

从目连戏看民间剧作与 宫廷剧作艺术上的差异

李 玫

我国戏曲艺术形成较晚,它吸收了多种其它艺术样式的营养。说唱艺术曾给予戏曲以深刻的影响,而后,戏曲又以摆脱说唱艺术的“影子”显示出它的成熟,这在古代戏曲文学剧本中有所体现。本文通过比较古代仅存的两个目连戏剧本,说明说唱艺术因素在戏曲中留存和去除的价值和意义。另外,本文分析了两部剧作在艺术方面的某些差异,但着眼点并不在于得出谁优谁劣的结论,而是企图通过它们,从某个侧面看到戏曲演进的足迹。本文还试图通过两个剧本的比较,在一定程度上说明清代宫廷大戏的特点及其在戏曲发展过程中所起的作用。

目连救母故事最早见于佛经《盂兰盆经》(一名《报恩奉经》)①,这个故事对后世文艺作品产生过很大的影响。它最早进入说唱艺术领域是在唐代,进入戏剧领域在宋代。宋代以后,诸多以目连救母故事为题材的说唱艺术品种中,当数目连宝卷流行的时间长②。在戏剧领域内,各地区的各种目连戏层出不穷,其数量几乎难以统计。目连救母的基本故事情节是,目连(出家前名傅罗卜)一家信奉佛教,其父傅相临终嘱咐目连母子要坚持吃斋敬佛,行善济贫。目连的母亲刘青提允诺,并发下誓愿,但不久即违誓开荤,并做了不少坏事,因而死后被罚下地狱。目连为救母亲去西天见佛,下地狱寻母,终于救出母亲。目连戏大抵流行在民间,在目连下地狱救母这个基本故事框架下,其内容的可变性很大,同时它很少得到文人的青睐。由于这些原因,在宋代以来的八百多年中③,目连戏仅存两个完整的剧本,即明代郑之珍的《目连救母劝善戏文》和清代张照的《劝善金科》。这两部剧作实际上代表着古代目连戏的两种面貌,从中可以看到民间作品与宫廷作品的不同特色。我曾撰文对它们内容的异同以及为什么出现相异面貌作过论述④,本文则拟着重比较、探讨两部剧作的两个较为引人注意的艺术方面的问题,即关于说唱艺术痕迹的留存与去除问题和两剧在戏剧性方面的差异。

说唱艺术痕迹的留与除

目连救母故事是由佛经进入说唱艺术,由说唱艺术进入戏曲的。宋杂剧、元杂剧都曾有过以目连救母故事为题材的剧作,这些作品都已失传。产生于明代万历年间的《目连救母劝善戏文》是今存最早的一部完整的写目连故事的剧作,它还保留着说唱艺术的痕迹,这与同时期在戏曲音乐上已趋规范化(这里主要指曲牌体格式)的戏曲作品相比,显得很不一样。

《目连救母劝善戏文》中有几类比较特殊的曲词。一类是曲牌名称里含有“赚”字,如“佛

赚”、“道赚”、“赚尾”等。从“赚”这个名词本身看，它来自宋代民间流行的说唱艺术：唱赚。唱赚的音乐由同一宫调的数支曲子组成，宋人陈元靓⑤《事林广记》中收有唱赚底本《圆市社语》，共用了〔中吕〕宫调的九支曲子。其中有以“赚”为名的曲调。这种曲调在宋代就被吸收到了戏曲音乐中。南戏中就有〔赚〕、〔赚煞〕等曲名。所以，仅从“佛赚”“道赚”等曲牌名并不能说明说唱因素在郑之珍剧本中的留存，必须从曲词的角度来说明这一问题。这一问题我们放在后面与另两类曲词一并讨论。

