

从香火戏到赞神歌

——近代太湖渔民仪式文艺的嬗变

裘兆远

摘要:香火戏普遍流行于洪泽湖、微山湖两地渔民的日常生活中。清代后期江南地区受太平天国运动影响,人口锐减,加上北方黄河泛滥,水灾连年,大量苏北渔民沿大运河迁入太湖流域,带来了香火戏。古代吴地巫风盛行,在太湖流域形成了较多的仪式剧与劝善类讲唱,它们广受江南土著的青睐。南北渔民的混居,使得江南地区的神歌取代了北方香火戏的“唐六本”,形成了近代太湖渔民独特的香火戏变种——赞神歌。对太湖渔民的赞神歌源流、曲艺变迁、仪式文本等进行多角度解析,是进一步研究太湖流域渔民文艺的重要途径,借此可一窥南北水上居民文化的融合与冲突。

关键词:太湖流域;渔民;香火戏;赞神歌

DOI:10.13370/j.cnki.fs.2021.02.015

在长江下游以北至山东南部地区至今流传着一种古老的傩俗文艺——香火戏。南通、连云港地区称其为童子戏,以其仪式人员童子命名。扬州、盐城称其为香火戏或童子戏。南京六合地区与安徽的天长、来安、盱眙等地原名香火童子戏,后改称为洪山戏。淮阴(现淮安)地区称其为香火戏,山东南部地区称其为端鼓戏。苏北、苏中农民、渔民为谢神、祝愿、祈祷丰年,在春种秋收季节经常在迎神赛会上演出小戏,演出者要点燃香火,“香火戏”因此而得名。^①该戏在各地虽称呼不一,但从其形式而言都在香火戏的范畴内,故下文统称其为香火戏。

关于江苏、安徽、山东地区普遍流传的香火戏,学界已多有关注与发微。朱恒夫^②、曹琳^③、车锡伦^④、黄文虎^⑤、姜燕^⑥等学者对江苏地区的香火戏关注较多,他们不仅深入田野收集一手资料,还

作者简介:裘兆远,北京大学中文系博士后(北京 100871)。

基金项目:本文系国家社科基金重大项目“太湖流域民间信仰类文艺资源的调查与跨学科研究”(项目编号:17ZDA167)的阶段性成果。

- ① 参见曹大庆、严伟:《扬剧在上海》,《上海文史资料选辑 第62辑 戏曲专辑(下)》,中国文史出版社,2000年,第359页。
- ② 参见朱恒夫:《江苏傩戏概论》,《江苏社会科学》1991年第6期;朱恒夫:《江淮傩歌“神书”》,《文献》1994年第4期;朱恒夫:《吴承恩〈西游记〉与傩歌“唐杆”之关系》,《明清小说研究》1994年第4期;朱恒夫:《鼓与傩》,《江苏教育学院学报(社会科学版)》1999年第3期;朱恒夫:《鸡在行傩活动中的作用与文化意义》,《同济大学学报(社会科学版)》2005年第6期;朱恒夫:《苏北傩戏对当地戏曲剧种生成与发展的影响》,《民族艺术》2018年第4期;朱恒夫:《中国傩戏剧本集成》,上海大学出版社,2018年。
- ③ 参见曹琳:《江苏省南通市横港乡北店村胡氏上童子仪式》,财团法人施合郑民俗文化基金会,1995年;曹琳:《江苏南通市闸东乡公园村汉人的免灾胜会》,财团法人施合郑民俗文化基金会,1996年;曹琳:《潮声集——灵魂与文明的对话》,中国戏剧出版社,2004年。
- ④ 参见车锡伦、金鑫、殷仪:《江苏南通的童子戏和太平会》,《东南文化》1998年第1期;车锡伦:《蒲松龄“巫戏”研究》,《戏曲研究》2002年第2期;车锡伦:《江苏的香火神会、神书和香火戏提纲》,《戏曲研究》2003年第1期;车锡伦:《山东、江苏傩文化区和蒲松龄记述的“巫戏”、“巫风”》,《河南教育学院学报(哲学社会科学版)》2007年第1期。
- ⑤ 参见黄文虎:《江苏六合县马鞍乡五星村宋庄及马集镇尖山村龚营汉人的家谱香火神会》,财团法人施合郑民俗文化基金会,1996年;黄文虎:《超轮本目连》,财团法人施合郑民俗文化基金会,1996年。
- ⑥ 参见姜燕:《香火戏考》,广陵书社,2007年。

