

分 类 号：K890

UDC：300

学 号：40101

密级：公开

温州大学

硕 士 学 位 论 文

温州鼓词中的“娘娘词”与娘娘信仰

作 者 姓 名：上官素荣

学 科、专 业：民俗学

研 究 方 向：民间艺术研究

指 导 教 师：陈克秀教授

完 成 日 期：2007 年 3 月 17 日

温州大学学位委员会

分 类 号：K890

UDC：300

学 号：40101

密级：公开

温州大学

硕 士 学 位 论 文

温州鼓词中的“娘娘词”与娘娘信仰

作 者 姓 名：_____

学科、专业：_____民俗学_____

研 究 方 向：_____民间艺术研究_____

指 导 教 师：_____

完 成 日 期：_____2007 年 3 月 17 日_____

温州大学学位委员会

温州大学学位论文独创性声明

本人郑重声明：所提交的学位论文是我个人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。尽我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得温州大学或其它教育机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示了谢意。

论文作者签名：

日期： 年 月 日

温州大学学位论文使用授权声明

本人完全了解温州大学关于收集、保存、使用学位论文的规定，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。本人授权温州大学可以将本学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存和汇编本学位论文。本人在导师指导下完成的论文成果，知识产权归属温州大学。

保密论文在解密后遵守此规定。

论文作者签名：

导师签名：

日期： 年 月 日

日期： 年 月 日

温州鼓词中的“娘娘词”与娘娘信仰

摘要

温州鼓词是浙江省温州地区广泛流传的一种民间说唱艺术，按其演唱内容和形式，可分为平词和大词。大词要在庙宇内演唱，其间举行各种信仰仪式活动，至今仍活跃在温州各个庙宇之内。其中，“娘娘词”是大词艺术中的精品，主要唱述福建女神陈十四娘娘（也称陈靖姑、临水夫人、太阴圣母等）自庐山学法归来，一路除妖灭怪、治病救人的故事。这种在庙宇内演唱，并举行各种仪式的“娘娘词”，溯其渊源，可以与唐代的“俗讲”、“变文”，南宋时的“说经”、“说参请”，元明时的“宣卷”、“宝卷”相承接。因此，对于“娘娘词”的研究，不能以今天中国曲艺的一般意义去认识，更不能完全以大众娱乐、大众艺术消费为取向的曲艺形式类型去衡量，而是应以文化人类学、民俗学、民族音乐学、社会学等视角看待这一特殊的“庙宇音乐”。

在温州，“娘娘词”与娘娘信仰是一个相互依从的整体。“娘娘词”的演唱因娘娘的信仰而成为一种宗教化、神化了的艺术，而“娘娘词”对陈十四的颂扬及形象的塑造，又为陈十四娘娘的信仰起着推波助澜的作用，使她的神格与“灵验”家喻户晓。艺术与宗教的相互利用、依存关系，在温州鼓词与娘娘信仰这个地域性的个案中，表现的可谓淋漓尽致。现在，温州地区陈十四的信仰地位几乎位于所有民间神祇之首。女性的慈爱给了信众以心灵的抚慰，神的威严、“灵验”又在一定程度上给了信众应对生活、克服困难的信心。因此，随着陈十四信仰的普及，又产生出了各种相关的信仰风俗，如“‘度关’驱邪”、“求子求财”、“做鱼福”、“做稻福”、“祈雨”、唱“龙船”等。这些信仰风俗也是庙宇仪式向俗民生活的延伸。

鉴于“娘娘词”与一般曲艺形式类型的不同，且与娘娘信仰的紧密相关，本文则以田野调查为基础，从多角度、多层面来认识研究“娘娘词”，不但追溯其起源、分析其文本意义、剖析其仪式内涵，还结合娘娘信仰进一步探讨二者之间互为载体、相辅相成的关系。同时亦从温州独特的地域、文化来分析陈十四娘娘（陈靖姑）这个外来女神在温州地区落地生根，并走向兴盛的原因。其意义即在，对“娘娘词”这一民间非物质文化的研究与保护；发掘温州鼓词的文化蕴涵、认识其民俗功用，以及对温州地区的民间信仰状况作出考索和研究等等。

关键词：温州鼓词，“娘娘词”，《南游》，陈十四娘娘，陈靖姑

NIANGNIANGCI AND THE NIANGNIANG BELIEFS

ABSTRACT

Wenzhou Guci is a kind of traditional folk entertainment involving talking and singing art enjoying great popularity in Wenzhou area, Zhejiang Province. According to its content and form it may be divide into *Pingci* and *Daci*. *Daci*, which must be sung in temples interluded with certain rituals, is still actively performed in Wenzhou temples. Crowned as ‘mother of *Guci*’, *Niangniangci* is the essence of *Daci*, eulogizing the Fujian goddess *Chen Shisi* *Niangniang* who fought off and killed the ghosts and evils while curing and helping the people all the way from Mount Lushan after her successful mastering the magic tricks and power there. When tracing its origin, this kind of widely sung *Niangniangci* performed hand in hand with religious rituals in temples can be connected with ‘Vulgarly Say’ and ‘Bianwen’ of Tang Dynasty, ‘Shuojing’ and ‘Shuo Canqing’ in the Southern Song Dynasty, ‘Xuanjuan’ and ‘Baojuan’ of Yuan Ming Dynasty in succession. Obviously it is imbued with same spirit with the traditional religious singing and chanting. Therefore, with regard to the *Niangniangci* research, we should start from the perspective of cultural anthropology, ethnology, ethnomusicology and sociology instead of the common sense in China’s contemporary sing song and entertainment programs, let alone studying this special temple music the same way as those sing songs and acrobatics forms of the populace entertainment and populace nature.

In Wenzhou, *Niangniangci* and *Niangniang* Beliefs an organic integration of mutual reliance. Thanks to *Niangniang* beliefs, *Niangniangci* spreads widely and becomes a kind of religion and deified art of secrecy. While the eulogy and image molding of *Chen Shisi* in *Niangniangci*, in return, speeds up the spreading of *Niangniang* beliefs, leading to *Chen Shisi* image as a goddess and her magic power more widely known among her followers. This regional case between *Niangniangci* and *Niangniang* beliefs gives full expression to the mutual beneficially reliance of art and religion. At present, the *Chen Shisi* belief tops among all local folk god and goddess beliefs in Wenzhou area. The feminine mercy and kindness console her followers and the goddess dignity strengthens their confidence in facing life and overcoming difficulties. And the further deepening popularity of *Chen Shisi* beliefs also gives birth to related customs and beliefs, such as ‘to exorcise’, ‘praying for a son and seeking the wealth’, ‘to make the fishing luck’, ‘makes the rice luck’, ‘prays for rain’, ‘the temple fair’ and sings for ‘the Longchuan er’ and so on. These customs is also a temple rites to live toward the vulgar people’s livelihood.

In view of the fact that *Niangniangci* differs from the general acrobatics form and singsongs while is relevant with *Niangniang* beliefs, this article, based on its field investigation, expounds *Niangniangci* from multiple perspectives and in an all-direction levels. This text not only traces the origin of *Niangniangci*, analyzes its text significance and ceremony connotations, but also further explores the mutual beneficially reliance and complementarily between *Niangniangci* and *Niangniang* beliefs after combining *Niangniang* beliefs. Meanwhile, the text expounds the reason behind the birth and prosperity of *Chen Shisi*, the exotic goddess and her belief in Wenzhou from Wenzhou’s unique geological locality and local cultures. This thesis is of certain theoretical and practical significance. First, it has certain role in the protection of *Niangniangci*, this non-material form of culture. Second, it further enriches the research in the cultural connotation and folk function of *Wenzhou Guci*. In addition, it betters our understanding of the folk beliefs in Wenzhou regions.

KEYWORDS: *Whenzhou Guci, Niangniangci, NanYou, Chen Shisi, Chen Jinggu*

目 录

绪 论.....	1
一 盲词村鼓唱娘娘.....	6
1 “娘娘词”的产生和发展	6
2 “娘娘词”的文本解读	9
3 乐器的非艺术功能	15
4 神化了的艺术——“娘娘词”演唱仪式解析	18
二 女性的慈爱与神的威严.....	24
1 娘娘信仰的历史渊源	25
2 娘娘信仰缘由	27
三 俗民生活中的娘娘信仰.....	31
1 娘娘信仰风俗	31
2 “娘娘词”和娘娘信仰的文化功能	36
结 语.....	41
参考文献.....	42
附录A.....	44
附录B.....	45
附录C.....	46
已发表的相关论文.....	48

绪 论

温州鼓词是流传于浙南地区最大的一个曲艺品种，俗称“唱词”、“瞽词”。它以温州瑞安城关方言演唱，活跃于整个温州地区，是该地区最有影响力、最具特色的民间说唱音乐。

关于温州鼓词的起源，现在尚无定论。以温州的地方文献及艺人的口头传说来看，温州鼓词可能形成于明末至清中期，至今有三百来年的历史。经过历代艺人的传承、发展，温州鼓词无论演唱的内容、形式，还是唱腔、伴奏乐器等方面都较成熟。在温州民间有“唱词做戏”的民谚，可见，听词和看戏是温州老百姓岁时节日、庙堂盛会中不可或缺的文化活动。可以说，温州鼓词是温州大众民俗生活的重要组成部分，是温州老百姓人文历史知识的教科书。它寓教于乐，对温州老百姓的价值观、道德观有着重要的影响。因此，温州鼓词经久不衰，至今仍盛行于城镇乡村，甚至被搬上了电视荧幕，并已成为国家级非物质文化遗产的重点保护对象之一。

温州鼓词按其演唱内容和形式，可分为“平词”和“大词”两类。

平词，是指以演唱历史故事、言情、武侠为主的词篇。在旧时温州，凡遇社日庙会、宗族完谱、小儿满月对周、红白喜事、灾后请神消灾，或犯禁、争端认错等日子，总要邀请鼓词艺人演唱。多则数夜（或日），少则一夜（或日）即止。演唱时，艺人端坐椅上，左手执三粒板，右手持鼓签，敲奏牛筋琴、小扁鼓、高音梆子等乐器为说唱伴奏。平词曲调文雅，抒情达意，是过去温州老百姓业余生活中喜闻乐见的艺术形式。

大词，又称“经词”，且有广义、狭义之分。广义的大词，包括所有以佛、道教经籍教义、本生故事、以及民间神、怪故事改编而成的词篇，有《南游》（又称《灵经大传》、《南游大传》、《陈十四娘娘》），俗称“娘娘词”、《西游》、《北游》（即《黄氏女修行》）、《东游》（即《华光传》）、《封神榜》、《三官经》、《杨府经》、《地藏王经》、《土地公传奇》、《玉皇大帝传》等，其中以《南游》为首要。狭义的大词则主要是指演唱《南游》，因其内容以讲述福建女神陈十四娘娘（又称陈靖姑、临水夫人、临水奶、太阴圣母等）的本生故事，歌颂陈十四娘娘降妖灭怪的功德为主，所以，民间又称大词为“娘娘词”。本文主要探讨研究的“大词”，即指演唱《南游》的“娘娘词”。

大词都在庙宇中演唱，其形式颇为复杂。一村若遇演唱《南游》之时日，庙宇要张灯结彩，设神坛、立香案、扎纸神、搭庐山景；并以篾骨纸糊的青白二蛇盘缠戏台的左右两柱，场面热烈且不失森严。一般需要演唱七昼夜，期间穿插很多仪式，颇具神秘。如每场演唱伊始都要先请神，再唱求神保佑合社乡方五谷丰登、六畜兴旺、百业发达、人口平安等，然后才演唱正本的大词。艺人在演唱敬请娘娘时，身穿海青服，敲锣打鼓，听众拈香下跪，叩头参拜，营造神仙临境之气氛。演唱期间，经坛边角，有专人按艺人

说唱神灵，听鸣锣烧“纸马”，示敬神、佛。词文演唱结束，须请诸神归位，须送“神船”，即把一切妖魔鬼怪“骗”到纸船上，送到村头河边焚烧，以示把一切妖魔鬼怪送出村落，从此村社太平。目前，在温州鼓词中，演唱“娘娘词”最为活跃，城乡各个庙宇几乎每年必唱大词，且仪式规模之大、参与人员之众较为少见。

就全国范围来看，早在上一世纪的五十年代，温州鼓词就已经成为全国闻名的曲艺品种，但是，所谓的“全国闻名”，则仅在于温州鼓词的“平词”部分，1984年出版的《中国音乐词典》即云：

温州鼓词。曲艺的一种。俗称瞽词。流行于浙江南部温州地区……用浙南方言说唱……因表白、唱腔风格的不同，分南、北两派，南派流行于平阳、瑞安一带，以细腻见长；北派流行于温州、永嘉一带，以刚健著称。传统曲目多为传奇、小说的故事改编而成。现代题材的作品多为短段^{[1] (P405)}。

直到今天，如果走出浙南，人们所了解的“温州鼓词”，也仅是其“平词”部分，而对于“大词”部分却多不甚了解。此中原因：(1)自解放后，由政府或群众团体所举办的各种文艺调演或演出，艺人多演唱“平词”而不演唱“大词”。(2)“大词”是庙宇中的音乐，是与温州民间宗教、信仰仪式息息相关；在以往的“破除迷信”庙宇仪式衰微的政治环境、社会环境中，较少演出，故亦不为外地、外乡的人们所知。(3)“大词”篇幅宏大，整个演唱仪式复杂，禁忌繁多，即，需要特定的环境——庙宇；特定的时节——依乡规村俗而定的吉日；特定的群体——以乡镇村落为群体的士、农、工、商以及神职人员；特定的神系——以陈十四娘娘为首的神灵；特定的功利目的——宣扬宗教、搬演仪式，娱神娱人、消灾祈福。就此，“大词”的演唱实际已经超出了曲艺的一般意义的界定，由此也就造成了外面的人们所了解的“温州鼓词”，仅知“平词”而不知“大词”。

可以说，对于“温州鼓词”，仅谈“平词”而不涉及“大词”，是不全面的，这无论是对“温州鼓词”艺术形式研究（内部结构），还是“温州鼓词”艺术功能、社会功能（外部功能）的研究，都是一个缺憾。并且，就目前整个温州鼓词的发展状况来看，“平词”的演唱活动与全国其他的一些曲艺、戏曲一样，面临观众老化、艺人流失、演出活动渐趋萎缩的窘困境地，而“大词”的演唱活动，却以庙宇宫观的宗教祭祀活动、城镇乡村的民俗活动为依托，愈演愈烈，呈现出一片“繁荣”的景象。因此，“大词”的演唱目前更应该引起民俗学界的重视。尤其需要指出的是：作为一个曲艺品种，“温州鼓词”中的“大词”能够如此深刻地涉及民间宗教信仰，能够直接参与甚至主导民间宗教、信仰仪式活动，能够包容一个民间信仰的全部信仰内容，就全国范围来说也似乎是独一无二。

对于温州鼓词的研究，民俗学家叶大兵首开其端，他的《温州鼓词》是最早向外介绍、研究温州鼓词的文章。其后，有瑞安文化工作者宋维远、胡平、郑育友、陈锡权等对温州鼓词的研究。其中，宋维远的《浅谈温州鼓词的渊源和发展》、《温州鼓词与瓯越文化》，对温州鼓词的历史渊源和发展状况作出了梳理和考证，阐述了温州鼓词和瓯越文化的关系。近年来，温州学者在完成《中国曲艺音乐集成·温州分卷》过程中编撰了

《温州鼓词》(试编本),对温州鼓词的历史、音乐、流派、曲目及历代师承关系等进行了收集、整理和研究。另外,还有郑育友主编的《瑞安鼓词史资料》、《瑞安鼓词·黄体芳年谱》。在词本的整理上,则有郑志强的《郑志强鼓词集》,兰州大学汤镇东整理的词本《温州鼓词男女篇》,前者主要是郑志强本人的鼓词创作,是最早出版的鼓词集,后者是汤镇东收集整理或创作的温州鼓词中有关爱情、婚姻的词本。

以上论著,对温州鼓词的历史渊源、语言特色以及伴奏乐器等都有所研究,对鼓词的研究提供了有价值的资料。但遗憾的是,这些论著多针对的是“平词”,而对“大词”则仅仅是作出了一些简介,而少有专门的研究。

目前,有关于温州鼓词中的“大词”的调查和研究仍不多。1991年、1992年日本国中国民俗研究会和浙江民间文艺家协会曾建立联合考察组,两次到温州、丽水等地调查演唱“陈十四娘娘”的鼓词,并于1995年出版了《夫人词》。其中有金崇柳记录的《南游》的两部词文《正篇》和《后篇》,并有《〈南游〉梗概和演唱仪式》一文。但《夫人词》的整理和记录由于根据的是北版《南游》(温州鼓词因表白、唱腔风格的不同,分南、北两派,南派流行于平阳、瑞安一带,以细腻见长;北派流行于温州、永嘉一带,以刚健著称)与温州地区目前所流行的南版《南游》差别较大。以温州鼓词艺人蔡仙云(从艺已有31年)介绍,“北版《南游》情节内容简单,仅以锣鼓伴奏,音乐、表演不及南版《南游》丰富,现在已渐被淘汰……”。

经过笔者调查,《南游》的北版与南版的主要差别是:(1)演艺人员的不同:北版多是瞽目男艺人演唱,若非瞽目艺人,也必须带墨镜才能演唱——明眼人亦须扮瞽;南版则多由明眼女艺人演唱,表演自然要比瞽目男艺人生动。(2)伴奏乐器的不同:北版只用大锣和大鼓伴奏,南版则在大锣、大鼓的基础上加入了牛筋琴、小抱月、小扁鼓、三粒板等乐器,音乐要比北版《南游》丰富。(3)仪式的不同:北版《南游》演唱中的仪式,多由道士(神职人员)主持;南版《南游》演唱中的仪式,则多直接由鼓词艺人担纲。(4)内容的不同:北版有启篇、正篇和后篇之分,而南版只有前两篇。在故事内容上,南版更加生动,人物描写更为形象,描述事件与本地相关风物结合紧密。如,其中添加了“吴德卖绡”,吴德乃是温州市区人,来茶山卖绡,结果被茶山上的白蛇吞食。又如把蛇妖兴怪地改为了瑞安南山的南江殿,并在此地斩蛇,而北版的南江殿却在福建地区。内容接近温州本地,强化了当地群众的乡土情结。正因这些不同,南版《南游》现已逐渐取代了北版《南游》。可见,如今的《南游》内容和演唱仪式与《夫人词》所整理的资料,已有较大的出入,因此,尚需要做进一步补充调查和研究。

在《夫人词》出版的基础上,民俗学家顾希佳发表《夫人词的流变轨迹及其文化史意义》,他对温州、丽水等地的“夫人词”的流变轨迹作出了认识与推测,将其与福建地区的临水奶故事进行了比较,并从《夫人词》的具体内容着手,挖掘出了主人公陈十四的“叛逆精神”——从民间文学的角度探讨夫人词的流变和文化学意义。继有徐宏图发表《平阳县的陈靖姑信仰及其降妖仪式》,此文对温州平阳县陈靖姑信仰的历史渊源、寺庙分布、降妖仪式及传布方式都有述及,调查材料翔实可靠。另有林亦修《温州演唱〈灵经大传〉调查报告》,对温州市区鱼鳞浹村善圣观“娘娘词”的演唱现场做了非常

具体细致的调查，并讨论了“灵经演唱与浙南鼓词的形成问题”。这些有关的研究和调查都为笔者继续对“娘娘词”的产生和发展、演唱仪式及其文化内涵、文本内容、娘娘信仰等作进一步的研究和认识提供了很好的借鉴。

近年来，也有一些学者对“娘娘词”中的主神——陈十四娘娘（名陈靖姑、亦尊称“临水夫人”、“临水奶”）进行了研究，如庄孔韶《福建陈靖姑传奇及其信仰的田野研究》，林秀玉《临水夫人历史钩沉》，魏应麒《临水奶》、《道士师巫口中之临水奶》、《覆容先生讨论临水奶》，容肇祖《与魏应麒先生讨论临水奶》等。这些研究的重点是在于对福建地区陈十四生卒年的考证，对陈十四娘娘本生故事考证，在理清温州地区陈十四的信仰渊源，有着一定的意义。此外，叶中鸣在整理浙南一带鼓词《陈十四娘娘》及其民间故事的基础上，写就的章回体小说《陈十四奇传》也对笔者进一步弄清陈十四的传说故事有很大帮助。本论文的研究在借鉴前辈学者的基础上，主要着眼于温州地区的娘娘信仰及其影响下的俗民生活的研究，诚如叶大兵所云：“民俗学对陈靖姑信仰及其传说的研究，重点并不是专门去考证陈靖姑是否真有其人以及何时出生等，而是着重于民俗的发展、演变的规律及其文化内涵，以及对现实的影响的研究。同时，更为重视其在民间的传播与变异，和区域性民俗的个案分析。”^{[2](P234-235)}

“从发生学的角度来说，人类远古的民俗与音乐在多数情况下是一个共时共生的整体，所有的民间音乐都包含有民俗的内容。”^{[3](P32)}以今天的温州鼓词“大词”来看，它一方面是依附于民俗活动、民间宗教信仰、仪式而生存；另一方面则又是民俗活动、信仰、仪式的凭据与渊源。可以说，没有民俗活动、民间宗教信仰、仪式，“大词”就没有生存的土壤，而没有“大词”——“娘娘词”，陈十四娘娘（陈靖姑、临水夫人、临水奶）就难以感动、深入人心，难以体现神格的全部，难以唤起崇拜、激发信仰、完成仪式。一部“娘娘词”实际上就包涵了陈十四娘娘信仰、仪式的全部。因此，要研究娘娘信仰，就不能离开大词的研究，而大词的研究，即须从民众信仰的由来、诉求，仪式的行为、功能，禁忌的起源、心理等文化形态作出解析。

