

祭壇神歌

Chinese Culture and Life
中國文化之美

7

文化之美

顧希佳／著
臺灣商務印書館發行

地 處東南沿海的吳越地區，以太湖流域為中心，歷史上有過這麼一種頗具特色的民間文化現象。它的主要特徵是：由歌手（巫師）主持某種祭儀，為人們驅鬼逐疫，祈福求佑。這種祭儀的基本格局是「請神—酬神—送神」。所祀奉的神靈，呈現出佛、道、巫三教合一的民間宗教形態。祭祀儀式一般都在人們的家宅中或田野、庭院間展開。其中的酬神，除了精心安排的香燭、祭品以外，還特別重視在神前作各種精彩的民間文藝表演。這種表演一般又歌唱吟誦為主，多被稱之為神歌。主持祭儀的歌手，是一種半職業或非職業的從事迷信活動的人，多被稱之為神歌先生。為此，我們把吳越地區的這樣一種民間文化現象稱之為神歌文化。

中國文化之美

7

顧希佳／著・臺灣商務印書館發行

祭壇神歌



祭壇神歌 / 顧希佳著. -- 臺灣初版. -- 臺北市：臺灣商務，2001[民 90]

面： 公分. -- (中國文化之美：7)

ISBN 957-05-1725-5 (平裝)

1. 民間信仰—中國 2. 祭禮—儀式 3. 宗教音樂

271.9

90014349

中國文化之美⑦

祭壇神歌

定價新臺幣 350 元

著 作 者 顧 希 佳

責 任 編 輯 雷 成 敏

美 術 設 計 吳 郁 婷

校 對 者 劉 振 維

出 版 者
印 刷 所

臺灣商務印書館股份有限公司

臺北市 10036 重慶南路 1 段 37 號

電話：(02)23116118 • 23115538

傳真：(02)23710274 • 23701091

讀者服務專線：0800-056196

E-mail：cptw@ms12.hinet.net

郵政劃撥：0000165 — 1 號

出版事業：局版北市業字第 993 號

登 記 證

• 2000 年 1 月北京初版

• 2001 年 11 月臺灣初版第一次印刷

本書經北京人民出版社授權本館出版發行

版權所有・翻印必究

ISBN 957-05-1725-5(平裝)

c 24310000

序

吳越地區自古就以信鬼神、好祭祀著稱，《隋書·地理志》就說：「江南之俗……信鬼神，好淫祀。」其他古籍上也多有所記載。但吳越地區民間是如何信奉鬼神和進行祭祀活動的，歷史上卻沒有系統的材料。粉碎四人幫後的八十年代，學術界呈現出一片繁榮景象，對民間文化的研究也引起了重視，吳越地區的學者在江浙滬二省一市民協的支持下提出了區域文化研究的一批課題，其中就有關於民間信仰的部分。要進行這方面的研究，首先要解決的是材料的匱乏，於是我們就根據現代科學的要求，開展田野作業，對深藏在民間習俗中的信仰活動，作了較為廣泛的調查研究。調查結果證明，古人所說不謬。除了各地都有的個別分散的神漢、巫婆的迷信活動外，各地區還存在著各具特色的有組織的民間信仰活動，這些組織都各秉師承，各成系統，若以地區來分，大致上有三個板塊：從長江北邊的南通到太湖和長江口的島嶼上，流傳著一種叫「上僮子」的祭祀儀式；在太湖流域的各縣中，則有宣卷、香誦、說因果、太保書等和神佛信仰結合的種種祭祀和說唱形式；在杭嘉湖地區則有「讚神歌」的賸神活動；在錢塘江以東的寧紹地區和金衢地區則較集中地流行著以各種宗教戲劇為載體的祭祀形式，如目連戲、醒感戲、夫人戲和各種社戲。

這種帶有群體性的祭祀活動，和單純以裝神弄鬼的巫婆、神漢不同，它們都結合各種文藝表演，僮子和唱神歌手都具有各種藝術秉賦，能唱能演，有的還能文能武，如當僮子的，必須具備唱、念、捏、跳、寫等技藝，否則就不能勝任；神歌手所擅長的技藝雖略有差別，要求掌握各種文



