

論析元代佛教度脫劇—
以佛教「度」與「解脫」概念為詮釋觀點

臺灣大學中文系副教授 李惠綿

佛學研究中心學報
第六期
頁 271-316

頁 271

提要

本文所謂「度脫劇」指以四折雜劇演出「捨離——啟悟——回歸」或「啟悟——回歸」之模式，被度者和自度者都歷經一番啟悟歷程而回歸佛界。《來生債》龐蘊和《野猿聽經》猿猴主要是以自力方式成佛升天的「自度者」，稱為「自力超凡入聖類型」。《忍字記》劉均佐原為羅漢，《度柳翠》柳翠原是觀世音菩薩淨瓶內的柳枝，因故受罰，投往人世歷劫一番，最後被引度歸天，稱為「他力謫仙返本類型」。

自力與他力是佛教解脫論的兩種形式，兩類度脫劇共同交集是在世間的啟悟歷程，而從「世間」此岸到「佛界」彼岸，必然有一個「度」的過程。因此本文以佛教「度」與「解脫」概念為詮釋觀點，深入解析。論述四本雜劇恰好代表羅漢、人類、動物、植物不同的生命類型。不同的生命類型最後是否真能經由各自的解脫形式而悟道歸空、進入極樂世界，雖是永遠無法確知的答案；然而戲劇汲取佛教思想，除了闡釋「眾生皆有佛性」、「直指人心、見性成佛」的理念與信念；更有意趣的是，佛教度脫劇提供人類生命價值依歸的可能性，也提升人類精神生命中一種永恆的意義。

頁 272

關鍵詞：度脫劇、佛教劇、度、解脫、忍字記、度柳翠、來生債、野猿聽經

元代宗教以禪宗和淨土宗為主流，除影響社會各個階層，亦參透於各種文學藝術，雜劇作品呈現的佛教思想即是以此二宗為主[1]。雖然蒙古族信奉的是薩滿教，但入主中原之後，對於各宗教採取兼容並蓄的態度[2]；其中尤以佛、道二教勢力最大，最受朝廷尊奉。元代佛教主要有二支，一支是原屬西藏佛教的喇嘛教；另一支是漢人依據漢譯經典信奉的佛教[3]。宋代以後，佛教逐漸衰落，流傳於元代主要是禪宗，其次是淨土宗。淨土宗創立於唐代善導，主張「心外求佛」，在世俗世界之外別立一個佛所居住的佛國淨土，誇大人的願念之力，認為只要專心一致念佛的名號和願文，即可藉助此力到達阿彌陀西方淨土(極樂世界)[4]。這種強調誦念佛號即可長生不老的思想，

*送審日期：民國九十年三月十一日；接受刊登日期：民國九十年四月九日。

本文作者為：台大中文系副教授，著有《戲曲要籍解題》、《王驥德曲論研究》、《元明清戲曲搬演論研究》及戲曲論文等二十餘篇；開設「古典小說戲劇選讀」、「戲劇選讀」、「詩選及習作」課程。

1. 參郭英德：《元雜劇與元代社會》第九章〈元雜劇的宗教觀〉（北京：師範大學出版社，1996年），頁 229-259。

2. 關於元代各宗教流行的情況，詳參蘇魯格、宋長宏：《中國元代宗教史》，《百卷本中國全史》（北京：人民出版社，1994年）。

3. 中村元著、余萬居譯：《中國佛教發展史》第五章〈元朝的佛教〉（臺北：天華出版公司，1984年），頁 446。

4. 參祁志祥：《佛教美學》（上海：人民出版社，1997年），頁 48-49。

亦反映在元雜劇中[5]。禪宗在唐代形成「南北禪宗」兩大派別：北方神秀主漸悟，南方慧能主頓悟，稱為「北漸」、「南頓」。南宗後來成為中國禪宗主流，唐末五代年間分出為仰宗、臨濟宗、曹洞宗、雲門宗、法眼宗，合稱「禪宗五家」[6]。雖然五派禪分發展到元代以臨濟宗和曹

洞宗^[7]最為昌盛，但元雜劇中仍有禪師以五宗為參禪題目或講經說法之關目^[8]。

近三十年來，元雜劇題材分類及其劇目多以當代戲曲學者羅錦堂《現存元人雜劇本事考》為重要依據。羅氏將現存元（含元末明初）雜劇分為八類^[9]，第七類「道釋劇」，包括十四本「道教劇」和八本「釋教劇」。釋教劇又分「弘法度世」與「因果輪迴」兩類；林智莉《現存元人宗教劇研究》以習稱的「度脫劇」取代羅錦堂的弘法度世類^[10]；本文參考二家，並闡入孔詩學《東窗事犯》^[11]，細分如下^[12]：

（一） 度脫劇

甲類「他力謫仙返本類型」：鄭廷玉《布袋和尚忍字記》、李壽卿《月

5. 如《忍字記》正末（男主腳）劉均佐至嶽林寺出家，不斷誦念「念佛忍者，南無阿彌陀佛」。還俗回到人間竟已是百十餘年光陰，子孫相問「怎生年紀不老？」答曰：「你肯依著我念佛，便不老。」（明臧晉叔編：《元曲選》，北京：中華書局，1958年初版，頁1073、1078）。

6. 禪宗五家發揮手段有異，倡導性格亦不同。曹洞以「敲唱為用」，調師徒常相交接，使徒弟晤本性真面目；臨濟以「互換為機」，重視當面問答，針對不同對象進行說教，特別採用棒喝。參蔣維喬編著：《中國佛教史》第十四章第四節〈禪宗〉（臺北：國史研究室編印，漢聲出版社，1972年），頁67-74；方立天：《中國佛教與傳統文化》（上海：人民出版社，1988年），頁82。

7. 玄義為臨濟宗之祖，良價和本寂為曹洞宗之祖。參蔣維喬編著：《中國佛教史》，同注6，頁72。

8. 如《野猿聽經》第四折眾僧秀士於修公禪師座下聽經問法，即以五宗為題目，其中如「如何是臨濟宗」，禪師答曰：「機如閃電，活似轟雷。」（隋樹森編：《元曲選外編》，北京：中華書局，1959年初版，頁956）。《忍字記》第三折定慧長老述說禪宗五宗五教之正法（《元曲選》，同注5，頁1072）。此外《東坡夢》中佛印了元為雲門派系統的名僧，向東坡說法，故題目正名曰「雲門一派老婆禪，花間四友東坡夢」（《元曲選》，同注5，頁1250）。

9. 另外七類是：歷史劇、社會劇、家庭劇、戀愛劇、風情劇、仕隱劇、神怪劇，羅錦堂：《現存元人雜劇本事考》第三章〈現存元人雜劇之分類〉（臺北：中國文化事業股份有限公司印行，1959年），頁419-452。

10. 羅錦堂之分類，同上注，頁446。林智莉之分類見《現存元人宗教劇研究》（臺大：碩士論文，1999年6月），頁48-67、72-79。

11. 《東窗事犯》演述秦檜謀害岳飛，心神不寧，夜有惡夢，到靈隱寺燒香。地藏王菩薩化為呆行者在寺中等待，以瘋言瘋語譏詈秦太師，並預告其將入地獄受刑。羅錦堂歸入「歷史劇」（同注9，頁425）；筆者認為此劇宣揚佛教因果報應思想，應屬佛教劇。

12. 九種佛教劇，除《西遊記》、《野猿聽經》、《東窗事犯》見《元曲選外編》，其餘俱見《元曲選》。本文引用據此版本，同注5、注8。

頁 275

明和尚度柳翠》。

乙類「自力超凡入聖類型」：劉君錫《龐居士誤放來生債》、無名氏《龍濟山野猿聽經》。

丙類「點化皈依類型」：吳昌齡《花間四友東坡夢》。

（二）非度脫劇

甲類「弘法度世類型」：楊訥《西遊記》。

乙類「因果輪迴類型」：無名氏《崔府君斷冤家債主》[\[13\]](#)、鄭廷玉《看錢奴買冤家債主》、孔詩學《地藏王證東窗事犯》。

上列佛教劇都是一本四折，只有《西遊記》是六本二十四折[\[14\]](#)，不合元雜劇體製。此劇將元代以前民間流傳有關《西遊記》各種故事做了綜合性的敘述[\[15\]](#)，故事一開始觀音現身便言明玄奘為西天毗盧伽尊者，托化為中國海州弘農縣陳光蕊家為子，長大出家為僧，往西天取經闡教，並預告往後其災難與取經的任務。最後取經任務完成，亦有群仙引入靈山會。玄奘雖由佛界托化為凡人，但並非因為一念凡心受貶至人間歷難，與度脫劇模式顯然有別[\[16\]](#)，故歸之於「弘法度世類型」。至於「因果輪迴類型」的主角都是世間凡人，主要闡釋的是因緣果報思想。

度脫劇中，丙類「點化皈依類型」的《東坡夢》演述東坡被貶至黃州，到潯陽驛琵琶亭見一歌妓白牡丹甚是聰慧，意欲以牡丹魔障佛印禪師還俗娶之，同登仕路。不想牡丹反被佛印點化削髮出家。佛印作法使東坡入夢，派花間四友夭桃、嫩柳、翠竹、紅梅幻化為美女，陪其飲酒歌舞。佛印於法座問禪中，道出花間四友本來面目，借以點化，最後東坡情願拜為佛家弟子。劇中被度者蘇東坡和白牡丹，既非自上界貶謫人間，最後亦未悟道升天，與

13. 《元曲選》本不注撰人，《脈望館》抄本題為鄭廷玉作，可能是由於《看錢奴買冤家債主》簡稱《冤家債主》的誤會而來，應從《元曲選》本。

14. 《西遊記》雜劇情節之詳盡介紹，參陳宗樞：《佛教與戲劇藝術》（天津：天津人民出版社，1992年），頁222-228。

15. 羅錦堂：〈西遊記平話的發現〉認為《西遊記》雜劇，就藝術觀點而言，不能算是好劇本，但從它與《大唐三藏取經詩話》的比較中，可以看出玄奘取經故事發展的經過。《文藝復興》第1卷第3期（1960年3月），頁45-52。

16. 關於《西遊記》是否為度脫劇，研究者各有見地，么書儀：〈度脫劇與元代宗教〉，《元人雜劇與元代社會》（北京：北京大學出版社，1997年）認為此劇描寫玄奘法師從誕生到取經功成圓滿的過程，內容雖關佛家，卻多神話色彩，與其他度脫劇相去甚遠（頁4）。林智莉：《現存元人宗教劇研究》則主張其符合度脫劇模式（同注10，頁66-67）。

頁 276

甲乙二類不相同，因此別為「點化皈依類型」。

本文所謂「度脫劇」指以四折雜劇演出「捨離——啟悟——回歸」或「啟悟——回歸」之模式^[17]，可稱為「典型度脫劇」；換言之，被度者和自度者都歷經一番啟悟歷程而返本朝元，本文論析者即是甲乙二類。乙類中《來生債》龐蘊居士和《野猿聽經》猿猴分別代表人類和異類的不同屬性，主要以自力方式成佛升天的「自度者」，稱為「自力超凡入聖類型」。甲類中《忍字記》劉均佐原為羅漢，《度柳翠》柳翠原是觀世音菩薩淨瓶內的柳枝，因故受罰，投往人世歷劫一番，最後被引度返本朝元，稱為「他力謫仙返本類型」^[18]。

自力與他力是佛教解脫論的兩種形式，雖然解脫形式有別，但結果都悟道升天、回歸佛界，成為兩種相對性的類型，故取之加以對照論析。此外，兩類典型度脫劇共同交集是在世間的啟悟歷程，並且是全本戲劇動向的主體；而從「世間」此岸到「佛界」彼岸，必然有一個「度」的過程，因此本文將從佛教「度」與「解脫」之概念為詮釋觀點，試圖深入解析兩類劇本，觀照劇作家如何汲取佛教養分以呈現度脫劇之文學藝術和主題思想。

一、「度」與「解脫」意義及雜劇之運用

佛典中論「度」最有名的當是《般若波羅密多心經》，「般若」梵文的意思是「智慧」。佛法體驗真理的智慧不同於世俗智，乃是徹底的、究竟的、特殊的智慧，如《六祖壇經》說：「即定即慧」，定是智慧的體，智慧是定的作用，定慧就是禪宗的勝義智（特殊智）。「波羅密多」是梵音，譯成中文是出離、超越、解脫的意思；凡作一件事，從開始向目標前進到完成，中間所經過的過程、方法，就是中文「度」（度彼岸、到彼岸、度無極）的意思。因此這個語詞同時含有「動」、「靜」的意義：凡是能解除人生痛苦的方法（動的）、能依照佛法中的方法做到苦痛的解除（靜的）皆名之為波羅密多。「心」取心要、精要的意思。故波羅密多是度一切苦厄；般若是解除苦痛的主要方

17. 參容世誠：〈度脫劇的原型分析——啟悟理論的運用〉，《戲曲人類學初探》（臺北：麥田出版社，1997年），頁243。

18. 兩種類型名稱借用容世誠之文（同上注，頁230），筆者分別冠上「自力」與「他力」，然本文兩類度脫劇與容氏不等同，詳下文。

頁 277

法；心經就是顯示這出苦主要方法的精要。「般若波羅密多心經」就是以簡短精要的經文教導我們擁有般若智慧，去親證宇宙人生的根本真理，從煩惱及痛苦的此岸，到達自在、解脫的彼岸。可知「波羅密多」一詞即包含超度解脫生死困厄的過程、方法和目的。[\[19\]](#)

《般若波羅密多心經》開宗明義曰：「觀自在菩薩，行深般若波羅密多時，照見五蘊皆空，度一切苦厄。」觀自在菩薩意指般若觀慧已得自在解脫者；「行」是用的意思；「深般若」是說般若的意義是「空」——無相、無願、不生不滅，非一般人所能了解，因此甚為深奧。智慧深刻者，即能知其法空；換言之，行深般若波羅密多時，才能照見五蘊皆空。五蘊指「色、受、想、行、識」，色蘊是由地、水、火、風四大種者構造出來形形色色的事物；受蘊指領略境界而受納於心的情緒作用（感情）；想蘊指認識境界時攝取境象而現為心象，而構成概念（意象）；行蘊是對境而引生內心，經心思的密慮與決斷而發出行動語言的行為（意志）；識蘊是分別之義（認識）。五蘊乃是構成宇宙萬有——一人及一切有情識的眾生，和眾生賴以生存的山河大地——的根本[\[20\]](#)。《大乘廣五蘊論》曰：「蘊者，積聚義」，意指宇宙萬有是由色受想行識五

法積聚而成，是由因緣條件而存在的，而由此所起的作用和形態，都不過是關係的假現。從諸行無常、諸法無我的角度而言，五蘊都是假合之相，不能常住，也沒有自體，故云「五蘊皆空」。所謂「空」性是從具體的「有」顯出，「有」則在「無」性的空成立，空有相成，不相衝突。換言之，人要從存在的現象去把握本性空，同時在畢竟空的實相中去了解現象界的緣起法。必須體驗空性，了知一切法空，生死間的苦痛繫縛才能徹底解除，所以照見五蘊皆空之後，就能度一切苦痛困難。眾生苦厄來源主要是《涅槃經》指出「生、老、病、死、愛別離、怨憎會、求不得、五陰熾盛」等八苦。

以上分析《心經》四句之中有「人」有「法」、有「因」有「果」：觀自在菩薩是能修般若法門者；行深般若波羅密多時，照見五蘊皆空，即是所修觀法；修般若波羅密多時，通達五蘊皆空，即是因；由此體達空性而能度一切苦厄，即是果^[21]。佛教因為度苦、除苦的境界不同，所以產生小乘與大

19. 本段解題《般若波羅密多心經》參印順：《般若經講記》，《妙雲集》上編（著者出版，1948年初版），頁149-150。

20. 參于凌波：《向現代人介紹佛教》（台北：龍樹菩薩贈經會印行，1994年），頁86-88。

21. 以上解釋《心經》四句參印順：《般若經講記》，同注19，頁176-184。

頁 278

乘^[22]。小乘側重否定的工夫，希望自己的苦痛解脫而達到自在；大乘也希求度苦除苦，但更側重於離苦當下的大解脫自由，又由推己及人了知一切眾生的苦痛與我無異，於是企圖解除一切眾生苦痛以完成自己。因此大乘佛法將各人必修習的戒、定、慧三學擴充為具有廣泛社會內容的菩薩行——「六度」，亦名「六波羅蜜」，其內容是布施度、持戒度、忍辱度、精進度、禪定度、智慧度，必須相資相行，不可缺一。如同過渡的人須乘舟筏橫越中流以抵彼岸，六度就是舟筏，行六度可從生死輪迴的此岸，渡過煩惱的中流，到達涅槃寂靜的彼岸——解脫的彼岸。

