

分类号：
U D C :

密级：
学号：405225612106

南昌大学硕士研究生
学位论文

江西地域文化中的目连戏研究
Research on The Mulian Opera in Jiangxi Regional Culture

刘芳君

培养单位（院、系）：艺术与设计学院

指导教师姓名、职称：饶泽荣 教授

申请学位的学科门类：艺术学

学科专业名称：音乐与舞蹈学

论文答辩日期：2015年5月29日

答辩委员会主席：

评阅人：

2015年 月 日

一、学位论文独创性声明

本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。据我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得南昌大学或其他教育机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示谢意。

学位论文作者签名（手写）：刘芳君 签字日期：2015年5月22日

二、学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解南昌大学有关保留、使用学位论文的规定，同意学校有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许论文被查阅和借阅。本人授权南昌大学可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编本学位论文。同时授权北京万方数据股份有限公司和中国学术期刊（光盘版）电子杂志社将本学位论文收录到《中国学位论文全文数据库》和《中国优秀博硕士学位论文全文数据库》中全文发表，并通过网络向社会公众提供信息服务，同意按“章程”规定享受相关权益。

学位论文作者签名（手写）：刘芳君 导师签名（手写）：江平章

签字日期：2015年5月22日 签字日期：2015年5月24日

论文题目	江西地域文化中的目连戏研究						
姓名	刘芳君	学号	405225612106	论文级别	<input type="checkbox"/> 博士 <input checked="" type="checkbox"/> 硕士		
院/系/所	艺术与设计学院		专业	音乐与舞蹈学			
E_mail							
备注：							

公开 保密（向校学位办申请获批准为“保密”，_____年____月后公开）

摘要

目连戏是中国唯一历史宗教戏剧，也是儒、释、道三教合一的民俗文化产物。目连戏以印度佛教“目连救母”故事为主线，通过佛经、变文的形式传入，并有近千年的历史文化渊源。江西弋阳是孕育目连戏的摇篮，也是目连戏主要演出地域之一。

本文以江西目连戏的起源为研究的逻辑起点，结合田野调查进行个案分析研究，文章以音乐社会学、民族音乐学、宗教社会学、文化适应理论为理论基础，采用文本研究法、文献查阅法、比较法、跨学科分析法，田野调查法等多种分析方法对江西目连戏的起源、特征、发展及未来展望进行了较为全面的论述，以期引起学界的共鸣。

有一种观点认为，“利用再现性的模式，将目连戏搬上舞台，它就能被保护、继承。”显然，这是当代弘扬传统文化经常出现的一种的误区。

文化是民族的血脉，是人民的精神家园。任何一个历史时期的文化都是该时代既定社会物质生活条件下的必然产物。江西目连戏作为一种社会意识而存在，是与江西农耕文明时代的生产方式相对接的文明成果，江西目连戏这种文化模式就是表演者和群众共同形成统一的“观念场”而构建起来的“亚文化”形式，如果单纯以现代性的舞台演绎方式再现农耕文明的文化形态，那就意味着消解了江西目连戏的“场”效应，以至于使其失去了文化本身的“根”。因此，坚持中国特色社会主义先进文化发展方向，以江西目连戏文本中的本真精神为依托，创新现代江西目连戏的话语结构及表达方式，是传承与创新江西目连戏的必然选择。

关键词：江西目连戏；弋阳腔；地域文化；音乐形态

ABSTRACT

The Mulian Opera is the Chinese history oratorio, and also it is combined with Confucianism, Buddhism and Taoism. The Mulian Opera is based on the Indian Buddhism story of Mulian saved his mother, and then has experienced nearly a thousand years of evolution evolution through the Sutra and variable text. Jiangxi Yiyang is the birth cradle of the Mulian Opera, Jiangxi is the mian show place.

This paper by the logical starting point of the origin of Mulian Opera study, combined with field investigation, case analysis research. Based on Sociology of music, Ethnomusicology, Religious sociology and cultural adaptation theory as the theoretical basis, using the text study, literature review method, comparison method, interdisciplinary analysis, field investigation method and so many kinds of analysis method on the origin, characteristics, development of Mulian Opera and future prospects are discussed, in the hope of the academe.

There is a view that "using pattern of reproducibility, Mulian Opera on the stage, it can be protect, inheritance." Obviously, this is a contemporary carry forward the traditional culture often appear a mistake.

Culture is the nation's blood, it is the spiritual home of the people. Any a period of history culture is the era of the inevitable outcome of the established under the condition of social material life. Mulian Opera as a kind of social consciousness and existence, is as opposed to a mode of production in Jiangxi agricultural civilization era, Mulian Opera cultural pattern is the performers and the masses together form a unified concept of "field" and built form, if only to the stage of modernity deductive way to reproduce the cultural forms of agricultural civilization, it means that the resolution of Mulian Opera "field" effect, so that make them lose the "root" of the culture itself. Adhere to the advanced culture of socialism with Chinese characteristics, Therefore , adhere to the direction of development of the advanced culture of socialism with Chinese characteristics, based on Mulian Opera text in the true spirit, innovation of modern Mulian Opera expression, is the inevitable choice of inheritance and innovation of Mulian Opera.

Key words: Jiangxi Mulian opera; Yiyang Qiang operal; regional culture; musical morphology

目 录

第 1 章 引言	1
1.1 概述	1
1.2 国内外关于江西目连戏的研究现状	1
1.2.1 关于保存文本的研究	1
1.2.2 关于宗教内涵的研究	2
1.2.3 关于日本学者及西方学者对目连戏的研究	3
1.2.4 关于文化比较学的研究	5
1.3 理论基础与研究方法	5
第 2 章 目连戏的文化释义	8
2.1 江西目连戏的文化起源与流变	8
2.2 目连戏与鬼文化	9
2.2.1 神戏与鬼戏	9
2.2.2 对刘氏鬼形象的语境分析	11
2.3 江西目连戏中的三教融合	12
2.3.1 儒释道文化在江西传播	12
2.3.2 儒教的“孝与理”延续	14
2.3.3 佛教的适应性传播	16
2.3.4 传统伦理观的报应论	18
2.3.5 道教的巫仪式行为	20
2.4 农耕文明对民间传统文化的影响	22
2.4.1 从众心理的体现	23
2.4.2 宗族家庭意识的体现	24
第 3 章 江西目连戏形态研究	26
3.1 江西目连戏概况	26
3.2 汉代百戏到清代目连	26
3.3 江西目连戏的审美特征	30
3.3.1 雅俗共赏，余音绕梁	30

目 录

3.3.2 实做有度，虚做无穷	33
3.3.3 方圆寸地，动则千里	34
第 4 章 江西弋阳腔目连戏音乐研究	37
4.1 江西弋阳腔目连戏曲牌音乐分类方法	37
4.2 江西弋阳腔目连戏音乐特点	39
4.2.1 江西弋阳腔目连戏帮腔特点	40
4.2.1.1 弋阳腔目连戏帮腔的结构特征	41
4.2.1.2 弋阳腔目连戏帮腔的功能特征	46
4.2.3 江西弋阳腔目连戏节奏特征	48
4.2.4 江西弋阳腔目连戏音乐调式特征	50
4.2.4.1 五声徵调式	50
4.2.4.2 五声或六声商调式	52
4.2.4.3 唯一的角调式	53
4.2.4.4 调头转换	54
第 5 章 关于江西目连戏的田野考察报告	55
5.1 引言	55
5.2 夏家村第六代目连戏传人夏忠意采访报告	55
5.3 赣剧老艺人张星斗采访报告	60
5.4 采访报告分析	61
5.4.1 夏家目连戏变异原因	61
5.4.2 从夏忠意经营的剧团看民间地方戏生存问题	63
第 6 章 结论与展望	65
6.1 结论	65
6.2 展望	66
6.2.1 目连戏进入高校的必要性	66
6.2.2 江西目连戏未来设想	68
致 谢	70
参考文献	71
攻读学位期间的研究成果	74

第1章 引言

1.1 概述

目连戏是中国最古老的戏曲剧种。目连戏源于佛教故事“目连救母”，该故事早在西晋就流传于民间，而关于“目连救母”的完整剧本却迟来了一千多年，现存最早的整体剧本是明代郑之珍编撰的《新编目连救母劝善戏文》。故事讲的是目连僧的父亲傅相为人善良又虔诚拜佛，死后得以成仙，母亲刘青提（或“刘氏”）却趁儿子外出经商时宰杀牲畜开荤，死后被打入地狱受尽苦刑惩处。目连僧（未成佛前的俗名为傅罗卜，成佛后法号目犍连，也称“大目犍连”，简称为“目连”）为了救母亲造盂兰盆供养众僧，以此大功德解脱其母之苦。

现今浙江、安徽、河南、湖南、江苏、山西等地早已申报当地目连戏为国家非物质文化遗产，作为弋阳腔起源地的江西近期才将江西目连戏申报国家非遗。从西晋流传“目连救母”故事到明代出现《新编目连救母劝善戏文》，再到底现在的江西目连戏，它的发展过程是继承传统与不断革新的过程。笔者在对江西地区目连戏进行田野考察时发现，由于现代文明对于传统文化的冲击，江西目连戏传人屈指可数，并且其原始功能几乎完全退化，至此笔者提出对江西目连戏乃至中国传统戏曲文化、音乐文化传承的构想。

1.2 国内外关于江西目连戏的研究现状

1.2.1 关于保存文本的研究

文本信息是人们用于记录保存于传播信息的有效途径之一，也是历来使用最多的方法。江西境内的目连戏缺少历史相关记载，但现存的目连戏遗产仍然可观。江西境内现在至少存有七种目连戏剧本，分别是鄱阳夏家本、景德镇浮梁磻溪本、九江青阳腔本、赣南东河戏本、吉水黄桥本、广丰香花本、婺源古坦徽调高腔本，此外还有兴国布袋木偶宝卷本。这些弥足珍贵的文本资料大部分都存于江西省艺术研究院资料室内，绝大部分为纸质的手抄本，其基本功能

并不是供学者研究，而只是艺人对口传心授的再记忆。剧本资料无记谱，只有戏文，体现出当时记写江西目连戏剧本的相关人员文化水平并不高。

1.2.2 关于宗教内涵的研究

关于江西目连戏宗教内涵的研究，国内研究主要涉及佛教文化传入江西后的流变，以及江西目连戏中儒教的忠孝思想、道教的仪式行为等相关阐述。这些阐述主要出现在江西宗教思想的传承记载中，以及关于目连戏文化学方面论述研究中偶有涉及，并无关于江西目连戏宗教内涵研究的专著。

江西目连戏与民俗宗教文化的研究体现在以下论文或书籍中：杨思民在《论中元节的形成、发展及文化价值》^①中论述了中国传统宗教节日中元节同佛教盂兰盆斋有较密切的关系，所以中元节亦称盂兰盆节；罗红卫的《从中西方“鬼节”看中西方文化》^②提到中国“鬼节”是佛教、道教、儒教思想的融合；陈建华的《丧葬习俗与戏曲文化传播》^③、孔美艳的《民间丧葬演戏略考》^④、萧放的《亡灵信仰与中元节俗》^⑤等文章论述了目连戏与丧葬仪式的内在关系；王馗的《鬼节超度与劝善目连》^⑥立足于鬼节的民俗现象以及目连戏的宗教氛围，论证了节日庆典与目连故事相互依存的重要依据，揭示目连戏在民间的真实存在状态以及背后民众的趋同心理。另有众多书籍和文章中提到的“放焰口”即指人死后请和尚做佛事，和尚向口吐火焰的饿鬼施食，以使亡灵不受伤害。“放焰口”仪式也是源于目连救母故事的一个情节——目连僧的母亲刘氏被打入十八层地狱变恶鬼之后，食物送到口边立即化为火焰。

另外凌逸云的《目连戏的人物》^⑦、薛若邻的《目连戏的思想内涵与民俗特征》^⑧、曲六乙的《目连戏的衍变与傩文化的渗透》^⑨等文章把中国传统观念中的“鬼”与佛教的“饿鬼”概念混淆，鹿林的《论鬼神观念在中国传统思想中的地位》^⑩对弄清这二者概念做了努力，但概念还是比较模糊。

^①杨思民《论中元节的形成、发展及文化价值》，贵州文史丛刊，1991年第2期，第127—133页

^②罗红卫《从中西方“鬼节”看中西方文化》，广东广播电视台大学学报，2002年第1期第11卷，第84—86页

^③陈建华《丧葬习俗与戏曲文化传播》，内蒙古大学艺术学院学报，2012年第2期，第12—22页

^④孔美艳《民间丧葬演戏略考》，民俗研究，2009年第1期，第145—158页

^⑤萧放《亡灵信仰与中元节俗》，文史知识，1998年第11期，第69—73页

^⑥王馗《鬼节超度与劝善目连》，国家出版社，第2010年2月

^⑦凌逸云《目连戏的人物》，艺海 2011年第3期，第45—46页

^⑧薛若邻《目连戏的思想内涵与民俗特征》，文艺研究，1994年第5期，第93—99页

^⑨曲六乙《目连戏的衍变与傩文化的渗透》，文艺研究，1992年第1期，第109—117页

^⑩鹿林《论鬼神观念在中国传统思想中的地位》，三峡大学学报，2011年第1期，第97—102页

江西目连戏的流变与佛教史、道教史、儒教史之关联体现在童辰的《中国佛教与江西的历史渊源》^①、韩溥的《江西佛教史》^②、孔令宏和韩松涛的《江西道教史》^③、沈建华的《江西文化概论》^④、陈文华和陈荣华的《江西通史》^⑤等。这类书目揭示了江西佛教、道教的发展脉络，厚重的佛、道教文化底蕴为江西目连戏的发展延续奠定了基础。关于江西目连戏的研究还涉及佛教文化、道教文化、儒教文化相互融合。例如李霞的《道家思维模式与程朱理学体系的形成与完善——兼论程朱理学对先前儒学的超越及其对徽州文化的影响》^⑥论证了道教在程朱理学体系形成和完善过程中起到了十分重要的催化作用；刘茜的《论孔子的鬼神观》^⑦阐述了以孔子为代表的儒教鬼神观念；王燕的《试论中国戏剧形态对印度文化因素的兼容与吸收》^⑧关注了中国宗教与印度宗教及文化存在的内在施动关系，尤其是目连戏与印度佛教文化的各种始源。但有些文章中的观点仍存在争议，例如理净的《佛教“孝道”思想的践行》^⑨虽点出了儒教报效父母之孝道与佛教普度众生之“孝道”的不同，并认为佛教教义就是强调孝道的，以《梵网经》、《大方便佛报恩经》、《地藏菩萨本愿经》、《父母恩重难报经》作为依据进行论证，却没有看到佛教在传播过程中的变异——孝道是佛教在传播过程中为了适应中国文化而做出了改变。

1.2.3 关于日本学者及西方学者对目连戏的研究

关于目连戏宗教研究比较集中于日本学者在佛教经文、变文、宝卷的文本研究中。日本属于汉文化圈，日本的汉学研究在很长一段时间内远远领先于中国。日本一桥大学社会学教授吉川良和认为《佛说目连救母经》^⑩填补了唐代变文到元明年间的《目连救母出离地狱升天宝卷》^⑪为止这一段空白，并把其看作

^①童辰《中国佛教与江西的历史渊源》，江西人民出版社，2012年7月

^②韩溥《江西佛教史》，光明日报出版社，1994年10月

^③孔令宏、韩松涛《江西道教史》，中华书局，2011年8月

^④沈建华《江西文化概论》，中央广播大学出版社，2011年9月，第73—88页

^⑤陈文华、陈荣华《江西通史》，1999年7月，第164—183页，第259—274页，第416—421页

^⑥李霞《道家思维模式与程朱理学体系的形成与完善——兼论程朱理学对先前儒学的超越及其对徽州文化的影响》，黄山学院学报，2004年第4期，第6—9页

^⑦刘茜《论孔子的鬼神观》，四川大学学报(哲学社会科学版)，2004年第1期，第10—12页

^⑧王燕《试论中国戏剧形态对印度文化因素的兼容与吸收》苏州科技学院学报(社会科学版)，2005年第1期，第98—102页

^⑨理净《佛教“孝道”思想的践行》，法音，2012年10期，第61—65页

^⑩日本的宫次男在京都金光寺发现一卷《佛说目连救母经》，此经卷是在元代初年从我国流传到日本。

^⑪《目连救母出离地狱升天宝卷》简称《升天宝卷》或《目连宝卷》，原为郑振铎收藏，现藏于北京图书馆。

为是在这一时间段内起连接过渡作用的唯一可靠凭证。他所著文章《关于在日本发现的元刊<佛说目连救母经>》^①和他所谈及的《佛说目连救母经》后来均刊登在《戏曲研究 第37辑》上，曾引起学者们的极大兴趣。

另有一些日本学者认为目连救母的故事与佛教无关，例如梵文学家岩本裕认为《佛说盂兰盆经》^②不是印度原来所有，而是出于中国人自创。

中钵雅量的《神仙道化的形成》^③、西乡信纲的《镇魂论——试论戏剧的发生》^④、田仲一成的《超度目连戏以及祭祀戏剧的产生》^⑤等文章谈及中国戏剧起源于宗教这一点，吉川良和的《日本盂兰盆会舞歌中现存的目连故事》^⑥对目连戏做出了一个新的定位——目连戏是仪式剧。这类文章对目连戏的仪式性进行了较为深刻的揭示，尤其在田仲一成所著的《中国祭祀戏剧研究》^⑦一书中，从社祭礼仪的文化、迎神赛会、杂技文艺的产生、喜庆戏剧的产生、镇魂戏剧的产生五个方面对我国祭祀戏剧进行了较为详细的剖析，并把目连戏归为超度仪式剧一类，对江苏、江西、海南等地区的目连戏也做了实地考察和详细记录。

西方国家因为地域、文化背景的差异，没有具体针对目连戏的相关研究。因果人类学者哈里森在她的《古代艺术与仪式》^⑧中提出的“神话——仪式”学说，她主要关注古希腊艺术和神话的宗教与民俗渊源的探索，认为所有的神话都源于对民俗仪式的叙述和解释；原始仪式在褪却了巫术的魔力和宗教的庄严之后就演变为戏剧。这也为我们研究中国戏剧起源提供了祭祀仪式发展为艺术作“铺垫”的依据。

德国著名社会学家马克斯·韦伯在他的《儒教与道教》^⑨一书中以较大的篇幅分析研究了中国的社会结构，又重点研究了建立在这种社会结构基础之上的中国儒教伦理，同时还考察了被视为异端的道教。虽然没有涉及目连戏本体的

^①川吉良和《关于在日本发现的元刊<佛说目连救母经>》，选自《戏曲研究 第37辑》中国艺术研究院戏曲研究所《戏曲研究》编辑部编，文化艺术出版社，1991年6月，第177—197页

^②《佛说盂兰盆经》又称《盂兰经》，全一卷，由西晋竺法护译，收于大正藏第十六册

^③中钵雅量《神仙道化的形成》，《日本中国学会报》1976年，第28期，第174页

^④西乡信纲著，吴真译《镇魂论——试论戏剧的发生》，《文学与文化》2010年第1期，第54—61页

^⑤田仲一成《超度目连戏以及祭祀戏剧的产生》，《中华戏曲 中国傩戏学国际学术讨论会论文专辑，总第12辑》山西人民出版社，1992年3月，第102—123页

^⑥吉川良和《日本盂兰盆会舞歌中现存的目连故事》，《中华戏曲 第17辑》山西师范大学戏曲文物研究所编，山西古籍出版社，1994年，第162—172页

^⑦田仲一成著，布和译《中国祭祀戏剧研究》，北京大学出版社，2008年2月

^⑧简·艾伦·哈里森著，刘宗迪译《古代艺术与仪式》，生活·读书·新知三联书店出版社，2008年9月

^⑨马克思·韦伯著，富强译《儒教与道教》，安徽人民出版，2012年6月

论述，但是他把道教、巫术、仪式之间的关系，提及了“佛教是改良后的大乘佛教”^①，“佛教可以为中国人提供一些不可或缺的礼仪”^②等观点值得我们注意。

另外法国社会学家 É. 迪尔凯姆在《社会学方法的规则》^③一书中系统、详细地论述了社会学方法论问题。加芬克尔的本土方法论，K. 马克思的社会学方法论等也为我们提供了研究目连戏的研究方法和基本途径。

1.2.4 关于文化比较学的研究

毛礼镁在《江西南戏<目连>考》^④中考察了江西目连戏和福建莆仙目连戏的“梁武帝与傅家家史”、“救母情结”、“艺术特色”之异同，以及江西目连戏别具一格的《西游记》，为南戏目连戏的传播路径研究提供了可靠依据；刘祯的《目连戏与欧洲中世纪宗教剧之比较》^⑤得出此二者“题材内在相似”、“超长结构相似”、“宗教色彩浓度相似”、“世俗精神相似”、“综合性戏剧文化活动的舞台表演相似”之结论；曹路生的《庆典·戏剧·仪式——印度罗摩剧、西藏藏戏、泉州木偶“目连戏”比较》^⑥对题目中三类剧进行了比较，以期探讨它们共同的历史渊源；陈世雄的《人、傀儡与戏剧——东西方傀儡戏比较研究（上）（下）》^⑦通过中国傀儡戏和西方傀儡戏的比较研究，得出这二者在舞台结构功能性相似但最终走向不同道路（中国傀儡剧沿袭着模仿戏曲的道路，继续为民间信仰和民俗活动服务；欧洲傀儡剧从二十世纪下半期起加入了新元素并被推向艺术中心）的结论。

1.3 理论基础与研究方法

本文以音乐社会学（Sociology of Music）为理论依据，分析江西目连戏的历史沿革与社会成因。音乐社会学是“一门研究音乐与社会之间交互关系的学科”

