

明清两代徽州的演剧活动

朱万曙

（安徽大学徽学研究中心）

中文提要：本文侧重考察明清两代徽州地区的演剧活动，从《率东重修程氏家谱》等文献资料中寻觅出了明中叶以前徽州演剧活动的踪迹，从傅岩的《歙纪》等资料中考察了明中叶以后徽州演剧活动的活跃情形，从现存的古戏台、罚戏碑和罚戏公约、戏曲楹联和抄本见出清代徽州演剧活动的普遍。同时，对在徽州长期演出的目连戏的历史、“仪式剧”的特色及艺术表现等进行了梳理和分析。

关键词：演剧活动 徽州

徽州与戏曲的关系十分密切，构成了一个重要的文化上的互动关系。本文仅就明清两代徽州的戏曲演剧活动作一考察，不妥之处，敬请批评指正。

一、明中叶前徽州演剧活动的踪迹

中国戏曲形成于宋代，这是大多数戏曲史家的看法。它的形成地，一是北方的大都，那里形成的是元杂剧；二是浙江的温州，那里形成的则是南戏。从地域上看，徽州离浙江的杭州较近，而南戏在温州形成不久，就流传到杭州，南戏最先流传到徽州是可能的事情。截止目前为止，还没有元杂剧流传于徽州的记录。¹但南戏在徽州的流传则有踪迹可寻：

刊刻于嘉靖十年（1531）的《率东重修程氏家谱》卷二，有程添庆的小传，说他“字云卿，号黄石，又号桂麟，生天顺丁丑三月十八日，编辑《程氏渊源小语》一卷……，又著《存孤记》、《射蜃记》、《三国志》各一卷，以寿恩赐冠带，卒嘉靖乙酉十二月十二日”。《存孤记》等三种就可能是戏曲作品，小传对程添庆的另外一段介绍里透露了这一信息：“先生幼颖异过群儿，既壮树立，好吟咏，长于乐府。学士篁墩先生奇之，特委编《存孤烈士传》、《篁墩射蜃记》，比完，甚加称赏。”²他既然“好吟咏，长于乐府”，程篁墩（程敏政）委派他编写的《存孤记》和《射蜃记》就很有可能是戏曲。

刊刻于正德四年（1509）的《新安毕氏会通宗谱》，收有一个叫毕尚忠的人的《自传》，其中写道：“予居歙南万山间，……幼承庭训，诗礼颇闻。甫十五，为童蒙师，劳心灯火，日课一诗一对以自励。……忆弱冠时好戏文曲破，所编《七国志》《红笺记》，梨园子弟广传之。愧非儒者所习，抑亦当时士大夫之所尚也。”这位毕尚忠还在《自传》中交代，他生于永乐丙申正月初四日亥时，也就是公元1416年，《族谱》则记载他卒于弘治丁巳年，即1497年。古人称20岁为“弱冠”，那么他编创《七国志》和《红笺记》的时间应该是正统元年，也就是公元1436年。这位毕尚忠是截止目前所知道的第一位徽州籍的剧作家，遗憾的是他的两部作品均未见存本。

从戏曲传播的角度审视，毕尚忠在正统元年就编撰了戏文，说明在这个时候南戏就已经在徽州流传了。他能够在“弱冠”——20岁时就喜好戏文曲破，那么这一喜好当然不是毫无影响的结果，在他的编撰之前，就应该受到了影响。而且，毕尚忠说，他创作的两部作品为“梨园子弟广传之”，这又说明，在徽州演出的戏班也已经为数不少。也可以说在正统之前的宣德年间甚至更早，南戏在徽州已经流传开来了。

除毕尚忠的资料外，万历《歙志》卷九《艺能·戏艺》还有一段有关戏曲的记载：

傀儡亦优也。然是木偶，而人提之盖之、死而致生之也，犹易为也。乃吾乡有古氏者，故优也，一朝出其新意，乃身为傀儡，以线索蹲身笼中，听人提出吨地做剧。瞪睛冷面，仰卧曲身，行坐跪拜，一如傀儡之状，场下观者不知其为人也，此则之生致死之不易为也。又有支氏者能转啞作声，如司夜嗥形、司晨唱漏、狸奴唤偶、喷嚏丁子、喧田聒春，无不酷肖，隔弄闻之，不知其为人也。嗟夫！此假哉！一游戏之艺耳，使古氏而遇庄王，则亦可以令叔敖氏之子不馁；使支氏而得在，孟尝、平原门下又何减赵氏诸客哉！

这段记载中的“古氏”和“支氏”的技艺是很高超的，特别是“古氏”，他以人扮木偶，能够达到出神入化的表演境界。他们是何时人，记载中没有说，但称“古氏”为故优，则其应该是较早期的徽州人。傀儡戏或木偶戏虽然还不是成熟的戏曲，但是它作为戏曲样式的一种，在徽州不仅流传，而且还产生了“古氏”这样技艺高超的表演者，这同样可以视为戏曲在徽州流传的踪迹。

二、明中叶后徽州演剧活动的活跃

明代中叶后，徽州的演剧活动逐渐活跃，见于记载的演剧活动也很多。

1. 南戏四大声腔在徽州的流传

南戏的四大声腔，在明代中叶都流传到包括徽州在内的皖南地区。徐渭在《南词叙录》一书中说：“称余姚腔者，出于会稽，常、润、池、太、扬、徐用之。”《南词叙录》成书于嘉靖三十八年（1559），其中的“池”是指池州府，“太”是指太平府，两府紧靠大江，又与徽州相比邻，余姚腔流传到徽州是完全可能的事情。

海盐腔在徽州的流传则有明确的记载。潘之恒在《鸾啸小品》卷三中说，在他5岁的时候，汪道昆从襄阳知府任上回乡省亲，从越中请了一个海盐班演出，班中有位叫金凤翔的女演员，不仅长得漂亮，而且演技出众，她在《香囊记》和《连环记》中的表演十分出色，“今未有继之者”。潘之恒5岁那年是嘉靖三十九年（1560），可见这时海盐腔在徽州之流传情形。

弋阳腔在嘉靖以前就流传到了徽州。魏良辅在《南词引正》一书中就说道：“徽州、江西、福建俱作弋阳腔。”《南词引正》写成于嘉靖二十六年（1547）之前³，而此时魏良辅就已经指出徽州流传的是弋阳腔，可知弋阳腔在徽州流传是较早的事情。另外一方面，弋阳与徽州在地理上很靠近，据祝允明《猥谈》记载，在正德年间，弋阳腔就已经开始流行，它较早流传到徽州是很自然的。

至于昆山腔，流入徽州的时间虽然稍迟，但也不晚于万历年间。生活于这一时期的潘之恒记载了一个叫谷珊珊的女演员，她从淮阳徙居休宁东门，起了个艺名“兰芳”，她“用吴音度曲，一洗习俗之陋”⁴，获得了欢迎。他还记载了一个叫宋尼的演员：“广陵人，幼落娼籍，来新安依刘家，长成，学新声度曲，行一人，称曰一枝，居休宁之东门。”⁵看来，昆曲之传入徽州，是与这些演员分不开的。潘之恒在《鸾啸小品》卷三《曲派》中在分析了昆山、无锡、吴中三派昆曲，并列举魏良辅、邓全拙、黄问琴等曲家后说：“十年以来，新安好事家多习之，如吾友汪季玄、吴越石，颇知遴选，奏技渐入佳境，非能偕吴音，能致吴音而已矣。”从“新安好事家多习之”一句，可以看出昆山腔在风靡各地时，徽州也深受其影响。

