

摘要

以亚里士多德诗学理论为基本假设，西方戏剧的发生与酒神祭祀仪式有关；中国戏剧界近些年对中国民间宗教仪式性戏剧的研究表明，中国戏剧同样和祭祀仪式有着内在的联系。古希腊酒神神话的发生、演变与中国傩仪中方相、钟馗的发生、演变表明，酒神与傩神具有内在同一性；古希腊酒神祭祀仪式与中国傩仪的仪式形态与功能则证明，酒神祭祀仪式与傩仪亦有着内在同一性。

仪式与艺术都是以客观形式表达主观情感，仪式是以概括性、整体性符号表达集体性情感，而艺术是以具体性、个别性符号表达个体性情感。艺术发生于仪式。正是由于酒神与傩神、酒神祭祀仪式与傩仪、酒神节与宫廷大傩、秘仪与“淫祀”的同一性，才有了宋元戏剧与古希腊戏剧的同一性。

关键词

酒神；酒神祭祀仪式；傩；傩仪

Abstract

Based on Aristotle's theory, we hypothesize that the origin of western drama is related to the bacchanal (Dionysian) sacrificial rite. Recent drama studies on Chinese folk religious ritual dramas in China have proved that there is internal relationship between Chinese drama and sacrificial rites as well. According to etymologic study on Dionysian myths of Ancient Greece and Chinese character "nuo", Dionysian myth has internal identity with Chinese *nuo* myth, According to etymologic study on Dionysian rite of Ancient Greece and Chinese "nuo" rite, Dionysian sacrificial rite has internal identity with Chinese *nuo* rite.

Both rite and art express subjective emotion in objective forms. Rite expresses collective emotions with recapitulative and holistic symbols, while art expresses individual emotions with specific and individual symbols. According to epistemological theories, art derives itself from rites. Concerning the Geneticism theories, one can only study drama as art on the basis of drama as rite. Just because Dionysian rite and Chinese *nuo* rite has internal identity, that Song and Yuan Dynasty and Ancient Greek drama has internal identity.

Key Words

Dionysos; Dionysian sacrificial rite; "nuo"; "nuo" rite

导 论

西方戏剧与酒神祭祀仪式渊源有自，亚里斯多德的《诗学》即为其理论基石。中国戏剧界近年对民间宗教仪式性戏剧的研究表明，中国戏曲和祭祀仪式亦有着内在联系，学者们根据文献认为此仪式为傩仪，并将各地具有明显宗教仪式功能的戏曲类型称为傩戏。值得注意的是，至今仍然活跃于中国民间的傩戏乃至其他宗教仪式性戏剧和以文字与文献形式遗存的早期古希腊戏剧在形态、结构、功能上具有内在的同一性。^①这为我们提出了一个潜在的问题：是否正是由于酒神祭祀仪式与傩仪的同一性导致了早期古希腊戏剧与中国戏曲的相似？

—

对酒神祭祀仪式的研究离不开酒神神话。把握酒神神话的突破口在于神话关于酒神出生与成长的叙事。神话关于酒神出生与成长的过程体现了酒神从自然神到人格化神的演变历程，也就是从“狄奥尼索斯”到“酒神”的过程。狄奥尼索斯出生神话揭示了酒神的本质。狄奥尼索斯出生的“双重门”即“死亡之门”与“再生之门”，其“第二次出生”意味着以再生战胜死亡，同时也意味着男性权力取代女性权力；狄奥尼索斯的成长则意味着人与自然万物融为一体的存在方式为人以自身为中心、以个体为中心的存在方式代替。从“狄奥尼索斯”到“酒神”，即由“狄奥尼索斯”象征的集体性存在转变为由“酒神”象征的个体性存在。

把握酒神神话的突破口在于神话赋予其特殊的出生与成长过程。酒神“出生”神话的核心是酒神与塞墨勒的“母子”关系以及酒神与宙斯的“父子”关系，酒神与塞墨勒的“母子”关系实为德墨忒耳与珀耳塞福涅“母女”关系的变体，而酒神与宙斯的“父子”关系则为雅典娜与宙斯“父女”关系的变体。狄奥尼索斯出生的“双重门”即“死亡之门”与“再生之门”，狄奥尼索斯的“第二次出生”即意味着以再生战胜死亡，同时也意味着宙斯的男性权力取代了塞墨勒的女性权力；狄奥尼索斯与雅典娜完全相反的出生方式表明，神话是将狄奥尼索斯对宙斯的颠覆性力量转移到了并不具备颠覆性力量的处女雅典娜身上，从而在很大程度上遮蔽了狄奥尼索斯的潜在力量，使得这一颠覆性力量只能以隐晦的方式体现在

^① 廖明君、汪晓云：《从中西戏剧的发生看文化的民族性与时代性》，《民族艺术》2006年第1期。

狄奥尼索斯的成长过程中。

酒神“成长”神话的核心是酒神与倪萨山神的亲昵关系以及酒神与宙斯的敌对关系。狄奥尼索斯成长的倪萨山与奥林波斯山暗示了边缘与中心的对立，狄奥尼索斯在倪萨山的伴侣与养父母即酒神的萨提儿、潘与狂女，它们暗示了狄奥尼索斯体现的人与自然一体、人与人一体的集体性存在。狄奥尼索斯游历、发疯与被祓除的神话则表明，以宙斯为代表的个体性神神取代了以狄奥尼索斯为代表的人与自然融为一体的集体性神，狄奥尼索斯所受的祓除仪式即奥林波斯仪式，从此，“狄奥尼索斯”成为“酒神”，集体性、原始性的倪萨山神转变为个体化、理性化的奥林波斯山神。成年的“狄奥尼索斯”即“酒神”。这是认识酒神与西方文化酒神精神的关键，它表明了由狄奥尼索斯代表的集体性神转变为由酒神代表的个体性神，这一转变是奥林波斯神象征的理性文明对倪萨山人与自然、人与人融为一体的原始文明加以改造的结果，是本能的、非理性、狂欢性存在转变为等级性、秩序性与理性存在的产物。

种种迹象表明，狄奥尼索斯就是那个“将来要当天国之王”的“小宙斯”。宙斯对狄奥尼索斯的种种压制，亦是宙斯对塞墨勒的压制，同时也是个体性存在对集体性存在、男性意识对女性意识的压制。神话将宙斯对狄奥尼索斯的压制与宙斯对雅典娜的支持构成鲜明的对比，宙斯与狄奥尼索斯以及宙斯与雅典娜的神话恰为“父子”神话与“父女”神话，此“父子”与“父女”神话恰与彼“母女”、“母子”神话构成对应，而其根本的交接点为女性象征的集体性存在被压制，男性象征的个体性存在被提升，这正是宙斯害怕狄奥尼索斯的根本原因。

神话以我们难以觉察的方式为我们揭示了酒神为何被称为“小宙斯”，并被“父亲”宙斯“弃离”的原因，这就是酒神对宙斯构成的潜在颠覆性，这一颠覆性不仅体现在狄奥尼索斯的出生方式中，也体现在其成长过程中。人们总是将神话对酒神成人仪式的描述当作“史实”，并由此推论酒神来自于古希腊之外的东方或异域，甚至就是埃及的谷神，并且时间大约是公元前六到五世纪。如果将这种考证的眼光用之于神话，那么，我们永远无法理解酒神神话的本质。神话之所以将狄奥尼索斯称为“酒神”，是因为在神话形成之际，正是这一象征生命力的神体现了个体灵魂只能借助酒以灵魂的永恒战胜肉体的死亡，以灵魂的升华战胜肉体的局限。这正是人与自然分离、人与人分离后的现实个体存在体验。因此，“酒神”这一称谓实际上是在古希腊城邦社会形成与奥林波斯神话系统形成之际才最终定型的。在此之前，酒神代表的不是酒作为自然物的人工化即文明化状态，

而是作为谷物、葡萄等的自然状态。

因此，对酒神的认识应该有一个根本的转变：严格意义上说，在奥林波斯神话成型之前，酒神都不应该称为“酒神”，而是“谷物神”或“葡萄神”、“蛇神”、“雷电神”、“熊神”等，它们都是自然生命力的象征，是“魔力”的源泉，是人与自然融为一体的集体性存在的体现。只是在人与自然逐渐脱离之时，生命力的象征体才被赋予人类生命力再生的体现者——女性；当人与人发生分离，生命力的象征体又被赋予了个体生命力强大的体现者——男性，这正是神话谱系中人格化神取代自然神、男性神又取代女性神的历史演变过程。这一过程同样体现为“酒神”称谓的演变。

“酒神”有多种称谓，除狄奥尼索斯外，还有巴克斯、扎格柔斯等，这些称谓代表了不同历史时期、具有不同特征的“酒神”。狄奥尼索斯（Dionysos）从词源学上说是“倪萨山的宙斯”，倪萨山与奥林波斯山对立，而宙斯恰为奥林波斯的主神，因此，“倪萨山的宙斯”意味着从“狄奥尼索斯”到“酒神”的转变，“狄奥尼索斯”的词源学意义当源于此；巴克斯（Bakchos）有发狂、迷狂的意思，发狂显然是相对理性而言，因此，巴克斯（Bakchos）应晚于狄奥尼索斯（Dionysos）；扎格柔斯（Zagreus）在俄耳甫斯神话中是宙斯和珀耳塞福涅的儿子，被提坦神杀害，复活后变成狄奥尼索斯，这实际上是体现酒神“第二次出生”，因此其形成应早于狄奥尼索斯（Dionysos）。由此看来，狄奥尼索斯（Dionysos）似乎侧重“酒神”的“外来者”与“边缘者”身份；巴克斯（Bakchos）则强调“酒神”的“疯狂”；扎格柔斯（Zagreus）则侧重“酒神”象征的死亡与再生。三者的词源意义分别体现了“酒神”的内在含义，将三者联系在一起，则可清晰的映射出“酒神”的历史演变。

“酒神”不仅通过自身的称谓及形象演变显示出其历史演变的踪迹，还通过相关神宙斯、雅典娜、阿波罗等的形象演变体现出来。阿波罗与雅典娜一样，没有母亲，是理性社会投射而成的奥林波斯神，同时也是城邦守护神，而狄奥尼索斯则体现了原始社会向文明社会的过渡，是过去向现在的延续，这正是阿波罗为杀蛇者、狄奥尼索斯则为救母者的根本原因——蛇是女性的象征，“杀蛇”即“杀母”，也就是宙斯以雷电劈死塞墨勒，因此，“杀蛇”体现了现在与过去的断裂与决绝，象征着个体与集体、人与自然的分离；相反，“救母”则体现了对过去的眷顾与留恋，象征着个体对集体、人对自然的守护。正是在这一意义上，狄奥尼索斯才与阿波罗构成对立，这一对立同时也是狄奥尼索斯与宙斯、狄奥尼索斯

与雅典娜的对立。

狄奥尼索斯并非外来神，而恰恰是希腊最古老的神，他只是在公元前六到五世纪奥林波斯化，这一时间刚好与雅典城邦的形成同步，与酒神崇拜从乡村被吸收到雅典城邦同步。倪萨山上抚养小狄奥尼索斯长大的山神，他们实际上正是酒神随从的“原型”，潘是哺育酒神长大的山神，狂女是酒神的养母，萨提儿是聪明的精灵。由于宙斯和塞墨勒成了酒神的“生身父母”，狄奥尼索斯真正的父母潘和狂女才变成了“养父母”——酒神与宙斯潜在的对抗性力量至此昭然若揭——酒神代表的是人本能的、非理性、狂欢性力量，而宙斯代表的是社会等级性、秩序性与理性力量。在雅典城邦开始形成与奥林波斯神系开始形成之时，作为“酒神”的概念及其代表的西方文化的酒神精神才开始产生，在个体层面，它体现为个体内在生命力和个体内心的本能与欲望；在集体层面，酒神精神体现为人类渴望返回群体、返回自然、返回人神同居的“黄金时代”之乌托邦理想。

酒神神话的所有细节都揭示着酒神自身生成与演变的社会历史过程，这一过程与人类社会历史演变同步，只是在城邦社会形成、奥林波斯神话系统形成之时，酒神才定型为贵族化、秩序化的个体形象。酒神形象始终体现为一个演变的过程，这一点是我们理解酒神的关键，也是我们认识酒神精神的根本点。对酒神的理解与对酒神精神的全部理解都必须避免神话细节的实证化，同时也必须避免神话事实的固定化，而需要将其还原到人类社会历史过程中，还原到神话谱系的整体中，还原到神话细节的象征内涵中。

酒神神话处处体现出古希腊神话谱系的关联性，如酒神与塞墨勒的“母子”神话和德墨忒耳与珀耳塞福涅的“母女”神话相关联、酒神与宙斯的“父子”神话则和雅典娜与宙斯的“父女”神话相关联、酒神的疯狂与赫拉的疯狂相关联、酒神的成长与宙斯的成长相关联、酒神成为奥林波斯神与赫斯提亚退出奥林波斯神相关联、酒神的“第二次出生”与俄耳甫斯的“第二次埋葬”相关联……在古希腊神话支离破碎的表象背后，具有严密而精微的谱系，只有在整体的谱系中，才能确立狄奥尼索斯等单个神的坐席，这一坐席尽管并非固定不变，却有着内在的稳定性，这就是神话叙事的象征内涵。古希腊神话处处充满了这样的谱系性关联，把握这些关联乃是认识古希腊诸神的关键。

酒神祭祀仪式正是对酒神神话的行为实践，只有通过酒神祭祀仪式，我们才能看到酒神是如何通过人与自然万物的集体性生命存在以再生战胜死亡的，这就是仪式的“驱鬼”与“迎神”，酒神祭祀仪式通过人与自然万物一体的生命力，

如酒、肉、生殖器等象征性、概括性物象获取“魔力”，同时也通过人类自身的咒骂、殴打等行为获取“魔力”，驱逐鬼的灾害性力量，使“鬼”的灾害性“魔力”转变为“神”的保护性“魔力”，以再生战胜死亡。由于灾难与危险通过仪式的作用力转变为安全与胜利，鬼变成神，酒神成为狂欢与自由的象征，酒神祭祀仪式也从驱鬼变为迎神，仪式因此也成为节庆。酒神祭祀仪式证明了酒神神话关于酒神的发生，酒神祭祀仪式的历史演变过程则印证了酒神从狄奥尼索斯到酒神的历史演变过程，而这一过程反映了人类社会历史的演变。

酒神祭祀仪式总使我们想到狂欢，而事实上，酒神祭祀仪式的最初形态与功能并不是狂欢，而是恐惧。它明显地体现在古希腊“老狄奥尼索斯节”中。“老狄奥尼索斯节”的“驱鬼”与神话关于酒神以再生战胜死亡的神话具有内在的同一性，“驱鬼”正是酒神祭祀仪式的根本功能，也就是酒神祭祀仪式发生的根本原因。酒神祭祀仪式中的符号与物象也就是酒神的自然神形象，这些形象都是“魔力”的象征。

正如同鬼与神是同一“魔力”效果的两面，“驱鬼”与“迎神”也是同一仪式功能的两面。如果说“老狄奥尼索斯节”更多体现为驱鬼，那么，酒神节则更多体现为迎神。驱鬼与迎神本来是统一的，犹如鬼与神是统一的，随着鬼与神的对立，驱鬼与迎神在祭祀仪式中也发生分化。人们以两种完全不同的祭祀方式显示着“驱鬼”与“迎神”的不同：“驱鬼”的时间是在太阳落山之后，给鬼供奉的牺牲为生食，头须朝向地下，给鬼奠的酒为牛奶、蜂蜜、清水混合的葡萄酒，相反，“迎神”的时间是在太阳升起之后，给神供奉的牺牲为熟食，也就是燔祭，牺牲者头须朝向天上，给神奠的酒为米酒；与牺牲方式的区别相同，“驱鬼”的态度是驱逐、责骂与殴打，而“迎神”的态度为迎接、请求、祈祷，这是因为鬼给人的感受是阴暗与恐惧，而神给人的感受是光明与希望。

随着仪式中的“驱鬼”偏向于“迎神”，“老狄奥尼索斯节”的“驱鬼”仪式演变为酒神节的“迎神”节庆。对鬼的咒骂、殴打变为对神的祈祷、赞美，人们以歌唱、舞蹈、竞技、游戏以及宴会等象征着光明与欢乐的方式歌颂并赞美神明，希望神明赐予人类光明与欢乐。与此同时，酒与肉从“圣餐”变成了献祭，早期仪式中的动物图腾也变为祭祀神灵的牺牲。

由于仪式的动态变化过程并没有诉诸语言，因此，仪式发生及其演变过程的研究存在着一定的困难。很多时候，我们只能从后来的仪式形态中返观仪式的发生，而神话表达的神的历史演变过程恰好能对仪式的初始状态及其历史演变过程

进行补充。神话与仪式本来是原始仪式统一的两面，它产生于人与自然万物融为一体集体性生存，随着个体与集体的分离，神话，也就是原始宗教仪式中口头表达性的成分逐渐脱离了集体仪式行为的母体，成为个体日常化的仪式性行为，并且最终转换成口头性、匿名性的艺术，而仪式更注重集体性的行为，因此仪式比神话更具有相对永久性。在仪式中，作为集体存在的共同体并不注重表达个体现实的愿望与需求，而是表达集体性的愿望与需求，这就是作为类的存在意义上的生命观念，是普遍性的以再生战胜死亡，将鬼的灾害性“魔力”转化为神的保护性“魔力”，而不是个体性的具体愿望与需求。因此，岁月的流逝虽然使我们无法得知酒神祭祀仪式的原初状态，但从酒神神话与仪式的交互关系中，我们基本能断定仪式正是通过人与自然融为一体的整体生命力以再生战胜死亡。“老狄奥尼索斯节”与“酒神节”，正是仪式之现实功能与神话之象征内涵的体现。

在古希腊神话中，代表个体化“酒神”观念内涵的是俄耳甫斯神话。俄耳甫斯其实就是狄奥尼索斯，是个体化酒神的人格化，只有在“神”与“人”、集体性存在与个体性存在的维度上，“狄奥尼索斯”才与“俄耳甫斯”构成对立，神话的对立体现在仪式即“酒神节”与“秘仪”的对立。秘仪的隐秘性、个体性与城邦酒神节的公开性、集体性构成对立。古希腊宗教实践的方式是仪式的驱鬼。从秘仪崇拜的对象狄奥尼索斯、俄耳甫斯、德墨忒耳看，这几个神都是古老的仪式以再生战胜死亡的明显体现。从关于秘仪的文字记载看，禁戒是秘仪的主要形式，这实际正是人对生命无常、人生苦短的现实慨叹，是个体存在企图摆脱现实束缚、个体灵魂企图摆脱肉体羁绊的理想企盼，因此，秘仪之神关心死后的幸福与得救。

二

从酒神神话体现的神的历史演变过程中我们看到，神是人的反映，人类社会历史演变的所有过程都通过神体现出来。与古希腊神话相比，中国神话并不具有这样的功能，但是，中国的文字在某种程度上实现了这一功能。因此，对雉仪的发生学研究在某种程度上就是对“雉”的字源学研究。

从文字的构成与演变看，“雉”为“难”加上“人”，而“难”为“又”与“隹”的组合。由于中国文字的象形特征，又由于甲骨文中“隹”与“又”与帝王的联系，“隹”与“又”分别取像于原始的鸟与蛇，也就是后来演变而成的凤与龙。

从宇宙观念看，“隹”代表天，“又”代表“地”，因而“难”是天地的合一，而“雥”为天、地、人的合一。“雥”的字源学构成显示了中国自然神的发生，以及类似于酒神的人与自然宇宙合一的本质。

在殷商卜辞中，“隹”与“又”是最常见、使用最频繁的字，“隹”、“又”在甲骨文中常与帝王联系在一起。不仅如此，“奠”也曾在殷商卜辞中出现，并且也与帝王联系在一起，只是其使用频率没有“隹”与“又”多。因此，破解“雥”的突破口在于“隹”与“又”以及“奠”与帝王的联系。

“隹”实为厉鸟之象形，“隹”之所以在祭祀中表示“灾害”，是因为“隹”为厉鸟，对人类具有特殊的“魔力”，甲骨文“隹阜上帝百神，保余小子”中的“隹”实际上就带有明显的鸟图腾，也就是与“阜”、“上帝”、“百神”相并列的意义。“隹”在祭祀仪式体现出鬼与神双重“魔力”的统一，当其体现为鬼的灾害性“魔力”，就具有“灾害”之意；而当其体现为神的保护性“魔力”，就具有阜、上帝、百神的意义，而不是无实际意义的虚词。“隹”作为神的保护性“魔力”之所以被解释为虚词，一是由于人们不了解其实际意义，二是由于这一实际意义在历史中过早地消失或发生了衍变，后来的学者在对其理解的过程中带入了明显的“后天之见”，并从后来的语法结构中断定其具有发语词、表示原因、将要产生的后果、假设等种种功能。

“隹”与“又”在甲骨文中都常与“帝”、“王”联系在一起，而“隹”与“又”又组合在一起构成“雥”，因此，“隹”与“又”之间必然存在着某种内在的联系。与“隹”一样，“又”也是殷虚卜辞中出现得十分频繁的字，并且与祭祀联系在一起。与“隹”相似，卜辞中的“又”和“匕”常与“王”和“祖”、“妣”联系在一起，它们是蛇图腾以及由蛇图腾演变而来的龙图腾的产物，在祭祀中具有特殊的占卜意义，也就是“巫师王”的意义。

“又”实际上是“匕”的独蛇转化为双龙之图腾的形象化体现。“隹”“又”分别取像于鸟与蛇，它们不仅是“仰则观象于天，俯则观法于地”的空间方位与宇宙观念的体现，也是“观鸟兽之文与地之宜”的认识论意义的体现。“隹”与“又”在空间上分别指向天与地，在时间上分别指向不同的历史阶段以及不同阶段中人的生存与思维方式，两者都具有图腾神的“魔力”，并且这一图腾神的“魔力”是由其对人的灾害性“魔力”转化而来。

甲骨文中的“雥”其实是“難”与“难”的前身。“雥”的上下结构清楚地体现了鸟之图腾与蛇之图腾的空间结构，即鸟在天上，蛇在地上，“雥”因而代

表示了天与地的宇宙整体。汉字“古者包牺氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情。”的构成方式在这里得到了淋漓尽致的体现。由于“隹”的鸟图腾与“又”的蛇图腾，“隻”实际上代表了自然状态的天地万物。

随着“隻”变为“難”，字由上下结构变为左右结构，鸟与蛇的结构关系也发生了改变，两者由上下关系变成左右关系，显然，此时蛇的图腾意义已经发生了改变，“蛇”变成了“龙”，“隹”也相应地变成了“凤”，龙凤相配，珠联璧合，构成了“龙凤呈祥”的理想图景，这正是“難”的图腾意义，也是“難”仪的图腾意义。

根据文字学家的研究，“奠”像人形，且与“女”有着历史的继承性，从以“𪛗”代替“嬉”的演变趋势看，“奠”取代“女”正是男性形象取代女性形象的体现。“奠”以形象的方式为我们解释了男性优越于女性、天父优越于地母的根本原因，这就是男性强健的生命力战胜了女性的生殖力，而体现男性强健生命力的主要标志就是战争，因此，“奠”代替了“又”。

“奠”代替“又”，实际上正是人格化神代替动物图腾神的体现，随着人格化神代替动植物图腾神，男性神又取代了女性神。人格化神取代动物图腾神，意味着人在主观认识上意识到自身中心，在客观环境中开始以人为中心；男性神取代女性神，则意味着人与人开始分离，作为个体的存在形成。在中国历史上，“奠”标示的“人图腾”与“又”标示的“龙图腾”常常含混不清，这是因为喻体取代了本体，一如皇帝称为“真龙天子”。

从“難”最初的意义中，我们不难探察“難”后来何以演变为“𪛗”：显然，当动物图腾为人格化神取代时，“又”与“奠”合一，人为龙；而当“奠”简化为“又”，“难”又加上了“亻”而变为“𪛗”，从此，自然状态的飞鸟走兽、上天下地、天地万物的结构方式为天、地、人平等相处的结构方式取代，“仰则观象于天，俯则观法于地”的认识方式与宇宙观念为“仰取象于天，俯取度于地，中取法于人”的认识方式与宇宙观念代替，以人发为“中”的观念开始取代上天下地的观念。这样“难”的本义为“𪛗”代替，而“难”发展为困难、艰难之意义，也就是图腾形象之为“鬼”的灾害性力量的一面。

长期以来，人们对于“𪛗”的解释只拘泥于文献记载的外在形态，从而导致了对其的种种误解。从又、隹到难、難、𪛗的演变过程看，人与自然分离的结果是外在于自身的客体世界为主导性力量，图腾崇拜正是这一观念的产物；人们

企图从外在于自身的自然界动植物身上寻找可以借助保护自身安全的“魔力”，从而创造出种种动植物图腾；人与自然分离的结果发生了主客体的分化，与此同时，随着人对世界认识的进一步加深，人类掌握自然、控制自然的能力加强，人与自然的冲突不再是人面对的主导性灾难，而是人与人的冲突，自然对人的威胁性力量为人对人的威胁性力量取代，因此，神也从自然图腾演变为“人图腾”，这就是人格化神。

“方相”与“钟馗”是文献记载中雩仪的主体神，对“方相”与“钟馗”的认识是把握雩仪的切入点之一。从“方相”与“钟馗”的联系与比较中可以看出，“方相”即“方向”的谐音，“钟馗”即“中鬼”的谐音；“方相”与“钟馗”是中国人宇宙观念与空间观念的反映，“方相”与“钟馗”的先后顺序不仅对应了“四方”与“中”作为认识论意义上的先后顺序，也对应了人类社会历史的发展过程。“方相”作为神，与古希腊酒神一样，不仅同样产生并作用于驱鬼仪式，并且其自身就是由“鬼”演变而来。由于驱鬼仪式的存在，原先对人具有危害性的力量“鬼”被人为性地当作驱逐危害性力量、保护人世界安全的“神”，这就是“方相”，以及随“方相”而后出现于雩仪中的“钟馗”的真正由来。

雩仪之所以以“方相”与“钟馗”为主体神，是由于仪式秩序象征的天地人、神鬼人合一秩序的体现，同时也是中国文人阶层运用抽象概念表达宇宙秩序、对民间仪式加以控制的体现。“方向”观念的产生意味着人类认识世界的新维度，那就是人逐渐以自身为中心，将人从自然、从天地万物中分离出来，对于人类历史来说，这无疑是一个历史性的转折。“中心”“中央”观念的产生又是一个历史性的转折，从此，由人类对自身和天地万物关系认识的中心与四方观念成为现实人世界等级制度划分的主要依据，在想象的神鬼世界，由这一观念命名的神鬼等级制度也应运而生。在“方向”的抽象概念产生之前，人们对自然与宇宙的认识是具体物象的形象化认知，也就是“又”与“佳”体现的具体物象阶段以及“隻”象征的“上天下地”观念；当“方向”观念产生之时，人已经表现出潜在的“自身中心化”，但是主客体之间并没有出现分化，这就是“難”象征的“天地四方”观念，自然的“上天下地”在观念上变成了抽象的“天地四方”；与此同时，人也潜在地意识到自身与自然物象的区分，因而有了“難”以“奠”取代“又”，也就是主体的人取代客体的物；当“钟馗”取代“方相”，主客体的分离日渐明显，人的主导性确立，因此而有了“儻”取代“難”。

从“方相”到“钟馗”，“黄金四目”变为“五方小鬼”，是由于“四”的神

圣性明显让位于“中”的神圣性，这正是从四方到中央观念的形象显现。从方相到钟馗，傩仪的主体神从早期带有动物图腾的形象演变为人格化神，与方相一样，钟馗本身也是鬼，是“方相”的“四方鬼”再加上“中鬼”后演变成的“五方鬼”，从民间传说的“五鬼闹钟馗”看，“五鬼”就是“五方鬼”，这更使我们从“方相”与“钟馗”这两个看起来根本没有任何联系的称谓中找到了内在的亲缘关系，进而探索出傩神的发生与演变。

从“傩”的发生学与“方相”、“钟馗”的发生学我们看到，傩仪是天与地和谐一体，人与自然万物的融为一体的宇宙观的体现。傩仪具有驱鬼与祭神的两面。早期傩仪如张衡《东京赋》与《后汉书·礼仪志》中的“鬼”、“疫”或“厉”不仅包括自然界的灾害，还包括人类自身无法解释的现象，甚至包括梦，人的世界与物的世界是融为一体的。因此，早期傩仪中的“鬼”主要是指自然界之“鬼”；到了钟馗出现于傩仪的时期，“鬼”已经完全人化，傩仪也有驱鬼偏向于祭神。

“傩”的发生认识论原理及其意义体现了傩仪天、地、人合一、神鬼人合一的仪式象征秩序，以及以龙、凤乃至民间诸神为仪式象征“符号”的发生学源头，这就是天与地的和谐一体，人与自然万物的和谐一体。当人逐渐成了宇宙的主宰，以自然为中心的宇宙结构为以人为中心的宇宙结构代替，天、地、人的宇宙整体观念形成。傩仪正是建立在天、地、人之整体联系性以及神鬼人之间神秘的感应基础上。“傩”的字源学本身就是傩仪的形象式表述，是傩仪重建理想的天、地、人一体，天、地、人、鬼、神相互生成感应的宇宙秩序的象征。

随着等级社会的出现，傩仪也发生了分化。傩仪在宫廷大傩中更多体现为严肃性的驱鬼，而在民间傩仪中则更多体现为狂欢性祭神。在官方严肃性、等级性视野中，民间傩仪被受到禁止，这就是“淫祀”。

三

表面看来，古希腊诸神与中国诸神大相径庭，但在人类学视野中，中国与古希腊多神信仰却呈现出内在的同一性。把握中国与古希腊多神信仰的关键在于梳理出两个神话体系中具有发生学意义的大神，在古希腊，这一大神为酒神；在中国，这一大神为傩神。诸神都由大神衍生而来，神的演变与衍生过程与人类社会历史发展以及人类认识发展同步。古希腊诸神常常出现在神话传说中，而中国诸神多散落于民间戏剧与仪式中，古希腊神话传说中丰富的神与神话恰恰能为理解

中国民间诸神提供许多有益的启示，中国民间诸神亦能为理解古希腊诸神提供有益的启示，这样的双向启示具有人类学意义。

在古希腊文学中，酒神的形象千变万化，它不仅是人神，还是植物神、动物神。如果从酒神的“谷神”与“公牛”形象出发，我们将看到，中国古代文献中也存在着类似于古希腊酒神的植物神与动物神，这就是老子在《道德经》中提到的“谷神”与“玄牝”：“谷神不死，是谓玄牝。玄牝之门，是谓天地之根。绵绵呵！其若存！用之不堇。”“谷神”与“玄牝”，前者代表植物，后者代表动物，植物与动物由于生命的本质而具有了内在同一性，并且成了天地万物的代表——很明显，“谷神”表达的是由于谷物的生命力被赋予了“魔力”的性质而成为植物图腾，而“玄牝”则是动物图腾的体现。

联系酒神出生神话，我们还将看到，“谷神不死，是谓玄牝。玄牝之门，是谓天地之根”简直就是古希腊酒神出生的“双重门”神话：“谷神”与“玄牝”正是酒神狄奥尼索斯与其母亲德墨忒尔，将酒神与地母神联系在一起的是“天地之根”，也就是再生与死亡，“玄牝之门”就是酒神死而复生的“双重门”！

同样具有惊人一致与巧合的是，《周易·说卦》中有“乾为天，为父，为良马，为老马；坤为地，为母，为子母牛”，“马”的形象恰与酒神狄奥尼索斯的随从萨提儿半人半马的形象吻合，而“牛”的形象则与酒神狄奥尼索斯的公牛形象吻合。此外，古希腊与中国祭祀仪式中鸟图腾与蛇图腾形象的一致与巧合则显得尤为清晰。

从古希腊神话传说与中国古代文献的互释互证中，古希腊诸神与中国诸神呈现出内在的同一性，这一同一性反映了人类对于自然万物的基本认识：对于天地万物，人们从生命的存在中看到了统一，却又从对立中看到了差异，宇宙自然与人类自身是一个既统一又分离的整体，人类在看到其统一性的同时也看到了差异性，这就是古希腊神话中的混沌产生白天与黑夜、中国神话中的混沌产生天与地。以古希腊神话传说中的酒神与中国文献中的雉为起点，对中国和古希腊神话演变进行溯源，我们将看到同一条由地母分化而成、具有明显性别对立的天神与地祇关系结构与演化线索。

如果说动物图腾的一致更多体现为中国与古希腊在文明最初人与自然万物一体之仪式秩序的一致，那么，在人格化神形成之后，也就是人与自然万物分离，人作为个体存在的民族性显示出来之时，中国与古希腊的神仍然体现出内在本质的一致，这在中国官方雉神钟馗与古希腊官方酒神的形象中也有明显体现。

首先，从外在形象看，酒神的“前身”狄奥尼索斯“穿豹皮”与钟馗的“前身”“方相”“蒙熊皮”几乎完全相同；其次，作为酒神的狄奥尼索斯与作为傩神的钟馗都与“酒”有着密切的联系；第三，酒神的随从与钟馗的随从也呈现出惊人地相似；最后，酒神的神杖与钟馗的宝剑也具有内在功能的一致。

酒神与傩神具有同样的发生机制，它们都源于人类对于自身与宇宙的疑问与困惑，以及人类试图通过自己的行为战胜这些疑问与困惑的努力。酒神与傩神是两个民族对神的指代性称谓，这一称谓随着现实社会历史的演变与民族现实生存环境的改变而具有了不同的表达方式，但就其本质来说，它们是完全一样的，这就是以生命战胜死亡、以胜利战胜灾难与危险的“魔力”。不管神的名称有多少个，形象有多少种，酒神与傩神都源于人类共同的生存梦想与渴望，源于生命本能的要求与反应。

“神话是多义的，除了宇宙创造的意义外，还有自然主义和历史的意义。”^①神话也是体系性的，每一个神都和其他神联系在一起，彼此对立，或者同一。以狄奥尼索斯为例，研究狄奥尼索斯，必须研究宙斯、赫拉、塞墨勒、阿波罗、雅典娜、赫尔墨斯、俄耳甫斯乃至哈得斯，在某种程度上，研究狄奥尼索斯神话实际上就是研究整个古希腊神话，不仅如此，研究一个神恰恰是研究神话整体的最佳角度，因为这个神的多重“身份”、多个“事件”、多种称谓恰恰反映了神与神话的历史演变过程。钟馗传说对于中国神话传说的意义，一如狄奥尼索斯神话对于古希腊神话的意义。

中国与古希腊诸神如出一辙。从地母神分化为天神与地祇，天神体现为夫妇形象、地祇亦体现为男女对立，并最终过渡为人神与人鬼的对立，这乃是中国与古希腊多神信仰的一致衍生轨迹。不论是古希腊还是中国，神的演变归根到底都是因为于人自身的改变。中国与古希腊一样，都经历了从氏族社会到家族社会与城邦社会的社会结构演变，中国人和古希腊人一样，也都经历了人与自然合一、人与自然分离、人与人分离的演变过程，正是在这样的社会关系结构转变中，神的形象相应地从自然神演变为动植物神以至人格化神。

古希腊诸神常常出现在神话传说中，而中国诸神多散落于民间戏剧与仪式中，古希腊丰富的神话传说能为理解中国民间诸神提供许多有益的启示，而中国民间诸神也能为理解古希腊诸神提供许多有益的启示，这样的双向启示具有真正人类学意义。

^① [美]米尔恰·伊利亚德著，晏可佳、吴晓群、姚蓓琴译：《宗教思想史》，第177页。

与神话的同一性相应，仪式也具有内在同一性。雩仪与酒神祭祀仪式一样，都建立在人作为集体性存在与宇宙自然万物融为一体的秩序基础上，仪式都有驱鬼与祭神的两面，仪式的功能就是使对人类具有灾害性力量的“鬼”变成对人类具有保护性力量的“神”。由于人与自然万物的分离，鬼与神的对立，仪式的驱鬼与迎神也出现对立。雩仪是中国人“仰则观象于天，俯则观法于地，近取诸身，远取诸物”的认识方式的体现，雩仪是中国远古先民以仪式建立天地人合一的宇宙秩序的体现。与雩仪一样，酒神祭祀仪式也代表了古希腊人人与自然和谐共处的自然宇宙秩序。

弗雷泽曾在《金枝》中说到中国立春的“鞭打春牛”与酒神祭祀仪式相似；意大利传教士利玛窦也说中国新年的庆祝活动很像酒神节的狂欢。雩仪与酒神祭祀仪式在形态与功能上的同一性早在仪式的初始状态就显示出来，这就是鸟图腾与蛇图腾在雩仪与酒神祭祀仪式中的存在。中国新年在某种程度上就是西方的酒神节，而其同一性的源头则是中国的雩仪与古希腊的酒神祭祀仪式。在由雩仪演变而成的中国民间节庆中，类似于西方酒神节的狂欢性因素十分明显，古希腊酒神祭祀仪式中的大吃大喝、狂欢游戏在由雩仪演变而成的中国民间节庆中毫不逊色。中国“淫祀”与古希腊“秘仪”也具有内在同一性。

四

从历史发生的角度把握酒神祭祀仪式与雩仪的本质，其理论假设是古希腊戏剧发生于酒神祭祀仪式。从对酒神的发生学研究我们看到，酒神祭祀仪式是古希腊多神信仰的根基与主线，雩仪是中国多神信仰的根基与主线，是中国文化历史延续的原点。古希腊酒神祭祀仪式与中国雩仪的发生表明，仪式的主要功能是建立人与自然万物融为一体的宇宙整体秩序。从酒神祭祀仪式与雩仪的形态与功能看，仪式服务于人作为集体性存在建立人与鬼神的和谐相处，而人与鬼神的和谐相处则是人与自然宇宙融为一体的体现。因此，仪式是以歌舞表演沟通鬼神的客观形式体现人对自然宇宙和谐秩序需要的主观情感。仪式体现的情感是集体性的，仪式中的一切客观形式无论是自然图腾还是人格化神以及其他的象征性符号，都具有综合性、概括性。

研究仪式，不能不研究艺术。长期以来，由于仪式与艺术分属两个不同的学科，前者为人类学研究对象，后者为艺术学研究对象，学术界对仪式与艺术的历史

史发生关系缺乏整体的、清晰的认识，从而导致对仪式与艺术认识的种种误解。仪式与艺术都是以客观形式表达主观情感。仪式是一切艺术的母体。由于仪式与艺术具有同样的生成机制，仪式很容易被理解成艺术。仪式与艺术在认识上具有连续性与递进性，仪式是艺术形成的必要条件；艺术是仪式作为一个较低的知识阶段向艺术作为较高的阶段的过渡，这种过渡是人类学和心理学的，同时又是社会学和历史学的：在人类学与心理学层面，它体现为集体性的存在到个体性的存在，以及从集体性情感需求到个体性情感需求；在社会学与历史学层面，它体现为从社会发展的较低阶段到社会发展的较高阶段，以及人类认识发展从较低阶段到较高阶段。从仪式到艺术，是人类社会历史发展的必然，也是人类认识发展的必然。今天，我们之所以从戏剧这一艺术样式回溯仪式，正是因为艺术源于仪式。

仪式与艺术都是以客观形式表达主观情感，仪式“魔力”就是仪式表达人与自然以共同的生命力战胜灾害的集体性情感的客观形式；仪式转化为艺术，仪式集体性情感也转化为艺术个体性情感，而个体性情感也以个体性、具体性的客观形式体现，仪式的“魔力”相应地演变为艺术的“魅力”。仪式“魔力”具有集体性、公共性、人与自然万物融为一体的性质，而艺术“魅力”则具有个体性、具体性、日常生活性。仪式“魔力”向艺术“魅力”的转变是仪式净化功能向艺术教化功能转变的结果。从仪式到艺术，意味着从清除人与自然一体的整体性、普遍性自然生理污染，到清除个体灵魂的心理污染，即罪或恶的功能转换过程。仪式之所以转变为艺术，在根本上是由于艺术的个体性情感取代了仪式的集体性情感，艺术“魅力”取代仪式“魔力”、艺术教化取代仪式净化。由仪式转变为艺术，仪式天地人合一的宇宙整体结构转变为艺术的社会伦理结构，仪式集体性的存在转变为艺术的个体性存在。中国宋元戏剧与古希腊戏剧正是仪式向艺术转化的典型例证。

仪式只有在集体性存在的意义上才是集体性情感与需求的体现，随着人与自然、人与人、人与社会的分离，仪式亦出现分化，从而导致仪式不断向艺术转化，促使各种门类艺术产生。从艺术溯源仪式，我们看到，在东方和西方文化的源头——古中国和古希腊，文明的原初形态是如此相似。正是以戏剧这一东西方共同的文化形态为契机，我们跨越了遥远的时间与空间，超越了漫长历史进程中东方文明与西方文明呈现出的巨大差异，将中国和古希腊这两个东西方古老文明回复到各自最初的起点，回复到人类初始的生活状态。从古希腊酒神与中国傩神的演变历程中，我们如此清晰地看到，不论种族肤色等外在形象多么不同，生活环境

有着多么大的差异，人作为同类只有一个共同的世界和共同的家园，这就是人与人、人与自然万物融为一体，共同以再生战胜死亡。然而，随着人与自然、人与人的分离，犹如亚当和夏娃被逐出伊甸园，酒神离开了倪萨山，雉不再为“雉”，而为人之“难”，故乡路已遥远。只有在仪式的想象之境中，人类才能回到久别的故乡，实现这亘古不变的希望与梦想。正是在这希望与梦想中，人创造了神——古希腊人创造了酒神，中国人创造了雉。神只有一个，纵使其称谓、形象千变万化，神就是人自身，是人的希望与梦想。我们以酒神与雉作为对古希腊诸神与中国诸神认识的起点，仅仅是因为古希腊戏剧与中国戏剧同样的仪式背景，而正是戏剧为我们提供的仪式背景使我们认识了古老的祖先遗留给我们的血脉与根系！还有什么能比这更令人心醉神迷而激动不已？！

我们的祖先和我们一样，在不同的时期，有着不同的希望与梦想，但希望与梦想的本质并没有任何改变，这就是超越现实困境，满足自身的需求。从表面上看，酒神祭祀仪式与雉仪是为了重建人鬼神的秩序，但在本质上，是重建人与自然、人与宇宙的整体秩序。这是因为，自然与宇宙整体秩序与人类生存息息相关，对于人类早期的生存，人与自然、人与宇宙的整体秩序永远是根本的。随着人与自然、人与人的逐渐分离，人与自然、人与宇宙的整体秩序让位于人与人的等级秩序，而个体性的艺术从集体性的仪式中分离，艺术几乎成为人类实现家园回归梦想的唯一途径。这样，艺术与仪式的发生学关系就脱去了笼罩在其外在的层层迷雾，显示出其本原与本质的面目。

第一章 酒神与酒神祭祀仪式

第一节 酒神的发生学研究

把握酒神神话的突破口在于神话赋予其特殊的出生与成长过程。神话关于酒神出生与成长的过程体现了酒神从自然神到人格化神的演变过程，也就是从“狄奥尼索斯”到“酒神”的过程。狄奥尼索斯出生的神话体现了酒神的本质。狄奥尼索斯出生的“双重门”即“死亡之门”与“再生之门”，狄奥尼索斯的“第二次出生”即意味着以再生战胜死亡，同时也意味着宙斯的男性权力取代了塞墨勒的女性权力；狄奥尼索斯与雅典娜完全相反的出生方式表明，神话是将狄奥尼索斯对宙斯的颠覆性力量转移到了并不具备颠覆性力量的处女雅典娜身上，从而在很大程度上遮蔽了狄奥尼索斯的潜在力量，使得这一颠覆性力量只能以隐晦的方式体现在狄奥尼索斯的成长过程中；狄奥尼索斯的婴儿形象意味着其本能性以及从死亡向再生的过渡。

狄奥尼索斯成长的倪萨山与奥林波斯山暗示了边缘与中心的对立，狄奥尼索斯在倪萨山的伴侣与养父母即酒神的萨提儿、潘与狂女，它们暗示了狄奥尼索斯体现的人与自然一体、人与人一体的集体性存在。狄奥尼索斯游历、发疯与被祓除的神话则表明，以宙斯为代表的个体性神神取代了以狄奥尼索斯为代表的人与自然融为一体的集体性神，狄奥尼索斯所受的祓除仪式即奥林波斯仪式，从此，“狄奥尼索斯”成为“酒神”，集体性、原始性的倪萨山神转变为个体化、理性化的奥林波斯山神。成年的“狄奥尼索斯”即“酒神”。这是认识酒神与西方文化酒神精神的关键，它表明了由狄奥尼索斯代表的集体性神转变为由酒神代表的个体性神，这一转变是奥林波斯神象征的理性文明对倪萨山人与自然、人与人融为一体的原始文明加以改造的结果，是本能的、非理性、狂欢性存在转变为等级性、秩序性与理性存在的产物。

一、狄奥尼索斯的出生

在为奥林波斯神建立家族谱系的《神谱》中，狄奥尼索斯被称为凡人塞墨勒与宇宙最高神宙斯的儿子——“快乐的狄奥尼索斯”。^①

在阿波罗多罗斯《希腊神话》中，狄奥尼索斯在第一卷一直以间接表述或附属角色出现，第一次是在第三章：“俄尔甫斯又创立了狄俄倪索斯的仪式”；第

^① [古希腊]赫西俄德著，张竹明、蒋平译：《工作与时日 神谱》，商务印书馆 1997 年版，第 54 页。

二次是在第八章：“俄纽斯统治着卡吕冬，是第一个人从狄俄倪索斯得到葡萄树的”，又“得阿涅拉”“据说她乃是阿耳塔亚因了狄俄倪索斯所生的”；第三次是在第九章：“狄俄倪索斯使得阿耳戈斯的女人发了狂”，又“狄俄倪索斯的儿子法诺斯与斯塔费罗斯”。直到第三卷第四章，才有关于狄奥尼索斯的直接描述。这一直接描述就是狄奥尼索斯的出生：

宙斯爱上了塞墨勒，瞒过了赫拉与她同床了。宙斯曾经应允她有什么请求都给她做，现在她受了赫拉的骗，请求他像是当初对赫拉求婚的那么样到她这里来。宙斯不能够拒绝，乃到她新房里来，坐在车上，带着雷电，打了一个霹雳。塞墨勒却因了恐怖而死去了，宙斯乃从火里抓起六个月流产的婴儿来，缝在他的大腿里边。塞墨勒死了之后，卡德摩斯的其余的女儿们传出话去，说她与一个凡人同床，却假说是宙斯，由此她被霹雳所打了。但是在月份满足的时候，宙斯打开所缝的线，生下狄俄尼索斯来，交给了赫尔墨斯。他带去到伊诺与阿塔玛斯那里，请他们把他当作女孩养育着。但赫拉生了气，使他们都发了狂，阿塔玛斯将他的长子勒阿耳科斯当作鹿去打猎，把他杀死，伊诺将墨利刻耳忒斯丢进沸锅中，又抱了那死小孩跳到深海里去了。她自己被称为琉科忒亚（意云白女神），那小孩称为帕莱蒙（意云角力者），她们这样被航海者所称呼，因为她们救助为风暴所苦的人们。伊斯特摩斯的竞技大会也是由西绪福斯为纪念墨利刻耳忒斯而设立的。但是宙斯将狄俄尼索斯变成小山羊，避免了赫拉的愤怒，赫尔墨斯带了他，去交给了住在阿西亚的倪萨地方的神女们，后来宙斯将她们变为星辰，称为许阿得斯（意云降雨的众星）。^①

在这一神话叙事中，塞墨勒的死亡与狄奥尼索斯的再生同步，母亲的死亡换来了儿子的再生——这使我们想到古希腊神话德墨忒耳与珀尔塞福涅的母女关系：珀尔塞福涅在母亲的寻找与期盼下，一年中有一半时间在阳间度过，一半时间在阴间度过。从德墨忒耳与珀尔塞福涅的“母女”神话看，珀尔塞福涅意味着生存与死亡同在，即一半时间以生存的状态出现在大地上，另一半时间以死亡的状态消失在地下。然而，塞墨勒与狄奥尼索斯的“母子”关系亦意味着死亡与再生的交织与循环，只不过神话将母亲对女儿的保护变成了儿子对母亲的保护。显然，这是男性权力超越女性权力的体现。德墨忒耳与珀尔塞福涅的母女关系实际上就是狄奥尼索斯与塞墨勒的母子关系，只不过狄奥尼索斯为男性，珀尔塞福涅为女性——在古希腊厄琉西斯秘仪中，我们明显地看到了酒神母子神话与德墨忒

