戲劇研究　第29期
Journal of Theater Studies
2022年1月　頁103-136
DOI: 10.6257/JOTS.202201_(29).103

二十一世紀初臺灣佛教歌仔戲演出現象與發展演變探析：以現代劇場歌仔戲為觀察對象*

林智莉
國立臺灣大學戲劇學系副教授

前言：二十一世紀初臺灣佛教歌仔戲演出現象

世界各地早期戲劇演出均與宗教密不可分，中國戲劇亦然。中國戲劇與宗教結合早在遠古時期便發生，戲劇源於宗教說，一直是中國戲劇起源重要論述之一。[1]宗教儀式透過各種戲劇形式演出以達祈求、酬報或展現特殊神力等等目的，直至現當代仍因宗教神聖及神祕不可變動性而被保留，其特殊表演形態及意涵也一直是學術研究的重要課題。其中佛教作爲外來宗教，約在西漢末年傳入中國。爲了快速在中原地區傳布，除了透過譯經、說法等傳教形式，面對一般庶民百姓，則廣泛結合各朝各代民間流行之通俗文化，透過淺顯易懂的文學及藝術形態傳達佛教深奧義理，變文、講唱、俗曲、戲劇、小說、寶卷等等，皆成爲佛教弘法傳教的方便法門，因此也發展出另一種宗教與戲劇的關係。尤其在元代，戲曲發展爲成熟大戲後，兩者的結合就方興未艾。自元以下，幾乎各類劇種皆可見佛教義理、故實、傳說或語錄等相關題材演出。[2]這些演出從一個較宏觀的歷史

* 本文承蒙三位匿名審查者惠賜寶貴意見，據之修改，以補闕漏，特致謝忱。

1 相關研究可參看廖奔、劉彥君：《中國戲曲發展史》（太原：山西教育出版社，2000年），頁6-41。

2 傳統戲曲與佛教之關係的相關研究可參看康保成：《中國古代戲劇形態與佛教》（上海：

臺灣大學學術期刊資料庫

長軸回顧，可看見分散在不同時期數部具影響力或代表性劇作發光發熱，但回視當代，卻更驚訝其近年來競相演出之盛況。

二十一世紀初臺灣歌仔戲界吹起一股佛教歌仔戲風，在短短十幾年內，數個知名劇團陸續推出佛教歌仔戲作爲年度大戲演出，彼此觀摩，蔚爲風尚。據筆者觀察，若以河洛歌子戲團（以下簡稱河洛）二〇〇七年演出佛教故事《梁皇寶懺》爲始，直至二〇一九年尚和歌仔戲劇團（以下簡稱尚和）《紅塵觀音．夜琴郎》爲止，十三年間共計有五個劇團推出十八齣佛教戲（詳見附表）[3]，幾乎年年都有佛教歌仔戲演出，此一當代歌仔戲現象實在不可不被關注。

目前學界對此議題討論尚不多。首先關注到此一現象是戲劇學者林鶴宜，她於二〇一一年「表演藝術評論台」發表〈劇場變道場：談談這幾年的佛教歌仔戲〉[4]是篇頗具影響力與啓發性的評論。首先，她提出「佛教歌仔戲」這個名詞與現象，提供臺灣歌仔戲研究一個新觀察面向，其後相關研究論文或評論，甚至劇團演出也循用此一名詞。[5]其次，她從一個戲劇評論家及學者的角度提出「劇場變道場」的質疑，指出藝術不當爲其他目的服務的純粹性觀點。這篇短評聚焦於劇場藝術美學，未論及佛教戲劇與一般戲劇最大的差異性，即宗教儀式性功能。另有二〇一五年許志鴻碩士論文以《臺灣當代佛教歌仔戲研究》爲題，分析三齣佛教歌仔戲《梁皇寶懺》、《慈悲三昧水懺》、《宿怨浮生》及大愛電視臺《菩提禪心》系列六部電視劇，著重主題意識、情節脈絡與人物剖析等文本及演出介紹。

在上述研究基礎上，本文更感興趣的是，爲何在進入二十一世紀後，佛教題材突然成爲數個歌仔劇團取材考量？且多以大成本製作演出？此一現象斷非憑空

東方出版中心，2004年）；林智莉：〈以戲爲佛事，可乎？從明末清初三個戲曲與宗教對話探討戲佛融通論述與創作規範〉，《儀式．信仰．文化——明清宗教戲曲景觀》（臺北：國家出版社，2019年），頁231-295；林伯謙：〈元明「釋教劇」的佛教思想〉，《東吳中文學報》卷2（1996年5月），頁55-85等研究。

3 附表整理及本文引用之相關網路資料得力於國立臺灣大學戲劇學系研究生陳明緯同學協助，於此致謝。

4 參見林鶴宜：〈劇場變道場：談談這幾年的佛教歌仔戲〉，「表演藝術評論台」（2011年12月1日），https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=1370，讀取日期2021年12月31日。

5 研究論文如許志鴻碩士論文即以《臺灣當代佛教歌仔戲研究》爲題，這也是第一本研究「佛教歌仔戲」學位論文，參見許志鴻：《臺灣當代佛教歌仔戲研究》（臺南：成功大學臺灣文學系碩士論文，2015年）；評論如林立雄2017年於「臺南藝術節藝評專區」評秀琴歌劇團《阿育王》稱其爲「佛教劇」，開頭便引用林鶴宜的文章。

臺灣大學學術期刊資料庫

而生，當有其歷史醞釀及當代需求；再者，同爲佛教歌仔戲，短短十幾年的演出時間，各劇團已發展出各自不同風格，其間演變又爲何？

筆者以爲要解決這些問題，必須從一個較全面的臺灣佛教與歌仔戲發展史角度切入。因爲近幾年演出佛教歌仔戲的劇團與臺灣目前活躍的幾個佛教團體關係密切，此關係包括宗教信仰與合作關係，亦即佛教歌仔戲盛行受佛教界影響頗大，甚至與佛教界發展息息相關，若能觀察兩者結合的脈絡與軌跡，應更能全面理解與分析此一複雜現象。因此本文擬拉出一條較長的時間軸線，先從歌仔戲與佛教的發展史出發，探究兩者在理念或表演藝術上契合的融通點，以及合作契機。其次，再探究佛教歌仔戲演出題材、主題及表演形式的發展演變脈絡及各劇團演出特色。希望藉釐清此一現象，界定佛教歌仔戲在臺灣歌仔戲發展史上的意義。

進入正文前，本文先定義「佛教歌仔戲」。佛教與戲劇結合形式相當多元，涵蓋作品也極爲廣泛。在廣義定義上，舉凡涉及佛教人物、故實、思想、教義的戲劇表演，皆可稱之爲佛教劇。但因佛教傳入中國時間久遠，許多佛教義理、文化早已融入一般民眾生活，成爲普遍思維習慣，如因果報應、觀音救難、地獄閻王等，反映在戲曲作品中，成爲一種常見情節。這些作品或有佛教色彩，但更多是民間的普遍信仰。這種現象很早就反映在歌仔戲的演出，如明華園戲劇總團（以下簡稱明華園）一九八三年《濟公活佛之雪狐精》、一九八八年《紅塵菩提》、二〇〇〇年《獅子王》及二〇〇一年《乘願再來》等幾部劇作，編劇雖受佛教啓發，[6]但內容主要擷取佛教人、事、物等元素或概念編成。如《獅子王》演文殊菩薩座下青獅私逃至人間，化身爲暴君戰陀厲，殘暴惡行引起一場浩劫，後被文殊菩薩化身的老鼠和尚感化收服，主要借用菩薩與坐騎青獅的關係，演繹一場寬容慈悲便能化解危難的戲齣。或如《乘願再來》演端木助血洗妙華國，妙華國王子欲報仇雪恨，卻發現端木助早已身亡，只留下一小兒，在種種感悟下，決定以愛化解仇恨，乘恨而來，攜愛而歸。整體而言，這些戲齣可以稱爲廣義佛教劇，劇中傳達愛、包容及寬恕等善心、善行，但並不刻意渲染佛教氛圍或宣揚佛教義理，甚至以一種輕鬆、活潑的喜劇方式表演，與二十一世紀初幾齣佛教歌

[6] 如《乘願再來》編劇陳勝國言其靈感來自佛光山師父爲父親陳明吉做法會，在莊嚴氣氛中興起以愛與仁慈的佛教觀點進行創作。《臺灣文化入口網》，https://toolkit.culture.tw/performanceinfo_171_79.html，讀取日期2021年12月31日。

臺灣大學學術期刊資料庫

仔戲氛圍截然不同。

二十一世紀初佛教歌仔戲表現出更強烈的「弘法宣教」意圖。這些作品大都改編自佛教經典，或照典搬演，或剪裁改編，藉由傳達佛典中的教義，弘揚佛法，場面通常莊嚴神聖。此一風氣可謂始自二〇〇七年河洛《梁皇寶懺》，其後一系列佛教作品，包括二〇〇八年《慈悲三昧水懺》、二〇〇九年《良臣遇竈神》、《宿怨浮生》，二〇一〇年《阿闍世王》、《六度經——仁者無仇》、《玉琳國師》，二〇一一年《慈心潤德》、《大願千秋》、《未生怨》等也都呈現類似內涵及風格。不過，前文也提及，近十幾年來佛教歌仔戲在題材選編與表現形式上出現轉變，其中最可觀察者爲尙和數齣與佛教相關的戲，包括《不負如來不負卿》、《情定化城寺》及《紅塵觀音．夜琴郎》等等，雖也改編自佛典，但採拼貼手法，營造禪境，闡揚禪意，名之爲「禪風系列」，似乎有意標榜有別於其他劇團的「佛教歌仔戲」，形成獨特風格。不過整體而言，仍可在該系列作品中，清楚見其宣揚佛法的用意。

因此，爲聚焦觀察近十幾年來演出現象及發展脈絡，本文界義「佛教歌仔戲」爲「以佛典爲依據，改編演出佛教故事，藉以宣揚佛教教義，達到弘揚佛法爲目的的歌仔戲作品。」且以現代劇場的佛教大戲爲研究對象，暫不討論由電視臺主導演出的電視佛教歌仔戲。

一、臺灣歌仔戲與佛教的發展軌跡與結合契機

一九八〇年代是臺灣社會轉型重要關鍵時期。一九七〇年代，臺灣經歷退出聯合國及中美斷交的政治困境後，回顧自身處境，島內民族意識逐漸萌芽，尤其一九七九年，高雄美麗島事件發生，反對黨勢力崛起，對於民主自由的政治理念與本土意識覺醒更推進一步，臺灣社會自此進入一個快速發展的年代，直至一九八七年解嚴後，政治、經濟、民生及娛樂等各方面鬆綁，呈現更自由化蓬勃發展。此時歌仔戲，經歷自日治時期開始，從內臺、廣播、電影、電視及外臺演出的一路洗練，終在一九八〇年代內外緣條件俱足下，隨著政府、民間各項文化政策、藝文補助及獎勵本土藝術發展的環境氛圍下，逐漸邁向精緻化現代藝文劇場。一九八一年楊麗花「臺視歌仔戲團」應「新象國際藝術節」之邀，率先在國父紀念館演出大型歌仔戲《漁孃》，標誌歌仔戲的重要里程碑；其後，各劇團紛紛跟進，製作大型歌仔戲於各大劇院或文化場合演出，以奠定自己的藝術

臺灣大學學術期刊資料庫

地位，也發展出所謂的「精緻歌仔戲」，或稱「劇場歌仔戲」、「藝文劇場歌仔戲」[7]，成爲往後各個劇團努力提升自己藝術品質的方向。一九九〇年代之後，劇場歌仔戲在借鏡現代劇場的專業分工後，無論劇本編創、舞臺技術及製作程序效率，都達到一定水準。[8]蔡欣欣認爲此一時期歌仔戲最大特徵便是，各種不同階段的表演類型，在解構重整後，以各自特有的表演藝術形態展現風姿。[9]

