

民国时期社会调查丛编

四川大学卷

下

主编 何一民 姚乐野 副主编 袁学良 龚胜泉
minguoshiqi shehuidiao cha congbian / sanbian

三编



海峡出版发行集团

福建教育出版社

主编 何一民 姚乐野 副主编 袁学良 龚胜泉

民国时期社会调查丛编

四川大学卷 ①下



国家“985工程”四川大学“社会公正与公共危机控制研究”创新基地“公共信息资源管理与服务创新”研究方向研究成果

国家社科基金重大项目《巴蜀全书》（10@ZH005）系列成果

四川省重大文化工程《巴蜀全书》（川宣2012·110号）系列成果



海峡出版发行集团 | 福建教育出版社

民国时期社会调查丛编（三编）

四川大学卷（下）

目
录

从川戏看四川社会	李光绩 (1)
成都市电影业之社会地位	李声震 (41)
四川省华阳县客家民族之研究	徐宝田 (63)
成都祠堂之研究	幹天保 (87)
成都家庭之禁忌	阳子寿 (113)
成都节令风俗之研究	陈慧权 (134)
成都观师的研究	秦学圣 (163)
成都市女佣生活调查	陈淑琼 (205)
成都劳工托儿所儿童之研究	舒玉仙 (230)
成都市第二保婴事务所 37 年度住院产妇生育情形与婴儿存亡关系	黄 益 (263)
成都市 150 个知识界妇女生活调查	史社系 (290)
新津保育院儿童生活之研究	苏懿珠 (311)
成都市慈惠堂育婴所	孙玉德 (342)
成都市职业儿童与环境关系之研究	李 玉 (364)
贫富儿童家庭环境与生活状况研究	华达衢 杨 灼 (393)
成都娼妓问题之研究	徐树墉 (431)
华大女生生活态度之研究	张书容 (483)
儿童健康与家庭环境关系	王海晏 (505)
学龄儿童机关教养与家庭教养之比较	龙啟惠 (545)
成都乡村妇女抚育儿童的研究	李彬文 (566)
成都复兴工厂童工生活概况调查	杨椒桐 (596)
成都市中等学校女生课外活动与少女工作	王少芬 (624)
成都外南婴儿的生育与死亡	刘仕铭 (647)
华大儿童福利实验所幼儿部 40 个学生生活概况调查	洪瑜珊 (676)
成都市托儿事业之研究	林桂华 (691)
蓉港火柴女工生活	杜 芬 (721)
成都市小学校之职业家庭妇女生活	王鸿济 (751)
成都市职业妇女生活之调查	叶宗英 (794)
儿童福利实验所服务工作与儿童生活	曾松筠 (815)
96 个中学女生家庭人口与生活费用调查	印天煜 (861)
成都市女青年会征属福利工作调查	李德祥 (879)
成都 100 个劳动儿童调查	费慎先 (903)
后 记	何一民 (932)

从川戏看四川社会

李光绩

目 录

绪 论	(2)
第一编 川戏的探讨	(5)
第一章 川戏的起源	(5)
第二章 川戏的剧本	(8)
第三章 川戏的音乐	(10)
第四章 川戏的剧团	(12)
第五章 川戏的传习	(15)
第六章 川戏中的新戏	(17)
第二编 川戏与四川社会	(19)
第七章 川戏与四川伦理	(19)
第八章 川戏与四川教育	(26)
第九章 川戏与四川婚姻	(28)
第十章 川戏与四川宗教	(31)
第十一章 川戏与学徒制度	(33)
第十二章 川戏与四川社会	(34)
第十三章 川戏与川人态度	(37)
第十四章 川戏与未来四川	(39)

绪 论

戏剧之意义 依照美国现代的戏剧批评家韩美尔敦（Olayton Hamyton）与马修士（Branler Matthews）的意思，认为戏剧的定义，应该是：“戏剧是由演员在舞台上以客观的动作以情感而非理智的力量当着观众，来表现一段人与人的意志冲突。”这个定义，虽不能算完善，但在近代各种说法中，比较的最完备。人与人的意志冲突，本非韩氏的独创，乃出自法国 Ferdinand Bruntiere（1849~1906）的学说。不过韩氏加上了“演员”、“舞台”、“观众”几项不可少的元素罢了。这几项元素缺少其中一项，戏则不戏矣。所以戏剧必须要演，演时还须要有观众，演才不失掉戏剧 To do 的原意。有观众才与别种艺术并驾齐驱。根据韩马的定义，后来似乎有许多人加了别的成份，改称戏剧为综合的艺术（Synthetic art）因为近代戏剧是由文学、音乐、绘画、雕塑、建筑、舞蹈综合而成的一种艺术。所谓综合，非是总起来、合起来的，其中含有配合与调合的意思。配与调都非易事，非天才莫属，譬诸烹饪，虽然油、盐、酱、醋、葱、蒜、椒、姜各样的材料都应有尽有，假如你那位尊厨，缺乏配合与调合的天才与训练，恐怕仍难作成佳肴。

