

复旦大学

硕士学位论文

文学叙事在民间信仰语境中的生成、变异与展演形态——以芦墟
刘王庙会为个案

姓名：赛瑞琪

申请学位级别：硕士

专业：民俗学

指导教师：郑土有

20080526

中文摘要:

本文通过对芦墟刘王庙会的民俗学田野考察,将与之相关的文学叙事进行展演的情境分析和静态的文本解剖,探讨民间神灵信仰与文学叙事关系,阐释地方性神灵信仰叙事系统中文学叙事的生成、变异过程,及其在祭祀仪式上的展演形态。从而表明:(1)民间信仰及其祭祀仪式对与之相关的口头文学叙事具有动力学意义;(2)口头文学叙事的生成与流变与民间信仰之间处于相互建构和调试的运动状态;(3)口头文学叙事作为对民间信仰的叙事表达,其内容及叙述方式的变异是以对信仰的多元表达为依归的;(4)民间信仰制约着文学叙事系统的“神圣特征”,仪式的展演是口头叙事传统生命绵延的动力源泉。

关键词:

民间信仰语境,文学叙事,芦墟刘王庙会,猛将传说,神歌,宝卷,展演形态

中图分类号: I207. 7

Abstract:

Through field study on Liu Wang temple fair and context analysis of its relevant literary narration, the relationship between the religious belief of the local people and the literary narration has been discussed in order to elaborate the creation, variation and its ritual performance of the literary narration in the folk religious belief and the ritual performance it is presented in. My thesis has argued that: (1)The folk belief and its ritual performance dynamically influence the oral narration of literature; (2)The creation and variation of the oral narration of literature is in a dynamic mutual construction and adjustment with the folk belief; (3)As a narrative expression of the folk belief, the variation of the content and expression of the oral literary narration depends on the multi-dimensions of folk belief; (4)The folk belief restricts the “sacred symbolism” of the literary narration system and the ritual performance of folk religion is the source for the oral narration of literature to be passed from generation to generation.

Key Words:

context of folk belief, literary narration, Liu Wang temple fair, Mengjiang (Hero fighting with grasshoppers) legend, Divine Song, Baojuan, ritual performance

Classification: I207.7

引言

民间信仰作为民众生活中普遍存在的一种文化现象,其表达和叙述方式主要有三种表现形式:一是心理感受系统上的,表现为影响人们精神生活的信仰情感或力量;二是行为习惯系统上的,表现为人们的信仰手段和祭祀仪式;三是口头语言系统上的,表现为信仰的祝词、咒语、歌诀、传说、民间故事等口头叙事。

以口头叙事的形式表达和叙述民间信仰而逐渐形成的诸种文学叙事样式,伴随着人类学和民俗学的学术关照及学科体系的形成,得到了学界越来越多的关注和研究。这些研究着眼于民间信仰及与之相关的民间文学叙事二者的依存关系,从两个不同的思考向度加以论述,即:民间信仰在民众生活中的传承和流布促使与之相关的神话、传说等文学叙事得到强化和再生,同时,因信仰而得到灵验的神话传说的流传以及在祭祀仪式中文学叙事的操演,又增强了神灵的威力和神圣性,反过来又促进了信仰的普及和盛行。

对于民间神灵信仰与文学叙事之间这种“你中有我,我中有你”^[1]关系的探讨,在如今越来越重视文学叙事的特定情境和文化氛围的理论导向下,需要有更进一步的开拓。即,改变过去那种局限于民间文学叙事作品的文本分析和细读的方式,采用弗莱所说“退后一步”的观察方式和视角,将民间文学叙事的文本看作一个生生不息发展变化的过程,同时将这个过程与它周围互动的民间信仰的情境性因素(如神灵的祭祀仪式)结合起来,使二者之间的关系能够得到更具有本质性的凸显。

将与信仰相关的民间叙事的生成、变异及展演形态进行分析,是侧重于从神灵信仰对民间口头叙事的影响和作用这一个思考维度上对二者关系的深入阐释。民间信仰是导致民间文学神圣叙事特征的重要因素。这种“神圣特征”的显现,并不是一蹴而就的,也不是如同披上一件神圣外衣一样只是表面上的光环。在神灵祭祀仪式的神圣时空里,并非任何文学叙事样式都可以享有诉说和歌咏的权利。特定信仰观念的表达和叙述,需要特定的文学叙事样式,以达到祭祀仪式的特定效果。

某种民间信仰在萌生和发展的过程中,必然伴随与之相关的文学叙事的形成和发展,从本质上说,二者本是一个事物的两种形态而已。而在这一过程中,文学叙事由于祭祀仪式及其仪式行为者希望其达到的功能,在与信仰的互相建构和彼此调适中形成了自身的特征和形式。这些特征和形式是与信仰相关的“神圣特征”,是被神灵信仰所规约的。同时,按照口头文学叙事传承和传播的一般规律,就其叙事内容而言,相同的内容总会以多种形式同时流传,如一些传说在流传过程中会伴随着同样题材的歌谣、说唱、戏曲等民间创作^[2]。这一系列同样内容题

材的口头叙事，如果是围绕某一神灵信仰事件流传和传播的，势必会在传承的过程中相互吸收和借用，由此形成一个以信仰为核心的口头叙事系统。以民间信仰为语境，考察系统内部不同文学叙事样式被信仰所规约的“神圣特征”的生成和演变过程，一方面深入到文学叙事内部进行文本分析，另一方面注重对文学叙事与民间信仰相关的情境性因素的考量，探寻信仰作为文学叙事思维机制的内在因素对文学叙事生成和变异的重要作用。这正是本文通过个案的分析期望达到的宗旨。

在此之前，需要对论述中涉及的若干问题、概念的内涵和实质加以廓清。

首先，是对“语境”^[1]一词的理解。文中所指的“语境”，既是一个空间性的概念，也是一个时间性的概念。即从空间上看，是口头叙事被诉说和歌咏的神灵祭祀的仪式场合，以及从更大的范围上说是该信仰被民众所传承和信奉的地域空间；从时间上看，也就是某种神灵信仰自萌生以来在民众中传承流布的历史时间。只有同时从共时性和历时性两个方面加以考察，才能真正把握民间信仰对口头叙事的规约作用。

其次，对于民间信仰语境中口头叙事生成的考察，是试图从发生学的角度对神灵信仰与文学叙事的深层互构关系中梳理出文学叙事的“始源”^[4]时刻神灵信仰所起的作用和意义。对于这一“始源”时刻的探寻并非本文的主旨，又由于其探寻的巨大难度而将之排除到论述的范围之外。本文所追溯的文学叙事的“始源”只是它的初始状态或相对“最早”的历史时间。

再次，从文学叙事生成的动因来看，口头叙事作为一种观念的反映，在受到神灵信仰观念支配的同时，必然也有其自身思维机制、创作规律和情感的驱使。正如亚·泰纳谢所说：“如果否认在罗马尼亚的民间创作中有着宗教的神秘因素（信仰超自然力量、巫术和迷信）这种明显的事实，那是错误的；但如果认为在民间文化的创作中只有宗教的内容，那将是更严重的错误。”^[5]对于与信仰相关的文学叙事生成和变异的考察，着眼于信仰对它的规约作用和决定因素，但并没有否认非信仰因素（如审美的、情感的）对于文学叙事的影响和作用。

最后，按照当今叙事学的一般解释，“叙事”应包括两个基本范畴：即叙述方式和实际所讲述的东西；前者可视为形式，后者可视为内容。对于口头文学叙事来说，尤其是对于民间信仰语境中的口头叙事来说，其叙述方式和手段的探讨相对于内容而言，其重要性显得微弱了许多。一般而言，口头叙事的叙述和表达不外乎是采取诉说和歌咏两种方式，而这一点在民间信仰语境中以及日常生活语境中都大致如此，并没有表现出由于信仰因素的介入而产生的特殊性。因此，本文的探讨将着重于从叙事的内容方面，也就是口头叙事所讲述故事的主题内容、情节单元等方面进行分析，以此探寻民间信仰在其中所起的规约作用。

将芦墟刘王庙会以及与之相关的口头文学叙事作为本文题旨的切入点,基于以下考虑:一般而言,庙会及其神灵祭祀仪式是民间信仰的一个实存时空;庙宇的存在,是传说、信仰与历史共同构建的结果。对于这一构建过程进行梳理,可以从历时性角度探讨民间信仰与传说二者生成的内部规律。同时,某一共时态中见到的乡村庙会及其祭祀仪式,以一系列表演活动为形式,是民间信仰与文学叙事共存的时空坐落,可以从共时性角度探讨信仰对于文学叙事展演形态的决定性因素。刘王庙会作为个案,正是在这个意义上具有其探讨的普遍性和有效性。

具体而言,驱蝗神刘猛将信仰是中国传统社会重要的民间神灵信仰之一,刘猛将是载在祀典的驱蝗正神,明清时期全国各地普遍立庙供奉。据清代人的方志、笔记所载及今人研究,一般认为刘猛将信仰起源于江淮,尤以江浙地区为盛^[6]。时至今日,江苏吴江市芦墟镇的刘王庙会依然盛况如前。每年农历正月初四和八月二十,芦墟乡民都会自发组织庙会,神歌手唱猛将神歌,宣卷班子演唱宝卷,还有各民间团体的龙舞、打莲湘表演,由此形成特定时空场域里对于刘猛将的祭祀活动。因此,刘王庙会就是一种祭祀仪式,是一种含有神灵信仰和民间文学叙事展演的现场活动,享有既具空间性又具时间性的“语境”内涵。另外,刘猛将的祭祀仪式每年举行两次,具有不断循环的特性和时间上的绵延性,与此相关,伴随猛将信仰生成和发展的传说、神歌、宝卷等文学叙事同时也呈现出共时性和历时性的双重特征,与本文试图对文学叙事系统进行历时性和共时性考察的思考脉络无疑是贴合的。

芦墟刘王庙会的这一系列表演活动,从广义的民间叙事概念来看,它们甚或等同于民间文艺的范畴。从现场演述来说,神歌手演唱猛将神歌,在猛将的祭祀仪式中承担酬神、敬神和娱神的功能,而以猛将故事为内容的宣卷表演却并不在庙会上出现。二者同为猛将传说在流传和发展过程中的变异形式,与猛将神主在江浙地区民间社会的信仰之间存在密切关系,虽然有各自不同的叙事特征和展演形态,却与传说形成了一个猛将神的文学叙事系统。本文的论述就着眼于以猛将神主故事为叙述内容的传说、神歌与宝卷的叙事系统,选取若干个叙事文本,通过对其文本生成和现场展演的分析,挖掘其中非自觉且受到信仰规约的内在规律。

全文分为四章:第一章总说民间信仰及其祭祀仪式对于口头叙事系统的动力学意义,通过对芦墟猛将文学叙事在祭祀仪式场合展演的现场性描述,揭示信仰的神圣时空对于相关口头叙事系统的形成所具有的语境内涵;第二章从猛将信仰的形成和流变中寻找其叙事系统的渊源嬗变,指出猛将传说是该叙事系统的最早形态,它的生成和流变始终与猛将信仰之间处于一种相互构建和调适的运动状态;第三章将对所选取的几个猛将神歌和宝卷文本进行文本层面上的对照分析,

由此揭示民间信仰语境中文学叙事“神圣特征”的生长机制，并在此基础上阐明神歌与宝卷作为对猛将传说的变异和传承，是对猛将叙事系统的多元表达；第四章从猛将叙事系统展演的情境出发，以祭祀仪式为关照点，对于猛将文学叙事受信仰规约的活形态叙事特征进行一些思考，试图从口头叙事在信仰语境的当代展演中窥见其保持旺盛生命力的不绝源泉。

本文对于猛将神歌和宝卷的分析，不仅仅停留在叙事文本的静态解剖上，而是超越文本研究的局限，把文本和它的表演事件、表演者及表演场合关联起来进行考察，是出于这样一种认知，即口头叙事是一个整体系统，而文本的意义和功能只有通过这个系统的具体情境才能真正被认识。猛将叙事系统的具体情境即祭祀仪式的整个场合过程，也是系统内各种文学叙事的一个特定展演舞台。因此，它们在活形态的祭祀仪式场合中呈现出各自的演述方式、表演调式及表演的组合形态，而这些不同特征的显现，是受到信仰规约程度的不同所导致的。对于这种具体情境的分析，笔者仅就猛将会仪式场合中的表演事件进行探讨，而无意于从更大的语境范围即信仰的民间组织、祭祀行为、民众的现实信仰观念及社会制度等方面层层梳理，它们作为神灵信仰语境的外部层面，并没有在本质上对文学叙事神圣特征的形成具有规定作用。

本文的研究以芦墟庄家圩刘王庙会的第一手田野资料为基础。笔者曾先后于2006年10月11日至13日、2007年10月2日至3日对该庙会进行了实地调查，并多次到芦墟及吴江市各地农村对赞神歌手进行采访。调查中所搜集到的几个猛将神歌和宝卷文本，是进行文学叙事书面文本分析的对象。猛将祭祀仪式的现场性展演，也即是猛将文学叙事的活态表演。笔者通过对两次猛将会仪式过程的研究，从民间鲜活的猛将叙事表演活动，去复归文本背后所潜藏的猛将信仰的内在驱动力，并试图寻求一种以表演为中心的口头叙事文本阐释方法。本文将口头文学叙事的研究引入表演理论的视域，或许在一定程度上可使与民间信仰相关的叙事研究的理论视角得到一些拓展。

第一章 口头叙事系统与民间信仰语境

第一节 神圣文学叙事：民间信仰的叙事表达

叙事是人类最基本的行为方式。为了满足自身的生存需要，人类从远古时期就在生产和生活实践中培养起了叙事能力，它渗透于人类生活中的方方面面，有着不同的叙事形式和表达手段。民间信仰的叙事表达，不仅借助于文字记录，更伴随着不拘一格、形形色色的演述方式——或口述、或诵唱、或手舞足蹈，甚至伴随着形象化的绘画和雕塑。大体而言，可以划归为两个途径：一是表达这种信仰心理而举行的祭祀仪式及仪式上的身体姿势等行为，属于行为层面上的叙事表达；二是以口头语言的方式叙述神灵行为、讲述神灵故事，以此传达人们对神灵的赞颂和崇拜，属于语言层面上的叙事表达。

口头语言层面的民间叙事过程，起码应该具备三个要素：叙述者（叙事主体）、听者（叙事受体）和叙述内容（叙事实体）^[7]。民间信仰的口头叙事表达，大多表现为神话、史诗、传说、民间故事、歌谣、说唱、小戏等叙事样式，若以叙事内容来划分，属于“情节叙事”^[8]的范畴，与此相对的，是属于“非情节叙事”的谚语、俗语和谜语等口头叙事。

从叙事学的角度而言，这里的“情节叙事”包含两个基本的层面：首先，它是“被说的一些事件”，具有人物、地点和完整的叙事情节等要素；其次，从叙事形式上来说，它可以分为讲说类和唱类两种口头叙事模式，相应地也就有散文体叙事文本和韵文体叙事文本的区分。“情节叙事”往往表现出一定程度上的艺术性和审美性特征，具有文学性，因此，不妨以“文学叙事”的概念来指称口头叙事系统中这一类情节叙事类型，在下文的论述中，“文学叙事”是专指口头叙事系统中具有情节性、文学性特征的叙事样式。

神话作为原始信仰的说明性和叙事性表达，是氏族时期人类认识与征服自然、祭拜与祈求祖宗、展示与拓演社会的象征形态，讲述的是该氏族最神圣最宏大的事件，其于讲述和传承的氏族具有真实性与神圣性。史诗与神话密切关联，神话为史诗的孕育和发展提供了素材，甚至有些早期的史诗，可以看成是韵文形的神话。虽然在发展过程中，史诗中神的地位逐渐被人的地位所取代，但由于其叙事的庄严性，往往在一些重大活动或隆重仪式及祭典场合演唱，使史诗本身也被认为具有某种神力。

文学叙事系统中这两种古老的叙事样式，通过现代社会的某些发生了变异的官方仪典、民间节庆，通过某些宗教和民间信仰祭祀仪式，逐渐呈现为与某种信仰相关的传说故事、歌谣、说唱及宗教戏曲等叙事样式。从某种角度来看，民间

传说与神话都是被人类作为真事来叙述的“严肃故事”。日本学者柳田国男将传说的“严肃性”通俗地解释为：传说讲的是人们认为某某事件，古时候起码在本地发生过的“确信”^[9]。这种“严肃性”大概可以将之与民众对神灵“信以为真”的膜拜及信奉相等同，因此传说在以具有超凡能力的能人、圣人、英雄为叙述对象的同时，也塑造了他们在民众心目中作为神灵的形象，表现出神圣文学叙事的一般性特征。

同样地，与史诗在祭祀仪式中的演唱相类似，一些仪式歌谣、讲经说唱、宗教戏剧等文学叙事样式在民间神灵崇拜的祭祀仪式中出场，它们既是民间祭祀的仪式过程和仪式内容，以自身特有的方式参与民间祭祀仪式的完成，同时也由于这种“参与”功能使其具有了某些神圣色彩。因此，神灵灵力的可信性和祭祀仪式的得以完成必须建立在口头文学叙事系统的基础上，反之，神灵信仰与祭祀仪式又是口头文学叙事的原动力，规约着口头文学叙事的形成和表演及其神圣特征的显现。

与某种民间信仰和祭祀仪式相关的一系列口头文学叙事，其所演述的事件往往与信仰的神主相关。传说以解释信仰的由来和事件的真实性为归依，叙述信仰神主的出身和事迹；而在神主的祭祀仪式场合中所进行的仪式歌演唱、曲艺表演等活动，或多或少都是以信仰及其仪式为目的。“往往决定一出仪式剧的内容主题的，并不是剧作家的个人经验、流行的美学理论或观众的心理期望，而是现实世界中的除煞、祈福、还愿、超度等不同性质的仪式因素。”^[10]因此，围绕信仰及祭祀仪式的一系列口头文学叙事，关涉的是信仰神主的经历和故事，只不过采用了不同的叙事形式和手段而已，表现出整体上的叙事相关性和各自叙事特征上的差异性。这种整体上的相关性叙事，可视为由不同文学叙事所组成的同一个叙事共同体，以“叙事系统”这一概念加以表述。在这个信仰的文学叙事系统里，由于各类文学叙事所赖以产生和发展的时间、空间层面总是和具体的信仰时空域和地域相联系，对于它们的分析，就应该从历时性和共时性两个层面加以考察。

首先，按照目前学界的看法，神话、传说、故事等情节性叙事样式之间是互有联系的，而这种联系又正好体现了文学叙事的产生和发展过程^[11]。与此相类，神灵信仰的文学叙事系统，往往最早是以神话传说的叙事形式出现的，随后在不断的演变中逐渐被其余各类口头叙事样式所传承、扩布和保留，并形成共同的叙事系统，呈现出作为一个叙事共同体的生成和发展过程。另一方面，在这个叙事系统内，不同的文学叙事样式虽然共同发挥着对于神灵信仰的叙事表达的功能，但在一定程度上却有着各自的特征。我们不禁会问，这些文学叙事样式何以会被吸纳入信仰叙事表达的框架之中？它们各自的形成和发展又如何受到神灵信仰因素内在机制的影响？对于这些问题，本文试图从文学叙事系统的历时性梳

理中得到解答。

其次,从共时性层面上说,民间信仰的文学叙事系统本身就是一个共时空的存在,不同的文学叙事样式在同一时刻都可能对民间信仰进行各自不同的叙事表达。这一点突出地表现在对信仰神主进行祭祀和膜拜的仪式场合中。以傩祭为例,在整个仪式场合中,有傩仪、傩舞、傩歌、傩戏同时出现:巫傩请神送神的傩歌中夹杂着叙事性的神话史诗和表演;傩坛分化为文坛和武坛,文坛上的叙事说唱有着丰富的生动的神话历史故事和日常趣事,与武坛上的百戏相映成趣;傩戏又有不同层面,原始状态的驱鬼表演、声势浩大的神将降魔,在傩仪中生发出无数有趣的故事表演。^[12]可以说,仪式场合也就是文学叙事的表演场合。意大利宗教学家西奥多·加斯特(Theodor Gaster)则将仪式看作是对神话的表演:神话是对原始的或原型的神的行为的叙事(narrate),而仪式则是对这种叙事的“扮演”(enact)。^[13]无论如何,在这个仪式场合内,仪式的操演与文学叙事的展演的确是不可分割又相互影响的,并且由一连串的“场合元素”决定着。因此,在祭祀仪式场合中,口头文学叙事是民间祭祀的民间注释和叙事表达,它与行为祭祀一道全面展示了神灵信仰的特殊魅力。在文学叙事系统的视域内对于这个表演场合的活态研究,从文学叙事的现场展演形态探究神灵信仰的规约机制,具有十分重要的意义。

口头文学叙事作为神灵信仰及其祭祀的叙事表达,在叙事特征和意义生成上表现出浓重的神灵色彩;个性特异的文学叙事样式在神灵信仰的动力系统作用之下不断变异,以关于信仰神主的叙事为依托,呈现出叙事系统的发展态势。本文的论述正是建立在这个理论框架上,将尝试通过对芦墟刘王庙会的探讨,以较小的语境背景和较强的典型性,来了解一个地方性的神灵信仰叙事系统中文学叙事的生成、变异过程及其在祭祀仪式上的展演形态。

第二节 芦墟刘猛将文学叙事系统及展演场合

芦墟刘王庙会祭祀的神灵是刘猛将神。猛将神叙事系统不仅具有一个形成和发展的历史过程,同时也有某一时空点上的现时性活态表演。从历时性角度而言,仅从书面文本中去了解以猛将神为核心的口头叙事系统,在一定程度上得到的答案似乎仅仅是些零散的碎片,甚或只是文献记载中简单的一笔带过。“传统是流动的”^[14],它总是存在于鲜活的民间社会生活中,猛将神的口头叙事系统也只有活形态的祭祀仪式场合中才能发展和传承,而这种活形态的仪式场合是不断重复的,我们可以从某一次的仪式场合中去把握猛将神叙事系统的内在实质。芦墟

庄家圩猛将庙会的多次田野调查资料,对于猛将叙事系统的研究将具有相当的有效性。

一. 猛将会与猛将叙事的地方传统

关于猛将神的口头文学叙事系统,是一个有着时间性和地域性规定的范畴。据目前调查,猛将信仰流行于江浙地区,主要是江苏南部的苏州、常州、无锡和镇江的部分地区,浙江北部的嘉兴、湖州等地及上海的部分地区,大致上属于环太湖流域。明《王穉登集》^[15]卷4“吴社篇”载:“凡神所栖舍具威信、箫鼓、杂戏迎之曰‘会’。……会有‘松花会’、‘猛将会’、‘关王会’、‘观音会’。松花、猛将二会,余幼时犹及见,然惟旱、蝗则举。”这是迄今为止所能查阅到的关于猛将会的最早历史文献记载^[16]。

清代苏州地区的一些地方文献也有相关记载。如清顾禄《清嘉录》,这是一部苏州地区的岁时风俗志。其卷一“正月”民俗中有“祭猛将”一项云:“(正月)十三日,官府致祭刘猛将军之辰。游人骈集于吉祥庵。庵中燃铜烛之,大如栢枋,半月始灭,俗呼‘大蜡烛’。相传神能驱蝗,天旱祷雨辄应,为福畎亩,故乡人酬答尤为心慊。前后数日,各乡村民,击牲献醴,抬像游街,以赛猛将之神,谓之‘待猛将’。穹窿山一带,农人升猛将,奔走如飞,倾跌为乐,不为慢褻,名曰‘(走+巾)猛将’。”^[17]清顾震涛《吴门表隐》卷一亦有相似的记录。虽然从这些记载中无法获知猛将信仰形成的确切年代,但至少可以说,它在江浙地区民间社会已经具有了一个深远的历史时空,并且形成了一个较为固定的地方传统。这一点,不仅见于吴地各类地方志,也可以从目前广泛流传的大量猛将传说和故事中找到足够的证据。

江浙地区祭祀刘猛将的活动一年可分春季和秋季两次。具体的祭祀时间在各地略有不同,其中以正月期间举行的活动最为频繁。春季祭猛将从农历正月初一开始,可延续到清明节后。正月十三日相传为刘猛将神的生日,在这前后的祭祀活动也最为热闹。民国十三年以前,太湖流域渔民祭猛将主要在浙江、江苏交界的涟泗荡(今属嘉兴市)刘王庙。每年清明举行刘王庙会,也称“网船会”,由渔民中的各帮“香会”(或称“社”)组织。一般在庙会前十天,由庙董会发函驰告四方,届时江浙沪船户云集莲泗荡,数千船只从荡中排接相连十余里,直至王江泾镇。会期三天,嘉兴城乡各地也有数万人群往“赶会”。各香会设香棚,香头们都希望自己的香会祭祀办得隆重气派,互相炫耀。秋季祭猛将的活动称为“青苗会”或“青苗社”。清袁景澜《吴郡岁华纪丽》载:“中元节候,田事耕耘甫毕,各醵钱设牲醴,迎赛猛将神,鼓乐酬饮,四野插五色纸旗,以驱飞蝗,谓之青苗会。”^[18]会期一般也为三天。农家在田里插五彩三角纸旗,称作“猛将令箭”,最

