

# 京剧水路班版《洞宾戏牡丹》对 昆剧《邯郸记》的传承研究

王 珏

(江苏第二师范学院 文学院, 江苏 南京 210013)

**摘要:** 由于杭嘉湖地区的观众一方面认同“吕洞宾度脱人”的故事主题, 另一方面希望观看到更多的坤旦表演, 所以出现了京剧水路班版本的《洞宾戏牡丹》。其故事情节、人物形象、思想内涵与其他版本的“吕洞宾三戏白牡丹”有所出入, 却与昆剧《邯郸记》有一定的关联。

**关键词:** 《洞宾戏牡丹》; 《邯郸记》; 昆剧; 京剧水路班

**中图分类号:** J80

**文献标志码:** A

**文章编号:** 1008-7931 (2016) 05-0031-04

## 一

《邯郸记》传奇在汤显祖的“临川四梦”中具有很高的地位。清代著名的戏曲作家及戏曲批评家梁廷楠曾经说过:“玉茗四梦,《牡丹亭》最佳,《邯郸》次之,《南柯》又次之,《紫钗》之强弩之末耳。”<sup>[1]</sup>清代另一戏曲作家批评家黄周星更是认为《邯郸记》在“临川四梦”应排第一:“四梦之中,《邯郸》第一,《南柯》次之,《牡丹亭》又次之。”<sup>[2]</sup>邹自正也曾评论说:“《邯郸记》是临川四梦中次仅次于《牡丹亭》的又一杰作。”<sup>[3]</sup>在受到古今戏曲评论家肯定的同时,作为“临川四梦”之一,《邯郸记》被多次校刻、复刻和重刻,成为最具影响力的吕洞宾度脱主题的戏曲文学作品。

然而,在戏曲演出史中却是另一番景象,在民间最受欢迎、影响力最大的吕洞宾题材的戏曲,当属以“吕洞宾三戏白牡丹”为题材的剧目。

《邯郸记》与“吕洞宾三戏白牡丹”的母题来源并不一致。《邯郸记》的故事源自唐代沈既济的传奇《枕中记》,后有元代马致远的杂剧《黄粱梦》等,汤显祖的《邯郸记》则为这一母题的巅峰之作,主要讲了吕洞宾为度穷书生卢生而让其在梦中经历一连串宦海风波的事。“吕洞宾三戏白牡丹”的传说在吕洞宾传说系统中出现较晚,在剧中,吕洞宾是一个风流道士,色心不改,调戏了白牡丹。这个戏曲母题最早出现于明初贾仲明的《吕洞宾桃柳升仙梦》,后有《吕洞宾戏白牡丹》《吕洞宾戏白牡丹斩黄龙》《长生记》《万仙录》等戏曲作品。近代以来,随着地方戏纷纷搬演,这个主题的作品通过各种民间曲艺、戏曲传播到了全国各地。可以说,《邯郸记》与“吕洞宾三戏白牡丹”传说在人物设置、形象定位、故事情节、主题思想上都大相径庭,而曾经演出于京剧水路班的《洞宾戏牡丹》则与昆剧《邯郸记》有着一定的关联。

## 二

京剧水路班版《洞宾戏牡丹》最早的相关演出信息,见于民国己巳年(1929)九月廿八日硃石

收稿日期: 2016-06-10

基金项目: 国家社会科学基金艺术学青年项目(2016GB01381)

作者简介: 王珏(1983—),女,江苏南京人,讲师,研究方向:中国戏曲史。

引文格式: 王珏. 京剧水路班版《洞宾戏牡丹》对昆剧《邯郸记》的传承研究[J]. 苏州教育学院学报, 2016, 33(5): 31-34.