戏剧与别种艺术的不同点，当然是它的动作。动作之于戏正如心之于人，没有心便无人，没有动作也没有戏。这些动作，我们可分为二类：一类是外形的，一是内心的。外形的动作，很容易明了，就是我们旧剧中的“做工”、“打工”，西洋剧的“抱工”、“舞工”，一切戏剧中的杀人、放火、拳打、脚踢，这种外形的动作，是发源于人类的天性。今人所谓戏剧是动作的模仿，大概就是指这种外形的模仿，恐怕很少是指亚里斯多得所谓的 Initiation of an action。

所谓内心的动作，就是剧中的一种力（Force），奋斗（Struggle），冲突（Conflict）。人与人的奋斗，人与物的奋斗，自己与自己的冲突。这奋斗，这力，这冲突，在西洋剧中，处处都是，瞧瞧莎士比亚的哈姆莱德，易卜生的群鬼，以及中国京戏中的南天门、空城计、三娘教子，都是富于内心的动作。^①

戏剧与社会

一、戏剧的社会学的基础。社会生活的演化，是社会里各份子运动的结果。人们因为要满足他们生活的需要，所以想出许多达到生活需要而方法。这些方法，在少数人当中是习惯，在多数或社会共同利用之下，便是风俗，或说民风，如像礼节、仪式、信仰等是也。这些风气再加上善的观念、福利的理论，与道德的观念，便成为社会的德型。若这种社会的德型，再充分的发展，使它有它的规程，以满足社会更重要的需要时，那便成为制度，如像家庭制度、宗教制度及娱乐制度。家庭

^① 熊佛西：《佛西论剧》，第15页。

制度，是为自续需要而产生，娱乐制度是为自享而产生。这些虽属于团体行为，但至终是为要满足生活需要而发生的结果。要知道某时代的特性，与夫当时代的民族性它的生活演化史，便是唯一的考证。戏剧便根据这些人生的史料，以表现人生。舞台好似一面镜子，它把社会上一切善恶妍娇都反应在里，叫人们仔细观察。^①

所以戏剧是在时间和地方支配之下的一个产物。它可以代表时间，同时也可代表地方，例如一个国家的兴衰政治的得失，民生的丰硕或凋零，都可由这里知道。《诗》序云：“治世之音安于乐其政和，乱世之音怨以怒其政乖，亡国之音哀以思其民困。”这就是时间影响音乐戏剧的事实。燕赵多慷慨之歌，郑卫为柔靡之音，因民俗刚柔之各异，其影响音乐戏剧遂有迥然不同之差别。

二、戏剧之功用。戏剧既受时间和空间的影响，相对的它也可影响他们。白居易与元稹书中，曾云：“故闻元首明股肱之歌，则知虞道倡矣。闻五子洛汭之歌，则知夏政荒矣。”因为诗歌戏剧皆是根据当时当地社会实况而作，他们反应了真实人生，所以识者根据他们，便可推断国家之兴衰社会之隆污。所以在政府方面，可以根据诗歌戏剧所描写的，以考察社会民生实况，古代有太史，采民间歌谣，进之于王，以作政治改革的根据，这是很明确的。所以无怪乎白居易在评诗的书中，发出“洎周衰秦兴，采诗官废，上不以诗补察时政，下不以歌泄导人情”的叹息。^②

戏剧更有一种伟大的功用——社会教育的特殊工具。科学使我们的物质生活渐趋满足，艺术使我们的精神生活得到愉快。戏剧是艺术中最复杂的一种，又是与人事最有关的一种，当然在社会中地位特别重要。何以见得呢？有人说戏剧就是教育，舞台就是学校。又有人说，戏剧是人生的表现，舞台是世界的缩影。还有人说戏剧是一种有趣味的玩艺儿，其目的在娱乐，其实这些说法都是二而一，一而二的，归根到底，毫无分别。假如你说戏剧是教育，那么教育里亦有娱乐。假如你说戏剧是娱乐，那么娱乐里亦有教育，教育与娱乐是分不开的。所以欧美各国人民考察他国文化，不但要考察其政府、银行、学校、图书馆，还得考察剧院、美术馆及其影响人民生活的机关。

