戲劇研究　第6期
Journal of Theater Studies
2010年7月　頁27-50

戲曲藝人戲神崇祀及禁忌文化析微

張勇風
山西師範大學文學院講師

戲曲藝人出身卑微、地位低賤，不僅婚姻、科考、社交等方面受到種種限制，而且深受各級統治者、士大夫文人的鄙視和不齒，甚至受到普通民衆的排斥。但由於其職業特徵，其活動範圍又不能僅僅拘囿於他們自身的生活圈。他們在痛苦的社會生活過程中，不斷積累經驗和教訓，逐漸認識到要想眞正改變其自身處境，在提高技藝的同時，還必須掙得自身的合法地位。爭取合法地位，除以藝服人之外，還需爲「戲業」正名。戲曲藝人和廣大民衆一樣，樸素地認爲「祖師爺的身份和地位是行業地位的重要標誌」[1]，於是他們就虔誠地信奉戲曲行業的祖師爺——戲神。戲曲藝人戲神禁忌，就是從事「戲業」人員在祭祀戲神或日常生活中所遵循的與戲神相關的種種清規戒律。

一、戲神源流演變

戲神，是行業神的一種。行業神是從業者供奉的用來保佑自己和本行業利益，並與行業特徵有一定關聯的神靈[2]。戲神就是從事戲曲行業的演職人員供奉的用來保佑「戲業」的利益、並與「戲業」有一些關聯的神靈。戲神崇拜，是神靈崇拜在戲曲行業的一種具體表現，是地位低下、漂泊無依的戲曲藝人尋求神靈庇護，期盼自身行業能夠合法合理存在、安身順世存活的一種心理寄託。

戲神究竟起源於何時，既缺乏明確的文獻記載，目前學術界亦尚無定論。一般認爲戲神首先出現於明湯顯祖（1550-1616）〈宜黃縣戲神清源師廟記〉。筆

[1] 李喬：《中國行業神崇拜》（北京：中國華僑出版公司，1990年），頁36。
[2] 李喬：《中國行業神崇拜》，頁1。

臺灣大學學術期刊資料庫

者首見於元趙明道【越調・鬬鵪鶉】〈名姬〉中。趙氏在該散曲中寫道：「樂府梨園，先賢老郎，上殿伶倫，前輩色長。承應俳優，後進教坊。有伎倆，盡誇張。燕趙馳名，京師作場。」[3]已明確出現「老郎」之稱。

明湯顯祖在〈宜黃縣戲神清源師廟記〉中言：「予聞清源，西川灌口神也。爲人美好，以遊戲而得道，流此教於人間。」[4]清源灌口神，即二郎神。有關此二郎神，有趙昱說，有李冰說，有李冰次子說等。這些說法有一點共同：二郎神是治水的英雄，是「清源」的水神。

趙氏散曲所載，老郎當爲戲神「老郎神」，並且根據後文「上殿」、「承應」、「教坊」，老郎應指唐明皇，是一位皇帝；湯氏之文所載戲神又是一位水神，是造福一方百姓、令百姓瞻仰不已的地方重要神靈[5]。而且皇帝說和地方重要神靈說在後世不同地區綿延不斷。前者所記乃淪爲官妓之樂戶的生活，後者所記爲江西宜黃縣清源師廟所供神靈的情況。可以看出：戲曲發展的兩個主要分支——宮廷和民間原本存在不同的戲神崇拜體系，其中宮廷藝人崇拜以唐明皇爲主要代表的「皇帝」神靈，而民間藝人則崇拜以趙昱或李冰父子爲代表的地方重要神靈。這也是戲曲藝人不同群體生活範圍和利益關照的重要反映！

清代文獻資料或文學作品對戲神的記載明顯增多。李漁（1610-1680）在《比目魚》一劇中就講道：「凡有一教，就有一教的宗主。」[6]仍奉「二郎神」爲梨園祖師。不過李氏所言「二郎神是做戲的祖宗，就像儒家的孔夫子，釋家的如來佛，道家的李老君」似乎不大合理，因爲作爲儒家祖師的孔夫子、釋家祖師的如來佛、道家祖師的李老君都有比較清晰的指定，且他們都有比較系統的理論主張。很顯然二郎神不是這樣，不僅對其具體指定甚爲模糊，而且也沒有任何歷

3 〔元〕趙明道：散曲【越調・鬬鵪鶉】〈名姬〉，見元刊本《朝野新聲太平樂府》，卷7，轉引自俞爲民、孫蓉蓉主編《歷代曲話彙編——新編中國古典戲曲論著集成》（合肥：黃山書社，2006年），頁221。

4 〔明〕湯顯祖：《湯顯祖集・詩文集》（上海人民出版社，1973年），卷34，頁1128。

5 地方重要神靈：指爲某地作出特殊貢獻者，如在嘉州治水之趙昱等。中國是農業大國，廣大民眾「靠天」存活。可以說水神是廣大民眾生命希望的「給予者」，各地所存水神廟極多，且許多地方把水神廟作爲最有靈性之重要廟宇。水神廟應該是出於民間之戲曲藝人頂禮膜拜並經常獻祭演出的重要場所，這也許是水神成爲戲神之重要原因吧。地方重要神靈或指出身於某地因某種原因而有很好的聲譽者，如來自福建的雷海青，既爲藝人，又因具有強烈的民族氣節而盛名卓著而榮列仙班，成爲戲神田公元帥，等等。

6 〔清〕李漁：《比目魚》，收入《李漁全集卷五・笠翁傳奇十種下》（杭州：浙江古籍出版社，1992年），頁126。

臺灣大學學術期刊資料庫

史記載其對戲曲行業作過貢獻。

清黃旛綽《梨園原》載：「老郎神即唐明皇。逢梨園演戲，明皇亦扮演登場，掩其本來面目。惟串演之下，不便稱君臣，而關於體統，故尊爲老郎之稱。」[7]繼奉「唐明皇」爲老郎神。與李氏相比，黃文所載明顯將唐明皇與戲曲行業聯繫了起來，且唐明皇設立教坊也有明確的文獻記載。這應該是唐明皇被奉爲梨園祖師且其祖師身份日益高漲的重要原因之一吧。

老郎神與二郎神是早期戲神的兩個主要分支，清以來，地方戲廣泛興起，各地戲曲藝人所供戲神熱鬧非凡。與中國民間信仰紛繁龐雜、雜亂無序的特徵相一致，戲神也呈現出蕪雜紛亂的存在特徵。許多戲神甚至連名號都沒有，只是廣大民衆幻想、虛構而勾勒出的大致稱謂。戲神究竟是誰？這一問題已引起許多學者廣泛關注，「老郎說」、「二郎說」、「優孟說」、「玄宗說」、「莊宗說」、「華光大帝說」、「梓潼帝君說」、「翼宿星君說」等等。眞是衆說紛紜，莫衷一是。對這個問題的糾纏不清，原因就在於戲曲藝人本身搞不清楚，且他們也不大在意戲神究竟是誰。正如鄭傳寅先生所言：

> 我國民間許多行業的保護神大多數來歷不明，但人們願意相信這位神祇就是他這一行的「祖師」，或者說，他們需要這樣一位保護神，於是就頂禮膜拜。一人倡之，百人隨之。在禮神拜佛這個問題上，不怕以訛傳訛，神本來就是人憑想像創造出來的。對神的信仰和崇拜本來就是建立在盲目的基礎之上。神的來歷如果太清楚了，太實了，反而會失去「神性」。[8]

在藝人並不嚴肅的「以訛傳訛」和想像基礎上出現的戲神崇拜，戲神的「出身」已然並非是曾經眞實的存在，而是更多地注入了世俗性的傳奇、神話的色彩。只要戲曲藝人相信它是「眞的」——尤其是心理和精神上相信，那麼它作爲戲神就成爲合理的存在。但是如果我們頑固地想要求證各戲神的本眞面貌，必然使我們的研究陷入難解的謎團之中。我們不妨學習一下康保成先生的思維，「退一步」思之[9]。也正如譚帆先生所言：

