

2020年9月期

関西大学審査学位論文

令和2年度

博士論文

清朝宮廷戏曲中的家将戏曲研究

——以《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》一书为中心——

関西大学大学院

文学研究科 総合人文学専攻

中国文学専修 中国文学及び文学史

14D-2905 孫曉明



## 論文要旨

本論文は、「中国国家図書館蔵清宮昇平署档案集成」を中心とする清の宮廷劇曲の家将劇曲の定義、分類と特徴などに関する論考をまとめたものである。論文は序章と結論の他に7章から構成される。その内容は以下の如くである。

### 序章

本研究は、清朝宮廷劇曲における「家将」という劇曲ジャンルについて論じたものである。その内容は、まず家将劇曲についての定義を示し、それに従い『中国国家図書館蔵清宮昇平署档案集成』（以下、『档案集成』という略称を用いる）所収の清朝宮廷劇曲の中から、該当する作品を選び出し、題材ごとに分類する。さらにそれぞれの作品群の特徴について論じる。これにより、清朝家将劇曲の特徴及び発展の過程を整理し、明清時代の家将劇曲の系統的研究の土台を構築することが本論の目的である。

清朝宮廷劇曲は、国家の盛衰にしたがって上演規模を変化させつつも、清朝一代に亘って行われ続けた演劇である。受容層の広さ・社会的影響力では民間の劇曲に劣るものの、規模の膨大さ・内容に対する当局の厳しい管理・豊富な記録・政治的特徴など、民間の劇曲にない特色を多く備えている。清末に、民間に流出していた『清宮昇平署档案』が発見されると、清朝宮廷劇曲について様々な角度から研究が進められ、その中でも大戯・節戯・承応戯の研究は特筆すべき大きな成果をあげている。これらの成果は、清朝劇曲研究や中国劇曲研究に大きく貢献したが、一方で、これらの研究は、劇曲の種類や用途に集中しており、劇曲の内容や題材などに関する研究は、まだ十分に行われていない。本論で扱う家将ものは清朝宮廷劇曲の中でも重要なジャンルの一つでありながら、その内容に関する研究はまだ不十分といえる。

家将ものとは、唐・宋に活躍した名将の軍談あるいは伝承を敷衍、改編した作品群のことである。特に、明中期に興り、清の中後期に最盛期を迎えた家将小説はこの分野の代表といえる。これら小説は、文人たちの手による文学作品とは異なり、熊大木などの書肆が営利を目的に、文人以外の読者もその対象にして編まれたものである。このため、その内容は類型化しており、文章は粗雑で、ストーリーも単調なものがほとんどである。これらの小説の筆力は文人が書いた作品には、遥かに及ばないものの、口語による単純な分かりやすい文体・歴史上の人物を題材にしているにも関わらず、神仏や妖怪が登場するなど史実を逸脱した想像力にその魅力がある。そして、小説以外にも、戯曲・鼓詞・説話などの演芸にも取り入れられ、民間では大いに流行し、多くの作品が生み出された。ここから、家将ものは明清時代における通俗文化として重要な地位を占めているともいえよう。

このように、通俗文学の世界で大きく発達した家将ものがあるが、戯曲を通じて、清朝社会の頂点に君臨する宮廷に進出を果たし、通俗の世界と宮廷との文化交流に貢献した。ただし、

家将戯曲は清朝宮廷で受容される際に、その題材・ストーリー・人物像などが、宮廷お抱えの文人の手で改められ、宮廷での上演に適した「宮廷家将」戯曲へと変容を遂げた。

本論では、題材ごとに分類した宮廷家将戯曲と民間の家将戯曲とを比較し、変遷とその原因について重点的に論じ、清朝宮廷戯曲における家将戯曲の特徴について迫りたい。

## 第一章 清朝宮廷家将戯曲の定義及び分類

本章では、清朝宮廷家将戯曲の定義と分類について論じる。

まず、清朝宮廷家将戯曲の定義について論じる。一般的に、家将を題材にした小説作品は、創作（あるいは出版）時期・出版地・成立過程・文体・題材・叙述内容、主題などの条件により定義されている。しかし、清朝宮廷家将戯曲は、宮廷戯曲であるというその特徴自体が制約となり、その定義は小説とは異なる。これら定義付けに関わる条件のうち、創作時期・成立過程・文体については、考証の余地はないと思われる。執筆者は、題材・叙述内容・主題の3つの特徴が、清朝宮廷戯曲を定義する重要な条件と考え、その定義について論を展開する。また、清朝宮廷戯曲の作品は、かなりの長編が多く、長いものでは上演に数ヶ月から数年を必要とすることがさえしばしばである。このような長編を作るために、本来、家将戯曲では取り扱わないようなプロットさえも取り込まれることがしばしば見られる。このため、作品によっては家将の定義から逸脱する場合もあるが、本章では、このようなプロットを含む作品についても併せて論じたい。

次に分類についてであるが、『檔案集成』所収の清朝宮廷戯曲のうち、家将に分類される戯曲は六種類あり、それぞれ題材から楊家将・狄家将・呼家将・岳家将・薛家将・羅家将に分類できる。これら作品には、連台戯や単齣の折子戯など各種戯曲形態のものが含まれる。そして、その内容は、民間で作られた既存の家将戯曲を継承したものもあれば、それぞれの家将故事に従って宮廷で新たに制作されたものもあるが、その内容はどの作品も多かれ少なかれ改変が認められ、原作とは異なる点がある。

以下、各章でそれぞれの家将戯曲の曲目・内容及びその特徴を詳述する。

## 第二章 清朝宮廷戯曲における楊家将戯曲

本章では、『檔案集成』所収の楊家将を題材とした戯曲について、その曲目及び特徴について論じる。

楊家将は、北宋の名将楊業とその子孫である楊延昭、楊文広たちの事績を題材とした作品である。楊家将を題材とした戯曲作品は、元代にはすでに存在しており、明末になると、楊家将を題材とする章回小説が出版され、戯曲と共に発展していった。そして、清代に入ると、楊家の一族五代を主人公とし、西夏や遼の侵攻に反撃する物語を描く「楊家将もの」と呼ばれる作品群が成立した。家将を扱った文学作品の中でも、楊家将ものは成立が最も早く、内容が最も豊富で、ストーリーの完成度が最も高い作品群である。

『檔案集成』所収の楊家将を題材とした戯曲は、六作品が認められる。即ち、連台大戯の

「鉄旗陣」、折子戯の「肅辺静」・「激良」・「五台」・「求救」・「盗骨」である。

この中の一つ「鉄旗陣」は、楊家父子の南唐との戦争が描かれているが、これは、「盛世宏図」で描かれた内容の事後に当たり、さらに「昭代簫韶」の内容へと繋がっていき、内容面で複数の戯曲作品との連続性が認められる。この内容は明末の小説『楊家府世代忠勇通俗演義』の前半部分を踏まえたものである。

一方、折子戯の5作品は、「鉄旗陣」や「昭代簫韶」から、プロットの一部を切り取って敷衍したものと考えられる。

まとめると、『檔案集成』所収の楊家将を題材とした戯曲のうち、連台戯の「鉄旗陣」は、『楊家府世代忠勇通俗演義』を原案としており、楊家父子の忠節と軍事的活躍に描写の中心が置かれている。そして、臨陣招親・武術比べ・仙人から法具を授かるなどの場面はほかの家将作品にも類似した場面が見られ、典型的な内容といえる。楊家将戯曲は、『檔案集成』所収の家将戯曲の中では、作品数が最も多く、またストーリーの完成度も高く、様々な人物像を描き分けるなど、優れた家将戯曲といえる。

### 第三章 清朝宮廷戯曲における岳家将戯曲

本章では、『檔案集成』所収の岳飛を題材とした戯曲について、その曲目及び特徴を論じる。

岳飛の英雄譚を敷衍した説話や文学作品は、南宋にはすでに存在しており、比較的早い段階で成立していた。ただ、家将故事としての成立は遅く、清代に入ってからようやく家将としての特徴を帯びようになってくる。また、民間では、岳飛を題材とした戯曲作品は数多く作られ、広範囲に伝わり、その影響力は目を見張るものがある。

しかし民間におけるこれほどの流行にもかかわらず、『檔案集成』に収録されている岳飛を題材とした戯曲は、作品数はそれほど多いとは言えない。具体的には、連台戯「奪秋魁」・折子戯「奏本」・「刺字」・「糊塗判断」・「罵閻醒夢」の5作品がある。連台戯「奪秋魁」は、少年岳飛が都へ赴き、武挙人試験に参加し、後に認められて命を受け、洞庭湖を根城とする水賊の楊么を退治する物語であるが、これはほかの岳飛故事には見られない内容であり、その文学史的価値は高いものといえよう。折子戯の作品は、既存の岳飛故事を踏襲しており、岳飛の忠孝と、冤罪のよる死を描くものである。

だが、これら『檔案集成』所収の5作品には、家将戯曲の定義を満たすものは見られない。つまり、『檔案集成』から漏れた作品があった可能性は否定できないが、少なくとも『檔案集成』所収の戯曲から見る限り、清代宮廷演劇には、岳飛故事を題材とした作品が存在する一方、岳家将を題材とした作品は見当たらない。

執筆者は、この原因として、岳家将故事は主に岳飛の一族の金に対する抗争を題材としているが、清朝はその成立の当初に後金を国号とするなど、金朝との血縁的つながりが強く、そのため、岳家将戯曲に対する規制が強く、宮廷で上演されるケースが少なかったと論じた。

#### 第四章 清朝宮廷戯曲における薛家将戯曲

本章では、『檔案集成』所収の薛家将を題材とした宮廷戯曲について、その曲目と特徴について論じた。

薛家将は、唐代の名将薛仁貴とその一族の活躍を題材とした作品を指す。明末から清初にかけて出版された『説唐後伝』・『説唐三伝』・『反唐演義』はその代表作である。薛家将故事は、薛仁貴の遼東征伐・西突厥反乱の平定を主な題材としている。『檔案集成』所収の薛家将戯曲には、連台戯「金貂記」・「征西異伝」、折子戯「装瘋」・「定天山」・「射雁記」・「敬徳釣魚」・「敬徳耕田」・「敬徳賞軍」・「敬徳闖宴」・「敬徳探山」・「仁貴訴功」・「馬上縁」の十二作品がある。そのうち、長編の「金貂記」と「征西異伝」は、それぞれ薛仁貴の遼東征伐、薛仁貴の突厥征伐を題材としている。折子戯の作品は、「金貂記」、「征西異伝」から一部を切り出し、そのプロットを敷衍したものである。

『檔案集成』所収の薛家将戯曲は、数が豊富であり、内容も比較的整い、家将戯曲のなかでも重要な地位を占める。ただ、「昭代簫韶」のように、上演に何十日を必要とするような長編の連台大戯に、改編されることはなかった。

#### 第五章 清朝宮廷戯曲における狄家将戯曲

本章では、『檔案集成』所収の狄家将を題材とした戯曲について、その曲目及び特徴を論じる。

狄家将は、北宋の名将である狄青とその一族の事績を題材とした作品群である。狄青を題材とした戯曲は、元代にはすでに存在していたものの、完成度の高い作品の成立は、清代中後期になってからのことであり、比較的成立の遅い、後期の家将作品に分類されている。小説『五虎平西伝』及び『五虎平南伝』がその代表である。

『檔案集成』所収の狄家将を題材とした作品は、連台戯「平南伝」一齣があるのみである。その内容は、小説『五虎平南伝』を敷衍したものであり、狄青父子が南蛮王儂智高の反乱を平定する過程が描かれている。登場人物は、狄青父子・五虎大将・蛮女の段紅玉などである。他の家将戯曲と異なり、「平南伝」戯は、『五虎平南伝』と比べると、狄青の活躍が大幅に削られる一方、狄家二代目にあたる狄龍・狄虎の活躍の描写の重点が置かれている。また、女性の武将の描写も増えており、狄龍・狄虎と女性の武将との恋の葛藤も本作の重要な部分となっている。

『檔案集成』所収の狄家将に関する戯曲は、作品数こそ少ないものの、ストーリーの展開や登場人物の描写には、先行する狄家将作品との間に大きな相違が認められる。

#### 第六章 清朝宮廷戯曲における呼家将戯曲

本章では、『檔案集成』所収の呼家将を題材とした作品について論じる。

呼家将戯曲は、宋代の名将呼延贊とその一族の事績を題材としている。呼家将の故事は、本は楊家将故事の一部であった。明末に出版された章回小説『北宋史伝』は、楊家将故事を

扱った作品ではあるが、冒頭部分の第一回から第九回まで、呼延賛の活躍が描写の中心であり、楊家将はほとんど登場しない。清朝になり、この呼延賛の故事は次第にその内容が豊富になり、楊家将から独立して一つの家将作品となった。その成立の遅さが故であろうか、呼家将の代表作には小説『説呼全伝』のみがある。

『檔案集成』所収の呼家将戯曲には、連台戯「忠義烈」の一つ作品がある。

「忠義烈」戯は『説呼全伝』から派生したものである。そのあらすじは以下の通りである。呼延賛の孫である呼守勇・呼守義が庶民の娘を守るため、太師龐集の息子を殴り殺した。龐集は龐妃と共謀し、宋の仁宗に讒言し、呼家の皆殺しを命じさせた。脱出した呼家の二人は、包公・八賢王及び楊家将の協力を受け、艱難を乗り越え、兵を借りて奸臣を破り、最後に仇を討った。本作はストーリーの完成度が高く、人物像が鮮明であり、比較的典型的な家将戯曲である。

『檔案集成』所収の呼家将を題材とした戯曲は、典型的な家将戯曲の特徴を備えている。また、楊家将故事との間に緊密な繋がりが認められ、登場人物やストーリーなどで、両者は補い合い、戯曲の内容を豊かにし、人物像をより立体的にする効果を果たしている。

## 第七章 清朝宮廷戯曲における羅家将戯曲

本章では、『檔案集成』所収の羅家将を題材とした作品について、その曲目及び特徴を論じる。

羅家将とは、唐代の名将羅芸の事績を題材とする作品群を指す。呼家将が楊家将故事から派生したように、羅家将は「説唐」故事から派生した作品である。清朝前期の小説『説唐後伝』では、羅通掃北の故事が敷衍されており、清朝中後期に出版された小説『粉粧楼』により、羅家将は「説唐」故事から独立を果たす。『粉粧楼』は羅家将故事の代表作である。

『檔案集成』所収の羅家将戯曲には、連台戯「粉粧楼」・「建太平」・「唐伝」、折子戯「轅門斬子」・「倒旗救援・轅門斬子」・「倒旗・斬子」・「羅成託夢」の七作がある。

このうち、「粉粧楼」の内容は、羅芸の子孫である羅増父子が奸臣沈謙の讒言に遭い、鶏爪山へ逃亡し、山賊と共に兵を起こして沈謙を討ち、唐の天子を助けて国を建てるというものであり、典型的な家将戯曲といえる。一方、「建太平」・「唐伝」は、羅家将に関わる内容を含むものの、作品自体が羅家将の活躍を描写の中心とするものではなく、家将戯曲の特徴が見られない。その他の折子戯は「唐伝」から一部を切り取って、内容を敷衍したものである。

『檔案集成』所収羅家将戯曲には、「粉粧楼」のような独立した羅家将戯曲もあれば、「唐伝」のような羅家将と関連が認められるものもある。したがって、『檔案集成』所収羅家将戯曲は数量こそ少ないものの、家将戯曲としての構成は比較的完備しているといえる。

## 第八章 結論

本研究は、家将戯曲について定義し、その定義に従って、『中国国家図書館館蔵清宮昇平

『署檔案集成』所収の作品から家将戯曲を収集した。さらに、それを六種の家将故事に分類し、各省でその作品及び内容的特徴について明らかにした。

この研究は、明清時代の家将戯曲の誕生とその発展過程の解明、及び清朝宮廷の家将作品の受容などについて解明する基礎となりうる。



# 清朝宫廷戏曲中的家将戏曲研究

——以《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》一书为中心——

## 目 录

绪章	1
1 研究背景	
2 本论文的研究论点及结论	
3 本论文的研究手法及论文结构	
第一章 中国清宫戏曲及清宫家将戏曲研究概论	3
第 1 节 清朝宫廷戏曲的起源及研究现状	
第 2 节 家将类型文学研究的产生与清宫家将戏曲的概念	
第二章 杨家将类型清宫戏曲分析	18
第 1 节 杨家将戏曲原型及发展	
第 2 节 明清以前戏曲中的杨家将故事	
第 3 节 《档案集成》书中所收录的清朝宫廷戏曲中的杨家将戏曲	
第 4 节 清朝宫廷杨家将戏曲中的情节特征与人物特征分析	
第三章 岳家将类型清宫戏曲分析	48
第 1 节 岳家将戏曲原型及发展	
第 2 节 早期岳飞类型戏曲	
第 3 节 清朝宫廷戏曲中的岳飞类型戏曲及岳飞形象特征分析	
第 4 节 缺失的岳家将类型戏曲	
第四章 薛家将类型戏曲分析	60
第 1 节 薛家将戏曲原型及发展	
第 2 节 早期戏曲中的薛家将故事	
第 3 节 《档案集成》书中所收清朝宫廷戏曲中的薛家将戏曲	
第 4 节 清朝宫廷薛家将戏曲中的情节特征与人物特征分析	
第五章 狄家将类型戏曲分析	79
第 1 节 狄家将戏曲原型及其发展	
第 2 节 早期戏曲中的狄家将故事	
第 3 节 《档案集成》书中所收清朝宫廷戏曲中的狄家将戏曲	
第 4 节 清朝宫廷狄家将戏曲中的情节特征与人物特征分析	
第六章 呼家将类型戏曲分析	92
第 1 节 呼家将戏曲原型及其发展	

第 2 节 呼家将故事构成	
第 3 节 《档案集成》书中所收清朝宫廷戏曲中的呼家将戏曲	
第 4 节 清朝宫廷戏曲中的呼家将戏曲情节特征与人物特征分析	
第七章罗家将类型戏曲分析·····	103
第 1 节 罗家将戏曲原型及其发展	
第 2 节 罗家将故事构成	
第 3 节 《档案集成》书中所收清朝宫廷戏曲中的罗家将戏曲	
第 4 节 清朝宫廷戏曲中的罗家将戏曲情节特征与人物特征分析	
终章·····	112
参考书目 ·····	116

## 绪 章

### 1 研究背景

纵观整体清朝宫廷戏曲研究，大都以戏曲体制、内容或者戏曲的舞台表现作为研究方向。其中，关于戏曲体制的研究主要着眼于戏曲的承应制度研究，内容方面以连台本戏、大戏为主要的研究方向，舞台表现方面的研究则集中于舞台、戏服、声腔、装扮等方面。而从清宫戏曲整体着眼，以戏曲故事情节、文学特征为中心的研究尚存空白。随着近些年文学研究的发展，许多文学体裁得到了细化与再定义。家将文学就是其中之一。原本归属于“英雄传奇”作品中的“家将”作品被归纳分类、重新定义，形成了家将文学这一新的文学领域。家将文学以小说为主，涉及戏曲、平话、鼓词等多个文学领域，是本世纪以来，文学研究的新视点之一。家将文学成熟于明末清初，盛于清的中后期。其发展时期与清朝宫廷戏曲重合，那么，清朝宫廷戏曲中是否存在家将类型的戏曲，如果存在，其数量、曲目都有哪些，以及这些清宫家将戏曲的文学特征如何，等相关课题有待于深入发掘与研究。

作为清朝戏曲的重要组成部分之一，清朝宫廷戏曲以其独特的政治性、庞大的规模、多样的题材等特点，为近代戏曲研究者所重视。2011 年国家图书馆和中华书局合作出版的《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》<sup>1</sup>（为方便阅读，下文中简称《档案集成》）一书中共收录了各类清朝宫廷戏曲约一千一百余齣。《档案集成》集中了清初到清末先后 100 多年清宫戏曲的核心曲目，对清宫戏曲研究极具代表意义。由于《档案集成》一书出版较晚，与其相关的研究在系统梳理和专项研究上目前还都停留在较为初浅的阶段。本论文依据家将文学特征研究的手法，集中梳理了《档案集成》中的家将戏曲部分，从清宫戏曲中是否存在家将类型的戏曲，其数量、曲目有哪些，以及清宫戏曲的文学特征等问题进行梳理和研究，着重探究清朝宫廷戏曲中的家将文学曲目、内容、以及文学特征等，以便促进清朝宫廷戏曲与新兴文学定义的结合，拓展清朝宫廷戏曲新的研究方向和研究深度。

### 2 本论文的研究论点及结论

本论文以《档案集成》一书所收录的宫廷戏曲为基准，按照家将戏曲的界定标准，梳理了其中家将类型的宫廷戏曲。结论是依照《档案集成》所载，中国清宫戏曲中共有家将戏曲 6 大系类，其中折子戏有 15 齣，大戏及连台本戏 10 齣。其文学特征基本具备了忠君报国、家业传承等家将文学的核心特征，也融合了清朝宫廷戏曲特有的政治要素、审美观点、宫廷避讳、庞大规模等特征，二者结合形成了新的戏曲体系，我将其称之为清宫家将戏曲。清宫家将戏曲的成立和研究为清宫戏曲研究开辟新的方法和路径，也为家将文学研究丰富了内涵。

### 3 研究手法和论文结构

本论文采取了整体分类和分别分析，重点词曲核心解析的研究手法，对以杨家将、岳家将

<sup>1</sup> 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局，2011 年版。

薛家将、狄家将、呼家将、和罗家将等六类主要清宫家将戏曲分别进行解析。通过，戏曲背景、情节构成、人物形象等方面的比较和内容推断，得出了清宫家将戏曲的核心特征，为定义清宫家将戏曲这一重要概念奠定了基础。

本论文包括绪论和结论共计 8 章，分为第一章清宫家将戏曲概论及先行研究、第二章杨家将类型清宫家将戏曲解析、第三章狄家将戏曲类型清宫戏曲解析、第四章呼家将类型清宫戏曲解析、第五章薛家将类型清宫戏曲解析、第六章岳家将类型清宫戏曲解析、第七章罗家将类型清宫戏曲解析及结论构成。

全文的主要脉络是通过回顾中国的戏曲研究，清宫戏曲发展历史的演变等，明确清宫戏曲在整个中国古代文学史中和中国戏曲研究史上的历史地位以及其对中国文学历史发展所起到的推动作用。通过对清宫戏曲形式、内容、特征等多方面的考察，解明清朝宫廷戏曲与当时社会形态之间的关联。在此基础上，通过逐一解析 6 种家将类型清宫戏曲，论证出清宫戏曲中家将类型戏曲的存在和其主要特征，丰富了家将文学的涵盖面，为今后清宫戏曲研究拓展了方向。

## 第一章 中国清宫戏曲及清宫家将戏曲研究概论

### 第1节 清朝宫廷戏曲的起源及研究现状

#### 1. 清朝宫廷戏曲的产生及流传

中国的戏曲起源可以追溯至原始时期。《尚书·舜典》中记载：“予击石拊石，百兽率舞。”描述的就是原始人们击石起舞，向神灵祈祷和表达感激之情。进入农耕社会后，原始的祈祷舞蹈逐渐扩展、复杂化，形成了在固定日期，以舞蹈传达意愿的祭祀活动。据《周礼·春官》宗伯条记载：“司巫掌群巫之政令，若国大旱，则帅巫而舞雩”。其中“雩”就是在求雨祭祀中跳的舞蹈。这些舞蹈除了表达对神灵的祈求与崇拜之外，还是人类情感的宣泄。

随着人类文化的发展，单纯的歌舞已经不能满足人类日渐复杂的情感表达，语言和肢体动作都逐渐加入到舞蹈之中。先秦时代出现歌舞，汉代成为百戏散乐，这些原始的戏曲雏形已经逐渐脱离原本的祭祀目的，成为了一种娱乐手段。宋、金时期，戏曲形态渐臻成熟，形成了宋代杂剧和金院本。北宋末年，南戏兴起。元代之后，杂剧逐渐取代南戏成为主流的戏曲形式。杂剧既吸收了北方的音乐、舞蹈、说唱等艺术形式，又包含了元代复杂的社会、政治、人文思想，使戏曲的艺术性质臻于完善。其后，明清传奇兴起，它集成了南戏的艺术形式和杂剧的表现特征，在明清两朝经久不衰。

因为中国戏曲源自自然信仰，因此其具有庞大的社会基础和广泛的扩散性。无论是社会底层的庶民，还是作为统治者的皇族，都把戏曲作为主要的娱乐活动融入到日常生活之中，而作为国家顶层的统治者，更是认识到戏曲的强大感染力，将戏曲作为文化、道德思想的控制手段，按照自身意愿加以改编、传播，由此产生了宫廷戏曲。清代是宫廷戏曲兴盛的顶峰时期。

清朝初期，宫廷戏曲的演出，仍然沿袭明代的旧制。顺治元年，清廷内设立教坊司，专职负责宫内行礼宴会。<sup>2</sup>顺治帝作为清朝入主中原的首位皇帝，对于汉族文化抱有极大的兴趣。他除学习汉族的文史书籍外，对于元明时期的话本也有涉猎。在接受汉人的儒家思想的同时，顺治帝也被中原的戏剧文化所吸引。据记载，顺治帝曾经观看传奇《鸣凤记》，并深受触动：

传奇《鸣凤》动宸颜，发指分宜父子奸。

重译二十四大罪，特呼内院说椒山。<sup>3</sup>

按照程正揆所载，顺治帝在看完《鸣凤记》的演出后，颇为动情，对戏中奸佞严嵩父子感到十分激愤，但是戏中过多的骈体文白和典故，对初入中原的清朝皇帝来说难以适应，因此顺

<sup>2</sup> 齐秀梅、杨玉良：《清宫藏书》，紫禁城出版社，2005年版，第412页。

<sup>3</sup>（清）程正揆：《清溪遗稿》，卷十五，引自《四库全书存目丛书》集一九七，第488页，天津图书馆藏清天咫阁刻本。齐鲁出版社，1997年

治帝示意重新编写剧本。皇帝的赞赏与关注，大大促进了清廷内戏曲领域的发展，也为之后历代清帝对于戏曲的喜爱奠定了基础。

康熙朝起，清廷平定了三藩之乱，清王朝完成了统一中国的大业。社会稳定、国库逐渐充盈，清朝进入史上最为兴盛时期，内廷的戏曲演出活动也随之日渐频繁。大量的内廷演出导致原有的管理机构不敷使用，新的宫廷戏曲管理机构“南府”也应运而生。此时的南府，兼具了清廷内部戏曲演出的管理以及宫内唱戏太监伶人的培养和管理等多种功能。人数多时一度达到一千四五百人之多。<sup>4</sup>除了增设机构外，清朝统治者对于戏曲的理解也随着清朝入关时久而日渐成熟。康熙帝对于戏曲的鉴赏已经十分深入，直接涉及到昆弋腔的发展：

魏珠传旨，尔等向之所司者，昆弋丝竹，各有职掌，岂可一日少闲，况食厚赐，家给人足，非常天恩，无以可报。昆山腔，当勉声依咏，律和声察，板眼明出，调分南北，宫商不相混乱，丝竹与曲律相合为一家，手足与举止睛转而成自然，可称梨园之美何如也。又弋阳佳传，其来久矣，自唐霓裳失传之后，惟元人百种世所共喜。渐至有明，有院本北调不下数十种，今皆废弃不问，只剩弋阳腔而已。近来弋阳亦被外边俗曲乱道，所存十中无一二矣。独大内因旧教习，口传心授，故未失真。尔等益加温习，朝夕诵读，细察平上去入，因字而得腔，因腔而得理。<sup>5</sup>

清前期，内廷以演奏昆腔为正统，其余弋阳腔等地方腔都被归为“乱弹”<sup>6</sup>。乾隆帝率先接受由南方传入的弋阳腔，并给其与昆腔并列的地位，康熙帝对于戏曲的鉴赏已经超越剧情、服饰等外在表现，对于戏曲的唱腔也兴趣浓厚。除了唱腔外，康熙帝对于戏曲的内容也同样有所要求：

《西游记》原有两三本，甚是俗气。今日海清觅人收拾，已有八本，皆系各旧内套的曲子，也不甚好。尔都改去，共成十本，赶在九月内全部进呈。<sup>7</sup>

圣旨内对于原有的《西游记》和“旧内套”的曲子都不喜欢，可见康熙帝对于戏曲内容创新也有要求。除了对于宫内戏曲演出的要求外，康熙还借南巡的机会，在中国昆曲表演的中心地区苏州大量欣赏了宫外名伶所表演的戏曲。以下是康熙帝首次南巡至苏州时，观看昆曲的记录：

(九月)二十六日至苏州，由北童子门登陆，即上马进阊门大桥……随请到铺设行宫内

<sup>4</sup> 杨连启：《清代宫廷演剧史》，文化艺术出版社，2017年版，第44页。

<sup>5</sup> 故宫博物院掌故部编《掌故丛编》“圣祖谕旨二”，第51页，北京和济印刷局，1928年，中华书局，1990年影印本。

<sup>6</sup> 李斗《扬州画舫录》卷五载：两淮盐务例蓄花、雅两部以备大戏：雅部即昆山腔；花部为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二簧调，统谓之乱弹。

<sup>7</sup> 同注5。

去。……皇上进内，竟至河亭上座……唤工部曰：“祁和尚（按：即祁国臣，奉天人，时任苏州织造），我到你家用饭罢。”即起身，同工部出行官，上马南去。到工部衙门，进内至堂上，自将公椅移在东壁，西向而坐。……上曰：“这里有唱戏的么？”工部曰：“有。”立刻传三班进去，叩头毕，即呈戏目，随奉亲点杂出。戏子稟长随哈曰：“不知宫内体式如何？求老爷指点。”长随曰：“凡拜要对皇爷拜，转场时不要背对皇爷。”上曰：“竟照你民间做就是了。”随演《前访》《后访》《借茶》等二十出，已是半夜矣……次日皇爷早起，问曰：“虎丘在哪里？”工部曰：“在阊门外。”上曰：“就到虎丘去。”祁工部曰：“皇爷用了饭去。”因而就开场演戏，至日中后，方起驾。<sup>8</sup>

由上述记载中可以看出，康熙帝到苏州后立刻要求看戏，并亲自点戏，一看就是二十几齣，直至“半夜”。甚至次日还为看戏推迟行程，可见康熙帝对于南方昆剧的喜爱。所以康熙帝南巡之后，挑选名伶入宫教习也就顺理成章了。自康熙朝起，由南方引名伶入宫教习成为了内廷惯例，此举大大提高了清廷内戏曲演出的水平，也促进了昆曲在中国北方的传播。皇帝对于戏曲的喜爱，促成了康熙朝戏曲的发展和繁盛，中国戏曲史上最后的两部大型作品，洪升的《长生殿》和孔尚任的《桃花扇》都产生于这个时期。

乾隆朝时，清朝国力正盛，宫廷戏曲演出的规模也达到了顶峰。乾隆皇帝自幼受到严格教育，通晓经史子集。书法、绘画等技能也都很擅长。此外，乾隆帝尤其嗜好看戏，其在位期间，宫内大兴土木，修建了宁寿宫畅音阁、避暑山庄福寿园清音阁、寿安宫三处三层大戏楼以及漱芳斋、倦勤斋等多处戏台。除演出场地的扩张外，乾隆帝还授意编纂了各种宫廷大戏，编写了一批与年节、时令、喜庆活动相关的戏曲剧目，为内廷的演出建立了规范：

乾隆初，纯皇帝以海内升平，命张文敏制诸院本进呈，以备乐部演习，凡各节今皆奏演。其时典故如屈子竞渡，子安题阁事，无不谱入，谓之月令承应。其于内庭诸喜庆事，奏演祥瑞瑞应者，谓之《法宫雅奏》。其于万寿令节前后奏演群仙神道添筹锡禧，以及黄童白叟含哺鼓腹者，谓之《九九大庆》。又演目犍连尊者救母事，析为十本，谓之《劝善金科》，于岁暮奏之，以其鬼魅杂出，以代古人雉祓之意。演唐玄奘西域取经事，谓之《升平宝筏》，於上元前后日奏之。其曲文皆文敏亲制，词藻奇丽，引用内典经卷，大为超妙。其后又命庄恪亲王谱蜀、汉《三国志》典故，谓之《鼎峙春秋》。又谱宋政和间梁山诸盗及宋、金交兵，徽、钦北狩诸事，谓之《忠义璇图》。其词皆出自日华游客之手，惟能敷衍成章，又抄袭元、明《水浒义侠》、《西川图》诸院本曲文，远不逮文敏多矣。<sup>9</sup>

清礼亲王昭槱的这段记录，针对宫廷内庆典戏曲做了分类，现今大多的戏曲书籍都沿袭了这种说法。将清宫戏曲分为月令承应、法宫雅奏、九九大庆、朔望承应四类。其中月令承应指

<sup>8</sup> 姚廷遴：《历年记》下，载《清代日记汇抄》，上海人民出版社，1982年，第119-120页。

<sup>9</sup> （清）昭槱《啸亭续录》卷一“大戏节戏”条，第377页。中华书局，1984年版。

的是每个月里固定节日活动时所演的戏曲，如元旦、中秋等，都称为节令戏。法宫雅奏指的是内廷喜事如皇子诞生、结婚、册封嫔妃时所演出的喜庆戏曲。九九大庆戏是帝后寿诞时所演出的戏曲，一般称为万寿戏。朔望承应则是每个月初一、十五宫廷内所演的祭祀性质的戏曲。由此，戏曲已经由清廷内部娱乐转为了宫廷礼仪活动的一部分，其整体地位得到了质的提升。

随着戏曲在内廷地位的上升，清廷内戏曲演奏的规模也迅速扩大，远超民间戏班：

内府戏班，子弟最多，袍笏甲冑及诸装具，皆世所未有，余尝于热河行宫见之。上秋猕至热河，蒙古诸王皆觐。中秋前二日为万寿圣节，是以月之六日即演大戏，至十五日止。所演戏，率用《西游记》《封神传》等小说中神仙鬼怪之类，取其荒幻不经，无所触忌，且可恣空点缀，排引多人，离奇变诡作大观也。戏台阔九筵，凡三层。所扮妖魅，有自上而下者，自下突出者，甚至两厢楼亦作化人居，而跨驼舞马，则庭中亦满焉。有时神鬼毕集，面具千百，无一相肖者。神仙将出，先有道童十二、三岁者作队出场，继有十五、六岁，十七、八岁者。每队各数十人，长短一律，无分寸参差。举此则其他可知也。又按六十甲子扮寿星六十人，后增至一百二十人。又有八仙来庆贺，携带道童不计其数。至唐玄奘僧雷音寺取经之日，如来上殿，迦叶、罗汉、辟支、声闻，高下分九层，列坐几千人，而台仍绰有余地。<sup>10</sup>

由乾隆朝进士赵翼的这段记载中可以看出，当时大戏规模之盛。一个神怪戏剧目竟然在舞台上出现了近千人，连同台下的伴奏、杂物等，规模之庞大，是世所未见的。而戏曲中的砌末<sup>11</sup>也是宫廷中专门制作的精良品，其品质远超宫外戏班。如民间戏班戏装上的金线用不久就会因金粉脱落而变成黑色，宫廷内使用的金线则货真价实。有时库房内存放的绸布已经灰败，“金线犹未减色”。此外，舞台的布置、砌末机关的使用同样是宫廷大戏的特色。例如建于乾隆三十七年的畅音阁大戏台，整体分为三层开放宫殿设计，部分天花板和台板可以随时拆装，演出时“仙佛”可以自空降下，“妖鬼”也可以自下升起。戏台分福禄寿三层，每层上有楼梯可以上下，寿台下方四角和中央共设有七口地井，演戏时盖上木板，使用时靠安装在地下室的绞盘将布景托出台面。寿台上方还有三口天井，演戏时可以将人或布景用绞盘送下。舞台上还设有喷火、喷水、喷烟以及各种可移动的动物、植物等机关砌末。其工艺之精良、技术之繁琐，在当时的技术条件下，可以称得上是登峰造极了。

如此规模庞大的戏曲，其功用也不仅限于娱乐和礼仪，还成为了向外界宣扬国威的方式之一。清乾隆朝五十八年（1793年），乾隆帝在避暑山庄招待了英王特使马戛尔尼。马戛尔尼在其所著《乾隆英使觐见记》中记载了他看戏的感受：

今日晨间，余如言与随从各员入宫。至八时许戏剧开场，演至正午而止……戏场中所

10 （清）赵翼《檐曝杂记》卷一“大戏”节，第11页，中华书局，1982年。

11 砌末一词在金、元时期就已出现，本是“什物”之意。戏班中将演戏所用的各种服饰道具、简单布景都称为砌末。



演各戏时时更变，有喜剧、有悲剧，虽属接演不停，而情节并不连贯。其中所演事实有属于历史的、有属于理想的，技术则有歌有舞配以音乐，亦有歌舞、音乐均屏诸勿用，而单用表情、科白以取胜者。谓其情节则无非男女之情爱、两国之战争以及谋财害命等，均普通戏剧中常见之故事。至最后一折则为大神怪戏，不特情节诡诞颇堪寓目，即就理想而论，亦可当出人意表之誉，盖所演者为大地与海洋结婚之故事。开场时，乾宅坤宅各夸其富，先由大地氏出所藏宝物示众，其中有龙、有象、有虎、有鹰、有鸵鸟，均属动物，有橡树、有松树以及一切奇花异草，均属植物。大地氏夸富未已，海洋氏已出尽其宝藏，除船只、岩石、介蛤、珊瑚等常见之物外，有鲸鱼、有海豚、有海狗、有鳄鱼以及无数奇形之海怪，均系优伶所扮，举动神情，颇能酷肖。两氏所藏宝物，既尽暴于戏场之中，乃就左右两面各自绕场三匝。俄而金鼓大作，两方宝物混而为一，同至戏场之前方，盘旋有时，后分为左右两部，而以鲸鱼为其统带官员立于中央，向皇帝行礼。行礼时口中喷水，有数吨之多。以戏场地板，建造合法，水一至地，即由板隙流去，不至涌积。此时观者大加叹赏。中有大老数人，座与吾近，恐吾不知其妙，故高其声曰：好呀！好呀！余以不可负其盛意亦强学华语，连呼“好”“好”以答之。<sup>12</sup>

可见当时宫廷大戏的庞大规模给这位英国来使带来的震撼。

如此大规模的戏曲演奏，必然需要相应的管理机构。乾隆朝时，清廷内部与戏曲相关的衙署人数最多。主要部门有南府、中和乐、十番学、钱粮处、档案房、大差处、景山等。其中南府设立于康熙朝，总管宫内戏曲演出，其中又设有内学、外学，教授宫内太监伶人唱戏。中和乐由教坊司女优改用太监组成，初时四十八人，后增至八十四人，隶属于南府，“凡皇帝御内殿，皇后御中宫，所用中和韶乐，及行体所用之丹陛大乐，皆掌于中和乐处。”<sup>13</sup>即帝后出行时演奏乐曲的部门。十番学也隶属于南府，其首领太监品级较高，差事繁重。迄今为止发现的内府十番学档案较少，因此其具体职能无法确定。钱粮处主要管理戏曲演出时所使用的衣、靠、盔、把四箱。档案房负责保存清宫内演戏相关的档案、支出等记录。大差处是宫内太监学生承应重要差事时临时组建的机构。宫内承应有大小之分，如太后万寿、皇帝万寿演戏五天，称为大差。此时，不仅南府，还需调用内务府等多个机构人员。为了应对如此人员众多的承应，宫内特设立大差处。虽然是临时性机构，但是每年的皇帝万寿、太后圣寿、皇后千秋等诸多差事使得大差处实际上是变成了终年运作的常设部门。景山本是内府官学，是八旗子弟读书的地方，乾隆帝南巡后大量选取民间艺人入宫供奉，这些艺人入宫后不能与太监杂居，除演戏外还肩负着教习的责任，因此被安置在景山内，与官学同住。

由于乾隆帝对于戏曲的喜爱，以及清朝国力的强盛，宫中演剧的规模在乾隆朝达到了顶峰。其演戏的规模、时长、天数、砌末数量等都成为了之后数内廷演出的参照标准。但由于清朝后期国力渐衰，再也没有任何时期的宫廷演剧能够达到乾隆年间的规模。

<sup>12</sup> 马嘎尔尼：《乾隆英使觐见记》，天津人民出版社，2006年，第126-127页。

<sup>13</sup> 《大清会典》掌仪司部，人数及职掌条。

嘉庆朝起，清朝开始由盛转衰，国力减弱，在外有英军入侵，内有白莲教、天理教起义等内忧外患双重挤压之下，嘉庆皇帝开始逐步缩减内廷戏曲的演出规模，以降低支出。进入道光朝后，清朝宫廷戏曲再次发生巨变化。道光帝即位后，大幅削减内廷演剧的规模，裁撤演出机构，减少演出场次。自道光元年起至道光七年，内廷逐步裁退了南府所供奉的全部民间艺人和民籍学生，只保留了内学等少量的内廷演出人员。失去大部分成员的南府与景山合并，并改称为“升平署”，<sup>14</sup>沿袭了百年以上的内廷演出机构南府自此消失，此后的百余年间，升平署的编制一直延续，直到清朝灭亡。除了改组机构外，道光帝还中止了清廷自康熙起由南方挑选伶人进宫的惯例，取消了许多内廷在固定节日的演出。<sup>15</sup>正因道光帝如此大规模的缩减内廷戏曲演出的规模，宫廷的审美也逐渐发生了变化。宫廷大戏逐渐走下戏台，取而代之的是演出时长为八刻至十二刻的折子戏。自此，梆子戏、乱弹等地方戏种正式登上宫廷舞台，为其后的地方戏在内廷流行打下了基础。

咸丰帝即位后，清朝内忧外患愈加严重。广西天地会起义、太平天国起义、捻军、第二次鸦片战争等都在这一朝爆发。面对这种难以逆转的局面，咸丰帝逐渐沉溺于声色，回避艰难的国事。因此，在道光朝被裁撤的宫廷戏曲机构逐渐恢复，演出人员也得到补充。在英法联军进攻北京后，咸丰帝率后妃等逃至热河避暑山庄，此时的咸丰帝虽然狼狈，却依然不忘命令升平署伶人赶至热河承差，这也是内廷演戏机构唯一一次在外地承差<sup>16</sup>。此后，直到咸丰帝去世前，避暑山庄内只有一天没有唱戏，看戏伴随着咸丰帝走到生命的尽头。之后的同治朝，对于内廷演戏控制较严，除了年节等必要演出外，内廷看戏十分节制。同治帝病逝后，慈禧成为中国实际上的统治者。此时清王朝已经日暮西山，临近覆灭。但是清廷内部演剧活动反而进入了最后的高峰时期。慈禧酷嗜戏曲，对于演戏的开销毫无节制，内廷因此得以大幅扩充演戏必须的人员、设备、砌末等，许多停演多年的宫廷连台戏得以再度上演。此外，慈禧除了昆曲外，也嗜好西皮二黄等地方腔，且因嫌内廷伶人技术欠佳，而大批量的由宫外选取名伶进宫承差。谭鑫培、孙菊仙、陈德霖等当时著名戏曲伶人大都入宫承差。宫廷的演出水准与要求，奠定了京剧艺术产生的基础。从此时期起，京剧艺术真正走向了成熟。此时，内廷戏曲演出的繁盛，极其短暂，成为其最后的一现昙花。光绪帝与慈禧去世后，清王朝已经走入末路。末代皇帝溥仪即位后三年，辛亥革命推翻了清政府，大清帝国宣告结束，清朝宫廷戏曲也随之消亡。

1924年，冯玉祥发动北京政变，将清皇室迁出紫禁城，由于升平署署址不在宫内，自政变发生后直到故宫博物馆成立的一段时间之内，升平署文献大量流散于宫外。1924年12月10日，北京大学史学教授朱希祖先生于北京宣武门外大街汇记书局发现并购得一批升平署剧本及档案，其后通过对这批档案文献的研究，于1931年12月在《燕京学报》上发表《整理升平

<sup>14</sup> 道光帝谕旨：“今改总名升平署者，如同膳房之类，不过是个小衙署就是了。原先总名南府，唱戏之处不必称府。”管理演戏的机构由南府变成了一个“小衙署”，与御膳房等级相同，可见道光帝缩减宫廷演剧的决心。

<sup>15</sup> 例如：道光二年旨：“嗣后每年正月初一日、四月初八日、八月初十日、十月二十五日等日各寺庙均着停止献戏。钦此。”《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局2011年版，第424页。

<sup>16</sup> 《热河恩赏日记档》十一、十二月立：“金环传旨，十一日帽儿排在烟波致爽东院伺候。午正至申正二刻。衣裳齐不齐不要紧，只有官帽就好。”第一批伶人抵达热河后，金环传旨要求尽快在烟波致爽东院开戏，伶人的戏装是否齐全皇帝也全不在意，可见咸丰帝对于看戏的急切。

署档案记》一文。文中载：其所购升平署文献“为第一次售出者，其中档案较全，戏曲惟清廷自制大戏曲亦较全，其他皆为升平署演习曲本，有六七百种，不全者多。……（中略）……共计五百七十七册”<sup>17</sup>。此后，朱希祖先生将这批文献转让给当时的国立北平图书馆保管。在故宫博物院成立后，这批文献与其他主体升平署文献一起，被收藏于故宫博物院内。1949年后，第一历史档案馆成立，升平署档案被移存至此，此时第一档案馆中登记在册的“升平署档案”，包括曲本、戏单、花名册、知会等共计8605册，1955年清点时时缺少51册，尚存8554册。<sup>18</sup>与朱希祖同时开始收购升平署曲本的还有北京大学研究所国学门。1924年，国学门从坊间购藏了多种升平署曲本，刘澄清先生为之整理编写了《本学门所藏清升平署剧本目录》。据统计，该目收升平署曲本232部，190册。<sup>19</sup>此外，成立于1928年的中央研究院历史语言研究所也收藏了许多升平署曲本。1949年，该所迁往台湾，所藏文献统一归入历史语言研究所图书馆即今日的傅斯年图书馆。除了上述机构外，被个人所购得的流散升平署曲本也有不少。吴晓玲、傅惜华、齐如山、梅兰芳、程砚秋、周明泰都是其中较为知名的收藏者，《绥中吴氏抄本稿本戏曲丛刊》、《北平国剧学会陈列馆目录》等书中均有其收藏的相关记载，限于篇幅，文中就不一一详录了。

