戲劇研究　第19期
Journal of Theater Studies
2017年1月　頁51-82
DOI: 10.6257/JOTS.2017.19051

「星宿謫凡、本命顯形」在京劇的意義與位置——以薛仁貴、薛平貴、趙匡胤、楊家將等名劇為主要觀察

王安祈
國立臺灣大學戲劇學系特聘教授

引言

本文擬以「星宿謫凡、本命顯形」爲例，討論民間信仰與傳統京劇民間劇本的密切關係。[1]京劇起自民間，早期的民間劇本詞藻未必精美、結構未必嚴密，但普遍反映時代社會文化思想，「星宿」的普遍出現於劇中，便是一例。「星宿」不是京劇編劇個別的創造設計，而是人們集體願望的投射，民間信仰普遍滲透、含蘊於傳統京劇，使得京劇劇本充滿了想像力與創造性。人們想像出來的「星宿傳奇、天上劇場」，既達到了紓解、寬慰情緒的「補恨」作用，也具體反映人心底層的慾望，不僅是劇本的思想底蘊，更是編劇技法與結構手段，民間劇本的文學與文化價值由此體現，更有值得注意的舞台表現（例如「龍形、虎形」等所謂「形兒」的表演）。本文擬聚焦於薛仁貴、薛平貴、趙匡胤、楊家將等幾齣具代表性的京劇名劇，包括《汾河灣》、《紅鬃烈馬》、《龍虎鬥》、《四郎探母》、《洪洋洞》等，先分析「星宿謫凡、本命顯形」在這些劇本裡的「意義」，討論其思想底蘊、文學價值以及舞台表現，再通過這幾齣名劇「演出史」

[1] 京劇起自民間，直到梅蘭芳開始才邀請文人編劇，詳見王安祈：〈京劇文士化的幾個階段〉，《傳統戲曲的現代表現》（臺北：里仁書局，1996年），頁59-84。

臺灣大學學術期刊資料庫

的考察（以版本的演變爲主，也包括現場觀戲紀錄，演員的訪談，以及老唱片和歷史錄音的比較），指出星宿在當代京劇舞台上幾乎都已被刪去而逐漸失去「位置」，造成劇本及表演的雙重影響。這不僅受迫於（對岸的）國家禁令，同時也是兩岸演員、觀眾雙方對「結構」觀念同步改變的結果。而京劇在當代的質性，也已愈來愈著重於藝術、劇場、文學的展現，逐漸淡化了文化資產的身份，當代創作者（編、導、演）關注的是如何以京劇的唱念做打爲內涵、爲手段進行當代劇場的整體藝術呈現，而非如何藉京劇的演出展現、反映古代社會文化民情風俗。筆者對此未必感嘆惋惜，而是理性的通過演出版本的比較以及演員的感受，指出演出史上的變化，客觀地以「星宿」爲切入點，陳述京劇近百年的質性轉折，作爲戲曲史的直接紀錄。

關於本文架構，擬從薛仁貴回窯的京劇《汾河灣》談起，進而由「青龍復仇」延伸至唐代「青龍白虎三世纏鬥」的相關京劇劇目，比較小說與戲曲對於星宿情節運用的詳略差異，再以此爲例探討「星宿」的文化意義，以及在戲曲文學中的作用。而後舉出星宿在當代京劇舞台被刪削後對劇本結構的影響，希望通過《紅鬃烈馬》、《龍虎鬥》和《洪洋洞》、《四郎探母》等著名京劇劇目，正反對照論證，看出民間劇本裡宇宙觀與人生觀的相互呼應，體現人間舞台與天上劇場交相投射的多重意涵。

一、青龍復仇　白虎誤射：京劇《汾河灣》的星宿情節

《汾河灣》爲京劇經常演出的熟戲，目前演法大致可分三場：

（1）、第一場柳迎春先上，囑咐兒子薛丁山打雁小心。

（2）、第二場薛仁貴返家，汾河灣遇見丁山打雁，正讚嘆孩童身手不凡，忽見山上奔下一隻猛虎，直撲孩童而來。仁貴欲射猛虎、搭救孩童，不料卻誤將孩童射死，屍體被猛虎揹起奔上山林。仁貴見此情景，拋下一句「是非之地，不可久留」隨即拉馬走去。

（3）、第三場柳迎春窯前盼子，遇見仁貴。仁貴隱瞞身份試探對方貞節，而後夫妻相認。回窯之後仁貴仍未表明平遼王身份，只說仍是馬頭軍，引起夫妻拌嘴。仁貴表明平遼王身份後，柳迎春破涕爲笑，最後又爲一隻男鞋而爭吵，仁貴這才知道射死的是自己親骨肉，夫妻一同到汾河灣前尋找屍骸，仁貴拉柳迎春

臺灣大學學術期刊資料庫

跪步「掃頭」下場結束。[2]

薛仁貴、柳迎春的《汾河灣》，與薛平貴、王寶釧的《武家坡》，在隱瞞身份、試探貞節部分頗爲相似，但《汾河灣》重點在回窯之後的爭吵拌嘴，以念白與做表爲主，《武家坡》則爲唱工戲，以老生青衣對唱表現試妻戲妻情節。[3]而本文重點在一開頭的誤射親子。

根據筆者看戲經驗，兩岸近四十年來都是仁貴欲射猛虎卻失手射死丁山。但翻查早期劇本，卻發覺頗不單純，其中蘊藏的正是星宿謫凡本命顯形。

光緒六年李世忠《梨園集成》裡有《新著薛仁貴回窯全曲》一卷，[4]先上蓋蘇文鬼魂，仁貴誤射丁山竟是蓋蘇文的復仇行動。原來全劇是以「青龍鬥白虎」作爲內在基底。一開始丁山即夜夢不祥，外出打雁時忐忑不安。而後「外」扮演太白金星，觀見白虎星有難，特來相救。

（外上唱）足踏雲梯下凡塵，觀見丁山有難星。

（白）吾乃太白金星，觀看白虎星橫河有難，不免將他救至禪光老祖那裡，教他兵法武藝，日後也好保唐征西。

（唱）祥雲一朵紅光現，橫河沿前救虎星。（下）

而後上蓋蘇文鬼魂。蓋蘇文爲遼邦大將，與薛仁貴征戰多年，最後兵敗身亡。而本命青龍星的他，陰魂不散，得知仁貴衣錦還鄉，特別駕陰風來此報仇，使仁貴一箭誤射丁山。蓋蘇文鬼魂上場，（白）：

大戰一場定天山，只爲吾主把命亡。（白）俺蓋蘇文鬼魂是也。只因唐童被俺困住，過泥河偶遇白袍小將薛仁貴，追至紅旗山下，只得拔劍而亡。他有一子名曰丁山，今在橫河打雁，不免前去報仇，方消吾恨。（唱）有恩不報非君子，有仇不報枉爲人。（下）

光緒六年《梨園集成》裡的青龍報仇情節，在民國初年王大錯《戲考》裡被延續著。《戲考》第八冊收有《汾河灣》，[5]一名《仁貴打雁》，爲梆子腳本。

---

[2] 掃頭：戲曲鑼鼓經。戲曲中爲使劇情緊湊，減去末句唱詞（只唱上句，省略下句），而以身段動作代替。配合這種動作的鑼鼓經稱掃頭。

[3] 劇中試妻戲妻部分早有論文關注，例如筆者曾指導清華大學研究生林芷瑩：《試論戲妻戲曲的演出發展及其意涵研究——以京劇盛行年代爲主要析論範圍》（新竹：國立清華大學中國文學研究所碩士論文，2002年）。

[4] 〔清〕李世忠輯纂：《梨園集成》，《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，2002年），第1782冊，頁471-476。

[5] 王大錯述考，鈍根編次，燧初校訂：《戲考》（臺北：里仁書局，1980年），第二冊，總

臺灣大學學術期刊資料庫

對於青龍復仇有更詳細的描述，第一場就先上蓋蘇文魂上，打引子：「本命青龍，轉世遼東，恨薛蠻，跨海爭雄，逼某家刎海中」，而後自報家門：

> 某蓋蘇文陰魂是也。可恨仁貴，殺得某家全軍覆沒，將某趕至海岸，勒逼某家自刎江心。他今日官高爵顯，父子團圓。今日午時三刻，他子丁山，定在汾河打雁。待某使個遮眼法，叫他親自射死丁山，方消我心頭之恨也！（西皮原板）可恨仁貴逼死俺，叫他親自射丁山。駕起陰風往前趲，去到汾河索命還！（下）

接著第三場「王敖老祖上，虎形同上。」唱西皮原板：「命虎兒帶路往前趲，去至汾河救丁山。將身來在汾河邊，候白虎星官到此間。」而後仁貴見到孩童箭法精準，頗有愛才之意，想傳授武藝，故向頑童借來弓箭，欲箭射雙雁折服孩童，使其拜己爲師。不料就在仁貴「對準賓鴻撒了弦」之際，蓋蘇文鬼魂「作勢介」使了個遮眼法，竟使丁山中箭，幸有王敖老祖相救，「虎形背。王同下」，虎形揹起中箭的丁山，王敖與之同下。《戲考》與《梨園集成》大體相同，但更爲詳細，青龍復仇也有更具體的「遮眼法」。

《戲考》第二十冊另有《西皮汾河灣》，[6]一名《丁山打雁》，也是青龍復仇，「淨」飾演的蓋蘇文鬼魂上場即白：「我本青龍降凡塵，遼東扶主統雄兵。」接下來還有一場丁山夜夢不祥：「夢見一青面大漢，將兒撲倒在地。」等到仁貴箭射雙雁，青龍陰魂用法術罩住他二目，致使仁貴將親生之子射死。

《梨園集成》與《戲考》梆子、西皮兩本都是青龍復仇，曾「三箭定天山」的薛仁貴原本以箭法精準立下戰功，蓋蘇文鬼魂卻以「遮眼法」使他誤射丁山，造成人倫悲劇。

除了青龍復仇之外，舊版本裡另有一「仁貴嫉賢害命」系統，首見於光緒十四年戊子春刊〈秦腔汾河灣打雁劇本〉，收在《劇學月刊》所刊徐凌霄〈汾河灣的一部分說明〉一文附錄。[7]此本並無青龍復仇，而是仁貴嫉妒孩童箭法精準，唯恐日後被延攬入朝，功高於己，所以假裝打雁，竟朝頑童門面射去。

> （生唱）：開弓能射空中雁，槍挑鯉魚水面頑。

頁1221-1230。

6 同前註，第五冊，總頁3033-3043。

7 徐凌霄：〈汾河灣的一部分說明〉一文附光緒十四年戊子春刊〈秦腔汾河灣打雁劇本〉，《劇學月刊》第一卷第三期，收入於姜亞沙、經莉、陳湛綺主編：《中國早期戲劇畫刊》（北京：全國圖書館文獻微縮複製中心，2006年），第十七冊，頁301-318。

