



南京大学文学院戏剧影视艺术系
南京大学戏剧影视研究所

姜健题

学术研究

- ❖ 论文
- ❖ 专著
- ❖ 项目
- ❖ 会议/活动



友情链接

friendship conjunction

---中文---

---英文---

您现在的位置: 首页 > 学术研究

论文

论“花部”之勃兴

发布时间:2010-04-11

论“花部”之勃兴

解玉峰

摘要：“花部”的兴起，是近三百年来中国戏剧历史演进中最突出的现象。“花部”固然是相对“雅部”而言，但花部的兴起并非即是“花部”战胜“雅部”。从社会历史层面来看，清初以来随货币经济发展而产生的商业性戏馆、满清历代帝王们的倡导、清中叶以来巨大的社会动荡以及流动人口的增加等，对花部的兴起都有重要影响。从内在的艺术特性方面来看，乾隆年间以来戏剧演出中普遍存在的花部多种腔调同存或花、雅合奏，有利于其争取不同趣味的观众，也有利于不同艺术品类之间的相互交流和学习。诸花部中，徽班之所以能最终取得剧坛盟主的地位，关键在其努力向昆曲学习，不断克服其方言局限而向通用语（官话）靠拢。“京班”、“京剧”等名称的出现，标志着徽班已取得了近似“京师”官话的地位，这是“京剧”后来能通行南北的最根本原因。

关键词：花部 雅部 昆曲 徽班 京班 京剧

中国戏剧自十八世纪以来，最突出的现象之一便是“花部”戏的兴起。原本隶属于中国农村的各种“花部”戏此后争相进入城市，从而使得戏剧在整个中国民众日常文化生活的地位愈加重要。故“花部”的兴起，对近三百年的戏剧史而言尤其具有特殊的意义。青木正儿《中国近世戏曲史》（1930）以来的戏剧史类文著，在探讨“花部”兴起问题时，大都将“花部”之勃兴与“雅部”（昆曲）之衰微联系起来（所谓“花雅之争”），故“花部”兴起问题乃变为“花部”如何战胜“雅部”的过程。但从现存史料来看，自十八世纪以来，戏剧班社兼容各种腔调或花、雅同奏乃潮流之所向，伶人“昆乱不挡”乃属普遍现象，“花部”与“雅部”主要是同生并存或相得益彰的关系，而非你死我活的关系^①。故我们在讨论“花部”兴起这一问题时，似应尽可能回到问题本身：努力探求“花部”兴起的客观社会环

境是什么、“花部”自身的特征或长处何在，而不宜将“花部”兴起问题置换为“花雅之争”。正是出于此种认识，笔者拟重拈起这一问题试加探讨，博识通人幸勿以童牛角马见责也。

今人在讨论“花部”之所指时，大多援引清乾隆时义征人李斗所撰《扬州画舫录》，李书云：

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”。②

这就是说，“雅部”即指用昆山腔演唱的戏，而用其他地方性腔调演唱的概称“花部”或“乱弹”。众所周知，与弋阳、余姚、海盐等地方性腔调一样，明中叶时的昆山腔亦本属民间，“止行于吴中”③，唯自明嘉靖以后，因其颇得社会上层人士的青睐，文人雅士亲为之制曲（传奇）、参与其演唱，昆腔演唱其始本用（吴地）方言土语，后则用通语雅言，故昆腔戏最终成为主流社会认可的戏剧——“雅部”。雅者，正也。昆腔，官腔也，是为正声。而“花部”戏皆以方言入唱，故不得其正，为“花”、为“乱弹”。中国方言之多难以尽数，所以“花部”本不应限于李斗《扬州画舫录》列举的“京腔”、“秦腔”、“弋阳腔”、“梆子腔”、“罗罗腔”、“二簧调”，凡非以通语雅言演唱的皆可谓之“花部”或“乱弹”。由于“花部”戏都是以方言入唱，势必局限于一隅，很难通行四方。从现存史料看，清乾隆以前，各种花部戏主要流行于广大农村和一些中小城镇，极少能进入郡府一级的城市，至多是在大城市的城外活动，驻城的多是“打官腔”的昆腔。如李斗《扬州画舫录》记述扬州花部的情况时说：

郡城花部，皆系土人，谓之本地乱弹，此土班也。至城外邵伯、宜陵、马家桥、僧道桥、月来集、陈家集、人自集成班，戏文亦间用元人百种，而音节服饰极俚，谓之草台戏。此又土班之甚者也。若郡城演唱，皆重昆腔，谓之堂戏。①

李绿园乾隆四十二年（1777）完成的小说《歧路灯》，其故事、人物虽属虚构，但其对当时社会风习的反映却大致可信，小说说到开封的“花部”、“雅部”云：

这门上堂官，便与宣传官文职、巡绰官武弁，高度叫戏一事。先数了驻省城的几个苏昆班子——福庆班、玉绣班、庆和班、萃锦班。说：“唱的虽好，贴旦也罢了，只那玉绣班正旦，年纪嫌大些。”又数陇西梆子班、山东过来弦子戏、黄河以北的卷戏、山西泽州锣戏、本地土腔大笛嗡、小喇叭、郎头腔、梆罗卷，觉俱伺候不的上人。②