臺灣宗教界也有類似的發展軌跡。早期國民政府來臺，爲拉近與西方國家關係，支持基督宗教發展，對於其他宗教，雖不刻意打壓，卻也因戒嚴時期不准集會結社，大大限制其他宗教發展；此外，資源相對匱乏的民間社會也因仰仗基督宗教提供生活物資與醫療支援，使得充分展現人道關懷與知識信仰的基督宗教，獲得廣大臺灣民眾青睞及知識分子投入。一九五〇年代至一九六〇年代初期可謂基督宗教在臺灣發展的黃金時期。[10]但在外交困境接踵而來，各教會外國機構及資源逐漸退出臺灣，此時長期受限的臺灣新興宗教得以有突破發展機會。同樣在一九八七年解嚴後，政府對宗教政策鬆綁，加上社會新思潮出現、經濟快速成長，新興宗教也於此時找到發展空間。就佛教而言，星雲法師創辦的佛光山與證嚴法師的慈濟功德會都是在這種時代背景下嶄露頭角。[11] 一九九〇年代之後快速擴大教團組織、建立宗教版圖、打響教團名號。[12]

---

7 關於從八〇年代以來，歌仔戲在藝術表現朝向精緻人文及專業分工的質變形態，學者有不同的命名稱謂，曾永義從演出品質稱爲「精緻歌仔戲」；蔡欣欣從劇場現代化的整體考量，稱之爲「劇場歌仔戲」；林鶴宜則從藝文展現的角度，合稱包括現代藝文劇場及外臺文化場爲「藝文劇場歌仔戲」。相關論述參考曾永義：〈精緻歌仔戲——從野台到國家劇院〉，《聯合報》（1993年3月11日）；蔡欣欣：〈劇場歌仔戲的經營策略——以1980-1997年臺北市演出爲觀察對象〉，《臺灣歌仔戲史論與演出評述》（臺北：里仁，2005年），頁453-454；林鶴宜：《臺灣戲劇史》（增修版）（臺北：國立臺灣大學出版中心，2015年），頁274。

8 林鶴宜：《臺灣戲劇史》（增修版），頁281。

9 蔡欣欣：〈九十年代臺灣歌仔戲表演藝術之探討〉，《臺灣歌仔戲史論與演出評述》，頁72。

10 趙文詞（Richard Madsen）著，黃雄銘譯註：《民主妙法：臺灣的宗教復興與政治發展》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2015年），頁69-70。

11 江燦騰：〈崛起於當代臺灣地區的佛教四大事業道場經營及其轉型問題——佛光山、慈濟、法鼓山、中台山〉，《新視野下的臺灣近現代佛教史》（北京：中國社會科學出版社，2006年），頁384-407。

12 趙文詞稱九〇年代之後慈濟開始了「指數型」的成長，不僅會員數量暴增，且成立慈濟醫學院（後更名爲慈濟大學）、成立海外分會、從事海外各國救災工作等，打響名號，成爲一個巨大、多重面相的組織。佛光山也於1991年在臺灣成立了一個重要機構「佛光會」，

臺灣大學學術期刊資訊庫

邁入二十一世紀，面臨新紀元、新時代來臨，這些教團正面對如何再突破、創新的考驗。美國社會學者趙文詞（Richard Madsen）分析臺灣幾個具有代表性宗教團體如佛光山、慈濟基金會、法鼓山及保安宮等，指出這幾個宗教團體信眾有一個共同特色，就是在臺灣解嚴後，經濟起飛時，獲得相對的經濟與社會地位，他們曾經歷一段困苦生活，當有能力時，希望能在金錢或勞力上回報社會，這些宗教團體正提供一種回饋社會的信仰、管道與機會。[13]以佛教而言，三大教團佛光山、慈濟與法鼓山皆提倡「人間佛教」[14]，強調在家俗眾的世間修行，闡揚人間即淨土，在人間能說好話、做好事、存好心、布施功德就是修行不二法門，無須離開家庭、社會，也可以濟世救世或修行得度。人間就是修行場域的倡議，使這些新興佛教更易與人親近，吸引更多出家或在家信眾有錢出錢、有力出力，靠自身力量，做現世功德，這樣的思維理念與行動成了佛教歌仔戲成形的一大契機。

第一齣佛教歌仔戲《梁皇寶懺》便是在佛教青年文教基金會董事長暨中華佛教青年會執行長釋達那法師大力提議與募款贊助下促成。釋達那法師立於弘法目的，認爲傳統藝術可以讓年輕人更輕易接觸佛法，達寓教於樂效果，因此積極走奔接洽劇團以成就此事。[15]翌年接續演出的《慈悲三昧水懺》同樣也緣起於一位企業家，同時也是靈鷲山信徒與歌仔戲愛好者，她發願出資贊助許亞芬演出，希望藉戲弘法，布施功德，後因籌備時間太長及理念差異，許亞芬轉而自籌經費，於其他佛教友人牽線下，走訪佛光山及各大小寺院行銷、推票，尋求支持、贊

翌年於美國洛杉機成立「國際佛光會世界總會」，展開了世界版圖。相關研究可參看趙文詞（Richard Madsen）著，黃雄銘譯註：《民主妙法：臺灣的宗教復興與政治發展》，頁95-112、141-154。江燦騰：〈崛起於當代臺灣地區的佛教四大事業道場經營及其轉型問題——佛光山、慈濟、法鼓山、中台山〉，頁384-400。

13 蕭阿勤：〈導讀：宗教、民主政治與現代性危機〉，收於趙文詞著，黃雄銘譯註：《民主妙法：臺灣的宗教復興與政治發展》，頁4-7。

14 臺灣佛光山、法鼓山及慈濟三個佛教團體所倡議的「人間佛教」法脈承繼自二十世紀初中國太虛大師「入世利他」的「人間佛教」理念。藍吉富認爲，佛光山所強調的「人間佛教」是走「人間性」、「生活性」與「國際性」的風格；法鼓山則弘揚「人間淨土」與「心靈環保」理念，且在佛學教育、禪修風氣的提倡與國際佛教學術的交流方面成效卓著；慈濟基金會則是走社會關懷與救濟路線，秉持大愛精神，不分國際進行社會救助，在臺灣及國外所從事的社會救濟成果，已取得國際口碑。藍吉富：〈臺灣佛教之歷史發展的宏觀式考察〉，《中華佛學學報》第12期（1999年7月），頁242-254。

15 張作楷、柯銘峰：〈因果中的救贖——佛教經典大戲《梁皇寶懺》〉，《傳藝》第69期（2007年4月），頁101。

臺灣大學學術期刊資料庫

助，演出《慈悲三昧水懺》。[16]足見初期佛教歌仔戲演出，佛教徒之牽成實爲關鍵因素。而其牽成動機正是秉持弘法利生、做功德回饋社會的信念，再加上對歌仔戲喜好，就出現了契機。

除了佛教徒積極奔走，歌仔戲劇團或演員對佛教劇的接受演出，也扮演重要角色。我們可以發現當前幾位演出佛教歌仔戲的演員與上述佛教徒類似，有過一段艱困的生活經歷，都曾自述戲班四處奔波、登臺演戲的種種辛苦，[17]甚至抗拒演歌仔戲。[18]直至事業穩定有成，開始追求一種心靈修行及回饋社會的想望，這種心境與大部分佛教信徒重疊，她們對佛教有一種特別的親近感。[19]因此，大部分接受信徒委託或發願演出佛教劇的演員都是某種廣義的佛教信仰者，包括許亞芬、唐美雲、孫翠鳳、梁越玲及王金櫻等人。[20]釋達那法師回想曾詢問多個劇團排演《梁皇寶懺》的意願，終是不果，直至遇到虔誠佛教徒王金櫻才理念相合，成就此劇。[21]因此，這些演員對於編排、演出佛教劇的說辭相當一致：「把演戲當成是在弘法，……是在做功德」[22]、「跟著願力，以戲弘法」[23]，同樣秉持發願回饋社會的思維。

「做功德」或「弘法」的說辭，並不偏離傳統歌仔戲演出本質，傳統歌仔戲向來演出「忠孝節義」題材與內容，「教忠教孝」也是多數歌仔戲劇團自認當負

16 筆者採訪許亞芬內容。訪問時間：2019年6月6日；地點：許亞芬歌子戲劇坊行政辦公室。以下所引許亞芬採訪內容同出此處，不再贅述。於此也特別感謝許亞芬老師撥冗受訪。

17 唐美雲曾描述十多歲跟著父母跑外臺，披星戴月的生活及不忍見父母辛苦，希望早點承擔家計的責任感，見唐美雲：《人生的身段：堅毅慈心唐美雲》（臺北：圓神出版社，2019年）。另孫翠鳳也在自傳中回憶早年經歷父親搭戲班兼賣藥團養家活口的辛苦日子，及自己踏進明華園後適應戲班生活一段艱辛奮鬥的過程，見黃秀錦：《祖師爺的女兒——孫翠鳳的故事》（臺北：時報文化，2000年）。

18 筆者採訪許亞芬，她提及早年看見父母親四處搭臺演出歌仔戲的奔波辛苦，剛開始對歌仔戲很排斥，寧願學唱流行歌，也不願踏進歌仔戲世界。

19 唐美雲在《人生的身段：堅毅慈心唐美雲》一書中提到這一生歌仔戲和佛教的因緣是冥冥中早已注定的，她因歌仔戲接觸佛法，又因學佛而能以歌仔戲詮釋高僧故事，她立志以戲弘法，認爲這是她來到這世上的一份責任，頁206。

20 許亞芬自謂本無佛教信仰，因接演《慈悲三昧水懺》漸漸對佛法產生興趣，在演出前皈依佛光山星雲法師，舉行落髮剃度儀式，並短期出家；唐美雲更是早有出家念頭，因母親不認同，直到2011年在靈鷲山心道法師主持下，舉行短期剃度出家儀式。

21 張作楷、柯明峰：〈因果中的救贖——佛教經典大戲《梁皇寶懺》〉，頁101。

22 郭士榛：〈許亞芬落髮演出《慈悲三昧水懺》〉，《人間福報》（2008年6月15日），https://www.merit-times.com.tw/NewsPage.aspx?unid=87106，讀取日期2021年12月31日。

23 唐美雲：《人生的身段：堅毅慈心唐美雲》，頁202。

臺灣大學學術期刊資料庫

的社會責任。而臺灣這些新興佛教雖聲稱所傳爲「人間佛教」，但其道理與實踐內涵更像「儒家」，沒有涉及深奧佛教哲理，更多是談論「孝道」、「寬恕」及「愛」等接近儒家體系的倫理道德。[24]是以發揮社會責任的共同理念，無形中形成一個戲佛對話接口，「戲劇講道理，佛教講眞理」[25]，內容雖不盡相同，但目的都是勸人爲善。

綜上述，邁入二十一世紀佛教徒試圖透過各種管道弘法、做功德的動機，促使佛教歌仔戲構想成形；劇團或演員也因本身信念契合，承接演出。之後因《梁皇寶懺》、《慈悲三昧水懺》及《宿怨浮生》的演出成功與好評，佛教界與歌仔戲界看到各自市場，開啓後續劇團與佛教團體合作關係，也開始了劇團一系列佛教戲製作演出。

二、臺灣宗教媒介[26]新考量：本土化與現代化

成長背景的共鳴是一個原因，突破創新的願景也是一個原因，佛光山與慈濟兩大佛教團體在之後佛教歌仔戲製作演出中扮演重要位置。趙文詞研究指出幾個新興宗教共通特色，包括：有廣大的居士組織、豐厚的金融資產及嫻熟的媒體運用能力，他們革新傳統教義與宗教實踐方式，以之契合臺灣現代化歷程。[27]正是這樣一個臺灣新興宗教的發展特色，才有機會促成佛教與歌仔戲進一步對話，尤其「媒介」運用，更是關鍵。

進入二十一世紀，媒體、媒介成爲新興宗教新寵兒，如何有效利用媒體、媒

24 例如慈濟的核心思想「大愛精神」其實就是將「佛教」與「儒家」做了相當成功的調適，因此易與中產階級產生共鳴。趙文詞著，黃雄銘譯註：《民主妙法：臺灣的宗教復興與政治發展》，頁119。