后一天“出会”，或称“走会”，要抬猛将出巡。

无论是春祭或“青苗会”，除了祭祀刘猛将以祈求降祸禳灾之外，常常伴以戏社等娱乐活动，将赛会推向高潮。吴江市在天曹神会罢日，“有力者装演杂剧，极为靡态，所聚不下千人”^[19]，若与当地醮会相遇于途，“则鼓舞趋走，自成行列，歌唱答应，亦各有情”^[20]。庵村“春三月演戏甚盛，俱以赛刘猛将之神，多则四五十本，少则二三十本”^[21]。又据清《甫里志》载，甫里猛将会戏社极其奢华，其规模甚至超过府城苏州，“会一举与吴社略同，合镇布幔，彩色炫耀夺目，上蔽风日，下悠娱玩，如数十里紫丝步障为第一奇观。其台阁又与吴社不同，饰以金珠，装以孩稚，其故事则每日一换，新奇可赏，举俗若狂。其费浩繁，既借神以敛财，又浪掷而滋扰”^[22]。这些“演戏”的本子，“每日一换”的“故事”，在刘王庙会的祭祀场合中出现，它们是祭祀的仪式过程和仪式内容中不可缺少的一个重要部分。

据相关记载，江浙各地农村在每年的猛将春祭和青苗会上，按照惯例必须要有各种地方特色的歌舞、杂技、武术表演。请神歌手唱猛将神歌，或请宣卷班唱猛将宝卷，也有请草台班演戏酬神的。昆山另有“水陆猛将会”，陆地出会同上；水路出会乘船，在船头表演各种武术、技艺。平台山猛将祭祀活动会期共七天：第一天各地渔民聚会，四只当头船先行，把渔民贡献的祭品拿到庙中，由祝司摆好；第二天起神，上供单，请神；第三天主祭，祝祷刘猛将神，然后唱《猛将神歌》；第四天戏班船到，每天下午、晚上演出两台戏酬神，连演三天（早先唱昆曲，后来唱京剧，《打渔杀家》为必演剧目）；第六天上午抬猛将会，用轿子抬猛将像沿平台山岛巡行一周。^[23]以笔者的调查所得，如今的猛将会上依然有祝司演唱猛将神歌，有宣卷班子演唱宝卷，有舞龙队、“打莲湘”队的各类表演，你方唱罢我登场，使猛将的祭祀活动俨然成为一场各类民间文艺的表演活动。

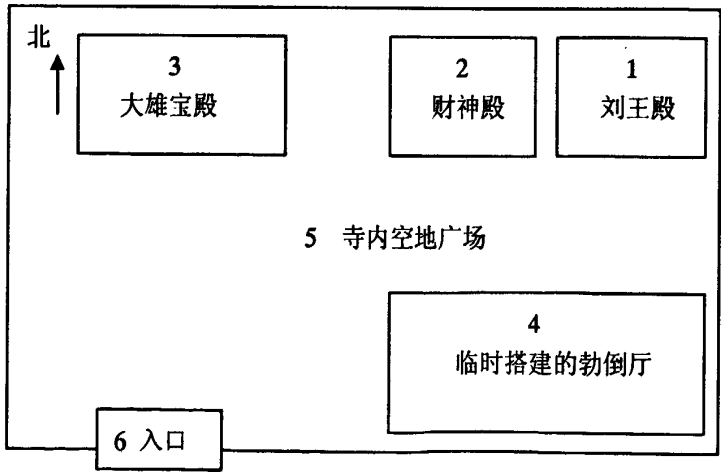
刘王庙会上的这一系列文艺表演样式，以自身特有的方式表现和传达民众对于猛将神的信仰观念，形成了猛将的叙事系统。关于其内部不同文艺表演样式的出现和形成时间，也难以在文献中找到直接记载。不过，它们在一定程度上是伴随着猛将信仰及其祭祀活动形成和发展的，因此在江浙地区民间也已成为一个地方传统，具有从深广的时空语境中进行研究的可能性。仅以宝卷为例，有学者研究，清代康熙、乾隆年间就有关于猛将神的宝卷手抄本，比如康熙二年(1633)黄友梅抄《猛将宝卷》^[24]。从江浙农村中收集整理起来的还有产生于不同年代的宝卷手抄本数十个，如光绪四年(1878)毛樵抄本《猛将宝卷》、壬申(1932)顾友萃抄本《天曹卷》、民国十三年(1945)顾金虎抄本《猛将得道》等^[25]。这些宝卷对于猛将神的来历、功绩及成神经过等都有详细的叙述，是猛将叙事系统中重要的组成部分。

二. 芦墟刘王庙会：猛将叙事系统的表演场合

以上对于猛将信仰及其文学叙事系统作为一个地方传统的简单梳理，目的在于阐明猛将信仰对于文学叙事系统形成和发展的规约机制，是可以在广延的时空语境内进行探讨的。接下来以芦墟刘王庙会祭祀活动的田野调查入手，对民间信仰与文学叙事系统的共时性存在形态加以描述。

一年春秋两次的芦墟庄家圩刘王庙会，是芦墟当地及附近民众盛大的迎神赛会。芦墟位于吴江市东南，坐落在分湖边上，河荡群集、水网密布，有“四围春水一芦墟”之称。猛将会的举行以庄家圩泗洲禅寺为主要场所，东临三白荡。泗洲禅寺始建于唐景龙二年，宋元祐间名僧迭居；刘王殿位于寺内东北角，始建年代不可考，殿内供有刘猛将神像，俗称“庄家圩大老爷”。庄家圩猛将会春秋两次祭祀活动，分别是在农历正月初四、五和农历八月二十一举行，会期只有一到两天，较以往已经大大缩短。现以 2006 年 10 月 12 日和 2007 年 10 月 2 日两次实地考察的情形，来阐述猛将祭祀和猛将叙事现场表演的大致情形。

猛将会上的一系列口头叙事表演，包括赞神歌手演唱猛将神歌，各宣卷班子演唱不同宝卷，打莲湘队的歌舞表演等。各种表演形式在芦墟刘王庙会上有自己固定的表演场所，同时也是相关祭祀活动的场所。现将猛将会祭祀场所的布局简略描绘如图 1，对芦墟刘王庙会的祭祀活动及其表演形式从空间分布上作个介绍：



(图 1：芦墟泗洲禅寺猛将祭祀场所示意图)

1-刘王殿：刘猛将神像供奉于殿内，是猛将会上民众祭拜猛将神的中心场所，分前殿、天井和后殿三个部分，殿内空间不大，跪拜猛将神像的人群络绎不绝，使整个刘王殿呈现出一派热闹非凡的景象。在后殿和天井中分别布置有祭坛神龛，摆满了供神灵享用的三牲、瓜果、糕点、香烛等祭品。以每一个神龛为中心，

各有一班赞神歌手进行神歌演唱，这些赞神歌手是汾湖流域神歌民间社团——“旗伞社”的成员，所唱神歌为《刘王神歌》。在后殿左右两侧各有一个宣卷班子演唱宝卷，宝卷的本子并不固定，宣卷班子也不固定。有的上午演唱完一部宝卷之后，下午又要到农家里去唱，于是便由另一个班子来演唱另一部宝卷。

2-财神殿和3-大雄宝殿：相较于刘王殿而言，这两个大殿里显得有些冷清。虽然也有一两个宣卷班子演唱宝卷，但听众不多。人们祭拜猛将神，按照民间信仰观念中“逢庙就进，逢神就拜”的规矩，也会顺带祭拜财神爷及寺内的各位神灵，因此，财神殿及大雄宝殿里也有跪拜的信众。

4-临时搭建的勃倒厅：勃倒厅内人山人海，梳着发髻、穿对襟月白短袖衫的老太太，中青年妇女，十几岁的小孩，或站或坐，将厅内两张大的圆桌围得水泄不通。这里进行表演的其中一个是同里镇宣卷优秀艺人高黄冀的丝弦宣卷，另一个是来自黎里的陈凤英宣卷。与刘王殿里的宣卷班子一样，他们在表演完一部宝卷之后便会自行离开。

5-寺内空地广场：泗洲禅寺内除刘王殿、财神殿及大雄宝殿等进行祭祀神灵及唱神歌、宣卷表演的场所外，庙宇四周露天的场地就成了人们进行其他各类文艺表演的舞台。附近村民自发组织的舞龙队、打莲湘队、挑花篮队等一大早就络绎而来，身扎红绿彩绸或花布飘带，敲锣打鼓，依次入庙，在庙内巡回表演一周之后，又络绎而去。长龙翻飞、歌声飘扬、烟雾缭绕的时候，整个刘王庙会进入高潮阶段。

对于刘王庙会祭祀活动与表演场所的描述，只能从一个侧面展现神灵信仰与口头叙事系统的共时性特征。出于全方位描述的需要，再以猛将祭祀活动的大致过程和内容着眼，结合上文祭祀场所的示意图，用表1加以说明（见下页）：

表中对于猛将祭祀活动中不同口头叙事表演的分析，大概可以看出猛将神的祭祀表演是以演唱神歌为中心的。神歌的演唱以刘王殿为中心场所，在进入《刘王神歌》的正式演唱之前，祝司诵《发符》，这是一部神书，意思是发出符书，通知猛将神及各路神灵前来赴筵，由歌手背诵，如同咒语。然后唱《赞符官》。符官是歌手派出去邀请神灵、递送请柬的使者，届时则分别去往上、中、下三界区邀请各路神灵。歌手唱《按位》，表示各路神灵已陆续来到祭坛，由歌手分别引入各自的席位。然后唱《拈香敬酒》，歌手边唱边向神筵上所陈列的酒盅内斟酒表示请神灵开怀畅饮。在唱完《刘王神歌》后，祝司还要唱《送神歌》，将神灵送走，如此，猛将祭祀活动才宣告结束。赞神歌的祝司和歌手就是猛将祭祀活动的仪式主持者，他们将神灵请来，最后将神灵送走，其间进行《刘王神歌》的演唱，叙述猛将神的出身、事迹和成神经历，既是对神灵功德的崇拜和赞颂，又通过其沟通人神的功能，达到一种娱神、酬神的仪式效果。

表演样式	表演场所	起止时间	内容要点	表演过程及形式
演唱猛将神歌	1	早上开唱，十几个小时才能唱完。神歌演唱结束，猛将会祭祀活动也就结束。	《刘王神歌》，共九段，后娘虐待、看黄牛、看鸭子、看鹅、造粮船、三年水三年旱三年蝗灾要抓干、灭蝗虫、封官、升菩萨。按照规矩只能一段一段唱，两段中间一定要休息。	先从赞神歌的执事者即“祝司”起唱，首先唱《发符》、《赞符官》、《接佛》，然后按位拈香，接着由赞神歌手们轮流演唱《刘王神歌》，并在其间做各种仪式动作，最后由“祝司”唱《送神》将神灵送走。
宣卷	1, 2, 3, 4	从早上开始，唱完一部宝卷即可结束离开。	一般为吴越地方宝卷，如《叔嫂风波》、《雪地产子》、《白鹤图》、《双富贵》、《金殿夺子》、《千金一笑》、《风筝缘》、《八宝袋》等。	宣卷班子一行四人，两人演唱，另两人演奏丝簧和二胡。首先“接佛”，又称“接神”，然后开始演唱各部宝卷，演唱结束后要“送佛”。
打莲湘、挑花篮等	5	一般在唱神歌和宣卷表演开始以后出现，巡寺表演一圈后离开。	一般为芦墟山歌、小调“杨柳青”，如《十盏香茶》、《摇荡湖》、《走呀》等。	一般由十几人组成，二至三人演唱并伴奏，其余人手持扎各色彩绸的长藤条或挑七彩花篮，配以舞蹈动作并和唱。

（表 1：芦墟猛将祭祀表演活动的基本内容和过程）

与神歌的演唱相比较，宣卷和打莲湘、挑花篮等表演活动并非与猛将的祭祀仪式相始终，在表演的过程中也没有特定的祭祀动作和规程，因此，对于猛将会的整个祭祀活动而言，它们表现出与祭祀仪式一定程度上的疏离性。听宣卷的过程中人们不必进行跪拜，听故事的成分多些；看打莲湘等表演也更多是出于娱乐。这些明显带有娱乐成分的表演活动，既可以看作是一种娱神的表演，也可以看作是娱人的表演。

由此，以神歌的演唱和仪式过程为参考，可以对猛将祭祀活动进行大致的流程划分，即呈现出一个“请神——酬神——送神”的基本框架。赞神歌手唱《发符》等神歌将神灵请来，猛将祭祀仪式开始；唱《送神歌》将神灵送走，猛将祭祀仪式结束。神灵“在场”的这个神圣时空内，猛将神歌的演唱、宣卷、打莲湘等都是系列的酬神表演，它们以各自不同的表演方式，将祭祀仪式具体化和形象化，在庙会的时空中共同承担着仪式物质载体的功能。

刘王庙会以对刘猛将神的祭祀为目的，赞神歌手所演唱的《刘王神歌》，是对猛将神生平事迹的叙述和对其功德的赞颂。而庙会上宣卷演唱的故事内容，却是一般民间故事的题材，丝毫不关涉猛将神主。在调查中笔者发现，在芦墟当地

依然存在着猛将宝卷的演唱，所叙述的猛将故事与神歌大致相同。本文的题旨对于与民间信仰相关的文学叙事系统的考察，只能选取与猛将神主相关的叙事样式。因此，以猛将神的叙事系统为个案来探讨文学叙事在民间信仰语境中的生成、变异与展演形态，其所涉及的仅只猛将神歌与猛将宝卷，而将庙会上地方性宝卷及其它文艺表演样式的论述除外。

猛将神歌与宝卷是对刘猛将信仰的不同叙事表达，是对猛将神主故事的叙述，它们直到今天依然在芦墟民间社会和刘王庙会中被展演。而众所周知，民间口头文学流布和传承到今天所能听到的版本，其间必然会经过无数传讲者的增减修饰，经过不知多少人的加工、琢磨，然后才逐渐趋于为众人、为传统所接受的样态。那么，猛将叙事最初是以什么样的形态出现的呢？在它的实际叙述中，猛将神的故事是如何表述的？对于这些问题，必须依托于对猛将神来历的追根溯源才能完成。

第二章 信仰建构中的传说：猛将叙事的早期形态

从发生学的角度来看，一个民间神灵的起源，是包括心理感受和口头语言两个层面上的起源。当民众在其心理感受系统中形成某种信仰情感时，势必以口头语言的方式表达出来，呈现为对于该神灵种种灵异事件的叙述。这些叙述在民间的不断流布传播，经过众人的加工和增饰，最终成为一则则有着完整情节的传说。在本章中，通过对猛将神来历和猛将传说的追溯，解读传说作为猛将信仰的一种叙事方式，是如何在信仰发展的时空语境中形成和流变的，并试图找到其作为猛将叙事系统初始形态的证据。

第一节 猛将神与刘猛将传说

一. 历史的记忆：文献记载中的猛将神主

猛将叙事的主角是猛将神，在江浙地区一般被习惯称之为刘猛将、刘王、普佑上天王、吉祥王等等。各地农村供奉的刘猛将神像，大多是尺来高的少年扮相，光头赤脚、短衫短裤，有的头上扎块红布，叫“扎头猛将”。另有一些青年文官或武将扮相的猛将神像，身形较高大；文官打扮的猛将身着朝服靴帽、玉带围腰，拱手；武将猛将身着盔甲，手持宝剑。

在清代地方志和各类文献笔记中，关于刘猛将神的原型和来历众说纷纭。清人袁景澜《吴地岁华纪丽》中写到：“按《怡菴杂录》：‘猛将谓宋名将刘武穆谥。’王鏊《姑苏志》亦同。郡志称：‘谥弟刘锐为谥统制官，尝为先锋陷敌，退老平江，旱蝗为灾，禳除有效，歿为神。’《一统志》云：‘刘承忠，元末指挥，殉节投河，民立庙祀之。雍正间建庙顺天府，州县多有其祠。’《居易录》为刘宰。俗又传作刘鞬。鞬字仲偃。”^[26]由此观之，吴地民间有关刘猛将原型的可考文献记载，就有上述五种说法。

宋名将刘谠（1098-1162），《宋史》三三六有传，字信叔，宋顺德军（今甘肃静宁县）人。清姚东升《释神》卷四引《灵泉笔记》载：“宋景定四年（1263），封刘谠为扬威侯天曹猛将，有敕书云：‘飞蝗入境，渐食嘉禾，……民不能祛，吏不能捕，赖尔神灵，剪灭无余。上感其恩，下怀其惠。’”清姚福钧《铸鼎余闻》卷三引《怡庵杂录》载：“景定四年，上敕封刘谠为扬威天曹猛将之神，蝗遂殄灭。”据《宋史》传中所载，刘谠“美仪状，善射，声如洪钟”。南宋绍兴十年（1140），刘谠任东京副留守，金兀术率领金兵精锐铁浮图和拐子马，包围顺昌，刘谠率王彦旧部八字军，以少胜多，大破金兵，金兀术由此得了“气病”。他同韩世昌、岳飞等并称为“中兴名将”。绍兴三十一年（1161）金主完颜亮率兵南下，刘谠

被任命为江淮浙西制置使，屯兵扬州，抗击金兵，次年病死，卒谥武穆。^[27]

关于刘锐一说，清顾震涛《吴门表隐》卷一载：“瓦塔在宋仙洲巷吉祥庵。宋景定间建，即大猛将堂。神姓刘名锐，端平三年，知文州，死元兵难……其封神敕命碑在灵岩山前丰盈庄，宋景定四年（1263年）二月正书。”^[28]康熙二十三年（1684）成书的《江南通志》卷二十三记载：“猛将庙，在府治（指苏州府）中街路仁风坊之北。景定间（1260-1265）因瓦塔而创。神姓刘名锐，或云即宋名将刘锜弟。”《宋史》卷四四九有刘锐名：“刘锐，知文州。嘉熙元年，北兵来攻，锐与通判赵汝霖乘城固守，率军民七千余人昼夜搏战，杀伤甚多。拒守两月余，援兵不至，城中无水，取汲于江。会陈显以去岁失守沔，编置此州，夜逾城出降，献女大將，失以虚实，敌遂增兵攻城甚急，一夕秣江流于数里外。锐度不免，集其家人，尽饭以药，皆死，乃聚其尸及公私金帛，告命焚之。家素有礼法，幼子同哥才六岁，饭以药，犹下拜受之，左右为之感恻……锐及其二子自刎死，军民死者数万人。”^[29]此处记载未注明此刘锐为刘锜弟，且“文州为陕西文县，与吴地无涉”^[30]。

至于刘翰、刘宰，《宋史》皆有传。靖康元年（1126），“金兵抵城下”，刘翰“为京城四壁守御使”，“遣使金营”。金人逼刘受官，刘“归书片纸曰：‘金人不以予为可用，夫贞女不事二夫，忠臣不事两君。况主忧臣辱，主辱臣死。以顺为正者，妾妇之道，此予所以必死也。’即沐浴更衣，酌危酒而缢。……建炎元年，赠资政殿大学士，后谥曰忠显。”^[31]刘宰，字平国，号漫塘，“学术本伊洛，文艺过汉唐”，为人刚正严直，明敏仁恕。任江宁尉、泰兴令时，“凡可以白于有司，利于乡人者，无不为之”。他死后，乡人扶棺相送，绵延五十里，“人人如哭其私亲”。^[32]

以上附会于猛将神的四人，除刘宰而外，其余均是为国靖节的抗金名将。按史料记载，南宋景定四年（1263）封刘锜为“扬威侯天曹猛将”，十余年后元兵即灭南宋王朝（1276），占领江南。吴越民众对于刘猛将神的供奉自然也反映了民间对为国为民的民族英雄的怀念。历经元、明两代，刘猛将信仰已经在吴越一带民众中深深扎下了根。而到了清代，民众对抗金英雄的怀念，清朝统治者是为忌讳的，据清董含《三冈实略》^[33]载，清康熙年间（1662-1722）汤斌曾以为其俗荒诞不经，请旨严禁。不过，自顺治、康熙严禁祭祀刘猛将神的局面，却在雍正朝得到了根本的改变。雍正二年（1724），时任直隶总督的李维钧向上奏称：“畿辅地方，每有蝗蝻之害，土人虔祷于刘猛将军之庙，则蝗不为灾。”^[34]他在为河北永年县刘猛将军庙写的《将军庙碑记》中说：“庚子（1720，康熙五十九年）仲春，刘猛将军降灵自序：‘吾乃元时吴川（在今广东）人。吾父为顺帝时镇江西名将，吾后授指挥之职，亦临江右剿除江淮群盗。返舟凯还，值蝗孽为殃，

禾苗憔悴，民不聊生。吾目击惨伤，无以拯救，因情极自沉于河。后有司闻于朝，遂授猛将军之职。荷上天眷念愚诚，列入神位。’将军自述如此。乙亥年（1695）沧、静、青县等处飞蝗蔽天，维钧时为守道，默以三事祷于将军，蝗果不为害。……将军之神力赖圣主之褒敕而直行于西北，永绝蝗之祸，其功不亦伟欤！将军讳承忠，将军之父讳甲。”^[35]通过这篇碑记，李维钧将刘猛将神主由一位民族英雄转变成镇压农民起义军的将领，为清统治者在蝗灾与穰福、信仰与避讳的困境中解了围。“甲辰（1724，雍正二年）春，事闻于上，遂命江南、山东、河南、陕西、山西各建庙；并于畅春园择地建庙。”^[36]及乾隆增修《大清会典》，将刘猛将列为“驱蝗正神”，神主即为刘承忠。嘉庆间官修《大清通礼》卷十六载其“祀礼”：“猛将军刘承忠，于各省府州县致祭之礼：每岁春秋所在守土正官具祝文、帛、羊一、豕一、尊一、爵三，陈设祠内如式。质明、守土正官一人，朝服诣祠，行礼仗节与直省祭关帝庙同。”清代中期以后，刘猛将军不断得到加封。自咸丰七年（1857）起，屡加刘猛将军封号，至光绪十二年（1886），刘猛将军的全部封号为“保康普佑显应灵惠襄济翊化灵孚刘猛将军”^[37]，祀礼与护国神、“关圣大帝”相同。

然而，在江浙各类地方志中，将刘猛将神与刘承忠合为一体的相关记载却不多见。即使有各种相关附会的历史人物载于史册，提供了有关刘猛将生卒年及其政绩等有价值的信息，但对于刘猛将如何成为驱蝗神的相关记载却极少。如对刘锐“歿而为神”的一句简单交待，不仅代表官方意识的渗透和改造，也不能回答民间的猛将信仰何以形成的问题。因为，刘猛将主要是民间信仰和祭祀的神，在民间传承的传说故事、神歌、宝卷等猛将叙事系统中，他早已同原型脱节。猛将神在民间口头叙事中的原型并非刘承忠，也不是前文所提的刘锜等人。

在此，猛将的民间口头叙事系统与知识精英诉诸文献的记载之间存在巨大的差异。那么，猛将神在民间的口头叙事系统中，是以什么样的形象和事迹出现的呢？

二. 民间的声音：传说中的猛将神主

江浙一带大量流传着刘猛将神的传说故事，多为有关猛将出身的故事和猛将显灵的各种传说。关于刘猛将的出身，吴江市太湖乡有一则传说是这样讲的：

从前有个刘阿大，她娘早死了，老子娶了晚娘。晚娘养了个儿子。老子经商在外，每次回来晚娘总说阿大不好。有一年，晚娘做了两件棉袄，给亲儿子翻的丝棉，给阿大翻的芦花。老子问儿子身上冷不冷？晚娘儿子说：“我暖热格。”阿大讲：“冷来，一点不暖热。”晚娘讲：“前娘的儿子棉袄翻得厚，他喊不热；我的儿子翻得薄，他喊热。前娘儿子不老实。”晚娘把豆种让牛

踩扁了，叫刘阿大种，给亲儿子种好豆。阿大种的豆子照样出来了。晚娘又把豆炒熟叫阿大种，照样出来了。晚娘想饿煞他，也饿不死。晚娘一直对老子说阿大不好。他老子发火了。二月十八带着阿大到江边看潮头，一脚把阿大踢到江里去了。土地公公托住阿大，把他送到娘舅家河滩上。娘舅把他捞起来，拍拍温温，阿大又活转来。娘舅听了阿大的情况，说：“我来养你吧！”

娘舅让阿大上山去放牛。来了八洞仙人，说：“小弟弟，这只牛杀来吃吧！”阿大说：“娘舅要骂格！”仙人说：“不要紧，你把牛头安在东山，牛尾巴安在西山，就说这只牛钻到山肚里去了。”八洞仙人杀牛拔皮，放在汉钟离肚皮上烧好了，吃了。开年，娘舅又让阿大养鸭子。鸭子长大了，八洞仙人让阿大杀鸭子吃。阿大不肯，八洞仙人说：“吃了鸭子，借一群野鸭子给你。”八洞仙人喊阿大一道吃了鸭子，只剩下一只，又借来一群野鸭子。阿大赶回家，关进鸭棚。第二天，娘舅拨开鸭棚，野鸭飞了，只剩下一只家鸭。后来娘舅在场上打了一只大快船。要下水了，请大家帮忙，乡邻亲朋、木匠师傅全来吃酒。娘舅叫阿大烧火，一点酒也吃不着。阿大对龙（船）说：“木龙，木龙，我刘阿大不到，你不要下水。”木龙说：“你不来，我不下水。”吃过酒，几百人推、拉，木龙一动也不动，娘舅急了。阿大说：“请我刘阿大吃酒，老早下水来。”娘舅叫厨师烧出一桌菜，给阿大吃。他吃得醉熏熏，把龙门板一上、一拍：“木龙，木龙，我来哉！下水！”木龙自家下到河里。娘舅说：“这小鬼神得不得了。”到七、八月里，稻结穗了，飞来铺天盖地的蝗虫。娘舅问阿大：“哪能办？”阿大说：“我去赶！”刘阿大脱下身上的一条破裤裙，扎在竹竿头上，跑到田里赶蝗虫。蝗虫一齐飞起来。阿大想：蝗虫飞到别处去，也要吃人家的稻。一定要把蝗虫赶到海里去喂鱼虾。他一撒脚，日夜赶。蝗虫全赶下海，刘阿大精疲力尽。海里潮头上来一冲，刘阿大攒下来，淹死了。