## 2. 清朝宫廷戏曲研究概述

### （1）清朝宫廷戏曲的研究各阶段

清朝宫廷戏曲研究大体可以分为四个阶段。

第一阶段，起始时期（二十世纪初期至二十世纪四十年代）。1924年，朱希祖先生在北京宣武门外购得升平署档案后发表了《整理升平署档案记》。其后，周明泰于1933年出版了《清升平署档案事例漫抄》<sup>20</sup>一书；王芷章于1934年至1937年间相继出版了《腔调考原》加注、《北平图书馆藏升平署曲本目录》加注、《清代伶官传》<sup>21</sup>以及《清升平署志略》<sup>22</sup>。这几本书成为了后人研究清代宫廷戏曲最重要的参考文献之一。这一时期出版的目录类书籍除了《北平图书馆藏升平署曲本目录》外，还有刘澄清编写的《本学门所藏清升平署剧本目录》<sup>23</sup>、故宫博物院文献馆编写的《故宫所藏升平署剧本目录》<sup>24</sup>、齐如山编纂的《北平国剧学会陈列馆目录》<sup>25</sup>、吴晓玲编写的《国立中央研究院历史语言研究所善本剧曲目录》<sup>26</sup>等。在戏曲目录及文献材料整理的基础上，学者们展开了清朝宫廷戏曲的研究。这一时期较为主要的研究成果有1928年傅惜华在《北京画报》《戏剧周刊》《北京晨报》《大公报》等刊物上陆续发表的《升平

<sup>17</sup> 朱希祖，《整理升平署档案记》[J]，燕京学报，1931.12（10），2083-2122页。

<sup>18</sup> 丁汝芹，《清代内廷演剧史话》，北京紫禁城出版社，1999年，5页。

<sup>19</sup> 熊静，《清升平署文献聚散考》，图书馆杂志，2011年第6期，80页。

<sup>20</sup> 周明泰：〈清升平署存档事例漫抄〉，《几礼居戏曲丛书》，第四种，1933年。

<sup>21</sup> 王芷章：《清代伶官传》，中华印书局，1936年版。

<sup>22</sup> 王芷章：《清升平署志略》，商务印书馆，2006年版。

<sup>23</sup> 刘澄清：〈本学门所藏清升平署剧本目录〉，《北京大学研究所国学门国学门周刊》，1925.12-1926.7

<sup>24</sup> 〈故宫所藏升平署剧本目录〉，《故宫周刊》，1933.8-1934.1

<sup>25</sup> 齐如山：《北平国剧学会陈列馆目录》，1935年版。

<sup>26</sup> 吴晓玲：〈国立中央研究院历史语言研究所善本剧曲目录〉，《图书季刊》，1940.9，392-415页。

署扮相谱》等一系列文章；1932年齐如山发表的《风雅存小戏台志》加注《南府戏台志》；1935年郑振铎发表的《清代宫廷戏的发展情形怎样》；1943年翦伯赞发表的《清代宫廷戏剧考》；1940年周怡白发表的《〈鼎峙春秋〉加注与旧有传奇》<sup>27</sup>等。总的来说，这一时期的学者们刚刚发现清朝宫廷戏曲这一研究方向，深入的研究成果不多，但是足以为之后的宫廷戏曲研究指明方向。

第二阶段，汇总时期（二十世纪五十年代至七十年代末期）。自二十世纪五十年代开始，清朝宫廷戏曲研究的成果逐渐增加。与剧目整理相关的出版物包括人民文学出版社出版的《曲海总目提要》<sup>28</sup>、傅惜华编纂的《清代杂剧全目》<sup>29</sup>、陶君起所著《京剧剧目初探》<sup>30</sup>、北京图书馆编著的《西谛书目》<sup>31</sup>加注等。连台本戏相关的研究成果有唐湜《谈连台本戏》<sup>32</sup>、吴白匋《论连台本戏》<sup>33</sup>、焦隐菊《连台·本戏·连台本戏》<sup>34</sup>等。除此之外，1964年中华书局出版的，由吴晓玲主持编辑的《古本戏曲丛刊》<sup>35</sup>第九集中收录了《封神天榜》《楚汉春秋》等十余齣宫廷大戏。在这一时期，随着宫廷戏曲相关资料的汇总和研究的逐步深入，中国戏曲史研究中对于清朝宫廷戏曲的认知以及地位都有较大提高，周怡白在《中国古代戏曲发展史纲要》<sup>36</sup>中设置专节，介绍内廷大戏及演出排场，张庚、郭汉城的《中国戏曲通史》<sup>37</sup>中也出现了“宫廷戏曲的舞台美术”章节。

第三阶段，深入研究阶段（二十世纪八十年代至二十世纪末期）。经过半个世纪的发展，清代宫廷戏曲研究逐渐深入，研究方向和主题也有所增加。在1999年朱家溍出版的《故宫退食录》<sup>38</sup>、同年丁汝芹出版的《清代内廷演剧史话》<sup>39</sup>、庄一拂《古典戏曲存目汇考》<sup>40</sup>、朱一玄《古典小说戏曲书目》<sup>41</sup>、郭英德《明清传奇综录》<sup>42</sup>、李修生《古本戏曲剧目提要》<sup>43</sup>等著作中都有对清朝内廷演剧有所阐述。

此外除了戏曲内容外，舞台、砌末的相关研究也逐渐出现。例如龚和德《穿戴提纲的年代

27 本论文是二十世纪以来研究《鼎峙春秋》戏曲的第一篇论文。

28 董康：《曲海总目提要》，人民文学出版社，1959年版。

29 傅惜华：《清代杂剧全目》，人民文学出版社，1981年版。

30 陶君起：《京剧剧目初探》，上海文化出版社，1957年版。

31 北京图书馆：《西谛书目》，文物出版社，1963年版。

32 唐湜：〈谈连台本戏〉，《中国戏剧》，1957.3

33 吴白匋：〈论连台本戏〉，《戏剧报》，1957

34 焦隐菊：〈连台·本戏·连台本戏〉，《上海戏剧》，1962年10期。

35 吴晓玲：《古本戏曲丛刊第九集》，国家图书馆出版社，2016年版。

36 周怡白：《中国古代戏曲发展史纲要》，上海古籍出版社，1979年版。

37 张庚、郭汉城：《中国戏曲通史》，中国戏曲出版社，1980年版。

38 朱家溍：《故宫退食录》，北京出版社，1999年版。

39 丁汝芹：《清代内廷演剧史话》，紫禁城出版社，1999年版。

40 庄一拂：《古典戏曲存目汇考》，上海古籍出版社，1982年版。

41 朱一玄：《古典小说戏曲书目》，吉林文史出版社，1991年版。

42 郭英德：《明清传奇综录》，河北教育出版社，2005年版。

43 李修生：《古本戏曲剧目提要》，文化艺术出版社，2007年版。

问题》<sup>44</sup>《清代宫廷戏曲的舞台美术》<sup>45</sup>、万依《清代宫廷音乐》<sup>46</sup>、李国梁《清代避暑山庄演戏锁谈》<sup>47</sup>、许玉亭《宫廷戏衣》<sup>48</sup>、周华斌《京都古戏楼》<sup>49</sup>、廖奔《清宫剧场考》<sup>50</sup>《中国古代剧场史》<sup>51</sup>、李畅《清代以来的北京剧场》<sup>52</sup>、俞健《清宫大戏台与舞台技术》<sup>53</sup>等著作分别从服饰、音乐、布景、砌末、舞台灯多个方面考察了清代宫廷戏曲的演出情况。最后，这个时期还出现了许多有关连台本戏的单齣戏曲研究。例如赵景琛《谈清宫大戏〈忠义璇图〉》<sup>54</sup>、李宗白《浅析〈忠义璇图〉》<sup>55</sup>、朱恒夫《目连戏研究》<sup>56</sup>、刘祯《中国民间目连戏文化》<sup>57</sup>等著作均有对单独题材的宫廷大戏做过较为深入的探讨与研究。

第四阶段，细化研究阶段（二十一世开始）。本世纪开始，宫廷戏曲的研究逐渐由资料的搜集整理以及宫廷戏曲的整体研究向独立分类研究进化，研究视野也不断拓展。关于剧本档案的整理方面，2002年出版了《故宫珍本丛刊》<sup>58</sup>、2004年的《绥中吴氏抄本稿本戏曲丛刊》<sup>59</sup>，2011年国家图书馆和中华书局合作出版的《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》<sup>60</sup>，2013年杨连启所著的《清万寿戏曲档案考》<sup>61</sup>等著作相继出版。除专著之外，博硕论文中关于清代宫廷戏曲的研究也取得了较大突破。硕士论文中，如岳微（中国音乐学院）的《清同治光绪年间京剧伶人内廷演戏考证》（2007年）、刘予珠（南京大学）的《〈忠义璇图〉研究》（2009年）、韩娟（复旦大学）的《康乾神仙剧研究》、边艳蓉（西北师范大学）的《目连戏流变论述》（2010年）、康小芬（福建师范大学）的《论清代宫廷大戏〈忠义璇图〉》（2012年）、贺留胜（安庆师范学院）《清代宫廷大戏〈升平宝筏〉研究》（2013年）。黄雍婷（国立成功大学）的硕士论文《清代宫廷中秋承应戏曲研究》（2010年）、广州大学肖岸芬（广州大学）的硕士论文《清代宫廷戏剧研究综述》（2007年）等均对清代宫廷戏曲有较为详尽的叙述。

博士论文中，如李小红（北京师范大学）《〈鼎盛春秋〉研究》（2008年）、张净秋（北京师范大学）《清代西游戏考论》（2011年）、廖藤叶（国立中兴大学）《明清目连戏初探》（2011年）、郝成文（陕西师范大学）《〈昭代萧韶〉研究》（2012年）、余治平（复旦大学）的博士论文《升

44 龚和德：〈穿戴提纲的年代问题〉，《故宫博物院院刊》，1980年04期

45 龚和德：〈清代宫廷戏曲的舞台美术〉，《戏剧艺术》，1981.2

46 万依：《清代宫廷音乐》，紫禁城出版社，1985年版。

47 李国梁：〈清代避暑山庄演戏锁谈〉，《故宫博物院院刊》，1984年03期

48 许玉亭：〈宫廷戏衣〉，《故宫博物院院刊》，1985年04期

49 周华斌：《京都古戏楼》，海洋出版社，1993年版。

50 廖奔：〈清宫剧场考〉，《故宫博物院院刊》，1996年04期

51 廖奔：《中国古代剧场史》，中州古籍出版社，1997年版。

52 李畅：《清代以来的北京剧场》，北京燕山出版社，1998年版。

53 俞健：〈清宫大戏台与舞台技术〉，《艺术科技》，1999,2

54 赵景琛：〈谈清宫大戏《忠义璇图》〉，《艺谭》，1980.2

55 李宗白：〈浅析《忠义璇图》〉，《艺谭》，1982.4

56 朱恒夫：《目连戏研究》，南京大学出版社，1993年版。

57 刘祯：《中国民间目连戏文化》，巴蜀书社，1997版。

58 （宋）徐升：《故宫珍本丛刊》，海南出版社，2002年版。

59 吴书荫：《绥中吴氏抄本稿本戏曲丛刊》，学苑出版社，2004年版。

60 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局，2011年版。

61 杨连启：《清万寿戏曲档案考》，中国戏剧出版社，2013年版。

平署昆剧折子戏改编研究——以明传奇为中心》(2013年)、张世宏(中山大学)的博士论文《中国宫廷戏剧史研究》(2002年)等都从不同的视点对清朝宫廷戏曲做了较为深入的研究。总之,清宫戏曲研究无论在视野的宽阔度和纵深上都有所发展。

## (2) 清宫廷戏曲的研究手法

纵观整体清朝宫廷戏曲相关研究,按照其论题大致可以分为三大类别“文献盘点和整理类研究”、“戏曲类型研究”、“戏曲周边研究”,以下加以整理,并探讨其中尚可研究的方向。

### 1) 文献盘点和整理类研究

自早期的《整理升平署档案记》、《北平图书馆藏升平署曲本目录》、《清升平署志略》等著作起,至中期《古典小说戏曲书目》、《古典戏曲存目汇考》,直至近年来出版的《故宫珍本丛刊》、《绥中吴氏抄本稿本戏曲丛刊》、《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》等著作,有关清朝宫廷戏曲文献的收集和整理一直是清宫戏曲研究中最重要的一部分,也是所有宫廷戏曲研究类别的基石。但经过多年来的发展累积,清代内廷戏曲档案资料已经逐渐完备,再加上历史资料的保存等客观问题的存在,近年来,有关清朝宫廷戏曲的文献发掘与曲目整理的研究整体趋势逐渐放缓,研究的重心逐渐向其他层面转移。

### 2) 戏曲类型研究

由于清朝宫廷戏曲所具有的特殊政治特性,以及在清代皇家庞大的财力支持下产生的惊人规模,一直是学者们关注的焦点。例如杨连启《清末宫廷承应戏》、国立成功大学黄雍婷的硕士论文《清代宫廷中秋承应戏曲研究》、中国艺术研究院卞冀的硕士论文《清代宫廷承应戏初探》等研究从清宫承应戏的角度对于清宫内的戏曲承应制度、承应戏曲特征等方面进行了系统研究。而从早期的周贻白《〈鼎峙春秋〉与旧有传奇》论文起,至中期的唐湜《谈连台本戏》、吴白匋《论连台本戏》,直到近代的赵景琛《谈清宫大戏〈忠义璇图〉》、朱恒夫《目连戏研究》、戴云《〈劝善金科〉研究》、李晓红《〈鼎峙春秋〉研究》、贺留胜《清代宫廷大戏〈升平宝筏〉研究》等等,与宫廷大戏、连台本戏相关的研究也一直深受研究者的关注,从戏曲内容、特征、剧本来源、艺术表达以及对于后世的影响等多个角度对宫廷大戏进行了深入的研究。

### 3) 戏曲周边研究

戏曲是舞台艺术,除了剧本外,舞台、道具、脸谱、服饰、伴奏、声腔等各个方面均可以影响戏曲的舞台效果。而清朝宫廷戏曲在这些方面无疑是中国戏曲史上的巅峰。因此有部分学者由戏曲的外在表现入手,对于清朝宫廷演剧进行研究。例如早期的傅惜华《升平署扮相谱》、齐如山《风雅存小戏台志》、《南府戏台志》、中期的龚和德《穿戴提纲的年代问题》、万依《清代宫廷音乐》、许玉亭《宫廷戏衣》、张淑贤《清宫戏衣材料织造及其来源浅析——兼谈衣衬里的几方铭印》,周华斌《京都古戏楼》、李畅《清代以来的北京剧场》,以及近年来发表的王文章《中国艺术研究院清升平署戏装扮相谱》、黄克、杨连启《清宫戏出人物画》、李德生、王琪《清宫戏画》等多部著作,由戏曲内容之外的客观角度,审视了清朝宫廷戏曲的特征和其发展脉络,为整体清宫戏曲研究提供了事实依据。

## 第2节 家将类型文学研究的产生与清宫家将戏曲的概念

为了准确的界定清朝宫廷戏曲中的家将戏曲，本章简要介绍一下家将文学的产生及其特征。

### 1 家将类型文学研究的产生

家将类型文学是以家将小说为基础产生的系列文学类型。自宋代“说话”以来，杨继业、岳飞、薛仁贵等相关传说即在民间流传，至明清时期，随着通俗小说的刊印和盛行，陆续出现各自专属的长篇章回小说，之后由此衍生出呼家将、罗家将等“说宋”、“说唐”的系列小说。这批小说的内容主题、叙事方式等方面相似度很高，甚至彼此之间还存有接续衍生的关系，它们在小说史上成为一批颇具特色的“类型小说”。<sup>62</sup>

这一类型的小说在历史上被归类为“英雄传奇”小说或者“战争小说”类别。近年来，有学者认为，前者不能体现其家族传承的特性，而后者又范围太广，难以区别。因此创立了“家将小说”这一新的文学概念，广为学界关注，并由此延伸至与其相关的文学艺术类型，例如相同题材的戏曲、评话、鼓词、说书等等方面。

### 2 家将小说的特征主要有几个方面：

(1) 刊刻时间和区域：指明代中后期到清代后期之间，在江南地区刊刻流传的长篇通俗小说。成书经过：成书经过历代积累，内容汇集各种相关的史实、轶事、说话、小说、戏曲等。各本之间存有衍生关系。

(2) 小说类型：小说继承史传文学“纪传体”的结构，“以一人一家事为主而近于外传者”<sup>63</sup>，具有《英雄传奇小说》的特征。<sup>64</sup>

(3) 小说题材：小说内容敷衍“唐宋两代”的故事，以民族战争为叙事主题，着重于刻画英雄及其后代的功绩，呈现出将门英雄的家族史。<sup>65</sup>

(4) 叙事形式：各本小说之间的结构布局、情节、人物形象，都呈现公式化的倾向。叙事结构以“国家安危”和“忠奸抗争”两条主线交叉演绎，以推动“子继父业，父志子承”的情节发展。<sup>66</sup>

(5) 中心思想：家将小说的主题思想除了对外民族战争所展现的华夷之辩思想和对内忠奸抗争所体现的忠君爱国思想外，还处处强调家族传承与家族荣誉的重要性，这正是家将小说与其他历史小说在主题思想上最大的差别。

<sup>62</sup> 参照自：张清发《明清家将小说研究》，台湾学生书局，2010年，1-2页。

<sup>63</sup> 孙楷第《中国通俗小说书目》，台北木铎出版社，1983年，4页。

<sup>64</sup> 《三国演义》、《隋唐演义》、《大宋中兴通俗演义》这类以朝代史为主的历史演义，不符合家将小说的条件。

<sup>65</sup> 以叙述李世民争天下为中心的《大唐秦王词话》、描写赵匡胤出身的《飞龙全传》、刻画朱元璋开国的《英烈传》都不符合家将小说的范围。

<sup>66</sup> 《说唐演义》、《水浒传》分别以瓦岗寨、梁山伯的好汉为中心，凸显的是乱世英雄像而非“英雄家族”的父子相承，因此不符合家将小说的条件。

以上五点就是家将小说最主要的文学特征。按照以上特征界定出的明清家将小说共分为“杨家将”、“狄家将”、“呼家将”、“岳家将”、“薛家将”、“罗家将”六大类，主要代表作品十二部：

图表 1 家将小说分类表

家将类别	主要作品	相关作品
杨家将	《北宋志传》 《杨家府演义》 《平闽全传》	《杨文广平南全传》 《北宋金枪全传》 《天门阵十二寡妇征西》 《群英杰后送奇书》
狄家将	《五虎平西》 《五虎平南》 《万花楼》	《后宋慈云走国全传》
呼家将	《北宋志传》 《说呼全传》	《紫金鞭演义》
岳家将	《说岳全传》	
薛家将	《说唐后传》 《说唐三传》 《反唐演义》	《说唐薛家府传》 《异说征西演义全传》 《混唐后传》 《绿牡丹》
罗家将	《说唐后传》 《粉妆楼》	《说唐演义》 《说唐三传》 《说唐小英雄》 《罗通扫北》

出处：表格引自张清发《明清家将小说研究》，台湾学生书局，2010年，6-7页。

### 3 家将戏曲的产生及概念

家将戏曲前身来源于早期的史传、传说、评话。宋、元时期戏曲文化逐渐成熟，与家将题材相关的戏曲逐渐增多。但是由于戏曲与小说之间存在表现差异，因此，家将类型的戏曲界定较小说来的宽泛。家将戏曲的刊刻时期、成书经过以及叙事的完整性上都无法像家将小说一样明确，但是其仍然具备家将小说最显著的特征，即“外抗蛮夷、内御奸侮”的题材、公式化的情节布局、“子承父业”的情节发展以及家族荣耀、传承的中心思想。因此，这些题材的戏曲称之为“家将戏曲”应是合理而贴切的。以下是笔者整理的主要民间家将类型的相关戏曲：



图表 2 民间家将戏曲分类表

戏曲类型	元明杂剧	明清传奇
杨家将	《昊天塔》 《谢金吾》 《开诏救忠》 《活拿萧天佑》 《破天阵》 《黄眉翁》	《三关记》 《祥麟现》
狄家将	《衣襖车》	《夺昆仑》 《百凤裙》
呼家将		
岳家将	《东窗事犯》 《岳飞精忠》	《精忠旗》 《续精忠》 《如是观》 《牛头山》 《夺秋魁》
薛家将	《衣锦还乡》 《飞刀对剑》 《龙门隐秀》	《白袍记》 《金貂记》 《定天山》
罗家将		《粉妆楼》

出处：著者做成

按：呼家将故事自清代起由杨家将系列分化而出，在此之前并未成型。

按：罗家将故事早期附属于《说唐》系列，《粉妆楼》刊刻后才正式成型。

从文学特征上来看，家将戏曲符合家将文学的主要特征：包括题材取自唐宋时期的著名英雄人物的事迹，围绕一人和一家的故事，演绎了英雄及其后代的功绩，形成了将门英雄的家族史类戏曲。戏曲内容上吸收了神魔、才子佳人、公案文学等多种文学特点，以强调“外抗国敌”“内除奸贼”两条主线为基础，突出了“忠君爱国”思想特征和“父子相承”的家族传承观念等。

总的来说，家将戏曲作为家将文学的分支之一，与家将小说之间联系紧密，虽然二者孰先孰后难以明确判断，但是在家将文学发展的过程中，其互相影响的痕迹十分明显。而戏曲文化的通俗性，也为家将文学的传播做出了巨大的贡献。因此，对于家将类型戏曲的研究是十分必要的。

#### 4 清朝宫廷家将戏曲

作为清朝戏曲的重要组成部分之一，清朝宫廷戏曲以其独特的政治性、庞大的规模、多样的题材等特点，为近代戏曲研究者所重视。2011 年国家图书馆和中华书局合作出版的《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》（为方便阅读，下文中简称《档案集成》）一书中共收录了各类清朝宫廷戏曲约一千一百余齣。本论文以《档案集成》一书所收录的宫廷戏曲为基准，按照家将戏曲的界定标准，梳理了其中家将类型的宫廷戏曲，以下是笔者整理的家将相关戏曲：

图表 3 宫廷戏曲家将戏曲分类表

戏曲种类	折子戏	宫廷大戏、连台本戏
杨家将	《激良》 《五台》 《□忠杰·求救》 《盗骨》	《肃边静》 《铁旗阵》
狄家将		《平南传》
呼家将		《忠义烈》
薛家将	《妆疯》 《敬德钓鱼》 《敬德耕田》 《敬德赏军》 《敬德闯宴》 《仁贵诉功》 《马上缘》	《金貂记》 《征西异传》 《定天山》 《射雁记》
岳家将		
罗家将	《辕门斩子》 《倒旗救援·辕门斩子》 《倒旗·斩子》 《罗成托梦》	《粉妆楼》 《倒铜旗》

出处：著者做成

按：清宫戏曲中岳飞相关戏曲与岳家将戏曲有所差别，不符合家将戏曲特征，故未在表中列出。具体分析见本论文岳家将章节。

上表是《档案集成》书中所收录的全部家将类型相关戏曲。

这些家将戏曲的内容构成、情节特征以及人物形象特点。本论文将围绕这三点从文学作品的角度，按照类别逐一考察，以便明确清朝宫廷戏曲中家将戏曲的文学特征。

##### (1) 清宫家将戏曲的概要介绍

在明清时代广为流传的家将题材戏曲同样也传入了清朝宫廷之中，这些民间题材戏曲在进入清廷时既保留了部分原有的民间戏曲特征，又吸取了清朝宫廷文化的特色，形成了一系列

完整的清朝宫廷家将类型戏曲。

### (2) 清宫家将戏曲的主要特征

清朝宫廷家将戏曲继承了民间家将戏曲的主要文学特征，即：题材取自唐宋时期的著名英雄人物的事迹，围绕一人和一家的故事，演绎了英雄及其后代的功绩，形成了将门英雄的家族史类戏曲。戏曲内容上吸收了神魔、才子佳人、公案文学等多种文学特点，以强调“外抗国敌”“内除奸贼”两条主线为基础，突出了“忠君爱国”思想特征和“父子相承”的家族传承观念等。

同时清朝宫廷家将戏曲也具备其特有的宫廷戏曲特征：戏曲题材和内容更加贴近史实、增加了许多以凸显女性形象为主的爱情题材戏曲、戏曲中化用了清代帝王的个人功绩、为了避讳或是顾及皇帝的喜好而回避了某些戏曲题材以及内容、大量的同场人数带来的人物性格多面性、规模庞大的连台本戏所体现的更加完整而复杂的戏曲情节等等。这些特征使得清朝宫廷家将戏曲与民间的家将戏曲产生了相当大的区别。

### (3) 研究清宫家将戏曲采取的主要手法

本文借鉴了家将小说的界定方式，首先确定了家将戏曲的形成特征，并根据此特征汇集整理了清朝宫廷戏曲中的家将类型戏曲。再从文学角度对清朝宫廷家将戏曲中的情节特征以及人物形象特征行逐一分析，明确以及探索这些特征的产生和根源。最后归纳各类戏曲特征，对清朝宫廷家将戏曲进行定义。

### 结论

清朝宫廷戏曲的研究主要集中于戏曲资料的搜集和整理、承应制度以及宫廷大戏、舞台设备和砌末唱腔等方面。从文学角度对清朝宫廷戏曲进行的研究尚有许多空白之处，尤其是近年来所形成的较新的文学概念，与清宫戏曲尚无交集。本论文通过家将文学的角度，统合整理了《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》一书中所收录的清朝宫廷戏曲中与家将题材相关的戏曲，并逐一分析其文学特征。最终得出结论：清朝宫廷戏曲中具有完整的家将戏曲体系，这一体系以民间的家将戏曲为基础，融入了清朝内廷文化的诸多特性，形成了新的清朝宫廷家将系列戏曲。

本研究从文学角度定义了清朝宫廷家将戏曲，拓展了清朝宫廷戏曲的文学研究层面，以及丰富了家将文学研究的领域，为二者的进一步研究打下了基础。

## 第二章 杨家将类型清宫戏曲分析

### 第1节 杨家将戏曲原型及发展

杨家将类型的文学作品是家将文学中成型最早、流传最广的一支。由杨业、杨延昭、杨文广祖孙三代的事迹改编而来的杨家将系列作品，从根本上奠定了家将文学的特征。其他类型的家将文学作品均或多或少的都受其影响，而呼家将、狄家将等家将系列作品更是由杨家将小说中的分支情节敷衍而来。因此，杨家将系列作品，在家将文学中的首要地位是毋庸置疑的。

杨家将系列故事主要取材自宋代名将杨业的历史题材。据《宋史》列传三十一〈杨业传〉所载，杨业原是北汉大将，骁勇善战，因战功彪炳，而被北汉国主刘崇赏识，并赐名刘继业。杨业在北汉时屡立战功，尤其是在防御辽国南下方面，更是所向披靡，因此北汉人称其‘无敌’。

太平兴国四年（979年），北宋灭北汉，北汉国主刘继元降宋，杨业也随其归降。平定北汉之后，宋太宗乘胜北伐幽州失败，遭到契丹报复性的进攻。在边境危急的情况下，宋太宗任命杨业为知代州，与潘美共御契丹。杨业上任不久，就在雁门以轻骑大败契丹军，从而威名大震。但也因此招致同僚嫉恨，为其悲剧命运埋下了伏笔。

雍熙三年（986年），北宋伐辽，并一举收复了辽国占领的云、应、寰、朔四州。由于曹彬军遇挫，太宗命潘美将四州民众迁至内地。在主将潘美的默许下，监军王侁强令杨业率军与契丹大军正面交锋，杨业无奈，被迫出击。并在出击前叮嘱潘美在陈家谷接应，但潘美、王侁违约未至，导致杨业军无人救援，最终战败被俘，绝食三日而死。其子杨延玉也死于是役。

杨业之子杨延昭，本名延朗，后为避圣祖玄朗讳改名延昭。早年能征善战，常随其父杨业一同出征。杨业攻应、朔州时，杨延昭作为先锋，战于朔州城下。杨业死后，杨延昭继承父志，继续为宋效力并屡败契丹，与当时保州刺史杨嗣一起被边人称为‘二杨’。檀渊之役，延昭上书请求截断契丹归路并收复失地，朝廷不许。檀渊之盟后杨延昭受命卫边，至1014年卒于任所。其戍边的二十余年间，深为契丹所忌惮，称其为‘杨六郎’。杨延昭死后，宋真宗遣使护榱归乡，河朔之人，望柩殒泣，足以见其生前威望。

杨延昭之子杨文广，曾得范仲淹赏识，并曾跟随狄青南征。其一生大多与西夏、大南（今越南）等国交战，虽功绩不如其父、祖显赫，但仍可见杨家忠勇之传承。

杨家将故事大多围绕杨业祖孙三人创作，在北宋太宗、真宗年间就已流传杨业父子的种种传说，可见杨家在当时的影响之大。

### 第2节 明清以前戏曲中的杨家将故事

元人陶宗仪《辍耕录》中载金院本存目中有《打王枢密爨》，所演应是杨家将与奸臣王钦若冲突的故事。

《昊天塔》，全名《昊天塔孟良盜骨》，又做《孟良盜骨》，杂剧，元无名氏撰。<sup>67</sup>剧演杨业撞死李陵碑后，尸身陷于辽国。杨六郎为夺父亲尸身，激孟良同去辽国盜骨，途径追捕，逃至五台山，巧遇在此出家为僧的杨五郎，并与五郎共杀追来的辽将。

《谢金吾》，全名《谢金吾诈拆清风府》，杂剧，元无名氏撰。<sup>68</sup>剧演杨六郎私下三关探母，奸臣王钦若诬奏真宗，真宗命王钦若女婿谢金吾拆毁杨家清风无佞楼。

《开诏救忠》，全名《八大王开诏救忠臣》。明内府本。<sup>69</sup>剧演潘仁美害死杨令公，杨六郎突围至京师告御状。经寇准勘问后，八大王将潘仁美下狱，却逢大赦。杨六郎恨父仇难报，八大王暗示杨六郎到狱中截杀潘仁美，在读诏书赦免杨六郎。

《活拿萧天佑》，全名《焦光赞活拿萧天佑》。明内府本。<sup>70</sup>剧演杨六郎率军抗辽，部下焦赞生擒萧天佑、耶律马。

《破天阵》，全名《杨六郎调兵破天阵》。明内府本。<sup>71</sup>剧演杨六郎因私报父仇被贬至汝州，王钦若暗中派人截杀杨六郎。汝州太守以死囚替死。辽国听闻杨六郎已死，举兵犯境。寇准夜观天象知杨六郎诈死，设计召回六郎，并让其带领焦赞、孟良抗辽。

以上就是早期杨家将相关的主要戏曲，虽然还有《黄眉翁》、《三关记》、《祥麟现》等杨家将相关戏曲，但其中或是情节牵强附会，与杨家事迹关联不大，或是剧本失传，仅存曲目，故不列入主要部分。

明清以后的杨家将戏曲的题材、内容更加丰富，但是情节、人物等各个方面，都能与以上几处戏曲有所关联。据此可以推断，明清以后的杨家将戏曲是在以上戏曲的基础上发展演化而来。

### 第3节 《档案集成》书中所收录的清朝宫廷戏曲中的杨家将戏曲

#### 1 《档案集成》书中所收录的清朝宫廷戏曲中的杨家将戏曲曲目

清朝宫廷戏曲中的杨家将戏曲共六种，两大类。

第一类是单齣的折子戏。包括：

《激良》（串关）（八十八册 五一五九七页）

《五台》（串关）（八十八册 五一六一一页）

《口忠杰·求救》（总本）（八十八册 五一六二七页）

《盜骨》（全串贯）（八十八册 五一六四五页）

第二类是连台大戏。包括：

《肃边静》（四齣 串关）（七十八册 四五一零五页）

《铁旗阵》（二段 串关）（七十八册 四五一九三页）

<sup>67</sup> 收录于臧晋叔：《元曲选》，中华书局，1979年版。

<sup>68</sup> 同前注。

<sup>69</sup> 收录于《孤本元明杂剧》第七册，商务印书馆，1977年版。

<sup>70</sup> 同前注。

<sup>71</sup> 同前注。

- 《铁旗阵》（八齣 串关）（七十八册 四五二四九页）  
《铁旗阵》（十四段 串关）（七十九册 四五三一九页）  
《铁旗阵》（廿三段 串关）（七十九册 四五四四九页）  
《铁旗阵》（廿九段 串关）（七十九册 四五五五九页）  
《铁旗阵》（三十三段 串关）（七十九册 四五六六五页）  
《铁旗阵》（四十二段 串关）（七十九册 四五七四一页）  
《铁旗阵》（廿二段 串关）（七十九册 四五八三五页）

## 2 戏曲梗概

《激良》，本戏与杂剧《昊天塔》同出一源，为其中情节的节选。剧演杨六郎夜梦父亲杨令公哭诉自己尸身落入辽人手后，被挂于昊天塔上，每日遭到辽人箭射，魂魄痛苦不堪，希望杨九郎去幽州取回自己骨殖。杨六郎虑自己一人难以成功，故设计激孟良与自己同去。

《五台》，本戏也是杂剧《昊天塔》的派生戏曲之一。剧演杨六郎自幽州盗出其父杨令公骨殖，并遭辽兵追杀，逃命途中路过五台山，在庙中借宿时偶遇在此出家为僧的杨五郎，二人兄弟相认，五郎助弟弟打退追兵并送走六郎。

《口忠杰·求救》，本剧是《杨家府演义》的派生戏曲。剧演杨六郎私自出关祭拜其父，被辽兵发觉，遭到辽兵围困。孟良一人突围至杨家天波府求救。佘太君于府内招募勇士救援杨六郎，烧火丫头杨排风自愿出战。孟良轻视杨排风女子身份，但在演武场与杨排风比试后心悦诚服，同意与杨排风同去救援杨六郎。

《盗骨》，本剧内容上与《五台》剧基本相同，仅在细节处有所出入，并且剧首回目页上印有‘昆’字样，由此可以推断本剧应是《五台》剧的昆曲改编。至于〈盗骨〉与〈五台〉剧的先后关系则因记录不全而难以判断。类似这样的同戏不同腔的情况在清朝宫廷戏曲中经常出现，是清朝宫廷戏曲的特征之一，本特征将在后文中进行探讨。

《肃边静》，本剧改编自昆剧《祥麟现》，原作者是明朝姚子翼。剧演杨六郎率军攻辽，辽军主将耶律夫人战死，公主夜珠带孕指挥辽军。西域僧人胡图克设‘天罡’、‘天魔’两阵相助辽军。夜珠公主在天罡阵中与杨六郎交兵时，因分娩在即，负痛败走天魔阵。又因在天魔阵中产子导致两阵皆破，只得在天魔阵主的掩护下逃走。杨六郎在孟良、焦赞等众将的帮助下大获全胜。本剧是《档案集成》书中收录的两套杨家将系列中的大戏之一。

《铁旗阵》，本戏是《档案集成》书中收录的第二套杨家将系列大戏，作为著名杨家将系列大戏《昭代箫韶》戏曲的前身，《铁旗阵》戏曲的长度较长，分为数段，段与段之间的内容大体上互相联系，但是也有不少跳脱的部分。以下分别介绍其内容梗概。

《铁旗阵》（二段 串关），本段戏曲演绎自杨业征南唐故事。本戏共分八齣，虽然戏曲本身并无缺失，但是每齣内容并不完全连贯。其内容包括南唐三主李豹因不满国主李袞荒淫，密谋篡位；南唐国主李袞假借为皇后娄娘娘贺寿为名，自民间强选美女，荒淫无度；南唐国相孙乾相为投宋朝，设计让女婿杨八郎、壮士成搏虎混入李豹军中，以为内应；杨业遣杨七郎攻打南唐，被南唐守将宋万妻子秦氏袖箭射伤。杨七郎妻子呼延赤金与杜玉娥为报夫仇领兵攻打宋

万，呼延赤金也被秦氏袖箭射伤。双方大军僵持于关前。

《铁旗阵》（八齣 串关），本段戏曲主要由两部分组成。一、是柴王受杨六郎之请，募集援兵，前往汜水关攻打铁旗阵；二是南唐相国孙乾相一心投宋，借李袞选秀女的机会将女儿孙玉英和侍女明霞送入宫中娄皇后身边作为内应。又用计使女婿杨八郎和壮士成搏虎加入南唐三主李豹麾下，以便挑拨李豹反叛。

《铁旗阵》（十四段 串关），本戏演绎了杨业与八王德昭攻打南唐都城金陵的情节。戏曲由杨业率军攻打采石矶起，宋军先锋羌彪、李雄中计战死采石矶，其魂魄不散，在仙人的帮助下助杨业大军攻占采石矶，兵困金陵城。城中南唐君臣为战降之事争执不休，三主李豹力排众议，率军抗宋。但在国相孙乾相的策应下，被宋军困死在金陵城下，李豹死前一箭射死孙乾相，为己报仇。南唐国主李袞见大势已去，随即献国投降。八王德昭受降，杨业率军回朝受赏。

《铁旗阵》（廿三段 串关），本戏起自杨令公陈家谷战败自尽后，杨六郎被贬定州巡检使。杨六郎设计收服在定州占山为王的孟良、焦赞二人，并收编定州贼军二十五万。乌汗国王遣使来宋进攻驢驢马，在幽州被萧后所劫，马与国书尽皆失去。使臣流落定州恰逢杨六郎，杨六郎指点使臣进京寻找八贤王，请求援助。使臣进京后，错投奸臣王强府中，受王强蒙蔽，在真宗面前诬告杨六郎。真宗大怒，限杨六郎十日内寻回驢驢马。杨六郎无奈，遣部下孟良混入幽州伺机盗马。孟良在与幽州城内偶遇入赘辽国的杨四郎，在杨四郎和辽国公主耶律琼娥的帮助下，盗取驢驢马。

《铁旗阵》（廿九段 串关），剧演宋真宗率军伐辽，杨六郎兵困幽州城。辽国君主萧后亲至幽州督战，修书向周边五国求援，并开榜招贤。吕洞宾门下妖仙椿岩揭榜应募，与来援的五国援军一起摆下七十二天门阵阻拦宋军。两军僵持不下时，佘太君率天波府中人驰援杨六郎，途中威灵圣母授杨宗保天书、刀法，以便其助杨六郎破天门阵。杨宗保随杨家众女杰来到杨六郎军中，成为军中先锋，率军入天门阵打探阵中虚实。并在阵中巧遇其祖杨令公生前至交王怀及其女王素珍，并约为内应，共破天门阵。

《铁旗阵》（三十三段 串关），剧演椿岩（严洞宾）摆下七十二天门阵阻拦宋军，被杨六郎率杨家众将连破数阵，不得已请来女妖白云仙子抵挡宋军。白云仙子设计擒捉前来破阵的杨宗显，却被黎山老母设计救走，并以香童代替宗显被擒。杨宗显的未婚妻李剪梅误以为宗显被害，气怒之下加入杨军与杨军众将大战白云仙子。

《铁旗阵》（四十二段 串关），剧演辽军战败，萧后率残兵逃入幽州城。杨六郎率军杀至幽州城下，与萧后展开决战。大战中击杀辽军主将韩军弼等人，萧后最终在杨四郎、杨八郎、以及公主耶律青莲、耶律琼娥的劝说下开城降宋。八王、杨六郎得胜班师回朝。征辽众将在朝中各获封赏。奸臣王钦伏法受刑，死后魂魄为鬼将拿往地狱，与潘仁美等一众奸党接受冥审。

《铁旗阵》（廿二段 串关），本剧内容与《铁旗阵》廿三段相连。讲述潘仁美设计害死杨令公和杨家诸子后，被八王德昭和杨六郎揭穿，关入狱中待死。辽国奸细王强机缘巧合进入宋庭，为扰乱宋国，王强设计救下潘仁美，仁美被判流放。在押解途中，杨家诸女与义贼刘金龙、郎千、郎万等人分别设伏截杀潘仁美。最终潘仁美被抓，并于杨七郎墓前被众人杀死。仁美死后魂魄被鬼差拘走受审，路上仍不死心，种种设计，试图逃走。

以上就是全部杨家将戏曲的内容梗概。下文将逐一分析其中的形象特征。

### 3. 杨家将类戏曲的情节构成

《档案集成》一书中收录的杨家将类型戏曲内容主要以战争为主体。大体可分为‘征南唐’和‘征辽’两个部分。

征南唐 征辽包括

- 《铁旗阵》(二段 串关)〈激良〉(串关)
- 《铁旗阵》(八齣 串关)〈五台〉(串关)
- 《铁旗阵》(十四段 串关)〈□忠杰·求救〉(总本)
- 《盗骨》(全串贯)
- 《肃边静》(四齣 串关)
- 《铁旗阵》(廿三段 串关)
- 《铁旗阵》(廿九段 串关)
- 《铁旗阵》(三十三段 串关)
- 《铁旗阵》(四十二段 串关)
- 《铁旗阵》(廿二段 串关)

单从曲目数量上来看,‘征辽’戏的篇幅要远远多于‘征南唐’戏。而戏曲情节、人物特征成上看,二者也有所区别。就此问题,我们将在下一节中逐次进行分析。

## 第4节 清朝宫廷杨家将戏曲中的情节特征与人物特征分析

### 1 “征南唐”戏曲的情节构成

“征南唐”戏曲情节主要是由“忠奸抗争”这种形式来体现的。其中又分为“外忠奸”和“内忠奸”两种形式。外忠奸是指在征南唐的过程中,杨家将与南唐国主和诸将之间存在着忠奸的大义关系。即杨家将是忠,而南唐国主、南唐诸将是奸。杨家将在这场战争中始终拥有大义的名分。

例如南唐国主李袞投降后的唱词:

【孝顺歌】 吾心恨 何溃蒙 信谗不把朝贡通 侮谤献弓书废弛正朔奉<sup>72</sup>

这段唱词很清晰的表达出杨业率军攻打南唐的原因并非侵略,而是因为南唐国‘不通朝贡’、‘献弓书侮谤’、‘正朔不奉’,这种不朝不奉反献弓书侮辱的大不敬行为显然是作为主国的宋朝不能容忍的,因此杨业伐南唐是名正言顺的以忠义之师伐奸国逆属的正义战争。并非一般而言国与国之间的侵略战争。

为了强化杨家将立场的正义性,戏中还特意插入了南唐国百姓的唱词和曲白:

<sup>72</sup> 中国国家图书馆编:《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》,中华书局2011年版,79册 45435页。



【众白】（前略）……李袞那里能如此养民，自然我们受其累了。怪不得皇上要征伐他。该伐！伐迟了！

【耆老白】皇上为我们吊民伐罪，宵旰焦劳之至。今日王师进城，我等应当各家安排香案，箪食壶浆，以迎王师。

【众白】有理！快准备去。

【同唱】（俺）箪食壶浆 衢歌巷颂 恭候王师 拍手齐欢踊<sup>73</sup>

这段念白和曲通过南唐国百姓的口吻表现出的正是由于国主李袞的昏庸无道，宋帝才出兵讨伐李袞，南唐国的民众是出于被‘解救’的一方，而不是被‘侵略’的一方。杨业率领的军队是‘吊民伐罪’的正义之师，国主李袞则是理当灭亡的无道昏君。两者相比，忠奸立判。

除了‘外忠奸’之外，剧中的另一个重要部分是‘内忠奸’剧情。

‘内奸’情节在家将戏曲中往往是必不可少。许多著名的反派形象都是以内奸的形式出现而广为人知的。例如的潘仁美、王钦若等都是杨家将戏曲中的有名的反派内奸人物。这些人物的特征都是为一己私欲，欲置主人公以及人公的家族于死地，必要时出卖国家也在所不惜。但是“征南唐”系列戏曲中，内奸的形象则有所不同。“征南唐”系列戏曲中的内奸并非在宋朝与杨家将对立的潘仁美、王钦若等人，而是南唐国三主李豹和相国孙乾相。李豹作为南唐国国主的弟弟，因为不满哥哥李袞昏庸，想要推翻李袞，自立为王：

【青衲袄】古今人 思易邪 为图王 心似麻 安排羽翼招良将 整理貔貅蓄爪牙 建成空自奢 秦王能战伐 （俺待要）偷梁换柱手段夸

【白】……（前略）……某李豹，只因吾兄李袞不理朝政、酒色是耽，他不思祖宗创之艰难，当知子孙守成之不易。每每谏诤，副之膜然。为此孤遂鬻异谋，欲图自代。奈羽翼未成，难以妄动……。<sup>74</sup>

【前腔】吾谋望 得栋梁 巧相逢 公同合掌 相商秘计风声莫漏休言讲<sup>75</sup>

由上文可见，南唐国三主李豹不满国主李袞的昏庸，想要取而代之，并为此开始招兵买马。这正是南唐国内部的‘忠奸斗争’之一。

其次是南唐国相孙乾相的‘忠奸斗争’：

【二郎神】趋迎美 寄深宫 暗藏锋屠寇 整外势相攻 方拊凑 须当应武 先行进步为由这就里 谆谆吞并有设落网布张擒兽

【白】你二人若去投军应武，自然勇过常人。那时老夫在彼调停，待为保奏，定加重

<sup>73</sup> 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局2011年版，79册 45434页。

<sup>74</sup> 同上注，78册 45195页。

<sup>75</sup> 同上注，78册 45200页。

爵，辖理兵伍。那时内有吾二女为应，外有兵助接连，约定日期，一举克成也。<sup>76</sup>

剧中孙乾相身居南唐相国，但是一心投宋，为此派遣自己的女儿、侍女卧底皇宫，又设计让女婿杨八郎和壮士成搏虎投入李豹军中为内应，以便宋军来攻之日‘一举克成’。这无疑也是南唐国内部的‘忠奸相斗’。

正由于李豹和孙乾相的反派身份，使得“征南唐”戏中的‘内忠奸’情节变得十分暧昧。孰忠孰奸难以判断，这也正是“征南唐”系列杨家将戏曲的亮点所在。具体的忠奸形象，将在下文详细分析。

## 2 ‘征南唐’戏曲中的人物形象分析

从人物形象的角度来看，‘征南唐’系列的杨家将戏曲中主要人物包括杨业、杨六郎、杨七郎、杨八郎、羌彪、李雄、成搏虎、呼延赤金、杜玉娥、孙玉英、明霞、孙乾相、李豹、李袞、真宗、八王等人。