仅说戏剧对社会的重要，似乎太空泛。我们必得说出其重要的原因，必得具体的说出戏剧对民众实际生活的影响。先论悲剧吧，看他究竟于民众生活有什么关系。悲剧是诗类最高尚的一种。照亚里斯多德的论调，其目的在使人“恐怖”与“悲悯”的情感得到适当的宣泄，以启人类的同情心与敬畏心。看了沙翁的哈姆莱德，我们不知不觉与他表同情了，不知不觉对他发生一种敬畏。看了岳飞因为精忠报国而被奸臣陷害，更不能不悲悯而生一种敬畏之心。

论到喜剧，它完全是团体生活的表现，社会缩影的批评。你看一个 80 岁的老

① 姜蕴刚：《历史艺术论》，第 138 页。

② 白居易：《与元九书》。

头儿，讨一位年方二八的妙龄女子为妻，你觉得好笑吗？假如这些事皆可笑，那么我们就立刻感觉喜剧对今日中国社会的重要。

当然笑的样式很多：有张嘴的大声笑，有不出声的微笑，有无声无色闷在肚皮里的笑，有的笑可使我们笑，有的笑甚至使我们痛哭流涕。生命本来是自然的，是有重心的，是有条理的，是不会使人发笑的。惟有倒行逆施，才能使人发笑，惟有虚伪狡诈才能使人发笑，惟有愚蠢癫狂，才能使人发笑，所以只有倒行逆施、虚伪狡诈、愚蠢癫狂的社会，才能使人发笑。瞧瞧现在中国的社会，是否倒行逆施，是否虚伪狡诈，是否愚蠢癫狂而没有重心。

喜剧是团体精神的产物。一个人在屋子里很难笑，两个人在茶馆里就容易笑了，一千人在剧场里更容易笑了。我们中国人受了家族制度的束缚，向来是不苟言笑，向来轻视团体生活的，至今日弄得没有互助合作精神。罗素的临别赠言说：“一百个人合作可以救中国。”正对着这缺点而言。无疑的我们应当改革这毛病，养成合作精神。要养成合作精神，必须提倡团体生活的艺术——喜剧。^①

川戏是四川唯一的地方戏。在四川的每个村子里，种下牢固不可拔的根基。它不但是四川社会生活的镜子，更是不识字的农民唯一求得生活知识的工具。所以本文主旨，在研究川戏与四川社会生活的关系及其功能。

^① 熊佛西：《佛西论剧》，第25页。

第一编 川戏的探讨

第一章 川戏的起源

旧剧的起源，较小说为早。古代的祭神跳舞，加上乐府词章，戏剧已俱雏形。到了唐明皇时，用梨园子弟，排演戏曲。后唐庄宗，以帝王之尊，粉墨登场，更宠任伶官，欧公为作伶官传序，至此戏的基础已奠定。现在川戏班子尚供奉庄宗以纪念他开创基业的功劳。金朝的院本，元朝的散曲，明朝的传奇，相继出现后，旧剧已臻于登峰造极之境，川戏京戏，均不能脱其巢臼。^①

随缘先生断定川戏的起源似在乾隆。他说：“川戏之兴，肇于清代，其在昆曲流布最广之后乎？乾隆之盛时乎？献贼屠蜀靡有孑遗。将逾百年，民始蕃殖，荒乱之中应无曲剧。《东华录》载乾隆末年天下差安，四方乐曲蔚作，以歌太平。然则蜀之有剧，宜在其间。且金鼓伴曲，疑起清初，顾亭林诧为异闻而为乱兆之叹。蜀剧特重铙钲，诚晚出矣。”^②

四川戏并非固有的戏剧，在它的生长过程中，从它的题材剧本、音乐诸方面考察，就知道有些是外面传来的。它一方面接受高腔昆曲，另一方面又接受皮簧和梆子，然后再把这几种外来的戏，分类汇成一起，到现在在音乐上几乎还轮廓的保持原形。而且各种戏仍以其固有的戏演出。

所以四川戏范围之广大，为中国任何戏所不及，因它包含了南曲、昆曲、梆子与皮簧各种的戏（伶工呼为昆高胡弹。“胡”系指胡琴指皮簧，“弹”指梆子）。除此尚有四平调吹吹腔与灯戏。

梆子历史的推测。四川戏最先接收的便是秦腔本调，这种腔与现在河南陕南一带梆子相差不远。为何先吸收秦腔呢？主要的是由于地理及交通关系，因为四川与陕西自古就有交通往来，尤其是三国末期，秦川边境更成了军事的斗争地。虽然长江下游四川与楚湘也早已沟通，但中原文化给与四川的影响实在不小。唐宋元以来，秦腔便沿川陕的道路进入了四川。