藝技藝，藉以娛神和娛人，則是一致的。

吳越地區各種民間祭祀活動所崇奉的神，離不開巫、釋、道三教，儻子基本上是從巫演化而來，至今仍自稱為巫教，它的祭祀儀式帶著很濃的巫術成分；神歌手有不同的派系，有的以賸佛神為主，有的標明是從道教而來，但大部分卻是巫、釋、道兼而有之，他們侍奉的神道，既有佛教的菩薩，又有道教的神仙，也有帶有原始信仰的巫神，神系的錯綜複雜是民間信仰所固有的。

在吳越地區學者較為系統的調研中，可以說，大體上弄清了吳越地區民間信仰的一個粗略的輪廓，後來彙集成一部著作：《吳越民間信仰民俗》。本書的撰寫者顧希佳先生是該著作的重要作者之一，其中〈神壇上的歌〉一章，就出之於他的手筆。

顧希佳先生對吳越地區民間信仰的接觸和研究，起步比較早^①，在這個課題的調查之前，他對杭嘉湖地區的讚神歌已經給予了較大的關注，並形成了自己對這種信仰活動的某些認識，寫出〈騷子歌初探〉、〈騷子歌格律〉、〈試探騷子歌與海鹽腔的淵源關係〉等一批論文。可以看出，他初期的研究，主要是從民間文學的角度上著眼的；到了八十年代後期，特別在《吳越民間信仰民俗》調查時期，他把民間文藝與民間信仰結合了起來，進一步寫出了〈從騷子歌看吳越民間神靈信仰〉、〈太湖流域民間信仰中的神靈體系〉、〈吳地神歌源流考〉等一批從民間信仰著眼的論文，使這一研究得到了深化；文藝的各種樣式只是民間信仰的載體，民間信仰的內容才是它的內核，就是那些與神道無關的一些曲辭，也是在儀式活動中為了適應聽眾演化出來的。在九十年代初期，他把他的研究歸結起來，寫成了較為系統的〈神壇上的歌〉。但他的研究並沒有到此結束，九十年代

①這裡需要指出的是，浙江民協在早些時候發動省內各地區，進行民俗調查時，已經涉及到民間信仰的調查。

中後期，他進一步把研究範圍擴大，把江南地區的神歌和北方的薩滿信仰和西南的傩文化聯繫起來，把問題提到中國文化的高度，從而發掘和探索了中國文化的一個組成部分，補充了中國文化研究上的一個空白，翻開了中國文化史上較易被忽視的一頁。

從他研究神歌的過程看，我們可以感覺到，由於他所處的地域和工作條件，他在治學上開闢出了一條獨特的途徑。他長期在盛行讚神歌的地區做文化工作，使他有機會親眼目睹讚神歌活動的種種儀式和演唱，他對讚神歌的知識，首先是從耳濡目染中得來的，然後再進入到理性的研究，所以，他的研究很注重實證材料，這一點，不僅在研究的起始階段，而且貫串在研究的整個過程。其次，他的研究先點後面，循序漸進。他以研究杭嘉湖地區的讚神歌為起點，進而擴展到整個太湖流域，待這個研究有了一定結論後，又把眼界放大到全國、乃至國外的同類活動，作比較研究，這樣，他既有紮實的基礎，又把問題步步深入。他目前已取得的成績，與他獨特的研究歷程是分不開的。當然，他所走的道路，不是治學的唯一模式，追求學問是一個漫長而艱難的過程，每個學者都有自己治學的方法和途徑，但顧希佳先生的治學過程，是有一定特徵的，而且在他是富有成效的。這就向青年學者提供了一個可以借鑑的範例。

趁著本書出版的機會，我寫下了上面這些，以表我對本書出版的祝賀！

姜 彬

一九九八、十二、二

導言

時至今日，越來越多的中國人關心起偉大祖國的傳統文化來，這無疑是令人鼓舞的。

誠然，研究中華民族的傳統文化，總離不開充棟汗牛、浩如煙海的經典文獻；離不開豐富多彩、層出不窮的古代文物；然而我們無論如何也不應忽視主要表現在民間風俗習慣中的，一向靠我們祖先世代口耳相傳的那一部分民間文化。

這一大筆文化遺產往往不見經傳，得不到認真的記錄和研究、足夠的保護和引導，但它依舊在社會底層按照它自己獨特的方式，悄悄地，而又是頑強地世代相傳著。它有著自己的發生、發展、嬗變、興衰的軌跡。這裡既有足以使炎黃子孫們引為自豪的精華，也存在著我們今天無法迴避的糟粕。這裡固然含金蘊寶，流光溢彩；這裡也難免藏垢納污，使人臉紅。它的情況實在非常複雜，決非站在遠處粗粗一看就可以作出判斷的。然而它卻又確實是中華民族傳統文化的一種重要組成部分，必須引起我們足夠的重視。

