

广东中华文化王季思学术基金丛书之四

目连戏与佛教

凌翼云 著



广东高等教育出版社



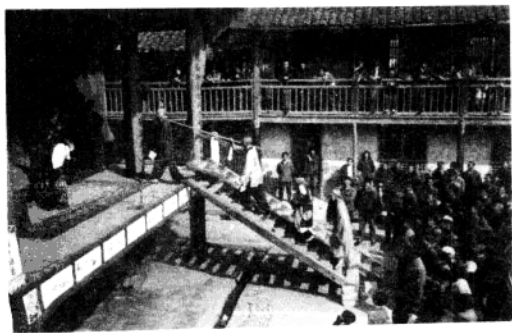
《罗汉演武》。观音罗汉滑罗
 生，日，香，山，会，上，罗，汉，的，滑，罗
 演，武，一，香，山，会，上，罗，汉，的，滑，罗
 稽，杂，技，表，演，小，图，为，叠，罗
 汉“童子拜观音”

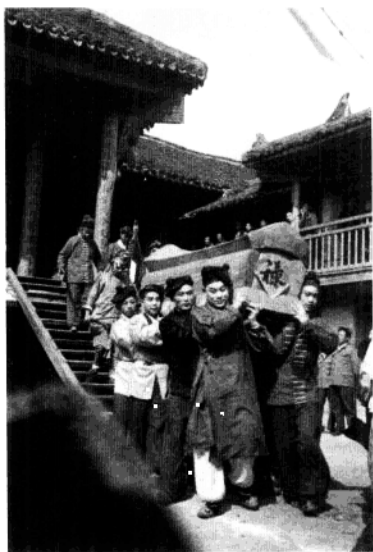


《海氏悬梁》一景：悬梁的海氏像秋千荡出台口，讨替身的女吊鬼连连作揖

《刘氏产子》中，罗卜（目连）出生时，舅父刘贾氏夫妇用抬盒装着礼品，从观众中走上台祝贺

这三场戏均不见于郑之珍剧本，存在于许多地方戏的《目连外传》中





《开路下坑》，刘氏的棺木被从台上抬下，穿过观众间。接着，刘氏鬼魂从送殡队伍中逃走，引起满场惊恐——“刘氏逃棚”，亦《陶庵梦忆》中记述的“万人齐声呐喊”场面

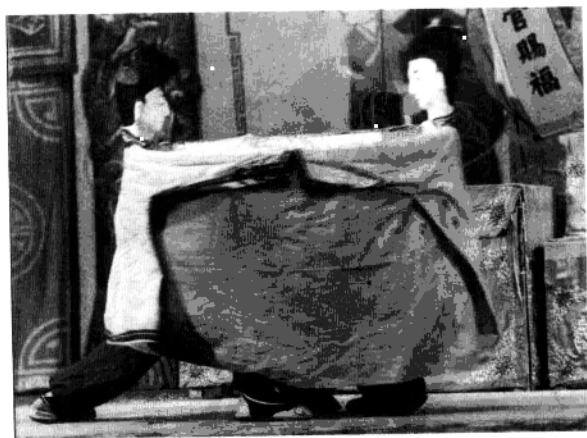


《过滑油山》以打飞叉而成为《目连传》中有代表性的场次。各地的目连戏都有许多打叉的花样，所谓“小打三十六，大打百零八”。图中饰有獠牙的鬼差，在舞弄獠牙时飞叉射向刘青提，愈显狰狞

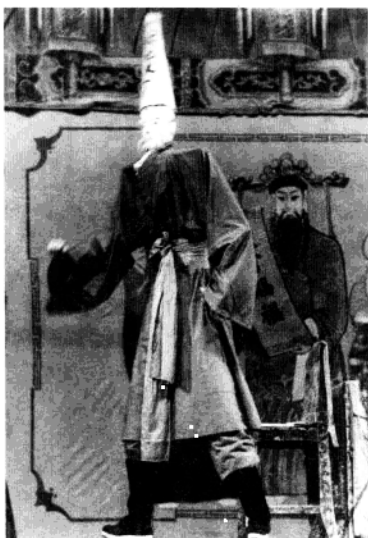
《博施济众》中哑夫背
瘫妇，由旦角演员饰。哑夫
的头是在脱胎纸型上画的，
装在演员胸前；瘫妇的双脚
是用彩裤、彩鞋扎的