^①马克思·韦伯著，富强译《儒教与道教》，安徽人民出版社，2012年6月，第306页

^②马克思·韦伯著，富强译《儒教与道教》，安徽人民出版社，2012年6月，第306页

^③迪尔凯姆著，胡伟译《社会学方法的规则》，华夏出版社，1999年1月

^④毛礼镁《江西傩及目连戏 宗教民俗文化研究》，中国戏剧出版社，2004年9月，第179—192页

^⑤刘祯《中国民间目连文化》，巴蜀书社，1997年7月，第323—331页

^⑥曹路生《庆典·戏剧·仪式——印度罗摩剧、西藏藏戏、泉州木偶“目连戏”比较》，戏剧艺术，1998年第3期，第4—8页

^⑦陈世雄《人、傀儡与戏剧——东西方傀儡戏比较研究(上)》，文化遗产 2013 年，第 3 期，第 68—78 页

陈世雄《人、傀儡与戏剧——东西方傀儡戏比较研究(下)》，文化遗产 2013 年，第 4 期，第 41—50 页

^①，音乐社会学作为独立学科是进入 20 世纪后才形成的，但该学科独有的概念框架和方法论仍能为我们研究江西目连戏与社会经济水平、社会心理特质、社会审美之间的关系提供理论依据。

以民族音乐学 (Ethnomusicology) 为理论依据，分析以往学者所建立的江西弋阳腔目连戏音乐分类特征。美国音乐学家查尔斯·西格 (Charles Seeger) 提出音乐记谱的两种用途（为演奏而记和为研究而记），现存的江西目连戏音乐资料都是为演奏而记，身为“局内人”所记写的音乐按照剧目场次排序，唱词可能稍有谬误；身为局外人研究江西目连戏音乐，将其按照行当、宫调、曲式来分类。笔者依据梅里亚姆提出的“概念——行为——声音”三维模式，将江西弋阳腔目连戏音乐置于中国文化语境中进行剖析。认为以往学者研究之时可能存在不妥之处，在此基础上提出依声腔所表现的音乐特点进行形态分析，进而对其民俗学含义进行探讨。

以宗教社会学 (Sociology of religion) 为理论依据，分析佛教、儒教、道教与社会生活各个层面的交互影响关系。宗教社会学以宗教与社会的相互关系为研究对象，探讨宗教形成发展的社会因素及其社会功能。目连戏蕴涵佛教故事题材、儒教孝道内涵、道教仪式行为，探讨三教与社会的关系、与目连戏的关系是剖析江西目连文化的基点。

以文化适应理论 (Acculturation) 为理论依据，关注以目连戏为例的异文化在新环境中的生存问题。文化适应理论最先由加拿大女王大学心理学系教授约翰·W·贝里提出，该理论对厘清文化交往过程中的变迁以及适应群体的自我定位有详细的论述，并且约翰·W·贝里建立了恒定与动态兼顾的“双维度模型”——“保持传统文化和身份的倾向性，以及和其他民族文化群体交流的倾向性。”

^②笔者提出既要关注江西本土文化的身份及特点，又要测定异文化在与本土文化交流时所体现出的倾向性，进而探讨孝道思想对佛教文化的结构性嵌入，以及华夏文化强大的“自我调适”功能。

笔者采取的研究方法是结合理论研究、文献调查和田野工作的阶段性研究方法对江西目连戏展开全息性研究。论文写作和调查走访按阶段进行并相互促进，把调查过程中集中反映的问题记录下来，然后进行再调查、再补充。笔者

^① 人民音乐出版社编辑部编《音乐社会学》，人民音乐出版社，1990 年 5 月，第 1 页

^② 单波《跨文化传播的问题与可能性》，武汉大学出版社，2010 年 6 月，第 56 页

从语言特点、歌唱技巧、表演方式、演出场所以及文化传承等多方面设计问题，对夏家目连戏传人，以及对目连戏较有研究的艺人、学者进行面对面的采访。

第2章 目连戏的文化释义

2.1 江西目连戏的文化起源与流变

目连戏“目连救母”的故事最早见于佛家经典《佛说盂兰盆经》（由西晋三藏法师竺法护译）。讲的是佛陀弟子目连僧始得六通（一天眼通，二天耳通，三他心通，四宿命通，五神足通，六漏尽通），见亡母受难于饿鬼道中，目连僧乞求佛陀解脱其母之苦，佛陀教他于僧自恣日设盂兰盆供养僧众为母超度（经文中未曾提及目连尊者的母亲因何故被放逐饿鬼道，更未曾说明目连僧成佛之前的俗家姓名与身世）。后来的佛教僧徒为弘扬佛法，再加上民间艺人着色渲染，使目连戏故事框架渐臻成熟。佛经中“目连救母”的故事到唐代发展成为俗讲、变文，佛教僧徒为弘道扬教，除了斋会译经之外，也懂得利用音乐、绘画、文学等手段布道化俗。梁武帝于大同四年在同泰寺初设盂兰盆会，唐代宗李豫每逢七月十五日，都要在宫中举行盛大的盂兰盆会。此后该仪式在民间普遍流传，“目连”地位迅速上升。

宋代有演《目连救母》杂剧的记载（剧本已散佚），《东京梦华录》多记载宋徽宗在位时北宋都城东京开封的风俗人情：“要闹处亦卖果食、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。构肆乐人，自过七夕便搬演《目连救母》杂剧，直至十五日，观者增倍”^①元末明初，又有《目连救母出离地狱升天宝卷》。自宋代以来，“目连救母”故事就一直与说唱文学相结合是它得以广泛、持久流传的原因之一。

中国古典戏分昆山腔、皮黄、秦腔、高腔四大声腔，高腔是弋阳腔进一步地方化的产物，明代的弋阳腔到了清代演变成各路高腔。金人于靖康元年攻陷北宋都城后，大批中原人随宋朝皇室南下，这就是中国历史上第三次大规模的人口迁移——宋室南迁。宋室南迁到杭州时，当年在汴梁的戏班也随之迁到杭州。据考证，弋阳腔班社供奉有二十四个老郎神菩萨像，老郎神是戏曲行业的祖师神，而这二十四老郎神来自于古都临安（即今杭州铁板桥头）。当这些戏班迁到赣东弋阳一带，一并带来了中原的北曲，又吸收了温州永嘉南戏。无奈

^① 孟元老《东京梦华录》，中州古籍出版社，2010年6月，第154页

没有当地政府的扶持，戏班子成员的温饱都成了问题。为迎合当地人的口味，在戏剧市场占有一席之地，又吸收了本地民间小调，最重要的是该用弋阳本地方言。在多种因素融合的情况下产生了这种“中原故事内容+永嘉戏曲形式+弋阳本地方言、民歌形式”的弋阳腔目连戏，而弋阳腔以目连戏为依托，成为高腔剧种之祖。

2.2 目连戏与鬼文化

2.2.1 神戏与鬼戏

在中国古代宗教思想中，“鬼”、“神”概念往往合用，虽然中国自古以来也有许多关于神仙的传说和记载但始终没形成统一的信念。民间设立众多神位，分行业、功能、地域，文学作品中的“神”更是多不胜数，这使得多神不如无神，中国人宁信鬼而不信神。甲骨文中“鬼”的字形是下面一个人字，上面是一个似人非人的脑袋（见图 2.1），这说明我们的先祖早已把鬼看作是与人有密切关系的生灵。《说文·鬼部》中也是将人与鬼联系起来解释的：“鬼，人所归为鬼。从人，象鬼头。鬼阴气贼害，从厃。凡鬼之属皆从鬼。”^①



图 2.1 甲骨文鬼字

屈原《九歌》中的《山鬼》塑造了一位美丽率真、浪漫痴情的少女形象，虽“乘赤豹兮从文狸，辛夷车兮结桂旗”，然而山鬼的容貌体态和情感表现又都与常人一般——“既含睇兮又宜笑，子慕予兮善窈窕”。蒲松龄笔下女鬼蛾眉皓齿、善良贤德的形象已经广为人知。可见中国有自己独特的鬼文化，在中国人的传统观念里，“鬼”就是生活在地下的人。“鬼”可以享受现实生活中甚至理想境界中的一切，祭奠时生者为死者烧化现代物品、豪宅、烟酒、服饰，甚至手机、电脑，各种现实生活中的必需品或在生时没有享受到的都能在“鬼世界”中实现。“鬼”既可以表示亲切的昵称——调皮鬼、捣蛋鬼，又可以表示不良嗜好的人——醉鬼、懒鬼、赌鬼、色鬼。

^① 张章《说文解字 下》，中国华侨出版社，2012 年版，第 666 页

早在殷商时期就有“尚鬼”的传统，长期浸染在孝感文化中的中国人对于祖先的怀念和崇敬远胜于对待其他一切神灵。在遭遇灾难、冤屈等事情时就通过祭祀祖先或是已故的长辈来帮助解决问题。祖先就是“人鬼”——当“精神自我”脱离“肉体自我”后看不见、摸不着但仍然存在的“灵”。

鬼更接近于人的社会属性，而神是人创造的精神偶像，神比鬼更具有虚幻性。在人的潜意识中“鬼”是游离在“神世界”边缘的、具有一定超自然能力的物质。佛教把世间所居之处分为三界——欲界、色界、无色界。欲界上自“第六他化自在天”，中间是人界，下至“无间地狱”，欲界之上还有色界和无色界。欲界又分十一天，他化自在天、化乐天、兜率陀天、炎摩天、忉利天、四天王天、阿修罗、人、饿鬼、畜生、地狱自上而下排列^①，可见人与鬼的世界是更接近的。

从原始社会开始，人类信仰的神并不是最先出现的“原始神”（如中国神话中的盘古和希腊神话中拉俄斯），而是对实际生产、生活有帮助的神（如财神、土地神、送子观音等）。神的虚幻性较强，神是人创造的精神偶像，更具有公正性、平等性，不会无缘无故馈赠财富、保佑健康。所以长辈常说要行善积德、广积善缘，佛祖才能保佑。而在近现代的中国宗教信仰中，人们进庙烧香、拜佛更像是跟神佛做交易。“求神拜佛”这个词鲜明地体现了人与神之间的祈求者与受理者之间的关系，人即使进贡无数香火和贡品，神也不一定就能按照人的意愿办事。而鬼会“收受贿赂”，会满足个人欲望。最重要的是“鬼”是可被制服、可被管理的——“一些生米盛入一只瓷杯中，脱下幼儿贴身上衣包好。藏在枕头底下。或者用块布缝成枕套。装进生米做枕头。据说米谷神最大，以生米垫幼儿天灵盖，能够镇摄妖魔鬼怪，从而恢复幼儿常态。”^②“婴孩儿童若夜梦啼哭或病冲醒来，身热吵闹，成人即认为是日间惊吓所致，以致魂不附体，此时即须叫魂收惊，使魂魄归来，除病消灾。”^③人只能受神的支配，而人却可以支配鬼。这种信念很容易演变成人们可以凭借咒法、巫术迫使鬼屈服于人。民间流行傩舞、跳觋，其首要作用就是驱鬼，而后是祈福禳灾。

目连戏会在当地信奉的神灵生辰之时演出，这时的目连戏是神戏，娱乐功能占主导地位，目的是娱神，祈求当地神明能带来风调雨顺、人寿年丰。目连

^①南怀瑾 具体参见《南怀瑾选集 第7卷》，复旦大学出版社，2003年版，第381页

^②刘晓明《中国符咒文化大观》，百花文艺出版社，1995版，第521页

^③钱玉林、黄丽丽《中华古代文化辞典》，齐鲁书社，1996年版，第277页

戏也在乡村孤魂祭礼上或者大户人家亲眷逝世时演出。这时候的目连戏不再是娱乐功能占主要地位，而是一定意义上的“慰灵戏”，特别是对于孤魂祭礼而言“目连戏的观众不是人而是灵位，目连戏表演是给鬼看的。”^①这时的目连戏不是反映佛教故事的神戏，而是超度幽魂的鬼戏。

2.2.2 对刘氏鬼形象的语境分析

目连戏戏中大多人物扮相为“鬼”，除了“地府神仙”阎王、判官、牛头马面、黑白无常等还有各路鬼怪——吊死鬼、长耳鬼、黑心鬼、拔舌鬼、饿死鬼、忤逆鬼等角色。而在原始经文中唯一提到的鬼形象是目连僧的母亲刘氏。

《佛说盂兰盆经》中记载目连的亡母被放逐“饿鬼道”，并未提及亡母姓名，至于姓名“刘青提”乃是“目连救母”故事传入中国本土后的俗化衍变^②。

“言饿鬼者，如杂心释，以从他求，故名饿鬼”^③，“饿鬼道”是六道轮回中的一道，属于三恶道之一，六道轮回分为天、阿修罗、人、畜生、鬼、地狱。前三个为三善道，后三个为三恶道。之所以会入饿鬼道，是因为此道众生生前吝啬小气、多贪欲，所以当人堕入饿鬼道之后咽喉细如针孔却肚大如箩，食物到嘴边便即刻化为火炭，长年累月无法进食，饱尝饥渴匮乏之苦。六道是精神状态，而不是物理空间，一个人贪心炽盛便是堕入饿鬼道。而民间普遍认为的鬼是人死亡后所留下的灵体，这是佛教的“鬼”与民间传说中具有人类社会属性的“鬼”在理解上的最大不同。

佛经中目连的亡母经历了“人——饿鬼——脱离饿鬼道”，而在目连戏表演中刘氏则经历了“人——鬼——黑狗——得道成仙”。当目连的亡母在佛教语境下时应为“饿鬼”，而刘氏在民间传统文化和民俗表演的语境下时应为“鬼”。然而鲜有学者在论述刘氏形象时关注其语境的问题，大多数只关注第二种语境下的刘氏形象。即使在凌翼云的《目连戏与佛教》^④中也只追溯目连戏与佛经的关系，并未提及佛经人物形象目连亡母与刘氏之间的性质差别。

^①田仲一成著，布和译《中国祭祀戏剧研究》，北京大学出版社，2008年版，第308页

^②刘青提之姓名源于敦煌变文《目连缘起》，变文开头写道：“昔有目连慈母，号曰青提夫人，住在西方，家中甚富，钱物无数，牛马成群，在世悭贪，多饶杀害。”

^③湛达摩、姚天恩主编《净影寺慧远大师文集》，九州出版社，2011年1月，第210页

^④凌翼云《目连戏与佛教》，广东高等教育出版社，1998年8月

2.3 江西目连戏中的三教融合

2.3.1 儒释道文化在江西传播

秦汉时期，儒、释、道文化开始在江西传播。

为江西儒学文化传播做出重要贡献的人首推澹台灭明。他曾经是孔子七十二弟子中的一个，品德高尚但相貌丑陋。孔子嫌其貌丑，不符合君子的形象，对他评价一直不高。澹台灭明见得不到孔子重用，于是南下讲学，后定居在江西南昌并设书院，弟子多达三百人。后来孔子才意识到他是个不可多得的人才，于是感叹道：“以貌取人，失之子羽”^①。澹台灭明死后，江西民众为他立墓祭祀并设立澹台门以表纪念。

此后，东汉的程曾、唐檀，魏晋南北朝的范宁、顾昭、徐稚。以及北宋著名的文学家、政治家欧阳修、理学家周敦颐（虽为湖南道县人，但大多时间在江西活动，晚年隐居庐山）相继为江西儒学的发展做出过重大贡献。

在江西儒学史上，理所当然地要提到大儒王安石。儒家经典成了他改革变法的依据，嘉庆三年他针对教育、官僚体制、农业生产等方面向宋仁宗建议实施改革。所著《周官新义》、《论语解》、《字说》等对儒学发展具有重大的研究意义。

北宋至南宋，江西理学发展达到了鼎盛，“金溪（今属江西）三陆”最负盛名。路氏家族家境殷实，陆贺兴办书院，六个儿子中九韶、救龄、九渊被称为“三陆”，其中陆九渊是江西理学的重要代表，与朱熹齐名，史称“朱陆”。陆九渊的学术思想承接孟子的“尽其心者，知其性也。知其性，则知天矣”“万物皆备于我”^②等观点。此后江西心学又出现了聂豹（江西永丰县人，为王守仁心学正统传人）、罗洪先（江西吉水县谷村人，王阳明学派的重要继承者和开拓者）、邹元标（江西吉水县城小东门人，江右王门三传弟子中的代表人物）等学者。

江西民间的儒学书院多不胜数，儒学思想经由历代学者的传播，使得江西文化具有鲜明的儒学色彩，以至于民间妇孺皆知忠孝礼义。以赣江为依托，宋代以来经商贸易的江西商人不仅推动了江西经济的发展，还带动了文化的传播。

^①孔健 《孔子全集 下》，东方出版社，2012年1月，第680页

^②徐强译注《孟子》，山东画报出版社，2013年3月，第250—251页

在广东、福建沿海一代，聚集了大量因商贸往来而兴起的会馆。江西商人所到之处都会兴建祭祀江西本土神明、宣扬忠孝思想的会馆。

佛道文化是江西文化的重要组成部分之一。东汉灵帝在位时，西域安息国佛教翻译家、佛经汉译的创始人安世高来到江西地区弘法。此后远道而来的西域僧人越来越多。

东晋著名高僧慧远对江西佛教传播具有深远影响。他撰写了《沙门不敬王者论》，慧远认为在家信奉佛法的弟子应遵循礼法名教，出家修行的沙门则可以不敬王侯。守桓伊为高僧释慧远在庐山修建东林寺，声名远播，此后庐山也成为当时南方佛教的交流中心，从东晋到唐宋，庐山寺庙林立，明朝张率赋诗道“庐山到处是浮屠，若问凡家半个无”。^①唐朝有本寂、怀海、道一，宋朝有惠洪、佛印、方会。马祖道一的洪州宗、良价的曹洞宗、慧远的净土宗等宗派吸引了众多信徒来此参拜、学习交流。

中国道教创始人张道陵在东汉永元二年来到江西创教并开始有组织地进行道教宣传活动，此后在封建统治者的大力扶植和利用下，江西的道教逐渐得到了发展，特别是唐、宋、元、明时期达到了鼎盛。弋阳临县贵溪龙虎山是道教正一派的祖庭，东汉中叶，道教创始人张道陵曾在此炼丹，因仙丹炼成之时，石纹呈现九虎一龙之奇观，故将原来的云锦山更名为龙虎山。此后张道陵的后裔一直居住在龙虎山，他的子孙至今已经绵延六十余代，历时近两千年。

综上所述，儒释道文化之所以能够在江西这片土地上得以传播，既说明了儒释道文化的本真精神契合了江西人民的精神需求，也说明了江西历史传统文化的意涵与儒释道文化在一定程度上能够高位嫁接。马克思主义认为，社会存在与社会意识辩证统一。社会存在决定社会意识，而社会意识又可以反作用社会存在。儒释道文化作为一种社会意识之所以能在江西大地生根、开花、结果，就是源于江西为这些文化的生存与发展提供了可滋养的沃土即社会存在。

那么，人们不禁要追问：儒释道文化在江西的传播又与江西目连戏的起源与发展有何渊源？如前所述，目连戏是汉族戏曲剧种之一，演“目连救母”戏文。其故事源于《经律异相》、《佛说盂兰盆经》等佛教经典，目连戏与各种艺术的崛起与佛教的兴衰都曾有不解之缘。《目连救母劝善戏文》等传奇剧本

^①金钊《庐山秘传（中册）》，中国档案出版社，1995年12月，第833页

多以目连母被打入地狱，受到各种磨难、报应，目连不避艰险，遍游地狱寻母，求佛救母为主要情节，目连戏在内容上宣扬了封建孝道、宗教迷信和因果报应。

目连僧是古印度的“觉悟者”（在古印度语，“佛陀”即觉悟者之意），而目连戏故事情节却极富中国传统文化的孝道特色，目连僧看见母亲“食未入口，化成火炭”^①而痛哭流涕，为救母亲寻遍十殿，佛祖告诫僧人“应念念中常忆父母，乃至七世父母，年年七月十五日常以孝慈忆所生父母，为作盂兰盆，旌佛及僧，以报父母长养慈爱之恩。若一切佛弟子。”^②并要求一切佛家弟子都要奉行这个规矩。所以说目连戏是古印度佛教文化与中国传统儒教文化结合的混血儿。这种跨文化传播中的适应性要求一方“文化自身有接受、容纳异文化的特别结构；而异文化有嵌入、适应这一文化的可调适性。”^③这个切入点就是宗教文化。也正因为目连戏在内容上主要宣传孝道文化、因果报应等儒释道文化思想，因此，从这一意义上说，儒释道文化在江西的传播为江西目连戏的起源与发展奠定了深厚的文化基础。

2.3.2 儒教的“孝与理”延续

目连戏尤其强调为人子女的“孝”。

刘氏趁傅罗卜经商外出，私自开荤、杀生，王灵官知晓后命阎罗殿捉拿刘氏，刘氏变狗，目连历经千辛万苦令刘氏转世为人。刘氏是佛祖眼中的恶人——开荤杀狗，火烧斋房。傅罗卜一心向佛，知道刘氏的行为必然会受到惩罚却仍然义无反顾去地狱解救母亲。有学者认为这是一种“不分是非、不讲原则的‘愚忠’、‘愚孝’”^④，笔者认为这种观点与目连戏表达的儒教信念不符。首先，傅罗卜经商归来后质问、劝谏过刘氏是否有违戒律，说明傅罗卜明事理、讲是非。其次儒教所主张的孝悌之礼并不是盲从的，孔子曰“子不可以不争于父，臣不可以不争于君”^⑤；“事父母几谏，见志不从，又敬不违，劳而不怨”^⑥；荀子曰“从道不从君，从义不从父，人之大行也”^⑦。儒教的核心是仁，仁

^①骆继光《佛教十三经 文白对照 下》，河北人民出版社，1994年8月，第497页

^②骆继光《佛教十三经 文白对照 下》，河北人民出版社，1994年8月，第498页

^③罗艺峰、钟瑜《音乐人类学的大视野》，上海音乐出版社，2002年版，第20页

^④原文为：“这样一个出于佛经、简单而荒唐的故事，基本思想就是宣传佛教、道教的善恶有报、因果轮回和儒家的愚忠、愚孝思想。”选自《程朱理学与徽州目连戏》陈长文 徽州社会科学 2003年第6期 第52页

