

歌舞倡伎：明清佛教戲劇與儀式形態考

釋演霽

佛光大學佛教學系碩三

提 要

雖然聲聞戒律不贊同修道者歌舞倡伎以影響道心，但是依照《馬鳴戲劇殘卷》及《彌勒會見記》可知，在一至二世紀的印度曾以梵劇形式傳播佛教。可見佛教戒律中的「不可歌舞倡伎」仍然有開遮：允許弘揚三寶之歌舞倡伎。但是中土的戲劇歷經文人的創作及演變，從拉近人神距離的敬神戲、儒家禮樂，到娛樂的雜劇，從神聖走向世俗。就寺院建造戲臺以及觀賞行為而言，在明清時期行大乘戒律的東土僧侶，似乎沒有界定是否合乎「弘揚三寶之歌舞倡伎」的規定。

有戲不一定有臺，但是建臺是為了演戲。論及中土何時有「戲臺」概念，便要追溯最早「戲臺」的記載。漢譯佛經《修行本起經》最早出現「戲臺」一詞，自漢譯佛經流行以後，才以「戲臺」形容描述娛樂之地。從明清版畫可見，當時有寺院戲臺搬演俗劇。佛教戒律禁止歌舞倡伎，寺院外的戲臺卻歌唱世俗情愛，這種佛教與世俗共存的弔詭現象，反映文本佛教與歷史資料中的描述，兩者之間的差異。亦可見漢地的戲與印度梵劇中弘法本質的差異。但是現在佛教學術界甚少討論，因此祈藉本文作為開端，使未來更多人關注佛教在民間的文化傳播。

本文以佛教的戒律態度為開首，討論「歌舞倡伎」的開遮部分。然後探討中國寺院為何出現戲曲，以及其變化。再藉由明清佛教寺院戲臺以及佛教戲劇，探討明清時期的民間佛教。希望藉此省思過去學術界對民間佛教的觀點。

關鍵字：明清佛教、歌舞倡伎、戲臺、佛教戲劇、目蓮救母

一、前言

明清時期承接了過去朝代之音樂，從大量紀錄菁英文化中的音樂，到明清時期俗樂不斷地演變。隨著中國儒家所提倡的雅樂在宋代受到士大夫的批評後，中國音樂走向平和、自由的傾向。¹且勿論中國音樂走向俗樂的原因為何，佛教在中國的環境之下發展，中國音樂多年來成為佛教文化中的其中一環，佛教儀軌的唱誦旋律及法器板位仍然代代相傳保存下來，這些佛教儀軌一直都是佛教徒的日常。

明清時期的佛教確實承接了其餘朝代的變化，在宗教文化上更突顯出視域融合。從規範佛教而言，佛教戒律中不贊同修道者歌舞倡伎以影響道心，但是佛教傳至明清時期卻扭轉了這種規範性的認知，確實看見了大傳統與小傳統的不同。佛教音樂為例，唐代佛教音樂十分興盛，寺院是人們的娛樂場所，尤其淨土宗創作的《往生贊》、《般舟贊》等歌贊，乃至於在誦念阿彌陀佛名號時以「五會念佛」聞名。²

又，明清的戲劇承接了宋、元二代雜劇形態，甚至明顯加入了佛教題材及元素，自唐以來佛經變文流行，直到元代發展出各種度亡戲，例如將目連救母、魚籃觀音等等菩薩故事套入戲曲。明清時期宗教與戲劇常同時出現，為迎合人們的興趣，清代更有將淨土祖師故事寫成戲劇的釋智達的《異方便淨土傳燈歸元鏡三祖實錄》（以下簡稱《歸元鏡》），這些佛教僧人及居士希望以俗文化接引佛教信徒，弘揚佛教。除此以外，南方更出現了廣東焰口，將目連救母一戲加入儀軌當中，甚至民間的盂蘭盆節也有挪用目連救母橋段，呈現出民間與佛教兩者密不

¹ 田青，《禪與樂》，新北市：香海文化，2014。頁 164-176。

² 田青，〈佛教音樂漫談〉，《中國宗教》，第 12 期，北京市：國家宗教局，2004。頁 34-35。

可分的關係，到底該儀軌是屬於佛教還是道家，已經無法分曉。³

本文以佛教的戒律態度為開首，討論開遮部分。中國寺院為何出現戲曲，以及其變化。最後討論佛教劇目《目蓮救母》與本土經典《血盆經》的結合，探討《目蓮救母》的變異，以及《目蓮救母》故事在中土的弘揚。

³ 容世誠，《戲曲人類學初探：儀式、劇場與社群》，臺北市：麥田出版社。頁 14-15；康保成，《中國古代戲曲形態與佛教》，上海市：東方出版中心，2004。頁 319-327。

二、佛寺戲臺藝術欣賞

古人沒有電視影音等娛樂，他們的娛樂活動便是聽說書、看街頭表演或者觀戲。古代各個社區中能夠聚集民眾而且又寬闊的地方，除了馬路就數寺院及廟宇。人們在此搭起戲臺，作為大眾娛樂之地，成為佛教寺院及民間廟宇的社會功能之一。劉麗等言，大多戲臺建於寺廟之內，甚至是寺廟建築的一部分。宋、金時期（960-1279）寺廟多數與民間宗教的廟宇結合。直至元代（1271-1368）在道觀建起了戲臺。此時的戲劇既是酬神也是娛人，以戲劇結合儀式人們也藉此觀賞。後來，戲曲文化流行至各村落，於是人們不斷地籌錢建造戲臺，從供神觀看的儀式為目的，轉至屬於人們娛樂的方式。⁴

既然已經了解佛寺與戲臺之間的關係，本節便從「過去佛寺戲臺搬演及紀錄」及「現存佛寺戲臺的遺址」兩方面探討。藉由文獻記載的過去紀錄與現在所見的現存遺址兩方面進行整理，從而了解明清時期民間佛教樣貌。

