



目连戏 研究 论文集

湖南艺术理论丛刊
〔目连戏·傩戏研究系列〕之一



湖南省艺术研究所编
艺海编辑部出版

目连戏研究论文集



主 编 文忆萱

副主编 唐挥之

凌翼云

湖南省艺术研究所 编

艺海编辑部 出版

目 录

- (3) 序..... 张 庚
- (6) 《劝善记》与湖南目连戏..... 文忆萱
- (41) 初论辰河目连戏的历史文化内涵..... 李怀荪
- (73) 祁剧目连戏的兴起年代与艺术形态考..... 刘回春
- (102) 目连为湖南常澧人的研讨..... 张 九
- (138) 张照和《劝善金科》..... 挥 之
- (157) 《梁传》初探..... 凌翼云
- (172) 目连戏中的巫雠幽灵..... 胡健国
- (187) 白猿·哈奴曼·孙悟空..... 欧阳友徽
- (204) 目连戏人物的离经叛道..... 刘 样
- (214) 目连戏唱腔音乐浅析..... 黎建明
- (226) 目连戏高腔曲牌的曲词体制..... 石生朝
- (238) 辰河戏《目连传》高腔宫调..... 吴宗泽
- (264) 向传统戏曲艺术中学导演
——重排目连戏的认识 方晓慧
- (285) 丰富多彩的表现手段
——三探目连戏演出特点 尹伯康

- (300) 漫谈目连戏..... 刘锡林
- (315) 乐人趋于市·诸艺汇于剧·宗教附于政..... 金 式
- (330) 目连救母——英雄史诗在华夏的再造与再传
..... 王 林
- (345) 祁剧《目连戏》发掘演出追记..... 林 一
- (356) 后 记

序

● 张 庚

湖南省艺术研究所组织本省戏曲理论工作者，化了许多功夫，做了许多工作，最近将陆续推出一套《湖南目连戏、傩戏研究丛刊》，其中包括：目连、傩戏研究论文集，目连戏通论，目连、傩戏音乐研究专著，目连、傩戏画册及资料汇考等等。这部丛刊可以称得上是个系统工程。我想，它的学术价值远不止是对湖南地区目连戏、傩戏的历史与现状作出了广泛的挖掘调查和深入的研究总结，这项工作还有着更为重要的理论意义。

对戏曲史的研究，我搞了一辈子。但关于南戏的起源以及目连戏在戏曲史中的地位，却始终不大清楚。这些年来，湖南、浙江、四川等地的戏曲工作者通过对目连戏问题的研究，提出了许许多多的材料，而这些宝贵的材料发现、搜集，使我们对南戏起源问题的解决，产生了希望。

一提到南戏，人们便不禁想到《张协状元》、《小孙屠》、《宦门子弟错立身》。其实，这些戏是在城市流传的。过去的戏曲通史里讲的南戏，也都是在城市的情况。现在目连戏的材料及其研究，让我们搞清了南戏在农村的情况，也就是说，南戏真正到了乡下，便是目连戏。目连戏是南戏的一个阶段，而且是第一阶段。过去我们说农村没戏，为什么现在又说农村有了

戏？因为我们从材料中明白了一个道理：城市的戏剧靠商业，农村的戏剧靠敬神。在中国广阔而贫困的农村，戏剧如果要生存，就必须与庙宇敬神活动联系起来，即敬神需要戏，戏也需要庙宇，于是两者自然地结合在一起。

目连戏的概念也有所变化。湖南、四川等省市陆续发现的目连戏本子很多，比如有观音得道，有岳飞传、梁武帝，以及孟姜女等等。这表明目连戏的概念不仅仅是指一个目连传，它包括一系列剧目。这些戏的特点是最后的结局主人公都升了天，岳飞也是升天的。南戏经过了目连戏广泛流传这样一个准备、发展阶段，此后才在高腔里出现了“荆、刘、拜、杀”。

什么是弋阳腔？什么是高腔？——在以往的认识里，以为高腔只指弋阳腔。这个看法是不大正确的。实际上，弋阳腔是高腔中的一种。应该说，南戏中的高腔流传到江西弋阳地区的便是弋阳腔；流传到浙江地区的高腔，则是余姚腔。浙江目连戏文学上与江西目连戏有许多相通之处，便证明它们是同源的。在浙江还有其他的高腔，如新昌高腔，婺剧也有高腔。那时，南戏中的高腔在各地流传，当地人都称这些戏为高腔，谁也不叫它弋阳腔。弋阳腔一词，可能是文人在研究时的称谓。