这从各方面都能得着考据的。首先从旋律上川梆子至少与汉中梆子大体相同，虽然在唱的技术与风格上各有地方性的区别，但其旋律的组织轮廓却相差不甚远，甚至所用的乐器及打击乐都大致相同。河南梆子也很似川梆子，河南梆子当属山西陕西梆子的系统，因此可推想梆子发源于秦腔无疑。

① 《戏剧周刊》第7期。

② 《戏剧周刊》第5期。

乾隆末期，北京花部各种戏剧盛行的时候，川剧伶人魏长生、陈银官由四川经陕西到北京出演川戏，引动不少的观众。但《喻亨杂录》记：“此时京中弋腔繁行，士大夫均厌其嚣杂，长生因之演唱秦腔，故名动京师，一时不得识魏二者无以为人焉。”《兰谱》卷三（魏项三）又载：“遂令京腔旧本置之高阁，六大班亦几无人过问或有竟至散去者。”并《兰谱》载花部44人中，以京兆人四川人为最多数，且四川皆系演秦腔者。从上述我们当可确定川梆子来自秦腔无疑，不过现在川梆子已经在风格上大起变化。

从流行的地域上也能推测得出，从汉中直经保宁到整个的川北，用弹戏的戏比川南、川东、川西的多，而且取材于列国故事的戏，多用弹戏演出。

从四川观众对秦腔（俗呼陕班）的欣赏还可侧面的证明。直到现在四川一般观众，对京戏的接受程度尚不如秦腔的接受程度，因此川北常常见到川陕合班的组织。为什么四川人能吸收秦腔呢？因为他们感到秦腔与弹戏其间相距并不远。

高腔的史的推测。高腔传入在弹戏之前或后？颇难考察。但现在一般从事川戏的，都说高腔是从昆曲发展来，又有人说系明代某四川人，感到昆曲的过分不通俗，特创高腔代之，其实两说都无根据。高腔系昆曲以前的东西，虽然两者的曲牌名字都相同，那不过是证明两者与南曲有着系统的关系而已，但彼此的旋律完全各异。

高阳高腔与四川高腔，虽然在旋律上及打击乐不大相同，根本的演奏法却没有异处，而且在零零碎碎的历史杂文上也并未说四川单独有种高腔或弋阳腔传入四川，只是徐文长在《南词叙录》上说明弋阳腔流行的区域。至今湖南还有高腔，无论其与四川高腔有无距离，但证明《南词叙录》所说的“湖南闽广用之”是可靠的一句话，并且现在广东潮州及福建乡村都还有高腔戏。从这彼此的证明上湖南、潮州、福建高腔为弋阳的遗声无疑，同时四川高腔也应与他们有密切关系。并且四川高腔之名剧本如《红梅阁》、《琵琶记》、《金印记》……等，其台词与南曲完全相同，尤以四川高腔《红梅阁》中的“放裴”一折与南曲《红梅记》中“脱穿”一折，其词白与曲牌名完全相同。又与湖南高腔相较，以《幽闺记》“抢伞”一折为例，彼此词白相同之文颇多，这又可稍作旁证。那么自然绝非一般人之说四川高腔乃明代某四川人手创的。不过四川曲家的改动与四川地方性的参加倒是可能的，不然为什么其旋律不与高阳高腔及湖南完全相同呢？

不过另外有问题，就是四川高腔是由高阳经陕西传入四川呢？或是由湖南直接传入四川，人各执一说。其实两方面都可输入。昆曲未盛行前，高腔老早就盛行湖南闽广，尤其后来在北京，到昆曲盛行的时候，高腔虽几成绝响，但昆曲过去之后，高腔又曾大得其势。正当这时，蜀伶以秦腔出演北京的不少，难免不受高腔的影响，且从历史杂文的记载，蜀伶都是归返四川的，那么难免不把高腔带点回四川。但绝不能说四川从此开始有高腔，因为另一方面因张献宗之乱后，湖南江西移

