

分类号_____

U D C _____

密级_____

编号 10736 _____

西北师范大学

硕士学位论文

文化人类学视域下的 甘肃地区傩俗研究

研究生姓名: _____ 罗雷雷

指导教师姓名、职称: _____ 王贵生 副教授

专业名称: _____ 中国现当代文学

研究方向: _____ 民间文学与文化人类学

二〇一八年五月

学位论文
M. D. Thesis

文化人类学视域下的 甘肃地区傩俗研究

A Study on Nuo in Gansu area under the perspective
of cultural anthropology

罗雷雷

Luo Leilei

西北师范大学

Northwest Normal University

二〇一八年六月

Jun, 2018

郑重声明

本人的学位论文是在导师指导下独立撰写并完成的，学位论文没有剽窃、抄袭、造假等违反学术道德、学术规范和侵权行为，否则，本人愿意承担由此而产生的法律责任和法律后果，特此郑重声明。

学位论文作者（签名）：罗雷雷

2018 年 6 月 18 日

学位论文使用授权书

本论文作者完全了解学校关于保存、使用学位论文的管理办法及规定，即学校有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许论文被查阅和借阅，接受社会监督。本人授权西北师范大学可以将本学位论文的全部或部分内容编入学校有关数据库和收录到《中国博士/硕士学位论文全文数据库》进行信息服务，也可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存或汇编本学位论文。

本论文提交 ☐ 当年 / ☐ 一年 / ☐ 两年 / ☐ 三年以后，同意发布。

若不选填则视为一年以后同意发布。

注：保密学位论文，在解密后适用于本授权书。

作者签名：罗雷商

导师签名：

王青志

2018年6月18日

西北师范大学研究生学位论文作者信息

论文题目	文化人类学视域下的甘肃地区傩俗研究		
姓 名	罗雷雷	学 号	2015210076
专业名称	中国现当代文学	答辩日期	2018. 05. 24
联系电话		E_mail	
通信地址（邮编）：			
备注：			

目录

摘要.....	I
Abstract.....	II
绪论.....	1
一、选题背景及研究目的.....	1
二、研究方法与思路.....	6
第一章 甘肃傩俗概述.....	10
第一节 永靖“七月跳会”：仪式与戏剧的辩证.....	10
第二节 陇南“池哥昼”：多元共生与民族特色.....	17
第三节 其它地区社火傩：复杂狂欢与集中展现.....	23
第二章 傩仪的象征与结构.....	29
第一节 傩仪中的象征符号.....	29
第二节 傩仪的结构：从形式到功能.....	33
第三节 社火傩的“反结构”.....	40
第三章 傩俗的内涵分析.....	49
第一节 民间宗教：神圣与世俗的兼顾.....	49
第二节 社会—政治：神与鬼的现实投射.....	53
第三节 历史：仪式书写的自我关照.....	58
结语.....	62
参考文献.....	64
后记.....	68

摘要

傩主要是一种以假面装扮、祭祀舞蹈为外在表现形式，以神鬼信仰为其内核的驱鬼逐疫的仪式活动。傩之形成源远流，且其形式、结构等保持长期不变，对其相关的科学性研究开始得也比较晚。随着其相关研究的愈发深入，我们发现，傩其实是作为一种完整的活态文化现象存在的，在以神鬼信仰为核心的内部结构形成了缤纷多彩的外部显象，这其中包括仪式、舞蹈、面具、器乐等等。傩的外在形式的多样性为研究者前期的表象研究在内容上提供了大量素材，但尽管在从表象研究深入到对其结构层面的分析为止，都并没有进入到对其意义研究的更深处。这一现象在甘肃地区的傩俗研究中则更为凸显，面对存在于民间的大量傩俗事象，研究者们仍止步于其表象研究和简单的结构分析之上。于是，本文以甘肃地区常见傩俗中较典型的三种形式为例，结合人类学相关理论进行分析，在表象研究和结构分析的基础上以其意义阐释为目的做出尝试。

本文绪论部分分别概述了国内和甘肃地区有关傩之研究的现状和研究背景，并简单概括了本文的选题缘由、研究内容和研究的目的及意义。文章主体分为三章：第一章，甘肃地区傩俗概述。在甘肃地区纷繁的傩俗中选择以永靖“七月跳会”、陇南白马人“池哥昼”和普遍存在于境内的社火傩为例，分别从傩仪与戏剧的划分、地区性民族性特色的仪式表演以及与社火结合后的行傩形式进行述论，大致给出甘肃地区傩的形貌特征。第二章，傩仪的象征与结构。借用人类学、民俗学和符号学相关理论对前文述及几种傩形式进行分析，联系实际，针对甘肃地区傩俗中普遍存在却未受到重视的具体事象给出较合理的解释。第三章，傩俗的内涵分析。在对傩仪中常见象征性符号系统和其仪式结构给出简单解释的基础上，主要以文化人类学相关的理论为依据，进一步分析傩仪在宗教、政治和历史诸方面的深层涵义，是为对甘肃地区傩俗研究以表象研究和结构分析为特点的尝试性深入与拓展。

关键词：傩俗；甘肃地区；七月跳会；“池哥昼”

Abstract

Nuo is mainly a ritual activity of exorcism, which is a kind of exorcism, which is disguised as a mask and a sacrificial dance as an external manifestation. The origin of nuo is far away, and its form and structure remain unchanged for a long time, and the scientific research on it is also relatively late. With the growing of the related studies, we found that nuo is a kind of complete phenomenon existing in the living condition culture, in the belief in ghosts and gods as the core of the internal structure formed a colorful external manifestations, including the rituals, dance, masks, instrumental music and so on. Nuo of the external form of the appearance of diversity for the previous research provides a large amount of material in the content, but despite from deep into the analysis of its structural representation research so far, have no deeper into the study of its meaning. This phenomenon is more prominent in the study of exorcism in Gansu province. In the face of the large number of exorcism and vulgarity that exists in the folk, the researchers still rest on their performance research and simple structure analysis. Then based on the common nuo in the common areas in gansu province is a typical three forms, for example, combined with anthropology theory is analyzed, the surface based on the analysis of the research and structure for the purpose of its meaning to try.

Respectively in this paper, the introduction part summarizes the domestic and the status quo of the relevant research of nuo in Gansu province and the research background, and summarizes the reason of my choice, the research content and research purpose and meaning. The main body of the article is divided into three chapters: chapter one, the introduction of nuo in Gansu province. In Gansu area and nuo common choice in Yongjing comes up out of the "QiYueTiaoHui", the people of Baima Tibetan called their ritual were "ChiGeZhou", for example, within the territory of respectively from nuo instrument and the division of drama, regional nationality characteristic line after the performance of rituals and combine with nuo form to narrate theory, roughly the given region in Gansu province nuo appearance characteristics. The second chapter is the symbol and structure of nuo instrument. Borrowed from anthropology, folklore and semiotics theory related to above mentioned and nuo types were analyzed, and with practice, aiming at common in

region in Gansu province nuo vulgar is not subjected to specific things like give a reasonable explanation. The third chapter, the connotation analysis of nuo. Common symbolic symbols in nuo instrument system and its structure on the basis of simple explanation, mainly in cultural anthropology, theology related theory as the basis, further analysis of nuo instrument in religious, political, and historical aspects of the deep meaning, is a region of Gansu province nuo common research to study the appearance and structure analysis for the characteristics of the tentative.

Key words: Nuo customs; GanSu area; The exorcism dance in July; "Chigezhou"

绪论

一、选题背景及研究目的

(1) 傩研究整体概述

古代中国历史几千年，统治阶层在发展起来的一套整合的统治体系当中选择以礼而治，于是围绕“国之大事，在祀与戎”的一系列礼法得到极端重视和维护。这其中，由上古先民原始思维中发展而来的以辟邪禳灾为目的的“傩”自然受到统治者的关注进而利用之，将其收归融入礼法体系当中。傩之发展演变可谓“源远流长”，从远古时先民们伪装狩猎一类的驱赶活动到后来的国之祀典再到民间流布，足见傩一直以各种形态存于华夏大地之上。

傩之记述可广泛见诸后世的“经史子集”和笔记文章当中，经史官方化记载的多是宫廷大傩和官方傩仪之程序等，子集精英化记载了偏于已经进入城市市民中发展变迁的傩仪，笔记散文等则无所不包，以其兼收并蓄的涵括能力辑录诸时诸地的诸种见闻经历。所有官方与非官方的文献加起来称得上卷帙浩繁，所涉则勾连古今、纵横内外，也成为古人遗留下来的一笔丰厚的文化财富。然而虽则资料浩繁却多止于记述，整体性科学性的研究直到上世纪三十年代初仍然阙如，这也为后来的学者们预留了一片广阔的学术园地和研究空间。

傩研究专家周华斌 1997 年撰文《中国当代傩文化研究》梳理了自进入二十世纪以来国内关于傩之研究的状况，他指出近代学者从关注到重视研究“傩文化”是在 20 世纪初叶，也即是在当时西方人文科学的启示和影响之下步入研究正轨的。王国维在研究戏剧戏曲的过程中注意到古傩中的方相氏和傩面具，并在《宋元戏曲考》中提出了“上古戏剧始于巫”的观点，这一观点可能被后来的学者有所修正或扬弃，但在当时却开一研究傩文化之新局面。其后，岑家梧在其《图腾艺术史》中以西方学术概念中的图腾制论及中国古代图腾时首先涉及的便是“傩、百戏等富有图腾意义的跳舞”，进而梳理各种经史子集资料来相佐证，可以说在当时已经为傩之研究提出了一个大致的方向和一般性方法。40 年代因战事而停滞的研究在 50 年代初则以文化部门开展的傩舞调查而进入“田野”，然而在研究者们将研究重点倾于其舞蹈艺术方面时，则导致了当时有关傩研究片面性问题的出现。虽有王兆乾于 1953 年 7 月发表的《论傩戏》一文尝试为 50 年代的傩研究别开生面，但终究不得不在当时的政治高压之下搁浅。60 年代和 70 年代的研究

一片空白，改革开放后文化发展、研究、补救工作得到重视，同时国内学术界大量引入西方学术思想和理论，一时间使得包括傩文化在内的诸种文化研究呈现出繁荣态势。

无论是围绕傩戏的戏剧史研究，还是关于傩文化的民族、民间文化研究，都在 80 年代初期学者们整理之前田野调查的经验和错误之后，带着新的想法和理论展开了新的调查，于是“随着一系列学术研讨会的召开，专家与基层文化工作人员相结合，成果迭出，渐渐使傩文化成为 80 年代学术研究的一个热点。”周氏总结到，当时（90 年代中期）涉及傩文化研究的三个领域分别是：戏剧史领域、民俗学领域和艺术史领域。他同时也指出在研究方法上需要将文献检索与文物考证、田野考察和理论探索相结合。

有了文献的支持、理论的指导和实际田野调查的深入资料的充实，在上述三个研究领域中便相继出现了大量有价值、有意义的研究成果。戏剧史方面，先后出版了庾修明著《傩戏傩文化——原始文化的“活化石”》、康保成著《傩戏艺术源流》等专著，文章方面曲六乙、王兆乾、田若虹等也有关于傩舞、傩戏以及戏剧形态方面的专门论述；民俗学领域可以看出大多数学者由巫傩结合的视角进行深入，涉及诸如宗教、文化传播与仪式变迁、地域性特色文化的融合等方面的研究。主要著作有庾修明《傩戏·傩文化》探究傩在口头和行为传承上的可研究价值及意义，陆焱的文章《村落社区的傩仪与象征——以贵池傩为中心》的研究则侧重于傩作为一种仪式的象征意义及其结构性研究，并尝试性地探讨了仪式在社会变迁中与政治的关系，陈玉平《社会变迁中的贵州傩戏》则主要论述了社会变迁与乡民信仰态度变迁的相关性；艺术史领域因涉及的傩俗事项繁杂且上世纪关于其研究开始也最早所以成果更为驳杂，首先是王恒富、龚继先著《贵州傩面具艺术》，何根海、王兆乾著《在假面的背后：安徽贵池傩文化研究》，吴仕忠、胡廷夺著《傩戏面具》等几部专著都围绕傩俗中的面具展开专项研究，其次有柯琳《傩文化刍论》对于其音乐艺术的综合研究，后仍有章军华《临川傩文化》有关舞蹈和戏剧表演形式的研究论述。

虽然有关于傩之研究几经中断，但在改革之后出现的研究局面大繁荣是显而易见的，不仅有上述诸多关于傩文化表象研究的专著出版和文章发表。而且，也相继涌现出一大批学者，利用丰富的人类学理论来分析解读深层文化内涵，形成民俗研究与理论并重的形势。然而从可见的著述和文章可以看出，学者和研究者们关注重点大都偏于南方各地傩俗傩文化（也即陈跃红《中国傩文化》分类中

之“巫傩”),尤其是西南湘滇川赣和福建等地。这自然与傩在向西南诸地的扩展过程中与其地巫风巫俗结合从而产生出新形态的民俗表现有深重的关系,并且对于民俗学、人类学等离不开田野调查的学科来说,也较易在民族志记录整理的基础上架构其理论体系。

(2) 甘肃傩研究述论与现状分析

直到2012年胡颖、蒲向明等人合著《甘肃傩文化研究》一书出版以前,甘肃地区傩文化的研究表现出明显的地域性与倾向性,也便使得研究结果零散化、而较欠缺其整体性和系统性。在甘肃,受关注比较多的傩俗主要有陇南白马藏族“池哥昼”、永靖“七月跳会”和甘南寺院傩“羌姆”,同时,是集中在陇中、陇右地区的与狂欢化的社火相结合的傩俗,这种形式则被称为“社火傩”。

首先,在《甘肃傩文化研究》一书中胡颖等人以独立分篇的文章形式考察记录了甘肃部分地区的傩俗事象,这些文章或详细周详是作者的实地田野调查之纪录,或基于前人记述与整理的介绍性文章。虽然这么看来可能确实稍欠其系统性,但针对本地区该研究呈现出的零散状态而言,却又具有其整体性和全面性价值。在上编十九篇“实录”中涉及到的地区有永靖、宕昌、临洮、武威、静宁、秦安、武山、苦水、夏河、酒泉、正宁、康县、张掖、文县等十四个地区,从最西北部的酒泉穿河西走廊而下由整个陇中,到甘肃最南端文县白马藏族为止,全面而有选择性地考察记录了当地的傩文化形态和特色。下编七篇虽曰研究性的理论文章,但可以看出其理论性其实并不是很强,不过可以肯定的是诸文作者都尝试提出了自己在该主题研究上的新想法。如胡颖、胡毅尝试将傩俗与社火结合起来考察,探讨社火作为傩之重要载体而后逐渐与其相容的可能性及其原因;又庆振轩、张馨心在石林生著作研究的基础上提出的“永靖傩舞戏明代文化特色论”,是结合其表演内容上呈现出鲜明的明代特色尤其是军事色彩后,在“七月跳会”本属的乡傩性质之上定义其具有“军傩”的特色。

后来在文章《甘肃当代傩文化(戏)类型及其特征——甘肃当代民间戏剧生态研究之一》中,胡颖将其在前书所辑录的诸种傩俗事象做了一番整理,把具有代表性的十几种傩俗分别归入了除“宫廷傩”以外的“民间傩”、“寺院傩”和“军傩”范畴之中。正如《中国傩文化》导言中所说的,傩的“鬼神信仰”是其文化内核。关于这一层面的研究在甘肃与全国其它地区无异,于是,不提出傩之“外象”层面的特色研究就难强调其地域性。针对这一点,胡颖所做的也正是强调了“社火”作为甘肃地区傩文化之重要载体的特点来进行的研究,在这篇文章

当中她不仅将傩仪结构上的三段式联系于甘肃傩俗，而且为“社火”与傩在历史进程中的相容寻找其可能性的原因，虽说将傩与“社火”放置在一起考察胡颖远非第一人，但能看到在甘肃地区的傩文化研究中这一融合的代表性，也不得不说是在这方面研究的一种努力。

在文献查索、文物考证，田野考察和理论探索并重的方法论指导下，诸多民俗学家、人类学家都尝试得出自己科学性的结论，于是相继涌现了大量相关的理论成果。自上世纪 90 年代以来，由北京大学王铭铭和清华大学郭于华等人同国内外学者合作进行的大量文化—社会人类学相关的研究也将重心放置在仪式与象征之上，其一系列著述、文章和论文集对国内自九十年代以来的文化人类学、社会人类学都产生影响。1997 年出版由王铭铭、潘忠党主编的《象征与社会：中国民间文化的探讨》一书中有王铭铭《神灵、象征与仪式：民间宗教的文化理解》一文，在该文中，王铭铭从“民间宗教”的界说问题入手，梳理其与“大传统”的关系、对其作社会性与文化性分析，讨论了民间宗教与现代化理论，并在最后提出自己的进一步思考。在整个梳理过程中他评析式地引进了国外诸多关于中国“民间宗教”研究的理论成果，这些理论是于早期人类学研究理论的基础上在国内改革之际的接续，具有极高的参考价值。利用这些相关理论，国内学者和研究人员也相继产出了大量成果，尤其是在将“现代化”理论应用到仪式与象征的研究中之后。2000 年出版由郭于华主编的《仪式与社会变迁》一书即是对其响应之一，书中诸文都是围绕“仪式、象征及其与特定社区、群体的文化特质和演变讨论问题”，^①也就是说其主旨讨论在于“仪式”和“变迁”。在傩仪方面利用以上提及被引进的国外理论和国内学者的研究成果来进行自己研究的，有中央民族大学陆焱的博士学位论文《村落社区的傩仪与象征——以贵池傩为中心》。

甘肃傩文化研究在理论导引阙如或曰受限于既有理论框架的情况下，也依然在甘肃地区的傩研究方面做出了一些成果，但仍需借鉴学界其它地区傩文化研究的理论成果。郭于华在《仪式与社会变迁》一书导论中提到作者们比较注重“突破结构功能主义立场的局限，面对社会变迁的重大现实问题”，也是为甘肃本土傩俗傩文化研究在方法论上的一个启示。其实，我们甚至很难找到与甘肃傩文化理论研究确实相关的文章，2008 年李建宗《仪式与功能：文化人类学视野下的陇中社火》一文是围绕陇中区域的“社火”进行的人类学阐释，文中只是提及了其仪式活动过程中具驱邪禳灾的部分，而并未论及傩。在该文第三部分“陇中社

^① 郭于华 主编. 仪式与社会变迁[M]. 北京：社会科学文献出版社，2000:5.

火的功能”中他从六个方面论述了“社火”的社会功能，这即是早期社会理论家涂尔干（Durkheim）和功能主义社会人类学家拉德克利夫—布朗（Radcliffe-Brown）等人所持的观点。而白晓霞的文章《文化政治学视域中的甘肃傩文化研究》则引借美国博厄斯学派文化政治学为视角考察甘肃傩文化在乡土社会中的政治意义，文章虽简短，亦可谓是一种新的尝试。

（3）选题的目的

经过对傩研究的整体梳理和甘肃本土研究的梳理可知，在当代傩文化将近四十年的研究当中，绝大部分民族志记述和理论成果是围绕中原地区、安徽、湖南以及云贵川诸地的所得，在文化遗产保护和旅游产业发展的前提和背景之下，这一研究更是向其纵深处进行。但是，正如胡颖所提到的，如不揣浅陋地将甘肃地区的傩俗研究置于全国傩文化研究的整体格局当中进行比较，不难发现其研究的零散性和非系统状态。甘肃因其狭长的地域特征和多元复杂的民族分布，产生和形成了多种多样的民俗文化事象，自然同样在文化遗产保护和旅游产业发展方面做出的努力使我们在甘肃地区发现、搜集和整理出了诸多傩俗事象，但于学术性研究层面来看却表现出研究者的阙如和研究过程的粗率，这也就导致了研究成果的价值贫乏。而胡颖等合著《甘肃傩文化研究》一书所作出的尝试即在于在全国傩文化研究的整体局面中为甘肃傩文化研究开辟出自己的一片场域。于是，笔者在本选题的框架之下所做的研究即整理相关具有地域特色的傩俗实录、综合文献，最终与国内外理论成果相结合，分析一些具普同性的傩俗类项，最终深入到其宗教、历史、社会—政治和文化的深层进行象征与内涵的分析，目的是将傩俗研究从其表象的整理与记录层面向理论研究拉近，这也是本文力图有所创新之处。

（4）选题的意义

甘肃地区傩俗的研究其始也晚，而且这一研究的状况呈现出两方面的特点，其一是区域性受重视程度偏倾较严重，其二是傩俗研究停留在傩俗事象的田野志整理、傩俗史的考证性研究和文化表象研究的层面上。于是在甘肃地区傩俗傩文化整体性研究的目的导向下，想要平衡这一研究现状并推进之，就必须提出与其相对应的两方面的研究策略，这是笔者该选题总的意义所在。

其实，傩作为仪式在其意义方面的研究并未受到足够重视，尤其是地处西北的甘肃，它的理论研究甚至可以说是尚未开始的。仪式常因其与传统的、边缘

的或者异文化的社会或群体相联系而受到猎奇性的关注，自然也就忽略了它的作为体现人类本质特征的行为表述与符号表述的研究价值与意义。也就是说，没有（象征的、结构的、功能的）意义的研究而仅有表象的和考证性的研究是无法理解表面上看来原始、荒诞甚至神秘的仪式的。那么，把傩作为文化人类学的研究对象就有着突破其囿于文化表象研究的意义在的，而这一突破过程就一定是对文化人类学诸如仪式象征理论、象征结构理论和文化解释理论的应用。此即笔者选题意义之一。

加拿大仪式学家格兰姆斯（Ronald Grimes）将仪式以其实际用途分为六种类型，其中受到文化—社会人类学者关注、研究的主要是典礼（Ceremony）和庆典（Celebration）两类，他们将社会人类学中现代化理论引入这两类仪式的研究当中，而忽略了或者说较少关注巫术性仪式。亦即，具有原始巫术色彩的仪式——傩，在仪式—社会变迁的大语境中受到的关注仍然极低。诚然，在传统社会中各种傩仪的展演在其最基本的仪式期望背后，一定具有其无可置疑的整合性和凝聚强化功能，但在传统中国在西方帝国主义的现代化裹挟下向民族—国家转变以后，傩文化也开始了其自外而内改变的步伐。而以陇南白马藏族为代表的无文字社区内的仪式展演历史的多种变体，自然在其社区史的传承上表现出不可替代的功能性。于是可以看出傩在其流变与流布过程中，综合、吸收、蜕化成为当代的形式，是一个极复杂的民俗研究对象，可以说它是扭结了宗教性、历史性、社会性与文化性的产物，单从文化内涵分析的角度展开研究会显得单薄和不足。考察甘肃地区傩俗的宗教性、历史性、社会性与文化性并分析其深层含义，是笔者选题意义之二。

二、研究方法思路

（1）方法与理论

文章在搜集了甘肃地区相关的傩俗资料后，用对比的方法对其进行梳理与分析，将普遍存在于各地方傩俗中的类项归并，在地域性特色以上继续进行“深描”式的解释。本文所借鉴的理论则主要来自象征人类学和社会人类学，在傩俗研究的过程中，不仅要傩之仪式的深层象征意义和体系进行人类学的阐释，在其符号性的傩俗表现内容上也同样需要重新理解和解释。

文化阐释理论：克利福德·格尔兹（Clifford Geertz）在“深描：迈向文化的阐释理论”一文中提出对文化的分析“不是一种探索规律的实验科学，而是

一种探索意义的阐释性科学”，而这一阐释性科学的主要任务即是对文化的深描。作为符号象征系统的文化，其构成因子及其相互间交叉作用的可阐释性不断扩充其意义层面，于是需要后来的研究者在现成的阐释体系中找到更合理的方法，得出更合理的结论。而在笔者进行的阐释过程中所采用的方法是将乌丙安提出的“民俗符号论”与格尔兹的“深描说”相结合，乌氏将语言学、符号学相关的研究方法与成果引入民俗学研究之中，得出民俗符号理论研究的四个原则。同时，他认为民俗学的研究者们尚未对大量的民俗象征事物和现象进行深入解析，而只是停留在其表层理解上。于是，傩俗中存在的诸多未经“深描”的象征和事件，则为笔者的阐释提供了足够的选项。