^① [希]阿波罗多洛斯著、周作人译：《希腊神话》，中国对外翻译出版公司1999年版，第164~165页。

耳和珀尔塞福涅母女神话的相通。酒神狄奥尼索斯在神话传说中还被解释为宙斯与珀尔塞福涅的儿子。酒神与德墨忒耳之所以是厄琉西斯秘仪的崇拜神，是因为他们体现了不同社会历史时期同一思维习俗和人们的心理愿望，这就是生命战胜死亡、死亡意味着新生、大地万物生生不息、人类生命与自然万物的生命周而复始、循环往复。

酒神母子与德墨忒耳母女神话实际上是怪诞风格的体现。按照巴赫金的怪诞现实主义理论，怪诞风格常在一个形象中表现出存在的形成、生长和永恒的未完成性、非现成性，其方式是在一个人身上表现两个身体，并且永远不会留下尸体，衰老就是妊娠，死亡就是孕育。^①神话中的塞墨勒没有留下尸体而变成灰烬，就是强调新生对旧死的代替，狄奥尼索斯就是塞墨勒生命的复活与延续；母亲和儿子正如母亲和女儿，珀尔塞福涅就是德墨忒耳，生命存在于死亡之中，或者说，生命和死亡循环往复。两组神话共同的阴间细节向我们透露了这样一个秘密：在狄奥尼索斯母子神话中，狄奥尼索斯曾到冥间救出母亲，使母亲成为奥林波斯山神；在德墨忒尔母女神话中，女儿到冥间做了冥王的皇后，在母亲的呼唤下重返人间。“母女”神话与“母子”神话体现出几乎雷同的关系结构，其所不同者，男性取代了女性，母亲的保护者身份让位于儿子的保护者身份——这对我们的研究至关重要：为什么古希腊神话以这样两组近乎雷同的结构表述“母女”神话与“母子”神话？

周作人在《希腊神话》中指出，“其实塞墨勒(Semele)原来是神，她的名字是佛律葵（除掉草字头）亚语仄墨罗(Zemelo)之变，本系那里地之女神的名号，后来因为神话归并，乃由神女变为凡女，而且成为宙斯的一个外宠了。”塞墨勒由“神女”变为“凡女”，正是“母女神话”转变为“母子神话”的根本原因。我们看到，在母子神话中，原来的母女之间增加了一个“他者”——父亲，是父亲使儿子整个地取代了母亲，男性取代了女性，母亲的地位下降，父亲的地位上升。塞墨勒之所以化为灰烬，并不是狄奥尼索斯使然——此时狄奥尼索斯尚未真正出生（其真正出生之所在，是宙斯的髀肉），相反，神话中成人后的狄奥尼索斯还将母亲从地下之鬼提升为奥林波斯山之神。因此，并不是儿子使母亲消失，而是父亲。父亲的力量压倒了母亲的力量，奥林波斯山象征着天空与男性力量，它压制了女性与大地象征的力量，而女性与大地，则象征着人与人融为一体，人与自然万物融为一体。此即“母女”神话演变为“母子”神话的根本原因，母亲

^① 巴赫金著，李兆林、夏忠宪译：《拉伯雷研究》，河北教育出版社1996年版，第62页。

的权力不仅被父亲分享，也被儿子分享，因为父亲与儿子同为男性。^①在“母子”神话中，天空作为一种新的力量出现在大地之上，大地与天空构成对立，地下的鬼与天上的神构成对立，生存与死亡构成对立。这正是奥林波斯神系形成的基础，是人类社会等级制度在神话中的体现。

神话的每一个细节都有着深远的意义。在酒神“第一次出生”神话中，宙斯以雷电击死塞墨勒，实象征男性压倒女性。雷电是原始人自然崇拜的体现，它起自天空，直抵大地，并且总是昭示着春天的到来，预示着自然万物的新生。哈里森说，雷电崇拜就像一座桥梁，把人内部的情感与欲望、人内在的“魔力”和他试图操纵外部世界的“魔力”连接在一起。据说，在古希腊，被雷电击打的地方被称为圣地，“雷石”被用做净罪仪式的用具，人们还模拟雷声举行“敬雷仪式”，鼓就是模仿雷声而被创造出来的。^②雷电实为宙斯之人格化神的前身——自然神。

狄奥尼索斯的“第二次出生”即由宙斯完成。宙斯以父亲的身份取代塞墨勒之母亲的身份，这体现了男性对女性的更替；狄奥尼索斯以儿子的出生取代了塞墨勒之母亲的死亡，这体现了死亡与再生的交替。狄奥尼索斯的两次出生常被称为“双重门”，这“双重门”不是别的，乃是“死亡之门”与“再生之门”，之所以有两次出生，完全是为了体现男性对女性的替代。狄奥尼索斯出生于宙斯的大腿亦非随意之举——大腿在人体下部——根据巴赫金的怪诞现实主义理论，“上”和“下”具有地形学的意义，上是天，下是地，地作为坟墓和肚子，是吞纳的因素，同时作为母亲的怀抱，也是生育和再生的因素。肉体的下部意味着靠拢作为吸纳因素又是生育因素的大地，下部是孕育生命的大地和人体的怀抱，是生命的起点，它不仅具有毁灭、否定的意义，而且具有肯定的、再生的意义。^③宙斯的大腿再次肯定了狄奥尼索斯象征的死亡与再生的统一，肯定了狄奥尼索斯与大地的联系。

但是，从另一个角度说，宙斯的大腿也意味着对酒神身份与权力的贬低，——这一点在神话中几乎是以不为人觉察的方式暗示出来的。这必须联系到酒神的另一称谓“小宙斯”——在奥林波斯十二主神中，只有酒神狄奥尼索斯被赋予了这一称谓，酒神的这一称谓自然也具有特殊的意义。关于“小宙斯”的解释，吉尔伯特·默雷认为是由于狄奥尼索斯“取代了旧历年的已废的宙斯”，为人们解

^① 神话中狄奥尼索斯到阴间将母亲救出，使其成为奥林波斯神。《神谱》也指出，塞墨勒本为凡人，后来和儿子一样成为神。

^② 参见[英]简·艾伦·赫丽生著，谢世坚译：《古希腊宗教的社会起源》，广西师范大学出版社2004年版，第89~91页。

^③ [前苏联]巴赫金著，李兆林、夏忠宪译：《拉伯雷研究》，第25~26页。

决了食粮问题。^①这一解释和任何对酒神神话的实证性解释一样牵强附会。要解释狄奥尼索斯的“小宙斯”之谜，只能从神话暗示或象征的内涵而不是神话本身寻找答案。

事实上，神话关于狄奥尼索斯的成长史明显地体现了狄奥尼索斯一再受压制、被贬低的历史，如从宙斯的下部出生、被送到偏僻的山上当作女孩抚养等；在荷马史诗与古希腊悲剧中，酒神狄奥尼索斯也常常被描述为不受宙斯欢迎甚至被宙斯驱逐——这一切似乎都显示出与狄奥尼索斯之“小宙斯”所谓的矛盾——如果“小宙斯”意味着宙斯之子。与其说“小宙斯”暗示了狄奥尼索斯与宙斯的父子亲缘性，不如说其暗示了狄奥尼索斯与宙斯的颠覆性——从狄奥尼索斯的出生方式不难看出，这个压制与贬低狄奥尼索斯的力量不是别的，正是他的“父亲”宙斯！这一点可以从神话关于狄奥尼索斯与雅典娜完全相反的出生方式中觉察出来：

与酒神从宙斯大腿中出生相反，雅典娜是从宙斯的头部出生。雅典娜的出生见于阿波罗多罗斯《希腊神话》第三章第六段：

宙斯又和墨提斯交通，她曾经变化种种形状避免他的追求。在她怀了孕的时候，宙斯趁早把她吞吃了，因为伽亚曾说，在她生产了所怀着的女儿之后要生一小孩，他当为天国之王。为了怕这件事，所以宙斯把她吞了下去。等到生产的时期将到，普洛墨透斯，或如别人所说这是赫淮斯托斯，用了斧子劈开宙斯的头，于是雅典娜全身武装的从头顶里跳了出来，落在特里同河上。^②

大腿与头部正好构成了对立：大腿指向肉体下部，指向大地；头部指向肉体上部，指向天空。从酒神母子神话结构中我们已经看到，在奥林波斯神系出现的时期，古希腊的“上”和“下”不仅仅指向自然方位，还指向权力与身份的高低——指向天空与上部的奥林波斯山被神圣化，而指向大地和下部的冥土塔耳塔洛斯被贬低，这就是“天神”与“地祇”的两极对立。在神话中，酒神的特殊出生方式是因为其受到女性神赫拉的嫉妒，而雅典娜则是由于受到男性神宙斯的恐惧^③，前者源于女性希望完全占有男性的爱情，后者源于男性希望永远保持自身的权力。事情的结果是，赫拉和宙斯这两个奥林波斯神最高的女性与男性神都获得了胜利：酒神一出生就失去了母亲，而雅典娜一出生就是女性，在古希腊神话系统中，女性即使是全身披挂，并被赋予“战神”的称号，也不具备颠覆男性统治

^① [英] 吉尔伯特·默雷著，孙席珍等译：《古希腊文学史》，上海译文出版社 1988 年版，第 19 页。

^② [希] 阿波罗多罗斯著，周作人译：《希腊神话》，第 25~26 页。

^③ 宙斯被预言自己的儿子将来要当天国之王；赫拉因嫉妒塞墨勒而加害于她。

的力量，因为“处女不代表丰盛与强力，而代表条理”^①。通过性别更换，神话将“小宙斯”潜在的颠覆性力量进行了转移，“小宙斯”对宙斯的颠覆性力量，实际上是人对神、民众对君王的颠覆性力量。^②

与对狄奥尼索斯的压制相反，雅典娜总是受到宙斯的宠爱，在荷马史诗《奥德赛》中，雅典娜更是常常借助于宙斯的力量帮助英雄奥德修斯战胜种种灾难与危险，不仅如此，雅典娜还成了雅典城邦的守护神、战神、智慧女神、和平女神。雅典娜在某种程度上享有与宙斯同样的荣誉与威信，她代表的是宙斯象征的城邦统治者的一面，即柏拉图在《理想国》中所说的拥有智慧、勇敢与节制三种德性的城邦执政者、保卫者和生产者。因此，狄奥尼索斯象征了集体性存在的非理性、自由与解放，而雅典娜则象征了个体性存在的理性、秩序与统治。^③

这似乎与古希腊社会性别不平等的现状极不相称，但是，一旦我们想到雅典娜无母的出生，想到她的处女身份与全身披挂的战斗者形象，我们就不会怀疑她代表的其实是男性的权威与利益，在《奥瑞斯提亚三部曲》中，雅典娜说：“因为我没有生我的母亲，我诚心诚意，事事帮助男人，只是不结婚，我完全是父亲的孩子。”^④相反，狄奥尼索斯却以狂女作为随从，唆使已婚妇女逃离家园，在夜晚，在荒郊野外——如此危险的时间与空间，狄奥尼索斯代表的根本不是男性的权威与利益。我们有种种理由相信，酒神的出生与雅典娜的出生和他们的性别、身份、权力构成明显的对立，这一对立几乎从不曾以任何明显的方式表现出来，但是，从神话中从二者近乎对立出生方式中，我们还是能发现其中暗示的、或者从根本上说是有什么不是别的，正是宙斯。

种种迹象表明，狄奥尼索斯就是那个“将来要当天国之王”的“小宙斯”。宙斯对狄奥尼索斯的种种压制，亦是宙斯对塞墨勒的压制，同时也是个体性存在对集体性存在、男性意识对女性意识的压制。神话将宙斯对狄奥尼索斯的压制与宙斯对雅典娜的支持构成鲜明的对比，宙斯与狄奥尼索斯以及宙斯与雅典娜的神话恰为“父子”神话与“父女”神话，此“父子”与“父女”神话恰与彼“母女”、“母子”神话构成对应，而其根本的交接点为女性象征的集体性存在被压制，男性象征的个体性存在被提升，这正是宙斯害怕狄奥尼索斯的根本原因。

^① [法]古朗士著，李玄伯译：《希腊罗马古代社会研究》，上海译文出版社1990年版影印本，第16页。

^② 这一颠覆性力量还通过宙斯的其他儿子赫淮斯托斯与普罗米修斯体现出来，此处不再展开。

^③ 然而，民众信仰的核心仍然是狄奥尼索斯，而不是雅典娜。在雅典，只有酒神节才是真正受人瞩目的节日，而不是雅典娜节。并且，在泛雅典娜节上，酒神崇拜才是其主要内容，这恰是对狄奥尼索斯与雅典娜关系的最好注脚，也是宙斯与狄奥尼索斯关系的最好注脚。

^④ [古希腊]埃斯库罗斯著，灵珠译：《奥瑞斯提亚三部曲》，上海译文出版社1983年版，第223页。

二、作为婴儿的狄奥尼索斯

在著名的狄奥尼索斯剧场浮雕上，狄奥尼索斯是个婴儿，宙斯坐在中央，赫尔墨斯抱着新生儿站在对面^①，——如果将赫尔墨斯换成塞墨勒，俨然便是父亲、母亲与孩子和乐相处的家庭图景。神话中的赫尔墨斯为狄奥尼索斯的兄长，二者同为宙斯之子、同时出入于阴间与阳世、并且同样持有类似的魔杖。难道是因为塞墨勒被宙斯的雷电击为灰烬，而由兄长担当了母亲的使命吗？如果是，怀抱婴儿的为什么不是雅典娜或者阿波罗？！神话告诉我们，赫尔墨斯是来往于阴间与阳间的使者，在奥林波斯神中，只有他自由穿梭于生存与死亡之间，酒神死而复生的使命要靠赫尔墨斯完成，正如塞墨勒死而复生要靠酒神完成。在这里，赫尔墨斯作为男性神，代表着女性的塞墨勒——酒神的母亲。我们看到，酒神从未离开过母亲，离开过生养他的大地，只不过这个母亲受到男性的排挤与压制，她或者被打进地下，或者由男性神替代——在由男性神替代时，母亲的身份让位给兄长。

年轻的赫尔墨斯抱着婴儿狄奥尼索斯，像个慈爱的兄长逗弟弟玩耍，其中的玩具为一串葡萄。哈里森告诉我们，在古代，小孩的“玩具”不仅是作为玩耍的东西，它们还是既可带来好运又能辟邪的护身符。^②不仅如此，葡萄是自然生命力的象征，如果联系到赫尔墨斯作为阴阳之间使者的身份，葡萄就代表生命的诱惑，这正是再生对死亡的战胜。而狄奥尼索斯的婴儿形象也代表了生命的再生。巴赫金在论述狂欢节怪诞现实主义的物质-肉体形象时指出，怪诞人体形象的基本倾向之一就在于，要在一个人身上表现两个身体，一个是生育和萎死的身体，另一个是受孕、成胎、待生的身体，即怀孕和生育或者是准备受孕和怀胎的人体，特别突出阳具和阴户；其次，这种人体的年龄最接近生或死，也就是婴儿和老年，特别强调这两者与母腹和坟墓、诞生处和归宿地的接近性；再次，这种非现成的、开放的人体与世界没有明确的分界线，它与世界相混合，与动物相混合，与物质相混合，代表整个物质-肉体世界。因此，从倾向上来说，人体代表和体现作为绝对下部、作为吸纳和生育的因素、作为人体的墓穴和怀抱、作为播种和发芽的田地的整个物质-肉体世界。^③按照巴赫金的怪诞现实主义理论，婴儿突出的是母亲的主体，婴儿的狄奥尼索斯突出的是以再生战胜死亡的一面，婴儿狄奥尼索斯

^① [英]简·艾伦·赫丽生著，谢世坚译：《古希腊宗教的社会起源》，第27页。

^② [英]简·艾伦·赫丽生著，谢世坚译：《古希腊宗教的社会起源》，第16页注释1。

^③ 巴赫金著，李兆林、夏忠宪译：《拉伯雷研究》，第31~32页。

的功能如同早期科林斯瓶绘和赤土陶器中的怀孕老妇，前者是最接近生的年龄，后者是最接近死的年龄，二者具有异曲同工的功效。婴儿总是与生命的再生以及母体联系在一起，单独的婴儿形象意味着从死亡向再生的过度。赫尔墨斯与作为婴儿的狄奥尼索斯一样，代表着从阴间到阳间的过渡，从死亡到再生的转换。

三、从“狄奥尼索斯”到“酒神”

神话以我们难以觉察的方式为我们揭示了酒神为何被称为“小宙斯”，并被“父亲”宙斯“弃离”的原因，这就是酒神对宙斯构成的潜在颠覆性，这一颠覆性不仅体现在狄奥尼索斯的出生方式中，也体现在其成长过程中。狄奥尼索斯的成长过程意味着从“狄奥尼索斯”到“酒神”的转变：

酒神一出生就被送往倪萨山，由山神哺育，后由聪明的精灵西勒诺斯抚养，有的也说由他的姨妈抚养。总之，酒神是在偏僻的山野中成长的，他生活在与自然界、善良的人类、聪明的精灵融为一体的环境中。随着“狄奥尼索斯”转变为“酒神”，倪萨山的山神、西勒诺斯、姨妈则转变为奥林波斯山中的潘、萨提儿、狂女——潘实为哺育酒神长大的山神，萨提儿是聪明的精灵，狂女则是酒神的养母，他们才是酒神真正的父亲和母亲，是酒神无法离开的小伙伴，只有和他们在一起，只有在自然性的倪萨山而不是神界的奥林波斯山中，狄奥尼索斯才快乐无忧。因此，倪萨山与奥林波斯山构成了对立，这是边缘与中心的对立，是人与自然融为一体、性别意识尚未出现、个体尚未脱离集体的群体式存在与个体凸现的城邦理性与文明的对立。

神话叙事中，未成年的狄奥尼索斯在山野自由空气中长大，成人后即到了异国他乡，并且遭遇了一系列与“疯狂”相关的事件：

狄俄尼索斯是发见了葡萄树的人，他被赫拉所使发了风狂，在埃及与叙利亚一带游行。最初他受了埃及王普洛透斯的接待，但是后来他到了佛律癸亚的库柏拉地方。他在那里由瑞亚给他被除了，学习得受戒仪式以后，他从她手到了服色，通过特刺刻前去攻印度人。但是德律阿斯的儿子吕枯耳戈斯是厄多尼斯人的王，住在斯特律蒙河边，他是第一个侮辱他、赶他出去的人。狄俄尼索斯逃到海里，在涅柔斯的女儿忒提斯那里，那些巴卡伊女人们和跟随他的许多萨提洛斯都成了俘虏。但是后来那巴卡伊忽然地放免了，狄俄尼索斯使吕枯耳戈斯发了狂。他在发狂中间用斧子把他的儿子德律阿斯杀了，以为他是在砍葡萄树的枝，将他的末端割去，他才清醒过来了。但是土地还是没有收成，神由乱示说这会得结实，假

如吕枯耳戈斯被处了死。厄多尼斯人听了这话，乃将他捆了起来，带到潘该翁山上，照了狄俄尼索斯的意思，他被马所撕裂而死了。

通过了特刺刻与印度全部，在那里建立了柱子之后，他来到忒拜迫使女人们舍弃了她们的家，在喀泰戎山中狂歌乱舞。但是彭透斯，阿高厄与厄喀翁所生的，继承卡德摩斯得了王位，他想要来阻止这事。来到喀泰戎山窥视巴卡伊的情形，被他的母亲阿高厄在风狂中撕裂支解了，因为她以为他是一只野兽。在显示给忒拜人他是神明之后，他来到阿耳戈斯，在那里又因为他们不尊敬他，他使那女人们发了狂，她们在山上吃那抱在她们胸前的小孩的肉。

他想要从伊卡里亚过渡到那克索斯去，雇定了一只堤瑞尼亚海盗的三层船。但是他们将他放在船上，驶过那克索斯，向着亚细亚去，预备把他贩卖。可是他使桅杆与桨都化为蛇，船里充满了薜荔与箫管的声音。那海盗们发了狂，都逃到海里去，变了海豚。这样地人们知道他乃是神，尊敬他了。他从冥土把他的母亲带了上来，叫她作堤俄涅，他同了她往天上去了。^①

这一叙事见于《希腊神话》第三卷第五章，是整个《希腊神话》第二次集中描述狄奥尼索斯。如果说第一处集中叙事侧重于狄奥尼索斯的出生，那么，此处则侧重于狄奥尼索斯的成长；如果说“两次出生”与“双重门”是狄奥尼索斯出生的奇特之处，那么，“疯狂”与“被除疯狂”则是狄奥尼索斯成长的独特之处。在这一叙事中，“疯狂”多次出现：首先是赫拉使狄奥尼索斯疯狂，瑞亚将其被除；其次是狄俄尼索斯使吕枯耳戈斯发狂，用斧子杀死自己的儿子，自己也被马撕裂而死；第三是狄俄尼索斯使阿高厄疯狂，撕裂支解了自己的儿子彭透斯；第四是狄俄尼索斯使海盗们发狂，变成海豚。由此，“疯狂”成为狄奥尼索斯成长历程的象征性标志。狄奥尼索斯之“疯狂”与“出生”一样，都是从“狄奥尼索斯”到“酒神”的象征。从“狄奥尼索斯”到“酒神”，就是从非理性的集体性存在到理性的个体性存在，狄奥尼索斯所受的被除仪式即个体在社会化过程中的成人仪式：首先，神话强调长大成人的酒神不受欢迎，这象征着以宙斯为代表的等级化、秩序化的个体理性对狄奥尼索斯代表的人与自然合一的集体非理性的冲突；其次，酒神在埃及与叙利亚等地的游历，象征着原始社会集体性的存在，在希腊观念中，埃及与叙利亚代表野蛮，而野蛮乃是相对文明而言，其实质是人与自然万物融为一体、不分彼此、更不分主客体。酒神的游历代表其接受成人仪式前的自然状态，只是这一自然状态被贬低；第三，酒神所受的是奥林波斯仪式的

^① [希]阿波罗多洛斯著、周作人译：《希腊神话》，第166~167页。

洗礼，在奥林波斯理性与秩序化社会体系中，狄奥尼索斯是“疯狂”的，是不合社会规范的，因此必须被祓除，才能被纳入奥林波斯神系，成为正统社会中的一员，成为符合社会标准的成年人。这样，经过“成人仪式”的狄奥尼索斯从倪萨山来到了奥林波斯山，成为奥林波斯十二主神中的一员——酒神。狄奥尼索斯从与自然万物和大地融为一体变成了独立的个体。此时，古希腊家族制度解体，个体意识普遍形成，个体灵魂与肉体的冲突开始凸现，奥林波斯神系中的酒神成了个体灵魂与肉体冲突的象征。

如果将《希腊神话》酒神的“出生”与酒神的“成长”相比较，将不难发现，“狄奥尼索斯的疯狂”与“赫拉的疯狂”如出一辙：在狄奥尼索斯“成长”神话中，狄使吕枯耳戈斯发狂、用斧子杀死自己的儿子、自己也被马撕裂而死，又使阿高厄疯狂、撕裂支解了自己的儿子彭透斯，还使海盗们发狂、变成海豚；在狄奥尼索斯“出生”神话中，则是赫拉使阿塔玛斯将他的儿子当作鹿去打猎、把他杀死，伊诺将墨利刻耳忒斯丢进沸锅中，又抱了那死小孩跳到深海里。

狄奥尼索斯“成长”神话说“狄俄尼索斯是发见了葡萄树的人，他被赫拉所使发了风狂，在埃及与叙利亚一带游行。”狄奥尼索斯“出生”神话说“宙斯将狄俄尼索斯变成小山羊，避免了赫拉的愤怒。”显然，赫拉的“愤怒”乃是因为狄奥尼索斯取代了自身，“发见了葡萄树的人”“狄奥尼索斯”正是人与树融为一体转变为人与树分离。“伊诺”与被她杀死的小孩“救助为风暴所苦的人们”，正如狄奥尼索斯“从冥土把他的母亲带了上来”，她们都不是残暴者，而是救助者，是人与自然融为一体的集体性存在之象征。

人们总是将神话对酒神成人仪式的描述当作“史实”，并由此推论酒神来自于古希腊之外的东方或异域，甚至就是埃及的谷神，并且时间大约是公元前六到五世纪。如果将这种考证的眼光用之于神话，那么，我们永远无法理解酒神神话的本质。考古发现以“史实”推翻了这一实证性论断，迈锡尼 B 号线形文字证明，在公元前 14 到 12 世纪之间，在克里特和伯罗奔尼撒，狄俄尼索斯已经成为希腊人崇拜的神。实际上，关于酒神在公元前六到五世纪时来到希腊的说法只不过表明此时是“狄奥尼索斯”转变为“酒神”的时期。人们常津津乐道酒神的三种形象：葡萄树、公牛、山羊，^①并据此将其称为树神、动物神。人类学家弗雷泽表示，公牛和山羊都由谷物神演变而来。实际上，不论是植物还是动物，都是生命力的自然象征，是人类生活早期人与自然融为一体之观念的体现。吕枯耳戈斯杀

^① 关于狄奥尼索斯的公牛和山羊形象，参见[英]詹·弗雷泽著，刘魁立编：《金枝精要——巫术与宗教之研究》，上海文艺出版社 2001 年版。

儿子以为是砍葡萄树的枝、阿高厄撕裂儿子以为他是一只野兽、狄俄尼索斯使桅杆与桨化为蛇、使海盗变为海豚等，无一不是体现人与自然融为一体、人与万物不可分离。狄奥尼索斯的作为“神”的“魔力”，正在于此。由此，狄奥尼索斯被祓除的所谓“疯狂”，正是狄奥尼索斯原有的野蛮、原始与乡野气息，是其曾经的葡萄树、公牛、山羊等自然神形象，正是因为仪式性的“祓除”，“狄奥尼索斯”才从自然性的神转变为人格化的神，这就是“酒神”。

吉尔伯特·默雷对酒神神话中的“酒神”曾经表示过怀疑，他说，“关于他的情况，我们大部分是从亚历山大理亚和罗马的原始资料中了解到的，在这些值得怀疑的资料里，他只不过是个酒神。但这是对他的贬低。他是个酒神；他是个林神；但是最重要的是，他是狂喜精神的化身，他是一种超然理智之外的冲动力，这一力量能使人升华，给人以力量和幸福，并使不朽的灵魂摆脱肉体的羁绊。”^①实际上，正是由于狄奥尼索斯是狂喜精神的化身，是超然理智之外的冲动力，因此，古希腊人才以“酒”称之。酒是由自然的谷物经过人提炼加工而成，一旦脱离了其自然的母体谷物与自然，酒就与人的醉感、迷狂状态联系在一起，这与酒神的狂欢功能不谋而合；与此同时，酒作为人的加工品，在某种程度上也异于自然物，这正是西方文化强调自然与文化对立的体现。^②

神话之所以将狄奥尼索斯称为“酒神”，是因为在神话形成之际，正是这一象征生命力的神体现了个体灵魂只能借助酒以灵魂的永恒战胜肉体的死亡，以灵魂的升华战胜肉体的局限。这正是人与自然分离、人与人分离后的现实个体存在体验。因此，“酒神”这一称谓实际上是在古希腊城邦社会形成与奥林波斯神话系统形成之际才最终定型的。在此之前，酒神代表的不是酒作为自然物的人工化即文明化状态，而是作为谷物、葡萄等的自然状态。酒神形象的演变表明，神与神话一样，“具有揭示和显露在人和人所视为神圣的东西之间的联结的能力。”^③在酒神神话中，我们看到酒神与倪萨山的密切联系，实际上也就是人将自然视为神圣的观念；在酒神形象的演变中，我们看到的是古希腊人将谷物、葡萄、酒等被视为神圣事物的观念，而这一神圣性来自于其内在的生命力。

因此，对酒神的认识应该有一个根本的转变：严格意义上说，在奥林波斯神话成型之前，酒神都不应该称为“酒神”，而是“谷物神”或“葡萄神”、“蛇神”、“雷电神”、“熊神”等，它们都是自然生命力的象征，是“魔力”的源泉，是人

^① [英] 吉尔伯特·默雷著，孙席珍等译：《古希腊文学史》，第 65 页。

^② 西方文明强调自然与文化的对立，也就是 nature 与 culture 的对立。

^③ [法] 保罗·里克尔著，公车译：《恶的象征》，上海世纪出版集团上海人民出版社 2003 年版，第 5 页。

与自然融为一体的集体性存在的体现。只是在人与自然逐渐脱离之时，生命力的象征体才被赋予人类生命力再生的体现者——女性；当人与人发生分离，生命力的象征体又被赋予了个体生命力强大的体现者——男性，这正是神话谱系中人格化神取代自然神、男性神又取代女性神的历史演变过程。所谓的“母系社会”与“父系社会”、“女权社会”与“男权社会”，实际上只是人类在不同历史阶段的观念折射。正如《大母神》所言，“母权意识主要基于人与其环境的‘神秘参与’，在母权意识中，人的心理与外在世界尚未分化，正是这种母权意识形成了人格中巫术-占卜能力的基础。”^①

“酒神”形象的演变亦体现为“酒神”称谓的演变。“酒神”有多种称谓，除狄奥尼索斯外，还有巴克斯、扎格柔斯等，这些称谓代表了不同历史时期、具有不同特征的“酒神”。狄奥尼索斯(Dionysos)从词源学上说是“倪萨山的宙斯”，^②倪萨山与奥林波斯山对立，而宙斯恰为奥林波斯的主神，因此，“倪萨山的宙斯”意味着从“狄奥尼索斯”到“酒神”的转变，“狄奥尼索斯”的词源学意义当源于此；巴克斯(Bakchos)有发狂、迷狂的意思，发狂显然是相对理性而言，因此，巴克斯(Bakchos)应晚于狄奥尼索斯(Dionysos)；扎格柔斯(Zagreus)在俄耳甫斯神话中是宙斯和珀耳塞福涅的儿子，被提坦神杀害，复活后变成狄奥尼索斯，这实际上是体现酒神“第二次出生”，因此其形成应早于狄奥尼索斯(Dionysos)。由此看来，狄奥尼索斯(Dionysos)似乎侧重“酒神”的“外来者”与“边缘者”身份；巴克斯(Bakchos)则强调“酒神”的“疯狂”；扎格柔斯(Zagreus)则侧重“酒神”象征的死亡与再生。三者的词源意义分别体现了“酒神”的内在含义，将三者联系在一起，则可清晰的映射出“酒神”的历史演变。

在奥林波斯神系中，最具威力的生命力被赋予了最高神宙斯，而其他自然生命物也随着人与自然的等级分化、人类本身的等级分化以及事物之间的区别而区分开来，并且以等级化、界限化的形式形成了一个与现实社会相类似的神权体系，这正是古希腊社会个体与集体分离、城邦社会形成的象征性缩影。真正的神其实只有一个，这就是“生命力”，或者说“魔力”。

“魔力”最初是由“鬼”演变为“神”的，在早期的自然现象如雷电崇拜与动物图腾如蛇、熊的崇拜中，我们还能看到“魔力”使人感到恐惧的因素，但是，它们都从令人恐惧性的“鬼”变成了人们想象中能给人带来安全的“神”。随着

^① [德]埃利希·诺伊曼著，李以洪译：《大母神》，东方出版社1998年版，第302~303页。

^② 参见吕凯等著，徐汝舟等译：《新拉罗斯神话学全书》，上海文艺出版社1992年版，第234页。

“混沌”分成具有上下对立的“天地”，许多对立的观念相应产生，“鬼”与“神”不再统一为一体，而是彼此分离，成为对立的两极，一个在天上，一个在地下。天地之空间对立、昼夜之时间对立、男女之性别对立、日月之物象对立等，都被赋予了神的形象表征。神与神之间既有明显的对立又有内在的统一，一个神总是与其他神相互关联，研究单个的神，实际上就是研究诸神的谱系。以狄奥尼索斯为例，研究狄奥尼索斯，不能不研究宙斯、阿波罗、雅典娜、赫耳墨斯、赫拉乃至所有的神。实际上，诸神之间的关系体现了人类观念与认识的不同侧面，如同阿波罗代表理性，狄奥尼索斯代表非理性，前者通过“日”体现，后者通过“酒”体现。正如哈里森所说，几乎没有哪个神话人物不具有太阳和月亮的特征，也没有哪个神话人物只具有太阳和月亮的特征。^①神在本质上都具有两面性，也就是“鬼”与“神”的两面性。酒的本质——既有使人快乐、兴奋的一面，又有使人不安、恐怖的一面，实际上正是神的本质。只是在“酒神”这里，古希腊人将表达个体心理感受以及肉体与灵魂辩证关系的维度集中在了“酒”这一特殊的物质中，从而使酒神定格为表达生命冲动与灵魂摆脱肉体羁绊的载体。从“狄奥尼索斯”到“酒神”，倪萨山自然、朴质、人与自然融为一体的生存方式为奥林波斯山文明、秩序、人与自然、人与人分离的存在方式代替。

“酒神”不仅通过自身的称谓及形象演变显示出其历史演变的踪迹，还通过相关神宙斯、雅典娜、阿波罗等的形象演变体现出来，以阿波罗为例，从古希腊神话乃至各种文物看，酒神与日神关系的密切程度远远超过了其他神。由于尼采的《悲剧的诞生》，日神与酒神更是常常并驾齐驱地出现在我们的哲学著作中。在哲学家看来，日神是古希腊和西方理性精神的化身，而酒神则代表着它的反面，即非理性的一面。但是，从神话赋予的酒神与日神形象看，两者却是那么相似：二者同为宙斯之子；同持魔杖；同与自然相关，日神手持月桂树枝，酒神头戴常春藤……总之，正如西方学者所说，这两位神祇的气质、特性仿佛是两个极端，却又常常联在一起。他们一起领受祷告和酒神颂，他们都具有治愈创伤、净化心灵的技艺……有人因此而认为，如果不借助阿波罗的神力，酒神也许不会征服希腊。^②

阿波罗与狄奥尼索斯实际上代表着人类认识的不同方面，二者既体现出同一性，又体现出相异性。哈里森说，阿波罗和狄奥尼索斯是不同时期的库罗斯神和

^① [英]简·艾伦·赫丽生著，谢世坚译：《古希腊宗教的社会起源》，第391页注释1。

^② Paul Cartledge, 'Deep plays': theatre as process in Greek civic life, P.E.Easterling编《希腊悲剧》，上海外语教育出版社2000年版，第13页。

年神，在阿波罗身上，体现出更多的太阳、白昼、秩序、光明和理性的因素；而在狄奥尼索斯身上，则体现出大地、月亮、黑夜和梦幻的因素；阿波罗源于人的生命，游离于大自然，是纯粹的人的杰作，而狄奥尼索斯同大自然融为一体，而不是游离于大自然之外。^①在神话中，阿波罗是靠了斩杀皮同才获得德尔斐的谕言神与被崇拜者的身份，但弗雷泽在《金枝》中却说到，人们传说狄奥尼索斯的躯体葬在德尔斐，墓上还有这样的墓志铭：“此处是死去的狄奥尼索斯，塞墨勒的儿子。”^②可见，阿波罗其实就是狄奥尼索斯。如果联系到蛇与古希腊神话中古老女神的密切关系，我们更可以看出，与狄奥尼索斯一样，阿波罗也是男性神取代女性神的产物；杀蛇实际上就是以男性取代女性，正如狄奥尼索斯的生导致塞墨勒的死，斩杀体现的不是动作，而是男性对女性的断裂与决绝。蛇-女性神-男性神正是从古老的图腾崇拜到性崇拜，再到男性崇拜的自然演进过程——蛇与女性的关系正如同龙与父亲的关系。

阿波罗与雅典娜一样，没有母亲，是理性社会投射而成的奥林波斯神，同时也是城邦守护神，而狄奥尼索斯则体现了原始社会向文明社会的过渡，是过去向现在的延续，这正是阿波罗为杀蛇者、狄奥尼索斯则为救母者的根本原因——蛇是女性的象征，“杀蛇”即“杀母”，也就是宙斯以雷电劈死塞墨勒，因此，“杀蛇”体现了现在与过去的断裂与决绝，象征着个体与集体、人与自然的分离；相反，“救母”则体现了对过去的眷顾与留恋，象征着个体对集体、人对自然的守护。正是在这一意义上，狄奥尼索斯才与阿波罗构成对立，这一对立同时也是狄奥尼索斯与宙斯、狄奥尼索斯与雅典娜的对立。神话中的狄奥尼索斯之所以常常被表现为边缘者、外来者或后来者，乃是基于城邦社会的现实秩序。因此，神话中关于狄奥尼索斯于后来来到希腊的叙说并不表明狄奥尼索斯是希腊的外来神与后来神，而是奥林波斯神的外来者与后来者，一旦成为奥林波斯神，“狄奥尼索斯”就变为“酒神”，其外在形象与功能皆发生了根本性的转变，这就是从象征集体性存在到象征个体性存在，从以人与自然万物的再生战胜生命的死亡到以个体灵魂的永恒战胜肉体的死亡。公元前六到五世纪，狄奥尼索斯崇拜被官方化，酒神节开始出现于雅典城邦，这就是城市酒神节。关于城市酒神节的形成，西方学者有两种说法，一种认为城市酒神节源于僭主庇西特拉图统治雅典时期将农民敬神的祭祀仪式引进城里，并与纪念英雄的祭祀歌曲联系在一起。此后，科任托斯和西西里的僭主也采取了同样的方式，使对狄奥尼索斯的祭祀服务于自己的目

^① [英]简·艾伦·赫丽生著，谢世坚译：《古希腊宗教的社会起源》，第441页。

^② [英]詹·弗雷泽著，刘魁立编：《金枝精要——巫术与宗教之研究》，第244页。

的；^①另一种则认为与保护雅典前线反对 Boeotian 侵犯联系在一起。^②不管哪一种属实，总之，它们只能证明狄奥尼索斯崇拜来自民间，来自乡村古老而悠久的祭祀仪式；狄奥尼索斯并非外来神，而恰恰是希腊最古老的神，他只是在公元前六到五世纪奥林波斯化，这一时间刚好与雅典城邦的形成同步，与酒神崇拜从乡村被吸收到雅典城邦同步。由此亦不难看出，神的演变即社会历史演变的映射。

在神话对酒神成长的描述中，我们看到倪萨山上抚养小狄奥尼索斯长大的山神，他们实际上正是酒神随从的“原型”，潘是哺育酒神长大的山神，狂女是酒神的养母，萨提儿是聪明的精灵。由于宙斯和塞墨勒成了酒神的“生身父母”，狄奥尼索斯真正的父母潘和狂女才变成了“养父母”——酒神与宙斯潜在的对抗性力量至此昭然若揭——酒神代表的是人本能的、非理性、狂欢性力量，而宙斯代表的是社会等级性、秩序性与理性力量。酒神对宙斯的颠覆性力量实际是集体性存在对个体性存在的颠覆——对于城邦集体理性与秩序来说，个体的原始生命力一旦不受法律、道德的制约，就具有颠覆性力量。事实上，希腊僭主的出现恰好证明了这一点；不仅如此，僭主对酒神的重视也证明了酒神对宙斯潜在的颠覆性力量，犹如僭主对城邦社会的颠覆性。因此，在雅典城邦开始形成与奥林波斯神系开始形成之时，作为“酒神”的概念及其代表的西方文化的酒神精神才开始产生，在个体层面，它体现为个体内在生命力和个体内心的本能与欲望；在集体层面，酒神精神体现为人类渴望返回群体、返回自然、返回人神同居的“黄金时代”之乌托邦理想。由于西方社会理性文明强调个体的主体性，因此，酒神体现的集体性层面并不明显，只有在个体性的艺术中，它才以集体性的乌托邦想象显示出来。

酒神经历了从自然形象到动植物图腾形象再到半人半兽形象的演变，最终成为奥林波斯神形象。酒神的随从萨提儿其实就是酒神作为狄奥尼索斯的前身。萨提儿体现了从狄奥尼索斯到酒神的过渡，萨提儿其实是人与自然万物融为一体的形象体现，其前身是动物图腾，它们是古希腊神话与艺术中的九头蛇许德拉、带翅膀的风神哈尔皮亚、独眼巨人库克罗普斯、狮身人面的斯芬克司、三头的复仇女神等。随着人类与动物的分离，早期自然神与动植物图腾被贬低化、怪诞化、物质-肉体化；与此同时，由于人对自然控制力的加强，凶猛的动物被驯服，早期凶猛的动物如狮、虎、豹等变为牛、羊、马等家畜，图腾变为牺牲，动物体现

^①（苏）谢·伊·拉奇克《古希腊戏剧史》，俞久洪、臧传真译校，南开大学出版社，1989年，第3页。

^② Paul Cartledge, 'Deep plays': theatre as process in Greek civic life, 载 P.E.Easterling 编《希腊悲剧》。

的“魔力”被弱化，而人体现的“魔力”却被强化，以至于动物图腾神演变为人格化神；最初的人格化神为女性神，当个体与集体分离，男性的力量压倒了女性的力量，凶猛的动物神与被贬低的女性形象联系在一起，这就是古希腊悲剧中反复出现的复仇女神；而温驯的动物神则与被抬高的男性形象联系在一起，这就是萨提儿；但是，复仇女神与萨提儿还没有完成最终定型，其最终定型是在古希腊雅典城邦与奥林波斯神系建立的时期。这一时期，古典的标准战胜了怪诞的标准，理性与秩序的尺度取代了原始、混乱的尺度，古典的人体美开始形成，这就是古希腊奥林波斯神系与古典时期所有艺术品体现的标准。巴赫金指出，古典标准的人体，首先是严格完成、完全现成的；其次是单独的、封闭的；人体的一切非现成性、生长和增生的特征都被排除：人体所有的鼓起部分和突出部分都被清除，所有具有发育和繁殖意义的凸起面都被抹平，所有的孔洞都被堵死。受胎、怀孕、分娩、弥留通常是不被表现的；年龄要尽量远离母腹和坟墓，即尽量远离个体生命的“门坎”，也就是新生与老死。^①在古典的人体标准下，复仇女神成为雅典娜等在外在形象和内在含义都更文明化、理性化、美化的奥林波斯女性神，而萨提儿则成为酒神、日神等在外在形象和内在含义都更文明化、理性化、文明化的奥林波斯男性神。在复仇女神与雅典娜、萨提儿与酒神之间，处处都显示出对立。

奥林波斯十二主神都是“年轻人”，都无一例外高大、优美，酒神也不例外，这样，萨提儿作为酒神的随即便不令人感到奇怪。因为酒神就是萨提儿，就是原始怪诞的、与自然界融为一体的生命存在。但是，古希腊的理性要将酒神奥林波斯化，也就是个体化、理性化、男性化、文明化、雅化，因而只能将原本属于狄奥尼索斯的本质特征分给他的随从萨提儿，从而使酒神得以跻身于奥林波斯十二主神。神话指出，酒神最后一个成为奥林波斯十二主神，他取代了女性灶神赫斯提亚，这实际上暗示了酒神是在古希腊家族制度解体后才成为奥林波斯个体化神的。

酒神与灶神的关系看似漫不经心，实则又暗示了一个重要的历史转变，这就是古希腊家族制度的解体与个体的出现。在城邦社会出现之前，古希腊社会为建立在家族宗教基础上的家庭制度与私产制度，古朗士说，古希腊家族将人生与鬼结成为一个团体，古代家族不近于自然团体，而是宗教团体，公共生活在古代永未实现，公共住所亦未曾出现过。随着社会的扩展，家族与部落结合成宗教与政

^① 巴赫金著，李兆林、夏忠宪译：《拉伯雷研究》，第35页。

治团体邦，这个团体集会的地方及住处为城。^①

因为家族制度解体，古希腊个体从集体中分离，“狄奥尼索斯”才被个体化、理性化为“酒神”。相对于这样的酒神，萨提儿自然是丑陋的、野蛮的、非人性的。因此，从“狄奥尼索斯”到“酒神”所谓的改变，意味着“狄奥尼索斯”变成了两部分，一部分即萨提儿和潘，另一部分则为酒神。实际上，即使是萨提儿和潘，也已经被改造为“人格化神”，它们与酒神一样，都是理性与文明改造的结果，是古老的怪诞形象在理性文明社会的变体。巴赫金说，“怪诞的形象观念类型（即形象塑造的方法）最为古老：在所有民族的神话和古风时期的艺术中，当然也包括古希腊人和罗马人前古典时期的艺术中，我们都可以看到这种类型。就是在古典时代，怪诞类型也并未消亡，而是在被排挤出官方正统艺术之外的情况下，继续在某些‘低级’、非标准的艺术领域中存在和发展：在诙谐雕塑，主要是小型雕塑中，例如，我们前面提到过的刻赤出土的陶器、喜剧面具、西勒诺斯像、丰收魔鬼像、流传极广的丑鬼忒尔西忒斯小雕像，等等；在诙谐瓶画方面，例如，诙谐替身的形象（滑稽的赫拉克勒斯、滑稽的奥德修斯）、喜剧场景以及上述的丰收魔鬼，等等；最后，在以各种形式与狂欢节类型的节庆活动相联系的诙谐文学的广阔领域里，如羊人剧、古代阿提喀喜剧、滑稽模拟剧等等，都是如此。”^②萨提儿正是这样的历史遗存。

酒神随从无例外具有被贬低化、野蛮化、原始化的外在特征。联系酒神从原始的图腾崇拜过渡到女性神崇拜再到男性神崇拜的历史进程，我们看到，潘、萨提儿与狂女分担了狄奥尼索斯不属于奥林波斯山神的另一面——非理性的一面。萨提儿半人半兽的特征、潘的山林神身份、狂女的女性身份，分别指向人与自然、人与神、人与人的差异性两极，从最初的人与自然融为一体，到人与自然、人与人的分化，酒神在见证了人类文明产生的同时也见证了人类逐渐脱离自然、脱离集体的过程。从酒神神话中我们看到，脱离了萨提儿、潘和狂女的酒神是不快乐的，脱离了自然、脱离了集体的人是孤独的，萨提儿、潘、狂女都是酒神生命的一部分，是酒神本有的特征。但是，奥林波斯神的身份使人们将原本属于酒神最初的本质特征转移给了非奥林波斯家族的潘、动物萨提儿和狂女，酒神的本质被分化、移植，酒神一半变成了“神”，另一半仍然是“人”，甚至是“鬼”，与阿波罗和雅典娜不同，酒神无法隔断与生养他的大地母亲、与抚养他成长的自然界动植物的联系，只有在未经分化或移植的酒神与潘、萨提儿、狂女的统一存

^① [法]古朗士著，李玄伯译：《希腊罗马古代社会研究》，第26、44、106页。

^② 巴赫金著，李兆林、夏忠宪译：《拉伯雷研究》，第37页。

在中，只有在人与自然宇宙万物融为一体时，酒神才能感受到快乐。这乃是酒神及其“随从”体现的根本含义。

当酒神被当作奥林波斯神，酒神和他亲密无间的亲人与伴侣之间就被划上了一条等级分明的鸿沟，“他们”被贬低化、丑化、肉体化，成为“他”的随从和下属，而不再是他真正的父亲、母亲、伴侣；与此同时，酒神被升华，美化、文明化，他所能享受到的快乐与自由也因为被尊为奥林波斯神系而消失了，和远离了自然、父母和朋友的所有个体人一样，奥林波斯神的酒神感受到了孤独，他渴望返回原初，渴望万物共同存在的欢乐与自由。酒神就是人自身。酒神的孤独与痛苦就是人的孤独与痛苦，是人能以集体性存在战胜死亡却无法以个体存在战胜死亡的恐惧与痛苦。

酒神神话的所有细节都揭示着酒神自身生成与演变的社会历史过程，这一过程与人类社会历史演变同步，只是在城邦社会形成、奥林波斯神话系统形成之时，酒神才定型为贵族化、秩序化的个体形象。酒神形象始终体现为一个演变的过程，这一点是我们理解酒神的关键，也是我们认识酒神精神的根本点。对酒神的理解与对酒神精神的全部理解都必须避免神话细节的实证化，同时也必须避免神话事实的固定化，而需要将其还原到人类社会历史过程中，还原到神话谱系的整体中，还原到神话细节的象征内涵中。在某种程度上，奥林波斯神系正是古希腊雅典城邦的另一个版本，一个浓缩了的复制品和一个微型的象征体，而酒神，则是古希腊城邦时期人的精神状况的反映。

四、从“狄奥尼索斯”到“俄耳甫斯”

如果说从“狄奥尼索斯”到“酒神”意味着“狄奥尼索斯”变成了两部分，一部分为萨提儿和潘，另一部分为酒神。那么，从“狄奥尼索斯”到“酒神”的还意味着另一重分裂，这就是狄奥尼索斯与俄耳甫斯。

格思里在其著名的《俄耳甫斯与希腊宗教》中曾怀疑俄耳甫斯只是色雷斯的狄奥尼索斯的化身，或者只是狄奥尼索斯神秘宗教的一种类型。格思里还说俄耳甫斯教的核心是狄奥尼索斯，但俄耳甫斯绝不同于狄奥尼索斯，而是狄奥尼索斯的改革者，具有许多阿波罗的特征，是阿波罗与狄奥尼索斯的混合。格思里甚至说俄耳甫斯为狄奥尼索斯所杀，实为献祭，俄耳甫斯正是狄奥尼索斯自身。^①格

^① W.K.C.Guthrie, *Orpheus and Greek Religion—A Study of the Orphic Movement*, General Editor: Arthur Bernard Cook, First Published on 1935, Second edition revised, p39,p45,p53.此书系刘小枫老师赠阅，引用此书者皆系后来增加。

思里还为我们提供了一些显示狄奥尼索斯与俄耳甫斯之密切关系的文物，如柏林博物馆藏有一神秘印章或护身符，上有七颗星与一弯月亮，下为 Orpheos Bakkikos。Orpheos 显然是指俄耳甫斯，Bakkikos 则为狄奥尼索斯的另一称谓巴克斯。伊利亚德指出，源自狄奥尼索斯秘仪的入会礼也叫俄耳甫斯，俄耳甫斯也被人称作“狄奥尼索斯的先知”。^①

在阿波罗多罗斯《希腊神话》中，俄耳甫斯的出现远早于狄奥尼索斯，且一出现即为正面描述：^②

他善为琴歌，他的歌声能动木石云。他的妻子欧律狄刻为毒蛇所咬而死的时候，他下到冥土去，想要带她上来，请求普路同放她回去。他答应这样做，只要俄耳甫斯在走到自己家里之前不回过头去看。但是他违背了这话，回过头去看见了他的妻子，于是她走回去了。俄耳甫斯又创立了狄奥尼索斯的仪式，后来被迈那得斯（狂女们）所撕裂而死，葬于庇厄里亚。^③

这里没有俄耳甫斯的“出生”，只有他的“死亡”。关于俄耳甫斯的死亡有多种版本，除被狂女所撕裂而死外，还有说其在妻子死后自杀，又有为宙斯雷电击死等说法。据说，俄耳甫斯是日神的虔诚崇拜者，他每天上山迎接日出，惹恼了狄奥尼索斯，狄奥尼索斯令狂女撕裂之。此外，俄耳甫斯死后分两部分埋葬，一部分葬在奥林波斯山，一部分在色雷斯，狄奥尼索斯谕言如果羊人让俄耳甫斯的骨头见到太阳，这个城市就会被毁坏。有一天，俄耳甫斯的坟墓被撬开，奥林波斯暴发洪水，城市被冲洗，邻城的居民重新安葬了俄耳甫斯。^④

如果单独看待俄耳甫斯的死亡与埋葬，只能看到俄耳甫斯与狄奥尼索斯的对立。实际上，俄耳甫斯的死亡与埋葬恰恰与狄奥尼索斯的出生构成对应：狄奥尼索斯具有“第二次出生”，而俄耳甫斯则具有“第二次死亡”与“第二次埋葬”，其“第二次死亡”通过妻子体现，“第二次埋葬”则通过狄奥尼索斯体现。显然，俄耳甫斯的“第二次死亡”与“第二次埋葬”和狄奥尼索斯的“第二次出生”构成了对比，并且俄耳甫斯的“第二次死亡”与“第二次埋葬”和狄奥尼索斯有着不可分割的联系，这一切都在暗示着俄耳甫斯与狄奥尼索斯的渊源关系。

不仅如此，《希腊神话》第三卷第十五章再次出现狄奥尼索斯，在这次叙事中，伊卡里俄斯与其女之死亡同俄耳甫斯与其妻之死非常相似：

厄里克托尼俄斯死了，葬在雅典那的那庙境内，潘狄翁成为国王，在他的时

^① [美]米尔恰·伊利亚德著，晏可佳、吴晓群、姚蓓琴译：《宗教思想史》，第317页。

^② 出现于第一卷第三章。

^③ [希]阿波罗多罗斯著，周作人译：《希腊神话》，第24页。

^④ W.K.C.Guthrie, *Orpheus and Greek Religion—A Study of the Orphic Movement*, p32-34.

