戲劇研究　第3期
2009年1月　頁75～124

從隱藏的秩序論述崑劇〈下山〉〈掃秦〉*

李惠綿
國立臺灣大學中文系教授

前言——隱藏秩序的理論基礎

秩序與失序的概念早已見於先秦思想，《荀子．天論篇》：「天不爲人之惡寒也，輟冬；地不爲人之惡遼遠也；輟廣；君子不爲小人之匈匈也輟行。天有常道矣，地有常數矣，君子有常體矣。」常道、常數、常體皆指一定的法則規律，此法則規律就是「天、地、人」三才各有的秩序。如果「楛耕傷稼，耘耨失藪，政險失民」；或「政令不明，舉錯不時，本事不理」；或「禮義不脩，內外無別，男女淫亂，則父子相疑，上下乖離」，就會造成「三者錯，無安國」的失序現象[1]。因此君主要建立政令清明、舉錯得時的典範制度，家國也要建構內外有別、上下有序的規範法則。誠如劉禹錫所說：「天之道在生植，其用在強弱；人之道在法制，其用在是非。」自然界的功能是生長繁育萬物，生物之間是競爭生存、優勝劣敗、弱肉強食的自然規律；而人類社會不由強弱決定，而是建立秩序，實施法制，其主要作用是透過法治彰顯「公是公非」。建立法治社會的依據就是「義制強訐，禮分長幼；右賢尚功，建極閑邪，人之能也。」以義制惡，以

* 本文先於中央研究院中國文哲研究所主辦「明清文學文化中的秩序與失序」國際學術研討會宣讀（2008年8月28-29日），感謝王瓊玲教授邀請與會。文中討論清代戲曲文獻，如《萬錦清音》、《萬曲合選》、《太古傳宗．弦索調時劇新譜》、《崑劇三十九種．下山》身段譜手抄本，臺灣未見館藏。2008年6月在北京，承蒙中國藝術研究院圖書館秦華生副館長、戲曲研究所劉禎所長，專案相助惠准閱讀；圖書館吳秀慧老師提取古籍，戲曲研究所研究員張靜先生協助複印，敬致謝忱。寫作過程中，感謝曾師永義詳加解惑滾白滾調諸問題；感謝研究助理陸方龍、林孜曄、李忠達等協助；感謝審查委員惠賜寶貴意見。

1 梁啓雄：《荀子簡釋．天論篇》（臺北：木鐸出版社，1983年），頁225、227。

臺灣博碩士論文知識加值系統 國家圖書館 學術期刊資料庫

禮分序，尊賢崇功，建立是非標準防止邪惡；一旦禮義彰顯、賞罰分明、是非判然、法制建立，就可達到人道治世的理想[2]。可是，當社會法治失序而不能彰顯公是公非時，人民將何去何從？於是戲曲虛擬了天道神佛的裁判力量，本文將從這個觀點討論〈掃秦〉隱藏的秩序。

西方社會學思想也從規範與失範的觀點論述，最早是由法國社會學家涂爾幹（Émile Durkheim，1858-1917）提出。他提出社會分工的理論，闡釋分工各個部分的功能都彼此充分地聯繫在一起，傾向於形成一種平衡，形成一種自我調節機制。但是這種模式要想成爲一種行爲規範，必須依靠某個群體的權威來維持。所謂「規範」不僅僅是一種習慣上的行爲模式，而是一種義務上的行爲模式。只有建構完整的社會才能擁有道德和物質的最崇高地位，也只有集體構成的道德實體才能凌駕於私人之上，而且必須是不斷延續的特性才能維持規範的存在。再進一步說，集體構成的道德實體不僅在人們相互契約的普遍性中確立一道絕對命令，更在於它主動積極地涉入每一個規範形成的過程。如果分工各個部分的社會有機體不能互相聯繫調節，形成牢固的關係，就可能產生失範狀態[3]。失範代表社會秩序紊亂和道德規範失衡的反動傾向，意味對社會整合模式的分解和破壞。造成失範狀態的原因是集體構成的道德實體（集體意識）所規定的社會界限不斷被突破，個人的物欲和情欲超出了道德意識所允許的範圍。道德秩序遭受破壞，行爲規範失去效力，使社會控制機制出現癱瘓狀態，整個社會呈現價值眞空的局面。於是原有的集體行動目標喪失，社會維繫個人的紐帶不斷鬆弛，道德生活領域出現去中心化的趨勢。涂爾幹並非忽視個體意識的存在（例如物欲與情欲的追求），換言之，個體意識與集體意識並非以彼此對立的姿態呈現。現代社會的主要特徵就是有機團結形成了個體意識的產生，個體的發展是一個雙向過程，一是個體化，即個體作爲自主性主體，首次具有了對自己的行動做出自由規劃的能力；二是社會化，即社會通過紀律等手段，使個體具有了自我規定和自我控制的道德實踐能力。因此在社會正常狀態中，社會與個人始終是相互配合：社會爲個體提供存在的基礎，個體將社會納入到具體化的過程之中[4]。

---

2 〔唐〕劉禹錫（772-842）撰，瞿蛻園箋證：《劉禹錫集箋證．天論》（上海：上海古籍出版社，1989年），頁139。

3 〔法〕涂爾幹著，渠東譯：《社會分工論》（北京：三聯書店，2000年），頁17、328。

4 渠敬東將涂爾幹失範理論概括出三個方面，渠敬東：《缺席與斷裂——有關失範的社會學研究》（上海：上海人民出版社，1999年），頁32-35。

臺灣現刊學術期刊資料庫

轉述西方社會學的理論，可以掌握個體與社會之間所謂規範與失範的對比意義，同時對應中西大抵以道德實體作爲社會集體的規範秩序。不過，涂爾幹的理論未必可以完全複製，成爲我們解讀古典文學作品的理論基礎。首先，涂爾幹所說的社會——集體構成的道德實體，非常類似柏拉圖的理想國，換言之，他肯定社會本身就是一種自我完滿的總體或實在，肯定社會存在的本質具有一種絕對性與無限性[5]。可是，當社會集體意識乃至君王的道德實體皆不足以成爲規範秩序時，個人主體意識當然可以與之斷裂，不再受其束縛捆綁。如「哀民生之多艱」的屈原，當他「哀衆芳之蕪穢」時，當他醒覺「閨中既以邃遠兮，哲王又不寤」時，他只好忍痛抉擇：「國人莫我知兮，又何懷乎故都？既莫足與爲美政兮，吾將從彭咸之所居。」[6]再如《水滸傳》被逼上梁山的英雄豪傑，又何嘗不然？因此個體表面上的失範未必全然是對社會的分解和破壞。本文將在〈下山〉、〈掃秦〉看到另一種秩序的創造。其次，不同類別的社會群體自有不同的集體意識與道德規範，可否以彼之「是」論此之「非」？或以彼之「非」論此之「是」？涂爾幹曾經提出「分類」理論：

> 所謂分類，是指人們把事物、事件以及有關世界的事實劃分成類和種，使之各有歸屬，並確定它們的包含關係和排斥關係的過程。……。我們對事物進行分類，是要把它們安排在各個群體中，這些群體相互有別，彼此之間有一條明確的界線把它們清清楚楚地區別開來。[7]

這個分類的理論非常適合運用於宗教群體與社會群體，例如佛教法師、僧尼被歸類爲宗教群體的「出世者」，與社會群體的「入世者」有別。這種「分類圖式」各自產生一種集體意識，不只是入世者從宗教意識構成的社會秩序看待他們，出世者更在宗教意識中遵守信仰與儀式的規範。兩種集體意識竟然成爲此「是」彼「非」的對立關係。然則站在集體意識角度，出家人一旦不遵守宗教群體之規範就是失範，但是還俗歸家，難道不是回到原本所從的社會群體之規範？誠如前引涂爾幹所說，個體作爲自主性主體，首次具有了對自己的行動做出自由規劃的能力。這個理論可以借用觀照戲曲僧尼思凡雙下山的故事。同理，地藏王化身的和

---

5 同前註，頁35。

6 〔戰國〕屈原（340-278 B.C.）：《離騷》，傅錫壬註譯：《新譯楚辭讀本》（臺北：三民書局，2003年），頁29-43。

7 〔法〕涂爾幹、莫斯（Marcel Mauss）著，汲喆譯：《原始分類》（上海：上海人民出版社，2000年），頁4。

臺灣大學學術期刊資料庫

尚，垢面瘋癲，不看經懺，怪誕恣意，看似不守宗教行爲規範，但是當他以宗教建構的道德信仰批判秦檜時，顯然隱藏了另一種秩序。

以宗教群體與社會群體之分別，得知「分類秩序」規定了「社會秩序」。從具體的分類圖式中發現集體意識能夠轉變爲人們「可見的」和「可說的」日常生活邏輯的關鍵所在。換言之，正是各種類比和分類圖式，以及與之相應的各種象徵儀式，才能夠把各種範疇和規範及其滲透著的權力關係，如君主、階級、國家、種族等等，與日常生活的「看」和「說」等各種實踐活動融合起來成爲制度得以有效思考、運轉和生產的「基礎」[8]。這個理論可以借用闡釋一生謹守「盡忠報國」的岳飛。

崑曲腳色行當也體現一種分類圖式，各有其表演工夫與藝術造詣而成爲該腳色行當的規範秩序。丑始見於南戲，扮演人物較龐雜，多半是插科打諢的人物，性格化程度不明顯。徐渭（1521-1593）《南詞敘錄》曰：「丑，以墨粉塗面，其形甚醜。今省文作『丑』。」[9]所謂「以墨粉塗面」是指在鼻樑間塗白粉，畫豆腐塊，揭示其滑稽本質，舞臺上從此奠定丑的化妝。明中葉以後，丑的表演逐漸脫離單純插科打諢或雜扮各種人物的型態，而開始扮演重要人物並致力於性格的刻畫。丑的表演藝術繼續發展，趨於性格化，並分化出丑與付（副淨）兩種腳色類型。崑劇丑腳成熟，見於李斗（1749-1817）《揚州畫舫錄》（乾隆三十年，1795）「江湖十二腳色」，男腳色七人中有「大面、二面、三面」[10]。「大面」指淨腳；「二面」介於「大面」與「三面」之間，又稱「二花臉」，即副淨，簡稱「付」（付丑）[11]；「三面」又稱「小面」，即丑（小丑）。丑重滑稽，多扮演下層人物，地位卑微但正直善良，長於嬉笑怒罵。付重冷雋，是介乎丑、淨之間的腳色，常扮演狡詐陰險的奸臣、惡吏、訟棍或無行文人；身份高於丑，品性卻不及丑。正因爲付扮演面孔僞善、心腸狠毒的人物，故動作較少，用「靜工」，表演有時越冷越好，故崑班稱之爲「冰冷二面」。丑則藝兼文武，

8 渠敬東對分類圖式與生活邏輯的解釋，提及涂爾幹《原始分類》之說，《缺席與斷裂——有關失範的社會學研究》，頁279。

9 〔明〕徐渭：《南詞敘錄》，收入《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959年），第3冊，頁245。

10 〔清〕李斗撰，周春東注：《揚州畫舫錄》（濟南：山東友誼出版社，2001年），卷5〈新城北錄下〉，頁146。

11 周傳瑛（1912-1988）口述，洛地整理：〈崑劇家門談〉，《崑劇生涯六十年》（上海：上海文藝出版社，1988年），頁127。

臺灣大學學術期刊資料庫

所謂「武」並非指開打勇猛之類，而是身手腰腿靈活矯健的工夫，動作舞蹈性較強。

崑劇小丑有五折重頭做功戲，稱之「五毒戲」，因人物表演形象模擬五種毒物而取名。《連環記．問探》的探子手舉令旗打探軍情，行如水流，快如風行，動作和造型猶如蜈蚣形象。《雁翎甲．盜甲》的時遷，爲盜取金槍手徐寧的寶甲，登高上樑，輕捷俐落，猶如壁虎上房，聲息全無。《孽海記．下山》的小和尚本無，出場時半蹲著腿，半伸著臂，跳躍而出，像隻蛤蟆。模仿蛤蟆的原因，應與小和尚生活有關，無論佛拜、裝香、迎接香客，以及拜見師父師兄，都用一種匍匐的姿勢。《義俠記．別兄》的武大郎，走矮步，行動緩慢，雙肘不離胸腋，不許伸動臂膀上半部，手緊縮一團，酷似蜘蛛腳；裝墊假胸，鼓起大肚皮，圓滾滾更似蜘蛛身子。《金鎖記．羊肚》的張母，誤食其子張驢兒放置毒藥的羊肚湯，毒性發作，臨死前張口吐舌，兩眼發直，翻轉屈伸，盤旋攪動，使用許多蛇行動作[12]。五毒戲繁重難演，實際上已是「累功戲」的代名詞。

五毒戲另一種說法，就是王正來先生（1948-2003）提出，不含上述〈別兄〉與〈羊肚〉，加入〈茶訪〉（《尋親記．懲惡》）和《東窗事犯．掃秦》，因唱念和表演身段之繁重，極言串演之難，稱曰五毒戲[13]。李曉先生解釋五毒戲另一種含義就是「累功戲」，每個崑劇家門都可以有自己的累功戲，行話又曰「正場」，即家門代表作[14]。因此五毒戲並非一定要模擬毒蟲，重在腳色表演，凡是家門的難戲、主戲、累功戲，能代表本家門的表演特點和高難度的戲，概被稱爲五毒戲[15]。本文討論兩齣折子戲恰好屬於五毒戲的兩種說法，仍以「五毒戲」爲題。其中，〈下山〉、〈掃秦〉的丑腳人物都是和尚，本文以隱藏秩序的視角切入，闡釋這兩齣戲在模擬毒蟲與繁重表演之外所蘊含的意義。換言之，隱

12 王傳淞（1906-1987）：〈關於五毒戲〉、〈談〈下山〉的表演〉，收入王傳淞口述，沈祖安、王德良整理：《丑中美——王傳淞談藝錄》（上海：上海文藝出版社，1987年），頁44-50、65-96。華傳浩（1912-1975）：〈談崑劇丑副兩角的區別〉，收入華傳浩演述，陸兼之記錄整理：《我演崑丑》（上海：上海文藝出版社，1961年），頁1-12。按：兩位「傳」字輩崑丑演員，所說五毒戲相同。

13 吳新雷主編：《中國崑劇大辭典》（南京：南京大學出版社，2002年），〈五毒戲〉條（王正來撰），頁648-649。

14 李曉：〈崑丑「五毒戲」〉，《戲劇與戲劇美學》（成都：四川人民出版社，1998年），頁161-164。

15 李曉：〈關於崑曲「五毒」與家門藝術的傳承〉，《戲曲學報》第2期（2007年12月），頁151-168。

臺灣大學學術期刊資料庫

藏的秩序不止連結「文本」內容，同時兼論崑丑五毒戲指涉的繁重「表演」（例如〈下山〉的佛珠與過河，〈掃秦〉的掃帚和火筒）。

一、逃離佛門清規，追尋人性自由之秩序——〈下山〉

（一）明清「雙下山」折子／全本之秩序與失序

崑丑五毒戲並未包含〈思凡〉，其與〈下山〉乃崑曲折子戲之雙璧，稱之「雙下山」，茲先釐清其流傳過程。以僧尼思凡下山爲題材的戲曲唱段，最早收錄於明徐文昭編集《風月錦囊》（嘉靖三十二年，1553），這是迄今所見刊印年代最早本的戲曲摘匯選刻本[16]。根據孫崇濤先生考述，《風月錦囊》甲編收錄雜曲、戲曲唱段或折子選集，儘管題材不一，體裁形式多樣，但主要以抒寫「痴男怨女，可憐風月債難酬」爲主題，符合《風月錦囊》題旨[17]。在這一系列才子佳人悲歡離合的故事中，雙下山戲曲說唱格外引人注目。〈尼姑下山〉以南曲【引】、【山坡羊】組套：

> 【引】昔日賀善生，一頭挑母一頭經。經向前頭背了母，母向前頭背了經。善生只得橫挑走，山中樹木兩傍分。借問靈山多少路？十萬八千還有零。吾乃清淨庵中一個尼姑，住持佛殿，事奉香火。自恨當初爹娘把我出家，不免把出家事情，嘆息一會。
>
> 【山坡羊】小尼姑年方十八，正青春被剃了我頭髮。每日間見幾個子弟們來來往，在佛面燒香遞火。他把眼兒睃我，我把眼兒睃他。不由人滿身上酥麻。幾時和他共枕同衾也，哎，悄悄說幾句知情話。我就死在黃泉也，哎，罵名兒且自由他，由他！我把念佛心懸梁上掛，由他！哎，火燒眉毛且救眼下。[18]

【引】指引子，此用傳統詩歌「興」的技巧，所謂先言他物以引起所詠之詞，借救母親臨地獄的善生，引出燒香遞火的子弟。【山坡羊】曲文並未承接賓白敘述

16 〔明〕徐文昭編輯，孫崇濤、黃仕忠箋校：《風月錦囊箋校》（北京：中華書局，2000年），頁55。

17 孫崇濤歸納今本《風月錦囊》中三種基本的格式名稱爲：甲編-《風月錦囊》，乙編-《全家錦囊》，丙編-《風月錦囊續編》，參見孫崇濤：《風月錦囊考釋》（北京：中華書局，2000年），頁3-15。

18 孫崇濤、黃仕忠箋校：《風月錦囊箋校．尼姑下山》，頁53-54。

臺灣大學學術期刊資料庫

出家事情，而是直率表露二八年華小尼姑見到子弟的思春情懷。儘管尼姑思凡戲曲文本迭有變化，但這兩首曲文成爲崑曲〈思凡〉開場曲的源頭，可見《風月錦囊》收錄雙下山在表演史上的意義。曲後念四句七言詩：「剪髮爲尼實可悲，孤房寂寞有誰知？幾回悶把香腮托，淚雨如珠只暗垂。」其後接續一段文字：

> 我父愛看經，我娘愛念佛。暮禮朝參，燒香遞火。生我女孩家疾病多，也是我前生命薄遭坎坷，因此上捨青春爲尼計活。十五歲跟隨師父，去人家追薦亡靈，口念不住彌陀。只聽得鐘聲佛號、擂皷搖鈴、擊磬敲鈸。楞嚴咒番語差訛，孔雀經字眼差錯。金剛經決不破，多心經一卷卷都宣過。惟有蓮花經七卷最難學，睡裡夢裡都教過。念幾句南無多難娑婆呵般若波羅。我本是個女嬌娥，我本是個素嬌嬌娥，怎交我穿著一領大袖直裰？奴又不敢緊纏腳，只得緊遮護，怕人睄破。孤眠孤影孤孀過，好似孤雁失群，只少一個男子臥。見人家夫妻快樂，一個個著錦穿羅；見人家幼女新婚，不由人心熱似火。思量起，到不如拜了觀音辭了佛，不念彌陀不惹波羅。我將架裟扯破，埋了藏經。丟了木魚，棄了鐃鈸。學不得烈女素香羅，修不得南海觀音座。夜深沉獨自臥，起來時獨自坐，那一個孤悒似我？那時節綠鬢成絲，枉把青春虛度過。那時節有誰人肯娶我年老婆婆？再不聽說謊僧胡行佐。那裡有天下園林樹木佛？那裡有枝枝葉葉光明佛？那裡有江河兩岸流沙佛？那裡有八萬四千彌勒佛？我把鐘樓佛殿還拋離，一心不願去成佛。只願去嫁一個聰明俊秀年少哥哥，由他們笑我罵我咒我。我只願生下一個活生兒，撾舉他成人長大，接紹宗枝，承奉公婆。那時節我就死在黃泉，也快活著我！[19]

