

川劇目連戲中「劉氏四娘」人物形象分析

劉志偉

藝術學系影劇組

助教

摘 要

目連救母的故事乃源出於佛經，描述的是目連的母親劉氏觸犯了佛法，被打入地獄並永世不得翻身。其中的兩大主要人物便是目連與其母劉氏四娘，劇情中，目連敬佛，劉氏逆佛，母子二人的思想觀念大相逕庭，存在著極大的分歧與對立。因此，本文便試圖對於「劉氏四娘」這個人物形象去做一番多層面的審視與研究。

本文共分四大部分來做論述，分別是：

- 一、前言，說明筆者編寫此文之動機，並淺論川目連之特色。
- 二、劉氏四娘人物與川目連之關係與淵源，從四川各地目連戲中的劉氏四娘、《目連傳》中的劉氏四娘、儺戲與燈戲中的劉氏四娘、新編《劉氏四娘》中的劉氏等四部分來闡述劉氏四娘人物形象在不同類型的川劇目連戲中的呈現方式，藉此瞭解劉氏四娘人物形象的發展。
- 三、劉氏四娘人物形象的內涵，藉由劉氏四娘形象的多樣性與複雜性、佛教所不相容的劉氏四娘人物形象與劉氏四娘人物呈現的處理手法等三部分來探討劉氏四娘人物形象的深層意涵、處理方式和其在觀眾心目中的人物形象定位，以及其與中國傳統儒、佛之間的衝突矛盾。
- 四、結語，綜合上述論點，再度闡明劉氏四娘人物形象的定位。

關鍵詞：川劇、目連救母、川目連、劉氏四娘、人物形象

壹、前言

目連救母故事源於佛經《佛說盂蘭盆經》，流傳至宋代形成了可以搬上舞台演出的《目連救母》雜劇，在民間盛演不衰，至今已有一千多年的歷史。其情節主線以描寫目連入冥救母為主要內容，兼敘傅家祖輩三代故事，並收納如《佛兒卷》、《觀音》、《西遊記》、《封神》、《岳傳》、《梁傳》等在內的多種劇目組合而成的特殊戲劇形式。目連戲由於內容豐富，結構宏偉，流傳時間長遠，空間擴展極廣，因此目連戲可說是中國戲曲史上一種罕見的戲劇文化型態。

自 1980 年代以來，由於目連戲所具有的種種奇特文化，因此引起了中西方學術界的廣泛重視，例如中、美、日、韓、法、荷等國的學者分別在中國與美國召開了多次國際性的目連戲學術研討會¹，從而使得目連戲成為中國戲曲史研究的一個重要課題。

目連戲的演出擁有強烈的群眾意識，在其搬演過程中常使得演員與觀眾，甚至一定區域內的鄉土風情融為一體，創造出許多台上台下、場內場外生動活潑的共享空間。川目連中還含有不少特技、絕技的表演，以及大眾性、通俗性、地方性、娛樂性與共享性的戲劇美學形式，趨向於多元化的表演內容。

目連戲的主旨內涵包含了許多各地富有特色的文化、宗教、民俗、倫理思想觀念，特別是儒、釋、道“三教合一”的獨特思想內涵。研究這些思想內涵，對於我們探尋一般廣大民間傳統思想文化與中國歷來已久農業社會群眾心理結構的形成和發展，的確有其一定的正面積極意義。

目連救母的故事乃源出於佛經，描述的是目連的母親劉氏觸犯了佛法，被打入地獄並永世不得翻身。目連事親至孝，因此為了解救母親，便出家苦修，終於借助佛力，救母出地獄。其中的兩大主要人物便是目連與其母劉氏四娘，劇情中，目連敬佛，劉氏逆佛，母子二人的思想觀念大相逕庭，存在著極大的分歧與對立。但就母子之情而言卻是血濃於水，不容分割的，因而造就出目連戲中劉氏性格的複雜性和多樣性。此點可由薛若琳先生所言知其一二：

「在尊佛方面，她（劉氏四娘）由敬佛到悖佛，甚至打僧罵道，可是在

¹ 薛若鄰，〈涵蓋多元思想，容包多種藝術——論目連戲兼及海內外的研討情況〉《民俗曲藝》，第 77 期（民國 81 年 5 月），頁 5；1987 年 8 月 9 日至 13 日，美國加州大學柏克萊分校歷史系舉辦了「目連」國際專題討論會，從民俗學、宗教學的角度研究目連文化。與會代表有中國、美國、法國和荷蘭等國近二十人。

育子方面，她卻盡心竭力，始終體貼入微；在佛法信奉上，劉青提（劉氏四娘）是個叛逆者，她自食其言，白日說謊，可是在人倫感情上，劉青提是個誠摯者，她熱情奔放，表裡如一。」²

據此，可以引發我們對於「劉氏四娘」這個人物去做多層面的審視與研究，亦成為筆者論著此文之最大動機。

貳、劉氏四娘人物與川目連之關係與淵源

一、四川各地目連戲中的劉氏四娘

川劇歷史源遠流長，一般說來盛行於四川省及雲南、貴州部分地區，川劇在發展過程中，吸取多種聲腔與戲曲技藝，融合當地語言與戲曲藝術，因而形成了僅四川當地便擁有多種不同藝術型式的劇種，可說是體制恢弘而龐大。若與之分類，最主要者大致包括崑腔、高腔、胡琴、彈戲與燈戲五種聲腔³。其中高腔藝術最具代表性，所遺留之遺產亦最為豐富。四川『搬目連』⁴歷史悠久，極為盛行，如此長演不衰完全源自於其劇本體制之豐富多樣，例如有所謂上中下三卷的《音注目連金本全傳》、有四十八本目連《連台戲場次》、還有《目連傳江湖本演唱條綱》等等⁵。其中，以劉氏四娘為中心人物的演出最具特色，這些劇本括約來說有：⁶

- 1.《目連傳》四本—胡裕華等整理，1957年重慶鑑定演出本。
- 2.中江縣《目連救母》八本，李菁林收藏，王恩方整理。
- 3.《接劉氏四娘》，劉仲華整理。
- 4.《劉氏回煞》，劉丁丁演出本。
- 5.《劉氏四娘哭嫁》（儺戲），劉新華整理。
- 6.《劉氏回煞》（燈戲），徐庭新、杜南樓口述，蕭善生、凌澤久整理。
- 7.現代大陸地區創作改編者：
 - (1)蕭賽《目連救母》，載於《重慶新作》1992年。