老百姓纪念刘阿大，为他造庙塑像，叫他“猛将老爷”。每年七、八月里，稻结穗时，做“猛将会”，又名“青苗社”。把猛将像扛出来，圩岸头跑一转，田里插五彩纸旗。田里的稻，猛将就给你看好了。^[38]

类似这样有关刘猛将出身的故事和传说在江浙一带颇为流传，且主要情节大体与此相同。如笔者在浙江西塘镇采访赞神歌手张六宝时^[39]，她所讲述的猛将传说就与此情节一致。在浙江慈溪的猛将传说里，这个放牛小孩就叫刘猛，村民呼为“刘猛将军”。位于长江中的扬中县太平洲猛将传说则是一个悲壮的故事。那里把刘猛将称作蝗虫菩萨。传说的主要情节是：有一年水稻扬花，蝗虫飞来啃稻棵。有个放牛孩子脱下衣裳扑打，越打越多。孩子向蝗虫求情说：“你们要吃就吃我身上的肉！”蝗虫一起飞来啃食，一刻功夫，孩子只剩下骨头架子。蝗虫飞

走了，稻谷保住了。老百姓感谢放牛孩子，就着他的骨架敷泥装金，塑了一个真身像，称“蝗虫菩萨”。年年为他做会烧香，免除蝗灾。有一年江南遭蝗灾，把神像偷走了。后来长江里漂来一段木头，有鼻有眼，像蝗虫菩萨。老百姓捞起来供奉，同样灵验。^[40]

以笔者所能搜集到的关于猛将出身的传说来看，不论版本如何，刘猛将都是一个放牛的孩子，他为村民驱逐蝗灾而牺牲，因此被尊为神灵。在民间祭祀中，刘猛将的名字，村民们大都不去追究。除了在前述传说中提到的“刘阿大”而外，在神歌、宝卷中必须交代他的名字，则称之为刘王老爷、刘佛官、刘佛等，这些名字都是信仰神佛的村民们为儿子取的常用名。环太湖流域供奉的刘猛将神并非只有一个，经常会在一个庙里按大小顺序排列三或四尊刘王神像，当地村民称之为老刘王及大小刘王（横扇镇照家港村），或是刘王和他的舅舅（芦墟庄家圩泗洲禅寺），或是刘王和他的两个外甥（嘉善莲泗荡）。如果仔细考量一番不难发现，刘猛将传说里有阿大和娘舅，前文所引刘锐传中有提及“锐及其二子自刎死”，按民间信仰逻辑推理，祭拜和供奉刘王，也一定会供奉他们的亲人，也才有如今的大小刘王、刘王舅舅、刘王外甥之说。

显然，在村民们这里，刘猛将的神主并非那位“降灵自序”的刘承忠，除了载入官方文献，他并没有得到群众的认可。民间信仰和祭祀的猛将神，与宋代主流意识弘扬的以抗金英雄为原型的猛将神，以及经有清一代偷梁换柱而成的刘承忠之间，都存在明显的偏差。民间信仰对于国家正祀之神往往有所接受，亦有所不接受，在官方主流话语“禁”与“推”的变动中，民间有着自己独立发展的形态，不仅反映在对民间神主供奉和祭祀的具体行为活动之中，同时亦将之诉诸于民间口头叙事的层面上，以传说及其他民间文学叙事的方式保持着对自身崇拜的民间神主的历史记忆。

除了有关猛将出身的传说以外，在江浙地区还流传着许多猛将显灵的传说。尤其是那些在村民妇孺们中间津津乐道的猛将神的灵验事件，因其与讲述者有着某种现实生活中的关联，或亲身体验，或亲闻目睹，不断地流传并发展为一系列具有神异色彩的猛将传说。如《庵村志·风俗》^[41]卷载：“相传嘉靖年间，有蝗入境。有人见金甲神，立于岳庙中银杏树头，挥旗以驱，蝗遂他往，后知此神乃猛将也。又有人盗猛将去者，即在彼地显灵，不寻而自送来。身上蟒服，亦常被人盗去，其人往返竟夜，终不能出此境，其神灵如此。”

这些关于猛将神的灵验故事，或多或少与当地的风物及历史人物相联系，有特定的历史时代、地理环境及历史事件等要素成分，铺陈出对猛将信仰的具体历史情境。这样的故事在后来的信仰者们看来，就如同真实发生的事件。因此，传说正是以这种引人入胜的翔实说明，满足了人们不断探寻的欲望，并且在一代代的民众中间流传下来。

这一系列传说的流传过程,无疑是与民众信仰不断疏离于国家正祀的过程统一的。将这些传说与文献记载相佐证,同时将猛将信仰的历史流变梳理出一个大致的阶梯脉络,或许将有助于了解猛将传说在形成过程中,是以何种方式与猛将信仰发生关联的。

第二节 猛将传说的编制与猛将信仰的流变

民间传说在从生成到基本定型到不断演进的过程中,其情节的传播虽然是一个不断被“重复”的过程,但其内容却应当明确地分解为变量与不变量。所谓不变,是指传说的基本框架一经定型以后,主要的情节、主要人物的性格、姓名、事迹以及年代都基本确定,从这个角度讲,传说所赋予民间信仰的基本精神也就确定了下来,神灵信仰的故事从此就被定格在一个大致的历史范畴之内。所谓变,是指传说在传承和传播过程中不断发生的演进,具体表现为故事情节的不不断添加和黏附,人物性格的不断丰富和生动,传说的社会情境从内涵到外延的不断扩展。但总体而言,传说的变量是在不变量基础上的衍生物。

从上文的分析来看,从民间私祀的“天曹猛将”,经过猛将传说的整合重构、灵验故事的鼓吹宣扬,到刘王庙的倡建,以及猛将神最终跻身官方祀典却呈现出民间对于官方意志的疏离状态,刘猛将信仰在江浙民间社会嬗变衍化的大致情形如此。一方面是放牛孩子舍身驱蝗的传说深深扎根于民众心中并得到普遍认同;另一方面,是江浙各地方志和文人笔记中对于刘锜等历史人物的相关附会,却也有其认同者的存在。由此,猛将信仰神主的原型经历了一个由宋代官方敕封的扬威侯天曹猛将,逐渐向民间传说中的放牛孩子转变的过程;历经宋、元、明、清以来的朝代变迁,猛将信仰中所深蕴的民众心理崇拜的诸多文化要素以及信仰内在的精神实质也经历了一个不断扩展的过程。

问题是,敕封的天曹猛将何以、何时为舍身驱蝗的刘阿大所置换?其间转化的契机、流变的中介、置换的内核、外力的影响及其内在联系如何?接下来,将对猛将信仰的形成、流变及猛将传说的编创过程进行历时性梳理,以此考察猛将叙事的早期形态。

一. 民族英雄:刘猛将的最初神主

在刘猛将神的相关文献记载中,有多处提及最初被敕封是在宋景定四年(1263年),并有敕书云:“飞蝗入境,渐食嘉禾,……赖尔神灵,剪灭无余。”这里的“飞蝗入境”,结合文献记载的背景和我国历史上有关蝗灾的记载,指的是蝗虫从长江以北地区侵入南宋统治疆域内的江浙一带。据著名农学家徐光启所

说,中国主要的蝗灾区是华北平原。他在《农政全书》中论述说:“凶饥之因有三,曰水,曰旱,曰蝗。地有高卑,雨泽有偏被,水、旱为灾,尚多幸免之处;惟旱极而蝗,数千里间草木皆尽,或牛马毛、幡帜皆尽,其害尤惨,过于水旱”;“蝗之所生,必于大泽之涯,然而洞庭、彭蠡、具区之旁终古无蝗也,必也。骤盈骤涸之处,如幽涿以南,长淮以北,青兗以西,梁宋以东诸郡地,湖泽广衍,旱溢无常,谓之涸泽,蝗则生之”^[42]。著名历史地理学家陈正祥进一步指出,中国蝗灾的分布,以黄河下游最为集中,尤其是河北、山东、河南三省;华中以南,蝗灾渐少,到了东南沿海,几乎完全没有^[43]。程大昌^[44]在《演繁露》中亦说“江南无蝗,其有者,皆北区来也”。那么,发端于北方的蝗灾是何时越过长江,扩展到江浙一带的呢?

据《宋史·五行志》记载,熙宁六年(1073)四月,“江宁府飞蝗自江北大来”,淳熙三年(1182年)七月,“淮甸大蝗,……群飞绝江,坠镇江府,皆害稼”;嘉泰二年(1202),“浙西诸县大蝗,自丹阳入武进”。《元史·五行志》中亦有载:宋景定三年(1262,元中德三年),真定、顺天、邢州大蝗;次年,燕京、河间、益都、东平、滨、棣等州大蝗。景定六年,蝗虫推进到江、淮间,即宋元对峙的地区。结合《灵泉笔记》所载,景定四年(1263),南宋统治者因刘锜显灵驱蝗而敕封其为扬威侯天曹猛将的同时,恰好江南地区遭受蝗灾,由此不免得出这样一个结论:刘猛将是驱蝗有功或显灵驱蝗而被封为神的,猛将信仰的“最初含义仅在于驱蝗”^[45]。

倘若如此,猛将信仰的这个最初含义与猛将神主之间便会产生一个很大的意义偏差。前文所述,附会于刘猛将神的几个相关历史人物,不管是与岳飞等并称“中兴名将”、卒谥武穆的刘锜,与其二子“死元兵难”的刘锐,还是不受金人官封而“酌卮酒而缢”的刘鞬,他们的光环背后或是抗金名将或是抗元将领,甚至是“学术本伊洛,文艺过汉唐”的一介文官刘宰,他们死后不论被谥号与否,无一例外地均受到当地百姓的爱戴和缅怀。尽管任何一种构成民间信仰原型的故事情节“都可能变异成为各种各样的异体,它们都有可能是:(1)完全被省略;(2)被扩展,被不断地加以重复;(3)置换,和另一相关的因素变换位置;(4)甚至完全被其他毫不相关的因素所取代”^[46],但在以上这些原型中并不存在一个唯一的“真本”,每种版本和说法都不能算作对另一种说法的翻版和歪曲^[47],因为这些猛将原型之间也并非没有丝毫共同的结构因素,其共同之处至少在于,在南宋当时人们的心目中,他们无论作为抗敌名将还是地方文官,都是为国为民的民族英雄的典型代表。按照民间质朴的生死观念和民间信仰的运作规律,抗敌有功、为民而死是“英雄成神”的关键所在,所以在他们死后,百姓自然会缅怀其功绩并私立庙宇加以供奉。不过,这里的神并不就是后来的驱蝗神刘猛将,因为这些原

型人物在其本传中均未载其驱蝗事迹。民众对他们的祭祀所表达的是对民族英雄的怀念，蕴含在这种祭祀行为和仪式中的则是一种民族心理意识的体现。刘猛将的最初神主应该是刘锜等民族英雄一类人物。那么，猛将神又因何会与驱蝗事迹相联并成为驱蝗神的呢？

刘猛将成为神并得到江浙民众私祀和供奉的同时，正值江北蝗虫推进江淮，民不能祛，吏不能捕，该当如何？作为被民众所信奉的神灵，生前为国为民死而不已，成神后自然会护佑一方百姓，保社稷安康。因此，百姓转而求诸于猛将神，在猛将当年大显军威之地附会其显灵，驱逐由“敌境”侵入的蝗虫。这样的显灵说法只要在某处经某人之口说出，就会产生不可遏制的传播效应。因为它体现的是民众的一种整体情感，这些情感是无法在理性层面上表达的。于是传闻逐渐变成了传说，传说在不断的流布过程中加固着人们对于猛将显灵驱蝗的相信。这样一来，以刘锜等为原型的刘猛将神在江浙民众的心目中开始有了一个全新的形象，他不再只是被缅怀的民族英雄，更是显灵驱赶蝗虫、保佑五谷丰登的地方保护神。

另一方面，南宋统治者选择在此时对刘猛将神加以敕封，也有其时代背景和政治意图的考虑。两宋时期是中国社会发生重大变化的时期，经济持续发展，地方社会活力不断增强，许多佛道神灵和儒家圣贤走向民间，走近民众，中国神灵体系中众多的自然神进一步人格化、社会化。在正统神灵逐渐民间化的过程中，民间社会也有不少新的神灵产生。这一时期，对地方神明的追封敕号蔚然成风，只要地方官僚或乡绅有上表请封，列举所谓“功及生民”的种种“灵异”，朝廷派人到实地核实后，就颁诰敕封。众多民间宗教神以其“灵”力逐渐由地方神发展为区域神。刘猛将神于南宋景定四年（1263）被敕封，当时已值宋元对峙的形势，虽然如其敕书中所说，是因其显灵驱蝗而“上感其恩，下怀其惠”而封为天曹猛将，却很明确地将刘锜（刘锐）当作猛将神的神主，这不仅是对其事功的称颂、气节的肯定，更隐隐有向敌示威之意。

二. 作为驱蝗正神的刘猛将

那么，被宋王朝敕封的刘猛将神，在江南民众们看来是异族统治者的元朝政府的官方意志统治下会遭受什么样的待遇呢？车锡伦先生在谈及刘猛将神的来历和流变时认为：“宋王朝想借这位抗金名将‘扬威’自然不会被元王朝承认，所以元人修的《宋史》不会收入。宋元易代之际，江南一带人民被称作‘南人’，其社会地位在北方的‘汉儿人’之下，是社会最低阶层。因此，江南一带的民众仍私祀这位死而不已的英雄，借以抒发缅怀前朝和反抗民族压迫的情感，是民心所向。”^[48]但是，作为社会的最底层被主流意识所严重压制，江浙民众应该如

何保持自身的这种社会情感和历史记忆？

按照社会学关于社会记忆的观点，社会或者有意识地抑制和禁止某种记忆，或者有意识地提倡和张扬某种记忆来为现存秩序合法化服务，但对于任何社会而言，亦都存在“记忆”与“反记忆”^[49]的斗争。以江浙民众对于刘猛将神的信仰而言，要保持对猛将神的祭祀和供奉以表达对于元朝异族统治的反抗，保持自己作为汉民族的正统地位的历史记忆，却又必须逃避官方意志的压制和禁止，唯一的办法就是将猛将神主抗金名将的身份加以抹杀，而对外彰显其作为驱蝗神的功能并极力宣扬其灵验故事。此时，江浙民众的这种反记忆的斗争并非一种正面的对抗，而是转而潜化为对于猛将信仰的某些深层的文化意象的延续。正是在这样一种历史背景和心理驱动之下，人们便悄悄改变了刘猛将神的容貌，“由‘美仪状’而变为青年、少年，编造新的传说，来掩盖他的真实身份”^[50]。如今吴越农村所供奉的猛将神之所以会有不同样貌的塑像，从这里也就可以找到答案了。

在猛将神的这一转化过程中，猛将传说的编制起到了关键的作用。“经加工了的传说本身，不论它的源泉在哪里，其修改润饰的因素是最重要的，特别是那种把神话作为历史……的情况。”^[51]从江浙民众对于猛将传说改编和加工的动因中，大致可以推知猛将传说一开初就应该具有一个定型的基本框架：舍身驱蝗——死而成神——显灵驱蝗。这个基本框架也就是传说的主要情节和事迹，是猛将传说中的不变量。不管是江苏太湖乡传说中的刘阿大，还是扬中县太平洲传说中的放牛孩子，虽然他们驱蝗的具体方式和“是如何死的”这一情节素上有很大的差异，却都符合传说的这个基本框架。

扬中县太平洲的猛将传说已经是一则较为完整和成熟的民间传说，如果稍微加以分析，它不仅是关于猛将出身的传说，同时也是关于猛将灵验的故事。在传说里，放牛孩子以身喂蝗，百姓为他塑像供奉以示答谢，江浙民众所要传达的对于猛将驱蝗灵力的崇拜，以及民众的缅怀之情已经蕴含其中，在一定意义上，它已经完成了民众对于猛将传说编制的任务。而传说中“神像被偷”和“后来长江里漂来一段木头，有鼻有眼，像蝗虫菩萨，老百姓捞起来供奉，同样灵验”的叙述，只能是传说在流传过程中添加的情节。这个情节的添加通过一个偶然的事件将猛将神的灵验和神性表现出来，其意图就是想不断加深人们对猛将神的信仰。

同样的意图也表现在太湖乡的猛将传说里。刘阿大在舍身驱蝗之前就具有一些神异的秉赋：他被父亲踢下江后，土地公公现身救了他；他能与八仙洞人结交为友，一起烧牛吃烤鸭吃；他能跟木龙说话，拍拍龙门板木龙就自己下水。用娘舅的话说：“这小鬼神得不得了！”刘阿大的种种神异之处，正是民众心理感受系统中对于刘猛将神性的相信，并在民间口头叙事层面上的客观反映。既然刘猛将生前就有“神力”，他就不是一个平常的凡人，成神之后其神力就越发灵验。民

众对于传说中这些神异情节的刻画，正是在这种心理感受的驱使下进行的，因而一代代传说的创作者、传播者以及改编者，传承着这种真实存在的信仰观念，使民众对于猛将信仰的记忆得以在江浙的社会情境中存在和流传。正如柳田国男所说：“住在乡里的村民们，将那仅有的传说，无比地重视着、爱护着传到了今天，实在也是通情达理的，至于‘后代人’随着时间的演变，按自己的理解补充了一些解说，或添枝加叶地往原传说中塞进了一些固有名词(人名、地名)等，其动机也不外乎是‘想永远地信下去’，而别无其它。换句话说，也就是感觉到按其原来的说法，总有站不住脚似的难以置信的部分。”^[52]

在这则传说里，刘阿大的神异秉赋始于他的“死而复活”。在民间信仰观念里，“死而复活”或者生一场大病之后，一个普通的平常人往往会具有了某种神力，如进行民间口头史诗演唱的歌手们，他们之所以能够记下数部几万行的诗篇，按其说法是因为“天授”，此后便被认为是神灵的化身，具有无上的灵力。传说的编创者将这种民间的神灵观念转化成口头叙事系统，利用口耳相传的形式将之说出，并在原传说的基础上进行情节的添加和黏附，最终使猛将出身的传说成了今天所听到的版本。

由此，虽然江浙民众通过对猛将传说的编制改变了刘猛将的神主，但正如车锡伦先生所说：“民间信仰的基本精神不会改变，所以后世附会上去的人也多为抗金死节的人，民间又有他显灵杀退倭寇的新传说。这种错位的时间，只能发生在元朝，而不可能发生在明朝，因为这种民族斗争的特殊历史背景已不存在。”

[53]

然而，历经元明两朝直至清朝初年，刘猛将神的神主在时代的变迁中不得不经历了又一次置换。作为同是异族统治者的清王朝当然也不可能承认民间对于抗金英雄的崇拜，于是通过维护清朝主流意识的直隶总督李维钧，编造一个“刘猛将军降灵”的神话。这一神话看起来漏洞百出，却在雍正朝的承认和推广中将“元时吴川人”刘承忠正式作为刘猛将的神主，并将之列为“驱蝗正神”载入官方祀典，并敕书诏各地立刘猛将军庙。

浙江嘉兴莲泗荡的刘王庙志中就有记载称：“元朝末年，本地蝗灾为患，作物受损殆尽，饿殍遍地，民不聊生。当时，百姓因受封建迷信毒害，视蝗虫是神虫，不可捕杀，只好听天由命。元朝军官刘承忠，体民疾苦，为民请命，率领本部官兵动员民众奋力扑灭蝗虫，拯民于水火之中。百姓爱戴备至，尊之谓刘猛将军。后人感其功德，塑像立庙以表崇敬纪念之情。塑像始置于五圣堂，后迁大悲庵，均因堂庵狭窄，交通不畅，终于莲泗荡边建起刘王庙。”^[54]虽然继李维钧的编造之后，降灵自序的刘承忠只是在官方文献中现身，在民间并没有一系列附会传说流传，无法取代放牛孩子在江浙民众心中的分量，然而却最终使刘猛将神跻

身于官方的祀典，加固了猛将神作为驱蝗正神的地位并使之在江浙民间社会中发挥着重要作用。

作为驱蝗正神，猛将神是江浙水稻生产信仰中一个非常重要的神灵，在当地人的心目中，其作用与后稷、句芒、蓐收这样的传统农神相类。所谓“此刘猛将之列祀于谷神也，是由其驱蝗除螟之功，百谷之御灾捍患者也。是神农后稷总其成，句芒蓐收分其任，而刘猛将军则辅相左右。以戒不虔者也”^[55]。对于猛将驱蝗保谷的神力，人们深信不疑：“神而不为民驱蝗则已，神而诚为民驱蝗，其功且与句芒氏厉山氏等。民之信而祈之，祈而祀之。……苟或不虔，则年谷不顺，成必曰：‘神降之疵病’。”^[56]因此，在太湖沿岸刘猛将庙丛生成片，“甚有一村而分立数祀者，祀神之所亦不一，或立小庙，或附于庵院，或供于家”^[57]。每当蝗虫成灾的年份，人们就抢着神像出巡到田野镇邪除虫，祈求刘猛将发挥治虫保稻之功，往往出现“香灯比屋祈杓社，钲鼓连村护稻塍”^[58]的热闹场景。这样的例子在当地方志中屡有反映，如咸丰六年(1856)，七八月之交，唐市“蜚蝗蔽天，如扬灰飘雪而下，虫迹所至，田顷为空，乡农皆鸣锣揭旗以驱之，或焚化冥镪，以祈神佑”^[59]。

三. 猛将神职的扩大：由驱蝗神到多功能神

在江浙一带农村，“猛将治病”是一个流传很广的灵验故事，而在历代文献中亦有类似记载。如吴江县三白荡庄家圩刘王庙，“求嗣求利求医药者，且有士人而求科名者，香火牲帛之盛，无日无之”，乡人“得一效则酬神之家或迎神以归，侈陈鼓乐酒食而祀之，终日乃毕，以为敬”^[60]。清人壮者在《扫迷帚》里对此亦写到：“吴江东境芦墟莘塔北厍三镇之间庄家圩，……民间不以神像到门为忌，而以神像升堂为荣，其命意或因患病或因求福，相率击鼓鸣锣，迎之入宅，陈供品，雇奏班，终日而毕，或送归庙内。”^[61]

从这些记载中可以看出，民众对于猛将神的朝拜和供奉已经不仅仅限于蝗灾时期或有求于其保稻之功，求嗣求利求医求功名，都逐渐成为了民众供奉猛将神的动因。其次，从各类方志记载及民间祭祀刘猛将的活动来看，太湖及周围水域的渔民也信仰猛将，尊称他为刘王、刘天王、普佑上天王等，刘猛将神是渔民信仰的主神之一。

渔民为何要祭祀驱蝗神？这个问题一开始似乎很让人费解。但推究起来的话，其中有一个原因是合理的，即在民间信仰中刘猛将神的神格功能已被扩大，由原来的专职驱蝗神变为以一职为主同时身兼数职的多功能神灵。如苏州民间认为，猛将神除驱蝗之外，还有司雨职能，所以过去久旱不雨，人们便有“抬猛将”之举，对他进行祭祀膜拜，还抬了猛将神像在烈日下巡游，希望他能感受到人间

无雨干旱的苦痛，大发慈悲，普降甘霖。对于猛将神的供奉而言，农民祈求他驱除农作物的病虫害，风调雨顺；渔民祈求捕鱼安全，丰收；蚕农祈求蚕花茂盛。在民众的心目中，他是一位热心为民、有求必应，而又可亲可近的地方保护神。

由此，猛将信仰的观念通过村民们对猛将祭祀仪式的操演和重演，逐渐强化并沉潜在民众的内心深处，这种集体无意识加深了民间对于自身社会的历史记忆。在这个过程中，那些形形色色的关于猛将神的灵验故事，无疑通过其口头文学叙事的展演功能，促成了猛将神在江浙民众心目中由驱蝗神到多功能神的转化。

第三节 猛将传说：猛将叙事的早期形态

通过上一节的分析可知，猛将传说的流传和变异过程，其实也就是民众对于猛将神主信仰的流变过程，二者之间处于一种相互构建和调试的运动状态。如果从深层本质上说，民间信仰与传说是同源的，因此，同“源”而“流”，二者在发展过程中的共存和互构，使猛将传说成为猛将叙事的最早形态。

作为猛将信仰的一种叙事表达手段，猛将传说将民众的信仰情感以口头讲述故事的方式表达出来，在江浙民间社会中不断流布和传播。在这个过程中，一方面是民众对猛将传说的编制基于对猛将神主的历史真相的隐匿记忆，从而使猛将信仰发生相应的外显形象的置换，另一方面，民众对于猛将神主置换的认同也需要有作为民间口头叙事系统的传说在其中发挥作用，从置换动因的内核出发向四周辐射传播，把种种近似的想象、说法，通过附会、拼接、组合等方式，形成一个有人物、有情节、能满足民众内心需求并激发情感的传说故事。

按照一般性定义，民间传说“是劳动人民创作的与一定的历史人物，历史事件和地方古迹、自然风物、社会习俗有关的故事，主要是通过某种历史素材来表现人民群众对历史事件的理解、看法和感情”^[62]。猛将传说与信仰事件相互构建，通过对猛将神主的故事叙述，表达的是一种对神主的信仰和崇拜之情。从情感社会学的角度讲，社会记忆有认知性记忆和情感性记忆之分^[63]。“社会记忆使社会历史代代相传，在这一过程中，情感使记忆变得鲜活起来，使得社会的再生产不是简单的复制，而是通过波澜起伏的变化方式获得社会的连续性。我们把情感生活当作记忆实践的核心特征。回忆的往事不一定是真实的，但一定是人们情感上所怀念的。”^[64]猛将信仰初期民众对于民族英雄的情感，在传说的编创之初就固定下来，虽然几经改编，却在漫长的流播过程中得以保留下来。保尔·汤普逊指出了这种做法的妙用：“将更早的态度压缩在一个故事中是一种保护，这使得这些态度不太可能呈现出新近的重新阐述，并且因此成为特别好的有关过去价值的

