华南农业大学学报(社会科学版)
2009年第3期 JOURNAL OF SOUTH CHINA AGRICULTURAL UNIVERSITY No. 3 2009
(第8卷) (SOCIAL SCIENCE EDITION) (Vol. 8)

论花鼓灯的文化内涵
——兼与潘丽同志商榷

陈德琥

(安徽蚌埠学院 成人教育学院,安徽 蚌埠 233010)

摘 要:花鼓灯艺术是农耕文明的产物。在长期的文化涵化、濡化过程中,花鼓灯已成为一种相互融合、以和为贵、自娱又娱人的开放性和共荣性很强的文化载体。花鼓灯文化充分体现了中华农耕文明的稻作文化和粟作文化在淮河流域的有机融合,其中粟作文化占有明显的优势。因此,花鼓灯艺术具有兼容南北文化之优长、而以北方文化为主的根本特质。

关键词:花鼓灯;文化内涵;农耕文明

中图分类号:J722.212 **文献标识码**:A **文章编号**:1672-0202(2009)03-0110-05

民间歌舞花鼓灯艺术的研究工作伴随着"中国民族民间文化保护工程"的积极开展而不断走向深入。对花鼓灯文化内涵方面的探索也有新的突破。其中潘丽博士无疑是近年来研究花鼓灯舞蹈文化多有建树的舞评人。基于舞蹈生态学、文化人类学等先进的理论指导,同时得益于深入花鼓灯播布区多年田野调查的材料积累,以及敏锐的艺术感悟能力和不断的辛勤努力,她在花鼓灯文化内涵研究方面已暂露头角:一是提出了花鼓灯文化"悲剧人生—喜剧呈现"说。潘丽认为:"花鼓灯是淮河人民不屈不挠精神的一种艺术外化。"由于淮河流域"传统道教信仰的逍遥、洒脱;南北交融的地域文化呈现出的包容性和变通性,以及多年的苦难生活使花鼓灯的舞体磨砺出一种直面现实、蔑视苦难的精神力量。"花鼓灯艺术体现的根本文化特征是"悲剧人生—喜剧呈现"[1]。二是建构了花鼓灯文化内涵解读的二维向度。她认为,花鼓灯是一种民俗文化的形态。从社会功能的角度看,花鼓灯的作用有三:其一是信仰的依托,主要表现在消灾祈福、祭祖求子等方面;其二是自娱功能中的男欢女嬉,主要是性爱主题的呈现;其三是技艺性、观赏性及其准职业化特征。从农耕文化的特征上分析,花鼓灯有血缘性、民众性、封闭性和季节性四个特点[2]。

从以上能看出潘丽对花鼓灯文化研究作出的努力和贡献。像血缘性特点、性爱主题呈现等方面在花鼓灯文化研究领域是带有补白性质的。但笔者认为,潘丽的一些观点有不尽完善的地方。按照资华筠舞蹈批评"三真"[3]精神的要求,笔者不揣冒昧,主要就"悲剧人生——喜剧呈现"说、封闭性特点和文化内涵解读二维向度之间的内在联系等方面提出自己的不同观点与潘丽同志商榷,琐言摭谈聊作引玉之砖。

一、有待商榷的几个问题

(一)"悲剧人生——喜剧呈现"说

潘丽在《论花鼓灯的形态特征与表演程式》一文中论述了花鼓灯舞蹈的形态特征与表演程式,很有见地。显然,文章的侧重点不在花鼓灯文化特征的分析,但是,正像上文所述,她对花鼓灯的

收稿日期:2006-04-29

基金项目:安徽省教育厅2009年人文社会科学研究项目(2009SK424)

作者简介:陈德琥(1963—)男,安徽凤阳人,蚌埠学院成人教育学院副教授,主要研究方向为美学、民间歌舞文化.