（一）過去佛寺戲臺搬演及紀錄

戲臺在不同的文獻中出現的名字都略有差異，包括舞亭、舞廳、戲臺、禮樂樓、山門戲臺、山門舞樓等等。⁵雖名字不同但功能卻是一致：供戲劇演出的舞臺。⁶從這些名字當中，山門戲臺和山門舞樓都有「山門」二字，而且是屬於佛教用語，指的是寺院的門口，顧名思義山門戲臺和山門舞樓都與寺院門口脫離不了關係。

⁴ 劉麗、蘇童、劉鐵梅，《一段華美的樂章：記山西的傳統戲劇舞台》，《文物世界》2003年03期。https://twgreatdaily.com/486404892_121188364-sh.html。（瀏覽日期：2021/11/11）

⁵ 段建宏，《戲臺與社會：明清山西戲臺研究》，北京市：中國社會科學出版社，2009。頁1。

⁶ 中華民國教育部國家教育研究院，《教育部重編國語辭典修訂本》，臺灣學術網路第六版。<https://dict.revised.moe.edu.tw/dictView.jsp?ID=105268>。（瀏覽日期：2021/12/08）

要尋找過去佛寺戲臺的蛛絲馬跡，要先從歷史文獻下手，利用這些文獻的描述了解當時佛寺戲臺的盛景。筆者首先參考《漢語佛經中的音樂史料》一書，摘取數段有關佛寺伎樂中的「戲臺」描述進行分析，有下列發現。

《洛陽伽藍記》卷一記載了在南北朝時期（420-589）的寺院已經有設戲臺表演的習慣。但是當時是聽曲看舞蹈以及表演幻術之用：

景樂寺，太傅清河文獻王懌所立也……有佛殿一所，像輦在焉，雕刻巧妙，冠絕一時。堂廡周環，曲房連接，輕條拂戶，花蕊被庭。至於大齋，常設女樂，歌聲繞梁，舞袖徐轉，絲管寥亮，諧妙入神。以是尼寺，丈夫不得入。得往觀者，以為至天堂。及文獻王薨（492），寺禁稍寬，百姓出入，無復限礙。後汝南王悅復脩之。悅是文獻之弟。召諸音樂，逞伎寺內。奇禽怪獸，舞扑殿庭。飛空幻惑，世所未睹。異端奇術，總萃其中。剝驢投井，植棗種瓜，須臾之間皆得食。士女觀看，目亂睛迷。自建義已後，京師頻有大兵，戲遂隱也。⁷

該文獻說明了魏晉南北朝的南齊時期，有寺院名為景樂寺，寺院當中建有「曲房」，應是南北朝的戲臺。並在此當中表演女樂及舞蹈。但是因為該寺為尼寺，因此只允許女眾進入。後來汝南王悅請來了奇獸、幻術在此地表演，開放給眾人進入，但因為戰爭關係該曲房便不再繼續表演。

除此以外，北魏時期也有一所禪虛寺，該寺前設置了閱武場，一位羽林馬僧相善表演觥角戲，⁸也有大孚靈鷲寺於寺中「百戲喧闐」等等。⁹這些資料都顯示了中古時期的寺院自魏晉南北朝以來，在寺院表演歌舞、雜戲已經是常有的事，甚至有寺院為表演雜戲而開設曲房、閱武場供人觀賞。

⁷ 《洛陽伽藍記》卷一，《大正藏》冊51，no. 2092，頁1003a29-b17。

⁸ 《洛陽伽藍記》卷五，《大正藏》冊51，no. 2092，頁1018a29-b5。

⁹ 《廣清涼傳》卷一，《大正藏》冊51，no. 2099，頁1107a6-20。

以上了解，從魏晉南北朝開始寺院便已敷設戲臺，其流行原因應來自於佛經翻譯。康保成（2004：23-27）指出，「戲場」一詞原本在佛經翻譯以來開始使用，當時所指的是印度的歌舞、戲劇表演的場所，在唐朝被挪用為佛教場所或外來百戲的場所。在宋元時期戲劇表演之地則是稱為「瓦舍」或者「勾欄」，而瓦舍也是來源於佛教經典。本來瓦舍指的是以磚瓦所蓋房子，佛經故事裡出現最早出現瓦舍是一位達貳比丘私建一座瓦舍一事。在中晚唐時期瓦舍還是作為僧房的別稱，可是到了宋代，便將遊藝場所稱為「瓦」。

康保成（2004：30-37）又指，「勾欄」源自宋，為「圍在寺院歌臺的欄杆」之意。到了南宋人們便將遊藝場所與欄杆兩個意思混用了。而混用的原因眾說紛紜，除了因為戲臺四周也有勾欄以外，也因夜摩天遊戲娛樂的地方有各種「妙寶枸欄」而認為勾欄便是戲樂之地。¹⁰

¹⁰ 《正法念處經》卷 40：「牟修樓陀夜摩天王為欲遊戲受快樂故，上彼山峯。一切觀察妙寶山峯種種可愛，所謂其根有妙水池名為愛見，圍遶山峯。於彼池中，有名角峯，出在水中，七寶為節，節如臂釧。彼七寶節有勝光明，狀如豎臂，五百由旬。又其頭上七節枸欄，周匝而有，所謂七者：一、金枸欄；二、銀枸欄；第三枸欄是毘琉璃；第四枸欄則是青寶；第五枸欄則是車；第六枸欄，赤蓮花寶；第七枸欄，金剛妙寶。如是諸寶以為間錯，有如是等妙寶枸欄而圍遶之，周匝端嚴甚可愛處。多有天眾、多天女眾第一妙色，可愛音聲，如是莊嚴，如是殊妙。」(CBETA 2021.Q3, T17, no. 721, pp. 233c25-234a8)