剧场（位于今浙江省海宁市）的海报。当天演出此剧的为徐剑鳌和刘艳芳两位演员，由此可以推断此剧最迟创作于1929年。此剧剧本现保存于京剧水路班龙凤舞台班主、苏州市京剧团前任团长孙柏龄的后人手中。剧演何仙姑被征入仙班，吕洞宾带徒弟柳童下界度白牡丹替何仙姑扫花的故事。与之前吕洞宾戏白牡丹故事中的风流道士形象不同，京剧水路班版《洞宾戏牡丹》里的吕洞宾是一个传统意义上的济世度人的道士形象。据孙柏龄的儿子南派京剧表演艺术家孙国良介绍，这个版本的《洞宾戏牡丹》实为昆剧《邯郸记》的替代剧目<sup>①</sup>。

首先京剧水路班版的《洞宾戏牡丹》借鉴了《邯郸记》中的情节。开篇借用了《邯郸记》中第三出《度世》的情节，交待了吕洞宾下界度人的原因，即因何仙姑入了仙班，无人扫花，因此要再度一人来顶替何仙姑之职。现在可查阅到的“吕洞宾戏牡丹”的剧本大约有：京剧《戏牡丹》（《戏考大全》本）、赣剧《牡丹对药》、花鼓戏《洞宾度丹》、湘剧《三戏牡丹》、扬剧《三戏白牡丹》、粤剧《吕洞宾三戏白牡丹》、右玉道情戏《杭州买药》、婺剧《牡丹对课》、桂剧《牡丹对药》等，从这些剧本中可以发现吕洞宾下界度白牡丹的原因是：吕洞宾酒醉瑶池，因而连累嫦娥被贬下凡，所以他日后必要度嫦娥脱离凡尘，重返天宫。或者是：因白牡丹在天庭受罚，吕洞宾没能来及时相救，所以他亲自去替白牡丹求情。总之，吕洞宾度白牡丹是出于对嫦娥和白牡丹的愧疚，吕洞宾是一个天生的情种的形象。因此可以很明显地看出京剧水路班的《洞宾戏牡丹》的开篇和昆剧《邯郸记》更为接近。

因为吕洞宾下界的原因不同，直接导致了京剧水路班版的吕洞宾形象与别的同题材版本中的很不相同。在其他的“吕洞宾戏牡丹”里，吕洞宾常常是一个反面的登徒子式的“风流道士”，许多地方戏的“吕洞宾戏牡丹”之所以常演不衰深受老百姓喜欢，很大程度上在于此剧超越了喜剧的范畴，已然成了色情剧。清道光年间余治的《一得录》里有《翼化堂章程》，其中所列的《永禁淫戏目单》里就有一出《三戏白牡丹》。《翼化堂章程》里还有一份《严禁各种小本淫褻摊头唱片名目单》也提到了《三戏白牡丹》。在许多版本的“吕洞宾戏白牡丹”戏曲里都有很明显的“性戏谑”的内容。例如在扬剧《三戏白牡丹》中，吕洞宾要购买白牡丹头上、脚上各四味中药，其足下两味药指的便是女性的三寸金莲。类似的内容在各种版本的“吕洞宾戏白牡丹”故事中屡见不鲜，成为了此题材戏曲的最大特色。

在京剧水路班版的《洞宾戏牡丹》中，吕洞宾也有三次买药的过程。吕洞宾第一次买的药是：“假父子，七宝丹，常来往，下气丸。”白牡丹的回答是：“继男继爹假父子，五男二女七宝丹，亲戚朋友常来往，弟兄和睦下气丸。”吕洞宾第二次买的药是：“一要买甜来甜如蜜，二要买苦来苦似黄连，三要买硬来硬如铁，四要买软来软如绵。”白牡丹的回答是：“父亲母亲甜如蜜，前父后母苦黄连，兄弟不和硬如铁，夫妻恩爱软如绵。”在湘剧剧本里同样有这段台词，吴正官在分析这段文字时认为：“话里话外的性暗示是很清楚的。”<sup>[4]</sup>在此本中吕洞宾第二次戏白牡丹没有成功后，柳童对吕洞宾说：“师父，依我你就点她身上，她一定难为情，不好说，咱们得了面子回山，你瞧怎么样呀？”于是吕洞宾便对白牡丹说：“我要买你身上三分白，我要买你身上一点红，我要买你身上顶倒挂，我要买你身上锦包龙。”此时白牡丹的反应是：“呀呀呀，原来是个骚道。”可见，第二次戏牡丹本并没有性戏谑之意，至少剧本并没有引导观众去体味其中的性暗示。吕洞宾最后一次“调戏”白牡丹并不是出其本意，而是出于柳童的建议，并且“调戏”白牡丹的出发点也是想难为她，挽回前两次被白牡丹驳掉的面子。