在田野资料基础上进一步探索考证,取得了不少实质性成果。微山湖渔民群体中流传的端鼓戏也是香火戏的一支,上世纪90年代以来便受张士闪^①、刁统菊^②等民俗学者的关注。学界从不同角度对各地香火戏的考察,使得苏北、山东、安徽等地的香火戏研究连成一片。在这一香火戏片区中,有一支香火戏伴随网船渔民沿大运河传入太湖流域,并且被太湖地区渔民广泛接受,它与太湖流域的民间文艺相融合,形成了太湖网船渔民群体独特的香火戏变种——赞神歌。苏北香火戏艺人的技能可以用八个字形容“唱、打、跳、攀、书、画、裱、戳”^③。“唱”即唱十三部唐忏,“打”即打一手好锣鼓,“跳”即跳神,是香火艺人的硬功夫,“攀”是表演杂耍,“书”是写各种榜文、表牒,“画”是指画疏牌上的各种神像,“裱”即装裱一切画好、刻好的东西,“戳”即剪纸。太湖渔民的赞神歌即沿用了八种技艺中的两种“唱”和“打”,太湖渔民的赞神歌艺人,一边敲镗锣一边赞唱神歌,香火用锣鼓伴奏,“跳”“攀”在香火戏刚传入太湖流域时偶有表演,后渐废弛;渔民大多不识字,所以“书”“画”“裱”“戳”基本不用。

一、太湖渔民的来源与香火戏传统

太湖和洪泽湖地处江苏,两者皆居中国内陆五大淡水湖之列。微山湖成湖时间较晚,明朝隆庆年间微山湖、昭阳湖才局部形成,至清朝顺治中期,微山湖、昭阳湖、独山湖、南阳湖才连成一片。微山湖、洪泽湖、太湖都在京杭大运河的主干道上,借助运河的南北交通,三湖得以串联。三地渔民凭借运河的水路优势穿梭流动,他们逐水而居,以船为家,捕鱼为生。

香火戏进入太湖流域主要受近代北方移民的影响。19世纪中叶太平天国运动,江南地区人口遭受重创,“1831年,苏州府九县一厅,‘实在人丁’340余万名,经清政府的中外联合清剿屠杀后,1865年苏州府人口锐减,只剩‘实在人丁128万余名’”^④,如此大规模的人口锐减,导致苏、锡、常地区遍地荒芜,荆草蔓生,1865年的《上海之友》记载:“运河两岸十八里都排着可爱的房舍,居民像蜂群似的忙碌着。自苏州复归于清军之手后,这些房舍以及无数桥梁全都消失了……沿途布满了数不清的白骨骷髅和半腐的尸体,使人望而生畏。”^⑤苏南人口的锐减,为苏北移民迁入,提供了有利条件。苏南水路交通便利,渔业资源丰富,山东、河南、安徽、淮安、盐城、扬州等地的渔民大量流入太湖流域。其次,自然灾害与战争导致苏北向苏南大量移民。“19世纪60年代晚期的饥荒迫使大量苏北人移居上海,1906年的灾荒又使许多苏北人流入上海,以至于上海在1907年成立一个江北饥民委员会处理苏北难民问题。1911年、1921年和1931年的苏北洪灾迫使更多人到上海谋生。”^⑥内战和日军侵华期间也有大量苏北人迁居江浙沪地区,“1937年大约有75000名难民涌入上海,苏北人约占其中的三分之一。”^⑦这群移民中也不乏苏北渔民,“清朝末期高邮湖、邵伯湖有一部分渔民沿运河而下,从内河到外江,又沿长江、运河东至上海,在黄浦江岸浦东一带打鱼卖鱼并定居”^⑧。苏、锡、常地区,自然也是苏北渔民定居的首选。这些渔民按照家乡的习俗,每年要做“渔船会”,便到家乡请“香火”到定居地做会。“香火艺人由做会发展为唱香火戏,进而改变为营业性和娱乐性的搭台唱戏。”^⑨在社会动乱,北方黄河决堤、淮水泛滥的社会背景下,北方渔民迁居江南,香火戏也随之被带到了太湖流域。

