

映照古今的民间欢歌

——由《黄泥坨花灯调》说开去

李耀祖



花灯，部分地区又叫茶灯。各地叫法不一，如桑植谓“花灯戏”，凤凰县“跳茶灯”，秀山称“玩花灯”，松桃叫“跳茶灯”或“跳花灯”。这一流光溢彩、深受大众喜爱的民间艺术形式，足遍及华夏大地，在长期的历史演变中衍生出丰富的地域流派，它如同璀璨星河散落于城乡山野——从北国雄浑的鼓点到江南温婉的丝竹，从川黔大山中嘹亮的号子到湘楚江畔轻盈的舞步，承载着千百年来民众的集体情感、审美追求与精神祈愿，其生命之根已深植于中华文明深厚的沃土之中。新近，“大坪场文化丛书”推出《黄泥坨花灯调》一书。因花灯绝非一地之私藏，一家之独有，借此说说“花灯”。

花灯的源流，可追溯至先民对自然天象的原始崇拜与对火种的虔诚敬畏。周代设“司烜氏”执掌庭燎以驱邪避秽，《诗经·小雅》“夜如何其？夜未央，庭燎之光”的吟咏，正是早期灯火仪式的生动写照。至汉代元宵燃灯祭祀“太一神”渐成风气，灯火遂从实用功能逐渐向审美维度升华。唐宋时期，伴随社会经济繁荣，花灯迎来发展高峰，从“灯火家家市，笙歌处处楼”可窥元宵赏灯之盛况。《东京梦华录》所载灯山火树、百戏杂陈，标志着花灯艺术形态趋于成熟。辛弃疾《青玉案》中“东风夜放花千树……一鱼龙舞”之句，不仅将万千灯火比作春风吹绽的繁花，还生动再现了无论贵贱、万众同欢的上元佳节场景。贵州《沿河县志》说：“一县若狂”。花灯由此从神圣的祭坛走向喧闹的市井，完成了从宗教仪轨到全民共享的华丽蜕变，成为万众共乐的盛事。

在中华广袤的土地上，花灯艺术因地制宜，吸纳不同地域的文化养分，绽放出千姿百态的艺术之花。北方花灯，如河北、山东、山西等地，其音乐风格往往高亢粗犷，唱腔中带有浓厚的“莲花落”韵味，冀东秧歌的刚劲风格尤为突出。南方花灯，则深深融汇了当地的山歌小调，清新婉转。如四川古蔺花灯（国家级非遗）每年正月的“起灯——罢灯”仪式，2022年还上了中央电视台“听乡音·过大年”特别节目。贵州、湖南湘西的花灯中更见苗族、侗族等少数民族歌舞的鲜明元素。如松桃花灯《参灯》“岩匠师傅打岩头，岩头用来起高楼，高楼修起全家坐，莫忘岩匠是领头……”又如《高山种荞不用媒》“高山种荞不用肥，阿哥讲亲不用媒，不花酒肉不花钱，唱首山歌带妹回……”而苏杭一带的花灯，则以制作精巧雅致、曲调婉转清丽，恰似江南水乡的温婉烟雨。

虽然是“千里不同风，百里不同俗”，但其唱词通俗易懂，曲调也丰富，生活气息浓厚，旋律欢快风趣，优美动听。花灯正是在适应不同风土人情的进程中，成就了自身如万花筒般绚烂多彩的艺术面貌。

花灯的表演形态，是一种集歌、舞、戏、乐于一体的高度综合性艺术，其音乐灵魂在于丰富多样的唱腔与伴奏。资料显示，常用的花灯曲调极为丰富，有《十坝》《采茶》《五更转》《绣荷包》《开财门》等数十种之多，同一曲调还常有各种变体，或质朴如泥土，或华丽如锦缎，再配以二胡、锣鼓、唢呐、短笛等民族器乐，共同织就一片欢腾音乐的音画空间。

