

中国戏神初考

康保成

《文艺研究》1998年第2期

-

内容提要 本文力图从新角度、用新材料对中国戏神进行探讨。1 各地戏班供奉的戏神偶像是一个婴孩,在戏中用作婴孩道具,又称为“喜神”。2 各地流传的戏神传说,可大体分为“授艺说”与“殇子说”,其中“殇子说”与“喜神”内涵紧密相关,提示出了戏剧现象最初的发生背景,蕴含着生民对子嗣和生命本体的追求。3 戏神信仰的仪式充满生殖崇拜意味,体现出“戏神”与“喜神”的统一。4 以求子为目的,以婴儿道具为偶像的信仰仪式,深深植根于世俗民众之中。5 宋元时期以乞巧(即求子)为目的的婴儿塑像“魔合罗”,是佛教大黑天神的音译,它对戏神偶像的形成有影响。

关键词 戏神 喜神 婴儿道具 祈子 魔合罗 大黑天

引言:换一个思路找寻中国戏神

中国戏曲行业的祖师——戏神,究竟是谁?

明代大戏剧家汤显祖在《宜黄县戏神清源师庙记》中说:“予闻清源,西川灌口神也。”¹另一位大戏剧家李笠翁在《比目鱼》传奇《入班》中说:“凡有一教,就有一教的宗主。二郎神是做戏的祖宗,就像儒家的孔夫子,释家的如来佛,道家的李老君。”²这两位戏剧家的说法是一致的。因为,根据宋代以来的记载,被封为“清源妙道真君”的就是“灌口二郎”,民间简称为“二郎神”。但是,这位“戏神”却并不像孔夫子、如来佛、李老君那样容易被确认。可以称得上“灌口二郎神”的至少有李冰父子、赵昱、邓遐、独健二郎、杨戩、孟昶等好几位。究竟谁是“正宗”?令人颇费困扰。尽管不少学者为探讨“二郎神”故事的演变做出了努力,但以上几位二郎神,好像谁都够不上做“戏神”的资格。

更令人不解的是,清代各地供奉的“戏神”大部分是“老郎神”而非“二郎神”。老郎神是谁?有人认为是唐玄宗,有人说是后唐庄宗,有人说是“翼宿星君”。

姑且不论谁是真正的“老郎神”，难道在此之前的汤显祖和李笠翁反倒说错了么？从“二郎神”到“老郎神”的变化，是艺人们的随心所欲，还是二者之间有着某种联系？

以往对“戏神”的讨论，始终遵循着同一思路，即：戏神应该有它的真名实姓，应该是“某一个”。用宗教学的概念来说，即所谓“一神论”。然而中国的戏神信仰，远远没有形成儒、释、道般的成熟，而是在民间艺人中自发兴起的一种行业神信仰，可能正处于从“自然宗教”向“多神教”演化的阶段，具有图腾崇拜的某些特点。所谓图腾崇拜，是指某一集团的人，集体崇拜某一种类的动植物或无生物或自然现象为神。例如，信奉虎为图腾的民族（或部族），只认为虎是神，而根本不可能指出他们信奉的究竟是哪一只虎。同理，戏神可能也不是“某一个”，而是“某一种”。难怪戏神究竟是谁，连当时的艺人自己也说不清道不明：难怪论者们越是执著于找寻“它是谁”，“它”就越是难以寻觅。退一步海阔天空。当我们调整了思路，中国的戏神也就呼之欲出了。

图腾崇拜的特点是有偶像（或称标识、圣物），有仪式，有禁忌，有神话传说。中国的戏神信仰也是如此，让我们首先从分析偶像入手，来探寻中国戏神的踪迹。

一、戏神偶像：婴孩道具

据记载，古代突厥人在旗帜上标上一只金色的狼头。学者们认为，这是以狼为图腾的标识。古代朝鲜族以鸟为图腾，每一村口都立一鸟杆，顶端供一木雕的鸟。台湾高山族崇拜蛇，常刻蛇形悬于屋檐下。他们希望这些偶像把自己当作亲属、子孙或同类，从而得到应有的保护。³

中国的戏神信仰属于民间行业神信仰，但也有固定的偶像。清·黄潘绰《梨园原》说：“老郎神即唐明皇。逢梨园演戏，明皇亦扮演登场，掩其本来面目。惟串演之下，不便称君臣，而关于体统，故尊为老郎之称。……戏中所抱小娃，谓之喜神，取其善而利于技，非即老郎。今人供翼宿星君为老郎，其义未详。”⁴按这个说法是不正确的。事实表明，戏班中所用的婴孩道具，正是戏神的偶像。清·杨懋建《梦华琐簿》记云：

余每入伶人家，谛视其所祀老郎神像，皆高仅尺许，作白皙小儿状貌，黄袍被体，祀之最虔。⁵

这里所说的“小儿状貌”的老郎神像，应当就是《梨园原》所说的“戏中所抱小娃”。我国大部分戏班就是以“小娃”为戏神的。这种习俗，多半保存于乡村戏班。有的戏班，甚至称之为“家祖”。

昆曲也有以婴儿道具为戏神的习俗。宁波昆剧老艺人陈云发说：以往新生的孩子满月时，要演《张仙送子》的戏，“张仙由小生扮演，肩上背了一张弓；送子娘娘由旦角扮演，怀里抱个婴儿，这个婴儿就是戏班子里虔诚供奉的‘老郎神’塑像。”⁶云南滇剧所供奉的老郎神，也是婴儿形象。清·檀萃《滇南草堂诗话》卷十记《梨园宴集相和歌》中有“神童像嬉笑，部弟子奉为所师，乃唐皇，或以为郭郎也”⁷语。显然，这个“神童”，就是婴儿状的戏神。福建闽剧也有同样的情况：“闽剧有一‘婴孩’砌末，即称为‘老郎’，演戏时将所祀的戏神‘老郎’作为砌末，演毕则置之后台供奉。”⁸湖北汉剧“后台旧规，素尊‘喜神’（演小孩用的砌末，亦称‘彩头’）。”⁹陕西戏曲班社普遍以“庄王爷”为戏神。它的形象，据记载是“一小木人，俊面，三须”，但又说“若剧中需要婴儿，则焚香请‘庄王’承当”¹⁰，可见仍是婴儿道具。凤县三岔乡三岔村业余剧团所收藏的秦腔戏箱，其中就装有“木刻喜神童子”¹¹。