民四川的不少，高腔随着带来，更是想当然的事。

但高腔究何时传入四川，以那路为先？这倒是问题。据黄芝先生说：“川人认为高腔为高阳腔，即指清初乾隆时的京腔为高腔，不承认先徽州高腔流行湖广稍后才流行徽州的弋阳腔，为川剧高腔之来源。”又称：“据熟于腔剧掌故说四川有高腔自清乾隆时华阳高孝廉清纯的家乐高家班为始。”黄先生所举这掌故之说，颇有相当理由。四川高腔与高阳腔有相当关系，乃系可能之事，但高阳腔并非高阳土调，也是源出于弋阳腔。从间接上说四川高腔系由弋阳腔而来亦无可。至于从输入的路线上只肯定从高阳传来与长江路无关，也许是掌故的偏见。因为又据掌故之另一说法，谓：“雍正初年有二十余人由泸州省（成都）招聚生徒，注重教以高腔，创立庆华班继舒颐班而别树一帜。”如果肯定说高腔系华阳高孝廉的家庭高家班开始，那么高腔应先盛行于成都，为何有从泸州去省的二十余人创立庆华班注重教以高腔，而且四川人都承认资中、阳县、自流井、内江、泸州等地为四川高腔较发达和较深刻的区域，成都则以皮簧为优，至今还有如是之说。尤其彼此距离的时间不久，绝不会近长江的区域高腔突然盛行而成都突然冷落。

皮簧的史的推测。《燕兰小谱》卷五记：“蜀伶新出秦腔，即甘肃调，名西秦腔，其乐器不用笙笛，以胡琴为主月琴为副。”那末甘肃调又是什么呢？就是西皮调。现用西皮调也就是甘肃调，不过经过雕琢而已，并且现在西皮也用胡琴跟伴，同时四川西皮与北京西皮，其旋律亦大致相同。根据《燕兰小谱》所记的，我们即可明白二簧还未盛行于北京与四大徽班尚未把西皮夺为己有的时候，西皮早已盛行于四川。从川甘接壤一点来看，也证明四川接受西皮较早乃是极可能的事。

没有文献记蜀伶去北京演出二簧的事，可见西皮、二簧不但各取途径，而且也各有先后的。不过二簧究竟是从湖北向上来的呢？或由北京经陕西来的呢？这尚无断论之资料。但四川二簧有时不用胡琴而用笛伴奏，如《单刀赴会》（昔时用昆曲，现用二簧，俗称唱老调子），就用笛吹，但唱的是二簧颇像汉调二簧。从这一点看，二簧由湖北输入较为可靠，且清初湖北移民来川的很多，输入二簧，想来颇为可能。上面我们把西皮、二簧个别研究是因为他们的传入四川是不相关的，以时间、地域及近代历史杂文的记载，不但两者殊途而入，而且先后也不同。^①

由上面的讨论，我们知道川戏在乾隆时当已长成。在音乐方面的梆子、高腔、皮簧也由邻省输入，经过川人的综合便成了今日川戏的音乐。在题材方面也吸收一些外省戏的，如《琵琶记》、《红梅阁》等戏。所以我们可以说川戏的来源是很复杂的。

^① 《川康建设》，第1卷第4期。

第二章 川戏的剧本

第一节 题 材

题材范围 四川戏因规模宏大，组织复杂，演出方法的变化多，于是对题材的要求自然就广泛，描写的方面亦就必然多，如果把中国其他的戏剧作系统的比较研究就会显然的感到。四川戏中的宗法社会意识及程式的结构，这可与中国其他戏同样表现于题材中。但题材所接触的方面就比较多，比如皮簧戏（京戏）所表现的大都是对帝王士大夫利益的描写（正因为如此它只单纯的重于正生青衣两种角色），但四川戏对这方面的题材并不忽视，而且对这些阶级的生活更表现得充实，尤其对历代史迹或演义的描写，并不像皮簧戏只侧重《三国演义》的故事。即以此来说，皮簧戏对《三国演义》所采的故事，川戏里都有。但川戏对《三国演义》所采的故事，许多即为皮簧戏所无，如“张飞夜奔”、“打都邮”、“江油关”等。四川戏除这个时代外，于列国演义，其自中国有史以来至最近代的如李秀成殉国那样的戏都有。至于写两性间、民间各色各样的生活，通俗小说、传奇、古典美的神话、文人佳话等戏均有。

题材的处理 四川戏对题材虽然与中国其他戏一样注重于宗法社会意识的描写，但于题材的处理上就不那样仍拘于陈腐的形式，而以独特的手法根据戏剧性的要求来处理题材了。即为了戏剧应当有他戏剧的效果，对于成规的处理法就不严格的遵守。比如戏喜剧的题材，川戏里仍以喜剧处理，悲剧的题材仍以悲剧处理，绝不像昆曲那样硬把应该是悲而且元曲南曲原本为悲剧加以更改为喜剧。（这里所谓喜剧，非现代所说的喜剧，乃是“结局大团圆之戏也”，昆曲的作家们便以团圆为结束剧本之信条。）四川戏则不然。在采用的原本如果是悲剧，绝不硬改为喜剧，比如元杂剧《海神庙王魁负桂英》（昆曲名《焚香记》），在川剧（名《红鸾配》）仍然写为悲剧，但是昆曲则改为大团圆。再如《桃花扇》，川戏仍本原作处理而昆曲又改为团圆收场。