76 屋頂歌台

敦煌莫高窟 355 窟南壁 屋頂歌臺¹¹

在宋元時期，能夠看到現存有河南開封市繁塔伎樂浮雕、浙江靈石寺塔戲劇浮雕、山西寶靈寺元代戲班圖、光濟寺金代樂雕等等，甚至在這時期參與修建戲臺的名單中都少不了僧官（都維那）的支持。¹²這些資料顯示宋元時期的佛教徒對於戲劇的支持，以致寺院與戲臺也有一些關係。

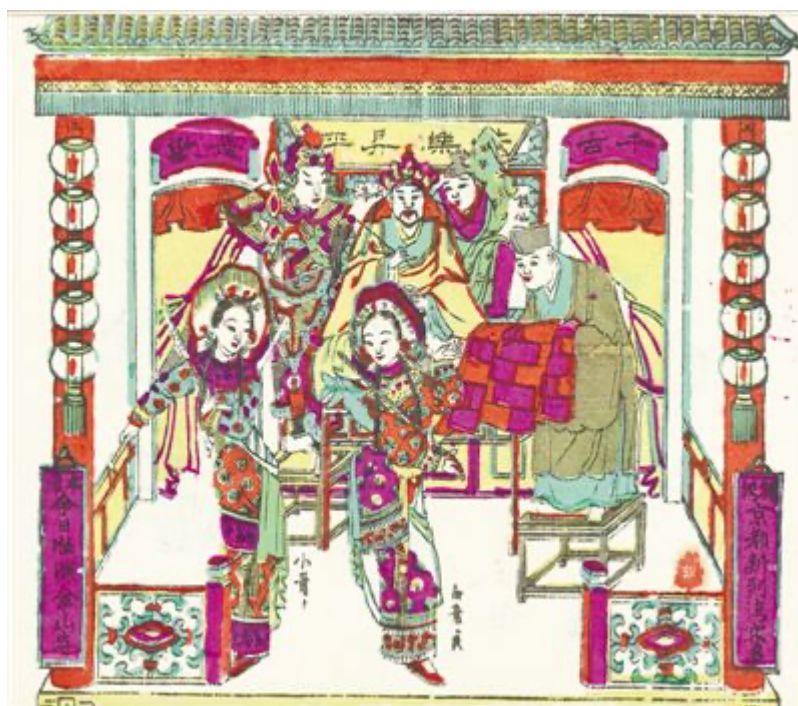
有關清代的戲臺方面，從清朝繪畫能夠得知，清代乃戲劇流行最盛期。皇帝的熱河行宮設有清音閣，即使在紫禁城內也有暢音閣戲臺、漱芳齋兩處劇場，頤和園也有德和園戲臺。從這些資料能看出，清宮廷對於觀戲的熱愛不亞於其他朝

¹¹ 敦煌研究院編，《敦煌石窟全集 21·建築畫卷》，香港：商務印書館。圖 76，頁 89。

¹² 康保成，《中國古代戲曲形態與佛教》，上海市：東方出版中心，2004。頁 43-44。

代。除此之外，民間也有不少戲臺的繪畫紀錄。《康熙南巡圖》繪有民間搭起木造的戲臺在河邊表演，臺下座無虛席。¹³

清代民間戲臺與佛教之間的關係，不得不提及著名的年畫版畫《金山寺》，此畫乃清代蘇州桃花塢戲出年畫，當中描繪了蘇州金山寺中戲臺的場景。於戲臺兩側分別寫到「特請京都新到清客串」和「本園今日準演金山寺」字眼，中間後方為「和樂昇平」。從版畫中人物榜題的名字來看，表演的曲目應是《白蛇傳》。此《金山寺》乃《白蛇傳》其中一幕，在金山寺演《白蛇傳》的《金山寺》可能別有意味。這個例子證明清代寺院內確實有搭戲臺表演雜劇的習俗。



《金山寺》 清代蘇州桃花塢戲出年畫¹⁴

¹³ 奇潔，《中國古代繪畫中的戲樓》，中國書畫網。http://www.chinashj.com/ysll_ysllsy/15728.html。（瀏覽日期：2021/11/13）

¹⁴ 劉瑩，《別具一格的「戲出年畫」》，人民網，2021/02/20。<http://jinrihomei.com/show.asp?id=374>。（瀏覽日期：2021/11/11）

各地的戲臺從供神觀賞的祭祀作用，到了清代轉向了供大眾娛樂的場所。根據段建宏的《戲臺與社會：明清山西戲臺研究》，戲臺最初是建在各個村莊中最重要的寺院及廟宇，戲台與敬神的儀式「迎神塞社」有關，也就是說戲臺是表演給神明看的地方——祭祀之地。同時它也是展現一個村子的實力，代表該村的臉面。但是這種搭建戲臺，為神表演的方式，本身不符合佛道儒三家的作風。首先佛教不提倡歌舞觀聽，儒家只有支持正樂反對民間戲樂，而道教雖與儒家一樣也提倡敬神，但並非以敬神禮樂而是敬神戲，而敬神戲的觀眾是神明而非俗人。¹⁵

令人疑惑的是，即使是與三教背道而馳，為何當時平民還是一直在寺院搭臺演戲？在「搭臺演戲」的行為背後，有比起服從三教教義更重要的原因，那就是對民俗文化傳承的民族性。無論在哪個國家、哪個時代都有各區域所尊崇的文化傳承，就像是北方新年一定要包餃子、漢地清明節都要拜祭祖先一樣，各地文化都有他們的獨特性，明清時期的人們便是搭建戲臺、表演戲劇來籌謝神明，作為文化習俗的傳承更勝於宗教的情懷。



¹⁵ 段建宏，《戲臺與社會：明清山西戲臺研究》，北京：中國社會科學，2009。頁 15-18。

就像是在社會生活中的文化一樣，即使有各自的宗教信仰，代代傳承的習俗卻不受影響。在香港的盂蘭盆會，劇團會搭建戲棚先上演一部「神功戲」給鬼神觀看。表演的同時會進行祭祀儀式，例如上演《祭白虎》，在粵劇行內的話術稱之為「破台」，這時候的戲是閉門演出，不給活人觀看，而且有一連串嚴格的規則要遵守，甚至是前後台演員都不得嘻笑言語，犯了禁忌可能會觸怒神靈。這部戲結束以後，為期數天的戲劇才是給活人看的。