2. 徽州演剧的活跃情形

四大声腔在徽州的流传当然是和演出活动合为一体、不可分割的。明中叶以后，看戏、赏戏，已经成为徽州人的一个重要的生活内容，成为徽州流行的娱乐样式。这从明傅岩《歙纪》的记载中就可可见一斑：

卷五《纪政绩·事迹》记载道：

地方恶少，每逢节令神诞，置立龙灯、龙舟等会，科敛民财，迎神赛会，搬演夜戏，男女混杂，赌盗奸斗，多由此起。

卷九《逐流娼》记载道：

迩来国蔽民贫，奢俗不改。徽俗演戏，恶少科敛聚观，茹盗赌斗，坐此日甚。近复有地方棍徒招引流娼，假以唱戏为名，群集匪人，惑诱饮博，以至游闲徵逐驰骛若狂。大则窝引为非，小则斗争酿衅，大为地方之害，合行严禁。为此仰通县人等知悉：凡有戏妇尽行驱逐出境，不许容留。地方里约保长逐户挨查，如有仍前隐匿住歇及戏子容留搭班搬演者，即时禀报，以凭拿究。该地方每月朔日具结投递，纵隐并惩。

卷九《禁夜戏》记载道：

徽俗最喜搭台观戏。此皆轻薄游闲子弟假神会之名科敛自肥及窥看妇女，骗索酒食，

因而打行赌贼，乘机生事。甚可怜者，或奸或盗，看戏之人方且瞠目欢笑，不知其家已有窥其衣见其私者矣。本县意欲痛革此陋风，而习久不化。然尝思尔民每来纳粮，不过一钱二前便觉甚难，措置一台戏，量钱灯烛之费、亲友茶酒之费、儿女粥饭果饼之肥等来，亦是多此一番喧哄，况又从此便成告状和事，一冬不得清宁者乎？且今四方多事，为尔民者只宜勤俭务本，并力同心以御盗贼，设法积赀以纳钱粮，切不可听人说某班女旦好，某班行头新，徒饱恶少之腹也。其富室庆贺，只宜在本家厅上；出殡搬演尤属非礼。如有故违之人，重责枷示。

看来，傅岩这位县令很不喜欢甚至痛恨徽州的演戏活动。也许就因为他的这种不喜欢和痛恨，反倒使他在《歙纪》中较多地记录了他当时如何限制和禁止戏曲演出的情况。换言之，他把这些事情看成是自己担任歙县县令的政绩。他的记录透露了万历年间徽州戏曲传播中的几个情况：（一）看戏成了徽州人最喜爱的一项活动。傅岩明确地说，“徽俗最喜搭台观戏”。这句话所包含的意思有几层：徽州人不仅喜欢看戏，而且“最喜搭台观戏”；不仅现在的徽州人最喜欢，而且这种喜欢已经成为了习俗。正因为如此，傅岩才无可奈何地感叹，自己想“痛革此陋习”，但“习久不化”。（二）徽州的戏曲演出无所不在，十分频繁。除了节令神诞时有演出外，还有各类戏班和个体演员随时随地的演出，所谓的“流娼”“戏妇”都是个体演员；而“某班女旦好，某班行头新”，则说明当时在徽州的戏班为数不少。从傅岩记载看，戏曲演出的类别既有公众性的，也有属于“富家庆贺”性的家庭演出活动，甚至出殡都有演戏活动，难怪傅岩谴责说这种演出“尤属非礼”。（三）这种频繁活跃的演剧活动也带来了一定的社会问题，那就是地方恶少“科敛聚观，茹盗赌斗”，因此，作为一县之令的傅岩才屡屡下令禁止演戏。

与傅岩记载相印证，万历抄本《茗州吴氏家典》卷七载：“吾族喜搬演戏文，不免时届举赢，诚为糜费。”作为族规族约，这个家族也反对“搬演戏文”，但喜欢搬演则是明白的事实。同时，我们还从中看出，徽州的演剧活动已经体现出了宗族化的特点。

3. 明中叶后徽州演剧活动的两种情形

明代中叶后，徽州的演剧活动主要为家庭演出与公众演出两种情形。

家庭演出的情况，上述潘之恒 5 岁时候在汪道昆家观看海盐腔戏班的记载就比较典型。另外就是徽商蓄养的戏班在自家的演出。潘之恒在《鸾啸小品》中记载了汪季玄和吴越石⁶然《休宁碎事》卷三并嘉庆《休宁县志》卷十四《人物·孝友》亦有同名者，且其事迹为大孝，其年岁为嘉靖甲子秋弱冠（参见《明清徽商资料选编》，黄山书社，219、245 页），是否为一人，待考。两个家班的情况：“社友汪季玄招曲师，教吴儿十余辈，自为按拍协调，举步发音，一钗横，一带颀，无不曲尽其致。”“余友临川汤若士，尝作《牡丹亭还魂记》，是能生死，死生而别，通于一窠，于灵明之境，以游戏翰墨之场。同社吴越石家有歌儿，令演是记，能飘飘忽忽，另番一局于飘渺之余，以凄怆于声调之外，一字不遗，无微不极。”汪季玄是歙县人，可能是在扬州经商，万历三十九年（1611），潘之恒到扬州，观赏了他的家班演出，而且为这个家班的国琼枝、曼修容等 14 个演员写了诗。在潘之恒看来，汪季玄是一位很有艺术修养的人，他能够“自为按拍协调”，给演员的表演以指导，因此他的家班演出水平很高。吴越石不仅有自己的家班，而且还让该班演出了汤显祖的名剧《牡丹

亭》，其表演达到了很高的境界，潘之恒在观看演出后，也为吴氏家班的十三个演员分别题了诗。

冯梦祯的《快雪堂日记》中有不少关于戏曲的资料，他记载万历三十年（1602）九月二十五日到苏州，“赴吴文倩席，吴徽州班演《义侠记》，旦张三者新自粤中回，绝伎也。”二十六日，他又赴吴文仲、徐文江席，仍有戏班演出《章台柳》，但不是吴徽州班。他感叹道：“伎以吴徽州班为上，班中又以旦张三为上，今日易他班便觉损色。”冯氏在这里提及了一个“吴徽州班”，是值得注意的事情。它是否是徽商蓄养的戏班还不清楚，但戏班冠以徽州之名，它与徽州有着密切联系是毫无疑问的；而且，冯氏还提到，那位艺术水平不凡的名旦张三“新自粤中归”，又可知这个戏班还在各地流动演出，甚至远到广东。万历三十三年（1605）二月二十七日至四月二十一日，冯梦祯由潘之恒陪同，到徽州游历了将近两个月，其间，他到多家作客，也看了不少家庭的演出，如三月初一，“下午赴凌孚元席，优人改弋阳为海盐，大可厌”；初五日，“元益、若渝兄弟作主，夜登席，作戏，有女旦二”；十六日，“江村设燕相款，觅戏子不得，以二伎代”；十九日，“寡叔招叙，同主君赴之，宾主凡十六人，有侑觞幼妓李六同甚佳”。这说明徽州的民间演出十分频繁，作为徽商的家乡，戏曲文化的消费是颇为可观的。

