

出版
文化出版社
花木蘭

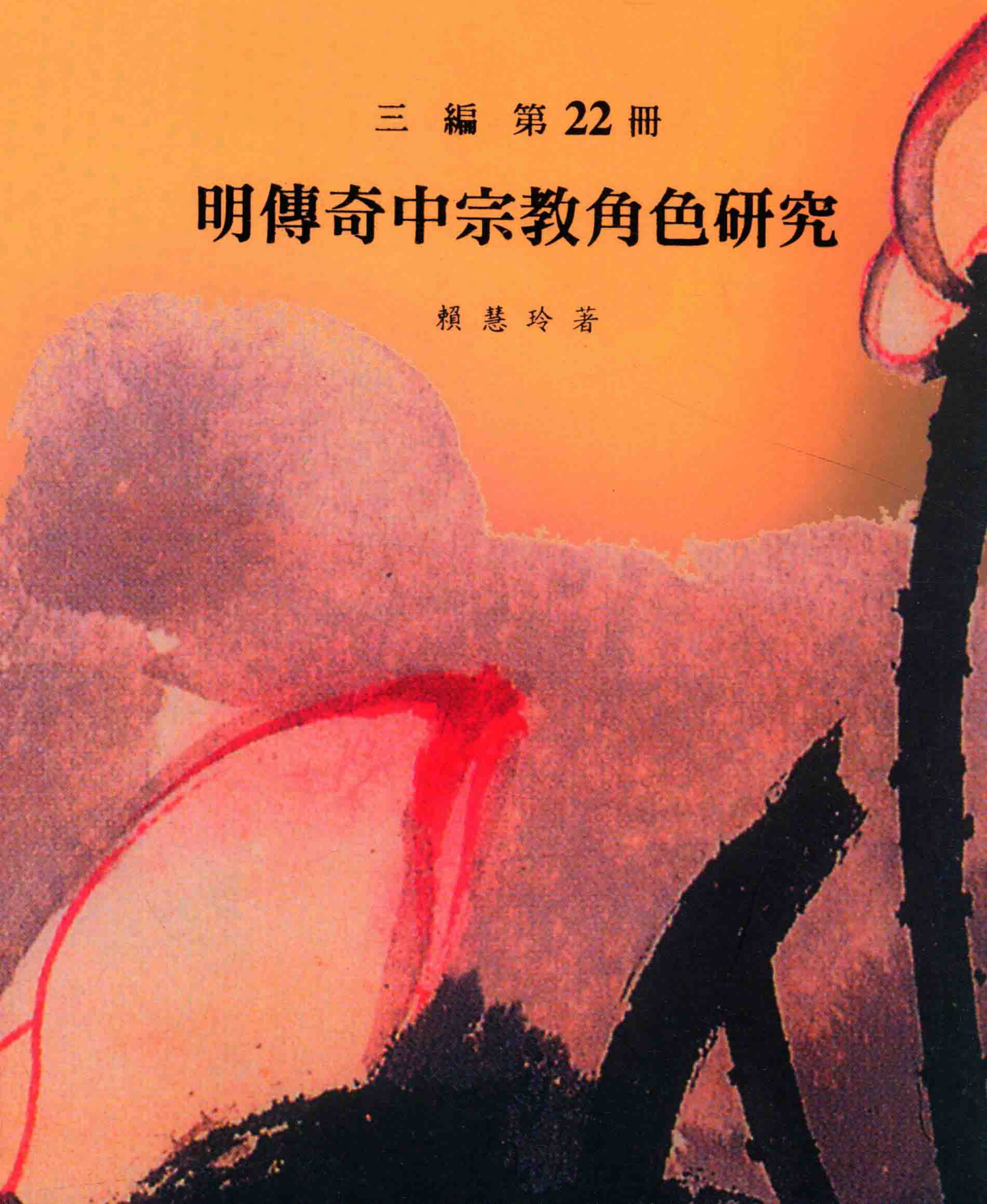
曾永義
主編

輯刊 研究 文學 古典

三 編 第 22 冊

明傳奇中宗教角色研究

賴 慧 玲 著



古典文學研究輯刊

三 編

曾 永 義 主編

第 22 冊

明傳奇宗教角色研究

賴 慧 玲 著



國家圖書館出版品預行編目資料

·明傳奇宗教角色研究／賴慧玲 著——初版——新北市：花木蘭文化出版社，2011〔民100〕

目 4+282 面；19×26 公分

（古典文學研究輯刊 三編；第22冊）

ISBN：978-986-254-564-5（精裝）

1. 明代傳奇 2. 宗教文學 3. 戲曲評論

820.8

100015023

ISBN-978-986-254-564-5



古典文學研究輯刊

三 編 第二二冊

ISBN：978-986-254-564-5

明傳奇宗教角色研究

作 者 賴慧玲

主 編 曾永義

總 編 輯 杜潔祥

出 版 花木蘭文化出版社

發 行 所 花木蘭文化出版社

發 行 人 高小娟

聯絡地址 新北市永和區中正路五九五號七樓

電話：02-2923-1455／傳真：02-2923-1452

網 址 <http://www.huamulan.tw> 信箱 sut81518@ms59.hinet.net

印 刷 普羅文化出版廣告事業

初 版 2011 年 9 月

定 價 三編 30 冊（精裝）新台幣 48,000 元

版權所有・請勿翻印

明傳奇宗教角色研究

賴慧玲 著

作者簡介

賴慧玲，民國五十二年生於台灣彰化。大學畢業於中興大學夜中文系，師從當代道家王淮先生學習中國思想史前後約二十年，並賜字以甯，號抱一。東海大學中國文學研究所碩士、博士，碩士期間由李田意教授及哲研所的謝仲明教授指導古典小說及中西美學理論之研習；博士階段則由王安祈教授、李豐楙教授指導古典戲曲與道教文學領域之研習。2000年開始從大陸川派琴家丁承運教授學習古琴操縵。現任義守大學通識教育中心華語文組專任助理教授，近年來主要從事於道家道教、仙學養生及古琴美學等領域之相關研究。

提 要

明傳奇中各類宗教角色及神怪情節充斥，其濃厚的三教合一色彩，在「宗教文學」的研究中自是值得注意的一環。故本文參考俄國敘事學家普洛普（V. Propp）歸納民間故事型態之理論方法，和格睿瑪（A. J. Greimas）在《結構語義學》中所提出「角色模式」和「行動元」之理論觀念，以《六十種曲》為核心，並擴及《全明傳奇》二百四十七本劇本，歸納分析其中各式「宗教角色」和「宗教性情節」，以一斷代微觀文學史料之研究為基礎，為中國宗教文學的發展脈絡提供新的輪廓證明。

