

---

# 近代江南庙会演艺与岛滩人文生态

汪湛穹<sup>1</sup> 小田<sup>21</sup>

(1. 厦门大学 人文学院, 福建 厦门 361005;

2. 苏州大学 社会学院, 江苏 苏州 215123)

**【摘要】:** 诸般海洋文化符号, 经过江南庙会演艺, 活化为地方戏成长的人文生态。深入近代岛滩社会不难发现, 江南庙会演艺的时空格局、民众对海神戏的偏爱, 凸显出鲜明的地方特色, 弥散着浓重的传统气息, 反映了时人应对险恶生计环境时的力不从心; 反观海氛不靖的岛滩世界, 既能理解社会历史传统为庙会演艺给出的正当理由, 也可以体味到传统戏艺所蜕生的近代性; 对岛滩生活流动性的关注, 意在揭示民间艺术生活在受众信仰、戏班运行和日常纽带等方面的特殊性, 从而说明人文生态的差异性与地方文化特性之间的关系。如此, 民间演艺的人文生态考察获得了应有的社会史价值。

**【关键词】:** 江南 庙会演艺 岛滩 人文生态

**【中图分类号】:** K890 **【文献标识码】:** A **【文章编号】:** 1001-4403(2022)03-0183-10

岛滩江南属于东海。<sup>1</sup> 东海与民间演艺的关系可谓悠久, 西汉角抵戏《东海黄公》即取材于东海民间故事, 后世的南方戏文多多少少也会与海洋文化存在某种关联, 然而, 几乎所有学者仅在演艺发生学上进行历史溯源<sup>2</sup>, 而未触及人文生态。与历史脉络相对待的人文生态指向地方环境。中国演艺极其突出的地方性让人无法漠视其所处的人文生态环境, 这是民间演艺生活研究的题中应有之义。在文化生态学意义上, 生态环境反映的是, 在特定族群文化与所处自然生态系统之间, “经过长期的互动与磨合而形成的实体”<sup>3</sup> 情形, 或者说, 演艺人文生态考察所面对的当为地方生活实体。唯有深入岛滩生活世界, 实际呈现海洋文化符号经过庙会演艺而活化为人文生态的过程, 才能发现江南庙会演艺生活的地方特色及其文化特性, 理解民间戏剧传统的存在理由, 而当我们专注于晚清民国时期的江南, 更便于在近代文明世界里, 认识这种演艺生活传统的历史合理性和近代性。

## 一、险恶的岛滩生计环境

在多元的江南演艺人文生态要素中, 岛滩世界的生计环境至为重要, 这是“文化生态学主要关注的要点”, 包括“与生计活动和经济安排有最密切关系的各种文化特征的集合”<sup>4</sup>, 构成岛滩演艺所攀附的“文化内核”。这一内核变化缓慢、状态稳定, 呈现出人文生态普遍具有的长时段特征。田舍翁在 20 世纪 30 年代上半叶对江南某山海社会的记述, 看起来是新闻, 也可视为往事, 而更不如说是年代模糊的掌故:

秋尽冬来, 虽然霜降天寒, 他们的渔船却要出动了。据说, 月白霜清, 带鱼的出来尤多, 捕捉尤易; 鱼汛时期, 哪里可以躲

---

<sup>1</sup>作者简介: 汪湛穹, 厦门大学电影学院博士研究生, 主要从事艺术史研究; 小田, 苏州大学社会学院教授、博士生导师, 主要从事中国社会史研究。

<sup>2</sup>基金项目: 国家社会科学基金项目“江南戏文与近代乡村生活研究”(项目编号: 19BZS092)的阶段性成果

在被窝里。为着生活的挣扎，一叶扁舟，飘荡大海，渺小的生命，只有求菩萨来保佑的一法。<sup>5</sup>

具体地说，就是请山庙里的“菩萨”听戏：

龕中神像换上了一件簇新的红袍，那神像的脸上，似乎显出得意的样儿……跟村人一般地得意洋洋地听戏。只见台上穿着绿的人，哼着震天价绍兴高调，哼得十分起劲。台旁搭了许多木板，板上放着凳，这也许是特别包厢或花楼；所以，板上的看客，有穿裙梳髻的中年女人，有簪山花在办上的小姑娘。这都是今天庙里的特殊情形。——据说，是一年一回的庙会。<sup>5</sup>

作者感叹道：“海潮澎湃地，打到沙滩上来；山风虎虎地吹乱岭上的松杉；天天是这样的。”——由海潮、沙滩、山风等凝聚而成的生态历来就是“这样的”，渔民的文化生活也这样一年年地循环往复：“秋尽冬来，为了生活的缘故，要下海捕鱼去了。渺小的生命，是寄在菩萨的手里；所以虔诚地来演戏敬神，以求菩萨的保佑。”<sup>5</sup>

自然环境的险恶是岛滩生计的显著特点。浙江岱山小调《忆旧》：“旧社会呀南峰山，三块沙滩呀三座山，男吃长工饭，女拎讨饭篮，捕鱼无鱼吃，尸骨泡沙滩，泡沙滩。”<sup>6</sup>面对苍茫的大海，海滩人既有的经验知识“不能消除疾病和朽腐”，“不能抵抗死亡”，“不能有效地增加人和环境间的和谐”<sup>7</sup>，因此需要神明的救助。在江苏崇明嵎山岛，遇上大风浪，“渔夫家人，皆集庙跪祷，祈神默佑”<sup>8</sup>。由此我们可以理解，为何宁波沿海地区都非常重视每年农历八月举行的羊府胜会及其祭祀演艺。当地人传说，海潮泛滥之后，羊府帝曾救过万民的生命，所以各地都建庙供奉。八月二十五、二十六在羊府生日之期，戏班备办三牲福礼，到当地羊府庙里庆寿，并献演《扫花》《仙园》《庆寿》三折戏文，称“三出头”，同时各地也约请昆班演艺贺神。<sup>9</sup>李邕嗣《鄞东竹枝词》言鄞县滨海地区祭戏：“海船齐到大鸣锣，上水黄鱼网得多。先买肥牲供羊庙，弋阳子弟唱婆娑。”<sup>10</sup>事实上，岛滩江南的庙会演艺就是适应这种险恶的生计环境的产物。

