

風土叢書

川劇序論

閻金諤著

川劇的源流
川劇的演變
川劇的本

文通書局印行

風土叢書

川劇序論

閻金諤著



序

格羅斯 (Ernst Grosse) 在他的「藝術起源」(The Beginning of Art) 一書的序文中說：

「本書所努力的，是一種開闢的工作，讀者也應當用這樣的眼光看待它。在一從未有過人探索過的新境地，是誰都不能夠找到許多無價的事實的，只要找得到路徑，就應當知足了。本書的價值，不在它所給予的答案，而在它所提出的問題。不論怎樣，我想，我已經對於讀者，尤其對於那些和我觀點不同的讀者，盡了一點力，因為我已經將我的意思儘可能的簡單表現出來了。」

當我開始寫此書的時候，我也抱着與格氏同樣的心願才寫下去的。讀者在我的書裏如發現的問題很多，那正是我寫此書的目的，川劇研究方面將來如能得到更大的收穫，我也算盡了一點拋磚引玉的功勞！

近兩年中寫成中國戲劇史(國立編譯館主編中國藝術史叢刊之一)，漢劇(教育部社教司主編戲劇輔導叢書之一，商務印書館出版)並此書，先後承梁實秋

先生盧冀野先生賜予鼓勵與指教，謹在此向兩先生致最大的謝意。

此書爲地方劇研究計劃中川劇研究之一部分，故以「序論」名。

民國卅三年六月二十二日

川劇序論目次

(一) 川劇的源流	一
寬	一
高	九
胡	一七
亂	二一
(二) 川劇的演變	三〇
川劇在戲劇史上的地位	三〇
川劇的演變	三一
演變的近況	三三
川劇的建設	三六
(三) 川劇的劇本	四二

劇本總數	四二
劇本研究方法論	四三
唸，白，唱，做分論	四三
劇本的組織	七〇
川劇的唱法	八四

川劇序論

一、川劇的源流

「崑」

川劇包括「崑」、「高」、「胡」、「亂」四種腔調。「崑」即「崑腔」，「高」即「高腔」，「胡」即「二黃」，「亂」即「亂彈」（但與花部之異稱的「亂彈」，意義不同，這裏的「亂彈」二字是指的「梆子腔」）。這四種腔調在川劇中是四大主幹，可以同台上海。但是，一齣戲爲「崑」、「高」，則是一致的，不得參互拼湊，而成爲非崑非高形式劇。所以「川劇」二字，只是演出時的一個統一名辭。若認爲是崑、高、胡、亂四種腔調雜揉而產生的一種新形式戲劇的專稱，那便是莫大的誤會。「崑曲」原是產生在江蘇的，傳到四川仍然是崑曲。雖然到川之後，因了語言，風俗的不同，曲、白、音調漸漸有了變化，但它的本來面目是仍然存在的。如必正偷詩，（簡稱偷詩）一劇，是崑曲玉簪記第十九齣詞媿一齣的散齣。今川劇班中所演的仍爲舊本，容有不同，但，那只是科班口

傳心授時所弄出來的錯誤加以演唱時，俯就演唱人的方便，於字句上不求一本吳儂，而用了四川人日常口語演出，所以川班中的崑曲就變了咪兒了，錄川劇必正偷詩劇本如次，以供比較：

上丑引 西風別院，黃花開遍，鷓鴣不如人意懶，對對飛來池畔。朝露爲詩散，情致纏綿，逼春秋，心上親，目中謀，懶把黃花插鬢頭，見人還自羞，不敢小風流。旦介奴陳氏俊妮（甥案應作「幼尼」），法名妙常，日前得見潘相公一面，不覺精神恍惚，神思繚亂，想奴在此出家，原非本意，只因身無所依，寄跡於此，不料弄假成真，今日愁悶得很，不覺將平日心事，聊寫一詞，以寄幽情。吟松室青燈閃閃，吓人有心事，怎麼連下韻都想不上心了。鐘鼓響耳聽鐘鼓之聲，湊奴下韻陪雲雲鐘鼓沉沉，黃昏獨自展孤衾，雖睡不穩，千愁一念靜中生，遍體慾火難盡，聊將鹿兔壓凡心，怎奈凡心轉甚。旦介不免將十二時辰，納款一番且唱潘氏兒才題起十二時辰，悽慘酸心，睡要沉沉，愈相思，愈添恨，殘月蕭疏若三更，幸負了香衾鴛枕，只恐怕窗外有人聽，只恐怕窗外有人聽。旦唱上，且丑生唱雲堂靜，竹影斜，生介小生潘必正旦介老生靜安生介你這奴才怎麼道起名來了。丑介我不說他們不知生介下次不可丑介相公要往何處去？生介我要到白雲樓下採花，不用你跟隨，丑介相

公明明要到白雲樓下探陳姑那朵牡丹花：生介不用張狂，快去熱水，少時公爺要回來洗澡。丑介是。下聽介相公，水熱了生介那有這樣快？丑介那水起了卯子米大的泡生介這叫什麼話？丑介老實話生介看打！丑介五經魁首生介欲求仙，恨殺了天台路遙唱問君何處伴青松，俺可因花絆倒介呀，這人有心事就到白雲樓了，禪堂半掩半開；待我自進，陳姑姐，陳妙常呀，怎麼不在禪堂，想必下去了，那旁有公文，待我觀看一會，地藏經，金剛經介這幾位老人家是不好惹的，救苦經呀救苦救難，怎不把我溜必正救上一救呀，這還有詩稿，待我看來；松室青燈閃閃，照前陳姑娘，你吃了蒙暈茶用飯，作些情詩來勾引我良家子弟呀生唱伴殘燈香晨金窺又提將起慾火難禁，潘必正得了此詩，可好爲此勝地而來，好一似天降良緣，送來佳期重句。生介我不免在禪床上睡着等候，待他來時要他……過場，且介這人睡得好好，又被蚊蟲打攪，生介你看陳姑姐，人又生得好，睡又睡得好，說話又乖巧，別個蚊蟲只咬得你這樣大一個疙瘩（鍰案應作「疙瘩」），渴着潘相公這個蚊蟲，咬你一口，叫你七八天都告不倒口，待我與他歡會歡會，這人還未去連腳也戰了，心也戰了，是你不用戰，眼目實雙花鞋兒與你穿，心不用跳，做出事來有相公担戴上床抱且，且唱降黃龍驚惶駭得奴魂散魄飛，這體驚慌是誰扶起生介你看是誰且唱你本

是書生班輩重句生介仙姐你提起文唐佳會，司馬相如料得誰，是你旦介潘相公，奴要去告你旦唱我告道一聲觀主母，奴的師父，你侄兒潘必正，書不讀，字便懶寫，每日裏來在奴禪堂，擾亂清規，奴的清規成了什麼規矩，甚麼道理，潘相公奴要去告你姑母，生介你告我何來旦介我告道潘秀才你偷生介偷甚麼旦介偷香竊玉，意亂心凝生介非癡旦介非癡，緣何扇兒墜也掉了生介我在打你的主意，坐黃昏，聽鐘聲，條忽夜半三更，孤衾獨自如倦寢，燥氣靜中生，遍體慾火難禁，陳姑姐我爲你害旦介害什麼生介害相思旦唱到晚來却少個情郎同伴，彩鳳回棲重句，旦唱臉兒瘦，情兒迷，說話蹊蹺自猜疑生介在你猜疑不猜疑，我拾得一件東西旦介，過馬潘相公，奴請你站過來生介過馬，旦介叫你走上面，奴走下面生介你睡下面，我睡上面旦介不用亂說旦找，生介叫你一齊尋不着旦介潘相公，奴請你站過來生介這才勞神，又要睡過來旦介不是，奴請你站過這旁來，生介過馬，旦介完了，完了完了，禪堂被了盜了，生介偷了你什麼東西，旦介不見了一篇經稿生介經稿倒未見，見了一篇詩稿旦介是我的，拿來還我旦介到了我手，豈容易就還你生介不還我就要喊，生介你就喊旦有賊有賊生介方才你要告我，這下我要告你旦介告我何來生介告你不守清規，作些情詩來勾引我良家子弟旦介潘相公轉來商量生介有商量我就轉來旦

介我是口與你商量。生介如此我寫字給你認，若是認得着，我就還你，言字加一午字。旦介我認不得。生介認不得，我就去告你。旦介轉來轉來。生介轉來作甚。旦介是許是許。生介愁你不許。旦介拿來還我。生介我還有一字，你且認來，止字上頭，月字尾。旦介認不得。生介賤婢子，我還是要去告你。旦介轉來轉來。生介是什麼字。旦介肯肯。生介許都許了，愁你不肯。旦介唱這場冤債個是誰，今已出口難追悔，奴這裏一片誠心，一度真心付與你，幾番看解脫羅衣，幾番看解脫羅衣。生介同拜堂。旦介我出家人只會拜佛。生介我把勾魂票拿出來，黃昏獨自展孤衾，且跪介哎呀，潘相公輕些。生介落在我手裏，輕重都要由我唱。此情有誰堪憂，慢追思何年，只取你在下裏堂青燈鷄桃偷李，重介且唱偷情偷意鴛鴦已入牢籠計，又深情怕逐楊花起，相看又怕相拋棄。一首詩兩下緣，緣生幸遂情和意，不管人憔悴，天長地久君須記，口口口相思一旦去，朝朝暮暮同歡喜。重介。生唱今口口口南柯裏，從今情詩莫亂題，往日相思一旦力。生同旦，丑上，唱贊贊子病相思，病相思。從今後相思病一筆勾了，我相公跨鶴吹簫，陳姑懶念三寶，好一似揚子江邊擺渡船，推的又要推，搖的又要搖，跳的有要跳，隔牆須有耳，窗外有人聽。丑介門已開了，你看我爺被陳姑今日一勾明日一繳，竟自勾撻上了，待我來推窗觀看，完了完了，罨子打起擺來了，那旁有一狗洞，待我闖進

去且潘相公壓着我我的口丑唱鬚子難熬難熬，手銃打一個，毛紙要一刀，
躲在椅兒下，起來時嚇他一跳。生介兩情恐付南橋且介奴從早來還未燒香，
菩薩莫見怪丑介燒我這根棒棒香且介潘相公請起來生介戰兢兢歡好知多少，
成就了鳳和鸞生介你幾時來的丑介你們在壓奴腿，我就來了，相公你偷尼姑
事發了，來了兩個公差叫你生可會否丑介我打發他去了生介你怎麼打發他去
了的丑介我進書房打開皮箱，抓兩把錢與他生介一把錢有好多丑介四個生介
會辦事，我與你討個老婆丑介你與我討得起老婆，還來偷尼姑，生介不得亂
說，快出去丑介我要陳姑叫我一聲靜安相公，口口且說生介我不睬丑介你
不罕，我還是不出去且介是是是，把你無奈安不靜相公請回去丑介安不靜吐
點口水與你安進去且打丑，丑介完了完了，陳姑把我的眼睛打瞎了，要陳姑與
我吹生介我與你吹丑介要不得，越吹越很生介如此，陳姑姐就與他吹且介我
不吹丑介你不吹，我便要噉會首且介是了是了，如此搨來矮了丑介矮子，待
我端椅子來站起且吹，打丑嘴。且唱從今我把娥眉掃，裝一個內家三百調又今
朝共赴南橋道，天降良緣架鵲橋且介潘相公明日早些來，丑介鷄鳴不穿褲子
就來生唱往日相思一旦拋。（全下）

寫腔在中國戲劇史上是正統派的戲劇，自明嘉靖以迄清乾隆初年，朝野上下

無不視為雅樂；乾隆之後，「花部諸腔」興起，由分庭抗禮的局勢，進而奪了崑腔的天下。這是後話暫且不表，還是先談崑曲入川的情形吧。

中國正統的戲劇之到四川，史的記載很少，據王國維曲錄所載，知楊慎（明新都人，字用修，號升庵）有宴清都洞天元記關亭會，太和記等劇，關亭會見盛明雜劇中（疑為許潮作品）。楊慎所作的劇是北曲，是否帶到四川來，不得而知。但楊慎回到四川的時候，已是崑曲盛行的時候了（明嘉靖時），至少可以斷定楊慎回川，有帶回當時京派戲劇的可能。還有一個有力的證據，也許不會被人注意，楊慎自明世宗時，充經筵講官，可謂顯赫一時，後以大禮議起，有忤朝廷，幾乎送掉性命，拿出成萬的錢贖出了性命，貶到雲南永昌衛去受罪，這種遭遇所給予他的當然是無限的抑鬱，晚年回到四川，以「胡粉傅面，作雙丫髻插花，門生昇之，諸妓捧觴，游行城市，了不為忤」（見王世貞藝苑卮言卷六）的行事以自排遣，他自己又是個劇作家，把自己的作品交給倡優上演，也是可能的事。據情理推測，外省劇入四川，以楊慎為始，似無大謬。但其劇為「雜劇」，為「崑曲」則不可斷定。若想知道「崑腔」入川的確實時代，那還是從江蘇金匱（今併入無錫）人作始罷。

楊潮觀，字宏度，號笠湖，清乾隆元年舉人，官四川瀘州知州，在邛州（今

邛郫縣）時，得卓文君榷台舊址，建吟風閣，作「雜劇」，令倭人演之，以祝其落成云（國朝正雅集卷五），有吟風閣雜劇四卷（有原刊本，有清嘉慶間重刻通行本），全三十二折，集各個獨立之獨幕劇。自序（作於清乾隆三十九年）謂：