《五殿寻母》的两头忙。戏中人物的两个头 and 手，
是篾扎纸糊的；演员猫腰在裙中，四肢饰成两双脚



《五殿寻母》的洗马鬼。头是纸扎的，肩是顶在演员帽子上的“托肩板”，演员的头藏在人物胸前



《公作行路》中的公作——踩高跷的勾命无常

前 记

黄天骥

中国古代戏曲和古代文学作品，是取之不尽用之不竭的宝藏。华夏子孙，有责任发掘开采，分析整理，让体现着东方文化的瑰宝，在世界民族之林中焕发光辉。自然，我们也不能一味陶醉在祖先遗泽之中，审视它，研究它，扬其糟粕，取其精华，使之有助于祖国精神文明建设，才是我们整理古代戏曲、古代文学的目的。

近几年，广东经济有了飞跃的发展，许多有识之士，认识到在这块热土中弘扬中华文化的重要性。因而采取多种方式，大力推动对中华文化的学术研究。因时际会，“广东中华文化王季思古代戏曲古代文学研究基金”得以乘风御气，建立起来。有了这个条件，我们就有可能出版丛书，在研究我国传统文化的领域中，作一点力所能及的工作。

我们出版这套丛书，也是为了纪念王季

思老师。

王起，字季思（1906—1996），浙江温州人。早岁师从孙贻让、吴梅先生，以《西厢五剧注》名世。40年代后期，王季思老师到广东中山大学任教，历任中文系主任、古文献研究所所长等职。数十年来，他热爱祖国，热爱中华文化，他把全部精力投入教学和科研的工作中，在古代戏曲古代文学领域作出了巨大的贡献。“文革”后，拨乱反正，王季思老师被聘为国务院学位委员会第一届学科评议组成员，国家古籍整理出版规划小组顾问。被公认是中国古代戏曲古代文学研究的权威。

王季思老师一生热爱学生，教育青年。他常说：学术乃天下公器。学生和后辈学者向他求教，他从来是认真、热诚地给予帮助。直到七八十岁高龄，他还培养硕士生、博士生，矻矻穷年，不遗余力。他经常强调建设祖国教育和文化事业，要有人继承，渴望薪火相传，让中华文化之光一代又一代照遍大地。

弘扬中华文化，继承王季思老师匡扶后进的精神，是受过他老人家教诲的学生共同心愿。1993年，广州市政协和中山大学联合主办“庆祝王季思教授从教七十周年大会”。其后，诸位校友像杨资元、赖春泉、

陈绍基等学长，深感为促进学术的发展，应做一些更加切实的工作，朱孟依先生积极支持。经过各方面的努力，我们决心出版这一套丛书，希望能实现王季思老师多年的心愿，帮助热心于中国古代戏曲古代文学而又甘心坐冷板凳的学者迅速成长，让学术之花也在生长红棉的土地上盛开。

学术的殿堂是靠一砖一石垒成的，我们希望扎扎实实地奋工添瓦，不想欣赏海市蜃楼。目前，我们的能力有限，更兼文化建设不可能一蹴而就。因此，我们的想法是：环绕着中国古代戏曲古代文学的论题，逐年出版有较高水平的学术著作。只要持之以恒，锲而不舍，日积月累，代代相传，我们一定能在祖国学术领域的南天，垒筑起一座丰碑。

王季思老师曾有诗云：

人生有限而无限，历史无情还有情；

新火相传光不绝，长留双眼看春星。

丛书付梓之际，我们抄录这首诗，作为奠基之石，以明旨意，兼励来者。

1996.6.16 于中山大学

目 录

- 第一章 什么是目连戏 (1)
- 古老的剧目 (1)
- 当今方兴未艾的目连热 (6)
- 开南戏之先河 (9)
- 第二章 目连故事源出佛经 (17)
- 佛经中的目连 (17)
- 中国佛教的孝经：《盂兰盆经》 (20)
- 佛教初来时曾依附于黄老 (29)
- 矛盾日渐显露 (34)
- 孝，融合的契机 (40)
- 第三章 变文：中国佛教的创造 (48)
- 吟经唱偈是印度传来的 (48)
- 曹植和渔山梵呗 (52)
- 唱导，慧远奠定的俗讲 (58)
- 变文，唱导的必然发展 (62)
- 目连变，中国化了的佛教故事 (77)
- 第四章 目连变文被搬演成杂剧 (87)
- 戏剧萌芽和宗教祭祀 (87)
- 戏曲迟迟不成熟的原因 (94)
- 佛教传入后的几部文学论著 (98)