> 中國古代優伶對於戲神乃是一種多元選擇，其實，對於神祇的來歷本無需求其清晰，因爲神靈本來就是想像而來的，而祀神只是一種既盲目但又有

[7] 〔清〕黃旛綽：《梨園原》，收入《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959年），第9冊，頁9。

[8] 鄭傳寅：《傳統文化與古典戲曲》（長沙：湖南人民出版社，2004年），頁231。

[9] 康保成：《儺戲藝術源流》（廣州：廣東高等教育出版社，2005年），頁214。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 一定目的的模糊心理需求。只要能夠滿足心理的需要，能夠以此維繫本行業的秩序，那神靈的本身來歷便無關緊要了。[10]

我們需要認眞考慮的是戲曲藝人爲什麼要崇拜戲神；戲神的存在爲什麼多樣而複雜；戲神是一成不變的，還是不斷發展的；其發展的趨勢如何；戲神崇拜給戲曲藝人的內在心理和現實生活造成了什麼樣的影響；戲神崇拜禁忌對戲曲藝人的生活和心理造成什麼樣的作用等等。其中最後一個問題是本文研究的重點，但是在深入探討這個問題之前，我們必須探討一下，戲曲藝人崇拜戲神的原因，尤其是心理因素。

二、戲曲藝人戲神崇祀心理：借神自重

戲曲藝人地位低下，處境艱難。提高他們的地位，改善他們的處境，是廣大戲曲藝人的共同心願。爲此他們付出各種努力，採取種種措施。「借神自重」是中國各行各業民衆思想的反映，廣大戲曲藝人植根民衆，「借神自重」遂成爲戲曲藝人所採取的重要措施之一。「借神自重」是李喬在《中國行業神崇拜》一書中提出的行業神崇拜的一個重要目的。他指出：

> 在封建制度下，行業間存在著高低貴賤的等級差別，即上、中、下九流之類。從業者多有這樣的心理：祖師爺的身份和地位是行業地位的重要標誌，祖師爺身份和地位的高低，與行業地位的高低是一致的。……由於從業者把祖師的身份、地位與行業的地位聯繫起來，因而從業者爲提高本行業的地位，使本行業受到其他行業和社會的注意和尊敬，同時也爲喚起同行人的職業自豪感，便力圖通過抬高祖師爺身價的方式抬高本行業的地位，也就是借神自重。越是地位較低的行業，借神自重的心理就越重，因爲他們最需要擺脫被人看不起的地位。借神自重的具體方式主要有兩種：其一、在選定祖師時注重選擇那些能引人注意和尊敬的人物。其二、抬高和誇耀所奉祖師。[11]

戲曲藝人出身卑微、地位低下，屬於「下九流」之末[12]，又加其職業役使性之特

10　譚帆：《優伶》（上海：百家出版社，2002年），頁114。

11　李喬：《中國行業神崇拜》，頁36-37。

12　主要參照中國戲曲志河南卷編輯委員會編：《河南戲曲史志資料輯叢》，第8冊，頁243。俗謂封建社會中不同群體所從事的各種行業爲「三教九流」。三教指儒教、佛教、道教；

臺灣大學學術期刊資料庫

點，使之經常遭受不公和欺壓。其地位和處境深受所奉祖師身份的影響，《中國戲曲志·海南卷》「住宿」條載：

> 民國之前，戲班到墟鎮鄉村演出，一般都住在公廟或在村外搭起草篷安身，群眾大多不讓戲班進村，進了村的，也只能住宿在老百姓家室的橫廊或正室旁的小房、雜物房或柴房，絕不能在姓氏宗祠、學館學堂裏睡覺。地方紳士、族長認爲戲班是走江湖的人，屬「五子不入流」之類，加之戲班信奉的戲神如華光大帝、郭師傅、竇師傅、田元帥等，均屬「野神」，故不得住宿在家神正室和宗氏祠堂。[13]

與其他行業的廣大民眾相比，戲曲藝人尤祈盼通過「借神」來提高自身卑賤的地位和惡劣的處境。「借神」就存在「借什麼樣的神」和「如何借」兩個問題。對於前者，李喬曾言：

> 在不同的從業者眼裏，能引人注意和尊敬的人物可能有不同的標準，但有兩種傾向是很多行業都有的：一是注意選擇帝王將相和文化名人（包括實有的和虛構的），二是托古，即熱衷於選擇古遠的人物，或將所奉祖師與古遠人物拉上關係。[14]

被選定爲祖師的帝王將相、文化名人和古遠人物，只有少數確實對某些行業有所貢獻，大多數人物被選中，除他們能與行業特徵拉上點關係外，主要是因爲「他們具有尊貴的身份、地位和好名聲」[15]。這一「選神」標準同樣適合於戲曲行業。唐明皇當選戲神即是典型的代表，一方面由於其對宮廷樂人（戲曲藝人的重要來源之一），對泛戲劇形態發展有一定的貢獻，另一方面更由於其尊貴的身份，兩方面的綜合使他成爲梨園行最具盛名的祖師爺，且成爲後世梨園祖師的主要代表。雷海青列席戲神之一，一方面是由於其作爲藝人之身份，另一方面則由

九流指儒家流、道家流、陰陽家流、法家流、墨家流、名家流、縱橫家流、農家流、雜家流。其中九流又可分爲上、中、下三等，上九流：一流佛祖二流仙，三流帝王四流官，五流刀筆六流吏，七工八商九莊田；中九流：一流舉子二流醫，三流算命四堪輿，五流丹青六流相（相面），七僧八道九琴棋；下九流：一流玩馬二玩猴，三流割腳四剃頭，五流幻術六流乞，七優八娼九吹手。同時，不同行業在「三教九流」中的地位又標示這一群體在社會中的不同等級。

13 中國戲曲志編輯委員會編：《中國戲曲志·海南卷》（北京：中國ISBN中心，1998年），頁545。

14 李喬：《中國行業神崇拜》，頁37。

15 同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫

於其琴擲賊子安祿山、怒斥卑顏屈膝者而成爲浩然正義之民族英雄所擁有的無上榮譽。這兩方面使他成爲僅次於唐明皇在福建一帶極負盛名的另一位戲神。優孟躋身戲神之列主要由於其與戲曲關係甚爲密切，作爲戲曲藝人的老前輩，且擁有勸諫帝王造福百姓之美譽，如楊勝記等言：「歷代梨園之所以崇優孟，並以之爲表率，就是因爲他在楚王面前開闢了藝術爲現實服務的先河。」[16]當然正如前文所述，由於多方面的原因，也有一大批身份不清的戲神存在。

總體而言，戲神身份呈上升的發展趨勢。甚至有些地方劇種之戲曲藝人爲提高自身地位、改善自身處境而變換所奉戲神，《中國戲曲志．廣西卷》「『哽嗬嗨』改奉戲神」條載：

> 清末民初，調子（彩調劇）由桂北傳入壯族聚居的百色、甯明等左、右江一帶，當地群眾以調子的唱腔中多夾有「哽嗬嗨」、「哽嗬嗨」的襯詞，故俗稱之爲「哽嗬嗨」或其諧音「一個開」。「哽嗬嗨」班社原供奉的九天玄女娘娘也改奉了男戲神。據說在二十世紀二十年代時，百色荔園的調子藝人梁八和奉儀縣（今田陽縣）平旺屯調子藝人韋再幫（均爲壯族）認爲，前輩師父所供奉的「九天玄女花姑娘娘」是一女神，自古以來皆男尊女卑，若再奉女祖師，會被他人輕視，於是，便仿效粵劇供奉「華光大帝」爲戲神。此後，凡「哽嗬嗨」組班演出或開館立壇，均以紅紙或木牌書寫：「五顯華光大帝之神位」虔誠供奉；遇「踩新台」（「破台」）則由一演員裝飾「華光大帝」手執寶劍或長矛在鑼鼓與鞭炮聲中出臺「跳五方」（東、南、西、北、中）以示驅邪。[17]