² 薛若鄰，頁16。

³ 劉禎，《中國民間目連文化》（成都：巴蜀書社，1997），頁175。

⁴ 中國戲曲志·四川卷》（北京：中國 ISBN 中心出版，1995），頁490：《目連傳》是佛教教義的圖解，講地獄輪迴因果報應。若地方出現瘟疫，則搬演《目連》戲，打叉收鬼。

⁵ 黃偉瑜，〈四川目連戲初考〉，《民俗曲藝》，第77期（民國81年5月），頁78-83。

⁶ 劉禎，頁175-178。

(2) 嚴淑瓊《劉氏四娘》，載於《成都藝術》1992年。

(3) 譚愷、少匆、嚴淑瓊新編《劉氏四娘》，載於《劇本》1993年9期。

川目連以劉氏四娘為主要演出人物的歷史較其它省分地方要來得久，上述劇本皆以劉氏為中心人物，以劉氏為劇本核心來架構情節的推展，如此景況概與人們對劉氏的重新理解和對她的同情有著極大的關係，以下便就幾齣較具特色之川目連劇目來看劉氏四娘與目連戲之關係與淵源。

二、《目連傳》中的劉氏四娘

作為目連戲各地方劇種之一的四川目連戲（以下簡稱“川目連”），其形式與內容極為豐富。從現存的資料來看，川目連的劇本基本上是在遵循明代鄭之珍《目連救母勸善戲文》的前提下呈現出多樣性的風貌⁷。諸如前文所述四川各地戲班所宗的《音注目連金本全傳》，有川劇藝人傳演已久的“條綱本”，有48本目連戲《連台戲場次》，有川劇藝人手中保存或口述紀錄整理的“單齣本”，還有1957年重慶川劇院的《目連傳》“鑒定演出本”等等。川目連除了劇本種類眾多以外，其搬演內容與方式也隨著各地風俗與川劇流派的不同而顯得多采多姿。除川劇外，四川地區的木偶、皮影、儺戲等亦常常搬演目連戲。由此可知，川目連在四川戲曲歷史中，尤其是川劇，佔有十分重要的地位。

明代鄭之珍的《目連救母勸善戲文》係從《元旦上壽》傳羅卜（目連俗名）奉親行孝開始到《孟蘭大會》目連受封「九天十地總管諸部仁孝大菩薩」為止，目連堪稱貫穿全劇的主要中心人物。然而川目連多數劇本卻非以目連為中心人物述寫，而是以劉氏四娘作為全劇的中心人物來著墨刻畫。

徐珂《清稗類鈔》第十一冊“戲劇類”曾記載：

「蜀中春時好演《捉劉氏》一劇，即《目連救母》陸殿滑油山之全本也。其劇自劉青提初生演起，家人瑣事，色色畢具，未幾劉氏扶床矣，未幾劉氏及病矣，未幾議媒議嫁矣。自初演自此，已逾十日。……其後相夫生子……再後茹素奉經。亦為川婦迷信恆態，迨後子死開離，死而受刑地下……唱必匝月，乃為劇終。」⁸

其中明白詳述劉氏自初生到地獄受刑，既描寫她在陽世的所作所為，又敘述

⁷ 《四川目連戲資料論文集》（重慶：重慶市川劇研究所，1990），頁1。

⁸ 《四川目連戲資料論文集》，頁7。

了她在陰司受罰的景象，成為貫穿全劇的中心人物，更者以《捉劉氏》作為劇名。

在 1957 年重慶市川劇院胡裕華等整理的四本《目連傳》中，同樣也承續了這個作法，同樣也把劉氏四娘作為全劇的中心人物來描述。此齣整理本之一至三本的副標題分別為〈劉氏四娘開五葷〉、〈火燒葵花樹—活捉劉氏四娘〉、〈劉氏回煞—梅嶺脫化〉，而僅僅將〈目連救母〉作為第四本的副標題列出⁹。全劇對劉氏四娘作出了極為深刻的描寫，例如在其它劇種目連戲中，劉氏的形象總是面對鬼神而哭哭啼啼、不斷乞求哀告，本劇中劉氏卻於性格中凸顯了反抗行為。在〈花園捉魂〉一場戲中，劉氏竟咬破中指以血灑向來捉她的殃神，甚至她還用掃把將殃神打癩，迫使眾鬼避之唯恐不及。在〈劉氏回煞〉中，更多所著墨於劉氏四娘的殷殷戀生之意與愛子之情，再加上演員表演上許多技藝的運用，使得劉氏的形象在觀眾的心目中超越了目連的形象，於是觀眾遂對於劉氏的遭遇報以極大的同情。

正因為四川當地觀眾這種對於劉氏四娘人物的特殊情感，因此早在清康熙年間（西元 1662-1723 年），四川射洪縣太和鎮的青提渡搬演目連戲時，扮演劉氏的演員在「滾叉（又稱打叉）」¹⁰時不幸被叉死，當地民眾甚至不讓死者卸妝，非但將其盛殮安葬，還在墓前篆刻「目連之母劉氏四娘之墓」的字樣。這種由劇本透過表演來影響觀眾，而觀眾又反轉來影響劇本的情形，在在顯示了劉氏四娘這個人物在川目連中所處的特殊地位。

三、儺戲與燈戲中的劉氏四娘

流行於四川當地農村的儺戲與燈戲，其劇中劉氏四娘的形象又是另一番景象，劇中仍以劉氏之惡性為基礎，再將其呈現出庸俗化的一面。川劇燈戲《劉氏四娘》於平時並不作為日常演出的劇目，僅在「燈壇兩開」時的「耍壇」中穿插演出¹¹，此與其它劇種目連戲宣揚佛法，重在渲染母子之情有所不同，在燈戲中，基本上是以秉持劉氏的惡性為基礎，再加以喜鬧的手法，完全以農民階層的眼光為出發點，將劉氏塑造成一個潑辣、機智、巧言善辯又不顧禮義廉恥的人物形象。劇中劉氏既無母親應有之莊重，又無著墨於其墮入地獄所受之淒苦，反而是被庸俗化、戲謔化了，頗符合當時廣大農民為生存所需具備之潑辣無忌與實用功利的處世哲學。