另一类是七言整齐句式的曲词。这种唱词剧中共有两处。一处是在《三殿寻母》中，直接标作〔七言词〕，另一处是在《过黑松林》中，标作〔观音词〕。有人指出，这种“七言词”在郑作中的留存是由于目连戏与变文的血缘关系⑥。这种看法是有道理的。变文是唐代影响很大的一种说唱艺术形式的底本，其体例是散文、韵文交织，韵文基本上是七字句。而且，变文中有很大一部分内容是宣传佛家教义，普及佛家思想的，敦煌卷子写本中即有描写目连救母故事的《目连变文》。另外，唐代流行的其它若干种说唱艺术，如词文、缘起等从内容到形式都具有与变文相似的特点，其中也有表现目连故事的⑦。后起的戏曲艺术在从说唱艺术中吸取题材的同时，连同形式也部分地运用，是自然的现象。

还有一种唱词，剧中标明是“莲花落”（见《刘氏开荤》出）。“莲花落”也是历史很长的一种说唱艺术品种。它源出唐初僧侣募化时唱的〔落花〕曲子。唐、五代时叫〔散花乐〕，今见敦煌卷子中有七首，因均是宣传佛教教义，被认为是佛曲体作品⑧。到了宋代，就有关于乞者唱“莲花落”的记载⑨。以后的元杂剧、明杂剧、明传奇中均有关于演唱“莲花落”的穿插的描写。但象郑之珍剧本中这样穿插一段60多句长的段落，也不多见。

说唱艺术与戏曲艺术的一个显著区别是，前者是叙事体，后者是代言体。说唱艺术中的叙事主人公可以叙述故事，叙述人物的行为、言语，也可以对其中的人物、事件发表长篇大论的议论。而戏曲则必须通过人物的合乎剧情的科白和歌唱来展开剧情。从这个角度说，戏曲艺术的表达方法没有说唱艺术的那种灵活变换叙事角度的自由。郑之珍《目连救母劝善戏文》中出现的几段“佛赚”、“七言词”、“莲花落”等，其特殊之处在于：其一，每段唱词的篇幅之长是戏曲作品中少见的尤其在以曲牌体为音乐结构的戏曲种类中更为少见。其中的一段“七言词”长达168句，那段“莲花落”有60多句，“佛赚”也有长达40多句的。其二，这些唱段不仅篇幅长，而且都是以第三人称叙述内容。《过黑松林》出中的“观音词”用观音的口气叙述、评价傅罗卜不畏艰辛、一心救母的经历。“莲花落”的内容是一帮乞儿描述当时的某些世俗风气。“七言词”是借刘青提之口，叙述妇女生育、养育儿女的艰辛。其三，这些唱段，无论它叙述的是什么内容，出于什么用意，有一个共同的特点，即叙述的内容程度不同地与剧情脱离。“七言词”出现在《三殿寻母》中，当狱官指责了刘青提“血污三光”和“违誓开荤”的罪行后，刘青提要求狱官暂缓行刑，她要把妇女生男育女的艰难诉说一遍，于是就有了一百多句唱词。这段唱词的主旨是劝世人行孝道，这一内容与此时的剧情，即刘青提因罪在地狱各殿受刑没有什么联系。《刘氏开荤》出中的“莲花落”词也是这种情况。这场戏中，正面表现了乞儿们的演唱，这段演唱与刘青提设宴在情节上虽有联系（这种演唱即通常所说的席间演出），但乞儿们所唱的世俗风情与刘氏摆设宴席这件事并没有关系，这种场面明显地使人感到有为穿插而穿插，即不扣紧剧情之嫌。

说唱因素在《目连救母劝善戏文》中的留存，其认识意义在于，它是戏曲与说唱艺术在某个历史阶段联系密切这一现象的遗存，从中我们可以一定程度地看到戏曲演进的足迹。另外，它使一部分曾经在民间为流传的说唱艺术片段得以保存下来。郑之珍剧本中的〔七言词〕、

〔莲花落〕、〔佛赚〕等在我们现在能看到的《目连变文》、《目连宝卷》以及其他目连故事说唱艺术底本中都不曾见，更可见郑作保留这方面内容之可贵。但另一方面，说唱因素的大量留存，又是戏剧结构不完善、不严谨的表现。通常，剧作中的大段唱段或说白，总是用来表现人物的内心世界或者用来交待剧情，背离了这些或者冲淡了剧情，必然会导致戏剧结构松散。