反观吕洞宾前两次“戏牡丹”，说是戏，实则度。吕洞宾所购买的“药”实则是中国传统的伦理纲常，他通过买药来讲经说理。在京剧水路班版的《洞宾戏牡丹》中，白牡丹的回答使吕洞宾觉得她是个可度之人，于是才有了吕洞宾的第三次戏牡丹，他第三次买的药是：“我买天上三分白，我买天上一点红，我买天上顶倒挂，我买天上锦包龙。”白牡丹的回答是：“天上降雪三分白，日出东方一点红，

<sup>①</sup> 笔者于2015年7月20日在南京对孙国良进行采访，此段材料为孙国良口述。下同。

南斗北斗七星顶倒挂，乌云蒙日锦包龙。”以此向白牡丹点化天上之事。《洞宾戏牡丹》虽是道教度人的故事，其实宣扬了儒家的人生哲学，这是延续了《邯郸记》的叙述模式，在《邯郸记》中“对于卢生梦境际遇的描写，字里行间皆反映出汤显祖汲汲于关注社稷民生的儒学‘入世’思想”<sup>[5]</sup>。道教文化中有“出世”一说，然而人的最后欲望是想回到现实，得到想得到的东西。

### 三

孙国良介绍说，孙柏龄创办的龙凤舞台长期演出于杭嘉湖地区。所谓“瓯越间好事鬼，山椒水滨多淫祀”<sup>①</sup>，在浙江的乡间有着丰富的以道教为主的迎神赛会活动，江浙一带，特别是浙江的戏曲很多时候依靠着道教仪式赖以生存。在祭祖、谢火、求雨等祭祀活动以及各种道教仪式上都需要演戏娱神。浙江的永康醒感戏便是一种道教仪式戏，在这种戏中，道士往往要身兼法师和演员两种角色。这些道教仪式戏中借用最多的剧种还是昆剧，昆剧曲白均典雅高贵，非常适合用来娱神，因此《邯郸记》中的《扫花》《三醉》《仙圆》等片段常常可见于浙江乡间，这也是杭嘉湖地区百姓熟悉的剧目。汤显祖所写的《邯郸记》中吕洞宾出场并不多，但却留下了好几出以吕洞宾为主的折子戏，一方面这里的人们对道教以及吕洞宾十分崇敬，另一方面也是对吕洞宾度人情节的认可。

随着昆剧走向衰落，京剧开始盛行，特别是西风东渐后坤旦越来越多地出现于上海、北京等地的戏曲舞台，受其影响，杭嘉湖的观众也不满足于看《邯郸记》这类吕洞宾度男人的戏，希望可以看看度女子的戏，生旦对子戏更有趣味和观赏性，因而出现了别具一格的京剧水路班版《洞宾戏牡丹》剧本。所以说这出《洞宾戏牡丹》本就是昆剧《邯郸记》的替代品，创作者虽然借用了“吕洞宾戏白牡丹”的故事，但带着昆剧《邯郸记》的烙印，坚守了吕洞宾度人的主题，没有过度强调情色的意味。因为与同题材作品的立场不同，所以这部《洞宾戏牡丹》中的吕洞宾形象与其他版本的差别较大。