首先，杨业、杨六郎、杨七郎虽然是杨家将中戏曲的中心，但是在这部分戏曲中登场次数并不多，主要的戏份更多的是作为‘征南唐’这一大目标的象征性而存在的。因此在戏中的存在感并不强。例如第十四段铁旗阵第一齣〈攻夺采石〉戏中，宋军中伏被杀得大败，两名先锋羌彪、李雄也战死当场。大军主将杨继业率军接应时的唱词是：

【惜奴娇序】气满胸膛 仗悬崖雄峻直恁猖狂观形查势 然后再做商量  
苍苍默助三军登峰障赖皇仁天嘉祝<sup>77</sup>

词中那种无可奈何，唯有求上天庇佑的形象与其他戏曲中的‘杨无敌’形象大不相同。可见在‘征南唐’系列戏曲中，杨业、杨六郎、杨七郎这些主要英雄并非戏曲的中心人物。

其次，是以呼延赤金、杜玉娥、孙玉英、明霞为代表的的巾帼英雄。这几人在戏曲中的戏份略多于杨业等主要英雄。〈铁旗阵〉（二段）中，第四齣 遣媳、第五齣 报敌、第六齣 大战，这三齣戏单独描写了杨七郎被南唐守关大将宋万的妻子秦氏用袖箭打伤，七郎的妻子呼延赤金和杜玉娥为报夫仇，率领大军攻打汜水关，大战秦氏的情节：

【斗鹤鹑】（全凭着）利刃戈矛 身披着锦袍绣铠 坐下马疾似飞龙 手中枪锋芒（也那）  
光彩

角弓悬星斗光寒狮蛮带豹尾轻摆 入虎穴战豺狼 管掀天也那搅海<sup>78</sup>

【风入松】风驰电扫远山台 千军拥簇飞来 令人一见难分派 一心要踏平汜水关隘

<sup>76</sup> 同上注，78册45265页。

<sup>77</sup> 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局2011年版，78册45328-45329页。

<sup>78</sup> 同上注，78册45235页。

俺如今生擒奴驸平宋万绝根垓<sup>79</sup>

二女英勇在上段唱词中可见一斑。就连大败杨七郎的宋万、秦氏夫妇也难敌二女：

【圣药王】杀得俺目瞪口呆 好叫俺内心摆 俺豪气飞空难自揣 俺只得暗器伤他  
追得失魂落魄<sup>80</sup>

将杨七郎杀得大败的秦氏也被杀的‘豪气飞空’，只得靠‘暗器伤他’，可见呼延赤金、杜玉娥在戏中的勇猛形象。

除了呼延赤金和杜玉娥外，〈铁旗阵〉（八齣）、〈铁旗阵〉（十四段）还有孙玉英和明霞两人登场。二人在戏中并不以武力见长，而是依孙乾相之计混入南唐宫中为内应。因此出场的戏份也远远少于呼、杜二女。只能算作戏中的配角而已。

呼、杜、孙、明四女在戏中以巾帼英雄的形象出现，虽然不是主要英雄，但也在‘征南唐’系列戏曲中占据了较重要的部分，是戏曲中着重表现的人物形象之一。

再次，是以羗彪、李雄、成搏虎为代表的次要英雄形象。这三人在戏中虽然出场不多，但是形象刻画非常深刻、立体。

羗彪、李雄是作为悲剧英雄的形象出现在剧中的：

【番鼓儿】悬崖上悬崖上 炮石怎抵挡 南人诡诈 暗伏难防  
击石与飞蝗 只见漫山掷放  
天道无枉 怎不佑 干国忠良  
一死 一死也名香 做忠魂阴灵有爽<sup>81</sup>

两人作为宋军先锋攻打采石矶，遭到南唐军埋伏，宁死不退，战死于采石矶头。“一死也名香”正是二人视死如归的意志体现。并且二人虽然战死，但是英魂不散，助后来的杨业援军攻下了采石矶。因此二人的戏份虽然较短，但却是〈铁旗阵〉（十四段）第一齣 攻夺采石 这一齣戏的中心角色。而带领大军驰援的杨业在本戏中只起到了侧面衬托的作用。羗、李二人的英勇形象，在此剧中十分突出，给观者和读者留下了十分深刻的印象。

成搏虎在戏中则是一名半鲁莽半搞笑的滑稽型次要英雄。出场的时候戏份不多，唱词也较少。其作用主要是衬托南唐相国孙乾相和李豹之间争斗，起的是推动情节发展的作用。因此人物形象并不突出。

再次，是以宋万、秦氏、李豹、孙乾相四人为主的“反派”形象。

杨家将故事中宋万夫妻是南唐大将，其镇守的汜水关是阻挡杨业大军南下重要关隘之一，

<sup>79</sup> 同上注，78册 45238页

<sup>80</sup> 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局2011年版，78册 45241页。

<sup>81</sup> 同上注，78册，45325-45326页。

但是‘征南唐’系列戏曲中，宋万夫妻仅在〈铁旗阵〉（二段）（第五齣 报敌）、（第六齣 大战），这两齣戏曲中有所登场，并且妻子秦氏的唱词要比宋万略多。

【紫花儿序】俺只见荡征尘旌旗漫天呐喊声跃马辉戈显威风英雄惊骇 俺夫人奋勇争先 把戈矛对敌双龙搅得地裂山奔显得个英雄气概 硬弩强弓利刃锋彩<sup>82</sup>

上曲是宋万夫妻与呼延赤金、杜玉娥大战的唱词，内容整体体现的是战争规模宏大、战斗激烈、将士（秦氏）勇猛等。其它宋万夫妻相关的唱词也都与此类似，因此戏曲中的宋万夫妇的主要作用是用来衬托杨家将，特别是杨家女将呼延赤金、杜玉娥英勇形象的存在，属于背景型的‘反派形象’。

与宋万夫妇相比，李豹、孙乾相二人在戏中的形象就要鲜明突出得多。

李豹是‘征南唐’戏曲中的主要反派角色，是戏曲中的主要矛盾制造者，戏曲的大部分情节都是围绕李豹进行演绎的。除了本文上一节所引用的〈铁旗阵〉（二段）外，〈铁旗阵〉（八齣）中的第四齣（招军）、第六齣（就谋）、第七齣（奏朝）；〈铁旗阵〉（十四段）中的第五齣（比武就谋）、第六齣（彰讨宣化）、第七齣（克敌安邦）中都有李豹的出场。而其中李豹的人物形象也各不相同，大体可以分为三种：‘正奸’、‘恶奸’、‘忠奸’三种人物形象。

正奸：李豹在〈铁旗阵〉（二段）戏中，虽然是属于奸党的反面阵营，但却是一个忧国忧民的正义型角色：

【青衲袄】古今人 思易邪 为图王 心似麻 安排羽翼招良将 整理貔貅蓄爪牙 建成空自奢 秦王能战伐 （俺待要）偷梁换柱手段夸

【白】……（前略）……某李豹，只因吾兄李袞不理朝政、酒色是耽，他不思祖宗创之艰难，当知子孙守成之不易。每每谏诤，副之膜然。为此孤遂鬲异谋，欲图自代。奈羽翼未成，难以妄动……。<sup>83</sup>

由上文可见，李豹打的是推翻兄弟李袞自立为王的算盘，也就是所说的谋大逆，但究其原因是因为他认为兄弟李袞‘不理朝政’、‘酒色是耽’，考虑到‘祖宗创之艰难’、‘子孙守成之不易’，因此才想要取而代之。这是一种复杂的正义形象，叛乱在各个朝代都被视为大恶之首，中国的传统道德中对于叛乱的谴责也是严苛的。但是君主昏庸、国事紊乱时，为了救国发动叛乱是否是正确的。忠孝和卫国在历史上历来是有较大极大争议。历史上的许多名人也深陷这种争议之中。唐太宗李世民的玄武门事变就是其中之一。作为唐代明君的李世民，战功赫赫，治国有方，但是其发动玄武门事变杀兄夺位的叛乱也为后世史学家所诟病。司马光在《资治通鉴》中写到：“然高祖所以有天下，皆太宗之功……继而为群下所迫，遂至喋血禁门，推刃同气，貽笑千古，惜哉！”可见李世民在历史上是这种功过并存的复杂形象，而上文所引【青衲袄】

<sup>82</sup> 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局2011年版，78册45237页。

<sup>83</sup> 同上注，78册45195页。

唱词中，李豹以秦王自诩‘秦王能战伐’，显然是戏曲有意塑造李豹这种功过并存的人物形象。但是李豹又身处“反宋”这一阵营，因此，在〈铁旗阵〉（二段）中，被刻画成了具有正面英雄特征的奸党形象即‘正奸’形象。

恶奸：与〈铁旗阵〉（二段）中的李豹不同，〈铁旗阵〉（八齣）中的李豹则被刻画成了残暴的负面人物形象。其登场的（招军）、（就谋）、（奏朝）三齣戏主要是叙述杨八郎、成搏虎借李豹征贤抗宋的机会，混入李豹军中的过程：

【蛮牌令】此刻视清淆 考取野夫骁 懊恨无知辈 擅自逞恣豪 管教伊做场虚桡 赴云阳须舆戕倒 休自举 血气諛（任你） 铜铸刚坚难逃处销<sup>84</sup>

上段唱词叙述的是杨八郎、成搏虎故意拔取招贤旗，引起李豹注意后，李豹将二人带到校场，命二人与军中教习比武，如不能取胜就要处死杨、李二人。并且特意叮嘱‘不许虚架虚迎，虚张列势，如若就擒，即将他梟首示众。’<sup>85</sup>，李豹的残虐可见一斑。杨八郎、成搏虎在之后的比试中刻意失手，打死了军中教习黄定边、姚思明二人。孙乾相要惩处杨、李二人，此时李豹不怒反喜：

（李豹白）嘎、丞相，吾令已出，何得有反。常言：械斗难防无损、相争不免有伤。今二将被戕，如失犬而复得二虎。正所谓弃荆棘而养梧榎也。

（孙乾相白）虽则如此，二将无故戕命，岂不可惜。

（李豹白）二将身居总镇，不敌一夫，岂不有负君恩，自惭苟禄。今日之死，不为枉屈也<sup>86</sup>

手下军官被杀却如‘失犬’、‘弃荆棘’，孙乾相认为二将枉死‘岂不可惜’，但李豹因为二人‘不敌一夫’，所以该死。此处对白很明显的刻画出了李豹刻薄寡恩的并且暴虐的性格特征。这种即暴虐又刻薄寡恩正是典型的‘昏君’、‘恶党’类的反面人物形象。因此在〈铁旗阵〉（八齣）中，李豹呈现出的是恶贯满盈的反面人物形象，即‘恶奸’形象。

忠奸：除了‘正’、‘恶’以外，在〈铁旗阵〉（十四段）中，李豹还呈现出第三种形象，即‘忠’的形象。在〈铁旗阵〉（十四段）（第六齣 彰讨宣化）中，杨继业兵临城下，投书劝降李衮，李衮惊惧，与众臣计议。丞相孙乾相主降，此时李豹展现出了宁死不屈的忠臣形象：

（李衮白）啊呀，二卿嘎，不必亲见王师的兵威，就耳听继业书上的口气，我已魂胆皆惊矣。这边怎么处呢？

（孙乾相白）千岁，为今之计，莫若奉表归降，一则可免李氏一门之祸，二则可保一

<sup>84</sup> 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局2011年版，78册45299页。

<sup>85</sup> 同上注，78册45302页。

<sup>86</sup> 同上注，78册45306页。

城百姓之命。

（李豹白）你身为宰辅，不设退敌之谋，反劝主归降。我即使宋兵围城，俺统领羽林军二万，背城一战，倘能退敌，唐祚之幸。即便死战疆场，也强如屈膝归宋。<sup>87</sup>

这段唱白中，三人形象形成鲜明的对比，国主李袞懦弱无能，胆小惧事；孙乾相心有别图，想要劝降李袞；只有李豹宁死不屈‘即便死战疆场，也强如归宋’。坚决反对投降宋军。这一齣中的李豹完全是护国忠臣的人物形象。除此之外，本戏中李豹的结局也符合其忠臣的身份形象。在戏曲的第七齣（克敌安邦）中，李豹出城迎战宋军，由于孙乾相的出卖，中计被围时，李豹的唱词是：

【六转货郎儿】（四周遭）层层叠叠如山环障（你看这）周遭上上下下天罗地网（佈列着）枪枪剑剑戈戈戟戟利锋芒（百万的）人人马马威风壮恶恶狠狠呐呐喊喊挤抢抢纷纷乱乱急急遽遽东冲西闯（怎奈这）密密匝匝铁通般样（外层儿）精精健健（的）军（内层儿）凶凶猛猛（的）将听喧喧喉喉逼逼勒勒要俺投降（偏是俺）倔倔强强忠忠耿耿大王强项（拼得个）泼泼刺刺血溅沙场一命亡<sup>88</sup>

在得知孙乾相出卖自己的时候，李豹的唱词：

【八转货郎儿】防危乱在防微之渐 傍奸顽（似）傍虎而眠（他）言忠谁料内藏奸（把）朝权擅专 坏南唐（是）内贼外勾连 效张松暗地川图献 恨鸱鸢也波哥 剖狼心也波哥 怎补（恁）罪愆卖主求荣怎觑颜 恨不能尽翦 尽翦恶党通同暗谋来骗 恨不得将灭族全家殄 叛国贼也么哥 诛奸凶也么哥 狗彘心肝一箭穿<sup>89</sup>

以上两段唱词是本戏的高潮部分，体现了李豹为国尽忠却遭出卖的痛苦境地，将李豹塑造成了一个忠肝义胆的悲剧英雄的形象。另外，李豹在死前一箭射死出卖自己的孙乾相，这也十分符合悲剧英雄死前报仇的形象特征。因此，〈铁旗阵〉（十四段）中的李豹是以一个忠义之臣的形象出现的，但是他本身属于反面角色，因此，本剧中的李豹应当是‘忠奸’的人物形象。

除了李豹外，‘征南唐’戏中的另一个重要反面角色就是孙乾相了。孙乾相的人物形象也十分复杂。孙乾相身为南唐国相，本身属于反面角色无疑。但是剧中，孙乾相一心想要降宋：

【引】心常为宋费谋谟 指日南唐献版图<sup>90</sup>

【尾犯序】羽翼更还多 数十英雄 数万征夫 孤注相擗 未定谁胜谁输 擒虎 速即剪

<sup>87</sup> 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局2011年版，79册45391-45392页。

<sup>88</sup> 同上注，45422-45423页。

<sup>89</sup> 同上注，78册，4542545427页。

<sup>90</sup> 同上注，79册45355页

他行羽翼 假身充乡勇补伍 牢笼计 除唐辅宋暗助大功朕<sup>91</sup>

身为南唐国相的孙乾相却想“南唐献版图”，为此甚至不惜将女儿嫁给战败被俘的杨八郎，然后又设计让杨八郎与成搏虎等人加入李豹军中为内应。最后果然计成，李豹死于二人的反叛。从道德的角度上来看，孙乾相显然是失德的。而设计让杨八郎、成搏虎等人加入李豹军中的描写，也给观众以其老奸巨猾的印象。但是孙乾相的最终目的却是‘除唐辅宋’，而在‘征南唐’戏中，宋朝是正义的象征。因此，孙乾相在戏中的形象也变得微妙较为——立场正义，但是违反道德；所为卑劣，但是目的忠直。戏曲通过这样矛盾的手法构建了孙乾相这样一个既正且奸的反面人物形象。最后孙乾相的下场也很符合其矛盾的身份：李豹死前，一箭射死了在城楼上协同李袞一起观战的孙乾相。这一死既可以看做是孙乾相为助宋以身殉国，也可以看成是因叛唐罪有应得。如果说李豹是奸恶之中显露忠义，那孙乾相则可以看做是忠义之内藏有奸邪。二者互相对应，是‘征南唐’系列戏曲中的核心人物形象。

最后，是君王形象。‘征南唐’戏中，宋真宗出场的戏份极少，仅在〈铁旗阵〉（十四段）（第二齣）中有几句唱词，内容也并不重要，主要是体现戏中真宗御驾亲征的故事背景，起到丰富戏曲内容的作用。

戏中的另一位君王是南唐王李袞。李袞在戏中主要以两种形象出现，一是耽于女色的昏君形象：

【千秋岁】一似杏花稍 兼着梨花貌 一个个豆蔻含苞 美貌婵娟 美貌婵娟 有几个意中人 莺声娇俏 心儿内 频频跳见佳人情怀抱 野外花枝绕锦簇簇 一团儿使我酩酊<sup>92</sup>

戏中的李袞身为南唐国君却因为两个选来的秀女而“心儿频频跳；使我酩酊”，完全就是一个沉溺女色不能自拔的昏君嘴脸，而戏曲这样刻画的原因是为了与本戏后半部中刻画的三王李豹的‘正奸’形象相呼应，刻意突出李袞好色这一缺点，才能加强李豹谋反的‘正义’性。但是在〈铁旗阵〉（十四段）中，没有关于李豹试图谋反的情节，所以国主李袞的形象也就演变成了一个胆小怕事的暗弱皇帝形象：

【煞尾】弓书乔进招灾管 （有犯）天威挾征伐 （怎当得）一怒雷霆一荡平 （忙忙的）奉表军门把罪请。<sup>93</sup>

【孝顺歌】吾心恨 何溃蒙 信谗不把朝贡通 侮谤献弓书废弛正朔奉<sup>94</sup>

〈铁旗阵〉（十四段）戏中，李豹一战死，李袞立刻就‘奉表军门把罪请’，在献降表的时候，还历数自己的过错，表达悔意。凸显出李袞是一个懦弱无能的昏庸皇帝。这样，既可以反

<sup>91</sup> 同上注，79册45356页

<sup>92</sup> 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局2011年版，78册，45209页。

<sup>93</sup> 同上注，79册45430页。

<sup>94</sup> 同上注，79册45435页。

衬出其弟李豹的英勇形象，也可以突出宋军攻打南唐的正义性。

总的来说，‘征南唐’系列杨家将戏曲中，着重刻画的是反面人物李豹、孙乾相和次要英雄羌彪、李雄等人的形象，戏曲内容也是围绕着李、孙二人的‘忠奸’争斗展开的。戏曲着重表现的是人物‘忠奸’并存的矛盾冲突，而并非宋、唐两国的战争。因而杨家的主要英雄形象和南征的战争场面在戏中被淡化，取而代之的是李豹、孙乾相、羌彪、李雄的个人英雄主义戏曲。因此，‘征南唐’系列戏曲从整体上来看，每齣之间的联系都不太紧密，特别是〈铁旗阵〉（二段），其中八齣戏都可单独演出，更像是八齣折子戏被整合到一起而成的大戏。这种结构松散、侧面形象突出的特征正是‘下南唐’系列杨家将戏曲的整体特点。

### 3 ‘征辽’戏曲的情节构成

清朝宫廷戏曲中杨家将戏曲的另一个大的类别就是‘征辽’系列杨家将戏曲。这系列戏曲演绎的是杨业战死后，杨六郎替父守边、平辽的故事。从整体来看，戏曲本身分为‘内斗’斗戏外斗’戏两大类。内斗指的是杨家一门在八王德昭、寇准等忠臣的帮助下，与奸臣潘仁美、王强（王钦若）等人在宋庭内部的斗争。这种斗争体现的是杨家将‘忠’的形象。另一种则是杨家将抗击辽国外侮的‘外斗’，凸显了杨家将‘勇’的这一特点。二者结合，就构成了戏曲中的“世代忠勇”的完整杨家将整体形象。‘内斗’和‘外斗’则有各自的情节特征。

#### 内斗的情节特征

##### （1）贵人相救

‘内斗’系列戏曲，从情节上来看，大都以贵人相救的方式来推动情节的发展。戏中主要以杨六郎与王强（王钦若）之间的斗争为主。而斗争的中心则是围绕两点展开的。一、乌汗国王遣使进贡的骠驎马被辽国萧后劫走，王强在宋太宗面前诬陷杨六郎有意放纵辽国夺马。宋太宗因而大怒欲杀杨六郎。

【驻马听】领镇嘉山 指望平辽奏凯还（敢）辜恩纵敌 劫贡窥边 竟不阻拦

（白）寇卿，写旨与张齐贤，说杨景辜恩背旨、有心纵敌入境劫贡。命张齐贤即往嘉山寨将杨景斩首示众。<sup>95</sup>

宋太宗在听到王强的谗言后，信以为真，要赐死杨六郎。此时作为贵人的八贤王德昭立刻相救杨六郎：

（德昭白）哇！奸贼！你敢乘隙进谗，欲与仁美等报仇，陷害干国忠良。

（德昭白）啊呀圣上，念杨景是儿臣所保，罪治儿臣便了。<sup>96</sup>

<sup>95</sup> 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局2011年版，78册，79册45495页。

<sup>96</sup> 同上注，79册45497页。



八王德昭先是斥责王强陷害忠良，随即以自身担保杨六郎，希望能救下杨六郎的性命。最终在八王的努力下，宋太宗并没有杀死杨六郎：

（宋太宗白）也罢，看王儿再三乞恩，便宜杨景一死。……（中略）……王强写旨，限杨景十日内夺还贡马，非但无罪，亦且有功。若寻不还马匹，令其自取首级回奏。

97

八王的这个‘贵人’保住了杨六郎了性命，也将戏曲内容带入了杨六郎夺马的情节。因此，贵人相助在〈铁旗阵〉（廿三段）中起到了承上启下的重要作用。二、围绕奸臣潘仁美的生死所展开的。在〈铁旗阵〉（廿二段）之中，由于王强求情，害死杨令公的潘仁美被免于死刑，改判流放。杨家诸女不满，私自出门追杀潘仁美，被杨六郎发觉后阻止。此时‘贵人’八王却说“不妨，有孤家做主，放心前去。”<sup>98</sup>这即是默许了杨家诸女的报仇行为，才引出了戏曲内后续的杀潘仁美复仇的章节。因此，这里‘贵人’八王也是导出剧情的关键人物。另外，在八王在杨家见到佘太君等人时，佘太君和杨六郎说：

（佘太君、杨景白）臣等一家，蒙千岁救拔之恩，以何报效？

（德昭白）咳、孤为了杨氏一家，费劲心机，非一朝一夕也。

（作拭泪、众亦齐哭 德昭白）嘎、杨景，你若无孤家百计千方、忠言廷诤，不要说一个杨景，十个也早死在奸党之手了。

（众哭介 白）若无千岁活命之恩，莫说杨景，全家老幼也难免奸党之苦。<sup>99</sup>

若是没有八王德昭这位‘贵人’，不仅杨景自身难保，杨家也难以保全。由此看来，贵人相助不仅是杨六郎存活的关键，也是杨家存续的关键情节。因此，八王和贵人情节在‘内斗’戏中起着承上启下、举足轻重的作用。

## （2）业报轮回

业报轮回的情节在‘内斗’戏曲中所占篇幅也相当大。清朝内廷并不实行宗教管制，因此清廷内部多种信仰交杂。但是很多清帝笃信佛教，因此，宫廷戏曲中的佛教元素往往要多于其他宗教。杨家将戏曲也不例外。戏曲中有大量篇幅是描写奸臣潘仁美、王侁等人死后被鬼卒捉入地狱，接受审判的情节：

（鬼差带王侁、米信、刘君其、田重进、潘虎、傅氏、潘仁美等众魂上，九差鬼白）走嘎

（潘仁美魂白）住了，你们都是些什么人？

（九差鬼白）好好贼听者：监察分明恶痹彰，奸心背主害忠良，阎罗差鬼大牌票，拿赴阴

97 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局2011年版，79册45498页。

98 同上注，79册45888页。

99 同上注，79册，45888-45889页。

司报应偿。<sup>100</sup>

业报是佛家因果说的一部分，指人生前所作所为在死后或者来世所招致的后果。因此，剧中的潘仁美等奸党在生前设计陷害忠良，死后自然恶业加身，遭到鬼差所擒。清宫杨家将戏曲中有关业报轮回的戏曲，在〈铁旗阵〉（廿二段）中有整整两齣之多（第七齣 循环彰报）、（第八齣 九鬼对叉）。可见清廷之内对于佛教信仰的重视。另外，考虑到乾隆等清帝下旨编写宫廷大戏的目的除了娱乐内廷之外，教化百姓也是其重要的目的之一。因此，杨家将戏曲中的业报轮回情节应当也有着警示观者，行善止恶的目的在的。

### （3）“布阵”与“破阵”情节

从大戏〈铁旗阵〉的名字上就可以看出来，阵势在杨家将戏曲中的重要地位。无论是‘征南唐’还是‘征辽’，杨家将戏曲中的战争都是围绕着‘布阵’与‘破阵’这两个中心来演绎的。阵法既是双方武力的集成，也是双方智力的集成。布阵者不仅要武功纯属，还要法力高强。因为布下阵势后不但要面对敌方大将冲阵，还得驱使阵中法宝伤敌困将。而破阵者也不能空有蛮力，还得“识得”阵法，最好能够看出阵法的弱点，如此才能顺利破阵。而阵法中往往糅合了天地、阴阳、五行、神怪等学说以及生死、术法等神秘元素，因此如何布阵、破阵成了杨家将征辽途中最为主要的战争方式。几乎每场主要的战争戏都少不了布阵与破阵的情节。

图表 4 杨家将戏曲中的布阵情节整理

戏名	阵名	布阵者及布阵原因
《肃边静》（四齣）	天罡阵 天魔阵	番僧胡图克、天魔阵主；杨六郎北伐，辽将耶律夫人战死，郡主夜珠代替耶律夫人抵挡宋军。
《铁旗阵》（廿九段）	七十二座天门阵	严洞宾；杨六郎伐辽，萧后张榜招贤，并向五国求援，吕洞宾弟子椿精化名严洞宾，揭榜应募，带领五国联军布下七十二天门阵抗拒宋军。
《铁旗阵》（三十三段）	七十二座天门阵	白云仙子；杨六郎带领杨宗保等人连破六座天门阵，严洞宾不敌，因此请来道友白云仙子镇守天门阵。

出处：著者做成

在布阵情节中，布阵者往往需要身有法力，因此常人很难担当此任。《肃边静》戏中的番僧胡图克、《铁旗阵》戏中的严洞宾、白云仙子都非常人，因此才能布下阵势。

100 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局 2011 年版，79 册，45933-45934 页。

【粉蝶儿】悟道缘流住空山 蒙修炼 就凭着俺礼黑经数卷 看筹卦 红衣足不履（也晓些）兵机不谬（没来由）惹祸牵 尤助羗兵犯天无情

（白）数十年来面壁修，一朝出世任遨游。蛟龙未得风云雾，专候春雷起蛰蚪。咱乃西域红衣僧胡图克是也。世居番邦，心性各别，不学诗书，蒙修暗鍊。自从耶律身故，夜珠统领中军，拒敌宋兵。数月以来，不能擒获。咱特设一阵，助他成功，不免大展神通，试演一回者。<sup>101</sup>

【懒画眉】拜别蓬莱下山巅 本自碧萝椿树仙 助辽佈阵向人间 命受吾师遣 九八天门阵已全

（白）俺碧萝山椿岩是也。当年得了天书，正无人传授，恰遇吕仙师收我为徒。在蓬莱山学道半载，将八门金锁阵演成七十二座天门阵。昨日仙师吩咐说：萧后今在幽州，出榜招贤。命我今日前去揭榜投军。只是这般模样不雅相，待我幻作道人前去。<sup>102</sup>

【八声甘州】千般媚态狂（有）拘神夺魄的手段高强 眼光射出 赛过电掣秋霜 金刚铁汉似雪煬 鍊就火珠口内藏 他行定难支（俺）法力高强<sup>103</sup>

这些布阵之人不是修炼多年的番僧，就是成型的精怪，身具法力，有些还得过高人传授。列入椿精布下的七十二座天门阵就出自吕洞宾的传授。因此，他们布下的阵法也都具有法力，一般宋军将领当然无法破阵克敌了。

除了布阵之人法力高强外，布阵方法也各有不同。番僧胡图克以“神怪”布阵：

（白）策冷巴郎听咱吩咐，你可带领番兵操演阵图。待咱唸诵真言，拘神暗助已显神通也。<sup>104</sup>

椿精严洞宾布下的七十二座天门阵则是以法宝、兵器为主：

（严洞宾白）黑达令公马荣听令。

（马荣白）有。

（严洞宾白）与你阵图一张、令箭一支。带领三万人马，在九龙谷正路，排列铁门金锁阵。一万军各执长枪，按为铁门；一万军各执弩箭，按为铁闩；一万军各执利剑，按为金锁。各守将台七座，照图佈列。快去。<sup>105</sup>

既然布阵之人法力高强，布阵之物又是神怪法宝等非凡之物，想要破阵当然也不能靠寻常

<sup>101</sup> 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局 2011 年版，78 册，45113-45114 页。

<sup>102</sup> 同上注，79 册 45581-45582 页。

<sup>103</sup> 同上注，79 册 45673 页。

<sup>104</sup> 同山注，78 册 45115 页。

<sup>105</sup> 同上注，79 册 45614 页。

士兵和普通武器了。

图表 5 杨家将戏曲中的破阵情节整理表

戏名	阵名	破阵者	破阵方法
《肃边静》(四齣)	天罡阵 天魔阵	夜珠公主	阵中产子
《铁旗阵》(廿九段)	七十二座天门阵	杨宗保	仙人授书
《铁旗阵》(三十三段)	七十二座天门阵	杨宗显	仙人相助

出处：著者做成

《肃边静》中的天罡阵和天魔阵被破的原因是因为主将夜珠在阵中生产，因而导致术法被破，阵法也因此被破去。这种产子破阵的方法，主要是来源于民间的信仰。一般民间认为，女子的精血、产后的胎盘都是不洁之物，具有污秽的力量，能够克制法宝、神怪神物。<sup>106</sup>因此戏曲中就产生了这种产子破阵的情节：

【神仗儿】适然偶值你临盆产子 我营中莫入

(夜珠白) 我事在危急，速速放我入营去。

(天魔阵主白) 啊呀，公主！此阵最忌女子身上血光，你今身致大产，岂是进去得的？

(唱) 可思前箴 莫逆 今番生育期 更加堪赫 趋别处 任枕席<sup>107</sup>

最终夜珠公主还是强行入阵产子，天魔阵也因此而破了。因此，这种产子破阵与其说是方法不如说是天意要更加贴切。

七十二座天门阵的破阵方法则完全不同。虽然同是天门阵，但守阵的人不同，阵法的威力也不相同，因此破阵的人选和方法也不相同。首先是椿精严洞宾守阵的时候：

【混江龙】(全按着) 阴符之律 八门金锁仗灵符 (震门中) 奔雷电掣 (巽门中) 雨  
 唤风呼 (艮宫内) 走石飞沙迷宇宙 (坎宫内) 翻波叠浪卷江湖 (乾为天) 天罡罗  
 罩 (坤为地) 地煞驱魔 (离位间) 燎原烈势 (兑位间) 金刃森罗 遵着仙师道 仙  
 师法 仙师术 (用不着) 黄公吕望策 (俺今日) 秘授用天书

(严洞宾白) 除是真仙来破，杨景那能破阵。<sup>108</sup>

这七十二座天门阵是神仙吕洞宾所创，布阵的时候遵着‘仙师道’、‘仙师法’、‘仙师术’，

<sup>106</sup> 此缘于民间对“胎神”的信仰，胎神并不固定附着于胎儿体内，当孕妇生产完后，胎神也可能残存附于生产的排泄物中，所以便有利用经血所蕴含的破坏性威力来达到某种目的。任骋《中国民间禁忌》(台北汉欣文化公司出版，1993.2) 60页。

<sup>107</sup> 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局2011年版，78册，45143-45144页。

<sup>108</sup> 同上注，79册45613-45614页。

因此，此阵已经是仙人之阵，杨六郎和杨家众女虽然忠勇，或者会用仙法，但毕竟还是凡人，无法破阵。因此就有了仙人授书传法破阵的戏曲情节。

【天下乐】干戈妄动莽辽萧违背天心犯逆条 授书破阵法传刀 神助英雄辅宋朝

（白）庇佑皇朝暗翼扶，威灵圣母广门徒。休言幻境无真况，觉后惊看赤伏符。吾乃金刀圣母是也。辽宋交兵，畿多年矣。虽一方劫运，终是辽邦逆命。今有妖道椿岩，受洞宾阴符之术，逆助辽邦，佈下七十二座天门阵图。凭杨景智勇，也不识此阵。虽有门徒杜玉娥与金头马氏、穆桂英、王素真，道术浅微，难破此阵。今有余太君带领合家眷等，前往军营协助，今晚在这山下村庄投宿。吾已差封邵前去，引宗保到来，授他兵书，传他刀法，助伊父破阵，使杨门成此不世之功、一家夫妇团员。是俺广大功行也。<sup>109</sup>

可见杨宗保在经同为仙人的金刀圣母授书传法之后，其地位已经与布阵的椿岩相同。因此也就具备了破阵的资格。原本‘不识此阵’的杨六郎在杨宗保的帮助下连破六座天门阵。但当椿岩请来了比自己法力更高的白云仙子镇守阵法时，原本破阵的宋军们又被阻挡住了。甚至连派去破阵的杨宗显都应死于阵中。此时阵法的特征已经由仙凡差距变成了法力强弱，因此破阵的方法也由仙人授法改成了仙人相助破阵。

（李剪梅上 唱）此时早救应也 来扶宋 此时助夫婿也 除妖横

（严洞宾白）咦，云端里来了一个道姑，做什么的？

（李剪梅白）看剑！

（战介严洞宾 白云仙子同白）哇！何处道姑，敢到俺阵中，犯俺仙师？

（李剪梅白）你这两个泼魔，彻敢逆行天事，助辽抗宋，罪恶滔天。俺奉黎山老母法谕，特来收取，荡平邪阵。看剑！<sup>110</sup>

这里由于白云仙子是一位法力高超的妖仙，因此为了破阵，正义的一方就派出了一位法力更高的李剪梅来协助破阵。

因此，杨家将在征辽的过程中所进行的布阵-破阵，既是双方武力的比拼，也是双方智力的比拼，甚至还是宋辽双方背后势力的比拼。布阵-破阵这种战争方法实际上是戏曲中战争的核心，是杨家将平辽时遇到的主要矛盾。

#### （4）仙人授书、传艺、赠宝

‘征辽’戏曲中出现了仙人授书、传艺的情节。杨六郎无法破除七十二座天门阵，因此金刀圣母派人引杨宗保前来，授予杨宗保天书、技艺：

<sup>109</sup> 同注 1，79 册 45599-45600 页。

<sup>110</sup> 同注 1，79 册 45708 页。

(老道白) 哪哪哪, 这是红桃七枚、馒首五个。请用。

(杨宗保白) 多谢! 啊呀, 妙嘎!

(唱) 盘中可爱是红桃 甘甜美味清香妙

(做吃桃科 唱) 大馒头 湊口难饶 用充饥刚刚一饱

(老道白) 可要吃了?

(杨宗保白) 方才十分饥饿, 如今吃了这七个红桃、五个馒首, 不觉腹胀肚起来。嘎, 浑身筋骨都想起来了, 什么缘故? (唱)

【玉胞肚】(不觉) 筋骨响跳 气充盈 双肋胀饱

(老道白) 你睡一觉就好了 (做拂袖科)

(杨宗保唱) (霎时间) 身倦神疲隐几案假寐魂劳 (做睡科)

(老道白) 随我来

(唱) 梦魂挈引殿前朝 授术英雄好破辽

……中略……

(圣母白) 吾乃金刀圣母, 特为付汝兵书, 传伊刀法, 前去破阵平辽, 建立大功。神将, 传授刀法者。

……中略……

(圣母白) 刀法记明, 不可遗忘。取兵书与他。(一神将做递书科)

(圣母白) 将此书下卷, 用心熟玩。内有破阵之法, 可去辅佐宋主, 降服辽邦, 作将门万代公候, 不失杨家之子孙。临阵倘有急难, 或书中不解者, 还有真仙指示。<sup>111</sup>

以上就是戏曲中仙人授书情节。这段情节中杨宗保食用仙桃、馒首之后变得身具神力, 与道教中的服食丹鼎、以达到脱胎换骨的境界极为相似。因此, 可以将这种仙人授书的情节看做道教在信仰在清朝宫廷杨家将戏曲内的体现。也可以从中看出清朝宫廷内部对于道教有着相当程度的接受。除此之外, 仙人授书的情节还有强调杨家正统的作用。因为授书的作用是‘辅佐宋主, 降服辽邦’, 因此宋辽之间的正邪立场就是由仙人所判断的。因此, 代表宋朝的杨家将很显然的站在了正义的一方。最后, 仙人授书情节还有强调宗族传承的含义。金刀圣母的授书对象是杨家将中第三代的代表人物杨宗保。并且授书是还特意强调‘作将门万代公候, 不失杨家之子孙’。对于世代忠勇的杨家将来说, 除了忠勇之外, 最重要的事情就是家族的延续, 因此, 杨家后代的代表杨宗保受到仙人授书也就表示杨家的传承受到上天的认可。因此杨家的世代传承也就是顺理成章的了。

这就是仙人授书、传艺以及赠宝情节在杨家将戏曲中所传达的含义。

##### (5) 天命论

天命论在宫廷杨家将系列戏曲中大量而普遍的存在。上至仙人授法, 下至百姓议论, 处处都有天命论的存在。“天意难违”和“君权神授”正是戏曲中天命论的核心。其中最有代表性

<sup>111</sup> 中国国家图书馆编:《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》, 中华书局 2011 年版, 79 册 45607-45610 页。

的情节有：

（钟离道人白）咳，皆因贫道昨晚说破，人和阵乃宗显结果之处。千岁元帅即问我：别人去可使得？我说：前定冤牵在内，如何派得别人。故此俱不肯升帐、发令了。哈哈，造就因果，那由人算。

……中略……

（唱）幼子忙将令箭抢（哪知）父心鬱鬱话难详

……中略……

（唱）（休得）横冲撞 務加仔细莫鲁莽<sup>112</sup>

这段曲白之中，杨六郎从钟离道人处预知了前去破阵的儿子杨宗显必死，但因杨宗显的死是“前定冤”，即是已经注定了的天命。因此，即便再不舍，杨六郎也不能换人破阵，只能反复叮嘱儿子“莫鲁莽”。这正是天命难违的最直接体现。前文仙人授书的情节也是天命论的表现之一：

（圣母白）将此书下卷，用心熟玩。内有破阵之法，可去辅佐宋主，降服辽邦，作将门万代公侯，不失杨家之子孙。临阵倘有急难，或书中不解者，还有真仙指示<sup>113</sup>

此段中，金刀圣母授天书给杨宗保的目的正是要他“辅佐圣主，降服辽邦”，可见剧中宋帝并不仅是国家的国君，还是上天认可的圣主。因此“君权神授”的天命论也在杨家将戏曲中得以体现。

总的来说，杨家将戏曲中“天意难违”、“君权神授”的天命论情节，既巩固了杨家将在戏曲中的正统地位，增加了戏曲情节的神秘感，也强化了戏曲的教化功能，增强观看者忠君、崇君的思想。这两者都是清朝统治者所乐于见到的，因此，天命论的情节在戏曲中大量存在着。

#### 4 ‘征辽’戏曲的人物形象特征

‘征辽’系列杨家将较‘征南唐’数量上要多许多。因此‘征辽’的登场人物也比‘征南唐’戏要多。其中最主要的人物有杨五郎、杨六郎、孟良、焦赞、呼延赤金、李玉娥、李剪梅、杨宗保、杨宗显、杨排风、椿岩、白云仙子、王强、潘仁美、宋太宗。这些角色虽然各具特色，但是可以按照身份特点分为六类：

##### （1）主要英雄

<sup>112</sup> 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局2011年版，79册45684-45685页。

<sup>113</sup> 同上注，79册45610页。

这类英雄以杨五郎、杨六郎为代表。杨五郎、杨六郎身为杨家的二代人物，本就在杨家将戏曲中占有最重要的地位。清朝宫廷杨家将戏曲中几乎没有描写杨业相关的戏曲<sup>114</sup>。因此，杨五郎和杨六郎就成了‘征辽’系列杨家将戏曲中最重要的主要英雄人物了。杨五郎仅在《五台》、《盗骨》两齣折子戏中登场。虽然限于折子戏的戏曲长度和登场人数限制，杨五郎的唱词与唱白都较短，但是形象非常鲜明。

【驻马听】只听得哽哽咽咽搅得俺无是无非 廊下僧 搅得俺沸腾腾看绿荫满地禅房静<sup>115</sup>

【雁儿落】俺这里便打了人也不则声 俺这里便骂了人也不回应 俺这里便劫了人也没有罪名 俺这里便杀了人也不偿命 呀 腾腾火烧人肉喷鼻馨香 那里有惜飞蛾纱罩着灯 念几句观自在这便是超度他的经呵 吓客观吓 俺和你细说个分明 俺幼年也曾杀得那萧兵怕 客观吓 畿曾有信士心 到中年才落发 才得这为僧<sup>116</sup>

杨六郎盗骨后逃至五台山，在庙中借宿时哭泣被在此出家的五郎听见，五郎向六郎打探哭泣原因时的两句唱词，生动的刻画出了生性暴躁鲁莽但又不乏同情心的杨五郎形象。

【川拨棹】这厮恁便泼恁争这厮恁便泼恁争恼的俺无情火 扑蹬蹬 拚却残生 拨杀个苍蝇 我打 打恁个雀巢儿也那个贯顶这厮恁便得挺 再打打个满天星

【清淨引】追兵各各多凶狠杀得他无投奔 方显得杨家户口遭凌迸 今日里显杨家有后昆<sup>117</sup>

当辽兵追至庙中之时，原本已经出家的杨五郎怒不可遏，回复了曾经的猛将形象，‘拚却残生，拨杀个苍蝇’，将追来的辽兵首领打死，不但救下了弟弟杨六郎，还显得‘杨家有后昆’。这种既暴躁鲁莽，又勇猛洒脱且深具同情心的杨五郎形象，在清宫杨家将系列戏曲中是非常突出，能够给观众和读者留下较为深刻的印象。

杨六郎虽然在‘平辽’系列杨家将戏曲中登场次数较多，但大都以背景刻画、情节过渡等侧面描写为主。正面刻画杨六郎英雄形象的戏曲则仅有〈铁旗阵〉（廿三段）戏一本。戏中杨六郎因为替父鸣冤惹怒宋太祖，经八王德芳斡旋后，被贬为定州巡检使，戍边抗辽。在定州，年轻的杨六郎展现出过人的智慧，先后降服了为祸定州的大盗孟良、焦赞，使得定州群盗拜服，尽数向六郎投诚。此戏前期主要展现的是杨六郎作为杨家将第二代的代表人物，其智勇双全的少年英雄形象：

<sup>114</sup> 杨业唯一的出场在《铁旗阵》（十四段）（第一齣 攻夺采石）中，且唱词极少。

<sup>115</sup> 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局 2011 年版，88 册 51651 页。

<sup>116</sup> 同上注，88 册 51657-51659 页。

<sup>117</sup> 同上注，88 册 51664 页。



【倾杯序】内有强梁外寇敌 腹患宜先治（那）前任无谋 食禄如尸 纵敌侵边骚扰邦畿（任）山林啸聚 打家劫舍 民无安逸 沐猴而冠 置民水火自轻肥<sup>118</sup>

【普天乐】受君恩死无避 要安民除匪贼 怎容那啸聚潢池 恁豪强剥削民脂

“前任无谋”、“腹患宜先治”、“安民除匪贼”，都明确的表现出了杨六郎少年将军的心雄胆状、急于报国的形象特点，也从侧面体现出杨家将，特别是杨六郎‘忠’的性格特点——虽然杨家受遭奸臣所害，父兄尽皆惨死，自己也被贬戍边，但是杨六郎并没有怨恨宋太宗，心中所想仍是保境安民，为国家尽忠。

除了‘忠勇’之外，戏曲中还着重刻画了杨六郎‘智’的一面：

【刷子序】中军帐权为钓磯 早沉香饵佈下鱼罾（那）恃勇村夫 怎逃掌握谋帷……（中略）……

（杨景白）孟良被我射下马来，留下葫芦，放回山寨。他怒气难平，急于报仇，今晚必来劫营害我。乘此擒之，使其心服。<sup>119</sup>

这段唱白描写的是杨六郎擒住孟良后有意释放，并再次设计将其擒住。这种情节很明显的模仿了《三国演义》中诸葛亮七擒孟获的桥段，目的就是突出杨六郎智将的个人形象。有趣的是，智勇双全的杨六郎在得知大盗焦赞的下落之后独自去劝降焦赞，反而中计被焦赞擒住。

（杨景白）哇！俺好意寻你去做将军，反是这般待我。

（焦赞白）俺放着大王不做，做什么将军？绑在树上。

（杨景白）住了！俺是朝廷命官，你敢无礼么？

（焦赞白）噯，俺吃了多少好汉心肝，希见你这个巡检

（杨景白）啊呀皇天嘎！

……（中略）……

（焦赞白）啊呀，唬死我也！才欲下手，只见红光缭绕，现出白额猛虎。嘎，原来此人乃神将，快些放绑！<sup>120</sup>

杨六郎被擒后面对焦赞这样一个油盐不进的鲁莽山大王也毫无办法，只能仰天长叹，最终还是依靠自身“现出白额猛虎”才保住性命。这样的描写不但没有降低杨六郎在剧中的英雄地位，反而更生动的凸显出杨六郎“年少鲁莽”的特性，将人物形象表现的更加丰满。而且“现出白额猛虎”更加强调了杨六郎身负的“天命”特性。是杨家乃至宋朝“人间正统”的象征。

## （2）次要英雄

“征辽”系列杨家将戏曲中，最主要的次要英雄就是孟良、焦赞二人了。

<sup>118</sup> 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局 2011 年版，79 册 45453 页。

<sup>119</sup> 同上注，79 册 45463 页。

<sup>120</sup> 同上注，79 册 45506-45507 页。

孟良的性格特征较为复杂，其登场时的身份是定州红桃山、可乐洞中的“山大王”，面对杨六郎军征讨时：

（孟良白）哈哈，俺大王不服的是劝化，最爱的是斗狠。胜得俺这双斧，认得你是个朋友。不能胜俺，你这巡检，此处做不成！<sup>121</sup>

【道和】气难按 怒未消 又把咱擒捉 无过落人嘲

……（中略）……

（孟良白）啊呀气死我也。指望去杀他，哪里晓得俺手还不曾抬起，身子早已落下陷坑去了。噯！果然相持对垒，把我擒住，也还气得过。他睡在那里，俺们自己送到坑中受擒，这是什么意思？<sup>122</sup>

“最爱的是斗狠”的孟良先被杨六郎打败，又二次被六郎用计擒捉，因而气愤不已。这是一个典型的鲁莽憨直的莽夫人物形象。但是戏曲后半又将孟良塑造成了一个机智诙谐，善于应变的人物。由于王强的陷害，宋太宗命杨六郎十日之内夺回驢驢马。在众人束手无策时，只有孟良“俺孟良能学各国番语，我今改扮，混入幽州，设法盗马。管叫十日内得回马来便了”主动去幽州为六郎盗马。一路上孟良智计百出，先是冒充渔夫张士綱混入幽州城，又扮成张士綱的儿子骗取了萧后的信任。在见到入赘辽国的杨四郎时，虽然想要相认，却“欲言又止心思虑，机不密反招祸殃”。这样心思细腻、应变机巧的角色是本戏后期塑造的孟良形象。与前期孟良形象相合，就构成了孟良这个略带狡黠的粗豪英雄形象。正是由于这个形象的丰满立体，使得孟良这个角色在杨家将系列戏曲中的地位很高。戏曲中的孟良登场率很高，唱词、唱白也多。应该说，孟良这个次要英雄在杨家将戏曲中的重要性超过很多主要英雄。因此，孟良形象是杨家将戏曲人物形象的重要构成之一。

与孟良相比，焦赞的人物形象较为单一。在杨六郎去招安焦赞时，焦赞说“俺放着大王不做，做什么将军？”<sup>123</sup>。当杨六郎现出“白额猛虎”原型时，焦赞又说“原来此人乃是神将，快些放绑”<sup>124</sup>。在得知杨六郎身份时，焦赞毫不犹豫投降杨六郎“求将军宽恩恕罪，情愿归降，绝无二心”<sup>125</sup>。当杨六郎被宋太宗赐死时，焦赞却说“噯、列位，既是王、谢二贼的阴谋，依我焦赞，起兵到汴梁，杀了王强、谢庭芳，除了后患可好？”。因此清宫杨家将戏曲中的焦赞正是这样一个快人快语、豪迈不羁的鲁莽英雄。

孟良和焦赞作为次要英雄，在“征辽”系列杨家将戏曲中负担着衬托主要英雄的作用。但是二者的人物造型丰满，形象生动，相关剧情也很多。因此，将孟、焦二人看做“抗辽”系列杨家将戏曲的核心构成之一是不为过的。

<sup>121</sup> 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局 2011 年版，78 册，79 册 45457 页。

<sup>122</sup> 同上注，79 册 45467-45468 页。

<sup>123</sup> 同上注，79 册 45506 页。

<sup>124</sup> 同上注，79 册 45507 页。

<sup>125</sup> 同上注，79 册 45508 页。

(3) 巾幗英雄

“杨门女将”历来是杨家将中重要的形象特征，“佘太君”、“穆桂英”等女将形象无论是在当时还是后世都广为人知。因此，后来产生的家将文学作品中或多或少都参照了这一形象，形成了家将系列文学中固有的创作模板。

“征辽”系列杨家戏曲中主要登场的女性英雄主要分两类，一是以呼延赤金、杜玉娥为代表的“杨派”女性英雄。她们在戏曲中不仅善战，而且好战，是十分主动的女性英雄形象。例如〈铁旗阵〉（二段）中，杨七郎被南唐大将宋万的妻子秦氏打伤落败后，呼延赤金、杜玉娥二女就主动请战，希望替夫报仇：

（呼延赤金 杜玉娥白）我二人既随征到此，端为斩将擒逆。闻得贼妻秦氏，屡次伤吾兵将，特来请令，前往关前擒捉宋万夫妇前来，以建奇功也。

【么篇】共擒拿星飞骤 忙忙出令莫逗留 裙钗施展降龙手 伏虎相争斗<sup>126</sup>

二人虽然是女将，但是专门“斩将擒逆”，还要“建奇功”，杨业被二女的热情打动，同意二女带兵攻打汜水关。战斗中，二女的形象也十分主动：

（杜玉娥白）姐姐，你我须要紧防这厮的袖箭方好。

（呼延赤金白）妹子

（唱）那怕他暗器伤人 管今番在关前轻轻戳首付俎醢<sup>127</sup>

听到杜玉娥的提醒，呼延赤金不但不害怕，反而自信定能杀死秦氏，这已经超出勇猛的界限，近乎鲁莽了。因此，“征辽”系列戏曲中呼延赤金、杜玉娥等女将正是刻画出这种巾幗不让须眉的“男性化”女将形象的中心人物。除了主动类型的女将外，戏曲中还有另一类被动的女性英雄形象。这类英雄以辽国公主耶律青莲、耶律琼娥为代表人物。两人本是辽国公主，在不知情的情况下嫁给被俘的杨四郎和杨八郎。在得知真相后被迫帮助杨家将抗辽，因此是“被动”型的女性英雄形象。这种角色在戏曲中往往因“大义”和“亲情”二者对立而感到痛苦和挣扎，或是在“从夫”和“从母”之间困惑。例如〈铁旗阵〉（廿三段）中耶律琼娥与杨贵、孟良的唱白：

（杨贵白）郡主既逼我实情，方才之事必然都已听见。啊呀郡主嘎，我兄弟之命，要在郡主身上保全了呢。（做哭）

（耶律琼娥白）如此起来

（杨贵 孟良白）郡主应了，才敢起来。

<sup>126</sup> 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局 2011 年版，78 册，45224-45225 页。

<sup>127</sup> 同上注，78 册 45236 页。

(琼娥白) 啊呀母亲嘎, 你害了奴家了呢! (作哭介)

(孟良 杨贵白) 求郡主恩准

(琼娥白) 啊呀, 为难杀奴家了呢。

(杨贵白) 郡主既然为难, 奏知太后娘娘, 斩我二人便了。请斩请斩。

(孟良白) 我罢了, 你, 那里舍得?

