

庙会“昇神”仪式变迁考

□ 南京旅游职业学院旅游管理学院 魏文静 南京大学历史系 夏维中

摘要 “昇神”仪式是佛教“行像”仪式与乡村“祭社”仪式结合的产物。就“昇神”仪式象征意义而言,巡境反映了民众祈求神灵保佑安民的愿望,朝觐和解饷则是“官本位”在民间的折射。

关键词 庙会 “昇神”仪式 “行像”仪式

“昇神”即抬神,是庙会中最具轰动效应的宗教仪式。昇神出巡时“前导金鼓二,而衔牌、伞、扇、旗、红帽、黑帽、香亭及陈设各物之亭继之,中则杂以乐队、骑队”场面甚为壮观,俨然是官员出巡的场景。沿途的迎神队伍则是“先之以提炉,而僧道及善男信女则随于后,有系铁链于手足者,有服赭衣而背插斩条者,有裸上体而悬香炉于臂者,皆先期许愿,至是还愿之人也”^[1]。这些带有自虐性的行为是民众表达虔诚的方式。庙会的神圣和世俗性在“昇神”仪式表现得极为突出。

一、“昇神”仪式与“行像”仪式

据考证,“昇神”仪式起源于佛教的“行像”仪式。《大宋僧史略》介绍“行像”仪式曰:“行像者,自佛泥洹,王臣多恨不亲睹佛,由是立佛降生相,或作太子巡城相。”^[2]这一仪式在南北朝传入我国后曾风靡一时。《魏书·释老志》载:“世祖初即位(424)亦遵太祖太宗之业,于四月八日,昇诸寺佛像,行于广衢,帝亲御门楼临观散华,以致礼敬。”^[3]

仰曾评价任伯年的画说:“多么活泼的天机……多么微妙的和谐。在这些如此密致的色彩中,有一种如此清新的趣味,一种意到笔随的手法。”虽然我们无从断定徐悲鸿带去的是否即是任伯年的人物画,但是任伯年的这种精神却足以让人觉得难能可贵。

明代肖像画有曾鲸波臣派,曾鲸在吸收西洋某些明暗画法的基础上,创作出了具有凹凸立体感的中国人物画,时人赞其为“如镜取影”。任伯年在其人物画创作时,先是吸收了波臣派在人物表现上的凹凸法,到了其真正接触到了西洋画作之时,其对明暗凹凸画法的运用则更加熟练,更能将其自如地融汇在人物形象以及布景置陈上。创作于1878年的《吴淦像》,就很明显地具有着西洋画风影响的特点,是这一类人物画中比较有代表性的一幅。画中吴淦持书站立于松前,人物背景虽然还是以传统的松鹤为衬托,但此幅图中人物的刻画却是最大的亮点所在。首先在人物面部刻画上,任伯年将凹凸画法表现得相当明显,在人物颧骨下部等部位用淡墨描擦,使得吴淦书生面容的消瘦感以及透过炯炯眼神所传达的文人特有的高风亮节跃然于纸上。同时在人物服饰的表现上,任伯年用简练而流畅有力的线条勾勒出衣服的纹饰,并多处用皴擦之法,赋以淡墨,表现出很强的质感。此类作品还有《三友图》、《蕉荫纳凉图》、《幽篁独坐图》等。

在人物形象的表现上,任伯年充分吸收了西洋绘画中的成分,他能准确表现出人物的典型性特征,并将这种特征融入熟悉、简练、概括的笔法运用上。相比于此,任伯年还有一幅比较具有典型特点的画作——《送子观音》。此幅图中的观音形象彻底打破了传统意义上画家们对观音形象的描绘,也不是人们心中所熟悉的观音形象,而是一个赤着双脚的家庭主妇的面容,生活化的形象取材,使这幅画顿时生

