

最是书香能致远

赵 阳

天刚蒙蒙亮，寿州孔庙门前的广场上便热闹起来。练太极拳的，舞大刀的，跳广场舞的，遛弯的，不一而足，烟火气满满。奎光阁的夜灯还未熄灭，就像一位慈祥高大的老人，捻髯微笑着注视着众生。热闹的广场与清静的孔庙，形成强烈的情境反差，却又充满了包容宽厚的和谐美。

寿州孔庙坐落于寿县古城西大街中段，也称黉学、学宫、文庙，是一座“庙学合一”的地方性官庙，距今已有 1100 年历史。据清代《寿州志》载：“寿州官学（孔庙），唐宋并在城内东南隅，元时移建于西清淮坊。”自肇造至清末，寿州孔庙共经过 42 次修缮和调整，现存建筑群坐北朝南，占地 6000 平方米，为明清以来多次重修的遗构。紧挨广场的古建筑为泮宫、快睹和仰高等“三坊”，“三坊”后共四进院落。第一进建筑依次为棂星门、泮池、戟门，西耳房为乡贤祠，东耳房为名宦祠，名宦祠右侧建有奎光阁；第二进大成殿，是寿州孔庙的主体建筑，金碧辉煌，雕梁画栋，突兀凌空，森然伟观。两侧建有两庑，东庑布置为“寿县非物质文化遗产陈列馆”，西庑成为寿州书法艺术馆，展陈收藏着本土 300 余位书法、美术艺术家的精美作品；第三进是敷教坊；第四进由明伦堂与两庑碑廊构成。这些建筑构成孔庙气势雄伟的建筑体系和布局严整的建设格局，使之成为全国现存市县级孔庙中规模最大、居皖北之冠的古建筑群，其悠远绵长的文化积淀、恢宏精卓的建筑艺术，为寿县这座千年古县增添了厚重的底蕴和人文魅力。

作为古代寿州的最高学府和唯一官学，寿州孔庙肩负着儒学教育、培育科举人才的重任，自创办起一直受到历代州府重视。如元代岳复，明代夏侯昱、惠理、王长福、陈镛、董豫、



寿县孔庙（资料图）

林僖、何东莱、王重贤、栗永禄、甘来学、庄桐、郭蒙吉、贾之凤、黄奇士，清代王业、李大升、黎士毅、赵宗昱、李天玺、徐廷琳、沈丕钦，他们或改善学宫条件，或亲自课试儒童。从元代到清代，不少闻名海内的学者，如元代马祖常，明代杨廉、张潮、张溪、方震孺，清代荆拯、王爵、戴观等，都曾在这里授业传道。同时，学宫任教职者皆为饱学之士，这都助益了孔庙办学传统和人文精神的养成。史料记载，寿州孔庙自创立以来，仅在清代时期就出岁贡 254 名，拔贡 33 名，恩贡 53 名，另有乡试副贡 15 名。可以说，孔庙成就了寿州人文蔚起、群星灿烂的胜景盛况。寿州状元孙家鼐就是于道光二十九年（公元 1849

年）拔贡，从寿州官学一路走向京师，最终成为一代帝师和晚清重臣。也就是从那时起，寿县赢得“怀诗寿字定文章”美誉，成为江淮大地屈指一数的文化之乡。

寿州孔庙不仅是寿县千年文脉渊薮，还润泽了当地崇文重教心理，激扬了江淮一带文化氤氲。继此之后，一大批书院、私塾、义学涌现于江淮大地，循理书院、寿阳书院、涌泉书院、淮南书院、淮淝书院、安丰书院就是典型代表。循理书院系明代天启二年（1622 年）寿州学正黄奇士所建，清代乾隆年间著名书法家梁巘在此出任山长十余年，弟子、门人遍及大江南北，清末书院更名寿州公学，成为淮上健儿发动革命的策源地，为随后

的安徽革命培养出一批领导人才，影响到整个安徽乃至全国的革命进程。

明伦堂院落两侧的墙壁是名家荟萃的“寿州碑廊”，集纳展示着孙家鼐、张树侯、柏文蔚、孙大光、司徒越等一大批近现代寿县籍知名书法家及启功、李百忍等国内著名书法大家的书法真迹 60 余幅，琳琅盈目，满壁生辉，成为寿州古城一处书法碑刻临摹和书法艺术鉴赏的圣地。这些书法碑刻继承传统，风格迥异，或工整精细、法度森严，或飘逸秀丽、圆静多姿，具有极高的书法艺术和文物遗存价值。