⁹ 《四川目連戲資料論文集》，頁 267-372。

¹⁰ 朱恒夫，《目連戲研究》（南京：南京大學出版社，1993），頁 217。

¹¹ 杜建華，《巴蜀目連戲劇文化概論》（北京：文化藝術出版社，1993），頁 221-223。

另者，在四川蓬溪的儺戲中有《劉氏四娘哭嫁》一齣，「哭嫁歌」是普遍流傳於中國西南地區的一種民歌與習俗¹²，在本劇中卻非以劉氏出嫁哭嫁習俗為主，僅是藉由「哭嫁」之名，行土地與劉氏調笑戲謔之實。劇中土地以調笑戲弄的手段來點化劉氏，劉氏卻以潑辣妖嬈回應，結尾甚至以「土地與劉氏調戲撕衣放地做猥褻狀後拉下」作結¹³，於是劉氏在蓬溪儺戲中成為了這樣一個民間村婦的類型化角色。若從戲劇發展的層面來看，《劉氏四娘哭嫁》僅說明了其代表目連戲發展到某一程度所出現的新思維傾向的一種，只是目連戲發展諸多型態之一角，並不成為構成目連戲主流的條件。

四、新編《劉氏四娘》中的劉氏

譚愷、少匆、嚴淑瓊所編《劉氏四娘》曾由成都市川劇院一、二聯合團演出¹⁴，劇中改編者一改劉氏為貪圖享受口腹之慾破戒開葷，而是為了挽救病中羅卜的性命，因此不得不破戒以狗肉熬湯作為羅卜的藥引。如此改編，表面上劉氏的開葷破戒由主觀因素轉為客觀所迫，似有為劉氏開脫之嫌，但實際上，它顯示了親情大於理法、大於宗教戒律。劇中描寫劉氏置於兩個重點，一是劉氏的親子之情，一是劉氏的抗爭精神。現實使得劉氏看清了族長、僧道、傅相的虛偽，她在地獄中也不再是一個默默懺悔祈求超生的角色，她堅不認罪，也不求討得以從輕量罪，至始至終都是一個大無謂的抗爭者。改編者意欲從劉氏與羅卜的母子親情中，挖掘出深隱難現的人性光輝，並企圖呈現傳統封建社會裡人性與宗教教義的相悖衝突，進而賦予此劇一個新的思維方向。

參、劉氏四娘人物形象的內涵

一、劉氏四娘形象的多樣性與複雜性

就表象而言，在川劇目連戲中的主要角色劉氏四娘的人物形象顯現，大致上均給於人們一種印象是：刁鑽、殘酷、兇惡。舉例來說，傅家的忠僕益利為保傅家的家聲，力勸劉氏千萬不可殺生開葷，卻反遭劉氏的一陣責打與詬罵；後來，劉氏仍一意孤行大開五葷，此時道人、和尚、尼姑均前來好言相勸，劉氏非但不

¹² 清·徐珂，《清稗類鈔》第11冊（北京：中華書局，1986），頁5052。

¹³ 杜建華，頁230。

¹⁴ 劉禎，頁178。

聽，反而破口大罵，進而遣女僕金奴持棍棒硬把這些和尚、尼姑給轟了出去。就其表面行為來看，確有其可惡之處。更有甚者，當閻君派遣殃神、小鬼捉拿劉氏入陰曹地府受審時，劉氏竟然將殃神的腳打癢且毫無懼意，可見其刁惡之至。

除卻表象，我們若從角色內涵來探討，劉氏四娘果真是個本性極惡的人嗎？我們試著從以人為主體生存的這個人世間來看，似乎又非全然如此。劉氏四娘在面對兒子傅羅卜時，她常常又顯得處處和善，頗具慈母和顏之像。當傅羅卜出外經商，多年遲遲未歸，面對如此境況，劉氏便時時倚門懸望，但一次次的失望，劉氏顯得無限惆悵，望兒不著的失落，便清楚的落在劉氏句句的悲嘆之中：

躊躇昔日，聽旁人說是非。
遣姣兒出外，兒不忍去，
他那裡掩淚含悲，急煎煎一旦離。
光陰瞬息，只見雁影空飛，魚書絕寄。
好教我卜進金錢，滴窮珠淚，
把門閨空自倚。呀，兒耶，
若得你便回歸，我情願吃長齋，
落得個母子團圓，勝似高粱味。
自古道，養兒防老，積穀防飢。
兒去不回歸，娘好似銜泥燕空忙，
兒怎無那反哺鳥情意。
行思坐想，朝朝暮暮空成悲泣。¹⁵

這段充滿淚水、孤苦、思念的內在呻吟，在在顯示了一個做為慈母的思兒至情，也充分顯現了一個女人的柔情。

中國傳統戲曲藝術中一向存有是非善惡分明的特徵，尤其在人物塑造上有所謂的「公忠者雕以正貌，奸邪者與之丑貌」之說¹⁶，此種愛憎褒貶昭然若揭。同樣的，作為廣大地方劇種皆有的目連戲也無脫出此一法則來塑造劇中人物，諸如目連的孝直、傅相（目連之父）的仁義、益利（傅相家僕）的忠誠等，均表現出鮮明的單一形象，唯獨劉氏四娘之角色形象與眾不同。在川目連中，劉氏的形象具多樣性與複雜性，其體現在二個方面：其一是劉氏作為一個母親，一個傳統社會下的女性，她含辛茹苦養育目連，她所遭遇的苦難令人不得不同掬一把同情之