如以《中原音韻》觀察，韻腳「佛、火、多、坷、活、陀、鈸、訛、破、過、呵、學、羅、娥、裰、臥、樂、座、坐、我、婆、佐、哥」屬歌戈韻，只有「錯、護」字屬魚模犯韻[20]，約六百字韻文，類似弋陽腔「滾唱」（詳下文），亦即以滾唱方式將獨白「自恨當初爹娘把我出家，不免把出家事情」敘唱出來。這段韻文直抒胸臆，展現她毅然掙脫佛門枷鎖、入世紅塵的勇氣，頗有漢代樂府民歌展現女性自主的韻味，個體意識的抉擇，是尼姑首次具有了對自己的行動做

19 同前註，頁54-55。

20 宋元戲文押韻，多有雜韻、犯韻、借押等現象，參見周維培：《論中原音韻》（北京：中國戲劇出版社，1990年），頁61-63。

臺灣大學學術期刊資料庫

出自由規畫的能力。[21]檢閱《風月錦囊》摘選的戲曲作品大多只有曲文，但〈尼姑下山〉曲白俱全，〈新增僧家記〉則是有曲無白：

> 【北門音唇】自恨命孤單遭乖運，入寺門剪髮爲僧。一心齋戒將心淨，情楚難緊。早晨間起來擂皷鳴鐘，到晚來秉燭燃燈。禮佛看經受了勞神，口念彌陀忘了道情。彌陀佛總是虛悟，須知道病來時叫佛應慢叫親鄰，敬佛不如敬親。梁武帝餓死臺城，既有精靈，何不救難超生？那虛總是無憑。我昨日在人家追薦亡靈，見一個佳人生得千般娜裊，體態輕盈，花容月貌多聰俊。烏雲鬢，啼哭一聲傳精神，怎不教人心動？害相思懨懨成病，夜夜裡夢魂驚。我心中自省：幾時得和他攜手並肩，共枕同衾，倒鳳顛鸞，雲雨交情，昏悶不醒？若得和他做夫妻，一時間死也甘心。
>
> 【耍孩兒】妖嬌生得千般俏、千般俏，臉似桃花柳擺腰。輕容賽過昭君貌，驀然走過金蓮小、金蓮小。一點朱唇柳葉眉，芙蓉勝似眞容貌。好一似，天宮仙女，賽過月裡嫦蛾。
>
> 【三煞】勸君休要焦，返歸俗，我見高。把袈裟典當錢和鈔。早尋月老爲媒證、爲媒證，娶那尼姑鸞鳳交。姻情兩個無邊妙，我和他夫妻諧老，永不相拋。
>
> 【二煞】休荒說兒女多，好和歹，都是夢裡招。休將男女爲僧道。受寒受冷今生苦，無子無孫汝下梢。說甚麼來生報？想來禮經念佛，總是虛徼。
>
> 【一煞】再休金磬敲，都將寺院拋。從今撇卻僧伽帽。木魚錫杖將何用，擊磬搖鈴有甚高，說甚麼香和妙？我將經典燒毀，擊鉢雲遨。
>
> 【尾聲】今朝離寺門，把彌陀都撇卻，回家便把雙親孝。這的是盡子之情方是好、方是好。[22]

此以雜綴方式組套，是不合規律的北套，自敘命運乖舛入門爲僧，早晚禮佛看經的沉悶生活。因在人家追薦亡靈，見一個佳人花容月貌，不禁相思成病。【門音唇】疑爲【越調．鬬鵪鶉】之誤，依照【鬬鵪鶉】增句格律，應爲「四．四：四．四：四．四：三．三：四．四：四．四．四：」共十三句格律[23]。筆者判斷「我昨日在人家追薦亡靈」至「一時間死也甘心」，都是韻文，類似滾唱，亦即另起一段敘唱「那虛總是無憑」的具體事件——還俗娶妻之願。【般涉調．耍孩

[21] 孫崇濤、黃仕忠箋校：《風月錦囊箋校．尼姑下山》，頁55。

[22] 同前註，〈新增僧家記〉，頁56-57。

[23] 【中呂】與【越調】皆有【門鵪鶉】，參見鄭騫：《北曲新譜》（臺北：藝文印書館，1973年），頁147、249-250。按：「：」表押韻，「．」表協否均可。

臺灣大學學術期刊資料庫

兒．煞】可用若干支，須冠以數目字，多逆數，故段落處應分別是【三煞】、【二煞】、【一煞】，加強描述佳人之美，興起將袈裟典當爲錢鈔，尋月老爲媒證，娶那尼姑鸞鳳交的渴望；甚至直陳來生福報與修道念經之虛妄。最後決定離寺門，回家盡人子孝雙親。

這兩齣分別影響後來〈思凡〉與〈下山〉的曲文鋪陳與人物刻畫。僧尼思凡連屬摘選，頗有對照之意趣，成爲最早刊印的「雙下山」。觀其體製簡短、雜綴組套、曲詞質樸，都是獨唱獨做，頗似各自獨立的民間小戲[24]。選錄悖離佛門清規戒律的戲曲說唱，更透露編選者獨具慧眼，顯見離經叛道的僧尼戲獲得文人、庶民的喜愛。《風月錦囊》僧尼思凡都是各自獨唱，其後和尚故事演繹爲「下山」與「僧尼會」兩段情節，因此明清戲曲選本出現這兩種劇名。增添僧尼會情節並採入目連戲者，較早見於鄭之珍（1518-1595）《新編目連救母勸善戲文》（1582，以下簡稱《勸善戲文》），未標注齣數，上中下三卷共104齣。各卷皆有〈開場〉，每齣未必皆有下場詩。體製篇幅與戲文傳奇不盡相同。《勸善戲文》下卷〈開場〉曰：「新編孝子尋娘記，觀者誰能不悚然。搜實跡，據陳編，括成曲調入梨園。」[25]可知鄭之珍編撰乃前有所本，是至今流傳最早、最完整的目連戲劇作。情節結構脈絡清晰，貫穿始終，串綴以往各種目連故事，成爲一部以「救母」爲主幹的長篇戲曲。同時，將各種已經形成和流傳的故事匯入其中，例如〈尼姑下山〉、〈和尚下山〉。

這兩齣曲文賓白與《風月錦囊》不同，雖不及其機趣橫生，酣暢淋漓，然篇幅體製、聯套結構和表演形式，則較其複雜。〈尼姑下山〉演繹爲八支曲文，移宮換羽轉韻，聯套完整，曲詞雅致，賓白簡潔，雖有文士化現象，然既有文采又通俗流暢。旦扮小尼，獨自唱做，先借春景寫春心，繼而鋪陳思凡心路歷程。〈和尚下山〉以南曲聯套，轉換排場。第一場「下山」情節用【雙調】，自【娥郎兒】至【尾聲】，表演和尚逃離佛門的過程。第二場「僧尼會」情節，尼姑上場，轉用【仙呂宮】，自【步步嬌】開始，鋪陳僧尼不期而遇、妙語情挑的賓白[26]。最後喜劇結尾，唱【尾聲】：「男有心女有心，何怕山高水又深？約定夕

24 廖奔認爲《風月錦囊》所收是南北散套二套，見廖奔：〈目連戲文系統及雙下山故事源流考〉，《民俗曲藝》第93期（1995年1月），頁32。

25 〔明〕鄭之珍撰，朱萬曙校點：《皖人戲曲選刊．鄭之珍卷：新編目連救母勸善戲文》（合肥：黃山書社，2005年），頁323。

26 同前註，〈尼姑下山〉、〈和尚下山〉，頁77-85。

臺灣大學學術期刊資料庫

陽西下處，有心人會有心人。」這齣戲情節、聯套、曲文、賓白皆異於《風月錦囊》。此後，明清戲曲選集乃至崑曲演出，大抵都是《勸善戲文．和尚下山》的系統，影響深遠。

從《風月錦囊．尼姑下山》引子唱詞「昔日賀善生，一頭挑母一頭經」，可知嘉靖年間已有目連救母故事，顯然尼姑思凡與目連戲各有故事。鄭之珍將僧尼思凡邂逅的情節匯入《勸善戲文》故事結構，豈非扞格矛盾？鄭之珍序曰：「取目連救母之事，編爲《勸善戲文》三冊，敷之聲歌，使有耳者之共聞；著之象形，使有目者之共覩。至於離合悲歡，抑揚勸懲，不惟中人之能知，雖愚夫愚婦靡不悚惻涕洟，感悟通曉矣，不將爲勸善之一助乎！」[27]可知題曰《勸善戲文》之精神旨趣。第三齣〈齋僧齋道〉描寫傅相的行善作爲，可見劇作家對「善」的儒家文化內涵做進一步詮釋：

> 【閱金經】釋家大要在華嚴一經，大抵教人明此心。心，明時見性靈。心和性，釋同儒混成。
>
> 【前腔】老君大要在道德一經，大抵教人修此心。心，修時煉性眞。心和性，道同儒混成。
>
> 【前腔】聖人遺下四書五經，大抵教人存此心。心，存時在性明。儒釋道，須知通混成。[28]

孫崇濤先生解釋：以「心」、「性」作爲儒、釋、道相通的根本要旨，從而使三教合一。鄭之珍借用宋明理學的「心性」學說統攝三教，將儒家文化觀念明確地灌輸到目連故事中，使得本來僅停於「勸善」、「勸孝」的目連故事，在觀念上明確地歸入了儒家思想體系[29]。《勸善戲文》的思想，反映明代儒釋道三教合流的現象，同時肯定三教教義，指出三教都是勸人爲善，並讓儒道二教的思想體現在佛教徒身上，也讓佛道二教的神權系統既各自獨立又互相結合，共同獎懲善惡之人[30]。誠《勸善戲文》序跋曰：「即目犍連救母事而編次之，而陰以寓夫勸懲之微旨焉。婉麗其辭情，而興其聽視之眞；朱玄其鬼狀，而悚其敬畏之念。」總而言之，「不過假借其事，以寓勸善懲惡之意」[31]。

---

27 同前註，〈序〉，頁1。

28 同前註，頁13-14。

29 同前註，朱萬曙：〈整理說明〉，頁9-10。

30 朱恆夫：《目連戲研究》（南京：南京大學出版社，1993年），頁86-87。

31 陳昭祥：〈序〉，胡天祿：〈跋〉，《新編目連救母勸善戲文》，頁502、504。

臺灣大學學術期刊資料庫

劇作家既以「行孝勸善」的思想建構劇本文學的秩序，劇中必須對僧尼失序的行止有所處置。下卷〈八殿尋母〉獄官告知目連其母必得超生。目連下場，排場轉換，由淨扮鍾馗上場，生扮鬼使押尼姑、和尚，摘錄對白如下：

（丑上跪云）爺爺可憐見。

（淨）這是什麼鬼？

（生）這是偷盜鐘鼓的。

（淨）帶入夜魔城去。

（丑）生前身犯法，死後躲無門。（下）（旦裹頭上，跪白同前）

（生）這是背師逃走不守清規的尼姑。（淨同前）

（旦）城隍殿下供招定，我是生來變母豬。（下）……

（生）這是不守清規逃走下山的和尚。（淨同前）

（丑）城隍殿下供招定，我是生來變禿驢。（下）[32]

《勸善戲文》懲罰失序的僧尼，印證劇作家「善者褒之，人既樂於爲；惡者貶之，人將憚而不爲」[33]的文本秩序，符合了佛教善惡果報的規範秩序，卻未必符合人性的秩序。鄭之珍爲強化其標舉的道德秩序，讓尼姑下山時言道：「往常見說尼姑下山，打破鐃鈸，埋了藏經，扯了袈裟，這都是辜恩負義所爲。」也讓和尚呼喚：「師父！我非是背義私逃。」[34]埋下劇中人物背恩負義的伏筆，使僧尼往生後處以下地獄的懲罰合乎情理。回顧《勸善戲文》情節主線，劉氏殺牲開葷，毀僧罵道，又何至於墮入地獄？儘管「目連戲不是宗教借戲劇形式布道，而是戲劇借助宗教超凡力量實現世俗的理想精神」[35]，然則一個超越儒釋道觀點的讀者，恐怕不會認同鄭之珍過於刻板濃厚的教化思想，也不會認同其抽離人性自由的創作理念[36]。〈思凡〉、〈下山〉進入目連戲全本結構，變成以宣揚因果報應爲主題，與《風月錦囊》大不相同。經過上述分析，凸顯以〈思凡〉、〈下山〉爲題材的戲在《風月錦囊》的歷史意義，同時說明該書選錄之文本，其時代在鄭之珍《勸善戲文》之前。孫崇濤先生認爲僧尼戲至遲在嘉靖中期已經在流行，原本是獨立的民間戲曲，後來採入目連戲關目[37]。於是尼姑思凡文本出現兩

32 同前註，頁455-456。

33 同前註，〈序〉，頁1。

34 同前註，頁78、81。

35 劉禎：《中國民間目連文化》（成都：巴蜀書社，1997年），頁329。

36 蔡美雲：〈《目連救母勸善戲文》的意義〉，《中國戲劇》2005年第10期，頁46-47。

37 孫崇濤：《風月錦囊考釋》，頁47-48。

臺灣大學學術期刊資料庫

種不同的說唱本，姑且稱之目連戲系統與《風月錦囊》系統。

胡文煥《群音類選》（萬曆廿一至廿四年，1593-1596）收錄《勸善記》〈尼姑下山〉（附〈小尼姑〉）、〈和尚下山〉（又名〈古廟戲尼姑〉）、〈挑經挑母〉、〈六殿見母〉四齣戲[38]，比對之下，確實與《勸善戲文》相類。值得注意的是，〈尼姑下山〉後附錄〈小尼姑〉，顯然別於目連戲系統，篇幅增長許多，【沉醉東風】曲文即《風月錦囊》的【引】，將「昔日賀善生」改爲「昔日有個目連僧」；【山坡羊】前六句與《風月錦囊》相近，其後尚有大段押韻曲文，類似滾唱。【鴈兒落】與《詞林一枝》相近，長達八百字，似亦含有滾唱形式（詳下文），其中提及「我的手兒也會畫娥眉……我的頭也會生髮」，提示科介「做看手介」「做摸頭介」[39]，看來是舞臺演出本。由於《群音類選》兼選〈尼姑下山〉與〈小尼姑〉，體現兩種系統並存，引發我們觀察現存明代其他戲曲選集。

根據戴雲檢索明代戲曲選集收錄僧尼戲者[40]，的確可歸納目連戲系統與《風月錦囊》系統。明清戲曲選集選錄〈和尚下山〉大多出自目連戲系統，〈尼姑思凡〉則兼具兩種系統。凡選集標題出自《勸善記》、《目連記》、《昇仙記》者，歸屬目連戲系統[41]。《風月錦囊》系統包括萬曆元年（1573）《詞林一枝》選錄〈尼姑下山〉[42]，未標注劇名，只選錄一段【雁兒落】[43]，與後出《群音類選．小尼姑》【鴈兒落】相近。又萬曆三十二年（1604）《滿天春》卷5收錄〈尼姑下山〉、〈和尚弄尼姑〉[44]；〈尼姑下山〉【山坡羊】曲文熔鑄《風月錦

38 〔明〕胡文煥編：《群音類選》（北京：中華書局，1980年影印南京圖書館、首都圖書館藏明刊本），頁1554-1582。

39 同前註，頁1557-1561。

40 戴雲：《勸善金科研究》（北京：北京師範大學出版社，2006年），附錄2〈目連故事戲本、曲本簡目〉，頁311-314。

41 同前註，頁28-34。

42 〔明〕黃文華選輯：《詞林一枝》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第1輯（臺北：臺灣學生書局，1984年影印明萬曆福建書林葉志元刻本），卷4中欄，總頁166-186。

43 傅芸子考述《詞林一枝》上下欄均爲戲曲，中欄爲散曲小曲，詳傅芸子：〈內閣文庫讀曲續記〉，《白川集》（臺北：鼎文書局，1979年影印東京文求堂書店昭和十八年〔1943〕版），頁151。按：書題《新刻京板青陽時調詞林一枝》，則此段曲文應是用青陽腔青唱的小曲。

44 〔明〕無名氏輯：《新刻增補戲隊錦曲大全滿天春》之〈尼姑下山〉、〈和尚弄尼姑〉，收入龍彼得（Piet van der Loon）輯：《明刊閩南戲曲絃管選本三種》（北京：中國戲劇出版社，1995年，影印萬曆甲辰〔1604〕瀚海書林李碧峰陳我含刻本），下欄，頁

臺灣學術期刊資料庫

囊》與《群音類選．小尼姑》，〈和尚弄尼姑〉則節選自《勸善戲文》。又萬曆三十八年（1610）《玉谷新簧》[45]，收錄《思婚記．尼姑下山》，曲文與《群音類選．小尼姑》相近。以上從情節曲文和劇名出處歸屬，另有兩本，戴雲先生歸屬「《救母記》系統」，「其主要差異是體現在〈尼姑下山〉等齣上，《救母記》的〈尼姑下山〉係沿襲《風月錦囊．尼姑下山》，並與《勸善記》所選有很大不同。」[46]出自《救母記》者，一本是明末刊本《時調青崑．小尼幽思》[47]，只有【雁兒落】一支，長約五百字，說唱自己下山種種緣故，敘述夢魂中春心難度，獨抱羅裙當作丈夫，曲詞大膽俚俗，諸本皆無。另一本是清順治十八年（1661）《萬錦清音》收〈尼姑下山〉。這齣戲分兩段情節，尼姑下山幾乎汲取《風月錦囊》，用【長短歌】唱那一段類似滾唱的文字（見前引），唱完【清江引】之後，以【皂羅袍】四支，展演和尚情挑尼姑，終於取得芳心：

> （丑笑上）尼姑姐，你在此自言自語，說些甚麼？（旦）不曾說甚麼，站開，讓我過去。（丑）不要瞞我，我已聽見了。你說下山去，尋一個風流俊俏知趣哥哥，你今何不嫁了我這騷和？（旦）不要閒講，讓我去罷。（丑）一自經堂別後，朝思暮想伊家，終朝水米不沾牙。……（旦）也罷！你便要成親，也沒有洞房花燭。（丑）禪榻琉璃。（旦）不好，也沒有冰人月老。（丑）三尊大佛。（旦）不好，也沒有繡幕牽紅。（丑）幢幡寶器。（旦）都不好，也罷，就把素珠兒當了牽紅帕罷！（丑）妙！妙！妙！（扯素珠兒走介）。[48]

將象徵佛門枷鎖的素珠當作紅帕牽引，可謂巧思。說唱結束後，尼姑羞怯急下場，和尚繼續唱四支曲子想她一番。這齣戲很有創意，讓尼姑思凡持續餘波蕩漾的關目，於是將僧尼會情節挪移過來，既各自有獨唱獨做，亦有旦、丑對演對唱，生動機趣，顯然是新編齣目，爲諸本所無。筆者認爲所謂出自《救母記》的《時調青崑》、《萬錦清音》，都汲取《風月錦囊》、《詞林一枝》、《群音類