吟風曲，往年行役公餘，遣興爲之，……年來與知音商榷，次第被之管弦，至是始獲刊定。

「雜劇」二字，初見於宋，元明清各代文人騷客亦多沿用之，但其含義則各代不同，吟風閣劇本亦以「雜劇」名者，卽盧冀野先生所說的以南曲而作的一折以至十餘折的「短劇」也。這種劇的體制，較「傳奇」（卽「崑腔」爲短，近似元之「雜劇」，所以被人沿用「雜劇」一名以名之。若就其製作體裁說，實在是「崑曲」別體，逕謂之「崑曲」，並不錯誤。

吟風閣雜劇，刻無傳本可資參考，但散見各家記載者，差足想見其作品之價值。曲考（卷五）：

寇萊公罷宴一折，淋漓慷慨，音能感人。阮大中丞巡撫浙江（按當爲阮元，阮元於嘉慶五年，任浙江巡撫。）偶演此劇，中丞痛哭，時亦爲之罷宴。

楊氏作品在文章方面的價值且不論，但就其演出的效果說，已經是可以流傳百世了。今川劇中是否尙有楊氏的作品在流行，刻尙無從比較，但，楊氏建迎風

關以演劇，而直接影響了四川一省的劇運是無可疑的了。

楊氏距今已近二百年，四川「崑腔」盛行不替，實與有力焉。所謂「仁人之澤，其利普哉」是也。

「高」

「高」爲「高腔」的簡稱，據熟於川劇掌故的人說，川劇的高腔卽清乾隆時代流行於河北高陽的「高腔」。乾隆五十年至五十五年之間，是川人李調元（字葉堂，號雨村，世居羅江縣之西村壩李家灣。見羅江縣志自傳。）由北京帶回來的。案清乾隆五十至五十五年之間，在北京的戲劇是「京」「秦」二腔（「秦」卽蜀人魏長生於乾隆四十四年帶進京城裏去的戲，容另論。）但，那時北京的「高腔」，是否爲高陽產，則屬疑問。

王正祥十二律京腔譜例言：

「弋腔」之名何本乎？蓋因起自江右弋陽縣，故存此名，猶「崑腔」之起於江左崑山縣也。李調元兩村劇話：

「弋腔」始於弋陽，卽今「高腔」，所唱皆南曲，又謂之「秧腔」，「秧」卽「弋」之轉聲；京謂「京腔」，粵謂之「高腔」，楚蜀之間，謂之「清戲」。

兩家所論，「弋腔」產生於江西弋陽，可爲定讞矣。但李於「高腔」一名，則有兩種解釋：「弋腔」亦名「高腔」，粵人名「京腔」亦謂之高腔。「弋腔」與「京腔」則爲二事，王氏則以「京腔」「弋腔」爲一事。那麼，「京腔」，「弋腔」，「高腔」三個名辭的含義是有些含混。李調元帶回四川來的是那種「高腔」呢？（「弋腔」抑「京腔」）。關於此點，我想用正本清源的方法去研究一下，便可瞭然其所指了。

嚴冬友奏雲擷英小錄：

「院本」之後，演而爲「曼綽」，俗稱「高腔」。在京師者爲「京腔」，爲「絃索」。「曼綽」流於南部，一變爲「弋陽腔」，再變爲「海鹽腔」。至明萬歷後，梁伯龍魏良輔出，始變爲「崑山腔」。

這一段文字，可以使我們知道「京腔」，「高腔」，「弋腔」三個名辭之史的演變經過了。在北京的戲劇之史的演變情形：「院本」演變爲「曼綽」，俗稱「高腔」，在京師者爲「京腔」。「弋腔」是曼綽之流於南部者，與「高腔」，「京腔」同一系統。但流入於江西的時代，當在京師已盛行二腔之後。確實年代已不可考。就中國戲劇發展的大勢而論，約在明中葉以後，清康熙時代。「京腔」、「高腔」在京師式微時，「弋腔」入都，以其腔調與「高腔」「京腔」近似

，時人不察，竟以屬有弋陽色彩的「弋陽腔」冒稱之爲「高腔」（或「京腔」）。這便造成了世近戲劇史上的不可究詰的難題。若以「弋腔」爲主要的論點，則「曼絛」入弋陽一事，在時間上應爲「弋腔」發展史上的第一階段，「弋陽腔」入京師一事，則可爲第二階段。

「弋腔」入京的確實年代，雖未見記載。但「弋腔」北返的情形，前人迭有著述：

錢震鈞天咫偶聞（光緒二十九年編）

京師士夫好尙，月異而日不同，國初最尙「崑腔」戲，至嘉慶中，乃盛行「弋腔」，俗呼「高腔」。乃「崑腔」之辭，變其音節耳。內城尤尙之，謂之「得勝歌」。相傳國初出征得勝歸來，於馬上歌之，以代凱歌，故於請清兵等劇，尤喜演之。

南金雜說：

弋腔始於清康末雍初，乃清帝口外狩獵時所唱，亦饒歌之餘意也。其唱法不用絲笛相隨，聲可入雲，故又名曰「高腔」。

案以上二家所述，「弋腔」在清初盛行，似先在口外，嘉慶時特盛行於北京，因其聲高，故又名「高腔」。

劉步堂說（見北平小京報）：

然則「高腔」由何而來哉？據故伶郭蓬萊（小字「達子」，蓬萊爲某親王所賜，隨秦慶來自田間，目雙盲而藝不衰，字正腔圓，世所罕覩，民國八年辭以老還鄉，不經年因病逝世。）謂「高腔」濫觴於清朝中葉。乾隆時，海內宴安，諭令班頭創新調，以「崑腔」純用蘇音，不寫明斷，改用京字。凡宮中串戲，必雜一二「高腔」，而宮外固未盛行。文宗（案卽咸豐）十年，京師淪陷，內庭供奉，逃亡殆盡，此腔隨流於直隸鄉田間。

案「高腔」之入高陽，應在咸豐十年之後，「高腔」以地而得名，亦應自此始。今川人謂川劇「高腔」來自高陽，且早於乾隆年間，是烏得不謂爲先後倒置哉！謂李調元將「高腔」帶回四川則可，實不得謂爲高陽之「高腔」！

劉至衡在園雜說（卷三）：

舊「弋陽腔」乃一人自行歌唱，不用衆人幫合，則多帶白作曲，以目滾唱爲佳，而每段尾聲，仍自收結，不似今之衆和，作啾啾囉囉之聲也。

「弋腔」有新舊之分，於以益明。

李調元論王正禱十二律京腔譜說：

「弋腔」向無曲譜，祇沿土俗，以一人唱而衆人和之。

據此則知李調元帶回四川來的「高腔」爲新派的。這裏所謂新派的「弋腔」，是指江西的一種。今川劇「高腔」有幫腔，正和李氏所言相和，益足證知川劇「高腔」的來歷了。據河北籍友人談，今高陽「高腔」用海笛托腔，茲益足證川劇「高腔」來自高陽一說之無稽了。

「弋腔」和「京腔」（卽「高腔」）原是一個系統的戲劇，其區別不過是在朝（「京腔」，卽「高腔」）一在野罷了。只因地理與社會背景的不同，在宮內的「高腔」仍保持着文雅典麗的文學身分。可是，當「京腔」一入「弋陽」，爲了適應環境，便立刻變得通俗了。清乾隆四十五年江西巡撫郝碩所上奏疏內，就指陳了「弋腔」的弱點：

其詞曲悉皆方言俗語，俚鄙無文，大半鄉愚，隨口演唱，任意改訂，非比「崑腔傳奇」，出自文人之手，奇厥成本，遐邇流傳，是以曲本無幾。

更就今傳奇是劇本與民間劇本加以比較，並足證明其區別有如懸隔了。清昇平署「弋腔」舊本萬里封侯唱詞舉隅：

「一支花」年華催短髮，兵甲何時定？寸心思報國，務忠藎，都被淚痕濕盡。

「水底魚」擔酒牽羊，耆老淚兩行，老爺去後，何人鎮朔方？何人鎮朔方？

「啄木兒」聞君去，奏凱還，父老不勝珠淚彈，望明公留下衣冠，使他們覷着

心寒；他那裏不時寇變，無忌憚。電奔星飛任往還，非是明公常在此間，非是明公常在此間。

〔又〕欲不去，難上難，欲待不去難上難。自別家山，自別家山年已遠，望殺人堂上萱觀，盼不到駕侶孤單。

川劇班舊鈔本漢貞烈（卽昭君和蕃）中有弋陽腔，錄之如次：

且唱周文王老先生，你道說陰陽有準，八卦有靈。是這等看將起來，八卦有些不靈。湯秀才提着烏盆賣，玉美人提銀瓶闖將進來，二人均往橋上過，盆要瓶讓路，瓶要盆讓開，盆闖瓶，瓶闖盆，盆瓶兩下齊闖破，瓶說盆無禮，盆說瓶不該，盆要瓶賠盆，瓶又豈肯去賠盆，瓶要盆賠瓶，盆又豈肯去賠瓶，瓶盆呀，瓶盆呀，瓶盆兩下轉歸家，一根絃斷了，好似花落連根拔，根二絃斷了，好似寶鑑昏難照，三根絃斷了，好似銀瓶墜井人難撈。丑介娘娘的容貌大不相同了，且唱嬌容貌來嫩柳腰，手捧香腮珠淚拋，白御弟，奴有五難忘：丑介那五難忘？且介聽道：唱一難忘父母恩難報，二難忘同床共枕人，三難忘國家銀兩皆用盡，四難忘苦了衆黎民，難有這五難忘，鐵甲兒他爲我晝夜絞心 丑唱在我思想，在他國也是娘娘，在吾國也是昭陽，一般榮華，一般富貴，娘娘可要會到劉王難上難。且唱能做吾國太平犬，不做他國掌印

人。王昭君捨了身，千年萬載羞殺漢朝臣。

這兩段唱辭，雅俗不等的程度是很顯明的。這是說，朝野劇本是不同的，卽同爲「高腔」，其命辭雅俗之別，有類天淵了。如活捉王魁：

且唱梨花落，杏花開，夢繞長安十二街，夜間和露上蒼苔；到曉來，輾轉書窗外，紙兒墨兒筆兒硯兒，件件般般都是郎自在，淚洒空齋，只落得望穿秋水，不見一書來。

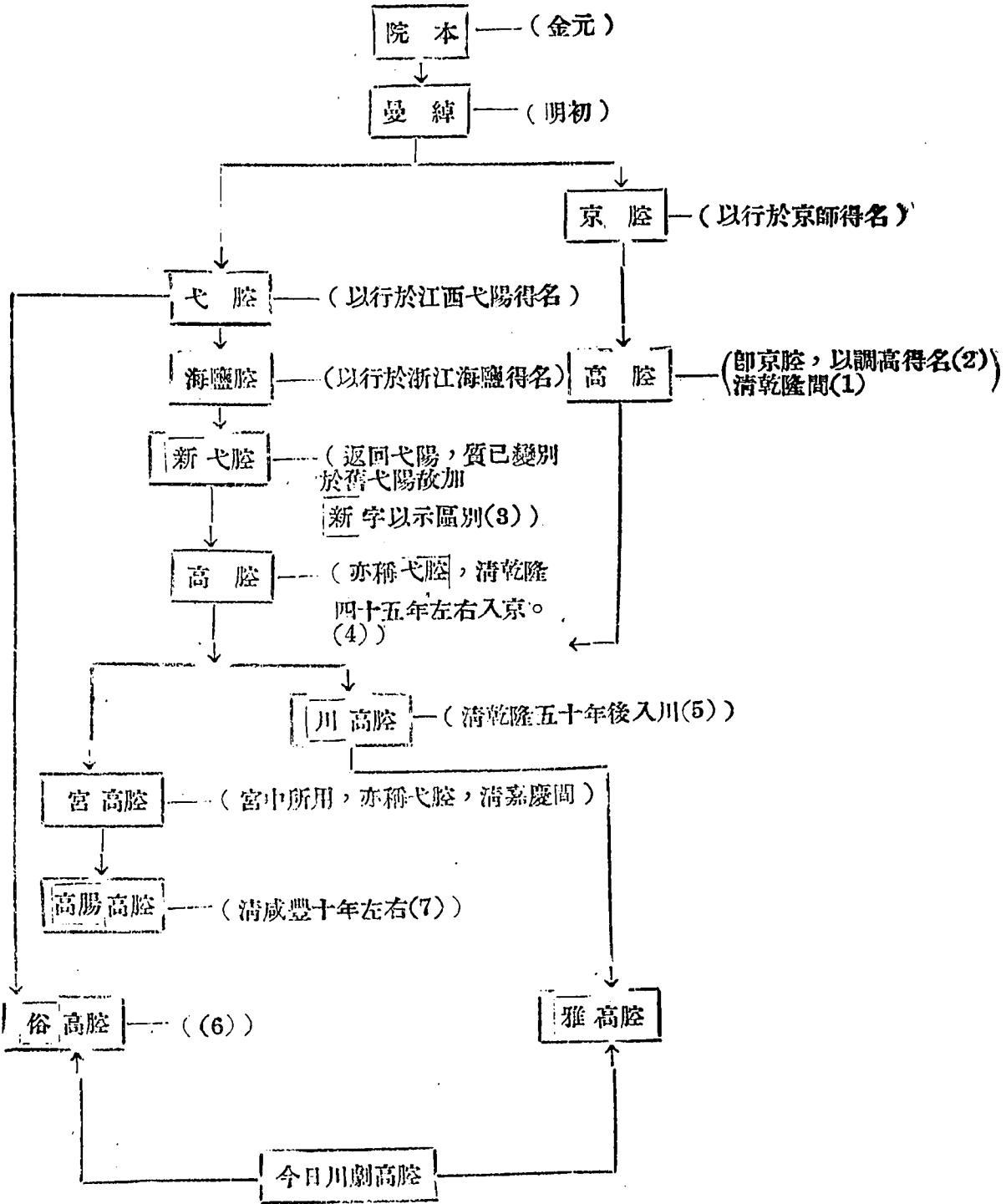
且唱並且紅鸞星照玉台，連理枝頭花正開，怕只怕，綠珠紅粉沉光彩。醒時倚枕費疑猜，莫不是魔夢生災怪，豈有風濤神管我風流債。一霎時，碧紗窗外，蘆花風起夜漸來。我迢迢千里，犯塵埃，會向瑤台，總算是明月入君懷，縱說是雙鳳齊飛，也願化爲紅綬帶，又何忍拋下名花不肯栽。