文化特质作“悲剧人生——喜剧呈现”的界说仍有其独到之处。一方面，文章将花鼓灯艺术置于哲学和美学视域加以审视，这与过去的研究相比，视角独特且非常重要；另一方面，道教信仰的逍遥、洒脱与花鼓灯文化生境的结合使文章有了一定的历史厚重感。该文是近年来探索花鼓灯舞蹈艺术及其文化特征的一篇力作。

但是，潘文对花鼓灯文化特质有界说不准的问题。原因在于，西学求真，国人向善。中国的审美文化是迥异于西方的。诸如悲剧大团圆结局模式这种独特艺术道路即被誉为“一本之主意，唤醒一世痴呆！”[4]，为国人普遍接受、传承。关于这一点吴晓邦先生在《中国花鼓灯艺术》的序文中早就说过：“我认为，悲剧和喜剧兼而有之是中国民间歌舞艺术的重要美学特征，也是中国民间歌舞艺术的基本格调。”钱茸教授也认为中国的民间歌舞有“乐而忘忧”的特点，类似凤阳花鼓歌舞内容是诉苦的，但“鼓点、旋律、舞姿依然以欢娱为主，仍不失苦中作乐。这种情况在其它民间艺术里也普遍存在。”[5] 因此，“悲剧人生——喜剧呈现”是中国民族民间艺术的共性特征，而不为花鼓灯歌舞所独有。在中外民间歌舞文化比较方面，这种界说是适用的，但对花鼓灯文化特质作如此界定则明显地不够精准。

（二）封闭性特点

潘丽认为：花鼓灯产生于封闭的农耕社会，“较少受到外来文化的影响，有利于其本土艺术纯粹性的保留”，“虽然也接受过其它地方文化、戏曲的影响，但那是‘近亲结缘’，其结果是起到了丰富花鼓灯艺术形式的作用，而没有对这种艺术产生颠覆性的影响。”[2]85 为此，她认定花鼓灯文化有“封闭性”特征。我们的看法不尽相同。自给自足的农耕社会有开放的文化不乏其例，如唐朝，如明代。事实上花鼓灯艺术是开放性文化载体。冯双白在论及花鼓灯等广场民间歌舞艺术时曾说过：“广场民间舞的空间，是一个观众与演员共有的空间、共享的空间，是一个表演与观赏在心里上融合无间、在成分上相互随时转化（如观众即兴而舞、演员退而观赏）的空间。”[6] 这仅仅是从表演空间的角度来分析花鼓灯开放性特点的。而花鼓灯在表演时间和过程方面也是开放的。如一场演出的时间长度、一个演员表演的时间长度往往以“玩”得是否尽兴为标准——兴至即舞（歌），兴尽辄止（其他广场民俗艺术有很强的周期性，如每年阳历 4 月中旬彝族的“火把节”、农历 6 月 24 日傣族的“泼水节”和农历 6 月壮族的“陇端节”等大都有时间确定）；一场演出的演员数量可多可少，演出的内容多即兴发挥，锣鼓演奏可不断重复……这还只是从内在的表演机制方面来看花鼓灯艺术的开放性特点。在对外来文化的兼容方面，花鼓灯艺术开放性特点更加鲜明。赵士军从“东伞西鼓，南扇北绢”的汉民族舞蹈道具使用的分布特点着手，认为花鼓灯“扇绢并用、伞鼓共存，兼容南北之风韵，并蓄东西之优长”[7]，这是花鼓灯艺术具有开放性特点的明证。

至于潘丽所说的花鼓灯艺术即使受到外来文化的影响，也不能够改变它的“纯粹性”。这是与“封闭性”很有关联但多有不同的另一个问题了。花鼓灯文化的“纯粹性”到底确指什么，潘丽在文章中没有言明。如果“纯粹性”是指花鼓灯的文化基因，“南音”和“楚舞”的地位更加重要。但花鼓灯艺术中“南音”和“楚舞”的浪漫、飘逸情调明显不足，而北方歌舞热烈、奔放和刚健的特点倒表现得十分突出。这就不是“封闭性”或“纯粹性”特征所能概括得了的了。相反，在长期的文化涵化中[8]，花鼓灯通过不断采借、接纳外来文化，形成了兼容南北文化之优长、而以北方文化为主的根本特质。我们试举一例略加说明。江万里《宣政杂录》称：“宣和初，收复燕山，以归朝辽民来居京师。其俗有《臻蓬蓬歌》，每扣鼓，和‘臻蓬蓬’之音为节而舞，人无不喜闻其声而效之者。其歌曰：‘臻蓬蓬，外头花花里头空，但到明年正二月，满城不见主人公。’”[9] 这里有几个问题值得注意。其一、《臻蓬蓬歌》切合花鼓灯灯歌的创作范式。如花鼓灯灯歌的意象组合与《臻蓬蓬歌》在语言修饰，如叠词、双声叠韵词（“蓬蓬”、“花花”、“但到”等），句式、押韵上以及意象的宏大并作粗线条勾勒等方面有惊人的相似之处[10]。其二、《臻蓬蓬歌》与花鼓灯的表演方式相近。“辽民”所唱的歌，