《無量壽經起信論》云：「教化度脫無量眾生」，就是要教導感化眾生超度解脫一切生死苦厄與執著。戲劇向來載負教化功能，所謂「不

關風化體，縱好也徒然」。元雜劇汲取佛教超度解脫思想，劇本中往往出現相關的詞語，如《度柳翠》：「恐怕她迷卻正道，特著貧僧引度此女子」、「我本來度脫你，倒著你接引了我」、「我則本是因，度垂楊一輪」、「我今番月度柳」、「三番家度柳翠」；如《東坡夢》：「我著牡丹魔障此人，倒被他脫度出了家」；如《來生債》：「妾身自離了雲岩寺，度脫了丹霞長老」等等。其所呈現的主題思想正是借用佛教超越解脫現象世界迷妄之理，或勸人棄卻酒色財氣、妻財子祿、人我是非；或鼓勵出家修行以脫離生死、免卻六道輪迴；或求真悟道以修得功成行滿、歸空靈山；戲曲學者稱之為「度脫劇」[\[23\]](#)。

關於度脫劇的定義和內容，青木正兒《元人雜劇序說》提出：神仙道化不外取材於道教傳統，現存作品有兩種，一種是神仙向凡人說法使他解脫，引導他入仙道，稱為度脫劇；一種是原本為神仙，因犯罪而降生人間，既至悟道以後，又回歸仙界，稱為謫仙投胎劇[\[24\]](#)。青木正兒顯然是就《太和正音譜》「雜劇十二科」中的「神仙道化」而言。趙幼民〈元雜劇中的度脫劇〉

[22.](#) 大乘、小乘是佛教兩大宗派，乘者，運載（如船、車等）之意，乘了釋迦牟尼佛所說的教法，可以離苦的此岸，到達樂的彼岸。

[23.](#) 趙幼民：〈元代度脫劇研究〉（輔仁：碩士論文，1977年5月）考察《隋書·經籍志·道經類》亦有「開劫度人」之語，並說明不論是佛是道，他們都是以救人生罪惡的靈魂，使其超出塵俗，脫然無累於心為目的。元代所以會產生以度脫為主的雜劇作品，就是利用了佛教超越人世間的苦痛，到達安樂涅槃之彼岸的說法，以及道教開劫度人的目的。藉著宗教的超脫，達到解脫漢民族在蒙元統治之下精神受異族壓抑的苦悶。該論文另題為〈元雜劇中的度脫劇〉，分上下發表於《文學評論》第五集（臺北：書評書目出版社，1978年）、第六集（臺北：巨流圖書公司，1980年），本文據此，引述其說見頁154-155。

[24.](#) 較早提出度脫劇之名者當屬青木正兒，參見《元人雜劇序說》，《元曲研究》二（臺北：里仁書局，1984年），頁24-25。

頁 279

則將謫仙投胎劇亦列入度脫劇中，反對用籠統的「宗教劇」、「道釋劇」、「神仙道化劇」稱之。該文所謂「度脫劇」專指仙佛度人成仙成佛，以解脫人世間苦痛的雜劇，所度之人都是與佛道有緣者；然又強調一切有

關藉佛理自行悟道、出家、改過向善、宣揚佛法之類皆不屬於度脫劇[25]；基於此觀點而將度脫劇人物分為度人者與被度者[26]。容世誠〈度脫劇的原型分析——啟悟理論的運用〉綜合各家說法，進一層解釋：

度脫劇應包括幾種要素：「度人者」與「被度者」（戲劇人物），度人的行動（戲劇行動）；悟道成仙或獲得永恆的生命（結果）。用一句話將這些要素串起來：「被度者」通過「度人者」的幫助，經過度脫的過程和行動，領悟生命的真義，最後得到生命的超升——成仙成佛。這就是度脫劇的一般模式。

容世誠並提出度脫劇裏存在兩種不盡相同模式：第一種本是凡人，經過神仙的度脫指引，得悟正道，超升為仙為佛，稱為「超凡入聖類型」。第二種本是神仙，因罪被貶下凡，後得「度人者」導引，重返天界，稱為「謫仙返本類型」[27]。上述幾位學者對度脫劇共同的界定是「被度者」最後因「度人者」之助而成仙成佛。胡可立〈柳翠劇的兩種類型〉說法比較寬泛，認為度脫劇表現的是「一種佛道合流的出世思想，根本上是一種消極厭世的人生觀，主旨是勸人看破一切榮華富貴、酒色財氣，出家修行以成仙或獲得永恆的生命[28]。」然而度脫劇是否果真為消極厭世的人生觀，是可以再斟酌的看法。

不止趙幼民、容世誠，研究者凡以「元代度脫劇」為題者，幾乎全是

25. 趙幼民強調討論的劇目只是《太和正音譜》所謂「神仙道化」或羅錦堂「道釋劇」中的一部份。因此有十三種全是道教故事，另外《度柳翠》和《忍字記》只是披上佛教故事的外衣，內容實質上是以道教思想為主（同注 23，分別見於頁 155-157、214）。可知其選擇論述劇目並未顧及佛教度脫劇；且排除藉佛理自行悟道之類，更未顧及佛教自力解脫形式。筆者亦不認同其主張《度柳翠》和《忍字記》是道教思想之說。

26. 趙幼民認為從故事發展來看，當然是以被度者為主，度人者只是為被度者而存在的（同注 23，頁 157）。此說忽略元雜劇主唱腳色之地位，如《度柳翠》的主唱者月明和尚屬度人者，應是劇中的主要人物。

27. 第一種討論《黃梁夢》，第二種討論《金童玉女》、《度柳翠》，容世誠之文同注 17，頁 228-230。

28. 胡可立：〈柳翠劇的兩種類型〉，《文學評論》第四集（臺北：書評書目出版社，1977 年），頁 255。

就道教度脫劇而言，《度柳翠》、《忍字記》只是雜入而已[29]。如么書儀〈度脫劇與元代宗教〉列出二十種，指明《張天師》、《西遊記》與度脫無關；《忍字記》、《度柳翠》、《猿聽經》屬佛家度脫劇；其餘十五種都是道家度脫劇，習慣上稱之為「神仙道化劇」[30]。換言之，學者多未將著眼點獨立放置在佛教度脫劇之上，這是本文寫作動機之一。

其次，以「佛教戲」或「釋教劇」為文者，就筆者所知，如毛小兩〈元雜劇中佛教戲研究〉全文分「元雜劇中的佛教戲辨析」、「元代知識分子的社會地位和生活道路」、「佛教與元雜劇的有機組合」、「佛教戲對現實的反應」、「佛教戲的評價問題」等五節論述，可說是少數討論佛教戲而具有重要研究意義的論文[31]。惜其似乎偏重元代佛教戲的外緣研究，對作品的分析則略嫌少些。又如高大鵬〈論元代的釋教劇〉則以《黃粱夢》、《東坡夢》、《忍字記》、《度柳翠》四齣戲分析雜劇文學表現出「懷疑、反省、半覺醒」三種時代精神[32]，頗有作者獨到而深刻的觀點。然其偏重文化性的討論，並不從佛教角度申論。林伯謙先生對佛學經典相當精熟，〈元明「釋教劇」的佛教思想〉認為所謂釋教劇並非狹義的從有無符合佛教思想內涵立論，而僅看它是否專以搬演佛門人物事蹟，或具備輪迴證悟的劇情來加以定義分類。基於此定義，其論述方法是舉出各劇違背教理取向、混淆佛教故實之處，提出閱讀釋教劇當該抱持得魚（曲辭唱腔）忘筌（思想結構）心態[33]，成為另類的敘述觀點。

29. 趙幼民討論十五種度脫劇(同注 23);容世誠列舉度脫劇與趙幼民相同(同注 17,頁 228-229);【日】福滿正博:〈試論元雜劇中的度脫劇〉,《戲曲研究》第 46 輯(1993 年 6 月)討論十二種度脫劇。以上各家皆納入《忍字記》、《度柳翠》。李豐楙:〈神化與謫凡:元代度脫劇的主題及其時代意義〉,中央研究院第三屆國際漢學會議「文學組」(2000 年 6 月 29 日-7 月 1 日),主要也以道教度脫劇為材料。

30. 么書儀:〈度脫劇與元代宗教〉,同注 16,頁 4。

31. 毛小兩:〈元雜劇中佛教戲研究〉《戲曲研究》第 31 輯(1989 年 12 月),分別列出現存完整十六本、僅存劇目十本、僅存殘曲三本。其中現存完整的劇目,除上述九本,還加上《荐福碑》、《唐三藏西天取經》(日本有影印本)、《竹葉舟》、《兩世姻緣》、《神奴兒》、《朱砂擔》、

《小張屠》七本，顯然雜揉道教劇和神怪劇（頁 1-31）。此外，毛小雨：〈淺論佛教對元雜劇的影響〉，《中國藝術研究院研究生部學刊》（1987 年 1 月），提出佛教思想表現於元雜劇中，主要在苦海無邊、因果業報、神佛度脫三方面，舉例的劇作包括《竇娥冤》、《救風塵》及馬致遠的神仙道化劇等，範圍太寬泛（頁 73-75）。

32. 《黃粱夢》應歸屬道教劇，似與題目設定範圍不合。高大鵬：〈論元代的釋教劇〉，《陶詩新論·附錄》（臺北：時報文化，1981 年），頁 181-191。

33. 林伯謙：〈元明「釋教劇」的佛教思想〉，《東吳中文學報》第 2 期（1996 年 5 月），討論元釋教劇七種（《西遊記》、《東窗事犯》未闡入）；明釋教劇《北邙說法》、《一文錢》、《魚兒佛》、《魚籃記》、《雙林坐化》等五種（頁 55-85）。文中摘述其寫作觀點見頁 83-85。

頁 281

然而釋教劇究竟是否只有曲辭唱腔而無思想結構，似乎是一個可以再斟酌的問題。此外，寫成專書者則以陳宗樞《佛教與戲劇藝術》為代表，〈傳概篇〉為上卷，簡介梵劇以及佛教對戲曲形式和內容的諸般影響。〈賞析篇〉為下卷，選出歷代與佛教思想有關的體製劇種^[34]，取主題思想相近的作品劃為一類，參照書目解題體例，先敘劇情，後摘錄前人評語及作者之見解。就佛教劇而言，是一本導讀性的著作，對開展此課題之研究深具意義。經由前賢相關論著可知，從佛學角度析論元代佛教度脫劇，並對戲劇文學和藝術思想做深入的分析，仍是有待開拓研究的課題，此為本文寫作動機之二。

再者，趙幼民、容世誠為度脫劇人物分類時，都是從「度人者」與「被度者」關係立論，然而這樣的分類並未含括佛教度脫劇中「自度者」之類型。此為本文寫作動機之三。「解脫論」是佛教重要的基本理論之一，追求脫卻世人之不自在羈束，達到圓滿自在之境界，是消極的方法；而於不自在中得自在，又使不自在者進化於自在，則是積極手段。二者方法手段似異，其結果全同。佛教解脫分實質與形式兩種，前者指解脫之因由（出發點）與解脫之境界（到著點）；後者指解脫之方法手段。大小乘共通的出發點在於人生之多苦觀及當下之不滿足，因此求滅其苦，使不滿足者得以滿足。至於到著境界則有深淺之不同，小乘認為現象界為迷誤、為妄動，於是用消極方法制止妄動、斷除迷誤，以入於涅槃寂靜之境界；大乘則歸於徹底大悟，謂之成佛。然追求絕對的、一元的終局解脫（與實在一致），則是大小乘共同追求的解脫境界。解脫方法可概括分為「自力論」與「他力論」二門：自力解脫者以有限之吾身包藏無限性，於小我之內發揮大我（佛性），又開發覺性，使之活動圓

滿，以達於理想境界。他力解脫者，因自己力弱，須藉他之助力，使自己投入普遍的實在界，以期與絕對融合。他力、自力又因大小乘而有積極、消極之說：小乘的自力解脫主張必先脫滅現象心之纏縛迷妄，去現在後始使達顯現實在之目的；大乘則主張不必除妄，而於迷妄中顯現實在，即於現身、於現在即能現真。小乘的他力解脫認為與絕對融合之期必是現在迷妄身心死滅之後的未來往生；而大乘認為當下一念歸命之時即可得入三昧，是為他力論中積極的現在解脫[35]。

34. 陳宗樞討論劇作包括元明清雜劇和傳奇，九種元代佛教劇皆納入其中。以下介紹本書體例及寫作方式（見「前言」），同注 14，頁 2。

35. 以上敘述佛教解脫論，參蔣維喬：《佛學概論》第二編第二章〈解脫論〉（臺北：河洛圖書出版社，1972 年），頁 17-22。

頁 282

如根據佛教解脫概念，趙幼民、容世誠提出度人者與被度者，實只顧及他力解脫方法，忽略自力解脫方法中的「自度者」。因此本文詮釋元代佛教度脫劇，是從佛教解脫形式的觀點切入，提出「自力超凡入聖類型」與「他力謫仙返本類型」兩種進行論述。

二、他力謫仙返本類型—《忍字記》《度柳翠》

佛教徒因個人修行工夫不同，而有四種高低不同成就，每一種成就稱為一個「果位」，共有四等[36]。達到諸漏已盡，萬行圓成，永遠免於生死輪迴之苦者，稱「阿羅漢」（簡稱羅漢）。小乘以自身解脫（自度）為主旨，最終修成阿羅漢果，故是最高品位。大乘佛教宣稱要能運載無量眾生從生死大河之此岸到達菩提涅槃之彼岸，成就佛果。因此應該到世間弘揚佛教，苦海慈航，普渡眾生。故大乘至高無上是佛，其次是菩薩，然後才是羅漢。

相傳釋迦牟尼弟子有「十六羅漢」[37]，羅漢們「不入涅槃，常住世間，同常凡眾，護持正法，饒益有情。」深受僧俗們之崇奉[38]。《忍字記》劉均佐原為上方貪狼星，是第十三尊羅漢[39]；《度柳翠》月明和尚是第十六尊羅漢。根據《法住記》，第十三尊羅漢的名號是「因揭陀尊者」，第十六尊是「注茶半托迦尊者」[40]，可知兩本雜劇中的羅

漢都是虛構。由於被度者柳翠原是觀世音菩薩淨瓶內柳枝，屬植物類，故由月明和尚（羅漢）來度脫；同理，劉均佐本為羅漢，就必須是彌勒佛（大乘菩薩之一）的化身來度脫。換言之，度人者的修行境界必須高於被度者，才可以具有啟悟導師的能力；而羅漢和

[36.](#) 四種果位，第一是「初果」，名為預流果，輪迴轉生時，不會墮入惡趣（指變成畜生、餓鬼等）；第二是「二果」，名為一來果，輪迴時只轉生一次；第三是「三果」，名為不還果，不再回到欲界受生而能超生天界。參呂宗力、樂保群編：《中國民間諸神》下冊〈中國的佛教〉（臺灣：學生書局，1991年），頁1037-1038。

[37.](#) 據佛經《彌勒下生經》、《舍利佛問經》說，佛在即將滅度之際，特遣四大弟子要「住世不涅槃，流通我法」。以後增至十六羅漢，十八羅漢等，在唐、五代十分流行。

[38.](#) 參馬書田：《華夏諸神》（北京：燕山出版社，1990年），頁492-497；《中國民間諸神》下冊，同注36，頁1042-1044。

[39.](#) 林伯謙質疑羅漢何故與天狼星有所牽扯？想因劉均佐生性慳貪無厭，與術數中所言貪狼星曜賦性雷同，故有此一筆。其說正可作為劇作家塑造人物性格之註解。同注33，頁64。