京剧水路班活跃期正是昆剧演出的衰落期，京剧水路班所演的《洞宾戏牡丹》在一定程度上也是对昆剧《邯郸记》的传承，甚至在新中国成立后对昆剧《邯郸记》的演出有所反哺。

在戏曲舞台上，有些角色是背宝剑上场的，比如苏秦、韩信还有吕洞宾。苏秦和韩信皆为右边背剑，这样的佩剑方式自然是便于做出拔剑的动作。但是在如今的昆剧舞台，吕洞宾都是左边背剑，这是怎么回事呢？据孙国良介绍，在京剧水路班演出《洞宾戏牡丹》的时候，水路班的艺人因为无意间听到了“旁门左道”这个成语，望文生义以为道士位左，便设计出了吕洞宾左边背剑的造型。20世纪30年代，京剧水路班版的《洞宾戏牡丹》曾演出于上海大兴公司，极有可能在此期间，昆剧“传字辈”学习了吕洞宾左边背剑的演法，以后又一代代地将此法传承了下来。这种说法具有一定的可信度。首先，吕洞宾左边背剑的造型确为近代才出现；再次，水路班演员没有太多的文化知识，才会发生这种错误，加之水路班观众水平不高，才会没有发现异样。所以《洞宾戏牡丹》和《邯郸记》之间确有很多互动，甚至还有一些内在的互动尚未被发掘出来。

### 四

剧作家所创剧本的核心出目有些时候并不能流传于舞台之上，比如《红梨记》中最常演的折子戏是《醉皂》，《艳云亭》常演的折子戏是《痴诉》，《虎囊弹》常演的折子戏是《山门》，等等，这是因为在实际演出中，艺人与观众们对剧目的理解、关注点有时和剧作家并不一致。如同《邯郸记》一样，汤显祖当初只是借用了吕洞宾度人的外壳，实则写了文人在政治生活中的境遇，有学者称汤显祖在创作《邯郸记》时是“以儒为体，以道为用”<sup>[6]</sup>。这部作品包含着作者深邃的思想和人生智慧，但当时的艺人们和普通观众并不能仔细体味作品的内涵，只能简单领略到吕洞宾度化这一层，这也是影

<sup>①</sup> 陆龟蒙：《野庙碑并诗》。

响《邯郸记》传承下来的折子戏出目和数量的原因之一。

《邯郸记》作为影响力最大的“吕洞宾度人”题材的作品，在实际演出中并没有太多适合演出的场合，特别像《云阳法场》这类折子戏，如果不增加演出的技巧性，实难被保留下来。艺人在实际演出中凭着自己对故事和人物的理解，对作品进行二度创作，以此将《邯郸记》的演出保留下来，甚至出现了像京剧水路班版《洞宾戏牡丹》这样的替代作品剧本。这种戏曲演出现象还有不少，其中的特点和规律值得研究，同时也为研究剧目演出流变提供了非常有价值的材料。

#### 参考文献：

- [1] 梁廷楠. 藤花亭曲话 [M]// 梁廷楠. 艺文汇编. 杨芷华, 点校. 广州: 暨南大学出版社, 2001: 5.
- [2] 黄周星. 制曲枝语 [M]// 中国古典戏曲论著集成 (七). 北京: 中国戏曲出版社, 1959: 289.
- [3] 汤显祖. 邯郸记 [M]. 邹自振, 评注. 北京: 中国戏曲出版社, 2010: 6-7.
- [4] 吴正官. 从吕洞宾戏白牡丹传说看宗教圣者传说的建构及其流变 [J]. 文艺研究, 2004 (2): 118-126.
- [5] 王琦, 刘松来. 《邯郸记》: “临川四梦”戏曲文本叙事的巅峰之作 [J]. 江西财经大学学报, 2015 (5): 96-102.
- [6] 董晔. 儒学文化体系下的文学尝试 [J]. 戏剧文学, 2010 (10): 32-36.

(责任编辑: 时 新)

## A Study on the Inheritance of the Peking Opera *Lv Dongbin and the White Peony* by Shuilu Troupe from the Kunqu Opera *The Handan Dream*

WANG Jue

(School of Liberal Arts, Jiangsu Second Normal University, Nanjing 210013, China)

**Abstract:** The Peking Opera version of *Lv Dongbin and the White Peony* by Shuilu Troupe emerged as the audiences in the region of Hangzhou, Jiaying and Huzhou approved the story motif of “transforming an ordinary person by Lv Dongbin”, while the audiences also expected to watch more actress performances. The opera in question is different from the other versions of “*Lv Dongbin teasing the White Peony*” in terms of the storyline, characters and morals, but it is related to some extent with the Kunqu Opera *The Handan Dream*.

**Key words:** *The Handan Dream*; *Lv Dongbin and the White Peony*; Kunqu Opera; Shuilu Troupe of Peking Opera