

記錄 編號	6223
狀態	NC094FJU00045003
助教 查核	
索書 號	
學校 名稱	輔仁大學
系所 名稱	中國文學系
舊系 所名 稱	
學號	489018048
研究 生(中)	李孟君
研究 生(英)	Lee, Meng-Jiun
論文 名稱 (中)	楊家將戲曲之研究
論文 名稱 (英)	A study on the dramatic rendition of the Fighter of the Yang Clan
其他 題名	
指導 教授 (中)	曾永義
指導 教授 (英)	Yong-Yih Tseng
校內 全文 開放 日期	不公開
校外 全文	不公開

開放日期	
全文不開放理由	
電子全文送交國圖.	同意
國圖全文開放日期.	2006.08.04
檔案說明	電子全文
電子全文	01
學位類別	博士
畢業學年度	94
出版年	
語文別	中文
關鍵字(中)	宋代 楊家將 戲曲 雜劇 傳奇
關鍵字(英)	The Fighters of the Yang Clan dramatic rendition the Northern Sung the variety dramatic staging legends
摘要(中)	<p>摘要 楊家將故事自北宋以來流傳久遠，老幼婦孺皆耳熟能詳。凡我中華民族之人皆感其悃款為國，一門忠烈之偉績。統治者利用它來歌功頌德、施行忠君愛國的教化；劇作家用它來寄託主觀情思、寓風化於娛樂及表現審美意趣；觀眾則涕零於楊家將崇高悲美的人格情操，藉此砥礪志節、獲得歷史的經驗教訓。此故事起源甚早，發展則頗為遲緩，歷時約七百餘年，始盛於世。約當宋仁宗之世，即楊業、楊延昭父子身後不久，就有村氓野老的傳說，宋室南渡之後，始有文字記載，如今僅存元《燼餘錄》一書，然上距故事初起之時約二百餘年。現存元明有關楊家將之戲曲有五種：《昊天塔孟良盜骨》、《謝金吾詐拆清風府》、《八</p>

大王開詔救孤忠》、《焦光贊活拏蕭天佑》、《楊六郎調兵破天陣》等五本雜劇，楊家將故事之流傳，入清始盛，最初由地方戲劇之傳播，繼之以嘉慶時昇平署所編之《昭代簫韶》，此故事之流傳始漸廣，之後花部亂彈興盛後，各劇種都有楊家將戲曲，不下百餘種，尤以秦腔、京劇、豫劇等為多。楊家將戲曲是在史傳、民間傳說、說唱、小說的基礎下慢慢成型的，它忠勇愛國的思想內容及悲美崇高的人格情操深深撼動國人，迄今電視劇仍持續地改編演出，但有關它的主題思想、人物形象、情節演變、文學與藝術等全面性研究的專著卻闕然，此乃筆者研究楊家將戲曲之動機。論文寫作時採「全方位美學觀點」，包括表演、導演及其他相關劇場元素、劇本/編劇技法，並借助主題研究法。探討雜劇、傳奇、地方戲曲的劇目源起、劇情演變、主題思想、人物形象、文學與藝術等等。楊家將戲曲情節有歷史的根據，但絕大部分受民間傳說、說唱文學及小說的影響，尤以源自小說為大宗，因為小說與戲劇都是在「勾欄瓦舍」發育成長的民間文學，兩者都以故事情節為其主要組成部分，都要表現一個以時間或事件為序的過程，在表現手法有相似之處。《楊家將演義》、《北宋志傳》與楊家將戲曲雖然體裁不同，但彼此間互相融會、吸收、借鑑、參照，所以它們的關係是雙向性的，亦即戲曲舞台上楊家將故事的繁盛，促使作家將它改編成一部首尾完整的小說，而小說的情節更反轉來為戲曲舞台提供了素材。隨著京劇及各地方戲曲之發展，楊家將戲曲有新情節的產生，如諷刺羸弱無能的政府、用女性意識改造歷史傳說題材及提出新觀點的翻案文章，不管是改編或翻案之作，都應注意不僅只是舊瓶裝新酒而已，在表演程式、唱腔、科白等都要更精緻化、更有創意，才能經得起時間考驗，成為傳世之作。一齣戲的主題思想與時代背景、民俗文化、劇作家的主觀情思是息息相關的。元朝和清朝同樣都是異族統治漢人的朝代，但元雜劇反映民族的對立與衝突，清《昭代簫韶》則調和民族的對立與衝突，甚至美化宋君、蕭后、瓊娥、青蓮公主、四郎等人，製造大團圓、君恩隆盛的歡樂氣氛。明雜劇傳奇宣揚忠孝節義的思想非常露骨，雖然地方戲曲中仍承襲「忠孝節義」的思想傳統，但諸如豫劇《寇準背靴》、評劇《楊八姐游春》、京劇《太君辭朝》、潮劇《楊令婆辯本》等批判邦國君無道，反映「邦無道則隱」的作品則明顯增多。「忠奸對立」是楊家將戲曲的一個重要主題，不因時代環境、體製劇種而改變，因為這是所有戲劇的共同題材，也是人類私慾的呈現。早在金院本〈打王樞密變〉就演譯此主題，此類作品因為有史實的根據，加上說書人、民間故事、小說等渲染，成為楊家將戲曲最可歌可泣的內容。此外，「宗教迷信」也是楊家將戲曲中常出現的思想內容，戲曲有酬神、娛樂的特色，所以楊家將戲曲充斥著鬼魂托夢、人神鬥法、傳授神通、陰陽數術、交感巫術、符籙咒語等神秘色彩，雖然這些光怪陸離、荒誕不經的情節備受批評，但站在民俗文化、戲曲的娛樂功能立場，鬼神戲可達到褒善懲惡、寓教於樂的目的，所以不可全面否定其價值。人物是戲曲之鑰，因為每個人都是獨一無二的，所以才有這麼多可喜可悲的故事，這麼多美麗?妮的風光，這麼多攸關教化的情節，讓人們去淺斟低唱、說古道今。楊家將戲曲中即使是較類似的人物如奸臣潘美與王欽，女豪傑穆桂英與楊八姐，男將焦贊與孟良，彼此之間仍有些不同，這就是所謂的「各肖其聲