高腔在元末明初至洪武三十年的时候，一下子传到云南，魏良辅在《南词引正》中对此有所记载，这说明它在元代就很盛行。这个流行广泛的戏剧是不是高腔？叶德均曾在他的《明代南戏五大腔调及其支流》一文中作了设想，他说很多腔是干唱、锣鼓。由于他没有具体的材料去证实，所以不敢下“这是高腔”的结论。自从目连戏的挖掘发现，证实在那个时代的戏剧就是高腔。所以，湖南省同志的研究和他们出版这套丛刊，在戏曲研究史方面有重要的贡献，为我们搞清南戏的起源，立一

很大的功劳。

这里，还涉及到另一个问题，就是关于《弥勒会见记》，这是在中原戏曲史和戏曲在民间流传中一个字也找不到的。与佛教有关的戏，就是目连戏。这说明目连故事到了中原，而弥勒故事没有到中原，想从弥勒那里找戏剧起源是找不到的。也有可能弥勒的戏在新疆存在过，但目前还无证据。为什么弥勒到不了中原呢？因为唐代佛教盛行的时候，当时的士大夫攻击佛教“无父无君”，而目连故事是讲目连如何去地狱救母，这非常投合中国人的心理观念，于是很快地传开。目连戏最早的文学记录，见于《东京梦华录》，它流传到南方，恐怕是北宋南迁以后的事。

以上这些，是我对目连戏问题的认识和看法。遗憾的是，湖南出版的这套丛刊稿件我来不及看。

湖南戏曲理论工作者这些年的研究，是非常有成果的。他们继《中国戏曲志·湖南卷》之后，编了《湖南地方剧种志丛书》，现在又编目连戏、傩戏丛刊。能够静下心来搜集材料，是很不容易的；能从浩繁的材料中得出一个新的结论，也同样不容易。而且这种工作又不能产生多少轰动效应。因此，我深深地敬佩并感谢他们。

一九九三年五月

《劝善记》与湖南目连戏

● 文忆萱

《劝善记》即明·郑之珍《目连救母劝善戏文》，分上、中、下、三卷，共 100 出，加上新增插科，实为 103 出，在明传奇中可算宏篇巨制，也是第一个付诸印刷的最完整的连台目连戏刊本。因此，研究目连戏，几乎离不开郑之珍的《劝善记》。本文只着重研究《劝善记》与湖南目连戏的关系。

一、《劝善记》的得失

郑之珍这个剧本，据他在书前的自序称：“取目连救母之事编为《劝善记》三册。”他用了一个“编”字。按今人习惯理解，应为根据目连故事编剧，而他的表姐之子胡天禄在《劝善记》刻本末尾所写之跋，则点明：“取《目连传》括成《劝善记》三册。”这句话中，不仅用了“括成”二字。还正式提出了《目连传》这一名称。说明郑之珍不仅是根据目连故事编写，而是参照民间舞台演出“括成”。从《东京梦华录》记载看，北宋后期在京城演出的《目连救母》就是连演七、八天的戏。杂剧有《目连入冥》与《行孝道目连救母》存目，剧本虽不传，但也反映了这个剧目始终在演出。明·祁彪佳《远山堂曲品》“杂调”载《劝

善》为109折，演三日三夜。张岱：《陶庵梦忆》“目连戏”条载也是演三日三夜。那么，到明万历前后，江南各地目连戏作三本演出已成习俗，但其他剧本均不存，郑之珍《劝善记》便成为唯一的传本了。

从《劝善记》所收序跋看，第一篇序是叶宗春于万历己卯岁首所写。倩人所序，一般在书成之后，那么郑本最迟也在万历戊寅年即已成书。郑自序及胡天禄跋均署壬午年，而倪道贤序写于“癸未春正月”，序中有“刻成，属序于予”之语，则此书付印为癸未年。从万历戊寅到癸未（1578—1583），历时五年有余。郑之珍“兼习吴歙”（倪道贤语），会唱曲，自序中也说（《劝善记》曾）“敷之声歌”。叶序说它“鼓以声律，舞以侏儒”，而胡跋中又称：“好事者不惮千里求其稿，贖写不给，乃绣之梓以应求。”都能说明郑本在付印前早已演出过。唯其通过演出，才会影响四方，促使流传，以至“千里求其稿”，且“贖写不给”。可见郑之珍《劝善记》不仅是文学本，而且是个演出本。