^⑤孔丘著、陈书凯编译《孝经》，中国纺织出版社，2007年1月，第137页

^⑥臧知非《论语》，河南大学出版社，2008年3月，第132页

^⑦荀况《荀子全译》，贵州人民出版社，2009年版，第507页

以血缘关系为根基，礼是仁的外在表现。《论语》中讲仁、礼，孔子的回答总是教人如何做，具体事情具体分析，因人而异。孔子的几个学生都曾经向孔子“问孝”，但他每个回答都不同：例如“孟懿子问孝。子曰：‘无违。’”^①孔子是针对鲁国大夫僭越等级礼仪而表明的态度；“孟武伯问孝。子曰：‘父碌唯其疾之忧。’”^②孔子担心天生好斗的孟武惹是生非，故作此回答；“子游问孝：子曰：‘今之孝者，是谓能养。至于犬皆能有养。不敬，何以别乎？’”^③孔子这里是把对父母的敬重与对神灵的敬重融为一体谈的；“子夏问孝。子曰：‘色难。有事，弟子服其劳；有酒食，先生馔；曾是以孝乎？’”^④这里仍是把对祖先的内在敬畏崇拜与外在祭礼仪式结合起来谈的。可见儒教的本宗是极理性、可变通的。至于后世把三纲之道、五常之理扣上儒教宗旨的帽子，把封建忠孝观加于孔子是有失偏颇的。

另一方面，儒教尤其重“孝”。儒教把家族之礼、君臣之礼结合起来，创立“中国式的政教合一”^⑤。原始社会的氏族部落靠血缘关系维系，中国地理环境的封闭性使得宗族和祖先的地位尤为重要，而封建社会长期的血缘关系和家族农业生产模式为社会支柱结构，更强调父子人伦的重要性。“孝感文化”在中华民族性格塑造方面打下了深刻烙印，行孝的传统是根深蒂固的。儒教孝文化一方面从纵向上反映了这一传统的有效性，另一方面在横向上反映了氏族伦理与政治构造的结合性。这种颇具特色的意识形态影响着中国各个层面的文化心理，继而戏剧作为最富表现力的艺术承担起弘扬中国传统美德的任务是不移至理的。

江西目连戏深受儒家思想的影响。对于鬼神一说，儒家采取中庸平和、模棱两可的态度，理智上否定鬼神，情感上肯定鬼神。在《论语·先进·第十一》中写到：“季路问事鬼神，子曰：‘未能事人，焉能事鬼？’曰：‘敢问死？’曰：‘未知生，焉知死？’”^⑥由此可见，孔子并没有明确是否存在鬼神，但出于现实的需要，借丧葬之礼育感恩之心是很有必要的。目连戏一方面宣扬了儒家孝悌之道，另一方面理智上做到生命善始善终，有所归依。

^①臧知非《论语》，河南大学出版社，2008年版，第113页

^②臧知非《论语》，河南大学出版社，2008年版，第113页

^③臧知非《论语》，河南大学出版社，2008年版，第114页

^④臧知非《论语》，河南大学出版社，2008年版，第114页

^⑤李泽厚《论语今读》，天津社会科学院出版社，2009年版，第31页

^⑥臧知非《论语》，河南大学出版社，2008年版，第184页

2.3.3 佛教的适应性传播

佛陀制定乞食制度，规定众比丘身披袈裟。手持钵盂，挨家挨户次第乞食，不分贫富，新端正念，且一日之内不得超过七家。乞食制度的建立是为了防止比丘们贪图美味、心生贪欲，同时也借此契机宣扬佛法、普度众生。佛教发源于公元前一千五百多年的古印度，属亚热带气候，雨量集中在6月至9月。佛教规定自4月15日至7月15日，佛教弟子不能外出乞食。一来是由于天气原因，比丘出行困难；二来此期间虫蚁繁殖迅速，草木生长繁茂，为避免出外乞食时踩踏虫蚁与草木新芽。这三个月的时间谓之“结夏”，又称结制。结夏期间的日常供给由佛教信徒提供，结夏的最后一天（即7月15日），大众齐集并举行盛大法会，众僧各自检讨三个月内言行有无过失、有无违反戒律、有无动妄念，所以这一天称为“僧自恣日”。僧人于大众中进行反省与忏悔，自生喜悦，并且经过三个月的修行，众僧的修为得到了很大提升，佛陀也感到欣慰，所谓“佛欢喜日”。而信奉佛教、供养僧人的百姓在这一天会得到福报。

承接《佛说盂兰盆经》经文中目连救母的情节，在这一天众僧的功力加上目连的功力才能使目连之母得脱饿鬼一劫之苦。于此可见这与民间农历七月十五鬼门关大开、准备菜肴酒饭、金银衣纸之类祭祀鬼神的传说和习俗差之千里。

佛教传入中国后，民间对佛教仪式附会衍变成了“放焰口，施饿鬼”的习俗。放焰口分为“阴焰口”和“阳焰口”，“阴焰口”常与丧事合办，为鬼超度；“阳焰口”是为活人消灾。在放焰口施食仪式中，有段十二召请文，概括了世间十二类孤魂。金刚上师把它们召请来，供他们饱餐一顿，之后再为它们宣扬佛法，帮助它们永脱鬼道的苦恼，继而斋主的亲属亡魂便得到了超度。从以上对放焰口仪式的简单描述可以看出，原本举行佛教仪式的初衷流传到中国民间后已经改变。佛教虽没有功利性，但人有功利心。佛教仪式在民间的流传演变带有异常明确的实用性和功利性。

佛教之于中国和基督教之于西方是“借用文化”与“固有文化”的差别，佛教“不事父母，不敬王侯”^①与我国古代传统伦理观念相悖。作为外来宗教的佛教必然会受到主流文化的排拒，为在中国求得一席之地就要做出改变以适应中国人文环境。当佛教“转型”成功以后，其众生平等、人人皆有佛性的理念

^①惠吉星《荀子与中国文化》，贵州人民出版社，1996年01月第1版，第66页

受到群众的广泛推崇，并对文学、戏剧、音乐、舞蹈、绘画等艺术门类也产生了广泛而深远的影响。

七月十五这一天佛教称为盂兰盆节，“盂兰”译为“救倒悬”，“盂兰盆”译为解救其亡母于饿鬼道中所受倒悬之苦的法器，用食物供养十方僧众救度亡故亲属，而今已演变成盛装贡品的器皿。这里需注意一个“度”字，佛教做法事一般都是诵经施僧、拜忏追福，僧尼接受供养后为亡人诵经超度是“他度”，“为亡人作功德，一般是生者获福七分之六、亡人仅得七分之一。”^①可见关键在于“自度”，能不能“自度”关键在于一个“念”字。佛教虽然“进驻”中国上千年，“中国化实用理性”却并未干扰到佛教文化的本质，中国人执着于现世的幸福，信仰宗教大多出于保佑神明实现自己现世的愿望，讲此岸。佛教讲万物皆由“念”而起，心净则佛土净，讲彼岸。能否得度化关键看“念”如何（或者说“无念”），而不是帮的人怎么做。超度亡人谈不上帮人超脱轮回所以不必达到佛的境界，被超度之人仍在六道之中，“一呼一吸是一念，众生一念之间有八万四千个烦恼”^②，即便如此要摆脱此世孽障也是不易的。目连戏剧情中目连僧的母亲刘青提犯了荤戒，触怒天帝遂坠入地狱。这个故事情节显然与佛教慈悲为怀、修十善业的宗旨格格不入，被打入阿鼻地狱的刘氏犯的并不是滔天大罪，为何会得到如此严厉的惩罚？笔者认为这关键在于刘氏的本能和欲望驱使她破戒——念动。

“刘贾（白）：姐姐你道吃斋的好，听我一言。

（唱）：论为人，万物灵，论人似万物生。

马牛羊，本是人所食。

鸡鹅鸭，本是人所吞。

我劝你及早开荤，也好肥甘养老身。

（白）：姐姐，你若开荤，小弟就常来常往；你若不开荤，小弟一世也不到你家来。

刘氏（唱）：听一言，醉乍醒，叹当年，睡正昏。

从今看破迷魂阵，自此除开念佛心。”^③

^①李明权《佛学典故汇释》，浙江古籍出版社，1990年1月，第212页

^②南怀瑾（讲述）《维摩诘的花雨满天 上》，东方出版社，2010年版，第28页

^③江西省赣剧团《目连救母（弋阳腔连台戏本）》，1982年2月，第52—53页

并非刘氏自开荤那一刻起算作破戒，而是刘氏从心理上认同其弟刘贾之言——心动，继而身动。

若刘氏志足够坚定，岂能受几句话的蛊惑？佛祖并没有不慈悲为怀，实际上已经给了刘氏认错的机会，岂知刘氏不仅犯了戒还口出妄语，矢口否认破戒还发下毒誓。意念开始动摇起那刻已经“一念地狱”，俗话说“酒肉穿肠过，佛祖心中留”，世人却不知还有后句——“世人若学我，如同进魔道。”

由于佛教受儒教文化和重孝传统的影响，佛经中关于孝养父母的记载也不在少数，《父母恩重难报经》、《佛说盂兰盆经》、《地藏王菩萨本愿经》是专门写孝道的，《阿含经》、《啖子经》、《梵网经》、《忍辱经》、《观无量寿经》、《六度集经》等也有关于佛教孝道思想的记载。这里提及的孝道万不可理解成只针对有血缘关系的父母子女之间，孝敬现世的父母是小乘孝道，度众生脱离苦海才是大乘孝道。但世人出家修行，不可能一下子领悟到大乘佛法的精髓，也不可能连自己身边的人都度不了还讲大话要度世人，俗话说“百善孝为先”不是没有道理的，目连僧亦如此。劝谏母亲亦在度母亲，母亲堕入地狱后目连僧舍身救母终于度化母亲登极乐世界即完成“小乘”孝道，目连僧成佛后立志辅佐地藏王菩萨普救枉死众生，才是“大乘”孝道。

目连戏宣扬孝道，是为符合中国文化价值取向而做出的改变，孝道文化是对佛教文化的“结构性嵌入”^①，是跨文化传播适应性的体现。这个过程中发生了“文化变容”^②，目连戏为迎合大众审美加入了众多杂戏以增加感官冲击，达到娱乐效果，并衍变出更为复杂的祭祀仪式。

2.3.4 传统伦理观的报应论

目连戏带有鲜明的“报应论”和“轮回观”，“中心念恶，即言即行，罪苦自追，轮转于辙……中心念善，即言即行，福乐自追，如影随形”^③。“报应论”本出自古印度佛教文化基本理论之一，佛教认为身、心、口所造就的“业”会导致后来的果报。

江西弋阳腔目连本中，傅罗卜的祖父傅崇（或作傅荣）在世时不布施僧人，不斋戒，甚至放高利贷。天庭为惩罚傅崇，令其孙金哥和银哥散尽家财。傅崇

^①罗艺峰、钟瑜《音乐人类学的大视野》，上海音乐出版社，2002年版，第20页

^②罗艺峰、钟瑜《音乐人类学的大视野》。上海音乐出版社 2002 年版 第 20 页

^③《乾隆大藏经 第 58 册 小乘经 单译经（三）》，传正有限公司乾隆版大藏经刊印处，1997 年 12 月，第 619 页

死后在冥间受尽贫苦。傅崇之子傅相抹去之前父亲与穷人立下的借据且乐善好施。天庭则收回傅家枭、煞二星化作的两逆孙；梁武帝本是阿罗汉，只因调戏仙姬被贬下凡尘受罪。江西南戏目连戏中的《西游》本中，猴精在南海欲调戏观音化作的村妇，观音便把他压在花果山下，唐僧路过此地，收猴精为徒，猴精即为孙悟空，于是开始了一段充满艰辛的历程。

东晋的郗超在《奉法要》中解释佛教的教义是“父作不善，子不代受。子作不善，父亦不受。”^①他认为佛教主张自我承担孽业，而目连戏故事中傅荣作恶却报应在子孙身上，显然与《奉法要》记载的佛理背道而驰。自春秋战国，“连坐”制度既已施行，与犯罪者有一定关系的人连带受刑。“连坐”表明了以家庭为中心的社会结构与个人人格形成有不可分割的联系。死去的先祖按辈份顺序依次支配下一代的人格形成，从而衍生出长幼有序、服从权威、尊重历史等个人与家庭、与全族的人生观、价值观。养不教，父之过。反之父母犯错，子女也应一起承担惩罚。

儒家强调现世报应，被报应的主体不是行为者本人，而是他的家庭和子孙后代；佛教强调自作善恶，自受苦乐；道教含有儒教中过失殃及后代子孙的价值观，同时衍生出天灾地祸皆由于违背人道。

中国以家庭亲子血缘的伦理关系为本位，与郗超阐释的佛教“报应论”有所抵牾。然而东晋慧远大师在《三报论》中融合了儒、释、道三教，给出了“三全其美”的说法：“经说业有三报。一曰现报，二曰生报，三曰后报。现报者，善恶始于此身，即此身受。生报者，来生便受。后报者，或经二生、三生、百生、千生，然后乃受。”^②现报是现世得报，生报是来世得报，后报是二生、三生、百世千生后得报。不是不报，时候未到。儒释道三家都承认报应一说，一切全在因果循环中。显然目连戏中的傅荣是后报，梁武帝是生报，猴精是现报。

“报应论”虽深刻融入中国古代传统戏剧审美原则，但大多传统戏曲以大团圆作为结局。江西目连戏除了突出孝道之外，还蕴含着“歌颂美善，纠正过失”的寓意。结合中国传统伦理道德，尤其傅家三代的经历好比一出精彩的家庭伦理大戏，“天下无不是之父母”、“父债子还”的中国传统伦理认识观在目连戏中体现得淋漓尽致。

^① 蓝吉富主编《中国佛教思想资料选编 佛经文学故事选》，弥勒出版社，1982年7月，第19页

^② 华梵佛学研究所敬编《慧远大师文集》，原泉出版社，1980年7月，第4页

2.3.5 道教的巫仪式行为

上文提到佛教超度亡人的主要方法是诵经念佛，属辅助手段，但关键在于“自度”，道教仪式则全然不同。

道教是中国本土宗教，与巫术的关系尤为密切。自古以来中国道教文化就与气象、地理等学科相结合。古代皇帝尤爱追求长生不老之术，汉武帝专门登泰山求长生，唐太宗命从天竺来的和尚配制不老之药，唐玄宗也曾命道士在嵩阳观炼丹。并且中国古代科学先验经验大部分来自于巫术，炼丹就是化学实验的起始。古人无法协调晴雨天气与农作物生长之间的平衡，旱灾水灾时常发生，不光民间有通过巫术祈雨、预测地震的传统，统治者对巫术的法力虔信不疑。

小至个人房宅居住，大到国家事务甚至国家命运与巫术和占卜都有紧密联系。古人认为动土会惊扰周围鬼神从而遭致灾祸，就由占卜师决定建筑物的形状、地理位置，国家修路筑桥为得到好风水都会经过占卜仪式来确定路线，太卜署为唐朝常设国家机构，太卜会观吉凶，帮助天子解决疑难，大典、祭祀、迁都、征战之类都必须参考太卜在太庙的占卜。

江西巫风盛行，道教文化源远流长。弋阳临县贵溪龙虎山是道教正一派的祖庭，东汉中叶道教创始人张道陵曾在此炼丹，因仙丹炼成之时，石纹呈现九虎一龙之奇观，故将原来的云锦山更名为龙虎山。此后张道陵的后裔一直居住在龙虎山，他的子孙至今已经绵延六十余代，历时近两千年。

道教擅用道符、咒语等超自然手段来解决问题。虽然道教认为“道”无形无象、无法言说，但道术分类却是及其复杂且极具功用性的。“符咒”是中国道教用以传道修持的主要手段之一，更是与鬼神世界沟通达到控制周围事物的途径。符咒的用途有为人治病、驱鬼镇邪、消灾止祸等等，在《道教符咒选讲》^①一书中就记录了261种符咒，每种符咒的功用各不相同，可见其符咒系统是及其复杂且庞大的。

佛道相杂的弋阳腔本《目连救母·过奈河桥》一戏中也融入了关于道教符咒的运用。亡魂要过三桥，善者从金银桥上过，恶者则过奈何桥。有一名叫江脱身的鬼犯，在阳间时偷盗钟鼓、骗人钱财，死后先是骗取衣物装扮成杨和尚

^①张振国、吴忠正《道教符咒选讲》，宗教文化出版社，2006年6月

的样貌偷过金银桥，后又诱骗鬼卒说能教予鬼卒不怕挨打的法术，这样若鬼卒误了公事就不怕受罚：

“刺史（白）：鬼卒，将江脱身所在桥头拷打。

鬼卒（白）：你这狗才，任阳间骗人，来在阴司，还要骗人，将你饿鬼吹箫。

江脱身（白）：慢点子，你当真要打，我念起咒来，天灵灵，地灵灵，太上老君如律令。如今尽你打。

鬼卒（白）：打。

江脱身（白）：丢。

鬼（白）：呀，我打你一下，他丢一下，敢怕当真不痛。

江脱身（白）：我自幼在茅山学来的法，天光打到晚都不痛。”^①

于是诱骗鬼卒学他不怕挨打的法术，还说得让鬼卒戴上押送鬼犯的镣铐才肯教：

“江脱身：你不学，不戴就不灵。

鬼卒（白）：好，我就戴起来。

江（白）：待我念起咒来。闭着眼睛，双手和掌。一二三四五，金木水火土，要你文你就文，要你武你就武，太上老君急急如律令，我打，你记得丢，打。”^②

在实际的中元节祭祀仪式中，也会运用到符咒，例如五猖符咒（图 2.2），破台收煞符咒（图 2.3），地保符咒（图 2.4）等等。（图片资料来源于江西省艺术研究院）

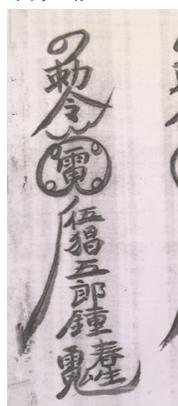


图 2.2 五猖符咒

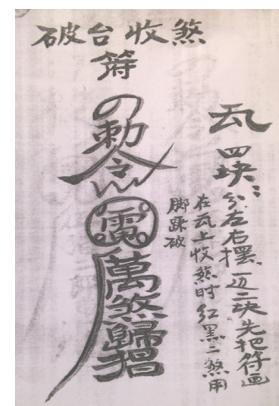


图 2.3 破台收煞符咒

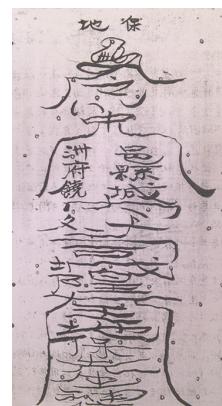


图 2.4 地保符咒

^①江西省赣剧团《目连救母（弋阳腔连台戏本）》，1982年2月，第149页

^②江西省赣剧团《目连救母（弋阳腔连台戏本）》，1982年2月，第149页

“五猖神”又称“五通神”或者“五郎神”，实则是个邪神，极喜欢恶作剧。看不顺眼的人家就偷拿那家东西，看得顺眼的就把所有的东西都给他，自古以来被人们视为偏财神。人们把他祭起来以博得五猖神的高兴，祈求降福于自己。另一说是朱元璋在南京建立大明政权后以东、南、西、北、中五路之鬼魂概括为“五猖”，让阵亡士卒受百姓供奉。从演目连戏剧本第二本开始，每晚开演前都要请五猖神。“破台”始于宋代，在演戏第一天的前夕为敬告四方鬼神、祝演出成功之意，“收煞”既有结束之意也有驱逐凶气、邪气之意。破台收煞符咒的作用是“恐有台煞伤人，奉请何司命和夫人火速到场，将天煞地煞年煞月煞日煞时煞飞天神煞一律收尽。”^①地保符则是为保一方平安的道符。

道教是多神教，在专门超度亡魂时的目连戏会在开演之前祭拜道教神灵，比如元始天尊、上清灵宝天尊、太清道德天尊、玉皇大帝、后土娘娘、四方神、护法四帅、八仙、九天玄女等等，其中还应当包括本地的神灵。

目连戏虽出自于佛教故事题材，但处处有道教的烙印。道教仪式大多与剧情无关，借仪式镇邪扶正以保演戏平安。

2.4 农耕文明对民间传统文化的影响

农耕文明决定了中华文化的特征。聚族而居、精耕细作的农业文明孕育了内敛式自给自足的生活方式和文化传统，而农耕文明的地域多样性、民族多元性、历史传承性和乡土民间性，不仅赋予中华文化重要特征，也是中华文化之所以绵延不断、长盛不衰的重要原因。

农耕文化更是江西民俗文化的主体结构，江西的民俗是农耕文明的伴生物。汉族劳动人民以长期经验的积累总结出十二节气用来指导农事，春种、夏锄、秋收、冬藏的生产节律与春祈、秋报、夏伏、冬腊的生活节律相呼应。演戏的时间规律也仰仗时序。一般来讲，江西地区班社演戏会从“秋收”过后的九、十月份开始，这时农事无多，农家生活相对闲暇，一直演到第二年“春种”时节。农忙开始后，村民就要全心全意投入到农业生产中来。

中国地形多种多样，山区面积广大。山民们有的住得较为偏远，白天劳作时的交谈都必须扯着嗓子喊话才能让对方听见，邻居间想要串个门可能要赶大半天的路。而一般民歌、山歌等都具有高亢、明亮的音色特点，中国戏剧是中

^①罗少亚《楚弦绝 第1册》，湖南人民出版社，2004年版，第330页

国传统声乐的主体，而民间歌曲又是中国传统戏剧的音乐来源。早期的许多剧种都采用男女同腔，后来考虑到生理条件的差异性，民间艺人或艺术工作者才改为男女分腔，但至今仍有许多剧种都是保留男女同腔的唱法，例如秦腔、晋剧、甬剧、越剧以及江西的赣剧和采茶戏等。不仅仅是因为同腔同调、一调到底的这种唱法操作简便，省事易学，更是中国的自然环境和农耕文明传统所决定的。

空旷的场地和喧杂的环境不利于演员声音的传播，而女声在高音区域的演唱尤其让台下的听众难以听清、听懂。而男女同腔同调的唱法有其独特的音乐美感：女性演员在中低音区音域演唱声音更加自然，不会显得矫揉造作。也搭建了演员与听众之间感情交流的渠道——来自于农村女性的代表演唱戏剧，其身份特征便是自然、爽朗，甚至带着几分男人的豪情。男女对唱起来，音域、音色较“分腔者”更为宽广而丰富。弋阳腔从南戏《目连戏文》发展而来，而弋阳腔的嫡传宜黄腔也是男女同腔。

江西民间搬演目连戏也是如此，戏台搭建在开阔、空旷的打谷场，方便仪式的举行和群众的围观，一些特殊的、带有杂技表演性质的剧目也不便在室内举行。另一方面，由于经费条件的制约，打谷场上简陋的戏台便是经济实惠的最好选择。