本文的主旨在讨论“花部”兴起之由，行文至此，我们终于可以说，所谓“花部”兴起，其主要标志便是“花部”不但流行于农村，而且通行于都市。唯其能进入文人较集中的都市，操纵话语权的文人才可能对其更多留意和记录，并因此赢得社会的普遍关注。所以，

“花部”因何能进入城市，并最终能在城市中站稳脚跟？由《扬州画舫录》、《歧路灯》二书可见，乾隆时象扬州、开封那样的大城市，各种花部戏虽仍主要在其城外活动，但已跃跃欲试，大有随时即进入城市的可能。促成花部入城，最直接的原因是历代清帝、特别是乾隆皇帝的倡导。高宗弘历好大喜功，值国势如日中升，故遇事豪奢，铺张尽力，在位六十年，曾多次举行万寿庆典。如乾隆十六年（1751），值皇太后六十寿辰，京城有盛大的庆典活动，其中自然不可少梨园鼓吹：

皇太后寿辰在十一月二十五日。乾隆十六年届六十慈寿，中外臣僚纷集京师，举行大庆。自西华门至西直门外之高梁桥，十余里中，各有分地，张设灯彩，结撰阁楼。天街本广阔，两旁遂不见市廛。锦绣山河，金银宫阙，剪彩为花，铺锦为屋，九华之灯，七宝之座，丹碧相映，不可名状。每数十步间一戏台，南腔北调，备四方之乐，僮童妙伎，歌扇舞衫，后部未竭，前部已迎，左顾方惊，右盼复眩。游者如入蓬莱仙岛，在瑶楼玉宇中听《霓裳曲》、观《羽衣舞》也。……辛巳岁皇太后七十万寿仪物稍减。后皇太后八十万寿、皇上八十万寿，闻京师巨典繁盛均不减辛未，而余已出京不及见矣。③

参与庆典的戏班并不限于江浙，而是来自南北各省（正如今日之春节联欢晚会或全运会），故备集“南腔北调”、“四方之乐”。从数量来说，也应以花部居多④。乾隆此后又分别在二十六年、三十六年为皇太后举行万寿庆典，也为自己举行过两次万寿庆典（四十五年在热河、五十五年在京城）。每次庆典，都是从各省广征百戏，用备承应。乾隆五十五年（1790），安庆人高朗亭率著名的徽班“三庆班”进京，也正是打着为乾隆祝寿的旗帜。仁和人吴长元所撰《燕兰小谱》，记录了他自乾隆甲午年至乙巳年（1774—1785）十一年间在京所识著名旦色，其中“雅部”20人（实收18人），皆来自江浙，“花部”46人（实收39人），其中原籍直隶者15人，四川者11人，陕西3人，山西、山东各2人、河南、湖北、湖南、云南、江苏、江西六省各1人。《燕兰小谱》所录花部旦色，来自各省，应反映的是较为普遍的情况，而他们多半是借万寿庆典一类的活动来京师的。

如果说，万寿庆典促成花部进入京师，乾隆的多次南巡则直接促成花部进入扬州、南京、苏州、杭州等运河沿线的大都市。乾隆曾六次循例南巡，分别在十六年、二十二年、二十七年、三十年、四十五年 and 四十九年，负责接驾事务主要是织造府（苏州织造、江宁织造和杭州织造）和两淮盐务，江南名班多被招集承差。金匮人（今无锡）钱泳（1759—1844）道光初年成书的《履园丛话》卷十二“演戏”条谓：

梨园演戏，高宗南巡时最盛，而两淮盐务中，尤为绝出，例蓄花、雅两部，以备清唱。雅部即昆腔，花部为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二簧调，统谓之“乱弹班”。余七八岁时，苏州有集秀、合秀、撷芳诸班，为昆腔中第一部，今绝响久矣。……近则不然，视《金钗》、《琵琶》诸本为老戏，以乱弹、滩王、小调为新腔，多搭小旦，杂以插科，多置行头，再添面具，方称新奇，而观者益众，如老戏一上场，人人星散矣，岂风气使然耶？①

浙江仁和人（今杭州）龚自珍（1792—1841）所撰《书金伶》文亦谓：

乾隆甲辰（1748），上六旬，江南尚衣（按，指江南织造）、醜使（按，指两淮盐务）争聘名班。……驾且至，颇窘。客荐金德辉，辉上策曰：“小人请以重金号召各部，而总进退七短长，合苏、杭、扬三郡数百部，必得一部矣。”醜使喜，以属金，全部署定。②

在主流社会看来，花部鄙俗，多有伤风化，故直到乾隆年间花部一直都不被准许进入郡城（当然违规现象也始终存在），但乾隆朝多次举行的万寿庆典和南巡，在客观效果上颇类似近世全国性的戏曲会演，在这样大规模的会演中，花部都可以名正言顺地进入都市。