① 参见张士闪、高建军:《微山湖渔民“端鼓戏”艺术探解》,《齐鲁艺苑》1996年第1期。

② 参见刁统菊、余康乐:《从“敬神”到“祭祖”:微山湖湖区渔民宗族文化的建构》,《民俗研究》2014年第4期。

③ 姜燕:《香火戏考》,广陵书社,2007年,第12页。

④ 董蔡时:《太平天国在苏州》,江苏人民出版社,1981年,第250页。

⑤ [英]喇吟:《太平天国革命亲历记》下册,王维周译,上海古籍出版社,1985年,第544—545页。

⑥ 陈檀、唐李:《论清末民国时期苏北人进入上海的途径、过程与规模》,《南京理工大学学报(社会科学版)》2007年第4期。

⑦ [美]韩起澜:《苏北人在上海,1850~1980》,卢明华译,上海古籍出版社,2004年。

⑧ 刘一飞:《早期扬剧在上海》,《艺术百家》1991年第1期。

⑨ 刘一飞:《早期扬剧在上海》,《艺术百家》1991年第1期。

关于微山湖与洪泽湖两地渔民的香火戏,张士闪在田野调查中找到了两者关系的重要线索,他认为“端鼓戏演出使用的说唱念白,苏北方言味十足,反而与当地鲁南口音差别很大,这是我们断定‘微山湖端鼓戏最初由洪泽湖区流传而来’的一个铁证”,加上“两个湖区一直存在着广泛密切的联系,两湖渔民之间有着众多的家族、亲戚关系,生活习俗、艺术活动方面也声气相通,互有熏染。”^①陆忠伟1965年调查采访洪泽湖地区香火戏艺人陆学书时了解到“明朝洪泽湖大堤建成,湖面面积扩大,山东来了一批渔船,从此渔民中就开始有端鼓戏的流传。”^②对于两地渔民到底谁影响谁很难认定,但微山湖与洪泽湖渔民之间的密切联系可见一斑,香火戏在两地渔民俗信生活中长期流传是不争的事实。

南北渔民的香火戏因地域差异而称呼不一,但三地渔民祭祀活动的仪式部分显示出高度的一致性。渔民通常在举行做会等仪式活动时表演香火戏。主持香火戏的人员在长江以北称为香火、童子、马披、端公,在苏南地区则称其为太保、堂门先生,它们都是古代巫的别称。太湖流域在《宋史》中便有“水仙太保”^③的记载,《书斋夜话》谓“今之巫者,言神附其体,盖犹古之尸。故南方俚俗称巫为太保,又呼为师人,师字亦即是尸字,与师声相近也”^④。元代又有记载“江淮迤南风俗酷事淫祠,其庙祝师巫之徒,或呼太保,或呼总管,妄自尊大,称为生神”^⑤。明代陆容《菽园杂记》中称“医人称郎中,镊工称待诏,磨工称博士,师巫称太保,茶酒称院使,皆然。此前朝俗语,相沿之旧习也”^⑥。《唐明律合编》曰“师者即今行法之人称法师者。巫者降神之人,端公、太保男巫之伪号,师婆女巫之伪号”^⑦。仪征李斗《扬州画舫录》云:“雉在平时,谓之香火,入会谓之马披。马披一至,锣鼓震天。先至者受福,谓之开山锣。”^⑧苏北香火戏的分工比较明确,香火负责念忏、说唱,童子负责跳舞驱雉与降神。关于渔民香火戏仪式人员的来源与分工有一则传说:

唐太宗时有五位书生进京赶考,途中结拜弟兄,由于川资用尽,行程受阻,到京时考期已过,于是五人合伙弹唱为生。大哥打花鼓,二哥拉二胡,三哥唱游记,四哥唱道情,五弟吹笛子。唐皇李世民听说他们演唱精彩,就请五兄弟到金銮殿的地窖里去演唱,并故意请来四川鹤鸣山张天师到金銮殿捉妖。张天师用照妖镜一照,并未发现妖怪,见五个凡人在地窖中弹唱。张天师心想:“若不杀这五人,金銮殿弹唱之声不绝,必定有人会说我法术不灵”便用剑斩杀了这五人。五兄弟被斩杀后阴魂不散,闹得皇宫不宁,皇娘染病,请太医治疗无效。正在此时,皇宫前来了一个道士、一名香火和孔九鬼三人,带着告乍、锣鼓、刀鞭、大印等物品,自称能拿妖捉鬼,治病救人。门卒报告,唐皇即宣三人进宫。道士先用告乍卜卦,香火敲锣击鼓,孔九鬼走阴差,到阴曹地府查明,在宫中有五个冤魂作怪。于是置办供品,敬神了愿,皇娘病愈,宫中安宁。唐皇龙颜大悦,当即封道士和香火为“神门法司”,封孔九鬼为“堂门法司”,各授朱砂方印一枚。从此两位神门一位堂门三人合一传道降妖。^⑨

太湖渔民赞神歌的仪式人员一般集神门法司与堂门法司的身份于一身。^⑩渔民迁入太湖流域后,远离家乡,为抵御自然灾害、提高生产效益,渔民相互合作,在同宗、姻亲之间结成渔帮,少则数十户,多则几十户共同生产劳作。每个渔帮内部都有专人负责渔户的祭祀、驱雉、医疗等活动。渔