戲劇從神聖漸漸走向了世俗，從給予神明觀看，到明清開始供俗人娛樂，這當中戲臺扮演了重要的角色，它承載了戲劇演變的歲月。因此談論佛寺戲臺搬演及紀錄以及民間戲臺與塞社的關係之後，接下來本文就現存的佛寺戲臺遺址進行考察，了解一下現在還有保存下來的戲臺。

（二）現存佛寺戲臺的遺址

過去有不少考古報告、建築藝術研究者對於古戲臺進行過研究，但是甚少只關注在中國佛教寺院的古戲臺。鑒於有關的整理不足，以下將列舉數個佛寺戲臺或者與佛教相關的古戲臺：

（1）山西佛寺戲臺

山西各地有關舞台的碑記中可以尋到一些線索，碑記中的舞台名稱，先後有

¹⁶ 人民教育出版社，《其他戲樓》，2007/08/31，http://www.hwjyw.com/zhwh/ctwh/zgds/xljz/200708/t20070831_5714.shtml。（瀏覽日期：2021/12/11）

「舞亭」、「舞樓」、「舞廳」、「舞停」、「樂樓」。¹⁷山西的戲臺數量佔了中國全國的首位，除了量多以外，也是保存古戲臺最多的地方。文化大革命後統計，清以前的廟前古戲臺就有 2887 座，¹⁸現存古戲臺數目應不會差別太多。以下將略舉數例，以供讀者了解。

以山西太谷縣陽邑淨信寺為例，牛白琳的《太谷縣陽邑淨信寺神廟及其劇場敘論》描述淨信寺創於唐開元 28 年（740）。於山門中央有一戲臺，經過大長廊才進入三佛殿。該寺在金、元、明、清時期皆曾修復，每次修復都有進行擴建。在該寺東碑廊的《重建淨信寺碑記》記載，在清康熙 18 年（1679）曾經重建被廢棄已久的樂亭。¹⁹淨信寺除了佛教信仰以外，仍有地方神祇夾雜其中，例如狐神、谷德將軍等等。²⁰由於此寺在清代為鎮公所，作為該鎮代表的寺廟，就如同上面所說的「迎神塞社」會辦在村落重要的寺院或廟宇，因此淨信寺也無一例外必須擔起酬神獻戲之責。在牛白琳錄文，淨信寺西碑廊中的清雍正 13 年（1735）《淨信寺重修佛殿金妝聖像增建社房門亭碑記》便有記載此事。²¹

從淨信寺的信仰情況來看，清代時期人們對於戲劇是否合乎佛教教義、能夠將民間神祇放置寺院禮拜，並沒有特別講究或者說不在意。這種民間神祇在寺院出現，反映民間佛教現象：對於神、佛沒有一個界線，除了佛道不分，也是因為人民認為不論是神還是佛，只要有「保底」都是可以供奉寺廟殿堂之內，為人所求。另外戲劇是否合乎佛教教義方面，地方人民對於佛教教義不甚懂，只知傳統酬神是要在村中大廟搬演戲劇以得神恩，而不知在寺院建設戲臺唱世間俗劇，是

¹⁷ 劉麗、蘇童、劉鐵梅，〈一段華美的樂章：記山西的傳統戲劇舞台〉，《文物世界》2003 年 03 期。https://twgreatdaily.com/486404892_121188364-sh.html。（瀏覽日期：2021/11/11）

¹⁸ 段建宏，《戲臺與社會：明清山西戲臺研究》，北京：中國社會科學，2009。頁 3。

¹⁹ 牛白琳，〈太谷縣陽邑淨信寺神廟及其劇場敘論〉，《中華戲劇》第 48 輯，2014。頁 131-134。

²⁰ 牛白琳，〈太谷縣陽邑淨信寺神廟及其劇場敘論〉，頁 135。

²¹ 牛白琳，〈太谷縣陽邑淨信寺神廟及其劇場敘論〉，頁 149。

有違佛教的常規。如果作為一個民間共同而建的寺院，寺院成為他們集會的場所，更加可以理解。或者當地人在選擇宗教教義與政治利益更偏向於後者。寺院的運作除了民眾、地方仕紳的支持以外還需要僧尼的支持，淨信寺作為建設多年，並有僧人管理的寺院，當中僧人至少略懂佛法，因此對於清代重修淨信寺的戲台甚至不斷搬演酬神戲是一件令人費解的事。



图 1 淨信寺平面示意图

(2) 觀音堂戲臺

山西大同有一座觀音堂從遼代便已建造，曾經歷過戰火的摧殘，在清順治 8

年（1651）重建，保存至今。現存有影壁、戲臺、觀音堂、三真殿等。坐北朝南，分前後院，其佈局以戲臺、觀音堂、三真殿前後排列並且迭層升高。²²



1907 年的觀音堂²³



前院有一座戲臺，建造於離地 8 米高的券洞口上。²⁴

該戲臺的相關記載不多，大部分都是觀音堂的傳說或者神異事蹟。諸如明萬

²² 大同天下，《天上飛來丈六觀音——大同觀音堂的神奇之處》，<https://kknews.cc/fo/lpv2jve.html>。（瀏覽日期：2022/1/2）

²³ 同上註。

²⁴ 同上註。

曆 35 年（1608 年）《雲中城西十五裏觀音古剎碑記》、清順治八年（1651 年）《重修觀音堂碑記》等。觀音堂的故事記載曲折離奇，卻沒有提及有關戲臺的因緣，因此無法查證。