口」、「說一人、肖一人，勿使雷同，弗使浮泛」。舉例來說，穆桂英山大王的粗獷豪爽，與楊八姐闖幽州的英勇機智是有區別的；孟良和焦贊性格雖然同樣魯莽性急，但孟良比焦贊細心有智慧；潘仁美個性直來直往且位高權重，所以與楊家採正面衝突較多，相對地，王欽城府極深，常常借刀殺人，有計畫地實現其陷害楊家之陰謀。楊家將戲曲人物如匯聚河流的大海，汪洋浩大、品類繁多，仔細品嚐觀看，善人有其美妙之處，而惡人也有我們引以為鑑之處，這就是戲曲陶冶性情的功能。元明雜劇一本四折全由一種腳色獨唱，由正末獨唱的叫「末本」，正旦獨唱的叫「旦本」，其例外之作甚少，《謝金吾詐拆清風府》雜劇由正旦獨唱，三易人物為余太君、柴夫人、國姑；《昊天塔孟良盜骨》雜劇由正末演唱，三易人物為楊令公、孟良、五郎。但《楊六郎調兵破天門》則由正末楊景一人獨唱。元明雜劇曲牌聯套第一折照例為【仙呂點絳脣】，第四折為【雙調新水令】。唱詞的押韻，按《中原音韻》之韻部，分為十九部，其中《昊天塔孟良盜骨》雜劇第三折齊微、魚模混韻，其餘各折一韻到底，不用重韻。元雜劇每折戲的唱詞，大都一韻到底，而《昊》劇在中間換韻，算是特殊情況。《謝金吾詐拆清風府》雜劇重韻的情形較多，如第一折押皆來韻，其中【油葫蘆】、【天下樂】兩押「來」字，且「來」字重複出現在【仙呂點絳脣】套中，第三折押齊微韻，其中【聖藥王】兩押「你」字，「你」字重複出現在【越調鬥鶴鶉】的後半部。明代楊家將三齣內府雜劇曲韻之聲情與詞情吻合，押蕭豪韻者有三折，齊微、魚模、江陽、皆來、庚青韻各押兩次，可見明雜劇在用韻部方面顯然重複性高。其恪守元曲用韻嚴謹，沒有混韻，但有重韻，如《楊六郎調兵破天陣》第二折押魚模韻【中呂粉蝶兒】兩用「卒」字，第四折押皆來韻：【小梁州】兩用「來」字，《焦光贊活拏蕭天佑》第二折押蕭天豪韻：【滾繡球】兩用「高」字。元雜劇修辭上有一個最大的成就，就是在「寫景擬聲」的技巧上，有一番新創，如大量採用「鑲疊詞」，或使用「兩字至四字的擬聲詞」。除了本色語頗有特色外，並常引用諺語、外來語、佛典等，及善用修辭技巧如排比句加明?、疊字等，讓曲文賓白更俚俗、生動。明內府雜劇雖也有富含民間俗趣之曲文賓白，但不若元雜劇的蒜酪味、本色語，由於賓白為伶人自為之，故多鄙俚蹈襲之語，而且有些粗鄙的罵人語，實在無法與元雜劇相提並論。明雜劇的穿關雖然種類不多，但其服飾也往往帶有象徵意涵，如潘仁美、楊令公戴麥簷帽，表示其為重要之武人，賀懷簡戴皮麥簷帽，表示其性格多滑稽險詐。凡穿戴鐵?頭者如楊七郎、呼延贊、黨彥進，多為性格剛烈暴躁之人。《脈望館鈔校內府本雜劇》、《孤本元明雜劇》這批「穿關」，是迄今發現最早較有規模的戲曲服飾史料，對於研究戲曲舞台美術之歷史演變有重要價值，亦為明前期宮廷雜劇無名藝人特殊貢獻。「昭代簫韶」之本意為彰顯聖明朝代的歌舞樂演出，所以內容主要有兩點：一、歌舞太平，讚頌聖明的國君。二、借由楊門之事蹟，感發忠孝，維持風化。《昭》劇與《昇平寶筏》（唐僧取經故事）、《鼎峙春秋》（三國故事）、《忠義璇圖》（水滸故事）具為清宮承應大戲，大戲多為十本，每本二十四齣，分十天連續演出，其內容一為神怪戲，一為歷史故事戲。清代文字獄興盛，御用文人編戲時，盡量譜演神怪故事以逃避現實，又可取悅最高統治者，而歷史故事則顯然

寓有借鑑史事以「資治」的政治企圖。由於《昭代簫韶》是宮廷大戲，所以不惜一切物力、財力在舞台、穿關砌末下功夫，此外，曲牌聯套與排場也都遵循規律，值得肯定；但在關目結構、曲文賓白則受限於思想內容、曲牌格律，比較不理想。京劇中有關楊家將之戲曲至少有四十幾種，本論文從主題思想、情節演變、表演藝術、舞台佈景、劇種聲腔、曲文賓白等分析崑劇《擋馬》、京劇《雁門關》、《三岔口》，新編京劇《穆桂英掛帥》、《楊門女將》、《北國情》，京劇小劇場《穆桂英》。地方戲曲以豫劇、上黨梆子為最多，本節分析豫劇《穆桂英掛帥》、上黨梆子《三關排宴》、揚劇《百歲掛帥》、評劇《楊八姐游春》、《魂斷天波府》、楚劇《穆桂英休夫》等較具特色的地方戲曲劇目。《四郎探母》是楊家將戲曲演出頻率最高的劇目，許多老戲迷對於他們所熟悉的，甚至能倒背如流的傳統劇目百看不厭，但對於新編戲反倒不會那樣趣味盎然，因為他們著意於戲曲程式、唱腔之美。對於年輕一輩而言，新奇、創意、酷炫才是吸引他們的主流，戲曲的虛擬程式、唱腔之美，對他們而言，實在陌生又單調，如果不讓他們有機會認識戲曲的綜合美藝術，不改變戲曲的表演方式，它將逐漸凋零。當代戲曲比較突出的是女性議題，強調婚戀自主、歌詠女英雄之作、反映封建婚姻的戕害、?蕭太后翻案之作等。其中《穆桂英休夫》與《魂斷天波府》可謂楊家將當代地方戲之南北雙璧，不但主題創新、無所依傍，兼以唱詞通俗優美、善於以景寫情，又有幫腔製造氣氛、互為呼應，不論服裝造型、舞台藝術皆很有特色，值得玩味再三、仔細沉吟。而京劇小劇場《穆桂英》更加大膽地提出情慾主題，也展現傳統與未來的對話，有形的空間與無形的光影的對話。楊家將戲曲隨著時代演變，主題思想、表演藝術屢有開創拓展，而宗教迷信、教忠教孝等劇目的演出頻率則逐年減少，意味戲劇不能一直重複自己，劇作家宜獨運匠心、鍛鍊剪裁，加入一些新元素，如人性美的謳歌、揭示一種歷史經驗和哲理、反映現實生活的風貌，並削除枝蔓、妥善安排人物及情節，如此才能補充更多汨汨活水，聚江河為大海，吸引更多人欣賞楊家將戲曲之美，讓它永續傳承下去。

摘要
(英)

A Doctoral Dissertation for Postgraduate Study of Mandarin Fu Jen Catholic University Curriculum professor: Professor Yung-Ti Tseng A study on the dramatic rendition of the Fighter of the Yang Clan Postgraduate student: Meng-Chun Lee March 6, 2005 Summary Coming of age deriving from how it first emerged in the Northern Sung period, the storyline of the Fighters of the Yang Clan has been one that is quite familiar to women, children and audiences of young and old. The Chinese people of all races and creeds are invariably moved by the patriotism and the legends behind this family of great valor and allegiance. Rulers rely on it to manifest the teaching of royalty to the monarchy and patriotism; dramatists count on it to glorify subjective melancholy and insinuate the esthetics and joy of instilling patriotic conducts in amusement staging; audiences shed tears for the extraordinary valor demonstrated by the fighters of the Yang clan and emulate the historical teaching of exaltation in valor and allegiance. The story has long been in existence, its development, however, takes a slow process, and only begins to gain notoriety upon undergoing more than

seven centuries of evolvments. The story goes back to the time of Sung emperor Jen, meaning soon after the decease of the father and son, Yang Yeh and Yang Yeh-zhao, the legend has begun to spread in the grassroots level, and is later documented following the Sung dynasty's evacuation to the south, with the only Yuan publication, the Post-incineration Manuscript, that survives to date, where more than two hundred years have elapsed since the onset of the story. There are five versions of the variety dram, the Fighters of the Yang Clan, from the Yuan and Ming periods that survive to date: "The Mong Liang's Tomb-robbing at the Hao Tien Tower", "The Hsieh Jin-wu's Fraudulent Dismantling of the Ching Fong Estate", "The Eight Fighters Declare War to Save the Surviving Emperor Descent", "The Jiao Kuang-zhan's capturing Shiao Tien-yu Alive", and "The Yang Liao-lang's Troop Maneuver to Infiltrate the Celestial Formation". Notwithstanding that there are few and between as far as the novel versions are concerned, there are only two versions written by Ming authors - "The Legends on the Valor of the Yang Fighters", and the "the North Sung Chronology", where the former is regarded as more rustic, with its story arrangement and ambience throughout regarded to be superior than the latter, unlike how the latter is viewed as unpolished and difficult to understand. The popularity on the storyline of the Fighters of the Yang Clan has only begun to take off in the Qing dynasty, where it is initially spread through grassroots dramatic renditions, and the story only begins to spread far and wide following the debut of the book - the Legends of History, written by the Household Administration of the emperor Jia Ching period, setting off a rush of vibrant choreography by all schools following the emergence of the ornamental impromptu staging that numbered to over one hundred, particularly led by the Chin Tune, Beijing opera, Yu opera and the like. The above analogy suggests that the dramatic rendition of the Fighters of the Yang Clan has gradually taking shape on the foundation of historical accounts, folklore legends, spoken and sung drama, and novels, where the content of its patriotic thinking and unparalleled individual doctrine of a sadness beauty continues to move the Chinese population. As it plots might continue to be played even on today's television soap operas, exclusive publications dedicating to a comprehensive study of its feature theme, characters, plot evolvment, performing troupes and performing art remains few and in between, which has inspire the author with a motive to want to study the dramatic staging of the Fighters of the Yang Clan. Though taking to a comprehensive esthetics point of view in reviewing and analyzing the dramatic staging, covering the performance, directorial choreography, and other theatrical elements, the study continues to focus mainly by the script/playwright technology, coupled with adopting theme study, examining the original of the variety drama, legends, and grassroots dramatic repertory, plot evolvment, content of thoughts, character images, as well as to criticize the organizational structure, artistic feature, performing style and lyrical esthetics of this infamous production. Through largely based on historical accounts, the dramatic rendition of the Fighters of the Yang Clan remains very much influenced by grassroots legends, spoken and sung