证据。而且，当叙述不仅依赖于对直接经验的重建，而且依赖于传奇和故事时——这在集体口头传说中相当普遍。”^[65]

以口头形式讲述猛将神出身和成神事迹，这是传说作为一种文学叙事手段对于猛将信仰的表达方式。从叙事学的基本范畴对传说进行分析，猛将神出身和成神故事是叙述的内容，口头讲述则是叙述的方式：“叙述的东西具有自身独立的意义”^[66]，因此，猛将故事相对于其叙述方式而言也是独立的，即“不管它们采用的是何种表现过程，都显示于同一方式的同一层次，并独立于它所采用的技巧”^[67]。正是在这个意义上，猛将叙事呈现出可延展的空间，它以猛将故事为叙事的核心，利用不同的叙述方式加以表达，由此形成猛将的叙事系统。前文已经提到，猛将叙事系统的另外两种文学叙事样式是猛将神歌与宝卷，它们的叙事内容都是关于猛将神主的故事，只不过是采用了神歌与宝卷各自不同的演述方式，表达对于猛将神信仰的情感记忆和认同。

口头的叙述方式决定了传说本质上的活态性和变异性。依据口头程式理论，史诗、传说、故事歌等民间口头叙事内在地包含了由小至大三个层面的结构要素，即程式(formula)、主题(theme)和故事模式(story-pattern)。故事模式是指故事讲述中核心而稳定的叙事框架(skeleton of narrative)。猛将故事中舍身驱蝗——死而成神——显灵驱蝗的叙事框架在不断的流布过程中能够保持相对的稳定性，但不可避免会发生故事情节的变异。这些变异的情况包括铺陈性的修饰，细节性的描述，改变叙事顺序，添加或删减某些材料，替换主题等等^[68]，每一种情况都表征着一种叙事可能，而每一种叙事可能都会衍生出一种或几种异文；但它们都是以故事模式为基点的演变。因此，传说作为猛将叙事系统的最初形态，其讲述的故事等同于故事模式的性质，可以成为神歌与宝卷中猛将故事的生长基点。

当然，这种说法并不意味着传说是固定不变的，最初形态并不是从时间上的一个严格划分。猛将故事以神歌与宝卷的叙述方式在江浙民间产生和流传的过程中，传说依然在流布和发展。它们作为猛将信仰的不同叙事表达方式，在相当长的一段时期内是并行前进的。

第三章 信仰需求的多元表达：猛将叙事变体的形成

变异性，是指一个口头文学叙事的文本有多种体裁的表现形式，有多种讲述方式和多种讲述的版本。如果将猛将传说中的故事模式作为一个“版本”来看的话，神歌与宝卷关于猛将的叙事都是它的不同“版本”，是以传说的故事模式为基点的变异和生长。与一般口头文学不同的是，在猛将的叙事系统内，传说、神歌与宝卷的变异是与猛将信仰的流变紧密结合的，其运作机制应该是民间叙事与神灵信仰二者合力的结果。那么，信仰作为规约猛将叙事神圣特征的重要因素，如何发挥自身的作用？本章将通过对猛将神歌与宝卷的文本分析，考察传说和信仰作为猛将叙事的根源，对于其叙事系统形成的动力学意义。

第一节 猛将叙事情节的扩展

一、传说中的猛将故事

吴江市太湖乡关于猛将出身的传说，运用比较成熟的叙事手段交待了猛将神主的来历和成神的经过。虽然无法判定这则传说形成的确切年代，也无法排除它在流传的过程中受其他相关口头叙事影响的可能性，但上一章对于猛将传说与信仰之间互构过程的分析，大致认定传说是猛将叙事的一种早期形态。因此暂可以这则传说作为讨论的对象。先将其情节单元分解如下：

受晚娘虐待。

被亲爹踢下江。

得娘舅搭救，具有了神异能力。

驱赶蝗虫而死，受百姓纪念。

如果抛开神异色彩和信仰因素来看的话，这则传说在叙事情节上表现了一定的传奇性特征。所谓传奇性，是指故事本身必须基本上具有生活本身的形态，故事发展基本上符合生活的逻辑，同时又把生活素材加以剪裁、集中、虚构、渲染、夸张、幻想，通过偶然的、巧合的，以至“超人间”的情节来引起故事的转变。^[69]在这则传说里，刘阿大受晚娘虐待的情节单元中关于芦花絮袄、种炒豆子的叙述，是符合吴地民众生活本身形态的叙事。吴地一带水网密布，芦苇丛生，以水稻及豆类等为主要农业作物，因此在传说中，讲芦花、种豆等一系列生活场景，能够使人们认为起码是曾经有过的事情，增强传说的“严肃性”。同时，传说中关于晚娘多次告状，终于促使亲爹将阿大踢下江的叙述，在一定程度上也符合生活本身的逻辑。正是在这些能够让人们“信以为真”的情节叙事基础上，传说以神奇的、“超人间”的其他叙事情节，依照民众的信仰心理和口头叙事的运作机

制，促使刘阿大实现了由人而神的转变过程。

这里“超人间”的叙事情节，也就是传说中具有神灵色彩和信仰因素的情节，主要表现为刘阿大在死而复活后能够与八仙洞人交往，并且具有让木船自动下水的神异能力，而刘阿大驱蝗而死的最后结局，赋予了其最终的力量。死而成神，真性离开凡体，这个情节要素既是信仰的生发点，也是后来猛将叙事的基本叙事起点。这些“超人间”的叙事情节不仅是猛将传说传奇性特征的显现，同时也是其在与信仰相互构建中神圣特征逐渐发展的结果。

猛将神最终以驱蝗正神的形象列入民间信仰的祭祀仪典，伴随着一系列关于猛将神主的文学叙事在吴地民间流传，除传说而外，还有许多神歌和宝卷以讲述猛将神的出身及生平事迹为内容，在猛将会以及各类祈福禳灾的活动中表演，并以口头及文本的形式流传下来。第一章里曾用表1对“旗伞社”所演唱的《刘王神歌》的叙事情节作了简要的介绍，从其内容来看，包括后娘虐待、看黄牛、看鸭子、看鹅、造粮船、三年水三年旱三年蝗灾要抓干、灭蝗虫、封官、升菩萨九个章节，似乎比太湖乡的传说情节内容更丰富。由此不免使人产生疑问，作为猛将叙事的不同文学样式，神歌或者宝卷与呈现出猛将叙事早期形态的猛将传说之间，是否存在一种在叙事层面上继承和发展的关系？倘若如此的话，这种继承和发展又体现在哪些方面？通过对猛将神歌及宝卷进行文本的静态剖析，或许能够从中得到些启示。

二. 故事的变体：神歌与宝卷中的猛将故事

诚然，吴地民间传承和表演的猛将神歌与宝卷存在多种异文，它们绝大多数都是以口头方式在民间表演艺人中间传承和保留，甚少以书面文本的形式记录下来。“旗伞社”在猛将会上所演唱的《刘王神歌》就是一个尚未以书面文本形式记录下来的猛将叙事异文。接下来，以调查中所能搜集到的几个文本为对象，首先从叙事情节的角度进行分析，希望所得到的结论不至于太过偏颇。现以芦墟张琪荪演唱的《刘猛将神歌》^[70]和横扇礼杆班所表演的《慈悲刘王宝忏》^[71]为例¹。

《刘猛将神歌》与《慈悲刘王宝忏》讲述的内容大致相同，通过对比分析，单从叙事的角度可将其提炼为如下串联的情节序列：（刘父）圣庙求子→刘佛出世→亲娘病亡→刘父续弦→晚娘虐待→被逐遭害→外公搭救→驱蝗灭灾→丰功受赐→玉皇敕封天曹猛将。不难看出，与传说相比较而言，有许多叙事情节，如（刘父）圣庙求子、刘佛出世、亲娘病亡、刘父续弦、丰功受赐、玉皇敕封等叙述都是传说里所没有的。

传说开篇就以刘阿大受晚娘虐待的情节入手，对于其身世背景和家庭状况只

¹见附录一。

是一句简单的交待，无形中就留足了空间可以尽情发挥叙事的想象和虚构；而在《刘猛将神歌》与《慈悲刘王宝忏》里，猛将叙事的故事情节先从刘阿大的父亲刘相爷、母亲包氏结亲讲起，在交待了其祖先来源、居住地点、生活条件及社会地位等状况之后，以清明刘父出外游春，伤感自己尚无子息为开端，引出了与妻子商议求子、夫妻二人到圣帝庙求子以及后来的一系列叙事情节。显然，《刘猛将神歌》、《慈悲刘王宝忏》与传说相比，其叙事情节呈现出大幅度扩展的态势。

《刘猛将神歌》全诗有 1800 多行，而原来传说中的叙事情节在神歌与宝卷里所占的篇幅仅 700 多行，已经不足全本的一半。对于这些扩展出来的叙事情节，笔者更侧重于从神灵信仰的叙事框架内，探寻它们出于固化信仰的需要是如何进行叙事情节的添加和扩张的。为便于论述，就以传说中所没有的这六个叙事情节为序进行逐一探讨。

首先来看圣庙求子这一叙事情节。求子习俗是我国民间信仰民俗中一种典型的行为叙事手段，本身就带有浓重的神灵信仰色彩。猛将神歌与宝卷开篇对于这一情节的叙述，一开始就将整个猛将叙事带入神灵信仰的语境时空中。刘太公与包氏家境富足，生活美满，唯一的缺憾就是尚无子嗣，因此在清明游景时产生“有子有孙飘白纸，无男无女冷清清”^[72]的感慨；回家与妻子道出详情，而当得知松江城圣帝庙求子灵验，便满面笑容与妻子、众仆一起到庙里焚香祷告，“许愿将庙重修造，庙堂神像重装金；仗义疏财做好事，爱惜天下穷苦人”^[73]。在这里，《刘猛将神歌》与《慈悲刘王宝忏》都对刘府的花园亭台、圣帝庙的破败凋零进行了一番细致的描述，这些描写与叙事的主干情节似乎无太大关系，但如果从叙事的功能角度来看，对于生活场景的细致描摹一定程度上能够增强事件的可靠性。

刘佛出世：对于猛将叙事而言，猛将神其人是叙事的核心成分，其出身来历也就成为整个叙事的重要情节。在刘佛出世这一情节里，刘家夫妇的许愿和持斋积善行为经由圣庙大王和灶君土地的上奏，触动玉帝，便以“阿南尊者动凡心，可降刘家为子孙”^[74]的御旨达成了他们求子的心愿。阿难尊者下凡，脱离神体而以凡人之身降世间，取名刘佛，小名就叫刘阿大，也就是后来民间叙事中猛将神的神主。阿难尊者下凡是这段叙述中最具神异色彩的部分：“便将仙水喷一口，化作仙桃一样吞，即差金星来下降，做个蟠桃送果人”^[75]，“梦公公，捧金盒，一个仙桃盒内存，夫人接来忙咽下，腹内顿觉有须沉”^[76]。这一情节超越了传说以严肃性和真实性为归依的叙事方式，几乎完全以神界和仙界故事的叙事模式进行叙述。刘佛既然是阿难尊者下凡，身上必然带有某些神异禀赋，如神歌里就说“凡人怀胎十个月，刘王却怀二年春”^[77]。这一系列相关叙述在完成对传说中刘阿大身世的补充说明之外，其另一个用意似乎还在于为刘阿大最终成为猛将神神

主找到一个合乎逻辑的解释:阿大本身就是神仙下凡,历经人世,最后重回神界。在民众的信仰世界里,这样的人神轮回是可信的。

在太湖乡传说里,亲娘病亡和刘父续弦的情节,仅以“娘早死了,老子娶了晚娘”几个字就作了说明,但在《刘猛将神歌》与《慈悲刘王宝忏》里,这两个部分的叙述却占了很大的篇幅,尤其是刘父续弦的情节,就用了200多个诗行进行叙述。王婆做媒介绍朱金娘子时,不仅有细致的外貌描写,还有对其品行才能的赞誉;王婆到朱家说媒时,赛金先是“眉毛竖来怒声嗔”^[78],坚决甘守门庭,后来经过王婆“荣华富贵享勿尽”^[79]的一番美言,“马上一口来应允”^[80];赛金出嫁前祭拜亡人,将牌位打碎,将孝堂的魂幡桌围扯干净,又将儿子金宝骗入房中,锁门上轿而去。这两个情节以日常生活的视角进行叙事,如果单从叙事逻辑看,亲娘的亡故使家庭陷入凄苦的境地,需要一位新女主的出场,而对赛金嫁入刘府前一系列言语行为的叙述,更多地是为塑造晚娘的形象作铺垫。

在历经晚娘虐待、遭害、获救之后,在传说中,刘阿大因驱蝗而死,百姓为纪念他的功绩,造庙塑像,最终成为猛将神的神主。这个叙事情节在神歌与宝卷中有很大的不同,阿大并没有死,而是得神灵相助,驱蝗除害,万民欢庆,得到皇帝的召见和封赏,“钦赐刘佛金银宝,绫罗丝缎表皇心”^[81],“等他日后身长大,宣入朝中作大臣”^[82]。刘佛奉旨回乡,荣宗耀祖,并施法力乘外公所造的龙船到达天庭,以阿难尊者的身份被玉皇大帝敕封为刘王猛将军,最终功德圆满。

以上分析可知,《刘猛将神歌》与《慈悲刘王宝忏》所演绎的故事,可以看作是太湖乡传说中猛将故事的不同变体。从故事结构上看,圣庙求子→刘佛出世→亲娘病亡→刘父续弦这四个叙事情节姑且可称为传说中猛将故事的“前传”,而丰功受赐、玉皇敕封两个叙事情节则是它的“后传”。“前传”、“后传”的称谓,本身就有在原故事结构形态上添加的意思。借用普罗普故事形态学上的术语,此处的“前传”对于整个故事的叙事情节而言,大致与“初始情境”^[83]的意义相等同。接下来,就以普罗普对于神奇故事初始情境的成分清单^[84]为参照,将《刘猛将神歌》中的前四个叙事情节进行一些分析,见表2(见下页):

从表2中可以看出,虽然《刘猛将神歌》中的叙事情节呈现出自身特殊的样态,但从故事成分的形态上来说,依然被框定在普罗普所归纳的成分清单里,即使清单并未穷尽所有可能搜集到的故事内容。由此推知,猛将故事在《刘猛将神歌》中的发展变化一定程度上遵循着民间文学叙事的衍化规律。以故事形态学的研究视角来看,故事的衍化是对故事各组成部分基本形式的派生,其派生形式主要有简化、扩展、损毁、颠倒、强化和弱化等等^[85]。整体来看,猛将故事变体的衍化形式主要表现为扩展。猛将传说以叙事基于和骨架的形态出现,在它的叙事内核里给神歌和宝卷的猛将故事以丰富的想象空间和可以扩展的领域。

初始情境成分描述	《刘猛将神歌》相关叙事成分
1. 时空定位	数尽南蛮九溪国，太行山上立堂门。其年却被兵翻乱，迁到松江花锦城。
2. 家庭构成 a.按名称和状况	临朝传见刘岳明。配亲包姓为妻室。
3. 无儿无女	倪结婚九年零六月，还勿曾养儿在家门。
4-5. 乞求生子 4) 祈祷的形式 5) 祈祷的缘由	“倘然我老来无子息，啥人来立我门庭？”夫人听后微微笑：“相公你务必心烦闷。松江城内有一座圣帝庙，都说求男求女顶顶灵。”
6. 何以怀孕 a.有意为之	“昨夜三更得一梦，猛将公公白发人。手中托个沉香盒，仙桃一对盒中存，送与奴奴口内吞，天赐神桃后代根。”
7. 奇异诞生的形式 d.其他形式	凡人怀胎十个月，刘王却怀二年春。
8. 神启，预言	抱出官官众亲看，果然相貌日眉清。额正面方两耳垂，虎背龙腰像龙形。
9. 开场之前的好运 b.家庭的	家中良田三千亩，长工短工八百名。烧火婆婆廿几个，扫地孩童十余名。
10-15. 未来的主人公	一周二岁容易过，三周四岁无关门。
16-20. 未来的假冒主人公	(无)
21-23. 兄弟争先	(无)

(表 2:《刘猛将神歌》中猛将故事“初始情境”成分分析)

稍加分析的话，这些扩展的叙事情节大多是对日常生活的叙述：清明踏青上坟，庙中求子，为达成愿望而修路、施粥、斋道人；孩子满月宴客诸亲，取名；亲娘临终遗嘱，出殡哭亲；王婆做媒，刘府下聘，拜堂等等。这一系列情节的叙述都可以用现实生活对故事的入侵来解释，因为不能否认，民间口头叙事的生成运作机制本身就是与民众的日常生活叙事密不可分的。“在故事的衍化中日常生活起了巨大的作用。日常生活不会打破故事的总体结构，但可以从日常生活中为各种各样的新老更替吸取材料。”^[86]这些日常生活材料的吸取，使传说中的猛将故事由基本框架的形态逐渐扩展，呈现出神歌与宝卷中猛将故事的丰富性和多样性特征。

在这里，笔者无意从故事形态学的角度对这些扩展的情节单元进行形式和功能分析，而是将关注点投向其中与民间信仰相关的情节要素，尝试对它们在猛将故事中的特定叙事形态和动因作一些探讨。

第二节 猛将叙事功能的强化

一、“转世”与“寄生”：猛将的出身神话

《刘猛将神歌》与《慈悲刘王宝忏》在猛将传说的基础上，将其故事主角刘

阿大的身世进行了一番合乎民间信仰逻辑的叙事扩展。刘家本无子息，在圣帝庙求子并行善积德之后，玉皇大帝传旨阿难尊者下降刘家，以作为对行善之人的报答。阿难尊者下凡，是道教神仙“谪世”观念的一种反映。所谓“谪世”，是指得到正果居于上界的仙人，由于触犯某种戒规（通常是由于动了凡心），而被谪降至人间。一般来说，谪世是指有过失而遭贬谪，但其中也包括了因为某种特殊原因，天帝令其下降人间。不管是属于哪种情况，谪仙们的人生历程是被规定好的，即经过一段尘世生活，又重新回归到上界。后这种“谪世”说又糅合进佛教的“转世”说，演变为上界仙人重新托生于人世的模式。

在猛将故事里，阿难尊者托生为刘阿大，经历一番人世的磨难，因神威驱蝗丰功受赐之后，凡期已到，乘龙舟返回天庭，被玉皇敕封为猛将神。从整个故事框架来看，猛将神主这种过去为仙、今生为人、最后成神的叙事结构，就是民间信仰中广泛流传的“三节配”和“三节了”^[87]。佛教有所谓三世之说，前世、今世和来世三位一体的时空观，构成了对个体生命存在的全部理解，并以因果报应、轮回转世的观念贯穿其间。民间受佛道思想的广泛影响，一释一道，一“转世”、一“谪世”，不仅在民众的信仰心理系统中留下了深刻的印迹，其对于民间文学叙事的渗透力也尤其显著。神歌与宝卷对于猛将神主的身世来历及最终归宿以这种“三节了”的结构方式加以叙述，借助神异幻想增添新的叙事情节，正是民间信仰观念中佛道思想渗入的结果。

帝王、英雄神奇来历出身是英雄史诗的常见母题。如藏族史诗《格萨尔王传》格萨尔为白梵天王三太子下凡；蒙古族史诗《格斯尔传》格斯尔王为玉帝次子下凡等^[88]。刘阿大由仙人转世，也可归入英雄“奇生”母题的范畴内。另感梦而生是英雄神异出身之变相说法，梦日入怀、龙蛇绕身而孕诞子是感梦的常见类型。前者典型如北魏拓跋、辽太祖耶律阿保机、宋太宗赵光义、宋真宗赵恒之出生，后者典型者如汉高祖刘邦之出生。其他尚有履大人足迹而孕如后稷之诞生，梦食玄鸟之蛋而孕如契之诞生等^[89]。包氏梦吃仙桃而孕，亦可视为感梦母题的演绎之一。

另外，在民间叙事传统内，“异兆”母题是英雄“奇生”母题的亚类型^[90]。首先是出生异兆，史籍中不可胜数的帝王出生记载，如司马睿生时“有神光之异，一室尽明，所藉真如始刈”，宁文泰生时“黑气如盖，下覆其身”，杨坚生时“紫气充庭”^[91]。与神奇出身具有同样功效，出生异兆给帝王英雄的不寻常素质提供了“神权天授”的合理化解释。在《慈悲刘王宝钏》里有“正月十三卯时降生辰，五色祥光红照屋，毫光一道透天门”的叙述，无疑是以刘阿大出生的异兆来凸显上天所赋予的神异能力。其次是天助异兆。如《诗经·大雅·生民》叙述后稷被弃：“诞寘之隘巷，牛羊腓字之。诞寘之平林，会伐平林。诞寘之寒冰，鸟覆翼

之。”^[92]刘阿大被亲爹踢下河后，“乌鸦顷刻满身盖，刘佛身上尽遮荫”^[93]，明显拟此异兆情节。

“转世”与“奇生”母题在神歌与宝卷猛将故事中的运用，将刘阿大的出身及出生神异化，使原来的猛将故事渐成一支完整的转世、遭难、救助和成神的神话。在这其中，民间叙事母题的影响不可谓不大，许多情节甚至细节上的类似皆证明此故事并非独立创作，而是民间文化、民间叙事传统的巨大积累作用。在这个积累过程中，猛将故事表现出与一般意义上民间故事的不同之处，就在于它的情节扩展和编创是与民众的“造神运动”结合一体的，因此其中的信仰情感强调到了十分重要的地位。阿难尊者的下凡转世、包氏的感梦、刘阿大的出生异兆、厄运来临而得神相助、大难不死后身负异能……所有这些情节要素都是对猛将神性和灵力的着重渲染，是民众信仰观念中津津乐道的模式化叙述。

二. 神灵救助与因果报应：猛将信仰的强化

结构主义叙事学家里蒙·凯南（S. Rimmon-Kenan）对“故事”下了一个颇具代表性的定义，认为故事是“从作品文本中抽象出来的一系列被叙述的事件及其参与者”^[94]。事件的参与者就是故事中的人物角色，以故事形态学的角色功能而言，“故事里的人物无论多么千姿百态，但常常做着同样的事情”^[95]。同传说相比，神歌与宝卷里的猛将故事出现了许多新人物，除了一些现实生活人物之外，还有一系列神灵人物，或佛或道，在故事主角刘阿大的身世经历中扮演着不同的角色。大致来说，可以归纳为敌对方和相助方两大类别，见表 3：

人物角色 叙事文本	主人公	敌对方		相助方		其他
		生活角色	神灵角色	生活角色	神灵角色	
猛将传说	刘阿大	亲爹、晚娘	无	娘舅	土地公公	亲娘、晚娘儿子
《刘猛将神歌》、《慈悲刘王宝忏》	刘佛（阿难尊者）	亲爹刘相、晚娘朱赛金、晚娘儿子金宝、舅妈	无	亲娘包氏、叔公、外公外婆、娘舅、松江太守、皇帝	圣帝大王、灶君土地、玉皇大帝、太白金星、观音大士、张都将军、鬼判	王媒婆、卖布人、西院先生等
《刘王》 ^[96]	刘佛（阿难尊者）	亲爹刘三舍、晚娘朱娘子、晚娘儿子金宝、两舅妈	无	亲娘包氏、三叔婆婆、外公外婆、娘舅、松江太守、皇帝	三清大帝、如来佛、太白金星、庙神土地、玉皇、水府三官、四海龙王、风伯雨师、雷公电母、观音大士	祖父母、朱家父母、黄媒婆、卖布人等

（表 3：各叙事文本中猛将故事人物角色对照表）

在普罗普所归纳的 31 个功能项中，作为事件参与者的角色有加害者、调停

者、赠与者、相助者和拯救者等等，“故事常常将相同的行动分派给不同的人物”^[97]，但角色的功能本身是不变的因素。猛将故事里无论是生活角色还是神灵角色，都有其故事所述事件中行动主体的功能和意义。比如，以宝物的提供和获得（代码 Z）这一功能项而言，在猛将故事里是这样叙述的：玉皇大帝差太白金星下界，将金盔金甲青锋宝剑装成一箱埋在刘佛娘亲的塑像之下，然后差风伯雨师、雷公电母作法，倾盆大雨落了三日三夜，把刘佛母像浊成泥墩一个，再由太白金星指引刘佛重塑母像，以便发现宝物，学得神通。又如主人公获救（代码 Cπ）这一功能项，刘佛的多次灾难都得到众多神灵的救助：被赶出家门寄宿圣庙时，“刘佛被父来捉住，高高吊起庙堂门，玉皇便差太白来相救，化作公公年老人”^[98]；被爹踢下河后，四海龙王差巡朝夜叉一路护送，土地、风神赶出老鸦精为其遮荫。虽然在猛将故事的各个文本中，这些神灵的具体神名不同，但从其功能而言，他们都以各自的行动完成了故事的叙事过程。

对表 3 所列主人公的敌对方和相助方进行对照会发现，在猛将故事中，神灵角色总是以相助者的身份出场，作为主人公敌对方的神灵角色是没有的，相反，敌对方的现实角色总是在故事中占据很大的篇幅。二者通过不同的组合关系，对于叙事情节的推进起着重要的作用。在结构主义诗学看来，人物参预故事是自带功能的。这里的功能也就是说有了人物的组合关系，就有了故事特定的文化含义。格雷马斯在《论意义》中说：“参预因素可视为某种原型行动者，我们不再借助这个概念，而是寻求更小的语义单位，即某种次行动者，从而为角色的概念下一个定义……角色是有生命的形象实体，虽可以无名无姓，却有社会性。”^[99]这里的“次行动者”是在“原型行动者”的基础上衍生出来的新角色，是每个故事中具体的人物，因此就包含了故事具体的情境，也就是格雷马斯所说的“社会性”。