海內外的許多學者在研究中國文化時，都不約而同地指出了中國文化非宗教的特質。梁漱溟說：「幾乎沒有宗教的人生，為中國文化一大特徵。」^①錢穆說：「中國自身文化傳統之大體系中

^① 梁漱溟：《中國文化要義》頁一一〇，學林出版社一九八七年版。



無宗教。」^①也就是說，理性主義、人本主義一直居於主導地位並成為中國文化傳統的主流。與西方人相比，中國人的信仰方式確實有很大不同，中國民眾淡漠而寬容的宗教意識、重視現世、淡漠來世、一切講究實用從而對宗教無可無不可的意向，阻礙了宗教制度在中國的出現，完全意義上的神學直到近代也還沒有建立起來，因而使得中國人避免了因為宗教而陷入黑暗的悲劇。^②但是，我們也必須指出，舊中國遍及城鄉的祠廟宮觀、伴隨著中國人的一生隨處可見的祭祀儀式、潛伏在許多人心靈深處的鬼神觀念卻又一再表明，在中國的大地上確確實實存在著形形色色的宗教意識和宗教行為。只是與西方人相比，它是中國方式的而已。

對於中國民眾的獨特的宗教意識和宗教行為的研究，已經引起了有識之士的關注。宗教學、文化人類學、社會學、歷史學、民族學、民俗學的學者從不同角度去審視，去把握，形勢是令人鼓舞的。由於這種文化現象主要表現在底層民眾的日常生活之中，和歷來的士大夫文化有一定距離，以往對它的記述和研究是不夠系統和全面的。所以在重視對典籍資料、出土文化研究的同時，面向民間進行紮紮實實的田野作業，去調查至今尚活在民間的文化事象則尤為重要。

地處東南沿海的吳越地區，以太湖流域為中心，歷史上就有過這麼一種頗具特色的民間文化現象。它的主要特徵是：由歌手（巫師）主持某種祭儀，為人們驅鬼逐疫，祈福求佑。這種祭儀的基本格局是「請神——酬神——送神」。祭儀上所祀奉的神靈，不同於純粹的道教或佛教，而呈現出佛、道、巫三教合一的，比較複雜的民間宗教形態。這種祭祀儀式大多不在寺廟中舉行，而一般都

① 錢穆：《現代中國學術論衡》頁一七，嶽麓書社一九八六年版。

② 侯傑、范麗珠：《中國民眾宗教意識》頁八五，天津人民出版社一九九四年版。

在人們的家中或田野、庭院間展開。這種祭儀的中間部分——酬神，除了精心安排的香燭、祭品以外，還特別重視在神前作各種精彩的民間文藝表演。這種表演的樣式也是多種多樣的，有歌舞、說唱、戲、雜技、武術、民間工藝……而一般又以歌唱吟誦為主，較多的地方被稱之為神歌。主持祭儀的歌手，不同於和尚、道士等宗教職業者，而是一種半職業或非職業的從事迷信活動的人，較多的地方稱之為神歌先生。為此，我們暫且把吳越地區的這樣一種民間文化現象統稱之為「神歌文化」。

神歌文化顯然是古老的巫文化在後世的一種演變。它盛行於封建社會，綿延至二十世紀五十年代，仍在民間有較大影響。此後，則趨向衰微。有的已經嬗變為民間曲藝，進入了世俗的民衆娛樂圈；有的則人亡歌歇，逐漸被人們遺忘；有的還在少數交通較為閉塞、文化較為落後的鄉村繼續流布。正是在這個意義上，我們將它稱為「祭壇古歌」。

不難看出，神歌文化一直保持著原始文化那種高度綜合，混沌不可分的特徵。在心理上，它表現為對一個龐雜的神靈體系的虔誠信仰；在行為上，它表現為多種極其繁複而古老的傳統儀式以及儀式上的種種巫術、占卜術和禁忌；從文藝的角度看，它又表現為一個豐富多彩、包羅萬象的民間文藝作品群和具有獨特個性的藝術表演體系。這三者是三位一體的，有的可視，有的可聽，有的不可視不可聽，乃是一種心靈的感受。這三者相互依存，你中有我，我中有他，他中又有你我，無法截然分開。如果從結構上來分析，大致可以將其分成深層、淺層、表層這麼三個層次。深層結構是神歌文化的核心所在，那就是人們的心理信仰。淺層結構則是為了表達這種心理信仰而必須舉行的種種儀式和儀式上的行為準則。我們看得見的是人們的行為，看不見的則是行為背後的心態。至於祭祀儀式上的民間文藝表演，我們統稱之為「祭壇上的歌」，則無疑是上述二者的衍生物，是整個