25 蘇直評、游麗玲：〈從演戲到演繹——許亞芬入懺〉（2011年5月29日），https://tw.tzuchi.org/waterdharma/index.php?option=com_content&view=article&id=8118:2011-06-06-02-17-12&catid=152:project2&Itemid=22，讀取日期2021年12月31日。

26 「宗教媒介」一詞受人類學家林瑋嬪啓發。林瑋嬪於《媒介宗教：音樂、影像、物與新媒體》一書指出「媒介」、「媒體」與宗教的關係已成爲近年來人類學、宗教學與媒體研究的重要取向，稱之爲「宗教的媒介轉向」，這些學科探討傳統宗教元素在今日如何透過各種媒介或媒體重組與延伸，並建構當代宗教的新形象。本節即從此一觀點觀察臺灣新興佛教以現代劇場歌仔戲作爲傳教媒介的考量。林瑋嬪：《媒介宗教：音樂、影像、物與新媒體》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2018年），頁1-30。

27 趙文詞著，黃雄銘譯註：《民主妙法：臺灣的宗教復興與政治發展》，頁59。

臺灣大學學術期刊資料庫

介塑造新形象，是二十一世紀宗教團體無可避免的課題。佛教在追求一個有效益、符合現代化的傳播媒介上，佛光山算得上首屈一指。星雲法師本身就是個極成功的宣傳家，他早期傳教時，便非常擅長在佛教刊物發表通俗文章以吸引信眾目光，甚至被譽爲佛教革新者，之後更嘗試利用廣播、電影等媒介弘法傳教。[28]一九六七年佛光山在高雄道場成立後，即建置各種專屬傳媒，包括《人間福報》刊物及「人間衛視」電視臺，彼時的電視臺已有戲劇節目演出。另外，慈濟亦是擅長使用傳媒的宗教組織，尤其「大愛」電視臺更是證嚴法師向各地信眾弘法傳道最普及的媒介，除了上人說法與慈濟新聞等節目，也常將慈濟人的成長及奉道歷程改編爲戲劇演出。所以兩個宗教團體早期都不乏以戲劇傳教的豐富經驗與成功手法。星雲法師更在《人間福報》開示說「一齣成功的戲劇演出，它的教育功能甚至勝過於一本書對人的影響。」[29]他們都看到戲劇廣大傳播力及影響力。

但佛教與歌仔戲密切結合卻是近幾年的事，除了信徒從中牽線的契機外，此後長期合作也立基於歌仔戲「本土性」與「現代化」的「媒介」特質。

歌仔戲是臺灣土生土長的劇種，上節提到臺灣新興宗教信徒成長背景及經歷與歌仔戲發展同軌並進，這些信眾頗多也是看著歌仔戲長大，對歌仔戲格外有一份親近感。尤其慈濟信徒多爲本省人及女眾，[30]其中不乏歌仔戲愛好與熟知者。星雲法師雖爲江蘇省人，早年隨著國民政府遷居來臺，早期信眾多爲同樣來自大陸的政商之流，對於臺灣歌仔戲接觸或喜好不如慈濟信眾一般。但星雲法師向來秉持一種包容、多元及開闊的傳教心態，傳教方法不拘一格，如首開風氣，在電視臺製作第一個弘揚佛法節目；首次在國父紀念館舉行佛教梵唄音樂會；與臺北市立國樂合作出版佛教梵唄CD等等。[31]星雲法師本身也是戲迷，曾在《人間福

---

28 江燦騰：〈崛起於當代臺灣地區的佛教四大事業道場經營及其轉型問題——佛光山、慈濟、法鼓山、中台山〉，頁392。

29 釋星雲：〈星雲大師開講：佛教與戲劇〉，《喬達摩》第37期，http://old.fgsbmc.org.tw/BmcGau.aspx?PNO=2015010001，讀取日期2021年12月31日。

30 趙文詞分析這批中年婦女在慈濟的成長過程中所扮演的重要角色。趙文詞著，黃雄銘譯註：《民主妙法：臺灣的宗教復興與政治發展》，頁105-106。另人類學家盧蕙馨也指出慈濟的精神氣質是植因於臺灣傳統婦女的美德，母愛成爲慈濟慈悲助人的象徵。Hwei-syin Lu 盧蕙馨, “Gender and Buddhism in Contemporary Taiwan—A Case of Tzu Chi Foundation,” *Proceedings of the National Science Council, Part C: Humanities and Social Sciences* 8.4 (Jan. 1998): 539-550.

31 關於星雲法師對佛事的改革創新可參看釋永東：〈佛光山佛事革新與人間佛教的實踐〉，《當代台灣佛教發展趨勢》（臺北：蘭臺出版社，2011年），頁115-123。

臺灣大學學術期刊資料庫

報》發表看戲心得。[32]此外，他的佛教小說《玉琳國師》，一九五四年甫寫完，同年即由上海正義滬劇團改編爲舞臺劇在臺北大華戲院公演；一九六四年又與臺北聯興影業公司合作拍攝爲臺語電影《千金小姐萬金和尚》，在五、六〇年代佛教界影響很大；一九七九年再度由青青話劇社在臺北市國立臺灣藝術館演出四天《萬金和尚》；[33]時至今日，二〇一〇年尚和禪風大戲《玉琳國師》就是以星雲法師小說爲底本改編。所以利用時尚媒介宣傳佛法，向來是佛光山擅長之事，而面對歌仔戲現今的蓬勃發展，佛光山自然也不會放棄擅用這個與臺灣四、五〇年代出生者一起成長，代表他們風華年代的歌仔戲此一本土文化的弘法機會。佛光山教團就曾說明佛陀紀念館成立目的：「佛館不僅推動文藝化、國際化，亦重視本土文化，『歌子戲』是唯一發源於臺灣的戲種，具有常民文化，深受人民的喜愛。」[34]

其次，歌仔戲的現代化、精緻化也是另一個合作的考量，亦即歌仔戲進入現代劇場，而非僅在電視傳媒或外臺演出，才能引起佛教界的關注。

事實上，戲佛合作本身就存在頗多難題，尤其是佛教自身戒律及教義如何通俗化的問題。[35]因爲佛法義理本不易做娛樂表演，對通俗走向的歌仔戲而言更不易演繹，這自然就關係到市場考量，也是歌仔戲一直不敢碰觸佛教議題的原因之一。[36]必須釐清的是，雖然歌仔戲與宗教關係密切，民戲演出多在廟口，作爲廟會慶典娛人娛神演出，但事實上，所演宗教戲碼多與道教或民間宗教有關，即所謂神仙道化劇或神魔鬼怪劇，眞正碰觸佛教經典題材者不多，[37]主要仍是莊嚴佛

32 星雲法師提到他曾看過《紅樓夢》、《竇娥冤》、《目連救母》及《觀世音魚籃記》等具佛教思想的戲劇，並提出佛教對戲劇在「境界的擴大」、「思想的發揮」及「題材的豐富」等多方面的影響。釋星雲：〈星雲大師開講：佛教與戲劇〉，《喬達摩》第37期，http://old.fgsbmc.org.tw/BmcGau.aspx?PNO=2015010001，讀取日期2021年12月31日。

33 關於《玉琳國師》的創寫、演出與時代意義，可參看釋妙願：〈台灣戰後佛教文學《玉琳國師》之研究〉，《人間佛教》學報藝文第7期（2017年1月），頁176-201。

34 〈許亞芬歌子戲「鳩摩羅什」佛館演出〉，《人間通訊社》（2018年10月26日），http://www.lnanews.com/news/許亞芬歌子戲「鳩摩羅什」%20佛館演出.html，讀取日期2021年12月31日。

35 關於傳統戲佛融通的問題，可參看林智莉：〈以戲爲佛事，可乎？從明末清初三個戲曲與宗教對話探討戲佛融通論述與創作規範〉。

36 如前述釋達那法師曾多方接洽歌仔戲團演出佛教劇，許多劇團因困難度太高不敢承接。許亞芬也曾提及，一開始籌劃《慈悲三昧水懺》時也遭質疑做佛教歌仔戲是否有市場？（筆者採訪許亞芬內容）

37 臺灣早期歌仔戲外臺演出多於廟口搭臺，主要作爲道教或民間宗教慶典儀式或娛樂酬神之

臺灣大學學術期刊資料庫

法不易成爲場上表演、不易討好觀眾。

反而是作爲業餘歌仔戲的南方薪傳與高雄隆峰寺合作，開啓了佛教歌仔戲的機緣。南方薪傳自一九九九至二〇〇四年三部作品《未生怨》、《圓渡》及《孝子願》都與隆峰寺合作，由隆峰寺主辦演出，主導者隆峰寺戒淨法師本身也是歌仔戲愛好者，她認爲歌仔戲是庶民最喜愛的娛樂，以歌仔戲闡述佛理再適合不過，故三場演出全爲宣傳佛陀教化而編演，沒有市場考量，但囿限於劇團、場地、演出品質、規模等，仍只作爲一個寺院活動。直到河洛《梁皇寶懺》走進國家戲劇院被看見通俗歌仔戲也能演出佛典經懺，才漸漸開啓進一步合作的可能性。

必須強調的是，歌仔戲的精緻化就是一種現代化的劇場表現，這種形態對佛教而言是一種嶄新的「媒介」，在過往佛教團體對傳媒擁有豐富資源、操控自如的情況下，或許可以這麼假設，若歌仔戲仍留停在外臺或影視階段，不夠「精緻」、不是「大戲」、不具「現代性」，將不會是已嫻熟傳媒文化，急於突破創新的新興佛教團體想積極合作的藝術形態。這個新媒介對佛教而言，不僅具現代性意義，在實質效益上，包括劇場觀眾多元性與演出臨場感，都與傳統媒介截然有別。雖然戲佛合作後來又傳回電視媒體，如慈濟《菩提禪心》與《高僧傳》系列，或近期的《孟婆客棧》，但電視臺與大型舞臺在製作模式、製作目的、觀眾群等很多層面的意義上是不相同的，電視佛教歌仔戲無法完全取代現代劇場的「功能」。

正因爲這兩個佛教團體的風格屬性與強調本土化及現代化精神，可見其後在各方面支持與贊助佛教歌仔戲演出，包括：劇本指導、場地提供、媒體報導、僧人參演、包場觀演及儀式邀演等，涵蓋了編製、演出、宣傳及票房等等層面，成爲佛教歌仔戲製作演出的強力後盾。

目的，較少於佛寺前搬演；亦即歌仔戲早期的發展與道教及民間宗教關係較爲密切，與佛教結合是進入二十一世紀的事。這點也可以從蔡欣欣針對八、九〇年代歌仔戲的演出題材分析看出。蔡欣欣歸納八、九〇年代歌仔戲題材爲：「歷史辯證與幽微人性的稽鉤」、「世態人情與時興議題的反映」、「官場訟獄與宦海浮沉的弔詭」、「鬼神世界與釋道哲理的闡微」、「女性書寫與女性意識的自覺」及「臺灣史事與母土人文的關懷」等六類。其中「鬼神世界與釋道哲理的闡微」所列作品如明華園《八仙傳奇》、《蓬萊大仙》、《劍神呂洞賓》與《韓湘子》等都是道教神仙故事，其他如《媽祖傳》、《哪吒傳奇》與《白蛇傳》等亦都與臺灣民間信仰或習俗相關，由此可證。蔡欣欣：〈諦覽當代臺灣歌仔戲的劇藝創作〉，《臺灣歌仔戲史論與演出評述》（臺北：里仁，2005年），頁87-132。

臺灣大學學術期刊資料庫

反過來看，進入二十一世紀後歌仔戲也在尋求進入現代劇場後的突破，包括題材與表演形態的突破。《梁皇寶懺》當然提供一次成功經驗，但佛教本身的豐富資源也是劇團可以嘗試開發的，如佛典中諸多修道故事，涉及人的心魔慾念、世情糾葛、因果業報，甚至超驗的時空想像，都提供歌仔戲創編的靈感泉源。[38]因此不僅立於信仰考量，在商業利益與精益求精的藝術思維上，歌仔戲與佛教的結合，看來都是此時的必然。

