

神鬼信仰意义域在仪式实践中的凸显与强化

——以辽宁岫岩“太平香”祭祖还愿仪式为例

邵媛媛 张登国

摘要：烧“太平香”是流传于辽宁岫岩地区的一种民间祭祖还愿仪式。文章在描述这一民俗事象的基础上，分析了仪式器具、行为和语言的象征意义，并指出神鬼信仰意义域正是以这些象征意义为启程工具在仪式实践中得到凸显与强化的。由此，一种超验性的实在被经验，为信仰和仪式的再生产做好了准备。作为民众意义世界和生活世界的组成部分，此类信仰和仪式应当被充分地理解和尊重。

关键词：岫岩 “烧香” 仪式 象征意义 神鬼信仰 意义域

烧“太平香”是流传于辽宁省岫岩满族自治县及周边地区的一种民间还愿类祭祀活动，当地人简称为“烧香”。因其主要伴奏乐器为单鼓，仪式过程中伴有单鼓舞蹈，所以又被称为“跳单鼓”。如今岫岩地区保存下来的“烧香”形式形成于明清之际，在清代及民国时期繁盛一时，其发展从清朝延续至今，已有400年的历史。岫岩地区群山环绕，民众生活相对封闭。因此，民间“烧香”活动的形式较为原始和完整，保存了大量的满汉祭天、祭祖习俗，具有浓郁的民俗特征。本文在记录这一民俗事象的基础上，试探讨仪式在凸显与强化神鬼信仰意义域中的作用，从而达致对这一活动的“深刻理解”。

一、岫岩“烧香”仪式概述

（一）作为还愿行为的“烧香”仪式

岫岩满族自治县地处辽东半岛北部，东邻凤城，西接营口、盖县，南连东沟、庄河，北与海城、辽阳接壤。千山山脉从岫岩北部入境，分别向西南和东南延伸，

形成环抱岫岩北、西、东边界的天然屏障。岫岩地势北高南低，平均海拔79.6米，较大山岭有500余座。岫岩全县“八山半水一分田，半分道路和庄园”，属于典型山区。

正是由于地理位置相对封闭，在城市甚至乡村已经消失的某些民间信仰习俗在岫岩地区几乎被完整地保留下来，尤以祖先崇拜及狐黄信仰为盛。清明添土上坟；七月十五烧纸祭拜；十月一送寒衣；除夕之日要挂起家谱，摆上供桌，接祖宗亡魂回家共享宴席。狐黄信仰在岫岩地区表现相当突出，当地顶仙出马的大神儿不计其数，这些大神儿家中多供狐黄为保家仙。大神儿活动频繁，正是当地人需求的结果。每有疑难杂症，当地人均请大神儿医治。有祈求升官发财娶妻得子者，亦多到村中的狐黄庙许愿上供。在岫岩村镇中，小山神庙、小土地庙随处可见，如一村之庙、一队之庙、一家之庙。村民在亲人去世时要备香纸、浆水，到庙前焚化，俗称“报庙”。正月初一时要到庙前献供、送对子，十五时送蜡烛，为表虔诚有时还要杀一只鸡。

岫岩地区烧“太平香”与上述祖先崇拜、狐黄信仰、庙神崇拜密切相关。烧“太平香”仪式因原因不同分为烧“乐香”与烧“愿香”两种。

烧“乐香”，顾名思义是为喜乐之事。多为香主在本年某时向天老爷或自家祖先打过“香应”。打“香应”的一般形式为：祈福者烧香一炷，面向正北，低声念出所许之愿，多为祈求柞蚕丰收、行商顺利、讨到媳妇、早生贵子之类，并许诺如果应愿，必将答谢。如愿望真的兑现，许愿之人就要在当年农历十月至正月间选一吉日，找“烧香”班演出一场以表对神灵先祖庇佑的感谢。如没经许愿而得意外之喜，获意外之财，乡民会认为是受到了神灵先祖的特殊眷顾，也会举行“烧香”仪式表达感激之情。烧“愿香”则为家中有亲人得了“疑病”，请巫医大神来看，大神说出是某位已故的亲人或朋友与病者生前有某些复杂的关系未了，或哪位亡魂在阴间过得亏欠找上门来，或是病人因某事冲到了哪位阴魂，如要破解得烧一宿香，宴请祖先亡魂。这时病者家属也要打香应，请求家中亡魂不要回来“打灾”，并许诺如病人痊愈定烧一台香请亡魂们回家吃宴席。当地人认为“没有家前（祖先）勾不来外鬼”，所以只要安抚了祖先亡魂，外鬼带来的灾难也就自然解决了。病人如果真的病愈，家人同样要在本年的农历十至正月间择一吉日，请“烧香”班前来“烧香”还愿。总体而言，人们或是因为生活危机（疾病、贫困、受挫）或是因为更高的生活需求