将温州鼓词中的“大词”称为“经词”，所谓的“经”，据《汉语大辞典》，即“对典范著作及宗教典籍的尊称”。温州鼓词中的“大词”——“娘娘词”被温州民众称为“灵经”，就已经远远地超出了今天的中国曲艺演唱文本的一般定义。就其渊源，则可以与唐代佛教的“俗讲”、“讲唱”、“变文”，南宋时的“说经”、“说参请”，元、明、清时期的“宣卷”、“宝卷”相承接。中国曲艺从其最早出现，即分为二，一是以宣扬宗教为主旨，以宗教、民俗活动为依托的形式类型；一则是以大众娱乐为主旨，以大众艺术消费为取向形式类型。虽然二种形式类型都具有艺术审美、娱乐、教化功用，并时有交叉、相互借鉴，但由于前者直接服务于宗教，故民俗功用强烈，且极易受到政治制度、社会环境的影响。唐代“变文”，至宋时即“遭到官府禁止”；其后，官府禁止所谓的“淫祀”，则很能就是“宣卷”、“宝卷”失却传承的重要原因。近现代以来，由于政治制度的更替，社会环境的变化等等，民间宗教、民俗活动亦多处于时废时兴、或废多兴少的局面，就此则造成了以宣扬宗教为主旨，以宗教、民俗活动为依托的曲艺形式类型失却传续，多被以大众娱乐为主旨，以大众艺术消费为取向的形式类型所淹没。这也就是外

面的人们知温州鼓词，而不知大词的关键所在；更是目前温州鼓词研究常常与民间宗教、仪式、民俗事象游离的原因所在。本文前面曾说，温州鼓词中的大词——“娘娘词”目前在全国似乎是独一无二，亦在于其本身就是中国曲艺史的一个鲜活的形式类型标本。这个形式类型标本，我们既不能以今天中国曲艺的一般定义去认识，更不能以大众娱乐、大众艺术消费为取向的曲艺形式类型去衡量，而应该是溯源从流，就这一类型特征、文化蕴涵作出认识和研究。温州鼓词中的大词以中国曲艺的又一形式类型，承接唐代“俗讲”、“变文”、宋代“说经”、元明“宣卷”“宝卷”而一路走来，至今仍然活跃于浙南大地，当属不易与珍贵。我们切不可将特殊混同于一般。

有鉴于此，笔者在本论文中，将完全本于“娘娘词”的形式类型，来理清“娘娘词”与娘娘信仰，“娘娘词”的民俗功用、文化内涵，其中重点即在于：(1)从中国民间曲艺的发展历史来理清“娘娘词”的产生和发展脉络；(2)从“娘娘词”演唱文本出发，探讨其信仰的由来和民俗心理成因；(3)以民俗学、民族音乐学的视角，考释其乐器的非艺术功能；(4)以民俗学、文化人类学视角，分析其演唱仪式内涵和意义；(5)以“娘娘词”的宗教效应看娘娘信仰的社会影响。(6)以民俗学、社会学的视角分析“娘娘词”及娘娘信仰的文化功能。

温州是笔者生于斯、长于斯的家乡，温州鼓词亦是笔者永远不可割舍的乡音。温州人自古以来“敬鬼乐神”，但今天外面的人们则又普遍认为温州人勤劳务实，以此两端，即可见温州人是勤劳而不黜玄想，务实而不乏浪漫。对于娘娘信仰，我们当然不可忽视或抛却其民间宗教的特质研究，如其中的“世有所求，神有所应”，“彼岸即此岸，神格即人格”等等，故本论文亦对此多有着墨；但是，以“区域性民俗的个案分析”，我们同样也不能忽视或抛却其独特的地域文化精神研究，比如，温州可以说是“众神之乡”，然何以使一外来女神倍受尊崇？神的威严与女性的慈爱，令人生畏的禁忌与乡社民众的狂欢，温州大词的最终体现是神化了的艺术，还是艺术化了的神？人们从中是获取的是“精神慰藉”还是“精神超越”？本着认识和探讨之目的，本论文对此亦有所涉及。

叶大兵《陈靖姑信仰及其传说的研究》，石奕龙《临水夫人信仰及其对民俗活动的影响与解释》，顾希佳《夫人词的流变轨迹及其文化史意义》，徐宏图《平阳县的陈靖姑信仰及其降妖仪式》，林亦修《温州演唱〈灵经大传〉调查报告》对本论文的撰写启迪良多；笔者对从上一世纪以来为温州鼓词研究作出不懈努力的先贤前辈心存崇敬与感念，也正是由于他们的辛勤与智慧，才使得本论文的撰写成为可能。

同样，笔者亦由衷地感谢温州鼓词艺人，在笔者两年多的田野调查中，是她（他）们给予笔者鼓励与支持，她（他）们的无私奉献精神将会成为笔者终身奋进的动力。为了表达难以言表的感谢，笔者愿将她（他）们的姓名开列于后。她（他）们是：

蔡仙云 徐玉燕 郑光富 陈香园 叶海琴 凌康君 阮立忠

一 盲词村鼓唱娘娘

在温州鼓词艺人群体内部,“娘娘词”具有“词娘”(“娘”即“母”,与“母学”之“母”意同)之称,意味着她在所有曲目中具有最高的地位。究其原因,主要有:1、“娘娘词”文本《南游》篇幅宏大,内容丰富多彩,人物形象鲜明生动,且与温州本土有着密切的联系,最为温州老百姓所熟悉。2、在艺术上,“娘娘词”演唱比普通平词的演唱要求更高。不但唱腔、曲调上难度增加,乐器的使用上也有了更高的要求。比如要用高亢激昂的“灵经大调”来唱;要加上大锣和大鼓等乐器。3、“娘娘词”的演唱需要特殊的日子、特殊的场合、特定的布置等限制,不可随便演唱,这也可见“娘娘词”的特殊地位。4、“娘娘词”是温州鼓词中“大词”艺术的鼻祖,由于“娘娘词”的普遍受欢迎和对民众信仰产生的极大影响,艺人群体又以此为模本,创造了其他大词曲目,如《文曲经》、《济公大传》、《三官大帝》、《黄氏女修行》等演唱佛道教神仙故事的其他曲目。“娘娘词”因这种种理由,被视为鼓词艺术中的精品,但由于各种原因(本文绪论中已有陈述),她并未被外界所熟悉。这无论是对于鼓词艺术的内部结构还是外部结构的研究,都是一种缺憾。因此,研究“娘娘词”就显得异常有必要,甚至可以说,“娘娘词”是温州鼓词艺术研究的重中之重。

1 “娘娘词”的产生和发展

(一) 与宗教讲唱传统一脉相承

纵观中国曲艺史,我国说唱艺术的发展道路主要有两条:一是以宣扬佛法教义为主旨,以宗教、民俗活动为依托的形式类型;一则是以大众娱乐为主旨,以大众艺术消费为取向的形式类型。由于前者直接服务于宗教,故极易受到政治制度、社会环境的影响,因此呈现出寺院讲唱传统时兴时歇、时废时起的流变状态。从温州鼓词的两种类别来看,平词即是娱乐大众为主旨的曲艺形式延续至今的形态,而大词则是曲艺发展道路中宗教讲唱传统在当代的鲜活标本。

自佛教传入中国之后,寺庙中就有了用汉语直接诵唱梵文经籍的“转读”和“梵呗”两种诵经形式。但这由于这两种念经形式对一般的大众来说,是较枯燥,难以达到宣扬教义的预期效果,于是出现了“唱导”。这种“或杂序因缘,或傍引譬喻”的讲经形式吸引了大批的信众,成为魏晋南北朝时期佛教徒宣讲佛法教义的主要形式,并出现了不少僧人说唱家。佛教至唐代达到了极盛时期,为更加普及佛教知识,宣传教义,以吸引更多信众,扩大自身的影响,佛教在正式讲经外亦采取更能适应普通民众知识水平的俗化手段,使深奥难懂的经籍教义通俗化、形象化,就此出现了另一种更为吸引人的寺院

讲经方式——“俗讲”。据《中国曲艺通史》，“俗讲”有一定的仪式，包括“鸣钟集众，法师、都师上堂升高座（讲唱僧登讲座）”；“作梵、念菩萨（焚香，念诵诸佛、菩萨名）”；“说押座（安定听众，使其专意听讲的手段）”；“说经正文（疏解经文）”；“回向取散（陈说誓愿，散场）”等仪式，其间还需要挂众神图像配合。从俗讲的这个讲唱仪式来看，“娘娘词”演唱仪式中的“立经坛”、“请众神”、“静场词”、“读疏文”等仪式与俗讲仪式有着相似性，甚至是一致性，由此可见其渊源。除了“俗讲”这种专门的讲经文说唱形式外，唐五代时期还有“变文”这种宗教说唱技艺。“变文”是唐五代时期民间说唱技艺“转变”的底本。变文的演唱虽然已走出寺院庙堂，但其题材仍以佛经故事为主。“但他们与讲经文不同，它们不直接援引经文，而是选佛经中最有趣味性的故事，铺陈敷衍、渲染发挥，较少受到佛经的拘束。”^{[4](P148)}”细研“娘娘词”的演唱文本《南游》，其中亦不是直接念诵经文，而是凸显趣味性的故事，其宗教教化性质经过艺术的处理而得到强化，可见变文对之的间接影响。在唐五代流行了近三百年的俗讲、变文，到了宋代以后就已显衰歇或以至消失。其中原因之一即是官府的明令禁止。据记载，就有唐玄宗开元十九年（731）四月及宪宗元和十年（815）两次下诏禁止俗讲活动。至宋代，亦曾有过官府禁止，然随着勾栏、瓦舍等娱乐场地的兴盛，说经开始由寺庙挤进了瓦舍，成为瓦舍技艺的一种。在瓦舍里的说经技艺主要有三种，除主要的“说经”，谓“演说佛书”外，还有“说参请”，谓“宾主参禅悟道等事”及“说经诨经”。说经艺人中，除了和尚、尼姑等出家人外，还有在家信仰佛教的民间艺人，说明“说经”在宋代的俗化倾向已相当明显。与之相似的是，“娘娘词”的演唱艺人就是以鼓词演唱为谋生手段的非出家人。

到了元明时期，宗教宣卷和宝卷成为寺院讲经说法的主要形式和底本。“宝卷是在宗教和民间信仰活动中，按照一定的仪轨演唱的说唱文本。演唱宝卷称作宣卷。”^{[4](P356)}宝卷产生于宋元时期，渊源于佛教的俗讲。“明代正德以后，各新兴民间教派均以宝卷为布道书，宣卷又成为这些民间教派信徒的宗教信仰活动。清代初年，宣卷发展为广大民众参与的民间信仰、教化、娱乐活动，在南北各地流传。”^{[4](P356)}”据《中国曲艺通志》介绍，从明代正德初年（约1500年）到清康熙年间（1662—1722），前后近二百年间，是民间教派宝卷发展时期，这些民间教派继承了前期佛教宝卷的传统，在各类法会道场中演唱，称做宣卷。这种法会分为两类，一类是教团组织的法会，“开坛说法”，向信众宣扬教理，这类法会称作“道场”。另一类是应信众要求进行的法会，俗称“做会”、“斋会”，这类法会有消灾祈福、追亡荐祖、请神还愿的目的。陈十四娘娘是民间道教——“闾山教”（闾山派又称夫人教，陈十四是该派教主，除了她，还奉林九娘、李三娘，合称“三奶夫人”。）的教主（据徐宏图研究，该教宋元时期已流传于福建漳州一带），而“娘娘词”演唱中多有源自该教做道场时的仪式，该教的道场科仪常见的有“度关”道场、“皇君道场”、“娘娘醮”，这些道场的仪式如“净坛”、“发鼓”、“请神”、“造花船”等都被“娘娘词”所吸收，听众亦在此过程中进行消灾祈福、礼佛请愿的活动，从中可见，“娘娘词”与明清时期“闾山教”的做法会、宣卷有着直接的联系。到底“娘娘词”的演唱底本《南游》是否也是来自宝卷文本，这里有两个佐证。一是《南游》的前篇内容《香山》，其唱述的是观世音如何降生、得道的故事。这个故事与流传广泛、影响深

远的《香山宝卷》（又名《观世音菩萨本行经》）的内容几乎相差无几，都是讲妙庄皇帝三公主妙善立志出家苦修，自割手眼救父，成道为观世音菩萨的故事。另一证据是，魏应麒先生对临水夫人研究的文章中曾有提到过《请奶过关宝卷》，可惜笔者还无法读到，但不难推测，宝卷正是“娘娘词”文本形成的来源之一。

从目前“娘娘词”演唱地点在寺院庙宇内；演唱者把唱词称为“唱灵经”；演唱过程中充斥着宗教性的活动，并与唐五代的俗讲仪式有着相似性；其演唱仪式与“闾山教”道场仪式相似，听众在听词过程祈福禳灾、礼佛了愿；其演唱文本来自宗教宝卷等现象来看，“娘娘词”与历代宗教讲唱传统一脉相承。

（二）独特的庙宇说唱音乐

“清康熙后，由于政府严厉镇压各民间教派，并查禁它们使用的经卷，教派宝卷的发展受到了遏制。”^{[4](P362)}在此形式下，民间宝卷的形式发生变异。据姜彬对吴越地区宣卷的研究，吴越地区各地的宣卷在乾隆后已成为一种民间讲唱文艺，它脱离了民间宗教和佛教的僧尼，而由“宣卷先生”、“佛头”、“讲经先生”来演唱。这些演唱者具有民间宗教职业者和民间艺人的双重身份。“各地宣卷活动虽仍与民间信仰和封建活动结合在一起，但已形成具有地方特色的民间曲艺形式，用各地方言演唱。”^{[5](P301)}从这里可以看出，清中期后，吴越地区的宝卷、宣卷普遍呈现为向民间讲唱形式发展的趋势。在当时整个宣卷呈现衰微的形式下，有关娘娘故事的宝卷开始向鼓词文本发展，其演唱形式也吸收了鼓词艺术的精华，“娘娘词”就应运而生了。

关于“娘娘词”是否是清中后期随着宣卷向民间讲唱文艺转化的形式下产生，并无确定史料记载，但从晚清文人诗词唱酬、随笔札记中，已可见当时在庙宇内唱“娘娘词”已经盛行。如清同治年间来温任司马的郭钟岳《瓯江竹枝词》：“呼邻结伴去烧香，迎庙高台对夕阳。锦绣一丛齐坐听，盲词村鼓唱娘娘”^{[6](P2199)}。清末瑞安文人张櫲《杜隐园日记》：“光绪十七年（1891年）六月廿九日，又便过（瑞安）第二巷，是处搭戏台一座，悬灯结彩，雇一盲人唱《陈十四收妖》故事。台下男女环坐而听者不下千余人，然游蜂浪蝶，大半为窥少年妇女而来，而少年妇人尽浓妆艳服，轻摇团扇，露坐至五更始返……”^{[7](P19)}。这两处记载中，一处在庙宇，一处在里巷戏台，在里巷演出是娱乐大众，服务于大众消费的形式，但不为士人看好，认为是有伤风俗之嫌。另有杨清《听〈南游〉》：“姑姑嫂嫂听《南游》，龙角李李病已瘳。听说香亭俱备好，娘娘今日到温州。”^{[8](P15)}又有《瓯风》杂志第三辑《东瓯采风小乐府》：“娘娘出身竟有词，儿童妇女无不知。娘娘昔斩白蛇精，庐山学法道行成。有瞽坐在神案下，击鼓一声烧纸马。造船又复背履历，除妖全凭娘娘力。唱完词文乃送神，纸船送至大江滨。头家弟子虔通诚，保佑合社永太平”。

根据这些记载，可以看出在晚清时期：1、“娘娘词”已受到普遍的欢迎。如“锦绣一丛齐坐听”、“台下男女环坐而听者不下千余人”、“儿童妇女无不知”。2、唱“娘娘词”过程中的仪式已颇具规模。如“龙角李李病已瘳”、“击鼓一声烧纸马”、“唱完词文乃送神，纸船送至大江滨。”因此，“娘娘词”的产生时期最晚可以推至清同治年间，但同治年间既然已初具规模，从中国古代或已往的民间演艺艺术的产生、成型尚需一定的时日

来看,“娘娘词”的产生年代最早可以推测到清中期。

在清中期至清末产生“娘娘词”并得到发展,其中,除了顺应民间教派宝卷向讲唱文艺发展的趋势外,还有个很重要的原因,即是温州鼓词的发展。据《中国曲艺艺术论》,清代是中国古代曲艺发展繁荣的一个高峰期。这期间,北方的鼓词,南方的弹词艺术都逐渐成熟。温州鼓词也在这良好的曲艺环境中得到了发展。无论是从地方文献还是文人的竹枝词、札记中都可看出当时,温州鼓词的曲目已相当丰富,受到了民众广泛的欢迎,并成为大众的娱乐方式之一。也许正是温州鼓词广泛影响,使民间宗教人士看到了其强大的宣传效应,于是与民间鼓词艺人共同创造了独特的鼓词艺术——“娘娘词”。从“娘娘词”的最初伴奏乐器是大鼓,即可见受鼓词影响之深。如今,“娘娘词”在借鉴鼓词艺术的基础上有了更大的发展。在演唱形式上借鉴了鼓词艺术的各种手段,如从过去的面无表情的瞽目念诵,到现在的说、唱、表等相结合的生动表演。在单用大鼓伴奏的基础上,增加了牛筋琴、高音梆、三粒板、小扁鼓等平词常用的乐器。可以说,经过艺人们自觉的努力,“娘娘词”不管是在演唱内容还是形式上都走向了成熟。

一方面是继承了宗教宣传教义的讲唱传统,另一方面又吸收了曲艺艺术的娱乐大众的方式,如今的“娘娘词”已经成为在庙宇内演唱,兼具信仰、娱乐和教化为一体的独特的庙宇说唱音乐。然而,它毕竟是寺院庙宇中演唱的鼓词,是宣扬宗教仪式的形式类型,因此它很容易受到政治和社会环境的影响,产生至今,她曾在解放前政治动荡年代日渐衰落,也曾在解放后十年文革中因戴着“封建迷信”的帽子而停止活动。历史规律表明,一旦适合这种文化发展的土壤再次齐备,它就会复活,甚至走向更大的繁荣。上一世纪八十年代至今,“娘娘词”又一次得到了发展,其演唱市场甚至呈现出供不应求的现象。(据笔者 2005 年 12 月对艺人徐玉燕采访得知,她 2007 年的演唱日程已被全部预定。)

如今“娘娘词”演唱的“繁荣”,除了国家自由开放的宗教政策,社会有了足够的经济承受实力外,最重要的还是“娘娘词”还具备大批的听众和信众基础。这些听众年龄层次处于 40—80 岁之间,以 60—80 岁居多。他们是温州鼓词的传统听众,对鼓词有着特殊的爱好,而“娘娘词”的精彩故事使他们百听不厌。除了听众外,温州地区仍有大批敬鬼乐神者,他们普遍信仰神灵能带来身体、家庭的平安,事业的兴旺发达,因此,对于唱“娘娘词”这种信仰活动,虽然本身不是听众,但为了能得到娘娘的护佑,他们慷慨资助之。正是由于这样一批听众和信众,“娘娘词”的演唱市场仍然“繁荣”。

2 “娘娘词”的文本解读

《南游》是“娘娘词”演唱的文本,关于它的来源,顾希佳老师认为《李寄斩蛇》是《夫人词》的滥觞。他认为李寄斩蛇的传说,经过了无数代歌手的添枝加叶,集体修改,终于被敷衍成为今天这样的一部宏篇巨制。这是关于福建临水夫人故事的来源的论证。文献上有关于临水夫人(福建地区称之为临水夫人、临水奶)故事的记录的主要有

《福建通志》、《闽都别记》、《三教搜神大全》等，这些典籍中所记载的临水夫人的故事发生地都在福建。但随着临水夫人故事传入浙南，其产生了很大的变异。不仅是称呼上的改变，连故事发生地，具体情节、人物等都与福建版本的临水奶故事有了很大的不同。如温州地区的《南游》就体现出其逐渐本土化、地方化的变异特点。

前有所述，《南游》有南北版之分，北版分为启篇、正篇和后篇。启篇《香山》是唱观音降世、修行和得道的历程。正篇是最主要的内容，讲陈十四的出生、修行、学法、斗妖、斩蛇等故事。后篇是大结局，唱陈十四之妹陈十五的除妖和两姐妹得道的故事。南版则只有前两篇，故而在同样的时间内，南版的前两篇内容的描述会更加详细，艺人也有更多的表演空间。但不管北版还是南版，正篇内容都是最为丰富精彩，也最为温州老百姓所熟悉。