	唐代“乐”对“礼”的突破·····	(105)
	《目连救母》以前的杂剧·····	(108)
	说话和诸宫调·····	(116)
	搬演《目连救母》杂剧·····	(123)
第五章	目连戏的剧本 ·····	(129)
	能见到的最古老剧本：郑之珍本·····	(130)
	郑本的时代背景：三教混成·····	(137)
	郑之珍：目连剧本的第一个文人整理者·····	(144)
	张照的《劝善金科》·····	(152)
第六章	中印文化共铸观音、白猿 ·····	(158)
	目连戏中的观音·····	(158)
	夔图腾和白猿传说·····	(165)
	唐传奇、宋诗话中的白猿·····	(169)
	佛经中的护法神猴·····	(175)
	《罗摩衍那》中的哈奴曼·····	(179)
第七章	各地的目连戏 ·····	(184)
	几种目连戏剧本的出目对照·····	(184)
	各地《前目连》各有千秋·····	(204)
	《花目连》和四十八本目连大戏·····	(210)
	关于《梁武帝》·····	(214)
第八章	目连戏的人情味 ·····	(222)
	不精不诚 不能动人·····	(223)
	鬼而人，情而理，可怖可爱·····	(229)
	福斯特夫式的李狗儿·····	(236)
第九章	舞台上的活化石 ·····	(242)
	保存许多原始曲牌·····	(242)

舞台上百戏杂呈	(247)
“费万钱”的纸扎	(255)
没有第四堵墙	(258)
古老的中国“意识流”	(263)
大可研究的哑剧	(266)
第十章 目连戏与民俗	(272)
目连戏和盂兰盆会	(272)
真武、三官是民间道教信仰	(277)
和尚、道士各有目连戏班	(282)
吃乌饭，放江灯	(286)
附雅目连的名胜古迹	(293)
后记	(297)

第一章 什么是目连戏

目连戏是指以目连救母故事为题材的戏曲剧目。在我国，京剧、昆剧和几乎所有地方大型剧种，都曾有《目连救母》或称《目连传》的全本或散折。全本《目连传》是连台大戏，可演七八天。有的剧种有目连的系列剧。目连救母故事源出佛经。目连是释迦牟尼十大弟子之一。传说目连救母故事的佛经是《盂兰盆经》。它是晋武帝时（265—290）来华的月支僧人法护翻译的。法护的梵文名昙摩罗刹，后人称敦煌菩萨，慧皎《高僧传》中有他的传。

古老的剧目

目连戏的最早演出，有文字可考的是北宋末年在汴梁（今开封）演的《目连救母》杂剧。作序于绍兴丁卯（1147）年的孟元老《东京梦华录》卷之八“中元节”条说：

七月十五日中元节。先数日，市井卖冥器靴鞋、幞头帽子、金犀假带、五彩衣服。以纸糊架子盘游出卖。潘楼并州东西瓦子亦如七夕。耍闹处亦卖果实种生花果之类，及印卖《尊胜目连经》。又以竹竿斫成三脚，高三五尺，上织灯窝之状，谓之盂兰盆。挂搭衣服冥钱在上焚之。勾肆乐人自过七夕，便般《目连救母》杂剧，直至十五日

止，观众增倍。中元前一日，即卖楝叶，享祀时铺衬桌面。又卖麻谷窠儿，亦是系在桌子脚上，乃告祖先秋成之意。又卖鸡冠花，谓之洗手花。十五日供养祖先素食，才明即卖糯米饭；巡门叫卖，亦告成意也。……城外有新坟者，即往拜扫。禁中亦出车马诣道者院谒坟。本院官给祠部十道，设大会，焚钱山，祭军阵亡歿，设孤魂之道场。

那时的中元节习俗，有祭祖、报丰收、拜扫新坟、赈祭孤魂等内容。演目连戏只是节日活动内容之一。这些活动，不仅民间有，帝王家（禁中）也举办，政府管祭祀的祠部和各地方政府（十道），在中元节都有祭祀军阵亡歿、办赈孤魂的道场。民间艺人（勾肆乐人）演《目连救母》，和卖《尊胜目连经》、焚孟兰盆等相关连，是佛教的中元活动。孟兰盆会，可追溯到南北朝时。据说我国孟兰盆会始于梁武帝萧衍（502—549）时。梁代宗懔撰、隋杜贍等注的《荆楚岁时记》说：