“每扣鼓,和‘臻蓬蓬’之音为节而舞”,歌、舞和鼓乐的演奏方式和花鼓灯舞、歌、锣鼓的演奏组合有明显的传承关系 。其三、《臻蓬蓬歌》弃雅尚俗的风格和花鼓灯的审美追求是一致的。据上,花鼓灯文化兼收并蓄相关涉的各种文化尤其北方文化则可见一斑。基于上述分析,我们认为将花鼓灯文化特征作“封闭性”认定是不太妥当的。

(三)文化内涵二维向度间的联系

在解读花鼓灯文化内涵时,潘丽从社会功能和农耕文化特征的二维向度分析了花鼓灯的民俗文化特点。总的来说,她对二维向度的各自分析是较为成功的。但对两个向度之间的内在联系没作深入地探索和讨论,整体上有隔离开来的感觉。而实际上它们之间是血肉联系、密切相关的。比如,花鼓灯农耕文化血缘性对认识它的社会功能就很有启发。从花鼓灯的社会组织形式——“灯班”看,同一灯班组成人员以同家族和亲族为组合的前提,形成了以血缘关系为纽带的社会组织形式。同时决定了灯班两方面最基本的功能和作用——对村庄内部而言,花鼓灯成为强化宗族内聚力的有效手段,而对外又是展示本族精神文化的主要方式。在宗族内聚力方面,花鼓灯灯班的建立和发展,与宗族内部团结互助直接相关。灯头不仅是一个灯班的直接领导,也是一个宗族势力精神文化的代表。花鼓灯在文化濡化中没有直接标榜“人人为我,我为人人”的艺术理念[8]125,但从服务本族势力和利益出发,有钱的出钱,有人的出人,艺人们在玩灯过程中,团队的互助和合作是自然而然的。花鼓灯自娱又娱人的特点,正是基于这一团结和共荣的需要逐渐形成的。因此,花鼓灯农耕文化血缘性特征和它的社会功能联系十分紧密。潘丽只是从“性爱主题呈现”讨论了花鼓灯“自娱功能和男欢女嬉”,而没有把“自娱功能”紧密联系着农耕文化“血缘性”特点来进行探索,这是非常可惜的。

基于农耕文化血缘性特征,灯班对外展示的是争强好胜的精神文化特点。潘文也没有把它和花鼓灯技艺性、观赏性等社会功能联系起来看。事实上两者同样密切相关。花鼓灯播布区频频出现的“抵灯”活动对认识两者关系很有启发。“抵灯”主要是灯班演艺水平的比拼。一般用两种方式决定胜负。多路灯班的“抵灯”,场面宏大,观者如云,胜负以吸引观众的多少来决定。另一种“抵灯”规模要小得多(但更常见),往往是狭路相遇,这时以锣鼓较量为主。获胜的一方是锣鼓点越敲越稳、锣鼓声越打越响;而失败者则乱了锣鼓的节奏,直至偃旗息鼓,让于道旁。很显然,花鼓灯的“抵灯” 竞演,为了充分彰显灯班的实力和宗族势力。抵灯竞演一方面融入了更多、更加鲜活的百姓生活内容,使观者获得更加丰富、更加生动的生命体验,另一方面又形成了一种“文化迫力”[11],促使演员拼命地提高自己的技艺,创造出各种绝活,以便在竞演中压倒对方。因此,农耕文化的血缘性特点和潘丽论述的技艺性、观赏性的社会功能在花鼓灯文化中同样是高度统一的。我们认为,对花鼓灯文化内涵二维向度之间没作进一步联系地、深入地分析是潘文的美中不足。

二、文化内涵的几点说明

从文化生成的基础上看[8]42,花鼓灯艺术是典型的集约农耕文化的产物。同时,它盛行于淮河——中国南北分界线的中游、上游地区,南北文化涵化机会多、时间长、强度大的情况不可小视。因此,讨论花鼓灯的文化内涵必须正视它的农耕文明特点和南北文化交融情况。

(一)农耕文化特点

花鼓灯农耕文化特征是鲜明的。从舞体上看,冯国佩①的出场定型舞蹈,就是他对妇女劳动态

① 冯国佩(艺名“小金莲”),常春利(艺名“老蛤蟆”),俩人均为著名花鼓灯表演艺术家 。其中冯国佩是花鼓灯冯派艺术创始人,国家级非物质文化遗产项目(民间舞蹈)代表性传承人。