河南各地也多以“庄王爷”为戏神，据说它就是后唐庄宗李存勖，“庄王爷是桃木刻就，尺许高，童面赤身，背后腰眼处有个黄豆大的孔，胳膊腿是活的，会动会坐。”¹²淮阳也称“庄王爷”为“老兰爷”（按“兰”可能是“郎”之讹读，笔者注），其偶像是：“用木头雕个小孩模样，屁股有个小洞，胳膊腿都是活动的。”¹³黄河以北的淇县用的是布娃娃：“供奉的庄王爷实际上是演戏用的彩娃（演戏抱于怀中的小布娃娃）。”¹⁴

内蒙古、河北、天津和东北三省普遍流行“供彩娃子”习俗。内蒙古：“戏班在供祖师爷（唐玄宗李隆基）神像的佛龕里，放有两个木头雕刻的小孩，称为‘彩娃子’。彩娃子为一男一女，四肢可以活动（装活动关节）。男着红袄，女着白边绿袄。演出时，剧中需要用婴儿时即将他们请出。”¹⁵把“彩娃子”供在“祖师爷”的神龕中，可见“彩娃子”即“祖师爷”。再看辽宁：“彩娃子亦称大师哥或喜神，婴儿形状。平时置于后台供奉，二人转演员上场前还要燃香叩拜。演出时当作婴儿道具。用毕不得仰面安放，以忌作死尸状。”¹⁶这里涉及到的禁忌，与图腾禁忌非常相似，姑且不论。

我们先要弄清这样一个关系：戏神——老郎神（民间认为是唐明皇）——婴孩道具——喜神

民间戏班所供奉的戏神究竟是什么样子呢？“童子爷，戏班供奉的戏神。圆木雕头和身，四肢以木版削成，用铆钉串接肩膀处。头上粘有用头发编成的发辫。神像全

长四十六厘米,发辫长十二厘米。演员朝拜时,童子爷呈坐势。”¹⁷ 这里的“童子爷”,也就是“彩娃子”。“用铆钉串接肩膀处”正与内蒙古的“装活动关节”一样。山西河津西王村保存有清咸丰间戏神,分男女两尊,“身长皆四十厘米,头高八点五厘米,腿长二十厘米,男的光头,穿金色披风,女的黄发,穿红色披风。”¹⁸ 此外,田仲一成先生《中国乡村祭祀研究》639页载有“福州新乐天班戏神”照片,其形象也是一个童子。当然,各地戏神偶像并不完全相同。如云南有“老郎太子”,“老郎太子为多数花灯戏供奉的‘灯神’。分为布制、木雕、纸扎、泥做、草扎几种。元谋县学庄灯社供奉的老郎太子为布制,传说是唐明皇。头戴娃娃巾,身穿淡黄斜襟短衫和黄色裤子,高约四十厘米。其他地区的老郎太子穿戴的式样和质料与此不完全相同。”¹⁹ 还有,苏州老郎庙的戏神偶像也是少年娃娃状。总之,戏神就是一个小孩子的样子。某些文人也已注意到戏神是婴儿道具的事实,并表示不理解。如清·龚炜《巢林笔谈续编》卷上“老郎菩萨”条说:“梨园所称老郎菩萨者,一粉孩儿也,平时宗之,临场子之,颠倒殊不可解。或云即唐明皇,吾则有说以处之:开元精励,尽人可称为宗;天宝昏庸,优人得褻为子,恰合两截人。”²⁰

二、关于戏神

的传说:“授艺说”与“殇子说”

湖南辰河戏“以唐明皇为戏神”,“各地所祀唐明皇神像,均为小生打扮,头戴文堂,身穿黄蟒。”²¹ 这里的戏神看起来年龄要大些,不是纯粹的娃娃了。但巴陵一带仍有以“布娃娃”为“喜神”的信仰,并规定在后台“不许乱动喜神”。

²² 此外清代北京艺人供奉的戏神即直呼为“喜神”,旧时北京崇文门外岳飞精忠庙侧有喜神庙,供奉的就是戏曲祖师。清·吴长元《宸垣识略》卷九:“精忠庙在东小市西,本朝康熙年间建,有乾隆戊子大学士刘统勋碑。门外铸秦桧夫妇跪像。旁有喜神庙,为梨园子弟公所,有乾隆丙申詹事刘跃云碑。”²³ 顾颉刚《游妙峰山杂记》也说,妙峰山的“回香亭与娘娘庙之间,有一个喜神殿,我们瞧不出供的是谁。问茶棚中人,说是纣王。门外有一匾,是北京梨园全体送的。”²⁴ 梨园全体向“喜神”送匾,可见“喜神”即“戏神”。至于所供喜神为“纣王”之说,确实奇特,姑且不论。下面请先看湖南流行的一个老郎神是“太白金星”的传说:

传说唐明皇梦游月宫,醒后对梦中所见的仙乐仙舞赞叹不已,于是建梨园,广集天

下歌妓演习歌舞,然终不似梦中所见。太白金星得知,悄悄下凡教习。数日后,明皇见梨园子弟所演与梦中所见一般无二,大为诧异。总管太监奏明乃一老者指点所致。明皇于次日微服潜往梨园窥视,果见一白发老者穿插其间,精心教授。明皇破门而入,太白金星转入桌下藏匿。明皇掀开桌帏,却见一个少年娃娃,不由惊呼:原来是老郎君啊!故此巴陵戏曲艺人信奉老郎神。

否定戏神是唐明皇的说法,点出戏神的形象是一个“少年娃娃”。董每戡先生搜集到的一则传说是非常有趣的:

唐明皇有一天回到宫里,在门外就听到梨园子弟们在奏乐,可是他从来没有听到过这支奇妙的曲子,心里觉得很奇怪,一足跨进了门。只见有一个童子,坐在正中的座位上教他们弹奏,但不认识他是谁,于是明皇叱问。这一下可把那童子吓跑了,钻进御花园的假石山洞里去了。明皇遂教人用火在洞口焚烧,结果有一只通身灰白色的老狼打洞里跑出来,跑在明皇的面前哀求免死……²⁵

这故事明显是在借“狼”与“郎”的谐音,附会“老郎神”的出处,但也同样可以说明老郎神非唐明皇。

宁波昆剧老艺人陈云发、徐信章说:“据老辈传说:唐明皇时代,戏曲非常繁盛。有一天许多梨园伶工在排演戏文,怎么也排不好。忽然不知从什么地方来了个小孩子,指出应该怎样排演,立刻剧情连贯,衔接起来,可是孩子不见了。大家说:这个孩子虽然年纪小,戏却‘老’得很,‘老’是懂得多的代词;‘郎’是指小孩儿的通称,所以称他为‘老郎神’。”²⁶