从《南游》正篇的整个故事情节来看，它与著名神魔小说《西游记》有着极为惊人的相似性。从作品的名称上来看，也可见“南游”直接脱名于“西游”。相似处主要有：

故事情节：都是一路收妖灭怪，最后得道成仙。《南游》主要唱述陈十四从庐山学法归来，带领汪、杨二将，一路斩妖除魔、治病救人，最后得道成神的故事。

情节结构：都是由一系列的小故事组成，故事内容既有着联系，又彼此独立，基本上是按照“到达一地，除一妖魔”的思路来叙述。

人物形象：都有一个叛逆性格的主角（一个是孙悟空，一个是陈十四），都有一个相当于“丑角”的形象（一个是猪八戒，一个是二法师法清），都有关键时刻赐以援手的观音。

另外，在某些情节上还有神话故事《封神榜》的影子。如蛇婆潜入皇宫，做起了皇后娘娘，吃掉了皇帝的三宫六院，甚至还迷惑皇帝，要用陈十四的心肝配药方能治病。这些情节是《封神榜》狐妖迷惑纣王，挖丞相比干的心为药的翻版。可见，“娘娘词”文本还吸收了民间故事和古代神话传说的精华为自己所用。

陈十四的故事本是来自福建，福建原版是临水奶去闾山学法归来除妖佑民的故事。“闾山”至今未能考证其确定地点。陈十四信仰传至浙江，因方言“闾山”与“庐山”音近，于是就有意地改为庐山，以迎合其在浙江的传布。这样陈十四自庐山学法归来，经过浙江境内就成为很自然的事情了。在《南游》中，陈十四从庐山学法回来，进入浙江后，分别经过杭州、义乌、金华、东阳、天台、永康、缙云、丽水、青田等地，然后来到温州。陈十四来到温州后，艺人就专门唱她在温州除妖救人的事迹了。离开温州，陈十四才到达福建，斩掉白蛇，救起兄长。这一路所发生的大小故事有70个之多，这些故事或讲陈十四斩妖除魔为民除害，或讲她治愈病人，救死扶伤，或为仗义相助，为国为民牺牲自己。这些故事虽然极具夸张和想象，但是从中可以看出当时的自然地理环境和社会人文环境的大概面貌，以及以此为生存依托的民众的诉求，大概归纳，则为：

（一）**山有祸患，水难频繁**。温州地处浙南，背靠大山，东临大海，这种背山临海的地理位置，有利于水陆的交通，促进了温州地区的商贸经济发展。然而，这种“七山、二水、一分田”的自然环境在古代却并不利于人的生存，多山多水于人的生命安全十分有威胁。旧时，山林之中常有各种毒虫、野兽出没，一不小心就有被毒虫毒死、被野兽

吞没的危险。温州山多，永嘉、乐清、泰顺等地更甚。无论是从民间传说还是地方文献记载来看，历史上温州地区的虎患接连发生，不是人上山被虎吃就是老虎下山扰乱村庄。如“顺治十四年（1657）乐清东西两乡山区，时有老虎出没，伤人甚多。”^{[9](P208)}“清圣祖康熙六年，虎入乐清县城，伤人数百，守军用炮将其击毙。”^{[9](P211)}“清高宗乾隆二年（1737）泰顺三都虎患为害，连年死伤三百余人，八年（1743）始安。”^{[9](P224)}等。山有老虎严重危害人们的生命和财产安全，成为旧时社会的一大隐患。人征服老虎成为一种热切的渴望，把这种渴望寄托在神灵身上更是神灵信仰年代普遍的现象。在温州永嘉上塘镇就传说有唐代孝女卢氏救母的事迹。清光绪《永嘉县志》记载：“唐卢氏居卢岙，尝与母出樵，遇虎将噬其母，女急投虎啄，以代其母。后有人见女跨虎而行，遂立祠祀之。”^{[10](P427)}这个故事本来讲的是卢氏女孝母事迹，但从中可见，人们对征服老虎的渴望。因为这个故事在永嘉地区非常盛行，南版《南游》便将其吸收到自己的词文中，即增加了陈十四娘娘与卢氏娘娘结拜姐妹的情节。把陈十四娘娘附会到卢氏娘娘的事迹中，无非是借卢氏娘娘的故事增强陈十四娘娘的社会影响力。除了这个情节外，南北版都很重视“平阳昆阳迁玄坛”这个故事，这是讲述邱三妻子偷玄坛爷祭品，玄坛爷迁怒于其子，遣坐骑黑虎咬下邱吕一只手掌致其死亡。当陈十四得知，问是哪只虎干的坏事时，鼓词艺人唱黑虎便立即跪下，并泪流满面。陈十四只用一手敲击其头部，黑虎就吐出手掌来，邱吕得救。

山有虎患，人们把希望寄托在神身上。山有蛇灾，亦是如此。在浙南地区，大小蛇时有出没，尤其是上山砍柴，密密麻麻的丛林中突现一条大蛇不足为奇。被毒蛇所咬，是极其危险的，蛇亦是人们生命安全的隐患。《南游》中也有对山蛇吃人的反映，这些蛇都以蛇妖的形象出现。比如瓯海茶山蛇竹岭白蛇吃人，弄得人心惶惶，鹿城的吴德上山卖绡被蛇妖所吞，这是山蛇伤人吃人在词文中的反映。除此，南北版《南游》中都有“南江殿蛇妖吃人”的故事。只是南江殿到底为何方，北版只说“浙闽有一县”，而南版则真确地把此故事的发生地定为温州瑞安南山上的南江殿，但不管具体地点在哪里，都可见过去浙闽一带虫蛇众多，严重危害人民的生命的事实。

山有蛇虎为患，水中亦有水妖作怪。温州旧时称“瓯”，《山海经》卷十《海内南经》载：“瓯居海中”，可见，历史上温州就是一个水城。至今，温州河流众多，水源丰富。旧时，常有人溺死于水中，尤以儿童为多。在温州民间，常有水妖水怪的传说。笔者小时，就常听到某条河出水怪的恐怖故事，儿童单独去河边玩，成为一个禁忌。过去，人们认为人溺死于水中，是水妖在作怪。因此，各种水妖水怪的故事就盛传开来。综观南北版《南游》所唱的温州地区各种妖魔鬼怪，多数与水有关。比如：花鳗精、鹭鸶精、野鸭精、团鱼精、鲢鱼精、螃蟹精、子鱼精、金鱼精等等。除此，还有红肚兜、被单也能成精，而且是水中作怪，常是漂在水上，诱人去拿，致使人溺水死亡。而“瑞安飞云江收蜘蛛精”也正是发生在飞云江这条温州著名的江河上。人们把溺死于水解释为水妖吃人，那么自然要把制服水妖的期望寄托在神灵身上，陈十四因其广泛的社会影响力，人们就把制服水妖的期望寄托予她，使她又增强了神力。这样，也使《南游》有许多斩山妖、除水怪的精彩故事。

（二）瘟疫肆虐，疾病横行。在过去，医疗卫生条件极差，瘟疫肆虐，疾病横行，人们无法自救，他们把被疾病缠身理解为鬼怪附身，因此常把治愈疾病的愿望寄托予神灵、巫术等。在清朝三百来年的历史中，江南地区流行着各种各样的疾病。温州作为江南的瘴疠地之一，无可避免地也是瘟疫多发地。据温州学者沈克成编撰的《温州历史年表》，在清至民国初年，瘟疫横行，严重危害百姓的生命。如“清世祖顺治十三年（1656），瘟疫盛行，城乡男女死者数百。”“清世祖顺治十六年（1659）春、夏、秋，永嘉、乐清瘟疫大作，乡民死亡枕藉。”“清仁宗嘉庆三年（1798）春夏，大疫。”“清仁宗嘉庆二十五年，八月大疫。岁大饥。连年瘟疫盛行，死者日以千计。”“清宣宗道光十四年（1834），五至七月，城乡时疫，死亡甚众，死于饥疫者日以十百计，无棺则以草橐裹埋。”“清宣宗道光三十年（1850）春，瘟疫流行，儿童罹病夭折者甚多。”“民国十八年（1929）4月，乐清全县发生流行脑膜炎，死亡达三千余人，以儿童居多，柳市、白象一带最为严重。”“民国三十年（1941）7月，温州城区发生流行性疫病登格热，患病率高，死亡甚众。”产生并盛行于清中后期的“娘娘词”，亦对这些瘟疫现象有所反映。《南游》中讲到陈十四驱除病魔，为人治病的有六处：①、镇江丹阳县有马六姐得罪了五瘟神，感染疫病后死亡，陈十四作法赶走瘟神，使马六姐起死回生。②、扬州马容得罪张三令公，得了天花而亡，陈十四救活马容。③、杭州钱塘县林六姐，麻风病上身，陈十四取出麻风虫，救了林六姐。④、丽水石帆八角井边魏英得白犬病，陈十四血斩白犬，救了魏英。⑤温州永嘉八仙楼郑英得了癆霉病，奄奄一息之际，陈十四作法赶走癆霉精。⑥红江渡林九得罪张三令公，染上天花而亡，陈十四救活林九。从《南游》这六个治病救人故事中亦可见，江南一带，瘟疫疾病肆虐。另外，威胁人们生命的天花，也是疫病中之大祸患。在2004年9月23日燕赵都市报《困扰大清王朝300年的瘟疫》中写道：“在清王朝的历史中，天花这种疾病就像鬼魂附体，一直困扰着它。在中国漫长的封建社会，这称得上是一大奇闻。紫禁城的高墙与重门，曾经无数次抵挡住了疾风暴雨、箭矢火炮，却未能抵挡住天花的肆虐横行。前后住在这里的十位大清皇帝，其中顺治、同治直接死于天花，康熙和咸丰虽然侥幸从天花的魔掌中抢回性命，脸上却留下永久的麻子。”^[11]连皇帝也难逃天花的袭击，更别说缺医少药的民间老百姓了。温州文人杨青的《种痘》也写出了温州老百姓对天花的恐惧和无奈心理。即“惟有天花最可忧，状元宝贝已齐收。”^{[8](P25)}。人们无奈的同时，惟有把希望寄托于神灵。他们认为得了天花，是得罪了掌管天花、麻疹的张三令公，因此对张三令公畏惧的同时，又带有无比的憎恨。于是在《南游》词文中便由神通广大，且充满了母爱慈爱的陈十四与张三令公进行斗法，最终取得掌管天花的权力。

（三）批判现实，揭露矛盾。在温州，《南游》还有两个耳熟能详故事，即是“温州府血斩猫狸精”、“平阳飞霞岭救李平”。前者说的是自南京上元县的范公钦（南版为白志敬）来温州任帅府，途中被猫狸精所迷惑，以致妖气上身，身患重病，堕于管理事务，并搅得温州地区极不太平。陈十四血斩猫狸精后，毫不客气地教育范帅府：“你本来是个当官人。贪花好色给妖魔，读书之人恁呆笨。”^{[12](P465)}这个故事批判了某些社会官员的贪花好色，却不关心百姓疾苦的现实，而老百姓把他们不理民事，理解为被妖魔

所惑，并把陈十四娘娘当成了教育他们的代言人。后者说的陈十四在平阳飞霞岭（南版是殿洋岭）看到李平（另有些版本称马扁三或阿福）的骸骨，作法使其起死回生，但李平得寸进尺，不但耍赖要来了财物，还要娘娘给他配亲。这个故事与鲁迅《故事新编》中《起死》有相似之处。《起死》写的是庄子求司命大神使骷髅还原成汉子后，汉子不但没有谢他，反而要庄子还他衣服、包裹和银两，最后庄子只能仓皇逃跑。该故事是鲁迅改编《庄子·至乐》中的一个寓言。可见，把骸骨重新还原为活人是老百姓自古以来的幻想。陈十四作为老百姓眼里无所不能的道教女神，她也有化腐朽为神奇的能力。她一路上使许多骷髅还原为活人，只这李平非但不感恩，反而一而再，再而三地向娘娘提出无理要求，甚至是侮辱娘娘。娘娘一怒之下，又把它化为一堆白骨。接着她又救起了附近的一条犬，这条犬活过来之后向着娘娘摇头摆尾。这时艺人就感慨：“救起活犬有义气，摇头摆尾谢神娘。犬吃粪（粪）泔有义气，人吃谷米没良心。”^{[12](P481)}这个故事通过人和犬的不同态度的对比，讽刺了社会上那些不知恩图报，甚至以怨报德的行为，具有道德教化的作用。

除了上述，词文中还唱到福州地区海盗入侵，一百只敌船抵达福州海域，要挟福州官府纳财十万两。就在满朝文武无计可施时，陈十四挺身而出，折起纸船，做起法术，顷刻间就把百只贼船给颠覆了。故事反映了明清时期沿海地区，倭寇入侵给人民带来苦难的社会现实。据历史记载，明清时期，倭寇猖獗，大批倭寇侵犯温州，进行大规模的烧杀抢掠。如至今保留的“永昌堡”、“蒲门所”等遗址即是当年温州地区抗倭的重要城堡。人们由于不堪忍受侵略，于是就有了神灵顷刻间消灭倭寇的想象寄托。

（四）展示民风，批判陋俗。《南游》作为温州地区广为流传的民间神怪故事，其中也多处涉及浙南一带，尤其是温州地区的风俗民情，有对某种民俗的描述，有对某种民风的赞扬，也有对某些陋俗的批判。

《南游》中有对各种各样风俗的描述，以婚俗、诞生礼俗为最多。其中写到婚俗的有三处，陈家三兄妹先后结婚，艺人都唱到了有关婚俗的内容。这些内容包括：“订娃娃亲”、“媒人说亲”、“合八字”、“择吉日”、“定亲”、“送聘礼”、“下婚书”、“迎娶新娘”、“红白米除轿煞”、“送新娘后关门保风水”等。诞生礼俗方面，有“婴儿诞生三天后请道士来做三朝，即洗三”，有“做寿做九不做十”的风俗。这些都是温州传统民俗的反映，是研究温州民风民俗的重要资料。

除了对民俗事象的描述外，《南游》还有明显褒扬某些民风的内容。最值得一提的是，《南游》尤其提倡子女对父母的孝顺。如法通、法清兄弟代父去南江殿斩蛇，临走前，法通嘱咐自己的妻子早上晚下尽孝心。陈十四去庐山学法术前，也是托付大、二嫂要孝敬爹娘。等到她一路斩妖来到瑞安时，瑞安人要挽留她住一年半载，可陈十四看到瑞安人很孝敬上辈，想到自己也应该早点回去孝敬父母。“百善孝为先”，从这些内容，可以看出民间对“孝”的重视，把孝作为第一美德来宣扬。

《南游》中唱到陈十四在地狱中游历的内容。词文中详细介绍了每层地狱关押的罪人，他们在生前或是忤逆长辈、或是乱人婚姻、或是伤人害命，总之都是传统道德所不能容忍的行为。同时还披露了当时社会放债夺利、溺女婴等陋俗。其中放债夺利、溺女

婴，都是当时温州地区的陋俗之一。这些人死后都被打入地狱受苦，这反映了《南游》对这些陋俗的批判。

（五）神界魔界，人间现实。鲁迅先生在《中国小说史略》指出《西游记》是“讽刺揶揄则取当时世态”^{[13](P162)}，“述变幻恍惚之事，亦每杂解颐之言，使神魔皆有人情，精魅亦通世故”^{[13](P165)}，可见，《西游记》表面是写神魔，实际上却是讽喻现实，具有很强的社会意义，有很鲜明的社会指向性，它描写了种种世态，也批判了种种现实社会中丑恶的东西。《南游》这部与《西游记》相似的民间神魔故事，其中也塑造了许许多多的神仙、鬼怪和妖魔的形象及神魔斗争的情节。意识是物质的反映，一切精神意识来源于物质世界。作为人们精神意识中的神魔世界，必然也是来源于现实生活。文学作品或民间传说中的神的世界，实际上都取材于现实生活。神的谱系，神的权力及神与魔的斗争，都是现实生活的投影。因此，《南游》中所唱述的神灵、鬼怪的形象，及神神之间、神魔之间的斗争，实际上都是来源于现实社会。妖魔鬼怪是现实生活中人难以征服的困难或难以解决的矛盾，如山妖水怪吃人、瘟疫疾病缠身等。神灵是人们想象中的能战胜困难的超自然形象，如陈十四、观音等。神魔之间的斗争并最终神灵取胜，是人对自己最终战胜病魔、战胜苦难、解决社会矛盾的渴望，如陈十四斩妖怪、除病魔等。这些都易于理解，但让人费解的是，为什么《南游》中还存在着神与神之间的斗争呢？神与神的斗争意味着什么样的真实现实？究其原因，还要归于民间信仰的功利性特点。

民间信仰的功利性表现为以“灵验”为本位。“灵验”则信，不“灵验”则弃。这在过去中国的民间信仰中是通则。这样就致使无辜的神灵面临着两种命运。经过检验，总能“灵验”的神灵，则不惜巨资为之修建新庙、塑以金身顶礼膜拜；反之，则被冷落，破庙残垣无人修理，香火不盛甚至是被遗忘。民间故事中所表现出来的神与神之间的斗争，事实上是人间生活中，人们对不同神灵信仰的态度转变的反映。故事中胜利一方的神灵往往在现实中取代失败方的信仰地位，或者失败一方的神灵，在现实中的信仰地位有所下降。这其中，实际上“神斗”即是“人斗”，亦即是宗教的不同派别之间的争斗。

《南游》中值得注意的有两处神与神之间的斗争。一处是陈十四在青田的埠头和马天仙（马氏娘娘）争一座宫基（宫庙所在地），两人斗法不分上下，经过观音调节，一个坐正案，一个坐偏案。该处宫基本是马天仙所属，陈十四作为一个外来神灵，经过斗争，赢得了一个供奉的位置，说明原来的马天仙的信仰地位在当地开始动摇，而陈十四的信仰却开始侵入。另一处是平阳迁玄坛庙。平阳南门本有一座玄坛爷的庙宇，由于他的坐骑黑虎吃了邱吕的一只手臂，致其死亡，陈十四从黑虎口中取来手臂，救活了邱吕。接着，陈十四找赵玄坛评理，要求赵玄坛迁走玄坛庙。赵玄坛不肯，两神斗法不分胜负。陈十四于是到玉帝前谴责赵玄坛为神不仁。玉帝得知此事，降下天旨，将玄坛庙迁到东门之外，南门就建起了供奉陈十四的宫庙。这个故事表面上看来，只不过是两个神灵的斗争，事实上是民间教派之争而引发人们对于两个神灵信仰态度的转变。赵玄坛因其不再“灵验”而遭受抛弃，对陈十四信仰的更加虔诚，最后取代了赵玄坛在当地的信仰。从这两个故事中，都可见随着陈十四信仰的普及和深入，其他的神灵信仰地位逐渐被取代，这些都表明了民间神灵信仰的以“灵验”为本位的功利性特征。

从《南游》的口头传承、内容不断的变异等特点来看，它属于民间口头文学范畴，民间文学总是能反映其产生和流传时代的社会现实和民众心理，对其进行分析和研究，具有重要的历史、现实意义。从《南游》的演唱内容来看，可以看出温州地区曾经山水为患、瘟疫肆虐、倭寇入侵等社会现实，同时可见当时的民风民俗和民众心理。但随着时间的推移，它还在不断地产生变异。如现在流行的南版《南游》与九十年代的北版《南游》就有很大的不同。南版更加注重人物形象的塑造，对于老百姓耳熟能详的故事能做更加生动地铺叙，在北版的基础上，又增加了一些与温州地区有关的故事，使之更加本土化。遗憾的是，南版《南游》至今没有完整的资料，艺人们学唱“娘娘词”，仍以口口相授为主。因此，对于《南游》文本的全面研究尚存在一定的难度，笔者本论文的研究，亦是建立在参考北版《夫人词》、聆听南版的现场演唱、采访鼓词艺人等的基础上所做出的，故仍有很多的不足，希望日后能有所补充和进一步的研究。

3 乐器的非艺术功能

关于温州鼓词的音乐，中国曲艺音乐集成温州分卷编委会编的《中国曲艺音乐集成·温州分卷：温州鼓词试编本》（以下称《试编本》）有全面的介绍。温州鼓词的音乐是一种板式变化音乐。大致有九种板式：原板、慢板、快板、紧板、泛板、倒板、清板、散板、数板等。常用曲调有太平调、弹词调、大调等。《试编本》还对鼓词的乐器、乐器伴奏法等做了详细的介绍。值得一提的是对大词特有曲调也做了介绍。大词的演唱有着特有的唱腔和曲调，称为“灵经大调”或“娘娘词调”。《试编本》还指出灵经大词的曲调有很多旋律类似“道场”音乐。然而，就民俗学、民族音乐学的一般意义来说，上述有关温州鼓词音乐的介绍或研究，仍显不足，其中，较为突出的是，对仪式使用乐器，即“非艺术功能”基本上没有涉及，仍需要做出认识与研究。

这里所说的伴奏乐器的非艺术功能是相对于它的艺术功能而言的，王耀华在《世界民族音乐概论》中把乐器的功能分为：音乐功能、社会功能、象征功能、宗教功能、语言、通讯功能五种类型的功能，其中除了音乐功能是乐器的艺术功能外，社会功能、象征功能、宗教功能、语言、通讯功能都属于乐器的非艺术功能。在“娘娘词”演唱中，部分乐器（大锣、大鼓、龙角）在艺人说唱的过程中不仅有着音乐艺术功能，更有着宗教仪式、民俗的非艺术功能。音乐功能主要指的是乐器在艺人说唱的过程中，主要服务于演唱，并为舞台气氛的渲染提供音乐支持，为艺人的舞台表演进行音乐化的节奏制约和规范引导的功能。而宗教仪式、民俗功能则体现的是乐器所发挥的带有宗教信仰、民俗仪式性质的功能，这时的乐器已剥离了音乐审美的特质，而是具有了宗教信仰、民俗仪式的法器的性质。