势结合左手扶犁、右手扬鞭、走在田头猛一回转的瞬间动作创作而成。其节奏、韵律充盈泥土气息和生活色彩，折射农耕文化特色且体现冯派艺术独特风格。从音乐上看，像常春利的《蛤蟆跳井》这套锣鼓，运用鼓面的闷、压、挑、滚等多种手法，打出了沉、亮、脆、柔等不同音色，模拟出雨季中蛤蟆在土井里跳上蹦下、追逐嬉戏、尽情“歌唱”的生动形象，便是一曲悦耳动人田园蛙歌。从灯歌意象上看，农耕文化特征也得到多方面体现：花鼓灯的播布区饮食以面食为主（“有心送个馒头去，又怕嫂子说短长”——《月亮一出亮堂堂》；“送郎送到清水河，手拿干粮怀揣馍” ——《送郎送到清水河》）、相应的是以种植豆麦为主（“收罢麦子打罢场，西南方刮得呼啦啦响” ——《收罢麦子打罢场》；“小奴家南地里摘豌豆，干哥哥趴在地墒沟” ——《小奴家南地里摘豌豆》）以及粮食加工方式主要是“磨面”（“天上下雨地上泥，老水牛推磨不如驴” ——《 天上下雨地上泥》；“又推磨，又打碾，又打桑叶又喂蚕，奴兄弟赤脚等鞋穿，哪来闲心把灯玩——《栀子开花月月蓝 》）等等。以上是花鼓灯具有农耕文化特征的极好例证。

农耕文化是中华文明之根。花鼓灯艺术作为淮河中上游地区共同的艺术或称之为生命共同体的精神产品，体现了相互融合、和而不同、共济共生的生存型文明“和”的特征，而迥异于西方的相互竞争、优胜劣败、你死我活的竞争型文明[12]。从本质上看，花鼓灯是自娱又娱人一种广场艺术。艺人们一直认为花鼓灯重在“玩”，且“玩灯的都是一家人”。他（她）始终“目中有人”：和搭档之间默契配合，同时更把观众放在心上（即景放歌，即兴起舞）；而观众参与程度也很高：观众不仅跟着喝彩，甚或上场参与表演、竞演（多在笑声中结束）。花鼓灯艺术达到“表演空间共享”、“表演与观赏在心里上融合无间”的程度。这种表演密切合作、自娱娱人的共荣性特点是花鼓灯艺术繁盛的主要动力源。因此，花鼓灯不仅仅是农村单调生活的一种补偿，它还承载着以和为上、共荣共济等农耕文明基本的文化内涵。

（二）南北文化融合

农耕文明有粟作文化和稻作文化两大系列，分属北方文化和南方文化。花鼓灯艺术具有农耕文化特征几乎众口一词。但在花鼓灯南北文化以谁为主的问题上，目前分歧是有的。主要有“南北文化兼融”说（代表人物是罗雄岩）和“南方文化为主”说（代表人物是谢克林）。罗雄岩认为“花鼓灯亦得以兼融南北文化之优长，具有吴歌楚舞的风韵”，“既有北方的刚劲古朴，又有南方的灵巧秀丽。”[13]谢克林以花鼓灯歌舞艺术重在塑造女性形象、艺人艺名大多呈现柔性化为依据，指出“未见其人，未睹其舞，就可想见他们的风格和个性，多么绚丽轻盈、灵巧、袅娜，更多的是阴柔之美，又兼有刚健、奔放的特征”，“花鼓灯歌舞的基本风格，就兼备了朴实、刚健、热烈、奔放、含蓄、细腻、委婉的特点。”[14]进而认定花鼓灯艺术具有“南方文化为主”的根本特征。我们认为，罗雄岩没有确认南北文化以何为主有界说不明的问题，而谢克林观点则存在着界说不准之不足。实际上花鼓灯艺术具有兼容南北文化之优长、而以北方文化为主的根本特质。我们在上文不止一次论及花鼓灯以北方文化为主问题。如花鼓灯“抵灯”的竞技性表演，极尽逞强好胜之能事，将热烈、奔放、喜庆气氛推向极致；花鼓灯的表演方式、灯歌意象和风格特征等明显地采借、吸纳了北方民歌《臻蓬蓬歌》一些特点；花鼓灯灯歌内容上的饮食方式以面食为主、种植以小麦为主、粮食加工方式以“磨面”为主等足见农耕文明中北方粟作文化占优……无需更多例证，花鼓灯具备了北方文化为主的根本特质是显而易见的。