猛将故事里的神灵角色作为“次行动者”，他们是“原型”相助者的在民间信仰层面上的衍生，以民间庞大的鬼神系统为框架，在不同的空间范围内行使其神力，以绝对的权威帮助和拯救主人公。这种绝对权威在民众的信仰观念里，就是天道的表现。

民间的天道观是儒释道三者文化的糅合。儒家那里，天道与人道，天心与人心，天性与人性是相通的。孟子所谓“尽心、知性、知天”。道家那里，物我兼化，天人合一。庄子《齐物论》云：“天地与我并生，而万物与我为一。”佛家认为，天道是六道之一。《法华经》：“六道，众生生死所趋。谓天道、人道、阿修罗道，畜牲道、饿鬼道、地狱道。”三家文化的天道观都追求天人合一，就是以“天”来附合“人”之福祸吉凶。在民间，天道就是天理，代表了一种绝对精神和超验力量，可以惩恶扬善。

因此，在神歌与宝卷中我们看到，作为主人公的敌对方代表恶的力量，最终

都得到了应有的惩罚,比如晚娘被罚变作毒蛇,舅妈罚做卖鱼人,而晚娘的儿子金宝也得恶病死去。他们作为敌对方“原型”的“次行动者”,也以自身参与行动及行动的结果铺陈出“社会性”的内容,即带有浓重民间善恶对立观念的故事情境。

善恶的二元对立观念在民间信仰中的表现形式,就是因果报应,它对于因果之间必然性关系的认同,是民间信仰观念中一种重要而基本的思维方式。在民间文学叙事传统内,“果报”叙事是一种常见的叙事类型和模式,如江浙地区流传的许多宝卷改编群众熟悉的弹词、戏曲和民间传说故事,借以宣传因果报应。

在猛将故事的“后传”里,主人公阿大的敌对者们遭到了惩罚,同时其亲人也因为他的成神而受到了敕封,亲爷亲娘在天庭受香焚,外公外婆被封作田公地母,娘舅被封作天上大将军,等等。这些后续的情节以神异化笔法在某种程度上使故事具备了神灵信仰的色彩,表现出与一般民间叙事不同的“果报”观念。因为一般而言,民间叙事的“三世两重因果”是在六道之中“人道”里的轮回,即“天”依据个人的行为,可以赐福或降灾于人以及他的家庭和后代,“天道循环,报应不爽”。在猛将故事里,这种“果报”却超脱了“人道”,涉及“天道”及“畜牲道”:晚娘变作毒蛇,沦落“畜牲道”,亲人被封为神,升天至“天道”。这种“超人间”的因果报应,符合民间信仰的思维模式,神歌与宝卷中的猛将“后传”正是以这种思维方式在原故事基础上进行的叙事表达。

“果报”观念在民间文学叙事传统内的主旨,正如鲁迅先生所言,“俗文之兴,当由二端:一为娱心,一为劝善,而尤以劝善为大宗”^[100]。猛将叙事中的因果相报情节,固然有其劝善教化的意义和内涵,但从根本上说,对于猛将神信仰的固化才是其主要目的。

第三节 神歌与宝卷:猛将叙事的变体

以上分析,从猛将叙事的内容角度对神歌与宝卷中故事情节序列的大致描述,可看出它们对于猛将传说故事的扩展,不仅是在原故事的基础上增加了“后传”和“后传”,同时在每一个情节单元里都有对民间叙事素材的吸收、情节要素的多变和一些铺陈性的细节描写。但总体来看,它们是在猛将传说故事模式内的发挥和扩展,其故事讲述中核心的叙事框架并没有改变。因此,如果将猛将传说故事看作是一个已成型故事的话,神歌与宝卷中的猛将故事就是它的故事变体。

故事以口头的形式讲述和传承,它们活态地存在于具体的讲述和与之相关的语境中,因此自诞生之日起,就会不断产生各种变体,变化之间就是一种衍化关

系。衍化虽然过于繁琐难考，但其间也有规律可循：从简单到复杂（叙述内容和形式），走向类型化、戏剧化和风俗化。同样，猛将故事的生长也是一个漫长而复杂的过程，但由于其被纳入进猛将信仰的叙事视域，其中心场域一直处于信仰及庙会祭祀仪式的时空语境之中，从而与一般民间叙事的衍化相比，有着自身鲜明的特征和内涵。

首先，从叙事内容的层面讲，叙事是为了达到“告诉其他人发生了一些事情”的目的而组织起来的；猛将叙事的形成和存在，对于信仰猛将神的民众而言，就是以其神主的出身和成神事迹的不断讲述，以达到在其心理感受系统上的记忆和情感。口头讲述的话语形式拒绝刻板的记录，必须要有引人入胜的翔实说明，同时，民众出于信仰的心理和情感，需要对猛将神主的神性和灵验找到合理的理由，因此猛将神歌与宝卷在传说故事的叙事框架内，从具体内容的角度将“转世”、“寄生”等带有信仰观念的民间叙事母题移用到故事的讲述中，糅合为一个新的叙事文本。这一糅合和衍化的过程，根本上是对猛将故事叙事功能的强化，即通过在口头叙事系统的层面上将刘阿大作为一个神灵形象的塑造，以达到增强和固化信仰的目的。

实际上，民众对于猛将神灵形象的粉饰和塑造，有着宏大的社会历史背景，这种信仰心态的变迁和造神的运动，是一种民间文化的创造。将这种信仰文化反映在口头叙事的层面上，只有通过猛将神的不凡出身和神性故事的叙述，并且以“超人间”的灵异化内容来增强其叙述的可信度。神歌与宝卷中的猛将故事因此获得了情节生长的空间，不仅扩大了故事的容量，也因此使故事的意义得到加强。

其次，与一般民间传说不同，猛将传说是与庙会相关联的传说。庙会作为人们一种周期性生活形式，使庙会传说一直都有一种比较自然的讲述场景。不过，从叙述方式上看，传说因其小规模口耳相传的范围和传播途径的限制，并不适宜在庙会这种大的时空语境中进行故事的叙述。庙会中人们对于神灵信仰的表达，需要以一系列的文艺表演活动进行赞神和酬神仪式。因此，人们以另外的叙述方式来讲述关于猛将神的故事：刘王庙会上祭祀猛将的仪式需要唱颂神歌，同时借用宝卷演唱的方式，在各类民间祈福禳灾活动中进行宣卷表演。尽管它们因讲述方式的不同而使得叙事的文本表现出不同的特征，但从内容上来说，都是对猛将故事的讲述，从叙事功能上说则是对猛将信仰的表达。

神歌作为一种民间仪式歌谣，是分湖流域各种庙会和皈依佛中开展民间文艺活动中的主要形式，其历史悠久，源远流长，是中国巫文化在后世流变中所形成的一个支脉。宣卷于明嘉靖后由北方传入江浙地区，在敬神拜佛的活动中把“念佛”与演唱故事结合起来，形成一种民间文艺讲唱样式。这类宝卷表演在历史文献中

早有记载，如清程寅锡《吴门新乐府》“听宣卷”条即描述旧时苏州妇女到寺庙中听宣卷的情景：“听宣卷，听宣卷，婆儿女儿上僧院。婆儿要似妙庄王，女儿要似三公主。吁嗟呼！大千世界阿弥陀，香儿烛儿一搭施。”^[101]由此可知，唱神歌，宣宝卷，这是在江浙民间庙会上经常举行的表演活动，刘王庙会同样如此。因此，神歌手与宣卷艺人们按照传统的范例和形式，将猛将故事进行了合乎神歌与宝卷体制的编创，以此满足人们在庙会上以文学叙事表演的方式表达信仰的需求。

一般而言，传说无一定的讲述季节，无固定的讲述形式，无表演性，也没有巫术作用^[102]，有了讲者和听者，传说的讲述就能完成；而神歌与宝卷的现场性表演却必须拥有自身特定的表演场合。借用戏曲人类学的观点，表演场合是由一连串“场合元素”构成的，包括演出地点之环境、演出场合之物质结构、演出者与观众之划分、在演出进行中之其他活动、观众的口味及期望、观众的行为模式^[103]等六个方面。如果将刘王庙会看作是猛将叙事的表演场合，猛将祭祀的仪式过程对于神歌与宝卷的表演而言，有着更加重要的意义。因此，笔者无意于从以上每一个方面对猛将叙事的表演情境进行细致分析，而只是将视角限定在猛将的祭祀仪式上，试图对于猛将文学叙事受信仰规约的活态叙事特征进行一些思考。

第四章 仪式规约：猛将叙事的展演形态分析

猛将故事作为猛将叙事系统所讲述的内容，在神歌与宝卷里进行了叙事情节的扩展和叙事功能的强化，这是传说在不断的流布过程中变异的结果。猛将神歌和宝卷有着不同的叙述方式，在民间鲜活的演述场域，尤其是猛将祭祀的仪式场合中展演，既完成了自身对于仪式的演述功能，且有着各自独特的展演形态。

第一节 “请神—酬神—送神”的仪式结构形态分析

“仪式，通常被界定为象征性的、表演性的、由文化传统所规定的一整套行为方式”，它“可以是特殊场合情境下庄严神圣的典礼，也可以是世俗功利的礼仪、做法。”^[104]。民间庙会对于神灵的祭祀仪式，也是由一系列象征性的、表演性的行为活动组成的，大致可以拆解为两个方面：一是仪式的具体内容，包括使用的道具和仪式行为等，人们用于表达神灵信仰的文学叙事活动，就属此列；二是仪式的程序，包括仪式时间、地点以及过程中时间和地点的转换，这里将之称为“仪式结构”。

在刘王庙会上，猛将祭祀的仪式结构呈现出“请神—酬神—送神”的三阶段模式。“请神”阶段既是祭祀仪式的开始，也是叙事表演的开始，神歌手作为人神中介开始唱《发符》神歌，负责为人们把各种神灵请来参加祭仪；祭祀仪式的中间部分即“酬神”，神歌手吟唱猛将神歌，丝弦宣卷班子演唱各类以民间传说和故事为题材的宝卷；最后是“送神”阶段，神歌手吟唱《送神》神歌把神灵全部送走，祭祀仪式结束。“请神—酬神—送神”仪式流程的依次进行，赋予每个阶段内的表演活动以不可挪移的次序和具体场景。《赞符官》、《按位》、《拈香敬酒》等神歌也是依照次序演唱，同时伴随相应的祭祀行为，不能互换或对置，也不能颠倒或重复。

猛将神的祭祀表演是以演唱神歌为中心的，叙述猛将神的出身、事迹和成神经历，是对神灵功德的崇拜和赞颂，达到沟通人神的功能。神歌手作为猛将祭祀活动的仪式主持者，其所演唱的内容及演唱过程中的动作行为本身就是一种仪式，神歌因此也可以看作是仪式的另一种表达方式。宝卷的演唱只在“酬神”阶段进行，一定程度上呈现出与祭祀仪式的疏离状态。

一. 仪式：神歌的表演

对于猛将神歌的实际表演而言，演唱刘猛将神的出身、事迹及成神经过，其核心的演述功能表现为把猛将神作为一位神祇来召唤，他的力量便可以显现，以

庇护信仰共同体内的民众。神歌里的猛将故事是以传说故事为基础的衍化和扩展，在猛将信仰的流变中不断导致了故事主角的神格化，最终以神歌的形式在祭祀仪式场合中被表演。这种表演伴随整个祭祀仪式，在信仰者的心里同时表现为猛将神主的“在场”。因此，对于仪式场合中的主体心理体验来说，猛将神歌具有对猛将神主进行赞颂和召唤的功能，在猛将会上是一项绝对不能少的沟通神灵的手段。在神歌《发符》²中，有两句歌词恰切地说明了这一点：“若要功曹喜欢，听表出身出世。”

作为神歌的演唱者，神歌手是代表信众与神灵进行交流和沟通的“使者”，他们的权力和某些被认为超越自然的能力，决定了只有他们才有资格与超自然的神灵进行交流。另一方面，作为仪式的主持者，仪式本身又加剧了他们的“权力化身”和“神奇符号”。他们大都因此有了“人-神（man-god）”的身份。猛将祭祀仪式中所演唱的神歌，由于其表演主体的这种“人-神”身份，因此可以理解为是一种具有神力的咒语。

猛将神歌这种神力的符咒，突出表现在《发符》和《请神》等神歌的演唱部分。《发符》中说：“奉神弟子烦请传香人代口奏报，先烦劳上界天仙符官使者，一封书信速往来到三天门下，扣请三天三宝、三天上帝、凌霄殿、弥罗宫，……同赴高仙台上，弟子虔诚拜请。”^[105]接着再劳请上、中、下三界符官分别宴请三界神仙。祝司对着虚空诵读一个个神灵的名字，请求他们下凡来赴筵，于是神就来了，他们报到哪位神的名字，哪位神就会应邀入坛赴筵，“频劝香醪，慢饮慢酌”；他们要送神，又对神说一番好话，说你们该走了，于是神灵也就真的走了。即使是在叙述猛将神主的出身和相关神异事迹时，也经常会穿插进一些有明显咒术成分的语句。例如在《功德圆满》^[106]一段里有这样的唱词：“修德行善天堂路，作恶行凶地狱门。佛法无边功德大，世间那有不公平！”“诸佛菩萨凡人修，劝人勿做黑良心。善男信女来礼拜，九玄七祖尽超升。”这些语句看起来与猛将神主的故事并不相关，或宣扬佛法，或劝人向善，包含有很多佛道用语和神灵词汇，与一般口头文学叙事相比，有很大的不同。

神歌手是世代相传的，十分讲究师承关系，决不可以无师自通。他的一举一动，一招一式，包括神谱、神界故事、仪式程序、禁忌规矩，以及各种神歌的演唱，都是师傅所教，上代所传，祖宗法度，不可擅改。歌手所唱的一切，包括对神灵的歌功颂德，乃至那些轻松活泼的世俗歌谣，也都是为了唱给神灵听的。因此，在神歌手那里，神歌在某种意义上说是神圣的，保密的，碰不得的，有个“非仪式不唱”的规矩。

神歌这种不可它用的语言符号系统，是猛将祭祀仪式的意义功能得以实现的

²见附录二。

重要前提。民间宗教信仰仪式意义的生成，需要一系列符号系统的支持，首要的一点就是特殊的符号语言。人们使用语言符号，首先是为了将自己的思想、感情传达给他人。在“传达”这一点上，语言符号发挥着“传达工具”的功能。因此，在猛将祭祀仪式场合内，猛将神歌的演唱是因其符咒语言功效的发挥而进行的。恩斯特·卡西尔说：“以善恶二元论为其世界图像和宇宙起源说之基础的宗教，都把口说的语词尊奉为首要的力量。”^[107]既然是“首要的力量”，仪式中神歌唱诵的语词必须慎之又慎。神歌里的话语，通过神歌手的口中说出，使话语的身份有了改变，使它们变成了沟通神人的一种工具，蕴含着符咒一类的力量，成了驱邪求福的另一种凭借。符咒的重要性，凌驾于神歌的内容情节之上。也即是说，神歌的演唱，“只不过是提供一个方便，提供一个形式，好使这一类带有驱邪力量的符咒语言，能够通过祭师的口，在一个群众聚集的场合中道出而已”^[108]。而这种力量传达的需要，也正是神歌对于猛将的祭祀仪式必不可少的依据，主要表现在：

首先，神歌用合乎语句文法、地区语音、以及仪式惯例的话语，在讲述猛将神主出身和神道故事的过程中，表现了人物的内心世界，交代了故事的情节发展。通过对猛将神主本生故事的又一次重新讲述，在听者的内心塑造出一个模拟的世界，使猛将神主的出身、磨难和成神事件在仪式场合内得到了重演，由此在叙事表演的层面上，完成了指涉的功能。

其次，在祭祀仪式的膜拜场合下，在神歌表演的语言环境里，神歌手进行猛将神歌的演唱，除了上述指涉功能外，本身就是一种祭祀的行为活动。神歌手念诵或演唱的时候，并不单单是在念诵或演唱，而是在从事一项祭拜的仪式。因此，“当整个故事通过演出在观众面前展开，围绕着叙事结构和演出象征的吉祥/不幸、平安/险难，构成一个意义网络，在整个（祭祀的）仪式场合里产生意义。……象征式地消解了以上的对立，使在场的参与观众获得心理上的平安。”^[109]正是基于这样的仪式演述功能，猛将神歌的演唱是整个祭祀场域内的重头戏，在村民的心目中，要进行一场哪怕是非常简单的祭祀活动，最先安排和布置的应该是神歌手。如果没有猛将神歌演唱活动的话，那么宁愿放弃这场祭祀活动，也不会将就进行。

猛将神歌对于祭祀场合这种不可取代的地位，也就决定了它在整个的“请神—酬神—送神”祭仪流程中自始至终的“在场”，神歌的起唱就是祭祀的开始，神歌的结束也就是祭祀的结束。如果神歌手没有唱完整部神歌就结束了祭祀仪式，或者只选其中的部分章节演唱，就会被认为是对猛将神主的不敬，其祭祀也就失去了效力甚至会带来灾难。

二. 酬神与娱人: 宝卷的演述功能

江浙地区宣卷表演,按地点大致可以分为两类:一类是在庙会和朝山进香活动中宣卷;一类是村民在家中举行祈福禳灾活动时宣卷;按宝卷内容则可分为祝祷法事、宣教劝化、神道故事、妇女修行故事、戏曲说唱和民间故事、时事故事宝卷及小卷等七类^[110],其中神道故事宝卷,宣卷人一般称之为“圣卷”或“神卷”,其它称为“凡卷”或“小卷”、“草卷”。依惯例而言,江浙地区庙会在该庙所供奉神佛的诞辰日举行,要演唱该神的神歌及宝卷,即“神卷”。

刘王庙会上表演的宝卷,就笔者的调查,一般为改编自戏曲说唱和民间故事的“凡卷”,如《叔嫂风波》、《雪地产子》、《双富贵》、《金殿夺子》、《千金一笑》、《风筝缘》等,却没有任何一个宣卷班子演唱猛将宝卷。据宣卷艺人讲,在刘王庙会上不能宣猛将宝卷,而当地民众经常在结婚闹丧、祝寿求子及乔迁之喜时邀请他们去宣卷,主要演唱的就是猛将宝卷。猛将宝卷表演在庙会上的这种缺席及其内在动因,可以从其对仪式的演述功能上加以分析。

宣卷也遵循一套仪轨:开始焚香,点烛唱《香赞》。如《慈悲刘王宝忏》开头《香赞》云:“炉香乍热,法界蒙勲,诸佛海会,悉遥闻随,处结祥云,诚意方设,诸佛现前身。”接着报愿,唱《请佛谒》请佛。与神歌的“请神”相比,其所请神灵少了很多,因此唱诵的时间也短得多。“诸佛现身”之后,宣卷正式开始,所演唱的宝卷本子根据斋主(即请宣卷的人家)的要求而定。结束时要进行“上茶”、“散花解结”、“念疏表”(或称“疏头”)、“送佛”等仪式,并唱相应的仪式歌。如果表演的宝卷不只一部的话,在各部宝卷演唱的头尾也有简单的请佛、送佛仪式,这样的结构形式始源于《九歌》^[111]。

民家请宣卷人“做会”宣卷,一次会一般从上午开始,直到第二天清晨结束。“拜寿”唱《八仙庆寿宝卷》、《男延寿卷》、《女延寿卷》等,“度关”唱《度关科》,“安宅”唱《土地卷》或《灶王卷》,“斋天”唱《斋天科仪》等。这些仪式或安排在白天(一般在下午),或在夜间进行,中间还穿插讲唱一些“凡卷”,一般安排在晚饭后。与神歌演唱必须照神书一字一句念诵不同,宣卷已摆脱了“照本(宝卷)宣科”的演唱方式,宣卷人可以即兴发噱“插花”,以取悦听众。虽然依然有十分繁复的祝祷仪式,但“凡卷”的加入和即兴的娱人成分,使宣卷少了些庄严肃穆的仪式气氛。

宣卷这种演唱方式的形成,源于在敬神拜佛活动中人们对于娱乐需求的满足。人们有抒发、宣泄情感的本能,民间往往通过酬神演戏活动,改变平常单调、乏味的生活,创造一个合理的放松、纵情、享乐的机会。从信仰的层面上说,民众对神灵的信奉,采取一种“推己及人”的思维模式,通过演戏娱乐自我身心的同时,也使神灵得到了愉悦。因此,民间祭拜某位神灵的庙会,实际上是某一地

区民间定期的纵情娱乐盛会。一般朝神进香的人，甚至会把供神灵的原始目的视为次要或忘了，而到庙会中观戏成为主要目的。此时，戏演得好坏与否，能不能吸引人，就成为庙会上表演者应该考虑的问题。宣卷艺人改编那些消闲、娱乐的弹词，把政府禁止演唱的弹词书目改编，加上善恶报应的观念；改革原来“木鱼宣卷”（仅用手铃、木鱼伴奏，故名）音乐和唱腔单调的缺陷，增加胡琴、弦子、箫、笛等伴奏乐器，吸收各种民歌小调曲歌，丰富宣卷唱腔。从一定程度上看，宣卷已渐趋于一种表演性较强的民间讲唱样式。这种表演性也就是娱乐性，与神歌古朴原始的仪式性特征大为不同。

在历次调查中，只有横扇照家港的刘王“出会”（即“巡会”，抬猛将神像出巡）上有礼忏班演唱猛将宝卷，其所宣宝卷名为《慈悲刘王宝忏》；与此同时，“出会”上并没有神歌演唱。猛将神歌和宝卷都是对猛将神主出身及成神事迹的叙事表达，本应具有同样的叙事场合和相似的演述功能，但在实践层面上，二者并不能在同一祭祀场合中“在场”。究其原因，似乎只能从神歌与宝卷的叙事展演方式上寻找答案。

在祭祀仪式上叙述神灵出身及成神事迹，起源于原始巫术祭祀活动。祭司以口头方式念诵史诗，或者以诗、歌、舞三位一体的方式，叙述神灵的创造、祖先的事迹、文化英雄的种种行为。这种唱诵目的不是娱乐，而在于通过追忆神灵和英雄祖先的宏伟业绩，为人们提供理想的英雄行为的典范。为达到上述目的，史诗的演唱要在庄严的宗教气氛中进行，演唱者兼有仪式表演性的功能，其本质是纯粹属于宗教性质的。

神歌手唱诵神歌时所处的状态正是如此。歌手登上祭坛，主要不是表演，而是来主持祭仪的，于是，他们必得完成一系列的规定行为，诸如点燃香烛、斟酒祭酒，率领人们向神灵叩头礼拜，焚烧神码、龙舟等，还必须一字不漏地朗读完仪式所必须朗读的仪式词。他们与神灵打交道，循规蹈矩，肃穆虔诚，不苟言笑。如此，神歌手完成了“人-神”的身份赋予自身的职能，即赞神，传达民众对于神灵的信奉和膜拜；神歌的演唱，也完成了自身的仪式演述功能。宣卷表演的方式如前所述，宣卷艺人演唱以猛将故事改编而成的宝卷，因为宝卷体式的规定性和模式化特征，其表演方式本身就决定了猛将宝卷的演唱带有一定的娱人成分，与猛将祭祀仪式所要求的那种肃穆庄严的气氛不相容。同时，在庙会上，既有神歌的演唱完成仪式的叙事表达，又有“凡卷”的表演及其他文艺活动完成“酬神”的功能，猛将宝卷无须“在场”。因此，猛将神歌的在场“驱逐”了猛将宝卷。二者之间的这种“非共存”性，也从一定程度上说明神歌与宝卷之间有着不同的叙事界域。

首先，从叙事内容上说，虽然神歌也唱世俗的故事和根据俗文学传统题材改

编的故事，但因为“非仪式不唱”的规矩，其内容题材更多限于有相关祭祀仪式的神灵故事。如“旗伞社”所唱神歌里，除《刘王神歌》而外，还唱《杨伯神歌》、《观音神歌》、《式君神歌》、《七爷神歌》等，其叙事主角都是江浙地区民间信仰体系中的神灵；只有《唐陆相公贩私盐》为世俗故事³。用于神歌演唱的故事可以宝卷的形式出现，如有《观音神歌》，也有《观音宝卷》；反之，宝卷的许多内容题材却很少以神歌的形式加以演唱，如宝卷中数量居多的“凡卷”。

其次，从叙事情境上说，神歌在“请神—酬神—送神”仪式三阶段的演唱，其本身就是一种仪式，神歌演唱的场所成为祭祀仪式的中心场合。庙会上各种酬神、娱神表演都是围绕这一仪式中心举行的。在江浙各地，浙江嘉善的“道士先生”、浙江海盐的“骚子先生”、平湖等地的“太保先生”等，与神歌手一样，他们在祭祀菩萨、老爷的庙会上既主持相关的祭祀仪式，同时唱“太保书”等仪式歌及神歌。按照传统，在上述几类人员存在的地区，宣卷艺人便不介入这些庙会和社赛活动，即使被邀去宣卷，也不能唱相关菩萨和老爷的故事。在这里，仪式的语境和传统的规定形成了宣卷的叙事禁忌。