象征—结构理论：本文所选有关仪式理论主要是象征—结构主义的，玛丽·道格拉斯（Dame Mary Douglas）在其著作《洁净与危险》中认为，通过洁净与非洁净仪式展示出的象征模式，“相异的元素得以联接，相异的体验被赋予意义”。于是，傩俗中一些费解的、看似不合理的事象之间的联系得到了纾解，可以说正是象征赋予了其合理性。利奇（Edmund Leach）的仪式理论认为，仪式活动是社会种类、社会结构的反映，仪式使社会结构明朗化，以仪式形式象征的结构是个人与群体之间“恰当的”关系体系。科恩（Abner Cohen）将象征符号分为神圣的用于宗教仪式的和世俗的用于世俗仪式的，仪式中的象征符号可以唤起俗民的情感和动机，其功能则是具体地表现出个人与个人、个人与群体之间的关系，表现“仪式人”的地位和角色。^①关于仪式过程的分析则借鉴了维克多·特纳的理论，他改进了阿诺尔德·范热内普仪式过程的三阶段理论，强调了仪式的“结构—反结构”特性，认为仪式过程就是在仪式前和仪式后两个稳定状态的转换过程，并称这一转换过程为“阈限期”（liminal phase）。那么这一理论就可以用来解释在傩仪过程中出现的诸多反结构的现象，为仪式的“反结构”式整合提供理论基础。

（2）研究思路

文章的主体研究从对甘肃地区傩俗的梳理与概述开始，在第一章对傩俗历史性地简单回顾而引入甘肃傩俗的研究，综合甘肃地区傩俗表现出的民族性、宗教性和地域性等特点将研究所涉地域分为三大块。文章第二部分以象征人类学的仪式结构理论对傩这一民俗活动的普同性主体——仪式进行结构性的分析，并对傩

^① 夏建中．文化人类学理论学派——文化历史的研究[M]．北京：中国人民大学出版社，1997：301．

俗中一些普遍出现的事象进行象征人类学的“深描”分析。最后第三部分结合甘肃地区傩俗的研究和人类学的相关理论从四个方面展开对其内涵的深入分析研究。在述论过程中,综合其表现特征、展演形式和参与程度,另外考虑其宗教性、民族性和地域性特点将本研究所涉地域划分为三大块,于是傩俗的研究在内容上就突出为:陇南“池哥昼”,永靖“七月跳会”和河西、陇中地区的“社火傩”。

仪式作为傩俗的主体,在第一章中所分出的三大区域上是具有普同性的。仪式作为不同于生活常态行为的一种超常态行为具有反结构的特性,而以“请神—酬神—送神”为其组织形式又表现为在反结构中的结构特性,对此根据象征人类学的理论进行分析与解释就是必要的。其次,虽则因地域性而显示出不同的文化表现方式,但是在表现内容上又可发现一些普遍存在的类项,将其合并起来进行民俗符号学的或者是人类学的解释与再解释是本章的重点。最后是在前人研究和近年来本土学者的傩俗研究特色论的基础上,提炼出的对社火与傩结合形成社火傩的再解释,解释的过程中主要在于分析作为庆典的社火与作为巫术的傩的结合产物的内涵。

傩在其流变与流布过程中,综合、吸收、蜕化成为目前相对稳定的形式,是一个极复杂的民俗研究对象,可以说它是扭结了宗教性、历史性、社会性与文化性的产物,单对其表征角度进行象征性阐释同样会显得单薄和不足。于是笔者将论文的难点和重点放在最后一章,分别对其宗教性、历史性、社会性等进行内涵分析,这一过程不仅需要利用到象征人类学的解释理论和方法,也需要在社会人类学的帮助下在历史和社会—政治方面进行阐释。

(3) 重点与难点

本文旨在从甘肃地区傩俗仍停留于表象研究的现状入手,整理其中较为典型的、具有地域特色的、已有相应研究成果的地方傩俗进行研究,联系文化—社会人类学中相关的仪式理论、象征结构等理论对其进行较研究现状更深一层的阐释,并尝试性地在傩仪的变迁方面提出自己的观点。对于人类学的研究,理论上来说必须依赖前人学者们已得出的民族志材料和自身进行的实际田野调查为依据,但对于笔者而言,在此选题范围内进行田野调查工作量巨大,考虑现实问题,所以笔者选择了在借鉴与引用现有田野调查成果的基础之上进行理论性研究的尝试。笔者在有关傩俗傩仪表象研究上所下功夫相对较小,而是整理搜集相关专著文献、文章,观看各地为开发旅游、文化产业而拍摄的影视类纪录片、资料之后进行分类归并。这一过程的进行同样需要细心和耐心,如何将大量现有发现和

研究成果整合，并在研究中进行理论性阐释是本文的难点和重点所在。

第一章 甘肃傩俗概述

针对“傩”之实际意义自古便有多种理解，考察诸家之不同说法，今人曲六乙与钱萋在其《东方傩文化概论》一书中总结得出了傩之“五音十义”，^①并以历史为轴自上而下地梳理其流变过程。根据曲先生等傩文化研究专家们的分析，认为现在学术界所谓的“傩”是从商傩、周傩一脉相承而来的以假面装扮、祭祀舞蹈的表演为外在形式，以神鬼信仰为其内核的驱鬼逐疫的仪式活动。而在地处西北的甘肃这片狭长的土地上，呈现出的是一幅纷繁而又驳杂的傩俗分布形态，不仅有汉文化特点的狂欢化庆典性的社火傩，也有极具少数民族特色的“池哥昼”与“羌姆”“绑拉扎”“喊牛腔”等，更有结合了汉回文化发展而来的永靖“七月跳会”。这些形式多样的仪式活动虽然并不一定与传统汉族宫廷傩仪相同，但考其深层内涵可以发现，它们确实都是以“鬼神”为其信仰内核和以“祈禳”为现实目的的。于是可以选择其中具有代表性的傩俗种类进行述论，并适当论及其它种类与形式，以期呈现出甘肃地区傩俗的大致形貌。

第一节 永靖“七月跳会”：仪式与戏剧的辩证

永靖县隶属临夏回族自治州，位于其地北部，东与省会兰州接壤。因其地处内陆而属温带半干旱偏旱气候，特殊的地理环境和气候影响在其文化的产生与形成方面起到关键作用。有关县境内流传的具典型性的傩舞戏“七月跳会”（以下简称跳会）渊源的说法，都与其地特殊的环境、气候相关。永靖傩文化研究专家石林生的考据认为，跳会的形成受到曾在永靖境内发现的羌族文化影响，而羌族文化则呈现出显著的原始崇拜和巫术信仰的特点，而以巫术的手段或仪式来干涉和影响自然以达到风调雨顺的目的，正体现出当地民众在从事生产生活的过程中深受干旱无雨气候的影响。民间的说法是，古时该地区经常遭到来自蕃人侵扰，尤其每于年中麦黄收成之后，为了抵御劫掠，人们采取行动将自己扮作凶神恶煞的模样，张旗扬旆、敲锣打鼓，手舞足蹈以壮声势，吓退来犯者。“每岁积石军麦熟，吐蕃辄来获之，无能御者，边人谓之‘吐蕃麦庄’。”（《资治通鉴》天宝六年十月）明嘉靖癸亥年《河州志》记，“天宝年间，每岁积石军麦熟，辄被吐蕃获之”，面对每岁必至的来犯者，除了依仗哥舒翰那样有勇略的大将克敌外，边地之民同样也需要武装自身，而使其民众更具有防范意识和斗争精神。同时，也

^① 曲六乙，钱萋. 东方傩文化概论[M]. 太原：山西教育出版社，2006:46.

使得跳会在民间傩的基础上具有了军傩的色彩。

其实，专家结论与民间说法并不矛盾，而是相对地从两方面反映出“跳会”是在内因和外力共同作用下经过长期发展的结果。原始信仰的巫术性内涵在流传过程中有所褪减而并未褪尽，后受到屯田移民从他地带来的诸种形式民俗的影响，经汉民族广泛的民间信仰浸淫，又长期在民间土壤上不断展演，在定期的具体的表演过程中逐渐成型、定型，也使其具有了一定的典型性。现在永靖境内可见的有关于傩的民俗活动即是明代之初就已确立了，在其后的发展中基本没有变化。需要指出的是，随着永靖被定名为“甘肃傩舞之乡”（2006年）、“中国傩文化之乡”（2007年），永靖傩舞戏于2008年被列入国家级非物质文化遗产名录之后，所谓的“七月跳会”在时间上已不局限于农历七月二十三，相应地会在正月闹社火时加入社火队伍而成为其重头戏。加入社火队伍中的“跳会”因受其时其地的环境与场地的限制，单从其中抽离出“赛坛”环节中的“面具舞”进行表演，而面具舞又并非“七月跳会”驱傩性质最重的部分，反而是因为它具有一定的故事情节而具观赏性，可见被社火吸纳也是必然。

正式的按常规举行的“七月跳会”属于祭祀仪式，其仪式过程或曰仪式结构由请神、献盘、会手舞、献牲、赛坛（面具舞）、送神等六个程序组成。

请神是由前一年跳会结束后选举出的“大排总”带领村人，请上职业法师，将已经空出的打谷场布置为“会场”。^①会场中部是为供神准备的供桌和所需物品，场之四角供出需请之神的神位。其后，法师带领早已聚集的九轺会手拜庙请神，一系列仪式规程后，会手们抬诸神上轿，出庙遍巡村内家户，以达行傩而驱鬼逐疫之目的。游行结束后抬神进入会场落定，在已经竖起的旗杆上升起大幡，象征诸神已在此处安稳，此过程谓之“安神”。安神之后，法师着手为神开光，一番象征性的操作使神灵真正附于偶像神位，同时村人们纷纷开始自由祭拜。

祭拜的过程即是“献盘”，献盘的字面理解是为神献上“酥盘”请神享用。“盘”者，乃每个家户芒种之后所获之新麦面蒸出的直径约尺余的大馍，因其大如盘盖，故名。一般每家都会做出四个，选出一个写上所献之家户主的姓名，是为“字盘”，字盘在敬神过后会被认领回去。而其余三个未题名字的酥盘则在跳会期间贡献出去，众村人共享。献盘祭拜之余，之前巡街走巷时仪仗队的一千人等这时候转换角色，充当会手，开始表演会手舞。会手舞表演者人数一般是十二或二十四，他们装束一致（头戴红缨鞞帽，黑袍红裤，肩头斜绑着条形红巾），

^① 现在的会场一般都有特定的规划区域或场所，与早期选择打谷场而简单布置时已有较大不同。

在四大九辖的带领下先跑大场、再踩四门，亦即先遍绕全场跑圈再踏及场内其它四个方位。会手舞的步骤一般是先从进场开始，民众让出足够大可供表演的场地，各会手左手携巾帕自然垂下，右手或擎斧钺或执枪戟，或长或短，齐声高喊进入场中。之后向神案上的神位礼拜，旋即在四大“九辖”的带领下开始跳会手舞，其间声势浩大，阵法穿插变化、花样迭出。舞不多时，整肃队伍，立于神前禀说一番。禀说内容为固定的《跳会禀说词》，其内容概要梳理跳会由来，阐述向神祈求之诸愿望。

禀说至尾声时会许诺为神献牲，禀说完毕后紧接着就开始献牲环节，献牲既是对先前祈愿时诺言的履行，也是对在本次祭拜过程中对神要求的一种凭证。可以说，献牲在本次仪式节点上，既是还愿又是祈愿的凭据。大排头携众人上香焚表、点烛叩首，拜毕，引需献祭的牺牲至神位前，所献有时是羯羊，有时是猪只。较之其它地区的仪式献祭，“七月跳会”中的献祭多了福神“认领”的环节。法师中的一位向神前站定的“神羊”身上淋洒凉水，一般受淋的羊会应激性地抖动身体，这一动作象征性地证明了福神认可该牺牲并认领之。所献若是猪只，则由人以燃着的香支刺烫猪身使其以嘴拱土，也是认领的意思。若动物们未作出反应，说明福神并未认可或认领该牺牲，需要法师们继续刺激它们，直到出现以上反应被认领为止。被认领后的牺牲随即被领到别处宰杀，沥血时以一衬有黄表纸的碗接上少许，摆上神案以为血食。在大致将牺牲煮到血肉凝固时即可捞出供献，舀汤在神帐周围象征性地泼洒一些，是为浇奠。献牲环节甫一开始，民众们大多跪于神前，或双手合十而拜、或手握一把燃着的香祈祷，场面看来严肃而并不枯燥，人们取悦神灵又不乏虔敬情态。

献祭拜神结束后就进入跳会的主体部分——面具舞。面具舞即“永靖傩舞戏”的核心内容，由将其划为“舞戏”的范畴可以看出，跳会的面具舞环节并不全是简单无内涵的舞蹈动作的呈现，而是以舞蹈形式表演出来的没有戏词但仍具有情节性的简单戏剧。永靖县共 10 镇 7 乡，跳会主要流传于以小积石山为中心的三塬镇、红泉镇、王台镇和杨塔乡一带，这些地方都比较偏僻、生存生活条件相对较差，然而几百年来傩舞戏却依旧被鲜活地保存下来、继承下去。因为举办跳会的地方并不多，所以可见的傩舞戏剧目也就较少，现在一般仍在跳会中进行表演的剧目有二十多个。石林生经过研究整理，将永靖地区可见的傩舞戏主要剧目分为四类：（一）驱鬼逐疫型（二）历史演义型（三）酬神娱人型和（四）西域胡戏型。而胡颖按其功能性又将之分为三类，她将历史演义剧和酬神娱人剧合而称

之曰“花戏”，因其重娱乐性而偏于世俗。又从历史演义型中单列出“目连戏”一种为第三类。

在以上二位学者的分类中，石林生注意到了西域胡戏的特殊性，胡颖灵而泛地将世俗生活剧和历史演义剧合并，都是值得肯定的。其实，历史演义是其内容，酬神娱人属于其功能目的，如果单从功能性层面考虑，将其合并归为“酬神娱人型”是完全可以的。所以笔者认为有必要将他们二位的研究进行整合，而得出自己的一种分类，即神鬼—仪式型、酬神娱人型和西域胡戏型三类。这一分类的依据是，预先将作为仪式的表演和作为戏剧的表演相分离，这样看来其实是只分出了两大类。对于刻意单独列出西域胡戏型，目的在于强调其特殊性。

神鬼—仪式型剧目中主要是把“鬼”这一抽象的意念具体化、形象化，或将某种威胁、恐惧、怪异的抽象意念投射到某类具体事物和自然灾害之上，进而驱逐之。于是，在此类剧目当中借以达到仪式性地驱逐邪祟鬼魅的形式就可以是多样的，历史人物和普通平民的神圣化、英雄化，也能起到相同的作用。自然界中的力量被以善恶二元的形式绝对区别，在此二元分立力量的上部是被证明过的灵验的神圣力量，其与下部具侵害性的邪恶力量展开抗衡，并在这一过程结束后取得胜利，象征性地在仪式的第一阶段满足了场外仪式参与者—观众那种普遍的宗教式安全感的需求。

这一类型中最具典型性的剧目则数《变化赶鬼》，其角色主要是变化二郎（三眼二郎神）和诸鬼魅、邪祟等。剧情简单，名为“变化赶鬼”，可以看出其内容着重在“打”鬼与“赶”鬼上。开场时鼓乐齐奏，诸鬼倾巢而出占据场上空地，象征威胁、危机的降临。舞不多时，变化二郎着战袍，执神鞭、背利剑上场，依次与诸鬼魅交兵，它们或被击败退场或被驱逐降服。剧情简单却热烈欢腾，虽为仪式剧，却为其后要表演的内容定下了欢快的基调。《单鬼抽肠子》中傩神仍是变化二郎，剧情与《变化赶鬼》相似，主要还是打鬼退鬼，只是所打之鬼仅有被认为是最厉害的“单鬼”。单鬼被认为是腹肠中装有一切恶瘟坏疫的厉鬼，为祸人间，使生灵涂炭。剧情则是二郎神击败单鬼将其杀死并剖腹抽肠，把所有威胁都消灭干净。其它剧目还有《三官三娘子》《杀虎将》《五将降猴》《山五将》和《笑和尚赶过雨》，后几个剧目的主角并非地区守护神，而是被神化或英雄化的历史人物甚至有平民角色的出现。如《五将降猴》和《山五将》等剧都是故事情节抽脱于历史，而单以其神圣化后的人物行傩驱鬼，《鲍节佬》中生不同时的吕布和鲍氏兄妹的打斗即是如此；《杀虎将》中“杀虎将”路见不平，饮酒壮胆，

无比勇武地与恶虎搏击并将其杀死；《笑和尚赶过雨》中和尚得到观音的指点，以扫清引起自然灾害（过雨即冰雹）的邪祟力量。

请神下庙后，会手们在法师的带领下索室驱疫，这一环节是纯仪式性的，以道教的宗教语汇来说其属于“正科仪”。中间环节一系列过渡性仪轨程序结束后，傩舞戏表演开始。在学界对与傩仪相关的一些概念的界定比较模糊的情况下，对仪式剧目进行分类自然存在困难，如果将纯仪式性的以驱傩为目的的“正科仪”以外的表演界定为“傩舞戏”，那么整场仪式活动就可以确定为两部分，即仪式部分和戏剧部分。当然，仪式与戏剧并非完全分离，在一般的“正科仪”中法师们的行为动作也具有表演性质（如唱诵稟说词等），而傩舞戏环节表演的剧目也没有完全褪尽其驱傩意蕴。如前所述可以看出神鬼—仪式型剧目在“正科仪”的基础上区分出了角色，是一种同时包涵了仪式与戏剧情节的表现形式。这一形式尚未达到仪式的戏剧化程度，而只停留在对其演化的初级阶段，借用贵州一些地区的说法可以称其为“傩夹戏”。而属于酬神娱人型的剧目则是傩性（仪式性）的消退和戏剧性的相对提升，因其内容和功能性方面的考虑，不能再划归“仪式剧”的范畴。^①整场仪式活动就满足这样一个序列，即“傩→傩夹戏→戏”的过渡。

于是，第二类酬神娱人型剧目就是由第一类“傩夹戏”向“戏”的深入过渡，而且单以戏剧最基本的性质——叙事性来考察此类剧目，我们发现它确实是符合的，也就可以说它确实具有“戏剧性”。这正好印证了英国人类学家格兰姆斯（Ronald Grimes）的观点，他认为在宗教意识形成的序列上，依次是仪式—神话—戏剧，仪式在空间上与神话平行又实时性地领先于它。^②神话紧随其后总结超验式的仪式经验（使超验经验化），从而仪式便可以反身过来借鉴或利用这一“经验”。前历史阶段的仪式是对超验宇宙的直接体验的欲望与参与，经过长期的发展演变后分化出非仪式性的以模仿、虚构和扮演为特点的惯习，其衍生于仪式又最终服务于仪式。其后，作为表演的仪式经过再分化，产生了纯粹作为艺术的表演——戏剧。表演作为仪式与戏剧的共性，在区分二者时显出能力的不足。其实，这一过程的关键在于舍弃形式上的而采用观念上的表演性来进行区分，亦

^① 关于“仪式剧”概念的界定，在《神圣的娱乐：中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》一书中薛艺兵认为对叙事体的神话进行代言体的仪式表演可以称为“仪式戏剧”，因为代言体的表演是戏剧的典型特征，可见他是以其是否是代言体来定义的。“七月跳会”属于闭口傩，表演者没有任何形式的说唱，都是来自场外人员非代言体的叙述。如此看来，酬神娱人型剧目就归于仪式戏剧之外。两种分类结果虽一致，但值得注意的是，在分类方法上笔者考察其功能和表演性质，而薛氏则从其形式发展的角度进而以类比的方式考察之。

^② 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，2003:27.

即认识到扮（表）演观念的出现。作为观念的扮（表）演，意味着仪式参与者或表演者在观念上的转变，其身份进入从某种意义上来说是永恒阈限的状态。从这个意义上来说，前述第一种分类就是仪式的神话扮演，而第二种分类则可以视为“戏剧性的文化表演”。

克利福德·格尔兹（Clifford Geertz）在论及宗教仪式时借用辛格（M. Singer）的语汇，而在他自己的表述中以“文化表演”（culture performances）巧妙地替换了“仪式”的概念。神话是仪式叙事，所叙者是包涵了宗教观念的故事；仪式是神话扮演，扮演的也正是这些带有宗教性的故事。表演是对浓缩于神话中的宗教观的展示，这一观点的前提是俗民认为宗教确实可以通过表演展示出来。表演区分出观者和参与者（表演者），他们见证展示的过程，获得异样的情绪和动机。观者只在表演中接受被呈现出的某些宗教观点，而对参与者而言形象化地展示宗教观点的表演，“不仅是信仰内容的模型，而且是为对信仰内容的信仰建立的模型”。^①仪式以该“模型”象征地扮演宗教神话，在所有展演的剧中，人们对信仰的接受是习焉不察的。

然而，文化表演并非都是宗教性的，在“七月跳会”中被归入酬神娱人型的剧目的表演都可算是戏剧性的文化表演。如格尔兹在其叙述中又悄然将“戏剧性的文化表演”简化为“戏剧”一样，我们也可直接以“戏剧”来认定这部分的表演，只是相对于舞台戏剧的演出可能过于简单和素朴。酬神娱人型剧目也可分两种，一种是历史剧，一种是世俗生活剧。历史剧多取材于相关历史史实、传说或小说演义、杂剧剧本、佛教故事等，其目的在于酬神。世俗生活剧则就地取材，以本地区俗民生活中最常见的农事活动为原型编排，内容诙谐、演员表演夸张，主要目的也从酬神过渡偏移到娱人。属于历史剧的剧目有《三英战吕布》《斩貂蝉》《存孝打虎》和《目连救母》，世俗生活剧则有《庄稼佬》《庄稼佬破盘》《撒布袋》和《谢将》。

自从人成为自然的主宰，神的形象便迅速经历了动植物图腾的人格化过程，具备了人形、人性。其余一部分神则由世俗之人神化转变而来，也就是说无论神的来历如何，他们或多或少都是具有人性的。酬神娱人型剧目存在于仪式场域中，就是为了迎合和满足神灵体内的那部分人性。在仪式从巫术性的驱傩过渡到庆祝性的表演的过程中，神灵与俗民间的隔阂被演员的表演消解，渐相融合，这一融合来自人性向神性的垂直靠拢。于是，以酬神娱神为目的的戏剧，同时也满足了

^① [美]克利福德·格尔兹. 文化的解释[M]. 纳日碧力戈, 郭于华等译. 上海: 上海人民出版社, 1999:130.