但仍應說明的是，雖然在戲佛合作過程中，佛教界提供許多支持與贊助，但劇團也面臨定位與觀眾流失的問題。如許亞芬提及自己是在戲中求法、戲中修行，自己與佛教因緣很深，想做佛教歌仔戲，但有些戲迷尚無法接受，所以劇團的策略就是「通俗戲」與「佛教戲」穿插演出，顯然就是「以戲弘法」與「商業利益」的權衡考量。[39]隱約透露製作佛教劇在信仰與商業利益中的兩難。

三、臺灣佛教歌仔戲題材選擇與編撰

誠如上述，佛光山與慈濟兩大宗教團體對近年來佛教歌仔戲演出影響很大，尤其兩大宗教團體重視傳媒工作，有自己的雜誌、報刊、網站、廣播、宣傳影片，甚至電視臺，皆擅長利用媒體傳教，然目的不盡相同。以佛光山而言，擅用宣傳影片傳播佛教儀軌與知識；慈濟則多播放慈濟人具有戲劇性的勵志故事以激勵信眾慈悲心。[40]這樣的傳教特色及媒體經營策略，也影響近幾年佛教歌仔戲演出，可以看到兩個較明顯的分殊取向：其一，在演出中強調儀軌的進行，希望透過宗教儀軌，實際達到佛教淨化人心的目的；另一，則傾向強調人性的轉變，透過說法，教人向善的取徑。這並非是某個劇團配合某個宗教團體的必然取捨，而

38　許亞芬提到讀了佛典才知道佛教中有許多精彩故事，一個個公案都是故事（採訪內容）。唐美雲也說過「佛經中有太多故事，值得作成戲劇。」引自阮愛惠：〈歌仔戲「仁者無仇」演繹六度經教義〉，《人間福報》（2012年1月4日）https://www.merit-times.com.tw/NewsPage.aspx?unid=249001，讀取日期2021年12月31日。梁越玲則因爲信奉佛教，許多編劇靈感也來自佛典或僧傳。尚和歌仔戲劇團：《情定化城寺》節目冊（高雄：尚和歌仔戲劇團，2016年）。

39　筆者採訪許亞芬內容。

40　趙文詞觀察「對慈濟來說，儀軌敬拜，仍是於苦難世間傳播佛教慈悲的公共性志業之私人性支援。而對佛光山而言，儀軌即其公共性事工，目的在於將佛法知識傳播至世界各地。」《民主妙法：臺灣的宗教復興與政治發展》，頁132。

臺灣大學學術期刊資料庫

是臺灣宗教團體所引領的傳教方式與風格影響了戲劇表演，但兩個取向亦有消長變化，可從題材選擇與編劇手法析論：

（一）題材選擇兼論演出目的：從經懺內典到佛祖高僧傳的轉向

若以二〇〇七年《梁皇寶懺》爲始，可以發現前幾年的佛教歌仔戲選材多與「經懺」有關。或由經懺內容直接改編而成，如《梁皇寶懺》演梁武帝寫《梁皇寶懺》解救因嫉妒、不敬三寶而下地獄化爲蟒蛇，永世不得超生的皇后郗氏之故事。《慈悲三昧水懺》與《宿怨浮生》同樣改編自佛典《慈悲水懺法》，演唐朝悟達國師前世爲西漢袁盎，因政治鬥爭陷害同朝晁錯，晁錯被斬首東市，一縷冤魂不散，化爲人面瘡折磨悟達，悟達透過懺悔，以三昧水洗淨業報的故事。另如《良臣遇竈神》取材自收入《大藏經補編》的明代袁黃《了凡四訓》補遺〈俞淨意公遇竈神記〉，雖不屬經懺，同樣爲懺悔主題，演俞都一生雖無大過，但心念不善，後功名失意、子喪妻盲、貧苦無助，終日毀神罵佛，經菩薩提點，始懺悔一己恃才傲物、意念不淨等罪過，持誦《心經》，終得善報。稍後幾部作品如《大願千秋》演九華山地藏王菩薩金喬覺成道故事，穿插《地藏菩薩本願經》說法，《玉琳國師》改編《藥師琉璃光如來本願經》爲佛曲入戲等等。

這些戲以經懺爲題材，闡述懺悔之重要，劇末常配合盛大儀式場面，或法會儀軌進行，或持唸懺文，或梵唄唱誦等等，呈現十足佛教莊嚴場面。以「經懺」入戲可視爲歌仔戲初探佛教題材一個頗爲刻意與顯著的接連點，這並不是說某一齣戲是爲某一儀式編撰演出，顯然並不可能，因爲不符合商業考量。事實上是因爲這些經懺題材正是信眾最常接觸、最熟悉的經典。[41]雖然新興佛教爲了實踐入世精神，親近更多世俗大眾，有逐漸減少拜懺儀式所造成的迷信形象，[42]但因果業力一直是佛教核心教義，透過懺儀爲自己與他人消災解厄、去除業障仍是佛教重要的社會功能，故目前臺灣常見的佛教法會包括《梁皇寶懺》、《慈悲三昧水

41 許亞芬談及《慈悲三昧水懺》構思過程，即因出資功德主反覆講述悟達國師十世因緣故事吸引她，她認爲《水懺》很有故事性，可以改編搬上舞臺；同時她在走訪大小寺院尋求贊助時，寺主、僧人也都表示對這個故事非常熟悉，對於將《水懺》以歌仔戲演出很期待。（筆者採訪許亞芬內容）

42 趙文詞的研究提出臺灣幾個新興宗教的共通特點包括「儀式的貶值」（devaluation of ritual），指出雖然這些宗教團體仍定期實踐儀式，但他們也都宣稱：內在的道德實踐爲上；外在的儀式實踐居次。《民主妙法：臺灣的宗教復興與政治發展》，頁60。

臺灣大學學術期刊資料庫

懺》、《藥師懺》、《大悲懺》及《地藏法會》等，皆透過法會引導眾生懺悔，爲眾生洗淨冤罪，拔救於苦難中。俗眾於法會中強烈感受到宗教神聖力量，此仍俗眾接觸佛法、堅信佛法常見的管道，即星雲法師所謂「經懺佛事爲寺院的重要行事之一，不少信眾因爲一場如法如儀的經懺佛事，建立了與佛教的信仰關係。」[43]因爲法會對經典的熟悉，加上懺文前具張力的因果故事，便成爲初期佛教歌仔戲取材的來源。

爲凸顯懺悔強大願力，又受經文本身儀式內容影響，演出時常可見將法會直接搬上舞臺，甚至請僧人直接參與演出，如《梁皇寶懺》、《慈悲三昧水懺》、《良臣遇竈神》等都不約而同設計了類似的排場，甚至在演出結束後全體演員雙手合十謝幕，臺上演員沈浸於法喜的氛圍，也試圖將此氛圍傳遞給臺下僧、俗觀眾；或如《大願千秋》與《光目女救母》等地藏菩薩系列，均結束於地藏王入地獄，手持禪杖，大呼「地獄不空，誓不成佛」的神聖莊嚴場面，主角唐美雲頗有化身地藏菩薩，解決現場眾生苦難的意味。這種跨越戲劇虛構界線，打破舞臺與觀眾間的第四面牆，以法會場面做結，同時賦予戲劇類似儀式功能。這種形態在前幾年演出相對強烈，可見佛教經懺所代表的佛教精神對一般信眾之重要，以之作爲切入點是通俗戲劇認知神聖宗教，並與之鏈結的重要對接。

再者，如前述，這些宗教團體早在二十世紀就透過電視戲劇節目或電影拍攝演出佛教故事，爲何要進入劇場？除了現代性媒介的吸引，儀式臨場感同樣是重要考量。劇場「此時此地」及「不可取代」的靈光[44]顯現與宗教儀式處身當下的意義完全吻合。不同於影視演出的距離感與重複性，現場當下的表演更令人有親臨其境的震撼與感動，尤其若在佛教專屬劇場演出，在場域所形塑的神聖氛圍下，儀式性的表演就更能直接發揮功能，甚或「劇場變道場」，取代法會儀式。

---

43 釋星雲：《星雲大師全集》第十八講〈經懺佛事〉，《星雲大師全集》電子版，http://books.masterhsingyun.org/ArticleDetail/artcle2415，讀取日期2021年12月31日。盧蕙馨：〈現代佛教徒入信的機制：懺悔的情感表述〉，《情感、情緒與文化——臺灣社會的文化心理研究》（臺北：中央研究院民族學研究所出版社，2002年），頁333-361。

44 「靈光」一詞引用華特．班雅明（Walter Benjamin）的概念，他從多個面向闡述靈光的特質，其一爲「此時此地」且不能忍受複製。他舉例劇場與電影的不同：劇場中，馬克白的「靈光」與扮演這個角色的演員的「靈光」是不可分的，觀眾也參與其中，有目共睹；但當攝影機取代了觀眾的位置，演員的靈光消失，角色的靈光也跟著消失。華特．班雅明著，許綺玲譯：《迎向靈光消逝的年代》（臺北：臺灣攝影工作室，1998年），頁75-78。

臺灣大學學術期刊資料庫

如慈濟二〇一一年舉辦四十五週年「法譬若水——慈悲三昧水懺」法會，邀請許亞芬於法會中穿插演出《慈悲三昧水懺》片段內容取代傳統誦經說法；[45]曾於七月吉祥月祈福會邀請唐美雲《光目女救母》、許亞芬《色空無定相》、孫翠鳳《度化獄戶》等歌仔戲演出闡述孝道；[46]或如佛光山佛陀紀念館落成兩周年，配合道場活動，也曾邀請尚和演出《不負如來不負卿》等等。[47]

上述戲儀結合形式不外「戲中有儀」，即戲劇演出穿插儀式，如《梁皇寶懺》、《慈悲三昧水懺》中的儀式排場；「儀中有戲」，即在法會儀式中穿插戲劇表演，如慈濟水懺法會演出《慈悲三昧水懺》；「以戲代儀」，即戲劇演出本身即可視爲一場儀式，如吉祥月演出《光目女救母》同時發揮地藏王菩薩救度地獄眾生的儀式功能等，形式與傳統宗教儀式劇幾乎雷同。[48]發揮儀式功能的佛教戲不僅爲歌仔戲開闢了另一條新「戲路」[49]，同時佛教界也找到另一種可以演繹法會儀式的媒介，可謂兩相得益。

幾齣經懺題材後，有逐漸轉往佛祖僧傳取材的傾向。除了題材的擴展外，原因之一也可能是太過佛教色彩的演出內容引起部分觀眾或粉絲質疑，尤其不信教者或不同信仰者，對於充滿佛教儀式氛圍或講經說法的內容產生排斥感，引起劇團焦慮。[50]因此，漸有從強調「經懺」轉變爲強調「人性」的考量，回到歌仔戲

45 余惠瑩、鄭倩婷：〈戲曲禪心——許亞芬用現代方式詮釋佛典〉，《慈濟全球社區網》（2013年2月18日），https://www.tzuchi.org.tw/community/index.php?option=com_content&view=article&id=41570:E82817E57A5D3B1248257B1F00169FCE&catid=158:2010-01-18-10-14-15&Itemid=384，讀取日期2021年12月31日。

46 鄒忠宏：〈三大歌仔戲團——祈福招吉祥〉，《慈濟全球資訊網》（2013年8月7日），https://www.tzuchi.org.tw/2017-12-15-07-11-31/大型活動/2013七月吉祥月/item/15399-三大歌仔戲團-祈福招吉祥，讀取日期2021年12月31日。

47 高惠萍：〈譯經大師千年傳說——尚和歌仔戲上演穿越劇〉，《人間通訊社》（2013年12月23日），http://www.lnanews.com/news/譯經大師千年傳說%20尚和歌仔戲上演穿越劇.html，讀取日期2021年12月31日。

48 關於傳統戲劇與儀式結合的形式可參看林智莉：《明代宗教戲曲研究》（臺北：國家出版社，2013年），頁182-200。

49 這裡的「戲路」採用蔡欣欣界定的廣義說法：除了用以指稱戲班的演出機會，也作爲對劇團風格或個人表演的描述。蔡欣欣：〈催化與自發：新世紀臺灣歌仔戲的新戲路〉，《民俗曲藝》第155期（2007年3月），頁112。