本論文分成八章：第一章為導論，交代研究動機、目的和研究背景，以及本文所使用之研究方法及理論架構，屬論文外圍之理論說明。第二章則羅列說明此研究論題所使用之基本材料和範圍——即將《六十種曲》中之「宗教行動元」作整體歸納，並畫成圖表，以此為基礎展開理論分析，並進一步擴及《全明傳奇》中之例證和現象分析。第三章則分析各類傳奇中宗教性情節之敘事模式與結局間之互動關係，及其對人物塑造之影響。第四章則將明傳奇中出現的宗教角色依其性質作基本歸類，討論這些基本人物類型之特色及塑造手法。第五章以表演藝術的角度，關注宗教角色的行當分類、穿關砌末、曲詞科白、劇場造景與表演場合等戲劇藝術方面之問題。第六章則專門討論明傳奇中宗教角色之戲劇功能及社會文化功能，注意宗教角色在情節結構中本有的功能之外，在敘事程式及全本戲轉變為折子戲的過程中，其所處地位之變動性，以及觀眾在欣賞宗教劇、或劇中宗教成份較濃的部份，所抱持的心態及產生之效能等。而根據第三、四、五、六等幾章對《六十種曲》及《全明傳奇》等原典內部之觀察、分析、歸納，得出第七章對明人宗教、文化心理意識結構之理路分析，並觀察歷史、民俗現象在戲劇中之反映結果；第八章結論則以宗教文學之脈絡，檢視明傳奇中宗教角色之美學特質及其與宗教儀式有關之特性，並予以價值定位。



目

次

第一章 導 論	1
第一節 研究動機與目的	4
第二節 研究背景	7
一、前人研究成果	7
二、時代社會背景	10
三、戲劇與宗教之關係	14
第三節 研究方法	17
一、「宗教文學」內容和外延之討論	17
二、結合「宗教」與「文學」研究之意義	18
三、研究理論方法之說明	20
四、本文之架構及建設性	22
第二章 研究材料與範圍——以《六十種曲》為核 心之統計與說明	25
第三章 各類傳奇中宗教性情節之敘事模式及故 事結局分析	93
第一節 典型宗教劇	95
一、求道歷幻型	95
二、積德善報型	99
三、仙佛紀傳型	101
第二節 情愛風波型	103

第三節 家庭離合悲歡型	111
第四節 歷史、俠義型	115
第五節 其他混合型	119
第四章 宗教角色的基本類型及塑造手法	123
第一節 仙、佛、上聖高真	126
一、天界尊神	126
二、群仙眾真	128
三、佛教諸神	132
四、民俗諸神	134
五、自然神	134
六、動、植物神	135
七、其它	135
【附表】	136
第二節 鬼、魂、魔、精怪	138
第三節 謫仙、異人	142
第四節 神媒、術士	145
第五節 僧、道、居士、隱士	148
第六節 其他	152
第五章 各類宗教角色的舞台藝術	157
第一節 行當分類	157
第二節 面部化妝、服飾穿戴與砌末	168
第三節 曲辭科白	188
一、音樂曲律	188
二、文辭賓白	189
三、面部表情與身段動作	192
第四節 劇場造景及演出場合	194
第六章 宗教角色的戲劇功能	199
第一節 傳奇主題、結局與宗教角色戲份之關係	199
第二節 宗教角色在敘事程式中之功能	203
第三節 從全本戲到折子戲間宗教角色及情節之變化	206
第四節 觀眾欣賞有關宗教內容之戲劇所產生的效能	211

