

以现代眼光审视“花雅之争”的美学价值

■ 杨偲邬

“花雅之争”是中国戏曲史上一个重要的时期：花部诸腔乱弹兴起逐渐取代了雅部以昆曲为主的一家独大的局面，为后来兼容并蓄的京剧的发展奠定了基础。“花雅之争”起初被看作是花部与雅部的“争胜”，并以雅部的衰弱，花部的兴盛告终。当代则有学者从史实入手，认为“花雅之争”的提法不符合客观事实故而应该弃之。笔者认为，“花雅之争”表明的恰是花部与雅部相互交融又独立发展拓展大众审美维度的过程，更是反映了当时社会权力的交替，市民文化的觉醒。因此，“花雅之争”的价值在于表述了审美的变迁，而非对历史的客观概括。艺术既是永恒的也是时代的，它记录了我们行走的轨迹，即使花非花，雅非雅，争非争，看似狭隘的“花雅之争”具有高度的美学价值。在现代，电影的出现冲击了戏剧，看似“战争”却不会导致“你死我亡”的简单对立结果，相反，具有相似根性的两种艺术形式各自找到了自己的时代位置。“花雅之争”也正反映了艺术的发展规律，从而对我们的探索和研究有指导意义。

“花雅之争”的提法有超越历史

事实的普遍美学意义

“花雅之争”的时间是自乾隆时期起到徽班入京京剧盛行前这个时期。几乎所有谈及“花雅之争”的著作及文章都会提到李斗的《扬州画舫录》中的这样一话：

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、罗罗腔、二黄调，统谓之乱弹。

至于“花雅之争”这一术语的提出，最早见于张庚、郭汉城的《中国戏曲通史》：“正是因为有这种分法，所以一般戏曲史家称‘乱弹’诸腔与昆曲争胜这段历史为‘花雅之争’。”单从字面上解释，“花雅之争”会被理解为花部昆曲和雅部乱弹各剧中之间的竞争，是一种二元对立的简单关系。但是纵观历史记载，史料研究，并没有哪一部著作如此简单地描述和概括那一阶段的历史。的确，“花雅之争”描述的是一个时期的历史现象，既然是一个时期的状况，就不可能是单一事件的发生，所以“花雅之争”虽字面含义狭窄，但背后的内容远不止“两方争胜”那么简单。时俊静在2014年第6期《戏剧艺术》上发表的《“花雅之争”研究中的歧见与困境》一文中从“‘花’‘雅’名实辨”“由来已久的诸腔竞唱”和“地域偏好与城乡差别”三个方面引经据典并进行历史分析，力图表达“花雅之争”提法的名不副实及局限性。从历史的角度看，时俊静的观点有理有据，但从艺术的角度出发，“花雅之争”的提法有超越历史事实的美学意义。

花：“其一，花者华也，草木之花朵，种子植物有性繁殖之器官也；其二，花即文也，指花纹、图案、颜色错杂者，引申为内容丰富，形式多样，也寓有驳杂、使人迷乱之义，如花招，花花世界，花拳绣腿，花言

巧语等；其三，指女子，如花容月貌，寻花问柳；其四，指非正统的男女之情，如娼妓，妓馆等。”^[1]一个“花”字，已将乱弹的艺术特色充分体现出来。“花”既张扬着最旺盛的生命力，又体现了多样性，其中自然也包括了参差不齐的状况；“花”所透露的美学既是生命之美、繁荣之美，也是艳俗之美、市井之美。花部诸腔具有无与伦比的丰富性，打破了单一的审美需求，超前地形成了以演员表演为核心的戏剧美学价值（关于这一点将在后文中详述），同时其内容和形式上也有很多媚俗的糟粕，可这不正符合“事物具有两面性”的普遍规律吗？

同样地，具有文词之雅、唱腔之雅的雅部昆曲同时也具有腐化单一、过度脱离现实生活的特性。“花”“雅”两部的划分本身就不是对立关系，两者根本的区分不在于形式和唱腔或者表演，而是一种审美的不同。大量史料证明，“花”“雅”两部在唱腔上和演员上融合往来多于隔绝对立，比如弋阳腔很难完全独立归类于花部或者雅部，雅部演员多兼演花部乱弹，“文武昆乱不挡”更是表达了中国戏曲演员综合表演能力的最高要求，对演员来说并没有也不应该排斥抗拒某一种表演类型，而之所以会习惯性表达“花部”战胜“雅部”，主要是因为大众审美的解放和变化，喜欢花部表演的人多了，演员自然多演花部，这是迎合观众的需求产生的自然结果，不应该定义为输赢关系——艺术从内容到形式从来都不是以好坏作为评判标准的。