這段唱辭的悽惻淒涼，直令人淚眼欲垂，豈只優伶不能奏其妙，文人雅士，更有幾人及得。這和上段「弋陽腔」的辭彩，相去何止千萬里！但就川劇「高腔」的辭彩說，也可分爲雅俗兩派，雅的一派是李調元自北京帶回四川來的「京派高腔」。俗的一派，則爲江西的販夫走卒，貿易入川時帶來的「弋陽腔」。

前聞田漢先生言，今「湘劇高腔」和「川劇高腔」，除方言的不同，其餘幾乎完全相同。據此而言，湖南與江西爲近鄰，距四川爲隔鄰，「湘劇高腔」得自

江西甚明；更就「湘劇高腔」形式內容與「川劇高腔」相近一點而論，則四川「高腔」與江西「弋陽腔」有直系的血統關係是無疑了。也許有人根據此點而謂四川「高腔」得自湖南，茲以考察未周，申論無據，只得暫將此疑問保留。

川劇高腔源流系統表



說明：（此表所根據之參考資料）

- (1) 嚴冬友秦雲樞英小錄
- (2) 南金雜說
- (3) 湯顯祖宜黃戲神廟碑記
- (4) 江西巡撫郝碩奏文
- (5) 羅江縣志李調元傳
- (6) 今川劇高腔中有弋陽調
- (7) 劉步堂之說

胡

「胡」爲「胡弦」的短稱，又稱「絲弦」。據熟於川劇掌故的人說：「川劇胡弦」卽「漢調」，亦卽「徵調」，或稱做「二黃」。（以上諸名稱之歷史根源，已詳拙著教育部編的社教輔導叢書「漢劇」一書中（商務印書館印行），茲不贅。）川劇「胡弦」從何而來，茲申論如次：

沈起鳳諧鐸（卷十二，清乾隆五十六年作）：菊部自西蜀韋三兒來吳，淫聲妖態，攔入歌台，「亂彈部」靡然效之，而「崑班」子弟，亦有背師學者，以至漸染……（鏗案「韋」爲「魏」之訛。）

又案揚州畫舫錄：

兩淮鹽務，例蓄花雅兩部以備大戲。「雅部」卽「崑山腔」，「花部」爲「京腔」，「秦腔」，「弋陽腔」，「梆子腔」，「羅羅腔」，「二簧調」，統名之「亂彈」。

又葉伍子舒批隨園詩話：

乾隆五十五年，高宗八旬萬壽，閩浙總督伍拉納，命浙江鹽商偕安慶「花部」入都。

綜觀以上各家所論，得結論如次：

魏長生被逐還四川，事在乾隆四十七年，他並不會遠完回蜀，他離開京師，便到蘇杭二地演戲，事在乾隆五十六年以前（諧鐸），時蘇杭二地已盛行（安慶花部）（楊州畫舫錄），所以浙江鹽商僭「安慶花部」入都時（伍子胥批隨園詩話），魏長生在杭州已見到了「安慶花部」。魏長生曩日之所以名動九城，是因為他以出奇制勝的態度把「秦腔」帶進了北京，一新人的耳目。當他見逐而回四川的時候，也是以同樣的態度把「安徽花部」帶到四川來了（約在乾隆五十年左右）。

今「川劇胡弦」中有「二簧」（亦作「二黃」），亦有西皮。這很顯然的說明今川劇「胡弦腔」一名辭所含的意義，已不復魏長生回川時所帶來的「安徽花部」一名辭之單純了。「西皮」何時滲入「胡弦」，尙無可資利用的文獻予以證明。不過「西皮」之滲入「胡弦」為時較晚，似無可疑。茲申論如下：

今「徵調」、「漢調」中，也是以「西皮」、「二簧」兩種腔調混合應用於劇中的。所以今人便以「胡弦」來自「徵調」，也可說來自「漢調」一種游離的辭句來作為最恰切的定論。其實，這種態度是要不得的。「胡弦」是「漢調」的後裔，或「徵調」的子孫或「漢」、「徵」兩種調子的混血兒，都可成爲一種定論。

我們根據上面的史的敘述，可把「胡弦」之歷史演變分爲兩個階段：魏長生由蘇杭帶回四川的「安徽花部」爲第一階段，今日流行的「胡弦」爲第二階段。第一階段的史實已詳前，茲不再贅。茲所論者，爲第二階段中的史實。也就是說今「胡弦」的近祖爲誰？於我考察的結果，其近祖有二：

(一)以「平劇」爲祖——鍾秉衡於「談近來的蜀劇和蜀伶」一文中（見戲劇月刊二卷十二期）曾作如下的比較：

「京二黃倒板尾音落尺字者，川劇亦然。京迴龍腔句尾落合字音或尺字音，川套子句尾也都落合字音。京二黃三眼首句之上半句的頭半句落尺字音，次半句落上字音，句尾落四字音；第二句句尾落尺字或合字音，第三句的上半句的頭半句落尺字音，次半句落上字音，下半句以下就同二六一般的章法循環着唱。至於川劇二黃的三眼，第一句第二句和第三句的落音，都和牠相同；不過自第三句的下半句以下，就叫做二流板，不像京二黃的第三句下半句以下的詞句，只是循環着唱，而不定名義的。川戲擺板的上句只須念過，下句才唱，句尾落尺字音；在掃尾時，上句也可唱，句尾落上字或四字音；這種格式與京二黃的搖板稍異。

京西皮有倒板和三眼板，川戲亦然，京有搖板，川有三板和牠相當；京有二

六和快板，川也有慢二流板和快二流板；惟川無原板而京有之，這是牠二者的歧異處。待我把川西皮的生角唱腔分析一下，川西皮有由倒板接三眼，和由三眼起唱的區別；由倒板接三眼的，第一句是倒板，句尾落六字音或尺字音（和京西皮生唱倒板腔的尾音相同）；第二句的尾音落上字音；第三句句尾落工字或尺字音；第四句句尾落上字音；第五句須拖長腔，謂之滾宕，：第六句下半句就起二流板，以後循環着唱。若三板唱起，則第一句句尾落工字或上字音；以下句子的格式同前。也有不滾宕，由第四句下半句即起二流板的，叫做起半柱二流。京二六，快板，和二流，都是第一句落尺字音，一句落上字音，大體相同。

根據鍾氏所論，就其異同之點加以研究，今「川劇」的祖考應以「京劇」（今名「平劇」）爲正統。

（二）以漢劇爲祖——拙著漢劇曾於「西皮」「二黃」之分合概說，加以如下的論斷：

清乾隆四十四年，「秦腔」入都，後此十年（即乾隆五十五年）徽班才入都（徽班在都所唱演的僅是「黃腔」或名「二黃」）。徽班初入都時，因爲調子新鮮，也蒙當時士宦的青睞，唱演日久，也有被時人膩煩的可能，他們爲

了生計，也學起「崑」「弋」「秦腔」來了，所以有「三慶會」的混合組織。各戲腔調迥異，而互受影響是必然的事。從清乾隆間輯存的綴白裘一書內所收集的各腔各調的劇本看來，益知吾言之不謬。假若清道光十年前後，王洪貴李六等所率領入都的黃腔班也能唱「西皮」，那麼，我們可以大膽的斷定：這種「西皮」是得自伶工的傳授，而不是黃腔班所固有的。易言之，「漢劇」的「西皮」，不是得自漢水上游來的「甘肅調」，一定是因徽班在京時，學得的「甘肅調」，而經皖鄂籍的伶人帶回故鄉來的。漢劇的前輩又得自徽班。後來王洪貴便把地道的「黃腔」，和間接得自徽班的「西皮」一齊送到北京去了。至於說「漢劇」是「平劇」的遠祖，那是在清咸豐年間，程長庚入京時代的話。在咸豐之前，漢劇和平劇的關係，並不如一般人所想像的那樣密切。

據上所論，「川劇胡弦」直接得自「漢劇」之說，其事應在咸豐之前，道光之後。

「亂」

「亂」爲「亂彈」之省稱，卽「梆子腔」，亦稱「彈」（讀上聲）調，俗稱

「蓋板」「溜子」。「川梆子」之呼爲「亂彈」，由來已久。清乾隆間吳太初燕蘭小譜（卷四）吳大保條下：

本習「崑曲」，與蜀伶彭萬官同廢，因兼學「亂彈」。

金台殘淚記（卷三）：

今都下「徽班」，皆習「亂彈」。偶演「崑曲」，亦不佳。

以上記載，可證知「亂彈」二字卽是專指「秦腔」而言。「秦腔」俗亦稱作「梆子」。但今「川梆子」是否卽乾嘉時代的「秦腔」？黃芝岡先生謂：

「川梆子」並不受「陝西梆子腔」的直接影響，應當以「安徽花部」（「花亂合」「京腔」（高腔）「秦腔」（陝西梆子）後的「京腔」（卽三慶會的「京腔」）裏找「川梆子」的來源。（文見戲劇月報二期——「川梆子的導源人——李調元先生」一文。）

此說可做爲「川梆子」之史的發展過程中第三階段的說明。至於「川梆子」之發展過程，實不像如此的單純。

「秦腔」，又各「琴腔」（見綴白裘），產生於古隴西秦中（前人已有定論），因其節奏樂器爲梆子，所以又名「梆子腔」。「秦腔」入川之始，據我的推測，應在明末流寇禍蜀的時候。

案李自成張獻忠等都是陝西人，二人先後犯蜀各三次。張獻忠是自湖北西犯入蜀一事，暫且不論。李自成三次入蜀，都是由古棧道而南下，對於四川人文，地理各方面所激起的反應是直接的，所以以之作爲「秦腔」入蜀的有力的背景，也許並不荒謬！

柳定生四川歷史明末清初的流寇一章中說：在崇禎十一年（公元一六三七年）五月間，李自成首由秦洲犯蜀，連陷南江通江等縣，惟不久就又退去。到十月間，他又由漢中進攻廣元，明總兵侯良柱戰死，他遂陷昭化，破劍州梓潼江油，攻綿竹金堂，焚新都彭縣，掠郫江溫江，就進圍成都，攻了二十天，沒有把城攻破，後因總兵洪承疇與曹變蛟帥師援蜀，崇禎十一年（公元一六三八年）正月在梓潼打了一個勝仗，李自成才退回陝西去了。這一次四川的州縣，被他攻陷過的，竟有三十六個，人民已是大受其殃。次年六月又犯蜀，被巡撫傅宗龍打退。到他在北京做不成皇帝，而退回陝西，那時四川保寧一帶，是他的部將馬科等佔據着，後來他在湖廣被殺死了，他的部下還佔據些鄂蜀交界的地方。

以上所論，可以證明李自成至蜀，因其至蜀，而知秦地文化入蜀是可能的事。但「秦腔」是否因之入川，則未可知。

陸次雲圓圓傳：

懷宗死社稷，李自成據宮掖，宮人死者半，逸者半。自成詢內監曰：上苑三千，何無一國色耶？內監曰：先帝屏聲色，鮮佳麗，有一圓圓者，絕世所稀，田畹進帝，而帝却之。今聞畹贈三桂，三桂留之其父吳驥第中矣。是時驥方降闖，闖卽向驥索圓圓，且籍其家，而命其作書之招子也。驥俱從命，進圓圓，自成驚且喜，遽命歌，奏吳歎，自成蹙額曰：何貌甚佳而音殊不可耐也！卽命羣姬唱西調，操阮箏號珀，已拍掌以和之，繁音激楚，熱耳酸心。顧圓圓曰：此樂何如？圓圓曰：此曲祇應天上有，非南鄙之人所能及也！

從這段文字中，我知道李自成也是一個縱於聲色者流，他不愛「崑曲」，而愛「西調」，這裏所說的「西調」非「秦腔」而何？

「上有好者，下必甚焉」。李自成的黨羽多秦人，會「秦腔」的當然很多。這一羣「流寇」擾亂四川，先後一年有餘，其隨口而唱的「西調」，就在四川生了根兒。所以我們若論「秦腔」入川的歷史，李自成的部屬帶進四川來的一個時代，叫做第一階段。

自崇禎十二年至魏長生入京（清乾隆四十四年）的那一年，先後相距百四十年，在此長久的時間中，留在四川的「秦腔」（卽「西調」），當然隨時隨地的

滲進了不少的四川地方色彩。所以有人說：李自成所唱的「西調」，並非魏長生所唱的「秦腔」。這話是十分有道理的。但上溯「秦腔」之史的發展過程，便知道此種論調應另作解釋。所以我叫魏長生時代的「秦腔」爲「川梆子」發展史中的第二階段。