至于题材的故事，四川戏也多半予以合理的处理，甚至为了发生戏剧的效果，常常改动原剧本的故事。如昆曲《白兔记》与川戏《红袍记》，其中刘志远与李三娘结婚一折上，显示其故事颇有相违之处，从艺术价值言，后者胜于前者多矣。因《白兔记》写李员外从神话场面上看出了刘志远将来必有大贵，招他来家为仆牧羊，又命三娘配他，三娘却不答应，反说志远乃下人，有辱小姐身份，结果迫于父命乃与之结婚（见六十种曲成婚一折）。川剧《红袍记》则写志远被员外带来家中为仆人以后，员外暗示三娘，自行考察志远，三娘见志远在华堂扫地（见“华堂扫地”一折），感觉他风度非凡，便不以上就下为可耻，因此爱上了他，而且结婚一场在

习惯上根本就省去了（因为这是浪费的场面）。

四川戏又从戏剧性的注重而推求故事之美，如《春陵台》一剧，其主题纯粹在写鸳鸯冢与连理枝之由来。故《春陵台》、《三伐宋》、《神鸟涧》等折合名为《鸳鸯冢》，并且此剧为四川独创的剧本。又如四川有呼梁山伯与祝英台的鸟，其名称的来源，就是川剧根据柳阴记原本再演绎一段故事，即述梁祝死后均变成一对夫妇鸟（雄者为梁山伯雌者为祝英台）那里来的。^①

第二节 分 类

四川戏吸收了许多外来剧本，而自己创作的也不少，即如四川杂剧之类，所吸收的外来剧本，有的仍照原著演出，有的改动颇大，还有只有某几折改动，某几折则一字不变，我们可就其音乐予以分类。又第二类的分类，是根据川戏与四川社会的关系而分的，为了了解川戏与四川社会的关系，我们必须有这样的分类。

（甲）就音乐而分：

一、高腔剧本，如《孝琵琶》、《红梅阁》、《彩楼配》等。

二、弹戏剧本，如《春秋配》、《忠孝图》等。

三、皮簧剧本，如《长生殿》、《阳河堂》、《檄文诏》等。

四、杂剧剧本，如《洞庭配》、《活捉王魁》等^②。

（乙）就社会关系而分：

一、言忠的戏，如《三尽忠》、《阳河堂》、《柴市节》、《失代州》、《太平仓》、《苏武牧羊》、《斩黄袍》等戏。

二、言孝的戏，如《孝琵琶》、《经堂杀妻》、《杀狗警妻》、《打金枝》、《孝女坊》等戏。

三、言义的戏，如《南阳关》、《高平关》、《哭桃园》、《世卉村》等戏。

四、言节的戏，如《吊孝》、《离燕哀》、《汉贞烈》等戏。

五、叙故事的戏，此些故事包括帝王、士大夫、英雄、美人、鬼神、神仙及平民日常生活的故事。如《西川图》、《檄文诏》、《青梅宴》、《打燕》、《淮河》、《前后帐会》、《太行山》、《斩夷考》、《希氏醋》、《北茫山》、《彩楼配》、《听月楼》、《上门问婿》、《骂鸡》、《三怕老婆》、《三瓶醋》、《白玉簪》、《金串珠》、《白蛇传》、《三返魂》、《木莲传》、《花仙剑》、《别洞观景》等戏。

六、娱乐的戏，如《相国寺》、《三难新郎》、《请长年》、《贼打鬼》等戏。

七、庆贺的戏，《老君寿》、《王母寿》、《王祖寿》等戏。

^① 《川康建设》，第1卷第4期。

^② 《川康建设》，第1卷第4期，第80页。

第三章 川戏的音乐

金元两朝，曲分为二类。北曲先出，南曲后生，北曲每剧只限一人独唱，南曲则无此约束。高腔是北曲的别派，明时北曲消灭，只有高腔的音尚存在。魏梁二子改变南曲造出昆曲，便与高腔分庭抗礼。清初昆曲不振，高弋替襄，金河一调，尚是北曲的遗音，曲牌唱法与蜀腔相似，二地都不用管弦，但金河的合腔短促，不及蜀的曼妙。有人以为蜀剧后起可能仿模金河，并拾取北曲高腔坠绪。蜀剧皆赅四部，即昆、高、胡、弹。但川戏的昆曲貌似昆曲而神则非。胡琴仿楚调之二谱但缺乏他的靡曼条扬。弹戏得秦腔的一枝，又无它的顿挫宛转。昆曲与胡弹皆不足道，所可称者，只有高腔，它是川戏的特产品。^①