造成郑之珍剧作这种状况的原因，首先因为郑之珍是一个下层文人，他写作此剧的目的是为了在民间演出，郑之珍要求他的《目连救母劝善戏文》“不惟中人之能知，虽愚夫愚妇，靡不悚恻涕洟，感悟通晓矣。”^⑩因此，他创作时必然要考虑当时老百姓的欣赏趣味，在某种程度上受这种欣赏趣味的制约，保留一些当时老百姓熟悉、喜好的东西。而这些内容可能在郑之珍以前很久就进入目连戏了。《三殿寻母》中的那段〔七言词〕，无疑是郑之珍的时代里他的剧作所面对的观众们十分喜闻乐见的内容，因为在郑之珍剧本的目录中的《三殿寻母》出目下，专门标出“三大苦”字样。据《安徽通志》记载，郑作影响极大，“徽郡各县每逢夏历闰年，均有所谓目连班者，纷纷演唱。……其中刘四娘唱三大苦，尤为妇女圣经、口头禅。”^⑪

郑作保留说唱因素的另一个原因，看来是由于目连戏承袭了以宣传佛教教义、故事为宗旨的变文、宝卷等说唱艺术的传统。今知宋杂剧中最早出现目连戏，而宋杂剧本是各种滑稽表演、歌舞、杂戏的统称，因此，宋杂剧中的目连戏当也还不是完整的代言体形式，其中必然有不少对观众的说教。郑之珍的剧本在继承前人的创作成果时保留了这一特点。《刘氏斋尼》出中的40多句〔佛赚〕，就是直接奉劝世人修行尊佛的。其中尼姑唱道，“劝你修时急急修，莫将玩愒度春秋，今生作者来生受，休到来生悔不周……”。剧作的其他出中也通过诸如此类的唱词，说明各类人敬佛修行的必要性和益处。大凡仔细考察，郑剧中的〔佛赚〕曲和〔道赚〕曲均是这一类内容。

在《劝善金科》中，凡是上面提到的说唱痕迹明显的段落，一概不存。相同于郑作《三殿寻母》内容的那出戏，在《劝善金科》中名《爱河沉溺浩无边》，这出戏中，张照只安排刘氏唱〔石榴花〕、〔斗鹤鹑〕、〔上小楼〕三支曲子，就把郑作中洋洋洒洒的一百多句“七言词”的意思简略地表达了。《劝善金科》中，《付相妻开荤背誓》一出戏，相同于郑作《刘氏开荤》的内容。张照所写刘氏举行的酒宴上，前后进来两起艺人，但这些人的演唱都只在叙述中带过，演唱内容没有给予正面展现，并且没有说明唱的是〔莲花落〕，这就和郑作中正面搬演“莲花落”不一样。又，《劝善金科》中《照彻神灯分般若》一出戏，相当于郑作《目连挂灯》出的内容，其中设有郑作中安排的老僧人念大段祝辞的关目。张照写作《劝善金科》参照过郑作，也可说张作对郑作有着继承关系。但他却把郑作中保留着的说唱艺术痕迹几乎全部删去。

《劝善金科》对郑作中说唱艺术痕迹的去除，一是剧作宫廷化、典雅化的需要，二是剧作更加戏剧化的需要。而这两点，是由张照所处的环境和戏曲艺术自身的发展所决定的。

首先，作为清代康、雍、乾三朝显宦的张照接受乾隆皇帝的旨令编写宫廷大戏，是置身于宫廷文化的氛围里，皇家的威仪也要反映在戏剧风格上。郑作中表现出说唱痕迹的那些段落，从内容到文辞都很富于民间生活气息，表现的是十分世俗化的内容，诸如描绘世人为了钱六亲不认（《刘氏开荤》中的〔莲花落〕），倾诉妇女养育儿女的艰辛（《三殿寻母》中的〔七言词〕）等等，这些和皇家庄严、典雅的艺术追求是不相吻合的。所以，张照在编写《劝善金科》时，删掉了他所认为旧本中的“曲白鄙猥”^⑫的段落。