从演戏场所看，岛滩江南社会的庙宇及其拥有的庙台之多令人惊奇。以舟山为例，民国初年，人口30多万，拥有各种祠庙、寺院和道观等近700处，“这种信仰场所的密度，可能在全国也是不多见的”<sup>11</sup>。这里的“一切都神化了，东一个山神，西一个海神，寺观禅院，触目皆是”<sup>12</sup>。庙宇多戏台，演戏在庙台居多。在民国年间的浙东沿海，象山石浦一镇“庙台戏很多”，“曾连续的上(演)一个月”<sup>13</sup>；上百座庙宇轮流演戏谢神，而以后山真武宫之真武为上尊，酬神戏必首演于此。<sup>14</sup>宁海伍山的洋岭村，元宵节在镇龙庙例演戏文，有竹枝词记其事：“庆赏元宵演戏文，镇龙庙里闹纷纷。梨园较旧今愈好，一种昆腔素未闻。”<sup>15</sup>据民国末年统计，在定海城乡近200处庙宇中，建有庙台的115座。庙台献演的消息一出，附近居民扶老携幼，扛着长板凳齐来观赏。<sup>16</sup>这样的景象在海天佛国就具有了特定的地方生态意义。

从奉献的神明看，在岛滩江南社会，献演多为酬求海神。受惠于海洋、又敬畏海洋的岛滩人最在乎、也最愿意酬谢的自然是海神。民国年间，每逢渔汛期，江浙沪闽沿海几万渔民及商贩云集舟山沈家门港，有绍兴戏班赶来日夜献演。捕鱼丰收了，各地鱼帮、商界公会照惯例请做戏文，酬谢龙王和天妃娘娘。民国末年，常来舟山的越剧艺人有姚水娟、粉牡丹(张茵)、施银花、竺水招和毛佩卿等名角，颇受欢迎。<sup>17</sup>在这里，剧种的重要性开始让位于献艺的目的；人们更关注为谁而演。

为龙王而演，称龙王戏。浙江定海的大多数小岛都会在谢洋节开演龙王戏，龙王进入了岛滩族群的演艺生活。因为有求于龙王，岛滩人在献艺时守规中矩，惟谨惟敬。在近代舟山，人们相信，东海龙王属水，海里的鱼虾更离不开水，所以龙王戏不能在火日上演，“这与一般的庙戏有严格的区别”；进庙看戏的人须在龙王爷前叩头谢恩后，方可看戏；戏台两侧挂着渔网和一对小木帆船，让龙王在看戏时，不忘渔民的所求，谣云：“龙王眼睛亮，龙王神通大。见船船平安，见网网不空”；首场戏要演《水漫金山》等，以显示龙王的威严，禁演《哪吒闹海》《八仙过海》一类有损龙王形象的戏。总之要讨好龙王。<sup>18</sup>象山定塘人求雨得雨，便“认为老龙施雨了，村里就得唱大戏，杀猪宰羊谢龙王”<sup>19</sup>。

唱戏、供奉、膜拜，这是祈求；求之而不得，则强求。旧时舟山的求雨会就有巫术的意味了。巫士用一碗清水在“出巡龙王”的龙鳞上旋一圈，然后泼向人群，人们高呼：“龙王恩赐，下雨了！”众龙飞舞，以示欢庆。若求雨灵验，则加演三天“酬龙戏”；

若求之不灵，即用“晒龙王”手法惩罚龙王，逼龙布雨。<sup>20</sup>其实，酬神也好，强神也罢，其共同的逻辑存在于演戏背后：人们在竭力应对反常的自然环境。

羊府帝最为宁波渔民敬爱，常常演戏相酬。相传清乾隆年间，舟山有位羊姓船老大，在海上救人无数，死后被玉帝封为海神，称“羊府大帝”，掌海上生死。百姓自发筹资，于清乾隆二十年(1755)在岱山东沙镇小岙山麓为其立祠，取名“海神庙”，亦称“羊府宫”。庙中有戏台一座，戏台前的山门上悬“海不扬波”匾额。羊府宫长年香火不断，尤其在每年鱼汛期间，东海渔民争相来到东沙烧香，祈盼海神保佑他们海上作业风平浪静，满载而归。<sup>21</sup>某些本土贤哲就其事迹而言，本来与海事并无太多的关系，但一旦被赋予神力，就成了海神，也因此更为人们崇拜。象山丹城姜毛庙所奉的姜、毛二位神明，据清雍正《象山县志》载，他们是唐代的进士，弃官隐居丹城南市，“施药济人，卒而有灵，乃立庙祀”，灵异神迹由此出现：渔民出海遇风浪时，常常祈求姜毛二神援救，每每如愿。于是，民国《象山县志》就有了这样的记载：“至今渡海者，或遇风涛，号神望救，即浪静波平，获济无恙，里境有祭。”祭而演戏，农历三月十二日晨，把姜、毛神位抬到南门行宫“落座”看戏。<sup>22</sup>岛滩居民对海神戏的偏爱，其来有自。