刘王庙会上的宣卷班子最多时能达到十几个，他们大多演唱改编自戏曲说唱和民间故事的宝卷，尤其是讲述女主人公遭受磨难的婚姻爱情故事。听宣卷的人也主要为妇女，她们在听讲故事的过程中享受乐趣，或许亦能从那些受尽苦难而终得善果的女主人公身上得到些慰藉。如此，宣卷表演已经呈现出与猛将祭祀仪式一定程度上的疏离状态，与其说是“酬神”，不如说是娱人。

总体来说，神歌与宝卷对于猛将祭祀仪式演述功能的发挥，是与其自身的历史渊源和叙事特性相联系的。神歌作为一种古老的仪式歌谣，在成为猛将故事的叙事手段并在仪式上演唱之后，因为其本身仪式性功能的存在，赋予了猛将神歌对祭祀仪式的叙事功能。宣卷在庙会上的表演，大概更多出自“悦俗”的因素。同时，从宣卷在江浙地区的出现和流传来看，它晚于猛将信仰形成的时间，也应该晚于猛将会形成的时间，因此，它是在后世的流变中才出现在猛将祭祀仪式中，在“酬神”的仪式阶段中发挥着娱人的功效。

那么，由于各自演述功能的不同，神歌与宝卷在仪式中的表演方式上会有什么不同的特征呢？

第二节 “祝”与“表演”：神歌与宝卷的演唱形式分析

神歌手在整个仪式过程中演唱猛将神歌，以主持者的身份执行请神灵降临和回归的降神、送神仪式，解释神主的行为和传达神灵的旨意，这种“人-神”身

³ 见附录四。

份，大致相当于古代祭祀仪礼中“祝”的角色。

有学者^[112]研究，“祝”是古代巫覡由于职责分工而出现的神职者。《说文》曰：“祝，祭主赞词者。”“祝”是事宗庙、知礼仪的主持祭祀仪式者，掌作辞告神之事。《周礼·春官》有“大祝”、“小祝”、“丧祝”等条的记载，如大祝“掌六祝之辞，以事鬼神示，祈福祥，求永贞”，小祝“掌小祭祀将事候祈祷词之祝号，以祈福祥”，丧祝“掌丧祭祝号”，并“掌胜国邑之社稷之祝号，以祭祀祷祠焉”。^[113]这里的“祝号”，是指告神祈福的祝辞和赞美神灵、牺牲及祭具的号语，是用来沟通神灵的语词。在古代文献中，祝号的具体内容也有若干记载，其辞一律采用韵语。在仪式上有时要发挥咒语的作用，往往也采用诗歌的形式。如相传为伊耆氏（拟为氏族部落的首长）在年终祭祀百神、祈祷丰收时所作的《腊辞》：“土反其宅，水归其壑，昆虫毋作，草木归其泽”，言辞朴华，句句押韵，是巫术咒语在宗教仪式上的诗性表现。

这种“祝号”作为神力语言的象征，在神歌手严格依照祖宗法度的传承中，其形式得以保留。因此，直到今天，神歌的语言还是一律采用韵文的形式。在神歌手那里，猛将神歌就是他们对于猛将神主的“祝号”，演唱时有固定的程式，用的是芦墟官话，每句以七字居多，有时也灵活用一些七字以上的句式，但在一般情况下每句最多不能超过十一个字。如《刘猛将神歌》里叙述包氏弥留嘱托时用了七字以上的诗句：“包氏叫声亲夫君：‘我难舍亲儿小佛身，丢下这小孩童苦伶仃，我死不忘儿子和你恩情。’”虽然在七言句式夹杂部分长句，但依然是以韵文的形式出现。

长篇神歌的主要篇章都是一韵到底的民歌体，全诗只有一个韵，一韵到底，往往比较简单、呆板，近乎朗诵而缺乏旋律上的变化。与其说他们是“唱”神歌，不如说是“念”或“诵”神歌，而其中穿插的祈祷词、颂词和咒语之类就几乎是在念了。赞神歌就显得刻板得多，拘谨得多。应该说是和祭坛氛围有密切关系的。神歌手演唱，都一概不用丝弦伴奏，尽管吴越地区的器乐是非常发达的。朗读起来还是那么平板，缺乏音乐性，

按照古代“祝”在仪式中的职能划分，神歌手处于民间祭祀形态的分工型^[114]阶段。在古代，大祝“执明水火而号祝，隋衅，逆牲，逆尸，令钟鼓，右亦如之。来瞽令皋舞，相尸礼。既祭，令彻”^[115]。可以看出，在祭祀仪式中，大祝呼号念诵祝号，并执行血祭之仪，始终处于主持祭祀仪式的位置上；钟鼓师、瞽人等按照各自的职能分工，执行祭祀神灵的仪式。与此相类，猛将神的祭祀仪式也是由多人承担的，除坐在供桌前演唱神歌的歌手外，还有在旁敲鼓打钹伴奏的歌手三、四人不等。主唱歌手称为“祝司”，是整个猛将祭祀仪式的主持者。与大祝不同的是，祝司虽然负责请神、酬神、送神的一系列仪式，但并不承担全部神歌

（即祝号）的演唱，他与其他歌手轮流承担神歌演唱和乐器伴奏的职能，其次序并不固定。由于神歌是分段演唱的，因此，某一歌手演唱某一段神歌，在下一段神歌演唱时则担任伴奏之职。神歌演唱的这种职能分工，是一种兼任型分工。

在庙会上，“旗伞社”的神歌演唱在刘王殿里举行，从早上开始，在唱完九段神歌中的每一段后休息片刻，一直唱到下午五点以后。神歌单调、刻板的格律并不能让人们得到更多的愉悦，因此，在祭拜完猛将神像后，大多数人都赶往各宣卷班子所在之处听宣卷。从演唱人数上来说，宣卷班子一般由四人组成，两人演唱宝卷，两人演奏丝弦乐器伴奏。这种职能分工一般是固定的，承担演唱职能的宣卷人一般称为“宣卷先生”或“佛头”，他们相互配合演唱宝卷，同时还有动作表演。与神歌手规范的、严格的仪式行为不同，宣卷先生的动作有着明显的戏曲表演特征，这是受到吴语弹词等讲唱文艺表演的影响。

为适应其演唱形态的“弹词化”，宝卷的唱词多改为七言或十言的韵文，以便利用吴地民间小调的曲调来加以演唱，同时，增加了许多“表”、“白”等散说成份⁴。其中散说和唱词的结构形式，完全根据演唱内容的需要而设定，没有整齐划一的格式。表演时说、唱、诵结合，已趋于现代意义上的曲艺表演样式。

神歌与宝卷在演唱形式上的各自特征，可以用表 4 来简单加以概括：

表演形式 叙事样式	演唱句式	演述方式	演唱调式	表演的组合 形态	表演场合
神歌	韵文	念/诵	无调式	兼任分工型	请神—酬神 —送神
宝卷	韵散相间	唱/诵/说	小调等民歌 曲调	固定分工型	酬神

（表 4：神歌演唱与宣卷表演各自表演特征对照表）

可以看出，从演唱形式上说，猛将神歌一直保留着古老而严密的仪式歌谣的格律和唱词，显得刻板而拘谨。从仪式表演中歌手的兼任分工来看，也处于一种较原始的、较低级的阶段，还没有形成成熟、稳定的组织分工。这表明神歌在庙会中出于对神灵的敬畏和对仪式成规的遵循，在固定的信仰模式中，无论其演唱形式和组织形式都难以有自由突破的空间。它因祭祀仪式的需要而出现，并始终没有走下祭坛。这也就决定了猛将神歌在庙会上的演唱形态，尽管枯燥，几乎没有愉悦的美感，但依然处于祭祀仪式的中心地位。不过，人们是去拜祭猛将神的，是去看表演、听宣卷的，但不是去听神歌的，这是笔者在调查中所获得的认知。

猛将宝卷虽然没有在庙会上表演，有必要对它的演唱形式加以分析。下表

⁴ 见附录三。

是《刘猛将神歌》、《慈悲刘王宝忏》和《刘王》三个本子相同叙事情节的对照，经过简单分析，大致可以看出以下两点：

《刘猛将神歌》	《慈悲刘王宝忏》	《刘王》
玉皇听奏心大悦，便传玉旨下天庭。 阿难尊者动凡心，可降刘家为子孙。	而时，无极天尊，端拱清居。火有妙庭，即命敕召三界。高真诸天帝君十方神灵即诸仙众。倏忽之间，浮空而至。各执香花，辑首听命。时有敬之许真君，世云吴真君，通明真君，与诸仙众。上朝金阙。俯伏瑶阶，敦陈累行，宣敕诸愍。南无	阿难尊者复了佛命不敢迟延久，住佛偈一声言道去罢。阿难两泪交流就朝变轮台上变作珠花桃子，世尊三清吩咐太白金星送到刘家而去了。
便将仙水喷一口，化作仙桃一样吞。 即差金星来下降，做个蟠桃送果人。	敕旨下，是何星，诸神俯伏奏至尊。阿难尊者动凡心，可降刘家作子孙。扬威侯	太白金星送子孙，献花童子下天门。（和佛）
包氏夫人来警醒，三更梦里见仙人。 梦见公公金盒子，仙桃一对盒中存。	无极帝，来传奏，便传阿难到刘门。法水轻轻喷一口，变作仙桃只般形。扬威侯 太白星，驾祥云，奉旨传差送子神。包氏夫人身安睡，三更梦里见分明。	案落云头归下界，来到刘家大宅门。 花厅里面穿将过，直到香房里面存。 时光三更交半夜，香房送与包秀英。

（表 5：猛将神歌和宝卷文本同一情节对照表）

首先，两个宝卷的主体唱段都采用七言韵文，唱词之间有上、下句关系，这是和神歌一致的地方。由于宝卷体式本身要求有说、唱、诵的文辞，因此，这两个宝卷都在唱词的前面加了一段白文，不过《慈悲刘王宝忏》的白文并非一般的说白，而是句式押韵的一段歌赞，“说”起来自然富有音乐性。《刘王》的白文是一段长句，句式不如歌赞那样整齐划一，但依然有一定的韵律。

其次，与神歌一样，宝卷的唱词以七言四句的形式组合成段，在演唱中段与段相连叙述故事。但《慈悲刘王宝忏》每段的唱词中间却加入了“扬威侯”、“护国王”和“上天王”等对于猛将神主的称呼语，也即，在宣卷时，宣卷艺人会不断念诵猛将神主的名字。这些词句的重复使用，对突出咏叹、加强节奏有一定帮助，但从深层意义上说，似乎是出于语言膜拜的心理。另外，在宝卷的演唱过程中，听众经常会“接念佛号”，即“和佛”。和佛多在唱词双句（押韵句）的末尾，唱诵的佛号一般是“南无佛，阿弥陀佛”。这种演唱方式，在《慈悲刘王宝忏》和《刘王》里都有表现。

作为讲述神道故事的“神卷”，猛将宝卷与一般“凡卷”相比，其演唱形态的弹词化不大明显。一般“凡卷”由于受弹词等讲唱文艺的影响，其文本按照演唱的段落分为上、下卷（集），或分“回”（一般分为四回或六回），并且在每一回的前面有“卷前曲”。“表”、“白”等散说部分所占比例较大，无形中削弱了唱

词的主体性地位。同时，从语言上说，除了唱词部分使用书面语之外，其“表”和“白”用的都是吴地方言。

《慈悲刘王宝忏》和《刘王》也有“集”和“卷”之分。从整体文本来看，其唱词依然是主体部分，无“表”，“说白”采用的是四言或七言韵体，即使是长句，也有韵律；同时加入了一些佛教的歌赞，如：“白衣自在，大雄皇觉。无上菩提，应物随形。现河化身，巍巍生海。浩浩慈门，准议难思。无量无边，大悲大愿。”这些以诗歌韵体形式出现的“说白”和歌赞，所用语言都是书面语，虽然经常有大段歌赞文辞艰涩，难以理解，但在演唱时，这种富于韵律的一唱三叹容易产生佛号声声的氛围，以使听卷者抒发其信仰情怀，与一般“凡卷”的表演情境不同。

与神歌一样，猛将宝卷的表演是出于对猛将信仰的表达，民众请宣卷班子演唱猛将宝卷，是为了祈福禳灾，更多地带有仪式性的功能。因此，它与一般“凡卷”更多出于娱乐的功能不同。这种仪式性功能，使猛将宝卷的演唱形态具有一定仪式化特征，继承古代祭祀仪式歌韵文诗体的形式，而较少受到现代曲艺表演样式的影响。

因此，从庙会的祭祀仪式上，民众对刘猛将的信仰具体化为一系列的文艺表演，通过各自不同的展演方式传达。具体而言，猛将神歌的演唱就是仪式的举行，它在整个祭祀场合中拥有不可替代的地位，没有神歌，就没有祭祀；庙会上的宝卷“凡卷”表演及其他文艺表演，它们以酬神和娱人的功能出场，与神歌的演唱一起，为祭祀仪式的实现提供了一个形式构架。在仪式实现的过程中，猛将神歌的“在场”与猛将宝卷的“缺席”，处于仪式中心的神歌演唱与围绕中心而宣的“凡卷”，它们都要受到仪式结构和信仰传统的规约，而呈现出不同的展演形态。

结 语

涂尔干曾言,“诗歌是一切宗教所固有的东西”,“倘若宗教没有给思想与活动的自由结合留有余地,没有给玩耍、艺术以及所有能够使精神得到放松的娱乐留有余地,宗教也就不能成其为宗教了”^[116]。如此,我们能够为庙会文学叙事的存在与展演找到一个合理性的解答。

民间信仰是民间流行的对某种精神观念、某种有形物体信奉敬仰的心理和行为,当它以某种地域性庙宇或血缘性家族的祭祀仪式加以体现时,可以理解为是一种民间宗教,因此,其祭祀仪式的完成,也同样需要诗歌及其他艺术样式(即广义的口头文学叙事概念)作为仪式的行为内容出现。祭祀旨在取悦和讨好神灵,求得神鬼的保佑;在仪式上唱颂神灵的赞歌,也就成为沟通神灵的一种有效手段。古代祭祀中的“祝号”,少数民族史诗的演唱,以及芦墟刘王庙会上所唱的神歌,都是以这种“通神媒介”的需要和形式产生的。

既然是一种通神的媒介,是一种仪式的行为,因此,庙会祭祀仪式上文学叙事的展演就不需要太多的审美要求。不同的文学叙事在仪式与表演的共同体时空里演绎着各自的功能,形成各自不同的展演形态,并有着自身的叙事界域。当然,从实际的功能看,“尽管膜拜活动起初另有目的,但对人类来说它毕竟是一种娱乐”,^[117]它们在祭祀仪式中并非仅仅是为了取悦神灵,同时也有娱人的功效。不过,我们不能把文学叙事的这种娱人功能加以夸大,甚至认为在后世的流变中其娱神性已经完全被娱人性所取代,因为在祭祀仪式中,不同的文学叙事表演由于其受到仪式结构规约程度的不同,所发挥的仪式演述功能和所呈现的展演形态是不同的。由娱神到娱人的演变并非其真实情况的确切表述。

由于祭祀仪式一般是周期性循环的“定期仪式”,这就使得与仪式相关联的文学叙事在仪式定期的循环中保持着一种鲜活的展演形态,并且以仪式严格的程序为依归,具有某种稳定性。从客观上说,这种稳定性有利于口头文学叙事的保留和传承,一些古老的神话、史诗和神歌,也就在这种稳定的态势中,绵延不绝,流传到今天。而那些脱离了仪式的展演情境,或者与民间信仰及其仪式不存在共生关系的口头文学叙事,往往会伴随着社会生活民俗的变迁或消亡,或发生很大的变异,最终呈现出与原来的叙事极为不同的样貌。

当然,祭祀仪式中的文学叙事也并不能排除这种变异的必然性,它的稳定性是一种相对的状态。只不过,仪式是对过去的追忆,并借助文学叙事的方式呈现出来,成为仪式的严格内容。这种仪式的演述功能,是对原来事件的重复,即使有变异的存在,也是对于同一个事件原型的叙述变体。同一个神话,同一个神灵原型的故事在每一次的仪式展演中被诠释和重释,产生相对的叙事变体。这种变

体因为受到神灵信仰及其仪式的限定,其变异的程度也是有限的,不可任意而为。如此,与信仰及其祭祀仪式相关的文学叙事,在变异潜能和程度上说,比一般口头文学叙事微弱得多。

祭祀仪式上的文学叙事展演,所叙述的是关于神灵的生平事迹和功绩,讲述者对神灵的取态上是严肃和神圣的,这种取态无疑是信仰观念的反映。“仪式是为维护这些信仰的生命力服务的,而且它仅仅为此服务,仪式必须保证信仰不能从记忆中抹去,必须使集体意识最本质的要素得到复苏。通过举行仪式,群体可以周期性的更新其自身的和统一体的情感。”^[118]事实上,信仰记忆和情感的维护,需要的不仅仅是这种固定的、周期性的仪式展演,更需要一种在绵延的时空语境中能够传承和保留民众群体记忆的叙事方式。这种叙事方式,也就是与庙会及祭祀仪式相关的传说。

传说并不在仪式的演述场域内出现。就像鸡与蛋孰先孰后一样,传说与民间信仰的先后关系是无法确证的。作为信仰神主的最初叙事表达,传说往往首先以一个关于神灵的事件使人们产生了一种信仰的情感,而这种情感又被进一步加工与改编,满足大多数人的幻想和需求。传说的播布和变异过程实际上是民间赋予信仰神主神性的过程,而神性的确立,为庙宇的创建提供了信仰的观念支持,进而在庙宇的实体性时空中进行祭祀仪式与关于信仰神主文学叙事的展演。这种展演以适应庙会仪式场合的形式出现,但本质上,它们是对传说内容的重塑和重释,是传说叙事的变体。

信仰神主的相关叙事由口头讲述到祭祀仪式上的表演,不仅将传说故事的情节进行了大规模的扩展,以增强故事的神异色彩,而且出于固化和强化信仰的需要,在叙事的情节内容中增加了许多传统民间信仰的母题和素材。这种变异,既是传说作为一种口头文学叙事本身所决定的,也是其与信仰的互构互动决定的。正如柳田国男所说:“完全由‘信仰’支撑着的传说,说来可以称为‘活的传说’吧,但那‘信仰’的基础,随时代的前进,总还是或多或少地也起了变化。这,固然是存在于民众心灵深处的东西,非教理所能管辖之范围以内,但就连那教理,也随着历史而起了变化。因此说,只要是‘活在人们心灵上’的传说,也就不可能不随着时间的推移而演变。其活力,正是体现在那成长、发展与演变之上。”^[119]传说的这种活态发展,是以对信仰的表达为依归的,真实地体现了民众在“造神”运动中利用口头叙事的力量维持和固化信仰的运作机制。

因此可以说,与民间信仰相关的口头文学叙事,其生成、变异过程及在仪式上的展演,与信仰之间都处于一种互构互融的动态发展中。以信仰的表达为指归,口头文学叙事形成了自身神圣的叙事特征,并且往往以一个叙事系统的方式,来实现对某一神灵信仰多元表达的叙事功能。

注释:

[1] 刘守华. 道教信仰与中国民间口头叙事文学[J]. 中国文化研究, 1996(12). 他认为: “道教与中国民间文学的密切关系, 可以说是‘你中有我, 我中有你’。道教把自己的神秘信仰形象化, 并以通俗生动的方式向民众灌输教义, 不得不借助民间文学。”笔者以为这种提法有进一步挖掘的必要。即, “中”是在何种程度和范围上的“中”? “有”又是以何种方式呈现的“有”?

[2] 钟敬文主编. 民间文学概论[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1980: 188.

[3] “广义的语境(context)包含诸多因素, 如历史、地理、民族、宗教信仰以及社会状况等。由于这些因素在很大程度上影响着文本的内容、结构和形态的形成与变化, 因而它们也成为解决传承与创作情境中的重要关联。田野意义中的‘语境’是指特定情境中的‘社会关系丛’, 至少包括以下六个要素: 人作为主体的特殊性、时间点、地域点、过程、文化特质、意义生成与赋予。”见巴莫曲布嫫. 叙事语境与演说场域——以诺苏彝族的口头论辩与史诗传统为例[J]. 文学评论, 2004(1): 89-99.

[4] 郑元者. 艺术之根——艺术起源学引论[M]. 湖南: 湖南教育出版社, 1998: 15.

[5] [罗]亚·泰纳谢. 文化与宗教[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1984: 19.

[6] 车锡伦, 周正良. 驱蝗神刘猛将的来历和流变[J]. 中国民间文化第五集·稻作文化与民间信仰调查. 学林出版社, 1992. 代洪亮亦持此观点, 见代洪亮. 民间记忆的重塑: 清代山东的驱蝗神信仰[J]. 济南大学学报, 2002(3).

[7] 程蔷. 祭祀与民间行为叙事[J]. 民俗研究, 2001(1).

[8] 这是目前学界对民间口头文学样式以叙事内容来划分的结果, 大致可分为“情节叙事”和“非情节叙事”两种样式。“情节叙事”包括神话、史诗、传说、故事、歌谣、叙事诗、说唱、小戏等, “非情节叙事”包括谚语、谜语、俗语等。若以叙事形式来看, 情节叙事又可分为讲说类和唱类。讲说类叙事有神话、传说、故事等; 唱类叙事又史诗、歌谣、叙事诗、说唱、小戏等。参见江帆. 民间口承叙事论[M]. 黑龙江: 黑龙江人民出版社, 2003: 1.

[9] [日]柳田国男. 传说论[M]. 连湘译. 北京: 中国民间文艺出版社, 1985: 110.

[10] 容世诚. 戏曲人类学初探——仪式、剧场与社群[M]. 广西: 广西师范大学出版社, 2003: 5.

[11] 王继英. 叙事文学发展轨迹——神话、传说、故事比较研究[J]. 贵州民族学院学报(社会科学版), 1996(1).

[12] 周华斌. 傩·民间叙事表演·原始戏剧[J]. 戏剧文学, 1996(8).

[13] Gaster, Theodor Herzl, Thespis: ritual, myth, and drama in the ancient Near East / Foreword by Gilbert Murray. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1961, P.207. 转引自薛艺兵. 神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究[M]. 北京: 宗教文化出版社, 2003: 21.

[14] [美]阿尔伯特·贝茨·洛德. 故事的歌手[M]. 尹虎彬译. 北京: 中华书局, 2004: 33.

- [15]王穉登(1535—1612),明嘉靖、万历间文学家。见王稼句点校、编撰.苏州文献丛钞初编(上)[G].古吴轩出版社,2005.
- [16]此说源于车锡伦先生的考证。车锡伦,周正良.驱蝗神刘猛将的来历和流变[J].中国民间文化第五集·稻作文化与民间信仰调查.学林出版社,1992:12.
- [17]转引自车锡伦,周正良.驱蝗神刘猛将的来历和流变[J].中国民间文化第五集·稻作文化与民间信仰调查.学林出版社,1992:8.
- [18][清]袁景澜.吴郡岁华纪丽·卷七[M].江苏:江苏古籍出版社,1998:240.
- [19]乾隆《吴江县志》卷三十九《风俗二·节序》.转引自吴涛,周中建.刘猛将信仰与吴中稻作文化[J],农业考古,1998(1).
- [20]乾隆《吴江县志》卷三十九《风俗二·节序》.转引自吴涛,周中建.刘猛将信仰与吴中稻作文化[J],农业考古,1998(1).
- [21]《庞村志·风俗》.转引自吴涛,周中建.刘猛将信仰与吴中稻作文化[J],农业考古,1998(1).
- [22][清]陈维中.《甬里志》卷三《风俗》.转引自吴涛,周中建.刘猛将信仰与吴中稻作文化[J],农业考古,1998(1).
- [23]车锡伦,周正良:驱蝗神刘猛将的来历和流变[J].中国民间文化第五集·稻作文化与民间信仰调查.学林出版社,1992:12-13.
- [24]车锡伦.中国宝卷总目[M].北京:北京燕山出版社,2000:178.
- [25]车锡伦,周正良:驱蝗神刘猛将的来历和流变[J].中国民间文化第五集·稻作文化与民间信仰调查.学林出版社,1992:16.
- [26][清]袁景澜.吴郡岁华纪丽[M].江苏:江苏古籍出版社,1998:27.
- [27]《宋史》三三六卷,中华书局版,10757.
- [28][清]顾震涛撰《吴门表隐·卷一》.笔者所查阅的是薛正兴主编.江苏地方文献丛书[M].江苏:江苏古籍出版社,1999:5.
- [29]《宋史》四四九卷,中华书局版,13239.
- [30]此句话为清代袁景澜在《吴郡岁华纪丽》里对刘锐一说的考证分析,并进一步说:“考《宋史·刘锬传》无弟锐名。朱长儒谓:‘古名将阖门戮力,子弟功归父兄,姓名隐盖有之。且绍兴年,帝驻平江,锬以江东路副总管提举宿卫六军,每军千人,为十二将,扈从赴金陵,安知其弟不于是时立功兹土,没歆其祀耶?’古今祀典为村巫淆乱多矣,不独一字王之额,为可嗤也。郡志实指为刘武穆从弟,名锐,应有所据,为近是,特一时不得其明证耳,俟博雅者更考之。”见[清]袁景澜.吴郡岁华纪丽[M].江苏:江苏古籍出版社,1998:28.
- [31]《宋史》四四六卷,中华书局版,13162.
- [32]《宋史》四〇一卷,中华书局版,12167.
- [33]笔者未查到原文,而是在王景琳等主编.中国民间信仰风俗辞典[M].北京:中国文联出版公司,1992:228查到刘猛将相关词条.

