

明刊本《香山记》的剧本形态及演出特征

周秋良

(中南大学文学院, 湖南长沙, 410083)

摘要: 明刊本《香山记》是古代敷演妙善传说的一个重要剧本。原本已不存, 现存明刊本是明代万历年间富春堂根据当时流行的剧本形式刊刻而成。从整体来说, 富春堂刻本是一个舞台演出本, 刊印者只是把舞台演出本改为当时流行剧本样式, 而没有改变其内容。其演出具有很强的祭祀仪式功能, 是一个典型的仪式剧。《香山记》剧本反映了妙善故事传播中一个无文字记录的民间系统特点。

关键词: 《香山记》; 妙善故事; 剧本形态; 演出特征

中图分类号: I206.6

文献标识码: A

文章编号: 1672-3104(2011)06-0181-05

明刊本传奇《香山记》是古代敷演观音本生故事——妙善传说的一个重要剧本。所谓观音本生故事, 是指记叙观音菩萨修成正果之前的经历的故事。观音菩萨是佛教文化中一个十分生动的菩萨形象, 但佛经只对观音成道后的救世神力进行了较多的记述, 而很少涉及观音成佛前的修行过程。随着观音信仰的不断流布, 我国民间开始创造观音在本宇宙世界出生的种种说法, 形成了多种观音本生故事。其中, 影响最为深远的就是妙善公主修炼成道的故事。明刊本《香山记》对在民间广为传播的妙善故事进行了加工、改造, 又以戏剧的形式广布于民间, 很好地推动了民间观音信仰的发展。由于该剧本是一个明代刊本, 存本甚少, 且字迹潦草, 一直以来都未加整理, 笔者曾对其进行了详细注疏^①。本文即是在注疏的基础上对此剧本的剧本形态及演出特征进行说明。

一、剧本形态

从剧本形式看, 明刊本《香山记》前面有目录, 全剧共分三十出, 每出内容用四个字概括, 第一出标目为“副末开场”, 剧本内相隔数页就配有插图。这种形式与富春堂刊刻的其他剧本基本相同, 好象是一个成熟的传奇剧本。但是如果仔细核对剧本, 就会发现许多问题。

第一, 虽然有目录, 但实际上这些目录与剧中内

容有许多并不相符。有的一个出目包括了几出的内容, 如第三出出目为“庄王设朝”, 而剧本的内容从庄王寿诞吩咐光禄寺设宴赏群臣开始, 到在五凤楼前结彩楼, 招驸马, 妙善因为拒婚, 被下令赶往后花园等内容, 也就是包括了接下来的第四出“群臣祝寿”、第五出“同结彩楼”和第六出“花园受难”等三出的内容; 还有的出目概括的内容, 在剧本中却没有, 如在目录上出现了“韦驮护法”目录, 但是剧本中不曾出现韦驮之名, 也没有韦驮护法的情节。

第二, 虽然有插图, 但好些插图不能准确地反映故事情节或者和剧本关系不大, 出现的地方更是多处不妥当。其中有一幅“到庵归偈”的插图, 图中内容是表现妙善到了(清秀)庵中, 在那跪拜礼佛的情景, 描绘的应该是妙善在皇宫中经历花园受难之后, 被贬到清秀庵的情形, 而此图却排版在第六出“花园受难”中, 这显然是不恰当的。

第三, 剧本中对许多音乐曲牌的界定更是很随意, 甚至把说明科介的“净白了”“末白了”当作曲牌标记。剧本的音乐也十分凌杂, 剧本的音乐统一性也因分出而变得支离破碎。

第四, 更突出的是, 剧本中“出”的划分非常混乱, 有些划分无论在剧情上还是在音乐上都不妥当。这种混乱的“出”的划分, 使得整个剧本显得十分散乱。

这些特征说明了编辑者可能是在把一个旧本变得符合当时的出版成规——或者根本就是改编一个旧本。改编本表现出的这种“拙劣性”, 正好说明原本在

收稿日期: 2011-05-19; 修回日期: 2011-09-11

基金项目: 国家社科基金项目“观音故事与观音信仰研究”(08CZW015); 教育部人文社科基金项目“观音戏与观音信仰研究”(07JC751008)