乾隆末期上层社会流行的追求豪华的风气、腐败的发展、持续的人口增长以及其后接连不断的黄河水灾，最终使得国家逐渐陷入深刻的财政危机和政治危机，朝廷再也无力有类似万寿庆典和南巡一样的豪奢之举。但道光七年（1827）改自于南府的升平署在此后的时间中对花部的兴起大有推进之功。升平署之前，内廷演剧主要由南府、景山承担。乾隆时选派太监到南府、景山学戏，称“内学”；从江南挑选伶人充当教习、招收民籍学生学戏，称“外学”。内外学曾多至两三千人，但主要演昆、弋两腔，乾隆南巡时会命江苏织造选送伶人进京承差，所选也主要是昆曲伶人。④继乾隆之后的嘉庆、道光二帝都曾对内外学大加裁减，道光一度曾将民籍人员全部退出，但自道光二十年（1840）始，又开始挑选民籍学生入

升平署当差，至咸丰年间从民间挑选伶人的规模更有所扩大，咸丰十一年（1861）多至200人⑤，而且昆腔、弋腔、乱弹三类戏中，乱弹戏所占也比重突然增长，占三分之一。⑥同治年间（1862—1874）内廷仍循例从民间挑选伶人入宫承应，唯规模较咸丰时有所缩小。至光绪朝（1875—1908），因慈禧嗜好皮簧，宫廷演剧非常频繁，升平署自外边挑选名伶入内廷演戏乃成为惯例，孙菊仙、时小福、杨月楼、谭鑫培、陈德霖、汪桂芬、王瑶卿、杨小楼等外间当红的“昆乱不挡”的名伶皆曾先后应召入宫。入清宫承差，都有“内廷供奉”的名头，且赏赐甚厚，名利双收，故晚清名伶无不看重。所以升平署自咸丰年间以来，几成为选拔伶人的机构，如同例行的科举一样，且由于选拔伶人尤重“昆乱不挡”，这客观上又使得曾遭鄙夷的花部的社会地位日益尊贵。

二

乾隆中叶以后花部崛起，乾隆、咸丰、慈禧等个人的喜好与（客观效果上的）倡导固然重要，但更重要的则是乾隆中叶以后中国社会经济、文化等各方面发生的重要转变以及由此引起整个社会结构的重新组合和调整，而花部正是这一社会变动中的产物。

满人入关后，经康熙、雍正、乾隆三朝百余年的经营，中国社会经济、文化等各方面均有极大发展，出现所谓“康乾盛世”。康熙十七年（1678）“三藩之乱”平定时中国人口约为1.6亿①，至乾隆四十四年（1779）增至2.75亿②。乾隆时中国工商业发展的规模已超过晚明③，在运河沿线、东南沿海及交通便利的江河口都产生了许多全国性商业都市，清中叶时的北京、南京、苏州、杭州、扬州等城市人口都已超过50万，天津、临清、济宁、镇江、武汉等城市人口也都超过20万。人口的迅速增长和经济的持久繁荣，助长了奢华风气的流行。在江南、华北等经济发达地区、特别是商业生活和消遣娱乐都较集中的都市，挥霍、奢侈之风更盛，当时人多为之兴叹。如苏州人顾公燮乾隆末年写成的《消夏闲记》有“苏俗奢靡”条：

苏郡俗尚奢靡，文过其质。……东南城向俱俭朴，今则群相效尤矣。虽蒙圣朝以节俭教天下，大吏三令五申，此风俗不可改，而亦正幸其不改也。自古习俗移人，贤者不免。山陕之人富而若贫，江粤之人贫而若富。即以吾苏而论，洋货、皮货、绸缎、衣饰、珠宝、参药诸铺，戏园、游船、酒肆、茶店，如山如林。③

都市中发达的商业生活和消遣娱乐业，也提供了较多的就业机会，这对生计艰难的农村人口也有较大的吸引力。在传统中国社会中，各种名目的筵席极多，凡遇重要仪式，无不有“宴”，逢“宴”也无不有“乐”。但自清初以来，朝廷三令五申禁止外官畜养优伶，故明中叶以来的家乐琴养之风渐次消歇，官绅逢宴多感不便。作为补偿的是，作为城市商业经济发展的自然结果，自康熙年间始北京、苏州、沈阳等地先后出现了一些商业性戏馆，且日见繁荣。这些戏园最初都依附于茶馆、酒楼或饭庄，但随着时间的推移，“戏”的分量渐重，茶、酒、饭则退居次要的地位。这些营业性戏馆最初多设在城外，随着时间的推移，也逐渐由向城中移靠④，以便利那些大多居住在内城的达官贵人看戏。前引顾公燮《消夏闲记》“抚藩禁烧香演剧”条说到苏州戏馆时谓：