汝州觀音堂也有一座古戲樓，位於汝州市紙坊鎮泉李村。該戲樓建於乾隆 6 年（1741），在《泉李家祠創修觀音堂前戲樓碑記》中有記載，原碑已經不知去向。觀音堂原為捐資而建，但年久以後觀音堂一不被使用而毀，戲樓也被挪為他用，最後年久失修剩下殘缺的外型。

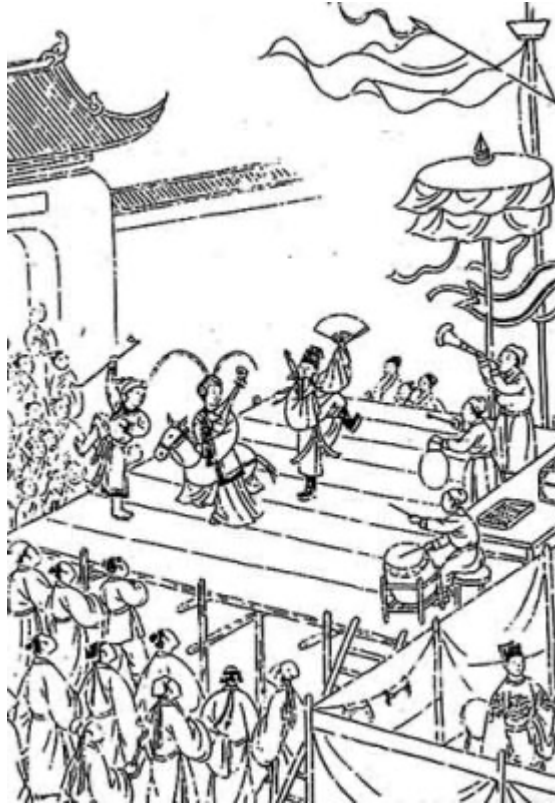


汝州觀音堂古戲樓外觀²⁵

（3）法慶寺

現在明崇禎本的《青州風物志》仍留有插图，內容為法慶寺演出《昭君出塞》一劇的場景。當時為臨時搭建的戲臺，因此詳細的資料也不可考。

²⁵ 劉孟博，《汝州：湯王廟及觀音堂古戲樓》，<https://kknews.cc/zh-tw/n/oel43y5.html>。（瀏覽日期：2022/1/2）



《青州風物志》昭君出塞之插畫²⁶

（三）小結

在查找寺院戲臺的過程中，仍然留存下來的戲臺的紀錄裡，不少明清時期的戲臺都是由同族祠堂或者當地城隍廟等所建，例如江西樂平的泮嶼戲臺、車溪村敦本堂戲臺、鎮橋鎮坑口村晴雨臺、獨立一棟不與別的建築同體的萬年臺等等，與明代以前都由地方村民在寺院、廟宇募建戲樓不相同。代表了過去的酬神戲都與地方宗教相關，走向了給予祖先觀看，或安頓孤魂的儀式等。

有關在寺院裡搭起戲臺、上演酬神戲碼，這種出世之地行入世之事，實在值得思考：一方面支持酬神戲在寺院舉行的人可能如此認為，不得不承認清朝時期酬神戲是各村鎮展現實力之時，以戲劇搬演的規模向其他村落展示，所以他們有

²⁶ 人民教育出版社，《其他戲樓》，2007/08/31，http://www.hwjyw.com/zhwh/ctwh/zgds/xljz/200708/t20070831_5714.shtml。（瀏覽日期：2021/12/11）

不得已的政治目的。而且明清時期人們喜愛觀賞戲劇，觀劇對於沒有娛樂的大眾來說無疑極具吸引力，藉此作為寺院接引信徒的一大橋樑。

另一角度而言，反對寺院進行酬神戲的人會覺得，寺院本來就是清修之地，世俗的戲劇會影響僧人修行。再者，一些人可能認為酬神戲也是具有神聖性，因為這是上演給神明看，甚至表演者、觀賞者都有一些規則必須遵守，例如上述提及的香港破台戲，依照規則才不會激怒神明。就如同世俗的音樂與歌頌神明的聖歌一般，同樣是音樂，但是讚頌神明的音樂卻是神聖的、具儀式性的，或者能夠代表某些宗教的特色；相反世人所聽的流行曲、山歌、民謠卻是世俗的、不具約束的。似乎在此之間有什麼東西造成兩者的距離如此遙遠。這使得音樂的本質產生了兩個不同的面向，一者是神聖，另一者為世俗。這種二元對立的現象不應該存在，但是當人們開始定義哪些音樂是世俗難登大雅之堂、哪些音樂是神聖應該在儀式上由清淨的人們所唱，這個時候已經進入人們的思慮，並不是音樂本身的問題了。或許佛教對僧人限制不得聽世俗樂音，目的是對無法超脫「思慮」的修道人進行保護，讓他們不執於世俗的樂音影響修道，或者阻止僧人無明未斷更趨世俗。如果已經超脫的修道人，即使世間充滿世俗之音，入耳皆是聖賢之聲。因此，音樂是聖是俗，彷彿不是音樂本身的問題，而是聽者的意識作用。如此，就算是頭陀第一的大迦葉也對乾達婆的樂音為之著迷，在寺院放置戲臺供人娛樂，又怎能完全阻止未斷世俗執念的僧人不去觀聽呢？

除了觀聽的人外，製作音樂的產物所帶出的信息也是導致世俗還是神聖的一大關鍵。呈現金山寺演《白蛇傳》的《金山寺》一畫，證明了在清淨的寺院外上演嘲諷佛教的《白蛇傳》當中的矛盾性與詭譎。即使是當時人們所喜愛的戲劇，也是不合適的，更毋論要僧人觀看這種提倡永世不分離的情愛的戲劇，非但影響