作者简介: 周秋良(1971-), 女, 湖南衡山人, 文学博士, 中南大学文学院副教授, 主要研究方向: 古代戏曲。

剧本体制上与当时流行的剧本形式是不一样的。也就是说,这个原本也许是不分出的,或者分出很粗糙,而且出目也是不完善的。富春堂刊刻这样一个剧本,可能是因为此剧在舞台上演出十分频繁,社会已经产生了对剧本的大量需求,于是书商们就把一个旧本(或者舞台演出本)改成了当时剧本的流行样式并刊刻了。

二、演出特征

《香山记》的演出特征主要表现在以下几个方面:

首先,从整体来说,明刊本是一个舞台演出本,富春堂刊印者只是把舞台演出本改为当时的流行剧本样式,而没有改变其内容。剧本保持了侧重舞台表演的特色,整个剧本可以说是在妙善传说中加入了常见的舞台套式组合而成的。

从戏剧情节构成来看,戏剧中新出现了祝寿、彩楼招亲、结婚、磨房受苦等场面。这些情节在蒋之奇的《香山传》中是没有的,在宋元以来其他的妙善传说中也不存在。但从戏曲的角度来看,这些场面却在戏剧中经常出现。祝寿、婚宴等场面,是喜欢热闹的中国民众构建戏剧故事的常用技巧,因其喜庆的氛围成为许多戏剧中的重要关目。彩楼招亲在戏曲中也经常出现,其基本过程就是待嫁的姑娘站在楼上向楼下的人群中抛下绣球,得绣球者就被选为婿了,如《张协状元》第二十七出、《裴度还乡》的第四折。“磨房受苦”则是南戏《白兔记》中的有名段子,同时妙善在磨房得到了鬼神帮助的关目,也与《白兔记》在某些地方剧种中的演出形式一样。如在现存的福建四平戏等古老剧种中,还保留着李三娘在磨房受苦时得到了鬼神等帮助的舞台表演,即当三娘在磨房艰难拉磨时,舞台上出现了一个好似三娘替身的小鬼帮她拉磨。另在元明之际的杂剧《观音菩萨鱼篮记》中,观音化身的渔妇在张无尽家也曾磨房受苦,并也出现了鬼神的帮助。可见这种表现女主角在磨房拉磨受苦而受到鬼神帮助的戏曲场面,可能在当时戏剧演出中较常见。《香山记》中也恰当地借用了这一演出场景:让妙善在磨房中磨面办斋,土地等小鬼为帮忙,作“挨磨椿米打混介”。同时,此戏的形成可能还受到了目连戏的影响。如在第八出^②,清秀庵尼姑所言、所行、所想,所表现出来的心态和舞台风格与目连戏中的“尼姑下凡”一出非常相似。从这些具体关目的比较可以看出,《香山记》演出时,舞台场面个性并不鲜明,而具有当时戏剧演出的共同特点。

从剧中人物来看,一些次要角色频频上台或跳舞

或作其他表演,但并不能很好地推动情节的进展。如第二出“众友游芳”中,书生张琼(生扮)和另外俩朋友(净、丑扮)一起游园,抒发要金榜题名的雄心壮志,这与妙善故事的发展根本就没有什么关系。但从舞台效果来说,却恰当地从演出开始时的副末开场过渡到故事的展开。另外,一些和故事情节发展关系不大而有着丰富的舞台表现力的情节,也得以充分表现,如剧中多次出现鬼怪山神为妙善办事,或召她赴幽冥地府,或风神雷雨作法而生狂风暴雨,或令桃花菊花反时节而开。整个演出总是有各种鬼怪精灵不时在舞台翩翩起舞,游离于主要故事情节之外,戏剧的矛盾冲突因此并不集中。

在音乐方面,《香山记》中出现了“滚调”。在第十八出中庄王去清秀庵的途中,当他唱完了一支【甘州歌】后,就出现了【滚调】,(春)山俊秀水澄澄,果然隐隐胜丹青,古刹泥庵万历春”,唱词很短。流沙先生认为,“所谓滚调只是青阳腔的一种创造”,并认为“在音乐曲牌中加用滚调词句,是产生青阳腔的基本原因之一”,“而青阳腔是在弋阳腔的基础上产生的一种向通俗化方向发展的新的声腔”^[1](142)]。这就说明了属于青阳腔的《香山记》,是流行于民间的戏剧,而不是文人传奇,剧本的文学性当然也就受到了限制。

由于侧重的是表演,因此剧本的文学性不高。对此,《远山堂曲品》的作者祁彪佳(1602~1645)曾批评说:“词意俱最下一乘,不堪我辈着眼。”^[2](112)]剧本的唱词多是口语、谚语组成,确实显得有些生硬直白,缺少一种文人化的意境美感,祁氏的评介是合乎实际的。