代，得墨忒耳与狄俄倪索斯来到阿堤刻。但是得墨忒耳在厄琉西斯为刻勒俄斯所接待，狄俄倪索斯则为伊卡里俄斯所接待，他从狄俄倪索斯得到一枝葡萄藤，学得了做酒方法。他想要将神的恩惠施给人间，乃去到几个牧人那里，他们尝了这酒，为了这快乐，乃并不和水，尽量地喝，以为是中了他的迷药，把他杀害了，到了白天他们清醒了，才将他埋葬了。他的女儿厄里戈涅在寻找他的父亲，驯养的狗名叫迈拉，从前跟随着伊卡里俄斯的，指示死体给她，她哀悼她父亲，自己上吊死了。^①

得墨忒耳在厄琉西斯为刻勒俄斯所接待实际上正是厄琉西斯秘仪，而狄奥尼索斯为伊卡里俄斯所接待亦为秘仪。牧人喝了酒将伊卡里俄斯杀害，实际上是以伊卡里俄斯为狄奥尼索斯秘仪的献祭。厄里戈涅哀悼父亲而上吊，同样是秘仪的献祭。这一神话叙事的内涵，实表明伊卡里俄斯与厄里戈涅为得墨忒耳与狄奥尼索斯秘仪的献祭，伊卡里俄斯与女儿之死即俄耳甫斯与妻子之死，两者异曲同工。

俄耳甫斯最早出现于公元前六世纪，^②这正是“狄奥尼索斯”转变为“酒神”的时期，同时也是酒神祭祀仪式分化为“酒神节”与“秘仪”的时期。^③俄耳甫斯教之所以是一种宗教的开端，在根本上是因为其试图解决个体面临死亡时须处理的灵魂与肉体之关系，拯救与惩罚因此成为俄耳甫斯神话的重要主题。实际上，这一主题在《希腊神话》“狄奥尼索斯的疯狂”中已见端倪：赫拉使狄奥尼索斯疯狂，瑞亚将其祓除，此体现了狄奥尼索斯的被惩罚与被拯救；狄俄尼索斯使吕枯耳戈斯、阿高厄、海盗发狂，则更多体现为惩罚，狄俄尼索斯由被惩罚者变为惩罚者，他惩罚的不是别的，乃是对自身的不敬。因此，在这一系列看似只有惩罚的事件中，恰恰隐含了拯救，即狄俄尼索斯对集体性存在的拯救，这在神话叙事中隐蔽地体现为六个细节，一、狄发现了葡萄树，被赫拉所使发了风狂；二、狄使吕枯耳戈斯发狂把他的儿子杀了，以为是在砍葡萄树枝；三、狄使吕枯耳戈斯在潘该翁山上被马撕裂而死；四、狄使阿高厄发狂撕裂支解她的儿子，以为他是一只野兽；五、狄使阿耳戈斯女人发狂在山上吃抱在她们胸前小孩的肉；六、狄使桅杆与桨化为蛇，使海盗变成海豚。表面看来，这六个细节体现了人的残暴，实际上，恰恰相反，这些细节体现的乃是人与自然界之动物、植物融为一体，无法分离——葡萄树枝、马、野兽、小孩、蛇、海豚实际上都是人与自然融为一体的狄奥尼索斯的化身，然而，在人与自然分离、人与人分离之后，人与自然融为

^① 阿波罗多罗斯著，周作人译：《希腊神话》，第195~196页。

^② W.K.C.Guthrie, *Orpheus and Greek Religion—A Study of the Orphic Movement*, p1.

^③ 详见下文。

一体的情景只有在非常态的“疯狂”状态才能实现——这才是此段神话叙事的根本内涵，是“狄奥尼索斯之疯狂”的根本内涵，同时也是“赫拉之疯狂”的根本内涵。因此，从俄耳甫斯可以上溯狄奥尼索斯，然后再上溯赫拉，古希腊神话处处充满了这样的谱系性关联，把握这些关联乃是认识古希腊神话的关键。

在“狄奥尼索斯之疯狂”中，“惩罚”只是表象，“拯救”才是本质，这就是神话叙事之结局：“这样地人们知道他乃是神，尊敬他了。他从冥土把他的母亲带了上来，叫她作堤俄涅，他同了她往天上去了。”狄奥尼索斯从冥土把他的母亲带了上来，同她往天上去了，这恰恰是狄奥尼索斯与自然的分离，是“狄奥尼索斯”的终结，“酒神”的开始，是“狄奥尼索斯”转变为“酒神”的转折点。正是由于“狄奥尼索斯”转变为“酒神”，“狄奥尼索斯”才转变为“俄耳甫斯”，在神话中，这样的分裂体现为“狄奥尼索斯”的拯救与“俄耳甫斯”的惩罚：同样是到冥土，“狄奥尼索斯”“从冥土把他的母亲带了上来”，而“俄耳甫斯”“下到冥土去，想要带她上来，请求普路同放她回去。他答应这样做，只要俄耳甫斯在走到自己家里之前不回过头去看。但是他违背了这话，回过头去看见了他的妻子，于是她走回去了。”

周作人说，“俄耳甫斯因为下到冥土去过，所以说他创立了狄奥尼索斯的密教。……这里有一个人神，生而受难以死，后又再生，与埃及阿西里斯正同，又说明人有神性，而又有罪恶，必须祓除，乃能与神合，得到永生。”^①在俄耳甫斯神话中，狄奥尼索斯与塞墨勒的母子关系变成俄耳甫斯与妻子的夫妻关系：狄奥尼索斯去阴间救出母亲并使之成神，而俄耳甫斯未救出妻子却使其变成石头或盐柱；俄耳甫斯与音乐为伴，狄奥尼索斯与自然为伴，音乐乃是人对自然音响的摹拟……“神”“狄奥尼索斯”其实就是“人”“俄耳甫斯”，二者之异，乃是个体存在与集体存在之异；二者之同，乃是人类试图以再生战胜死亡的梦想与渴望。作为个体存在的人，肉体与灵魂分离，肉体死亡，灵魂永生，前者体现为俄耳甫斯妻子之死，后者体现为俄耳甫斯之永生；作为集体存在的神，狄奥尼索斯母子神话意味着人类与自然万物一样，都以再生战胜死亡。——神话中的俄耳甫斯与狄奥尼索斯一样，分裂为两个身体，在狄奥尼索斯母子关系结构中，母亲代表了死亡，儿子代表再生，生命以循环的方式体现再生战胜死亡；在俄耳甫斯夫妻关系结构中，妻子代表了死亡，俄耳甫斯则代表了永恒，生命以分离的方式体现个体以灵魂永恒战胜肉体的死亡，俄耳甫斯夫妻关系结构正是狄奥尼索斯母子关

^① [希腊]阿波罗多罗斯著，周作人译：《希腊神话》，第57页注释。

系结构象征的集体性存在向个体性存在的转换，是人与自然万物融为一体向人与自然分离、人与人分离以及个体灵魂与肉体分离之转变的体现。作为个体的存在，肉体受到欲望的限制，因而会死亡——俄耳甫斯本来不能回头看妻子，结果却情不自禁，从而导致了悲剧性的结果，使妻子无法回到阳间。我们看到，从母子到夫妇，女性的地位越来越弱，以至于最终显示为无法回到阳间。如果再联系珀尔塞福涅母女神话，我们将发现，从母女到母子再到夫妇神话，女性与阴间、阳间的主题一以贯之，神话的根本含义乃是通过女性的弱化体现集体性存在的弱化与个体性存在的强化。格思里指出，欧里庇德斯与柏拉图都说俄耳甫斯到阴间救妻子，妻子没有名字，而亚历山大时期诗人 Hermocritus 则呼其为 Agriope，其义为“野眼的”、“野声的”(wild-eyed\wild-voiced) 色雷斯仙女或树神，俄耳甫斯是以音乐赢得其爱情的。欧律狄克(Eurydice)原义为“支配广泛的”(wide-ruling)。①从“支配广泛的”到“野眼的”、“野声的”，再到“无名的”，正是珀尔塞福涅母女神话到狄奥尼索斯母子再到俄耳甫斯夫妇神话的体现，是女性形象的逐渐弱化，是人与自然融为一体转变为人与自然分离、人与人分离。我们看到，在古希腊神话支离破碎的表象背后，具有多么严密而精微的谱系！只有在这整体的谱系中，才能确立狄奥尼索斯或俄耳甫斯等单个神的坐席，这一坐席尽管并非固定不变，却有着内在的稳定性，这就是神话提供的神的形象的历史演变。

与狄奥尼索斯母子神话演变为俄耳甫斯夫妇神话相应，狄奥尼索斯体现的人与自然融为一体的动植物形象在俄耳甫斯神话中则演变为俄耳甫斯为牧人和歌人的形象，周作人注《圆目巨人》言“俄耳甫斯是神话上一个有名的歌人，他弹起树琴来，能使鸟兽驯服，下至木石也自转动，跟着他走。”②“鸟兽”“木石”正是自然万物的体现，而音乐则是人对自然的摹仿与创造，相对于自然万物，音乐突出的是人对自然的改造、是人的主观能动性；同样，牧人也体现了人与自然的分离以及人对动物的制服。因此，俄耳甫斯的牧人与歌人形象正是人与自然万物分离、人驾驭自然的现实折投影。这正是格思里说俄耳甫斯具有许多阿波罗的特征、是阿波罗与狄奥尼索斯之混合的根本原因，因阿波罗恰是个体性存在在奥林波斯神中的投影。

虽然神话中的俄耳甫斯常常体现为真实的人的形象，但并不表示俄耳甫斯就

① W.K.C.Guthrie, *Orpheus and Greek Religion—A Study of the Orphic Movement*, p30.

② 周作人译：《欧里庇德斯悲剧集》(上)，中国对外翻译出版公司 2003 年版，第 156 页注释。

是一个真正的人，与狄奥尼索斯一样，俄耳甫斯乃是古希腊人现实存在的投影，是狄奥尼索斯神话形象的历史延续。因此，俄耳甫斯与狄奥尼索斯一样，出生于奥林波斯的边缘地带，也就是色雷斯；并且，其故事从来就不是单一固定的，而是不停地变化。神话乃至各种艺术载体中的俄耳甫斯与古希腊诸神关系密切，如赫耳墨斯抓着他的右手前往阴间，缪斯与赫拉克勒斯听其弹琴。^①这一看似故事性的情景描述的并不是别的，而是个体面对死亡试图处理肉体与灵魂的关系，赫耳墨斯抓着俄耳甫斯的右手前往阴间，象征了肉体的死亡；而缪斯与赫拉克勒斯听俄耳甫斯弹琴，则象征了灵魂的永生。

俄耳甫斯与狄奥尼索斯之异，正是希腊古典时期人神之异，神象征的是人作为集体性存在与自然万物的统一性、整体性，而人则象征个体性的存在，由于作为集体的人与自然万物一体，宇宙整体的生命力以再生战胜死亡，生命循环不止，因而神是不死的；当作为个体的人从自然万物中分离，个体必然面临生命的死亡与结束，因此人是必死的。这正是古希腊神话关于神人关系的根本意义，也是认识古希腊文明的根本所在——神就是人，人对神的尊崇是作为个体的人试图回归作为集体的人与自然万物融为一体的理想，这一理想只有通过仪式的象征实现。

第二节 酒神祭祀仪式的发生学研究

仪式以具体的符号、动作与行为体现了神话变化与流动性的内容。仪式与神话相互补充，神话更偏向理论性的层面，而仪式更偏向实践性层面。仪式是神话的另一种形态，只有通过仪式的实践行为，神话的涵义及神的功能才能显示出其现实性的效用。在某种程度上，仪式证明了神话的发生与形成。以古希腊酒神与酒神祭祀仪式为例，酒神祭祀仪式正是对酒神神话的行为实践，只有通过酒神祭祀仪式，我们才能看到酒神是如何通过人与自然万物的集体性生命存在以再生战胜死亡的，这就是仪式的“驱鬼”与“迎神”，酒神祭祀仪式通过人与自然万物一体的生命力，如酒、肉、生殖器等象征性、概括性物象获取“魔力”，同时也通过人类自身的咒骂、殴打等行为获取“魔力”，驱逐鬼的灾害性力量，使“鬼”的灾害性“魔力”转变为“神”的保护性“魔力”，以再生战胜死亡。由于灾难与危险通过仪式的作用力转变为安全与胜利，鬼变成神，酒神成为狂欢与自由的象征，酒神祭祀仪式也从驱鬼变为迎神，仪式因此也成为节庆。酒神祭祀仪式证明了酒神神话关于酒神的发生，酒神祭祀仪式的历史演变过程则印证了从“狄奥

^① W.K.C.Guthrie, *Orpheus and Greek Religion—A Study of the Orphic Movement*, p23.

尼索斯”到“酒神”的历史演变过程，而这一过程反映了人类社会历史的演变。

一、“老狄奥尼索斯节”的驱鬼

酒神节总使我们将酒神祭祀仪式与狂欢联系在一起，而事实上，酒神祭祀仪式的最初形态与功能并不是狂欢，而是恐惧。它明显地体现在古希腊一个被称为“老狄奥尼索斯节”的节庆中。

“老狄奥尼索斯节”即花月节，也就是安塞斯特利亚节。这一节日在春天进行，为期三天的节日分别被称为开坛日、酒盅日、瓦钵日。在开坛日，人们打开酒坛；在酒盅日，人们开怀畅饮，纪念酒神狄奥尼索斯；在瓦钵日，人们摆出盛满谷物和种子的瓦钵，供亡灵使用。人们相信在花月节的酒盅日鬼魂会从地下钻出来，所以从早晨开始，他们就咀嚼乌荆子叶辟邪，并用松脂涂刷门户；在瓦钵日，用谷物和豆类掺杂蜜糖抚慰鬼魂，在黄昏时说“鬼魂们（刻瑞斯们）走吧，花月节结束了。”^①

哈里森说，整个花月节都是不祥的，在这些天，人们彻底处于闲暇状态，所有工作都停止进行。在这些日子里，没有人和另外一个人搭话，朋友之间也不主动往来，甚至圣堂都不使用。显然，这一整月都与死者有关，并且伴随着阴郁的气氛，所有的事情都呈现出异常的情形。哈里森指出，花月节表面上是供奉狄奥尼索斯，但它的主要仪式实际上是为了安慰鬼，安慰鬼的目的是为了使鬼远离。与花月节类似的古希腊节日还有塞斯谟福利节、萨格利节等。这些仪式的定律与对奥林匹亚神的仪式 *do ut des* 不同，是 *do ut abeas*，其主要目的是净化，以提高并保持丰产。哈里森把这些仪式称为“低级”仪式，以区别古希腊人对奥林波斯神崇拜的“高级”仪式。^②

从仪式的主要构成部分看，古希腊的酒神节恰好是这些古老的宗教仪式的综合！为神奠酒与人饮酒来源于花月节；扛着生殖器的狂欢游行与塞斯谟福利节关系密切；酒神献祭与模拟酒神死亡的仪式来源于布浮尼亚节。除了仪式的相关性，神话也为我们提出了足够的证据证明酒神节与花月节、塞斯谟福利节、布浮尼亚节的内在联系。在神话中，塞斯谟福利节仪式中扛着生殖器游行的妇女以狂女的形象成为酒神狄奥尼索斯的随从；布浮尼亚节的宰杀牛与表演牛的复活被人格化

^① Jane Ellen Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Cambridge: at the University Press, 1922.p32. [英]简·艾伦·赫丽生著，谢世坚译：《古希腊宗教的社会起源》，广西师范大学出版社 2004 年版，第 279~280 页。

^② Jane Ellen Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, p3.

为酒神的死而复活。

我们看到，仪式的“驱鬼”与神话关于酒神以再生战胜死亡的神话具有内在的同一性。“驱鬼”正是酒神祭祀仪式的根本功能，也就是酒神祭祀仪式发生的根本原因。酒神节的源头，酒神节与花月节、塞斯谟福利节、萨格利节的内在联系使我们从仪式的角度进一步认识到酒神神话体现的本质性内容，正如哈里森所说，这些节庆仪式的主要目的是以安抚的形式驱逐鬼，从而产生净化的功能并保持与促进丰产，酒神体现的正是经过驱逐与净化仪式后生命战胜死亡、新生与旧死交织、人与自然界万物生生不息、生命循环往复的本质。因此，酒神产生于古老的驱逐仪式，即通过某种方式或借助某种“魔力”驱逐“鬼魂”，鬼魂实际上是对自然灾害、死亡危险等不安全事物的恐惧感。

正是因为对灾害性力量也就是“鬼”的恐惧，人们才需要将“鬼”灾害性力量驱逐；而恰恰是那些具有灾害性力量的事物同时也对人具有保护性力量，因此，人们在“驱鬼”的同时也是在“迎神”，因为鬼和神是统一的，它们是同一事物的两面。正是这些集中了“鬼”与“神”两面的事物成为仪式中的符号与物象，这些符号与物象成为最初的“神”，也就是酒神的自然神形象，这些形象其实都是“魔力”的象征，它们是：具有双重“魔力”的自然现象，如日月风雨雷电；具有双重“魔力”的动物与植物，如蛇、熊、牛、常春藤、橄榄枝等。随着人类生产和生活的进步以及人类控制自然能力提高，自然对人的威胁性力量不再具有统治性地位，人与自然分离，这样，具有双重“魔力”的人便成为人格化神，他们通常是非正常死亡的英雄——希腊的基督徒克莱门说，希腊诸神其实是人，他们是不道德的，甚至是凶残害人的畜生，希腊赛事都是为地下神灵，也就是死者，或者说鬼举行的，神庙其实是坟墓。^①人被神化的同时，人制造的工具如手杖、宝剑、镜子等也被神化，人和工具一起成为“魔力”的最终体现者。

我们看到，人们所借助的这些“魔力”本身，其实正是那些对人造成危害与恐惧性的力量的一部分，当这些“魔力”危害人的安全时，它们便是被驱逐者，也就是“鬼”；当人们需要借助它们的力量驱逐那些危害性力量时，它们便是驱逐者，也就是“神”。从这一角度看，神和鬼其实是同一事物的两面，鬼和神都与人的现实存在状态密切相关，当人处于安全中时，神的力量相对而言比较强大；但人处于恐惧、焦虑与不安中时，鬼的力量相对而言比较强大。

除了借助外在的“魔力”，人还以自己的言语、行为、形象施加自以为能驱

^① [希腊]克莱门著，王来法译：《劝勉希腊人》，生活·读书·新知三联书店 2002 年版，第 12~13 页。

逐污染的力量,如咒骂殴打音乐舞蹈面具等等。正是借助于外在与自身的“魔力”,人们战胜了对“鬼魂”的恐惧,将“鬼魂”驱逐出去,并使那战胜“鬼”的“魔力”变成“神”,从而使自己获得胜利与欢乐。这正是酒神祭祀仪式发生的根本原因,也就是所有原始仪式发生的根本原因。从古希腊酒神节中,我们可以回溯仪式“魔力”的种种形式,这些形式无一例外都具有“驱鬼”的功能。

首先是酒。在《奥瑞斯提亚三部曲》中,奥瑞斯特斯说,“奠天下之酒也洗不去一次血污”;伊蕾克特拉说,“……还是因为我父亲是非命而死,我便默然不致一词,酹酒于地,怅然踏上归路,就像清除垢秽,抛却酒杯,掉首不顾,一走了事?”雅典娜说,“来吧,把祭酒奠在地上,有害于此地的在地下埋葬,有益的升到地上,补我城邦!”^①显然,奥瑞斯特斯和伊蕾克特拉都以酒为驱逐污染的力量,酒不是与口腹之欲的满足联系在一起,也不是与醉感联系在一起,而是一种类似于古老的动植物图腾与人格化神所具有的“魔力”,其功能是驱逐污染——使有害的力量消失;同时促进丰收——使有益的出现。这正是仪式的“驱鬼”。正是酒被赋予了驱鬼的“魔力”,人们才为神(实际上是鬼)奠酒,酒才升华为神,从而成为“酒神”。至此,我们才为“酒神”得名的由来找到了真正的依据。那么,酒为什么具有这种特殊的“魔力”呢?

首先,正如G.埃利奥特·史密斯所说,“酒精饮料的发现始于储存能赐予生命的大麦,而其声誉由于实践证明它具有赋予饮者以新的人格的能力而提高。”^②我们知道,大麦是古代人类生命赖以生存的源泉,也是古老的自然神崇拜与图腾崇拜生成的基础,人类学家弗雷泽在其名著《金枝》中,就曾对世界各民族原始而古老的谷物神——谷精作过详细的描述。^③实际上,不仅德墨忒耳母女的双重人格化神形象是谷物死而复生的拟人化,塞墨勒与狄奥尼索斯也是由谷物神死而复生的自然神演变而来,只是母女的人格化神形成于母权社会时期,而母子的人格化神形成于稍后的父权社会时期。在酒神狄奥尼索斯神话传说与仪式中,酒神还被当作树神、农业神、谷神以及动物神,正意味着酒神由原始的自然神与动植物图腾演变而来,谷物、葡萄、树、常春藤、公牛、熊等等只不过是酒神“魔力”的自然化形象,酒神则是这些自然“魔力”的人格化形象。

有意味的是,人们并未给酒神以谷物、葡萄、树、常春藤、公牛、熊等名称

^① [古希腊]埃斯库罗斯著,灵珠译:《奥瑞斯提亚三部曲》,上海译文出版社1983年版,第158、139、235页。

^② G.埃利奥特·史密斯著,李申等译:《人类史》,社会科学文献出版社2002年版,第9页。

^③ 詹·弗雷泽著,刘魁立编:《金枝精要——巫术与宗教之研究》,上海文艺出版社2001年版。

作为其标记，而以酒这样一种特殊的物质称呼狄奥尼索斯。^①我们也许会认为，酒是作为自然之果实的进一步衍生而创造出来的，人们对酒的崇拜是对谷物崇拜的转移，我们可以从神话中酒神有一个在阴间的母亲找到证明，这个母亲就是谷物神和地母神。但是，仅仅从这一点无法解释酒神得名的根本原因，也无法解释奠酒在祭祀仪式上的本质功能。这其中或许另有深意。

在荷马史诗《奥德赛》中，奥德修斯问泰瑞西阿斯怎样才能让母亲认出自己，泰瑞西阿斯告诉他让母亲临近血浆，这样就能与他进行交流。^②哈里森也说，血只奉给鬼，因为血是生命，不是食物；为了复仇，鬼要求血。^③在古希腊悲剧中，复仇女神与要求处女牺牲的英雄鬼魂总是与要求喝血联系在一起。^④因此，牺牲并不是为了给神供奉礼物，而是给死者供奉生命与鲜血，血能恢复生命使死者复活。原始人还认为，灵魂在血液之中，因此，血液如滴在地面，这块地面旧必然成为禁忌或神圣之地。^⑤血因此会导致污染，被杀害者之血会传染给杀害者，使之受到“污染”，也就是被死者的鬼魂要求“血债血还”，这一观念在古代人的观念中根深蒂固，因此而有了仪式的献祭。

那么，为什么我们在仪式中看到的不是给神灵供奉鲜血而是向地下奠酒呢？考古研究证明，在古代仪式中的确存在着人祭，从最初的人祭到后来的动物“牺牲”，血是祭祀仪式中的重要因素，在祭祀神灵尤其是亡灵的仪式中，血祭与杀生都是极为普遍的，如果在正常的场合下，这种行为被认为是污染性的，俄底浦斯因为杀了自己的父亲被放逐，正是因为其受到亲族血液的污染，因而需要净化与洗涤；但是在祭祀仪式中，这一行为被赋予了神圣的性质，这正是因为血液和生命本身都代表了生命。“世界历史上最早开始探索如何解释令人迷惑的自然现象的人，他们不是从象征意义上而是以最实际的具体方式，承认人体内的红色液体就是生命这个事实是不言而喻的。”^⑥实际上，正是由于血所具有的生命力才使酒被赋予了一种特殊的力量，这种力量最初是以酒与血的状态（液体）与颜色（红色）的相似体现的，此时，酒由于人与自然的分离而脱离了其母体——大麦，也就是谷物、植物、动物同在的大自然，从而使酒在某种程度上代替了血，成为一种圣物，这种圣物以与大地直接接触的方式代表着赋予大地万物新的生命，“当

^① “狄奥尼索斯”的称谓与酒无关，而意为“解放”，“解放”乃是酒神的本原意义。

^② 荷马著，陈中梅译：《奥德赛》，译林出版社2000年版，第329页。

^③ Jane Ellen Harrison. *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, p62.

^④ 埃斯库罗斯著，灵珠译：《奥瑞斯提亚三部曲》，第158、139、235页。

^⑤ 詹·弗雷洋著，刘魁立编：《金枝精要——巫术与宗教之研究》，第209页。

^⑥ G. 埃利奥特·史密斯著，李申等译：《人类史》，第9页。

葡萄和酒还没有像人们所认为的那样在古代狄奥尼索斯祭典中发挥作用，并进入祭祀的象征视野的时候，葡萄酒可能曾是血的代用品。这是狄奥尼索斯赐予人们的恩惠；在春季狄奥尼索斯节日期间，人们用葡萄酒举行追悼死者的酒宴；可以想象，他们在接触到酒——血之后，便复活了；这可能就是关于刻瑞斯——复仇女神，以及关于渴望吸人血的鬼魂的最初的概念。”^①酒成为替代血液并象征人的生命存在的“圣物”，这是“酒神”之所以取代各种动植物神而延续至今的根本原因。

与谷物和酒来源于植物性“圣物”相同，肉来源于动物性“圣物”，人类学家弗雷泽在《金枝》指出，肉与神联系在一起，吃神肉是一种顺势巫术。^②仪式上的吃肉最先总是与杀死动物图腾联系在一起，比如牛，在牛被杀死之后，人们开始吃牛肉，与此同时，他们要表演一种哑剧来模拟牛的复活。联系到酒神神话传说关于其遇难或死而复生的“经历”，我们很容易理解，人格化酒神正是自然图腾演变而来，酒神的“遇难”正是动物图腾的“圣餐”，也就是弗雷泽所说的“杀死神王”。人们之所以杀死公牛，并不是为了献给神，而是为了使公牛的生命力延续；人们举行牛肉盛宴，大吃大喝，是为了使人人都能分享到“圣物”牛与酒的“魔力”，以抵御邪魔的入侵^③；之所以处死年老体衰的神王，是“由于神的生命暂时寄居的脆弱媒介物的软弱性，体现在物体或人体中的神灵生命易于被玷污、被腐化；它必然与体现它的人体的年龄增长一起变得日益衰弱。如果要挽救它，那就必须在人体表现衰退迹象之前离开他，至少也要在衰退迹象表现时离开，以便把它转给强壮的继承者。其做法就是杀死神的旧的化身，将神灵从他那里送给一个新的体现者。所以，杀神，也就是说，杀他的人类化身，不过是使他在更好的形体中苏醒或复活的步骤。这决不是神灵的消灭，不过是神灵的更纯洁更强壮的体现的开端。”^④

仪式的程序与构成因素尽管千差万别，但其核心功能只有一个，这就是仪式“驱鬼”。那么，“驱鬼”的“魔力”是否可以用来解释酒神节仪式中的其他因素，比如我们现在看来最为怪诞的生殖器以及具有这种夸张生殖器的萨提儿呢？

^① 维谢洛夫斯基著，刘宁译：《历史诗学》，百花文艺出版社2003年版，第397页。

^② 詹·弗雷泽著，刘魁立编：《金枝精要——巫术与宗教之研究》，上海文艺出版社2001年版，第445~448页。

^③ 在我的家乡，至今仍有这样的习俗，人死了，要举行丰富的盛宴，附近的人们尽量参加这一盛宴，人们认为吃了死者宴席上的食物可以更加健康。这大概是因为死者被赋予了神圣性的“魔力”，因而其食物也被沾染上这种“魔力”，从而使死者宴席成为“圣餐”。这一风俗早在由来已久，杨树达在《汉代婚丧礼俗考》中指出，汉代“发丧受吊”有“丧家于来吊者，饘之以酒肉，娱之以音乐”。参见杨树达撰，王子今导读：《汉代婚丧礼俗考》上海古籍出版社2000年版。

^④ 詹·弗雷泽著，刘魁立编：《金枝精要——巫术与宗教之研究》，第269页。

现在的人们感到难以理解的是，为什么恰恰是这样一个与人的隐私、不能示之于他人的部位成了酒神仪式的组成部分。要深入了解生殖器对于酒神祭祀仪式的意义，有必要借助于巴赫金的“怪诞现实主义”理论与怪诞人体形象的论述。按照巴赫金的怪诞现实主义理论，怪诞形象的倾向是在一个人身上突出两个人的身体。人体的生殖器官正是这一倾向的体现。也就是说，生殖器并不代表孤立的自然状态，而是代表人生命的诞生，它同时指向母亲和儿子。在笔者看来，早期仪式可能突出的是女性生殖器，在父权社会代替母权社会以后，男性生殖器取代了女性生殖器。

在酒神祭祀仪式中，生殖器不仅夸张地出现于游行队伍中，而且在萨提儿身上以夸张的形式体现出来，这正是巴赫金所谓的“怪诞现实主义”的“物质-肉体形式”：“在这里，物质-肉体因素的体现者不是孤立的生物学个体，也不是资产阶级的利己主义的个体，而是人民大众，而且是不断发展、生生不息的人民大众。因此，一切肉体的东西在这里都这样硕大无朋、夸张过甚和不可估量。这种夸张具有积极的、肯定的性质。在所有这些物质、肉体生活的形象中，主导因素都是丰腴、生长和情感洋溢。”“物质-肉体因素被看作包罗万象的和全民性的，并且正是作为这样一种东西而同一切脱离世界物质-肉体本源的东西相对立，同一切自我隔离和自我封闭相对立，同一切抽象的理想相对立，同一切与世隔绝和无视大地和身体的重要性的自命不凡相对立。”^①

由于动植物图腾崇拜时期的人是集体性存在，也就是巴赫金所说的“人民大众”，此时，人与动物、植物等自然界的非人群体没有本质区别，个体尚未从群体中分离，生殖器尚为被个体隐私化、孤立化，它是与大地、自然万物具有同样生命力的象征，代表与自然万物同在的生命力，而不是独立于自然与其他人群之外的人体器官。人类从自身的生殖与繁衍中，看到了与动物、植物同样的生命力，这就是新生代替旧死的“魔力”，这一“魔力”显然与生殖器联系在一起。在原始人的心目中，生殖器是与神圣生命力相联系的人类自身的“圣物”，人们对这一“圣物”怀有比其他动植物图腾更深刻更复杂的感情。这正是为什么世界各民族都具有生殖崇拜的根本原因。如同早期各民族的生殖崇拜，生殖器崇拜实际是与动物、植物图腾崇拜同时存在的对于人类自身神圣生命力的崇拜，生殖器表示人类整体生命的延续，这种生命存在的感受基于人与自然万物共同存在、融为一体的生存方式。狄奥尼索斯被认为是农业神、植物神、动物神的本质在于人与动

^① 巴赫金著，李兆林、夏忠宪译：《拉伯雷研究》。

物、植物都具有同样的生命。生殖在本质上既是动物与植物的复活，也是人的复活，是以旧的死亡迎来新的诞生，这就是酒神。^①

在人从自然万物中分离、个体从群体中分离以后，生殖器才具有了狭隘的隐私性与遮蔽性，它的神圣性遭到了贬低与丑化，人们不再把生殖器看成人类生命延续的根本。正是由于此，一些人将其理解为狭隘的生殖崇拜，从而大大弱化了仪式以人与自然万物融为一体的生命力以再生战胜死亡的意义。与生殖器象征的人与自然的整体性存在类似，萨提儿形象本身就是人与自然界的动物融为一体的形象化体现，生殖器同时为半人半羊的萨提儿拥有，本身就具有动物与人拥有同样生命力的意味，我们还可以从酒神与常春藤的联系中看到植物与人拥有的同等生命力。

与酒、肉以及生殖器等以直接的生命力体现为仪式“魔力”的，还有人以直接的言语、行为、形象等驱鬼的仪式“魔力”，这就是仪式的狂欢游行。狂欢游戏常与面具、木偶以及傻瓜、小丑等形象扮演与滑稽表演联系在一起，还与嬉笑、骂人、诅咒等行为联系在一起。在仪式中，人们采取的是“以鬼制鬼”、“以恶逐恶”的方式，这些方式包括：制作象征鬼怪的木偶塑像并燃烧、殴打；戴上丑陋可笑的鬼怪面具“威吓”^②；以言语咒骂、以行动驱赶……在这里，邪恶、污染、灾害、或者鬼怪以两种形式体现出来，一种是直接在场的形象形式，即木偶、面具与小丑、傻瓜的具体形象；另一种是“不在场”的形式，但是却通过咒骂和驱逐的形式虚拟出来，人们骂的是“这个小鬼”，驱逐的是“那个坏蛋”。不论在外在形象还是表达途径上有何不同，它们都具有同样的指称，都代表一种危险性与灾害性的力量，正如能战胜与抵抗这种力量的“魔力”一样，它们也随着人类社会历史的演变而经历了从自然形态到人格化形态的演变，我们在习惯上常将这种力量称为鬼，而将那战胜或抵抗这一力量的“作用力”称为“神”，我们说过，神和鬼是相对存在的，如果鬼代表着恶，那么，神就意味着“以恶制恶”。

所有这些“以恶制恶”的方式都是为了将灾难性、危险性力量驱逐出去，将这些看起来“现实存在”的“鬼怪”（制作的木偶、面具扮演的傻瓜和小丑）和“虚拟存在”的“鬼怪”（通过骂人话和驱逐性动作指向的鬼怪）打发到地下，

^① 生殖器与动物、植物象征的同一生命力在早期酒神祭祀仪式中明显体现出来。普卢塔克就曾说到，古时候庆祝酒神节的方式热烈而又广受欢迎，人们先是抬着酒缸遍地游行，然后高举葡萄藤游行；接着有人牵来一只山羊，另有一人提来一大篮无花果；最后抬出阴茎模型。——转引自[德]利奇德著，杜之、常鸣译：《古希腊风化史》，辽宁教育出版社2000年版。

^② 哈里森指出，面具在希腊人中是恐怖的宗教特征的一部分，在希腊，人们现在还用戈耳工的面具辟邪。参见 Jane Ellen Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, p188.

使“有害于此地的在地下埋葬，有益的升到地上”。人们相信，“通过直接的方式或纠缠，通过已经提到的仪式程序，通过嚼人心果、铜管乐器发出的声音、制造喜剧性的形象，绝大多数刻瑞斯（Keres）走投无路。但有两者在无情地守候着，驱逐不了，它们是年老和死亡。正是这两者的存在使抒情诗人的明亮生活黯然失色。”^①

人的言语行为之所以具有“驱鬼”的“魔力”，是因为几乎所有的诅咒提供的都是一种特殊的人体观点，即与肉体下部相关的地形学观点，人们将灵魂、肉体、五脏、六腑都与魔鬼联系在一起，贬低被骂者，即把他发落到绝对地形学的肉体下部去，发落到生育、生殖器官部位，即肉体墓穴中去，让他归于消灭而再生。^②骂人话最初其实是“骂鬼话”，是对鬼怪的诅咒和驱逐，也就是将鬼打入地下、置于死地，从而战胜对鬼的恐惧。由于鬼生活在地下，所以一切针对鬼的语言和形象都与地有关，与靠近地的人体下部有关；由于死亡，灾难、恐惧等一切恶的因素都被认为与鬼有关，因此人必须以咒骂的方式将其驱逐，也就是施加言语的“魔力”。“骂人话”由“骂鬼话”演变而来，骂人话是驱邪仪式行为的日常化、世俗化与人化。

与骂人话相类似的是驱逐与殴打鬼的仪式性行为日常化为打人的行为。在古希腊，人们不仅殴打不给人们带来丰收的神潘，也殴打被认为给城市带来不洁净因素的法耳玛科斯（Pharmakos）。“因为指向下部也为打架斗殴所固有。因为殴打把人推倒，打翻在地，再踏进泥土。它们葬送掉人们。但与此同时，它们也具有创造性，它们完成着播种，进行着收割。”^③哈里森说，打一棵树，树上就会飞出鸟；打一件衣服，衣服上就会出现灰尘；打一个人，这个人身上的恶就会出现。人们将殴打与道德刺激联系在一起，但其基本概念显然是驱鬼或驱邪。^④殴打一旦脱离了仪式性行为，就具有了针对人的道德谴责力。在古希腊，替罪羊或者是真正有罪的人被认为是不洁净的，轻者要被殴打，重者要被驱逐出境。显然，驱逐出境也是由宗教仪式中的驱邪演变与引申而来。

与这些“以恶制恶”的辱骂、殴打与驱逐同时存在的，是无所畏惧的笑，笑建立在对鬼的驱逐与战胜的基础上，是胜利的笑、无所畏惧的笑。人对鬼的恐惧最终被“魔力”驱逐，人们庆祝自己的胜利，庆祝对鬼的净化，从而使恐惧的时

^① Jane Ellen Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, p172-173. 在这里，哈里森实际上是将仪式作为集体的存在与艺术作为个体的存在混合在了一起。在酒神神话及酒神祭祀仪式中，人以与自然万物共同的生命力战胜了灾害性力量，只有在人与自然分离，人作为个体存在时，年老和死亡才使人生黯然失色。

^② 巴赫金著，李兆林、夏忠宪译：《拉伯雷研究》，第33页。

^③ 巴赫金著，李兆林、夏忠宪译：《拉伯雷研究》，第430页。

^④ Jane Ellen Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, p100.

间变成欢乐的时间——节庆，与节庆中的狂欢。正是由于笑与胜利的因素，酒神节才具有了狂欢性，鬼的危险与恐惧性力量转化为神的安全性力量，始于恐惧的“驱鬼”仪式最终变成欢乐的“迎神”节庆。

二、酒神节的祭神

正如同鬼与神是同一“魔力”效果的两面，“驱鬼”与“迎神”也是同一仪式功能的两面。如果说“老狄奥尼索斯节”更多体现为驱鬼，那么，酒神节则更多体现为迎神。驱鬼与迎神本来是统一的，犹如鬼与神是统一的，随着鬼与神的对立，驱鬼与迎神在祭祀仪式中也发生分化。人们以两种完全不同的祭祀方式显示着“驱鬼”与“迎神”的不同：“驱鬼”的时间是在太阳落山之后，给鬼供奉的牺牲为生食，头须朝向地下，给鬼奠的酒为牛奶、蜂蜜、清水混合的葡萄酒，相反，“迎神”的时间是在太阳升起之后，给神供奉的牺牲为熟食，也就是燔祭，牺牲者头须朝向天上，给神奠的酒为米酒；与牺牲方式的区别相同，“驱鬼”的态度是驱逐、责骂与殴打，而“迎神”的态度为迎接、请求、祈祷，这是因为鬼给人的感受是阴暗与恐惧，而神给人的感受是光明与希望。让-皮埃尔·韦尔南在《古希腊的神话与宗教》中指出：

祭地下之神则不在祭台，或者在一个低些的祭台，这祭台上有一个让血流入地下的洞。人们通常是在夜里，在向地狱世界开启通路的沟上祭拜牺牲。被宰杀的牲口，头不再向天空高耸，而朝向被血淫湿的土地。一旦被杀，牺牲就不再接受任何祭祀仪式的控制：作为燔祭的献品，参加祭祀的人没有得到允许是不能碰的，尤其不能吃。在这种仪式中，祭品在最后要被消灭以完全献身于彼世。这里重要的不是以相互信任与神性建立相互的经常交往，而是避开不祥之兆，使可怕的力神平静，接近他必须严加防卫，谨慎小心才可避害。可以说，这是憎恶的仪式，而不是靠近、接触的仪式。人们懂得，从根本上讲，仪式是专门为地下诸神、恶魔崇拜、是为着赎罪祭祀，为着祭献给坟墓深处的英雄、死者的牺牲而进行的。

①

随着仪式中的“驱鬼”偏向于“迎神”，“老狄奥尼索斯节”的“驱鬼”仪式演变为酒神节的“迎神”节庆。对鬼的咒骂、殴打变为对神的祈祷、赞美，人们以歌唱、舞蹈、竞技、游戏以及宴会等象征着光明与欢乐的方式歌颂并赞美神明，

① 让-皮埃尔·韦尔南著，杜小真译：《古希腊的宗教与神话》，生活·读书·新知三联书店 2001 年版，第 54 页。

希望神明赐予人类光明与欢乐。与此同时，酒与肉从“圣餐”变成了献祭，早期仪式中的动物图腾也变为祭祀神灵的牺牲。这是因为，随着人格化神的出现，现实中的人与自然分离，人与动物之间出现了高下与等级差异，人成了动物的主宰，反映在祭祀仪式中，牺牲与人神之间也出现了主客体的分化，人神成了仪式的主体，牺牲则成为献祭的物象，从而使牺牲与献祭在表象上成为奉献给神的礼物。不论是在古希腊还是中国，祭祀仪式中都有动物牺牲与人牲。古希腊的“替罪羊”实际上就是人祭的体现，弗雷泽在《金枝》中为我们描述了古希腊的替罪人与“驱除饥荒”仪式，其做法是用西洋牡荆的枝子鞭打一个奴隶，把他赶出门外，并说“饥荒滚出去，财富和健康请进来。”弗雷泽还提示我们，在文明程度更高的希腊，替罪的风俗更严酷。雅典人专门用公费豢养了一批无用的人，当城市遭到瘟疫、灾荒时，就把他们拿出来献祭，献祭的方式极有讲究，将他们献祭的目的是让他们把全民的罪过、灾难和忧愁随身带走。^①

从“替罪羊”的称谓看，首先，以人为“羊”，显示了人与动物之间的等级与权力高下差异；其次，以羊替“罪”，表明了人们已经普遍产生了“罪”的道德观念，由此，人与人的等级差异体现出来；第三，“替”意味着真与假的身份差别，即以无用的“替罪羊”替代有用的“有罪人”——人神，以“假魔力”替代“真魔力”。这样，“魔力”的两面性就体现在驱逐“饥荒”、请进“财富与健康”的仪式行为和语言中，这与以人和动物为牺牲，杀死神所体现的“魔力”似乎有所不同。在牺牲与杀神行为中，魔力主要体现为生命力的神圣性，而不具有其反面的罪过与灾难之意。哈里森指出：

“献祭”和“圣餐”这两个词有许多相同之处。从词源学的角度看，二者和礼物都没有关系，和神也没有关系，都没有“放弃，屈服于更强的人”的意思。献祭的意思只是“神圣的行为”或者“神圣的制作”，也就是“使之神圣化”的意思，套一句原始的话就是：那是对“魔力”的操纵。你在献祭的时候，好像就是在你那软弱无力的“魔力”、意志、欲望，与外部那看不见但你认为强有力的“魔力”之间架设一道桥梁。大地上的果实是由于看不见的威力才结成的，因此这些果实里面有大量的“魔力”，而你想得到这些“魔力”。在公牛的嗥叫里、在隆隆的雷声里有许许多多的“魔力”，而你也想得到这种“魔力”。要是吃上一片那头公牛的生肉就能获得它的一些“魔力”，那当然是一件好事；但那样做是有危险的，因此是不能单独一个人在别人不注意时做的。因此，你把大地最先结出

^① 詹·弗雷泽著，刘魁立编：《金枝精要——巫术与宗教之研究》，第514~519页。

的果实、把牛用于献祭；然后，你就能安全地分享它们的“魔力”了。^①

“圣餐”之所以演变为“献祭”，是由于仪式从“驱鬼”偏向“祭神”。随着人格化神的形成，原本具有神圣魔力的牺牲被物化，成为奉献给人格化神的礼物，牺牲的神圣意味被削弱，其自身的魔力也被贬低。由于牺牲从“圣餐”变为“献祭”，生殖器与动植物共同的生命力之“魔力”因素被弱化，并具有个体生理的意味，因而其仪式象征意义被误解。

由于仪式的动态变化过程并没有诉诸语言，因此，仪式发生及其演变过程的研究存在着一定的困难。很多时候，我们只能从后来的仪式形态中返观仪式的发生，而神话表达的的历史演变过程恰好能对仪式的初始状态及其历史演变过程进行补充。仪式是神话的另一面，在某种程度上，仪式还是对神话的解释与补充。正如哈里森所说，仪式是对某种情感的表达，表达一种在行动中被感觉到的东西；而神话是用词语或思想来表达的；与神话象征的多元性、变异性相比，仪式中的表达有着更为永久的因素。^②神话与仪式本来是原始仪式统一的两面，它产生于人与自然万物融为一体的集体性生存，随着个体与集体的分离，神话，也就是原始宗教仪式中口头表达性的成分逐渐脱离了集体仪式行为的母体，成为个体日常化的仪式性行为，并且最终转换成口头性、匿名性的艺术，而仪式更注重集体性的行为，因此仪式比神话更具有相对永久性。在仪式中，作为集体存在的共同体并不注重表达个体现实的愿望与需求，而是表达集体性的愿望与需求，这就是作为类的存在意义上的生命观念，是普遍性的以再生战胜死亡，将鬼的灾害性“魔力”转化为神的保护性“魔力”，而不是个体性的具体愿望与需求。因此，岁月的流逝虽然使我们无法得知酒神祭祀仪式的原初状态，但从酒神神话与仪式的交互关系中，我们基本能断定仪式正是通过人与自然融为一体的整体生命力以再生战胜死亡。“老狄奥尼索斯节”与“酒神节”，正是仪式之现实功能与神话之象征内涵的体现。

三、秘仪

在古希腊神话中，代表个体化“酒神”观念内涵的是俄耳甫斯神话。俄耳甫斯其实就是狄奥尼索斯，是个体化酒神的人格化，只有在“神”与“人”、集体性存在与个体性存在的维度上，“狄奥尼索斯”才与“俄耳甫斯”构成对立，神

^① [英]简·艾伦·赫丽生著，谢世坚译：《古希腊宗教的社会起源》，第133页。

^② Jane Ellen Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, p14.

