

戏曲史上的花、雅问题述评

范丽敏

江南大学学报 2004 年第 4 期

-

[摘要] 在中国戏曲史上,关于花雅的问题是一个重要命题,在清人那里,关于花和雅的区别,主要有三种意见:戏曲脚色之别、戏曲声腔之别和戏班之别。作者认为,花和雅的分乃在于声腔的不同。花雅的问题在近、现代人那里也引起了广泛的注意,主要集中在关于花雅的概念、花雅的内容与形式、花雅兴衰的时间等方面,作者认为,花雅的概念之别仍在于其声腔的有别,内容与形式并不能作为区分花雅的依据,花部取代雅部的主导地位是在清末,而非清中叶。

[关键词] 花;雅;脚色;声腔;戏班

在戏曲史上,“花”、“雅”二字是使用比较频繁的一对概念,也是研究中国戏曲史尤其是清代戏曲史者所难以绕开的一对概念,尤其在清代,一部清代戏曲史可以说在相当程度上就是一部花雅兴衰的历史,因此,花、雅的问题在戏曲史的研究中占有重要地位。

一、清代花、

雅问题述评

乾隆五十年安乐山樵(吴长元)《燕兰小谱·例言》云:“元时院本,凡旦色之涂抹、科诨、取妍者为‘花’,不傅粉而工歌唱者为‘正’,即唐‘雅乐部’之意也。今以弋腔、梆子等曰‘花部’,昆腔曰‘雅部’,使彼此擅长,各不相掩。”[1](P6)

焦循《花部农谭》也谈到了花雅的问题:“梨园共尚吴音(按:即昆剧)。“花部”者,其曲文俚质,共称为‘乱弹’者也,乃余独好之。盖吴音繁缛,其曲虽极谐于律,而听者使未睹本文,无不茫然不知所谓。……花部原本于元剧,其事多忠、孝、节、义,足以动人;其词直质,虽妇孺亦能解;其音慷慨,血气为之动荡。”[2](P225)

在南方,李斗《扬州画舫录》卷5“新城北录下”谓:“两淮盐务例蓄

花、雅两部，以备大戏。雅部即昆山腔；花部为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二簧调，统谓之乱弹。” [3]（P107）

以上几种解释基本上代表了当时人对花雅的看法。

综合以上所说，其义有三：一，戏曲脚色之别，“凡旦色之涂抹、科诨、取妍者为‘花’”，“不傅粉而工歌唱者为‘正’”，即雅。即以上吴长元所云。这是花、雅的原始意义。元夏庭芝《青楼集》“李幼奴”条云：“凡妓，以墨点破其面者为花旦。” [4]（P40）盖与此相近。二，戏曲声腔之别，盖由原始义而来。原始义中的“花”是花杂、通俗的意思，“正”是雅正，引申为戏曲声腔，花杂、通俗者称花，雅正者称雅。即以上吴长元所云“今以弋腔、梆子等曰‘花部’，昆腔曰‘雅部’”，亦即以上焦循所云。三，戏班之别，歌雅音之戏班为雅部，歌花杂、通俗之音之戏班为花部。即以上李斗所云。

三种含义中第一义后人不用于花部、雅部，第三义戏班之别，其依据仍是声腔，故花雅概念之区分主要在声腔。《花部农谭》将花部剧与雅部剧区别到了语言、内容、声腔，但语言、内容之别并非花雅之别的必不可少的条件，雅（昆）腔亦可演忠孝节义之事，用通俗语言。而声腔之别则使二者不可混，故近代《中国大百科全书·戏曲曲艺》对花雅作了如下定义：

……花、雅之分，沿袭了历来封建统治者分乐舞为雅、俗两部的旧例，具有崇雅抑俗的倾向。所谓雅，就是正的意思，即奉昆曲为雅乐正声；所谓花，就是杂的意思，言其声腔花杂不纯，多为野调俗曲。故花部诸腔戏，又有“乱弹”的称谓，曾长期受到上层社会、士大夫的歧视而登不了“大雅之堂”。