(升官、发财、生学、求子) 而许愿。不论是烧“乐香”还是烧“愿香”，其主要目的是请“烧香”班子替许愿者还愿，解除“脑后之忧”。“烧香”之所以被称为烧“太平香”，单鼓被称为“太平鼓”，就包含了请神灵先祖保佑后获得了喜乐太平之意。在岫岩地区，“烧香”虽已不像清乾嘉至民国时期那样繁盛，但岭沟乡、龙潭镇、前营镇、雅河乡、偏岭的几个老单鼓班常年能保持烧二、三十场香的数量。

(二) “烧香”仪式器具及服饰

民俗质是“构成民俗事象的最原初、最基本的质料。”¹“烧香”仪式中所用的每件工具，每件服装都是一个民俗质，都传达着一定的民俗信息。这些民俗质组合起来构成了“烧香”仪式中的物质民俗成分。

1. 仪式器具

家谱：质料为纸或布，“烧香”祭祖时悬挂于北墙之上。家谱最上端画有高德公、高德婆，二人是当地的伏羲、女娲，有关其造人的神话与一般的洪水神话大同小异。二位始祖下面写着“供奉某家三代宗亲”的字样，以下按辈分排列着各位先祖的姓名。宗谱四周绘有花卉和文武百官模样的人物图案。

供桌：摆放于家谱下方。供桌上物品摆放的位置有严格要求。具体为：从内往外，最内层左边为供花，中间五碗精米饭，上插五双红色筷子。右边一个斗，用高粱、苞米或豆子填满，忌用谷子、稗子。斗中插有一杆大旗，四面小旗，一杆秤。大旗用彩纸剪成，形似招魂幡。四个小旗为三角形或长方形，其上剪出“天下太平”四字。秤钩挂上5元、10元、20元不等的零钱。斗前摆三摞共15个小馒头。另有小镜子一枚。第二层在五碗精米饭之前摆上5碟菜，菜样随意。第三层中间摆三牲（猪头、打鸣公鸡、火龙鱼）。第四层最边缘放两碟十



图1 家谱及供桌

个大馒头，中间为一个香炉碗，上插三炷香。香炉碗左右为一对蜡台，蜡台左右是两座香炉，最外层中间摆放三杯酒。

单鼓：又名太平鼓，是“烧香”演唱和表演中最重要的器具。单鼓为圆扇形，用羊皮作鼓面，底座用钢圈围出三个云卷圈，中间一个稍小，两边的圈外曲线向内抱拢，似一个开放莲花的平面图。底座每个圈上套有两个钢质圆环，共六个。“钢圈鼓，羊皮鞣（蒙），莲花倚子，六连环”基本描述了单鼓的用料和形状。

鼓鞭：又称霸王鞭，用钢条或檀木制成，外面用红或黑布包裹，彩色条布做穗。鼓鞭长短不等。

大旗：长竹竿上拴纸质或塑料制的彩穗儿。

花棍：用细竹筒制成，大约2尺5寸长。竹筒两头系花绦子，中间有三个长形孔眼，内有细铁丝，上拴大小两枚铜钱。摇晃时发出哗哗的响声。

其它器具有手玉子、三节棍、铡刀、烧纸料、火球、烟花爆竹等。

2. 仪式服饰

“烧香”过程中仪式主持者持单鼓进行演唱的形式分为站鼓和走鼓。站鼓的表演形式为：二人面向供桌，一人演唱，一人贴鼓（即在结尾处接着前面演唱者的腔调拖出长腔）。演唱者在东面，贴鼓者在西面。两人可交换任务，以减轻演唱的疲劳。正规的站鼓服装是长至脚踝的黑色长衫。走鼓的表演形式为：四人可以单个，成双、三人或四人共同下场，用单鼓及其它器具表演各种动作。此时演唱不能间断，至少有一人要继续敲鼓演唱。为行动方便，走鼓时，表演者要换上短衫长裤。

以上所记均为“烧香”中的传统服装，现在的“烧香”服装已不再那么讲究，在站鼓、走鼓时只穿家常衣服便可。送神的服饰却是统一的，有如下几种：

五官帽：又被叫做“神帽”，由五个箭头形布板缝在一个长布条上。五个布板从左到右依次为青、白、红、黑、黄，每个布板的箭头部位嵌入一枚小镜子。帽子正前方有黄色帽穗儿，帽穗儿中间系有一中国结，两边分别有一条红布。

