

淺議《維摩詰經》的戲劇藝術特點

普 慧

四川大學中國俗文化研究所教授

中文摘要

根據古代印度《戲論》對戲劇人物角色分類的精細論述，我們可以把《維摩詰經》中的人物角色分為主角、配角和醜角（反角）三類。維摩詰居士是全經的核心人物，當為主角；佛陀、文殊菩薩為次要人物，當為配角；舍利弗等以插科打諢為主，當為醜角（反角）。全經運用側面描寫、賓白、場景變化、神通力等多種戲劇藝術手法，著重突出維摩詰居士高大上的戲劇人物形象，熱情讚頌以維摩詰居士為代表的大乘「不可思議」的解脫境界和「不二法門」的思想。

關鍵詞：《維摩詰經》、戲劇藝術、婆羅多《戲論》、角色、賓白

A Discussion of the Dramatic and Artistic Characteristics of the *Vimalakīrti Nirdeśa Sūtra*

Pu Hui

Professor, Institute of Chinese Folk Culture, Sichuan University

Abstract

The dramatic characters in the *Vimalakīrti nirdeśa sūtra* can be classified into three types: protagonist, supporting parts and buffoons according to the ancient Indian work on dramatic theory, the *Nāṭyaśāstra*. Lay Buddhist Vimalakīrti, the main character in the *Vimalakīrti nirdeśa sūtra*, is no doubt the protagonist, while the Buddha and Mañjuśrī are of secondary importance, and so are supporting parts. Characters such as Śāriputra are surely buffoons since they only make impromptu comic gestures and remarks. All through the *sūtra*, Vimalakīrti is especially described as a towering figure using such dramatic artistic methods as indirect description, spoken parts, scene changes, and spiritual power, greatly praising the ideas of the “incredible Mahāyāna state of liberation” and “the one and only way” advocated by the Vimalakīrti.

Keywords: *Wéimójié Jīng (Vimalakīrti Sūtra)*, dramatic arts, Bharata's *Dramatic Theory (Nāṭyaśāstra)*, role, spoken parts

一

按照古代印度婆羅多(Bharata)的戲劇理論，「傳說劇」(Nāṭaka)是一切戲劇的原型，它能表現一切「味」(rasa)¹，具備所有戲劇的特徵。「戲劇再現三界(trayo dhātavaḥ)的一切情況。有時是正法，有時是遊戲，有時是利益，有時是辛勞，有時是歡笑，有時是戰鬥，有時是愛欲，有時是殺戮。對於遵行正法者有正法，對於渴求愛欲者有愛欲，對於桀驁不馴者有懲戒，對於品行端正者有克制，對於怯懦者有膽量，對於勇敢者有勇氣，對於愚者有智慧，對於智者有學問，對於權貴者有娛樂，對於受苦者有堅韌，對於求財者有財富，對於煩惱者有抉擇。具有各種感情，以各種境遇為核心，我創造的這種戲劇模仿世界的活動。……對於世上痛苦、勞累、憂傷和不幸的人們，這種戲劇將產生安寧。有助於正法、榮譽、壽命和利益，增長智慧，這種戲劇將提供人世教訓。知識、技術、學問和技藝，方法和行為，無不見於這種戲劇中。……聖典、法論、善行和其他事義，這種戲劇都會及時編排，激動人心。」²《維摩詰經》雖然是一部旨在渲染維摩詰居士與眾不同的大乘見解，以期達到教化眾生不二法門為目的和旨趣的大乘佛經，但是它不同尋常地運用了古代印度戲劇劇本文學創作手法，表現出了不同一般說教的正法和智慧的劇作特徵。

一部優秀的戲劇腳本最為關鍵之處就在於是否塑造了一批生動鮮活明亮的人物角色。由於《維摩詰經》屬於「傳說劇」和「創造劇」(Prakaraṇa)類型的作品，在人物角色的塑造上則不同於世俗類的戲劇人

※ 收稿日期 2016.1.31，通過審稿日期 2016.11.2。

¹ 參見普慧〈《維摩詰經》的梵本及漢譯本的戲劇文學結構〉，《佛光學報》1:2，2015年，頁402-403。

² 〔印〕婆羅多著，黃寶生譯，《舞論》(Nāṭyaśāstra)I: 104-117，收入黃寶生《梵語詩學論著彙編》冊上，北京：昆侖出版社，2008年，頁42-43。

