

# 乾嘉以来折子戏《惊鸿记·吟诗脱靴》的舞台演变

徐瑞

(广东财经大学公共管理学院, 广东广州, 510320)

**摘要:**《缀白裘》选本中的《吟诗脱靴》对《惊鸿记》原剧进行了大幅度的改动, 加强了剧本的戏剧性, 奠定了《吟诗脱靴》舞台演出本的形式。此剧乾隆年间的身段谱将李白改为大官生来扮演, 并进一步强化了戏剧冲突。道光年间的身段谱将唐明皇改为老生扮演, 对唱念方面有所增删, 使得演出文本最终定型。乾隆身段谱中的表演已基本成熟, 道光身段谱更注意情感表现的层次性、动作的贴切性, 身段动作分类较为细致。当代此剧的演出更重视表演的观赏性和舞美的精美。这一个案说明昆剧史上的乾嘉传统仅提供了一个基本的演出框架和美学规范, 因受到时代审美观念的影响, 表演、舞美会在继承传统的基础上进一步发展。

**关键词:**《吟诗脱靴》; 身段谱; 舞台演变

**中图分类号:** I207.3

**文献标识码:** A

**开放科学(资源服务)标识码(OSID)**

**文章编号:** 1672-3104(2020)02-0166-08



昆剧经过从明中期到清雍正近两百年的发展, 积累了较为丰富的剧目。到了清乾隆和嘉庆年间, 昆剧折子戏已经基本代替了全本戏的上演, 以生、旦为主的表演形式开始转变为各行当均衡发展, 净、丑表演艺术也得到了显著提高。陆萼庭认为: “近代昆剧的艺术特色, 绝大部分是继承乾嘉时期的。”<sup>[1](172)</sup>此后, 李晓把在乾嘉时期形成的昆剧艺术传统称之为乾嘉传统, “以苏州为中心的南方昆剧二百年来继承了这一传统, 并在近代发扬光大, 直接影响到现在的昆剧表演艺术。乾嘉传统是在昆剧由全本戏向折子戏转折的时期中形成的, 以折子戏为表演艺术的基础, 包括对折子戏的加工、提高, 适宜于表演; 职业戏班空前活跃, 使昆剧表演深入民间; 唱念做表上的重视规范, 表演体制趋于相对稳定; 同时也重视艺术的传承延续”<sup>[2]</sup>。这一说法得到了昆剧史研究者的普遍认同, 如陈芳以为: “就昆剧表演艺术而言, 从全本戏转型为折子戏, 并将折子戏的演艺定型化, 现有资料可以上溯至清代乾嘉年间。”<sup>[3]</sup>那么乾嘉时期昆剧折子戏艺术是如何形成的, 清代中后期折子戏的发展又呈现出何种面貌, 这是昆剧史研究者难以回避的问题。近年来, 《傅惜华藏古典戏曲曲谱身段谱丛刊》(2013)、《北京大学图书馆藏程砚秋玉霜簪戏曲珍本丛刊》

(2014)、《昆曲艺术大典》(2016)等丛书影印了近千折昆剧身段谱, 其中大部分是乾嘉时期录订的, 反映了这一时期昆剧舞台演出的形态, 为我们研究乾嘉以来昆剧艺术的演进提供了丰富的史料<sup>[4]</sup>。《吟诗脱靴》与《撞钟分宫》《搜山打车》等折子戏是大官生行当的看家剧目。《吟诗脱靴》则更具代表性, 全剧主人公李白只有两句唱词, 整出戏完全依赖演员的身段表演和念白, 是一出典型的做工戏。该剧来自传奇《惊鸿记》, 前人多将此剧著录于吴世美名下, 李洁根据《新刻惊鸿记序》及地方志、墓志铭等材料考证出作者应该为吴世美的兄长吴世熙<sup>[5]</sup>。而关于《吟诗脱靴》这出折子戏的源流及演出却未见有专文研究。本文以《吟诗脱靴》这出颇受欢迎的折子戏为例, 探讨其自清中叶以来在剧本、表演、舞美等方面的传承与发展, 并以此个案对昆剧史上的乾嘉传统略作考察。

## 一、《惊鸿记·吟诗脱靴》剧本的定型

《惊鸿记》为明代文人吴世熙所作, 共二卷, 总计三十九出。全剧以唐明皇与杨贵妃为中心, 叙述唐明皇因宠爱杨贵妃, 荒淫误国, 导致安史之乱这一历

收稿日期: 2018-12-11; 修回日期: 2020-01-15

基金项目: 国家社科基金重大项目“非遗代表性项目名录和代表性传承人制度改进设计研究”(17ZDA168); 教育部人文社科规划项目“清代戏曲花雅同本现象及相关问题研究”(18YJA760007)

作者简介: 徐瑞(1989—), 男, 安徽舒城人, 广东财经大学公共管理学院讲师, 主要研究方向: 中国戏剧史, 联系邮箱: 1873797911@qq.com