「如何借」是戲曲藝人必須面臨的又一個問題。既然選擇戲神有兩個主要條件：與戲業有一定的聯繫和具有尊貴的身份、地位和好名聲。那麼「如何借」遂主要集中在加強所選「具有尊貴的身份、地位和好名聲」的神靈與戲業的聯繫。這主要通過編造神話故事和文人「求證」、渲染來實現。

編造神話故事，也即編造戲神與戲業相關聯的故事。如唐明皇教戲和串戲說、老郎太子教戲說、更夢教戲說、莊王串戲說、「太白金星」教戲說等，前輩

---

16 楊勝記、白星、潘堯煌：〈清末蒲劇繁榮的珍貴史料——永濟韓陽鎮「梨園會館」初探〉，收入傅仁傑、行樂賢編：《河東戲曲文物研究》（北京：中國戲劇出版社，1992年），頁207。

17 中國戲曲志編輯委員會編：《中國戲曲志．廣西卷》（北京：中國ISBN中心，1995年），頁502。

臺灣大學學術期刊資料庫

學者對此已多有論及，此不贅述[18]。靠虛構和幻想產生的神話故事，似乎缺乏一定的文化高度和理性深度，並不能使廣大民衆嘆服。尚需文化「掌持和定位」者——文人的「求證」、渲染來進一步完成。

在具體分析文人「求證」、渲染以實現將所選神靈與戲業緊密聯繫在一起之前，首先需要強調一點：戲曲藝人角色與地位間存在嚴重的不平衡性。地位和角色理論是現代社會人類學及社會學研究的重要理論基礎。地位代表一個人（或一類人）「在整個社會中所處的位置」，「角色表現地位的動態面，個人在社會裏相對於其他的地位，擔負起他的某種地位。而一旦將構成其地位的權利義務付諸實施，就扮演起他的角色了。」[19]一個人或「一類人」的地位與角色是緊密相聯的：即其所處的社會地位決定其在社會生活中所扮演的角色，同時其所扮演的角色又是其社會地位的一種動態表現。

但是這一理論在面臨戲曲藝人地位與角色時，則出現了尷尬。戲曲藝人地位與角色間存在著明顯的不平衡性。戲曲藝人的地位是單層的，即卑微的賤民，處於社會的最底層；而戲曲藝人的角色則具有明顯的雙重性：役使性和教化性。也即作爲底層社會賤民出身的戲曲藝人既是各級統治者和士大夫文人消遣娛樂的工具，又在一定程度上自覺或不自覺地擔當著封建道德和文化傳播者的角色[20]。前者與戲曲藝人的地位相對應，而後者則與戲曲藝人卑賤的地位不相平衡。這種不平衡性集中表現在戲曲藝人台上與台下形象和心理等方面所存在的強烈反差。

戲曲藝人作爲封建道德和文化傳播者的角色越來越引起封建各級統治者和士大夫文人的重視。文人「求證」、渲染戲神與戲業聯繫遂多將戲神與戲曲高台教化的功能和戲曲藝人「封建道德和文化傳播者」的角色相聯繫。在加強二者之間聯繫的同時，爲戲業正名，爲戲神添彩。湯顯祖在〈宜黃縣戲神清源師廟記〉中言道：

> 人生而有情。思歡怒愁，感於幽微，流乎嘯歌，形諸動搖。或一往而盡，或積日而不能自休。蓋自鳳凰鳥獸以至巴渝夷鬼，無不能舞能歌，以靈機自相轉活，而況吾人。奇哉清源師，演古先神聖八能千唱之節，而爲此

18 參見康保成先生《儺戲藝術源流》一書之《下篇．戲神、儺神考》相關內容。

19 地位與角色理論可具體參見喬健：〈樂户在中國傳統社會中的地位與角色〉，《漢學研究》第16卷第2期（1998年12月），頁269。

20 當然更是反傳統、反封建思想和文化的傳播者，但是絕大多數封建統治者和文人重在其道德教化的社會功能。

臺灣大學學術期刊資料庫

道。初止爨弄參鶻，後稍爲末泥三姑旦等雜劇傳奇。長者折至半百，短者折才四耳。生天生地生鬼生神，極人物之萬途，攢古今之千變。一勾欄之上，幾色目之中，無不紆徐煥眩，頓挫徘徊。恍然如見千秋之人，發夢中之事。使天下之人無故而喜，無故而悲。或語或嘿，或鼓或疲，或端冕而聽，或側弁而咍，或窺觀而笑，或市湧而排。乃至貴倨馳傲，貧嗇爭施。瞽者欲玩，聾者欲聽，啞者欲歎，跛者欲起。無情者可使有情，無聲者可使有聲。寂可使諠，諠可使寂，饑可使飽，醉可使醒，行可以留，臥可以興。鄙者欲豔，頑者欲靈。可以合君臣之節，可以浹父子之恩，可以增長幼之睦，可以動夫婦之歡，可以發賓友之儀，可以釋怨毒之結，可以已愁憤之疾，可以渾庸鄙之好。然則斯道也，孝子以事其親，敬長而娛死；仁人以此奉其尊，享帝而事鬼；老者以此終，少者以此長。外户可以不閉，嗜欲可以少營。人有此聲，家有此道，疫癘不作，天下和平。豈非以人情之大賓，爲名教之至樂也哉。[21]

湯顯祖從「情」出發，一往而深，極言戲曲描摹情狀、探幽析微、發人肺腑以達到其封建教化之功能，並且將這種功能歸於「清源師」之奇功偉績。不過湯文對清源師和戲業之間的聯繫顯然渲染有餘，「求證」不足。將戲神與戲業之聯繫「求證」清晰、渲染合理者當數欽命督理蘇州織造部堂兼管滸墅關稅務內務府員外郎德某，其在乾隆四十八年（1783）所立〈翼宿神祠碑記〉之碑文尤爲精彩，現錄於下：

樂之原出於天，太虛之宇，謂之橐籥。蒙莊氏之言，儻忽謫詭，不可端倪。其論樂，以眾竅爲地籟，比竹爲人籟，而必極之於天籟。所謂調刁嘄于者，苟非天籟，則眾竅不能爲其聲，比竹不能爲其律。又曰，樂出虛，虛者，樂之所積也。金虛其鄂而有聲，革虛其匡而有聲，琴瑟虛其腹而有聲，竽笙虛其孔而有聲，下逮近古，雜器莫不皆然。故知無形之區，即樂也。積氣之地，即樂也。夫無形而積氣者，豈非天乎？自古音降而爲樂府，再降而爲詩歌，又降而爲詞曲，於是乎爨弄降而搬演，賓白降而科諢，北宮降而南宮。今之所謂昆調者，樂之小而近者也，然不可謂非樂之流。沿其流而討其源，則不推其原之出於天不止。蘇之以伶爲業者，舊有

21　〔明〕湯顯祖：〈宜黃縣戲神清源師廟記〉，收入徐朔方箋校：《湯顯祖集》（北京：中華書局，1962年），第2冊，頁1127。

臺灣人學學術期刊資料庫

> 廟，以祀司樂之神，相沿曰老郎神，其名不知何所出，其塑像服飾，亦不典。近適有重修之役，予爲易其祀曰：翼宿之神。星之精，各有所司，而翼天之樂府也。諸雜祀皆於其始作之人，以云保也。自吹竹定律以來，制樂者、好樂者，即一謳一歌，善於其業者，皆不乏人。然而托之聖賢已貶，炫之名位已誣，必指其人以實之，則已鑿。鈞天有樂，翼實尺之。通之于精靈，推之於本始，兵家祭蚩尤，文章家祭文昌，馬祭天駟，車祭軫，蠶祭房，此物此志也。崇廊複宇以宮之，繁會樂康以迎之，緩節安歌以饗之，以福其人而昌其業，於是乎在。抑又惟伶之爲技，感人最深。明善惡，示勸戒，亦有助焉。近奉厘正樂曲之命，凡害道傷義者有禁。唐人云：金石諧婉，國有大慶。凡歌舞太平軒饗康衢者，精能以習其業，淳良以和其心，勤儉以食其力，亦執技以事上者之一。而以是邀神貺，此則予持節善俗之意也夫。是爲記。[22]