¹⁵ 《四川目連戲資料論文集》，頁 302。

¹⁶ 吳自牧，《夢梁錄》見孟元老等著《東京夢華錄》外四種（台北：大立出版社，1980）

淚；然而另一方面她作為一個佛家所稱的罪人，就宗教性而言，她的下場本就是咎由自取、罪有應得。使劉氏成為罪人，究其原因，正是她的破戒開葷、不願施捨而慘遭打入阿鼻地獄，而此一形象存於劇中前半部，亦即所謂在陽世間有罪的劉氏，但是作為母親、作為一個傳統社會下遭壓迫的女性形象而言，這才是劇中劉氏形象的主體。從傳統儒家倫理的立場與觀眾的審美角度來看，劇中實對劉氏高尚無私的母愛與淒慘命運的遭遇作了極為生動而感人的描述。由是，隨著目連故事的中國化、世俗化的增強，劉氏四娘形象的反差亦愈加劇烈，形成了同一人物形象自身的衝突、多樣，甚而矛盾複雜的現象。

劉氏四娘形象的多樣與複雜，係肇因於劇中塑造劉氏四娘人物時所採用的佛教與儒家思想二元化的結果。從佛教的觀點而言，破戒開葷使得劉氏成為一個不折不扣的罪人；若自傳統儒家倫理的觀點來說，劉氏形象的呈現乃源於傳統社會民間生活素材的汲取，從而塑造一個母親與一個為家庭犧牲奉獻的傳統女性面貌。在川劇《目連傳》中之〈劉氏憶子〉一齣裡，便生動呈現一個母親對兒子殷殷真切而無私率然的感情思念：劉氏常常「倚遍門閣空停目」，並由思念而追悔自己「唉！也是老身當初不是，造我孩兒出外經商。而今一去三載，音信具無。思想起來，好不慢悶人也。」「兒呀兒！若得你及早歸回，我情願吃長齋落得個母子團聚。」¹⁷這樣一種母對子的情感與愛，竟使得一個熱衷葷酒、打僧罵道的人幡然悔悟，實打動人心至深。除此，劇中還藉由劉氏之口抒發當時傳統封建時期婦女所遭壓迫及剝削之苦，劉氏所敘述「三大苦」的一六八句演唱，如泣如訴，感人肺腑¹⁸，這「三大苦」便是當時婦女苦難與不幸的高度寫照，直至今日，這篇婦女「訴苦詞」仍不斷在民間傳唱，它可說是目連戲中最為精彩，也最扣人心弦的唱段：

人身莫作婦人身，作了婦人受苦辛，沒有兒子終日望，
看看坐喜身染病。一月懷胎如白露，二月懷胎桃花形，
三月懷胎分男女，四月懷胎形相成，五月懷胎成筋骨，
六月懷胎毛髮生，七月懷胎左手動，八月懷胎右手伸，
九月懷胎兒三轉，十月懷胎兒得生；豈知一旦要分娩，
痛得為娘汗直淋。口中咬住青絲髮，產下兒童抵千金。
一日吃娘十次乳，十朝百次未為病。日間苦楚猶且可，
夜來苦楚向誰言。若是夜眠兒啼哭，半夜三更去喚燈，

¹⁷ 《四川目連戲資料論文集》，頁 301。

¹⁸ 薛若鄰，頁 15-16。

左邊濕了娘身睡，右邊乾處與兒眠，若是兩邊都濕了，
抱兒身上到天明。兒若生瘡娘一般，手難動來腳難移。
頭要梳來梳不得，蓬頭披髮裹包巾，日日抱兒在懷內，
難著母責重千金。這是哺乳三年苦，養兒方知父母恩。
二大苦楚實難提，我今說與世人知。乳哺三年將滿日，
將兒斷乳好孤淒。買些飲食好滋味，省口留下與兒吃。
兒若講話娘歡喜，兒能移部母提攜。娘若有事想前去，
憂恐孩兒水邊行。行一步來回一顧，好似母雞領小雞。
一怕孩兒身上冷，二怕孩兒腹中饑，三怕孩兒遭跌跤，
四怕孩兒被人欺，五怕孩兒遭湯火，六怕孩兒有病體，
七怕孩兒遠遠去，八怕孩兒上高低，九怕孩兒身染病，
十怕孩兒有災厄。待等孩兒身長大，才得放下一片心。
東邊去討庚和貼，西邊去把命排算。擇得那家女子肯，
央媒下禮費心計。萬般求得親事定，娘親好不喜歡心。
擇了吉日娶媳婦，娶得媳婦性情好，祝願媳婦好妝資。
嘍嘍唧唧好恩愛，但願百歲樂怡怡。看他和諧三五載，
兒子說是老娘非。娘親指望兒長大，孩子豈不念雙親。
爹娘身似枯枝樣，兒子心下不驚疑。只道爹娘常在世，
慢慢行孝未為遲。誰知爹娘身死後，一去永無轉回時。
燕子生兒多勞碌，羽大毛乾各自飛。三大苦楚最淒惶，
說起令人好慘傷。若是人家行孝子，父母一死就分床。
若是人家不孝子，不顧父母分產忙。媳婦姑嫂來爭論，
個個都是點衣裳。出嫁女兒來啼哭，買得三牲一股香。
若還有些不稱意，原轎抬到自門牆；若是女兒不曾嫁，
正是哭得淚汪汪。其餘親戚來作吊，不過答禮似尋常。
一七二七三七里，打扮抬出上花團。若是人家行孝子，
修齋念佛做道場。若是人家不孝子，母死不離老婆房。
豈知娘在陰司裡，一路淒惶苦怎當。幸逢陰司開大赦，
望鄉台上望家鄉。作惡之人望不見，空望一回望斷腸。
且說今在血湖池，只因血水污三光。一層地獄一番苦...¹⁹

作為母親一生為兒女付出多麼大的代價啊！身為觀眾若聽了這段敘述，就算

¹⁹ 朱恆夫，頁 174-175。

是鐵石心腸，也會隨之留下千行淚。而稍有良心之人也都會崇敬如劉氏四娘這般為子女揉碎心腸的母親，對其自然流露出一股敬母愛母之情。

除卻身為一個母親所自然流露的慈愛之心外，劉氏四娘之所以破戒開葷，金奴（傳家女僕）與劉賈（劉氏胞弟）的勸誘是外因，其本身思想信仰的懷疑與動搖則是最主要的內因，劉氏原本與其夫傅相同樣虔誠禮佛、樂善好施且齋僧齋道，怎料傅相如此虔誠卻未至六旬而死，對劉氏而言有如晴天霹靂，心中即不免開始對信仰產生懷疑，這無非是人之常情，即使因此而破戒開葷，也罪不至遭七孔流血而亡，還被打入地獄受嚴刑酷罰。