32b-40b。

45 〔明〕吉州景居士編：《玉谷新簧》（臺北：臺灣學生書局，1984年，《善本戲曲叢刊》第1輯影印明萬曆三十八年〔1610〕書林劉次泉刻本），卷1上欄，總頁64-69。

46 戴雲：《勸善金科研究》，頁33。

47 〔明〕黃儒卿選：《時調青崑》（臺北：臺灣學生書局，1984年，《善本戲曲叢刊》第1輯影印明末書林四知館刻本），卷2上欄，總頁137-141。

48 〔明〕玉茗堂主人點輯：《方來館合選古今傳奇》附方來館主人輯：《萬錦清音》（北京：中國藝術研究院藏〔清〕順治十八年〔1661〕刊本）。

臺灣大學學術期刊資料庫

選．小尼姑》，可統一歸類《風月錦囊》系統，避免與《勸善戲文》系統混淆。換言之，上述關於尼姑思凡的劇目均非鄭之珍《目連救母勸善戲文》系統，而是《風月錦囊》之後，派生和演變而具有獨立性的戲曲文本。

儘管尼姑思凡的劇目猶保存《風月錦囊》系統，然而鄭之珍《勸善戲文》採入新編的〈尼姑下山〉、〈和尚下山〉，也被不少明代戲曲選集收錄，可見當時流傳之盛況，其影響遠至清宮大戲《勸善金科》。《勸善金科》先有康熙舊本（作者不詳）[49]，十卷共二百三十五齣，可以連演十天，除涵蓋鄭本主要內容，另有唐代歷史事件情節貫串全劇，並穿插四個完整的故事，加重亂臣謀叛、忠臣盡忠捐軀的情節。其後，張照（1691-1745）[50]奉乾隆之旨修改《勸善金科》[51]，每本二十四齣，十本共二百三十四齣，成爲古典戲曲史上最長的劇本[52]。《勸善金科》將目連戲與歷史事件融合，凸顯忠孝節義的主題，以達到戲曲教化之功能。在政治意識引導藝術創作的旨趣下，加之舞臺實踐與表演藝術的累積，僧尼戲在文人的增飾編撰下而有不同的樣貌。康熙本《勸善金科》第五卷第8齣〈背師門尼姑戀俗〉、第9齣〈敗宗門和尚貪淫〉，從齣目看出編撰者對僧尼的道德批判，尤其用「貪淫」二字描概括和尚的情欲追求，極爲嚴苛。乾隆本《勸善金科》第五本卷上第9齣〈動凡心空門水月〉，曲牌曲文皆不沿襲鄭本，而是融入《風月錦囊》和《群音類選．小尼姑》曲文，最大不同是增添小尼姑聞聽門外鼓樂聲喧，遂到高阜之處偷覷，原來是山下人家娶親，劇本穿插這段婚禮場面：

> 雜扮六局人各戴紅氈帽，穿箭袖，繫搭包，披紅氈，雜扮二燈夫，各戴紅氈帽，穿窄袖，執燈。雜扮二院子，各戴羅帽，穿屯絹道袍，繫縧帶。雜扮八吹手，各戴紅氈帽，穿窄袖，繫搭包，執樂器。丑扮儐相，戴儐相帽，穿藍衫披紅。副扮媒婆，穿老旦衣，披紅。雜扮四轎夫，各戴紅氈帽，穿箭袖轎夫衣，搽花轎。小生扮新郎，戴巾，穿道袍，騎馬。仝從上場門上，遶場科，從下場門下。[53]

49　《勸善金科》今有三本完整保存的康熙舊本，詳戴雲：《勸善金科研究》，頁39-40。

50　戴雲考察張照領旨修改的時間應該在乾隆二年（1737），同前註，頁113。

51　〔清〕張照：《勸善金科》，收入《清宮大戲》（臺北：天一出版社，1986年）。按：《勸善金科》主要版本爲清乾隆間五色套印本，《古本戲曲叢刊》九集（北京：中華書局，1964 年）據以影印，臺北出版《勸善金科》亦同，本文引用據此。

52　張照改編康熙舊本共增添18齣，刪去共19齣，詳戴雲：《勸善金科研究》，頁114-132；另參康熙舊本、乾隆本（簡稱五色本）、鄭之珍本齣目對照表，頁58-67。

53　張照：《勸善金科》，頁45b-46a。

臺灣大學學術期刊資料庫

喧嘩熱鬧的婚禮，強化了小尼姑「見人家夫妻們灑落，一對對著錦穿羅，天那！不由人心熱如火，不由人心熱如火」的情懷。全齣用【四平調曲】七支完整曲套，深諳音律的張照，使曲牌宮調相協。對舞臺砌末的設置與撤離，多有提示文字，如唱完【頌子】，提示「中場設椅轉場坐科」，尼姑念一段獨白，因禪房寂寞，不免將出家的光景摹想一番，提示「起撤椅科」。唱完【山坡裡羊】，提示「場上設桌椅，上設經卷、木魚科」；唱完【二轉杜鵑花】，因小尼姑要到迴廊下散步一回，所以提示「出桌，隨撤桌椅科」。這些提示文字體現表演過程中，情節推移、心緒起伏和舞臺時空的流轉，爲宮廷大戲的演出留下珍貴的表演紀錄。乾隆本沿襲《勸善戲文．和尚下山》，但將下山與僧尼會兩段情節，分別鋪排成兩齣，尼姑名靜虛，和尚名本無。第五本第10齣〈垛戒行禪榻風流〉基本上沿襲《勸善戲文．和尚下山》前半部，除將【娥郎兒】改用【四平調曲．頌子】，其餘曲牌曲文大致相同，但增添許多賓白與滾白。第11齣〈僧尼下山戲調情〉沿襲《勸善戲文．和尚下山》後半部，篇幅比鄭本長一半之多，音樂曲白更豐富。將部分賓白音樂化，用【四平調曲．頌子】兩支，由尼姑和尚對唱，所謂「正是相逢不下馬，前程各自奔」、「各人心事各人知，你往東兮我往西」，刻畫兩人偶然相逢又各奔前程的無奈。再以【四平調曲．頌子】，由尼姑獨唱，就是《勸善戲文》的【尾聲】（見上文引）。僧尼相會情節應結束於此，卻增添和尚背尼姑過河細節，極富喜感（詳下文）。過河之後，兩人拜天地，合唱【中呂．駐雲飛】收尾，可謂畫蛇添足。儘管《勸善金科》僧尼戲的文本創作與表演藝術漸趨成熟，但是當它被放置在忠孝節義與懲惡果報的主題框架下，終究淪入地獄受罪的命運。乾隆本第六本第9齣〈貪懽密計尋安樂〉承上鋪排僧尼在土地祠中暫住，因覺僧尼一處，實非久居之所，乃商議尋個僻靜孤村，潛身寄頓，等待周年半載，二人長起頭髮，再往他鄉另尋活計。第10齣〈罰惡同時證果因〉隨即被差鬼捉拿入獄審判，繫聯上下齣的故事時間，無疑是「活捉」的翻版。

明代戲曲選集〈思凡〉雖有兩個系統，但情節曲白大抵傳承《風月錦囊》系統，直到清張照《勸善金科》汲取《太古傳宗．弦索調時劇新譜．思凡》（康熙六十一年，1722年）[54]，《風月錦囊》與目連戲兩種系統熔鑄的臺本大致定型。具體言之，《勸善金科》除未採用【誦子】「昔日有個目連僧」，其餘皆沿襲

[54] 〔清〕湯彬、顧峻德編訂：《太古傳宗．弦索調時劇新譜》（北京：中國藝術研究院藏乾隆十四年〔1749〕殿版本）。

臺灣大學學術期刊資料庫

《弦索調時劇新譜》曲文。此後，清代臺本《綴白裘》新集初編和《納書楹曲譜》、《遏雲閣曲譜》幾乎沿襲《弦索調時劇新譜》，崑曲〈思凡〉於是定型（詳下文）。至於〈下山〉則熔鑄《勸善戲文》與《勸善金科》。沿著明清僧尼戲《勸善戲文》與《風月錦囊》兩種系統演變發展的歷史軌跡，發覺其中蘊藏「秩序」與「失序」對立的審美角度。民間流傳演出獨立的小戲，體現自由奔放的精神，賦予僧尼回歸人性秩序的意趣；其後文人創作將之採入目連戲的戲劇結構，卻賦予他們失序沉淪的批判。鄭之珍、張照等劇作家在戲曲文學建構的道德與宗教秩序，竟變成對人性秩序的扭曲。從僧尼戲的流變看到戲曲文學中秩序／失序的弔詭。可喜的是，崑曲〈思凡〉、〈下山〉終於可以抽離政治教化道德意識與懲惡果報的宗教思維，以折子戲的搬演形式展現其隱藏的秩序。

（二）明清「雙下山」聲腔的流變——從花部亂彈到崑腔正聲

崑曲吸收雙下山成爲經典劇目之一，乃至於成爲崑丑五毒戲之一，從上述的戲曲選集與劇本創作，也可以看到僧尼戲使用聲腔演唱的演變軌跡。徐渭《南詞敘錄》（嘉靖三十八年，1559）記述：「今唱家稱弋陽腔，則出於江西，兩京、湖南、閩、廣用之；稱餘姚腔者，出於會稽，常、潤、池、太、徐用之；稱海鹽腔者，嘉、湖、溫、臺用之；惟崑山腔止行於吳中，流麗悠遠，出乎三腔之上，聽之最足蕩人。」[55]可知嘉靖時期，海鹽、弋陽、餘姚三腔已盛；而最初不過行於吳中的崑山腔，在萬曆時代，達到「四方歌曲必宗吳門」的盛況。

儘管如此，大多刊刻於萬曆年間的戲曲選集，現存者仍有青陽腔劇本，萬曆元年（1573）《新刻京板青陽時調詞林一枝》[56]和《鼎雕崑池新調樂府八能奏錦》收錄〈尼姑下山〉[57]，以及萬曆年間《新選南北樂府時調青崑》收錄〈小尼幽思〉，其中【雁兒落】應是用青陽腔演唱[58]。再看萬曆十年（1582）鄭之珍

55 〔明〕徐渭：《南詞敘錄》，頁242。

56 傅芸子：〈釋滾調〉，考述《詞林一枝》刊於萬曆元年，封面並有「海內時尚滾調」字樣，多屬青陽曲文，不似《玉谷新簧》、《摘錦奇音》所收之富，罕見曲文標「滾」字之識別。此書年代雖早，恐不足見滾調出現之早。頁150。

57 傅芸子：〈內閣文庫讀曲續記〉，《八能奏錦》萬曆元年（1573）刊本，格式與《詞林一枝》相同，〈尼姑下山〉有目無曲文。

58 戴雲先生解釋北曲【雁兒落】曲牌四句，每句五字，且第三、四句宜作對句。以此核對《時調青崑．小尼幽思》，不合句法，因此這段曲文應是加了滾的青陽腔曲詞（2008年8月31日來函），謹此致謝。

臺灣博碩士論文學術期刊資料庫

《勸善戲文》，祁彪佳（1602-1645）《遠山堂曲品》列入「雜調」類，評曰：「《勸善》，全不知音調，第效乞食瞽兒沿門叫唱耳。無奈愚民佞佛，凡百有九折，以三日夜演之，闐動村社。」[59]所謂「全不知音調，第效乞食瞽兒沿門叫唱」，應是指弋陽腔或青陽腔的音樂特點。對照《勸善戲文》上卷開場：「且問今宵搬演誰家故事？〔內〕搬演《目連行孝救母勸善戲文》上中下三冊，今宵先演上冊。」[60]又下卷劇尾詩云：「目連戲願三宵畢，施主陰功萬世昌。」[61]如果祁彪佳品評百有九折的《勸善》即是鄭之珍104齣的《勸善戲文》[62]，就可以說明《勸善戲文》在當時曾以弋陽腔搬演。明凌濛初（1580-1644）《譚曲雜劄》曰：「江西弋陽土曲，句調長短，聲音高下，可以隨心入腔，故總不必合調。」[63]可知弋陽腔不入管絃、無須曲譜，因爲不必講究合乎曲牌音律，故其曲牌聯套多雜綴而少套式；因曲律的制約性寬鬆，但憑歌者自由運轉，依字行腔，故慢慢的從寬鬆的曲律中，發展出滾白和滾唱[64]。每句字數長短變化或押韻或不押韻的賓白，謂之「滾白」；其後在滾白基礎上發展爲「滾唱」，採用五、七言詩句或慣用成語，以流水板節奏歌唱。王驥德（1560？-1623）《曲律》（1610）說：「弋陽、太平之衮唱而謂之流水板。」[65]可證。基本上，念的稱滾白，唱的稱滾唱，二者總稱曰「滾調」，簡稱「衮」或「滾」。大致是在曲詞中間或前後，加進一些接近口語的韻文或便於朗誦的短句，使曲詞淺顯易懂，人物情感更加充分發揮。這是弋陽腔將傳奇通俗化的手法，可說是弋陽腔的獨特創造。

明代中葉以後，弋陽腔流入安徽池州府青陽縣而爲青陽腔（或稱池州腔），不止與崑山腔抗衡，而且成爲在民間流傳最廣的南戲聲腔。青陽腔在弋陽腔說唱的基礎上發展爲「滾調」，成爲青陽腔的最大特色。其間應當還受餘姚腔「雜白滾唱」的影響。滾調運用「滾板」（流水板）唱法，不受曲牌音樂的限制，可以

59 〔明〕祁彪佳：《遠山堂曲品》，《中國古典戲曲論著集成》，第6冊，頁114。

60 鄭之珍：《新編目連救母勸善戲文》，頁2。

61 同前註，頁499。

62 凌翼雲：《目連戲與佛教》（廣州：廣東高等教育出版社，1998年），頁146。按：凌翼雲認爲祁彪佳看到的《勸善》目連戲，是民間演出本，非鄭之珍本。

63 〔明〕凌濛初：《譚曲雜劄》，《中國古典戲曲論著集成》，第4冊，頁254。

64 曾永義：〈弋陽腔及其流派考述〉，《戲曲本質與腔調新探》（臺北：國家出版社，2007年），頁168-186。

65 〔明〕王驥德：《曲律．論板眼》，《中國古典戲曲論著集成》，第4冊，頁119。

臺灣大學學術期刊資料庫

視需要隨意使用，以產生「一唱三嘆」的效果。這種滾白與五七言詩句結合，就是青陽腔的滾調[66]。弋陽腔傳統劇目被青陽腔所傳承，如連臺本戲《目連傳》即是。鄭之珍籍貫徽州（新安），《勸善戲文》或有可能就是用弋陽腔流入安徽的青陽腔演唱。萬曆間杭州胡文煥《群音類選》分官腔、諸腔、北腔、清腔四大類，諸腔類標題下云：「如弋陽、青陽、太平、四平等腔是也。」[67]選錄鄭之珍《勸善戲文》歸屬「諸腔類」。青陽、太平[68]、四平[69]諸腔都是弋陽腔的流派，證明當時演唱《勸善戲文》的聲腔不是官腔（崑山腔），而是弋陽諸腔。再看《勸善記．和尚下山》【江頭金桂】曲中夾白：

> 謹遵五戒，斷酒除花。朱樓美酒應無分，紅粉佳人不許瞧。雪夜孤眠寒悄悄，霜天剃髮冷瀟瀟。[70]

後三句「瞧、悄、瀟」押韻，頗似「滾白」。萬曆二十八年（1600）《樂府菁華》[71]、萬曆間《梨園會選古今傳奇滾調新詞樂府萬象新》[72]、明末《萬曲合選》收錄〈僧尼調戲〉（又名〈和尚戲尼姑〉）[73]，皆摘自鄭之珍《勸善戲文．和尚下山》，將這段曲文「斷酒除花」改爲「斷酒除葷」，更符合押韻節奏，此處皆注明「滾」，證明這段的確是「滾白」。同曲牌中另一段賓白：「眞個是臉如桃杏，鬢似堆鴉，十指纖纖，金蓮三寸，傾國傾城。」韻腳杏、纖、寸、城

66 曾永義：〈弋陽腔及其流派考述〉，頁203。

67 〔明〕胡文煥編：《群音類選》，頁1453。

68 曾永義考述石臺、太平腔調之盛，當在萬曆三十八年之前。按石臺、太平兩縣，地處安徽南部池州府與徽州府之間，而石臺（即石埭）和青陽同屬池州府，太平雖屬寧國府，但亦鄰近徽、池二府，所以自然會受到嘉靖間（1522-1566）就已盛行流播的徽州腔和青陽腔的影響，而將二者合而爲一，稱作「徽池雅調」。曾永義：〈弋陽腔及其流派考述〉，頁205。

69 明代中葉以後，弋陽腔流入安徽南部，在徽州府產生徽州腔，此徽州腔即四平腔。萬曆以後，徽州腔已不見其名。見流沙：〈徽州腔及其變調四平戲〉，《明代南戲聲腔源流考辨》（臺北：財團法人施合鄭民俗文化基金會，1999年），頁92-114。

70 鄭之珍：《新編目連救母勸善戲文》，頁80-81。

71 〔明〕劉君錫輯：《新鍥梨園摘錦樂府菁華．僧尼調戲》（臺北：臺灣學生書局，1984年，《善本戲曲叢刊》第1輯影印明萬曆庚子〔1600〕書林三槐堂王會雲刻本），卷4上欄，總頁208-213。據該書目錄，這齣選自《目連記》。

72 〔明〕阮祥宇編：《梨園會選古今傳奇滾調新詞樂府萬象新》，收入李福清、李平編：《海外孤本晚明戲劇選集三種》（上海：上海古籍出版社，1993年影印明末書林劉齡甫刊本），頁202-212。

73 〔明〕無名氏：《新鐫南北時尚樂府雅調萬曲合選》（北京：中國藝術研究院藏明末奎壁齋鄭氏刻本），頁67b-70b。

臺灣大學學術期刊資料庫

等，韻尾音近，應該也是滾白。這樣看來，萬曆三十八年（1610）《鼎刻新興滾調歌令玉谷新簧》，收錄〈尼姑下山〉，這本滾調專集[74]，也應該是用弋陽腔的滾調演唱。至於刊印於嘉靖三十二年（1553）的《風月錦囊》並未注明用什麼聲腔演唱，從質樸無文的語言、曲牌聯套雜綴方式以及大段類似滾唱的形式（見第一節分析），很有可能就是用明初永樂間已相當盛行、其勢力爲嘉靖時諸腔之冠的弋陽腔演唱。這兩齣印證弋陽腔不僅繼承南戲音樂曲牌，並且以此爲基礎吸收北曲雜劇的曲調，相對豐富其唱腔。但是北曲經過弋陽腔的融合，到後來大都變成南唱，由七聲音階變成五聲音階，甚至運用滾白和滾唱形式，突破音樂曲牌的固定章法，對刻畫人物內心和推展劇情，增加一種特殊的藝術技巧。

從《風月錦囊》蘊含弋陽腔形式，到明末清初《新刻出像點板時尚崑腔雜出醉怡情》，選錄出自《孽海記》的〈僧尼會〉，具體標注「弋陽腔」[75]，但並未以「滾」字識別。傅芸子〈釋滾調〉曰：