[40.](#) 現存漢譯經中有關十六羅漢最早的典據見於唐玄奘譯《大阿羅漢難提密多羅所說法住記》（簡稱《法住記》）。參《華夏諸神》，同注38，頁495-496。

頁 283

彌勒佛自度度人的行止正符合大乘佛教的精神。可知劇作家編撰佛教劇中的度脫人物並非率爾操觚。

「他力謫仙返本類型」的被度者都是因有過錯而從上界被貶謫到人間，既至悟道以後，又回歸上界。因此被度者的啟悟歷程，大抵經過「捨離——啟悟——回歸」三個階段，最後獲得智慧和超升。柳翠原是南海洛伽山觀世音菩薩淨瓶內楊柳枝葉，因偶污微塵，罰往人世，打一遭輪迴，化作風塵匪妓。直待三十年後填滿宿債，著月明尊者直至人間點化，返本還元，同登佛會（〈楔子〉）。觀世音的淨瓶內盛有甘露，瓶中插著柳枝，象徵以大悲甘露遍灑人間[\[41\]](#)，《觀音懺法》云：「我今用楊枝淨水，惟願大悲，哀憐攝受。」可知觀世音淨瓶內的楊柳枝是象徵普救世人的聖物。《忍字記》貪狼星因不聽釋迦佛講經說法，起一念思凡之心，本要罰往酆都受罪，佛祖發大慈悲，罰往下方投胎托化為人，名

為劉均佐。因恐均佐迷卻正道，乃差彌勒尊佛化身為布袋和尚點化；再差伏虎禪師化為劉九兒，先引此人回心；後去嶽林寺修行，待此人功成行滿同赴蓮台（〈楔子〉）。

對照這兩個被度者犯過的原因：羅漢起一念思凡之心是主體性的受想行識，受罰乃是理所當然；柳枝則是客觀存在的物體，偶污微塵豈是楊柳之過，受罰豈不冤枉？高大鵬〈論元代的釋教劇〉解釋：柳翠原為淨瓶中的聖物，也可以視為生之本體，只因「背覺合塵」而枉受生死之苦。當她蒙塵之際，也像金枝一樣執著生死，這也說明了生死根株畢竟難斷，苦海無邊畢竟難渡[42]。筆者以為此處或可借用惠能的偈子：「菩提本無樹，明鏡亦非臺；本來無一物，何處惹塵埃？」柳枝本是無塵無染的聖物，如今竟無端惹來塵埃，象徵心為物（微塵）役，已然失其淨空聖潔之本體[43]。因此羅漢因一念之差、楊柳因一點塵污而降臨凡塵，二者都是心念造成的[44]。佛教提出宇宙

41. 像旁有淨瓶柳枝的是「自在觀音像」，一足盤膝，一足垂下，顯得十分自在，故稱。按：一般所說的觀音，是指作為諸觀音的總體代表的「聖觀音」，亦即「正觀音」而言。其標準像是一手二臂，頭戴天冠，天冠中阿彌陀佛像，結跏趺坐，手中持有蓮花或結定印的尊嚴像。參《中國佛教與傳統文化》（同注 6，1988 年），頁 183。

42. 高大鵬提及西方文學中詩人常用「金枝」（Golden Bough），象徵植物自力更生的能力，意味再生的力量。比起來，柳枝更高一層，金枝執著生死，而柳枝則已超出象外矣。同注 32，頁 188-189。

43. 《六祖壇經·般若品》云：「一念悟時，眾生是佛。」（丁福保：《六祖壇經箋註》，台北：天華出版事業公司，1979 年，頁 32）。所謂「眾生」指有情識的眾生，包括人和胎卵濕化四生之屬，植物不歸屬。此處解釋柳枝「心為物役」是取其象徵之意。

44. 胡可立敘述淨瓶楊柳枝因一念思凡而受罰，與雜劇所云：「因偶污微塵，罰往人世」不相符。同注 28，頁 256、262-263。

的有情識和證悟得道的生命體共分十界，名為「四聖六凡」，依次是：佛、菩薩、緣覺、聲聞[45]、天、人、阿修羅、畜生、餓鬼、地獄[46]。四聖雖有修持成就之大小，覺悟程度之高低不同，但都已超脫生死輪

迴。六凡（六道）苦樂之果報雖有不同，然皆在迷妄之境，尚未超脫生死輪迴。根據十界之說，劉均佐為羅漢，屬第四聖「聲聞」；楊柳是觀世音菩薩身旁的聖物。二者既已超脫生死輪迴，何以會因一念之心而輪迴人道？這可以用佛教「阿賴耶識」和「一界具餘九界」解釋。

大乘佛法的法相宗把我人這一顆對境攀緣的妄心分析為八個識：眼、耳、鼻、舌、身、意、末那、阿賴耶。梵語阿賴耶意為「無沒」，是因它歷劫生死流轉，永遠不滅壞；中國譯為「藏識」，因它有「能藏、所藏、執藏」三義，是一切善惡業力寄託之所在，而成為八識之總體。眾生死亡後，前七識俱滅，唯有阿賴耶識受善惡業力牽引，於六道中再去投生受報，所以阿賴耶識是「本性」與「妄心」的和合體。本性指各人原具的佛性——靈明洞徹、湛寂常恆的本性，在聖不增，在凡不減，與佛無二，只因妄想執著，遮蔽本體，使具足的萬德萬能不能顯現，成為妄心，而幻生起一種不明的幻覺——無明。這種無明與本來圓明朗照、湛然常住的本性和合起來，相續相牽，薰習不已，便成了阿賴耶識；而使原始清淨純真的本性，變成了染淨交參的識。因此阿賴耶識含有二義，「不生不滅」之義是覺、是真如、是本性；「生滅」義是不覺、是妄心^[47]。劉均佐和柳枝雖然原處於聖界，具有本性，但因其一念之心，妄想執著，掩蔽了本性，猶如明鏡蒙上塵垢，以致起惑造業而輪迴凡界。

45. 「聲聞」是親聞佛之聲教，徹悟四諦真理，漸次斷見思二惑，因而脫出世間生死苦海者，謂之「聲聞乘」；聲聞四果是「須陀洹果、斯陀含果、阿那含果、阿羅漢果」。「緣覺」是眾生聞佛說十二因緣之理，因而覺悟者，謂之辟支佛乘。以上二乘雖然了生脫死，超出三界，但其目的只在自度自覺。「菩薩」是修六度萬行，既能自覺又能覺悟一切有情識的眾生；所以菩薩乘是上求大覺—成佛，下化有情—度眾。自初發心行菩薩道，至自覺覺他，覺行圓滿，到達補佛位之妙覺菩薩，其間果位，共有五十二階之多。當菩薩位滿，再破盡根本無明，此時大覺已滿，即證佛位；故佛是自覺、覺他、圓滿的覺者。以上四聖之解釋，參《向現代人介紹佛教》，同注 20，頁 140-158。

46. 「天道」因自然天然，故清靜光明。「阿修羅」意譯為「非天」，是魔神，其能力像天，但因多怒、好鬥，失去天的德性。「人」指人類。「畜生」謂傍行的生類。「餓鬼」，因恐懼多畏，故名為鬼。「地獄」，作惡多端、罪行累累者在此受罪。以上六凡之解釋，參《中國佛教與傳統文化》，同注 6，頁 118-119。

47. 關於阿賴耶識，參《向現代人介紹佛教》，同注 20，頁 103-108。

由此可知十界並非孤立，而是互具。十界互具，故能昨日地獄，今日人間；今日畜生，明日如來；向上向下輾轉無窮。故迷悟升沈之理即解脫進取之義，順觀則向上解脫之過程；逆觀則向下墮落之過程。所謂一地獄界，具餘之九界；一佛界，亦具餘之九界。當吾人起一念之心，若自貪瞋痴所發，則三惡趣之心也；若殊勝之善所發，則天道心也；若慈悲正智所發，則菩薩心也。如是念念雜起之心，自具六凡四聖之相；推此心相，則吾人之心識亦具有餘之九界。因此十界本具，悟則四聖，迷則六凡，不僅人界如此，自地獄以至佛界，亦復如此。墮入地獄之有情者，若能顯現本具之佛性，自能脫地獄之身而進於妙覺果滿之佛；而處於究竟之佛界者，亦能以本具之九界心，轉入迷界[48]。此所以劉均佐和楊柳會由聖界落入人界的緣故；而龐居士和猿猴可以悟道解脫，分別由人界、畜生界攀登聖界的原因。這兩種類型劇作正好呈現佛教重要的精神旨趣。

劉均佐以羅漢果位貶謫凡界，二祖阿難尊者給予他在世間的歷煉有兩方面：一是「忍」的功課；二著定慧長老傳說與他大乘佛法。修行忍辱功課和聆聽定慧之法，即是佛門修持者必修的「戒定慧」三學。「戒學」是為出家和在家的信徒制定的戒規，借以防非止惡，從是為善[49]。「定學」即禪定，在於治心，專注於一境而不散亂的精神狀態，可免去情慮上的紛亂。「慧」指能使修持者斷除煩惱，達到解脫的佛教智慧，通常分為聞所成慧、思所成慧、修所成慧三種[50]。劉均佐被度脫的情節基本上是以戒定慧三學和六度中的忍辱度而設計安排。下文將從上述觀點進行分析。

劇作家鄭廷玉非常高明地借用真有其人且深具喜感造型的布袋和尚作為度人者。布袋和尚乃五代後梁之僧人，未詳氏族，自稱名契此，人稱長汀子布袋師，浙江明州奉化縣人。行裁猥瑣，蹙額皤腹，出語無定，寢臥隨處。常以杖荷一布囊和破席，凡供身之俱，進貯囊中。示人吉凶，必應期無忒。梁貞明三年於嶽林寺東廊下，端坐磐石而說偈曰：「彌勒真彌勒，分身千百

48. 「一界具餘九界」是天台宗的教義之一，參蔣維喬：《佛學概論》第三編第六章〈天台宗〉，同注 35，頁 42-43。

49. 戒學內容又分止持戒和作持戒，二者分別止惡作善，相輔相成。「止」者，防止、止息，意指防非止惡的各種戒，如五戒、八戒、十戒和具足戒等。「作」者，修習善行，意指奉持一切善行的戒，如二十犍度（按類編集的戒條，只要是關於僧團的修法儀式和僧民生活禮儀制度的規定）。

50. 聞所成慧指聽聞佛法，學習五明，是從他所聞得的智慧。思所成慧依前聞所得慧而進行深思熟慮，咀嚼融會，調理貫通，是得於自己思索的智慧。修所成慧依聞和思所得的智慧，修習禪定，由定生明，是得於證悟的智慧。參《中國佛教與傳統文化》，同注6，頁139。

頁 286

億。時時示時人，時人自不識。」偈畢，安然而逝。時人因而以為布袋和尚是彌勒佛的化身，葬之於寺西二里處，名曰「彌勒庵」。此後遂按照其模樣塑成「彌勒菩薩」受人膜拜頂禮；今嶽林寺大殿東堂現存全身塑像^[51]。《忍字記》「外扮布袋和尚領嬰兒、姪女上^[52]」，以喜樂的神態出場（做笑科），自述是鳳翔府嶽林寺住持長老，偈云：「行也布袋，坐也布袋，放下布袋，到大自在。」均佐笑他是個胖和尚，調侃唱道：「他腰圍有篋來粗，肚皮有三尺高。便有駱駝白象青獅豹，敢可也被你壓折腰。」（第一折【油葫蘆】）。可知本劇塑造布袋和尚之身分與形象與禪籍記載符合。

布袋和尚雖是外末扮演不主唱，但因其擔負度脫正末劉均佐任務，故在每一折情節關鍵處，皆如影隨行般地出現，可說是推展關目發展的重要人物。劉均佐平日之間一文不使，半文也不用，是這般慳吝苦克才積下家私，成為汴梁城中第一個財主。不想，冬月下雪時節，竟收留一個因游學囊篋消乏而落難的書生劉均佑，認做兄弟（楔子）。半年後均佐生辰之日，布袋和尚首次出場，欲借討取齋食之名傳他大乘佛法。均佐推說一張紙又要一個錢買，於是布袋和尚取筆硯在均佐手上寫下一個「忍」字，誰知這「忍」字洗之不去，將手巾來，竟揩了一手巾忍字。接著淨扮劉九兒無端上門討債，均佐氣不過一掌打死他，九兒胸前印下個忍字，此謂之不能忍言、不能忍惡。均佐正欲逃命，布袋和尚現身，責其因何不忍不耐，小事成大？並以要求其出家做為救活九兒的條件。均佐捨不得家業田產、嬌妻幼子，答應在後園中結一草庵，在家出家。

在上述第一折情節中，看出劇作家運用連續性的戲劇時間，讓布袋和尚以迅雷不及掩耳的方式點化均佐，使他有相當大的轉變，是為第一度脫；這第一度自有許多佛法在其中。首先，均佐「慶生」後，隨即惹下殺人償命的「死刑」，不僅犯下首戒「殺生戒」，而且在一瞬間面臨「無常迅速，生死事大」的課題；也就在面對死亡的一刻，才體會到「萬般將不去，唯有業隨

51. 布袋和尚之生平事略參考〔宋〕釋道原編：《景德傳燈錄》卷 27「明州布袋和尚」（臺北：彙文堂出版社，1987 年），頁 160-161。《歷代神仙通鑒》卷 18，轉引自《中國民間諸神》下冊，同注 36，頁 1016-1017。《華夏諸神》「彌勒佛、布袋和尚」，同注 38，頁 423-425。無夢沙門曇噩：〈明州定應大師布袋和尚傳〉，《佛光大藏經·禪藏·史傳部》（高雄：佛光出版社，1994 年），頁 7-16。

52. 道家稱鉛為嬰兒，水銀為姪女，二者均是煉丹的原料，此表面指小男孩、小女孩，實際是雙關的意思。參王學奇主編：《元曲選校注》第 3 冊上（河北：河北教育出版社，1994 年），頁 2705。按：佛教劇雜入道家之物，可見佛道雜揉之現象。

頁 287

身」，猛然警覺自己一生為錢「使的我晝夜身心碎了」，「今日個業果眼前招」，因而決定「再不將狠心去錢上用，凡火向我腹中燒；學師父清風袖裏藏，仿師父明月在杖頭挑。」從大乘戒的「十重戒」來看，均佐財多物厚卻向來慳吝苦克、放錢舉債，犯的是「慳惜加毀戒」。當他將家緣家計都吩咐沒有血緣的兄弟均佑看管時，表示他已經能夠做到以己資財隨方施與。其次，布袋和尚出現時，均佐愚眉肉眼，屢屢譏笑他肥胖：「我愁呵！愁你去南海南挾不動柳枝瓶；我憂呵！憂你去西天西坐損了那蓮花萼。」這是犯「妄語戒」、「說四眾戒」和「謗三寶戒」（謗僧戒）。然而跨過生死之門，他竟「棄了家財禮拜個真三寶」，跟隨這位受他譏諷的胖和尚敬歸三寶。再者，均佐生日飲酒吃肉，犯的是「酤酒戒」；布袋和尚齋食，他故意將酒與之，不想布袋和尚將酒澆奠，這也是度脫儀式的象徵，於是均佐決定在家出家，改為三頓素齋。以上行動對話皆顯示均佐已經進入三學中的「戒學」、六度中的「布施度」和「持戒度」。

第二折關目以【牧羊關】轉換排場，前段戲劇場景在後花園草庵，均佐專心念佛：「心頭事無掛牽，數珠在手中掐，這裏靜坐無言嘆落花，獨步煙霞。」均佐孩兒前來報知母親與叔叔均佑每日在房中飲酒作伴之事。均佐大怒，一見手上忍字，先按捺憤怒再問實情；終不能忍辱，取刀在手，前去捉姦。後段戲劇場景換至臥房，均佐於門首聽得妻子與均佑把酒對飲，濃情蜜語，衝進房內，竟是布袋和尚，和尚提醒他「心上安刃呵，是個甚字？」均佐雖想出忍字，卻仍提短刀向壁衣裏要捉拿姦夫傷害人命。均佐捉拿無人，和尚趁機點化他休妻棄子出家去。均佐再度要求有個人掌管萬貫家緣和嬌妻幼子，和尚著均佑接下家私大小，對均佐偈云：「休戀足色金和銀，休想夫妻百夜恩；假若是金銀堆北斗，

無常來到與別人。不如棄了家活計，跟著貧僧去修行。你本是貪財好賄劉均佐，我著你做無是無非窗下僧。」均佐拜謝師父度脫，決定「深山中將一個養家心來按捺，僧房中將一個修行心來自發」。這是和尚第二回度脫，均佐真正入寺出家。