劉氏四娘形象的多樣性並非是自身思想性格分裂所造成的，實質上劇中劉氏的思想行為應屬一貫，且頗符合邏輯發展，只是她所面臨的是人間、地獄、天堂互為對立的不同命運際會，孰重孰輕？完全根植於觀眾的審美態度與價值觀的取捨，劉氏之所以成為罪人，是因襲佛家的宗教觀，吊詭的卻是若劉氏成為罪人乃衍因於違背了儒家的倫理道德，她其實也就從根本上失去了一個身為人母的資格。據上述所言，從劉氏四娘的形象塑造我們似乎不但可以看到佛教與儒家二元思想的融匯，甚且也得以看出其二者的悖逆。

二、佛教所不相容的劉氏四娘人物形象

在目連戲中，往往主要描述便在於劉氏四娘和目連兩個角色，他們既是母子二人，然而又是互為對立的角色形象。目連，在劇中是一個人人稱頌的對象；劉氏四娘，則一般作為目連的對立形象而存在。劇情安排總是劉氏受到了儒、佛二家，尤其是佛家的嚴厲批判，劉氏的罪狀不外乎是前文所述之破戒開葷、打僧罵道、不願施捨等。即因這種種罪狀，劉氏未至年衰便遭鬼差捕捉入地獄，經歷了奈何橋、滑油山、刀山、火海等等殘酷的刑罰，若非劉氏有一個具非凡孝心且為得道高僧的兒子，恐怕她必永墮地獄，再無超生之日了。可見，在劇中而言，佛教可說是對劉氏憎恨至極。

究佛教憎恨劉氏之因，即在於她不僅不願作一個虔誠的佛教徒，還不願做一個處處受佛教教義規範的社會下的一份子。若不其然，恐怕人人都像劉氏一樣破戒開葷、不願施捨的話，僧道們將如何能不勞而獲，取人佈施呢？如果人人都像她一樣打僧罵道，公開宣揚佛教的虛偽，佛教又將如何保有更多的信徒呢？因此，佛教對於劉氏更是容之不得，欲除之而後快。

然而，作為一個普渡眾生的宗教而言，這一個根本原因是不容明示的，於是，佛教便為劉氏羅織了一條條的罪狀，說她宰殺豬羊是殺害生靈，違背了佛戒；劉氏過去曾發誓永不開葷，後卻違誓破戒，甚至在其後花園對神明

發誓賭咒，對於開葷之事一概否認，此舉又違背了佛教不打誑撒謊的戒律。將這些罪狀累積起來，依佛教而言，實已達到墮入地獄的程度，因此，佛教根本上即認為劉氏之所以下地獄實乃咎由自取、罪有應得。

針對劉氏四娘的叛逆與惡行，在 1993 年四川（綿陽）目連戲國際學術研討會中，石俊先生所寫之《劉青提的“惡”是在屈從壓抑中所引起的對抗性的情緒狀態》一文中曾述及這是劉氏四娘身上的人性覺醒：劉氏只是對家庭、對社會的叛逆²⁰。然而，上千年來的傳統道德觀與社會輿論都把叛逆列為大逆不道的罪狀，在此觀念下，劉氏自然被冠上了惡人、壞人、罪人的罪名而十惡不赦，據此，劉氏四娘便成為目連戲中典型的「惡婦」形象。背負如此罪名下地獄的劉氏，無疑是傳統舊社會對她的詛咒與苛責，是為了符合宗教對世人「勸善」的需要，更是為了佛教宣揚因果報應、弘揚佛法的需要。劉氏四娘的罪名，無非就是不敬佛、違誓、開葷、悖夫、悖子、殺生，她的悖子和違誓，也主要表現在開葷、殺生方面，若要將開葷、殺生上綱至叛夫、悖子的程度，這「綱」就是千年來藉以箝制婦女遵循的「三綱五常」、「三從四德」，不遵「三綱五常」，違背「三從四德」，自然就成為傳統社會道德價值觀下的十惡不赦。

然而實際上，佛教對於劉氏如此嚴厲的懲罰並未能獲得大部分觀眾的認同，因為對絕大多數的觀眾而言，吃葷乃是極為平常之事，也都曾有過撒謊違誓的情事，因此連帶了觀眾由自身的情況來對照劉氏之時，便對劉氏遭佛教戒律懲罰而感到不平，同情之心亦油然而生。

目連戲之所以能在民間傳演千百年而不衰，實則其來有致。目連戲自開始出現便在中元節演出，伴隨者許多民間風情與宗教儀典，成為節日活動的重頭戲之一。此外，辛苦耕種一年的農民，在豐收之後需要娛樂調劑，此時的民眾也大多有經濟條件和時間從事一些相關的娛樂活動，因而，目連戲便受到寺廟僧侶的大力支持與提倡，同時也為平民百姓所樂於接受。佛教把演出目連戲作為勸善、教化的一環，藉此鞏固一般民眾的宗教信仰並多所宣揚佛教的教義，為了達到上述的宣教效果，劉氏四娘這樣一個人物自然成為佛教大加撻伐的對象，並善加利用了其所作所為來警惕民眾。殊不知，目連戲在企圖多所著墨於描寫劉氏的種種罪狀的同時，卻也刻畫了劉氏性格的另一面，也就是對劉氏四娘感情的描述，特別是對其子羅卜的母愛與親情部分。雖說目連戲中對母子親情的描寫和對母愛的表現，僅僅是戲曲藝人藉著劇本框架經歷許多世代所創造、累積的，卻不可否認這正是實際生活的寫照，是真實人性的流露，而如此淋漓盡致地塑造出如劉氏四娘