（一）作为神灵降临的象征：

鼓声通神：伴奏乐器大鼓，不但起着为演唱伴奏、烘托舞台气氛的功能，更重要的是它在村社中所传达的某种精神和气氛，一种预示着神灵降临的象征。如北版《南游》

开唱时，艺人在炮仗声中登台，身穿长衫，“擂鼓一通”（根据张志哲《道教文化辞典》，一通 120 挝，三通合 360 挝，表示一年日数。或言，一通 36 挝，三通合 108 挝，取义于 12 月，二十四节气，七十二候）后，合掌作揖向对面神像三叩首，接下来才启诵经文，请神灵降临，然后才能唱正文，场场如此。这里的擂鼓一通，其直接起源，则是来自于陈十四为教主的“闾山教”的道场仪式：起鼓。所谓起鼓，即是道教在修建道场作法事之初必先敲鼓闹场。以“鼓声通告鬼神、昭示信众，法事开始。”^{[14] (P891)}在世界许多民族的信仰中，大鼓就是一种通神的法器，而大词的演唱本身就是源于民间宗教信仰，因此，唱词之前也要擂鼓一通，以告知神灵。

当《南游》唱到最后一天时，举行送纸船仪式。经坛首事造“仙船”一只（即预先用纸扎成的大洋船）抬上经坛，意谓陈十四娘娘遣五瘟大王，把一切妖魔鬼怪，统统押入船舱，沉到南洋大海。送船前，鼓词艺人身穿海青服，站在经台，持令旗，擂鼓三通，高歌《造船遣耗》：“月中沙罗定阴阳，三阴鼓板合鼓唱，广博仙师制成鼓，大角仙牛皮一张，祖师传授轻轻调，重调三捶透阴阳，上界听打醮筵鼓，五谷丰登落凡垠，幽冥听打醮筵鼓，转轮盘上去投声（生），本庙听打叫醮筵鼓，村坊清吉人口昌。鼓诗一首起浪因，海不扬波转回程……”^{[12] (P629)}所谓醮筵鼓即是道教做法事时用的鼓。醮，是古代用于祭祀、祈祷神灵的活动，斋醮是对于道教仪式的传统称呼，俗称道场。在这里把大鼓作为醮礼的法器使用，并从中可见，鼓声可通于上界、幽冥及本庙。

锣声通灵：同样，大锣也是“娘娘词”中一种通灵的法器。唱到神佛来往时（如唱到陈十四来到温州境内），场外鞭炮声响起，众人拈香叩首，鼓词艺人换上海青服，敲击大锣，锣声与鞭炮声里外呼应，造成一种庄严的气氛，俨然是神灵来到殿内的气氛。这时的鼓词艺人是作为一个法师——仪式主持的身份宣告神灵的降临，大锣的声响也与艺术无关，是为了营造一种神灵降临时的庄严的气氛。

此外，在“娘娘词”演唱期间，有专人在烧“纸马”，以示敬佛。纸马，是道教的一种祭祀神灵的专用品（见图C-6）。指的一张张画上神仙图像的薄纸，纸张大小约 $7 \times 10\text{cm}^2$ 。烧纸马是为了表示对神佛的敬重，词文里当唱到神仙来去或斩妖除魔时，都要烧纸马。如娘娘除妖救人后，艺人往往会唱“内坛娘娘马一驾”，茅山祖师助法除妖时，则唱“内坛祖师马一驾”，另外还要烧给其他众神，就唱“内坛小众神一驾”、“内坛银钱表三付，神娘、汪、杨二将分”……诸如此类。烧纸马极有讲究，不能多烧，更不能少烧，因此要求烧纸马者对整本词都很熟悉。过去，唱“娘娘词”，只有大鼓伴奏，因此有“击鼓一声烧纸马”的说法。击鼓是起着烧纸马的告示。但现在，则以击大锣作焚烧纸马的告示。当艺人唱到“内坛……”时，就用力敲一下大锣，告示负责烧纸马者要烧一张纸马，若需要烧两张或两张以上的纸马，就需敲两声锣。这里的敲锣与音乐伴奏无关，而是作为对烧纸马者、听众的提示，亦作为神灵降临的告示。

龙角招兵：由于《南游》整本词篇幅宏大，为了记忆的方便，词本内容就形成了许多的主题、语言程式，其中“作法收妖”就是主题程式之一。即每唱到陈十四娘娘作法收妖时都会唱同样的一段语言：“（地点）办落祖师案，立坛行法去调停。头戴神云并神额，身穿神衫着神裙。脚中步玢手打诀，口称庐山妙法书。左手执铃右执角，角声弯弯

响灵坛。一声龙角响弯弯，角声响透×××（地名或人名）。二声龙角响连连，角声吹到×××（地名）。……三声龙角如雷霆，……。”陈十四作法收妖时，鼓词艺人都要唱用龙角来招兵的程式语言。这时，有一人（一般是在台下烧纸马者）就会拿起龙角在众人面前吹奏，随着艺人的唱词共吹三声。究其来源，是源于“闾山教”的道场仪式，如该教的“度关”道场中，道士要“鸣角”招三界神兵、神将。“娘娘词”源于娘娘信仰，因此，词文中唱到招兵时也鸣角三声，以示龙角声能招来神灵相助，一声声鸣鸣告诉听众神灵已被招来，听众这时也因神灵降临而肃然起敬。

（二）破鼓袪不祥：

敲破大鼓退走凶煞：在“娘娘词”的演唱中，鼓不但具有通神的性质，又有惊神骇鬼的性质。如当《南游》唱到斩妖灭怪时，艺人即离座站立而唱，神态威严，唱腔高亢粗犷，激昂有劲，尤其是猛力击鼓，如果这时艺人把鼓击破，村人非但不怪，反而认为艺人能将妖魔斩草除根、不留后患。如有人回忆著名鼓词艺人高美卿时，就用“解放前唱得传统鼓词中，最拿手的是《南游》、《三门街》，特别是《南游》唱得最出名，不知击破了多少只大鼓。在邻村‘曹三王祠堂’边的太阴宫唱《陈十四娘娘斩妖精》时，竟把那只直径约一米左右的大鼓击破了。”来赞赏他的艺高技绝。宋维远在对温州鼓词作介绍时，也写道：“（大词）演唱完毕，大鼓皮必敲破，才算吉祥”^{[15](243-247)}至于为什么敲破大鼓才算吉祥，艺人们的解释就是敲破大鼓可以破凶煞，凶煞即是指妖魔鬼怪，取意在“破”，即“破敌”、“破凶神恶煞”、“破妖魔鬼怪”。

推鼓下台永保平安：解放前“娘娘词”演唱完毕，必须要敲破大鼓，但八十年代以来，尤其是女艺人登台演唱大词后（解放前的大词演唱者必须是男艺人，女艺人绝不可以唱大词，这里主要是因为封建思想的禁锢，认为女人不洁会亵渎神灵。2002年，始有一女艺人冲破旧俗，登上经坛唱娘娘词，并广受欢迎。后来，女词师受邀演唱无数，但男艺人却几乎没有了市场），就难再敲破大鼓了，改头换面的是把鼓推到台下，这叫“洗台”。洗台时，艺人唱“收起锣鼓保平安”之类词句，然后，用脚将大鼓踢到台下，以示吉祥。问艺人们为什么“洗台”后就能保平安，他们却说不清。究其根源，应跟道教仪式有关。道教斋醮有一项重要的仪式，就是净坛，又叫洁坛。“建斋设醮，祈神保禳，必须首先辟邪荡秽，行净坛之礼，保证坛场清静。”^{[16](P188)}演唱“娘娘词”开始前也要设立经坛，与道教的仪式相差无几，由道士完成。道教斋醮仪式结束时，又有散坛仪式，散坛仪式主要是举醮酬谢神恩。“戏剧表演中受到破台仪式的影响，扫台仪式主要突出驱邪逐祟、纳福迎祥的宗教功能。”^{[16](P194)}广西牛娘戏演出最后一天，由神将上场，驱逐鬼卒或代表鬼祟的老虎。牛娘戏是“在戏台四角燃香点烛，由两男角一扮演鬼卒，一个扮演华光大帝上场，追逐、捉住鬼卒，踢翻在地，以戏棚官话一问一答，最后，华光一脚将鬼卒踢落台下，以示驱走，用宝剑向两边台角画‘收台符’，后台人员上场将台上桌椅等道具推翻，即可卸台。”^{[16](P195)}从以上资料可见，“娘娘词”中的洗台仪式和戏剧中的扫台仪式同源异流，都是来自道教的破台、散台仪式，其目的就是为了扫除台上的邪秽物，而大鼓由于是主要的伴奏乐器，这其中似乎也有着“妖魔鬼怪自此尽除，百姓从此再无须用鼓”的意味。

综上所述,“娘娘词”中的所用的乐器:锣、鼓及龙角,它们在为演唱伴奏的同时,某些特殊的场合起着宗教性的功能,这时的乐器已经不再是乐器,而是信仰性质的法器,这些法器被视为具有某种通天地、通神鬼的超自然之力。之所以这样,除了其直接源于民间道教——“闾山教”的科仪外,根本上是由于原始思维认知方式的集体无意识遗传。拿大鼓来说,按照原始思维的认知方式,鼓声通灵,鼓是向神灵祈愿的载体^{[17](P42)},因此鼓在世界各民族乐器中显示了独特的文化内涵。中国老百姓对鼓有着更为深厚的感情,俗话说:“无鼓不成乐,无乐不成俗。”可见,鼓是中国人民俗生活的重要组成成分。另外,亦如上所述的鼓、锣、角,在中国古代原本亦是军事用器,中国最早的鼓,传说是黄帝战蚩尤所造,而锣最早在军中称“钲”,“娘娘词”中娘娘为百姓降妖斩魔亦是战斗,大量地使用原本就为战争所造之器“锣、鼓、角”以壮声威,亦属当然。再者,需作进一步认识的是,浙南地区的民俗、民间音乐事象中,对于噪声乐器的使用,似乎更甚于其他周边地区,如永嘉杂剧最早的伴奏乐器仅为锣鼓,温州“娘娘词”的最早伴奏乐器也仅是锣鼓。今天,温州鼓词虽加入旋律性的伴奏乐器“牛筋琴”,但就“娘娘词”的演唱仪式中,仍是以锣鼓为主要。另外,无论是“龙舟竞渡”,还是村社集会乃至于擂鼓发愿,锣鼓都是温州民俗活动的主要乐器。这种偏好于噪音乐器的现象,当应引起重视。这其中,(1)、据萨克斯在1962年出版的《音乐的源泉》指出噪音是古代人类的基本需求之一。强烈的噪音是出于巫术的需要。“既然强烈的噪音可以使人惊恐畏惧,根据原始人类的想象,这种屡试不爽的功能对神鬼也必然是有效的。于是能发出各种噪音的响器也必然要被这样一种信仰所驱使,用以威吓各种有害的妖魔鬼怪。^{[18](P348)}”(2)、宗教活动往往是要求人们进入一种人神相通、迷茫亢奋的忘我境界,而噪音乐器锣鼓则往往对此起催化作用。锣鼓声可营造激烈的氛围,可刺激人精神亢奋,进而迷狂于神怪的幻境。故而,温州民俗、音乐多锣鼓,亦与瓯越自古以来的“敬鬼乐神”相适应。

4 神化了的艺术——“娘娘词”演唱仪式解析

从“娘娘词”演唱过程中,乐器发挥的具有法器性质的非艺术功能可见,“娘娘词”的演唱不同于一般的曲艺形式,其中带有一种民间宗教的神秘色彩。这种“神秘”既是来自对于神灵的真诚信仰,也是对民间道教“闾山教”做道场法会时仪式的继承。“娘娘词”起源于民间道教神灵的信仰,是宣卷活动的曲艺化产物,其演唱过程中必然伴有宗教性质的仪式。

为了深入了解“娘娘词”的演唱仪式及内容,笔者分别于2005年12月、2006年3月、2006年9月前往鹿城区垟头下村三角巷惠应道观(惠应道观所供奉的主神虽然是惠应圣王,但亦供陈十四,且陈十四的香火更盛)、瓯海区茶山镇睦州垟的太阴宫(见图B-4)做田野调查,采访了鼓词艺人和部分听众,并查阅了相关文献。掌握了一定的资料,现整理出来,企盼能忠实记录其仪式、探讨其来源,分析它的内涵。

（一）演唱前准备：首先由村里几个热心于娘娘信仰的人发起，他们被称为首事。首事成立一个“灵经小组”，负责期间的所有工作。他们先与鼓词艺人联系，然后由艺人根据自己的演出安排，选择吉日，通知给主要负责人。敲定日期后，首事们开始筹款，他们印制各种传单，分送给附近的村委会、老人协会及各宫庙，并到处张贴《词讯》，词讯内容包括演唱地点、时间、演唱者等。在演唱前某吉日，道士携符水遍洒全村各个角落，家家户户都要结红绸、挂彩灯（见图 A-1），村界线边缘地上，插上五色彩旗，这些彩旗上写有“五谷丰登”、“国泰民安”、“风调雨顺”等字样。在庙观内，要设经坛（唱词舞台）、立香案。经坛上设有“庐山景”，其中的各种纸神纸人都与《南游》内容相关（见图 A-2）。另外，经坛两边的柱子上缠有两条同样纸扎成的蛇公和蛇婆，两旁站有汪、杨二神将，他们正用铁链套住蛇头。经坛布置完备后，按照择定的黄道吉日，要举行净坛仪式。即由道士于吉时来洒符水念神咒。净坛之后，经坛就成为了圣地，不可随意上去，否则视为不吉。擅闯经坛，不但被视为亵渎了经坛圣地，还认为有可能沾染了邪气。因此，灵经小组要安排专门的护坛人员，惠应道观于 2006 年 9 月 24 日——9 月 30 日唱“娘娘词”期间，组织了 12 个人专门护坛。

从唱前准备可见，演唱“娘娘词”是一件事关全村村民的大事，全村挂红绸、结彩灯，村边界线上的遍插五色彩旗等行为，不但预示着喜庆，同时也表达了人们辟邪趋吉的良好心愿。值得注意的是经坛布置和净坛仪式。经坛布置主要是由纸扎的各种人神，开场后，这些纸人不但五彩斑斓，且能自由转动。这些纸人纸神都与经文情节相关。他们在台上的出现，不但更加重了真实感和亲切感，更被视为神灵的象征。笔者观察到很多来听词的信众，在进入庙内后，都要向经坛上的纸人叩首。另外，艺人在唱经前也要向纸扎的观音和陈十四叩拜，并祈求其顺利唱词。可见，这个经坛的设置极为重要，难怪他们不惜花巨资来布置，如惠应道观的纸扎布置花销为 7000 元。

关于净坛，应是源于道教斋醮仪式：净坛，又叫洁坛。前有所述，道教斋醮前首先要辟邪荡秽，行净坛之礼，保证坛场清净。陈十四民间道教“闾山教”的教主，唱“娘娘词”源于对娘娘的信仰，所以就吸收了该教道场的各种科仪，把唱词行为视为和斋醮仪式同样神圣，这样，就要求其所唱之地也必须和道坛一样干净无秽，并且神圣不可侵犯。此外，在唱经前，还要在庙前张贴由道士和演唱词师共同署名的黄榜，惠应道观前的黄榜中写道：“惠应道观合村众等居住奉道设醮诵经，演唱南游灵经大传，每日供呈，祛灾遣耗，保泰锡康至当终日安方。”（见图 A-3）从中可见，唱“娘娘词”首先是源自于民众的“祛灾避邪”的心理，而不是单纯的娱乐性目的。

（二）演唱仪式及其解析：《南游》“娘娘词”共十四本（一个场次唱一本），约一百万字左右，要演唱七昼夜。一般演唱时间为中午十二点到下午四点左右，下午六点到晚上十点左右。因《南游》娘娘词篇幅宏大，演唱时间长，一个艺人难以承担所有的演唱任务，这就需要几个艺人相互合作，分配演唱任务。一般需要三个艺人合作，一个男艺人，两个女艺人，其中一个女艺人是主唱（见图 B-5）。男艺人的演唱任务，主要负责开场前一个小时以内的请神和读疏文。辅助的女艺人唱“词头”，所谓词头即是在唱正本《南游》前，先唱“平词”。这些平词一般内容简单，主要是一些言情公案类的鼓

词，往往每日演唱一个小时。“词头”演唱，有助于让听众稳定情绪，顺便等待晚来的听众，起着静场的作用。这和俗讲仪式中“说押座”的作用相同。（如惠应道观唱的词头是《玉鸳鸯》。（见图 A-4）词头唱完后，另一女艺人身穿旗袍，在鞭炮声中登台，向纸扎神像和神案里的神像分别三叩首。以“云马一驾坛前焚，信女请动《南游经》”启唱，然后她再向神像祷告，意思是我乃一个平凡艺人，若有唱错之处，请圣母娘娘赦罪。这意味着开始唱正本的《南游》。在词文结束时，鞭炮声响起，艺人预报下一场所唱内容，并请各位神仙回宫休息。几乎七天十四场，场场的程序都是如此，但唱《南游》期间，还要举行几种重要仪式。主要有：

请神和读疏文：在开场时，男艺人身穿长袍，在鞭炮声中登上经坛，向神像方向叩首后，开始请神（见图A-5）。所请的神灵主要是词文内容将唱到的角色及村子周围庙宇内供奉的神灵。如惠应道观里唱词时请的神有：陈十四、惠应圣王、如来、杨府爷、土地爷、三官大帝、观音、花粉娘娘、齐天大圣、五通神、法师、六姐九妹、符使等。艺人在请到这些神灵后，开始读疏文。疏文内容是为本庙唱“娘娘词”捐助资金者的名字。艺人根据捐资者的身份，分别给以不同的祝福。如捐资者是商人，艺人就请娘娘保佑他财源滚滚、生意兴隆；如果是农民，则保佑风调雨顺、五谷丰登；是个工匠的，祝他手艺精湛、万事平安，如果捐资者没有注明身分，艺人请娘娘保佑她身体健康万年寿之类的，这一点艺人即兴发挥，并无事先成文资料，但艺人根据惯例则又往往能以韵文诵读。据笔者调查，惠应道观读疏文时总共有一千多个名字，艺人大概用了近半个多小时。读疏文是向神灵祈求心愿，这种向神佛陈说誓愿的仪式，在唐五代时寺院里盛行的“俗讲”仪式中已有出现。如《俗讲庄严回向文》中有“未离苦者，愿得离苦；未得乐者，愿令得乐；未发心者，愿早发心；已发心者，愿速修习；已修者，当座道场，证大菩提，永无退转。愿弟子等现在世中，无诸灾障。烦恼恶业，念念消除，智慧善牙，运增长。行住坐卧，身心安乐。”^{[4](P128)}可见，向神灵祈求是听众的目的之一。“娘娘词”每次开场前，艺人都要花大量时间读疏文，民间信仰的极强功利性可见一斑。

关于请神，顾希佳认为它源于吴越神歌的祭祀仪式，其祭祀仪式上祀奉的是一个庞杂的神灵体系，包括道教、佛教、儒教，以及民间宗教所信仰的诸多地方神，其过程主要是遵循“请神——酬神——送神”的规律。可以说“娘娘词”的请神仪式与吴越神歌的开场仪式有一定相似性，但在寺院内讲唱仪式上请诸神降临，在“俗讲”仪式上已有。

《中国曲艺通史》上总结俗讲仪式是，提到开场时要“先念偈，焚香、称诸佛菩萨名”，可见，在寺院内讲唱经文，念诵神灵名称，以示神灵降临早有传统。另外，道教科仪中也有“请神”这一仪式。“道教设道场，行法事时，有‘请神’仪，名曰‘请圣’，求其光临法会，或护法坛，或享用醮筵等供养，主要由法师念咒画符行之。”^{[14](P891)}可见，请神本是法事开始前，由神职人员主持的请神灵光临的仪式。唱“娘娘词”前也要请各方神灵降临本庙，和道教请神不同的是，请神仪式是直接由鼓词艺人来主持，而不是道士，可见“娘娘词”的演唱艺人，开始担任神职人员的身份。从所请神灵的宗教属性来看，既有佛教的观音、如来，又有道教的三官大帝、杨府爷，甚至有如齐天大圣、五通神等民间神，可以看出民间信仰的庞杂性和包容性。

迎圣到坛：当词文内容唱到陈十四娘娘一路收妖灭怪，来至温州时，这一仪式就正式开始了。笔者曾两次参与了该仪式。瓯海区茶山镇睦州垟的太阴宫迎圣到坛仪式：在“娘娘词”演唱到第五日（2006年3月15日，农历二月十六）晚上九时左右，太阴宫外鞭炮声响起，夜空中烟花盛放，迎圣队伍在鼓乐声中，浩浩荡荡地向离宫观不远处的鹅颈头行进。迎圣队伍约有三四百人组成，人人身披或腰围红绸。走在最前面的是手提符水的老者，他在前面开路，并不停地向沿途洒水。在老者身后是两人扛的“普天同庆”的红色条横（见图 C-1），接着是手拿“迎接太阴圣母娘娘”竖型红幅，两个打锣老者、两个长号手、一对龙灯、一对“肃静”、“回避”头牌，之后是布置一新的彩车（见图 C-4），随后就是长幡宝盖伞、民乐队、西乐队（见图 C-3）、腰鼓队、士卒队、才女队、彩旗队等。沿途经过，信众在路边摆上供品，燃鞭炮、烧稻草，朝香案叩拜。来到鹅颈头的十字路口处，一老者捧着香案与手捧大印的少年、道士同站在前头的宝盖伞下（见图 A-6）。等到宣告娘娘已到此地时，道士手拿扩音器，望空念敬请陈氏太阴圣母娘娘，亲降灵坛会上等咒语，并祈求陈十四收妖灭怪、救度万民、降福延生等。祈祷完毕，认为陈十四已经接到銮驾之中，队伍返回。一路上，叩拜者更多。到至太阴宫时，鼓乐鞭炮轰鸣，众人把陈十四銮驾安放妥当，鼓词艺人身穿海青服，朝神像低头叩拜，众人手拿一顶香也纷纷叩拜。至此，迎圣到坛仪式告终。迎接了娘娘后，村里彻夜不眠，要抬着娘娘神像在村中各处巡游，人们相信所到之处可以平安添福。