公众演出在徽州也不少。从傅岩的记载中可以看出，这一类的演出往往和祭祀、迎神赛会等活动联系在一起，戏曲演出是这些活动的组成部分。冯梦祯《快雪堂日记》中还记载，他在万历三十三年四月初四，观看了歙县西溪南的灯会：“出灯者溪南俗。元宵后以灯娱神，例正月二十五出，不晴则更期，遂至此月。鼓乐前导，台阁、彩船、旗盖俱以灯为之，上饰倡女，凡二阁一船，后纱珠、羊角等灯，多至数百，后迎关神，巫以巨斧入额寸许，血淋漓披体，男女聚观，道路为拥。”从冯梦祯的记载看，歙县西溪南的灯会盛况空前，其中虽然没有戏曲演出，但巫师“以巨斧入额寸许”的动作显然有戏曲表演的成分。清赵吉士在《寄园寄所寄》中转引他曾祖父《赵氏日记》的记载：“万历二十七年，休宁迎春，共台戏一百零九座。台戏用童子扮故事，竞斗靡丽，美观也。近来此风渐减，然游灯犹有台戏，以绸糊人马，皆能舞斗，较为夺目。邑东隆阜戴姓更甚，戏场奇巧壮丽，人马斗舞亦然，每年聚工制造，自正月迄十月方成，亦靡俗之流遗也。”赵吉士曾祖父观看的休宁迎春的“台戏”不一定是纯粹的戏曲演出，但“用童子扮故事”，也有着戏曲表演的性质。至于戴震家所在地——隆阜，有“戏场”，有“人马斗舞”，戏曲演出是少不了的。

潘之恒记载的万历二十八年徽州府城东的迎春赛会，是一次规模盛大的公众性活动，更是一次丰富的戏曲活动。其盛情：“百工咸悦，不令而穷极奇巧。为平台三十六座，马戏四十八骑，皆选倡优韶秀者充之。衣以尚方貂髯锦绣，五色炫耀，饰以金翠珠玉，合成天然。从来迎春之盛海内无匹，即新安亦仅见也。”在这次活动中，有一个戏曲演员格外靓丽，她姓张，艺名叫舞媚娘，是徽州本地的河西人，她的母亲叫翠仙，也是一位有名的戏曲演员。⁷迎春会上，舞媚娘独占一座平台，台名“蟾宫折桂”，她扮演嫦娥，她的表演技压群芳，让“一郡见者惊若天人”。这次迎春会，也有其他地方来的演员，“自楚至者吕五，自吴至者王三，自越至者孙四”，他们（她们）也都是“名倾一时”的演员，可是见了舞媚娘，却“无不气夺，竟为之下”。应该说，祭祀或迎神赛会之类活动是戏曲演出的最好的契机；借娱神而娱人，是中国戏曲得以走向大众的驱动力。徽州的各类公众性活动也是抚育戏曲艺术生长的一个温床。

三、清代徽州演剧活动的普及

清代徽州的演剧活动更为普遍，它表现为乡村公众性演出活动更为频繁。如果说，见于明代资料记载的徽州公众性演出活动还限于府治、县城，那么见于清代记载的徽州公众性演出活动则延伸到乡村。例如，婺源县浙源乡嘉福里十二都庆源村，在康熙四十二年正月十六日，接来祁门县姓章的乐师教鼓吹，给这位乐师的谢银是十三两，同时，也规定了学习的内容，“共学粗乐、细乐、十香、昆腔十五套”，其中，学习昆腔按照每套八钱的价格，总共给一两银子。⁸看来这个村的村民不仅喜欢看戏，而且有学戏的热情，他们愿意出钱请祁门县的乐师教习戏曲，可以想见，这个村子从此以后，演戏、看戏就是经常性的活动了。从一些方志中我们也可以找到这样的记载：

绩溪县县城在上元日里，“各处土坛神庙张灯演剧，或扮童戏，持丈马舞青衣、游烛龙，遍巡衢巷，名之曰闹元宵。”二月十五日，该县登原十二社“挨年轮祀越国公，张灯演剧，陈设毕备，罗四方珍馐，聚集祭筵，谓之赛花朝。”⁹

休宁县的孚潭，“二月选期演戏，古例昆腔三台，弋阳腔四台，今则随首家丰俭以为增减，亦有迟至三月而后演者，但毋过清明，过者则有罚。”¹⁰该县的橙阳，在正月上元前三天就开始设祭演剧，“正月十三、十五及游，烛夜朝献，首事家张灯演剧，以寿社稷之神，例必达旦，亦金吾弛禁意也。虽值风雨，间或移易，否则众口集焉。”¹¹

歙县的丰南，三月九日有“太阳会”，直到端午节的晚上才结束；五月十三日为关帝圣诞，要“致祭演戏”；六月初旬，要在“仲升公祠前演戏酬神”，并且此习俗“传之已久”。¹²

要一一引用资料描述清代徽州的演剧活动，是比较困难的事情。今天的黄山市还保存了一些戏曲文物，包括古戏台，罚戏公约与罚戏碑，大量的手抄戏本等。通过它们，我们可以明了清代徽州的演剧盛况。

1. 古戏台

由于戏曲演出的普遍和频繁，明清两代的徽州兴建了不少的戏台。遗憾的是一些研究中国古代剧场的著作似乎都还没有注意到徽州的古戏台。据笔者不完全调查，现存的徽州古戏台有以下 14 处：¹³

绩溪县大石门古戏台，明代嘉靖年间兴修；

婺源县镇头阳春戏楼，建于明末，清代维修；

休宁县海阳镇程氏宅院戏台，修建于清光绪元年；

歙县塌田村吴氏宅院戏台，清代光绪年间修建；

歙县璜田村戏园，民国六年修建；

祁门县新安乡珠林村余庆堂古戏台，清年间修建；

祁门县新安乡叶源村聚福堂古戏台，修建年代不详；

祁门县新安乡上汪村述伦堂古戏台，修建年代不详；

祁门县新安乡李坑村大本堂古戏台，修建年代不详；

祁门县新安乡长滩和顺堂古戏台，修建年代不详；

祁门县良禾苗仓村顺本堂古戏台，修建年代不详；

祁门县闪里镇坑口村会源堂古戏台，修建年代不详；

祁门县闪里镇潘村敦典堂古戏台，修建年代不详；

祁门县闪里镇潘村嘉会堂古戏台，修建年代不详。

这些古戏台有的有兴建时间记载，大部分修建时间则有待考订。但有一点可以肯定，它们在清代是充分发挥了演剧的作用的。从空间位置看，它们大都分布在乡村，有的甚至相当偏远，例如祁门县新安乡珠林村余庆堂戏台，保存得相当完好，其精美程度和建造样式，都令人称奇。然而，该村靠近牯牛细，处在丛山峻岭之中，极为偏僻，如果不做实地考察，很难相信那里还有这样精美的戏台。当然，正是由于它处在偏僻的山区，交通不发达，因而得以保存下来。而从考察明清时期徽州戏曲文化的角度来看，它又最为充分地展示了当年在徽州戏曲演出受到欢迎的历史事实。