²⁰ 石俊，〈劉青提的“惡”是在屈從壓抑中所引起的對抗性的情緒狀態〉，《川劇目連戲綿陽資料集》，（綿陽市文化局，1993），頁 137。

這般偉大的母愛形象，恐怕是大出那些把目連故事搬上舞台而意欲宣揚佛教者的意料之外，但這也正是一般民眾所認同人性光輝體現的最佳願望。

三、劉氏四娘人物呈現的處理手法

戲劇的主要因素是人物、情節、背景和語言。通常目連戲的編者便利用這四個元素之間排列出一組組可相互對比的對象。例如，人物這一個元素的對比，在目連戲中便隨處可見。換句話說，目連戲中的每一個人物，每次的出現都包含在一個產生對比的組合當中，有的對比組合的時間較長，有的則較短，若其中一個組合若因劇情推展而拆解，另一個組合便很快又重新組成一個新的對比組合，我們可以這麼說，運用人物對比組合的手法來呈現人物形象是目連戲中最慣用的手法。

然而在目連戲眾多的人物對比組合中，傅相和劉氏四娘的對比組合所存在的時間是最長的。在目連戲中，前半部通常述說傅相如何行善守戒、厚待僧道，其結局便是由玉童仙女迎入天庭，位列仙班。後半部則著重於描寫劉氏四娘如何打僧罵道、不敬三寶，其下場即遭受報應，被打入地獄受苦。一個敬佛者與一個毀佛者、一個行善者與一個作惡者，其結局的對比是完全相反的。除此之外，另外一個和劉氏四娘有關的人物對比組合對象便是目連，目連在劇中的形象一路走來，始終如一，他謹遵恪守父訓、齋戒敬佛，而劉氏四娘卻不斷違背夫訓、殺生開葷；目連出外經商，一路行善、解救妓女、保護老人、捨錢修橋，而劉氏則在家為非作歹、打僧道、燒寺庵。

從以上目連戲編者所運用的對比手法來看，劉氏四娘這樣一個人物從表面上便知應是一個十惡不赦、活該遭受報應之人，更遑論要引起觀眾的同情與認同，然而實際上卻非如此，劉氏四娘何以仍教廣大觀賞的民眾共掬一把同情之淚呢？

在川目連的劇情中，實際上並無刻意加進歌頌劉氏四娘的情節，其所採用的處理手法是極力塑造劉氏慈母形象的方法來轉化觀眾對她過失的注意。這在〈劉氏憶子〉、〈劉氏回煞〉等齣中表現得尤其明顯。

劉氏在遣子經商之後，隨即就開始悔恨自己的作法，隨著劇中時間的往前推展，她的憶子之情日益增強，到了最後，甚至可說是已到了望眼欲穿的境界：

「待老身揩淚仰望天際，見白雲朵朵飛杳無音息。要說是行人少書信難涕，陽關道旅客們攘攘熙熙。莫非是災病纏臥榻難起，荒村中茅店裡難以就醫。愈思愈想愈慘淒，哎呀呀金奴呵！愈思愈想愈悲泣。」²¹

²¹ 《四川目連戲資料論文集》，頁 301。

豈不是一位念子至深的慈母形象躍然紙上。

此外，劉氏對兒子摯愛的流露在〈劉氏回煞〉一齣中更是得到了補充。若依照陰間律令，劉氏甫離開陽世的魂魄可以回家見親人最後一眼，當她回到了家，乍見與自己已是陰陽相隔的愛子時，其無限的慈愛之情便顯露不疑：

「喂呀，羅卜兒呀！到家庭看不盡我一生手跡，見嬌兒搵不住我兩行珠淚（叫）喂呀！羅卜兒呀！悔不該誤聽劉賈金奴之言，背子開葷，殺生害命。到而今墮入輪回，受盡千磨百難，你知不知道？羅卜兒哪！」²²

當觀眾眼見這樣一個慈母的形象，如何能將她和罪人聯想在一起呢？正如同世上千千萬萬愛子的母親一般，舞台上所呈現的是劉氏倚門盼望著經商未歸的愛子快快回來，一聲聲悽然呼喊著守在自己靈前的兒子，這一幕幕畫面已深深讓觀眾產生共鳴而濕潤了眼眶，內心也為如此深厚的母愛之情切切打動，此刻更有何人會想到劉氏是一個違背佛家戒律的罪人呢？

川目連的劇情除了在賦予劉氏這樣一個良好的慈母形象之外，更進一步為劉氏的破戒開葷找尋一個合理化的原因，並試圖從佛教給予她的罪大惡行中開脫出來，其處理的方式是，將劉氏破戒開葷的行為歸咎於劉氏之弟劉賈的挑唆，因此，劇中往往花了相當大的篇幅用來陳述劉賈勸姊開葷的過程。在劉賈未曾挑唆劉氏之前，劉氏自己卻從未興起開葷的念頭，當劉賈勸說劉氏之時，劉氏非但堅決不同意，甚至還反勸劉賈應一同吃齋，但劉氏最後仍敵不過劉賈的反覆勸說，於是心有所動，決定開葷破戒。此段情節輕易地讓觀眾得出一個結論，劉氏的破戒乃是接受劉賈的教唆，並非出於本意，因此罪魁禍首應是劉賈而非劉氏。

若與其它地方的目連戲相較而言，川目連對劉氏四娘的同情似乎更為深刻。其中最明顯的便是直接表現在將目連戲改編為以劉氏四娘唯一中心人物的劇情安排。劇中往往對劉氏多所維護、頌揚她，乃至於在四川人的心目中，劉氏四娘形象的地位遠遠高出目連這個角色許多，觀眾總是對於劉氏的遭遇報冤喊屈，清嘉慶十八年（西元 1813 年）內江舉人劉幼臣便曾為搬演目連戲的戲臺題寫一副對聯中的上聯說：「墮血河苦海，只為些冷肉殘魚，劉則冤矣！是豈睡魔閻君，這公案還需重新斷過。」²³

四川綿陽的木偶目連戲對劉氏四娘同情的傾向則更為明顯了。其劇中直接就描述了劉氏開葷的最根本原因是歸咎於佛教本身。在〈回煞〉這一齣戲中，清楚

²² 《四川目連戲資料論文集》，頁 330-331。

²³ 朱恒夫，頁 177。

的描寫了劉氏開葷、違誓的箇中原委：

「提冤屈娘有一腔怨恨，恨只恨青提女念佛修身。
為求子修橋鋪路願許盡，好容易盼來我兒慰娘親。
你才墜地父喪命，可憐他枉自念了半世經！痛定思
痛心半冷，娘對佛祖起疑心。此時就該施惻隱，莫
讓母子兩離分。呃！母子們相依為命都不允，鬼使
神差送佛門。骨肉情斷切齒恨，才知佛心是禍心！
開五葷啦是我存心違天命，不懼邪惡不畏神！我今
雖死無他恨，規勸我兒離空門。」²⁴