治国之道，第一务在安顿穷人。昔陈文恭（宏谋）抚吴，禁妇女之入寺院烧香，三春游履寥寥，舆夫、舟子、肩挑之辈，无以谋生，物议哗然，由是弛禁。胡公（文伯）为苏藩，禁开戏馆，怨声载道。金阊商贾云集，宴会无时，戏馆数十处，每日演剧，养活小民不下数万人。此原非犯法事。如苏子瞻治杭，以工代賑。今则以风俗之所甚便，而阻之不得行，其害有不可言者。由此推之，苏郡五方杂处，如寺院、戏馆、游船、赌博、青楼、蟋蟀、鹤鹑等局，皆穷人大养济院。一旦令其改业，则必至失业，且流为游棍、为乞丐、为盗贼，害无底止矣。⑤

在顾公燮看来，戏馆竟有“安顿穷人”之功，不宜禁止。“养活小民不下数万人”的说法虽或有夸张，但戏馆生意甚火当属事实。

在大都市有常年开设的戏馆，在商业贸易集中的城镇，也有许多临时搭建“戏屋”。康熙五十二年（1713），朝鲜使节金昌业从辽宁出发，经山海关到北京，在记录沿路状况的燕行日记中，便有商业性“戏屋”的记载：

凡州府、村镇、市场繁盛处，皆有戏屋。而其屋处皆临时作草屋。设戏多至十余日，少或数日而罢。又转之他。所至男女奔波，或自十里外来观。观者皆施钱财，费亦不貲。①

乾隆三十一年（1766）朝鲜使节洪大容在河北玉田也看过“戏屋”类的演出：

东归玉田县，见街上设草屋张戏。乃与银数两，拈戏目中《快活林》以试之。乃《水浒传》武松醉打蒋门神事也。此本与小说小异，或谓戏场之用，别有演本也。②

按，洪大容在玉田观看的《快活林》多应为花部戏。值得说明的是，玉田隶属直隶遵化州，位于今河北省东北部，前金昌业曾提及的处处可见的“戏屋”也应在遵化州或附件的顺天府（北部）、永平府或锦州府。这些地区较其他地方来说在整个清代并不算经济发达地区（顺天府为京师所在地，故稍特别），但当地“戏屋”却如此普遍，如果我们由此推论，认为当时华北、东南各省商业经济较发达的城镇可能有很多“戏屋”类的演出，当不为过。

清初以来都市、城镇中出现的戏馆、戏屋，作为货币经济发展的自然结果，对促成花部的崛起具有重要意义。在这种商业性戏馆、戏屋出现之前，中国戏剧的演出大都是非商业性的。其演出场所主要有两大类：一为乡间之庙台，一为贵人之厅堂。乡间庙台演戏多是乡民为酬神祈福或祭祖驱邪而举行，厅堂演出则多是士夫缙绅娱宾宴客或婚丧庆祝时所用。前者一般是向戏班提前约定戏目，后者一般是主客当场点戏。在这两种情况下，戏班在戏目选择方面都没有多少主动性，都是遵命献演。特别是厅堂演出，皆重昆腔。若非如此，则显得主人礼数不周，招致物议。商业性戏馆、戏屋出现后，戏馆老板或戏班都要考虑观众口味，以便能提高上座率，所以在戏目选择方面有较大的主动性。虽然观众来自社会各个阶层，但毕竟下层市井小民居多，故在考虑“雅俗共赏”时，往往会迁就普通观众的趣味，偏重花部。

三

如前所述，作为货币经济发展的自然结果，商业性戏馆、戏屋的出现对花部之勃兴有重要意义。而清中叶以来的社会动荡、流动人口的增加，对花部之兴起也有重要影响。

何炳棣先生认为，“在清代中国当时的技术水平下，最佳状态（‘一个人口产生最大的经济效益’的点）似乎是在乾隆十五至四十年间（1750—1775）达到的。”③直到十八世纪第三个1/4期间，当时人还几乎都将人口持续的迅速增加视为无比的福祉，但到该世纪最后25年时，深思熟虑的中国人已开始为该世纪初数十年来已习以为常的生活水准明显的下降所震惊。龚自珍《西域置行省议》云：

自乾隆末年以來，官吏士民狼狽猥蹶，不士、不農、不工、不商之人，十將有五六。又或餐于草、習邪教、取誅戮，或凍餒以死，終不肯治一寸之絲、一粒之飯以益人。承乾隆六十載太平盛世，人心慣于泰奢，風俗趨于游蕩，京師其尤甚者。自京師始，概乎四方，大抵富農變貧戶，貧戶變餓者，四民奔走下賤，各省大局岌岌乎皆不可以支月日，奚暇問年歲。

④

在政治体制、技术水平未能明显改变的情况下，持续的人口增长带来的必然是社会经济的全面恶化。至道光三十年（1850），中国人口已高达4.3亿。在经历了乾隆朝高度繁荣、安定之后，中国社会迎来了持续的动荡和穷困。自嘉庆元年（1796）年始，中国先后经历了一系列的动乱和战争。与本文话题最相关者，主要是十九世纪中叶以来的太平天国起义、捻军起义、回民暴乱和光绪初年的大旱灾。