史事件。剧本有万历庚寅(1590)新刻本、世德堂刻本两个版本，其中世德堂刻本有《古本戏曲丛刊》二集影印本。

本剧的第十五出为《学士醉挥》。唐明皇与杨贵妃在沉香亭欣赏牡丹，命李白创制清平词三首，李白一挥而就。唐明皇对李白大加称赞，并相继以玻璃杯和金斗赐酒，李白酒醉之后命高力士为其脱靴，清代舞台上盛演不衰的《吟诗脱靴》折子戏就是艺人根据这出戏加以改编而成。乾隆年间陆续刊行的折子戏选本《缀白裘》第三集(序言题乾隆丙戌年，1766)选录了这出戏，但是却将之归在屠隆《彩毫记》名下。《彩毫记》的第十三出为《脱靴捧砚》，如未核对原文，的确会因剧名而产生误判。《学士醉挥》由【胡捣练】【烧夜香】【梁州序】【前腔】【前腔】【前腔】【节节高】【前腔】【尾声】九支曲牌组成。《缀白裘》本(以下简称《缀》本)中的《吟诗脱靴》在原作《学士醉挥》的基础上作了较大幅度的改动，加强了剧本的戏剧性，具体处理方式如下。

首先，《缀》本中的《吟诗脱靴》增强了主要人物的戏剧冲突。《学士醉挥》中高力士禀奏唐明皇：“爷爷的羯鼓，娘娘的琵琶，马仙期方响，李龟年的鬻角，张野狐箜篌，贺怀智你手拍，乃是千古绝技，何不试演一番？”唐明皇回答：“高力士，你不知道，寡人赏名花，对绝色，旧乐府厌听，欲创为清平乐三首，被之鼓次。你快与朕宣那翰林学士李白进来！”<sup>[6](181-182)</sup>因此李龟年等人实际并未奏演，只是参与一些曲牌的合唱，起到烘托气氛的作用。《缀》本中的《吟诗脱靴》对剧情加以调整，直接不让这些人物上场，将更多的笔墨用于增加李白与高力士之间的戏剧冲突，如增加了李白让高力士“拂纸磨墨”的情节，并让李白三次直呼高力士姓名。整部剧从李白直呼高力士姓名，到让他拂纸磨墨、醉后脱靴，戏剧冲突逐渐升级。

其次，《缀》本中的《吟诗脱靴》删减、合并、腾挪曲牌，大幅度扩充人物对白、增加动作。《缀》本中的《吟诗脱靴》删除了唐明皇和李白的两支【前腔】，并将唐明皇、杨贵妃等人上场时所唱的【胡捣练】【烧夜香】合并为一支曲子。李白所唱的“愿吾皇寿比天高，祈母后龄同地老……”原为表达对唐明皇的知遇之恩，高力士、念奴等人在李白唱曲后，唱一支【节节高】敬献唐明皇和杨贵妃。由于李白所唱的这一段被删，那么高力士、念奴敬酒就不合情理，故将【节

节高】挪至后面。改本减少了曲文，相应地在原有剧情框架的基础上增加了大量人物的对白、动作。例如《缀》本《吟诗脱靴》中的吟诗与脱靴可以分开演出，脱靴一场戏在《学士醉挥》中分量并不大。

吴作：(小丑扶小生起)(小旦持烛行，小生作大醉状)(小丑小旦同唱)【前腔】(略)，(小生自扯乌纱帽投地科)(小旦作拾起科)(小生又对小丑伸起脚云)高力士，你可与我脱了靴。(小丑作怒了不肯脱靴科)(小生高叫云)若不脱靴，我就一拳打死你这厮。(小丑作慌忙脱科)(小生又跌倒)<sup>[6](186)</sup>

《缀》本中的脱靴则作了较大容量的扩充。

缀白裘：(丑扶小生，老旦持烛上)合【节节高】(略)。(倒介，小生睡着介)(丑)阿呀！阿呀！这是那里说起？比狗还重哩！(老旦)睡着了。我们要求覆旨，怎么处？(小生跌下椅介，丑老旦扶起介)(小生)臣，臣为陛下，……(老旦)说酒话。(丑)在那里倒鬼！(小生)高力士，高力士！(丑)又叫哩！气死我也！(老旦)高常侍在那边。(小生)高力士。(丑)只管叫！(小生)这个，圣上吓，差，差，差你送，送我，可是么？(丑)送你便怎么？(小生)我老爷走得(将手拍脚转介)脚胀了，来与我李老爷脱靴(转介)。(丑)啥！李白！你起初叫咱的名字，方才又要我磨墨拂纸，如今又要咱家与你脱靴，你做谁家的官儿，这等放肆！可恶！(小生)你不与我脱(三拍手，三伸手袖内，又三伸出介)？(丑)不脱便怎么样？(小生)你真个不脱？(丑)不脱便怎么？(小生)你真个不与我李老爷脱，我，我就……(丑)你敢打我？(小生)我就……(欲打，跌介)(纱帽落地介)。(丑)跌得好吓！跌得好吓！<sup>[7](149-150)</sup>

通过以上比较可以看出，《缀》本脱靴增加了李白和高力士之间的对白，使得人物的戏剧冲突更为激烈，而如“倒介”“跌下椅介”“扶起介”“将手拍脚转介”“三拍手，三伸手袖内，又三伸出介”等动作提示为演员的身段表演提供了非常广阔的发挥空间。

《缀》本中的《吟诗脱靴》通过增加戏剧冲突、删减合并曲文、扩充对白和动作，加强了剧本的戏剧性，基本奠定了后世舞台本的演出形式。

梨园世家陈金雀家族藏有一出乾隆六十年(1795)《吟诗脱靴》身段谱。陈金雀是道光、咸丰年间的昆曲名小生，曾录订大量梨园抄本，包括数量可观的身段谱。陈氏两千余册剧本在1925年由其后人转让给梅兰芳和程砚秋，世称“缀玉轩藏曲”和“玉霜窠藏曲”。2014年影印出版的《北京大学图书馆藏程砚秋玉霜窠