发展至南宋,行像仪式在南方汉地佛教中逐渐式微,这一仪式转而与南方乡村“祭社”习俗相融合,与上端坐者亦由佛祖改换为民间诸神。

可以说,随着“行像”仪式的融入,乡村“社会”由原来局限于固定地点的座会,发展成为流动的巡会。由于巡会的线路大多是里社居民的居所范围,因此以里为单位的地域归属感在巡会过程中得以不断强化。为了祈求神灵保佑安民,兵器器械也大量出现于“昇神”仪仗之中。乾道三年(1167)知邵武军王玠言:“本军管辖乡村多有不畏公法之人,私置兵器结集人丁,持枪仗鸣锣鼓,千百成群,动以迎神为名,甚者恃徒党因而为盗。”^[4]淳熙二年(1175)中书门下省亦言:“访闻卿民岁时赛愿迎神,虽系土俗,然皆执持真仗,立社相夸,一有忿事互起杀伤,往往致兴大狱。”^[5]以兵器器械迎神的活动在南宋淳熙、绍熙时期非常普遍,此风炽盛加剧了社会动荡,尤其当兵器器械迎神的活动与白莲教组织联系在一起时,更是让南宋王朝感到危机四伏。为此朝廷不得不屡次颁布禁令,甚至下令“遇有献神祷旱等事,不得以兵刃为戏,凡物之像兵器者亦不许复鬻于市”^[6]。

二、“昇神”巡里向“昇神”巡城的发展

明清时期,城市商品经济空前发展,人们的城市观念慢慢形成。

发出一种拉近与观者距离之感。最为奇特的是任伯年笔下的观音俨然一副西方圣母的形象,而且观音抱子的姿势和神态也在很大程度上与拉斐尔名作《西斯廷圣母》中的圣母抱子动作相似。除了如《吴淦像》中对凹凸绘画表现方法的运用外,单是从人物形象的动作我们就可看出任伯年在当时上海所受到西洋绘画影响之深刻。

神韵指风度与韵致,在绘画上指绘画的风格韵味。任伯年十分注重人物神韵的塑造与神态的把握,他直抓人物精神所在,“所传者在人不在貌”。他画中的人物神韵各有不同,各尽其妙,神话人物风神迥异,气度非凡,超凡脱俗,文人则是文质彬彬,温文尔雅,历史人物则是器宇轩昂,玉树临风,正气浩然,现实生活人物则朴实无华,真诚善良,佛像人物则宝相庄严,慈悲肃穆,仕女则端庄大气、隽秀优美。

总之,作为中国近代最具影响力的人物画家,任伯年能够在师承传统的过程中,坚持“自有我法”创作思路的同时吸收西洋绘画中有益的表现技法,在人物画线条、明暗变化、色彩表现等方面取得了突出成就,有着鲜明的个人风格与特色。就任伯年所处的时代及其绘画的成就而言,他在展现中国传统人物绘画表现形式的同时也在一定程度上成为引导中国人物画向着近现代方向发展的旗手,对后来中国人物画发展产生了极其重要的影响,虽然任伯年在其绘画作品中并没有讲究书画题跋、诗文书写等形式,但是却丝毫无法掩盖他由画面所透露出的艺术思考,他用绘画的语言积极拓宽了中国人物画的发展道路,是中国人物画历史发展中浓重的一笔。

参考文献

- [1] 卢辅圣.任伯年研究[M].上海书画出版社,2002.
 - [2] 石荊.任颐[M].河北教育出版社,2006.
- ★作者黎冰颖为广西艺术学院中国画学院副教授。

“昇神”仪式也随之由“昇神”巡里向“昇神”巡城发展。明嘉靖、万历年间苏州规模和影响最大的庙会为“五方贤圣会”。会所经巡之处有五龙堂、东仓、娄门、葑门、专诸巷、康王庙、丁香巷、北营、胥门、虎丘寺、枫桥、白莲桥、洞泾里、黄路庵、南濠、陆墓、许市^[9]。大致路线是由城南五龙堂出发，经护龙街，过专诸巷，往北经康王庙、丁香巷、东仓，至娄门后，沿河绕娄、葑、胥三门，从阊门出城经山塘至虎丘。

直至近代，上海城隍出巡仍延续绕城巡行的传统。上海城隍出巡大体由东往西，由北至南，以城隍庙为起点，以厉坛为终点^[10]。比较上述两地巡游活动后，不难发现各城的出巡路线虽无一定之规，或由南至北，或由北至南，但绕城而行却是共同之处。在“昇神”过程中，城门又是必经之地。光绪五年（1879）“北濠杨王神解饷出巡”，于阊、胥、齐三门之外周绕一次^[11]。光绪六年（1880）陆墓延圣会出巡，“二十八日出堂下，船行抵穹隆山，会中仪仗执事俱舍陆就舟，二十九日下山，舟抵枫桥，登岸，更为整顿旗帜，按部就班，次第巡行，城厢内外巡行一周^[12]。同年，枫桥陈家浜猛将出巡，二十一日往穹隆山解饷，二十二日下山归庙，顺便巡行阊、胥两门各境^[13]。绕城巡行传统的延续，反映出明清时期江南城市中已逐渐形成了以城墙为界的城市认同观念。每年定期反复的“昇神”出巡仪式，则不断强化着民众的这一观念。