第三折的戲劇場景在嶽林寺修行。均佐從居家到後花園草庵到寺廟，這三種空間的移轉只能顯示他具有皈依三寶、受戒持齋、看經念佛、參禪打坐等修行的儀式，並不代表他已經修得定慧境界。否則他也不會落得「平白的拿奸也沒有，爭些兒不殺了一個人」的窘困。因此在嶽林寺，他仍不斷地被長老叮嚀「不許凡心動，如若凡心動者，只打五十竹篋」；也不斷被提醒「忍之一字豈非常，一生忍過卻清涼。常將忍字思量到，忍是常生不老方。」

頁 288

於是「念佛念佛、忍著忍著」變成他持名念佛中的一種散念形式^[53]，時時刻刻，行住坐臥，將這八個字繫在心頭。然他往往在誦讀默念中睡著，且時時於夢中念念他的萬貫家緣和如花似玉的妻子。持刀捉殺姦夫、牽繫妻財子祿都意味均佐妄念相續，剎那不停，所以首座定慧長老苦口婆心說與他大乘佛法：

我師父著你修行，先要定慧心。定慧為本，不可迷著。定是慧體，慧是定用。即慧之時定在慧，即定之時慧在定。若識此言，即是慧定。

長老所說的大乘佛法「定」、「慧」，就是六度中的「禪定度」與「智慧度」。「禪定」在於度散亂，是在於心力集中而後產生智慧的一種定力；「智慧」在於度愚痴，是由禪定所證得的，這種智慧不是世人博學多聞的有漏智，而是圓融無礙的正智。這種智慧能照破一切客塵煩惱，顯露真如本性。故長老云：「定是慧體，慧是定用」，即言「由戒生定，由定生慧」。對均佐而言，受戒持齋、看經念佛、參禪打坐乃是「被迫實踐」的修持形式，故雖能戒身口的惡業，猶不能治內心之妄念。所以長老說完定慧心論後，均佐有一段科白唱念：

（正末摔數珠科）師父，我忍不的了也。（唱）

【雙調新水令】我如今跳離人我是非鄉，（帶云：）師父也！想俺那妻子呵！（唱）到大來間別無恙。我識破這紅塵戰白蟻，都做了一枕夢黃梁。我這般急急忙忙，今日個都打在我頭上。

所謂染緣易就，道業難成，均佐不能照見五蘊皆空，煩惱無法塵塵解脫。他誠然尚未達到定學中的「觀心」。觀心的方法是放下心識上的一切妄想雜念、善惡是非，直下靜觀自己的心念，對於幻生幻滅的心念，不去執著，不去遣除；亦不隨其流轉，祇靜心觀察，妄念被自心所照，當下便能湛寂不動，以至自然化於無形。《大乘心地觀經》說：「能觀心者，究竟解脫；不能

53. 持名念佛是淨土宗的法門，在行持上有定課念與散念。前者是將念佛一事定為每日的功課；散念則於定課之外，只要不是集中精神工作時，即可時刻默念。

頁 289

觀者，永處纏縛[54]。」均佐既無法觀心，無法修習禪定，自然無法由定生明，證悟智慧。長老只好在他睡著時，著他見個境頭：嬌妻攜帶兩個孩兒前來探視，訴一場棒打鴛鴦夫妻情，哭一場生生割斷父子情。而後再著布袋和尚同妻兒子女上場轉一遭隨即下場，均佐大怒：「好和尚也！他著我休了妻，棄了子，拋了我銅斗兒家私，跟他出家，兀的不氣殺我也！師父！休怪休怪，我也不出家了，我還我家中去了也。」最後以【鴛鴦煞】唱詞「映衰草斜陽，回首空惆悵。我揣著個羞臉兒還鄉。從今後我參什麼禪宗，聽甚講」離開嶽林寺，結束第三折。均佐終不能忍怒、不能忍辱，還俗歸家，這是第三回度脫。

元雜劇向來以第四折多強弩之末為曲論家詬病，然而此劇卻能另起波瀾，再創戲劇高潮，可見鄭廷玉之編劇藝術。這一折戲劇場景是在均佐祖先墳地——象徵眾生死亡歸依之所，也與第一折家中「慶生」的場景遙遙對比。均佐歸鄉路過祖墳，幾乎不認得：

【迎仙客】我行來到墳地側，（云：）怎生這等荒疏了？（唱：）長出些棘針科。（云：）去時節那得偌大樹來？（唱：）去時節這一科松柏樹兒高似我，至如道是長得疾，莫不是雨水多，我去則有三個月期過，可怎生長的有偌來大。

這裏點出均佐才去三個月，怎麼墳地荒疏、松柏高大？時間流轉與空間變化、死亡與新生，同時都交會在眼前這塊墳地。均佐走了一日光景，到墳前一坐，李老劉榮祖前來問他：「兀那後生，你來俺這裏做什麼？」均佐云：「是俺家的墳，不許我在這裏坐那？」李老云：「這弟

子孩兒，是俺家的墳，你倒又說是你家的墳？」二人爭論不下，此時均佐幾乎不能忍觸、不能忍言，【上小樓·么篇】唱道：「我這裏便忍不住，氣撲撲向前去，將他扯掙。休！休！休！我則怕他衣衫襟邊又印上一個。」總算忍住，再問詳情，竟是自家孫兒正逢清明時節前來掃墓，那一條都是忍字的手巾便是祖孫相認的信物。李老髮若絲窩，而均佐竟然不曾老去[55]。均佐因能及時忍住，才未

54. 觀心與參禪都是定學，為學佛修道方法之一，參《向現代人介紹佛教》，同注 20，頁 172。

55. 李老云：「公公！你怎生年紀不老也？」均佐云：「你依著我念佛，便不老。」這裏顯然雜有道家長生不老思想，在佛法則無此事。參林伯謙：〈元明釋教劇的佛教思想〉，同注 33，頁 65。

頁 290

傷及孫兒性命，已然通過「忍辱度」之門，此時不禁呼喚：「我跟師父去了三個月，塵世間可早百十餘年，弄得我如今進退無門。師父！你怎生不來救您徒弟也？」均佐突然不知何去何從：

【堯民歌】師父也不爭你升天去後我如何？（云：）罷！罷！罷！要我性命做什麼？（唱：）我則所割捨了殘生撞松科。（撞松科，布袋上云：）劉均佐！你省了也麼？（正末云：）師父，您徒弟省了也。（布袋云：）徒弟，你今日正果已成，才信了也呵！（正末唱：）說的是真也波哥，皆因忍字多。（云：）師父，您再一會兒不來呵！（唱：）這坨兒連印有三十個。

布袋和尚這才告知其前生以及墮於凡塵原委。均佐經過布袋和尚與長老著他三次境頭，三回度脫，終於大澈大悟：「不爭俺這一回還了俗，卻原來倒作了佛。想當初出家本為逃災禍，又誰知在家也得成正果。」（【煞尾】）。均佐原本是「被迫」出家，卻在出家之後悟到了佛的真諦，世俗的虛幻倒是在「還俗」之後看破的。換言之，被迫出家只得到「半覺醒」，還俗之後才是完全的覺醒[56]。均佐經由他助，在一念之時，得入三昧，屬於積極性的當下解脫。

全劇以「忍」為主題，反覆勸喻均佐棄卻「酒色財氣、人我是非」，劇作家善於立主腦、密針線，「忍」做為情節、做為砌末、做為衝突、

做為掙扎、做為意念、做為象徵，在全劇曲辭科白中，猶如顆顆珍珠串成一條晶瑩璀璨的項鍊，堪稱是一本極具戲劇藝術性的雜劇。再就思想而言，忍是佛家修持的功課之一，主要教義一是「眾生忍」，即對待一切眾生對己的種種欺辱能不瞋、不惱、不報。二是「無生法忍」，《大智度論》卷五十：「於無生滅諸法實相中信受、通達、無礙、不退，是名無生忍。」意即安住於諸法實相不生不滅之理境而不動不退。正因為這實非容易達成之功課，「忍辱度」才成為大乘佛法六度之一。《六度集經》云：「忍不可忍者，萬福之源」；「忍」是能忍之心，「辱」是所忍之境，全劇關目都環繞「忍辱」的情節而佈置設計，也成為布袋和尚度脫均佐的課題。均佐一不能忍劉九兒無賴討債之辱而殺人；二不能忍捨家業田財、嬌妻幼子而在

56. 參高大鵬：〈論元代的釋教劇〉，同注 32，頁 189。

頁 291

家出家；三不能忍結拜兄弟均佑奪妻之仇而險傷人命；四出家修行仍不能忍夫妻之情、別離之苦；五不能忍布袋和尚誑其休妻棄子拋財出家而佔為己有之恨。《困學齋雜錄》說：「素庵以六忍寧心澄慮，消禍致福。一曰忍觸，二曰忍辱，三曰忍惡，四曰忍怒，五曰忍急，六曰忍言[57]。」編劇以均佐之六不忍，刻劃出俗情人性的軟弱與修佛意志的薄弱，也藉此鍛鍊均佐不但要能忍別人所給予的辱，同時更要忍自己遭遇的境；不但要忍心理上的侮辱戕害順逆諸境，且要忍生理上的饑渴寒熱創痛諸苦。最後因能忍住與劉榮祖墳地之爭，進而才能轉迷成悟、離苦得樂。劇末以其跨越忍辱度作為修得六度之象徵，意味均佐斷除「酒色財氣、人我是非」之執迷，已經盡諸有漏而達解脫之境。

元雜劇以一種腳色（正末或正旦）主唱全本的藝術形式，正好可以凸顯戲劇行動的主要人物。《忍字記》正末扮劉均佐，是為了讓被度者去經驗一連串忍辱的歷程從而得到解脫，因此度人者布袋和尚雖是推動關目發展的關鍵人物，但就舞台戲劇行動而言，卻居於次要地位，猶如幕後推手。相反的，《度柳翠》是由正末扮月明和尚，度人者在幕前主導而成為戲劇行動的主角。楊柳屬性陰柔，故使其轉世為女性，並且由觀世音身旁最神聖之物墮落人間做一個最卑賤的妓女。就其作為「物」的特質或「人」的地位身分，被度者都不可能呈現過於複雜的心理轉折和語言思考，完全是當下的、直覺的應答與抉擇。此與《東坡夢》恰巧

對比：「東坡執著的是文化價值，而柳翠執著的是生命本身的價值——前者是人文的，後者是自然的。前者易於為義理折服，後者則非大死一番不會覺悟。因此前者易悟，而所悟之境淺；後者難悟，而既悟則悟境深。前者對佛教的還擊一半還在義理上；後者純任本能，而本能的反抗，其還擊也更有力[58]。」

柳翠純任本能的反抗，導因於月明和尚單刀直入式的度脫；換言之，編劇安排度脫情節不似《忍字記》之迂迴曲折，而是以禪宗達摩傳道的思想做為布置關目基礎，也就是月明和尚第一折上場說的：「想初祖達摩西至東土，不立文字，教外別傳，直指人心，見性成佛[59]。」
「教外別傳」是

57. 轉引自郭英德：《元雜劇與元代社會》，同注 1，頁 236。

58. 關於二劇比較，參高大鵬之文，同注 32，頁 187。

59. 達摩所傳的道被後代歸納為四句偈：「教外別傳，不立文字；直指人心，見性成佛」，以此偈看惠能思想更貼切。以下解釋此偈，參考吳經熊著、吳怡譯：《禪學的黃金時代》（台灣：商務印書館，1969 年），頁 44-57。丁福保：《六祖壇經箋註》，同注 43，頁 3。

頁 292

說菩提之道是以心傳心，經書只是喚起我們自悟的一種方便而已；在讀經之外，還有其他可以開悟的法門，這種開悟完全是一種如人飲水，冷暖自知的個人經驗。「不立文字」是說不應執著於經書中的文字，也不應認為別人依照我們的話便可得到解脫。「直指人心」之「心」是主體，不是被當作研究對象的客體，也不是一種概念或抽象的觀念；「見性成佛」之「性」指自性，即諸法各自不變不改之性，這個自性本來清淨，猶如虛空，無一點相貌。諸佛教人了此心，此心了即見自性；見自性即見菩提。「直指人心，見性成佛」就是息念忘慮、心不染物，佛自現前，此心即是佛，佛即是眾生。為眾生時此心不滅；為諸佛時此心不添。故《六祖壇經·行由品》曰：「菩提自性，本來清淨。但用此心，直了成佛。」可見月明和尚不同於布袋和尚須借諸文字傳與劉均佐大乘佛法，只須發揮佛家的苦諦觀，運用以心傳心、當下頓悟的法門前來引度柳翠。

劇中月明和尚以香積廚下一個骯髒的瘋魔和尚為造型，編劇運用滑稽荒誕的和尚形象來濟度妓女柳翠，因而處處充滿機鋒形式的對答。第一回度脫是柳父亡化十週年忌日，顯孝寺住持長老喚月明和尚充數湊成十眾僧前往柳家做佛事誦經之場景。其形式先由長老或唱贊詞或念真言、咒語，後由行者誦「菩薩摩訶薩」、「摩訶般若波羅密」之佛號時，戲劇文本便以「連念三聲，動法器科」做為提示語，表示做佛事時間的推移，如是共三次。三次之間穿插進行月明和尚與柳翠的唱念與對答，完全是講唱文學的敘述形式。第一次和尚問柳翠可不「歸一」（暗寓生命終歸之處，又諧音「皈依」，成為雙關語），柳翠卻解成歸一柳家住所。第二次和尚直接道出：「無常迅速，生死事大，跟我出家去來。」柳翠回答：「我年紀小，如何出得家？」和尚唱【寄生草】點破時光無情，生命終將凋零老去：「早是這光陰速，更那堪歲月緊？現如今章臺怕到春光盡，則這霸陵又早秋霜近，直教楚腰傲殺東風困。有一朝花褪彩雲飛。那裏取四時柳色黃金嫩？」。這當頭棒喝顯然發生效用，所以第三次柳翠問道：「我年紀幼小正好覓錢，可著我跟你出家去，免的我生死麼？」柳翠重新將賺錢養身與免去生死二者放在秤上評量。和尚肯定地說：「你若跟我出家去呵，我著你脫離生死，免卻六道輪迴。則你那門前莫接頻來客，心間休掛有情人。」劇作家善於運用雜劇每一折的收煞，於此關鍵時刻由卜兒柳母出面阻止，將和尚推出，閉門。這一場景在元雜劇度脫劇中是相當特殊而具有深意的，一是度脫生人，一是超度亡魂，二事件在舞台上交錯進行；一壁是嚴肅，一壁是調撥，

頁 293

穿插進行三次，以誦經唱贊單調冷場烘托出月明和尚與柳翠之針鋒相對又兼調撥之熱場，一冷一熱之安排可見編劇處理場面之高度技巧。而將度脫生人出家之事放在超度亡魂之背景中，更暗示出作者以「度亡魂」暗寓「度生人」之隱喻思想。前者是將流離無依的亡魂導入極樂世界去；後者是使人看破人生迷惑，尋求永恆生命以免死後墮入地獄，對靈魂之解脫來說，比度亡魂是更為徹底直接的方法[60]。

柳翠抗拒召喚時，無非強調自己年幼未老，詢問出家是否可以免去生死，即點出人類面臨最大的共同難題是老去和死亡，而「老苦」和「死苦」正是佛家八苦之一。誠如古詩十九首〈驅車上東門〉所謂：「人生忽如寄，壽無金石固，萬歲更相送，聖賢莫能度。」憂懼年老色衰、命終壽盡乃是人之常情，即使卑微如柳翠亦不能免其恐懼。月明和尚直指人生本質真相深深進入她的潛意識，於是柳翠於第二折上場自述：「自

從作罷法事，見了那和尚，我睡裡夢裡便見那和尚。我夜來做了一個夢，夢見變做梨花貓兒。」此時柳翠雖有向人問夢之意，因喚官身只得前去。第二回度脫的戲劇場景就在柳翠應官身途中和茶房。柳翠刻意迴避前街而走後巷，以免撞見和尚，誰料躲不過，變做梨花貓兒的夢境且被和尚道出。柳翠持續拒絕召喚，三番兩次顧左右而言他，只好引和尚至茶房：