其舞蹈则以独特的“崮”动律为核心，辅以彩扇、手绢等道具，步伐轻盈灵动，如蝴蝶穿花，极富韵味。表演形式传统上多为“一男一女”对舞，男称“唐二”（花子），幽默诙谐，能说会道，手握折扇

或徒手；女称“幺妹”（旦角），男扮女装，端庄秀丽乖巧，手握手绢。旦角皆以颀步、碎步、三指夹扇推帕为主；丑角以下蹲、胸前划线扒子，往上抬手带跪为主，显得稳健、质朴、诙谐。二者在锣鼓节奏中翩然起舞，旁有众人帮腔和唱，逐户演唱至通宵达旦。《平越州志》载：“弱男童童饰女子装，联袂缓步委蛇而行，每至一处绕庭而唱，为十二月采茶之歌，歌类似‘竹枝’，俯仰抑扬，曼音幽怨”，可谓是风情万种。但其表演并非低俗，而“手有抑扬，各尊其纪”（黄泥《新书·卷经》）。

经典传统剧目有《采茶》等，还有《清官图》《摇钱树》等长篇叙事唱调。在小小一方舞台上，情节虽简却饱含生活情趣与民间智慧和道德温情；道具虽陋却意蕴无穷，一盏灯笼照亮团圆，一柄折扇翻转出世间百态。真是“锣鼓敲，钹儿器，红油纸灯晃啊摇。唢呐笛箫，各展风骚，正月闹元宵。丑角逗耍妹儿娇，进财门封个吉利红包。憨哥不小心摔一跤，笑闪了阿嫂腰。瞧！大众乐陶陶。”（作者这《越调·柳晋曲》花灯）堂屋坝坝都可跳，正是花灯表演的真实描绘。

花灯的社会文化价值，如涓涓春水滋养着中华大地。它首先是地域文化身份的重要标志和活态传承的载体。众多地方花灯，如湘西花灯、思南花灯、云南花灯等，已被列入国家非物质文化遗产名录，获得保护与传承的新生机。它更是社区凝聚与文化认同的粘合剂。每逢春节、元宵，玩花灯是欢度春节的必备仪式，队伍走村串寨，男女老少随灯而聚，在喧天的锣鼓与欢声笑语中，邻里情感得以交融，社区之间共同发展意识得以强化。

也有把花灯转型为文旅融合与乡村振兴中的亮丽文化名片的，如云南玉溪、湖南郴州等地纷纷以花灯为媒吸引游客。它甚至成为文学创作的灵感源泉，刘庆邦的《花灯调》就是以贵州脱贫攻坚为素材而创作的长篇小说。贵州的西路屯堡花灯《屯堡小娘》获2023年贵州屯堡文化节创新剧目，重庆秀山的花灯舞蹈动作十分丰富，达300余套，像“金鸡伸腿、蝴蝶抖水、俄马悬蹄、鸳鸯梳头、照面梳妆”等，还出版了《秀山花灯》集子，其花灯《蝶双飞》出访过欧美，蜚声海外。它记录了时代变迁，传递着民众心声。

不可否认，花灯也面临着传承的危机：“随着社会的不断发展，人民生活水平的不断提高，花灯作为一种传统的剧目在新民（指遵义市播州区新民镇）这片土地上逐渐销声匿迹，会唱花灯者，多是一些老者，年轻多数不会，有的甚至都没有见过，大有青黄不接之势。”

只有在传承中创新，才能在创新发展中实现这一传统艺术形式的现代转型和可持续发展，必须有所创新。诸如像解决受众、传播渠道、内容形式、演出形式多元等问题，就需结合现代审美和技术手段，为传统花灯注入新的生命力。比如可采用LED灯饰、光纤等进行企业规模化生产品牌化运营；或举办花灯节、花灯展，加强交流，使其逐步走向更广阔的国际舞台等。安徽利用AIGC技术重构花灯鼓灯沉浸式体验，浙江仙居将无骨花灯与ARPG游戏融合，均为花灯的数字化传播提供了新的路径。