话的对立体现在仪式即“酒神节”与“秘仪”的对立。

秘仪的隐秘性、个体性与城邦酒神节的公开性、集体性构成了根本的对立：首先，秘仪关注的是个体的归宿，是死亡，西萨罗说，“世界上没有任何东西比埃勒夫西斯仪式更神秘了……它不仅教导我们如何欢乐地生活，而且告诉我们如何怀着美好的希望对待死亡。”^①酒神节关注的是城邦的稳定与未来；其次，秘仪参与者是平等的，而酒神节参与者是等级性的。

秘仪与酒神节的区别也是奥林波斯神中酒神与诸神的差别。哈里森说，狄奥尼索斯将古老的植物神崇拜嫁接到对灵魂迷醉的崇拜中来，他给希腊带来的新刺激是对热情的信仰，也就是说，一个人可以首先通过生理上的迷醉，然后达到灵魂上的狂热，使人从人过渡到神。公元前五世纪，关于奥林匹亚神的木偶戏表演几乎已经消失，但奥菲斯的两个神仍然频繁出现：在仪式中他们崇拜狄奥尼索斯，但在神话理论上却把爱神(Eros)看作一切事物的来源。俄耳甫斯教的爱神是一个神秘的存在，一个精灵而不是神灵，一种完全异于奥林波斯人格化神的力量。奥菲斯仪式采取了古老的净化与驱逐巫术仪式中的象征性符号。俄耳甫斯仪式是古希腊古老宗教实践方式以新的意义复活。^②

古希腊宗教实践的方式是仪式的驱鬼。从秘仪崇拜的对象狄奥尼索斯、俄耳甫斯、德墨忒耳看，这几个神都是古老的仪式以再生战胜死亡的明显体现。从关于秘仪的文字记载看，禁戒是秘仪的主要形式，这实际正是人对生命无常、人生苦短的现实慨叹，是个体存在企图摆脱现实束缚、个体灵魂企图摆脱肉体羁绊的理想企盼，因此，秘仪之神关心死后的幸福与得救。

让-皮埃尔·韦尔南认为，公元前6世纪的希腊人再也不满足于传统的宗教，在他们面前敞开着两条道路，一条是理性的思维和探究的道路，伊奥尼亚物理学家遵循了这条道路；另一条是宗教神秘主义的道路，这是奥菲斯学说所指引的道路。^③明显的事实是，在现实社会中，表现等级、秩序、权威与理性的宙斯以压倒性的优势使酒神崇拜成为秘仪，这正是酒神力量日益缩小、酒神崇拜日益边缘化的现实体现。随着雅典乡村社会日益解体、城市日益扩展，酒神力量越来越弱，从公元前六到五世纪古希腊城邦开始形成时，城邦共同体的等级秩序与社会规范就将原本属于乡村共同体的酒神力量纳入其等级秩序中，从而有效地改变了最初人与自然、人与人融为一体的集体力量，使之成为城邦共同体的一个微弱因素—

^① [美]伊迪斯·汉密尔顿著，徐齐平译：《希腊方式——通向西方文明的源流》，第256页。

^② Jane Ellen Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*.

^③ [法]让-皮埃尔·韦尔南著，余中先译：《神话与政治之间》，第18~19页。

一城邦酒神节。从此以后，由古老的地母崇拜演变而来的酒神崇拜让位于奥林波斯神崇拜，原始乡村社会以集体性生命战胜死亡、以净化驱逐污染，同时带有恐怖性因素与狂欢性因素的古老宗教仪式逐渐被世俗化、秩序化、等级性的城邦礼仪渗透并取代，酒神的形象也与奥林波斯神毫无二致。正是在这一背景下，个体的灵魂才与肉体发生冲突，从而导致了秘仪的产生。秘仪其实是古老的驱鬼仪式与个体生命体验相融合的产物，在秘仪中，“鬼”不再是外在于人的危害性因素，它现实地内在于自身，这就是灵魂罪恶。

灵魂的罪恶导致了灾难与不幸，因此必须得到“彻底地阻止”，这就是秘仪的净化。在奥菲斯秘仪中，净化与音乐有着必然的联系。从某种程度上说，音乐代表着大自然，是人与自然分离后大自然声音在人们幻想中的回响，它体现了人对返回自然、返回人与自然生命合一的理想，这就是酒神精神。在《酒神的伴侣》中，合唱队唱道：“啊，狄奥尼索斯，你究竟是在饲养野兽的倪萨山上，还是在科律科斯峰上用神杖引导你的狂欢队？也许是在奥林波斯的树林深处吧，俄耳甫斯曾在那里弹琴，用他的音乐魅力吸引树木，吸引野兽。……”^①在人们看来，奥菲斯迷人的音乐能跨越人与动物的界限，甚至无生命的世界。正如哈里森所说，“奥菲斯音乐是希腊文明——它的艺术、思想和文学的力量——它仍然能令人精神振奋，或许还能使动物和无生命世界有某种意义。这种奥菲斯力量能战胜死亡：古希腊，尽管已成为过去，但它在今天仍然活着。”^②奥菲斯音乐之所以能战胜死亡，是因为它代表了人作为集体性存在与自然合一的力量。

酒神节的前身是驱鬼仪式，酒神节被改造为官方的礼仪，酒神被改造为奥林波斯不死的神，酒神经历了第一重“净化”，净化的对象指向人类集体存在的外在自然因素；当酒神出现于秘仪中，酒神经历了第二重“净化”，这一次，个体存在的肉体成了净化的对象。被净化的狄奥尼索斯成了酒神。秘仪正是酒神祭祀仪式的另一种形式，是从净化自然界的外在“污染”到净化人自身的内在“污染”，也就是肉体的欲望和灵魂的罪恶。^③这样，仪式通向艺术，宗教通

^① 《欧里庇得斯悲剧集》（三），人民文学出版社1958年版，第372页。

^② Jane Ellen Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, p100~101.

^③ 从驱鬼仪式的宗教净化到狄奥尼索斯形象演变过程中的知识净化、文明净化，再到秘仪中的灵魂净化、道德净化与音乐净化，我们看到，希腊人对净化怀有巨大的热情，在不同领域，我们几乎都能看到对净化的不同解释，就连数学家毕达哥拉斯也对净化有着哲学的解释。作为一种手段和方式，古希腊的净化虽然表现在方方面面，但其功能只有一个，即驱逐人之外和人自身的恶的因素，使个体趋向真善美——成为“神一样的人”，同时，“净化”也意味着消除社会的不和谐因素，使社会保持秩序与安定。净化之所以存在于各个领域，是因为几乎在所有的领域都存在着这样的对立，这就是善与恶、美与丑、和谐与混乱的对立，净化是将所有不利于人和社会理想的因素转变成有利于人和社会理想的因素。

对净化及其两面性的理解是理解古希腊宗教、神话与哲学的根本。实际上，古希腊宗教、神话、文学、哲学乃至科学、政治在本质上的一致之处就在于都采用了净化的方式，净化产生理性，产生古希腊人孜孜

向了伦理。

第二章 雥与雥仪

第一节 “雥”的字源学研究

从酒神神话体现的神的历史演变过程中我们看到，神是人的反映，人类社会历史演变的所有过程都通过神体现出来。与古希腊神话相比，中国神话并不具有这样的功能，但是，中国的文字在某种程度上实现了这一功能。因此，对雥仪的发生学研究在某种程度上就是对“雥”的字源学研究。从文字的构成与演变看，“雥”为“难”加上“人”，而“难”为“又”与“隹”的组合。由于中国文字的象形特征，又由于甲骨文中“隹”与“又”与帝王的联系，“隹”与“又”分别取像于原始的鸟与蛇，也就是后来演变而成的凤与龙。从宇宙观念看，“隹”代表天，“又”代表“地”，因而“难”是天地的合一，而“雥”为天、地、人的合一。“雥”的字源学构成显示了中国自然神的发生，以及类似于酒神的人与自然宇宙合一的本质。

一、“难”释

在殷商卜辞中，“隹”与“又”是最常见、使用最频繁的字。根据郭沫若、陈梦家等甲骨文字学家的研究，“隹”、“又”意义众多，二者并无内在的联系。然而，一个值得注意的现象是，“隹”、“又”在甲骨文中常与帝王联系在一起。不仅如此，“难”的另一形态“奠”也曾在殷商卜辞中出现，并且也与帝王联系在一起，只是其使用频率没有“隹”与“又”多。^①因此，破解“雥”的突破口在于“隹”与“又”以及“奠”与帝王的联系。

先看“隹”。殷虚卜辞中多次出现“隹”，如“帝隹雨”；“隹我（山字下面出头加一横）乍祸”“不佳我（山字下面出头加一横）乍祸”；西周金文有“隹皇上帝百神，保余小子，……我隹司配皇天，王对作宗周寘鍾”；“日若兹晦，隹年祸”以及“我自兹隹若”等。^②郭沫若将“隹”解释为“唯”，陈梦家则解释为“令”。

《甲骨文简明词典》关于“隹”有多种解释，第一种解释为有羽毛的禽类；第二种解释为灾害，如“帝不降隹”，后期写作另一字，也就是后来的“推”；第三种

^① 在《说文解字》中，“难”写为“難”，释义为“（‘鬼+隹’）字，如小熊。赤毛而黄。从隹，鬼声。”显然，按照《说文解字》的解释，“难”的初字是“難”，因此，“奠”也是探究“难”的另一个切入口。

^② 陈梦家：《殷虚卜辞综述》，第563、128、579、97页。陈梦家先生将“隹雨”联系在一起，理解为“令雨”，“隹”因而是动词“命令”之意。

解释为无实际意义，表示发语词、原因、将要产生的后果、假设、将宾语提前、表示时间等。^①

先看第一种解释，即“有羽毛的禽类”。从甲骨文的显示的“隹”的构形看，正如赵诚先生所说，甲骨文“隹”与“鸟”显示的形象具有明显的不同。“隹”为鸟的象形，但与“鸟”相比，似乎更突出其羽毛。实际上，即使是现在看，“隹”字的形态特征也不同于“鸟”字的形态特征，“鸟”突出的是鸟的整体体态，包括头部、身子与尾巴，而“隹”突出的则是鸟的头部和羽毛。显然，“隹”表示的是一种特殊的鸟，这种鸟具有长长的羽毛和尖利的嘴巴，也就是厉鸟，类似于鹰、鹏等。^②

甲骨文中的象形基本上代表了“隹”字的本义，因为中国文字的形成是象形构成规则之“仰则观象于天，俯则观象于地”的产物，形与义具有内在的密切联系。弄清“隹”作为鸟的象形并且是作为厉鸟的象形十分重要，因为由此我们可以看到“隹”为什么在祭祀中具有“灾害”之意。“隹”之所以在祭祀中表示“灾害”，是因为“隹”为厉鸟，对人类具有特殊的“魔力”，甲骨文“隹皇上帝百神，保余小子”中的“隹”实际上就带有明显的鸟图腾，也就是与“皇”、“上帝”、“百神”相并列的意义。

“隹”在祭祀仪式体现出鬼与神双重“魔力”的统一，当其体现为鬼的灾害性“魔力”，就具有“灾害”之意；而当其体现为神的保护性“魔力”，就具有皇、上帝、百神的意义，而不是无实际意义的虚词。“隹”作为神的保护性“魔力”之所以被解释为虚词，一是由于人们不了解其实际意义，二是由于这一实际意义在历史中过早地消失或发生了衍变，后来的学者在对其理解的过程中带入了明显的“后天之见”，并从后来的语法结构中断定其具有发语词、表示原因、将要产生的后果、假设等种种功能。^③

实际上，从文字的形成看，早期的文字是“仰则观象于天，俯则观象于地，视鸟兽之文与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情”的产物。“隹”作为甲骨文中频繁出现的文字之一，其构成的法则自然是“观象”的结果，也是“类万物之情”的体现，因此是对“象”与“物”

^① 赵诚编著：《甲骨文简明词典》，中华书局1988年版，第205、284、297~298页。

^② “鸟”与“隹”的不同可从“鸡”与“难”的不同看出。

^③ 许多在今天为虚词的字，在古代都具有实际的意义，只不过这一意义在历史中逐渐消失，而其字形依然存在。甲骨文字学家之所以以甲骨文中的实词为虚词，是以后来的文字与语法规则套用甲骨文文字与语法规则。

的描述与指称，也就有实际所指，而不是虚词。从虚词的形成看，虚词是在实词失去原有实际意义的基础上演化而成，而在中国文字的早期阶段，词的意义形成不久，不可能刚产生即消失。从语法构成的角度看，甲骨文中虽然显示了一定的语法规则，但是，作为早期语言的形成，表示原因、将要产生的后果、假设、将宾语提前等复杂的语法形式在甲骨文中尚不太明显。在甲骨文中，我们看到许多以多个在我们今天看来意义相近的实词连缀在一起的并列表达方式，如“佳上帝百神，保余小子”，除“佳”的意义不太明确外，“皇”、“上帝”、“百神”等并列的词语表达的意义几乎相同。实际上，从这一例子，我们也不难看出“佳”应与“皇”、“上帝”、“百神”相并列，从而根据“佳”的厉鸟之象形意义以及其用于祭祀的背景推测出其应为表示动物图腾的神。

殷虚卜辞中“佳”在多种场合出现，它不仅常和“帝”“王”连用，也常与卜雨等实际的占卜联系在一起。如“佳王来正人方”等。从“佳”用于祭祀与占卜的场合及其意义看，“佳”在祭祀中具有特殊的占卜意义，也就是“巫师王”的意义，“佳”就是原始的鸟图腾，是人格化之“帝”、“王”的前身。鸟作为巫师王的占卜功能在《周易·小过》中还能看到^①，中国古代“玄鸟生商”的神话传说也为中华民族早期的鸟图腾提供了有效的依据。早在七千四百年前，中国就有“太阳鸟”的符号，从出土的考古发现中，太阳鸟或口衔禾苗，或有长长的羽冠，或与神像结合……^②神鸟的图腾意义由此而尽现。

在殷虚卜辞中，由于帝、王已经人格化，因此，“佳”的图腾意义已经不太明显。但是，从卜辞中“佳”的使用频率之高看，其图腾意义在当时殷商人的心目中仍然没有为人格化的“帝”、“王”代替。它甚至就是帝、王的代名词；而且，在卜辞中，它不仅是祭祀的对象，也具有福佑与禳灾的功能，常作为动词，因此其意义可依据具体情形解释为请求（帝王、皇上、百神等）、保佑（下雨、天晴丰收等）、制止（灾祸等）。正如唐兰所说，目前所见古文字，大都为殷周文字，已为声符时期，其前当有纯用意符之时期，但没有足够的材料可以考证。^③因此，殷虚卜辞中的“佳”在很多场合已经远离了最初作为鸟图腾之象形的意符时期，而“佳”使用的普遍性表明鸟图腾在殷商时期十分普遍。

在卜辞中，“佳”的意义不仅要联系具体的上下文，还要联系与“佳”有关的合体字。如果按照“佳”的派生字看，“惟愿”与“准许”（实现具体的愿望）

^① 《周易·小过》有“飞鸟遗之音，不宜上，宜下，大吉。”又“《象》曰：‘……初六，飞鸟以凶。’《象》曰：‘飞鸟以凶’，不可如何也。”

^② 林河：《中国巫雉史》，第253页“太阳鸟神徽”。

^③ 唐兰：《殷虚文字记》，中华书局1981年版，第119页。

似乎是对甲骨文卜辞中“隹”较为合理的解释。^①在甲骨文中，与“隹”有关的字用得最多的是“隻”，卜辞中有隻虎、鹿、豕、隹等的记载，陈梦家先生将“隻”解释为“获”。^②卜辞中除了“隻”以外，还常出现在“隹”上加草字头（萑）或竹字头的字，陈梦家先生认为，在“隹”上加草字头或竹字头的字为“穫”的初文，而“隻”是“獲”的初文。在“隻”中，我们看到“隹”与“又”的最初组合。从卜辞中“隻”与虎、鹿、豕、隹等动物的结合看，陈梦家先生的解释是合理的。那么，问题是，“隹”与“又”的结合为何能产生“获得”或“收获”的意义？这就涉及到对“又”的理解。

“隹”与“又”在甲骨文中都常与“帝”、“王”联系在一起，而“隹”与“又”又组合在一起构成“隻”，因此，“隹”与“又”之间必然存在着某种内在的联系，正是这一联系使两者组合在一起形成“隻”。从已有的研究看，几乎所有的文字学家都将“又”解释为像右手之形，其义为“佑”。与“隹”一样，“又”也是殷虚卜辞中出现得十分频繁的字，并且与祭祀联系在一起，如“上帝若王又又”、“下上若，受我又”“下上弗若，不我其受又”“帝受我又”“余受马方又”“伐印方，受（山字下面出头加一横）又”等。^③殷虚卜辞中不仅在这些场合用到“又”，还有“又祭”，从卜辞看，对先王和自然神进行“又祭”，是为了求得福佑和好年成。^④

按照文字学家的解释，“又”的本来意义为“像右手之形”，在甲骨文中“又”被解释为“佑”，“有”或者“侑”，那么，“像左手之形”的字又是什么呢？不仅如此，“右”为方位概念，应该出现于“指物象形”之象形文字出现之后，也就是说，右手之“右”为“又”的后出字，文字学家们对“又”的解释是以后出字解释初生字，因此，这一早已构成定论的解释存在着根本的偏误。

实际上，“又”的本义并非“像右手之形”，卜辞中“射又犬禽”、“我逐豕，（山字下面出头加一横）又”^⑤给我们留下了关于“又”之初始意义的明显证据。在前一辞中，“又”与“犬”、“禽”应该是并列的关系，而在后一句中，“又”与“豕”相对并举，因此，“又”实际上是与犬、禽、豕同类的动物名。从字形和

^①卜辞中占卜者的愿望有时以正反两面性显示出来，正如卜辞中正负句式的对比，如“隹我”“不佳我”，即表示“准许我”或“不准许我”；有时只表达出正面的请求与祈祷，如“隹皇上帝百神，保余小子”。这是理解甲骨文卜辞的关键，也是理解甲骨文中难解字的关键。如果弄不清楚这两种占卜的方式，许多字就会变得复杂难解，正如“隹”与我们下面要讲到的“又”。

^②陈梦家：《殷虚卜辞综述》，第552~554页。

^③陈梦家：《殷虚卜辞综述》，第97、102、130页。

^④赵诚编著：《甲骨文简明词典》，第231页。

^⑤陈梦家：《殷虚卜辞综述》，第130页。陈梦家先生将其断句为“射又犬，禽”。

意义看，“又”是蛇。^①“又”之形实际上像两蛇形体相交共一头。^②

但是，文字学家一般认为“它”为蛇的初字。实际上，“它”是在“匕”的基础上后出的，其意义是将“匕”遮蔽、安放，“匕”像蛇蜿蜒行于地上，向后伸出头。在甲骨文中，“匕”字像人形，文字学家将其解释为祖妣的“妣”字，“妣”并不像现在这样只表示已去世的母亲，而是对各代祖母辈的通称。^③在中国早期神话中，神总是和蛇或龙有着某种联系，西王母为人首蛇身，而《山海经》中的四方神东方勾芒为鸟身人面、乘两龙，南方祝融兽身人面、乘两龙，西方蓐收左耳有蛇、乘两龙，北方禺疆人面鸟身、珥两青蛇，在这些神的形象中，蛇已经开始龙化，而与此同时，女性神男性化。因此，蛇的形象的确与女性有着某种内在的联系。在汉字中，蛇与女性的联系非常明显地体现在以“匕”组合而成的字多表示雌性动物，如“牝”为母牛，“妣”为女性祖先。同样，在生活中，这一点也表现得非常明显，人们常说女人具有“蛇蝎心肠”，而从不说男人如此。

那么，“又”与“匕”为什么都像蛇之形呢？从“又”与“匕”像蛇之形看，“又”为两蛇相交腾飞之形，而“匕”为一蛇蜷伏于地之形，“又”的两个笔划比“匕”更具动感，“又”像是蛇飞起之状，“匕”则像蛇在地上的静止状态；从字的构形看，繁体字的“又”都在左上角有一点，这一点表示的是蛇头，“又”的初字是“夂”，“夂”更像是蛇头向上腾空而起之状，而“匕”则像蛇蜿蜒于地上^④。这正是为什么我们在甲骨文中看到“又”与祭祀联系在一起，“匕”与女性祖先联系在一起的根本原因：“又”在某种程度上更具图腾色彩，“又”实际上是蛇的变体，是地上“蛇”演变而成的天上“龙”，这实际上正是“又”的原义。在《山海经》中，我们看到四方之神多乘两龙，或珥两蛇，实际上，两蛇就是两龙。以甲骨文中“又”与“匕”出现的场合与表达的意义而言，殷商时期就已经产生了二龙相交、龙腾欲飞的观念。

与“佳”相似，卜辞中的“又”和“匕”常与“王”和“祖”、“妣”联系在一起，它们是蛇图腾以及由蛇图腾演变而来的龙图腾的产物，在祭祀中具有特殊

^①在我的家乡安庆，蛇蜕皮叫“蜕又”，也叫“退夕”，而“又”和“夕”从自字形上看极为相似，“又”的早期书写形式无一例外都在“又”的左上方加上一撇点，类似于“夕”。

^②从“蜕”的形体结构看，蜕皮的蛇改变了大蛇的形态，变得像虫。“皮”与“庀”同音，“皮”最初指的就是蛇皮；“夕”音同“覿”与“𩚑”，这两个字都表示蛇皮，“皮”是在“又”之外覆盖的一层类似于“覿”与“𩚑”的东西，即皮。

^③赵诚编著：《甲骨文简明词典》，第44页。

^④“比”表示两蛇并列，“双”也表示两蛇并列，但由于“匕”“又”之形态不同，因而其意义也有所不同，“又”更具图腾色彩，它可能意味着“龙”的观念已经开始产生；此外，“匕”与“又”似乎还表示着性别不同，“匕”表示女性或雌性，如“牝”表示雌性的鸟兽，而“又”表示男性或雄性。

的占卜意义，也就是“巫师王”的意义。这一点可以从《易经》中得到证明，《周易》“上经”之“乾”（卦一）明确指出，“初九：潜龙勿用。九二：见龙在田，利见大人。九三：君子终日乾乾，夕惕若，厉无咎。九四：或跃在渊，无咎。九五：飞龙在天，利见大人。上九：亢龙有悔。用九：见群龙无首，吉。”显然，这就是以龙为占卜之象，对自然、地理、天象、人事等进行占卜的文字记录；与“乾”（卦二）之以龙为占卜之象类似，“坤”则以“牝马”为占卜之象。《诗经·斯干》中“乃寝乃兴，乃占我梦。吉梦为何？维熊维罴，维虺维蛇。大人占之，维熊维罴，男子之祥；维虺维蛇，女子之祥。”同样是以动物图腾熊、罴、虺、蛇进行占卜，并根据图腾性质的不同区分出阴阳以对应男女。《诗经·无羊》中还有“牧人乃梦，众维鱼矣……大人占之，众维鱼矣，实维丰年。……”可见，中国古代的占梦正是以龙、熊、蛇、鱼等图腾物象为占卜工具以判断吉凶的。

与“隹”一样，“又”与“匕”也已脱离了最初形象化的意符阶段，“又”多表示请求、祈祷受保佑，“匕”多表示女性祖先，它们以不同的意义和方式传达着原始的蛇图腾与在蛇图腾基础上形成的龙图腾意义及其在人们生活中的地位。从甲骨文中二者所用的场合与意义看，“又”表示出明显的图腾意义，而“匕”则主要用来表示女性祖先。由此我们看到，龙与蛇之间的主要区别在于“又”与“匕”所象征的龙与蛇的区别以及男性与女性的区别。龙与蛇都是图腾的符号与表征，蛇表达的是地母的观念，是对大地与女性之生殖能力的崇拜与蛇图腾的结合；龙表达的是天的概念逐渐高于地、男性地位逐渐高于女性、对大地与女性的崇拜为对天与男性的崇拜代替，但从根本上说，女性神强调母亲的身份，男性与女性神之夫妇则强调性的结合，二者都表达的是生命力之再生的本质，这与古希腊神的演变历程完全一致。在中国神话中：女娲曾以人头蛇身的面貌出现，后来则有伏羲之人首蛇身、女娲与伏羲之兄妹或夫妇以伏羲龙身、女娲蛇躯形象的显示。^①从神话中人首蛇身的女神女娲到人首龙身的男神伏羲与人首蛇身的女神女娲夫妇，由母亲之蛇到父母之龙与蛇的转变，也就是男性神逐渐取代女性神、父权制度逐渐取代女权制度的转变。

由此我们看到，“又”实际上是“匕”的独蛇转化为双龙之图腾的形象化体现。实际上，除了甲骨文中“又”与“匕”在含义与用法上的不同，在其他文字中，我们也能看到这种区别。“它”就是蛇穴居或冬眠时的形态，后来则表示人对一切动物的控制与征服，从而使“它”成为所有动物的总称。以“独”与“蛇”

^① 参见闻一多：《伏羲考》，载苑利主编《二十世纪中国民俗学经典“神话卷”》，社会科学文献出版社2002年版。

的结构看，“它”表示的是单一的蛇，这时蛇只是“虫”，而不是龙。简化的“龙”实际上由两个“匕”组合而成，也就是两条蛇，上面的“匕”作腾飞状。^①除“龙”字外，由两个“匕”构成意指龙的还有一个字，即“也”，“也”由一个正“匕”与一个倒“匕”组成，表示两蛇相交，头向下，这两个蛇实际上也是两条龙。^②因此，由“也”演变而来的“他”和“她”与“它”实际上都有同一个源头，这个源头就是蛇，双蛇为龙，加上意指人的偏旁就成为人的总称，而独蛇为虫，加上人的控制作用就成为动物的总称。

闻一多先生在《伏羲考》中以丰富的历史文献考证了龙图腾的蛇原型，以及龙图腾的历史演变过程，实际上，蛇与龙的图腾转换意义在汉字上表现得更加明显。我们在甲骨文中已经看到了“又”与“匕”的相同处与不同处，它们各自代表的龙形象和蛇形象以及二者之间的转换，实际上，在“又”与“匕”的基础上产生的大量汉字都与龙和蛇的图腾意义相关。以简化后的“圣旨”为例，“圣”本义应为龙在土上，“旨”本义应为蛇在日上，按照一般的理解，蛇应在地上，龙应在天上，“圣旨”二字有意识地颠倒了“又”与“匕”，也就是龙与蛇的关系，实际上就是表明蛇即是龙，蛇图腾一旦与天、与父权意识联系在一起就成为龙图腾。由此，我们便不难理解“圣旨”为什么和皇帝有着如此密切的联系，皇帝为什么又被称为真龙天子，皇帝对臣民的恩惠为什么会称为“龙恩”，中国人为什么自称龙子龙孙等等。我们看到，在龙与皇帝身上，自然神与人格化神已经统一在了一起，龙就是皇帝，皇帝就是龙。自然神向人格化神的转变在“奠”的音、形、义上都有明显体现。

“隹”“又”分别取像于鸟与蛇，它们不仅是“仰则观象于天，俯则观法于地”的空间方位与宇宙观念的体现，也是“观鸟兽之文与地之宜”的认识论意义的体现。“隹”与“又”在空间上分别指向天与地，在时间上分别指向不同的历史阶段以及不同阶段中人的生存与思维方式，两者都具有图腾神的“魔力”，并且这一图腾神的“魔力”是由其对人的灾害性“魔力”转化而来。

甲骨文中的“隻”其实是“難”与“难”的前身。“隻”的上下结构清楚地体现了鸟之图腾与蛇之图腾的空间结构，即鸟在天上，蛇在地上，“隻”因而代表了天与地的宇宙整体。汉字“古者包牲氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观

^① 实际上，从字的构形角度看，“父”像两龙相交腾空而起，龙头朝向天上，龙尾则无限延伸，正如俗语中说的“神龙见首不见尾”；“母”则像两蛇相交，中间一横代表大地，以大地为界，两蛇一半在地上，一半在地下，“母”的构形使人想到古希腊神话中德墨忒尔母女、狄奥尼索斯母子、俄耳甫斯夫妇的阴阳两界。^②从“也”的读音与“又”的读音看，两者声母相同，这使我们想到“鱼”之图腾，因为在古代关于龙的形象中，龙更多是与鱼的形象联系在一起，龙之所以与鱼的形象更接近，很有可能与水、雨有关。

法于地，观鸟兽之文与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情。”的构成方式在这里得到了淋漓尽致的体现。由于“隹”的鸟图腾与“又”的蛇图腾，“隻”实际上代表了自然状态的天地万物。^①

随着“隻”变为“难”，字由上下结构变为左右结构，鸟与蛇的结构关系也发生了改变，两者由上下关系变成左右关系，显然，此时蛇的图腾意义已经发生了改变，“蛇”变成了“龙”，“隹”也相应地变成了“凤”，龙凤相配，珠联璧合，构成了“龙凤呈祥”的理想图景，这正是“难”的图腾意义，也是“难”仪的图腾意义。^②蛇图腾之所以能演变成龙图腾，很大程度上是因为鸟图腾与蛇图腾的结合，也就是龙与凤的结合。^③

正如龙图腾由蛇图腾演变而来，当龙集中了汉民族几乎全部理想的一面之时，蛇也集中了汉民族几乎全部严酷的现实，这就是生存的艰辛，外在自然力量对人构成的种种灾害性力量。因此，“又”同时具有蛇与龙的双重性，当它变成对人具有危害性因素时，它就是蛇，是使人害怕的“怪物”，当它被人当作能给人带来安全性因素的时候，它就是龙，是人们必须崇拜的“圣人”。“怪”与“圣”之间的区别最明显地体现了蛇与龙的两面性，也就是图腾的双重性、鬼之“鬼怪”与神之“神圣”的双重性。^④中国神话传说的“后羿射日”、“刘海砍蛟”等最明显地体现了图腾的两面性。

蛇的灾害性力量与龙的保佑性力量在“难”字中有明显的体现，这就是艰难、困难的一面与“龙凤呈祥”的一面。“难”的两面性在雩仪中也有明显的体现，即使是在出现了方相与钟馗的官方雩仪中，我们也能看到“逐疫”与“欢呼”的一面。因此，对于雩及雩仪的理解应该建立在这样的两面性认识基础上，这也许正是我们现在难以确定“雩”之本原意义的根本原因。

闻一多先生指出，人们之所以将蛇奉为龙，是为了趋利而避害，为此，人们不惜尽一切所能求得蛇的欢心，将蛇奉为神，也就是龙，并模仿蛇的外在形态，也就是“禹步”与断发、文身。正如闻一多先生所说：“人一像龙，人便是龙了。人是龙，当然也有龙的法力或‘魔那’，这一来，一个人便不待老祖宗的呵护，

^① 《韩非子》中有“藤蛇伏地，凤凰覆上”的仪式描述；《淮南鸿烈》则有“龙从鸟集”之仪式描述，有意思的是，二者都是用来描述音乐的情景，可见“隻”或“难”确为仪式之象形，同时亦可见中国的音乐最初都具有仪式性。——参见《中国古代乐论选辑》，人民音乐出版社1981年版。

^② 《诗经·卷阿》中就开始出现了“凤皇”。

^③ “凤”与“风”读音相近，是因为风与鸟都能飞翔，“凤”因此是风与鸟图腾的合一。

^④ 我们看到，“怪”与“圣”意义相反，其形与义有着必然的联系，但读音全然不同。“怪”的音源于“鬼”，而“圣”的音源于“神”，“怪”在“鬼”的韵母里添加了“a”，而“圣”在“神”的韵母里添加了“g”，此二字的读音原来要追踪到其所指义的初字，由此，汉字声、形、义之间的复杂联系尽现。因此，对汉字的认识必须从音、形、义三方面进行整体与综合的研究。

而自然没有谁敢伤害，能伤害他了。”^①这样，“又”之为动物图腾就与“莫”之“人图腾”联系在了一起，后者并取代了前者。

二、从“難”到“儻”

“难”当其为繁体字时为“莫”，在《周礼》、《礼记》《后汉书》等文献记载中，雉都以“難”表示。《周礼》“帅百隶而时難”；《礼记·月令》“命国難”、“命有司大難”；《后汉书·礼仪志》“以難止恶气。”“難”其实是“隻”体现的“龙凤呈祥”、“阴阳交泰”向“天人合一”的转换。《周易》卦三“屯”之“屯，刚柔始交而難生”的“難”就表示阴阳相交之“刚柔始交”。^②

“莫”与“又”有着密切关系。早在甲骨文中，我们就看到了“莫”，与“莫”相关的字有僕、孺、曠、漢、煖等，这些字的“莫”部后来都简化为“又”：“僕”与“孺”简化为“仅”与“奴”后意义变得截然不同；漢简化为“汉”，在某种程度上，正是这个“汉”字代替了旧有的“僕”与“孺”，而总称为“汉子”、“汉人”，最初标示着男女性别差异的“僕”与“孺”不再存在；^③与此同时，早期的“曠”、“煖”与“漢”则以“旱”“煖”与“涣”代替。那么，“又”与“莫”到底孰先孰后？

卜辞中有“帝其降莫”“贞……不雨，帝……佳……莫”，卜辞又有“我莫”“我不莫”，“莫牛”^④以及“帝不我莫”、“帝其莫我”^⑤等，郭沫若将“莫”解释为“儻”，唐兰认为不妥，唐兰认为，“莫”像人形，在卜辞中意为“煖”，也就是“旱”。但是，在另一篇文章中，唐兰又指出，嬉僖歌（喜都去掉下面的口字）为一字，卜辞中的“亡来嬉”“雨，不佳嬉”等，与“亡来難”同义，不表示喜乐，而表示艰难，只是早期多用“嬉”，而晚期多用“難”，卜辞中的喜、嬉等，都假借为“艰难”字。唐兰的解释有两点比较明确，一、“莫”像人形；二“莫”与“女”有着历史的继承性，从以“難”代替“嬉”的演变趋势看，“莫”取代

^① 参见闻一多《伏羲考》。

^② 《周易·系辞下》“阴阳合德，而刚柔有体。以体天地之撰，以通神明之德。”《周易·说卦》有：“立天之道曰阴与阳，立地之道曰柔与刚，立人之道曰仁与义。”又有“乾，天也，故称乎父，坤，地也，故称乎母。”《周易·序卦》有“有天地，然后万物生焉。盈天地之间者唯万物，故受之以《屯》。屯者，盈也。屯者，物之始生也。……”说的都是天地万物宇宙自然以及人神的相交合一，这正是“难”字与雉仪的本义。

^③ 或者说最初标示着男女性别差异的“僕”与“孺”为标示着身份、权力与地位差异的“汉人”与“女奴”的差别代替，“孺”字最初的字义消失，变为与其最初意义相反之义，实为男性对女性的贬低。

^④ 唐兰：《殷虚文字记》，中华书局1981年版，第84~86页。

^⑤ 陈梦家：《殷虚卜辞综述》，中华书局1988年版，第95页。

“女”很正是男性形象取代女性形象的体现。^①

将“又”与“奠”进行比较，首先，从句式看，“帝不我奠”、“帝其奠我”与“帝受我又”，“帝不受我又”的句式相近；其次，从句子的组合看，“奠”与“又”都和“帝”“佳”结合在一起，二者意义接近；第三，在甲骨文中，“又”的使用频率明显多于“奠”，其含义也更为丰富，如果“又”由“奠”简化而来，那么，“奠”后来就不会再简化成“又”，因此，“又”不可能产生于“奠”之后。

实际上，当我们分析“又”与“匕”，也就是龙与蛇之演变时，我们已经涉及到男性与女性的性别差异，我们说蛇图腾一旦与天、与父权制度联系在一起就成为龙图腾，这是因为蛇由于其特殊的再生能力而与女性的生殖联系在一起，蛇行大地也与大地万物有着更为原初的本质联系，但是，当男性的地位优越于女性，天的地位优越于地，与地母崇拜联系在一起的蛇图腾演变为与天父崇拜联系在一起的龙图腾就成了必然的趋势。而“奠”则以更为形象的方式为我们解释了男性优越于女性、天父优越于地母的根本原因，这就是男性强健的生命力战胜了女性的生殖力，而体现男性强健生命力的主要标志就是战争，因此，“奠”代替了“又”。我们还可延续到现在汉字对两性指称的不同结构形态，凡与男性有关的称呼如爸、爷、爹等都是上下结构，而与女性有关的称呼如妈、奶、姐等都为左右结构；不仅如此，“父”像两龙相交腾空而起，龙头朝向天上，龙尾无限延伸，“母”则像两蛇相交，中间一横代表大地，以大地为界，蛇身一半在地上，一半在地下。

“奠”代替“又”，实际上正是人格化神代替动物图腾神的体现，随着人格化神代替动植物图腾神，男性神又取代了女性神。人格化神取代动物图腾神，意味着人在主观认识上意识到自身中心，在客观环境中开始以人为中心；男性神取代女性神，则意味着人与人开始分离，作为个体的存在形成。

实际上，在中国历史上，“奠”标示的“人图腾”与“又”标示的“龙图腾”常常是含混不清。这是因为喻体取代了本体，一如皇帝称为“真龙天子”。闻一多先生在《伏羲考》中指出，不仅中国古代的伏羲氏、女娲为龙族，而且夏、共工、祝融、黄帝、匈奴等主要的华夏和夷狄民族都是龙图腾的团族，的确，这些氏族及其传说中的人物不仅在形象上为“人首蛇身”或“人面龙身”，而且在字

^① 笔者看到一篇题为《从甲骨文钟鼎文看“董”字的文化渊源及“商汤祈雨”的真实》的文章，文章指出，“董”在甲骨文中是正面站立的人，双手被缚，下面是火，全身为焚烧献祭的人牲，这与古代文献记载中“商汤祈雨”吻合，因此，“董”实为王的图腾，它与“难”、“艰”具有同样的图腾意义，甲骨文字学家将其解释为“天时”、“诚”则为其引申义。——参见张宝明：《从甲骨文钟鼎文看“董”字的文化渊源及“商汤祈雨”的真实》，《汉字文化》2004年第3期。“董”与“奠”在甲骨文构形中都为正面的人形，只是“董”字下面多了一种东西。这也可以证明“奠”之图腾意义。

的构成上都与蛇、虫有着某种内在的联系。闻一多先生从原始人断发文身的举动推断出蛇图腾也就是龙图腾演变经历了三个阶段，第一阶段是“人的拟兽化阶段”，即假定龙是自己的祖宗，自己就是“龙子”，第二阶段是图腾开始蜕变为始祖，可称为“兽的拟人化阶段”，中国神话中人首蛇身的神就代表这一形态，第三阶段是全人型阶段。并且这三个阶段不是截然分开的。^①

在某种程度上，这是关于“奠”与“又”的关系的最好说明，也是“難”与“难”的关系的最好说明。从“难”字中，我们看到了雉仪最初的图腾意义。在很长一段时期内，雉仪都以“难”表示，显然，“难”最初并不表示困难与艰难，而是相反的一面，这在甲骨文“隻”字的含义中有明显体现。^②

从“難”最初的意义中，我们不难探察“難”后来何以演变为“儺”：显然，当动物图腾为拟人化神取代时，“又”与“奠”合一，人为龙；而当“奠”简化为“又”，“难”又加上了“亻”而变为“雉”，从此，自然状态的飞鸟走兽、上天下地、天地万物的结构方式为天、地、人平等相处的结构方式取代，“仰则观象于天，俯则观法于地”的认识方式与宇宙观念为“仰取象于天，俯取度于地，中取法于人”的认识方式与宇宙观念代替，以人发为“中”的观念开始取代上天下地的观念。这样“难”的本义为“雉”代替，而“难”发展为困难、艰难之意义，也就是图腾形象之为“鬼”的灾害性力量的一面。^③“难”之演变为“雉”，是由于自然神为拟人化神乃至历史上真实的人取代，人对自然的控制力得到加强，人开始以自身为中心，而自然尤其是对人类具有灾害性力量的动物从图腾之“神”被贬低为“鬼”。

^① 参见闻一多《伏羲考》。

^② 在成语“难能可贵”中，我们还依稀能看到“难”的最初含义，这就是其图腾意义。“难”、“能”实际上都是图腾，“难”为龙、凤之图腾，“能”为熊之图腾。《说文解字》“能兽坚中，故称贤能，而强壮称能杰也。”《尔雅·释鱼》“鼈三足能”，张衡《东京赋》有“能鼈三趾”。“能”发展出“强壮、才能、能力”的一面，而“熊”取代了“能”的初始意义。有意思的是，“熊”后来引申出“呆笨、愚蠢”等含义，这正是“能”的反面。由此亦见图腾物象的双重性与两面性。与世界上绝大多数民族一样，中国古代先民广义的图腾包括自然图腾、动物图腾与植物图腾，后来又演变为拟人化神，也就是我们通常所说的自然神演变为动植物神、拟人化神。古代先民早期的自然图腾，如雷、电、山、日、月、水（彡）、火以及植物图腾如草、木、禾等也体现在汉字中。就汉字所反映的图腾而言，中国古代先民的动物图腾包括鸟（隹）、龟、鱼、虫、蛇（又、夂、匕）、羊、豕、豹、熊、虎、马、鹿等。这些图腾以种种偏旁形式与其他初生字组合在一起，构成了汉字特有的结构与形式。正是由于图腾物象不止一种，并且都表达着同样的图腾含义，因此，许多意指不同图腾物象的字都有同样的音，虽然其形完全不同，如豸、多、祗、虬、龜、夂、隹都读为“zhi”；不仅如此，一些从图腾物象中派生出来的字也常常表达着相似或相反的含义，并且具有同样的读音，如巳、厶、以、三、台、系、𠃉、蟻、雉、𠃉都读“si”，它们实际上也意指具体的图腾物象，或者是两种或多种图腾物象的组合。图腾物象的多样性在龙的形象上有明显体现。闻一多先生在《伏羲考》中说到龙的形象以蛇为基调，兼有马、狗、鱼、鸟、鹿等多种动物的特征。实际上，龙不仅有这些动物的特征，还有明显的人的特征，正如早期神话中的神大多为人首蛇身，在蛇图腾基础上演变而来的龙则大多为龙首人身。但这一点却为大多数人忽视。从汉字的构成看，“人”与其说更像人形，不如说更像蛇形或龙形。因此，很多强调与人有关的汉字多从“亻”，也就是直立的单个人，而不从“人”。

^③ 由此也可以看出，“难”与“雉”并不只是由于古人的疏忽而造成的“通假字”，实际上，在每一对“通假字”的背后，也许都蕴藏着丰富的历史与文化内涵。

长期以来，人们对于“雥”的解释只拘泥于文献记载的外在形态，从而导致了对于雥的种种误解。从又、佳到难、難、雥的演变过程看，人与自然分离的结果是外在于自身的客体世界为主导性力量，图腾崇拜正是这一观念的产物，人们企图从外在于自身的自然界动植物身上寻找可以借助保护自身安全的“魔力”，从而创造出种种动植物图腾；人与自然分离的结果发生了主客体的分化，与此同时，随着人对世界认识的进一步加深，人类掌握自然、控制自然的能力加强，人与自然的冲突不再是人面对的主导性灾难，而是人与人的冲突，自然对人的威胁性力量为对人的威胁性力量取代，因此，神也从自然图腾演变为“人图腾”，这就是人格化神。

第二节 雥神的发生学研究

“方相”与“钟馗”是文献记载中雥仪的主体神，对“方相”与“钟馗”的认识是把握雥仪的切入点之一。从“方相”与“钟馗”的联系与比较中可以看出，“方相”即“方向”的谐音，“钟馗”即“中鬼”的谐音；“方相”与“钟馗”是中国人宇宙观念与空间观念的反映，“方相”与“钟馗”的先后顺序不仅对应了“四方”与“中”作为认识论意义上的先后顺序，也对应了人类社会历史的发展过程。雥仪之所以以“方相”与“钟馗”为主体神，是由于仪式秩序象征的天地人、神鬼人合一秩序的体现，同时也是中国文人阶层运用抽象概念表达宇宙秩序、对民间仪式加以控制的体现。

“方向”观念的产生意味着人类认识世界的新维度，那就是人逐渐以自身为中心，将人从自然、从天地万物中分离出来，对于人类历史来说，这无疑是一个历史性的转折。“中心”“中央”观念的产生又是一个历史性的转折，从此，由人类对自身和天地万物关系认识的中心与四方观念成为现实人世界等级制度划分的主要依据，在想象的神鬼世界，由这一观念命名的神鬼等级制度也应运而生。在“方向”的抽象概念产生之前，人们对自然与宇宙的认识是具体物象的形象化认知，也就是“又”与“佳”体现的具体物象阶段以及“隻”象征的“上天下地”观念；当“方向”观念产生之时，人已经表现出潜在的“自身中心化”，但是主客体之间并没有出现分化，这就是“难”象征的“天地四方”观念，自然的“上天下地”在观念上变成了抽象的“天地四方”；与此同时，人也潜在地意识到自身与自然物象的区分，因而有了“難”以“奠”取代“又”，也就是主体的人取代客体的物；当“钟馗”取代“方相”，主客体的分离日渐明显，人的主导性确

立，因此而有了“儼”取代“難”。

一、“方相”即“方向”

方相为历史文献记载中的傩仪主体神。《周礼》“方相氏”为“掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣，朱裳，执戈，扬盾，帅百隶而时难，以索室殴疫。大丧，先柩，及墓，入塘，以戈击四隅，殴方良。”《后汉书·礼仪志》“方相氏”“黄金四目，蒙熊皮，玄衣朱裳，执戈扬盾。”与此大致相同。在《乐府杂录》中，方相变成“用方相四人，带冠及面具，黄金四目，衣熊皮，执戈扬盾，口作‘傩、傩’之声，以除逐也。”^①

从傩仪中方相“黄金四目”、“击四隅”以及“十二兽”“方相四人”看，方相与“四”关系密切。方相在古代不仅用于傩仪，也用于丧葬仪式。《隋书》有“四品以上用方相，七品以上用魃头。”《宋史》同；《明史》则为“方相四品以上四目，七品以上两目，八品以下不用。”《酉阳杂俎》中也有“世人死者有作伎乐，名为乐丧。魃头所以存亡者之魂气也。一名苏，衣被苏苏如也。一曰狂阻，一曰触塘。四目曰方相，两目曰傲。”^②总的看来，“四目”、“四人”之“四”这一特殊的数字似乎是“方相”的标志。

朱狄先生在《信仰时代的文明——中西文化趋同与差异》中指出，许多民族都以“四”作为神圣数字，列维-布留尔曾指出，四这个数字所具有的神秘性起源可能和东南西北四个方位有关；恩斯特·卡西尔也认为，把北、南、东、西的区别看作是世界的基点，这种区别通常就成为无与伦比的神圣数字“四”；希腊人划各端相等的十字，是四这个数的自然崇拜标记和符号；欧洲中世纪十字架的四端被等同于天国的四个区域，东南西北则等同于基督教救世历程的四个阶段；中国古代的宇宙观念也都以“四极”、“四方”表达，此外，中国与东西南北方位相关的指称还有“四隅”、“四海”、“四岳”、“四表”等。因此，早期与“四”相关的倍数“八”、“十六”等也都被赋予了一定程度的神圣性。^③

“四”在中国的神圣性早在方相产生之前就已经产生，“四目”在方相之前也已经出现。《书·尧典》中就有“询于四岳，辟四门，明四目，打四聪”。孔颖达注疏“四目”为“明四方之目，使为已远视四方也。”^④中国古代传说中的苍颉

^① 参见廖奔·刘彦君：《中国戏曲发展史》，第一卷，山西教育出版社2000年版，第171页。

^② 参见J.J.M.DE GROOT. *THE RELIGIOUS SYSTEM OF CHINA*, Volume VI.