旦兒云：我則不言語，看他說什麼？

正末云：柳翠也！你待怎生？

旦兒云：月也！你待如何？

正末云：我著你發心修行，出離生死，

旦兒云：本無生死，何求出離。

正末云：絕了業障本來空，離了終須還宿債。

旦兒云：如何得個了絕？

正末云：凡情滅盡，自然本性圓明。

月明和尚強調心念必須做到出離、絕離、滅盡，才能見到「自然本性圓明」，這就是「直指人心，見性成佛」。然而誠如柳翠所言：「本無生死，何求出離？」，她正值花樣年華，自許「生的天然色、天然態，花樣嬌、柳

60. 此場景之解釋，參胡可立：〈柳翠劇的兩種類型〉，同注 28，頁 257。

頁 294

樣柔」，出離生死未免言之過早？柳翠為擺脫糾纏只好裝睡，和尚趁機著她見個惡境頭。劇作家運用戲中戲的手法，由外扮閻神領淨牛頭鬼力上場演出，以觸污聖僧羅漢罪名捉拿柳翠斬頭的情景。柳翠驚醒後，【感皇恩】形容她：「早嚇的汗雨交流，蕩了香魂，消了素魂，瞪了星眸。她用著春纖玉手，忙抹這粉頸油頭。」餘悸猶存的柳翠與和尚有一段對話：

旦兒云：恰才分明的殺壞了我，卻又不曾死，我待道死來卻又生，待道生來卻又死，生死原來是幻情，幻情滅盡生死止。

正末云：假若生死止在何處？速道速道。

旦兒云：師父，我答不的這一轉語。

正末云：云來云去，虛空本淨，花開花謝，田地常存。
旦兒做拜科云：弟子早省悟了，這回和月常相守也。

柳翠面對死苦的課題可說是漸進式的，月明和尚所謂「無常迅速，生死事大」、「脫離生死，免卻六道輪迴」對柳翠只是「理論式」的語言。而後夢見變做梨花貓兒，猶如莊周夢蝶，謂之「物化」，象徵死亡；佛家說這是輪迴畜生道，柳翠或許感知夢中自己不再具有「人身」的形貌，但似乎也只是一種不著邊際的幻境。此次則是真真實實地夢見自己要死卻又不曾死的困境，如果說死亡是夢中幻境，則活著又何嘗不是現實之幻境？如《圓覺經》所云：「死生涅槃，猶如作夢」，又「如夢中人，夢時非無，及至於醒，了無所得。」柳翠由此體悟「生死原來是幻情，幻情滅盡生死止」之啟示而同意隨和尚出家。月明和尚為了度脫柔弱的柳翠，必先使其歷經一番死苦才能探求佛法之究竟。

柳翠央求出家前辭別她那一班兒姊妹弟兄，反應出她凡心未盡，這是劇作家預留針線。所以第三回度脫的戲劇場景再回到柳翠家中，讓她回歸現實生活環境的原點接受試煉。第三折柳翠以落髮的裝扮上場：「師父！我心清淨，何須落髮？」和尚云：「纖毫情不盡，便隔幾重天。你落了髮，才叫做有無並遣，空色俱忘，方為正道。」頭髮屬於人的「色身」，人身也是地、水、火、風四大假合而成^[61]。因此人之髮膚耳目口鼻，手可觸知其存在，眼

⁶¹ 地、水、火、風四大亦指堅、濕、煖、動四種性，如人體之毛、髮、皮、骨、筋、肉屬堅硬性的地大；涕、唾、血、淚屬潮溼性的水大；溫度、暖氣屬溫暖性的火大；一呼一吸屬流動性的風大。

頁 295

可視見其形體，這些有形可指者都是「觸對變壞」之物^[62]。故落髮象徵斷除人身假我之相，照見色蘊之空，也就是月明和尚所說「有無並遣，色空俱忘」。柳翠困於死生之苦而落髮出家，與劉均佐相同都是被迫的情境，因此不解何須落髮，正是執迷於色蘊。

劇作家接著安排二人行經柳翠家門首，柳翠邀請和尚至家中吃齋，並與和尚交鋒三種遊戲之情節。誠如柳母敘述，柳翠「心性聰明，拆白道字、頂針續麻、談笑詼諧、吹彈歌舞無不精通，盡皆妙解。」（楔子）。

精於下圍棋、打雙陸、踢氣球之技藝代表柳翠所以能成為上廳行首的充分條件；已落髮出家的柳翠回到家中見著此三物，仍不離她向來以色誘人、以藝勝人的心念。因此遊戲進行中，月明和尚分別就三種遊戲各以一偈點化她：

來去爭交意，先忘黑白心。一條無敵路，徹了無人尋。
一把枯骸骨，東君掌上擎。自從有點污，拋擲到今生。
地水與火風，包含無為公，一朝公去後，四大各西東。

以圍棋黑白兩色為喻，暗指人我之間內心的爭鋒，下棋時彼此那份不擇手段必置對方於死敗之地而求「我」勝的心念，就是一種「我執」——以己意主宰一切事物而計為我所。這種「有我必有我所」的計執，在生死輪迴中實為一切執著、一切痛苦的根本；也是受、想、行、識四蘊的活動結果。此處由下棋爭鋒輸贏而延伸現象界萬事萬物不外是因緣聚合，並無實在性、獨存性、不變性；因為眾生的我執最終仍歸於空性，故云「一條無敵路，徹了無人尋」。打雙陸偈語則暗示柳翠因偶污微塵而由聖入凡，正是一念之心，妄想執著的結果。踢氣球偈語揭示者即是四大本空之意。月明和尚透過以上偈語點化，就是要讓柳翠解悟「四大本空，五蘊非有」的真理。柳翠解悟後，當下決定先燒毀當官身的衣服（官妓之服裝），偈云：「五漏作形骸，半生全不語，脫卻驢馬身，正果天堂路。今日遇真僧，燒衣便歸去。」五漏指五蘊之煩惱，執迷五蘊能蓋覆遮蔽眾生本來的真如佛性，因而起「惑」造「業」，受無量劫生死輪迴之苦，因此五蘊又稱「五陰」，可解釋為五陰魔。柳翠燒衣的形式就是脫胎換骨、捨棄形骸的象徵，如從「啟悟儀式」的角度看，這就是一個象徵的死亡，是柳翠踏入再生前的一項經歷。正如月明和尚唱【滿

62. 色蘊分兩種性質，有形可指者稱「觸對變壞」；有象可尋者稱「方所示現」，如方圓長短、甜酸苦辣及其他抽象觀念。參《向現代人介紹佛教》，同注 20，頁 87。

庭芳】所謂「土葬了你那送子弟麻花孝衣，火燒了你那戰郎君的這鎧甲頭盔」，意味柳翠毀滅了過去的自己，穿過象徵死亡的階段^[63]。

然而這樣的啟悟儀式仍然必須通過真正的試煉，柳母挽留柳翠在家中住一夜，和尚同意，且叮嚀她休動凡心。和尚才虛意下場，柳翠便迫

不及待問老相伴牛員外在那裡？柳母請出員外，柳翠動了凡心，關了房門，言道：「員外！則被你想殺我也。」說話之間，虛下的和尚已進門來阻止，唱道：

【快活三】好也囉！你是一個麗春院柳盜跖。（旦兒云：）我等著師父哩！（正末云：）噤聲！（唱：）你那裡肯道愛月夜眠遲，則這此情唯有月先知。險些兒不枉費了我那栽培力。

柳翠畢竟是一個風塵妓女，情色正是她最難超越的課題，此時她身受的便是八苦中的「愛別離苦」和「求不得苦」。和尚及時出現，當場斥喝，一句「險些兒不枉費了我那栽培力」，點出被度者人性之軟弱愚痴，需要藉助度人者何其廣大的栽培力與他力，如攀登高峰之難。柳翠這一路走來，抽絲剝繭似地一層一層擺脫種種苦痛，終於超越最後的「五陰熾盛苦」。依照他力度脫劇的模式，這個階段的完成，必須有一個空間的移轉，即真正從柳家離開到達出家修行之所，所以第三折最後以「渡船」作為象徵：

正末云：柳翠，上船上船。

旦兒云：師父，怎生有船無梢公？

正末云：柳翠也，要那梢公怎麼？我一意在這裡渡人來。（唱：）

【十二月】這柳曾深籠著翡翠，這月曾冷浸著玻璃；這月曾清光皎皎，這柳曾翠色依依。則一棹風前浪底，咫尺是蓬島瑤池。

旦兒云：師父，你渡我往那裡去？（正末唱：）

【堯民歌】柳也！度你到微茫煙水畫橋西，（旦兒云：）師父！休撇了柳翠。（正末唱：）柳翠也！我怎肯滿船空載月明歸？一波才動萬波隨，半載河東，半載河西，誰也麼知？三番家度柳翠。去來波！我與你同赴龍華會。

正末云：柳翠，到岸了也，可下船來。

63. 關於燒衣的象徵，參容世誠之文，同注 17，頁 250。

這段唱念對白道出月明和尚以渡船動作，強化「度脫」的意味。柳翠藉著啟悟導師的引導，渡河而獲得再生；這亦是「渡人」行動中船和梢公的原型意義。「河」是門檻的象徵，柳翠藉船和梢公的幫助，跨過

門檻，象徵啟悟的功德完滿而得以超越[64]。柳翠在和尚三次引度之後，必須進入自度的階段，這就是第四折演出她在顯孝寺每日問禪、化瓦糧的功課；而最緊要是仍得回到情色的試煉：月明和尚再著牛員外前來嘲撥她，柳翠偈云：「曾向章臺舞細腰，行人幾度折柔條。自從落在禪僧手，一任東風不再搖。」表示她已真正達到有無並遣、空色俱忘的境界。戲劇舞台上現象界的時空，以柳翠在東廊下坐化為句點。

小乘經典中判斷佛法是否究竟是以「諸行無常，諸法無我，涅槃寂靜」三法印[65]來衡量。首先，知生死幻情而出家，只是了解「諸行無常」之真理，故此時她尚不知死生止於何處而無法回答和尚的轉語（機鋒語）。繼「遊戲」、「焚衣」和「渡河」之後，則是進入「諸法無我」、「照見五蘊皆空」階段。通過情色試驗而最終坐化，則代表「涅槃寂靜」之歸宿。諸行無常是從縱的時間方面而言；諸法無我是從橫的空間方面而言；必先經由無常、無我漸進的體驗，由此進而離卻煩惱、體驗諸法的涅槃寂靜。全劇以觀世音出場等待月明尊者引度柳翠歸空落幕，柳翠「依舊的插在南海觀音淨瓶裡[66]」。這個結尾呼應楔子所引發的情節動向，一方面完成戲劇的有機形構，二方面也完成度脫劇的標準模式。由月明和尚最後引述《金剛般若波羅蜜經》的偈語：「一切有為法，如夢幻泡影，如露亦如電，應作如是觀」，可視為本劇主題思想之註解。如泡、如露、如電比喻一切法的無常義；如夢、如幻、如影比喻一切法的虛妄不實義。「有為」指有所作的、從因緣而有的、息息流變的無常諸形；即凡夫見聞覺知的一切法都是有為的、緣起性空的，都是如夢幻泡影露電等假有即空的。然必須以有為法當做觀察的所依境，於此有為而觀無常、無我、無生滅性，才能悟入寂靜涅槃之境[67]。月明和尚正是從一切有為法逐漸引度柳翠進入無常、無我的空寂。

64. 參容世誠之文，同注 17，頁 251。

65. 以下關於三法印之解釋，參印順：《般若經講記》，同注 19，頁 163-165。

66. 此句引自第三折【煞尾】，柳翠多次相問師父將他渡往何處，月明和尚作此回答。

67. 關於「一切有為法」偈語之解釋，參印順：《般若經講記》，同注 19，頁 144-147。

三、自力超凡入聖類型—《來生債》《野猿聽經》

元代佛教劇中，《來生債》和《野猿聽經》是內容題材非常特殊的作品，也是研究佛教度脫劇者較少著意的作品，本節將分別論析此二劇為主。

《來生債》主角龐蘊是出身儒生的居士（指未出家而精研佛理的人）。根據禪籍稗史，龐蘊字道玄，唐朝衡州衡陽縣人（一云襄陽人），約卒於唐憲宗元和二或三年（807 或 808）。世代以儒業為本，少悟塵勞，而志求真諦。雖曾參禮於與石頭禪師、丹霞禪師、馬祖大師，但終其一生都以白衣居士身分涉世，故有妻兒子女。一說其家無恆產，以編製笊籬賣錢維持生計，生活地點不固定，為參禪訪師經常周遊各地[68]。又相傳居士家資巨萬，殊用勞神，自念曰：「若以與人，又恐人之我若，不如置諸無何有之鄉」，宋丞相張天覺有詩云：「寧可饑寒死路邊，不勞土地強哀憐。滿船家計沈湘水，豈羨芒繩十百錢[69]。」明萬曆年間，瞿汝稷《指月錄》亦載：「居士悟後，以舟盡載珍橐數萬，沈之湘流[70]。」此後寓居城南，於宅西建庵，以為修行之所，有女名靈照，賣竹漉籬，以供朝夕[71]。

編劇主要汲取舟沈家財與賣竹漉籬事件寫成《來生債》。本劇正末扮龐蘊居士，上場自報家門之籍貫、字號及嫡親龐婆、女兒靈兆、兒子鳳毛，多與禪籍記載符合；特別提及遇著馬祖師、石頭和尚、百杖禪師等幾位善知識（指具有高深的佛教道德學問，善於說法開導眾生者），多曾印證其一家三

[68]. 參楊曾文：《唐五代禪宗史》第七章（北京：中國社會科學出版社，1999年），頁348。

[69]. 引詩見唐節度使于頔編集：《龐居士語錄》附錄〈歷代讚文并諸方拈古〉，世燈重梓，明崇禎十年再刊（收入《四家語錄》、《五家語錄》附錄，京都：株式會社中文出版社，1983年），頁239。

[70]. 引自林伯謙：〈元明釋教劇的佛教思想〉，該文考證各家禪籍皆未載其沈祖宗家財於東海之事，直到宋、明才有沈之湘流之說；並提出居士乃為襄陽人，「沈之湘流」較符合常理，戲劇吸收此傳言，卻改為「東海」（同注33，頁60-61）。按：雜劇改為東海，是因為第三折安排東海龍王得上帝敕令，將龐居士家財都收入龍宮海藏。

[71]. 龐居士生平事略，參《龐居士語錄》（同注69，頁213-220）。〔五代〕南唐泉州招慶寺靜、筠二師編：《祖堂集》卷15（臺北：廣文書局，1972年初版），頁295-296。《景德傳燈錄》卷

8，同注 51，頁 146-147。〔宋〕釋普濟《五燈會元》卷 3（臺北：廣文書局，1971 年）；〔元〕釋覺岸：《釋氏稽古略》卷 3（臺北：新文豐出版社，1975 年），頁 35。〔元〕陶宗儀：《輟耕錄》卷 19〈龐居士〉（臺北：木鐸出版社，1982 年），頁 227-228。阿部肇一著，關世謙譯：《中國禪宗史—南宗禪成立以後的政治社會史的考證》第二章第八節「居士龐蘊與唐朝社會」（臺北：東大圖書公司，1988 年初版），頁 94-113。

頁 299

口都不及女兒靈兆性根大利，見性明白（〈楔子〉），故第四折有靈兆女度脫丹霞禪師關目。本劇演述龐蘊當初本做善事借錢與人，不想導致故友憂愁致病，竟做了冤業，決定燒毀借鈔文契；又因了悟自己誤放來生債，遂將家緣家計、金銀寶貝以舟船沈入東海。此後在鹿門山結一草庵，修行辦道；利用山外一園竹子，著鳳毛斫來，親手編製笊籬，讓靈兆女貨賣維生；居士修道最後終成正果。

元雜劇運用四折起承轉合的基本結構，有時加上開場或過場楔子來佈置故事情節。就文學性和藝術性而言，《來生債》引人入勝之處只在前二折，但由於佛教思想的注入及人物性情襟抱的塑造，卻也賦予它耐人尋味的主題意蘊。首先，龐蘊是一個虔心參禮佛法僧三寶，並且擁有萬貫家財而樂善好施的居士；他不同於《度柳翠》和《忍字記》，故事一開始主要人物就被設定在前生具有佛界特殊身分的屬性之上。關目的佈置推展即在於龐蘊如何以一個佛教徒的信念呈現他的價值觀，實踐於對金錢財富的態度之中，全心修道終成正果的境界。