literature and novels, particularly deriving its bulk from novels since novels and drama are grassroots literature nurtured and thrived from humble tiled shacks, where both heed to a main story plot as the major component, with a great similarity in the expression technique being that both want to depict the process of a time sequence or event sequence. As “The Legend on the Valor of the Yang Fighters” and the “North Sung Chronology” may differ from the dramatic rendition of the Fighters of the Yang Clan in style of presentation, they however do mirror, complement, emulate, and refer to each other, making the correlation among them to be of a duality, meaning the thriving staging of the Fighters of the Yang Clan has inspired authors to rewrite the story into novels with a complete prologue and epilogue, and vice versa the novel plots would in turn feeds its dramatic staging with new material. Riding along the development of the Beijing opera and various regional dramatic renditions, the dramatic staging of the Fighters of the Yang Clan is constantly infused with new plots, such as insinuating the weak and incompetent government, reshaping the subject of a historical legend through a feminist point of view, as well as presenting revolutionary article that raised new perspectives. Adaptation or revolutionary notwithstanding, it is prudent to keep watch that the staging would not fall under a reenactment but only a further refinement in the performing mode, tonality of singing, dialogues, together with a twist of innovative, can it withstand the test of time, and remain a production that would be passed on from generation to generation. A drama’ s central thoughts are inextricably tied to the background of the time, folklore culture, and a playwright’ s subjective perspectives. Granted that both the Yuan and Qing dynasties are periods where mongrel tribes have come to rule the Han people, it is however true that Yuan variety drama tends to reflect the opposition and conflict against the monarch, whereas Qing’ s “Imperial Declaration” serves to mediate ethnic opposition and conflict, or even to beautify characters such as Emperor Sung, Empress Shiao, Chung Er, Princess Ching Lien, Shih Lang and so forth, by turning to create a joyous ambience of a great reunion and gratitude for the emperor. The Ming variety drama, the “Legend of Exalting the loyalty and submission” carries a very bold central thought, and despite grassroots drama that continues to carry on the loyalty and submission plots, yet there is a noticeably increase in the number of productions that insinuate and criticize the incompetence of the state and the emperor, as seen in the Yu drama – the “Rivalry bandits and betrayed troops” ; the criticism drama – the Yang Bah-jeh on a spring excursion” ; the Beijing drama – the “Founding emperor that relinquishes his emperor duties” ; the Tsao drama – the Yang governess presides the truth” , to name a few, reflecting how a mismanaged state could risk falling into oblivion. The rivalry between the good and evil remains a significant central theme of the dramatic staging of the Fighters of the Yang Clan, which remains unchanged across time setting, system or dramatic variety, for it continues to serve as a common theme for all dramatic renditions, and a manifestation of raw human greed. The subject as been elaborated as early as in the Jin version of the “Chronicle in combating

the imperial rule” , this type of productions that are build around historical facts, coupled with an avid campaigning by storytellers, folklores and novels, often become the most heart-gripping and heart-wrenching ploy in the dramatic staging of the Fighters of the Yang Clan. Moreover, religious superstition often dominates the core thoughts in the dramatic staging of the Fighters of the Yang Clan, where the drama featuring deity rites and amusement had had the Fighters of the Yang Clan filled with plots and mystiques of spiritual premonitions, magical power struggle between deities and humans, the power of the yin and yang, intercepting voodooos, as well as magic spells and curses, which though often the subject of criticism do serve a purpose of praising the good and punishing the evil coming from the stance of folklore culture and drama’ s entertaining function and helping to attain education in amusement to warrant that its value cannot be ruled out entirely. The characters are an essential key in dramatic rendition, for not only every character is unique but that only their existence could so many heart-wrenching and heart-warming stories be told, and so many educational plots that make the audiences hum in appreciation reminiscing the past and the present. Even with a few number of resembling characters in the dramatic staging of the Fighters of the Yang Clan, such as the calculating court councils of Pan Wei and Wang Chin, the heroins of Mu Guei-ying and Yang Bah-jeh, the heroes of Jiao Zhan and Mong Liang, there are however subtle differences among them to create enough of the so-called intonation and character expression to set the characters apart without juxtaposing them. A prime example would be how the mountainous heroin Mu Guei-ying would sound different than the smart and intelligence demonstrated by Yang Bah-jeh; how Mong Liang outwits Jiao Zhan although both are equally rambunctious and uninhibited; or how the straightforward and all-encompassing Pan Mei-jen tends to choose to confront the fighters of the Yang clan rather than the manipulative Wang Chin with a calculating mind, who systematically carries out unscrupulous scams using tact. Much like how rivers gather at sea pooling an immense ocean that nurtures all kinds, the dramatic staging of the Fighters of the Yang Clan does call for an in-depth discerning, for not only the good characters provide virtues for people to emulate with, but there are lessons to be learned from the evil ones, highlighting the culminating and nurturing functions that dramatic staging comes to offer. A common, enduring quality found in many critically acclaimed drama often requires an exceeding quality of the performing art, as in the central theme, character shaping, melodic intonation, dialogue, vocal tonality, artistic staging and the like. Given that the Sung version of the “Wu Lang’ s converting into a monk” could no longer be found, act IV of the Yuan variety drama – the Mong Liang’ s tomb-robbing at the Hao Tien Tower” would come to lend a valuable glimpse for us to tap into the character of Wu Lang, and how the solo-led Yuan variety drama manages to set up the order of character appearance, the correlation of tonality and emotions, and a consistent emphasis of the characteristics of a dialect being sung. Compared with the grassroots feature of Yuan’ s variety drama, the Ming variety drama serves to enforce the morale awareness for serving the ruler, hence the lyrics tend

to be bland and tasteless, and with ridiculously superstitious thoughts, which the author reckons that only the “Eight fighters declaring to save the surviving emperor descent” remains one of the more influential repertory for the future generations. As the performances in regional dramatic staging of the Fighters of the Yang Clan are seen slightly superior than the variety drama or legends in all aspects, the adaptations of the traditional Yu drama repertory – the “Mu Guei-ying’ s leading the troops” by Mei Lan-fang, Lu Jing-yen, Yuan Jun-yi and the like into the Beijing operas, have all taken to a Jen-chen lyrical format, where only the two phrases of the original production, “Who else would head the troops if I did not take charge, and who would lead the troops if I did not lead them” , are retained, and the rest has all been rearranged. Moreover, a solo dance routine, the Stick Run, has been devised, and a twist of the vocal inflection switching from the Shi-pi interlude, to the unmodified tonality, to the southern tonality, and then back to the unmodified tone, offers an innovative touch, and a prime example that the reinvented could sometimes outshine the original one. The episode of the “Shih Lang visiting his Mother” remains the most frequently staged repertoire of the dramatic staging of the Fighters of the Yang Clan, which is not only familiar to many avid dramatic audiences but many of them could recite the lyrics as one among the most popular traditional dramatic repertory, but many not appears intriguing enough to newer theatergoers for the diehard fans are drawn to the dramatic mode and the beauty of the vocal rendition. To the younger generation, as being innovative, creative and hip continues to be the magnet that draws the younger crowds, who may not appreciate as much the dramatic mode, or the beauty of vocal renderings, but rather something that is unfamiliar and repetitive the way they perceive it. The inability to show the younger theatergoers the integrated artistic beauty of this dramatic performing art, or the absence or readapting the performing mode could risk finding the production to fall into oblivion. Some of the contemporary dramatic staging that stand out often involve femininity issues that emphasize independent courtship and marriage, of productions that praise heroism, reflect the harm of feudal marriages, such as the production of Empress Shiao that overturns a case. Among them, “The Shiao Guei-ying’ s abdication of her husband” and “The unfulfilled dreams of the Tien Poh Estate” are two of the gems of the north and south in grassroots dramatic staging that accentuate the Fighters of the Yang Clan, in that they not only feature an innovative theme without relying on subplots, but both also feature understandable yet elegant sung lyrics and a smart adaptation of scenario sets, which are regarded to enhance the ambience and echo the central theme, let along there are the exquisite costume styling and artistic staging to call for careful appreciation and in-depth discerning. The Beijing opera’ s little theater staging of the “Mu Guei-ying” takes a step further by presenting the bold topic of lust, and showcases a dialog between the convention and the future, one that echoes between tangible spaces and intangible shadows of light. Evolving with the time, the dramatic staging of the Fighters of the Yang Clan can often be found with innovative expansion in its theme presentation and performing art, while the