^③ 参见朱狄：《信仰时代的文明——中西文化趋同与差异》，中国青年出版社1999年版，第29~34页。

^④ 陆锡兴：《汉字的隐秘世界》，上海辞书出版社2003年版，第5页。

就被描述为“四目”，苍颉之所以有“四目”，是因为其“仰则观象于天，俯则观法于地。”既然天地有四方，苍颉之造字必须观象于天地四方，因而其为神便被赋予了四目。显然，方相的“四目”与苍颉的“四目”具有同样的功能，那就是以“四方目”明察天地四方之鬼怪并驱逐之。^①

“四方”观念的出现更早。陈梦家在《殷虚卜辞综述》中指出，殷人已有东、南、西、北观念，卜辞中的四方实为四方地主之神，也就是山川土地风雨之自然神，其祭祀为三类，一为禳灾，二为祈年，三为方望之祭，后世祭四方也有三类，一为祓穰，二为报地功，三为方望之祭。^②从文献记载看，四方之祭包罗万象，不仅包括具体的求雨祈年以及社祭、蜡祭，还包括祭四方百物。陈梦家先生指出，报祭四方、四乡、四郊都为五谷成熟或年成顺利有关，并且四方、四望与天地、山川并举，汉代的封禅、郊祀也都为四方祭。在卜辞中，四方之方向名就已经发展为神、帝名，殷为四方帝，并且在四方之上有“上帝”，殷之四方帝与上帝只与方位有关；秦为四时帝，或者为四色帝，即白帝、青帝、黄帝、炎帝，其中白帝为上帝。^③由四方帝变为四时帝，是因为四方与四时的关系是对应的，中国古代祭四方，天子祭四方在四郊，不仅在时间上要按照四季祭祀，而且在仪仗上也要仿效天象。^④四方之祭的主要祭法有禴、帝、禘，所用之牲为牛、羊、豕、犬、壳等。^⑤以犬祭为例，《诗·甫田》《笺》云：“秋祭社与四方，为五谷成熟报其功也。”《礼记·月令》季春“命国难，九门磔攘以毕春气”，季冬“命有司大难，旁磔”《注》云：“磔牲以攘于四方之神，所以毕其灾也。”“旁磔于四方之门”。《淮南子·时则训》注：“旁磔四面皆磔犬羊以攘四方之疾疫也。”《史记·封禅书》秦“磔狗邑四门，以御蛊菑。”^⑥

四方之祭实际上就是一种雩祭，以中国古代“天圆地方”的空间观念看，四方不仅对应着空间的东西南北四方，也对应着时间的春夏秋冬四季，四方之祭其实是对天地万物的祭祀，四方以“方相”、“四目”、“四隅”等种种方式体现在雩祭中，因此，“方相”的原义就是“方向”，而方位正是人认识世界与把握世界的根本立足点。正是在四方的观念下，才产生了“四方鬼”与“四方神”的概念：

^① 毋庸置疑，“四目”除了表示眼观四方之外，也表现出中国古代对目光之威力的表达方式。比较古希腊以被看者变成石头表达目光的威力，中国更强调目光的发出者而不是目光的接受者，仅从这一小小细节亦可见出中西方思维与表达的差异。

^② 陈梦家：《殷虚卜辞综述》，中华书局1988年版，第584~589页。

^③ 陈梦家：《殷虚卜辞综述》，第584~591页。

^④ 葛兆光：《中国思想史》第一卷，复旦大学出版社2001年版，第52页。

^⑤ 陈梦家：《殷虚卜辞综述》，第587页。

^⑥ 凌纯声：《古代中国及太平洋区的犬祭》，载苑利主编《二十世纪中国民俗学经典》“信仰民俗卷”，社会科学文献出版社2002年版。

“方相”在傩仪中充当的是驱逐大地四方灾害、促使大地万物成长的神，在敦煌文书《儿郎伟》中明确标示了“四方鬼”：“东方有一鬼，不许春时出；南方有一鬼，两眼赤如日；西方有一鬼，便使秋天卒；北方有一鬼，浑身黑如漆。四门皆有鬼，擒之不遗一。”^①方相作为神，与古希腊酒神一样，不仅同样产生并作用于驱鬼仪式，并且其自身就是由“鬼”演变而来。由于驱鬼仪式的存在，原先对人具有危害性的力量“鬼”被人为性地当作驱逐危害性力量、保护人世界安全的“神”，这就是“方相”，以及随“方相”而后出现于傩仪中的“钟馗”的真正由来。

二、从“方相”到“钟馗”

“方相”后来由“钟馗”代替。在敦煌文书写本描述的傩仪中，傩仪的主体神几乎全是钟馗。敦煌文书 P. 4976 号写本有“万恶随于古岁，来朝便降干祥。应是浮游浪鬼，付与钟馗大郎。从兹分付已讫，更莫恼害川乡。” P. 2055 写本则详细描述了钟馗的外在容貌特征为“领取铜头铁额，魂（浑）身物（下加心字）着豹皮，口使朱砂深赤，咸称我是钟馗。”^②从“钟馗”“铜头铁额”“着豹皮”的装扮看，“钟馗”正是由“方相”演变而来。但是，钟馗的“铜头铁额”已经不再有“黄金四目”，十二兽也不见了，与方相氏相关的“四”这一表示自然宇宙时空的概念在钟馗这里已不再明显。

朱狄先生指出，由于在东西南北的方位基础上产生了“中”的观念，后来，“中”的神圣性逐渐超过了“四方”的神圣性。的确，在中国，“中”的神圣性更是超乎一切，“中国”“中土”的称谓本身便是最好的证明；与此相关，在四方的基础上加上“中”，“四”的神圣性后来逐渐让位于“五”的神圣性，“五行”、“五岳”、“五方”、“五色”、“五彩”等成了中国最重要的观念。正如丁山先生所说，“假定追问过去中国人有无宗教思想的问题，现在我可以勉强答复说：由于日月运行、五星盈缩产生出来的‘五行学说’，就是中国人社会思想的本质，也就是宗教信仰的中心。”^③实际上，日月运行、五星盈缩的观念源头是由“四方”加上“中”的方位观念衍生而来。《淮南鸿烈》中说“昔者五帝三王之莅政施教，必用参（三）五，何谓参五？仰取象于天，俯取度于地，中取法于人。……”^④

^① [法]谢和耐等著，耿昇译：《法国学者敦煌学论文选萃》，中华书局 1993 年版。

^② 参见[法]谢和耐等著，耿昇译：《法国学者敦煌学论文选萃》。本处所引用的敦煌写本材料除 4976 号文书出自《敦煌写本中的“儿郎伟”》一文外，其他材料均源于《敦煌写本中的“大傩”仪礼》。

^③ 丁山：《中国古代宗教与神话考》，上海艺文出版社 1988 年版，影印本，第 585 页。

^④ 《淮南鸿烈·泰族训》，参见《中国古代乐论选辑》。

从此，“仰则观象于天，俯则观法于地”的认识方式与宇宙观念为“仰取象于天，俯取度于地，中取法于人”的认识方式与宇宙观念代替，以人为“中”的观念开始取代上天下地的观念，这就是“中鬼”之“钟馗”取代“方向”之“方相”的根本原因。

从钟馗的读音看，钟馗与“中鬼”读音相近，钟馗就是“中鬼”！钟馗实际上就是由“四方鬼”产生的方相神让位于以“中鬼”产生的“钟馗”的明显反映。在敦煌写本伯 2569 中，我们为这一论断找到了佐证：

适从远来至宫门，正见鬼子一郡郡（群群）。就中有个黑论敦，条身直上舍头存。眈气袋，戴火盆。眼赫赤，着非（绯）棍裤。青云烈，碧温存。中庭沸（𠃑+匪）（𠃑+匪），院里乱纷纷。唤中（钟）馗，兰（拦）着门。……正南直须千里外，正北远去亦（不）须论。^①

从这里描述的驱邪场景看，钟馗在群鬼之中间，拦着门阻止四方鬼进入，并将其驱逐到东南西北方的千里之外。钟馗的职能类似于门神，这实际上正是民间以钟馗像悬挂于门的中间当作门神的仪式化、动态化情景。钟馗之为“中鬼”的本原面目再清楚不过！从“方相”到“钟馗”，“黄金四目”变为“五方小鬼”，是由于“四”的神圣性明显让位于“中”的神圣性，这正是从四方到中央观念的形象显现。

再看民间关于钟馗为进士，因未中状元而死，死而又复活的传说，这一传说实际上也印证了钟馗产生于人与自然分离、人以自身为世界主体之时。此时，人的等级对立超过了人与自然物象的对立，“士、农、工、商”中以“士”为首，“士”的权威性意味着“万般皆下品，惟有读书高”，“进士”意味着进入仕族阶层，钟馗“进士”暗含着其获得进入统治阶级的身份，但是在科举取士制度中，进士是最低的级别，是从农、工、商之平民阶层向仕的贵族阶层的过渡，因而是“中鬼”，也就是“大鬼”，那么，未“进”“士”的农、工、商则意味着“小鬼”——钟馗的传说实际上带有士族阶层对非士族阶层的贬低。在以“四民”为等级分层的现实中，士族阶层与非士族阶层的区别犹如“神”与“鬼”的区别，神可以控制、掌握鬼的命运，士族阶层也可以控制、掌握非士族阶层的命运。因此，人们都盼望自己能通过科举考试“进士”，通过钟馗由“鬼”的身份转变为“神”的身份的“独木桥”，成为“神”，也就是统治阶级中的一员，过着“劳心者治人”的生活。因此，民间旧俗以“钟进士”三字贴在家门上辟邪，就比以钟馗像为“门

^① 转引自刘锡诚：《钟馗论》，载苑利主编《二十世纪中国民俗学经典》“信仰民俗卷”。

神”辟邪多了一层社会象征意义，即希望家门有人“中进士”做官，从而光宗耀祖。此外，钟馗由鬼变为神的传说暗示着科举考试犹如过“鬼门关”；而唐明皇梦见钟馗并使钟馗由鬼变成神的传说恰好暗含着科举考试中封建帝王为平民阶层——“鬼”加官进爵、使其具有统治阶层身份——“神”的本意。这样看来，中国的民间传说与中国的语言文字一样，都具有特殊的隐喻性意义。

实际上，当天地四方的观念产生之时，就已经隐含着以人为立足点的“中”的观念的产生，但在古代人的观念中，人尚未与天地万物分离，“中”尚未从四方中分离成具有主导性地位的概念。只有在人与自然分离、人以自身为世界主体之时，“中”才被赋予统领性的地位与力量，这不仅是“中心”“中央”“中国”概念形成的前提，也是“中鬼”凌驾于“四方鬼”之上、“钟馗”替代“方相”的前提。按照皮亚杰“发生认识论原理”，人类思维与儿童思维存在着“异质同构”，儿童的思维方式与人类思维方式具有相似性，儿童最早的活动既显示出在主体和客体之间完全没有分化，也显示出“自身中心化”，但这种自身中心化由于同缺乏分化相联系，因而基本上是无意识的，因此，在早期的人类思维与认识活动中，人虽然注意的是外界，而主体的活动却以身体本身为中心。但由于人没有将自身与自然宇宙分离，因而对自身的中心没有明确清晰的意识，只能从客体出发进行抽象，这就是“方向”之宇宙空间观念的发生认识论原理；当主体开始意识到自身是活动的来源，从而也是认识的来源，客体就获得了一定的时空永久性，从而导致主客体的分化以及客体的逐步实体化，这就是以“中”为中心的观念的发生认识论原理以及“五”的神圣性超越于“四”的神圣性的因果关系。^①

在方相的形象中，我们已经看到了其作为驱逐四方鬼的“中心神”形象，但从方相的名称与方相“黄金四目”等外在标记看，方相显然是直接从四方观念中产生的，此时中心神的概念还没有明确显示出来，只有在钟馗出现时，我们才能明显地感受到其“中心神”的形象，这表现在钟馗嫁妹、钟馗捉鬼等传说显示的钟馗之主体性身份与地位上，显然，“中心神”的概念与神的彻底人格化是同步的，神的人格化恰恰是人与自然分离、主体与客体分离、人成为万物主宰的反映，也是中央集权的中国封建统治制度日益加强的象征。从方相到钟馗，雒仪的主体神从早期带有动物图腾的形象演变为人格化神，与方相一样，钟馗本身也是鬼，是“方相”的“四方鬼”再加上“中鬼”后演变成的“五方鬼”，从民间传说的“五鬼闹钟馗”看，“五鬼”就是“五方鬼”，这更使我们从“方相”与“钟

^① 关于“发生认识论原理”，参见[瑞士]皮亚杰著，王尧弼等译：《发生认识论原理》，商务印书馆1995年版。

馗”这两个看起来根本没有任何联系的称谓中找到了内在的亲缘关系，进而探索出傩神的发生与演变。

与古希腊“酒神”一样，中国的“傩神”也是观念的产物，神的不同称谓、叙事与形象，不过是不同时期观念演进的体现，而鬼与神对立统一的本质没有任何改变。神产生于鬼，鬼的威胁性“魔力”因为人为的作用被想象成神的保护性“魔力”，这也正是所有神产生与形成的根本原理。实际上，正如人类学家列维·斯特劳斯所言，“任何神话或神话中的片断，如果不能和同一神话的不同异文或是和另外一个完全不同的神话相对照，那么它们将不会被人理解，它的每一个可与同一神话中的其他细节或别的神话相对的细节，尤其是在其逻辑结构、具体内容，直到细微末节方面似乎都显得矛盾。”^①

因此，关于“方相”与“钟馗”为真人的说法可就此打住。实际上，明代大儒李贽即言钟馗非真实之人，而为虚拟人名，“亦如石敢当，急就章中虚拟人名也。俗便立石于门，书‘太山石敢当’，文人亦作‘石敢当传’，昧者相传，便谓真有其人矣。”一如“石敢当”因“文人”作“石敢当传”“谓真有其人”，“钟馗”则因文人作“钟馗元夕出游图”、“钟馗嫁妹图”、“谢赐钟馗画表”而“谓真有其人”。^②按李贽所言，当时不仅有“人”为“钟馗”名者，更有“砚以钟馗名”、“进士为钟馗名”、“石为钟馗名”，可见，“钟馗”非真实之人名。李贽不仅言“钟馗”非“真有其人”，更言“此物比真人还更长久也”，“此物”即《考工记》“大圭首终葵”所注“终葵，椎也”。

“方向”是天地四方万物的抽象与概括，“天地四方”表达的是建立在以天地万物为知觉对象与具体情境中的形象，而“方相”则是脱离了天地万物的具体知觉对象与情境而与其他物体发生关系的抽象概念。列维·斯特劳斯指出，“形象是固定的，以独特的方式与伴随着它的意识行为相联系；即便记号与变成了能指者的形象都还没有内涵，就是说，与概念不同，它们与同类的其它物体还不具有同时性的和理论上无限的关系，但它们已经是可置换的了，也就是说，已能够与其他物体处于相继的关系中——虽然在数量上还很有限。”列维·斯特劳斯并且指出，神话思想的“成分”似乎总是介于知觉对象与概念之间，不可能使知觉对象与它在其中出现的具体情境分开，在形象和概念之间存在着一个中介物“记号”。^③

^① [法]列维·斯特劳斯著，知寒等译：《面具的奥秘》，上海文艺出版社1992年版，第54页。

^② 李贽：《焚书·续焚书》，中华书局1975年版，第215页。

^③ [法]列维·斯特劳斯著，李幼蒸译：《野性的思维》，商务印书馆1987年版，第27、24页。

从“方相”的“相”看，“相”产生于“象”的基础上，并且是相对于“象”的具体形象性而产生的，相对于“象”意指物的具体形象性，“相”更强调人的抽象思维对物的概括与分析。与“象”相比，“相”更强调人的主观成分，强调形而上的层面，也就是抽象与概括的思维层面，因此，从“四方之象”到“四方之相”，意味着人对宇宙的观察与感受方式发生了根本的转变，宇宙万物在人的观念世界里具有了不同的维度。“相”正是在具体的“形象”基础上概括出来的“共相”，也就是说，“相”是“象”的抽象化、概念化形式。而与从天地万物之“共相”中概括出来的“相”相比，“钟馗”意指的“中鬼”则不仅脱离了天地万物中的自然，纯粹以人为中心，而且建立在人的抽象等级制度基础上，也就是“神”与“鬼”的二元对立基础上，“馗”与“鬼”的关系，实际上也类似于“象”与“相”的关系，“馗”是“鬼”的神化、是“九首”之具体兽类形象的抽象化与人化，犹如“魁”是“鬼”加“斗”变而为“神”。从“方相”到“钟馗”的历史演变与从“难”到“傩”的历史演变一致。

除了“方向”所显示的天地四方与中央之整体的宇宙观外，从语言的角度看，“方向”表达的是抽象性概念。麦克斯·缪勒在《比较神话学》中指出，对我们来说，抽象名词如此熟悉，致使我们难以意识到，人们在创造它们时所经历的困难。我们难以想象没有抽象名词的语言。然而，现存的方言中，就与不存在抽象名词的，而且，我们越是回溯语言的历史，这类有用的表达方式的数量就越少。麦克斯·缪勒将语言发展的历史分为词的形成期、方言期、神化期与民族语言期，在神话创造时期，每一个词在其确定意义上就是个神话，这些词最初都是用来定名的，因此它们最初表达的是具体形象的概念，而不是抽象的概念。^①恩斯特·卡西尔指出，人并非直接地，而是靠着一个非常复杂和艰难的思维过程，才获得了抽象空间的观念——正是这种观念，不仅为人开辟了通向一个新的知识领域的道路，而且开辟了人的文化生活的一个全新方向。^②正是由于空间观念对于人类生活的重要性，“方向”与“钟馗”才成为自然神最初的人格化称谓。

“方相”与“钟馗”反映了人们以天地万物为整体的观照对象，从形象思维向抽象思维的转变，“方相”与“钟馗”的概念是人类思维发展到一定阶段的产物。从某种角度看，它们的产生已经超越了“神话创作”的时代。从“方向”到“中鬼”，主客体发生了明显的分化，以及由这一分化导致的客体实体化与主体视界的逆转，“主体把自己的身体看作是处于一种时空关系和因果关系的宇宙之

^① [德]麦克斯·缪勒著，金泽译：《比较神话学》，上海文艺出版社1989年版，第58~59、23页。

^② [德]恩斯特·卡西尔著，甘阳译：《人论》，第68~69页。

中的所有客体中的一个，他在什么程度上学会了怎样有效地作用于这个宇宙，他也就在什么程度上成为这个宇宙的一个不可分割的组成部分。”^①从“方向”到“中鬼”体现了人与宇宙自然之主客体的融合到分化，“鬼”的概念已不再指向早期自然界对人的灾害性力量，而指向人与人之间的敌对性力量，“鬼”因此也从自然之鬼神的两面性中分化为二元对立的两极，“鬼”与道德伦理的“恶”联系在一起，而“神”与道德伦理的“善”联系在一起。

我们看到，“方相”与“天圆地方”“天地四方”的宇宙观念有着必然的联系，而“钟馗”与以人为中心的宇宙观念有着必然的联系，二者都产生于对宇宙的整体认知基础上，方相与钟馗出现的先后顺序不仅对应了“四方”和“中”的先后顺序，也对应了人类认识的发生过程。但是，这只能解释“方相”与“钟馗”在认识论意义上的发生以及由“钟馗”代替“方相”的历史必然性，却不能解释它们为什么会成为雩仪的主体神。

葛兆光先生指出，宇宙的时间过程与空间格局是支持神鬼系统的依据和建构的背景。^②之所以以“方相”与“钟馗”作为雩仪中的主体神，一是由于“方向”与“中鬼”象征的天地四方宇宙观念抽象地表达了人与自然宇宙一体的仪式象征秩序，二是由于中国语言文字的表意与表音特征。而对于仪式象征秩序的表达来说，前者无疑是根本的前提。

按照列维·斯特劳斯的观点，囊括一切的决定论与把直接呈现于感觉的东西加以系统化的思维方式是巫术与科学的根本区别。列维·斯特劳斯指出，对于秩序的要求是一切思维活动的基础，神圣事物由于占据着分配给它们的位置而有助于维持宇宙的秩序。因此，仪式看起来杂乱无章，但其实质是不使任何一个生灵、物品或特征遗漏掉，使它们在某个类别系统中都占有各自的位置。^③实际上，从雩仪以“四方”、“五方”等神圣数字的表达中，我们很容易看到仪式象征的天地人、神鬼人、人与自然宇宙和谐一体的象征秩序。雩仪之所以以在“天圆地方”基础上形成的“方相”与“钟馗”为神，是因为仪式从根本上说是对宇宙整体认知的产物，而天、地、人的整体宇宙秩序是仪式秩序重建的根本以及仪式的初始功能。雩仪从根本上说就是为了建立人类理想的宇宙秩序，即天与地、人与自然和谐一体的“天人合一”之境，“雩”字就是建立在对天地万物整体认知的基础上。

^① [瑞士]皮亚杰著，王宪钊等译：《发生认识论原理》，第24页。

^② 葛兆光：《中国思想史》第一卷，复旦大学出版社2001年版，第359页。葛兆光在《中国思想史》第一卷中对殷商卜辞反映的四方与中央之空间观念以及由此构成的社会结构有精确的论述。

^③ [法]列维·斯特劳斯著，李幼蒸译：《野性的思维》，第14~18页。

《周易·系辞下》中说伏羲氏“仰则观象于天，俯则观象于地，视鸟兽之文与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情”不仅是中国文字创造的方法和原理，也是中国人认识世界与自身的根本思维模式。正如葛兆光先生所说，以天、地、人构成的宇宙结构是古代中国人的价值本原、观念样式和行为依据，以中央为核心、四方环中央的“天地差序格局”正是在天、地、人的宇宙整体结构上产生的。^①由此看来，“方相”与“钟馗”之所以成为雩仪中的主体神，是与雩仪的仪式性功能一致的，这就是表达与维持天、地、人和谐一体的宇宙秩序。

在“方相”与“钟馗”产生时期，物与人分离，宇宙不再以物的形象出现，而以抽象的空间观念显示出来，这正是理性产生的起点。康德说，“空间乃感性之主观的条件，唯有在此条件下，吾人始能有外的直观。”“唯以人类立场，吾人始能言及空间，言及扩延的事物，等等。”^②但是，康德在这里强调的是空间与时间的先验性，也就是“感性直观的纯粹方式”，康德指出，以外部为对象，证明空间之实在性，是理性的前提，也是概念产生的前提，空间既有经验的实在性，又有先验的观念性，其他如视、听、触等仅为感觉而非直观，其自身不能产生任何对象知识，更非先天的知识，只有在时间与空间作为感性直观的纯粹方式前提下，纯粹的理性才得以产生。康德之所以批判纯粹理性，是因为理性不能回避玄学的神、自由、灵魂不灭等本源性的问题。

中国空间观念的产生也是人的思维发展到一定阶段的产物，它同样不能回避康德所说的“玄学”，也就是人类学家所说的“巫术”。但与西方不同的是，空间观念的产生对中国来说意味着社会结构的转变与社会阶层的分化，从此，一种带有特权性与统治性的“知识”或者说“技术”开始取代了最初的“巫术”。葛兆光先生指出，天圆地方、大地有四极八方、四方有神祇的空间观念在中国有重要的思想史意义，第一，中国古代思想世界一开始就与“天”相关，在与天体地形的观察体验与认识中，包含了宇宙天地有中心与边缘的思想，而且潜含了中国古代人们自认为是居于天地中心的想法，这与中国这一名称的内涵有一定的关系，对天地的感觉与想象也与此后中国人的各种抽象观念有极深的关系。第二，由天地四方的神秘感觉和思想出发的运思与想象，是中国古代思想的一个原初起点，它通过一系列的隐喻，在思维中产生在空间上中央统辖四方、时间顺序上中央早于四方、价值等级上中央优于四方的想法。在宇宙空间，人们会形成一种天地均

^① 葛兆光：《中国思想史》第一卷，第53页。

^② [德]康德著，蓝公武译：《纯粹理性批判》，商务印书馆2003年版，第54～55页。

有中心和四方的观念；当这种观念与神话相遇，就会在人间的意识与仪式中形成中央之帝王与四方之神祇的整齐神谱；当这种观念延伸到社会领域，就会成为中央帝王领属四方藩臣的政治结构的神圣性与合理性依据。第三，象征天地的器物由于拥有与天地的“同构性”和解释宇宙知识的“权威性”而被赋予了神秘的力量，并成为一种技术，这对“巫”、“史”的形成及其与“王”的合一具有根本的影响。^①

第三节 雩仪的发生

从“雩”的发生学与“方相”、“钟馗”的发生学我们看到，雩仪是天与地和谐一体，人与自然万物的融为一体的宇宙观的体现。雩仪具有驱鬼与祭神的两面。早期雩仪如张衡《东京赋》与《后汉书·礼仪志》中的“鬼”、“疫”或“厉”不仅包括自然界的灾害，还包括人类自身无法解释的现象，甚至包括梦，人的世界与物的世界是融为一体的。因此，早期雩仪中的“鬼”主要是指自然界之“鬼”；到了钟馗出现于雩仪的时期，“鬼”已经完全人化，雩仪也有驱鬼偏向于祭神。

“雩”的发生认识论原理及其意义体现了雩仪天、地、人合一、神鬼人合一的仪式象征秩序，以及以龙、凤乃至民间诸神为仪式象征“符号”的发生学源头，这就是天与地的和谐一体，人与自然万物的和谐一体。当人逐渐成了宇宙的主宰，以自然为中心的宇宙结构为以人为中心的宇宙结构代替，天、地、人的宇宙整体观念形成。^②而雩仪，正是建立在天、地、人之整体联系性以及神鬼人之间神秘的感应基础上。“雩”的字源学本身就是雩仪的形象式表述，是雩仪重建理想的天、地、人一体，天、地、人、鬼、神相互生成感应的宇宙秩序的象征。

一、宫廷雩仪严肃的驱鬼

雩最早见诸于文字记载是以国家祀典的形式出现的，雩仪是各朝代礼仪制度的重要组成部分。《周礼》记载周雩为“方相氏掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣，朱裳，执戈，扬盾，帅百隶而时难，以索室殴疫。大丧，先柩，及墓，入塘，以戈击四隅，殴方良。”^③《后汉书·礼仪志》“大雩”篇详细记载了雩仪作为国家祀

^① 葛兆光：《中国思想史》第一卷，复旦大学出版社2001年版，第19页。

^② 《周易·系辞下》说“《易》之为书也，广大悉备。有天道焉，有人道焉，有地道焉。兼三材而两之，故六。六者非它也，三材之道也。道有变动，故曰爻；爻有等，故曰物；物相交，故曰文；文不当，故吉凶生焉。”这不仅是《周易》形成的原理，也是中国人对于宇宙自然与万物的整体认识。雩仪以及占卜等一切宗教祭祀仪式在某种程度上是为了使“文当”，也就是使天、地、人道顺乎自然之道，使人趋吉而避凶。

^③ 《周礼正义》，第四十四册，第五十九卷，第47页。

典的情形：

“先蜡一日，大雩，谓之逐疫。其仪：选中黄门子弟十岁以上，十二以下，百二十人为侺子，皆赤帻皂制，执大（上兆+下鼓）。方相氏黄金四目，蒙熊皮，玄衣朱裳，执戈扬盾。十二兽有衣毛角，中黄门行之。冗从，仆射将之，以逐恶鬼于禁中。……黄门令奏曰：侺子备，请逐疫。于是中黄门倡，侺子和曰：甲作食（歹+凶），胃食虎，雄伯食魅，腾简食不祥，揽诸食咎，伯奇食梦，强梁祖明共食（石+桀）死寄生，未遂食观，错断食巨，穷奇腾根共食蛊，凡使十二神追凶恶。赫汝躯，拉汝干，节解汝肉，抽汝肝肠，汝不急去，后者为粮。因作方相与十二兽舞，欢呼周遍，前后省三过，持炬火，送疫出端门。门外（马+乌）骑传炬出宫，司马阊门外五营骑士传火弃洛水中。百官官府各以木面兽能为雩人师訖，设桃梗、郁儡、苇茭毕，执事陞者罢。苇戢，桃杖以赐公、卿、将军、特侯、诸侯云。”^①

在这里，大雩的时间为“先蜡一日”，作用为“逐疫”，逐疫者为“黄门子弟年十岁以上十二以下百二十人为侺子”、“方相氏”、“十二兽”，仪式过程为“黄门令奏”、“黄门倡，侺子和”、“方相与十二兽舞”、“送疫”等，从十二兽被称为“十二神”看，方相氏为率领十二神的“大神”，其作用为逐疫，也就是驱鬼，这些“疫”“厉”与“恶鬼”主要有：殃、虎、魅、不祥、咎、梦等，逐疫的方法为咒语、舞蹈、持火炬，此外还有戴木面兽、设桃梗郁垒苇茭辟邪等。^②

张衡的《东京赋》也有关于汉代“大雩”“殴除群厉”的描述，其中“厉”为：魍魅、獫狁、蜺蛇、方良、耕父、女魃、夔魃、罔象、野仲、游光等；其仪式过程为：方相秉钺、巫覡操茷、侺子万童发桃弧棘矢等，其中亦有以神荼郁垒等辟邪的记载。

在《隋书·礼仪制》中，雩仪的执行者不再是大司马和黄门令等官员，而是乐人与乐官，并且“方相与十二兽舞”后明确添加了一个“戏”字。在唐代宫廷雩仪记载中，雩仪的仪式时间和程序有了很大改变。《乐府杂录》中有“用方相四人，带冠及面具，黄金四目，衣熊皮，执戈扬盾，口作‘雩、雩’之声，以除逐也。”唐代雩仪改成在年三十夜进行，方相氏变成“戴冠及面具”“衣熊裘”；

^① 《后汉书》志第五，《礼仪》中，中华书局本，第3127页。

^② 除礼仪制外，张衡的《东京赋》中也有关于汉代“大雩”“殴除群厉”的描述，其中“厉”为：（鬼+离）魅、獫狁、（虫+委）蛇、方良、耕父、女魃、夔（鬼+虎）、罔象、野仲、游光等；其仪式过程为：方相秉钺、巫覡操（草字头+列）、侺子万童发桃弧棘矢等，其中亦有以神荼郁垒等辟邪的记载。

十二兽也不再“有毛衣角”；侏子为五百位，且戴面具；增加了乐队和唱师……^① 傩仪的场面更宏大，其表演性与观赏性加强。

与此同时，傩仪的主体神“方相”由“钟馗”代替。宋代宫廷傩仪的记载也没有了方相，而是将军、门神、判官、钟馗、小妹、土地、灶神等：“至除日，禁中呈大傩仪，并用皇城亲事官、诸班直戴假面，绣花色衣，执金枪龙旗。教坊使孟景初身品魁伟，贯全副金镀铜甲装将军。用镇殿将军二人，亦介冑，装门神。教坊南河炭丑恶魁肥，装判官。又装钟馗小妹、土地、灶神之类，共千余人，自禁中驱祟出南薰门外转龙弯，谓之‘埋祟’而罢。是夜禁中爆竹山呼，声闻于外。”^②在《梦梁录》“禁中大傩”中，傩仪为“以教乐所伶工装将军、符使、判官、钟馗、六丁、六甲、神兵、五方鬼使、灶君、土地、门户、神尉等神”。^③

在早期傩仪中，方相由人^④扮演，从方相“掌蒙熊皮”以及率领“十二兽”舞看，方相是带领兽和人一同驱“疫”的“大神”，方相的形象还带有动物图腾崇拜的特征，这与“疫”的自然之“鬼”是形态相对应。但是，在这里，作为傩仪主体的方相、十二兽和侏子已变为将军、符使、判官、钟馗、六丁、六甲、神兵、五方鬼使、灶君、土地、门户、神尉等，且由伶工扮演，傩神主体越来越芜杂，神的人化特征越来越明显；与此相应，“疫”的自然之“鬼”也变为人之“鬼”。

二、民间傩仪狂欢性的祭神

从文字记载看，傩仪在宫廷大傩中更多体现为严肃性的驱鬼，而在民间傩仪中则更多体现为狂欢性祭神。早在《论语》中就有“乡人飏”“一国之人皆若狂”的情景。从《荆楚岁时记》“村人并击细腰鼓，戴胡公头及作金刚力士以逐疫”看，民间傩仪很早就发展了表演性与多神杂糅的特征。《梦梁录》卷六“十二月”条有“自入此月，街市有贫丐者三五人为一队，装神鬼、判官、钟馗、小妹等形，敲锣击鼓，沿门乞钱，俗呼‘打夜胡’，亦驱傩之意也。”；同一卷中“除夜”条又有“士庶家不论大小家，俱洒扫门闾，去尘秽，净庭户，换门神，挂钟馗，钉桃符，贴春牌，祭祀祖宗。遇夜则备迎神香花供物，以祈新岁之安。”

民间傩仪虽然没有宫廷傩仪隆重，但其形态更丰富、形式也更多样，同时也更偏向于狂欢的一面。从敦煌文书 P. 4976 号写本有“分付”、“更莫”、“谨请”、

^① 参见廖奔·刘彦君：《中国戏曲发展史》，第一卷，山西教育出版社 2000 年版，第 171 页。

^② 孟元老著，李士彪注：《东京梦华录》，山东友谊出版社 2001 年版。

^③ [南宋]吴自牧著，傅林祥注：《梦梁录》，山东友谊出版社 2001 年版。

^④ 实际上是官——大司马。

“伏承”等明显带有语气指示的词语显示出，敦煌傩仪中已极少类似于《后汉书·礼仪志》中“赫女躯，拉女干，节解女肉，抽女肺肠。女不急去，后者为粮。”之咒语式驱鬼用语，而更多为祭神的祝词和愿词，这些祝词和愿词不是针对鬼，而是针对神的。在人请神驱鬼的仪式过程中，人对神的请求占有了更大的比重：“谨请上方八部，护卫龙沙边方。伏承大王重福，河西道泰时康。万户歌谣满路，千门谷麦盈仓……”而钟馗对鬼的态度也比较随和，与方相相比，钟馗捉鬼似乎更轻松：“从兹分付已讫，更莫恼害川乡。”“何用钉桃符，不须求医术。弓刀左右趁，把火纵横（火+出）。随头使厥傩，个个交屈律。岁岁野狐儿，不许口妖祟。”至此，傩仪的性质有了根本的转变，即由神对鬼的驱逐变为人对神的请求。

与性质及功能的改变相应，傩仪称谓与表达方式都发生了根本的转变，敦煌文书中“阿郎”、“帝王”、“夫人”、“副使司空”等称谓表明官与神的杂糅，以官为神，以神为官的观念渗透到傩仪中。敦煌文书傩仪祝词有相当一部分是对官方的赞扬与祈愿，如“（如）（斯）供养不绝，诸天助护阿郎。次为当今帝王，十道归化无疆。”；“九合越于齐桓，一统超于秦始。”傩仪赞词还赋予驱傩者英雄的称谓，“若说驱傩子弟，国内最是英雄。”使傩仪亦合乎伦理道德规范。在此条件下，傩仪发挥了驱邪纳吉的本质功能，以期实现“万户歌谣满路，千门谷麦盈仓。”“已后家兴人富，官商日进日迁。牛羊遍满，谷麦如似太山。”“有口皆食葡萄，欢乐则无人不醉。”的美好生活图景。

与宫廷傩仪相比，民间傩仪更具狂欢性，这使得它一方面冲淡了宫廷傩仪形式的严肃性与仪式过程的严格性，使宫廷傩仪的逐疫功能相对弱化，而祭神的功能相对强化；另一方面，它又拓宽了宫廷傩仪的意义范畴，加强了傩仪与日常现实生存的联系。

从安徽贵池傩仪的请神与送神看，傩仪中神的比重已远远超过了鬼的比重，而傩仪的主体神也不再是方相或钟馗之个体神，而是纷繁芜杂的群体神，他们有二郎神、昭明太子、关公、玉皇、观音、孟姜女等等，不一而足，几乎所有的民间神都成了傩仪的仪式主体。与此同时，不仅请神和送神的傩仪以神为仪式行为的对象，傩舞和傩戏也以酬神和娱神为宗旨，驱鬼只是请神“看”完舞和戏之后一个象征性的形式，在这里，既没有方相执戈扬盾率十二兽与众多童子以武器驱赶以厉语威吓的庄严场面，也没有钟馗铜头铁额吩咐浮游浪鬼从此莫再害人的英雄气概。贵池傩戏中驱鬼的神有时是钟馗，有时是关公，有时又是其他神，而且驱鬼行为已融入傩舞和傩戏表演，在“关公斩妖”的表演中，“关公”的唱词听

起来更像是人与人之间的礼尚往来：“杂戏搬得甚高强，谢你厅前好戏场。杂戏般般皆演就，捉鬼踏马来谢场。”关公“拿小鬼”的行为带有形式主义色彩：“拿住五方小鬼，在我村中无事非为。”关公之“大王”自称俨然标明其为官为王的身份：“今日大王拿到，送往本村庙里。”^①

安徽贵池刘街姚村“请三官词”的“请神词”表明，民间傩仪的功能更偏向祭神而不是驱鬼：“照依常规迎请太上三元三品三官大帝监看戏文，自监看以后，祈保家门清吉，人口平安，男臻百福，女纳千祥。老者精神康泰，少者寿命延长，孩童种天花麻痘稀稀朗朗，个个均匀隐簿过，关煞消除。再保弟子耕种田地与山场，春来一粒下地，秋来万担归仓，红花大熟，百倍全收。再保弟子读书者小考场场得胜，大考金榜标名，求官及第，告老还乡。再保弟出外营谋生意，开张铺事，一钱为本，万钱为利，空手出去，满载而归。再保子在家应当门户，大事则散，小事则休。……”几乎凡生活中所遇到的困难，不论大小，都被乡民们诉诸到对傩神的请求之中，以至于人们对神的祈求带有明显的夸张色彩，如“春来一粒下地，秋来万担归仓”；“小考场场得胜，大考金榜标名”；“一钱为本，万钱为利，空手出去，满载而归。”

三、淫祀

在中国阶级社会出现后，仪式中的动物图腾转化为神仙崇拜，神被帝王化、官方化、权力化。《左传·昭公十七年》一则以鸟名为官名的故事表明了自然神与动物神转化为人格化神、图腾转变为官职的过程，最初的自然图腾如云、火、水、龙、凤鸟都成了官名，鸟官化后并且有了等级高低的差异。“司马”实际上是雉鸠，因此官方傩仪中以“大司马”为“方相”也带有最初的鸟图腾意味，从方相氏“掌蒙熊皮”看，方相也带有熊图腾的痕迹，民间的自然图腾就这样转化为官方傩仪中的“官员”化神。神的分化对应于仪式的分化。在阶级社会出现后，傩仪与傩神几乎无处不表现出官方性与等级性，但是，在不同的场合，傩仪与傩神的官方性与民间性有不同的侧重，在官方傩仪中，傩神具有官方性、等级性与秩序性，在民间傩仪中，傩神似乎并不显示为固定的形相，民间傩神具有民间性、随意性与狂欢性。早在《论语》中，我们就看到“乡人禴”“一国之人皆若狂”的情景。只有在民间傩仪中，我们才能看到傩的真正面目，看到傩仪所显示的人

^① 关于安徽贵池傩仪的材料，均参见何根海、王兆乾《在假面的背后——安徽贵池傩文化研究》，安徽大学出版社2002年版。

与自然万物融为一体以再生战胜死亡，以及仪式行为对生存的本质意义。

有人将傩仪与傩神代表的文化称为“巫傩文化”，认为巫傩文化是人类从野性世界传承下来的先天性“野性文化”，它与阶级出现后人为培育出来的后天性“驯性文化”，也就是圣贤文化形成鲜明的对比，这种对比表现在诸多方面，如巫傩文化为底层社会的“隐性文化”，其代表是一字不识的傩神娘娘，特点是迷信神灵、人神杂糅、男女平等，神灵也有七情六欲，以救苦救难为己任，出身劳动人民；圣贤文化为依附于封建帝王的名门显学，其代表者是孔子，特点是迷信帝王、君臣有序、男女有别，神灵讲究人伦道德，敬鬼神而远之，神灵出身高贵、权势显赫……^①就傩的发生而言，傩的确是民间文化，但在阶级社会出现后，官方意识形态渗透到傩仪的方方面面，因此，傩也发生了官方傩仪、傩神与民间傩仪、傩神的分化。

从傩诉诸文字记载以来，傩仪与傩神的官方与民间对比表现在各个方面，在仪式称谓上表现为“乡人禴”与“大难”以及“厉”与“腊”、“大傩”与“打野狐”的对比；在仪式祭祀者方面表现为“天子祭天地神祇及天下山川，王国各府州县祭境内山川及祀典神祇，庶民祭其祖先及里社土谷之神”^②的阶层对比；在傩神称谓上表现为方相、钟馗之官方神形象与关公、包公、曹娥、孟姜女等民间神形象的对比。从傩的源头看，傩仪早期分化为“厉”与“蜡”，“厉”官方化后，成为帝王封神的源头，而蜡则长期盛行民间，并从四时与四方之祭中演变为固定性的节庆，《礼记》中春、夏、秋“难”后来演变为节令性的春节、端午、中秋。丁山先生指出，“傩”就是“厉”：“《礼记·祭法》言厉神有阶级性，天子祭‘泰厉’，诸侯祭‘公厉’，大夫祭‘族厉’，士庶人的祭典中没有厉神；难道士庶人不怕厉神，或厉神不敢加害士庶人吗？我认为，厉傩两字一声之转，凡《祭法》、《檀弓》及《左传》、《山海经》所谓‘厉’者，在其他载记里则谓之傩。”^③丁山先生认为，傩祭始于殷商的庶民，至周代始产生泰厉、公厉、族厉的阶级分化，后来的五猖、五通、五祀、五厉等可上溯至“尧之五吏”以及“舜放四凶”的传说，“五厉”与“四凶”本来指的是直接影响农业生产的水旱之神与风、雨、雷电、虹霓、天火等自然灾害。丁山先生所言极是。

从傩仪中“厉”与“疫”、“鬼”并称看，厉和傩具有同一个仪式性源头，这就是以禳灾为主要目的的驱鬼。《礼记·祭法》中说，“山林川谷丘陵，能出云，

^① 林河：《中国巫傩史》，花城出版社2001年版，第38～42页。

^② 《嘉靖池州府志》（二）“祀典篇”

^③ 丁山：《中国古代宗教与神话考》，第252页。

为风雨，见怪物，皆曰神。”随着阶级社会的出现，最初的雩仪分化出厉与蜡，当厉为天子、诸侯与大夫等特权阶层祭祀之时，蜡则成了普通人祭祀的仪式；与此同时，随着家庭、村落与城市的出现，古代以自然万物一体的驱鬼禳灾仪式以家族、村落与城市共同体的形式形成了灶祭、社祭、城隍祭等。从字源学角度看，这些仪式无不与土有关。在这些仪式中，最常见的是社祭，社也由雩分化而来。丁山先生指出，社的成因有二：社会演进到男权时代，认为后土不足表彰男性，因以男性生殖为地神；此外，社的威力超越生殖之外，而从各民族的原始图腾神演进而来。古代的社，有邦社与王社，邦社属于人民，王社与侯社属于统治阶级。从周代起，后土与图腾合而为一，因此，地神在夏以前称为“后土”，商以后称为“社”，“社”与“后土”，有时代与来源的差异。^①丁山先生已经暗示了社不仅是男权社会的产物，而且是阶级社会的产物。在阶级社会出现后，祭祀仪式出现了阶层分化，《礼记·祭法》中有：“王为群姓立七祀：曰司命，曰中霤，曰国门，曰国行，曰泰厉，曰户，曰灶。”天子祭七祀，诸侯祭司命、中霤、国门、国行、公厉，大夫祭族厉、门、行适，士祭祀门和行，庶人祭祀户神或灶神。^②周朝从上到下的等级制祭祀实际上都是从最初的民间雩仪分化而来。

在中国古代文献记载中，雩仪多为官方仪式也就是“大雩”，方相与钟馗都是官方雩仪中的主体神。在民间，雩仪以各种形式出现，如“打野胡”、“跳灶王”、“跳大神”、“跑五猖”“送瘟神”等，雩仪的主体神也不只是方相与钟馗，而是其他各种各样的民间神，如门神、灶神、土地神乃至民间传说中的历史人物关公、包公、岳飞等，与此同时，雩仪还分化出许多民间节庆仪式，如端午竞渡^③、重阳登高、元宵灯会等，由于仪式的分化，仪式中的主体神也越来越具体化、多样化、真实化、人化。

中国古代文献中关于民间雩仪的最早记载是子贡看到的“一国之人皆若狂”的“蜡”，“蜡”是早期民间雩仪的别称，由蜡祭而产生的腊日乃至腊月与由雩仪产生的春节都是雩仪驱鬼禳灾的别称。在以“蜡”为代表的民间雩仪中，我们看到的不再是宫廷大雩中神以各种夸张的动作与咒语驱逐鬼时表现出来的严肃性、恐怖性气氛，而是人以集体性存在表现的狂欢化氛围。“雩近于戏”在民间雩仪中表现得尤为明显，这也是雩仪演变为雩戏的前提。除了“一国之人皆若狂”外，中国官方文献关于民间雩仪的记载几乎阙如。从《荆楚岁时记》“村人并击细腰

^① 丁山：《中国古代宗教与神话考》，第148页。

^② 郝铁川：《灶王爷、土地神、城隍爷——中国民间神研究》，第101页。

^③ 关于端午竞渡参见江绍原：《端午竞渡本意考》，载苑利主编《二十世纪中国民俗经典》“社会民俗卷”，。

鼓，戴胡公头及作金刚力士以逐疫”看，民间傩仪具有世俗表演性与多神杂糅的特征；《梦梁录》卷六“十二月”条有“自入此月，街市有贫丐者三五人为一队，装神鬼、判官、钟馗、小妹等形，敲锣击鼓，沿门乞钱，俗呼‘打夜胡’，亦驱傩之意也。”“除夜”条有“士庶家不论大小家，俱洒扫门闾，去尘秽，净庭户，换门神，挂钟馗，钉桃符，贴春牌，祭祀祖宗。遇夜则备迎神香花供物，以祈新岁之安。”由此看来，民间傩仪形态更丰富、形式也更多样。随着阶级与社会的分化，傩仪在民间分化出蜡祭、家祭、社祭、城祭等多种仪式，由此而产生了灶神、门神、土地神与城隍神等多种保护神以及春节、端午节、重阳节、中秋节等各种民间节庆。“傩”以文字的演化形态将“那些曾经恰恰适用于某一类型的发现的残留下来的观察与反省的方式，一直保存至今日”，这种观察与反省的方式就是仪式建立人与自然宇宙融为一体的秩序，从而以人与自然万物共同的生命力战胜死亡乃至一切灾害。^①在中国，这种观察与反省永远以天地人为中心，以人获得保护性“魔力”从而战胜灾害性“魔力”为宗旨，这正是傩的历史意义。

^① 列维·斯特劳斯指出，“神话和仪式远非像人们常常说的那样是人类背离现实的‘虚构机能’的产物。它们的主要价值就在于把那些曾经（无疑目前仍然如此）恰恰适用于某一类型的发现的残留下来的观察与反省的方式，一直保存至今日；自然从用感觉性词语对感觉世界进行思辨性的组织和利用开始，就认可了那些发现。这种具体性的科学按其本质必然被限制在那类与注定要由精确的自然科学达到的那些结果不同的结果，但它并不因此就使其科学性减色，因而也并不使其结果的真实性减色。在万年之前，它们就被证实，并将永远作为我们文明的基础。”——[法]列维·斯特劳斯著，李幼蒸译：《野性的思维》，商务印书馆1987年版，第22页。