臺灣大學圖書館期刊資料庫

誰家產生麒麟子？誰家生下這英男？

唐王爺好訪賢，訪在朝中坐大官。

顯他威風滅卻俺，仁貴豈容這一端？

仁貴嫉賢害命還見於以下三本，都收錄於「雙紅堂」文庫：[8]

校正汾河灣京調全本（即打雁射子）（收在《眞正京調四十二種清刊本》冊二十二）

校正京調汾河灣打雁射子全本（收在《繪圖京都三慶班京調腳本十集》民國元年石印本，冊八）

《繪圖京調大觀》二集，民國十五年上海世界書局石印本

仁貴唱著「鎗挑鯉魚好罕見，他的武藝比我強。唐王若是龍眼見，宣進朝廊封大官。現了他威風滅了俺，大丈夫豈容這一場？」很明確的是因嫉妒而故意射死頑童。

以上幾版略整理如下：

光緒六年《梨園集成》 新著薛仁貴回窰全曲一卷	青龍報仇
光緒十四年戊子春刊〈秦腔汾河灣打雁劇本〉，《劇學月刊》收徐凌霄〈汾河灣的一部分說明〉一文附錄	嫉賢害命，故意射死

[8] 「雙紅堂」爲日本長澤規矩也先生（1902-1980）書齋之名，此源自於收藏明宣德十年（1435年）《新編金童玉女嬌紅記》和崇禎刊本《新鐫節義鴛鴦塚嬌紅記》二書，故有此命名。1951年東京大學東洋文化研究所購得雙紅堂書籍，並設立專門文庫：「雙紅堂文庫」，所藏戲曲小說類古書約550部（約3000冊），項下細分戲曲類380部、小說類172部，典藏許多孤本和罕見之珍本，長澤規矩也針對文庫編輯《東京大學東洋文化研究所藏雙紅堂文庫分類目錄》，分爲戲曲與小說兩部，第一部「戲曲」包含散曲、別集、總集、雜要、研究、隨筆、音樂、優伶等，其中「別集」涵蓋：雜劇、傳奇、崑曲、高腔、亂彈、二黃、梆子、地方戲等藏本。2013年黃仕忠、大木康主編出版《日本東京大學東洋文化研究所雙紅堂文庫藏稀見中國鈔本曲本彙刊》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年），此套鈔本曲本爲部分藏書資料影印刊行。論文引用的三種刊本都是歸類於「總集」之下。關於長澤規矩也蒐羅訪書之歷程，以及長澤規矩也與雙紅堂文庫之詳細經過，參閱黃仕忠：〈長澤規矩也與雙紅堂藏曲〉，《日本所藏中國戲曲文獻研究》（北京：高等教育出版社，2011年），頁103-170；黃仕忠：〈長澤規矩也和雙紅堂藏曲〉，收入黃仕忠、大木康主編：《日本東京大學東洋文化研究所雙紅堂文庫藏稀見中國鈔本曲本彙刊》，頁1-17。

臺灣大學博碩士論文

校正汾河灣京調全本（即打雁射子）（收在《眞正京調四十二種清刊本》冊二十二）	嫉賢害命，故意射死
校正京調汾河灣打雁射子全本（收在《繪圖京都三慶班京調腳本十集》民國元年石印本，冊八）	嫉賢害命，故意射死
《戲考》梆子汾河灣	青龍報仇
《戲考》西皮汾河灣	青龍報仇
《繪圖京調大觀》二集，民國十五年上海世界書局石印本	嫉賢害命，故意射死

「嫉賢害命、射死親子」之所以形成的原因或可做如下推論，其一當從薛仁貴故事本身尋得動機，薛仁貴的「出身」因遭嫉妒而備受磨難，因此戲曲作者在仁貴發跡之後讓他由被動轉爲主動，以「防人之心、嫉害賢能」爲其性格塑造。這是從小說情節所做的推論，此外還可從整個文化脈絡裡來考察。學者常以薛仁貴父子與小說史上第一位「孽子」哪吒相比較，如陳曉怡《哪吒人物及故事之研究》，即以爲反映的是「潛伏在民族心靈中反抗父權的集體意識」。[9]本文重點在星宿，從光緒六年的《梨園集成》到民國初年的《戲考》，都是青龍復仇、白虎誤射。而蓋蘇文、薛仁貴爲青龍、白虎二星投胎，並不始於京劇。

二、青龍白虎轉世纏鬥在戲曲與小說裡情節運用的詳略差異

薛仁貴故事自元明以來便是小說、戲曲、民間文學喜好改編的題材，關於他的故事演化，早有確實的研究成果，[10]根據李文彬〈明代傳奇中的薛仁貴故事〉

9 陳曉怡：《哪吒人物及故事之研究》（臺中：逢甲大學中文所碩士論文，1994年）認爲哪吒反映對父權的反抗，並認爲薛仁貴父子傳奇未必適用伊底帕斯情結（顏元叔：〈薛仁貴與薛丁山：一個中國的伊底帕斯衝突〉，《談民族文學》，臺北：臺灣學生書局，1973年，頁129-140；王溢嘉：〈從薛仁貴父子傳奇看伊底帕斯情結在中國〉，《古典今看：從孔明到潘金蓮》，臺北：野鵝出版社，1996年，頁173-178），父子發生衝突通常所爭的是「權力」，並非伊底帕斯情結中因戀母之故。金恆杰也指出中國文化傳統中，親子衝突主要的形式往往是子的毀滅，或先是子的毀滅，例如薛仁貴射殺親生兒子，以及哪吒自毀肉身還給父母。詳見金恆杰：〈中國文學中的親子關係——談王文興的《家變》和奚淞的《哪吒》〉，收入於黃恕寧、康來新主編：《嘲諷與逆變：《家變》專論》（臺北：臺大出版中心，2013年），頁304-311。

10 張忠良：《薛仁貴故事研究》（臺北：國立臺灣師範大學國文系碩士論文，1981年），

臺灣大學藝術期刊資料庫

指出：[11]元明間無名氏雜劇《賢達婦龍門隱秀》，[12]已經有薛仁貴爲「白額虎」轉世情節；《薛仁貴征遼事略》不僅有薛仁貴爲「西方白虎神」，[13]而且從薛仁貴進入宮觀之描寫，已具有左青龍右白虎觀念，薛仁貴蓋蘇文兩人爲白虎青龍形象已經初步展現。明傳奇《白袍記》四十二折，[14]則在淤泥河救駕的下場詩，說出：「你是青龍歸大海，我是白虎入山林」。到了後來《說唐三傳》小說，不僅薛仁貴蓋蘇文爲青龍白虎，甚至三世纏鬥都已有極爲完整的呈現：

第一世 青龍星單雄信VS.白虎星羅成
第二世 青龍星蓋蘇文VS.白虎星薛仁貴
第三世 青龍星安祿山VS.白虎星郭子儀

具體章節回目及情節摘要，詳見下表：

小說	章回回目	情節	頁碼
《說唐演義全傳》[15]	第5回 潞州城秦瓊賣馬， 二賢莊雄信馳名	徐茂功深知陰陽，點明天蓬星秦瓊失運，青龍星單雄信定來相救	上冊87-88

收入《國文研究所集刊》第27號（1983年6月），頁911-1037。Li Wen-pin李文彬, “From History to Fiction: The Transformation of the Hsueh Jen-kuei Story薛仁貴故事的演化”（臺北：臺灣大學外文所博士論文，1986年）。張清發：《明清家將小說研究》（臺北：臺灣學生書局，2010年）。

11 李文彬：〈明代傳奇中的薛仁貴故事〉，《漢學研究》第6卷第1期（1988年6月），頁585-586。

12 《賢達婦龍門隱秀》，收於〔明〕趙琦美鈔校本：《脈望館鈔校本古今雜劇》，《古本戲曲叢刊四集》（上海：商務印書館，1958年），楔子，頁2。

13 〈薛仁貴征遼事略〉，收於劉世德、陳慶浩、石昌渝主編：《古本小說叢刊》（北京：中華書局，1991年），第26輯第一冊，頁1-73。

14 《白袍記》萬曆金陵富春堂刊本，收入王德信等：《古本戲曲叢刊初集》（上海：商務印書館，1954年），第46種，42折，26A。

15 《說唐演義全傳》，收入抱甕老人等：《古本小說集成》（上海：上海古籍出版社，1994年），第336冊。所收版本10卷計68回，爲清代乾隆四十八年（1783年）重鐫觀文書屋梓行的《繡像說唐全傳》。署名鴛湖漁叟較訂，卷首有如蓮居士乾隆元年（1736年）序文，根據上海古籍出版社藏觀文書屋刊本影印。

臺灣人學術期刊資料庫

	第45回 辭雄信二傑歸唐， 白虎星官封比肩王	羅成封爲一字並肩王	下冊800
	第57回 秦瓊建祠報雄信， 羅成奮勇擒五王	羅成怒斬單雄信，單投胎轉世成爲蓋蘇文擾亂唐室江山。「他一點靈光直往外國去投去了，後世借了蓋蘇文來奪唐朝江山。」	下冊1010
	第62回 羅成魂歸見嬌妻， 秦王恩聘衆將士	羅成中了蘇定方之計身陷淤泥河，被亂箭射死	下冊1099
《說唐演義後傳》[16]	第16回 勝班師羅通配醜婦， 不齊國差使貢金珠	薛仁貴16歲見一白虎揭帳撲身而來，喊聲不好了，才得開口，而此刻正是羅成死期，薛仁貴才能說話	上冊268-269
	第18回 大王莊薛仁貴落魄， 憐勇士柳金花贈衣	柳金花見薛仁貴白虎現形，贈衣相救	289
	第24回 尉遲恭征東爲帥， 薛仁貴活擒董逵	薛仁貴施惻隱放走青龍投凡，九天玄女娘娘贈寶物	上冊399
	第52回 蓋蘇文誤入龍門陣， 薛仁貴智滅東遼帥	薛仁貴征東，遼將蓋蘇文戰敗自刎落海，青龍現形	下冊868
	第53回 唐天子班師回朝， 張士貴欺君正罪	蓋蘇文魂靈青龍星欲向薛仁貴索命，但因仁貴官星盛現無法下手，便使仁貴箭射其子丁山	下冊890
		雲夢山水簾洞王敖老祖預知金童星薛丁山有難，遣黑虎相救	下冊891