据江西巡抚陈宏谋的《禁止赛会敛钱示》记载：“江西陋习，每届中元令节……在于省城内外店铺，逐户敛索钱文，聚众砌塔……夜则燃灯，鼓吹喧天，昼夜搬演《目连戏文》。”^①

中国人自古就爱看戏，稍大一些的村子几乎都有戏台，戏台一般搭在村子的祠堂或露天开阔的平地上，村庄里的农民在农忙时就卷起裤脚下地耕耘劳作，农闲时穿戴好衣服就能够上台演出。

2.4.1 从众心理的体现

农耕文明决定了中华文化的特征，农耕文明的本质需要顺应天时和辛勤劳作，农耕文化以农业服务和农民自身娱乐为中心。正如上面所提到的情形那样，祠堂或者开阔的打谷场成了日出而作、日落而息的农耕生活中唯一的精神诉求场所或娱乐场所。聚族而居、自给自足的生活方式使得中国人尤爱“凑热闹”，喜欢“从众”。

^①傅伯言、李国强《赣文化通志》，江西教育出版社，2004年3月，第540页

中国的传统文化中本就是喜闹怕静的，不管是喜事还是丧事，都要通过制造高分贝声音来给喜事添喜，给霉事冲喜。如果锣鼓还不足以营造气氛，就非鞭炮不行了。民间早有通过嘈杂的敲锣打鼓声、燃放炮竹声来驱赶不祥之物的传统，办喜丧也会通过放鞭炮来表达生者希望已故的人能羽化登仙的美好愿望。

这种文化心理现象仍与农耕文明有关。在以前的农村，农民都起早贪黑在田里劳作，日复一日，生活平淡。假如哪天突然听到锣鼓声，定是发生了能打破平静生活的异事，大家就会充满好奇并停向周围询问。但这样的“新闻”并不常有，更加显现出热闹的不同寻常，进而更沉淀成一种文化心理。所以一听到有人说“热热闹闹”，心中就会联想到纷繁盛大，气氛活跃、欢天喜气，而一听到冷冷清清，会立刻联想到死气沉沉、冷落、凄凉、寂寞。

2.4.2 宗族家庭意识的体现

法国批评家丹纳曾经说过“作品的产生取决于时代的精神和周围的风俗”^①。任何艺术作品形式都离不开环境和时代的影响，戏剧当然也不例外。

地方戏反映了底层劳动人民的精神面貌和文化心理，具有鲜明的地方特色，在反映当地群众真实生活的同时还以普通劳动人民的心理愿望塑造人物形象、编排故事情节，为当地百姓喜闻乐见。唱腔和歌词都是有感而发、直抒胸臆的，在当时并没有什么专门的剧本来供艺人参考，而是通过口耳相传的形式把古老的民间艺术保留下来。

笔者专程走访了著名戏曲史学家、江西省艺术研究院研究员万叶老师，万叶老师对江西目连戏颇有研究，他向我讲述了江西省贵溪地区排演目连戏的盛况。在江西省贵溪地区排演目连戏，其角色分配以宗族为单位，例如贵溪地区某村张三家世世代代只演刘氏的角色，李四家世世代代也只演傅罗卜的角色。每一户人家由男丁代代相传，倘若没有男丁就要花钱从外面的戏班子请人来演这个宗族所负责的目连戏剧中人物角色。每个宗族有祖传的单篇剧本，并且是只关于本宗族负责角色的剧本。例如刘氏的单篇剧本上只看得见刘氏的唱词，看不到别人的唱词。那故事情节和角色关系怎么串联起来呢？村里会有专门的搬演目连戏的总纲，各家各户按照各自单篇排演好之后就可以根据总纲进行排演了。除了在本村搬演目连戏外，还要去同姓的村里演出，不管路途多遥远、

^① 吕艺生、毛毳《舞蹈学研究》，上海音乐出版社，2012年8月，第89页

艰辛也要赶去演出，一切的经费由本宗族人员共同承担。演出时间持续三个月之久，到第二年清明之前插秧的时候才算完成目连戏的演出。

宗族在典章、仪式及组织方面的特征使它成为权力文化网络中一典型结构。^①中国社会是典型的父系社会，最基本的社群是父系家族。贵溪地区村民因排演目连戏的需要，以戏剧角色为单位，沿单系父系亲属差序向外扩大。体现了在中国传统社会中人与人之间的关系完全依家族或氏族结构而定。在这种单系亲属结构中，个体之间的关系像网络一样互相联系而构成一个强有力的团体，而目连戏就是一个牵动整个团体的活动。非特殊情况（例如瘟疫、突发的重大伤亡事故等）一般是不排演目连戏的，排演目连戏是关系全族的事。反之，在像贵溪地区传统村庄的氏族组织中，个人荣辱并不全是个人的责任，而是关系到全族的大事。这种集体性特征正是中国传统农耕社会维持其结构的最基本要素。

目连戏作为中国最早的宗教仪式剧不仅仅包含了目连救母的故事主线，还会根据各种宗教仪式的需要对剧目做出灵活的改变。民间宗教法事中尚存多种形式的目连戏片段，如散居道士的“梵坛破狱科”、香花和尚的“目连十殿寻母打城”剧以及江西寺庙佛殿中一年一度的“盂兰焰口唱经大佛会”。

^①杜赞奇著、王福明译《文化、权力与国家 1900-1942 年的华北农村》，江苏人民出版社，2010 年 7 月，第 65 页

第3章 江西目连戏形态研究

3.1 江西目连戏概况

江西目连戏按声腔分，可分为弋阳腔目连戏、高淳阳腔目连戏、东河高腔目连戏、婺源徽剧高腔目连戏、青阳腔目连戏、木偶目连戏（资料已散佚）等。江西目连戏以弋阳腔目连戏为代表，弋阳腔目连戏和高淳阳腔目连戏都演梁武帝得道成仙的故事。

东河高腔目连戏演目连救母、西游、岳飞、封神四个故事，在内容上尤其突出道教宗教信仰，着重描写道教鼻祖元始天尊和北方之道教大神真武大帝的神威，并带入目连救母故事人物，写两位道教天神如何帮助傅家在危难时刻转危为安。

青阳腔源于安徽池州府青阳县，每十年、二十年、三十年、六十年演出一次，“目连救母”故事主线与弋阳腔目连戏剧本相同，只是唱腔有所区别。青阳腔目连戏的仪式性较强，在七天的演出活动中有众多名目繁复的宗教仪式，如起猖、赶猖、送猖、七日斋、盘台等。在进行宗教仪式的同时，把目连戏相关情节照搬进来，法事与演戏同时进行。

3.2 汉代百戏到清代目连

广义上的百戏包含了民间散乐、杂技幻术、角抵、傀儡、滑稽表演等艺术形式，它摒弃了整齐划一的庙堂歌舞，以生动活泼的形象及其他新的文艺形式共同促进了各类艺术的发展。汉武帝时百戏极为兴盛，宫殿常成为“百戏”的专门演出场所。南北朝后百戏也称“散乐”，直至北宋时百戏都十分流行。百戏节目经过历代艺人的传承产生了新的变革和发展，形成了具有浓厚民族特色和地方风味的文化艺术。

随着市民生活文化娱乐活动的迅速繁荣，一些具有独特特点的表演形式开始从百戏中分离出来，例如说唱、戏曲、武术、杂技等。但两千多年来，目连戏仍集杂技、灯舞、傀儡戏、滑稽小戏等众多表演艺术于一身，是历史留给我们的戏曲“活化石”。

杂技是汉代百戏表演的主要内容之一，也是民众最为喜闻乐见的艺术形式，有吞刀、吐火、吊绳、走钢索等各种杂技幻术。元代以后，戏曲艺术吸收了不少百戏的表演形式，而各类专业性较强的歌舞表演越加呈现欣欣向荣的景象，戏曲、曲艺、舞蹈、音乐等艺术门类逐渐从广场艺术走向舞台艺术、剧场艺术。

“凡是在一个民族社会生活中呈现兴旺发展趋势的音乐事象，必然是在生存环境范围内与物质文化和精神文化的构成及其运动变化趋势相协调、相适应的者乐事象”^①。十八世纪末的西方，人们对启蒙运动构建的“理性王国”失望，面对资产阶级革命中“自由、平等、博爱”口号的幻灭，一部分音乐家开始企图摆脱循规蹈矩的古典音乐，寻求能够突出个性、充分表达自己才情的音乐风格，以绚烂夺目的色彩性和夸张多变的冲突感而闻名的浪漫主义音乐曾风靡一时。然而到了十九世纪末，听众开始厌倦阉人歌手无休止的高音以及演奏者在曲子中间刻意插入的炫技。纯粹的炫技破坏了音乐的连贯和统一，最终导致浪漫主义音乐被新兴的民族乐派所取代。“百戏”的命运和西方浪漫主义音乐如出一辙。首先，炫技的杂技表演破坏了戏剧的内容性，再次，随着戏剧化程度不断提高，观众文化性逐渐加强，结构疏散、情节岔断的“百戏”无法继续适应中国人的叙事情感，“百戏”一词逐渐退出历史舞台。

明末清初散文家张岱在《陶庵梦忆》中提到搬演目连戏的盛况：“余蕴叔演武场搭一大台，选徽州旌阳戏子，剽轻精悍，能相扑跌打者三四十人，搬演目莲，凡三日三夜，四围女台百十座。戏子献技台上，如度索舞组、翻桌翻梯、斤斗蜻蜓、蹬坛蹬臼、跳索跳圈、窜火窜剑之类，大非情理。”^②从这段话可以看出目连戏中保留有许多百戏杂技的遗迹。

现代民间演出目连戏中间会夹杂许多杂耍表演——翻杠踩刀、喷火倒吊、“搭九楼”（由九张方桌叠成）等都可以看到汉代百戏的影子。（见图3.1—图3.4）



图3.1 汉画像石



图3.2 江西道教目连戏

^①伍国栋《民族音乐学概论》，人民音乐出版社，1997年03月，第71页

^② 张岱《陶庵梦忆》，上海远东出版社，1996年11月，第166页

图中汉画像石里民间艺人和现代江西道教目连戏艺人喷火的样子如出一辙。桂湖新都博物馆陈列有一块《百戏》的汉代画像砖，画像中最左边的少女在重叠的十二重案上双手倒立，凌空昂首（见图3.3）。



图3.3 汉代画像砖

目连戏中的搭九楼表演则是把方桌叠成九层，巍峨临空，表演者从一层至二层，二层至三层，层层攀援而上，直登九层吹号扬旗，忽而蜻蜓倒立，忽而雄鹰展翅（见图3.4）。



图3.4 江西上饶广丰县演目连戏

以木偶做戏比真人演戏更早出现，三国时已用木偶进行杂技表演，能以木偶完整演出戏剧一般被认为始于汉代。《搜神记》载：“汉时京师宾婚嘉会，皆作傀儡。”^①福建傀儡戏是至今保护传承较为完好的中国木偶戏曲艺术。在建国前，福建泉州、莆田、福州等地还时兴演“傀儡目连”（但因史料缺载，难

^①张甦、陈体津、张觉编著《全本搜神记评译》，学林出版社，1994年5月，第137页

得其详）。福建傀儡戏与江西有密切联系，福建南部及台湾等地区的潮剧深受江西弋阳腔的影响，而弋阳腔目连戏更远传福建，《厦门指南》中记载：“又有泉州傀儡一种（四美班亦泉州卜所营业，因常川住厦门，故别此为泉州傀儡），技手及场面人数，均比四美班加倍，木头人多至百余个，擅《目连救母》、《西游记》等剧，故又称目连傀儡。”^①福建泉州傀儡戏擅演青阳腔《目连救母》，其音乐锣鼓帮腔，深受青阳腔的影响，泉州提线木偶如今还能演出十六出目连戏。江西尚存《目连救母（木偶戏）宝卷本》，今年七十八岁高寿的江西省艺术研究院特约研究员万叶老师曾有幸目睹其文本，但未曾见过演出（该木偶戏是布袋木偶）。江西横峰、铅山、玉山、上饶等地擅演提线木偶目连戏。

汉代俳优擅讲唱民间故事，多带滑稽讽刺意味，引得观众捧腹大笑。隋唐时期的滑稽戏（即参军戏）即由此发展而来。宋杂剧也有参军戏的套路，但其戏剧结构、角色行当等都已经具备戏剧的雏形。明清以后，滑稽戏的调笑戏谑被充分应用到戏曲艺术中。百戏目的是游戏和娱乐，滑稽搞笑的情节设定在等级制度森严的封建社会营造了一个狂喜的极乐世界。

目连戏深受广大民众喜爱的原因并不在“目连救母”的伟大，而在能够引起观众产生强烈共鸣的滑稽小戏。“尼姑思凡”、“化子造反”、“二骗子行路”等滑稽小戏与故事主线并无多大联系。叫花子、瘸子、瞎子、疯子之类的角色设定藉机夸张、搞笑的病态式表演冲淡了原本悲情、沉重的感情色彩。然而这样的插科打诨并非强塞进目连戏整个表演中，滑稽小戏的加入可以说是民间特色趣味和思想的体现。目连戏的演员及观众，大多是未经高等教育的农民，大部分人不具备相当道德高度的理解能力，所以目连戏的插科打诨不仅起喜剧调节的作用，它的存在更大意义上是为迎合观众市场的口味。

中国戏曲与古希腊戏剧、印度梵剧并称为“世界三大古老戏剧”，古希腊戏剧现今只存在于西方文学作品中，印度梵剧也只能从印度歌舞中找到零星的影子，唯独中国戏曲在世界艺术上达到了一个顶峰。“百戏”一词涵盖面之广众所皆知，从表演形式来讲它是多种多样的，目连戏恰是中国戏曲艺术“海纳百川”的代表。从汉代百戏到清代目连可以清楚地看到戏曲文化传承的密切联系，并且这种戏曲文化的传承一直未曾离开过传统。在继承传统的基础之上，民间艺人进行了富有生命力的创造。

^①陈佩真等编《厦门指南》，厦门新民书社，1931年9月，第3页

3.3 江西目连戏的审美特征

3.3.1 雅俗共赏，余音绕梁

中国戏曲与诗词一直关系密切。中国戏曲不但唱词兼带诗歌，而且具有象征性的“诗化”艺术特征，具有我国独有的美学民族特色。词曲作为一种可供演唱的诗歌变体对中国戏曲史产生了深远影响，古典戏曲中的词曲本身是诗，剧本中的唱词借助诗歌的形式把人物的特征、事物的本质蕴含在对其的描述中。诗歌以有限的文字传达不尽的意义。诗句所提炼出的极具渗透力的情感为目连戏提供了美的形式。

如弋阳腔《目连戏·经堂别》中一支【泣颜回】刘氏唱“慈母手中线，游子身上衣，临行密密缝。”唱词乃是从唐代诗人孟郊的五言古诗化用而来，通过看似平常的母亲为儿缝衣的场景，歌颂母爱的伟大，表达了母亲对儿子深深的思念。又如弋阳腔目连戏第九出《雷打枭煞》中一支【驻云飞】，描写傅崇的儿子金哥和银哥外出游玩时的唱词“云淡风轻近午天，傍花随柳过前川。时人不识余心乐，将谓偷闲学少年”出自北宋著名诗人程颢的《春日偶成》，这本是一首即景诗，描写春天郊游的心情以及春天的景象，本是描写一派春光无限的好风景与自得其乐的好心情。恰与后文金哥、银哥被雷电击中猝死形成了充满戏剧性的鲜明对比。再如《遣观三等》中上等人出场的唱词一段“家有黄金屋。吃有千钟粟。喳。肥马衣轻裘。乐悠悠。”是描写禅定、全真两位僧人来傅相家讯问布施的情况，并有遣上等人出场的情节，形象地表现了中等人衣食无忧，生活较为富足的情况，与下文下等人出场时“街头叫乞，凉暖难禁受”的生活状况形成强烈对比。笔者将江西弋阳腔目连戏中出现的诗词及其出处列表如下（见表3.1）。

表3.1江西弋阳腔目连戏诗词出处示意表

戏本出处	原文出处	唱词	原文
第一本第九出 《雷打枭煞》	《神童诗》 汪洙	春游芳草地， 夏赏绿荷池。 秋饮黄花酒， 冬吟白雪诗。	春游芳草地， 夏赏绿荷池。 秋饮黄花酒， 冬吟白雪诗。
第一本第九出 《雷打枭煞》	《春日偶成》 程颢	云淡风轻近午天， 傍花随柳过前川。 时人不识余心乐， 将谓偷闲学少年。	云淡风轻近午天， 傍花随柳过前川。 时人不识余心乐， 将谓偷闲学少年。

第3章 江西目连戏形态研究

戏本出处	原文出处	唱词	原文
第二本第二出 《遣观三等》	《励学篇》 宋真宗	家有黄金屋。 吃有千钟粟。 嗜。 肥马衣轻裘。 乐悠悠。	富家不用买良田， 书中自有千钟粟。 安居不用架高楼， 书中自有黄金屋。
第三本第八出 《破地狱孤》	《清明日对酒》 高翥	人生有酒需当醉， 一滴何会到九泉	人生有酒须当醉， 一滴何曾到九泉。
第三本第十一 出 《遣子经商》	《游子吟》 孟郊	慈母手中线。 缝儿身上衣。 紧紧密密缝。	慈母手中线， 游子身上衣。 临行密密缝， 意恐迟迟归。
第三本第二十 三出 《和合买货》	《得家信》 方岳	千里梦初断， 五更霜正寒。	相思千里梦初断， 又是五更霜正寒。
第三本第三十出 《刘氏忆子》	《江雪》 柳宗元	千山鸟绝， 万径人稀。	千山鸟飞绝，万径人踪灭。 孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪。
第四本第八出 《三匠争坐》	《罗状元觉醒诗》	自古饶人非， 为痴得便宜。	自古为人欲见机， 见机终久得便宜。 人非己事休招惹， 事若亏心切莫为。
第四本第九出 《哑夫驼妻》	《七步诗》 曹植	煮豆燃萁同相煎， 豆萁本是同根生。	煮豆持作羹， 漉菽以为汁。 萁在釜下燃， 豆在釜中泣； 本自同根生， 相煎何太急！
第五本第十九 出 《花园发咒》	《谗言诗》	谗言切莫听，听之祸必生。 君听臣当诛，父听子当灭。 朋友听之谏，夫妻听之别， 堂堂七尺躯，咬牙三寸舌。 舌上有龙泉，杀人不见血。	谗言慎莫听，听之祸殃结。 君听臣当诛，父听子当决。 夫妻听之离，兄弟听之别。 朋友听之疏，骨肉听之绝。 堂堂八尺躯，莫听三寸舌。 舌上有龙泉，杀人不见血。
第六本第七出 《龙女试节》	《题李凝幽居》 贾岛	自古鸟宿池边树， 僧敲月下门。	闲居少邻并，草径入荒园。 鸟宿池边树，僧敲月下门。
第六本第九出 《主仆分别》	《送元二使安西》 王维	西去阳关无故人。	西出阳关无故人。
第七本第三出 《过奈何桥》	《西麓堂琴谱》 汤显祖	夕阳桥下水东流， 野草衔环满地愁。	暑往寒来春复秋， 夕阳西下水东流。 将军战马兮何在， 野草闲花遍地愁

俗语是在群众中长期流传的固定语句，以朗朗上口和简单通俗的话语方式反映出深刻的道理，江西弋阳腔目连戏唱词多次出现民间谚语、歇后语这类民俗语言。《汉书》释文：“谚，俗之所传也”^①，《国语》释文：“谚，俗之善谣也”^②。谚语的俗传性可见一斑，它凝结了民众口耳相传的普遍经验，是劳动人民智慧的结晶。歇后语用字通俗、口语化，富于生活气息，以“引子——后衬”这种充满趣味这种特殊方式使语言风格更加活泼风趣。

谚语和歇后语听来顺耳，念来顺口，用在戏曲艺术中更能引起群众的共鸣，它们和戏曲艺术相互借鉴、协同发展。如歇后语“刘备借荆州——有借无还”使戏曲《单刀会》中的相关故事情节更加深入人心，更多谚语、歇后语与戏曲人物或典故有关，如说曹操，曹操就到、别把土地爷不当神仙、赔了夫人又折兵、身在曹营心在汉、狗咬吕洞宾——不识好人心、阎王出告示——鬼话连篇、司马昭之心——路人皆知、包公断案——脸黑心不黑、秦叔宝的黄骠马——来头不小等等。弋阳腔目连戏中也有不少含有俗语的唱段且内容丰富，多方面涵盖了气象、农事、伦常、社交等方面的哲理（见表3.2）：

表3.2 江西弋阳腔目连戏俗语出处示意表

戏本出处	俗语
第一本第二十四出《御院托梦》	夫妻只望同偕老，大限来时各自飞
第二本第六出《王一别妻》	夫妻好比同林鸟，大限一到各自飞
第五本第十九出《花园发咒》	
第二本第八出《花子求济》	但将冷眼看螃蟹，看你横行到几时。
第三本第十三出《拐骗相邀》	人不糊涂身不贵，火不烧山地怎肥
第三本第十六出《雷打十恶》	
第三本第十四出《客路施金》	不是万丈深潭计，怎得龙身项下珠
第三本第十九出《开葞吊戏》	初三初四峨眉月，十五十六月团圆。
第三本第二十九出《李公劝谏》	临鞍勒马收缰晚，船到江心补漏迟
第四本第一出《罗卜赏春》	万两黄金非为贵，（有好子孙就是福）
第四本第五出《十友行路》	人人（三尺）头上有神明
第四本第九出《哑夫驼妻》	古怪年年有，唯有今年多
第四本第九出《哑夫驼妻》	兄弟同心山成玉，黄土也会变黄金 (后半句民间谚语也作“父子同心土变金”)
第四本第九出《哑夫驼妻》	劝人到后终有益，唆讼弄人两无情 (民间谚语也作“劝人终有益，挑唆害无穷”)