在這齣目連戲中，劉氏四娘原是個孝順公婆、尊敬丈夫、崇敬佛門、廣行善事，是一個十分賢慧的婦女。但是，尊佛禮教非但沒有賜給她回報以幸福的生活，反而卻早早奪去了她丈夫的生命，又遭受一個羅漢引誘她唯一的愛兒遁入空門，讓她不得不獨自一人面對孤苦伶仃的生活。在此情況下，教她如何能再誠心禮佛，自然開葷殺生兀自在所不惜。由此可看出，本齣戲演述這樣的故事情節，目的便是在嚴厲的諷喻佛教。劇情描述劉氏的開葷其實是佛教所引起的，卻反而毫不留情地依照佛教教規來嚴懲劉氏，似有極其不公平之處。

由此可見，在川目連中，劉氏四娘的形象實際上幾已成為芸芸大眾的代表，若自劇中重新審視其他主要角色一番，我們便不難理解：傅相整日念經行善，身體力行，形象有若「聖者」；目連上天入地，具神通而下地獄救母，早已非屬一般食人間煙火之凡夫俗子；劉賈則整日不思行善，反多行不義，在一般大眾裡，這樣的人畢竟不多；反觀劉氏，她篤信佛而懷疑佛，吃肉、撒謊，但卻對兒子疼愛有加，對他人亦存周濟之心。劉氏就正如大眾一般的普通人，有缺點，也有優點，佛教要求劉氏不殺生、不開葷，實際上就是要實際大眾也需照此教義規定來做，佛教對劉氏所施行的嚴刑峻法，實際上就是對大眾的恐嚇與威脅，無怪乎引起觀眾對佛教的反感與對劉氏的同情之心了。

四、富於時代精神的劉氏四娘

「時代」，通常意指歷史上的經濟、政治、文化等情況為依據而劃分為某個特定的時期而言。「時代精神」則進一步代表了歷史上某個特定時期所呈現出來

²⁴ 朱恒夫，頁 176。

的思想意識型態，這樣一個意識型態能反映出社會本質與預視社會發展的方向。因此，若要瞭解戲劇藝術，就必須不得不考慮與透析它們所深處的時代精神與風俗概況，這也成為試圖解釋一項戲劇藝術所必須具有的基本條件。

藝術作為人類文化生活中重要而不可或缺的一環而言，它並不是某個社會型態下的特定產物，而是屬於人類的特有產物，嚴格來說，藝術並不與社會型態同步，而是與人類的成長同步。戲劇藝術更是如此，它是在一定的社會生活條件下，反應人類思想情感最佳的工具。

出現在古代社會而傳演千年的目連戲，也同樣的隱含了不同的時代精神與價值。從四川省中江縣蒼山鎮李青林的《目連傳》收藏本來看：戲中宗教迷信對人性的制約呈現出的是一種負面價值，而具有正面價值的時代精神卻在劉氏四娘這個人物身上首先出現，也就是劉氏對愛情的執著追求。在古代社會中，婦女的終身大事始終決定於父母之命、媒妁之言，鮮少有所謂自我意識可言。劉氏四娘則不然，她自幼和傅相即有婚約，青梅竹馬、兩心相映。其后四娘之父卻趁傅家因故遭貶處於逆境之時藉口悔婚，四娘卻堅決不允。劉父無奈之餘，仍極盡心機阻止，提出傅相若要娶四娘為媳，就必須「十里鋪金搭彩」，不料又遭四娘反對。值此傅相正處於極度痛苦與無奈之時，四娘便毅然決然不顧傳統禮教而私奔到傅相身旁，結為夫妻。四娘為自己爭取了愛情的自由和幸福，也帶給傅相心靈上極大的撫慰，然而好景不長，隨著傅羅卜的誕生，傅相瘁死，四娘於是陷入了極度的痛苦當中。

此時的四娘滿腔悲苦，面對無情的現實，她不禁回首深思，以往虔誠禮佛，卻換得夫死、兄別、子離的結果。如此痛苦不堪的現實促使四娘對佛門徹底寒心失望，因而不惜開葷犯戒、打道罵僧，以其一介女子之力，對命運作出無悔的抗議與控訴，也代表了四娘自我的覺醒與人性不受縛綁的光輝再現。

四娘對舊社會傳統倫理道德的反叛，對當時神權窒息人性的反叛，凸顯了她本我個性所獲得的自由，也讓所謂的人性獲得解放，這不也正是表現出當時古老社會裡神性對人性的壓抑，人性終究起而反抗神性的縮影。而這種反叛是讓社會進步的原動力，它推動了社會不斷往前邁進的時代精神，也代表了時代向前發展的方向。

人類最可貴之處便是不斷積極尋求突破與超越，不管是面對牢不可破的傳統，還是堅不可摧的外在箝制，尤其是在神權與王權統治、奴役人民的時代。生在員外之家的劉氏四娘，在夫婿傅相死後，生活可說是陷入了極度痛苦的深淵之中，又接連遭遇兄長反目、兒子出家、頓失親人的種種苦境，這等的生活無情地將她推向矛盾無解的窘境，然而她卻堅強的忍受矛盾、排解矛盾，她孑然一身地支撐著傅家的門庭，她更積極地在城內開辦學館，因為她看到了知識的重要性，

她以智慧去教化鄉民、造福桑梓。此時四娘性格中所隱藏不信邪、不怕壓的特質被激發出來，雖然承受著生活的磨難與打擊，她卻能在這種艱困的境遇中，思人之所未思，急人之所未急，作為這樣一個身處封建社會的古代女子，其所具有的先見之明，實屬難能可貴，此時的四娘因而具備了超越自己、超越時代的可貴精神。