[16] 《說唐演義後傳》，收入《古本小說集成》，第184冊。一名《說唐後傳》、《後唐全傳》，10卷計55回。版本爲清代乾隆四十八年（1783年）觀文書屋刊本，鴛湖漁叟較訂，根據大陸藝術研究院戲曲研究所藏觀文書屋本影印。

臺灣大學圖書館期刊資料庫

《說唐三傳》[17]	第15回 薛仁貴死去還魂， 竇同二困鎖陽城	閻君點明薛仁貴乃白虎星臨凡，日後白虎山薛丁山一報還一報	100-101
	第41回 白虎關楊藩妖法， 薛仁貴中箭歸天	薛丁山領兵搭救薛仁貴，見林中奔出弔睛白虎，丁山搭箭一射，不料卻射死仁貴。白虎爲仁貴原形	299-300
		王敖老祖點破薛仁貴合該命絕於白虎關之白虎山	301
《月唐演義》[18]	第一集《唐明皇遊月宮》 第3回嫦娥啣恨奏凌霄 第4回青龍白虎下凡塵	青龍星下凡爲安祿山，玉帝又遣白虎星郭子儀下凡力克青龍、保護大唐	5-8
	第三集《郭子儀地穴得寶》 第12回探地穴釋放青龍	郭子儀探地穴遇壓龍亭之青龍，青龍言道若能將其釋放，便能解去三世冤仇（此時安祿山知本命星被押）	20-22
	第18回中狀元大反武場	郭子儀與安祿山首次比武，大戰百餘回合，郭子儀玄武鞭打中安祿山得勝	31-32
	第五集《青龍白虎》 第6回白虎二次戰青龍	安祿山二戰郭子儀，郭元帥玄武神鞭打中安祿山，郭得勝	9-10
	第六集《三盜梅花帳》 第6回青龍三次戰白虎	太行山安、郭兩人三次對戰，龍爭虎鬪，又是白虎鞭一鞭打中安祿山，郭得勝	8-9
	第八集《七子八婿大團圓》第26絕龍崗衆俠除賊	汾陽王郭子儀金殿掛帥，絕龍崗逼死青龍安祿山	40-41

[17] 《說唐三傳》，收入《古本小說集成》，第41冊。本書全名爲《新刻異說後唐傳三集薛丁山征西樊梨花全傳》，10卷計88回。前有如蓮居士序文，版本據華東師範大學圖書館藏經文堂本影印。

[18] 靈巖樵子：《月唐演義》（臺南：大東書局，1964年）。共224回。共有八集：《唐明皇

臺灣人學學術期刊資料庫

小說對於薛仁貴出身有完整呈現，而且牽涉天書母題：「反映道教與民間的九天玄女信仰，相信其秘授兵符與王朝的開國創業神話有關」，[19]第二十四回「尉遲恭征東爲帥，薛仁貴活擒董逵」，九天玄女贈與薛仁貴五件寶物：鞭、袍、弓、箭、天書以保駕征服東遼；而另一方面貫串小說的則是「謫凡母題」，[20]薛仁貴既是「天書揭秘者」，又是上應星曜白虎星，具有「非常化性格」，十五歲時因爲羅成歸天才能開口說話，但卻使父母雙雙病亡；初遇柳金花便白虎官星顯現，定有封侯拜相爵祿之份，兩人便結成良緣。而敵對彼方蓋蘇文則是青龍轉世，一人一龍初次會面之時，青龍直言：「呔！薛仁貴！你回轉頭來看！我與你有海底冤仇，三世未清，今被九天玄女娘娘鎖住，難以脫身。幸喜你來，快快放我投凡，冤仇方與你消清了。」蓋蘇文之青龍原形本被九天玄女壓鎮，卻因薛仁貴好心放出，因而下降塵世興亂反唐，甚至泯絕薛門後代，使薛仁貴自傷兒子薛丁山，而丁山幸被雲夢山水簾洞王敖老祖所救，薛氏父子的一報還一報又再現於《說唐三傳》。

以上是戲曲和小說裡的源頭，在京劇裡青龍鬥白虎轉世纏鬥的相關劇目包括：青龍單雄信歸天的《鎖五龍》，白虎遇劫的《羅成叫關》《羅成托夢》（又名小顯），或全本《羅成》。第二世薛仁貴與蓋蘇文的纏鬥有《鳳凰山》、《獨木關》、《摩天嶺》、《汾河灣》等，也有程派全本《柳迎春》，從白虎落難現形、柳迎春贈衣被逐出家門，再跳接《汾河灣》。其間還由薛仁貴延伸出薛家將

遊月宮》、《三探聚寶樓》、《郭子儀地穴得寶》、《血濺武家寨》、《青龍白虎》、《三盜梅花帳》、《郭子儀征西》、《七子八婿大團圓》。臺灣出版皆爲224回，例如靈巖樵子：《月唐演義》（臺南：大東書局，1964年）；靈巖樵子改寫：《月唐演義》（臺北：文化出版社，1983年，1993年再版）；靈巖樵子原著：《月唐演義》（臺北：風雲出版社，1987年）。而大陸吳翼謀點校：《月唐演義》（天津：天津古籍出版社，1994年），此版本經刪改則爲112回。根據陳龍廷：〈從籠底戲到金剛戲：論布袋戲的典型場景〉，《戲劇學刊》第12期（2010年7月），頁84。提及《月唐演義》註解如下：「臺灣坊間常見的224回版本，包括《三探聚寶樓》、《青龍鬥白虎》、《三盜梅花帳》等三個不同段落故事，而總題爲《月唐演義》。《月唐演義》未見著書人名，也未收錄於《中國通俗小說總目提要》，似乎是臺灣民間業者自行整理出版。」

19 關於「天書母題」道教授經神話的討論，參閱李豐楙：〈暴力修行：道教謫凡神話與水滸的忠義敘述〉，《人文中國學報》第19期（2013年9月），頁147-180。

20 關於「謫凡母題」，參閱李豐楙：〈暴力修行：道教謫凡神話與水滸的忠義敘述〉。《說唐演義後傳》不同於《水滸傳》運用天罡星的星君罪謫凡間修行，具有一整套較爲完整的謫凡系統，但其藉由白虎青龍星君下凡降世，將主要人物薛仁貴與蓋蘇文出身星君化，仍屬於「謫凡母題」。

臺灣大學圖書館

故事，從「金童星薛丁山、玉女星樊梨花、披頭五鬼星楊藩」三星糾纏開始，包括《棋盤山》、《馬上緣》、《姑嫂比劍》、《蘆花河》、《金光陣》、《法場換子》、《舉鼎觀畫》、《徐策跑城》，最後在郭子儀收復兩京之後，還可接一齣七子八婿滿床笏《打金枝》。

第一世 青龍單雄信 白虎羅成	《鎖五龍》青龍單雄信反唐營（紫薇星李世民） 《羅成》（含托夢小顯）白虎羅成淤泥河亂箭穿身
第二世 白虎薛仁貴出世	《柳迎春》觀見仁貴異象 贈紅衣
第二世 白虎薛仁貴遭嫉遇磨難	《鳳凰山》 《獨木關》 《摩天嶺》
第二世 青龍蓋蘇文復仇 白虎薛仁貴設親子	《汾河灣》
（金童玉女貶謫人間 五鬼星楊藩）	《棋盤山》薛丁山竇仙童 《馬上緣》薛丁山樊梨花 《蘆花河》薛丁山樊梨花
（薛家將磨難 五鬼星楊藩 投胎爲薛剛復仇）	《薛剛鬧花燈》 《舉鼎觀畫》 《徐策跑城》
第三世 青龍安祿山 白虎郭子儀	《郭子儀收復兩京》 《打金枝》

不過這些是情節相關劇目，眞正在唱唸裡具體說出青龍白虎的，只有少數幾齣：《鎖五龍》花臉飾演的單雄信精彩的唱腔最後，上「龍形」，呈現青龍歸天。《戲考》這樣寫著：【（尉遲恭）斬（單雄信）介，上龍形，小童持繩縛龍下】。[21]這樣的演法筆者也於劇場中看過多次，無論是名花臉陳元正或是馬維勝演出，最後單雄信一被斬，即有一龍形跳上。而白虎星羅成，在歷經人世劫難，於《叫關》接《淤泥河》亂箭身亡之後，《羅成托兆（小顯）》以鬼魂／天上星宿的姿態登場，大段二黃唱腔，清楚勾勒出紫薇與青龍白虎的關係：

羅　成：（內二黃導板）天下荒荒無眞主，（羅成上，唱）

[21] 王大錯述考，鈍根編次，燧初校訂：《戲考》，第四冊，總頁2161-2163。

臺灣大學學術期刊資料庫

（迴龍）上蒼降下紫薇星。

（二黃原板）青龍投胎太原省，

那燕山降下白虎星。

俺在羅門爲公子，

長大成人武藝超群。

一十六歲保唐王，

俺亦曾東蕩西除、南征北剿、馬不停蹄、血戰疆場，到如今只落得一命歸陰。

全劇結束前，羅成最後唱的這兩句「若要君臣重相會，大破龍門臣見君」，更預告了白虎將轉世爲薛仁貴，繼續輔佐紫薇星君。這是京劇對於星宿描述最清楚的部分，接下來就是《汾河灣》的青龍復仇了。

何以小說的星宿傳奇呈現得比戲曲完整，此問題將稍後再論，接下來擬先對青龍白虎星宿信仰作一資料耙梳。

三、星宿謫凡的文化意義

青龍白虎爲四方之神，四神又稱即四象、四獸、四靈等，和古代星象學有直接關係。古人崇拜星宿，是因對星體的存在和運行有極大的神秘感，中國古代星相家把黃道赤道間的周天劃分成二十八星座，稱爲二十八宿。以此爲座標，把天空分成四大區，觀測日月與五大行星的運行。人們可以根據星辰來確定方位，有些星宿還用來測定歲時季節的變化，所以二十八宿體系還與農業有密切關係，爲農業生產的授時星曆。

至於以四獸象徵四方之星宿，當與古人的動物崇拜有關。[22]古人詳查四方各天區星辰分布的形勢，觀察星象的形狀輪廓彷若何種動物，即以動物爲之命名，形成四象。鄭玄〈尚書正義〉的解釋，說明了上述所推想來源的可能：「四方皆有七宿，各成一形：東方成龍形，西方成虎形，接南首而北尾。南方成鳥形，北方成龜形，皆西首而東尾。」[23]四象的色彩是如何賦予的？在王充〈論衡、物勢

[22] 馬書田：《中國道教諸神》（臺北：國家出版社，2001年），頁99-100。

[23] 〔清〕阮元審定，盧宣旬校：《重刊宋本十三經注疏附校勘記》（臺北：藝文印書館，1965年，清嘉慶二十年〔1815〕南昌府學刊本），第二冊，卷2，頁24上。