然而，城市认同观念的形成又不仅仅是单纯的地域归属感的构建，在其建构过程中还夹杂着民间社会对地方官府既敬畏又攀附的复杂心理。上海城隍出巡所经之地，不仅有繁华的南华商业区，也有工巡捐局、新老县署、审检厅等地方官署，其中县署是巡行的必经之处。在县署搬迁后，“昇神”路线也进行了调整，县署前的蓬莱路随之成为庙会的必经之路，得以拓宽、延长与城外的安澜路连为一体。在此，“昇神”仪式表现出浓厚的“官本位”特色。

三、“昇神”仪式中的朝觐、解饷仪式

明清“昇神”仪式的变迁表现出两大特征：一是上文所述由“昇神”巡里向“昇神”巡城的发展，二是“昇神”巡境的过程中增加了“昇神”朝觐和“昇神”解饷的内容。如光绪六年枫桥陈家浜猛将出巡，“二十一日先往穹隆山解饷，二十二日下山归庙后，再顺便巡行阊、胥两门各境^[14]。“昇神”朝觐和“昇神”解饷活动展开的宗教基础，是城市中以东岳或城隍为代表的“十庙”体系。“十庙”的来源说法各异，形成大致可追溯至洪武时期。南京“十庙”建于明初，相传“明祖于鸡鸣山上设十庙，以祀佐命诸臣及境内诸臣^[15]。苏州府“十庙”明初建于东西两营，卫官祀河神之所，非僧道修斋之处。如娄门一庙在张香桥西，六庙九庙并在唐家巷底，如匠门三庙在仓街南，五庙在韩家浜，六庙在戴家弄，九庙改九莲庵，十庙改在东营。余皆久废无考^[16]。嘉兴府的“十庙”，相传国初三宝太监下西洋，以军士从行十百户，各建一庙以祈神佑，故城之中外共十庙^[17]。

明初所建“十庙”虽为政权和军权的象征，但“十庙”之间地位平等，并不存在等级差异，更不存在昇庙神朝觐、解饷的活动。至弘治年间，始有城中诸庙朝觐东岳的现象。当时常熟知县杨子器作词讽刺曰：“三月廿八日，东岳山神降诞时，执圭臣卫十二庙，连舆晨进万年庵。”^[18]十二庙神分别为炳灵公、清源君、寿亭侯、白龙王、睢阳公、孚应王、惠济侯、利济侯、永定公、李烈士、周孝子、城隍神。到万历时期又有“起解纸钱之说，每神诣岳解纸钱，扛焚之”^[19]。

入清以后，“十庙”内的等级划分更为明确。无锡“十庙”中城隍有三，分别为府城隍、无锡城隍、金匱城隍，其中以府城隍地位最高，体现着府城对县城的行政控制。府城隍诞辰之日，除东岳神外的其他八

庙神皆往朝贺，该庙神在诞辰次日例行“谢酒会”答谢往贺诸神^[20]。在行政级别更高的苏州府城，情形更是如此。据《清嘉录》记载：“清明日，官府至虎丘郡厉坛致祭无祀。会中之人，皆各署胥吏，平日奉祀香火者，至日各昇神像至坛。旧例，除郡县城隍及十乡土地之外，如巡抚都土地诸神，有祭事之责者，皆得入坛，谓之‘督祭’。”^[21]

会中负责主祭之神有府城隍、长、元、吴三县城隍四位。负责督祭之神则有巡抚都城隍、布政财帛司土地、按察纠察司土地、粮巡道城隍、巡抚都土地、府土地、总捕土地、督粮土地、管粮土地、小财帛理问神共十位^[22]。其职责主要为督祭府县城隍和十乡土地。十乡分别为丽娃乡、东吴上乡、乐安上乡、乐安下乡、道义乡、永定乡、大云乡、上元乡、习义乡、凤凰乡，都位于城内^[23]。由衙门土地督祭府县城隍和十乡土地的仪式，象征着行政级别更高的巡抚衙门力图对苏州府城加强控制的政治意图。