从献演的时段看，这里的演艺体现出明显的岛滩生活节律。清康熙《定海县志》：“民间所立之各庙会，则在各庙中演之，谓之庙戏。城区多在仲夏间，有在秋间演之者。一庙之戏，如都神殿等，往往多至十余日。各乡境庙报赛之戏，则自夏徂冬，依地之远近次第演之。渔人报赛之戏，多在各海山演之，谓之谢洋，其时多在季夏。”<sup>23</sup>所谓谢洋戏，包括“出洋戏”和“回洋戏”，节律性非常明显。宁波东齐河、殷家湾、史家湾一带多渔民，他们每年农历九月出洋，在四望无垠的海洋上经过八九个月才能上岸，其间要冒着生命危险，与惊涛骇浪搏斗。因此，在出洋之前和回洋之后，向例有迎神赛会，以祈求风平浪静、满载而归，同时聘请戏班连演三昼夜以酬谢神明。<sup>24</sup>很清楚，岛滩社会的演艺时间是根据方便生计的原则来安排的。象山爵溪镇背山面海，居民世代捕鱼。农历三月至五月渔汛期，浙江沿海千万条渔船接踵而至，云集爵溪洋面，偕同当地渔船驰往羊山岛、南韭山岛洋面网捕大花黄鱼；上海崇明之冰鲜船，附近渔场所属之渔船，亦均来爵溪停泊，收购鱼鲜。在渔汛期，全镇熙熙攘攘，有关渔业组织便聘请戏班酬神演艺，热闹非凡。<sup>25</sup>

在近代中国，地方戏上演于庙台极为普遍，庙台戏自然而然地为了酬神，农业社会的酬神顺理成章地就是春祈秋报，一切似乎皆有规律；然而，岛滩江南的庙宇戏台之多，所酬海神之专，表演时间之安排，在中国未必绝无仅有，却极为鲜见。表面上看是献艺的特色，实际上是其所处环境的特殊，这种特殊性综合体现为由江南文化与岛滩自然生态相互磨合而成的人文生态。

在渐趋一体化和近代化的文明世界里，这样的人文生态散发出浓重的传统气息，受此熏染的演艺更加强了自身的传统色彩。究其基本原因，是低下的物质文明程度。民国时代，人工捕鱼方法已经落伍，至1930年代，“渔民的生活，算是走到了末路”<sup>26</sup>。在以渔业为生的定海沈家门，时人感叹：“吾国海力薄弱，国势凌夷……频年以来，常有藉机械化之工具，非法侵捕者，渔民生计，大受打击”，“民风朴实勤俭”的沈镇人“更堪忧虑矣”。<sup>27</sup>忧心忡忡的岛滩人，便通过演艺将生活的理想诉诸神明。

## 二、海氛不靖的社会秩序

岛滩之区，或偏处一隅，或浮寄孤悬，盗匪潜藏，萑苻不靖。舟山渔歌《渔民苦》吟：“渔民头上三把刀：渔霸、海匪加风暴。”<sup>28</sup>这种特殊的人文地理，构成民间演艺文化存在的社会秩序环境。

在传统中国，一地能够年复一年、周期性地演戏，总是一种宁静富足的气象，但在岛滩江南，升平之象的演戏成了一种幸运。旧时宁波每逢十月，城隍例行出巡，名曰“祥云会”。1884年却“因海氛不靖，暂停此举”。次年重拾旧例，在邑城隍庙演戏酬神，组织者感叹：“鲸波不作，鹤警无闻，甬东父老乃得于秋收之暇，鼓吹升平，幸何如也。”<sup>29</sup>

匪患滋扰是造成演艺秩序乱象的主要因素。1946年秋天，象山小戏戏班在泗洲头、南庄、白石等地演出时，遭土匪朱龙捣乱，后至丹城姜毛庙演出时，花旦竺秀英被朱龙抢走。在茅洋、小白岩等地演毕转至涂茨途中，戏班遭流氓骚扰，来自宁波的名

---

角小生杨潭芬愤然离开；老生阿凤则被一丹城人霸占。象山小戏戏班数年间涉足奉化、余姚、上虞、宁海、三门、舟山等地，奔波坎坷。<sup>30</sup>

造成演艺秩序乱象的另一势力是土豪劣绅。藉祭祀演艺而敛钱，在江南虽说常见，大多不过是首事诸人“享其余贄”，但松江漕泾的庄董却别有用心，借机侵吞赈灾籽种款项：

该镇僻处海滨，距郡较远，每当地藏王诞辰，例雇梨园子弟登台演剧，以答神庥，（庄董）乃借此为题，以作挹彼注兹之计，勾串徒党，于鱼龙曼衍之中，作卢雉喧呼之举。自七月下旬以迄中秋，犹复兴高采烈，旗鼓大张，统计所获不下千金泉，则坐地分肥，以之移抵籽种钱。<sup>31</sup>

这样的演艺环境从一个侧面反映了岛滩社会秩序。于是，生活于其间的人们，转而从虚无的世界寻找力量，进行自我拯救。人们相信，演艺娱神，神便会保庙境安宁。农历七月十五中元日正值台风肆虐季节，当地渔民认为，这是邪鬼在兴风作浪，必须驱之出境，确保海上和岛岸的平安。所以，舟山的中元节成了驱鬼节，具有“鲜明的渔事特征和海岛特征”：

驱鬼的方式是在庙宇里演都神戏，用都神驱鬼。也有在庙宇里制作众多纸人，先作展示，后在七月半上午，举纸人巡行游岛，敲锣打鼓地绕岛一周，直到在海滩把全部纸人焚毁于海……晚上在海滩放水灯，送鬼出海，远离海岛。<sup>32</sup>