臺灣大學圖書期刊資料庫

篇〉中說：「東方木也，其星蒼龍也；西方金也，其星白虎也；南方火也，其星朱鳥也；北方水也，其星玄武也。」[24]在漢代以前的四象實物，尚未見到上述色彩，所以色彩可能僅代表著一種象徵的意義。

「象」的涵義是指星象、天象，古之「觀象」即是古代的星象學。「象」的另一個意義是大獸之名。所謂四象，是指四種神獸而言，[25]其中東方青龍與西方白虎發展得最早，例如公元前四三三年的戰國曾侯乙墓漆盤上漆箱蓋上，環繞中心的大「斗」字，有一圈二十八宿的古代名稱，蓋面兩端繪有青龍、白虎的圖像，[26]甚至在河南濮陽西水坡的仰韶四十五號墓，墓東西側分別以蚌殼排成龍虎圖形，墓北側有人脛骨與蚌殼排成疑似北斗的圖案，[27]可知東龍西虎的概念發展之早。《史記》卷二十七〈天官書〉有「東宮蒼龍」、「南宮朱鳥」，「北宮玄武」，「西宮咸池……參爲白虎」。[28]漢代已用四象的圖像製作瓦當，作爲標誌宮闕殿閣的建築材料。西漢瓦當中，畫瓦以四獸之圖像爲最多，[29]《三輔黃圖》卷之三「未央宮」：「蒼龍、白虎、朱雀、玄武，天之四靈，以正四方，王者制宮闕殿閣取法焉。」[30]

四象的組合，象徵著某種神秘的力量，這些神獸可以護衛於人神的前後左右，來往於天地之間。龍蛇盤桓，連接天上、人間和地下。在人們追求長壽升仙這一主題訴求下，漢代墓室中的畫像磚藝術形成了一系列彰顯此一意象和紋樣

24 黃暉：《論衡校釋》（北京：中華書局，1990年），頁150-151。

25 楊式昭：〈漢唐墓葬中的四靈及相關寓意〉，《國立歷史博物館學報》第47期（2013年06月），頁85。

26 圖像參閱湖北博物館編：《隨縣曾侯乙墓》（北京：文物出版社，1980年），圖八十九（無頁碼）。相關資料參考王健民、梁柱、王勝利：〈曾侯乙墓出土的二十八宿青龍白虎圖像〉，《文物》1979年第7期，頁40-45。倪潤安：〈論兩漢四靈的源流〉，《中原文物》1999年第1期，頁83-91。

27 孫德萱、丁清賢、趙連生、張相梅：〈河南濮陽西水坡遺址發掘簡報〉，《文物》1988年第3期，頁1-6。馮時：〈河南濮陽西水坡四五號墓的天文學研究〉，《文物》1990年第3期，頁52-69。

28 〔漢〕司馬遷撰，〔劉宋〕裴駰集解，〔唐〕司馬貞索隱，〔唐〕張守節正義：《新校本史記三家注并附編二種》（臺北：鼎文書局，1981年），頁1295-1308。

29 陳直：《三輔黃圖校證》（西安：陝西人民出版社，1980年），頁56-57。

30 《三輔黃圖》又名《西京黃圖》，簡稱《黃圖》，不著作者名姓，成書時間約在漢魏之間，六卷專記秦漢都城之建設，以漢代長安爲主，紀錄長安城及其周圍的佈局宮殿建築等。現存《三輔黃圖》版本考析詳見何清谷校注：《三輔黃圖校注》（陝西：三秦出版社，1995年），頁6-9。

臺灣大學博碩士論文資料庫

的模式，[31]天上的四象逐漸轉化爲鎮邪四神的圖像，在墓葬中展現鎮攝邪魔的力量。

四象各自的性格要在與五行密切結合後才更明顯。北斗與二十八宿形成「中央——四方」關係，但在屬性上則與五行等結合。葛兆光於《道教與中國文化》中，[32]論說北辰「（北斗）——太一」的信仰。太一具有具像的「神」、抽象的「道」、象徵物「北辰」三位一體的功能，受到頂禮膜拜，奉爲宇宙之主、萬神之神。《呂氏春秋．仲夏紀》：「太一出兩儀，兩儀出陰陽」，「萬物所出，造於太一，化於陰陽」。西漢中期，隨著中國以「道——陰陽——五行」的宇宙圖式的逐漸定型，「太一」作爲蘊含了「道」與「陰陽」的萬神之神，手下又添設了比附五行、五色、五方的神祇，而有五帝：白帝、青帝、黃帝、赤帝、黑帝之說。至此，以「太一」——「五帝」神譜與「道——陰陽——五行」宇宙圖式比附的基本框架便完成。五帝五靈（東方蒼帝神名靈威仰、精爲青龍；南方赤帝神名爲赤熛怒，精爲朱鳥；中央黃帝神名含樞紐，其精爲麟；西方白帝神名白招矩，精爲白虎；北方黑帝神名葉光紀，精爲玄武），便是五行、五方、五色的象徵。青龍、白虎、朱雀、玄武、麒麟之五靈的出現，使戰國時代所形成約五行學說，到漢代更形完備。青龍與白虎也就有不同的性格，[33]導致青龍白虎相剋。

在張志哲主編《道教文化辭典》裡，[34]即從道教煉丹的方向來看龍虎金木相剋。指出道教以「龍虎」爲煉丹名詞。內丹就陰陽五行而言：龍爲陽，生於離，離屬火，故云：「龍從火裡出」；虎爲陰，生於坎，坎屬水，故云：「虎向水邊生」。爲二者合而爲「道本」，都是「元神」、「元精」的代表。又謂性屬木，木代表東方，卦名爲震，喻爲青龍；情屬金，金代表西方，卦名爲兌，白色，喻爲白虎。故稱水火爲龍虎。因金能克木，故情多損性，而以二八之眞精氣，使之交合而一，則金木無間龍虎自伏而成丹。道藏經典內亦多青龍鬥白虎之例，如唐

31 黃明蘭、郭引強編著：《洛陽漢墓壁畫》（北京：文物出版社，1996年），頁110。

32 葛兆光：《道教與中國文化》（臺北：臺灣東華書局，1989年），頁68-73。

33 「青龍」：神名。東方之神。四方神之一。因二十八宿中東方七宿（角、亢、氐、房、心、尾、箕）組成龍形。位於東方，屬木，其色青，故稱「青龍」，亦作「蒼龍」。「白虎」：指二十八宿中西方七宿：奎、婁、胃、昴、畢、觜、參組成虎象，位於西方，五行配五色爲白色，故稱白虎。詳見中國道教協會、蘇州道教協會：《道教大辭典》（北京：華夏出版社，1994年），頁397-398、609。

34 張志哲主編：《道教文化辭典》（南京：江蘇古籍出版社，1994年），頁765。

臺灣大學圖書館期刊資料庫

代《元陽子金液集》[35]中出現：「陰陽冥寞不可知，青龍白虎自相持，年終變轉自相啖，白虎制龍龍漸稀。」其注文爲：「陰陽之道，難究其原。若信百方，終無所成。成龍虎，兩相飲食。白虎制龍，兩相交持。其汞欲飛，被水相拘留，汞去不得，即成至寶也。」此處青龍爲汞，白虎爲金液。此句亦出現在宋朝道士陳楠寫的《翠虛篇》「大道歌」[36]。而《中國術數概觀》卜筮學之「地理章」也說：「青龍斷左畔之峰，白虎言右邊之嶂。所喜者相生相合，所忌者相剋相沖。」青龍旺，帶木主林木蔥蔚，帶土則山嶺崔巍，其秀氣從左而來。白虎盛，臨水主流泉脈遠，加金則岩石奇麗，其秀氣從右而至，皆喜相生，最惡相剋。[37]白虎和青龍代表西方和東方方位。在薛仁貴故事裡，蓋蘇文雄踞東方，因而被附會爲青龍。唐朝位於高句麗之西，薛仁貴出身山西，因而被附會爲白虎。[38]白虎爲凶神，所謂「白虎主喪服之事」、「白虎乃重喪之煞」，[39]因此磨難最重。

這些星宿神話爲民族所共有，用來解釋思想、感情以至於日用行事，根據李豐楙先生解釋，這就好像各家製作的「文化工具箱」，方便取用於日常生活，[40]其間更加上道教的謫降下凡、出身修行，以及佛教的轉世輪迴、因果報應，被文學藝術家取用爲文化符號，在小說、戲劇中書寫。

關於「謫凡」，李豐楙先生有極爲完整深刻的研究，多篇已成體系的論文中，[41]指出其基本模式可歸納爲：「犯罪被謫→歷劫除罪→罪盡重返」，在此

35 【唐】元陽子：《元陽子金液集》爲道教內丹書，爲七言詩30首，論內丹（道教修煉方術）之理，注文說明並涉及具體修煉方法，收入白雲觀長春眞人編纂：《正統道藏》（臺北：新文豐出版股份有限公司，1988年），第六冊洞眞部，頁894-901。並參閱任繼愈主編：《道藏提要》修訂版（北京：中國社會科學出版社，2005年），頁102。

36 《翠虛篇》爲道教內丹書，論內丹煉精化氣凝神之法，見【宋】陳楠：《翠虛篇》，收入《正統道藏》，第四十冊太玄部，頁720。關於《翠虛篇》介紹，詳見任繼愈主編：《道藏提要》，頁510-511。

37 郭志城、李郅高、劉英杰編著：《中國術數概觀》（北京：中國書籍出版社，1991年），「卜筮卷」，頁343。

38 祁慶富、申敬燮：〈俗文學中薛仁貴、蓋蘇文故事的由來及流變〉，《社會科學戰線》1988年第2期，頁122-123。

39 范勝雄：〈星宿的民間信仰〉，《臺南文化》45期（1998年6月），頁72-73。張清發：《明清家將小說研究》，頁200。

40 李豐楙：〈星座傳奇〉，《聯合報》D3版（副刊），2009年6月1日。

41 李豐楙：《誤入與謫降：六朝隋唐道教文學論集》（臺北：臺灣學生書局，1997年）。李豐楙：〈情與無情：謫凡敘述中的情意識〉，收入胡曉眞主編，熊秉眞、王瓊玲合編：《欲掩彌彰：中國歷史文化中的「私」與「情」——私情篇》（臺北：漢學研究中心，2003年），頁179-211。李豐楙：〈出身與修行——明末清初「小說之教」的非常性