彩裙：由彩色布条缝在一条腰带上做成。布条颜色不限，长及脚踝。

腰铃：14个或16个铁片（约15厘米长）卷成圆锥形铁筒，两个为一组拴在约40厘米长、15厘米宽的皮垫上，使用时用皮带固定于腰间。

二、“烧香”仪式的展演过程

从范·杰内普到维克多·特纳，人类学的仪式研究开始转向了对仪式内部过程的关注，因为过程包含着结构的要素，也隐藏着更加隐秘的意义。关注仪式过程是仪式研究的开端。

“烧香”仪式是由若干个子仪式组成的仪式群，其中每个子仪式自成体系，有单独的结构。完整的“烧香”仪式一般由11个段落组成，新家谱若要开光，则要增加一个段落，每一段落叫做一铺鼓。除开光外，其余十一铺鼓分别为：开坛鼓、打棚鼓、下山东、过河鼓、天神圈、接天神、亡魂圈、接神（即外盘腿）、安神（即里盘腿）、辞灶王、送神。每一铺鼓的神歌讲述了这一铺鼓所表达的意义，曲调亦随演唱内容不同而不断变换。“烧香”师傅、香主及其亲属要配合每一铺鼓的内容做出不同的举动。十一铺鼓中除天神圈、亡魂圈和送神为走鼓外，其余均为站鼓。

第一铺：开坛鼓。首先一段为安天策。主要讲述何人留下何物及天地、山川、四季是如何产生的。第二段大意为请灵童、土地、樊文生三位庙神上坛（即香主家中的供桌），唱词中叙述了灵童如何为香主摆供桌，其物品及位置与前文所述吻合。

第二铺：打棚鼓。灵童为香主打神棚一座。神棚打好后要请观棚老师前来检验。灵童发出六支请帖，分请东西南北中五位将神和南海灯光菩萨前来把守神棚。神棚搭在香主家的庭院中，是为随后请的天老爷、二十八星宿及各路神仙而建。“烧香”时并不是真的要搭一座神棚，而是以演唱代替实际行为。随着唱词，一座无形的神棚就搭建起来了。

第三铺：下山东。主要内容为，白马旋风樊文生到山东请九郎。九郎是唐朝丞相魏征的第九个儿子，名叫魏景春，住在山东一座庙中。九郎既能上天又能入地，以后还要请他去请天神和香主家的亡魂们。在九郎来到香主家时，演唱的两位艺人要转过身来，面向大门，举大旗迎接九郎到来。

第四铺：过河鼓。九郎受两位艺人之托，上天为香主请天老爷、二十八星宿和各路神仙。九郎来到天上被天河所阻，心急如焚，此时的唱腔为哭腔。九郎坐骑白龙马，原为天上神龙，因五月十三错行宝雨被天老爷打下龙角，刮去龙斑，贬到下

界成了九郎爷的坐骑。此时它发挥渡水本领，将九郎驮过天河。

第五铺：天神圈。大意为九郎先过五门，再闯南天门，最后闯十层天门，终于请到天老爷。天老爷由二十八星宿、天兵天将护驾准备下天界到香主家赴宴。这一铺鼓为走鼓形式，“烧香”师傅换上短衫，四人成双、成三或同时下场。这是最热闹、同时舞蹈性和杂耍性最强的一铺鼓，包括耍鼓、打花棍、耍火球等表演。耍鼓即是做出将鼓旋转、高抛等花样。打花棍由1人表演，其他人配鼓。表演者以花棍击打头、肩、腿等部位，身体同时跳跃翻转。耍火球则是用大约四十张烧纸料，捆成球状，用麻绳系在三节棍第三节头上，点着火后，或抡或掏裆，还有猴洗脸，金鸡独立等动作。表演耍火球一般是受香主之请，香主要给额外的赏钱。

第六铺：接天神。接天神时，站鼓者出屋，在庭院中手拿大旗来回摆动。香主全家也要到院中，面南摆一供桌，端出屋内供桌上的猪头、鸡、鱼、馒头、香炉、蜡台、酒杯摆放整齐。一家老少按辈分、长幼排列跪拜于香案前，在主持者的指挥下迎接天神。旧时接天神，所有在院中看热闹的百姓也要随香主家人一起跪拜，现在只有香主家人跪拜。将天神迎接进香主家的宅院后，被安排在神棚中落座。天老爷端坐中央，二十八星宿分列左右两旁。