物，它不是要把角色塑造成世俗生活的典型人物，而是要根據佛教宣教的目的來刻劃角色。而「傳說劇」和「創造劇」的主角則更多地要求「具有力量和智慧，言而有信，控制感官，有能力，有信心，有思想，勇敢，純潔，有遠見，有活力，知恩圖報，說話和藹，機敏。保護世界，恪守誓言，精通行動方式，奮發有為，謹慎老練，通曉法論和利論。」³《維摩詰經》中塑造了一批栩栩如生的人物角色群像。從戲劇角色關係的要求來看，劇作劃分了主角、配角、醜角（或反角）等人物，以保證劇作的複雜、生動、曲折等藝術特點，以此吸引讀者或觀者的興趣。人類社會的分工，造成了人們從事生產的分工，形成了社會角色類型；精神領域的思想差異，則導致了另一種分類，即精神信仰的角色類型。在古代印度的戲劇中，這種角色類型表現的異常突出，既有社會身份的角色不同，又有精神信仰的角色差異，還有思想境界高下的區別。這些不同、差異、差別交織於一起，構成了一部戲劇的複雜性和啟示性。

二

一般來說，戲劇的角色會有幾種類型：主角、配角、醜角（或反角）等。

主角：按照戲劇審美藝術的結構，是一部戲劇的主要和核心人物，出場最多，並對劇情起決定和推動作用的人物；根據戲劇的社會倫理觀念，主角一般是被歌頌的對象，是智慧、力量、正義、光明、理想、勇氣、神通的化身和代表。但是，根據劇本創作主旨的不同，有的主角不一定是勝利者，甚或是失敗者，但他會嚮人們講述一條真理，那就是善終究是要戰勝惡的，社會黑暗勢力的強大祇不過是暫時的，由此激發

³ 婆羅多，《舞論》XXXIV: 69-71，收入黃寶生《梵語詩學論著彙編》冊上，北京：昆侖出版社，2008年，頁101。

觀閱者對善嚮往的豪情壯志。

配角：是一部戲劇的次要角色，根據主角塑造的需要，安排出場的多寡。從戲劇倫理的角度看，配角有正有反，正面配角，主要是配合、烘托、支持主角，是主次的關係；反面配角，則起反襯主角的作用，是正反的關係。

醜角（或反角），在戲劇作品中比配角更為次要，祇起娛樂、幽默、詼諧作用的，往往以自己的無能或弱智襯托出主角的大智大勇，是觀閱者喜聞樂見的一種角色。在中國，醜角或襯角或反角，被進一步賦予了程式化模式，插科打諢，動作誇張，臉譜搞笑，引逗觀眾。

上古印度的戲論，對人物角色的論述非常細緻具體，規定了諸多的原則。如，它把人物角色分成三類：

角色總的分成三類。1) 男性和女性都分成上等、中等和下等。控制感官，富有智慧，精通各種技藝，2) 謙恭有禮，庇護弱者，熟悉各種經典要義，穩重，仁慈，3) 堅定，樂善好施，這是男性上等人。精通世俗行為，熟諳各種技藝和經典，4) 具有智慧和甜蜜，這是男性中等人物。言語粗魯，品德惡劣，本性卑賤，智力低下，5) 動輒發怒，傷害他人，背叛朋友，造謠污蔑，傲慢無禮，忘恩負義，遊手好閒，6) 貪圖女色，喜愛爭吵，陰險狡猾，作惡多端，奪人財物，7) 這些是男性下等人物的缺點。⁴

而對於男主角，則又細分為四類：

上等和中等的男主角應該分成四類，具有各自的特徵。16) 這

⁴ 婆羅多，《舞論》，頁 98。

些男主角分為堅定而傲慢、堅定而多情、堅定而高尚和堅定而平靜四類。17) 相傳天神應該堅定而傲慢，國王應該堅定而多情，將帥和大臣應該堅定而高尚，18) 婆羅門和商人應該堅定而平靜。應該知道有四類醜角。19) 他們機智靈活，分別依附天神、國王、大臣和婆羅門。20) 在分離艷情味中，國王痛苦煩惱，他是國王的心腹侍從，善於交談。21) ⁵

戲論對角色的作用非常看重，它認為，「安排角色始終要認真努力，不要疏忽大意，否則，就不能產生合適的情和味。」⁶「情」和「味」是戲論的核心審美範疇，而戲論則把角色視為產生「情」和「味」的基礎。就是說，角色安排不當，戲劇就失去了感動人心的藝術魅力。