^①班固著、颜师古注《汉书》，中州古籍出版社，1991年12月，第584页^②左丘明《国语》，上海书店出版社，1987年1月，第5页

戏本出处	俗语
第四本第十出《孝子卖身》	上山擒虎易，开口求人难
第四本第十三出《王母庆寿》	善恶到头终有报，（只争来早与来迟）
第四本第二十出《吊神出现》	人死如灯灭，犹如汤浇雪
第四本第二十四出《普化赶吊》	手掌手背皆是肉
第四本第二十七出《僧尼相调》	正是相逢不下马，大家各自奔前程 (民间谚语也作“将军不下马，各自奔前程”)
第五本第二十一出《地方自叹》	花开花谢年年有，人老何曾转少年
第六本第七出《龙女试节》	水将杖探知深浅，人用言调见真假 (后半句民间谚语也作“人听言词见腹心”)
第六本第十一出《段公游春》	牛耕田，马吃谷——老子做官，儿子享福 (后半句民间谚语也作“一个受累，一个享福”)
第六本第十二出《托媒说合》	无事不登三宝殿
第七本第九出《血盆诉苦》	燕子衔泥空费力，长大毛齐各自飞

诗词、俗语赋予戏曲艺术更多的哲理性和形象性，增添了江西弋阳腔目连戏戏曲语言的表达色彩，诗词、俗语与剧情融会贯通，达到了雅俗共赏的艺术效果。

3.3.2 实做有度，虚做无穷

江西目连戏有一出惊险刺激的戏俗称“打布”，类似于鲁迅在《社戏》中描写的“女吊”，但鲁迅的文章描写的是绍兴目连戏的片段，布条是从舞台上垂下来，演员在舞台上做翻滚、倒吊、无实物行走等惊险的动作。与绍兴目连戏不同的是，江西目连戏的“打布”布条在悬挂在舞台前面的旗杆上，旗杆由三根木头搭起来，表演难度加大且缺乏安全保障。有经验的演员会“哗”地一下突然从旗杆的顶端滑下来，在即将落地摔倒时稳稳地抓住布条，实在惊险刺激。

所以在开场前，台下都会放一口棺材。若演出成功，棺材归演员所有，演员可拿去卖了换钱。若演出失败，结果可想而知。

还有一出“飞叉”的戏，演五猖捉拿刘氏。扮演五猖的演员向刘氏扔掷钢叉，钢叉飞快地与刘氏的头、肩、腰等部位“擦肩而过”，舞台边也会放置棺材，若演员技不如人，把扮演刘氏的演员给叉死了，棺材就供演员入殓用。鉴于此类剧目的表演具有危险性，从前的班社和相关的演员都会签订“生死契约”：若演得，赏金加倍；若演不好，所造成的意外伤害与班社无关，一切出于自愿。

戏曲舞台艺术是要讲究造型美、身段美、动态美。具有感官刺激的舞台动作一定要将其美化、艺术化，考虑观众审美心理、舞台空间的特殊性。这样看来，用“打布”、“飞叉”等制造的惊悚、恐怖的效果就背离了中国戏曲美学原则了吗？

首先我们要明白，目连戏本来就是作为舞台艺术出现在人们的视野中，对于搬演目连戏的村庄来说，它是重要祭祀活动的一个特殊环节，更是一种带有狂欢性质的广场艺术。在关注目连戏美学意义的同时，还要尊重这一地域观众的文化背景与审美心理习惯。村民文化程度不高，越本土化的东西老百姓越容易接受。反而不易接受阳春白雪的“高雅文化”。如目连戏这种地方风味浓郁的、兼带杂耍技艺的才是群众喜闻乐见的艺术形式。再加上目连戏篇幅庞大，只有直接的感官刺激能激发观赏者的热情。

其次，基于不同的艺术特征，在表现美时要遵循不同的规律。中国戏曲艺术讲究虚实相生，虽然钢叉紧挨着刘氏的身体飞快地穿梭，却不曾真正击打在刘氏身上，扮演刘氏的演员却又要表现被五猖折磨得体无完肤、命悬一线的悲惨状态。电影《风声》表现党的地下工作者和无辜的百姓被敌人抓去受刑，恶犬撕咬、针刺指尖、电刑等看得令人毛骨悚然。电影用镜头再现生活的真实，产生感同身受的“美感”。戏曲表现受刑就全然不同了，在塑造人物、表现细节方面则通过演员程式化动作、痛苦的表情来填充。

例如弋阳腔目连戏第五本第二十出《幽魂上路》众鬼相公去捉拿刘氏时的道白：“你我大家都带有军器，待我劝起来，金刚钻，妖风扇，火罐筒，铜锤断，铜锤铁链一气举起，管叫刘氏魂魄散，阎君要你三更死，断不留人四更半。”

^①过破钱山山路陡如刀削，过滑油山山路油光亮滑。这些非人折磨和悲惨环境在塑造人物、表现细节方面仅通过演员程式化动作、痛苦的表情来填充，剧中要表现刘氏头颈跌破、手脚折挫，但刘氏的衣着、身体上不见任何血迹和伤痕。倘若为了追求折磨刘氏的真实性，用道具装饰出血肉横飞的场面，这才叫破坏了戏曲舞台特定的美感。

3.3.3 方圆寸地，动则千里

一般来讲，目连戏每隔三、五、十年演一次。有些地方平时不搬演目连戏，只有发生自然灾害或者重大的人员伤亡事故时才会演。整场演出需要全村人一

^①详见江西省赣剧团《目连救母（弋阳腔连台戏本）》，1982年2月，第111页

齐出动，排场极大，演戏时间持续长达数月。

江西班社搬演目连戏向来有“五猖赶寒林”一出，关于寒林的由来大概有四种说法：一说寒林乃印度王舍城边埋葬死人的地方；二说寒林乃阴间枉死鬼魂之首领，三说寒林乃一车夫，帮助刘邦逃脱火海，自己却不幸被烧死；四说寒林乃汉代一书生屡试不第，含冤自尽。《四川傩戏志》载道：“寒林者，丐鬼之王也。在寒林率领之下，大小丐鬼们胡作非为，到处作祟，闹得地方不宁。坛班掌坛师(戏班掌教师)奉命捉拿。先请灵官镇坛(含接灵官、灵官开光)，然后召来‘五猖’，命令五猖捉拿寒林。五猖领命，通过观众通道，或奔出场外，街头巷尾寻捕寒林。最后在一所破屋中抓住寒林，在他脸上抹上一把烟灰，铁链(或绳子)套住颈项拉进坛场，锁入木笼。然后，将笼子放置台口边(笼子内已换装一个纸人)。待戏演完，当场将笼子连同纸人一并焚毁，意为妖孽尽除，天下太平。”^①

总之“寒林”大概从汉、唐傩仪桃林习俗而来，是灾祸、邪恶的代表，“赶寒林”则代表驱鬼逐疫。在江西农村搬演目连戏“五猖赶寒林”一出中，由民间艺人扮演鬼魂寒林，“五猖”要一直把“寒林鬼”追赶到村外的荒郊野岭去，五猖冲入人群，更有民众蜂拥而上，整个大街人声鼎沸，好不热闹。“寒林鬼”不能被“五猖”捉到，而且要把身上的衣物脱下来，找一个偏僻的、别人发现不了的地方将衣物埋在那里，演员则光着身子回到村里。埋掉的衣服代表灾害，这衣物是万万不能让人找到的，一旦被人找到、挖掘出来就代表好不容易赶走的灾害又回来了。

上述表演很容易就让人联想到傩。“傩”为古代神秘而古老的原始祭礼仪式，其作用是驱鬼逐疫。谈论这种带有祭祀性质的表演不禁让人产生这样的疑问——“五猖赶寒林”是归属于仪式还是归属于戏剧？笔者认为不应该脱离仪式去谈其美学特征。

目连戏并不局限于方圆寸地的舞台，而是把一条巷子、一个村落、一座城镇看成剧场整体，无论是演员还是观众都是规模盛大的。不固守演区的界限，而是收放自如地容括不断延伸的环境。此环境既包括演员所到之处的物化环境，还包括观赏者的心理环境。演员每到一处都燃起鞭炮；群众对五猖出场时候的欢呼雀跃；群众对寒林唯恐避之不及。这些都体现了表演者与观赏者所构成的

^①严福昌主编《四川傩戏志》，四川文艺出版社，2004年1月，第211页

共同心理特征以及“场”的效应。目连戏这种打破舞台有限区域的意识归功于中国原始仪式、日常生活、艺术三者并非泾渭分明而是边界模糊的交融状态。

第4章 江西弋阳腔目连戏音乐研究

4.1 江西弋阳腔目连戏曲牌音乐分类方法

目连戏的传播离不开弋阳腔，弋阳腔最早搬演目连戏。弋阳腔最大的特点是“主角唱、众角帮”，并只用打击乐器伴奏。上世纪五十年代初，江西省弋阳腔演员训练班录制了当时弋阳腔老艺人演唱的弋阳腔曲牌，其中目连戏曲牌有83首。笔者根据江西省艺术研究院于1953年的弋阳腔目连戏录音原谱，归纳整理了行当分类、宫调分类、曲式分类三种分类方法。

(一) 行当分类：根据剧中人物形象分配角色行当是中国戏曲特有的表演体制。不同的行当有着性格分明的表演程式，弋阳腔分生、旦、花三行。

“旦”是女性角色的统称。近代戏曲的旦角根据所扮演人物年龄、性格、身份的不同，大致划分为正旦、小旦、老旦等。正旦扮演的一般都是端庄、严肃，衣着朴素的成年妇女，正旦在旦行里占据最主要的位置。例如弋阳腔目连戏中正旦扮演刘氏的角色；小旦一般指年轻、活泼的女性角色，多为配角，如目弋阳腔连戏里的“尼姑思凡”中的小尼姑。老旦多扮演老年妇女，唱腔虽与老生相近但具有女性婉转迂回的韵味，如弋阳腔目连戏“投庵见父”中的老尼。

“生”是男性角色的统称。根据所扮演人物年龄、身份的不同，又划分为正生、小生、老生等，正生扮演的多是中年知书识礼的文士或官宦，如弋阳腔目连戏中的傅相一角和忠心耿耿的傅家奴仆益利；小生一般指较年轻的男性角色，扮相较为清秀、英俊，如弋阳腔目连戏中的主角傅罗卜；老生一般扮演中年或老年男子，多为性格正直刚毅的正面人物，动作造型庄重、端方。如弋阳腔目连戏“曹公别女”中的曹公（傅罗卜的岳父）。

弋阳腔目连戏中分大花、二花、三花。大花：“大花”重唱做，唱腔用喉额音，偏重喉鼻，如弋阳腔目连戏中傅罗卜的祖父傅荣；二花所扮角色多性格粗犷，偏重喉转舌尖音，如弋阳腔目连戏“化子造反”中的化子头；“三花”在表演上大都讲究幽默风趣或朴实自然，如弋阳腔目连戏“僧尼会”中与小尼姑调情并私奔的和尚。

(二) 宫调分类: 戈阳腔的格律曲式保持了宋元南戏的原始面貌, 较之后世传奇的音律更为简单粗直, 灵活自由。将 83 首曲牌分为南曲曲牌、北曲曲牌、佛曲曲牌、不见南北曲宫调曲牌四大类(见表 3.3)。

表 4.1 江西戈阳腔目连戏宫调曲牌分类示意表

南曲曲牌	北曲曲牌	佛曲曲牌	不见于南北曲宫调曲牌
仙吕宫(【一封书】等)			大汉腔
南吕宫(【一江风】等)	仙吕宫(【点绛唇】等)		味淡歌
正宫(【四边静】等)	中吕宫(【朝天子】)	一藏经	马不行
中吕宫(【驻马听】等)	南吕宫(【采茶歌】)	金佛赚	齐言词
黄钟宫(【出队子】等)	双调(【清江引】)	阎王忏	寸寸好
越调(【浪淘沙】等)	般涉调(【耍孩儿】)	普陀忏	散花调
仙吕入双调(【四朝元】等)		梁王忏	半天飞
			诗云
			鲍老扑灯蛾

(三) 曲式分类: 此种分类方法源于上世纪六十年代戈阳腔改革之际, 依据于戈阳腔曲牌音乐的调式、结构、板式、帮滚等特征, 分为【驻云飞】、【江儿水】、【香罗带】、【新水令】、【大汉腔】五大类。

笔者认为三种分类方法都可能对江西戈阳腔目连戏曲牌音乐产生误解。首先, 行当是戏曲的程式性在人物形象创造上的集中反映, 它偏向于对戏曲人物舞台造型和性格气质做大致的分配。在江西戈阳腔目连戏曲牌音乐中, 出现了同一个曲牌运用于不同行当的现象; 其次, 曲牌大都来自民间且有些曲牌和词牌名目相同, 由于长期流传于民间乡里加上“错用乡语”, 江西戈阳腔目连戏音乐已发生极大变异; 再次, 但由于戈阳腔曲牌音乐流失量过大, 江西戈阳腔目连戏曲牌音乐调式简单, 大多为徵调和商调, 并且在音乐形态上存在同一性, 所以曲式分类法也不尽精准。如表 4.2 所示, 同一曲牌可由不同的行当来演唱, 在句式上也无规律可循, 调式“非徵即商”。

表 4.2 江西戈阳腔目连戏“驻马听”曲牌分析表

曲牌	选段来源	行当	句式	调式
驻马听	《邓通看相》	小丑(相师唱)	9	徵调
	《打破三官堂》	正旦(刘氏唱)	8	商调
	《傅罗卜看经》	小生(傅罗卜唱)	9	徵调
	《化子造反》	二花(化子头唱)	8	商调
	《吊打金山》	大花(傅荣唱)	4	徵调

鉴于以上分析，笔者认为可以按照民歌的分类方法，把江西弋阳腔目连戏音乐分为高腔唱法、平腔唱法和矮腔唱法，从不同腔调高低所表现出的声音特点来对江西弋阳腔目连戏音乐进行区别。这种分类方式的特点是，以最直观的方式呈现江西弋阳腔目连戏音乐的音乐形态。

中国的文化本就不重推断和思辨，往往直观多于逻辑，感性胜于理智，反之过于追求音乐结构原则和逻辑关系会陷入模棱两可的怪圈。中国音乐的思维方式承载着丰富的人文主义思想，以单纯地有感而发呈示，不能把萦绕的情思变成线索逐条逐句地分析。此种分类方法呈现给人的是江西弋阳腔目连戏音乐清晰的感性表现和直截了当的音响形态。

表 4.3 江西弋阳腔目连戏音乐分类表

分类	音域	节奏	演唱	谱例
高腔唱法	宽	极为自由，拖腔多而长	常用假声	《梅岭脱凡》（掉角儿）
平腔唱法	不宽	节奏较自由，拖腔较短	多用真声	《曹公别女》（玉交枝）
矮腔唱法	窄	节奏较规整，很少用拖腔	真声	《尼姑思凡》（采茶歌）

4.2 江西弋阳腔目连戏音乐特点

“音乐毕竟是一种表现人类感情的艺术，而不是刻板的、绝对理性化的音响，所以在实际的演唱和演奏中，音高随着表演的需要而变化，但各种音高变化并非‘度’，‘度’便是‘律’。”^①中国传统音乐的“律”是使各音在相对的范围内各司其职、不能越轨，是不定量却定性的；而西方音乐的“律”则是相对独立的音响整体，是定量、定性的。根植于不同的文化背景和语言特性是造成这二者差异的根本原因，江西弋阳腔目连戏音乐处于汉民族传统音乐体系中，它具有原始汉民族传统音乐的诸多个性特点，但由于我国音乐理论界受欧洲传统音乐理论体系的影响，对于江西弋阳腔目连戏的音乐描写、形态表述也带有欧洲音乐理论的烙印。戏曲音乐的音腔是呈递变量的曲线模式，运用西方音乐理论表述江西弋阳腔目连戏音乐势必会破坏它的曲线美。笔者根据 2014 年 11 月得到的江西艺术研究院于 1953 年录音原谱编写的《弋阳腔目连戏曲牌音乐

^①杜亚雄《中国传统乐理教程》，上海音乐出版社，2013 年 12 月，第 89 页

选编》手稿，其记谱方法是按照欧洲传统音乐体系理论所记谱，其各音的成分保持稳定，音高具有持续感，音与音构成跃进关系，而并非递变关系。可是，根据 2014 年 7 月笔者对鄱阳县团林乡夏家目连戏最后一代传人夏忠意的采访以及 2015 年 3 月搜集得到的部分弋阳腔目连戏音乐录音资料来看，江西弋阳腔目连戏音乐中音的音高变化并不只是单纯倚靠音在强弱差异方面的依附感，而是靠音的音响组合和音的自身内部变化双重方向获得。就好比欧洲传统音乐体系理论无法准确地表述中国民族乐器的吟、揉、绰、注，其中细微的音分差数却恰恰是汉民族传统音乐的特色。

当然用欧洲传统音乐体系理论对江西弋阳腔目连戏音乐进行表述会使它的理论基点变得稍显宽泛，面目稍显模糊，但该理论仍具有普遍性，更能为普通大众接受、了解它的基本特征。所以实际的江西弋阳腔目连戏音乐（甚至于实际的中国戏曲音乐、处于汉民族传统音乐体系中的所有音乐内容）仍与直观性的“复制”式乐谱描述有较大差异，我们应按照中华民族音色的审美取向以及基本审美价值判断去如实地的感受江西弋阳腔目连戏音乐的生命脉搏。

4.2.1 江西弋阳腔目连戏帮腔特点

帮腔是弋阳腔非常典型的表演形式，在戏曲表演中帮腔指在场人员以帮唱的形式衬托演员唱腔。

上溯到原始社会时期，由于的生产力低下，人们只能依靠集体的力量、共同的劳动才能生存下去。帮腔最早产生于集体性的劳作，体现出淳朴的原始劳作的互助特色。众人一齐拉抬重物发出类似“嘿哟、嘿哟”无实义的简单音节，起到调动情绪、消减疲劳的作用；或狩猎时的“群起而攻之”时发出的呼喊，起到发出信号、招呼同伴作好准备的作用。存在于原始歌舞中的帮腔应用于民歌中以增强与清唱部分的色彩对比、音量对比。进一步发展至“一人唱、三人和”的但歌，再至“丝竹更相和”的相和歌。随着民间歌唱艺术逐渐走向舞台文化，适宜于空旷、开阔场地的帮腔也就逐渐剥离出来，川剧、闽剧、潮剧、琼剧剧种至今还保存着众多含有帮腔的剧目。弋阳腔帮腔仍然保留了原始乐舞“一唱众和”的形式，帮腔部分大多是唱腔的反复，这种重词叠句能够推波助澜，加强语势。

笔者共统计了弋阳腔目连戏 107 首曲牌音乐，其中 96 首含有帮腔，5 首无帮腔，6 首只有念白，无旋律。这 96 首含有帮腔的曲牌音乐按时长计算（有板

的按小节计算，散板则按节拍计算），帮腔部分平均约占整首曲子的 43.7%，接近于整首完整曲牌音乐的一半，可见帮腔音乐在整个目连戏音乐中占据相当大的比例，是构成弋阳腔目连戏音乐不可或缺的组成部分。

4.2.1.1 戈阳腔目连戏帮腔的结构特征

弋阳腔目连戏帮腔的结构性信息即为它的存在形式所呈现出的信息，它体现了音乐形态在形式上的特点。在分析弋阳腔目连戏帮腔音乐前，有两点需厘清：第一，帮腔并非西方多声部音乐，从纵向来看，帮腔可视为是唱腔的单声部同腔（或高八度）；第二，从横向来看，唱腔与帮腔呈先后出现，为“唱——帮——唱——帮——唱——帮……”的循环模式，而并非唱腔和帮腔同时出现。

分析弋阳腔目连戏帮腔音乐的结构性特点，可将帮腔分为结构性帮腔和非结构性帮腔。结构性帮腔指的是音乐在句读、段落的结构处所存在的帮腔，又可分为句首的帮腔、句中的帮腔以及句尾的帮腔是结构的重要组成部分，结构性帮腔会影响整个音乐结构的延续性和完整性，在江西弋阳腔目连戏帮腔音乐中最常见的结构性帮腔是贯穿性的句尾恒定。

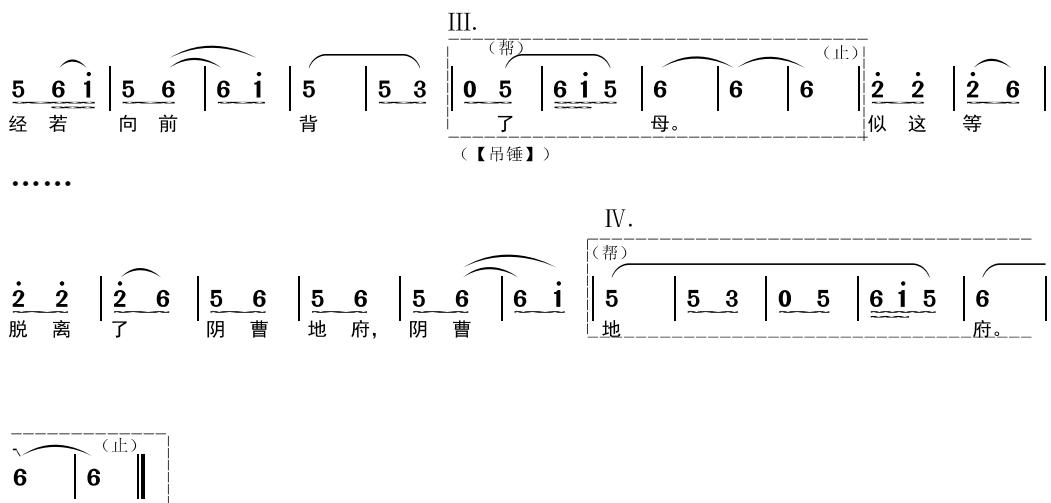
欧洲传统音乐通常把核心动机和主题安排在乐曲的首部、乐句的首部，中国民族民间音乐却恰恰相反，最重要的乐思或动机安排在乐句的末端。在江西弋阳腔目连戏曲牌音乐的句尾多次出现恒定的帮腔，构成了整首曲牌音乐的核心乐思。

谱例 4.1 江西弋阳腔《目连戏·挑经行路》【下山虎】（傅罗卜【小生】唱）选段

I.
 钢刀 | 难 | (吊锤)
 $\begin{array}{|c|c|c|c|c|c|c|c|} \hline 5 & 6 & | & 6 & i & | & 5 & | 3 & 5 & 3 \\ \hline \end{array}$ | $\begin{array}{|c|c|c|c|c|c|} \hline 3 & 5 & | & 3 & 5 & | & 6 & i & 5 \\ \hline \end{array}$ | $\begin{array}{|c|c|c|c|c|c|} \hline 6 & | & 6 & | & 6 & | \\ \hline \end{array}$ | $\begin{array}{|c|c|c|c|c|c|} \hline 0 & \dot{2} & | & \dot{2} & \dot{2} & | & 6 & 5 & 3 \\ \hline \end{array}$ |
 (帮) | (止)
 割。 | 我 | 行 | 一 | 步 | 来 |