performing frequency of episodes that involve religious superstition, or patriotic and parental submission teaching has dwindled over the years, which suggests how drama simply cannot keep on repeating itself, and playwrights must add new elements using their unique take and polished skills to infuse praising the beauty of humanity, disclosing a historical exposure and philosophy in order to reflect the many factors of realistic modern life, together with weeding out redundant plots and a careful arrangement of the characters and plots, in order to preserve the production with new dynamics, which would in turn aggregate to draw more people to appreciate the beauty of the dramatic staging of the Fighters of the Yang Clan, and to pass on the heritage for all future generations to appreciate. Keywords: The Fighters of the Yang Clan, dramatic rendition, the Northern Song, the variety dramatic staging, legends

論文
目次

目錄 第一章 緒論 1 第一節 研究動機、步驟、方法與目的 1 一、研究動機 1 二、研究步驟及方法 3 三、研究目的 5 第二節 文獻回頭與研究範圍 6 第三節 楊家將戲曲之劇目 18 附錄一：上演劇目統計表 25 第四節 楊家將人物事蹟所蘊含之意義 30 一、對北宋「將從中御」制度之反思 30 二、對民族氣節之禮讚 31 三、「一悲到底」之戲曲美學 34 小結 36 第二章 楊家將故事與戲曲之關係 38 第一節 楊家將之史實 38 一、金沙灘救駕之真實與虛構 39 二、楊業是絕食身亡，非撞李陵碑而死 40 三、潘美之形象被醜化 42 四、楊六郎排行老六，楊文廣才是楊業之獨孫 44 五、寇準不曾夜審潘洪 45 六、王欽若並非遼人派來之奸細 47 七、蕭太后之文治武功 49 第二節 楊家將戲曲情節探源 53 一、源自史傳 54 二、源自說唱文學 61 三、源自小說戲曲 65 第三節 楊家將戲曲新情節之意涵 79 一、諷刺宋君之羸弱無能 79 二、用女性意識改造歷史傳說題材 83 三、提出新觀點之翻案文章 88 小結 95 第三章 楊家將戲曲之主題思想 97 第一節 元明雜劇 97 一、元雜劇之主題思想—民族之衝突與對立 97 二、明雜劇之主題思想 99 (一)、從民族抗爭轉為強調忠奸之爭 100 (二)、強化忠君愛國之意識 101 (三)、增添大量宗教迷信之色彩 104 第二節 清代傳奇《昭代簫韶》之主題思想 109 一、褒善懲惡 109 二、歌功頌德 113 三、強調民族融合 116 四、神怪思想濃厚 121 五、宿命之婚姻觀 131 第三節 崑京、京劇及地方戲曲之主題思想 133 一、邦無道則隱，為君臣大義而仕 133 二、女性意識之覺醒 136 三、單脈獨傳之宗族觀念 140 四、南北和 143 五、宗教迷信 145 小結 147 第四章 楊家將戲曲之重要人物形象 150 第一節 主要人物 151 一、楊業 151 二、佘太君 155 三、穆桂英 163 四、楊六郎 169 五、蕭太后 174 第二節 次要人物 182 一、楊八姐 182 二、寇準 184 三、楊四郎 189 四、潘仁美 192 五、王欽 194 第三節 陪襯人物 196 一、楊五郎 196 二、楊七郎 198 三、楊宗保 201 四、楊排風 203 五、孟良和焦贊 206 小結 208 第五章 楊家將戲曲之文學與藝術 (上)—雜劇、崑劇與京劇.. 210 第一節 元雜劇之文學與藝術 210 一、搬演形式 211 二、曲牌聯套 213 三、曲文賓白 217 第二節 明雜劇之文學與藝術 222 一、搬演形式 222 二、曲牌聯套 223 三、穿關砌末 228 四、曲文賓白 234 第三節 崑劇名作—《擋馬》之文學與藝術 237 第四節 京劇名作之文學與藝術 240 一、《雁門關》 241 二、《三岔口》 244 三、《穆桂英掛帥》 246 四、

《楊門女將》249 五、《北國情》252 六、京劇小劇場《穆桂英》254 第四節 地方戲曲名作之文學與藝術 257 一、豫劇《穆桂英掛帥》258 二、上黨梆子《三關排宴》260 三、揚劇《百歲掛帥》263 四、評劇《楊八姐游春》266 五、楚劇《穆桂英休夫》269 六、評劇《魂斷天波府》272 小結 276 第六章 楊家將戲曲之文學與藝術（下）—《昭代簫韶》278 第一節 關目結構 279 附錄二：《昭代簫韶》中楊家將三代人物譜系圖 286 第二節 曲牌聯套與排場 287 一、曲韻 287 二、曲牌 292 三、排場 300 附錄三：《昭代簫韶》之劇目、曲牌聯套與排場 308 第三節 穿關砌末 328 一、腳色服飾類型 328 二、《脈望館鈔校內府本雜劇》與《昭代簫韶》服飾名目之比較 336 三、舞台與砌末 340 第四節 曲文賓白 344 一、曲文之特色 344 二、賓白之特色與種類 346 三、曲文賓白之修辭技巧 348 小結 356 第七章 結論 358 第一節 回顧總結上文要點 358 第二節 楊家將戲曲歷久不衰之原因 368 第三節 楊家將戲曲在「當代戲曲」中之意義 374 附錄四 378 參考文獻 391

參考
文獻

參考文獻 一、以下所列參考書目，分為古籍（民國之前）、專書、單篇期刊、學位論文、工具書、影音資料，每一類按作者（編者）姓氏筆劃排列，同一作者的作品係按發表或出版的時間先後排列，而同姓氏者再依名字之第二字筆劃排列。二、期刊類中凡作者不詳者，即按出版時間先後排列，並置於後。一、古籍（按作者姓氏排列）清·王廷章，《昭代簫韶》，台北，天一出版社，1986年9月。清·王船山，《讀通鑑論·宋論》（四部刊要/史部·史評類），台北：漢京文化事業有限公司，1984年7月。宋·王稱，《東都事略》，台北：文海出版社，1967年。晉·王弼著 樓宇烈校釋，《王弼集校釋》，台北：華正書局，1992年12月。漢·王符著 汪繼培箋，《潛夫論箋校正》，北京：中華書局出版，1997年10月2版。宋·王溥，《唐會要卷六》，收於《叢書集成初編》0813冊，北京：中華書局，1985年。清·王季烈，《孤本元明雜劇提要》，台北：商務印書館，1971年11月。明·王驥德，《曲律》，台北：藝文印書館四部分類叢書集成（百部三編6：51），1971年。清·孔尚任，《桃花扇》：台北：里仁書局，1996年。周·左丘明傳、晉·杜預注、唐·孔穎達正義 國立編譯館主編，《十三經注疏·春秋左傳正義第三冊》，台北：新文豐文化公司出版，2001年6月。呂望，《六韜》，收入《叢書集成初編》，北京：中華書局，1985年。明·朱權，《太和正音譜》，台北：學海出版社印行，1991年10月。宋·李昉《太平廣記》，上海：上海古籍出版社，1990年。清·李雨堂，《萬花樓演義》，台北：小知堂文化事業有限公司，2003年6月。唐·李隆基（玄宗）注、宋·邢昺疏 李學勤主編，《十三經著述本·整理本第42本·孝經注疏》，台北：台灣古籍出版有限公司，2001年10月。明·何良辰撰，《陣紀四卷》，收於《叢書集成初編》，北京：中華書局，1985年。清·李漁，《閒情偶寄》，台北：長安出版社，1967年6月。明·李贄《焚書》，（收錄於劉洪仁主編，《海外藏中國珍本書系第四冊》，北京：中國戲劇出版社，2000年5月。明·李贄，《藏書》，台北：台灣書局，1974年。清·周祥鈺等 王秋桂主編，善本戲曲叢刊《新定九宮大成南北詞宮