这也是想附会“老郎”的说法,但是指出“郎”是“小孩儿的通称”,不仅与戏神的偶像是婴儿道具相合,而且也透露出“老郎神”与“二郎神”的内在联系,值得重视。

福建各剧种普遍以田元帅(或称田相公)为戏神,这田元帅据说就是唐明皇的御用供奉雷海清。²⁷ 福建大腔戏和小腔戏班祀奉田、窦、葛三个戏神。传说玉皇大帝的三个太子下凡投胎,分别出世在田、窦、葛三家,取名田清源、窦清奇、葛清巽,少长,三人相会,结为金兰,一同传授大腔戏。及老,田窦葛改用小嗓教戏,遂称小腔戏。三人去世后,艺人们便尊他们为神。²⁸ 这里的戏神有三个,且是玉皇大帝的“太子”。以上几则传说,可大体概括为“授艺说”。

江苏流行的故事可概括为“唐明皇殇子”:

唐明皇夫妻都是戏迷。一次,夫妻俩都要上台,儿子没人抱,就把儿子坐放在案板

上。谁知有个演员先卸妆,没注意有小孩,将戏衣随手一甩,正好甩在孩子身上,后卸妆的也顺手把戏衣甩向案板,越堆越高,直到唐明皇夫妻过完戏瘾,下台来抱儿子时,埋在戏衣堆里的儿子已闷死了。唐明皇厚葬了小太子,封他为戏神。为经常在戏台上看到他,就雕了个木头娃娃,参加演出,这娃娃道具,就叫戏神。29

这里也明说戏神不是唐明皇而是他的“小太子”。最值得注意的是:雕“娃娃道具”的目的是“小太子”死了,“为经常在戏台上看到他”。这明显带有寄托哀思和希望其转世再生的旨意,从而透露出所谓“戏神”已经不仅局限于教演戏曲。

湖南花鼓戏戏班流行的一则传说,前半截与之相似:“清康熙年间,皇太后死了心爱的公主,心中忧郁,于是接戏班来演戏,以解忧闷。太后看戏时,见一男扮的旦角,貌似死去的女儿,便将这个演员接进后宫同住。康熙认为此事有伤国体,但又不敢直言。不久皇太后亡故,康熙便重责俳優,宣布禁戏。在这次禁戏中,岳阳花鼓戏艺人,仅有一个唱小丑的逃到了江西,隐姓埋名,行乞度日,禁戏事过后才回岳阳,由他保留了岳阳花鼓戏部分传统剧目。这个叫化郎便是岳阳花鼓戏的老郎神。”30

这个传说前半叙述公主夭亡,颇似唐明皇殇子,但后半则以叫化郎为戏神。花鼓戏本来源于乞丐沿门乞讨时所唱的莲花落,那么以乞丐为戏神就很容易理解了。

江苏还有一则“大师哥的传说”,也含有“殇子”的意味:

唐代御花园内有一班小堂名,娃娃组成。大师哥进宫最早,年龄却最小,貌美聪慧,先进山门,称大师哥。祖师爷唐王某王兄娶亲花轿进门时,大师哥忽被撞到轿前,轿夫一失手,将大师哥压在轿下,轿起一看,大师哥趴在地下笑嘻嘻地死去,身上竟无一点伤痕。众谓喜神找到了替身,所以大师哥又称喜神。喜神就是戏曲舞台上用作襁褓婴儿的道具。31

“喜”者嬉也,嬉笑欢乐之意。戏神—喜神,确有快乐的意味,但并不是“喜神”的根本含义。“殇子”说包含的文化意蕴更为丰富,它提示了戏剧现象最初的发生背景,蕴含着生民对子嗣和生命本体的热烈追求。

三、戏神信仰的仪式:喜神与戏神的统一

以婴儿道具为偶像的戏神信仰,有其独特的仪式。其中有“请神”、“送神”仪式最有代表性。

河南各地的“庄王爷”,屁股上都挖有一个洞,称“脏眼”。外小内大,肚子是空的。请神前,先用纸条写上一个人的名字,塞进去。到半夜,掌班的怀抱庄王爷雕像带

头前行,后面跟几个人带着铜器,不许说话,悄悄来到僻静所在,等到有人或动物从旁经过,就用事先准备好的一小块白布堵住脏眼。就算接住庄王爷了。据说,遇到的人或动物的不同,决定庄王爷的脾性。这叫“文安脏”。“武安脏”的仪式比较复杂,但也是先把庄王爷的“脏眼”掀开,置于供桌旁边的地上。然后,在供桌周围用石灰画三层圆圈,每层相距约三米,象征三道城,均在同一方向留进口,挑选十对属龙属虎的人把守城门。这时,事先安排好的一个人从外圈向里钻,“当他刚进入头道城时,把门者即速用石灰画线封严头道城门。进城者徘徊犹豫,沿中圈转,看有无出路,试探着又钻进第二道城,把门者迅速又以石灰画线封住二道城门。进入者慌了,绕圈乱跑,匆忙之中,又进入三道城。把门者又速以石灰画线封口,进入者更为惶恐不安,绕桌转圈。这时远处鞭炮响起,锣鼓声震,人们逐渐围过来,铜器越打越紧,人声鼎沸,进圈者也越慌,烦躁不安,上窜下跳,寻找躲避之处。但石灰圈封严进不去,最后进入者慢慢变小,终于钻进脏眼。桌下人立即以布块贴脏眼。至此,安脏完成,敲锣打鼓,大放鞭炮,抬着摆庄王爷的供桌,回到家中搭好龙棚,算是庄王爷请到了。”³²

“安脏”仪式的生殖崇拜意蕴是十分明显的。所谓“脏眼”,乃是女性生殖器的象征。无论是将某人的名字塞进“脏眼”,还是由人钻进去,都是一个受孕、怀孕的过程。“武安脏”在描述这个过程时更着重表现其艰苦性,进入者“慢慢变小”似乎不是客观事实,而带有一种想象的成分。“安脏”之后的“郎神”被“旦角抱回”,表示整个过程最终完成。生殖崇拜的主要目的在于求子。在仪式中,戏神“庄王爷”既是母体的象征,又是婴孩本身,总之它是生育之神。假如我们联系民间把妇女怀孕叫做“有喜”,把自己家生了孩子的消息告诉亲友叫做“报喜”,那么,“戏神”与“喜神”的统一便非常容易理解了。

