

祖国的四川



川剧揽胜

陈国福

四川人民出版社

叶安览读

张爱萍题

编者的话

《祖国的四川》丛书，是一套介绍四川历史文化的普及性知识读物。本丛书的选题，主要是从各个侧面介绍四川悠久的历史、壮丽的山川、灿烂的文化、宏伟的建设、丰富的物产、杰出的人物、重大的历史事件、英勇的革命斗争……等等。如果读者能通过这些介绍，对四川地区的古今情况有进一步的了解，从故乡的发展变化中受到鼓舞，焕发出强烈的爱国之情、报国之志，积极投入四化建设，为建设家乡、振兴中华而奋斗，那就是我们的最大愿望。

本丛书在编写上，力求题材广泛，内容丰富，史实准确，文字生动，篇幅短小，图文并茂，雅俗共赏。今后，按读者的需要，我们将在出版单行本的基础上，再出版专题合订本。

目 次

源流 · 声腔	(1)
昆腔	
高腔	
胡琴	
弹戏	
灯戏	
沿革 · 河道	(26)
资阳河	
川北河	
下川东	
川西坝	
剧目 · 演出	(50)
传统戏	
现代戏	
新编历史剧	
行当 · 演员	(78)
小生	

旦角

净角

生角

丑角

表演 · 名流..... (98)

程式

绝剧

特技

大家

川剧是我国地方戏中较为古老的剧种之一，大约产生于十八世纪中期（即清代乾隆时期，1736—1795），距今已有两百余年的历史。它直接继承和发展了我国民族戏曲的优秀传统，无论是反映广义的社会生活，还是描绘风土人情，都渗透着四川人民在政治、经济、伦理、宗教、哲学、美学等方面的思想感情，具有一种不同于其它兄弟剧种的艺术个性。它是川剧前辈艺人在漫长的艺术实践中为我们留下的宝贵的精神财富，也是在“百花齐放，推陈出新”方针指引下，茁壮开放的一簇馨香四溢的天府之花。

作为一种独具风姿的时空艺术，川剧综合运用唱（唱腔）、讲（念白）、做（表演）、打（打击乐）等艺术手段，以高度的夸张、规范的程式、璀璨的服饰、惊人的绝技、幽默机趣的方言俚语以及富有地方特色的音乐唱腔，在虚实结

合之中求其神似，显示出一种积淀了内容的形式美。《秋江》中行船走水的流动空间，刻画出陈姑赶潘的焦急神态；《拦马》中矫健轻巧的椅子功，活脱出杨八姐的飒爽英姿；《别洞观景》中婷婷袅娜的婆娑舞姿，抒发出白鳝仙姑向往人间的喜悦心情；《水漫金山》中绝妙奇趣的水斗场面，更传达出一种傲岸不屈、顽强反抗的斗争精神……

亲爱的读者，年轻的朋友！如果你有兴趣的话，让我们对川剧的沿革、声腔、剧目和表演艺术作一番简略的介绍，以便你更好地欣赏这一优美的传统戏曲。

源 流 · 声 腔

通过演员塑造舞台形象来反映生活和揭示主题，这是戏剧区别于其它艺术形式的共同特征。由于塑造舞台形象的艺术手段各有不同，又有话剧、歌剧、舞剧、戏曲之别。恰如古话所说：

“言戏必曲”。可见在戏曲塑造舞台形象的几种艺术手段之中，唱腔占有极其重要的地位。声腔是区别剧种的主要标志，无论编演戏曲还是欣赏戏曲，都必然首先涉及声腔。川剧包括昆腔、高腔、胡琴、弹戏与灯戏五种声腔，简称“昆、高、胡、弹、灯”，向以声腔丰富闻名于世。那么，川剧的五种声腔是怎么发展而来的呢？

我国的古典戏曲经过长期孕育，自十二世纪初期（即北宋末的宣和年间，1119—1125），在浙江省的温州（古称永嘉）开出第一朵戏曲之花，其后，由于北杂剧与南戏在不同的地域流传，逐渐形成昆山腔、弋阳腔、皮黄腔与秦腔四