戏曲珍本丛刊》(以下简称《丛刊》)就是程砚秋收藏的陈金雀家族曲本,《吟诗脱靴》身段谱被收于该《丛刊》第23册。这出谱录封面题“映雪堂孙”,吴书荫认为“映雪堂”是孙茂林的堂号,根据是《琵琶记·书馆》身段谱附录了传承谱系:张维让(太师祖)—朱景福(师祖)、曹文澜(师父之岳父)—孙茂林(师父)—陈金雀<sup>[8]</sup>。该谱系说陈金雀的师父是孙茂林,不过并未言及孙氏的堂号。笔者在翻阅《丛刊》的剧本时,发现了一位名龚兰荪的演员堂号为“映雪草屋”,他与孙茂林的岳父曹文澜在嘉庆二年(1797)和嘉庆三年(1798)经常一起研订剧本<sup>[4]</sup>,映雪堂本身段谱可能即为龚兰荪所录订。这部乾隆六十年(1795)的《吟诗脱靴》身段谱在《缀》本《吟诗脱靴》的基础上对剧本进一步加工。

其一,映雪堂本身段谱对李白这一人物行当进行调整。《铁冠图》中的崇祯帝、《长生殿》中的唐玄宗都是正生或大官生来扮演。《惊鸿记·学士醉挥》和《缀》本中的《吟诗脱靴》也是大官生行当扮演唐明皇。映雪堂本身段谱改为大官生扮演李白,小生扮演唐明皇,角色的调整反映了李白在该剧中地位的提升,使此剧成为一出以李白为中心的剧目。大官生所扮角色一般年龄较大、地位高、气度恢宏、动作大方,这一行当更能够表现李白的精神气质。当代舞台上演出该剧就是以大官生行当扮演李白。

其二,映雪堂本身段谱继续加强人物的戏剧冲突。例如李白让高力士磨墨拂纸这一段。《缀》本中的《吟诗脱靴》是“(小生)高力士磨墨拂纸吓。(生)高力士磨墨拂纸。(丑)领旨”<sup>[7](147)</sup>。映雪堂本身段谱则为“(生)高力士。(付)叫咱老子做什么?(生)磨墨,拂,拂纸吓。(付)要我替你磨墨拂纸尚早。(小生)高力士。(付)有。(小生)与学士磨墨拂纸。(付)领旨”<sup>[9](198)</sup>。《缀》本中,李白让高力士磨墨拂纸,高力士并未表现出自己不愿意,唐明皇下了一句旨意后,高力士只是一句“领旨”,而映雪堂本增加了高力士不愿意拂纸磨墨的对话,使人物之间的冲突更为明显,俞振飞的演出本即是如此处理。

2016年出版的《昆曲艺术大典》(以下简称《大典》)全面收录了昆曲艺术的文献,该丛书分为文学剧目、音乐、表演等六大典,其中表演典部分影印了一出“余庆堂”《吟诗脱靴》身段谱,封面题“乙未年”。这个“余庆堂”是谁的堂号呢?前文提到的《丛刊》所影印的曲本实际上是由陈金雀后人转售给程砚秋

的。《丛刊》中不知名的一出剧目封面题“余庆堂陈金雀官记”<sup>[10](451)</sup>。另一出折子戏《罢宴》总本题“道光元年元旦日,观心室录,余庆堂陈记”<sup>[11](479)</sup>,则陈金雀的堂号为余庆堂。那么《大典》中的“余庆堂”是否即为陈氏堂号呢?笔者通过比对笔迹,发现基本相同。联系陈氏曾录订了大量昆剧身段谱,可以断定该谱录为陈金雀所录订。根据陈氏的生卒年(1799—1877)推断“乙未年”为道光十五年(1835)<sup>[12](145-148)</sup>。余庆堂本身段谱有一些新的演出变化。如将唐明皇由小生改为老生来演,将杨贵妃上场所唱的“君王景福郁岷峤,大内优游,共乐清朝”改为念白<sup>[13](193)</sup>。杨贵妃称赞李白“妾闻汉司马相如作《子虚》《上林》赋,百有余日,今学士挥毫俄顷,由此观之,相如不足数也”,这句话旁注“不念亦可”<sup>[13](201)</sup>,在当代舞台演出中,这一句话就被删去。

## 二、清代《吟诗脱靴》身段谱中表演艺术的演进

乾隆六十年(1795)映雪堂本身段谱为陈金雀所收藏,而道光十五年(1835)余庆堂本身段谱为陈金雀本人所录订,两部身段谱都与陈金雀有着较为密切的联系。陈金雀为江苏金匱人,随母亲姓陈。他后来由江苏到北京,进入清宫演剧机构南府拜孙茂林为师,习小生,因为演出《乔醋》一剧受到了嘉庆皇帝的赏识,被赐名为金雀。道光七年(1827),道光帝将南府改为昇平署,退出民籍学生,并勒令他们全部回南方。陈金雀未回原籍,而是在北京南柳巷租赁房屋,搭四喜班演出。咸丰十年(1860),升平署从民间挑选外边学生,陈金雀复又入署。同治二年(1863),两宫太后裁撤民籍学生,陈金雀遂退出。他在宫中演出的剧目有《珍珠配》《阐道除邪》《征西异传》等<sup>[12](145-148)</sup>。陈金雀共有三子三女,长子陈寿山继承家学,习小生<sup>[12](148)</sup>,第三子陈寿峰习昆剧老生,也曾进入清宫演戏。陈寿峰有四子,分别是嘉樑、嘉栋、嘉麟、嘉祥<sup>[12](281-288)</sup>。其中陈嘉樑初习小生,后因为嗓败改吹笛,随梅兰芳演出。陈嘉樑三个儿子富涛、富瑞、盛泰都在富连成科班习艺,学皮黄。陈嘉樑去世后,家境中落,陈氏家族所藏曲本由后人转售给了梅兰芳和程砚秋<sup>[12](488)</sup>。陈金雀的三个女婿贾增寿、钱阿四、梅巧玲都是当时的昆剧名伶<sup>[14](245)</sup>。陈金雀家族是一个名副其实的梨园世家。