七月十五日，僧、尼、道、俗悉营盆供诸佛。

唐徐坚《初学记》、欧阳询《艺文类纂》、元陈元靓《岁时广记》等均有类似记述。出自《盂兰盆经》的目连救母故事，初唐或更早些时间，由俗讲僧人演衍成变文，在寺院内外演唱，宋时被搬演成杂剧。

北宋末年汴梁演出的《目连救母》杂剧，没有留下更多的文字记述，也没发现剧本，也可能没有剧本。明初无名氏《录鬼簿续编》中录有《目连救母》剧名，还有两行题目：“发慈悲观音度生，行孝道目连救母”。这两行题目是元杂剧即北杂剧的体例。这题目显示的主题和故事大框架，被后代继承下来。各地的民间

目连戏和明代郑之珍的《新编目连救母劝善戏文》，都大体不离这大框架。据现代戏曲史学家赵景深研究，明代初年安徽南陵已有以搬演目连戏为主的戏班。他们取当地农民插秧时唱的秧歌和当地民歌为唱腔，演唱目连救母戏剧。秧歌腔或称阳腔，不入管弦，但用锣鼓帮衬，顺口可歌，随节可舞，一唱众和，非常热闹。这种声腔和《淮南子·道应训》中记述的举木之歌一脉相承，也是南戏声腔的先声。正如明代文学家杨慎（1488—1559）《升庵诗话》卷九说的：

南方歌词，不入管弦，亦无腔调，如今弋阳腔也。盖自唐、宋已如此。

南陵戏班演的目连戏，结构上具有南戏的共同特点，不分折而分出。一本戏有几十出，情节虽不如以四折为主要形式的北杂剧集中，相对来说容量较大，情节曲折，富有传奇色彩，能更吸引观众。

明初南陵目连戏班初创期，南戏的温州、海盐、余姚、昆山四大声腔尚未形成。南陵地处皖东南，毗邻苏、浙，临青弋江，水路交通便利。余姚形成后流行于这一带。余姚腔的特点是“杂白混唱”、“以曲代言”（见传奇剧本《想当然》篇首茧室主人《成书杂记》）。所谓“杂白混唱”，“以曲代言”，是曲文中夹有许多以七言句为主的滚白，用流水板（数板）的节奏演唱，也就是现在说的“滚唱”或“放流”。这种滚唱，节奏明快，吐字清楚，观众易懂；若是由艺术造诣较高的演员唱，则感情丰富，韵味很浓，感人至深。余姚腔在皖东南与当地民歌融合，形成戏曲史上有名的太平、青阳、徽州诸腔，流行于当涂（宋太平兴国时置

州，以年号太平二字为州名）、池州（唐初置青阳州，辖贵池、青阳，东至诸县）、旌阳、宣城、泾县、徽州一带。余姚腔在正德（1506—1521）前后与弋阳腔融合，所谓“变余姚为弋阳”（见清代，顾景星《白茅堂诗文集》卷三十五《传奇丽则序》），而后才发展为遍及大江南北，远传两京、闽、广的高腔系统诸声腔。首创于余姚腔的滚唱，经丰富、发展而形成高腔特色之一。目连戏也随余姚腔的传播，及于有高腔系统诸声腔的剧种和地区。

新安（今属安徽歙县）郑之珍（1518—1595），在民间目连戏演出本的基础上，整理出一百出的《新编目连救母劝善戏文》，又名《劝善记》，共三册。郑本中的许多长唱段，如《博施济众》中哑男疯妇唱的〔孝顺歌〕，《刘氏开荤》中净扮乞丐的〔十不亲〕，《三殿寻母》刘氏过血湖时唱的〔妇人家三大苦楚〕等，都称为歌，以七言句为主，长的近二百句，短的也有好几十句。这些唱段只能用“杂白混唱”、“以曲代言”的形式，演员才能一口气唱完，观众才听得懂、留得住。在〔十不亲〕唱段中，有“合”、“合前”等字样，表明这是一唱众和的。这样的唱段，都可单独成篇，很可能原是当地已流行的民歌民谣，被吸收搬到戏中。由于它本来有深厚的听众基础，搬入剧中后仍受观众欢迎，故郑之珍将其收入整理本中。郑之珍的这一作法，无疑有助于目连戏的流播。从现有民间目连戏和历代文人笔记看，郑本并没有、也不可能取代所有民间目连戏的剧本；各地民间的目连戏，仍是按各自的戏路、特点在流播。生活在明末清初的张岱（1597—1679）《陶庵梦忆》卷六“目连戏”条说：