臺灣大學博碩士論文資料庫

觀念下形成「出身修行」志傳體敘述體制，以「出身→修行→返回本身」亦即「仙—凡—仙」爲基本模式，所以謫凡是修行者如何通過試煉的故事，試煉過程爲主人翁經歷人世常情的折磨，而其磨煉之重特別異於常人。修行者若具「超凡入聖」的超越性，並非僅止於儒家主張的道德主體，而是確信只要修行而成爲整全之我，就可以昇入一個超越於人、超越於人間世的永恆存在。通過這個模式，可證明仙凡二界、聖凡二界的天人之間可以交通往來，因此整個過程是從宇宙觀與人生觀的相呼應，來體現「人」在此世界的價值與意義，表現另類的人生觀點，取代歷史的理性敘述，成爲非常化的詩性敘述。

「謫凡」的神話及其義理在道教神學中業已成爲定式，才會滲透於社會底層，爲戲曲小說所書寫。從道教的謫凡可理解：人間的劫難是一種解罪，近於救贖的意義。因此李豐楙認爲謫凡神話深入於小說戲曲者，自具有宗教隱喻作用，進一步指出：中國文學中本就不缺這一象徵隱喻傳統，不過在其間之所以能夠大力開展，就在於中下層文人有機會體認下層社會自有其文化、宗教，彼此之間才能形成一定程度的認同感。

所以隋唐之際演義故事運用「出身」的志傳體，將纏鬥的英雄出身解釋爲青龍白虎轉世纏鬥，其中具備的意義，即可由此來體認。

根據李豐楙「常與非常」理論，青龍、白虎出身既是非常人，也就具有非常的能力（武藝）、命運（受難）及結局。常人具有命運論的信仰，也對過於理性化的歷史另行創造浪漫的神話想像，於是，薛仁貴與薛丁山的父子關係、薛丁山與樊梨花的夫妻情緣（金童與玉女的罪謫），乃至於薛剛闖禍以致滿門抄斬，串聯成戲。歷史的不平、不公，都藉由星君下凡以了宿緣而獲得心理上的紓解。不管良緣或惡緣，非常人物之間存在一條命運的鎖練，民眾在觀賞隋唐故事中，星宿傳奇解釋了英雄的悲劇下場，因而也在官方掌控的歷史解釋權外，創造了庶民宿命論的歷史觀。[42]

這是不同於正統歷史的歷史想像，民間信仰是傳統京劇的思想底蘊，進而形

格〉，收入王瓊玲主編：《明清文學與思想中之主體意識與社會——文學篇》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2004年），頁296-297。李豐楙：〈暴力修行：道教謫凡神話與水滸的忠義敘述〉，《人文中國學報》第19期（2013年9月），頁147-180。

42 李豐楙「常與非常」理論主要見於〈由常入非常：中國節日慶典中的狂文化〉，《中外文學》22卷第3期（1993年8月），頁116-154。李豐楙：〈導論〉，《神話與變異：一個「常與非常」的文化思維》（北京：中華書局，2010年），頁1-15。

臺灣大學博物館學術資訊庫

成敘事的民間觀點。

四、本命顯形的刪改對劇本的影響

民間信仰實爲傳統戲曲的深層底蘊，不過通過前文戲曲與小說的比較，也可清楚看出，小說對於星宿傳奇的展現較京劇豐富完整，而且早期劇本蘊含的民間信仰在近半世紀的演出也越來越形簡化，有的戲乾脆直接刪削，只餘世間人情。

星宿在京劇劇本裡愈趨淡化的原因，推測主要有以下幾點，就小說與戲曲的比較而言，原因較明顯，主要應和篇幅有關。小說有足夠的篇幅呈現轉世纏鬥前因後果，以及貶謫凡間歷練磨難的細節過程，首尾俱全，結構完整。而戲曲只在當下，京劇若非連台本戲，演出時間有限，劇幅無法將「天上劇場、星羅棋布」完整搬演。例如《汾河灣》只能演仁貴射死丁山，卻無法在同一齣戲內演出丁山征西途中白虎關射死父親的輾轉循環。既然只能偶開天眼、星光乍現，藝人乃將引子開端逐步刪削，逐漸不上青龍鬼魂，只有「虎形」直接於誤射後牽引丁山同下；甚至還有更簡化的版本：根本刪去丁山打雁，直接由柳迎春唱西皮倒板擔憂丁山打雁未歸開始，全劇只剩老生和旦角二人。

撇開與小說的比較，戲曲本身也在星宿的呈現部份愈來愈簡化，其中有政治力作用的介入，民間信仰的刪除與「戲曲改革」的「禁迷信」有很大關係，[43]筆者曾指導吳怡穎碩士論文《兩岸禁戲研究》，[44]自己也寫過禁戲論文〈禁戲政令下京劇的敘事策略〉，[45]舉出很多政治強制抹消民間信仰的例子（如《托兆碰碑》等）。在此另舉一例：京劇《龍虎鬥》。

《龍虎鬥》爲趙匡胤下河東故事。趙匡胤錯斬呼延壽廷，其子呼延贊發兵報父仇。兩軍對陣，趙匡胤不敵呼延贊，敗下，而一路追趕的呼延贊竟忽然在馬上睡著。趙匡胤回頭一看，見機不可失，立即手使金鐧朝下打去，不料突然見一黑虎飛奔上山，趙匡胤未及反應即昏沈入睡。

---

43 戲曲改革相關論述，參考鄧興器、朱穎輝、余叢、譚志湘、簡慧、李悅、徐鋼、傅淑芸、吳乾浩、王安葵、朱文相、張民、欒冠樺、吳瓊、金芝、葉鋒、李慶成等執筆：《當代中國戲曲》（北京：當代中國出版社，1994年）。王安祈：《當代戲曲》（臺北：三民書局，2002年），頁11-72。

44 吳怡穎：《兩岸禁戲研究》（新竹：國立清華大學中國文學所碩士論文，2008年）。

45 王安祈：〈禁戲政令下京劇的敘事策略〉，《戲劇研究》創刊號（2008年1月），後收入拙著：《性別、政治與京劇表演文化》（臺北：臺大出版中心，2011年），頁235-286。

臺灣大學戲劇學刊期刊資料庫

呼延贊恰在此時醒來，一見趙匡胤睡著，立刻持鋼鞭打下，眼見趙匡胤危在旦夕，不想突然一龍形跳上，呼延贊當下明白，原來趙匡胤的本命星宿眞龍顯形，立刻下馬投誠，山呼萬歲。

這齣戲非常古拙質樸，筆者年輕時觀賞臺灣著名京劇老生胡少安、花臉高德松演出，對於「虎形、龍形」相繼現身，以及雙方各自昏睡情節印象頗深。《戲考》第十冊在此劇第四場一開頭也首先就標出「龍形、虎形」同上，而後趙匡胤唱：「人困馬乏難交戰，只見小將睡雕鞍。手使金鐧朝下打，只見黑虎奔了山。」呼延贊此時醒來，「只見昏王睡鞍韉」，手使鋼鞭朝下打時，「只見赤火龍一條」，隨即「扳鞍離鐙下戰馬，三呼萬歲饒恕咱！」

這戲演唱難度極高，老生（紅生）趙匡胤和花臉呼延贊唱腔都很高亢，前半還要以「嗩吶」伴奏，嗓音必須極高亢嘹亮，此戲後來兩岸幾乎都無人演出，應與演唱費嗓有關，至今只有三份資料，一爲民國初年花臉董長清與老生雙處在物克多灌的唱片，二是一九三〇年勝利唱片行爲林樹森與曹甫臣所灌唱片，第三就是胡少安高德松的現場錄音。而筆者以爲此劇逐漸消失於舞台，除了費嗓難唱之外，也應與「龍形現身」以及現身前一刻的昏睡情節涉及迷信有關。

京劇《龍虎鬥》幾乎失傳，而秦腔此劇在一九五六年經過改編搬上舞台。改編關鍵之一，是把本命現形取消了，呼延贊是被趙匡胤部將的理念說服而下馬投誠。

這樣的改編一定與當時「戲曲改革」的取消迷信思想有直接關係。原來的傳統演法，呼延贊投靠趙匡胤是因爲眞龍現形，發現眼前敵將才是眞主，連殺父之仇都可以輕輕放下，當下跪地投誠，和政治立場、和理念、和正義完全無關。[46]這樣的編劇，對人性的刻畫古樸率直，充滿民間情趣，也反映古代思想。而改編本取消迷信之後，趙匡胤部將對呼延曉之以國家危難、黎民水火的大道理，原來呼延贊竟是被凜然大義所說服。

不過京劇裡民間信仰的淡出，也不全因戲曲改革政治介入，有些是藝人從演出角度出發的主動考慮。民間劇本編寫時較不集中情感的展現，結構也較散漫，這和現代社會的演出時間與觀賞習慣較不合拍，因此當代演出難免對枝蔓處略加刪削，在此可舉出數例：《四郎探母》的〈見弟〉一場，在早期流行的管紹華主

46 《甘肅傳統劇目彙編：秦腔》第一集收錄曹洪有口述本，名《後河東》。甘肅省文化局編印：《甘肅傳統劇目彙編：秦腔》，第一集，頁123。

臺灣大學藝術期刊資料庫

演四郎的唱片裡，楊六郎出場的西皮倒板轉原板唱段，原來是這樣的唱詞

一封戰表到東京，宋王爺御駕親自征。
蕭天佐擺下了無名陣，宋營將官解不明。
我命那宗保去巡營，中途路上遇仙人。
賜他兵書三卷整，才知番邦陣有名。
天門陣一百單八陣，陣陣皆有我楊姓的人。
紅沙陣內孟佩蒼，黑沙澗內焦克明。
童子陣、楊宗保，女兒陣內穆桂英。
青龍陣、宋天子，白虎陣內有本帥的名。
將身兒且坐寶帳等，候五哥下山來好破天門。

唱詞中涉及了「天書」與星宿，這種唱法筆者幼年還曾在現場看過多次，各劇團的二路老生如張慧鳴、王質彬、馬榮祥、楊傳英等都曾演唱，不過後來多已刪去。這段刪去的理由很明顯，因爲整個《四郎探母》都以人間親情倫常爲主，星宿佈陣與忠孝家國並無交相滲透處，演到楊四郎回宋營，觀眾期待的是骨肉重逢見弟、見娘、見妻一層又一層的情緒抒發，如果突然天外飛來一筆天書星座，觀賞情緒難免跳躍，刪去此段對於全劇情並無影響。