修行，也是不合乎僧人的律儀規範、佛教的教義。

佛寺與戲臺的關係仍然有很多值得爭論的地方，能夠在日後進行相關研究。

可是，除了佛寺與戲臺以外，明清時期也有佛教儀式與戲劇掛鉤的情況出現，可以繼續討論。下一節將從這方面進行延伸。

三、明清佛教戲劇及儀式

第二節討論了佛教寺院留存下來的戲臺，既然有了戲臺當然也會進行戲劇搬演。明清時期有不少佛教相關的戲劇，既有屠隆的《曇花記》支持佛教的戲劇，亦有毀佛諷道的儒生所寫的《打啞禪》、《玉簪記》等，諷刺修行人不修正業。²⁷如此與佛教相關的戲劇在明清時期創作甚多，諷佛者與奉佛者都各有他們的立場。表現了佛道在這個時期成為具有爭議性的對象。有復興佛教不遺餘力的出家與在家佛教徒，也有對佛教濫充情況極其討厭而反對佛教的儒士。引致這個爭端發生教內、教外都有原因。

首先教內問題方面，明初朱元璋大舉進行宗教改革，嚴格管理儒釋道三家，為佛教頒布了《申明佛教榜冊》，將僧人分作禪講教三種。就此看來，對僧人來說似乎是一件好事，但是久而久之瑜伽僧日增，將出家視為職業、謀求利養者參雜其中，佛教變成不純然修行的宗教，而是奔跑於世俗的「經懺鬼」。除了佛教內部的問題外，還存在著教外問題。明代對儒學重視，士人尚儒，加上看到僧人以僧人之相，卻視出家為職業、不修行，對佛教更加失去信心。於是儒士看到這種現象後便寫各種文章或戲曲發表反對佛教的言辭，針對佛教濫充的社會氛圍表達不滿。原有佛教信仰的藩王、士人見這些文章戲曲開始修行，為保護佛法也寫有不少推廣正信佛教的文章、戲劇，因此這個時期佛教相關題材才增加。

但是這是在不同平台下的爭論，儒學者迫斥的是趕經懺的瑜伽僧，而支持佛教者所推舉的是富有哲學方面的佛教，其實他們都看到社會問題，出發點都是一樣的，但是儒學者將瑜伽僧與佛教一概而論，他們最終也是可以走向同一陣線，

²⁷ 鄧斯博，《佛道文化視野下明代曲家及其劇作研究》，北京市：中國社會科學出版社，2020。頁 87。

也就是改革「經懺佛事氾濫」的境地。但這只是理想狀態，事實上兩方僵持不下，最後構成這個時期大量支持或反對佛教的文學有如雨後春筍一般不斷出現。

就以《歸元鏡》為例，這是一齣明末僧人釋智達為宣淨土法門而創作的戲本。內容改編自三位淨土祖師的傳奇，分別為：廬山慧遠、永明延壽以及雲棲株宏。²⁸釋智達以當時流行的戲劇形式將佛教高僧的故事傳頌於家家戶戶，無疑是配合當時眾生根器並且推動佛教的文學作品。

除了以上類型的戲劇創作外，明清時期很多佛教度亡儀式從佛教傳統的經懺，漸漸走向了既保留傳統儀式亦增加戲劇效果的唱、演、打，讓度亡儀式更熱鬧。亡者得超度，生者也能娛樂。

談及度亡儀式不得不提的是目連戲。宋、元開始「目連救母」這個佛教孝子的故事橋段被改編為雜劇在民間流行，並且作為一套短劇而演七天。「目連救母」講述的是佛陀的弟子目連在一次定中看到他的媽媽轉生成餓鬼。餓鬼脖子窄細如針，肚子卻大如球。見母親十分饑渴於是把鉢中飯給了她，但是無論怎麼吃飯菜都會化成火焰讓母親灼熱不已。目連馬上將此時秉白佛陀，請求佛陀給予安撫餓鬼的法門。於是佛陀讓他在八月十五日僧人結夏安居以後進行盂蘭盆齋僧儀式，將此功德回向予餓鬼，讓他們可以得到溫飽。自從這個故事在中國傳播以後，漸漸發展出多個儀式，例如焰口法會、盂蘭盆齋僧法會等等。

搜尋 2191 個縣誌當中，記載曾上演《目連救母》縣市例如有《欽定古今圖

²⁸ 〈全書內容簡介〉，《大藏經補編》，No. a002，頁 80a15-81a1：「《歸元鏡》是文學史上罕見的佛教戲劇，形式與元明民間所習見的戲曲相同。為清代杭州僧人智達所撰。內容以東晉廬山慧遠、五代永明延壽、明末雲棲株宏三位高僧的事蹟為核心，鋪排出勸人修習淨土法門的情節。這是佛教在講唱文學以外的另一種文學弘法方法，可以與西洋的神劇媲美，也值得被現代的佛教弘法者注意。」

書集成·曆象彙編歲功典》第 68 卷中記載「慶雲縣」：

七月十四日，祭晚，陳瓜果祀祖先，戶左東向月，麻穀黍稷薦新厥明，祭於墓，鄉人以為目連救母之辰，人各薦亡，謂之孟蘭盆會。²⁹

不知是誰影響誰，道教同一時期也有對於亡靈的儀式，他們有「天、地、水三官大帝」，他們注重的上中下三元節便是三官大帝的生辰之日，農曆七月十五日為人所熟知的中元節。該日與佛歡喜日同一天，不知是意外還是漢人故意為之，太史文曾經寫有關鬼節一書，希望一探究竟。他嘗試透過中國的曆法找尋節日與漢地節氣、哲學之間的關聯，發覺七月作為一年的中心代表著衰敗與重生，因此為先人與新生命舉辦祭典。³⁰

檢視了日期的特殊性，應該重新審視「目連救母」故事在中國盛行的緣由，家喻戶曉的目連故事到底意味著什麼？筆者從以下三點進行分析：

其一，「目連救母」故事出自《盂蘭盆經》及《報恩奉盆經》二經，內容講述了一名孝子為了救下亡母而積賺功德的故事。如同儒家提倡的孝子故事一般，目連救母也是一樁孝事。漢地長期以來受到儒學思想影響，仁、孝、忠、義等道德思想早已深植，同樣倡導孝道思想的「目連救母」故事，正好作為推波助瀾之效。