50 如某部落客提及很喜歡許亞芬的演出，但幾年來的戲碼都是佛教戲，對於宗教反感的他，一點都提不起勁，見小花：〈許亞芬歌子戲坊2010新作——《阿闍世王》〉（2010年9月19日），https://qsasha.pixnet.net/blog/post/280566938，讀取日期2021年12月31日。另據筆者採訪許亞芬時，她也提及同樣的顧慮。

臺灣大學學術期刊資料庫

擅長的愛恨情仇框架，只不過將傳統男女主角突破萬難後的圓滿結局，轉向男女主角經歷萬重考驗後的覺悟。二〇〇九年秀琴歌劇團（以下簡稱秀琴）推出《阿育王》後，出現明顯的轉向。之後如二〇一〇年許亞芬《阿闍世王》、尚和《玉琳國師》，二〇一一年唐美雲《大願千秋》、秀琴《未生怨》及二〇一八年許亞芬《一代高僧鳩摩羅什》等等，都是菩薩、高僧悟道成佛的故事。這些劇本逐漸脫離以經懺儀式爲核心的演出內容，開始關注這些高僧如何由俗入聖的悟道過程。其中共同點多集中在刻劃世間「情愛」與「名利」的捨離。如秀琴《阿育王》演孔雀王朝阿育王如何從一個暴戾君王因誤殺心愛女人，悔恨不已，轉而信奉佛法、弘揚佛教的故事，雖仍是因果業報主題，卻不再依經說法，而是著重阿育王性格的轉變與悔悟。再如《阿闍世王》或《未生怨》中阿闍世前世爲一修行者，其父頻婆娑羅爲求子嗣，殺了修行者讓他投胎爲自己的兒子，阿闍世帶怨投胎，得知自己前世修行因頻婆娑羅私慾被毀後變得兇狠殘暴，殺父禁母，後因自己的孩子面臨危險，終於體悟父愛，化解父子仇恨。這個挾著輪迴果報談論親情的佛教故事，因對於人性弱點與親情偉大的戲劇性刻劃，一直深受喜愛，近十年就有三個劇團改編演出，[51]二〇一〇年崑曲家林爲林也曾改編於香港志蓮淨苑演出。餘者如《玉琳國師》演述清朝順治皇帝國師玉琳通琇在國事、俗事間修行的歷程；及《鳩摩羅什》演述後秦一代譯經大師鳩摩羅什如何在五胡十六國爭亂時期，遭俘擄、逼婚、賜酒、娶妓等磨難考驗下，譯經傳法的故事，都涉及情愛糾葛與看破捨離等情節。這個轉向明顯是更向通俗靠攏了。

總括這些情節，可以看出這幾年佛教歌仔戲有一個題材上的嘗試與轉變。由最早配合儀式，具有神聖儀軌的懺法，逐漸走向生活化，強調人間情愛、名利的「捨離」，或更準確的說是「安置」，即強調「如何安置慾望」。雖然劇中主角最後多悟道出家，但劇本的精神則是強調人心如何在世俗慾望中了解因果、學習放下、轉向清淨，所以與其說是勸人捨離出家，不如說更傾向一種「心靈劇目」，許亞芬一系列作品稱爲「從心開始系列」即可作爲一個概括，而此又與臺灣新興佛教強調在世修行的精神密切相關。

[51] 包括1999年南方薪傳歌仔劇團《未生怨》、2010年許亞芬歌子戲劇坊《阿闍世王》及2011年秀琴歌劇團《未生怨》。

臺灣大學學術期刊資料庫

（二）編撰手法：從步法原典到剪裁拼貼的嘗試

另一現象是對題材的編撰手法。早期作品較多是在原典下添增人性血肉，使其更具合理性及戲劇性，如《水懺》經文本來只交代悟達國師與人面瘡的前一世袁盎與晁錯之因緣，爲了戲劇效果，許亞芬、唐美雲兩團的《水懺》故事都各自再填補了袁盎與晁錯的前一世，許亞芬劇團補爲子盎與子錯兩人爲一條金龍戲弄龍珠，四處作怪，到底要斬金龍還是毀龍珠起爭執，埋下仇恨；唐美雲劇團則補上東方亮與東方明爲了是否斬殺一條小蜈蚣而揮劍打鬥。兩劇皆編寫爲三世因緣的情節架構，但基本上後兩世情節仍不離經文原意。

之後的編撰手法也開始出現一些新嘗試，或逐漸跳脫經典框架，只以經典教義爲依據而新編內容，如唐美雲二〇一〇年的《六度經——仁者無仇》、許亞芬二〇一一年的《慈心潤德》；或解構、拼貼佛典故事，以闡明佛教教義，如尚和「禪風系列」《不負如來不負卿》、《情定化城寺》及《紅塵觀音．夜琴郎》諸作。

《六度經——仁者無仇》是以《六度集經》（又稱《六度經》）發想而新編的佛教故事。「六度」是指布施、持戒、忍辱、精進、禪定與智慧等六波羅密，該經典收錄佛陀成佛前修行菩薩道的九十一個本生故事。[52]唐美雲表示因讀到《六度經》佛陀向眾弟子講述多生累劫中，因地修行菩薩道的果報，深受感動，受啓發編創新作《六度經——仁者無仇》。該作品敷演慈悲愛民的無憂國君王薩波達遭殘暴的貔貅國鄂王殺害，無憂國王子決心復仇，但最後記起父親遺言，放下仇恨。故事是虛構，只援用《六度集經》中薩波達國王這個佛經人物。薩波達是佛陀的本生，流傳最廣的是割肉餵鷹的慈悲布施，但《仁者無仇》不取此一事蹟，改編成王子復仇記，故事梗概與明華園《乘願再來》雷同，不一樣的是，《仁者無仇》仍是依經爲劇，宣揚《六度集經》「布施度」所闡釋「慈育人物，悲愍群邪，喜賢成度，護濟眾生，跨天踰地，潤弘河海」[53]的慈悲布施教義，與《乘願再來》傳達「願世間一切是愛」的普遍價值，用意不同。

無獨有偶，隔年許亞芬《慈心潤德》也取材自《六度集經》，同樣敷演「布施度」內涵，但劇名不以經典爲名，直接強調「慈心」主旨。該劇改編自《六度

[52] 或稱九十個，其中一個是教義，非故事。

[53] 康僧會譯：《六度集經》，《大正藏》第3冊，NO.152，頁0001a14，CBETA電子佛典集成。

臺灣大學學術期刊資料庫

集經》卷第一「布施度」中長壽王捨身救國，勸太子長生不得懷怨報復，後長生太子有機會親近殺父仇人，卻在舉劍同時想起父親告誡，三舉劍、三釋劍，最後以慈悲之心，感化仇人。《慈心潤德》同樣依經演繹，在經典故事中，再增添男女情愛情節，也是一個王子復仇、釋仇的故事。

這兩個故事的改編都從經懺轉向以慈悲教義爲核心，可見，劇團在詮釋經典的手法上有更多嘗試。《六度集經》是大乘佛教講述「慈悲」的重要經典，據印順法師研究，「六度」是類集釋迦牟尼佛在菩薩時代的各種大行而成，所以充滿人間的現實意味，而菩薩道最重悲行，《六度集經》中「布施」、「忍辱」、「精進」，充滿對衆生的悲心悲行，佔整部經典最重份量。[54]臺灣當代佛教據之以提倡「慈悲」精神，影響所及，劇團不約而同取法演繹。

另外，值得一提的是尙和歌仔戲劇團近年來獨樹一格的「禪風系列」。該系列闡發佛教禪宗意旨，尤其「心」的作用，但內容不框限於佛典或佛傳故事，除《玉琳國師》改編自星雲法師小說，大抵維持原著幾個重要情節，包括玉琳破戒娶相國千金度她出家、船難救順治皇帝受封國師、入山度化山賊皈依等，其餘諸作皆以闡發教義鋪設情節。如「禪風初卷」《慾望當鋪》，演王子與乞丐羨慕彼此生活而產生慾望，互調身分之事。故事爲虛構，主要闡述慾望由心魔而生，心魔滅則慾望無的「一念在心」之旨意。《不負如來不負卿》借用六世達賴倉央嘉措的著名詩句與境遇，演繹兩個「破戒僧」五胡十六國鳩摩羅什與三百年後新羅元曉和尙跨越時空相遇的故事，兩人都破戒娶親卻成爲佛教大師，在修道過程同樣「不負如來不負卿」。編劇拼湊兩位大師故實，扣緊闡明法在心中，「一切唯心造」的奧意。《紅塵觀音．夜琴郎》亦有異曲同工之妙，以一屠夫金大順跨越時空，尋求前世因緣，一路巧遇各種觀音化現，終而悟道。劇中串演數個觀音傳記或民間傳說，包括妙善公主、漁籃觀音及觀音老母等民間耳熟能詳的觀音事蹟，闡述自度／度他的佛教義理。

尙和佛教劇不同於佛典改編的手法，以議題爲核心，拆解、重組、拼貼佛典故事，在凸顯議題的重要性下，更對佛教故事產生一種新鮮感與現代解讀，爲頗具特色的佛教歌仔戲。

[54] 釋印順：《初期大乘佛教之起源與開展》（臺北：正聞出版社，1981年），頁559-562。

臺灣大學學術期刊資料庫

四、臺灣佛教歌仔戲主題闡釋

將佛教故事改編演出，教條化是大部分編劇所擔憂的，如何將佛教義理與戲劇做一種通俗娛樂的本質結合，使其同時具有故事性，又能弘法說教，是大部分編劇思考的方向。[55]臺灣近年幾部佛教歌仔戲在演繹佛教義理時，都傾向通俗化表演，相較在劇中直接闡述佛理，更多將佛理化用於故事情節演出；且受「人間佛教」強調在世修行的影響，多呈現結合儒釋道勸人爲善的內容。除此一普遍現象外，各劇團因長期與固定編劇合作，及團長個人信仰與風格，也聚焦於不同的主題觀點。以下擬再透過各劇團的演繹風格與主題呈現，反映臺灣當代佛教歌仔戲的內涵特色。

（一）宣揚「人間佛教」價值觀——在世修行

許亞芬一系列佛教作品統稱「從心開始系列」，共有四部，包括《慈悲三昧水懺》、《良臣遇竈神》、《阿闍世王》及《慈心潤德》。「從心開始系列」所言之「心」即指佛教的貪瞋痴之心，此「心」爲一切因果業報所由起，即《慈悲水懺法》所言：「一者煩惱，二者是業，三者是果報。此三種法，能障聖道及以人天勝妙好事，是故經中目爲三障。」[56]三障其一的煩惱來自「意業」，意業有三，即「一者慳貪，二者瞋恚，三者癡闇」[57]，貪瞋癡三意業，能令衆生墮於地獄、餓鬼及畜生三道受苦，只有誠心皈依諸佛，求哀懺悔才能脫離苦海。許亞芬系列可謂皆由《慈悲水懺法》精神衍生而來，其化爲戲劇的具體表現，如《慈悲三昧水懺》中袁盎與晁錯爭勝的慾望之心、悟達國師的傲慢之心；《良臣遇竈神》中俞都的意念不淨；《阿闍世王》中阿闍世的仇恨之心等等。這些因貪瞋痴而起的意業所造成之果報，便成爲劇中因果輪迴劇情的構設，形成此一系列作品的特色。

在闡述佛理時，許亞芬特別強調佛典的重要性，表現對佛典的尊重。幾部作品皆可見編劇嘗試將經典直接嵌入，透過情節演繹佛典的手法，如《慈悲三昧水懺》每場結束皆以廣成子念誦《慈悲水懺法》經文做小結；第八場〈人面瘡〉

[55] 張作楷、柯銘峰：〈因果中的救贖——佛教經典大戲《梁皇寶懺》〉，頁102。
[56] 《慈悲水懺法》卷1，《大正藏》第45冊，NO.1910，頁0969a18。CBETA電子佛典集成。
[57] 同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫

迦諾迦尊者勸晁錯放下報仇執念時，也直接引用《慈悲水懺法》經文「心者身之神明，所爲善則善能，所爲惡則惡應，若影之隨形，響之隨聲，其效應之捷速，不爽毫髮。……」[58]；或如《良臣遇竈神》以幕後人員合唱《心經》貫串首尾。故該劇團佛教劇呈現一種禮敬「經典」的莊嚴神聖性，宣揚佛法的意味也相對濃厚。許亞芬提及曾親自參與《慈悲三昧水懺》劇本修編，劇中本有一段誘僧情節，但她認爲佛教劇演出必須莊嚴肅穆，不宜有過度褻瀆神佛之情節，堅持刪除，甚與編劇起了爭執。可見許亞芬對於佛教劇作爲禮敬佛法的虔誠心態與風格引導，這與其個人信念與形塑的舞臺形象密切相關。[59]

即便強調經典的神聖莊嚴，劇中仍可見通俗性質的編演，如《水懺》中安插「知足」、「常樂」兩角色，透過兩人插科打諢，闡述通俗佛理：

知足：我最坦誠質樸，

常樂：我最友愛和睦。

知足：做人不可，來來來，做人不可良心不足是蛇吞象，

常樂：見著好額不通直直想；

知足：做人心態著保持最好，

常樂：無貪無瞋無痴無煩惱。不貪名利不貪錢，福氣就在咱身邊；

知足：做人老實和透明，天天才有

知足、常樂：好心情。[60]

這已不全然是佛法，更融合了儒家的倫理道德觀。

佛教劇的通俗性除了反映在佛理通俗化外，亦常見佛教與其他宗教合流的現象，其中《良臣遇竈神》最具代表性。劇中神佛共處，負責糾察、提點俞都的是民間信仰的地基主、竈神，但俞都最後卻是透過信仰觀音菩薩，抄寫《心經》，才得以改變命運。此劇正反映臺灣俗衆的生活習俗與信仰，也是佛教通俗化的一種表現。

唐美雲佛教系列有幾齣題材與許亞芬重疊，包括《宿怨浮生》與《慈悲三昧水懺》同一題材；《六度經——仁者無仇》與《慈心潤德》同一出處。相較兩

58 〈御制水懺序〉，《慈悲水懺法》卷1，頁0967c29。

59 許亞芬曾表示她不隨便接演角色，只接演正派、正氣凜然的角色，這與她個人的氣性較相符。（筆者採訪許亞芬內容）

60 許亞芬歌子戲劇坊：《慈悲三昧水懺》（DVD版劇本），頁31-32。（未出版，感謝許亞芬歌子戲劇坊提供）。

臺灣大學學術期刊資料庫

者，唐美雲作品更強調人性情慾轉折與善行實踐精神，尤其對於「孝道」與「慈悲」主題的刻劃，整體內容更傾向慈濟勸人爲善的大愛精神。以《慈悲三昧水懺》與《宿怨浮生》相較，前者演繹重點在於悟達國師如何藉由自己的累世修行與懺悔而解冤釋結，所以整個「下幕」（下半場）以【懺】爲大標題，透過第六場〈魂探〉、第七場〈心魅〉及第八場〈人面瘡〉敷演悟達國師受人面瘡之苦及誠心懺悔的過程，透過許亞芬舞臺上唱做俱佳的大段精彩演繹，深刻傳達悔悟之重要，十分契合經懺精神；而唐美雲《宿怨浮生》精彩情節卻在前世袁盎與晁錯兩人的恩怨情仇，尤其著墨在晁錯爲國盡忠卻被袁盎陷害而死，死後含冤怨恨的心境，此一角色的情感厚度甚至超過主角袁盎，其怨氣之深最終連陰曹地府也束手無策，直到迦諾迦尊者勸化，提出讓悟達懺悔，將功德迴向晁錯全家，晁錯才願放下，整齣戲晁錯如何「放下」，倒搶過了悟達國師之「懺悔」了！

此外，唐美雲幾部佛教作品也特別深化親情孝道主題，如《大願千秋》敷演於宮廷鬥爭中成長的金喬覺，看破世間名利、情愛、世態、金錢、權位及富貴，遠離新羅至九華山修行，得道修成地藏王菩薩。劇中數個橋段刻意強化金喬覺與母親的親情、捨離與度化，並將此愛擴及曾經陷害他與母親的新羅國母妃，願意放下仇恨解救母妃脫離地獄之苦，劇中言及「父母在絕不可輕生，若無小孝，又豈能有可成就；但望眾生得離苦，不得不爲自己求安樂。」[61]又如《光目女救母》亦是敷演地藏王菩薩之一世光目女，因其母好食魚鱉之卵，下入地獄，光目女發弘誓「地獄不空，誓不成佛」，爲母贖罪，正是同一主題的發揮。

唐美雲對於地藏王菩薩的傾心，深受慈濟影響，因地藏菩薩的孝道與慈悲本是慈濟強調的核心精神；此外，她在自述本身的成長過程，也清晰可見親情的影響。[62]所以唐美雲的佛教劇走的是一條更通俗的勸世道路，如她將大愛《菩提禪心》中講述婆媳關係的《春櫻小姑》再度改編搬上大舞臺，同可證其核心信仰，也反映了她佛教戲劇人間慈孝的風格。

61 唐美雲歌仔戲劇團：《大願千秋》DVD（臺北：武童文化事業有限公司，2015年）。

62 唐美雲在自傳《人生的身段：堅毅慈心唐美雲》一書中，多次提及「孝順」一事，尤其提到參加慈濟大愛臺的母親節洗足活動，參加者無論年紀大小，都感動的淚流滿面，讓她深刻體悟百善孝爲先，孝親要從小開始教育，頁61-62。

臺灣大學學術期刊資料庫

（二）禪的釋義

此外，另有尚和以「禪」爲核心主旨創編的「禪風系列」。此系列最大特色是「議題主導」。不同於其他佛教劇單向價值傳達，「禪風系列」更著重議題的思辯精神，雖然不完全符合禪宗的修行法門與教義，但其提供佛教義理或人性議題的「省思」，在某一種精神上，的確符合禪宗「不立文字，明心見性」的參禪悟道精神。

尚和雖稱「禪風系列」，但整體主旨是緊扣《華嚴經》「若人欲了知，三世一切佛，應觀法界性，一切唯心造」的精神。該系列以《慾望當鋪》爲始，該劇內容雖不以佛教經典或故實爲據，但探討人的慾望起於轉心動念，受慾望控制終入魔道，如何抉擇全靠一己，亦有反省參悟之意，所以只能稱爲「禪風印象」。眞正進入佛教劇當是第二齣「禪風大戲」《玉琳國師》，該劇得益於星雲法師的小說原著，在情節與思想上頗具深度。尤其藉玉琳國師還俗娶妻、度妻及接受順治封爲國師等涉及世俗情愛與名利之事，討論佛教戒律問題，反省守戒目的到底是爲留名？還是眞的守持？論辯之間傳達眞正戒律應是「只依法、不依人」，讓劇本及觀劇者多了份「自覺」而非「他覺」的省思空間。此一議題延續至「禪風巨作」《不負如來不負卿》，同樣處理鳩摩羅什與元曉大師兩人因破戒留下污名的議題，兩人穿越時空對話，闡示「一切唯心造」，只要心無礙，便可不受外在束綁，「謗言，未損我一分；稱譽，也未增我一分」[63]，破戒常因業力難逃，佛心堅定才是永恆的眞義。

最近一齣「禪風大戲」《紅塵觀音．夜琴郎》，禪的意象與元素運用更爲純熟。劇中透過金大順逆母寵子，爲兒子之病四處尋找觀音救助，在時光的推移中回到前世夜琴郎，進入妙善公主一世，與妙善公主有了互助因緣，後得觀音指示家中老母即活菩薩而得悟，懺悔不孝惡行。這齣戲同樣闡述孝道，卻同時論證了自度／度他、回頭／不回頭等深刻的佛教議題，如劇中一幕金大順雨天遇撐傘觀音，向觀音借傘，觀音不借，藉著雨中尋傘巧說妙法，告訴金大順「人生之路，時有雷雨，有傘無傘，唯人自度」[64]；又在妙善一世，金大順巧遇妙善比武

[63] 尚和歌仔戲劇團：《不負如來不負卿》DVD（高雄：尚和歌仔戲劇團製作發行，2014年）。

[64] 尚和歌仔戲劇團：《紅塵觀音．夜琴郎》USB（高雄：尚和歌仔戲劇團製作發行，2019年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

招親，於是自告奮勇，贏了招親比賽，卻招來妙善與自己的殺生之禍，兩人多次詰問這段因緣「你是來成我？還是來毀我？」[65]後來妙善獻手眼治癒父病，得道後向金大順說「我若得度，必來度你。」[66]所以人只有自度才得以度他；再者，全劇以一艘時光之船及撐渡者有頭、無頭爲主意象，貫穿全劇，反覆出現，隱喻時間與修行不能回頭等等，皆使整齣戲充滿了不言說的禪意，開闢了新主題與風格。

五、臺灣佛教歌仔戲的舞臺藝術特色

劇本內容創新外，在表演形態也可見劇團的積極用心，與佛教主題相關的舞臺設計與呈現，有兩大特色：其一是佛教場面與氛圍的營造；其二是時空議題的處理。

（一）佛教場面與氛圍營造：莊嚴神聖／異國情調／禪境

初期幾齣佛教劇走的都是宮廷大戲路線，如《梁皇寶懺》、《慈悲三昧水懺》、《大願千秋》等，以華麗大場面展現舞臺大戲風範，再配合佛教異域性及教義殊勝性，舞臺上大量使用象徵佛教的文物及道具，如西域佛像、敦煌壁畫、敦煌舞蹈等，再配合佛曲伴奏或佛教音樂，頗能呈現另一種有別傳統中原文化的新奇印象。或以陰間場景、地獄景象刻意凸顯佛教獨特的空間意義，如《大願千秋》與《光目女救母》都極寫實的搬演了地獄磨舂、刀鋸、抽腸等恐怖驚心場面，頗有透過舞臺「逼眞」呈現，產生如同《目連救母》地獄再現的警示效果，傳達輪迴業報迅捷不爽之意。

另外，自秀琴《阿育王》演出後，異國風情也深受各團喜愛，《阿闍世王》、《大願千秋》走的都是異國風，舉凡服飾、歌舞、場景等帶來舞臺視覺的華麗與新鮮感，同樣令人耳目一新。但較可惜的是，這些佛教意象多數只作爲背景點綴或視覺效果，缺乏與劇情更密切的連結及對話，少了深化主題的作用。另尚和禪風系列，轉變宮廷華麗場面，以禪境作爲主視覺表現，一棵樹、一輪月或一尊佛，簡單的舞臺設計，呈現佛教歌仔戲另一種風貌。

65 同前註。

66 同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫

特別值得一提的是，有幾齣戲出現頗具特色的「船渡」場景。「船渡」即佛教由此岸到彼岸「慈航寶筏」精神，在傳統戲曲中常見使用，如元人范子安《陳季卿誤上竹葉舟》便敷演書生陳季卿因科考落第，思念家鄉，呂洞賓以一竹葉化爲舟船，渡其還鄉並點化成仙之事；明人谷子敬《城南柳》亦有一段城南老柳不悟，呂洞賓化成船夫，趁著渡老柳至彼岸點化他的情節。許亞芬的《良臣遇竈神》一劇，沿用此一意象，亦有一段精彩演繹。竈神化爲渡伯打算度化兪都，兪都無意識的上了渡船，突然回想起小兒子匯安誤搭上他人糧船走失之事，陷入過往幻境，在幻境中只見糧船漸行漸遠，他在巨濤駭浪中奮力尋找，最終仍失去兒子踪影；妻子梅鵑在岸上哭喊，傷心至極，終而雙目失明。這個橋段藉由「船」的意象，連結現實與回憶，演繹兪都的魔考與苦難，要闡述「得悟便是樂，不悟便是苦」，故幕後合唱：

> 【嘆江水】點燈照人行，造船濟人渡，同行形不單，共舟影不孤；一水兩隔樂與苦，江心浮沉今與初。[67]