再者，张照开始编写宫廷大戏的乾隆初年，距郑之珍的时代已过去了一百五十多年，戏曲艺术自身在它的成长过程中也变得更加成熟。康熙年间出现的《长生殿》、《桃花扇》在结构

方面既严谨、又丰富多变，显示出戏曲艺术的高度成熟。在这样的大背景中。张照去掉那些脱离剧情的曲白，删却那些戏曲曲牌的说唱词调，使剧作在结构和音乐上更严谨，也是必然的现象。^⑬

戏剧性方面的差异

从明末到清代乾隆年间，以昆曲为代表的戏曲舞台艺术有了很大的发展，形成了一套独有的法则与程式。这在那个时期出现的若干戏曲论著和文学剧本的变化上也得到反映。由于这时期戏曲舞台艺术总体水平较以前有很大提高，加上皇家所具有的宫廷以外戏曲演出无法比拟的物质条件，《劝善金科》的许多场次在艺术上显得比郑作完整和成熟，具有更强的戏剧性。通常，对戏剧性的理解有两层涵义。其一，是指那些由独特的艺术媒介手段所决定的使戏剧区别于其它艺术种类的特性。其二，指评价一出戏“有戏”亦或“没戏”的标准。凡是充分发挥了戏剧特性的戏，通常是戏剧性比较强的，亦即“有戏”的戏。这一点具体表现在戏剧情境设置、场面动作安排，人物心理刻画等方面。

《劝善金科》十分注意戏剧情境的设置，并注重戏剧情境在舞台上形象地、立体地、直观地表现，从而为戏剧冲突的爆发及推进，为人物行动的发展创造了契机。例如《动凡心空门水月》这场戏，戏的开始，小尼姑静虚感到她在寺院里所过的“禅灯一盏伴孤眠”的生活“辜负了青春美少年”，处于一种百无聊赖、十分烦闷的心境中。当她在寺院的回廊散步时，突然听到庙门外有鼓乐声，她赶快跑到寺庙外的山坡上向下观望，得知是山下人家娶亲。这个“山下人家娶亲”为过场戏在舞台上给予了直接呈现。这个过场戏是，25个人的迎亲队伍从舞台的上场门上场，绕场后从下场门下。迎亲队伍包括六个“局人”，两个“灯夫”，两个“院子”，八个“吹手”，四个轿夫，另外有傧相、媒婆、新郎各一人。他们之中，灯夫举着灯，吹手手握乐器，傧相、媒婆披红，轿夫抬着花轿，新郎骑着马。这一热闹场面与静虚孤寂的生活形成强烈的对比，对静虚的精神世界产生了强烈的刺激。如果说，这个场景出现以前，静虚的由对自己寺庙生活的怨恨而产生对尘世生活的向往还没有引发她脱离这种生活的决心的话，那么，这个场面就起到了这样的作用，使她毅然决定逃离寺院，摆脱孤寂生活。她看到这一场景后的思想活动也就使人感到顺理成章：“我想人生在世，男大当婚，女大须嫁，夫妻会合，礼所当然，偏我静虚呵……，佛灯前，做不得洞房花烛，香积厨，做不得玳筵东阁，钟鼓楼，做不得望夫台，草薄团，做不得芙蓉软褥。我本是女娇娥，又不是男儿汉，为何腰系黄罗，身穿皂袍，见人家夫妻洒落，一对对著锦穿罗，天哪，不由人心热如火……”，“先前凡心难起，看了这样景，我也把不住了，且喜师傅师兄都已出去，不免逃下山去，寻个终身结果，……”。无论从整出戏的剧情进展看，从静虚的思想性格发展看，还是从人物反叛佛门的行动看，这个过场戏都是很重要的。在舞台上明场处理、正面呈现它，尽管篇幅不大，但把它突出出来了，同时，也避免了整场戏都是静虚一人的内心独白所造的剧情表现上的单调，显示出这场戏剧情进展的跌宕起伏和冷热相济，使得静虚思想性格的发展层次鲜明。直观展示的戏剧情境，不仅刺激了静虚，也刺激了观众，观众更容易理解、感受到舞台人物的心理变化，增强了戏剧的感染力。这样的过场戏确是体现了作者的艺术用心的。同时，一个过场戏动用25个演员和众多道具，这显然又与皇家戏班人力与物力雄厚分不开。