陈金雀本人专攻小生行当中的大官生，他在道光十五年(1835)录订《吟诗脱靴》身段谱的目的应是为了总结该戏表演身段、舞台美术等方面的经验。而他又收藏了乾隆六十年(1795)映雪堂本身段谱，他在研习此剧的时候，应该会参考乾隆年间的演出形态。但是两部身段谱已经相差四十年的时间，陈氏在参考前辈的经验时，又会有哪些继承和发展呢？笔者通过对映雪堂本和余庆堂本身段谱，得出以下结论。

其一，道光年间的余庆堂本身段谱继承了乾隆映雪堂本的演出范式，两个版本的演出框架基本相同，说明此剧在乾隆年间的演出形态已经成熟。限于篇幅，本文以李白写第一首诗的准备动作和写法为例加以说明。

映雪堂本：开笔头，嘴动双边咬吐毛式，赞水陞笔看笔头，圆空台写两行，赞水陞笔文写。<sup>[9](198)</sup>

余庆堂本：右手二指拿笔对上一看，端水三庆避笔双手空笔阁咬式，右手粗动，嘴咬式，左手掸笔毛，左台角上沾指，再避写一页两行，又避又写一页两行。<sup>[13](199-200)</sup>

两部身段谱在表现李白开笔写字这一情节时，都注明是李白用嘴咬开笔头，吐毛，先沾墨写两行，再沾墨写两行。两个本子在处理这一细节时几乎完全相同，只是余庆堂本还增加了“左手掸笔毛，左台角上沾指”这一动作，使得表演更为丰富。余本的舞台处理方式被当代的演出继承下来，成为本剧的一个看点。

其二，余庆堂本身段谱较为细腻地表现了戏剧冲突的层次性。如高力士奉旨宣召李白觐见这一段：“(生)高力士(随意云)，圣上召我何干？(丑)撒，你怎么叫咱的名字？(生)叫了你的名字(满口重云带充对上)便怎么(重)？(丑)哈哈，你不知道咱高常侍的虎威么？……这等可恶，这等放肆！（生）高力士(响重，双手反背后掇带)。”<sup>[13](196)</sup>李白一开始只是随意喊了一声高力士，没把这个当回事，而这一叫引起了高力士的不满，李白索性加重了语气“满口重云”：“叫了你的名字又怎么？”高力士接着向他宣扬自己的虎威，李白不管这一套，反而叫得更响更重，并且将双手反在背后，掇一下带，表现自己对高力士的不屑。这就通过语气和动作将矛盾的层次、情感的递进较为细腻地表现了出来，也在一开始就塑造出李白这位天才诗人不肯向权贵低头的形象。

其三，映雪堂本和余庆堂本身段谱都记录了与李白对应的身段动作，但余庆堂本身段谱所著录的动作

则较为贴切地表现了人物的形象和曲白的含义。唐明皇召见李白的目的是想让他创制三首清平词，被之管弦以助兴，但是看到李白有醉意，担心他不能完成。李白回答唐明皇质疑的这段表演就较为准确地表达了曲文的含义，生动地表现了此时的人物醉态。

(生)臣生平(轻平)但得斗酒便挥百篇(双手勿大勿小斗式，右手二指斜，提右肩，阴云)，今凭余醒，正奏薄技(叩下)。(末)平身。(生)万岁(右足先起，双手广右膝上，挣起左足)。<sup>[13](198-199)</sup>

映雪堂本身段谱中的“斗酒”旁边注明是“双手做碗”<sup>[9](197)</sup>，其实也就是大致比画一下的意思。而在余庆堂本身段谱中，是“双手勿大勿小斗式”，以准确的动作表现曲文的含义。当李白起身的时候，由于他在昨晚酒肆当中喝了五百余觞的酒，尚有一些醉意，所以他在跪叩皇帝后，起身是将右脚先起，“双手广右膝”。通过其他身段谱的提示，这里的“广”是“盖”或“压”的意思，因此是将双手压在右膝上，这样可以使得右腿使上劲站起来，然后是“挣起左足”。这里用“挣”表现起来的困难。道光本身段谱与乾隆本身段谱相比，著录的动作更为准确，这也反映了戏曲表演愈来愈向精准表达文本含义的方向发展。

其四，余庆堂本的动作更为丰富，特别是手法、袖法的分类越来越细致，出现了很多程式化的动作。手有双手掇带、双手起式、双手反背后、左手斩式、左手打右手摊开、双手斗式、双手广右膝、双手反绑式、双手反式、双手分拂式、双手反拂、右手粗动、双手广两边、平摊手、左手广左台、双手排指、双手托两肩。眼有用眼稍看；袖有透袖、双透袖、右手拂袖、偏袖、捏袖、捋袖、打袖；身有充肩、摇头、提右肩、右肩向后两旺、作一桌起、仰天大元宝式、两头华两华、两边旺两旺、跋身、嘲肩；步有充步、双足傍开、伸直足、细充步、撇足；舞台方位调度有兑左边、左园场、绕场，等等。