第三章 酒神祭祀仪式与雉仪的同一性

第一节 中国与古希腊多神信仰的同一性

表面看来，古希腊诸神与中国诸神大相径庭，但在人类学视野中，中国与古希腊多神信仰却呈现出内在的同一性。把握中国与古希腊多神信仰的关键在于梳理出两个神话体系中具有发生学意义的大神，在古希腊，这一大神为酒神；在中国，这一大神为雉神。诸神都由大神衍生而来，神的演变与衍生过程与人类社会历史发展以及人类认识发展同步。古希腊诸神常常出现在神话传说中，而中国诸神多散落于民间戏剧与仪式中，古希腊神话传说中丰富的神与神话恰恰能为理解中国民间诸神提供许多有益的启示，中国民间诸神亦能为理解古希腊诸神提供有益的启示，这样的双向启示具有人类学意义。

一、中国与古希腊自然神的同一性

在古希腊文学中，酒神的形象千变万化，它不仅是人神，还是植物神、动物神。如果从酒神的“谷神”与“公牛”形象出发，我们将看到，中国古代文献中也存在着类似于古希腊酒神的植物神与动物神，这就是老子在《道德经》中提到的“谷神”与“玄牝”：“谷神不死，是谓玄牝。玄牝之门，是谓天地之根。绵绵呵！其若存！用之不堇。”“谷神”与“玄牝”，前者代表植物，后者代表动物，植物与动物由于生命的本质而具有了内在同一性，并且成了天地万物的代表——很明显，“谷神”表达的是由于谷物的生命力被赋予了“魔力”的性质而成为植物图腾，而“玄牝”则是动物图腾的体现。

联系酒神出生神话，我们还将看到，“谷神不死，是谓玄牝。玄牝之门，是谓天地之根”简直就是古希腊酒神出生的“双重门”神话：“谷神”与“玄牝”正是酒神狄奥尼索斯与其母亲德墨忒尔，将酒神与地母神联系在一起的是“天地之根”，也就是再生与死亡，“玄牝之门”就是酒神死而复生的“双重门”！中国古典文献中这一含义晦涩的表述似乎只有通过古希腊酒神神话才能得到明晰的解释。

同样具有惊人一致与巧合的是，《周易·说卦》中有“乾为天，为父，为良马，为老马；坤为地，为母，为子母牛”，“马”的形象恰与酒神狄奥尼索斯的随从萨提儿半人半马的形象吻合，而“牛”的形象则与酒神狄奥尼索斯的公牛形象

吻合：在古希腊几乎所有的艺术形象中，萨提儿都为半人半马；而狄奥尼索斯则常常表现为“公牛”形象。“马”与“公牛”实际上强调狄奥尼索斯是男性身份，似乎只有联系《周易·说卦》中“老马”与“子母牛”，我们才能更清楚地看到萨提儿与狄奥尼索斯“马”、“牛”形象的本质，这就是“老马”与“子母牛”意指的母子同体关系——“马”代表儿子，“老马”则代表父亲与儿子同在，在萨提儿“半人半马”的形象背后，隐藏着作为父亲的酒神狄奥尼索斯；“公牛”代表儿子，“子母牛”则代表母亲与儿子同在，在酒神狄奥尼索斯“公牛”形象的背后，隐藏着作为母亲的德墨忒尔！“马”与“牛”强调的都是“谷神不死，是谓玄牝。玄牝之门，是谓天地之根。”也就是父子同体、母子同体，生命以再生战胜死亡、死亡与再生同在。

如果说《道德经》与《周易》中的文字表述与酒神神话的形象表述之间存在的一致与巧合还不够清晰，那么，古希腊与中国祭祀仪式中鸟图腾与蛇图腾形象的一致与巧合则显得尤为清晰。鸟在中国作为巫师王的占卜功能在《周易·小过》中还能看到，《周易·小过》有“飞鸟遗之音，不宜上，宜下，大吉”，又“……初六，飞鸟以凶”；中国古代“玄鸟生商”的神话传说也为中华民族早期的鸟图腾提供了有效的依据；从出土的考古发现中，我们还能看到“太阳鸟”符号早在七千四百年前就出现。同样，龙图腾在《周易》中也有明显体现，《周易》“上经”之“乾”（卦一）有“初九：潜龙勿用。九二：见龙在田，利见大人。九三：君子终日乾乾，夕惕若，厉无咎。九四：或跃在渊，无咎。九五：飞龙在天，利见大人。上九：亢龙有悔。用九：见群龙无首，吉。”《诗经·斯干》则有“乃寝乃兴，乃占我梦。吉梦为何？维熊维罴，维虺维蛇。大人占之，维熊维罴，男子之祥；维虺维蛇，女子之祥。”

鸟的图腾意义在古希腊有明显的体现。哈里森在《古希腊宗教的社会起源》中指出，在古代希腊，人们曾以鸟为巫术鸟和巫师王，德尔斐的人们从没有忘记过用于占卜的鸟；在诸神的形象中，鹰是宙斯的信徒，渡鸭为阿波罗送信，而猫头鹰在则是雅典娜的信使，大量迹象表明，鸟不是信使而是巫师、先知、国王和半神的结合体；鸟可以利用自己的“魔力”制造天气，招来雨水，换来雷电、阳光和春天，人们也可以通过许多方法分享鸟的“魔力”，其主要的方式是吞食鸟的心脏以及插上鸟的羽毛；在所有的动物中，鸟被认为是神圣动物的历史最长。^①关于鸟被认为是神圣的动物与早期的占卜者，古希腊戏剧中也不乏例证。在阿

^① [英]简·艾伦·赫丽生著，谢世坚译：《古希腊宗教的社会起源》，第92~113页。

里斯托芬的喜剧《鸟》中，珀斯特泰洛斯说：“在古代统治人类的不是天神而是鸟，关于这个有很多根据。”仅以希腊为例，鸱鹰就曾是希腊的王，希腊国家的王总有个鸟站在棍子上接受贡品，最有力的证据是宙斯头上立着一只鹰作为王的标志，他女儿（指雅典娜）带着一只猫头鹰，而阿波罗带着一只（佳+十）。^①在索福克勒斯的悲剧《安提戈涅》中，特瑞西阿斯说鸟因为吞食了被杀者的血肉而受到污染，因此不肯发出表示吉兆的叫声。在《奥狄浦斯王》中，奥狄浦斯叫特瑞西阿斯“利用鸟声或你所掌握的别的预言术拯救自己，拯救城邦，拯救我，清除死者留下的一切污染吧。”^②欧里庇得斯在《海伦》中借报信人之口说：“但是那些占卜的事情，我看那是多么无聊，满是虚假呀！那些祭坛的火焰呀，飞鸟的声音呀，全都是靠不住的。说鸟类会得帮助人，这也就是傻事。”^③

鸟图腾源于鸟与人类特殊的关系，这种特殊的关系一方面体现为人通过鸟知晓季节与时间乃至天气与气候，这是鸟对人类的保护性力量。在赫西俄德的《工作与时日》中，鸟与农作时日有着必然的联系，“来自云层的鹤的叫声”“预示耕田季节和多雨冬季的来临”；“布谷鸟第一次鸣叫于橡树之间”，“无涯大地上的人类都为之高兴”；“潘狄翁的尖声悲悼的女儿——燕子”“飞进了人类的视野”，“春季便降临人间”……另一方面，鸟对人类也具有灾害性力量。这在《工作与时日》中也被提及，赫西俄德劝告人们耕种时要“用泥土盖住种子，以免鸟儿啄食”；不仅如此，他还为“老爷”讲了一则鸱鹰生擒夜莺的故事，赫西俄德以这一故事教育人类要倾听正义，不要像“鱼、兽和有翅膀的鸟类之间没有正义，因此他们互相吞食。”^④

在古希腊神话传说中，蛇与女性神总是有着某种内在的联系：女神许德拉是九头蛇，复仇女神头上缠绕着蛇，德尔斐神庙中的女祭司原为大蛇皮同，阿波罗斩杀大蛇皮同的神话表达的是男权制度替代女权制度、男性对女性权力的斩杀与遏制。阿波罗砍杀德尔斐大蛇皮同以后，德尔斐就开始有了女祭司，人们通过女祭司获得神谕，女祭司的前身实际上就是巫师王的蛇。古希腊神话传说中的杀蛇者还有卡德摩斯和伊阿宋，他们把蛇杀死之后，还将蛇的牙齿种到地里。哈里森将其解释为杀蛇者为蛇的牙齿长成，杀蛇神话基于老蛇王的仪式性死亡，它象征了人们从古老的大地崇拜转变到完全人格化的阿波罗崇拜，转变反映出两种崇拜

^① [古希腊]阿里斯托芬著，杨宪益译：《鸟》，载《阿里斯托芬喜剧集》，人民文学出版社1954年年版。

^② [古希腊]索福克勒斯著，罗念生译：《安提戈涅》、《奥狄浦斯王》，载《古希腊戏剧选》，人民文学出版社1998年年版。

^③ [古希腊]欧里庇得斯著，周作人译：《欧里庇得斯悲剧集》（中），中国对外翻译出版公司2003年年版。

^④ [古希腊]赫西俄德著，张竹明译：《工作与时日 神谱》，北京：商务印书馆，1997年，第14~17页。

的相互斗争。哈里森认为,有两种因素促使皮同被杀,一是人们认为蛇是邪恶的、对人有敌意的妖怪,二是作为蛇半神的国王期限一道必须死去。^①在这里,哈里森忽视了蛇所代表的女性神与母亲神,以及男性神与年轻的“儿子神”取代女性神与古老的“母亲神”,由于阿波罗砍杀了皮同,德尔斐的崇拜也从该亚崇拜变成了阿波罗崇拜,因此,哈里森所谓的“斗争”既反映了自然崇拜与人格化神崇拜之间的斗争,也反映了男性神与女性神、新神与旧神之间的斗争。

古希腊神话与艺术中的复仇女神总是与蛇联系在一起:戈尔工与厄里倪厄斯发中皆有蛇,复仇女神是被害人流血着地而生。^②这与蛇族的“地生人”实际上是一样的,蛇与血一样,代表着生命力。将复仇女神与蛇联系在一起,实际上是蛇被贬低为“神的仇敌”——复仇女神,或者说“厉鬼”的结果。此外还有与死者相关的蛇,它常常出现在死者的坟墓或葬礼用的“英雄浮雕”上。^③蛇与女性、复仇女神、死者的联系与古希腊的杀蛇神话都意味着男性战胜女性、天战胜地。在古希腊,阿波罗砍杀大蛇皮同,意味着以宙斯、阿波罗、狄奥尼索斯等为代表的男性神开始取代以德墨忒尔等为代表的女性神;而在中国,蛇的龙化意味着以黄帝为代表的男性神开始取代以西王母为代表的女性神。

从古希腊神话传说与中国古代文献的互释互证中,古希腊诸神与中国诸神呈现出内在的同一性,这一同一性反映了人类对于自然万物的基本认识:对于天地万物,人们从生命的存在中看到了统一,却又从对立中看到了差异,宇宙自然与人类自身是一个既统一又分离的整体,人类在看到其统一性的同时也看到了差异性,这就是古希腊神话中的混沌产生白天与黑夜、中国神话中的混沌产生天与地。以古希腊神话传说中的酒神与中国文献中的雥为起点,对中国和古希腊神话演变进行溯源,我们将看到同一条由地母分化而成、具有明显性别对立的天神与地祇关系结构与演化线索。

二、中国与古希腊人格化神的同一性

如果说动物图腾的一致更多体现为中国与古希腊在文明最初人与自然万物一体之仪式秩序的一致,那么,在人格化神形成之后,也就是人与自然万物分离,人作为个体存在的民族性显示出来之时,中国与古希腊的神仍然体现出内在本质的一致,这在中国官方雥神钟馗与古希腊官方酒神的形象中也有明显体现。

^① [英]简·艾伦·赫丽生著,谢世坚译:《古希腊宗教的社会起源》,第428~435页。

^② [法]让-皮埃尔·韦尔南著:《众神飞临——希腊诸神的起源》,中信出版社2003年版。

^③ Jane Ellen Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*.

首先，从外在形象看，酒神的“前身”狄奥尼索斯“穿豹皮”与钟馗的“前身”“方相”“蒙熊皮”几乎完全相同。^①“熊皮”所反映的，正是动物图腾向人格化神的演变，这正是古希腊与中国多神信仰的具有内在同一性的根源。

其次，作为酒神的狄奥尼索斯与作为傩神的钟馗都与“酒”有着密切的联系。酒神与酒的关系不言而喻，中国戏剧中的“钟馗醉酒”则是傩神与酒关系密切的证明。“酒”实际上体现了植物图腾的痕迹，G. 埃利奥特·史密斯认为，“酒精饮料的发现始于储存能赐予生命的大麦，而其声誉由于实践证明它具有赋予饮者以新的人格的能力而提高。”^②酒作为酒神与傩神的重要标志更在于其具有特殊的驱邪功能。在《奥瑞斯提亚三部曲》中，奥瑞斯特斯说，“奠天下之酒也洗不去一次血污”；伊蕾克特拉说，“……还是因为我父亲是非命而死，我便默然不致一词，酹酒于地，怅然踏上归路，就像清除垢秽，抛却酒杯，掉首不顾，一走了事？”雅典娜说，“来吧，把祭酒奠在地上，有害于此地的在地下埋葬，有益的升到地上，补我城邦！”^③显然，奥瑞斯特斯和伊蕾克特拉都以酒驱逐污染——酒不是与口腹之欲的满足联系在一起，也不是与醉感联系在一起，而是一种类似于古老的动植物图腾与人格化神所具有的“魔力”，其功能是驱逐污染。正是酒被赋予了驱鬼的“魔力”，人们才为鬼奠酒，鬼才升华为神，而成为“酒神”。——至此，我们才为“酒神”得名的由来找到了真正的依据。古希腊酒神无疑为我们理解中国的“钟馗醉酒”提供了有益的启示。

第三，酒神的随从与钟馗的随从也呈现出惊人地相似。在以钟馗为主体神的傩仪中，钟馗率领着小妹、符使、判官、六甲、六丁、神兵、五方鬼使、灶君、土地、门户、神尉等，小妹、符使、判官等，正类似于酒神的“随从”潘、萨提儿、狂女。钟馗的“随从”与酒神的“随从”一样，都意味着等级对立与主从对立，即大与小、中央与四方、官与兵、神与鬼、男性与女性、人与兽、文明与野蛮、理性与疯狂的种种对立。酒神的随从“狂女”意味着在以男性为中心的古希腊城邦中，女性的身份与权力都被贬低，她们是男性的随从与附属，是被正统社会排斥的边缘者、不合规范者，这与酒神神话中酒神的出生导致其母亲的死亡、阿波罗杀死大蛇皮同等具有同样的含义。而“狂女”的角色、身份与地位恰好可以诠释中国民间传说中的“钟馗嫁妹”与文字表述中的“小妹”。小妹何许人也？

^① 德尔斐浮雕“神灵与巨人之战”上的狄俄尼索斯穿着豹皮，参见[美]保罗·麦克金德里克著，晏绍祥译：《会说话的希腊石头》，浙江人民出版社2000年版，第161页。

^② G. 埃利奥特·史密斯著，李申等译：《人类史》。

^③ [古希腊]埃斯库罗斯著，灵珠译：《奥瑞斯提亚三部曲》，第158、139、235页。

她将嫁给何人？官方的文字记录与民间的仪式与传说从来都没有给出哪怕是暗示性的答案——显然，“小妹”之“嫁”并不重要，重要的是“小妹”与“钟馗”的对比，以及“小妹”“出嫁”的象征意义——只有在与“狂女”进行比较之时，才能明显地看出“小妹”的真实含义，这就是男性对女性的贬低使女性身份的识别要依赖于其附属的男性主人，她们甚至没有自己的名字，却要承担为男性生育的责任，而即使是为男性生育，也与理性和文明相对立，这就是“狂女”之“狂”与“小妹”之“嫁”。

最后，酒神的神杖与钟馗的宝剑也具有内在功能的一致。古希腊神话中的阿波罗、赫尔墨斯与狄奥尼索斯都手持神杖，傩仪中的方相与钟馗也持有标志性的武器，宫廷傩仪中的方相是“执戈扬盾”，而戏剧中的钟馗则常常是手拿宝剑，在敦煌文书中有这样一段钟馗捉鬼杀鬼的描写：“适从远来至宫宅，正是鬼子笑赫赫。偎墙下，傍篱棚。头朋僧，眼隔搦。骑野狐，绕项脉（巷陌）。捉却他，项底搭。塞却口，面上搦。磨里磨，碾里侧。镬汤烂，煎豆碓。放火烧，以枪斲。刀子割，齧齧。”^①钟馗甚至用上了刀和枪。神杖、神盾、宝剑乃至刀枪其实是“魔力”的物化形态。弗雷泽在《金枝》中提到原始人对锋利兵器的禁忌，以免伤了死者的幽灵。^②相反，对于具有灾害性力量的鬼，人们则需要借助锋利兵器驱逐之。方相与钟馗的“铜头铁额”与面具其实也是一种“魔具”，在某种程度上，它们都是为了强化神的“魔力”——人们把战争中的武器用在了神身上，希望“神”能像人在战争中战胜对手一样战胜“鬼”。“魔力”的物化形态亦与人类文明的历史进程同步的。哈里森指出，在古希腊人看来，权杖并不是神的象征或标志，其本身就是一种神圣的东西，是神的化身。权杖本身就是神的化身，有时小孩完全取代了权杖。^③

三、中国与古希腊多神信仰的同一性

酒神与傩神具有同样的发生机制，它们都源于人类对于自身与宇宙的疑问与困惑，以及人类试图通过自己的行为战胜这些疑问与困惑的努力。酒神与傩神是两个民族对神的指代性称谓，这一称谓随着现实社会历史的演变与民族现实生存环境的改变而具有了不同的表达方式，但就其本质来说，它们是完全一样的，这

^① 转引自刘锡诚：《钟馗论》，载苑利主编《二十世纪中国民俗学经典·信仰民俗卷》。

^② [英]詹·弗雷泽著，刘魁立编：《金枝精要——巫术与宗教之研究》，第207页。

^③ [英]简·艾伦·赫丽生著，谢世坚译：《古希腊宗教的社会起源》，第55~56页。

就是以生命战胜死亡、以胜利战胜灾难与危险的“魔力”。不管神的名称有多少个，形象有多少种，酒神与雌神都源于人类共同的生存梦想与渴望，源于生命本能的要求与反应。用“人类”一词表达中国与古希腊多神信仰的根基与源头一点也不过分，神的产生是全人类、跨地域、跨民族、跨国界的，因此，我们才能在古希腊和中国这两个相隔甚远的民族看到神的内在一致性，并通过两个民族的神话传说互释互证。然而，由于神的产生太过悠久，在漫长的历史演进历程中，神与神话传说随着人类社会历史的演变而演变，神和人一样，从同一个祖先滋生出无数的子孙后代，这些子孙后代有着性别、年龄、性格、身份、地位、形象的种种差异。

在酒神神话演变历程中我们看到，只有在乡野山林中，在人与自然界的动物、植物融为一体时，狄奥尼索斯才能快乐无忧，脱离了乡野与自然，狄奥尼索斯就要受到种种限制，遭遇重重危险；成为高高在上的奥林波斯神后，狄奥尼索斯分化成两部分，一部分是作为随从之半人半兽的萨提儿，另一部分是作为主人与作为贵族之神的酒神。在《酒神的伴侣》中，特瑞西阿斯说：“人间有两位最主要的神，一位是女神德墨忒耳，即是地母——随便你叫她哪个名字——她用固体粮食养育凡人；继她而来的是塞墨勒的儿子，他酿造液体葡萄酒送给人类，弥补营养的不足，减轻那些可怜人的忧愁，在他们喝足了葡萄酒的时候；他还奉送睡眠，使他们忘却每天的痛苦，此外再没有什么解除痛苦的药物了。他自己是一位天神，却被奠在地下敬神，使人们获得幸福。”

作为民间的神，狄奥尼索斯不仅能减轻可怜人的忧愁，而且给人类带来快乐与和平。正如《酒神的伴侣》中歌队所唱：“我们的神，宙斯的儿子，喜欢节日的宴会，爱好赐福的和平——那养育青年的女神。人不论贵贱，他都同样赐他们以饮酒的快乐，使他们解苦消愁；他憎恨那些无心在白天和欢乐的夜晚永远过幸福生活的人。”在《圆目巨人》中，当俄底修斯问塞勒诺斯“他们有吵闹神的饮料，葡萄的汁么？”，后者回答：“没有呀！所以他们住的是毫无欢乐的土地。”因此，俄底修斯夸他是最伟大的神，使人们得到人生的快乐，是永不害人的神。^①在《阿卡奈人》中，狄开俄波利斯表达了“狄奥尼索斯”意指的自由与解放意味，在避免了兵役后，乡人狄开俄波利斯首先就想到了酒神：“啊！酒神有灵！这一囊有神膏和仙酒的味儿，并不命令我们说：‘各自准备三天的行军口粮！’好像说：‘你想到哪里就到哪里去。’我接受这一囊，我要奠酒，我要干杯，把那些

^① 《酒神的伴侣》、《圆目巨人》，载罗念生等译：《欧里庇得斯悲剧集》（三），人民文学出版社1958年版。

阿卡奈老顽固抛到九霄云外去。我避免了战争和苦难，就要回去庆祝乡村酒神节了。”^①

在中国众多的傩神形象中，与酒神具有同样快乐、自由与解放意味的民间傩神可谓“众神纷纭”，其中最明显的为福禄寿喜财诸神，这些神有时以群体的人格化形象体现，有时也以个体的、具体的人格化形象体现，在很多时候，它们是以图画和文字的形式体现的，这些民间神渗透在民间的家家户户，以文字或图像的形式悬挂、张贴在家家户户的门框或墙壁上。关于中国民间神的来源，丁山先生有过精彩的论述，他指出，中国古代也是多神教，神的发现实由于草木春生秋凋与人的生老病死，古代人不明“新陈代谢”的自然规律，疑惑有神灵暗中主持，所以发生稷祈的祭典。中国古代也有崇拜图腾，图腾在后来演变成为民族的始祖，如夏后氏祖禹，商人祖夔，周人祖稷等，都是取名于动植物之神。^②

中国人正是从自然出发，发展出鬼，又由鬼发展出神，由此，早期中国人的鬼观念具体化为自然界的各种灾害，后期则具体化为人格化神。中国民间诸神都由“傩”演变而来。在自然神阶段，神为风雨雷电山川草木，同时也为鸟蛇虫鱼熊黑虎豹。当自然神与动物神为人格化神取代，神就演变为人格化神；当人格化神为历史中真实的人代替，关公、包公等历史上的英雄就取代了虚拟的方相与钟馗。

中国与古希腊诸神如出一辙。丁山先生指出，姜嫫就是古希腊神话中的地母，到了农业时代变为谷神，后稷正相当于希腊神话的谷神，可见中国原始宗教也曾经过“地母”大神的阶段，然后分化出来谷神以完成社稷一体的祀典。^③孙作云先生根据涂山氏化石生启、禹生于石、女娲炼石补天、巫山神女石这四个神话都为女人、都为各民族先妣、都曾与男人发生恋爱、都有生子的传说、都有化石的传说等诸多相同之处，认为各民族的先妣即高禖神，高禖祭祀是各时代各地域通用的祀典。^④如果我们弄清楚早期仪式是人们企图以再生战胜死亡，就不难理解为什么中西方原始的神皆为丰产女神。的确，姜嫫、女娲、高禖等中国原始女神正类似于古希腊的地母崇拜。中国最早的姓氏多与“女”有关，如姜、姬等，古希腊神话中的母子同体现象在中国文字中体现出来。同样，中国的女性神后来为男性神代替，男性神盘古成了开天辟地的大神，取代了女娲炼石补天；女性的神姜嫫的权威为儿子后稷或神农替代。

^① 《阿卡奈人》，载阿里斯托芬著，罗念生等译：《阿里斯托芬喜剧集》。

^② 丁山：《中国古代宗教与神话考》，上海文艺出版社1988年版，第573~574页。

^③ 参见丁山：《中国古代宗教与神话考》，第6页；第5~12页。

^④ 孙作云：《中国古代的灵石崇拜》，载苑利主编《二十世纪中国民俗经典》“信仰民俗卷”。

我们看到，从地母神分化为天神与地祇，天神体现为夫妇形象、地祇亦体现为男女对立，并最终过渡为人神与人鬼的对立，这乃是中国与古希腊多神信仰的一致衍生轨迹。女性无论是在天神、地祇还是人鬼中，都处于附属、陪衬、甚至对立的地位，地祇与人鬼中的女性不仅在身份、地位上低于男性，而且在形象上也都被贬低、丑化、恶化。古希腊诸神与中国诸神在源头与演变过程上同样表现出惊人的一致。在奥林波斯神与中国民间神体系中，男性神占有压倒多数的优势，女性神不仅数量少，而且在许多方面带有有意混淆性别的色彩，如雅典娜、阿尔忒弥斯等没有母亲，没有正常的出生过程，中国佛教的“观音送子”强调的也是不育而生，她与雅典娜、赫斯提亚一样，永远是处女的身份。这在某种程度上正是男性占统治地位的社会写照。

不论是古希腊还是中国，神的演变归根到底都是因为于人自身的改变。中国与古希腊一样，都经历了从氏族社会到家族社会与城邦社会的社会结构演变，中国人和古希腊人一样，也都经历了人与自然合一、人与自然分离、人与人分离的演变过程，正是在这样的社会关系结构转变中，神的形象相应地从自然神演变为动植物神以至人格化神。随着人与自然的分化，人首先区分出男女性别不同，这样就有了男性神与女性神，在以家族制为结构的早期社会中，父母与子女、祖先与后代的关系成为区分人与人之间的主要尺度，这样就有了家族神；随着社会分化的加剧，人与人之间的高下、等级、身份与地位的对立越来越复杂，神与神的关系也越来越复杂。与此同时，自然界的动物与植物也发生了分化，动物被明显贬低，而植物则被抬高，显然，植物的被抬高是由于其静态特征以及有利于秩序与人类生存的一面，而动物的被贬低则是由于其动态特征以及其危及于人的现实秩序与安全；不仅人与自然、动物与植物成为对立面，动物与植物群中的具体物象之间也出现了对立，并且对立的双方都发生了转换。这一切都以一种特殊的形式体现在神的形象转换与宗教仪式中，以动物为例，最初被视为最美好、与人类关系最密切的羊以及猪、牛后来成了牺牲，而最初象征着神灵权威的动物图腾蛇则被贬低成最令人嫌恶的动物。同样，最初被视为最神秘最伟大的生命之源的女性的地位一再贬低，从处女成为牺牲到母亲为家庭和社会奉献自己的一切，与此同时，她们被视为最恶毒最可怕的力量之源，在古希腊，战争因女性而起，家族仇杀也总与女性有关，女性的死更是别有一番含义，这就是上吊自杀。^①

现在，我们已经清楚地看到，古希腊的酒神与中国的雉神从其源头与形象的

^① 参见 Nicole Loraux, *Tragic ways of killing a woman*, Translated by Anthony Forster, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts and London, England, 1991.

演变过程看几乎没有什么差别，两者都与自然界的季节交替、与生命的死亡与再生时间联系在一起，都具有大地万物与人共同存在的生命存在与生存体验；在发生与演变的形象上，都经历了从自然神到动植物图腾神再到女性神，然后到男性神的演变历程；在性质与功能上，都表现为由鬼变为神，由民间神分化为官方神的过程。

与此同时，我们也看到，古希腊诸神常常出现在神话传说中，而中国诸神多散落于民间戏剧与仪式中，古希腊丰富的神话传说能为理解中国民间诸神提供许多有益的启示，而中国民间诸神也能为理解古希腊诸神提供许多有益的启示，这样的双向启示具有真正人类学意义。

第二节 酒神祭祀仪式与雉仪的同一性

雉仪与酒神祭祀仪式是中国与古希腊文明的根基，是中西方文化历史延续的主线，只有从雉仪与酒神祭祀仪式出发，我们才能回溯中西文明的起点，并从中看到中西神话乃至文化的历史演变与衍生过程。就中国与古希腊多神信仰而言，雉仪与酒神祭祀仪式是把握中西多神信仰的根本线索，中国的雉神与古希腊酒神具有同一的仪式发生机制，这就是中国的雉仪与古希腊的酒神祭祀仪式。中国与古希腊的多神信仰之所以具有内在的同一性，是因为人类早期作为集体存在具有同样的社会历史发展过程与对世界和自身的认识方式。

雉仪与酒神祭祀仪式一样，都建立在人作为集体性存在与宇宙自然万物融为一体的秩序基础上，仪式都有驱鬼与祭神的两面，仪式的功能就是使对人类具有灾害性力量的“鬼”变成对人类具有保护性力量的“神”。由于人与自然万物的分离，鬼与神的对立，仪式的驱鬼与迎神也出现对立。雉仪是中国人“仰则观象于天，俯则观法于地，近取诸身，远取诸物”的认识方式的体现，雉仪是中国远古先民以仪式建立天地人合一的宇宙秩序的体现。与雉仪一样，酒神祭祀仪式也代表了古希腊人人与自然和谐共处的自然宇宙秩序。

一、雉仪与酒神祭祀仪式的同一性

雉仪与酒神祭祀仪式在形态与功能上具有内在本质的一致。弗雷泽曾在《金枝》中说到中国立春的“鞭打春牛”与酒神祭祀仪式相似；意大利传教士利玛窦也说中国新年的庆祝活动很像酒神节的狂欢。^①

雉仪与酒神祭祀仪式在形态与功能上的同一性早在仪式的初始状态就显示出来，这就是鸟图腾与蛇图腾在雉仪与酒神祭祀仪式中的存在。早期雉仪的蛇图腾在后来的城隍祭祀仪式中还能看到：“祭城隍神，将烹牛，有赤蛇绕牛口出。”^②同样，蛇图腾也仍然能从后来的酒神祭祀仪式中看到：在狄奥尼索斯的仪式上，圣箱里的蛇是一个不可或缺的因素，在节日上抬圣蛇或其图像不仅局限于狄奥尼

^① 《利玛窦中国札记》写道：“中国人所有节日中最重要的、全国各教都庆祝的就是他们的新年，举行庆祝是在第一个新月以及还有第一个满月的时候。这后一天叫做灯节，因为家家户户都挂着用纸板、玻璃或布巧妙地做成的各种灯笼，点得通明透亮。这时候，市场上也到处都是各式各样的灯笼，大家购买惹自己喜欢的样式。屋里屋外点燃那么多灯笼，简直叫人以为房子失了火。此时晚间还有狂欢。一队队的人在街上耍龙灯，象酒神巴库斯的礼赞者那样欢呼跳跃，燃放鞭炮和焰火，全城呈现一片彩色缤纷的耀目景象。”——感谢赵山林老师提供这一可贵的资料

^② 《隋书·五行志》，转引自郝铁川：《灶王爷、土地神、城隍爷——中国民间神研究》，第204页。

索斯崇拜，也是阿瑞福拉节和立法女神节仪式的一部分。^①

弗洛伊德指出，“图腾首先是氏族的共同祖先，同时也是向他们发布神谕眼并提供帮助的监护神……图腾的品质是天生，并非只存在于某一种动物或一种东西之中，而是存在于某一类的全体个体之中。在时常举行的喜庆活动上，族人在礼仪舞蹈中表现或模仿着图腾的动作或特征。”^②在宋代《大雉图》中，仪式参与者头戴羽翎，实际上就是在模仿鸟图腾；宋代《村田乐》中的农民舞队还化装成牛。^③中国戏剧人物帽冠上的翎就直接来自雉仪中的鸟图腾，是人们对鸟图腾的模仿，而戏剧人物常穿的龙服蟒袍则是对龙，也就是早期蛇图腾的模仿。由于鸟图腾与蛇图腾比牛、羊等图腾出现的时间更早，在雉仪与酒神祭祀仪式中，晚期的图腾取代了早期的图腾，从而使古老的鸟图腾与蛇图腾很少出现在仪式中。

哈里森在《古希腊宗教的社会起源》中为我们提供了两例古希腊鸟与蛇同时出现的图案，一个为宝石图案：一只鸟站在一根被蛇盘缠的柱子上，柱子下面有一只用于献祭的羊，一个手持盾牌的年轻武士站在鸟的前面，他举着手，似乎在向它致敬或者提问；另一个为古碟图案：其中有一头用作祭品的牛，雅典娜拿着盾牌、高举梭镖，在她的背后是巨蛇，在她前面的祭台上有一只神鸟。^④哈里森并没有为我们解释为什么蛇和鸟会同时出现在一起。这两幅图案表达的含义是一致的，雅典娜的形象与年轻武士的形象一致，羊与牛的形象一致，蛇与鸟更是同时出现。图案中巫士和雅典娜祭祀的对象似乎是鸟，蛇似乎没有任何实际意义。实际上，蛇和鸟都是祭祀的对象，这与中国雉仪中的蛇图腾与鸟图腾是一致的。

⑤

在仪式中，人不仅模仿动物的图腾，还模仿植物的图腾，宋代无名氏的《大雉图》中，画中人还戴有植物枝叶与蝴蝶样花，《村田乐》中也有瓜皮裂开露出果实的长形瓜等；在酒神祭祀仪式中，酒神不仅为牛形与萨提儿的马形，酒神还与常春藤、无花果有着一定的联系，仪式中的狂女也常常被描述为头戴常春藤的花冠。人与动物、植物也就是自然万物在生命力上的统一在雉仪与酒神祭祀仪式中都有同样明显的体现。一切都不过是再次证明，古希腊的酒神就是中国的雉神，古希腊的酒神祭祀仪式就是中国的雉仪。不管神的形象有多少个，仪式的形态有

^① [英]简·艾伦·赫丽生著，谢世坚译：《古希腊宗教的社会起源》，第259页。

^② [奥]西格蒙德·弗洛伊德著，邵迎生译：《图腾与禁忌》，《弗洛伊德文集》第五卷，长春出版社，第7页。

^③ 参见廖奔：《宋元戏曲文物与民俗》，文化艺术出版社1989年版，第171、173页。

^④ [英]简·艾伦·赫丽生著，谢世坚译：《古希腊宗教的社会起源》，第99、110页。

^⑤ 古希腊以鸟占卜、以鸟为巫师王与甲骨文中“隹”的实际含义相符；同样，古希腊以蛇为女祭司也与甲骨文“又”的具体含义相符。惊人的一致与巧合使我们在中西两个古老的文明中感受到人类文化的同一性，同时也对中西文化在其后的发展、衍变中创造出来的不同传统与精神感到更加神奇。

多少种，它们的本质功能是一致的，这就是以生命战胜死亡，将“鬼”的灾害性力量转变为“神”的保护性力量。

二、酒神节与中国节庆的同一性

据《吕氏春秋》记载，雩祭一年有三次，分别是季春之月、仲秋之月、季冬之月，雩仪的时间后来演变为中国民间传统的节庆时间春节、端午节与中秋节。在雅典有四个狄奥尼索斯节日，城市酒神节创始于公元前 534 年，节日时间为三至四月；乡村酒神节的时间是十二月底至一月初；勒奈亚节只在城市才有，有乡村酒神节的一般不再有勒奈亚节，其时间是一至二月的第十二天。^①中国的节庆与古希腊的酒神节都来源于早期雩仪与酒神祭祀仪式的驱鬼仪式，正是由于此，这些节日在时间上都表现出一致性，也就是“与自然、社会和人生的危机、转折关头相联系”，从而使节日具有“死亡和再生、交替和更新的因素”。^②这也是利玛窦之所以在中国新年节庆活动中看到类似于酒神祭祀之狂欢的根本原因。

中国新年在某种程度上就是西方的酒神节，而其同一性的源头则是中国的雩仪与古希腊的酒神祭祀仪式。如果说“驱鬼”是仪式的主要目的，那么，由“驱鬼”仪式演变而来的节庆则是仪式之“迎神”一面的体现。节庆不仅是人企图打破现实世界一切等级秩序与规范的束缚，打破严肃性的日常生活法则与规定的压抑的产物，也是人企图打破现实与幻想的界限，实现存在的彻底的自由理想的产物，正如拉伯雷所说，在节庆期间，人不仅战胜了对彼岸的恐惧，对神圣事物、对死亡的恐惧因素，而且还战胜了对任何权力、人世间的皇帝、人世间的社会上层、对压迫人和限制人的一切恐惧的因素。节庆性是民众暂时进入全民共享、自由、平等和富足的乌托邦王国的第二种生活形式。^③世界上没有人为的障碍与阻隔，理想和现实一致，没有恐惧与压抑，也没有孤独与痛苦，物质丰足，精神是欢乐，正如敦煌雩仪反映的“有口皆食葡萄，欢乐则无人不醉”与酒神节的狂欢。这就是人类理想的生存方式，是人类真正的乌托邦家园。然而，由于现实社会中人的等级分化，这种理想的生存方式只能在仪式性的民间节庆中才能获得，也就是说，只有在民间节庆的形象化场景中，我们才能理解民间鬼神信仰的本质，才能从人鬼神在时间和空间上的共同在场中感受人鬼神在存在意义上显示的非官方性、全民性和乌托邦性。

^① 陈中梅：《柏拉图诗学和艺术思想研究》，商务印书馆 2002 年版，第 434 页。

^② 巴赫金著，李兆林、夏忠宪译：《拉伯雷研究》，第 10~11 页。

^③ 巴赫金著，李兆林、夏忠宪译：《拉伯雷研究》。

在中国，民间节庆大致可以归为三类，第一类与自然季节变化有关；第二类与农事有关；第三类则与神诞有关。这正是民间节庆之仪式源头的在外体现。以顾禄《清嘉录》中记载的二月份节庆为例，二日为土地公公生日，具体仪式为“尝腰糕”；三日为文昌会，具体仪式为庙会；八日为祠山张大帝诞辰，仪式为吃“冻狗肉”；十二日为百花生日，仪式为“赏红”；十九日为观音生日，仪式为“供香”和“转盘图”游戏。除了具体节庆日外，二月还有以“祈丰年”为目的的“春台戏”，以“祈福”为目的的“解天饷”，这两个仪式性活动是阶段性的。民间节庆常将岁时、农时转化成神诞，从而使几乎所有的节庆都与鬼神发生内在联系。

在由傩仪演变而成的中国民间节庆中，类似于西方酒神节的狂欢性因素十分明显，古希腊酒神祭祀仪式中的大吃大喝、狂欢游戏在由傩仪演变而成的中国民间节庆中毫不逊色。《辇下岁时记》就有“以酒糟抹于灶门之上，谓之醉司命”；《东京梦华录》中也有同样的说法。^①在陆游的诗中，几乎凡与社祭有关的诗都与酒或醉联系在一起：《社鼓诗》：“酒旗三家市，烟草十里坡。林间鼓咚咚，迨此春社时。饮福父老醉，嵬峨相扶持。君勿轻此声，可配丰年诗。”《社酒诗》：“农家耕作苦，雨旸每关念。种黍蹈曲孽，终岁勤收敛。社瓮虽草草，酒味亦醇醪。长歌南陌头，百年应不厌。”《社肉诗》：“社日取社猪，燔炙香满村。饥鸦集街树，老巫立庙门。虽无牲牢盛，古礼亦略存。醉归怀余肉，沾遗遍诸孙。”《社饮诗》：“东作初占嗣岁宜，蚕官又近乞灵时。倾家酿酒无遗力，到社迎神尽及期。先醉后醒惊老惫，路长足蹇叹归迟。西村渐过西塘路，宿鸡归飞已满枝。”《春社诗》：“太平处处是优场，社日儿童喜欲狂，且看参军唤苍鹘，京都新禁舞斋郎。”^②

在第一首诗中，社祭中的饮酒被农人们当作“饮福”，其目的是为了“丰年”，酒在古希腊酒神祭祀仪式上的再生意义亦然现出；在第二首诗中，社祭与“雨旸”相关，与饮酒之吃喝行为同时出现的，是“长歌”，是欢乐；在第三首诗中，不仅有因饮酒而至的醉，还有类似于古希腊酒神节的牺牲与圣餐，即“燔炙”社猪与“牲牢”，老者不仅酒醉肉饱，而且还“怀余肉”，“怀余肉”的目的是为了“沾遗遍诸孙”，即使子孙都能沾上福气，也就是类似于“饮福”的“吃福”，酒肉与吃喝的“魔力”由此体现出来；而这“燔炙”不仅满足了村民，还满足了“饥鸦”与“老巫”，诗歌并且表示此为“古礼”，即仪式祭祀的目的是使人与天地万物同时获得丰饶富足，使人鬼神共同享受丰饶富足，“老巫”实际上被当作鬼与神的

^① 参见杨肇：《灶神考》，载苑利主编《二十世纪中国民俗学经典·信仰民俗卷》。

^② 转引自郝铁川：《灶王爷、土地神、城隍爷——中国民间神研究》，第192页。

化身；在第四首诗中，社祭用于农事的方方面面，由于春蚕生产的季节临近，村民们要向蚕神乞求保佑蚕事丰收，这与祭祀之驱逐灾害性力量，使只转变为保护性力量一致；第五首诗则告诉我们，社祭中的游戏是多么令人兴奋，“参军”与“苍鹅”是诉诸文字记载的“参军戏”，而“舞斋郎”则有可能是有些淫秽的舞蹈，不然，“京都”为何要禁止呢？或者，这也可能是“参军”告诉“苍鹅”的话，是“参军戏”的内容？^①

因此，古希腊酒神祭祀仪式中的大吃大喝与狂欢游戏，在中国民间雉仪中并不曾缺失。

三、“淫祀”与“秘仪”的同一性

人类学家认为，社会决定着仪式的形式并期待它在恰当的场合举行仪式，当仪式传统薄弱时，焦虑的人就会发明仪式，这就是“次要仪式”，次要仪式是一种净化或驱除次要焦虑的仪式，一旦次要仪式未恰当举行就会产生焦虑，次要仪式不会在外部世界中产生实际的结果，却会在社会的内部结构中产生。^②“次要仪式”之所以“次要”，是相对于官方化、节庆化的“主要仪式”而言。在中国，“次要仪式”为“淫祀”，而在古希腊，“次要仪式”为“秘仪”。

雉仪发生官方与民间、个体与集体的分化后，仪式最初象征人与自然万物共同的生命力被理解为“淫”，类似于古希腊酒神祭祀仪式中生殖器与萨提儿原初的生命力遭到误解，民间雉仪被官方称为“淫祀”。在中国官方文献关于中国民间祭祀仪式与民间节庆的记载中，“举国若狂”、“一国之人皆若狂”的“狂”并不少见，但从子贡与孔子的对话中我们看到，仪式祭祀的本原意义很早就被弱化，仪式中的“魔力”也被弱化并误解，仪式之天地人合一、神鬼人合一的秩序都被纳入了人的日常生活秩序中，孔子所谓的“一张一弛，文武之道”不仅使得仪式的原初功能弱化，而且使得民间仪式带有了明显的官方特征，经过孔子之个体性、等级性眼光的过滤与“京都新禁舞斋郎”之官方对民间仪式的改造，民间仪式的精神遭到阉割，这就是被官方历代禁止的“淫祀”。

同样，古希腊民间酒神祭祀仪式也遭到阉割，真正沿袭了酒神祭祀仪式最初精神的“秘仪”是古希腊个体从集体分离、个体企图以灵魂的永恒战胜肉体的死

^① 实际上，从中国民间祭祀被称为“淫祀”看，“舞斋郎”很有可能与“淫”有关似。民间祭祀仪式之称为“淫祀”与民间戏剧被称为“淫戏”实为一脉相承。这其实也正是中国戏剧与祭祀仪式之关系的证明。中国民间淫祀颇类似于古希腊秘仪；而中国民间“淫戏”则类似于古希腊喜剧。

^② G. C. 霍斯曼：《焦虑与仪式：马林诺夫斯基与拉德克利夫-布朗的理论》，载史宗主编，金泽等译《20世纪西方宗教人类学文选》上卷。

亡的产物，基于人与环境“神秘参与”所滋生的女性主题在“秘仪”遭到误解，而与女性主题具有同样功能的容器、洞穴、床、锅以及麻醉药、酒等亦遭到误解。

希腊秘仪只有在酒神祭祀仪式的历史演变与分化中才能得到合理的理解，中国淫祀也只有 在 雩 仪 的 历史演变与分化中才能得到合理的解释，而将希腊秘仪与中国淫祀相互比较，更能体现出二者近乎相同的形态、结构与功能。

第四章 从仪式到艺术的同一性

第一节 作为仪式的戏剧的同一性

古希腊酒神祭祀仪式与中国傩仪的发生表明,仪式的主要功能是建立人与自然万物融为一体的宇宙整体秩序,并实现人与鬼神的和谐相处。正是由于仪式要模拟扮演虚拟的鬼神或者是通过人的表演性行为实现人与虚拟鬼神的“交往”,因此,酒神祭祀仪式与傩仪实际上是作为仪式的戏剧。从酒神祭祀仪式与傩仪的形态与功能看,作为仪式的戏剧形态服务于仪式建立人与自然万物和谐共处、人与鬼神融为一体之秩序的根本功能。

一、作为仪式的中国戏剧:傩戏

由于仪式的表演性,人们很容易把仪式当作戏剧。这一点很明显地体现在近年来对中国民间傩仪的研究中。明显的事实是,最早开始对傩仪进行研究的不是人类学家,而是戏剧学家,而其研究方法则借鉴于人类学的田野调查。在对傩戏以及目连戏迎神赛会戏剧的研究中,人们发现传统意义上的中国戏剧与其呈现出巨大的异质性,如果将民间宗教仪式形态的戏剧纳入到整体的戏剧史视野中,就不得不重新界定戏剧概念或重新确定戏剧类型的划分,对原有的中国戏剧史作出补充甚至重构中国戏剧史。^①与此同时,人们还发现,仅仅用戏剧的概念不足以全部表达其形态乃至功能,因为不论在外在形态还是内在功能上,这些“戏剧”都超越了传统戏剧的某些因素,因此,人们在对其研究时用上了“文化”等远比“戏剧”宽泛得多的概念。^②从戏剧的发生学看,中国民间宗教仪式性戏剧是作为仪式的戏剧。因为仪式中的一切戏剧表演因素都服务于仪式驱鬼祭神、禳灾祈福的功能,仪式没有演员与观众的分别,只有神与人的分别,戏剧性表演只是仪

^① 中国最早进行“傩戏”研究的王兆乾先生曾经提出将戏剧分为观赏性戏剧与仪式性戏剧的主张,认为两者在戏剧观念、功利目的、对象、演出环境与习俗等诸多方面都存在着不同,并指出,仪式性戏剧原本是戏剧的本源和主流,而观赏性戏剧只是支流,仪式性戏剧在观念和方法上都对观赏性戏剧产生了巨大的影响,但传统戏剧史却将观赏性戏剧作为戏剧的主流,仪式性戏剧反成为遗漏的篇章。因此,王兆乾先生呼吁戏剧史应增补仪式性戏剧的篇章,重写中国戏剧史;中国学者廖奔、刘彦君的《中国戏曲发展史》开始增补“特殊戏剧样式”的傩戏、目连戏与傀儡戏;而日本学者田仲一成的《中国戏剧史》则一改民间宗教仪式性戏剧作为传统戏剧的补充或不入“主流”的“支流”定位,而将它摆上了“正席”或“主席”的位置,从而构建了一部以民间祭祀仪式戏剧为基点的中国戏剧史。——参见王兆乾《仪式性戏剧与观赏性戏剧》,载胡忌编《戏史辨》第二辑;廖奔、刘彦君:《中国戏曲发展史》,山西教育出版社2000年版;[日]田仲一成著,云贵彬、于允译:《中国戏剧史》,北京广播学院出版社2002年版。

^② 仅以安徽贵池傩的研究为例,研究成果大多冠以“傩文化”,如《在假面的背后——安徽贵池傩文化研究》、《贵池傩文化艺术》等,此处不再一一列举。

式的一个组成部分；与此同时，仪式中的表演也不仅仅包括戏剧，还包括歌舞等其他形式，这些形式都服务于一个目的，即“像神”与“迎神”，而“像神”与“迎神”的最终目的是“驱鬼”，使集体性的实际生存从受到“鬼”的灾害转变为受到“神”的保护。