不過在此尙有一點，亦須加以說明。卽黃芝崗先生所說的「川梆子」應以羅李調元先生作導源人一點，應作如何的解釋？茲再申論之。

根據李先生所寫的自傳（見羅江縣志卷九），和所撰石亭府君行述（見童山文集卷十八），可考見清乾隆時，李先生宦遊北京的一段生活年表：

乾隆二十四年，先生中鄉試第五名，同年十二月北上。

乾隆二十八年，先生中會試第二名，欽點翰林院。

乾隆三十一年散館，改授部文選司主事。

乾隆三十九年，簡放廣東副主考。

乾隆四十年，回京升考功司員外郎。

乾隆四十二年，簡放廣東學政。

乾隆四十五年，回京補授直隸通永道。

乾隆四十七年，參永平府，反爲府傷，發遣伊犁。

乾隆五十年，以母老，萬金贖罪返里。

當時和坤當國，永平府依仗和坤勢力，反噬李先生，李先生便因此擺脫宦游生活。（中略）李先生自返里閒居，卽不見官府，不談世事，但因爲性喜絲竹，不能寂居。所以出遊山水，必以家樂自隨。致祝芷塘書（童山文集卷十）說：『余家來，雖容貌日衰，而鬚髮未白，然與尙不衰；頗能自遣。竊念此生非賤，萬金乃歸，不及時行樂，豈不負千金一刻之值？因就家僮數人，教之歌舞，每出遊山水，卽攜之同遊，不見官府，不談世事，今且十五年矣。雖不能如足下皋比坐擁，有三千徒衆之盛，然日挈伶人，踰州越縣，亦不啻如童子之數也。』又答姚姬傳書（童山文集卷十）說：『憶庚子歲，僕由粵學回京復命，到京後，又承乏畿東二年，卽緣發伊犂，幸以萬金贖歸，今家居又十五年矣。昨足下書來，以我日逐優伶，以爲誠有以自樂，非國樂也。目見時事之非，不可正言，誠恐遇事之時，一朝累及，故以優伶自污之。特不堪爲一二俗人言也。』更可知李先生日逐優伶，在當時也頗有自污之意。李先生做陶潛五柳寫四桂先生傳（童山文集卷九），贊云：『託身優伶之內，放情山水之間。』李先生『夫子自道』如此。傳云：『居四桂先生，不知何許人。性善絲竹，又工樂府小令。家有數僮，皆教之歌舞，嘗蓄異贖一

頭，亦諳音樂，每偶每家橫演劇騎之，甫唱便旋轉而行，唱完卽卓然而止，徐疾俯仰。能應節奏，人皆異之。先生與來，輒攜數僮，跨黑驢，遍游名山大川，或經年乃歸。』又五顯（綿竹南村象鼻嘴五顯廟）再記（童山文集卷八）說：『廟成日，來禱祝者日以千計，無不應驗。余時適走失伶僮戴富順，禱於神，神以筮告，五日後有人送回，至期，果應。時總會首方議修大殿，余遂令大柱四根，木梁一架，並書諸伶姓名年月日於梁上以酬神。自（嘉慶）元年十二月起，鳩工伐木，至二年十二月告竣，甫一月而成。』李先生以山水優伶自樂的情趣，由此可想，李先生閉居後訓練優伶也可由此推知當在清乾隆嘉慶之間。

這時候北京戲劇，已走上了第二度轉變的路，卽高朗亭以「安徽花部」（「亂彈」）合「京」「秦」二腔的路；「三慶徽」在乾隆五十五年（高宗九旬大壽時），更一鳴驚人，爭取了北京戲劇的領導地位。但稍前於這時期（清乾隆五十年後），「安徽花部」（「亂彈」）入京還沒有合「京」「秦」二腔合流時的第一度轉變後的「京腔」——卽「京」「秦」不分的「京腔」，已由李先生攜來四川，因此，川梆子——卽李先生攜來四川的「京腔」裏的「梆子腔」乃得以梆子的實質擁「亂彈」的稱號。

（以上見黃芝崗川梆子的導源人——李調元先生一文）。

黃先生的論斷，是可以做爲今日「川梆子」的直系祖宗的說明。但說「川梆子」卽四川「秦腔」戲的始祖，那便錯了。魏長生到北京演滾樓等粉戲（卽男女風情戲）而致觸犯衛道君子之忌，以「有傷風化」四字爲罪名，把他逐回四川（事在乾隆四十七年），先李調元先生回四川三四年，「京」「秦」雜揉的「梆子腔」亦應由魏長生帶回四川來，當不自李調元先生始。所以我認爲李先生帶回四川來的「梆子腔」應是第三階段的事。不過黃先生所說，意有未盡，今再略爲補綴如次：

乾隆時代的秦腔，魏長生回川時，取道蘇浙皖鄂各地，因而把「秦腔」也流傳到以上各地去了。今「南梆子」卽其遺韻。其韻味腔板，略如今「陝西秦腔」所不同者，今「秦腔」仍以「梆子」爲主要樂器，「南梆子」則代以「板」了。「川梆子」與「南梆子」應屬同一系統。魏長生在京時無「花部」之稱，離京蘇杭時，則已先高朗亭而將秦、京、徽三調揉合爲一了。所以黃先生所說的「以「安徽花部」（花亂）合「京腔」（「高腔」）「秦腔」（陝西梆子）」後的「京腔」（卽「三慶徽」的「京腔」裏找「川梆子」的來源」的說法是相當正確的。假若說今「川梆子」卽是李調元先生帶回四川來的，那便是武斷了！李先生回

川時（乾隆五十年），「安徽花部」還不會入京呢（乾隆五十五年）。且說李先
生身為士大夫，其所好的也許是「雅部」呢？（案李著兩村曲話所論，多關於「
傳奇崑腔」，不及「亂彈」。）

二、川劇的演變

川劇在戲劇史上的地位

一種完整的定型的藝術，是需要長時間的洗鍊，琢磨才能成功的。

四川的「崑」、「高」、「胡」、「亂」原都是外省戲，入川之後，受了四川社會、文化的影響而起了變化，漸漸變成四川的地方劇了。

川劇在近代戲劇史中佔着很重要的地位：

一、他保存了「崑」、「高」、「胡」、「亂」各種腔調的若干種特質，這種特質幫助我們得到一個間接認識「崑」、「高」、「胡」、「亂」未入川以前某些方面的原始形式之捷徑；並可考知今「崑」、「高」、「胡」、「亂」各種腔調演變的痕跡，因此痕跡之發現而解決了中國戲劇史上的許多疑難。陶光北曲與南曲一文（見國文月刊十四期）中有論及川劇的地方，可資證明吾言之非虛：

現在的川劇正是南曲很好的比樣，也是不用任何管樂或弦樂伴唱的。在河北省高陽縣現在還流行着所謂「弋腔」，也是只用鑼鼓作拍板，不用弦樂

管樂伴唱。「弋腔」是南曲最初流行時幾個主要的派別之一，可證知早期的南曲確是如此。

二、我們可從川劇之認識中而了解四川文化的素質與特色，進而創造更美更有四川特質的新型戲劇。

川劇的演變

「崑」、「高」、「胡」、「亂」初入川的時候，他們之間的門戶之見很深，互相影響的史實不容易找出來。但就「崑」、「高」二腔說，他們原是同胞姊妹，其互為影響的必然性為最大，但，事實並不如此。楊朝觀組織的戲班是純粹的「崑曲」團體，清乾隆年間華陽孝廉高清所組織的戲班就是純粹的「高腔」團體。這兩個戲班同是在清乾隆年間組織的，又同是在距離相近的川西一帶，他們互為影響的痕跡，應當有所表徵。但，翻遍了四川方志，而不能找到一點有力的證據。在未得到有力的證據之前，我們只可假設清乾隆末葉入川的各種外省劇已打破了門戶之見，而互相影響了。前章已經說過羅江李調元先生與「川梆子」的關係，但，那不過是說，李先生過厭了宦海生活，回到自己的故鄉，遂日以山水倡優為娛樂的清閒生活概況罷了。李先生所帶回四川來的是「京腔」或「秦腔」或

「京」「秦」「二腔」，童山文集以及其他關於四川文獻的書籍中都不曾記載。若就李先生在當時的社會地位說，他對於戲劇的觀點，未必不受當時社會中保留着的傳統看法，他根本看不起「京」「秦」「二腔」，而把京師流行的「崑曲」帶回四川來了。假若我們認爲李先生是「川梆子」的導源人，我們也可以推李先生爲四川「崑腔」的提倡人。李先生既把「京」「秦」「二腔」帶回四川，又把「崑腔」加以提倡，其有功於川劇者，可說是四分天下有其三了。李先生攜優伶日逐山水以自娛，那些優伶中有唱「京腔」（即「高腔」）的，有唱「秦腔」（「梆子腔」）的，有唱「崑腔」的，諸腔並奏，其聲韻之雅，其事之盛，才能以安慰那歷盡坎坷世路的詩人的愁緒悶懷呀！我們若站在戲劇發展史的觀點論，「崑」「高」「亂」三種戲的互爲影響的功蹟，亦自李先生始。

「二黃」入川的時代，恐怕是在明末清初的時候（在乾隆之前）。案「二黃」又名「黃腔」，又名「湖廣調」。原是產生在湖北的蘄州一帶，在李自成張獻忠屠殺四川之後，四川地廣人稀（據今川省耆老談，明末流寇擾川，殺戮累萬所餘只有七姓），移民來川者多爲湖北麻城孝感一帶的人（川人多謂其祖先爲該二地人），麻城孝感與蘄州（今蘄春，廣濟，黃梅等地屬之）接壤，所以他們入川的時候，便把得自近鄰的戲——「黃腔」——帶到四川來了。這種說法，雖無文獻

可徵，但取自直接的事實，故無可置疑之處。至於魏長生帶回四川來的「安徽花部」，與「黃腔」（今稱「二黃」）在時間上有先後之別，在源流上則涇渭自分，不容混為一談的。

演變的近況

藝術的進步是無止境的，牠自然而然的要隨着時代的進展而進展着。川劇當然不是例外，在清光緒年間，川劇就進入發展時代。在此時代中有兩件不可忽視的事實。一、川劇與他種劇的溶合。二、川劇的建設。

（一）平劇的滲入——在清光緒年間，川劇中出了一個專以絲絃戲見長的小生名李甲生（字琴生，華陽石板灘人，清同治三年生，民國四年死），他取鳳儀亭中的呂布；柴桑郡中的周瑜，都是把古人的神態形容得活躍活現。據說他之所以能表演得深刻，是得力於平劇。他隨舉人廖某到京會試，因而得到觀摩平劇的機會，所以回川之後，在演技方面得到了很大的進步，法門寺為平劇，李甲生首先把他介紹進川劇中來。嗣後蘇月秋（原籍浙江，落籍四川，姓許，名質彬，光緒二十三年生，民國十二年卒。）於民國十年赴北平訪平劇泰斗梅蘭芳博士，後又到滬觀摩，他回川後在演技方面得到大的進步，無可疑的是受了平劇的影響。清

光緒年間，川劇丑行中出了一個怪傑，名器皿（實名曾相如，成都人），不光長得奇形怪狀，他那一口北平官話，也使得那些聽慣「龜兒子」「媽×」的觀眾吃驚。但、他這一口北平官話是從那裏學來的？那不難想像是學自平班伶人了。他如今伶人天籟，魏香亭、晉明叔、周慕蓮都與平劇有過接觸的機緣，其演技方面高人一等，則不為無因。

（二）與漢劇的交流——楚蜀毗鄰，因地理上的關係，文化交流甚為密切。「漢調」入川的時代，前已言之。川班伶人唱腔中雜有「漢調」，可證明「川」二種劇在歷史上溝通的事實是存在的。如鄧筱舟（鄰水九龍場人，清光緒四年生，廿七年開始學戲。）其能戲如火燒棉山，紀信替主，空城計，天水關，伯牙碎琴，在漢班鬚生戲中亦有同一情節之作品，其唱腔雜有漢調，未始非受漢調之影響也。又如邱小秩（順慶東觀場人，清光緒十四年生，民國廿五年卒）曾享盛名於東川一帶，其唱腔中心是雜有漢調。

（三）「燈影」「傀儡」的影響——在四川的大都市和鄉村間，時常看見有演燈影戲的。這種戲當然不是限於四川以外的省分才有，因為這是民間藝術，在農業社會中的藝術形式，四川和其他省分一樣，早早的就有了。但因為這種戲的演出方式是流動的，演出的方法又很簡便，所以他的地方色彩不像各地大戲那樣

的濃厚。四川燈戲到湘江去是可能的事，湘江燈戲到四川來也是如情如理。前者，且不去管他，後者在川戲中找得的證明，却是值得注意的。

老伶工雷澤洪（成都人，年七十餘歲。）的拿手好戲爲昭君和番（崑腔），則是傳的燈影家羅告化的衣鉢。又如徐德齋（崇慶人）習正生，也是學燈影出身的。「澆派」之祖李少蘭，也是燈影老手。今名淨實培之，初享名於燈影，後改業大戲。

傀儡戲與川戲的影響。前面所說的鄧筱舟，他的先人是一個耍傀儡的好手；他演技之所以出人頭地，恐怕也是受了廛調的原故罷！鄧父是以川劇唱傀儡戲是用漢調抑爲川劇，不得而知。假設如此說：鄧父是以川劇唱傀儡，不過，會到過湖北，或與湖北耍傀儡的作過伙伴，所以他的傀儡便非純正的四川土貨，而是染上了漢調的傀儡了。鄧筱舟唱腔中有漢調，也說是這樣調接的得來的。

（四）海派平劇說子川劇的毒素——在舊劇中，淨、丑、花旦三行的一道白——可以用時行的口語，或摸擬古人，毫不受台辭形式的限制。但在服裝方面，除丑行有時可以穿好裝外，淨、花旦等行，服裝有定制，不得亂用。花旦穿時裝恐怕還是「海派平劇」發達後的專。地方劇是農村社會裏的產物，一切表演的技術，形式都是定型的，很少有變化。曾見某川劇班演三堂會審時，蘇三穿着粉色旗