德文從各樂器之發音方式入手，展開分析，歸納出「樂」爲「無形之區」，爲「積氣之地」。並進而推衍出「無形而積氣者，豈非天乎？」的論斷，並結合中國老莊思想，將戲曲玄化爲天造之物。理之當然，戲曲藝人供奉神靈應爲天宿，即爲司樂之星──翼，且爲之定名爲「翼宿星君」。

齊如山（1875-1962）對戲界「祖師爺」和戲業關聯之「求證」與德氏基本相同。針對戲界祖師繁雜不一的情況，齊如山先生認爲「戲界舊日並無此說」，明確指出「各劇場前後臺神龕所供之祖師，或各廟中祖師殿所供之祖師，其龕其廟之匾額，皆書曰『翼宿星君』，向無書他種字樣者」。並舉宋陳暘（1064-1128）《樂書》中引《春秋元命苞》曰：「翼星主南宮之羽儀，爲樂庫，爲天倡。先王以賓力於四門，而列火庭之衛，主俳倡近太微而爲尊。」[23]將「翼星」與「樂庫」、「天倡」相聯繫。首次將俳倡提高到「尊」的地位，肯定「俳倡之樂，上應列星，蓋主樂府以爲羽儀」，非流俗所謂「導人主於流淫也」。並舉「秦侏儒優旃以一笑言之故，休陛楯之士」之史實，來進一步肯定俳倡在社會、歷史中的重要作用。俳倡之「尊」恰與「近太微」之翼星相吻合，於是，戲界當供「翼宿星君」無疑。

---

22 佚名：〈翼宿神祠碑記〉，收入江蘇省博物館編：《江蘇省明清以來碑刻資料選集》（北京：三聯書店，1959年），頁280-281。

23 齊如山：《戲班》（北平國劇學會，1935年），頁55。

臺灣大學學術期刊資料庫

至此，戲曲藝人需要解決的「借什麼樣的神」和「如何借」兩個問題已有了較爲清晰的說明。要之，「借神」只是手段，「自重」才是目的。從二郎神、唐明皇、田公元帥等衆神並列，到唐明皇的突現，再到翼宿星君的出現，戲神的發展趨勢總體呈現出上升和清晰兩個主要特徵，即戲神的地位不斷提升，戲神的具體身份不斷明晰。唐明皇是位居極品之人間帝王，是人間權力的最高掌控者；翼宿星君爲天界之星位，在玄而又玄、高深莫測之星相中佔有一席之位，無疑是戲曲藝人夢寐以求的。

戲曲藝人提高戲神的地位，目的在於提高其自身的地位，改善其自身的生活處境。如對翼宿星君這位玄神，德氏認爲需要「崇廊複宇以宮之，繁會樂康以迎之，緩節安歌以饗之」，即爲其建造廟宇、舉行慶典、獻呈雅樂等。要之，對神靈之敬仰，似尚缺「繁禮縟節以崇之」一條。德文最後由玄理回歸實處，明確指出如上所做的一切，其目的在於「以福其人而昌其業」。就戲業而言，就是發展戲曲行業，造福戲曲藝人。可謂一語道破「天機」！

只是這一情況，正如德氏所言，戲界並不自知。反因「梨園二字」，致使戲曲藝人和學界常「誤認翼宿星君爲唐明皇」。不過齊如山先生認爲戲班信奉無論爲翼宿星君，抑或爲唐明皇，「戲界對之，確極恭敬。各園後臺，無不供之，各演員每日到後臺，必對之一揖。演完戲離後臺時，亦須對之一揖。平時無論在何處，遇見祖師龕位，皆必作揖致敬，此不至或忽者也」[24]。

其實研究戲界信仰何神並不重要，重要的是他們有了自己的行業神，並且其行業神的地位呈逐漸上升和明朗的趨勢。這也就意味著「戲業」地位的逐步提升，並且他們有一個信仰，有一個共同的崇拜體，在這個共同崇拜體的規範和制約下，可以增強他們的團結，並對其生活、處境和地位得到確實的提高和改善。

三、戲曲藝人戲神禁忌心理：借神凝衆

既然神靈對戲曲藝人具有如此重要的作用，那麼戲曲藝人理當對之頂禮膜拜。戲曲藝人戲神禁忌，就是從事「戲業」人員在祭祀戲神或日常生活中爲表達對戲神之虔誠崇拜所遵循的與戲神相關的種種「清規戒律」。

「借神凝衆」，就是通過行業神把行業成員緊緊地團結在一起，增強行業的

24　齊如山：《戲班》，頁56。

臺灣大學學術期刊資料庫

凝聚力和號召力，通過行業群體「整體發聲」，以加強本行業在社會中的整體影響力，達到其社會地位的提高和生活處境的改善。

早在元代，戲曲藝人就已經自發地團結在一起，互相幫助。元代楊弘道（1189-1272）《小亨集》第六卷「優伶語錄」條記載，他在從燕京到汴梁的途中，親眼看見成群結隊的人逃難時「不負不荷，若有餘齎」，「言語輕雜，容止狎玩」，「怪而問之」。則回答說：「我優伶也」，「技同相習，道同相得，相習則相親焉，相得而相恤焉。某處某人，優伶也，某地某人，優伶也」[25]。當楊弘道和優伶談及「資糧」之時，「竟，自得之色浮於面」。他們爲何會如此相親相恤，徐扶明先生認爲：「他們同是處於低賤地位的優伶，不僅習相同的技藝，而且在『卑賤者』的道義上理應互相支援。」[26]

雍正十年（1732）閔源棟所撰〈梨園館碑記〉亦極言戲曲藝人之「義」[27]。喬健、劉貫文、李天生在《樂戶——田野調查與歷史追蹤》一書中談到樂戶的精神特質是：講義氣，守信用。並指出：樂戶對「義」的重視與追求遠大於「忠」與「孝」[28]。這「義」中當然地包括對同行業人員的關照和幫助。正如晉東南廣爲流傳的諺語所云：「子不親娘親，人不親行親。」[29]我認爲這也同樣適合於解釋戲曲藝人相親相恤的現象。

戲神禁忌是戲曲行業「借神凝衆」的具體表現，是戲曲藝人爲進一步加強自身團結、促進行業規範所採取的具體措施，同時也是廣大下層民衆宗教信仰在戲曲行業的具體體現。

戲神禁忌既包括祭祀祖師爺儀式中所存在的禁忌，又包括戲曲藝人日常生活中所存在的與戲神有關的禁忌，這兩方面在各地戲曲志裏都有廣泛的記載。

各地或各劇種戲曲藝人在祭祀戲神儀式過程中，對祭祀時間、主要祭祀人員及其行爲、觀衆都設定了種種禁忌。祭祀時間多設在凌晨；主祀人員多爲戲班主事人、德高望重者或大屬相者（屬虎、屬龍者），參加人員不許大聲喧嘩；一般

25 〔元〕楊弘道：《小亨集》，卷6，收入《欽定四庫全書．集部五》，商務印書館受教育部中央圖書館籌備處委託影印故宮博物院藏文淵閣本，頁36-37。

26 徐扶明：《元代雜劇藝術》（上海：上海文藝出版社，1981年），頁64。

27 〔清〕閔源棟：〈梨園館碑記〉，收入張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》（北京：中國戲劇出版社，1988年），頁911-912。

