

勸善文本的符號欲望：從《目連救母 勸善戲文》〈羅卜描容〉談起

張璿文^{*}

摘要：

目連救母故事流傳已久，目連戲的搬演亦已歷時八百多年。明萬曆年間祁門文人鄭之珍根據高腔諸多演出版本編纂而成《目連救母勸善戲文》（一稱《勸善記》）。目連戲向被視為勸善文本、戲曲研究之活化石，近年來整理出不少演出版本與相關文獻，而學界從民俗文化、戲曲藝術、戲曲發展史、宗教儀式等諸多角度研究目連戲，本劇研究似成顯學。但是，傳統戲曲文學集中討論如《西廂記》、《牡丹亭》、《琵琶記》、《桃花扇》等主流名作，目連戲主要仍從俗文學、民俗曲藝角度研究，剖析其文本肌理之研究相對較少，利用西方理論解讀者亦相對稀有。雖有學者注意到鄭之珍編纂目連戲結構、進行文學潤飾之功，但筆者發現：除了文人筆觸之外，《勸善記》之研究甚或可以開展出與元明戲曲描容寫

* 輔仁大學英國語文學系副教授

本論文曾發表於 1999 年 5 月 16 日南華大學文學研究所主辦之「第一屆全國研究生文學符號學研討會」，今根據近年新增之研究成果與兩位匿名審查委員之寶貴意見修訂，特此致謝！

真與題畫風潮之對話。因此，本文從鄭本〈羅卜描容〉段切入，借西方讀畫理論（Ekphrasis），解讀此段在作品主題、結構中的功能涵義，並透過本片段所呈現之文字、繪畫符號表意問題，開展與描容寫真相關之讀畫美學論述。本文首先勾勒本劇從佛教經典演繹成文人傳奇之轉折，討論從目連救母故事到《勸善記》所增生之文人筆觸。其次處理〈羅卜描容〉片段之主題結構意義，以開展〈羅卜描容〉片段中蘊含之符號表意欲望與詮釋空間。最後，本文嘗試就〈羅卜描容〉與另一勸善戲文《琵琶記》之五娘描容公婆片段進行比較，並與寫情代表作《牡丹亭》中杜麗娘寫真題畫之片段進行對照，以開展相關的讀畫/語象敘事美學論述。

關鍵詞：目連戲、讀畫理論、符號學、羅卜描容

The Semiotic Drives in Didactic Dramatic Texts: Reading Ekphrastic Passages in “Lo-pu’s Portrayal of His Mother” in *Maudgalyāyana’s Deliverance of His Mother*

Chang, Doris Li-wen *

ABSTRACT:

The stories about how Maudgalyāyana (Mu-lien) liberates his mother from sufferings in hell have been told for thousands of years, and the performances of these tales called *Mu-lien Plays* (*Mu-lien Xi*) have lasted for more than eight hundred years since they were turned from Buddhist sutras into folk tales and dramatic performances. In Ming Dynasty, Cheng Chi-chen (1518-1595) compiled and published *The Didactic Play of Maudgalyāyana’s Deliverance of His Mother* (also called *The Didactic Tales*) in 1582, basing on the various versions of Mu-lien plays and tales up till his time. Mu-lien plays have been treated as didactic texts about Buddhist-Confucian perspectives on filial piety, and have been named “the living fossil records of ancient drama” because their miscellaneous performances in all dialects have provided living records of ancient Chinese drama. Although recent discoveries have yielded rich records of these texts

* Associate Professor, Department of English Language and Literature, Fu Jen Catholic University

The first draft of this paper was presented at the First Conference on Literature and Semiotics held by the Graduate Institute of Literature at Nanhua University in 1999. It has been revised basing on recent scholarship and the comments of the two anonymous reviewers whose valuable insights are greatly appreciated.

and various researches have been done on Mu-lien plays, most studies focus on their roles in folk traditions, religious rituals, performing arts, history and development of ancient Chinese drama. Unlike canonical plays which have been extensively studied for their literary merits such as *Romance of the Western Bower*, *Dream in Peony Pavilion*, *The Lute Story*, and *Blood Stains on Peach Blossom Fan*, as a didactic play, Cheng's text has been marginalized in literary studies of traditional Chinese drama and deserves more close reading and theoretical discussions. Although there have been commentaries on the literary and structural merits of the play, one scene in this didactic text of 104 scenes deserves closer analyses for it is more aesthetic than didactic: in the scene, Lo-pu (Maudgalyāyana) tries to portray his dead mother in a painting and meditates on its impossibilities. Hence, this paper shall first explicate the ekphrastic significance of the scene and its structural significance; then, it shall contrast it with ekphrastic passages in *The Lute Story* and *Dream in Peony Pavilion* to explore how these dramatic texts may interact with their contemporary aesthetic discourses.

Keywords: Mu-lien plays, ekphrasis, semiotics, Lo-pu's Portrayal of His Mother

目連救母故事流傳已久，目連戲的搬演亦已歷時八百多年。明朝萬曆年間祁門文人鄭之珍（1518－1595）根據高腔諸多演出腳本編纂而成《目連救母勸善戲文》¹（一稱《勸善記》1582）²。根據戲曲學者文憶萱的說法，「鄭之珍《勸善記》，是一個完整的、經過演出的、第一個連台目連戲劇本」。³目連故事（亦稱目連本傳）所衍生而出的目連連台本戲簡稱目連戲，目連戲向來被視為戲曲研究之活化石，而鄭本目連戲一稱《勸善記》，歷來被視為勸善文本。學界多從民俗文化、戲曲藝術、戲曲發展歷史、宗教儀式等諸多角度積極研究，近年來，更是整理出不少演出版本⁴與相關文獻，⁵目連戲研究儼然成為顯學。

¹ 本文引文頁碼根據朱萬曙校點《新編目連救母勸善戲文》，內容並參照《中國戲劇研究資料：全明傳奇》之《目連救母勸善戲文》之刻本。請見：[明]鄭之珍撰，朱萬曙校點，《新編目連救母勸善戲文》，收入《皖人戲曲選刊·鄭之珍卷》（合肥：黃山書社，2005年）；[明]鄭之珍，《目連救母勸善戲文》，《中國戲劇研究資料：全明傳奇》第1輯（台北：天一出版社，1983年），另收入古本戲曲叢刊編刊委員會編，《古本戲曲叢刊》初集（上海：商務印書館，1954年）。

² 朱萬曙根據《祁門清溪鄭氏家乘》等相關文獻考證，鄭之珍生卒年約為1518－1595年，而《勸善記》應於1582年首刊。請見[明]鄭之珍撰，朱萬曙校點，《新編目連救母勸善戲文》，收入《皖人戲曲選刊·鄭之珍卷》（合肥：黃山書社，2005年），頁3-5。

³ 文憶萱，〈《勸善記》與湖南目連戲〉，收入湖南省藝術研究所編，《目連戲研究論文集》（長沙：藝海編輯部，1993年），頁8。

⁴ 例如，[明]鄭之珍撰，朱萬曙校點之《新編目連救母勸善戲文》，以及施合鄭民俗文化基金會收集並整理、出版《民俗曲藝叢書》之諸多目連戲版本：如李平、李昂校訂之《目連全會》（1995年），茆耕茹之《目連資料編目概略》（1993年）、《安徽目連戲資料集》（1997年），徐宏圖、王秋桂編著之《浙江省目連戲資料匯編》（1994年），黃文虎校訂之《超輪本目連》（1994年），劉禎校訂之《莆仙戲目連救母》（1994年），龍彼得、施炳華校訂之《泉腔目連

救母》(2001年),戴云校訂之《目連戲曲珍本輯選》(2000年)等。參見:施合鄭民俗文化基金會,〈民俗曲藝叢書第1-86種中文簡介〉(施合鄭民俗文化基金會網站, <http://www.shihhochengfoundation.org/> 2012/02/1-86.html, 2012年2月),資料讀取日期:2014年1月20日。