俗民部分的消遣需求。此类剧目最具娱乐性的当属《庄稼佬》，该剧简短，又规律性地分为三个部分。《种庄稼》《锄庄稼》《收庄稼》分步骤、简单而有序地展现了农耕的大致过程，其剧情主要是庄稼佬教妻子学习农耕，但是在“实践”过程中，其妻总犯一些本末倒置的错误。周围的观众似乎在不谙农事的“娘子”身上看到了曾经初学农事时自己的影子，滑稽表演不仅烘托热闹气氛，也勾起俗民观众的回溯性体验。其它较典型的、演出较频繁的剧目还有《滚蛋蛋》《撒布袋》《谢将》和《下西川》等。

第三类西域胡戏型仅有《三回回》《洗回回》《洗佬佬》三剧，其故事情节相似、表演方式雷同。其主要情节是戴缠头面具的老中青三位回回（佬佬）长途跋涉由西域去往中原，路远疲累，中途休息时中青年回回做出一系列孝敬老回回的行为，或为其扇风消汗或为其揉肩捶腿，旋即又取下水囊接水请老回回洗脸。这个过程中，青年回回还不时以搞怪逗乐的方式取笑于老回回。其间或出现中青年回回请老回回喝酒的情节，皆在于展示其民族伦理制度之有序。休息结束转场上路，行至某处关隘，被一红鬼阻住去路，索取过路钱，年轻回回周旋后“买通”红鬼得以继续上路。过第二关时阻拦者又增加了绿鬼，二鬼执意不许三人通过，且又收买不得，只好发动干戈扭打闯关。到达第三关时未受拦阻，反而是红绿二鬼出城相迎，以贵客情形礼遇三人。

虽此三剧之情节出入不大，但在《洗佬佬》一剧中一个特有的情节值得注意。即在其演出中三位回回与五鬼（此剧在红绿二鬼外另增加了蓝紫麻三鬼）打斗时，从怀抱的水囊中挤水朝五鬼喷射，五鬼反击，与三人扭缠在一起，互相喷水抹泥。场下观众见此情景，不免跃跃欲试，于是纷纷上场加入喷水抹泥的相互“攻击”之中。最终众人一齐将诸鬼降服，赶下场去。石林生认为，《洗佬佬》中三人用以储水之物当是“浑脱”，故其所跳之舞应是《浑脱舞》。据董锡玖的考证，《浑脱舞》是由中亚传来的名为“泼寒胡戏”的习俗之变体。关于泼寒胡戏最早的文献记载可见于《周书·宣帝纪》，大象元年（公元579年）十二月，宣帝因当年“灾异屡见”，于路寝见百官，下罪己诏。七日后返回皇宫，“集百官及宫人内外命妇，大列妓乐，又纵胡人乞寒，用水浇沃为戏乐。”《尚书·洪范·庶征》主要是将帝王的德行功过与气候征象结合起来考察，使君主有意识地通过各种自然现象的变化来时常省视自身。于是周宣帝才会在其继位不久因“灾异屡见”而自责，并于腊月时命胡人乞寒。可见“泼胡乞寒”在当时是一种具巫术性质的仪式，于灾异的年时，在皇宫中以表演的形式名正言顺地出现，以期达到“顺时寒”的作

用。而在宋人的记录中，则直接反应出了这种喷水相激行为的巫术意义。宋王延德《高昌行迹钞》记载，“三月九日为寒食，余一社，冬至亦然，以银或鍮石为筒，贮水，激以相射，或以水交泼为戏，谓之‘压阳气’，去病。”这一记载完全体现了胡俗“交泼为戏”同汉民族的驱傩活动有着相同的功能与作用。《洗佬佬》的特殊之处还在于表演过程中场下俗民的加入，本来是一场以驱傩为目的的仪式剧表演，结果在交相抹泥的融合过程中演变为狂欢化的庆祝，关于这一点笔者将在其他章节继续讨论。

前文述及仪式性表演和戏剧性表演的分类方法，使得《三回回》题材剧既属于神鬼一仪式剧，又属于酬神娱人剧。而考虑到其自身具有的地域和题材的特殊性，将其单独归为一类就是合理的。于是，对永靖“七月跳会”仪式相关剧目的考察式分类过程，就是对跳会仪式核心的探究。

以跳会为主要载体的傩仪式活动在时间上持续三天，内容固然以各类剧目的表演为主，开始与结束两天内的其他仪式程序也不能轻慢。于是，于首尾两天中表演的剧目就较少，一般都集中在第二天表演。因为现存剧目本身已经不多，各庙选择表演剧目的情况不一且情节简单篇幅短小，从而在时间跨度较长的跳会中可以选择民众感兴趣的某几个剧目重复表演，当然这种情况现在比较少见。

傩舞戏表演的程序完成后，法师会根据本村本庙的具体情况确定送神回庙的时间，一般法师会仪式性地卜卦问神其时归庙可否，占得同意的卦象后随即起轿。起轿后诸人抬轿在法师的指示下于场内最后再往来巡视几周，然后诸会手跟在神轿后送神回庙，法师按程序将神位安置于福神庙，再请卦求吉，诸会手在庙中卸下装扮。虽各村情况有所不同，但一般都会在整场仪式活动结束后，集合全村在劳资方面做出贡献的家户个人，分享仪式中的献牲献盘等。享宴尾声，本年度大排总组织村中有威望的诸人，推选出下一年的大排总，将仪式上献牲的头颅交于选出之人，以示其对第二年跳会诸事宜的责任与权力。

第二节 陇南“池哥昼”：多元共生与民族特色

在政府行政区域划分的过程中，往往由于考虑因素过多而将某些少数具有相同文化的族群在政治上划分开来，政治上的分立和地理上的接触便使其文化的发展相对变得复杂。生活于川甘交界一带的白马人即属此类，因对其族属问题学界尚无定论，而在政府现有的划分下，以其为藏族的一个边缘地域分支，称之为白马藏族。考虑到本文目的不在于讨论其族属问题，故暂以白马人和陇南白马人来称呼这个族群和其下分支。据统计，白马人现今人口一万八千余，依其分布人数

之多寡来看,主要有甘肃陇南市文县、甘南藏族自治州舟曲县、四川绵阳市平武县和四川阿坝州九寨沟县等几个区域。分布在甘肃境内的白马人占其民族总人口的61%,而陇南文县则占了其中的36%,那么针对这部分白马人的研究就具有代表性,而在陇南白马人针对性的研究和讨论过程中,笔者也会选择关于四川地区白马人傩舞戏研究的成果进行对比讨论。

上世纪30年代末日本人类学学者冈田谦在对台湾的社区研究中提出“祭祀圈”这一概念,其内容是:共同奉祀一个主神的民众所居住之地域。可以看出这一概念的内涵包括三项,分别是一位主神、共同的祭祀行为和以祭主神之所为中心的民众居住区域。其后,台湾本土学者接受了这一基本概念,并对其进行了发展。林美容在梳理和总结前人研究成果的基础上重新定义,认为“祭祀圈”是“为了共神信仰而共同举行祭祀的居民所属的地域单位”。^①林氏的概念除共同祭祀活动之外多出了“共同祭祀组织”和“共同祭祀经费”的含义,可见她是更偏向于“共同祭祀”的社会功能层面考虑的。笔者认为,将祭祀圈的概念应用在白马人祭祀活动的研究中不仅是合适的,而且同样也是可以继续深入考察的。

虽“祭祀圈”的概念是前人在研究汉人社区(尤其台湾地区)时提出的,但我们可以通过将其代入研究中进行考察,以确定是否可借其讨论白马人社区。在共神信仰方面,自称“白马”者其实与马或者马的图腾无关,它是来自对汉字写音后的称呼。“白”原是族的自称,“马”是“最高山神”、“万物主宰”或“天师”的意思。于是,白马人就可以理解为是以主宰万物的最高山神为信仰的族群。也就是说其族最高神是“白马”,汉语叫“白马老爷”。白马老爷的具体象征是位于平武县境内的羊峒河与达布河交汇处的一座被称为“耶绿舍幽”的独峰山岗,在这座山岗上曾为主神“白马老爷”修建过“土主庙”,后因此地多有洪水而遭冲毁,^②再未建起。而在白马人的叫法里,白马老爷被称为“叶西纳蒙”,其中“纳蒙”并非谐音喇嘛的意思,而是指“黑色的最高总神”,也就和汉语称谓里“马”的意思相一致。对“叶西纳蒙”这位总神的信仰在川甘两地的白马人中,是普遍认可的,可以认为它就是白马人的象征总认同。其余还有“火神”和“树木神”等自然神,同样得到白马人一致的祭祀。

祭祀仪式的备办由会首协助村寨头人完成,前一年腊月底,会首命人前往各家各户收取粮食一升,于市集出售后,将所得钱款转而购买仪式所需之香蜡纸表

^① 林美容. 由祭祀圈到信仰圈——台湾民间社会的地域构成与发展. 载张炎宪编《第三届中国海洋发展史研讨会论文集》[M], 1988: 98.

^② 王家祐. 白马藏人的宗教信仰[J]. 西藏研究, 1982(2): 37.

献牲等物，以及在仪式举行过程中演职人员的餐饭花费。可见，仪式举办前的准备工作和正式举行都是由专人负责组织和统筹的，且全村寨共同支付祭祀费用。在前期的准备工作完成后，装扮好的演员们集结在一起随村寨头人前往村内祀庙祭祀，所祀者有本民族崇奉的诸多自然神、山神白马老爷以及祖先神等。到场一众人等在头人带领下焚香燃表，祷告祈福，头人表示礼成才算祭祀结束，之后便可以开始傩舞戏的表演。以上所述是围绕共神信仰所有的共同祭祀活动、共同祭祀组织和共同祭祀经费等方面的表现。而以甘肃文县和四川平武县为中心。分布的白马人也可以形成以此二地为中心的祭祀性地域单位，所有的共同祭祀也就是在围绕着这两处地域单位上举行的。至此，我们通过简单的考察，发现“祭祀圈”这一概念完全可以应用于白马人的祭祀仪式活动的研究中，也就是说在对白马人的祭祀仪式活动的研究中选择以其为中心地的甘肃文县地区，是具有代表性的，是能够通过这一区域的研究而略窥全豹的。所以，本文本节的主要研究对象选择了川甘白马人祭祀圈中的陇南文县白马人之傩祭、傩舞表演的“池哥昼”，兼及其它的表演形式。

陇南文县白马人最具代表性的傩舞戏形式当属“池哥昼”，同时，在以往学者的研究当中这一形式也是作为该地区该族群傩舞戏的起源而存在的。白马人只有语言而没有文字，“池哥昼”是来自其口语发音的汉语称谓，有些研究者亦称其为“朝格”，此皆属谐音而同指一事。“池哥”在白马语中意指面具，而在这种相对大型的祭祀仪式活动中面具具有的巫术性降神作用，于是仪式所用的诸面具都因降神的缘故而具神圣性，或直接代表了某位崇祀之神。“昼”者“跳”也，所以四川平武地区的白马人也称其为“跳曹盖”，是音译意译之结合，亦即跳面具舞。整体来看，“池哥昼”就是白马人以夏历时间为周期，在岁时交替之际举行的一系列祭祀仪式和傩舞戏表演活动。上节讨论过的仪式与戏剧的表演，在庋修明的定义中是以“傩祭”“傩舞”“傩戏”来区分的，他将四川白马人的“跳曹盖”界定为“发展期的傩戏”，^①主要鉴于这一剧种的巫术性较强而比较原始，处于傩祭向傩舞戏的发展期。也就是说，对与其同出一源同属一个祭祀圈内的陇南“池哥昼”来说，我们也可以这一观点来对待之。

首先对“池哥昼”仪式活动的程序进行梳理：

（一）会前准备

前文述及仪式的备办由村寨头人和会首相携，共同操持，先年腊月初便开始

^① 庋修明. 中国西南傩戏述论[J]. 贵州民族学院学报, 2001 (4): 24.

着手准备。一切人员物资完备到位后，先于本年正月初五在会首家举行试演，既有彩排预演之意，也有巩固仪式和舞蹈动作之意，同时也是对所选演员在会前的最后考核和确认。试演当天，负责人也会确定仪式所有鼓乐手、炮铳手等相关勤杂人员。值得注意的是，“池哥昼”表演人员严格限制，只能由男性扮演，禁止女性的加入。简单而全面的预演结束后，正式的表演在正月十三日开始，^①但是前一天晚上村寨头人要集结村人，主要是与村中老者、有威望者、往年的傩舞戏扮演者等共同商议次日二日的活动事宜之安排，最终确认诸演员会手人选，亦算此次活动的提前“点卯”。

（二）装扮、请神

活动当日破晓时分，炮铳手需以三声响炮启神醒人，^②以示请各方面都开始准备接下来的祭祀仪式。所需告知的神灵有天界之天神“莱”、空界之年神“年”和地界之龙神“鲁”，随后主祀者即是此三位大神。听到炮响后，各位“池哥”“池姆”“知玛”的扮演者开始装扮，四位池哥在预先选好的仪式性洁净场所（现多地建有“池哥昼”传习所，一般都是在传习所中）进行化妆，二位池姆则在其中某位的家中化妆；知玛三位一家，分夫妇和小知玛，三人在扮演“夫知玛”者的家中化妆。装扮完毕的四位池哥分别戴黑、青、蓝、黄四色的面具，面具在形象上相去不远，三目皆凸、高鼻大嘴、长牙方脸。头顶饰物有四至五支尺余长的雄性锦鸡尾羽，其下几束彩纸折就的扇形花饰，脑后由红巾所系之红布掩盖，红巾撇向面具两侧。上身羊皮袄斜襟反穿于腰间系紧，垂绳穗于臀后，并一根羊皮卷成的短尾；右肩上斜着搭挂一串马铃，脚蹬自制牛皮长筒靴，筒长过膝，以红布绑扎于膝下，小腿处有多圈彩带装饰。各人左手持长不足一米的钝剑，右手举白色牦牛尾制成的塵塵。再看池姆装扮，两副面具略小于池哥面具，脸部绀黄一色，造型雅致慈祥。头饰扇形彩纸较池哥装饰为小，不置锦鸡尾羽。身穿“白马”女性常服，只是色彩较平时更为艳丽。前者似汉族寺庙中之金刚相，后者如菩萨相，形成形象上鲜明的对比。与前述二者的庄严扮相不同，三位知玛的形象则称得上可笑。三人均以锅底灰敷面，丈夫身穿麻布长衫，妻子也是常服装扮，^③三

^① 各村寨祭祀仪式活动的具体时间并不一致，按村寨之大小分两天或一天举行。沿白马河溯流而上，自正月十三至十七的五天时间内，各村依次连续在本村举办仪式活动。麦贡山村最先于十三日开始，第二天结束；立志山只十四日一天，入贡山、案板地十四、十五两天举办；强曲村十五、十六两天，其余村寨十六、十七日举行结束后，整个文县地区的仪式活动方告完毕。这种集中而连续的，但并不在同一二天内表演完毕的安排，也体现出白马人在其祭祀圈内一个于时空上比较具有延展性的集体狂欢。

^② 炮铳手所用三眼铳皆当地铁匠自制，虽使用起来安全方便无甚隐患，但发哑炮的情况时有发生，这种情况下炮铳手需重新填装药石发炮，直到有三声响炮为止。

^③ 现大多村寨为了更添其娱人取乐成分，单以破衣或床单罩其身，看来十分有趣。

人各破旧戴草帽一顶，帽檐钻孔亦绑有各色纸花。

按规定的时间——一般是早上八点多钟，炮铳手第二次鸣炮三响，示意准备就绪的相关人员于村后空地集合，前往山中林地拜祀请神。请神前，村中法师暂时卸下四位池哥的面具并列置于神案之上，燃香焚表请前述三位大神到场。继而请白马人信仰中的所有山神到场，自西向东，从甘肃境内的山神一直呼唤到四川平武县境。法师完成诸仪轨后，意味着各路大神和各山山神聚于一堂。于是，法师指挥一干人等行跪拜礼，礼成后再以柏香为表演者净身除秽。^①净身后，池哥扮演者戴好面具，场外鼓乐之声骤起，众人呼喊起舞动起来，渐渐跳向场内。众人共舞一会儿后一齐前往村寨东头，随即开始以驱邪祈福为目的的“池哥昼”傩舞表演。

（三）巡村游巷、索室驱疫

池哥昼表演是以炮铳手第三次的三声响炮开始的，听得炮响，池哥昼扮演者、鼓乐手并众人齐声高喊三次，列队出发。队伍由村寨东头开始，先以整体范围为目标，在村寨内大小巷道、田间地头遍巡一周，其间边舞边鸣炮，以达到驱鬼逐疫的效果。行进中的步法，两位池姆随四位池哥，进三步而一转身，几位池哥动作刚劲威猛，两位池姆柔缓和善，区别在于池哥的舞蹈目的是驱邪，而池姆无论在扮相还是动作上都是祈福纳吉。而三位知玛则十分灵活，毫无拘束，在队伍前列跑跳回还，尽力惹逗围观众人，调节气氛。游行队伍由村寨外围向村内行进，最后大家又聚集到村中心场地上，围在一起跳圆圈舞。跳圆圈舞的同时，参加者也会对唱歌谣，唱跳尾声，头人组织队伍前往村寨中之所有家户，开始仪式的重头——索室驱疫。

队伍每至一户门口，炮铳手先鸣响炮一发，主家随即燃放准备好的一串炮仗，将队伍迎进家门。进门后，若是较宽敞的院落，队伍会选择于院中逆时针跳上三圈，结束后向内室去。进内室前，在门前略停顿，带头的池哥以右手中所持牛尾麈在门上来回扫三下，方示意众人可以进入。进得内室，众扮演者随着鼓点的节奏开始顺时针跳动，池哥双手举过头顶，手中牛尾麈、短剑应势抖动；池姆双手合十，于脸际（面具）上下搓动。几位知玛同先前一样在队伍中来回穿梭，比较自由，并大声呼喊驱疫。一系列动作完成后，主人家设宴席款待、酬谢傩舞队一

^① 以柏香之烟遍熏其身，是仪式性地为诸神营造洁净的凭附场所（面具）。在表演过程中，扮演者与神是一体的，所以在试演确定扮演者之后，即会要求众人在仪式前两天开始禁行房事。这既是为扮演者身份仪式性的洁净之考虑，也是为了使其保持良好的身体状态，毕竟持续两天的高强度表演和索室驱疫活动是很耗费体力的。

众成员，依序坐定，掀起面具覆于头顶，开始宴饮。这其中，知玛的三位演员并不入席，而是端着吃食去院中，与来围观的人们唱歌玩耍、取笑逗乐。席间，主人向众扮演者唱歌敬酒，众人接酒对唱，气氛欢乐融洽。因需到农户多，在一家中不能久留，简单吃喝过，便出门而去，去之前池哥老大最后再去这家厨房巡视一圈，将迎神时所点香火带出，寓意带走此家病患霉运等，告辞去向家。池哥池姆已经离开，留知玛在门外焚香燃表，以神之待遇送瘟。

仪式队伍在行进中越发壮大，行至村中宽敞之地，大家会自发地围在一起，在此跳起圆圈舞，此时仪式活动一度到了一个高潮。舞不多时，傩舞队继续向下家去，直至傍晚时分，从最后一家出来，村人围簇着送队伍向传习所去卸妆。卸妆后，于案上摆好所有面具，头人仍引领前来参加的村人进行祭拜，拜后各自归家，等第二日的仪式开始。

（四）送神、狂欢

入各家驱疫的仪式于次日午前基本完结，此时会首会将勤杂人员分为两队，傩舞队负责送神归位和送瘟出村，另一队着手准备交接仪式。

池哥们引众人缓缓行向村后山林中之先前的请神之地，众中不能有任何一位女性加入。林中法师已早在等候，队伍一到，即由其主持送神仪式。遍呼诸神大名，发言为全村祈求平安喜乐，焚香燃表后送神归位。其次是送瘟，声势较送诸主神看来更为浩大。会前做就的简易草船，载一只杀死后燎净通身毛发的大羊，羊身与船隙间放满知玛从各家户中“索”得之蒸馍，其中一个馍上插上香烛，至此送瘟神的准备算已就绪。众参演人员在法师示意后齐声大吼，既有再送诸主神之意，也有向等待在前路上的其他炮铳手发出信号的意义。听到吼声，炮铳手发炮，送神队伍出发。等在林外山下路边的女性也加入送神队伍，沿下坡路向村外河边去，边走边唱边吼，声音洪亮嘹远。扛船至村边，再有一系列仪式性规程，过程中法师会念几句咒语，意思大概以驱赶邪鬼为主。完毕后，法师脚踏草船，啐上三次，命人扛起草船去向河边。此时，将仪式中用过沾染上“污秽邪祟”的纸花、锦鸡尾羽等饰物投入船内，然后将船点着，推入河流之中。众人见船只漂远，安心回程，再不回头且一路无话。

另一方面紧锣密鼓张罗的是全村寨集体参加的宴会，宴饮开始时前，首先要进行仪式器物的交接。交接仪式由头人主持，本年度会首和选定的次年会首分立于两侧，三人熏香净身后，扮演者将所戴面具一应交于头人，三人对其进行检查，确认本次使用中无损伤后转交于来年会首。后者恭敬地接过后将诸物放置于洁净

后的木箱内，封好抬去会首家中保管。这一仪式完成后，村人集合在先跳过圆圈舞的场地上，燃起篝火。仪式中收到的蒸馍菜蔬肉类，一应拿到此地，各家妇人自发过来帮工做饭。其时将晚，篝火渐旺，众人兴致也酣。酒饭后，所有人围上篝火，再次跳起圆圈舞。舞时对唱一首以表达及时行乐、享受当下为主题的欢歌，仪式伴随歌声进入尾声。其歌大意为：

这里跳舞跳得舒适，这里嬉戏最为快乐。今天要跳到鸡鸣，今天要跳到狗叫，今晚一直要跳到大天亮。……^①

以上所述是有关陇南文县傩舞“池哥昼”的所有仪式内容，以往研究者认为属池哥昼、跳曹盖一类者，是白马人祭祀圈内仪式性舞蹈最源头的文化遗存，^②依托于这一源出傩舞形式，发展出了一系列其它的表现形式。在文县地区，属于发展中流的有“秋昼”“甘昼”“嘛勾池”和“阿里该昼”；末流者，有“池姆擗面”“拐格达”“秦州客”等。晚期出现的形式，或紧紧依附于池哥昼表演，或已发展成为脱离池哥昼而有简单剧情的傩戏了。考虑到篇幅问题，笔者有意将其它相关的傩舞和傩戏放在后面章节进行考察，此处不再赘述。

第三节 其它地区社火傩：复杂狂欢与集中展现

在傩仪的一般分类中已经不可见的宫廷傩形式，最终发展演变成为最普遍和形式多样的民间傩。最初，傩仪作为礼制中之一种而被记录在册，和其它形式的祭祀与仪式一样，由国家和官方占有一年三次傩祭中两次的举办权。经过长期流变，以“正月元夕为岁始，腊月大傩为岁终”为祭祀与庆典之时间界定的繁琐冗重，也被“便民从俭”的实用目的整合，最后形成“合傩蜡为一”的形态。除了岁末举行整合了傩蜡之礼的活动，古代君侯一般也会选择在岁首举行祭祀，这些典制中名目繁多的仪礼，君王们必须谨守严遵，但当其流入民间后就难免合流的命运。原本分立的、时间跨度相对较长的三种仪式对需要为生活忙碌的下层广大劳动民众来说的确疲于操办，于是他们索性将三者合一，可以说“百日之蜡，一日之泽”的选择是时间与精力的双重节省。

在祈报需求的仪式活动与实际解决温饱问题的农事活动之间做出权衡之后，人们选择在其相对闲暇的冬季进行整合性的大规模祭祀仪式和活动。在包容程度上相对宽松的傩仪也因其与腊祭、社火在仪式性或庆典性方面的相似而互相扭结，也因在时间上有调节的可能，而终究融合形成三位一体的一项仪式活动。笔

^① 郝苏民 主编. 西北少数民族仪式考察[M].北京:学苑出版社, 2010:60.