第七铺：亡魂圈。屋外的供品及祭祀器物被端回屋中，重新摆放于供桌之上。站鼓二人回到供桌前。香主案前上香，请九郎赴坟茔请老少亡魂回家赴宴。亡魂圈大意为：九郎来到老坟茔首先夸茔，奉上书信请香主家老亡魂回家。老亡魂穿衣打扮后带领全家四辈老少亡魂回家。然后九郎再去请香主姥爷娘家家的众位亲友。接下来，九郎还要请香主亲家门的各位亡魂。最后请生前与香主做过街坊邻居，前后左右邻村的，打过交道和所有过路的宾朋老友都赴香主家吃宴席。所有亡魂经过破钱山、空鸟山、米面山、果木园、十大秀山、浑水湾、花绒山、刀茬山、五道山、旋风山的层层阻碍，来到香主家大门外。亡魂圈中同样有单鼓舞蹈的表演，还有打三节棍、耍火球等杂耍类表演。

第八铺：接神，俗称外盘腿。一人站鼓面向屋门，手举大旗，不时摆动。香主在屋门口处放一张小地桌，摆上两碟咸菜，三双筷子，三杯酒和蜡台。香纸被叠成长条形，一端搭在地桌上，一端搭在门槛上，俗称“搪桥”。香主跪于桌前，面向门口不断敬酒，依次将祖辈亡魂、姥爷娘家家的亡魂、亲家亡魂、街坊邻居、邻村、

过路朋友的亡魂迎进家中。

第九铺：安神，俗称里盘腿。香主将门口的地桌抬进屋内，放于供桌前，将搪桥纸一端搭在地桌上，一端搭在大供桌上，老少亡魂依次经搪桥到供桌落座。香主家老少（女性除外）按辈分排列，在唱鼓人的指挥下叩拜各位亡魂。最后将请神功臣九郎爷请到供桌上的斗中落座。此后唱鼓二人代香主祖辈亡魂说话，回忆自己去世时的情景。

第十铺：辞灶王。一人持单鼓举大旗到香主家的灶台前击鼓演唱。主要内容为讲述正月里灶台前、灶台上和灶底的种种禁忌及触犯禁忌的后果。

第十一铺：送神。单鼓艺人全副武装，头戴五官帽、身穿彩裙，腰间捆腰铃，到院中边摆动腰铃边击鼓。腰铃声与鼓声要急促，响亮。其中一人念唱出送神唱词，速度极快，一气呵成。有时送神，香主在屋门口画一个圆圈，圆圈中画成“十”字道，香主在圈中烧纸送神。送神时先送天神后送亡魂。送亡魂顺序与迎接时顺序刚好相反，先送街坊邻居、宾朋路友的亡魂回茔地，其次是各门亲家亡魂，再次是姥爷娘家亡魂，最后送祖辈爷爷奶奶老少亡魂。

十一铺鼓完毕后，“烧香”仪式结束。为增添喜庆气氛，答谢前来捧场的群众，“烧香”班子还要选唱一两个单鼓书的唱段，主要有《孟姜女哭长城》、《张郎休妻》、《新杨白狗讨饭》、《刘全进瓜》等。鼓书表演一般在凌晨两点左右停止，至此整个“烧香”活动全部结束。

三、“烧香”仪式的符号意义与象征内蕴

在仪式背景下，“几乎每一件使用的物品、每一个做出的手势、每一首歌或祷告词，或每一个事件和空间的单位，在传统上都代表着除了本身之外的另一件事物，比它看上去的样子有着更深的含义，而且往往是十分深刻的含义。”²仪式只不过是观念表面的和物质层次的传达，真正有价值的是其中隐含的象征意义和人们的内心状态。

（一）仪式器具及服饰的符号意义

“天地绝通”、“民神异业”是人类最古老的观念，这种意识的产生可以追溯到

人类萌发自我意识、开始拥有对象化思维之时。有传说云：古时民神杂糅，老天觉得麻烦，于是派下重和黎分管神的事和民的事。人有事要向黎诉说，黎再通过重向天请求。³民神分离直接导致了“巫覡”的产生，他们成为沟通天/地、人/神的重要媒介。在“烧香”仪式中艺人们尽管不具有灵异性，但他们帮助请送神灵、促进人神交流的媒介性质是不容否认的。仪式中，最重要的事情就是与神灵沟通，除了仪式主持者之外，许多仪式用具都是这种中介性的符号。

香、烟历来被视为与神灵沟通的必备之物，阳间的信息与人们的心愿都要靠一缕缕青烟传达给神鬼，烟断信息则断。因此在“烧香”仪式中，供桌、灶台的香被严密关注，自始至终都不能间断。香主拜神时也要手持香炷。在村庙、路口、门口、窗台上的香是给神灵指路用的，以引导它们进入仪式空间。