眾多版本研究貢獻之一即是釐清相關版本之異同與相關性,以及各本之地方演出特色。例如戴云指出:一般認為清乾隆年間張照改編之《勸善金科》依鄭之珍目連救母勸善戲文改編,但他依據中國藝術研究院戲曲研究所收藏之《康熙舊本勸善金科殘卷》及《傳羅卜傳奇》其實是康熙年間演出之目連戲台本的部份殘帙,因此,張照依據之底本應為此系列康熙舊本,而非鄭本。而《湘劇大目捷連》其實是一部較為完整之《目連前傳》,從其祖上傳祭寫至花園焚香為止,可謂是海內孤本。請見戴云,《目連戲曲珍本輯選》(台北:施合鄭民俗文化基金會,2000年),頁9-10。

- ⁵ 1980年代在台灣有陳芳英所著之〈目連救母故事的基型及其演進〉(收入靜宜文理學院中國古典小說研究中心編,《中國古典小說研究專集4》[台北:聯經出版公司,1982年],頁47-93)、《目連救母故事之演進及其有關文學之研究》(台北:台大出版中心,1983年)。另有湖南省戲曲研究所編《目連戲學術座談會論文選》(長沙:湖南省戲曲研究所,1985年)、湖南省懷化地區藝術館編《目連戲論文集》(懷化:湖南省懷化地區藝術館,1989年)等。

根據戴云編選之《目連戲曲珍本輯選》序,1990年代有股目連戲研究風潮,中國大陸並舉辦過幾次目連戲研討會,就其作者、內容、演出形式,相關民俗、宗教、人文思想,以及珍貴的演出本等面向進行探討。請見戴云,《目連戲曲珍本輯選》(台北:施合鄭民俗文化基金會,2000年),頁9-10。

據筆者初步整理,1990年代相關研究包括:胡天成等,《四川目連戲資料論文集》(重慶:重慶市川劇研究所,1990年)。杜建華,《巴蜀目連戲劇文化概論》(北京:文化藝術出版社,1993年)。朱恒夫,《目連戲研究》(南京:南京大學出版社,1993年)。湖南省藝術研究所編,《目連戲研究論文集》(長沙:藝海編輯部,1993年)。凌翼雲,《目連戲與佛教》(廣州:廣東教育出版社,1998年)。郝譽翔,《民間目連戲中庶民文化之探討》(台北:文史哲出版社,1998年)等。

近年研究包括:楊振良,〈目連戲中的特殊民俗演出形式〉(發表於漢城:淑明

然而，爬梳諸多研究文獻，筆者發現相當有必要根據《目連救母勸善戲文》文本細讀、深入剖析。雖說目連戲近年來由於被視為戲曲研究之活化石、相關研究眾多，但是大多偏重民俗曲藝、俗文學、佛教孝道觀與戲曲通俗文學等領域之研究。傳統戲曲文學集中討論如《西廂記》、《牡丹亭》、《琵琶記》、《桃花扇》等主流名作，比起上述戲曲名作被長期納入學院戲曲文學範圍討論、深入剖析的程度，《目連救母勸善戲文》尚大有研究空間。尤其是，利用解讀西方劇作方式，剖析其文本肌理脈絡，更能揭示本劇至今較少受到注意的問題：雖有學者注意到鄭之珍編纂目連戲結構、進行文學潤飾之功⁶，但筆者發現：除了文人筆觸之外，《勸善記》之研究甚或可以開展出與元明戲曲描容寫真與題畫風潮之對話。因此，本文試從《目連救母勸善戲文》中〈羅卜描容〉的片段下手，

女子大學主辦「第三屆中國文化研究國際學術會議」，2004年11月）。廖藤葉，〈明清目連戲初探〉（台中：中興大學中國文學系所博士論文，2010年）。劉志偉，〈川劇目連戲中「劉氏四娘」人物形象分析〉，《復興崗學報》85期（2005年12月），頁257-274等。

⁶ 朱萬曙指出，鄭本之貢獻包括：一、將明中葉以前長久流傳之目連故事集中起來，形成一部具完整情節之戲曲作品，二對長期流傳之目連故事進行改造，強化儒家文化精神，三、進行文學潤飾，賦予作品民間與文人戲曲之雙重性格。（參見[明]鄭之珍撰，朱萬曙校點，《新編目連救母勸善戲文》，收入《皖人戲曲選刊·鄭之珍卷》[合肥：黃山書社，2005年]，頁6-14。）他認為：「從內容構成上看，鄭之珍確立了『勸善』為主旨，以『救母』為情節核心，設置了上中下三卷線索清晰的結構框架，並在強化儒家文化精神的創作取向支配下，添加了曹賽英的線索，這些都是『文人筆法』；但是，鄭之珍又保留了業已流傳的《啞背瘋》、《雙下山》、《匠人爭席》等片斷內容，這些片段具有濃厚具有濃厚的民間文化風味與世俗文化品格，有的被鄭氏納入主題與整體結構框架中，有的仍然保持著獨立性，使得戲文呈現出雅俗並陳，文人筆法與民間鄙俚風格雜糅的面貌。」（頁13）

借用西方讀畫理論的觀照，解讀此片段在作品主題、結構中的功能涵義，並從本片段、本作品讀畫片段所演繹的符號欲望中，開展討論相關的讀畫美學論述。論文首先勾勒本劇從佛教經典演繹成文人傳奇之轉折，討論從目連救母故事到《勸善記》所增生之文人筆觸。其次處理〈羅卜描容〉片段之主題結構意義，以開展〈羅卜描容〉片段中蘊含之符號表意欲望與詮釋空間。最後，本文嘗試就〈羅卜描容〉與另一勸善戲文《琵琶記》之五娘描容公婆片段進行比較，並與寫情代表作《牡丹亭》中杜麗娘寫真題畫之片段進行對照，以開展相關的讀畫/語象敘事美學論述。

一、從佛教經典到文人傳奇：從「目連救母」到〈羅卜描容〉

目連救母故事源遠流長，其中主要經典之一，來自西晉月氏三藏竺法護所漢譯之〈佛說盂蘭盆經〉，該經在佛教初傳中國之際，原有回應儒家社會質疑佛弟子不孝敬尊親之說，並調和儒家孝道與佛教義理差距之功能⁷。經文僅七百多字，敘述佛陀座下神通第一的弟子大目犍連尊者

⁷ 有關中國佛教學者如何融合儒家、佛家之孝道觀，論述者眾，而目連救母故事及相關經論在此中亦發揮相當影響。舉例而言，業露華指出，佛教學者透過譯出佛教經典中有關孝道之典籍（如《佛說盂蘭盆經》）、編纂「疑偽經」、援儒入佛、以世間法／出世間法區別儒佛孝道觀，並說明兩者並無衝突之論述（如[東晉]慧遠〈三報論〉）等，融合儒佛之孝道觀。而王月清也指出，除譯經、編疑偽經外，佛教學者亦透過理論直接辯護、宣傳佛教之孝道觀。陳芳英認為《盂蘭盆經》和《父母恩重難報經》在融合儒釋孝道思想、推揚佛教孝道過程中扮演重要角色，而華嚴宗五祖宗密所著之《盂蘭盆經疏》二卷，更完成了目連故事之至孝理論建立。請參見：業露華，《中國佛教倫理思想》（上海：上海社會科學院出版社，2000年），頁161-162；王月清，〈中國佛教孝親觀〉，《中國佛教倫理思想》第五章（台北：雲龍出版社，2001年），頁