(琼娥白) 啊呀, 若顺了夫命, 我是不孝女; 若孝了母亲, 我是不贤妇。岂非为难杀了人么?<sup>128</sup>

戏曲中杨贵和孟良正是依仗耶律琼娥与杨贵之间的夫妇之情, 强迫耶律琼娥盗取驸马, 相救杨六郎。而耶律琼娥则被夹在夫妇感情和亲情之间左右为难, 最终还是选择帮助丈夫杨贵盗马。除了盗马情节外, <铁旗阵> (四十二段) 中杨六郎兵困幽州城, 城中的杨贵、杨顺二人说服辽国郡主耶律青莲、耶律琼娥, 劝降萧后时, 所仰仗的也是夫妻关系:

(耶律青莲 耶律琼娥白) 事已至此, 不得不说了。啊呀母亲嘎, 他二人虽是你亲女婿, 他却是宋家臣。

……中略……

(耶律青莲 耶律琼娥白) 啊呀母亲, 你当初浑浊不分, 将我二人错配杨家。如今害的女儿归宋逆辽、孝母背夫、进退两难、归着无定。啊呀, 怎么倒来杀我嘎。<sup>129</sup>

上文唱白中耶律青莲、耶律琼娥在劝降萧后时责怪萧后“浑浊不分”、“错配杨家”, 可见二女并非是因为爱情自愿帮助杨家将对抗祖国, 只是身为杨家儿媳, 若是“孝母”则会“背夫”, 因此不得不投靠帮助夫家, 反抗辽国。这种既嫁从夫的观念来源于中国传统道德观, 是中国女性传统的三从四德观念之一。是中国儒家思想中对于女性的要求。<sup>130</sup>辽国虽然是“番邦”, 即不受中原文化影响的“化外之国”, 但是身为辽国公主的二女依然要受到三从四德道德标准的约束。可见清朝宫廷中对于儒家思想的重视和对于女性道德标准的关注。通过戏曲观赏, 使观众认识到三从四德对于女性的重要性, 是耶律青莲、耶律琼娥两个角色创作动机和形象特征。

综上所述, “征辽”类杨家将戏曲中, 巾帼英雄的角色既有突破传统女性在家“相夫教子”身份的能征善战的女性英雄形象, 也有强调“三从四德”的传统女性形象。二者同时存在于杨家将戏曲中, 可以体现出清代宫廷中对于女性的态度: 既突破了传统的“女主内”的单一女性认知, 又强调了女性“德行”的道德约束。除了呼延、杜、青莲、琼娥外, “征辽”系列杨家将戏曲中还有穆桂英、王素真、李剪梅等人, 这些女性角色的人物特征有些与上述四人相重合, 有些则戏份过少, 人物形象不够鲜明, 因此略过不加分析。

<sup>128</sup> 中国国家图书馆编:《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》, 中华书局 2011 年版, 78 册, 45545-45546 页。

<sup>129</sup> 同上注, 79 册 45768-45769 页

<sup>130</sup> “三从”一词最早见于《礼仪·丧服·子夏传》一书, “四德”一词最早见于《周礼·天官·内宰》一书。

(4) 少年英雄

杨家将戏曲中，“家”指的是家族以及家族传承。既然有传承，那么后代的产生以及继承就是家将戏曲中十分重要的组成部分。杨家“世代忠勇”，因此杨家将的戏曲中出现杨家后代的人物形象是顺理成章的。

整体的杨家将系列文学作品中，杨家世代依次为

杨业（初代）→杨六郎（二代人物代表）→杨宗保（三代人物代表）→杨文广（四代人物代表）→杨怀玉（五代人物代表）

从杨业起，至杨怀玉，杨家的英雄传说共延续了五代。而“征辽”系列杨家将戏曲中登场的杨家将英雄形象除了杨六郎外，还有杨宗保、杨宗显二人。这二人就是杨家将中“少年英雄”形象的体现。

杨宗保作为杨家第三代的代表人物，在戏曲中也是作为破七十二座天门阵的关键登场的。〈铁旗阵〉（廿九段）中，樁岩摆下七十二座天门阵，杨六郎军中无人能破阵。因此金刀圣母亲授仙桃、技艺、天书给杨宗保，助他破阵：

（圣母白）将此书下卷，用心熟玩。内有破阵之法，可去辅佐宋主，降服辽邦，作将门万代公候，不失杨家之子孙。临阵倘有急难，或书中不解者，还有真仙指示<sup>131</sup>

圣母传书后嘱咐杨宗保“作将门万代公候”，可见杨家将的传承是受到上天认可的，并且这种传承的命运受到上天的保护，因此“临阵倘有急难”时“还有真仙指示”。可见如果有人要改变杨家将匡扶宋氏的命运时，真仙还会出面帮助，以确保杨家将命运的正确走向。当然，作为既然是上天决定的命运，那无论好坏都必须接受。因此当另一位杨家第三代英雄杨宗显命中注定要死于破阵之时的时候，杨六郎虽然早已预知结果，但是也只得强行忍痛，派杨宗显出战。

（钟离道人白）咳，皆因贫道昨晚说破，人和阵乃宗显结果之处。千岁元帅即问我：别人去可使得？我说：前定冤牵在内，如何派得别人。故此俱不肯升帐、发令了。哈哈，造就因果，那由人算。

……中略……

（唱）幼子忙将令箭抢（哪知）父心鬱鬱话难详

……中略……

（唱）（休得）横冲撞 務加仔细莫鲁莽<sup>132</sup>

<sup>131</sup> 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局 2011 年版，79 册 45610 页。

<sup>132</sup> 同上注，79 册 45677-45685 页。

戏中的“造就因果，那由人算”正是天命不可违这一思想的直观体现。

戏曲中的杨宗保和杨宗显二人作为杨家将的三代人物，以“少年英雄”的形象体现出了杨家将“世代忠勇”的传承性和正统性的表现，也是“天命难违”的天命论象征。戏曲中主要是围绕这两点对于二人进行刻画的，其个人勇武、性格特点在戏曲中并没有突出刻画。因此，二人在本质上应当属于背景英雄。

除杨宗保、杨宗显外，折子戏〈口忠杰·求救〉（总本）中还有杨排风这一女性杨家少年英雄登场。戏中，杨六郎被辽军所困，孟良独身突围，来到天波府求援。本是烧火丫头的杨排风挺身而出，通过校场比武，打败孟良并得到孟良的认可，随后与孟良一同救援杨六郎。

【滚绣球】休觑俺闺中小窈窕 怎知咱手段武艺高 膂力天生妙 能向山中擒虎豹 力能举鼎阶前绕 非是俺自逞英豪<sup>133</sup>

【倘秀才】休道俺小花奴痴又娇 咱可也退番兵能征战鏖 敢勇相持去疆场闹 武艺件件皆知晓 斩将搴旗施英骁 那怕番兵百万似海潮 俺此去杀退番辽<sup>134</sup>

戏曲中杨排风是“闺中小窈窕”、“膂力天生妙”、“可退番兵”，的人物形象，因此，杨排风这一角色包含了“杨门后代”、“天生神力”、“杨门女将”三个要素，是“传承”、“天命”、“女性”三点的集合体。总体来看，杨排风在杨家将系列戏曲中形象较为独立，是以杨家女性少年英雄形象存在的，是杨家将中巾帼英雄形象与少年英雄形象的交汇产物。

#### （5）反面人物

“征辽”系列杨家将戏曲中杨家作为戏曲正面形象的代表，与杨家将对抗的自然成为了反面人物形象。戏曲中的反面人物形象大体可以分为两类：一是妖魔精怪形象。二是奸臣逆党形象。

妖魔精怪形象的主要代表人物有〈肃边静〉（全串贯）戏中的番僧胡图克、〈铁旗阵〉（廿九段）中的椿岩、〈铁旗阵〉（三十三段）中的白云仙子三人。其中番僧胡图克行为妖异，身为僧人却“不学诗书，蒙修暗鍊”<sup>135</sup>，因此身具法力，可以拘神驱鬼。椿岩、白云仙子则身属精怪，是妖魔化身为人，因此可以施用邪法。有的学者认为，家将文学中这种以妖魔化的造型来塑造敌将的方式，是受到当时神魔小说的影响。<sup>136</sup>在清宫的杨家将系列戏曲中，杨家将并非凡人，例如杨六郎被焦赞擒住时，显现出了白虎原型“只见红光缭绕，现出白额猛虎”，可见杨六郎是白虎星下凡，即是神仙的代表。因此，代表神仙的杨家将，与化为人身的妖魔相斗，实际上是神魔对立思想的体现，神魔对立思想是天命论在戏曲中的表现之一。“神魔对立的观念可以溯源自阴阳两性相生的辩证思想，妖魔不但会破坏人类的日常生活，还会导致人类战争、引发变乱。”<sup>137</sup>，在传统的观念中，与中国敌对的“番邦外夷”都属于破坏和平的“妖魔鬼怪”，“外

<sup>133</sup> 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局2011年版，88册51635页。

<sup>134</sup> 同上注，88册45637页。

<sup>135</sup> 同上注，78册45114页。

<sup>136</sup> 张清发《明清家将小说研究》（台湾学生书局出版，2010.11）422页。

<sup>137</sup> 苟波《道教与神魔小说》（成都巴蜀书社，1999.9）181-187页。

夷”与中国的战争，是违抗正义的邪恶行为。而在神魔对立的架构下，杨家将象征的正义，与妖魔将领代表的邪恶相斗，最终“邪不胜正”的必然结局，是杨家将戏曲中天命思想的延伸，也是杨家将戏曲的主旨之一。除了表达“邪不胜正”的天命思想之外，清廷内对于妖鬼题材的喜好也是这种妖魔形象产生的原因之一。

如礼亲王昭槤在所著《啸亭续录》的清宫大戏里，这样叙述：

乾隆初，纯皇帝以海内升平，命张文敏（照）制诸院本进呈，以备乐部演习，凡各节令皆奏演，其时典故如《屈子竞渡》《子安题阁》诸事，无不谱入，谓之月令承应。其于内庭诸喜庆事，奏演祥瑞瑞应者，谓之《法宫雅奏》。其于万寿令节前后奏演群仙神道添筹锡喜，以及黄童白叟含哺鼓腹者，谓之《九九大庆》。又演目犍连尊者救母事，析为十本，谓之《劝善金科》，于岁暮奏之，以其鬼魅杂出，以代古人雉祓之意。演唐玄奘西域取经事，谓之《升平宝筏》，于上元前后日奏之。其曲文皆文敏亲制，辞藻奇丽，引用内典经卷，大为超妙。其后又命庄恪亲王谱蜀、汉《三国志》典故，谓之《鼎峙春秋》。又谱宋政和间梁山诸盗及宋、金交兵，徽、钦北狩诸事，谓之《忠义璇图》。<sup>138</sup>

按照礼亲王所见，清宫之中，神怪戏曲十分流行。仙佛、鬼魅、精怪都是清朝宫廷戏曲中常常出现的人物形象。因此，杨家将戏曲中出现这种妖魔类型的反面角色形象也从客观上迎合了当时清廷内部对于戏曲观赏的喜好。

二是奸臣逆党形象的反派。主要代表人物是王强、潘仁美。

“征辽”戏曲中“忠奸斗争”是戏曲主线之一。奸即“奸臣”，戏曲通过杨家与奸臣的斗争凸显出杨家忠义的形象特点。“征辽”系列戏曲中有两位主要奸臣登场。一是王强。王强这一人物的原型是宋代大臣王钦若。史载王钦若“状貌短小、智识过人”，因主持天书封禅而受到宋真宗宠信。宋仁宗时卒，赠太师、中书令，追谥“文穆”。宋仁宗对其的评价是“钦若久在政府，观其所为，真奸邪也。”、“国朝以来宰相卹恩，未有钦若比者”。因此，历史上对王钦若的评价充满了争议，民间对他的解读也充满各种想象。在“征辽”系列戏曲中，王强所表现的是通敌卖国类的奸臣：

【一剪梅】矫佞求荣我独尊辽也称臣宋也称臣 蜂蠹藏心脸含春诈伪虚诬暗侮君亲  
（白）下官王强，奉萧（作看科 白）奉萧太后密谕，到汴梁做个内应。<sup>139</sup>

正是由于王强辽国内应的身份，才引出了之后戏曲中陷害杨六郎的，导致杨六郎被发配定州的情节。

<sup>138</sup> 昭槤：《啸亭杂录·续录》卷一《大戏节戏》，中华书局1980年版，377-378页。

<sup>139</sup> 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局2011年版，79册，45847页。

潘仁美则是公报私仇类的奸臣。因为私怨，潘仁美有意在陈家谷设计，导致杨业无援，只得自尽在李陵碑下。并且还乱箭射死前来求援的杨七郎。潘仁美把他的个人私仇，报复在卫国战争上，误国罪行明确。对比杨家的满门忠义，其奸恶形象更为突出。奸党之间也有联系。

（王强白）送我这些东西，必是要我保太师个活命，可是？

（潘虎白）是

（傅鼎臣白）不惟保我姐夫活命，我为杨景削职为民，愤恨未消。乞求奏斩杨景，事成再当重报。

（王强白）容想。

（背介白）啊呀，不错！我看杨景盖世英雄，若留此人乃萧邦之大患。应个人情害了他，一举两得。二公，应便应了，只恐独力难成。

（谢庭芳白）不妨，潘太师是我旧日恩师，我与兄弟谢庭兰皆蒙太师提携，得做高官。门生与老师併力行事便了。<sup>140</sup>

上文唱白体现的是虽然立场不同，但是为同一目的互相勾结的奸党形象。这也符合奸邪结党的传统认知。

与妖魔反派不同，“奸臣”形象更受到人们的憎恨。因此戏曲中的奸臣不但最终“邪不压正”必然会以失败结局收场，而且还要遭受“冥报”，以偿还生前所犯“罪业”。除了冥报之外，“现世报”也出现在“征辽”系列戏曲中。

（呼延赤金 杜玉娥白）我今要你学那射死七郎将军的凶狠，作与我们看者。

（潘仁美白）那时七将军讨救，骂极了我，所以下此狠手。如今七将军死了，这出戏难做。

（呼延赤金白）将潘虎权做七将军，将你妻子权当王伉，我等算你部下众将，学与我们看。也见七将军的苦楚形状。

……（中略）……

（徐仲 张盖 刘金龙白）将潘虎算七郎，要你做出那凶恶形状，用乱箭射死他。

（潘仁美 傅氏同白）嘎，叫我用乱箭射死我儿子？

（众白）做不做

（潘虎白）啊呀，爹爹应不得。

（潘仁美白）啊呀，我那里舍得下此毒手。<sup>141</sup>

<sup>140</sup> 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局2011年版，79册，45851-45852页。

<sup>141</sup> 同上注，79册45921-45923页。



这段戏中，演绎了杨家诸女将与刘金龙等山贼一同劫持了被流放的潘仁美，将其带到杨七郎墓前。众人强迫潘仁美亲手射死自己的儿子、妻子的情节。这种近乎残忍的报仇情节，体现出当时人们对于“奸臣”这一形象的反感，仅有冥报已经不足以泄愤，因此在奸臣活着的时候就应当受到谴责。而潘仁美为求活命杀子杀妻的行为则加强了戏曲中奸臣懦弱、残忍的人物形象，使得观众对于奸臣更加愤恨。

总的来说，戏曲中依靠‘妖魔精怪’等反面人物，衬托出杨家将“正义”“勇猛”的人物特性；通过“奸臣”等反面人物，衬托出杨家将“忠义”“爱国”的家族特性。正因为有反面角色的衬托，杨家将“世代忠勇”的形象才得以在戏曲中凸显。

#### (6) 君主形象

“征辽”戏曲中出场的君主有两位。一是宋太宗。二是萧后。二者都是以相对负面的形象出现在戏中的。

宋太宗在戏中的形象主要体现的是“维护奸佞，擅杀忠良”。〈铁旗阵〉（廿二段）中八王德昭谏言太宗，希望处死潘仁美、王侁等人为冤死的杨业及杨家诸子报仇，但是宋太宗却说“王儿只知继业父子之命谁偿，潘豹之死又谁偿命来？”<sup>142</sup>之后虽然众人接连劝谏，宋太宗还是赦免了潘仁美死刑，改为流放，才引出了戏曲后半杨家诸女将截杀潘仁美的情节。〈铁旗阵〉（廿三段）中，王强诬陷杨六郎时，宋太宗不但没有详细查证，反而立刻“命张齐贤即刻往嘉山寨，将杨景斩首示众。”。毫不留情。从以上两点看来，“征辽”系列戏曲中的宋太宗是以昏君的形象出现在戏曲中的。对比宋太宗的昏君形象，辽国女主萧后，将女儿嫁给杨四郎和杨八郎，只能勉强算的上是“识人不明”罢了。

无论是“昏君”宋太宗还是“识人不明”的萧后，在戏曲中都没有对其过错的直接谴责和不满。作为宫廷戏曲，观众主要是皇帝和皇族。戏曲中关于国家君主这一角色特征的表现自然要倍加小心，以免在不经意间触怒观众。因此，戏曲中关于君主形象的刻画并不鲜明，只是隐约的通过几句对白，稍作衬托。以便为杨家将“世代忠义”形象的刻画埋下伏笔。

<sup>142</sup>中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局 2011 年版，79 册 45858 页。

## 第三章 岳家将类型清宫戏曲分析

### 第1节 岳家将戏曲原型及发展

南宋名将岳飞的悲剧英雄形象在中国近代的文学作品中出现的十分频繁，无论是小说、戏曲、评话等，都有以岳飞的形象为参照，进行敷衍创作的作品。单以戏曲而言，较为出名的有《东窗事犯》、《岳飞精忠》、《精忠记》、《精忠旗》、《如是观》、《牛头山》、《夺秋魁》等等，其中岳飞的形象也不尽相同。近代，对于这些作品中的岳飞形象的研究颇多，但大多集中于市井间所流传的戏曲版本，对于清朝宫廷戏曲中的岳飞形象研究目前还是空白。

《档案集成》书中同样也收录了部分与岳飞相关的戏曲，并且为了配合内廷演出需求而进行了一定程度的改编。其中主要分为三类：一是以较为著名的历史情节改编而来的折子戏，具有代表性的作品是《刺字》，二是据清初朱佐朝撰戏曲《夺秋魁》所改编而来的长戏《夺秋魁》，三是由子弟书等其他作品中岳飞相关题材的戏曲改编而来的作品如《骂阎醒梦》戏等。由于第三类作品中仅将岳飞的生平作为戏曲的故事背景，而戏曲的主人公则另有其人。因此本章主要着重于折子戏《刺字》和长戏《夺秋魁》两类戏曲中的岳飞形象进行对比分析，以明确清朝宫廷戏曲中的岳飞形象特点，及岳家将戏曲特征。

岳飞（1103-1141），是南宋初期的著名将领。据《宋史》<sup>143</sup>所载“生有神力，未冠挽弓三百斤，弩八石”、“迎敌，有梟将舞刀而前，飞斩之”。由此可见岳飞的勇武在当时是十分出众的。除了勇武之外，《宋史》中关于岳飞的其他记载也十分突出。例如关于岳飞治军严明的记载“诸将多行剽掠，惟飞军秋毫无所犯”。还有关于岳飞诚信的记载“疑飞玩寇，欲以闻。浚曰：岳侯，忠孝人也，兵有深机，胡可易言”。除了武勇和人格魅力之外，岳飞也是一位极富谋略的主将。在平定内乱和外抗侵略的战争中均有不小的功劳，例如洞庭湖征讨水寇杨么和朱仙镇大破金兵、都是其代表战役。而真正让这样一个智勇双全、律己甚严的大将形象受到艺术的青睐，从而被改编成诸多戏曲的原因则是岳飞著名的悲剧性结局。由于其驱逐金虏的主战派思想，与议和派的秦桧产生矛盾，最终在秦桧、张浚、万俟卨等人的陷害下，岳飞不但被十二道金字牌从战场召回，随即又被以‘莫须有’的罪名处死。正是这样极富的冲突矛盾和悲剧性的结局，使得岳飞的形象极富艺术色彩，从而被改编出许多相关的戏曲。这些戏曲大都敷衍自岳飞的生平或其中的著名事迹，以便凸显出岳飞英雄形象的某一个特点。

### 第2节 早期岳飞类型戏曲

早期以岳飞的英雄事迹为主题敷衍而成戏曲，根据题材特征，大体可以分为四大种类：一是凸显反派角色的岳飞戏曲；二是夸耀“勇武”类型的岳飞戏曲；三是注重“传承”的家将类岳飞戏曲；四是映射社会现实的“翻案”类型岳飞戏曲。以下将逐一介绍这四类戏曲的特征。

<sup>143</sup> 《宋史》 卷三百六十五 列传第一百二十四 〈岳飞子云〉条。

1 凸显‘反派’类型的岳飞戏曲—《东窗事犯》<sup>144</sup>分析

收录于《元刊杂剧三十种》的杂剧《地藏王证东窗事犯》(以下简称《东窗事犯》)是现存最早的以岳飞为原型创作的戏曲作品。该剧是孔文卿所作,内容主要描写岳飞率军在朱仙镇抗击金兵,在胜利前夕被朝廷下诏召回,并以“谋反”罪名杀害。而策划杀害岳飞的秦桧自此开始心神不宁,为了化解罪恶,秦桧前往灵隐寺进香,求佛保佑。不料地藏王化身为呆行者(疯僧),揭露了秦桧陷害忠良的阴谋,并劝他早日悔悟。秦桧恼羞成怒,派何宗立去西山拘拿呆行者。何宗立一去二十年,终于在“东南第一山”见到秦桧“东窗事犯”,被囚禁于地狱。岳飞的冤魂遂向宋高宗托梦,痛诉冤情,要求高宗诛杀秦桧以报其仇。

本戏除了一、二两折描写岳飞在朱仙镇抗击金兵,并被无奈召回,随即受到杀害之外,其余部分都是对于‘报应’、‘幽冥’、‘鬼神’等虚幻存在的描写。并且戏曲主角也从岳飞转移至反派秦桧。可以说在本戏中岳飞只是起到引出矛盾和烘托气氛的作用,而真正的表达重点则是作为反派的秦桧。剧中秦桧“作恶(造业)一受罪(赎业)”的主线占据了大量的篇幅。因此,在各种岳飞相关戏曲中,《东窗》一剧是强化反派角色秦桧的代表作。对于这类一类型的岳飞戏曲中的反派特点,土屋育子的「岳飛をめぐる戯曲作品について—『東窓記』から『精忠記』への改編を中心に」(年份)<sup>145</sup>一文中有着详尽的阐述。土屋育子认为戏曲与史书中秦桧的负面形象相比具有强化秦桧负面形象的作用,使秦桧第一次以“恶役”的形象登场加注。

总体来说《东窗》剧以岳飞和秦桧的斗争为基础,以秦桧的负面形象为主,突出了岳飞故事的悲剧性主题,进而奠定了岳飞类型戏曲的主要基调。此后的岳飞类型戏曲或多或少的都受到此剧的影响。秦桧也从此成为了文学作品中主要以负面形象而存在的角色之一。因此笔者认为《东窗》剧应归类为凸显‘反派’类型的岳飞戏曲。

## 1. 夸耀‘勇武’类型的岳飞戏曲—《夺秋魁》分析

《夺秋魁》剧是清初朱佐朝所撰。<sup>146</sup>《曲海总目提要》对于此剧的评价是‘内演岳飞初年事,与史传不甚合,半据小说半属妆点’加注。剧中内容描写岳飞赴秋试武闈,在校场中打死小梁王,经岳母奔走、宗泽解救,得到戴罪立功的机会,率军剿平洞庭湖寇,受到封赏的故事。

此剧剧情本身取材自《宋史》中的岳飞剿平水寇杨么的事迹,<sup>147</sup>在此之上虚构了岳飞秋闈赴试等情节。剧中岳飞年轻气盛、武艺过人,因受到王贵牛皋二人所激,在校场上挑战‘天下第二条好汉’的小梁王柴贵,不小心失手将其打死。

【西江月】俺三略、六韬熟究,孙、吴兵法精详,奇门遁甲我能强,谈笑貔貅虎帐;

<sup>144</sup> 胡文焕(明)《群音类选三十九卷》诸腔类卷二 明胡文堂刻本。

<sup>145</sup> 土屋育子「岳飛をめぐる戯曲作品について—『東窓記』から『精忠記』への改編を中心に」『集刊東洋学』中国文史哲研究会 2014年1月。

<sup>146</sup> 朱佐朝,生卒年不详,事迹不详。其兄弟朱素臣生于1615年左右,后于1690年去世,以此推论朱佐朝的生卒年当与朱素臣不远。参见李修生《古本戏曲剧目提要》〈夺秋魁〉条 页446。

<sup>147</sup> 同上注。

饶他天蓬下降，管教地煞来当，不须两手用慌张，一指教他魂荡。<sup>148</sup>

由剧中的这一段唱词可以看出，本剧中的岳飞年少气盛，对自己武力充满信心。即使面对比自己地位高的人也能“谈笑貔貅虎帐”而且对于成名武将也能“一指教他魂荡”。但是在失手打死柴贵之后，又显现出年轻人的慌张与不知所措“两个兄弟，回家报与老娘知道，料我决死无生了”。这一点与其他岳飞戏曲中岳飞运筹帷幄的形象有很大差距，将青年岳飞的形象刻画的非常生动具体。

除了打死小梁王的情节之外，剧中后半还着重刻画了岳飞荡平洞庭湖水寇杨么的战役。作为本剧的主要反面角色的杨么，其形象与《东窗》一剧中的秦桧完全不同。杨么作为洞庭湖水寇，不但统帅大军、勇猛过人，而且对宋氏江山还有觊觎。是典型的反派草莽英雄形象。

【混江龙】东山逸韵，指日间移星斗转列成营，按着这周天太乙，甲、丙、辛、丁。统领的人中豹虎，稳坐着再世桓、文，披挂赐彝名甲冑，悬佩着盘郢其琛。凭着俺貔貅万灶拥河中，一任他雄赳赳百万书图阵，才显得英雄气象，这便是龙虎交争。<sup>149</sup>

这一段混江龙中‘万灶’、‘百万’等描写的是杨么军势强大，‘披挂’、‘悬佩’等句则是对杨么武勇过人的描写。除此之外，‘统领’、‘稳坐’、‘桓、文’等字眼则说明杨么不仅武力过人，也有统帅大军的才能，是个能文善武的大将之才。

【天下乐】俺只为宋室分崩也那金国侵，因此上镇湖山用计深，凭着俺善武能文千里群，安社稷非小可，夺江山不徇情，方显的杨元帅掌握中军。<sup>150</sup>

这段天下乐则体现了杨么的抱负，不仅仅是当一个水寇，而是‘安社稷、夺江山’，这使得杨么在本剧中的形象从‘草寇’转变为‘反军’，从而使岳飞对于杨么的征讨从‘剿匪’巧妙的升级到了‘平叛’的这一层次。剧作者用这种形式从侧面烘托了岳飞的勇武形象。

总体看来，《夺秋魁》一剧通过正面的描写，突出体现了年轻时期的岳飞英勇过人，智勇双全。剧中岳飞虽然也因打死小梁王柴贵而入狱，但是通过岳母、宗泽的努力顺利脱身，并因此得到了讨伐杨么的机会从而出人头地。这使得剧中的岳飞一改其往日的悲剧英雄形象，以传统的英雄传奇的形象登场。是岳飞的戏曲中较为特别的一类。

## 2 注重‘传承’的家将类型岳飞戏曲—《精忠旗》分析

以岳飞为主角的戏曲中有一类，除了描写岳飞本人的英雄事迹意外，还加入了岳飞家族以及后代的情节，形成一个完整的传记类型的戏曲。这一类戏曲的内容叙事往往与明清时代流行

<sup>148</sup> 民间文学资料丛刊《岳飞故事戏曲说唱集》明文书局刊行 1983年12月版 28页。

<sup>149</sup> 同上注，46页。

<sup>150</sup> 同上注，47页。

的家将类型小说类似，因此笔者称之为‘岳家将’类型的戏曲。其代表作品有《精忠旗》、《续精忠》、《牛头山》等戏曲。本文选取《牛头山》一剧为例。

戏曲《牛头山》由清初李玉撰写。剧演岳飞遭贬之后，金兵大举南侵，宋高宗仓皇逃走，岳飞为保驾与金兵对峙牛头山。岳飞子岳云，年方十二，遇九天玄女赐银锤、沧海君授锤法后，前往牛头山助战解围，最后岳家因护驾有功，荣耀受封。

此剧中突破了传统岳飞戏曲的单主人公的描写方式，加入了岳飞之子岳云的英雄形象。剧中着意淡化了岳飞往日英勇无畏的形象，从而更好地体现出岳云‘青出于蓝’的特点。

【四门子】呀！杀得俺力尽筋酥鬓蓬松，杀得俺力尽筋酥鬓蓬松，这一回，纵有翅膀难逞勇。恨野奴兵如山、戈戟重！<sup>151</sup>

这首四门子描写的是岳飞被金将金弹子杀败，不得不悬挂免战牌避战的情景。这样的描写在传统的岳飞戏曲中是非常罕见的，尤其是‘恨野奴兵如山’这样的词句在传统的岳飞戏曲中更是从未出现过的。而描写岳云的则明显更为积极。

【园林好】抖神威临战场，催坐骑虎奋龙扬，扫尽他狐群狗党，免使他施强梁。免使他施强梁。<sup>152</sup>

【叨叨令】逞英雄，金奴魂胆丧。<sup>153</sup>

这两首曲子描写了岳云在战场上的凛凛威风，和轻易击杀了让岳飞束手无策的金将金弹子的场面。虽然这样的描写使得岳飞的英雄形象产生了很大变化，颠覆了岳飞对金兵战无不胜的传统印象，但这样‘子承父业’‘青出于蓝’的描写在明清家将系列作品中是很常见的表现，也是家将系列作品的重要特征。除了岳家将外，其他的家将系列作品中也都存在类似描写。

总之，家将类型的岳家将戏曲在形象上逐渐淡化了岳飞传统英雄本身在剧中的重要地位，转而突出家族延续，荣誉传承等特点。在内容上放弃了单一的著名战役或者悲剧结局本身的描写，敷衍出了较为完整的岳家发展体系的戏曲情节。这是这类戏曲的重要特点，也是岳飞形象的一大改变。

### 3 映射社会现实的‘翻案’类型岳飞戏曲—《如是观》等分析

第四种类型的岳飞戏曲出现的时间最晚，是特定时期的特殊产物。这一类戏曲颠覆了岳飞的悲剧性的英雄结局，将其改变成了正剧。因此被称为‘翻案’剧。这一类型戏曲的代表作品有《如是观》、《岁金牌》等。以下以《如是观》一剧为例。

戏曲《如是观》（又名《倒精忠》或《翻精忠》），清初张彝宣撰。《曲海总目提要》中记载

<sup>151</sup> 民间文学资料丛刊《岳飞故事戏曲说唱集》明文书局刊行 1983年12月版，77页。

<sup>152</sup> 同上注，80页。

<sup>153</sup> 同上注，81页。

本剧“以精忠直叙岳飞之死，而秦桧受冥诛未快人意，乃作此以翻案。言飞成大功，桧受显戮，两人一善一恶，当作如是观……。”<sup>154</sup>

本剧大体以岳飞抗金记载为背景，写至朱仙镇之战时，情节骤变，叙岳飞截获秦桧所派奸细田思忠送给金兀术的密信，知其矫诏害人，并通敌谋国，遂掌握其证据。岳家军抗旨而战，一鼓作气，战胜兀术，迎回“二圣”，受到朝廷的封赏。秦桧夫妇被凌迟处死，首级被号令通衢。戏中对于岳飞忠心报国的描写极多：

【前腔】我死忠、母死节、儿死孝；死得所，不须哀。<sup>155</sup>

这一段词是岳飞抗旨，强攻金兀术时得知家人因此受累时所唱，其忠君舍家的表达极为突出。而最后岳飞的忠心也得到了相应的回报：

【泣颜回】龙湖庆风云，喜君臣得意殷勤。相携便殿，天恩世掌丝纶。重沐宠幸，感皇恩，德厚多封赠。也不负报国精忠，方显得教子成名。<sup>156</sup>

这一段是岳飞得胜回朝后受到封赏时岳母的唱词。其中‘重沐宠幸’‘多封赠’等词都体现出了岳飞回朝后受到皇帝的赏赐和器重。

正因为本戏彻底改写了岳飞抗金的结局，因而岳飞的英雄形象也由悲剧英雄转变为传奇英雄的形象。而产生这种变化的原因，在千田大介的「岳飛故事の変遷をめぐって—鎮魂物語から英雄物語へ—」<sup>157</sup>一文中也有详细阐述。千田大介认为，其中的主要原因是清军南下时，江南各城虽然没有武力抵抗的勇气而选择投降，但是以苏州文人阶层为代表的明朝遗民们将这种遗憾和期待编入戏曲中，从而使岳飞的悲剧英雄形象（镇魂故事）转变为了传奇英雄形象（英雄故事）。

与此类似的戏曲《岁金牌》一戏创作于道光年间，其内容近似于《如是观》，应当也是由于当时的社会现实所创作的影射之作。

在这一类型的戏曲中，岳飞突破了传统的悲剧英雄的形象，成为了忠君爱国、诛邪匡正、救国救民的传奇英雄。

以上四种类型就是岳飞在民间戏曲中的主要艺术形象，除此之外还有许多其他的岳飞戏曲，但是这些戏曲大都是由这四类戏曲演变而来，情节上大同小异，岳飞的形象也没有突出的改变，因此本文中并未一一列出。与民间戏曲不同，清朝宫廷戏曲在内容上经过了一定的改编，因而岳飞的形象也相应产生了变化。下文将着重探讨清朝宫廷戏曲中岳飞的形象特征。

### 第3节 清朝宫廷戏曲中的岳飞类型戏曲及岳飞形象特征分析

<sup>154</sup> 《曲海总目提要》卷十一 页471。

<sup>155</sup> 民间文学资料丛刊《岳飞故事戏曲说唱集》明文书局刊行 1983年12月版，页406

<sup>156</sup> 同上注，页427。

<sup>157</sup> 千田大介「岳飛故事の変遷をめぐって—鎮魂物語から英雄物語へ—」『中国文学研究』第二十三期 早稲田大学中国文学会 1997年12月。

清朝宫廷戏曲始于清初，清廷内设立教坊司等专门机构，掌管内廷戏曲演出。虽然内廷戏曲演出的本质仍然是娱乐，但是与民间戏曲相比，清朝宫廷戏曲有两个重要的独有特征。一是民间戏班所无法比拟的庞大规模。清朝宫廷戏曲的演出由皇家出资，因此无论是演出舞台、道具之华丽，还是众多的参演人数，都与民间戏班有着天壤之别。因此清宫戏曲在叙事的完整性上往往远超民间戏曲，这也就是所谓的‘大戏’<sup>158</sup>。大戏往往连续演出数日或者数十日，可以将一个完整的故事呈现在观众的眼前。因此相较于一般的戏曲而言，大戏的情节更加连贯，叙事性更强、更完整。二是戏曲的政治性。清朝宫廷戏曲除了戏曲本身的娱乐性外，还被赋予了很强的政治性，很多戏曲需要在特定时候演出<sup>159</sup>。正是由于这个不同点，因此民间戏曲在传入内廷时往往需要经过改编或者再创作。此外，这些经过改编的戏曲有时还要按照皇帝的喜好或者希望进行再次修改。这样一来，清朝宫廷戏曲中的人物形象往往与民间戏曲中的人物形象不同或在某方面有所差异。因此下文将要探讨的就是清朝宫廷戏曲中岳飞戏曲里的岳飞形象特点。

清朝宫廷戏曲中的岳飞戏曲大体可以分为三大种类

#### 1 表现‘忠孝不能两全’的矛盾类型戏曲《刺字》

《刺字》<sup>160</sup>剧敷衍自宋史中所记载的“初命何铸鞠之，飞裂裳以背示铸。有尽忠报国四大字深入肤里……”记录。这段记在岳飞的史传中较为出名，曾被多次敷衍、演绎。许多岳飞相关的戏曲中都有类似的情节。戏的内容大都是演岳飞回府拜见母亲，岳母为激励儿子在岳飞背上纹刺“精忠报国”四字，之后岳飞拜别母亲，踏上征途。但是细节部分则各有改动。本文选取了秦腔剧本中的《回府刺字》<sup>161</sup>一戏进行对比，以此揭示戏中岳飞的形象特征。

首先是岳飞登场时的背景刻画。《刺字》戏曲开场时岳飞妻子张氏的白中说道：

奴家张氏，乃岳状元之妻……今因出镇荆湖，时常告假省亲。数月不回，想有事羁身。  
正是公而忘私事，为国敢辞劳。

剧中描写的岳飞此时是状元，因“出镇荆湖”，离家较近，因此常常回家。但是近来数月因有公事，没能回家省亲。

《回府刺字》中的岳飞登场时，岳母的白中则写道：

老身姚氏。吾儿岳飞身为宋室皇封大将，领兵征却金人，十二载未回……

由这段白可以看出，《回府刺字》剧中的岳飞已经身居大将职位，并且领兵在外征战十二

<sup>158</sup> (清)昭槁：《啸亭续录》 大戏剧。

<sup>159</sup> 齐秀梅、杨玉良 《清宫藏书》 紫禁城出版社 2005年4月版 418-435页。

<sup>160</sup> 《中国国家图书馆馆藏清宫升平署档案集成》 第九十册 52651-52665页。

<sup>161</sup> 民间文学资料丛刊 《岳飞故事戏曲说唱集》 明文书局刊行 1983年12月版，69-72页。

年没有回家。

其次是岳飞回家的原因也有很大差异。《刺字》戏中的“福马郎”一段唱词是描写岳飞回家时的情景。

【福马郎】几度欲言仍又止，怕说着又添亲怨忆。偷将泪滴。（生白）告母亲知道，孩儿非为别事，只为今日边报到来，金兵入寇，攻破汴京，二圣蹈入虏庭……孩儿欲奋志勤王，恐违孝道，故而迟疑。

而《回府刺字》剧中，岳飞的唱词则是：

娘啊！一见老娘怒气生，不由本帅掉泪痕。孩儿出兵十二载，圣上见喜把官封。为儿与娘见一面，难道说不把孝行？

这里的岳飞形象开始出现了更大的差别，《刺字》戏中岳飞因金兵入侵，想要报效国家，却又担心家中母亲，因此两难取舍，十分犹豫。而《回府》戏中的岳飞则已经建功立业，被圣上“把官封”，此时回家，更多的是荣归故里，探望母亲的感情。完全没有前者的挣扎矛盾的感情。

除了见母、刺字的情节外，岳飞临别拜母也是本戏的重点。《刺字》戏中岳飞临别之时的唱词：

（唱）亲老垂星鬓，孤儿年稚，寡母弱子，好好扶持，全在你干系。  
[越恁好]阶前顿首、阶前顿首，再拜别亲帙。娘亲嘎（唱）休将儿念。加餐饭，乐桑榆。  
（白）夫人请上，下官就此拜别。  
（唱）鸾凤从此两分离，叮咛记语。……

这段唱词和念白中除了体现出即将出征的岳飞对于母亲担心的“孝”情之外，“孤儿年稚”、“寡母弱子”、“鸾凤分离”等词语更多的是表达出岳飞对于家庭的亲情和对于伴侣的爱情。这在岳飞相关的戏曲中是极为少见的。特别是岳飞之子岳云，在其他岳飞戏曲中往往是以成年或者少年形象出现的，在本戏中则是还需要照顾的幼年形象。而“鸾凤分离”这样的对于爱情的不舍表现更是其他岳飞戏曲中从未出现过的描写。因此，这里的岳飞形象与其说是忠孝双全的将军不如说是一个忧心忡忡的丈夫和家长更为合适。相比《刺字》戏而言，《回府》戏中岳飞的形象则要简单的多。

（生接酒，唱）接过酒来辞老娘，不由一阵泪汪汪。出府门，回头望，老娘送我大门上。



(生唱) 府门以外忙跪倒, 得胜回来再见娘。

《回府》戏中岳飞的唱词着重表达了对母亲的不舍之情, 并且“得胜回来”等词语更加体现了岳飞是一个为了国家尽忠而不得不舍弃孝道的英勇将军。这样的形象更加符合传统岳飞戏中的岳飞形象。

除了《刺字》和《回府刺字》二者共有的情节外,《刺字》戏中还加入了许多特有的情节。例如戏中岳母让岳飞领军出征时, 岳飞的回答是很有本戏特征的:

(生白) 谨依母亲教诲。只是一节, 自古壮士临阵, 不死即伤。母亲嘎, 孩儿此存亡未卜, 媳妇是个女流, 孩儿岳云尚在襁褓, 叫孩儿如何放心得下。

单看这段唱词很难想象它是出自“不破金虏誓不还”的岳飞口中的,“存亡未卜”、“非死即伤”等词语都体现出岳飞对于自身安全的担忧, 这与一般的岳飞戏曲中岳飞忠君爱国、不顾己身的形象大相径庭。这种岳飞担忧家庭, 对于出征报国产生犹豫的特征在戏曲中间的部分表现得最为明显。

(生白) 母亲嘎, 非是孩儿不能报国尽忠, 正欲来禀明母亲。今早总留守闻得二圣蹈虏, 呼慟不已, 即将兵符印信付托孩儿, 要孩儿为国报仇。孩儿再三以亲老为辞, 不想总留守连呼渡河, 呕血而亡了。

这段白中岳飞的形象改变最为明显。在听到金兵抓走了宋徽宗和宋钦宗的消息时, 宗泽将印信托付给岳飞, 希望岳飞领兵出征, 但是岳飞却“再三以亲老为辞”, 因此宗泽连呼渡河, 呕血而亡。这几乎彻底颠覆了以往的传统岳飞“为国舍家”的忠君形象, 着重突出了岳飞对于家庭和孝道的不舍。

另外, 本剧还有许多侧面的描写, 用来烘托岳飞这种忠孝难两全的矛盾挣扎。一是岳母的唱词中除了对于岳飞这种为孝舍国思想的批评外, 还有描写岳母内心矛盾的唱词:

【尾声】我明知此去无归期, 且背地偷将泪珠垂。

通过这句唱词可知, 岳母虽然教育岳飞要忠君无私, 但是自己内心也是十分矛盾挣扎的。对于岳飞出征之事, 也感到非常痛苦。二是剧中对于岳飞的妻子张氏也有很多的描写:

(旦唱) 相公, 家庭事, 切勿提。但前驱, 莫思悔退避。你亲老, 我自支持; 你幼子, 吾当训诲。

这里张氏的唱词也从侧面烘托了岳飞对于家庭的担心不是虚妄,“亲老”“幼子”都是岳飞难以割舍的亲情。

最后，清剧《夺秋魁》中也有刺字一节，其中岳飞临行前的唱词如下：

【摊破地锦花】谢勋劳，教养恩非小。儿不肖自愧浪飘。不能够侍母殷勤，一点丹心为国勤劳。效英豪，凭策略辅唐尧。辅唐尧。<sup>162</sup>

这一剧中的岳飞就完全是为国舍家，为报国恩，不能尽孝的传统英雄形象了。《刺字》、《回府刺字》、《夺秋魁》三者对比，其中的岳飞形象差别十分的明显。

综上所述，清朝宫廷戏曲《刺字》中，岳飞的形象更加丰满，但是与传统岳飞戏曲中，因“忠孝不能两全”而慷慨赴国难的岳飞形象相比，《刺字》戏中的岳飞矛盾挣扎更加强烈，对于家庭更为重视和不舍。使岳飞的英雄形象产生了弱化，更加强调了岳飞的悲剧性，使剧中的岳飞的形象逐渐由‘悲剧英雄’转变为‘悲剧将军’。这样的形象，也使得岳飞在剧中的地位由‘英雄’转变为‘凡人’。这正是清朝宫廷戏曲《刺字》中岳飞形象的特点。

## 2 刻画早期岳飞英武形象的戏曲《夺秋魁》<sup>163</sup>

清朝宫廷戏曲中关于岳飞的戏曲的另一种类就是改编自张佐朝的清朝传奇戏曲《夺秋魁》（本文参照清初永庆堂抄本，以下简称永本）的清宫大戏《夺秋魁》（以下简称清本）系列戏曲。作为本戏改编基础的永本《夺秋魁》，其中共二十四齣，题目如下

- |        |                        |
|--------|------------------------|
| 一 开道家门 | 十三 鸣冤                  |
| 二 约同赴试 | 十四 解释                  |
| 三 父女分别 | 十五 重会                  |
| 四 刺字   | 十六 三醉（又名糊涂判断）          |
| 五 议劫   | 十七 仗义全娇                |
| 六 被伤   | 十八 点将                  |
| 七 识破   | 十九 兴师                  |
| 八 逼降   | 二十 擒么                  |
| 九 推算   | 二十一 议婚                 |
| 十 比试   | 二十二 省亲                 |
| 十一 求乞  | （二十三）赴宴 <sup>164</sup> |
| 十二 报信  | 二十四 团聚                 |

清本的《夺秋魁》则仅存以下五齣

- |        |        |
|--------|--------|
| 一 糊涂判断 | 三 奉命起兵 |
|--------|--------|

<sup>162</sup> 民间文学资料丛刊《岳飞故事戏曲说唱集》明文书局刊行 1983 年 12 月版，15 页。

<sup>163</sup> 本剧在书中被收录两种，一种是第八八册所收《夺秋魁》四齣，另一种是第 97 册所收《糊涂判断》。二者都是由《夺秋魁》一剧改编，但是范围上有所差别。前者回目包括‘杨么点将’‘奉命起兵’‘洞庭大战’‘弃营擒么’四齣。后者则收录了‘糊涂判断’‘杨么点将’‘奉命起兵’‘洞庭大战’四齣。在相同的回目中，戏曲内容相同。出于对比方便的考虑，作者选取的是第九七册所收录的《糊涂判断》一剧参考。

<sup>164</sup> 剧中回目目前并无数字，括号中的回数是作者根据前后回数判断后自行添补。

二 杨么点将

四 洞庭大战

五 弃营擒么

虽然笔者并没有找到关于《夺秋魁》一剧的完整改编记录，但是结合其他家将类型的大戏情节和规模考量，笔者认为现存的《夺秋魁》并不完整的可能性相对较大。其中岳飞误杀小梁王的情节部分很可能在随着清宫戏曲藏本的流散而散佚了。将现存的四齣清本《夺秋魁》与永本《夺秋魁》对应章节相对比，除了个别词与少数曲牌有所改编外，戏曲内容大致相同。而改编的部分基本不涉及情节和形象，仅是在口语用词上有所改编。例如永本‘擒么’的最后“(生)打入囚车，打得胜鼓回营。”在清本则改为“(生白)将杨么上了囚车，解京便了。后者的改编应是为了适应宫中需求，对于情节本身并无影响。因此本文仅就清本《夺秋魁》戏中的岳飞形象进行分析。

清本《夺秋魁》中仅有第三齣〈奉命起兵〉着重描写岳飞的形象。这齣戏中的岳飞不仅是一个勇将，更是一个智计过人的智将。

【节节高】奇谋破海峽（众上唱）草盈收，清波浩渺如飞溜。轻相诱，出蓼洲，无容走。绿萍满布三江口，饶他百浆难划扭。只恐留血染波红，沧浪处处寒星斗。<sup>165</sup>

这一首【节节高】唱的是岳飞看到杨么水营难攻，于是用计破坏杨么水营的描写。凸显了岳飞智计过人，随机应变的统军能力。

总的来看在清宫大戏《夺秋魁》中，岳飞是以一个智计过人，运筹帷幄的大将形象出现的，这也符合《夺秋魁》一剧中岳飞虽然初出茅庐但是智勇双全的年少英雄的整体形象。

### 3 背景化的岳飞形象戏曲—《奏本》、《骂阎醒梦》

清朝宫廷戏曲中还有一类与岳飞相关的戏曲，这类戏曲中岳飞本人并未真正登场或仅作为背景角色登场。这一类戏曲虽然描写的内容与岳飞相关，但是实质上主人公已经不再是岳飞。其中的主要作品是《奏本》<sup>166</sup>和《骂阎醒梦》<sup>167</sup>两齣戏曲。其中《奏本》是描写秦桧在害死岳飞后内心恐惧，见到岳飞鬼魂索命的惊惧场面。而《骂阎醒梦》则是描写狂生胡迪不满岳飞屈死，梦入冥府，大骂阎罗不公。阎罗让胡迪观看秦桧魂魄受刑与岳飞证道成仙的过程，最终胡迪敬服，受命还阳。实际上是一齣借岳飞事迹宣扬因果轮回的“劝世”戏曲。在这两处戏曲中，岳飞仅仅是以鬼魂或者仙人形象登场，并无台词。与其说是剧中角色，不如说其仅仅是作为剧中背景出现的。因此本文就不对这两剧进行过多探究了。

### 第4节 缺失的岳家将类型戏曲

对于家将文学来说，“国家安危”、“忠奸抗争”的两条叙事主线、“父业子继、父志子承”

<sup>165</sup> 《中国国家图书馆馆藏清宫升平署档案集成》第97册 56833-56859页。

<sup>166</sup> 同上注 第53册 28577-28584页。

<sup>167</sup> 同上注 第99册 58157-58184页。

的情节发展是其文体中最重要的特征。<sup>168</sup>如果不能同时具备这两条文体特征的文学作品，无法称之为家将文学作品。家将戏曲作为家将文学的分支，也应当遵循这种规则。

《档案集成》书中所收录的岳飞相关戏曲中，《刺字》戏整体以表现岳母深明大义、岳飞忠孝难以两全的矛盾情感为主，虽然略微涉及“抗金救国”的背景，但是并没有深入展开叙述抗金过程。国家内部的“忠奸”抗争描写则完全没有出现在戏曲内。至于岳家的后代方面，也没有关于“子承父业”情节的描写。因此《刺字》戏并不具备岳家将戏曲应有的文体特征。

《夺秋魁》戏以描写青年岳飞为中心，虽然岳飞率军擒获水寇杨么勉强可以称为“忠奸抗争”，但戏曲内并没有关于“国家安危”、“子承父业”的情节描写。所以，《夺秋魁》戏也不具备岳家将戏曲应有的文体特征。

基于以上两点，可以判定，《档案集成》书中所收录的岳飞相关戏曲中并没有岳家将类型的戏曲。这种情况主要应当是由以下两个原因造成的：

### 1 清宫廷戏曲的散轶

《档案集成》书中并未收录全部清朝宫廷戏曲。1924年，冯玉祥发动北京政变，将清皇室迁出紫禁城，由于升平署署址不在宫内，自政变发生后至故宫博物院成立的一段时间内，升平署文献大量流散于宫外。1924年12月10日，朱希祖先生从北京宣武门外大街汇记书局发现并购得一批升平署剧本及档案。关于这批档案，朱希祖先生在《整理升平署档案记》一文中所述“为第一次售出者，其中档案较全，戏曲惟清廷自制大戏曲亦较全，其他皆为升平署演习曲本，有六七百种，不全者多。”<sup>169</sup>。之后，朱希祖先生将这批文献转让给当时的国立北平图书馆保管。故宫博物院成立后，这批档案移交至故宫博物院，《档案集成》书中所收录的，就是以这批档案为主的清朝宫廷戏曲。因此，除朱希祖先生所购的升平署戏曲档案外，还有为数不少的清宫戏曲档案流散在外，没有收入《档案集成》书中。这些散轶的档案中是否包含岳家将类型的戏曲则不得而知了。

### 2 清廷内对于戏曲的管制

清代对于文学的管控十分严格，文字狱在乾隆时期达到了顶峰。乾隆每次南巡到各地都要看大量的各种地方戏曲演出，进而联想到民间有着大量的戏曲剧本，其中“未必无违碍之处”。乾隆四十五年（1780）十一月，军机大臣传谕旨与两淮盐政伊龄阿和苏州织造全德：

前令各省将违碍字句书籍，实力查缴，解京销毁。现据各督抚等陆续解到甚多。因思演戏剧本内，亦未必无违碍之处，如明季国初之事，有关涉本朝字句，自当一体饬查。至南宋与金朝关涉词曲，外间剧本，往往有扮演过当，以致失实者；流传久远，无知之徒，或至转以剧本为真，殊有关系，亦当一体饬查。此等剧本，大约聚于苏、扬等处，著传谕伊阿龄、全德留心查看，有应删改及抽彻者，务为斟酌妥办。并将查出原

<sup>168</sup> 张清发：《明清家将小说研究》，台湾学生书局 2010.11，第 5-6 页。

<sup>169</sup> 朱希祖：《整理升平署档案记》[J]，燕京学报，1931.12（10）：2083-2122。

本暨删改抽彻之篇，一并粘签解京呈览。但须不动声色，不可稍涉张皇。<sup>170</sup>

对于违禁的戏曲不仅派人饬查，还要粘签解京亲自查看，可见乾隆帝对于戏曲内容的关注和重视。清朝皇族为满族，其祖先血统继承自金人，因此早期满族文献中也有自称后金这一称呼的。由此可见满族与金人之间的密切联系。而岳家将的故事基本都是围绕岳飞抗金这一主题敷衍而来的，因此岳家将题材的戏曲非常受到清朝统治者的忌讳。乾隆的谕旨中也特别提到了“南宋与金朝关涉词曲”，可见其敏感程度。外间戏曲尚且如此受到忌讳，清廷内部在编写戏曲时自然要倍加小心，以免触怒皇帝。在这样敏感的外部环境下，清代宫廷戏曲中，岳家将戏曲的缺失也是理所当然的。

---

<sup>170</sup> 王利器辑录：《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，上海古籍出版社 1981 年版，48-49 页

## 第四章 薛家将类型戏曲分析

### 第1节 薛家将戏曲原型及发展

薛家将系列戏曲以唐朝名将薛仁贵的英雄事迹为原型敷衍而来。

薛仁贵（614-683年），少年时耕田为生，贞观十八年（644年）唐太宗征辽东时，妻子柳氏激励其“夫有高士之材，要须遇时乃发。今天子自征辽东，求猛将，此难得之时，君盍图功名以自显”<sup>171</sup>，以此加入张士贵军，其后渐露头角。

《旧唐书》载，“仁贵自恃骁勇，欲立奇功，乃异其服色，著白衣、握戟、腰鞬张弓，大呼先入，所向无前，贼尽披靡却走。”<sup>172</sup>，此景给唐玄宗留下深刻印象，并在战后盛赞薛仁贵“朕不喜得辽东，喜得卿也。”，此后，薛仁贵骁勇之名大盛。唐高宗龙朔元年（661年），仁贵领兵于天山击九姓突厥，“时九姓有众十余万，令骁健数十人逆来挑战，仁贵发三矢，射杀三人，自余一时下马请降。”<sup>173</sup>，事后军中有歌曰“将军三箭定天山，战士长歌入汉关。”。此后，薛仁贵率军征讨高丽，高丽国降。咸亨元年（670年），吐蕃侵唐，薛仁贵奉旨击吐蕃，因与部下不和，导致辎重被劫，战败遭贬。后又经数次启用，但又数次遭贬，于七十岁病卒。歿前一年仍率军抗击突厥。

后世逐渐将薛仁贵的事迹加以演绎、改编成各种传奇类的文学作品。早期的有《太平广记》中引晚唐胡璩《谭宾录》<sup>174</sup>，内容与《旧唐书》所载类似；宋元话本《薛仁贵征辽事略》，内演高丽国莫离支葛苏文劫掠百济贡品，辱骂唐君，唐太宗御驾亲征高丽事。话本中，关于薛仁贵投军、张士贵冒功、“三箭定天山”等情节都已包含，可以看做是薛家将文学作品的雏形。

### 第2节 早期戏曲中的薛家将故事

元、明时代之后，戏曲逐渐成型，以薛仁贵为主题的元明杂剧开始出现。现存的主要薛仁贵戏曲包括：

#### 1 元杂剧-《衣锦还乡》

《衣锦还乡》全名《薛仁贵衣锦还乡》，元张国宾撰。<sup>175</sup>剧演薛仁贵离家从戎，三箭定天山，征辽得胜。因与张士贵争功，以箭术定胜负。薛仁贵胜而封爵，张士贵败遭革职。薛仁贵家中，薛父薛母思念儿子，盼望儿子衣锦荣归。剧中除“三箭定天山”、“张士贵冒功”等经典情节外，对于薛父薛母的描写一定呈上凸显出了家族观念的特征。

<sup>171</sup> 《新唐书》卷一百一十七，列传第三十六，薛仁贵节。

<sup>172</sup> 《旧唐书》卷八十三，列传第三十三，薛仁贵节。

<sup>173</sup> 同注 171。

<sup>174</sup> 《太平广记》卷一九一，〈骁勇类·薛仁贵〉节。

<sup>175</sup> 郑骞：《校订元刊杂剧三十种》，世界书局，1962年版。

## 2 元杂剧-《飞刀对箭》

《飞刀对箭》，全名《摩利支飞刀对箭》，元无名氏撰。<sup>176</sup>剧演高丽国摩利支苏盖文下书挑战，唐太宗张榜招贤。薛仁贵应榜，以箭术破摩利支飞刀，遂定天山。张士贵冒领薛功，徐懋功奏明真相，薛仁贵全家受赏。本剧中，将原本的“三箭定天山”情节加以演化，形成“三箭破飞刀”，使得苏盖文和薛仁贵形成了“飞刀对箭”的对立效果，对于以后的薛家将文学影响颇深。

## 3 元杂剧-《龙门隐秀》

《龙门隐秀》，全名《贤达妇龙门隐秀》，元无名氏撰。<sup>177</sup>剧演薛仁贵在龙门柳员外家佣工，夜间现白额虎原型，小姐迎春见后赠其红棉袄。员外因而怀疑二人之间有奸情，遂将女儿迎春许配给薛仁贵，随后将夫妻二人赶出家门。两人无处栖身，居于寒窑。后高丽国侵唐，薛仁贵在迎春的支持下离家从军，并凭借战功受封国公，衣锦还乡。剧中为薛仁贵加入白虎降世情节，是后期家将文学中天命观的雏形；薛仁贵同迎春的爱情故事也为薛家将系列故事的发展创造了条件。

早期元明杂剧中主要以塑造薛仁贵勇武过人的英雄形象为主，尚未形成完整的薛家将故事体系。但其中“征辽”、“征高丽”、“张士贵冒功”、“夫妇居寒窑”等经典情节都可以在明清之后形成的薛家将戏曲中发现，因此，早期薛仁贵题材戏曲与明清之后的薛家将戏曲之间的继承关系是可以明确的。

### 第3节 《档案集成》书中所收清朝宫廷戏曲中的薛家将戏曲

#### 1 《档案集成》书中所收清朝宫廷戏曲中的薛家将戏曲曲目

书中共收录薛家将戏曲十二种，两大类。

第一类是折子戏。包括：

《粧疯》（串关）（第五十八册）

《粧疯》（总本）（第五十八册）

《敬德钓鱼》（总本）（第九十七册）

《敬德钓鱼》（串关）（第九十七册）

《敬德耕田》（总本）（第九十七册）

《敬德耕田》（串关）（第九十七册）

《敬德赏军》（第九十七册）

《敬德赏军》（串关）（第九十七册）

《敬德闯宴》（第九十七册）

《敬德闯宴》（串关）（第九十七册）

《敬德探山》（串关）（第九十七册）

<sup>176</sup> 《孤本元明杂剧》第三册，商务印书馆，1977年版。

<sup>177</sup> 《孤本元明杂剧》第七册，商务印书馆，1977年版。

- 《仁贵诉功》(串关)(第九十七册)
- 《仁贵诉功》(总本)(第九十七册)
- 《马上缘》(第九十九册)
- 《敬德赏军》(串关)(第一零二册)
- 《敬德耕田》(第一零二册)
- 《敬德耕田》(第一零二册)
- 《敬德钓鱼》(串关)(第一零五册)

第二类是连台大戏,包括:

- 《金貂记》(八齣 末段)(第五十八册)
- 《二段征西异传》(六齣 总本)(第六十册)
- 《三段征西异传》(六齣 总本)(第六十册)
- 《十四段征西异传》(八齣 总本)(第六十册)
- 《十三段征西异传》(八齣 总本)(第六十册)
- 《十六段征西异传》(八齣)(第六十册)
- 《十七段征西异传》(八齣 总本)(第六十册)
- 《定天山》(八齣 总本)(第九十二册)
- 《射雁记》(第九十六册)

## 2 戏曲梗概

《粧疯》,本剧属于薛家将戏曲中的尉迟敬德分支系列(本分支特征将在后文中详细分析)。剧演尉迟敬德(尉迟恭)在御宴上拳殴李道宗,唐太宗大怒,削去尉迟敬德爵位,将他贬在职田庄为民。后薛仁贵伐辽时被困,朝廷欲重新启用尉迟敬德助薛仁贵伐辽。尉迟敬德装疯,拒绝朝廷任命。徐绩看出尉迟敬德诈疯,设计激其接受朝廷任命。

《敬德钓鱼》,本剧属于薛家将戏曲中的尉迟敬德分支系列。剧演尉迟敬德被贬在职田庄后的生活场面。尉迟敬德出门钓鱼遣怀,途遇率军征辽的薛仁贵。剧中着重刻画了薛、尉二人英雄相惜,以及尉迟敬德对自己被贬,未能征战疆场的遗憾之情。

《敬德耕田》,本剧属于薛家将戏曲中的尉迟敬德分支系列。剧演尉迟敬德被贬于职田庄后的生活场面。尉迟敬德出门务农时偶遇邻人樵夫,二人发生了一系列的对话。虽然本剧以尉迟敬德被贬于职田庄后的生活为背景,但是情节独立,内容以滑稽搞笑为主,并未涉及薛家将戏曲情节。

《敬德赏军》,本剧属于薛家将戏曲中的尉迟敬德分支系列。剧演尉迟敬德为寻“白袍将军”,以赏军为名来到张士贵军中刺探的过程。从内容上来看,本剧是由《薛仁贵跨海东征白袍记》戏中情节演绎而来的。

《敬德闯宴》,本剧属于薛家将戏曲中的尉迟敬德分支系列。剧演尉迟敬德因不满张士贵冒功,大闹宴席。本剧亦是由《薛仁贵跨海东征白袍记》演化而来。

《敬德探山》,本剧属于薛家将戏曲中的尉迟敬德分支系列。剧演李世民率军攻打天山



关前，遣尉迟敬德打探敌情。本剧也属于《薛仁贵跨海东征白袍记》系列戏曲分支。

《仁贵诉功》，剧演薛仁贵作为火头军立下大功，功劳被张士贵冒领却无处申诉，只能将心中愤懑向同僚倾诉。

《马上缘》，剧演薛仁贵率军西征，攻打寒江关。仁贵遣子薛丁山为先锋大败守军，并打伤守关大将樊洪之子樊龙、樊虎。樊洪之女樊梨花从仙师学艺归来，以丹药救活樊龙、樊虎。樊梨花因从师傅处预知自己与薛丁山有姻缘之份，故借为兄报仇为名来到唐营挑战薛丁山，历经波折后，得到薛丁山允婚情节。

《金貂记》，宫廷大戏。本剧改编自《薛仁贵跨海东征白袍记》。剧演增建王叛乱，薛仁贵带兵平叛。唐军接连攻破曾建王女儿娇鸾公主所守的凤凰城与大将铁勒金牙所守的天山关，兵困思乡城。城内曾建王献城降唐，薛仁贵得胜班师剧情。

《二段征西异传》，宫廷大戏。剧演唐太宗以薛仁贵为大将御驾亲征西辽国。唐军先锋秦怀玉、尉迟宝林、尉迟宝庆连破三关，唐军直抵接锁阳城下。苏宝童设空城计将唐军诱入锁阳城，兵困唐军。秦怀玉、尉迟宝林、尉迟宝庆三人率军突围，中计被杀。

《三段征西异传》，宫廷大戏。剧演唐太宗被困锁阳城，程咬金单骑突围回京求援。薛仁贵子薛丁山自仙师王禅处学艺归来，与程咬金一同率军驰援锁阳城。

《十四段征西异传》，宫廷大戏。剧演薛仁贵在樊梨花的帮助下斩杀守关妖道，攻破朱雀关。在众将安排下，薛丁山与樊梨花成亲。新婚之夜薛应龙闹洞房，引起薛丁山误会，休弃樊梨花，樊梨花羞愤之下出走寒江关。薛仁贵率军攻打元武关，元武关守将刁应祥、刁月娥父女共拒唐军。

《十三段征西异传》，宫廷大戏。薛仁贵大军攻打朱雀关，唐军先锋薛丁山被守关大将扭头道人以妖法擒捉。薛仁贵无法，只得遣程咬金前去寒江关请樊梨花前来对抗扭头道人。程咬金劝说，樊梨花同意助唐，二人返回唐营途中，遇到山贼薛应龙拦截，樊梨花降服薛应龙，并将其收为义子，其后三人同返唐营。

《十六段征西异传》，宫廷大戏。剧演唐太宗以樊梨花为帅，率军攻打白虎关。白虎关守将杨凡领兵抗唐，大败唐军先锋程咬金。樊梨花设计诱杨凡出战，袭取白虎关，击杀杨凡。

《十七段征西异传》，宫廷大戏。剧演薛仁贵在白虎关前被薛丁山误射而死，唐军无帅，唐太宗命薛丁山去寒江关请回樊梨花。薛丁山前往寒江关，樊梨花诈死，丁山无奈只得返回唐营。唐太宗赐予薛丁山诏书，薛丁山二去寒江关，终于请出樊梨花。回到唐营后，在唐太宗的主持下，薛、樊二人成婚。

《定天山》，宫廷大戏。剧演唐王李世民率军攻打高丽国。唐军被阻于黑风口时，薛仁贵身着白袍奋勇杀敌助唐军得胜，李世民对其印象深刻，但不知其身份。之后唐军在凤凰城被高丽大将盖苏文率军包围，危机时薛仁贵再度出现，用弓箭射伤盖苏文，唐军因此大胜。李世民宣召白袍将，薛宗显冒功。高丽国主请来金勒、银勒、铁勒三人镇守天山，唐军不敌，大军被阻于天山之前。薛宗显用计诱薛仁贵出战，三箭射死三人，唐军大胜，突破天山。

《射雁记》，宫廷大戏。薛仁贵平辽后衣锦还乡，途遇少年薛丁山射雁。仁贵见薛丁山箭法过人，恐其日后与己为敌，因此设计偷袭，以箭射死薛丁山并将尸身丢入渭水。丁山被仙师王禅救回，带入山中学艺。薛仁贵回家后方知少年是己子薛丁山，全家悲痛万分。

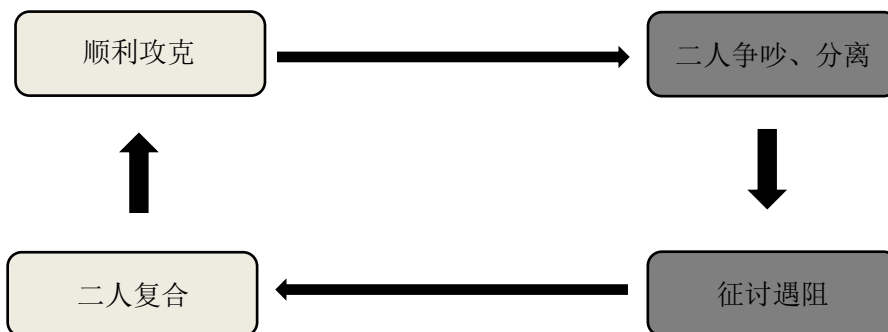
#### 第4节 清朝宫廷薛家将戏曲中的情节特征与人物特征分析

##### 1 情节特征分析

###### (1) 内外矛盾的交互性

清宫薛家将系列戏曲以薛仁贵征高丽和薛仁贵征辽为主要题材，情节上大体可以分为“外”与“内”两条主线。“外”线主要以薛仁贵与敌将争斗为主，例如敌将守关、布阵、施用法宝等手段阻挡唐军，而薛仁贵则要逐一攻关，破阵，斗法等等。“内”线则是唐军的内部矛盾，与一般薛家将戏曲或者薛家将传奇所不同的是，清宫薛家将戏曲中“奸臣”的情节极少，仅在折子戏《仁贵诉功》、大戏《定天山》两戏中有少量描写。并且《仁贵诉功》戏中，经由薛仁贵之口诉说功劳被夺的不甘，《定天山》戏曲中则仅是薛宗显冒领功劳。家将类戏曲典型的“内斗奸佞”情节在清宫薛家将戏曲中完全没有出现。取而代之的是唐军将领之间的内部矛盾，尤其是男女之间的情感矛盾成为薛家将戏曲中“内”线的主要构成。并且，“内”线与“外”线并非独立存在的，而是互相影响、相互推进的。例如《十三段征西异传》中薛丁山将樊梨花休弃后，樊梨花独自返回了寒江关。此时唐军攻打朱雀关时，薛丁山“受擒缚 只争俄顷”<sup>178</sup>，只一战就被扭头道人擒住。面对此景，薛金莲、仙童等唐将都说“妖势猖狂、丁山被掳，众将无不心惊。我等三人又非敌手，为今之计除是去请梨花到来，方能制服妖道。”<sup>179</sup>因此程咬金不得不远赴寒江关请樊梨花出山。樊梨花来后果然“立把妖魔诛剿”，马上斩杀了扭头道人，唐军随之夺取了朱雀关。在唐军夺取朱雀关后，薛丁山与樊梨花成亲，但是在洞房时因误会，薛丁山再次休弃樊梨花，樊梨花羞愤的返回了寒江关。于是唐军在之后攻打元武关时又再次受阻。由此看来，剧中虽然以薛仁贵率军征西辽为主线，但是能否顺利征讨，则要取决于薛丁山与樊梨花的情感纠葛，即：

图表6 薛丁山与樊梨花感情纠葛示意图



<sup>178</sup>中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局，2011年版，第60册33648页。

<sup>179</sup>中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局，2011年版，第60册33656页。

出处：著者做成

因此，戏曲中“征西”的外线与“薛丁山、樊梨花”的内线实际上是互相影响的交互性主线。唐军西征不利时，必须要樊梨花的帮助才能克服困难。而樊梨花成功助唐军攻克敌军后，奖励则是与薛丁山成亲。薛、樊二人成亲又会造成两人的感情矛盾，导致樊梨花被抛弃，于是唐军西征又会陷入不利的局面。这种内外主线互相影响、彼此制约的情节特征，在清宫薛家将戏曲构成中占据主导地位。

## （2）伦理情感描写的深入性

清宫薛家将戏曲中，人物之间的情感纠葛作为戏曲的主要矛盾之一，刻画十分深入、复杂。戏曲中主要的情感描写包括薛仁贵与薛丁山之间的父子情感矛盾；薛丁山、樊梨花、薛应龙之间的男女情感矛盾。

首先，戏曲中的薛仁贵与薛丁山虽然是父子，但是却有“夺命之仇”。《射雁记》中薛仁贵回乡时见到儿子丁山射雁，箭法超群，虽因多年未归，并不知道丁山是己子，却因害怕其“倘投在别国，又费我一番征战”，因此将薛丁山一箭射死，尸身抛入渭河。仙师王禅将薛丁山救活后，告知薛丁山原委，此时薛丁山的唱词是：

【寄生草】薛丁山把师尊拜 不由人泪满腮 可恨我父心肠坏 将儿射死荒郊外 多蒙搭救来仙界 从今再不射鹤鸿 自今再不把生灵害

曲中唱“我父心肠坏”可见薛丁山虽然认父，却也因自己无端被杀而对薛仁贵产生恨意。对儿子薛丁山有“一箭之仇”薛仁贵的下场可由戏曲《十七段征西异传》中元武关守将杨凡的唱白中可知：

（白）俺杨凡是也，前者被丁山打了一鞭，呕血不止，只得逃进关中，服药调养。后来探得薛仁贵已被丁山误射白虎而死，唐军中无人主张……（后略）。<sup>180</sup>

薛仁贵因射死薛丁山，按照“因果报应”，最终薛仁贵也被薛丁山误射而死。因此，薛仁贵和薛丁山虽是父子关系，彼此间却有“夺命之恨”。这较之一般家将戏曲中单纯的“子承父业”情节更加复杂，其中还掺杂了“因果循环、报应不爽”的佛家轮回思想。

其次，戏曲中薛丁山、樊梨花、薛应龙三人间的男女情感纠葛也十分突出。樊梨花在征战途中降服盗匪薛应龙，又收其为义子。其后薛、樊二人成婚时，薛应龙前来祝贺：

（丁山白）住了

（背科白）我看这厮身材凛凛、相貌堂堂，年纪与他不过相差四五岁罢了。像个什么

180 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局，2011年版，60册 第33783页。

母子？

……（中略）……

（丁山白）爹爹，那男子年将弱冠，认这贱人为母，其中情节可知矣。孩儿是个顶天立地的男儿，岂肯蒙此羞耻？啊呀爹爹嘎！<sup>181</sup>

与其他家将戏曲中的男女情感矛盾不同，在“忠贞”与“不忠”的男女关系中，还掺杂了薛应龙“义子”的身份，其中涉及到了親子间的伦理关系，使得原本简单的情感矛盾变得复杂化。

综上所述，薛仁贵与薛丁山之间的“一箭之仇”，因为二者的父子关系而变得复杂，薛丁山与樊梨花之间的情感纠葛也因为薛应龙“义子”的关系而难以判断。因此清宫薛家将戏曲中关于“父子”、“母子”、“夫妻”之间的伦理矛盾的刻画远超其他家将类型的戏曲，是薛家将戏曲情节的重要特点之一。

### （3）阴阳五行学说的融入

清宫薛家将戏曲主线以薛仁贵东征高丽国和西征辽国为主。其中的战争形式主要由“攻关”和“破阵”两种方式来体现。戏曲中的战争情节大都是围绕着这两点进行演绎的。与一般的战争戏或家将戏曲不同的是，薛家将的“攻关”和“破阵”戏曲情节中融入了大量的阴阳五行学说，并以此作为战争胜利的条件或手段。例如戏曲《金貂记》中：

【点绛唇】八卦生 爻五行 颠倒阴阳妙变幻 周遭谁识玄机妙

……（中略）……

（姣鸾白）欲摆先天五行八卦阵。

（众白）何为先天五行八卦阵？

（姣鸾白）此阵按先天洛书之数，名呼颠倒五行八卦阵。天地定位、山泽通气、风雷相薄、水火不相射、八卦相错、数往者顺、知来者逆。乾南坤北离东坎西，自震至乾为顺，自巽至坤为逆。敌人撞入阵中，走至那方神祇挡路，雾暗云迷，此又按旗门遁甲之数。饶他有百万千军，如何出得我阵也？<sup>182</sup>

姣鸾公主为阻挡唐军进攻，在清流川前布阵。与杨家将中以法术、法宝等布阵的方法不同，姣鸾公主的布阵主要是以“天地”、“山泽”、“风雷”、“水火”等自然环境的特点为中心。这种自然因素正是中国传统的阴阳五行学说在戏曲中的体现。

根据五行学说，自然界的万物拥有“金”“木”“水”“火”“土”五种属性，这五种属性之间存在这“生”“克”“乘”“侮”的关系，五行代表着万物之间的平衡，而这四种关系则是平衡被打破后的相互影响。

因此，戏曲中的樊梨花虽然法力高强，但是在面对五行阵时，想要破阵也必须遵守五

181 同上注，60册 33619-33626页。

182 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局，2011年版，58册，31701-31712页。

行相克的规则：

（梨花白）呀！你看此阵果然摆的齐整也。

（唱）定奇门分着五纬 按休生列着坎离 动与静变与化 虚虚实实 八方儿编着门  
第 密层层五色旗错杂披离  
……（中略）……

（姣鸾白）呀！你看他竟从巽门而入，这贱婢今番危矣。<sup>183</sup>

樊梨花在看清阵势之后，选择了可以破阵的巽门进入阵中，正是采用的五行学说中的“五行相克的”方法来破阵。

除了阵法中较为明显的五行学说外，戏曲中人物斗法情节也是五行学说的延伸。例如《十六段征西异传》中杨凡守元武关时：

（梨花白）应龙听者，那杨凡善使金棋子，我今付你八宝棋盘一面

（作付科 白）待他施展金棋子，即将棋盘举起，棋子自落盘中矣。<sup>184</sup>

本段唱白中，樊梨花赐给薛应龙八宝棋盘来克制杨凡的金棋子，其本质也是五行学说中的“相克”理论的演化：

（杨凡取棋科）看俺今棋取你！（作打科）

（应龙急取棋盘迎作将棋科）

（杨凡怒科 白）啊呀！好狗子！辄敢破俺的金棋！看刀！<sup>185</sup>

正因为“棋盘”克制“棋子”，因此薛应龙虽然不会术法，但是当杨凡使用金棋子时，薛应龙只是将棋盘迎起，就破了杨凡的棋子法术。戏曲中的其他斗法情节也大都遵循这种“克制“与”被克制”的五行规则。

总体来看，清朝宫廷薛家将戏曲中，与战争相关的情节里包含了大量“克制”“被克”类型的情节，这种情节是由中国传统的“阴阳五行”学说演化而来，并且这种学说被清朝内廷所认可，因而得以在内廷戏曲中大量存在。

#### （4）衍生戏曲的类型化

与其他宫廷家将戏曲不同的是，薛家将系列戏曲中有大量的，与征东、征西主线内容无关的衍生类型戏曲。这些戏曲都是以薛家将故事中的次要英雄尉迟敬德（尉迟恭）为主人公，创作出来的。戏曲内容以讲述尉迟敬德被削去爵位后在职田庄内的日常生活片段为主。

<sup>183</sup> 同上注，58册 31723-31724页。

<sup>184</sup> 同上注，60册 33713页。

<sup>185</sup> 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局，2011年版，60册 33718页。

例如《敬德耕田》戏中的内容是尉迟敬德在耕田时遇到樵夫邻居时，两人的有趣对话：

【清江引】终日上山去砍樵 砍开荆棘道 生柴带叶烧 柴生烧不着满灶烟 被妻儿骂不了

（韵白）板斧弯道插在腰，砍得生柴带叶烧。老来娶个少年妇，叫人日夜受煎熬。自家邹大的便是，奉妻儿之命，上山砍柴，可不得不遵。你看天色尚早，不免找个山歌儿一路唱将前去。（随意唱科 净上叫科）

（付白）打鬼！打鬼！打鬼！

（敬德白）我不是鬼，我是人

（付白）怎么着，你是神？

（敬德白）人。

（付白）人？常闻人说，人叫一声高一声，鬼叫一声矮一声。你当真是人，我就叫了。

（敬德白）叫来。

（付白）听着，老爷子。

（敬德应科 付又叫净，付虚白笑科 付白）果然是人生父母养的。

（敬德白）胡说！老人家见礼了。<sup>186</sup>

这段唱白中，尉迟敬德和樵夫邹大的对话并没有实质的内容，主要是以插科打诨为主。这种对话也奠定了本戏以幽默为主的基调。戏曲后期，尉迟敬德在得知邹大与妻子不和时，甚至还替二人调节夫妻矛盾，当起了和事佬：

【赚煞】这壁厢（欺丈夫）十分逼凌 那壁厢（怕妻儿）百般（样）恭敬

（白）老邹。

（付白）太爷。

（敬德唱）常言道 蠢妻傲子法难禁 你娘子年少青春 你是个老苍头 合当要奉承

（韵白）小娘子。

（唱）富与贵 前生定 贫与贱 命生成

（付白）他嫌我老了。

（敬德唱）他老则老 未曾懵懂

（付白）他嫌我蠢

（敬德唱）他蠢则蠢 尚兀自聪明 你青年休笑白头人 你也不久添霜鬓<sup>187</sup>

<sup>186</sup> 同上注，97册 57029-57030页。

<sup>187</sup> 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局，2011年版，97册 57050页。

戏中这苦口婆心劝说老邹夫妻二人互相忍让的长者形象显然与传统的戏曲中尉迟敬德的英雄猛将形象大不相同，而略带低俗的调笑内容则体现出戏曲这种市井文化娱乐观众的本质，即使传入皇宫内廷中，仍然没有改变。除了《敬德耕田》、《敬德钓鱼》这种与战争情节完全脱离的戏曲外，还有保留了部分战争背景的尉迟敬德类型的戏曲，如《敬德赏军》戏：

（张世贵上 白）事不关心，关心者乱。自家张士贵，国公爷今日犒赏三军，那薛仁贵有十大功劳，俱被我隐瞒下了。倘若查出，这还了得？为此悄地差他汉马营中看马去了，国公爷一时哪里查得出。妙计妙计！

……（中略）……

（敬德上 唱）【出队子】奉敕查巡 策马前来赏三军军中查取白袍查出伊人立大勋

188

本戏以尉迟敬德和张士贵为中心，演绎了尉迟敬德去张士贵军中查找白袍将的情节。从整体内容上来看，本戏应当是薛仁贵征东系列戏曲的分支部分。但是戏曲本身则是通过尉迟敬德和张士贵的斗智，塑造了尉迟敬德粗中有细的个人形象。《敬德闯宴》戏与本戏类似，主要是通过尉迟敬德闯宴，痛骂张士贵，表现出其嫉恶如仇的形象特征。这些戏曲主要是通过某一场景，或某些家将故事中的精彩片段进行演绎，突出尉迟敬德的英雄形象。

总的来说，以《敬德耕田》、《敬德钓鱼》为代表的滑稽戏和《敬德赏军》、《敬德闯宴》为代表的英雄戏构成了以尉迟敬德为主人公，故事背景由薛家将戏曲衍生而来，但是戏曲本身与薛家将戏曲关联不大的独立戏曲类型。这种由次要英雄戏曲衍生出来的独立英雄类型戏曲，在清宫家将戏曲中相对特殊，并未形成固定的戏曲模板。因此整体清宫家将类型戏曲中，只有薛家将系列戏曲具有此特征。

## 2 人物形象特征分析

清朝宫廷薛家将戏曲作为家将戏曲系列的组成部分之一，其人物形象也与其他家将戏曲一样，具有模板化的形象特征，戏曲中的人物以“主要英雄”、“次要英雄”、“反面人物”“君主”等角色为主。每个角色都在戏曲中展现自身固有的人物特性。虽然是按照家将戏曲固有的模板所创作的人物形象，但是薛家将戏曲中的人物仍然具有自身的特殊形象特征。下文中就这些形象特征逐一进行梳理。

### （1）主要英雄的两面性

主要英雄作为戏曲的主角，承担着表现整齣戏曲中心思想的责任，而家将戏曲是围绕着家将英雄“世代忠勇”这一主题所展开的。因此，家将戏曲中的主要英雄大都是“忠君爱国，舍生忘死”的正面类型英雄。例如杨家将中的杨业，在被奸臣潘仁美出卖后宁可自尽于李陵碑下也不愿投降，其子杨六郎更是在父兄尽皆被害，自己也蒙冤遭贬的境地，仍然要“戍边卫国报君恩”，而当穆桂英等杨门女将私自追杀潘仁美时，杨六郎则出面阻止众女，理由是“君命不可为”，可以说，杨六郎所演绎的是中国传统观念中典型的拥有完美道德品

188 同上注，97册 57113-57114页。

质的正面角色。而薛家将戏曲中的主角并非这种道德上无懈可击的完美人物，在“忠君爱国、勇武过人”的前提下，每个人都拥有其“不道德”的一面。

(2) 薛仁贵式形象-妒忌

薛仁贵作为薛家将传说的主要载体，是戏曲中最主要的正面英雄。戏曲中的薛仁贵主要以“勇冠三军”的人物形象出现，“飞刀对箭”、“三箭定天山”等情节都是其个人勇武的演绎。但是戏曲中也同时刻画了薛仁贵善妒的个人形象。戏曲《射雁记》中就主要体现了薛仁贵善妒的这一形象特征：

（白）当初我未遇之时，在此射雁。我征东十八载，又有人射雁。正是长江后浪推前浪，一代新人赶旧人。好，我渭河又出一辈英雄。

……（中略）……

（白）那孩子为何啼哭？

（丁山白）老爹我方才三只鸿雁放在此处，不知被那个天杀的偷去了。

（生白）你会射雁？

（丁山白）我会射。

（生白）你若再射一只，我着陪你三只雁，还送你五钱银子。

（丁山白）怎么？我再射一只雁下来，你送我三只雁，还与我五钱银子？你不要撒谎。

（生白）谁来哄你。

……（中略）……

（生白）且慢，你看此子行在我先，生在我上，若在我国又一辈英雄。倘投在别国，又费我一番征战，这便怎么好。不免将计就计，将此子射死，已除后患。那孩子，你会射雁我也会射。

（丁山白）你也会射？

（生白）我这射法与你不同了。

……（中略）……

【沽美酒】拽雕弓似月合 发寒星难逃躲 一望云中高飞过 断送你残生丧 却也是你命该若何 仰面在沙滩睡卧 顿令人温温泪落 可惜你青年 顿角 父与弓唇舌念俺呵 空叫人思着 念着 怎之荒郊外卧着 俺不来 异日将吾压过

（白）且住，人命关天，非同小可。倘父母见了如何是好？也罢，将他丢入渭河。

189

薛仁贵东征十八载后衣锦还乡，回乡途中遇到射雁的薛丁山，先是感慨“一代新人赶旧人”，随后见到薛丁山射雁的手段后不但没有英雄相惜的情感，反而担心薛丁山“行在我

189 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局，2011年版，96册 56487-56490页。



先，生在我上”，为此决定“将此子射死，已除后患”。这哪里是光明磊落的英雄形象，分明是嫉贤妒能的小人心态。最后的【沽美酒】唱词中“异日将俺压过”直接体现出了薛仁贵的杀人动机是害怕薛丁山日后超越自己，这正是戏曲中对薛仁贵善妒形象的最直接体现。在射杀薛丁山后，薛仁贵还担心“父母见了如何是好”，将尸体丢入渭河。这种杀人毁尸的行为在戏曲中往往是山贼无赖的所作所为，却出现在“征东十八载”后衣锦还乡的薛仁贵身上。因此，清宫戏曲中的薛仁贵形象是武艺超群，但是道德上有所缺陷的不完美的英雄形象。

### (3) 薛丁山式形象-多疑

薛丁山作为薛仁贵的儿子、薛家将后代中人物中的代表，也是构成戏曲的中心人物之一。与薛仁贵一样，薛丁山在戏曲中的人物形象也是正反两面交织的。戏中演绎其少年时就箭术过人，还因此遭到薛仁贵妒忌而被误杀，后来经仙人王禅祖师救起，授以武艺、仙术、法宝等。在薛仁贵征辽遇难时，不计前嫌克敌救父的正面形象。但与之相对的，薛丁山的负面形象特点是多疑。例如〈十四段征西异传〉中，薛丁山与樊梨花成婚时的唱白：