- [34] 乾隆十二年(1747)敕修《清朝文献通考》卷一〇五。转引自车锡伦,周正良。驱蝗神刘猛将的来历和流变[J]。中国民间文化第五集·稻作文化与民间信仰调查。学林出版社,1992:5-6。
- [35] 见光绪《永年县志》卷十。转引自车锡伦,周正良。驱蝗神刘猛将的来历和流变[J]。中国民间文化第五集·稻作文化与民间信仰调查。学林出版社,1992:5。
- [36] 见《将军庙碑记》。
- [37] [清]刘锦藻:《清朝续文献通考》卷一五七群祀一。转引自车锡伦,周正良。驱蝗神刘猛将的来历和流变[J]。中国民间文化第五集·稻作文化与民间信仰调查。学林出版社,1992:6。
- [38] 这是根据常熟白茆乡民间歌手、故事家陆瑞英1984年3月29日所讲述的猛将故事录音稿。见车锡伦,周正良。驱蝗神刘猛将的来历和流变[J]。中国民间文化第五集·稻作文化与民间信仰调查。学林出版社,1992:18-19。
- [39] 2007年10月3日,笔者跟随导师郑士有在西塘镇大舜乡渔业村程家栅(坝)对猛将神歌手张六宝进行了采访。张六宝,女,现年61岁,是芦墟镇赞神歌旗伞社的成员之一。
- [40] 转引自车锡伦,周正良:驱蝗神刘猛将的来历和流变[J]。中国民间文化第五集·稻作文化与民间信仰调查。学林出版社,1992:19。
- [41] 清顺治年间,曹锡缙编纂。
- [42] [明]徐光启:《农政全书》卷四十四。
- [43] 陈正祥.中国文化地理[M].北京:生活·读书·新知三联书店,1983:50-51。
- [44] 程大昌(1123-1195)南宋经学家。字泰之,徽州休宁(今属安徽)人。
- [45] 如章义和就认为:“作为驱蝗神的刘猛将的作用就是阻滞蝗虫飞来,或将蝗虫驱逐出南境”,猛将庙当初设立的含义就“仅在于驱蝗”。见章义和.关于中国古代蝗灾的巫禳[J].历史教学问题,1996(3).对于此种观点,笔者并不赞同。
- [46] R·D·詹姆森.一个外国人眼中的中国民俗[M].田小杭,阎莘译.上海:上海文艺出版社,1995:24。
- [47] 吴涛,周中建.刘猛将信仰与吴中稻作文化[J],农业考古,1998(1)。
- [48] 车锡伦,周正良.驱蝗神刘猛将的来历和流变[J],中国民间文化第五集·稻作文化与民间信仰调查。学林出版社,1992:20。
- [49] “反记忆”(Counter-Memory)是福柯提出的概念,指那些挑战主流记忆的记忆。在福柯看来,对记忆的争夺反映的是一种权力关系,对记忆的解释和支配反映了人们的社会地位。下层社会的各种集体记忆很难存活下去,它会受到来自统治阶层的压制。然而,非主流的主流记忆拥有一定的批判价值,是底层社会人们争夺话语权的表现。
- [50] 吴涛,周中建.刘猛将信仰与吴中稻作文化[J],农业考古,1998(1)。
- [51] [美]R·D·詹姆森.一个外国人眼中的中国民俗[M].田小杭,阎莘译.上海:上海文艺

出版社, 1995: 26.

[52] [日]柳田国男. 传说论[M]. 连湘译. 北京: 中国民间文艺出版社, 1985: 57.

[53] 车锡伦, 周正良. 驱蝗神刘猛将的来历和流变[J]. 中国民间文化第五集·稻作文化与民间信仰调查. 学林出版社, 1992: 21.

[54] 2007年4月15日, 笔者等一行人在郑土有老师的带领下对莲泗荡刘王庙会进行了考察, 这是当时在刘承忠纪念馆的正殿上抄录而得.

[55] 《重建刘王庙记》, 载光绪《平望志》卷5《祠庙》. 转引自吴涛, 周中建. 刘猛将信仰与吴中稻作文化[J], 农业考古, 1998(1).

[56] 《猛将神祠记》, 载乾隆《吴江县志》卷55《集文五》. 转引自吴涛, 周中建. 刘猛将信仰与吴中稻作文化[J], 农业考古, 1998(1).

[57] 光绪《周庄镇志》卷三《祠庙》. 转引自吴涛, 周中建. 刘猛将信仰与吴中稻作文化[J], 农业考古, 1998(1).

[58] [清]顾潜. (嘉靖八年)飞蝗纪异. 载崇祯《吴县志》卷1《祥异》. 转引自吴涛, 周中建. 刘猛将信仰与吴中稻作文化[J], 农业考古, 1998(1).

[59] [清]龚文询. 唐市志朴·杂记. 转引自吴涛, 周中建. 刘猛将信仰与吴中稻作文化[J], 农业考古, 1998(1).

[60] [清]费善庆. 垂虹识小录卷7. 中国地方志集成·江苏府县志专辑. 江苏: 江苏古籍出版社, 1991.

[61] [清]壮者. 扫迷帚卷二十二·猛将神坐踞堂皇, 张天师技穷狼狈. 刊于李伯元主编《绣像小说》第43期至52期. 小说以两兄弟辩证的方式, 说明各地民间迷信活动的害处, 主要介绍的是江南迷信风俗.

[62] 钟敬文. 民间文学史[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1998—2.

[63] 郭景萍. 社会记忆: 一种再生产的情感力量[J]. 学习与实践, 2006(10). 其中说: “记忆既是一种认识活动, 更是一种情感体验行为. 一般地, 社会记忆被看作是知识社会学的一个分支, 在情感社会学的领域中社会记忆是缺席的. 实际上, 社会历史不仅是认识研究的对象, 也是情感体验的对象.” “社会成员对社会历史的情感体验, 可以通过主观头脑保留社会记忆、叙述记忆, 以实现情感延续和寄托. 在社会研究中, 口述史、地方性知识、阐释学等方法就是主观的社会记忆方法.”

[64] 郭景萍. 社会记忆: 一种再生产的情感力量[J]. 学习与实践, 2006(10).

[65] [英]保尔·汤普逊. 过去的声音[M]. 辽宁: 辽宁教育出版社, 2000: 172.

[66] 申丹. 叙事学与小说文体学研究[M]. 北京: 北京大学出版社, 2001: 19.

[67] 申丹. 叙事学与小说文体学研究[M]. 北京: 北京大学出版社, 2001: 19.

[68] [美]约翰·迈尔斯·弗里(John Miles Foley). 口头诗学: 帕里-洛德理论[M]. 朝戈金译. 社会科学文献出版社, 2000: 101.

[69]钟敬文主编. 民间文学概论[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1980: 199.

[70]张琪荪演唱, 张舫澜、张缙记录. 刘猛将神歌(记录稿)[A]. 中国·芦墟山歌集[C]. 上海: 上海文艺出版社, 2004: 476-498. 演唱者张琪荪(1908-1990), 芦墟著名老中医, 平生热爱民间文艺, 能唱山歌、小调、戏曲。年轻时当过“神歌先生”, 曾多次演唱过《刘猛将神歌》。其所收藏的《刘猛将神歌》手抄本及几本宝卷书在“文革”初期被抄去烧掉了。这是他晚年80岁(1987年)时, 经他苦思冥想, 断断续续达一年零五个月的回忆演唱和口述, 由他儿子张舫澜、孙子张缙如实记录下来的。采录地点: 吴江市芦墟镇西南街; 采录时间: 1987年5月至1988年9月; 流传地区: 吴江市芦墟、北厍、金家坝、莘塔、黎里等地。

[71]2007年8月21日, 笔者随同导师郑土有到吴江市横扇镇轮牛村照家港进行刘猛将巡香会调查, 这是当时采录到的横扇礼杆班的宝卷本子, 本子最后写有“公元一九九九年芙蓉月笔录”等字样。横扇礼杆班的领杆是赵阿美, 男, 64岁, 居住在横扇北村22组。

[72]张琪荪演唱, 张舫澜、张缙记录. 刘猛将神歌(记录稿)[A]. 中国·芦墟山歌集[C]. 上海: 上海文艺出版社, 2004: 477.

[73]张琪荪演唱, 张舫澜、张缙记录. 刘猛将神歌(记录稿)[A]. 中国·芦墟山歌集[C]. 上海: 上海文艺出版社, 2004: 478.

[74]张琪荪演唱, 张舫澜、张缙记录. 刘猛将神歌(记录稿)[A]. 中国·芦墟山歌集[C]. 上海: 上海文艺出版社, 2004: 479.

[75]张琪荪演唱, 张舫澜、张缙记录. 刘猛将神歌(记录稿)[A]. 中国·芦墟山歌集[C]. 上海: 上海文艺出版社, 2004: 479.

[76] 横扇礼杆班《刘王宝杆香赞》手抄本。

[77]张琪荪演唱, 张舫澜、张缙记录. 刘猛将神歌(记录稿)[A]. 中国·芦墟山歌集[C]. 上海: 上海文艺出版社, 2004: 479.

[78]张琪荪演唱, 张舫澜、张缙记录. 刘猛将神歌(记录稿)[A]. 中国·芦墟山歌集[C]. 上海: 上海文艺出版社, 2004: 482.

[79]张琪荪演唱, 张舫澜、张缙记录. 刘猛将神歌(记录稿)[A]. 中国·芦墟山歌集[C]. 上海: 上海文艺出版社, 2004: 483.

[80]张琪荪演唱, 张舫澜、张缙记录. 刘猛将神歌(记录稿)[A]. 中国·芦墟山歌集[C]. 上海: 上海文艺出版社, 2004: 483.

[81]张琪荪演唱, 张舫澜、张缙记录. 刘猛将神歌(记录稿)[A]. 中国·芦墟山歌集[C]. 上海: 上海文艺出版社, 2004: 496.

[82]张琪荪演唱, 张舫澜、张缙记录. 刘猛将神歌(记录稿)[A]. 中国·芦墟山歌集[C]. 上海: 上海文艺出版社, 2004: 496.

[83]“初始情境”一词是故事形态学中分析故事角色功能项的一个术语, “故事通常从某种初始情境开头。列举家庭成员, 或者干脆就是意提到名字或介绍其状况的方法引入未来的主

人公(如士兵)”。见[俄]弗拉基米尔·雅可夫列维奇·普罗普. 故事形态学[M]. 贾放译. 中华书局, 2006: 24.

[84]在《故事形态学》书末《附录一·用于故事符号记录的材料》中, 普罗普将神奇故事的初始情境用清单的形式列在表一。见[俄]弗拉基米尔·雅可夫列维奇·普罗普. 故事形态学[M]. 贾放译. 中华书局, 2006: 114.

[85][俄]弗拉基米尔·雅可夫列维奇·普罗普. 故事形态学[M]. 贾放译. 中华书局, 2006: 152.

[86][俄]弗拉基米尔·雅可夫列维奇·普罗普. 故事形态学[M]. 贾放译. 中华书局, 2006: 161.

[87]郑劲松. 人仙妖之恋——试论中国四大民间故事的共性结构模式及其文化内涵[J], 中国民间文化第四集·民间文艺研究. 学林出版社, 1991: 82.

[88]宋长虹. 天将降大任于斯人也——浅论史诗英雄诞生之叙事模式[J]. 民间文学研究, 1992(3).

[89]李琳. 中国古代英雄诞生故事与民间叙事传统——以岳飞出身、出生故事为例[J]. 郑州大学学报(哲学社会科学版), 2006(9): 154-158.

[90]萧兵. 世界性的弃子故事及其类型[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1989.

[91]转引自李琳. 中国古代英雄诞生故事与民间叙事传统——以岳飞出身、出生故事为例[J]. 郑州大学学报(哲学社会科学版), 2006(9): 154-158.

[92]高亨注. 诗经今注[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1980.

[93]张琪荪演唱, 张舫澜、张缙记录. 刘猛将神歌(记录稿)[A]. 中国·芦墟山歌集[C]. 上海: 上海文艺出版社, 2004: 491.

[94][以]里蒙·凯南. 叙事虚构作品[M]. 北京: 三联出版社, 1989: 10.

[95][俄]弗拉基米尔·雅可夫列维奇·普罗普. 故事形态学[M]. 贾放译. 中华书局 2006: 17.

[96]这是在芦墟调查时搜集到的一个刘王宝卷的手抄本, 封面上写有“屯村下贝浜樊国萍用”, 可惜无抄录日期。

[97][俄]弗拉基米尔·雅可夫列维奇·普罗普. 故事形态学[M]. 贾放译. 中华书局 2006: 17.

[98]见《刘王》手抄本。

[99]转引自王泰来等编译. 叙事美学[M]. 四川: 重庆出版社, 1987: 177.

[100]鲁迅. 中国小说史略[M]. 江苏: 江苏文艺出版社, 2007.

[101]转引自姜彬主编. 吴越民间信仰民俗——吴越地区民间信仰与民间文艺关系的考察和研究[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1992: 303.

[102][英]马林诺夫斯基(Bronislaw Malinowski). 巫术科学宗教与神话[M]. 李安宅编译. 上海: 商务出版社, 1936; 上海: 上海文艺出版社, 1987 影印本: 115-186.

[103]容世诚. 戏曲人类学初探——仪式、剧场与社群[M]. 广西: 广西师范大学出版社, 2003:

21.

[104] 郭于华. 仪式与社会变迁[C]. 北京: 社会科学文献出版社, 2000: 1-3.

[105] 顾惜佳. 祭坛古歌与中国文化[M]. 北京: 人民出版社, 2000: 172.

[106] 张琪荪演唱, 张舫澜、张缙记录. 刘猛将神歌(记录稿)[A]. 中国·芦墟山歌集[C]. 上海: 上海文艺出版社, 2004: 498.

[107] [英]恩斯特·卡西尔. 语言与神话[M]. 北京: 三联书店 1988: 71.

[108] 容世诚. 戏曲人类学初探——仪式、剧场与社群[M]. 广西: 广西师范大学出版社, 2003:

21.

[109] 容世诚: 戏曲人类学初探——仪式、剧场与社群[M]. 广西: 广西师范大学出版社, 2003:

21.

[110] 车锡伦等. 宝卷·弹词[M]. 沈阳: 春风文艺出版社, 1999: 5.

[111] 黄强. 神人之间——中国民间祭祀仪礼与信仰研究[M], 广西: 广西民族出版社 1996:

26.

[112] 黄强. 神人之间——中国民间祭祀仪礼与信仰研究[M]. 广西: 广西民族出版社, 1996:

57-91. 在该书中, 作者在参照他人研究和文献记载的基础上, 结合田野考察的资料, 对民间祭祀仪礼中的“尸”的形成及表演进行了系统的研究。据作者的考证, “尸”作为神灵的凭依体, 神灵凭依在木、石、泥等无生命物体上, 即成为神像、神主, 凭依在人, 即成为神尸, 后发展成为巫、祝、祭祀等神灵中介者。

[113] 转引自黄强. 神人之间——中国民间祭祀仪礼与信仰研究[M]. 广西: 广西民族出版社, 1996: 77.

[114] 据黄强先生考证, 古代祭祀仪礼存在一种由单独型向分工型的发展变化。在单独型中, 神灵从神界降临, 凭依于尸身上, 人虽然不能直接与神灵交通, 但可以与神灵的凭依体尸直接对话, 但在分工型中, 人与尸必须通过中间的祝来传达、解释。

[115] 《周礼·春官》“大祝”条. 转引自黄强. 神人之间——中国民间祭祀仪礼与信仰研究[M]. 广西: 广西民族出版社, 1996: 73.

[116] [法]涂尔干. 宗教生活的基本形式[M]. 渠东, 汲喆译. 上海: 上海人民出版社, 1999: 501-502.

[117] [法]涂尔干. 宗教生活的基本形式[M]. 渠东, 汲喆译. 上海: 上海人民出版社, 1999: 501.

[118] [法]涂尔干. 宗教生活的基本形式[M]. 渠东, 汲喆译. 上海: 上海人民出版社, 1999: 495.

[119] [日]柳田国男. 传说论[M]. 连湘译. 北京: 中国民间文艺出版社, 1985: 69.

参考文献:

1. 钟敬文. 钟敬文文集·民间文艺学卷[M]. 安徽: 安徽教育出版社, 2002.
2. 钟敬文主编. 民间文学概论[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1980.
3. [日]柳田国男. 传说论[M]. 连湘译. 北京: 中国民间文艺出版社, 1985.
4. 万建中. 民间文学引论[M]. 北京: 北京大学出版社, 2006.
5. 祁连休, 程蔷主编. 中华民间文学史[M]. 河北: 河北教育出版社, 1999.
6. [美]华莱士·马丁. 当代叙事学[M]. 任晓明译. 北京: 北京大学出版社, 1990.
7. 罗钢. 叙事学导论[M]. 云南: 云南人民出版社, 1994.
8. [俄]弗拉基米尔·雅可夫列维奇·普罗普. 故事形态学[M]. 贾放译. 中华书局 2006.
9. 赵世瑜. 狂欢与日常——明清以来的庙会与民间社会[M]. 北京: 三联书店, 2002.
10. 高丙中. 民俗文化与民俗生活[M]. 北京: 中国社会科学文献出版社, 1994.
11. [英]马林诺夫斯基. 巫术科学宗教与神话[M]. 李安宅编译. 上海: 上海文艺出版社, 1987 年影印本.
12. [法]涂尔干. 宗教生活的基本形式[M]. 渠东, 汲喆译. 上海: 上海人民出版社, 1999.
13. [美]保罗·康纳顿. 社会如何记忆[M]. 纳日碧力戈译. 上海: 上海人民出版社, 2000.
14. 钟敬文. 钟敬文民间文学论集[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1985.
15. 郑元者. 艺术之根——艺术起源学引论[M]. 湖南: 湖南教育出版社, 1998.
16. [罗]亚·泰纳谢. 文化与宗教[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1984.
17. 容世诚. 戏曲人类学初探——仪式、剧场与社群[M]. 广西: 广西师范大学出版社, 2003.
18. [美]阿尔伯特·贝茨·洛德. 故事的歌手[M]. 尹虎彬译. 北京: 中华书局, 2004.
19. 王稼句点校、编撰. 苏州文献丛钞初编[M]. 江苏: 古吴轩出版社, 2005.
20. [清]袁景澜. 吴郡岁华纪丽[M]. 江苏: 江苏古籍出版社, 1998.
21. 车锡伦. 中国宝卷总目[M]. 北京: 北京燕山出版社, 2000.
22. 薛正兴主编. 江苏地方文献丛书[M]. 江苏: 江苏古籍出版社, 1999.
23. 王景琳等主编. 中国民间信仰风俗辞典[M]. 北京: 中国文联出版公司, 1992.
24. 乌丙安. 民俗文化新论[M]. 辽宁: 辽宁大学出版社, 2001.
25. 陈正祥. 中国文化地理[M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1983.
26. [美]R·D·詹姆森. 一个外国人眼中的中国民俗[M]. 田小杭, 阎莘译. 上

- 海：上海文艺出版社，1995.
27. [英] 保尔·汤普逊. 过去的声音[M]. 辽宁：辽宁教育出版社，2000.
28. 王泰来等编译. 叙事美学[M]. 重庆：重庆出版社，1987.
29. [英] 恩斯特·卡西尔. 语言与神话[M]. 北京：三联书店，1988.
30. 黄强. 神人之间——中国民间祭祀仪礼与信仰研究[M]. 广西：广西民族出版社，1996.
31. 顾惜佳. 祭坛古歌与中国文化[M]. 北京：人民出版社，2000.
32. 姜彬主编. 吴越民间信仰民俗——吴越地区民间信仰与民间文艺关系的考察和研究[M]. 上海：上海文艺出版社，1992.
33. 中国地方志集成·江苏府县志专辑[C]. 江苏：江苏古籍出版社，1991.
34. 中国·芦墟山歌集[C]. 上海：上海文艺出版社，2004.
35. 郭于华. 仪式与社会变迁[C]. 北京：社会科学文献出版社，2000.
36. 胡志毅. 神话与仪式：戏剧的原型解释[M]. 上海：学林出版社，2001.
37. [俄] 弗拉基米尔·雅可夫列维奇·普罗普. 神奇故事的历史根源[M]. 贾放译. 北京：中华书局，2006.
38. 薛艺兵. 神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究[M]. 北京：宗教文化出版社，2003.
39. 申丹. 叙事学与小说文体学研究[M]. 北京：北京大学出版社，2001.
40. [以]里蒙·凯南. 叙事虚构作品[M]. 北京：三联出版社，1989.
41. 陈正祥. 中国文化地理[M]. 北京：生活·读书·新知三联书店，1983.
42. 乌丙安. 民俗文化新论[M]. 辽宁：辽宁大学出版社，2001.
43. 郑土有. 中国民俗通志·信仰志[M]. 山东：山东教育出版社，2005.
44. 郑振铎. 中国俗文学史[M]. 北京：商务印书馆，2005.
45. 纳钦. 口头叙事与村落传统——公主传说与珠腊沁村信仰民俗社会研究[M]. 北京：民族出版社，2004.

附录一：《刘猛将神歌》与《慈悲刘王宝忏》主要叙事情节对照表

叙事文本		《刘猛将神歌》	《慈悲刘王宝忏》
圣庙求子	父母(刘相爷、包氏)	配亲包姓为妻室，花轿迎娶进刘门。	入赘包家为女婿，胜花小姐结成亲。
	求子缘由	野郊上坟刘相公，成亲至今无子孙。	身骑白马去踏青。竟做刘家绝后人。
	夫妻商议求子	“松江城内有座圣帝庙，都说求男求女顶顶灵。”	“松江城，圣帝庙，要求男女最通灵。”
	圣帝庙求子	许愿将庙重修造。仗义疏财做好事。	望大一，纳微忱，赐我一子续刘门。忙择日，就兴工，庙貌威严气象新。
刘佛出世	心愿传达	大王驾起九霄云，直到天庭见圣尊。	圣堂神佛心欢喜，直上天庭见世尊。
	阿难尊者下凡	包氏夫人来警醒。天赐神桃后代根。	太白星，驾祥云，奉旨传达送了神。
	出世	刘王却怀二年春。十三日出卯时生。	十月足，是怀麟，灵神腹内拣时辰。
	取名	小名就叫刘阿大，刘佛两字是单名。	刘公道，天赐麟，即取佛字一单名。
亲娘病亡	娘亲得病	娘亲得病连七年，浑身疼痛苦难云。	看看长成年七岁，亲娘无福病临身。
	交待遗言	“晚娘叫你你不听，我儿恐怕活勿成。”	想孩儿，泪珠纷，晚娘叫你须应答。娶是晚娘晚爷身，孩儿无福苦伤心。
刘父续弦	王婆做媒	青龙港上朱家宅，名字就叫朱赛金。	青龙港里朱家宅，名号赛金来相对。
	赛金祭亡人	座台打做七八块，牌位劈得碎纷纷。	跪在灵前忙下拜，勿是奴奴有二心。牌子丢在火中焚，脱下孝衣换红裙。
	晚娘入门	笙箫鼓乐来引路，行到刘家大墙门。	上是花轿别朱门，从做新人是二婚。
晚娘虐待	朱家儿子进刘门	母子俩人来相会，厅上拜见晚父亲。	差安章，使二人，去领金宝小儿身。
	晚娘虐待	晚娘用尽脱壳计，万贯家产想独吞。刘佛衣衫来扯碎，鞋袜脱落泥里浸。炒熟蚕豆刘佛种。芦花布袄冷如冰。	晚娘意，两条心，刘佛鞋袜涂烂泥。炒熟蚕豆刘佛沉，蚕豆不出无饭吞。黄草布衫冬天着，蒲花布袄水浇身。
	神灵相助	观音大士得知讯，边差乌鸦去啣转。玉皇大帝得知闻，诸佛神道帮调整。	观音佛，闻得知，差是乌鸦口夜啣。凌霄殿，闻得知，请是诸佛搬转来。
	刘佛被赶	刘相听信赛金话，只把刘佛赶出门。	刘公听妻如此话，就把冤家打出门。
被逐遭害	圣帝庙避难	圣帝菩萨忙吩咐。命令鬼判来保佑。	圣帝菩萨开言说，阿难今日受辛苦。差鬼判，来护佑，晨昏早晚用心情。
	沦为强人	南北什货都抢道，恶名臭声都知情。	只是冤家不学好，南庄庙里做强人。
	亲爷谋害	刘佛立在望江桥，被父推入水中心。	望江桥，刘佛登，被爹推入水中心。
外公搭救	神灵护佑	乌鸦顷刻满身盖，刘佛身上尽遮荫。逆水余上三十里，余到外公包家门。	神差乌鸦来护佑，刘佛身上尽遮荫。廿八里，顺水余，一直余到外婆门。
	外公搭救	包公连忙来救起。刘佛悠悠来苏醒。	外公听，下水拯，河中救起小孩身。
	看鹅看鸭	当家舅妈齐巧跑进门，说道：“包家勿养闲散人，若去看鹅看鸭看牛有饭吃，勿做生活无饭吞。”	娘舅差，我不去，外公使我正相应。赶是飞鹅南庄去，九曲三弯受苦辛。
驱蝗灭灾	得神通	内有一副黄金甲，又有青锋剑一柄。手捧神书细观看，呼风唤雨就通灵。	黄金甲，里头存，又是青锋剑一根。两朵金花来盖顶，呼风唤雨便通灵。
	揭榜驱蝗	“我不要一兵并半卒，只要我刘阿大一个人！”	刘佛知，黄榜情，早已成其济世心。乡中男儿八九岁，尽来扶助姓刘人。
	菩萨相助	观音菩萨拂尘挥，蝗虫逃入海底沉。	观世音，将手指，蝗虫飞去海中心。
丰功受赐	君王召见	钦赐刘佛金银宝，绫罗丝缎表皇心。	要与他，官和职，幼年难以治乡民。

		等他日后身长大，宣入朝中作大臣。	钦赐刘佛金和宝，彩缎表礼并奇珍。
	奉旨回乡	刘相闻儿回家乡，荣宗耀祖立门庭。	包公即忙摆香案，二十四拜谢皇恩。
功德圆满	造船显神通	若要舟船来行动，我要馒头老酒敬神明。	要舟船，来下水，我要馒头祭神明。
	龙船升天	阿难尊者凡期到，龙船顷刻到天庭。	外公指望来用船，舟船顷刻到天庭。
	玉皇敕封	吃了晚娘多少苦，罚她变作毒蛇身。 亲爷亲娘无恩报，请坐天堂受香焚。 外公外婆无恩报，要封田公地母神。 娘舅大人无恩报，封他天上大将军。 玉皇大帝来封出，敕封刘王猛将军。	受是晚娘多少苦，罚他做个毒蛇精。 亲爹娘，无恩报，请座天上受香茗。 外公外婆无恩报，封做田公地母神。 亲娘舅，无恩报，封做天上大将军。 上帝玉皇来封赠，敕封天曹猛将军。

附录二：《发符》⁵（节录）

黄道吉日开天门，弟子今宵发虔心。敬神之期良辰日，迎接上中下三界值符尊。

请以如在，如在，敬神神在，敬神如神在。连通三道如在，德香、道香、道德正香、无为香、无为清静香、清静自在香、灵宝慧香、草山芥香、名祝宝香。祭主虔诚，普陀供养。祭主特发，一炉信香，二按乾坤，三台妙法，四方遯神，五岳朝天，六丁六甲，七政炉内信香，八宝结成华盖，直透九霄云内，云雾茫茫，落在十方，上透天堂，中透神门，下传地府，十方诸圣，邀文祭献。

弟子特备三道名香。第一道名香直透到三天门下，五凤楼前，逍遥宫内，迎接上界天仙符官使者。……

弟子各得第二道名香，直透到华山庙内，叩请中界云仙符官使者。……

弟子各成第三道名香，透入龙宫水府，叩请下界游仙符官使者。……

弟子特备三道名香，有劳上界天仙、中界云仙、下界游仙三界功曹符官使者，邀请三十六龙神、一百单八殿神圣、二十四殿划船。三位功曹稳坐符筵，满斟琼浆畅饮。若要功曹欢喜，听表生身出处，赞符上马。

发符已毕，赞符奉敬。

吴关金 口述
流传在浙江海盐一带

附录三：“凡卷”《叔嫂风波》之《第四回·秀英被害》（节选）
（卷前曲）

小小角鱼紫檀雕，
小晚生轻轻咚咚敲一敲，敲得角鱼有功劳。

⁵顾惜佳. 祭坛古歌与中国文化[M]. 北京：人民出版社，2000：169-177.