跟一般中元日所谓的官赦罪不同，这里将驱鬼作为重要的主题，因而形成“演戏—媚神—驱鬼—靖海”的逻辑。与其说是为了靖海，不如说旨在整肃社会秩序。这从定海干大圣庙的演戏意旨可以看得很清楚：

干大圣庙祭祀的是元时昌国州同知干文传。这位父母官名声很好，在舟山任职时素有惠政，为了纪念他，建起了干大圣庙。庙中演戏时，首场必演周文王访贤、拜姜子牙为相的《渭河水》，以此来称颂干文传的贤德和惠政。<sup>33</sup>

历史上的干文传长于治剧。初至象山昌国卫地，干文传发现岛民顽犷强悍，不易治，至有剽掠海上者，几若化外，他柔之以恩信，岛俗为之而变；当地官长刚愎自恣，他推诚以待，吏治因之转清。当地人崇拜干文传，不是一般的贤德和惠政，更多的是因其治理地方有方。岛滩人对地方井然秩序的祈求，在民国上海金山卫的民间演剧中亦显露出来：

金山新农庙会的五龙庙供奉宋朝将军施谔，封号靖江王、镇海侯。五龙庙香火很盛，闻名江浙邻近数十里。每年八月初八举行庙会，霜降前三天或后三天，演草台戏三天。以庙为中心台，搭起东、西、南、北五座戏台，请当地和浙江的戏班、滩簧、奏班、茶担伴奏说唱、迎神。许多来自松江、平湖等地的人摇着船前来烧香拜佛和看戏、买货。赶集的人群逾万，其情其景盛极一时。<sup>34</sup>

浙江岱山高亭地方的高显侯王，其实也是一位镇海侯，在谢洋节受当地渔民馨香祷祝，自然也是因为其退匪安境之功：该神生前是宋代当地的驻军帮带，曾多次击退海匪，保护渔民。清康熙年间敕封为“护国护民高显侯王”，民间则称其为“海神老爷”，在高亭护龙山腰立庙敬祭。<sup>35</sup>

海神、神庙、祭拜、香火……由这些符号凝聚成的人文生态，给庙会演艺生活笼罩了一层浓郁的“迷信”氛围，而所谓迷信，正是 20 世纪 20 年代以来最受思想新进者们诟病之处。在这里，尊崇的对象是贤能，尽管人们称之为神；祭拜的地点在祠宇，尽管人们称之为庙；拜谒的方式，主要是演艺，尽管人们称之为祭。就此，究竟什么是迷信呢？是时人内心深处的思想情感吗？如果是这样，那么，“自古英雄须庙食”，具有中国特色的立庙宗旨是，“在择立教圣贤、民族英雄，如孔孟关岳等，其毕生孤诣苦心，堪为表式者，俎豆千秋，使后人崇拜之余，溯其德而傲其行”<sup>36</sup>。象山定塘的镇潮庙之立及其行会献艺，就是为了纪念 19 世纪初期围垦荒涂的十八先贤。<sup>37</sup>也就是说，人们更多地将祭祀演艺视为世俗仪式，以此表达对先贤和先烈的崇敬之情，而与盲目地相信超自然存在的迷信行为存在根本的区别。<sup>38</sup>“外人常讥笑我们是一个崇拜偶像的民族，其实这正是我们的美德，更足以证

明我们是极讲恩义，崇功报德的。”<sup>39</sup>与此同时，立庙崇拜行为就在生活共同体中衍生为人文生态。无须讳言的是，这样的仪式源于传统，这样的生态少有近代性元素，不过，它们表达了对于治世的期盼，也给庙会演艺的正当性存在提供了充分理由。事实上，在任何地方社会，其人文生态的绝大部分元素都是传统的；特定时空的人文生态，是由传统元素经过漫长的蜕变，长期累积而成的。

近世以降，滋扰岛滩江南社会的最大匪患莫过于倭寇侵扰。14至16世纪间，东南沿海不断受到倭寇的袭扰。明朝名将戚继光(1528—1588)在此抗击倭寇10余年，扫平为虐多年的倭患，深为江南民众所感念。倭患结束后，山海民众得以回归正常的生活轨道。明范濂《云间据目钞》载松江庙会戏事：“倭乱后，每年乡镇二三月间迎神赛会……搬演杂剧故事，如《曹大本收租》《小秦王跳涧》之类。”<sup>40</sup>抗倭英雄戚继光因之被幻形为庇护百姓生命财产安全的戚老爷，存留在民间信仰中，也进入了地方演艺生活。在象山昌国卫，向有清明赛会演艺。人们在卫前街申明亭前搭戏台，演街戏数昼夜，为在抗击倭寇和海盗中阵亡的将士及罹难百姓祈祷超度。在象山石浦镇，城隍庙正殿左侧塑有戚继光老爷像，平时供人膜拜，至六月初城隍会期间，戚老爷一方面与城隍一起出巡，同时共享日夜上演的京班连台大戏。<sup>41</sup>宁波鄞县高桥乡梁山伯庙会期间，例演社戏，隆重祀。明清两代，主要上演《十八相送》和《楼台会》等折子戏，后来上演越剧《梁山伯与祝英台》。有意思的是，在当地所流传的梁祝故事中，竟然将一对痴情儿女与抗倭事业钩联起来：祝英台殉情后，被草草另葬，至明代，一百姓总兵得梁祝托梦，相助抗倭，后将他俩合葬。<sup>42</sup>