高腔曲牌子，有六七百种。近来失传很多，鼓师剧人的深造者，只能唱百余种。现在所能唱的，如《红衲袄》、《解三醒》、《玉芙蓉》等。遗留而不能唱者，如《油葫芦》、《贺新郎》、《贺郎儿》、《青江引》、《刮地风》等。至于高腔的特点：一、唱为朗诵；二、独唱与齐唱并用；三、词句长短自由；四、整个为戏曲体的形式。高腔在音乐上的价值有：一、品格高，二、有转调，三、有科学的系统的形式，四、有小音阶三连音、切分音、音域广，有和声，有伴奏，自由活泼，可以伴奏。^②

高腔戏是一大合唱的综合，由帮腔者把该戏（或者那一小段）的剧情由音调的抑扬顿挫上传达出来，使观众发生激愤悲痛……的感情。在《情探》一剧中帮腔者的大合唱，使我们感到悲泣忧伤的情调；在《海王庙》一剧中，帮腔者的大合唱使我们感到那凄厉残酷的情调；在《重台分别》一剧中帮腔者的大合唱，使我们感到那轻松快愉的情调，高腔这种优点，便使蜀剧有存在的价值了。^③

乐器的复杂性并不像广东音乐容易吸收外来的东西。而是说川戏的音乐，它在某一种情况下，能伴着演员的动作情调而不舍的互相联系，如《贼打鬼》贼鬼出场时的音乐，充分的表现恐怖与黑暗。《情探》里的焦桂英入王魁寝室一段幽暗的调子，像旋风一样的在深夜里进行着。大钵单独的妙用，在全国地方戏里，是一个特色，如开门时手摇一摇，大钵马上单独的打一下。黑夜里碰了头，也用大钵打一下，使音乐马上成为效果代替了音响。^④

川戏的曲杂搀巴音，词多俗韵，类似山歌，这正是它所以是地方戏的原故。唱

① 《戏剧周刊》，第5期。

② 《新民报》33年9月5日之“沙梅谈川剧”。

③ 《戏剧周刊》，第4期。

④ 《戏剧周刊》，第16期。

和的腔任人抑扬而无伴奏音乐，有谓成于民间歌谣不为典故。

川戏表演的技术是全用告白式的方法：以面谱表示忠奸仿如一个记号，以鞭代马，以手做开闭门的动作表示有门。在《秋江》剧中“船行走的动作”是由渔夫与坐船人的动作表示的。《杀惜娇》剧中的高楼门，都是饰宋江者的动作表示出。因这些动作是有一定的，所以观众知道演员表示的有楼、门、船行等的存在。不用真的实物观众们也可想到他们是有的，这是告白方法的优点，并且这些动作步法都是经过锻炼的，是由哲人细细设计的，名伶表演时优美动人。^①

^① 《戏剧周刊》。

第四章 川戏的剧团

班子的种类。川戏剧团计有二种，即班子与玩友会。班子计分二类，即班主式与无班主式。班主式是班内有班主，班内人呼为本家。其目的：有为谋利，有为嗜好川戏借资娱乐。其组织除班主外，置一管事。管事下设二打杂师。班主综理全班事务，管事管理经济，二打杂师处理班内事务，此三助手皆班内要人，为班主所信任者。伶人多集中于成都，每年年终，各县班子多来此聘人，期限通常是一年，聘金先付，以后在包银内扣除。但未满一年也可因故解聘。演员对班主关系，全为雇用性质，所以行动很自由。

无班主的系会的组织。本市之三庆会即其例，此种方式是设会长推动会务，会员由愿参加的伶人组成。民国元年，时局不宁，伶人散漫，康子林、唐广体、唐德彝、萧楷成诸人，招太洪（胡琴）舒颐（昆曲）长乐（高腔）三班伶人，合而为会，更名三庆会，意三班联合从此喜庆。三庆会组织的成功，在川戏班子别树一帜。它的领袖——会长，由会员选出，其资格以德高望重能号召全体会员为标准，不享受经济上特殊权利。其会员系用自由参加方式，凡能演剧者，皆可为基本会员。基本会员不能离开三庆会，会员成绩卓越、不塌场、不捣乱、肯救场者。于告老时，得享受优待，如养老金、治丧费等之发给。此项经费由会员捐献，除设正副会长外，下设会务总经理，其下更分内场监理、内场管理、纠察内场、交际、排剧、新剧等。

从前演戏，多在乡下办神会时演唱，其场所系庙内建筑之戏台，近代城市有剧院之建筑，有些剧院由班主自建，有些则由班主向院主租得，院主与班主的经济关系，不是普通的租佃，而是带有股东色彩的分账方式。