化小孝為大孝，集合眾人之力，透過盂蘭盆會，以飲食衣具供養自恣日得道僧眾，藉此功德迴小向大，救其亡母及地獄眾生解脫倒懸之苦的過程。經典透過敘事與說理，闡釋佛弟子孝親、修行之道。全文以故事為軸線，以對話方式記載佛陀教示弟子應當如何報父母恩的佛教孝親觀。除了開經文「聞如是」之外，可略分為七段：一、目連欲解母難未果，向佛求助（說法因緣）；二、佛陀開示神通不敵業力之理，並說明救濟之法；三、佛陀教示盂蘭盆會供養清淨戒聖眾之道及其功德（現在父母福樂百年、七世父母六種親屬得出三途之苦），帶領十方僧眾為施主祝願，並受食盂蘭盆之經過；四、大眾歡喜、目連止泣、其母得脫一劫餓鬼之苦；五、目連請示佛陀未來佛弟子欲行孝者可否循此盂蘭盆會，救度現在乃至七世父母；六、佛依所請再度說明後世僧俗四眾、天子、宰官大臣、乃至萬民皆可于七月十五日自恣日行盂蘭盆會，令現世父母長命百歲、遠離苦惱，令七世父母離餓鬼苦，得生人天受樂；七、總結佛弟子孝親之道：「是佛弟子修孝順者，應念念中常憶父母，供養乃至七世父母。年年七月十五日，常以孝順慈憶所生父母，乃至七世父母，為作盂蘭盆，施佛及僧，以報父母長養、慈愛之恩。若一切佛弟子應當奉持是法。」從上述分段結構與細節中可觀察到以佛教教義為主體所衍生、闡釋的佛教孝親觀，不僅回應儒家批判佛弟子不孝之說，亦呈現其超越個人、現世孝親行為之格局：出家佛弟子之大孝，神通第一的大目犍連，初修成六神通，⁸便積極欲報父母恩；佛弟子修孝順者，應念念常

231-268；陳芳英，〈目連救母故事所表現的思想〉，《目連救母故事之演進及其有關文學之研究》第二章（台北：台大出版中心，1983年），頁53-82；王月秀，〈論明代佛教孝道觀——以《目連救母勸善戲文》為例〉，《普門學報》18期（2003年11月），頁195-230。

⁸ 六通，亦稱「六神通」（梵 *ṣaḍ abhijñāḥ*），據「佛光大辭典」所述：六通「為

憶父母，不只孝敬現世父母，亦推及七世父母。

除了佛教孝親觀之外，本經亦強調神通不敵業力，須透過十方得道眾僧威神之力，以及迴小向大之力方能解地獄受苦眾生之佛家精神。而敘事中所記載之細節，卻也提供後世目連救母故事之豐富材料：

聞如是：一時佛在舍衛國祇樹給孤獨園。大目犍連始得六通，欲度父母，報乳哺之恩。即以道眼觀視世間，見其亡母生餓鬼中，不見飲食，皮骨連立。目連悲哀，即以鉢盛飯，往餉其母，母得鉢飯，即以左手障鉢，右手搏食，食未入口，化成火炭，遂不得食。目連大叫，悲號涕泣，馳還白佛，具陳如此。

佛言：「汝母罪根深結，非汝一人力所奈何！汝雖孝順，聲動天地，天神、地神、邪魔、外道、道士、四天王神亦不能奈何！當須十方眾僧威神之力乃得解脫。吾今當為汝說救濟之法，令一切難皆離憂苦，罪障消除。」⁹

上述文字，具體回應時人批評出家僧伽大不孝之議，並呈現目連救母故事的核心細節：大目犍連初得神通，便「欲度父母，報乳哺之恩」。一方面，描述他施展天眼觀察到其亡母墮落餓鬼道，皮包骨、不得飲食的慘狀，欲以一己神通變化食物供母食用，但食物尚未入口，即皆化為火炭，眼見母親受苦卻無計可施的他，無奈得只能悲號涕泣，奔向佛陀求助的過程；另一方面，也生動地一筆帶過其母貪婪成性、罪根深結的伏筆：「母得鉢飯，即以左手障鉢，右手搏食。」此故事原型，包括目連

佛菩薩依定慧力所示現之六種無礙自在之妙用。即：神足通、天耳通、他心通、宿命通、天眼通、漏盡智證通。」「佛光大辭典(第三版)線上名相簡易查詢」，<http://etext.fgs.org.tw/etext6/search-1.htm>。資料讀取日期：2014年1月20日。

⁹ [西晉]竺法護譯，《佛說盂蘭盆經》，《大正藏》冊16，頁685。

人深定，觀見母親身陷地獄餓鬼道，無法進食，他空有神通，卻束手無策，只得尋求佛陀協助的經過。重點仍在佛陀開示個人神通難消業力，要集合眾人功德，化個人孝道為拯救眾生的普渡道業，方能利己利人，救母救人的佛教教義與孝道觀。

佛經中的目連故事歷經唐朝變文的鋪陳及後世各式文類敷演，¹⁰到了明萬曆年間文人鄭之珍手中成了長篇鉅著的傳奇《目連救母勸善戲文》：¹¹佛陀時代神通第一的大目連尊者成為戲曲中知書達禮、儒釋價值合一的文人孝子目連；目連俗家身世確立，俗名傅羅卜；佛經中未出現的父親傅相，也以長齋為善最後昇天享福的儒道體系正面形象出現。配合行善的主人，作品中也出現了盡忠職守的僕人益利；為了烘托

-
- ¹⁰ [唐]宗密《孟蘭盆經疏》云：「有經中說：定光佛時，目連名羅卜，母字青提。」（《大正藏》冊 39，頁 509 下）並提到目連是王舍城中輔相之子（頁 507 下）；另外，[東晉]慧遠《維摩義記》（《大正藏》冊 38，頁 446 下）、[唐]吉藏《維摩經義疏》（《大正藏》冊 38，頁 937 中）等則說幕簾為「王舍城輔相之子」，而通俗文學遂訛為「傅相」乃其父知姓名，於是才有傅羅卜、傅劉氏之名字。陳芳英對目連故事從佛經、經疏、歷經唐朝變文（如〈目連變文〉、〈大目乾連冥間救母變文〉、〈目連緣起〉）的鋪陳及後世各式文類敷演有詳細討論。他指出：「目連救母故事，在變文中，大體已經成型，舉凡父傅相之性格、母親不善、羅卜經商、母之誓願及暴死、羅卜出家、觀想父母、父生樂天、母入地獄、遍歷地獄尋母、以飯奉母、轉讀大乘經典、母由餓鬼轉生、母化狗身、造孟蘭盆供養、母還人身、共生忉利天等重要情節，都有了相當程度的描述，在精神上，也逐漸接近我國人的心理模式……。」陳芳英，《目連救母故事之演進及其有關文學之研究》（台北：台大出版中心，1983 年），頁 7-36。
- ¹¹ 見[明]鄭之珍撰，朱萬曙校點，《新編目連救母勸善戲文》中卷第 17 齣，收入《皖人戲曲選刊·鄭之珍卷》（合肥：黃山書社，2005 年），頁 320；陳芳英，《目連救母故事之演進及其有關文學之研究》（台北：台大出版中心，1983 年），頁 8。

羅卜的孝，作品中甚至搭配了為羅卜守節出家的曹小姐一角。¹²至於目連母親下地獄之因，及其地獄行之艱辛，則更成為與目連（羅卜）救母經歷平行的主要情節線。誠如替鄭之珍寫《勸善記》跋文的胡惟賢所說，鄭之珍「不過假借其事以寓勸善懲惡之意」。¹³

然而，耐人尋味的是，在《目連救母勸善戲文》這參冊104齣，以勸善為中心的文本中，赫然出現〈羅卜描容〉¹⁴一段論及繪畫取象等美學符號議題的論述，托寓鄭之珍本人在主題、結構對照、戲劇張力經營，甚至抒發個人（時人）藝術觀等鑲嵌在文本中的深層文本涵義。以下就以〈羅卜描容〉片段揭示的幾個議題為中心，展開討論。

二、設框：〈羅卜描容〉片段的主題結構意義

就主題、結構佈局對照，戲劇張力營造等表層藝術經營手法而言，羅卜描容勾勒其母外形的同時，鄭之珍也為他百折傳奇設了框，勾勒出全劇主題佈局的中心梗要：透過羅卜對母親已不在人世，難描其真容，難畫其劬勞這件事實的一再鋪敘，揭示人事無常；透過丁蘭為父母刻神主牌位等二十四孝故事的引文彰顯羅卜未能及時行孝的遺憾，從而凸顯他在描容行動中的強烈孺慕孝親之情，進一步蘊釀他日後地獄救母的強