从目前能见到的敦煌变文中有关目连救母的作品来看，这个故事在唐代已广为流传。既被抄藏于敦煌石窟，说明佛教徒和崇佛者对这一故事的熟悉与重视；而从《太平广记》中所载唐张祜嘲白居易《长恨歌》中，“上穷碧落下黄泉，两处茫茫皆不见，”为“目连变”，还可以看出目连救母故事不仅在民间流传，且为士大夫熟知。并可看出在盛唐时故事还只停留在“上穷碧落下黄泉”救母范畴，此外无更多的情节。晚唐、宋初的目连故事发展演变情况如何，未见史料，但北宋后期的“目连救母杂剧”能演七、八天，这之前应有个相当长的形成过程。北宋东京演的《目连救母》还有些什么具体情节，也不得而知。不过，这个故事形成戏曲之后就存活于舞台，长期在民间以其

各自的口头流传演出本相沿袭，必然使它带有更多的随意性。除了百戏杂陈外，也会有不同的艺人增加不同的情节。艺人或戏班不会也不可能完整地记录整理而付之割裂。只有经过文人之手且具有刻印条件，才能留下一个完整的出版物。《远山堂曲品》中称《劝善》“凡百有九折，以三日夜演之，哄动村社。”“全不知音调，第效乞食瞽儿沿门叫唱耳。”祁彪佳生于郑本付刻之后，他父子都是曲本收藏家，但从他这几句话看，其所见者似非郑本，因他说的百零九折，与郑本不符，而以“全不知音调”评价郑本也不免失当。因而祁家藏本系抄系刻，尚不得而知。郑之珍《劝善记》，是一个完整的、经过演出的、第一个连台目连戏剧本。首功当推郑氏，不可泯灭。

郑之珍生活在明万历年间，这时的明传奇已极盛行。他本人熟悉词曲和传奇形式，他的《劝善记》既具有明传奇篇幅长，情节曲折的特点，又不落两条线交织并行的套路，紧扣傅罗卜行善、尽孝、救母的主线，情节贯串，折出分明，曲文雅顺，科介细致，以百出篇幅做到这种程度，颇非易事。特别是保留了许多演出实况纪录，尤为珍贵。拙作《〈劝善记〉舞台提示探微》（载《戏曲研究》第37期），曾指出它的许多舞台提示不是编剧可以创造而是演出实录，不仅是郑本的演出实录，也包括郑氏取之于民间戏班演出形式。我还提到《三匠争席》出中，木匠、石匠、泥水匠打闹时，下面注明（如打蔡公子样），但郑本中无打蔡公子事。这只有两种可能：一是借用当时熟知、常演的某一剧目处理手法；一是取之于被郑氏“括”去了的民间演出本中的片段。我偏向于后者。因为《劝善金科》第八本第二十出《齐妆扮张媒拳哄》中，有一段张媒婆冒充曹小姐作新娘，与段公子打闹的戏，说不定同出一源。（这方面另有专文论述，不多

引)。对郑本中的新增插科我也作如是观。郑本上卷第九出《观音生日》标目下小字注曰“新增插科”；正文则是《化强从善》(民间演出本叫《白马驮金》)；二十八出《观音劝善》之后，又增一出“插科”(民间演出本叫《僧背老翁》)；中卷第三十三出标目下小字注“补化身”，正文则是《擒沙和尚》。完完整整的一百出本，为什么又补上三出戏？我想是在郑本成书付演时，戏班对某些戏舍不得删弃，而郑本人目睹演出效果，为之所动，不得不补。为了不打破他的整一百出框架，只好以“新增插科”、“插科”、“补”等办法保留下来。此外如《博施济众》、《观音生日》、《修斋荐父》、《刘氏饮宴》、《匠人争席》、《斋僧济贫》、《遣将擒猿》、《主婢相逢》、《三殿寻母》等出，其艺术处理与民间演出本风格极为近似，不能不视为郑之珍在改编中吸收了民间演出中效果强烈的一些舞台艺术处理。也就是说，郑本在一定程度上保留了当时民间目连戏的演出风貌，弥足珍类。