28 喬健、劉貫文、李天生：《樂户——田野調查與歷史追蹤》（江西人民出版社，2002年），頁7。

29 同前註，頁344。

臺灣大學學術期刊資料庫

避免觀眾觀看。這些禁忌和限制旨在加強祭祀戲神儀式的神秘性、嚴肅性和莊重性。黃玉芳、趙強供稿〈舊戲班裏有關「莊王爺」的傳聞〉一文所言更爲明白：

> 1933年冬天的一個晚上，要給莊王爺「安帳」，師付（傅）賈德朗（當時：40歲，爲男性旦角）神色嚴肅地對幾個年齡稍大的藝人說：「今兒個晚上咱該給莊王爺安帳了，得找個最『緊打』（恐怖之意）的地方……」[30]

給莊王爺「安帳」，時間設在晚上，地點設在「緊打」的地方，主祀人爲師傅賈德朗，儀式參與人爲幾個「年齡稍大」的藝人，並且從師傅「神色嚴肅」的神情，皆可看出祀神儀式的莊重和神聖。武豐登〈演出習俗及其他〉「請郎神」條載：

> 郎神供在專設的郎神桌上，神聖不可侵犯，尤意（忌）坤伶觸犯，不慎冒犯者便視爲最大不規，必按班規嚴加懲處。凡生手入班或外來挑班者，均先拜郎神，後議身價。此種習俗沿襲留傳，今廢。[31]

供奉的郎神「神聖不可侵犯」，並且戲曲藝人祭祀戲神儀式中對坤伶的禁忌與中國封建社會女性性別特徵和社會地位相一致，坤伶被視爲不潔的象徵，被排斥在祀神儀式之外。

在神靈崇拜中，神話傳說是將現實和神靈聯繫在一起的紐帶，戲神神話傳說亦是如此。並且在戲神祭祀過程中，還存在各種與神話息息相關的禁忌行爲。如泉州戲班供奉的戲神相公爺。據當地流傳：相公爺呱呱墜地時被棄於田地間，一隻毛蟹（螃蟹）爬上他的嘴邊吐出唾沫讓他吮吸，相公爺才活了下來。因此，相公爺塑像嘴邊都畫一隻毛蟹。昔人崇拜相公爺，尊相公爺爲行業神，因而，禁忌吃毛蟹。據師傅們代代相傳，吃毛蟹會變成啞巴。相公爺的供品也禁忌毛蟹之類食物[32]。戲神禁忌是對戲神之神話傳說的進一步實證和維護。

戲曲藝人日常生活中所存在的禁忌多與戲神有關，其中主要包括如下幾個方面：

---

30 黃玉芳、趙強：〈舊戲班裏有關「莊王爺」的傳聞〉，收入中國戲曲志河南卷編輯委員會編：《河南戲曲史志資料輯叢》第8冊，頁217。

31 武豐登：〈演出習俗及其他〉，收入中國戲曲志河南卷編輯委員會編：《河南戲曲史志資料輯叢》第8冊，頁236。

32 莊長江：《泉州戲班》（福建人民出版社，2006年），頁116。

臺灣大學學術期刊資料庫

（一）丑腳在戲班中的獨特地位

就化妝開筆、衣箱座次等各方面丑腳較之別的腳色都受到較少的限制，並享有獨特的權利。其原因一般認爲與祖師爺——唐明皇或唐莊宗——演過丑腳有關。而齊如山《戲班》中則載：

> 丑行可隨便坐，丑行向兼各行，其所扮之人，男女老少，良善惡劣均有。如《天雷報》之張嫗，老旦也；《讓成都》之王累，老生也；《浣花溪》之魚蕊仙，旦腳也；《大登殿》之魏虎，淨腳也。諸如此類，不一而足。因其所扮之人物，不分行道，故其座位，亦不分地點。[33]

《中國戲劇》一書中〈丑角在後臺爲什麼不受約束——從漢調的丑腳檢討就可知道〉一文也載：

> 從梨園行後臺舊規上說，丑角的自由性，比任何角色都大，不止戲箱上可以隨便起坐而已。……因爲丑的戲劇，什麼樣人物都裝扮，無論貴賤、貧富、男女、老少、文武、忠奸，都有丑角的份兒。……在藝術上講，丑行也最難。昆戲裏的下山、掃秦，丑角身段，夠有多少？沒有幼功，自然不能做倒（到）好處。……漢調裏面丑角的五派，是冠帶、龍鍾、笑罵、幼稚、雄渾。屬於冠帶的，以文雅爲主，又分王帽、紗帽、方巾。屬於龍鍾派的，以老邁爲主，分老翁、貧婆。屬於笑罵派的，以冷雋爲主，分扁擔帽、毛藍袍、牛角髻，各種色彩。屬於幼稚派的，以憨嬉爲主。屬於雄渾派的，以冷峭嚴峻爲主。……丑角在後臺不受約束，從漢調的丑角分析之內，便可以明白了。[34]

針對這個問題，筆者於2007年5月12日走訪了中國戲曲學院教授、學者鈕驃先生，鈕驃先生認爲丑腳在戲班中的獨特地位既與祖師爺——唐明皇和後唐莊宗曾經演出丑腳有關，更與丑腳的全能表演相關。丑腳不僅官話說得最多，而且以自然白爲主，散白更是獨具特色。在趣劇、鬧劇、玩笑戲中，官白、便白並重。丑可分爲文丑和武丑。文丑又有男女之別，男文丑包括方巾丑、官巾、褶子丑、箭衣丑、搽衣丑、老丑、市井丑等；女文丑包括丑婆子、彩旦、丑旦等。武丑既要功夫好，又要口齒厲害。而且丑行特技表演還特別多，其中口技、擬聲表演（動

---

33 齊如山：《戲班》，頁27。

34 佚名：〈丑角在後臺爲什麼不受約束——從漢調的丑腳檢討就可知道〉，收入《民眾叢書．中國戲劇》，武德報社，頁113-114。

臺灣大學學術期刊資料庫

物叫、開門聲、車馬聲等）尤爲重要。由於丑腳在戲曲表演中的全能作用，使得丑腳在戲班中擁有獨特的權利，不僅化妝時由丑腳開筆、丑腳可在後臺亂坐，而且可在後臺會客，「生丑言公」——還是戲班的主要執法者之一。

如上分析可知，丑腳在後臺之所以具有諸多特權，主要源於丑腳在戲曲表演中的獨特作用，也說明丑腳在中國戲曲行業中所佔有的獨特地位。戲曲藝人把在本行業中佔有獨特地位的丑腳與尊貴的戲神相聯繫，於是丑腳在後臺所擁有的諸多特權便更加順理成章了。

（二）對老郎神的尊崇及相關禁忌

老郎神作爲戲曲行業最有影響的祖師爺，戲曲藝人須時時對其虔誠在心，謹愼尊崇。對祖師爺的崇拜貫穿與戲曲藝人生活的始終，從戲曲藝人學藝之始，便須拜過祖師爺，正如《中國戲曲志．浙江卷》所載：「每個學員要撒點香灰在酒碗內，稍微喝點。據說這樣記性會好，嗓子不會啞。科班通行一句俗語：『拜過唐明皇，做戲膽就壯，心裏勿會慌。』」[35]

戲曲藝人一上臺即須對祖師爺的神位鞠躬以表敬意，《中國戲曲志．北京卷》載：「進後臺必須拜祖師及拜神。」[36]《中國戲曲志．湖南卷》載：「各行腳色一入後臺，應立即向祖師前行禮。」[37]《中國戲曲志．江蘇卷》也載：「演出期間，每天先請出神位，置大衣箱邊橫板上，橫板下設武猖神虛位（即武聖），演員進後臺先向祖師作揖，武行還向武聖作揖。」[38]