迎圣到坛是唱“娘娘词”期间最为重要也是最隆重的仪式，人们相信娘娘已经来到此地，以接圣驾仪仗去迎接。其与道教斋醮中的“接驾”仪式相似。接驾到场“包括请驾、读表、焚疏、安座、设供、行礼、诵经等，一般从子夜进行到天亮。”^{[14](P892)}迎圣队伍的参与者都是自愿报名，无须报酬，其中像才女队因报名人数过多，首事便规定需交纳 20 元方可参加，尽管如此，仍有不少报名者。才女队主要有 12 个女童组成，她们凤冠霞披，手提灯笼，跟随队伍去迎接娘娘，人们相信，她们参与迎接娘娘后，会受到娘娘的护佑，将来成为才女。从迎接队伍的参与者可见，当今对于陈十四娘娘的信仰对象不限于妇女，几乎男女老少都有。从参与者的热情来看，当地对与陈十四的信仰仍然十分虔诚。在温州市区瓯海、鹿城等地，仍可见如此庞大的信众队伍，实属罕见。

送圣出宫：迎圣的第二天下午，要送娘娘出宫（见图 C-5）。当艺人唱到娘娘要离开此宫时，庙宇外面燃放鞭炮，艺人身着海青服站立，手敲大鼓，口念送娘娘出宫词文，并请娘娘保佑在场听众。听众则手拈一香，朝天叩拜。

出宫仪式较简单，一般在宫内天井中举行，据说圣母娘娘就在此腾云驾雾，前往下一地了。出宫仪式应是来自道教仪礼之一：送圣。道士修建斋醮道场，法事告竣，功德完成，于行复炉、回向、礼谢科仪之后，须行拜送圣真法驾，是称“送圣”。^{[14](P889)}在此，艺人宣告娘娘要离开，听众恭敬地叩拜，仿佛送圣驾出门。不同的是，这里的送圣出宫，主持者是鼓词艺人，而非道士，而且仪式简单快捷。

迁玄坛：“平阳南门迁玄坛庙”是词文中最为听众耳熟能详和津津乐道情节。该情节梗概为：

平阳南门原有一座玄坛庙，供奉玄坛爷赵公元帅。穷人邱三的妻子偷偷割下供奉给玄坛爷的福

礼——猪口舌给儿子邱吕吃。玄坛爷得知后火冒三丈，立刻遣坐骑黑虎咬下邱吕一只手掌，邱吕即刻断气。邱三两老哭得死去活来。恰遇陈十四路过此地，问明缘由后，作法从黑虎口中拿出手掌，救活了邱吕。接着，陈十四找赵玄坛评理，要求赵玄坛迁走玄坛庙，赵玄坛不肯。陈十四于是到玉帝前慷慨陈词，大骂赵玄坛为神不仁，为了一点猪口舌害死一条人命。玉帝得知此事，降下天旨，将玄坛庙迁到东门之外，以示惩戒。^[19]

经文唱到迁玄坛庙时，要举行一个仪式，即艺人接娘娘神令迁玄坛庙（见图 B-1）。此时，宫外鞭炮声起，艺人身穿海青服，从台下一老者手中接过令旗，向神像三叩拜，高举令旗唱迁玄坛庙。唱完后，再把令旗交给台下老者。这个接令旗仪式把词文和现实紧密地结合起来，让听众更有亲切感。而这个接令迁玄坛的仪式，本身应该是道士来操作才更合理，说明人们已经把艺人作为一个人神沟通的中介了，艺人本身没有迁玄坛庙的权力，但因为得了娘娘的令旗，就可以代为执行，这其实也是接触巫术的表现形式之一。

剑斩白蛇：当“娘娘词”唱到娘娘剑斩白蛇时（一般是最后一天下午），一人腰围红绸，一手拿着宝剑，另一手拿雄黄酒，站在纸蛇旁边。（见图 B-2）当斩白蛇的龙角声响起，他就朝纸蛇头喷雄黄酒，接着用宝剑砍下纸蛇头，众人一拥而上，帮忙卸下柱子上的蛇身，拿到外面用火化掉。化掉后的灰要装入塑料袋中，等到最后一天时放入纸船中带走。

剑斩白蛇是源于对词文内容的深信不疑，因为词文中唱到娘娘要剑斩白蛇，听众们为了能有一种直观效应，于是在现场举行了相应的仪式。这种仪式实际上是一种模拟巫术的信仰，有人扮演了娘娘的角色，模拟了娘娘剑斩白蛇的动作，这种模拟性的仪式被大家亲眼所见，不但能令词文更加逼真，而且达到了心理慰藉的功能。

纸船送瘟神：等到“娘娘词”演唱的最后一个晚上，要举行送纸船仪式，即送瘟神。这一天晚上，来庙内听词的人比平时少，这是怕被瘟神跟上的原因，家家户户都早早地关上门，熄灯就寝。特别是临送纸船仪式前十多分钟，听众会散去一大半。笔者曾于2005年12月20日（农历十一月二十日）现场观看了惠应道观的送纸船仪式。大约至晚上9点半，听众纷纷散去，鼓词艺人从道士手中接过娘娘令旗，向神像三叩拜后，一手敲鼓一手持旗，继续演唱。其演唱内容告诉五瘟神纸船中有何物，艺人告诉瘟神纸船中无所不有，生活用品自不必说，还有各种各样的现代娱乐场所，比如卡拉OK、赌场、烟馆等。五瘟神被骗上纸船后，艺人就把令旗交给道士，接着把大鼓推到台下。道士持令后，手持宝剑，口念咒语，收罗各种鬼怪、妖魔，放置在纸船上。接着由道士带领几个人，把纸船送到瓯江边，用火燃烧纸船，使之随水漂走。

毛泽东《送瘟神》诗两首，其第二首末联：“借问瘟君欲何往？纸船明烛照天烧。”这里的“纸船明烛照天烧”即是生动地描绘了南方纸船送瘟神的习俗。历史上，中国南方（尤其沿海城市），是疫病多发地。人们因为对传染病的无可奈何，于是有了送瘟神的习俗，所谓送瘟神，实际上是送走各种瘟疫。古代对于瘟疫是诚惶诚恐，当它们发生时，施行的办法即是作花船遣送，如果没有发生，则作为一种防范性的行为，也形成了送船遣瘟的习俗。杨青的诗《参龙送大纸船》就是对温州民间送纸船的民俗作了描述和

评论：“黄昏道士听参龙，圣驾安排去浙东。第一苏州出美女，一帆江上趁长风。吉日良宵送大船，灯笼火把喊连天。归来果酒家家庆，从此升平万万年。有人贼胆竟如天，鼓浪乘风纵火烟。亲押纸船出海口，十千只为小私钱。”^{[8](P56)}“娘娘词”演唱结局也袭用了温州地区纸船送瘟神的民俗。纸船中放有何物？《办船中什物》写道：“三十六行各办成，厅堂摆设色鲜明。儿童耍货俱停当，博得瘟王笑几声。”^{[8](P56)}可见民间对待这些瘟神，是既恨又怕，然出于无奈，则须客客气气行之于贿、诱之以利。首事在纸船中放有盐、味精、酒和各类菜肴等生活用品，甚至还有麻将、扑克等娱乐工具，希望以好东西来贿赂瘟神，以期它们不再回来。

其他仪式和禁忌：“娘娘词”由于其演唱时间长，内容丰富，其间仪式也颇多。除了以上介绍的几种主要仪式，还有如“拈香叩拜”、“龙角招兵”、“烧纸马”等仪式。其中“龙角招兵”和“烧纸马”在前文“乐器的非艺术功能”里已有详述。“拈香叩拜”是指当艺人唱到陈十四降生或游地狱时，在场听众都要手拿一顶香，向神像方向站立。（见图 B-6）这时，艺人身穿海青服，代听众向娘娘祈祷，内容有：场上老年人手持一顶香的，祝愿他们子孙满堂；中年男女持一顶香的，祝愿他们夫妻恩爱。青年男女手持一顶香的，祝愿他们自由恋爱配鸳鸯；小孩持一顶香的，祝愿他们健康成长，学业有成；农民手持一顶香的，一年四季都有好收成……诸如此类，包括对男女老少，各行各业人士的美好祝愿。唱完祝福语后，听众才向神像方向叩拜。这种艺人祈福、听众拈香叩拜的仪式，在整个“娘娘词”的演唱过程中大致有六次，分别为“观世音降世”、“观音游地狱”、“陈十四降生”、“陈十四游地狱”、“迎接陈十四到坛”、“送陈十四出宫”，每次都要重复同样的仪式，可见民众信仰的虔诚，体现了信仰的极强功利性。

唱“娘娘词”还有一些禁忌，比如唱词期间，为保持庙宇干净和神圣，听众不能穿裙子、拖鞋、背心等进入，而且在门口都要洒过符水方可进入庙内，更不准挑粪路过庙宇。送走瘟神当晚，庙宇立即要关灯关门。唱完后三天之内庙宇不能开门、村里死人不能下葬，不能敲锣鼓等，这些都是为了防止五瘟神又返回来作祟。

综上所述，唱“娘娘词”过程中伴随着种种信仰仪式，它有些是继承了寺院讲唱传统中的仪式，有些是吸收了民间道教斋醮的科仪。据徐宏图对苍南县“闾山教”的三个道场（度关道场、皇君道场、娘娘醮）仪式的调查，都有“净坛”、“起鼓”、“请神”、“鸣角招兵”、“送神”、“送纸船”的仪式，可见，“娘娘词”的多处宗教性质的仪式是直接来源于“闾山教”的道场仪式。从这些仪式中，可以反映民众的心理需求，同时还可以看到原始巫术观念的遗存。就“娘娘词”的演唱来说，它已经不单是一种音乐艺术行为，而是一种被宗教化、巫术化、神化了的艺术。它不能像普通平词那样随时随地演唱，依禁忌也不允许被拍摄成 VCD 出版，而是在特定的时间、特定的地点、特定的仪式中方可隆重登场。其间要严肃地举行仪式、严格守从禁忌、虔诚地祈拜、安静地聆听，方能领受神灵的护佑，反之则被视为不敬、不洁，从而受到惩罚。“娘娘词”因为娘娘的信仰而被宗教化、巫术化，座无虚席的听众现场、轰轰烈烈的迎神队伍让我们看到了温州民间对陈十四的普遍而热烈的信仰，为什么对于这个女神能有如此狂热的信仰，并至今不衰，这就需要考释陈十四娘娘信仰的来龙去脉了。

二 女性的慈爱与神的威严

陈十四娘娘是温州地区对临水夫人的称呼（见图B-3）。临水夫人，名陈靖姑，因她生于正月十四静夜时，故小名为十四。又称天仙圣母、顺天圣母、顺懿夫人，妇婴保护之神^{[20](P63-65)}。关于她的生卒年主要由两种争议，有以为是“生于唐大历二年（766），卒于唐德宗贞元六年（790），有以为是生于唐天佑元年（968），卒于唐天成二年（927）”^{[21](P15-16)}。根据魏应麒的推论考证，陈靖姑乃唐大历年间人更有说服力。其出生地，也有几种说法，如罗源县下渡、古田县、闽县下渡等，而生于古田较为人所传。关于陈靖姑的生平事迹及死后神迹，历代文献多有记载，民间亦有丰富的传说、故事、戏文等，这为临水夫人信仰提供了依据，同时也起着推波助澜的作用。临水夫人信仰产生于福建古田一带，随着人口的迁移、文化的交流，对于她的信仰已经波及到福建整个省、浙江南部、江西东北部、台湾、东南亚等地。这些地方广建娘娘宫、太阴宫、广应宫、临水宫等，并且至今香火鼎盛、善男信女络绎不绝。

温州地处东南沿海，古称瓯越或东瓯。由于特殊的地理、文化、社会环境，瓯越素有“信鬼神，尚淫祀”的风俗传统。这种敬鬼乐神的习俗，在科学知识日益普及的今天，仍有声势。这从民间的庙宇林立可见一斑。以笔者参与的《温瑞塘河庙塔文化研究》课题组调查，仅温瑞塘河流域（位于瓯江以南，飞云江以北的温瑞平原，联鹿城、瓯海、龙湾、瑞安“三区一市”）的宫观庙宇分布情况如下：道教宫观有 340 座，佛教寺院有 78 座。其中道教的三个主要宫庙为：太阴宫 43 座，杨府观有 23 座，陈府观有 16 座。就此可以看出，温州民间神庙众多，民间神灵信仰广泛。其中，太阴宫是温州具有特色的宫观。其内供奉的就是陈十四娘娘。据温州市道教协会会长陈崇杰道长介绍，温州入道协的道观庙宇有 1600 多座，其中太阴宫有 300 多座，约占道教宫观的 1/5，可见，温州对于陈十四娘娘的信仰居于所有民间道教神灵之首。

关于供奉陈十四的庙观名称，其他地区称为临水宫、临水庙、夫人庙、夫人殿，温州地区曾有花粉宫、娘娘宫、广应宫、太阴宫等称呼，但太阴宫受到了更多的应用。1996 年温州道教协会成立后，为了管理上的方便，大部分供奉陈十四的庙宇都改名为太阴宫。为什么在温州供奉陈十四的宫观称为太阴宫？据民间传说，陈十四娘娘学得道法后，因救民护国有功，被皇帝封为“太阴圣母娘娘”，但这只是温州地区的传说，并没有确实的史料证明。中国传统文化向来以男为阳，女为阴，而陈十四娘娘是位女神，又极具母亲的情怀，因此称为太阴圣母娘娘。这只是原因之一。另一原因则是由于“太阴”这个词。关于“太阴”，《道教文化辞典》有三种解释：其一指月亮。日月对举，日称太阳，月为太阴。《说文解字》曰：“月，阙也，太阴之精。”其二是岁星之阴，亦名岁阴，太岁。其三是指人体经脉名，指脾、肺二经。这三种解释中，与陈十四有关的是第一种。因为月为太阴，故有把月宫称为“太阴宫”之说。宋米芾《秋登岘山之作》中写道：“皎

皎中天月，团团径千里。……亭亭太阴宫，无乃瞻星气。”这里所说的太阴宫即是指月宫。那么陈十四的太阴宫和月宫有何联系？究其原因，是因为陈十四的诞辰在农历正月十五。十五是月圆之夜，人们在这一天都能自然地联想到月亮、月神。也许，人们在正月十五庆贺娘娘生日的那天，以为陈十四和月神也有着某些千丝万缕的联系，因此把太阴这个名字加诸于她，把她所在的宫庙也称为太阴宫。太阴宫和太阴圣母娘娘已经成为温州区别于其他陈十四信仰地区的重要标志。这个女神，是何时来到温州，并在这块土壤里生根发芽，从而形成自己的独特信仰的？这就要考证其在温州地区的历史渊源。

1 娘娘信仰的历史渊源

陈十四的信仰，最初来自于福建。福建古田至今保留有陈十四娘娘的最古老神庙——临水宫，是世界各地香客对临水夫人信仰的中心。临水宫建于唐贞元八年（792），以此，福建地区对于临水夫人的信仰，肇始于唐。历史上，浙南与福建早有海运沟通，往来频繁，并促进了两地间的人口迁徙和文化交流。福建和温州毗连，历代闽民徙温络绎不绝。据徐定水《历代福建迁温人口姓氏述略》考证，闽人迁徙温州始于唐代，直至五代、宋、元、明，且以宋代为最多。在明万历年间的《温州府志》卷十八“灾变”记载，宋元明间，温州一带发生过几次大海溢。“民居漂尽，死者万数”，温州各地深受其害。而每次灾后，则总有大批闽人迁入温州一带居住。如宋乾道二年遭遇的特大海溢，造成“浮尸蔽川，存者什一”的空城现象。温州郡守传檄福建，吁请移民补籍，此后，福建大量移民至温州。如今，温州一带不少居民的祖先，是来自福建，并且至今仍通行闽语。人口的迁徙，带来了文化的交流。闽人迁温的同时，带来了闽地的文化，包括他们的宗教信仰、口头传说和风俗习惯。这样，有关陈十四娘娘的神灵信仰和传说就从福建传入温州。

至于温州地区的陈十四信仰肇始于何时，并无确证史料记载，但可以推测，随着唐宋时期闽人的迁徙，温州地区的陈十四信仰也逐渐明晰。在瑞安市林垵镇林南村有一个西湖宫，又名娘娘宫，供奉陈十四娘娘。据《西湖宫重建碑记》：“侧闻父老云：西湖宫始建于后周郭威三年（954）”。虽然说并不是确定史料，而是“侧闻父老云”，但在五代时对于陈十四的信仰已传入温州，仍具有一定的可能性。徐定水《历代福建迁温人口姓氏述略》考证，“五代十国，社会动荡不安。福建自闽主王审知死后，继承者王延均、王昶、王曦、王延政、朱文进等为政暴虐，相互攻杀，内战不休，而温州在吴越钱氏统治下，社会相对安定，生产发展，因而吸引大批闽民来温。”^{[22](P112)}其中，来瑞安定居的有吴、曹、孙、狄、许、木、郑、林、王等姓氏。这些来自闽地的移民，其中吴、狄、韩来自福建赤岸。赤岸，古代属福州长溪县，清时属霞浦县，霞浦县与古田相近，现同属于福建宁德，故赤岸人完全有可能在当时已经信仰陈十四，他们把陈十四的信仰带来瑞安，并立庙祭祀，这种可能性也是极大。

到南宋时，温州已有娘娘信仰，这基本上可以肯定。南宋乾道二年夏的温州大海溢，溺死者数万。闽民奉命陆续来温补籍。如“瑞安的张氏、林氏、池氏、应氏，均在乾道二年后由闽迁温”^{[22](P116)}。其中的林氏，其先祖原籍福建古田，这个先祖来自陈十四信仰的发源地的闽家族，他们也必带来他们对于当地神灵的虔诚信仰。另外，在瑞安屿头镇云周乡有一个屿头太阴宫，据屿头应氏宗谱清乾隆十四年谱记载：“屿头太阴宫始建于南宋孝宗乾道四年。”^{[23](P249)}瑞安应氏即是乾道后由闽赤岸迁入瑞安的闽人，他们的迁徙带来他们对于陈十四的信仰，实属情理之中。始建于宋代的太阴宫，还有瓯海梧田东垟村太阴宫、瑞安仙岩南村花瓶垟的仙岩太阴宫，虽然只是传说中的始建年代，也存在宫名和宫主有更变的可能，但是至少可以推测出那时对于陈十四的信仰已经开始，并有庙宇供奉。

降至明、清时期，陈十四信仰益趋兴盛。据《温州道教通览》一书，从鹿城、瓯海、瑞安、平阳四地来看，记载在册的太阴宫或娘娘宫有（9+23+23+18）73座，这些太阴宫或娘娘宫中供奉的主神是陈十四娘娘。这73座太阴宫中，始建于明朝的有23座，清朝的有33座，其他的为民国和近代修建，可见，明清时期是娘娘信仰的繁盛时期。这从温州各地的碑志、县志、文人札记中亦可窥见。

如苍南县马站镇蒲城的太阴宫，其始建于明代，后多次重建重修，现为国家级文物保护单位。其《重修太阴宫记》记载了它的历史渊源及神灵谱系：

蒲城太阴宫始建自明代，清初迁界以迄展復，华族先祖均蒙护佑……本宫主神为奉旨敕封太阴圣母护国佑民陈皇君（即陈十四）、林皇君、李皇君，简称“三奶夫人”。配神有福德正神土地公、度一度二度三太子、三十六婆官、七十二婆神以及陈靖姑的左右先锋黄、杨二将军。^{[24](P411)}

明代保留下的关于陈十四信仰的文字记录甚少，这也许与当时的官方政策有关，文人学者也认为这些乃是“淫祀”，不屑于记录宗谱或方志中。至清中后期，官方对于民间俗神的信仰相对宽放，致使温州地区的民间信仰达到了历史的最大规模，而对陈十四的信仰也达到了鼎盛时期。不但各地方志已有记载，且在文人作品中也多有出现。

乾隆《瑞安县志》有一条关于太阴宫的记载：“在西门外，明万历辛亥，本里李氏，因山乡潮漂，奉闽古田陈十四夫人，司豆灵感，分香火，立坦保婴民神之，因建祠，康熙贾寅，闽变毁，辛酉重建。东门虞池及东门外俱有祠。”^{[25](P109)}

乾隆《平阳县志》卷之九秩祀：“太阴宫一在净明寺北，一在北门外，一在小桥，一在任白桥，一在鸣山，一在五都郭庄，及各乡村俱建成立，祀曰圣母娘娘。又八九两都北山，国朝乾隆八年，里民亦建宫崇祀。临水宫，在南衙。”^{[26](P20-21)}