从这些可以推测:明刊《香山记》剧本,可能是一个从提纲戏充实形成的舞台演出本,是戏剧演员把流传的妙善故事与当时戏剧舞台上的一些固定的演出套式、一些经常上演的戏剧舞台场景连贯而形成的。

其次,明刊本《香山记》演出具有很强的祭祀仪式功能,且这种仪式与死亡、魂灵超度等有关。祭祀仪式功能主要体现在妙善被行刑以及以后的游地狱、颂经普度等情节中。

一是活祭仪式。在第二十出,当妙善被押向刑场施行绞刑时,监斩官“吩咐众人开一箭之地,让二公主亲自活祭一时”,然后,妙善姐姐二公主上前,对妙善举行活祭仪式,“以表骨肉之情”:

【香罗带】一巡酒满斟,奉嫡亲,堪怜手足生拆分,今朝祭奠好伤情,石人也泪淋;二巡酒满斟,眼中泪血痕,父王不念骨肉亲,犹如洪雁被所擒也,落在天罗网,无情苦怎禁。(合前)三巡酒满斟,情怎忍,生离死别前世因,哭得我肝肠断,立时分也,姐妹思

情别，不能够再见面。(合前)

【尾声】同胞骨肉恩情断，除死黄泉再见伊。断肠，断肠，肠又断，正是断肠人送断肠人。^{[3](14)}

这支唱词表达了那种生死离别的伤情，后来演出时有用【五更天】曲牌，康保成先生曾依据敦煌文献中【五更天】曲词的内容，推断此曲是佛曲^{[4](6)}，可见其音乐的宗教色彩很浓厚。从唱词来看，这里的“活祭”仪式，应配合了一种斟酒倒酒动作，仪式动作性很强。这种仪式，是对即将走上刑场就死人的祭奠，在几年前国家文化部组织的舞台精品工程剧目《膏药章》中，小寡妇为赴刑场的膏药章也举行了“活祭”仪式，表达的也是那种对生死离别的悲恸心情。妙善故事中的这种“活祭”仪式，在《香山宝卷》中表现得更加明显。宝卷中妙善是在七月十五中元节被押向刑场的，此前皇帝敕下朝官在南城外结三处彩楼，排设六所祭筵，朝官们便“速结彩楼南城外，急排祭奠祭生魂，依照古训行大礼，普穿素服着麻衣”。当妙善在被押向刑场途中时，“街坊市户烧钱马^⑤，千家万户哭声频，满宫眷属并文武，尽来祭奠送宫人，上汤进食鸣音乐，焚香下拜动哀音，三奠酒罢烧钱马，尊魂享监听宣文”，大臣宣读了祭文^⑥。这些烧钱马、进食敬酒、焚香鸣乐、宣读祭文的行为，正是一种荐亡仪式。而且这种仪式的情节时间正好是安排在七月十五日，表明了此种祭祀仪式并非一定是在人亡之时，在每年的祭祀鬼魂的中元节也可以举行，仪式功能更加突出。

二是超度仪式。这也是此剧所表现出来的主要的祭祀仪式。在第二十一出中，阎罗送与妙善一条“黄丝裙”，告诉她裙上每一根丝都有超度十个冤魂的法力，要她去超度枉死城中被其父王烧死的僧尼，妙善在金童玉女引导下来到了枉死城。第二十二出就是一场超度地狱冤魂回生的仪式，妙善向被烧死的冤魂宣道“我今度你上青天”后，和尚、尼姑等分别出来让妙善超度，舞台说明“小鬼送出关”，妙善就这样完成了对枉死城冤魂的超度。这超度情节与民间习俗中的“超度”法事仪式非常相似。这里和尚、尼姑的上场表演，虽然合乎剧情发展，但如果从法事的角度看，他们可能更是“超度”仪式的操作者，是现实中为执行超度亡灵仪式的僧尼们。妙善完成了在地狱的超度后，“别了幽冥，还魂凡世”^{[3](14)}。第二十三出，妙善还魂后受到土地的指引和帮助，向最终目的地进发。

三是参佛仪式。第二十四出一开始就出现了舞台说明“五十三参介”，下接一小段隐晦的唱词，出末尾声配合唱词的动作称为“朝三宝”，其效果是使妙善获得了观音的全部权威和法力，在此出现的两个科介说明也都带有明显的仪式性。“五十三参”本是《华严经》