不得有任何於神不敬的行爲發生，如《中國戲曲志．湖北卷》載：「進後臺不得橫蠻無禮，不准衝撞老郎祖師的神龕供桌。」[39]《中國戲曲志．甘肅卷》載：秦腔班中，「神箱（放祖師）任何人不得坐，違者輕則受罰，重則逐出戲班。」黃玉芳、趙強供稿〈舊戲班裏有關「莊王爺」的傳聞〉一文也載：「戲班每次出發裝車，第一輛車必先裝莊王爺。有莊王爺乘坐的車不准坐女的。」[40]更不准言及祖師名諱，因有祖師「耿夢」的傳說，所以各地多有「前不言更，後不

35　《中國戲曲志．浙江卷》，（北京：中國ISBN中心，1997年），頁652。
36　《中國戲曲志．北京卷》，（北京：中國ISBN中心，1999年），頁916。
37　《中國戲曲志．湖南卷》，（北京：文化藝術出版社，1990年），頁521。
38　《中國戲曲志．江蘇卷》，（北京：中國ISBN中心，1992年），頁791。
39　《中國戲曲志．湖北卷》，（北京：文化藝術出版社，1993年），頁480。
40　黃玉芳、趙強：〈舊戲班裏有關「莊王爺」的傳聞〉，頁220。

臺灣大學學術期刊資料庫

言夢」的忌諱。如《中國戲曲志．遼寧卷》所載：「任何人不得直呼其名以示尊重。凡遇『夢』字或與之諧音的字，均用它字代替。因此，除演戲外，藝人在台下不言『做夢』，而稱『打亮子』。」[41]等等。

（三）對嬰孩道具的各種禁忌

嬰孩道具，亦即俗謂之「喜神」，和戲神有著極爲緊密的聯繫。作爲戲神替身的「喜神」——嬰孩道具，戲曲藝人亦對之尊崇有加。嬰孩道具在演出中扮演什麼身份在某些地區也有明確的規定，如黃玉芳、趙強供稿〈舊戲班裏有關「莊王爺」的傳聞〉一文載：「戲班演戲時，凡角色是朝廷、狀元、正宮、國母及有身份的大臣之類懷中所抱的小孩，皆由莊王爺作道具。角色是中下身份的孩子，道具皆不能用莊王爺。」[42]

嬰孩道具「放時臉不能朝上」，因死人入棺時臉朝上而忌之[43]。放置「喜神」——嬰孩道具的戲箱也不可隨便坐人。對於「喜神」「仰面安放」之忌，齊如山先生則另有別論：「喜神在臺上，固可隨便玩弄，到後臺則衆人對之皆須恭敬，故喜神一到後臺便須臉朝下放之，不許仰面，因衆人見其面便須對之行禮，則不勝其煩，故須面朝下也。」[44]喜神面朝下放置，戲曲藝人見其則無須行禮，省去無數麻煩。背著神靈行禮，神靈無法覺察。從此處可知戲曲藝人對「喜神」之尊崇，並且這種尊崇已經達到「煩」的地步，也可看出戲曲藝人把喜神「同人」一樣看待，對喜神放置的禁忌也是民衆按照「人事」的原則想像出來的。

總之，戲曲藝人生活的各個環節，凡有涉戲神——祖師爺之舉，皆須對祖師謙恭尊崇。各個地區不同班社並設定種種禁忌和班規，加強對神靈的崇拜和對祖師尊嚴的維護。戲曲藝人通過各種禁忌和班規，在一定程度上形成了自己的行業規範，組織了行業的力量，通過樹立自己的行業神，建立自己行業「辦公處所」，將同行業之人組織在一起。

「借神凝衆」還突出表現在借神威以懲處行規的冒犯者，以達到對行規的維護，加強行業規範，便於行業管理，以提高行業群體內部各成員間的凝聚力。

---

41 《中國戲曲志．遼寧卷》，（北京：中國ISBN中心，1994年），頁312。

42 黃玉芳、趙強：〈舊戲班裏有關「莊王爺」的傳聞〉，頁220。

43 據中國傳媒大學戲劇戲曲學京劇表演藝術家和戲曲研究者袁英明女士口述。《中國戲曲志．遼寧卷》亦載：「嬰兒道具用畢不得仰面安放，忌作死屍狀」。

44 齊如山：《戲班》，頁59。

臺灣大學學術期刊資料庫

劉回春〈祁劇在外省的流傳與影響〉一文云：「過去藝人之間發生糾葛或違犯班規，都要在老郎皇爺牌位前坐公堂，以分曲直，以示懲處。」[45]《儒林外史》第二十四回寫道：「他戲行規矩最大，但凡本行中有不公不法的事，一齊上了庵，燒過香，坐在總寓那裏品出不是來，要打就打，要罰就罰，一個字也不敢拗的。」[46]李漁《比目魚》一劇中當戲曲藝人組班敬師之時，師父講道：

> 凡有一教，就有一教的宗主。二郎神是做戲的祖宗，就像儒家的孔夫子，釋家的如來佛，道家的李老君。我們這位先師極是靈顯，又極是操切，不像儒釋道的教主，都有涵養，不記人的小過。凡是同班裏面有些暗昧不明之事，他就會覺察出來，大則降災降禍，小則生病生瘡。你們都要緊記在心，切不可犯他的忌諱。[47]

當譚楚才詢問二郎神具體禁忌什麼時，師父說道：「最忌的是同班之人不守規矩，做那些褻瀆神明之事：或是以長戲幼，或是以男謔女，這是他極爲計較的。」[48]這種禁忌確實對維護戲班秩序發揮著很大的作用。譚楚才入班目的就是接近劉藐姑，但是入班很久都沒有機會，他於是抱怨道：

> 但凡做女旦的，普天下之人，都可以調戲得，獨有同班弟兄，倒調戲不得。這個陋規不知甚麼人創起？又說有個二郎神，單管這些閒事，一發荒唐可笑。所以這學堂裏面，不但有先生拘束，父母提防，連那同班的人，都要互相覺察。[49]

從上文我們不難發現，眞正覺察戲曲藝人不良行爲的是先生、父母，還有同班的人，但師父往往把這種功效加在戲神的頭上，以便從心理上鉗制戲曲藝人的不合理行爲。

四、戲曲藝人戲神禁忌之破例及原因

雖然戲曲藝人戲神崇拜存在種種禁忌，在這些禁忌面前，戲曲藝人小心翼

45 劉回春：〈祁劇在外省的流傳與影響〉，收入中國藝術研究院戲曲研究所《戲曲研究》編輯部編：《戲曲研究》第22輯（北京：文化藝術出版社，1987年），頁137。

46 〔清〕吳敬梓（1701-1754）：《儒林外史》上冊（上海：上海古籍出版社，1984年），頁336。

47 〔清〕李漁：《比目魚》，頁126。

48 同前註，頁126。

49 同前註，頁131。

臺灣大學學術期刊資料庫

翼，以表達對戲神之虔誠心理。但是同中國民眾之信仰基本內核一致，戲曲藝人戲神崇拜和禁忌又具有很強的功利性。戲曲藝人戲神崇拜之功利性主要體現在以下幾個方面：

（一）喜神信仰

喜神信仰就是戲曲藝人功利信仰的一個突出表現。喜神一稱，齊如山先生認爲，即「演戲所用之假娃娃是也」。這麼一個假娃娃，何喜之有？緣何戲界還畢恭畢敬地將其供奉爲「神」呢？齊先生認爲將其奉爲喜神，原因有三：第一、凡人家演堂會戲，多因生日滿月等喜慶事，皆與小孩有關。戲班中之假娃娃，小孩也，故特別尊敬之，名之曰「喜神」。因人家生小孩，慶賀演戲，則戲界中人可以藉此得錢也；第二、昔有人學戲，久不會，後夢一小孩來教，驟能領悟，於是共尊小孩爲喜神，特供奉之。此蓋因翼宿星君像，爲一小兒狀，故又將祖師與喜神誤合而爲一矣；第三、唐明皇之太子，放在大衣箱安睡，竟而死去，即封爲大師哥，亦曰喜神。故各腳坐時，不得坐箱口，因彼時太子之口，適近彼處也。現時各戲班之最大徒弟，皆稱大師兄，不稱大師哥者避此也。然各班之大師兄，仍多飯桶，因此名稱，仍有礙於大師哥也[50]。