神歌文化中處於最表層的結構。

當然，縱觀神歌文化結構的三個層次，我們會發現其表層結構最具艷麗的色彩，從這裡體現人性的覺醒，從這裡得到審美的享受，因而最容易引起今天人們的興趣。它在中國文學史、中國藝術史上的地位自不待言。但是對於研究者來說，自然不能只滿足於觀賞它那艷麗的色彩，而忘記了對整個文化現象的淺層結構，尤其是深層結構的探究。因為我們即使要研究神歌文化中那一部分艷麗多姿的民間創作，也必須研究當年的民間創作者是在怎樣一種特殊的文化心態中進行藝術創造和藝術交流的。至於說到神歌文化為什麼能夠綿延幾千年而流布至今，那就更加離不開對這一文化群體的社會心理分析了。是不是可以這樣來比喻：植物學家對花的研究，當然決不能僅僅停留在對花卉美的欣賞和描述上，他對於花葉、花莖、花根的生長規律，對於花、葉、莖、根之間的相互依存、相互制約的關係，對於這種花卉的生活環境——土壤、氣候、水肥、病蟲害……都會產生濃厚的興趣而決不會掉以輕心的。

由此可見，神歌文化的研究涉及到的範圍是很廣的。我們不但能從中研究吳越地區的民間習俗、民間宗教、民間文藝；還可以探尋吳越地區人們當年的生活方式、生產方式、心理狀態，了解吳越地區底層民衆的心理素質與價值觀，從而全面體察民間文化的真蘊，更加明確地把握文化演進的走向；此外，在歷史、地理、語言、哲學等方面，它也會作出自己的貢獻。

在中國傳統文化研究的大課題裡，吳越神歌的文化研究僅僅是其中一個小小的個案。然而我們卻不可忽視每一個個案的調查和研究。同是中國巫文化在後世的流變所形成的支脈，吳越神歌文化跟薩滿文化、儼文化又不盡相同。吳越神歌文化長期活躍在吳越地區這樣一個特定的環境之中，「一方水土養育一方人」，「廣谷大川異制，民生其間者異俗」（《禮記·王制》）。吳越神歌文

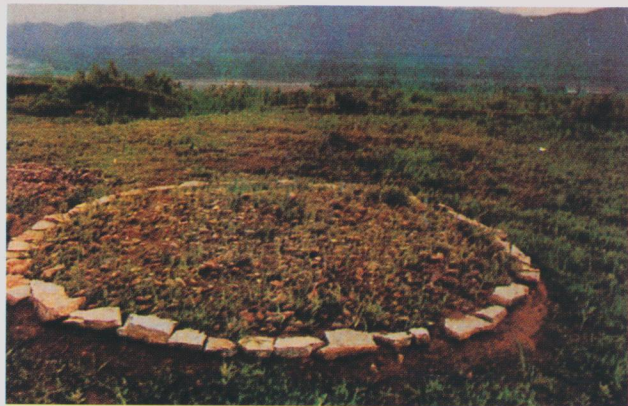
化自有其鮮明的個性特徵。對於這種個性的理解和把握，既有助於我們深入認識吳越地區文化的區域特徵；更重要的還將有助於我們更全面地、客觀地去認識中國巫文化、中國民間文化乃至中國文化。《淮南子·說山訓》云：「以小明大，見一葉落而知歲之將暮；睹瓶中之冰，而知天下之寒。」今天我們研究祭祀風俗在中國文化中的地位，探討祭壇古歌與中國文化的關係，是用吳越神歌這隻「麻雀」來進行解剖的。麻雀雖小，五臟俱全。通過對於吳越神歌文化這一個案的剖析，相信我們會獲得許多真切的感受和體會。