大声腔。川剧则囊括这四种声腔，并和本地区流行的民间灯戏相结合，成为一个较大的地方剧种。在川剧的五种声腔之中，倘若从曲格与词格加以区分，昆腔与高腔属于曲牌体，是一种由词牌、散曲衍变而成的长短句体，或称词赋体。元、明以来，南北曲、小曲、时调等各种曲调十分盛行，有的来自民间，有的源自宋词（所以，某些曲牌名与词牌名相同）。每只曲牌都具有一定的曲调，唱法、字数、句数、平仄等也都有基本规格，可据以填写新词。因此，古人把编剧称作“填词”。所谓“曲牌体”，也就是按照曲牌（俗称牌子）填写唱词，并串联成章，藉以塑造舞台形象的一种唱腔形式。

胡琴与弹戏则属于板腔体，是继昆腔、弋阳腔之后产生的一种崭新的唱腔，是从变文说唱发展而来的上下句体，又称律诗体。它在唱词上突破了曲牌体按照曲牌填词的种种限制，把长短句体规范剪裁为整齐划一的七字句或十字句，并形成上下句的结构。所谓“板腔体”，也就是指以一个曲调作基础，通过速度、节奏、旋律的扩充或缩减，衍化成为一系列不同板别的唱腔形式。

昆腔、高腔、胡琴与弹戏四种声腔，在最初

传入四川的时候，多按不同的声腔组班，当地群众即按照不同的声腔，分别呼之为“昆腔班子”、“高腔班子”或“丝弦班子”（胡琴与弹戏的合称）。辛亥革命时期，昆腔、高腔、胡琴、弹戏与灯戏汇聚一台，川剧才进一步被人们确认，趋于定型。剧目不论大小，一般使用一种声腔演唱，个别剧目包括两种或多种声腔。在高腔、胡琴、弹戏之中，有时也插入一两只昆腔、灯戏或喷呐曲子，使用灵活，音乐感强。

川剧的音乐唱腔直接承袭了四大声腔的古调逸韵，同时还尽可能地融汇了四川的地方语音和民间杂曲。那些才卓千古的川剧艺术家，往往善于突破传统唱腔类型化的轨范，从实际生活出发，以人物性格为依据，死曲活唱，一曲多用，创造出具有中国气派和个人风格的音乐形象。同样一只曲牌（或板式），在不同的剧目中有不同的唱法和效果；即使同样一段唱腔，不同的演员也会唱出不同的韵味。共性中求个性，大同中存小异，宫商繁缛，曲律精细，在板式的变化、曲调的发展、演唱的方法、器乐的伴奏等方面，皆不失矩矱，而又悦耳怡神。

建国以来，在传统戏曲推陈出新的艺术实践

中，有不少剧目进行了音乐唱腔的改革实验，川剧唱腔艺术得到不断改进和提高。从五十年代的《桃花村》、《思凡》、《别洞观景》，到八十年代的《绣襦记》、《王熙凤》、《红梅赠君家》、《火红的云霞》等，既继承传统演唱技巧，又吸收了现代声乐的某些精髓，行腔舒畅，运气自如，高音婉转宏亮，落音厚重达远，如行云流水，似珠落玉盘，颇能给人以听觉上的美感愉悦。随着现代物质条件的丰富和科学技术的发展，传统戏曲的欣赏已由剧场演出、围鼓坐唱扩展到单家独户，磁带和唱片录制，电视和电台播放，保存和再现了不少川剧名演员的优美唱腔，它超越时间和空间的种种限制，极大地丰富了人们的文娱生活。

下面，简介川剧的五种声腔。

昆 腔

川剧昆腔系由江苏省苏州地区流行的昆山腔衍变而来。昆山腔产生于明代景泰年间(1450—1456)，是明代初年南戏形成的一个流派。最初活跃在苏州

一带，也称“苏昆”，主要用笛子伴奏，偏重于歌唱，故又称“昆曲”。明末清初，最为流行。随着清廷地方官员的迁调，昆腔四处传播，几遍全国。相传康熙（1662—1722）初年，有八个昆腔艺人入川，在成都摆设围鼓，清唱昆曲。后来，相继组建来云班与舒颐班，声势大振。演唱昆曲的艺人，有的系江南剧人，有的则是川籍伶工。经过川剧名丑岳春等艺人的改制与翻新，昆腔逐渐地方化，衍变成成为川剧昆腔。