很明顯，這三個原因不在一個層次上，第一個原因是「借神」的原動力[51]，正如清黃旛綽《梨園原》載：「戲中所抱小娃，謂之喜神，取其善而利於技，非即老郎。」[52]後兩個原因是在第一個原因的基礎上戲曲藝人爲解決「如何借」的問題，而虛構的兩個和戲曲相關聯的神話故事。

喜神產生之後，在民間呈高速攀升的趨勢，在某些地方甚而取代戲神而成爲戲業的祖師爺，喜神和戲神的發展關係可以用圖1來表示：

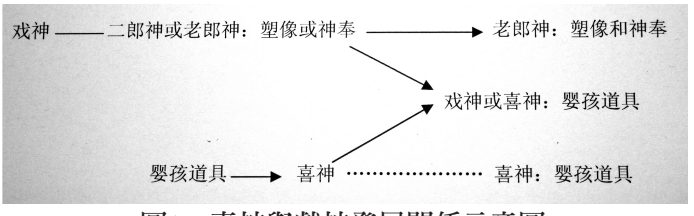


圖1：喜神與戲神發展關係示意圖

50 齊如山：《戲班》，頁59。

51 這一原動力產生於民間廣泛而悠久的民俗活動中，是廣大民眾祈子求嗣心理的集中反映，可具體參見康保成先生：《儺戲藝術源流．北方戲神與魔合羅》。

52 〔清〕黃旛綽：《梨園原》，頁9。

臺灣大學學術期刊資料庫

戲神和喜神的發展過程可以分爲如下三個階段：

1、在戲曲藝人戲神信仰的發展過程中，最初出現的是以二郎神或老郎神爲代表的戲神，如前所述元、明之時，只有老郎神和二郎神之稱，尚未出現喜神之稱。

2、隨著戲曲演出和戲曲民俗活動的需要，出現了嬰孩道具。因嬰孩道具給戲班和戲曲藝人帶來一定的物質利益，戲曲藝人遂尊稱嬰孩道具爲喜神。戲神和喜神在一定時間內在各地和各戲班並行存在。

3、爲了攜帶和演出的便利，在某些地區或某些班社作爲喜神的嬰孩道具逐漸取代戲神而躍升爲祖師爺，此嬰孩道具或稱喜神或稱戲神。爲了讓嬰孩道具——「喜神」名正言順地位居祖師爺之位，戲曲藝人並編造出「太子教戲」、「耿夢教戲」、「太子看戲並被悶死於戲箱中」等神話傳說。不過在某些地區和戲班中，作爲祖師爺的嬰孩道具和普通的嬰孩道具在具體的演出場景尚存在一定的差別。如上文提到黃玉芳、趙強供稿〈舊戲班裏有關「莊王爺」的傳聞〉中所載，戲班演戲時，凡角色是朝廷、狀元、正宮、國母及有身份的大臣之類懷中所抱的小孩，皆由莊王爺作道具；而角色是中下身份的孩子，道具皆不能用莊王爺。

到目前爲止，筆者共搜集戲神偶像二十個，其中四個爲嬰孩造型，一個爲少年造型，其餘十五個均爲成人造型。這些不同的戲神偶像造型有一點特別突出：在神廟中安放的塑像或神奉上的畫像多爲成人造型；而供奉在神龕或戲班後臺或安放大衣箱中者以嬰孩造型爲多。並且就戲神整體發展過程來看，有一點值得注意，即嬰孩道具作爲喜神雖然在一定地區或班社成爲祖師爺或戲神的替代品，但整體而言，作爲雕塑形態即成人形象存在的戲神一直沒有消失。

據上，可以看出：喜神的產生是戲曲藝人善「利」的表現，喜神在某些地區或班社取代戲神是戲曲藝人攜帶和演出便利的結果。「喜神」的產生及其發展是戲曲藝人功利信仰的一種折射！

（二）神權遭遇皇權

戲神作爲行業的祖師爺，是戲曲行業的最高神靈，但是當神權遭遇皇權時，戲曲藝人之神權只得向皇權低頭。《國劇畫報》之〈關於「喜音聖母」〉一文載：

> 昨聞第七期國劇畫報，封面所登景山觀德殿之神像，在前清時，供奉於南

臺灣大學學術期刊資料庫

> 長街織女橋昇平署內，確是嘉慶生母。至成親王，系乾隆第十一子，聽說也是這位所生。然則嘉慶與成親王是同母，並非成親王生母，又爲另一唱戲者也。當時歿後，封爲「喜音聖母」，並非由昇平署總管，奏請修廟供祀的。據云：彼臨歿有遺言，需穿戲臺上的服裝，須在昇平署供奉，歷年春秋派員致祭二次。余初被傳入內廷承差時，由昇平署總管帶領，先給這位叩頭，然後才去祖師殿叩頭。民國元年，中南海改爲總統府，昇平署遷移到景山，才把這位搬到觀德殿供奉。記當年在舊昇平署正殿供奉時，傍（旁）邊所立之太監四人，亦有兩個持笛子與鼓板的。如今影片上剝落不全，大概是遷移又失落了兩個。以上皆就我所見聞者，隨筆寫來，聊爲研究之材料。[53]

被尊爲「喜音聖母」者，或爲嘉慶生母。戲曲藝人入內廷承應，則須先拜「這位」，再拜祖師爺。「這位」皇族權貴顯然躍居祖師爺之上。甚至按照「祖師爺」的旨意定下來的演出規矩，在「皇命」面前也須讓步。

（三）報復戲神

戲曲藝人尊崇戲神，目的是希望獲得神靈的護佑。若戲曲藝人事事如意，則歸功於祖師似無不可。可現實往往不盡如人意，戲曲藝人的災難和不幸更是難以避免，一般認爲乃敬神不誠所致，也有少數戲曲藝人矛頭直指祖師爺，向祖師直接「討賬」。《中國戲曲志·湖南卷》「黃元才刀劈老郎神」載：

> 湘劇黃元才辦九如班時，見已故藝人蔣詠蘭之子小碧雲孤苦無依，收入班中。小碧雲嗓音清脆純正，絕頂聰明，元才悉心教授。未過幾時，唱、做、念、打，技藝超群，凡戲過目默記如神，轉身做來，無不惟妙惟肖。十二歲登臺，首演《取滎陽》之劉備。當時省城報載其演出情景：「出口一個滿堂彩，台下觀眾一口一個好。」此後元才更爲器重，遂使小碧雲道藝日趨精進，越唱越紅。民國二十年（1931）秋後某日，九如班演於市內桃花井「瀟湘第一台」。十九歲的小碧雲，在觀眾雷鳴般的掌聲中，演完他的拿手好戲《孔明拜鬥》，轉至後臺卸妝，不覺身子一晃，慘叫一聲摔倒。班人聞聲上前攙扶，小碧雲已氣絕身亡。黃元才聞信奔至，抱屍大呼

[53] 佚名：〈關於「喜音聖母」——王瑤卿君之來書〉，見《國劇畫報》第1卷第9期，1932年3月18日，頁33。

臺灣大學學術期刊資料庫

「碧雲」。一頭栽倒在地，暈死過去。元才蘇醒後，痛心疾首，跡近癲狂，跳起沖到老郎神位前，大呼「還我碧雲！」並叫：「老郎神，你爲何不顯靈？這樣的人才你不保佑！我等天天敬你，供你，又有何益？！」順手操起一把砍刀，照準老郎神主，一劈兩開。[54]