洪秀全、杨秀清领导的太平天国起义，自1851年金田起事至1864年天京（今南京）陷落，凡13年，战争长期在长江中下游的湖南、湖北、江西、安徽、江苏、浙江等省展开，太平军北征时曾一度到达北方的山西、河南、山东、河北、天津等省市，激烈的战争给上述地区人民的生活造成重大影响。江苏、浙江、安徽、福建、江西、湖北、湖南等七省因战争和瘟疫而丧失的人口有七千余万，约占战前总人口的37.2%。①其中江苏苏州、镇江、常州、江宁、扬州等府，浙江杭州、嘉兴、湖州等浙北各府，安徽安庆、池州、铜陵、芜湖等沿江城市，都是太平军与清军反复争夺的地区，战事尤为惨烈，人口损失大都在半数以上。值得说明的是，江南、特别是苏州，自明中叶以来即是昆曲的大本营，战争可能使这里的昆班遭遇致命的打击。而从现存史料看，苏州、南京、扬州乾隆时每城昆班可能多达上百部②，但太平天国后，苏州等地的昆班已少得可怜，见于记载的仅有大章、大雅、鸿福、全福等四大昆班。喜好昆曲的缙绅阶层大多在战争中大多破产，战后再也无力于风雅之事。因战前即有许多昆班北上，故战后北京尚存的昆班的力量很可能强于苏南残存的。北京的昆曲力量过去完全依赖苏州等地源源不断地输送，但此后往北京的输送显然中断了。咸丰十一年（1861）清宫演出中乱弹戏所占比重突然增长，或可解释为咸丰帝的口味发生变化，但更直接的原因可能是北京的昆曲已后备不足。自平定洪、杨之乱到光绪庚子年（1900）八国联军入侵前三十多年，京师士民颇感太平（所谓“同光中兴”），笙歌不绝，戏园生意日火，花部戏班乃争先恐后涌入北京，但此时北京的昆曲则只能靠前期遗留下的一点力量支撑残局。

与南方长江中下游地区的太平军遥相呼应的是在北方黄河流域、淮河流域为乱的捻军。捻军引起的战乱，自1851年起至1868年终，凡18年。捻军队伍曾长期保持在十万人到二十万人的规模，战乱波及安徽、河南、山东、江苏、陕西等10个省区，在皖北、豫南、苏北等地区都曾发生过激烈的战争。捻军起义所造成的社会破坏，史学界目前尚未有准确的说法，但其所引发的社会动荡无疑也是巨大的。

自1854年起，因不堪汉族地主和中央政府的歧视和压榨，贵州、云南、陕甘、新疆等地区先后发生了回民暴动和起义。回民暴动和起义也是在十九世纪中叶全中国大混乱的背景下发生的，从1868年到1878年整整十年的年间，清军才在著名将领左宗棠的领导之下，将新疆地区的回民暴乱平定。

十九世纪中叶以后陆续发生的战争、暴乱都是人祸，而中国也一向多天灾。水灾、旱灾或瘟疫等自然灾害若发生于太平盛世，在强有力的中央政府的组织协调下，或能使天灾引发的后果有所缓解。但若逢末世，生民则只能听天由命了。光绪二年至光绪五年（1876—1879）发生在华北地区的那场大旱灾，是清代频繁的旱灾中最严重的一次，其所引发的后果也是最严重的。大旱持续了整整四年，受灾地区有山西、河南、陕西、直隶（今河北）、山东等北方五省，并波及苏北、皖北、陇东和川北等地区。大旱使许多地方农产绝收，田园荒芜，饿殍载途。持续的旱灾又引发了大面积瘟疫和蝗灾的流行。据现代学者的研究，整个灾区受到旱灾及饥荒严重影响的居民人数，估计在一亿六千万到二亿左右，约占当时全国人口的一半。直接死于饥荒和瘟疫的人数在一千万人左右；从重灾区逃亡在外的灾民不少于二千万人。^③

清中叶以来不断恶化的经济状况以及由此引发的巨大的社会动荡、灾害，使得无数农民再也不能像过去一样安天乐命，他们不得不为其生存另谋他路，龚自珍“四民奔走下贱”的感慨正由此而生。在这种情况下，消费和休闲娱乐高度集中的都市以及东南、华北等经济发达地区对他们无疑有很大的吸引力。鸦片战争以后，随着西方科技的引进，中国水、陆交通水平也有明显提高，这也便利了流动人口较大空间的迁移。由于花部伶人各操其方言，故都有明显的地域性局限，但如今形势所迫，不得不带上简陋的行头，闯荡江湖，四海为生。这样我们看到的历史现象便是，原本隐于地下、默默无闻的各种花部纷纷涌出地表，东南、华北等地区的都市或稍有规模的城镇，都可以闻听到“南腔北调”、“四方之乐”。由此形成花部诸腔的大交汇，这将对花部进一步的发展产生重要影响。

