

漫談川劇藝術（上）

唱腔複雜雅俗共賞

戴良

月前空軍天龍業餘川劇隊，到臺北演出十幾齣戲，我會爲文一抒觀感，認爲川劇在藝術長河中，是一支源遠流長的優美細流，所以值得我們重視，保存和振興。

事實上川劇在一切地方戲中，是最複雜、也最爲人所誤解；其爲人所誤解者，也就是因爲它最複雜。關於這方面，載於「聯合報」新藝版的燕文中，曾約略地提到過。爲了說明唱腔複雜的肇因，與之有密切關係的，川劇源流的幾種說法，有逐一介紹的必要——。

有人說：川劇是現今流行的平劇的變相，所以說川劇的歷史很短，價值很小；有人說：川劇多演秦元、明戲曲，則當比平劇的歷史長；又有人說：川劇是四川古已有之地方戲，幫腔就是「下里巴人」的合聲——不錯，這些說法都是對的，但却不能固執一辭；固執一辭未免失之偏頗。因爲川劇是以上三者的「共相」。川劇中有古代的地方戲，且揉合了異趣的邊疆戲劇，這是指形式方面；川劇又有雅調俗調之分：雅調多爲高腔，俗調多是皮簧；高腔中又有京高腔與崑弋腔；二者合流以後，成爲川劇中的雅高腔。直接繼承弋陽腔的，是俗高腔，俗高腔中，又有本用皮簧唱而改爲不用樂器伴奏的，更有許多戲在譜戲時，是依據皮簧戲的風格而譜成的。川劇的腔調，除開上述高腔與皮簧外，還有兩種腔調：一是崑腔，一是亂彈。崑腔在自由中國不爲時尙，因爲它距離我們的生活太遠；亂彈即是秦腔梆子。皮簧中除了

平劇外，並且直接接受了漢調的影響，而且非常之大。坐是，我們可以想見：在我國地方戲中川劇最爲複雜；尤其是有雅、俗之分，更增加其複雜性。崑、高、胡、彈四種腔調，在成型的川劇中已經融合了：

如「訪普」、「五臺會兄」（平劇名「五臺山」、楊五、六郎重逢的故事）爲皮簧劇，其中有兩處相當於平劇「倒板」的，係用崑腔唱，此在川劇中有一行話，叫作「崑頭子」；「評雪辨踪」爲高腔劇，其中有一處用崑腔唱。「喬子口」爲亂彈秦腔幫子，但丑角用高腔打彈。」「三祭江」的三段主要唱詞，分用高腔、皮簧、梆子唱。

另有一些戲，也是可以用兩種腔調唱的，並且有兩種腔調編成的劇本，如「三擊掌」（王寶劍故事）、「南華堂」（莊周戲妻）、「劉謙殺家」、「槐蔭分別」與「送子」等。而某一部大部頭戲，某一折用高腔，某折用皮簧的事例，更不

勝枚舉：如「掛印辭曹」、「挑袍

」、「古城會」等是。漢調與高腔融合的戲也很多，尤其是關公戲中，常常見到，如「挑袍」用漢調頭子（即倒板），「辭曹」劇中關羽修書時所唱一段，除首句五字外，全段十一句全用漢調二簧唱（但仍爲不用絃索伴奏的高腔）；「單刀會」全劇皆然。此外則有「陽告」（王魁與桂英的故事，香港影界已改拍電影），也有顯明的例子。

以上係就劇本本身論，若就演員的行腔，則混融更甚：川劇的「老譚（鑫培）」康芷林，川伶都尊他爲「康聖人」，他的唱腔中就涵化了洋琴調，曩昔「三慶會」名優多喜效之；名鬚生天籟則雜揉平劇腔調入川劇皮簧；邱小秋等雜入漢調；享盛名於川東的張德成，遠聞其唱腔，大有說善書、諷誦古文的意味。由於唱腔如是複雜，所以有很多人認爲：川劇在舞臺上是不諧和的。

川劇演出的特點

川劇腔調又有雅俗之分，就更使上述的複雜更加複雜了；也更使歧視川劇的人得所藉口，肆意指摘。不過這些指責，多是不公允的，譬如要指摘川劇是有閒者的消遣品（其實娛樂何嘗不是消遣），則指出雅腔文句之古雅；想要指摘川劇庸俗不堪的，則指出俗調中的俚語多。但客觀地分析一下，這些都是偏見；反之川劇雅俗之分，正適合廣大社會的普及性。但這並不是說川劇沒有缺點，它的缺點正如人們所指出的：過於古雅的詞調，很少演員懂得；也很少觀眾懂得；唱詞若不懂，則情感自無法移入，於是演出效果打了折扣。至若過於庸俗的詞句，於娛樂成份之外，甚易引起其它的不良效果，這在音樂要求，在社教意義上，是說不過去的。

以次我們所接觸到的，是川劇演出的幾個特點——

川劇中有單人劇：即全劇只有一個演員，如像「喪信回家」、「刁窗投江」、「三祭江」等。

有僅一人吃重的戲，其他很少幾個配角幾乎可以刪去，而這些配角中甚至有全無唱白的：如像「三聖宮」、「陽告」、「託國入吳」（「錢行回國」（以上兩齣均勾踐烏軼事）、「祭岳」、「殺家」、「江逼霸」等。

有些劇本全以且角演出的，而且並非一人：如像「女面禮」（宏

碧緣故事），全臺女角在十人以上，「桃花山」、「二鬼上路」二劇均兩三且角演出，且皆是主角。

有在某一劇中某一角色作主角者，可多至三人以上：如「三盡忠」（文天祥、陸秀夫、張世傑殉國故事）正生達三人；「三評醋」（風月戲）且角達三人，「大鬧秦庭」且角達四人者皆是。