此曲同時指涉兪都沉浮於失子之痛及俗世之間。兪都當醒而未醒，所以三屍圍繞於渡船四周，使船載浮載沉，意圖使兪都落水，渡伯竈神出手相救，出聲喚醒兪都，兪都終而回神，一切仍舊恢復到現實，兪都終究未悟。此段「渡船」舞臺呈現是以傳統虛擬寫意身段表演，配合燈光照打以區別現實與回憶的場景，雖無太多道具，但意象使用頗得傳統度脫劇精神。

另《紅塵觀音．夜琴郎》也有類似情節，但該劇直接將「船渡」意象以道具具體呈現並貫串戲齣首尾，作爲劇情推動與議題反覆再現的重要象徵。劇中有一艘由「有頭」渡者撐渡會發光的實體之船，與眾多「無頭」渡者以線條拉成船形的抽象之船，兩艘船於每一過場出現，代表劇中每一世因果的「中介狀態」，有頭渡者反覆要求夜琴郎爲其斬頭，因爲「頭」象徵修行惡念癮頭，同時也指涉時光不能回頭，所以撐渡之人不應有頭，蘊含「切莫返頭」之寓意。該橋段的主曲「黑搜黑搜，有頭無頭，黑搜黑搜，有腦無腦，黑搜黑搜，念頭癮頭，切莫返頭」[68]的參悟，配合時光之船演出，不僅把「渡」的精神發揮到淋漓盡致，在道具參與戲劇行動上，畫龍點睛，極具巧思，令人印象深刻。

67　許亞芬歌子戲劇坊：《良臣遇竈神》（演出本劇本），頁9。（未出版，感謝許亞芬歌子戲劇坊提供）。

68　尚和歌仔戲劇團：《紅塵觀音．夜琴郎》USB。

臺灣大學學術期刊資料庫

（二）時空議題的處理

另外，大多數佛教歌仔戲都處理到因緣流轉，所以時空轉換的設計也是佛教劇一大特色。同樣談到三世因緣的《慈悲三昧水懺》與《宿怨浮生》，前者採直敘法、後者採倒敘法，在敘事重點上，各有所取，《宿怨浮生》以迦諾迦尊者向悟達國師說其三世因緣的倒敘法，場上以燈光切換現世與前世畫面，處理時空流轉，多些巧思。此一手法，在《玉琳國師》一劇亦同，以老玉琳投身法王寺，向寺中小沙彌回溯其一生，時而當下、時而過往，前後時空交錯，亦頗有因果歷現之用意。《阿闍世王》則在惡人提婆達多向阿闍世揭發其父母前世殺修道者的惡行時，利用投影效果放大父親頻婆娑羅及母親韋提希所造之惡因，前世影像與現世舞臺交疊共存，影射前世與今世的因果糾纏，亦是利用現代科技處理時空並置、深化意旨，並造成戲劇效果的技法。

上述劇作或直敘、或倒敘，或插入回憶，情節主線仍是按著時序敷演，仍受限於線性的時間框架，沒有更多時空突破。較貼近佛教「一念三千，百界千如」的時間空間化之呈現，尚和《不負如來不負卿》是表現較凸出的作品。該劇舞臺主設計爲左側一道長橋，象徵連接鳩摩羅什與元曉大師之此世與彼世，再以一臺現代玩意兒IPAD打破古今時空界線，兩人透過網路雲端世界了解他們如何在後世被認識與理解。劇中兩位大師不斷透過換位與對話，時而此世，時而彼世，演元曉一世，羅什即坐橋上觀看，換之亦然，甚或進入彼此世界，相互提點。時時刻刻打破過去、現在及未來，營造一種模糊的時空感，傳達佛法永恆／短暫、眞實／虛妄的哲理。《情定化城寺》也是類似手法，《情定化城寺》與《大願千秋》一樣演地藏菩薩金喬覺的故事，但以戲中戲方式呈現，讓清潔工羅秋安因劇場主角缺席而有機會扮飾金喬覺，在戲中經歷金喬覺成菩薩道的過程，後來證悟自己便是地藏王菩薩轉世，該劇以出戲／入戲快迅轉換羅秋安與金喬覺兩世空間，並透過羅秋安向導演不斷探問金喬覺證道的因果，一一解開「地獄不空、誓不成佛」的因緣。或如上述《紅塵觀音．夜琴郎》也有跳脫傳統空間依時間線性呈現的巧思，將多世觀音與現世金大順諸多時空錯亂並存於大千世界，透過時光之船的牽引，闡述生命的因果交錯，有較深刻及精彩的詮釋。尚和標榜跨界與創新精神，在禪風系列中多可見。

當然，每齣戲不同內涵自會有其相對應的舞臺呈現，但仍隱約可見各劇團所強調的主旨精神之反映，如許亞芬對經典與傳統的重視，唐美雲對勸善的發願用

臺灣大學學術期刊資料庫

心，或尚和強烈的創意探索等，皆可在舞臺呈現上見其風格特色。

結論

佛教戲劇早在宋元時期就已出現，作爲一種通俗文化在民間演出，大抵是受歡迎的，如《東京夢華錄》記載七月十五日中元節搬演《目連救母》雜劇，自七夕至十五日觀者增倍的情形。[69]但在佛教界反而出現一些反彈聲音，認爲佛法教人清心寡慾，戲曲涉及聲色，觀演有違戒律，出家人尤其更不可爲，所以當清初僧人智達編寫《歸元鏡》，演出淨土三祖故事，遭到極大罵名，認爲他褻瀆佛祖，[70]可見其時佛教界對戲曲的態度。晚明高僧雲棲袾宏甚至爲信徒訂出可看與不可看之戲及不可勸人觀戲的規戒。[71]直至民國初年，星雲法師仍在他的回憶錄談起僧人不宜觀戲的情形。[72]反觀當代，佛教界不但鼓勵以戲弘法，甚至直接在各方面支持與贊助，[73]這不可不說是一種佛教文藝觀的大進步。

此一文藝觀適足以推動當代戲佛的合作發展，亦即臺灣當代佛教歌仔戲的興盛實與佛光、慈濟等新興佛教密切相關，若無這些佛教親近人間、在世修行的教義、廣大的信衆及信徒回饋社會的功德宏願，很難有兩者的對話空間；再者，佛教在新世紀急欲以更本土化、現代化媒介傳教，也促成兩者適時的結合。

---

69 孟元老著，嚴文儒注譯：《新譯東京夢華錄》（臺北：三民書局，2004年），頁259。

70 相關研究可參看林智莉：〈明末清初淨土思想對戲曲的影響——以《歸元鏡》爲探討〉，《儀式．信仰．文化——明清宗教戲曲景觀》，頁185-229。

71 雲棲袾宏言：「編古今事而爲排場，其上則《香山》、《目連》及近日《曇花》等，以出世間正法感悟時人；其次則忠臣、孝子、義士、貞女等，以世間正法感悟時人。如是等類，觀固無害，……至於花月歡呼、干戈鬥鬨、誨婬啓殺、導欲增悲，雖似諷諫昏迷，實滋長放逸，在白衣猶宜戒之，況僧尼乎，二也。偶爾自觀猶可，必教人使觀則不可，三也。愼之哉　。」雲棲袾宏對觀戲一事本秉持較寬宏態度，但仍頻頻警誡，足證其時戲佛的緊張關係。雲棲袾宏：《竹窗隨筆》，《雲棲法彙》卷12，《嘉興大藏經》33冊NO.B277（臺北：新文豐出版股份有限公司，1987年），頁32c。

72 釋星雲：〈我對戲劇的淺識〉，《星雲大師文集．百年佛緣6．文教篇2》，http://www.masterhsingyun.org.tw/article/article.jsp?index=3&item=9&bookid=2c907d494b3ecd70014b4310fdfa0002&ch=4&se=0&f=1，讀取日期2021年12月31日。

73 臺灣的三大佛教山頭中，法鼓山是較沒有涉足戲劇傳教這部分，這與法鼓山的信眾與教團特質有關，法鼓精神是教育與禪修，與大眾娛樂文化較無涉。其餘二個教團佛光山和慈濟基金會的創辦人多少都與戲劇有淵源，證嚴法師的父親生前是經營戲院的；星雲法師也有非常豐富的看戲經驗，所以他們並不排斥以戲爲佛之事，甚至利用了這些方式傳教。

臺灣大學學術期刊資料庫

反過來就歌仔戲發展而言，正因有這樣的弘法機緣，促使歌仔戲找到一條可以發揮的路。雖有「劇場變道場」的質疑聲音，但至少近幾年的演出，無論題材內容、劇本編寫或表演風格，都開創了一些新的嘗試，也逐漸形成特色。更值得一提的是，產生不少新編劇本。佛教劇受限於宗教神聖性與義理嚴謹性，本就不易自由發揮，且相較其他佛教文學，如散文、詩歌、小說，戲劇在顧及義理外，還須熟稔場上演出，因此佛教劇本屬少數，傳統多僧人或居士所寫，臺灣幾位常見佛教歌仔戲編劇皆非僧人，編寫模式多改編佛經或僧傳，穿插通俗情節，關於佛法義理則請法師協助指導，也開創另一種合作模式。

佛教歌仔戲編創不易，演出也不易。教團雖強調「利他性」，仍有潛藏的「排他性」。我們可以發現這些宗教團體雖各有護持者，但劇團並沒有明顯的教派之別，許亞芬在佛光山短期剃度出家，但她也參與慈濟《菩提禪心》演出；唐美雲是慈濟人，但諸多戲齣都曾在佛光山佛陀紀念館演出。所以臺灣宗教團體的開放性與利他性是一致的，藉戲弘法，不分彼此，尤其這些劇目都是經典，不分門派，是佛教共有的財產。但這是對佛教信眾而言；反之，若非佛教信仰者，或宗教排斥者，佛教歌仔戲便有強烈的「排他性」，這恐怕也是劇團演出必須考量與克服的。

總之，佛教歌仔戲在不斷的演出嘗試中，可見近十幾年來的轉變。如何在戲佛對話中找到更適切的合作方式，是雙方可以努力的目標，尤其對於不拘一格、百變多樣的歌仔戲而言，如何將佛教的方便法門騰挪巧變，應該是一個可以繼續期待的方向。

臺灣大學學術期刊資料庫

附表：臺灣佛教歌仔戲演出劇目一覽表（2007-2019）

序號	演出年代	演出劇團	劇目名稱	編劇	備註
1	2007	河洛歌子戲團	梁皇寶懺	陳道貴	
2	2008	許亞芬歌子戲劇坊	慈悲三昧水懺	林紋守	從心開始系列1
3	2009	許亞芬歌子戲劇坊	良臣遇竈神	林顯源	從心開始系列2
4	2009	唐美雲歌仔戲團	宿怨浮生	陳道貴、洪清雪	
5	2009	秀琴歌劇團	阿育王	米雪	
6	2009	尚和歌仔戲劇團	慾望當鋪	梁越玲	禪風印象
7	2010	許亞芬歌子戲劇坊	阿闍世王	林顯源	從心開始系列3
8	2010	唐美雲歌仔戲團	六度經——仁者無仇	陳道貴、洪清雪	
9	2010	尚和歌仔戲劇團	玉琳國師	梁越玲	禪風大戲
10	2011	許亞芬歌子戲劇坊	慈心潤德	林顯源	從心開始系列4
11	2011	唐美雲歌仔戲團	大願千秋	陳道貴、洪清雪	
12	2011	秀琴歌劇團	未生怨	陳寶惠	
13	2012	唐美雲歌仔戲團	光目女救母	陳健星	
14	2013	尚和歌仔戲劇團	不負如來不負卿	梁越玲	禪風巨作
15	2013	尚和歌仔戲劇團	觀音老母	梁越玲	禪風大戲
16	2016	尚和歌仔戲劇團	情定化城寺	梁越玲	禪風末卷[74]
17	2018	許亞芬歌子戲劇坊	一代高僧鳩摩羅什	王敬聰、許亞芬、闕仙羌	
18	2019	尚和歌仔戲劇團	紅塵觀音．夜琴郎	梁越玲	禪風大戲