II.
 念一声佛, | 阿弥陀佛, | 念一声佛来 | 哭 | (韵锣)
 $\begin{array}{|c|c|c|c|c|c|c|c|} \hline 5 & 5 & 5 & | & 6 & | & 5 & 6 \\ \hline \end{array}$ | $\begin{array}{|c|c|c|c|c|c|} \hline 5 & 6 & | & 5 & 3 & | & 2 \\ \hline \end{array}$ | $\begin{array}{|c|c|c|c|c|c|} \hline 6 & 6 & i & | & 5 & 6 \\ \hline \end{array}$ | $\begin{array}{|c|c|c|c|c|c|} \hline 6 & i & | & 5 & | & 5 \\ \hline \end{array}$ | $\begin{array}{|c|c|c|c|c|c|} \hline 0 & 5 & | & 6 & i & 5 \\ \hline \end{array}$ |
 (帮) | (止)
 一 | 声 |
 (【韵锣】)

母。 | (白)哎, 娘啊! | (各大 | 大 | 台) | $\begin{array}{|c|c|c|c|c|c|} \hline \dot{2} & \dot{2} & | & 6 & 6 & | & 5 & 5 & 3 \\ \hline \end{array}$ | $\begin{array}{|c|c|c|c|c|c|} \hline 5 & 3 & | & 5 & 3 & | \\ \hline \end{array}$ |
 (止) |
 哎, 娘啊! | 大 | 大 | 台) | $\begin{array}{|c|c|c|c|c|c|} \hline \dot{2} & \dot{2} & | & 6 & 6 & | & 5 & 5 & 3 \\ \hline \end{array}$ | $\begin{array}{|c|c|c|c|c|c|} \hline 5 & 3 & | & 5 & 3 & | \\ \hline \end{array}$ |
 娘 | 若 | 向 | 前 | 背 | 了 | 经,

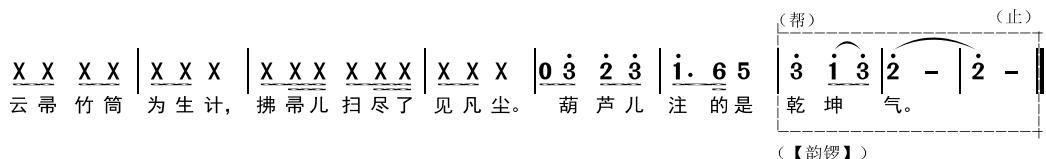
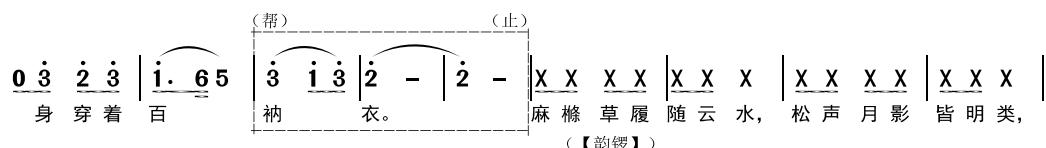


在谱例 4.1 中，恒定的句尾帮腔在“**0 5 | 6 i 5 | 6 | 6 | 6**”的基础之上稍作变化，产生了第 I、II、III、IV 的句尾帮腔形式。恒定的句尾帮腔便于记忆，有利于广泛流传。

除了谱例 4.1 是句尾恒定帮腔外，还有以下谱例也是如此，如谱例 4.2 的恒定句尾为“**2 2 | 2 i | 6 | 6 i | i i | 2**”（或偶有变化）；谱例 4.3 的恒定句尾为“**3 3 i | 2 - | 2 -**”。

谱例 4.2 江西弋阳腔《目连戏·主仆别》【下山虎】（傅罗卜【小生】唱）选段

谱例 4.3 江西弋阳腔《目连戏·三请道点化》【寄生草】（三请道【正生】唱）选段：



在江西弋阳腔目连戏曲牌音乐中，整首曲牌音乐不止有一个句尾恒定动机，还可能有两个或两个以上的句尾恒定动机（见谱例4.4）。

谱例4.4 江西弋阳腔《目连戏·花园发誓》【锁南枝】（傅罗卜【小生】唱）

I.

$\frac{1}{4}$ X X | X | (帮) 5. 5 | 3 2 | i | 2 2 2 | (止) i 2 | 3 2 | i 3 | 2 |
儿 顿 首 告 慈 亲， 儿 顿 首 告 慈 亲，
(【韵锣】)

II.

2 | 3 | 2 2 | 2 i | (帮) 6 i | 2 | 6 5 | 3 5 | 5 | (止) 5 5 | 5 5 |
益 兄 冒 犯 老 娘 亲， 老 奴 言 语
(【韵锣】)

III.

i | 2 2 | 2 2 | 2 | (止) 2 6 | 6 6 | 6 i | 2 | 2 6 | 5 5 | 5 |
昏 念 他 外 来 人。
(各 大 大 大)

IV.

5 | 5 3 | 3 | 3 3 | 3 i | 2 | (帮) 5 3 | 3 | 3 3 | 3 i |
且 容 他 改 却 前 非， 且 容 他 改 却 前
(台 台 台 各 大 各)

V.

2 2 2 2 | (止) 0 3 | 2 3 | (帮) 5 3 | 3 | 3 3 | 3 i |
韭。 再 让 他 图 忠 尽。
(台 台 台 各 大 各)



在谱例 4.4 中, 第 I、III、V、VI句为同一句尾恒定帮腔“ $\dot{5} \quad | \dot{3} \dot{2} | i$ ”的变化重复, 而第 II、IV、VII句则采用了另一动机的句尾恒定帮腔“ $\dot{6} \dot{6} \quad | \dot{6} i \quad | \dot{2} \quad | \dot{2} \dot{6} \quad | \dot{5}$ ”的变化重复。

除了谱例 4.4 外, 谱例 4.5、4.6 也是具有双动机的句尾恒定帮腔, 谱例 4.5 的第 I、IV句帮腔的恒定句尾为“ $\dot{3} \dot{5} \quad \dot{i} \dot{i} \quad | \dot{2} - \quad | \dot{2} \dot{0}$ ”; 第 II、III、V句帮腔的恒定句尾为“ $\dot{2} \dot{i} \quad \dot{2} \quad | \dot{5} \dot{6} \dot{5} \quad | \dot{5} \quad | \dot{6} \quad | \dot{6} \quad | \dot{6}$ ”。谱例 4.6 的第 I、III、V句帮腔的恒定句尾为“ $\dot{3} \dot{2} \quad \dot{3} \dot{2} \quad | \dot{3} \dot{i} \dot{2} \quad \dot{2} \dot{i} \quad \dot{2} \dot{i}$ ”; 第 II、IV句帮腔的恒定句尾为“ $\dot{2} \dot{i} \quad \dot{2} \quad | \dot{5} \dot{6} \dot{5} \quad | \dot{5} \quad | \dot{0}$ ”。

谱例 4.5 江西弋阳腔《目连戏·哑子驮妻》【孝顺歌】(哑妻【小旦】唱):

谱例 4.6 江西弋阳腔《目连戏·刘氏叹子》【红衲袄】(刘氏【正旦】唱)选段:

II.

(各 大 台)

III.

(【韵锣】)

IV.

V.

(止)

(止)

(止)

(止)

非结构性帮腔指该处的帮腔存在与否对整个音乐结构并无影响，非结构性的帮腔插入不属于结构内部的扩充，有时非结构性帮腔插入是为了平衡乐句结构，使之变成清晰的对称结构，因而更加符合中国传统音乐的审美观念，如谱例 4.7 中，若省去“0 i 6 i | 3 i 2 | 2 -”也不影响整个旋律的完整性，但加入了该帮腔后，音乐构成了对称的“2+2”模式。

谱例 4.7 江西弋阳腔《目连戏·益利上香》【香柳娘】（益利【正生】唱）：

(【快三锤】) $\left|\begin{matrix} \frac{2}{4} & 0 & i \\ & 3 & 3 \end{matrix}\right|$ 我老爷在朝，
命老奴前来说，
非结构性插入
(^帮) $\left|\begin{matrix} 0 & i & 6 & i \\ & 3 & i & 2 \end{matrix}\right|$ 在前朝，
(【吊锤】) $\left|\begin{matrix} 2 & - \\ 0 & 0 & 0 & 0 \end{matrix}\right|$

$\left|\begin{matrix} 5 & 6 & i & 6 \\ & 2 & i & i \end{matrix}\right|$ 话，
闻听此言多拜，
^(帮) $\left|\begin{matrix} i & i & i & 5 \\ & 6 & 5 & 5 \end{matrix}\right|$ 往下抛。
(止) $\left|\begin{matrix} 0 & 0 & 0 & 0 \end{matrix}\right|$

最常见的是“唱”“帮”重复，为横向的“aa、bb、cc”重复形式，类似于中国民族民间音乐一唱一和的骈比结构“句句双”。“句句双”广泛存在于我国南北各地的民族民间音乐中，河北吹歌、山东唢呐、浙江吹打以及江西民歌等存在都有该种形式的音乐。

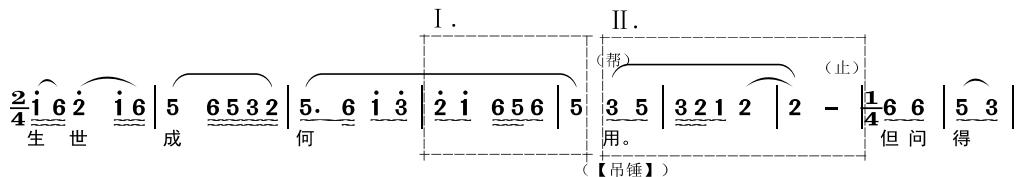
“句句双”是典型的对音乐重复原则的应用，重复原则是音乐创作重要的发展原则，同时也具有重要的美学意义。在音乐创作中，扩展、模进、叠奏、变奏、倒影等写音乐创作手法都可以看作为在重复的基础之上演化而来。重复是发生美感的重要途径，音乐本身具有稍纵即逝的基本特性，重复使之产生量变，强化我们对于瞬时记忆的把握，使得音乐形象更加鲜明突出。弋阳腔目连戏曲牌音乐安排“句句双”以“唱”“帮”重复的模式出现更多地是考虑到演员的文化素质，江西弋阳腔目连戏演员大多是普通农民，演出需要记忆大量的音乐素材，演员不单要将自己角色的唱段烂熟于心，而且在其他演员表演时帮腔，这对于音乐专业演出人员都具有相当难度，况且是平时忙于务农的农民。

“句句双”中的“唱”起到了提示“帮”的作用（见谱例4.8和谱例4.9）。

谱例4.8江西弋阳腔《目连戏·孤幽上路》【四边静】（鬼相公【正生、小生】唱）选段：



谱例4.9江西弋阳腔《目连戏·滑油山》【寸寸好】（刘氏【正旦】唱）选段：



4.2.1.2 戈阳腔目连戏帮腔的功能特征

江西戈阳腔帮腔使得音色、音量上与唱腔有对比变化，使戏曲特色更鲜明，不但能烘托剧情，给人以美的艺术享受，而且有浓郁的乡土色彩。戈阳腔目连戏帮腔的功能性特征具体表现为对乐曲所描写环境的渲染以及对人物个性的渲染，起到加强气氛，剖白人物内心感情的作用。

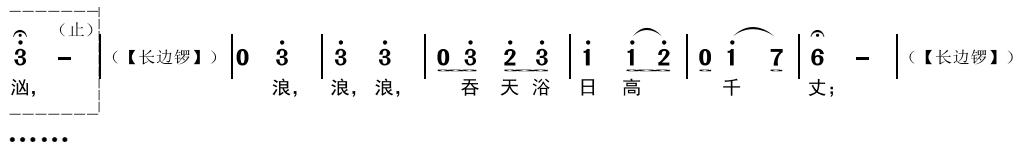
谱例4.10的第I、II、III、IV、VI句帮腔都为渲染孤恓梗惨淡、凶险、恶劣的环境，刘氏从城隍起解后，历经破钱山、望乡台、奈何桥、油滑山、孤恓

埂，孤恓梗巨浪千层、雷轰滔天、风利如刀，使得刘氏受尽折磨，苦不堪言。第V句帮腔渲染刘氏悔不当初，犯下开荤、违誓、杀生、纵火的罪孽，与孤恓埂恶劣的环境形成呼应。

谱例 4.10 江西弋阳腔《目连戏·孤恓埂》【莺集御林春】（刘氏【正旦】唱）选段：

The musical score for 'Gu Xi Jing' includes the following sections:

- I.** 倦刚见孤恓埂，迢迢在波涛中。
各大大台结。（各大大台结）却全无地脉连。
慢速
好—似雷轰雪喷势滔天。
（【吊锤】）
- II.** 不得我魂飞魄散心惊怯，挡不过风利刃。
熬不住身似铁，天哪！
（【吊锤】）
- III.** 孤恓这般磨折。
（【吊锤】）
- IV.** 差迭悔断肝肠医不。
（【长边锣】）
得也。
（【长边锣】）
- V.** 6 - | 6 - | 6 0 | (正)
0 3 | 3 3 | 0 3 2 | i 6 5 | 3 2 | i 2 | 6 0 | (正)
风，风，风，催捣海怒声
（【长边锣】）
- VI.** 6 - | 6 - | 6 0 | (正)
0 3 | 3 3 | 0 3 2 | i 6 5 | 0 i 2 | 6 0 | (正)
风，风，风，催捣海怒声
（【长边锣】）



谱例 4.11 中的第 I 、 II 句都属于渲染性帮腔，该曲牌音乐主要是描述江西弋阳腔目连戏“西游记本”观音变作锦罗王，渡化沙和尚助唐僧去西天取经，塑造了观音端庄宁静、不怒而威的形象。

谱例 4.11 江西弋阳腔《目连戏·观音变化》【点绛唇】（观音【小旦】唱）选段：

I.

(唱)我则待收服强梁。

$\frac{2}{4}$ 须索是猛烈

II.

雄英将变一个猛烈像霎时间变一个。

锦罗王。 (【吊锤】)

4.2.3 江西弋阳腔目连戏节奏特征

长短不一的声音按照一定的规律组织起来就是节奏，中国传统音乐通常用工尺谱记谱，板眼则作为度量乐音长度的标准，板眼本身制约着乐曲的速度和节奏^①。当“板”是均分律动时板和眼是相对等值的，但中国传统音乐有“声无定高，拍无定值”的特点，江西弋阳腔目连戏音乐常常出现拍值的变化，尤其是用锣鼓点在散板时“放松”或在高潮段落时“拉紧”。散板是中国传统音乐中最具特色的板式，散板为无板无眼，强弱拍的位置不固定，如何演唱和演奏完全依乐曲风格和表演者的情绪而定。从表 4.4 可以看出，在 107 首江西弋阳腔目连戏曲牌音乐中，带散板的曲目约占总和的五分之三（并且曲目开头大都由

^①由于工尺谱并未普及至教育中，很多音乐家会将其翻译成简谱形式，有板无眼相当于一拍子，一板一眼相当于二拍子，一板三眼相当于四拍子，但二者仍有差异。

从散板进入），有板无眼的曲目约占总和的五分之四，除开散板和有板无眼外，拍子均为偶数，并无复杂的一板二眼、一板四眼、一板六眼、暗七板等。

表 4.4 107 首江西弋阳腔目连戏曲牌音乐板式分类示意表

板式	曲牌音乐数量
有板无眼	34
散板+有板无眼	32
散板+有板无眼+一板一眼	13
有板无眼+一板一眼	5
散板+一板一眼	4
一板一眼	4
散板+一板一眼+一板三眼	4
一板一眼	2
一板一眼+一板三眼	2
散板+一板三眼	2
散板+有板无眼+一板三眼	2
散板+有板无眼+一板一眼+一板三眼	2
散板	1

散板是中国民族音乐固有的个性，其随意多变的样式恰是戏曲音乐最直观、最激烈的情感表达，依字行腔是江西弋阳腔目连戏散板音乐常见的表达方式。中国特殊的地理环境和生产方式决定了散板音乐的形态，也决定了它符合中华民族的审美情趣。我国自古以来以分散、个体化的小农经济为主，这种自由的生产方式不同于集体化的机器生产。生产方式同样决定了社会意识形态的音乐领域——西方是统一化、集体式的多声部立体性旋律；中国是单线化、个体式的单声部单线条旋律。正由于是单线性的旋律，所以需要在节奏方面发生更多变量以充实音乐的表现力。

江西弋阳腔目连戏散板音乐回归到类似于中国古代生产方式自由、零散之状，但又在整体中蕴涵人类原始劳作的节拍规律。

在人类原始劳作中，敲击、刨推、伐木，甚至于打夯等动作都自然地遵循一定节拍规律，并且这种规律具有齐一、对称的组合关系。劳动过程中产生的节奏还未涉及艺术形式美的概念，但每一种劳动动作几乎都具有重复性的规律，这种规律潜伏在人脑的潜意识之中，久而久之形成了节奏感，随着人类对审美体验的追求愈加强烈，进而在此基础上创造了更加复杂的节奏。江西弋阳腔目连戏音乐节奏就是以如此简单重复的形式贴近原始劳作生活，一板无眼和一

板一眼的板眼形式使得节奏清晰明快，动力较强，配合“一字一音、字字追唱”的词曲结合方式，使之具有更能够打动人类原始天性的特征。

4.2.4 江西弋阳腔目连戏音乐调式特征

根据笔者对 107 首江西弋阳腔目连戏曲牌音乐进行的统计研究发现，所有乐曲都为同宫系统，并可分为两大类调式。

4.2.4.1 五声徵调式

第一类为五声性徵调式，主体腔句进行较平稳。这类调式的音乐音域不宽，大都在演唱者的自然音区，因此音乐显得质朴平和。五声徵调式又包含偏商型徵调（见谱例 4.12）和偏宫型徵调（见谱例 4.13）。该种调式的曲牌音乐经常是一字一音，高音部分由帮腔完成，但“高音”也只提高了二、三度。

谱例 4.12 江西弋阳腔《目连戏·主仆别》【黄莺儿】（傅罗卜【小生】唱）：

The musical score for 'Yellow Warbler' (黄莺儿) includes lyrics in Chinese characters with corresponding musical notation. The notation uses a staff system with numbers 1-6. The lyrics describe a scene of separation between a master and a servant, mentioning '旦' (daughter), '别亲' (parting from family), '帏' (curtain), '不' (not), '由' (by), '顶锣' (top gong), '台' (stage), '心内伤' (inner heart injured), '悲' (sadness), '我' (I), '兄' (brother), '弟' (brother), '萱' (Xuan), '守' (guard), '念' (miss), '散' (dispersed), '金' (gold), '僧' (monk), '尼' (nun), '诵' (recite), '宝' (treasure), '经' (scripture), '礼' (ritual), and '阿' (Ah).

谱例 4.13 江西弋阳腔《目连戏·幽孤上路》【四边静】（鬼相公【正生、小生】唱）：

第4章 江西弋阳腔目连戏音乐研究

(白)走起来呀! (唱)慢慢走, 慢慢行, 行走大街并 (帮) 小村。

(【洗马锣】) 忽听得黄犬汪汪子叫, 不心慌来也 (帮) 心慌。

5 (止) 匡冬冬冬才才 匡 要要他他个个头身肚身上 痛, 寒, 痛, 热, 我我我我有有有有

5 5 6 | i :|| 5 5 6 | i | 5 5 6 | i | 5 5 6 | i | 5 5 6 | i | X X X X | X X |
金摇风火筒 钻。灌、铜锤 鍛、摇风 扇、金刚 钻, 哔啦啦来 用起,

刚风筒 扇。鍛。灌。

(【大夺头】) 拿他的三魂见 (帮) 阎王。 (止) 匡 才 匡 才 匡 匡

才才 匡 X X 追他 X X X 死, (围手鼓) X X X 留他 i 5 6 | i |
阎君 三更 四(啊)更 半, 四(啊)更 半, 四(啊)更 半, 四(啊)更 半,

i 5 6 | i | i 5 6 | i | i 5 6 | i |)o((白)莫不是你要断死直管?(唱)四(啊)更 半, :||

)o((白)我走不得, 脚发麻。

4.2.4.2 五声或六声商调式

第二类为以五声或六声商调式为主，旋律具有很强的抒情性，委婉细腻，字少腔多，极富歌唱性，善于表现歌唱者内心情感的变化，常伴有较长的拖腔（见谱例4.14）。

谱例4.14江西弋阳腔《目连戏·花园发誓》【江头金桂】（刘氏【正旦】唱）：

廿大台匡。都才台匡 - 匡 扑 0) 5 他 在 5 6 那 - 5 6 5 -

妾生议 论 (帮) (止) (台。大台大)

$\frac{4}{4}$ 5 1 5 6 道 老娘 - | 1 5 6 全凭 - 5 3 | 5 火 2 3 5 - | 6 6 5 3 2 5 | 2. 5 3 2 1 行。

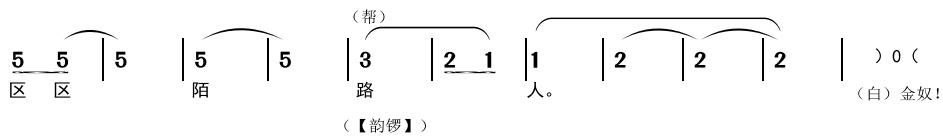
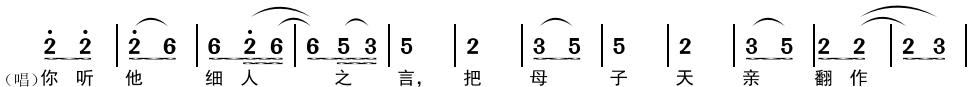
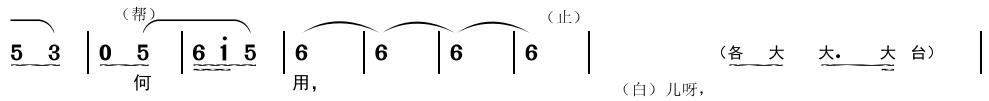
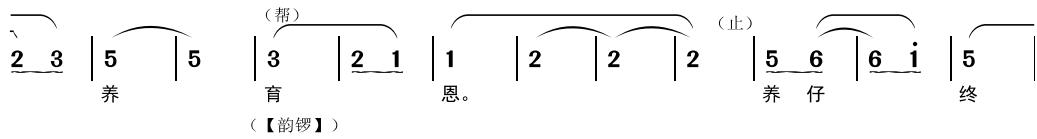
2 - - - (止) | 0 0 2 2 道我 | 3 5 3 2 婢子 (帮) (止) | 6 5 6 2 1 6 | 5 草

0 0 3 3 5 生 | 6 6 5 3 5 | 2 3 1 2 1 (帮) (止) | 6. 1 2 3 1 | 2 - - - |

$\frac{2}{4}$ 0 0 老奴 | $\frac{1}{4}$ 2 2 才 | 2 6 全没 | 5 6 尊卑 | 5 | 5 3 之 | 3 5 | 6 1 5 | 6 分。

6 6 (止) | 0 ((【韵锣】)

(白) 你这个老奴才，有道是养猫捕鼠，为何捕鸡；养犬吠贼，不吠贼则可，你还吠起主来了吗？

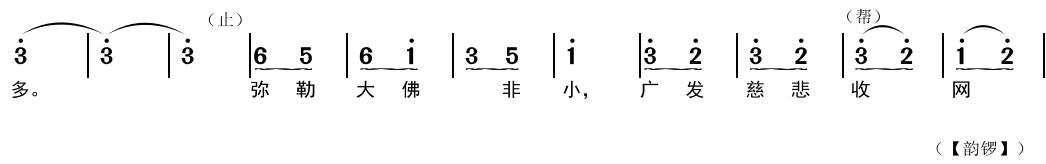
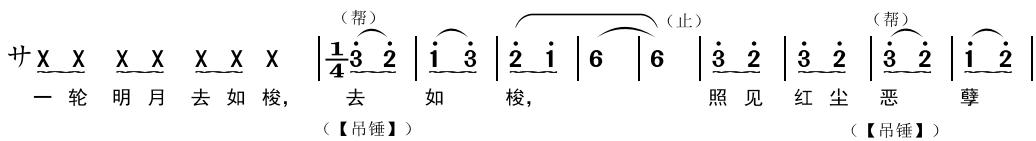


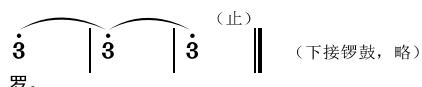
.....