[5]（P127）

在戏曲史上，声腔占着特别重要的地位。虽然戏曲是一门综合混成的艺术，包括“唱”、“念”、“做”、“打”^①，这是谁都承认的，但是这个“唱”在戏曲这门综合的场上艺术中似乎特别突出，演戏又叫“唱戏”，从不曾叫“念戏”或“打戏”，当然有时也叫“做戏”，但那指的决不仅仅是“做”，而是“唱念做打”俱全的敷衍一段“话文”，实际上还是等同于演戏。这个“唱”是老早就被戏曲家们注意到了，在中国古代戏曲理论史上论曲的专著比比皆是，比论“念”、“做”、“打”的不知要多多少倍，随手拈来的就有《唱论》、《中原音韵》、《太和正音谱》、《词谑》、《曲论》、

《曲藻》、《曲律》、《顾曲杂言》、《弦索辨讹》、《度曲须知》等等，其中《曲律》、《曲论》都是各两部。古人论戏重唱的倾向，于此可见一斑。而且在戏曲的发展史中，还有一种只唱曲子不及其他任何表演的活动，我们一般称之为“清曲唱”，其一直与场上的戏曲演出活动并行发展，一直到清末都还有这种清唱曲社的存在，而且成就极高。元代清唱散曲，明清两代主要是清唱传奇曲文。而且在当时，清曲唱的社会地位远比场上扮演的地位高，进行清唱的曲家——我们一般称之为“清曲家”的地位也远比扮演起来演唱的演员的地位高，后者是下里巴人，是倡优贱隶，而前者则多是文人士大夫，是高人雅士，二者分属于贵贱两个不同的层次，不可同日而语。重清曲唱而不是相反，这本身就说明了问题。

二、近现代花、雅

问题述评

近代的各种戏曲史专著，在清代地方戏一节里也大多会论及花、雅的问题，应该说对花、雅还是给予了相当多的注意，专门性的论文也不少，归纳起来，大致集中在以下几个方面：

（一）在花、雅之概念方面。

近、现代的研究者一般皆沿袭清代关于花、雅概念的界定，有的是指声腔，有的是指戏班，（后者是从前者生发而来），但认为花、雅之别乃是戏曲声腔之别者多。如郭英德《明清传奇史》云：“所谓‘雅部’，仅指昆剧；而‘花部’，则指昆剧以外的各种声腔剧种。”[6]（P 507）

（二）在花、雅之内容与形式方面。

近、现代人从内容方面对花、雅的探讨，主要是从社会学的角度出发，从戏曲的思想性方面，认为花部是属于劳动人民的戏曲，是进步的、健康的，而雅部则是属于腐朽的封建统治阶级的东西，是反动的、没落的，因而二者是互相斗争的，所谓“花雅之争”是人民性与封建性的斗争在戏曲领域的继续。这方面以张庚、郭汉城先生主编的《中国戏曲通史》为代表：“在表面上看来是一场声腔剧种兴衰更替的花雅之争，实在是反映了两种思想感情和美学趣味的竞争。这中间也多少包含着封建社会末期，在戏曲领域中富有民主性的人民文化与封建文化相互竞争的性质。尽管‘乱弹’诸腔的剧目也免不了含有封建思想，以及迷信、色情的成分，然而主流却是健康的，具有民主精神的。”[7]

(P 883-884) 在这一点上,《花部农谭》可谓是始作俑者:“盖吴音繁缚,其曲虽极谐于律,而听者使未睹本文,无不茫然不知所谓。其《琵琶》、《杀狗》、《邯郸梦》、《一捧雪》等十数本外,多男女猥褻,如《西楼》、《红梨》之类,殊无足观。花部原本于元剧,其事多忠、孝、节、义,足以动人;其词直质,虽妇孺亦能解;其音慷慨,血气为之动荡。”[2]

洛地的《戏曲与浙江》则从另一个角度阐述了“花部”与“雅部”内容上的异同,认为内廷之昆戏与民间之昆戏、内廷之花部诸戏与民间之花部诸戏所演内容不同,即“‘昆’并不等于‘雅部’”、“‘乱弹’并不等于‘花部’”。[8](P 393)原因是“雅部”、“花部”是两淮盐务为迎圣而准备的演戏机构,演的都是颂圣的“大戏”,其与“昆腔班扮演的文士剧作”和“民间戏班做的民间戏”[8](P 394)并不是一回事,也就是说昆剧除了“雅部”外,还有文人圈子里演出的昆剧,“乱弹”除了“花部”外尚有民间演出的“乱弹”,二者不能划等号,因此“雅部”也不就是封建统治阶级的封建性、腐朽性的东西,“花部”也不就是民主性、斗争性的东西。其是针对李斗《扬州画舫录》所说的。