第七章 由宗教角色所反映的明代歷史、民俗現象 與宗教、文化心理	217
第一節 歷史現象	217
一、三教合流	218
二、皇帝重齋醮、誤用權臣方士並信秘術	220
三、蓋生祠	222
四、民間秘密宗教結社及假宗教之名造反	224
第二節 民情風俗	226
一、拜月祈願	226
二、遊歷寺觀、進香祈（還）願	229
三、神誕及民俗節日	231
四、占卜術數	237
第三節 宗教心理	241
一、天意弄人	243
二、求天命與意志之諧調	245
三、窺先機以爲用	246
四、我命由我不由天	247
第四節 文化心理	248
一、喜好隱逸與遊仙	248
二、遇神仙亦難捨富貴功名	252
三、反出家、崇人倫	255
四、喜大團圓	256
第八章 結 論	259
參考書目	265

第一章 導 論

「明傳奇」〔註1〕作為一發展成熟的戲劇體裁，不管在文學劇本、音樂唱腔、服飾化妝、腳色行當、表演身段等各方面，都已發展出特定的程式規範。

〔註2〕李漁在《憐香伴》中曾說道：「傳奇十部九相思」，〔註3〕當我們大量閱讀明代傳奇劇本時，固然會發現：生旦為主的才子佳人愛情戲確為明傳奇的主要演出題材；然而搜讀同時不免感到傳奇十部亦九部怪力亂神，各類宗教角色及神怪情節充斥，「不論情理之有無，以致牛鬼蛇神，塞滿氍毹之上」。〔註4〕這當然不會是偶然意外，「程式化」〔註5〕了的明傳奇中濃厚的三教合一色彩，在

〔註1〕本文因以整個明代為討論範圍，故所謂之「明傳奇」實已包括明代前期的少數「南戲」（如：現今可見收在《六十種曲》中的《荊釵記》、《白兔記》、《幽閨記》、《殺狗記》等都包含在內），因從「南戲」至「傳奇」雖已蛻變得較為「文士化」、「北曲化」、「崑曲化」（此觀念可參看曾永義〈論說「戲曲劇種」〉一文，收在其《論說戲曲》，頁239～285，台北：聯經出版，1997年3月初版），但因《六十種曲》中之南戲劇本多已經明人改編過，且本文著重透過「角色人物塑造」觀察整個明代之歷史、民俗現象，並分析宗教、文化心理，故並不將少數南戲排除在外討論。

〔註2〕戴平〈獨特的信息符號系統——論戲曲程式〉一文中提到：「戲曲的形式不限於表演身段，大凡劇本形式、腳色行當、音樂唱腔、化妝服裝等各方面帶有規律性的相對穩定的表現形式，都可以泛稱之為程式」（收在《戲曲研究》卷20，頁72）。而林鶴宜另有〈明清傳奇敘事程式初探〉（1997年6月中央研究院中國文哲研究所籌備處舉辦「明清戲曲國際研討會」發表論文），文中指出除戴平上文所提到的戲曲那幾方面有所謂程式之外，明清傳奇敘事結構方面也有程式化的傾向。

〔註3〕見《李漁全集》第四卷，頁110（浙江古籍出版社，1990年6月，第一版）。

〔註4〕見李漁《閒情偶寄·演習部·選劇第一》（台北：淡江書局，1956年5月，初版，頁69）。

〔註5〕每一發展成熟的戲劇體裁（比如元雜劇、明傳奇、以及後來的京劇、地方戲），實亦各自有體製上之獨特「程式化」現象。例如元雜劇之體製規律是「四折一

宗教文學的研究中自是值得注意的一環，本論文擬就對各式「宗教角色」的歸納研究討論此問題。所謂「宗教角色」：上至仙、佛、上聖高真等天界善神；下至地府冥界之魔、鬼、魂、精怪；乃至專事隱修的出家僧、道，或在家修行的居士、隱士；以及溝通神人之間的謫仙異人、神媒術士等，都在討論之列。