你看那善男信女把香烧，

老爷菩萨来保佑。

家家户户福气好，

人人都有金元宝。

小晚生好格两字唱不尽，

笃落闲文唱正本。

（表）金秀英逃出吴江金家庄，现在要到苏州去寻找小信人。格么人生地勿熟，伊僚哪哈寻法子呢？小姑娘蛮聪明咳，只要头子活络，鼻头底落有张嘴，吴江可以问到京城。一路浪依仔格颗北斗星，往准姑苏方向行。千勿怕、万勿怕，就是怕碰着啥坏人。正巧碰着个年轻小伙子，格个事体蛮讨厌。现在走过来道前头看，前头一塊桥，格塊桥叫啥？格塊桥叫宝带桥。勒浪宝带桥格难面，有一对石狮子。石狮子里向，有一只凉亭。金秀英想让我到凉亭里向去醒醒力吧。现在时辰已到三更。勿晓得刚刚要想进去么，奇巧看见暗影里格口子里，“刹”一条黑影子晃进去。金秀英一吓，往准石狮子背后头一看。

格么格个进去格朋友啥人？陌生人勿要交待咳，勿是别人，就是陈文虎。陈文虎来寻找家小金秀英。伊僚出来，已经好几日哉。今朝头方能够来到宝带桥，凉亭里一坐，拿么伊要醒醒力。现在拿包往准臂弯浪向放一放。格读书人有格习惯咳，啥格习惯？伊僚勿读书，习惯自言自语。

（自白）唉！金秀英啊金秀英，你可知晓，我在那里寻找于你！

（唱）风送声声三更过，

陈文虎凉亭之中叹终身。

从小早配娃娃亲，

住在那吴江北门金家村。

到如今十数年来少通讯，

但不知秀英的光景如何恁？

左思右想心不宁，

秀英啊你不知是死还是生？

（白）呀？

（唱）听罢凉亭叹心事，

不由秀英喜在心。

文虎啊可知秀英到姑苏，

到得那凉亭外边见郎君。

嫂嫂逼我家别家，

秀英我半夜三更逃出门。

多蒙苍天来相助，

我与你天赐良缘在凉亭。

(白) 唉! 秀英不知说她作甚!

(白) 唉!

(唱) 眼看东方天将明，
还是早早来动身。

(自白) 陈文虎想，我勒凉亭里向，一杆子自言自语，金秀英根本听勿着，还是早点搭俚碰头。辰光勿早哉，天快亮哉，走吧。

(表) 所以包裹一拎，立起身来，往准凉亭外势走出来。

采录地点：同里镇叶泽湖花苑朱家

录音时间：2007年12月15日上午10时至晚上9时30分

演唱者：高黄骥、周建英 整理人：金云凌

附录四：芦墟庄家圩“旗伞社”张六宝访谈

访谈时间：2007年10月2日下午2点

访谈地点：西塘镇大舜乡渔业村程家栅（坝）24号张六宝家（嘉善县骏荣服装辅料厂）

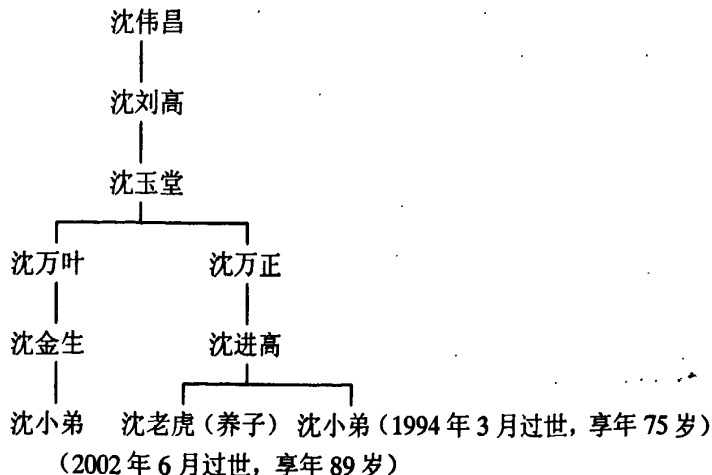
访谈人：郑土有、张舫澜、张蓓、赛瑞琪

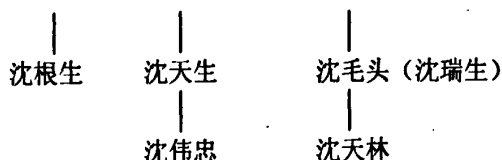
整理人：赛瑞琪

背景资料：

张六宝，女，1947年农历六月初三生，芦墟庄家圩旗伞社成员，师从旗伞社前辈沈老虎（已逝）。丈夫王金财，有二女一子（其子王金荣，即骏荣服装辅料厂厂长）。

汾湖流域神歌民间社团——旗伞社世系表





注：“——”表示上一级与下一级的关系为父子关系。现今旗伞社的成员：沈毛头为主唱，其堂兄沈天生，其弟沈根生，以及沈金生、沈福生也参加赞神歌演唱。

问：您什么时候开始学神歌？过程？

答：学神歌比较早，沈小弟死时交待，带带沈毛头。娘家是芦墟镇人，夫家也是芦墟镇人。18岁结婚，19岁生大女儿，35岁时认沈老虎为过房爷，开始学神歌（大概是1974年左右）。大女儿当时在厂里管货，到家里管我，不要给我吃饭。都以为她有神经病。当时我哥哥是厂长，同哥哥生气，破房砖头落下一堆蛇；哥哥买米电视机，天线上绕着蛇，只有我和大女儿能看见，其他人都看不见，就说我女儿是神经病，她就马上摔到。但是在医院看医生说她没有病，让去看看老爷。当时庄家圩只有一棵树，没有庙。她躺在地上二三个小时，昏去，二手交叉，四人都掰不开。沈老虎是神歌先生，我也不认识，妈妈她们认识。认识了沈老虎，但沈老虎不同意。我请假两个月（当时是村妇女主任），同哥哥吵架。女儿送去医院，又逃回。于是我就开始唱神歌，女儿就好了。一直到现在都好好的。

问：如何学的？

答：沈老虎在唱，就在旁边听，跟场子听了30多次，一年不到的时间就可以上去唱了。第一次唱是安神。开始都是在船上唱的，大概是90年代初恢复在庙里唱了。

问：都会哪些神歌？

答：①《刘王神歌》：共九章，后娘虐待、看黄牛、看鸭子、看鹅、造粮船、三年水三年旱三年蝗灾要抓干、灭蝗虫、封官、升菩萨。一共唱完大概花十多个小时，但按照规矩只能一段一段唱，两段中间一定要休息。

②上方山《小文西相公求子孙》。文西相公，甬直子孙堂。五个仙桃，腋下怀孕，生下五子，即五圣。大概一个多小时唱完。

③上方山《五圣五弟兄》。八月十五。

④《式君神歌》：与刘王有关，在刘王处做三年事。每年农历三月二十五唱一次。一小时内能唱完。《张继高陆永财》。

⑤《杨伯神歌》。金泽杨老爷庙。一个小时。白荡湾陈五姐。

⑥《观音神歌》（又名《妙庄会神歌》、《妙氏夫人神歌》）。三位女千金（普陀、上天竺、湖北白切寺）。一个半小时。

⑦石淙《唐陆相公贩私盐》。一个半小时。七月初十。

⑧章家坝《五男结拜弟兄》。五条蛇变人拜弟兄。半个小时。农历七月十一。

⑨平望照家港七爷庙《七爷神歌》：七爷又称赶船七爷（平西村）。属旗伞社。半个小时。正月十三、七月十二庙会；五月十三有五六户香客做常规。为烧香方便，将章家坝的菩萨设在

照家港。

⑩《金塘七相神歌》：淀山湖陆北，金家庄《金塘七相公》。三百六十行，一小时左右。

其他：短篇《十柱香》《十台子》等。

问：在唱神歌以前有没有听过关于刘王的传说？与神歌的内容有无区别？

答：以前父母、奶奶讲的传说与神歌里的内容差不多。一次唱神歌时，一位 80 多岁的老人就赞我唱的好，跟她以前听的差不多，情节相同。她从小在每个庙会上听得，没有听过别人唱得这样好。

老爷怎么灵怎么灵，在烧香时大家谈得蛮多。

问：一年中出去唱歌的时间？

答：正月：初四庄家圩，正月十五照家港，旗伞社成员每家三年两次（40 户），有的每年一次

二月：十二嘉善黎泽做常规（百花生日），沈根弟

三月：清明莲泗荡，三月二十五北色君，三月二十八金泽（旗伞社去赎佛，不唱歌；沈根弟，我去唱）

七月：初十石淙，十一章家坝，十二照家港

八月：十二莲泗荡，二十一庄家圩，十五、十六上方山烧香。灵隐、普陀只去烧香。

问：费用？

答：活头 800 至 1000 元（常规），门头 60~100/人（含车费），庄家圩 300 元左右，旗伞社 2000 元左右，摊户 40 元/户。

附录五：照家港刘王巡香会田野调查札记

时间：2007 年 8 月 21 日（阴历七月初九）

地点：江苏省吴江市横扇镇轮牛村照家港

调查对象：照家港老刘王巡香会

调查者：郑土有、张舫澜、赛瑞琪

一、照家港及刘王巡香会的起源

照家港隶属于江苏省吴江市横扇镇轮牛村。横扇镇地处吴江市的西南，距市区 8 公里，北靠烟波浩淼的太湖，总面积 50 平方公里，境内河泊连绵，溪流纵横，具有典型的江南水乡风光，享有“渔米之乡”、“柑桔之镇”的美誉，同时还获得江苏省羊毛衫名镇等荣誉称号。横扇镇下辖 17 个行政村、3 个社区，总人口 8.6 万人，其中外来常住人口 4 万人。轮牛村包括照家港、盛家港、常家所三个自然村，共 9 个生产队，其中照家港 3 个，盛家港 4 个，常家所 2 个，共约 120 户人家。后又与圣堂港村合并，统称为“圣牛村”。

吴江市西部太湖沿岸乡村刘猛将庙会丛生成片，横扇镇也不例外。除了照家港之外，其他的自然村里也有自己的猛将神庙。说起照家港村的刘王庙，当地流传着这样一个传说。传说照家港原来并没有猛将神，清嘉庆、道光年间，照家港村民到太湖洞庭东西山买粪为庄稼施肥。之后，他们来到附近的刘王庙烧香，心里对刘王非常崇拜，便想：要是刘王到我们那里就好了。我们那边的生活比这边好，有馒头、有糕、有粽子，什么东西都齐全。于是便偷偷地把刘王及其两个外甥的神像请到了照家港。由此，照家港村开始有了刘王。因为请来老刘王的这一天是阴历的七月初九，于是便规定在每年的这一天都举办庙会，以示纪念。一开始他们将老刘王和大小刘王的神像供奉在当地村民家的香堂里。能够有资格供奉刘王的人家被称作会员。照家港村有徐、周、马、李、王、宋、邱、黄、计、唐十个大姓。后来便发展为由村里这十大姓人家轮流供奉，每年轮流出资，轮到的会员就是该年村里的会董。太平天国运动爆发，毛子（当地人对太平天国军的称呼）把村里刘王老爷的塑像都砸了。太平天国运动失败以后，村民们重塑了刘王塑像，慢慢地又开始进行每年的刘王巡会，一直持续到解放战争胜利。1955年，照家港村停止举办巡会，只是在阴历每月的初一、十五在刘王庙里举行烧香祈福活动。文化大革命期间，照家港村刘王庙被拆除，所有相关刘王庙会活动全部停止。一直到1998至1999年间，村里的邱宝根书记重塑老刘王及其大小刘王像，并在流经村子的照家河边修建了刘王庙。2004年，刘王巡会活动恢复。照家港三个生产队的村民们采取每家每户自愿出资筹办的形式。而这次的巡会活动是每户出20元人民币的方式筹资的。

在老一辈村民们中间还有这样一种说法：太湖中盛产一种水草植物叫做茭草，村民们用它来喂牛喂羊。老刘王化身为老百姓的样子，把太湖里的茭草拉到集市上卖了换钱，并将所得的银子交给老百姓，让他们举办刘王庙会。

二. 刘王巡会描述

照家港刘王庙占地面积不大，两间低矮的平房两两相对，朱瓦白墙。靠东面的一间供奉老刘王及大小刘王等四位刘王的神像，西面一间专供村民烧香点烛。在刘王庙的北面有一片不算大的开阔地，上午9点多，我们到达的时候，这里已经早早地搭起了勃倒厅。勃倒厅东面一排神桌，四位刘王的神像已经被村民们从庙里请了出来，供奉在这里。供桌上摆满了各式各样的供品。离神桌不远处，四座大红色神轿一字儿排开，轿顶红色神伞绣着两条金色的腾龙，正前方三个金色大字：“上天王”。三条十几米的长龙（两条黄绿相间、一条蓝红白相间）停放在左右，各式龙旗、彩旗迎风飒飒，一派肃穆气象。

勃倒厅里的布置颇有讲究。面对刘王塑像，左右两张方桌，这是礼杆班在演唱《慈悲刘王宝忏》。居中的一张圆桌。再往后又是一张圆桌，“吴江丝弦宣卷高黄翼”。

此时，宣卷班子正开始接佛。勃倒厅里摆满了凳子，梳着整齐的发髻、穿对襟月白短袖衫的老太太们正听得入神，年轻的妇女领着小孩，或站或坐，显得拥挤异常。接佛又称接神、迎佛或迎神，是宣卷（宝卷）的前仪式。唱腔是传统的宣卷调，亦称丝弦调。高黄翼的宣卷

班子一行四人，高黄冀、周建英夫妇演唱，演奏丝弦的是他们的儿子，还有一人负责二胡演奏。高黄冀是吴江市同里镇宣卷中的中青年优秀艺人，有着独特的艺术风格，人称“小瞎子”。他用“弥陀调”演唱“接佛”、“送佛”，嗓音亮、音调糯，深得一致赞扬。他演唱的书目有《刘王宝卷》、《双归图》、《紫金彩》、《三拜花堂》等等几十部，其中比较出名的是《叔嫂风波》、《双富贵》、《千金一笑》等。

高黄冀的“接佛”声刚歇不久，礼忏班子的《慈悲刘王宝忏》（即刘王宝卷）便开唱了。礼忏又称为宝忏，是一种民间佛曲，一般而言，参拜什么老爷便唱什么宝忏，如观音忏、阎王忏、报娘恩等等。礼忏班子的5位成员都是横扇当地人，领忏是赵阿美。见下表。

横扇礼忏班：

姓名	性别	年龄	家庭住址
赵阿美	男	63岁	横扇北村22组
高引宝	男	64岁	横扇石圻一组
高阿龙	男	68岁	横扇石圻一组
李长龙	男	52岁	横扇石圻一组
石金海	男	60岁	横扇庙前六组

上午10点左右，高黄冀夫妇开始演唱《叔嫂风波》。音调婉转，行腔如流水，在一片沉静的氛围中一直持续至将近中午。此时，在勃倒厅东侧一个很大的院子里，忙碌着做饭的村民们已经开始端菜上桌。吃过中饭，刘王巡会马上就要开始了。

三. 刘王巡会的程序描述

刘王巡会亦称“抬猛将”。一阵震耳欲聋的鞭炮声响，几位梳髻穿对襟月白衫的老太太走出人群，在刘王们的神像前拜了几拜。绕到神像后方，很恭敬地将神像请到旁边的大红神轿里，调整好位置，用大红的绸缎固定稳当。周围似乎在顷刻间聚满了人，年迈的阿公，中青年的男子，年轻的姑娘，六七岁的孩童，在不算开阔的勃倒厅和周围的空地上形成了人山人海的气势，使原本只有花白头发的阿婆和幼齿儿童的场面瞬间消失了。十几位青年男子蹲下身，慢慢地抬起四项大红神轿，另外的十几位负责敲锣打鼓。此时锣声鼓声已经响起，和鞭炮声汇合在一处，震得人耳鸣心跳。中青年的妇女和几位梳髻花白头发的老太太擎起了三条长龙，在烈日的照耀下腾空翻转，幻化出一片金色的光泽。近两米长的金色龙旗，一米左右的红旗，五颜六色的彩旗，迎风招展，组成一个广阔的旗帜的海洋。旗下映出的，是一张张洋溢着喜气的脸庞，稚嫩的孩童，中年的妇女，头发斑白的老人。听老人们说，这些旗子叫做猛将旗，以前只能用一种颜色，即黄色，而且规定只能由男童负责举旗。一代代传下来至今，猛将旗的颜色已经没有限制，各种颜色皆可，红黄绿蓝紫粉红等等，举旗的人也不再限于男童，全村老少皆可。

鞭炮声一停，在一阵欢快的锣鼓声中，四面红底绿边上绣金色腾龙的旗子开出一条路，

敲锣打鼓的四位青年小伙马上紧跟，村民们按照预先排好的队伍循序跟上，在下午1点半左右，刘王巡会正式开始了。按照往年的惯例，巡会的队伍要在轮牛村下属的三个自然村里（初照家港外，还有盛家港和常家所）走一圈，耗时大约一个半小时。此时，巡会的队伍走在照家港村横贯南北的照家河边上，队伍蜿蜒如长龙，少说也有百米。每过一户村民家门口，震耳欲聋的鞭炮声便瞬间响起，长长的鞭炮从三楼楼顶一垂而下，四散飞溅的残炮红纸屑惊得巡会队伍一阵急奔。霎时间，感觉整个村子里鞭炮声响此起彼伏，整个世界都被鞭炮声充斥着。烈日当空，刺得人睁不开眼，酷暑逼出了人们身上的汗水，擎着长龙的老太太后背已经湿透。行走在河边的田埂之上，蔚蓝的天空下一条五彩斑斓的长龙队伍，场面何等壮观！

巡会队伍走上了村里宽阔的路面上，接着一个左转弯，走进一个开阔的院子里。村民们放下旗子，放下锣鼓，将刘王们的神像稳稳当当地停在大厅门口。找个阴凉的地方歇歇吧！有人取出了糖果和冰冻的酸梅汤一一分发。实在太热，也太渴，人们争抢着去拿，在厅堂的门口制造出一片混乱的场面，滚烫的肌肤贴着肌肤，空气在刹那间似乎被抽空，有种眩晕的感觉，热浪滚滚充斥着脑门。等差不多消散下来的时候，队伍又该出发了。此时才知，这是巡会的路上必经的场面。这个人家是照家港村里的富人，开着一个很大的羊毛衫加工厂。每年的刘王巡会都会在途经大户人家的时候停下来，把刘王们的神像在院子和厅堂里歇歇，意味着给他们带来好的运气和财富。这样的资格，不是村里每家每户都可以拥有的。于是便可以说，巡会的时候能让刘王们进家门，款待一下巡会的队伍，或许是照家港村民们莫大的荣幸和最大的期望了吧。清壮者在《扫迷帚》中就有这样的记载：“民间不以神像到门为忌，而以神像升堂为荣。其命意或因患病，或因求福，相率击鼓鸣锣，迎之入宅，陈供品，雇奏班，终日而毕。此风相沿已久，不自今始。俗呼‘接老爷’。或曰‘待佛’。”

队伍开拔，站在队伍的前头一一观察，才逐渐明白整个巡会队伍的程序。四面龙旗开道，锣鼓队伍随行，接下来是各色大的彩旗飘展。老刘王的神像供在大红神轿里，由四位青年小伙抬着缓缓而行。神轿上的七彩流苏在微风中摇曳着，衬托出刘王威仪的不可侵犯。老刘王神像后又紧跟着一支锣鼓方阵，接下来是一条蓝红相间的长龙腾空舞动，金色的龙爪张着，正追逐着前面一颗巨大的红色龙珠。在长龙的身后，各色五彩小旗映衬着巨龙的身姿。这是老刘王的整个巡会方阵。后面紧跟的中刘王的方阵也依此设置：先是龙旗招展，中刘王的神像也由四位青年小伙抬着，后面的高空中翻腾着一条黄绿相间的长龙。在接下来便是小刘王，从别个村子请来的另一位刘王，依然以其不凡的威仪，在龙旗的护卫，长龙的相伴，各色彩旗的簇拥下缓缓巡来。

队伍按照这样的方阵和秩序，在村里的几条主要交通干道上行走，所到之处鞭炮四起。直到下午四点多，队伍绕村子一圈之后，回到刘王庙。村民们再将四位刘王的神像从神轿内请出，恭恭敬敬地供于神桌之上。此时，《慈悲刘王宝忏》的演唱仍在进行，但巡会已渐近尾声。村民们开始张罗摆桌吃晚饭，我们也准备驱车离开了。

后 记

据说，神在造人后，发现泥做的人总是软软的，一经风雨就会倒下，于是在人的背上插了根脊梁。这根脊梁在人遇到无论多大的风雨、多深的坎坷时，终可以让人类屹立不倒。这根脊梁就是信仰。

每个人在人生的某个阶段总会有对“所望之事”的确据的吧。如同芦墟的乡民有所求时，他们将这种确据寄托在刘王身上，他们相信刘王能让自己达成所愿。刘王就是他们的那根脊梁。也许是浸淫得久了，当论文思路中断或纠缠难解时，我也不禁会以一副虔诚的表情对空做祈祷状：求刘王赐予灵感！

这于我是一种虚幻的确据罢了。事实上，在论文的写作中支撑我的脊梁，应该是导师郑土有的悉心指导和循循善诱，从田野调查的方法和技术、论文大体框架的确定到每一章节的写作，都一丝不苟地给予指导，即使现在他身处国外，依然通过邮件关注我的论文进展，给出指导性意见；应该是郑元者老师提纲挈领的点拨和恰切中肯的批评，对论文思路的提炼和提升，使写作能够突破瓶颈，达到现在的状态；应该是张舫澜老师在我数次调查中的辛苦奔波，不仅充当向导和翻译，还将自己多年搜集的资料慷慨赠送，使田野调查达到了预期的效果；应该是“旗伞社”神歌先生的积极配合，他们在每次采访中都亲切地对我，并且在离开时挥手告别说：“小姑娘，下次还来！”

如果说论文的写作是一个绞尽脑汁、费尽思量的过程，那么我却用诸多的否定和质疑使这个过程显得愈发艰难。回想考博失利以来的这两个月，每天生活的重心就是论文的写作。我企图以它来寻回对学业和自我的信心，却在不断的扭打和搏杀中败下阵来。周遭许多外物因子的侵袭，内心的辗转反复，我身上的那根脊梁快要垮塌。是与我同朝共夕的同学给了我慰藉，咪说起麦兜“完美的一天”，乃顾陪我自修至教室关门，鸣鸣说“每天 1000 字，你准能搞定”，还有刁和汤汤。爸妈几乎每天都打来电话，谈我的论文进展，谈我的学业，却闭口不言工作。他们以这种方式消解我的愧疚感，也以此使我坚守初衷，能够心无旁骛地完成论文写作。

如今，我没被那个膨胀的“反我”压倒，我没被外物所吞噬。挣扎中写就的拙作也许残存着“伤痕”，有太多不如意之处，但它毕竟是这段日子的一个印记，是我在复旦三年时光的最后见证。神插在我背上的那根脊梁仍在，它会在今后的人生中支撑着我，屹立不倒。

2008 年 5 月 26 日