郑之珍的《目连救母劝善戏文》在表现同一剧情的《尼姑下山》中，这一过场只是通过静虚的一句唱词和几句台词叙述出来。尽管剧中也把它作为静虚思想发展的关键性细节，但这个细节作为静虚思想性格发展的推进因素和对剧情节奏的调节因素却没有得到应有的强调和突

出。郑作中的这种处理方法就其“原始”的意义说，实际上是受说唱艺术表演程式的影响。由说唱艺术变化为戏曲，主要就是从唱念词句中的叙述转变为舞台的直观展现，把说唱故事变化为在舞台上立体、直观地展示故事。因而，《劝善金科》与《目连救母劝善戏文》的这个“过场”的差异，应当看作是前者在戏剧性方面进一步发展的表现。

《劝善金科》较为注重戏剧场面调度的行动性和动作的舞蹈性，从而生动、细致地展示出人物性格和人物关系的发展变化。《僧尼下山戏调情》这出戏，描写和尚本无与尼姑静虚各自偷跑下山后从相遇、相识到相知、相爱的过程。他们先是互相戒备、躲躲闪闪，不敢向对方吐露实情。后来通过交谈，不断加深了解，并且逐渐体察到对方对自己的爱慕之情。剧中表现这一过程，在一段主要通过独唱、对唱、独白、对白表现的戏之后，设置了一场场面调度富有行动性、动作很富于舞蹈性的戏：

本无从上场门上白：“来此一条河，这怎么过去？有了，脱了靴子过去。”作虚白，脱靴过河科。白：“把靴子又忘了来了，说不得再过去取。”复作过河科，白：“这靴子放在哪里好？有了，衔在嘴里。”复作过河科，静虚从上场门上白：“师傅、师傅！”本无白：“我只知道你已过河了，怎么才来？”静虚白：“这等，我回去了。”本无白：“不要去，我就过来。”复作过河科。静虚白：“怎么样过去？”本无白：“说不得我驮你过去。”虚白，负静虚作过河科。白：“待我穿上靴子，这里回顾无人，我与你拜拜天地。”同作拜天地科。

如果把整出戏分成起、承、转、合几个部分，这段表演属于合的部分。在此之前，本无和静虚的思想、情感交流有几个阶段：一，下山路上相识；二，互相探问、互相戒备；三，展开对共同关心的问题的讨论，如神仙能否结婚、佛家子弟该不该成亲等问题。这段过河的表演，恰好是他们思想感情沟通后的一段默契的情感交流。和尚来回过河的调度，前面有铺垫，已写到本无与静虚相约好晚上再相会，因而本无此时兴奋心情未已，故而忘东忘西。联系现在的舞台演出看，这段表演很富于舞蹈性。整段表演都富于行动性和表现力的是和尚背尼姑过河这一调度。它展示了二人心灵沟通，最终摆脱佛门约束的行动的完成。用直观的场面和动作把他们的情感交流展示给了观众，同时很富于喜剧情趣。使前面主要依靠说白、唱段为手段展现剧情的状况得到调剂。

郑作中表现同一内容的《和尚下山》里，写僧尼二人展开神佛能否成亲的讨论后，戏就嘎然而止。既让人感到整出戏在情节铺排上不舒展，又使人感到剧中对这两个人物缺少形象生动的表现。