作为演艺生活的一部分，迎神赛会中的戏艺成为另一种抗倭集体记忆。在浙东三北(余姚、慈溪、镇海三县姚江以北地区)一带，有著名的高抬阁会。所谓抬阁，一般由小孩扮为戏文人物造型，坐阁中，由八人舁之而行。据称，三北的高抬阁会肇始于明代：当倭寇犯浙时，义民守望相助，各村张旗鸣金，而“以高抬阁作活动瞭望台，侦寇踪迹”<sup>43</sup>。至20世纪30年代中期，民族危机日益严重之时，浙东人民再提抬阁会的意义：“将旧的意识，重新灌输到民众的脑海里，同时又将旧的御寇利器——赛会——改为时代化的卫国工具。”<sup>44</sup>“旧的意识”经过重新灌输，已经被赋予了近代性，成为民间艺术存在的新的人文生态，当然，这仍然是属于岛滩世界的。

倭寇侵扰东海的历史就这样渗入社会集体记忆，以民间艺术的方式被一代代书写。就艺术传承来说，人们“总是把这些民间文艺作为东海乡土的‘历史教材’，并通过各种形式在不同场合传给后代，使东海渔家子子孙孙后代永远牢记这段祖先创造的历史功绩”<sup>45</sup>。从艺术的存在环境看，这段历史所承载的不仅仅是祖先的功绩，也包括海疆重地一代代所面对的、几近相似的社会背景，这样的背景，便构成特定时代的人文生态，为包括民间演艺在内的文化生活提供养料，同时，地方戏也通过仪式持续塑造着地方人文生态。

### 三、流动频仍的生活方式

岛滩居民既要直面风暴海潮，又常遭遇饥饉兵乱，难以在一地长久地生存，故流动频繁。以舟山岛民为例，由于生活环境严酷，“真正能在舟山群岛上生存几代的民众是极为少数的”；作为“典型的历代移民栖息地”，舟山群岛的历史并不是代代相沿，而是前仆后继的。<sup>46</sup>这种状态也与近世以降中央皇朝的海洋经营政策密切相关。清顺治十三年(1656)第二次实行海禁后，舟山沦为荒岛。康熙二十三年(1684)展复，大批居民移居舟山，其中以回迁的原籍民后裔和近海的宁波三北地区居民为多，当地渔猎农耕事业渐兴，现东沙、嵊泗地区民众多为镇海、余姚和奉化居民后裔。这一流动的社群世界，构成演艺人文生态；人文生态的地方差异，在戏文演艺活动中明显呈现出来。

其一，演艺酬谢之神随护渔民左右，被称为“在大海流动的神灵”。<sup>46</sup>旧时，每年农历三月十五至三月廿三日之间，象山渔区开洋祭神，祈求海神护佑渔民出海平安、获得丰收，感恩神灵的沾溉。清光绪二年(1876)，舟山沈家门镇塘头渔民建天后宫，供奉天后娘娘。民国年间又在庙中捐建11间殿房和戏台，每年举行三次大型庙会活动。三月廿三日天后诞辰日，请越剧戏班做7至9天的庙戏。此时致谢宫中座神。渔船出海，船舱内必供妈祖神像，有的还做成妈祖神龛，书“有求必应”“海不扬波”横幅，把妈祖视为航海、捕捞的保护神。<sup>47</sup>彼时祈求的妈祖意为宫中天后的行身。

随护每个船队左右的海神统称为“船关菩萨”，或“船官菩萨”。渔民们相信，海上遇难时，神若有应答，是因为此前在渔村里已经相求，祈求的方式之一是演戏娱神。象山渔村的船主都要请戏班子来村庙演戏，从三月廿三日下午开始，日夜连台，上演越剧、平剧、绍兴高调等，历时5到10天。开演前，要派一支乐队至村里各庙恭请诸菩萨前来看戏。在当地人看来，这不是嬉乐，而是一种祭祀仪式。仪式结束后，船主双手捧起红漆大桶盘，桶盘上放着供品，中置木雕塑菩萨一尊，由大副撑一顶黑色布伞护着，在灯笼的指引下，恭恭敬敬地请菩萨上船，放在船圣堂神龛内，以待三月廿三日渔船扬帆出海<sup>48</sup>，然后可以在海上作业时祭祀膜拜。

处于这种人文生态中的戏剧，已经在很大程度上改变了其艺术性格，因为艺术“不会导致一个实际目的的实现。艺术的目的就是其自身”<sup>49</sup>。在这里，演艺作为渔民达到实际功利的工具，开始附属于仪式，表达特殊的受众信仰，执行着现实的生活功能。

其二，演艺酬谢之神在流动中多为周边沿海居民所共享。舟山人演戏酬谢的天后，俗称为娘娘；崇奉寇珠的，认其为寇珠娘娘。有研究者称，娘娘或天后，是福建妈祖信仰在舟山的变异。妈祖成神前是北宋时福建莆田九牧世家林氏之女默娘，后羽化而为海神，护佑海上渔舟和商船的安全。自北宋宣和初年开始，历代朝廷褒封她为“天妃”“天后”等。福建岛滩人家尊称其为妈祖，并带入了浙东沿海：

福建渔民有个习惯，出远门捕鱼，船上都要供奉海神，而供奉的海神以妈祖为最多。他们到一个岛上某一村落暂居下来后，要把船上的神灵请到岸上，搭茅棚供奉。随着不少福建渔民在舟山定居，这些神灵就随之定居下来了，并且影响着同一地区同一村落的其他居民，形成了一个独立的妈祖信仰文化区。<sup>46</sup>