譜》，台北：學生書局印行，1987年。清·玩花主人編選 王秋桂主編，善本戲曲叢刊《綴白裘》台北，學生書局印行，1984年7月。清·金聖嘆，《金聖嘆全集（三）》，台北：長安出版社，1986年9月。唐·房玄齡等撰，《新校本晉書並附編六種》，台北：鼎文書局，1978年2月。明·吳元泰，《東遊記》，收入《古本小說叢刊》第三十九輯第一冊，北京：中華書店，1987年6月。宋·歐陽修，《歐陽修全集》，台北：河洛出版社，1977年4月。明·紀振倫，《楊家將演義》：台北：三民書局印行，2001年1月。宋·程頤、程顥，《二程遺書》，收錄於《景印文淵閣四庫全書，子部 四 儒家類》，台北：商務印書館，1985年。清·徐珂，《清稗類鈔》，台北：台灣商務印書館，1983年10月。清·黃文暘，《曲海總目提要》：台北：新興書局，1967年8月。清·畢沅，《續資治通鑑》，文光出版社，1975年。元·脫脫，《新本宋史并附編三種一》，台北：鼎文書局，1978年9月。元·脫脫，《新校本遼史附遼史源流考一》，台北：鼎文書局，1975年9月。宋·曾鞏，《隆平集》，台北：文海出版社，1967年。宋·張詠，《乖崖集》十二卷，收於紀昀等纂《景印文淵閣四庫全書》第一〇八五冊，台北：商務印書館，1985年。元·葉隆禮，《契丹國志》，台北：商務印書館，1978年。宋·劉煦，《新校本舊唐書附索引六》，台北：鼎文書局，二版，1979年2月。明·趙元度，《孤本元明雜劇》，台南：平平出版社，1974年12月。漢·鄭玄注、唐·孔穎達正義 李學勤主編，《十三經注疏 整理本第25冊 禮記正義》，台北：台灣古籍出版有限公司，2001年10月。漢·鄭玄注 李學勤主編，《十三經注疏·整理本第12本 周禮注疏》，台北：台灣古籍出版有限公司，2001年10月。宋·鄭樵，《通志·氏族略序》，收於紀昀等纂《景印文淵閣四庫全書》第三七三冊，台北：商務印書館，1985年。清·錢謙益、季振宜輯 屈萬里、劉兆祐主編明清未刊稿第二輯《全唐詩稿本》三十九冊，台北：聯經出版事業公司，1986年12月。漢·戴德撰 盧辯註，《大戴禮記》，收於《叢書集成初編》，北京：中華書局，1985年。明·臧晉叔，《元曲選》，台北：正文書局有限公司，1999年9月。梁·蕭統編 李善注，《文選》，台北：五南圖書公司，1991年。元·鍾嗣成，《錄鬼簿》，收於《續四庫全書》第一七五九冊，2003年2月。明·魏良輔，《曲律》，台北：新文豐出版社，1996年。宋·蘇轍，《蘇轍全集》，台北，河洛圖書出版社，1975年10月。學海出版社編輯，《古典戲曲聲樂論著叢編》，台北：學海出版社，1997年3月。學生書局輯，《新修方志叢刊·山西代州志第四本》，台北：學生書局。北大古文獻研究所編，《全宋詩》第九冊，北京：北京大學出版社，1992年7月。北大古文獻研究所編，《全宋詩》第十冊，北京：北京大學出版社，1992年6月。北大古文獻研究所編，《全宋詩》第十五冊，北京：北京大學出版社，1993年4月。北大古文獻研究所編，《全宋詩》第十六冊，北京：北京大學出版社，1995年7月。故宮博物院編《鼓詞繡像楊家將》，收於《故宮珍本叢刊》第七百十四冊，海南：海南出版社發行，2001年1月 故宮博物院編《秦腔、單角本、戲曲

譜》第四冊，收於《故宮珍本叢刊》，海南：海南出版社發行，2001年1月。故宮博物院編《各種題綱》第三冊，收於《故宮珍本叢刊》，海南：海南出版社發行，2001年1月。故宮博物院編《各種串頭》第三冊，收於《故宮珍本叢刊》第六七零冊，海南：海南出版社發行，2001年1月。故宮博物院編《崑弋本戲·昭代簫韶》，收於《故宮珍本叢刊》，海南：海南出版社發行，2001年1月。故宮博物院編《繪圖楊文廣征南》，收於《故宮珍本叢刊》第七百十七冊海南：海南出版社發行，2001年1月。

二、專書（按姓氏筆劃排列）

王元富《國劇藝術輯論》，台北：黎明文化事業股份有限公司，1970年11月。王安祈，《傳統戲曲的現代表現》，台北：里仁書局，1996年10月。王安祈，《當代戲曲【附劇本選】》，台北：三民書局，2002年9月。王芷章，《清昇平署志略》（《民國叢書》第三編第五十九種），上海：上海書店，1991年。王利器輯錄，《元明清三代禁毀小說戲曲史料》，上海：上海古籍出版社，1981年2月。王國維，《宋元戲曲史》，台北：台灣商務印書館，2001年5月。王德忠，《蕭太后傳》，瀋陽：吉林人民出版社，1995年9月。王璦玲，《明清傳奇名作人物刻畫之藝術性》，台北：台灣書店，1998年3月。王蘊明，《當代戲劇審美論集》，北京：文化藝術出版社，2002年6月。庄新、邵明波編，《中國十大經典悲劇故事集》，北京：學苑出版社，1993年。朱光潛，《悲劇心理學》，台北：日臻出版社，1995年2月。朱瑞熙等，《遼宋西夏金社會生活史》，北京：中國社會科學出版社，1998年8月。江曉原，《天學真原》，台北：洪葉文化事業有限公司，1995年4月。汪玢玲，《中國婚姻史》，上海：上海人民出版社，2001年8月。李舟林、李景評，《蕭太后評傳》，四川：四川大學出版社，2000年6月。李仲明、譚秀英《百年家族——梅蘭芳》，台北：立緒文化事業有限公司，2000年5月。李卓主編，《家庭文化與傳統文化》，河北：天津人民出版社，2000年7月。李惠綿，《戲曲批評概念史考論》，台北：里仁書局，1990年9月。宋俊華，《中國古代戲劇研究》，廣東：廣東高等教育出版社，2003年7月。吳梅，《南北詞簡譜》，台北：學海出版社，1997年。吳國欽、李靜、張筱梅，《元雜劇研究》，武漢：湖北教育出版社，2003年8月。林柏姬，《梅蘭芳平劇唱腔研究》，台北：學生書局，1985年10月。林岷，《歷史與戲劇的碰撞》，台北：歷史智庫出版社，1996年。林鶴宜，《劇校國劇科劇本研讀》，台北：國立復興劇藝實驗學校，1996年3月。林鶴宜，《明清戲曲學辨疑》，台北：里仁書局，2003年2月。孟繁樹，《中國板式變化體系曲研究》，台北：文津出版社，1991年3月。邱坤良，《中國傳統戲曲音樂》，台北：遠流出版社，1981年。侯杰、范麗珠《世俗與神聖》，河北：天津人民出版社，2001年9月。周明泰，《清昇平署存檔事例漫抄》六卷，台北：文海書局，1971年。周貽白，《中國戲劇史長編》，上海：上海書店出版社，2004年3月。周華斌，《中國戲劇史論考》，北京：中國戲劇出版社，2003年2月。周傳家等人，《戲曲編劇概論》，浙江：浙江美術學院出版社，1991年8月。范鈞宏，《戲曲編劇論