4.2.4.3 唯一的角调式

唯一的一首角调式曲牌音乐如谱例 4.15 所示, 因为是五声调式所以没有“变宫”音出现, 角调式最重要的支持音是它的下属音“羽”, 所以在整首曲牌音乐中多次出现。

谱例 4.15 江西弋阳腔《目连戏·梁武帝打坐》【耍孩儿】(梁武帝【正生】唱):





4.2.4.4 调头转换

曲牌音乐的句尾部分经常出现同宫的调头转换，通常由徵调转到羽调（见谱例 4.16）。这种腔调随着方言四声音调的变化而变化，行腔是随着字的声调而走，这样极富有地方色彩。调头转换是为了避免倒字在听觉上造成的偏差，从而引起理解上的误会。

谱例 4.16 江西弋阳腔《目连戏·吊打金山》【驻马听】（傅荣【大花】唱）：

(帮) (止)

只 5 6. 5 2 - 5 - 6 - i 6. i - 3 2 - (台. 大 台 大)

为 家 财,

只 5 6 | 5 3 | 2 (帮) 5 3 | 6 | 5 5 5 (止) 5 3 | 5 | 5 6 |

为 家 财 费 神 劳。 多 少 人 借 债

(【韵锣】)

句尾调头

不 5 3 | 2 | 6 5 | 6 i | 3 5 | 6 | (帮) 3 3 | 5 | 6 i | 3 5 | 5 | 6 |

还, 儿女 拿来 为奴 什, 儿女 拿来 为奴 什。

(【韵锣】)

6 6 6 (止)

第 5 章 关于江西目连戏的田野考察报告

5.1 引言

笔者为完成本篇论文，进行了大量的田野工作及学术走访。多次参加江西省艺术研究院组织的目连戏研讨会，并于 2013 年 6 月 27 日在江西省艺术研究院“江西目连戏申报国家非物质文化遗产会议”上，关于“如何在高校发扬、传承目连戏”进行发言；专程前往江西省鄱阳县团林乡夏家村，走访夏家目连第六代传人夏忠意先生以及还在鄱阳县生活的赣剧老艺人张星斗老先生；多次采访、请教江西省艺术研究院院长卢川先生和江西省艺术研究院研究员万叶老师，向他们了解江西目连戏概况；在此基础上，笔者将 1953 年弋阳腔目连戏曲牌录音原谱的手写稿，共计 107 首曲牌音乐整理、打印成电子版；在省级期刊论文《心声歌刊》2014 年第 6 期发表阶段性论文《宗教社会学视角下的赣鄱文化生态研究——以江西目连戏为例》。这些阶段性研究工作使我逐渐对江西目连戏有更清晰的认识。

5.2 夏家村第六代目连戏传人夏忠意采访报告

鄱阳县团林乡夏家村的目连戏班保留了较为完整的目连戏传承谱。清咸丰年间，鄱阳团林夏家村组建第一届夏家目连班搬演目连戏，夏家村目连戏祖世相传，习为常业，鄱阳夏家以宗族为单位，父子相继，叔侄相袭，不教外姓，视为族规，历史上“坤、敦、智、仁、圣、义、忠”七代皆能搬演目连戏。

表 5.1 鄱阳夏家目连传承谱系示意表

姓名	出生年月	文化程度	师承关系	所任何职	家庭住址	备注
夏庆安	不详	不详	家族	大花	鄱阳夏家村	第一代
夏金钱	不详	不详	家族	小旦	鄱阳夏家村	第一代
夏首善	1830—?	不详	家族	正旦	鄱阳夏家村	第二代
夏坤山	1845—1916	不详	家族	不详	鄱阳夏家村	第二代
夏汝义	1853—1927	不详	家族	正旦	鄱阳夏家村	第三代
夏义昌	1889—1963	教师	夏汝义	小花鼓师	鄱阳夏家村	第四代
夏霖	不详	小高	夏汝义	不详	鄱阳夏家村	第五代
夏忠意	1968—	高中	夏霖	正生正旦	鄱阳夏家村	第六代

2014年7月24日下午，在鄱阳县文化站站长石玲儿、鄱阳县副乡长徐善海的陪同下，笔者随导师前往江西省鄱阳县团林乡夏家村采访夏家目连第六代传人夏忠意先生。夏忠意先生1968年生，13岁开始学戏，师从夏家目连第五代传人夏霖，在剧中担任正生、正旦角色。

我们一行人驱车来到夏家村居委会，居委会旁边居然耸立了一个高高的戏台，大门上面写着“夏家万年台”，戏台前的空地至少可以容纳村里百号人赏戏，虽然戏台大门紧闭，但仿佛可以看到往日高朋满座的辉煌景观。



图 5.1 夏家村万年台正面

从戏台右侧的小门进去看见几位老人悠闲地坐在长木凳上，目不转睛地盯着电视机里播放的京剧。墙上的红纸上写着某年某月某某为村里的老年协会捐款事宜。随着经济文化的发展，生活方式的改变，演出民间音乐的场所也在不断缩小，原有的固定演出场所几乎被空置或者另作它用，甚至被拆除。



图 5.2 夏家村万年台后台

参观完了偶然发现的戏台，我们一行人在夏家村尾的小卖部找到了夏忠意师傅，听说我们来向他请教夏家目连的相关情况，他十分热情，还没等我们开口问，他就先自豪地介绍起来，以下是采访记录：

夏忠意：“我唱的是我老先生教的原始唱法，在全国十七个剧种都有影响的，（目连戏）有七十二个牌子（曲牌），教现在的人要懂校训，带一点鬼神，和聊斋有点相似。这个戏剧相当不容易排出来。”

笔者：“目连戏主要有哪些腔？哪些调呢？”

夏忠意：“七十二个牌子（曲牌），用高腔，弋阳腔，像《浪淘沙》、《香柳娘》等。”

夏忠意还谈到饶河调的曲牌：“现在的饶河调是怎么唱的呢？你唱这个，我唱那个。想怎么唱就怎么唱，没有规律。现在国粹京剧每个腔、每个调、每一板都不同，不会搭调。随便走到哪里都是一样。这个目连戏就是和京剧一样，你不能乱唱，要有板有调。”

笔者：“您大概能唱多少个唱腔？”

夏忠意：“老先生教了我七十二个牌子，实不相瞒，我还有两个半牌子唱不来呀。”

笔者：“那您能唱六十多个咯？”

夏忠意：“唉，我见到字就能唱下来。我有空的时候就会唱一下。唱戏的人要溜达溜达，你不溜就忘记了是不是啊？三天、五天不拿出来翻就不行。”

笔者：“有伴奏吗？”

夏忠意：“那当然有，那个场面几隆重哦！”

笔者：“目连戏在民间大约何时会演出？”

夏忠意：“庙戏，但是就是排（演）不出来。”

笔者：“这几年您都没有看过？”

夏忠意：“没唉！但是这个目连戏我会导演，我的师傅什么都告诉我了，我有脚本，我也会唱。省里面还有当年我师傅的录音，近些年已经没有了，基本上要50岁以上的人才知道。所有人都知道夏家村有目连，但是就是排（演）不出来。”

笔者：“您不是自己有经营剧团吗？怎么会排（演）不出来呢？”

夏忠意：“我是有一个剧团，但是我这个剧本不会拿出来给你学。万一你学出来，你走掉了，去别的（戏）班子怎么办？这个目连戏是江西省的古董呢！我有理想来保护这个东西。”

笔者：“目连戏从唱腔来说，和赣剧有区别吗？”

夏忠意：“当然有区别，赣剧不会唱这种戏的，一般要演七个晚上，白天演古装戏，晚上演打目连，打目连要翻布（演员在从高处垂下的布条上做倒挂、翻身等高难度动作），就叫“目连打布”。以前搭两层的高台，演目连不是一层的，是两层，从楼上演到楼下，台下放了好多桌子，（台前）有两根树，一匹白布，以前都是定了合同的，打死了不要钱的，人摔死了不赔的。人要技术相当好哩，不是爬到树上去的，是在布上翻上去的哩，跟杂技一样。以前的目连戏只在宫廷演，不会下乡来演。”

笔者：“夏师傅，这个戏还是要拿出来，否则它就是一个死的东西啊。”

夏忠意：“这个目连戏脚本我有，到我七八十岁的时候还没搞出来，就是废纸一张，我给你看我师傅留给我的本子，要我上楼去拿。”说着夏师傅就迫不及待地上楼去取目连戏的脚本。



图 5.3 夏家目连戏脚本

夏忠意一边展示目连戏脚本，一边说：“主要是要有人学，不学拿去文化馆保管还不是空白？我坐在这里唱，你们录音下来，然后人家照这录音唱，把台词编进去，把谱翻下来，这个目连戏就出来了。但是需要大量资金，这个不是开玩笑的哩！要好多演员，定期合同，万一有徒弟今天来我（戏）班学目连，学好了明天去别个（戏）班上，不能这样哩！”

笔者：“您的剧团一般什么时候演出呢？”

夏忠意：“今年是七月二十八号，去年是七月二十六号开始演戏，演到二月底就满了合同。鄱阳不管那个剧团，都是八月初一的合同，所有鄱阳的演员全部要出去了。”

笔者：“七月二十八号是农历还是阳历？”

夏忠意：“农历。”

笔者：“那就过了七月半咯？过了鬼节了，是吧？”

夏忠意：“恩，过了。”

笔者：“鬼节你们不演戏？我听说这个要鬼节演，还要演给鬼看啊！”

夏忠意：“不演，那时候太热了。”

笔者：“那演什么戏呢？”

夏忠意：“庙会，都是庙里戏多，到了九月份，老年协会咯。我十三岁开始学戏，学的不是目连，是里面的唱腔，我一唱啊，下面都没有声音哩！（看戏的人）认真真嘞！”

笔者：“今年还演吗？”

夏忠意：“怎么不演呢！年年都演。”

笔者：“那么多团一起出去，都有地方演戏啊？”

夏忠意：“有哦！我这段时间都订了三把戏。”

笔者：“三把戏是什么意思？”

夏忠意：“我们演戏一场叫过一个把，今天订了一个把就是四天，有的时候四天不够就订八天，有的时候六天也有。”

笔者：“哦，这一个戏连演四天？”

夏忠意：“对，对。七月到二月（这段时间）边演边订。”

从与夏忠意先生的对话中可以得到这样的信息，他藏技自珍，还存在着千百年来“传内不传外”封建思想，而这种思想在国民的心中早已经根深蒂固，更不必说他掌握了独有的、即将失传的民间技艺，或是为了生计，防止徒弟抢了自己的饭碗。从某种意义上说这是他个人在戏剧领域立足的资本，倘他若失去了这一资本，于他而言结果不堪设想。也正是由于这些自私的想法，民间有大量的古老、祖传的技艺消失殆尽。

夏忠意先生1968年生，至今不过四十六岁。他声称要五十岁年纪以上的人才看过目连戏，一个没有看过，更没有演过目连戏的人，仅凭跟着师傅学唱腔、戏词，能否把目连戏完整地继承下来？遗憾的是关于夏忠意先生的师傅夏霖已

经去世，关于他的资料少之又少，只知道夏霖是夏家目连戏的第五代传人，生辰年月、戏中所任角色都不详。

另外夏忠意先生自己经营戏班，每年7月底随戏班到各地演戏直至次年2月底，其他时间在家务农并接洽演戏的生意。自己要排演时兴的、大家爱看的古装戏，必不可少的是赣剧和江西采茶戏。长期的、大量的剧目排演对他关于目连戏唱腔的记忆会不会产生影响？会不会在耳濡目染中不自觉地掺杂别的戏剧的曲牌或演唱时的处理方式？带着这些疑问，我与导师随后又采访了至今仍活跃在舞台上的七十九岁高寿的张星斗老先生。

5.3 赣剧老艺人张星斗采访报告

张星斗老先生算是鄱阳赣剧团里名望最大的一位，曾经在庐山接受过十大元帅接见的国家二级演员。

以下是采访张星斗老先生的采访记录：

笔者：“我刚刚采访了夏忠意师傅，他说他老师教了他七十二个曲牌，不知道您有没有听过这些曲牌？”

张星斗：“他怎么晓得啦，我演戏的时候，他不晓得在哪里哩。”

笔者：“所以我觉得他没有拿出真正与赣剧相区别的东西，唯一他说了一点，唱腔都是高腔。”

张星斗：“对，都是高腔，没有皮黄。”

笔者：“从我得到的资料里，像邹莉莉、王耕梅都是科班出生的，所以现在这些传承目连戏的人原来都是搞赣剧的，没有真正是专门演目连戏的在传承？”

张星斗：“是啊，因为都失传了。”

笔者：“我听说您有位叫陈光善的朋友，他手上的掌握的资料是不是真正的目连戏呢？”

张星斗：“我都不知道他从哪里搞的资料，那个人就比较聪明，他记了谱，这个谱从哪里找啊？谁找得到哇？恐怕是他自己（根据从哪里得到的资料）写的，一本、两本、三本、四本……写了好多本子，他还给我看了。我就问他，‘你怎么知道这个目连的资料哩？’他就说我搞了些资料来嘛，再经过他自己的脑子搞出些目连的剧本。”

笔者：“他自己配的唱腔？”

张星斗：“对啊，他自己搞起来的，他还会写剧料，唱出经验来了嘛。所以是真目连假目连我们也不知道。你要是问我鄱阳的赣剧是怎么发展的我很清楚，但是问我目连戏，我都没看过哩。”

笔者：“所以是失传很久了？”

张星斗：“恩，我还是很小的时候看过‘翻布’（张星斗老先生提到的‘翻布’景象和夏忠意先生谈到的如出一辙）。”

笔者：“我知道解放后剧团就由国家经营了，不能演这样的戏。最多在乡下，像团林这些比较落后的方，没什么人管。”

张星斗：“对。过去在未解放以前呐，我父亲带着我唱戏，从九岁开始。解放以后呢，县里成立剧团，我父亲才把我带过来了，这个戏呢当时也不允许继承发扬。”

通过与张星斗的对话，更加可以肯定的是夏家目连到了第六代传人夏忠意这里的时候已经不时兴演目连戏了，夏忠意本人也没有看过目连戏。而学习一门戏剧最基本的唱、念、做、打四种艺术手段，他也只接触了唱功和念白，在七十二个声腔中，夏忠意声称继承了六十八个，再加上长期的、大量的戏剧排演，势必对他记忆目连戏唱腔产生影响。

5.4 采访报告分析

5.4.1 夏家目连戏变异原因

（1）根本原因是生产力、生产关系的改变

从音乐创作的动机产生直至作品完整形态的固定呈现，促使创作人以艺术手段进行创作的冲动与时代观念密不可分，音乐作品的题材与其所反映内容的独特性带着鲜明的时代烙印。原始时代茹毛饮血、刀耕火种的生活决定了其宗教信仰以及群体人际关系，落后的生存、医疗条件迫使原始人祈求借助自然力或鬼神来帮助自己实现某种目的。“在今天，尤其在过去，音乐并不首先是一种美学上的享受，而是服务于其他社会目的的方法。”^①原始巫术本身在艺术起源及其发展过程中起着重要的中介作用，目连戏所具有的强大祭祀功能和当时人们的生产生活息息相关。

^①人民音乐出版社编辑部编《音乐社会学》，人民音乐出版社，1990年5月，第23页

随着人们利用自然、改造自然能力提高到一定水平，人们已不需要“信巫鬼、重淫祀”等具有祭祀功能的手段看“天”的脸色办事，乐音也不再是鬼神的语言，不能作为人、鬼、神之间沟通的信号。音乐、戏剧表演的天然根源被切断了，目连戏所具有的祭祀功能就已丧失，因而越来越得不到人们的重视。

(2) 农村的城市化进程导致年青一代的农村人口审美价值取向发生改变，传统艺术后继无人

农村人口往往是古老音乐、戏剧遗产的捍卫者。但随着城市化进程的步伐加快，传统目连戏文化受到严重冲击。开放的社会经济环境反作用于在此环境中的目连戏，使之不能适应现状而逐渐衰退。由于媒介环节的加入，原本闭塞的夏家村与外界联系越加频繁，不仅仅是城市人口，年青一代的农村人也明显受流行音乐与影视明星的偶像效应影响，成为数量上取得了绝对优势的受众群体。今天的时代是媒体传播方式异常发达的时代，人们对文化信息的接收不再局限于感官的享受和广场式的原始艺术，目连戏的主要消费阶层随着农村城市化进程而逐渐消散，即使中老年受众群体也满足于被动接受现代媒体技术所传播的有效信息。在审美趣味方面，中国传统戏曲艺术的主导型渐渐消失，更何况古老的目连戏。

不仅如此，传统乡村生活模式的逐渐瓦解导致村民集体意识淡薄，组织、排演、欣赏目连戏是集体性极强的村落活动，采取的是在伦理道德观念束缚力驱使下的自愿模式。随着经济、文化发展使之个人意识越发强烈，集体活动参与者积极性大不如前，从侧面也加速了传统文化断层的产生。

(3) 农村人口文化水平提高，民俗艺人生命意识加强

从受众人群来讲，年轻一代的农村人口纷纷离乡背井去追求更加优越的物质生活，有“远见”的父母则把孩童送到县城学校接受更为先进的教育，那些极具价值的传统文化因为不被创造成可以带来物质财富的手段被打上“过时、庸俗、愚昧”的标签。

从表演者来讲，目连戏中喷火、打布、杀叉等一系列具有相当危险性的表演动作对演员的生存健康构成了一定的威胁。据江西省艺术研究院特邀研究员万叶老师讲述，确有老艺人由于长期表演目连戏“吊神”一角，头发常年用绳子缠住倒吊在半空，未至花甲之年就已变得神志不清。现代科技、医疗手段的迅速发展使得人们认识到已不需要通过具有祭祀功能的艺术手段娱鬼敬神，演员自然不会怀着强烈的崇敬与慎重，甚至以牺牲生存健康为代价来演出目连戏。

(4) 口传心授的传承方式不断改变原始艺术的面貌

记忆是人类心智活动中重要的一种，是过去经验在人脑中的反映。倘若把夏忠意对目连戏的记忆过程分成三个步骤：第一个步骤是从他十三岁学戏，自他师傅夏霖那里获得目连戏的信息并加以处理和组合（识记），第二个步骤是他在相当长时间内脑海中做永久纪录（存储），第三个步骤是他要唱、演目连戏的时候在脑海中对其进行检索并取出（检索）。可以预见导致夏家目连戏的无效性传承问题出在第二个步骤。曲牌音乐演唱的特点是“以字行腔，腔跟字走”，在演唱上要一定的腔格。曲牌的音乐结构和文学结构是统一的，有了曲牌也等于解决了目连戏音乐伴奏的问题。在夏忠意所掌握的六十八个目连戏曲牌中，其他具有语言相似性的信息有没有对原始记忆产生抑制、改变的交互作用呢？

(5) 市场经济的利益驱动对老艺人的冲击

夏忠意在地方戏曲圈子里的身份不仅仅是夏家目连戏的最后传人，他还是位接洽地方民营剧团到全国各地演出的中介，并且自己也经营剧团。夏忠意所经营的剧团并没有专职的导演、作曲，演员的表演显得更加自由、开放，出于对市场需求的考虑，剧团演员们平日里就琢磨哪些是民众喜闻乐见的剧目，比较受欢迎的是江西采茶戏和京剧的经典桥段。长期在这种环境中耳濡目染，这也会使得目连戏在夏忠意的二度创作中不自觉地发生变异。

(6) 多种戏腔的混杂引起目连戏本体的变容

在采访过程中，夏忠意曾透露邹莉莉（江西省文化局创办的新中国第一代弋阳腔演员训练班学员）也拜访过他，在他们交谈的过程中，夏忠意一时兴起唱了一段目连戏的曲牌，不料邹莉莉也能准确无误地跟他哼唱起来。这也从侧面反映夏忠意的夏家目连戏唱腔和弋阳腔极其相似，甚至可能由于外部环境和内部记忆“渐变”的双重作用下发生变异，使得夏家传承的目连戏唱腔越来越与现代赣剧、江西采茶戏等剧种相似。