根據印度早期戲論的基本思想，我們看《維摩詰經》是如何安排戲劇人物角色的。

主角：維摩詰居士。

配角：佛陀、文殊菩薩等。

醜角（或反角）：舍利弗、彌勒菩薩等。

維摩詰居士是貫穿全經的人物角色，整部經的所有場景、情節、故事主要是為他的活動而設計安排的，即使是作為序幕的第一品《佛國》⁷，雖然沒有維摩詰居士出場，但是佛陀的說法及與寶積(Ratnākara)⁸、舍利弗(Śāriputra)⁹等弟子的討論「佛國淨土」(Buddhakṣetra)，完全是為全

⁵ 婆羅多，《舞論》，頁 99。

⁶ 婆羅多，《舞論》，頁 103。

⁷ 梵譯「《序品》」。

⁸ 謙譯「寶事」，梵譯「寶性」。

⁹ 梵譯「舍利子」。其母名為如波舍利(Rūpaśarī)，即「色身」，故梵譯為舍利子。

劇的正式開場而做鋪墊，渲染氣氛，營造環境。當佛陀用其「神通」(abhiññā)展示「無量功德寶莊嚴土」(ratnavyūhasya tathāgatasyānantagaṇaratnavyūho lokadhātus)後，復收「神通」，「世界還復如故」，使眾弟子「知有為法皆悉無常，遠塵離垢，得法眼淨」。¹⁰佛陀這一說法，即是告知眾生，「神通」迺有為之法，是「無常」(anityā)的。然而，如何「無常」，佛陀自己不講了，而介紹了一位擅講此一理論的居士菩薩，他就是維摩詰居士。因此，從卷二始，即正戲開始，主角維摩詰居士正式粉墨登場了。

爾時，毘耶離大城中有長者，名維摩詰，已曾供養無量諸佛，深植善本，得無生忍；辯才無礙，遊戲神通，逮諸總持；獲無所畏，降魔勞怨；入深法門，善於智度；通達方便，大願成就；明了眾生心之所趣，又能分別諸根利鈍；久於佛道，心已純淑，決定大乘；諸有所作，能善思量；住佛威儀，心大如海；諸佛咨嗟，弟子釋、梵、世主所敬。欲度人故，以善方便，居毘耶離。資財無量，攝諸貧民。奉戒清淨，攝諸毀禁。以忍調行，攝諸恚怒。以大精進，攝諸懈怠。一心禪寂，攝諸亂意。以決定慧，攝諸無智。雖為白衣，奉持沙門清淨律行。雖處居家，不著三界。示有妻子，常修梵行。現有眷屬，常樂遠離。雖服寶飾而以相好嚴身；雖復飲食而以禪悅為味。若至博弈戲處，輒以度人；受諸異道，不毀正信。雖明世典，常樂佛法。一切見敬，為供養中最。執持正法，攝諸長幼。一切治生諸偶，雖獲俗利，不以喜悅。遊諸四衢，饒益眾生。入治政法，救護一切。入講論處，導以大乘。入諸學堂，誘開童蒙。入諸姪舍，示欲之過。入諸酒肆，能立其志。若在長者，長者中尊，為說

謙譯、什譯則為音譯。

¹⁰ 後秦·僧肇，《注維摩詰經·佛國品》卷1，上海：上海古籍出版社，1990年，影印民國刊本，頁26上。

勝法。若在居士，居士中尊，斷其貪著。若在剎利，剎利中尊，教以忍辱。若在婆羅門，婆羅門中尊，除其我慢。若在大臣，大臣中尊，教以正法。若在王子，王子中尊，示以忠孝。若在內官，內官中尊，化政宮女。若在庶民，庶民中尊，令興福力。若在梵天，梵天中尊，誨以勝慧。若在帝釋，帝釋中尊，示現無常。若在護世，護世中尊，護諸眾生。長者維摩詰，以如是等無量方便，饒益眾生。¹¹

這一段是從敘事者的角度概括介紹的，重點在講述維摩詰居士的神通法力和在家修行的方法。本來，按照佛教的基本規定，修行者是不可以貪戀世俗生活的。可是，維摩詰居士不一樣，他身居俗家，卻不著三界；娶有妻小，卻常修梵行；擁有財富，卻施捨貧民。極盡奢華，卻好不在意。特別是，他入姪舍，卻能展示慾望的罪過；入酒肆，卻能讓人立志勵志。所以，他受到了各個階層的人們的尊敬和愛戴。他的一切目的，就是以「無量方便，饒益眾生」。