尤其值得欣慰的是《“彩灯文化与技艺创新”四川省文化和旅游厅重点实验室2025年学术委员工作会议6月22日在四川轻化工大学李白河校区召开，有四川轻化工大学、中国传媒大学、重庆大学、四川美术学院、广州美术学院、四川师范大学、自贡市文广旅旅游局和自贡彩灯企业专家和领导参会，会议围绕实验室发展、开放基金选题规划和产教协同等议题展开深入交流。

总之，花灯——这盏从古老祭祀之火中走来，历经千载不衰的民间艺术，早已融入中华民族节庆生活的文化血脉深处。它用歌喉唱出民间的悲欢离合，借舞步踏响大地的欢腾节拍，以烛光穿越时空温暖世代的心灵，映照出一个民族在劳作之余创造愉悦、于平凡之中追求审美的永恒智慧，以及那生生不息的集体韧性。这盏凝聚着人民情感与智慧的艺术之灯，必将在新的时代被赋予新的光芒，继续在华夏大地上流转生辉，为人民群众提供丰富多彩的精神文化食粮。那么，《黄泥坨花灯调》作为唱词的民间艺术，还是有一定娱乐教化作用的。

晚清贵族世家的历史倒影

论《采桑子》《状元媒》的三重解构叙事

罗小亨

中国的近代史是现代转型的发生期。1840年鸦片战争到1949年新中国成立，中国社会在这一历史时期开启了从政治、经济、文化体制，到衣食住行、敦诗说礼的各方面现代化过渡。从封建建国的封建社会到人民民主的现代化国家，中国的传统性与现代性不断碰撞，于是产生了一批类似于欧洲“世纪病”患者的晚清贵族遗老。作家叶广岑——同时也是晚清贵族叶赫那拉氏后裔——在她的小说《采桑子》中集中描写了这一群体的生存状况：他们都受过良好的传统封建文化教育，“为天地立心，为生民立命，为往圣继绝学，为万世开太平”是其最高道德追求。可是朝廷覆灭，天地不存，传统文化遭受冲击，“铁杆庄稼”（清廷不允八旗子弟从事农业、服务行业，太平年间又无仗可打，所有八旗子弟由此按月领取钱粮过日子，旱涝保收，遂得此戏称）不再，失去经济来源又缺乏生存能力，陷入精神和经济的双重危机。于是他们逗鸟醉酒、不事经营，沉溺于虚无的幻象之中。可以说，他们是时代的牺牲者，其遭际也体现了社会转型时期传统性与现代性的交锋。

同时，叶女士在其另一部著作《状元媒》中，又以婚姻为媒，通过近代皇城中普通人的命运沉浮，表现了宫廷与民间之间的渗透，两部作品作为一个整体，反映出了这一历史时期传统与现代的相互交融以及现代对传统的扼杀和毁灭。

文本解构：篇名对叙事的寓言和反叛

叙事是用话语虚构社会生活事件的过程，为了意义的表达而对构成叙事的内容、话语、行为等进行适当的安排就形成了叙事策略。每一位作家都有属于自己的一套叙事策略，它们是作品独一无二的标识。对于叶广岑写作《采桑子》和《状元媒》来说，通过篇章名对时空和意义进行解构，正是其自出机杼的叙事策略。