2. 罚戏公约和“罚戏碑”

罚戏公约和“罚戏碑”也透漏了徽州当年戏曲演出极为活跃的情况。用“罚戏”作为一种禁止或惩罚手段，大约开始于清代中叶。¹⁴笔者目前所见到的最早的徽州罚戏公约，订立时间是乾隆四十八年（1783），这里抄录如下：

凌务本、康协和堂原共有金竹税洲，为申飭文约，请示演戏。严禁：蓄养树木，庇荫水口，保守无异。近因无耻之徒，屡被盗窃锄种无休，是以二姓合议公禁，水口命脉攸关，本应指名控理，免伤亲族之谊，违犯，自愿封禁，鸣锣扯旗示众。自后家外人等，毋许入洲窃取，税洲地毋许锄种，如违，罚戏一台，树木入众。如有梗顽不遵，指名赴县，赍文理控，断不宽恕。二祠倘有外侮，费用均出，各宜凛遵，毋殆后悔。凛之慎之。

乾隆四十八年六月 日

二姓公白

这份公约乃是祁门县凌、康二姓为了禁止在村子的水口金竹洲盗窃和锄种而订立的。有禁止，就要有惩罚手段。惩罚的手段有多种，最简单的办法是罚款。可是凌、康二氏选择的惩罚手段是“罚戏一台”。之所以选择这种手段不是偶然的，这首先是因为徽州人喜欢看戏，演剧活动很多，因此他们才选择了这样的惩罚手段。其次，从常理推断，“罚戏”的惩罚效果也很好，因为演戏就是一种公众活动，通过演戏，谁违背了禁止盗窃和锄种合约就得到了最大面积的示众，比单纯的聚集开会可能更吸引村民参加。不过其最好的效果还是在于，村民们得到一次免费观看演剧的享受。

徽州人不仅订立了这样的罚戏公约，而且还将它们刻到石碑上，作为永久的告示。这种“罚戏碑”就笔者所知已经有四块。祁门县有 3 块，婺源县有 1 块。

被祁门当地人称为“目连村”的彭龙乡环沙村的叙伦堂堂外西墙上，有一块嘉庆二年（1797）十一月立的石碑，碑文的内容是，当地村民程之璞等人因为“迕缘人心不一，纵火烧山，故砍松杉，兼之锄挖柴桩”，合议立“养山合墨公约”，其条文为：

纵火烧山者，罚戏一台，仍要追赔木价；

挖桩脑者，无问松杉杂植，罚戏一台；

采薪带取松杉二木并烧炭故毁，无问干湿，概在禁内，违禁者罚戏一台。

这块罚戏碑上不仅刻着村民们的公约，还刻有县令的公告，见出当时村民们是非常认真地用“罚戏”的手段来保护山林的。

祁门县渚口乡滩下村的“罚戏”碑是道光十八年（1838）立的：

官有正条，各宜遵守；民有私约，各依规矩。公同勒石永禁：

一禁：公私祖坟并住宅来龙，下庇水口所蓄树木，或遇风雪折倒，归众，毋许私搬，并梯桠杪割草以及砍斫柴薪、挖桩等情，违者罚戏一台。

一禁：河洲上至九郎坞，下至龙船滩，两岸蓄养树木，毋许砍斫开挖。恐有洪水推搅树木，毋得私拆私搬，概行入众，以为乔木，如违，鸣公理治。

一禁：公私兴养松、杉、杂苗、竹以及春笋、五谷菜蔬，并收桐子、采摘茶子一切等项，家、外人等概行禁止，毋许入山，以防弊卖偷窃，如违，罚戏一台；倘有徇情查出，照样处罚，报信者给钱一百文。

一禁：茶叶递年准摘两季，以六月初一日为率不得过期，倘故违、偷窃，定行罚钱一千文演戏，断不徇情。

婺源县清华镇洪村光裕堂外墙上也有一块道光四年（1824）立的罚戏碑：

合村公议演戏勒石，钉公秤两把，硬钉二十两，凡买松萝茶客入村，任客投主，入祠校秤，一字平秤。货价高低，公品公买，务要前后如一。凡主家买卖客毋得私情背卖。如有背卖者，查出，罚通宵戏一台、银五两入祠，决不徇情轻贷。倘有强横不遵者，仍要赔罚无异。

祁门县彭龙乡彭龙村光庆堂内墙上的罚戏碑内容是禁止在宗族祠堂内堆放杂物，“祠首广场亦毋得晒谷晒衣及堆树料、匠工造作等事，如违罚戏。”

以上四块罚戏碑，有的是禁止砍伐、烧毁树木山林，有的是禁止在祠堂堆放杂物，有的是规定公平买卖茶叶的行为，牵涉的方面很多，但处罚的手段却相同——“罚戏”。从时间上看，从乾隆四十八年就有这一方法，到道光十八年仍然在使用这一方法，前后相隔达 55 年，可见其相沿日久；从空间上看，不仅祁门县有此“罚戏”的手段，婺源县也有此手段，可见不是一个地方采用。而从戏曲史的角度来审视，则说明清代徽州的演剧活动十分频繁，处处都有戏曲演出，事事都是戏曲演出的机会。

3. 戏曲楹联和抄本

徽州是“东南邹鲁”，崇尚文化、重视教育是这里的传统。因此，楹联也是这里寻常人家的一道风景。在保存至今的明清民居以及其他文化遗存中，具有文化韵味的楹联到处可见。其中有不少楹联是从戏曲中概括来的，或与戏曲关系密切。例如祁门县珠林村余庆堂古戏台正壁的木刻楹联：

“太平调调好龙箫韵，天有歌歌偕凤响音”；祁门县栗木村是有着目连戏演出传统的村子，其戏台中央有乐善堂，对联为：“掌托明珠，照引天堂大塔；手持锡杖，镇开地狱之门”；其戏台左边是观音堂，对联为：“观之磊落，普济众生；音居饿莩，佑祀无疆”；其戏台右边是灵官堂，对联为：“手舞一鞭，脚踏火轮腾万里；睁开三眼，身披金钾照千秋”。