因此，谈到“花雅之争”的“争”字，不应该局限在“竞争”的争胜关系中，而是应该着眼于“争相斗艳”的变化中，“争”直接体现的是艺术进入大众审美之后大众当时的选择倾向，“争”所表达的核心正是当

时当刻艺术审美多样性发展的必然过程，所以“花雅之争”的提法并非表面地对历史现象的概括，而是突出了这一时期的审美变化的事实原因。

历史的真相与艺术的真相

任何事物都逃脱不了从发生到发展再到衰落自然规律。西方文化看待事物的生命线是直线式的：从发生上升到顶端然后下降结束。东方文化比西方文化更高明的地方在于，中国文化的核心之一——太极，不仅反映了事物“盛极而衰”“物极必反”的本质规律，还表达了事物“周而复始”的美学规律。这种从理性思维到感性思维的提升，即是历史的真相与艺术的真相的区别。

从欣赏昆曲词、唱、做都极为规范严谨的审美到喜欢乱弹内容丰富、娱乐性强的事实背后，有着不可回避的时代原因。“花部与雅部之争……是环绕着对于时代劲射指向及传达而展开的……简言之，即满清八旗于马上入主中国的进取精神，与汉民族的亡国情绪及接受曾被视为非正统的少数民族的统治的悲郁情绪凝结而形成的强劲、凄切的戏剧美学风格。这种美学风格不会诞生于雅部昆曲，因为清统治者大兴文字狱和对知识分子的网罗任用，已从根本上禁绝和抽空了昆曲回应现实的能力，于是酝酿于民间的花部乱弹才应运而生，来回应这个时代的精神诉求。”^[2]这是目前我看到的对这一历史现象的时代原因最为深刻的分析。明王朝的猝然中断和被视作蛮夷的满清少数民族入关这一大的历史变革对后来的艺术文化生活产生了深远影响，而这种影响并非立刻展现而是埋下了伏笔。乾隆时期虽依旧是清朝统治的强盛时期，但从中华民族几千年的历史来看，封建专制制度已经有了“强弩之末”之势，相应的市民生活的日益兴盛势不可挡。在这



一大历史背景下，被封建统治者纳入上流社会审美象征的昆曲艺术因脱离时代而失去了创造力。另一方面，昆曲到了乾隆时期本来也已经盛行了两百余年，从戏曲艺术发展的规律来看，其本身也已经到了衰落期。

“花雅之争”按照时间顺序经历了几个不同的阶段，先是京腔风行盖过昆腔，再是魏长生为代表的秦腔流行超越了京腔，最后再到徽班入京京剧吸收各腔唱念做打之长处逐渐成为综合性最强、发展水平最高的戏曲艺术。整个过程的主要发生地是北京为代表的北方和当时以扬州为代表的南方。这是因为两地当时与权力和经济有着紧密关系，因此无论是政治生活还是市民生活都极为发达。戏曲是表演艺术，观演关系的达成是实现戏曲艺术的必要条件。戏曲艺术的载体——表演者们，会自动寻找观众集中的地方进行传播。“花雅之争”历史时期中不同戏曲声腔形式因大众审美需求和能力的变化而轮番登上中心位置，正如同日新月异的时尚潮流，你家唱罢我家唱，流行一段时间以后又会被另一种流行吸收代替，在我看来，这就是过分跟随大众审美需求带来的一个局限——艺术会成为实用性和娱乐性的流行时尚。但站在整个历史的角度看，这种变化又是必然会发生的，没有这个过渡的阶段，也就不会有后来以“一人表演立流派”最后达到极致发展的京剧艺术的产生了。

“花雅之争”时期的昆曲与乱弹，在表演内容上，前者即有演出明清传奇和经典折子戏：宋骏业（兵部右侍郎）和王原祁（户部侍郎）等人在康熙五十二年即1713年画的《康熙万寿图卷》里出现了《西厢记·游殿》《玉簪记·偷诗》《单刀会》及《牧羊》《望乡》《写本》《偷诗》《秋江》等经典折子戏。这些戏的唱词文学性极高，但也因此造成了