¹² 見[明]鄭之珍撰，朱萬曙校點，《新編目連救母勸善戲文》（同上註），頁 6-8；陳芳英，《目連救母故事之演進及其有關文學之研究》（同上註），頁 7-40。

¹³ 根據鄭之珍自序《勸善記》旨在「為勸善之一助」（朱本頁 1），而葉序、陳序、以及陳芳英、朱萬曙等皆已論證此劇本如何凸顯其忠孝節義勸善之意。在此因篇幅關係，無法開展。請見：[明]鄭之珍撰，朱萬曙校點，《新編目連救母勸善戲文》（同上註），頁 1、8-13、438-438、463、500-504 等；陳芳英，《目連救母故事之演進及其有關文學之研究》（同上註），頁 7-40。

¹⁴ 見[明]鄭之珍撰，朱萬曙校點，《新編目連救母勸善戲文》中卷第 17 齣（同上註），頁 228-231。

烈動機。此外，作者更利用反諷筆法及前後情節對照手法對羅卜之母劉青提明批暗評，揭露人子羅卜對母親生前死後遭遇與她本人實際遭遇之間的落差，開展出他日後出家，遍歷地獄十殿、天上人間尋母救母的連串追逐：認知上的差距造成行動上的延宕，也賦予掌管賞差罰惡機制的天神地祇令劉氏遍歷地獄苦刑贖罪、並進一步成就兒子道業的機會。

羅卜在「描容」一段開始時，只約略提及恐怕母親墜地獄的憂慮：「老娘生前不信神明，死後恐墜地獄」。¹⁵在整個「描容」段中，羅卜「印象」中的母親一直是「養子劬勞」、「性天慈厚」、「心地溫良」、「一身端肅衣妝」、「一生許多的賢淑行藏」的慈母；然而，反諷的是，羅卜心目中賢淑溫良的母親在天神地祇眼中是個背子開葷毀誓、肉饅頭齋僧、毀僧罵道、卻又在兒子面前掩瞞罪行的惡婦，對照〈羅卜描容〉的前後情節，更可以發現，正當羅卜全心在佛前禮拜懺悔時，劉氏正在地獄受審受罰，後悔莫及，面對各種酷刑，求饒懺悔無門，回煞險進不得家門，面對嬌兒卻天人永隔，無法交談，撫遍一生手跡卻難以回天、倍受煎熬的淒苦情狀，¹⁶與羅卜所描的真容大相逕庭。再對照下一齣「才女試節」的情節則更發現鄭之珍將這種烘托認知差距的反諷手法延伸到目連救母行動的蘊釀。

在羅卜完成寄託孝思、追憶亡母的真容，對之禮拜涕泣並轉往祭拜父親之後，善才童子奉觀音指示，將真容塗壞，面對羅卜因真容毀壞，哀痛驚愕，淚流不止的質疑，善才童子假扮的道人一語點破畫中人與真人之間的差距，想像對象與實際人物之間的矛盾：「只見你娘外面骯髒，

¹⁵ 同上註，頁 228。

¹⁶ 同上註，頁 220-223。

那知他內裏骯髒。」¹⁷認知差距驟然揭露，得知母親生前惡行，羅卜自是驚愕自怨。此時善才童子又以楊枝露水掃去畫上污泥，令畫中人重現無瑕真容，令其「娘兒又得重歡合」。¹⁸透過畫的塗污及清掃回復呼應劉氏過去惡行，預示劉氏羅卜母子即將展開的贖罪救母歷程，也象徵了藉由佛法洗滌，劉氏得以脫生，母子得以重聚的結局。剩下的工作，即是羅卜正視母親罪行，肯定母親生養劬勞，將對母親的惡／善認知差距縫合，並將孝思化為替母贖罪的彌補行動，透過一連串在地獄追趕母親的經歷，追補該認知差距所造成的斷裂及時間上的延宕。

羅卜出家修道，遍歷天上地獄人間，一殿一殿追趕母親，卻總差那麼一步，雖說是天意玄機，要「成他大孝之名」，要他示現「萬世子子救親之法」（「三殿尋母」）¹⁹，從結構主題上看，未嘗不是追趕、彌補主情節的一種發揮，救贖主旋律的一種變奏。與其他演出本相較，鄭之珍〈羅卜描容〉段的安排鋪陳，更可烘顯出他以勸善為主軸，以「描容」為中心開展佈局，營造戲劇張力，立主腦、密針線的匠心獨運之處。朱萬曙認為鄭本《勸善記》「將明中葉以前長久流傳的目連故事集中起來，形成了一部有完整情節的戲曲作品」：全劇104齣，分上中下三卷，扣緊傅家向佛、劉氏違誓墮地獄、目連西行求佛、十殿救母之情節主幹，以此兼容各式豐富之目連故事，可謂集明中葉以前目連故事之大成。²⁰此外，文憶萱曾推許鄭本《勸善記》整合目連戲的成就：既具有明傳奇長篇、情節曲折之特點，卻不落兩線平行交織之套路，而是緊扣目連救母情節主軸，其「情節貫串，折出分明，曲文雅順，科介細緻，以百出篇

¹⁷ 同上註，頁 232-233。

¹⁸ 同上註，頁 233。

¹⁹ 同上註，頁 378-79、431。

²⁰ 同上註，頁 6。

幅做到這種程度，頗非易事。」他也指出鄭本在改編中吸收了民間演出中舞台藝術效果強烈之處理，在一定程度上保留了當時民間目連戲之演出風貌。²¹筆者認為，在結構文字藝術技巧上，以〈羅卜描容〉段為例，鄭本實有其獨到之處，如他將羅卜描容之關鍵性片段安排在「過金錢山」和「才女試節」兩段之間，一方面凸顯羅卜眼中母親的端莊與思母之情，一方面展現母親因罪墮落地獄受苦情節，發揮反諷之效，同時也前呼後應，順利承啟目連出家救母的情節，可謂立主腦、密針線之構思：由於真容塗污，羅卜才知道母親在地獄受苦，透過才女試節，更堅定、並開展羅卜西行求法、遍歷地獄救母的一連串情節。再者，若我們進一步細讀本片段，則不難發現鄭氏在主題結構藝術手法之外，所寄託在本段的深層美學論述。

三、解框：〈羅卜描容〉的讀畫意義²²

²¹ 見文憶萱，〈《勸善記》與湖南目連戲〉，收入湖南省藝術研究所編，《目連戲研究論文集》（長沙：藝海編輯部，1993年），頁8-9。

²² Murray Krieger 賦予讀畫文字（“Ekphrasis”）以下定義：以文字模仿繪畫或是雕塑等視覺藝術，被模仿之視覺藝術對象因之從空間作品，成為得以將對象捕捉在凝止時間軸面之隱喻（“the ekphrasis, or the imitation in literature of a work of plastic art. The object of imitation, as spatial work, becomes the metaphor for the temporal work which seeks to capture it in that temporality.” 見 Krieger, Murray. “Introduction,” *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign* (Baltimore and London: Johns Hopkins UP, 1992), p. 5)。

Ekphrasis 一詞的譯文，目前學界確實尚未有共識，或譯為語象敘事、圖文敘事、寫畫文等。本文使用「讀畫」論述譯 Ekphrasis 原因有二：首先，此字原定義即為賦予書言說能力，其次，本文選取片段主要處理劇中人如何在描容寫真過程中「讀畫」，思考繪畫符號取象之種種問題。相關論述請見 Mitchell, W.J. T. “Ekphrasis and the Other,” *The South Atlantic Quarterly* 91.3 (Summer

在《目連救母勸善戲文》這部以勸善為主的明萬曆年間傳奇中，出現如下針對傳統畫論中取象問題及形神辯證議題的論述：作者藉孝子羅卜（目連）為亡母寫真描容，以寄思念之情的舉措言行，開展了他本人的讀畫美學議論：「我思花可畫也，不能盡其馨，月可畫也，不能畫其明，水可畫也，不能盡其聲，人可畫也，不能盡其情。」²³在羅卜描容時，作者藉筆下人物作畫、評畫、自怨、反省，跳脫勸善文本的框架，指涉出幾項讀畫美學、跨藝術符號討論的議題：一、符號捕捉再現物象之欲望；二、再現物象之多層困難；三、文字／繪畫、語言／視覺藝術之差距；四、畫中人物／畫者／觀畫者（讀畫者）間的互動／流動關係。