不仅在一些文化遗存中有戏曲楹联，还有好事者将戏曲楹联抄录成册。在一本专记楹联的抄本中有这样一副对联：“从来不过几个人真中假假中真愈真愈假檀板轻敲出百千人面孔凭君去取；上下之此一丈地歌而舞舞而歌载歌载舞花毯细铺出亿万里山河任我参观”。这个抄本中还有大量的针对具体剧目的楹联，计有《苏秦联》23 对，《伯喈联》57 对，《蒙正联》37 对，《刘智远联》36 对，《班超联》19 对，《韩信联》15 对，《孤儿联》15 对，《荆钗联》14 对，《冯京联》8 对，《窦滔联》6 对，《姜诗联》8 对，《董永联》6 对，《范睢联》3 对，《闵捐联》6 对，《王祥联》6 对，《商辂联》8 对，《裴度联》6 对，《香囊联》9 对，《朱弁联》21 对，《武王联》19 对。它们或者概括戏曲作品的内容，如《孤儿联》中有一联：“程婴义立孤儿三百口报冤有望，岸贾谗谋赵盾十八年受屈无伸”；有的反映了撰联者对作品里人物的评价，如《伯喈联》中的两联：“蠢丞相夺人夫婿更不念人家父母夫妻，强状元舌亲骨肉何必要这功名富贵”；“蔡中郎弹琴写怨弦弦有君臣惟无父母，赵孝女剪发送亲寸寸管纲常难系天妇”。有的还对作品的主题进行发挥和延伸，如《苏秦联》之一：“屈伸有数莫将成败论英雄，骨肉无情只把高低作好恶”。这个抄本的封面有“大清国江南徽州府休宁县和睦乡轻财里横川忠具”的字样，看来年代是在康熙六年（1667）设立安徽省之前，楹联所涉及的剧目也大多是南戏。¹⁵

一些诗文集也收录了文人所撰写的楹联。例如清代婺源程烈光的《芸辉堂文集》¹⁶中，就有一些作者撰写的楹联：

《罗田新建神祠落成演戏》：金碧焕檐楹，谱新曲以落成来游来歌，胜地宫商无俗调；
苾芬盈俎豆，值深秋而报赛斯陶肆咏，丰年匏竹有欢声。

《张氏祖祠修谱演戏》：

聚族而荐馨香，椒衍瓜瓞，浴佛节前韶瑟祀；作乐以通伦理，宫谐羽畅，迎神曲里写欢心。

此外还有《浴佛节演戏》、《家祠清明祀祖演戏》、《孔村潘氏祖祠演戏》、《张荫南中式竖旗演戏》等联。这些楹联不仅吟咏了当时当地演剧的盛况，同时又说明了徽州演剧之多的事实，你看，学生“中式”要演戏；神祠落成要演戏；宗族修谱要演戏；浴佛节要演戏；祭祖也要演戏。这些戏曲楹联既是徽州文化的组成部分，又充分反映了清代戏曲艺术在徽州广泛传播的事实。

大量的戏曲抄本在徽州的流传也反映了戏曲在徽州传播的情形。早在 50 年代，戏改工作者就从徽州民间搜集了 753 个剧目的抄本，现保存于安徽省徽剧团资料室。但是，民间流传的戏曲抄本还相当多。笔者的一位歙县籍学生就从家中长辈手中借来了 9 种戏曲抄本，包括《空城计》《水满（金山）》《渭水河》《八卦图》《龙虎斗》等，还有一些生活小戏。这些抄本均标明抄于民国年间，其《水满》是《白蛇传》中的一出，它与方成培本的文字大致相近。2000 年 6 月，笔者还从屯溪老街购得三种戏曲抄本，有一种为清光绪年间抄写。安徽大学徽学研究中心特藏室也收藏有部分戏曲抄本。这些戏曲抄本所显示的事实是：清代的徽州不仅有大量的演剧活动，民间老百姓因为喜爱的原因，还抄录下剧本，以供熟悉和阅读。

4. 诗歌与竹枝词

清吴梅颠的《徽城竹枝词》有一首就是吟咏戏曲演出的：

年到酬神作犒犒，僧人演戏曲荒唐。

纤柔大净生还丑，盔甲裙钗粉墨妆。

民国年间雄村曹靖陶（号秀云楼主）有《雄村十咏》，其中一首：

沿着茅山搭戏台，开场锣鼓闹如雷。

宛城遇绣何曾禁，笑睹曹瞒倒灶来。

古戏台、罚戏公约和罚戏碑、戏曲楹联和抄本，以及吟咏演剧的竹枝词和诗歌，都充分说明，

清代徽州的演剧活动极为频繁和普遍，徽州是一个巨大的戏曲艺术的消费场，是一块哺育戏曲艺术生长的肥沃土壤。

四、徽州目连戏的演出

1. 徽州目连戏演出的历史

从明代中叶开始，徽州就开始有较多的目连戏演出。在郑之珍改编《目连救母劝善戏文》前后，一些青阳腔与徽州调的戏曲选本就选录了目连戏的折子，如《词林一枝》卷三就选了《尼姑下山》，卷五选了《元旦上寿》、《目连贺正》，《新钗天下时尚南北徽池雅调》选了《刘四真花园发咒》。这些选本说明了徽州一带已经有了目连戏的演出。同时，徽州人不仅在本地演出目连戏，而且到外地演出目连戏，张岱在《陶庵梦忆》中记载：“余蕴叔选徽州、旌阳戏子、剽轻精悍、能相扑跌打者三四十人，搬演《目连》，凡三日三夜。四周女台百什座，戏子献技台上，如度索舞绦、翻桌翻梯、筋斗蜻蜓、蹬蹻蹬白、跳索跳圈、窜火窜剑之类，大非情理。凡天神地祇、牛头马面、鬼母丧门、夜叉罗刹、锯磨鼎镬、刀山寒冰、剑树森罗、铁城血灈，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。”可见徽州目连戏艺人在绍兴的演出很成功，“徽州、旌阳戏子”的表演水平很高，其武技和特技给了他特别深刻的印象。

清代徽州目连戏演出更加频繁。歙县和祁门两地的目连戏班较多，当地演出之多自不必说。休宁、黟县等地也盛演目连戏，而与徽州相比邻的石台、泾县、南陵则是目连戏重要的流传地。在休宁县的海阳镇和农村，五猖庙很多，“不论何时祭五猖神，必定要演目连戏”，道教名山齐云山的道教活动里，也演唱目连戏的片段；该县板桥乡梓坞村（原属于婺源县）在光绪年间还组建了目连戏班，此后被称为“老梓坞目连戏班”，该班演员由本村人逐渐扩大，汇聚了“花旦红”、“烂脚欣”、“武旦宜”等名角，影响越来越大，班主宋月仙是老徽州府内外很有名望的目连戏教师。¹⁷黟县似乎没有产生目连戏班社，“各乡村打目连，都是邀请外地戏班”，即便如此，在清代“由于黟商已成为徽商经济中的一支劲旅，促进了黟县在经济、文化上的发展，目连戏也出现了繁荣景象。清末，县城东门外搭建了气势雄伟的打目连戏台，常邀请外地班社来此作场，同时乡间也广为流行目连戏，其中以离县城较近的西武乡所辖的泽霞、章墩、古筑，碧山乡所辖的西山下等村落最为活跃。尤其是西武乡的古筑村上演目连戏最为频繁，故上下村舍有‘古筑古筑真可怜，三年两头打目连’的顺口溜。”¹⁸皖南其他地方也有不少目连戏的演出，南陵县、石台、旌德县的目连戏都历史久远、影响广泛。¹⁹