① 张士闪、高建军:《微山湖渔民“端鼓戏”艺术探解》,《齐鲁艺苑》1996年第1期。

② 陆忠伟:《江苏省会道门》,江苏省公安厅编印,2014年,第378页。

③ 脱脱等撰:《宋史》卷四百二十四,中华书局,2013年,第12663页。

④ 俞琬:《书斋夜话》卷一,清嘉庆宛委别藏本。

⑤ 拜柱等撰:《新集至治条例》不分卷,“禁庙祝称总管太保”条,元刻本。

⑥ 陆容:《菽园杂记》卷二,清文渊阁《四库全书》本。

⑦ 薛允升:《唐明律合编》卷九,民国退耕堂徐氏刊本。

⑧ 李斗:《扬州画舫录》卷十六,中华书局,1997年,第366页。

⑨ 陆忠伟:《江苏省会道门》,江苏省公安厅编印,2014年,第378页。

⑩ 神门法司主要在做会时进行香火戏表演;堂门法司则主要为渔户举行驱疫治病仪式。

民香火戏艺人也有自己的活动经营范围,在苏北称为“方”,苏南则称为“门图”,他们所经营的范围从一个渔帮到数十个渔帮不等,经营范围广的艺人被称为“大先生”。旧社会赞神歌艺人为渔民做会主要分集体做会和私人做会两种。集体做会指组织船户集体进香做香火会,这与江南地区的岸民香会一样,香火戏艺人带领船户至杭州灵隐寺、普陀山、莲泗荡刘王庙、湖州石淙太均庙、姑苏上方山等地进香做会。这些进香地点中,渔民公推莲泗荡刘王为自己的香火主,大量网船渔民每年清明期间在莲泗荡汇合结香社,举行“网船会”,也叫“刘王会”“南朝会”“猛将会”。渔民的香汛与江南的俗信环境相吻合,因此北方迁徙至江南的渔民在南方的祠庙空间里开展祭祀活动也并未与岸民之间产生不和谐与冲突。私人做会主要包括驱邪逐疫、喊愿心、做常年。驱邪逐疫是渔民中流传的古老雉仪,通过表演“舞火链”“咬秤砣”“站双刀”“净船”等仪式实现驱邪的愿望;喊愿心是渔民主家生病或家中遭遇意外,请赞神歌艺人在家中待神喊愿,事成则需“还喜愿”,事情不成或者病人亡故仍会请香火戏艺人来家举行“还苦愿”,相比“还喜愿”,“还苦愿”的规模较小,仪式简单;做常年是渔民为求渔业丰收,以家庭为单位开展的待神仪式,每年或隔一年在自家船上举行一次。在江南地区的岸民中,家中有儿女结婚则请堂名艺人主持“待花筵”祭祖仪式,苏北渔民迁徙至太湖流域以后也举行“待花筵”仪式,渔民的“花筵”由赞神歌艺人主持,仪式流程照搬堂名艺人的做法,是赞神歌艺人在江南地区拓展的新业务。赞神歌艺人根据不同地区客户的需求而不断改变仪式内容,如渔民赞神歌艺人的驱雉武戏,刚开始随苏北渔民一起进入太湖流域,因武戏表演的技术要求高,又与江南岸民的民俗格格不入,传入太湖流域不久便逐渐消亡。至今太湖渔民祭祀仪式中已经很少能见到“舞火链”“咬秤砣”“站双刀”等雉仪。

二、太湖渔民香火戏的传承与变异

渔民中香火戏艺人往往子承父业。苏北渔民在举行香火戏时设“内坛”与“外坛”,内坛表演“文戏”,包括念忏、坐唱,外坛表演雉戏,也称“武戏”。太湖网船渔民受网船空间限制,往往只有一坛,赞神歌艺人凭当日活动主题确定是举行文戏还是武戏。文戏主要是赞唱神歌娱神,武戏即驱鬼逐疫治病,武戏表演较为粗犷,渔民也称其为“吃横肉”。太湖渔民赞神歌艺人服务的渔民群体稳定,服务的对象大多是与香火戏艺人同时期来到太湖流域的渔民,导致其表演形式固定。受渔民群体数量限制,渔民的香火戏艺人往往只需父子相传就能满足一个渔帮日常祭祀与娱乐活动的开展要求。父子相袭的传承方式与渔民群体的日常生活需求相适应,它保证了渔民香火戏艺人群体的生态平衡。如上文提到的微山湖渔民,数代人之后仍然沿用苏北口音传唱香火戏,显示了渔民香火戏传承的稳定性。但渔民俗信仪式与文艺传承的生态非常脆弱,一旦艺人没有男性继承人,这种平衡就会被打破,香火戏艺人则要启动古老的方式来培养新的艺人。香火戏艺人遇到渔民中有孩子体弱多病,经孩子父母同意,向神喊愿,允诺孩子康复后学习香火戏,这时技艺的传承便可打破血缘传统,以师徒身份传授。