接着，劇本筆鋒一轉，由直接講述改為間接講述。通過維摩詰居士患疾，佛祖派遣弟子前往問疾之事，聲聞、菩薩、天人等諸弟子紛紛表示不敢前往，擔憂維摩詰居士辯才無礙，難以成為其對手。因此前諸弟子均領略過維摩詰居士的辯才。其中，維摩詰居士嚮舍利弗解釋什麼是「宴坐」的說法：「不捨道法而現凡夫事，是為宴坐。心不住內亦不在外，是為宴坐。於諸見不動而修行三十七品，是為宴坐。不斷煩惱而入涅槃，是為宴坐。若能如是坐者，佛所印可」，這是這一節中最为精彩的地方。「不捨道法而現凡夫事」、「不斷煩惱而入涅槃」幾乎顛覆了小乘佛教的基本教義。小乘竭力主張擺脫世俗煩惱，強調「灰身滅智，捐形絕慮」

¹¹ 姚秦·鳩摩羅什譯，《維摩詰所說經·方便品》卷上，《大正藏》冊14，頁539上。

¹²。而大乘佛教則公然提出深入世俗社會，在世俗「凡夫事」、「煩惱中」理解佛教真諦。顯然，這樣的說法讓聲聞弟子難以理解，更難以論辯。佛祖身邊的十大上首弟子居然無一人敢去探疾。接著佛祖命諸菩薩探疾，結果連諸菩薩也為難不往。更令人驚訝的是，彌勒菩薩竟然也不敢前往探疾。按說，彌勒(Maitreya)菩薩是未來佛(anāgatabuddha)，是現世佛釋迦牟尼的繼承者，應當很有思想，可是連他也招架不住維摩詰居士的論辯，這就凸顯了維摩詰居士的思想深邃，思維敏捷，論辯嫻熟。

在這一節裡，維摩詰居士隱身，並未出場，他的角色形象完全是在佛祖與諸弟子聲聞、菩薩、天人等戲劇舞臺角色的賓白中顯現的。諸弟子越唯唯諾諾，畏難不前，就越能襯顯維摩詰居士的高大上。這些鋪墊和側面的渲染，足足為維摩詰居士攫取了眼球，令觀眾急切期待著一個神秘、智慧、法力無邊的角色登臺出場。

當文殊師利菩薩看到諸聲聞、菩薩、天人皆不敢探疾之後，知道佛祖的這一重任落於己肩。儘管他也認為維摩詰居士是一個「難為訓對，深達實相，善說法要，辯才無滯，智慧無礙，一切菩薩法式悉知，諸佛祕藏無不得入，降伏眾魔，遊戲神通，其慧方便，皆已得度」¹³的人，但還是「當承佛旨，詣彼問疾」。於是，文殊率眾前往探疾。文殊在諸菩薩裡，是以「智慧」著稱的，在中國的四大菩薩(文殊、普賢[Samantabhadra]、觀音[Avalokiteśvara]、地藏[Kṣitigarbha])中，文殊以「大智」為象徵(其他依次為「大行」、「大悲」、「大願」)。由文殊菩薩帶隊，堪與維摩詰居士相匹配。

¹² 後秦·僧肇，《肇論·涅槃無名論》，《大正藏》冊45，頁158上。《肇論》引佛經曰：「智為雜毒，形為桎梏。淵默以之而遼，患難以之而起。」按：今覈漢譯佛典，皆無此句。

¹³ 鳩摩羅什譯，《維摩詰所說經·問疾品》卷上，《大正藏》冊14，頁544上。

三

作為戲劇劇本，角色的賓白(spoken parts)是其塑造角色形象、展開故事情節的重要手段。戲劇因為受到舞臺時間空間的限制，必須要求在嚴格有限的時間和空間完成戲劇的故事情節的演繹，而故事情節又不可能以敘事的方式進行，因此，角色的對白(dialogue)，往往就成為推動故事情節發展和人物內心活動展示的一個極為重要的環節。就是說，戲劇的故事展開和人物塑造，更多地依賴於角色間的對白。由經文中維摩詰、文殊的角色間的對白，我們就能感覺到維摩詰這個主角的影響力和崇高的思想境界。

