩薩說生老病死苦，總是戲場內事，只要眼明底人，輕輕挨過，都不要認真地獄天堂，可喜可懼事，都如我個毛錐子畫出來相似。⁸⁹

「生老病死，總是戲場內事」恐未必出自佛菩薩之教，據以上的論述看來，應該是相當後起（至少其流行是在宋代以後）之事。髡殘石谿平日宿聞覺浪道盛此種言論，乃以為出自佛教原始教義，無足深怪。他的說法就理論深度而言，其實並未超出覺浪道盛的論旨，雖然就思想的獨特性而言，髡殘石谿遠不如覺浪道盛，但此處重要的是：他不經意指出「人生如戲」與佛教之間的相互關係，雖然這樣的說法未必符合歷史事實，正因其語出自然，不涉安排，正好反映出明末清初某些文人的意識結構中，佛教與「人生如戲」之說的密切關係。

以上所述大部分禪師觀察戲劇時，其著眼點往往在其哲學內涵，原則上並不觸及戲劇的藝術特色，從其思想傾向而言，亦屬勢之必然。因為禪宗旨在識破人生的虛假本質，進而超越跳脫其限制，以追求更高遠的理想。至於演出效果、情節鋪衍等實際問題，往往非其關心之所在。儘管如此，仍有禪門宗匠對戲劇的表演特性發表意見，而且令人驚訝的是其造詣之深厚，不下

88 詳參註 3。

89 《尺牘新鈔》（二）（臺北：中華書局，1972），卷 11，頁 363b。

於專業曲家。如晚明臨濟宗的重鎮密雲圓悟門下重要的弟子之一牧雲通門（1599-1671）曰：

除夕。師云：一歲看看盡也，諸人衣線下事薦得也未？若少有薦得，自謂了事。頌不像頌，偈不像偈，只管人前搬出，也大好笑。此事雖無灣（同「彎」）曲，然隨方就圓，各有要妙，非深蓄厚養到家人則不知。譬如作戲，本是尋常人，然妝生時要像生；裝丑時要像丑；唱時像個唱，走時像個走，轉身時像個轉身，下場時像個下場。所以做生要規行矩步，斯斯文文。若也鬼頭鬼腦，粗粗糙糙，便不像生了。作丑要神頭鬼面、胡言漢語，看者發笑。若威威儀儀、死死板板，又不像丑了。乃至唱又不合腔、走又不如法，轉身又不活落。〈清江引〉是短曲，唱得長了。〈山坡羊〉是長曲，唱得短了。雖要成戲，那得成戲？豈不徒惹得人好笑。者（同「這」）是一種少有所見底，須索退步，密密地加參操履。⁹⁰

非對戲曲極精熟者絕不能發此語。此處所言，似不出天童如淨意旨，然此處於詞牌曲調、角色安排皆熟悉擘劃，儼然類似一篇演出指南，若掩去作者出處，孰知係出自一代高僧手筆。或者此時已經風氣盛極一時，高僧亦浸染其中而毫不自覺，正是「類俳戲」的典型寫照。

綜觀明清禪門戲劇觀與前代的差異，在於深度與廣度的開展。既有側重於揭示人生繁華假象的紫柏真可一路，復有積極發揮主體積極性的覺浪道盛一路，而且擴及戲劇表演的層面。這當然與當時戲劇理論與創作的大幅進展大有關係，在在訴說了佛教在明末清初的文化史所扮演的重要角色。

五、結論

戲劇與宗教的關係本極密切，從魏晉南北朝開始，寺院往往成為百戲表演的場所（此風今日仍然可見）。對中國傳統的士大夫，戲曲小說本為微不足道的末技，然而從唐代中葉開始，戲劇發展與時俱盛，同時禪師也逐漸將傀儡戲曲引進其思想體系當中，隨著時代的發展而有不同的面貌，雖然兩者之間前後因果的關係難以言明，但其交融互攝的軌跡則歷歷可見。

傳統禪宗祖師使用傀儡戲劇的比喻，主要有兩重意義：（一）消極的說，傀儡木偶指沒有主體自覺的生命形態，任軀起念，只能隨波逐流，缺乏追尋理

90 牧雲通門，《七會語錄》，收錄於《明版嘉興大藏經》冊 26，卷 1，頁 545。

想的動力。(二)在積極的意義上說，係指徹悟世間人生的虛假面貌，從而如高明的優伶，完美處理人生的困境與難題，引導觀眾脫離世俗名利的羈鎖，從而積極探索生命的奧義。這兩重意義在禪籍交互出現，形成禪門戲劇觀的基調。

陳寅恪曾以小說為例，指出「佛教經典之體裁與後來小說文學蓋有直接關係，此為昔日吾國之治文學史所未嘗留意者也。」⁹¹時移世轉，今日關於小說與佛典文字淵源的探討已眾，但筆者要指出的是：除了文字或故事情節的襲仍以外，人生價值與思惟模式的交融互攝也是不容忽視的一個重要環節。本文旨在觀察佛教（特別是禪宗）的藝術觀與中國傳統美學思想或人生觀之間的關係，以上的研究並非意味著「人生如戲」的思想源頭必然濫觴於禪宗叢林，而是側重於兩者交融痕跡的釐清，特別是禪籍中所蘊含的戲劇觀念素來幾乎無人注意，但從以上的論述看來，說禪門的戲劇觀於此說法至少有推波助瀾之功，應該是可以成立的。

經由以上對禪門戲劇觀的由來、演變、以及其時代背景之間相互關係的考察，我們可以理解「人生如戲」此一概念與禪宗的交融過程中所牽涉的糾葛極其複雜，可以說佛教與中國傳統文學（或文藝觀念）的關係絕不僅止於「以禪喻詩」或單純的因果報應之說而已，而是廣泛地涉及整體價值觀念的發展與移轉。另外必須特別指出的是：一般戲劇史的學者，往往沒有注意到佛經中豐富的戲劇史料。本文除了探索禪宗戲劇觀的發展過程外，同時也希望拋磚引玉，喚起戲劇方面的專家能對佛教方面的戲劇史料投以更多的注意。

91 陳寅恪，〈西遊記玄奘弟子故事之演變〉，見《陳寅恪先生文史論集》，頁289。

Ch'an Commentary on Drama: A Buddhist Cultural History Approach

Zhao-heng Liao

Abstract

This article attempts to illuminate the development of the concept that life is similar to drama, and to analyze its interaction with Buddhist thought, especially that of the Ch'an school(禪宗).

Although many studies have been done on the connection between life and literature, they mostly focus on poetry or the theme of karmic retribution in novels. In this paper, I would like to emphasize that traditional Chinese values are deeply rooted in Buddhism. For example, we can find the beginnings of the “life as drama” concept in an early Chinese translation of Mahayana Buddhist sutras. From the late Tang dynasty through the Song, the masters of the Ch'an school used the medium of drama to explain their philosophical system, a practice that reached its full flowering during the late Ming and early Qing. Of course the influence of the “life as drama” concept corresponded to the flourishing of the theater. The masters of the Ch'an school were quite interested in this new art form, and made comments on drama which were similar to those of professional drama composers.

Moreover, upon comparison with the comments of Confucians on drama, we find that the Ch'an masters adopted the new art form more enthusiastically than the common Confucians, with the exception of Wang Yangming (王陽明). This phenomenon gives evidence to the inseparable connection between the Ch'an school and the arts.

Key Words: Ch'an Buddhism, Tiantong Rujing, Juelang Daosheng,
puppet, "life as drama"