这种唱腔的特点，既长于歌唱，又利于舞蹈。在《玉祖寿》、《八仙上寿》、《天官赐福》等川剧传统昆腔戏中，有歌有舞，场面壮观，气氛热烈，情绪欢快，洋溢着浓厚的神话色彩，经常作为吉祥如意的开场戏，受到观众热烈欢迎。

昆腔格律严谨，文词典雅，场面考究，因而曲高和寡，一般市民不易接受。兼之昆曲笛声清悠，适宜在衣锦堂中施展技艺，而在万年台上，则难以号召广大观众。随着昆腔在全国剧坛的没落，川剧昆腔也处于衰微趋势。以昆腔闻名川北的义泰班，后来改习丝弦，演唱胡琴与弹戏；成都的舒颐班也逐渐解体，艺人改搭川班，演唱高腔。据舒颐班著名净角艺人周辅臣追忆，原来老长乐班曾演出的大

本昆腔戏《鸳鸯谱》，也早已失传。过去，有的高腔戏，如《起驾和番》、《山伯访友》等，曾用昆腔演唱，后来皆绝迹舞台。现在，比较常见的川剧昆腔戏，仅剩《醉隶》、《议剑献剑》、《坠马》、《文武打》、《东窗修本》等少数单折戏。川剧名丑李文杰（1918—1973）以昆腔戏见长，曾受到著名京昆表演艺术家俞振飞的好评。周企何痛悼李文杰说：“文杰之死，带走好几个昆腔戏，惜乎哀哉！”

作为一种独特悠久的戏曲声腔，川剧昆腔几成绝响，但在川剧其它声腔里面，却不乏昆腔遗韵。川剧艺人抓住昆腔长于歌唱、利于舞蹈这一特点，往往撷取昆腔中的某些曲牌或部分唱句，与高腔曲牌有机结合，借以增强川剧高腔的艺术表现力。比如《贵妃醉酒》中的《四平调》与《清江引》，《青萍剑》（即《百花公主》）中《斩巴》一场的《泣颜回》等。此外，《黄金印》中的《大挂剑》、《琵琶记》中的《大堂别》、《小堂别》等场次，以及《红梅记》中《游湖》一场裴禹唱《梁州序》、《碧游宫》中通天教祖唱《安庆》等，都是在高腔戏中插入一、二场昆腔戏或一、二只昆曲。在《访白袍》、《古城会》、《仙姬送子》等胡琴

戏中，也不乏此例。

昆腔行腔运气与吐字发声，讲究音准、字正、腔圆，一个字要唱出三个音，即唱字头、字腹、字尾。这样唱出来的字，有如玉之润、珠之圆，这是戏曲演员唱讲功力的基础训练。在川剧前辈艺人之中，流传着“唱不来昆腔，成不了一个角（色）”之说。康子林与萧楷臣曾合演昆腔《醉隶》，萧楷臣曾演唱昆腔《单刀赴会》，浣花仙曾演唱昆腔《访友》，阳友鹤与周裕祥曾合演昆腔《思凡下山》……为了有效地提高演唱技巧，后继者不妨认真学唱几只昆曲。

高 腔

川剧高腔的源流问题，向有争议：一曰源出本土，流汇昆（腔）、弋（阳腔）；一曰源自江西弋阳腔。本文姑从后说。早在明代嘉靖年间（1522—1566），江西省弋阳地区产生的弋阳腔，便已盛行于北京、南京、湖南、福建、广东、广西各地。明末清初，弋阳腔创造出“一唱众和”（即帮腔）这一新的演唱形式。随着康熙以后社会经济的恢复和发

展，弋阳腔衍变出若干支派的声腔，向安徽、江苏、浙江、湖北、山东、河北、河南、山西、四川各省广泛传播，与当地民歌、音乐、地方语言以及民情风俗相融合，形成当地群众喜闻乐见的地方剧种，以其独有的声情风韵，显耀光彩。