戲曲藝人尊崇戲神、賴神護佑。一旦尊神而不得護佑時，也有「得罪」戲神的事情發生，在河南有一個這樣的傳說：

許昌大油梆爲敬莊王爺，一直不敢聘用女演員，隨著時代發展及女演員的興起，大油梆因沒女演員，眼看景況日下。無奈，大油梆班主給莊王爺燒香磕頭說：「莊王爺呀，您老人家開開恩吧，現在要是沒有女演員登臺，眼看就沒飯吃了，請您老發發慈悲叫俺添個女演員吧，您老人家願意了，就把俺燒的紙打起來。」結果，裱燒了半天，就是起不來。班主一連幾次燒香求告，裱仍舊不起。就這樣過了很長一段時間，大油梆爲生存所迫，終於不得不舍膽咬牙破天荒地聘用了有班以來的第一個女演員——朱惠芳。傳說：就在朱惠芳進大油梆戲班的當天晚上，有人親眼看見一個白胡老頭，打個小黃旗兒，背個小黃包袱氣哼哼地走了。[55]

總之，戲曲藝人戲神崇拜，是中國廣大民衆民間信仰在戲曲行業的集中表現。戲曲藝人採取各種措施借神以自重的同時，也通過各種虔誠的禁忌行爲以凝衆。並且中國民衆信仰之功利性在戲曲藝人戲神崇拜中也得到了鮮明的體現。

54　《中國戲曲志．湖南卷》，（北京：文化藝術出版社，1990年），頁546。
55　中國戲曲志河南卷編輯委員會編：《河南戲曲史志資料輯叢》，第8冊，頁221。

臺灣大學學術期刊資料庫

戲曲藝人戲神崇祀及禁忌文化析微

張勇風

山西師範大學文學院講師

戲神作爲中國戲曲的行業神已引起學者的廣泛關注，對各戲神來源、演變和作用更是眾說紛紜，對戲曲藝人戲神崇拜的各種禁忌行爲也有所涉及，但多隻言片語，不成系統。本文以戲曲藝人戲神禁忌爲出發點，對戲曲藝人所祀戲神作出大致的梳理，在此基礎上，探討戲曲藝人祀神的原因：「借神自重」和戲曲藝人戲神禁忌的目的：「借神凝眾」，並進而揭示中國民眾祀神的內在心理：「功利信仰」。

關鍵字：戲神　禁忌　戲神崇祀　戲神禁忌　功利信仰

臺灣大學學術期刊資料庫

The Culture of Worship of Theatrical Tutelary Gods, and the Taboos Observed by Chinese Opera Performers

Yong-feng ZHANG
Instructor, Institute of Literature, Shanxi Normal University

It has been widely noted by scholars that deities of drama are tutelary gods of Chinese opera performers. The origins, development and functions of each drama god are still a matter of controversy. The various taboo behaviors on the part of the performers connected with the worship of theater gods are also a relevant but still unsystematically treated problem. This paper starts from the taboos involved in the worship of drama gods by Chinese opera performers, then roughly classifies the gods worshipped in Chinese opera. Based on this effort, it explores the reasons that opera performers worship their gods—*weighing themselves by gods*; then examines the purpose of taboo with respect to theater gods—*group consolidation through gods*; and finally reveals the inner psychology of most Chinese people who worship gods—*utilitarian beliefs*.

Keywords: Gods of Chinese opera　taboo　worshipping Gods of Chinese opera　taboo of Gods of Chinese opera　utilitarian beliefs

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

中國戲曲志編輯委員會，《中國戲曲志．廣西卷》編輯委員會編：《中國戲曲志．廣西卷》，北京：中國ISBN中心，1995年。

中國戲曲志編輯委員會，《中國戲曲志．海南卷》編輯委員會編：《中國戲曲志．海南卷》，北京：中國ISBN中心，1998年。

中國戲曲志編輯委員會，《中國戲曲志．浙江卷》編輯委員會編：《中國戲曲志．浙江卷》，北京：中國ISBN中心，1997年。

中國戲曲志編輯委員會，《中國戲曲志．北京卷》編輯委員會編：《中國戲曲志．北京卷》，北京：中國ISBN中心，1999年。

中國戲曲志編輯委員會，《中國戲曲志．湖南卷》編輯委員會編：《中國戲曲志．湖南卷》，北京：文化藝術出版社，1990年。

中國戲曲志編輯委員會，《中國戲曲志．江蘇卷》編輯委員會編：《中國戲曲志．江蘇卷》，北京：中國ISBN中心，1992年。

中國戲曲志編輯委員會，《中國戲曲志．湖北卷》編輯委員會編：《中國戲曲志．湖北卷》，北京：文化藝術出版社，1993年。

中國戲曲志編輯委員會，《中國戲曲志．遼寧卷》編輯委員會編：《中國戲曲志．遼寧卷》，北京：中國ISBN中心，1994年。

中國藝術研究院戲曲研究所《戲曲研究》編輯部編：《戲曲研究》第二十二輯，北京：文化藝術出版社，1987年。

李喬：《中國行業神崇拜》，北京：中國華僑出版公司，1990年。

李漁：《比目魚》，收入《李漁全集》第5卷《笠翁傳奇十種》下冊，杭州：浙江古籍出版社，1992年。

吳敬梓：《儒林外史》上冊，上海：上海古籍出版社，1984年。

佚名：〈關於「喜音聖母」——王瑤卿君之來書〉，《國劇畫報》第1卷第9期，頁33。

____：〈翼宿神祠碑記〉，收入江蘇省博物館編：《江蘇省明清以來碑刻資料選集》，北京：三聯書店，1959年。

____：〈丑角在後臺爲什麼不受約束——從漢調的丑腳檢討就可知道〉，收入《民衆叢書．中國戲劇》，武德報社。

武豐登：〈演出習俗及其他〉，收入中國戲曲志河南卷編輯委員會編：《河南戲曲史志資料輯叢》第8冊。

徐扶明：《元代雜劇藝術》，上海：上海文藝出版社，1981年。

莊長江：《泉州戲班》，福州：福建人民出版社，2006年。

康保成：《儺戲藝術源流》，廣州：廣東高等教育出版社，2005年。

閔源棟：〈梨園館碑記〉，收入張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》，北京：中國戲劇出版社，1988年。

黃旛綽：《梨園原》，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》第九冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。

臺灣大學學術期刊資料庫

黃玉芳、趙強：〈舊戲班裏有關「莊王爺」的傳聞〉，收入中國戲曲志河南卷編輯委員會編：《河南戲曲史志資料輯叢》第8冊。

湯顯祖：《湯顯祖集．詩文集》第34卷，上海：上海人民出版社，1973年。

_____：〈宜黃縣戲神清源師廟記〉，收入徐朔方箋校：《湯顯祖集》第2冊，北京：中華書局，1962。

喬健：〈樂戶在中國傳統社會中的地位與角色〉，《漢學研究》第16卷第2期，1998年12月，頁267-284。

喬健、劉貫文、李天生：《樂戶——田野調查與歷史追蹤》，南昌：江西人民出版社，2002年。

楊勝記、白星、潘堯煌：〈清末蒲劇繁榮的珍貴史料——永濟韓陽鎮「梨園會館」初探〉，收入傅仁傑、行樂賢編：《河東戲曲文物研究》，北京：中國戲劇出版社，1992年。

楊弘道：《小亨集》，收入《欽定四庫全書．集部五》，商務印書館受教育部中央圖書館籌備處委託影印故宮博物院藏文淵閣本。

齊如山：《戲班》，北平國劇學會，1935年。

趙明道：〈名姬〉，見元刊本《朝野新聲太平樂府》第7卷，轉引自俞為民、孫蓉蓉主編《歷代曲話彙編——新編中國古典戲曲論著集成》，合肥：黃山書社，2006年。

鄭傳寅：《傳統文化與古典戲曲》，長沙：湖南人民出版社，2004年。

譚帆：《優伶》，上海：百家出版社，2002年。

劉回春：〈祁劇在外省的流傳與影響〉，收入中國藝術研究院戲曲研究所《戲曲研究》編輯部編：《戲曲研究》第22輯，北京：文化藝術出版社，1987年，頁129-146。

臺灣大學學術期刊資料庫