然上述諸色，何以稱作「宗教角色」，而不稱為「宗教人物」，在此有加以說明之必要：由於本文所討論的對象，除了部份存在「此界」之僧、道、居士、隱士、神媒、術士等「人物」之外，其餘介於「半神人」之間的謫仙、異人，以及屬於「他界」之仙、佛、上聖高真和鬼、魂、魔、精怪等，雖在文學描述上亦可籠統地稱為「人物」，然如此一來，宗教上屬於「他界」特有的神聖（秘）意味即無法突顯。再者，所謂「人物」（character）一詞在小說技巧、敘述技巧之運用上，通常偏重描述或塑造個性、心理世界等性格特質，〔註6〕在一般敘事文學中，「人物」依其性格講話且展開各種不同關係，故基本結構單位是「事件」；然對於戲劇文學而言，其基本結構單位是「動作」，〔註7〕劇場的搬演主體——「演員」——透過各類「腳（角）色」之扮飾扮演「劇中人」，而成為劇場演出中的主要「行動者」，是全本戲情節內容推展呈現的中心。故「人物」（character）一詞未若「角（脚）色」（role）一詞能強調顯示戲劇本身之動作意味。

而根據曾永義給中國古典戲劇中所謂「腳（角）色」所下的定義：「腳色只是一種符號，必須通過演員對於劇中人物的扮飾才顯現出來。它對於劇中人物來說，是象徵其所具備的類型和性質；對於演員來說，是說明其所應具備的藝術造詣和在劇團中的地位」，〔註8〕且「腳色」或作「角色」，因「腳」、「角」同音通假之故，可以如下示之：

演員——→腳（角）色——→劇中人

另外根據大陸《中國戲曲曲藝詞典》的說法，我國古典戲曲把劇中人物

人獨唱」，明傳奇則多是「三、五十出各門腳色皆可唱」，皮黃戲則多「散齣、各腳有專長劇本和聲腔」等等。而本文所指「程式化」現象，只針對「明傳奇」之諸種規律現象而言，其他戲劇體裁之「程式化」現象則不在討論之列。

〔註6〕可參見佛斯特《小說面面觀》第三、四章（台北：志文出版社，1973年9月初版，1985年2月再版），及金健人《小說結構美學》第三章（台北：木鐸出版社，1988年9月初版）。

〔註7〕參見前註金健人書，頁3。

〔註8〕參見曾永義《中國古典戲劇腳色概說》，頁291～292（此文收在其《說俗文學》一書，頁233～295，台北：聯經出版，1980年4月，初版）。

稱「腳色」，近代和現代戲劇則多用「角色」一詞。〔註9〕而《中國大百科全書·戲曲曲藝卷》則認為「腳色行當」或作「角色行當」，有雙重涵意：它既是戲曲中藝術化、規範化的性格類型；又是帶有性格色彩的表演程式分類系統。〔註10〕總結上述，所謂「腳色」（角色）一詞實包含兩層涵意：一指作為程式符號的各類行當；一指透過劇作家筆下構造以及經由演員場上表演所共同塑造出賦有性格的劇中人物。因此本論文所指之「宗教角色」主要將偏重有關「人物塑造」方面之討論。

因為本文所討論的宗教「角色」已不止指作為一種符號的「腳色行當」等門類，還更著重角色如何在各類傳奇有關宗教部份之情節敘述模式中行動及被塑造，並討論此種塑造目的反映中國文化的那些集體意識和宗教文化心理等問題。而相對於以導演為中心的西方戲劇〔註11〕而言，中國古典戲曲的表演原則更近於「演員中心制」，所有演員須在前幾齣中陸續出場出齊，通常每齣戲都有主要腳色，上場主腳要自報家門並交代自身所處之環境背景，舞臺上的時空非常自由。雖然主要劇情往往只集中在二、三主要演員當中推展，然而在文戲、武戲的調節配合下，每個腳色都有成為各別齣主腳的機會。尤其在長篇大幅、往往連演幾天幾夜的全本傳奇大戲中，更須注意到分腳的勞逸平均，〔註12〕及場上氣氛的冷熱相劑。〔註13〕而在此種以演員為中心的表演體系中，「角色」的研究，無疑是瞭解中國戲曲、尤其是傳奇大戲的鑰匙，並且可藉每齣上場主要腳色之遞輪和出場頻率，瞭解傳奇內容及表演重點的移轉分佈情形。故透過「宗教角色」觀察明傳奇中所反映的宗教現象有其根本作用。

〔註9〕見上海辭書出版社，1981年9月第一版，1985年2月第三刷，頁57。

〔註10〕見北京：中國大百科全書出版，1983年8月第一版，1988年11月第二印，頁170。

〔註11〕傅謹《戲劇美學》中第六章「戲曲的創作主體」談及：「從西方經典的藝術理論角度看，任何一種成熟的藝術形式都要講求其整體性。……西方戲劇學家……認為，戲劇雖然是由多種藝術成份共同構成的綜合藝術，但是這些構成戲劇的因素在戲劇這個藝術整體中，應該都服從一個中心，圍繞這個中心形成一個完整的有機體，這個中心就是導演。……在這個意義上說，西方戲劇是一種導演中心制的戲劇。」（台北：文津出版社，1995年7月，臺初版，頁268～269）。