徽州的目连戏班社主要集中于祁门县和歙县两地。祁门县的目连戏班有箬坑的马山班、彭龙的沥溪班、渚口的樵溪班等，最有名的是箬坑的栗木班。“据老艺人说，郑之珍的剧本脱稿不久，即在栗木村组班演出。以后才传授到郑之珍的家乡清溪村，以及附近的樵溪、马山、沥溪等地。栗木班每隔五年、十年演出一次，但遇灾年或疫病流行，也要演出。”²⁰因此，祁门当地有个说法，叫做“编在清溪，打在栗木”。不过郑之珍的家乡清溪也盛演目连戏，据郑存孝《郑之珍目连戏在清溪》一文介绍，该村保存了郑氏宗祠叙伦堂，堂中靠天井的柱子上有一副对联：“目连记演不尽奇观迪吉避允可当春秋全部；高石公具如斯卓见劝善惩恶何如讲演十篇”。该村目连戏的演出场地就在宗祠内，与别处在广场上演出不同。²¹祁门县的最后一次目连戏演出在民国年间仍然进行，民国二十

一年，该县环砂村就隆重演出了一次，演出的戏班是马山目连戏班，同时请来了江西同乐班白天演出平台（非目连戏）。祁门县城最后一次目连戏演出是在 1945 年，演出戏班是清幽班，戏台搭建在城外南门河滩之侧，为了这次演出，还专门组建了“目连局”，专司演出事宜，“十里外的华桥和谢家山乡民亦鱼贯而来，场面浩大，蔚为壮观”。有对联形容道：“两姓告打目连，招来看戏人、听戏人、男人女人、老人少人、士农工商人、巫医僧道人，人山人海，熙来攘往人世界；一杖顿开地狱，放出长子鬼、矮子鬼、赌鬼烟鬼、色鬼冤鬼、孤寡鳏独鬼、跛聋残疾鬼，鬼精鬼怪，争先恐后鬼门关。”²²可见当时极为热闹的情形。

歙县主要有韶坑和长标两处的目连戏班演出，据高庆樵《徽苑谱春秋》²³一书的介绍，韶坑目连戏班于乾隆三十七年（1772）年组建，组建者是该村的徐光有。该村请了一位浙江开化的师傅教习了 3 年，村里形成了两个戏班，一个叫韶坑大社，一个叫仙原大社。由于教戏师傅的帮助，两班的演出水平都较高，也就被请到徽州各地演出；由于戏班赢得一定的收入，该村又衍生出两个戏班，加上原来的两个戏班，长年在徽州各地演出。它们演出的剧目除了《劝善记》外，还有《梁武帝记》和《西游记》等；为了满足观众的审美需要，它们又学习了徽调和京剧的一些剧目，如《空城计》、《甘露寺》等，白天演出这些剧目，称为平戏，晚上演目连戏。韶坑人因为以演目连戏为谋生手段，所以村里订下了技艺不外传的规矩，也就保存了不少从清代以来的演出仪式和技艺，1989 年，中国艺术研究院对该村的目连戏演出进行了录像。长标村组建目连戏班是在光绪二十八年（1902）以后，该村见相邻的韶坑村人唱目连戏能够谋生，就设法从韶坑村得到演出的本子，然后由本村的秀才王靖邦予以加工，编成了《梁武帝记》、《劝善记》、《罚恶记》、《解司记》、《西游记》五个剧本，在唱腔方面，吸收了新兴的徽调和早已流行的青阳腔、昆腔等曲调，较之韶坑目连戏班的唱腔更加悦耳动听，在伴奏上，丰富了武场的乐器。经过这些加工和提高，长标目连戏后来居上，戏班每年都要在外地长期演出，一直延续到抗战胜利以后。

2. 徽州目连戏“仪式戏剧”的特色

目连戏在相当程度上属于“仪式戏剧”。它不是以集中的戏剧冲突、突出的人物塑造、优美的唱腔音乐吸引和取悦于观众，而是以严肃的仪式让观众产生对神灵的敬畏，祈求神灵的庇佑。其演出出于“娱神”目的，“仪式化”特色也就非常突出。

从明代开始，徽州和徽州艺人的目连戏演出就具有浓厚的仪式化色彩。张岱在《陶庵梦忆》中记载，旌阳、徽州的戏班被请到绍兴，演到《招五方恶鬼》和《刘氏逃棚》时，“万余人齐声呐喊”，以至于当地的熊太守以为是海盗来了，赶快派人探听。

徽州本地的目连戏演出，更具有仪式化的特点，“一般在‘正戏’之前，均要‘祭猖’、‘斋戒’或者‘赶鬼’；而在‘三本目连’正戏当中，又都要穿插爬竿、结网、窜火、叠罗汉之类的杂耍。但在具体做法上，各地都有各地的特点，呈现出多样性，如祁门栗木班，在演出目连戏之前，全村人都要‘斋戒’、大清扫，并由班主到每户门上张贴‘虔诚斋戒’字样的黄裱纸，一直到演出‘刘氏打狗开荤’时村人方可动荤。樵溪目连班，演出之前要派人装扮十二花神，并由班主和东道主手捧供果，到戏神胡天祥（一说郑本目连戏系胡天祥和郑之珍合编，无考）的墓葬处祭祀，然后才‘祭猖’开正戏。休宁海阳、万安等地演出目连戏，在戏场中要布置供奉千手观音的‘莲花台’，周围

有跨着龙、凤、狮、鹤的四个神像，还设地藏王神位，场中央竖起‘盂兰会’的招魂幡，在城隍庙前还要陈列各式各样的纸扎鬼神像，为的是超度孤魂冤鬼，驱赶瘟疫邪气。歙县长标目连班，开台时要举行‘坐台’，即全体演员化装成狮、象、四大金刚、八大罗汉等，出场亮相、走台，然后才演正戏。”²⁴

环砂村最后一次目连戏演出于民国二十一年十月初七至十一日，在十月初一（即朔日）就合族祭拜神灵；初七迎接福主“三闾大夫”入祠，晚间行祭拜之礼；在开演前又诵读了一篇祭文。²⁵藏于安徽省档案馆的《汪氏六社恭迎观音搬演目连神戏帐簿》虽然没有记录该次演出的仪式，但从账目中可以看出，村民们对待这次演出有着非常严肃庄重的态度，一是准备工作细致，各家各户都交纳了钱、物，在头一年的五月，就按照男丁 50 人，收得洋钱 60 元，又用之为本，收得利息 6 元；腊月，按男丁 56 人收得洋钱 56 元，收得利息 2.8 元；再按男丁 53 人收得 53 元洋钱，共得本利 177 元 8 角。此外，还收得村民交纳的米、黄豆、干菜等物。每项开支也开列得很详细，可见对这次演出活动安排得很周到细致。二是对演出的仪式也十分注重，如支付给“永隆和尚经钱”2 元和“僧法轮师经钱”1 2 元，可知演出前请了和尚念经或帮忙；九月二十三日起戏，支付“五昌头、起猖”的喜包钱 400 文；二十四日，支付起猖的喜包钱 300 文，支付刘青提、傅萝卜披头布，刘青提锁颈布和傅相做斋孝片 460 文，支付戏中角色地方 100 文，天尊 400 文，灵官 100 文，支付叉鸡婆锁布钱 100 文。此外，支付退猖钱 300 文，送大神喜包钱 1000 文。从这些支付的项目看，这次目连戏演出的仪式化的色彩显然很浓厚，要额外给在剧中扮演地方、天神的角色一些报酬，刘青提的锁颈布等要另行购买，起猖、退猖都要给喜包，等等。祁门栗木村目连戏老艺人王丁发回忆的目连戏演出仪式内容是：