伴随“十庙”内等级秩序的强化，体现神灵等级的“解饷”仪式广泛盛行，衙门胥吏群体在其间发挥了推波助澜的作用。清代苏州“城隍会”中人皆各属胥吏^[24]。杭州东岳会，“会班中者十九衙门吏役，率其妇子如茹素吃，教之不可省悟，大吏及地方官以其无大妨害于民，亦不申禁^[25]。“扬州龙船夺标，寻常一事，久为蠹役沈某把持。”^[26]宁波每年四月奉五都元帅出巡，云“都神会”是会有大柱、总柱、散柱。兵燹后大柱向县系署头役曹、陆二人，曹、陆身故后，为郑、徐二人。”^[27]

胥吏参与赛会，固然有借机敛财的经济目的，但借助“解饷”仪式树立自身在民间社会的权威，或许才是最重要的原因。位于官民之间的胥吏，尽管在国家权力机构的运作中发挥着重要作用，但其政治地位却相当低贱，低贱的政治地位在现实社会中无法改变，则只能寄托于虚拟的宗教世界中。

就“昇神”仪式的象征意义而言，“昇神”巡境本是为满足人们祈求神灵保境安民的愿望。然而，在“官本位”的中国传统社会，无论是仅巡里社的社神，还是巡查全城的城隍，都极易披上政治的外衣，摇身一变而成为朝廷命官的形象。神灵的政治化倾向对“昇神”仪式有着重要影响。明清时期人们模仿官员出巡的场景安排“昇神”活动，如昇神队伍中的衔牌、伞、扇、旗等都是官员出巡必需的仪仗，那些自认有罪之人为祈求神灵免除罪责，则会系铁链于手足者，服赭衣而背插斩条，以犯人的形象出现在迎神队伍之中。

可以说，宋代以后“昇神”仪式的变迁一直沿着娱乐化和政治化两条线索发展，一方面，庙会的排场和规模愈来愈大，娱乐项目愈来愈多。另一方面，神灵被世俗为君主和地方官员的形象，他们保境安民，掌管民众生死，大权在握，威风凛凛。庙会的神圣性和世俗性在“昇神”仪式的变迁过程中共存并发展着。

参考文献

- [1]徐珂.清稗类钞[M].北京:中华书局,1986.
- [2]赞宁.宋僧史略卷上,续修四库全书1287册.
- [3]魏收.魏书·卷二十释老[M].北京:中华书局,1974.
- [4]徐松.宋会要·刑法二[M].续修四库全书784册.
- [5]据(隆庆)《长兴县志》载,丁香巷在芥门内.
- [6]下元节赛会之路由[J].申报,1919-11-22.
- [7]盛会琐闻[J].申报,1879-5-19.
- [8]赛会琐闻[J].申报,1880-10-19.
- [9]袁景澜.吴郡岁华纪丽·卷一烧十庙香[M].南京:江苏古籍出版社,1998.
- [10]顾震涛.吴门表隐·卷五[M].南京:江苏古籍出版社,1999.
- [11](正德)嘉兴志补·卷二寺观[M].四库存目丛书·史部185册.
- [12](弘治)常熟县志·卷三风俗[M].四库存目丛书·史部185册.
- [13]王健.明清以来江南民间信仰中的鬼界[J].史林,2008(6).
- [14]黄印.锡金识小录·卷一备参上[M].南大藏刻本,无锡:1896.
- [15]顾颉.清嘉录·卷三山塘看会[M].北京:中华书局,2008.
- [16]顾震涛.吴门表隐卷三[M].南京:江苏古籍出版社,1999.
- [17]中元节景[J].申报,1879-9-7.
- [18]论东岳朝审[J].申报,1878-8-8.
- [19]避瘟肇祸[J].申报,1882-7-13.
- [20]胜会停赛[J].申报,1889-4-17.
- ★本文系2010年度国家社科基金重大项目《江南地域文化的历史演进》的阶段性成果,项目批准号为10&ZD069.
- ★作者魏文静为南京旅游职业学院讲师,南京大学历史系博士。