祭品作为中介物，也起着连接凡圣的作用。献给神灵的供品隐喻着人神之间的一种互惠原则。供品是一种礼物，所表达的不是交换关系而是互惠关系。通过礼物，人取得了与神灵形式上的平等性，有了向神提出要求的权利，神因为受贿被迫回报于人。正如费孝通所言，“我们对鬼神也很实际，供奉他们为的是风调雨顺，为的是免灾逃祸。我们的祭祀很像请客、疏通、贿赂。我们的祈祷是许愿、哀乞。鬼神在我们是权力，不是理想；是财源，不是公道。”⁴

鼓在萨满祭祀、跳神中就是迎送神灵必备的法器。在“烧香”仪式中鼓的节奏及鼓声的轻重缓急代表着不同的意义，鼓声可请神，也可送神。当鼓的节奏缓慢沉稳时，发出的是请神的信号，也是集结天兵天将排兵布阵的信号。单鼓艺人平时忌随便敲鼓，尤其是在室内，因为神鬼易请却不易送。鼓鞭和鼓具有同等的神力，与鼓合为仪式中的核心响器。

大旗实质上相当于引神幡，在接九郎、天神和亡魂时唱鼓人面向窗口或屋门，手持大旗来回摆动，是在为神鬼指路。

神灵请来还要送走，在送神时，“烧香”仪式的主持者要全身披挂：戴神帽，穿彩裙，捆腰铃。帽上的五枚小镜子，“烧香”艺人将其解释为照妖镜，是防御恶鬼、消灾除秽的利器。帽上流苏式的帽穗并非装饰之物，而是遮面工具，它遮盖住人的眼部，让恶鬼辨别不出赶鬼人的面目，以避免打鬼人日后遭到报复。送神的鼓声不再稳重而是急促响亮，同时要摆腰铃。哗哗作响的腰铃和急促的鼓声此时成为

军器，以慑人心魄的声音将神鬼赶出香主宅院，让其各归其所。

家谱是家族祖先的物化缩影。岫岩人对家谱的重视非同一般，每到年节几乎家家供奉。更换的新家谱或子孙分家后另请的家谱要进行开光，否则当地人认为不灵验。家谱开光后，祖先们才能享受到供奉。家谱上刻画深宅大院、文武百官的图案，传达出人们希望家族地位显赫、人才辈出的心理。不供家谱或家谱出了差错会得罪祖宗，遭到惩罚。

供桌上斗中盛满粮食，秤钩挂上零钱取“秤平斗满”之意。供桌右面的斗中插有四面小旗，当地人将其解释为阵地，有十层龙兵把守。它和与其摆放在一起的照妖镜一样，都是为镇住其它鬼魂而设的。当地有俗语云“没有家前（祖先）勾不来外鬼”，而自家的供桌是决不允许外鬼干扰介入的。

（二）仪式行为的象征意义

“烧香”时香主必须不断烧纸敬酒。烧纸料相当于冥币，用于贿赂神鬼和亡魂，让他们替自己办事。给灵童、土地爷、樊文生、九郎烧纸，是请他们打棚、请神，痛痛快快地把该办的事情办好。给把手关卡的大小神鬼烧纸，是为让亡魂顺利回家。比如，在接亡魂进堂时，神歌中唱道给神荼、郁垒二位门神烧纸敬酒，目的就是为了让他们开棺落锁放亡魂们回家。送神时烧纸，是给老亡魂带回阴间的日常花销。

在家谱开光仪式中，主仪者要咬破鸡冠，用笔蘸鸡血写“主”字、点家谱上的牌位和供品。这是一种“荐血腥”之法，象征性地使物品变为有生命的神圣之物，是原始祭献中血腥之风的遗存。用鸡血喷出的符，是祖先给出的命运预示，无论这道符显出的是山水、人影还是茆地，“烧香”艺人都会做出吉祥的解释。香主喝下符水暗指他已与祖先赐予的福运交融为一体，从此能够一扫阴晦，交到好运。开光时要用到七根针，它们相当于宝剑，其作用是为祖先亡魂通七窍，开光明。家谱上的画像在头、眼、耳、鼻、口、心、腰、足都打通后，成为了有生命、有灵性之物，能眼观耳听自家后人的福祸，立足神堂，享受宴席，保佑全家。

接神时，“塘桥”纸一端搭在外门槛，另一端搭在小供桌上，意在让祖辈亡魂们从门外上到小供桌上。在接下来的安神中，塘桥纸再一次被使用，一端压在小供桌上，一端压在大供桌上，以便将亡魂们从临时供桌请到主供桌上。这种繁琐的程序除了表达香主对先人的礼敬之外，也隐含了这样的观念：鬼魂不论善恶都是人们