其二，孝子故事也是作為統治人民的政治手段，《孝經》言：「以孝事君，則忠。」要像孝敬父母般對待君主，這樣就是忠。君主為控制人民思想要不反抗、

²⁹ 〈曆象彙編·歲功典〉，《欽定古今圖書集成》，卷 68，條目：「慶雲縣」，<https://zh.m.wikipedia.org/zh-hant/%E6%AC%BD%E5%AE%9A%E5%8F%A4%E4%BB%8A%E5%9C%96%E6%9B%B8%E9%9B%86%E6%88%90%E6%9B%86%E8%B1%A1%E5%BD%99%E7%B7%A8/%E6%AD%B2%E5%8A%9F%E5%85%B8%E7%AC%AC068%E5%8D%B7>（瀏覽日期：2022/9/8）。

³⁰ 【美】太史文著 侯旭東譯，《幽靈的節日：中國中世紀的信仰與生活》，浙江省：浙江人民出版社，1990。頁 24-28、31。

完全服從，推行孝道就是其中之一的手段。君主允許甚至大力推動像「目連救母」這類孝子故事盛行，在觀目連劇中教育人民高尚的孝道品德，也是等同大街小巷歌頌忠君愛國。

其三，目連救母作為「鬼節」的起緣，深刻在大眾心中。目連救母故事流行有賴於唐代民間說唱的流行，僧人為方便缺少知識水平的平民百姓能夠接觸佛教，特以變文形式為講授經典，最成功的例子就是淨土變，它不僅在說唱藝術中呈現，更在壁畫中以經變圖的形式留存至今。而目連變相（或稱目連變）在經變中屬於特例，該經典中的主角從佛陀換成目連，從一般佛經中的教授弟子個人修持、解脫，轉換成度化其他道的眾生，以及強調布施僧眾的功德。目連變的影響也從唐宋的強調供養修行人，到後來明清民間不斷流傳的目連下地獄救母的片段。同樣是一部經典但是時代的不同，重視的部分也有所改變。由於後來不斷提及目連救母故事的重要性，它彷彿作為「歷史故事」成了「鬼節」的佐證，就像是一切的度亡、度餓鬼的緣由皆是因為目連救母的故事。³¹

由於目連救母盛行與民間活動有關，因此不得不討論目連戲。上述提及的目連變相除了在經典說唱時出現以外，到了宋元時期因為戲劇逐漸流行，變相也轉變為戲劇搬上舞台，也就是酬神戲的其中一齣。

而且目連戲不止是應用在佛教的度亡之上，也被道教挪而用之，成為道教安撫亡靈的「破地獄」儀式其中一部分。破地獄儀式在廣東、香港、馬來西亞都有傳承，儀式的主法會身披道袍，跳過火坑及打碎九塊瓦片，每破一塊代表打破一

³¹ 【美】太史文著 侯旭東譯，《幽靈的節日：中國中世紀的信仰與生活》，浙江省：浙江人民出版社，1990。頁 40。

重地獄。該儀式的作用是幫助往生者離開地獄，免受地獄之苦。³²道教依照《靈寶經》的放赦科儀當中也有這個環節，但是破地獄只屬於儀式裡其中一道重要的符，稱為「破地獄符」。雖然放赦科儀與「破地獄」同屬道教儀式，可是無法證明兩者乃相同的儀式。³³「破地獄」雖自稱道教儀式但是從過程而言更傾向於民間，例如「破地獄」在於模仿目連救母故事的橋段，除破地獄也會翻靈山、喝血水等等。

佛教也有「破地獄儀軌」為「三種悉地破地獄儀軌」，這是密教的其中一種儀軌，其作用是保佑國土安穩，能消滅城門外的妖怪，山神地神風調雨順，國家五穀豐收等等。³⁴這似乎與道教儀式——度地獄亡靈——截然不同，「三種悉地破地獄儀軌」傾向於對國家的祝福的攘災儀式，而非度亡儀式。而起緣更是天淵之別，乃是根據善無畏所翻譯的《三種悉地破地獄轉業障三界秘密陀羅尼法》編輯成的儀軌，但不知是否與同樣有破地獄功能的《佛頂尊勝陀羅尼》、《破地獄真言》等有關。

除此以外，在客家香花僧的焰口當中將「目連救母」的橋段與唱演結合，並加入儀式當中，既是表演也是儀式。客家香花僧表演的「錫杖舞」便是「破地獄」，而且他們傳承的故事與錫杖有關，「目連救母」橋段中被更改為佛陀送目連一根錫杖打破地獄救母親出來。「錫杖舞」（或稱打蓮池、蓮池舞）就是在儀式進行當中表演舞蹈，舞蹈內容為以錫杖打破地獄的過程。廣東香花僧，度亡之餘還有弄鉞表演，稱之為「鑊鉞花」，在表演完「錫杖舞」的舞蹈以後利用鑊鉞進行雜

³² 香港 01，《法事為何要「破地獄」？道教法事看生死觀：為讓賢孫盡孝心安》<https://www.youtube.com/watch?v=OgbKW0nGMY8>。（瀏覽日期：2022/1/13）

³³ 姜守誠，《南臺灣靈寶道派放赦科儀之研究》，《世界宗教學刊》15 期，嘉義市：南華大學宗教學研究所，2010。頁 71-209。

³⁴ 松永有見，〈三種悉地破地獄儀軌の研究〉，《密教研究》35 期，1929。頁 1。

另外也有「拜血盆」、「血盆懺」儀式，是從「目連救母」及《血盆經》結合而來，在儀式當中主要是誦讀《血盆經》，以此功德度脫亡者免受「血盆地獄」之苦。³⁶儀式中兒女要代替母親喝血盆酒，以承受因生產而污染河水的罪業，並讚頌母親，使母親的罪業消除。³⁷