从形式方面对花、雅的探讨乃是从外部表演形式及内蕴的高雅、深厚还是通俗、浅显加以解释的,如胡忌先生认为:“昆剧并不等同于‘雅部’。”[9](P 111)他的意思是昆剧中虽有相当多的雅致、精深的戏,但也有不少通俗、浅显的戏。属于昆山腔的戏里有一些唱词、声腔、身段、表情、装扮文雅、精致,剧作意蕴深奥、典雅的戏,也有一些以情节结构取胜,着重在戏的娱乐性与通俗性的戏,如李渔的剧作,还有一些雅俗相兼的戏,如明末清初以李玉为代表的苏州派作家的戏,既追求表演的通俗、浅显,面向大众,又注重剧作的劝惩意义,即意蕴相对深奥、典雅,因此“昆剧”并不等同于“雅部”。[9](P 111)

(三)在花、雅兴衰的时间方面,多认为花部在乾隆时即已超过雅部,从而认为花部的地位在清代至少在清中叶之后要高于雅部。

笔者以为,在花、雅的概念方面,依《燕兰小谱》、《扬州画舫录》、《花部农谭》对花部、雅部的界定,主要是从声腔方面说的,因观戏这种审美活动的特殊性,人们首先接触到的是“腔”(少数以“做”为主的戏例外)。清陈森《品花宝鉴》第4回田春航云:“我听戏却不听曲文,尽听音调。”

[10] (P61) 因此, 关于花雅之概念, 仍应从声腔角度予以区分。李斗所云两淮盐务为迎圣而准备的戏班, 唱昆腔的戏班属于雅部, 唱乱弹诸腔的戏班属于花部, 强调的仍是声腔, 对内廷与民间并无强调。事实也确实如此, 《燕兰小谱》等书也是从声腔出发将当时的北京民间戏班分为花部与雅部。当然内廷演剧与民间演剧存在着很多不同, 但这些不同都不能作为划分花雅的依据。

其次在花、雅的内容与形式方面。

在内容方面。如果说《花部农谭》所说昆剧“多男女猥褻”, 那么“花部”里不是有更猥褻的戏吗? 如《滚楼》、《烤火》、《缝格膊》、《抱孩子》、《背娃娃》、《卖饽饽》、《送枕头》、《狐狸思春》、《狐狸偷情》、《潘金莲醉闹葡萄架》之类。乾隆末年《燕兰小谱》、《消寒新咏》等所津津于口的“花部”剧目几乎全是“淫戏”, 何也? 要说“花部”里多忠孝节义, 那么“雅部”里如《鸣凤记》、《琵琶记》、《荆钗记》、《一捧雪》、《清忠谱》等宣扬的不是忠孝节义又是什么? 因此今人对花雅所表现的内容所作的区分并不准确。其实, 不管“花部”、“雅部”, 其所表现的内容大体上是差不多的, 无非是昆剧里才子佳人的戏多一点(而这些才子佳人戏, 表达的多是节义一类的观念, 如《荆钗记》、《拜月亭》、《娇红记》等), 花部里英雄人物的事迹多一点, 关键还在于以何种腔调去表现, 即如焦循所说是以“繁缛”的腔、典雅高深的文辞, 以及与之相适应的高雅的表演方式表现忠孝节义, 还是以“慷慨”的腔、鄙俚直质的文辞, 以及与之相应的粗野的表演方式表现忠孝节义, 如是前者, 则“听者使未睹本文, 无不茫然不知所谓”, 如是后者则“虽妇孺亦能解”, “血气为之动荡”。即花雅之分在于其“腔”以及与之相适应的“文辞”、表达方式, 这才是观众取舍的标准。反映道光年间北京梨园生活的《品花宝鉴》写“相公”蓉官与观众富三的一段对话: “蓉官又对他人道: ‘大老爷是不爱听昆腔的, 爱听高腔杂耍儿。’ 那人(按, 指富三)道: ‘不是我不爱听, 我实在不懂, 不晓得唱些什么? 高腔倒有滋味儿, 不然倒是梆子腔, 还听得明白。’ ” [10] (P 37-38) 可见雅部昆腔是由于其腔使人“实在不懂”, 才失去了不少的观众, 并非内容方面。