〔註12〕張敬《明清傳奇導論》第二章「傳奇的分腳與分場」中曾討論到分角的六項要點，其中第三項即談到：分場必須顧到各角的休息和表演的情況（台北：華正書局，1986年10月，初版，頁134）。

〔註13〕李漁《閒情偶寄·演習部·選劇第一》中有一要點即「劑冷熱」，頁71。

第一節 研究動機與目的

明傳奇中存在著數量龐大的宗教角色實非偶然存在的個別現象，魯迅在寫《中國小說史略》時就曾以最長的篇幅來介紹明代的「神魔小說」，〔註14〕隨著明代小說戲曲發展的繁盛，神魔幻化、仙佛鬼怪一類的題材也大量充斥，在萬曆年間其數量之多、品類之繁已遠遠勝過歷史演義小說。〔註15〕而傳奇大盛的明代，亦是民間秘密宗教四處流佈發展時期，雖一般標榜著「三教合一」，其內涵本質反而更近於道教。楊慶堃即曾指出傳統的中國宗教多屬於「普世化的宗教」(diffused religion)，〔註16〕即宗教信仰與儀式多混合於生活習俗之中。而道教完全起源於中國本土，本身教派眾多、內容駁雜，其形成過程早已參雜神仙信仰、道家哲學、陰陽五行學說與術數、還吸收了巫術、鬼神觀念和自然崇拜、以及儒家思想、宗法宗教和佛教教義〔註17〕等等。故不似佛教、基督教、伊斯蘭教那種一源眾流的發展形態，而是屬於多源眾流逐漸匯流交錯，各經系、教派卻又各自發展、多神多元、自有理路的並存形態，乃「普世化」與「制度化」兼而有之。所以研究中國的「宗教文學」，興起於中國本土、包容性強、組成成份複雜、與中國百姓生活習俗往往又混合不分的「道教」，即成了了解文本必要的關鍵之一。

而「宗教文學」在中國文學中一直是頗受忽略的研究論題，由於中國文學主流首重抒情傳統〔註18〕的興趣制約，一般文學家在創作內容中雖反映了「人

〔註14〕參見台北：谷風出版社《中國小說史略》中第十六篇至第十八篇。

〔註15〕見孫一珍《明代小說的藝術流變》，頁155（四川文藝出版社，1996年10月，第一版第一刷）。

〔註16〕楊慶堃(C. K. Yang)在他的“Religion in Chinese Society”一書中曾分辨所謂「制度化宗教」(institutional religion)和「普世化宗教」(diffused religion)之別，所謂「制度化宗教」有完全獨立的宗教組織與教義、儀式；而「普世化宗教」之特質則是教義、儀式與組織都與世俗的社會生活與制度混而為一（參見，頁294~340“Diffused and Institutional Religion in Chinese Society”一文，Berkeley：University of California Press，1961）。

〔註17〕參見朱越利《道經總論》第一章第一~四節之標題（台北：洪葉文化事業，1995年1月，臺初版一刷，原遼寧教育出版社出版）。

〔註18〕討論有關中國文學抒情傳統之文章很多，在此參考陳世驥〈中國詩之分析與鑒賞示例〉、〈原興：兼論中國文學特質〉（收在台北：志文出版《陳世驥文存》，1972年，初版）；蔡英俊〈抒情精神與抒情傳統〉（收在台北：聯經出版《中國文學新論·文學篇（一）·抒情的境界》，頁6~110，1982年9月，初版）；呂正惠〈中國文學形式與抒情傳統〉（收在台北：大安出版《抒情傳統與政治現實》，頁159~207，1989年9月，初版）；以及陳芳英《市井文化與抒情傳統的新結

與自我」、「人與人」、「人與社會」、「人與自然」之種種關係和看法，獨「人與神」、「人與超自然」之間關係的描述吟詠則逐漸失落，起碼自《詩經》的〈頌〉、《楚辭》的〈九歌〉、〈離騷〉之類詩篇以降，漸不再成為文人創作關懷之最重要主題。所幸由於中國宗教與社會生活習俗往往不分之特質，尤其自明清以後，小說戲劇等民間俗文學中大量描繪抒寫神魔鬼怪之事蹟，「人與神」、「人與超自然」關係之密切探索，藉此形式反大量留存。而人神關係之探索，在一般宗教中是為直接處理或解決現實人生之問題；但戲劇卻是模擬現實人生，以舞台人生反映劇作家、演員和台下觀眾對人生共同祈求之願望，藉虛擬之人生情境，亦在其中探尋對應現實人生之各種可能方式。故戲劇舞台上所呈現之宗教角色及宗教性情節，同時反映出人與宇宙大能之關係，以及中國人宗教意識中之種種內涵（諸如：對彼界的認識、虛擬情境下人神關係的可能互動……之類），實際是觸及人心靈之終極關懷層次，以看戲經歷人生秩序之破壞與重建，故在其藝術性結構下，實隱含著對生命意義之詮釋探詢，並在其中尋求不圓滿人生之補償。因此「宗教」以神聖又神秘之彼界表述人生終極境界，並以經典教義方式呈現；「文學」則以藝術美學之方式描述及呈現人生；「宗教文學」則結合二者，以藝術美學之方式描述且呈現人生終極關懷中那神聖（秘）未知之領域，「藝術性結構」與「生命意義之詮釋結構」並存。