从上可见，在乾隆年间，温州地区祭祀陈十四的庙宇已具相当规模，达到了“各乡村俱建成立，祀曰圣母娘娘”的程度。这样普遍的信仰状况，也进入了文人、诗人的视野，如实地写出了当时社会民众对于陈十四的虔诚信仰和顶礼膜拜。

如清同治年间来温任司马的郭钟岳《瓯江竹枝词》：“山下都营花粉宫，香闺祈祷意懵懵。不知谁定神仙传，十四娘娘三令公。”^{[6](P2206)}清·道光孙衣言《瓯海轶闻》：“有栖霞宫祀陈夫人，盖闽夫人也，谓之临水夫人。”^{[27](P1482)}

民国初年至解放前，温州地区对于陈十四的信仰程度并未衰减。继续增建供奉陈十四的太阴宫，如前文统计的 73 所太阴宫中，有 4 座是建于民国年间。太阴宫里香火不灭，信众往来不绝，在其中进行各种信仰活动。如：“社庙或立太阴宫，神称圣母，妇女示未有子者祈嗣于神，有脱神鞋而去者。得子则制鞋为酬。或生子后祈神佑护，名长生愿。”^{[28](P188)}

人们赴太阴宫不仅求子、还愿、祈佑，甚至于摆宴庆寿：“民国十三年，六月十六日（农历五月十五），内子六十寿在太阴宫做寿供：是日为内子周甲诞辰，就本地庙宇中设‘天地供’作伊蒲饌，为各处善女士来拜经者结延生之福。闻本日男女到会拜供诵佛者不下千余人。午刻设席吃斋计有七八十席。”^{[7](P328)}

从“男女到会拜供诵佛者不下千余人。午刻设席吃斋计有七八十席。”足以可见，当时太阴宫内香火之鼎盛，信众之繁多。

解放后，曾在全国范围内对民间庙宇进行了改造，化神庙为学校、会所、住房等，并没收庙会的财产。温州地区的民间庙宇减少了，民间信仰活动有所收敛。但温州地区对于陈十四的信仰依然存在，只是大规模的祭祀活动和宫观建造已不再。文化大革命时期，太阴宫或被拆除、或遭破坏、或被改造成工厂，如瓯海岙底乡太阴宫被拆除，瑞安仙岩竹溪太阴宫、丽岙太阴宫受到严重毁坏，金鸡潭太阴宫被改为五金厂等。

改革开放后，民间信仰也随之悄然复活。这反映在各种民间信仰活动重新恢复，被破坏被改造的庙宇宫观重新修建，新的庙宇宫观逐渐增多、寺院宫观内香火缭绕、信众不绝等。在温州，一度兴盛的陈十四信仰也再次掀起波澜，老百姓不惜巨资修建太阴宫，请鼓词艺人来庙内唱“娘娘词”，举行隆重的迎接娘娘活动，还有各地每年的娘娘诞辰庙会都热闹非凡。可以说，如今，在温州民间信仰体系中，对于陈十四的信仰及其祭祀活动最引人注目。这个来自福建的女神，为什么能在温州民间信仰体系中占据如此显赫的地位？需要作进一步的探讨。

2 娘娘信仰缘由

任何一个神灵的信仰，都是特定的自然环境、社会经济环境和文化环境的产物。温州对于陈十四的信仰也与温州特殊的地理、社会、文化环境息息相关。

（一）温州特殊的地理位置和民俗环境为陈十四信仰提供了合适的土壤。首先，温州地处东南沿海，自然灾害频繁。历史上，温州经常发生海溢、干旱、飓风、瘟疫等自然灾害。在整个温州历史上，有文字记载的温州地区自然灾害的很多，从这些记载中，人员伤亡少则几十，多则万数。在那个生产力极端低下，科学知识缺乏的年代，人们抵御自然灾害的能力十分有限。恶劣的自然环境塑造了温州人勤劳苦干、务实功利的品格，但同时还养成了“敬鬼神、好淫祀”的民俗心理。当灾害发生时，人们无能为力，只能寄希望于神灵。《史记》里有“东瓯王敬鬼”，《隋书·地理志》记温州民俗是“其俗信鬼神，好淫祀”、唐陆龟蒙《瓯越野庙碑记》：“瓯越间好事鬼，山椒水滨多淫祀。”清乾

隆《温州府志》记有“瓯俗多敬鬼乐祠”、“俗尚鬼巫，崇信佛老”。明姜准撰写的《岐海琐谈》第四九零条“温州知府洪垣祈雨”写道：“五月初六日，洪守垣祈雨无应。十三日，将郡城内外祠庙神共六十位舁到府前，以次序列，定东瓯王为首俱坐烈日中，至小南门而止。”^{[29](P236)}明代温州城内外祠庙神达六十位之多，能一直从府前排放至小南门，神灵信仰之盛，从中可见。历史上温州人信奉的神祇不计其数，既有观音菩萨、如来佛、城隍神、土地神、灶神、门神、雷公、电母、玉皇大帝、八仙等全国许多民族、地区都信仰的佛道教神祇，又有东瓯王、忠靖王、广济候王、杨府大神、陈十四娘娘、平水圣王、陈府圣王、妈祖、庐氏孝佑圣母娘娘、仁济圣王、惠民大圣、威济侯等地方神灵。这种多神信仰的民俗环境，无疑是为陈十四的到来提供了合适的土壤。

其次，温州与福建毗连，自古以来，文化交流和贸易往来频繁，又有历史上多次闽人的来徙（前已陈述），陈十四的信仰就是随着温闽两地人民的文化交流和融合中传入温州的。从闽地传来的陈十四娘娘具有无边的法力、又有观音的神力和慈母般的精神，当时的温州人没有任何理由拒绝这样一位大慈大悲的女神。于是建起神庙，虔诚地祭拜她，希望她能给自己带来平安和吉祥。

（二）妇婴保护的心理学需求是陈十四信仰得以广泛传播的深层原因。在万神主宰的原始社会，神灵的创造是为了满足人类的需要而产生的，或是为了安慰心灵、或是为了解释心中的疑惑。因为人类社会总有征服不了的力量和理解不了的现象，神灵信仰的传统一直就保留下来。在普遍信仰神灵的古代社会，人类有了什么样的需要，就去创造什么样神灵来帮助实现。妇婴保护的心理学需求是陈十四信仰开始和得以广泛传播的深层原因。陈十四娘娘是福建地区人民的创造，保赤护产是她的最主要神职，她是“妇婴保护神”，让妇女顺利生产，幼婴健康成长，是陈十四娘娘所提供的神力佑护。民间关于陈十四成为救产保胎神的传说是这样的：

陈靖姑十五岁往闾山学法，拜许真君为师，学得呼风唤雨、斩妖除魔、救死扶伤等法术，唯独不学保胎救产术，许真人问她为何不学。靖姑回答：“未嫁之人怎便入秽室？”到得她学法归家，一路上为民除害，建功无数。回家后，与刘杞结婚。24岁时那年，天大旱，禾苗枯黄，陈靖姑当时已怀孕居家，为解除久旱，她脱胎求雨。因白蛇精、长坑鬼等闯入靖姑母房，盗胎食取。由于陈靖姑未学救产术，不能保胎自救，殉身于此。她死后立誓：“吾死后不救人产难，不为神也！”她灵魂重生后，就赶往闾山补学救产保胎之术，从此，人们但有生产或产难时，都求助于陈娘娘。^{[20](P63)}

尽管陈十四生前有多样法术，但死后她的最重要神职却是护产保胎，这跟她死于产难有直接的联系。但除此，当有更深刻的原因。

旧时，医疗技术落后，妇女生产充斥着种种危险。因此，有把妇女分娩称为“过鬼门关”之称，这既是母亲的门槛，又是婴儿的关口。而能不能过这个关口，只能靠运气，靠天助。这种妇婴顺利过关的渴望，就很自然会有求助于神灵的帮助的行为。在陈十四娘娘信仰产生之前，是其它神灵担任着这种护产保胎的责任。他们也许是观音菩萨、也许是碧霞元君，还可能是王母娘娘，但这些神灵并不是专职护产保胎之神，因此，护产保胎的信仰领域，仍然是一片空白。这就为娘娘成为该领域神灵创造了条件。陈十四成

了护产保胎之神后，自然过渡到妇婴保护神的地位。

这位既具母性慈爱又不失威严的妇婴保护神传至温州后，很快就被温州百姓所接受。人们普遍相信这位来自闽地的女神能使妇女生产顺利、保护婴儿、保护儿童健康成长。在那个保健知识缺乏的时代，儿童夭折很多，特别是麻疹、天花等疾病，严重影响了儿童的健康成长，甚至夺取了大量的小生命。为了避免难产，为了使儿童健康成长，人们往往把希望寄托在神灵身上，而陈十四正迎合了人们的这个需求。杨青《拜娘娘》：“娘娘还愿一双鞋，亲手做成亲手还。亲到神前亲祷祝，但求保佑小娃娃。”^{[8](P55)}这首竹枝词正是看出了人们神前祷告是为了小娃娃的健康。人们到娘娘面前为儿童祷告，还拜她为干娘，请她治病。如“在温州山区，过去凡小孩患麻疹和天花时，要立‘天花坛’来祭拜陈十四，请她来治病。每个小孩要做宝伞一对（谓保护伞），锦旗一幅，奉到陈十四神祇。病愈后，要置办三牲福礼来“送圣”，将伞、旗送到村里清静处点火焚化。如小孩生下后体质孱弱多病，家人便携小孩到庙里认陈十四娘为干娘，拜了干娘后，谓小孩就能健康成长。”^{[30](P149)}除此，旧时，如遇难产或儿童生病，还要请“闾山教”的道士做娘娘道场，人们相信，陈十四娘娘会降临道坛，使产妇或儿童安全度过难关。这些习俗和信仰情况来看，人们对陈十四的信仰是源于妇婴保护的迫切需要，人们在各种仪式中寄托了安全生育、儿童健康成长的强烈希望。正是这普遍的需求，才使得陈十四信仰被温州百姓欣然接受，并迅速传播。

恩格斯指出过，人类的生存需要借助于两个生产，一个是物质生产，而另一个则是人本身的生产。可见，妇婴保护的需要本身就是对于人的本身的种的繁衍的需要，是关乎人类生存的需要，因此，当有求必应的妇婴保护之神从福建来到温州后，就被广泛地接受，并通过各种手段使之家喻户晓，以至于倍受崇拜而居于所有民间神灵之首。

（三）各种传布手段对陈十四信仰起着推波助澜的作用。陈十四信仰之所以能在温州民间如此兴盛，与它的多种传布手段有关。在温州民间，对于陈十四娘娘的传布手段主要有曲艺、故事、戏曲等，除了本文所述之“娘娘词”外，戏曲主要是《夫人戏》，曲艺还有民间流浪艺人的唱“龙船儿”。其中“娘娘词”的传布最为重要。前文已提到，在娘娘庙里唱“娘娘词”，历史已久，在晚清时已是极具规模。

到今天，“娘娘词”的演唱非但没有衰亡，反而是越演越烈，活跃于温州市城乡各地的宫庙之中。据鼓词艺人蔡仙云先生介绍，现在温州市演唱“娘娘词”艺人有30多位，他们这帮人每个月要接3场，除了6、7、12月以外，平均每年要唱20多场。据笔者调查，依民俗约定，唱“娘娘词”必须要连唱三年，否则会招来不吉不利，而每唱一次都要耗费大量的人力、物力和财力。就资金投入而言，少者十多万，多者达百万。如惠应道观在2006年9月24日——9月30日七天内，集资达206,753元，总花去137,291元。但尽管如此，民众还是乐此不疲，把演唱“娘娘词”作为村里一件大喜事。演唱期间，宫庙内座无虚席，听众来自市内各地，他们不仅是来倾听词文，还虔诚地参与其中的各种仪式。

鼓词艺人为了迎合当地民众的乡土情感，也并不是照本宣科地唱述福建版本的临水奶的神界故事，而是在其中掺入温州的很多风土人情，创造了很多娘娘在温州各地斩妖

除魔的传说。以接近本土、延揽信众、博得感情、强化信仰。正是这些生动丰富的内容和鼓词艺人绘声绘色的演唱，赢得了老百姓，故而能不惜耗费大量的人力、物力和财力争先恐后地邀请艺人来演唱“娘娘词”。可以说，陈十四的信仰刺激了“娘娘词”的繁荣，而“娘娘词”的繁荣，强化了陈十四的信仰。

除了鼓词，其他民间艺术，如木偶戏、道情、“龙船儿”等都对娘娘神迹的宣传起着重要作用。并且，无论是神职人员还是信众，他们对推进娘娘信仰，可谓是穷尽各种宣传手段。正是这些各种各样的传布手段，才使得陈十四的事迹广为人知，深入人心，进而扩大了陈十四的信仰范围和加深了对她的信仰程度。

（四）民间信仰的功利性使得对陈十四的信仰更加虔诚。正如许多研究者所说的，中国人神灵信仰具有较强的实用功利性，他们对神灵崇拜和祭祀的基本目的不是为了灵魂的拯救和人生意义的追寻，而是消灾祈福、趋吉避凶。民众对神灵期望的是“现世报和有求必应”，是出于经济、政治、生理、心理或家庭等多方面的需要，为寻求一定的个人利益满足而信仰。人们孜孜以求的，不外乎是眼前的生活好过一点，子孙多几个，寿命长一些，灾难少一点。所谓“五谷丰登、六畜兴旺、人口平安、恭喜发财、长命百岁”等民间吉利语正反映了他们世俗生活中最高的理想。为了这众多的世俗要求，他们创造了并接受了各路神灵，无论是哪路神仙，都来者不拒，甚至是多多益善。同理，温州地区对于陈十四的信仰如此普遍及至如此强盛，本身也是功利性目支持的结果。

在温州，由于多种传布方式对陈十四的广为传播，使得她的显灵事迹的深入人心，致使民众的功利性欲望更加膨胀，这就进一步地促进了对陈十四信仰的繁盛。陈十四最原初的神职是“保胎助产”，人们因此把她视为妇婴保护神，凡是有关妇女和儿童的都有求于她。未孕女子求子，已孕妇女求顺产。孩子降生后，求她助他们健康，孩子生病，求康复，总之，有关妇婴的，无事不求于陈十四夫人。由于她在妇婴保护上的成功，民间对她的神力信仰进一步扩大，把她作为无所不保的万能神来信仰。这从“娘娘词”的演唱仪式亦可以看出。

如“娘娘词”演唱前的艺人读疏文这环节。前有所述，读疏文就是艺人在唱词前要念每个捐助者的名字，并代表捐助者向娘娘表明心愿。读疏文很讲究，不能念错名字，若念错了，必须纠正，且重念一遍。这表明了他们捐资唱“娘娘词”的目的极其明确，即是向娘娘表明自己的愿望，以祈求她能佑护。除此，还有每一次的“拈香叩拜”都由女艺人代听众向娘娘祈祷心愿，等到唱完祝福语，众人才向神像叩拜。这种艺人祈福、听众拈香叩拜的仪式大致有六次，可以见得民众信仰的极强功利性。

不管是读疏文，还是迎送神佛，人们都不放过祈求的机会，而这些祈愿包罗万象，求子、求财、求寿、求收成、求学业……总之是无所不求。一次“娘娘词”演唱，一系列的仪式搬演，为民众提供了一次次的祈求机会，也使得心理得到一次次的满足，故对于民众来说，耗资演唱“娘娘词”，是为求得心灵与神灵的沟通，其间无论默祷还是明述，都是生命重负的消解与输释。他们的祈求如果不是有对陈十四娘娘这位神祇，将还可能与谁呢？故在笔者的田野调查中，凡为“娘娘词”演唱的出资者，都会表现出令人难以置信的满足。

三 俗民生活中的娘娘信仰

温州地区对于陈十四的信仰历史悠久，除了演唱“娘娘词”外，还衍生着一系列的信仰风俗。这些信仰风俗，在一定程度上是与庙宇中的音乐——“娘娘词”的仪式、内容相关联，或互为表里；也可以说是社会成员群体行为和个体行为的两相观照，集中宣示与分散遵循的具体体现。因此，梳理俗民生活中的娘娘信仰，对理清温州鼓词艺术中的“娘娘词”的内容，以及仪式的成因、流变，有着重要意义。

1 娘娘信仰风俗

所谓信仰风俗是指“民间出于对某种精神体、某种宗教的信仰崇拜心理而形成的包括习惯性的意识、行为等的风俗。民间对于所信仰崇拜的对象，往往要采取一系列表示敬意、感恩、和祈求的仪式、行为，使他们能够保佑和帮助他们；或试图借助他们的力量和自己一些神秘的做法来征服异己力量，在这个过程中，他们既相信崇拜对象的神力，又相信自己做法的‘效果’，从而逐渐形成信仰风俗。^{[31](P27)}”民间信仰是民俗文化的不可分割的一部分，它是俗民精神的反映，同时，它又与俗民现实生活紧密联系，表现了它对现实生活多方面潜移默化的影响。这种影响，通过不同的途径渗透到民俗生活的各个方面，从而演化为各种各样的信仰习俗等。如春节贴桃符、门神的习俗是源于对门神的信仰；七夕乞巧的习俗是源于对七仙女的信仰；中秋赏月是源于对月神的信仰……还有各种民间庙会最初都是来源于神灵的信仰，后来才集信仰、商业、娱乐为一体，渐行而成俗。在信奉陈十四的区域内，她从赐子、扶产护幼，到保平安、助丰收、增财富等，已然成为人们自身繁衍和生存的精神支柱，因此，在长期的信仰过程中，逐步形成了一系列的传统信仰民俗。这些信仰习俗，亦与“娘娘词”相呼应。下面介绍几种温州地区与陈十四信仰相关的习俗：

（一）“度关”驱邪：过去，医疗卫生条件差，民间缺医少药，妇女分娩时，称之为“下地狱”、“过鬼门关”。陈十四娘娘正是具有保胎护产的功能，于是民间遇妇女分娩或难产时，就有求于陈十四娘娘，希望能借助娘娘的神力，顺利渡过鬼门关。杨青曾写下温州人到娘娘庙里祈祷产妇平安的习俗：“金花飞溅命悬丝，告庙祷天赖母慈，破腹一声儿坠地，是娘生死夺关时。”^{[8](P24)}产妇分娩命如悬丝，有求于娘娘，如若碰到难产，则更需要娘娘到场相助了，这就有了请道士做道场的习俗。如徐宏图调查的在平阳熬江一带，有产妇遇难产时，要请道士做“娘娘醮”的习俗。道士先请娘娘到坛，然后奉请并颂扬陈十四“保送麒麟”、“保全母子”之恩，道士念诸如“愿救难于临盆，必保全于母子”等咒语。

旧时，小孩养育不易，三灾八难在所难免，人们认为这是邪煞所致，使婴儿未能通过某种关口。据说，影响小孩健康成长的有三十六关、七十二煞，可以说生命的成长历程充满了凶险，若度不过去，轻则犯灾闹病，重则横遭夭折。为使小孩能顺利“过关”，民间就有请道士祈求禳解的习俗，叫做“禳关度煞”。在温闽信奉陈十四的一带，这种帮助度关的神灵就是陈十四娘娘。

1998年9月21日，苍南五凤乡大隔村村民李孔祝因女儿李海燕身体不适，忽冷忽热，夜说胡话，日渐消瘦，四处求医，不见奏效。日前，他梦见女儿突然死去，失声痛哭，经求佛问卦，说是其女遇上“铁蛇关”，关煞前来索命，已将其魂魄勾走，需急做度关道场，方能获救。与族人商定之后，便请阴阳先生择选时辰，请闾山派法师张世蓝、张士伦父子来家主持行科。^{[24](P413-414)}

这是徐宏图先生的调查记录，其中描述的是苍南某地做度关道场的仪式。这个度关道场的因由是某女孩生病，遇上“铁蛇关”，需请闾山教道士做法。人们相信只要请了闾山教的道士来做法，就能请来陈十四娘娘来收妖捉鬼，为小孩破关收魂。这个度关道场仪式颇为复杂，从上午8时开始，至当天深夜10时30分息鼓，共19场科仪，徐宏图老师都作了详细的记录。其中的高潮部分是晚上的第三场仪式：度关打关。

(道坛)两边扎两座关门，为三十六关的入关口和出关口。左边为入关口，也称“入将门”，上书“把守关口”四字，两旁对联为“浩浩荡荡破三十六关，容容易易除七十二煞”。右边为出关口，也称“出军门”，上书“长命富贵”四字，两旁对联为“百花桥头度男女，七层宝塔护儿身”。……出军门前，左侧设“百花桥”一座，右侧设宝塔一座。鼓乐起，高功武行打扮，吹角禀圣曰：“师尊巍巍登宝座，助我弟子来度关。”接着，净身，净坛，擂鼓，鸣角，手执令旗，率道众绕坛走阵，准备破关。道众中，一人捧八角糕盒，五人各执一根木棍，充任五营兵马，病孩亦跟随其后。破关时，不断地擂鼓，鸣角，高功仗剑在前，五营军兵捧麻笏，端魂米，随后。每到一关，先报关名，后喊关，与把关妖将对话后，冲杀而过。冲关时，呐喊连天，鞭炮震耳。打完最后一关，众人过“百花桥”，出“出军门”，再绕“宝塔”一周。然后撤去百花桥，小孩从“佩笼环”内钻过，意为过关。打关仪式毕。^{[24](P416)}