《劝善金科》中的许多出戏对人物的内心刻划十分细致生动，与《目连救母劝善戏文》比，也显示出较大差别。如《动凡心空门水月》中，几乎全部是静虚的内心独白。静虚“动凡心”的过程刻划得相当细致：她审视自己眼前的生活，深感孤寂、枯燥的晨钟暮鼓生活辜负了花季般的少女青春。随后回忆起出家的原因，勾起对儿时和父母身边快乐生活的留恋。在烦闷不堪的情况下，她跑到佛殿去散心。看着“面貌不同，神态各别”的罗汉塑像，她产生了奇特的联想。在她眼里，这些罗汉塑得“好不蹊跷”，“那两旁的罗汉，塑得来有些傻角，一个儿抱膝舒怀，口儿里念着我，一个儿手托香腮，心儿里想着我，一个儿眼倦开，朦胧地觑着我，惟有布袋罗汉笑呵呵，他笑我时光错，光阴过，有谁知，肯要我这年老婆婆。……”这段心理描写，其独特之处在于，把静虚的内心活动与佛堂里的罗汉神态联系起来，而两者的内涵绝

无共同之处，静虚看罗汉塑像极强的主观性表现出她“思凡”情绪的强烈。通过静虚把罗汉像造型含义主体化来展现静虚此时的内心世界，极富表现力。这段心理描写，看似具有喜剧意味，落脚却是悲凉之笔。惟其悲凉，才促使主人公抗争。郑作中表现同一内容的《尼姑下山》里，没有这段心理描写，对静虚的刻画就远为逊色。内心冲突，内在的情感矛盾在一定条件下是最富于戏剧性、最有艺术魅力的。在舞台上深入、细致地表现人物的内心世界、是戏曲艺术发展到一定程度的表现。后来的民间演出大部分采用张作的模式，而不按照郑作来表演，看来不是偶然现象。

前面说过，目连戏自宋代以后一直流行。到明末，江南一带演目连戏引出的轰动情况屡见记载^⑭。种种迹象表明，张照在编写《劝善金科》时，选择、吸收了民间作品中艺术水平较高的部分，同时又使它们在艺术上得到某种程度的完善和提高，因此，它对后代舞台演出也必然发生影响。即就描写僧尼“双下山”来说，^⑮凡是艺术上较郑作丰富的片段都保留在后世目连戏中，或者成为一些剧种的折子戏。如和尚过河的那段表演，在江苏阳腔目连戏的相应段落（《相会》）、杨剧折子戏《双下山》和京剧折子戏《双下山》中都得到保存。静虚面对罗汉塑像的内心独白，在现在的京剧、婺剧、昆曲等剧种的《思凡》一出中几乎一字未改地保留着。《劝善金科》在提高民间已有的剧目，丰富其表演艺术方面起到的作用是明显的，也是应该肯定的。如果我们把从古到今的目连戏看作一种流动，变化着的戏曲现象，《劝善金科》应该算是一个重要的衔接环节，在某种意义上，还不妨说是一个显著的路标。

比较《目连救母劝善戏文》和《劝善金科》，使我们感到，对这两部作品的艺术价值的评价，即使就以上两个问题而言，也很难作出简单的肯定或否定。郑之珍的剧作较多地保留说唱艺术片断，除了它为我们提供的关于戏曲历史发展的认识价值外，还突出地表现着民间戏曲的一个特性，即它把娱乐性作为其主要艺术追求之一，广大观众的喜闻乐见，对戏曲创作者来说是至关重要的。把民间喜闻乐见的说唱艺术形式搬进戏剧中，正是这种特色的体现。而这种特性又是支撑戏曲艺术生存，发展的重要因素。但从另一方面看，其它艺术样式穿插到戏曲作品，即使是很精彩的片段，如果脱离或冲淡了剧情，也会使戏剧结构松散。张照剧作对说唱艺术痕迹的去除，戏剧性的加强，表现了戏曲艺术上的成熟。当然，从一般意义上说，这里不存在非此即彼的问题，如果把说唱艺术形式恰当地融合在戏曲作品中，或许也是戏剧艺术成熟的一种表现。但我们这里评论的是一种历史现象。在明末清初的戏曲家看来，《目连救母劝善戏文》中说唱艺术因素的存在是与戏曲音乐的规范化格格不入的。所以，祁彪佳在《远山堂曲品》中尖刻地批评郑之珍“全不知音调，第效乞食鬻儿沿门叫唱耳”。这种批评当有片面之处，但我想这种片面并不是仅仅表现为人们常说的以文人眼光来挑剔民间作品，或者是以昆腔音乐规范来要求弋阳腔剧本（通常认为郑作属弋阳腔剧本）。这种片面主要表现为没有指出不同门类的艺术，包括它们的表现形式，可以交融，并在交融中求变化，只是这种交融应当是高度精美化后的十分和谐的融合。