与流动的天后相似，海岛神明大多有这样的经历。在嵊泗之枸杞岛村，从庙宇建造年代则可推考，岛民由浙江宁波、台州、温州各属，于明末清初迁移而来，故风俗习惯一似故土：“每一渔村，均有一座建筑较善之庙宇，所供奉者为天后、羊府、关圣三神为主，渔民染疾疑难，求治求解，故神为岛民之主宰。”<sup>50</sup>沿海族群徙居海岛，面对陌生而恶劣的环境，产生强烈的祈禳心理，需要借助原居地的信仰，求得在新环境中的生存和发展。羊府信仰遂在舟山、岱山—长涂岛和嵊泗列岛等地流行开来，为酬谢羊府大帝而上演的庙会戏非常多。<sup>51</sup>神明在东南沿海及其岛一滩之间的流动，很明显地是因为其间自然—生计环境的相近，人们共享着神明的福泽。来到浙东岛滩的神明与当地文化磨合，便成为江南演艺人文生态的基本元素。

其三，戏班常由江南近海地方流动而来。在流动的社群，或是因为非久居之地，组织不易，或许由于交通不便，市场窄小，戏班难得独立存在的空间。在舟山群岛南部海域的六横诸岛，岛民特别欢迎来自对岸的象山布袋木偶戏演出，因为这种演艺形式单一，规模小，道具简单，便于流动。<sup>52</sup>镇海地方志称：“邑中无戏班，皆来自甬郡”，约有：宁波昆班，多演文戏；的笃班，即越剧，“乡人比较爱看”；台州班，演员多来自浙西，“能唱几出皮簧……妇女和老人颇感兴趣”；京班，只在五月间都神殿迎神时演出，其中有许多戏，如《水淹七军》《献池图》《渭水河》等，因为与水相关，在岛滩乡间“为庙会中必不可少之戏”。<sup>53</sup>李世庭为我们梳理出各外来戏班来舟山的前后脉络：

据传，最早来舟山演出的是昆班和京班，大约自20世纪20年代起，自宁波来舟山演出的戏班有“新庆丰”“大连升”“大四喜”“蟾月记”“宋翔记”“老大鸿寿”等……到20世纪30年代，女子越剧兴起，来舟山演庙会戏的昆班和京班逐渐被越剧戏班所代替。<sup>54</sup>

从舟山各戏班的兴衰过程，不难看出，经过花雅争胜，最后地方戏占领民间戏坛的明显痕迹，其实这也是戏剧文化适应地方人文生态的过程。

其四，依观众流动方式的不同而有不同格局的庙会圈。民间江南的祭祀演艺，常常以某一献演庙宇为中心，周边若干村镇的观众前来观演，如此形成一个庙会圈。在一定意义上可以说，庙会圈就是由戏剧为日常纽带形成的生活共同体。庙会圈依不同的生态而呈不同的格局。在岛滩地方，至少有两种：若戏班献艺于较大市镇的庙宇，如县治所在，观众则可能来自较远的岛屿，这

就在陆岛之间由演戏而生成一个较大的庙戏圈：

(定海)庙会戏各庙轮流演出，多在下午和晚上，偶然也在上午演戏，称早戏。演出期间县城内外轰动，居民举家而出，十大大岙、五悬山的渔民也赶来看戏……地处东门外小洋岙的厉浦圣庙每逢中秋节要祭神，要举办庙会戏，当时定海城里有句家喻户晓的俗语：“八月中秋大节跟，厉浦圣庙看戏文。”中秋是秋收的季节，满月又象征团圆。就在这个吉祥、美好的节日傍晚，城里不少居民全家老小偕亲友乘河船赶去看戏，则另有一番情趣。厉浦圣庙离县城约 2.5 公里，有河道直通。半夜看完戏乘船返城。<sup>55</sup>

晚清时期，在浙江宁海的岳井，蒋、李、王、张四姓共有濒海境庙，名曰“下洋”，以此为中心，经常演戏赛神，形成一个较大的庙戏圈。“相去甚远”的蒋姓居民，殊觉不便，作竹枝词记其事：“下洋古庙戏常陈，岁岁春来乐赛神。依欲往看嫌太远，同行必约老成人。”<sup>56</sup>据老一辈人回忆：1925 年，定海上荣庙菩萨开光，请来宁波新庆丰昆班演庙台戏，连演十天十夜，盛况空前，定海附近各岛的居民都赶来看戏。<sup>57</sup>

另一种情形是，若戏班奏演于某个孤岛，由于交通阻隔，观众赴会不便，庙戏圈则局囿于本岛，范围则可能较小。定海岱山的高亭岛有摩星山，峭壁悬崖，山高路险，把高亭与岱山本岛其他地方分隔开来，成了一个相对独立的区域。民国年间，岱山本岛以东岳宫为中心，每四年举行一次迎神赛会，而高亭因地缘相隔，无法参与，只得单独赛会。岱山庙会以天后宫为中心举行庙会，并连演三天三夜戏，一般情况下，首演于天后宫，后至各庙献演。<sup>58</sup>

据对清康熙二十二年(1682)以来不同版本的地方志记载及实地调查，舟山群岛多达四分之一强的宫庙供奉的是天后，但这些庙宇的规模大多比较小：

当时最具影响的沈家门天后宫占地面积也只是一千一百多平方米。岱山蛇山天后宫在清同治年间最盛时期也只有“大殿七楹，左右厢房各五间，正门三间，院中一戏台”这样的规模。其余的天后宫规模更小……他们的信仰活动也是各自为阵的……真可以说是“一岛一妈祖，一村一天后”，体现出其不统一的散的特点。<sup>59</sup>