故就研究學門而論，「宗教文學」實為一邊際學門，其研究需交互考察「中國文學」、「宗教學」甚至旁及文化人類學、神話學、相關歷史學、藝術學等其他學科，方有可能深入理解「宗教文學」之美學及神話神學等特質。（註19）而自來較為熱門的「佛教文學」僅偏重於微觀地研究禪詩、僧傳以及俗文學中的講唱變文等；而「道教文學」近年來研究風氣漸開，才逐漸有遊仙詩、仙傳、仙境小說、度脫雜劇等專題之研究。大陸學者詹石窗雖有《道教文學史》（註20）與《道教與戲劇》（註21）等通史性專著，實者前書僅限於漢魏兩晉以來至五代北宋中的道教文學，南宋以下尚未觸及；後者則偏重元雜劇，其餘亦仍未逮。換言之，要完成一部宏觀通史性的「中國道教文學史」乃至

合——古典戲劇》（收在台北：聯經出版《中國文化新論·文學篇（二）·意象的流變》，頁539～585，1982年10月，初版，1993年6月，六版第二刷）等文。

〔註19〕參見李豐楙《憂與遊：六朝隋唐遊仙詩論集》導論，頁2（台灣學生書局，1996年3月，初版）。

〔註20〕由上海文藝出版社出版，1992年5月，第一版第一刷。

〔註21〕台北：文津出版社，1997年5月，初版一刷。

於「中國宗教文學史」，還需以更多微觀專題的研究整理為基礎方有可能。目前在臺灣相關問題的研究中，李豐楙和王秋桂兩學者即特別關注到詩文、小說、戲劇中與宗教（尤其是道教）有根本關聯的作品，前者由道教的仙界結構、神女降真、誤入洞天遊歷、謫譴等觀念有系統地研究自六朝隋唐以來的遊仙詩、仙道傳說、小說等文學文本；〔註22〕後者則直接由田野調查入手，與庾修明等大陸學者通力合作，出版了一系列調查報告和期刊、通訊，〔註23〕儘可能將目前仍可見的大陸各地宗教儀式劇錄音、錄影、再加上文字記錄，以免待年代久遠失傳，要追溯研究原始「宗教劇」的第一步工夫亦不可得。另在海外學者方面，目前則以余國藩從中國傳統宗教思想之角度重新探討《西遊記》一書之意旨最為知名。〔註24〕

順著前面幾位學者所開發出來的研究課題，可知「明傳奇中宗教角色研究」一文正是接續李豐楙、詹石窗兩先生之研究年代，繼續考察宗教文學史文獻的專題研究。本論文將由檢閱大批明傳奇劇本入手，將較純粹的宗教劇本與受宗教影響程度不一的劇本，就其內涵分別考察，以「宗教角色」為討論中心並予以分類。主要在檢尋這些宗教人物在明傳奇表演逐漸程式化的過程中反映出那些文化集體意識之「原型」（archetype）？〔註25〕且何以在中國

〔註22〕參見李豐楙收錄其近年來研究之三論文集：《憂與遊——六朝隋唐遊仙詩論集》（台北：學生書局，1996年3月，初版）、《誤入與謫降——六朝隋唐道教文學論集》（台北：學生書局，1996年5月，初版）、《許遜與薩守堅——鄧志謨道教小說研究》（台北：學生書局，1997年3月，初版），以及稍早出版、近年再印之《六朝隋唐仙道類小說研究》（台北：學生書局，1986年4月，初版；1997年2月，初版二刷）等書。

〔註23〕例如由施合鄭民俗文化基金會出版的《民俗曲藝叢書》、《中國儺戲、儺文化研究通訊》、《中國儀式研究通訊》等等。

〔註24〕可參見由李爽學譯《余國藩西遊記論集》一書，台北：聯經出版，1989年10月，初版。

〔註25〕英語中的“archetype”即「原型」一詞，最早源出於希臘文，是西方文化術語中一個涉及哲學、神學、心理學、文學等領域，並帶有形而上意味的概念。柏拉圖最早從哲學角度運用此概念，到二十世紀榮格「分析心理學」的建立，提出「集體無意識」概念，並將「原型」此一術語運用於心理學領域，它在現代人文科學和社會科學中已被廣泛運用，而不同領域對「原型」這一概念的理解，逐漸產生許多差異，並賦予了不同含義。此處作為文學批評方法之術語運用「原型」一詞，則著重指在文學作品中一種規律性反覆的、且具有共同性、相通性的「深層模式」，在具體文學作品中或為反覆出現的「故事母題」、「意象」、「象徵」或「創作模式的置換變形」，而在此表層模式下有一「深層心理結構」或「集體的普遍心理現象」。討論「原型批評」之文學理論專書