集》，北京：中國戲劇出版社，1981年。范鈞宏，《戲曲編劇技巧淺論》，北京：中國戲劇出版社，1984年12月。胡忌著，《宋金雜劇考》，上海：古典文學出版社，1957年4月。胡孚琛、呂錫琛《道學通論》，北京：北京，社會科學文獻出版社，1999年1月。胡新生，《中國古代巫術》，山東：山東人民出版社，1998年12月。胡適瑩，《話本小說概論》，北京：中華書局，1980年5月。胡適，《胡適文存》卷一，台北：遠流出版社，1988年9月。吳晟，《瓦舍文化與宋元戲劇》，北京：中國社會科學院，2001年10月。吳康，《中國古代夢幻》，台北：萬象圖書股份有限公司，1994年1月。施旭升，《中國戲曲審美文化論》，北京：北京廣播學院，2002年10月。柯秀沈，《元雜劇的劇場藝術》，台北：學海出版社，1993年11月。俞為民、孫蓉蓉，《中國古代戲曲理論史通論》，1998年5月。姚一葦，《戲劇原理》，台北：書林出版有限公司，1992年。歐陽健，《歷史小說史》，浙江：浙江古籍出版社，2003年3月。郎秀華，《中國古代帝王與梨園史話》，北京：中國旅遊出版社，2001年1月。奚海，《元雜劇論》，河北：河北教育出版社，2001年5月。徐子方，《明雜劇研究》，台北：文津出版社，1998年1月。徐扶明，《元代雜劇藝術》，台北：學海出版社，1997年5月。徐城北，《京劇春秋》，台北：台灣商務印書館，2001年12月。徐振貴，《中國古代戲劇統論》，濟南：山東教育出版社，1997年9月。唐翼明，《古典今論》，台北：東大圖書公司，1991年9月。馬威，《戲劇語言》，台北：淑馨出版社，1991年7月。馬書田《中國人的神靈世界》，北京：九州出版社，2002年1月。馬曉宏，《天·神·人—中國傳統文化中的造神運動》，台北：雲龍出版社，1993年3月。孫楷第，《也是園古今雜劇考》，收於《國學名著珍本彙刊》，台北：中國學典館復館籌備處，1974年。涂沛、蘇移，《京劇常識手冊》上下，北京：中國戲劇出版社，2002年1月。翁再思，《京劇叢談百年錄》，河北：河北教育出版社，1999年12月。海震，《戲曲音樂史》，北京：文化藝術出版社，2003年6月。郭英德，《明清文人傳奇研究》，台北：文津出版社，1991年1月。郭英德，《明清傳奇史》，江蘇：江蘇古籍出版社，2001年5月。郭經銳，《車王府曲本與京劇的形成》，廣東：汕頭大學出版社，1999年10月。郭傳廷，《元雜劇的插科打諢藝術》，北京：中國社會科學出版社，2002年11月。許子漢，《元雜劇聯套研究》，台北：文津出版社，1998年12月。許子漢，《元雜劇的聲情與劇情》，台北：里仁書局，2003年3月。許建中，《明清傳奇結構研究》，鄭州：中州古籍出版社，1999年4月。許進生，《中國古代小說戲曲關係論》，北京：文化藝術出版社，2002年6月。莊一拂，《古典戲曲存目彙考》，台北：木鐸出版社印行，1986年。黃秀錦著《祖師爺的女兒》，台北：時報文化出版，2000年11月。黃麗貞，《金元北曲語彙之研究》，台北：台灣商務印書館，1968年6月。黃麗貞，《金元北曲詞語匯釋》，台北：國家出版社，1997年8月。陳亞仙，《戲劇編劇淺談》，台北：文津出版社，1999年8月。陳建森，《戲曲與娛

樂》，上海：人民出版社，2003年7月。陳峰，《武士的悲哀—北宋崇文抑武現象透析》，陝西：陝西人民教育出版社，2000年。陳新雄，《中原音韻概要》，台北：學海出版社，1976年。陳愛國，《歌盡桃花扇底風—戲曲藝術的現代解讀》，哈爾濱市：黑龍江人民出版社，2002年1月。陳龍，《中國近代通俗戲劇》，台北：三民書局，2002年2月。陳鵬翔，《主題學理論與實踐》，台北：萬卷樓圖書股份有限公司，2001年5月。陶君起，《平劇劇目初探》，台北：明文書局股份有限公司，1982年7月。貫涌，《戲曲劇作法教程》，北京：文化藝術出版社，2002年1月。隗芾、吳毓華編，《古典戲曲美學資料集》，北京：文化藝術出版社，1992年10月。張庚、余從主編，《中國京劇藝術》，北京：京華出版社，1996年12月。張庚、郭漢城等，《中國戲曲通史》，台北：大鴻圖書有限公司，1998年。張哲俊，《中日古典悲劇的形式》，上海：上海古籍出版社，2002年8月。張連，《中國戲曲舞台美術史論》，北京：文化藝術出版社，2000年9月。張敬，《明清傳奇導論》，台北：華正書局，1986年10月。焦文彬，《中國古典悲劇》，西安：西北大學出版社，1990年5月。焦尚志，《中國現代戲劇美學思想發展史》，北京：新華書店，1995年12月。曾永義，《詩歌與戲曲》，台北：聯經，1988年4月。曾永義，《中國古典戲劇的認識與欣賞》，台北：正中，1991年11月。曾永義，《參軍戲與元雜劇》，台北：聯經，1992年5月。曾永義，《論說戲曲》，台北：聯經出版社，1997年3月。曾永義，《我國的傳統戲曲》台北：漢光出版社，1998年。曾永義，《戲曲源流新論》，台北：立緒，2000年4月。曾永義，《俗文學概論》，台北：三民書局，2003年6月。曾永義，《中國古典戲劇選注》，台北：國家出版社，2004年6月。齊如山，《齊如山全集》，台北：齊如山先生遺著編印委員會，1964年。路應昆，《中國戲曲與社會諸色》，吉林：吉林教育出版社，1992年2月。路應昆，《戲曲藝術論》，北京：北京廣播學院出版社，2002年9月。堯文放，《中國戲曲美學的文化闡釋》，北京：中國人民大學出版社，1997年7月。窪德忠，《道教諸神說》，台北：群益書店股份有限公司，1998年10月。趙山林，《中國戲劇學通論》，安徽教育出版社，1995年12月。趙杏根，《八仙故事源流考》，北京：宗教文化出版社，2002年11月。趙聰，《中共戲曲改革的實例》，香港：香港中文大學出版社，1969年8月。劉文英、曹田玉著《夢與中國文化》，北京：人民出版社，2003年10月。劉仲宇，《中國民間信仰與道教》，台北：東大圖書公司，2003年3月。劉徐州，《趣談中國戲樓》，天津：百花文藝出版社，2004年1月。劉慧芬，《古今戲台藝術與戲曲表演美學》，台北：文史哲出版社，2001年4月。傅瑾，《戲曲美學》，台北：文津出版社，1995年7月。廖奔，《中國戲曲聲腔源流史》，台北：貫雅文化事業有限公司，1992年8月。廖奔，《戲劇：中國與東西方》，台北：學海出版社，1999年。盧昂，《東西方戲劇的比較與融合》，上海：新華書店，2000年6月。韓復智等編，《後漢書紀傳今註·列女傳第七十四》，五南圖書出版公司，20