神歌文化產生、流布於舊時代，必然帶有舊時代的烙印，帶有濃重的迷信色彩，這就需要我們加以科學的辨析和澄清，對它進行必要的批判。但是我們在潑髒水的時候當然不應該把孩子也一起潑掉。神歌文化既然在吳越地區綿延了幾千年，神歌文化既然已經成為當年人們社會生活中不可缺少的一部分而與他們休戚與共過，那麼它就必然具有一定的文化功能和社會價值。同時又因為它在流布過程中已經跟人民群眾產生了血肉的聯繫。人民群眾在它的流變過程中必然會按照自己的喜怒哀樂去自覺不自覺地改造它，把他們感到討厭的那些部分扔掉，把他們偏愛的一些東西塞進去，久而久之，使神歌文化潛移默化，擺脫宗教的桎梏，朝著世俗化的方向變遷，不時體現出人性的覺醒。當然，這種改造往往是不徹底，無法使令人滿意，但卻又是難能可貴的。對於這一切進行必要的梳理，可以幫助我們更好地理解我們的祖先，理解我們的人民。研究神歌文化的流變軌跡，從中尋找某種規律，當然不僅僅是為了認識過去，而更重要的還在於為了移風易俗，把握未來。因此，這又是我們發展和繼承中國傳統文化的一個組成部分。

同是中國巫文化在後世流變中所形成的支脈，薩滿文化和儺文化的研究起步較早，實力雄厚，碩果迭出，令人傾羨；而在吳越地區神歌文化的這個園地裡，卻還透露出早春的荒蕪，過去較少有

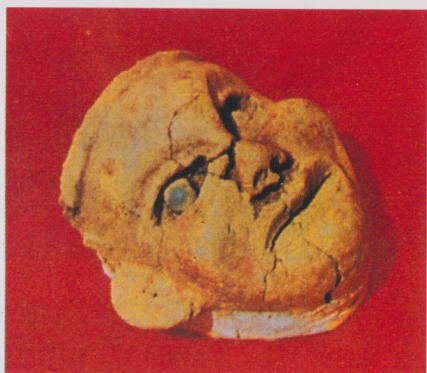


人問津。筆者生長在吳越，對生我養我的家鄉地域文化自有特殊的感情；又曾長期在基層文化部門工作過，由於工作關係，對於流布在社會底層的神歌文化接觸較多，耳聞目濡，積累了不少切身體驗。八十年代以來，在研究中國傳統文化的熱潮推動之下，有幸得到民俗學界前輩的指導和同行的幫助，有意識做了不少采風考察工作，手頭積累有關吳越神歌的原始資料，包括歌手提供的各種手抄本，總字數也在五六十萬字以上。筆者對於吳越神歌的認識也許尚未成熟，對於祭壇古歌與中國文化之間的關係也許把握不準；但這麼多的神歌原始材料，總是實實在在的，它們的文化價值也是無法被抹煞的。通過這本書的出版使得如此豐富的神歌原始材料得以面世，從而可以讓海內外學者一起來研究它，當是一大好事。正是出於這樣一些想法，才不揣淺陋，拋磚引玉，以求教於學界和讀者。