安徽戏曲艺人奉老郎神为祖师,也有敬庄王爷的,“是用一只陈年的拴马桩(必须拴过白马者),刻成一米左右的人形木雕。中间挖空,后背留有一孔,叫‘葬眼’。”

举行“安葬”仪式时,“钻葬”的人要“自木雕葬眼钻入腹内”。³³ 湖北汉剧所奉的喜神也是空腹的。有人在乾嘉时著名演员“米喜子”的家乡湖北崇阳县发现了他生前供奉的喜神雕像,“高约八寸,腹内藏有两张纸条。”其中一张分三行书写,上层横写“壬癸丙申”,下曾横写“戊亥子申”,中间竖写“喜神”两个大字。另一张则写着米应先(即米喜子)夫妇和子、媳的生辰八字。³⁴ 这也许是为儿子、媳妇求子。云南省云龙县旧州区汤邓乡吹吹腔业余剧团的木雕戏神,“身躯后雕凿一长方形小坑”³⁵,云南梓潼戏的开台叫“开坛”,哪家请唱戏,就在哪家设坛。一般是求

子或儿童生病的人家。“坛是在人家堂屋的神龛上，供梓潼帝君像，两旁各放一个木雕的‘太子’。”³⁶ 显然，这“木雕的太子”也是保佑人家生子的喜神，同时也保佑儿童健康平安。宁波昆剧老艺人陈云发回忆：新生的孩子满月，向例要剃头。有些富户还办了弥月酒招待亲友，同时请戏班演戏，叫做“剃头戏”。

演《赐福》时，必须加演一折“张仙送子”的节目（也有人叫娘娘送子的），出场人物共十二人。八仙、金童、玉女、张仙和送子娘娘。

张仙由小生扮演，肩上背了一张弓；送子娘娘由旦角扮演，怀里抱个婴儿，这个婴儿就是戏班里虔诚供奉的“新郎神”塑像。出场以后同唱〔风蟠桃〕曲子。唱完以后，一同走下台去，吹吹打打直到产妇的卧房里，分成两行排列，送子娘娘和张仙站立中央。娘娘吊张仙：“扳它一弓。”张仙取下弓来，对准卧床，叫声：“看箭！”拉了一下弓弦，又说：“一箭成功！”送子娘娘把“婴儿”供在桌子上，主家供上几盏糕点、茶食，于是大家边唱，边回戏台。这个“婴儿”一直供到晚上，主家再把它送回戏班，仍旧虔诚供奉在后台。³⁷

这其实也是一种具有象征意义的求子仪式。无论中外，都曾经盛行过在新婚或生产时为妇女驱邪的习俗，而新郎向新娘轿内或床上虚发三箭的仪式，从元杂剧《桃花女》到满清宫廷婚礼都可以看到。但驱邪的目的还是为了求子。《礼记·月令》

“仲春之月”：“是月也，玄鸟至，至之日，以大牢祀于高，天子亲往。后妃帅九嫔御，乃礼天子所御，带以弓，授以弓矢，于高之前。”郑注：“天子所御，谓今有娠者，于祠大祝，酌酒于高之庭，以神惠显之也。带以弓，授以弓矢，求男之祥也。王居明堂，礼曰带以弓，礼之下，其子必得天材。”³⁸ 可见，张仙对着卧床射箭并有“一箭成功”的祝词，不仅是为了求子，而且还希望得个男胎，将来有所作为。福建莆仙戏有“状元游街”的仪式：

出场人物只有一个状元，两个军士，上场后唱〔一江风〕圆场，然后军士下跪道：“禀状元爷，游街已毕，执事打何处去投胎？”状元答道：“执事打某府（指结婚者姓氏）去投胎。”并念：“一色杏花香千里，状元归去马如飞。”随即飞鞭下场，赴主人的新娘房门，口喊赞语。这时候洞房门口已有一张方桌横截在那里，先由婆姐马把孩子仔（道具）抱给新郎接进去，放在桌上，次由状元将朝衣朝冠交给新郎，用一个盘子装好，放在板架顶。最后是土地公喊赞语，全班演员为之逐句喊“好”。临行之际，张天师持弓向新娘房门虚射三箭，意即除去天魔天狗，让新生的孩子平安长大。³⁹

这个仪式与前一个大体相同，但前面加了怀孕之前的新婚情景。“执事”就是婴

儿道具——戏神和喜神偶像，它象征着即将转世的神灵。按中国民间的说法，“投胎”便是神灵“转世”而得新生。仪式中的“状元”，“归去”之后飞马来到了新娘房门前，并将冠服交给新郎，象征着转世后的婴儿定能成为高官。

其实，大家都熟悉的“跳加官”，也是要将“戏神”请出来舞一阵的。马书田《华夏诸神》说：在戏曲节目正式上演之前，“表演者身穿大红袍，面戴‘加官脸’——一种作笑容样的假面具，手持朝笏，走上戏台，绕场三周，笑而不言——不唱也不说。再进场后，抱一小儿（道具）出来，绕场三周，退场。最后出场，笑容满面，边跳边向观众展示手中所持红色条幅，上写有‘加官进禄’之类的颂词，在绕场三周后，退场。”看来，“跳加官”的意义并非仅在于为成人求取福禄，而且更重要的是为他们求得将来能做官的儿子。人们也许忽视了抱“小儿道具”走场的象征意义，也忽视了“喜神”与“戏神”的统一性。

四、“抢童子”与“拴娃娃”：现实中的戏神（喜神）信仰

我国历来有“世界大戏台，戏台小社会”的说法，自然不会把戏神（喜神）信仰停留在戏台上、剧场中。喜神信仰的目的既然是求子，其仪式与目的，当然主要在世俗生活中。

民俗中的求子仪式，经常要借助于戏神——婴儿道具，来扮演不可或缺的重要“砌末”。其中最典型的，是“抢童子”和“拴娃娃”仪式。

四川不少地方曾盛行“抢童子”的风俗。《武阳镇志·信仰民俗》：“农历三月初三日是三婆娘娘生日，家有三岁以下小孩者，多有祭三婆娘娘的陋习，以保小孩平安无事。40 同一天，素有抢童子的习俗。是日，不少青壮年在城隍庙台子坎等着抢事前雕的祭过神的木刻童子。当童子从台上丢下来时，人海翻腾，激烈争抢。抢着后，晚间备齐吹打，由一男童抱着木童子，骑马送与事先定好的有权有势的无儿子之家。主人办酒席以资酬谢。”41 这自然使我们想起莆仙戏《状元游街》中的“执事投胎”。