^② 见《甘肃傩文化研究》一书中蒲向明撰《陇南白马人傩戏的表演内容》一文。

者认为傩仪活动中其实包括了“祈”与“禳”两重涵义，而汪晓云观点则认为该项仪式活动主要是“为了通过人的主观努力将自然界对人的灾害性力量转变为保护性力量”，^①这一说法表达的转换观念其实是对立的二者以人力联系之，进而转化达到仪式目的。自然，作为由社祭发展而来的社火活动，同样具有这一转化的功能，亦即“祈”与“禳”两方面效果的可欲。尤其在农村社会中，庆典性的社火在吸收、融合了乡人傩后形成了综合性的社火，这一形式在祈与禳两端产生的极致张力将其自身推向一种狂欢化。

甘肃地区具典型性的傩形式，除了本章前两节论述过的“七月跳会”和“池哥昼”以外，广泛流布于境内的以社火为其载体的傩也值得研究。考虑到在仪式的变迁过程中社火的庆典性质已经超过了带有巫术性的傩，而本文又侧重于傩之研究，于是笔者姑妄名之为社火傩。对甘肃地区现存可见的社火活动进行考察，不难发现傩作为其不可或缺的因素存在其中，它不仅在外在形式上丰富着社火的组成，也从内涵上发挥其驱邪禳灾的重要功能。社火属于汉族文化中比较重要所以流布广泛的节庆仪式活动，其在甘肃境内的分布同样相当普遍，自河西而下，至陇中向陇右，几乎所有以汉族为主的县境内都有社火的存在。虽其分布范围广泛，在表现形式和内容上却呈现出较小的差异，具有相对较高的一致性，所以将其统合起来做整体性的考察，选择其中较大型的、有代表性的社火活动进行考察就是合理可行的。这一并不以某一特定地域为考察对象的整体性统合考察的结果是，在以社火为载体的庆典活动中抽检出与驱傩相关的内容，而构建一个具有甘肃地区特色的社火傩之形貌。

社火一般在农历正月初五、六日开始，在陇中的一些县内，以当地社区中的寺庙为活动组织之中心，集结该社区范围内有时间和精力且有意愿参加之人（男性居多）进行筹划、排练和巡游，最后参加大型的社火汇演。社火汇演在正月十四或十五日举办，在这之前十天左右的时间里，社火活动都是小范围地在村庄或社区内进行。村庙作为活动组织与筹办之地具有重要意义，往往在私人农户节庆应酬之余，往年组织者会通过各种渠道，诸如张贴告示、喇叭宣讲或电信设备相告等，通知有意者积极响应、参与本年度的庆祝活动。同时在广播中奏响戏乐佛乐，于庙门口之门柱或显眼的位置上栓系一面大鼓，使人擂响，旁边有人以大钹伴奏，声响远播，以示社火活动之开始。社庙组织者会安排有能力者排练舞龙舞狮，羊皮鼓舞演练。在这一阶段，也会组织舞龙舞狮和羊皮鼓舞在村内各处游行，

^① 汪晓云. 一字之天地人：“傩”的发生学研究[J]. 文化研究, 2005(1):23.

进入有要求的村内家户中进行带有驱傩性质的表演，这在当地被称作“断瘟”或“断瘟神”（断是方言，意即驱逐），也就是入户禳院，其根本目的在于驱鬼以达到家户内的仪式性洁净。

到了晚上，城镇近处所有组织了社火活动的村社都会让自己的社火队伍上街，或在广场处进行有竞争意识的表演，或直接去另一村社进行“送社火”表演，至夜方回，十分热闹。这种在自己庄内巡游和出村表演的形式一直持续到正月望日的前一晚，众人游过一巡后，较往日为早地结束，提前休息以为第二天在大汇演中的表现养精蓄锐。再将河西之武威、酒泉等地，陇右之最东边的正宁的社火纳入考察会发现，大部分地区的社火在仪式程序上基本都由三项主要内容（三个主要阶段）构成，即：（一）筹划组织（二）村内村外巡游（三）参加社火汇演。后两项都含有驱傩性质的仪式或表演，需要进行深入的考察。

在第二阶段的巡游中，于村内和各家户的游庄转场式表演一般不会出动舞龙队伍，至多是舞狮和羊皮鼓舞随着鼓钹手等人的引导在巷道小路上往返巡游，行至打谷场等宽敞的地方时停下来表演一番。这种形式的表演，驱傩意识已经退于娱人与自娱要求的背后，似乎只可在大鼓、钹和羊皮鼓的声响震荡中感受到某种程度上已经淡泊了的“断瘟”意识。对于受邀进入家户中专意进行的“断瘟”也已经少有仪式意味，表演人员在屋中院內象征性地巡走一回，卖力击鼓敲钹，然后一涌而出的为求“断瘟”实效的活动在短时间内即告结束。家户内的仪式性洁净只是热闹欢快的附属产物，人们在为彼此营造了喜庆气氛的同时获得对过去一年来所累积烦恼的舒缓。如果说一般有能力的家户有偿邀请社火队伍入院驱傩在于同时求吉纳福，那么另有两种“特殊家户”即便财力不济也还是会请社火队伍入院一闹。其一是过去一年家宅不宁、人事不顺者，他们认为一定是有邪祟侵入自家院落导致的，所以时至年关，就算已经请阴阳先生进行过具针对性的驱邪仪式，他们仍会选择邀请这种大型的社火驱邪队伍入院禳灾。其二是新建宅院、为求安宁者，此种情况下的考虑是为新房请进神气、人气，具有过渡仪式的意义。在这两种情况下，社火队伍进院后的表演反而更具仪式性，有时甚至会出现巫术性的仪式主持人，这在正宁县的社火活动中比较常见。

但是在白天，游庄串巷的社火队伍较夜间的组织则更为壮大。武威、陇中等地社火中引导整个队伍的是“春官老爷”，在陇南的西和、成县和礼县以及陇东的正宁等地也存在这一角色，有时被称为“仪程官”，二者在队伍中起到的作用几乎一样。从“仪程官”的称谓可以看出，他们是队伍的核心人物，引导队伍的

去向，掌握队伍表演的节奏、掐算表演的始终。我们在社火活动中考察春官的功能特点时不难看出，他的主要职能并非驱邪，而是以报春送吉人的身份向每家每户送去祝福。赵逢夫先生在《诗的采集与〈诗经〉的成书》一文中对陇南、陇东地区的春官风俗进行的考察，正说明了这一点，于是我们看到民俗活动中的“春官老爷”与古代王室中之“春官宗伯”具有极高的相似性。如果说执掌宫廷典礼为王与官“祝福”的春官是“大祝”，那么在民间村社逐门逐户为百姓送贴说春的春官就是“小祝”。民间春官以唱春词、送春贴这种平易近人的形式，将从官方领受的辑有天文历法等知识的“春贴”送入寻常百姓家中。这种在职能上的分化和演变使得天文历法知识普遍进入个体家户之中的同时，也为其送去一份简单的祝福。民间春官的身份从天朝政府的司职系统中脱生而来，其中本就带有阶级意味，更因说春人自远方而来的陌生感，导致人们在心中慢慢将其神圣化。这一神圣化过程的结果是春官被以“老爷”相称，而“老爷”者，在民间宗教信仰和活动中就是对天神、地神的统称，这种叫法在陇中地区尤其普遍。于是，从凡俗身份跃而为神（半神）的春官老爷就有了驱傩的合理性，送吉纳福的基本职能之上衍生出的禳灾功能也很快在其加入社火队伍后被接受。

社火队在游庄串巷过程中被邀请进户送春唱春，一串鞭炮接进春官老爷后，“老爷”入上房焚香化表，口中唱祝有词，其词曰：

社火进财门，四季保平安。人畜都兴旺，富贵万万年。

继而队伍的其他领导者带着社火队在主家院内跑场驱邪，边舞边唱：

社火进了你庄院，鼓锣一声风脉转。

一年复始多快乐，万事如意瘟疫消散。^①

进门后所唱四句属于春词中基本的送福纳吉段落，而在驱逐活动同时唱的四句应是后期发展而来的。前者是祈福，后者是禳灾，这已经完全是傩的本质属性和功能了。

第三阶段也即春节期间整合性的庆典活动——社火汇演在正月十四或十五日举行，这种大型活动由当地的县、市政府部门承办，即便是一县之内的汇演集中在一天中表演也是十分壮观的。这种庆典性的社火汇演涵盖了文艺表演、民俗歌舞展示、企业宣传等内容，近年来甚至可以见到当地一些教育机构招生宣传彩车的加入。商业性内容膨胀式地加入社火汇演，其外又有政府权力话语的引导，极大淡化了其仪式性或巫术性的包容内涵。而笔者之意正在于从这种狂欢化

^① 胡颖，蒲向明. 甘肃傩文化研究[M]. 北京：人民出版社，2012:38.

了的庆典中，将原生态的社火元素重新剥离考察，以论证社火傩这一概念中之驱傩意义的真确性。

如果按传统社火队伍的组成来看，加入汇演中的主要可以归为前导、展演和娱人三个部分，以下简单介绍一下这三部分中的具体内容。

作为前导部分的仍旧是在上述第二部分介绍过的“春官老爷”，春官老爷着古时官服，一般都是直接穿着戏曲中县官的服装和乌纱，象征其非常身份。武威社火中前导部分人员较多，除一位正式的春官老爷外，会有一到两位“陪老爷”，此外甚至有在仪式部分为“老爷”出力的“膏药将”这一角色。而在陇东地区社火队伍中仅有的一位春官老爷则相对辛苦，不仅要敲打快板唱春送吉，还要在队首负责活跃气氛，同时带动整个队伍节奏。

所谓展演部分，其特点是带有技艺展示性的表演活动，其中主要的几项包括舞龙舞狮、羊皮鼓舞、腰鼓蜡花、高跷高台等。^①技术性展演的项目在表演过程中对参与者各方面的素质要求都很高，无论是在体力还是技术方面。舞龙舞狮在体力与技术之外还要求表演人员间高度一致的协调性，故而，在上述第一阶段筹划准备中的练习就十分必要。舞龙因龙被认为是汉民族重要的图腾动物而成为具有消灾降福功能的神圣活动，而这种以舞动龙图腾之象征物的形式的活动就可以看作是一种模拟性巫术，其目的即在于祈求龙神保佑风调雨顺、五谷丰登等。舞狮源起久远，同样自宫廷流入民间，会进入社火表演的队伍，也在于人们认为那种来自异域的威猛珍兽象征着吉祥与勇敢。舞狮最小的单位由三人组成，两人一前一后撑起狮子，一人于狮前以绣球引逗使狮子做出扑球、跳跃等一系列动作。如果舞龙舞狮是正面的“祈求”，那么羊皮鼓舞的存在就是负面的“禳除”。羊皮鼓一般是民间从事巫术者的法器之一，形似蒲扇有柄，柄之下端套有三环，每环又衔三小环。表演时以特制的短皮鞭击打，同时晃动手柄，鼓声与环声相应。因其声音脆亮清越，而且十几至二十几面鼓同时敲响时场面壮观，所以被认为有驱邪除疫之功用。高跷经历了从杂技向扮戏的演变，也同高台一样，通过单独或几人共同扮演某个古代神话或历史故事中的角色形象或情节，向观者展示神话和历史中的伦理、道德观念，可以说是通过奇、巧、玄的展示形式达到某种潜移默化的教育目的。而在普通民众的心里，这些神话故事或英雄事迹展示出儒教忠孝仁义和神仙精灵的伦理道德力量和超自然能力，即是一种正义的游行和光化。人们信仰的心理暗示自己，从神话传说、小说故事、历史中提炼出的人物都具有降

^① 陇中多数地区称作高台的，在河西、陇东和陇南等地一般都叫做铁芯子，实际上同属一事。

妖伏魔和震慑邪祟的功能，所以在观看欣赏时既与他们保持距离，又想得到他们接触式的护佑。

之所以认为社火大汇演中的庆贺欢腾为娱人部分，是因为在汇演的形式中社火已经脱离神庙走向街市，从与神的交流中退出的队伍相应褪去紧张严肃，在与人的交流互动中展开狂欢化的娱乐活动。此部分中的组成因素并非整体性、结构性地编排进队伍，而是随机任意地游离于其他固定队伍当中。如在多数地区社火中都可见到的“傻公子”“丑婆子”和“瓜娃子”形象，他们于持续行进的队伍中走走停停，或骚扰表演者或引逗围观群众，具有相当的灵活性。其余有跑旱船、大头和尚戏柳翠等，虽其皆由传奇故事中之情节演变而来，但在没有相关知识背景的民众中间却仅仅是简单的娱人表演。

第二章 雉仪的象征与结构

在象征人类学家们眼中,同一文化中以公共符号为交流媒体的一切客观存在都是象征性的,这也就是将象征看作是抽象意义的浓缩。在一项复杂的仪式体系当中存在的是更多雉俗事象的交叉联系,正因为仪式在俗民生活中欠缺的可实际运用的功能,而使得其超出现实社会结构的象征结构更被看重。于是在一种带有意识形态色彩的观点将雉仪定性为迷信和非理性行为的同时,在文化人类学视域下向其深处看,发掘其神秘性背后的合理性与其提供给我们的辩证的思维方式,并对其给出合理的阐释就是积极而有益的。

第一节 雉仪中的象征符号

俗民关于仪式的组织、操作与参与的情绪和动机,是在既有的一套仪式体系中接收到的,而这套体系提供的又只是与其相关的一系列象征符号,也就是说仪式其实是以一系列象征符号构建起来的文化事件。在对宗教的研究中,格尔兹认为人类在头脑中有着关于宇宙的假想秩序,而宗教则调整人的行动使之与其相适合,“把宇宙秩序的镜像投射到人类经验的层面上”,^①而在葛兆光类似的相关论述中的表达是,“秩序首先表现为一套仪式,这种秩序的合理性依据来自人们对宇宙天地的体验、观察和想象”,仪式采用宇宙自然秩序并将其与“历史”的社会秩序相投合,紧接着他即提出,“仪式其实是一套象征”,^②仪式通过象征将时间上的距离消弭,把过去未来、真幻虚实之事与物贯通,扭结在一场周期性发生的固定行为序列之中,建构了需在相应文化背景下解释的符号代码。

在符号学的范畴研究符号就不得不与语言学相联系,其实二者的符号在本质上是相似的,都是由一个“能指”和一个“所指”组成。于是,乌丙安先生在研究民俗的象征问题时提出了“民俗的象征符号论”,也就是将语言学 and 符号学的理论引介到民俗学的研究当中,对民俗事象进行理论性分析。民俗活动或仪式中的符号也在符号学研究范畴的统摄之下,它同样以其民俗表现体来代表一个民俗事象,这种表征是一个“意指”的动作或曰过程,意指是对符号化了的、人们习焉不察的民俗事象的阐释与体认。可见,意指的前提是符号化的过程,这一过程的完成有三项必不可少的要素,即表现体、所表现的对象和背景性的概念的阐释。

^① [美]克利福德·格尔兹. 文化的解释[M]. 纳日碧力戈, 郭于华等译. 上海: 上海人民出版社, 1999: 104.

^② 葛兆光. 中国思想史(第一卷)[M]. 上海: 复旦大学出版社, 2000: 50-53.

他所举之民俗事象的例子，是在俗民婚礼中用到的龙凤图像，进一步确认这一符号性表现的“三位一体”的逻辑规律。但是我们并不能在所有的民俗活动或仪式中都能确定地找出相互呼应的“表现体”和其“对象”，乌丙安先生也注意到了这一点，所以他在“民俗符号的结构”一节中将其“三位一体”的理论重新整合，提出民俗符号的基本结构其实是“由民俗表现体和它所表现的民俗内涵两方面”的关系。^①于是在这种理论推进过程中我们看到，他用民俗表现体和相应的民俗内涵分别代换了能指与所指的概念，将语言学的符号理论转换为民俗符号研究的理论。

民俗符号是象征符号在民俗文化事物和现象之交流中的应用，是构成某一地区文化习规中固定的代码，它是一种观念或概念的载体，它可以是事物、行为、性质或关系。有了象征性符号的存在，人们便以可感知的形式体验观念的经验抽象，在仪式所提供的一套象征体系中体认知识、思想与信仰等，也可以说将其具体直观地体现出来。然而，在俗民对仪式象征“日用而不知”的操作与实践中，民俗的最初涵义被渐悄取代或遮盖，符号的象征性也将现实意义搁置一边，反而将自己转换为意义本身。在符号化的过程中，表现体与表现对象——作为代码的符号（能指）和作为概念的所指——以看似神秘的内在联系相互感应，而民俗符号论的提出，或者说文化人类学在民俗事象分析中的应用就是为了解释这一神秘的内在联系，将符号与概念、观念或涵义剥离开来，剖析仪式行为、器物、声色等的原初情绪和动机。

乌丙安先生在提出民俗符号论之后，将民俗指符分为两类，即言语系统的民俗指符和非言语系统的民俗指符。在言语系统当中，民俗指符主要是以语言为代码，形成一种聚合关系，这种聚合关系将本来也许没什么联系的文字、语音等串联在一起，表达某种正面的愿望或抒发一些负面的情绪，这部分在民俗指符中所占比重相对较少，或者说其形式比较单调。而在非言语系统的民俗指符中，其形式与表现方式则呈现多样化，虽然主要能划分为听觉与视觉的指符，但在具体划分的过程我们发现基本都属于以视觉的形式呈现。以下笔者将根据这几种分类情况来讨论傩仪中的象征指符：

1、听觉的音响指符：在傩仪中经常会用到一些天然的或非天然制成的乐器，这些鼓、号、铙、锣、鞭等物以其发出的特殊声响，一方面起到实际的信息交流作用，一方面又是巫术性驱傩仪轨中必不可少的法器，同时在仪式的演变过程中

^① 乌丙安. 民俗学理论[M]. 沈阳：辽宁教育出版社，2001:227.

也成为狂欢化庆典中欢腾气氛的制造者。在“池哥昼”表演中音响指符的制造工具较多，有锣鼓钹铃镲、长铜号和三眼铎等；武山“断瘟”仪式中的主要工具则是羊皮（扇）鼓，这在陇中地区的社火中普遍可见。同时，鞭炮也算是一种民俗活动或仪式中比较典型的音响指符。而在以上提及的诸种发生器物中，最主要的还是鞭炮与鼓。鞭炮古时名为爆竹，经学者考证其创制与火祓仪式有关，^①主要是利用其将竹节投入烈火中发出的爆破声使人或鬼受到惊吓而退却，而起到傩之驱鬼逐疫的实际效用。与爆竹之用相似，击鼓呼噪的巫术性原理也就是利用巨响、异响或噪音使鬼魅邪祟闻之逃遁。除上述池哥昼仪式与武山断瘟仪式中的鼓类外，在各地均可见到的腰鼓、兰州太平鼓、酒泉花鼓等都是“击鼓呼噪”形式的体现。于是我们可以认为，在驱傩过程中制造出的巨响、异响就是一种被符号化了的巫术手段，人们通过有意制造出此类音响效果，使其尽量遍布区域范围内的所有角落，不能满足这一想法时，便游村串巷的方式。

2、视觉的诸种象征指符：美国符号学奠基者查尔斯·皮尔士（Charles S. Peirce）以符号与现实或实物间的“相似性”“关联性”和“规约性”将文化符号归纳为“类像符号”“标志符号”和“象征符号”三类，而乌丙安将视觉的象征指符细分为四项（分别是标记指符、纹饰图像指符、实物象征指符和色彩象征指符），对照这两种归类方法，发现其在本质上是一致的。但是如前所述，在一场仪式中的符号大都是象征性的，也就是说在对傩仪中的象征指符的分析中，需要着重阐释的是其“规约性”背后的深刻涵义。如果说仪式是一个象征符号的聚合体，那么在形式多样的甘肃地区傩俗当中，出现的就是许许多多此类聚合体的群落，于是笔者将从这些象征符号的聚合体中摘取一些较普遍出现的进行讨论。

面具在狭义的傩的定义中是必不可少的一种外在装扮，前文提及在仪式中戴面具是人们主观能动性的表现，而这种能动性在许多考察过的地区俗民眼中最基本的是一种伪装，进而在伪装的意义之上发展为装扮的效用。俗民为了请神降神而使其有所凭附，故以面具为“象”。也就是说，面具的象征性是通过改变人的外在形貌以致“肖神”来实现的，在笔者前述甘肃地区几项典型的傩俗中，面具在仪式过程中都具有极为重要的意义，其作用自然也就是通过降神而使扮演者之人格提升为“神格”，以达驱鬼逐疫的基本仪式目的。在“池哥昼”仪式过程中，一旦扮演者戴上面具并由黑墨涂黑脖颈后，扮演者就不能与人交流甚至是不能说话的，因为他已经成为神灵本身，拥有了神的权威的同时，也就必须受到神圣规

^① 胡新生. 中国古代巫术[M]. 北京：人民出版社，2010:251.

约的束缚。商雉、周雉中蒙熊皮而黄金四目的方相氏头上所戴之面具被称作“魃头”，而魃的几种甲骨文写法也都与“鬼”有关，这是因为在远古时期人们的“原始思维”中，生者认为身边亲人的死亡并不是真正的离去，其仍有复归的可能。这导致在与尸体为伴的过程中目睹其消解的过程，于是，生者想出的解决办法是在这一过程中甚至到一种白骨化的结果出现后，在其脸部遮以假面面具，以掩饰在生者心中引起的恐惧。这一做法逐渐被理解为是出于想要留住死者灵魂而使其凭附其上的想法，被后世之人抽象化神秘化后从鬼之灵性存在升格为神的灵性存在，最终产生了驱鬼逐疫的功能。

“反穿皮袄者”是甘肃地区雉俗中最为常见的且其内涵较一致的民俗事象，无论是在汉族地区的社火中，还是在少数民族的驱雉仪式中，都可以发现这一形象的存在。“池哥昼”表演中的四位池哥以及在“阿里该昼”中的小知玛都是反穿羊皮袄，陇中地区的各类断瘟仪式和社火中的行雉人员也是相似的打扮，在以寺院雉为形式的甘南藏族寺庙中的仪式剧演员扮作猎人贡保多吉，两位猎人即是反穿着狐皮皮袍，与上述两类反穿羊皮袄的形貌无二。在酒泉地蹦子、张掖倒羊角、陇东各地社火中也同样能够见到这一形象。在所考察到的地方上，我们发现当地人的解释都自然地选择向“狩猎说”靠近，也就是他们在大多数情况下会认为反穿皮袄的装扮是因为先民伪装以便于捕获猎物的手段。但是如果考其源流，当知这一主要驱雉者的形象盖出自古时方相氏“蒙熊皮”的仪式装束，只不过在演变的过程中由羊等容易获得之动物的皮毛取代了熊皮，而不得不说这确实是一个漫长的过程。在时间上以周、汉代仪式中的记述为参考，看到的是对上古以熊为图腾的自然崇拜所促生出的巫术性心理，而以钱萋先生的说法，在人类历史90%以上的时间都是无信仰状态的，^①那么最先出现在某些非仪式活动中的蒙动物皮的行为，就主要是在狩猎时借以伪装的操作。当这种伪装的直接效果——易于得手、对自身损伤较少——显露出来时，原始人类思维中的“互渗律”思想也开始发挥，他们会认为是伪装行为为其带来了便利的同时也保障了自身安全，此时便产生一种对伪装与假面甚至是对其所模仿动物的崇敬，进一步发展成为一种崇拜的形式，此即动物图腾的崇拜。当其逐渐被神圣化为一种崇拜的对象时，在原初生成时并不包涵其中的意义就会被添加到相关崇拜的阐释体系当中。而在熊的神圣化过程中，也会因为它自身冬眠春醒的本能的生物性而与再生、复活之神的“神格”相联系，“冬眠”被理解成是阴性的、负面的和死亡的，“春醒”则相

^① 钱萋. 雉俗史[M]. 南宁: 广西民族出版社, 2000:7.