这些动作和场面调度在今天的舞台中已经被广泛使用。例如双摊手一般用于表现没有、无奈等具有否定性的含义，该动作是将双手外腕花置胸前，手心朝上，两腕交叉重叠，右手在上，左手在下，以手腕上下摆动摊手两次<sup>[15](368)</sup>。打袖表示人物的愤怒、不满等情绪，右手腕用力将水袖从右胯旁或前方弹出，使水袖直来直去地飘起来，左手胸前叠袖，掌心向里。身向左侧前，目视前方或右前<sup>[16](309)</sup>。左园场和绕场也就

是今天舞台上的走圆场,只是“圆”写成“园”而已。由于时隔近两百年,有些动作现在已经很难知晓其具体的含义,如作一袅起、仰天大元宝式、两头华两华、两头旺两旺等动作。

### 三、《吟诗脱靴》“乾嘉传统”的当代传承

道光以后,随着花部的兴起,昆剧的演出市场渐趋式微,从事昆剧艺术的演员大为缩减。道光年间,北京自集芳班散班以后,已经没有纯粹的昆班。同一时期,昆剧的大本营苏州成立了大章、大雅、鸿福、全福四大昆剧戏班,之后也因为生意惨淡,以1921年全福班散班而告终。同一年,业余昆曲家张紫东、贝晋眉、徐镜清等人培养为培养昆剧接班人,发起创办了昆剧传习所。原全福班的部分老艺人如沈月泉、沈斌泉被邀请到传习所任教,培养了一大批昆剧传字辈演员<sup>[1](341-351)</sup>。20世纪50年代以后,昆剧传习所培养的传字辈演员如沈传芷、周传瑛等人开始担起传承昆剧艺术的工作,培养了中华人民共和国成立以后的昆剧人才。自道光以来,因为昆剧从业人员的减少,导致昆剧艺人依赖少数的几个戏班进行传承,使得昆剧的传承脉络较为清晰。昆剧艺术的“乾嘉传统”也正是通过苏州的四大昆剧戏班和之后的昆剧传习所而被继承下来,直到当代。

我们再看《吟诗脱靴》一剧自乾嘉以来的传承情况。此剧除了陈金雀家族收藏和录订的身段谱外,还出现了擅长演出此剧的名伶。如乾隆六十年(1795)刊刻的《扬州画舫录》记载了乾隆年间扬州盐商七大内班之一的老徐班陈云九的表演,“小生陈云九,年九十演彩毫记吟诗脱靴一出,风流横溢,化工之技”<sup>[17](122)</sup>。陈云九的表演在当时颇具代表性,小生行当多学陈派,扬州程班演员“正生石湧塘,学陈云九风月一派”<sup>[17](124)</sup>。

同年刊刻的《消寒新咏》记载了庆宁部范二官演出该剧的风采:

明皇爱贵妃之色,重李白之才,于宫中饮酒,召白填词,诚千古韵事。但此剧专写李白之奇才雋致,最难摹仿传神。惟范于原词“云想衣裳花想容”及“名花倾国两相欢”之句,作濡毫落笔状,有意无意间,频频注视玉环,可谓贴切入微。及赐酒,作醉态,他伶不失之呆,则失之放。惟范拜赐,已露酒意,跪跌

若难自持,不漫不呆,纯是儒臣丰致,略露才子酒狂。梨园无能学步者,因成七绝纪之。<sup>[18](106)</sup>

道光、咸丰年间,擅长演出此戏的为沈寿林(1825—1900),沈寿林是晚清苏州昆班演员,工小生,《吟诗脱靴》是其代表作品<sup>[19](880)</sup>。他将这个拿手剧目传给了儿子沈月泉,沈月泉为清末苏州全福昆班的台柱之一。全福班报散后,沈月泉于1921年被聘请为昆剧传习所的首席教师,尊称为“大先生”<sup>[20](46-47)</sup>。沈月泉将《吟诗脱靴》一剧传给了沈传芷、俞振飞<sup>[21](119)</sup>和周传瑛<sup>[22](145)</sup>。20世纪60年代,上海戏曲学校昆剧班学员蔡正仁曾从沈传芷处学得该戏,并经过俞振飞的加工,使得此出戏得以保留下来<sup>[21](119)</sup>。因此,我们可以勾勒出《吟诗脱靴》自晚清以来的传承脉络:道、咸年间沈寿林—清末民初沈月泉—传字辈的沈传芷—周传瑛和俞振飞—当代的蔡正仁等。而从源头上说,此出戏可以上溯到陈金雀、陈云九那里。

乾隆年间陈云九的“风月一派”和范二官的精湛表演奠定了《吟诗脱靴》的基本演出格局,而陈金雀收藏和录订的两部身段谱则以文字形式将乾嘉以来动态的舞台表演记录下来,流传后世。蔡正仁回忆他当时学这出戏时完全是模仿师父沈传芷、俞振飞,“因为我小小的脑袋瓜里始终知道这个戏不好对付,更何况我那时候真的没喝过什么酒,完全不知道喝醉的感觉是什么样的,所以我在向沈传芷老师学这个戏的时候确实是非常用功的。现在回想起来,当时我只有一个本事,就是完全模仿老师的一招一式,他的步子怎么走,他表现醉态时眼睛到底睁到什么程度……我全部看得非常仔细,没有半点马虎,因为只有这样,我才能把如此高难度的戏学下来”<sup>[21](120)</sup>。笔者将当代此剧的舞台演出录像与道光年间的身段谱进行比较,发现当代的演出对道光年间的表演、舞美既有继承,又有发展。