余蕴叔演武场搭一大台，选徽州旌阳戏子黧轻精悍能扑跌打者三

四十人，搬演《目连》。凡三日三夜，四围女台百什座，戏子献技台上。如度索、舞绳、翻桌、翻梯、筋斗、蜻蜓、蹬坛、蹬臼、跳索、跳圈、窜火、窜剑之类，大非情理。凡天地神祇、牛头马面、鬼母丧门、夜叉罗刹、锯磨鼎镬、刀山寒冰、剑树森罗、铁城血瀑，一似吴道子地狱变相，为之费纸扎者万钱。人心惴惴，灯下面皆鬼色。戏中套数，如招五方恶鬼，刘氏逃棚等剧，万余人齐声呐喊，熊太守谓是海寇卒至，惊起，差衙官侦问，蕴叔自往复之，乃安。

张岱记述“旌阳戏子”演目连戏中的度索、舞绳之类表演和招五方恶鬼、刘氏逃棚的场面，都是郑之珍剧本中没有的。各地的目连戏班各有戏路，“旌阳戏子”按照他们演员“剽轻精悍能扑跌打”的特点，在目连戏里有所发挥，使演出有其特色。郑之珍的剧本是连台三天演完。民间目连戏有连台三天的，有连台七天的，甚或有演一两个月的。演出时间的长短，多据当时当地的经济条件，筹款情况而定；演出的目的是打醮、还愿或禳灾、祭祖、佛诞、赈孤等；并据观众的欣赏习惯、剧团及演员的条件而定演出时间和内容。

目连救母戏剧，以目连的母亲刘青提被打入地狱受苦刑，目连不避艰险，遍游地狱寻母、求佛救母为主要情节；在表现母子亲情的同时，宣扬了封建孝道、宗教、迷信和因果报应。它符合封建社会的人情和伦理，唱词通俗易懂，唱腔为群众所熟悉，符合观众口味。江西的赣剧、弋阳腔，湖南长沙、常德（武陵）、祁阳、辰河诸剧种的高腔，四川的川剧高腔，浙江的新安西安、西吴、侯阳、松阳诸高腔和绍剧的调腔，安徽的徽剧，云南的滇剧，北京的京腔，福建的闽剧、莆仙戏，广东的粤剧、正字戏、汉剧、白字戏、潮剧以及湖北的清戏、山西和陕西的清戏等等，

高腔系统或与高腔沾亲带故的剧种，都保留有或曾有过目连戏。仅高腔系统的目连戏，已遍布中华半壁河山。梆子系统剧种也有或曾有目连戏。他们有的直接搬演目连变文，有的是北宋解体时由当年逃出汴京的勾肆乐人带去的，有的是由邻近地区剧种传来的，诸如此类，各有不同。从总的情况看，目连戏曾经几乎传布全国。

目连戏是民间唱起来的，是民间艺人艺术创作的积累。目连戏多在乡村或城镇的广场上搭临时舞台演出，也有演出于佛寺、道观、宗族祠堂和庙宇的庙台上的。清代康熙皇帝玄烨曾拿出一千两银子，于1683年在后宰门（今故宫博物馆）大门前搭高台，演目连戏。后来乾隆皇帝弘历又命张照编撰了连台十本的《劝善金科》。各地的木偶戏，如祁阳杖头木偶、泉州提线木偶等，都把目连戏作为常演的看家节目。佛教和道教，都曾有过演目连戏的戏班；许多地区的傩戏中，也有目连救母题材的剧目。

当今方兴未艾的目连热

目连戏是古老的剧目，保留了许多古老的曲牌。它要表现天上的佛国仙土、人间的贤愚忠孝、地狱的褒善惩恶。戏中有神、佛、人、鬼各种形象，以及他们在不同情况下不同的心理状态和神情。艺人中流行着这样一句话：“世上有的，目连戏里全有；目连戏里有的，世上不全有。”既表明目连戏表现手法和手段极丰富，也说明它像一面镜子，反映出我国封建社会纷纭世态中人物的千姿百态。目连戏中有许多独特的造型和舞台技艺，包罗本剧种所有的表现手法和手段，因而被艺人尊为戏祖，被戏曲学者称为舞台上的活化石。会演目连戏的艺人，便能演本剧种的任何