袍、絲履、而頭面則仍用古裝，坐樓殺媳中的閻婆惜，則着印度綢的裸臂長衫、鬘髮、絲襪、革履、右手還拿了一支香烟在吸，而言語則循規蹈矩，一板一眼的作法，那種古今中外溶為一爐的新型戲劇還不會多觀呢！後來與熟於川劇掌故的朋友談起來，才知道這是川班伶人游上海時帶回來的恩物。更就所知川伶與海派人直接接觸的事實臚列如次：

民國十年薛月秋曾至平，滬分訪平班伶人。

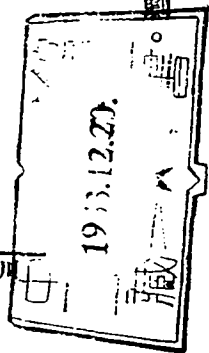
民國廿五年薛艷秋白玉瓊組「成渝川劇促進會」赴京滬演劇。
周慕蓮曾至平滬京漢訪平班名伶。

川劇的建設

川劇之建設可從三方面說：

(一)劇本 川劇無劇本，「崑腔」入川後才有劇本，以滿紙吳儂，不諧川人之耳，因而滲入了川地方言，漸漸改變為川省的劇本了。改造及創作的事實尤可考見者尚不少，略述如次：

(1) 清光緒末，川督趙爾巽曾囑官紳籌設「戲曲改良會」，編印劇本。今坊間流行者尚多，凡戲名上冠以「改良」二字，刻工載為整齊者均是。如審吉



平，鄰水投巫，江油關、活捉王魁、三盡忠、雙美圖、弦高犒師，綿竹關是。

(2.) 伶人周名超（滿州正藍旗人，寄籍成都），雖目不識丁，而於字句文辭，多肯加意推敲研究，所以他所傳授的劇本無不文從字順。

(3.) 徐德齋（崇慶人），本為世家子，通文字，他所唱的劇本都是經他自已校訂過的。

(4.) 康蕙林（邛崃人，清同治庚午二月生，民國十九年六月廿九日卒），卽川伶界之程長庚，其有功於川劇界之事蹟，容另文詳之，彼於劇本之貢獻甚大，如離燕哀，意中緣，風箏沿、金釵鈿、龍舟會等劇，都是康伶指揮編排的，今川劇班中仍傳誦不已。

(5.) 清光緒末，有勸業道某，倡改良戲劇之說，戲劇界淫靡之風稍殺。

(6.) 王治安（眉州太和鎮人，清同治九年生），曾編三返魂，拜月亭、半升米等劇，他如御河橋、雙花樓、孝女坊、世卉村等舊本，均曾加以校訂。

(7.) 有老名士馮涵傑者，嘗爲伶人胡少仙（資陽臨江寺人，習旦。）改訂金印記、琵琶記、蘆林辯非、安安送米、漂母飯信、涇河牧羊、大紅袍、白鸚鵡、雙槐樹、苦節傳等劇。

(8.) 又有打鼓匠楊吉庭者（民國七年卒，年五十九。）於川劇整理工作亦

用力不少。會編意中緣、風箏誤、春蠶記、龍門山、出堂邑、八陣圖等劇。又修改全部孝琵琶。

(9) 華陽書吉安編有柴市殉節、鴛鴦塚、三伐宋、神龍洞、龍舟會、香囊怨等劇。

(10) 民國以來，有呂顯公編即離燕哀（伊仲老作），洗耳記，烟民鏡，罵卓，情中正，負薪記，緹縈救父等劇。

(11) 劉師亮編有胭脂記。

(12) 李大鐘編有孝女戮仇記（一名刺雍正）。

(13) 三慶會編有黑奴充復記，刺恩銘，倩女傳奇，西樓記，乞婦節，紅線記，武昌光復記，斬庭寬，土地押妻，奸臣訓，愛國花，香水奇案，紫釵記，麥舟，屈原投江，百寶箱，崑崙關，秋花院，滕王閣，春閨閣，脂俠，咸陽城，冤中冤，西太后，紅樓夢等劇。

川劇得此行內行外人士的幫助，把劇本一再的整理，所以外省人之研究川劇者，莫不對川劇本的，從字順通暢流利而吃驚的。

(二) 演技 戲劇是綜合的藝術，劇本不過是藝術中的一個重要原素，所以次解某種戲劇的藝術價值，但憑了劇本作對象是不夠的。還須注意到演出技術。

川劇演出技術似乎是全部沿襲了他種戲劇的程式的，無須加以分析研究的工夫了。但接諸實際情況，則大不為然。當川劇成爲獨立的藝術形式的時候，他的演出技術已是脫離了「崑」、「高」、「胡」、「亂」的舊形式而成爲一種嶄新的形式了。這一點也許不會被人注意，但川劇的演出技術系是確實的以此爲基礎而建立起來的。

這種新體系的建立，不是單靠偶然的發現，或某天才的創獲，而是像長江大河的水一樣，涓涓滴滴積少成多的建設起來的。這流不盡的涓滴之水，又是一般俗人所都有的，而是指的那些天才俗人的智慧。天才俗人憑了自己的智慧去了解戲劇，去認識戲劇，進而走上改造戲劇創造戲劇的路子！

川劇在演技方面也分若干派，但以「壩調」（川人稱成都爲壩子）爲正宗，「壩調」即成都附近所唱的川劇。川劇以成都爲傳播的中心，而後沿河流而分爲若干小派別，其與「壩調」可說是大同小異。

川劇初時無所謂派，因爲他的構成分子都是外來的成品，入川之後，川伶即依其舊規依樣葫蘆的扮演就夠了。但，此不同源流的戲來到四川，流傳日久日廣，受着自然環境及當地風俗習慣的影響，而把本然的面目逐漸消失了，相反的却滲進了濃厚的四川氣質。初時不甚顯著，到了清同光年間，川劇就因此氣質上的

不同而分爲南北兩派（俗稱「南路」「北路」，南北之分是指的演出方面的特質而言，與劇本無關。）「南路」的作風是注重輕圓柔軟，「北路」則以雋爽沖淡見長；「南」宜於抒情達意，「北」宜叱咤風雲，其形勢頗似南北曲之同工異趨，只是氣質上有此分別，實無高下優劣於其間。

民初有李少閒者，祖籍陝西，長於成都，初習燈影，民四下海，習小旦。此人不會天賦獨厚，伊且造詣亦深，拉琴打鼓無不入妙，他唱的「絲弦」也是字字落扣，無或稍逾尺寸，迴非依腔唱詞可比。他更注意到劇情與音樂上的調和，進而把劇情與腔調不調和的戲改了許多，造成川劇史上的「浣派」。如南華堂（即大劈棺）原爲「高腔」，其聲凄厲陰慘，聞者無不毛骨悚然，有失戲劇藝術之柔美，所以就改用「胡琴」。用書童而不用蒼頭，所以在劇情與音樂，舞台場面都顧及調和一個主題。又如斷橋會（白蛇傳之一段），原來也是唱「高腔」，李伶改用「梆子」，白蛇的溫婉多情，青兒的嫉狠猶猛，韻致迥然有殊，但深合正反相襯的表現公式。青兒一角，原以花臉扮，李改用花旦扮，其舞台面之美，實非舊時可比。李之後，承其遺緒者頗不少，「浣派」蔚然。研究川劇者實不應忽視此一派之存在。

（三）社團 社團組織不光對於個人的福利有莫大關係，對於促進事業之進

步爲功尤爲大。川劇在清末民初之特別發揚光大，最大的原因，是因爲「三慶會」等社團相繼組織成立有以推動之。這些社團除了直接的爲社員謀福利外，並負着編印劇本，訓練演員兩個重大的責任。川劇人物小識康芷林條下：

辛亥之秋，爭路事起，成都百業俱廢，伶人更無論矣。由秋而冬，川局甫定，生計維艱，芷林慨之，乃與蕭楷臣、唐廣體、唐德彝等，集合同業協議，組織「三慶會」，以脫專壓之習，被推會長，復招「昇平科」生，同心效導，并陸續排演新劇，如離燕哀，意中緣，風箏誤，金釵鈿，龍舟會等，爲川劇別開生面。

民國三年，胡慎齋等組織「進化社」，有志改良戲劇，劇界名人如浣花仙芮炳章賈培之等均先後加入。民國十七年川班名鼓師唐德彝組織「劇藝公會」。民國廿一年又有人組織「心聲蜀劇社」。這些團體決非一般科班可比，更非一般少數野心家慣於利用的團體組織。他們莫不以保障劇人生活，促進川劇進步爲宗旨，且會向此二目標努力前進！

三、川劇的劇本

劇本總數

戲劇的種子播種於四川的經過，前章已經說過了。戲劇在四川的繁殖滋長而成了純正的川劇，也無須更加說明。川劇有了悠久的歷史，不光在質的方面有了新的建設，在量的方面也有着驚人的增加。俗謂「唐三千宋八百」，「五袍四佳江湖十八本」，於此亦可想見川劇數量之大了。

川劇數量究爲若干，迄未見確實的統計，我於年前曾作過簡單的調查，已有六百種之多。據樂山唐幼峯先生的調查，可得千餘種，但實際尙不止此數。因川劇衣鉢，向主口傳心授，無須劇本爲之新傳，坊間固有傳本，去舞台本形似甚遠，不得作爲傳習之依據。舞台本多被老伶工帶到坟墓裏去了，所以欲得一確實的統計數目實非易事。此一問題於研究川劇一事，乃爲次要問題，今所急需決定者爲劇本之選擇問題。選用之劇本精當，則所研究之結果亦必正確而良好。今就力之所及，決定以班中口授的劇本爲主，間或參以坊刻本作爲研究的資料。

(本章取材，則以國立編譯館所藏川劇鈔本百五十餘種，排印本百二十餘種，坊刻本四百餘種，參互運用，以達到說明「川劇之為何物之目的，餘容另編詳論。)

劇本研究方法論

川劇分四種(前已言之)，但以劇本形式分類，則只有兩種：「崑高」，「胡亂」。這種分法是否恰當，我們是根據兩個理由：一、「崑高」在歷史上是一個系統，「胡亂」則為另一系統；二、在形式上說，崑高是接受了正統派戲劇之舊，胡亂則為後起之新形式。我們擬對川劇本得到一個概括的印象，則把此事分為兩段敘述。前半是以「川劇形式分析」為主題，名之為「川劇的組織」。把話再說得明顯一點；前半是以川劇的不同之點作立論的基點；後半則是以川劇之相同之點作研究的對印。

「唸」

川劇形式可分為「唸」、「白」、「唱」、「作」四大要素。唸又分有樂伴

奏的，無樂伴奏的兩種；但無論有樂伴奏，或無樂伴奏，只要是唸，則都是押尾韻的。所謂樂伴奏之樂器，既非笙管亦非絃索，而是屬於節奏樂的「拍板」「鼓」「小鑼」等是。有樂伴奏的念如「哀子」、「柯柯子」；無樂伴奏的如「詩」「引子」，「聯」(或稱對子)、「讚讚子」。

「哀子」即皮黃劇中所說的「叫頭」，多半夾鑼鼓，用在唱辭之前，如「逼焦」一劇中焦桂英唱香羅帶後段之前，有「嗚呀！母親呀！」下接「誰把誰的良心壞，老天必降災……」是。

又如殺狗勸妻：「不提起婆婆老娘遠則罷了，提起婆婆老娘，把妻的心辜負了。」下接唱「苦平一字」一段。

「軻軻子」即平劇的「乾板」，單以板為節奏樂，也可說是較快板更快，以至快得不容他種樂容與其間，只好用一板緊一板的趕着念出來，所以或稱之為「趕板」。

無樂伴奏的念，又分「讚讚子」，「詩」，「引子」，「聯」(或稱「對子」)。「贊贊子」即漢班中所說的「占子」，平班中所說的「數板」，丑角上場時，以之代替「上場引子」或「上場詩」，有時也夾雜板，但那不是常例。

「詩」在川劇中應用最廣；「坐場詩」，「下場詩」，場上也可用詩，姑名

之爲「夾場詩」，詩有七言有五言。上場詩是脚色上場念完引子之後所念的詩。但也有選念詩而不用引子的。如大佛寺中刁南樓上場時所念：

家資頗有富豪翁，世代書香舊門風；

廣接金蘭交朋友，好打人間事不平。

仙姬送子中董永所念：

青燈黃卷下，夜夢業生花；

欲展才八斗，詩書苦舊發。

「下場詩」比較少用，多以「聯兒」代替，或「吹牌子」，或以「三板」煞

尾。如出棠邑中申包胥下場時所念：

酒酣若得大海縱，楊波鼓浪入蛟宮。

他伍家三世相楚中何用？可怕他英雄反落顛沛中。

念下場詩之前，應先念「正是」二字。如單刀會中魯肅下場時所念：

正是：久索荊州計已窮，誰敢席前殺關公；

打開玉籠飛彩鳳，掙斷金鎖走蛟龍。

夾場詩，在他種劇中不甚常用，川劇中則屢見不鮮，似存傳奇、崑、弋之餘

韻。如辯琴中俞伯牙撫琴前所念：

冷冷七弦上，靜聽松風寒，

古訓雖自愛，今人多不彈。

下接唱「平板」一段，開首亦以「正是」二字引起，其用意似在以之以承前啓後，有「叫板」之用。但「叫板」無承前之意。

俗謂「上場引子下場詩」，其實這句話不能說明了「引子」與「詩」的分別，下場不必一定用詩，上場亦不一定全用引子，前面已經論及。那末引子與下場聯兒的區別在那裏呢？就我自己所做的統計而得如下的結論：「引子」爲舊曲中「付末」上場所唸的「詞」的脫化，「聯兒」則爲「題目正名」之變形。如今川劇中「引子」多爲長短句一詞的形式，或以鑼啣（或笛子）吹「牌子」代，就是那些不用詞或牌子，而念長短句一二句，形式非詩亦非詞的引子。細考究起來，還是詞之被刪節的結果。也有用整齊的詩形式的引子，這種例，在古與戲劇中是司空見慣的，不足爲奇。