度关打关仪式后，要收扫一切妖魔鬼怪，走出病房，将花船远送村外焚化。仪式最后要“奉送陈十四娘娘并三界一切神祇回宫^{[24](P417)}”。至此，全道场告终。这个道场仪式与“娘娘词”的演唱仪式如出一辙，只不过主持仪式者，由神职人员——道士换为鼓词艺人。

民间信奉陈十四能帮助妇女和儿童顺利过关，因此，除了妇女分娩和孩童生病时要请道士做度关道场外，还有其他信奉仪式，旨在求娘娘帮助儿童顺利健康地成长。如前文提到的当小孩患麻疹和天花时，要立“天花坛”来祭拜陈十四，请她来治病。还要做宝伞一对（谓保护伞），锦旗一幅，奉到陈十四神祇神龛前。病愈后，要置办三牲福礼来“送圣”，将伞、旗送到村里清静处点火焚化。如小孩生下后体质孱弱多病，家人便携小孩到庙里认陈十四为干娘，拜了干娘后，谓孩子就能健康成长。这些习俗，事实上也是来自鼓词艺术中对娘娘可以治天花，保护妇婴的故事的信仰。

（二）求子习俗：在中国传统观念中，“百善孝为先”，而“不孝有三，无后为大”，依此，“无后”即是最大的不孝。这个观念在人口暴涨的今天，往往要受到批判，但在孔子提出了这个观念的时代，其意义则与恩格斯所谓的“两个生产”中“种的繁衍”相一致。在传统中国人的眼里，有子才能传宗接代，无子则断代绝嗣。子女（尤其是男子）是父系家庭的劳力和财产，因而，不管是官方还是民间，历来以多子为贵，多子就能多福。由于这样的观念，民间就有了许多的求子习俗。有婚礼中的“铺床、压床”、“撒帐”、“合卺”等就寄托了早生贵子及多子的愿望。婚后，则开始了各种各样的求子活动，求子方式有很多，最盛行的为到庙里请神灵赐子。民间具有赐子功能的神灵有好几位，如送子观音、碧霞元君、临水夫人、金花夫人等，温州地区信奉“娘娘词”中陈十四娘娘的保赤护产功能，很自然地也就相信了她具有赐子神力，并形成了向她求子的习俗。温州俗民向陈十四求子的习俗由来已久，清代已有记载：

清·方鼎锐《温州竹枝词》：十四娘娘广应宫，求财求子各匆匆。

最怜娇女盈界拜，姐妹分行七七同。

原注：广应宫祀陈十四娘娘，志书不载，莫究其所自来，盖淫祀也。男子求财，妇人求子者，踵接于门，香火极盛。尤奇者，少女结拜姐妹以七人为一行，分年作会首，祀神甚虔，不知其何求也。^{[6](P2189)}

从这首竹枝词中可见，在陈十四娘娘神庙里已有很多的民俗活动，如男人求财，妇人求子，甚至少女结拜姐妹也以陈十四为见证神。关于求子民俗的记载清末温州文人孙衣言《瓯江小记》：“逢农历正月十五陈夫人诞辰，未生育的妇女会结伴到临水夫人庙中求子，她们争抢在神灵面前的米制粉桃，归而食之，谓可生子，此称‘食喜桃’^{[20](P64)}”。

除了食喜桃外，还有饮浴水，逢夫人诞辰，“妇女多入庙为木偶（陈十四像）洗浴，浴毕，求子者抢饮浴水，盆盎立尽^{[2](P232)}”，相传饮之即怀孕。

无论是食喜桃还是饮浴水，都是弗雷泽所谓的“接触巫术”，神像前的喜桃本是米制供品，信众认为这种供品已经沾染了陈十四娘娘的神力，故而相信吃了以后定能生子。同样，人们相信为神像沐浴后的水，也具有了陈十四的赐子功能，饮之必孕。

民国《平阳县志》也有关于求子民俗的记载，并与闽俗相比较：

社庙或立太阴宫，神称圣母，妇女示未有子者祈嗣于神，有脱神鞋而去者。得子则制鞋为酬。或生子后祈神佑护，名长生愿。闽俗于求愿后，每岁元宵送纸灯于庙，及娶婚嫁则牲醴酬谢之。瓯俗不送灯，岁岁祀以牲醴曰暖愿。及婚娶，则制布为长幡加酬之。小儿发痘亦祈神佑，故俗事对母极虔。^{[28](P188)}

除了直接脱夫人鞋外，还有“乞夫人鞋”，即到太阴宫夫人神案前乞取别的信徒放的“夫人鞋”一支，得子后还其一双，求女的摆在右边，求男的摆在左边^{[2](P232)}。不管是“脱神鞋而去”还是“乞取别的信徒放的夫人鞋”，都是一种求子巫术，既是接触巫术又是模拟巫术。首先，人们相信接触过夫人的鞋子定具有夫人神力，其次，民间方言里的鞋子和孩子音近，这种因谐音而引发的巫术行为即是一种模拟巫术。过去，为得子而还愿，温州人多以请艺人演唱酬神，现在，“娘娘词”的演唱中，也常有信众以此为

目的而参与仪式和虔诚祈求，“求子”仍在太阴宫内延续着。

（三）生产民俗：做鱼福、做稻福、求雨：

历史上，温州自然灾害很多，如海溢、地震、干旱、虫灾等，严重影响了人们的生产生活。当时，面对这些无法预测和难以抵抗的自然灾害，人们只有请来神灵，举行各种祭祀仪式，以求风调雨顺，产业丰收。过去，承担着这些任务的神灵有很多，如东瓯王、忠靖王、杨府大神、天妃娘娘、龙母、晏公海神等，但随着陈十四信仰的深入，人们也把本不属于她的神职加之于她，在各种仪式中把她作为主神来祈祷，如做鱼福、做稻福和求雨。

“瓯居海中”，过去，大部分温州人以打鱼为生。在那个科技不发达，气象不能准确预测的时代，打鱼是一个艰辛且充满危险的行业。因此，渔民出海也要祭拜陈十四娘娘，求其保佑渔业丰收，平安归来，俗称“做鱼福”。郑维国、鲍克让主编《苍南民俗》“做鱼福”条载曰：

“做鱼福”，亦称摆“顺风酒”，即于渔船出海捕鱼前，渔民们先摆酒祭请海神陈十四娘娘或杨府爷之意。届时，烧香点烛，烧金银纸箔，燃放爆竹，祈祷出海人口平安，渔业丰收。洪炳文《东瓯采风乐府》诗云：“冥镪累累燃爆竹，海滨鱼神做鱼福。举网为祝多得鱼，鱼福得力果何如？君不见，泰西渔轮多新制，捕获水族无噍类。渔户但知说海荒，求之祈禳更渺茫。吁嗟乎！泥首神明香案下，不如退而修渔网。”^{[24](P408)}

从这首乐府诗中可见，渔夫们做鱼福以为祈神保禳就可“多得鱼”。

在温州，农业以种稻为主，但遇自然灾害，往往造成粮食歉收，甚至是颗粒无收。在温州文献记载上，曾有“（宋）光宗绍熙二年（1191）三月，大风，雨雹、雹大如桃，积地盈尺。庐舍五千余家被毁，禾麻、菜果皆损尽。”^{[9](P90)}“乾隆二十八年（1763）五月至八月，飓风暴雨，海溢，平地水满五六尺，淹没屋舍、人畜无数。潮退，僵尸遍野，稻谷无收。”^{[9](P230)}“民国18年（1929）8月18日～11月5日持续大旱79天，又有虫灾暴发，风虫为虐，水旱并至，自然灾害频仍，河港山乡粮食颗粒无收，饿殍载道，米价高涨。民不聊生，温属六县饥民达40万以上。”^{[9](P35)}民以食为天，以稻米为主要粮食的温州老百姓，在面对自然灾害袭击时而无力应对时，就虔诚地祈拜神灵，并举行各种仪式加以防范，这就有了做稻福的习俗。所谓做稻福，又称“拦垵福”，是一种祈求神灵保佑丰收、歼除害虫的风俗仪式。做稻福仪式很隆重，由道士带头主持，另有人抬着陈十四娘娘跟随其后，乡民们或举木牌或举旗帜，旗帜上写有“风调雨顺”、“年成大丰收”等字样，队伍浩浩荡荡，在整个村的田垵上巡游。游过之地，一般要插上一枚旗帜，表示神灵所到之地。巡游完毕后，把路上所捉的蝗虫、青虫、卷叶虫等害虫装在钵中，带入祭坛，贴上灵符，再埋入路下。意谓人人踩一脚，虫害永世不得翻身。这个风俗在永嘉乐清一带都有记载，当然随着科学认识的提高，人抵御自然灾害的能力也逐步增强，做稻福这个信仰习俗就不再被传承。

在古代，人们对自然认识的能力有限，把风、雨、雷、电等自然现象都归之于神灵的力量，因此产生了雨师、风伯、雷公、龙王等的信仰。历史上，温州多旱灾，如“唐肃宗上元元年（760）温州大旱，饥荒。”^{[9](P23)}“（宋）咸平二至四年（999—1001）温

州久旱，饥民以竹实为食，诏令免除两年欠税。”^{[9](P35)}因此，就有了形形色色的水神信仰和求雨仪式。在浙南一带，人们信奉的水神有东岳爷、龙王爷等，但随着陈十四信仰的普及和深入，尤其是“娘娘词”中关于陈十四为福州地区求雨显灵故事传播后，人们把她的神力进一步扩大，使她甚至具有了赐雨的本领，这样就有了部分地区求雨请陈十四的习俗。如缙云地区的每年七月七日要举行一次去献山大庙向陈十四祈雨的大型仪式。在温州，也不乏向陈十四讨雨的习俗。如瑞安陶山的鹿木乡的求雨仪式为：“抬神祈雨那天，迎圣母銮驾出宫，圣母娘娘珠冠凤服，端坐銮中，被八个后生抬着。前呼后拥，旗锣伞导，鼓乐喧天，爆竹动地。道士开路，信徒扬旗跟随着走”^{[23](P220)}。这些风俗仪式，在今天则都被纳入太阴宫的“娘娘词”演唱仪式之中。

（四）民间庙会和民间艺术：庙会本是因信仰而起，民间的庙会日期一般有神佛诞辰、开光、升天日等，温州地区陈十四娘娘庙的庙会主要是正月十五娘娘寿诞庙会。在这一天，娘娘庙里热闹非凡，灯火通明、香烟缭绕、信众络绎，同时还有各种文娱活动，如唱“娘娘词”、演“娘娘戏”等。永嘉界坑乡上董村太阴宫娘娘庙会时，年年都要跳民间大型舞蹈“罗汉舞”，参加者甚众，场面十分壮观。信众们来娘娘庙里祈子、求福、还愿等，她们在此进行真诚的祷告，把美好的心愿寄托在神灵身上，并以各种文艺活动感谢她的护佑。

民间艺术与宗教信仰有着密切的联系，艺术表现神灵，就使得艺术被神化，神灵在艺术中被塑造，使得神灵被艺术化，二者互为载体，相得益彰。在温州地区，陈十四信仰也渗透到各种民间艺术中去。如戏曲、道情、“龙船儿”、鼓词、雕塑、壁画等，都有许多关于陈十四的艺术作品。在泰顺、平阳、苍南等山区有提线木偶班，能演《临水平妖传》，往往在正月十五娘娘寿诞时演出，连演七天七夜。

民间还有一种由流浪艺人宣扬陈十四的艺术形式——“龙船儿”，又名“双槌”，因唱时用双槌敲打小锣与单皮鼓，故名。龙船儿的演唱形式是由艺人肩背一只木制梭子型的小龙船，船首画有龙头，船后画有龙尾，正中安放着一座镂空神龛，神龛中供奉着盛装的陈十四娘娘塑像。“龙船儿”由艺人背着走村窜镇、游走于街巷，沿门演唱，其活动范围多在山区。所唱内容大都是陈十四的本生故事和功绩，也有讨口彩的平安吉利词，劝人为善的劝世词。所到之处，信奉者向神龛内的陈十四烧香点烛、送小儿胎发，寄以妇幼平安或得子的希望。唱“龙船儿”现已衰落，但在过去，也对陈十四的信仰起着传播和强化的作用。

温州被称为“百工之乡”，瓯塑、米塑、黄杨木雕、彩石镶嵌等民间艺术都以各种形式表现陈十四及“娘娘词”内容。值得一提的是，几乎所有的太阴宫内墙壁上都有彩绘“娘娘词”内容的壁画，如“庐山学法”、“吴德卖绡”、“血斩猫狸精”、“飞云江收蜘蛛精”、“平阳迁玄坛”、“剑斩白蛇”等，可见，“娘娘词”成为了温州民间艺术的表现内容之一。

当然，时下最为兴盛的还是鼓词“娘娘词”，如今“娘娘词”演唱艺人供不应求，各地不惜花费巨资争先去请艺人演唱，唱“娘娘词”是陈十四信仰最为主要的传布方式。

2 “娘娘词”和娘娘信仰的文化功能

民间信仰在当代理性话语语境中被视为“愚昧无知”、“封建迷信”，从而在一段时期内，民间信仰活动多被禁止。然而，上一世纪八十年代以来，随着政治、社会环境的变化，中国的民间信仰与活动则又迅速恢复，并且，传统民间信仰的基本形式依然顽强地传续下来。

不可否认，民间信仰对人们思想和社会生活有许多负面影响，如乱建庙宇不利于城市规划、市容村貌的建设；相互攀比、乱摊派现象浪费了社会财力，增加了民众的负担；凡事烧香拜佛，冲击了科学教育，不利于客观科学地解决问题；低俗的算命、卜卦、测字、相面、跳神治病，影响了社会的风气等，对于这些负面影响，我们都要坚决抵制，把它的危害降低到最小限度。

同时，我们不得不承认，民间信仰还是有产生和存在的合理性。任何一个神灵都是应社会的需要而产生的，而神灵的诞生，就会在社会中发挥着巨大的功能。这功能有显性的，但更多的是隐性的。在《民俗学原理》中，“功能”（Function）一词被定义为：

“某个器官、组织、个体或机构在其所在系统中具有的作用。人类社会生活及为其服务的文化，也是一个有机系统。民俗作为其中一个部分，其功能指它在社会生活与文化系统中的位置，它与其他社会文化因素之间的关系，以及它所发挥的客观效用。”^{[32](P30)}演唱“娘娘词”、信奉娘娘这些民俗现象，也在浙闽民众社会生活中发挥了不可忽视的作用。

（一）精神慰藉功能：所谓精神慰藉功能，即是陈十四的信仰对于民众的精神世界起着抚慰作用。它能在一定程度抚慰人们焦虑不安的心理，缓解因各种社会苦难而带来的压力。虽然这种功能没有明显地以物质形式显示，但却不可否认地存在着。一位学者就民间信仰对民众心理的作用这样写道：“按照民族学和民俗学的一般理论，信仰和仪式具有相当的心理慰藉和心理暗示作用，并因此实际影响着民众在现实生活中的状态。生活中的有些问题不是‘技术或组织手段’所能圆满解决的，那么，通过对神秘力量的祈求、控制、利用，能给自己一个解释，给问题一个解决的办法，这对于增强民众信心，调适他们的心理状态是很重要也是很有效的。”^{[33](P62)}在社会生活中，人人向往健康幸福，然而实际生活中，尤其是在旧社会，天灾难免，人祸难逃，于是，在灾祸不平和无力克服之际，神佛就站了出来，他们成了人们的精神支柱。陈十四娘娘作为一个博爱的、法力无边的女神，在“娘娘词”中是观音滴血而化人身，从这一点来看，她在温州俗民眼里俨然已是大慈大悲、普度众生的观世音菩萨了。她是既具有慈母般情怀，又有女侠的英勇气概，她的存在无疑能给苦难的众生以极大的精神安慰。

在温州历史上，经常发生海溢、干旱、飓风、瘟疫等自然灾害。当时生产力极端低下，当天灾降临、瘟疫横行时，人们无力抵抗。自然灾害带来的庄稼遭殃、家园毁弃、妻离子散等苦难，使人们生活痛苦不堪。不仅如此，朝代更迭、苛捐杂税繁重、倭寇入侵、官府腐败等社会矛盾重重，不免使普通民众产生恐慌、焦虑和不安等心理情绪。在

天灾人祸二重压力下，没有人为他们的苦难作出承担，没有人为他们的诉求作出倾听。这种状况下，民间的神灵就承担起了抚慰心灵的重任。在温州民间神灵谱系中，东瓯王、温元帅、杨府爷、陈靖姑等神灵都在这方面起着重要作用，成为他们战胜自然灾害、解决社会问题的精神支柱。比如在温州民间，一旦遇到虫灾就会举行“拦垟”民俗，若遇瘟疫就抬着佛像在村界巡游，若遇干旱就向神灵祈雨，而陈十四往往是这些民俗活动中的主角。瑞安市梅屿乡屿头太阴宫，流传着一个陈十四娘娘显灵的故事。“1865年，太平天国失败之际，清军到本村缴杀残留人员，清兵称他们是‘长毛’、‘金田兵’。无辜的村民们逃跑出去了，当地老人们抬出陈十四娘娘，再三劝阻，清军还不退回。传说陈十四娘娘，立即行雨，顷刻间雷电交加，一声惊雷，劈死了三个最凶恶的清军，清军头目认为是老天保佑金钱军，惊慌万分而带兵回去。本村村民和金田兵因此免遭残杀，村民百姓几乎人人都认为是陈十四娘娘显灵，雷击清军。因此扩建太阴宫……^{[23](P238)}”虽然这个故事难辨真假，传奇大于事实，有此显灵说，则无疑是为民众出了一口恶气，抚平了他们的愤懑。

今天，随着科学技术的发展，人认识自然、征服自然的能力大大增强，并且能有效地控制各种自然灾害，但是许多人依然承受着巨大的心理压力。随着改革开放的深入，中国社会已步入从传统社会到现代社会的快速转型期。随之而来的社会生活的急剧变化、竞争的日益激烈、生活节奏的加快等使许多人陷入“精神焦虑”的境地。在精神依托上感到左右为难，无所适从等等。有些人常常是经过巨大的努力仍达不到自己的目的。激烈的竞争给人们的生活带来极大的冲击，致使人们感到无能为力。巨大的社会压力，容易造成心理失衡、精神萎靡，这时如果没有进行适当的心理调节，可能会导致精神崩溃、自杀率上升等社会问题，严重的还会造成社会混乱，不利于社会的安定。这时，民间信仰再次兴起恰恰扮演起缓解压力的角色，人们把希望寄托在神灵身上，幻想借助神灵的超人力量来摆脱困境，达到自己难以实现的现实目的。渴望通过烧几支香、磕几个头以得到神灵的帮助，而这种对神灵的信任无疑有助于缓解焦虑不安的心理，同时增强自己战胜困难的自信。陈十四信仰目前在温州还很盛行，不但表现为太阴宫内香火鼎盛和香客云集，还表现为“娘娘词”的演出市场依然强大。据笔者对现场多位听众的调查，他们一致地认为唱完“娘娘词”后，村落会吉祥平安，人民会生活幸福。

（二）道德教化功能：陈十四信仰的道德教化功能主要通过她的故事、传说及“娘娘词”内容来实现。“民间文学的内容与广大群众生活和思想密切相关，形式又为他们所喜闻乐见，有广阔的群众基础。它是人民自我教育最方便、最普及的口头教科书。”

^{[34](P59)}陈十四的故事、传说及“娘娘词”都属于民间文学的范畴，其间所传达的陈十四娘娘的善良、勇敢、无私的思想品质和不畏权势、勇于斗争的英雄主义精神，对人们的日常行为起着模范的作用。除此，“娘娘词”中所唱的恶有恶报、善有善报的典型故事，能帮助听众认清好坏善恶，明辨是非贤愚，因而具有道德教化的作用。“娘娘词”中最能体现道德教化的是“娘娘游地狱”这一节。陈十四一路收妖来到福建泉州（北版地点为平阳青龙江口），算到李宅李十三因分娩艰难而亡，决心要做法相救，但三次做法都没能救活李十三，原来李十三因怀孕之时到河边洗衣，触犯了天条，得罪了龙王，以致

于被带到地狱。闯地狱实在危险，在词文中讲到，如果七七四十九天还没救活李十三，连陈十四自己也生命遇险。但娘娘深记师父“见妖要斩，见人要救”的教诲，凛然说道：“若没救转，连我十四收殓掉^{[12](P490)}。”这样她就义无反顾地前往地狱救人去了。艺人唱到此时，在场听众都要拈香一支，虔诚地听艺人向娘娘祈祷，并向神像叩拜。娘娘来到地狱，艺人就在唱她在地狱的所见所闻。

娘娘进入地狱要过“阴阳关、黄泉渡、黄狗村、奈何桥”等关口，这几个关口都有三条路，“行善之人”、“行恶之人”、“修行之人”都有各自的路。而艺人尤以指出的是行恶之人的可怕报应。在阴阳关是“东碰西撞没路径”，在黄泉渡是“铜锤铁杵上你身”，在黄狗村是“撕你衣衫镂你眼，撕你肚脏当点心”，过奈何桥若不小心落下万丈深渊，就有“毒蛇咬你身”，总之在地府善恶分明报。同时，艺人还举例世间哪些为行恶之人，尤以“放债夺利、财迷心窍、忤逆长辈、捣乱婚姻、伤人害命”为重，可见这些行为最为老百姓所憎恨。