首先都是要“写戏”（即定戏），要立写“戏票”，预定某某师傅带领某某戏班神会《目连戏》，什么时间唱几天几夜（白天“阳台戏”，即非目连戏，夜晚目连戏），哪些内容法事，戏金多少钱（银洋）等等，一一写明。其次是“打目连”时，东家都得提前斋戒吃素。有的村提前一个月，有的地方提前十天，都必须等戏班出门后，才准开戒。家家门上都要贴上用黄裱纸印（或写）成的“斋戒”字条。我们自己村里演出前十天全村斋戒，到刘氏开荤即解禁了。第三，戏班进门都要七碗饭、七杯酒、七个蛋、七柱香、一大碗清油点灯。“起词”后，将一只公鸡咬去头，埋在地下，蛋也放入坑内，盖上土，把油灯点在上面，插一根连枝带叶的青竹竿，然后回到台上从《大佛游台》起演。这时老师傅还要代表东家说出他们所许的“愿心”：“△△县△△乡△△里△△村居主，今许下目连大士求神菩萨……”（由东家写就的字单宣读也无妨，能背更好）。第四，戏班出门都要“退猖”（或叫“倒猖”）。戏账结清之后师傅得了“喜包”，将七个牌位带到村外去烧掉，七个碗带走，就全部结束，这一村也就清泰平安了。²⁶

1989 年 11 月 23 至 25 日，中国艺术研究院录像中心对歙县韶坑村的目连戏演出进行了录像，陈长文撰文记述了此次为录像而演出的过程，²⁷大致情况为：

11 月 23 日下午：1.拜先师，全体演员祭拜老郎先师和观音菩萨；2.起猖，由 5 位演员扮演猖神，到一里以外的村头山坡上祭拜猖神，并把猖神接到戏台；3.请台，猖神被接到戏台后，再行祭

拜；4.大佛游台，大佛释迦牟尼和剧中各角色依次出台亮相。

11月24日全天：演出23个折子和戏段子，包括《游四景》、《摸罗汉》、《出地方》和《出辣椒相》、《打父捉拿》、《结网》、《三殿》等出。

11月24日晚：演出《元旦上寿》等12折，其中《上吊出鬼》一出达到高潮。

11月25日早晨：退猖。

从陈文的记述看，此次演出的仪式化特点同样极为明显。演出前不仅要拜先师，还有起猖等一套迎神的仪式；结束时也有退猖等送神的仪式。

3.徽州目连戏的艺术表现

在徽州，目连戏的演出固然是出于“娱神”的需要，但是，既然是公共的演出，自然又有“娱人”的效果。既然要“娱人”，仅仅是仪式化的表演就很不够，徽州目连戏也就有了一定的审美的因素。

（1）舞台表演——“百戏”遗风与观众参与。

徽州目连戏在明代就已经以各种杂耍技艺著称，张岱就记载徽州目连戏艺人可以表演“度索、舞、翻桌、翻梯、斤斗、蜻蜓、蹬坛、蹬臼、跳圈、窜火、窜剑”等技艺。长标、韶坑的目连戏班武功出名，“蜘蛛结网”、“叠罗汉”、“打桅”等表演都十分惊险。韶坑目连戏班在演出过程中表演的武术、杂戏有：《梁武帝》本一开台就有“舞狮子”、“舞象”，其后有“舞金刚”、“打筋斗”、“舞蛇”；《劝善》三本中有“舞龙”、“舞火”、“打堆罗汉”、“摸罗汉”、“打拳”（含“软手”、“花棍”、“舞棒”、“板凳花”）、“盘桌”、“盘凳”、“跳白鹤”、“硬结网”、“软结网”、“舞叉”、“抛叉”、“打桅爬杆”等。²⁸祁门县栗木目连戏班善于表演“盘彩”、“盘扞”等杂技，“盘彩”的表演形式为：“竖两根立柱，两柱之间扎一根横木，再用两匹布扎成几个布扣，然后在布扣之间表演‘大溜’、‘小溜’、‘童子拜观音’、‘死人摊尸’、‘鳖爬沙’、‘称猪边’等盘彩动作。”“盘扞”的表演形式是：“在一根临时扦插的木柱上表演，且扦插木柱的底洞下大上小，人在木柱上表演时，木柱左右摆动。柱上的主要动作有‘单旗’、‘双旗’等。”²⁹这些表演与汉代的百戏表演相近，可谓有“百戏”之遗风。

另外一方面，徽州目连戏也有多处观众参与的演出场面。如歙县韶坑目连戏演叉鸡婆一段戏时，“叉鸡婆竟跑下台来，在人群中、小摊上抢瓜果、偷老母鸡，群众亦齐呼：‘抓小偷！抓小偷！’”

在演出《上吊出鬼》一出戏时，穿插了赶鬼的情节，演到出鬼时，吊死鬼被“天尊”追赶，“这时台上、台下鞭炮齐鸣，锣鼓大作，焰火弥漫，群众的吼叫声、口哨声响成一片，充彻夜空，群众情绪达到了高潮。突然，吊死鬼纵身跳下戏台，往林中逃跑，此时台下早已准备好的几十名村民，手执火把，身背土铳，在一片喧闹声中，与‘天尊’一道将它穷追不舍；吊死鬼从村头逃到村尾，人群就紧隨著从村头赶到村尾；村里家家封门闭户，一片漆黑；最后将吊死鬼赶出二、三里以外的荒坡，人群才掩锣息鼓罢归。”³⁰在这一过程中，观众完全地参与到演出之中，成为戏中追赶“吊死鬼”的一员。“这种将台上台下打成一片、将演员与观众融为一体的演出方式，使戏剧的情境进入了一个绝大多数观众误以为是真实生活的境地，从而全身心地感受到了戏剧所表现的社会气息，并进入到真实生活中无法进入的神与鬼活动的宗教环境中去。”³¹

（2）音乐唱腔——诸腔杂陈。

关于徽州目连戏的音乐唱腔的特点，魏慕文的《徽州目连戏音乐初探》进行了概括，该文认为，“由于目连戏这一古老剧种，是以剧（本）得名，不像后起剧种具有多部代表性剧目来丰富发展生气，加之目连戏演出宗教祭祀的严肃性和所传方式均为艺人口授，因此在目连戏中保留有较古老（原始）的声腔。但也正因为是‘一剧一本’，在当时的社会环境中，人们接受的只是‘因果教义’的宣传，而不是欣赏其声腔（的形式美）。加之时空关系以及‘向无曲谱，只沿土俗’等原因，从而目连戏声腔又具有了可变性。近代徽州各目连戏班社均学唱‘平台’，（‘平台’艺人们称为鬼戏以外的戏，也就是目连戏以外的戏，各班所学剧种不一，如祁门栗木班学‘赣剧’，石台及歙县班演‘京、徽’剧等。平台也只是白天唱，晚上一律演目连。）艺人们唱平台后，必然影响到目连戏的声腔，这样也促进了目连戏声腔的可变性。因而在我们所搜集到的目连戏音乐中，其声腔异常复杂。”文章将徽州目连戏的音乐声腔归结为“高腔类”（其中又有“散板性高腔”、“慢板性高腔”、“道士高腔”三种）、“小调（杂腔）类”，“除小调之外，还有的唱腔采用了类似民间的‘哭丧’及‘叫卖型’音调，以及‘莲花落’、‘十不闲’等说唱音乐。”因此，可以说，徽州目连戏的音乐唱腔是“诸腔杂陈”。