《采桑子》和《状元媒》的篇章名十分有特色。

《采桑子》以词人纳兰性德的《采桑子·谁翻乐府凄凉曲》整首词的不同句为不同的篇章名，如《谁翻乐府凄凉曲》《风也萧萧》《雨也萧萧》《瘦尽灯花又一宵》分别讲述前清贵族爱新觉罗（后改姓为金）家的大格格的故事，金家老二、老三和老四三兄弟的故事，二格格的故事以及舅太太的故事。词句意象又与人物命运精准对应——《谁翻乐府凄凉曲》中的大格格就是对京朝艺术有执念的资深票友（唱戏而不以专业演戏为生的爱好者），她的婚姻概受家族安排，嫁入伪满警署局长家后备受冷落，即与琴师董戈以艺相惜，董戈的失踪和时代动荡最终摧毁了她的精神支柱。晚年贫病交加，临终前仍怀抱对艺术的执念，离世时孤独而凄凉。《瘦尽灯花又一宵》中镜儿胡同的舅太太和舅姨太太，则是正值青春就开始守寡的孤寡老人，她们没有子嗣，养子也因无法忍受严苛的贵族教育遂弃她们而去；她们一生都期盼着养子归来，最终却如同烟花燃尽仍然无人在意，消逝于静谧而寒彻的黑夜之中。

作为满洲正黄旗叶赫那拉氏贵族，叶广岑与纳兰性德同出一源，她用自己引以为傲的先人的词为自己小说的篇章名，不仅是对词牌凄婉深沉意境的借用，也是对家族深深的缅怀。整部《采桑子》犹如一首贵族世家的悼亡曲，看着这个家族如大厦般崩塌，读者亦顿生如桑叶般被时代侵蚀之感，阅读只剩余音苍凉。

《状元媒》大部分章节以传统戏曲剧目名。京剧本就是具有民间性的大众艺术，剧目内容皆合人物的经历——如第一章《状元媒》讲述的就是晚清最后一位状元刘春霖，为天潢贵胄金四爷和南营房陈美珍保媒的故事。同时作品又以婚姻事件为历史坐标，以金家七格格“我”的父母结合的故

事为起始，讲述了父亲外甥小连的婚恋、宫女莫姜和御厨刘成贵的婚姻悲剧，及太监张文顺组建家庭等故事，通过塑造一批富有生命力和世俗烟火气的民间普通人，表现了他们在历史巨变中如飘絮般的人生。

可是《状元媒》与《采桑子》对人物命运的精准对应不同，前者的篇章名实际上与人物叙事形成悖论式解构。受到儒家“和”文化传统的影响，民间的艺术叙事往往倾向于一个大团圆的结局，京剧作为大众喜闻乐见的艺术类型，其内容也体现着民众对圆满的追求。用作《状元媒》篇章名的剧目——《状元媒》讲述的是宋代八贤王赵德芳请新科状元吕蒙正为杨延昭和柴郡主做媒的故事，过程虽有波澜坎坷，最终还是成就了二人的百年好合；讲述薛平贵攻破长安拿下反贼，与代战公主和发妻王宝钏共庆团圆的《大登殿》；少女孙玉娇与青年傅朋在友邻撮合下成就金玉良缘的《拾玉镯》……无不是大团圆的结局。而小说的内容则恰恰相反，无一不是带有苍凉色彩的悲剧结局。

“我”的母亲受到媒人有意误导和欺骗，嫁给了大自己十八岁、已显老态的父亲，况且父亲还有一个妾——一个已去世的妻子和一个妾室以及她们所生的十一个儿女。母亲看似从“东贵西富，北穷南奈”的南营房嫁入鼎盛之家，实际上这仅仅是一个在皇朝覆灭之后早已破败的空壳，而且在母亲还是姑娘的年纪就既要做大宅门的主母，又要当那么多儿女的母亲，还要做丈夫的妻子，这实在不能说不是一桩完美的婚姻。在这里，“婚姻”的能指（词语的意义层）——婚姻仪式与所指（词语的物质层）——情感本质发生了断裂，叙述者在这一章结尾说：刘春霖之后中国再无状元，我父母的“状元媒”姻缘便成了千古绝世的佳话。

“千古佳话”之说实际上是对母亲婚姻悲剧的反讽。

叶广岑通过篇章名对叙事的语言和反叛，以《采桑子》为经，叙述皇城晚清贵族世家在近代物质和精神双重衰颓；又以《状元媒》为纬，写了贵族与围绕其周围的普通人的共生关系以及民间文化对贵族的建构。