> 萬曆以降，滾調由盛而衰，明末清初，似並其名亦晦，而弋陽之名，乃若隱若現，復見於世間，即如順治刊本之《萬錦清音》，別收弋陽調傳奇十六種，二十一齣，可見弋陽之名復興，滾調已失其時代性。依劉廷璣所云：「康熙以前之弋陽腔，惟江西地方，猶存滾唱舊風，他處絕無，皆作喲喲囉囉之聲，是清初滾調亦已云亡。康熙時代，王正祥蓋有鑑於當時弋陽腔板之無準繩，遂起而謀正之，提倡滾白，改弋陽之名爲京腔。[76]

這段說明弋陽腔與滾調的興衰史，引文提及王正祥起而謀正之，就是《新訂十二律京腔譜》（康熙甲子，1684），此譜「刊行之後，使世之製曲者，得一圭臬，其影響最鉅者爲乾隆初年高宗敕撰之節戲、大戲。張照進呈之《勸善金科》二百四十齣中，則崑弋曲文間半，內中張照所製弋陽諸曲，蓋準王譜而成，尤其於用滾之處，均依王譜所舉二式，當時五色刊本之《勸善金科》於用滾白詞白，亦特別刊出。」[77]張照《勸善金科》兩齣和尚下山的文本，好幾處都標注「滾白」，甚至夾白與滾白上下文接續的現象，仍舉【江頭金桂】爲例，可以與上文

---

74 傅芸子認爲滾調出現之時代，當以萬曆三十八年《玉谷新簧》、萬曆三十九年《摘錦奇音》爲準。傅芸子：〈釋滾調〉，頁149-150。按：上文提及萬曆二十八年《樂府菁華》，已出現「滾」字識別，則滾調出現時代或應提前。

75 〔明〕青溪菰蘆釣叟編：《新刻出像點板時尚崑腔雜出醉怡情》，（臺北：臺灣學生書局，1987年，《善本戲曲叢刊》第4輯影印清初古吳致和堂刊本），卷8，總頁765-771。

76 傅芸子：〈釋滾調〉，頁163。

77 同前註，頁164-165。

臺灣大學學術期刊資料庫

提及《樂府菁華》、《樂府萬象新》、《萬曲合選》標注「滾」的部分對照：

> （白）我說道，師傅，徒弟既來出家，不過是唸佛看經，學科寫字，有甚麼難處，我那師傅說我的兒，你那裡曉得。（滾白）香醪美酒應無分，紅粉佳人不許瞧。雪夜孤眠寒悄悄，霜天削髮冷蕭蕭。（唱）受盡了萬難千磨，許多折挫。……（白）那人家走出許多，大大小小，男男女女，標標致致，都打我和尚眼皮兒底下經過，我和尚一見，把念頭又動了。（唱）偏我饞眼明明看見，俊俏嬌娥。（滾白）果然是臉如桃花，鬢似堆鴉。十指纖纖，金蓮三寸，傾國傾城。且莫說凡間女子，（唱）就是月裡嫦娥也難賽他。[78]

從【江頭金桂】曲文可見獨白、滾白、唱曲交錯進行，極有變化。京腔相當重視滾白，而有「加滾」、「合滾」兩種形式[79]，這種「滾白」即是繼承弋陽腔加滾的傳統；而對於青陽腔和徽池雅調所發展的五七言詩的「滾唱」，京腔則並未予以接納。因此京腔保持了弋陽腔「鐃鈸喧闐，唱口囂雜」，不用絲竹但有鑼鼓的特色。可知弋陽腔入京後，「更爲潤色」而京化後，已經與原本「世俗」的弋腔大異其趣[80]。根據凌翼雲《目連戲與佛教》考述：清廷演目連戲由昇平署承擔，《勸善金科》是承應大戲之一。花部興起之後，宮廷演出也有地方戲唱腔，演《勸善金科》等便唱弋陽腔，稱爲京腔，即北京高腔[81]。從王正祥京腔譜、弋陽腔流播北京的事實以及劇本滾白形式，應可證明《勸善金科》用「京腔」演唱[82]。

乾隆四十二年（1777）鴻文堂本《綴白裘》新集六編收錄出自《孽海記．思凡》[83]，歸屬梆子腔（又名西秦腔）。唱完【山坡羊】欲到迴廊下閒步一回，此時穿插「堆羅漢」雜技，摘錄這段舞臺表演提示：

---

78 〔清〕張照：《勸善金科》，第5本卷下，第10齣〈墮戒行禪榻風流〉，頁49b-50a、51a。

79 〔清〕王正祥：《新訂十二律京腔譜．凡例》（臺北：臺灣學生書局，1984年，《善本戲曲叢刊》第3輯影印清康熙甲子〔1684〕停雲室刊本），頁73-74。

80 本段引述曾永義：〈弋陽腔及其流派考述〉，頁207-211。

81 凌翼雲：《目連戲與佛教》，頁156。

82 戴雲先生解釋，康熙舊本《勸善金科》，只有第2本第9齣〈寫遺囑傅相勸修因〉，【懶畫眉】曲牌下提示「此曲崑腔」。康熙時宮廷大戲演唱的腔調，應以崑腔和弋腔爲主，這從其他宮廷戲劇可做旁證，如《昇平寶筏》、《封神天榜》等，每齣目錄下或明確標明是「崑」是「弋」，或者在劇本唱詞中標有弋腔譜號。由此可斷定，宮廷戲主體腔調是用崑腔和弋腔演唱的（2008年8月31日來函），謹此致謝。

83 〔清〕玩花主人編選，錢德蒼續選：《綴白裘新集合編》（臺北：臺灣學生書局，1987年，《善本戲曲叢刊》第5輯影印乾隆四十二年〔1777〕校訂重鐫鴻文堂刊本），6編〈梆子腔．思凡〉，總頁2563-2569。

臺灣大學學術期刊資料庫

（場上鑼鼓，烟火，雜扮羅漢觔斗上，觔斗下）（內奏細樂，老旦扮觀音，小生善財，旦龍女，生韋馱上）（老旦）

【新水令】（省略）

（白）……今日登座說法，你看眾羅漢鼓舞而來也。

（老旦坐檯上，小生、旦立兩旁，生立正中，眾羅漢跳上，各參見，裝嚴坐介）[84]

這場雜技的穿插使尼姑獨唱獨做的文靜場面轉爲熱鬧功夫。乾隆二十九年（1764）寶仁堂本《綴白裘》並無此段，可見梆子腔地方戲與崑劇折子戲臺本差異之處。《綴白裘》第六集〈凡例〉云：

梆子秧腔即崑弋腔，與梆子亂彈腔，俗皆稱梆子腔。是編中凡梆子秧腔，則簡稱梆子腔；梆子亂彈腔，則簡稱亂彈腔。[85]

曾永義先生〈梆子腔系新探〉根據這段資料與孟繁樹〈論乾嘉時期長江流域的梆子腔〉[86]考述，乾隆間崑腔與弋陽腔合流爲崑弋腔，亦與梆子腔合流爲崑梆，而俗皆稱「梆子腔」。出自弋陽腔之徽州腔，經由四平腔之過渡，開始削減原屬弋陽腔特點之人聲幫腔和靠腔鑼鼓，並採用笛子或嗩吶伴奏，逐漸產生一種新吹腔「崑弋腔」。明末清初，南下的秦腔與崑弋腔在安慶附近同臺演唱，一以崑弋腔爲主體吸收秦腔，形成「梆子秧腔」；一以秦腔爲主體吸收崑弋腔，形成「梆子亂彈腔」，而「梆子亂彈腔」實即以秦腔爲主體吸收崑弋腔的綜合體。[87]

以上闡述雙下山的聲腔包括青陽腔、弋陽腔、梆子腔等，不論戲曲選本或採入目連戲全本結構，文獻上不曾出現崑腔演唱；即使是以「時尚崑腔雜出」爲選編的《醉怡情》，全書唯獨選了一齣弋陽腔〈思凡〉，說明當時這齣戲仍以弋陽腔演唱。陸萼庭從袁枚《隨園詩話》推測康熙年五十年以前（1711），〈思凡〉已改用崑腔演唱，等到「崑化」成功，這才進入戲曲臺本[88]。乾隆年間江浙劇壇流行劇目演出腳本選集《綴白裘》，除收錄崑劇劇目外，尚在第二、三、六集的

84 同前註，總頁2566。

85 武林鴻文堂刊刻《綴白裘》六集無凡例，引自寒聲：〈關於山陝梆子聲腔史研究中的一些問題〉，《中華戲曲》第2輯（1986年10月），頁143。

86 孟繁樹：〈論乾嘉時期長江流域的梆子腔〉，《中華戲曲》第9輯（1990年3月），頁147-163。

87 曾永義：〈梆子腔系新探〉，《戲曲本質與腔調新探》，頁218-272。

88 陸萼庭：〈思凡偶說〉，《清代戲曲與崑劇》（臺北：國家出版社，2005年），頁163-165。

臺灣大學學術期刊資料庫

部分和第十一集全部，收錄共34種約70個折子的地方戲。對照上述《綴白裘》六集收錄梆子腔〈思凡〉，則寶仁堂本《綴白裘》初集收錄出自《孽海記》之〈思凡、下山〉[89]，以及乾隆四十二年鴻文堂本《綴白裘》七集收錄出自《孽海記》之〈下山〉[90]，應是目前所見最早用崑腔搬演的舞臺本[91]。魏良輔（1526-1586）《南詞引正》：「腔有數樣，紛紜不類。各方風氣所限，有崑山、海鹽、餘姚、杭州、弋陽，……惟崑曲爲正聲。」[92]王驥德提出：「在南曲則但當以吳音爲正」，推舉崑山腔調「故是南曲正聲」[93]。崑曲正聲的觀念，屹立不搖，直達乾隆李斗《揚州畫舫錄》：「兩淮鹽務，例蓄花雅兩部以備大戲：雅部即崑山腔；花部爲京腔、秦腔、弋陽腔、梆子腔、羅羅腔、二簧調，統謂之亂彈。」[94]可知乾隆末年，亂彈已成爲崑山腔以外，地方諸腔的泛稱。借用李斗「亂彈」詞語，從嘉靖三十七年（1558）魏良輔創立「水磨調」，直到康熙年間，期間崑山腔主導明清劇壇已經長達一百五十餘年，居然不曾將雙下山納入崑腔正聲。似乎違規失序的僧尼戲合該在「花部亂彈」聲腔之下搬演說唱。崑山腔吸收雙下山劇目，意味僧尼思凡之搬演傳唱取得雅部正聲的地位；而〈下山〉更取得崑丑五毒戲的經典劇目。然而，〈思凡〉、〈下山〉畢竟原非崑腔戲曲，在演出史上是從「諸腔」而加以「崑化」成功的折子戲。因此儘管這兩齣戲完成「選詞以配聲」，但是並未因崑腔而雅化，加之「南無阿彌陀佛」的重複旋律，不論是音樂或表演，仍然具有濃厚地方腔調之韻味。也許隱藏在崑曲〈思凡〉、〈下山〉之後的腔調，還是保留某種突破既定格式自由行腔的旋律，才能讓坦率奔放的僧尼酣暢淋漓的說唱。

89 〔清〕玩花主人編選，錢德蒼續選：《時興雅調綴白裘新集初編》（臺北：臺灣學生書局，1987年，《善本戲曲叢刊》第5輯附錄，影印乾隆二十九年〔1764〕金閶寶仁堂刊本），總頁152-165。

90 錢德蒼編選：《綴白裘新集合編》，總頁3181-3194。

91 《綴白裘》增刪定型過程中的版本，尚有清陳二球參訂、玩玉樓主人重輯之《新刻校正點版崑腔雜劇綴白裘全集》，卷首有陳二球乾隆四年序（1739），分元亨利貞四集，貞集收錄《孽海記．僧尼會》，參考吳敢：〈《綴白裘》敘考〉（上），《徐州教育學院學報》15卷4期（2000年12月），頁44-48。吳新雷：〈《綴白裘》的來龍去脈〉《南京大學學報》（1983年第3期），推測這齣〈僧尼會〉以崑腔搬演，頁36-43。感謝玄奘大學中研所在職專班黃婉儀女士來函補充（2008年10月6日）。

92 〔明〕魏良輔：《南詞引正》，引自路工（1920-1996）：《訪書見聞錄》（上海：上海古籍出版社，1985年），頁239。

93 王驥德：《曲律．論腔調》，頁117。

94 李斗：《揚州畫舫錄》，卷5，頁131。

臺灣大學學術期刊資料庫

（三）崑丑〈下山〉——失序的徘徊與隱藏的秩序

明代弋陽諸腔〈和尚下山〉或〈僧尼會〉的曲牌聯套、曲白情節大抵沿襲鄭之珍《勸善戲文》，出現變化的是《醉怡情》將第一支曲文【娥郎兒】改爲【光光乍】：

> 【娥郎兒】青山影裡塔重重，南無。一徑斜穿十里松。南無阿彌陀佛。春來萬紫更千紅，南無。春去園林一夜風。南無阿彌陀佛。前日是兒童，今朝是老翁，南無。人不風流總是空。南無阿彌陀佛。[95]
>
> 【光光乍】和尚出家，受盡波查！被師父打罵，逃往鄰家。一年二年養起頭髮，三年四年做起人家，五年六年討個渾家，七年八年養一個哇哇，九年十年只落得叫一聲和尚爹爹，和尚爹爹！[96]

【娥郎兒】借春去流轉，比擬「宛轉娥眉能幾時，須臾鶴髮亂如絲」的嘆息，點出今朝不風流，更欲待何時的心情。【光光乍】破題「逃」字，並用年齡序數法，唱出還俗娶妻生子的渴望。此外，《醉怡情》還增添尾聲【清江引】。雖然《醉怡情》收錄〈僧尼會〉是弋陽腔，但是這兩支曲牌曲文一直被沿用，甚至整齣幾乎完全被寶仁堂本、鴻文堂本《綴白裘．下山》收錄，可見《醉怡情》成爲演出本已經確立。鴻文堂本《綴白裘．下山》曲牌套式與寶仁堂本唯一不同者，是將【光光乍】改爲【皂羅袍】[97]，又將【步步嬌】改爲【玉天仙】，曲文相同。康熙六十一年《太古傳宗．弦索調時劇新譜》卷上收入〈思凡〉、〈僧尼會〉，眉批云：「〈思凡〉一套，法派甚多，皆彼是此非，無從畫一；而弦索調中，惟此最爲時尚。」[98]明末清初流行一種「弦索調」，俗呼「北調」，被譽爲「弦索元音」，其風行程度據說已經達到「江南此風誰人作，盡將吳歈束高閣，遍地南人習北音，千門萬戶彈弦索」的盛況[99]。如上所述，演唱〈思凡〉有弋陽腔、京腔、梆子腔，現又有以弦索調歌之，所謂法派甚多是也。稱許最爲時尚的弦索調，其實是「漸近水磨」的唱法（詳下文）。乾隆五十七年（1792）

---

95 鄭之珍：《新編目連救母勸善戲文》，頁80。

96 青溪菰蘆釣叟編：《醉怡情》，總頁765。

97 【光光乍】屬粗曲，屬丑淨用，見許之衡（守白，1877-1935）：《曲律易知》（臺北：郁氏印獎會印行，1979年影印民國壬戌〔1922〕年飲流齋刻本），卷上，頁63、91。

98 〔清〕湯彬、顧峻德編訂：《太古傳宗．弦索調時劇新譜》（北京：中國藝術研究院藏乾隆十四年〔1749〕殿版本）。

99 引自陸萼庭：《崑劇演出史稿》（臺北：國家出版社，2002年修訂本），頁83-84。

臺灣大學學術期刊資料庫

葉堂《納書楹曲譜》收錄〈思凡〉和〈僧尼會〉[100]，齣目與《弦索調時劇新譜》相同，亦歸屬爲「時劇」。〈納書楹曲譜補遺自序〉云：「余既不能違曹好而獨彈古調，又安用靳此戔戔者爲哉？冬日多暇，薈萃繙檢，上自《琵琶》，下至時劇，凡梨園家搬演，而手曾製譜者，悉付剞劂。」[101]可知〈僧尼會〉是梨園曾經搬演且已製譜的時劇，早七十年刊刻的《弦索調時劇新譜》可證。這說明「崑班對花部劇因藝術特色顯著、深受觀眾歡迎的花部劇目，間或擇優引入，豐富崑班節目，從崑班的角度看，此類無傳奇主名可歸的雜齣，一概稱之爲時劇」[102]。

《納書楹曲譜》沿襲《弦索調時劇新譜》，唯將【皂羅袍】改爲【賞宮花】，可惜二譜有曲無白。同治九年（1870）王錫純《遏雲閣曲譜》[103]、王季烈《與衆曲譜》曲白工尺俱全[104]，再加上《崑劇三十九種》收錄〈下山〉身段譜[105]、崑曲傳字輩華傳浩〈談下山〉句句詳解身段[106]，上海崑劇團劉異龍演出大抵與《崑劇三十九種》相同[107]。崑丑折子戲〈下山〉的表演確然定型。

〈下山〉得以成爲崑丑戲，也經過一段過程。鄭之珍《勸善戲文》以「小（生）」而不用「丑」扮，顯然是因爲這齣戲的唱工豐富。《樂府菁華》開始出現用「淨」扮，此後明代戲曲選本由小生或淨扮。直到《醉怡情》眞正以「丑」扮，首次出現和尚「本無」之名；但後半僧尼相會仍以淨扮，顯現雜揉痕跡。張照《勸善金科》用丑扮，和尚的腳色行當在京腔劇種中確立。崑曲臺本的《綴白裘》，寶仁堂本沿用《醉怡情》前丑後淨，鴻文堂《綴白裘》曰「付」，王季烈《與衆曲譜》曰「丑」，《崑曲三十九種》曰「付」，乃是就崑丑行當而言。就其裝扮造型、人物類型和表演程式，扮演和尚的腳色行當應該是小丑。崑曲傳字

100 〔清〕葉堂：《納書楹曲譜》（臺北：臺灣學生書局，1987年，《善本戲曲叢刊》第6輯影印清乾隆間納書楹原刻本），《外集》卷2〈思凡〉，總頁1635-1642；《補遺》卷4〈僧尼會〉，頁2247-2256。

101 葉堂：〈納書楹曲譜補遺自序〉，《納書楹曲譜》，總頁1661。按：自序作於乾隆五十九年（1794）。

102 陸萼庭：〈思凡偶說〉，頁166。

103 〔清〕王錫純輯，李秀雲拍正：《遏雲閣曲譜》（臺北：文光圖書公司，1965年），收錄〈思凡〉〈下山〉，頁11207-1247。

104 王季烈編輯：《與眾曲譜》，（臺北：臺灣商務印書館，1977年〔1947〕），卷8〈思凡〉、〈下山〉，頁79-108。

105 《崑劇三十九種》身段譜（北京：中國藝術研究院藏1952年重抄懷寧曹氏抄本）。

106 華傳浩：〈談下山〉，《我演崑丑》，頁125-141。

107 上海崑劇團演出：〈下山〉，《崑劇選輯》第1集（臺北：行政院文化建設委員會，1993年），劉異龍扮演本無，梁谷音扮演色空。

臺灣大學學術期刊資料庫

輩華傳浩〈談下山〉，說到過去小和尚都是丑扮，勾臉，畫連鬢鬍子妝，有許多醜惡動作和不雅念白；1949年以後，小和尚改成俊扮[108]。

唱白重，身段多的〈下山〉，經過傳承錘鍊，成爲崑丑五毒戲之一，要從表演藝術切入。目前所見詳注雙下山人物穿關者，見於張照《勸善金科》：「丑扮僧本無，戴僧帽，穿僧衣，繫絲縧，戴數珠，持拂塵。」[109]「小旦扮尼靜虛，戴尼姑巾，穿水田氅，繫絲縧，帶數珠，持拂塵。」[110]僧尼二人皆帶數珠，持拂塵。蘇州市戲曲研究室根據老藝人曾長生口述《崑劇穿關》則不同：