近代以来,各地香火戏不断变革创新,演唱内容实现了在地化,表演形式由草台向舞台过渡。如山东地区的端鼓说唱进入城市,成为深受民众欢迎的具有山东地方特色的戏曲声腔,即“齐剧”“山东姑娘腔”,这一剧种流传各地,乃至北京地区。^①苏北地区香火戏也结合各地小曲而演变为独具特色的地方戏,典型的如淮剧、扬剧。淮剧发端于盐阜地区的香火戏,在香火戏基础上又吸收“梆子戏”“老徽班”“苏北京戏”“门叹词”“三可子”“江北小戏”“南淮海”“江淮戏”等盐阜地方戏,被称为“江淮戏”。光绪三十三年(1907)苏北遭遇灾害,盐阜地区香火戏艺人逃难至上海,香火戏艺人从唱大篷发展到戏院演唱,“江淮戏”发展成为江苏三大剧之一,1953年晋京演出,“江淮戏”被正

^① 参见车锡伦、李智军:《山东、江苏雉文化区和蒲松龄记述的“巫戏”、“巫风”》,《河南教育学院学报(哲学社会科学版)》2007年第1期。

式定名为“淮剧”。^① 扬剧最初是扬州地区锣鼓配乐的香火戏，因上海地区渔民做会邀请，传入上海称为“大开口”，在上海地区与花鼓戏“小开口”融合成为“维扬戏”，因用扬州方言演唱，俗称“扬州戏”，1949年以后统称“扬剧”。^②

端鼓是微山湖与洪泽湖两地渔民香火戏的重要道具，因其象征内容多元，舞台功能丰富，在渔民香火戏表演中有重要用途。香火戏艺人无论“开红三”^③还是降神都需要端鼓的辅助。清脆的鼓声也给渔民做会带来神圣感和无限的空间遐想。苏北渔民进入太湖流域以后，渔民围绕太湖流域生产生活，渔民香火戏唱腔沿袭扬剧的曲调较多，被称为“扬歌调”，乐器上仍保留锣鼓伴奏。只是用半鼓取代了端鼓，鼓的形制虽发生改变，但其功能仍与端鼓无异，这与渔民的香火戏受江南地区器乐文化影响有关，同时也是渔民香火戏受岸民说唱艺术同化的一个缩影。苏北地区香火戏演出活动较多，岸民与渔民之间的香火戏艺人可以相互客串，渔民香火戏表演还可适时借鉴岸民的香火戏唱腔与曲目。太湖渔民香火戏的传播相对曲折。从传播路径看，苏北香火戏应该先传入上海以后再传到苏州、湖州等地。从演唱形式看，扬剧对太湖流域渔民香火戏的唱腔影响较大，太湖渔民所赞唱的“扬歌”更接近扬州香火戏“大开口”。苏北地区香火戏表演时演唱的“唐六本”（如《袁樵摆渡》《斩龙卖卦》《唐王游地府》等），在太湖渔民的神歌中已不见其踪影，但“唐六本”被上海石印书局改编为宝卷后刊印的情况十分普遍。清末扬州香火戏传入上海以后广泛使用通俗的“七字书”，演唱各种“记”，如《琵琶记》《牙痕记》《柳荫记》《合同记》《三元记》，以至扬剧界旧有“十戏九记”之说^④，这是香火戏从原始形态的民间傩戏向舞台剧演变的一个大趋势。