在形式方面。昆剧里虽也有一些内涵、文辞浅显、通俗的戏, 但这并不能作为判定其属花属雅的依据, 因为, 虽然其内涵、文辞属浅显、通俗者, 但昆腔繁缛的腔调决定了它仍属“雅部”的范畴, 对于广大普通老百姓来说, 由于

其音的“繁缛”，听起来仍然是“无不茫然不知所谓”、“实在不懂”、难以“听的明白”的。

在花雅兴衰的时间方面，多认为花部在乾隆时即已超过雅部，事实上据笔者所接触到的大量文献资料表明：在内廷，依据内廷戏曲档案，从清初至咸丰十年共 216 年的时间里一直是雅部独霸剧坛的时期；从咸丰十年至光绪十七年共 32 年的时间里仍为雅部占主导地位、花部开始增长的时期，此时花部迅速增长，但仍未超过雅部；从光绪十八年至宣统三年共 20 年的时间里才变而为花部兴盛、雅部衰落。在民间，清初顺、康、雍三朝共 92 年的时间里为雅部兴盛、花部初兴时期；清中叶乾、嘉两朝共 85 年的时间里为花、雅并盛时期；清末道咸同光宣共 95 年的时间里为花部兴盛、雅部衰落时期。（此一结论另有专文详论，此处从略。）

而且在整个清代，花部的地位从未超过雅部，即使在清末，雅部在实际演出中衰落了，但其在剧坛上的地位仍高于花部。今人总认为其时乱弹的地位要高于昆剧，因为它繁荣，大家喜欢，其实不然。昆剧在当时一直是高高在上的，如直到清末有些“花部”戏班如皮黄班、梆子腔班还要挂上“昆腔班”的招牌，以标榜自己是“合法”的、高雅的，其实早已不再唱昆腔，如清末的双奎班、同庆班、普庆班、承庆班、嵩祝成班等。（此也另有专文详细谈到。）按胡忌先生的说法，“只有到了 19 世纪后期京剧界尊称‘大老板’程长庚（1811—1880）时期，‘昆乱不挡’（指昆腔皮黄皆能）才形成‘乱弹’与‘昆腔’平等的局面。”[11]（P 110）可以说，在整个清代昆剧并没有遭到普遍的批判，相反，其地位一直是很受尊崇的，遭受普遍批判是建国以后的事，是我们的今人，而非古人。

由此，对任何事物、现象的理解，必须立足于当时的时代条件来考察，否则无异于刻舟求剑、缘木求鱼，对花、雅的问题亦是如此。

①长久以来，我们以“戏曲”来称呼我们的民族戏剧，就因为她是“戏（念、做、打——笔者以为）”和“曲（唱——笔者以为）”的结合。

[参考文献]

- [1]张次溪.清代燕都梨园史料[M].北京:中国戏剧出版社,1988.
- [2]中国戏曲研究院.中国古典戏曲论著集成(八)[C].北京:中国戏剧出版社,1960.
- [3]李斗.扬州画舫录[M].北京:中华书局,1960.
- [4]中国戏曲研究院.中国古典戏曲论著集成(二)[C].北京:中国戏剧出版社,1959.
- [5]中国大百科全书出版社编辑部.中国大百科全书·戏曲曲艺[C].北京:中国大百科全书出版社,1983.
- [6]郭英德.明清传奇史[M].南京:江苏古籍出版社,1999.
- [7]张庚,郭汉城.中国戏曲通史[M].北京:中国戏剧出版社,1992.
- [8]洛地.戏曲与浙江[M].杭州:浙江人民出版社,1991.
- [9]胡忌.戏史辨·走向雅部——戏曲艺术的一条“绝”路[M].北京:中国戏剧出版社,1999.
- [10]陈森.品花宝鉴(上册)[M].西安:西北大学出版社,1993.
- [11]胡忌.戏史辨[M].北京:中国戏剧出版社,1999.