中善财童子参礼拜佛的过程。《华严经·入法界品》说到善财作为一名曾经深种善根的有缘人，经文殊利菩萨的开导后，开始了其漫长的求法历程。其求法的方向是向南的，首先到达可乐国，见过功德云比丘，然后，经过了海门国，见过海云比丘，在海岸国，见过善往比丘，到自在国的咒药城，见过弥伽比丘，到达住林国，见到解脱长者，到庄严阎浮提顶国，见到海幢比丘，再到海潮处的普庄严国，见到休舍优婆夷，到海潮国，见到毗目多罗仙人……等等。其中的第二十七位善知识的人，就是光明山的观世音菩萨，最后见到了弥勒佛，被告之已经身在诸佛之列，成为了一位具有无比法力的佛^{[5](336)}。

佛经中善财这种求学修道的过程，为什么又变成了一种仪式，并在戏剧舞台上表演呢？善财的五十三参，其实是现实社会中佛教信徒游学修道过程的虚构，但这种想象中的参佛悟道的过程，为一些创造忏仪科介的高僧们借鉴，成为佛教法事建坛过程中的象征性仪式。设坛的僧人在经历这样一个仪式后，就具有了如诸佛一样的法力，可以解决信徒向佛求助的一切问题了。另外，佛经中还说过去的佛有五十三个，据《观虚空藏菩萨经》说，一切佛住在陀罗山，其中有过去佛五十三佛，如普光、普明等，“若有善男子善女人及一切众生，得闻是五十三名者，是人……不坠恶道，若能称是五十三佛名者，生生之处常得值遇十方诸佛，若有人能至心敬礼五十三佛者，除灭四重五逆及谤方等，皆悉清净”^{[6](679)}；在《佛说观药王药上二菩萨经》中对参拜这五十三佛能达到的修行作了更为详细的描绘，并强调如要达到“悉皆清净”的境界，是必须礼拜诸多佛的。只有这样做了，你就可以达到佛所居的世界，达到佛所修行的境界了。所以这五十三参实际就是一个修行得道的过程。但是，这五十三参现实是不存在的，只是佛家设出的一个修行的“境”，僧家在修行实践中，就演变成了“朝三宝”的仪式。因此无论是五十三参，还是朝三宝，都隐含修行过程中的一个过度仪式。僧侣们在修行中把对一个虚空世界中诸多古佛的朝拜做为了一种修行的科仪，僧侣们通过这种仪式，就具有了佛的威望和法力，可以代表佛或菩萨行使着佛的权利与神力。《香山记》剧本中的“五十三参”同样具有这种仪式功能，故事中的妙善通过这些仪式后，成了观世音菩萨，而仪式中的僧尼们通过这种仪式后具有了如观音菩萨般法力的高僧，可以为人们念经消灾了。

四是宣经仪式。在接下来第二十五出开始时，妙善在祥云宝盖中宣告了她的新身份：“昨日参拜诸佛已毕，吾有《妙法莲华宝经》一卷，普度世间之人，

不免将经宣读一番”，然后剧本不惜篇幅录下全部经文。但是这篇经文并不全是《华法经》中的《普门品》原文，而是一篇加上了民间世俗内容的伪经文，约有三千多字，占有七个多的对开版面，可见经文很长。这种以冗长的经文宣读阻碍故事进行的故事发展模式，不但使这一出的长度与其他各出相比较显得不成比例，而且让观音本人宣读更是很难叫人理解。但是插图却为这种让人大惑不解的剧本文字作了很好的阐释。插图题为“宣经普度”四字，图内是三名僧人围绕在一个置有蜡烛香炉的香案周围，而案桌的正方地上铺着如地毯一样的东西，它的作用应该就是供朝拜的人下跪的。这就表明是在举行一种仪式，宣经的应该就是僧人。这样一幅表现纯粹仪式形式的插图，反映了演出此剧的祭祀仪式功能。这种宣经行为与戏剧故事中的祭祀、超度情节是相同的性质，体现了戏剧的祭祀超度功能。在近现代湖南辰河高腔《香山记》的演出中，还有一边是戏剧演出的舞台，一边是颂经设法的法坛，二者并存的演出形态，正是这种古老演出形态的遗存。