川戲中男女兩人合演之戲多為小生和小旦，（小旦，川語俗稱「包頭兒」，包括閨門且、正旦、青衣、花衫），與平劇之多為正生同青衣花且者不同，而兩者各在所屬的劇型中構成最主要的形式，後者如時尚的「坐宮」、「殺惜」、「回窰」、「戲鳳」諸劇；這些平劇在川劇中也有，但川劇却盛行「訪友」（梁山伯訪祝英臺）、「情探」、「評雪辨跡」、「刺目動學」諸劇。

有只用道白而無唱腔的戲：如「男、女面禮」（即巴九寨、宏碧緣故事），「錢行回國」、「公堂失和」（珍珠衫故事），「淮河營」（蒯通故事）、「審鑿」（聊齋故事）、「頂燈」諸劇。唱腔幾乎可以除去，或與道白相較，其字句之比例不及十分之一的，則有「假投降」（姜維詐降）、「宮門帶詔」（亦名「血帶詔」）、「審吉平」（三國演義故事）等腔。

有全部唱腔而無道白者——引子詩除外，但無表名——如勾踐事蹟：「託國入吳」是。

川劇鑼鼓幫腔的表現

川劇在演出時，鑼鼓與高腔戲之幫腔（即合唱），每為人所詬誶；實則此亦為川劇特色之一。鑼鼓在幫助劇情發展，及襯托純粹表演方面的效果甚大，而且，名鼓師與名角能使樂器與表演合一：龔昔川中「三慶會」名生周名超，一舉手一投足均與樂器節奏應合；此有一專門「行話」叫作「抓鑼鼓」，以此發展劇情的例子很多，看過川劇的自能領會。襯托表演的例子也多，「錦江樓」拜壽一折，有一大段戲（歷時十分鐘以上的啞劇表演），全用鑼鼓襯托。「花仙劍」、「五絃櫃」、「別洞觀景」的且角走「邊式」（表現婷婷嫋嫋，欲進還退的步伐，一名「扁魚上水」）、「戰雍州」、「醉狐吐珠」、「斷橋會」、「殺狗警妻」（天龍劇隊會演比齣）亦然。

再從「情探」「放裴」二劇，可以清楚地看出：鑼鼓發展劇情及襯托表演的雙重作用。至於幫腔，則是源於竹枝和聲及曲本合聲而來，川劇高腔戲的幫腔，至少有以下三大作用：

（一）戲劇性最濃唱詞發展至高潮，及悲不自勝時用以烘托急促的意味，前者如「刁窗投江」、「山伯訪友」；後者如「出棠邑」及「離燕哀」劇中「遇俠」、「開耗」諸折。

（二）且角（通常是閨門且）唱至舊式女子難以啓齒的話語時（如男女婚姻、燕好之類），多用幫戲以示羞怯，而由他人代唱，這種表現手段，類似歌劇中的合唱隊，在意味上與電影的「旁白」（O. S.）相似，不過司幫腔者不另設人員，一般均以場面人員兼理。

（三）高腔因「曲牌」有別，故行腔殊異，大體上說它是比較自由的謳歌體；演員在有彈性的旋律下，可藉自己的稟賦（如音色、音質、音域）去演唱那一段高腔唱詞如因腔調過高，或以次須用梯次型的音高向上發展表現時，爲了「養精蓄銳」便而場面「遞點子」（作暗示），藉幫腔以抒其急促。

所以高腔戲必須幫腔，因爲那是貼切本質的表現形式。從前曾有人主張：川劇廢棄高腔與改良鑼鼓。是不知此爲川劇特色者。

曲調類繁題材廣泛

劇本方面，川劇也有其特色，那就是題材廣泛；這不能不歸功於它的腔調與曲調種類之繁！

川劇腔調我們已知有崑、高、胡、彈。曲調則是「行話」所謂的「曲牌」，曲牌的數目，行內行外的人都無法數清其數目的（原有千餘種，實存五百多種，但伶人能唱並能譜出者，僅一百六十餘種，以上的數字，是抗戰末期「川劇整理

委員會」統計發表者）。「詞」「曲」兩者的全部調名及其變體都包括在內，更加以俗調用三、五、七、十言句，坐是，可以「用武」的範圍實在很廣了。

川劇取材除正史、稗官、小說、傳聞之外，四書五經以及諸子百家所記，皆可譜成戲劇。根據正史、野史創作的戲比平劇爲多。昔日的「太洪班」（後來的「三慶會」），能逐日演出「列國志」、「三國演義」、「精忠說岳」——各小說中每一情節皆不遺漏的連臺戲：如像「三國演義」中張飛怒鞭郵督、三關戰門、夜過巴州、回都望兒諸折，皆是重頭戲，但這些戲在平劇中或無、或不重要。此外如「征蚩尤」、「大舜耕田」、「禹疏九河」等，皆不是它種地方戲中所易見的。出於四書五經而常搬演的，有「見梁王」（孟子）及「二子乘舟」（詩經）。民間故事譜成的戲，其中很多涉及古人，都非常有趣，如寫蘇小妹同秦少游結婚，有「三難新郎」；寫佛印出家有「相國寺」，兩劇都對蘇東坡大開玩笑，尤其是後一齣，蘇籍子大揆佛印妻妾三頓飽打；在農曆臘月東坡生日，戲班恒演此劇，因宋人筆記謂：東坡喜吃筍炒肉；蜀中民間又以小孩挨打謂爲「吃乾筍子炒肉」；又有「娃娃生一頓打」，及小孩出主當吃「筍炒肉」的俗諺（實爲挨打），所以在東坡生日了戲班伶人就請他吃「乾筍子炒肉」了。（待續）