> 本無：（小面）頭戴鵝搭頭，身穿夏布斷俗，襯紅女褶子，女黑馬甲，腰束黃宮絛，內襯藍宮絛，紅彩褲，赤足穿朝方，手拿念佛珠。
>
> 色空：（五旦）頭戴道姑巾，身穿月白素褶子，道姑馬甲，腰束湖色絲絛，白彩褲，彩鞋，手執雲帚。[111]

可見崑劇演出的砌末，尼姑執拂塵，和尚拿念珠。根據〈思凡〉身段譜，小尼姑充分發揮的是拂塵，例如小尼姑上場，拂塵搭在右臂上，左手放在背後，到九龍口立定，開唱【誦子】。開唱時，左手抖袖，右手將拂塵從面前兜過來交到左手擱在臂上[112]。王安祈先生分析尼姑巾的穗子、褶子的水袖、腰間的絲縧、胸前的佛珠、手中的雲帚（拂塵），在演員隨腔起舞時，自然形成了飄逸流轉之美，可襯托舞姿與刻畫內心。雲帚長達三、四尺長，演員必須有足夠的手腕功夫，才可能保持整齊不亂；而胸前的長佛珠，不僅增加劇中尼姑舞蹈的難度，更成爲〈下山〉小和尚表演的重點[113]。這段分析已經提示尼姑與和尚砌末的表演重點。先看和尚頭戴高頂漆黑僧帽（俗稱鵝搭頭），外穿袈裟（用苧麻纖維織成的布），內穿大紅褶子，上套黑馬甲（背心），內襯藍宮　，紅彩褲，顏色鮮明。脫下袈裟之後，人物顯得一身喜氣。至於手拿念珠的身段詳注於《崑劇三十九種》：

> 付，鵝得頭，內褶外僧衣，右上。雙手拏念珠，對左角，珠作圓圈，踏左足。珠向左，頭探右邊；頭探左邊，珠向右邊，作合歡走圓場。口念啞，意念阿彌陀佛。至中對正，下走三步，對右邊，雙手拏念珠，左邊遮面，

108 華傳浩：〈談下山〉，頁125。

109 張照：《勸善金科》，第5本卷上，第10齣，頁48a。

110 同前註，第9、11齣，頁43a、52a。

111 曾長生口述：《崑劇穿戴》（蘇州：蘇州市戲曲研究室編印，1963年），第2集，頁127。

112 陸萼庭：〈思凡偶說〉，頁173。

113 王安祈：〈「思凡」與「下山」的表演藝術〉，《國文天地》4卷11期（1989年4月），頁29-32。

臺灣大學學術期刊資料庫

點左足介，念珠總連雙手，作式後唱。

開場時，和尚正要往山門外閒步，他探頭探腦，探頭左右方向與念珠方向相反，成爲對襯動作，俏皮十足。不論踏足點足或僧袖遮面，雙手念珠總是圓轉自如，「合歡走圓場」流露雀躍歡欣的神態。華傳浩解釋這段出場更爲明曉：

> 場上起抽頭，小和尚側身，以袖子遮臉，斜步上場，但並非倒退步子。……。在九龍口回身，背朝觀眾，放下袖子。起左腿，雙手耍佛珠，漸漸側過身子，偏向觀眾，一個不出聲的默笑，轉過臉去。這樣左右各一次。將佛珠套成兩圈，交與右手，提在右耳側，抖左袖；再調左手提佛珠，抖右袖。抖袖時，肩腿牽動。接著，再耍佛珠，歸中，雙手執住佛珠，將中間一段並緊，使它帶有硬勁，彎成橋門式，左右兩擺，然後套上頭頸，雙抖袖。[114]

表演中，最引人注目就是「耍珠」動作，可見念珠作爲融合身段之砌末。演員在耍佛珠、側身露面時，有吐舌頭、眨眼睛，牽動面部肌肉等動作，所謂「蛤蟆形」即是指此。華傳浩認爲人物形象不雅，予以刪除，遂不符合所謂「五毒戲」了[115]。雖然如此，刪除吐舌頭，眨眼睛以及分別起左右腿雙手耍佛珠、漸漸側過身子的舉止神態，其實也都符合蛤蟆善於跳躍的步態及齊足跳的姿勢。耍珠動作結束，和尚將念珠套上頭頸，雙抖袖，才開始唱【光光乍】（見上文引）。對僧侶而言，佛珠是誦經的砌末，圓形長串的佛珠，猶如與佛門盟約的信物，佛珠套上頭頸，象徵它對佛門弟子的圈限與規範。包括在外型上必須削去頭髮、僧衣僧帽；在生活行爲上必須謹遵五戒、念佛看經、斷酒除葷；燒香掃地；在心念上必須斷除七情六欲。如果這是本無自己的抉擇，一切自能安頓。但他被放置在命犯孤魔的咒語中，因此被爹娘捨入空門、奉佛修齋，這使本無的失序逃離具備強而有力的心理鋪墊。

每一種宗教都是由智識概念和儀式實踐組成，因此構成宗教圖騰的信仰和儀式成爲宗教生活兩個息息相關的要素。信仰是輿論的狀態，是由各種表現構成的；儀式則是某些明確的行爲方式。信仰只有通過表達它的儀式，才能夠清楚表露出來。毋庸置疑，「宗教明顯是社會性的，宗教表現是表達集體實在的集體表現，儀式是在集合群體之中產生的行爲方式，它們必定要激發、維持或重塑群體

114　華傳浩：〈談下山〉，頁125-126。

115　同前註，頁126。

臺灣大學學術期刊資料庫

中的某些心理狀態。」[116]前言提及「分類圖式」，這種「分類圖式」將產生一種集體意識，集體心靈造就了社會分類，社會分類也能反過再一次確定集體心靈。因此，合乎宗教集體心靈就是秩序，否則便是失序。

透過這樣的觀點，我們體察和尚將佛珠套上頭頸的象徵意義，演員就從佛珠的圈頸與耍珠的表演中，詮釋和尚在宗教的失序中徘徊。引發本無下山的動機是前日同師父下山抄化，見人家有個標緻女子，因此暮暮朝朝撇她不下。可是他隨即用集體意識提醒：「我是個和尚，怎麼想起人家的婦女來？就是沒正經的和尚了！不可！不可！還是念佛。」試圖憑藉敲打木魚穩定浮動心緒，怎奈「木魚敲得聲聲響，意馬奔馳怎奈何？」毅然決定拜辭菩薩，下山尋一個鸞鳳姣，《崑劇三十九種》身段譜曰：「『姣』字落足，作小跳，即片袖臂動，走左上，左手遮式，探頭看左上，左片袖。」忽然轉念：「且住！我便下山去了，倘有那不成才的，走進房中，把這些鐘磬鐃鈸都盜了去，怎麼好？還是轉去。」《崑劇三十九種》身段譜曰：「羅（鑼）一，跳內，左片袖，右臂動，進正中門，脫僧衣完。」按照動作程序，本無進去先收妥鐘磬鐃鈸，接著脫下僧衣，然後「作小跳出門，關門鎖門式」。上海崑劇團劉異龍演出版本，舞臺偏左原本放置香案，作爲演員藏身脫僧衣之處。一個決心下山尋找鸞鳳姣的和尚，出門之際，仍然繫念誦經念佛的鐘磬鐃鈸；值得注意的是，他並未捨下佛珠，口中念白：「這裡是陷人之處，我把陷人牆圍，從今打破」，佛珠依然圈在頸上。佛珠象徵的牆圍與牢籠，成爲一種潛意識，使本無在失序中的徘徊有更深層的詮釋。本無下山遠觀有個優尼前來，立刻決定上前纏他一纏。此時此際，本無滿懷熱切，《崑劇三十九種》身段譜曰：「左手托捏念珠，右手甩，反邦左席，身對右下。眼、舌、右手繞各動，雙手甩兩邊，走下。」這段提示有所謂「托捏念珠」，但不知如何表演；華傳浩解說這段，並未解說以頸轉珠的表演。倒是上崑劉異龍的演出本，發揮以頸轉珠的絕活兒，佛珠在頸部以三段速度，先以常速圓轉數圈，再以快轉方式，最後慢轉，將佛珠向下挪移到雙肩和上手臂之間，讓佛珠飛出頸部，再以頸部承接回身。以頸轉珠一則成爲演員雜耍的工夫，二則體現本無載欣載奔的心情；當佛珠在頸部轉圈若即若離時，也可詮釋本無試圖擺脫佛珠所象徵的枷鎖；而當佛珠一度飛離又再度進入頸部時，代表本無尚未完全脫離佛門的藩籬。整體

116 〔法〕涂爾幹著，渠東、汲喆譯：《宗教生活的基本形式》（上海：上海人民出版社，2006年），頁8、33、97。

臺灣大學學術期刊資料庫

而言，第一場情節，本無試圖逃離下山，對他向來謹守的信仰與儀式而言，這是一種宗教的集體意識的失序，可是他究竟尚未完全抽離，潛意識中仍在宗教的失序中徘徊。

第二場僧尼會情節，兩人欲去還留，機趣和隱語的邂逅中，佛珠依然在表演中如影隨形。不過，從兩人的對白，本無自我追尋的人生秩序逐漸清晰明朗：

> 【前腔】……（貼）你幹了這樣事，菩薩也不肯饒你！（付）來！來！就是大菩薩，小菩薩，大菩薩，小菩薩，他兩個，他兩個，都是那爹娘養！我的姣姣，和你做夫妻，管教你同諧歡暢，同諧歡暢！（貼）被人看見像什麼？（付）有人看見，只說是夫妻。（貼）那有光頭夫妻？（付）只說從小大起來的。

此時尼姑猶以入世者的眼光看待這段邂逅，但是和尚幽默詼諧的應答，顯示他已經丟開佛教「三昧火」（屏除雜念，心不散亂，專注一境）。尼姑拘泥，遂與和尚相約：「你在廟前過水，我在廟後過山，約定夕陽西下相會。」於是兩人同唱第一次【菩提】：「男有心來女有心，那怕山高水又深？約定夕陽西下會，有心人對有心人。〔合〕南無佛阿彌陀佛。」接著是過河，這段情節是張照《勸善金科》的原創：

> 來此一道河，這怎麼過去？有了，脫了靴子過去，（作虛白，脫靴過河科，白）把靴子又忘了來了，說不得再過去取，（復作過河科，白）這靴子放在那裡好？有了，銜在嘴裡，（復作過河科，靜虛從上場門上，白）師傅，師傅，（本無白）我只道你已過河了，怎麼纔來？（靜虛白）這等我回去了，（本無白）不要去，我就過來（復作過河科，靜虛白）怎麼樣過去？（本無白）說不得，我駝你過去，（虛白，負靜虛作過河科）。

對照《綴白裘》、《納書楹曲譜》、《與衆曲譜》，都不及《崑劇三十九種》段譜靈趣生動：

〔對上左一指中地〕　〔脫靴將二支夾于左，雙手提衣云〕
你看果有水在此，怎麼過去，說不得，只得要赤脚了，（鑼鼓介）等我來試

〔第一佛字跳上岸，唱，走左下〕
試看，冷的（唱合前）（占上介白）和尚你過水來（付）優尼你過山來（占）

〔下羅付橫走右邊〕
你過水來（付）過山來（占）你不過來我去了（付）不要去，待我過來，

〔背背吓〕　〔駝占，靴咬口內〕
（占）怎麼樣過去（付）哪駝駝吓（占）阿呀不好（付）好的來嗄

〔付曲內應白，在那裡〕〔靴甩右邊，駝過，占立左邊，即走右邊上岸〕
（合前唱）　（占曲內白）有人來了

臺灣大學學術期刊資料庫

〔唱完，付走至右邊上岸，占白〕〔拏靴夾掉落地，要轉身合歡作幾次數，双手拏靴甩地〕
和尚快些過來（付）來了來了。

這段表演，難度最高的是和尚「從脇下取出靴子，咬在嘴裡，把小尼姑馱起。小尼姑右膝藏在左腿後，被馱起來，左手搭在小和尚肩頭，右手高揚雲帚，打圈子，唱【菩提】第四次。在中間夾白一句：『有人來了！』小和尚『啊』的一張嘴，雙靴甩到上場角，急忙涉水，上岸，放下小尼姑，叫她：『你住在此處，待我去拿靴子來』。再過河，到河中心，回顧小尼姑，各羞笑。」[117]於是小和尚總共涉水三次。「涉水」意味從此岸渡到彼岸，佛家以有生有死的境界爲「此岸」；超脫生死，即涅槃的境界爲「彼岸」。《大智度論》十二：「以生死爲此岸，涅槃爲彼岸」[118]，從宗教秩序的角度，小和尚下山是從彼岸回到此岸，三次赤足涉過冰冷的河水，考驗和尚還俗成家的意志，經過三次涉水，他雖然累得喘息，唱「累鋤觔，正眞累鋤觔，一雙腳兒凍得冷冰冰。」聽得一旁尼姑嬌嗔的呼喚，卻也甘之如飴。最後和尚「雙手扒占（貼）肩，先洗右足，穿靴後洗左足，穿好靴走左與占（貼）對面，攙手。」合唱尾聲【清江引】：「纔好纔好方纔好，除下了僧伽帽，養起頭髮來，戴頂新郎帽，我和你做夫妻，管教同諧到老！」兩人合唱「除下了僧伽帽」時，尼姑丟棄拂塵，和尚取下佛珠，雙雙拋擲。直到過了河水，和尚才眞正完全跳脫佛門藩籬。佛珠作爲〈下山〉之砌末，貫穿整齣戲，並具有多重作用與象徵，和尚終於破繭而出。對身爲佛門子弟而言，和尚是徹底的失序。然而彼岸的信仰與儀式是宗教神聖的秩序，此岸七情流轉、出入生死又何嘗不也是世間平凡的秩序？和尚擺脫八字宿命的魔咒，凸顯個人主體意識的覺醒；拋擲佛珠的圈限，展現追尋生命自由與感情欲望的勇氣。對和尚而言，失序不是瓦解混亂，而是重整回歸。崑丑〈下山〉在逃離佛門清規的失序中隱藏著人性自由的秩序。

二、幻化瘋癡行者，彰顯天道公義之秩序——〈掃秦〉

〈下山〉始於民間獨立演出的折子，後被採入全本目連戲中；〈掃秦〉則是從全本戲中被摘選，成爲崑丑折子戲。〈掃秦〉的全本戲包括北曲元雜劇與南曲

117 華傳浩：〈談下山〉，頁139。

118 〔天竺〕龍樹菩薩造，姚秦三藏法師鳩摩羅什譯：《大智度論》，收入《大正新脩大藏經》（CBETA電子佛典V1.52普及版），第25冊，第1509號，頁0145。

臺灣大學學術期刊資料庫

明傳奇，情節鋪排具有神異性，主角非世間凡人，丑扮瘋和尚；演員裝扮怪誕滑稽，具有《史記．滑稽列傳》優孟衣冠之精神，更傳承中國唐代參軍戲、宋金雜劇院本小戲詼諧諷刺之特質。因此論述崑丑〈掃秦〉隱藏的秩序，就要從上述角度切入。

（一）情節神異、腳色改扮、北曲崑唱之變體

元刊本雜劇《地藏王證東窗事犯》[119]，關目大抵取材於江湖雜記[120]，演述岳飛奉帝王十二金牌班師回朝（楔子），回朝後披枷帶鎖在大理寺受審慘遭殺害（第一折）。秦檜心神不寧，夜有惡夢，到浙江杭州靈隱寺燒香。地藏菩薩化爲呆行者（行腳乞食的僧人），在寺中等待，以瘋言瘋語揭露秦太師東窗事犯（第二折）。秦檜回去後命虞侯何宗立去捉拿呆行者，只見署名「葉守一」留詩一首：「棄了袈裟別了參，不來塵世住心庵。二時齋粥無心戀，薄利虛名不意貪。性似白雲離嶺岫，心如孤月下寒潭。丞相問我歸何處？家住東南第一山。」何宗立至東南第一山，被賣卦先生引入地府陰司，「則見鬼吏牛頭慘霧間，見太師閣著淚訴艱難，交傳示夫人，子說道東窗事犯。」[121]岳飛鬼魂托夢宋高宗，訴說冤情（第三折）。何宗立「奉鈞命陷在酆都，一去二十載無音信」，回京後向新君宋孝宗回溯被帶到地獄的過程，以及見到太師在地獄的場景。最後地藏王隊子上場「斷出」，結束全劇（第四折）。

依照元雜劇體製規範，一本四折基本上皆由正末或正旦腳色扮演劇中一個人物主唱全劇；但可視劇情需要讓正末或正旦改扮其他人物。本劇有兩個楔子，一是開場楔子；一個是過場楔子（在第二、三折之間）。正末扮岳飛主唱開場楔子和第一、三折；正末扮何宗立主唱過場楔子和第四折；第二折正末改扮地藏神化身的呆行者，屬於改扮人物的末本雜劇。通常改扮人物的劇作，在起承轉合的情節鋪排上大多有重要轉折[122]。岳飛感嘆：「相持廝殺數千場，則落得披枷帶鎖，

119 〔元〕孔文卿：《地藏王證東窗事犯》（以下簡稱《東窗事犯》），收入徐沁君校點：《新校元刊雜劇三十種》（北京：中華書局，1980年），頁530-560。

120 羅錦堂：《現存元人雜劇本事考》（臺北：中國文化事業股份有限公司，1959年），頁246-248。

121 孔文卿：《東窗事犯．楔子》【仙呂．賞花時么篇】，《新校元刊雜劇三十種》，頁547。

122 李惠綿：〈關漢卿雜劇中的「改扮人物」〉，《戲曲新視野》（臺北：國家出版社，2008年），頁139-166。

臺灣大學學術期刊資料庫

枉了俺展土開疆」、「一個治家亡了家，一個安邦的喪了邦」「戰沙場幾個死，破敵軍幾處傷，兀的是功名紙半張！」當他將英雄淚滴在枷鎖上時，不禁悲唱：「仰面將高天問，英雄氣怨上蒼」、「逆天的天不交命亡，順天的禍從天降；逆天的神靈不報，順天的受災殃！」[123]這一段對天道公義的控訴，與《竇娥冤》一樣慷慨悲壯。岳飛成爲「負屈銜冤忠孝鬼」，誰能還他清白還他公義？劇作家發揮文學的正義，編撰地藏神化身呆行者，化名葉守一[124]，專候靈隱寺，譏諷秦檜。因著神異情節的鋪排，改變正末扮演的人物，並且主唱全套曲子，奠定後來崑丑〈掃秦〉唱作繁重的表演。當何宗立被引入地府時，呆行者本尊地藏王現身，讓何宗立親眼目睹太師地獄苦刑淒慘之狀，這些描繪在何宗立二十年後向新君稟告：