太湖渔民的赞神歌在音乐上主要分锣鼓伴奏与清唱和歌两种。锣鼓伴奏沿用扬剧的锣鼓调，每唱完一句敲五记锣，十三记鼓。曲调有洛阳调、山歌调、因果调等，清唱时渔民香客用“接罗来”的方式唱和。渔民清唱的和歌带有典型的江南特色，太湖渔民赞唱神歌的曲调与宣卷的曲调有着密切联系，渔民赞神歌的洛阳调、山歌调、因果调以及和歌调都能与太湖流域的宣卷曲调相对应，与太湖流域的宣卷相比，渔民神歌的曲调较少，仪式性较强，娱乐性较弱。太湖地区的网船渔民受水上生活限制，从苏北迁徙至太湖流域以后基本没有受教育经历，他们直到上世纪80年代上岸后，子女才开始与岸民一起接受教育。老一代渔民的神歌都是在待神活动中耳闻心记，有的孩子七八岁就帮助父亲打下手，一边参与祭祀，一边学习香火戏赞唱神歌，通过几十年的观摩把父亲的一身手艺学习无余。太湖渔民不能阅读文本，所以他们所积累的神歌内容十分有限，这是导致太湖渔民赞神歌未能朝戏剧方向发展的重要因素，也是渔民没有把“唐六本”带到太湖流域的原因之一。苏北地区的香火戏有专门的香火赞唱神歌，太湖流域渔民做会受经济等因素限制，根本无法请专业的香火戏艺人表演，只能由渔帮内部的兼职艺人来主持，导致神歌内容单一。相比曲艺，仪式对渔民的俗信生活意义更大，渔户对渔帮中赞神歌艺人在曲艺上的素养要求不高，有的艺人根本不会赞唱神歌，也不影响渔民俗信活动的开展。这导致江南渔民的赞神歌在文艺上逐渐衰退。香火戏与地方曲艺相结合演变为淮剧、扬剧与太湖流域的赞神歌，这种在地化演变，说明了香火戏在使用搭配曲艺方面的灵活性与随意性，显示出强大的生命力。

三、太湖渔民神歌文本的嬗变

苏北渔民进入江南以后，起初延续苏北原有的信仰传统，在渔帮定居的场所建造“大王庙”“七公堂”“龙王庙”祭祀苏北原有的洪泽湖大王、高邮湖七公等地方神，但因江南地区岸民的俗信活动

① 参见邓小秋：《论盐阜地方戏对淮剧发展的影响》，《盐城工学院学报（社会科学版）》2010年第6期。

② 参见刘一飞：《早期扬剧在上海》，《艺术百家》1991年第1期。

③ 仪式人员在武场时用神刀开差，在额头开三刀，称为“开财门”，在胸口开三刀，称为“开心门”，在手臂开三刀，称为“开堂门”。

④ 参见刘一飞：《早期扬剧在上海》，《艺术百家》1991年第1期。

十分活跃频繁,苏北渔民定居太湖流域以后,大量江南神祇取代苏北的地方神进入渔民俗信世界,如蓬泗荡刘王、石淙太均、虎山东岳、上方山太姥、金泽杨爷、章家坝十二位亲伯、西山五老爷、南皋桥黑虎大王、临湖咀天妃、淀山湖金总管,以及各地城隍、土地等等。来到江南的每个渔帮都有自己的香火主,渔民选择香火主是就近原则。早年苏北渔民进入太湖流域,往往会找渔业资源丰富、水面开阔的地方定居,定居的渔民则把就近较有灵响的神祇认定为香火主,并刻像在家堂中供奉。供在家堂中的神祇被渔民称为“靠背”,渔帮中的赞神歌艺人认定了固定的“靠背”以后,往往将其推广到自己所服务渔帮中各个渔户的家堂内。渔民受生活作业的流动性影响,他们的“靠背”往往不止一个,按照生产捕捞的空间格局,渔民有“南北四朝”的俗信系统,这种神灵体系的建构传统也是苏北渔民俗信的特点,其东南西北所对应的神灵可以随生产捕捞区域范围而变动,这种差序式俗信对象的产生是渔民流动性生产生活的必然要求,在渔民观念中神祇的灵响受距离限制,神祇的护佑功能会伴随着距离的拉长而减弱。在这种观念影响下,北方神灵在太湖流域灵响大减,渔民必须就近寻找新的“靠背”,太湖流域“南北四朝”神祇组合应运而生。太湖渔民在举行赞神歌活动中赞唱的神歌便是“靠背”的历史与传说。这些神祇在江南岸民的俗信生活中历史悠久,如观音、刘猛将、太姥、五圣、太均都有固定的讲唱文本,如观音主题宝卷就有《香山宝卷》《金沙救劫宝卷》《卖香宝卷》《观音度黄公黄婆宝卷》《妙音宝卷》等数种,《刘猛将宝卷》在太湖流域也十分常见,它是农民做青苗会时的重要文本。而这些神灵,也在太湖渔民中以神歌的形式不断传唱、变异、发扬。

《刘王神歌》讲述刘猛将出生到成神的故事。渔民称刘王为“普佑上天王”。关于刘王的传说可参见《互文形塑:刘猛将传说形象的历史辨析》^①,该文对刘猛将传说在太湖流域的演变做了深入的分析。太湖流域的网船渔民每年清明在刘王庙做社,参与网船会。清末蓬泗荡网船会规模空前,是江南网船渔民的盛会。网船渔民在刘王庙待社,短则一日一夜,长则数日,长时间的香火会使得渔民在岸民《刘王宝卷》与《刘王宝忏》基础上不断增加刘猛将传说的故事情节,延长演唱时间,以满足长时间做会的需要。除了刘王庙做社,渔民每次做常年、喊愿心等待神活动都要赞唱《刘王神歌》。