惧怕的对象，阴间的鬼魂要被镇守隔离以防它们到人间作乱。神可以轻易来去，但鬼却被设置了重重障碍。桥，为沟通两物之用，有了塘桥这一似实似虚之物，亡魂们方能跨越阴阳两界的阻隔，从阴间来到阳世。

仪式和戏剧是一体的两面。在天神圈、亡魂圈中艺人们表演单鼓舞蹈、杂耍、互相逗口，可谓“逢场作戏，多种多样”。这种形式上的姿态多变、言语谐谑、情节媚俗、服饰多彩既为娱神，更为娱人。

阳世人的命运要受到已逝祖先、亲友及所有生前与之打过交道的人的亡魂左右，因此活着的人对其又敬又怕。请亡魂回家一为消灾，一为祈福，当事情办完后要赶快将其送走。送神前要保证屋内所有出口通畅，尤其是人不能挡在门廊之处，以防被鬼魂“撞到”。供桌、灶台等处的香火要全部熄灭，供品被推倒并迅速撤下，这是下了逐客令。送神是一场战斗，“烧香”艺人要聚精会神，以极快的语速唱出“神歌”。在屋内送神的最后一步艺人要向窗口扔苞米粒或豆粒，这是一种打煞行为。中国民间素有五谷打煞的习俗，古人认为粮食是神赐之物，鬼神惧之，因此可以祛邪除秽。此后艺人穿戴送神服饰来到院中，举单鼓敲出急促的声响，催促亡魂们快些离开，还要点燃爆竹，用如雷的炮声吓走那些不肯离去的鬼魂。

在“烧香”艺人送神之时，香主也有事情需要处理。他要把开光中用过之物以及四面小旗用纸包好拿到十字路口焚烧，因为这些东西被认为是肮脏的。玛丽·道格拉斯在《洁净与危险》一书中论述了无法被人们归类的事物总是会造成恐慌，成为禁忌的对象。⁵开光之物被亡魂享用过，四面小旗上栖居过看守阵地的神灵，这些物品因此而沾染上了灵异性，不再同于普通之物。但是它们却又被遗留在了凡世，这些“模棱两可”、“无法分类”的事物必须要得到处理。而“十字路口”意味着无方向以及与此相关联的“虚空”，“隐含了人们让附着其上的鬼魂无法找到归路，以防止他们回来作祟的意图。在送神时，有的“烧香”艺人在院中画一个“十字圈”，让香主在圈中烧纸送神，也含有同样的意义。

送神虽然程序繁多，但实际上只持续大约10分钟，是雷厉风行般的。唱词中有“送神送得好，鸡不叫狗不咬”之句，说明的是要在天亮以前把所有神鬼一个不留地送走。当地人认为，鸡叫破晓，鬼魂就留在屋中不能走了，那样一夜“烧香”的功夫就白费了。总体来看，送神是典型的逐除行为，所有的行动都是为了驱除邪物，

恢复原有空间的洁净。

四、仪式中神鬼信仰意义域的凸显与强化

许茨认为人们除了日常思维与实践方式外，还拥有许多不同角度的认知方式、解释图式和行为模式。许茨用“多重实在”来定义这种现象，每一种实在都是一个“有限意义域”。在一个社会中，可能存在着无数种实在秩序，而每一种秩序都有着与其它秩序相分离的存在风格。日常生活世界、科学世界、艺术世界、宗教世界、游戏世界等等都是不同的有限意义域，都有其特殊的认知风格。日常生活世界这一有限意义域被看作最高实在，它包括所有可以通过单纯统觉图示觉察到的自然客体、事实和事件。⁷岫岩地区的“烧香”仪式本质上属于民间信仰范畴，按照上述理论，神鬼信仰世界与当地人日常生活世界是两种实在。日常思维是一种具有类比性、重复性的思维，它凭借直觉对事物进行归类。重复性思维导致的是按惯例行事的实践，即日常行为具有“如是性”。这种做法，省去了“创造性”带来的成本，是经济的、实用主义的，“习惯的功绩学方面在于，它是被不假思索，即‘自然而然’地接受和实践的。”⁸“自然而然”的态度和行为转换成许茨的用语就是，在日常生活中怀疑的态度被悬置起来，一切被认为是理所当然的。这种对日常实践的信心，基于的是所谓的“可能性”，即以前的习惯和实践告诉我们在既定的情境下此种行为会带来预计的后果。但是，当重复性的实践无法导致预期效验时，日常经验遇到了界限。此时人们才停下来重新思考，寻求其它解决途径，包括超越日常认知思维，跳入另外一种“视界”（从人的经验意义对实在的指涉来看，“有限意义域”又可以被称作人的“视界”）。岫岩地区“烧香”的家户，多是因为家人得了“疑病”。所谓“疑”就是用现有的医学知识无法解释或用现代医疗技术无法解决。他们按常规上医院，花了很多钱，但都没有效果。“‘人类’可以设法使自己适应其想象可以对付的任何事，但他无法忍受无序。因为他的最具特色的功能和至上的财富是观念，他最大的恐惧就是碰上他无法解释的东西——即通称的‘古怪’之事（物）（the uncanny）。”⁹对人们来说病本身也许并不可怕，可怕的是没有办法治疗。此时日常生活发生“灾变”，原有的生活秩序被破坏，它造成了人们内心的焦虑和恐慌，人们必须解除紊