与文化水平不高的平民的隔阂；同时在统治阶级内部又有很多昆曲形式的承应戏，即在节日寿诞上的演出，如上演频繁的《阉道除邪》《九九大庆》和《征西异传》。这些演出和如今的“主旋律”作品有类似之处——都是承担着功能性任务远离真实审美需求容易僵化的“命题作文”。而花部乱弹演出内容，根据金登才《清代花部戏研究》里收录的花部演出六百余出来看，多为历史故事演绎或民间传说、表现市井人物的生活小戏，取材比昆曲更加丰富。如讲述为谋钱财将自己妻子借给他人的《张古董借妻》，被东郭先生所救却要吃掉救命恩人还说出一套吃人逻辑的《中山狼》，其最大价值在于从才子佳人式的典型昆曲内容中解放了出来。但需要注意的是，这个时期的文本创作虽涉及的内容更丰富，但创作并不是从现实生活出发、关注现世生活的。如今看来，当时的大部分乱弹所演故事喜欢表现简单化的冲突矛盾，在逻辑合理性上也存在问题，这一事实也成为了当今戏曲的一个缺口。

在表演上，“花雅之争”时期的昆曲表演被普遍认为“艺重于色”。在完稿于1785年的吴长远《燕兰小谱》里，描述当时著名的昆曲演员四喜官的表演“涉妖妍而无恶习”，另一个演员周四官的表演“素质艳光，略无妖冶”，从这些形容中可以窥探出当时的昆曲表演风格清丽素雅，这一特质也作为昆曲的表演风格延续至今。花部乱弹花哨多样的表演风格和唱腔是对单一的昆曲表演的一种对应。日本学者青木正儿说花部乱弹以旦角“私鬻色笑之事”，即出卖色艺取悦大众，令观者自艺术的鉴赏堕落于声色的低级趣味，从侧面也说明了相较于雅部昆曲素来重“听”的审美习惯，花部乱弹诸腔“看”的成分大幅度增加。另一方面，对大

众和当权者来说，花部乱弹从内容到形式，从身段到唱腔都更容易理解也更具有观赏性，其娱乐性强的特点使得它迅速被大众接受。

对“花雅之争”时期戏曲艺术声腔、身段、内容、审美的变化，不同研究者有不同的评价。无论是鼓励高雅文学的舞台延续还是赞成大众艺术的普遍娱乐性都应该看到事物的两面性。历史从来没有错，与其说时代在进步，不如说时代在变化。不应该只有一种或几种艺术形式，审美情趣也应该是多种多样的，这是一个社会成熟发展的必然要求。

由“文学中心”向“表演中心” 转变的表演艺术

“花雅之争”时期的戏曲状况变化中，花部乱弹的表演风格与之前的雅部昆曲表演有很大不同。昆曲的表演内容和表演风格已经僵化，没有与时俱进，但乱弹诸腔却在当时散发着蓬勃向上的生命力。以魏长生为例，他在舞台演出的各个方面都进行了创新：唱工上改胡琴月琴代替笙笛；做工上改良踩跷方式；扮相上首创了梳水头和假髻；表演上柔媚浓艳，人称“野狐教主”。这些所有的创新，以今天的眼光看不能说都是进步的，但是毫无疑问都是围绕着演员的表演进行了创造，而且因此引起了民众的追捧，影响改变了其他演员的表演式样。这说明那个时期的戏曲表演开始越发重视演员的表演，及至后来谭鑫培、王瑶卿、马连良、杨小楼、余三胜及梅尚程荀四大名旦等等名角的出现，形成了各自的表演流派和演出风格。整个京剧的历史也可以说是名家流派史，这一事实，体现出表演艺术是中国戏曲的灵魂，从世界角度看，也是一种特有和超前的艺术观念。表演是人的表演，是需要通过舞台呈现的即

时艺术。一个剧本完成了文字就成了固定存在，一个雕塑、一张绘画都在自己的艺术形式中达到了完结。只有表演艺术，同样的内容在不同人身上会展现出不同的样子。谭鑫培的表演创新中有在唱词中垫字以加强抑扬顿挫的例子，如《失空斩》中的一段【西皮慢板】：

我本是卧龙岗散淡（哪）的人，
凭阴阳如反掌保定乾坤。

先帝爷下南阳御驾三（哪）请，
算就了汉家业鼎足三分。

官封到武乡侯执掌帅印，东西
战南北剿博古通（啊）今。

周文王访姜尚周室大振，汉诸
葛怎比得前辈的先（哪）生。

闲无事在敌楼（哇）（我）亮
一亮琴（哪）音，我眼（哪）前缺
少个知音的人。

通过增加这些虚字，能更好地表达人物的情感，使人物形象更加鲜明，增强表演的力度，而这种在表演上的进步是无法由剧作家写剧本完成的——必须经过演员在实践过程中的感知感悟才能有此创造。