《观音神歌》在渔民中的存量最多,各类观音主题的宝卷在渔民中都有与其相对应的神歌。观音神歌中《卖鱼娘子度马二郎》《观音度黄公黄婆》的唱词生动发噱,特别用和歌调赞唱时,数百个渔民一起用“李罗来”和歌,声势浩大,悠扬的歌声让渔民数日做会的疲惫在互动中消散殆尽。

上方山太姥与南堂太均是太湖渔民俗信中比刘王历史还要久远的两位重要神祇,早在清乾隆年间的《太湖渔风》中便有“聃无疾病使心焦,龟卜看来纸马烧。巫女跳神神降语,北朝圣众答南朝”^②的诗句,北朝圣众即是以上方山为中心的北太湖地区的神祇群落,南朝圣众即是以南堂太均为中心的南太湖地区神灵系统。上方山神灵在江南一直被认为是赐予民间财富的重要神祇,渔民对渔业丰收的渴望以及渔民水上生活的各种隐患,让他们对上方山俗信充满期许与寄托。直到汤斌禁毁上方山五通神以后,渔民把其中的一支香火迁徙到太湖西山岛继续供奉,并且对五位灵公的职能进行分工,使他们与西山地区的五个产业紧密结合,成为各行的行业保护神。其中第五位灵公专门分管水上渔民,而受渔民的特殊供奉。上方山五圣往往与渔民的家堂俗信密切联系,渔民在家堂中把五圣与祖先并祀,足见五圣对江南居民俗信生活影响之深。

南朝太均是太湖渔民产妇与儿童的保护神,旧时渔民医疗设施缺乏加上儿童在水上的各种溺亡事故,渔民产妇、婴儿与儿童的死亡率较高,祭祀太均反映了渔民对妇女与孩子保护神的依赖。

赞唱《金元七相神歌》的艺人相对较少,金元七相是淀山湖、澄湖以及东太湖地区渔民的保护

① 参见陈泳超:《互文形塑:刘猛将传说形象的历史辨析》,《民族艺术》2020年第2期。

② 吴庄:《太湖渔风》,复旦大学古籍研究所藏。

神,其神歌在昆山与上海地区的渔民中间流传较广。《北雪泾神歌》《亲伯神歌》《先锋神歌》产生较晚,都是渔民在祖先崇拜的基础上新创的神歌。《伤司神歌》《南歌》属于吴方言区的小曲,用山歌调与春调传唱。

渔民香火会中所唱神歌完全被江南的固有俗信文本所取代,这也是渔民俗信之所以能在各地生根的一个重要原因,迁居太湖的渔民凭借香火戏的仪式传统,积极与地方文艺相结合,形成了独具特色的太湖流域渔民文艺。

四、结 语

相比岸民,渔民生产流动不定,生活空间闭塞。受语言、环境等影响,学界对微山湖、洪泽湖、太湖渔民的文艺活动关注研究较少。林敬智的研究让大众初见微山湖渔民生活的端倪。^①受特殊时期社会运动影响,较长时间内渔民香火戏艺人对香火戏持怀疑态度,不愿再从事香火戏表演。随着微山湖“端鼓腔”与洪泽湖渔鼓舞成功申报国家级非遗,两地渔民仪式人员开始转变态度,向关注他们的学者敞开心扉。但太湖渔民赞神歌的传承保护却不容乐观,苏南地区渔民与岸民生活分离,很少有人关注这群水上居民。受语言、地理空间等条件限制,苏南渔民的赞神歌很少能够被外人听懂。太湖渔民对自己举行赞神歌活动又多持保守态度,在举行仪式时总把渔船开进港汊偷偷举行,更加速了太湖渔民赞神歌民俗的消亡。