文殊及眾人入室，見其室內空空，惟維摩詰獨寢一牀。於是，二人展開了如戲劇舞臺上的賓白¹⁴：

維摩詰：文殊師利！不來相而來，不見相而見。

文殊師利：若來已，更不來；若去已，更不去。所以者何？來者無所從來，去者無所至，所可見者，更不可見。

世尊慇懃致問無量，居士是疾，何所因起？其生久如？當云何滅？

維摩詰：從癡有愛，則我病生；以一切眾生病，是故我病；若一切眾生病滅，則我病滅。

原來，維摩詰居士並不是得了醫學上的器質性病變(organic disease)，他的病是與眾生的生死解脫關聯於一起，屬於功能性(functionality)的。而此功能性的疾病實則是為了拯救眾生而生，因了眾生而去。明瞭此意，即會知道維摩詰居士的菩薩精神實質。此段簡明的角色對白，凸顯了維摩詰居士高大偉岸的英雄性格和悲憫眾生的深沉形象。

¹⁴ 對話中有刪略處。

同時，在舞臺戲劇中，角色的語言還經常根據故事和場景的需要，採用獨白。在獨白(monologue)中，還常常採取設問的方式，自問自答。如，如何解脫病縛，維摩詰居士就提出了「無慧方便縛」和「有慧方便解」。

維摩詰：何謂無慧方便解？謂菩薩住貪欲、瞋恚、邪見等諸煩惱，而植眾德本，是名無慧方便縛。何謂有慧方便解？謂離諸貪欲、瞋恚、邪見等諸煩惱，而植眾德本；迴嚮阿耨多羅三藐三菩提，是名有慧方便解。¹⁵

顯然，《維摩詰經》借鑒了戲劇設問自答的獨白方式。「無慧方便縛」，是常駐於各種煩惱，「有慧方便解」，是遠離各種煩惱，其共同的特點都是「植眾德本」。但是，層次、境界卻有根本的差距：前者「植眾德本」，卻無迴嚮菩薩，後者「植眾德本」，則為的是迴嚮菩提。所以，僧肇注曰：「不脩空慧以除煩惱，是無慧也。而勤積眾德，有方便也。」¹⁶這樣深刻的理趣，通過獨白的話語方式，自問自答，發揮了舞臺角色語言的作用，同時，也通過這樣的獨白，展現了維摩詰居士深奧的大乘佛學思想，突出了他的角色形象。

四

在具有創造劇的戲劇劇本中，塑造角色，還不止於其賓白，更重要的還在於其是否具有一定的神力體現。即是說，神力表現是塑造人物的又一個重要手段。在《維摩詰經》中，作者為了借用舞臺藝術設置的變換的獨特魅力，特意設計了一系列的有關維摩詰居士的神通場景，這些設置主要集中於維摩詰居士和佛祖兩個人身上。關於維摩詰居士的神通

¹⁵ 鳩摩羅什，《維摩詰所說經·問疾品》卷上，《大正藏》冊14，頁545上。

¹⁶ 僧肇，《注維摩詰經·問疾品》卷5，頁111下。

(abhiññā)，經中主要地表現了三個方面：

- (一) **天眼通**(akṣyabhiññā)：如，第四品：維摩詰眼觀文殊菩薩尊佛陀囑咐率眾前來問疾。
- (二) **他心通**(cetaḥ paryāyābhiññā)：如，第五品，維摩詰知道舍利弗心中的疑惑；第九品，維摩詰了然舍利弗的心思。
- (三) **神變通**(rddhyabhiññā)：如，第四品，維摩詰知曉文殊率眾前來，施展神力，挪空居室；第五品，維摩詰展神力，讓須彌燈王如來送來須彌幢世界之三百二十萬獅子座；第六品，天女散花，變幻男女身；第九品，展現香積如來的一切妙香世界，並用自己的化身前往妙香世界取回食物；第十品，維摩詰把所有會眾置於右掌中，來到世尊之處；第十一品，維摩詰截取妙喜世界，置於右掌中，帶到此世界（娑婆世界）。