其次，此劇是唯一彰顯人性自力解脫的作品。劇中卜兒龐妻認為龐蘊平日多行善事，廣積陰功，日後母子們必有好處。龐蘊回答：「你說的差了也。便好道『公修公得，婆修婆得，十人上山，各自努力』。盛世難逢，佛法難遇。若是既逢、既遇呵！南無阿彌陀佛，也要咱自省自悟也呵。」（第二折）。龐蘊自省自悟的過程以三段情節串連，第一悟在〈楔子〉，以一段出人意表的情節展開序幕，頗有戲劇性：李孝先向龐蘊借錢做買賣，不幸本利雙折，無錢可還，竟憂愁致病。龐蘊知情後說：「當初本做善事來，誰想倒做了冤業。」於是決定將家中所有他人借錢的文契，全部燒毀。龐蘊燒文契時，適逢上界增福神朝玉帝回還，見下方煙焰冲天，化作白衣秀士曾信實前去打探，二人對焚燒文契和金錢財富有一番激辯。龐蘊前往宅前院後燒香時經過磨房，聞聽磨博士（磨麵工，淨扮）一邊篩籬一邊唱曲，想此人必然心中快活，喚來相問，方知磨麵工之勞苦，唱曲乃是苦中作樂。於是決定關閉粉房、油房、磨房，

送與磨麵工一錠銀子，讓他權做買賣之本。磨麵工回家當晚，竟惡夢連連，一夢人搶去揣在懷裡之銀，二夢火燒藏在灶窩之銀，三夢大水淹沒放在水缸之銀，四夢惡賊搶奪埋在門限兒底下之銀。磨麵工自嘆命中無法消受，將銀子送還，龐蘊聽後說道：「孩兒呵！我與了你一個銀子，攪了你一夜不曾得睡。我家裡有兩三庫都是金銀寶貝，都似了你呵！如之奈何？」不禁有感唱出他的第二悟：

頁 300

【迎仙客】哎！銀子也！你饑不能與人家做飯食，你冷不能與人便做衣服。你這般沈點點、冷冰冰，衡則是一塊兒家福。（云：）銀子也，你比及到我跟前呵！（唱：）知他消磨了那幾千年？可則更換過了幾萬古？他為甚不向你跟前停住？（云：）我與他這個銀子，打攪的他一夜不曾得睡，你無福消受，送還於我。（唱：）哎！這銀子呵！原來分定也是前生注。（第一折）

第三悟是以擬人法演出，龐蘊經過後槽門首，聞聽槽中驢、馬、牛對話，道是前世積欠居士銀兩，故今世變做驢、馬、牛填還他。居士聽後說：「嗨！兀的不嚇殺我！我當初本做善事來，誰想弄巧成拙，兀的不都放做來生債也。」龐蘊因而了悟：

【醉高歌】枉了我便一生苦鰥寡孤獨，半生養貧寒困苦。我則道是誰人問這槽畔低低敘，聽沈了著我慘慘的怕怖。（第二折）【滿庭芳】呀！卻原來都是俺冤家債主。我本待要除災種福，我倒做了一個緣木的這求魚。（云：）龐居士呵！你是念佛的人。（唱：）這的可便抵多少業在深牢獄，不由我不展轉躊躇。（第二折）

故事發展至此點出「誤放來生債」的主題意蘊，一個無心之「誤」卻造就出自省自悟的龐蘊。劇作家運用時間延續性的戲劇行動安排三段情節，編造習儒不遂、去而為賈的李孝先，意外得銀卻一夜惡夢的磨麵工和一群牲畜對話，以循序漸進、抽絲剝繭的技巧三度開悟主人翁，成為本劇關目最為特出精彩之處。龐蘊決定將萬貫家財都沈入東洋大海，從此隱居鹿門山，以編筮籬為生（第三折）。二十年後，由青衣童子引龐氏一家至兜率宮[72]，聽得一派仙音，看到金門玉戶、碧瓦琉璃，別有洞天；更見到注祿神（即生前少居士銀子的李孝先）與增福神（二十年前見居士燒文書前來試探的曾信

72. 兜率，意譯為妙足、知足、喜足，謂受樂知足而生喜足心也。佛教謂兜率天居於欲界六天之第四，此天有內外二院，外院是諸神公園、遊樂場；內院則是彌勒居於欲界的「淨土」，在此說法，教化世人。《法華經·勸品》：「若有人受持誦讀，解其義趣，是人命終，即往兜率天上彌勒菩薩所。」關於兜率淨土，有人描繪其上有五百億寶宮，五百億諸天寶女「執百億寶無數瓔珞，出妙音樂」；諸女執眾樂器，竟起歌舞。參《元曲選校注》第1冊下卷，同注52，頁920；《華夏諸神》，同注38，頁426-427。

頁 301

實)。劇末由增福神宣示：

居士，你非是凡人，乃上界賓陀羅尊者是也[73]；龐婆，你是上界執幡羅刹女[74]；鳳毛，你是善財童子[75]；你一家兒都不如女孩兒靈兆，乃是南海普陀落伽山七珍八寶寺，號元通，名自在觀音菩薩。（詩云：）則為你一念差受此塵緣，再修行六十餘年，龐居士你今日功成行滿，合家兒證果朝元。（第四折）。

如上所述，龐蘊史有其人，編劇以一個真實人物塑造為主角時，其情節事件固然可有虛有實，但虛實之間必須有分際，所以龐蘊在楔子上場時的居士身分、佛教信仰、籍貫字號、家庭成員都與禪籍相合，這就是運用素材必須終於「實」的部份。雖然故事結尾賦予龐蘊前生是大乘羅漢的身分，但不同於劉均佐和柳翠。此外，增福神只言其「一念差受此塵緣」，並未具體指出一念之差的事件；況且龐蘊在塵世六十餘年，也不曾遭遇任何功名利祿、財富情色、人我是非之劫難。因此與青木正兒「謫仙投胎劇」或容世誠「謫仙返本類型」是不能相提並論的。劇末賦予龐蘊非平凡人的身分，是為凸顯自力解脫的主題，強調「心堅石也穿」（【得勝令】）的旨趣，刻劃龐蘊受盡塵勞，潛心修道，得以「不打入六道輪迴轉」而「平地升天」（【殿前歡】）。誠如最後一支【折桂令】[76]所唱：「這的是龐居士四聖歸天，出世超凡同共朝元。則為我救困扶危，疏財仗義，都做了注福消愆。今日個乘彩鳳十洲閬苑，跨蒼鸞弱水三千。我勸你人世官員，莫戀浮錢，只將那好事常行，管教你一個個得道成仙」。所以龐蘊一家到達天宮，有「一個石洞門開著半壁兒，

73. 根據《法住記》，賓陀羅尊者是十六羅漢之首，出家後證得了最高境界阿羅漢果。他雖然成了羅漢，但仍有好於人前賣弄本事之病。在家居士亦有可能成為阿羅漢，但如果當天不出家，則

有死亡之危險，故阿羅漢全是和尚，可見賓陀羅尊者與龐居士全然無關。參《華夏諸神》，同注 38，頁 495-497；《中國民間諸神》下冊，同注 36，頁 1037-1038。

74. 慧琳《一切經音義》卷 25：「羅刹，此云餓鬼也。食人血肉，或飛空或地行，捷疾可畏也。」羅刹有男女之分，男羅刹黑身、綠眼，一副鬼模樣；女羅刹又稱羅刹女，卻是絕色美女。參《華夏諸神》，同注 38，頁 546。

75. 觀世音兩邊侍立兩個人物，左脅侍是善財童子，右脅侍是龍女。脅侍又作脅士，指立於佛兩脅的大士、菩薩。所以稱之為善財，《大方廣佛華嚴經·入法界品》謂：「善財生時，種種珍寶自然湧出，故相師名此兒曰善財。」善者，多也，因其看破紅塵，視財如糞土，認為萬物皆空，發誓修行成佛。參《華夏諸神》，同注 38，頁 470-471。

76. 元雜劇每一折聯套必有【煞尾】、【賺煞】、【收尾】等，本劇第四折用【折桂令】作為尾曲，不合體例。

頁 302

掩著半壁兒」的場景，龐妻同兒女先做了一個「過洞門」的動作，穿過這個洞門正象徵由此岸「度」到彼岸的空間移轉[77]。

從劇末增福神的宣告，龐蘊塵緣修行當有六十餘年，焚燒文契、舟沈東海之事當在四十歲左右。就戲劇舞台時間而言，龐蘊出場時是一位居士，此時已然有：「斷絕貪瞋痴妄想，堅持戒定慧圓明。自從滅了無明火，煉得身輕似鶴形」之修為[78]。從他對龐氏母子說佛法，實也稱得上是個善知識。龐蘊講述的佛法或傳達的思想信仰當然是為扣緊主題而發的：

「佛說大地眾生皆有佛性，則為這貪財好賄，所以不能成佛作祖。」

「聞我佛言，無常迅速，生死事大。」

「萬般將不去，唯有業隨身。」

佛家認為三世遷流不住，諸法因緣所生，一切萬法無一是常住不變，因此說「無常」。龐蘊深知諸行無常之真諦，所謂「無常迅速，念念遷移，石火風燈，逝波殘照，露華電影，不足為喻[79]。」因為無常，所以人的貧富、貴賤、窮達、得失、死生都只是短暫存有，「萬般將不去」乃是就此而言。但是眾生所作的善業和惡業卻會引起相應的果報，唯有體現著力量和作用、功德和過失的「業」是永生永世具有影響力的。龐蘊參透無常，因此得以透視儒家「習文演武立功勳」終究一場空幻：

【混江龍】有等人精神發憤，都待要習文演武立功勳。演武的不數那南山射虎，習文的堪嘆這西狩獲麟。獲麟的魯國豈知夫子聖？射虎的霸陵誰問你個舊將軍？屈沈殺一身英勇，枉費盡半世辛勤。對面兒高車駟馬，轉回頭可早衰草荒墳。（第一折）

又得以在與增福神激辯魯褒《錢神論》時^[80]，對金錢有一番超越世俗的論見：

77. 【折桂令】的勸人修道成仙的唱詞以及石洞的象徵都有道教的意味，也是佛道思想合流的現象，不過本劇的度脫人物、遣詞用語和主題意蘊都不離佛教色彩，因此仍以「度」的意義詮釋之。

78. 引詩及以下引句散見於第一折賓白。

79. 語自《萬善同歸集》，引自星雲大師編著：《佛光教科書》第2冊第十八課「無常」（台灣：佛光山宗務委員會印行，1999年）。

80. 魯褒，晉人，《錢神論》以戲謔口吻嘲笑諷刺世俗對金錢的崇拜。劇中增福神對龐蘊引述，乃是反用，以「富與貴人知所欲，貧與賤人知所惡」說服龐蘊當珍惜祖上遺留及辛苦掙來之富貴，何必逃遁他去？言下之意，乃勸阻他不必焚燒文契。

頁 303

【寄生草】富極是招災本，財多是惹禍因。如今人恨不的那銀窟籠裏守定銀堆兒盹，恨不的那錢眼孔裏鑄造下行錢印。（做合掌科，云：）南無阿彌陀佛。（唱：）爭如我問禪榻上便參破禪機悶，近新來打拆了郭況鑄錢爐，這些時廝擗碎了魯褒的這《錢神論》。（第一折）

龐蘊以這樣的修為和信念而異於世間人貪財好賄之態度，他不只消極性的做到大乘強調根斷私心貪心之戒律^[81]，更是積極的救困扶危，疏財仗義。他本是基於因緣業報之理，所以造此善業；不料三度開悟之後，猛然驚覺自己行善布施竟是業上加業：「想著俺借錢時有甚惡心術，怎知做今生債負，來世追捕？則願的祖師指示我向西方去，早回頭撥出迷途。」（第二折【石榴花】）。龐蘊所以有此頓悟，全賴於他積累修持數十年的佛學思惟，真正化入他的生命底層，煉就出超凡異俗的人格性靈。

龐蘊將萬貫家財都沈入東洋大海，是他自省自悟的轉折點。從此隱居鹿門山結庵修道，自苦維生，展開另一段自度的生涯，長達二十年歲月。手編筲籬並非小可，其中仍有禪意，誠如靈兆女詩云：「翠竹枝枝選嫩條，編成此物手中操。常將濟世菩提念，去那苦海波中用意撈。」（第四折）。現實界中，對一個擁有價值連城財富的居士而言^[82]，其所作所為實非常人可及；而二十年塵勞清苦之堅持，更非容易之事。龐蘊的自度即是與時間慢跑，造次必於是，顛沛必於是。在自度的時間歷程中，注錄神與增福神都先後產另一種相反相成的助力；此外，龐妻曾懇求休燒文契，勸阻留下海船勿將錢物載去沈了，這些都是對自度者的試煉與考驗。

《來生債》中有一些不合佛法真義之編撰，其中最引起爭議的當是舟沈財物之行為，認為居士的財物，應分成家計生活（包括孝養父母、周濟親友、供養三寶）、營業資本、儲蓄生息、留置身邊、以備急需等要項^[83]。上

⁸¹. 大乘佛教強調自私的貪心是一切惡行之根源，提出「十重戒」之戒律，其中第八戒是「慳惜加毀戒」，即對於吝嗇施財施法，並加以毀謗詆毀的戒。參《中國佛教與傳統文化》，同注 6，頁 136。

⁸². 第二折龐蘊交代妻子到東海沈舟時，提及家中有奴僕使數的、有牛羊孳畜驢騾馬匹、有十隻大海船、有一百小船兒、有金銀寶貝、玉器玩好等。

⁸³. 林伯謙：〈元明釋教劇的佛教思想〉對《來生債》提出許多不符佛教真義處，同注 33，頁 61-63。林先生鑽研佛理甚深，所言甚是。

文提及，菩薩行「六度」以布施度居首，指用自己的財力、體力、智力去濟助貧困者和滿足求索者，是為他人造福成智也使自己積累功德以至求得解脫的一種修行方法。就此意義而言，龐蘊毋庸置疑是個充分的實踐者。然而本劇之旨趣不在宣揚布施度的修行，而是闡釋龐蘊因行善布施後竟造成誤放來生債的驚恐，題目正名《龐居士誤放來生債》的「誤」字顯然是本劇前二折的務頭。由「誤放」而「大悟」，甘心捨棄身外之物的錢財，清貧自苦，則是龐蘊內在的覺醒與悟識，因此以自力形式修成正果、臻於解脫之境才是本劇主題意蘊之所在。

與《來生債》相映成趣的《野猿聽經》，恰巧代表異類以自力為主兼得他力相助而成真悟道、證果朝元的釋教劇。獼猴修道成正果的故事，佛經中早有記述[84]；《野猿聽經》也是演述野猿先化身為樵夫偶遇法師，後化身為秀士聽經問禪、得道坐化而升天的故事。劇中猿猴自述是龍濟山中一個道妙靈仙，在此山中已有千百餘年，具有超凡神異的能力與特性：

【一枝花】赤力力輕攀地府欹，束刺刺緊撥天關落。推斜華嶽頂，扯倒玉峰腰。怒時節海浪洪濤，閒時把江湖攪，向山林行了一遭。顯神通變化多般，施勇躍心靈性巧。（第二折）

【梁州第七】一番身千丈低高，片時間萬里途遙。我我我也曾在瑤池內偷飲了瓊漿，我我我也曾在蓬萊山偷摘了瑞草，我我我也曾在天宮內鬧了蟠桃，神通不小。只為我腸中有不老長生藥，呼風雨逞威要。（第二折）

宋話本《大唐三藏取經詩話》中記載猴行者八百歲時曾偷吃十顆蟠桃，被西王母捉下，配在花果山紫雲洞，至今二萬七千歲不曾來到[85]。本劇這隻神通廣大、千百餘歲的猿猴，猶如詩話中猴行者的翻版。劇中變化為秀士亦從《大唐三藏取經詩話》而來：白衣秀才出現向法師言道：「和尚生前兩迴