首先,当代的舞台表演基本上继承了乾嘉、道光时期的身段动作。本文将道光十五年(1835)余庆堂本身段谱中的脱靴和1999年蔡正仁的演出版进行比较。

余庆堂本身段谱抄本中的身段整理如下:

(生)来与我李老爷脱靴(仰出右足),脱靴。(丑)李白,你起初叫咱的名字,后来又叫咱磨墨拂纸,如今又叫咱脱靴,你做谁家的官儿,这等大胆(撒勿生面),放肆。(生右足落下,双手荡右边,右手直打出,左手抬右袖摺下作打不出。身对上正一充一退又打,打袖,自内左手对正又透袖下作打出,提正看拳)。(丑)

什么好样子！（生）你真个不与我李老爷脱？（丑）真个不脱。（生）果然不脱？（丑）果然不脱便怎么？（生）嘿嘿（退肩部）。（丑）什么嘿嘿？（生）你真个不与我（藏拳于背）李老爷脱，我就（充右上看拳）。（丑）你就怎么？（生）我就（付丑）。（丑）你敢打我么？（生）一拳（打式左转跌正上，右臂带落纱帽特地），哈哈。<sup>[13](205-206)</sup>

而蔡正仁版的《吟诗脱靴》这一段表演是：

（生）与我李老爷脱靴（从座位上站起，右手指左脚，左脚略抬起）。（丑）嗑，李白，你好哇（生一惊，往椅子上一坐，身体朝后仰），起初叫咱的名字，又在圣上面前叫咱与你磨墨拂纸，如今又叫咱与你脱靴，哼，你做多大官，这等大胆，放肆（用拂拂生，生用左袖遮挡）。你，哼，了不得啦。（生站起来，右手捏拳，走三个醉步，拳头在袖子死胡同中钻不出来。仔细一看，原来拳头钻进袖口死角中。将拳头掏出，反背身后）。（生）高力士。（丑）怎么样吧？（生）你，你真个不脱？（丑）真个不脱。（生）我，我就。（丑）你就干嘛？（生）呸、呸、呸（嘴对拳头），你果然不脱。（丑）果然不脱。（生）我就。（丑）你就干嘛？（生）呸、呸、呸（对拳头吹气），我就……一拳。（丑）你敢是打？（两人分开转半圈，李白脱纱帽给念奴，然后再转半圈，仰身倒地，翘起左脚。）<sup>①</sup>

以上这一段是李白让高力士为他脱靴，高力士不愿意，李白举起拳头要打高力士。两个演出版本为了表现李白的大醉状态，都让拳头在袖口的死胡同中转半天打不出来，拳头好不容易从袖口钻出来之后，李白却又将拳头反背于身后，最后才用拳头打高力士。只不过蔡正仁的演出有一些更细腻的处理，蔡正仁连续两次对拳头吹气“呸、呸、呸”后再打高力士，这一动作使得李白的形象显得越发生动。但是总体而言，两个版本的表演框架和表现形式都很相近。这说明当昆剧艺术形成规范以后，后人在传承的过程当中，基本上保持了原来的演出框架，并进一步在某些环节上加以深化。

其次，当代的舞台表演更加注重观赏性。道光年间余庆堂本身段谱李白见驾以后，他与唐明皇的几段对白都是跪着念的，而在蔡正仁版的演出中，皇帝先锦墩赐座，李白坐在凳子上与唐明皇对话。这一段是周传瑛先生所改，后被俞振飞借鉴过来，传给了蔡正仁。俞振飞认为这样处理可以抬高李白的身份，也便于让李白进行表演<sup>[23](56)</sup>。余庆堂本身段谱中高力士为李白磨墨时，李白走到台边吓了他一下。蔡正仁版的

表演则是高力士磨好墨、拂好纸后用肩膀撞了李白，提醒他已经准备好了，然后李白用挪步动作朝书案方向走，走的时候，左手端带，右手扬袖，满面春风，十分得意，身段很漂亮。当代舞台演出者侧重于给主人公李白更多的表演空间，让观众欣赏李白的表演。

最后，舞台美术更为精美和贴切剧情。余庆堂本身段谱杨贵妃上场是“二宫女举扇介引占上”<sup>[13](193)</sup>。蔡正仁版则是四个宫女挑宫灯引导，然后杨贵妃由两位宫女扶着上场，杨贵妃身后两宫女举扇，上场人物更多，道具也更为富丽堂皇。映雪堂本身段谱记录了李白的装扮和服饰，余庆堂本身段谱记载了唐明皇和杨贵妃的穿戴装扮。映雪堂本《吟诗脱靴》中李白“生内红裤子，青花带，两边缚劳带”<sup>[9](195)</sup>。余庆堂本中唐明皇是“黑三，素堂帽，银红蟒”；杨贵妃是“大凤冠银红蟒，披风亦可”<sup>[13](193)</sup>。蔡正仁版的唐明皇穿团龙皇帔，戴皇帽、黑三；杨贵妃穿红蟒，头戴凤冠；李白戴纱帽、黑三，穿红裤、色青花、金花带、皂靴。当代舞台上的李白的穿戴与乾隆时期的装扮基本相近，只是李白的“青花带”改为“金花带”。杨贵妃的穿着与道光本身段谱中的服饰也大致相同。唐明皇在道光时期穿红蟒，当代舞台演出改为皇帔，这也更为合理一些。因为蟒服一般用于较为正式的场合，帔属于闲服，唐明皇与杨贵妃赏牡丹是在闲暇时候，穿帔更为合适，这应该是艺人根据对剧情的理解而作的改动。