世尊佛陀的神通：

- (一) **神變通**：如，第一品，佛以足指按地，即顯三千大千世界，展示無量功德寶莊嚴。
- (二) **他心通**：如，第一品，世尊知道舍利弗心中的想法；第三品，世尊知道維摩詰心中的想法，吩咐弟子前去探望問疾；第十一品，世尊知道所有會眾的心願。
- (三) **宿命通**(pūrve nivāsānusmṛti jñāna)：如，第十二品，世尊記得寶焰如來前生是寶蓋王，自己前生是月蓋王子。

「神通」，按照古代印度的理解，主要是指神足（神變）、天眼、天耳(divya śrotra jñāna sakṣātkriyābhiññā)、他心、宿命等五種神通（五通、五旬、般遮旬），後來加上了漏盡通(āsrava kṣaya jñāna sākṣātkriyābhiññā)，統稱為

「六神通」(六通, *ṣaḍ abhijñāḥ*)。一般情況下,神通主要是指「神變通」(神足通)。這些「神通」,被僧肇概括為:「借座燈王,請飯鄉士,手接大千,室包乾象,不思議之跡也。」¹⁷鳩摩羅什則注重其與「辯才」的聯繫,他解釋「神通」道:「因神通廣其化功,亦以神通力證其辯才」¹⁸,就是說,什公認為「神通」是維摩詰居士「辯才無礙」的基礎,離開「神通」,則無以為辯。這些「神變通」的運用,在舞臺上造成變幻莫測的效果。

譬如,《問疾品》一幕,維摩詰早已知曉文殊率眾而來,他「以神力空其室內,除去所有,及諸侍者,唯置一牀,以疾而臥」¹⁹。本來,維摩詰是大富人,田畝資產萬千,庭院宮室無數,此處卻把室內陳設物什挪空,僅留一牀,供己疾臥。意欲為何?劇本留下了一個懸念。舍利弗見室中沒有牀坐,不明就中喻意,便詢問:「諸菩薩、大弟子眾當於何坐?」維摩詰馬上追問舍利弗是為求法來還是為求牀座?舍利弗回答說當然為求法而不是為求牀座。這就正好落入維摩詰預設的語域陷阱。維摩詰回答,既然為求法,就不能貪驅命,何況牀座呢?於是,在進一步闡述了一番理論後,維摩詰的結論是:「若求法者,於一切法應無所求。」²⁰之後,為了讓諸聲聞、菩薩、天人等佛弟子明白「空」、「有」的關係,維摩詰施展了大神力,讓東方度三十六恒河沙國的須彌相世界(*merudhvajāyām lokadhātau*)須彌燈王佛(*Merupradīparāja Bhagavat*)遣送三萬二千高廣嚴淨的師子座於維摩詰居室。居室廣博,無所妨礙。維摩詰起立,讓諸菩薩上人就坐。坐於師子座的諸菩薩上人立即變形身高四萬二千由旬,而新發善意之菩薩及聲聞弟子則不能變形。維摩詰對舍利

¹⁷ 僧肇,《注維摩詰經·序》,頁1上。

¹⁸ 僧肇等,《注維摩詰經·方便品》卷2,頁27下。

¹⁹ 僧肇等,《注維摩詰經·方便品》卷2,頁27下。

²⁰ 鳩摩羅什,《維摩詰所說經·不思議品》卷中,《大正藏》冊14,頁546上。

弗說，請其就坐。舍利弗說因為座位太高而難以昇座。維摩詰告訴舍利弗等，要禮敬須彌燈王佛，迺可得坐。於是未登座的新菩薩及聲聞弟子皆禮敬須彌燈王佛，得昇師子座。舍利弗還不明白，問居士這一間小室怎麼能夠容得下這麼多高廣大師子座呢，而且又沒有妨礙毘耶離城的鄰居及城市聚落等。維摩詰告訴舍利弗：

唯，舍利弗！諸佛菩薩，有解脫，名不可思議。若菩薩住是解脫者，以須彌之高廣內芥子中無所增減，須彌山王本相如故，而四天王、忉利諸天不覺不知己之所入，唯應度者乃見須彌入芥子中，是名住不思議解脫法門。又以四大海水入一毛孔，不燒魚、鼈、黿、鼉水性之屬，而彼大海本相如故，諸龍、鬼神、阿修羅等，不覺不知己之所入，於此眾生亦無所燒。又，舍利弗！住不可思議解脫菩薩，斷取三千大千世界，如陶家輪，著右掌中，擲過恒河沙世界之外，其中眾生，不覺不知己之所往。又復還置本處，都不使人有往來想，而此世界本相如故。²¹