应地就是阳性的、正面的和复活的。其习性中二元对立的特性使其身份具有双重性，一方面象征再生与复活，一方面它又可能是死亡之神的代表。^①熊之神格的双重身份体现在，它一方面要面对仪式中出现的鬼魅的邪恶力量将其驱逐出某个界线之外，另一方面它还要对世俗要求作出回应，与他们分享其自身的神性或力量。

以鸟羽装饰行雉者的头部或其面具者，与反穿羊皮袄的仪式性目的是一样的。在汪晓云的观点来看，以发生学及文字学去分析“雉”之渊源与内涵，可以认为其源出是以鸟图腾和龙（蛇）图腾之崇拜为其信仰基础的。龙/蛇崇拜的宗教-巫术性心理与熊崇拜的心理相似，蛇与熊一样都会冬眠并于次年春天苏醒，且其卵生形式也是较强的生殖能力的体现，这也是崇拜者所向往的一个方面。而在原始思维中对鸟之力量的想象则更为丰富：首先，鸟不同于其他动物形象只能“傍地而走”，鸟类之绝地而起与振翅高飞使其在距离上更有可能接近位于上界的神圣区域或人物，使其成为传达神谕的信使。其次，某些鸟类与天气相关的习性被古人看到，认定其是鸟类独立具有神力的表现。比如在啄木鸟啼鸣后出现的降雨天气，就将啄木鸟的身份巫师化，认为它能够导引时雨，带来谷物粮食的丰收。于是鸟就逐渐被神圣化，而最简便和最常见的分享鸟这种动物的“魔力”的方式就是选择在仪式所着之衣饰上插上鸟的羽毛。^②

当然，以上关于在雉仪中常见的几种象征性事物的分析，对融合了古时多种仪式形式与内涵的雉仪来说可谓是九牛之一毛，考虑到文章篇幅，有关另一种象征性驱雉形式——仪式队伍中丑角的阐释将在下节中给出。而在以上提及的实物的象征指符之外，更是大量存在着标记的、图像纹饰的、色彩的象征指符，如果对这些非实物的象征性符号——进行文化人类学相关的分析与阐释将是一项相当繁重的工作，非笔者在短期内能够交代清楚的，故选择暂时将其搁置。

第二节 雉仪的结构：从形式到功能

仪式作为宗教现象的行为范畴，其基本的形式结构和重要的仪式程序都在不断变化中。而学界对雉仪结构样式的说法，普遍被接受的是“请神→酬神→送神”的三段式结构。^③甘肃地区雉俗中，武山韦庄村“断瘟”仪式、陇南白马人“池哥昼”、永靖“七月跳会”、永登苦水社火、酒泉“地蹦子”、康县梅园神舞都属

^① 叶舒宪. 熊图腾·中国祖先神话探源. 上海: 上海锦绣文章出版社, 2007: 72.

^② [英]简·艾伦·赫丽生. 古希腊宗教的社会起源[M]. 谢世坚译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2004: 107.

^③ 钱萼. 雉俗史[M]. 南宁: 广西民族出版社, 2000: 91.

于严格的三段式结构；而以社火为载体的傩形式一般都是单结构的，即整个仪式过程中没有请、送神的程序，神是自在又自离的，也就是说其仪式结构是由娱神和行傩合而为一的单结构。

值得注意的是钱萑先生在《傩俗史》中将静宁曹务乡张丑村的“烧社火”归入两段体傩仪结构，认为烧社火仪式中只有降神和行傩而没有送神的最后一步，而其认为有降神程序的主要原因是仪式开始前有“喊春官”和“敬神”的步骤。但是在笔者看来需要厘清的是，在张丑村“烧社火”中，作为驱傩主体的是“灵官”而非“春官”，这与其它地区的社火不同；其次是此处的敬神程序严格意义上来说是“通神”而非降神，也就是说使“灵官”扮演者共享神性，并不是使神完全附身于人，这和前述其它地区社火中神性的“自在”并没有较大区别。因为没有请神下驾、下庙、下界等具体的降神仪轨，自然也就在仪式过程中选择省略了“送神”之步骤。所以关于这一两段体仪式结构的说法，笔者认为是有待商榷的。

于是可以认为，傩仪在结构上并非是严格按照前人所谓“请神→酬神→送神”的三段式来进行的，笔者进一步认为，在此种传统普遍认可的三段式概括中，将仪式的主体完全认定为神而以“迎→娱→送”来概括仪式过程的做法亦不尽正确。如前所述，傩仪是通过巫术—宗教性手段降神进而借其超自然力量实施驱鬼逐疫以达净化区域空间的目的，那么在降神酬神后的驱傩才是仪式之主体。继而可以对既有的三段式概括做一细微的修正，也就是说，重新综合傩仪之仪轨后的结果应该是“降神→酬神—行傩→送/遣神”，接下来笔者将结合甘肃地区相关的傩仪实际的考察来验证这一说法。

降神意指以巫术—宗教性的手段请本地区所奉祀之神灵下庙或下界，使其依附于不同的载体之上，依附后的人或物即具有神之灵与力。《礼记·郊特牲》：“尸，神象也。”那么所被依附之人与物，就是所谓的“神象”，亦即神之象征。在常见的仪式当中有以“人为神象”者，即演员通过化妆扮演模拟神灵，以相似性巫术的原理使神依附；也有以“物为神象”者，一般是使神降临凭附于面具之上。因为地域文化传统，民族神话传说、习俗的不同，各地所祀之神的差异性相对较大，尤其在以少数民族为主的地区。永靖地区的主祀神是各种名目的二郎神，其次有金花娘娘、九天圣母和王母娘娘等诸女神；酒泉地区是关圣帝君和传说人物“庄王”，而苦水社所请所敬之神名目更为繁杂，但主要是一些自然神，如土地山神、牛王马祖，以及各种水草花果，蝗虫蚂蚱等神；康县梅庄所降之神则只有唯一一

个山神；陇南白马人“池哥昼”中所降者是与其创世信仰相关的天神、山神等。

除了具体所祀神灵不同外，在降神、祀神形式以及隆重程度上也有相应的差别。“池哥昼”仪式中的降神仪式是通过法师通神请神的形式，请神附于池哥的四副面具之上，这与康县梅庄的形式大致无二。永靖地区因为普遍为诸神建有神庙，所以在仪式开始后直接去到庙中，先敬神再请神下庙，这实际上是将神移位，去到“跳会”的中心会场。苦水社火中南街的立宝幡杆，是先立杆再升幡，升幡之后在杆下四围跳敬神下界的仪式性舞蹈，请诸神之灵附于长为十几米的幡帜之上。而在武山县清池村的社火中，所请之神的数量是最大且请神过程最为隆重和漫长的：在早就燃起的两大堆篝火间放置足够长的桌椅，到时击鼓三通后，装扮好的二十四位神灵款款出场。其中一位神仙——韩湘子，开始点卯，诸神一一上前应答，表示到场，这才算是真正请神下界了。从以上涉及到的诸仪式过程来看，降神是打通神圣与世俗空间界限，使神灵降临到俗民中间，使其有互相沟通之可能性的过程。

传统三段式的概括强调第二个环节中的“酬神”内容，这显然是对傩之仪式目的的忽视，在此环节中酬神与行傩虽有先后，却无轻重。也就是说酬神后的行傩规程与酬神具有相同的重要性，仪式研究者不能在认为仪式在其变迁过程中庆典性、狂欢性成分对巫术性成分的超越甚至遮蔽覆盖，就忽略其中仍然普遍且深刻存在的行傩过程之意义。无论是永靖七月跳会于固定会场中的仪式性表演，还是池哥昼和社火游走巡回式逐门逐户的入院禳灾，都是或集中或分散的酬神娱神和行傩的同步进行。即便是在庆典性和娱乐性被最大化的社火活动中，^①驱傩意味也并未消散殆尽，只是因其形式上之变化而显得不再严肃。

涂尔干将宗教信仰者的整体世界划分为两个区域，其一是神圣事物的所在，其二是世俗事物之所在，且二者之间有不可逾越的鸿沟。^②如果我们同样地将时间以这种方式分为仪式时间和非仪式时间，那么这种神圣—世俗的二元对立在傩仪中就似乎是不适合的。首先，在前仪式阶段中的世俗世界并非只有世俗信仰者或民众的一元存在，这里也有一种二元对立关系的先在，即世俗—不洁/危险。正因为世俗世界受到了来自与其相对的“属阴的”“负面的”世界的威胁甚至危害，人们才有降神驱邪的实际需求。其次，在进入仪式阶段之后，变成了神圣与不洁/危险之间的直接对立，而世俗之民众则退于这一对立之下。最后，在驱傩

^① 此处社火所指并非大多数地区单结构的庆典形式，而是针对武山和静宁等地具三段式结构的社火而言的。

^② [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, 1999:395.

仪式完成以后，不洁/危险力量从世俗的村落空间范围内被驱逐出去，于是仪式中的对立重新转变成为神圣—世俗的对立。

在涂尔干看来，因为彼此领域内不相容事物的存在，导致了禁忌规则的出现，无论这种禁忌是宗教性的还是巫术性的。^①虽然后来拉德克利夫-布朗（Radcliffe-Brown）提出了“仪式性回避”（ritual avoidances）或“仪式性禁限”（ritual prohibitions）的说法，^②用以指称在使用中“taboo”和“tabu”的不尽如人意的有关“禁忌”之意的用法，但是类似“仪式性回避”和“仪式性禁限”的使用也有将日常生活仪式化对待的嫌疑，所以笔者还是采用传统说法——“禁忌”来指称上述不相容关系导致的结果。那么，问题是为什么仪式前和仪式中被看作是神圣的力量在后来会被看作是禁忌呢？玛丽·道格拉斯（Mary Douglas）在研究仪式中污秽与洁净的象征性意义时指出，非病原学或卫生学的污秽是“位置不当的东西”（matter out of place），^③这暗示了污秽或不洁其实就是对该事物处于其中的秩序的违背，也就是说其处于了既有分类体系或结构中的不当位置。而我们所考察的雩仪的主体仪轨的完成是“酬神—行雩”的结束，村落内部个体性家户同村落整体在经此过程后达到一致的仪式性洁净，此一“仪式性洁净”状态的达成同时也是向世俗“正常秩序”的转化的成功。神圣力量因世俗空间中周期性积累的“污秽”之影响转而成为一种对后者而言的结构外产物，并与其对立。在宗教性禁忌规制中，人们要“防止这两个领域不恰当地混同，从而保证它们彼此之间互不侵扰”，于是，宗教信仰者们认为“只要让它们相互回避或者消极从事”就可以了。雩仪的信仰者与仪式参与者自然地选择了“相互回避”而非“消极从事”，^④他们在雩除邪祟不久之后，甚至是在此过程结束的当下就选择与神圣力量划清界限。因为这部分从神圣时空中降临的人、物、力量如果不能在世俗秩序中归类或被世俗力量秩序化，那它就会转而成为禁忌甚至威胁。此时，禁忌所具有的模棱两可的性质就会表现出来，它既是神圣而受人崇拜的，同时又是具有威胁性的存在。中国的民间宗教信仰者们不能像“原始部落”的土著和三大宗教中的信众那样日常地应对诸多禁忌，于是他们将“相互回避”的回

^① 涂尔干认为尽管在触犯禁忌后的惩罚方式上区别较大，但因不相容而产生禁忌的理由是一致的。同上书，第397页。

^② [英]拉德克利夫-布朗：《原始社会的结构与功能》[M]，丁国勇译，北京：中国社会科学院出版社，2009：133。

^③ [英]玛丽·道格拉斯：《洁净与危险》[M]，黄剑波，卢忱，柳博赞译，北京：民族出版社，2008：45。

^④ 道格拉斯对于那些非正常的事物在消极方面的应对方式，认为人们可以选择忽视它们，不感知它们。当所面对的非正常事物具有神性时，人们并不能有意识地将其无意识化对待，畏惧神灵惩罚的心理做出回避的选择实属正常。

避期限周期性地延长,这一延长的方式就是将神重新送归其自身可以安处其中的神圣时空中去。

出于要面对禁忌的考虑而选择的送神,几乎是在驱傩仪式隆重举行结束的同时,前述神灵“危险性的转化”还尚未发生,神灵处于“既神圣又危险”的临界状态,它既是一种力量又是一种威胁。那么举行的送神仪式则仍旧面对其神圣性的一面,表现得热烈而庄重。但是在具体的送神仪式中,除了会有送傩仪之正神归位的仪轨外,有些地区在此环节中又增加了送“瘟神”的步骤。于是,按各地仪式中送神的不同,可以将送神仪式分为三类。(一)只送主神:一般有请神程序的仪式中都会有送神,而且其隆重程度与降神仪式相当,这在武山清河村社火中的“点高山”仪式中可以看出;(二)只送瘟神:前述静宁曹务乡张丑村社火中,仅在仪式尾声悄无声息地送瘟神出村;(三)既送主神,又送瘟神:在陇南白马人“池哥昼”仪式结束后,会先送诸主神返界归位,然后声势浩荡地送瘟神出村。^①

特纳在讨论如何为“社会结构”下定义时,引述了埃斯特(A. W. Eister)和雷蒙·弗思等人对其进行的概括归纳和定义,认为社会结构是“对专门化的、彼此依存的社会制度,以及由各种职位和(或)其行动者所形成的组织的特殊性安排”^②,这些定义大都强调对地位和身份的安排,以及群体和关系的制度化和持久性。那么,结构就是一个分类的体系,是对文化和自然进行思考后赋个人公共生活以秩序的模式。于是他所提出的有关反结构概念则正好与其相反,是不能用现有的分类方法进行分类的体系,这一体系表现在仪式中是短暂的,却使得秩序化的结构呈现为模糊与交融的状态。特纳的理论建基于法国民俗学家范·热内普(Arnold van Gennep)关于将仪式三分为分离阶段、边缘阶段(或阈限阶段)以及聚合阶段的分类方法上,他主要针对具有模糊性和反结构特性的阈限/边缘阶段展开研究与论述,尤其是在这一阶段提出了“交融”概念,将其与“结构”进行对比研究。范·热内普将其提出的仪式三阶段归纳为“过渡礼仪模式”(也有学者将其译作“过关礼仪”),此模式强调仪式的动态进程,即仪式在发生顺序上是遵循过渡性原则的。一开始,范·热内普就强调了在实践中,“这三组礼仪并非始终同样重要或同样地被强调细节”,于是在将此一动态模式引入具体的仪

^① 此处三种不同送神方式的分法参见胡颖《甘肃当代傩文化(戏)类型及其特征》一文,载兰州大学学报(社会科学版)第42卷第1期,第74页。

^② [英]维克多·特纳. 仪式过程:结构与反结构[M]. 黄剑波,柳博赞译. 北京:中国人民大学出版社,2006:126.

式程序以论证其合理性后，他进一步认为过渡仪式其实并没有严格按照“分隔-边缘-聚合”三阶段的、线性的次序过渡。所谓礼仪之动态进程，是指“礼仪于仪式整体中之根本意义与相关位置”，那么为了达到某种目的对诸种礼仪顺序进行安排就是可能的，“礼仪于仪式中的地位可能发生变化……但差异只存在于细节中”。^①

特纳的意义在于提出并强调了基本的“位置结构”模型式的社会模型之间的“边缘时期”（即阈限期）之特殊性，他认为过渡礼仪“指明并构成状态间的过渡”，这一说法将范·热内普和他自身的观点相贯通。他以“状态”的说法和范·热内普“过渡”的概念相区分，状态以其相对固定或稳定的状况不同于以转变为手段和目的的“过渡”。特纳和范·热内普都认为过渡礼仪不仅只在“文化上规定的人生转折时举行，还可以在状态变化时举行”。^②那么以降神驱鬼为目的的雩仪是否可以用以上提到的理论来进行探讨，则需要进一步将其带入“结构性”的和“结构间”的分析之中。

首先来看非仪式时间，亦即日常时间中的结构组成：在以仪式完成后的绝对洁净为起点，宗教信仰者或仪式所涉及者从一个一元化的空间状态逐渐向“世俗—不洁/危险”对立的二元空间状态变化，这一变化是被动的，侵入性的。这种侵袭性所积聚起的不洁/危险因素越多，二元关系间产生的张力则越大，需要神圣力量干预的期望就越迫切。不洁/危险力量的侵入是日常的，民众不愿接受却不得不在潜意识中被动接纳。虽然这一对立关系紧张程度日益加重，但它却总以想象的形式存在于人们的精神世界之中，也许正是这种紧绷的神经使人们进入庆典性的仪式之后产生的狂欢放纵合理化的。这一“世俗—不洁/危险”的关系虽未固定下来，但却是稳定发展的，这就构成了一种稳定的或复现的状况。在仪式组织的过程中这一状况就已经开始转变，如前所述，世俗部分或曰世俗成分会在降神成功时被从仪式中排除出去，甚至在有些仪式中是在扮演者装扮完毕的同时。

其次再看仪式过程中，亦即超常或非常时间中的结构组成：在世俗部分被排除出对立关系的同时，加入仪式中发挥核心作用的是神圣力量。此一过程并非特纳理论上所说的阈限时期，也没有反结构对“位置结构”模型的解构。正常情况下，在世俗之日常和仪式之超常/非常的两种状态间的过渡，在雩仪中体现为交

^① [法]范·热内普. 过渡礼仪[M]. 张举文译. 北京: 商务印书馆, 2012:14、190.

^② [英]维克多·特纳《模棱两可: 过关礼仪的阈限时期》，史宗 主编 金泽，宋立道，徐大建等译. 20 世纪西方宗教人类学文选[M]. 上海: 上海三联书店, 1995:514.

替的转化。于是在仪式中，世俗力量的退守使得神圣与危险的对立凸显，其与特纳理论的相似之处也许就在于，傩仪中出现了的“类交融”状态。交融是人类之间相互关联模式的其中一种——交替模式，这种模式在阈限阶段出现，在此期间社会“没有结构，或仅有基本组织结构”。这一发展自小规模、相对稳定的循环变化的社会中的理论并不与傩仪所具体存在的社区、村落的规模相适应，不过在另一点上，又有其可借用之意义在，即这一所谓的阈限阶段“也可能是地位平等的人们结成的共同体，在这一共同体中，大家全都服从于那些仪式长老的普遍权威。”^①正是因为傩仪中出现了类似的“共同体”，笔者才认为仪式过程中的状态是类交融的，而非彻底的交融。傩仪中表现出的类交融状况是，仪式参与者、宗教信仰者等组成一个共同体，该共同体在“神圣—危险”的对立关系中利用和支持神圣一端、驱逐危险的另一端，同时这一共同体又在长老式的权威和政治的权力话语语境中臣服。而值得注意的是这一“类交融”状态与“交融”状态的实际不同之处，这即表现在它是一种在短时间内形成、组织并解体的交融，其持续时间并不像范氏和特纳理论中成人礼仪中的交融一样漫长，这里只是借用了其类似于“交融”的过程和这一状态。

笔者以非仪式时间和仪式时间之划分对特纳理论的简单代换并非毫无根据，因为在特纳看来，社会是一种“包含着结构和交融先后承继的各个阶段”的辩证过程，^②而笔者的代换正好是对先后承继的各阶段的简化。诸种人生过渡礼仪中之结构和交融的承继导致真正意义上的过渡与转变，这种过渡或转变是不可逆转和不能复现的，成人礼仪是其中最典型的一类。而傩仪与过渡礼仪之最大的区别就在于它是可以周期性复现的，这种复现是以日常生活中不洁与危险力量的积聚为自逆转手段的。自逆过程的开始在仪式结束的当下，送神之后，“神圣—不洁/危险”的对立关系因危险力量的遭驱逐而解除，日常的生活秩序恢复到绝对洁净的状态中。如前所述，这一洁净状态不能够日常地应对神圣事物或神圣力量的存在，模棱两可的神性同样保有化为威胁的可能，这也使得既非宗教专家又非仪式掌控者的普通民众无力亦无暇应付。正如笔者之前的引证，过渡礼仪其实并没有严格按照“分隔—边缘—聚合”的次序过渡，这在傩仪中表现得更为突出。如果说从仪式时间内起，降神即宣告与世俗世界的分离，它既是世俗之人与神圣空间渐交融的开端，又是其从“世俗—不洁/危险”的对立中分隔的过程；送神则

^① [英]维克多·特纳. 仪式过程：结构与反结构[M]. 黄剑波，柳博赞译. 北京：中国人民大学出版社，2006:97.

^② 同上注，206页。

是类交融后与神圣力量和事物的分隔，同时与世俗世界重新聚合。虽然范·热内普也将岁末年首之仪式纳入其过渡性仪式的当中，但我们不得不先认识到傩仪在岁末年首过渡礼仪属性之中驱鬼逐疫的这一基本的净化功能，而首先将其认定为净化仪式其次才是过渡仪式，继而在净化性的过渡仪式中谈论其礼仪次序及功能。

第三节 社火傩 的“反结构”

既然社会是包含了“结构”和“交融”先后承继的各个阶段的辩证过程，那么在结构与结构之间的交融就表现出其反结构的特性。交融有着存在上的性质（existential quality），它是作为“整体的人”的个体与其他类同的个体自发的、即时的和具体的联系，它不同于结构的制度化、抽象化和秩序化安排，它主要展现其无结构的特点，代表和强调了人类彼此间联接的“即时性”。笔者虽论述过在傩仪中类交融取代交融过程而大量存在，因其即时性特点的考虑，我们不难发现在一些驱傩活动中确实存在着短暂的交融。此即我们前面介绍到的永靖七月跳会中出现的西域胡戏型的“洗佬佬”仪式剧表演，具体的表演内容已于前文述及，笔者在此主要想讨论的是，在由“泼寒胡戏”、“浑脱舞”发展演变而来的交相抹泥和以水相击的仪式性行为之意义。我们已经知道，以水交泼为戏有压阳气进而去病的驱傩功能在，而此功能正好体现在一个即时性的交融过程当中。

起初在仪式剧的表演过程中，作为神圣身份象征的扮演者和作为观者的世俗民众在空间上总是保持着距离，随着表演的深入，观众的情绪也逐渐高涨。当仪式剧表演进入高潮部分时，打斗中三位“回回”同五鬼互相喷水喷射，而处于类交融状态中的观众们骤然发动，难以抑制地加入进去。仪式活动临时性地弥合了身份阶级等观念，而彼此间交相抹泥这一举动则完全将其抹消，只不过这一抹消（亦即交融）的过程旋即被“泼水为戏”的仪式动作终止。不过即便这一过程极短暂，也可以看到，超自然力量的象征身份被拉向低处，观众也因加入其中成了仪式参与者而不再置身事外，可以说是将其身份抬至高处。在短暂的阈限阶段的出现时间里，分别处在高位者与低位者通过仪式性的举措将彼此拉近，使暂时出现的整体进入到结构的缝隙之处。

上述论证说明，即时性的交融过程逾越甚至化解了那些既已建构或制度化了的规范，秩序的稳固模式被打破，民众从在一旁欣赏观看的身份向仪式参与者的过渡中或多或少地体验到前所未有的能力。这种经历理论上来说是可以复现的，且复现的经历使民众消极地体验了“反结构”带来的满足。如果我们将秩序看作

是社会结构的最显著特征，那么既有的等级制度和规范就是维护传统社会秩序最重要的工具。类交融的仪式状态虽未完全打破或消融既有等级制度和规范，却仍能够相应地淡化稳定而坚固的制度与规范，在制度或规范之外以装饰性的形式进行“反结构”尝试。在考察傩仪之反结构特性的过程中，最值得关注的则是具有狂欢性质的社火傩。社火傩因其广泛的兼容性，不仅吸收了傩仪的驱鬼逐疫内容，也将庙会活动的诸内容收纳进去。

笔者在第一章中介绍到整合性的社火汇演，不仅涵盖了文艺表演、民俗歌舞展示、企业文化传播等内容，甚至有当地一些教育机构、学校宣传彩车的加入。当然这只是一些展示性的内容，以针对社火汇演所做的调查为例来看，县内许多或大或小的社会性团体和组织都加入汇演当中，形色多样的不单是汇演队伍，在汇演进行的主干道两旁更是有形形色色的摊点。观看社火汇演的民众拥簇在街道两边，在各色摊点之间挨挤起来，近处住户可以在楼房上眺望，自然大多数人就只能在摩肩接踵的状况下近观。于是，在如此参与活动的形式下，民众之间就以相对放松的方式彼此接触。街道上一时间涌入的人潮多数都是来自于县城周遭的乡镇，他们或携家挈眷或呼朋唤友地从几公里甚至十几公里外赶来一睹“盛况”，而盛况背后是县城居民与平日较少进城的乡镇农民们的平等参与。社火汇演中的许多表演队伍都是来自农村，尤其每年必有的高台高跷等具标志性的特色表演一定出自磐安、安远两镇内之诸乡。

我们已经知道社火活动中的表演形式大都会有装扮，装扮的初始目的在于以象征性的人或物来降神、娱神，发展到后来成为一种仪式剧目展演的舞台化妆。赵世瑜先生认为，在此类娱神活动中使用的“各种服装、道具等象征物品反映的对‘官方符号系统’的嘲弄”，恰好是仪式和活动参与者“反规范”的一种尝试性表现。^①特纳也指出那些在结构中处于低下地位的人，会在仪式中追求象征意义上的“在结构中处于较高地位”。所以，将赵世瑜所谓的“反规范性”和特纳的“反结构”统一起来理解就是合理的。普通民众中一些愿意也敢于借助于神圣力量之名义的人，或扮成神官灵将、或装成比其高阶层的人士，更有为达娱人效果而做反串表演的男女。在某种程度上来说，平民在世俗的日常生活中很难有机会逾越过那道等级界线，他们通过象征性的扮演或表演，一方面是追求在结构中处于较高的地位，另一方面是借神灵之力“嘲弄”既有的制度体系和其符号象征系统。据胡颖对武威地区社火活动内容的叙述可知，社会队伍的先导部分——“春

^① 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，2002:131.