由上分析可知，这几出的戏剧架构(妙善亡魂游地府的历程)表现出一连串的仪式性动作，目的既是在帮助亡魂通过艰难的投生转世之路，又让健在的人能得到观音菩萨的庇护。而这种仪式性的动作是伴随着戏剧故事的转开而逐步显现的，虽然在前几出(第二十一出到二十三出)是隐而不显，但第二十四出包含了一段仪式价值似已超过戏剧价值的情节，而到第二十五出，我们终于面对一个和剧本原有情节全不相干的仪式，这些仪式的主要作用是让地狱里的魂灵得以超升。这些与剧情若即若离的仪式表明，《香山记》演出是伴有祭祀与超度亡灵的仪式，《香山记》戏剧的形成，也就是戏剧表演与宗教仪式借妙善故事而联姻的结果。《香山记》以个案的形式，说明了中国戏剧与宗教仪式的关系。^⑤

我们知道，随着观音信仰在中土的不断传播，信仰的内容也不断地扩充。观音菩萨作为地狱亡灵救度者的信仰，是伴着唐代以来净土观音信仰的兴盛而产生的，其民间的流行大概是在元代。观音菩萨成为地狱亡灵救度者信仰的形成与流传，是戏剧《香山记》形成的信仰基础。借妙善故事演出来完成祭祀亡灵仪式，这正是《香山记》民俗功能的体现。由戏剧对祭祀功能的这种张显，可以推测出：明刊本《香山记》的产生过程可能是经过了由民间祭祀戏剧到文人整理，再回到民间舞台，最后才在书坊得以刊刻。

再次，《香山记》剧本反映了妙善故事传播中一个无文字记录的民间系统特点。对此点，杜德桥先生作

了如下的阐释：

事实上，祁彪佳和泽田瑞穗的苛责——觉得此剧在结构及趣味方面太过粗糙而缺乏文学作品的说服力——正可以提醒我们采取另一种研究方法。艺术上的难以解释使我们更有信心把这一部分视为民间传统，其源远流长或许超过了其刊印年代所示，而且与其它类似传说相呼应。其实直到今天，我们仍可看到妙善故事在地方性祭奠中的表演。富春堂本在现存的早期“妙善”文献中显得独一无二，正可以让我们瞥见一个不易把握，无文字记录的传统，这一传统原与流传较易的叙事体本子并存。虽然它未经任何精致的文学技巧的修饰，却能使我们对妙善故事在独立叙事传统之外而自有其成规的民间传播媒体中的使用与影响情形有一较明晰的概念。^{[7](78)}

这一段论述，指出《香山记》戏剧代表了民间传统中妙善故事的流行形式。结合中国戏剧的历史看，这种分析是比较中肯的。

《香山记》戏剧生成和存在的环境具有明显的民间性，从上文我们分析的剧本形态和演出形态也就显示出了这一点。这种生存的环境决定了戏剧作品本身并不是为了重塑妙善故事，而是借用一个流传故事来实现某些民间行为，突出的是祭祀仪式功能。因此在情节处理上，把叙事体中作为高潮表现的“舍身救父”情节作了冷处理，只是点到为止。这里虽然包括了庄王害病、榜招医士、舍身救父、正果团圆等传说故事中的重要情节，但戏剧的表现很简洁，所占用的表演时间也很短。在对这些情节的处理中，有两处细节的改变，更能证明妙善故事成为戏剧作品的民间性。其一是庄王得病的具体名称，《香山传》传统中，庄王因为做了恶事(烧死了白雀寺的僧尼)因此得到了业障的报应，得了一种叫做“迦摩罗”的病，需要无嗔人的手眼做药引。这里的病名带有鲜明佛教色彩，在佛经中多次出现，或称迦末罗、迦么罗，也就是黄病或恶垢，也叫做癩病。但在戏剧《香山记》中，却没有交代这一病名，个中原因可能就是民间的戏剧艺人对于此一带有浓厚佛教色彩的疾病名称感到十分陌生，因此就免而不说。另一个细节的改变就是对于治疗此病的药引，《香山传》中说要一个“无嗔人手眼”做药引的香山仙人药方，这“无嗔”的意思就是“不会生气”，也就是佛家说的“无漏无烦恼”，这种以“无嗔人手眼”为药引的香山药方本来也带有浓厚佛教色彩。到了戏剧中，这个药引被改成“亲骨肉手眼”，就完全失去了它的佛教色彩，而只突出儒家的孝道。当在庄王身边的公主们不同意献出自己的手眼时，妙善却不计庄王处死自己的前嫌毫不犹豫地献出了自己的手眼，这两相