> 【倘秀才】恰道罷見太師鐵鎖沉枷在身，並無那玉女金童接引，則有一簇牛頭鬼吏狠。交秦檜，見微臣，普碌碌推出獄門。
>
> 【滾繡球】那陰司刑法別，比陰間官府狠。不想他苦懨懨痛遭危困，子因笑吟吟陷平人洗垢尋痕。磣可可皮肉開，血瀝瀝骨肉分，痛殺殺怎捱那三推六問，監押都是惡鬼獰神，說太師千般凌虐苦。[125]

佛教傳入中國以後，其因果報應、輪迴轉生之說與傳統的鬼神信仰相結合，使陰間的地獄之說產生巨大影響。地獄指陰間的大獄，名目之繁，刑罰之酷，遠遠超過人間的牢獄。因此，劇作家安排地藏王化身呆行者譏諷秦檜，只是消極意義，其積極目標是要展演秦檜地獄刑苦。對元雜劇的而言，改扮人物是一種體製規範的失序，但是因爲改扮人物得以扣緊本劇之題目正名：「岳樞密爲宋國除患，秦太師暗結勾反間。何宗立勾西山行者，地藏王證東窗事犯。」藉佛教教義，將神佛人物與神蹟性情節融合，就是完成文學正義，彰顯天道的公義秩序。

元刊本雜劇只存曲文而無賓白，崑丑〈掃秦〉雖以《東窗事犯》第二折爲主要文本，但其實還融入了明傳奇。以相同題材寫劇者，目前完整流傳的傳奇劇作有富春堂本《岳飛破虜東窗記》二卷[126]和汲古閣本《精忠記》。前者是從民間戲

123 孔文卿：《東窗事犯》，第一折，頁534-536。

124 「葉守一」是地藏王之法名，參見呂宗力、欒保群編：《中國民間諸神》（臺北：臺灣學生書局，1991年），下冊，頁572。

125 《東窗事犯》，第四折，頁553、554。

126 〔明〕無名氏：《岳飛破虜東窗記》，收入林侑蒔主編：《全明傳奇》（臺北：天一出版社，1983年）。又收入《古本戲曲叢刊初集》（上海市：商務印書館，1954年影印北京大學圖書館藏明富春堂刊本）。二者版本相同，本文依據《全明傳奇》。按：《東窗記》共

臺灣古籍學術期刊資料庫

文到文人傳奇的過渡形式，後者是已經成熟的傳奇形式[127]，改編自《東窗記》更爲完善[128]。題爲《精忠記》，必須強化岳飛「忠」的形象。35齣體製，以10齣的篇幅極力鋪排岳飛抗金立功；情節轉折點在第12齣〈班師〉，岳飛收伏金邦指日可待，不想朝廷准了和議，十二金牌命其班師回朝。岳飛深恐十年之功毀於一旦，不禁懷忠彈淚，唱「幾年汗馬身歷戰，天那！博不得功就名成姓字顯。」[129]本齣埋下岳飛慘遭殺害之伏筆，再用第13齣〈兆夢〉至第22齣〈同盡〉寫其功高受戮。劇作家心懷悲憫，運用兆夢情節試圖轉圜岳飛命運。先鋪陳其母夢見「忽然自入深山內，見一虎覓食，落在深澗裡，被強徒把他擒拿住，將他削爪敲牙損卻身上皮。」[130]又安排岳飛回京途中，訪金山寺故人道月長老，告知自己夢見「二犬爭言」，道長說：「呀！元帥！你是個讀書之人，豈不曉得二犬爭言，豈不是個『獄』字。」[131]公堂勘問，岳飛回答大理寺少卿周三畏（末扮）：

（生）大人在上，岳飛從幼便以「盡忠報國」四字銘刻於身上，請大人細驗。（開衣介，末看介）元來果有此四字。[132]

開衣看背的表演安排在岳飛受審之時，很有戲劇張力。「盡忠報國」四字深入膚裡，想必有錐心之痛，當這四個字銘刻在身時，猶如佛教削髮、基督教受洗，代表一種「儀式」的完成，象徵它成爲岳飛一生的生命信仰，這信仰與儀式不同於宗教的集體意識，是岳飛個人建構的道德力量，作爲他確定自我的「分類圖式」，也作爲他定義這個世界的「知識」。岳飛的道德知識架構了他的生命秩序，確定他觀察這個世界的方式。但是，知識型固然作爲他認識世界的框架，卻也限制了他的認識，因爲他只能以「盡忠報國」的思考方式去觀察世界，幾乎不可能想像是否還有其他可能的思考方式。換言之，他對自己的夢兆和長老的解夢，都視爲無稽之談，【駐雲飛】唱詞反駁長老：

我有濟世經邦，一點丹心托上蒼。雖有奸邪黨，怎把我精忠謗？嗏！勳業

40折，無齣目。

127 康保成：〈從《東窗事犯》到《東窗記》《精忠記》〉，《藝術百家》1990年第1期，頁75-80。

128 趙景深：〈所謂精忠記〉，《讀曲隨筆》（上海：上海文藝出版社，1999年），頁91-94。

129 〔明〕無名氏：《精忠記》，黃竹三、馮俊杰主編：《六十種曲評注》（長春：吉林人民出版社，2001年），第4冊，第12齣〈班師〉，頁73。

130 同前註，第13齣〈兆夢〉，頁78。

131 同前註，第14齣〈說偈〉，頁93。

132 同前註，第16齣〈掛冠〉，頁103。

臺灣大學學術期刊資料庫

世無雙，淨邊疆，裂土封侯，拜受君恩貺，圖像麒麟萬古揚。[133]

當「盡忠報國」猶如銅牆鐵壁成爲岳飛自我規範且牢不可破的道德秩序時，他實際的操作方式竟然是：「情願親寫書札，取我兩個孩兒來京，一同受罪，方全我父子忠孝名節。」[134]岳飛愚忠堪稱荒謬，固然反襯他藉著銘刻在身的儀式和盡忠報國的信仰，強烈地捍衛他的生命秩序，卻也凸顯他畢竟死在盡忠報國的框架之下。風波亭上，他想起道月長老臨行相贈一偈：「將軍此去莫心焦，爲見金牌恨怎消。滾滾風波須仔細，留心把舵要堅牢。」岳飛說：「我只道揚子江風波，誰想我父子死於風波亭上。」[135]

前言提及，分類圖式以及與之相應的各種象徵儀式，將各種範疇規範及其滲透著的權力關係，與日常生活所看、所說、所想等實踐活動融合，成爲一個人思考運轉的「基礎」。借用布赫迪厄社會學的核心概念，這就是「慣習」（habitus）。它是個人與集體之間的連接點，透過這個概念，可以解釋一個人在社會行動的邏輯，形成一個社會施爲者行動邏輯的特殊理論。慣習可說是社會秩序再生產的基礎[136]。對岳飛而言，「盡忠」的主詞是我（個體），「報國」是受詞（國家君王），「盡忠報國」是岳飛自幼形成的慣習，一直是他個人與國家君王之間的連接點，成爲岳飛一生的政治立場、哲學信仰、道德信念，形成岳飛個人的「生命風格」。被我們視爲愚忠的岳飛，修書「取我兩個孩兒來京，一同受罪，方全我父子忠孝名節」，凸顯他不僅用「盡忠報國」內化鞏固自己的規範價值，甚至以此作爲他絕對的、唯一的行動邏輯與思考運轉的基礎。

岳飛死後，母親自盡，妹妹墜井（第26齣）。以歷史素材與民間傳說組織的歷史劇，居然在此轉入神佛情節人物，第27齣〈應眞〉出現能應呼眞道的地藏王，奉如來佛之旨，化爲風魔和尚到靈隱寺譏刺秦檜；第28齣〈誅心〉就是所謂〈掃秦〉。秦檜自靈隱寺歸途中，馬兒不行，又逢岳少保副將施全行刺，受到驚嚇（第30齣〈行刺〉）。回府後精神恍惚，常見岳飛父子前來索命；最後如見鬼卒，氣絕而亡（第33齣〈同斃〉）。《精忠記》並未如雜劇《東窗事犯》安排地獄苦刑的說唱，而以秦檜夫婦疑心生暗鬼，死於心神崩潰，非常符合〈誅心〉的

133 同前註，第14齣〈說偈〉，頁93。
134 同前註，第18齣〈嚴刑〉，頁115。
135 同前註，第22齣〈同盡〉，頁136。
136 以上參考〔法〕朋尼維茲（Patrice Bonnewitz）著，孫智綺譯：《布赫迪厄社會學的第一課》（臺北：麥田出版股份有限公司，2002年），頁98-108。

臺灣大學學術期刊資料庫

題旨。

地藏王幻化風和尚前後出場，劇作家分配的腳色不同。《東窗記》第29折先安排末扮地藏王遵奉佛旨化作風行者揭露秦檜罪行；第30折以過場鋪陳秦檜夜夢驚怕，有些悔意；第31折相當於〈誅心〉，因爲這一齣有末扮五戒和尚，丑扮長老，改由外扮風和尚。《精忠記．應眞》「外」扮行者；〈誅心〉已有丑扮長老，淨扮秦檜，故直接俗稱「風」，並未給予腳色專稱。明傳奇劇作分配劇中人物的腳色行當，往往會從劇團演員上場爲考量。按理而言，地藏王與風和尚可以由同一位腳色充任，雖然明傳奇並無元雜劇的改扮人物，但是劇作家分配地藏王與風和尚不同的腳色稱呼，意味這兩個劇中人物在唱念表演是有區別的。《東窗記》和《精忠記》的地藏王化身爲風和尚，都出現了「腳色」改扮「劇中人物」。

失序的朝廷王法，失序的殘暴人性，猶如天羅地網，層層網住一片丹心照汗青的忠臣，即使正直無偏的周三畏少卿在公堂上驚見岳飛身刻「盡忠報國」四字，也只能掛冠而去。當無人能爲生於秩序、死於秩序的岳飛討回公義時，只有求之神佛了。《精忠記》以其傳奇長篇體製，有更多齣目著墨其實踐一生的眞理信仰與道德典範，因此，神異情節與腳色改扮的變體，更能深刻反映〈誅心〉隱藏的秩序。

屬於傳奇的《精忠記》可用南北合套或北套，但〈誅心〉運用南套。基於傳奇各色可任唱的體製，〈誅心〉先讓長老唱【光光乍】，接著讓秦檜唱【出隊子】，這支曲牌曲文後被崑劇〈掃秦〉汲取（詳下文）。以下十二支曲牌全是風和尚獨唱，秦檜只是問話，風和尚幾乎獨唱整套南曲，對於扮飾風和尚的演員也是唱作繁重。明代戲曲選本大多摘選這一齣，或可從其中看出一些現象。嘉靖三十二年（1553）《風月錦囊》摘選《東窗記》，並未標注齣目，淨扮風和尚[137]。萬曆二十四年（1596）《群音類選》「諸腔類」選錄《東窗記》，題爲〈風和尚罵秦檜〉[138]，外扮葉守一（風和尚）。對照曲白，這兩本都是摘選《岳飛破虜東窗記》第三十一折風和尚罵秦關目[139]，則《東窗記》應寫於嘉靖三十二

137 選錄《摘匯奇妙全家錦續編東窗記》折子，見孫崇濤、黃仕忠箋校：《風月錦囊箋校》，頁716-721。

138 胡文煥：《群音類選．諸腔類》，卷2，頁1582-1589。

139 孫崇濤：《風月錦囊考釋》，理清從戲文到傳奇演進的大致軌迹：《東窗事犯》→《東窗記》→《精忠記》。頁122。

臺灣大學學術期刊資料庫

年之前，當時以弋陽、青陽諸腔演唱。清代《樂府歌舞臺》選錄《精忠記》，包括〈臨凡〉、〈掃奸〉、〈祭主〉、〈行刺〉[140]，與今所見《精忠記》齣目接近，有目無文，或可推測《精忠記》寫於萬曆以後至明末之間。從書題「時尚青崑合選」，應是崑腔或青陽腔的本子；如果其中〈掃奸〉以崑腔演唱，應該會流傳到崑丑〈掃秦〉，事實不然。筆者檢閱相關文獻，驚喜看到明天啓四年（1624）《新鐫出像點板北調萬壑清音》，收錄《精忠記．瘋魔化奸》[141]，曲白俱全，除了將新撰【鮑老兒】取代【朝天子】，又濃縮【耍孩兒】三支爲一支，其餘竟與元刊本《東窗事犯》聯套曲牌曲文幾乎相近，茲舉一曲對照：

> 【中呂．粉蝶兒】休笑我垢面風痴，恁參不透我本心主意。子爲世人愚不解禪機，鬅鬙著短頭髮，挎著個破執袋，就裡敢包羅天地。我將這吹火筒恰離了香積，我泄天機故臨凡世。（《東窗事犯》）[142]
>
> 【中呂．粉蝶兒】你休笑我垢面風痴，你可也參不透本心的主意。則爲你世人痴，不解我的禪機，（僧）這和尚髮鬅鬆，（風）你休笑我髮鬅鬆，（僧）掛這箇破執袋怎麼？（風）掛著個破執袋，我這裡面到包藏著個天地。（僧）拿著個火筒怎麼？（風）拿著個吹火筒恰離了香積，他那裡知道我是地藏王也。我今日故泄漏在這污臨凡世。（《萬壑清音．瘋魔化奸》）[143]

〈瘋魔化奸〉改動後的曲文，意義仍與《東窗事犯》非常相近，而且齊微韻腳「痴、意、痴、機、地、積、世」皆同；曲中夾白更可以使上下曲文連貫。對照各支曲文雖仍有若干字差異，但這是戲曲選本共有現象，增添之處更可見經過文人或伶人增飾。〈北調萬壑清音凡例〉曰：「曲盛於元，而北曲尤元人之長技，今則元人所作多不選入，大都取我國朝名家最善者輯而刻之，使後世亦知國朝文人之盛，不徒僅以制義已也。」[144]檢閱選集中大多是明傳奇中使用北套者，如《寶劍記．夜奔梁山》、《還魂記．冥判還魂》等；也有明雜劇《西遊記．諸

---

140 〔清〕無名氏編：《新鐫南北時尚青崑合選樂府歌舞臺．目錄》（臺北：臺灣學生書局，1987年，《善本戲曲叢刊》第4輯影印清代書林鄭元美刊本），頁3-4。

141 〔明〕止雲居士編，白雪山人校：《新鐫出像點板北調萬壑清音》（臺北：臺灣學生書局，1987年，《善本戲曲叢刊》第4輯影印京都大學人文科學研究所抄本），卷6，總頁459-473。按：止雲居士《萬壑清音．題詞》署年甲子（天啓四年，1624）夏日。

142 孔文卿：《東窗事犯》，頁540。

143 《萬壑清音》，總頁460-461。

144 同前註，總頁25。

臺灣大學學術期刊資料庫

侯餞別》、《太和記．席上題春》等；甚至有幾齣元雜劇。〈凡例〉曰：「北曲吳興臧先生有元人百種之刻，已專美於前矣。茲所選者悉不敢蹈襲，然其中若一卷《漁樵閒話》四折，則又大同而小異，若〈拷問承玉〉略稍相同，餘皆迥別矣。」[145]對照《萬壑清音》目錄，《漁樵閒話》四折指《負薪記》（即《漁樵記》）；〈拷問承玉〉出自《粧盒記》（即《金水橋陳琳抱粧盒》第4折）；另外《西廂記》兩齣〈惠明帶書〉、〈草橋驚夢〉與今本流傳聯套曲白相近[146]；至於《三國志》未見著錄[147]，選錄〈單刀赴會〉與關漢卿《關大王獨赴單刀會》第四折相近。誠如〈凡例〉所云，選錄北套大都是明代名家傳奇，但所謂「元人所作多不選入」並非絕不選入。這樣看來，《萬壑清音．瘋魔化奸》就是根據元雜劇《東窗事犯》第二折增補潤飾的，題爲《精忠記》乃誤記爲明傳奇，如同誤記〈單刀赴會〉爲《三國志》。如果這樣判斷可以言之成理，則〈瘋魔化奸〉不僅彌補元刊本有曲無白，可以斷定就是崑劇〈掃秦〉的「近親」。《萬壑清音》反映另一個重要的意義是北曲崑唱的現象，沈寵綏（？-約1645）《度曲須知．曲運隆衰》曰：

> 至如「絃索」曲者，俗固呼爲「北調」，然腔嫌嬝娜，字涉土音，則名北而曲不眞北也。年來業經釐剔，顧亦以字清腔逕之故。漸近水磨，轉無北氣，則字北而曲豈盡北哉。……夫然，則北劇遺音，有未盡消亡者，疑尚留於優者之口，蓋南詞中每帶北調一折，如〈林沖投泊〉、〈蕭相追賢〉、〈虬髯下海〉、〈子胥自刎〉之類，其詞皆北，當時新聲初改，古格猶存，南曲則演南腔，北曲固仍北調，口口相傳，燈燈遞續，勝國元聲，依然嫡派。[148]

沈寵綏陳述吳人唱弦索調時，往往腔嫌嬝娜，用吳語方言唱北曲，名北而曲不眞北，這就是「北曲崑唱」造成的現象。雖然以水磨調唱北曲，使其「漸近水磨，轉無北氣」，幸好北劇遺音尚留於劇場優伶之口，新聲初改，古格猶存。因此明

145 同前註，總頁28-29。

146 《萬壑清音》選錄〈惠明帶書〉，將《西廂記》第二本《崔鶯鶯夜聽琴》第一折【六么序】與下一段過場楔子融合爲一齣，曲文賓白大致與王實甫《西廂記》相同。同前註，總頁169-180。

147 莊一拂：《古典戲曲存目彙考》（上海：上海古籍出版社，1982年），《三國志》條曰：「此戲未見著錄。……《納書楹曲譜補遺》中收有《三國志》傳奇，未詳作者與時代」，頁1486。

148 〔明〕沈寵綏：《度曲須知》，《中國古典戲曲論著集成》，第5冊，頁198-199。

臺灣大學學術期刊資料庫

傳奇中凡使用北套者，「南曲則演南腔，北曲固仍北調」。《北調萬壑清音》大多選錄明傳奇中北套，兼收元明北曲雜劇，應是北調盛行的選集作品，從而證明〈瘋魔化奸〉是崑唱北曲，對崑曲臺本應有相當程度的影響。乾隆四十二年《綴白裘》選錄〈掃秦〉[149]，開場融入《精忠記》秦檜所唱【出隊子】：「三公之位。三公之位。自小登科占上魁。只因前日殺岳飛。使我心中如醉癡。靈隱寺修齋懺悔。」[150]王季烈云：「此曲由《精忠記》南曲移於此，以作上場之用，於律尚合，仍之。」[151]從【粉蝶兒】至以下【尾聲】聯套曲文，以及風和尚分別與長老、秦檜的對白，幾乎汲取〈瘋魔化奸〉[152]。從明末到清乾隆年間，〈掃秦〉經過表演藝術的錘鍊，崑劇〈掃秦〉舞臺本正式定型。乾隆五十七年（1792）《納書楹曲譜》刊印〈掃秦〉工尺譜，有曲無白[153]。王季烈《集成曲譜》[154]和俞振飛《振飛曲譜》[155]曲白俱全，劇目皆題《東窗事犯》，就是崑劇演出本了[156]。由此看來，《綴白裘》沿用崑唱〈瘋魔化奸〉北套，應比弋陽諸腔唱南套〈風和尚罵秦檜〉或青崑腔唱南套〈掃奸〉，更能體現慷慨勁切的聲情與詞情；同時《綴白裘》首次由丑扮瘋和尚，也有了合於靈魂人物的腳色行當，而成爲崑丑五毒戲之一。隨著戲曲史的發展，〈掃秦〉文本在演變中關於神蹟情節、腳色改扮、北曲崑唱的變異，蘊含一種隱藏的秩序。