另一個和政治無關全由藝人主動改編的例子，是《奇雙會》（販馬記）的「鴞神」，原來在李奇〈哭監〉時是要上「鴞神」的，手持「風旗」，李奇唱一段，鴞神重複一遍，這才把哭聲傳入了後衙，李桂枝才可能命人到監中提取人犯詢問緣由。但梅蘭芳嫌其累贅，已刪去此角，這與「戲曲改革」是全然無關的。梅蘭芳在《舞台生活四十年》裡，說他很早就想取消這些迷信，在民國二十年搬到上海後就不上鴞神了。[47]可見所謂迷信部分的逐漸刪去，未必全因政治，而是社會愈來愈現代化以後自然的觀念轉變，同時更與「結構」有關。筆者很懷念年輕時看到的鴞神演出的「古意」，很想在我所工作的國光劇團演此戲時重現鴞神，但演員們一致不表贊同，認爲同樣的「吹腔」要重複唱兩遍，過於累贅。這是演員們站在唱腔重複以及結構緊密的角度所做的考慮。

以上《四郎探母》《奇雙會》二例民間信仰部分的刪削並不影響全劇，但本文下面將引的兩個例子，卻值得討論，一爲《紅鬃烈馬》，一爲《洪洋洞》。

47 梅蘭芳述：《舞台生涯》（臺北：里仁書局，1979年），頁392-393。本書原名《舞台生活四十年》，里仁書局翻印本改名《舞台生涯》。

臺灣大學藝術期刊資料庫

《紅鬃烈馬》是薛平貴與王寶釧故事，著名唱段深受京劇觀眾喜愛，是傳唱不歇的京劇經典。大約十餘年前，中國京劇院著名老生于魁智來臺演出時，演到《銀空山》時，筆者卻有一陣子迷惑。一般熟知的《銀空山》，薛平貴遭高思繼打下馬來，危在旦夕之際，卻因一「龍形」出現而扭轉了局面。原來，大難臨頭時，被逼急了的薛平貴「眞龍現形」，高思繼一見，驚覺原來這才是眞命天子，當下下馬跪地高呼萬歲宣示效忠，而後才和代戰公主合兵輔佐薛平貴登基爲王（和前述《龍虎鬥》類似）。

《銀空山》在全本《紅鬃烈馬》裡不算重點，幾乎可稱之爲《武家坡》和《大登殿》兩個主場之間的緩衝墊場，觀眾通常並不正襟危坐仔細觀賞，代戰公主還有紮大靠行圍射獵的表演，薛平貴戲根本不重，劇團往往不必派出頭牌老生演此場，當日竟由于魁智親自主演，觀眾頗爲驚喜意外。筆者聚精會神，沒想到演到被高思繼挑下馬之際，卻令人當下一愣，這不是我熟知的演法，薛平貴並沒有「眞龍現形」，那麼，高思繼是怎麼被收服的呢？筆者當下專注觀賞，原來，高思繼竟是被薛平貴的凜然大義說服的，聽了薛平貴的說詞，幡然悔悟，決定棄王保薛。

筆者當晚立即查閱資料，原來二〇〇〇年出版的《戲曲教育系列叢書：紅鬃烈馬》（王瑤卿先生劇目精選），[48]《銀空山》部分就已經是這樣演了。薛平貴先唱：

可恨王允君位篡，助紂爲虐魏左參。

你本是堂堂男兒漢，難道你也助奸讒？

高思繼聽了之後，暗自思索：

聽罷言來心暗轉，扶保讒臣甚羞慚。

王允他把綱常亂，哪有臣謀主江山？

隨即決定降薛平貴。

這樣的演法很「正經」，好像很大義凜然的樣子，但是，這不是我認識的薛平貴，整個《紅鬃烈馬》的民間性格以及含混荒唐的時代背景完全不合，高思繼的形象也趨於刻板。原版老戲這齣《銀空山》雖然不算重頭戲，但每看到高思繼一見「龍形」就立即棄王保薛，總覺得非常生動，一個正經的紮靠小生當下

48　王瑤卿：《戲曲教育系列叢書：紅鬃烈馬》（王瑤卿先生劇目精選）（北京：中國戲劇出版社，2000年），頁473。

臺灣大學學術期刊資料庫

「活」了起來，因爲他毫不掩飾他的「慾望」，整個人物立刻轉爲生動。觀衆對他的陣前倒戈絕無責怪，因爲他的慾望是所有觀衆理解、甚至嚮往的。回頭看王瑤卿本子裡的正經唱詞，其實才不眞實呢，若說王允是「臣謀主江山」，那薛平貴自己呢？還勾結外幫謀朝篡位呢！貌似「正經」的說服言詞，絕對不如靠向大邊的慾望生動。雖然傳統老戲的「龍形」很難被現代觀衆接受，但星宿所挑動的人心慾望，卻具有鮮明的現代性。筆者對著王瑤卿版本有點惆悵，民間趣味是否就此要隨著「禁迷信」而從舞台上消失？好在，並不盡然，《經典京劇劇本全編》裡的《銀空山》，可是清清楚楚寫著：[49]

【薛平貴、高嗣繼同起打。薛平貴跌下馬。龍形上，舞下。】

高嗣繼：（西皮散板）

只見青龍頭上翻。

翻身下了馬走戰，（高嗣繼下馬，跪。）

三呼萬歲饒恕咱。

這才是我所熟知的老戲《銀空山》，整體無趣，卻在此際令人會心一笑的《銀空山》。

而薛平貴的本命星座在全本《紅鬃烈馬》裡還不只現形一次！早在全劇一開始，薛平貴還沒現身呢，王寶釧就說了：[50]

只因昨晚三更時分，偶得一夢，見一斗大紅星，墜落臥房，將奴驚醒，渾身是汗，不知主何吉兆？不免去到花園，焚香禱告。

隨即唱了一段「西皮慢板」再次強調星落臥房：

昨夜晚一夢甚蹺奇，斗大紅星墜落在房裡。

將奴驚醒汗滿體，不知凶來主何吉。

因此清晨齋戒起，到花園叩神祇。

一來到花園，丫環就驚慌報道：「小姐，大事不好，外面有火！」寶釧趨前一看，哪裡有火，是一花郎。隨後與平貴一番對答，寶釧獨唱：

聽他言來自思忖，看他不像受苦人。

兩耳垂肩貴相品，龍眉鳳目帝王尊。

夜夢紅星事有準，想必應在花郎身。

[49] 陳予一主編：《經典京劇劇本全編》（北京：國際文化出版公司，1996年），頁249。

[50] 王大錯述考，鈍根編次，燧初校訂：《戲考》，第一冊，總頁445。

臺灣大學學術期刊資料庫

看到這裡，才恍然大悟，王寶釧之所以綵球單打平貴郎，之所以三擊掌與父決裂，之所以苦守寒窯十八年，之所以武家坡前被調戲、回得窯來還跪地討封誥！原來都是爲了看準了眼前之人日後必登九五大位。原來，寶釧和高思繼一樣的有眼光，一樣的有慾望，所以，最後《大登殿》時她才會得意洋洋地對父親唱：「看吧，我的眼光不錯吧！」請看這名的「二六」：唱詞充滿了得意，甚至炫耀：

說甚麼節孝兩雙全？細聽女兒說根源。
大姊許配蘇元帥，二姐許配魏左參。
唯有女兒我的命運苦，綵球單打平貴男。
先前道他是個花郎漢，到如今他端端正正、正正端端、駕坐在金鑾。
來，來，來，隨女兒我上金殿。

在父親面前簡直扳回了一十八城，反反覆覆的描述著花郎漢今日「端端正正、正正端端、駕坐在金鑾」的模樣，最後還在薛平貴面前討了個大面子：「不斬我父，還要封官」！

因爲預知命運，這才嫁給他；因爲預知命運，這才堅守；等到命運成眞，興奮討封，得意炫耀，這是完整的性格塑造，寶釧的婚姻和高思繼的政治立場一樣，都是慾望，而這才是眞實人間世，否則王寶釧和薛平貴有甚麼眞情？讓她苦守寒窯十八年的不是節義不是眞情，是慾望，這不是負面評價，這是眞實人生，眞實人性。

有趣的是，薛平貴西遼安住十八年，原先也沒有攻打唐室江山的慾望，卻因得到寶釧託鴻雁所傳的血書，才忽然想起家裡還有個妻子，這才一馬離了西涼界，回到武家坡，也才有了奪取唐室江山的念頭。而若非寶釧鴻雁傳書，代戰女不可能趕三關追夫追到中原，薛平貴也不可能有兵馬軍援奪取天下。簡單說，薛平貴奪江山的慾望起自於寶釧的血書，而寶釧如果沒有此動作，唐室江山就是寶釧父親王允的了，最後在這個故事脈絡裡，寶釧不是丈夫登九五就是父親登九五，怎麼說她都是皇室一員。兜了一個大圈子，薛平貴竟是趕走了王允才擁有天下，那麼，寶釧的與父決裂豈非一場虛妄？一切像是走進命運圈套，被預知的命運先挑逗了人心慾望，回過頭來卻又嘲弄了人生，民間敘事看似荒誕，實則內藏豐富理趣，一生的道路，是命運還是人爲？天上人間，誰眞誰假？人生的錯綜複雜不講理，在毫無修飾的民間劇本裡，是這麼生動的展示著。

《紅鬃烈馬》不同於前文所舉的《四郎探母》，《四郎探母》在人間世的情

臺灣人文學術期刊資料庫

感寫得非常飽滿，情節佈局也紮實嚴密，當情節和情感在現世都已自我完足時，六郎所唱的天書星宿便未必有必要。而《紅鬃烈馬》的趣味有一大部分建立在天上人間的交互投射，斗大紅星、眞龍現形、鴻雁傳書，構成了這故事的神話框架，民間觀點透現其間，民間趣味也貫串其間，整個戲的風格其實是帶點荒謬的，然而紅鬃烈馬的故事在流傳過程中逐漸刪去了本命星座現形的部分，收在《京劇叢刊》第十集的《紅鬃烈馬》，[51]在花園贈金時是沒有斗大紅星的，寶釧雪裡賞梅遇見花郎，見他「人窮志高」，願意委身於他：

聽他言來自思忖，他分明是個有志的人。

拋球選婿事不穩，不如與他訂婚姻。

這麼一來，王寶釧純粹是個「備嚐艱辛、忍辱負重、百折不撓、守志不移」的教化典型，而整個《紅鬃烈馬》情節的不合理更被放大凸顯了。

「星宿」是人的想像，天上劇場與人間舞台交相投射，讓戲的意涵多元而豐富。有了這層相互糾纏對應，人的心靈底層更清晰透現，在《紅鬃烈馬》例子裡，天人之間不只是呼應投射，根本是勾引，挑動，經過這一番逗弄，人心底層的慾望城國才全面浮現。