关于雉仪中的表演，通常的看法是由人扮演神，在仪式表现为图腾崇拜阶段，则由人表演动物，如苏东坡所说的“猫、虎之尸”由“巫”扮演。从中国雉仪中我们看到，早期宫廷雉仪中不仅有种类繁多的“疫疠”，也有“方相”与“十二兽”，此外还有“侏子”等仪式参与者。从仪式的“驱鬼”功能看，“疫疠”是鬼，而“方相”与“十二兽”则为神，“侏子”为人，仪式不仅表演鬼神，也表演人，仪式表演的是神鬼人共同在场的场景。在“方相”彻底人格化后，雉仪主体神变为“钟馗”，“钟馗”之神与“小鬼”、“小妹”同样表现为神鬼人共同在场。在雉仪中，不仅有神鬼人共同在场的表演者——戏剧角色，还有戏剧情节，即“黄门令奏”、“黄门倡，侏子和”、“方相与十二兽舞”、“送疫”。

以方相与钟馗为主体神的宫廷雉仪显示了作为仪式的戏剧特征。在宋代宫廷雉仪中，雉仪主体神已经越来越人格化、现实化，雉仪也越来越世俗化，仪式的表演性成分越来越强，钟馗甚至被赋予了真实历史人物的身份，从而演变成有故事情节与角色形制之雏形的戏剧，如“五鬼闹钟馗”、“钟馗嫁妹”、“钟馗捉鬼”等。在《梦梁录》中，“禁中大雉”的“戏剧”角色及装扮为：

禁中除夜呈大驱雉仪，并系皇城司诸班直，戴面具，著绣画杂色衣装，手执金枪、银戟、画木刀剑、五色龙凤、五色旗帜，以教乐所伶工装将军、符使、判官、钟馗、六丁、六甲、神兵、五方鬼使、灶君、土地、门户、神尉等神，“戏剧”情节为“自禁中动鼓吹，驱祟出东华门外，转龙池湾，谓之‘埋祟’而散。”^①

仪式的“戏剧”角色从“方相”、“十二兽”和“侏子”等变为“将军、符使、判官、钟馗、六丁、六甲、神兵、五方鬼使、灶君、土地、门户、神尉”等，而其基本情节没有本质上的改变，即驱鬼，也就是“驱祟”。

从安徽贵池雉仪中的戏剧看，戏剧中的主人公同样是神，与仪式祭祀的神灵一样；不仅如此，戏剧演出与仪式的请神、送神联系在一起，戏剧演出前须请神，演出后须送神，从请神、送神的仪式用语看，“猖”代表“鬼”，“神”、“菩萨”等代表神，戏剧角色如孟姜女、刘文龙等被尊称为神，戏剧尊称他们为孟姜贤女、

^① [南宋]吴自牧著，傅林祥注：《梦梁录》，山东友谊出版社2001年版，第76~77页。

刘公文龙；第三，从戏剧“角色”所戴的面具看，面具被称为“脸子”、“龙神”、“嚎啷神圣”、“傩神”、“菩萨”、“善老”、“社神”等，面具必须进行“开光”。傩戏与傩仪的一切过程都围绕着面具进行。历史证明，失落了面具，便意味着傩戏的消亡。据王兆乾先生在安徽贵池对傩戏的调查，面具不仅在称谓上与神联系在一起，被称为“龙神”、“嚎啷神圣”、“傩神”、“菩萨”“善老”等，而且在制作、开光、装金、摆式等诸多方面都要举行一定的仪式，面具制作前砍树须选择吉日，树被砍倒后要用土覆盖于树的根部；面具开光要“起猖”、“收猖”，并在鸡鸣时开始“点光”，供奉面具神牌位；此外，戴面具者还要遵循一定的禁忌，如接触面具前须沐浴更衣、烧香礼拜等。^①

列维·斯特劳斯指出，面具的每一种类型都与神话有联系，舞蹈面具对旁观者来说，是无所不在的超自然力和神话散播的证明：

一个面具不是孤立地存在的；它总是假定身旁还有其他真实的或潜在的面具，这些面具可能会被选来替代它。……对一个面具来说，最重要的不是它表现了什么，而是它改变了什么，即它不愿表现的是什么。与神话相同，面具所排斥的与它所肯定的一样多。面具不只是为它所表达的意义或人们认为它正表达的意义而制作的，也是为它所排斥的意义而制作的。^②

道理很简单，面具是沟通人与自然万物之“魔力”的工具与桥梁，面具本身就是“魔力”的体现。

在傩仪中，除了明显标有“戏”的“傩戏”外，还有傩舞与既非戏又非舞的表演。从傩舞的内容看，舞伞、打赤鸟、钟馗捉小鬼、舞刀、舞合和、跳五猖等都带有明显的以图腾或器具之“魔力”“驱鬼”与“迎神”的功能，仪式性的舞蹈要么偏重驱鬼的一面，要么偏重“像神”与“迎神”、“请神”、“颂神”的一面，舞蹈摹拟的是天地人一体的整体宇宙图景、自然图腾与人格化的鬼神。仪式中所有形象、动作与符号都带有总体象征性，如“舞伞”中的伞象征天地人的合一，其人格化形象为“舞合和”，“合和”中的二仙童对舞即以男女象征“阴阳”；“跳五猖”中的“五猖”则与“五色”、“五方”等象征“五行”等。

从贵池傩仪与傩戏看，仪式迎的神为二郎神、昭明太子等，而戏剧中的神则为关公、包公、孟姜女等，戏剧中的神与仪式中的神相比，带有更多故事性，这正是作为仪式的戏剧生成的关键因素。从戏剧的角度看，傩戏“钟馗捉鬼”与“钟

^① 何根海、王兆乾著：《在假面的背后——安徽贵池傩文化研究》，安徽大学出版社 2002 年版，第 20~21 页。以下关于贵池傩仪的材料均见此书，不再详注。

^② [法]列维·斯特劳斯著，知寒等译：《面具的奥秘》，上海文艺出版社 1992 年版，第 14、6、140 页。

“傩嫁妹”就是傩仪钟馗捉鬼的仪式性行为与钟馗民间传说故事的现实化、现时化与现场化，是仪式的戏剧化，仪式中的神话传说内容由于具体的形象扮演而具有了艺术的角色与情节。以“关公斩妖”为例，在“关公斩妖”的表演中，“关公”的唱词听起来更像是人与人之间的礼尚往来：“杂戏搬得甚高强，谢你厅前好戏场。杂戏般般皆演就，捉鬼踏马来谢场。”关公“拿小鬼”的行为带有形式主义色彩：“拿住五方小鬼，在我村中无事非为。”关公之“大王”自称俨然标明其为官为王的身份：“今日大王拿到，送往本村庙里。”正是在傩仪主体由神越来越贴近人的过程中，傩仪的游戏与表演性成分越来越明显，以至严肃恐惧的“驱鬼”仪式接近于喜庆娱乐的戏剧艺术。但是，戏剧的仪式功能表明，作为仪式的戏剧还不是戏剧艺术，在重复性、周期性的表演中，贵池傩戏表演之粗糙与原始体现在戏剧形态的方方面面：在舞蹈上，作为仪式的戏剧舞蹈步伐与手势单一而重复，并且有固定的限制；在歌唱上，作为仪式的戏剧唱腔并不优美，并且也具有单调重复的特征；在表演上，作为仪式的“演员”并未经过专门的训练，“演员”与“观众”之间也并不以高台隔开，而是演员在中间唱，乐师在旁边和。因此，傩戏就其本质而言是作为仪式的戏剧。

与傩戏一样具有仪式功能的还有目连戏。目连戏之所以和宗教祭祀仪式密切联系在一起，是因为其本质的功能在于驱鬼。民间盂兰盆会之后多有收台，其中钟馗并且要说话，说的是“吾神到此降祲祥，妖魔鬼怪去远方，喜事临门福寿康，但愿东家多吉庆，事事亨通大迹昌。”^①在绍兴，看目连戏“须看至天明，始可回去。盖若不终局而散，必有真恶鬼随之而去也。”^②

目连戏实为傩仪的佛教形式，诞生目连戏的盂兰盆会与诞生傩戏的傩仪一样，都是为了驱鬼，盂兰盆会只不过是佛教对傩仪的“加工”与“改造”。诚如龙彼得所说，目连戏的目的并非在于生动的描述目连或观音的一生，也并非给予道德教训或灌输恶有恶报的观念和对于祖先的崇拜，而是以直接而触目惊心的动作来清除社区的邪祟，挥扫疫疠的威胁，并安抚惨死、冤死的鬼魂。从目连以及其他故事看来，看似装饰的、额外的、穿插的一些戏剧成分，其实是仪式中不可或缺的部分。因此这些演出不可被视为是原来情节上的附加物。相反，戏剧的故事只是为这些表演提供一方便的架构，而这些表演其实是可以脱离故事而独立出现的。因此，目连戏和神舟逐祟的祭祀仪式具有显著的相似之处，这就

^① 刘祯：《中国民间目连文化》，巴蜀书社1997年版，第134页。

^② 胡朴安：《中华全国风俗志》（下），河北人民出版社1986年版，第248页。

是迎神和驱邪，它们是同一仪式过程的两面。^①

从戏剧的角度看，傩戏与目连戏在剧目与剧情上都以重复性为特征，都没有经过特殊训练的演员，没有专门作为舞台的高台，演员与观众没有明确的界限，舞蹈与动作表演单调、质朴，并有明显的打斗场景，这一切特征都意味着傩戏与目连戏作为仪式的戏剧特征与功能。

迎神赛会戏剧也是傩仪的一种。从被称为保存了元杂剧古风的山西乐户迎神赛会戏剧看，山西乐户《礼节传簿》表现出一种特殊的形式，这种形式通过星宿、演员姿态服装与所持物、供物、降临音乐、献撰音乐、献撰演剧、神前演剧等综合性的仪式象征物象与程序体现出来。^②山西乐户戏剧演出实际也是仪式的一个组成部分，而这一仪式与盂兰盆会相似，是傩仪的道教形式。道教将其象征符号如星宿天象、阴阳五行观念融入到傩仪中，从而滋生了道教式傩仪与道教式傩戏。很明显，迎神赛会戏剧的特征、功能同样来自于傩仪。

乐户“除身穿鳌褂或龙褂，头戴矮冠再扞以龙形额翼，还有一个最为显著的标志，就是头上要插一根雉尾。一般人认为，这是其低贱的标志和象征。因为雉尾取自山鸡，而山鸡又称‘野鸡’，似乎头插雉尾标志着是‘野鸡’之后，大有被辱骂的味道。其实，可能还有更深一层含义。”^③乐户之所以头插雉尾，正是傩仪“佳”图腾的遗留，这与“龙褂”以及“龙形额翼”体现的傩仪之“又”图腾遗留完全一致，也与祝词中“鸾叫”和“凤凰音”一致，是傩仪以龙凤为图腾实现天地人、人与自然万物和谐一体之仪式功能的写照。^④乐户与音乐、礼节、戏剧中的面具形象扮演等都是对傩仪龙凤图腾的模仿与象征，山西乐户迎神赛会戏剧的仪式功能与傩戏的仪式功能完全相同。

二、作为仪式的古希腊戏剧：萨提洛斯剧

古希腊的祭祀仪式也被认为具有明显的戏剧性。希腊研究者们几乎都注意到希腊宗教和文化中的表演性和戏剧性。^⑤研究者们认为，不仅古希腊的祭祀仪式具有戏剧性，甚至古希腊生活本身也充满戏剧性：

^① [英] 龙彼得著，王秋桂、苏友贞译：《中国戏剧源于宗教仪式考》，载王秋桂编《中国文学论著译丛》（二），台湾学生书局 1985 年版。感谢叶明生先生热情提供资料。

^② 参见[日]田仲一成：《中国戏剧史》“二十八宿礼仪配置表”。

^③ 乔健等著：《乐户：田野调查与历史追踪》，江西人民出版社 2002 年版，第 197 页。

^④ 祝词中有“鼓乐堪称第一功，一声锣响唤先逢。笛吹美令如鸾叫，板措六崩凤凰音。”——参见乔健等著：《乐户：田野调查与历史追踪》，第 191 页。

^⑤ Paul Cartledge, 'Deep plays': theatre as process in Greek civic life, 载 P. E. EASTERLING 编：《希腊悲剧》，上海外语教育出版社 2000 年版。

实际上，在剧场外，公元前五世纪和四世纪的雅典民主政治生活与剧场中设计的戏剧空间一样富有戏剧性。雅典人不仅通过每天的仪式剧将他们的日常经验以维克多·特纳研究的非洲 Ndembu 的方式戏剧化，而且，他们在剧场中的经验与剧场之外的经验在形式上相似甚至是一致。最为明显的是他们集体性表演动物血祭仪式。后者使我们意识到，希腊悲剧作为从自身专业性的戏剧精神和习俗中发展出来的艺术形式，作为集体性的仪式，从未完全脱离其最初的祭祀仪式土壤。^①

在酒神祭祀仪式中，我们也能看到与傩仪类似的神鬼人共同在场的“角色扮演”：

神的前面行进的是一群穿着节日盛装的处女，冠以花环，纤美的头上顶着盛满祭品的篮子。神的后面跟着一群五光十色的信徒：或则扮成烂醉如泥的阳物崇拜者，宽松的衣服染满酒渍。面目又以酒糟或桑葚汁染污……一群信徒就扮成阴森恐怖的地狱之客。他们用铅粉把脸部涂成死白色，先以白色尸衣笼罩全身，待到他们委弃这些尸衣时，就显露出狰狞恐怖的面容……这一队由半人半神、烂醉如泥的阳物崇拜者，以及穿着尸衣组成的行列走近了祭台。而当呈现山羊时，他们就载歌载舞来吐露对神祇的崇敬。这种叙述狄奥尼索斯一生事迹的歌就称为颂神歌，由装扮半人半羊神的歌队咏唱，有领唱者，并用双管箫伴奏。^②

酒神祭祀仪式的表演场景与傩仪一样，在不同时间与不同的场合有所不同，但其形态与功能基本相似，这就是“驱鬼”与“迎神”。从理论上讲，人们更关注仪式中的神鬼表演，也就是由人扮演成神鬼，表演与神鬼相关的故事，如酒神祭祀仪式中表演酒神死而复活的情景。但是，在实际的仪式中，表演从来就不是单一的，而是双重性的。在酒神祭祀仪式以及由酒神祭祀仪式演变而成的狂欢节中，不仅有酒神死而复生的情节表演，也有非情节性的表演，这种表演通常体现为仪式参与者不同寻常的表演性形式，他们通常只是比平常更疯狂或者更严肃，如狂欢节伴随着辱骂、殴打与狂欢的游戏，以及类似于中国民间傩仪“举国若狂”的狂欢式场景——这同样是一种表演，并且伴随着暗隐的情节——驱鬼，只是不表现为具体的故事。

不仅如此，古希腊同样将仪式称为戏剧，这就是萨提洛斯剧。关于萨提洛斯剧，拉奇克在《古希腊戏剧史》中指出，古希腊悲剧由于过于严肃，引起了农民的不满，说悲剧“同酒神没有任何关系”，因此，在演出中加入了必

^① Paul Cartledge, 'Deep plays': theatre as process in Greek civic life, 载《希腊悲剧》。

^② 转引自李强：《中西戏剧文化交流史》，人民音乐出版社 2002 年版，第 155、159 页。

须有羊人合唱队在内的剧情，但是剧中已没有了酒神，这就是萨提洛斯剧。^①默雷也指出，柯林司是亚加狄亚与大海的交叉处，潘是亚加狄亚的牧神，是萨提儿的化身，酒神颂把潘和狄奥尼索斯结合在一起。酒神颂产生于悲剧之后，仍与悲剧一起流行，而且还比悲剧流传更久。^②如果拉奇克与默雷所说属实，那么，萨提洛斯剧加入古希腊戏剧演出，很明显是在悲剧从三联剧中分离出来之后，在古希腊戏剧的仪式性向艺术性转化之后。^③萨提洛斯剧加入酒神节，好像是一种点缀，它使已经失去了内在宗教仪式性与宗教信仰功能的悲剧重新与酒神的宗教祭祀联系在一起。显然，萨提洛斯剧就是从酒神祭祀仪式直接移植而来。

萨提儿的原型为动物，在古希腊城邦酒神节，萨提儿的动物形象作为奥林波斯化酒神的随从以半人半马或半人半羊显示，古希腊酒神节中酒神与萨提儿、狂女的整体形象犹如中国雉仪中的钟馗与小鬼、小妹的整体形象，它显示的是人与自然、人与人、男性与女性融合为一体的理想境界，是“天人合一”、人与人、男性与女性、人与自然平等自由的理想。但是，在官方化、等级化、意识形态化的酒神祭祀仪式与雉仪中，人与人、男性与女性、自然与人的平等自由关系被等级化，自然与女性都被丑化、贬低化、奴役化，而作为男性的人则被美化、神化、权力化。因此，一旦萨提儿作为随从与酒神发生整体的分离，也意味着酒神节与宗教仪式功能的分离，从而使酒神节成为表达官方意识形态与等级秩序的礼仪。据说，萨提洛斯剧出现在三部悲剧演出告一段落之时，这种短剧由表演为半是人、半是动物的歌队组成，尽管他们与悲剧中的演员相同，但在歌唱的声调、方式以及舞蹈与扮演等方面都与悲剧形成了巨大的反差。萨提洛斯剧场景常在乡村、田园或富有外国情调的远离城市或王宫的有限地域；其主题是程式化的，常常表现萨提儿被妖怪、魔鬼等俘获，这一题材常与发现或发明联系在一起，如酒、音乐、冶金术、第一个女人潘多拉等；萨提洛斯剧的构成是表演一个神话，加上萨提儿，观看其结果；其中穿插着不和谐的笑话，这些笑话制造了惊奇的效果；萨提洛斯剧与悲剧构成对立，悲剧提出人与神关系的基本问题，或反映诸如牺牲、战争、婚姻、法律等严肃的问题，相反，萨提洛斯剧与文明一起游戏，先是在萨提儿与文明之间制造间隔，然后通过萨提儿的原型重建；它不寻求解决冲突，也不带人直面命运或神，而以一种不同的方式转移、扭转、拆解世界的构成和人类的文

^① [前苏联]谢·伊·拉奇克著，俞久洪、臧传真译校：《古希腊戏剧史》，南开大学出版社1989年版，第7页。

^② [英]吉尔伯特·默雷著，孙席珍等译：《古希腊文学史》，上海译文出版社1988年版，第103页。

^③ 关于三联剧与悲剧的关系，参见第二章第二节中“宋元戏剧与古希腊戏剧的同一性”。

明；重新引进距离并重新插入狄奥尼索斯的存在。^①

正是由于萨提儿表演为半人半羊，因此，萨提洛斯剧也称为羊人剧。辛蒙兹与廷柏雷克在《圆目巨人》“引言”中说：“我们必须推想颂歌生出一种粗拙的戏剧形式，既非悲剧，也还不是羊人剧。这种早期戏剧生长起来，成为更是艺术的作品，有些沿着悲剧的路，有些沿着羊人剧的路，但是我们不能说在某一时间那羊人剧发达成为悲剧，有如我们能够说一个蛹化成胡（蝴）蝶似的。简单地说，埃斯库罗斯的悲剧并不是从如我们所看见的《圆目巨人》这种羊人剧发达出来的东西。两者各是它自己这一种类的完成的作品。”^②显然，与悲剧相比，羊人剧更贴近酒神祭祀仪式的酒神颂。

辛蒙兹与廷柏雷克表示，羊人剧最初无疑地叙述狄奥尼索斯一生中的某一事件，但后来那结构与神的关联变成只是形式的了；羊人剧被称为“游戏的悲剧”，从性质上说，这是悲剧与喜剧二者之间的中途，滑稽的与英雄的分子的奇异的混杂；羊人剧整个的布置比较悲剧更是轻松，更不庄严，在羊人剧里常有一种乡土的韵味，背景差不多是在乡村深处，羊人们自己是与城市生活无缘的那种生物；有些合唱歌有一种田园之美：

滑稽的分子大部分依靠羊人们，差不多羊人剧的歌队都是他们扮的，其次是塞勒诺斯，他们的父亲和首领。这滑稽时常堕落成为粗鄙。羊人们同了他们的跳踉，对于生活的纯粹动物性的快乐，他们的缺乏道德性，很容易地拿去这样地布置，一方面在塞勒诺斯则泥醉与胆怯，对于这两个缺点恬然无耻而又能讨人喜欢，都可以引起许多哄笑。这些戏剧里喜剧成分多是‘跌打’性质的，并不着重在巧妙的情节，微妙的讽刺与机智，所以重要的还是在做作方面。

不仅如此，羊人“显得是小孩似的不负责任的生物，充满着生气和活力”，他们“没有是非心”；塞勒诺斯则是“秃头，红脸，一副醉汉的神气”，他“同样没有是非心”……

从《圆目巨人》的内容看，萨提洛斯剧体现出明显的酒神祭祀色彩，如歌队所唱：

这里没有吵闹神，也没有酒神的跳舞和扛酒神杖的人们了，没有打鼓的声音，在喷涌的水泉旁边，没有浇奠的新酒的点滴。如今也没有像在倪萨山上那样，同了神女们高唱雅科斯，雅科斯！向阿弗洛狄忒唱歌，我飞跑地追求她，同了那白足的酒神从者的女人们。

^① P. E. Easterling, *A show for Dionysus*, 载 P. E. Easterling 编《希腊悲剧》，第 38、41 页。

^② 《圆目巨人》：《欧里庇得斯悲剧集》（上），中国对外翻译出版公司 2003 年版，第 92~94 页。

而塞勒诺斯所说的“那些喝了酒不快活的人都是疯子呀。因为那是个仙境，那里有直立的树木，高耸的山峰可以攀缘，润泽的草原可以抚弄，还有跳舞，和忘忧的快乐”更体现出酒神祭祀仪式人与自然万物融为一体的本质。即使是可怕的圆目巨人喝酒后也体会到类似于酒神祭祀仪式的狂欢感受，这种狂欢体现为“这快乐是纯粹的，我看那天和地似乎是混杂在一起了，我见到了宙斯的御座，以及一切神道的神圣与庄严。”

辛蒙兹与廷柏雷克在《圆目巨人》“引言”中还提到，现在保存的羊人剧除了《圆目巨人》外，还有1911年发现的《追迹者》的大部分。总的看来，“羊人剧都具有童话式的故事，有‘大团圆’结局，背景是在乡间，羊人和塞勒诺斯出现；正经的文句比较少见，剧中人（阿波罗与库勒涅）都没有达到俄底修斯那么的悲剧的境界，合唱歌的诗的价值也没有《圆目巨人》中的那些大。”实际上，如果我们联系萨提儿的动物形象在酒神祭祀仪式中的意义，萨提儿体现的人与自然万物融为一体的本质，我们将不难发现，萨提儿剧不论在形式还是内容上都保持着酒神祭祀仪式最为本质的内容，即人类对人与自然融为一体的原初的回返。通过萨提儿剧，古希腊人表达出自己对历史与文明的回溯与反省，并试图从这回溯与反省中洞察自身的奥秘。尼采说，悲剧始于萨提儿，酒神颂的萨提儿歌队是希腊艺术的救世之举。酒神悲剧最直接的效果在于，城邦、社会以及人与人之间的裂痕向一种极强烈的统一感让步了，这种统一感引导人复归大自然的怀抱，每部真正的悲剧都用一种形而上的慰藉来解脱我们：不管现象如何变化，事物基础之中的生命仍是坚不可摧和充满欢乐的。这一个慰藉异常清楚地体现为萨提儿歌队。对希腊人来说，萨提儿是人的本真形象，人的最高最强冲动的表达，萨提儿是人的本真形象洗去了文明的铅华，在他的面前，文明人皱缩成一幅虚假的讽刺画，尽管世代更替，民族历史变迁，它们却永远存在。^①

尼采所说的萨提儿歌队，与酒神祭祀仪式保持着最为本质的联系，但是，由于酒神祭祀仪式的仪式功能弱化，人与自然一体的集体性存在为人与自然分离、个体与集体分离代替，这种仪式精神只能是一种“形而上的慰藉”。这种“形而上的慰藉”体现为“每一部萨提儿洛斯的戏剧动作都朝向解放和最终的胜利或者是庆典。”^② 凯瑟琳·勒维指出，萨提儿剧尽管各方面都带有喜剧性，但是希腊人却不将萨提儿剧称为喜剧，是因为没有“科莫斯”的成分，没有以短长格诗来

^① [德]尼采著，周国平译：《悲剧的诞生》，第27~30页。

^② P. E. Easterling, *A show for Dionysus*, 载 P. E. Easterling 编《希腊悲剧》，第43~44页。

行净化礼的成分。^①古希腊人之所以将萨提儿剧与喜剧截然分开，是因为萨提儿剧在根本上保持了仪式的形态、结构与功能，萨提儿剧之所以与现实无关，是有年万亿毫其本质是仪式而非艺术，更多体现为集体性情感而非个体性情感。古希腊的萨提洛斯剧，或者说羊人剧、萨提儿剧，其实正类似于中国今天还仍然存在、仍然能看到的傩戏。萨提洛斯剧的半人半羊，实际上正类似于中国民间与戏剧演出联系在一起的“舞龙”、“舞狮”。^②

三、作为仪式的戏剧特征：以歌舞演鬼神

仪式的扮演在其本质意义上是以人表演鬼神，通过种种有效的手段使“鬼”的灾害性“魔力”转变为“神”的保护性“魔力”。正是在这一角度上，英国学者龙彼得认为中国戏剧的演出一般而言也是人们正常行径的一种转换——粉碎自己并扮演某种角色并非仅为消遣或娱乐，而必有其更深的动机。^③这种“更深的动机”就是仪式的“驱鬼”与“敬神”。龙彼得先生引用大量例子表明，对大部分中国人而言，演戏最主要的功用还是在节庆中表现对神的敬意，而他们也是在这些场合中才有机会看到戏。中国戏剧的舞台动作比剧情更能达到表示敬意的目的，因为音乐及扮演本身常能产生一种喜庆的气氛。并且，仪式戏剧并非表演故事，而仅仅是表演一种场景，人物也大多是类型。^④这正是作为仪式的戏剧特征。

从作为仪式的戏剧表演看，当仪式中出现鬼神的形象扮演，就意味着仪式最初的全民参与转变为少数人的表演与多数人的观看，这正是戏剧观演关系的雏形。在这里，表演具有双重性：一方面，是对鬼神的模仿，另一方面是仪式参加者对鬼神的态度表演。我们以哈里森在《古希腊宗教的社会起源》中对古希腊布浮尼亚节献祭仪式的描述为例：

每年祭月的第十四天，也就是雅典历最后一个月月圆的那一天，人们打好了麦子、收获了新玉米之后，就在雅典的卫城举行一个奇特的仪式。人们给大麦做成的糕点粘上小麦，然后把这些糕点放在宙斯·波利阿斯的青铜祭坛上。接着，人们赶着牛群围着祭坛走，如果有哪头牛走近祭坛，并且吃掉祭坛上的糕点，那么这头牛便被人们选为献祭的牺牲品。由两个男人来完成杀牲这一任务。其中一

^① [英]凯瑟琳·勒维著，傅正明译：《古希腊喜剧艺术》，北京大学出版社1988年版，第77~78页。

^② 参见江晓云：《民间狂欢仪式：黄梅戏的相对原生态》，《戏曲艺术》2003年第4期。

^③ [英]龙彼得著，王秋桂、苏友贞译：《中国戏剧源于宗教仪式考》。

^④ [英]龙彼得著，王秋桂、苏友贞译：《中国戏剧源于宗教仪式考》。

个用斧头把牛砍倒，另一个用刀割断牛的喉咙。然后，两个屠夫扔下手中的武器逃之夭夭。接下来，人们就把这两件武器拿来审问。最后，参加仪式的人便开始他们的牛肉盛宴，他们还表演一种哑剧来模拟牛的复活。^①

这一仪式性行为包含了多种戏剧表演，甚至连动物的牺牲也参与到这种戏剧表演中：首先，是人们用食物诱惑牛，一旦牛走近祭坛吃掉糕点，人们便有理由杀它献祭，因为参加仪式的人想当然地以为这表示牛是自愿献祭，而不是出于强迫，但事实上，牛吃糕点只是出于本能的获取食物的需要——这完全是一种虚假的心理，人们却以假当真，在这里，仪式参与者以牛为戏剧主角，上演了一出牺牲献祭的戏剧；^②其次，屠夫在杀完牛以后逃之夭夭，人们对武器进行审问，在此，武器也进入了戏剧表演中，成为戏剧表演的主要角色；最后，参加仪式的人以表演哑剧的形式模拟牛的复活，据说是把牛皮缝起来，用干草塞满，把它立起来，使它看上去就像活的一样，还给它套上轭，拉着犁，仿佛还在犁地。^③模拟、表演、以虚代实、以假乱真等与戏剧相关的概念在这里几乎都得到了体现。仪式的想象通过各种戏剧形象的“角色替代”作用已经变成了戏剧，我们在这里几乎可以发现哑剧、木偶戏等多种戏剧样式的雏形。

从酒神与雌神形象演变的历程看，在神开始由自然神与动植物图腾神演变为人格化神之时，仪式只是在神的形象上有着某种变化，在人格化神形成之后，仪式开始出现了神与人的等级分化，这正是现实生活中人与自然分化、个体与集体分化的象征。作为仪式的戏剧在人格化神形成、人与自然万物分离之际就已经具备了戏剧形象的因素；由于仪式中人与鬼神的分离，仪式在戏剧形象确立的基础上具备了观演关系的雏形与角色体制的雏形，仪式演出的广场也成为作为仪式参与者的“观众”与扮演鬼神与人的“演员”互动的剧场，仪式在某种程度上就是戏剧，这就是作为仪式的戏剧。

在外在形态上，作为仪式的戏剧的主要特征是神鬼人共同在场。但是，神鬼的在场并不一定为实际的在场，在很多时候，神鬼常常只体现为虚拟的在场。神鬼的虚拟在场通过人的歌舞表演实现，是因为仪式参与者面对的是神鬼，而不是日常生活中真实的人，世界上所有民族几乎无一例外地认为，鬼神和人具有不同的言语行为，人只能通过歌舞与鬼神相通。因此，仪式在外在形态上表现为歌唱、舞蹈等特殊的言语形态特征，正如英国学者凯瑟琳·勒维所说：

^① [英]简·艾伦·赫丽生著，谢世坚译：《古希腊宗教的社会起源》，第138页。

^② 实际上，“替罪羊”照样是一种戏剧表演，人们只是想当然地把“替罪羊”当作了“罪”的体现者，而事实并非如此。

^③ [英]简·艾伦·赫丽生著，谢世坚译：《古希腊宗教的社会起源》，第140页。

不管在哪个地方寻踪探迹，无论是数千年以前还是数千里之外，我们都可以发现曾经有部落人以舞蹈来向他们的神祇谢恩。我们往往发现，舞蹈者戴着面具，手舞足蹈，或自己歌唱，或由他人伴唱，向神的膜拜者传述一个神话，或是用这种形式向神表示谢恩、赞美和祈求。在这种情况下，宗教祭礼是很难与宗教戏剧区别开来的。当舞蹈者失去了神的膜拜者的身份，转而模拟一个人物时，他就成了演员，他的动作就不再是自我表现，而成了模仿性的，因而是戏剧性的。^①

在中国文字记载中，歌舞最早是和对鸟兽的摹仿联系在一起的，“百兽率舞”、“鸟兽跄跄”、“凤凰来仪”等是对鸟兽之图腾模仿的写照，仪式之所以摹仿鸟兽与凤凰，是因为鸟兽、龙凤等自然图腾具有神圣的“魔力”。从文字记载看，模仿鸟兽图腾的舞蹈后来逐渐变为对人格化鬼神的摹仿，并且有了以此为职业的巫，古诗中“女巫箫鼓走乡村”、“荆楚脉脉传神语，野老婆婆起醉颜”、“婆婆依里社，箫鼓赛田神……女巫纷屡舞，罗袜自生尘”等是女巫以歌舞通鬼神的最好写照；而敦煌遗书中斯坦因 2240 号诵词“尽情歌舞乐神祇，歌舞不为别余事，伏愿大王乞一个儿”则是普通的仪式参与者以歌舞祭神的最好写照。^②

在世界各民族文化中，舞蹈都曾经是仪式最初的体现方式。人类学家泰勒指出：“跳舞对我们新时代的人来说可能是一种轻率的娱乐。但是在文化的童年时期，舞蹈却饱含着热情和庄严的意义。蒙昧人和野蛮人用舞蹈作为自己的愉快和悲伤、热爱和暴怒的表现，甚至作为魔法和宗教的手段。”“蒙昧人认为，舞蹈具有某种十分现实的作用，因而他们期待着对外在世界发生影响。”^③这种“十分现实的作用”就是与图腾神或鬼神的沟通，从而使人获得保护性“魔力”以驱逐灾害性“魔力”，最终以再生战胜死亡，以安全战胜危险。因此，作为仪式的戏剧舞蹈并不注重姿态的优美，而是注重其“对外在世界发生影响”，这就是中国“巫”与“舞”的内在联系以及“巫步”与“禹步”的传说。^④笔者注意到，在贵池傩戏中，傩戏舞蹈多为重复性的左右摇晃以及间或的挥手，在挥手时一般伴随着一只脚踏向前。按照舞蹈学理论，这种舞蹈属于典型的收缩型舞蹈，其特征是“以一个固定中心点作为运动的起点，整个身体或部分身体向左及右摆动，或转动成窄小的圆形。”舞蹈学家并且指出，收缩型舞蹈是农耕文化的基本舞蹈特征。“一

^① [英]凯瑟琳·勒维著，傅正明译：《古希腊喜剧艺术》，第 1 页。

^② 参见王克芬：《中国舞蹈史》，上海人民出版社 2003 年版。

^③ [英]爱德华·泰勒著，连树声译：《人类学——人及其文化研究》，上海文艺出版社 1993 年版，第 269、270 页。

^④ 参见王国维：《宋元戏曲考》，《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社 1957 年版；彭松：《中国舞蹈史》（秦汉魏晋南北朝部分），文化艺术出版社 1984 年版。

个民族其耕耘文化特色越浓，他们的舞蹈越属收缩型。”“所有东方民族在做祈祷时都是有节奏地摇摆身体，挥动手臂也属这一类动作。”^①

而从古希腊悲剧经常提到的酒神的“旋舞”、“圆形剧场”以及悲剧歌队的两半队等看，希腊酒神祭祀仪式的舞蹈应该是一种旋转式的舞蹈。“旋转式舞蹈是敬虔神灵的舞蹈的最纯真的一种形式。”^②人们大多认为，古希腊的舞蹈在相当大的程度上都是宗教行为，在狄奥尼索斯的庆典上，酒神那充满着神奇性的生活在舞蹈和歌曲中表现了出来，而悲剧和喜剧也就从这些庄严的颂歌和滑稽可笑的笑话中发生。^③

中国与古希腊仪式中不同的舞蹈形态与地理环境的差异有关。萨波奇·本采在《音乐与地理》中指出，控制人类文化的主要法则可以从地表的山岳和水域分布图中求得，水是传播和扩散文化的，而山则拦阻和保存它。要研究音乐体系、旋律、结构和节奏，首先要注意的是自然通道和障碍物的体系，在这里可能潜藏着某些未知的主宰着音乐寿命的新原则。^④按照古希腊民族的生存环境与地理环境，希腊的海洋具有传播和扩散文化的功能，而中国多山，山拦阻和抑制文化的扩散，因此，同为仪式舞蹈，中国傩仪舞蹈具有收缩型特征，古希腊酒神祭祀仪式舞蹈则具有伸展型特征。

纵使傩仪舞蹈与酒神祭祀仪式舞蹈在形态上表现出明显的差异性，但其功能却是一致的，这就是与鬼神相通。舞蹈学家认为，收缩型舞蹈与伸展型舞蹈虽然形态不同，但却有一个共同点，这就是抗拒地心吸力，力求身体轻盈，逍遥世外，在上空翱翔。按照舞蹈的形体特征，舞蹈分为形象型舞蹈与非形象型舞蹈，形象型舞蹈的出发点是，模仿形态和步伐就足以获得力量，并使其发生作用，描摹动物的目的就是想和动物在一起成为它们的一员，也就是“同化”；而非形象型舞蹈的目的在于使形体从常见的肉体形象中拔高，直到丧失对外界的感觉，使潜意识得到自由发挥，并在狂欢升温时增强精神力量，疯疯癫癫的跳舞者跳得感觉不到肉体的存在，已成为精灵。^⑤这正是仪式实现天地人合一、神鬼人合一的目的与功能，舞蹈力求身体轻盈，逍遥世外，实际上是超越个体性存在、融入人与自然万物融为一体的集体性存在的体现。

我们说，舞蹈模仿图腾是为了获取图腾神的“魔力”，从而以再生战胜死亡，

^① 参见[美]库尔特·萨克斯著，郭明达译：《世界舞蹈史》，上海音乐出版社1992年版，第25、26页。

^② [美]库尔特·萨克斯著，郭明达译：《世界舞蹈史》，第35页。

^③ [英]爱德华·泰勒著，连树声译：《人类学——人及其文化研究》。

^④ [匈]萨波奇·本采著，司徒幼文译：《旋律史》，人民音乐出版社1983年版，第301页。

^⑤ 参见[美]库尔特·萨克斯著，郭明达译：《世界舞蹈史》。

一些舞蹈在形态上就直接体现了以再生战胜死亡的功能。库尔特·萨克斯指出，古埃及的舞蹈是大步跨前，这种夸大必须达到粉碎性地摧毁生命的死亡力量的程度；而跛形舞是表现远非健全的人获得新生的转机的一种固有形式；所有的舞蹈和戏剧一样，都是从本质上把一个人的惯常状态升华到另一个世界。^①舞蹈和戏剧的这一功能作为仪式的舞蹈与戏剧才具有的功能。在仪式中，舞蹈常和歌唱联系在一起。正如舞蹈是人类企图沟通神灵的特殊表现方式，歌唱也是如此。泰勒指出，“诗歌艺术相当大的一部分是模仿早期文化阶段所采用的形式。在早期文化阶段，诗歌是一切有力的精神激动或感情的自然流露，是把某种庄严的声明或古代传说传达给听众的自然手段。现代诗人，为了形象化迄今仍在采用比喻，而比喻在野蛮人的口头上是用来帮助阐明他的思想的有效手段。”^②泰勒认为，正如同诗歌是口语的产物，歌唱也是口语自然形成的结果，“当口语变得庄严或兴奋的时候，它就越来越转变成自然的歌唱了。在集体的祈祷语言中，几乎可以清晰地听到音乐的旋律。教堂中的抑扬声来自宗教情感的自然表现，但是，它成了固定的习惯，并且人为地加进了音阶的整齐的音程。用同样的方法创造出的歌剧宣叙调，是据传从古代悲剧吟诵传下来的调子的最新改造；而那种吟诵调某个时候曾在希腊剧场上感动过广大听众。”正因为如此，泰勒认为，现代演出的悲剧和喜剧的变化，与古代剧本的不同点，一部分是取消了非常牵强的庄严朗诵，而这种朗诵却为从前的演出所特有。当时，这些表演还仍是一种宗教仪式，而其登场人物都是神。^③

柏拉图说，“神明被拿来不仅仅为了分享我们的节日，而且还为了给予我们一种伴随着欢乐的节奏与和谐上的意义，通过这一意义，他们使我们活跃起来，参加我们的合唱队，通过歌唱和跳舞彼此交织在一起。”^④正如柏拉图所说，在几乎所有的宗教仪式中，歌舞在形式与内容上都是为了表现人与鬼神、人与自然万物的和谐统一，正是在歌舞创造的和谐气氛中，人才能感受到鬼神的存在，才能领略到生命的自由与永恒，人与宇宙、自然的相互融合。不论在古希腊还是中国乃至其他民族，诗歌的韵文形式都是最早的表达方式，荷兰学者约翰·赫伊津哈认为，这是因为古代社会生活本身的结构就是格律式的、诗节式的。^⑤从某种角度看，古代社会生活的格律式、诗节式结构正是人与自然万物融为一体、神鬼人

^① [美]库尔特·萨克斯著，郭明达译：《世界舞蹈史》，第94、118、102页。

^② [英]爱德华·泰勒著，连树声译：《人类学——人及其文化研究》，第270页。

^③ [英]爱德华·泰勒著，连树声译：《人类学——人及其文化研究》，第262、263、275页。

^④ 转引自[法]让-皮埃尔·韦尔南著：《神话与政治之间》，第193页。

^⑤ [荷兰]约翰·赫伊津哈著，多人译：《游戏的人》，中国美术学院出版社1996年版，第140页。

融为一体的体现。

雩仪唱词表达的正是人与鬼神、人与自然万物和谐共处的理想。汉代宫廷大雩“黄门倡、侏子和”的“一人唱、众人和”的形式体现了一种“礼乐天地和”的和谐秩序。雩仪“龙凤呈祥”、“天地人合一”的仪式秩序几乎体现在仪式的所有因素中，这些因素后来以“风调雨顺、国泰民安”为其标志性、口号式中心内容，仪式中的祝词尤为显明地表达了仪式重建天地人的和谐秩序，在山西迎神赛会的祝词中，我们看到了仪式秩序是如何通过音乐、戏剧乃至舞蹈的形式实现的：

鼓乐堪称第一功，一声锣响唤先逢。

笛吹美令如鸾叫，板措六扇凤凰音。

.....

今日是广阳头场之日。广者，呼为大也。阳者，按了阴阳二气。主神官掌了大礼，我前行掌了大乐。礼从天生，乐从地长。天有三才，日月星辰。地有三才，按了丙丁。人有三才，生貌相乐。三才凭献星。天有五星，地攒五土，人有五德，乐按五音。天有五星者，是金木火水土。地攒五土者，是常衡泰华嵩。又有五方者，是东西南北中。人有五德者，是温暄恭俭让。乐按五音者，是宫商角徵羽。天气和，四时顺。地气和，万物生。人气和，五脏六腑皆安。乐气和，打八音皆响。.....^①

祝词传达了仪式目的、仪式内容与仪式功能：仪式中的鼓乐模仿的是鸾鸟与凤凰之图腾的声音，而仪式中的礼节和音乐则是将天、地、人以及时间、空间等宇宙融为一体的象征符号或工具。在这里，不仅音乐、戏剧、舞蹈等表达了仪式建立天地人、神鬼人合一的秩序，就连仪式主持者——乐户的扮相也体现了这一秩序。

无独有偶，安徽贵池刘街姚村雩戏“请三官词”的“请神词”也表达了仪式重建秩序的理想，但在这里，仪式人与自然万物和谐一体的秩序已经具有了社会性的一面：

照依常规迎请太上三元三品三官大帝监看戏文，自监看以后，祈保家门清吉，人口平安，男臻百福，女纳千祥。老者精神康泰，少者寿命延长，孩童种天花麻疹稀稀朗朗，个个均匀隐簿过，关煞消除。再保弟子耕种田地与山场，春来一粒下地，秋来万担归仓，红花大熟，百倍全收。再保弟子读书者小考场场得胜，大考金榜标名，求官及第，告老还乡。再保弟出外营谋生意，开张铺事，一钱为本，

^① 转引自乔健等著：《乐户：田野调查与历史追踪》，第191~192页。

万钱为利，空手出去，满载而归。再保子在家应当门户，大事则散，小事则休。……

①

从“戏文”表演前仪式的“起猖”、“驾猖”、“跑五方”、“收猖”、“埋罐”、“点光”看，仪式就是驱鬼祭神的过程，从“起猖”的焚香礼拜到“点光”后的唱赞颂词，“猖”鬼变成“嚎啕”神；有意思的是，戏剧还有意识标明，戏剧是演给神看的，刘街乡“请三官词”在前面标明“照依常规迎请太上三元三品三官大帝监看戏文，自监看后，祈保家门清吉，人口平安，男臻百福，女纳千祥……”请神词结尾，又注有“请安神位，今夜监看戏文，敢不奉送”的字样。

歌舞不仅具有表演性，同时还具有戏剧情节的因素，因此，仪式中的舞蹈和歌唱很容易被看成戏剧，因为即使没有歌唱，“每一种模仿性的舞蹈里都怀着哑剧的胚胎。”^②不止是舞蹈，歌唱也通常怀有戏剧的胚胎，而歌唱与舞蹈常常是结合在一起的，这就更使人认为歌舞就是戏剧。

仪式中的舞蹈还常常与音乐联系在一起。关于音乐在仪式中通鬼神的功能，《吕氏春秋·古乐》中说得再清楚不过：“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阙：一曰载民，一曰玄鸟，三曰逐草木，四曰奋五谷，五曰敬天常，六曰建帝功，七曰依地德，八曰总禽兽之极。”此后，黄帝命伶伦做黄钟之宫，“听凤皇之鸣”；颛顼令飞龙效“八风之音，命之曰《承云》，以祭上帝”；鲧命咸黑作为声歌，有倕作为鞀、鼓、钟、磬，吹管、埙等乐器，并鼓鞀击钟磬，最后“令凤鸟天翟舞之”；及至尧，尧命质“效山林溪谷之音以歌，乃以麋（革+各）置缶而鼓之，乃拊石击石，以象上帝玉磬之音，以致舞百兽；瞽叟乃拌五弦之瑟，以为十五弦之瑟，命之曰《大章》，以祭上帝。”关于音乐在中国古代的仪式功能，《韩非子》关于“清角”的描述也有明显的体现：

昔者黄帝合鬼神于泰山之上，驾象车而六蛟龙，毕方并辖，蚩尤居前，风伯进扫，雨师通道，虎狼在前，鬼神在后，藤蛇伏地，凤凰覆上，大合鬼神，作为清角。

音乐摹仿的是各种自然图腾与人格化神，其目的是为了“大合鬼神”。^③

总之，仪式的所有客观形式都是为了重建人与自然宇宙和谐一体、神鬼人和谐共处的仪式秩序。

^① 转引自何根海、王兆乾：《在假面的背后——安徽贵池傩文化研究》。

^② [美]库尔特·萨克斯著，郭明达译：《世界舞蹈史》，第207页。

^③ 参见文化部艺术研究院音乐研究所编：《中国古代乐论选辑》，人民音乐出版社1987年版。

第二节 作为艺术的戏剧的同一性

仪式转变为艺术是仪式演变与分化的必然结果，同时也是社会历史演变的必然结果。艺术从仪式的分化是人从自然宇宙整体中分化、个体从集体中分化出来的必然结果，总是在社会发生剧烈变动的时期，社会的作用力使个体以加速度从集体中分离，而建立在集体性人与自然宇宙整体秩序基础上的仪式象征秩序无法满足新的形势下个体的社会伦理需求，这样就导致了艺术从仪式中分离。

在中西方，仪式向艺术转换具有同样的标志，这就是个体性情感与形式的统一。以戏剧为例，中国宋元戏剧与古希腊戏剧正是仪式转变为艺术的体现，其根本特征是由个体性、具体性的人物与事件建构戏剧审美伦理内涵。

一、宋元戏剧从仪式向艺术的转换

仪式与艺术最为根本的不同在于仪式的集体性情感与艺术的个体性情感，以及仪式表达集体性情感的概括性形式与艺术表达个体性情感的具体性形式的不同。就作为仪式的戏剧与作为艺术的戏剧而言，当个体性主观情感与客观形式在戏剧中超越了集体性情感与形式，就意味着作为仪式的戏剧转变为作为艺术的戏剧。以此为标志，中国戏剧从仪式向艺术的转换应该是宋元戏剧。

首先，从仪式转变为艺术体现为仪式集体性情感转变为艺术个体性情感，体现个体性主观情感的客观形式是具体的、个体的人物与事件，而蕴涵在人物和事件中的审美伦理内涵则是个体性主观情感的体现。因此，戏剧中具体的人物和事件及其体现的审美伦理内涵是戏剧从仪式向艺术转变的主要标志，作为仪式的戏剧之所以转变为作为艺术的戏剧，在根本上因于个体性主观情感对社会伦理秩序的重建，而其建构则依赖于个别的、具体的人物和事件。从中国戏剧看，“戏”的因素很早就存在，但真正体现个体主观情感、以具体人物和事件的客观形式建构表达个体情感的戏剧是在宋元时期才开始出现。而伴随着表达个体性情感的艺术形式一起出现的，是戏剧个体化创作与戏剧个体性主人公的出现。按照徐渭《南词叙录》关于南戏兴起的说法，南戏始于《赵贞女》、《王魁》，从保存最早的南戏剧本《张协状元》中得知，南戏是书会才人的创作，而徐渭关于《赵贞女》为“戏文之首”的说法也证明南戏是个人化创作的产物。^①“戏文”“话文”的概念本身就显示了从仪式向艺术转换时期的戏剧与以往歌舞百戏以及作为仪