自乾隆末期到庚子之乱（1790—1900），这一时期是中国国家经济日趋崩溃、国民生活日益恶化的历史，此后中华民族将遭遇更深重的凌辱、侵略和灾难。但这一时期也恰恰是花部最茁壮成长的一段时期，当我们把花部的成长、壮大与民族的灾难、屈辱联系在一起时，不能不浩然长叹！

四

如前所述，花部皆以方言入唱，原本只能流行于一地（大小不等的方言区），清中叶以前的花部皆如是。清中叶前的戏剧班社也大都是一种腔调，伶人也一般擅唱一种腔调。但乾隆年间以来，由于戏班流动性的增强，跨越州府或省界的情况非常普遍，这种一地一种腔调、戏班一种腔调、演员一种腔调的状况也渐被打破。如李斗《扬州画舫录》便有这样的记载：

郡城花部，皆系土人，谓之本地乱弹，此土班也。……迨五月昆腔散班，乱弹不散，谓之火班。句容有以梆子腔来者、安庆有以二簧调来者、弋阳有以高腔来者、湖广有以锣鼓腔来者，始行之城外四郡，继或暑月入城，谓之赶火班。而安庆色艺最优，盖于本地乱弹，故本地乱弹间有聘之入班者。京腔用汤锣不用金锣，秦腔用月琴不用琵琶。京腔本以宜庆、萃庆、集庆为上。自魏长生以秦腔入京师，色艺盖于宜庆、萃庆、集庆之上，于是京腔效之、京秦不分。迨长生还四川，高郎亭入京师，以安庆花部（按，指二簧调）合京秦两腔。^①

由李斗的记载，我们可以得知，乾隆时扬州一地至少有“昆腔”、“（扬州）乱弹”、“梆子腔”、“二簧调”、“高腔”、“锣鼓腔”等六种腔调，戏班中腔调组合有“二合班”（如扬州乱弹与安庆二簧调、京腔与秦腔），也有“三合班”（如二簧调、京腔、秦腔）。一个戏班既然有多种腔调，一位演员能唱多种腔调也就很容易理解。如《扬州画舫录》就说到一位擅演《思凡》的樊大，“始则昆腔，继则梆子、锣鼓、弋阳、二簧，无腔不备，议者谓之戏妖。”^②擅唱多种腔调或能“文武昆乱不挡”当然不易，但当其成为一种生存的技能时，也就很容易成为艺人所刻意追求的东西。

由于昆腔作为雅部有赫然独尊的地位（至少在乾隆时仍如此），故从情理来说，花部与雅部的组合比之花部诸腔的组合更为困难，但从现存史料看，至迟在乾隆年间，已有组合花、雅为一处的班社。苏州宝仁堂书坊主钱德苍于乾隆二十八年至三十九年（1763—1774）陆续编成的折子戏选《缀白裘》，主要反映的是当时都市流行的剧目，内中所收折子戏多属雅部，但也收录了几十出花部戏，腔调主要是梆子腔和西秦腔。这说明乾隆时的戏班中已出现昆腔与梆子腔、西秦腔的组合。与此相似的是，约成书于乾隆时的传奇《钵中莲》内中所用曲调多是雅部的南北曲，但第十四出《补缸》却有贴唱“西秦腔二犯”。③乾隆时的传奇家唐英（1682—1756）所作《古柏堂传奇》中有好几个剧本都是从花部改造来的，其中多是南北曲，但也保留了一些花部的内容。凡此都可以使我们认为，自乾隆年间起，一地有多种腔调、一班杂多种腔调、一人擅多种腔调、一戏用多种腔调，渐成为普遍现象，直至上个世纪的五十年代初。

自乾隆年间开始普遍出现的花部诸腔杂陈或花、雅合奏，对花部更进一步的发展，最终能在都市站稳脚跟，有特别重要的意义。首先，不同腔调本有各个不同的声情色彩和特征，从戏剧表现的角度看，能拥有多种腔调也就是拥有多种表现手段，这无疑会增强艺术的表现力。设若杜丽娘、花木兰、余太君、红娘这些性情气质各不相同人物出现在同一戏剧中，最理想的情况是让她们使用各不相同的腔调，而不是一律使用一种腔调，昆腔、秦腔、皮簧或滩簧。在商业性戏馆连续不断的演出中，若能使不同色彩的腔调合理插用，也必然会增加观赏趣味，提高上座率。所以乾隆以来出现的诸腔共存、花雅同奏的现象背后乃是历史的合理性。