而下面《洪洋洞》例子，則展現星宿的「補恨、慰解」功能。

《洪洋洞》又名《三星歸位》，楊家將故事，演楊六郎的死亡。六郎夜夢到逝去多年的父親老令公楊繼業托夢，告知眞骸骨在洪洋洞，先前子孫所祭拜者爲假。六郎驚醒，命孟良盜骨，不料焦贊跟隨在後，遭孟良誤殺。孟良發覺後悲傷自責，自盡而亡，「焦不離孟、孟不離焦」的結拜兄弟，同時離開人世。六郎得知消息後，吐血而亡。這是楊家將戲曲的重要悲劇，全劇籠罩在死亡陰影之下，迷離恍惚。這層迷離的陰影，像是爲這齣戲在情節佈局的結構之下，另行鋪墊建構了一層「隱性框架」，所有人物行動似乎都身不由己，冥冥中走向命運的歸宿。本命顯形在此關涉的不僅是主題思想，更是結構佈局。尤其後半，八賢王來看望病重的妹婿楊六郎時，中途路上竟遇見一隻白虎，八賢王箭射白虎斃命，而同一時間，六郎病情加重陷入彌留，原來，白虎竟是六郎本命星座。待八賢王來到彌留的六郎面前，六郎驚嚇恍惚的唱道：「你不該放鵰翎射我前心！」而後老令公鬼魂再度出現，像是接引辛苦一世的兒子歸位安歇，陪在兩旁的是焦孟二將魂魄，應了劇名「三星歸位」，這是庶民百姓恭送英雄的方式。觀衆含淚目送六

[51] 中國戲曲研究院編：《京劇叢刊》（上海：新文藝出版社，1955年），第十集，頁5-19。

臺灣大學學術期刊資料庫

郎與焦孟時，如果沒有想像出「歸位」的說法安撫心靈，又豈能拭乾眼淚重新面對黑白混淆的世道與艱辛苦難的人生呢？

八賢王箭射六郎本命星座的安排也饒富深意，八賢王在京劇裡像是楊六郎的命運守護神，楊六郎每逢困頓，便由八賢王出面安頓保護，而最後老令公接引辛苦一世的兒子歸位時，由八賢王親手射死六郎本命星座，才使得六郎終於卸下人間重擔，「無常到、萬事休、去見先人」。

楊六郎，或可說楊家將裡最幸運的一位，他是金沙灘戰役唯一的倖存者（五郎出家也等於離開了人間世），但他是最辛苦的一位。其他手足兄弟在身亡的當下即成就了歷史地位，只有他，獨自活在人世，一肩挑起國與家的歷史命脈。他必須小心謹愼面對每一場戰役，任何一點小差錯都可能斷送楊家多少條人命換來的家族榮譽，每當戲裡老太君高歌「數郎」時，觀眾都替六郎捏一把冷汗，唯一倖存者，他的責任有多重啊。而偏偏楊家將裡屬於他的主戲又不多，他大部分都是配角，在一邊小心謹愼的面對每一件事，每一件小疏忽都可能變成一場危機。四哥回營探母哭堂別家時，幸虧有他追著出去送上寶劍令箭。他一向冷靜沉著，只有在《轅門斬子》時，用高亢唱腔展示身爲父親和元帥的威嚴與焦慮（等到女將穆桂英出場他又被取笑了）。除此之外，六郎當上主角的，就是「無常到萬事休」的《洪洋洞》。這齣戲表演重點「洪三段」是著名的老生唱腔，一聲聲「爲國家」、「嘆楊家」，我們眞的感受到六郎累了，一輩子肩上扛的擔子太重了，眞的是心血用盡。而老令公托夢極爲奇幻，死去這麼久的父親，竟然會在此時向兒子托上一夢，告訴他你這幾十年來祭拜的、維繫的都是假象，那不是眞的！作爲觀眾，面對這一場父親的托夢，感覺像是老令公親手來爲兒子卸下重擔，親手來接他歸位休息。必須如此體會，我才能稍稍安心接受六郎的死亡，聆聽「洪三段」時，也才更能體會其悲涼。

但是，因爲「戲曲改革」規定「禁迷信」，老戲裡的民間信仰全被簡化爲迷信二字，《洪洋洞》在戲曲改革後的演出完全變了樣。刪去了所謂的「迷信」之後，《洪洋洞》根本不能上老令公鬼魂，老令公托夢改爲六郎自己作夢，夢醒後剛好孟良上唱：「老軍報骸骨事令人可恨，卻原來蕭天佐以假亂眞」，父親托夢變成了「敵後情報」。[52]

後半八賢王箭射白虎情節取消，也牽動六郎和賢爺的唱，而新修改的版本不

[52] 筆者曾在〈禁戲政策下京劇的敘事策略〉一文中舉《洪洋洞》之例，此處再擴大細寫。

臺灣大學學術期刊資料庫

只一種，名老生楊寶森和譚富英的唱詞便不一樣。譚富英全新設計了新的唱段：

方才朦朧將睡定，耳旁聽得有人聲。

猛然睜開昏花眼，我面前來了對頭之人。

潘洪賊做事心太狠，你苦害我楊家所謂何情？

譚富英所飾演的病重的六郎，沒有唱任何箭射白虎相關的事，新改的唱詞扣緊在病重彌留，所以把來探病的八賢王看成了潘洪。而楊寶森的做法不同於譚富英，他的版本取消了箭射白虎的情節，但之後六郎見八賢王的唱段，仍維持傳統原貌：

方才郊外閒散悶，遇見了一官長放雕翎。

對我前心放一箭，險些喪了命殘生。

猛然間睜開昏花眼，抬頭只見放箭之人。

我與你又無仇又無冤恨，你不該放雕翎射我前心。

取消白虎情節卻仍維持白虎相關的唱，把這幾句「原詞」當作楊六郎病中彌留時的胡言囈語。這可能是楊寶森堅持傳統的策略吧。

這齣戲前後兩處民間信仰的刪修，雖然沒影響核心唱段，著名的「洪三段」完好如初，但是民間戲曲的本質改變了，敘事裡的想像力沒了，一切廓清，只剩下實實在在的人間世，少了天人之間的相互呼應，那我們不免挑剔，人物的性格與行爲動機都太簡單。當然，性格要通過楊家將系列才能清楚，但單就這齣戲裡的行爲動機與意義而論，都簡單甚且草率。六郎聽了敵後情報就立刻行動，焦孟二將也缺少軍人的機智敏捷，更該追問的是八賢王，刪去了親手射白虎動作的八賢王，出現在這齣戲裡就只爲探病？

仰望蒼穹星羅棋布，人們想像出天上世界與人間的相呼應。幸虧有這麼一個世界，人間的不公不義才得以暫得安頓，「三星歸位」是人民恭送英雄死亡的方式，一旦刪去了民間信仰，剝除了整齣戲的隱性框架，沒有去世多年的父親對兒子的接引歸位，剩下的就只是一場誤殺以及病重身亡而已。本文以此劇之刪修爲例，說明民間信仰實爲傳統京劇的核心內涵，刪改後徹底影響牽動的是結構，是性格，甚至人物出場的必要性，天上人間交相投射的複雜性全被剝除，無法見出民間敘事的生動想像力，原本內藏的豐厚文化底蘊，隨之單薄。

臺灣大學學術期刊資料庫

結語：對民間京劇的評賞態度

政治鬥爭中沒有永遠的贏家，盛世榮景也不長久，羅成打下的大唐江山，靠著薛仁貴守護的大唐江山，旋即被安祿山的戰鼓攪亂，朝代興亡，多少英雄將士死於非命？人事更迭，只有天上永恆的星辰，不變地俯視人間是非成敗。天上劇場與人間舞台交相投射，想像力、創造力，形成高度戲劇性，解釋了戲裡人物的命運，也寬慰了台下觀眾的心情，而星宿，也因和人間英雄的對應關係而各自有了性格。三層情感交織，多元意涵交相指涉，這就是民間劇本的文學價值。

戲，不只是演一人一事的悲歡離合，許多齣戲合在一起整體觀之，能反映的是人民百姓集體的情感思想。人生悲涼，面對無眞理、無正義可言的社會，人們幻想出「善惡有報」的秩序，當作賴以生存的精神依恃；然而戲裡反映的種種人生現況，卻又未必能用自己訂出的規律來解釋，於是，徬徨無依的百姓們，在人生現實之上，另外想像出一超現實世界，在那裡也有一套規律，衡量著、呼應著、觀照著人間世的種種作爲。「星宿」正是人民對宇宙的想像，如果沒有青龍白虎的世代纏鬥，人們如何能接受英雄羅成的慘死？如何能接受薛家父子的世代磨難？人們假想出忠良遭難的超現實理由，是對英雄的精神報償，也是小老百姓自我的心靈安頓。人生種種不圓滿，無法用善惡是非來解釋，只有通過對宇宙的想像來自我安慰。宇宙觀與人生觀原是一體之兩面，民間信仰裡投射的是小老百姓踏實懇切的生存願望，明知人生混亂，仍假想善惡有報爲自己的行爲指出一條方向；明知善惡未必有報，仍假想宇宙間自有規律能應和人心。層層遠景的構設，反襯的是人民的誠懇，也是人生的悲涼。而歷代人民就是這樣活了下來，戲劇承載了這一切。我們看戲，看的不只是征東征西掃北平南的歷程，我們看的不僅是父子衝突或情愛纏綿，通過這些串連成脈絡的故事，體現的是歷代人民積累的人生觀與宇宙觀。傳統老戲多以民間信仰爲核心內涵，對於民間劇本的評賞，未必只著眼於「結構、性格、曲文、音律、主題」等文本內在結構是否謹嚴精鍊優美，或可試著用「透視」的眼光，穿透文字和情節的背後，捕捉「文本潛意識」，才能將劇本置於生成的文化脈絡中，做完整觀察。對於這些戲的審美態度，不妨退後一步，拉開遠距，宏觀遙望人類的生存理想，然後，融己身於其間，共同延伸文化的軸線。

臺灣大學學術期刊資料庫

「星宿謫凡、本命顯形」在京劇的意義與位置——以薛仁貴、薛平貴、趙匡胤、楊家將等名劇為主要觀察

王安祈

國立臺灣大學戲劇學系特聘教授

本文擬以「星宿謫凡、本命顯形」爲例，討論民間信仰與傳統京劇民間劇本的密切關係。京劇起自民間，早期的民間劇本普遍反映時代社會文化思想，「星宿」的普遍出現於劇中，便是一例。「星宿」不是京劇編劇個別的創造設計，而是人們集體願望的投射。人們想像出來的「星宿傳奇、天上劇場」，既達到了紓解、寬慰情緒的「補恨」作用，也具體反映人心底層的慾望，不僅是劇本的思想底蘊，更是編劇技法和結構手段，民間劇本的文學與文化價值由此體現，更有值得注意的舞台表現。