儀式與戲劇融合在明清民間的儀式中經常可見，由於宗教不斷配合人們的需求日趨民間化。以佛教而言，從過去不仰賴他力，追求個人解脫的涅槃佛教，漸漸走向了但求今生得到安樂利益的攘災佛教，以及不斷提倡消除業障的業力佛教。藉由明清戲劇的羅列，重新審視這些將儀式與表演融為一體的「佛教」，他們的內容是否屬於攘災或業力佛教。這些信徒們的需求是什麼？

音樂對佛教的推廣起了相當大的作用，時至今日梵唄仍能吸引對音樂感興趣的人們，更有人將佛教戲曲繼續搬演舞台，近幾年在高雄佛陀紀念館也有看到佛教戲劇的歌仔戲在大覺堂上演，將現代的「饒舌」元素置入戲劇內容當中，吸引年輕人觀看。現代研究宗教心理學的學者，透過進行東方宗教的研究，發現宗教音樂的作用。它有麻醉功能，能達到精神上的神秘體驗。³⁸為此現代佛教研究應該更加審視為何要用這些民間音樂進入儀式當中？為何戒律無法完全搬至漢地使用？這是有文化、社會差異的，漢地佛教徒所信仰的佛教通常不是規範性的，而是添加了其他因素的佛教，例如在寺院裡會有占卜的人，在佛像前還會有籤筒、

³⁵ 姜朝鳳宗族，痞客邦，客家人「香花和尚舞」《靖安客家歷史歌舞》，<https://nicecasio.pixnet.net/blog/post/464066876>。（瀏覽日期：2022/1/14）；

³⁶ 林欣儀，〈中國中古的佛教與醫療——以產孕為主要的研究回顧與展望〉，《中國史學》，第29卷，2019。頁3。

³⁷ 丁仁傑，〈目連救母、妙善救父、哪吒大戰李靖：父系社會中兒子與女兒的主體性建構〉，《民俗曲藝》，第17卷，2017。頁21-22。

³⁸ 【英】麥克·阿蓋爾，《宗教心理學導論》，北京市：中國人民大學出版社，2005。頁65-81。

筊杯，某個意義上說是一種在地化的結果。

四、結論

本文透過羅列及列舉現存於中國的明清戲臺，藉此展現明清時期佛寺當中的世俗與儀式面，探討佛寺與戲臺的關係上的爭論點，期許在日後進行相關研究。除佛寺與戲臺的研究，明清時期也有將佛教故事或戲劇融入於儀式上，本文只列舉了目連救母的佛教孝子故事，被沿用在佛教及道教儀式當中。

希望讀者透過本文可以看見現有佛教戲劇及儀式研究的不足，透過本文能夠作為一艘先舟，為佛教戲劇及儀式研究啟航。期待未來學界能夠朝向社會科學探索，透過戲劇與儀式更加了解明清時期的佛教社會現象，從而解開過去對民俗佛教的誤解。

參考資料

一、典籍文獻

《正法念處經》，T17, no. 721, pp. 233c25-234a8)

《洛陽伽藍記》，《大正藏》冊 51，no. 2092，頁 1003a29-b17。

《廣清涼傳》，《大正藏》冊 51，no. 2099，頁 1107a6-20。

〈全書內容簡介〉，《大藏經補編》，No. a002，頁 80a15-81a1。

二、著書

康保成，《中國古代戲曲形態與佛教》，上海市：東方出版中心，2004。

田青，《禪與樂》，新北市：香海文化，2014。

容世誠，《戲曲人類學初探：儀式、劇場與社群》，臺北市：麥田出版社，1900。

敦煌研究院編，《敦煌石窟全集 21・建築畫卷》，香港：商務印書館，2001。

鄧斯博，《佛道文化視野下明代曲家及其劇作研究》，北京市：中國社會科學出版社，2020。

【美】太史文著 侯旭東譯，《幽靈的節日：中國中世紀的信仰與生活》，浙江省：浙江人民出版社，1990。

【英】麥克·阿蓋爾，《宗教心理學導論》，北京市：中國人民大學出版社，2005。

三、論文

田青，〈佛教音樂漫談〉，《中國宗教》，第 12 期，北京市：國家宗教局，2004。

段建宏，《戲臺與社會：明清山西戲臺研究》，北京市：中國社會科學出版社，

2009。

牛白琳，〈太谷縣陽邑淨信寺神廟及其劇場敘論〉，《中華戲劇》第 48 輯，2014。

四、網頁資料

劉麗、蘇童、劉鐵梅，〈一段華美的樂章：記山西的傳統戲劇舞台〉，《文物世界》2003 年 03 期。https://twgreatdaily.com/486404892_121188364-sh.html。（瀏覽日期：2021/11/11）

奇潔，《中國古代繪畫中的戲樓》，中國書畫網。http://www.chinashj.com/ysll_yllsy/15728.html。（瀏覽日期：2021/11/13）

劉瑩，《別具一格的「戲出年畫」》，人民網，2021/02/20。<http://jinrihomei.com/show.asp?id=374>。（瀏覽日期：2021/11/11）

人民教育出版社，《其他戲樓》，2007/08/31，http://www.hwjyw.com/zhwh/ctwh/zgds/xljz/200708/t20070831_5714.shtml。（瀏覽日期：2021/12/11）

大同天下，《天上飛來丈六觀音——大同觀音堂的神奇之處》，<https://kknews.cc/fo/lpv2jve.html>。（瀏覽日期：2022/1/2）

劉孟博，《汝州：湯王廟及觀音堂古戲樓》，<https://kknews.cc/zh-tw/n/oel43y5.html>。（瀏覽日期：2022/1/2）

香港 01，《法事為何要「破地獄」？道教法事看生死觀：為讓賢孫盡孝心安》<https://www.youtube.com/watch?v=OgbKW0nGMY8>。（瀏覽日期：2022/1/13）