分散，是就信仰活动的整体特征而言的；单从演艺的角度，可以看出孤岛庙戏圈的狭窄和在某种程度上与外部世界的绝缘，这样的狭窄和绝缘很明显地被岛屿生态所约束，是民间演艺文化与岛滩环境相互作用的结果。

## 四、结语

论及庙会演艺对于生态的依存，关注的重心当然在生态，且在融自然与文化为一体的人文生态。民间演艺文化所依存的自然环境存在明显的差异。从地理结构看，江南比较明显地可分成三类：一是具有水乡特点的平原水稻地区；二是沿着漫长海岸线的许多港区和孤悬海中的为数众多的海岛；三是林木幽深、连绵不绝的富含特殊文化内涵的山区。三类地区“由于自然环境的差别和历史演进的不同而形成的生产样式、劳动种类、风俗习惯、宗教信仰等都不尽相同，甚至有重大的区别。即使在社会形态相同的条件下，它在文化创造上也各具特色”<sup>60</sup>。当其中的东海类型进入演艺文化史的考察视野，海水、岛礁、滩涂、渔船、盐场、海神等文化符号便清晰地呈现在人们面前。叶长海把这些文化符号称为艺术存在的网络，包括“生命网”和“文化网”，前者构成演艺环境的自然因素，后者构成演艺环境的文化因素；两者“在生态上有一种共存关系……交互影响、交互作用”<sup>61</sup>，即所谓人文生态，影响着具体演艺活动的发生和变化。

从以上考察可知，共存于地方演艺生活中的海洋文化符号交互作用，已经活化成岛滩江南社会的人文生态，诸如生计环境、社会秩序和生活方式，等等。我们发现，所有这些方面，绝不是外在于演艺生活的社会背景，而是其题中应有之义。就演艺论演艺，岛滩演艺就是江南戏剧演艺地图的寻常部分，或许由于缺乏某种艺术创造，这部分显得似乎特别暗淡，然而，一旦将岛滩演艺置于特定人文生态之中进行考察，江南演艺的传统承袭、近代发展、地方特色，包括特定戏剧的结构及其功能，都会一一得到

---

彰显；与此同时，民众生活的近代面貌随之呈现出来。在这里，传统与近代的分野、文明程度与文化特色的区别，都不能以“迷信”“落后”的模糊标签进行图解，而应该通过庙会演艺生活的实际考察，在地方人文生态中重新加以理解。以人类学的视野观察这样的演艺生活，赵旭东指出：“它更多属于一种在其自然环境中的因场景性依赖而发生的生机与生活……乡村自身的存在更多地有赖于其周围环境的供给，并因为这种长期的环境供给以及持久性的良好适应和协作，而使得乡村自身的社会和文化有了其最具独特性的价值存在。”<sup>62</sup>如此，民间演艺的人文生态考察便取得了应有的社会史价值。

#### 注释：

1 属于江南范围内的东海，沿海岸线北起长江口，南迄宁波三门湾，与台州相望。

2 作为中国戏剧演艺发展史上的重要节点，西汉角抵戏及其代表作《东海黄公》，大多会被艺术史家当作典型个案，进行戏剧要素的分析，以此确认其历史方位。廖奔、刘彦君等认定《东海黄公》为“中初级阶段戏剧的主要代表”，见廖奔、刘彦君：《中国戏曲发展史》（第1卷），中国戏剧出版社2012年版，第51页；周贻白把《东海黄公》“认作中国戏剧形成的起点”，见周贻白：《中国戏剧的形成和发展》，《中国戏剧论集》，中国戏剧出版社1960年版，第13页；姜彬主编的《东海岛屿文化与民俗》在“悠久的东海民间戏曲”一目中，将戏曲当作“文化与民俗”事象，列举了《东海黄公》以及近世而还的东海民间戏剧，却不见关于海洋与演艺关系的讨论。