在川剧高腔这一声腔形式之中，场面人员的帮腔、锣鼓（即打击乐）与演员的独唱紧密结合，组成一个“帮、打、唱”的整体，构成川剧高腔的一个显著特点。欣赏川剧高腔的帮腔艺术，有的人最初不易接受，一旦洞悉内中奥妙，往往倾心洽意而臻于入迷。帮腔在唱腔中有着特殊作用——定调或转调、烘托特定气氛、传达人物内心活动、帮助演员表演或以第三者的口吻评价剧中人物——一人肖众口，能帮出各种人物的思想感情。过去，由鼓师兼任，系男声帮腔。建国以后，经过实验改革，乐队设置了专业帮腔人员，以女声为主，有时也采用男声或男女混声，有合唱、齐唱、混声合唱等多种帮唱形式，变化无穷，奇古绝俗。在这方面，自贡的陈世芬，成都的张顺琼、陈开蓉、王代铨，重庆的戴彩萍、徐文忠、徐远芬以及资中的徐建菊等，都是甘居幕后而又受到盛赞的女帮腔人员。

川剧高腔由于帮腔的字句与旋律不同，产生出

数以百计的曲牌，相传大约有三百余只，常用的也有一百多只。尽管川剧高腔曲牌数量繁多，分类复杂，它们的内部结构及其演唱形式，却具有某些共通之处。一般说来，每只曲牌都包括“起腔”、“立柱”与“煞尾”三个部分：起腔，指曲牌的第一句或前两句，帮腔先唱，演员后唱，叫做“平起”；反之，演员先唱，再接帮腔，叫做“放帽子”。如果用昆腔起唱，再接帮腔，则叫做“昆头子”。川剧艺人称帮腔为“立柱”。每只曲牌帮唱多少句，就叫做立多少柱。有的曲牌帮句只在首尾，有的曲牌帮句嵌入唱句之间，帮多唱少，旋律优美。煞尾，指曲牌的终结部分。有的由帮腔结束，也有的由演员终结。这样，起腔、立柱与煞尾三个部分有机地结合在一起，便构成一只只完整的曲牌。已故著名川剧鼓师刘汉章曾把腔调相近的曲牌加以归纳分类，将高腔曲牌划分为十一类：梁州序类、端正好类、桂坡羊类、四朝元类、孝南枝类、清水令类、干舟歌类、五供养类、玉芙蓉类、红梭课类、引子类。在每一类曲牌里面，又由一只或数只主要曲牌分别统率若干只兄弟曲牌。除少数曲牌在句数、字数、帮句以及表达感情等方面规格较严、不易突破外，绝大部分曲牌都比较灵

活，富于变化，一只只曲牌通过单曲迭用、散曲串连或套曲联用等多种形式，组成各个戏的唱腔，这就使得川剧高腔具有丰富的艺术表现力，既能多方面地描绘历史生活，又能较为成功地表现现实题材。

川剧高腔原是一种高八度的徒歌式唱腔，虽无丝竹之音，却有人声之妙，包括唱、讲、咏、叹等多种演唱形式，节奏自如，娓娓动听。建国后，在改革帮腔的同时，有的剧目也加入必要的伴奏，声乐与器乐融汇一起，相得益彰。在川剧五种声腔之中，高腔最富有地方特色，高腔剧目占传统戏的百分之五十以上，不少演员以擅唱高腔铮然成名，同辉川剧史册。在早康子林、萧楷臣最为巨擘；继之，周慕莲、阳友鹤、阳云凤、陈书舫、廖静秋、竞华、许倩云、杨淑英、周企何、司徒慧聪、袁玉堃、李文韵等，更是指不胜屈。康、萧二大师以潇洒悠扬成家，周慕莲以声情并茂闻名，竞华以华丽婉转见工，陈书舫以明快清爽获誉。阳友鹤擅唱“红鸾袄”曲牌，外号“阳红鸾”。廖静秋擅唱“清水令”曲牌，人称“廖清水”。许倩云的唱腔舒卷自如，脆亮甜润。杨淑英的唱腔刚柔相济，醇厚隽永。周企何的唱腔则口语化，朴素中见瑰丽，平淡中显神奇。他们各有师承，又自成一派，风格独