肆、結語

一般觀眾在觀賞川目連之後，總會對於劉氏四娘的形象給於極大的同情，若探究其根本原因應在於與大多數中國人對佛教一貫的態度有關。由於儒家重視現世人生的倫理哲學是根據中國傳統農業社會的實際情況而產生的，因此，它具有極其深厚的民眾基礎，在歷史長河的浸潤下，不論人們是否曾意識到，它都存在於人們極大部分的心靈空間。當佛教傳入中國後，雖然盡力吸收儒家的思想，並試圖融匯於一起，但其教義重視來世的內涵卻從未改變。因此，對於重視倫理親情的廣大民眾而言，這種拋現世而重來世的觀念似乎仍為一般民眾的潛意識所排斥。

由此可見，在川目連中，劉氏四娘這一形象已成為一般大眾的代表。聽劇中劉氏四娘所唱的「三大苦」，我們不難感受到作為一個母親一生為兒女付出多麼大的代價！即使是鐵石心腸，也不禁會淚濕眼眶。相信若稍具良心的觀眾都會崇敬向劉氏這樣為子女犧牲奉獻的母親，也不自覺的流露出一股難以抑制的敬母愛母之情。甚至在劇中，連鬼差聽了也為之動容，對劉氏說道：「三大苦說得可憐，將血水沖去了罷，不加你的罪，解往前殿去罷。」²⁵我們可以想見，當戲演出到這裡時，劉氏身上原有的過失、污點，都會因為她作為一個母親形象所散放出的慈愛光輝所掩蓋了。觀眾對她只會有崇敬之情，再無半點鄙視憎惡之意。至此，劉氏四娘的人物形象在觀眾心目中較高的地位被確定了。

川劇目連戲中劉氏四娘大膽的反叛精神是極具正面價值的，從她的身上體現出正直善良、勇於開拓、對神權的大膽叛逆與呈現人性光輝的特質。劉氏四娘不惜以自身的毀滅，向命運、神權挑戰的大無謂精神與勇氣，是一股不可遏止的力量。正因為這樣一個特別的人物形象，引起了千百年來人們對劉氏四娘的青睞，並對這樣一個劇中的人物不斷進行研究與探索，也藉此得以傳頌劉氏四娘的品格與特質，盛讚她所展現出來的時代精神與價值。

²⁵ 朱恒夫，頁 175。

參考書目

- 周育德（1990）。《中國戲曲與中國宗教》。北京：中國戲劇出版社。
- 陳宗樞（1992）。《佛教與戲劇藝術》。天津：天津人民出版社。
- 朱恒夫（1993）。《目連戲研究》。南京：南京大學出版社。
- 鄧運佳（1993）。《中國川劇通史》。成都：四川大學出版社，1993年。
- 陳國福（1993）。《中國川劇》。成都：成都出版社。
- 唐思敏（1993）。《川劇藝術管窺》。成都：四川人民出版社。
- 杜建華（1993）。《巴蜀目連戲劇文化概論》。北京：文化藝術出版社。
- 周育德（1995）。《中國戲曲文化》。北京：中國友誼出版公司。
- 陳抱成（1996）。《中國的戲曲文化》。北京：中國戲劇出版社。
- 劉禎（1997）。《中國民間目連文化》。成都：巴蜀書社。
- 郝譽翔（1998）。《民間目連戲中庶民文化之探討》。台北：文史哲出版社。
- 凌翼云（1998）。《目連戲與佛教》。廣州：廣東高等教育出版社。
- 唐耕耘、邱壑（1989）。《川劇舞台美術》。成都：四川美術出版社。
- 余從、周育德、與金水（1996）。《中國戲曲史略》。北京：人民音樂出版社。
- 文憶萱等（1993）。《目連戲研究論文集》。湖南：藝海編輯部。
- 文憶萱等（1985）。《目連戲學術座談會論文選》。湖南：湖南省戲曲研究所。
- 胡天成等（1990）。《四川目連戲資料論文集》。重慶：重慶市川劇研究所。
- 孫旭軍等（1989）。《四川民俗大觀》。成都：四川人民出版社。
- 中國戲曲志四川卷編輯部（1992）。《川劇誌》。北京：文化藝術出版社。
- 綿陽市文化局·文藝創作辦公室（1993）。《川劇目連戲綿陽資料集》。綿陽：綿陽市文化局。
- 胡忌主編（1999）。《戲史辨》。北京：中國戲劇出版社。
- 張庚、郭漢城主編（1989）。《中國戲曲通論》。上海：上海文藝出版社。
- 嚴福昌、廖全京、與劉國選編著（2000）。《川劇藝術引論》。成都：巴蜀書社。
- 王秋桂等編（1995）。《中國地方戲曲叢談》。新竹：國立清華大學人文社會學院思想文化史研究室。
- 《中國戲曲志》（1995）。四川卷。北京：中國 ISBN 中心出版。
- 楊建文（1986）。〈苦海慈航—佛教與悲劇〉。《中華戲曲》。第一輯。山西：山西人民出版社，頁 81-96。
- 朱恒夫（1986）。〈明清目連戲散論〉。《中華戲曲》。第二輯。山西：山西人民出版社，頁 88-103。

- 劉禎（1993）。〈清代目連戲概述〉。《中華戲曲》。第十四輯。山西：山西人民出版社，頁 231-245。
- 歐陽友徽（1996）。〈雜交—勸善的戲曲目連〉。《中華戲曲》。第十九輯。山西：山西人民出版社，頁 108-117。
- 汪效倚（1988）。〈我國封建社會的鏡子—目連戲思想內容初探〉。《戲曲研究》。第二十八輯。北京：文化藝術出版社，頁 118-133。
- 劉回春（1988）。〈論祁劇目連戲的流變與特色〉。《戲曲研究》。第二十八輯。北京：文化藝術出版社，頁 134-155。
- 薛若鄰（1992）。〈涵蓋多元思想，容包多種藝術—論目連戲兼及海內外的研討情況〉。《民俗曲藝》。第七十七期。
- 黃偉瑜（1992）。〈四川目連戲初考〉。《民俗曲藝》。第七十七期。

（投稿日期：94 年 9 月 26 日；採用日期：94 年 11 月 14 日）