上述的花之馨、月之明、水之聲、人之情，除了訴諸視覺以外的不同感官之外，俱是花、月、水、人這四項物事最菁華、最引人之處，也成為畫家筆下欲捕捉，卻難傳的「神」髓。²⁴在這之中，也凸顯了畫者透過視覺線條符號，想去捕捉、表述，再現的欲望：傅羅卜下筆寫真容之前，雖然意識到此項工程不易，卻仍是一意畫去，原因無他，只為再

1992): 695-719；劉紀蕙，《文學與藝術八論——互文·對位·文化詮釋》（台北：三民書局，1994年）。

²³ 見[明]鄭之珍撰，朱萬曙校點，《新編目連救母勸善戲文》，收入《皖人戲曲選刊·鄭之珍卷》（合肥：黃山書社，2005年），頁229。

²⁴ 根據韓林德在《境生象外》一書中關於傳統形神論的討論，繪畫美學對於形神問題分成三派：一、重傳神，而不否定形似；二、重傳神（氣韻），不求形似；三、神似與形似並重。其中又以傳神而不求形似的流派說法因受古代哲學的影響而倍受重視，自魏晉而明清，一直是中國繪畫美學的主流。本派藝術家主張在繪畫時，「必須對“形”作出不同於模擬或寫實的特殊處理（包括“變形”在內），以突出藝術家真切感受到的審美對象神態個性特徵。」（見韓林德，《境生象外》[北京：生活、讀書、新知三聯書店，1995年]，頁30-33。）此處所謂「藝術家感受到的審美對象神態個性特徵」應是傳統畫論中定義「神」的最佳註腳，也跟本文中討論的物象「神」髓，不謀而合。

現亡母的真容。他自嘆古人可以將夢寐中所見事物盡然再現，但達到他畫自己的母親時卻是「意中了了，筆下難傳」；²⁵最後他的決定即是透過「形」（外在形象）的描摹，期盼再現自己熟悉對象的「神」（他所感知母親的神態個性特徵）：「我省得了古云繪事後素先畫出骨絡，再加以文采」。傅羅卜知其不可而為之的描容之舉，雖是出自一片孺慕孝思，但也充份引出自古以來，從事視覺藝術之人嚐試以形捕神的符號再現欲望。

其次，羅卜自嘆花之馨不可畫、月之明不可畫，水之聲不可畫，人之情不能盡的言談也揭示視覺符號再現物象的多層困難。除了上述再現想像中（記憶中）母親神采「意中了了，筆下難傳」的取象、具象化虛無物象層次上的困難之外，作畫者面臨了另一層次的挑戰：畫（視覺藝術）再現其他感官知覺藝術時，畢竟無法跨越不同知覺符號感受再現體系差異的鴻溝。例如，花形可透過畫筆線條顏色文采勾勒渲染出來，但是訴諸嗅覺的花香，卻是視覺藝術所無法再現的；同樣地，皎月明輝，任憑畫家如何妙筆描摹，也無法再現它的光耀清輝。訴諸聽覺的水聲、抽象而無法捉摸的人類情感神采，對繪畫視覺藝術家而言，都不啻是感知得到，卻捕捉不住，難以具象再現的符號他者。

再者，如果我們深入剖析羅卜描容時，以語言文字符號再現繪畫寫真過程的評述，則可以進一步拓展文字／視覺藝術兩種符號系統的辯證議題、揭露這兩種符號系統再現物象、心象、表述抽象特質，處理時間流轉問題時所展現出來的異質性和落差。如上所述，視覺藝術遭遇取象／具象化物事虛無特質不易以及不同感官經驗體系難以如實置換再現的挑戰。作者在這兩層課題以外更標舉畫易成，神難描的主張，並加入

²⁵ 同註 23，頁 229。

視覺藝術中無法化約處理畫中人在現實／人生時間軸上開展的連串動作：羅卜希冀透過畫筆再現母親劉氏的「神清爽」（抽象感覺）「兩鬢如霜」（年齡、歲月洗鍊、如霜的喻詞描述）、「喜欣時兩朵眉兒放」（喜怒哀樂的抽象情緒反映），以一身的「端肅」衣妝（畫中人給予作畫者的抽象整體氣質印象）。這樣的希望與嚐試到最後是落空失敗的，羅卜描容的結果只是「徒畫得面貌與衣裳」，徒得其形，難傳其神，呼應前述「人可畫也，不能盡其情」的論點，²⁶並透過羅卜描容失敗的具體行動證明該項論點。

在此，鄭之珍透過文字論詞揭示的是視覺藝術再現物象、心象時的種種「不能」：他彷彿是用文字符號譏諷繪畫視覺符號的侷限，字裏行間負載了這兩種符號系統對於再現課題的辯證。〈羅卜描容〉中藉由文字符號描摹評述的都是羅卜一廂情願想要再現記憶中人物心象、以及該對象有形軀體之外的抽象特質。這些抽象特質在文字這種象徵符號系統中得以透過指涉過程置換表述：如「清爽」、「喜欣」、「端肅」、「劬勞」等文字（能指）即可在閱讀者記憶經驗當中找到相應印象（所指），其中的符號衍異過程即便複雜、能指與所指之間是否存在不可跨越的鴻溝等議題，都在其次，屬於不同層次有待追究的題目。單就「表述」抽象事物特徵而言，文字符號佔抽象象徵本質之利，即在過程中顯示較多表現空間。

此外，在鄭之珍標舉「人可畫也，不能盡其情」作為上述視覺／文字藝術辯證的一個小結之後，更透過傳羅卜追憶母氏育子劬勞的一段文字展現繪畫（寫真、人物畫像）作為一種空間藝術在處理時間流轉問題的侷限：羅卜透過寫真描容想要捕捉的，除了是抽象的物象之外，更是記憶中的心象。畫中人早已不復存在，而畫者想要捕捉的，除了是已不

²⁶ 同註 23，頁 229。

存在的對象之外，也是對象過去在時間軸上曾經展開過，如今卻不復存在，難以化約的連串行動以及生命經驗：一幅寫真，難以化約畫盡劉氏「懷胎十月」、「乳哺三年」，在時間軸上流轉開展過的連續動作；無法備載她「養子劬勞艱辛情狀」；畫不出她「性天慈厚心地溫良」、更難以具現她「一生來許多的賢淑行藏」。²⁷真容與真人之間，永遠存在時間先後的落差；畫框中的空間，無法涵蓋畫外無限延伸的時間，追補不及的，是人子痛失慈親的長久遺憾。

再談到畫中人／畫／畫者／觀畫者之間的互動／流動關係。羅卜描容之舉除了揭示視覺藝符號捕捉物象的欲望、侷限、彰顯文字／繪畫媒體異質、揭露畫作內外時間落差之外，更巧妙帶出畫者／觀畫者利用畫作中介達到與欲望對象進行對話的微妙動機及關係。自從劉氏亡故後，羅卜朝夕思慕，空想儀容，乃決定假文房四寶「盡取老娘真容、朝夕侍奉」。²⁸由於雙親（尤其是母親）的不存在，致使羅卜心中產生無限匱乏（lack）：全劇自「開場」、「元旦上壽」、「傳相昇天」、「母子團圓」以來，羅卜從無所匱乏到此首度感到人生過程中的嚴重失落感；造成他以寫真容、侍奉真容彌補該項匱乏的強烈動機和實際行動。羅卜在描容過程中，將畫作化為捕捉欲望對象（母親）的媒介（寫真），再將真容置換成為與欲望對象互動溝通的中介（與畫交談，對畫奠酒）；最後更進一步將真容置換成為該欲望對象投射的替補品（盡取母親真容，乃至朝夕侍奉「真容」，甚至因為真容被塗壞，產生母親本人遭辱，致哀痛逾恆的反應）。從一紙畫作，到奠陳對象，到恍如再現的母親本人之間，是一連串的欲望（匱乏）投射（置換）過程。羅卜從「意中了了，筆下難