演员个人对剧本的理解、时代环境的变化等诸多因素都会影响一出折子戏的演进。就演员个人而言，不同演员对于剧本的理解会有不同，这会使得他们在舞台面貌的呈现上产生差异。上文中所举的李白见驾的例子，道光本是李白跪着与唐明皇对话，而周传瑛为了提升李白的形象，改为唐明皇给李白赐座，让李白坐着说话。而即使是同一个人，在不同的演出时间段，他演同一出戏的表现也会有所不同，蔡正仁就谈到他演出《吟诗脱靴》的经历，他说自己刚演这出戏时对自己很满意，二十年后，他在南京演出该剧时感觉浑身都不舒服，他将这一感受告诉了俞振飞，俞振飞告诉他这恰恰说明他进步了<sup>[21](121-122)</sup>。俞振飞的意思是说蔡正仁对剧情和人物的理解更加深刻了，因而他才会不满意自己的表演。而从《惊鸿记》的《学士醉挥》到《缀》本的《吟诗脱靴》，唱词被大幅减少，在之后的映雪堂本身段谱、余庆堂本身段谱中，曲白也被进一步删减，身段动作表演的比重被大大提高了，

这反映出乾嘉以后昆剧自身为应对观众的要求和时代审美心理的变化在不断进行调整。

综上,《缀》本的《吟诗脱靴》通过加强戏剧冲突、删合曲牌、增加对白与动作,对《惊鸿记》原剧进行了大幅度的改动,基本奠定了《吟诗脱靴》舞台演出本的形式。乾隆年间《吟诗脱靴》映雪堂本身段谱将李白改为大官生来演,并进一步加强戏剧冲突。道光时期的身段谱将唐明皇改为老生扮演,对唱念方面略微加以处理,使得演出文本最终定型。此剧乾隆本身段谱中的表演已基本成熟,道光本身段谱则更加注重表现情感与矛盾的层次性,身段与曲文和人物的贴切性,手眼身步出现了很多程式化动作。当代舞台上,此剧的表演更加注重表演的观赏性,舞台美术更为精美和贴合剧情。《吟诗脱靴》这出折子戏自乾嘉以来的舞台演变说明昆剧史上的“乾嘉传统”实际上只是提供了一个基本的演出框架和追求贴切表达的美学规范,但是作为一种“口传心授”的表演艺术,受到艺人和时代审美观念的影响,演员并不会完全照搬乾嘉时期的艺术传统,而是在继承传统的基础上对表演和舞美进一步发展。

#### 注释:

- ① 此处蔡版表演与下文中的舞台美术系由笔者根据录像加以整理,参见网址:[http://www.iqiyi.com/w\\_19rry8q7ix.html](http://www.iqiyi.com/w_19rry8q7ix.html).

#### 参考文献:

- [1] 陆萼庭. 昆剧演出史稿[M]. 赵景深, 校. 上海: 上海文艺出版社, 1980.  
LU Eting. History of Kunju show[M]. Zhao Jingshen, Proofread. Shanghai: Shanghai Literature and Art Publishing House, 1980.
- [2] 李晓. 昆剧表演艺术的“乾嘉传统”及其传承[J]. 艺术百家, 1997(4): 86-115.  
LI Xiao. “Qianjia Tradition” of Kunju and its inheritance[J]. Hundred Art, 1997(4): 86-115.
- [3] 陈芳. 从《搜山、打车》身段谱探抉昆剧表演的“乾、嘉传统”[J]. 戏曲研究, 2006(71): 40-72.  
CHEN Fang. Exploring the “Qianjia Tradition” of Kunju performance from the *Sou Shan, Da Che* body action spectrum[J]. Opera Research, 2006(71): 40-72.
- [4] 徐瑞. 清代昆剧身段谱考述[J]. 文化遗产, 2018(4): 63-69.  
XU Rui. Research on the body action spectrums recorded by famous actors in the Qing Dynasty[J]. Cultural Heritage, 2018(4): 63-69.
- [5] 李洁. 《惊鸿记》的作者及其家世考[J]. 文化遗产, 2013(3): 49-57.  
LI Jie. Research on the author of *Jing Hongji* and his family[J]. Cultural Heritage, 2013(3): 49-57.
- [6] 吴世熙. 惊鸿记[M]// 古本戏曲丛刊编委会. 古本戏曲丛刊(二集): 第10册. 北京: 国家图书馆出版社, 2016.  
WU Shixi. *Jing Hongji*[M]// The Ancient Opera Series Committee. Ancient Opera(Series 2): Vol 10. Beijing: National Library Press, 2016.
- [7] 钱德苍. 缀白裘三集[M]. 汪协如, 点校. 北京: 中华书局, 2005.  
QIAN Decang. Three Volumes of *Zhui Bai Qiu*[M]. Wang Xieru, punctuated. Beijing: Zhonghua Book Company, 2005.
- [8] 吴书荫. 梨园传本 粲然各列——《程砚秋玉霜簪藏稿抄本戏曲集刊》序[J]. 文献, 2014(3): 185-191.  
WU Shuyin. The foreword of *Cheng Yanqiu Yu Shuangyi Opera Collection*[M]. Beijing: National Library Press, 2014.
- [9] 北京大学图书馆. 程砚秋玉霜簪戏曲珍本丛刊: 第23册[M]. 北京: 国家图书馆出版社, 2014.  
Peking University Library. *Cheng Yanqiu Yu Shuangyi Opera Collection: Vol 23*[M]. Beijing: National Library Press, 2014.
- [10] 北京大学图书馆. 程砚秋玉霜簪戏曲珍本丛刊: 第41册[M]. 北京: 国家图书馆出版社, 2014.  
Peking University Library. *Cheng Yanqiu Yu Shuangyi Opera Collection: Vol 41*[M]. Beijing: National Library Press, 2014.
- [11] 北京大学图书馆. 程砚秋玉霜簪戏曲珍本丛刊: 第12册[M]. 北京: 国家图书馆出版社, 2014.  
Peking University Library. *Cheng Yanqiu Yu Shuangyi Opera Collection: Vol 12*[M]. Beijing: National Library Press, 2014.
- [12] 王芷章. 清代伶官传[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 2016.  
WANG Zhizhang. Actor biography of Qing Dynasty[M]. Beijing: China Drama Press, 2016.
- [13] 王文章. 昆曲艺术大典: 第46册[M]. 合肥: 安徽文艺出版社, 2016.  
WANG Wenzhang. Kunqu Opera art book: Vol 46[M]. Hefei: Anhui Literature and Art Publishing House, 2016.
- [14] 王芷章. 中国京剧编年史[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 2003.  
WANG Zhizhang. Chronicle of Chinese Peking Opera[M]. Beijing: China Drama Press, 2003.
- [15] 丁修询. 昆曲表演学[M]. 南京: 江苏凤凰教育出版社, 2014.  
DING Xiuxun. Kunqu Opera performance[M]. Nanjing: Jiangsu Phoenix Education Press, 2014.
- [16] 肖英. 中国古典戏剧肢体语言表演基础教学[M]. 上海: 上海书店出版社, 2011.  
XIAO Ying. Basic teaching of body language performance in Chinese classical drama[M]. Shanghai: Shanghai Bookstore Publishing House, 2011.
- [17] 李斗. 扬州画舫录[M]. 汪北平, 涂雨公, 点校. 北京: 中华书局, 1960.  
LI Dou. The list of Yangzhou gaily-painted pleasure-boat[M]. WANG Beiping, Tu Yugong, punctuated. Beijing: Zhonghua Book Company, 1960.