时间解构：叙事时间的交错

小说是生活的艺术，更是时间的艺术。英国小说家爱德华·福斯特关于故事和情节的区别提出过一个著名的论断：“‘国王死了，后来王后死了，’这是一个故事。”“‘国王死了，后来王后由于悲伤也死了。’这是一段情节。”二者的区别在于，“情节把时间顺序暂时挂起来，它离开故事在自己的范围内尽量发展”。也即是说，作者通过重组时间，从而实现意义的指涉。

《采桑子》和《状元媒》通过现在经历的时间与回忆过去的事情相互交错，形成现时叙述与逆时叙述的混合闪回（闪回即倒叙，混合闪回即现在的过去与过去的时间相互交错），在两条时间线中暗含了隐含作者对传统文化的留恋和对现代文明的批判。两部小说都由多部中篇小说构成，而这些中篇小说大都以现在的时间作为叙述的起点，并在其中穿插对过去的回忆，打破了传统故事直线发展的叙事策略。现代与近代表来回往复，不仅揭示情节发展的曲线轨迹，引起读者的好奇，也是通过两段时间的对照叙事，表达褒贬今昔的态度。

《大登殿》这一章以京剧唱词为题记，即“宝钏封在昭阳院，代战西宫掌兵权。爹王鸾来问王安，讲什么正来论什么偏。”作为故事的序，告诉读者这一章的内容与东宫西宫之争有关。母亲在新婚之日识破真相被泼，为了躲避苦难，父亲只好狼狽出逃。“处女无媒，老且不嫁”，媒人在传统婚姻习俗中占据重要的地位，因此从未出过远门的母亲带着弟弟陈德锡元，到天津去找找媒人刘春霖讨说法。母亲本以为家里的妾是妻，自己是妾，而在状元告诉她对方只是妾，而母亲才是正妻时，母亲由是才“心中一块石头落了地，脸上立刻多了些柔和”，也就安心地回家开始为丈夫操持起了这个大家庭。

同时，金家七格格“我”与外甥女博美——姐姐六格格金舜媛女儿的交往，成为故事的支线：高学历的博美，尽管有着“愿为连根同死之秋草，不作飞空之落花”的爱情理想，却为了获取优渥的生活，甘愿以色侍人，做了有钱老头的情人。

叙述者对此自然持批评态度，为物取“博美”这样一个名字即可看作是其态度的伏笔——作为一种供人玩赏的小型德国狐狸犬，博美外形柔美，招人喜爱。外甥女博美就如这样一只玩赏犬，成了被豢养的宠物，不仅没有尊严为人不齿，更还丧失了作为人的主体性地位。后来“我”想到，母亲没文化、穷，尚且知道人穷志不短，为自己的名分而努力抗争，在新婚之时去天津找媒人据理力争。其后代却竟心甘情愿去做母亲不认可之事。叙述者为名为“社会进步”实为“道德变异”的现代文明提出了质

疑，而“我”也再没有使用过博美送的昂贵披肩。

视角解构：叙述者的缺席和叙事态度的在场

叙述者是叙事文本中的“陈述行为主体”，也即故事的讲述者。叙述者采取一定的视角讲述故事，构成了叙述行为本身。叶广岑塑造了既在场又缺席、既中立又不中立的叙述，以新的视觉高度审视民族精神和文化。

叶广岑出生于1948年，是十四个兄弟姐妹中的第十三个孩子；最大的哥哥由父亲的第一个妻子所生，与自己的母亲年纪接近，因此她实际上与许多兄弟姐妹以及家族中的长辈交集并不深刻。叶广岑童年时期的中国刚经历过惊涛骇浪的历史巨变，晚清皇室的贵族生活早已与她相隔甚远。在这一点上说，她与家族生活保持着一定的距离，再加上她接受的新中国教育使她具备了知识分子的自省批判意识，因此与家族文化之间有着一定的疏离。但同时家族的顽固烙印仍然深刻地影响着她，由此她形成了一种既融入又疏离的辩证立场——她既能以亲历者的身份深入家族文化肌理，又能以批判者的视角抽离其外。这种若即若离的姿态，恰为其文学创作提供了兼具历史纵深与美学高度的审视距离。