官老爷”在被选举出来后受到所有人前所未有的礼遇，在仪式举行之前需要队中其他成员几次三番去扮演者家中“请神”。她认为春官老爷象征这春天的来临，代表着“春神”行使职权^①，在笔者看来，那种文官见了需落轿、武官见了要下马让路的态度，更像是把春官老爷看作了一地之城隍。而这一身份享受到的超规格待遇，并非只停留在象征性的神灵身上，对“以人为象”而扮演神灵的演员来说是对结构中较高地位的直观体验。其他诸如各种神官灵将的扮演也与此类似，同样是通过仪式手段和仪式情境的架设，将无秩序的反结构期望合理化和（短暂地）现实化。在范·热内普考察研究过的诸多过渡仪式当中，以成人礼仪为例来说，受礼者要经受肉体与精神上较长时间的双重折磨才能过渡到人生的下一阶段，当然在其它仪式中也屡见不鲜。而在社会性的等级划分和集团亲疏等身份地位方面，必须通过象征性的附加物来喻示改变，仪式或活动中通过化妆扮演进而改变身份者，即是一种毫无痛苦与折磨的方式，它极鲜明、直接地将转变后的结果呈现在人们面前。

短暂的身份改变过程会颠倒社会等级、消解性别意识，或多或少表达了来自底层民众的反抗心理，同时不同程度地对权威与秩序发出“嘲弄”。然而反抗与嘲弄不能在仪式或活动中明目张胆地呈现在观者面前，此时委婉地以扮“丑”的形式来表现便显得合法。在戏剧戏曲研究中，学术界对“丑”的解释也没有较一致的认定，不过结合表演实际来看，《南词叙录》的解释比较可信：“以墨粉涂面，其形甚丑，今省文作‘丑’。”^②可见在“丑角”的形貌打扮上最基本的是以墨或（和）粉涂脸，这一方面有强调其身份的作用，另一方面更突显出丑角表演中的滑稽戏谑特色。丑在戏剧或仪式表演中不仅有装乖弄丑以达滑稽逗趣之功，还有在导引队伍、调整节奏之用。如唐段成式《乐府杂录》中载：“其引歌舞有郭郎者，发正秃，善优笑……凡戏场必在俳儿之首也。”^③其言所谓郭郎者，是一面貌极丑男子，被历来之研究者认为是最早的丑角。而在康保成先生对诸家有关“丑脚”的研究所做的整理来看，他认为“丑”与古时傩仪中的傩神方相氏有极密切的关系，他将方相、魃头、傀儡等面貌丑怖骇人的形象与戏剧中以墨粉二色涂脸的丑角进行对比考察，进一步认为丑角是由古时之巫、优演变而来。^④既然“丑”之最初身份有可能是可以通天地之间的“巫”，而我们也看到在其发展过程中以

^① 胡颖，蒲向明. 甘肃傩文化研究[M]. 北京：人民出版社，2012:35.

^② 中国古典戏曲论著集成（三）[M]. 北京：中国戏剧出版社，1959:245.

^③ 中国古典戏曲论著集成（一）[M]. 北京：中国戏剧出版社，1959:62.

^④ 康保成. 古剧脚色“丑”与傩神方相氏[J]. 戏剧艺术. 1999（4）:98.

丑陋或骇人形象出现的“丑”仍旧未曾褪尽驱邪退害的巫术性功能，那么它在傩仪队伍中的出现就不仅仅是娱乐的目的，更有可能是驱鬼逐疫的主要力量。

以上所述有关丑角的装扮、表演特色和在仪式队伍中的导引调整作用，在陇南文县等地傩舞戏中几位“知玛”的表演中可以得到印证。无论是在“池哥昼”表演抑或“阿里该昼”的表演中，三位知玛的打扮都比较随意，并无特定服装饰物，只是简单粗陋的衣衫。特别之处在于三人均以锅底黑灰涂脸，装扮举止极尽滑稽之能事，其中最活跃的当属小知玛，可以在队伍前后来回往返。值得一提的是白马人关于几位知玛的传说故事，讲述白马女子与外族男子相恋私奔并生下小知玛，于是遭到本族群的谴责而被排除于群体之外。触犯固有伦理道德被认为是对既定社会秩序的挑战，被排除出秩序之外的知玛三人就成为一种不洁的禁忌式的存在。同样，在社火傩的展演中亦存在此类情节的故事衍生出之环节，诸如基本在各地普遍可见的“跑旱船”和“大头和尚戏柳翠”。

“大头和尚戏柳翠”的舞蹈表演一般由两人组成，扮和尚者头戴和尚面具，左手持木鱼，右手擎一把破烂蒲扇；扮柳翠者则是戏曲中之彩旦装扮，手握一条丝帕，两人相对往返踱圈嬉戏，间或做出一些貌似“下流”的举动引得观众哄笑。清李声振《百戏竹枝词·大头和尚》记：（大头和尚）即“月明僧度柳翠”事。由人戴大面具扮演之，并指明这一表演所托之事乃出自明徐渭所著《四声猿》。^①徐渭《四声猿》包括四个短剧，与“大头和尚戏柳翠”相关者乃《玉禅师翠乡一梦》一剧。故事讲述僧人玉通修行未够，因与新任府尹柳宣教结怨而遭其设计陷害，破了色戒，玉通愤而自戕将灵魂转投柳妻腹中，生为其女柳翠，因图谋报复，成人后堕入娼门，后被其师兄月明度化，再度皈依佛门之中。^②以其故事人物与情节追溯，可以发现徐渭之故事盖由宋代张邦畿著《侍儿小名录拾遗》中之“至聪（一说至听）禅师”与红莲事衍化而来。其实自宋至明，有许多文人重写或改写过相关故事，有明人何大抡《燕居笔记》中之《红莲记》，又有《古今小说》辑录的《月明和尚度柳翠》。可以看出，文人们叙写的目的都在于针砭时事与思考人性，在徐渭之后人们普遍开始对这一主题反映出的佛教的极端禁欲主义进行反思甚至嘲讽。这种本就带有讽刺意味的故事流向民间，很快就被接受并改造，以更为简练、滑稽的形式表现在社火活动之中。这与前述池哥昼中知玛表演的存在是类似的，将其滑稽化甚至丑化，委婉地借以表达来自俗民的阶层对秩序、制

^① 雷梦水，潘超等 编，中华竹枝词（一）[M]。北京：北京古籍出版社，1997：78。

^② [明]徐渭。徐渭集[M]。北京：中华书局，1983：1186-1197。

度的思考与讽刺。

普通民众对庆典活动中仪式项目和程序有种习焉不察的无意识接受心理,他们并不知道在活动队伍中各种项目存在的具体缘由,只单纯地认为所有的“节目”都是为娱乐大众准备的。其实我们轻易就可以从学术阐释和一些民间解释当中发现,看似以简陋形式表现出来的“节目”,也有其深刻的文化内涵。在《上古方祭、女娲传说与社火划旱船》一文中李志信考察了“方”的本意,综合前人观点之后提出“‘方’最初应该是指某类具有祭祀身份的人,也就是祭司”,^①而作为祭祀的“方”所主持的仪式即是“方祭”,也就是祭祀风雨之神的仪式。而“方”之本意主要有三种,其一指舟、小船;其二指祭祀仪式、活动;其三指属国、部落或部落集团。他继而将“方”之意扩展,从甲骨文中“宾”字之下部为“方”推断,宾的最初含义其实就是地域性保护神以“方”的身份去到本地区各户中驱邪送福。在他看来,方祭中的保护神应该是上古之神女娲,而仪式中之降神会有“以人为象”者,在此例中划旱船中的“船娘娘”就是“女神之尸”。方祭在殷一代极为盛行,至于周朝,祭“社”之活动逐渐发展起来而将其吸收,祈求风调雨顺的方祭队伍也就自然而然地融入祭祀天地的仪式活动之中。我们看到“划旱船”的文化渊源被上溯至殷周时期,且其本来之仪式目的就是驱邪降福,与雉仪的功能几乎一致,只是在形式上有较大差异。历史沿革千年,早已融入社祭中的诸种表演形式自身发生改变,又经过历代宗教专家、学者和民众的阐释,附会进相当多衍生意义。关于“划旱船”在社火队伍中的出现源于殷时之“方祭”的说法,也许有人会觉得其牵强附会,而普通民众对其也不甚了了,但类似于前述舞龙舞狮,大抵也能感受到其潜在的祈福消灾的愿望。

一直以来,对于仪式之分类都似乎没有具体“分之有效”的方法,可见的一些相关分类都是在仪式之形式和功能性方面给出划分,诸如过渡仪式与重整仪式、净化仪式与强化仪式等。具体的仪式实践又并非完全相互割离、彼此分明,既有的类别概念在使用中经常被混淆,对于一个具体仪式自然就会分别满足于不同分类标准中的条件。加拿大仪式学家罗纳尔德·格莱姆斯针对这一问题,提出将仪式看作较高级的整体概念来对待,在此一级概念之下按仪式行为方式的差异程度又有次一级的诸种类概念。于是,在他的理论与分类方法中,我们看到了六种不同的分类结果。这六种类型分别是:仪式化行为(ritualization)、礼节(decorum)、典礼(ceremony)、巫术(magic)、礼拜(liturgy)、和庆祝

^① 李志信. 上古方祭、女娲传说与社火划旱船[J]. 青海民族大学学报(社会科学版), 2012(3):53.

(celebration)。以下简单对其进行介绍：(1) 仪式化行为是动物模式化的、重复的姿势和动作，它是生理必需的产出，是“基因式文化”的产物。(2) 礼节相对于仪式化行为来说是社会必需性的产物，是两个或以上的社会、群体间的为掌控彼此的仪式化行为而产生的互动与交流。(3) 典礼正好与礼节相对，它非个人间生活上的互动，而是政治性的群体交往的结果，权力可说是典礼的核心。(4) 巫术与其他次类型间最大的区别在于其刻求某种预期结果或实际效应，巫术有一个神灵性的、先验的参照框架，它因人情绪中的恐惧与焦虑而主动发出对神性力量的驱使尝试。(5) 礼拜与巫术相联系而又区别，它同样以庄严神圣的行为参与进仪式，表达参与者的询问与要求，然后消极被动地等待回应与影响。(6) 庆祝——亦可译作庆典，是对其它类型的仪式功能性的抽脱，它无目的且不追求实际利益，它作为游戏的仪式化表达是一种表达性的文化。^①对于格莱姆斯以仪式行为方式的不同所做的分类中，可以看出各类次级仪式互相区别又彼此联系，在其细化定义仪式概念的过程中并不能完全将仪式间的渗透隔绝开。于是在具体的仪式实践中，各种次级类型即连带性地发生，融合于一个较大型的活动当中。这一活动既可以是以仪式化行为为基础的庆典，也可能是以巫术目的为前提的庆祝，同时在复合式的庆典当中又能够发现规则的礼拜方式之存在。

既然复合的可能性是存在的，那么在我们关于“社火雉”的研究中，分析其相关的仪式类型就显得必要。在对社火的认识与定义中，综合各种历史文献来看，它是一种集民俗歌舞、传说故事扮演、鼓乐秧歌等为一体的综合表现形式，从各地县志中罗列相关一些记录，可对其略窥一斑：

《重修灵台县志》：立春先一日……各行业分穿朱衣玄裳，装成故事，会聚县署大堂点验，称曰“社火过堂”。……“元宵日”，……各大放花火，玩耍故事，谓之禳灾驱疠，亦古今无（金吾）不禁之遗意。……民众演社火，又即乡人雉之故事，盖皆俗例使然也。

《重修镇原县志》：“元宵”……结队击社鼓，扮鬼神，谓之“闹元宵”。

《漳县志》：“元宵”前后张灯，各处鼓乐喧[阗]，舞龙灯、狮子、社火、秧歌，以庆新年。

《岷州志》：“立春”前一日，里民具春幡，扮故事，曰社火，并赴公堂演春。

《和政县志》：遇丰年则扮演社火，即古乡人雉之遗意。

^① 参见[加]罗纳德·格莱姆斯《仪式的分类》，王霄冰主编《仪式与信仰：当代文化人类学新视野》，14-32页，北京：民族出版社，2008。格莱姆斯在分出六种仪式类别后将其归纳为一个“仪式模式”表，除本文外，还可参见薛艺兵《神圣的娱乐》第14页，笔者不再引述该表。

《洮州厅志》：正月，初五、六日各乡行傩礼，扮演故事。

《武威县志》：“元宵”，四市竖坊悬灯，杂扮花鼓、高跷，演百戏。^①

从这些记录中可以看出，甘肃地区的社火主要还是以“扮演故事”为主，甚至可以理解为扮演故事就是社火最基本和最主要的表现方式。《漳县志》将社火与舞龙灯、狮子和秧歌等分开罗列，《武威县志》将花鼓、高跷等形式称为“杂扮”，都说明其他表演是社火外的种种附属。正是这种起先明确，而后渐渐附庸了越来越多的表演内容，且形式愈发多样化的过程，使社火成为综合性的庆祝仪式。而需要明确的也就是最初在以祭祀为目的的仪式中，用所表演之“故事”来敬神娱神。如在“七月跳会”和“池哥昼”仪式过程中看到的，扮演故事的内容都是以本地区地域守护神、历史上认可的伦理典范或英雄之传说与故事为蓝本，进行简单的表演。这种仪式剧的表演即是庆祝，是为那些历史上和传说中的“神”与“圣”举行的庆典，庆祝在融合性的氛围中唤起一些虚拟的但属本能的情感。而在情感蕴生的过程中它又反作用于仪式，使其表演性更为彰显。同前述“方祭”仪式的发展类似，社火以扮故事为主要表现形式，吸附了诸如花鼓高跷、舞龙舞狮、秧歌百戏等娱乐性活动于一体，于社祭之仪式中发展起来。

在对社火的解释中，学者们从“社”和“火”两方面分别考察，由社之诸形态、社之起源分析其性质与功能，继而将火之探讨加入进来。日本学者守屋美都雄在其《中国古代的家族与国家》一书的国家篇中专设一章做“社”之研究，他将中外学者有关社之研究的十一种说法列出，进行比较分析的研究，最后在认同藤枝了英说法的基础上进一步提出自己的观点。^②藤枝氏认为社是作为原始性社会集团集会场所的神圣所在，这个所在是一室外无顶的房式建筑，其上有象征性的圣物（或为树木、或为石头、或为土坛）安置，围绕它进行社神崇拜的仪式活动。而在观念层面，它是一种具有保护作用的模糊而神秘的力量凝聚为一种类灵的形式，在崇拜的过程中将其凝结提炼，最后成为一种人格化神的存在。围绕这一神性的存在，以现实的社会组织形式形成集团式集会，此即社之基本内涵。其实集团式集会亦即聚落的形成，也是以“社”之最初形态为其象征的。在守屋氏的考证中，社的最初形态并非石头或土坛，甚至不是树立单木于社坛，而是树之以“束木”，亦即将许多单木捆束起来立于坛上。以此“捆束”之形态来象征“五

^① 《甘肃新通志》，载丁世良，赵放主编《中国地方志民俗资料汇编·西北卷》，160-219页，北京：书目文献出版社，1989。

^② [日]守屋美都雄《中国古代的家族与国家》[M]。钱杭，杨晓芬译。上海：上海古籍出版社，2010:190。

家为邻，五邻为里，四里为鄮”的聚落组织形式，是社形成的根源。^①于是得出的结论就是，原始部族开发或占据某一区域后开始聚居生活，这种聚居形式和聚落本身被以某种具体之物树立于地域中心而象征性代表，其后逐渐在此“聚位”上生发出人格化神灵和围绕其进行的一些列祭祀活动。在对社火之“火”的解释中，有两种说法对我们的分析有所裨益：其一在赵世瑜对社火的研究中提出，火其实是“伙”之通义，表示“群体和众多之意”，“与‘社会’的‘会’同义。”^②另一种如程征对民间艺人说法的采用加工，认为社火即“一社人火腾”，“社”是村社，即自然村；“火”即红火欢腾^③。

社作为乡村基层社区组织形式，也是社火形成的物质性基础，如果说“社”是来自于一种权力的横纵关涉，那“火”就是在参与者感性体验上的一种涵括式同情。既然社本来就有“束木”的表征意义在，那么对将“火”与“伙”联系起来的解释就是合理的，也就是说“社”与“火”其实都有“聚集”的涵义，只不过两者是在组织、参与形式和参与者心理上的区别。在流变与流布的过程中渐失其义，并融合进许多不同的理解与阐释，发展出“一社人火腾”的简单而实际的理解。而正是这种热闹、火爆的“火腾”性质，体现了庆典仪式中的狂欢和游戏特性，“聚集”也为仪式期间的短暂交融提供契机，尽可能将狂欢最大化。

狂欢性的社火是庆祝类的仪式，在前引县志中可以看出其本来就有祈福禳灾的功能，如灵台、和政、洮州等县志中直接认为社火就是“古雉遗意”，扮演故事实际就是行雉之礼。其实以“社”为“雉”者，早在春秋时期就有记载，《左传》昭公十八年载，其年郑国连发大型火灾，罹灾后于此年七月间“郑子产为火故，大为社，祓禳于四方，振除火灾”^④，因为在非常时期进行祭祀，所以“大为社”，而且为社的目的就是祓禳灾异。这则记载不仅为“社”之功能延拓提供了例证，同时也说明了社祭在时间上是可更动的。而《谷梁传》鲁庄公二十三年（前671年）载，是年夏天庄公“如齐观社”，说到“观，无视之辞也。以是为尸女也”。范宁注曰“尸，主也。主为女往尔，以观社为辞。”^⑤庄公如齐，主要目的非为公务，而是为观看“以人为象”扮演尸主的女子，这说明在当时齐国的社祭中，已经有了仪式性表演成分。以上所列之两例旨在说明，早在春秋时期社

^① 李学勤主编，《十三经注疏·周礼注疏》[M]。北京：北京大学出版社，1999:390。

^② 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，2002:231。

^③ 程征《关中社火脸谱》，载王宁宇编《美术学文萃》，北京：人民美术出版社，2002年，第64页。

^④ 李学勤主编《十三经注疏·春秋左传正义》[M]。北京：北京大学出版社，1999:1377。

^⑤ 李学勤主编《十三经注疏·春秋谷梁传注疏》[M]。北京：北京大学出版社，1999:87。

祭就已经发生了变化，和以前有了很大区别。至此，“社”已经完成了从祭祀仪式向庆祝仪式的过渡，另外兼有了雉之驱鬼逐疫的巫术性功能而成为一种复合式的仪式。

也许我们确实在仪式活动中看到了狂欢式庆祝的出现和存在，并且人们是以一种积极的心态参与进去的，但是在阈限期内合理甚至合法存在的“反结构”组织，对既有体制、秩序和其相应的官方符号系统的逾越和反抗，终究是一种表现在形式上的抗斗。人们参照并借用那套成熟的官方符号系统，将其自身融入进去，从而达到身份的暂时颠倒。这一应用官方符号系统对其表达嘲讽态度的“阈限”过程，并没有起到丝毫动摇既有体制、秩序的作用。人们不过是在仪式过程中通过摹拟或演绎神话世界等级秩序而产生凌驾于世俗等级之上的心理满足，虽然这种心情是短暂的，但对彼时彼地的参与者、扮演者来说却是真实的。笔者想表达的是，在中国乡村这种狂欢化的仪式展演过程中时时刻刻而完完全全地受到现成等级制度、礼俗规约的限制，可以说这是一种受限的、内部张力极大的非纯粹狂欢。在知玛表演中我们不仅可以发现，人们将违背世俗伦理制度的男女丑化，甚至在这一丑化后的表演中象征性使用的牛尾麈，也是黄牛与牦牛杂交所产犏牛的尾毛制成。用克劳克的话来说就是，在仪式中看起来极端放肆的狂欢化行为和活动“有时允许被用来对文化的既定秩序进行挑战，但通常其结果则是维护这一既定秩序。”^①

^① [美]J. C. 克劳克《庆典中的面具》，见特纳编，方永德等译. 庆典[M]. 上海：上海文艺出版社，1993:101.

第三章 雉俗的内涵分析

文化并非封存于人们头脑中的刻板知识，它是以具体的事物、事物之间的联系、抽象的时空间观念、仪式礼仪或活动为公共符号体系的动态交流过程，这一动态过程有其自身复杂的内在逻辑。甘肃地区雉俗的研究也需要更进一步地对其内在逻辑的分析理解，以其符号化的表征体系为“文本”进而解释其深层内涵，而这一过程其实就是借理性思维分析的方法对一种隐喻性的抽象化思维的去神秘化。

第一节 民间宗教：神圣与世俗的兼顾

雉仪漫长的演变史使其由原始逐渐走向宫廷之礼制化，继而不可避免地流向民俗的时空之中，在民间信仰的支撑下产生了相当丰富的文化变体。在对民间信仰的讨论中，不可避免地会涉及到与宗教相关的命题，也就是对于民间这一分散的、泛化的信仰体来说，首先应该确定的是能否以宗教的概念来统筹我们在研究中的信仰问题，从而应用到对雉的研究当中。确实，如果我们将之以“宗教”来定义，那么中国宗教在人类目前可知的欧洲、印度和中国这三大文明体系中来看，其地位是模糊和难以界定的。美籍学者杨庆堃在其所著《中国社会中的宗教》一书的导论中梳理了中外诸多学者有关中国社会宗教特征的观点，而这些学者则大部分都持“中国社会非宗教”的观点，或者在其研究中并不以“宗教”为重。^①

西方基督教进入中国后见到的是普遍存在于各个社会阶层中迷乱的、以巫术势力取代了宗教教义和教会变迁的“宗教”现象，也许人们确实有其信仰存于心中，但却并不能也未能形成那种类似于其他具有强大组织性的宗教之体系。梁启超先生所持之“非宗教”的观点也认为宗教是“利用人类暧昧不清楚的情感才能成功，和理性是完全不相容的，所以超现实、超现在”，^②而以孔子为代表的儒教则全然不是如此，接下来他否定了中国诸家思想中之宗教性，认为中国土产里没有宗教，对中国所谓宗教史的研究就只能引向外来宗教，而外来宗教则又以佛教为最精彩之一系。而佛教理性很强又似乎需划入哲学的范畴，后起之禅宗一派，更是难于“教派”与“学派”间作出区分。至于土生土长的原有宗教——道教，

^① 参见[美]杨庆堃. 中国社会中的宗教：宗教的现代社会功能及其历史因素之研究[M]. 范丽珠 等译. 上海：上海人民出版社，2007:21.

^② 梁启超. 中国历史研究法[M]. 上海：上海古籍出版社，1998:283.