²⁷ 同上註。

²⁸ 同註 23，頁 228。

傳」的作畫自怨過程，到真容完成，將畫像掛在堂上，一廂情願認為那「猶如老娘再生」、「喜今朝再睹容光」的自我安慰，以及含淚陳觴，以真容為真人，聲聲叫喚不得回應，痛斷肝腸卻又一心里疑其亡母在場，正倚門想兒望兒的矛盾錯覺，都是遊移在上述三段置換過程之間的匱乏彌補、欲望捕捉、投射、替代心理的具體表現，而這種遊移過程，也造成畫中人／畫作／畫者（觀畫人）、天上／藝術品／現實人生間原本涇渭分明的界限暫時鬆動、暫時消失，賦予三者之間流動、彈性的補償空間及互動關係。

四、開展：〈羅卜描容〉與《琵琶記》、《牡丹亭》 讀畫片段的比較

《目連救母勸善戲文》〈羅卜描容〉並不是傳統戲曲作品中處理到文字再現／評述視覺藝術種種符號再現議題的唯一片段。《元曲選》中敘述昭君和番故事的〈破幽夢孤雁漢宮秋〉、元末高則誠（高明1305?—1359）《琵琶記》〈五娘葬公婆〉、明嘉靖年間戲曲大家湯顯祖（1550—1616）代表作《牡丹亭》中杜麗娘〈寫真〉、柳夢梅〈玩真〉的片段，甚至到清朝孔尚任（1648—1718）《桃花扇》（1699年）〈寄扇〉、〈題畫〉等齣中都有藉「畫」題發揮、開展主題結構，寄寓作者美學理念的片羽吉光。其中又以與《目連救母勸善戲文》時代前後較為相近的〈五娘葬公婆〉段和《牡丹亭》〈寫真〉、〈玩真〉段與〈羅卜描容〉處理的讀畫議題較有相近互文之處，在經營上述各項符號再現議題上，這幾個段落中的鋪陳份量也較能與〈羅卜描容〉段相提並論。因此筆者大膽取材，以另一勸善戲文《琵琶記》，對照戲曲文學言情之代表作《牡丹亭》中的讀畫片段為輔佐參照界面，進一步梳理〈羅卜描容〉段所揭示的文字／視覺符號辯證議題。

如果我們仔細審察《琵琶記》〈五娘葬公婆〉²⁹以及《牡丹亭》〈寫真〉、〈玩真〉片段，即可發現，在〈羅卜描容〉中處理到的視覺藝術符號捕捉欲望對象，繪畫符號無法化約生命實質，無法再現抽象人物性格特質，消逝形象，不在場人物所揭露的畫與現實時間的斷裂落差，時間流動性難以為畫框設限、文字視覺符號之差距，畫中人／畫／畫者（觀畫者）之間恆常流動的追逐關係等議題，都在上述文本中一一再度浮現。

就作畫者嚐試透過寫真的視覺藝術符號捕捉物象的欲望而言，《琵琶記》和《牡丹亭》就有著和〈羅卜描容〉段異曲同工的處理。趙五娘葬了公婆、準備上路尋夫回鄉盡孝之前，便思忖「畫取公婆兩個真容，背著一路去，也似相親傍的一般」³⁰。她想再現公婆真容的動機，除了類似羅卜追思捕捉已逝形體的欲望之外，更摻雜了欲與公婆相伴，不忍離棄的補償心理。至於杜麗娘寫真，則更明顯是基於強烈捕捉韶華花容的心理，她不只要在畫中再現自己的年輕美貌，也希望透過丹青，凝定住不斷飛逝的青春容顏：

〔普天樂〕這些時把少年人如花貌，不多時憔悴了。不因他福分難銷，可甚的紅顏易老？論人間絕色偏不少，等把風光丟抹早。打減起離魂舍欲火三焦，擺列著昭容閣文房四寶，待畫出西子湖眉月雙高。³¹

杜麗娘遊園驚夢、尋夢不成後，驚覺紅顏易老、擔憂日後所託未知何人，心焦憂愁之際，遂決定透過一幅自畫寫真的行樂圖，令她的「精神出現留與後人標」。我們在〔普天樂〕引文中可以看到韶光易逝、花貌憔悴、

²⁹ [元]高明，《琵琶記》卷下（台北：西南出版社，1983年），26段，頁143-145。

³⁰ 同上註，28段，「五娘尋夫上路」，頁152。

³¹ [明]湯顯祖，《牡丹亭》（台北：華正出版社，1981年），14齣「寫真」，頁64。

紅顏易老，在歲月催逼下，杜麗娘拿來與時間流動抗衡的即是凝固在畫布上，空間中的自畫像、行樂圖了。而以線條丹青符號捕捉那原是消逝不已對象（紅顏、精神）的欲望也在畫中，在她自述的文字中流動不已。

就傳統畫論中傳「神」的課題而言，高則誠與湯顯祖也都不約而同呼應了鄭之珍「畫易成而神難描」的論點，在以繪畫固定捕捉物象的自我安慰及欲求中平添一股強烈的危機意識和自省：就算畫中再現的人物外形再十分惟妙惟肖，再現的畫中人與真人仍是無法相提並論，更何況視覺藝術符號再現人物時，是無法化約人物生命實質，再現人物抽象性格特質，涵括時間流轉的。春香在〔玉芙蓉〕裏觀看杜麗娘畫出惟肖真容時即一語中的點出：「丹青女易描，真色人難學，似空花水月，影兒相照。」³²畫中的杜麗娘畢竟不等於作畫的杜麗娘，丹青易描人形，卻難學人真色，完成的畫作畢竟像水中月、鏡中影一般，虛有人的框架，卻難呈載人的生命實質。更令人遺憾的是，杜麗娘的自畫像不僅無法真正捕捉韶華美貌的生命實質，春香更點明了蘊釀杜麗娘寫真背後的深層欲望追求的落空：畫中少個姐夫在身旁；揭示畫作／欲望投射與現實／欲望追求對象之間無法跨越的鴻溝。

趙五娘葬公婆、寫真容的片段對視覺藝術符號再現時的不能則與〈羅卜描容〉中的論述前後呼應，相互引證。趙五娘在描容時也面臨到畫中人物抽象性格特質無法再現、畫中人生命歷程無法化約的難題：「若要描，描不就，暗想像，教我未寫淚洗流。寫不得他苦心頭，描，描不出他飢證候；畫，畫不出他望孩兒的睜睜兩眸。畫得他髮颯颯，和那衣衫敝垢。」³³五娘公婆的心頭苦，飢證候，以及望子成龍、早日歸家的

³² 同上註。

³³ [元]高明，《琵琶記》卷下（台北：西南出版社，1983年），28段，「五娘尋夫上路」，頁152。

殷切，的確是一般繪畫線條難以再現的心理狀態、生命經驗，以及抽象的性格特質，也是作畫者趙五娘描形之外，難以掌握住的人物「神」采；她與公婆共同生活，能觀察感受到公婆為子憂苦的心理狀態，目睹他們挨餓受苦的生活情形，理解他們望子心切，但這些不同的感知經驗，卻不是訴諸視覺的繪畫藝術所能具體再現的。透過描容的不能，高則誠也寫盡了五娘面對現實人生折磨和個人心有餘力不足的無奈：即使想透過畫有所寄託，也無法如願。這畫中／畫外，理想／現實，真容／真人的差距在五娘猶豫該如「實」呈現公婆消瘦之態或勾勒他們當初有兒子在身邊時的優遊舒態之容時詮釋得最為明顯：「休休，若畫做好容顏，須不是趙五娘的姑舅」。³⁴

趙五娘面臨的，不只是畫得像不像的問題，而且是選擇再現畫中人物當初／近期生命歷程，理想與現實之間的權衡：

〔前腔〕我待畫你個龐兒帶厚，你可又飢荒消瘦。我待畫你個龐兒展舒，你自來長恁皺。若寫出來，真是醜，那更我心憂，也做不出他歡容笑口。不是我不畫著好的，我從嫁來他家，只見兩月稍優游，他其餘都是愁……我只記得他形衰貌朽。這畫呵，便做他孩兒收，也認不得是當初父母。休休，縱認不得是蔡伯喈當初爹娘，須認得是趙五娘近日來的姑舅。³⁵