茲分舉各種例子如次：

(1.) 習文不就武精通，未攀丹桂步蟾宮。

(2.) 一路千般景，蘆花似銀洲。

見大佛寺。

(3.) 時乖運蹇，離却家鄉被人輕賤。

見掃華堂。

(4.) 一夫一妻但願得百年不離。

見仙姬送子。

(5.) 春日融和，荇萍如棹，賞芳晨正好吟哦。留心韜略，勵志磋磨，一過光陰休虛度。

見預報。

(6.) 天巧玲瓏，迎眸爛熳，清幽。

巫山雲收，明日應從此處留。

見扇坡鬪堂。

(7.) 堂堂相府，巍巍將才。

功高勢大，名揚四海。

見三擊掌。

(8.) 頭戴金冠雙翅飄，奴本東海將金鯨，身穿鎖子連環套，靈工造就錦戰袍；左掛彎弓秋月樣，右插狼牙箭幾條，

習就武藝擒上將，一枝花斜插馬鞍橋。

以上見桂英打雁。

(9) 離了楚國地，又是一重天。

見辯琴。

這些引子是詞（或詩）中蛻化出來的，以本書舊幅所限，不能作專題研究，只好待諸異日了。但有一點須在此附帶說明，就上面所舉的例子觀之，可區分為兩類：(1)(2)(3)(4)(7)(9)為「單引子」，(5)(6)(8)為「雙引子」。就其形式而論，「單引子」是單條鞭式的獨立的形式；「雙引子」則在形式上兩兩相同，但在意義上則不連貫，很顯然的令我們認出他們的意義是受着時間上的限制，而反映出來的究竟有若干不同之點。

何以說「聯兒」是從古典戲劇中的「題目正名」蛻化出來的呢？古典戲劇角色下場時念題目正名的時候，多是先念「正是」二字，今川劇下場聯兒念法亦同。如驚夢：

正是：色卽是空空卽是色，

非非何必想非非。

又如巧雲戲叔：

正是：且將冷眼觀動靜，
專等偷香竊玉人。

在這裏還有一點也須說明：引子是用於脚色上場時的，但聯兒（或名對子）則不限於用在脚色下場時，或於一劇煞尾時由最後下場之一脚念出。在場上，同一脚色在同一場中亦可運用。在念之前也是以「正是」二字引起的。如預報，金精賺開寶儀書房門時，寶念

「正是：閉門不管窗外月」。

金精念

「相公！自有梅花作主張。」

又如辯琴，鍾子期念完上場詩之後念

正是：書當快意讀易盡，

客有可人期不來。

「白」

「白」，即是舞台上用的那種不押韻的「說白」，與我們平常說話所用的話言俗稱亦做「白」，是同一意義的。不伴以樂，伶人順口而出。川劇中的白，可

分「韻白」、「散白」兩種，「散白」又有雅俗之分。「韻白」是指「白口」尾字押韻者而言，但其爲用和散白相同。在他種劇中所說的韻白，即指詩，引子之類的韻文，川劇中有一種獨立的韻白。如大佛寺中，刁南樓與唐雲卿猝然相遇時所念。

刁行路便行路，歇足便歇足，

素不識君面，何事把某呼？

唐少年受顯氣，老來必受疾，

同是避雨人，何必曾相識！

又如「山伯訪友」，梁山伯見祝英台時所念

梁一見娘行着一驚，叫人不解其中情，

莫非令兄身有病，特請賢妹把客迎？

祝梁兄不必犯疑心，小弟原本是釵裙，

柳蔭一別長思忖，梁兄你果算得義氣君！

在形式上很像五言，七言的古詩，但其所念的意義和普通的舞台詞並沒有什麼區別。所以不能把牠列入「念」類。也有長短句的韻白，如漁父贈劍：

丈人願聞，某當奉訴：正是

抽刀斷水，舉杯消愁。

刀斷水水更流，酒消愁愁更愁。

不反兵而鬥，不共戴天仇，

大人仔細問根由，楚平王，某與你誓不甘休。

「散白」的形式似無一說的必要，只要脚色口齒清楚，把台詞背熟，到台上念出來，使觀眾聽得懂就夠了。但事實並不如此，其運用的方法和對於表現優劣的關係，且容後論，但就脚色吞吐的形式說，也有雅俗之別。如丑，花旦，淨，類多扮粗鄙小人，所用的散白多近市語。如生，旦，律以扮正人君子節夫烈婦爲當行，所以他們所用的白便有抑揚頓挫藏在裏面了。如「火燒棉山」，介之推與母問答之辭：

母子推，娘觀棉山，峯巒疊疊，草木萋萋，流水潺潺，行雲片片，羣鴉齊噪，山谷應聲，我母子恐充山精野怪之腹？

介母親，想昔舜居深山之中，與木石居，與鹿逐遊，伯夷叔齊隱居首陽，採薇而食，古之聖君賢士豈盡爲山精野怪所食不成！

這段文辭不光文，而且直類四六駢文，這類台辭，恐怕是受了香囊記之後的文人戲曲餘毒的產品，念起來固然莊重嚴肅，鑑鏘有致，但去日常生活中所用的

書語的距離是太遠了。這種台辭將成爲說明古典戲劇之特色的一個有力的證明，但不能以此而認爲是川劇的特色，只可說川劇保留了古典戲劇之特色而已。真正有四川方言系入的劇本是不多見。川劇本之印行者，是已經經過了文人翻譯手續，念起來無不通順的地方。我們若是坐在劇場中，或讀劇人口授的劇本，你便會恍然你所認識的劇本文字的方法是錯誤了。川劇的「散白」，只可從伶人的口頭上（卽口語）上領略，他們的劇本是口語的直錄，不會通過了文學的介紹，所以我們僅憑了文字的媒介而去認識川劇，那便不會發現他和平劇的散白有什麼不同之點。若真果從伶人的口中或排演脚本上去領略川劇，你便會知道川劇之所以爲川劇的原因了。我們隨便摘錄幾段劇辭作一個比較，便可知吾言之非虛了。

槐蔭別：

小生上。贊。行往前行，桃花笑。皆相似，人老年年皆不同。又只見青山隱隱，綠水沉沉，包伏。行禮。放在地，端等我妻一路同行。上小旦。立了傳家門首，贊。步往前行，台頭則見如夫君，那知道今日夫妻兩立分。小生介。娘子未何來遲？且多蒙得傳家小姐恩，代夫妻如敵親，林行送我陽關道，兩眼傍惶不忍分，因此上愈加愁悶。生。勸娘子免泪淋，手挽手而過槐陰，莫等到日落。西山黑夜難行。」（有「○」者示原鈔本如此，不便改。）

此係班中人口授筆錄之劇本原形，我們再把今排印本的同一段文辭列於後作一比較，便可知四川劇舞台本與流行於坊間的劇本在文字上的距離是如何的遠了。

小生上，唱。詞沙。纔。離了傅家門庭，又來到茂盛槐蔭，一字桃花歲歲皆相似，人貌年年大不同，但只見青山隱隱，綠水沉沉，包袱行囊放在地，等我那娘子，待他來一路同行。又。小生唱。邁步往前行，抬頭但見奴夫君，他那裏歡天喜地往前趨，怎知道今日裏兩下離分。又。生娘子。爲何來遲？且董郎啊，多蒙傅員外恩！待你我夫妻呢？且待你我夫妻如嫡親，臨行？且臨行送妻陽關道。生轉眼。且徘徊不忍兩離分，生他呢？且他去時，奴抽身，因此，奴越加淚淋，生勸娘子休得要珠淚淋，來來來卑人扶你過槐蔭，莫等到日落西山黑夜黃昏。又。

這兩段的文字，除了「白字」外，總還可以得其彷彿，我再舉兩段班中唱演本的劇辭如下，也許對欣賞川劇的人有點幫助。

黃金印：

生上。筆上尖。監吼鐵籠男兒提耳生風，霞光艷艷冲牛斗，豪氣騰騰貫日紅，時不至運未通，蒼天苦苦困英雄，一朝伸出拿雲手，扶風攀龍上九重。卑人姓

蘇名泰，字季子，原本洛陽太平莊人氏，且喜爹娘康泰，娶妻周氏可托頻繁，哥哥仲子，家可小康，自往云×山學道。來，意欲求取功名未遂，今見大哥休造花一花亭，整備酒宴與哥哥一藥。

磨房：

正旦上△思良禽運乖，遭逢奇嫂害，不幸得爹娘早喪，又遇着狠心奇嫂，與奴設下三條路，末一條路江邊汲水，一條路女回娘家，三條路上剪奴的青系髮，脫下一雙紅鞋綉，想磨房九件物件，磨子好比爹娘一般，篩子好比狠心奇嫂，麥麵好比夫妻一般被磨子磨得下來，又被篩子格斷，妻又不得見夫，夫又不得見妻，昨日八角琉璃井邊，得全個少年將軍，年紀輕到有些測忍之心，他與奴把書代，察夫詢子來，夫相會問得子來子團圍，管叫奴水不汲，磨不挨，汲水挨磨兩丟開。端然不受災，啓受哥嫂害。

馬嵬坡：

生聞言怒氣冲霄漢，奴才不該發狂言：一自入朝爲官宦，烏紗相簡紫羅藍，出入宮廷無驚閃，恩同父子在朝班，威鎮范陽爵祿疊，絞擾文武掌兵權，不該起意私造反，不該興兵犯長安，臣反君論律該問斬，稱孤道寡欺了天，勸你早把兵扯轉，免兒九族受刀懸。

以上所舉的幾段唱辭，都是從比較爲人所習知的劇本上摘錄下來的，我們憑了先入的印象，再藉韻腳的幫助，無論字的錯訛至何程度，我們仍然可以領略其中的意義的，若是並此幫助瞭解的條件一無所存，那麼，誰會自信懂得這種川劇呢？川劇唱辭中且保存如許的濃厚的地方色彩，其白口中所保存的方言成分之多是可想像得出的了。總之，我們若想知道這川劇的特質，從聲韻口語上較從文字上去認識爲捷便些！

「唱」

「唱」在川劇組織成分中是很重要的原素，有白無唱的戲，在川戲中還不會見過。川劇的唱，因受腔調的限制，所以在形式上也隨着腔調的不同而成了兩大派：「崑、高」是保持着正統戲劇唱辭形式——長短句，「胡、亂」則是屬於近世戲劇史中的花部形式——七言或十言句。這不過是大致的分別，但實際上，兩者的分別並不如此的清楚，「崑」「高」「亂」在形式上混合應用的例子是很多的，茲舉數例以明之。

雪夜訪普，本爲二黃戲，但趙匡胤前往趙府途中所唱一段二黃之前，便是以崑腔開頭的，據悉於川劇掌故的人說，這種戲，俗名爲「崑曲」。其實，這齣戲

原是竄曲風雲會中的一齣——訪普，後人改用二黃唱，因而成了一種不羈不亂的混合形式的戲了。

靚頭子 瑞慶宮離金闕夜廣寒天，半風颼颼冷透了綉綃錦帳。一字 瑞雪兒飄飄的空下降，忙將袖兒迎面遮藏，黃韻齊 雖紫闕王來在御街之上，但只見錦山河恰似銀妝。

又如「古城會」

靚頭子 龍離沙灘現金瓜，似鳳凰飛出了烏鴉巢，某本是志氣英豪一字心同日月千古照，幼讀春秋志量高，曹丞相待某恩義好，漢關某扶漢豈降曹，自古道漁關任魚躍，某千里尋兄不憚勞，三流 煙霞鎖白雲繞，細雨紛紛混戰袍，崎嶇古道人烟少，路上行人步步蹣，灣灣曲曲羊腸道，重重疊疊路迢遙。一霎時雲開紅日照，妙手丹青難畫描，漁樵相伴歌聲鬧，牧童歸去笛韻高。遠望見城樓旌旗搖，快馬加鞭到城濠。

又高腔戲中加漢調（俗稱二黃）亦有之，如辭曹，關公唱

一封書 曹丞相轉漢腔 珠淚兒濕透錦戰袍，非是弟捨不得曹丞相，徐州失散兩分張，弟若順了曹丞相，一時臭名萬古揚；弟若辭了曹丞相，好似猛虎下山崗，但不知某大哥今在何地，三弟流落何方？有朝大哥把業掌，那時

節立定家邦！

又如陽告打神，亦爲高腔，而以崑腔起，轉「犯漢腔」：

崑頭子 祇聽得雁聲天際，轉犯漢腔 嘹嘹嚶嚶耿耿淒淒，他那裏慘離羣任孤飛，多只爲畢生一配。

又，高腔挑袍一劇中有「漢調頭子」轉「半登鼓」的一段唱辭：

漢腔頭子涼時節秋風八月天起半登鼓叫小校你把那車輛慢慢推，慢慢搖，慢慢搖莫辭勞。轉一字此乃是八月將盡九月初，正逢霜降又逢秋，兩岸蘆花似錦綉，枝頭紅葉火焰濃，唯有那不凋枯松，到冬來淒淒慘慘，慘慘淒淒在埃下舞。

不過，這種混亂的形式，還是因爲行腔的關係而致之，還不是本節所要討論的。所以我們對於此一問題暫且不論，仍然談川劇唱辭的形式罷！

崑腔唱辭的形式，以長短句爲主，這和其他地方所流行的崑曲形式是無差別的，所以無庸加以討論。我們還是先討論與崑曲同一系統的高腔罷！

高腔的句式，應以長短句爲主，名爲「第一式」。但其中也常用整齊的句式，七言十言五言不等，名爲「第二式」。還有一種長短句與整齊句混合運用的唱辭，名爲「第三式」。

第一式舉例：

【駐馬聽】 船到襄陽，停舟上岸看端詳，人逢好景須當望，古跡留名天下揚。

見大佛寺，唐雲卿唱。

【駐雲飛】 念母生身，難報劬勞養育恩，婆婆雷霆怒，將娘趕生門，朝日想娘無有會，去到林庵看娘親，去到林庵看娘親。

見安安送米，安安唱。

第二式舉例：

【香羅帶】 守節今何待，紅顏命運乖，

不識人好歹，癡心想同偕，

忘却山盟海，恩情兩丟開，

活把娘氣壞，笑你好癡呆。

見過焦，焦賈氏唱。

【月兒高】 自與劉郎偕連理，恩愛夫妻如水魚，

無端哥嫂太相欺，一心折散夫妻情，

只好比 啞子吃了黃連味，一段苦情對誰說？

【紅鸞襖】

見奪棍打瓜，李三娘唱。

史連城死陰司遊魂縹渺，
似明月沉月底有影難撈，
實難忘高堂上椿萱年老，
死後時有何人來把香燒？
多情的喬解元世間稀少，
割一塊胸前肉來把藥調，
陰陽界孽風起吹透七竅，
獨一人坐廊隅孤寂無聊。

見陰陽界，史連城唱。

第三式舉例：

【鎮南枝】

春雷動吼一聲重句

天下舉子赴舉門，

夫子宮牆有萬仞，

幼而學來長而行。

夫子嘆鄙人寒窗讀孔聖，

未能金榜揚姓名，
那日遊學焦家嶺，
寒病打倒臥街心，
.....