以“表演为中心”的另一个体现在于“花雅之争”后出现的为某一个演员量身定制的剧本，至今看来都是一种超前的创作形式，也充分将表演艺术推向了极致。

“花雅之争”中对表演的发展，其价值并不局限于乱弹诸腔或后来以京剧为代表的中国戏曲，而是所有的表演艺术。“戏剧”、“戏曲”“音乐剧”“歌舞剧”虽然名称不同，形式各异，但是究其根本都是通过演员表演得以实现的表演艺术。西方艺术领域中同样如此，“Drama”“Theatre”“Opera”“Musical”等不一而足。“戏剧”与“戏曲”；概念上因西方文化的介入而变得有点模糊。



中国文字记载中第一次出现“戏剧”一词是在唐代杜牧的《西江怀古》一诗中：“魏帝缝囊真戏剧，苻坚投棰更荒唐。”同样比较早期的还有杜光庭传奇小说《仙传拾遗》的描述“有音乐，戏剧，众皆观之。”而对“戏曲”一词的记载，首见宋元间刘埙《水云村稿·词人吴用章传》：“至咸淳（南宋度宗年号，1265—1274），永嘉戏曲出，泼少年化之。”元末明初陶宗仪《辍耕录》卷二十五【院本名目】条：“唐有传奇，宋有戏曲，唱诨，词说。”又卷二十七【杂剧曲名】条：“稗官废而传奇作，传奇作而戏曲继。金季国出，乐府犹宋词之流，传奇犹宋戏曲之变，世传谓之杂剧。”从这些例子中可以看出，我们对“戏剧”的含义主要着眼于可观的动作发生之上，而按照现代戏剧的理论，表演行为的核心，恰恰是“做”——动作的发生。“戏曲”着重在音乐性上，这也是与西方兴起的戏剧主流形式——话剧最大的不同之处。但是不管是何种差别、哪种形式，“戏剧”和“戏曲”都落在一个“戏”字，即表演，是与现实生活区别开来的舞台生活。西方大学多以“表演学”（Performance Study）取代“戏剧学”（Theatre Study）的重要原因是，它超越了惯有的按形式划分具体门类的思路而体现了这类艺术的核心。西方二十世纪五六十年代兴起的不同风格流派的戏剧革命也是推翻了传统的“剧作中心”的戏剧模式，转而发展为表演艺术，而按照时间来看，中国戏曲的这种转型却是早于西方的。

总结

从史实角度看“花雅之争”时期花部雅部间的竞争变化，这种出发点有很多局限。一是时间概念上的模糊。地方戏的兴起是一个循序渐进的过程，没有因为某一事件的发生而具有清晰的划分点，花部雅部之间关系

的转变也并非一蹴而就。二是事实不清。“花雅之争”期间花部与雅部并没有直接对立的关系，而是开始更多迎合大众审美的需要，雅部演员融入花部，花部演员也融入雅部，不同的艺术形式间不是输赢关系。三是史料文字研究的价值局限。声腔是各戏曲艺术重要的组成部分，其价值首先在于“听到”，而一旦它作为文字研究的素材，就已经失去了“听”的可能而转化成了一个符号。

但从美学的角度出发，“花雅之争”的提法表达了一种普遍美学观，不局限在对史实的推理求证中，而是看到了各自的变化和所带来的影响：雅部的词文仍然具有超越时代的文学价值，其唱腔也依然具有高度的审美价值，它虽因其“专业性”而增加了审美的难度，但不能因为大众化的需求而降低审美的水准，而是应该努力提升大众的审美能力。当时的封建统治者没有做到对审美情趣的引导，因此当时一切的导向只能满足娱乐性，故使得高雅的昆曲不被接受；雅部的表演内容和形式也的确存在僵化，同时也因为统治者大兴文字狱失去了回应现实的能力无法再有新的创造。花部“表演中心”这一超前观念是在丰富的实践中潜移默化地产生的，这为当今甚至未来戏剧的发展都提供了启示，但同时也要看到花部的娱乐性使得审美情趣不高的现象始终存在，限制了其走向更高级艺术的道路。

注释：

[1] 秦华生，刘文峰主编：《清代戏曲发展史》，旅游教育出版社，2006年12月第一版，P538

[2] 叶长海，张福海：《插图本中国戏剧史》，上海古籍出版社，2004年4月第一版，P373

责任编辑 原旭春