由于历史上许多地方都有目连戏演出，艺人口传心记形成演出的随意性以及他们长期的艺术创造和积累，使各地目连戏处于百花齐放，各有千秋的状态。郑本的付印流传，客观上起了统一、规范作用。即从傅罗卜新年为父母贺正到傅相死、刘氏开荤、受冥罚、罗卜求佛出家、救母，到全家升天这一主线得到适当的控制和突出，使“目连救母”中心事件不枝不蔓。刊印本无疑是便于戏班搬演的，郑本的出现，使各地目连戏大体上被纳入其框架，遂成为城市演出通用本，才有了“千里求其稿”的盛况。即使在清代宫廷大戏《劝善金科》刻印之后，仍未改变大体统一于郑本的局面，说明郑本更具便于搬演的价值。

佛教传说、故事进入中国后，一般都会按中国固有文化使

之中国化。目连救母故事也不例外，在变文中即已具有某些中国色彩。但明确而系统地注入儒家思想并使之彻底中国化，郑之珍应是总其大成者。《劝善记》倪道贤序就指出：“夫佛氏之道轨于墨，离亲弃本，习化日深……身且为空，何有于母？……若连者，由亲以显真性，与吾儒敦伦竭力者等。”这就是说：《劝善记》所写目连救母的孝思孝行同儒家的伦理要求并无二致。在叶宗春序中，则直接引用郑之珍本人的主张：“郑子曰：……人之所崇者释，而释亦急亲矣。释之乱儒者无亲，而急亲则儒矣。由是而夷不乱华，墨可归儒，是余之心也夫！”说明郑之珍不仅是通过剧中人物的言行及其果报，提倡忠孝节义，达到劝善目的；而且要进一步以儒家思想来溶化、改造佛家思想，达到“夷不乱华，墨可归儒”的目的。所以戏中主角傅罗卜首次出场唱的第一支曲子就表明：“至心皈万法，竭力奉双亲。菽水晨昏，身外事吾何论”开宗明义表达了向善、尽孝之道。而在剧终最后一曲总结性地表达：“奉劝人间，须是大家为善，为善皆如大目连。父母劬劳也，须是追荐，追荐共登仙，不枉了平生愿。”从始至终都贯串了“百善孝为先”的思想。至于“益利之报主则劝于忠”，“曹娥之洁身则劝于烈节”（叶序中语），则皆由罗卜孝行激励而来。极力使佛家目连救母故事贯串儒家思想，本属郑之珍作为儒士认识的反映，而剧本的这种思想，又易为当时的“好善之士”、“名教中人”所乐于接受和赏识。这大约也是郑本在数百年中翻印不辍的原因之一吧。

郑本是按照传奇模式编写的，自然具有传奇之长，也超不出传奇的局限性，因而民间演出的热闹、火爆场面大大减少，离经叛道的民间文学部份更是无法存留。《陶庵梦忆》中，张岱记他所见目连戏有“度索舞绦，翻桌翻梯，筋斗蜻蜓，蹬坛蹬

白，跳索跳圈，窜火窜剑”之类表演，郑本已不多见。而“凡天地神祇，牛头马面，夜叉罗刹，磨锯鼎沸，刀山寒冰，剑树森罗，铁城血靡，一似吴道子地狱变相，为之费纸扎者万钱”等，郑本中也所存无多。如“锯”刑，郑本有详细提示：“小、外锯丑，用板三片，丑右手抱一片在前，左手抱二片在后，锯从二片中下。”就没有张岱所渲染的那么恐怖。还有“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”的炽烈场面，郑本则完全没有。张岱指明演目连戏是：“选徽州旌阳戏子，剽轻精悍，能相扑跌打者三四十人”，说明重功夫和保留了百戏杂陈的技艺，而郑本却很少有这些较原始的气息和野趣。由于全剧着眼于劝善，戏中也就不可避免地有一些枯燥的说教，陈澜汝在《劝善记》序中恭维郑之珍“与高则成君伯皆劝孝，丘文庄公五伦辅治，同一心也。”这一评价未必公允，应该说方之《琵琶记》则不及；若譬之《五伦全备》那种毫无艺术性可言的作品，怕也不可能流传至今了。

剧中一至三人的文戏，几乎占全剧之半，其中有些出戏比较单调沉闷，戏味不浓。总体说来。郑本劝善、教化有余而娱乐性趣味性不足，因而民间演出虽大体统一于它，仍不免照原有演出增删，并非原封不动的照排。

二、《劝善记》对湖南目连戏的影响

湖南全境都盛行目连戏，最早演出始于何时，文献无证。但从现有资料分析，都表明目连戏是湖南最早演出的高腔连台大本戏，与弋阳腔目连戏有许多共同之处。但自郑本刊行之后，湖南目连戏所受影响却相当的大。“文革”以前，我们未致