其次，诸腔共存、花雅同奏也有利于不同品类的艺术之间相互交流、取长补短。这其中，雅部的昆腔对花部诸腔的影响尤其具有特殊的意义。雅部的昆曲自明中叶以来即得到文人的普遍参与，康乾年间的昆曲较其初始阶段已大不相同，作为戏剧结构体制的脚色制已趋完备，在唱、念、做、表及服装扮饰、砌末使用、排场穿插等各个方面都形成了一套严格的规范，故能赢得士夫缙绅等社会上层人物的看重。昆曲这一整套规范对于尚处紊乱、不稳定的民间状态的各种花部戏而言，无疑有极高的借鉴意义。天平天国战争虽然对苏州的昆曲造成致命的打击，但昆曲一脉犹未断绝，在北京、上海等城市“姑苏风范”尚然可睹。由于以皮簧腔为主的徽班其活动区域与昆班基本上是重叠的，同以江南为大本营，有地利之便，故诸花部中以徽班向昆曲的学习最为切实得力，高朗亭、程长庚等徽班名伶皆以“昆乱不挡”擅名。花雅同奏对昆曲也有重要影响，但主要是“雅”降低品位、向“俗”的花部低头、靠拢，所谓“雅俗共赏”。自徽班晋京以来，初习昆曲、后改皮簧以图生存者甚多，自咸、同时的程继先、徐小香、梅巧玲到近代的周凤林、姚传湄等皆是④。当然，花雅同奏，对昆曲也不完全是坏事。昆腔戏多被称为“文戏”，这是由于自晚明以来昆曲多奏于红氍毹，这样的演出环境不利于产生较高水准的跌扑戏，但自有花雅同奏以来，昆曲因为向花部学习，也增加了一些武戏，《缀白裘》所收430出折子戏中就有不少武戏或者有武功底子才能表演的文戏。

如上所述，诸腔同存或昆、乱同台，有助于花部增强其艺术表现力，提高其艺术水准，这无疑会极大地开拓花部戏的生存空间。但花部戏若能真正如雅部昆曲一样通行四方，它必须解决自己的历史遗留问题——方言。如果花部戏还是象过去一样，以其诞生地的方言演唱，它就不能不有很大的地域性局限，即使进入他乡，也很难使当地的观众成为知音。花部诸腔在试图打破地域性局限、闯荡江湖时，都曾努力向当时的通用语（清代官话）靠拢或尝试实现方言与通语结合，其中尤以皮簧腔与通语的结合最见成效。这多半应归因于向昆曲学习的传统。昆曲字韵标准有所谓“北遵中原，南遵洪武”之说，大意谓北曲唱遵《中原音韵》、南曲唱遵《洪武正韵》，因伶人多来自苏州，故昆曲唱、念不免有吴音，但从总体而言可以说是明代官话的反映（所谓“中州韵”），故昆曲字韵标准与清代官话有较多的相似性，学习昆曲字韵时中自然就会靠近官话系统。徽班早期仍多徽、鄂等方音，因徽班长期在京师演出，又不断向昆曲学习，唱、念讲究四声阴阳，故逐渐形成以“十三辙”为规范的字韵标准，不断接近当时的通用语（官话）。自同治三年（1864）起，在京的徽班应上海戏园老板的邀请经常赴沪演出，《申报》等沪上报刊多以“京班”、“京剧”或“京腔”称之。这说明，徽班进京后，经过七八十年的努力，已成功地克服了其方言局限，取得了类似“京师”官话的地位，这也是“京班”后来能通行南北的最根本原因。

其他花部诸腔与通语的结合虽不及皮簧戏，但都各有成效。秦腔、梆子腔、梆子腔等产生于北方地区，因其所用方言本与通语较为接近，故与通语的结合较易，也能拥有较广的流行地区，甚至远播南方各省。而产生于南方地区的各路高腔（包括弋阳腔）和滩簧因所用方言与通语差异较大，与通语结合较难，故多局限于其所在方言区⑤。而作为雅部的昆曲，由于其唱、念字音主要用前朝通语，也始终有“吴音”，不属于吴方言区的人、特别是北方人

接受起来一直有困难，故与京戏相比，反倒有更多地域性局限，故其剧坛盟主地位也终被后者取代。

在指出花部或京戏自身艺术方面的特征或长处时，我们应特别强调的是，花部艺术方面的长处并不是其勃兴的根本原因，花部可以说主要是十八世纪以来中国社会经济、文化等各方面都发生重要变化、社会结构重新调整和组合的产物。对花部戏班或伶人而言，演戏主要是一种生存方式或谋生手段，而非主动的艺术追求^②，与雅部的昆班相比，戏剧表现更偏向于娱乐性、技艺性。从表现技巧或技能方面看，花部戏、特别是京戏可能较昆曲有所提高，但就总体看则是戏剧文化水准的下降。所以近三百年来花部的勃兴固然是历史事实，但并不宜理解为中国戏剧按其自身内在逻辑自然演化的结果，换言之，花部之勃兴主要是外因而非内因。而且，花部之勃兴更不宜简单地解读为一种历史“进步”。当我们解读历史陈述时，应时刻提醒自己小心谨慎，以免陷入“成者王，败者寇”的逻辑怪圈。

