

## 漫談川劇藝術(下)

戴良

## 川劇劇本四種來源

我們以下就要探索川劇劇本的來源。其來源有四——

(一) 由元、明曲而來：由這一聲端而派生兩個趨向，即是皮簧劇多採北曲，高腔戲多用南曲，並有與崑曲同一唱作的。

(二) 是由別的地方劇而來：如由平劇而來的包括平劇所有的老戲；由秦腔而來的，如「殺狗警妻」、「失岱州」、「花田錯」、「假投降」、「梅絳囊」等是。

(三) 由崑曲或秦腔本改編的：此類劇最多，有改腔調的，有改唱詞的，也有半改半保留的。

(四) 獨創的劇本很多：設以無從測知其來源的歸入此一疇範，則佔全部(已知)劇本千種的二分之一。川劇創作劇本中，包括全部「聊齋」和「今古奇觀」的故事；此外還有「十三劍」及「十二樓」，以及非常著名的「情探」(香港出品國語片：「王魁與桂英」)，即以此為藍本，由羅維、歐陽莎菲主演)、「離燕哀」等劇。

在這樣複雜而特殊的條件下，川劇的演出，並不因其淵源複雜，胎息特殊而雜蕪窳陋，有很多劇本在演出時，反而具備了濃郁的美感、興味，並且非常的諧和，至於它的完整性尚屬餘事；此項劇本單折如「情探」、「放裴」、「頂報」一類；「刀窗」、「陽告」一類；「殺狗」、「斷橋」一類；「醉戰」、「吐珠」、「七星廟」一類；「失岱州」、「太平倉」一類；「花仙劍」、「五絃塩」一類；還有「烤火下山」、「魚腹口」、「殺惜」、「醉北樓」、「陽河堂」

有了美好的劇本，需要優秀的演員，以精湛的演技付以生命，如此美的演技與美的劇本，才能生發為具有格調的完美演出。關於這方面，在下一節將予列論。

## 川劇做派的多面性

川劇：是歌舞劇，歌舞劇的必備條件是韻律。討論川劇演技作派的文章很少，涉及這一問題的，大都是在別的問題中稍事引劇而已。歸結說來，除了詆斥川崑做派庸俗之外，都認為川劇深受平劇影響，但對兩者又無從評論孰優孰劣。實在說來，川劇受崑曲的影響，遠較平劇為大；但川劇的作派又與崑曲迥然不同；譬如崑曲的做派與川劇比較，會有單純，重複，千篇一律之感；「長生殿」的唐明皇與楊貴妃全在一大段唱詞中，分別用同一的方式，擺弄着扇子，在整個動作

序列中，幾乎完全一樣；川劇「長生殿」就不同，鬚生雖然揮弄着扇子，但決不會使觀眾想到是在「玩」扇；且角又不然了。

這並不是說崑曲的作派不及川劇，乃是說：各有各的特色、美點、地緣因素和人文條件。

再則川劇作派雖受崑曲的影響，却比崑曲更為複雜多變；川劇劇本與唱法，都是由崑、高、胡、亂涵化而成，自然其做派也是由此混同，胎息；不僅在理論上是這樣，事實所表現的，也是這樣。它雖然混淆了崑、高、胡、亂作派，但不是一個別地存在某一劇中，或是「原封不動」地存在某一劇中，比如川劇班演「別母亂箭」一劇，是為用原作不改的秦腔幫子劇本，其做派與固有的秦腔劇班演出至多只有百分之五十相似；尚不及行腔唸字相似點之多(已故名優天籟唱此劇時，其行腔唸字，約有百分之八十與湖腔相似)。

## 做派重實生活模擬

有人說川劇做派全是步武平劇一節，那更是百分之百的纏夾。固

然，近二十年來，川劇伶工受平劇影響的很多，如周慕蓮，薛艷秋，天籟，魏香廷等均是，在表現方面，會溶滙平劇的做派，但就一般說來，川劇伶工非盡如此，而此數人又非每齣均如此。從另一種事實以觀：平劇早曾受過川伶的影響，魏長生(四川金堂人)及其徒陳銀官，曾在「乾隆」時赴「北京」，引起一番騷動，對於「九城帝闕」的菊壇子弟，自有借鑑刺激的作用。