文化脈絡中獨獨形成這些特定的宗教人物型態，而非其他？這些宗教角色又如何被塑造，且在那些情境下出現？其表演藝術為何？此類演出活動有何戲劇功能及社會文化功能？宗教角色的表演內容反映出何種宗教、文化心理和歷史、民俗現象？最後檢視明傳奇中宗教角色之性質及其承傳地位，並予以評價。寫作目的即欲以一斷代微觀文學史料之研究為基礎，為中國宗教文學的發展脈絡提供新的輪廓證明。

第二節 研究背景

這一節將討論三個重點：首先表述前人研究成果；其次順著本文內部脈絡先說明當時政治、經濟、宗教等時代社會背景；再者就戲劇之起源、發展過程、表演場所和功能、以及文學史之立場等要點，說明戲劇與宗教密不可分之歷史淵源問題。

一、前人研究成果

林鶴宜曾統計臺灣地區博、碩士論文在古典戲曲方面的研究趨勢及現況，將目前已開發、及未來可能的研究方向分為：專家（分全面研究、作品研究、單一作品研究三類）、同類型題材、主題、劇種、理論與批評、戲劇背景、劇本藝術手法、劇場、音樂、比較、敘錄、散曲、相關研究等十五類。^{〔註26〕}根據上述分類，〈明傳奇中宗教角色研究〉應可算是兼跨「同類型題材」、「劇本藝術手法」、「戲劇背景」等方向之綜合研究。明傳奇由於篇幅較長，研究者通常以「某一專家的作品」、或「比較幾本較有代表性的作品」為研究要點，完整地研究明傳奇則勢必要尋找特定的立論點方為可能，目前已知臺灣僅有從「聯套」^{〔註27〕}、「女性角色」^{〔註28〕}、「夢的運用」^{〔註29〕}、「劇場藝術」^{〔註30〕}、「排

很多，此處主要參考程金城《原型批判與重釋》（北京：東方出版社，1998年12月，第一版第一刷）一書，因此書最為晚出，且對原型概念之溯源、理論辨析與批判最為清晰完整。

〔註26〕參見收在《國文天地》9卷5期（1993年10月）中〈台灣地區「中國古典戲曲研究」博、碩士學位論文寫作概況（民國四十五～八十二）（上）〉一文，頁93。

〔註27〕汪志勇《明傳奇聯套研究》，政大碩士論文，1969年，盧元駿教授指導。

〔註28〕李桂柱《明傳奇所見中國女性》，台大碩士論文，1970年，張敬教授指導。

〔註29〕陳貞吟《明傳奇夢運用研究》，輔大碩士論文，1979年，葉慶炳教授指導。

〔註30〕王安祈《明代傳奇之劇場及其藝術》，台大博士論文，1985年，張敬、曾永義

場要素」〔註31〕等角度研究之論文。此外，根據天津教育出版社《明代戲劇研究概述》的整理，我們可看出一九八六年以前，大陸學者亦多偏重在某一專家及其作品之研究，〔註32〕而一九八六年以來從事全面性研究的，目前也僅發現郭英德的博士論文《明清文人傳奇研究》〔註33〕一本，然其研究範圍主要偏重在文人傳奇，關於弋陽腔系許多無名藝人之作品就不在討論之列。

因此本論文即為全明傳奇的研究增加了「宗教」這個切入點，且以「角色」為研究重心，類似前面有關「女性角色」方面的人物研究。然不同的是，上述臺灣全面研究明傳奇之諸論文，由於年代稍早、且多為碩士論文，故僅有王安祈《明代傳奇之劇場及其藝術》和許子漢《明傳奇排場三要素發展歷程之研究》兩本博士論文所根據的材料涵蓋明代傳奇之全部作品，以外其他幾本論文所根據取樣的劇本則僅限於《六十種曲》。而大陸方面針對文本唯一較全面且專精之研究，則又偏重在文人傳奇，故關於弋陽腔系的民間傳奇，尚有再比較、討論之餘地。