見南坡誓別，王魁唱。

【降黃龍】

受命皇朝，

今日裏身着紫袍，
不幸雙親亡故早，
衣衾棺槨無半毫，
萬般無奈頭插草標，
將身兒賣與那富家翁豪。

見仙姬送子，董永唱。

【滾绣球】

因功名阻歸期，

萊陽淹滯重行
奴與他相逢配匹，
從結髮似水如魚，

我將這 莫盡情的癡中語，

說與伊知！

誰想他暗藏着拖刀計，

一謎家口是心非，

眼睜睜他說道：

生同歡笑死同悲，

到如今辜恩負義棄姣妻。

見陽告，焦桂英唱。

從以上三種不同的格式中，可以知道高腔和崑腔在形式上有着若干的距離。單就其唱辭形式不同於地方劇之整齊句式一點說，是同於崑曲的。但其不同之程度則差甚遠。因此我們可以斷定高腔唱辭也有他獨立的形式。

就史的發展過程說，川劇「胡、亂」兩程調子是應屬於地方劇一類的，他的唱辭，也和他種地方劇一樣是整齊的五言七言十言形式。但川劇「胡、亂」並不受此限制，於常格之外，又創出一種變格——就是把各種不同的句式錯綜運用於同一板眼的唱辭裏面。所以在川劇「胡」「亂」的唱辭中，分之則為五言，七言，十言的整齊句式，合之則為五言，七言，十言混合組成的長短句式。我們名前

格式爲「第一式」，後者爲「第二式」。

第一式舉例：

兒問他因何事揚鞭躍馬？

再問他住何所那裏有家？

兒叫他把姓名一一留下，

或在庠或在監可登科甲？

兒問他妙齡兒青春多大？

兒問他幾昆仲雁行幾發？

兒問他二雙親可還瀟灑？

兒問他洞房中可有渾家？

見春秋配（檢柴），江秋蓮唱。

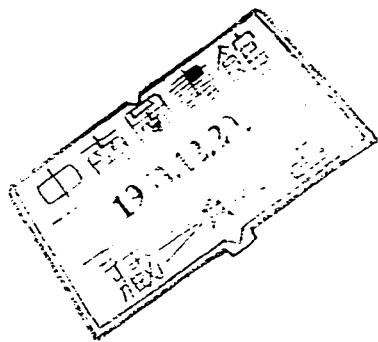
好賢弟不必太疑心，平王准奏赦父親；

議功贖罪加封贈，弟兄封侯沐殊恩，

父書明晰豈蒙混，望穿老眼意甚殷，

若不回有違君父命，豈作不忠不孝人！

見斬伍奢，伍員唱。



自失了兵權後手無寸鉄，
拋不下父母仇五內崩裂；
非是某圖苟安偷生暫且，
燕太子曾許某同心同德，
寧到頭恐不能恢復宗社，
伍子胥過昭關鬚髮變白。

見樊館借頭，樊於期唱。

第二式舉例：

孤舟夜泊水雲鄉，

此酒焉能解愁腸，

除世子無別人我同漁丈，

把伍門含冤事剖訴衷腸。

見漁父贈劍，伍員唱。

提起番狗令人恨，

不由人怒髮冲冠烈火生，

非誇口伊仍是犬羊性，

知什天地識什天倫。

既處邊庭宜守分，

敢與堂堂大國抗卑尊！

論吾皇仁德蓋天下不較口，

怕擾害了百姓才與他講和親，

爺本是巍巍台閣品，

常言道麒麟不共犬羊羣，

耐饑寒守節延性命，

寧爲夷死不爲姤生；

有一朝回南朝雄兵整頓，

誅叛逆殺番狗方隨人心。

見蘇武牧羊，蘇武唱。

川劇唱辭的形式略如上述。但唱辭還有一個不可或缺的條件，亦須在這裏附帶論及。便每句的尾韻，亦即俗稱的「轍兒」。轍兒卽詩，詞中用的韻，唱辭必須合轍，猶如詩詞必須叶韻。但戲詞中的轍，較詩詞中的韻爲寬。所謂十三道轍是也。在一段唱辭中，律以一轍到底爲正統，但在川劇中則有例外。如「桂英打

雁——劇中穆桂英所唱一段「苦平椰子」竟用了「言前」「懷來」「花發」三個

轍。
蓮花寶帳把令伴，大小兒郎聽底端；

王作的事令人埋怨，有功罰無功賞其理不端。

怒惱了父女們插旗造反，

一馬兒反之在穆果塞前，

.....

身穿鎖子扣連環。以上「言前轍」，示以「○○」。

在頭上整一整烏雲蓋，

護胸寶鏡掛胸懷；

在腰間緊束絲鸞帶，

在足下登一登鳳頭鞋歪不歪。以上「懷來轍」，示以「△△」

魚皮壺內取戰箭，

豹皮囊內取弓弦，

穆瓜帶兵休遲慢，

隨同姑娘下高山。以上「言前轍」。

穆桂英大披掛，
鳳尾翎毛腦後插，
跨下騎的桃花馬，
三寸金蓮馬蹬踏，
護胸寶鏡胸前掛，

……以上「花發轍」，示以「之」

這種例子，在他種劇中比較少見。不過川劇用轍，在一段唱辭中且如此的隨心所至，在一劇中，當然是可把十三道轍輪流着全用了！其實也不盡情如此，也有許多戲是整齣押一個轍兒，且很少犯重的毛病，這也是川劇中咄咄怪事。如伍員渡蘆、漁父贈劍二劇通押「江陽轍」，漂母飯信通押「姑蘇轍」。聲調鏗鏘，諧和流暢，真可稱天工妙手之工作。

蒙垂青厚望我大碑指路，
感知己從今後銘心刻骨，
半生來遭落魄凡塵困苦，
時不至運不來又將何如？
欺我窮曾受過小人侮辱，

哭庸愚把豪傑認爲勝夫，
初寄食在南昌暫蘇涵鮒，
遭亭長妻不賢每飯不呼，
持釣竿某也會學爲漁父，
幾文錢才知道此口難餬，
抱多才豈犯了造物忌嫉，
朝不餐夕不餐困苦窮儒，
某不曾學齊人乞餘他顧，
又不曾效伍員吹簫於吳，
九洲大四海竟謀生何處，
萬不想遇知音女中鮑叔，
一餐食飽王孫名高千古，
識英雄於塵埃秋水明珠，
某不才且談兵無防惜箸，
操宰輔有吞秦食楚攻夫，
不久日劉沛公見賢求助，

調鼎鼎只須吾一卷兵書，
夙以危就以饑饉狼食虎，
看一看二千石故我今吾，
非是某張海口封侯指顧，
大陣圖非豪傑誰來庖廚，
事若成某當要千金酬汝，
請漂母留名氏敢把恩辜。

見「漂母飯信」，韓信唱。

這兩條事在川劇中，當然是屬於例外之列；但於此亦可見川劇用韻方法的限制較他種劇爲寬，所以文辭方面也顯得特別的活潑而見匠心。

川劇唱辭，一句分三節，一節爲二字三字四字不等。七字句多爲「二二三」或「三四」式；十字句多爲「三三四」或「三四三」式。如「夢琴」一劇，俞伯牙所唱一段「二黃一字」中，便二式間用。

這壁廂是茶社人多聲驟——「三三四」

那一旁江樓歌聲喚酒籌——「三四三」

因什事弟不來難以猜透——「三三四」

倒不如撫一曲聊以解憂 〓 〓 〓 〓 〓

叫童子焚香掌扇且伺候 〓 〓 〓 〓 〓

平沙落雁記心頭，

但撥動宮商揮素手？

爲緣何商絃沉暗露憂愁？ 〓 〓 〓 〓 〓

兩句組成一段，通稱爲「上下句」，這唱辭組織的基本形式。上下句都以合

轍爲正規，上句爲仄聲，下句必須爲平聲。有時上句不合轍，而下句仍須合轍，

且須爲平聲，否則便不易「上口」。

在此更有一點亦須聲明：此種分段的格式，並不完全合用於腔調的板眼。如

「滾板」，「叫板」，「哀子」，都有腔調，都有樂夾在裏面。但是他的唱辭連

節都不分，何論段呢？關於此點，我想在論及腔調用法時，再加詳細討論。

「作」

「介」字在他種劇本上都當作指示動作的符號。但在川劇本上則當「白」字用，何以如此用法，尙無從考知。川劇本上指示動作的符號是什麼呢，尙未見統一的規定。但今流傳的劇本上所習見的符號，如「眉眼」，「浪子」，「架橋」是。

這些名辭所內含的意義究竟是什麼，却不容易估計出來，因為他們所指示的動作是視各個劇情之需要而產生的，也就是說：指示此劇中所需要的動作以「浪子」為符號，在他一劇中所需要的動作也是以「浪子」為指示的符號，其命名雖相同，而其所指示的動作則不同。所以，我們只知此類符號是指示動作的，實無從確定其所指者為何種動作。若想把各種動作作一個確實的統計，因而確定他所含的意義，那研究演技的同志們的分內之事，我們便無資格參加討論了。

劇本的組織

劇本的組織可分兩種：文字的，音樂的。

(一) 川劇文字の種類，前面已經談過了，本節所要談的是劇本中各種文字的運用問題。關於此點，可以一人之上下場為序列的單位，一齣戲就是以如此的若干單位組織而成。我們為了研究的方便，便把此種單位分為若干段，一一加以敘述。

(1) 引子 在「文場」中多用之，但「武場」則以「譜子」(即「牌子」，如風入松，點絳脣，新月會是。)或以「起霸」替代。如係抽演全本戲中之散齣時，因其所應念之「引子」，已於上齣念過了，所以本齣的上場便不用引子。

脚色上場時，無論爲文場武場，則逕行唱或作而上場。引子原含有引導之意，卽古雜劇中「勾隊詞」之遺韻，也就是傳奇中「付末開場」所念兩首詞之縮減形式。

(2) 坐場詩 念過引子之後，便是「坐場詩」。坐場詩，不是各種脚色都必須用的，生、旦行用之爲多；他如淨、丑等行則於念「引子」或「贊贊子」之後，刪「坐場詩」，緊接着便是「表名」。坐場詩的內容，多爲劇中人自表身份之辭，也有暗示劇情總括劇情的。其主要的目的，頗似說評書的在開始說唱之前，所念的「西江月」之類的詞。也有鎮靜劇場，引導正劇開演之意。

(3) 「表名」例在引子或坐場詩之後，任何脚色登場都必須要念的。「表名」所用的文字爲散文，但也有迭蕩起伏的韻致隱藏在裏面。觀衆可從這段自白中知道劇中人的姓名、籍貫、身世，以及未來的遭遇。如伯牙碎琴鍾子祿所念：

老漢鍾子祿，原本集賢村人氏，只因吾兒子期，去歲曾在漢陽江馬鞍山下避雨，得遇晉國伯牙大夫，二人言來語去，甚是投機，結爲金蘭契友，臨行之時，贈吾兒黃金十鎰，叫他買書攻讀，不料勞心勞力太過，竟於今歲五月初旬，一病夭亡，今乃亡兒百日，老漢手攜香帛紙燭，去至坟前一祭，以盡我

父子之情。鍾徽，爲父來看你了！

此段表名，文字很長，但很簡潔。此種表名是文武場主要腳色念的。不重要腳色念的表名，便簡單得只是表姓名了。如坐帳：

馬良：馬良。

伊籍：伊籍。

王甫：王甫。

趙雲：趙雲。

如果劇爲全本抽演的散齣，表名可以省掉。

(4) 劇情 主要腳色表名之後，便是劇情的開展，也就是副腳色上場了。副腳色上場，若在主腳之後，可僅用「上場對子」，再「表姓名」；然後再去和主要腳色串演起戲來。串演的開始，也有兩種方式：一者是由主腳角起慢板唱辭，而後引起下文；其次，則是由副角登場，與主要腳色應對而激起下面的戲文。

(5) 串演之法 串演的方法，無論用「白口」或「唱辭」，其方式不外「順沿」、「倒敘」、「激起」三種（以一場爲研究的單位）。順沿者，是主腳上場時，故事已經展開，先由「表名」唱辭敘明前事，而後再把前事與今後事連在一齊，繼續演下去。如春秋配的檢柴之後，接着演回柴：琵琶詞之後接着演鏑美