這真是一個不可思議的事情。此處，涉及了兩個以小容大的術語：「須彌入芥子」(sumeruṃ parvatarājaṃ sarśapaphalakośapraṇiṣṭam)和「四海²²入毛孔」(samudreṣv apskandhas tam ekasmin romaḥkūpe prakṣipet)。「芥子」(sarśapa)，即芥菜的種籽，是佛教用來比喻極小的東西，但它卻能夠容納下綿綿高廣的須彌世界。「毛孔」(romaḥkūpa)，是指小孔，也是佛教比喻極微小的空隙，可它亦能夠容納四大海水。如此廣大綿綿之須彌山、四大海，而住於其中的天王、諸天迺至海怪、龍、鬼、阿修羅等皆不覺知。另一個術語則是表示大千世界如掌中之物，擲之復來。所謂「陶輪擲復」，即是說，三千大千世界如同制陶匠掌中的轉輪，擲出又復然回來，

²¹ 鳩摩羅什，《維摩詰所說經·不思議品》卷中，《大正藏》冊14，頁546中。

²² 四大海：指圍繞須彌山四周的東、西、南、北四大海水。

而其中生存之眾生卻毫不所覺。這種不可思議的神奇境界，在戲劇舞臺上運用印度古老的幻術，不停地置換場景，其演出效果，一定會異彩出奇、精彩絕倫。

作為深受戲劇影響的模擬劇本，《維摩詰經》最為精彩的一幕則是〈觀眾生品〉一幕：

時維摩詰室有一天女，見諸大人聞所說法，便現其身，即以天華，散諸菩薩、大弟子上。華至諸菩薩，即皆墮落，至大弟子，便著不墮。一切弟子神力去華，不能令去。²³

這一場景的設計，讓戲劇舞臺的藝術效果達到極致，因此頗受人們的喜愛，以致成為中國文學中的一個成語「天女散花」。如，唐代宋之問〈為太平公主五郎病愈設齋歎佛文〉：「龍王獻水，噴車馬之塵埃；天女散花，綴山林之草樹」²⁴；王維〈大唐大安國寺故大德淨覺師碑銘〉：「猛虎舐足，毒蛇熏體，山神獻果，天女散花，澹爾宴安，曾無喜懼。」²⁵；南宋陸游〈夜大雪歌〉：「初疑天女下散花，復恐麻姑行擲米。」²⁶現代京劇表演藝術家梅蘭芳嘗據此典故改編為京劇《天女散花》，並領銜主演，聞名遐邇。

儘管舞臺戲劇可以運用幻術置換場景，表現主要角色的神通威力，可是在現實中，這種神通是否具有其客觀實在性(objective reality)呢？鳩摩羅什以中觀空論為基礎，對「神通」還有另一番解釋：「神通變化，為

²³ 鳩摩羅什，《維摩詰所說經·觀眾生品》卷中，《大正藏》冊14，頁547下。

²⁴ 宋·李昉等編，《文苑英華·歎文》卷472，北京：中華書局，1966年，頁2413下-2414上。

²⁵ 清·趙殿成，《王右丞集箋注》卷24，北京：中華書局，1961年，頁435。

²⁶ 宋·陸游，《劍南詩稿》卷26，《陸游集》冊2，北京：中華書局，1976年，頁719。

迹引物，於我非真，故名戲也。複次，神通雖大，能者易之，於我無難，猶如戲也。亦云於神通中善能入住出，自在無礙。」²⁷僧肇亦注云：「遊通化人，以之自娛。」²⁸可見，什公和肇公均把「神通」當作一種「遊戲」(vikrīḍita)，是自娛自樂的一種形式。由此而言，這種「遊戲神通」(abhijñāvikrīḍita)正是戲劇舞臺的一種場景切換的渲染，不過是用了一些古代印度喜聞樂見的幻術(māyākṛta)，增強舞臺藝術的震撼力和感染力。維摩詰自己就說：「譬如幻師見所幻人，菩薩觀眾生為若此。」僧肇注曰：「幻師觀幻，知其非真；大士觀眾生，亦若此也。」道生注曰：「非不有幻人，但無實人耳。既無實人，以悟幻人亦無實矣。苟幻人之不實，眾生其獨實哉。」²⁹根據這些說法，我們就會感受到，《維摩詰經》的「遊戲神通」對於戲劇藝術的重要作用。許地山早在上世紀初就嘗說過：「今日廣東鄉間每迎神賽會必有『扮色』之舉，這『色』字，可以斷定是從梵語『盧婆迦』(rūpaka)而來。腳色或角色底『色』也與此同源。梵語『路婆迦』意為『戲劇』，『戲子』，『腳色』本訓作『色』，名戲子為『盧婆迦』有兩種因由。一、因劇中人物情節比諸所表過去或理想的事物，祇是色相相似，並非真實；二、因演劇底人有限而劇中所表底人物太多，不能不以一人而兼數色，故以『色』為名。」³⁰其中所言的「色相相似，並非真實」，即是說，古代梵劇的「遊戲神通」是幻術的一種舞臺表現。