不过，徽州各地的目连戏在音乐唱腔上还呈现出一定的差别。祁门目连戏和歙县的目连戏就有所不同，祁门目连戏“不仅保留了大量的梵音（和尚道士腔），而且很大一部分就是当地或外地流传来的民歌小调，如刘氏在地狱内唱的《十月怀胎》、观音嬉目连所唱的《十不情》均属民歌；有的唱腔与徽州流行的‘撒帐’、‘闹房’等民歌亦十分相似。而长标、韶坑目连戏，它的唱腔则较规范化、戏曲化，基本上是联曲体，且用大小嗓结合的唱法。据老艺人回忆，常唱的曲牌有‘风入松’、‘马不行’、‘步步娇’、‘娥儿郎’、‘新水令’、‘寄生草’、‘红衲袄’等七、八十个，而且曲调比较高亢、优美，善于表达喜、怒、哀、乐各种不同感情。”³²这种差别，也正是目连戏是以剧本为主干的特点所决定的，同一个剧本，可以由不同的声腔音乐演唱。徽州目连戏如此，全国各地的目连戏也是如此。

The Performance of Operas in Huizhou during the Ming and Qing Dynasty

Zhu Wanshu

Abstract: This article lays its special emphasis on the performance of operas in Huizhou area during the Ming and Qing Dynasty. From the document material of "The Revised Genealogy of the Cheng Families in Shuaidong" and others, it has sought out the trace of operas' performance in Huizhou before the middle Ming Dynasty; From the materials such as Fuyan's "Records of She County", it has investigated the active conditions of operas' performance in Huizhou after the middle Ming Dynasty; From the existing age-old stages, the tablets and conventions of punish-opera, couplet writings and their hand-copied books about operas, it has showed the universality of the operas' performance in Huizhou during the Qing Dynasty. Furthermore, this article has also combed out and analyzed the history of "Mulian Opera" which has been performed over a long period of time, the characteristic and art expression of "Ceremony Play", etc.

¹ 《徽苑谱春秋》一书说，“元至正时汪泽民，亦曾作杂剧《糊突包待制》。”（见该书 22 页）在《录鬼簿》诸版本中，孟称舜、天一阁本作“汪泽民”，其他版本作“江泽民”，各版本均著录其为“真定人”，而非徽州人；天一阁本贾仲明所挽词道：“汪公德润字泽民，赵燕北南真定人。”可见作杂剧《糊突包待制》的江泽民或汪泽民根本不是徽州人。注文：《徽苑谱春秋》一书说，“元至正时汪泽民，亦曾作杂剧《糊突包待制》。”（见该书 22 页）在《录鬼簿》诸版本中，孟称舜、天一阁本作“汪泽民”，其他版本作“江泽民”，各版本均著录其为“真定人”，而非徽州人；天一阁本贾仲明所挽词道：“汪公德润字泽民，赵燕北南真定人。”可见作杂剧《糊突包待制》的江泽民或汪泽民根本不是徽州人。

² 《率东重修程氏家谱》，今藏国家图书馆、安徽省博物馆。

³ 参见吴新雷《关于魏良辅的曲论〈南启引正〉》的考述。载《中国戏曲史论》。

⁴ 《亘史》外纪卷三十五“艳部江南”。《潘之恒曲话》150 页。

⁵ 《亘史》卷三十五《宋尼传》。

⁶ 吴越石名吴琨，汪效倚在《潘之恒曲话》里注为歙县人。

⁷ 原文为“母翠仙，故名倡也”。

⁸ 詹元相：《畏斋日记》，转引自胡忌：《昆剧发展史》第 544 页，中国戏剧出版社，1989 年版。

⁹ 嘉庆《绩溪县志》卷一“风俗”。

¹⁰ 雍正元年《休宁孚潭志》卷二“岁时”。

¹¹ 乾隆四十年休宁《橙阳散志》卷一。

¹² 民国《歙县丰南志》卷一。

¹³ 这 14 处戏台多蒙合肥工业大学朱永春先生和祁门县文化局陈琪、章望南先生提供线索。

¹⁴ 冯俊杰《戏剧与考古》一书也介绍了山西的一些“罚戏”碑文，如乾隆三十八年平顺东河的《重修九天圣母庙记》，其中有“庙内永不许赌钱，不遵命罚戏三日”的规定。罚戏的对象分别是聚赌、窝赌，在神庙地界随意放牧，贪污里社公款等。见该书 337—339 页，文化艺术出版社，2001 年版。

¹⁵ 该本原为刘伯山先生搜集所得，现藏于安徽大学徽学研究中心特藏室“伯山书屋”。

¹⁶ 《芸辉堂文集》，清道光刊本，藏安徽师范大学图书馆，由陈联先生提供信息。

¹⁷ 参见李泰：《休宁县海阳镇目连会戏与梓坞班》，载茆耕茹编：《安徽目连戏资料集》。

¹⁸ 赵荫湘、项忠根：《黟县目连戏史话》，《安徽目连戏资料集》第 69 页。

¹⁹ 参见《安徽目连戏资料集》第二篇《方志文录》、第三篇《班社稽考》收录的有关资料。

²⁰ 陈长文等：《目连戏在徽州的产生和发展》，载《目连戏研究文集》，中国艺术研究院戏曲研究所、安徽省艺术研究所、祁门县人民政府编，1988 年（合肥）。

²¹ 该文亦载《目连戏研究文集》。

²² 郑建新：《浅谈目连戏对徽州民俗的影响》，《目连戏研究文集》第 259 页。

²³ 该书为《歙县丛书》之一，黄山书社 2000 年版。

²⁴ 陈长文等：《目连戏在徽州的产生和发展》。

²⁵ 陈琪：《祁门县环砂村最后一次目连戏演出过程概述》引录的三篇祭文，第一篇为《环砂村合族告许目连善愿祭文》，时间为“壬申仲冬月朔越祭日”，第二篇为“是日迎接三闾大夫福主入祠，晚间神前致祭”的祭文；第三篇为福主入祠后开演前的戏台诵读的疏文。

-
- ²⁶ 高庆樵：《目连艺人王丁发采访录》，《安徽目连戏资料集》第 99—100 页。
- ²⁷ 陈长文：《韶坑目连戏录像演出记实》，《安徽目连戏资料集》。
- ²⁸ 参见高庆樵：《韶坑目连戏演出习俗》，《安徽目连戏资料集》115 页。
- ²⁹ 倪国华：《梦落黄山·栗木目连戏班》，见该书 138—139 页，作家出版社，2000 年版。
- ³⁰ 陈长文：《韶坑目连戏录像演出记实》，《安徽目连戏资料集》，台湾清华大学《民俗曲艺丛书》之一，1997 年版。
- ³¹ 朱恒夫：《目连戏研究》，第 227 页。
- ³² 陈长文等：《目连戏在徽州的产生和发展》。