84. 例如《雜譬喻經》記載：「昔有道人樹下坐禪誦經，有一獼猴在樹上效之，不覺墮樹而死，得生天上。」引自《佛教與戲劇藝術》，同注 14，頁 192。

85. 所述情節見《大唐三藏取經詩話》第十一章（台北：世界書局，1958年），頁 64。按：此書分上中下三卷，共十七章，每章有題目，有詩有話，故名「詩話」。王國維考定其為南宋「說話」的一種，奉為後世章回小說之祖。胡適：〈中國章回小說西遊記考證〉更認定它完全是神話的話本小說，確實是《西遊記》的祖宗（《西遊記》，台北：雲風書局，1976年，頁 315-324）。

取經，中路遭難，此迴若去，千死萬死。」又說：「我不是別人，我是花果山紫雲洞八萬四千銅頭鐵額獼猴王。我今來助和尚取經，此去百萬程途，經過三十六國，多有禍難之處[86]。」法師當下改呼為猴行者，成為唯一的保駕弟子。綜上所述，《野猿聽經》乃是融合獼猴王的神異性與獼猴修佛得道的典故而成，藉以宣揚佛法無邊，遍及異類。

劇中樵夫、猿猴、秀士都以正末扮演主唱。第一折扮樵夫余舜夫，自述幼習儒業，爭奈家業凋零，功名未遂，只好隱居荒村、負薪為業。是日來到龍濟山一座道庵，拜見修公禪師（沖末扮），相逢一席話後，感激拜辭而去。第二折扮猿猴兒，自述在山中常只聞經聽法，推悟玄宗。今日觀見僧堂無人，推門而入。禪師在後山中禪堂入定，猛聽得佛殿遊玩之聲，門首一看，原來是個玄猴。禪師本不覷破，因恐其扯碎經文、毀傷佛像，乃著他見個景頭（幻象），必然大悟。於是命山神（外扮）驚嚇他一回，且叮嚀：「此猿以後必成正果，慎勿傷害。」山神取劍捉拿，猿猴告饒，方才放他出去。

第三折的戲劇時間承上折，相隔一天，猿猴離去後，伽藍來報禪師，道今日此猿復脫真形，來此聽講。因此正末扮秀士（袁遜，字舜夫）上場時，讀者觀眾已然知曉。袁遜幼遂功名，官居輦下，因唐朝明宗胡人，暮年昏惑，賢士良才，莫得而進。留滯數年，竟無所就。有知己者薦為端州巡官，因念瘴鄉惡土，不願前往；知己相勸，蹇困如此，尚暇擇地？不得已攜家抵任，未踰年，妻妾子女盡喪，憔悴一身，遂不復仕；江湖散蕩，山野遊遨。久聞禪師「道性圓融，法心弘濟」，故來到龍濟山，請求座下聽講，並表明堅心修行之意。禪師乃命人打掃僧房，留與先生居止。袁遜下場後，由禪師預告待來日升堂說法，助其了悟，開啟第四折講經點化之關目。袁遜問禪後當下頓悟，作偈云：「無去也無來，心花五葉開，塵緣都放下，位正寶蓮台。」隨即坐化。劇末聖僧羅漢帶著金童玉女^[87]接引其步步踏金蓮，登上率陀天。

就情節而言，《野猿聽經》實與明永樂間李昌祺《剪燈餘話》卷二〈聽經猿記〉相仿，戲劇因特殊體製而異於小說^[88]，讓樵夫是猿猴所化，因而呈

^{86.} 引文見《大唐三藏取經詩話》第二章〈行程遇猴行者處第二〉，同上注，頁2。

^{87.} 據道教說法，凡是神仙所住洞天福地，皆有得道的童男童女伺候他們，稱之為金童玉女（參《華夏諸神》，同注38，頁84）。金童玉女大量出現於宋元以來的劇作中，如賈仲明《鐵拐李度金童玉女》雜劇、劉兌《金童玉女嬌紅記》，成為道教劇的重要人物。此劇雖雜入金童玉女，但並非要角，不足以影響其為佛教劇。

^{88.} 〈聽經猿記〉：「後唐天成間，有修禪師者結卉菴於山之絕處，樹木叢密，路徑崎嶇，曠歲彌年人跡罕至。惟樵夫深入時，見師坐松下，輒有群鳥銜果集于前。師一一取食，食訖，飛去。樵夫間以語人，好事者相率造菴。」李昌祺：《剪燈餘話》，收入《明清善本小說叢刊初編》（台北：天一出版社，1985年），頁9-16。

現大異其趣的藝術形式。本劇正末於前三折扮飾不同人物，此謂「改扮人物」。劇作家發揮元雜劇「改扮人物」獨特的藝術形式，大大地彰顯了戲劇的懸疑性。從人物開始進入戲劇行動中，讀者觀眾完全不知樵夫乃是猿猴化身。編劇只在第一折【後庭花】「我只見遍西東，悠然如夢。怎如俺步青霄三島峰，玩名山千萬重」唱詞透露些微訊息；也讓具有法眼的禪師，在樵夫離去後，不著痕跡言道：此人雖是個樵夫，真乃儒人君子；若肯進取，必有崢嶸的氣象。而後又於第二折末尾由山神暗示：他雖是個猿精，卻有如來真性，久以後必然成真悟道。俺師父廣有神通，為玄猿山內縱橫，差吾神親身顯化，那其間必悟玄宗。可知猿猴化身的針線一直埋伏在各折；直到第三折末尾才由禪師揭示真相，編劇關目安排之技巧頗具匠心。

改扮人物的雜劇對劇作家、演員、觀眾和舞台藝術都足以產生不同的藝術效果^[89]，這樣的藝術形式運用在此劇中，更凸顯出不同於其他釋教劇之意趣。首先，就文學藝術而言，樵夫、猿猴、秀士是完全不同層次的類型人物，劇作家在曲詞、賓白上必須合乎人物身分聲口。其次，就表演藝術而言，同一個演員雖同樣充任正末行當，扮飾不同人物，但必因人類與異類形象性格之別而有不同的唱念做表。尤其第二折扮猿猴，都要配合舞台上的砌末和唱詞而有恰如其分的身段做工，譬如：

【四塊玉】一隻手將門扇來搖，兩隻腳把門程來跳。我他將香棹輕推椅鞦搖，壁簷前攜手窗樵搭。我將這香爐手內提，把火燈頭頂著，把鉢盂嶮踢倒。

野猿頑皮的本性和模樣都要栩栩如生的「作戲」（劇中禪師說：「原來是個玄猴在此作戲」），方能生動逼真。此外，山神按劍赫叱捉拿時，猿猴唱：

【罵玉郎】）他將這殿門來攔住高聲叫，我這裏心驚顫心驚顫腿鞦搖。（山神按劍科云：）你怎生敢擅來此處也？（正末唱：）我見他龍泉劍扯沙魚鞘。（山神云：）既來此處，安得逃生也？（正末唱：）

⁸⁹. 參李惠綿：〈論關漢卿雜劇中的「改扮人物」〉，《中外文學》第19卷6期（1990年11月），頁28-51。

他可使忿怒增，殺氣高，威風耀。

此處亦當演出一猴一神毆鬥角觝、閃躲奔逃之雜技藝術。再者，就呈現主題思想而言，以改扮人物之搬演形式來詮釋猿猴自力修道成正果的主題，真可謂相得益彰。本文所以將之歸屬於自力的類型，主要從以下幾點思考。第一，同人類相較，異類自力解脫的時間顯然要長久的多。所謂「水之積也不厚，則其負大舟也無力；風之積也不厚，則其負大翼也無力」；必須水厚風厚，才能讓其翼若垂天之雲的大鵬鳥徙於南冥時，「水擊三千里，搏扶搖而上者九萬里，去以六月息者也^[90]。」猿猴也須修煉長達千百餘年，才能修得足以化身為人類的能力^[91]；象徵猿猴以千年歲月之久的時間在積累豐厚牠的道行。第二，猿猴化為樵夫、秀士而有不同的人生際遇，在雜劇四折規範下，這只是舉其一二，象徵他追求不同面向的生命樣態。推而想之，他可能曾經幻化過各色人物去體驗不同的生命類型，不斷地在尋找他人生價值最後的定位。第三，猿猴不論以化身或真身出現，都展現出尋佛求道的稟性與慧根。例如樵夫所以會來到龍濟山，是因為「近新來採薪的較廣，將這四山外的柴，卻也都打盡了也。止有龍濟山有些樹木，小生今日去那山中採些柴薪。」樵夫正有此採薪之「因」，才会有「誤入仙山，偶臨法座，幸遇師顏」之「緣」。樵夫臨去之前唱道：「感謝尊師相陪奉，拜禪林禮義謙恭，我凡夫得遇蓬萊洞。我這裏意匆匆，拜別了重下雲峰。」（第一折【柳葉兒】）。接著以猿猴真身出場時，牠不去偷飲瓊漿、偷摘瑞草、偷吃蟠桃，而選擇僧堂「窺如來經典，穿佛祖袈裟」；況且以其通天本領，本可無視於人的存在而直搗黃龍，又何須觀看僧堂無人才進入？這些都可以看出猿猴也有與佛結善緣的稟性。而後化身秀士，歷經宦海浮沈、妻妾死別、子女喪盡，不復仕宦亦不復採樵，更不復另謀他途生計；而是千里前來謁見禪師，座下聽講，尋禪問道。編劇用以上三段情節象徵不論猿猴如何千變萬化也變不出如來佛的掌心，所謂「佛度有緣人」，此猿猴與生俱有佛性、佛緣，是毋庸置疑的。

⁹⁰. 語出《莊子·逍遙遊》，郭慶藩輯：《莊子集釋》（台北：河洛圖書出版社，1974年），頁2-7。

⁹¹. 黃兆漢：〈中國古代的猿猴崇拜〉，《道教與文學》（台灣：學生書局，1994年），頁210，提出古時中國人認為猿猴能夠變化為人並不是從生物進化方面立論，而是從猿猴的靈慧推想的。

如梁任昉（460-508）《述異記》曰：「猿五百歲化為獼，獼千歲化為老人。」即是說，猿經過一千五百歲便化為人。

頁 308

第四，猿猴以其本性慧根親近佛法僧三寶，當然不能一蹴而幾，因此先後改扮三種身份，演出四折，展現了拜師問禪的階段歷程。每一折又以排場轉換處，形成其悟道的轉折點。試以「山水」比喻佛道，逐次分析：

1.無山無水—第一折樵夫上場至【天下樂】

這個階段的余舜夫抑鬱不得志，認為自己空有經綸濟世才藝，卻在窮山僻野中採樵維生，甚是傷感：「空學得五經皆通，九經皆誦，成何用？」。他受了十載寒窗冷，將儒業參攻，卻「不能勾治國安邦朝帝闕，常只是披霜帶月似簷中」；他「胸藏鬥牛，志隱霓紅，文章錦繡，氣壓雷風」，為的是能勾「身居臺省，智輔皇宗，治平國政，廣播儒風」。對他而言，人生的價值意義在「鯨鰲一躍禹門中，鯤鵬萬里青霄奮。這便是文章有用，顯耀亨通」。儘管如今他窮困未通、自守清貧，仍一心一意等待「幾時得遂功名一笑中」[\[92\]](#)；一肩擔著柴薪，一手握著經書，正是他人在江湖，心存魏闕的寫照，執著功名利祿，此時余舜夫的心中無山無水。

2.見山看水—第一折樵夫入山唱【醉扶歸】至【尾聲】

余舜夫有所為而為來到龍濟山，卻無意發現一座好山，不禁發出「真山真水，是好景致也」的驚嘆。余舜夫所見山水不僅指龍濟山的山水，更是見得一位禪師好相貌：「青旋旋的元頂，光燦燦的數珠，比城市中僧人甚是不同」，和一座道庵周圍散發出來的一片景觀：

【元和令】大雄殿瑞靄濃，禪堂外曉煙重。我只見那和風麗日春正濃，花柳鮮百樣同，山茶吐錦曲闌中，散一陣煖香風。

余舜夫乍見真山真水，又驚見禪師氣象容顏、賞得佛寺春景煙靄，象徵初見佛道之面目而直接比擬為仙山蓬萊洞。當他「下山峰，離仙洞，再入徑遶遶紅塵道中」，這勝跡絕景與當下經過的人間景象便有了對比：「我將這勝跡觀絕意氣融，過奇山異水疊重。索強似五雲峰，更勝似岱嶽巔峰。回首白雲千道沖，不必比俺閻浮世界中，堪可與天宮相縱。卻正是梵王親建一座紫霄宮。」余舜夫從無山無水跨入見山看水之境。

3.遊山玩水——第二折猿猴上場進入僧堂至【牧羊關】

92. 如引用整首曲詞，則注明曲牌；有時為避免引用長段曲文，將各曲牌唱詞融入敘述文句中，不另注明。讀者根據本文提出各階段標題，閱讀劇本即可檢索得到原文。以下敘述亦然。

頁 309

余舜夫看山見水之後，便以猿猴真身到僧堂戲耍堂中擺設的物品，牠一進門來便「將香棹輕推椅鞦搖，將香爐手內提，把火燈頭頂著，把鉢盂嶮踢倒，將帚塵不住在階址掃，將鐮鉞手內敲」。試想一個佛門弟子尚且不敢在佛殿如此造次，猿猴唯有以真身本貌，才能充份彰顯畜生道的野性而如此放肆。接著牠坐一坐禪床，下禪床後又見供桌上放著的物件：

【牧羊關】我將這經文從頭念，袈裟身上穿；把旛旛傘蓋拿著。飲了些膽瓶中淨水馨香，嗅了些瓦鼎內沈檀縹緲。我這裏上側畔蒲團倒，近經案吹笙簫。我這裏轉身跳躍觀覷了。

這段唱詞刻劃猿猴使用牠的六官戲耍供桌上種種物件：「眼」讀經文、轉身跳躍四處觀覷；「口」吹笙簫「耳」聽聲；「鼻」嗅瓦鼎沈檀；「舌」飲瓶中淨水；「身」穿袈裟、倒臥蒲團、持旛旛傘蓋。佛家將人的六官名曰「六根」（根為「能生」之意）。《般若經》云：「六根者，謂眼、耳、鼻、舌、身、意根；六塵者，色、聲、香、味、觸、法也。眼見為色塵，耳聞為聲塵，鼻嗅為香塵，舌嘗為味塵，身染為觸塵，意著為法塵；合為十二處也[93]。」故猿猴以六官戲耍物件，乃是象徵其模擬人類以六根六塵撫觸佛家之物。然而這些舉止行為對猿猴只是一種遊山玩水般的嬉戲而已。

4.敬山懼水——山神上場驚嚇猿猴至【尾聲】

正因為猿猴已進入遊山玩水的階段，所以禪師說：「此猿雖有善緣，未居人類，難以超昇。此猿恐怕牠扯碎了經文，毀傷了佛像，我著他見個景頭，必然大悟也。」正當其陶醉於法堂作戲、佛殿嬉遊時，山神的威嚇使牠面臨生死之危：「告尊神且擔饒，嚇得我五魂消，再不敢僧房佛殿逞逍遙。將我這性命登時間殺壞了，怎能勾瑤池獻果到青霄？」（【採

茶歌】)。禪師恐猿猴毀經文、佛像，因佛寶、法寶、僧寶[94]是佛教稀有難得、價值無上、妙用無

93. 佛家認為六根與六塵相接，就會產生種種罪垢，因此主張六根清淨。此處純粹借用六根、六塵之本義詮釋猿猴以六官模擬人類對佛家物件之探觸。《般若經》轉引自《元曲選校注》第1冊下，同注52，頁928。

94. 佛寶指釋迦牟尼佛（佛陀），修行覺悟、證道之人；法寶指依佛陀教法所集的經、律、論三藏，律藏指大乘律、小乘律的戒規和受戒儀式；論藏分釋經（解釋佛經的論典）、宗經（闡發各宗各派學說的論著）。僧寶指傳持佛陀教法的修行人。參《中國佛教與傳統文化》，同注6，頁115。