對趙五娘而言，當初／現在之間不僅橫互著物換星移，人事全非的歲月與一路行來的艱辛，也造成記憶無法縫合的強烈苦難印象，伯喈父母過好日子的心象全被他們形衰貌朽的深刻記憶所沖淡，產生的即是一幅飢

³⁴ 同上註。

³⁵ 同上註，頁 152-153。

荒敞垢的人物寫真，一幅人子蔡伯喈無法透視個中艱辛的、面目全非的父母真容。透過五娘繪畫符號展現的是隔著空間，凝縮著時間，非與畫中人長久相處無法理解進入的丹青屏障。

《牡丹亭》〈寫真〉、《琵琶記》五娘描容的片段皆在不同層次呼應〈羅卜描容〉中視覺藝術想要捕捉再現物象、心象，卻無法將畫中人物生命實質化約具現，無法凝定縫合流動時間長河的符號欲望及焦慮。至於以畫作為捕捉欲望對象之媒介，以畫作為中介與欲望對象對話溝通，甚至以畫作置換欲望對象的現象在湯顯祖、高則誠筆下的讀畫片段中以不同面向出現：趙五娘寫就真容攜與上路相伴，早晚焚香化紙，以為寄託；杜麗娘寫真之後，題詩一首，以寄後世，恰逢柳夢梅拾畫解讀，對畫像作禮訴情；兩者俱是透過真容中介，期與欲望投射對象（畫中人所代表之真人——五娘對五娘公婆；柳夢梅對杜麗娘本人，杜麗娘對夢中男子）溝通對話的置換心理具現。

由《琵琶記》、《牡丹亭》寫真、描容片段顯示劇作家處理文字／繪畫符號辯證異同的結果重新檢視〈羅卜描容〉片段揭釐的幾項議題中，除上相互呼應的論點之外，更值得注意的是畫筆設框捕捉／文字解框釋放，視覺／文字符號表意過程中彼此評議，烘托、消長的「能」與「不能」問題，以及畫中人／畫者／題畫者（觀畫評論者）在時間軸上展開的循環追逐遊戲。而這兩項議題，俱都在《牡丹亭》〈寫真〉、〈玩真〉兩齣中得到發揮。

在前述三個文本當中，都有作者藉文字符號發抒視覺藝術符號不能傳神，不能凝定涵括或再現時間洪流中人物際遇行動的種種侷限，但特別是在《牡丹亭》中，湯顯祖卻透過題畫詩令文字／視覺藝術辯證問題產生更複雜的變奏：杜麗娘完成寫真之後，在畫上題絕句一首，評議筆下丹青妙處，說明作畫者與畫中人之關係，並點出作此畫的欲望投射玄

機，詩畫相互滲透、說明、為其他二文本所無，揭開文字／視覺藝術符號在象徵換喻層次上可互動性：「近睹分明似儼然，遠觀自在若飛仙。他年得傍蟾宮客，不在梅邊在柳邊。」³⁶前二句評述畫中人逼近真人（儼然）的美姿妙態（自在若飛仙），後二句嵌入夢中人的姓名，呼應畫中女子執梅傍柳的有心託付良人之意。而碰巧夢中人柳夢梅得以解讀畫中文字玄機，他以讀畫文字唱出應和畫中人／題詩人／作畫人杜麗娘內心的欲望：「相看四目誰輕可！恁橫波、來迴顧影不住的眼兒睺。卻怎半枝青梅在手，活似提掇小生一般。」³⁷柳夢梅納悶畫中人物為何手執青梅，好似提掇他本人一般，這之間不僅是牽涉到觀畫者移情作用，將自己投射到與畫中人相親近的美人手中梅之上，更牽涉到他自己姓名中含梅帶柳的語言文字換喻置換作用。不論就畫，就文字，柳夢梅和杜麗娘都從畫中找到一個自禮教嚴防桎梏中宣洩交流情感的管道，透過畫中人、物（柳、梅）以及畫上文字的中介，柳夢梅與杜麗娘之間無意中打開了一扇互動的大門。

唯畫中人畢竟不是真人，因此柳夢梅才生出了「小生待畫餅充饑，小姐似望梅止渴」，³⁸雖了解彼此欲望心態，但無法實際進行互動之憾。他在原題話詩旁題的和韻，正是彌補這項缺憾的欲望投射置換：「丹青妙處卻天然，不是天仙即地仙。欲傍蟾宮人近遠，恰些春在柳梅邊。」³⁹而他這期盼「春在柳梅邊」的欲望，則具現在早晚玩、拜、叫、贊杜麗娘畫像的一廂情願舉動中，直到〈幽媾〉一齣中二人相會，在人鬼殊途暫離人世禮教束縛中初步達到願望的滿足，及至劇終〈圓駕〉一齣中

³⁶ [明]湯顯祖，《牡丹亭》（台北：華正出版社，1981年），14齣〈寫真〉，頁65。

³⁷ 同上註，26齣〈玩真〉[黃鶯兒]，頁130。

³⁸ 同上註，頁131。

³⁹ 同上註。

透過皇室背書的正統性，達到完滿圓夢的結果。畫與文字在杜麗娘與柳夢梅圓夢過程中正因為在象徵層次上的相互闡發，而扮演舉足輕重的觸媒角色。

《琵琶記》五娘描容、《牡丹亭》杜麗娘寫真、柳夢梅拾畫、玩真的片段在處理畫中人／畫作／作畫者／觀畫者之間關係時，也和羅卜描容片段一般，都凸顯了以畫作為媒介、中介、欲望投射對象的置換過程；在這過程當中一項視覺藝術所無法掌握捕捉的即是時間流動的變數：羅卜追逐的，是已經消失在時間洪流當中的過往母親形象和她的生命歷程；五娘不知如何取捨記憶中今昔公婆形象的再現差距；杜麗娘透過行樂圖捕捉的是永遠無法停留、追之不及的流逝韶華。描容寫真的作畫者都嚐試設框以丹青捕捉已逝去的物象，而三位劇作家都不約而同透過文字揭露出畫中人／畫作／作畫者／觀畫者之間存在著層層的時間落差，造成他們在時間軸上循環追逐、卻永遠追趕不上欲望對象的重複捕捉動作：生命歷程的全面性、生命實體不可化約的複雜性，加上時間的變數令畫中人顯得更加難以捉摸，在畫者自以為凝住畫中對象那一剎那，被捕捉的對象已經以另一種樣貌進入生命中的下一個階段；由於時間的持續流轉，畫中人／畫作／作畫者／觀畫者之間恆常存在著追逐關係，難以化約的全面／部份差距，以及不可彌補的時間鴻溝。

五、勸善文本的符號欲望：描容寫真無法企及的他者與彼岸

從《目連救母勸善戲文》〈羅卜描容〉到《牡丹亭》〈寫真〉、〈玩真〉，我們發現元明戲曲研究中可以開拓出新的研討空間：那就是戲曲讀畫片段與明代題畫風潮間可開展之對話空間。根據鄭文惠在《詩情畫意－明代題畫詩的詩畫對應》一書中表示，明人由於經濟型態轉變，審美風格

兼納市民口味，心學體系建構影響詩畫對應，加上儒、釋、道三教兼揉合一，溶入詩畫對應內涵，同時又出現人格／風格統一，主體意向性強化，崇尚縹緲自然天趣的詩畫理論互滲，造成畫意詩興藉由題畫詩的發揮，延伸並深化彼此的想像空間與抒情內涵。⁴⁰羅卜描容、杜麗娘寫真，甚至溯至五娘描容的讀畫片段，在明人詩畫理論相互滲透，以及歷來畫論以傳神為貴的美學主流影響下，在戲曲作出中出現文字／視覺藝術符號的辯證，以戲曲韻文假劇中人之口抒發畫者／作者審美觀的論述應不是偶然的特例，值得在詩畫理論之外，另闢一章討論。