03年10月。韓幼德，《戲曲表演美學探索》，台北：丹青，1987年2月。鄭傳寅，《中國戲曲文化概論》，台北：志一出版社，1995年4月。鄭傳寅，《傳統文化與古典戲曲》，台北：揚智文化事業股份有限公司，1995年。鄭懷興，《戲劇編劇理論與實踐》，台北：文津出版社，2000年。鄭騫，《景午叢編下集燕臺述學》，台北：台灣中華印書局，1972年。鄭騫，《北曲套式彙錄詳解》，台北：藝文印書館印行，1973年4月。燕仁，《中國民間俗神》，台北：漢欣文化事業有限公司，1991年2月。謝大荒，《易經語解》，台北：大中國圖書公司印行，1994年7月。謝伯梁，《中國當代戲曲文學史》，北京：中國社會科學出版社，1995年11月。錢靜方等，《楊家將研究資料》，台北：天一書局，1991年。鍾慧玲主編，《女性主義與中國文學》，台北：里仁書局，1997年4月。魏子雲，《文學 歷史 戲劇》，台北：萬卷樓圖書股份有限公司，2003年7月。魏子雲，《戲曲藝說》，台北：萬卷樓圖書股份有限公司，2002年4月。魏林、蘇冰，《中國婚姻史》，台北：文津出版社，1994年4月。蘇國榮，《中國劇詩美學風格》，台北：丹青圖書公司，1987年。譚元杰，《戲曲服裝設計》，北京：文化藝術出版社，2000年9月。譚元杰，《中國京劇服裝圖譜》，北京：北京工藝美術出版社，2000年11月。譚達先，《民間文學與元雜劇》，台北：學生書局，1994年6月。藺海波，《九十年代中國戲劇研究》，北京：北京廣播學院出版社，2002年10月。顧歆藝，《楊家將與岳家軍系列小說》，瀋陽：遼寧教育出版社，1993年。弗雷澤著 汪培基譯《金枝》—巫術與宗教之研究，台北：桂冠書局，1991年2月。上海文藝出版社編輯，《京劇曲譜集成》第四集，上海：上海文藝出版社，1992年10月。上海文藝出版社編輯，《京劇曲譜集成》第八集，上海：上海文藝出版社，1992年10月。中國戲劇出版社編輯，《中國京劇史》，北京：中國戲劇出版社，1998年4月。淡江大學中文系主編，《人物類型與中國市井文化》，台北：學生書局，1995年1月。《探母比較研討會論文集》，台北：《復興劇藝學刊》第二十六期，1999年1月。三、工具書 方葉等編《中國戲曲劇種大辭典》，上海：上海辭書出版社，1995年6月。余漢東編著《中國戲曲表演藝術辭典》，台北：國家出版社，2001年10月。吳新雷等編《中國崑劇大辭典》，南京：南京大學出版社，2002年5月。洪惟助編《崑劇辭典》，國立傳統藝術中心出版，2002年5月。曾白融等編《京劇劇目辭典》，北京：中國戲劇出版社，1989年。張炯等編《戲劇通典》，北京：解放軍出版社，1999年1月。中國戲曲志·湖南卷編輯委員會《中國戲曲志—湖南卷》，北京：新華書店，1990年5月。中國戲曲志·河南卷編輯委員會《中國戲曲志—河南卷》，北京：新華書店，1992年12月。中國戲曲志·湖北卷編輯委員會《中國戲曲志—湖北卷》，北京：新華書店，1993年1月。中國戲曲志·吉林卷編輯委員會《中國戲曲志—吉林卷》，北京：新華書店，1993年8月。中國戲曲志·安徽卷編輯委員會《中國戲曲志—安徽卷》，北京：新華書店，1993年11月。中國戲曲志·廣東卷編輯委員會《中國戲曲志—廣東卷》，北

京：新華書店，1993年11月。 中國戲曲志·河北卷編輯委員會《中國戲曲志—河北卷》，北京：新華書店，1993年11月。 中國戲曲志·福建卷編輯委員會《中國戲曲志—福建卷》，北京：新華書店，1993年12月。 中國戲曲志·山東卷編輯委員會《中國戲曲志—山東卷》，北京：新華書店，1994年1月。 中國戲曲志·廣西卷編輯委員會《中國戲曲志—廣西卷》，北京：新華書店，1995年2月。 中國戲曲志·陝西卷編輯委員會《中國戲曲志—陝西卷》，北京：新華書店，1995年3月。 中國戲曲志·四川卷編輯委員會《中國戲曲志—四川卷》，北京：新華書店，1995年10月。 中國戲曲志—甘肅卷《中國戲曲志·甘肅卷編輯委員會》，北京：新華書店，1995年12月。 中國戲曲志·寧夏卷編輯委員會《中國戲曲志—寧夏卷》，北京：新華書店，1996年1月。 中國戲曲志·上海卷編輯委員會《中國戲曲志—上海卷》，北京：新華書店，1996年12月。

四、單篇期刊 王三慶，〈雷神之神話與傳說〉，《中國神話與傳說學術研討會論文集》，台北：漢學研究中心印行，1996年3月。 王安祈，〈戲曲現代化風潮下的逆向思考—從兩岸創新劇作概況談起〉，《兩岸傳統戲曲現代化學術研討會論文集》，1996年。 王安祈，〈從結構的觀點看大陸「戲曲改革」過程中的新編戲〉，《復興劇藝學刊》22期1998年1月。 牛志平，〈唐代的姻緣天定說〉，鮑家麟編著《中國婦女史論集 三集》，台北：稻香出版社，1993年3月。 朱家潛，〈清代內廷演戲情況雜談〉，《故宮博物院院刊》第2期，1979年。 朱家潛，〈清代亂彈戲在宮中發展的史料〉，載於北京戲曲研究所主編《京劇史研究》，1985年。 余嘉錫，〈楊家將故事考信錄〉，《余嘉錫論學雜著》，台北：河洛圖書出版社，1976年3月。 何冠環，〈北宋楊家將第三代傳人楊文廣事蹟新考〉，《嶺南學報》新第2期，2000年10月。 衣若蘭，〈《後漢書》的書寫女性：兼論傳統中國女性史之建構〉，《暨大學報》第四卷第一期，2000年3月。 李孟君，〈「仕」、「隱」與先秦兩漢知識分子〉，《興大中文學報》第十四期，2002年2月。 李孟明，〈試論戲曲臉譜的意向營構與表情體驗〉，《南開學報》第2期，2001年。 李承貴，〈「貞潔」觀念的歷史演變及其現代啟迪〉，《孔孟學報》第七十五期，2002年。 李祥林，〈戲曲研究和性別批評〉，《劇本雜誌》2002年1月號。 李祥林，〈中國戲曲與道家文化〉，《成都大學學報》第2期，2002年。 李裕民，〈楊家將新考三題〉，《晉陽學刊》第6期，2000年。 李維魯，〈內容與形式的雙重變奏〉—《魂斷天波府》導演簡析與總體構想，《戲曲研究》第四十輯，1992年3月。 邱坤良，〈楊家將的人物與傳說〉，《歷史月刊》1989年2月號。 吳同賓，〈亂花迷人眼，未歌先有情—劉秀容《戰洪州》表演藝術剖析〉，收錄於《戲曲藝術》1982年1期。 周志輔，〈《昭代簫韶》演出的三個腳本〉，《劇學月刊》第3卷1、2期，1934年。 俞大綱，〈楊八妹—「楊八妹」題記〉，《俞大綱全集—劇作卷》，台北：幼獅文化事業公司，1987年6月。 高光斌，〈古代衣袖功能與戲曲水袖表現〉，《戲曲藝術》，1999年2月。 孫浩，〈舞台的有限與無限—淺議瀋陽評劇院兩齣戲的舞台美術〉，