在他的眼中则属于无聊的、“大羞耻”的迷信与巫术集于一体的惑众左道。同样，在布德（Derk Budde）看来，“中国人较多地关心自然和人的世界，而不关心超自然”，这种对现世关注的心态其实是最直接的巫术性心理的表现。宗教关心的是宇宙本体讨论中人的命运、未来，灵魂的拯救和对俗世间苦难的超脱，而巫术就不会将俗民日常的问题拖延到来生或是某个未来的时间点上，它选择以技术性手段直面困苦，象征性地打击或驱逐。即便这种技术看起来很明显是具有欺骗性的，其信众也会在接受的过程中产生主观理解的诸种解释性说法。可以说巫术是非神学的对超自然力量的象征性利用，纵然其并不为世人提供神学或哲学的世界观，但至少为其现实问题的解决提供了方法论上的便利。

韦伯（Max Weber）认为民间信仰“原则上仍停留在巫术性与英雄主义的一种毫无系统性的多元崇拜上”，^①而无系统性的多元崇拜导致的直接结果，是信仰的一种模棱两可的状态，它一方面是一个在结构上不明显的、非组织化的宗教，一方面又是直接以现世救赎为取向的巫术。于是他在将这两种不同的内里取向糅合后指出，无论其本质是巫术性的还是祭典性的，“中国的宗教保持着一种此世的心灵倾向”。^②俗民心理上的现世取向和强烈、迫切的即时性需求，发展了巫术—宗教形式中前者的空间向度，而从国家政权下达的各种规约则始终力图将其束缚，确保在其威望之下存在的是一种安稳而可操控的组织性“宗教”，并使其发挥有益于维护掌权者权力的社会功能。按照结构功能的方法对中国社会中的宗教进行分析，可以发现是存在两种区别相对明显的结构的。杨庆堃分别称其为制度性宗教（institutional religion）和分散性宗教（diffused religion），^③前者是一种一体化的整合性社会组织，自有其一套对宇宙与俗世合理的阐释体系；后者则属于一种融合性、弥散型的泛组织体系，它的存在依托于制度性宗教却不完全以其制度为“圣经”，是在广泛融合了各种制度性体系的宗教关怀理念与学说和实用性仪式操作后发展出的模棱两可的实践结果。根据后者分散性的特点可知，民间宗教内涵广泛，它以弥散的形式将大量制度性宗教囊括进去，并将之密切联系起来，形成一种在组织形式上看来可能不够强大但却明显能够发挥其社会功能价值的民间宗教。于是在杨氏的理论基础之上，莫里斯·弗里德曼（Maurice

^① [德] 马克斯·韦伯. 中国的宗教：儒教与道教[M]. 康乐、简惠美译. 桂林：广西师范大学出版社，2010:201.

^② 同上注，203 页.

^③ [美] 杨庆堃. 中国社会中的宗教：宗教的现代社会功能及其历史因素之研究[M]. 范丽珠 等译. 上海：上海人民出版社，2007：35.

Friedman) 就认为中国民间宗教是一种十分弥漫的文化元素的集合体, 在这些大量而弥漫的元素的多样性背后, 存在着一种秩序, 它将庞大、复杂的多元体系以中国性 (Chineseness) 为特征整合起来, 而 “正是以此为基础, 复杂的社会生活和智识生活才得以生产并发展出多样性。”^①

我们毋宁将分散性的宗教看作是一种杂糅的信仰与仪式体系, 这即概括了宗教的观念和行为两个层面, 二者相互依存, 确保中国民间宗教形成的基础。其中, 仪式是信仰的外在表现, 信仰是仪式的终极依托。于是, 对于周大鸣教授给出的民间宗教信仰是指 “流行于一般民众, 尤其是农民中间的神、祖先、鬼的信仰, 庙祭、家祭、墓祭, 岁时节庆、人生礼仪和象征等” 的概念就是合理的,^②他是在宗教的基础上肯定了民间信仰与仪式体系的说法, 并特别提出仪式之象征性。

既然我们能够以分散性的宗教概念来对待民间的信仰和仪式之体系, 那么以神鬼信仰为核心的降神驱鬼的傩仪就是民间宗教中最典型的仪式类型, 针对它的分析也就具有代表性。笔者在第二章已经提到过, 涂尔干将宗教信仰者的世界划分为一个二元对立的统一体, 即在其生命过程中 “日常面对” 的世俗世界和 “非常面对” 的神圣世界, 这一划分则以仪式为其分界。对宗教信仰者而言, 仪式所在的神圣空间并非是先有的、自在的, 而是在对其信仰体系中原初神圣空间的模仿、复制, 其结果是以神话中 “创世纪” 时宇宙天地的微缩版本为其仪式举行的场域, 并在仪式过程中时刻分享其神圣性。也就是说在宗教徒的世界观中, 空间不是一种均质的存在状态, 在以某处作为神圣中心的地区形成的聚落之外, 是相对于此处结构化和一致性特点的一片混沌。那么这一秩序化了的的地域是如何表证自身, 进而证明自己神圣的合理性呢? 米尔恰·伊利亚德 (Mircea Eliade) 认为这一表证过程的实现依赖于一种象征性实物——显圣物 (hierophany), 借由这一世俗世界认定的媒介, 神圣向其信仰者展示自己, 在本来混沌的空间中 “揭示了一个绝对的基点, 标明了一个中心。”^③

我们在傩仪中看到的面具、神灵牌位、宝幡等都是 “显圣物” 的不同象征形式, 而以其为核心的绝对基点则是本地的村庙。在一般民族的神话中, 被提前确认的绝对基点或中心即是圣灵或祖先神在创世之初选择的 “世界的中心”, 这一举措不仅说明了世界依此而得以创造, 也暗示了因神圣力量的介入而使这一 “被建造的” 空间以非均质的形式与其周遭的混沌相区分, 于是获得了不言而喻的神

^① [美]武雅士 主编. 中国社会中的宗教与仪式[M]. 彭泽安, 邵铁峰译. 南京: 江苏人民出版社, 2014:22.

^② 郭于华 主编. 仪式与社会变迁[M]. 北京: 社会科学出版社, 2000:219.

^③ [尼日利亚]米尔恰·伊利亚德. 神圣与世俗[M]. 王建光译. 北京: 华夏出版社, 2002:2.

圣性。古代中国许多典籍都有记载的昆仑山是中国本土神话中最典型的此类基点的代表,《搜神记》卷十三:“昆仑之墟,地首也,是惟帝之下都,故其外绝以弱水之渊,又环以炎火之山”,^①可见这一基点是选择在俗世间之陆地最高处的,并以弱水与炎火将其与周围隔绝。又《山海经·海内西经》:“昆仑之虚……百神所在。在八隅之岩,赤水之际,非仁羿莫能上冈之岩。”^②同样可以看出在人间所立的这一神圣性中心,百神都于此地居住,并与处地周遭的环境隔断而使凡俗之人不能攀渡。

神灵以显圣物的形式与凡俗取得联系,凡俗借由显圣物来获得神性。此一交互过程即意味着神圣空间的建造,每个神圣空间也就指向至少一个显圣物,在诸如中国民间宗教的仪式空间中这个数量可以是很丰富的。也就是说神圣空间的确立既需要一个神圣的基点,同时其显圣物又是必不可少的。神圣的介入是对均质而又混沌的世俗空间的清理和整理,基点确定中心,向外延展出一个区域性范围,最后确立界线,而显圣物则赋予这一范围神圣性并使信仰者分享之。

定西市临洮县南部的几个乡镇在农历中元节前后举行“拉扎节”,是汉藏杂居地区一种降神驱疫的仪式,其中也是节日名称之来历的“插拉扎”,就是将僧人写好的咒书“埋压在石头堆下,插上树枝”,做好这一步后僧人们会高声颂念佛经,然后正式开始仪式。“拉扎”即藏语山神的汉语拟音,于是我们可以将“插拉扎”的过程看作是仪式过程中确立神圣空间之基点的核心步骤。前文提及的武山清池村“断瘟”仪式中的设置坛场并于坛中烧柏木“点高山”,永靖“七月跳会”请神下庙后在村内打谷场等地安神并举行“升大幡”仪式,永登县苦水镇的社火最隆重的也就是“立宝幡杆”的仪轨,都同样是一种确立神圣基点的过程。于是,所谓的降神或曰请神下庙就暗示出“拉扎”、旗杆等物都代表了神圣空间的轴心位置,这种类似于神话、仙话中昆仑山一样的存在地也就顺理成章地使其周围的土地成为神灵可以居住的空间。这在伊利亚德的理论中被以“神圣的占领”来看待,占领后对宇宙的初创是世界的起源,故其有了最根本的神性。而在俗世所举行的仪式则是对神之“创世纪”的模仿,但是神所自我表证的空间有其可度量的范围,而俗民正是选择在这一范围内活动的。

在甘肃地区所有可见的雉仪中,永靖七月跳会中游村转巷式的驱疫程序出现在仪式的开端,而池哥昼的仪式中则是在其中间过程,一般的社火如陇东和陇中

^① [晋]干宝. 搜神记[M]. 汪绍楹 校注. 北京: 中华书局, 1979:165.

^② 袁珂 译注. 山海经校译[M]. 贵阳: 贵州人民出版社, 1991:244.

地区则都是弥漫在整个仪式周期内的。无论如何，驱鬼逐疫的仪式队伍的活动范围都是在“神性”界定好的“疆域”之内，这一范围有一种社会学的划分，属于杜赞奇（Prasenjit Duara）给出的将乡村宗教分为四类中的第三类——以村为单位的非自愿组织。^①村是行政区域划分的结果，而在每村之中都至少有一间庙宇的存在，且一切宗教活动的组织、操作等都围绕村庙展开，我们就认为在仪式、庆典中的界线划分仍旧是具神圣性的。

对神圣之原初的摹拟，划分和建造出了一个属于本地区的“世界”，如前所述，这是一个经神圣力量清整后的纯粹空间，虽然它自有其神圣性，但毕竟只是以摹拟形态存在。这就难免使其遭受来自混沌的外界的袭扰，也即笔者在第二章提到过的神圣与不洁的对立。对立是潜在的威胁，使“世界”面临随时失去秩序而重归混沌的危险，于是便在人与神的二元关系中滋生出另一元素——鬼。而傩仪就是在俗民生命中有意识发起地宇宙调整仪式，在傩仪中，师公、“贝木”、法师等宗教仪式专家即代表了宇宙力量的合法利用，通过对巫术性技艺的学习与传授并在仪式中实践之，而达到驱鬼逐疫也就是使其所处空间重归秩序的调整效果。

第二节 社会—政治：神与鬼的现实投射

在有关仪式研究的学术史中，人类学家最先关涉到的是无文字的“原始社会”，他们认为，在原始社会中最现实的问题乃是“生存”，赖以传递生存和生活经验的手段并非智性的教育，而是技术化操作的仪式，于是利奇就认为仪式其实是贮存与传递“生存知识”的信息集合体。到了格尔兹则以阐释人类学的方法对仪式之意义进行深究，认为是仪式以象征的形式将现实世界与想象世界联系，通过仪式的拓延而使日常面对威胁时的焦虑与恐惧得到缓解，在他这里，仪式被上升到生存意义的高度。20世纪70年代后期，人类学家们开始尝试新的理论取向，不再仅仅满足于简单的“原始社会”的分析与阐释，于是其研究就进入复杂的民族与社会之中，文化的研究也同社会学的研究开始融合，得出丰硕成果。如果说20世纪40年代出版的《非洲的政治制度》一书是通过象征将仪式与政治联系而确立了“政治人类学”作为人类学研究的一个分支，那么该书之后利奇所著《缅甸高地诸政治体系》就是对这一分支做出重要理论贡献的研究著述。政治人类学的研究认为政治同样具有仪式的诸种特性，它既应用象征性的符号以表达，又以

^① [美]杜赞奇. 文化、权力与国家：1900—1942年的华北农村[M]. 王福明译. 南京：江苏人民出版社，2010:97.

极富隐喻意味的各种手段发挥其功能。这在科恩（Abner Cohn）的《双向度的人》（Two-Dimensional Man）一书中得到更有力的发挥，他将文化—社会人类学研究中关注的经济、政治、亲属和宗教四种制度分为两类：权力关系与象征符号关系。两种关系统筹着这四种制度。在他看来，宗教仪式是神圣的象征符号，相对的政治则是世俗的象征符号的应用。^①象征在仪式与政治之间勾连，使其二者之联系有了合理性，于是我们在仪式中不仅可以看到对权威的象征性表达，同时它又可以创造和再造权威。而这种借用彼此制度与体系中的符号与手段来表述自身的方式，在于俗民出于对表述“神圣空间”完全不同的圣灵与可敬畏的圣威表述的无能为力。对超自然经验之感受的表达，只能借用经验化的方法，以现实经验所有的语言或行为给出隐喻性的表述。

从发生学对雉进行的考察知道，雉之本字“难”取像于古代中国常见的两种图腾物象鸟（佳）与蛇（又），在仪式中“佳”与“又”的结合其实是俗民生活中朴素的生存与生活愿望的表达，二者结合的符号化所带来的是一种“龙凤呈祥”心理愿景。其后“亼”的加入只说明了在先民的仪式中早已将自身与自然分离，并有意操控仪式以满足驱除邪祟的另一个仪式意图。“祈”与“禳”属于俗民表达愿望的两种不同方式，一方面是积极地祈求生存空间内部秩序之安定和谐与个人生活的顺利安康，另一方面又是消极地应对可能对前者产生威胁的邪祟力量。在王斯福（Stephan Feuchtwang）看来，民间仪式或仪式表演是“一种愿望的表达、一种创造愿望的工具和一种实现愿望的公众方式”，^②人们通过直接或间接地参与仪式而与其中的象征符号体系进行交流，交流的过程即是表达的过程，只是这种表达显得恬然静默。正如在七月跳会的会场中的“献盘”、“献牲”程序，一边是法师的仪式规程之操作，另一边是跪倒民众的作揖祈祷。

仪式的象征体系以一个超验的或曰神秘的力量为其核心，这就是我们前文述及的神灵之力，鲁道夫·奥托（Rudolf Otto）同样看到了宗教理性的、玄学的一面，不过他更偏向于将研究目光集中在宗教的非理性一面，他认为宗教的特性中必然包涵 *Terrendum*（令人畏惧、惊恐的）因素，这一特性使信仰者认识到神圣是一种压倒一切力量的圣威，这种同情与想象性的直觉会带来明显的恐怖感，也就是其所谓的“宗教畏惧”。^③对“圣威”的敬畏之情的表达即是一种来自对政治的象征符号关系的转借，尽管人们能够通过宗教仪式获得宁静祥和的心理体验，

^① 夏建中：《文化人类学理论学派》[M]。北京：中国人民大学出版社，1997：321。

^② 王铭铭，[英]王斯福主编：《乡土社会的秩序公正与权威》[M]。北京：中国政法大学出版社，1997：8。

^③ [德]鲁道夫·奥托：《论“神圣”》[M]。成穷，周邦宪译。成都：四川人民出版社，1995：14-23。

但同时仍会怀有因为日常生活中不经意的行差踏错而可能随时会遭受到“神谴”与报应的恐惧心情，由此可见，“圣威”与世俗政治权威的内在理路是基本一致的。根据这种一致性，英国人类学家芮马丁（Emily M. Ahern）将中国的民间仪式同衙门中的政治交流过程进行类比，并强调了神威较诸权威更被俗民所看重。其实两种形式的交流应用了类似的系统化象征符号和操作程序，向神灵祈愿与去官府办事、请愿和解决问题是极其相似的。但是这种对“圣威”与“权威”的依赖与信任却表现出较大的不同，她说道，“某人虽意识到求神的代价昂贵且沉重，但他还是会选择献上贡品；同样，尽管人们可以对神许下任何愿望，却不能保证神会使其实现。但总的来说，我还是认为，比起政府官员，神灵是更容易接近的，人们更倾向于向它们请愿。”^①想象的象征符号关系的应用来自现实之中，但可以看出二者是平行存在的，在对公平（祸福必报）、丰收（五谷丰登）、安康（风调雨顺）、多子（子孙满堂）等日常生活愿景的祈求方面，有圣威的神灵显然更能够得到民众的信仰。如果说现实的象征符号关系表达的是对生活和社会性事件的经验和处理，那么神圣的象征符号关系代表的就是与前者相关的生命与宇宙的仪式性的超验体验，二者存在的合理性来源可能就在于，无论是处理经验还是超验，仅凭个人化力量的干涉是不可能的。

在《中国社会中的宗教与仪式》一书的引言中，武雅士（Arthur P. Wolf）围绕其中几篇文章的观点，简单概括了中国民间宗教的象征体系，他认为汉人社区的这一象征体系是具有普遍性的，而组成它的则是对“神、祖先和鬼”三种灵性存在的信仰。信仰表现在仪式程式或表演中时，这三种类型以两两结合的形式来与第三种相区别，他说道：

“鬼”与神祇同祖先相比照；祖先和“鬼”、神又形成对比……这三种超自然存在的一些特征与三种人类社会特征密切相关。神所穿着的是古代的官袍；其庙宇由灵界将军守护；它们惩处那些犯下对抗社会罪行的人，很容易被冒犯，也会收受贿赂；它们写报告，保留档案，并与离散的行政区域保持着相互联系。很显然，神祇是帝国官僚机构在超自然界的同行。“鬼”……是危险的。人们给它们供应大量的吃穿，而这些祭品在人们看来则是施舍和赏钱；显而易见他们是被人当做恶棍、乞丐和歹徒……祖先给后代留下遗产、社会地位并赋予其生命。^②

可见，武雅士所谓的与“三种超自然灵性存在”密切相关的，具人类社会特

^① Emily Martin Ahern. *Chinese Ritual and Politics*. Cambridge Univ. Press, 1981: 82.

^② [美]武雅士 主编. 中国社会中的宗教与仪式[M]. 彭泽安, 邵铁峰译. 南京: 江苏人民出版社, 2014: 8.

征的身份分别是：（1）政治体制中具规约与管束能力的官员；（2）在亲属制度划分下可联系的家庭成员；（3）完全陌生、毫无关系的外界潜在的危险分子。与此三者始终联系着的是现实中的个体，人们通过宗教的仪式或庆典分别与神、祖先和鬼产生联系，或极力切断已有的联系。在以雉为形式的仪式连续体中，降神后形成一个以神灵为其核心的主体，其中包含许多次级的辅助“单位”，人们通过加入其中的某一个或几个来联合彼此。个体的联系与联合，分享“中央主体”的神圣性，而通过加入其中则使个体获得拯救，于是也有了在主体范围内抵抗具侵害性的“外部主体群体”的信心。

本章第一节中提到，“以村为单位的非自愿组织”在仪式与庆典中划分出神圣的村际界线，非均质的空间关系的划分为在宗教的象征体系中确立的三种灵性存在以大致去向。这里就有必要对神、祖先与鬼三者的具体关系加以区分，除了神话源头中在人类出现之先的人物——如盘古、女娲——以外，人们认为无论是本土的还是舶来的神仙、自家的祖先和为祸的鬼怪都曾是人类。神仙正是因为“忠”或“孝”或“廉”等政治与社会伦理方面的杰出表现，才在死后被人们圣化为同样对人间具有规约与管束能力的灵性存在；对祖先进行供奉和祭拜的是其子孙儿女，后者承其房屋财产、社会关系，同时必须在其死后继承祭祀之责。而现实此世与想象彼世的非均质、不连续的关系在王斯福的理论中以“生命延续的转喻”和“生命符号的隐喻”被勾连起来，其联系之方式正是我们在文章第二章讨论过的仪式符码。此三种灵性存在中“鬼”的成分最为复杂，“祖先”的身份又最模糊，难以界定。语言文字学家沈兼士先生有《“鬼”字原始意义之试探》一文，以“鬼”字之演化为线索细致地考察了其字义，其主要含义是这样的：（1）因“畏”与“鬼”在商代同用一字，引申出鬼是一种类人的可畏惧的实在生物（2）由类人且对其陌生而引申为异族的人种之名（3）进一步抽象化，以“鬼”为其外延而以“畏”为其内涵，成为奇伟谲怪的代名词（4）最终发展为超自然界中对应现世社会结构的一种灵性存在。^①

从沈氏的总结中我们可以看出，鬼的意义基本上在于“一种划分界限的身份”和作为“令人怖畏的生物”这两方面，只是在字义演变的过程中渐渐由具体而抽象，使其成为超自然、非真实的灵性存在。鬼之于个人或个体家户来说，是脱离了其赖以“延续生命”的祖先崇拜礼仪的结果，也就是说，会否有人祭祀崇拜某一特定灵性存在就成为鬼和祖先的最主要区别。亲属制度是个人在其出生前就以

^① 沈兼士. 沈兼士学术论文集[M]. 北京：中华书局，1986:199.

其长辈的人际关系、社会制度所规定的一种非选择性关系，不以个人意志为转移，这一关系被图示化地回溯而与更多的死者和生者联系。相应的，繁衍的结果是为了使其自身也成为追溯的结点，而一旦该图示在某个结点断裂或终止，如果再无人承认并祭祀他/她，那么占据该位置的人在死后就会于此谱系上脱落，成为无人祭祀之“孤鬼”。与孤鬼的身份最相似者正是前文给出对比的，在现世中割裂了家庭或社会关系的乞丐或强盗。割裂了诸种社会性联系后的人必然会被遗忘，也就是说，是“遗忘”使祖先灵最终退化为鬼灵，继而淡化、泛化为一种陌生且具潜在危害性的灵性存在。

对“鬼”这一灵性存在的身份内涵的考察有助于我们理解，在傩仪中以象征性的驱逐活动所代表的“宇宙重整”之意义。同鬼和祖先的关系其实是一种转换的关系，这种灵性存在的身份具有模糊性，在武雅士看来，“一个人的祖先可能是另一个人的鬼”^①。于是，傩仪所面对的就是一种既是祖先又是鬼的存在，如果按照武雅士的说法，那么在傩仪中驱鬼而不杀鬼的做法即可印证这一说法，在模糊的大融合的驱逐仪式中，只是将鬼这一既不符合神圣科层体系又不符合世俗（政治）科层体系或曰被世俗认为是危险的存在，从最基本的社会结构中驱离，以“家院”为其象征性的界线将鬼逐出，最后再从整个村庄中驱离。至于它最终的去向如何，将会有何种性质的作为，似乎已不被本社区中任何人所关心和在乎。

虽则在后世的许多傩仪队伍中出现了丰富的傩神形象（如钟馗、二郎神等），但他们对于那些游散之鬼来说则当是一个威胁或仅止于其恐吓的功能，正如平常在每家每户大门上张贴的神荼、郁垒等“门神”图像，虽然他们是神话中捉鬼以食虎的人物，但其实他们施以手段的是属于恶鬼的那部分，所以实际上他们只起到了恐吓的作用。就连早在《后汉书·志第五》中所记十二神兽驱鬼歌言：凡十二神追恶凶，赫女躯，拉女干，节解女肉，女不急去，后者为粮！这几句歌词前面的部分内容涉及诸神力量极其强大，各以某类鬼魅为食，在最后是一句极具威吓意味的“女不急去，后者为粮”，^②可见其意在驱鬼而非杀鬼。如果鬼怪确实要闯入家户内部，被消灭就是不得已的，因为它已经侵犯和越过了早就规定好的界线、打破了既有的稳定的社区内部秩序，它从具有威胁性变成了实在的威胁。出于个人或集体安全的考虑，一般也会选择消灭闯入的鬼怪。但是在村落时空的周期性节点上的仪式主要还是选择驱鬼退鬼，而并非杀鬼灭鬼。这也正是郭净提出

^① [美]武雅士 主编. 中国社会中的宗教与仪式[M]. 彭泽安, 邵铁峰译. 南京: 江苏人民出版社, 2014:151.

^② [宋]范晔. 后汉书[M]. 北京: 中华书局, 1965:3128.