正因为如此，她在叙述者的选择上也具有这样的特点——作为金家老么的七格格，“我”既与家庭主要成员有着或深或浅的接触（大都交集较浅），知晓人物结局的前因后果，又因为年纪小的特点得以在过后建立起独立的审视视角审视家族的历史。

《雨也萧萧》一章中，二格格金舜媛因追求自由恋爱与家族决裂，家族长辈以及父母至亲到死都未原谅她，与她余生未曾相见。文革中，二格格生活艰难，儿子沈继祖在母亲去世后向金家报丧，才引发了“我”对过往恩怨的追忆与反思。

故事以现代时间为起点，从一开始就以参与者身份进行叙事。二格格的儿子沈继祖前来自向“我”告知母亲的死讯，读者遂得以通过

“我”的视角观察二格格的后代：见面时娴熟而地道的满族清安礼，朴素大方的穿着打扮，绕路为死去的母亲买她喜欢的花……在谈及母亲对自己和兄妹的教育时，沈继祖说：“母亲的礼教极严，一向教育子孙们以敦厚谦让为处世美德，以爱国爱家为立身根本，兄妹几人不敢不听母亲的教诲。”父亲家族以商业起家，母亲却告诫自己和兄妹们不许从事商业。这一切都可以看出二格格虽然违背家族逃离商俗的祖训，自由恋爱嫁与商人之子，实际上却深深眷恋着她所逃离的这个家族，并细心教导后人满族的礼仪，要其遵循家族训诫。

二格格的胞兄三哥金舜祺拥有“望之俨然，即之也温”的大家长气质，他代表着整个家族在父母去世之后依然执行着对妹妹的惩罚——与妹妹断绝关系，让她心灰意冷，至死也羞于见面族人。

在“我”看不见的地方，二格格为“背俗”的婚姻付出了极大代价。叙述者没有直接看到也没有写出来，但读者依然可以从草蛇灰线的细节去揣度二格格和三哥的想法。二格格与家族的决裂并非出于新时代青年争取自由的进步反抗，而仅仅是爱情的力量促使她作出这个选择，所以她才会要后代不得经商——她在思想上仍然是

封建的，这与她的家族一脉相承。在婚姻生活中，当激情褪去，她对丈夫的感情可能并非如故——午夜梦回之时，她会不会后悔自己的选择，会不会对身旁的男人产生怨怼以及对家族遗传下来的对商人的轻蔑？

三哥早年一身正气，与父母长辈一起在亲情上永远放逐了自己的胞妹，却在老年之时与自己的儿子串通混淆真假文物以赚取差价，这正是他年轻时所不齿的商人行径。市场经济过程中，现实早已抹除掉他曾经的偏见，或许他表面仍不承认，可内心也可能早已原谅了自己的妹妹。根深蒂固的传统观念与今非昔比的形式在他心中天人交战，拉扯着他，撕裂着他，他可能惶惑过，最终虽然被现实折服，却永远延宕了亲情的续接。

因此，在叙述者缺席之处，叙事态度仍然在场，这使得“我”既是一位客观全景呈现者，又是记忆重构引导者，既为读者解读文化符号，又以当事人的身份探索着文化的转变。

法国启蒙思想家狄德罗曾说：“艺术所要争取的真正喝彩，不是一句漂亮诗句以后陡然发出的掌声，而是长时间静默压抑后发自心灵的的一声深沉叹息。”叶广岑通过《采桑子》和《状元媒》，既细腻回顾了家族历史，又再现了厚重的社会、人类历史，用满族文化的哀歌，回应了虚无的现代哲学。在宏观与微观的交织中，达到理性与感性的平衡，最终完成对满族贵族文化“一曲唱尽，余韵不绝”的文学书写。