班子的内含

一、班子的演员。北曲是一人独唱，南曲改为数人，在川戏中角色更为复杂，每一本戏，需要几个角色。川戏角色，计分生、旦、净、末、丑等五种。他们每一种有他们的特性，有他们的特殊功用，适宜的配合起来，表现在一幕剧中。生分正生、老生、小生。旦分青衣、花旦、贴旦、彩旦、武旦。净又分文净、武净、草鞋花脸。丑又分文丑、武丑、烟子丑。

班内人员，因有此五种的不同，各聚为一会，总数凡七行又半，名曰七行半。一曰吉祥会，系打锣鼓者所组成。二曰文昌会，系末与正生所组成。三曰娘娘会，系旦角组成。四曰太子会，系小生与娃娃合并组成。太子系指李存勖，存勖在演戏时，被饰正生的郭崇韬刺死，后来伶人纪念存勖因有太子会，他的纪念日是六月二十四日，届时剧人皆须向太子举行致敬仪式，各班子均供太子神像，奉为他们的职业鬼神。五曰财神会，系净组成。六曰土地会，系丑所组成。七曰得胜会，是兵卒

所组成，所谓跑龙套者。八为如意会，九曰观音会，八九合算半行，前者系管理衣箱，后者系侍者的组织。

二、班子的乐器。有七人司乐，第一位是鼓师，即打小鼓者，地位崇高，权威很大，仅次于班主，班内人咸尊重之；第二人是打大锣；第三人是打大钹，第四、五两人是拉胡琴的，计分上、下手，上手地位仅次于鼓师；第六人为打小锣的；第七人为打大鼓的，必记得二百幕大本戏的乃可作鼓师。高腔曲牌多在六七百种，鼓师亦须记得二百以上。胡琴有西皮二簧、弹戏、锁呐，其牌子名工堂，计约三百种。川剧之锣鼓能合腔，能形容风、云、雷、雨、喜、怒、哀、乐，习知川戏者一听便知。至于其所以用大鼓大锣，盖由于川戏昔在乡间演唱，观众在附近数里以内，用大锣鼓以便众人闻声而集合。

三、班子的服装。所用服装是明代的，颇为大雅。各朝代戏皆用之，因可节省备制服装之费用，并可便于搬运。管服装者有四人，一为大衣箱，专管文的衣服，如蟒袍衫子。二为二衣箱，专管铠甲、袍子、靴子。三为四扎头，专管帽子、须子。四为打杂师，专管外场之酒具、腊烛、摆场刀枪。名旦多自备服装，以新巧为尚，这是名旦所须有的东西。

班子的演出。清时在乡村县城各地演唱，是流动性质。每逢神会或农暇或新年，乡镇人出钱请班子演唱。在约定的戏演毕后即停演他去。所唱的戏是整本戏，每日演四本，分早戏、正本、下本、夜戏，外加两个短折，两个小折（分为殿台与花戏）。民初周孝怀提倡川戏，组织商办悦来茶园，由三庆会班子出演，此后伶人遂常在城市演唱。但都市人不喜看整本戏，便在每本内采最精彩者演出，名曰“花折子”，如《红梅阁》采演其中最精彩之幽会放裴，《夕阳楼》只演前楼会、后楼会，而整本戏尽被肢解。近时都市观客又不愿看花折子，因多不明剧情，于是又趋向长幕剧。近悦来出演之《梁祝遗恨》、《孟姜女》、《苏三艳史》皆长幕剧。但此非原本的重现，除在剧中使用电光布景外，更只一次演完，他们知道观众喜看的长幕戏，是要一次即看完的。^①

黄金时代的成都班子。川戏既富地方色彩，宜为蜀人所乐好，迨清末叶，成都各会馆寺庙，日有会戏及堂会，故全川名班均轮番会萃于锦城。然以老庆华班及太洪班，人材辈出，规律谨严，隐然执川剧之牛耳。而宾乐班主黄金凤更能集旦戏之大成，孕育产生杨素兰、双兰、林金桂、刘芷美、么师弟等若许之名旦。“锦城丝管日纷纷”，洵川戏的黄金时代也！

老庆华班的正生知名于世者，有票友下海之周名超，善演《金枪会》、《龙凤剑》、《白鹦鹉》、《反五关》、《摩天岭》诸剧，尤以饰离燕哀之巡方使，柴市节之文文山，忠义刚直，受人激赏。至绰号“红甘蔗”之尹华轩，嗓音高甜，右手抓废的饶

① 班子的种类、班子的内容、班子的演出，从三庆会周企何处询得。