香火戏从苏北传入太湖流域,其中“文戏”的“唐六本”嬗变为独具特色的渔民赞神歌,古老的“武戏”在太湖流域消失殆尽。香火戏在太湖流域的嬗变与太湖流域的民俗、曲艺有着千丝万缕的联系。近代以来,太湖流域文艺形式丰富,苏剧、锡剧、沪剧、弹词、宣卷、堂名等充斥岸民生活。苏北渔民定居江南,被动地接受江南岸民文化,加上神圣空间的改变,使江南神歌取代北方流行的“唐六本”成为必然。太湖流域渔民生活空间的相对封闭,使得赞神歌始终在江南渔帮中流行,他们上岸后在岸民文化的冲击下,其赞神歌无论形式与内容都在加速萎缩,原来复杂的仪式流程被简化,直到与岸民日常俗信仪式无异。太湖渔民香火戏的快速消亡,正好给我们考察俗信文艺由原始走向现代提供了样本。在明确大运河上三地渔民仪式传统的前提下,对于考察中国内地渔民的俗信与文艺可以提供一点整体考量的思路,但真要对太湖渔民的俗信文艺进行深入探索,还有待更多有心人士的参与。

[责任编辑 龙 圣]

^① 参见 Ching-chih Lin, *The Life and Religious Culture of the Freshwater Boat People of North China, 1700—Present*. Ph.D. Dissertation, University of California, Berkeley, 2012.

An Analysis of the Trend of Urban Folklore in South Korea: Taking Kyongin as an Example

LI Zehua, LIN Yan, Shao Minghua

Although urban folklore is an important research field in Korean folklore studies, it has experienced a gradually recognized evolution process, which is gradually changing with the great development and prosperity of cities. From the initial cognition of urban-rural dualism, the pattern space of “village in city, city in village” appeared after the maturity of urbanization, and then achieved the concept change of urban-rural monism. The change of this concept undoubtedly provides a broader vision for the vigorous development of Urban Folklore in South Korea. As the capital circle, Kyongin area not only witnessed the changes of urban and rural areas, but also became an important field of urban folklore research. The development of urban folklore in South Korea is of great reference significance to the exploration and discovery of urban folklore in China.

Key words: Korean society; urbanization; urban space; urban folklore

Plague Prevention and Baby Bonus Ritual: The Community Consciousness of Hainan Immigrants:

A Case Study of *Xing Fu* Belief in Fucheng, Haikou

WANG Chenfa (Ong Seng Huat), SONG Dan

In Fucheng (prefectural city), Haikou, every neighborhood has the custom of “*Xing Fu Fang Deng* (行符放灯)” during the first month of the lunar calendar. In Fucheng, people of different blocks/living areas regard their long recognized and worshiped male or female deity as their collective ancestor for the realization of their pseudo-blood relations. People respectfully take such deity as their *Gong Zu* or *Po Zu*, and think he/she is the *Jing Zhu* (Territorial Guardian for Collective Community) who controls the safety and prosperity of the local territory. During the Spring Festival, *Jing Zhu* visits all important places of his or her territory, expelling evil spirits for every family, blessing and protecting the family for the whole year. The ceremony is called “*Xing Fu*”, which means “practicing and endorsing orders from the heaven in all space that the Guardian protects”. Such special folk culture has been practiced in Fucheng and the surrounding areas of Qiongsan County in history, and the activities in the immigrants’ business area named “*Qijing Baxiang Shisanjie* (七井八巷十三街)” (Seven Wells, Eight Alleys and Thirteen Streets) in Fucheng, are most representative. The custom of *Xing Fu* is an important manifestation of regional identity. It has the function of promoting the stability of the community internally and is beneficial to the development of business activities externally. Therefore, it is still popular until now.

Key words: *Xing Fu*; *Jing zhu*; plague prevention; neighborhood community; inheritance

Ritual Art in Taihu Lake in Modern Times

QIU Zhaoyuan

Xianghuo Opera has been popular in the daily life of fishermen in Hongze Lake and Weishan Lake. In the late Qing Dynasty, due to the influence of the Taiping Heavenly Kingdom Movement, the population of Jiangnan decreased sharply. In addition, the Yellow River overflowed in the North, causing a large number of fishermen in Northern Jiangsu migrating to Taihu Lake Basin along the Grand Canal. These two factors lead to the emergence of *Xianghuo* Opera there. However, in ancient Wu area, witchcraft was popular, and many ritual dramas and sermon songs were formed there and were widely favored by the indigenous people. As the result of the mixed residence of the northern and the southern fishermen, Ode to Gods in Jiangnan replaced the “*Tang Liuben*” of the northern *Xianghuo* Opera, forming a unique variation of *Xianghuo* Opera of modern Taihu Lake fishermen—Hymn to the Gods. The multi-angle analysis of the origin of the Hymn to the Gods, the changes in local folk art, and the ritual lyrics, is an important way to further study the art of fishermen in Taihu Lake Basin, through which we can have a glimpse of the cultural integration and conflict between the northern and the southern fishermen.

Key words: Taihu Lake Basin; fishermen; *Xianghuo* Opera; Hymn to the Gods