的，这类逐除仪式的保障功能，其实并不在于“杀鬼”而在于“驱鬼”的说法。他认为，逐除其实是一个“通过不断地划分并严守内外世界的界线来保障人类社会的安全，而并不企图侵占鬼的地盘，将其赶尽杀绝”的过程。^①

生命延续的转喻和生命符号的隐喻式表达，是神、鬼与祖先这三类灵性存在的现实投射，同在现实的社会关系中官员、亲属及陌生人与特定个体的关系的转换一样，灵性存在三者之间也会发生转化。在傩仪中常见的“断瘟”、“送穷”等仪式中都将具侵害性的力量称作（瘟）神或“XX 爷”。而前文也已经论述过祖先和鬼的具体可转化关系，同时于仪式中可见的大量人格神，如二郎真君、金花娘娘等都是由凡人升华为神圣的。转化导致仪式态度的暧昧，也正是所驱赶对象身份的模棱两可性，决定了仪式人选择的具体仪式操作是驱逐而非消灭。

第三节 历史：仪式书写的自我关照

王斯福以一个具有文学色彩的比喻描述道，“过去作为其超越性存在的祖先而划定出现在。过去是一位祖先，而历史就是它的谱系。”^②他对仪式之意义的历史性分析，是在列文森（Levenson）将绝对的历史与相对的历史（亦即现代的历史）对立看待的理论基础上展开的。那么，何为绝对主义的历史，列文森认为，被“帝国”认可后的历史即是绝对的历史，它是一种关注当下的无远见的狭隘历史观的表现，而民间宗教正是以这种绝对主义的历史之方式在它的谱系中叙述自己。在绝对主义的历史观中，“过去”被以某一可追溯的原点周期性重现，这一原点象征着从某个朝代（一般认为是周代）后便确定下来的秩序。由精英阶层撰写的正史，是对经过理性回避与拣选的评述性事件的再建构，是一种伦理、道德、法制的典范与模板。阅读文本化的历史是对前述“再建构”过程的客观归正与主观体认，历史通过在这种主客观认识的张力中的作用，从“正统”转引出更多意义上的权威。正史借文本以使权威更具合理、合法性，权威又反过来垄断历史，将史事的解释权掌握起来。那么这种帝国式的撰述产出的即是官方化、单一化的主流说法与评述，它将一切多元叙事的努力极度隐化，最终使其以一种非文字的象征方式表达出来。

考虑到其实地方性文献的解释也不过是在帝国话语体系的底端“发言”，提供的更是对上层权威话语的补充与巩固，故而笔者在讨论民间历史叙事的过程中选择将其忽略，或者说是仍以主流说法的态度来看待它。所以在民间立场面对历

^① 郭净. 中国面具文化[M]. 上海: 上海人民出版社, 1992:516.

^② [美]王斯福. 帝国的隐喻:中国民间宗教[M]. 赵旭东译. 南京: 江苏人民出版社, 2009:8.

史时，以“遗忘/记起”为象征符码的仪式就成为其最有力的表达方式和主要选择。也就是说“小传统”对自身的历史叙事和族群记忆，依赖的主要还是口头传承和地方性仪式，只有在一些官方普遍推广和宣传的信仰方面才呈现出“泛中华”状态。民间历史叙事的“文本”是符号的，但非文字的，它没有官方正史的规范性、缺乏文本记述的系统性、更遑论主智主义的理性主义所谓的科学性。可以说在正统的精英知识阶层的主流话语体系对照下，它是合理但却不合法的历史记忆与解释话语。地方性叙事为人们提供的解释或说法时常遭遇权威力量的取缔，将历史之多面相的承继单一化，于是俗民才会将记载本族群历史记忆的任务付诸文化化的形式。

以甘肃地区傩仪来说，笔者在第二章社火傩的论述中已经提到，社火最基本和最主要的表现方式是“扮演故事”，而所扮演或搬演的“故事”，并非现代汉语语境中所说的戏剧情节或传奇。仪式中的“故事”主要是对一种具有原型意味的“古时之事”的叙述与呈现。比较甘肃地区傩仪中所请之神，可以发现，汉族地区的神灵体系属于地方性与超地方性神灵的混杂，而少数民族社区则主要是其民族性与地方性神灵的显现。超地方性的神灵自有其一套神话、仙话体系进行解释，这也更容易使其进入接纳性较强的地方性传说与解释体系之中。而对于有语言无文字的白马人来说，散见于各处的文本记载更是一种大汉族主义对其在客位观察和理解（误解）的基础上产生的记述，那么对于他们而言，利用口头传承和仪式、庆典等形式记载述说自己的民族历史和记忆就显得更为重要。在白马人的“池哥昼”仪式中，有“秦州客”表演存在于寨科桥的白马村寨，根据蒲向明田野调查的访谈可以知道：“秦州客”之源可追溯至清代乾隆时期：本土青年因战事外流，溃散后于秦州（今天水）落脚生根，几十年后重回故里，历经艰辛却遭族人遗忘甚而不允许其进入村寨。不过巧在当日乃是“池哥昼”表演的日子，他便跟随仪式表演队伍挨家挨户说吉利话顺便解释自己的来历，族人慢慢回想起来，在仪式结束后也便将其接纳。可悲的是在仪式表演之后，他因长途赶路并坚持随队表演，劳累过度而死，他死后，后人便将这一形象融入当地的仪式中成为主要的表演内容。而对“秦州客”的身份，也慢慢地被人们神圣化，类似于汉族地区社火傩中逐门逐户“说春”、“唱春”的春官。或许这种带浪漫主义色彩的记述方式在绝对理性主义者看来根本不可信，但同比正典、正史无感情且不艺术的记录，俗民更愿意将历史轻微艺术化处理一番，在“官腔”之不及处发出自己的声音。

口头传承、仪式和庆典表现的恰恰是与官方价值取向相左甚至相反的东西，

“荒诞不经”、“不可理喻”和“理性阙如”等特点更是被官方精英直斥为“淫祀”。而正是在曾以“淫祀”为主要表现方式的民间宗教体系中，仪式以实际的操作行为将呈弥散状态的信仰体系涵摄于一个非连续的场域当中，此即伊利亚德所谓的对神圣空间的模仿与复现。对神圣空间一度（甚至更多）的重新建立和循环制造，划分出了神圣与混沌的非均质界线，而对于一个普通的民间宗教信仰者来说，宇宙的时间因素同空间一样是非均质且不连续的。在伊利亚德看来，宗教信仰者的时间是普通时间延续中周期性的神圣时间间隔的显现，这一显现是重复的，亦即是可逆的，“它是一种被显现出来的原初神话时间”。^①在宗教神话的语境中，时间的结构与起源被圣化，其结果是时间被一个短暂的此世的生存向度所取代，其延续性也被生命的开始与终结切断，成为一种非历史的神圣时间。于是，空间在周期性时间的回归下重生，换句话说就是，在雉仪中的空间都会在每年年初的几天内重新恢复一种原始的未曾衰减过的神圣性。甘肃宕昌有关其“凤凰山神”的传说简洁明了地交代出一个创世过程，在其始祖勒梅（女）和吉苏（男）创世之初，有水怪为祸危害人间，二人决定消灭水怪的过程中，有凤凰神前来相助最终成功生擒水怪，使人间重获安宁。^②

如上所述，神话提供的是一个对空间秩序化和净化的过程，原初的净化是驱逐邪恶、消灭恐惧的时机，它是第一次也是最彻底的一次净化。在后来所有的仪式中复现出的“净化”都是对这一时机的极力回归，“新年”最根本的隐喻意义也在于摒弃或清除世俗时间对人类自身、社会和宇宙带来的连续性损耗，象征性地把虚弱的世俗时间与强大的神圣时间结合在一起。而正是出于对神圣之元的译借，人们发明了仪式，通过仪式性地结束“过去”并通过行雉手段转换并再造一个无限趋向元神圣的“现在”。在一场仪式举行之前，民众在潜意识中认为，在上一次仪式结束后的仪式周期内，家户或其自身都已经或多或少地积聚、停留了鬼的影响。他们抱有的想法是宁可信其有，不可信其无。即便他们这一年来生活顺遂，他们还是会加入到这一仪式活动当中。上一次完成的仪式性洁净已经变得“陈旧”而效力低下，他们希望在这新的一次仪式当中重新达到更高程度的洁净。于是一次行雉仪式所要达到的目的就是帮助驱除那些遭遇了“侵害”的家户或个人之室内或体内的邪祟，和那些虽未遭遇任何“恶”的灵力影响但需要更新以至达到仪式性洁净的家户与个人。于是我们可以说，一个社区内部一次整体性举行

^① [尼日利亚]米尔恰·伊利亚德. 神圣与世俗[M]. 王建光译. 北京：华夏出版社，2002:32.

^② 见宕昌县志编纂委员会编. 宕昌县志[M]. 兰州：甘肃文化出版社，1995:567.

的傩仪式，是一次驱除和更新的结合。从更新的角度来说，整个社区达到了前所未有的统一的洁净，而这种一致性，又使得这个社区完成了一次有力的整合。

甘肃境内各少数民族地区的信仰大多是地方性的，正如前述宕昌藏族有其“凤凰山神”，白马人有“白马老爷”和“杨氏爷”的信仰，而汉族地区则表现为超地方性的“泛中华”信仰，集合了诸宗教体系内大量的神佛圣灵。任何神佛圣灵都有其形成的时机和过程，这一时机或过程在一种宇宙论为基础的造物范式中出现，并成为所有特定区域内神圣时间的摹本。伊利亚德认为，宗教信仰者将其自身定期与神圣性相联系认定为是一种绝对需求，这种有些宗教怀旧情节的心情是对原初纯粹、崭新和圣洁的时空间的向往与渴望。原初是一个完美的存在，人们需要通过回归原初，体验完美的境界。而傩仪则以仪式化的过程将个人生活中的个人时间与神话、传说故事等结合起来，也就是说它提供了将超验经验化的可能，个人以及组织在仪式中得到超自然的启示与知识，为信奉“当下的灵验”的中国民间宗教与其信众给出象征性的解决办法。

陆焱在关于贵池地区傩戏的研究文章中指出，主流社会的权力话语在社会、文化的变迁过程中会以各种不同名目定义傩仪、傩戏，它可以是反面消极落后的“愚昧”与“迷信”，也可以是“珍贵的民间文化遗产”和“中国戏曲的活化石”，它是又不仅仅是为地方认同、族群认同的可控资源。在笔者看来，傩仪提供的书写历史叙事的“仪式文本”确实是人们鲜活的日常生活的记忆，但它也会在精英的、主流的权力话语的干涉下开始一个更新的认同过程，这个过程将迅速地把列文森划分出的那种绝对主义的历史引入相对主义的也就是现代的历史中去，且其并非一个可逆的过程。

结语

人至少是一种文化的产物，在濡化或被动接受这种文化的过程中，他会获得该文化的一部分，用以形成他的文化习惯、逻辑思维与道德伦理等。于是许多观点就会认为人对于文化而言，就只是种单一取向的选择，其结果的产生也遵循单向度的发展。但是在一些人类学家看来，现代国际社会间通过网络、卫星等诸多形式在思想或行为方面产生的大量的、极速的交流，也“不过是传统交流方式的延续”。^①交流首先发生在日常生活当中，进而，跨文化（无论其跨度多大）选择产生的多元文化生活试图对非常态的生活进行修正与改造，这一过程既是横向的引进与输出，也是纵向的承继与扬弃。

格尔兹以“探索意义的阐释性科学”来为文化人类学作学科定位，他认为“阐释性”的具体含义应该是对文化进行深描。而以“深描”为目的的研究是将作为符号象征系统的文化视为一个其构成因子及其相互间交叉作用的可阐释性不断扩充其意义层面的文本来看待的，这是一个不同于文学文本的符号的、象征的和仪式的文本，其构成因子可以是文字、图像、声音形成的一系列代码，也可以是人体行为动作组合而成的一套表演内容。笔者本文论述的傩仪则是对以上内容的整合性秩序化表达，笔者也并非是在跨文化的交流与仪式-文化变迁的过程中将仪式“泛文本化”处理，而是希望在傩仪阐释过程中能够借用文学研究上对文字文本的研究方法来处理仪式所展现的一系列符号象征系统。诚如王斯福以“转喻”和“隐喻”的文学理论来解释中国民间宗教信仰中“此世”与“彼世”的关系一样，我们进行“深描”的方法与理论将不可避免地于文学、文本产生交互式的影响。苏裔美籍诗人约瑟夫·布罗茨基在其诗论集《文明的孩子》中认为，诗人写诗会创造出一个与周边环境和熵增趋势抗衡的小世界，^②而笔者在第三章中论及宗教的时空观时引用伊利亚德的理论则与此不无相似，仪式展示与表演同样存在于一个神话的小世界中，而对其进行深描的过程就是人类学家一种“冒险的”熵增行为。

以表演型的文化展示来看待傩仪，不管对政治和文化精英还是普通民众，在某种意义上来说都可以将其视为是“文化遗产”。其区别就在于对前者而言，遗产是一种被选择的传统，尽管经济时代的发展不无可能地掀起一阵复兴的狂潮，

^① 孙惠柱 主编. 人类表演学系列：谢克纳专辑[M]. 北京：文化艺术出版社，2010:211.

^② 参见[美]约瑟夫·布罗茨基. 文明的孩子[M]. 刘文飞 译. 北京：中央编译出版社，1999.

也不过是一种被现代化改革或“革命”破除了历史完整性的选择后结果。而后者则以一种迫切的姿态义无反顾地接受这一结果，以经济为目的、文化为载体，于区域性之上承认其在更大范围内的历史正当性。仪式在经过现代化变迁后，其文化内涵、宗教意义、历史抒写都选择为更直接的现世、现实问题的解决让位，于是人类学的解释就既要面临以文化统一性态度看待自身文化的主位解释，又要面对文化的涵化造成交叉解释的混乱。甘肃地区傩文化的研究，虽则其始也晚，但只要能够适当结合现有的文化人类学、民俗学、社会学等相关学科发展出的理论，就能够在丰富的地域文化表象的整理研究与田野志记述之外产生更有价值的理论成果。

参考文献

一、专著类

- [1][美]克利福德·格尔兹. 文化的解释[M]. 纳日碧力戈等译. 上海: 上海人民出版社, 1999.
- [2][英]玛丽·道格拉斯. 洁净与危险[M]. 黄剑波, 柳博赞, 卢忱译. 北京: 民族出版社, 2008.
- [3][英]维克多·特纳. 仪式过程: 结构与反结构[M]. 黄剑波, 柳博赞译. 北京: 中国人民大学出版社, 2006.
- [4][英]马林诺夫斯基. 巫术科学宗教与神话[M]. 李安宅译. 北京: 中国民间文艺出版社, 1986.
- [5][英]A·R 拉德克利夫-布朗. 原始社会的结构与功能[M]. 潘蛟, 王贤海, 刘文元, 知寒译. 北京: 中央民族大学出版社, 1999.
- [6][德]马克斯·韦伯. 中国的宗教: 儒教与道教[M]. 康乐, 简惠美译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2010.
- [7][法]列维-布留尔. 原始思维[M]. 丁由译. 北京: 商务印书馆, 2009.
- [8][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.
- [9][英]简·艾伦·赫丽生. 古希腊宗教的社会起源[M]. 谢世坚译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2004.
- [10][法]范·热内普. 过渡礼仪[M]. 张举文译. 北京: 商务印书馆, 2012.
- [11]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.
- [12][英]王斯福. 帝国的隐喻: 中国民间宗教[M]. 赵旭东译. 南京: 江苏人民出版社, 2009.
- [13][美]武雅士 主编. 中国社会中的宗教与仪式[M]. 彭泽安, 邵铁峰译. 南京: 江苏人民出版社, 2014.
- [14]郭于华主编. 仪式与社会变迁[M]. 北京: 社会科学文献出版社, 2000.
- [15]王铭铭, 王斯福主编. 乡土社会的秩序、公正与权威[M]. 北京: 中国政法大学出版社, 1997.
- [16]王铭铭, 潘忠党主编. 象征与社会: 中国民间文化的探讨[M]. 天津: 天津人民出版社, 1997.
- [17]李亦园. 人类的视野[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1996.
- [18]柯琳. 傩文化刍论[M]. 北京: 中央民族大学出版社, 1994.
- [19]陈跃红, 徐新建, 钱荫榆. 中国傩文化[M]. 北京: 新华出版社, 1991.

- [20]钱萋. 傩俗史[M]. 南宁: 广西民族出版社出版社, 2000.
- [21][美]杨庆堃. 中国社会中的宗教[M]. 范丽珠译. 上海: 上海人民出版社, 2006.
- [22][尼日利亚]米尔恰·伊利亚德. 神圣与世俗[M]. 王建光译. 北京: 华夏出版社, 2002.
- [23]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.
- [24]葛兆光. 中国思想史(三卷本)[M]. 上海: 复旦大学出版社, 2000.
- [25]乌丙安. 民俗学理论[M]. 沈阳: 辽宁教育出版社, 2001.
- [26]钟敬文 主编. 民俗学概论[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1998.
- [27]胡新生. 中国古代巫术[M]. 北京: 人民出版社, 2010.
- [28]胡颖, 蒲向明等. 甘肃傩文化研究[M]. 北京: 人民出版社, 2012.
- [29]石林生编著. 永靖傩文化研究[M]. 兰州: 甘肃人民出版社, 2015.
- [30]石林生, 梁兰珍. 永靖傩文化研究论集[M]. 兰州: 甘肃人民出版社, 2017.
- [31]郝苏民 主编. 西北少数民族仪式考察[M]. 北京: 学苑出版社, 2010.
- [32]庄孔韶 主编. 人类学通论[M]. 太原: 山西教育出版社, 2002.
- [33][英]布赖恩·莫里斯. 宗教人类学[M]. 周里黎译. 北京: 今日中国出版社, 2010.
- [34]王霄冰 主编. 仪式与信仰: 当代文化人类学新视野[M]. 北京: 民族出版社, 2008.

二、论文期刊类

- [1]庾修明. 中国傩文化述论[J]. 民族艺术, 1997(1).
- [2]丁武军, 王健. 中国傩文化的缘起与流变[J]. 江西社会科学, 2003(5).
- [3]张紫晨. 中国傩文化的流布与变异[J]. 北京师范大学学报(社会科学), 1991(2).
- [4]胡颖. 甘肃当代傩文化(戏)类型及其特征——甘肃当代民间戏剧生态研究之一[J]. 兰州大学学报(社会科学版), 2014(1).
- [5]周华斌. 中国当代傩文化研究[J]. 民族艺术, 1997(3).
- [6]赵世瑜. 中国传统庙会中的狂欢精神[J]. 中国社会科学, 1996(1).
- [7]刘晓春. 非狂欢的庙会[J]. 民俗研究, 2003(3).
- [8]郭净. 试论傩仪的历史演变[J]. 思想战线, 1989(1).
- [9]彭兆荣. 人类学仪式理论的知识谱系[J]. 民俗研究, 2003(2).
- [10]汪晓云. 一字之天地人: “傩”的发生学研究[J]. 文化研究, 2005(1).
- [11]汪晓云. 傩: 从仪式到戏剧[J]. 民族艺术, 2004(04).
- [12]汪晓云. 戏曲: 神鬼人的共同在场[J]. 民族艺术, 2003(03).
- [13]汪晓云. 傩与神鬼人关系的变迁[J]. 内蒙古社会科学(汉语版), 2006(4).

- [14]李建宗. 仪式与功能: 文化人类学视野下的陇中社火[J]. 黑龙江民族丛刊, 2008(4).
- [15]白晓霞. 文化政治学视域中的甘肃傩文化研究[J]. 西北语言与文化研究, 2013(3).
- [16]邢海燕. 象征与神圣空间——甘肃永靖地区傩文化的田野考察[J]. 西北民族研究, 2008(4).
- [17]陆焱. 论傩戏仪式与结构[J]. 中华文化论坛, 2005(1).
- [18]胡颖. 非遗保护视域中的永靖傩舞戏形态研究[J]. 甘肃社会科学, 2014(1).
- [19]李鉴踪. 跳曹盖——一种古老的傩文化形态[J]. 西藏民族学院学报(社会科学版), 1993(4).
- [20]李鉴踪. 白马藏人的跳曹盖习俗研究[J]. 天府新论, 1994(2).
- [21]蒲向明. 陇南白马藏族傩舞戏源流及其层累现象[J]. 文化艺术研究, 2011(2).
- [22]王晓莉. 拉卜楞寺羌姆的历史与现状——甘肃夏河县拉卜楞寺羌姆的田野考察[J]. 佛教文化, 2010(2).
- [23]吴秋林. 仪式与傩戏的神性空间[J]. 贵州民族学院学报(哲学社会科学), 2007(6).
- [24]陈玉平. 社会变迁中的贵州傩戏[J]. 民族艺术研究, 2001(5).
- [25]李智信. 上古方祭、女娲传说与社火划旱船. 青海民族大学学报(社会科学版), 2012(3).
- [26]何星亮. 象征的类型[J]. 民族研究, 2003(1).
- [27]晁福林. 春秋时期的鬼神观念及其社会影响[J]. 历史研究, 1995(5).
- [28]康保成. 古剧脚色“丑”与傩神方相氏[J]. 戏剧艺术, 1999(4).
- [29]刘丽. 傩夹戏——傩向戏过渡的初级形态——以遵义湄潭“傩夹戏”田野调查及文本为例分析[J]. 教育文化论坛, 2014(1).
- [30]杨丹丹. 近年来国内社火研究综述[J]. 地方文化研究, 2014(6).
- [31]马向阳. 文化人类学视域下的西和春官文化与功能分析[J]. 西昌学院学报(社会科学版), 2015(1).

三、学位论文类

- [1]陆焱. 村落社区的傩仪与象征——以贵池傩为中心[D]. 北京: 中央民族大学博士学位论文, 2005.
- [2]刘振华. 中国古代早期戏剧巫傩形态研究[D]. 长春: 东北师范大学博士学位论文, 2013.
- [3]梁正海. 傩文化的象征人类学阐释——黔东北思南傩仪度关研究[D]. 武汉: 中南民族大学硕士学位论文, 2007.
- [4]第五淳. 论白马藏族池哥昼的宗教艺术价值[D]. 兰州: 西北民族大学硕士学位论文, 2015.
- [5]达瓦卓玛. 拉卜楞寺“羌姆”研究[D]. 兰州: 西北民族大学硕士学位论文, 2015.

- [6]杨冰. 池州傩变迁的人类学考察[D]. 合肥: 安徽大学硕士学位论文, 2013.
- [7]李海平. 中国傩面具及其文化内涵[D]. 兰州: 兰州大学硕士学位论文, 2008.
- [8]徐富平. 天水羊皮鼓乐舞文化研究[D]. 兰州: 西北师范大学硕士学位论文, 2009.

后记

合者离之始，在西北师范大学三年的研究生学习生活，也将在学位论文完成的同时画上一个终止符。能留下的唯有借阅过书本上浅淡的铅笔划痕和简单的笔记，可带走的亦不过是三秋共度的时光、同师与友的情谊。三年前的9月我们所有人一起来到师大，三年后的6月我们一同毕业离开，阿拉伯数字的6与9在书写形式上的颠倒与铆合，顺势完成了一种周期性的迎来送往，这是一种回文式隐喻的逐次替换。在这周期性一环上的学习经历也将是我人生经历中最重要和坚实的部分，而在此期间得到的诸多有关学习和生活方面的帮助与关心，我要一并致以谢意。

首先是母校西北师范大学所营造的良好学习环境、丰富的图书馆藏书，使我能够拥有大部分论文完成过程中所需要的书籍资料。其次是文学院中国现当代专业的所有老师，其广博的学识与严谨的态度，无论是从课堂上还是到了多次举办的读书会一类的活动中，都深深地影响了我。其中我的导师王贵生副教授，以及专业相关的元旦副教授，两位在我平日的学习生活当中给予了许多指导与帮助，在论文撰写过程中则时常关注我的进度，并提出宝贵的修改意见，使我能够按制定好的思路与进度完成自己的论文。同时作为中国现当代18级唯一一位男生，我还要感谢来自本专业所有女同学的善意和友好，以及她们对我生活和学习上的帮助，也感谢三年来同出共进的几位室友彼此间的鼓励与督促。而对于来自最亲爱家人情感和经济上的支持，我将放在内心最显眼之处，以便时常唤起我的感激。

逝者如斯虽是一个“一而不可得再复”的隐喻，但无论载舟继续前济沧海，抑或登舟靠岸随遇而安，都是今日毕业后开启的新征程。于此微寒的清晨向回望，看到的也完全是旧日的闪光的点滴，我也将带着三年来的收获对母校和师友们说一声，再见。

罗雷雷

二零一八年六月