1 1979年遼寧發現的
原始宗教祭壇遺址

2 1985年遼寧出土的原始
宗教彩塑女神頭像

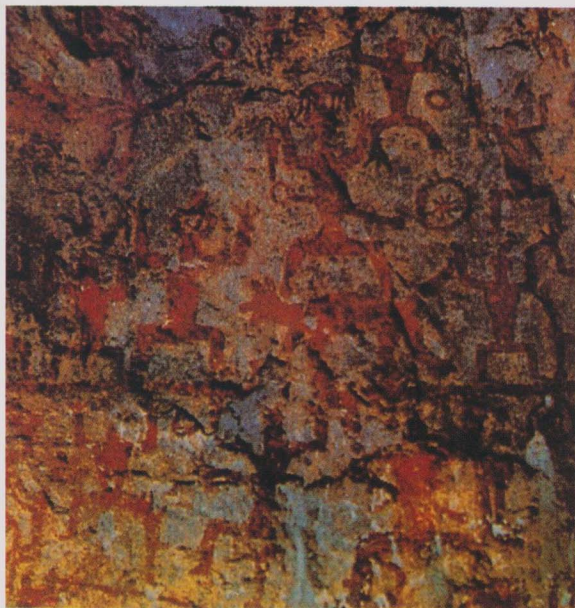


3 浙江良渚文化出土的
青玉獸面紋琮

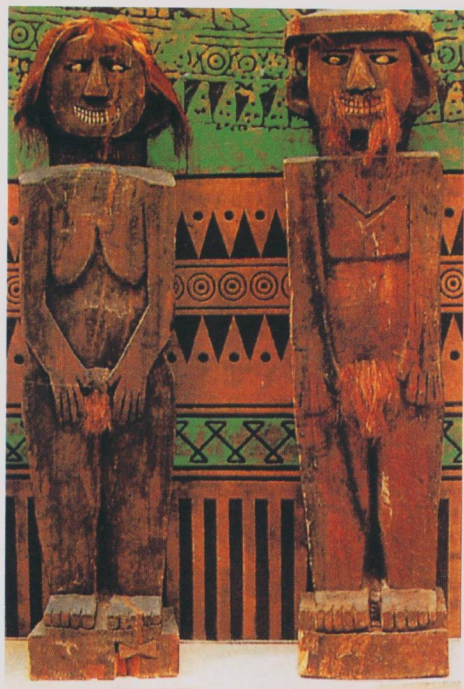
4 苗族的儺公儺母神偶



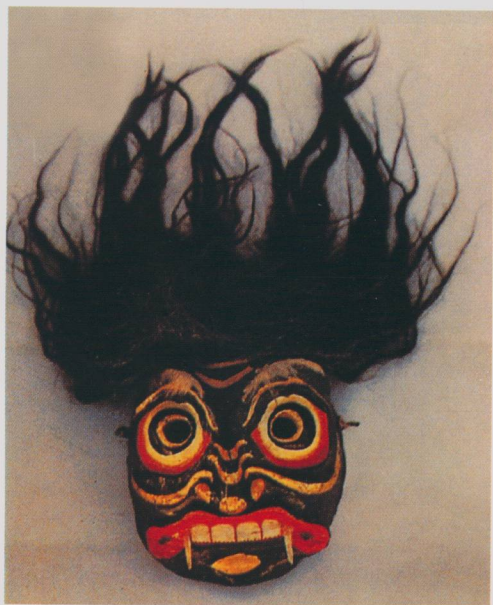
5 鄂倫春族的薩滿神偶



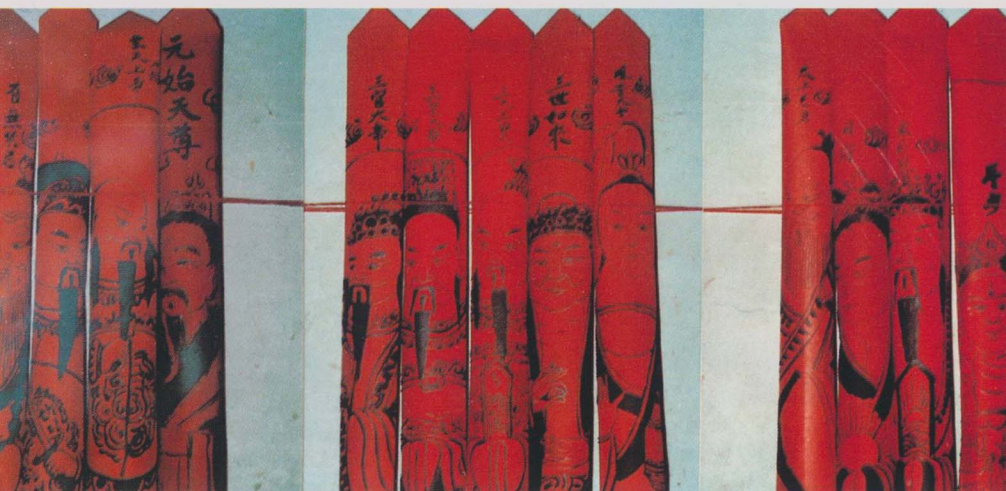
6 廣西花山壯族地區發現的原始崖畫



7 佤族祭壇上的木雕神像



8 藏族祭壇上的儺面具



9 讚神歌賤佛祭壇上的神碼(一)

浙江省桐鄉縣百桃鄉梧桐橋村 1994 年 8 月 15 日舉行的神歌演示會。
此為後筵，神碼排列（自左至右）：百無禁忌、三清上帝、玄天上帝、元始天尊、三官大帝、玉皇大帝、三天三寶、三世如來、觀音大士、太上老君、日府、東廚司命、斗母



10 讚神歌賤佛祭壇上的神碼(二)

此為東北筵，神碼排列（自左至右）：（ ）、（ ）、紫微星、南極仙翁、文曲星君、星主、火德、雷公



11 讚神歌賤佛祭壇上的神碼(三)

此為正東筵，神碼排列（自左至右）：城隍、（ ）、北嶽、晏公、施王、正神、金府、東嶽、秦七相