力于《劝善记》湖南刻本的搜集，“文革”后仅见洪江、邵阳两种木刻本。洪江刻本只存中卷，不明年代，但从款式、印刷来看，当系清末民初本。邵阳刻本为民国八年印。洪江、邵阳两地，不是刻印书坊最盛的地方，长沙、湘潭两地书业最为发达，既刻印过明清传奇，更印过大量地方戏曲剧本和唱本。本世纪五十年代，我们曾收有数百种，在“文革”中被付之一炬，其中有无目连戏剧本、唱本，已无从查考。现存的民国九年长沙铅印的《湖南戏考》第一集，收有湘剧《目连传》四折，即是我们当年未曾收集到的本子——当然，即便收集了也无法保存。但就现存的洪江、邵阳两种刻本看，说明湖南不止一处翻刻过郑本，事实上也已为各剧种所采用，且习称之为《目连正传》，郑本所无的则称为《目连前传》、《目连外传》、《花目连》。目前健在的六、七十岁老艺人，有的竟指木刻郑本为自己剧种的演出本。我们从1980年以来搜集的演出本，偏重郑本所无的部份。实际上《正传》演出本与郑本也有许多不同之处。现只有祁剧本刘氏一角抄自己故老艺人周昆玉的边本，是他个人的演出本。湘剧目连戏久已失传，五十年代即已无从记录，唯周贻白氏在抗战前看到过一个半部《目连记》抄本，据说全本有二百多出，仅演至《花园焚香》，已为第六十七出，可惜现在只存少数单折。衡阳湘剧亦无抄本，但大体与祁剧相同。现仅能就祁剧、辰河戏已有资料与《劝善记》出目作一比较，见表：

郑之珍本	祁剧本	辰河戏本	备 注
		夫妻玩赏	傅荣、姚氏赏春，并议劝兄傅崇（目连之祖）行善。
		收租收债	傅崇收租收债。 湘剧有本戏《叹贫索债》、《送女折租》二折，为傅荣收租、抵租之女即金奴。傅荣为目连之祖。
		城隍登台	
		泉煞叹世	
		游园生子	傅荣妻陶氏一胎生二子：傅松、傅柏
		报喜焚香	
		庆贺取名	
		傅崇训子	
		兄弟攻书	
		姊妹唱调	
		兄弟赌博	
		讨帐责子	
		护子吵闹	
		兄弟游春	
		雷诛二子	
		摆宴劝兄	
		玉皇登台	
		三星叹世	
		游园生子	陶氏生傅相、傅林。
		庆贺摆酒	
		接文上任	傅崇上任

		大堂分别	
		衙役接宫	
		县衙升堂	
		周其别家	
		长亭调情	
		公堂伸冤	
		贿赂公差	
		受贿反案	
		夫妻告庙	
		见神诉冤	从周其别家起至此折,可作单本演出,名《周其告庙》
		奏帝接表	
		森罗登殿	
		游园得病	
		请医问病	
		傅崇命终	湘剧存《傅荣升天》折
		僧道荐父	
	傅相玩赏		祁剧自此折起
	化暴收魔	洪钧作乱	湘剧有此情节
	扫坟报凶		
	雇请脚夫	雇请夫工	
	兄弟分别		傅林守母墓,傅相扶父柩回籍
	夫妻登程		
	长亭施银	施银埋尸	祁剧另一本作《朝阳施金》,应后《补金》折
	遣虎伤伙		祁剧亦名《虎伤不良》

	叔侄相会	回家见叔	祁剧傅相之叔傅华,父傅兰
	邻友恭贺		
	过继生非	超度荐亡	均为傅相与舅父陶全(前)厮闹
		夫妻商议	
	按院起马		
	霹雳写状		
	公堂诬告		
	迎接按院	按院过街	
	捉拿傅相		
	收买军妻		
	对审发配	公堂发配	
	夫妻分别		
	回军诉苦	押解上路	
	金毛操演	金毛发兵	湘剧有金毛生反情节
	闻报大战	闻报对阵	
		傅林上路	
		祖师托梦	
		扫堂念经	
	显圣擒寇	飞身擒贼	
	托梦详梦		与辰河戏《祖师托梦》同
	傅林见嫂		
	朝阳补金		
	兄弟相会	兄弟相会	
	受职交拜		
	兄弟分别	兄弟分别	
	朝阳言戒	朝阳施金	
	归家言情	傅相归家	