《戲曲研究》第四十輯，1992年3月。陳友峰、韓麗萍，〈審美機制的限制與人物的弱化〉，《戲曲藝術》，2001年1月。陳汝衡，〈楊家將—從民間說唱到戲曲演出〉，《戲劇藝術》第1期，1983年5月。陳素真，〈史家筆下遼金元女性節烈觀綜探〉，《東海中文學報》第十三期，2001年7月。陳貽亮，〈論歷史劇創作問題〉，《戲曲研究》第十六輯，1985年9月。曾永義，〈宋元南曲戲文之體制與規律〉，台大「宋元戲曲史專題」上課講義，2005年3月。嵇童，〈中國占夢傳統導覽〉，《歷史月刊》，1998年7月。黃海碧，〈出浴的『穆桂英』—一次打破歷史侷限的表達〉，《中國戲劇》第558期2003年11月。董家驤，〈歷史題材的人生化開掘—觀評劇《魂斷天波府》〉，《戲曲研究》第四十輯，1992年3月。葉長海，〈明清戲曲與女性角色〉，《九州學刊》六卷二期，1994年7月。張高評，〈北宋使遼詩之主題與風格〉，東吳大學中國文學系「宋元文學學術研討會論文集」，2002年3月。楊華，〈一聲「休」字，千古絕唱—觀楚劇《穆桂英休夫》〉，《劇本雜誌》1996年第5月號。詹鄞鑫，〈中國的占星術〉，《古代禮制風俗漫談》，台北：萬卷樓圖書有限公司，1998年7月。熊鐵基，〈淺談陰陽五行〉，《古代禮制風俗漫談》，台北：萬卷樓圖書有限公司，1998年7月。鄭亦秋〈穆桂英掛帥排演隨筆〉，收錄於《梅蘭芳藝術論評》，商鼎文化出版社，1991年10月。謝柏梁，〈《楊門女將》中的穆桂英形象〉，《中國京劇》1998年6月。謝柏梁，〈元雜劇悲劇總目及其鑑別分類〉，《元雜劇研究》，武漢：湖北教育出版社，2003年8月。魏子雲，〈「四郎探母」的藝術結構〉，《藝術學報》第46期，1980年7月。劉紀曜，〈仕與隱—傳統政治文化的兩極〉，《中國文化新論—理想與現實》，台北：聯經出版社，1989年。劉靜貞，〈劉向《列女傳》的性別意識〉，《東吳歷史學報》第五期，1999年3月。蔣復璁，〈澶淵之盟的研究〉，台北：國立編譯館中華叢書編審委員會《宋史研究集》第二輯。韓學宏，〈由《離騷》看屈原出處仕隱之糾結〉，《國立台北技術學院學報》，1994年。韓麗萍，〈文體、導演、觀眾—對戲曲導演的再認識〉，《戲曲藝術》，2002年1月。顏崑陽，〈論漢代文人「悲士不遇」的心靈模式〉，《漢代文學與思想學術研討會論文集》，文史哲出版社，1991年。蘇國榮，〈談悲劇文類研究及對當代戲劇創作的影響〉，《中文研究學報》，1999年。顧全芳，〈楊家將的傳說與遺蹟〉，《歷史月刊》1995年9月號。五、學位論文卓美惠，《明代楊家將小說研究》，逢甲大學中研所碩士論文，1998年6月。李淑娟，《京劇「四郎探母」之研究》，中國文化大學藝術研究所碩士論文，1992年6月。柯立思，《傳統戲曲旦行表演新詮釋—以「穆桂英掛帥」、「杜鵑山」及慾望城國之劇場表演為範疇》，國立藝術學院戲劇研究所碩士論文，2000年6月。陳佳汝，《俞大綱劇作中的女性形象》，中國文化大學藝術研究所戲劇組碩士論文，2002年6月。韓仁先，《平劇四郎探母研究》，私立輔仁大學中文研究所碩士論文，1980年6月。韓軍，《楊家將戲曲研究》，南京大學中文所博士論文，1999年。鄭榮華，《上黨梆子「三關排宴」及京劇「四郎探母」之情節

結構比較研究》，2001年6月。六、劇本 山西省長治專區人民劇團演出本，《三關排宴》劇本，《劇本雜誌》，北京：劇本雜誌社，1957年5月號。王傳友，京劇《金沙灘》劇本，北京：《劇本雜誌》，1961年11月號。田漢，京劇《楊八姐智取金刀》劇本，北京：《劇本雜誌》，1998年4月號。何祚歡、安榮卿，《穆桂英休夫》劇本，北京：《劇本雜誌》，1996年5月號。李木成、蔡晨，老調《狄楊合兵》劇本，北京：《劇本雜誌》，1984年3月號。何祚歡、安榮卿，楚劇《穆桂英休夫》劇本，《劇本雜誌》北京：劇本雜誌社，1996年5月號。孟超，《穆桂英比箭》劇本，北京：《劇本雜誌》，1962年12月號。范鈞宏，《夜審潘洪》，收於范鈞宏《范鈞宏戲曲選》，北京：中國戲劇出版社，1986年。陳予一主編《經典京劇劇本全編》，北京：國際文化出版公司，1996年2月。陳西汀，京劇《澶淵之盟》劇本，北京：《劇本雜誌》，1962年11月月號。陳麗、葉致冰，高甲戲《金刀會》劇本，北京：《劇本雜誌》，2001年7月號。羅香圃編劇，滇劇《楊門女將》，雲南：雲南人民出版社，1980年2月。張伯謹編，《國劇大成》，台北：國防部振興國劇發展委員會，1970年2月。8年12月。《中國戲曲精品》，濟南：山東教育出版社，2002年12月。首都圖書館編輯，《清車王府藏曲本》，北京：古籍出版社，2001年1月。劉烈茂等主編《車王府曲本精華》，廣東：中山大學出版社出版，1993年10月。《新編京劇大觀》，北京：北京出版社，1989年6月。七、影音資料 上黨梆子《三關排宴》，郝聘芝等主演，廣州音像出版社出版。上黨梆子《佘賽花》，吳國華、王文濤等主演，北京北影錄音錄像公司出版發行。京劇《七郎托兆》，吳鈺璋、杜鎮杰、常寶全等主演，中國唱片上海公司。京劇《三岔口》，張雲溪、張春華等主演，北京北影錄音錄像公司出版發行。京劇《太君辭廟》，李多奎主演，天津市文化藝術音像出版社出版。京劇《五臺山》，唐元才等主演，中國唱片上海公司出版發行。京劇《四郎探母》，王佩瑜等主演，上海音像出版社出版。京劇《北國情》，台視電視股份有限公司。京劇《李陵碑》，天津市文化藝術音像出版社出版。京劇《狀元媒》，北京京劇院演出，中視媒體集團製作發行。京劇《洪羊洞》，王佩瑜（上海京劇院）等主演，上海音像出版社出版。京劇《背靴訪帥》，馬騏等主演，黃河音像出版社出版發行。京劇《雁門關》，公共電視出版發行。京劇《楊門女將》，楊秋玲、王晶華等主演，中國唱片上海公司出版發行。京劇《楊家將》，楊寶森等主演，天津市文化藝術音像出版社出版。京劇《楊家將》，上海京劇院演出，上海音像出版社出版。京劇《調寇》，奚嘯伯等主演，天津市文化藝術音像出版社出版。京劇《穆天王》、《穆柯寨》，梅蘭芳等主演，天津市文化藝術音像出版社出版。京劇《戰洪州》，關肅霜等主演，中國唱片上海公司出版發行。京劇《穆桂英掛帥》，梅蘭芳等主演，天津市文化藝術音像出版社出版。京劇《穆桂英掛帥》，杜近芳等主演，中國唱片上海公司出版發行。京劇《蕭太后》，中華電視股份有限公司發行。京劇《轅門斬子》，李和曾等主演，天津市文化藝術音像出版社出版。河北梆子《南北合》，陳春主演（天津市河北梆子劇院百花劇團演出），天津市文化

	<p>藝術音像出版社出版發行。河北梆子《楊排風》（又名雛?凌空），李穎娜、張艷麗主演（河北省橫水市河北梆子劇團），河北百靈音像出版社出版發行。河北梆子《穆桂英大破天門陣》，劉曉俊等主演（石家莊河北梆子劇團），河北百靈音像出版社出版發行。崑劇選輯《擋馬》，中華民俗藝術基金會製作、發行。淮劇《十二寡婦征西》，施燕萍等主演，揚子江音像有限公司榮譽出品。紹劇《兩狼山》，趙秀治等主演，浙江文藝音像出版社出版。越劇《穆桂英》，呂瑞英等主演，中國唱片上海公司出版發行。揚劇《百歲掛帥》，吳蕙明等主演，安徽音像出版社出版。評劇《楊八姐游春》，瀋陽評劇院演出，河北百靈音像出版社出版。評劇《魂斷天波府》，瀋陽評劇院演出，河北百靈音像出版社出版。楚劇《穆桂英休夫》，王筱枝等主演（武漢市楚劇團），北京北影錄音錄像公司出版發行。秦腔《三岔口》，財團法人國際新象文教基金會，2002年12月。豫劇《五世請纓》，王慧主演，河南省文化藝術音像出版社出版發行。豫劇《穆桂英掛帥》，馬金鳳等主演，中國唱片上海公司出版發行。</p>
論文頁數	405
附註	
全文點閱次數	
資料建置時間	
轉檔日期	
全文檔存取記錄	
異動記錄	M admin Y2008.M7.D3 23:18 61.59.161.35