①如果“雅部”的昆腔戏班为一团体，“花部”戏班为另一团体，两种班社因为生存问题可能会发生利益的纷争，“花雅之争”也就存在。但由于十八世纪中叶以来的戏班大多包容多种腔调（包括昆腔），而纯粹的昆班数量上非常少，抗日战争前全中国仅有一个传字辈演员组成的昆班“仙霓社”。所以事实上，即使昆班与包容诸腔的花部戏班有矛盾冲突，其数量也是微不足道的。从观众方面看，“花雅之争”也是不存在的。因为“花部”戏班与“雅部”戏班所面向的观众有不同，前者主要是一些文化层次较低的普通观众，而后者主要是文化层次较高的观众（特别是古典文化修养方面）。而“花部”戏班之间倒确实存在利益冲突，因为他们面对的基本上是同一层次的观众，所以必然存在争夺观众的问题。

② 李斗《扬州画舫录》，中华书局1960年版，第107页。

③ 徐谓《南词叙录》，《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社1959年版，第242页。

①李斗《扬州画舫录》，中华书局1960年版，第130页。

②李绿园《歧路灯》第九十五回，中华书局2004年版，第674页。

③赵翼《檐曝杂记》，中华书局1982年版，第9、10页。

④ 按，昆腔戏多雅静，与歌舞升平的闹热气氛并非协调，故八十年代后期以来中央台每年举办的春节联欢晚会中的戏曲节目全是花部。

①钱泳《履园丛话》，中华书局1979年版，第26、27页。

②龚自珍《龚自珍全集》，上海人民出版社1975年版，第181页。

④ 焦循《剧话》云：“圣祖南巡，江苏织造以寒香、妙观诸部呈应行宫，甚是嘉奖，每部中各选二三人，供奉内廷。”《中国古典戏曲论著集成》（八），中国戏剧出版社1959年版，第201页。

⑤ 丁汝芹《清代内廷演史话》，紫禁城出版社，1999年版，第222页。

⑥ 朱家潘《升平署时代昆腔弋腔乱弹的盛衰考》，朱家潘《故宫退食录》，北京出版社1999年版，第561页。

①曹树基《中国移民史》（第五卷），复旦大学出版社，2001年版，第51页。

②何炳棣《明初以降人口及其相关问题1368—1953》，葛剑雄译，三联书店2000年版，第75页。

③ 童书业《中国手工业商业发展史》，中华书局2005年版，第302页等。

③顾公燮《消夏闲记摘抄》卷上，第二十七页，《丛书集成续编》影印涵芬楼秘笈本。

④ 自康熙十年（1671）起，朝廷曾多次下令严禁在内外城开设戏馆，由此可见戏馆老板一直在不断尝试将戏馆开到城内。参见王利器编《元明清三代禁毁戏曲小说史料》，上海古籍出版社1981年版。

⑤顾公燮《消夏闲记摘抄》卷上，第四十页。

①金昌业《老稼斋燕行日记》，转引自田仲一成《中国戏剧史》，云贵彬、于允译，北京广播学院出版社2002年版，第299页。

②洪大容《燕行日记》，同上书，第300页。

③何炳棣《明初以降人口及其相关问题1368—1953》，葛剑雄译，三联书店2000年版，第317页。

④龚自珍《龚自珍全集》，上海人民出版社1975年版，第106页。

①曹树基《中国移民史》（第五卷），复旦大学出版社，2001年版，第553页。

② 如前引龚自珍《书金伶》文有“合苏、杭、扬三郡数百部，必得一部矣。”顾公燮《消夏闲记》说苏州演戏“养活小民不下数万人。”吴敬梓《儒林外史》所反映的多是南京乾隆年间的社会风习，小说第三十回借艺人鲍廷玺之口，说南京的戏班有“一百三十多班”。

③李云海等《中国近代十大灾荒》，上海人民出版社1994年版，第80页等。

①李斗《扬州画舫录》，中华书局1960年版，第130、131页。

②同上书，第131页。

③ 按，《钵中莲》传奇向视为明万历钞本，已故戏剧史家胡忌先生认为，《钵中莲》传奇应为乾隆时的产物。请参阅胡忌先生的宏文《从〈钵中莲〉看花雅同本的演出》（《戏剧艺术》2004年第1期）。

①从演员方面看，“雅部”投靠“花部”的较常见，但从观众方面看，有许多观众可能会一开始喜欢“花部”，最终却喜欢“雅部”。这主要是因为这些观众随着自己文化修养、艺术趣味的提高，可能已不满足于“花部”的艺术品位，从而由“花”入“雅”。

①上个世纪五十年代以来从南方新兴起的黄梅戏等新“剧种”之所以能较广流行，也是因其采用普通话演唱。

② 与此对照的是，传奇、杂剧的作者大多不是职业作家，他们的创作主要为抒情言志或逞显才情，功利目的很淡；而搬演传奇、杂剧的昆曲家班因有家班主人为其经济后盾，其戏剧表现与利益也不存在直接联系，故也能有为“艺术而艺术”的倾向。

[<< 返回](#)