接着娘娘要去十殿，每殿过后都介绍一个小地狱。如一殿的“鸡卵山”是关押生前偷吃鸡蛋的妇人，等到十八年后，来生转为老鼠。二殿的“紫香山”关押以拜佛为名到处招摇撞骗之人，艺人劝世间人拜佛要诚心诚意，不可以神佛名义骗钱骗利。三殿有“尖刀山、谷米山”，为尘世间杀牛、糟蹋谷米的人受罚之地，艺人劝世人不可以杀牛为营生、不该糟蹋谷米。四殿的“谷公山”为那些在拜佛场所不认真，却谈论别人长短，白拿工钱的拜佛妇人受罪之地。五殿有“字纸山、金银山、破钱山”，为世间糟蹋文字、卖冥纸偷工减料之人受罪之所，艺人劝世人做生意要公卖公买，不应该明卖暗骗，字眼是万里江山一点墨，不该糟蹋字眼。六殿有“剥皮亭”是那些为讨债做出恶劣手段，而自己却过着奢靡生活的财主受罪之处，艺人劝世人不做这种恶行，否则转世为豺狗。……

过了十殿后，娘娘开始去十八层地狱了。词文中介绍到了血河地狱、血污地狱、血池地狱、炊蒸地狱、油锅地狱、捣碓地狱、铜床地狱、铁柱地狱、盐卤地狱、挑嘴拔舌地狱等十个地狱。如：

血河地狱：已怀孕妇女，到河边洗衣，民间认为这是污染河道，要下血河地狱受罪，直到在血河中浸满十八年为止。同时艺人告诫怀孕妇女要关起门来洗衣襟。

血污地狱：是世上那些生了孩子，只要男孩不要女孩，或者溺死女婴的妇人，这些人也要在血污中浸十八年。艺人劝世人生男生女是命定，不该糟蹋女婴。

血池地狱：是那些在世上凶辣的妇人，她们常和隔壁邻居打闹，以至于分娩时没人帮忙而亡，她们也要在血池中浸十八年。艺人劝人们邻里要和气，相敬相爱才应该。

油锅地狱：是那些新嫁的妇人，她们仗着自己娘家富裕，就仗势欺负地家娘（婆婆）。这种人来到炊蒸地狱要坐在饭蒸里炊十八年。艺人劝妇人要遵守三纲五常，不该长幼不分，上下无别。

油锅地狱：是那些贪吃懒做、刻薄残忍的刁恶妇人。这些人要在油锅地狱里熬个十八年。艺人劝妇人对丈夫该和气，不要轻薄为人。

捣碓地狱：在此受苦的是那些轻薄花心的男子，他们已有妻子在家，却在外沾花惹草，害惨许多无辜少女。这种人到捣碓地狱就要被捣杵捣十八年。艺人劝世间男人自己

夫妻该和气，不该到处讲风流。

铜床地狱和铁柱地狱：前者是不守清规，犯下淫戒的尼姑。后者是违背清规的花心和尚。艺人劝尼姑和尚要严守清规，不该贪恋红尘。

盐卤地狱：也是世上泼辣妇女，她们六亲不认，含血喷人，致使到盐卤地狱喝十八年的盐水。

挑嘴拔舌地狱：是指那些潜壁听话、挑嘴、学嘴、横言曲舌陷害别人的人。这种人要在地狱里被铜钩扎舌十八年，来世还作哑巴。

兰州大学汤镇东教授曾经指出：“唱词本是劝世经……多听词文和戏曲，多照历史这面镜，这能抑制人私欲，这能净化人心灵！”^{[35](P1)}从“娘娘词”中的这些地狱的介绍情况来看，不但反映了当时社会人们普遍憎恨的行为，还包含了人们对恶有恶报的因果报应的愿望。艺人起着娘娘的代言人的作用，他们在每个地狱介绍完后都还有几句程式化的语言，即是“红尘世界你作去，幽冥地府会认真。”其中对听众的道德教化相当明显。

（三）社会整合功能：民俗文化具有极强的凝聚力，它可以通过共同的习俗、信仰把不同的人团结在一起，以达到把分散的、不同的力量凝聚在一起的效果，这就起着社会整合的作用。从陈十四的信仰情况来看，它的社会整合功能主要表现为：

不同地域的共同信仰团结在一起：陈十四信仰来自福建，至今仍有相当多的信仰习俗与闽地相似，这就进一步地团结了浙闽两地的信众，使他们因陈十四的信仰而走到一起。比如温州地区多处太阴宫的香炉都是从福建古田移接过来。同时，还表现为温州人把陈十四的信仰带到了市外、省外和国外，在外地建立起了太阴宫，具有团结异乡温州人的作用。

共同的信仰集中社会资金：在修建太阴宫的资助名单上可以看出，一地的太阴宫修建，集合了周围大部分地区的资金，甚至有来自海外的华侨华人。比如叶大兵在温州上村太阴宫考察时，发现该宫 1988 年 12 月一张资助建宫的名单上，就有美国、加拿大、荷兰等国的华侨 95 人捐款，多则 500 美金，少则几十美金。据笔者调查，“娘娘词”演唱期间总是能聚集大量的资金，这些资金并不是全部用于演唱“娘娘词”，剩余资金则用于维修庙宇、修路、修桥等公共事业。从这里可见，唱“娘娘词”有助于积累资金，并有利于村落公共事业的建设。

共同的信仰抵御天灾人祸：人们对陈十四的信仰使得他们拥有共同的信念和祭祀仪式，在发生重大自然灾害和社会问题时，他们抬出神像，团结在共同信奉的神灵周围，举行各种驱逐瘟疫、祈雨抗旱、拦垵驱虫、抵御侵略等信仰活动。

社会成员共同的信仰、情感、价值观是社会团结的必然因素，不可否认，共同的陈十四信仰在增强群体的凝聚力和维系社会团结方面也起着一定的积极作用。

（四）审美娱乐功能：“娘娘词”和娘娘信仰的审美功能体现为建筑、文学、音乐等艺术上。

建筑艺术：娘娘信仰带来温州民间工艺对娘娘宫庙、娘娘形象及娘娘事迹的刻画。瓯塑、米塑、木雕等雕塑艺术塑造了慈眉善目、具有母性光辉的娘娘形象，给人以祥和

愉悦的审美感受。庄严华丽的太阴宫及宫内陈十四斩妖除魔的壁画,“娘娘词”演唱期间经坛上纸扎工艺,山水神祇,给听众一种热闹非凡的节日气氛。

文学艺术:“民间文学体现了劳动人民进步的美学观和审美理想,蕴藏着对大自然、对人生社会的审美评价,可以帮助人们发展和提高审美能力和艺术鉴赏能力,培养健康的审美观和艺术趣味。”^{[34](P66)}《南游》作为温州地区的民间文学,体现出故事情节美、人物形象美和语言美等特点。神奇动听的娘娘故事能把听众的思想带到那美丽的神话世界,从而产生奇妙的想象。故事主人公陈十四正义、善良和救苦救难的精神无不给人莫大的鼓舞。“娘娘词”语言丰富多彩,其中多处引用民间俗语、谚语增加其生动性,喜怒哀乐、插科打诨表现得惟妙惟肖,听众跟着艺人的说唱情绪或起或伏,或喜或悲,深深地陶醉在艺术享受之中。

音乐艺术:“娘娘词”是庙宇中的音乐,艺人们高亢激昂的演唱,伴着铿锵有力的鼓声、悠扬悦耳的琴声无疑能给人以美的视听享受。笔者在现场看到,有些听众往往会情不自禁地随着艺人的鼓点有节奏地打着拍子,熟悉词文的部分听众甚至偶尔能跟着唱两句,这都说明了“娘娘词”在音乐上给人以审美的愉悦感。

娱乐功能主要体现在娘娘庙会、演夫人戏和唱“娘娘词”等过程中。在娘娘庙会期间,商贩云集,游人如织,祈福、求子、求财、还愿、欢歌群舞、百戏杂陈,人们在香烟弥漫、歌舞娱乐中,愉悦身心,减轻疲劳。在娱乐方式较少的传统社会,演戏听词是温州老百姓业余生活最喜欢的娱乐方式,把村里演戏、唱词当作特大喜事,遍邀亲友前来观看倾听。如今,虽然娱乐方式已多种多样,但还是有一部分听众,他们没有忙碌的工作,业余时间喜欢听鼓词,甚至有些听众追随“娘娘词”演唱班子,唱到哪里听到哪里,不厌其烦地听了一遍又一遍。据来自瓯海区慈湖镇的胡先生说,他由于没有别的爱好,身体也不好,不能干重活,平时只喜欢听词,听了十来年了,还是喜欢听,几乎场场都去听,越听越有味道。从笔者多次对演唱现场的调查,几乎每场都爆满,生动的故事、动听的音乐、精彩的表演都给人们带来身心的愉悦,起到娱乐的功能。

对于民间信仰的功能,可以用美国著名社会学家默顿的结构功能分析范式来理解。默顿在功能分析范式中提出了“正功能和反功能”、“显功能和潜功能”等概念。所谓“正功能”是指“被分析的项目具有促进系统调试的后果^{[36](P243)}”,“反功能”是“被分析的项目具有减少系统调试的后果。^{[36](P243)}”对于正反两个功能,默顿认为不能只偏于一个方面的功能,就是不能只看到正功能,而忽略反功能,也不能只看到反功能而忽视正功能。对于陈十四的信仰也是这样,本质上它是非理性、非科学的,在一定程度上,它阻碍了科学的发展,蒙蔽了社会现实真实的一面,同时造成了极大的人力、物力、财力等的浪费,对于这些消极的功能,我们要适当地加以引导。但同时,应该辩证地、全面地认识它。应该看到陈十四信仰在客观上还是起到了精神慰藉、道德教化、社会整合和审美娱乐的作用,到底应该如何适当地引导它,如何使它更多地发挥正功能,而减少反功能,这是个需要长时间深刻思考的问题。

结 语

独特的地理环境和文化传统既形成了温州人勤劳务实的品格，又形成了“敬鬼乐神”的民风、民俗。面对自然环境、社会现实和人生，温州人勇于挑战生活，以实干的精神闯荡世界，同时在精神上，却又努力找寻着神灵的慰藉；他们不仅依靠自己的力量去创造生活，实现人生价值，也相信“谋事在人，成事在天”，寄希望于鬼神；相信“世有所求，神有所应”，将信仰建立在“灵验”的功利性目的之上。他们不仅集财富以造福乡里，扶危济困，也敛巨资唱“娘娘词”，搬演仪式表达各种心愿；举行各种向娘娘祈求平安、求财求子、保证农渔生产、商业运行的民俗活动。这些，从表象上来看，似乎是矛盾的，但从现实与愿景、物质与精神、行为与心理、灵与肉的深层来看，则彰显着人性之美与和谐。而在“众神之乡”，外来女神陈十四倍受崇拜，这其中有女性的慈爱给人们带来的精神关怀，也有神的威严和无所不能为人们带来的信仰支持，更有生命的玄想所焕发出的自由与浪漫，进而便使“娘娘词”得以产生和流传。

作为温州鼓词中的“娘娘词”，它承载了整个娘娘信仰的祭祀仪式，因为有了神灵的光环而凸显其神秘的色彩，而成为一种宗教化、神化了的艺术。同时，“娘娘词”的精彩演绎塑造了一个具有鲜明个性的娘娘形象，为陈十四本身注入了艺术的活力。就此，可以说“娘娘词”和娘娘信仰是一种互为载体、相互依从的关系。如果没有娘娘信仰，就不可能产生如此宗教化、神化的艺术——“娘娘词”，也不可能有温州鼓词至今活跃于庙堂的现状；但如果没有鼓词艺术，也不会使娘娘形象能够如此深入人心，更不会有如此强盛的娘娘信仰。娘娘信仰在一定程度上就是依靠鼓词艺术的文化语境，来唤起感情与记忆、集聚信众和民众、强化宗教体验。并且，艺术与宗教都是人的本质力量的反映，都与人的想象密切相关，都能对人的心灵产生某种净化作用，都能使人的痛苦得到某种解脱等等特质来看，娘娘信仰与“娘娘词”当是宗教与艺术紧密结合、互为利用的范本。

笔者本文对娘娘信仰与“娘娘词”研究，可以说仅是一个初步，仅是笔者田野工作与文献考索的部分总结。其中不足或谬误肯定不少，希望得到先辈与学人的批评。并且，在此论文的基础上，还有许多值得继续深入探讨的问题，如温州地区的“娘娘词”与青田、丽水一带的“夫人词”有何区别？为何前者兴盛而后两者衰落？温州地区的陈十四信仰与福建地区的临水奶信仰相比，又表现出什么样的地域特色等等。这些问题都会继续引领笔者，对“娘娘词”与“娘娘信仰”作出更进一步的研究。笔者作为民俗学研究的一个小学生，撰写本文实本于对民俗学学科的爱，对中国传统文化的爱，对家乡、乡音的爱。希望以此为起点，能够在不久的将来，为弘扬中国传统文化，尽自己的绵薄之力。

参考文献

- [1] 中国艺术研究院编. 中国音乐词典[Z]. 北京: 人民音乐出版社, 1984.
- [2] 叶大兵. 陈靖姑信仰及其传说的研究[C]. 叶大兵. 俗海探微. 合肥: 黄山书社, 1998.
- [3] 伍国栋. 民族音乐学概论[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2002.
- [4] 姜昆, 倪锺之. 中国曲艺通史[M]. 北京: 人民文学出版社, 2005.
- [5] 姜彬. 吴越民间信仰民俗[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1992.
- [6] 雷梦水, 孙忠铨. 中华竹枝词[M]. 北京: 北京古籍出版社, 1997.
- [7] 清·张櫏. 杜隐园日记[M]. 上海: 上海社会科学院出版社, 2003.
- [8] 清·杨青. 杨青集[M]. 上海: 上海社会科学院出版社, 2005.
- [9] 沈克成. 温州历史年表[M]. 北京: 北京电子出版物出版中心, 2005.
- [10] 清·张宝琳修, 王棻, 孙诒让纂. 中国地方志集成·浙江府县志辑·光绪永嘉县志[Z]. 上海: 上海书店: 1993.
- [11] <http://cul.book.sina.com.cn/y/2004-09-21/83160.html>
- [12] 浙江民间文艺家协会等. 夫人词[M]. 浙江: 浙江省上虞印刷厂, 1995.
- [13] 鲁迅. 中国小说史略[M]. 北京: 人民出版社, 1982.
- [14] 张志哲. 道教文化辞典[M]. 江苏: 江苏古籍出版社, 1994.
- [15] 宋维远, 陈维真. 温州鼓词[C]. 温州: 温州文史资料, 2001.
- [16] 倪彩霞. 道教仪式与戏剧表演形态研究[M]. 广州: 广东高等教育出版社, 2005.
- [17] 张振涛. 文化语境中的鼓语[J]. 中国音乐教育, 1999.
- [18] 俞人豪. 音乐学概论[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1997.
- [19] 根据鼓词艺人徐玉燕现场演唱词文:《南游——迁玄坛》
- [20] 石奕龙. 临水夫人信仰及其对民俗活动的影响与解析[J]. 民俗研究, 1993, 39(3)
- [21] 魏应麒. 福建三神考[M]. 中山大学民俗丛书, 民国五十八复刊.
- [22] 徐定水. 历代福建迁温人口姓氏述略[J]. 温州师范学院学报, 2003, 24(3)
- [23] 温州市道教协会编印. 温州道教通览[Z]天马图书有限公司, 1999.
- [24] 徐宏图. 平阳县的陈靖姑信仰及其降妖仪式[C]. 徐宏图, 康豹. 平阳县、苍南县传统民俗文化研究. 北京: 民族出版社, 2005.
- [25] 清·陈永清修, 章昱, 吴庆云纂. 中国地方志集成·浙江府县志辑·乾隆瑞安县志[Z]. 上海: 上海书店: 1993.
- [26] 乾隆二十五年 1760 年刊本《平阳县志》卷之九·秩祀·庙祠: 20—21
- [27] 清·孙衣言. 瓯海轶闻[M]. 上海: 上海社会科学院出版社, 2005.
- [28] 清·王理孚修, 刘绍宽纂. 中国地方志集成·浙江府县志辑·民国平阳县志[Z]. 上海: 上海书店, 1993.
- [29] 明·姜淮. 岐海琐谈[M]. 上海: 上海社会科学院出版社, 2002.
- [30] 潘一钢. 温州山区地方神信仰调查[C]. 张思聪. 温州民间文艺理论. 杭州: 西泠印社出版社, 2004.
- [31] 王景琳, 徐甸. 中国民间信仰风俗辞典[M]. 北京: 中国文联公司出版发行, 1992.
- [32] 乌丙安. 民俗学原理[M]. 辽宁: 辽宁教育出版社, 2001.

- [33] 陈心林. 土家族民间信仰的功能研究——以拉西峒村为个案[J]. 黔东南民族师专学报. 2002, (2)
- [34] 钟敬文. 民间文学概论[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1980.
- [35] 汤镇东. 温州鼓词男女篇[M]. 甘肃: 甘肃人民出版社, 2004.
- [36] 贾春增. 外国社会学史[M]. 北京: 中国人民大学出版社, 2000.
- [37] 史孝进, 刘仲宇. 道教风俗谈[M]. 上海: 上海辞书出版社, 2003.
- [38] 李素平. 女神·女丹·女道[M]. 北京: 宗教文化出版社, 2004.
- [39] 叶中鸣. 陈十四奇传[M]. 杭州: 浙江人民出版社, 1982.
- [40] 上海民间文艺家协会, 上海民俗学会. 中国民间文化——改编再创作研究[C]. 上海: 学林出版社, 1996.
- [41] 吴文科. 中国曲艺艺术论[M]. 山西: 山西教育出版社, 2000.
- [42] 郑育友. 瑞安鼓词史资料[M]. 瑞安市文化局编, 2001.
- [43] 葛兆光. 道家与中国文化[M]. 上海: 上海人民出版社, 1987.
- [44] 蔡克骄. 瓯越文化史[M]. 北京: 作家出版社, 2002.
- [45] 王耀华. 世界民族音乐概论[M]. 上海: 上海音乐出版社, 1998.
- [46] 马德邻, 吾淳, 汪晓鲁. 宗教, 一种文化现象[M]. 上海: 上海人民出版社, 1987.
- [47] 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.
- [48] 乔建中, 陈克秀. 中国锣鼓[M]. 山西: 山西教育出版社, 2002.
- [49] 伍国栋. 民族音乐学视野中的传统音乐[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2002.
- [50] 上海民间文艺家协会, 上海民俗学会. 中国民间文化——地方神信仰[C]. 上海: 学林出版社, 1995.
- [51] 中国曲艺音乐集成温州分卷编委会编. 中国曲艺音乐集成·温州分卷: 温州鼓词[M]. 1986. (试编本)
- [52] 清·里人何求. 闽都别记[M]. 福州: 福建人民出版社, 1987.
- [53] 叶大兵. 俗海拾贝[M]. 北京: 中国文联出版社, 2003.

附录 A



图 A-1: 垵头下村惠应道观演唱《南游》



图 A-2: 经坛上的“庐山景”



图 A-3: 张黄榜, 演唱《南游》



图 A-4: 唱词头:《玉鸳鸯》



图 A-5: 请神和读疏文



图 A-6: 迎接娘娘

附录 B



图 B-1 得令迁玄坛



图 B-2 剑斩白蛇



图 B-3 太阴圣母娘娘（陈十四娘娘）



图 B-4 茶山镇睦州垟太阴宫



图 B-5 主唱艺人徐玉燕的精彩演唱



图 B-6 听众拈香向神像叩拜

附录 C



图 C-1 迎神队伍（一）：横幅“普天同庆”



图 C-2 迎神队伍（二）：士卒队



图 C-3 迎神队伍（三）：西乐队



图 C-4 迎神队伍(四)：彩车、宝盖伞



图 C-5 送圣出宫



图 C-6 “纸马”

致 谢

在这里，我首先感谢我的导师——陈克秀教授，感谢陈老师对我无微不至的关怀、一丝不苟的指导，一遍又一遍地提出修改意见，细致到每个词，每一句话。感谢温州大学的叶世祥、邱国珍、姚周辉、蔡克骄、周小兵、林亦修等老师的指导，在他们的督促和关怀下，才使得论文顺利完成。

由衷地感谢温州鼓词艺人蔡仙云、徐玉燕先生，在他们繁忙的工作之余，接受我的采访，不厌其烦地给我解答疑惑和介绍情况，使得我的田野工作顺利进行。感谢瑞安鼓词研究所的阮立忠、凌康君等老师，他们为本论文提供了丰富的资料。感谢张爱萍、潘一刚等老师，他们为我论文的完成提供了很大的帮助。感谢我的哥哥郑增地，他为我创造了一个良好的写作环境，在我彷徨迷茫时期，能忍受我的絮絮叨叨和坏脾气。感谢周围所有关心和帮助我的亲人和朋友，你们的支持和鼓励我都铭记在心。

每一个拙作中引用和参考的一些前辈、专家、教授的资料，在此，向诸位表示真挚的谢意。

由于时间仓促、水平有限，错误纰漏之处在所难免，盼望每一位专家、教授、读者的批评和指正，以便我的学习和进步。

我将继续致力温州鼓词的研究，为温州鼓词的保护和发展尽一份绵薄之力。

已发表的相关论文

- 1、温州“大词”及其乐器功能[C]. 温州民间文艺理论. 杭州：西泠印社出版社，2004. 12
- 2、神化了的艺术——温州鼓词中“娘娘词”的演唱仪式解析[J] . 东岳论丛. 2007. 7