当然，花鼓灯艺术也受到吴歌楚舞等南方文化的浸润。罗雄岩在他的“南北文化兼融”说中就提到明代山歌对“花鼓歌”（实为花鼓灯灯歌——笔者注）有影响是符合史实的；赵士军认为花鼓灯艺术“兼容南北之风韵，并蓄东西之优长”更有其独特之处；而谢克林以演员的艺名等来定性花鼓灯艺术文化特质尤其是以“想见”来代替对艺术文本的学理分析，虽然肯定南方文化对花鼓灯艺术

的影响无可指责,但过于夸大则显得"南方文化为主"说依据不足。实际上,在文化史上特别是南北朝、宋金对峙、元蒙南下等特殊文化历史时期,淮河流域是吴越文化、荆楚文化、中原文化和游牧(猎)文化长期的碰撞、交融地带,花鼓灯艺术兼容南北文化之优长是毫无疑问的。但文化的传承、采借不可能是平而均之、等量齐观的。在长期的文化涵化和文化濡化中,由于花鼓灯艺术形成于文化南渐的过程中[14]14-23,北方文化处于强势;加之在代际传承中又以注重技艺、逞强好胜等为其文化主流;同时楚文化本身就具有奔放洒脱的神韵(如《舞赋》中的淮南舞)而易于采借、接纳超拔豪放的北方艺术等方面原因,花鼓灯艺术逐步形成兼容南北文化之优长、而以北方文化为主的根本特质。必须说明的是,花鼓灯艺术的文化成因是复杂的,过程是漫长的,以上分析是远远不够的。考虑到本文主要讨论的是文化内涵,花鼓灯艺术文化特质的成因等问题将另文分析。

参考文献:

[1] 潘 丽. 论花鼓灯的形态特征与表演程式[J]. 北京舞蹈学院学报,2007,(3).
[2] 潘 丽. 花鼓灯的文化内涵解读[J]. 北京舞蹈学院学报,2007,(4).
[3] 资华筠. 舞蹈批评的文化品格与规律性[J]. 舞蹈,2008,(3).
[4] 袁震宇. 明代戏曲批判中的悲剧意识[J]. 复旦学报(社会科学版),1989,(5).
[5] 蒋 菁,管建华,钱 茸. 中国音乐文化大观[M]. 北京:北京大学出版社,2001:14.
[6] 冯双白. 中国现当代舞蹈史纲[M]. 北京:文化艺术出版社,1999:307.
[7] 赵士军. 花鼓灯活态传承中的三个维度[M]//谢克林. 中国花鼓灯学术论文集. 合肥:安徽人民出版社,2007:38.
[8] 蒋立松. 文化人类学[M]. 重庆:西南师范大学出版社,2008:130.
[9] 蒋祖怡,张涤云. 全辽诗话[M]. 长沙:岳麓书社,1992:108.
[10] 陈德琥. 浅谈安徽花鼓灯灯歌意象的组合特点[J]. 大众文艺(理论),2008,(2).
[11] HERSKOVIS M J. Man and his works[M]//芮逸夫. 云五社会科学大辞典·人类学. 北京:商务印书馆,2000:297.
[12] 汪国风. 中华文明的起源与特质——创生与融合的文明[J]. 天津师范大学学报(社会科学版),2005,(1).
[13] 罗雄岩. 中国民间舞蹈文化教程[M]. 上海:上海音乐出版社,2001:142.
[14] 谢克林. 中国花鼓灯艺术[M]. 合肥:安徽人民出版社,2006:25-26.

On Cultural Connotations of Huagu Opera Art

CHEN De-hu
(*Anhui Bengbu College*, *Bengbu* 233010, *China*)

Abstract: Huagu Opera Art is a product of agricultural civilization. During the long process of its acculturation and enculturation, Huagu Opera Art has become a cultural carrier for social harmony, the openness and co-prosperity, amusing both the audiences and performers. The culture of Huagu Opera Art reflects the blending of both rice and millet cultivation in Huaihe River drainage area in Chinese agricultural civilization with the latter holding the obvious superiority. Namely, Huagu Opera Art possesses its fundamental characteristics, absorbing the merits of both southern and northern Chinese culture with an emphasis on northern culture.

Key Words: huagu opera art, cultural connotations, agricultural civilization