乱，恢复秩序。在无技可施的情况下，他们找到巫医大神。巫医大神提供的是不同于现代医学的另外一套解释系统。大神把病因归结为鬼神作祟，告诉他们要许诺“烧香”宴请祖辈亡魂，病人才能化险为夷。病人果然痊愈后，人们就会认为是自己的承诺使祖先愉悦，带走了灾病，因此要“烧香”还愿，答谢祖宗。在这里人们改变了日常生活意义域的认知风格，转用了神鬼信仰意义域的解释系统和行为方式。以“烧香”仪式为界别，两种实在在仪式内外得到了清晰的映射。

许茨把日常生活看成是最基础性的实在，它为其它实在提供质料和问题，因此非日常生活思维也无法通过剔除日常生活的特性而形成。但是不同的“有限意义域”具有不同的认知风格，信仰意义域作用下的经验和行为在日常脉络中可能没有丝毫的意义，不同有限意义域之间的认知转换，需要一种“跳跃”。从本质上来说，信仰意义域属于超验性的经验。那么，不可表达之物如何被清晰地表达？超验性的经验如何被主体经验，成为一种非日常生活的实在？简单地说，岫岩民众的神鬼信仰意义域是如何建构的呢？

日常生活由工具和物品、习惯、语言三部分组成，“工具在我们的物质活动中起主导作用，习惯控制着我们的态度和社会姿态，而语言主要是思维的媒介”。¹⁰日常生活实在是最基础性的，它为其它实在提供质料。神鬼世界被经验而成为一种实在依赖于日常生活世界被客体化的同一媒介，只不过取用的是它们的象征意义。在“烧香”仪式中，器具、行为、神歌成为进入神鬼信仰意义域的启程工具，借助它们的象征意义，另一种实在被构建起来。上文已经详述了“烧香”仪式器具与行为的符号象征意义，以下将对仪式语言的象征作用进行分析。

在岫岩“烧香”仪式中，由仪式主持者演唱的“神歌”是对仪式程序与内容的完整表述，主持者正是通过演唱操控着整个仪式有条不紊地进行。“烧香”神歌是以演唱的方式叙述另一种现实，但它的功用不是日常语言的直接指涉功能，而是它的象征性用法。“要用语言清晰地表述神圣体系，这依赖于我们称之为语言的象征性潜能的东西，它出现在对事件的人格化、圣名的形成、通过隐喻转换对‘不同’现实的建构等等之中。”¹¹“烧香”神歌正具有以言行事的性质。在仪式的开端，香主家要为以后请来的天神搭建“神棚”，打棚并不需要真的去建一座屋棚，随着“烧香”艺人的演唱，一座无形的神棚就搭建了起来。同样，请神、开光、宴请、送神

等整个仪式过程都要通过语言的运作来实现。言辞将行动和崇拜对象结合进清楚的表述中，因此利奇曾说仪式是言词和行动的结合物。总之，仪式用语不论是作为一种陈述、咒语还是一种艺术表现，其中皆充满了象征性的表达，配合着有关陈设和行为构成了神鬼世界的建构要素。

岫岩地区巫风颇盛，延巫治病、“烧香”、“唱影”（唱皮影戏还愿）对大多数人来讲并不陌生，在他们的世界观中神鬼信仰意义域早已存在，它以潜隐的状态存在于人们的头脑之中，当日常生活受到冲击时方显现出来。而在仪式中，这一信仰意义域得到了特别的凸显。具有象征性的陈设、行为程式和言辞，以及各类主体的互动交流，都提供了神鬼世界具有实在性的表征，一个超验性的实在就在人们意向性的投射下建立起来。“正是在特定仪式形式中……宗教象征符号所引发的情绪和动机，与象征符号为人们系统表述的有关存在秩序的一般观念相遇，相互强化。在仪式中，生存世界与想象世界借助单独一组象征符号形式得到融合，变成同一个世界，从而使人们的现实感产生了……独特的转变。”¹²