而有關戲曲中宗教要素研究方面，除上一節所提及諸學者之研究成果外，明朱權《太和正音譜》中曾將元雜劇分十二科，其中將具有宗教成份的部份歸為「神仙道化」、「隱居樂道」、「神頭鬼面」等三類雜劇；〔註34〕而今人羅錦堂以為這樣的分類與現存雜劇之本事不甚貼切，故於《現存元人雜劇本事考》中便重新歸類命名，並分若干細目，結果與宗教角色及神怪情節內容有關之部份，便歸在「道釋劇」、「神怪劇」、及「仕隱劇」中的第三類「隱居樂道」，其中「道釋劇」一項又可細分為「道教劇」與「釋教劇」兩

教授指導（台北：學生書局，1986年6月已出版）。

〔註31〕 許子漢《明傳奇排場三要素發展歷程之研究》，台大博士論文，1998年，曾永義教授指導。

〔註32〕 寧宗一、陸林、田桂民合編，1992年8月，第一版第一次印刷（本書所收內容包括：論略、綜述、題解、索引等，所涉年代、地區整體而言已包括由1900年～1986年的兩岸三地。而前註林鶴宜文，其年代、地區則包括1956年～1993年的臺灣。故筆者另檢索1987年～1999年這十二年間的各類期刊論文索引，除了林鶴宜《晚明戲曲劇種及聲腔研究》（台北：學海出版社，1994年10月，初版）和王琬玲《明清傳奇名作人物刻劃之藝術性》（台北：臺灣書店，1998年3月，初版）二書分別由「聲腔劇種」以及「部份傳奇名作」著手研究明傳奇外，目前尚未發現其他全面研究之成果）。

〔註33〕 台北：文津出版社，1991年1月，初版。

〔註34〕 此書收在《中國古典戲曲論著集成三》中（北京：中國戲劇出版社，1959年7月第1版，1982年11月第4次印刷），見頁24。

類。〔註35〕然只要是分類，就可能出現各種不盡然、不必然之情形，例如近年來臺灣各大學中文研究所有許多以元雜劇為主要研究對象的博、碩士論文，其中與宗教研究有關的論文便有〈元代度脫劇研究〉〔註36〕、〈現存元人度脫雜劇之研究〉〔註37〕、〈元雜劇神話情節之研究〉〔註38〕、〈元雜劇中道教故事類型與神明研究〉〔註39〕、〈元代神仙道化劇研究〉〔註40〕、〈元雜劇中的道教劇研究〉〔註41〕、〈元代仕隱劇研究〉〔註42〕等七種。其中僅後面兩本論文是依循羅錦堂的分類方式來研究其中某一類，以外前四種均將「道釋劇」、「神怪劇」、「隱居樂道類」打散，分別以度脫、神仙道化、神話情節、道教故事類型與神明等重點方式切入。

如果以朱權或羅錦堂之分類方式來看明傳奇中的宗教成份，任何人將不免感到莫大困擾。因除了一部份確可算作典型的「宗教劇」（其作者在創作劇本時即以宗教人物為主角、或以宗教故事為主線、甚至本來即為宣揚輪迴報應或各種宗教教義而作），如《邯鄲記》、《南柯記》、《彩毫記》、《獅吼記》、《曇花記》、《呂真人黃梁夢境記》、《新編目連救母勸善戲文》、《觀音魚籃記》、《觀世音修行香山記》等等之外，幾乎百分之九十以上之傳奇劇本，都出現了各式各樣的宗教人物和宗教活動、神秘事蹟。或者應該說：儒道釋三教合流與民間多神信仰、占卜術數等意識，早已融入明代庶民生活、社會習俗及各類小說戲劇之中，宗教信仰及活動原已不是某種單獨存在的個別現象。因此若欲依主題內容將明傳奇分為「道釋」、「神怪」、「隱居樂道」等簡單幾項，幾乎是不可能的，因為此種分類方式之於少則二、三十齣、多則五、六十齣、甚至上百齣的傳奇劇本，將發現：整本傳奇中既有道釋思想、又有神怪人物，而主角可能最後隱居修道去了；即使全本戲是才子佳人愛情悲喜劇，則故事往往發生於寺廟祠堂，或男女主角原即謫仙下凡來歷劫。故本論文將不藉「主題內容」的分類方式來討論明傳奇中的宗教性，而由「宗教角色」來分類。

〔註35〕見台北：中國文化事業股份有限公司，1960年4月，初版，頁420～421有說明。

〔註36〕輔大碩士論文，1977年，趙幼民著，葉慶炳教授指導。

〔註37〕高師碩士論文，1978年，蕭憲忠著，李殿魁教授指導。

〔註38〕輔大碩士論文，1979年，陳美雪著，葉慶炳教授指導。

〔註39〕師大碩士論文，1983年，譚湛元著，余培林教授指導。

〔註40〕香港：新亞研究所碩士論文，1996年，葉嘉輝著，李豐楙教授指導。

〔註41〕台大碩士論文，1984年，渡邊雪羽著，曾永義教授指導。

〔註42〕輔大碩士論文，1988年，譚美玲著，包根弟教授指導。