(应龙上白) 既然认义母，理合拜严亲。

(作进科 白) 母亲，孩儿特来拜见义父。

(梨花白) 向前相见

(丁山背白) 这小将是哪里来的，缘何直入洞房中来

(应龙白) 爹爹请上，待孩儿拜见。

(丁山白) 住了，你是何等样人，敢到洞房中乱闯？而又称我是爹爹，什么意思？

(梨花白) 公子有所不知，他名唤薛应龙，本系中原人士，一向在玉翠山落草为王。我因前来救你，路过他山寨被他阻住，是我降服了他，故拜我为义母，带到军前效力。今日你我重完花烛，所以他特来拜认父亲。过来，拜了你爹爹。(应龙应欲拜科)

(丁山白) 住了！

(背科 白) 我看这厮身材凛凛、相貌堂堂，年纪与他不过相差四五岁罢了，像个什么母子？当日他见我人材出众，便要强定姻盟。做出弑父杀兄的勾当来。如今见我两番将他休弃，所以又看上了那厮，希冀私通。假称母子，前来欺诓我。唉，梨花梨花，你好纵心淫滥也。<sup>190</sup>

薛丁山与樊梨花的新婚之夜，义子薛应龙专程前来拜见，但是薛丁山却反而人物薛应龙与樊梨花“像个什么母子？”，并由此疑心二人“希冀私通”。由此唱白可以看出戏中薛丁山的多疑性格特征。正是这种多疑的性格，才使得薛丁山再次休弃樊梨花，也间接的造成了西征过程受阻的结果。因此戏曲中的薛丁山是由正面“英勇无畏”，负面“多疑猜忌”的两种形象综合在一起所构成的。

<sup>190</sup> 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局，2011年版，60册 33619-33621页。

(4) 樊梨花式形象-不孝

薛家将征西系列戏曲中，由于薛丁山误射白虎，杀死了父亲薛仁贵，因此唐太宗李世民拜樊梨花为唐军主帅。重要的战斗胜负也都取决于樊梨花是否出战。因此征西系列戏曲中，薛家将第二代的中心实际上由薛丁山转移至了樊梨花身上。而樊梨花作为薛家将戏曲中第二代的中心人物，智勇双全、精通术法，只因“与薛丁山有因缘之份”<sup>191</sup>，因此主动向薛丁山阵前招亲，并在此后多次助唐军克敌取关。即便如此，戏曲中也塑造了其不孝的负面形象。

（背科白）我看这厮身材凛凛、相貌堂堂，年纪与他不过相差四五岁罢了，像个什么母子？当日他见我人材出众，便要强定姻盟。做出弑父杀兄的勾当来。如今见我两番将他休弃，所以又看上了那厮，希冀私通。假称母子，前来欺诓我。唉，梨花梨花，你好纵心淫滥也。<sup>192</sup>

〈十四段征西异传〉中的这段唱白中，薛丁山疑心樊梨花不贞，最主要的证据就是她可以为了定姻盟“做出弑父杀兄的勾当来”，因此可以断定樊梨花是一个“纵心淫滥”之人。薛丁山的这种反应并非戏曲创作者的有意夸大或者凭空捏造。孝道作为道德品质的一种，在中国传统道德标准中有着极其重要的位置。曾子认为孝是“放诸四海而皆准”的最高道德要求。<sup>193</sup>由此可见中国的传统思想中对于孝道的需求与重视。孝道之中最基本的就是对于亲人的照顾，《孝经·开宗明义》中载：“夫孝，始于事亲，中与事君，终于立身。”<sup>194</sup>，儒家思想中将事亲、事君、立身都归结为孝道，因此，孝道也是儒家思想中立身的根本之道。与孝道相关联的道德标准还有儒家的纲常学说：“君为臣纲，父为子纲，夫为妻纲”，这种君臣、父子、夫妻的社会地位和社会责任构成了最基本、最重要中国传统社会的伦理关系。如果打破这种伦理关系，则会遭到社会最严厉的惩罚，受到所有人的唾弃。因此，樊梨花弑父、杀兄的行为既违反了孝道中事亲的道德标准，也破坏了父为子纲的伦理要求。而这种不孝、逆伦的行为正是造成薛丁山对于樊梨花反感，不信任的主要原因。也导致了樊梨花多次被薛丁山休弃。因此，戏曲中樊梨花也是以“智勇双全、忠贞不二”，“弑父杀兄、不孝逆伦”的正反两种形象特征所综合而成的。

薛仁贵、薛丁山、樊梨花三人作为薛家将戏曲中的主要英雄，都不是完美的英雄形象，各自都有其负面的形象特征存在，并且人物结局也都与其负面形象相呼应：薛仁贵善妒，误杀亲子，因此被薛丁山误射白虎，死于儿子薛丁山箭下；薛丁山多疑，多次休弃樊梨花，在西征受挫时不得不屡次去寒江关向樊梨花求援，也因此被樊梨花羞辱，以至于无法成为征辽大军的主帅。樊梨花不孝，为了与薛丁山成亲，弑父杀兄，因此受到薛丁山的猜忌，虽然忠贞不二，但还是被薛丁山数次休弃。这种主要英雄由正负两种形象构成，是薛家将戏曲中主

<sup>191</sup> 同上注，第99册，58364页。

<sup>192</sup> 同上注。

<sup>193</sup> （西汉）戴德：《大戴礼记》曾子大孝条，录自（清）王聘珍《大戴礼记解诂》，中华书局，1983年版。

<sup>194</sup> 孔子：《孝经》开宗明义章，新疆青少年出版社，1996年版。

要人物的形象特征，也是薛家将戏曲人物所特有形象特点。

(5) 次要英雄的独立性

除了主要英雄外，清宫薛家将系列戏曲中的次要英雄形象也有其特殊性。与其他家将戏曲中的次要英雄相比，薛家将戏曲中的次要英雄刻画更为独立、突出。必要的话，可以将其作为系列戏曲的分支剧情，单独进行演出。其中的代表人物是尉迟敬德与程咬金。

1) 尉迟敬德式形象-独立、完整

尉迟敬德作为薛家将戏曲中的次要英雄，在戏曲拥有多种个人形象特征。在戏曲《敬德耕田》戏曲中，尉迟敬德以田间农夫的形象出场：

【油葫芦】(趁着这) 土润东犁春雨晴 (正好的) 东作兴 (俺可也) 扶犁叱犊去躬耕 (抵多少) 隐居莘野藏名姓 (也不望) 汤商他日来徵聘 (牛背稳, 应及那) 马蹄忙 (紫绶重 怎抵得) 绿蓑轻 (从今后) 此心与世无争竞 (便是那) 梦寐也安宁

…… (中略) ……

(邹大白) 见礼了。

(敬德白) 老人家你姓什么？

(邹大白) 我姓邹，名字叫邹大。

(敬德白) 老人家你多大年纪了？

(邹大白) 我么，小哩，七十三岁儿了。

(敬德白) 倒此做什么？

(邹大白) 上山砍柴。

(敬德白) 这样大年纪，在家受用罢了，砍的是什么柴？<sup>195</sup>

剧中尉迟敬德“扶犁叱犊”在田间耕地，见到上山砍柴的樵夫邹大还要“盘桓盘桓”，完全就是田间长者的人物形象。

戏曲《敬德钓鱼》中，尉迟敬德则是以另外的人物形象出现的：

【梅花酒】又谁知 运回时春晖下照 (你在那) 颠沛中喜蒙恩诏 (惟有俺) 老林泉似枯木委蓬蒿 (但愿你) 阵云开 (把) 狼烟静扫 (俺这里) 望旌旗听金铎鞭敲 既受君恩合当图报 (既) 食君禄莫惮劬劳<sup>196</sup>

曲中体现出尉迟敬德既不满自身“似枯木委蓬蒿”的被贬现状，又衷心为薛仁贵挂帅出征感到高兴。还以长辈的身份提醒薛仁贵要“莫惮劬劳”。从多个角度刻画出一个半生征战

<sup>195</sup> 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局，2011年版，102册，60058-60064页。

<sup>196</sup> 同上注，97册，57002-57003页。

的退伍将军形象的尉迟敬德。

此外还有戏曲《敬德闯宴》中的尉迟敬德形象：

（敬德白）沙场百战阵雄图，七十年来一武夫。若大乾坤鞭打定，今朝难打闷葫芦。皇上御驾亲征，道叔宝有病，咱家又老，思想一个少年勇将。不想到了高丽，闪出一员白袍小将，建立许多大功。我自当是一个顶天立地的汉子，谁想是张士贵的女婿薛宗显。我看他黄口幼小，胎毛未退，如何干得这样大事？三箭射死三雄、过了天山。皇上大喜，就封为定蛮公之职。今日特赐御宴，命茂公陪席，因此上越加不服。欲待闯入筵前，又恐御宴不便吵闹。嘎，有了，我如今不免假装酒醉，闯入筵前，见机行事。尔等回避了。

【新水令】（俺）年来心性恁粗豪 并没有（半丝儿）隐藏（凭着）丹心扶圣主  
赤胆报皇朝 事所蹊跷（恼的俺）满胸怀都焦躁<sup>197</sup>

本戏中，尉迟敬德是一个性格憨直，嫉恶如仇的鲁莽将军性格。因为薛宗显“黄口幼小”“事所蹊跷”，就装作酒醉，大闹御宴。

其次，还有戏曲《妆疯》中尉迟敬德因不满自己被贬，在朝廷招其出征时，故意装疯的略带狡黠的人物形象：

【斗鹌鹑】俺也曾 展土开疆相持（也那）对垒不能勾富贵荣华划地里教我抛官  
（和那）消职（他）欺负俺老夫的元勋 俺不合打了那无端的逆贼 今日个贬了尉  
迟闲了敬德 救了（我这）残生  
……（中略）……

（唱）我老只老 只老了咱些年纪老不了胸中武艺谅那厮何须费力 我只教他受绳缚  
拱手来降大唐国<sup>198</sup>

原本满腹怨气的尉迟敬德在徐茂公的激将之下同意出征。这种略带狡猾但又不服输的尉迟敬德形象通过本戏得到了体现。

在这些尉迟敬德类的戏曲，都是以尉迟敬德为中心，以展现尉迟敬德不同性格特点为目的进行演绎的。因此，虽然尉迟敬德在薛家将系列戏曲中是以次要英雄身份登场的，但是其形象相对独立，并且其相关戏曲也形成了独立的戏曲系列。

## 2) 程咬金式形象-独立、完整

除了尉迟敬德外，薛家将系列戏曲中的另外一位次要英雄人物是程咬金。与单独成系的尉迟敬德系列戏曲不同，整体薛家将戏曲中并没有以程咬金中心创作的系列戏曲。但这并不

<sup>197</sup> 同上注，97册，57132-57133页。

<sup>198</sup> 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局，2011年版，58册31752-31753页。

妨碍程咬金形象在薛家将戏曲中的重要地位和独立性。戏曲〈二段征西异传〉中程咬金先是以鲁莽自大的形象出现：

（程咬金白）军师元帅，你们疑心太多了。这是陛下洪福齐天，哈密国合该殄灭。只看俺们旬日之间，连破三关，守将尽皆授首，番兵几乎杀尽。这样的威风，谁不闻名害怕？他明明是知俺大兵到来，不敢出战，先自领兵逃去。这是明摆着的。这么一件事何必猜疑？

（唐太宗白）老将军之言却也有理。

（程咬金白）老臣虽然愚蠢，像这样事料来定然不错。<sup>199</sup>

正因程咬金骄傲自大，劝说唐太宗率大军入城，才导致唐军被困锁阳城。然而当唐军被困，须要突围求援时，程咬金却又显出其胆小、狡黠的形象特点：

（程咬金作惊科 白）嘎？军师！这不是玩笑的时候，少来少来，这还了得？

（唐太宗白）程老将军，军师保荐你冲过番营，往长安取救，你可去得么？

（程咬金白）臣启陛下，为臣子者，分当舍死效力仰报国恩。

（徐绩白）还是老将军忠勇。

（程咬金白）但臣年近八旬，比不得壮年扫北征东的时候。

（徐绩白）老当益壮。

（程咬金白）这如今未免也要咳个嗽儿、发个喘儿、闹闹痰，况且要到长安，必得出东门，就是东门的番兵多，而且苏保童正在东门。臣若一出去，不成了肉泥了么？我不能、我不能。<sup>200</sup>

徐绩保荐程咬金突围时，程咬金想出各种借口推脱，只因他怕自己“一出去就成肉泥了”。但是当徐绩用激将法时，虚荣、好面子的程咬金又中计同意突围：

（唐太宗白）军师，程老将军说得有理。若差他去，定被苏保童所笑，道城中再无一人，遣一老朽废物出来取笑。

（程咬金白）嘎，废物！不信我竟成了废物了！唉，俺老程也是个烈烈轰轰的汉子，这样事该挺身自任才是。怎么推三阻四起来。咳，失了志气了、失了志气了。陛下，这一差臣愿往。

（唐太宗白）老将军年迈了。

（程咬金白）臣虽年迈，筋力尚强。今日君臣困急，岂肯束手待毙，好歹臣去走

<sup>199</sup> 同上注，60册 33500-33501页。

<sup>200</sup> 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局，2011年版，60册 33554-33555页。

遭。<sup>201</sup>

被唐太宗说成是废物的程咬金果然中计，改口自己“筋力尚强”，愿意出城求援。而当程咬金出城求援时，还特地要求徐绩不要关闭城门，以备自己逃回城中：

（程咬金内白）徐二哥，我出了城，那城门你可千万不要关、吊桥千万不要扯起。倘或我要闯不出番营，我还要逃进城来呢。<sup>202</sup>

闯不出番营还要“逃进城来”，程咬金这种毫不顾忌面子的“真小人”形象与其他的英雄形象差别很大，对比之下给观众留下深刻的印象。虽然程咬金在戏曲中自大、虚荣、胆小，但是并不给人以奸臣的印象，反而让人感到十分可爱。例如程咬金闯番营时，所展现的就是其可爱的狡猾形象：

（程咬金白）呔！苏保童，我程老将军真不怕死，看起来你却是真怕死。

（苏保童白）唔，怎见得俺怕死？

（程咬金白）你怕我到了长安，取了那惊天动地的英雄上将来杀你们，所以不敢放我过去。告诉你罢，要我回去是不能，你那几座番营也不值我一端，你若害怕胆儿小呢，就把我程老将军杀了。你若果然是个有胆量的英雄好汉呢，就放了我过去，等我讨了救兵，催了粮草，再来和你比个手段。不知你敢不敢？

……（中略）……

（程咬金白）依我，你若真有胆量，给我令箭一枝，文凭一张，上写沿路关津隘口，照验放行，不许阻拦。这才是你真放我过去，像这样空头人情，免劳照顾，倒是把我杀在这里罢。来来来，杀罢。<sup>203</sup>

这种看似儿戏的激将法，以及被苏保童放行之后还不忘记讨要通关令箭、文凭的行为使程咬金成为了一个略显狡猾又粗中有细的滑稽英雄形象。其他戏曲中程咬金的滑稽英雄形象也多次出现。

（程咬金白）我老程自随征以来，甚什么儿没有干，净为薛丁山跑了道儿了。在碁盘山遇见窦仙童，是我老程跑来跑去做媒。后来乌龙山遇见陈金定，又是我老程跑来跑去做媒。后来寒江关遇见樊梨花，又是我老程跑来跑去做媒。青龙关遇见了朱顶妖道，又是我老程跑来跑去做媒，呸呸呸，没有做媒，跑来跑去请梨花救丁山。救了丁山，惹了一肚子气。如今兵到朱雀关，遇见了什么扭头道人，又是我老程跑来跑去请梨花救丁山。敢则我老程，并不是来出兵打仗、参赞军机，净是来（笑科

<sup>201</sup> 同上注，33557-33558页。

<sup>202</sup> 同上注，33561页。

<sup>203</sup> 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局，2011年版，60册，33565-33568页。

白) 哈哈哈哈哈<sup>204</sup>

《十三段征西异传》的这段唱白中可以看出，程咬金在戏曲中并非是以个人勇武的形象出现，其所擅长的并非斩将夺关，而是“做媒”、“求援”等“跑道儿”的事情。因此程咬金在戏曲中展现的是一位通晓人情世故，八面玲珑的滑稽型的英雄形象。程咬金的滑稽英雄形象在薛家将系列戏曲中十分突出，程咬金登场的戏份也相对较多。尤其是戏曲中对于程咬金人物形象的刻画十分完整、立体，因此，虽然程咬金相关戏曲没有形成尉迟敬德那样的戏曲体系，但是在薛家将系列戏曲中，任然保有相当的独立性和完整性。

整体来看，尉迟敬德与程咬金在薛家将系列戏曲中，作为次要英雄，都有着属于自己的特殊形象特征，并且戏份较多，甚至可以独立形成薛家将戏曲中的分支。这种次要英雄形象的完整性应当与二人作为《说唐》系列戏曲的主人公有所关联。尉迟恭、程咬金二人作为薛家将戏曲中的次要英雄，其英雄形象并非产自薛家将戏曲。在《唐传》等大戏中，尉迟敬德、程咬金二人都作为戏曲的主要人物登场。因此，在薛家将戏曲之外，二人拥有丰富完整的人物形象设定。而薛家将系列戏曲编写时无疑参考了其他戏曲中的情节和人物。因此，相交其他家将类型戏曲，薛家将系列戏曲中的次要英雄形象更加独立而且自成体系。

#### (6) 君主形象的突出性

清朝宫廷薛家将系列戏曲中，唐玄宗人物形象也较为突出。

虽然家将文学中的君主大都以带有负面色彩的人物形象出现，但清宫家将戏曲由于其所处的特殊内廷环境，君主形象的刻画尤为困难。例如杨家将系列戏曲中的宋太祖形象，虽然戏曲以宋太祖征南唐为背景，但是宋太祖在戏曲中戏份极少，只是起到交代戏曲背景的作用。与杨家将系列戏曲相比，薛家将系列戏曲中的君主形象更为鲜明。

#### 1) 恩威并施的明君形象

与杨家将系列中宋太祖“武断”“宠奸”的昏君形象不同，薛家将戏曲中的唐太宗以“恩威并施”的明君形象登场的。其中较为明显的是〈十七段征西异传〉中：

【又一体】(你) 恁恁见识恁朦胧 信彼支吾 不察情踪

(白) 前者孤家曾道，若请得梨花到来，免你之罪。你今请不得梨花到来，丁山嘎丁山，你却难逃一死。

(唱) (你) 获罪於天 (可知) 国法难容

…… (中略) ……

(太子白) 也罢，看老将军分上，放了绑。(将官应 作放绑科)

(太子白) 丁山过来，你可即速起行，将至寒江地界，你便三步一拜，拜至帅府。请梨花到来，赦你前罪。若再请不得梨花到来，找头回话。<sup>205</sup>

<sup>204</sup> 同上注，60册33669-33670页。

<sup>205</sup> 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局，2011年版，60册33806-33808页。

戏中薛丁山休弃樊梨花后，唐军攻关再次受阻。唐玄宗命薛丁山去寒江关请回樊梨花。樊梨花诈死，薛丁山无功而返。此时唐玄宗虽然已经从樊梨花处得知诈死一事，但为了“震慑”薛丁山，仍然命薛丁山“从寒江地界，三步一拜，拜至帅府”。同时，又亲写诏书，请回樊梨花。可见，戏曲中唐玄宗既没有因薛丁山大将的身份而偏袒，也顾全大局，亲写诏书，示恩樊梨花。

## 2) 指挥若定的大将风度

除了恩威并施的治下手段外，唐玄宗还是一名出色的主帅，戏中：

(内作风科一将官上白) 启千岁，旋风刮倒帅字旗

(太子白) 知道了。

(太子白) 旋风刮倒帅字旗主何凶吉？

(窦一虎白) 启千岁，此主贼人暗算。千岁须作准备。

(咬金白) 不错，请千岁早做提防。

(太子白) 言之有理，罗章、秦汉、窦一虎听令。

(罗章等应科 太子白) 尔等三人，带领轻骑在关外埋伏，倘有动静，可截住他回兵去路。奋力截杀哦，不得有违。

(罗章等白) 得令(下)。

(太子白) 姜兴霸听令。

(姜兴霸应科 太子白) 你可带领军士，在关山严严防守，不得有违。

(姜兴霸白) 得令(下)。

(太子白) 薛金莲、窦仙童、陈金定、刁月娥听令。

(金莲等应科 太子白) 尔等带领大兵，在关中准备，待贼兵到来，听炮声为号出关截战。使他腹背受敌，擒住杨凡，功劳不小。<sup>206</sup>

上文唱白中，当唐军遇袭时，唐太宗冷静部署众将，将计就计，截杀杨凡。唐太宗身为君主，也具备了这种当机立断调兵遣将的能力，因此，戏曲中的唐太宗不仅仅是一位明君，也是一位“智将”。

与其他家将戏曲相比，薛家将戏曲中的“君主”形象更加突出，戏份较多，人物形象偏向明君一侧。这种形象特征，与唐太宗李世民在历史上的原本形象相近，应当是戏曲创作时，更多的参考了史实的结果。

<sup>206</sup> 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局，2011年版，60册，33809-33811页。



## 第五章 狄家将类型戏曲分析

### 第1节 狄家将戏曲原型及其发展

狄家将系列戏曲的原型狄青是宋代名将。

狄青（1008-1057），出身寒微，少年入伍，善骑射。因其面有刺字，民间称之为“面涅将军”。其作战勇猛，身先士卒，两军对时常“临敌披发、带铜面具，出入贼中，皆披靡莫敢当”<sup>207</sup>，范仲淹亦曾以《左氏春秋》相赠：“将不知古今，匹夫勇而。”，狄青由此折节读书悉通兵法。其生平战功主要以抗击西夏侵略与平定侬智高叛乱为主。

宋宝元年间，西夏李元昊叛乱，狄青亲任先锋，率军冲杀。四年间，大小二十五战，身中八箭。攻陷金汤城，夺取宥州，屠杀了砮咩、岁香、毛奴、尚罗、庆七、家口等部族，焚烧西夏储备的粮食数万石，收缴帐篷二千三百只，俘虏五千七百人。又建桥子谷城，筑建招安、丰林、新砦、大郎等城堡，扼守要害之处。宋皇佑年间，广源州蛮族侬智高反叛，攻陷邕州及沿江九州，包围广州。狄青整顿军伍，连夜攻取昆仑关，趁势大败叛军，进而平定叛乱。

由于战功彪炳，宋仁宗破例提拔狄青入主枢密院。狄青出身贫寒，很能体会手下将士的疾苦，因此十分受军中士卒爱戴。但也因此遭受同僚猜忌，恐其效仿宋太祖陈桥兵变。备受猜忌的狄青被解除枢密使的职务，流放陈州，因“疽发髭”而死于流放途中。

狄青故事起源很早，北宋时就有许多相关传说。《醉翁谈录》载有宋话本《收西夏说狄青大略》<sup>208</sup>（仅存书目）。后期小说戏曲大都以其抗击西夏和平定侬智高叛乱为主题敷衍而来。

### 第2节 早期戏曲中的狄家将故事

狄青死后，其事迹传说被敷衍成戏剧。较早期的狄青戏曲以元杂剧为主，其中许多已经失传。《辍耕录》载有金院本存目《说狄青》。除此之外，现在已知的狄青相关元杂剧有《衣襖车》、《刀劈史雅霞》、《狄青扑马》三本，其中《刀劈史雅霞》与《狄青扑马》两本以佚，仅存《衣襖车》一剧。

元杂剧《衣襖车》，全名《狄青复夺衣襖车》，无名氏撰。<sup>209</sup>剧演天章阁学士范仲淹奉命率五百辆衣襖车赴边关赏军，狄青押车。不料中途衣襖车遭番将史牙恰所夺，狄青单骑追上番军，斩杀史牙恰后遣刘庆携首级先回报功，路上遭到同为军官的黄軫暗算，欲夺狄青之功。狄青功劳被夺无处申诉，正待被斩之际，刘庆大难不死，赶回宋营说出真相，黄軫阴谋败露被斩，狄青受赏得官。

除元杂剧外，明清传奇中也有少量狄青戏曲。《曲海总目提要》中载有《夺昆仑》、《百凤

<sup>207</sup> 《宋史》：卷二百九十·列传四十九，狄青条。

<sup>208</sup> （宋）罗烨，《醉翁谈录》，1957年版，4-5页。

<sup>209</sup> 《孤本元明杂剧》，第三册。

裙》两齣。前者敷衍狄青夜夺昆仑关的故事；后者随不是以狄青故事为主，但也穿插夺昆仑关的情节。此外，《清车王府所藏剧目》中收录有《烈火旗》剧。<sup>210</sup>

《烈火旗》，全名《珍珠烈火旗》，剧演狄青征伐殷汤、上城两国，索取珍珠烈火旗、日月骠驺马。进兵时误入鄯善国与双阳公主相遇。公主招狄青为驸马。此后在公主的帮助下狄青夺得旗马，不料狄青得了旗马后即与张仁、李义二人逃走。双阳急追，但仍追之不及。

早期的狄青戏曲主要以塑造狄青个人勇武形象为主，后期逐渐以其英雄事迹敷衍出如《昆仑关》这类具有连贯情节的战争类戏曲。但狄家将戏曲整体成型较晚，直到清代中期才逐渐成型。现存最早的有关狄家将戏曲的宫廷记录是嘉庆七年有关戏曲《五虎平西》的一段圣旨：

二十三日 旨意，《定天山》（雨儿）薛显宗念“万岁”才是，念了“千岁，千岁，千千岁”了，错了错了真错了，首领于德麟、邵国泰将他重责二十大板。……（中略）……

二十九日 寿喜传旨，《五虎平西》再往下学。《双阳公主》着寿喜学，《通天犀》许飞珠着长寿学。<sup>211</sup>

这段标记“无朝年”的圣旨载于嘉庆七年的记录之中，是迄今为止能够找到有关狄家将戏曲的最早期宫廷记录。而小说家将《五虎平西前传》出版于嘉庆六年，二者仅仅相差一年。民间题材传入内廷速度之快，以及皇帝对于民间家将题材戏曲的重视与喜爱由此可见一斑。

### 第3节 《档案集成》书中所收清朝宫廷戏曲中的狄家将戏曲

#### 1 《档案集成》书中所收清朝宫廷戏曲中的狄家将戏曲曲目

《档案集成》一书中所收录的狄家将戏曲较少，仅有连台本戏《平南传》一齣。

狄家将戏曲

《四段平南传》（总本）（第八十册）

《六段平南传》（八齣 总本）（第八十册）

《第七段平南传》（第八十册）

《第十二段平南传》（第八十册）

#### 2 狄家将戏曲梗概

《四段平南传》：剧演广源州蛮族首领依智高叛乱，万安山仙人万安老祖预知狄青将平息叛乱，且狄青之子狄龙、狄虎与叛军守将之女段红玉、黄兰英有姻缘之份，故施法摄二女上山学艺，以备结婚。英州团练使张忠率军追击依智高，马陷泥淖，死于非命。坊州知州蒋偕受命平叛，中计被袭命丧太平场。

《六段平南传》：剧演狄青受命平叛，因宋军新败，士气低迷，故命全军固守，不与贼兵

<sup>210</sup> 录自《清蒙古车王府藏曲本》，线装影印本，24函4册，1990年版。

<sup>211</sup> 朱家溍、丁汝芹：《清代内廷演剧始末考》，故宫出版社，2014年版 第95页。

交战。兵马钤辖陈曙、袁用等人违命出战，大败而归。狄青点兵集将，于众人面前将陈曙等三十余将斩首，众人皆惊惧，军纪大肃。狄青命众军修整十日后出征以迷惑叛军密探，次日即率军出征，赶赴昆仑关。蛮王侬智高为守昆仑关，自邕州征召名士段洪、黄凡为将，带兵镇守昆仑关下蒙云、卢台二关。段、黄之女段红玉、黄兰英艺成，奉命下山完姻。狄青帅军攻打蒙云关，大败守军，斩杀叛军先锋花尔能，打伤段洪之子段龙、段虎。危急时刻段红玉出战，打退宋军，并施法将狄青与宋军困入羊角谷。

《第七段平南传》：剧演狄青之子狄龙率军督粮而归，得知父亲狄青与大军失踪后立即率军出寻，在战场偶遇段红玉，段红玉将狄龙引至偏僻无人处施法困住狄龙，与其定下姻盟，并约定放回狄青与宋军，并在三日后劝说父亲段洪献关投降，之后双方各自带兵回营。段红玉劝说段洪未成，反激怒段洪，迫其亲自擒拿段龙。狄青与众宋军被段红玉施法送回大营，在听得狄龙与段红玉私自结婚后大怒，坚不允婚。次日段红玉无奈至寻至宋营，欲见狄龙诉说难处，狄青次子狄虎冒兄相见，红玉不察，向狄虎吐露心事，遭狄虎羞辱，羞愤之下施法逃向卢云关。狄青见段红玉遁走，率大军攻打蒙云关，段洪不支，只得向侬智高求救，侬智高遣妖僧王摩率军增援蒙云关。

《第十二段平南传》：剧演段红玉在狄青的劝说下带领兄弟狄龙狄虎及母亲韦氏献关投降。蛮军首领大鳞仙姑被段红玉射伤，退守营中。侬智高遣彭豹率五路大军增援蛮军。二人合兵，恰逢宋军攻打，彭豹率军出战，大败而归。无奈下，大鳞施法运送毒泉、哑泉于宋营附近，宋军误饮毒泉，全军中毒。狄青德知万安山万安老祖处有安乐泉可以解毒，遂遣段红玉、黄兰英二女去万安老祖处求取泉水。万安老祖以安乐泉治愈众宋军，狄青率军反攻，在段红玉、黄兰英的帮助下，大败叛军，射杀大鳞。

《平南传》各段之间情节连贯，人物姓名、外号等特征一致，应属于同一齣戏曲。戏中缺失部分已佚，但其主要情节与小说《五虎平南后传》大体一致，因此以小说为参考可以推断出缺失部分的戏曲情节梗概。

#### 第4节 清朝宫廷戏曲中的狄家将戏曲情节特征与人物特征分析

##### 1 情节特征分析

###### (1) 与史实相近

清朝宫廷戏曲中的狄家将戏曲仅有《平南传》一齣。本戏是宫廷中的连台本戏，《档案集成》书中收录了戏曲的第四、六、七、十二段共四个章节。章节之间虽有缺失，但整体来看情节连贯，前后文的登场人物姓名、外号、人物特征等彼此吻合，因此通过现有章节的理解可以对整体情节特征有所了解

与其他家将戏曲不同的是，《平南传》戏在传入内廷并按旨改编的过程中参考了史实，戏曲的前半部内容大体与史实相符，后半部逐步导入神魔文学的特点，加入仙魔斗法等情节。例如《宋史》卷二百九十，列传第四十九中所载：

“先是，蒋偕、张忠皆轻敌败死，军声大沮。”<sup>212</sup>

戏曲《第四段平南传》中第五、八两齣根据这段宋史中的内容敷衍而来：

（白）粗豪壮志素超群，武略雄才众所尊。数载沙场经血战，今朝奉敕扫蛮人。俺定州高阳关东西路兵马钤辖张忠是也，只因依智高入寇岭南，横扫两广，圣上命俺就移广东，领英州团练使兼昭州辖钤，提兵征讨。为此星夜而来，探得广州之围已解，苏缄兵据边波村，扼贼归路，杀得依智高大败而逃。如今蛮贼从连州一路纵兵焚掠，拥妇女做乐而行。俺不免伏兵于白田截击，智高可擒也。大小兵将听者……（中略）……

（张忠白）唉，蛮贼蛮贼，（唱 也是恁）罪盈恶贯临绝地（好着俺）奇功伟绩奏龙（作策鞭追近陷马科 白）啊呀！俺的马也陷入淤泥不能行动。唉，天教俺不得成功也！

（唱 不）堤防泥泞陷咱行。（白）看刀！（作刀不及急躁策马科农志忠、农建忠、农建侯蛮将上全用长枪乱刺，张忠不能御，作刺死科）……后略。<sup>213</sup>

（军士引蒋偕上 唱）【步步娇】欲尽臣劳殚勤奋敢将蛮御 披坚已月余（不敢）暂卸征鞍 稍舒部伍

（白）日间与蛮寇交兵，奈他部众甚多，又且天色已晚，恐夜间伤兵折将，为此两下收兵。今将士少息，准备明日交锋擒捉依智高也。（唱）元恶亟当除庶孽何难捕

（将官急上 白）将军、将军！不好了，后营火起，无数蛮兵四面杀来了。

（蒋偕白）有这等事？待我看来。（作急起看科 白）呀！

（唱）【玉胞肚】（只见）火光烟雾满营中将成一炬

……（中略）……

【光光乍】平生血气鲁 忠勇自堪誉（今日里）坠贼阴谋无能御（白 也罢）（唱 拼的个）战死沙场酬恩遇（蛮众上战下 两兵接续战斗 将官军士败亡 蒋偕战死科）<sup>214</sup>

这两段戏曲中，马陷泥泞死于乱枪的张忠和遭到依智高军夜袭战死的蒋偕都与宋史中记载相同，而戏曲中蒋偕遭袭战死之地“太平场”也与史书所载相同。除此之外，《六段平南传》中也有与史料中相同的部分。宋史载：

“青戒诸将妄与贼斗，听吾所为。广西钤辖陈曙乘青未至，辄以步卒八千犯贼，溃于昆仑关，殿直袁用等皆遁。青曰：“令之不齐，兵所以败。”晨会诸将堂上，揖曙起，并召用等三十人，按以败亡状，驱出军门斩之。沔、靖相顾愕眙，诸将股栗。

已而顿甲，令军中休十日。覘者还，以为军未急进。青明日乃整军骑，一昼夜绝昆仑

<sup>212</sup> 《宋史》：卷二百九十·列传四十九，狄青条。

<sup>213</sup> 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局，2011年版，80册，第46249-46259页。

<sup>214</sup> 同上注，第46275-46277页。

关，出归仁铺未阵。<sup>215</sup>

《六段平南传》中可以见到由此改编而来的情节：

（一细作上唱）【喜看灯】身轻足捷多伶俐（往来）迅似飞（敢）擔承细作探军机 着意留心悄窥

（白）俺乃大南国仁惠王驾下一个细作便是，奉主公之命，闻得狄青大兵将到，着俺窥探他的虚实并进兵日期，须索前去走遭者。

……（中略）……

（狄青白）二位大人，圣上因智高寇扰日甚，岭外军民不胜其毒，忧思日深。今下官奉敕专征，務期扫荡，仰慰圣怀。所有各部大小将士，须各严遵纪律，毋得紊乱规条，军有常刑，法无私顾，慎之勉之。

（余靖 孙沔白）元帅钧谕，敢不钦遵？

（狄青白）向者诸路钤辖之兵前后而至、号令不专，故纷纷败没。所谓令之不齐，兵所以败。陈将军请起。（陈曙作惊慌急起科）

（狄青白）吾军令在前，毋得妄与贼斗。你何故竟以步卒八千，与袁用等诸将轻犯贼锋，以致士卒死伤无数，挫我先声。违令专擅，当得何罪？

……（中略）……

（狄青白）速速斩讫报来。（拍案科 众应作擁陈曙袁用等下 内白）开刀。

（众复上 白）献首级。（余靖等相顾愕眙，众将作股栗科）

……（中略）……

（狄青白）今喜大兵会集，破贼可期。传令休兵十日，俟令进兵。二位大人与众将各归本营歇息，闻鼓即至，不得有违。

……（中略）……

（余靖 孙沔白）我等忽闻元帅传鼓，必有紧急军情。为此齐集三军前来候令。

（狄青白）二位大人有所不知，我今大兵会集于此，贼必使覘者来探我虚实并进兵日期。故传令休兵十日，使覘者回报，缓彼隄防。我今率整军骑，骤然而至，使他疾雷不及掩耳。<sup>216</sup>

戏中狄青斩陈曙、欺敌突袭的情节与宋史中所载大体相同。由此可以断定，《第四段平南传》以及《六段平南传》是由《宋史》中狄青形象为原型，敷衍而来的。从《第七段平南传》开始，戏曲内容逐渐偏离史实，转而增加了大量斗法情节等神魔文学的元素，但也有不少情节是从《宋史》中演化而来的，例如《第十二段平南传》中，〈施法运泉〉节：

<sup>215</sup> 《宋史》：卷二百九十·列传四十九，狄青条。

<sup>216</sup> 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局，2011年版，80册，46299-46334。

(大鳞想科) 有了! 我不免大施法力, 将汉溪毒水、虎龙哑泉运至他营寨左近井中, 使他人马饮之。若饮毒水, 七日浑身腐烂而死; 若饮哑泉, 五日气绝而亡。只此一计, 管教宋兵一个个死于非命。

…… (中略) ……

(张玉 李义白) 今早取水食用, 饭后自觉不爽。只是一霎时三军神色昏怠, 尽皆腹痛起来。不知何故, 特来禀知元帅。<sup>217</sup>

剧中这段大鳞仙姑施法运毒泉的情节也应当是从《宋史》中宋军中毒的史实演化而来的:

“初, 青之至邕也, 会瘴雾昏塞, 或谓贼毒水上流, 士饮者多死, 青殊忧之。”<sup>218</sup>

总的来看,《平南传》是以《宋史》中所载狄青的历史形象为原型,敷衍而来的戏曲。戏曲中虽然掺杂了神魔、斗法等明清神魔小说的特点,但是戏曲情节依然以史书中记载为主线,登场人物也大都与史相符,这与其他家将戏曲基本虚构的情节主线相异。狄家将故事成型较晚,且作品较少,因此狄家将故事主要以狄青的英雄事迹为主,狄家后代形象的刻画远不如杨家将等早期家将故事中的后代人物形象鲜明。因此,戏曲创作时仍然以狄青本人的英雄事迹为主,虚构的情节较少。此外,清代帝王通晓历史且对戏曲的细节要求严格,因此宫廷戏曲在改编时往往在细节刻画上较之民间戏曲更加贴近史实,以增强戏曲表演时的代入感。这应当也是狄家将戏曲大量采用史书中所载内容为情节的主线的原因之一。

## (2) 以爱情为主线

虽然《平南传》戏曲以狄青平叛为主题,但是戏曲内容是以对段红玉、黄兰英与狄龙、狄虎之间的爱情描写为主。狄青率领的宋军在平叛的过程中,能否顺利取胜,完全取决于蛮女段红玉与黄兰英是否相助。因此,戏曲的中心矛盾从“平叛”转移到了“姻缘”之上,狄青与平叛则经成为了“完姻”的方法。例如《第四段平南传》开始的部分:

(白) 洞府长春别有天,笑看乌兔促流年。优游世外烟霞趣,妙理参来元又元。吾万安山人孟節是也。南蛮世系,澹泊为心。因此结庐于世外,养性修身。幸而名列于丹台,成仙了道。忆自吾弟孟获,为汉丞相诸葛武侯七擒七纵之时,又将近千年矣。今者有广源州蛮依智高称兵搆乱,入寇岭南,将为狄青扫荡。狄青之子狄龙、狄虎与段红玉、黄兰英有夙世因缘之分。籍此交兵对垒之时,正好成就。但其中有许多反复颠连,非仗神力终属参商。小仙居此蛮方,少不得做个撮合山,因此将段红玉、黄兰英摄到此间,授他们几种神通,诸般武艺,将来好使他们成就良缘。<sup>219</sup>

<sup>217</sup> 中国国家图书馆编:《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》,中华书局,2011年版,80册,46515-46526页。

<sup>218</sup> 《宋史》:卷二百九十·列传四十九,狄青条。

<sup>219</sup> 中国国家图书馆编:《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》,中华书局,2011年版,80册,46214-46215页。

游历仙境、仙人授书传艺是家将类文学的模板之一，大多家将戏曲中都有此类情节。<sup>220</sup>其中英雄们通过游历仙境来学得仙家术法、兵法武艺，或者获得仙器法宝等等，但是其目的大都是以此获得辅佐帝王成就伟业的力量或者是成为克敌制胜的重要手段。但是《第四段平南传》戏曲中，段、黄二人被仙人摄入仙境学艺的原因确是为了“夙世因缘”“正好成就”，而传授二人仙法的仙人万安老祖则是要“做个撮合山”。因此，本戏以爱情为基调的中心已经大体确定，而故事中心的平蛮战争等情节则是爱情中的“反复颠连”，成为了衬托戏中爱情主线的背景存在。从整体情节来看，段红玉、黄兰英二人与狄龙、狄虎之间的爱情发展成为了狄青南征的关键，也是戏曲中描写篇幅最多的部分，以戏曲《第六段平南传》和《第七段平南传》为例：

图表 7 《第六段平南传》情节一览表

戏曲折目	情节相关
〈会兵诛曙〉	史实情节演绎
〈应招趋邕〉	战争演绎情节
〈双媛归家〉	爱情演绎情节
〈分运进讨〉	史实演绎情节
〈交锋斩将〉	战争演绎情节
〈畏敌闭关〉	战争演绎情节
〈红玉施威〉	爱情演绎情节
〈狄青被困〉	爱情演绎情节

出处：著者做成

按：内容参照《第六段平南传》。

图表 8 《第七段平南传》情节一览表

戏曲折目	情节相关
〈督粮问信〉	爱情演绎情节
〈施法订姻〉	爱情演绎情节
〈段洪斩女〉	爱情演绎情节
〈狄帅回营〉	爱情演绎情节
〈误认蒙羞〉	爱情演绎情节
〈张惶告急〉	战争演绎情节
〈蛮女行围〉	爱情演绎情节
〈妖僧会战〉	战争演绎情节

出处：著者做成

<sup>220</sup> 有关家将文学中的游历仙境情节特征，可参照张清发《明清家将小说研究》，台湾学生书局，2010年，第207-234页。

按：内容参照《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，八十册，《第七段平南传》，第46369-46459页。

从上表可以看出，在《第六段平南传》中，关于段、黄二女爱情刻画约占全戏的三分之一，而《第七段平南传》中更是达到七成之多。由此可见，戏曲中关于段红玉、黄兰英与狄龙、狄虎之间的爱情情节是本戏的主线之一。其他家将类型戏曲中虽然也有部分男女爱情的描写，但是大都作为家族延续或者克敌制胜的手段，而以爱情发展作为戏曲情节主线是狄家将戏曲所独有的特征。

总的来看清朝宫廷戏曲中的狄家将情节，戏曲的前半段以《宋史》中记载的史实为基础，稍作敷衍，成为了狄青南征的历史演义，而戏曲后半则大量融入神魔要素，以爱情纠葛为主线，将原本的狄家将戏曲改编成为了爱情戏曲。二者都与一般的家将文学特征不同，因此可以将之视为清宫戏曲所独有的，适应清廷内审美要求的戏曲改编特征。

## 2 人物特征分析

清宫狄家将戏曲中等登场人物主要以“主要英雄”和“女性英雄”为主，本章将对二者的特性逐一进行分析。

### (1) 形象弱化的主要英雄

在一般的家将戏曲中，中心英雄的忠勇形象，如杨家将中的杨业；以及后代英雄的子承父业、青出于蓝的少年英雄形象，如杨家将中的杨六郎，都是戏曲中最着重刻画的人物形象。但是在狄家将戏曲《平南传》中，主要英雄狄青和后代英雄狄龙、狄虎的形象都受到了相当程度的弱化。

首先是狄青的人物形象。《平南传》戏曲的前半段基于《宋史》记载的内容所改编，因此戏曲中主要以刻画狄青治军严格、智谋过人为中心。例如《第六段平南传》中：

（狄青白）吾军令在前，毋得妄与贼斗。你何故竟以步卒八千，与袁用等诸将轻犯贼锋，以致士卒死伤无数，挫我先声。违令专擅，当得何罪？

……（中略）……

（狄青白）速速斩讫报来。（拍案科 众应作擁陈曙袁用等下 内白）开刀。

（众复上 白）献首级。（余靖等相顾愕眙，众将作股栗科）<sup>221</sup>

狄青斩杀铃辖陈曙的唱白刻意突出了狄青依法治军，铁面无私的人物性格。而之后狄青设计奇袭的情节更是其生平著名的战役改编而来。

已而顿甲，令军中休十日。觐者还，以为军未急进。青明日乃整军骑，一昼夜绝昆仑

<sup>221</sup> 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局，2011年版，80册，46306-46307页。



关，出归仁铺未阵。<sup>222</sup>

狄青故意称休兵十日，以骗过敌军，然后实施突袭，一举攻克昆仑关。本是《宋史》中狄青最为著名的战役之一，也是狄青智勇双全的最佳体现。本戏为了突出狄青的智将形象，也将这段史实演绎进戏曲之内。

（狄青白）二位大人有所不知，我今大兵会集于此，贼必使覘者来探我虚实并进兵日期。故传令休兵十日，使覘者回报，缓彼隄防。我今率整军骑，骤然而至，使他疾雷不及掩耳。<sup>223</sup>

但是由于家将文学所特有的攻关情节模板，攻关的过程是戏曲所演绎的重要部分之一。因此，原本的“一昼夜绝昆仑关”就变成了戏曲中的：

（白）本帅用速兵之计，攻取蒙云关。且喜一晝夜将抵关前矣<sup>224</sup>

在戏曲的改变下，“一昼夜绝昆仑关”成为了“一晝夜将抵关前”，而狄青原本奇袭昆仑关的事迹则成为了狄青设法攻关的情节。这在无形之中降低了狄青原本的智计过人的英雄形象。戏曲的后半部主要以神魔斗法为主，因此戏曲内容逐渐脱离史实，此时戏曲中的狄青形象进一步弱化：

（狄青等急上 唱）【一煞】（却怎的）霎时起怪风须臾四望黑沙飞雾卷难存立 人如败叶随风荡马似青烟逐雾移

（狄青等 白）好奇怪，一霎时风沙飞卷黑雾弥漫，人马不能自主，怎生是好。

（唱）眼昏沉 心惊悸 （中邪法）身遭魔弄 （有正气）力莫支持<sup>225</sup>

当女将段红玉使用法术困住狄青大军时，原本狄青的勇武形象荡然无存，只得“身遭魔弄”，而全军被法术困在山谷中，此后大军得以脱困所依靠的也并非狄青之力，而是作为段红玉与狄龙“许下姻盟”的交换，才被段红玉放回大营。因此，在这一折戏曲中，狄青不再是征南战争胜败的主导人物，而仅是作为戏曲情节的背景人物存在。这样的改动在《第十二段平南传》中也同样有所体现：