（二）隱藏在怪誕諷刺的秩序

「怪誕」的基本定義就是不協調，也是既滑稽又可怖的不調和感。「諷刺」作品往往具備明確的抨擊目標與嘲諷的對象，帶有濃重的道德教訓意味。既然著重道德教化，故以儆惡懲奸爲目標；其作用或價值就是喚醒人們的道德良知，繼

149 錢德蒼編選，汪協如點校：《綴白裘新集合編．掃秦》，第5集，總頁1983-1997。

150 無名氏：《精忠記》，第28齣〈誅心〉，頁156。

151 王季烈：《集成曲譜》（臺北：學藝出版社，1981年），第1冊，眉批，頁121。

152 趙景深〈所謂精忠記〉考述〈掃秦〉由孔文卿雜劇《東窗事犯》第2折、無名氏南戲《岳飛破虜東窗記》第31折、用禮（或周禮）改本《精忠記》第29齣〈告奠〉（筆者按：應是〈誅心〉）雜揉而成，按：趙氏未提及《萬壑清音．瘋魔化奸》與〈掃秦〉之關係，本文考述或可補充。

153 葉堂：《納書楹曲譜》，卷2，總頁313-322。

154 王季烈、劉富樑：《集成曲譜》，第1冊，頁121-136。

155 上海崑劇團編：《振飛曲譜》（上海：上海音樂出版社，2002年），頁41-52。

156 《綴白裘》、《集成曲譜》大同小異；《振飛曲譜》是上海崑劇團整編的本子，又有刪簡。爲了分析〈掃秦〉的怪誕諷刺藝術，故以完整的《集成曲譜》爲依據。

臺灣大學學術期刊資料庫

而洗心革面，收到自新的效果，得以淨化滌清人類的靈魂。正因爲諷刺之作常常揭露社會黑暗、表現人性的醜陋，因而亦與怪誕作品一樣，同屬「反崇高」的文類。諷刺家往往利用怪誕手法表達作品的諷刺性及道德教訓。文學作品中，怪誕可被視爲諷刺的一種手法，二者結合就是「怪誕諷刺」的藝術。怪誕的世界是異於常規的陌生世界，「異於常規」就是「反常」，顧名思義就是違反一般正常的準則，它往往與一般正常的準則產生嚴重的衝突。怪誕的反常可分爲「肉體上的反常」與「精神上的反常」，前者多指違反自然的「變形」；後者指怪誕作品中經常表現精神異常的狀態[157]。以下將運用怪誕諷刺的理論詮釋崑丑〈掃秦〉隱藏的秩序。

〈掃秦〉運用一個形貌舉止怪誕不羈的瘋和尚，對秦檜諷刺笑罵，成爲一折典型的「怪誕諷刺」戲。借用身體變形理論解釋怪誕人物——瘋和尚。瘋和尚從佛教人物地藏王菩薩化身而來，屬於「由異類變人」類型。佛教體系中，小乘佛教以追求自身解脫爲主旨，最終修成阿羅漢果，只能運載少數人到達彼岸。大乘佛教則宣稱要能運載無量衆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，普渡衆生。故大乘至高無上是佛，其次是菩薩，然後才是羅漢。即使尚不能達到成佛境界，至少也得修成菩薩，做個佛的候補接班人。地藏王是最後加入的四大菩薩之一，其大願是普度地獄中所有罪鬼，道場在安徽省青陽縣的九華山。據《地藏本願經》記載，釋迦佛召地藏大士，令其永爲幽明教主，使世人有親者，皆得報本薦親，共登極樂世界。地藏王受此重託，遂於佛前立下誓願：一定度盡六道（地獄道、餓鬼道、畜生道、修羅道、人道、天道）衆生，令其完全解脫，自身方成佛道。他的形象是圓頂之狀，結跏趺坐，右手持錫杖，象徵愛護衆生、戒修精嚴；左手持如意寶珠，象徵要使衆生的願望得到滿足。現身人天地獄之中，救衆生於苦難[158]。

地藏王具備的特異能力與智慧修爲，可以在劇中化身爲凡僧，點破世人的愚癡，他一上場乾念的【偈】語昭然若揭：「你好癡！趲金銀，打首飾，與你妻。自己死後四塊板兒一領蓆，這便是落得的。」地藏王剎那瞬變乃是基於一種使命，唯有他才能具有「全知」的視角，了然秦檜一切罪行。可是如果變形化身爲一個正常的僧人，焉能有此膽量對當朝宰相嬉笑怒罵？因此必須讓他是一個精神

[157] 劉燕萍：《怪誕與諷刺——明清通俗小說詮釋》（上海：學林出版社，2003年），頁2，6-7，15-16，38-41。

[158] 馬書田：《華夏諸神．地藏》（北京：燕山出版社，1990年），頁476-481。

臺灣大學學術期刊資料庫

異常的瘋僧，「在精神病人身上……，猶如有一種非人世的力量。一個異類或非人類的靈魂，進入了人類的靈魂之內，瘋狂亦是怪誕的經驗。瘋子所表現的稀奇古怪、有悖常理、偏離常規標準的反常思想及行徑，往往令人產生既恐懼又滑稽之感。」[159]因此和尚的形貌是垢面瘋癡，鬢髮蓬鬆，身上掛著破織袋，手上拿著吹火筒和箕帚。其形貌裝扮，取材自南宋有名的「瘋僧」，又叫「風波和尚」。他赤腳行走，手揮拂塵，左肋下夾著一把掃帚。而這位風波和尚就是以「瘋僧掃秦」的佳話而流傳於世，《西湖古今佳話》記述瘋僧諷詈之後，狂笑曰：「愚矣哉！尚不悟耶？然悔不及矣！」言訖，以所執敝帚掃秦檜之面，揚長而去，瞬息不見[160]。將瘋僧塑造爲精神異常的怪誕形象，使其身心完全呈現一種失序的狀態，方能恢恢乎，其游刃有餘。

變形化身的瘋僧，身心失序的瘋僧，不會看經懺的瘋僧，其背後要展演的是以機智或幽默體現諷刺的技巧；而以秦檜爲譏諷對象，就是這齣戲的核心，也是隱藏的秩序之所在。如同尼姑〈思凡〉手中的拂塵，和尚〈下山〉的佛珠，〈掃秦〉的隨身砌末也與身段表演融合，並延伸出豐富的意象。《崑劇穿戴》記述：

> 瘋僧：（小面）頭戴大蓬頭，身穿黑快衣，加僧坎，腰束黃宮絛，黑彩褲，蒲鞋，左手拿火筒，右手拿掃帚（註：宮絛鬚頭塞在帶內）。[161]

相對於〈下山〉俊扮的丑腳，此人堪稱是其貌不揚的怪丑。瘋僧出場，師父問：「掛著這織袋何用？袋內甚麼東西？」瘋僧回答：「掛著這破織袋，這裡面倒包，包藏著天地。」（見前引【中呂・粉蝶兒】）不愧是地藏王菩薩，名字取自《地藏十論經》：「安忍不動猶如大地，靜慮深密猶如地藏。」前句之「地」字和後句之「藏」字。地指大地，藏指儲藏、存有，如大地一般蘊藏有無量善根種子之意。瘋僧的回答竟然也有禪機，原來行路世間不在於背掛一個破織袋，而在於袋內安裝天地乾坤，地藏王其名其人果然包藏著天地。至於掃帚、火筒兩種實用的生活器具，與秦檜對之間，更充分發揮豐富的意象：

> （淨）你手中拿的甚麼東西？（丑）是箕帚。（淨）要他何用？（丑）昔日邊上掃塵煙，今日在佛殿掃奸臣。（淨）那呢？（丑）是火筒。（淨）又要他何用？（丑）要他私通外國。（淨）何不放下來？（丑）放不得。（淨）爲何？（丑）放下來，他就要弄權哩。（淨）我是君子人。（丑）咳，

159 劉燕萍：《怪誕與諷刺——明清通俗小說詮釋》，頁23-24。
160 馬書田：《華夏諸神・瘋僧》，引用《西湖古今佳話》，頁505。
161 曾長生口述：《崑劇穿戴》，第2集，頁106。

臺灣大學學術期刊資料庫

【紅繡鞋】君子人只怕當權倚勢。俺待說著呵，害得他一家兒恰便似煙滅灰飛。恁待要節外生枝，可便落甚麼便宜。俺爲甚不在恁那廚房中放，常則在我這手中持？阿呀！火筒兒吓，這其間引狼煙，傾了他的社稷！[162]

只會打掃法堂的瘋僧，近可以掃淨法堂灰塵，遠可以掃邊上煙塵，但何嘗掃得盡貪權誤國、殺害忠良的奸臣？合該在香積僧廚使用的火筒，瘋僧一出場就預告：「今日個洩天機，故臨來這凡世。」此處借用火筒洩漏秦檜通敵弄權引入狼煙，導致岳飛一家灰飛煙滅的天機。

崑丑的表演往往有非常濃厚的舞蹈性，文丑比手畫腳，武丑躥跳蹦縱，一舉一動不能用大尺寸，身段動作基本技巧是「動作小，小動作」。動作尺寸小的特點是「縮手蹲腳」：雙手縮在腋側，靠近身軀；蹲腳，一足彎曲在前，膝蓋拱起，一足在後，也要微彎，雙腳踏丁字步。可是〈掃秦〉的表演，手中可不是一把崑丑慣用的小扇子，雙手各持的是長約三尺的掃帚和火筒，演員必須大動作的揮舞，掃帚和火筒各自與頭部、肩膀、手臂、背部、大腿交錯擺動，從不同角度部位耍弄不同的姿式；時而翻躍到香案，時而滾跳到靠背方椅上，時而滑滾到地面；不時地還要對準秦檜又掃又吹，輕侮戲弄，如假似眞，怪誕可笑。看似亂無章法，手舞足蹈之間其實井然有序[163]。掃帚與火筒弄砌末的表演揮舞與其延伸的意象，堪稱是〈掃秦〉的神髓。

一個骯髒齷齪、身分卑微的瘋僧，如何得到官高權重的當朝宰相召見？秦檜拈香後，各處隨喜，看到香積廚壁上有詩一首：「縛虎容易縱虎難，無言終日倚欄杆。男兒兩眼悽惶淚，流入襟懷透膽寒。」這是秦檜與夫人在東窗下所做，何人寫在此？〈掃秦〉一開始就佈置戲劇懸疑：

（淨）我且問你，這壁上的詩可是你寫的？（丑）是你做的，是我寫的。（淨）爲何「膽」字能小？（丑）我的膽小出了家，你的膽大就弄出事來哩！

地藏王化身而來的瘋僧，是個全知，因此借秦檜夫妻於東窗所做之詩題於壁上，

162 王季烈：《集成曲譜・掃秦》，頁129-130。按：《綴白裘》刪去箕帚對話，失去「掃」秦之旨。

163 陶波主演〈掃秦〉，據浙江崑劇團演出：《幽蘭飄香・傳世盛秀》（杭州：浙江文藝音像出版社，未署出版年月）。范繼信主演之〈掃秦〉，據江蘇崑劇團演出：《秣陵蘭薰・秣陵蘭蘊》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2002年）。按：這兩個演出本更爲精簡，可惜都沒能搬演〈掃秦〉全本。對照之下，陶波表演更能見其舞弄掃帚與火筒之身段，工夫精湛。本段據此演出本分析。

臺灣大學學術期刊資料庫

引起秦檜驚疑，並且特意將「膽」字寫小，回應「我的膽小出了家，你的膽大就弄出事來」。上文提及，〈掃秦〉是借用怪誕手法表達諷刺意義及道德教訓，因此劇中發揮韻文學「諷刺體」的語言藝術。諷刺體「係託詠物爲題，暗中諷刺某人或某事。人物或爲一時權奸，事理或關乎國政，詠物寓意，吐其喉鯁，寄慨抒懷，言者庶幾無罪，聞者或可足戒之用」[164]。劇中瘋僧題詩，就是諷刺體的手法：

> （淨）和尚，你平日可有功？（丑）有功的多被你殺了。（淨）功課！（丑）有。（淨）在那裡？（丑）在這袋內。（淨）取。（外）吓！（丑）取去。（外）功課有了。（淨）爲何能縐？（丑）在蠟丸內拿出來的，怎麼不縐？（淨）久聞丞相理乾坤，占斷朝綱第一人。都領羣臣朝北闕，堂中埋沒老元勳。閉門殺害忠良將，塞上欺君枉萬民。賢相一心歸正道，路上行人口。□！怎麼詩不全？（丑）若遇施全，你就該死了！（淨）左右，若遇施全，與我拿下！（丑）還有。（淨）在那裡？（丑）橫看去。（淨）詩怎麼橫看？（丑）你的事怎麼橫行呢？（淨）□！久占都堂，閉塞賢路。唗！你敢侮弄我朝中的宰職麼？

從「有功」繫聯秦檜殺功臣，又從袋內的「功課」繫聯蠟書通敵事件[165]，繼而送上這首「諷刺體」的詩作，既融入藏頭詩「久占都堂，閉塞賢路」的語言藝術，又故作不完整詩作，諧音「屍不全」，隱含岳少保副將施全行刺情節。陶波演出〈掃秦〉，對這段題詩情節有獨特的表演設計。瘋僧受命以「秦檜」爲題作詩一首，演員坐在舞臺正中央，掃帚插在背上，雙腳交叉跪地，寫字板半斜倚靠大腿，寫下五言詩句：「遺男爲人奸，臭名天地間。萬民淒枉淚，年年哭皇天。」瘋僧云：「此乃藏頭詩一首，紙背橫看去。」當長老將紙背面對觀衆時，這才恍然大悟，演員是用左手寫反字。運用反其道的手法，固然可以展現演員書法題詩的功力，更可映襯瘋僧異常怪誕的行止；而將寄託譏刺之意於藏頭詩，可說是從演員的表演藝術彰顯隱藏秩序的涵義[166]。

這齣戲處處可見瘋僧的伶牙俐齒，尤其面對秦檜的輕鄙嘲笑的反唇相譏，更

---

164 張敬：〈曲詞中俳優體例證之探索〉，《清徽學術論文集》（臺北：華正書局，1993年），頁729。

165 此處融入《精忠記》第11齣〈蠟書〉情節，兀朮四太子哈迷赤奉命打扮南朝服飾，將通敵密信藏在蠟丸，送至秦檜手中，遂與夫人王氏設計，欲以十二道金牌將岳飛父子召回加以殺害。頁66-67。

166 陶波表演時運用「雙反寫」技巧及其涵義，感謝會議討論人王安祈教授賜教。

臺灣大學學術期刊資料庫

是恣意酣暢。瘋僧被喚來拜見時，秦檜說：「我道怎麼樣一個瘋僧，原來是個腌臢和尚。」瘋僧答：「我道怎麼樣一個丞相，原來是個奸臣秦檜！」唱道：「休笑俺汙穢，我這肚皮中倒乾淨似你的」、「休笑俺瘋魔和尚會嘴恁，可也乾淨似你堂食」。秦檜有意誘引瘋僧到冷泉亭上講話，瘋僧說：「到風波亭上好行事哩！」秦檜問他有何本事，瘋僧答：「我會呼風喚雨。」又借一陣驟風比擬秦檜連發十二道金牌，藉一陣大雨比擬這是「屈殺了岳家父子天垂淚」。機鋒的語言，展現「雖大人則藐之」的氣勢，滑稽精神可謂淋漓盡致。這些間接性的諷刺比直接性的痛罵更引人入勝，意在言外，因而增加戲劇深度，也增加讀者閱讀、觀眾欣賞的樂趣。〈掃秦〉最後照應瘋僧的題詩，秦檜問：「方纔這八句詩如何解？」瘋僧唱：

> 【煞尾】做一個啞謎兒與恁猜。（淨）橫頭上八個字。（丑）橫頭上八個字，做一張悶弓兒在你那心上射。有一日東窗事犯，纔知我這西來意。那時節搥著胸跌著脚，嗬！秦檜！恁可也慢慢的悔！

瘋僧唱完打滾下場，留下秦檜吊場：「阿呀！到被這瘋僧一番言語，說得毛骨悚然，回去與夫人商議便了。」可想見其冷汗直流、驚嚇不已的神態。做一張悶弓射在秦檜心上，遠比活捉入獄更具心理震撼；難怪《精忠記》以〈誅心〉爲齣目；然則「誅心」二字又過於單刀直入，「掃秦」二字更貼切丑腳行當及其身段表演。

獨唱一套北曲，加上機趣橫生賓白以及砌末舞弄，唱念做打之繁重，使〈掃秦〉成爲崑丑五毒戲。這是一齣揉合怪誕與諷刺的文本與表演，劇中利用滑稽與恐怖等不協調，結合反常的身體變形與精神異常等元素，表達諷刺旨趣，刻畫人性的陰暗與醜惡，運用心理意識的譴責，詮釋淋漓盡致的滑稽精神。

結語

〈下山〉、〈掃秦〉兩齣崑丑累功戲，主角人物都是和尚，一個是從山上載奔下山，屬於同度空間的移轉；一個是從神界降臨凡世，屬於異度空間的越界。從佛教集體意識的角度，一個不守清規背義私逃，一個不看經懺行爲怪誕，兩個僧侶都悖離佛門的規範秩序。然而，小和尚追尋人性自由之秩序，瘋僧彰顯天道公義之秩序，可謂在顯性的失序中體現隱藏的秩序。和尚完成「小我」，還俗娶妻回歸人倫；瘋僧成就「大我」，替天行道掃蕩奸臣，都是社會建構的習慣義務

臺灣大學學術期刊資料庫

與道德實體。〈下山〉隱藏的秩序固然小，卻貼近人性；〈掃秦〉隱藏的秩序固然大，卻邈然絕俗。意味不論在虛擬的戲曲世界或實際的現實社會，追尋人性自由之秩序容易達成，彰顯天道公義之秩序渺茫難逮。透過這樣的觀照，凸顯社會道德的沉淪與人間公義的失序。儘管如此，〈掃秦〉的表演依然大快人心，戲曲作家實踐文學正義安頓了人心。