明伦堂西墙有一眼月亮小门，通往西边又一座院落，与明伦堂平行，是一座二层小楼，古色古香。这里，过去是寿州学宫的授课场所，民国后曾举办过官稚学校、职工学校、简易师范学校等，现在一部分是县文化馆的文艺培训教室，常年开设书法、美术、舞蹈、摄影培训班；一部分挂牌为“寿州作家书屋”，收藏寿县籍作家作品 3 万余册，不定期开展各类文学讲座交流活动，茅盾文学奖得主徐贵祥、刘醒龙等先后来此开展文学讲座，提升了寿县文化的影响力。

无独有偶。就在明伦堂东南，巍然耸立的奎光阁下，坐落着寿县图书馆“悦读寿春”无人值守书屋。书房仿古建筑，占地 1000 平方米，与西侧孔庙建筑群以一眼月亮门相连，浑然一体，相映生辉。内部分为成人阅览区、少儿阅览区、老年期刊电子阅览区等区域，藏书 7 万余册，电子资源 20 余种。书屋利用自动化设备，集数字化、人性化、智能化为一体，为古城居民提供免费、开放、无障碍的阅读服务，不仅给古城增添了浓郁的书香文韵，而且正逐步成为市民和游客放松身心的精神家园。

戏台往事

祁家录

“打响文化资源牌”之“淮南历史文化撷英”（第七季）大型征文

“扯大锯，拉大锯，姥姥家门口唱大戏。接姑娘，叫女婿，小外甥，也要去……”这是沿淮地区广泛流传的一首童谣，朗朗上口，颇有童趣，反映出了乡村文化娱乐的传统民俗，体现出唱戏的节日氛围。

唱戏是沿淮民间传承已久的文化活动。在历史上，楚人善歌善舞，经过传承和发展，形成多种形式的歌舞戏剧，本土流行的花鼓灯动作粗犷有力，仍有楚风之魂。然而，旧时民间演出多属自娱自乐，农民在农闲和节日时自发组织，自编自演，没有舞台，选择一块平地，随时就可演出。要是晚上演出，也没有照明用具，最好是借用月光。当年，有一首花鼓灯歌唱道：“花鼓一打头对头，玩灯的都是光蛋猴，一没银钱买灯草，二没银钱去打油，玩灯趁着月亮头。”

旧时，乡村人家生活贫困，有些艺人自愿组合，结成小戏班子流动演出，献艺求财，让观众自愿捐助，用来养家糊口。他们在村头空闲地上，划出一个大圈，摆上一条长凳，就当是表演舞台。观众围着大圈，前蹲后站，表演到高潮时，演员举着竹篮到观众面前，观众就纷纷向竹篮里投放铜钱，表示对演出的认可。

在众多演唱艺人中，涌现出一批“乡土明星”，乡人称为“名角”。由“名角”组成的戏班子，服装道具讲究，表演水平提升，可演出传统的历史剧目，人们就称“大戏”。每遇丰收年景，乡人请大戏庆丰收，或是逢庙会请大戏敬神还愿。唱大戏观众多，就需要搭个戏台。有了高出地面的戏台，观众看得更清，演员唱得更起劲。

当年的戏台多是土台子。一般是在村头、集头或是庙地，选择一块空地就近取土，从三面挖土往中间堆一个台子。没有挖土的一边留着当后场，便于演员上场下场。土台的拐角上埋设木棍，晚上可挂马灯照明。这样的土戏台，垒起来容易，拆除也方便，演出结束即可返土恢复地面。

上世纪 40 年代，沿淮出现了用牛车搭的大戏台。这种戏台的诞生，可能与抗日宣传有关。那时，我党的地方组织，经常利用乡村逢集时宣传抗日，宣讲人站在八仙桌上讲革命道理，产生了很大的轰动效应。由此人们想

到用牛车搭大戏台唱大戏。牛车，沿淮也称大车、太平车，属农用大型运输工具。这种木制大车，车框长方形，外有车帮，内有车厢，下有四个车轮，轮边包有铁皮，运输时常用两头牛拉动。当年，乡下田地多的富裕人家，才有这样的大车，在搭戏台需要时，都会愿意借出集中使用。搭戏台时，一般用 9 辆大车，组合成一个整体，上面铺上门板或木板，便成为一个大气、平整的露天舞台。