比较,更加凸显了妙善的孝道。当然这种改变还不是很严密,细心的戏剧观众一定会纳闷:神医道人提出要以“亲人手眼”为药,而当家里人不愿意给时,为什么可以到香山仙人那里去求取手眼,难道是他们知道香山仙人就是妙善了吗?可是剧情的发展是庄王病愈后,到香山去感谢仙人时,王后才发现香山仙人的绣花鞋与妙善的相同,才认出是妙善的。这种剧情发展的不合理现象,也许是民间戏剧的艺术粗糙性的体现,是故事改编时的疏忽。

总之,明刊本《香山记》,凸显观音菩萨对地狱的救度,表现出在戏剧演出时注重的祭祀仪式,剧本甚至只是从宗教仪式向戏剧转变的一个文本,完全是一仪式剧,因此弱化了传统妙善故事的某些主要情节。当然,这些剧情在后来的地方剧中又得到了强化,尤其是庄王病愈后到香山去酬谢仙人的香山还愿一节,成为了还愿戏演出中的一个主要剧目,这是观音信仰内容变化给戏剧演出影响的明显例证。

注释:

- ① 参见周秋良:《观音本生故事戏论疏》,中国戏剧出版社2008年版。
- ② 《香山记》剧本的分出虽很不科学,但为了论述的方便,在下面的行文中,还是沿用了其分出的形式。
- ③ 又叫纸马,祀神用的甲马,用五色纸或黄纸制成,印上神像。如清王棠《知新录》卷八:唐玄宗读于鬼神,王巧以楮为币,今俗用纸马以祀鬼神。赵翼《陔余丛考》卷十三:昔时画神像于纸,皆有马,以为乘骑之用,故曰纸马。

- ④ 《香山宝卷》乾隆版,《吉刚义丰著作集》第四卷,株式会社五月书房1999年版,第269-270页。其祭文的内容是:“维兴林妙庄三十六年岁次甲申七月朔越十五日乙巳旦,国亲臣等谨以清酌之礼,美肴珍奇,感昭告于泪落汪汪,痛念公主有量吞空,无心印月,功越太虚超今古星移斗转物换人飞,为证无生不顺父命,青春正当花绽,遭风烛明光隐香,然云沉强离金阙赴黄泉。命速西光,形同朝露。臣等无以敬别,聊表寸忱,奉送云程陈供之仪,伏望监纳尚饷。呜呼!”
- ⑤ 可参考龙彼得:《中国戏剧源于宗教仪式考》(《中国文学论著译丛》,第523页,台湾学生书局1985年)、郭英德:《世俗的祭礼——中国戏剧的宗教精神》(国际文化出版公司1988年)、胡志毅:《神话与仪式——戏剧的原型阐释》(学林出版社2001年)等。

参考文献:

- [1] 流沙.明代南戏声腔源流考辨[M].民俗曲艺丛书.台北:财团法人施合郑氏民俗文化基金会,1999.
- [2] 祁彪佳.远山堂曲品.中国古典戏曲论着集成(六)[M].北京:中国戏剧出版社,1982.
- [3] 罗懋登.香山记·古本戏曲丛刊(二)[C]//影印本.
- [4] 康保成.中国古代戏剧形态与佛教[M].上海:东方出版中心,2004.
- [5] 实叉难陀译.大方广佛华严经[C].大正藏(第10卷).台北:台湾佛陀教育基金会出版部,1990.
- [6] 云摩蜜多译.观虚空藏菩萨经[C].大正藏(第13卷).台北:台湾佛陀教育基金会出版部,1990.
- [7] 杜德桥.妙善传说——观音菩萨缘起考[M].台北:巨流图书公司,1990.

Morphology and performance characteristics of Xiangshanji published in Ming dynasty

ZHOU Qiuliang

(School of Literature, Central South University, Changsha 410083, China)

Abstract: Ming block-published book of the Xiangshanji is an important ancient legend of Miaoshan, which, however did not exist, Fu Chuntang block-published book in Wanli period of Ming dynasty was based on the existing script forms of popular movements formed at that time. As a whole, Fu Chuntang-Shchedrin is a stage, published just this to the then popular theatrical play style, without changing its content. The performances have strong ritual function, and it is a text that changed from religious ceremonies to theatre, that is, it was a ritual drama. The Xiangshanji reflects the characteristics of legends of Miaoshan in which a civil system features with no written records can be found.

Key Words: xiangshanji; legends of miaoshan; Morphology; performance characteristics

[编辑: 苏慧]