頁 310

比的「三寶」。佛教的修行首重皈依三寶[95]，意即修行要從六道輪迴中，依靠三寶的教導，脫離苦海，邁向解脫的大道。六道中，「畜生、餓鬼、地獄」為三惡道，有苦無樂；「天道」樂多苦少；阿修羅道多瞋恚[96]；「人道」苦多樂少，思求出離，所以六道中適於修行者唯有人道。猿猴讀經文、穿袈裟，象徵其有探觸佛寶、法寶之意，所以禪師言其有善緣，但畢竟未居人類，無法出家修行或經過皈依三寶、受持五戒的人道手續成為佛門弟子，故難以有超昇的可能性。禪師著牠經歷這場生死幻象，是讓牠明白佛法的莊嚴神聖，豈容異類任易褻瀆造次？而佛門之道更非異類足以輕易登堂入室的。從猿猴對天神的告饒中，可知牠已從天真無知的「遊山玩水」到心懷戒慎的「敬山懼水」，開啟牠進入另一個階段。

5.有山有水—第三折秀士上場至【紅繡鞋】

猿猴了悟以異類的形貌實難攀登佛門，然而人類的功名卻又念茲在茲。這個階段，猿猴對佛道的敬畏與早先儒樵對功名的渴求形成強烈的矛盾與衝突。於是猿猴再度幻化為人身出場時，已看過塵世榮華，見過功名一場風化，受盡世事浮沈，歷經生離死別：

【醉春風】經了些翻滾滾惡塵途，受了些急穰穰世事雜。想著那人生否泰在須臾。敢不是假，假，利鎖名韉，居官受祿，到如今都一筆勾罷。

所謂「人生否泰在須臾」，袁舜夫已然體會到沒有永恆的富貴顯達，名利官祿都只是暫時擁有的一種假象，一場空幻。曲詞流露的「須臾」、「假」等意念其實就是佛家「諸行無常」的真理。軀體的生老病死，萬物的生住異滅，世間的時序流轉，宇宙的成住壞空，這一切世間法都是變化無常的。相對於第一階段的「無山無水」，此時袁舜夫心中已跨越另一個山水世界。

6.尋山望水—第三折秀士座下聽講至【滿庭芳】

不經一場浮生夢影，焉能顛覆原先對功名執著？不走過一趟宦海浮沈，又焉能甘心放下名利尋求佛道？袁舜夫決定不以功名為念，退隱林泉；於是

95. 皈是皈依，依是依伏，如子之皈父，如民之依王。皈依三寶又稱「三皈依」，將人的身形壽命交付給佛、法、僧三者。

96. 「天道」因自然天然，故清靜光明。「阿修羅」意譯為「非天」，是魔神，其能力像天，但因多怒、好鬥，失去天的德性。

頁 311

「往來江湖之間，惟尋山望水；謝擾擾於名場，問道參禪，談空空於釋部，不憚遠來，求依淨社」，以尋禪問道作為安頓後半生的抉擇。禪師再以出家不比為官可讓「親戚稱羨，鄉黨賓服」加以試探，袁舜夫則堅定表明：「我寧可衣冠不加，我樂的是山林清趣。我再不告蝶陣蜂衙，將心猿意馬都拴罷。怕的是紅塵混雜，愁的是業海交加。隱遁在桑田下，向白雲那榻。小生樂道出河沙。」（【滿庭芳】）。袁舜夫心中已先有山有水，才能跨入這一步尋山望水。

7.依山傍水—第三折秀士留山修行至【尾聲】

如上第四階段所述，未居人類，如何皈依三寶、受戒修行？禪師相問：「先生！爭奈你若頂巾束髮，在我教謂之沐猴而冠；若使削髮披緇，在公教謂之儒名墨行。若斯二者，何以處之？」這是一個非常有意思的問題，究竟要以猿猴真身或人之化身留山修行？袁舜夫唱道：「太師道衣冠不佳，教我皈依削髮。卻不道心本元明，色相皆空無點差。只待要念經文、參話頭、塵緣棄下，便是那禮禪師永無牽掛。」（【上小樓】）。

五蘊之中，色蘊總攝一切物質現象（物），四蘊屬精神現象（心），就二者的對峙關係而言，「心」的作用往往可以主導宇宙萬有（物）之色相，即所謂「以我觀物，萬物皆著我之色彩」。袁舜夫對禪師說「卻不道心本元明，色相皆空無點差」正是說明：或為猿猴或為秀士究竟皆無實體，這只是一種暫時寄託的色相，亦是一時的假有，此之謂「色相皆空」。因此只要持有本來元（圓）明朗照、湛然常住的本性，潛心「念經文、參話頭、塵緣棄下」，以何種形相修行並不重要，故無須削髮披緇，亦無須沐猴而冠。袁舜夫向山中遊玩一回，再度發出是一座好山之驚嘆：「你看俺奇山秀水兩交加，繞僧堂禪室堪佳。果然是依為佛祖菩提處，堪作禪僧寂靜家。端的是真圖畫，小生心胸豁暢，肺腑清嘉。」（【耍孩兒】）。袁舜夫千里尋山望水，終於尋得龍濟山做為依山傍水之處。

8.讀山聽水—第四折秀士上場問禪至【沈醉東風】

袁舜夫留在龍濟山聽禪師講經文佛法，編劇非常高妙地運用了第三折與四折之間的過場楔子做交代，至於聽講了多少時間，劇中並未點明，這也是編劇手法高妙處。山寺中潛心聽講經文佛法，則如同龐蘊之隱居鹿門山，也象徵他與時間慢跑自力修行的歷程，無論如何，這都需要一種耐力和意志方能為之的。秀士問禪的戲劇場景代表其參話頭的轉折點：

正末云：如何是道中人？

頁 312

禪師云：萬緣都不染，一念自澄清。

正末云：如何是正法？

禪師云：萬法千門總是空，莫思嘲月更吟風。這遭打出番筋斗，跳入毗盧覺海中。泉石煙霞水木中，皮毛雖異性靈通。勞師為說無生偈，悟到無生總是空。

袁舜夫最後問求禪師給予一個話頭：「無色無相萬法空，體自如來般若同；若把諸緣都放下，俱在毗盧頂上峰。」醒悟之後當下坐化歸空。

9.靈山空水—第四折聖僧羅漢上場引猿猴至天宮境界

猿猴坐化身亡之後，劇本還用了四支曲牌組成猿猴升上率陀天的排場，見到「降霞飄五彩鱗，慶雲生半空見，寶樹奇花滿殿前，動仙音清霄普遍，列幢幡飄搖皆現，果然是人間少有、世界難全」的絕妙景致。猿猴終於抵達靈山空水^[97]的境界。

元雜劇四折雖然故事連貫，但並非一氣呵成演完，而是每折之間參合鬪弄隊舞吹打，也就是夾雜著樂舞百戲輪番上場的^[98]。因此演員從第一折樵夫到第二折猿猴，再到第三折秀士是有時間可以改扮化妝的。關目結構從幻身到真身再到幻身，看起來是不相干的情節。然而編劇卻運用改扮人物和過場楔子的雜劇藝術，以暗度陳倉的手法將每一折的歷程貫穿起來。由於猿猴具有「推斜華嶽頂，扯倒玉峰腰，怒時節海浪共濤，閑時把江湖攪，向山林行了一遭」的神通能力（第二折【一枝花】），因此編劇讓牠在一、三、四折化身為儒樵、秀士乃至坐化時，所到之處，不論人間天上，皆發出對山水的讚嘆。故而可以藉山水之喻貫穿其自力尋求佛法之過程。

然而猿猴畢竟不是人類，符合上文解脫論所說「自己力弱，須藉他之助力」。因此在自力解脫的過程中，禪師一直都扮演先知的導師，如第三折秀士下場之後，禪師吊場言道：

此人非是峽山中袁遜，他乃是猿猴所化。他先化作一個樵夫，托名侯玄，來訪貧僧，貧僧未曾說破他。前日此猿又來經堂作戲，貧僧

⁹⁷. 靈山，即靈鷲山，世尊（釋迦牟尼）在靈山會上，拈花示眾。後專指佛在靈山講經的道場。「空」則是佛教的基本教理之一。此處借用「靈山」、「空」的掌故，構詞「靈山空水」比喻猿猴升上天宮的境界與景觀。

⁹⁸. 參曾永義先生：〈元人雜劇的搬演〉，《說俗文學》（台北：聯經出版社，1980年），頁378。

與他一個景頭。今日化臨此處，我觀此猿善根將熟，我來日升堂以罷，此人必悟宗風，證果朝元而去。

第四折秀士問禪之後自述的一段話，可以總結禪師相助度脫的過程：「多謝禪師偈言點化。小生實非人類，乃此山中得道老猿，未經聖僧羅漢點化，不得超升。初則變化儒樵，蒙師教誨，已識禪真半面。次

則真形入師禪堂，授我經典，衣我袈裟，蒙師待以不死。今日座下，又蒙真詮數語，點化獸心，其實的參透得淨也。」因此嚴格說來本齣是自力為主，他力為輔的度脫劇，不過還是偏重自力解脫的形式。誠如劇末羅漢所說：「只因你一念真心，悟如來般若玄音，脫皮毛聞經聽法，改形容參訪師林。了然徹無生道妙，須明透萬法洪深。除卻了輪迴六道，免去了苦海潛津。赴西方蓮開見佛，臨極樂親到雷音。」換言之，如果沒有猿猴「脫皮毛聞經聽法，改形容參訪師林」這股尋師參禪的意志，焉能成真證果。可知「野猿由本有佛性而『聞經聽法』，而『問道參禪』，而『堅心修行』，終而『正果歸空』，全部生命都是佛性的表現、佛法的追求[99]。」因此本節用了相當長的篇幅詮釋猿猴問道求佛的九個階段歷程，證明《野猿聽經》亦屬於「自力超凡入聖類型」之劇作。

儘管林伯謙先生〈元明釋教劇的佛教思想〉以佛典證明：「猿猴畢竟仍在惡趣，處於輪迴，是無法立即往生西方極樂世界[100]。」然而這並非本劇之主旨所在。戲劇了凸顯它強調的主題思想，有時不必過度拘泥與劇中情節不太緊要的佛典教義，其中自有可以通權達變之處，佛教思想作為戲劇的養分，劇作家如何轉用、如何編造才是藝術精神之所在。換言之，閱讀佛教劇有時當該抱持得意（主題意蘊）忘言（佛典教義）的態度。

結 論

佛教的解脫概念中，自力解脫者屬開發的，稱為「依時間的解脫方式」；

[99]. 引文出自黃兆漢：〈中國古代的猿猴崇拜〉（同注 91，頁 236），指出野猿在禪堂所作的一切都與佛教有關，這正是牠本有佛性的自然流露；到了化為儒生問道於修公禪師時，這一點原有的佛性就變成追求佛法的無限熱誠了。其說可印證筆者的論析。

[100]. 林伯謙之文，同注 33，頁 71-72。

他力解脫屬歸入的，稱為「取空間的解脫方式」[101]。元雜劇作家運用一本四折的獨特體製，編排被度者解脫的過程時，各自充分運用戲劇空間與時間的藝術特性，以呈現差異性的解脫形式。因此在「他力謫仙返

本類型」中，《忍字記》劉均佐從「在家」到「在家出家」到「入寺出家」到「還俗歸家」到「墳地悟道」；《度柳翠》從「在柳家做法事」到「應官身路途中」到「茶館惡夢受斬」而「落髮出家」；然後再回歸柳家，歷經棋藝遊戲、焚燒官衣、情色試煉之後，經月明和尚引導上船渡河，真正由柳家紅塵渡到顯孝寺，最後在寺廟東廊下坐化歸空。可以看出兩本雜劇隨著三回度脫關目不斷地變換遷移戲劇場景，正符合他力論中「取空間的解脫方式」。相對地，「自力超凡入聖類型」中，《來生債》龐蘊的修行之所就是居家和鹿門山；《野猿聽經》四折的戲劇場景自始自終都在龍濟山。由於兩本雜劇強調的都是自力修行的漫長歲月，所以不似前者具有多變化的空間場景，亦符合自力論中「依時間的解脫方式」。本文論析佛教典型度脫劇兩種類型，正好對照出這樣的區別。

兩類度脫劇從「啟悟」至「回歸」的歷程，就是由「世間」渡到「天界」，猶如「渡」之行動是由河的此岸到達彼岸，是一種空間的轉移；也象徵由凡入佛的心理歷程，成為「度」的抽象意義。《六祖壇經·行由品》記載五祖弘忍交付衣鉢於六祖惠能時有一段文字^[102]：

惠能三更，領得衣鉢，云：「能本是南中人，素不知此山路，如何出得江口？」五祖言：「汝不須憂，吾自送汝。」祖相送直至九江驛，祖令上船，五祖把艣自搖。惠能言：「請和尚坐，弟子合搖艣。」祖云：「合是吾渡汝。」惠能曰：「迷時師度，悟了自度」。度名雖一，用處不同。……。蒙師傳法，今已得悟，只合自性自度。

觀二人對話是將「度」做為雙關語，既言指路送歸，又含有指點悟道之意；既是渡河，同時又是度人。「渡」是明言，「度」是暗語；「度」的意義包含在「渡」的實際行動之中^[103]。《度柳翠》月明和尚以船渡柳翠到彼岸，即是用「渡」來象徵「度」的手法。一旦抵達彼岸就表示已經完成「度」之

¹⁰¹. 蔣維喬：《佛學概論》，同注 35，頁 21-22。

¹⁰². 丁福保：《六祖壇經箋註》，同注 43，頁 15-16。

¹⁰³. 參胡可立：〈柳翠劇的兩種類型〉，同注 28，頁 278-279。

目的，也就是達到「照見五蘊皆空，度一切苦厄」的境界。

然而此境界並非一蹴可幾，因各人才之高下、悟之淺深、力之強弱，遂有自力與他力兩種解脫形式，故《忍字記》、《度柳翠》屬「他力謫仙返本類型」；《來生債》、《野猿聽經》屬「自力超凡入聖類型」。這樣區分是就戲劇度脫過程中偏重的主力之所在而言，也只是一種方便門。事實上，藉助他力者，終究仍得憑依自力作用才能解脫困厄而完成「度」的行動。如劉均佐和柳翠出家入寺修行前主要賴於和尚運用明度（包括實境、幻境、夢境）和暗度（化身指點，從旁指引）等方法[104]；之後就得憑靠自力工夫，此即惠能所謂「迷時師度，悟了自度」。同理，憑恃自力者亦須在關鍵時刻得禪師一臂之力，如野猿刻苦修行百餘年之後，幸蒙龍濟山禪師三度點化，就是他力作用。龐居士自力學佛參禪，由於注祿神與增福神他力作用之激發與試探，才會使其有更深層的悟識，抉擇捨棄萬貫家財、清貧自苦，以二十年歲月另一種自力形式修成正果、臻於解脫之境。可知「他力與自力之區別有時不能判然，或有自力、他力二者兼用者，或有位於其中間者[105]。」

不論經由他力或自力的解脫方式，蒙師傳法得悟之後，在抵達彼岸之前，還必須修得自性自度的工夫。《六祖壇經·懺悔品》，曰：「各須自性自度，是名真度。何名自性自度？即自心中邪見煩惱愚癡眾生，將正見度。」正見者，明知苦寂滅道之理、知心空無、能超迷悟、無有迷悟者[106]。因此自度就是自性自度，也就是「明心見性」的工夫。本文論析兩類度脫劇雖有他力、自力之別，但被度者最後都修成明心見性的工夫，體悟深奧的般若智慧，才能照見五蘊皆空，度一切苦厄，到達自在、解脫的彼岸。總體而言，「度」字（波羅密多）已含有解脫之過程、方法、目的；分而述之，他力、自力解脫形式可說是超越生死困厄的具體過程與方法，而「度」、「自性自度」、「真度」則是終極目的。

兩類度脫劇恰好代表羅漢、人類、動物、植物四種不同的生命類型。就現實層面而言，不同的生命類型最後是否真能經由各自的解脫形式而悟道歸空、進入極樂世界，雖是永遠無法確知的答案；然而戲劇汲取佛教思想，除了闡釋「眾生皆有佛性」、「直指人心、見性成佛」的理念與信念；更有意趣的是，佛教度脫劇提供人類生命價值依歸的可能性，也提升人類精神生

104. 關於度脫的方法，詳趙幼民之文，同注 23，174-194。

[105](#). 蔣維喬：《佛學概論》，同注 35，頁 21。

[106](#). 丁福保：《六祖壇經箋註》，同注 43，頁 51。

頁 316

命中一種永恆的意義[\[107\]](#)。

[107](#). 本文之寫作，承蒙張炳陽教授解惑佛學義理；又蒙彭雅玲教授、林智莉學妹提供相關資料，特致謝忱。