大戏演出之前，艺人们有祭台的习俗，祭台仪式相当隆重。戏台正中摆设香案，主演身穿长衫，在鞭炮声中焚香行大礼拜神。随后，手拎一只红毛公鸡，在戏台口宰杀，将鸡血洒在戏台周边，传说这样可以驱邪，保护演出安全。但是，新中国成立后乡下唱戏就不再祭台了。记得，那一年秋季，凤台县组织学生下乡演戏，祁集人在冯家庙用牛车搭了戏台，演出前就没有祭台，演出了话剧《白毛女》，观众达万人之多。

农村的室内剧场，是在人民公社时期出现的。1958 年乡村成立人民公社，土地财产全部归公社所有，所谓“一大二公”。为了丰富社员的文化生活，公社组建剧团，成立电影队，建大礼堂、电影院，设置了室内舞台。而且，一台多用，开会当讲台，演出当戏台，台上挂幕布又是“影台”。当年，古沟公社是个大公社，最早建起大礼堂，礼堂西头以砖和水泥砌成的舞台，坚实而又大方。台后有专用的化妆室，台前悬挂汽油灯照明，台下有简易的木制座位，可容纳观众千人以上。农闲和阴雨天，公社剧团演出传统戏剧或革命现代戏，观众场场爆满。

人民公社解体以后，大礼堂、电影院随之改为他用。同时，随着农业机械化的进程，昔日用来搭戏台的牛车也退出历史。然而，随着改革的前进步伐，剧团演出走向市场化。为了适应农村的新变化，剧团自带舞台和音响、灯光设备，不再要乡下人动手搭戏台了。近几年来，乡村民办剧团都有了自己的舞台车，车到戏台到，很快就可上场演出。而且，舞台的屏幕上，可展现捐款资助人的姓名和数额，更显示现代乡村的社会文明之风。

如今，戏台告别了泥土味。而泥土味的戏台，依然留在老人们的记忆之中。

戏台是乡村文化的历史音符。随着美丽乡村、文明乡村建设，相信戏台将更加精彩。

报恩寺和西大寺巷

黄丹丹

淮河(淮南)文化漫谈（第四季）征文

信步东禅寺，夕阳古塔尖。院深藏野竹，短矮如远山。端坐佛含笑，颂经僧不闲。一声清磬动，明月送人还。古诗《游东禅寺》中的东禅寺，乃寿县古城内的千年古刹报恩寺。报恩寺位于古城东北隅，旧名崇教禅院、东禅寺，建于唐贞观年间，迄今已有 1300 多年的历史，明洪武年间改名报恩寺。宋天圣五年建塔，清乾隆 33 年和光绪 8 年先后两次遭火灾，现存屋宇经多次扩建修葺而成。全寺面积达 14700 平方米，分三进，自照壁由南向北，依次为山门、天王殿、大雄宝殿和毗卢阁。明代嘉靖《寿州志》中说“报恩寺，旧名东禅，即僧正司，州治东北，天圣年修”。古诗因何以“报恩”为名乃古城未解之谜。

关于报恩寺之名的来历，有民间传说云：以前东禅寺有位老和尚救了条受伤的小花蛇，花蛇养好伤，长大后，被老和尚放生。后来，在老和尚病重将亡之际，花蛇回到寺里用舌头舔遍老和尚的全身，老和尚的病痊愈了，为感花蛇救命之恩，老和尚把东禅寺改名为报恩寺了。花蛇报恩的传说体现了寿州民众质朴的伦理观。这种善善相待无限循环的民间理想，乃古城人世代传承的历史遗风。而佛学研究者提出的看法则是：“报恩”一词源于《大乘本生心地观经》中关于“四重恩”的说法。经中曰：“世出世间恩有其四种，一父母恩，二众生恩，三国士恩，四三宝恩。如是四恩，一切众生平等荷负。”东禅寺改名报恩寺，即意为报父母恩、报众生恩、报国士恩，报三宝恩，寺名“报恩”乃是无尽之意。关于报恩寺改名之说，除了民间的花蛇报恩说与佛学研究者的佛教教义说之外，地方史志研究者通过对明史的研究剖析，作出了报恩寺改名与明成祖朱棣报生母之恩有关