[74] 梁越玲本欲以《情定化城寺》爲禪風大戲的最終回，但後來在2019年又寫了一齣《紅塵觀音．夜琴郎》。《〈情定化城寺〉節目冊．禪風末卷隨想》。

臺灣大學學術期刊資料庫

二十一世紀初臺灣佛教歌仔戲演出現象與發展演變探析：以現代劇場歌仔戲為觀察對象

林智莉

國立臺灣大學戲劇學系副教授

近年臺灣歌仔戲界吹起一股佛教歌仔戲風，在短短十幾年內，數個知名劇團陸續推出佛教歌仔戲作爲年度大戲演出，彼此觀摩，蔚爲風尚。據統計自二〇〇七年至二〇一九年十三年間共計有五個劇團推出十八齣佛教大戲，幾乎年年都有佛教歌仔戲演出，此一當代歌仔戲現象實在不可不被關注。但佛教歌仔戲演出常出現兩極評論，因其關涉宗教與戲劇結合的衝突矛盾，此矛盾廣泛涉及藝術表演形態、表演場域、表演目的及觀眾信仰等等複雜的問題，若能從臺灣佛教及戲劇發展史角度切入，觀察兩者結合的脈絡與發展軌跡，應能更全面理解與分析此一複雜現象。故本文擬從兩大面向進行探討：首先，從臺灣歌仔戲與佛教的發展史出發，探究兩者在理念或表演藝術上契合的融通點，以及合作的契機。其次，探究佛教歌仔戲演出題材、主題及表演形式的發展演變及劇團演出特色，藉此釐析臺灣佛教歌仔戲近十幾年來演出現象及在臺灣歌仔戲發展史上的意義。

關鍵字：佛教歌仔戲　唐美雲歌仔戲團　許亞芬歌子戲劇坊　尚和歌仔戲劇團　當代戲曲

臺灣大學學術期刊資料庫

The Phenomenon and Development of Buddhist Dramas in Taiwanese Opera in the Early 21st Century: An Observation of Modern Theatre Taiwanese Opera

Zhi-li LIN

Associate Professor, Department of Drama and Theatre, National Taiwan University

In recent years, Taiwanese opera has seen an emergence of Buddhist dramas; in just a little more than ten years, several renowned troupes have rolled out Buddhist dramas for their annual drama production and have thus been able to learn from one another. Statistics show that during the 13 years from 2007 to 2019, there were 18 Buddhist dramas from five Taiwanese opera troupes; there were Buddhist drama performances almost every year. This phenomenon in the realm of contemporary Taiwanese opera deserves more attention. However, Buddhist drama performances are often met with polarized critiques on account of contradictions regarding the combination of religion and drama; these contradictions reflect complex issues of performance forms, milieus, and objectives, the audience's religious beliefs, and so on. These issues can be analyzed in depth and then understood comprehensively if the history of Buddhism and drama in Taiwan can be investigated as a way to observe the context and development trajectory of these two fields. This research accordingly aims to explore relevant issues in two dimensions: first, the history of Taiwanese opera and Buddhism in Taiwan is expected to shed light on their common ideals that have made possible Buddhist dramas and the opportunities of cooperation between Buddhism and performing arts. Second, the development in the themes and forms of Taiwanese opera, as well as the performance characteristics of different troupes, will be examined to analyze the phenomenon of Buddhist dramas in Taiwan and its significance in the history of Taiwanese opera.

Keywords: Buddhist dramas in Taiwanese opera　Tang Mei Yun Taiwanese Opera Company　Hsu Yafen Taiwanese Opera Troupe　SunHope Taiwanese Opera Troupe　contemporary traditional drama

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

小花：〈許亞芬歌子戲坊2010新作──《阿闍世王》〉，2010年9月19日，https://qsasha.pixnet.net/blog/post/280566938，讀取日期2021年12月31日。

江燦騰：〈崛起於當代臺灣地區的佛教四大事業道場經營及其轉型問題──佛光山、慈濟、法鼓山、中台山〉，《新視野下的臺灣近現代佛教史》，北京：中國社會科學出版社，2006年。

阮愛惠：〈歌仔戲「仁者無仇」演繹六度經教義〉，《人間福報》，2012年1月4日，https://www.merit-times.com.tw/NewsPage.aspx?unid=249001，讀取日期2021年12月31日。

余惠瑩、鄭倩婷：〈戲曲禪心──許亞芬用現代方式詮釋佛典〉，《慈濟全球社區網》，2013年2月18日，https://www.tzuchi.org.tw/community/index.php?option=com_content&view=article&id=41570:E82817E57A5D3B1248257B1F00169FCE&catid=158:2010-01-18-10-14-15&Itemid=384，讀取日期2021年12月31日。

孟元老著，嚴文儒注譯：《新譯東京夢華錄》，臺北：三民書局，2004年。

林伯謙：〈元明「釋教劇」的佛教思想〉，《東吳中文學報》卷2，1996年5月，頁55-85。

林智莉：《明代宗教戲曲研究》，臺北：國家出版社，2013年。

_____：〈以戲爲佛事，可乎？從明末清初三個戲曲與宗教對話探討戲佛融通論述與創作規範〉，《儀式．信仰．文化──明清宗教戲曲景觀》，臺北：國家出版社，2019年。

_____：〈明末清初淨土思想對戲曲的影響──以《歸元鏡》爲探討〉，《儀式．信仰．文化──明清宗教戲曲景觀》，臺北：國家出版社，2019年。

林瑋嬪：《媒介宗教：音樂、影像、物與新媒體》，臺北：國立臺灣大學出版中心，2018年。

林鶴宜：〈劇場變道場：談談這幾年的佛教歌仔戲〉，「表演藝術評論台」，2011年12月1日，https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=1370，讀取日期2021年12月31日。

_____：《臺灣戲劇史》（增修版），臺北：國立臺灣大學出版中心，2015年。

尚和歌仔戲劇團：《不負如來不負卿》DVD，高雄：尚和歌仔戲劇團製作發行，2014年。

_____：《情定化城寺》節目冊、DVD，高雄：尚和歌仔戲劇團製作發行，2016年。

_____：《紅塵觀音．夜琴郎》高畫質USB，高雄：尚和歌仔戲劇團製作發行，2019年。

唐美雲：《人生的身段：堅毅慈心唐美雲》，臺北：圓神出版社，2019年。

唐美雲歌仔戲劇團：《大願千秋》DVD，臺北：武童文化事業有限公司，2015年。

郭士榛：〈許亞芬落髮演出《慈悲三昧水懺》〉，《人間福報》，2008年6月15日，https://www.merit-times.com.tw/NewsPage.aspx?unid=87106，讀取日期2021年12月31日。

高惠萍：〈譯經大師千年傳說──尚和歌仔戲上演穿越劇〉，《人間通訊社》，2013年12月23日，http://www.lnanews.com/news/譯經大師千年傳說%20尚和歌仔戲上演穿越劇.html，讀取日期2021年12月31日。

張作楷、柯明峰：〈因果中的救贖──佛教經典大戲《梁皇寶懺》〉，《傳藝》第69期，2007年4月，頁101-103。

臺灣大學學術期刊資料庫

康保成：《中國古代戲劇形態與佛教》，上海：東方出版中心，2004年。

康僧會譯：《六度集經》，《大正藏》第3冊，NO.152，頁0001a14，CBETA電子佛典集成。

許志鴻：《臺灣當代佛教歌仔戲研究》，臺南：成功大學臺灣文學系碩士論文，2015年。

許亞芬歌子戲劇坊：《慈悲三昧水懺》DVD版演出劇本。（未發行，許亞芬歌子戲劇坊影印提供）

許亞芬歌子戲劇坊：《良臣遇竈神》演出版劇本。（未發行，許亞芬歌子戲劇坊影印提供）

〈許亞芬歌子戲「鳩摩羅什」佛館演出〉，《人間通訊社》，2018年10月26日，http://www.lnanews.com/news/許亞芬歌子戲「鳩摩羅什」%20佛館演出.html，讀取日期2021年12月31日。

華特．班雅明（Walter Benjamin）著，許綺玲譯：《迎向靈光消逝的年代》，臺北：臺灣攝影工作室，1998年。

雲棲袾宏：《竹窗隨筆》，《雲棲法彙》卷12，《嘉興大藏經》33冊NO.B277，臺北：新文豐出版股份有限公司，1987年。

曾永義：〈精緻歌仔戲——從野台到國家劇院〉，《聯合報》，1993年3月11日。

黃秀錦：《祖師爺的女兒——孫翠鳳的故事》，臺北：時報文化，2000年。

鄒忠宏：〈三大歌仔戲團——祈福招吉祥〉，《慈濟全球資訊網》，2013年8月7日，https://www.tzuchi.org.tw/2017-12-15-07-11-31/大型活動/2013七月吉祥月/item/15399-三大歌仔戲團-祈福招吉祥，讀取日期2021年12月31日。

《慈悲水懺法》卷1，《大正藏》45冊NO.1910，頁0969a18。CBETA電子佛典集成。

趙文詞（Richard Madsen）著，黃雄銘譯註：《民主妙法：臺灣的宗教復興與政治發展》，臺北：國立臺灣大學出版中心，2015年。

廖奔、劉彥君：《中國戲曲發展史》，太原：山西教育出版社，2000年。

蔡欣欣：〈劇場歌仔戲的經營策略——以1980-1997年臺北市演出爲觀察對象〉，《臺灣歌仔戲史論與演出評述》，臺北：里仁，2005年。

_____：〈九十年代臺灣歌仔戲表演藝術之探討〉，《臺灣歌仔戲史論與演出評述》，臺北：里仁，2005年。

_____：〈諦覽當代臺灣歌仔戲的劇藝創作〉，《臺灣歌仔戲史論與演出評述》，臺北：里仁，2005年。

_____：〈催化與自發：新世紀臺灣歌仔戲的新戲路〉，《民俗曲藝》第155期，2007年3月，頁111-150。

盧蕙馨：〈現代佛教徒入信的機制：懺悔的情感表述〉，《情感、情緒與文化——臺灣社會的文化心理研究》，臺北：中央研究院民族學研究所出版社，2002年。

蕭阿勤：〈導讀：宗教、民主政治與現代性危機〉，收於趙文詞著，黃雄銘譯註：《民主妙法：臺灣的宗教復興與政治發展》，臺北：國立臺灣大學出版中心，2015年。

藍吉富：〈臺灣佛教之歷史發展的宏觀式考察〉，《中華佛學學報》第12期，1999年7月，頁242-254。

蘇直評、游麗玲：〈從演戲到演繹——許亞芬入懺〉，2011年5月29日，https://tw.tzuchi.org/waterdharma/index.php?option=com_content&view=article&id=8118:2011-06-06-02-17-12&catid=152:project2&Itemid=22，讀取日期2021年12月31日。

臺灣大學學術期刊資料庫

釋永東：〈佛光山佛事革新與人間佛教的實踐〉，《當代台灣佛教發展趨勢》，臺北：蘭臺出版社，2011年。

釋印順：《初期大乘佛教之起源與開展》，臺北：正聞出版社，1981年。

釋妙願：〈台灣戰後佛教文學《玉琳國師》之研究〉，《人間佛教》學報藝文第7期，2017年1月，頁176-201。

釋星雲：〈星雲大師開講：佛教與戲劇〉，《喬達摩》第37期，http://www.fgsbmc.org.tw/GauD.aspx?PNO=2015010001，讀取日期2021年12月31日。

_____：《星雲大師全集》第十八講〈經懺佛事〉，《星雲大師全集》電子版，http://books.masterhsingyun.org/ArticleDetail/artcle2415，讀取日期2021年12月31日。

釋星雲：〈我對戲劇的淺識〉，《星雲大師文集．百年佛緣6．文教篇2》http://www.masterhsingyun.org.tw/article/article.jsp?index=3&item=9&bookid=2c907d494b3ecd70014b4310fdfa0002&ch=4&se=0&f=1，讀取日期2021年12月31日。

Lu, Hwei-syin 盧蕙馨. “Gender and Buddhism in Contemporary Taiwan—A Case of Tzu Chi Foundation.” *Proceedings of the National Science Council, Part C: Humanities and Social Sciences* 8.4 (Jan. 1998): 539-550.

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