（狄青白）兰英你向居芦台，曾闻有毒水之害乎？

<sup>222</sup> 《宋史》：卷二百九十·列传四十九，狄青条。

<sup>223</sup> 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局，2011年版，80册 46333-46334页。

<sup>224</sup> 同上注，46341页。

<sup>225</sup> 同上注，46365-46366页。

……（中略）……

（众全白）啊呀！若如此说，全军性命休矣！

【江儿水】蛇蝎心原毒 妖精性本饕 暗中绝计施来巧 全军中毒难医疗 一朝命废堪悲悼<sup>226</sup>

本折戏中，狄青大军被大鳞仙姑所施毒泉所害，全军中毒不能战斗，此时的狄青同样束手无策，只得依靠段红玉与黄兰英二人向万安老祖求救，才求得安乐泉水救回宋军。家将文学中掺杂了神魔、才子佳人、公案等多种文学类型，因此故事情节中的争斗大都以斗法、斗宝等方式进行。狄家将小说《五虎平南后传》中狄青也是拥有法宝，擅施法术的形象。但是宫廷戏曲《平南传》在改编时大量参照了《宋史》中所记载的史实，固然狄青的个人形象得到了最大程度的还原，但是在神魔法掺杂的家将戏曲中，狄青这样一个“凡人”猛将的形象，无疑是对其英雄形象的大大削弱，借以突出居中其他角色的形象地位。

其次是狄家后代狄龙狄虎的人物形象。狄龙狄虎作为狄家将故事中狄青英雄精神的继承者，其形象应当具备“智勇双全”的特征，才能够“子承父志”或者“青出于蓝”。但是在戏曲《平南传》中，狄龙狄虎的人物形象同样也受到了极大的削弱，甚至带有一定让人反感的负面特征。例如《第七段平南传》中：

（狄龙白）胡说，俺爹爹乃忠勇贤臣，谅尔等不能加害。待我先斩了你这贱婢，然后救我爹爹便了。

（唱）（心头）烈火起（手内）锋锐持（要恁身首）分离（战科）

（段红玉咒科）（白）诅（小鬼暗上，作勒马按枪，狄龙不能施为科）

（狄龙白）吓！怎么忽然间动弹不得了？

……（中略）……

【圣药王】（现如今）难动移（速应承）莫要迟 少行推阻（顷刻）命危矣（作抢枪欲刺科）

（狄龙惊科 白）你敢？！（段红玉收枪科笑科）

（狄龙白）且住，倘然他当真的一枪，岂不白白的送了性命？我有道理，你放了我，我便允你的亲事。

……（中略）……

（小鬼做放手 暗下 狄龙作动转科 白）哇！段红玉，俺乃堂堂虎将，怎肯娶你这叛寇之女为妻，你却休想做梦。

（唱）（你）忒也痴 无见识 情波欲浪滥无涯 春艳一心迷<sup>227</sup>

本折中狄龙面对段红玉逼婚之时，原本态度强硬，但是遭到段红玉法术所困时立刻应允亲

<sup>226</sup> 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局，2011年版，80册 46528-46529页。

<sup>227</sup> 同上注，46387-46389页。

事，在得到段红玉释放后又即刻反悔，称自己是“堂堂虎将怎能娶叛逆之女”，这种为利益可以随时改变自己原则的特质往往出现在滑稽英雄人物或者反面人物形象上。而家将戏曲中的主要英雄人物往往是“宁死不屈”与“一言九鼎”的人物形象。因此狄龙在戏曲中立场的反复从根本上削弱了其英雄后代特性。除此外戏曲中还有许多类似的情节，如：

（狄青白）然虽如此，这亲事决不该允他。

……（中略）……

（狄龙白）孩儿只为爹爹与众将官被困难脱，又见到刘将军在旁撺哄，所以只得顺意应承，并非实心允许。望爹爹鉴察。<sup>228</sup>

戏中，狄青脱困后得知狄龙擅自允婚后大怒，狄龙将责任推脱给刘庆，认为是“刘将军在旁撺哄”才应允亲事，这种对于自身责任的推脱和逃避，更加弱化了狄龙在戏曲中的英雄形象。除了狄龙外，狄青的次子狄虎形象也较为负面。《第七段平南传》第五折中，段红玉劝降段洪不成，被逼去宋营擒拿狄龙，万般无奈下只得去向狄龙倾诉。在误将狄虎认作狄龙，诉说了心中烦恼后，狄虎将段红玉尽情嘲笑了一番，导致段红玉羞愧而逃：

【雁儿落】（笑恁那） 野花（怎向）仙苑开（怀春怨） 浪逐东风卖

（白）俺哥哥呵。

（唱）（做朝中）如貔如虎臣（岂恋你）倾国倾城态

（白）亏你是女儿家，也不问个明白，竟将这些私信话儿公然对我讲，嗯，羞也羞死人。<sup>229</sup>

正是这种轻率的举动，才将原本应当投靠宋营的段红玉气走，由此可以看出剧中狄虎轻率无谋而又刻薄的形象特征。除了以上两折戏外，关于狄龙狄虎个人勇武的刻画相对较少，尤其是在戏曲后期，战争场面大多以斗法打斗为主，狄龙狄虎与狄青一样，都仅是普通的猛将形象，因此在重要战斗中较难取胜，往往都需要依靠段、黄二女的术法、法宝力量。因此戏曲中二人的人物形象越发弱化，与其他家将戏曲中的第二代人区别较大。

## （2） 女性人物形象增强

与戏曲中的主要人物形象弱化相对应的是剧中女性人物形象的增强。戏曲中的女性人物主要以段红玉和黄兰英为主，但是由于剧本的缺失，黄兰英在《平南传》戏曲中仅有少量的登场且基本没有人物形象刻画的描写，因此戏曲中的实际女性角色仅有段红玉一人。

段红玉作为《平南传》戏曲中仅有的女性角色，虽然其身份是依智高旗下大将段洪之女，但其人物形象确是完全正面的，并且拥有许多家将戏曲中正面英雄所拥有的人物特性。

<sup>228</sup> 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局，2011年版，80册 46422-46423页。

<sup>229</sup> 同上注，46433-46434页。

1) 顺应“天命”

“天命”思想贯穿了整体家将类戏曲。“天命”所代表的是正邪双方必然的命运，如果抗拒命运，则必然会结局悲惨。宋朝与宋帝正是天命中正义的一方，其在战争中的代表正是众家将，与之相对的邪恶一方则是外族侵略者或者反叛的异族，战争中的代表则是蛮族将领或是妖魔精怪所化人形。因此，外族入侵或反叛是对天命的反抗，而戏曲中家将们平叛荣归的主线情节则是“天命不可违”和“邪不胜正”这种天命思想具体体现。因此，即便是立场邪恶的反派人物，如果能投降宋军、助宋灭敌，就代表这个人物形象已经顺应了“天命”，其结局也可能随之改变。除了战争外，“姻缘”也是家将类戏曲中天命的一种。男女双方能否结合取决于上天的注定，只要拥有天命所决定的姻缘，即便两人素不相识，也会有仙人或奇遇帮助二人结合。当然，战争类天命相同的是，如果抵制“宿命姻缘”的话同样也会导致上天的惩罚。段红玉正是顺应“姻缘宿命”类型的典型人物：

（段红玉白）我姐妹二人自蒙万安老祖摄上仙山，传授神通武艺，道我姐妹二人与狄青之子狄龙狄虎有夙世因缘之分。今狄青大兵已抵宾州，故遣我二人回家了此夙契。……（中略）……

（段红玉白）将军有所不知，此段姻缘实係神仙指引，非奴无耻自荐。倘蒙公子见允，我便回去劝我爹爹献关投降，同归宋室、共灭智高。此实奴家所愿也。<sup>230</sup>

戏中所演，段红玉虽然与狄龙素不相识且彼此立场相对，但是当其得知狄龙与自己是“夙世因缘”之后，不但忍着自荐于狄龙，甚至还应允狄龙劝降父亲献关投宋“共灭智高”，可见从段红玉这一角色的角度来说，“夙世因缘”的重要性远高于自身荣辱与家国地位。而这“夙世因缘”正是天命的象征，传授段、黄二人仙法的万安老祖则是上天在人间的代言人。而顺从天意，维护“夙世因缘”成立的段红玉则超越了自身南蛮叛寇的身份，成为了戏曲中正义一方的中心人物。

2) 忠贞守诺

除了坚守天命的立场外，段红玉的另一个人物特征是忠贞守诺。在其与狄龙私结姻盟之事被父亲段洪发现后，段洪大怒之下欲斩杀段红玉，在妻子韦氏以及众人的恳求下方才停手。勉强逃得性命的段红玉此时所想仍然是与狄龙的约定：

（段红玉白）唉，母亲吓，爹爹性执如此，你去劝他也是枉然。（拭泪科 白）且住，我既与狄公子一言为定，虽死不可背约。此时将近四更，不免到后园使个神通将狄元帅等放出山谷再作区处。……（中略）……

【水仙子】（不争的）伶仃薄命一朝挫（空指望）带结同心百岁谐（只为）恶风

<sup>230</sup> 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局，2011年版，80册 46394页。

波顿阻高唐寨 蠢烟雾 (将) 巫峡埋 猛着俺似醉如呆

(白) 今日又逼我来擒捉公子，啊呀，公子嘎！我和你既已一言为定，终身不易。今事出无奈，唯有一死而已。为此领兵前来见你一面，指望公子一言，你做妻子的死亦瞑目矣。<sup>231</sup>

虽然父亲段洪极力反对，但是段红玉仍然“虽死不可背约”，先释放了狄青与宋军，又率军与狄龙相见，说明并非自己负约，而是“事出无奈，唯有一死”。这种坚守诺言，忠贞不渝的女性形象这与戏曲中狄龙轻诺背信，推卸责任的男性形象形成了鲜明的对比。使得段红玉在戏曲中的正面人物形象越发突出。

与狄龙狄虎相比，段红玉在戏曲中的女性形象更具备正面英雄的特性，人物形象刻画的也十分立体、突出。因此，宫廷狄家将戏曲《平南传》中，段红玉这位女性角色是戏曲的中心人物，其刻画的鲜明程度在一定程度上超越了狄青。狄龙、狄虎人物形象负面化很大程度上也是为了反衬出段红玉正面的形象特征。

---

<sup>231</sup> 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局，2011年版，80册 46411-46431页。

## 第六章 呼家将类型戏曲分析

### 第1节 呼家将戏曲原型及其发展

呼家将戏曲以宋初名将呼延赞的英雄事迹为原型演绎而成。《宋史》列传三十八〈呼延赞〉条载，呼延赞，并州太原人。其父呼延琮为后周马步都指挥使。呼延赞少年时为宋太祖所赏识，乾德二年，随王全斌讨伐后蜀，担任前锋，身受数创，因功补为副指挥使。太平兴国初年，宋太宗封呼延赞为铁骑军指挥使，跟随宋太宗征讨太原，之后屡立战功，历任富州刺史、保州刺史、辽州刺史、扶州刺史、康州团练使等职，于咸平三年（1000）去世。

呼延赞生平作战勇猛，太原之战时因“先登乘城”而被太宗“面赐金帛奖之”。其性格悍不畏死，经常称自己“愿死于敌”，全身纹“赤心杀贼”字，妻子仆从也同样纹身。呼延赞共有四子，诸子耳后刺字“出门忘家为国，临阵忘死为主”。宋真宗时欲补军校，众人皆叙己功，独呼延赞自剖“自念无以报国，不敢更求迁擢，将恐福过灾生”。其忠勇可见一斑。

与其他宋代家将英雄不同的是，呼延赞虽然勇武过人，但是并不以智计见长。史载其“至屯所，以无统御材，改辽州刺史。又以不能治民，复为都军頭、领扶州刺史，加康州团练使”，可见呼延赞虽是猛将，却不能胜任州郡的管理工作，甚至连统领一地军队都无法做到。可能是受此影响，后世呼家将系列戏曲中，大都充斥着呼家将冲锋破阵的勇武情节，而智取、计攻等情节相对于其他家将戏曲数较少。

### 第2节 呼家将故事构成

呼家将在家将故事中成型较晚，早期附属于杨家将故事之中，清代的《说呼全传》刊刻后，呼家将故事才脱离杨家将系列，独自演化成为一系。说呼全传的小说中所构建的呼家将世代谱系为：

呼延延→呼延赞→呼延显→呼守勇、呼守信→呼延庆

呼家将的代表作品为《说呼全传》。

《说呼全传》书叙呼延赞随杨业征辽后功封忠孝王，子呼延显承袭父爵，娶杨业女为妻，生呼守勇、呼守信。呼家二子为搭救民女，打死庞集之子，与庞家结下深仇。后庞集之女嫁与宋仁宗为妃，庞集借机串通其女唆使宋仁宗抄灭呼家三百余口，将呼延显夫妇倒葬铁丘坟内。呼守勇、呼守信因故逃脱，在包公、八王、杨家将等人的援助下借番兵除奸，冤仇得雪、忠孝

两全。

除《说呼全传》外《北宋志传》的前十五回也叙写呼家将的故事，内容主要以演绎呼延赞生平为主，鉴于篇幅，文中不再赘述。

### 第3节 《档案集成》书中所收清朝宫廷戏曲中的呼家将戏曲

#### 1 《档案集成》书中所收清朝宫廷戏曲中的呼家将戏曲曲目

《档案集成》书中收录的呼家将戏曲仅有《忠义烈》一齣。虽有缺失，但整体情节较为连贯。以下是笔者整理出的《忠义烈》曲目及戏曲梗概：

《二段忠义烈》（八齣 总本）（第八十册）

《三段忠义烈》（四齣 串关）（第八十册）

《忠义烈》（四本上卷）（第八十册）

《忠义烈》（第五本上卷）（第八十册）

#### 2 呼家将戏曲梗概

《二段忠义烈》（八齣 总本）：剧演太师庞文峻使宋仁宗抄灭呼家后，呼家后代呼守用、呼守信分别逃得性命。呼守用逃命时被大王庄庄主王天成收留，并将女儿王金莲相嫁，生下儿子呼延庆后，呼守用远赴边关外族借兵复仇，一去数年不会。庞文再度带兵围搜大王庄抓捕呼氏后人，并火烧大王庄。呼延庆趁乱突围，为頭仙人救走授艺，王金莲被善财童子相救，寄身寒窑。呼延庆三年艺成后，下山寻亲，途中偶遇不平，救下女子苗氏，遂被苗家招赘为婿。但呼守用结婚三年后偷偷潜出寻母，途中避雨，寒窑中母子巧遇。母子重逢后二人一同向西南而行，在三虎庄住店时，呼守用因马与在此居住的孟良、焦赞后代孟强、焦玉结识，并结为异性兄弟。在焦、孟二人的邀请下，呼守用母子暂居于三虎庄。大王庄庄主王天成被庞文严刑拷打后放回，无家可归之下流落至齐家庄，被藏身于此的呼守信所救。

《三段忠义烈》（四齣 串关）：剧演杨家后代杨文广夜梦群犬追虎，经余太君解梦后得知清明节时当有虎将受难，须当解救。三虎庄上，呼延庆、孟强、焦玉三人春游时见游人上坟，起意去东京肉丘墓祭拜呼家先祖。三人计议之后，偷偷上路，在清明节赶至东京，趁夜祭拜肉丘墓。不料祭拜之时，点燃民屋，引起官军注意，大军在城内搜捕三人。三人逃至杨府门前，为杨文广所救。杨文广随后诈开城门，三人杀出东京城，出城时众人被乱军冲散，呼延庆独身逃至齐家庄。在齐家庄，呼延庆与隐居于此的伯父呼守信、祖父王天成相认，正当三人高兴时，被齐家家丁贾正出卖，引来官兵勒索钱财，呼守信大怒之下打死贾正，杀散官兵，率领家人往齐平山落草为寇，招揽豪杰建军除奸。

《忠义烈》（四本上卷）：剧演呼守用远赴番邦借兵复仇，被玉贞王召为驸马十二载。后公主暴毙，恰逢火葫芦王召开斗羊大会，玉贞王率军与呼守用赴会。斗羊大会上，火葫芦王之女塞红公主与呼守用结识，招赘守用为婿，玉贞王等其余五王中计，被火葫芦所囚，不得以写下降表遵火葫芦为主，献出兵马、粮草，共侵宋朝。玉贞王胞弟撒金王不服，摆下颠倒五行阵，

将前来接取粮草的呼守用和塞红公主困入阵中。二人在关公的帮助下破阵而出，撒金王只得降伏，火葫芦集合番邦六国大军，攻陷幽州，并伺机进军中原。得知番邦入侵，在包拯的劝说下，宋仁宗张榜招贤、比武夺印，胜者率军西征抗番，并赦免呼、杨两家罪名，允许两家后人参选。三虎庄上，呼延庆生病未愈，孟强赶赴东京冒名比武，杨文广认出孟强后将帅印让与孟强，孟强携印赶回三虎庄将印送与呼延庆。

《忠义烈》(第五本上卷): 剧演西凉王依智高反叛，呼守用率番军征讨依智高。先锋呼延庆、呼延明、孟强、焦玉等人先后攻取木兰关、剪子口、野熊关等重要关隘，并在牛山解围，救下被困的杨文广。最后，在参谋李能的设计下，呼延庆假做被擒，二人由内破城，擒住依智高，得胜回朝。宋庭之中太师庞文与女儿庞妃病重，奸臣潘胜祖为免呼家重振，设计让庞文之子庞龙、庞虎携书信赶至夷明山，截杀呼家众将。不料庞龙、庞虎错听地名，误入齐平山。齐平山寇袁用将计就计将二人带至夷明山，劝说二人称帝，又遣王天成持潘胜祖书信，来到东京寻找包拯伸冤。

《忠义烈》戏曲整体情节连贯，内容虽有缺失，但上下文之间仍可看出情节的呼应之处。戏曲内容与《说呼全传》相仿，情节演绎与人物细节刻画上有所改动。下文中逐一分析其中情节特征与人物形象特点。

#### 第4节 清朝宫廷戏曲中的呼家将戏曲情节特征与人物特征分析

##### 1 情节特征分析

《档案集成》书中收录的清朝宫廷呼家将戏曲仅有《忠义烈》一齣。《忠义烈》属于清宫连台本戏，戏曲共有二段、三段、四本上卷、第五本上卷，共四个章节，下文中逐一分析呼家将戏曲中的情节特征。

##### (1) 家将后代故事

《忠义烈》属于家将戏曲中的呼家将系列戏曲。与其他类型的家将戏曲相比，本戏并未以呼家将故事原型呼延赞的英勇事迹为中心，而是着重刻画科呼家后代英雄形象，以家族传承为故事主线进行的演绎：

(白) 我呼守信自与哥哥分散之后，被人拐到太平庄，充作佣奴下隶。多亏了齐员外，青目招我为婿。光阴迅速，报仇雪恨之心念念不忘，但不知哥哥在何项。且喜生下孩儿，年方九岁，聪明过人，豪强出众。<sup>232</sup>

(外白) 有个情由在内，那时呼守用逃难到庄，是我纳他为婿，生下一子，取名延庆

233

<sup>232</sup> 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局，2011年版，80册 45987页。

<sup>233</sup> 同上注，45989页。



(白) 我呼延庆蒙师指引, 命我不可再回大王庄上, 须向西南走去, 必有奇遇。下山两日, 途中救女回到苗庄, 得见前定锦囊, 遂结终身伉俪。<sup>234</sup>

剧中呼家被庞集抄灭, 但是第四代中的代表人物呼守用、呼守信各自逃生, 并且分别被齐员外与王天成招赘为婿, 并生下了呼家的第五代代表人物呼延庆、呼延明, 而呼延庆被仙人摄走学艺, 艺成出山后又与苗氏结婚。虽然此时呼延庆“年十三岁”<sup>235</sup>, 尚在幼童, 剧中没有提及其与苗氏后代, 但是“家族延续”的戏曲中心已经十分明确。其他宫廷家将戏曲中虽然也有阵前成婚、招赘为婿情节, 但基本都是以战争为中心, 以“破关”、“破阵”为目的而产生, 与《忠义烈》中以“继承香火”为目的的婚姻有明显不同。

戏曲中除了以“招赘”“生子”表现了家族传承外, 情节上也围绕着“保全后代”这一主题进行了刻画:

(丑白) 孩儿想来, 事到期间, 难道爹爹又空回去不成? 一不做、二不休, 如今且将王天成监禁了, 再寻别事杀他。今晚嘱咐心腹家将, 带了家丁扮作抢到模样, 打进了他家, 放起一把无情火来, 总有呼家后代在内。给他个滚烫泼老鼠, 死在一堆, 烧个精光。<sup>236</sup>

戏中奸臣庞集带人三搜大王庄, 最后防火烧庄, 为的就是剿灭呼家后代, 断绝呼家传承。而呼延庆拼死逃出, 延续了呼家的血脉。可见戏曲就是以呼家的血脉延续为主要矛盾, 通过呼、庞两人的争斗, 体现出家将戏曲中“家族血脉延续”与“家族荣耀继承”的特性。

## (2) 除奸复仇为主线

《忠义烈》戏曲中的主线主要以国家内部的“忠奸斗争”为主要情节线索。演绎了呼守用、呼守信等呼家后代“为国除奸”“为呼家复仇”的戏曲情节。这与杨家将等以“攘除外夷”为主线的戏曲有明显不同。

【小蓬莱】寄迹穹庐为婿 十二年未曾兴师 今朝失偶 报仇空想更待何时

(白) 心梗梗、泪双双, 皓月清风冷透窗。春去秋来更漏永, 夜深无语对银缸。小生呼守用, 孤身逃难, 原期抱怨借兵, 寄迹投荒, 岂意淹留, 召婿十二年。<sup>237</sup>

(净看念介) 相逢叔侄喜非常, 乐极生悲起祸殃。速向齐平山上去, 招兵买马自称王。  
…… (中略) ……

(生白) 不识尊寨有多少好汉?

<sup>234</sup> 同上注, 45997 页。

<sup>235</sup> 中国国家图书馆编:《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》, 中华书局, 2011 年版, 80 册 46008 页。

<sup>236</sup> 同上注, 45966 页。

<sup>237</sup> 同上注, 46071 页。

(小白) 已聚一千五百。

(生白) 若不嫌弃, 我等相随共事。

(小白) 如此正好, 况仙师有令, 就请仝行。

(生白) 二位员外收拾细软, 我等连夜上山便了。<sup>238</sup>

戏曲中, 作为呼家四代人物代表的呼守用为报家仇宁被“召婿十二年”也要去番邦“借兵”, 第五代的代表人物呼延庆则落草为寇“招兵买马自称王”, 为的也是有朝一日报仇雪恨。因此, 戏曲的前半段的刻画中心就是呼家后代为报家仇所进行的努力。而戏曲的后半段虽然描写的是呼家将率军攻打西凉王依智高的情节, 但是在呼家将平定叛乱后, 戏曲的情节仍然转回到报仇这一主线上:

(付丑) 我家父为宰相, 姨立贵妃, 我点羽林, 你为巡查, 实为快乐无虞。(丑) 正是。

(付丑) 只有一件可忧。(丑) 那一件?

(付丑) 呼家子孙统领雄兵在外, 命他西征成功封爵。不意数月之间拿住依智高, 昨日杨文广押解到京, 指日还朝, 如何是好?

……(中略)……

(潘) 只因昨日杨文广解依智高进朝, 我怕他陛见要为呼家班师, 矫诏三日。我已贿赂王文拱, 嘱他耽载。不意包黑子引文广面圣, 查出矫诏缘由, 皇上命他查问, 竟将文拱铡了。<sup>239</sup>

戏曲后半虽然以呼家将平定叛乱过程为主要刻画点, 但平叛的目的还是为了让呼家“班师回朝”, 而呼家回朝封爵的目的则是报仇雪恨, 所以奸臣庞集、潘朝祖等人宁可矫诏也要阻止呼家再兴。因此, 西征平叛虽然是“征外”, 但其本质仍是呼家将国内除奸的手段。可以说, 戏曲的主线完全是围绕着“内除国贼”这一主线进行演绎的。

### (3) 家将故事之间的彼此融合

呼家将故事衍生自杨家将故事之中, 因此呼家将戏曲情节中常常夹杂杨家将戏曲情节。《忠义烈》戏曲中也有类似情节特征出现:

(白) 年方十二已知兵, 马上蛇矛技更精。虽是甘罗英发早, 笑他舌剑得公卿。小生杨文广是也, 开国元勋, 久着金刀之号。传家伟绩, 屡膺铁券之颁。非为祖父韬铃, 更有闺闾技术。父为边帅, 威震封疆。母在家庭, 时教兵法。虽有恩荣荫袭, 还需征讨功名。<sup>240</sup>

<sup>238</sup> 同上注, 第 46065-46066 页。

<sup>239</sup> 中国国家图书馆编:《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》, 中华书局, 2011 年版, 80 册 46191-46193 页。

<sup>240</sup> 同上注, 46021 页。

(付白) 小子孟强，乃功臣孟良四世孙也。

(末白) 小子焦玉，乃功臣焦赞四世孙也。

(付白) 焦弟我等皆是功臣后裔，居住在京。只因庞文专朝，与勋卫不睦，又害了呼家满门，故此移居庄上。<sup>241</sup>

上文中的杨文广是杨家第五代中的代表人物，而孟强、焦玉则是杨家将中次要英雄孟良、焦赞的后代，杨、孟、焦三人在戏曲中多次登场，孟、焦二人与呼延庆的金兰之谊更是戏曲前期主要刻画部分。可见《忠义烈》戏曲中，杨家将故事痕迹的大量存在。除了杨家将外，《忠义烈》戏曲中还融入了其他的家将戏曲元素：

**【步步娇】** 杀弟深仇何能释 不反兵戈锐 今当见面时 交战挥兵 分他肢体

(白) 俺依智高，可恨呼延庆小子，破我高城、杀我兄弟，如此仇恨，怎肯干休。昨日鞭打火葫芦，今日必要杀却呼延庆，方泄仇恨。<sup>242</sup>

戏曲后半中，西凉王依智高反叛，呼家将率军平叛的情节，与狄家将戏曲《平南传》中狄青讨伐反叛南蛮依智高十分类似。究其原因，据史书记载，杨文广曾跟随狄青南征依智高<sup>243</sup>，因此狄家将故事《五虎平南后传》中也出现了杨家将相关情节。考虑到呼家将戏曲与杨家将戏曲之间的紧密联系，《忠义烈》戏曲无疑化用了部分狄青南征的情节，并且将南征主角改成了呼延庆等人，而真正征南蛮的狄青则从此剧中消失了。除了狄家将外，戏曲还有部分岳家将情节编入：

**【缕缕金】** 光腾耀 照城西 可叹民灾难毁茅茨 此去须先救宁追偷祭

(白) 下官内阁大学士、代管开封府尹，寇准是也。适闻巡捕飞报，有人偷祭肉丘墓，放火烧房，特带官兵追救。<sup>244</sup>

上文中呼延庆与孟强、焦玉三人进京偷祭肉丘墓，不意火烧房屋，被官兵追赶的情节与薛家将系列故事《薛刚反唐》中，薛刚三及铁丘坟的故事情节十分相近，考虑到薛家将系列与杨家将系列并无太多交集，因此戏中应当只是将此情节作为模板编入了戏曲之中。整体看来，《忠义烈》戏曲中既有与想家将向关联的直接联系，也有化用自其它家将戏曲的间接取材，戏曲内部多种家将情节相交错，较之其它家将戏曲的情节关联更为复杂。

<sup>241</sup> 同上注，46003页。

<sup>242</sup> 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局，2011年版，80册 46184页。

<sup>243</sup> 《宋史》，卷二百七十二 列传第三十一，杨业条载：文广字仲容。……（中略）从狄青南征，知德顺军，为广西钤辖，知宜、邕二州，累迁左藏库使、带御器械。

<sup>244</sup> 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局，2011年版，80册 46045页。

#### (4) 关帝思想

除了情节特征外,《忠义烈》戏曲中还有许多宗教特征。其一就是关帝信仰的体现:

(关帝上 白) 汉末分崩草木时, 一身避难朔方羈。桃园结义同开国, 立庙千秋享祭祀。某关圣帝君是也。金有撒金王在红土山下, 摆成阵势, 困住呼守用、胥塞红夫妇。二人难出重围, 将次被缚。刻下守用到俺庙中避难, 求祷台前。他二人乃左天蓬红斗星降世, 又係忠良之后, 将封爵之尊。岂可不为救援? 待他来时, 当把神马二力同付与他, 俺在半空显圣, 可保夫妇破阵。道言未了, 守用逃奔来也。<sup>245</sup>

关公信仰是中国的传统民间信仰之一。其源自于中国三国时期名将关羽, 后人认为关羽是集“忠”、“信”、“义”、“勇”于一身的道德模范, 因此将其作为英雄崇拜。随着其英雄形象的逐渐流传扩大, 关羽的形象也逐渐神化, 逐渐演化成了斩奸除恶的关圣帝君这一神话形象。而对关帝的崇拜则成为了关民间公信仰体系。《忠义烈》戏曲中出现了关帝显圣的桥段, 说明清廷虽然以满族入主中原, 但其仍然接受并融合了中原的原始民族信仰。

#### (5) “八仙”民间传说

除了关公信仰外,《忠义烈》戏曲中还有少量的八仙传说穿插其中:

(白) 仙山高远隔凡尘, 因问如何答世人。只为虔诚因感应, 暗循天数建功勋。俺钟离是也。偶住巴山洞内, 遂授延庆门徒, 传他武艺下山。今日西凉讨寇, 无奈木兰难破。夜祷求吾援, 念师弟之情, 正合兴亡之数。今差道童跨虎助攻, 破高関也。<sup>246</sup>

八仙是中国神话故事中的八位仙人, 其形象有汉八仙、唐八仙、宋元八仙等多种变化, 至明代吴元泰的《东游记》中, 将八仙定为: 铁拐李、汉钟离、张果老、吕洞宾、何仙姑、蓝采和、韩湘子、曹国舅八人, 清代八仙传说以此为多。清代八仙故事盛行, 许多清代瓷器或家具上都铭刻着八仙或者暗八仙等图案, 文学作品中也常有八仙形象登场。宫廷家将戏曲中, 杨家将戏曲《铁旗阵》中就有八仙之一吕洞宾徒弟椿岩登场。而在《忠义烈》戏曲中, 钟离作为八仙之一, 更是在其中起了仙人授艺与相助破阵的作用, 可见八仙故事在清朝宫廷之中也受到相当程度的欢迎, 是中国民间文化与清朝宫廷文化交互的证明。

#### (6) 杨令公的神话

清朝宫廷家将戏曲吸取了神魔文化的特征, 戏曲中神仙妖魔登场众多。但是除了民间传说与宗教信仰外,《忠义烈》戏曲中还有另一种神话人物出现:

【驻马听】神道无私 天数应该 亦可指 祖宗忠义 救援成功 暗合天机

<sup>245</sup> 中国国家图书馆编:《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》, 中华书局, 2011年版, 80册 46112页。

<sup>246</sup> 同上注, 46153页。

(白) 人间私语, 天闻若雷。暗室亏心, 神目如电。吾乃宋将杨令公是也。上帝怜我忠义, 封为西霸天尊、总巡大帅。今过熊川, 正直孟强被番王邪术迷住, 不免将他救醒, 扶助成功。<sup>247</sup>

本段戏曲中, 杨令公作为“西霸天尊”登场。杨业作为北宋名将, 虽然战功彪炳, 但是其英雄传说并未被神格化, 也没有演化成杨业信仰流传开来。因此本戏中杨令公化神的剧情实际上是杨家将故事在本戏中的延伸。作为呼家将故事来源的杨家将中心人物杨业, 其形象在神化之后加入戏曲之中, 强化了呼家将“忠义”的特征, 也可以使呼家将故事背景更加稳固。

## 2 人物特征

除了情节之外, 人物形象的塑造是《忠义烈》戏曲的重点。本戏情节上时间跨度较长, 两条主线交叉进行, 因此登场人物形象也较其他家将戏曲为多。除了宫廷家将戏曲中“正面人物”“反面人物”“昏君”等模板化的形象外, 主要有三种特有的人物形象。

### 1) 忠君思想淡化、强调复仇的主要英雄

首先是戏曲中主要英雄形象的变化。以杨家将、薛家将为主的其他家将戏曲中, 主要英雄大都以“忠君爱国”、“智勇双全”的人物形象登场。戏曲情节更是围绕着“以死报君恩”的思想展开。但是《忠义烈》戏曲中的主要人物形象则有所改变。

(引) 邻国際违 真假情怀岂易 推须明智 一人何苦二人思

(白) 自古军情难揣摩, 邻封诡诈更如何。运筹帷幄当多算, 应要参谋备不虞。俺玉贞王是也。本是邦郡, 推为尊长。近有靖山王呼丕显诬害被戮, 长子呼守用避仇远投我, 因招为驸马。<sup>248</sup>

家将戏曲中, 英雄被俘后, 为保留性命异日再图归宋的情节并不少见, 杨四郎、杨八郎都曾入赘辽国, 狄家将戏曲《烈火旗》中, 狄青也因无奈, 娶鄯善国双阳公主为妻。但这些家将英雄的共通点是都因“事逼无奈”, 不得已靠娶亲保命, 因此大都隐瞒身份, 在关键时刻相助宋军获胜或者伺机潜回宋国。但是《忠义烈》中的主要英雄角色之一的呼守用却为复仇, 主动投至番邦, 只为“借兵”, 赘入玉贞王家中十二载。这种为报家仇主动投入番邦的人物形象与其他家将戏曲中的主要英雄有很大差别。而呼守用的这种“复仇为主”的形象在戏中并非独立出现的。戏曲中的第二主人公呼延庆也是如此:

(净看念介) 相逢叔侄喜非常, 乐极生悲起祸殃。速向齐平山上去, 招兵买马自称王。  
…… (中略) ……

(生白) 不识尊寨有多少好汉?

<sup>247</sup> 同上注, 46166 页。

<sup>248</sup> 中国国家图书馆编:《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》, 中华书局, 2011 年版, 80 册, 46072 页。

(小白) 已聚一千五百。

(生白) 若不嫌弃, 我等相随共事。

(小白) 如此正好, 况仙师有令, 就请仝行。

(生白) 二位员外收拾细软, 我等连夜上山便了。<sup>249</sup>

呼延庆为图报家仇, 不惜与祖父、大伯等人全家同上齐平山“招兵买马自称王”, 这种自立为王无疑是反叛行为, 但是呼家众人对此毫不犹疑。而同样父亲兄弟遭潘仁美陷害惨死, 自己也被发配边疆的杨六郎再次受到王强诬陷, 宋太宗命其十日追回骠驎马时, 杨六郎“唯想一死了之”, 当孟良劝其上京城时, 杨六郎大声斥孟良不敬<sup>250</sup>。二者虽然同出一源, 但是呼家将中的主要英雄其人物形象已然产生了明显变化。《忠义烈》中的呼守用、呼守信、呼延庆等主要英雄的忠君形象逐渐淡化, 取而代之的是家族意识的增强。为报家仇, 以及为了家族的延续, 投降番邦或自立为王也成了可以接受的选项。由此也可以看出, 后期家将戏曲逐渐强调家族的传承和荣誉的继承, 而“君命不可违”的思想则逐渐淡化。

## 2) “义”字当头的次要英雄

其次是戏曲中次要英雄的形象变化。以杨家将戏曲中的“焦赞”、“孟良”, 薛家将戏曲中的“程咬金”、“尉迟敬德”, 狄家将戏曲中的“王庆”等人为代表的次要英雄在戏曲中主要以“滑稽”、“勇猛”、“率直”的人物形象登场, 往往用来起到推进戏曲情节发展, 或衬托主要人物形象的作用。而《忠义烈》戏曲中的次要英雄则是以“聚义”形象出现在戏曲中的:

(末白) 孟哥言虽如此, 我想这小子只在十二、三岁, 有此武艺。何不买些酒肉香纸, 进去道个不是, 与他拜个兄弟, 岂非好事?

(付白) 哎, 被他打了, 反去陪情。这等没羞耻, 岂不低了架子?

(末白) 常言道的好: 不打不成相识、豪杰敬豪杰。这也不妨。

(付白) 也罢, 先去余了酒肉, 然后进店与他结拜罢了。

…… (中略) ……

(见介白) 你又寻气么?

(末白) 非是寻气, 特来请罪。适间骑马, 多多得罪, 因携酒肴过访, 意欲客官结拜。倘蒙不弃顽愚, 请道姓名年纪, 结为八拜之交, 不知尊意如何?

(净白) 四海之内皆兄弟也, 待我请问母亲, 方可结拜。<sup>251</sup>

呼延庆与母亲王金莲路过三虎庄, 因骑马与孟强、焦玉发生争执, 三人相斗, 孟、焦二人不敌, 反被呼延庆教训一番, 因此三人结识并结拜为异性兄弟。这是本戏中典型的结拜情节。

<sup>249</sup> 同上注, 46065-46066 页。

<sup>250</sup> 中国国家图书馆编:《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》, 中华书局, 2011 年版, 79 册, 45520 页。

<sup>251</sup> 中国国家图书馆编:《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》, 中华书局, 2011 年版, 80 册, 46007-46008 页。

此后又出现了多次。这种聚义形式的结拜，与其他家将戏中降伏贼寇的情节不同，三人同为家将后代，彼此地位相同，只有年龄上的差距。因此，与杨家将中焦、孟二人唯杨六郎马首是瞻的人物形象不同，《忠义烈》戏中的“焦”、“孟”二人以自出的形象出现在戏曲中，其在戏曲中的所作所为是出自自身的意志，即“义气”的推动：

（净）哦，清明将近，正当拜坟。我也要去东京拜扫，不知离此多远？

（末）慢程五日，紧走四天便到。

（净）清明还有五日，确好上京祭坟。

（付 小净）尊莹在于何处？

（净）就在城内。

（付 小净）我等从未到东京，全去走走也好。

（净）若告母亲，都不许去。要去须是早起，偷出方可。<sup>252</sup>

戏中呼延庆在清明节偷回东京祭扫肉丘墓，孟强、焦玉二人身为义兄弟自然要同去，三人祭扫时引来官兵，一同杀出重围，这正是有难同当的义气体现。除此之外，《忠义烈》后半中也有相关形象刻画：

（白）……小子孟强，……（中略）近闻呼大哥到庄接母，卧病未痊。送饭小童偶露真情，被俺二人在书房吵闹，方肯放出。适到街坊闻得，卖布客人自东京回来，传说新闻。道是包公上本，考选技勇英才在教场比试。夺取帅印，就命他领兵征缴西北两边。以三月为限，算其日期将满，只剩七日。又有大赦呼、杨二家的旨意，告示布客亲见。我想考试夺印，从来没有机会。若错过此日，难以出头。呼大哥病体初回，不能骑马比试。我欲顶名代去，未知可否。

……（中略）……

（老看介）虽是帅印，恐是假造以遮脸面。

（旦）谁敢造假，如此待我叫延庆来看。

（净上）闻知携印返，因此问情由。

（见介）孟贤弟，问你夺印回来，此喜可贺！

（付）今日之喜庆，为兄长庆贺。<sup>253</sup>

东京张贴招贤榜，比武夺印，孟强为了呼延庆昼夜不停，赶往东京比武夺印。夺得印后又掩面逃回三虎庄，将印送与呼延庆。这与杨家将中为求建功立业的孟良、焦赞等人不同，孟强等人的行为起与义而行与义，并不求自身功名。而戏曲回目也与此主题相呼应：〈投庄结义〉<sup>254</sup>〈

<sup>252</sup> 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局，2011年版，80册，第46032页。

<sup>253</sup> 同上注，46144页

<sup>254</sup> 同上注，46003页。

春游聚义》<sup>255</sup>，可见孟强、焦玉二人在本戏中是以“义”字为中心所刻画的次要英雄形象。

### 3) “番邦”与“异族”

家将戏曲的主要矛盾之一是“华夷之辩”的体现，因此番邦、异族一直是家将们所面临的主要敌人。作为与“天命”对立的存在，番邦和异族大都由共同的敌人——宋朝，因此彼此之间往往互为援助。如杨六郎征辽时，萧后书信求来五国联军、薛仁贵征高丽时，高丽国主向外国求援等等。但是《忠义烈》戏曲中，“番邦”与“异族”却站在了对立面：

(介白) 来者何人？

(火) 吾乃蓟州王火葫芦是也。你是何人？

(依) 我乃西凉王依智高是也。

(火) 你的咽喉险隘，俱经攻破投降。天兵已压窝巢，还不恭迎归服。尚敢邀战，猖獗何为？

(依) 闻你蓟州富强，忽作诡计吞并，不知称尊自在，反为中国所驱。平素无仇，侵凌吾境。故此邀战以便擒。<sup>256</sup>

《忠义烈》(四本上卷)中，火葫芦作为蓟州王，设计吞并了其他番王，又奇袭幽州，进而窥视宋朝。但在戏曲后半，呼家率军讨伐西凉王依智高时，忽与宋朝化敌为友，成为了宋军先锋。这中间情节因为戏曲的缺失而不得见，但想来必然与呼守用同火葫芦之女塞红公主的婚姻有关。家将戏曲中，对于番邦的征讨往往以国主献表称臣为终结。呼家将的存在成为了连接宋朝与番邦的桥梁，拉近了番邦与宋朝的关系，使二者化敌为友。因此，呼家将戏曲也为番邦形象增加了新的结局。

虽然“番邦”可以化敌为友，但是“异族”的形象并没有改变。“西凉王”依智高在戏曲中“城破被俘，被解回京”。这是因为，在中国的传统认知中，异族虽然与中原民族不同，但是仍然同属中国，异族反叛与番邦入侵不同，属于叛乱行为。对于中国的统治者来说，叛乱行为是绝无法容忍的“大逆”，因此，戏曲中依智高作为异族，不仅要面对呼家将所率领的宋军，还要面对与宋国结盟的火葫芦番军。可见宫廷家将戏曲中，在面对异国入侵和异族反叛的态度上是有着本质区别的，因此戏曲中的异国番邦形象可以由敌对转为盟友，而异族形象则只能被消灭。

<sup>255</sup> 同上注，46029页。

<sup>256</sup> 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局，2011年版，80册 46176页。



## 第七章 罗家将类型戏曲分析

### 第1节 罗家将戏曲原型及其发展

罗家将戏曲以唐初名罗艺为中心敷衍而来。

罗艺（不详-627年），本姓叱罗，京兆云阳人。其父为隋朝左监门将军罗荣。罗艺此人虽是唐初名将，但其人颇具争议。据《旧唐书》所载，罗艺“性桀黠，刚愎不仁，勇于攻占，善射，能弄槊”<sup>257</sup>，隋大业年间，因战功官至虎贲郎将。大业八年（612年），隋炀帝攻打高句丽，命罗艺督军北平郡。隋朝末年，天下大乱，各地兵戈四起。罗艺所在的涿郡物阜民丰，而且保有不少隋炀帝伐辽的器械，因此引来不少叛军窥视、攻打。留守武官都不能抵抗，唯有罗艺独自率军出战“前后破贼不可胜计”，战后罗艺声威大震。之后，罗艺逐渐掌控当地，并击杀渤海太守唐祚等与自己意见不合之人，威震边朔，在收服柳林、怀远等地后，自称“幽州大总管”。罗艺势力增大后，许多势力都希望能够得到他的帮助，罗艺力排众议，率众投唐，唐高祖李渊封其为燕王，赐姓李。此后罗艺在唐军中屡立战功，并与太子李建成结党。玄武门事变后，唐太宗李世民即位，罗艺恐被株连，矫诏率军入朝，兵败被杀。

与其他的家将戏曲主角不同，罗艺生平争议较大，其所作所为往往说不上忠义，但在隋末乱世，众家争雄，而罗艺能主动率众投唐，并立下诸多战功，应当是其逐步成文家将文学题材的原因之一。

### 第2节 罗家将故事构成

罗家将故事演化较晚，构成也较为单一。早期的罗家将故事附属于说唐系列小说中，如《大唐秦王词话》、《隋唐演义》等故事中都有关于罗艺的描写，但篇幅较少，情节单一。直到《说唐演义》书中重点刻画了〈淤泥河罗成为神〉、〈罗成魂归见娇妻〉、〈秦王过继罗通为子〉等情节，罗家将的故事才逐渐成型，但其仍依附于其他小说之中，直到《粉妆楼》的刊刻，意味着罗家将的故事脱离合传，独立成书。其所构建的罗家将世代为：

罗允刚→罗艺→罗成→罗通、罗仁→罗章→罗增→罗璨、罗焜

罗家将的代表作品有《说唐后传》、《粉妆楼》两部。

《说唐后传》：前十五回叙写罗通扫北的故事，唐太宗亲征北番遭困，罗通武艺出众挂帅

<sup>257</sup> 《旧唐书》，列传第六，罗艺条。

救驾，途中与屠盧公主阵前结婚，在公主的帮助下解唐太宗之难，并击杀奸臣苏定方为父报仇。

《粉妆楼》：书叙唐乾德年间，奸臣沈谦专权，把持朝纲，陷害罗增父子。罗璨、罗焜兄弟分别逃亡，历经艰险，与众绿林好汉聚义鸡爪山，兴兵伐罪。沈谦兵败，逃亡番邦。众英雄率兵平番，诛杀奸党，复兴罗家。

### 第3节 《档案集成》书中所收清朝宫廷戏曲中的罗家将戏曲

#### 1 《档案集成》书中所收清朝宫廷戏曲中的罗家将戏曲曲目

《档案集成》书中收录的清朝宫廷罗家将系列戏曲共有六齣，分为折子戏和连台戏两大类。

第一类是单齣的折子戏，包括：

《辕门斩子》（总本） 第九十二册

《倒旗救援 辕门斩子》 第九十二册

《倒旗 斩子》（串关） 第九十二册

《罗成托梦》（总本） 第九十八册

第二类是连台本戏，包括：

《頭段倒铜旗》（六齣 总本） 第九十二册

《二段倒铜旗》（六齣 总本） 第九十二册

《二段粉妆楼》（八齣 串关） 第七十册

#### 2 罗家将戏曲梗概

《辕门斩子》：剧演罗成在汜水关助秦叔宝大破铜旗阵后，被罗艺召回。罗艺因其违抗将领，擅助魏军而大怒，命杀罗成以正军法。夫人及众将求情不成，只得坐视罗成被绑赴法场。

《倒旗救援 辕门斩子》：剧演东方旺镇守铜旗阵，罗成助守。秦叔宝单人冲阵，罗成认出秦叔宝后，反戈相助。秦叔宝在罗成的帮助下，三次冲阵，终于大破铜旗阵。阵破后叔宝力竭败走，东方旺追击，被罗成拦下击杀。（戏曲后半与《辕门斩子》戏相同，故不再复述）