，均是。倒敘者，是先從一事的結尾開始，而後再敘到所以得此結果的原因。如殺家告廟上天台是。這種方法，比較是宜於小說家去應用，尤其是偵探小說。運用於戲劇中，便容易發生兩種危險：不是陷於呆板無生氣，便是陷於因果報應的圈套，而增加了許多無謂鬼神場面，這種方法的運用，在川劇中不乏其例。如活捉王魁陽陰界是。激起者，也可叫做「側起」，便是從故事的某一階段開始，這只是全個故事的一個引線，其故事全部情節如何？不在此一齣中敘述淨盡，而在此一齣以引出故事首尾情節。這在川劇中亦不少其例。

(1) 煞尾 劇情發展之某一階段，或故事全部完結時，脚色分別念下場詩或下場聯兒，陸續下場。全部劇情完結時，多有牌子或鑼鼓送下，而不用詩或聯兒。(文場用牌子較多，武場多用鑼鼓送下，散齣多用詩或聯兒。)

(二) 文字方面已如上述，次再談劇本中腔調的運用和組織。所謂腔調的運用，是指怎樣運用各種腔調於一劇而言；所謂腔調的組織，則是指各種腔調間的聯繫方法而言。

在未討論本題之前，我們先把川劇腔調一一介紹一番：

(1) 崑腔 川劇崑腔，自舒頤班後，衣鉢傳授已無其人；今川班唱演，多以「高」，「胡」，「亂」為大宗，間有唱演「崑腔」者，多為下翻之材，一無

可取。川班崑腔在演唱方面是滲進了不少的地方色彩，但其規模則一仍太倉之舊。所以關於崑腔口調的運用和組織，前人多有著述，此地不擬多贅。

(2) 高腔 高腔在川劇中佔最大部分，其所很的地方色彩也最重，所以有人說川劇是產於四川秧歌的（關於高腔的來源，前已論及。出於秧歌說，也許是因爲今川劇高腔的行腔方法有濃厚的秧歌韻味而言。）川劇高腔是遵依一定的曲牌唱歌的，一齣戲的唱辭都是填的無數曲牌拚合組成的。牌子，猶今人所說的樂譜，依譜而製曲。所以劇情爲悲爲喜是決定於牌子者爲大半。據熟於川劇掌故人說，川劇牌子有千餘種，今多佚亡，所存者不過三四百種，而實際應用的也不過二三百種。這些牌子的性質，除了深於高腔研究的伶人外，門外人是莫測高深的。因爲某種場子應用某種牌子的規則，是藏在老伶工的經驗中。他是得自前輩伶人的口傳心授，不是憑了自己的智慧對於川劇加以研究之後而得的心得，他們也是只知其當然不知其所以然，所以想判定曲牌的運用方法，須先判定各種曲牌的性質。關於此點，不見前人論及，個人對於川劇的瞭解還幼稚得很，所以關於川劇牌子的運用和組織方法的問題，容待異日，再加討論。

不過，就今所見的川劇牌子，多與崑曲牌子不同，辭句的結構，有介乎崑亂之間的，有簡直像亂彈的；就此一點觀之，我很疑心川劇高腔是中國戲劇自崑弋

進入亂彈形式的一個橋樑。

【孝南枝】見安送米

娘送兒路途悲，重母子分離好慘悽。
邱姑她把良心喪，詐害親娘爲那椿？
他要娶來由他娶，休管別人閒事情！
爲娘教兒一個妙方，兒婆婆有話休對兒的爹爹講，
兒爹爹有話，兒呀兒！
休對兒的晚母言。前娘打兒黃金貴，
後娘打兒狠心腸；黃金貴來狠心腸，
下下打在兒身上。

【江頭金桂】見掃華堂

年年有個春三月，燕子銜泥繞畫樑，
燕兒銜泥飛將去，孰誤了一身好毛衣。
俺將這水洒塵埃。……
昔日韓信未得時，曾被他人胯下欺，
九里山威風無人比，萬馬營中數第一，
劉高若得凌雲志，平步飛上九霄雲。

【綿達絮】

見通篇

這封殘書太可惡，叫人心頭似刀割；
殃及池魚燒門火，自己錯了對誰說？
提起珠淚垂，紅顏女子無下落，
咬牙切齒恨王魁，趕起叫人心慄，
賊呀！冤曲訴與海神知。

【一枝花】

見通篇

忙整頓蓋世雄威，怒轟蕞離却了曹府之地。
叫小校府庫封金休擄取，
印懸高標莫待遲！

美女送回娘家去，以免黎民受慘悽，
主帥二人要仔細，鞍前馬後不遠離，
刀出鞘須緊記，青龍偃刀手內提，
曹兵百萬某不懼，戰將千員某去敵，
今朝辭別曹府去，再無回頭期。
倘若再來留，好意變惡意！

【看鸞魂】見陽告打神

吾在人間爲正神，賞善罰惡報應分行，

善的引他金橋邊，作惡難免下油烹，

慢道陰司無報應，舉頭三尺有神靈。

這種例，真是舉不勝舉。我們假若認爲前面擬棄是正確，尙有待於再作精細的研究。

(8) 胡弦 胡弦又名二黃，包括二黃西皮兩種腔調，川劇中有單用二黃或西皮的戲，也有以二黃西皮混合組織的戲。無論那種腔調的戲，腔調變化須與劇情求得一致。劇情爲悲爲樂，腔調亦隨之爲悲爲樂，控制劇情變化的爲文字、穿插，控制腔調變化的，則爲「板」「眼」，板多爲急曲，眼多者爲緩曲，急曲緩曲文各分緩急二種。以上爲有規腔調，還有一種無規腔調，唱法無板眼，如「三板」「倒板」「奪子」「么板」「哀子」是。這種腔調只有連綴有規腔調補助有規腔調之用。二黃腔中尙有「陰調」(卽俗稱的「反二黃」)、「平板」。(「陰二黃」的板眼與二黃同，平板板眼與二流同。)這些曲子，用於劇中時，照例是緩曲在前，急曲在後，因配合着由鬆緩而緊張的劇情發展的原故。

談到曲子的組織可分兩種：一套曲，二散曲。散曲是曲之可獨起結，不必與

曲聯合成調的，（二黃或西皮之其「一字」「二流」「三板」均是）。套曲則是必須與他種曲子聯在一起成調的（如倒板奪子，么板均是）。套曲組織亦粗有規定：倒板照例是在二流，套子，或快一字之前的；奪子爲倒板與一字之間的浮橋，很像平劇二黃慢板前，倒板之後的迴龍腔。么板照例是在一字之前的。

二黃西皮兩種腔調所表達的情緒亦不同，二黃所表達的情緒悲以怨，柔而和；西皮所表達之情緒剛以厲，爽而直。大致是如此，但二黃戲中亦有喜劇，西皮戲中亦有悲劇，不過，二黃戲中有兩種性質截然不同的曲子，「陰二黃」與「二黃平板」，陰二黃俗稱「陰調」，所表達的情緒是悲的，二黃平板簡稱「平板」，所表達的情緒是瀟灑的。

套曲舉例：

（1）西皮倒板之下接二流，或三板，或接四柱，大過板，而後轉二流。

斬伍奢：

（倒板）適才間遊過了幽冥十殿一句

（陰二流）但則見小鬼和判官多句

梭帳會：

（倒板）一家老小淚滂沱一句

(三板)媳婦兒理當侍奉婆婆，

細思量私逃終不妥，

倒不如回朝去另自斟酌。

禹門關：

(倒板)屈指算回國朝星霜五度一句

(四柱)但不知賢公主近况如何？

若明言棄眷歸必有箇阻，

難道說我有心拋別妻孥。三句

(大過板)勢驚天氣動地漁陽鼙鼓，

均往常年更猖獗——

(二流)勢如破竹。多句

(2)二黃倒板之下接衰子，奪子，陰調，或奪子，一字，三板。

蘇武牧羊……

(二黃倒板)嘆年衰催白髮光陰箭放一句

(衰子)漢王，臣的主！

(奪子)離家山不覺得屢更星霜一句

(陰詞) 望白雲阻歸程雪峯萬丈，
南來雁北飛去觸目傷情；
哭一聲我朝中有道皇上，
怨爲臣辱君命空使四方，
實指望議和親與仁講讓，
奈番狗夷蠻性不解王章，
逼老臣歸順他我直言相抗，
因此上打老臣荒山牧羊，多句

訪白袍：

(二黃倒板) 嘆人生天地間萬般由命一句
(簪子) 又何須苦去求富貴功名一句
(一字) 俺也曾獻過平妖論，
單人獨騎戰遼兵，
在沙灘巧佈龍門陣，
免朝二字把浪平；
揚旗雷鼓威風凜，

餓馬搖鈴鬼神驚。多句

(奪子)不是薛仁貴頭頂盔身穿甲手提銀槍跨戰馬，

唐主爺錦江山焉能夠海宴河清，河清海宴樂太平。

(黃三曲)十大功付東流英雄遭困，

(奪子)到而今困之在養馬城做一個看馬之人，提將起好不傷情！

夢琴：

(二黃倒板)金鷄叫東方白子期不見一句

(三板)却原來相思夢愁鎖眉間，

恍惚間得見了子期會面，

寒未斂溫未言舉琴便彈，

叫船水搭條來你得遲慢，

怎願得烟濃跋涉登山。

又：

(么板)念鍾徽打樵人彈琴未慣，

似流鶯學鳳鳴貽笑高賢。二句

(一字)揮素弦燕一曲雲離星散，

弟胸中蓄哀怨畢露琴弦；多句

(4) 亂彈 亂彈分兩大類：甜平梆子，苦平梆子。此外還有飛梆子。就其板眼說，各有一字，二流，三板。這三種板都是獨立起結的，不必合他種板聯合；他如倒板，滾子，哀子，則必須與他種板聯合成調。前者於川劇本中最為習見，後者則舉例如次：

白門樓：

(倒板) 曹丞相息雷威容某奉訴，一句

(一字) 漢關某講一段春秋古書；多句

桂英打雁：

(倒板) 蓮花寶帳把令傳，一句

(甜平一字) 大小兒郎聽底端；

怒惱父女們插旗造反

.....多句

(二流) 身穿鎖子扣連環。

在頭上整一整烏雲蓋，

護心寶鏡掛胸懷，

殺狗勸妻：

.....多句

(哀子)不提婆婆娘還則罷了，提起了婆婆娘，把妻的心辜負了——

(苦平一字)未開言不由人淚流滿面，

尊一聲曹郎夫細聽我言，

.....多句

(三流)倒不如削了髮去入尼庵。

巡城：

(飛椰子)養由基來真可誇，

百步穿楊要數他；

到後來死在雕翎下，

何況爲臣戴翎花架橋千歲，臣的主！

(滾板)我叫了一聲千歲，

我哭了一聲幼主爺，

想你我君臣奉詔鎮守南昌，

臣中了賊子一支雕翎，

此乃老賊造下藥箭，

箭在人在，箭去人亡，

倘若爲臣身死，切不可去了趙字旗號！

倘若去了，定邊老賊必要來殺個措手不及，

囉呀，臣的主！以下同，略。

川劇的唱法

川劇唱法可分三種：「獨唱」，「接唱」，「合唱」。

(1) 獨唱 獨唱，卽在場脚色一氣唱完一段唱辭之謂。這種唱法，在劇本中應用最廣，在家，出外，訴苦，折辯均用之。此種例隨處皆是，不多贅。

(2) 接唱 接唱可分兩種，一種是「句接」，一種「腔接」。句接云者，卽是甲唱上句，乙接下句，丙接上句，丁接下句，二人以至數人更迭唱去，每人所唱，以一句爲單位，故云句接；腔接云者，如前面所舉「禹門關」大過板下句「比往常更猖獗」之下接「二流」「勢如破竹」是；也有以同一板眼而上半句爲甲唱，下半句爲乙唱，這種例比較少見於他種地方劇中，舉例如次：

重台別：

.....

陳吉元：來來來同妻跪樓口，

梅良玉：梅良玉上前雙叩頭，

陳：有句話兒說不出口，

梅：生離死別還顧什麼羞，

陳：順從番狗現屍首，

梅：停妻再娶似馬牛，

陳：.....

梅：夫妻們好一似失羣孤雁，

陳：到晚來飛不過雁門三關，

梅：龍離海岸，

陳：鳳離深山，

梅：湯滾雪燄，

陳：船下陡灘，

梅：風箏斷線，

陳：琵琶斷弦，

824/7780

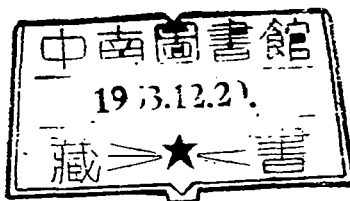
82987

44468

熟知的「幫腔」，即合唱之一種。

梅 怨只怨無道天子，
 陳 恨只恨賣國漢奸， 以上為「句接」。
 梅 平白的，
 陳 起狼烟，
 梅 折散了夫妻，
 陳 不團圓；
 梅 有一朝
 陳 梅公子
 梅 拿筆紙
 陳 赴貢院
 梅 登金榜
 陳 姓名揚
 梅 ……以上「腔接」

(3)合唱 二人以至數人合唱一辭。這種唱法在高腔中用的比較多，人所





100

版權所有 翻印必究

中華民國三十六年一月貴陽初版

(筑版貳元白報紙本)

定價 國幣肆元

(印刷地點外酌加運匯費)

發行人：華問渠

印刷所：文通書局貴陽印刷廠

發行所：文通書局

重慶 貴陽 成都 廣州
上海 昆明 長沙