凉山彝族也有此风俗。光绪《越？山志》：

三月初三上巳日，“金马山会”。凡男女无子者许童子愿，生子者还童子愿。有送童子还愿，方经通说为人抢去者，有刚至庙门为人抢去者，有所抢得童子被人夺者。自早至午，喧阗半日，谓之“抢童子”。得者喜笑而去，方还愿而被抢去者，亦不深怪。42

三月三日上巳节源自上古，《诗经·溱洧》等篇已有记述，其本来的目的是求偶

和求子。很显然,在“抢童子”中,木刻的童子既是子女的象征,又是一种“砌末”。对“神”的耍弄嬉戏,充分反映出一般中国人“敬神如神在”的心理状态。于是,以乞子为目的的神圣仪式,完全变成了一场闹剧。

民国四川《雅安县志》:“‘童子会’凡三:治西南龙观山,治东龟渚,均正月上九日,治南咎村二月一日,得子者酬还木刻童子,游人争相夺之。其夜,又以箫鼓送往亲友艰嗣之家,谓兆宜男。验,则复以木刻童子酬还,转转相夺,遂成风气。”⁴³随着箫鼓的伴奏,作为“主角”的木刻童子,被一家传送着,显然是最受欢迎的喜乐之神。它能带给人子嗣,又能带给人精神上的快慰和欢乐。

北方也有类似的风俗,叫做“抢娃娃”或“拴娃娃”。“胶东有的地方到土地庙去抢娃娃,娃娃是纸扎的”。⁴⁴更多的地方是拴泥塑的娃娃。山东聊城有娘娘庙、观音庙,案前也有许多泥娃娃,或坐,或爬,或跳舞状。皆男性,有“小鸡儿”(男根)。不育妇女来求子时,选一个“好看”的泥娃娃,以红线拴住脖子,“随即把娃娃的‘小鸡’掐下来,带回家喝口水把它吃下,这便认为把娃娃给拴来了。如果从此怀了孕生下孩子,便说是蒙菩萨奶奶赐给的。”⁴⁵“河南淮阳三月三时,已婚未育妇女要在庙会上买几件泥娃娃,供在人祖奶奶(女娲)像前,或者挂在人祖奶奶身上,称‘拴娃娃’。认为这样妇女生的孩子才健康。河北张家口有一个乞儿山,供有娘娘神,不育妇女在春天求子时,也要从山上讨一、两个泥或磁娃娃。”⁴⁶胡朴安《中华全国风俗志》下篇卷五引安徽《寿春岁时纪》云:“三月十五日,烧四顶山香,山在八公山东北,离城厢约七里余,山上有庙宇数十间,塑女神曰碧霞天(元)君,俗呼为泰山奶奶。奶奶殿侧有一殿,亦塑一女神,俗呼曰‘送子娘娘’。庙祝多买泥孩置佛座上,供人抱取,使香火道人守之,凡见抱取泥孩者,必向之索钱,谓之‘喜钱’。抱泥孩者,谓之‘偷子’。若偷子之人果以神助者而子,则须更买泥孩,为之披红挂彩,鼓乐而送之原处,谓之‘还子’。”⁴⁷

值得注意的是,民俗中的求子风俗,早已进入了戏曲。山东梆子有传统剧目《拴娃娃》,叙结婚五年没生孩子的于二姐和半百无子的刘庆图,都偷偷到娘娘庙里拴娃娃,两人碰巧拴了同一个娃娃,引起了一场可笑的争执。民国《续安阳县志》记载一首题为《拴娃娃》的民歌:“一个大姐三十九,十月十五(嫁期也)有盼头。手拿金缕线,走到娃娃殿,进去娃娃殿,先拴娃娃头。孩儿啦孩儿,随娘走,咱住东庄大西头。高门台,起门楼,门东边狼牙村,门西边流水沟,一个狂犬不下口。你娘住的三间堂楼上,鸳鸯席子鸳鸯炕,你爹枕的兔儿龙吃草,你娘枕的狮子滚绣球。烧饼麻糖尽孩儿吃,羊

肉包的顺嘴流;铃儿八仙帽,还有大虎头。”⁴⁸二者之间的内在联系是显而易见的。

到这里,我们可以初步理解戏神传说中的“殇子”说了。它从根本上源于人们对子嗣的祈求与希冀。“殇”和“夭”是人们不愿意见到的事实,然而在那个时代又是不可避免的。所以起码要能够生育,生育才是对死亡最有效的抗拒,子嗣才是对自身生命最有效的延长。无论是戏曲中的婴儿道具,还是生活中的木童子、泥娃娃,都寄托着人们对生命本体的追求。在这个意义上才可以说:戏神就是喜神。在山西,“夫妇新婚或婚后不育,请戏班派演员化妆到家‘卧娃娃’:演员抱‘大师哥’(小木人)至新房,将‘大师哥’置炕头,然后在屋内翻找主家事先藏好的赏钱,找到后喊一声‘得喜了’,即可持钱与‘大师哥’离去。”⁴⁹清代许多地方的“子孙娘娘”塑像,凤冠霞帔,完全是戏曲中“娘娘”的打扮。此外,手中还抱着一个婴孩。戏神回到了世俗中,成为实实在在的喜神;喜神身上,则披着戏神的外衣,展示着戏神的风采。

五、魔合罗(摩睺罗)一大黑天 一大自在天:生育之神与舞蹈之神的统一

以求子为目的的娃娃状偶像,宋元时期叫磨喝乐或魔合罗。宋·孟元老《东京梦华录》卷八:

七月七夕,潘楼街东宋门外瓦子、州西梁门外瓦子、北门外、南朱雀门外街及马行街内,皆卖磨喝乐,乃小塑土偶耳。悉以雕木彩装栏座,或用红纱碧笼,或饰以金珠牙翠,有一对值数千者。禁中及贵家与士庶,为时物追陪。又以黄蜡铸为鳧雁鸳鸯鸡龟鱼之类,彩画金缕,谓之“水上浮”。又以小板,上傅土,旋种粟令生苗,置小茅屋花木,作田舍家小人物。皆村落之态,谓之“谷板”。又以瓜雕刻成花样,谓之“花瓜”。又以油面糖蜜造为笑靥儿,谓之“果食花样”。奇巧百端,如捺香方胜之类。若买一斤数内有一对被介胄者,如门神之像,盖自来风流,不知其从,谓之“果食将军”。又以绿豆、小豆、小麦,于瓷器内以水浸之,生芽数寸,以红蓝彩缕束之,谓之“种生”。皆于街心彩幕社出络货卖。七夕前三五日,车马盈门,罗绮满街,旋折未开荷花,都人善假做双头莲,取玩一时,提携而归,路人往往嗟爱。又小儿须买新荷叶执之,盖效磨喝乐。儿童辈特地新妆,竞夸鲜丽。至初六日七日晚,贵家多结彩楼于庭,谓之“乞巧楼”。铺陈磨喝乐、花瓜、酒炙、笔砚、针线,或儿童裁诗,女郎呈巧,焚香列拜,谓之“乞巧”。妇女望月穿针。或以小蜘蛛安盒子内,次日看之,若网圆正,谓之“得巧”。里巷与妓馆,往往列之门首,争以侈靡相向。磨喝乐本佛经“摩睺罗”,今通俗而书之。⁵⁰

这段记载中值得注意的地方很多,首先是“一对值数千者”一句。日本学者小林太市郎先生从《西湖老人繁盛录》中载有“牛郎织女,扑卖盈市”推测:所谓“一对”,指的“恐怕是一对男女”。⁵¹按《繁胜录》原文,是在“御街扑卖摩侯罗”之后紧接卖“牛郎织女”一句的,所以小林先生的推论无疑是正确的。现补充一条材料。南宋初赵师侠〔雀桥仙·丁巳七夕〕词:“摩孩罗荷叶伞儿轻,总排列、双双对对。”⁵²说明南宋以前魔合罗多以“一对男女”出现。而这恰与内蒙古、山西的戏神为“一男一女”相合。

其次,是关于摩睺罗的乞子功能。七夕“乞巧”风俗的基本目的是求子。一般人把“乞巧”理解成求“女工之巧”,其实原本并非如此。古人已经意识到,妇女怀孕需要“碰巧”,所谓“乞巧”,本意就是求子。《开元天宝遗事》卷下“蛛丝乞巧”条云:“帝与贵妃,每至七月七日在华清宫游宴。时宫女辈陈瓜花酒馔列于庭中,求恩于牵牛、织女星也。又各捉蜘蛛闭于小盒中,至晓开视珠网稀密,以为得巧之候:密者言巧多,稀者言巧少。”⁵³又据《荆楚岁时记》,民间把蜘蛛称为“喜子”或“喜母”。明嘉靖福建《建阳县志》:“七夕乞巧,是夕儿女罗果酒于庭,拜祝牛女星。取小?子以盒盛之,平明启视,成茧者为得巧。”⁵⁴清光绪陕西《兴平县志》:“七月七日,闺中以豌豆灌溉生芽,曰‘巧娘’。”⁵⁵可见均与“女工之巧”无关,而纯粹是象征性的求子仪式。

宋代七夕的各项活动,大致都与磨喝乐有关,例如《东京梦华录》所载“水上浮”,在唐代是用蜡做成婴儿状的。唐·薛能《吴姬》诗:“芙蓉殿上中元日,水拍银盘弄化生。”释圆至笺注引《唐岁时纪事》:“七夕,俗以蜡作婴儿形,浮水中以为戏,为妇人宜子之祥,谓之化生。”⁵⁶以蜡为婴儿形求子的风俗,直到近代仍在陕西的一些地方流行。宋周密《武林旧事》卷三“乞巧”条,记南宋时期杭州的“泥孩儿号‘摩睺罗’,有极精巧,饰以金珠者,其值不贲。并以蜡印鳧雁水禽之类,浮之水上。……小儿女多衣荷叶半臂,手持荷叶,效颦摩睺罗。”“七夕前,修内司例进摩睺罗十桌,每桌三十枚,大者至高三尺,或用象牙雕镂,或用龙涎佛手香制造,悉用镂金珠翠。衣帽、金钱、钗镯、佩环、珍珠、头须及手中所持戏具,皆七宝为之,各护以五色镂金纱厨。制阉贵臣及京府等处,至有铸金为贡者。宫姬市娃,冠花衣领皆以乞巧时物为饰焉。”⁵⁷可见当时社会对摩睺罗的“宠爱”程度。吴自牧《梦粱录》卷四“七夕”条也有大体相同的记载,不赘引。总之,摩睺罗的乞子功能,也与喜神(戏神)相同。

邓之诚先生把“摩睺罗”解释成“罗？罗”，⁵⁸按“罗？罗”与“摩睺罗”母音相差较大，不是一回事。丁福保编《佛学大辞典》，把“摩睺罗”与“摩睺罗迦”相等同，也是不对的。“摩睺罗迦”是天龙八部之一，“人形蛇首，亦名大蟒神也”⁵⁹，与摩睺罗无关。日本学者高桥盛考、小林太市郎二先生，都曾考证出摩睺罗乃大黑天。⁶⁰吴晓铃先生也在《“耍孩儿”剧种小考》一文中指出：“魔合罗”是印度梵文名词“大黑天”的音译。汉语借入这个名词后，渐渐由专名变为通名，它自宋元以来便不再指“大黑天”，而只指的是工艺品泥塑娃娃。⁶¹前辈学者的精彩论述，对笔者启发甚大。

确实，所谓“摩睺罗”就是佛教中大名鼎鼎的大黑天神。摩睺罗，乃梵语m a h a k a l a的音译。藏语译为玛哈葛刺，也有的译为麻曷葛刺、摩河迦罗、摩睺罗等。大黑天神为佛教密宗的重要护法神，他被说成是大自然天的化身，而大自然天则源于湿婆，是创造之神、再生之神、舞蹈之神。《续高僧传·玄奘传》谓：“至劫比他国，俗事大自然天。其精舍者高百余尺，中有天根，形极伟大。谓诸有趣，由此而生。王民同敬，不为鄙耻。诸国天祠，率置此形。”⁶²这“天根”即男根。大自然天，梵语m a h a i s v a r a，音译为摩醯首罗，与人们所熟知的观世音菩萨同具有赐人子嗣的法力。《陀罗集经》卷四：