法國漢學家戴密微說，《維摩詰經》「是一部藝術作品，有巧妙的戲劇安排，有精辟的對白，令人聯想起孔、孟或莊子的語錄，有中國人所專愛的小故事以喻最深奧理。觀眾生品精彩的天女散花一節，佛聲聞弟子舍利弗盡力不能去花，忽而變為女身，真是詼諧詭趣，獨運匠心。這

²⁷ 僧肇等，《注維摩詰經·文殊師利問疾品》卷5，頁94下。

²⁸ 僧肇等，《注維摩詰經·文殊師利問疾品》卷5，頁94下。

²⁹ 僧肇等，《注維摩詰經·觀眾生品》卷6，頁121下。

³⁰ 許地山，〈梵劇體例及其在漢劇上底點點滴滴〉，《小說月報》17號外，1927年。

段足以引起衛道之士憤激的故事，在中國和日本帶起了最優雅的禮佛儀式——散花。」³¹由此可見，《維摩詰經》所模擬的戲劇舞臺藝術效果在那個時代，確是達到了相當高的程度。其諸多戲劇藝術特點，值得我們今天很好地借鑒。

※ 本文為以普慧為首席專家之教育部哲學社會科學重大攻關招標課題「中國佛教文學通史」(12JZD008)和國家社會科學基金重點項目「漢譯佛典文學研究」(12AZW007)之階段成果。

※ **普慧**，本名張弘，四川大學中國俗文化研究所教授，歐盟 ERASMUS MUNDUS 項目學者——捷克馬薩里克大學宗教學系客座教授 (Visiting Prof.)；德國萊比錫大學東亞研究所客座教授 (Visiting Prof.)。南開大學中國宗教思想史博士後、四川大學中國古典文獻學（佛教文獻）博士後、山東大學中國古代文學（佛教文學）博士。Email: zhpuhui77@sina.com。

³¹ 保羅·戴密微(Paul Demieville)著，劉楚華譯，《維摩詰在中國》，收入《中國佛教史論集》，《世界佛學名著譯叢》47，臺北：華宇出版社，1987年，頁242。

引用書目

- 《佛說維摩詰經》，三國吳·支謙譯，《大正藏》冊 14，第 474 號。
- 《維摩詰所說經》，姚秦·鳩摩羅什譯，《大正藏》冊 14，第 475 號。
- 《說無垢稱經》，唐·玄奘譯，《大正藏》冊 14，第 476 號。
- 《肇論》，後秦·僧肇，《大正經》冊 45，第 1858 號。
- 《王右丞集箋注》，清·趙殿成，北京：中華書局，1961。
- 《文苑英華》，宋·李昉等編，北京：中華書局，1966。
- 《注維摩詰經》，後秦·僧肇等，上海：上海古籍出版社，1990 年影印民國刊本。
- 《陸游集》，宋·陸游，北京：中華書局，1976。
- 保羅·戴密微(Paul Demieville)著，劉楚華譯，1987，《維摩詰在中國》，收入《中國佛教史論集》，《世界佛學名著譯叢》47，臺北：華宇出版社。
- 許地山，1927，〈梵劇體例及其在漢劇上底點點滴滴〉，《小說月報》17 號外。
- 婆羅多著，黃寶生譯，2008，《舞論》(Nāṭyaśāstra)，收入黃寶生《梵語詩學論著彙編》冊上，北京：昆侖出版社。
- 普慧，2015，〈《維摩詰經》的梵本及漢譯本的戲劇文學結構〉，宜蘭：《佛光學報》1:2，頁 389-412。
- 黃寶生，2011，《梵漢對勘維摩詰所說經》，北京：中國社會科學出版社。