平劇與川劇劇本在做派方面亦有不同：平劇唱工戲多，做工戲較少，唱做併重戲亦少；川劇則唱做併重戲最多，做工戲少，唱工戲最少。川劇中的唱工戲，大都是皮簧戲；如「祭岳」、「上天臺」、「誇將之類；做工戲多屬高腔，皮簧則幾乎無做工戲，充其量祇是唱做併重，如「馬房放奎」、「陽河堂」等是。平劇中的做派，每每把人物動作，在戲劇化的姿態美上下功夫，在「做」的每「段落(或間歇)時，多來一次「亮相」(如「水淹七軍」)；川劇則是把應有而必要的動作，儘可能地作生活化的模擬，譬如我們看川劇「秋江河」的船上做派動作，絕不像平劇「廉錦楓」、「水淹金山寺」、「九江口」等或其它類似的船上的戲；川劇「景陽崗」，潘金蓮學武大郎打鍋魁(中空的麵餅)一段，只有平劇「梅龍鎮」李鳳姐拭桌擺酒具差可比擬，但做工之細緻繁複則遠不及前者。

此外如「窺樹拜壽」(「錦江

樓」之二折)，「醉北樓」、「北邙山」、「五絃隨」等且角之做工，「大佛寺」各折（此劇即「刀南樓」，做工最繁者為「撫琴會客」、「園亭失巾」兩折，「跪門吃草」（即「贈綈袍」），「殺狗」、「斷橋」等川劇中有名的做工戲，在平劇中却很難看到。

### 壩調翹楚數太洪川

川劇流行的地域，為四川全省及于湘、鄂、陝、甘、康、滇、黔之一部份地區；在上述各地區，川劇之普及，有如今天的平劇，幾乎人人都會哼幾句；尤其川劇因為地方色彩濃厚，更深入民間，在四川各縣、市、鄉、鎮，常有酬神戲的演出，這種酬神戲由一種俗稱「鄉班子」的劇團演出；這種川劇組合比江湖戲班不如，通常是鄉間農人臨時組成的。四川各地道士唸經與巫師「打保符」都要唱戲，演員由道士或巫師擔任，巫師常常只有一人，於是時而生、時而淨、時而丑地扮唱起來。這些鄉班子和江湖班（巡迴各小城市演劇者，有時指與成都劇班相等者而言），皆係用方言入劇，做派更俗，因此更使川劇趨於複雜，俚鄙，馴至俗不可耐了。

但川劇亦有其正宗，這宗統統是成都大平原流行的「壩調」；「壩調」又以前日太洪班及改組後之三慶會為主流，在意味上它有如平劇的「京朝派」一般。川劇也有「海派」，那就是「重慶調」了。

至於成都戲班的巨擘，在清季中葉是「舒順班」；先為某總督家樂，而後流落民間的岷班。「舒順班」衰落後，繼起的是「太洪班」；所演的已不單是岷曲，一變而為高腔戲班的最大集團了。

「太洪班」能演全部「三國演義」與「列國志」、「聊齋志異」、「金玉緣」（紅樓夢），逐日續演，須連臺搬演年餘才能演完。「太洪班」衰歇後，才有「三慶會」的出現，說起來，它與中華民國同時呢。

### 三慶會執川劇牛耳

「三慶會」的緣起是這樣的：辛亥之秋，保路事起，成都百業凋蔽，伶人更一蹶不振，到了冬天川局甫定，但伶工們仍然不易維持生計，川伶康芷林乃與蕭楷臣，唐廣體，唐德彝等，集合同業協議組成了「三慶會」，一方面糾正川伶結習，一方面砥礪劇藝，以期互助自救——「三慶會」就這樣成立了，因此，他們的組織與會規很特別茲舉兩項以視——