美丽画卷

金广良摄

“李崇断子”对中外戏剧文化的影响

吴 骥

楚文化大家谈 征文

淮南日报社 淮南淮河文化研究中心 联办

李崇（455—525），北魏名臣，历经高祖孝文帝、世宗宣武帝、肃宗孝明帝三朝，历治八州，五拜都督将军，曾作为北魏扬州刺史长期驻守寿春。

李崇不仅是政绩显赫、战功卓著的政治家、军事家，而且还是一位明镜高悬、断狱精审的侦破家。他在驻守寿春期间，就曾审理一桩“二父争子”案，《魏书》、《北史》、《颜氏家训》对此均有记载。

《魏书·李崇传》记载：寿春县人苟泰有个儿子，年方三岁时丢失，后来看见在赵奉伯家中。苟、赵二人各说这是自己的儿子，都有邻人为证，郡、县官吏无法断决，报到州里。李崇把两个父亲与儿子分开关押。几天后，突然派小吏对两个父亲说：“孩子已经暴死，你们可以出去办丧事了。”苟泰听了，悲痛得不能自制，赵奉伯听了，只是唉声叹气，毫无悲痛之意。李崇便把孩子还给苟泰，追查赵奉伯行诈的情况。赵奉伯招供，说自己的孩子早先死了，所以冒认孩子。

与“李崇断子”案相类似的还有“黄霸断子”案，该故事最早记述在东汉应劭的《风俗通义》里，叙述的故事为：西汉时颍川一个富庶人家妯娌二人争儿，丞相黄霸命一卒抱儿，距两妇各十余步，让两妇自往取儿。长妇用力拉扯，弟妇恐伤亲儿，任长妇拉去。黄霸以此把儿判给弟妇。判案的黄霸当时是汉宣帝时的丞相。

对比两个案件，只是审理对象“二父”与“二母”之别，本质上是一致的：李崇、黄霸审理案件运用的都是“谋阴成阳术”，表面上是让人争夺儿子，实际上是试探哪个对儿子有真情，从而审清疑案，事虽在此，而意却在彼。

元代杂剧作家李潜夫受到上述这类题材故事的启发，创作出了元杂剧《灰阑记》，正名为《包待制智勘灰阑记》。全剧叙述一桩公案：富翁马均卿娶妾张海棠，生有一子。马妻与州衙的赵令史有奸，合谋毒死亲夫，反诬海棠，并诈称海棠所生的儿子是她的儿子，以图取得财产继承权。海棠被判定罪。后经开封府尹包拯推详案情，亲自审问，用石灰在小儿周围画个灰阑，令马妻和海棠各执一手，谁能把孩子拽出来，就是他的生母。海棠惟恐伤害儿子，不肯用力；马妻却使劲拉扯，将他拽了出来。包拯

由此严惩了马妻和赵令史，让张海棠母子团圆。

作为元杂剧中一部颇有影响力的作品，《灰阑记》的题材来源，说法众多，有人甚至认为它是受外国宗教故事影响而成的。但基于作者李潜夫是一位居住乡野的隐士，又深受中国传统文化精神浸润，比较可靠的观点：其一来源于《魏书》等史料的“李崇断子”案，就是所谓的“二父争子”说；其二来源于东汉应劭《风俗通义》的“黄霸断子”案，就是所谓的“二母争子”说。

如果说“李崇断子”案、“黄霸断子”案与《灰阑记》有什么不同，那就是《灰阑记》扩充了内容，包拯在审理案件中设置了一道“灰阑”，使得戏剧冲突更加紧张激烈，故事情节更加引人入胜，人物形象更加鲜明有个性。但是基本情节、故事主旨都没有改变，包拯也是运用“谋之于阴，成之于阳”的神明之术审理案件，尤其是依据爱子之心辨明真伪这一核心因素，正所谓“决狱断狱，颇得情理，足为吏治之助”（近代戏曲史家董康《曲海总目提要》卷二）。中国当代戏曲研究家、文学史家赵景深指出“到了元朝，黄霸就变成包公了”，此语充分肯定了元曲《灰阑记》对《风俗通义》中黄霸断子故事的传承。