鄭文惠以為明人物題畫詩寫真類題庶民像多出於盡孝，或用於供奉，因此要求盡量傳真，帶有商業性格，畫法上也有固定程序及格式。至於庶民像的題畫詩「雖多具寫實風格，但仍偶見文人適性的生命情調」，至於自題畫像詩則「多傾向一種抒懷言志的性格」。⁴¹以此觀羅卜所描之母親真容，以及杜麗娘的自畫像，都不難追索出鄭之珍、湯顯祖作品鑲嵌在明人以寫真追思已故之人，或以自畫像抒懷言志文化脈絡體系內的論述形成（discursive formation）。然而，必須注意的是，鄭之珍、湯顯祖，甚至元末明初人高則誠在作品中處理的文字／繪畫辯證議題，比上述歸納出來的時代現象複雜得多；他們透過論畫開展經營主題佈局，凸顯戲劇張力的藝術手法，值得更深入開展：我們可以透過更多戲曲作品中讀畫片段的收集分析歸納產生的傳統戲曲讀畫詩論，以此詩論與時代文化脈絡互文關係的耙梳，以及該讀畫詩論與傳統美學畫論的銜接。這些，尚賴有心人士知其「可」、「不可」而為之。

⁴⁰ 鄭文惠，《詩情畫意：明代題畫詩的詩畫對應內涵》（台北：東大出版社，1995年），頁291-292。

⁴¹ 同上註。

總而言之，即便是以傳遞佛家孝道觀與儒家忠孝結義倫理價值的《勸善記》，以及勸孝、批判官場文化與社會價值的《琵琶記》，劇作家在文學筆觸當中都不免流露文字、繪畫藝術再現問題之美學論述與符號表意義題。從類似《目連救母勸善戲文》與《琵琶記》這兩部以勸善聞名的元、明傳奇戲曲，對照以言情與戲曲文采為勝的《牡丹亭》，我們在劇本中都發現書寫戲曲的文人劇作家不經意透過描容寫真處理題畫詩、文字與繪畫這兩大符號表意系統在取象與再現之間的互動與辯證關係。時間藝術與空間藝術兩者或互補說明、或競爭，或呈現彼此所無法企及之處；同時，劇中人物題畫、讀畫、描容、寫真、玩真過程當中，也揭示出繪畫、文字文本所企圖捕捉，卻永遠無法完整再現的對象他者，以及這兩大符號表意系統所無法企及的所指彼岸：符號不斷透過表意欲望企圖捕捉、再現對象，但色、聲、香、味、觸、法，都在因緣大相續流中生滅不已，難以凝止。杜麗娘的青春美貌、易老紅顏，趙五娘無法描摹的公婆望子成龍心、候不到孩兒的心頭苦、飢證候，羅卜描不出的花之馨、月之明、水之聲、人之情，以及他思慕的端肅母容、劬勞親恩，這些，縱有丹青妙筆，描容寫真無法如實再現、完整捕捉。《金剛經》云：「凡所有相，皆是虛妄」，這是因為「一切有為法，如夢幻泡影，如露亦如電，應做如是觀」。透過語言、文字、描容、寫真、題畫、讀畫企圖捕捉曾經存在、但又消失的對象，或許原就是在符號表意系統所無法企及的彼岸，如露如電的有為之法、虛妄之相。

參考書目

一、藏經

[西晉]竺法護譯，《佛說盂蘭盆經》，《大正藏》冊 16。

[東晉]慧遠《維摩義記》，《大正藏》冊 38。

[唐]吉藏《維摩經義疏》，《大正藏》冊 38。

[唐]宗密《盂蘭盆經疏》，《大正藏》冊 39。

二、古籍

[元]高明，《琵琶記》，台北：西南出版社，1983 年。

[明]湯顯祖，《牡丹亭》，台北：華正出版社，1981 年。

[明]鄭之珍，《目連救母勸善戲文》，《中國戲劇研究資料：全明傳奇》第 1 輯，台北：天一出版社，1983 年。另收入古本戲曲叢刊編刊委員會編，《古本戲曲叢刊》初集，上海：商務印書館，1954 年。

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

三、專書

王月清，《中國佛教倫理思想》，台北：雲龍出版社，2001 年。

朱恒夫，《目連戲研究》，南京：南京大學出版社，1993 年。

李平、李昂校訂，《目連全會》，《民俗曲藝叢書》39，台北：施合鄭民俗文化基金會，1995 年。

杜建華，《巴蜀目連戲劇文化概論》，北京：文化藝術出版社，1993 年。

胡天成等，《四川目連戲資料論文集》，重慶：重慶市川劇研究所，1990 年。

茆耕茹編著，《目連資料編目概略》，《民俗曲藝叢書》2，台北：施合鄭民俗文化基金會，1993年。

茆耕茹編著，《安徽目連戲資料集》，《民俗曲藝叢書》54，台北：施合鄭民俗文化基金會，1997年。

凌翼雲，《目連戲與佛教》，廣州：廣東教育出版社，1998年。

徐宏圖、王秋桂編著，《浙江省目連戲資料匯編》，《民俗曲藝叢書》21，台北：施合鄭民俗文化基金會，1994年。

郝譽翔，《民間目連戲中庶民文化之探討》，台北：文史哲出版社，1998年。

陳芳英，《目連救母故事之演進及其有關文學之研究》，台北：台大出版中心，1983年。

湖南省戲曲研究所編，《目連戲學術座談會論文選》，長沙：湖南省戲曲研究所，1985年。

湖南省懷化地區藝術館編，《目連戲論文集》，懷化：湖南省懷化地區藝術館，1989年。

湖南省藝術研究所編，《目連戲研究論文集》，長沙：藝海編輯部，1993年。

黃文虎校訂，《超輪本目連》，《民俗曲藝叢書》16，台北：施合鄭民俗文化基金會，1994年。

業露華，《中國佛教倫理思想》，上海：上海社會科學院出版社，2000年。

劉紀蕙，《文學與藝術八論——互文·對位·文化詮釋》，台北：三民書局，1994年。

劉禎校訂，《莆仙戲目連救母》，《民俗曲藝叢書》17，台北：施合鄭民俗文化基金會，1994年。

鄭文惠，《詩情畫意：明代題畫詩的詩畫對應內涵》，台北：東大出版社，

1995 年。

龍彼得、施炳華校訂，《泉腔目連救母》，《民俗曲藝叢書》81，台北：施合鄭民俗文化基金會，2001 年。

戴云校訂，《目連戲曲珍本輯選》，《民俗曲藝叢書》73，台北：施合鄭民俗文化基金會，2000 年。

韓林德，《境生象外》，北京：生活、讀書、新知三聯書店，1995 年。

Krieger, Murray. *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore and London: Johns Hopkins UP, 1992.

四、論文

文憶萱，〈《勸善記》與湖南目連戲〉，收入湖南省藝術研究所編，《目連戲研究論文集》，長沙：藝海編輯部，1993 年。

王月秀，〈論明代佛教孝道觀——以《目連救母勸善戲文》為例〉，《普門學報》18 期，2003 年 11 月。

陳芳英，〈目連救母故事的基型及其演進〉，收入靜宜文理學院中國古典小說研究中心編，《中國古典小說研究專集 4》，台北：聯經出版公司，1982 年。

楊振良，〈目連戲中的特殊民俗演出形式〉，發表於漢城：淑明女子大學主辦「第三屆中國文化研究國際學術會議」，2004 年 11 月。

廖藤葉，〈明清目連戲初探〉，台中：中興大學中國文學系所博士論文，2010 年。

劉志偉，〈川劇目連戲中「劉氏四娘」人物形象分析〉，《復興崗學報》85 期，2005 年 12 月。

Mitchell, W.J. T. "Ekphrasis and the Other," *The South Atlantic Quarterly* 91.3, Summer 1992.

五、其他

施合鄭民俗文化基金會，〈民俗曲藝叢書第 1-86 種中文簡介〉，施合鄭民俗文化基金會網站，<http://www.shihhochengfoundation.org/2012/02/1-86.html>，2012 年 2 月。資料讀取日期：2014 年 1 月 20 日。

佛光大辭典(第三版)線上名相簡易查詢，<http://etext.fgs.org.tw/etext6/search-1.htm>。資料讀取日期：2014 年 1 月 20 日。

(責任編輯：涂晏婷)