- [18] 李泂. 消寒新咏[M]// 傅谨, 主编. 京剧历史文献汇编清代卷: 一. 南京: 凤凰出版社, 2011.  
LI Yun. Xiao Han Xin Yong[M]// Fu Jin. Compilation of historical documents of Peking Opera: 1. Nanjing: Phoenix Press, 2011.
- [19] 王永敬. 昆剧志: 下[M]. 上海: 上海文化出版社, 2015.  
WANG Yongjing. Kunju Zhi: Vol 2[M]. Shanghai: Shanghai Culture Press, 2015.
- [20] 桑毓喜. 昆剧传字辈评传[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2010.  
SANG Yuxi. Kunju Chuan Zi Bei biography[M]. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 2010.
- [21] 蔡正仁. 风雅千秋——蔡正仁昆曲官生表演艺术[M]. 王悦阳, 整理. 上海: 上海文化出版社, 2014.  
CAI Zhengren. Elegant and graceful: Cai Zhengren Kunqu Guansheng performing arts[M]. Finished by Wang Yueyang. Shanghai: Shanghai Culture Press, 2014.
- [22] 周传瑛. 昆剧生涯六十年[M]. 洛地, 整理. 上海: 上海文艺出版社, 1988.  
ZHOU Chuanying. Sixty years of Kunju career[M]. Finished by Luo Di. Shanghai: Shanghai Literature and Art Publishing House, 1988.
- [23] 俞振飞. 俞振飞艺术论集[M]. 王家熙, 许寅, 整理. 上海: 上海文艺出版社, 1985.  
YU Zhenfei. Collection of Yu Zhenfei's art paper[M]. Wang Jiayi, Xu Yin, finished. Shanghai: Shanghai Literature and Art Publishing House, 1985.

## Stage evolution of *Yin Shi and Tuo Xue* from *Jinghong Ji* since Qian Long and Jia Qing

XU Rui

(School of Public Administration, Guangdong University of Finance and Economics, Guangzhou 510320, China)

**Abstract:** *Yin Shi and Tuo Xue* selected from *Zhui Bai Qiu* has greatly changed the original play, strengthened the dramatic quality of the script *Jinghong Ji*, and laid the foundation for the form of the stage performance of *Yin Shi and Tuo Xue*. The body action spectrum in Qianlong period changed Li Bai's role into Zheng Sheng, which further intensified the dramatic contradiction. The Daoguang body action spectrum changed the Ming Emperor to the Lao Sheng, and emended the singing and speaking, which made the text finalized. The performances in Qianlong's body action spectrum were basically mature, while Daoguang text paid more attention to the level of emotional performance and the relevance of movements. And contemporary performance of the play puts most stress on spectacular performance and exquisite stage design. This case also explains that the "Qian Jia Tradition" in the history of Kun Opera only provides a basic performance framework and aesthetic norms, and that on the basis of inheriting the tradition, it has further developed in performance and stage design because it is influenced by artists and the aesthetic concepts of the times.

**Key Words:** *Yin Shi and Tuo Xue*; body action spectrum; stage evolution

[编辑: 胡兴华]