也正因为我们是在评论一种历史现象，我们也就没有着意贬低郑作的意思。由于种种原因，郑作流传很广，直到1919年还在继续出版^⑯。建国以来，戏曲研究者对郑作遭受旧时文人尖锐批评这点，也不乏褒护之词，有的学者还称之为“伟大的宗教剧”。相比之下，倒是《劝善金科》的艺术成就长期没被注意，这主要是由对“宫廷大戏”的片面理解造成的。对于《劝善金科》的艺术成就，对清代宫廷大戏在推进戏曲艺术发展方面的功绩，我们应当作出公允的估价。

注 释:

- ① 《盂兰盆经》系晋代僧人竺法护所译，一说是竺法护创撰的“新经”，即不是印度传来的佛经。
- ② 今见最早的目连宝卷是元末明初的《目连救母出离地狱升天宝卷》，其后有《目连三世宝卷》，《目连宝卷》和《目连救母宝卷》等。
- ③ 关于目连戏的记载，最早见孟元老《东京梦华录》。《东京梦华录》所记为1103年至1126年间事，至今已有八百多年。
- ④ 见《戏剧》(中央戏剧学院学报)1991年第3期。
- ⑤ 陈元靓，清《四库全书总目》说他是宋理宗时人。也有人认为他是元人。按南宋理宗的最后一年距元兵攻下临安只有十二年，陈元靓或是宋末元初人。
- ⑥ 见施文南《关于目连戏声腔的议论》，载《目连戏研究文集》第63页。
- ⑦ 《目连缘起》见《敦煌变文集》。
- ⑧ 参见《敦煌文学》214页，甘肃人民出版社出版。
- ⑨ 见南宋释普济《五灯会元》。又《罗湖野录》也记宋代贫人唱莲花落乞食词。惟此书难见，参见叶德均《戏曲小说丛考》下册634页。
- ⑩ 《目连救母劝善戏文序》，古本戏曲丛刊本。
- ⑪ 见《方志著录元明清曲家传略》，中华书局1987年版，第109页。
- ⑫⑬ 《劝善金科·凡例》(古本戏曲丛刊本)中说：“顾旧本相沿，鱼鲁豕亥，其间宫调舛讹，曲白鄙猥。今为斟酌工商，去非归是。”
- ⑭ 祁彪佳《远山堂曲品》中《劝善记》条云：“以三日夜演之，轰动村社”。又《祁忠敏公日记》中崇禎己卯五月三十日记事有“是晚柯村又演目连戏，竟夜不能寐。”张岱《陶庵梦忆》记明末徽州戏班在江南演目连戏，“凡三日夜”，演到“招五方恶鬼”和“刘氏逃棚”时，“万余人齐声呐喊”。
- ⑮ 后世所说“双下山”，其内容大致包括《劝善金科》第五本中《动凡心空门水月》、《堕戒行禅榻风流》和《僧尼下山戏调情》。
- ⑯ 1919年上海马启新书局出版的石印本《绘图目连救母全传》即是郑之珍的《目连救母劝善戏文》。参见傅惜华《明代传奇全目》第106页，人民文学出版社出版。