在“烧香”仪式进行前、中、后的闲散时间里，“烧香”的艺人，看病的大神、帮忙的亲戚、凑热闹的看客出于各自的目的总是会谈论他们经历或者听说的与神鬼有关的奇异事件，在看似随意之中将信仰世界的“真实性”加以强调和传播。

仪式的展演不仅体现着信仰，而且塑造着信仰。“烧香”仪式通过公开表演的方式，使象征意义和仪式效力建立在全部参与者的心中。同时，在仪式反复举行中，有关神鬼信仰的经验被共同回忆并加强。参与者通过与他人交往，以主体间的方式将这种超验性的实在播布开去，为仪式的再次举行作好了准备。要之，“烧香”仪式凸显与强化了当地人世界观中一种超验性实在的“真实性”，在某种程度上，它已经与广大的生活领域连接起来，成为了当地文化模式的某种构件。

五、结语

在被誉为科学昌明的现代社会，诸如“烧香”一类体现古老信仰的仪式依旧存在。宗教、巫术与科技能够并行一世的根源在于：从解决生存问题的角度看，宗教为生活世界中的无序和混乱提供了解释，使生活再次明晰化，进而帮助人们重建内

心的秩序，使人获得一种安定感。这即是信仰意义域存在至今的原因和被不断建构的动力。明确了这一点也就明瞭了“烧香”活动在政府政策松动后立即抬头，近年又几成复兴之势的原因。即使没有“烧香”，当地民众也会发明出与“烧香”具有同等效能的其它形式来满足抚平内心焦虑的需求。除非另有一套不同于日常生活和神鬼信仰的解释系统对人类生命中恒存的困惑做出解答，在此之前，“烧香”和“烧香”类的实践行为是不会消亡的。那么应如何对待惯常被认为是“迷信”的民间信仰实践呢？

在现代形而上学知识论、方法论的指导下，万事万物被自上而下地纳入到一个严整的逻辑体系中，这实质上使事物包括人的性质处在了一种被规定、被给予的境地。而现实中，人首先是生活在先于性质世界而存在的自我筹划、自我规定、自在的、自由的意义世界、生活世界中的。¹³依照唯物主义和理性主义被定性为“迷信”的神鬼信仰，在其实践者的心中却具有真实性和实际效力。通过“烧香”，他们解除了内心的焦虑，重新对未来的生活充满希望和信心，这就是他们的意义世界和生活世界。

从后现代主义视野来看，知识并不限于在自然法则指导下推导出的理性知识，知识可以有各种各样的形态：经验型的知识、修辞型的知识、隐喻型的知识、道德和审美的知识。以这种广阔的视角，神鬼信仰及其实践可以被视为民众的一种生活智慧。在后现代的知识气氛下，应当把自由存在、拥有自我筹划、自我规定权利的人重新置于主体地位，对他们创造并生活于其中的意义世界和生活世界抱有充分的理解和尊重。

1 乌丙安：《民俗学原理》，辽宁教育出版社，2001年，第13页。

2 维克多·特纳：《仪式过程——结构与反结构》，黄剑波、柳博赞译，中国人民大学出版社，2006年，第15页。

3 6 张建新：《中傩还愿》，贵州人民出版社，1997年，第152、121页。

4 费孝通：《美国与美国人》，三联书店，1985年，第110页。

5 夏建中：《文化人类学理论学派——文化研究的历史》，中国人民大学出版社，1997年，第297—298页。

7 阿尔弗雷德·许茨：《社会实在问题》，霍桂桓译，华夏出版社，2001年，第283、309页。

- 8 10 阿格妮丝·赫勒：《日常生活》，衣俊卿译，重庆出版社，1990年，第154、132页。
- 9 12 克利福德·格尔兹：《文化的解释》，纳日碧力戈等译，上海人民出版社，1999年，第114、129页。
- 11 卢克曼：《无形的宗教》，覃方明译，中国人民大学出版社，2005年，第52页。
- 13 吕微：《民间文学—民俗学研究中的“性质世界”、“意义世界”与“生活世界”》，《民间文化论坛》2006年第3期。

（邵媛媛：厦门大学人类学与民族学系2007级博士研究生 福建 厦门 361005；
张登国：中共山东省委党校管理学部 山东 济南 250021）