本文擬聚焦於薛仁貴、薛平貴、趙匡胤、楊家將等幾齣具代表性的京劇名劇，先分析「星宿謫凡、本命顯形」在這些劇本裡的「意義」，包括《汾河灣》的青龍復仇、《紅鬃烈馬》與《龍虎鬥》的眞龍現形、《四郎探母》《洪洋洞》唱詞裡所點出的本命星宿等，討論其思想底蘊、文學價值以及舞台表現，再考察這幾齣名劇演出的變革（包括版本的演變，現場觀戲紀錄，及其與老唱片和歷史錄音的比較），指出星宿在當代京劇舞台上幾乎都已被刪去而逐漸失去「位置」，對劇本及表演均造成影響。而這不僅受迫於（對岸的）國家禁令，同時也是兩岸演員、觀眾雙方對「結構」觀念同步改變的結果。

關鍵字：京劇　星宿謫凡　楊家將　汾河灣　紅鬃烈馬

臺灣大學學術期刊資料庫

"Constellation Gods Come Down to Earth and Appear in Their True Form" in Jingju ——The Example of the Performing History of Xue Rengui, Xue Pinggui, Zhao Kuangyin, and Generals of the Yangs

An-chi WANG

Distinguished Professor, Department of Drama and Theatre, National Taiwan University

This study discusses the affinity between folk religion and Jingju scripts through the focus of "constellation gods coming down to earth and appearing in their true form." Jingju grows from the folk, and there are no necessary glorious words or well-constructed paragraphs in early folk scripts; however, folk contributions to Jingju are filled with imagination and invention. "Constellation gods" are formed from collective projects, rather than from individual playwrights' design. The imagination of "constellation legends and heavenly theatre" not only resolves resentment but also concretely reflects deep desires of humans, and this reveals the literary and cultural value of folk scripts—the ideological details, playwrighting techniques, script texture and the most noteworthy stage performances.

This essay focuses on several famous plays of Xue Rengui, Xue Pinggui, Zhao Kuangyin and the generals of the Yangs, and firstly analyzes the meaning of the motif of"constellation gods coming down to earth and appearing in their true form" in these scripts, including the revenge of the blue dragon in"The Cove of Fen River (Fen-he-wan, 汾河灣)", the true form of the dragon in"The Red-Maned Fighting Horse (Gong-zong-lie-ma, 紅鬃烈馬)" and "Dragon and Tiger Fight (Long-hu-dou, 龍虎鬥)", and the true form of the constellation god in "Silang Visits His Mother (Si-lang-tan-mu, 四郎探母)" and "The Hongyang Cave (Hong-yang-dong, 洪洋洞) ." Then, one conducts research on ideological details, playwrighting techniques, script texture, stage performances, and the study of performance history (such as editions, actor interviews, notes of seeing plays, and the comparisons of the gramophone records and recording history). Furthermore, the transformations of these plays were shaped by the prohibition of this folk theme in China; meanwhile, there were many changes of Jingju structure taking place between the cross-strait actors and audiences. Hence, the

臺灣大學博碩士論文資料庫

study emphasizes the effects on scripts and performance due to the loss of the motif of constellation gods in modern Jingju.

Keywords: Jingju constellation gods come down to earth
generals of the Yangs "The Cove of Fen River (Fen-he-wan)"
"The Red-Maned Fighting Horse (Gong-zong-lie-ma)"

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

中國道教協會、蘇州道教協會：《道教大辭典》，北京：華夏出版社，1994年。

中國戲曲研究院編：《京劇叢刊》，上海：新文藝出版社，1955年。

王大錯述考，鈍根編次，燧初校訂：《戲考》，臺北：里仁書局，1980年。

王安祈：〈京劇文士化的幾個階段〉，《傳統戲曲的現代表現》，臺北：里仁書局，1996年。

_____：《當代戲曲》，臺北：三民書局，2002年。

_____：《性別、政治與京劇表演文化》，臺北：臺大出版中心，2011年。

王健民、梁柱、王勝利：〈曾侯乙墓出土的二十八宿青龍白虎圖像〉，《文物》1979年第7期，頁40-45。

王溢嘉：〈從薛仁貴父子傳奇看伊底帕斯情結在中國〉，《古典今看：從孔明到潘金蓮》，臺北：野鵝出版社，1996年。

王瑤卿：《戲曲教育系列叢書：紅鬃烈馬》（王瑤卿先生劇目精選），北京：中國戲劇出版社，2000年。

王德信等：《古本戲曲叢刊初集》，上海：商務印書館，1954年。

司馬遷撰，裴駰集解，司馬貞索隱，張守節正義：《新校本史記三家注并附編二種》，臺北：鼎文書局，1981年。

白雲觀長春眞人編纂：《正統道藏》，臺北：新文豐出版股份有限公司，1988年。

任繼愈主編：《道藏提要》修訂版，北京：中國社會科學出版社，2005年。

甘肅省文化局編印：《甘肅傳統劇目彙編：秦腔》，蘭州：甘肅人民出版社，出版年不詳。

阮元審定，盧宣旬校：《重刊宋本十三經注疏附校勘記》（清嘉慶二十年1815南昌府學刊本），臺北：藝文印書館，1965年。

李文彬：〈明代傳奇中的薛仁貴故事〉，《漢學研究》第6卷第1期，1988年6月，頁581-594。

李世忠輯纂：《梨園集成》，《續修四庫全書》，上海：上海古籍出版社，2002年。

李豐楙：〈由常入非常：中國節日慶典中的狂文化〉，《中外文學》22卷第3期，1993年8月，頁116-154。

_____：《誤入與謫降：六朝隋唐道教文學論集》，臺北：臺灣學生書局，1997年。

_____：〈情與無情：謫凡敘述中的情意識〉，收入胡曉眞主編，熊秉眞、王瓊玲合編：《欲掩彌彰：中國歷史文化中的「私」與「情」——私情篇》，臺北：漢學研究中心，2003年。

_____：〈出身與修行——明末清初「小說之教」的非常性格〉，收入王瓊玲主編：《明清文學與思想中之主體意識與社會——文學篇》，臺北：中央研究院中國文哲研究所，2004年。

_____：〈星座傳奇〉，《聯合報》D3版（副刊），2009年6月1日。

_____：〈導論〉，《神話與變異：一個「常與非常」的文化思維》，北京：中華書局，2010年。

臺灣大學學術期刊資料庫

_____：〈暴力修行：道教謫凡神話與水滸的忠義敘述〉，《人文中國學報》第19期，2013年9月，頁147-180。

吳怡穎：《兩岸禁戲研究》，新竹：國立清華大學中國文學所碩士論文，2008年。

吳翼謀點校：《月唐演義》，天津：天津古籍出版社，1994年。

何清谷校注：《三輔黃圖校注》，陝西：三秦出版社，1995年。

祁慶富、申敬燮：〈俗文學中薛仁貴、蓋蘇文故事的由來及流變〉，《社會科學戰線》1988年第2期，頁114-124。

林芷瑩：《試論戲妻戲曲的演出發展及其意涵研究——以京劇盛行年代爲主要析論範圍》，新竹：國立清華大學中國文學研究所碩士論文，2002年。

抱甕老人等：《古本小說集成》，上海：上海古籍出版社，1994年。

范勝雄：〈星宿的民間信仰〉，《臺南文化》45期，1998年6月，頁63-97。

姜亞沙、經莉、陳湛綺主編：《中國早期戲劇畫刊》，北京：全國圖書館文獻微縮複製中心，2006年。

馬書田：《中國道教諸神》，臺北：國家出版社，2001年。

倪潤安：〈論兩漢四靈的源流〉，《中原文物》1999年第1期，頁83-91。

孫德萱、丁清賢、趙連生、張相梅：〈河南濮陽西水坡遺址發掘簡報〉，《文物》1988年第3期，頁1-6。

陳予一主編：《經典京劇劇本全編》，北京：國際文化出版公司，1996年。

陳直：《三輔黃圖校證》，西安：陝西人民出版社，1980年。

陳曉怡：《哪吒人物及故事之研究》，臺中：逢甲大學中文所碩士論文，1994年。

陳龍廷：〈從籠底戲到金剛戲：論布袋戲的典型場景〉，《戲劇學刊》第12期，2010年7月，頁73-93。

郭志城、李郅高、劉英杰編著：《中國術數概觀》，北京：中國書籍出版社，1991年。

張志哲主編：《道教文化辭典》，南京：江蘇古籍出版社，1994年。

張忠良：《薛仁貴故事研究》，收入《國文研究所集刊》第27號，1983年6月，頁911-1037。

張清發：《明清家將小說研究》，臺北：臺灣學生書局，2010年。

梅蘭芳述：《舞台生涯》，臺北：里仁書局，1979年。

黃仕忠：〈長澤規矩也與雙紅堂藏曲〉，《日本所藏中國戲曲文獻研究》，北京：高等教育出版社，2011年。

黃仕忠、大木康主編：《日本東京大學東洋文化研究所雙紅堂文庫藏稀見中國鈔本曲本彙刊》，桂林：廣西師範大學出版社，2013年。

黃明蘭、郭引強編著：《洛陽漢墓壁畫》，北京：文物出版社，1996年。

黃恕寧、康來新主編：《嘲諷與逆變：《家變》專論》，臺北：臺大出版中心，2013年。

黃暉：《論衡校釋》，北京：中華書局，1990年。

湖北博物館編：《隨縣曾侯乙墓》，北京：文物出版社，1980年。

馮時：〈河南濮陽西水坡四五號墓的天文學研究〉，《文物》1990年第3期，頁52-69。

楊式昭：〈漢唐墓葬中的四靈及相關寓意〉，《國立歷史博物館學報》第47期，2013年06

臺灣大學藝術期刊資料庫

月，頁82-103。

葛兆光：《道教與中國文化》，臺北：臺灣東華書局，1989年。

趙琦美鈔校：《脈望館鈔校本古今雜劇》，《古本戲曲叢刊四集》，上海：商務印書館，1958年。

劉世德、陳慶浩、石昌渝主編：《古本小說叢刊》，北京：中華書局，1991年。

鄧興器、朱穎輝、余叢、譚志湘、簡慧、李悅、徐鋼、傅淑芸、吳乾浩、王安葵、朱文相、張民、欒冠樺、吳瓊、金芝、葉鋒、李慶成等執筆：《當代中國戲曲》，北京：當代中國出版社，1994年。

顏元叔：〈薛仁貴與薛丁山：一個中國的伊底帕斯衝突〉，《談民族文學》，臺北：臺灣學生書局，1973年。

靈巖樵子：《月唐演義》，臺南：大東書局，1964年。

Li Wen-pin李文彬, “From History to Fiction: The Transformation of the Hsueh Jen-kuei Story薛仁貴故事的演化,” 臺北：臺灣大學外文所博士論文，1986年。

臺灣大學學術期刊資料庫