3 朱利安·斯图尔德：《文化变迁论》，谭卫华、罗康隆译，贵州人民出版社2013年版，杨庭硕“中译本序”第2页。

4 朱利安·斯图尔德：《文化变迁论》，贵州人民出版社2014年版，第26页。

5 田舍翁：《庙会速写》，《申报》1934年11月2日，第14版。

6 吴凯丰：《岱山渔歌》，中国文联出版社2006年版，第57页。

7 马林诺夫斯基：《文化论》，费孝通等译，中国民间文艺出版社1987年版，第48页。

8 江苏省立渔业试验场编印：《嵎山渔村调查》（1935年），载李文海：《民国时期社会调查丛编·乡村社会卷》二编，福建教育出版社2014年版，第583页。

9 徐渊、桑毓喜记录、整理：《宁波昆剧老艺人回忆录》，苏州市文化广播电视管理局2002年，第63页。

10 李邨嗣：《鄞东竹枝词》，《杲堂诗文集》，浙江古籍出版社1988年版，第767页。

11 陶和平：《舟山海神研究》，中国文史出版社2014年版，第8-9页。

12 微：《忆舟山》，《磐石杂志》1936年第4卷第7期，第521页。

13 狂生：《石浦巡礼记》，《金钢钻》1936年8月2日，第3版。

14 竺桂良：《石浦镇志》，宁波出版社2017年版，第1309-1320页。

15 伍惟能：《洋岭竹枝词》，应可军编：《宁海竹枝词》，宁波出版社2016年版，第139页。

- 
- 16 李世庭：《定海的庙会戏》，《舟山文史资料》第 8 辑，北京文津出版社 2003 年版，第 706 页。
- 17 毛德传：《昌国古今》，团结出版社 2016 年版，第 214 页。
- 18 金涛：《旧时舟山龙王戏》，《舟山文史资料》第 7 辑，2001 年，第 271-272 页。
- 19 汪志铭：《甬上风物：宁波市非物质文化遗产田野调查·象山县·定塘镇》，宁波出版社 2009 年版，第 105 页。
- 20 姜彬：《东海岛屿文化与民俗》，上海文艺出版社 2005 年版，第 441-43 页。
- 21 公羽、黄志国：《舟山的“妈祖庙”：东沙羊府宫》，《舟山文史资料》第 8 辑，第 878 页。
- 22 宁波市文广局：《甬上风华：宁波市非物质文化遗产大观》（象山卷），宁波出版社 2012 年版，第 302-303 页。
- 23 周圣化修：（康熙）《定海县志·方俗志》“演剧”，1933 年排印本。
- 24 徐渊，桑毓喜记录、整理：《宁波昆剧老艺人回忆录》，苏州市文化广播电视管理局 2002 年，第 64 页。
- 25 余维新主编：《象山县渔业志》，方志出版社 2008 年版，第 142 页。
- 26 梦生：《舟山群岛的渔村》，《正风》1937 年第 4 卷第 3 期，第 279 页。
- 27 金元芳：《沈家门》，《新闻报》1939 年 7 月 3 日，第 5 版。
- 28 刘韵：《简论舟山渔歌中的人文精神》，载柳和勇：《海洋文化研究与海岛调查》，海洋出版社 2012 年版，第 93 页。
- 29 《甬东琐纪》，《申报》1885 年 10 月 11 日，第 2 版。
- 30 朱耿芳：《象山戏剧史话》，象山县政协文史资料委员会编：《象山文史资料·文化史料专辑》，1992 年，第 26-27 页。
- 31 《书本报别开生面事》，《申报》1893 年 10 月 11 日，第 1 版。
- 32 金庭竹：《舟山群岛·海岛民俗》，杭州出版社 2009 年版，第 90-91 页。
- 33 李世庭：《定海的庙会戏》，《舟山文史资料》第 8 辑，第 707 页。
- 34 朱炎初、朱佩明：《金山古今谈》，上海三联书店 1999 年版，第 138-139 页。
- 35 顾希佳：《渔民开洋谢洋节》，光明日报出版社 2014 年版，第 98 页。
- 36 秋锦衣：《从庙宇说到仙堂》，《崇民报》1933 年 11 月 16 日，第 4 版。
- 37 汪志铭：《甬上风物：宁波市非物质文化遗产田野调查·象山县·定塘镇》，宁波出版社 2009 年版，第 145 页。

- 
- 38 李亦园：《宗教与神话》，广西师范大学出版社 2004 年版，第 20-21、37-38 页。
- 39 励茂平：《象山旧闻录》，浙江省象山县政协文史资料委员会，2018 年，第 32 页。
- 40 范濂：《云间据目钞》卷二“风俗”，奉贤褚氏重刊本，1928 年。
- 41 竺桂良：《石浦镇志》，宁波出版社 2017 年版，第 1357、1639 页。
- 42 白岩：《梁山伯墓与风俗调查》，载陶玮：《名家谈梁山伯与祝英台》，文化艺术出版社 2006 年版，第 350-352 页。
- 43 《慈北高抬阁》，《时报》1932 年 11 月 11 日，第 8 版。
- 44 余馨：《关于迎神赛会》，（镇海）《招宝山》1936 年 3 月 3 日，第 3 版。
- 45 姜彬：《东海岛屿文化与民俗》，上海文艺出版社 2005 年版，第 613-614 页。
- 46 陶和平：《舟山海神研究》，中国文史出版社 2014 年版，第 6-7、13、150 页。
- 47 翁盈昌：《塘头渔民与妈祖》，《舟山文史资料》第 8 辑，第 788 页。
- 48 解亚萍：《象山渔民开洋节》，浙江摄影出版社 2014 年版，第 78-80 页。
- 49 简·艾伦·哈里森：《古代艺术与仪式》，刘宗迪译，生活·读书·新知三联书店 2015 年版，第 87 页。
- 50 李辉忠：《枸杞渔村风光》，《新渔》1949 年第 8 期，第 17 页。
- 51 王武琼：《舟山群岛羊祜信仰研究》，载柳和勇：《海洋文化研究与海岛调查》，第 19 页。
- 52 汪志铭：《甬上风物：宁波市非物质文化遗产田野调查·象山县·墙头镇》，宁波出版社 2009 年版，第 33 页。
- 53 文载道：《故乡的戏文》，《风土小记》，辽宁教育出版社 1998 年版，第 45 页。
- 54 李世庭：《旧时，舟山没有戏班》，《舟山文史资料》第 8 辑，第 714 页。
- 55 海涛：《定海旧城庙宇与庙会戏》，《舟山文史资料》第 8 辑，第 926 页。
- 56 蒋明伦：《鹤井竹枝词》，应可军编：《宁海竹枝词》，第 75 页。
- 57 李世庭：《旧时，舟山没有戏班》，《舟山文史资料》第 8 辑，第 713 页。
- 58 金涛：《舟山岱山高亭天后宫》，载王国宝：《大爱妈祖：妈祖信仰在宁波》，宁波出版社 2017 年版，第 267-270 页。
- 59 陶和平：《舟山海神研究》，中国文史出版社 2014 年版，第 156 页。

---

60 姜彬：《东海岛屿文化与民俗》，上海文艺出版社 2005 年版，第 1 页。

61 叶长海：《戏剧：发生与生态》，上海百家出版社 2010 年版，第 60 页。

62 赵旭东：《人类学视野下的中国乡村》，《中国社会科学报》2022 年 1 月 4 日，第 1 版。