試圖從隱藏的秩序論述兩齣崑丑累功戲時，原本只想從折子戲的臺本義涵與表演藝術進行分析，但是一路探索，猶如發現別有洞天的桃花源。首先，關於戲曲文本中的秩序與失序。「雙下山」折子／全本的關係，當其以折子獨立演出時，被視爲合乎人性情欲的意義；當其放在全本目連戲主題結構下，卻被視爲貪淫墮落打入地獄，呈現秩序與失序的對照。〈掃秦〉摘選自元雜劇和明傳奇全本戲，故其隱藏之秩序，必須要從全本情節結構的轉折進行探討。元雜劇四折體製，第一折演述岳飛回朝後披枷帶鎖在大理寺受審慘遭殺害關目，接續第二折地藏神化身呆行者，專候靈隱寺，譏諷秦檜，神異情節的轉折乃是藉佛教教義，將神佛人物與神蹟情節融合，完成文學正義，彰顯天道的公義秩序。相同題材改編爲明傳奇《東窗記》、《精忠記》，以三分之二篇幅鋪排岳飛抗金立功及其功高受戮。因傳奇長篇體製，有更多齣目著墨其實踐一生的眞理信仰與道德典範。失序的朝廷王法，失序的殘暴人性，猶如天羅地網，層層網住一片丹心照汗青的忠臣。當無人能爲生於秩序、死於秩序的岳飛討回公義時，只有求之神佛，因此插入神異情節〈誅心〉，其所隱藏的秩序昭然若揭。

其次，關於聲腔演唱。雙下山來自民間，最早刊刻於嘉靖三十二年（1553），文本隨著南戲弋陽諸腔發展而有演變，直到清代康熙末期（1711），〈思凡〉才改由崑腔演唱。崑曲臺本《綴白裘》和工尺譜《太古傳宗．弦索調時劇新譜》、《納書楹曲譜》之刊刻，終於「崑化」定型。然而，雙下山並未因崑腔而雅化，加之「南無阿彌陀佛」的重複旋律，不論是音樂或表演，仍然具有濃厚地方腔調之韻味。也許隱藏在崑曲〈思凡〉、〈下山〉之後的腔調，還保留某種突破既定格式自由行腔的旋律，才能讓坦率奔放的僧尼酣暢淋漓的說唱。至於〈掃秦〉，北曲雜劇音樂不存，改本傳奇用當時南戲諸腔演唱。明天啓四年（1624）《新鐫出像點板北調萬壑清音》收錄《精忠記．瘋魔化奸》，曲白俱全，十分之八九竟與元刊本《東窗事犯》聯套曲牌曲文幾乎相近。《北調萬壑清音》反映明末北曲崑唱的戲曲現象，《綴白裘》沿用崑唱〈瘋魔化奸〉北套，應比弋陽諸腔唱南套〈風和尚罵秦檜〉或青崑腔唱南套〈掃奸〉，更能體現慷慨勁

臺灣大學學術期刊資料庫

切的聲情與詞情。從隱藏秩序角度解釋〈下山〉與〈掃秦〉的聲腔，也具有觀照的意義。

其三，關於腳色扮演。明代萬曆以後的選本，〈下山〉皆以小生扮或淨扮，直到明末清初《醉怡情》弋陽腔〈僧尼會〉才出現丑扮；但尼姑上場之後，又變成淨扮。一般都是在〈下山〉或〈僧尼會〉才有僧尼對戲，但是清順治十八年（1661）《萬錦清音．尼姑下山》不同於諸本，出現丑扮和尚上場情挑尼姑情節。到了清代，以京腔演唱的《勸善金科》始終以丑扮，而所有崑曲臺本、工尺譜、身段譜都是丑扮或付扮。元雜劇第二折正末改扮地藏王化身的呆行者，主唱一折；明傳奇或戲曲選本大抵以外（末）扮、淨扮，或直接稱「風」代表風和尚。直到《綴白裘》崑曲臺本首次由丑扮瘋和尚，其後工尺譜亦然。〈下山〉、〈掃秦〉各自隨著折子／全本或雜劇／傳奇的交錯發展，扮演人物的「腳色」名稱各有差異，最後都在崑曲才有合於靈魂人物的腳色行當，而成爲崑丑五毒戲。丑腳行當符合人物塑造，在〈下山〉發揮喜劇情調，在〈掃秦〉展現滑稽精神與怪誕風格，也蘊含一種隱藏的秩序。

本文借用西方社會學規範與失範的思想、分類圖式、慣習等理論，以及怪誕諷刺美學，討論兩齣崑丑累功戲，或能更深層剖析折子／全本及其表演藝術所蘊藏的秩序，其中含括聲腔演唱和腳色扮演，或亦能使隱藏秩序的視角，呈現多元的觀照。於是崑丑「五毒戲」不僅可從人物模擬五種毒物的表演形象而論，也不僅可從唱念和表演身段繁重而論，更能從隱藏秩序的視角豐富其涵義。

臺灣大學學術期刊資料庫

從隱藏的秩序論述崑劇〈下山〉〈掃秦〉

李惠綿

崑劇小丑有五折重頭做功戲，稱之「五毒戲」，因人物表演形象模擬五種毒物而取名，包括：《連環記．問探》的探子，動作和造型猶如蜈蚣形象；《雁翎甲．盜甲》的時遷，登高上樑，猶如壁虎上房；《孽海記．下山》的小和尚，出場時半蹲著腿，半伸著臂，跳躍而出，像隻蛤蟆；《義俠記．別兄》的武大郎，走矮步，雙肘不離胸腋，不許伸動臂膀上半部，手緊縮一團，酷似蜘蛛腳；《金鎖記．羊肚》的張母，誤食毒湯，臨死前張口吐舌，兩眼發直，翻轉屈伸，盤旋攪動，使用許多蛇行動作。五毒戲另有一說，不含〈別兄〉與〈羊肚〉，加入〈茶訪〉、〈掃秦〉，因唱念和表演身段之繁重，極言串演之難。五毒戲繁重難演，實際上已是「累功戲」的代名詞。

五毒戲中，〈下山〉、〈掃秦〉的丑腳人物都是和尚，從社會分類學的角度看，法師僧尼被歸類爲「出世者」，與「入世者」成爲不同類別的群體。本文借用西方社會學關於規範與失範的思想、分類圖式、慣習等理論，以及怪誕諷刺美學，討論兩齣崑丑累功戲，或能更深層剖析折子／全本及其表演藝術所蘊藏的秩序，其中含括聲腔演唱和腳色扮演，或亦能使隱藏秩序的視角，呈現多元的觀照。於是崑丑「五毒戲」不僅可從人物模擬五種毒物的表演形象而論，也不僅可從唱念和表演身段之繁重而論，更能從隱藏秩序的視角豐富其涵義。

關鍵詞：五毒戲　累功戲　崑丑　〈下山〉　〈掃秦〉

臺灣大學學術期刊資料庫

A Study on *Going Downhill* and *Sweeping off Qin* in the Light of Concealed Order

Huei-mian LI

Among the comic roles of *Kun qu* one finds the name, "five poisonous creatures plays," referring to the heavy stage techniques in five single act plays (*zhezixi*) in which characters enact movements of five poisonous creatures, including centipede costumes, and movements of the scout, in *Series of Stratagems: Inquiries about the Scout*; the gecko-like ascent to a beam of Shi Qian in *Wild Goose Feather Armor: Stealing the Armor*; the toad-like postures and squat steps of a novice monk in the beginning of *Story of Immorality: Going Downhill*; the spider-like withdrawn arms and flexed steps of Wu Da-lang in *Story of the Righteous Swordsman: Farewell to Elder Brother*; and the snake crawl during Mrs. Zhang's death by poisoning in *Story of the Golden Cangue: Lamb Stomach Soup*. The other combination of five poisonous creatures brings in *Asking for a Cup of Tea* and *Sweeping away Qin* instead of *Farewell to Elder Brother* and *Lamb Stomach Soup*. Consequently, these sets of five plays signified "weary work" due to their extremely difficult techniques and strenuous performance.

Notably, among these five plays, the leading characters of *Going Downhill* and *Sweeping off Qin* are monks, who belong to people "renouncing the world" in terms of social taxonomy. By means of sociological theory of order and disorder, analysis through taxonomic chart and of convention, and absurd and satiric aesthetics in *Going Downhill* and *Sweeping away Qin*, this paper intends to explore more diversified perspectives of single act/complete plays, and to arrive at patterns of their performance, tune modes, and role categorization. Therefore, the five poisonous creatures play means more than the performing level of enacting poisonous creatures or strenuous stage techniques, but a broader scope of concealed order.

Key words: five poisonous creatures plays　weary works　*Kun chou*　*Going Downhill*　*Sweeping away Qin*

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

文字資料

上海崑劇團編：《振飛曲譜》，上海：上海音樂出版社，2002年。

孔文卿：《地藏王證東窗事犯》，收入徐沁君點校：《新校元刊雜劇三十種》，北京：中華書局，1980年。

方來館主人輯：《萬錦清音》，收入玉茗堂主人點輯：《方來館合選古今傳奇》，北京：中國藝術研究院藏清順治十八年（1661）刊本。

止雲居士編，白雪山人校：《新鐫出像點板北調萬壑清音》，臺北：臺灣學生書局，1987年，《善本戲曲叢刊》第4輯，影印京都大學人文科學研究所抄本。

王正祥：《新訂十二律京腔譜》，臺北：臺灣學生書局，1984年，《善本戲曲叢刊》第3輯，影印清康熙甲子（1684）停雲室刊本。

王安祈：〈「思凡」與「下山」的表演藝術〉，《國文天地》4卷11期，1989年4月，頁29-32。

王季烈、劉富樑：《集成曲譜》，臺北：學藝出版社，1981年。

_____編輯：《與衆曲譜》，臺北：臺灣商務印書館，1977年。

王傳淞口述，沈祖安、王德良整理：《丑中美——王傳淞談藝錄》，上海：上海文藝出版社，1987年。

王錫純輯，李秀雲拍正：《遏雲閣曲譜》，臺北：文光圖書公司，1965年。

王驥德：《曲律》，收入《中國古典戲曲論著集成》第4冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。

吉州景居士編：《玉谷新簧》，臺北：臺灣學生書局，1984年，《善本戲曲叢刊》第1輯，影印明萬曆三十八年（1610）書林劉次泉刻本。

朱恆夫：《目連戲研究》，南京：南京大學出版社，1993年。

吳新雷：〈《綴白裘》的來龍去脈〉，《南京大學學報》1983年第3期，頁36-43。

_____主編：《中國崑劇大辭典》，南京：南京大學出版社，2002年。

吳敢：〈《綴白裘》敘考〉（上），《徐州教育學院學報》15卷4期，2000年12月，頁44-48。

呂宗力、欒保群編：《中國民間諸神》，臺北：臺灣學生書局，1991年。

沈寵綏：《度曲須知》，《中國古典戲曲論著集成》第5冊。

李斗撰，周春東注：《揚州畫舫錄》，濟南：山東友誼出版社，2001年。

李惠綿：〈關漢卿雜劇中的「改扮人物」〉，《戲曲新視野》，臺北：國家出版社，2008年。

李曉：〈崑丑五毒戲〉，《戲劇與戲劇美學》，成都：四川人民出版社，1998年。

____：〈關於崑曲「五毒」與家門藝術的傳承〉，《戲曲學報》第2期，2007年12月，頁153-168。

佚名：《新鐫南北時尚青崑合選樂府歌舞臺》，臺北：臺灣學生書局，1987年，《善本戲曲叢刊》第4輯，影印清代書林鄭元美刊本。

臺灣大學學術期刊資料庫

____：《新鐫南北時尚樂府雅調萬曲合選》（又名《新鐫樂府時曲萬家錦》），北京：中國藝術研究院藏奎璧齋鄭氏刻本。

____：《新刻增補戲隊錦曲大全滿天春》，收入龍彼得（Piet van der Loon）輯：《明刊閩南戲曲絃管選本三種》，北京：中國戲劇出版社，1995年，影印萬曆甲辰（1604）瀚海書林李碧峰陳我含刻本。

____：《岳飛破虜東窗記》，收入《古本戲曲叢刊》初集，上海：商務印書館，1954年，據北京大學圖書館藏明富春堂刊本影印；又收入林侑蒔主編：《全明傳奇》，臺北：天一出版社，1983年。

____：《弦索調時劇新譜》，毗陵鄒金生漢泉、茂苑徐興華紹榮同閱，古吳朱廷鏐嵩年、松江朱廷璋龍田參訂，北京：中國藝術研究院館藏。

____：《精忠記》，收入黃竹三、馮俊杰主編：《六十種曲評注》第4冊，長春：吉林人民出版社，2001年。

阮祥宇編：《梨園會選古今傳奇滾調新詞樂府萬象新》，收入李福清、李平編：《海外孤本晚明戲劇選集三種》，上海：上海古籍出版社，1993年，影印明末書林劉齡甫刊本。

周傳瑛口述，洛地整理：《崑劇生涯六十年》，上海：上海文藝出版社，1988年。

周維培：《論中原音韻》，北京：中國戲劇出版社，1990年。

孟繁樹：〈論乾嘉時期長江流域的梆子腔〉，《中華戲曲》第9輯，1990年3月，頁147-163。

玩花主人編選，錢德蒼續選：《綴白裘新集合編》，臺北：臺灣學生書局，1987年，《善本戲曲叢刊》第5輯，影印乾隆四十二年（1777）校訂重鐫鴻文堂刊本。

_____，錢德蒼續選：《時興雅調綴白裘新集初編》，臺北：臺灣學生書局，1987年，《善本戲曲叢刊》第5輯附錄，影印乾隆二十九年（1764）金閶寶仁堂刊本。

祁彪佳：《遠山堂曲品》，收入《中國古典戲曲論著集成》第6冊。

朋尼維茲（Patrice Bonnewitz）著，孫智綺譯：《布赫迪厄社會學的第一課》，臺北：麥田出版股份有限公司，2002年。

青溪菰蘆釣叟編：《新刻出像點板時尚崑腔雜出醉怡情》，臺北：臺灣學生書局，1987年，《善本戲曲叢刊》第4輯，影印清初古吳致和堂刊本。

胡文煥編：《群音類選》，北京：中華書局，1980年，影印南京圖書館、首都圖書館藏明刊本。

流沙：《明代南戲聲腔源流考辨》，臺北：財團法人施合鄭民俗文化基金會，1999年。

凌濛初：《譚曲雜劄》，收入《中國古典戲曲論著集成》第4冊。

凌翼雲：《目連戲與佛教》，廣州：廣東高等教育出版社，1998年。

涂爾幹（Émile Durkheim）著，渠東譯：《社會分工論》，北京：三聯書店，2000年。

_____著，渠東、汲喆譯：《宗教生活的基本形式》，上海：上海人民出版社，2006年。

_____、莫斯（Marcel Mauss），汲喆譯：《原始分類》，上海：上海人民出版社，2000年。

孫崇濤、黃仕忠箋校：《風月錦囊箋校》，北京：中華書局，2000年。

_____：《風月錦囊考釋》，北京：中華書局，2000年。

徐渭：《南詞敘錄》，收入《中國古典戲曲論著集成》第3冊。

臺灣大學學術期刊資料庫

馬書田：《華夏諸神》，北京：燕山出版社，1990年。

康保成：〈從《東窗事犯》到《東窗記》《精忠記》〉，《藝術百家》，1990年第1期，頁75-80。

張敬：〈曲詞中俳優體例證之探索〉，《清徽學術論文集》，臺北：華正書局，1993年。

張照：《勸善金科》，收入《古本戲曲叢刊》九集，北京：中華書局，1964年；又收入《清宮大戲》，臺北：天一出版社，1986年。

《崑劇三十九種》身段譜，北京：中國藝術研究院藏1952年重抄懷寧曹氏抄本。

梁啓雄：《荀子簡釋》，臺北：木鐸出版社，1983年。

莊一拂：《古典戲曲存目彙考》，上海：上海古籍出版社，1982年。

許之衡：《曲律易知》，臺北：郁氏印奨會，1979年，影印民國壬戌（1922）年飲流齋刻本。

陳昭華：〈《精忠記》傳奇思想藝術新探〉，《揚州大學學報》人文社會科學版，1999年第3期，頁33-42。

陸萼庭：《崑劇演出史稿》，臺北：國家出版社，2002年修訂本。

_____：〈思凡偶說〉，《清代戲曲與崑劇》，臺北：國家出版社，2005年。

傅芸子：《白川集》，臺北：鼎文書局，1979年，影印東京文求堂書店昭和十八年（1943）版。

傅錫壬註譯：《新譯楚辭讀本》，臺北：三民書局，2003年。

湯彬、顧峻德編訂：《太古傳宗．弦索調時劇新譜》，北京：中國藝術研究院藏乾隆十四年（1749）殿版本。

曾永義：《戲曲本質與腔調新探》，臺北：國家出版社，2007年。

曾長生口述：《崑劇穿戴》第2集，蘇州：蘇州市戲曲研究室編印，1963年。

渠敬東：《缺席與斷裂——有關失範的社會學研究》，上海：上海人民出版社，1999年。

華傳浩演述，陸兼之記錄整理：《我演崑丑》，上海：上海文藝出版社，1961年。

寒聲：〈關於山陝梆子聲腔史研究中的一些問題〉，《中華戲曲》第2輯，1986年10月，頁131-145。

黃文華選輯：《詞林一枝》，臺北：臺灣學生書局，1984年，《善本戲曲叢刊》第1輯，影印明萬曆福建書林葉志元刻本。

黃儒卿選：《時調青崑》，臺北：臺灣學生書局，1984年，《善本戲曲叢刊》第1輯，影印明末書林四知館刻本。

葉堂：《納書楹曲譜》，臺北：臺灣學生書局，1987年，《善本戲曲叢刊》第6輯，影印清乾隆間納書楹原刻本。

廖奔：〈目連戲文系統及雙下山故事源流考〉，《民俗曲藝》第93期，1995年1月，頁31-56。

趙景深：〈所謂精忠記〉，《讀曲隨筆》，上海：上海文藝出版社，1999年。

劉君錫輯：《新鍥梨園摘錦樂府菁華》，臺北：臺灣學生書局，1984年，《善本戲曲叢刊》第1輯，影印明萬曆庚子（1600）書林三槐堂王會雲刻本。

劉禹錫撰，瞿蛻園箋證：《劉禹錫集箋證》，上海：上海古籍出版社，1989年。

臺灣大學學術期刊資料庫

劉禎：《中國民間目連文化》，成都：巴蜀書社，1997年。

劉燕萍：《怪誕與諷刺——明清通俗小說詮釋》，上海：學林出版社，2003年。

蔡美雲：〈《目連救母勸善戲文》的意義〉，《中國戲劇》2005年第10期，頁46-47。

鄭之珍撰，朱萬曙校點：《皖人戲曲選刊．鄭之珍卷：新編目連救母勸善戲文》，合肥：黃山書社，2005年。

鄭騫：《北曲套式彙錄詳解》，臺北：藝文印書館，1973年。

____：《北曲新譜》，臺北：藝文印書館，1973年。

戴雲：《勸善金科研究》，北京：北京師範大學出版社，2006年。

龍樹菩薩造，姚秦三藏法師鳩摩羅什譯：《大智度論》，收入《大正新脩大藏經》，CBETA電子佛典V1.52普及版，第25冊，第1509號。

魏良輔：《南詞引正》，收入路工：《訪書見聞錄》，上海：上海古籍出版社，1985年。

羅錦堂：《現存元人雜劇本事考》，臺北：中國文化事業股份有限公司，1959年。

影音資料

中華民俗藝術基金會：《崑劇選輯》第1集，臺北：行政院文化建設委員會，1993年。

江蘇崑劇團：《秣陵蘭薰．秣陵蘭蘊》，宜蘭：國立傳統藝術中心，2002年。

浙江崑劇團：《幽蘭飄香．傳世盛秀》，杭州：浙江文藝音像出版社，未注出版年月。

臺灣大學學術期刊資料庫