《倒旗 斩子》：本戏内容与《倒旗救援 辕门斩子》相同，不再复述。

《罗成托梦》：剧演罗成淤泥河战死后魂归白虎星官，但仍心念罗家，在得知罗家将有灾难后，以被难姿态，托梦与母亲、妻子，嘱咐二人照顾罗通，保护罗家。

《頭段倒铜旗》：剧演西魏大军攻打泗水关，守关大将杨义臣布下铜旗阵阻军，并写信向罗艺求援，罗艺得信后遣自罗成率军支援泗水关。泗水关下，秦叔宝单人三倒铜旗阵，压阵的罗成认出秦叔宝后相助叔宝破阵，并击杀了守阵诸将，夺取泗水关。罗艺得知罗成助魏后，诈病骗回罗成，将罗成绑赴法场欲将罗成正法。

《二段倒铜旗》：剧接《頭段倒铜旗》，罗成在法场待刑，西魏众将劫法场，救走罗成，与其同回金墉。靠山王杨龄得知罗成助魏后，率军至幽州向罗艺问罪，罗艺羞愤之下，自刎明志。罗艺夫人秦氏逃至金墉投奔罗成，罗成得知父亲死讯后悲怒之下，与秦叔宝等众人率军截击杨龄，众人大败杨军后，罗成刺死杨龄，得报父仇。

《二段粉妆楼》：剧演罗家后代罗璨与严州钱为忠女儿钱素玉结下婚约。后罗家遭难，罗

燦逃至严州投奔钱为忠，被钱为忠出卖，遭到官兵缉拿，只得孤身出逃，在城外遇到大夫金凤池。金凤池欣赏罗燦人材，将女儿金瑶英嫁与罗燦，三人同居于严州城外。钱素玉不满父亲解除婚约，忧愤之下病倒，钱府遣仆至金家求医，恰逢金凤池外出，罗燦化名代替金凤池去钱府诊病。在钱府得知钱素玉心意后，留书离去，钱素玉见到书后知罗燦未死，与母亲商议偷邀罗燦来钱府见面。罗燦收信后，因妻子和金凤池的劝阻，未能及时赴约。钱家夫人与钱素玉在花园中等待罗燦，阴差阳错之下，误见恶少严州府之子邱步云。邱步云见素玉貌美，求父亲下聘强娶素玉。严州城外，罗家部下五龙将寻得罗燦，得知罗燦经历后，赶至钱府，将钱素玉和钱夫人劫至金家，众人同上半坡山聚义。

#### 第4节 清朝宫廷戏曲中的罗家将戏曲情节特征与人物特征分析

《档案集成》书中收录的清朝宫廷罗家将系列戏曲中，虽然既含折子戏，又有连台本戏，但情节雷同较多。从内容上看，主要分为《说唐》和《粉妆楼》两类，二者之间情节互不交叉，仅在以罗家将为主人公一点上有共同之处。以下逐一分析罗家将戏曲中的情节特征和人物特征。

##### 1 情节特征分析

###### (1) “半成型”的家将戏曲情节

“忠君爱国”是家将戏曲中最重要的思想，也是家将文学成立的根本之一。因此，家将戏曲中的情节刻画都是围绕着，展现家将们忠君爱国的特性所展开的。但是，罗家将戏曲由于其产生的特殊性，在忠君爱国思想的表达上与其他家将戏曲有所差别。

在六大家将戏曲中，“杨家将”、“狄家将”、“呼家将”和“岳家将”是以宋朝为时代背景的家将戏曲，可以称之为“宋系”家将戏曲。“薛家将”、“罗家将”是以唐代为时代背景的家将戏曲，可以称之为“唐系”家将戏曲。在这两系的戏曲中，宋君和唐君分别代表了戏曲中天命的存在，对于皇帝的忠诚等于顺应天命，即是绝对正确的。但是罗家将戏曲《倒铜旗》是其中特例。《倒铜旗》戏取材于《说唐》系列故事，演绎的是隋末唐初时代的英雄传奇。此时期隋炀帝残暴不仁，天下纷纷起义，各路诸侯征战不休。在此背景之下，戏曲之中并没有能够代表天命的君主存在，因而家将戏曲中应有的忠君思想在《倒铜旗》戏中变成了“各为其主”的情节特征：

【古轮台】你奋程途临行执手戒忠谟 惊天事业伊须做

（白）况你也是当今豪杰，此去退得西魏人马，也显得你我父子尽忠尽孝。

（唱）忠臣家属好汉名呼 莫把声名辜负<sup>258</sup>

戏曲中罗艺效忠火山王杨龄，因此遣罗成守护泗水关时，叮嘱罗成要“退德西魏人马”、“尽忠尽孝”。但是当罗成镇守铁旗阵时却是另一番想法：

<sup>258</sup> 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局，2011年版，92册 53919页。

【南画眉序】新掌小元戎 赏罚机谋暂时用 岂离情四谊狭路相逢

（白）想我哥哥来倒铜旗，阵中必有暗算。我想当日定言：有功同建、有难同扶。今日我不助他一臂之力，更待何时？

（唱）论临期 忠孝难忘记 当日盟 龙山重从权 不必多疑恐 早难道做哑装聋<sup>259</sup>

对于戏曲中的罗成来说，虽然“忠孝难忘记”，但是“有难同扶”的誓言更加重要。正因重视为兄弟义气强于尽忠尽孝，以至于罗成临阵倒戈，助秦叔宝破铜旗阵。此外，在罗成得知罗艺自尽后的唱词也完全不符合忠君的思想：

（罗成白）阿呀！哥哥，我爹爹痛遭惨死，小弟誓不偷生。望你助我一枝人马，擒捉杨龄，报仇雪恨。<sup>260</sup>

罗成在得知罗艺死讯后立刻向秦叔宝借兵，要“擒捉杨龄，报仇雪恨”，可见罗成对于罗家原本的主君杨龄并没抱有绝对的忠诚思想。因此，戏曲《倒铜旗》中并没有象征着绝对“天命”的君主存在，也没有象征着正统的同一国家，因此也就谈不上“忠君爱国”的中心思想的存在。虽然戏曲中罗艺、罗成构成了罗家将世代的形象，但是戏曲中既没有“忠君报国”的核心思想，也没有“外御夷狄，内抗奸佞”的主线情节。因此，只能将戏曲《倒铜旗》看成是罗家将系列戏曲在形成时，尚未完全脱离《说唐》情节的半成型家将戏曲。其具备了家将戏曲的部分特征，但是并不完善，从中可以看出家将戏曲在分化时所产生的的变化特征。

## （2）引入才子佳人情节

家将戏曲在形成时，融合了“神魔”、“才子佳人”、“公案”等多种文学形式。戏曲《粉妆楼》就是才子佳人文学特征的表现。戏曲中有许多才子佳人文学特有的表现特征：

（罗燦白）学生看小姐脉息，没有什么大病。竟像失了什么物件，忧虑成病。

（王氏白）阿呀！先生果然神手。

（罗燦白）嘎，既然夫人知道，何不将失去之物寻来交还小姐，自然全愈了嘎。

（王氏白）阿呀 先生嘎，那失去之物乃性命交关的噯。

（罗燦白）学生倒要请教。

（王氏唱）【莺啼簇御林】提起痛伤情 待说来哽咽声为的是终身姻事成痾症

（罗燦白）请教夫人，到底是为着何事？

（王氏白）小女自幼许配越国公罗增之子罗燦为配，不想罗家遭难，我婿逃奔至此，兼作藏身。谁知我那老相公，不顾翁婿之情，竟将他捉拿进京。因此小女日夜啼哭，郁闷成病的呢。<sup>261</sup>

<sup>259</sup> 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局，2011年版，92册 53926-53927页。

<sup>260</sup> 同上注，92册 54004页。

<sup>261</sup> 同上注，70册 39983-39985页。

戏中罗燦化妆混入钱府，探听小姐心意；小姐因父亲据婚而抑郁成疾。这是典型的才子佳人故事中的情节特征。而之后的错认情节更是才子佳人戏曲中常有的桥段：

（白）我乃钱府侍女因春是也。奉夫人小姐之命，在花园门首等候姑爷到来，教我引至秋霜亭相会。此时已是初更时分，怎么还不见到来嘎。且到花园门首，等候他便了。

……（中略）……

（邱步云白）咦？那门内有一女娘，遮遮掩掩，似这等人的模样，必不是正经的。

（唱）暗诱 襄王神女会鸾俦 勾出了凤引凰求

（见介白）嘎小娘子

（因春白）敢是姑爷来了么？

（邱步云白）正是来了。

（因春白）阿哟，等的奴好不烦也。

（邱步云白）咦，这话好蹊跷。嘎，一定是约那个偷情的意思。阿呀有趣嘎，好妹妹。

（因春白）阿呀，不要如此。夫人小姐在秋霜亭等候多时了，你且随我来。<sup>262</sup>

剧中罗燦因故爽约，邱步云借机冒认，丫鬟因春大意错认，带邱步云入内院。这种爽约、冒认的情节在才子佳人小说中大量出现，是其标志性的情节特征之一。《粉妆楼》虽然是罗家将文学的代表作品，但是清宫《粉妆楼》戏曲情节上并没有像其他家将戏曲那样以战争或除奸为主线，而是选取了其中才子佳人部分的情节，突出刻画了罗燦与钱素玉小姐之间的爱情纠葛。可见，清朝宫廷在家将戏曲的选取角度上十分多样，并不仅仅局限于忠义思想，错综复杂的爱情主题也受到内廷的喜爱。

### （3）“失子”与“丧夫”的悲痛刻画

家将戏曲作为以战争为主题的文学作品，死亡是戏曲中很重要的元素。一般的来说，家将戏曲中关于死亡的描写往往是刻画死亡的悲壮性，如杨令公撞死李陵碑等情节；或是用以刻画因果的必然性，如薛仁贵误射白虎等。但是在罗家将戏曲《罗成托梦》中，主要是从“母丧子”和“妻丧夫”两个角度来刻画英雄人物死后，其家人的痛苦情感：

【四朝元】寻思辗转终朝两泪涟 痛杀我孩儿早丧 未享长年 中奸谋一命捐（内打一更）

（梅香白）太老夫人年纪高迈，何苦只管悲啼。请安置了罢。

（老旦白）咳，我那里睡得着吓。

（唱滚白）我有满腹愁怀 一腔悲怨 恨难伸苦情莫辩 搥然歇枕 偎衾 何曾有个浓睡的时候了 整夜里想后思前 思前 复去又翻来 待朦胧还觉转 可怜我老病恁恹恹 吁吁

<sup>262</sup> 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局，2011年版，70册 39992-39994页。

气喘 都只为痛子伤心 却也不敢明言

(梅香引莊氏上唱)【前腔】姑嫜病染为终朝苦痛煎

(白) 妾身莊氏，正待安寝，忽听婆婆悲泣之声，为此掌灯前去劝解一番。咳，莫说我婆婆如此情状，就是妾身见罗通形容举动与我丈夫在生一般。

(唱滚白) 触起我忧愁无限说不出冤恨弥天 几番要向姣儿诉根原 只恐怕招灾惹变

263

剧中通过罗通母亲秦氏和夫人莊氏之口，传达出罗通战死之后，秦氏的丧子之痛与莊氏的丧夫之悲。这种从女性的角度，对于英雄丝死亡后所造成的的亲人悲痛情感的描写在家将戏曲中是较少的。

## 2 人物特征

清宫罗家将戏曲中主要刻画了两类主要人物之间的矛盾冲突，用以凸显人物形象。

### (1) 立场冲突的主要英雄形象

戏曲《倒铜旗》中，虽然情节上演绎了西魏大将秦叔宝破铜旗阵的过程，但戏曲主题描写主要是以罗家父子不同的立场冲突为中心的。其中罗艺是以君父为大的忠臣形象出现的：

【古轮台】你奋程途临行执手戒忠谟 惊天事业伊须做

(白) 况你也是当今豪杰，此去退得西魏人马，也显得你我父子尽忠尽孝。

(唱) 忠臣家属好汉名呼 莫把声名辜负<sup>264</sup>

(白) 刀斧手，将这畜生绑到郊坛内，梟首示众。上则告知庙堂天地，下则佈闻遍国军民

(罗成白) 爹爹，孩儿有罪，乞念父子之情，饶恕这次罢。

(罗艺白) 哇！还说什么父子？

(唱) 虽则是父子情深，却不道君臣义重 家国难忘

(罗成白) 既然君臣为重，爹爹开天地之恩，请母亲出来，孩儿就死也是甘心的。

(罗艺白) 恨不得把你这畜生立为齏粉，还想要见你母亲么。

(唱) 为子的行亏节丧 做娘的义断恩忘

(白) 今日就把你千刀万剐也不是惜<sup>265</sup>

西魏军进攻泗水关时，罗艺遣罗成协助守关，临行时叮嘱罗成须得“尽忠尽孝”，未料罗

<sup>263</sup> 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局，2011年版，98册 57816-57818页。

<sup>264</sup> 同上注，80册 53919页。

<sup>265</sup> 同上注，80册 53950-53951页。

成反助秦叔宝破关，罗艺大怒骗回罗成，要将其斩首以“上告知庙堂，下遍闻军民”，就连罗成祈求想死前见母亲一面罗艺也因为“为子的行亏节丧 做娘的义断恩忘”而不允许。除了对后代的要求严格外，罗艺自己同样恪守忠义：

（罗艺白）住了老大王，若责罗艺家教不严，罗艺甘心领罪。若说罗艺交通李密、图谋造反，情实无辜，念罗艺呵。

（唱）【风入松】平生正直秉忠良 凭信义威服边疆 赤心报国无私妄论素行敢对穹苍 是逆子作事乖张 叛逆事怎承当

……（中略）……

（骁将白）住了，老大王不分皂白，胡乱施为，只恐众心不服。

（杨龄白）嘎，尔等敢造反么？

（罗艺白）哇！尔等众将，何得无理，如此行径是欲实老夫之罪也。老夫心迹，惟天可表。此时百喙难鸣，咳皇天嘎皇天，我罗艺一生刚直，岂不想垂死之年，反负此叛逆之名。可不羞死我也！

（唱）【镇燕山】威名勋绩著旗 常不能彀彤管流芳 一腔忿气弥天壤 又岂肯受辱当场 明心志难凭言讲罢则除是饮干将（作自刎科）<sup>266</sup>

戏中杨龄因为罗成的反叛向罗艺兴师问罪，罗艺无法证明自己的清白，为表心迹宁可自尽，可见对于戏中的罗艺来说，忠于国君的重要性要远超骨肉之情甚至超过自己的生命的。而罗成则与罗艺不同。相较忠君，罗成更看重的是义气与亲情：

【南画眉序】新掌小元戎 赏罚机谋暂时用岂离情四谊狭路相逢

（白）想我哥哥来倒铜旗，阵中必有暗算。我想当日定言：有功同建、有难同扶。今日我不助他一臂之力，更待何时？

（唱）论临期 忠孝难忘记 当日盟 龙山重从权 不必多疑恐 早难道做哑装聋<sup>267</sup>

（罗成白）阿呀！哥哥，我爹爹痛遭惨死，小弟誓不偷生。望你助我一枝人马，擒捉杨龄，报仇雪恨。<sup>268</sup>

戏中秦叔宝冲阵时，罗成虽是泗水关的守军，但是因为曾跟秦叔宝约定“有功同建、有难同扶”，所以倒戈相向，而得知罗艺自刎的消息后，立即向秦叔宝借兵复仇“擒捉杨龄，报仇雪恨”。可以说，在罗成的角度看，对君主的中心远没有血缘亲情甚至结拜义气来的重要。

因此，在《倒铜旗》戏曲中，同为家将阵营中主要英雄的罗艺与罗成之间产生了立场上的

<sup>266</sup> 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局，2011年版，80册 53989-53992页。

<sup>267</sup> 同上注，53926-53927页。

<sup>268</sup> 同上注，54004页。

冲突：即君臣恩情、父子亲情、兄弟义气三者之间孰轻孰重。戏曲中所刻画的国家利益、忠君爱国的代表罗艺无法容忍重视私情甚于国家的儿子罗成，因此戏曲的中心就是两种形象碰撞在一起所产生的的矛盾。这与其他家将戏曲中，同一阵营中立场统一的人物形象不同。是家将戏曲中较为特殊人物特征。

## (2) “贞洁烈女”的女性形象

除了立场上的冲突刻画外，呼家将戏曲中还出现了另一种特殊的人物形象，这就是“贞洁烈女”的人物形象。这种形象的产生，源自家将戏曲中所吸收的才子佳人文学特征。在戏曲《粉妆楼》中的钱家小姐“钱素玉”就是这样一个典型的人物形象：

（王氏白）小女自幼许配越国公罗增之子罗燦为配，不想罗家遭难，我婿逃奔至此，兼作藏身。谁知我那老相公，不顾翁婿之情，竟将他捉拿进京。因此小女日夜啼哭，郁闷成病的呢。<sup>269</sup>

（素玉唱）念弱女坚志坤刚 守终身冰心烈操<sup>270</sup>

戏曲中虽然钱为忠因罗家遭祸而解除了罗燦与女儿钱素玉的婚约，但是钱家小姐并没有因此而改变想法，而是“日夜啼哭、郁闷成病”，可见“从一而终”、“好女不事二夫”的中国传统女性贞操道德在戏曲中人物身上也有所体现。这种道德观念正是当时社会所提倡的，因此戏曲中的其他人物也赞同钱素玉的这种做法：

（罗燦白）阿呀，众位将军，那钱为忠这老贼理宜该杀，但我岳母全小姐，仁德幽闲，望乞週全。

（龙将白）为何？

（罗燦白）那小姐，为我终日啼哭，染成一病。我便扮作医生前去看病，探知始末。因此我题诗一首，露出真情。多蒙岳母，随即修书前来约我花园相会。<sup>271</sup>

戏中钱为忠出卖罗燦，导致其被官府追捕。因此罗燦及手下众将都认为钱家该杀，但是在罗燦得知小姐为己守节“终日啼哭，染成一病”后，就改变想法，认为钱夫人和小姐“仁德幽闲”，很显然是钱小姐忠贞的态度改变了自己的立场。由此可见戏曲中对于“从一而终”这种思想的认可和推崇。而且，这种对于女性道德的要求，在戏曲中大量出现：

（王氏白）院子，你乃我家世仆，见义当为。自古忠臣不事二主，烈女不更二夫。小姐幼许罗门，岂忍再嫁别姓？

<sup>269</sup> 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局，2011年版，70册 39984-39985页。

<sup>270</sup> 同上注，40014页。

<sup>271</sup> 同上注，70册 40010页。



（苍头白）事已如此，哭也无益。

……（中略）……

（苍头白）我看因春，行止温柔，莫若代替小姐，嫁到他家去，也不为玷辱他，且疗一时之疾。夫人同小姐逃往他方，暂避几日，访着罗公子下落，再作商量便了。

（因春白）阿呀，夫人嘎，奴婢家蒙恩收养，情同骨肉，就死也要死在一处，是断不去的呢。<sup>272</sup>

除了钱素玉、罗燦外，钱夫人、门子，就连丫鬟因春都认同钱素玉从一而终的做法，甚至于要离家“逃往他方”，可见钱素玉的“贞洁烈女”形象在清代宫廷之所收到的认可。通过这异性相，可以略窥清朝宫廷中，对于女性道德标准的要求和对于女性艺术形象的喜好。

---

<sup>272</sup> 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局，2011年版，70册 40016-40018页。

## 终 章

本文以《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》中所载的清朝宫廷戏曲为中心，从家将文学的角度，探讨了清朝宫廷戏曲中，家将类型戏曲的存在、数量、种类以及每种家将类型戏曲的具体文学特征。

作为家将文学的分支之一，家将戏曲也同样拥有家将文学所共有的文学特征。

首先家将类戏曲的题材内容汇集了各种相关的史实、轶事、神魔故事、才子佳人等文学特色，彼此之间相互联系，形成了如“杨家将”、“薛家将”等六大系列的家将戏曲，这些戏曲之间彼此联系，互相衍生，形成了许多独立但是互相关联的分支戏曲。

其次，家将类戏曲的题材以唐宋两代的著名英雄人物为原型，以一人或者一家的故事为主，描写了英雄及其后代的功绩，形成将门英雄的家族史类型戏曲。这类戏曲大体的构成、布局、结构、人物形象都极为相似，呈现出模板式的编写方式。整体的戏曲结构以“外抗国敌”和“内除奸佞”两条主线交叉发展互相促进的方式为主，突出刻画中心人物的同时，还强调“父子相承”的世代继承关系。

再次，戏曲的主题思想除了强调“中华正统”与“忠君爱国”的思想之外，家族的存续、家族荣誉的继承也是戏曲中着重传达的。

从戏曲的情节上来看，家将类型的戏曲主要以

敌国（外族）侵略→家将平叛→敌军拒守→家将攻关→关破受降

这样的流程来进行演绎的。其中攻关、破阵情节往往是戏曲情节的高潮部分。此外，戏曲大量出现天命因果、仙人授艺、阵前招亲、布阵破阵等类似情节。

从人物形象的角度来看，家将类型的戏曲中的人物可以分为“主要英雄”、“次要英雄”、“巾帼英雄”、“反面人物”以及“君主”五类，每类人物都有其固定的角色形象。在一定条件下，人物形象可以相互转化，且各个形象之间彼此关联。

整体来看，家将戏曲由于其舞台文化的局限性，使其与其他家将文学，特别是家将小说之间有所差别，但是从文学角度来看，家将戏曲仍然保留了家将文学的整体文学特征。而且为了更好的在戏曲演出有限的时间内引起观众的兴趣，从而特别强化了主要人物的个人形象，突出了人物之间的主要矛盾；并且将内容的时间跨度、空间距离限制在一个较短的范围之内。因此，与家将小说或者其他类型的家将文学相比，家将戏曲的登场人物更少，情节上时间跨度、空间跨度更短，矛盾更加激烈，而人物形象也较为单一而突出。

清朝宫廷戏曲作为清代戏曲的重要组成部分，其绵长的历史、庞大的规模、独特的政治性、特有的大戏、连台本戏种类，丰富的服装道具等特点历来都是戏曲研究者和史学研究者所关注的焦点。有关清朝宫廷戏曲的研究主要集中于史料搜集和整理，宫廷戏曲承应制度，大戏、节戏、连台本戏的构成、宫廷戏曲舞台砌末等几个方面。而从文学角度对于戏曲内容所进行的探究仍有许多空白之处。家将文学作为较新的文学定义，其研究主要集中于家将小说部分，关于家将戏曲研究也相对较少。因此，本文选取了二者的交叉点，即清朝宫廷戏曲中以家将为题材的戏曲进行汇总、研究。将清朝宫廷戏曲中的家将戏曲分为“杨家将”、“岳家将”、“薛家将”、“狄家将”、“呼家将”、“罗家将”六大类，并逐类分析其中情节特征与人物特征。以便确认清朝宫廷戏曲中家将文学类型戏曲的存在、数量、种类以及各类别的文学特征。

### 1 杨家将类型戏曲

杨家将是家将文学中流传最广、作品最多的分支之一。其成型较早，作品中的许多特征都已形成模板，为其他家将文学所使用。与之相对应的是，宫廷家将戏曲中的杨家将类型戏曲规模也是六类家将戏曲中最大的。无论是本文中所分析的大戏《铁旗阵》，还是《档案集成》书中未收录的杨家将大戏《昭代箫韶》，都在清廷多次上演，是清代内廷极受欢迎的戏曲。因此，杨家将类的戏曲，在戏曲规模、人物塑造、情节表现、登台人数等各个方面都是家将戏曲中最为突出的。可以说，杨家将戏曲的特征，代表了清代宫廷中对于家将戏曲的审美观。

本文在筛选出《档案集成》一书中所收录的杨家将戏曲的基础上，逐一分析了戏曲类型、情节特征、人物特征。根据这些特征可以了解到，清代宫廷中对于忠君爱国精神的提倡、对于佛教因果轮回学说、道教天命观念等宗教信仰的崇信，以及对于男性忠义、女性三从四德观念的要求和戏曲中对于皇室特征的避讳等。这对于之后的清廷家将戏曲研究乃至整体清代宫廷戏曲的研究都有积极的推进作用。

### 2 岳家将类型戏曲

本章从史实角度阐述了岳飞戏曲的产生以及发展过程，归纳了早期岳飞相关戏曲的曲目、情节特征以及戏曲中岳飞的形象特征。在此基础上，进一步探讨了《档案集成》书中所收录的，清朝宫廷戏曲中的岳飞类型戏曲的情节特征、人物特性。进而得出《档案集成》书中并未收录岳家将类型戏曲这一结论。最后本文从客观的角度和主观层面，逐一分析了清朝宫廷戏曲中岳家将戏曲缺失的原因。以期通过现存的岳飞相关戏曲和岳家将系列戏曲缺失的原因，深入了解清朝宫廷中对于家将戏曲的喜好与禁忌，从而对清朝宫廷戏曲的研究有所帮助。

### 3 薛家将类型戏曲

薛家将系列戏曲取材自唐代名将薛仁贵的生平事迹。在六大家将戏曲种类中，薛家将是与杨家将并列的成型较早、种类较多的家将戏曲分支。其内容敷衍自《说唐》系列通俗家将小说，是以唐代为背景的家将戏曲的核心构成。

清朝宫廷戏曲中，薛家将系列戏曲为数不少。除了直接由薛家将故事改编而来的连台大

戏外，还有不少折子戏和数量众多的尉迟敬德类的薛家将分支戏曲。

本章先从戏曲情节构成的角度分析了清宫薛家将戏曲 情节上的内外矛盾的交互性、伦理情感描写的深入性、阴阳五行学说在戏曲中的体现以及衍生戏曲的类型化等特点。其次从戏中主要角色形象特征的角度考察了戏曲中主要英雄形象的两面性、次要英雄的独立性、君主形象的突出性等特点。

通过对薛家将戏曲的情节特征和人物特征的分析，明确清朝宫廷戏曲中薛家将类型戏曲的特征，以及这些特征产生的原因和影响。

#### 4 狄家将类型戏曲

《档案集成》书中所收录的狄家将戏曲仅有《平南传》一齣。作为宫廷连台本大戏之一，本戏以宋代名将狄青为主人公，刻画了狄青率军平定广南王侬智高叛乱的过程。

与其他情节基本虚构的家将戏曲不同，本戏以《宋史》中的记载为原型，通过对史实的演绎，改编而成，因此戏曲的真实性较强。而且，戏曲一改家将戏曲中攻城破阵为主的战争主旋律，改成以刻画男女爱情纠葛为主的爱情题材戏曲。

人物刻画上，戏曲中减弱了以狄青、狄龙、狄虎为代表的主要英雄形象，从而刻意衬托出了段红玉这样一个忠贞守信，文武双全的女性人物形象。

通过戏中对于爱情的描写和女性人物的刻画，可以略窥清代皇宫之中对于爱情题材戏曲的喜爱以及当时社会上对于女性的品格要求与道德约束。

#### 5 呼家将类型戏曲

呼家将的故事脱胎于杨家将系列之中。故事以呼延赞为中心演绎了呼家后代忠勇的英雄事迹。《档案集成》书中所收录的呼家将类型戏曲仅有《忠义烈》一齣，共四部分，属于连台本戏。首先本章从戏曲情节特征的角度出发，首先分析了呼家将戏曲以家将后代故事为中心进行演绎的“世代传承”性情节特征，又考察了戏曲主线中的“除奸复仇”思想，以及戏曲故事中多种家将故事互相影响的交叉性和“关帝信仰”、“八仙传说”、“杨文广神话”等宗教信仰方面的情节文化特征。

其次从戏曲角色塑造的角度，分析了戏曲中主要英雄形象“忠君思想淡化、复仇观念增强”的人物特征，以及次要英雄在戏曲中以“义气”为主的特性，最后分析了戏曲中“番国”形象的变化与“异族”形象不变的原因。

通过呼家将戏曲中的情节特征与人物形象的变化，可以看出随着家将文学的发展，清宫中的家将戏曲也逐渐产生了变化，“香火传承”观念受到的重视、民间信仰在宫廷的普及，以及清廷对于外敌入侵和内乱的态度，都可以通过《忠义烈》这齣呼家将戏曲得到一定程度的体现。

#### 6 罗家将类型戏曲

清朝宫廷戏曲中，罗家将类型的戏曲共有六齣，分为折子戏和连台本戏两大类。其中重复的戏曲曲目较多，整体来看以戏曲以“说唐”和“粉妆楼”两大内容主线为主。其中“说唐”

类型的戏曲《倒铜旗》、《辕门斩子》等从情节上来看虽然具备了家将戏曲的部分要素，但仍不完全。是家将戏曲分化时产生的“半成型”类型的家将戏曲；“粉妆楼”类型的戏曲《二段粉妆楼》则截取家将故事中才子佳人的情节加以演绎，形成了一齣以罗家将故事为背景的才子佳人戏曲。由于二者的情节特性，戏曲中的人物形象也产生了变化。即主要英雄之间因立场不同产生了冲突；女性角色由巾帼英雄转变为了“贞洁烈女”型人物形象。由这些特征，既能够看出家将戏曲在分化过程中所产生的变化，也能够部分了解清朝内廷在宫廷家将戏曲演化中起到了哪些作用。

## 7 结论

总体来看，清朝宫廷戏曲中以家将故事为题材的戏曲大量存在，并且形成了完整的家将戏曲体系。这些家将系列戏曲既具备原本的家将文学特征，也拥有宫廷戏曲所独有的特性。二者互相影响，使宫廷家将戏曲产生了特有的情节特征与人物形象特征。其中情节特征的产生往往基于当时的政治环境与国家局势，是皇帝意志的体现；而人物形象特征则源于清廷内部的审美与道德标准。

本文通过对清朝宫廷戏曲与家将戏曲题材的交叉研究，定义了清朝宫廷家将戏曲。并进一步解析了清朝宫廷家将戏曲的文学特征，乃至其中所包含的文化、道德、宗教、避讳等诸多信息，借以拓展现有的清朝宫廷戏曲研究方向，尝试以文学作品的角度看待清朝宫廷戏曲，探求其中所蕴含的文学魅力。以及丰富了家将文学的研究内容，为家将文学的进一步发展创造了条件。

## 参考书目

### 中国语文献

#### 一. 作品类（包含小说・戏曲）

##### 1. 《古本小说集成》丛书

不提撰人：《说唐演义全传》，上海古籍出版社，1990年版。

不提撰人：《说呼全传》，上海古籍出版社，1990年版。

不提撰人：《异说反唐全传》，上海古籍出版社，1990年版。

不提撰人：《混唐后传》，上海古籍出版社，1990年版。

不提撰人：《粉妆楼》，上海古籍出版社，1990年版。

不提撰人：《后宋慈云走国全传》，上海古籍出版社，1990年版。

不提撰人：《武穆精忠传》，上海古籍出版社，1990年版。

不提撰人：《岳武穆精忠报国传》，上海古籍出版社，1990年版。

不提撰人：《异说后唐传三集薛丁山征西樊梨花全传》，上海古籍出版社，1990年版。

不提撰人：《平闽全传》，上海古籍出版社，1990年版。

不提撰人：《五虎平西前传》，上海古籍出版社，1990年版。

不提撰人：《五虎平南后传》，上海古籍出版社，1990年版。

陈继儒：《南北宋志传》，上海古籍出版社，1990年版。

李雨堂：《万花楼演义》，上海古籍出版社，1990年版。

钱彩：《说岳全传》，上海古籍出版社，1990年版。

秦淮墨客：《杨家府世代忠勇演义志传》，上海古籍出版社，1990年版。

熊大木：《大宋中兴通俗演义》，上海古籍出版社，1990年版。

研石山樵：《北宋金枪全传》，上海古籍出版社，1990年版。

##### 2. 戏曲

杜颖陶：《岳飞故事戏曲说唱集》，台北明文书局，1988年版。

《孤本元明杂剧》，商务印书馆，1977年版。

孟繁树、周传家：《明清戏曲珍本辑选》，中国戏曲出版社1985年版。

陶宗仪：《南村辍耕录》，中华书局，1959年版。

（清）无名氏：《曲海总目提要》，上海大东书局，1928年版。

《清蒙古王府藏曲本》线装影印本，1990年版。

徐征、张月中、张圣洁、奚梅：《全元曲》，河北教育出版社，1998年版。

中国戏剧出版社编辑部：《孤本元明杂剧》，中国戏剧出版社，1957年版。

中国科学院文学研究所：《话本选》，人民文学出版社，1958年版

郑骞：《校订元刊杂剧三十种》，世界书局，1962年版。

臧晋叔：《元曲选》，中华书局，1979年版。

钟嗣成：《录鬼簿》，上海古籍出版社，1978年版。

郑振铎、吴晓玲：《古本戏曲丛刊》，商务印书馆，1964年版。

### 3. 史料

刘昫、张昭远等：《旧唐书》，中华书局，1975年版。

欧阳修、宋祁等：《新唐书》，中华书局，1975年版。

《清车王府藏曲本》，学苑出版社，2003年版。

宋濂等：《元史》，中华书局，1976年版。

司马光：《资治通鉴》，中华书局，1956年版。

脱脱等：《宋史》，中华书局，1977年版。

脱脱等：《辽史》，中华书局，1977年版。

《诸子集成》，上海书店出版社，1986年版。

## 二. 专著类

北京图书馆：《西谛书目》，文物出版社，1963年版。

董康：《曲海总目提要》，人民文学出版社，1959年版。

丁汝芹：《清代内廷演剧史话》，紫禁城出版社，1999年版。

傅惜华：《清代杂剧全目》，人民文学出版社，1981年版。

苟波：《道教与神魔小说》，巴蜀书社，1999年版。

故宫博物院掌故部：《掌故从编》，中华书局，1990年版。

顾歆艺：《杨家将与岳家军系列小说》，辽宁教育出版社，1992年版。

郭英德：《明清传奇综录》，河北教育出版社，2005年版。

黄清泉：《明清小说的艺术世界》，台北洪叶文化出版社，1995年版。

金泽：《英雄崇拜与文化形态》，商务印书馆，1991年版。

孔子：《孝经》，新疆青少年出版社，1996年版。

廖奔：《中国古代剧场史》，中州古籍出版社，1997年版。

李畅：《清代以来的北京剧场》，北京燕山出版社，1998年版。

李斗：《扬州画舫录》，中华书局，1960年版。

刘道超：《中国善恶报应习俗》，台北文津出版社，1992年版。

刘念兹：《戏曲文物丛考》，中国戏剧出版社，1986年版。

李修生：《古本戏曲剧目提要》，文化艺术出版社，2007年版。

鲁迅：《中国小说史略》，上海古籍出版社，1998年版。

罗烨，《醉翁谈录》，古典文学出版社，1957年版

- 罗永麟：《中国仙话研究》，上海文艺出版社，1993年版。
- 刘祯：《中国民间目连戏文化》，巴蜀书社，1997年版。
- 李真瑜：《明代宫廷戏曲史》，紫禁城出版社，2010年版。
- 马戛尔尼：《乾隆英使觐见记》，天津人民出版社，2006年版。
- 孟瑶：《中国戏曲史》，文星出版社，1965年版。
- 宁宗一：《中国小说学通论》，安徽教育出版社，1995年版。
- 齐如山：《齐如山全集》，台湾联经出版事业公司，1979年版。
- 《清太宗文皇帝实录》，中华书局影印本，1985年版。
- 《清太祖武皇帝实录》，中华书局影印本，1985年版。
- 齐秀梅、杨玉良：《清宫藏书》，紫禁城出版社，2005年版。
- 齐裕焜：《中国古代小说演变史》，敦煌文艺出版社，1994年版。
- 齐裕焜：《隋唐演义系列小说》，辽宁教育出版社，1992年版。
- 宋俊华：《中国古代戏剧服饰研究》，广东高等教育出版社，2011年版。
- 孙楷第：《中国通俗小说书目》，作家出版社，1957年版。
- 陶君起：《京剧剧目初探》，上海文化出版社，1957年版。
- 王利器辑录：《元明清三代紧毁小说戏曲史料》，上海古籍出版社，1981年版。
- 《翁同龢日记》，中华书局，2006年版。
- 吴书荫：《绥中吴氏抄本稿本戏曲丛刊》，学苑出版社，2004年版。
- （清）王聘珍《大戴礼记解诂》，中华书局，1983年版。
- 万依：《清代宫廷音乐》，紫禁城出版社，1985年版。
- 王芷章：《清升平署志略》，商务印书馆，2006年版。
- 王芷章：《清代伶官传》，中华印书局，1936年版。
- 徐君慧：《中国小说史》，广西教育出版社，1991年版。
- （宋）徐升：《故宫珍本丛刊》，海南出版社，2002年版。
- 杨连启：《清末宫廷承应戏》，戏剧出版社，2012年版。
- 杨连启：《清万寿戏曲档案考》，中国戏剧出版社，2013年版。
- 杨连启：《清宫戏曲档案萃编》，学苑出版社，2016年版。
- 杨连启：《清代宫廷演剧史》，文化艺术出版社，2017年版。
- 张庚、郭汉城：《中国戏曲通史》，中国戏曲出版社，1980年版。
- 中国国家图书馆编：《中国国家图书馆藏清宫升平署档案集成》，中华书局，2011年版。
- 朱家溍：《故宫退食录》，北京出版社，1999年版。
- 朱家溍、丁汝芹：《清代内廷演剧始末考》，故宫出版社，2014年版。
- 昭槿：《啸亭杂录·续录》，中华书局，1980年版。
- 周华斌：《京都古戏楼》，海洋出版社，1993年版。
- 周明泰：《道咸以来梨园系年小录》，中国戏曲艺术中心，1985年版。
- 周明泰：《清升平署存档事例漫抄》，1933年几礼居刻本。



- 张清发：《明清家将小说研究》，台湾学生书局，2010年版。
- 朱瑞熙、张邦炜、刘复生、蔡崇榜、王曾瑜：《宋辽西夏金社会生活史》，中国社会生活出版社，1998年版。
- 赵汝珍：《古玩指南》，北京市中国书店，1984年版。
- 赵翼：《檐曝杂记》，中华书局，1982年版。
- 周怡白：《中国戏剧史长编》，上海书店，2004年版。
- 周怡白：《中国古代戏曲发展史纲要》，上海古籍出版社，1979年版。
- 庄一拂：《古典戏曲存目汇考》，上海古籍出版社，1982年版。
- 朱恒夫：《目连戏研究》，南京大学出版社，1993年版。
- 朱一玄：《古典小说戏曲书目》，吉林文史出版社，1991年版。
- 郑志明：《中国社会与宗教》，台湾学生书局，1986年版。
- 磯部彰：「清朝宫廷演劇文化の研究」勉誠出版 2014年。

### 三. 论文及期刊类

#### 1. 硕士论文

- 边艳蓉：〈目连戏流变论述〉，西北师范大学，2010年。
- 成始动：《狄家将通俗小说研究》，政治大学中文所，1996年。
- 贺留胜：《清代宫廷大戏〈升平宝筏〉研究》，安庆师范学院，2013年。
- 黄雍婷：《清代宫廷中秋承应戏曲研究》，国立成功大学，2010年。
- 康小芬：《论清代宫廷大戏〈忠义璇图〉》，福建师范大学，2012年。
- 李孟君：《杨家将戏曲之研究》，辅仁大学，2006年。
- 林文：《明代杨家将小说女性形象研究》，福建师范大学，2008年。
- 柳杨：《薛家将故事的演变及其文化解读》，山西大学，2006年。
- 刘予珠：《〈忠义璇图〉研究》，南京大学，2009年。
- 王振东：《论岳飞形象的演变——以国家与民间的互动为中心的考察》，山东大学，2008年。
- 吴建生：《北宋志传与世代忠勇杨家府演义志传的叙事比较研究》，南昌大学，2005年。
- 肖岸芬：《清代宫廷戏曲研究综述》，广州大学，2007年。
- 徐正飞：《说唐演义后传研究》，扬州大学，2005年。
- 岳微：《清同治光绪年间京剧伶人内廷演戏考证》，中国音乐学院，2007年。

#### 2. 博士论文

- 蔡连卫：《“杨家将”小说传播研究》，山东大学，2006年。
- 郝成文：《〈昭代箫韶〉研究》，2012年。
- 黄宇新：《明清家将小说研究》，哈尔滨师范大学，2012年。
- 廖藤叶：《明清目连戏初探》，国立中兴大学，2011年。
- 李小红：《〈鼎峙春秋〉研究》，北京师范大学，2008年。

杨秀苗:《以宋代为背景的英雄传奇小说研究》,山东大学,2012年。

余治平:《升平署昆剧折子戏改编研究——以明传奇为中心》,复旦大学,2013年。

张净秋:《清代西游戏考论》,北京师范大学,2011年。

张世宏:《中国宫廷戏剧研究史》,中山大学,2002年。

### 3. 期刊杂志

曹连明:〈《穿戴提纲》与故宫藏清代戏曲服饰及道具〉,《故宫学刊》,2014.2

陈正宏:〈越南燕行使者的清宫游历与戏曲观赏〉,《故宫博物院院刊》,2012.5

龚和德:〈穿戴提纲的年代问题〉,《故宫博物院院刊》,1980.4

龚和德:〈清代宫廷戏曲的舞台美术〉,《戏剧艺术》,1981.2

郭志强:〈中国古代通俗小说萌芽阶段的传播者研究〉,《山西大学学报》,2007.3

黄宇新:〈明清家将小说文化内涵透视〉,《知识文库》第九期,2010.5

焦隐菊:〈连台·本戏·连台本戏〉,《上海戏剧》,1962年10期

廖奔:〈清宫剧场考〉,《故宫博物院院刊》,1996年04期

刘澄清:〈本学门所藏清升平署剧本目录〉,《北京大学研究所国学门周刊》,1925.12

刘澄清:〈清代升平署戏剧十二种校刊记〉,《北京大学研究所国学门月刊》,1927.11

李国梁:〈清代避暑山庄演戏琐谈〉,《故宫博物院院刊》,1984年03期

李士娟:〈《故宫博物院藏清宫南府升平署戏本》出版前的编目问题与戏本形态〉,《中华戏曲》,2017.02

刘铁:〈清代宫廷戏曲研究概述〉,《沈阳师范大学学报》,2016.2

刘铁:〈清代宫廷戏曲《虞庭集福》考述〉,《中国典籍与文化》,2017

李小红:〈清代宫廷戏曲研究述要〉,《云南艺术学院学报》,2011.1

李宗白:〈浅析《忠义璇图》〉,《艺谭》,1982.4

齐如山:〈北平国剧学会陈列馆目录〉,1935

宋康、颜婷婷:〈清代宫廷戏曲中的承应制度初探〉,《重庆三峡学院学报》,2014.1

唐湜:〈谈连台本戏〉,《中国戏剧》,1957.3

吴白匋:〈论连台本戏〉,《戏剧报》,1957

温显贵:〈清代宫廷戏曲的发展与承应演出〉,《云南艺术学院学报》,2006.1

温显贵:〈从教坊、南府到升平署——清代宫廷戏曲管理的三个时期〉,2006.4

许玉亭:〈宫廷戏衣〉,《故宫博物院院刊》,1985年04期

熊静:〈清升平署文献聚散考〉,《图书馆杂志》2011年第6期,2011.06

俞健:〈清宫大戏台与舞台技术〉,《艺术科技》,1999.2

章宏伟:〈光绪朝清宫演戏的经济支出〉,《戏曲艺术》,2014.1

赵景琛:〈谈清宫大戏《忠义璇图》〉,《艺谭》,1980.2

朱万曙:〈论清代宫廷大戏〉,《文学评论》2017年第三期,2017

朱希祖:〈整理升平署档案记〉,《燕京学报》,1931.12

日本文献

磯部彰：『昇平宝筏』（北京故宫博物院本）の梗概」（「清朝宮廷演劇文化の世界」第 49 号 2012 年 12 月）

磯部祐子：『故宮珍本叢刊』所収「崑弋各種承應戲」①—崑弋月令承應戲・崑弋承應宴戲・崑弋開場承應戲」（「清朝宮廷演劇文化の世界」第 49 号 2012 年 12 月）

磯部祐子：『故宮珍本叢刊』所収「崑弋各種承應戲」②—崑弋月令承應戲・崑弋承應宴戲・崑弋開場承應戲」（「清朝宮廷演劇文化の世界」第 49 号 2012 年 12 月）

磯部祐子：『故宮珍本叢刊』所収「崑弋各種承應戲」③—崑弋月令承應戲・崑弋承應宴戲・崑弋開場承應戲」（「清朝宮廷演劇文化の世界」第 49 号 2012 年 12 月）

磯部祐子：清代宮廷戲曲《天香節慶》考述，《文學遺產》，2014 年第四期

和泉ひとみ「元雜劇における尉遲敬德像の形成について」（「日本中國學會報」第五十九集 2007 年 10 月）

大塚秀高：『昭代簫韶』と楊家將物語」（「清朝宮廷演劇文化の世界」第 49 号 2012 年 12 月）

柴崎公美子：『清朝宮廷演劇における「薛丁山」物語の受容：「金貂記」物語の変容を通じて』「埼玉大学大学院文化科学研究科博士後期課程紀要」 2014 年 11 月

竹内真彦「英雄の外貌と道教神—尉遲敬德と秦叔寶—」（「未名」第二十七号 2009 年 3 月）

土屋育子「岳飛をめぐる戲曲作品について—『東窓記』から『精忠記』への改編を中心に』『集刊東洋学』中国文史哲研究会 2014 年 1 月

四. 工具書類

江苏省社会科学院明清小说研究中心：《中国通俗小说总目提要》，中国文联出版社公司，1990 年版。

马天祥、萧嘉祉、李毅夫：《古汉语通假字字典》，陕西人民出版社，1991 年版。

石昌渝：《中国古代小说总目》，山西教育出版社，2004 年版。

上海图书馆：《中国丛书综录》，上海古籍出版社，2007 年版。

汤草元、陶雄：《中国戏曲曲艺词典》，上海辞书出版社，1981 年版。

王森然、《中国剧目词典》扩编委员会：《中国剧目词典》，河北教育出版社，1997 年版。