若妇人无儿欲得儿者，以五色粉作四肘坛，坛中心安十一面观世音菩萨，东方安阿弥陀佛，北方安大势至菩萨，南方安马头观世音菩萨，西方安摩醯首罗天王。⁶³

又，摩醯首罗大自然天还可以化生为“伎艺天女”，《大正新修大藏经》“图像”第三卷有摩醯首罗化生的“伎艺天女图”，可参看。这“伎艺天女”，应当与湿婆为舞蹈之神有关。

作为大自然天化身的大黑天，也具有赐人子嗣的法力。《普遍光明大随求陀罗尼经》（卷下）：

女人求子息，当用牛黄书。中心画童子，瓔珞庄严身。满钵盛珍宝，左手而执持。坐在莲花上，其花而开敷。……若丈夫带者，不应画童子。应画天人形，……女人白色者，应画名称天。女人若肥充，画彼宝贤将。瘦女人带者，画满贤药叉。若怀妊妇人，应画大黑天。⁶⁴

大黑天当然也可以降魔，所以他有两种形象，降魔之大黑呈忿怒相，是战神；施福赐子之大黑呈爱乐相，是爱神和喜神。旧题郑思肖《心史》（卷下）记云：“幽州建镇国寺，附穹庐，侧有佛母殿。……后又塑一僧，青面裸形，右手擎一裸血小儿，赤双足踏

一裸形妇人，颈擐小儿骷髅数枚，名曰摩睺罗佛。”⁶⁵这便是呈忿怒相的大黑天了，但肯定与婴儿的出生有关，我们在此略而不谈。天津天后宫的凤凰殿里，供有“送生娘娘”，其雅号是“随胎送生变化元君”，她的形象十分奇特，“这位娘娘被塑成为两面人，前面是善脸，慈眉善目，背面是恶脸，凶恶骇人。据说这位娘娘把小孩送生到人世时，唯恐孩子留恋不舍，所以在送生时，先是善面，然后又回过头来，露出恶脸，孩子一害怕，就降生了。”⁶⁶这不过是同时具有忿怒相和爱乐相的大黑天神的女性化而已。

《梦华录》所载的“一对”摩睺罗，到南宋，便成了一个的“泥孩儿”。这些在当时极受宠爱的“泥孩儿摩睺罗”究竟是什么样子呢？80年代初，在江苏镇江市出土了一批宋代苏州陶捏像，其中最引人注目的便是儿童捏像。可贵的是，像的底部，还塑有“吴郡包成祖”、“平江包成祖”、“平江孙荣”的戳记。⁶⁷据文献记载，南宋时，苏州所塑的摩睺罗非常有名。宋·祝穆《方輿胜览》卷二“平江府”：“土人工于泥塑，所造摩睺罗，尤为精巧。”⁶⁸当时平江府辖吴县（今苏州市）、长洲、昆山、常熟、吴江、嘉定六县。又，陈元靓《岁时广记》卷二十六也说：“今行在中瓦子后市街众安桥，卖磨喝乐最为旺盛，惟苏州极巧，为天下第一。”⁶⁹将文献与文物相对照，可知这些儿童捏像正是宋代摩睺罗的实物。而这些或坐、或爬、或卧的泥孩儿，与上文所述民间“拴娃娃”中的主角，正是一个模样。

更有意思的是，在元·孟汉卿《张孔目智勘魔合罗》杂剧中，魔合罗已经是作为“砌末”被使用了。剧本写制做魔合罗的艺人高山七夕进城来卖魔合罗，途遇李德昌染病，往其家中送信，将一个魔合罗送与李的儿子。后李遭堂弟谋害身死，张孔目审案时，苦无证据。最后在魔合罗底下发现了制做人高山的名字，才得以勘明真相。第四折张孔目有如下几支曲子，可看出魔合罗的神力及其外形：

【叫声】 你曾把愚痴的小孩提教诲，教诲的心聪慧，若把这冤屈的事说与勘官知。

【醉春风】 不强似你教幼女演裁缝，劝佳人学绣刺。要分别那不明白的重刑名，魔合罗全在你。你若出脱了这妇衔冤，我教人将你享祭，煞强如小儿博戏。

【滚绣球】 我与你曲湾湾画翠眉，宽绰绰穿绛衣，明晃晃凤冠霞帔。妆严的你这样何为？你若是到七月七，那其间乞巧的将你作一家儿燕喜，你可便显神通百事随依。比及你露十指玉笋穿针线，你怎不启一点朱唇说是非，教万代人知？

【倘秀才】 枉塑你似观音像仪，怎无那半点慈悲面皮？空着我盘问你，你将我不应

对,我彻上下细观窥到底。70

曲中透露出:一、魔合罗可以把“愚痴”的小孩“教诲”得“心聪慧”,还可以教女孩“裁缝”和“绣刺”;二、它是儿童们的玩具;三、它被化了妆,穿上了漂亮的衣服,像一尊观音;四、在七夕乞巧时可以大显神通。关汉卿《诈妮子调风月》杂剧一折有“魔合罗小舍人”句,意为小舍人长得可爱,如魔合罗一般。《元曲选》岳伯川《铁拐李》杂剧二折【煞尾】:“花朵般浑家不能勾恋,魔合罗孩儿不能够见。”马致远《任风子》杂剧一折【天下乐】:“则我这家缘,少不了你吃共穿,生下这魔合罗般好儿天可怜。”意并同,均以魔合罗比喻可爱的孩子。《京本通俗小说·碾玉观音》:“又一个道‘这块玉上尖下圆,好似一个摩侯罗儿。’郡王道‘摩侯罗儿只是七月七日乞巧使得,寻常间又无用处。’数中一个后生,年纪二十五岁,姓崔,名宁……对着郡王道:‘告恩王,这块玉上尖下圆,只好碾一个南海观音。’郡王道:‘正合我意。’”71也都可看出宋元时代魔合罗的形状及其与佛教神相联系的蛛丝马迹。但可以肯定,其时魔合罗还没有扮演婴儿,还不是戏曲艺人所崇拜的戏神。因此可以推测,我国民间的戏神信仰应是元代以后才正式形成的。