第一是領導人的問題：別的戲班，是某人出資辦的，或以某人為臺柱，或為此一臺柱所邀請的，彼即為班主；但「三慶會」不然，乃由大眾公推，縱是「吼班」（即龍套）亦有資格被選作會長。

第二是實行發薪制度：此班亦與眾不同，他們是把錢分成了若干份，每人一份，按日取用，生病照發，曠演則扣除，劇中主角加給若干份，若演出他的叫座拿手戲，又

按規例加給若干份，因此臺柱與配角、龍套的薪資，不會懸殊過甚。而該會以往紀錄中，最高的比例不過五比一，譬如跑龍套的月薪二百元，臺柱月薪不過一千元而已。如此，「三慶會」歷史延續最久，且人才輩出，迨後來「進化社」等班併入「三慶會」後，其勢更盛，進而操川劇牛耳，三十餘年來，川劇江湖班的演員，多投該會「參師」，演唱若干時日，自會聲譽騰起，身價看漲。

### 川劇冷落繼起無人

近五十年來川劇界有兩位最有名的藝人：一位是岳春，舉凡川劇丑行分派皆出其門下，江湖班（包括重慶班在內）受其影響至深且鉅；一為康芷林，其藝事修養和為同業謀福利的努力，使川伶敬之為巍然一尊的人物，而被推為劇聖。就演技而論可稱道的名角，百分之六、七十皆出身「三慶會」，或曾入會參過師的，在重慶班中最擅場的曹黑娃、傅又林、薛艷秋均是該會出身。四川陷匪前，擊滿巴蜀的「三慶會」名優有賈培之、黃佩蓮、竹晚秋、薛艷秋、蕭克琴、楊雲鳳、周企何、楊聲菴等；前輩風範及已退休的有蕭楷臣、周慕蓮、白玉琴、玉無瑕、陳碧秀、李惠仙等；業已物故的則有天籟、唐廣體、唐蔭甫、芮炳章、王治安、任子輝等；重慶班的翹楚計有魏香廷、張德成、當頭棒等；退休的有吳筱雷、筱桐鳳等。這些川劇名優陷在西南邊陲，至今悠悠十年，生死莫卜；

如果活著的話，大抵皆在五十歲以上。即以稱霸成、渝的兩大鬚生：賈培之、張德成而言，設如倖存，今年該七十多了！

於今大陸沉淪，列列川伶，均未渡海來臺。粉墨筆墨，大有後繼無人之感！而這興味濃郁，雅俗共賞的地方劇；川劇，海內知音豈怕就要成為絕響了！

### 勞人自歌非關傾聽

據筆者所知：川劇雖然未在本會紮根，未獲廣大觀眾的支持，主要原因是在演出機會太少；但它的生存發展，並未全部絕望——

除「中廣」偶爾播送川劇唱片外，此間川籍碩彥，打算籌組川劇「玩友」（清唱票房），積極意義旨在保存川劇，兼資公餘育樂；所惜的是清唱而沒有舞臺的形象質感，在向社會介紹川劇美點方面，容有不足。

此外，空軍方面有天龍業餘川劇隊的組織，會戲極多，曾來臺北數度演出，成績極佳。一派未整，或許這就是發展川劇的唯一生機？如果該隊能經常對外公演，使一般觀眾理解它，欣賞它，進而接受批評，隨時改進，相信川劇的復興是不成問題的，因為從樂觀方面着想：川籍人士固無論矣，凡是來自隴一帶，以及鄂、湘、滇、黔與川省接壤地帶的人士，敢說都是川劇的欣賞者，支持者！

川劇藝術源遠流長，富於育樂功能，它之迥異於平劇的，不過是深厚的鄉土藝術，而平劇之有今天的成就，它是從清季宮廷提倡的優渥條件下，才有今天的格局。勞人自歌，非關傾聽。本文就此結束。