5.4.2 从夏忠意经营的剧团看民间地方戏生存问题

在采访夏忠意的过程中，笔者发现夏忠意已经全然没有鬼节或重大祭祀仪式演目连戏的概念了。随着生活水平的不断提高，民间的风俗习惯正在缩减，甚至有些风俗不复存在。有趣的是以夏忠意为代表的一部分江西民间戏曲艺人具有双重身份，一半时间是农民，一半时间是戏曲艺人。他们以“半农半唱”

的形式安排一年的行程，即半年在家忙农活，半年去外地“跑戏”。在外地“跑戏”的时间约是七八月到来年二月，在“跑戏”之前需先“订戏”，即民间剧团通过中介人协商预定演出单位、时间和地点。演出的剧目要符合商场需求的口味，演出的时间也不一定，倘若戏演得好，受“票友”欢迎，自然要在这个演出地方多演几天。

当今戏曲艺术的发展方向与市场经济紧密接轨，像夏忠意这样身份的艺人并不少，可见民间地方戏的生存现状并不像我们想象的那么举步维艰，甚至取得了地方戏曲传播与物质收入的“双赢”局面，着实令人欣慰。但这其中也反映了不少问题：自中央和有关部门全面发展推进大学生村官工作以来，地方政府官员血液更新换代，年龄渐趋年轻化、地域派遣渐趋扩大化，导致乡政府、地方文化站领导对本地区的传统文化知之甚少，为地方传统文化的保护与传承额外增加了阻力；无论是建立资料库、成立剧团还是进行一系列的地方文化建设都需要资金投入，一方面乡镇地区把重心放在发展经济上，而忽略了对传统文化的保护，另一方面由于地方政府领导层不了解本地传统文化，无法展开相关保护措施，也就无法把地方戏曲与经济驱动相结合起来发展；艺人保护和发展濒临灭绝的“稀有珍奇”积极性并不高，其主要原因是创造不了物质收入；艺人过于看重市场需求，针对受欢迎的剧目排演、演出较多，忽视冷门的戏曲艺术，而观众大多了解、喜爱普及面较广的戏曲剧目，从而导致民间传统稀有音乐（文化）进入濒临消亡的死循环。

第6章 结论与展望

6.1 结论

艺术是时代的产儿，任何艺术都有它的时代特点，江西目连戏也不例外。江西目连戏从最初的佛教故事到现在形成一部完整戏剧体现的不仅仅是中国宗教戏剧的发展史，更是数千年来中外文明融合所暗含的历史轨迹，儒、释、道三教渐趋磨合、补益、吸收并反映在文化心理的轨迹。江西目连戏这一非物质文化载体本身就具有可容纳儒、释、道三教的特殊结构，它作为异文化不仅仅没有在新的环境中死亡，反而衍生出了极具生命力的文化形式，也反映了华夏文化具有强大的“自我调适”功能。

“文化大革命”后，我们丢失了很多传统习俗和艺术品，当我们意识到当年破除的传统急需重建时，物质世界和思维方式已经发生了翻天覆地的变化。现今尽管有许多教育者、艺术工作者致力于从为数不多的传统中“采撷”优良的东西并试图重建和保存，但当今中国社会对于传统的理解和实践正在飞速衰落。

在中国民间，仪式本身不足以构成宗教，民众对于鬼神大的崇拜更多的是来自于对其功能性的追求，这使得民间祭祀仪式呈现出一种活泼、轻松的状态，为娱乐功能留出更多空间发展。到现代社会，目连戏的祭祀功能愈加弱化，审美娱乐上升到了主导地位，但仪式的框架是不会变更的。笔者认为，在目连戏中，仪式的功能性与表演的娱乐性是此消彼长的关系。目连戏强调表意，而非形式。它以其立意、传神、韵味、生动作为表演最高准则，形似是毫无意义的。这不仅仅是目连戏的艺术的特点，也是中国艺术的特点。就好比谈论音乐和画，不管是表演者还是欣赏者，讲究的是得于心而会于意，并不是要完全体现自然事物的原本面貌，而是呈现它的本然状态，用表演者和欣赏者对于人生经验和体悟去感受戏剧带来的意趣。如果在实践目连戏的过程中把其仪式构架摘除，即使留下的是精美绝伦的片段，也失去了目连戏的真正魅力。仪式中的目连戏，群众也是参与者，共同形成统一的观念场，搬上舞台后，“场”效应消解了，完全成为一种由审美为主、客体组成的剧场艺术。

“过去”和“现在”总有千丝万缕的联系，一种传统的艺术形式随着时间的变化不可能原封不动地保存下来，我们需要以动态观念去观察某个文化事项。艺术研究者需要做的是，顺应时代的要求找到中国传统音乐文化不断延续下去的生命力。

首先，我们需要对江西目连戏有一个清晰的历史认识，通过笔者两年来的走访、调查，了解到自解放以来民间从未搬演过完整的江西目连戏，证明了江西目连戏已经失去了能够允许它生存的社会环境，从而退出了历史舞台。

其次，保护江西目连戏并不是为了将它重新搬上舞台，而是通过整理、研究，使这一非物质文化遗产得到有效的保护，从而增强人们对民族音乐文化的认同感。

另外，对江西目连戏的研究和保护不仅在于民间文化遗产的抢救，而且关系到江西地区的经济文化发展。任何地区的经济发展必然以文化发展为内核，江西目连戏作为赣鄱地区非物质文化遗产的重要组成部分，势必对促进江西民俗文化、丰富民俗生活有着重要意义。绍兴目连戏中的选段《男吊》自1989年演出以来，受到了全国各地观众的广泛好评，而江西目连戏高度的融合力与凝聚力对当地生态旅游经济也提供了强大的原动力。戏剧文化具有地域性强、娱乐性强、渗透性强的特点，把发掘江西目连戏与发展旅游产业有机结合可以实现民间文化繁荣和旅游产业发展的双赢，从继承发扬弋阳腔目连戏的表演形式与文化传统出发，有目的地发展衍生产业，有组织地以展现区域文化、宣传旅游风情、提高文化竞争力为核心，在力求保留艺术最真挚与淳朴的特色的前提下进行艺术加工，建立地方戏曲艺术博物馆，展出戏曲道具文物，与之相应的图书、影像、纪念品等也将成为推动地方物质财富和精神财富的强劲动力。

6.2 展望

6.2.1 目连戏进入高校的必要性

由于西方文化的强势影响，当下大学生的审美选择逐步西方化，增强大学生对母语文化的认同感是时下迫切的任务。在我们现行的教育模式中，中外的经典音乐作品占据了绝对的位置，学生对地方剧种知之甚少，这种情况导致文化根基和自我意识的丧失。目前，浙江、江苏、安徽、湖北、陕西以及江西等多个省份的高校在这方面做了有益的尝试并获得了成功。例如江西省南昌大学

成立的南昌大学赣剧团每年都会安排剧目的排练、演出以及节目录制，演出人员除了资深的赣剧老师、演员外大多是有音乐专业基础的大学生，且每年都有新入校的音乐专业学生为南昌大学赣剧团注入新的血液和活力，这种成功的经验非常值得我们借鉴、学习和进一步推广。

关于目连戏在高校推广方面，笔者认为既需要政府支持也需要学校政策。例如可联合地方剧团与高校组织编写适合本区域戏曲普及与推广的教材，将一些题材健康、易学易记的戏曲片段转化成音乐教材；学校可以考虑招收戏曲艺术特长生；鼓励未受过系统训练但拥有艺术热情的大学生投身于戏曲文化建设；组织戏曲表演艺术家通过定期的系列演出使学生近距离接触江西目连戏，亲身感受戏曲艺术的博大精深。

让江西目连戏等地方戏曲进入高校课堂能够让大学生建立母语文化的音乐情结，培养他们的文化人格和艺术趣味，这对于完善当今大学生审美心理结构和增强民族文化向心力有极为重要的意义。

（1）传承与弘扬中国传统文化的必要性

目连戏宣扬“孝”。孝起源于以血缘关系为纽带的氏族部落，从华夏文明发源乃至整个古代社会，统治阶级几乎都在以血缘关系和家族成员的形式中繁衍。“孝”是中国人伦道德之根本，自西周始就将孝道作为人的基本品德，“至德、敏德、孝德”^①成为当时社会道德教化的核心内容。而当今社会由于文明价值的演变和利益腐蚀，使得传统价值体系中的孝道内容逐渐呈干化、收缩之势，“孝”也逐步被抑制为善事父母，以艺术教育手段完成孝道由家庭伦理向社会伦理的复位是最佳捷径。

由于现代文明和传播技术的发展，娱乐媒体对传统戏曲艺术造成极大冲击，戏曲艺术的观众群大量流失。在现行的教育模式中，中外的经典音乐作品占据了校园艺术教育绝对的位置，关于戏曲，学生除了知道“国粹”京剧外，对其它形式的剧种知之甚少，大多数学生对传统戏曲艺术缺乏最起码的了解。民族文化得不到良好传承与发展，必将导致文化根基和自我意识的丧失。

（2）出于保护地方戏曲免于消亡的需要

传统文化面临着现代文化和外来文化的双重冲击，新老文化的矛盾在市场经济的大环境中相当突出。由于戏曲演出市场的急剧缩小，戏曲艺术家的创作热情受到严重挫伤，使得戏曲剧团的发展举步维艰。除了京剧、昆曲等，其它

^①具体见《群书治要 上》魏征 吉林大学出版社 2013年10月 第119页

小剧种已处在边缘化尴尬之处境。由于地域性强、受众范围小、经费不足等原因，江西目连戏面临即将消亡的危险，它的发展面临着后继无人的尴尬局面。出于对传统戏曲艺术的传承，让地方戏曲进入课堂，已变得十分迫切。

（3）江西目连戏的德育功能有助于对学生素质的培养

由于古今意识形态领域的差异和政治因素，人们把江西目连戏扣上“封建、迷信、低俗”的帽子却不去深入了解它的文化渊源。江西目连戏体现了情本体的中国社会特色，体现了儒家文化核心价值，血缘、家、孝的概念，也是弘扬传统德化教育的素材，它通过自身娱乐功能的完成使得“真、善、美”得到宣扬。它所宣扬的中国传统的美德值得我们去发扬光大。欣赏、学习、并深入挖掘目连戏的思想内涵，将有助于培养学生养成良好的人生观和价值观。

6.2.2 江西目连戏未来设想

从本质上说，江西目连戏是农业文明的产物，当我们的社会进入了工业文明、信息化时代时，我们要将这种艺术弘扬、发展，那就有必要对目连戏进行一些符合当代性的改造，给江西目连戏注入一些新的活力。笔者认为可以从以下方面进行改进：

（1）缩减剧目，突出重点

首先目连戏剧目庞大、编排复杂，这对于当代人的快节奏生活方式来说不太符合受众需求。目连戏流传至今，难免有民间艺人为了维持生计不得不加入一些插科打诨的戏剧片段，这是目连戏的特色但难免降低了它的文化价值水平，倘若要观众连看七天七夜是不可能的。笔者认为可以将目连戏缩短为三个小时以内的、以“目连救母”为主线的戏剧，重点突出“孝文化”。目连戏有一个重要的特点是它的仪式性，西方的基督教艺术也有很强的仪式性，为什么它能够保持下来？中国人向来缺乏宗教信仰，但是思想是长期浸染在孝感文化中的。突出目连戏的孝道，一方面既弘扬中华传统美德，另一方面也依托于这种儒家传统能使得目连戏得到更好的精神内涵升华。

（2）精简服装道具

清唱剧依托于基督教产生，“出于教诲信徒的目的，除朗读圣经和讲道外，还要咏唱劳达赞歌。”^①劳达赞歌就是清唱剧的雏形，当时的清唱剧编者也要穿上所扮演角色的服装，这点和江西目连戏十分相似。但不同的是清唱剧发展至

^① 沈旋《西方音乐史简编》，上海音乐出版社，1995年版，上第112页

今已经对穿着上没有十分具体的要求，穿着得体即可。现在民间仪式中演目连戏的片段除了要有角色服装外，表演者脸上还要涂浓重的油彩，这给演员换角时造成了不便。笔者建议可以仿照傩戏的形式，用不同的面具代替浓重的油彩，一方面节省了时间，另一方面对演员的健康也有利。

（3）培养专业表演人员

“吊神”和“杀叉”是江西目连戏剧目里最难的两个技巧，要求几乎接近于杂技演员的表演水平。“吊神”就是指缢死鬼，需七七四十九处用绳子吊起来以模仿鬼魅。“杀叉”更是高难度功技，叉手既要十分小心谨慎配合在地上翻滚的演员，又要练得十分有准头，叉尖仿佛就要刺到肉体一样，所以叉手要苦练几年才敢上台。这两个技巧不是一般舞台演员可以做到的，但又却是江西目连戏的重头戏。编剧和武术指导可以在保证演员人身安全的前提下，一方面摸索这种高难度表演技术的门道，形成一套具体的教学方案，另一方面物色有兴趣、有武术基础的爱好者在政府资金的支持下进行集中培训。

致 谢

值此论文完成之际，衷心感谢我的导师饶泽荣三年来的培养和帮助。饶老师严谨治学、实事求是的科研态度时刻鞭策我努力学习，在艺术研究的道路上奋发前进。三年来，从选择课题、思路分析、田野考察、论文撰写与修改等各个方面，饶老师给予了我无私帮助，记得与导师一同前去鄱阳考察的过程中，因为搜集资料的不全面、采访过程的艰辛、整理笔记的过程中有太多历史原因遗留的问题，我产生了畏难情绪，是导师鼓励我要有不怕困难、勇于提出和他人不一样的观点、创造学术新高度的治学态度。饶老师敏锐的洞察力、渊博的学识、及忘我的奉献精神，是我永远学习的楷模。

感谢江西省艺术研究院卢川院长无私奉献珍贵的文本资料和录像、图片，感谢江西省艺术研究院特邀研究员万叶老师在我的论文写作过程中对我提出的问题不厌其烦地解疑释惑；感谢鄱阳当地县政府在田野采访过程中的帮助。

感谢母亲的养育之恩以及家人的理解与支持，他们付出了许多精力与时间助我能安心学习，在学术道路上走得更远。

感谢在我求学生涯中与我同甘共苦的同学。和你们的每一次交流与相互鼓励都将成为我学业上和人生道路上的珍贵宝藏。

刘芳君
2015年5月

参考文献

- [1] 詹姆斯•乔治弗•雷泽著, 赵昭译.金枝（上、下）[M].安徽人民出版社.2012(8).ISBN:9787212055721.
- [2] 马克思•韦伯著, 富强译.儒教与道教[M].安徽人民出版社.2012(8).ISBN:978721205291.
- [3] 哈里森著, 刘宗迪译.古代艺术与仪式[M].生活·读书·新知三联书店.2008(9).ISBN:9787108029768.
- [4] 斯宾格勒, 张兰平译.西方的没落[M].安徽人民出版社.2012(8).ISBN:9787212052904.
- [5] 泰勒著, 蔡江浓编译.原始文化[M].浙江人民出版社, 1988(12).ISBN: 213002910.
- [6] 艾伦.帕.梅里亚姆著, 穆谦译.[M].人民音乐出版社, 2010(4). ISBN: 9787103034064.
- [7] 李泽厚.论语今读[M].天津社会科学院出版社.2007(3).ISBN:9787806882696.
- [8] 李亦园.李亦园自选集[M]. 上海教育出版社.2002(8).ISBN:7532078825/I7.
- [9] 南环瑾.维摩诘的花雨满天（上、下）[M]. 东方出版社.2010(8) ISBN: 9787506039734.
- [10] 陈荣富.宗教礼仪与古代艺术[M].江西高校出版社.1994(6). ISBN:9787500732877.
- [11] 罗艺峰, 钟瑜. 音乐人类学的大视野——华南与马来民族音乐考察及比较研究[M].上海音乐出版社. 2002(5) ISBN: 780667098X/J95.
- [12] 田仲一成著, 布和译.中国祭祀戏剧研究[M].北京大学出版社.2008(2).ISBN:978730113382/I2015.
- [13] 田仲一成著,云贵彬、王文勋译.明清的戏曲——江南宗族社会的表象[M].北京广播学院出版社.2003(10)ISBN: 7810851497
- [14] 田仲一成著,云贵彬、于允译.中国戏剧史[M].北京广播学院出版社, 2002(9). ISBN: 7810850601.
- [15] 田仲一成.古典南戏研究——乡村、宗族、市场之中的剧本变异[M].中国社会科学出版社 2012(11).ISBN:9787516116418.
- [16] 仓石武四郎.日本中国学之发展仓石武四郎.讲述北京大学出版社, 2013.03 ISBN:9787301219409.
- [17] 刘宝楠撰,高流水校.论语正义（上、下）[M].中华书局.1990(3).ISBN: 9787101002232.
- [18] 任继愈.佛教大辞典[M]. 凤凰出版社. 2002(12).ISBN: 9787806434468.
- [19] 林礼明.鬼蜮世界——中国传统对鬼的认识[M].厦门大学出版社.1993(5). ISBN:7561506090.
- [20] 毛礼镁. 江西傩及目连戏宗教民俗文化研究[M]. 中国戏剧出版社, 2004(9).ISBN: 7104018026.
- [21] 江西省戏曲音乐学术讨论会论文选编[M].江西省文化厅.1984.1
- [22] 毛礼镁.江西省万载县潭阜乡池溪村汉族丁姓的“跳魈” [M]. 财团法人施合郑民俗文化基金会 1993.ISBN :9578892209.
- [23] 流沙、毛礼镁.采茶剧种散论[M].中国戏剧出版社, 2006(12).ISBN:7104023305

参考文献

- [24] 王道.佛教香花.历史变迁中的宗教艺术与地方社会学[M].林出版社,2009(7).ISBN:9787807308430.
- [25] 钱立生.走近徽文化[M].安徽教育出版社.2008 (5).ISBN:9787533649739
- [26] 刘春江, 陈建军.湖口青阳腔[M].江西人民出社.2007(12)ISBN:7210038213.
- [27] 安徽省祁门县人民政府编.目连戏研究文集[M].中国艺术研究院戏曲研究所.1988(10)
- [28] 倪钟之.曲艺民俗与民俗曲艺[M]. 百花文艺出版社.1993(11).ISBN:7530614851.
- [29] 台湾人民俗编辑小组.台湾民俗第 1 册迎神赛会[M].桥宏书局 .1989(1).ISBN:9579833524.
- [30] 蔡丰明.江南民间社戏[M].上海市百家出版社 ,1995(12)ISBN:7805765421.
- [31] 山西师范大学戏曲文物研究所.中国傩戏学国际学术讨论会论文专辑 总第 12 辑[M],山西人民出版社 , 19929(3).ISBN:7203020355.
- [32] 陈跃红、徐新建、钱荫榆编著.中国傩文化[M].中央编译出版社.2008(1) ISBN: 7802115981.
- [33] 李岚著.信仰的再创造：人类学视野中的傩[M].云南人民出版社 2008(9).ISBN: 9787222055803.
- [34] 孙文辉.巫傩之祭——文化人类学的中国文本 China's text of cultural anthropology[M].岳麓书社.2006(1).ISBN 7806657436.
- [35] 曲六乙、钱茀.东方傩文化概论[M].山西教育出版社 , 20069 (1) .ISBN:7544031942.
- [36] 庚修明.叩响古代巫风傩俗之门 人类学民族学视野中的中国傩戏傩文化[M].贵州民族出版社.2007.(1)ISBN:754121471X.
- [37] 康保成.傩戏艺术源流[M].广东高等教育出版社.2005(5)ISBN:7536123361.
- [38] 姜彬.吴越民间信仰民俗——吴越地区民间信仰与民间文艺关系的考察和研究[M].上海文艺出版社.1992(6).ISBN :7532108902.
- [39] 远帆.周作人散文[M].内蒙古人民出版社.2004(5).ISBN:7204071794.
- [40] 朱恒夫.目连戏研究[M].南京大学出版社.1993(5)ISBN:7305018821.
- [41] 李小荣.目连故事中国化的文化意义[A].盐城师范学院学报(人文社会科学版)第 24 卷第 2 期.2004(5):91~104.
- [42] 王燕.试论中国戏剧形态对印度文化因素的兼容与吸收[A].苏州科技学院学报(社会科学版)第 22 卷第 1 期 2005(2):98~102.
- [43] 孔美艳.中元节演剧略论[A].中华戏曲第 44 辑.2011(12):246~260.
- [44] 陈建华.丧葬习俗与戏曲文化传播[A].内蒙古大学艺术学院学报 2012(4):12~22.
- [45] 姚周辉.神秘的符篆咒语——民间自疗法及避凶趋吉法研究[M].广西人民出版社 2004(1)ISBN:7219028121.
- [46] 吾敬东.中国宗教的巫术孑遗——韦伯论中国宗教与巫术的“亲和”关系[A].文史哲 2008 年第 3 期(总第 306 期).2008(5):51~58.
- [47] 刘茜.论孔子的鬼神观[A].四川大学学报(哲学社会科学版) 2004 年增刊 2004(12):10~34.
- [48] 王胜华.关于中国仪式戏剧学说的简略回顾.云南艺术学院学报 2003(4):79~82.
- [49] 李霞. 道家思维模式与程朱理学体系的形成与完善——兼论程朱理学对先前儒学的超越及其对徽州文化的影响[A].黄山学院学报第 6 卷第 4 期 2004(8):6~9.

参考文献

- [50] 理净.佛教“孝道”思想的践行[A].法音论坛第338期,2012(10):61~65.
- [51] 王胜华.目连戏:仪式戏剧的特殊品种[A].云南艺术学院学报 2002(5):82~86.
- [52] 郑力源.论孔子孝思想及新时期孝文化的重塑[A].重庆科技学院学报(社会科学版)2012年第8期:52~56.
- [53] 王惕.盂兰盆会——追荐亡故亲人[A].宗教中国民族报第3版 2004(10).

攻读学位期间的研究成果

1. 参与《江西目连戏申请国家非物质文化遗产保护》江西省艺术研究院规划项目
2. 刘劳君. 宗教社会学视角下的赣鄱文化生态研究——以江西目连戏为例[J]. 心声歌刊, 2014. 已录用