小

结

戏神信仰是民间艺人自发产生的一种行业崇拜,带有图腾崇拜的特点。其偶像是戏曲演出中的婴儿道具。戏神信仰仪式中带有浓厚的求子色彩,并体现出“戏神”与“喜神”的统一。这种信仰仪式深深植根于世俗民众之中。戏神信仰的广泛传播,佛教起着巨大作用。在宋元时代,以乞巧(乞子)为目的的婴儿塑像叫做“魔合罗”,或称“磨喝乐”、“摩睺罗”。它是佛教大黑天神的音译。大黑天是自在天的化身,是创造之神、再生之神、舞蹈之神。传入中国后,有时以生育之神出现。元代的《魔合罗》杂剧最早使用“魔合罗”作道具,但它“扮演”的还不是婴儿。所以,“魔合罗”成为戏神偶像必有一定的中介,并需普及时间,才能获得各地戏班的普遍认同。此外,广东、福建、台湾普遍以“田元帅”为戏神。对“田元帅”的追根求源,以及对二郎神、老郎神和翼宿星君的辨析等,笔者将另撰文探讨。

注解:

- 1 《汤显祖集·诗文集》卷三十四,上海人民出版社 1973 年版 1128 页。
- 2 清经本堂刻本《笠翁传奇十种》第七种 16 页 b。
- 3 何星亮:《中国图腾文化》第五章,中国社会科学出版社 1992 年版。
- 4 《中国古典戏曲论著集成》第九册 9 页,中国戏剧出版社 1980 年重印本。
- 5 《清代燕都梨园史料》上册 374 页,中国戏剧出版社 1988 年版。
- 6 《宁波昆剧老艺人回忆录》147 页,苏州市戏曲研究室 1963 年编印。
- 7 转引自杜颖陶《滇剧》,载欧阳予倩编《中国戏曲研究资料初辑》,中国戏剧出版社 1957 年版 203 页。
- 8 《福建戏史录》“戏神雷海清”注释〔6〕,福建人民出版社 1983 年版 9 页。
- 9 方光诚、王俊:《米应先、余三胜史料的新发现》,载《戏曲研究》第十辑。
- 10、11 《中国戏曲志·陕西卷》625 页,643 页,中国 I S B N—35—中心 1995 年版。
- 12 黄玉芳、赵强:《旧戏班里有关“庄王爷”的传闻》,载《河南戏曲史志资料辑丛》(八)216 页,《中国戏曲志》河南卷编辑委员会编印。
- 13 徐德荣、霍进善:《淮阳旧时班规习俗》,《河南戏曲史志资料辑丛》(十一)138 页。
- 14 燕昭安、张峙体:《淇县梨园旧俗》,载《河南戏曲史料辑丛》(十)200 页。
- 15 《中国戏曲志·内蒙古卷》455 页,中国 I S B N 中心 1994 年版。
- 16 《中国戏曲志·辽宁卷》312 页,中国 I S B N 中心 1994 年版。
- 17 《中国戏曲志·甘肃卷》607 页,中国 I S B N 中心 1995 年版。
- 18 《中国戏曲志·山西卷》594 页,文化艺术出版社 1990 年。
- 19 《中国戏曲志·云南卷》400 页,中国 I S B N 中心 1994 年版。
- 20 龚炜:《巢林笔谈》,中华书局校点本 1981 年版,第 178 页。
- 21、22 《湖南地方剧种志》(二)170 页,289 页,湖南文艺出版社 1989 年版。
- 23 吴长元:《宸垣识略》北京古籍出版社 1981 年校点本 176 页。
- 24 顾颉刚编《妙峰山》173 页,上海文艺出版社 1988 年影印本。
- 25 董每戡:《说剧》287 页,人民文学出版社 1983 年版。
- 26、37 《宁波昆剧老艺人回忆录》17 页,147—148 页。
- 27、28、39 《中国戏曲志·福建卷》(下卷)214—215 页,218 页,182 页。

- 29 《中国戏曲志·江苏卷》846页。
- 30 《湖南地方剧种志》(三)545—546页。
- 31 《中国戏曲志·江苏卷》846页。
- 32 赵抱衡:《越调班社敬庄王种种》,载《河南戏曲史志资料辑丛》(十)159页。
- 33 《中国戏曲志·安徽卷》546页,中国 I S B N中心 1993年版。
- 34 方光诚、王俊:《米应先、余三胜生平史料的新发现》。
- 35、36 《中国戏曲志·云南卷》499页,488页。
- 38 中华书局影印《十三经注疏》本 1361页。
- 40、66 马书田:《华夏诸神》北京燕山出版社 1990年版 301页,333页。
- 41、42、43 《中国地方志民俗资料汇编·西南卷》(上)89页,418页,356页。
- 44、叶涛等《山东民俗》174页,山东友谊书社 1988年版。
- 45 吴云涛:《聊城的拴娃娃与祀张仙》,载《民俗研究》1988年2期。
- 46 宋兆麟:《生育神与性巫术研究》165页,文物出版社 1990年版。
- 47 中州古籍出版社 1990年影印本 31页。
- 48 《中国地方志民俗资料汇编·中南卷》(上)104页,书目文献出版社 1990年。
- 49 《中国戏曲志·山西卷》567页。
- 50 《东京梦华录》(外四种)上海古典文学出版社 1956年排印本 48、49页。
- 51 小林太市郎:《七夕和摩睺罗》,载《支那佛教史学》第四卷第三号。
- 52 《全宋词》(三)2091页,中华书局 1995年新版。
- 53 上海古籍出版社 1985年排印本 85页。
- 54 《中国地方志中的民俗资料汇编·华东卷》(下)1241页。
- 55 《中国地方志中的民俗资料汇编·西北卷》14页。
- 56 宋周弼编《三体唐诗》,见台影印《文渊阁四库全书》第1358册6页。
- 57 《东京梦华录》(外四种)上海古典文学出版社 1956年排印本 380、381页。
- 58 邓之诚:《东京梦华录注》,商务印书馆 1959年版 217页。
- 59 唐释慧琳:《一切经音义》,载《大正新修大藏经》第五十四卷 317页。
- 60 高桥盛考:《摩睺罗考》,载《关西大学研究论集》第八号,原文未见;小林太市郎《七夕和摩睺罗》,载《支那佛教史学》第四卷第三号。

61 原文未见,此观点转引自韩府《考证“耍孩儿”起源诸文述评》,载《戏剧》1993年第4期。

62、63、64《大正新修大藏经》第五十卷449页,第十八卷819页,第二十卷624页。

65 光绪种竹书屋刻本83页。

67 刘兴《镇江市出土的宋代陶捏像》,《文物》1981年第3期。

68 台影印《文渊阁四库全书》第471册588页。

69《丛书集成初编》第180册302页,中华书局1985年新版。

70《元曲选》世界书局民国二十五年排印本下册1384页。

71 文学古籍社1957年影印缪荃孙影元人《京本通俗小说》5页。

厦门大学图书馆