^① [明]徐渭：《南词叙录》，《中国古典戏曲论著集成》（三）。

式的戏剧的不同，这一不同不仅体现在“文”的个人化创作上，更体现在个人化创作的内容及其功能——个体主观情感体现的戏剧审美伦理内涵上。^①

从《永乐大典戏文三种》中《张协状元》“题目”：“张秀才应举往长安，王贫女古庙受饥寒，呆小二村口调风月，莽强人大闹五鸡山”以及“末上白”：“韶华催白发，光景改朱容。人生浮世，浑如萍梗逐西东……世态只如此，何用苦匆匆”看，戏剧中的人物、事件、语言等所有客观形式要素都体现出明显的情感色彩，都具有一定的审美伦理内涵：从人物看，“张秀才”身为秀才，受贫女救助，却忘恩负义，与善良坚强的“王贫女”构成审美伦理的对立，而“呆小二”与“莽强人”无论是在“呆”与“莽”的描写以及“小二”与“强人”的称谓上也都形成对比，并且也与“秀才”的称谓形成对比；从事件看，“应举往长安”为的是功名，而“古庙受饥寒”为的是爱情，秀才为功名抛弃贫女并欲置之于死地，而贫女为爱情却前往长安寻亲……此外，戏剧还通过审美伦理评价体现个体主观情感。在戏剧细节中，这样的审美伦理评价比比皆是，其中有关于善恶的“人善人欺天不欺，人恶人怕天不怕”、关于贫富的“贫居闹市无相问，富在深山有远亲”、关于恩义的“剑诛无义汉，金赠有恩人”“协多谢，蒙赐恩，怎忘得恩和义”、关于情义的“你莫学王魁薄幸种，把下书人打离听”、关于世情的“世情看冷暖，人面逐高低”、关于政治的“道亨则匡济天下，道不亨则独善一身”等等。

我们看到，这些审美伦理内涵都围绕具体的人物与事件体现，而事件又围绕人物展开。巴赫金指出，在艺术中，人是观照的条件，进入艺术整体的一切，本身都体现着对实有之人在他的命运中确有意义的价值，正是针对这样的价值，实有之人才确实采取了自己的情感意志的指物立场。艺术整体的每一具体的价值，都要从两个价值层面上去理解：一个是主人公的层面，这是认识伦理的层面，又是形式审美的层面，这两个价值层面彼此渗透，另一个是作者的层面，作者的层面要包容并封闭主人公的层面。艺术整体的全部要素都是围绕着主人公其人的价值中心而实现的，存在在这里完全变成了人的存在，因此，没有主人公就没有审美观照和艺术作品，应该做的只是区分实际的主人公、表现出来的主人公和潜在的主人公。^②

从《张协状元》对戏剧演出的相关提示如“暂息喧哗，略停笑语，试看别样门庭……嘶罗响，贤门雅静，仔细说教听”看，“话文”演出的是“别样门庭”

^① 这并不意味着我们以“文”的因素，也就是剧本的因素作为戏剧从仪式向艺术转换的标志。在某种程度上，我们现在只能以个体化、文字化的形式作为研究对象，因为非文字化的个体性创作已无法寻觅，而只能以现在还能看到的文字记录尽量接近之。

^② 参见[前苏联]巴赫金著，晓河等译：《哲学美学》。

的人间事，“仔细说教听”表明其功能不是为了游戏说笑，而是别有用心。接下去，“似恁说诸宫调，何如把此话文敷演”显示，“诸宫调”与“话文”不同，“诸宫调”是“说”，“话文”是“敷演”，“说”与“演”也不仅仅是表现形式的不同，而是别有一番含义，也就是围绕具体的人物“敷演”其事件，使人看到“别样门庭”之人和事，而这些人 and 事是为了“说教听”，即戏剧艺术创作者通过主人公表达的审美伦理情感，也就是艺术的审美伦理内涵。

徐渭关于《赵贞女》蔡伯喈弃亲背妇为暴雷震死的文字记录体现了南戏以“负心”体现的“报应”主题。关于戏文中男子负心遭报应的主题，戏剧中看到最多的是以“王魁”为主人公体现的审美伦理内涵。钱南扬先生在《宋元戏文辑佚》中说到，《宦门子弟错立身》中有“一个负心王魁”；《太霞新奏》中有“书生负心”的套曲，其中不仅有“王魁负倡女亡身”，还有叔文谋害兰英、张叶^①忘贫女初恩、李勉把韩妻鞭死等；《张协状元》中有“你莫学王魁薄幸种，把下书人打离听”；《王子高》佚曲中有“莫学王魁薄幸种，扯破家书负恩义。”在《宋元戏文辑佚》中，我们看到《三负心陈叔文》中陈叔文因负心而遭“仰面，两手自束于背，形若今之伏法死者”的报应；此外，《王魁负桂英》与《王月英月下留鞋》等也有书生负心的内容。^②从徐渭对《赵贞女》“死后是非谁管得，满村皆唱蔡中郎”的记述看，南戏主要表现道德伦理，并将非正常死亡与道德上的恶联系在一起，“善有善报，恶有恶报”是南戏的主题，并且这一主题与鬼神联系在一起。在现存的《永乐大典戏文三种》中，这一主题有明显的体现。《张协状元》中张协在贫困时求李公赠衣，说“万事到头终有报，只争来速与来迟”；贫女受冤屈被打，说“有天可表，有神可鉴”；贫女怕张协荣贵后嫌弃自己，叫他不要学王魁，说“这等人活短命！举头三尺有神明。”在《小孙屠》中，梅香冤魂复仇，忘恩负心的李琼梅受凌迟，小孙屠冤情大白。

“善有善报，恶有恶报”的主题思想在元杂剧中体现得更为明显。^③正是在这一主题中，元杂剧表达了明显的艺术审美伦理内涵。《青楼集志》明确表示，“‘院本’大率不过谑浪调笑，‘杂剧’则不然，君臣如《伊尹扶汤》、《比干剖心》，母子如《伯瑜泣杖》、《剪发待宾》，夫妇如《杀狗劝夫》、《磨刀谏妇》，兄弟如《田真泣树》、《赵礼让肥》，朋友如《管鲍分金》、《范张鸡黍》，皆可以厚人伦、美风化。又非唐之‘传奇’、宋之‘戏文’、金之‘院本’所可同日而语

^① 实为张协。

^② 钱南扬辑录：《宋元戏文辑佚》，古典文学出版社 1956 年版。

^③ 参见第五章。

矣。”^①从元杂剧的创作实践看，元杂剧表现君臣关系的重心在于“忠臣烈士”、“叱奸骂谗”与“逐臣孤子”；表现母子关系的重心在于孝子贤母；表现夫妇关系的重心在于“悲欢离合”与义夫节妇；表现朋友关系的重心在于患难之交。^②在《录鬼簿》中，钟嗣成明确表示，“天地开阔，亘古至今，自有不死之鬼在。何则？圣贤之君臣，忠孝之士子，小善大功，著在方册者，日月炳焕，山川流峙，及乎万劫无穷已，是则虽鬼而不鬼者也。”而自己作《录鬼簿》，则是“使已死未死之鬼，作不死之鬼，得以传远”，亦可见出元杂剧的功能是使“圣贤之君臣，忠孝之士子，小善大功”，而“得以传远”；作者甚至将戏剧作家都列为“圣贤之君臣，忠孝之士子”的“不死之鬼”。^③元杂剧《蓝采和》“你待着我作杂剧，扮兴亡，叹是非”更是对其审美伦理功能的直接表述。

从南戏与元杂剧的主题与审美伦理内涵看，元杂剧“善有善报、恶有恶报”的主题在南戏中已现端倪，元杂剧表达艺术创作者个体情感的艺术审美伦理内涵在南戏中也有明显体现，从南戏到元杂剧，戏剧表达“善有善报、恶有恶报”的主题一脉相承，戏剧体现的艺术审美伦理内涵则从家庭社会伦理转变为民族国家伦理。元杂剧与南戏在主题与审美伦理内涵上的一致性可以从徐渭对南戏“宋元旧篇”的记载中看出，南戏中有许多剧目与元杂剧几乎完全相同，南戏“宋元旧篇”中也有《赵氏孤儿》、《苏武牧羊记》、《赵普进梅谏》、《秦桧东窗事发》等；南戏“宋元旧篇”中有表示男子负心的《王魁负桂英》、《林招得三负心》等，元杂剧中也有《风月状元三负心》等；所不同的是，南戏更多表现家庭伦理的内容，如《赵贞女蔡二郎》、《杀狗劝妻》、《刘知远白兔记》、《王十朋荆钗记》、《刘孝女金钗记》、《朱买臣休妻记》、《吕蒙正破窑记》、《王俊民休书记》等，而元杂剧更多表现社会伦理甚至民族国家之君臣关系。南戏与元杂剧一样，仅从题目就可以看出其明显的审美伦理本质，如《杀狗劝夫》、《王孝子寻母》、《生死夫妻》、《苏武牧羊记》、《赵普进梅谏》、《教子寻亲》等；而“四大南戏”分别表现夫妻之情、母子之情、兄弟之情、患难之情。^④

元杂剧与南戏不仅在审美伦理内涵上一脉相承，在功能上也一脉相承。《南村辍耕录》说“稗官废而传奇作，传奇作而戏曲继。金季国初，乐府犹宋词之流，传奇犹宋戏曲之变，世传谓之杂剧。”^⑤两个“传奇”，表达的却非同一内涵，后

^① [元]夏庭芝：《青楼集》，载《中国古典戏曲论著集成》（二）。

^② 引号所标为[明]朱权：《太和正音谱》“杂剧十二科”之名目，参见《中国古典戏曲论著集成》（三）。

^③ [元]钟嗣成：《录鬼簿》，载《中国古典戏曲论著集成》（三）。

^④ 洛地：《戏曲与浙江》，浙江人民出版社1991年版，第165页。

^⑤ [元]陶宗仪撰，王雪岭校点：《南村辍耕录》卷二十七“杂剧曲名”，辽宁教育出版社，第318页。

一“传奇”其实就是元杂剧，作者明确表示，元杂剧与“宋戏曲”一脉相承；不仅如此，元杂剧与宋戏曲还与唐传奇一脉相承，它们具有共同的“稗官废”之前提，也就是说，它们在某种程度上替代了“稗官”的功能，即体察并记录民风民情，以体现社会伦理并实现伦理教化功能。^①

除了内容与功能上的一脉相承，南戏与元杂剧在形态上也有着本质的一致，虽然“听北曲使人神气鹰扬，毛发洒淅，足以作人勇往之志，信胡人之善于鼓怒也，所谓‘其声噍杀以立怨’是已；南曲则纤徐绵眇，流丽婉转，使人飘飘然丧其所守而不自觉，信南方之柔媚也，所谓‘亡国之音哀以思’是已。夫二音鄙俚之极，尚足感人如此，不知正音之感何如也。”^②长期以来，研究者们注意的多为南戏与北杂剧在曲调上的差异，而忽视了其相同的本质，也就是“二音鄙俚之极”。《南词叙录》是从曲，也就是音律的角度看“南戏”与“北曲”，认为“南戏”音律为“无知妄作”、“浅俗而嗤”，词“安于浅近”，宫调为“大家胡说可也”，音韵为“夏虫、井蛙之见耳”；而“北曲”“不过出于边鄙裔夷之伪造耳”，是“大言以欺人也”。——这证明了“南戏”与“北曲”在“曲”的本质上的“异曲同工”，也就是明显的民间性，这一民间特色在本质上根于艺术的仪式发生机制，即南戏与北杂剧之“歌”与“曲”的因素并非沿袭于官方“礼乐”化、精雅化的音乐与歌舞艺术，而是沿袭于民间粗俗、原始的仪式。

二、古希腊戏剧从仪式向艺术的转换

作为戏剧艺术的本质，个体性主观情感与客观形式的统一同样是古希腊戏剧的标志，这一标志同样体现为个体性的人物与事件以及人物和事件体现的审美伦理内涵。

古希腊悲剧主人公多为个体性英雄，悲剧多表现英雄与神的冲突，以及由于英雄与神的冲突导致的悲哀、毁灭、死亡等深重的悲剧性命运。悲剧通过主人公的悲剧性命运表达悲剧诗人的主观情感，这些情感无不体现出明显的审美伦理内涵。悲剧最初是以歌队集体性的情感传达悲剧诗人的个体性情感。在《祈援女》中，悲剧表达了明显的审美伦理内容，达奈俄斯的五十个女儿请求神灵和阿耳戈斯的国王“要主持公道，伸张正义，不要让高傲粗暴的愿望实现，痛恨蛮横无理

^① 稗官本为统治者采集“民风民情”所设。《汉书·艺文志》有“小说家者流，盖出于稗官，街谈巷语，道听涂说者之所造也。”

^② [明]徐渭：《南词叙录》，《中国古典戏曲论著集成》（三）。

的行为，以公正的态度，对待人间的婚姻。”^①随着悲剧艺术性的增强，这种集体性、统一性的审美伦理越来越为个体性、对立性的审美伦理代替，而个体性、对立性的审美伦理又常常体现为神与人的审美伦理冲突与对立。索福克勒斯在《安提戈涅》中借助歌队长之口说，“凡人都逃不了注定的灾难”；“谨慎的人最有福；千万不要犯不敬神的罪；傲慢的人的狂言妄语会招惹严重惩罚，这个教训使人老来时小心谨慎。”在《俄底浦斯王》中，歌队长说：

特拜本邦的居民啊，请看，这就是俄底浦斯，他道破了那著名的谜语，成为最伟大的人；哪一位公民不曾带着羡慕的眼光注视他的好运？他现在却落到可怕的灾难的波浪中了！因此，当我们等着瞧那最后的日子的时候，不要说一个凡人是幸福的，在他还没有跨过生命的界限，还没有得到痛苦的解脱之前。

在欧里庇得斯的悲剧《阿尔克提斯》、《海伦》、《酒神的伴侣》、《安得罗玛克》《美狄亚》等结尾，都有这样的话：“神明总是作出许多料想不到的事情。凡是我们所期望的往往不能实现，而我们所期望不到的，神明却有办法。这件事也就这样结束。”^②

悲剧似乎是一种证明，同时又是一种告诫，借助剧中人的命运告诫他人，凡人都逃不了注定的灾难，要谨慎小心，要敬畏神明，而神明代表的实际就是正义、善等人间的伦理，正如赫西俄德所说，永生神灵就在人类中间，且时刻注意那些不考虑诸神的愤怒而以欺骗的判决压迫别人的人们；这些凡人的守护神，漫游在整个大地上，监视着人间的审判和邪恶行为。^③戏剧似乎以一种形象化、实证式的形式证明，神明是如何监视着人间的审判和邪恶行为，而这些行为又是如何遭到报应，从而使“王爷”从心底里完全抛弃错误审判的思想并裁决公正。悲剧的这种审美伦理本质在亚里士多德的《诗学》中被表达为“卡塔西斯”。卡塔西斯的作用力是戏剧表达的个体情感与艺术形式的统一，即戏剧的审美伦理功能。

与悲剧一样，喜剧也表现明显的审美伦理功能，喜剧在审美伦理功能上与悲剧异曲同工，喜剧比悲剧更贴近现实人生；不仅如此，喜剧同样具有“卡塔西斯”的功能，正如卡西尔所说：

我们或许从来没有像在伟大喜剧作家的作品中那样更为接近人生了……我们成为最微不足道的琐事的敏锐观察者，我们从这个世界的全部褊狭、琐碎和愚蠢的方面来看待这个世界。我们生活在这个受限制的世界中，但是不再被它

^① [古希腊] 埃斯库罗斯著，陈中梅译：《埃斯库罗斯悲剧集》，辽宁教育出版社 1999 年版。

^② [古希腊] 欧里庇得斯著，周作人译：《欧里庇得斯悲剧集》。

^③ [古希腊] 赫西俄德著，张竹明、蒋平译：《工作与时日 神谱》，第 8~9 页。

所束缚了。这就是喜剧的卡塔西斯作用的独特性。事物和事件失去了它们的物质重压，轻蔑溶化在笑声中，而笑，就是解放。^①

喜剧的“卡塔西斯”功能正是悲剧与喜剧共有的审美伦理本质的体现，在喜剧《阿卡奈人》中，戏剧主人公狄开俄波利斯在“对驳”中说：“要知道喜剧也懂得是非黑白啊。我要说的可能会骇人听闻，但却是真情实理。”“对驳”代表着现实生活中两种不同的观念与力量，他们是穷与富、多数与少数、开放与保守等对立的两极，例如甲半领队说狄开俄波利斯是“该死的东西”、“可恶的东西”，而乙半领队却说他说的都是真的，在这里，真与假、是与非、善与恶的审美伦理两极通过“对驳”体现出来；在《阿卡奈人》的“插曲正文”中，诗人再次借歌队长之口说喜剧诗人“会不断地在喜剧里发扬真理，支持正义。他说他要给你们许多教训，把你们引上幸福之路：他并不拍马屁，献贿赂，行诈骗，耍无赖，他并不天花乱坠害得你们眼花缭乱，他是用最好的教训来教育你们。”

古希腊喜剧与悲剧之所以具有同样的审美伦理内涵，是因为两者都体现了艺术创作者的个体情感，是戏剧从仪式向艺术转换的体现。从阿里斯托芬的旧喜剧与三大悲剧家的悲剧看，悲剧与喜剧在形态、结构与功能上的差异性甚至对立性显而易见，其最明显的不同就在于喜剧具有诙谐、欢乐、夸张与无所畏惧的音调、气氛与色彩，而悲剧的音调、气氛和色彩则表现为严肃、悲哀、理性与节制等；在戏剧形象上，喜剧人物多为嬉笑怒骂无所顾忌的凡夫俗子与小市民，悲剧人物多为品德高尚受人崇敬的英雄与神灵；在表达方式上，喜剧多讽刺，悲剧多赞美。凯瑟琳·洛维将悲剧与喜剧的不同概括为：

悲剧诗人关注的是人类与凌驾于人类之上的力量之间的关系——上帝或诸神、命运、机缘、预言、宗教和道德的不可移易的法则、天赋遗传、一个人自身的激情冲动或他人的穷凶极恶，都属于这样一种力量；喜剧诗人最关心的是人类与处在人类控制之下的力量和条件之间的关系——政治腐败、社会邪恶、贫富不均、个人和国家同样具有的侵犯欲、战争、性的欲望和浪漫的幻想、文艺趣味的庸俗、微不足道的烦恼担忧和紧张状态、人物的性格瑕疵和乖戾反常。^②

从酒神节的戏剧演出看，喜剧比悲剧更晚进入酒神节，^③但这是否意味着喜剧的出现比悲剧更晚呢？事实上并非如此。亚里士多德说，喜剧当初不受重视，没有人注意，执政官分配歌队给喜剧诗人，是很晚的事，此前喜剧诗人都是自

^① [德]恩斯特·卡西尔著，甘阳译：《人论》，第235页。

^② [英]凯瑟琳·勒维著，傅正明译：《古希腊喜剧艺术》。

^③ [英]凯瑟琳·勒维著，傅正明译：《古希腊喜剧艺术》。

愿参加的，等到喜剧诗人见诸记载的时候，喜剧已经有了一定的形式了。^①因此，要想弄清楚悲剧与喜剧的关系，还要从戏剧发生的仪式溯源。

悲剧与喜剧是仪式中人对待鬼神不同态度的体现，这就是鬼的灾害性“魔力”使人感到的恐惧与神的保护性“魔力”使人感到的解放。从仪式本身看，有偏向于以驱除鬼的灾害性力量为主的悲剧性、恐惧性仪式，如中国宫廷傩仪；也有以战胜鬼的灾害性力量为主的喜剧性、诙谐性仪式，如中国民间傩仪。之所以有两种不同形态的仪式，是由于阶级社会出现后人的等级分化以及建立在人的等级制度基础上的仪式等级性。正如巴赫金所说，“对待世界和人类生活的双重认识角度，在文化发展的最初阶段就已存在。在原始人的民间创作中，有严肃的（就其组织方式和音调气氛而言）祭祀活动同时还有嘲笑和亵渎神灵的诙谐性祭祀活动（‘仪式游戏’），有严肃的神话，同时还有诙谐和辱骂性的神话，有英雄，同时还有戏仿英雄的替身。”^②悲剧性感受与严肃性、等级性的组织方式联系在一起，而喜剧性感受则与嘲笑、亵渎、诙谐、辱骂等组织形式联系在一起，悲剧性感受强调神、鬼对人的权力与威力，喜剧性感受强调人对鬼神的胜利。悲剧正是建立在仪式悲剧性感受基础上，喜剧则建立在仪式喜剧性感受基础上。鬼神是人的反映，人与鬼神的关系是人与人关系的体现。因此，悲剧是人类社会等级性、严肃性的体现，相反，喜剧是人与人、人与物平等存在的体现。

在戏剧从仪式向艺术转换的过程中，悲剧与喜剧都体现出同样的从集体性情感到个体性情感、从仪式驱鬼祭神到艺术审美伦理的转换过程，二者甚至相互补充。将中西戏剧进行比较，也就是将中国宋元戏剧的悲剧性因素与古希腊悲剧、宋元戏剧的喜剧性因素与古希腊喜剧进行横向的比较，也许更能看出悲剧（性因素）与喜剧（性因素）的关系，以及二者从仪式向艺术的转换。

三、宋元戏剧与古希腊戏剧的同一性

从纵向看，中国南戏与元杂剧在艺术审美伦理内涵上一脉相承，古希腊悲剧与喜剧在艺术审美伦理内涵上异曲同工。将中国宋元戏剧与古希腊戏剧进行横向比较，我们将看到，宋元戏剧与古希腊戏剧也具有艺术审美伦理内涵的同一性，并且，古希腊悲剧对应于宋元戏剧的悲剧性因素，而古希腊喜剧对应于宋元戏剧的喜剧性因素，两者都体现出从仪式向艺术的转换。更确切地说，由于南戏更多

^① [古希腊]亚里士多德著，罗念生译：《诗学》，人民文学出版社2002年版，第14页。

^② [前苏联]巴赫金著，李兆林、夏忠宪译：《拉伯雷研究》，第6~7页。

表达民众阶层的集体性情感，南戏相对元杂剧更具仪式性，也更具喜剧性，南戏与元杂剧在喜剧性因素与悲剧性因素上的差异与对立，正如同古希腊喜剧与悲剧的差异与对立。

从古希腊悲剧与宋元戏剧的悲剧性因素看，古希腊悲剧也与元杂剧一样，表现了城邦与个人之间，夫妇、母子、父子、父女、兄弟、朋友之间的家庭与社会伦理关系，并通过这些关系确立一系列审美伦理概念及其内涵，比如正义与不义、惩罚与报仇、善与恶、好与坏等。与宋元戏剧一样，古希腊悲剧通过人物与事件建构并表达戏剧创作者的个体情感，艺术情感与形式统一，体现为艺术审美伦理内涵。正如韦尔南所说，悲剧作为文学类型为城邦公共节日体系提供了一种新的景观，作为表达方式揭示了人类经验中不可认知的一面——“内在的人”。^①

在古希腊悲剧中，我们看到类似于宋元戏剧中的审美伦理内涵，以索福克勒斯的《安提戈涅》为例，仅以克瑞昂的话语看，其中有关于金钱与财富的物质价值评价：

人间再没有像金钱这样坏的东西到处流通，这东西可以使城邦毁灭，使人们被赶出家乡，把善良的人教坏，使他们走上邪路，做些可耻的事，甚至叫人为非作歹，干出种种罪行。

有关于好人与坏人的道德价值评价：安提戈涅的一个哥哥攻打城邦，另一个保卫城邦，因此前者是坏人，后者是好人；有对男女地位差异的评价：“要是她获得了胜利，不受惩罚，那么我成了女人，她反而是男子汉了。”“只要我还活着，没有一个女人管得了我”；有政治伦理的评价：“你像一条蝮蛇潜伏在我家，偷偷吸取我的血，我竟不知道我养了两个叛徒来推翻我的宝座”……显然，这些道德伦理性的评价正是诗人主观情感的体现。

神人冲突是古希腊悲剧的核心题材，这一题材同样集中于“善有善报，恶有恶报”的主题。在古希腊悲剧中，最初的审美伦理评价“善”与“义”通过反面的形式“罪”与“不义”表达，这一表达最初意指违反神意，但随着悲剧艺术性的增强，“罪”与“不义”的概念从违反神意转移到违反人意，也就是城邦利益甚至某个个体的利益。在古希腊悲剧中，神人冲突与性别冲突、城邦与个人的冲突、人与人的冲突缠绕在一起，从而使得戏剧人物之间的“理”错综复杂。在《安提戈涅》中，克瑞昂和安提戈涅代表的本来是神人之间的冲突，结果克瑞昂一直强调他和安提戈涅之间的冲突是男性与女性的冲突；不仅如此，他还将其转化为

^① Jean-Pierre Vernant/ Pierre Vidal-Naquet, *Myth and Tragedy in Ancient Greece*. Translated by Janet Lloyd, Zone Books, New York, 1988, p23.

君与民的冲突，这样，悲剧就将神人之间的冲突转化为人与人之间的冲突。随着悲剧的展开，神人之间的冲突不仅转化为人与人之间的冲突，也转化为个体自身的冲突，歌队说：

从拉布达科斯的儿孙家中的死者那里来的灾难是很古老的，我看见它们一个落到一个上面，没有一代人救得起一代人，是一位神在打击他们，这个家简直无法挽救。如今啊，奥狄浦斯家中剩下的根苗上发出的希望之光，又被下界神祇的砍刀——言语上的愚蠢，心里的疯狂——斩断了。

显然，歌队的话表明鬼神对这一家族的灾害性力量已经转化为安提戈涅个人言语与行为上的不合规范，而这在某种程度上看是个体内心的冲突。^①

与宋元戏剧几乎都以人物和事件作为剧名一样，古希腊悲剧也都以主人公的名字作为剧名，在某种程度上，悲剧正是通过展现主人公的命运建构并表达艺术创作者的情感，这一情感以艺术形式体现，二者统一于戏剧的审美伦理内涵。在埃斯库罗斯的早期悲剧中，戏剧中的人名并不是个体性的人，而是集体性的人，这表明戏剧表达的是集体性的情感。在《祈援女》中，剧中人几乎就是集体性的歌队，在《波斯人》与《七勇攻忒拜》中，歌队代表的集体与个体主人公不分上下，而在《被绑的普罗米修斯》中，作为个体的主人公占的比重明显增强，围绕一个主人公，其他人物与歌队都起陪衬作用。随着悲剧艺术性的增强，悲剧中集体性歌队所占的比重越来越小，个体性主人公的地位越来越突出。与此同时，体现不同人物情感的审美伦理冲突也越来越明显。

我们看到，古希腊悲剧与宋元戏剧悲剧性因素在艺术审美伦理内涵及表达方式上具有内在同一性；与此同时，古希腊喜剧与宋元戏剧喜剧性因素在艺术审美伦理内涵及表达方式上也具有内在同一性。这一同一性体现为古希腊喜剧主人公与南戏“丑”的相似，以及古希腊喜剧与南戏共同的戏神主题与共同的民间特征。^②古希腊喜剧与宋元戏剧喜剧性因素、古希腊悲剧与宋元戏剧悲剧性因素在艺术审美伦理内涵及表达方式上具有同一性，但也具有对立性的一面。这一对立统一因于仪式鬼与神的对立统一，以及仪式驱鬼与迎神的对立统一。无论在古希腊还是中国，民间仪式总是更突出诙谐性的喜剧因素，诙谐性的喜剧因素表达的是人

^① 神人冲突不仅体现在克瑞昂与安提戈涅之间，也体现在克瑞昂与他的儿子海蒙之间。海蒙为安提戈涅将被处死同父亲争吵，克瑞昂认为他是为了女人的利益，而海蒙则认为他是“为了你我和下界神祇的利益”。最后，海蒙与安提戈涅一同死去，克瑞昂体会到海蒙“为了你我和下界神祇的利益”的真正含义，也体会到特瑞西阿斯说他因触犯下界神祇的利益而要以自己的儿子为牺牲的真实含义。这实际上也是“善有善报，恶有恶报”的体现。

^② 参见第五章。

们通过仪式性行为战胜了鬼的灾害性力量，并将鬼的灾害性力量转变为神的保护性力量。因此，在西方狂欢节的喜剧表演以及中国民间作为仪式的戏剧中，喜剧性因素总是表现得更为明显。阿里斯托芬喜剧与中国民间戏剧中带有明显的“淫”的成分，这些成分正是酒神节的生殖器崇拜、雉仪中的鞭打春牛等仪式中以再生战胜死亡、以辱骂与殴打等驱鬼的仪式性行为的体现。^①

正如同鬼神的两面性一经分化，就成为艺术对立的两极，仪式驱鬼与迎神的态度、情感一经分化，也成为对立的两极。在西方，悲剧艺术一直被推崇，而喜剧艺术一直不受重视，悲剧与喜剧不仅表现为结构与形式上的对立，也表现为价值尺度的对立。在中国，悲剧性因素与喜剧性因素也存在着价值尺度的对立，只不过这一对立统一在悲剧性因素与喜剧性因素共同构成的戏剧整体中，即体现为内部脚色体制的等级对立。悲剧与喜剧在价值尺度上的对立同样类似于仪式等级化后鬼与神的对立，在神的人格化形象出现于社会等级制度形成后，仪式中鬼与神的统一更多表现为对立，神被提升，鬼则被贬低，神与鬼对应于人世界的官与民，以及宇宙整体的人与物，官方强调等级性存在的仪式象征了现存的等级制度与统治秩序，因而更强调人对神的祭祀、礼拜与赞颂，神成为官方统治阶级的象征；而民间仪式则象征了人与人、人与自然万物的平等性、集体性存在，鬼与神并没有截然的等级对立，而是统一在一起，因此，民间强调的是人以集体性、平等性存在战胜鬼的灾害性力量。由于官方文化与民间文化在意识形态与表达方式上的对立，在意识形态上，官方文化强调个体性、等级性，民间文化强调集体性、平等性；官方文化表达方式强调个体性、艺术性，即“精雅文化”的一面，民间文化表达方式强调集体性、仪式性，即“通俗文化”的一面，强调个体性、等级性与艺术性的悲剧遂成为官方与个体推崇的崇高体裁，而强调集体性、平等性与仪式性的喜剧则成为官方与个体贬低的通俗体裁。

同中国宋元戏剧一样，悲剧最初并不体现为“亚里士多德式”的悲剧性结尾，而是三联剧体现的喜剧性结尾。埃斯库罗斯的《祈援女》、《七勇攻忒拜》、《被绑的普罗米修斯》与《奥瑞斯提亚三部曲》都是三联剧。以仅存的《奥瑞斯提亚三部曲》看，悲剧的三部分分别为“阿伽门农”、“奠酒人”、“报仇神”，悲剧写英雄阿伽门农凯旋归来为妻子杀死、阿伽门农之子奥瑞斯特斯杀母为父报仇、奥瑞

^① 关于阿里斯托芬喜剧的“淫”，我们只要看看后人的评论就很清楚：“阿里斯托芬的名誉那么糟，他的作品某些部份，按照我们今日的眼光来看，简直放荡到了令人难以容忍的地步，如果有人要为此位喜剧家的道德辩护，那么，在他的作品的总目的里可以找到很好的理由，至少他在作品里表现了一个爱国公民的情操。”——[德]史雷格《戏剧性及其他》，载周靖波主编《西方剧论选》（上卷），北京广播学院出版社2003年版，第275页。

斯特斯被报仇神追杀接受城邦保护神雅典娜的审判并最终被赦免。悲剧并不以悲剧性结局而告终，奥瑞斯特斯并没有被处死，也没有出现我们在古希腊其他悲剧中看到的悲惨场景，相反，悲剧以冲突与矛盾的化解、悲惨与恐怖转变为和平、喜悦结束。在戏剧的最后，“怨灵”表示要“化恶为善，共享和平，治疗万物，此药最灵。”“怨灵”变为“福灵”，“复仇女神”变成“慈悲女神”：“地府的怨灵变成了人间的福灵，今后且为美满的人生祝福！”^①

据说埃斯库罗斯流传下来的悲剧《被缚的普罗米修斯》也曾经是一部三联剧的一个组成部分，是三联剧《普罗米修斯》的第一剧，另两部写普罗米修斯被释放和受崇拜。从这一部三联剧的内容看，普罗米修斯被释放和受崇拜与《奥瑞斯提亚三部曲》奥瑞斯特斯被赦免与复仇女神、雅典娜、阿波罗等神受崇拜十分相似。显然，这部三联剧也不是以悲剧性结局告终。《被缚的普罗米修斯》则是一部典型的以主人公的悲惨结局——即个体悲剧性命运告终的“亚里士多德式”悲剧，在三部曲中，它只是三联剧的第一部；同样，《奥瑞斯提亚三部曲》也只有第一部《阿伽门农》符合“亚里士多德式”悲剧的标准。^②现在，我们应该明白了为什么早期的三联剧只保存了第一部——很明显，在三联剧中，只有第一部才符合亚里士多德关于悲剧的定义。在这一部分，悲剧展开情节、展示冲突，并以悲剧主人公的悲剧性命运形成冲突的高潮，而后面的其他两部分则与表现悲剧主人公命运没有任何关系，而是对悲剧主人公之鬼或神的集体性仪式祭祀。从《奥瑞斯提亚三部曲》看，第二部分《奠酒人》是对阿伽门农之“鬼”（也是神）的祭祀，即使是对阿伽门农的祭祀，我们也很明显看到仪式驱鬼与祭神的两面。奥瑞斯特斯说，“奠天下之酒也洗不去一次血污”；伊蕾克特拉则说，“……还是因为我父亲是非命而死，我便默然不致一词，酌酒于地，怅然踏上归路，就像清除垢秽，抛却酒杯，掉首不顾，一走了事？”由于非命而死，因此阿伽门农为厉鬼，需要“清除垢秽”；但阿伽门农又为男性之英雄，因此是城邦保护神，需要祭祀。同样，《奥瑞斯提亚三部曲》第三部分是对克吕泰美斯特拉之女性“鬼”与复仇女神的驱逐与净化，以及对阿波罗、雅典娜乃至酒神的祭祀与祈祷，这也体现出仪式驱鬼与祭神的两面。

因此，悲剧性人物的个体命运更多体现戏剧的艺术性，而喜剧则更多体现为集体性的仪式，古希腊戏剧之所以从三联剧演变为悲剧，是由于戏剧艺术性超越

^① [古希腊]埃斯库罗斯著，灵珠译：《奥瑞斯提亚三部曲》，上海译文出版社 1983 年版。

^② 笔者手头的《古希腊戏剧选》就只选取了《奥瑞斯提亚三部曲》的第一部“阿伽门农”作为埃斯库罗斯的悲剧。——《古希腊戏剧选》，人民文学出版社 1998 年版。

了仪式性。三联剧一旦只保留了“亚里士多德式”悲剧的部分，而删去了后面的仪式性部分，戏剧的仪式性就得不到体现，这正是古希腊人抱怨悲剧与酒神无关的根本原因。悲剧从三联剧的分化不仅意味着戏剧从仪式向艺术的转化，也意味着悲剧与喜剧统一性的分化。

就宋元戏剧与古希腊戏剧整体而言，与中西戏剧形态在其后呈现出的差异与对立相反，宋元戏剧与古希腊戏剧在外在形态上具有明显的同一性，即“以歌舞演故事”。王国维先生在《宋元戏曲史》中将戏曲定义为“戏曲者，谓以歌舞演故事也。”“以歌舞演故事”遂成为中国戏曲的主要定义，这一定义强调的是中西方戏剧形态的不同，也就是“戏曲”与“戏剧”的不同。但是，古希腊戏剧同样为“以歌舞演故事”。显然，宋元戏剧与古希腊戏剧在形态上的歌舞特征再次证明，中西戏剧具有同样的仪式源头，正是由于宋元戏剧与古希腊戏剧都具有同一的仪式源头，两者才具有共同的歌舞特征，歌舞是为了通神。

在埃斯库罗斯早期的悲剧中，歌舞是悲剧的主要表达方式，悲剧并且由集体性的歌队执演。《祈援女》表现达奈俄斯的五十个女儿为了躲避五十个堂兄的逼婚，和父亲到阿耳戈斯向国王裴拉斯戈斯祈求援助。戏剧舞台背景为“古城阿耳戈斯附近的一片树林，矗立着众多的希腊神像”，似乎表明悲剧演出与神有着密切的联系。悲剧企图沟通鬼神的仪式特征通过戏剧内容得到更充分的体现，从悲剧内容看，悲剧几乎全部是与神交流，以歌队扮演的祈援女在很大程度上是与神交流，向神“祈援”，并明显地显示出仪式用语的种种特征。^①

歌队一出场即请求宙斯护卫，她们称宙斯为“助佑者”，请求宙斯“施与你的恩典”；歌队并且表示，“要高声求祈”，“对他乞求呼喊”“诉说她所遭受的苦难”，“用伊娥尼亚悲歌唱诉苦难，抓破鲜嫩的脸面”，请求“族民的神祇”“聆听”，“要主持公道，伸张正义，不要让高傲粗暴的愿望实现，痛恨蛮横无理的行为，以公正的态度，对待人间的婚姻。”歌队唱道：

这是我悲苦的歌声，时而尖利，
时而深沉，伴和泪水流涟。
苦哇，呜呼！
凄苦的挽歌，嚎啕的哭喊，
在我活着的时候，已经吟唱自己的悲哀！
我祈求阿庇亚大地的恩典；

^① 关于古希腊仪式性用语与祈祷的语言，参见 Simon Goldhill, *Reading Greek Tragedy*, Cambridge University Press, 1986, p21`22.

哦，大地，你能听懂我
外邦人的祈援！
我一次次地伸出手来，
抓揉遮面的纱巾，来自西冬，
把这亚麻织物撕成碎片！

从歌队的唱词看，歌队歌唱的是哀歌，哀歌是为了使神听见她们的悲哀；歌队的舞蹈是为配合哀歌进行的，舞蹈的目的则是为了使神看见她们的悲哀。从歌队时而祈求天空之神，时而又祈求大地之神的唱词中，我们看到了神的两面。

歌队表示，宙斯把脸面转向别处，不理睬她们的求祈，但是，她们仍然求他倾听她们的心声。为了让宙斯怜悯她们不幸，歌队还向宙斯的大鸟、太阳发出请求，向圣洁的阿波罗请求，“愿他确能同情，以他的宽厚护卫。”此外还有“三叉战戟代表的某位神明”，也就是波塞冬，“但愿他也会在此帮赞”；以及赫耳墨斯，“愿他成为自由人的信使，善好的朋伴。”

接着，歌队向神的祈求转变为向人——国王的祈求，希望国王“倾听我的求祈，用体恤人的心灵。”并且“会出示证据，给居住此间的乡亲”，“会劝他们听讲，把真实的情况，把真情知悉。”当国王表示要与公众一起商量，歌队指出，国王就是城邦，就是人民。如果不帮助她们，就要小心瘟疫的侵伤。因为天神关注碎心人的愿望。国王表示，既不能让争端引来报复，也不能交出这些姑娘，因为这样冒犯神明，神也不会放过。在国王进退两难的处境中，歌队警告其“小心神的怒火万丈”，“记住，不管你做下什么，你的孩子和家人将在日后付还，不打折扣，全部、足份的回偿。不要忘记神的指令，正义的导向。”显然，戏剧表明，祈援女对神的祈求发生了效用，阿耳戈斯国王如不援助她们，就会受到神的责难，从而导致瘟疫，因此，国王最终被祈援女说服。

当国王用精彩的演讲赢得民众的赞同，祈援女表示要为阿耳吉维人祈祷祝福，使他们的愿望实现。其祈祷的方式是求“宙斯养育的神明”“倾听我的祈愿”，而这祈愿是“我等正泼洒祭奠，祝福我们的同乡。”我们看到，祈祷与祝福具有祭奠的“魔力”，这一“魔力”与前面会导致瘟疫的灾害性“魔力”相反，体现为保护性“魔力”。声音、语言都具有正反两方面的“魔力”。在祈祷瘟疫、内乱不要降临这座城市时，歌队唱道：

愿宙斯使大地
丰产果实，季季

不断；愿他们的牛群
衍殖增长，牧食在
青绿的草场；愿他们
拥有一切，得之于神的力量。
愿吟游诗人唱响颂神
的赞歌，在祭坛边旁，
让优美的歌声穿过洁净的
双唇，和着竖琴的声音回荡。
显然，这是颂歌，颂歌导致神的保护。

当埃及人的信使来到，歌队“高声尖叫”，“让哭喊之声及达云天”，信使让歌队“停止尖叫”，歌队则让“大地母亲”“挡开他那可怕的嘶喊”，但信使表示自己“不怕这里的神明”，这样，人与人的斗争就变成了以不同的声音与神灵沟通。国王赶走信使，歌队再次给他们“泼洒奠祭，对他们祈祷、奉祀，犹如对奥林匹亚神明”，歌队开始唱起“赞颂的歌曲”、“表述善意的颂歌”。

在《波斯人》中，歌队召请大流士的鬼魂出来“见证”骄横导致毁灭的情形，波斯女王阿托莎“带来抚慰的祭奠，给我儿子的父亲，宽抚地府里的亲眷”：

来吧，我的朋友，唱起庄重的哀歌，
随着我的祭奠，把浆液洒向阴间，唤出
大流士神圣的灵魂，我会摆出这些
祭品，尊仰冥府的神仙，让大地吞咽。

歌队唱起深沉的悲歌，恳求地下引导死者的神灵把阴魂送上人间。在这里，悲歌具有招引死者灵魂的功能。人的声音与动作具有特殊的“魔力”效应，这一“魔力”通过大流士灵魂的出现得到证明。大流士灵魂出来时，说“大地发出悲沉的哀叹，被人的重踩蹂犁表面。”他表示，自己之所以从冥府出来，是因为“听了你们的求愿”。因此，悲悼、哭喊是对地下的鬼发出，希望地下的鬼魂能听见、看到，而与悲悼、哭喊之哀歌相反的祈祷、欢乐之颂歌则是对天上的神发出，希望天上的神灵能听见、看到。

当塞耳克塞斯归来，歌队表示要“大声哭喊”，“喊出兆示不祥的苦难”；“放声痛哭”“哭诉大地的哀鸣”；塞耳克塞斯让歌队应和他的歌声哭喊：“放开嗓门，高声举哀”，“击打你们的胸脯，用慕西亚曲调哭诉悲哀！”“揪吧，绞吧，拔攥你灰白的发尖！”“高声尖叫，声嘶力竭。”“用你的指尖，碎毁长垂的袍衫。”“揪拔

你的头发，为死难的将士举哀。”“让泪水冲洗你的双眼。”“来吧，应和我们的呼声哭喊！”“哭叫声声，走回你们的门槛。”“哭走整个城区，哦，苦难！”“走开碎步，哭个天昏地暗！”“痛惜，唉哉！出征的将士，葬身三层长桨的海船！痛惜，悲难！”……歌队也表示，要“紧紧地攥住，狠狠地拧拔，哦，尽情地哭喊！”“嚎啕大哭，确凿无疑——痛哭苦难！”“苦哇，哀哉，踏着悲苦的波斯地面。”“我们将伴你行走，在凄楚的哭嚎中离开。”……哭嚎一方面是粉碎自己，使自己变成鬼，使人鬼（神）合一；另一方面是指向地下的鬼魂，是对死者的哀悼与祭奠，是净化的“魔力”所在；因此，哭声能使地下的鬼魂听见，能招回死者的灵魂，使死者复活。

在《七勇攻忒拜》中，歌队一出现即“放声哭喊，处于恐惧，我的痛苦”请求神明“喊出你们的吼声，站护我们的墙头，挡开横扫的恐怖。”并问神灵是否“听见盾牌撞击的响声”。歌队请求众神“看看这群乞援的少女，不愿在奴隶的桎梏下生活”；“如今向你靠拢，张口祈祷，凡人的呼唤，求助众神佑保”；请求神明“听我们，一群姑娘，凭靠正义，伸出双手，对你们祈祷。”“听啊，神明，求你们聆听我们凭持正义的祈祷，让它们兑现，让城市存活，挡开战乱的恐怖。”厄忒俄克勒斯叫祈援女“不要祈求神明帮助”，说她们的“胡喊乱叫”使敌人得助，使自己恐慌；说她们“自己奴役自己，奴役城邦”；他主张“先听我的祈愿，然后高声歌唱，唱出庄严、颂扬的语调，按希腊人的常规，用呼叫祭祷，鼓舞朋友的士气，驱除敌人的惊扰。”命令歌队“你应照此诵祷，不要歇斯底里，痛哭嚎啕，大声喧嚣”……灾难来临，厄忒俄克勒斯表示“我可不能嚎啕，放声哭叫，唯恐更深的苦难会因此来到。”在厄忒俄克勒斯看来，哭声会激起鬼的怨怒，导致灾害的发生。当俄底浦斯的两个儿子被死者抬上，他们的姐妹唱起挽歌，“诵唱哀地斯的胜利，可恨的音调”；由于她们的哀歌，“悲苦的啸响遍传城中，我们的墙垣放声嚎哭，挚爱他们的平原发出吟叹的呼隆。”显然，挽歌具有惊天动地的“魔力”效果。在《被绑的普罗米修斯》中，歌队“放声哭泣”，以至于“整片大地放声哭泣”、“大海的波涛高声哭喊”，哭泣既是人的悲哀，同时也是人向鬼神的求助。普罗米修斯看到伊娥的苦难，也说“此事值得，痛哭流涕，放声嚎啕，悲诉邪恶的命运，只要争得听者的同情，使他们泪水盈眶。”^①

如果说埃斯库罗斯这几部悲剧更多体现哀歌与哭喊通鬼神的“魔力”，那么，在《奥瑞斯提亚三部曲》中，悲剧则更多体现了舞蹈尤其是酒神圆形舞蹈通神的

^① 除《奥瑞斯提亚三部曲》外，埃斯库罗斯其他悲剧均参见陈中梅译：《埃斯库罗斯悲剧集》。

“魔力”：在第一场“序曲”中，守望人预感王家厄运，祈祷佳运来临，并表示“先为自己手舞足蹈，做个开场”，接着，守望人起舞，向天地表示感谢，使主人凯旋回家乡；在“进场曲”中，由长老扮演的歌队“不胜感慨，慢步进场”，并以“左舞曲”与“右舞曲”唱舞哀歌，歌队每唱完一节，都以“哀歌，哀歌唱吧，但愿佳运来临”结束。在“弑君”中，“左舞曲”与“右舞曲”之间添加了“叠唱曲”以抒发激情；第二场，奥瑞斯提亚、伊蕾克特拉与宫女组成的歌队在阿伽门农墓前轮流唱哀歌。歌队先唱“序曲”，唱给“伟大的司命神灵”，奥瑞斯提亚、歌队与伊蕾克特拉轮流唱左、右舞曲，唱给“不幸的父亲”、“孩子”与“父亲”，最后以歌队的“和曲”结束，歌队唱道：“但愿神高兴，化我们的哭声为笑声。不是哀歌呜咽在墓陵，而是颂歌悠扬在宫廷……”戏剧结尾，“一群少女、少妇、老妇狂歌漫舞”，雅典娜领队下山，歌队唱起“欢送曲”：“现在引吭高歌，喝个酩酊”，并以左右舞曲终场。这正是酒神祭祀仪式狂女的歌舞，是古希腊“敬虔神灵的舞蹈最纯真的”旋转式舞蹈所呈现的狂放、伸展型特征，也是向神灵集体祈祷获得胜利后喜悦的歌唱与狂欢。“歌队组成圆形与早期希腊民间庆典的圆形舞蹈有关，并且传统的舞蹈形式保留在公元前五世纪酒神颂的圆形舞蹈中。”^①我们看到，歌舞的两面与鬼神的两面以及人的悲哀与欢乐之情感的两面相应。表达人的欢乐的颂歌对应于神，表达人的悲哀的哀歌对应于鬼，歌舞表达的声音、动作与形象一样，也是戏剧表达情感的形式，由于鬼神的对立统一性，歌舞也具有对立统一性，歌舞时而表现欢乐，时而表现悲哀；时而指向神，时而指向鬼，但从戏剧的内容看，颂歌与祈祷多指向神，哀歌与哭泣则多指向鬼。歌舞的根本的功能是让鬼神听见和看见。

悲剧非常清晰地强调两种歌舞的不同，在悲剧中，颂歌通常总是与欢乐的舞蹈联系在一起，并且总是与对酒神的歌颂联系在一起。在《特拉喀斯少女》中，当报信人报告赫拉克勒斯完成苦差，即将出现在得阿涅拉面前时，得阿涅拉与歌队长、歌队一起表达了欢乐的舞歌：

得阿涅拉：宙斯啊，那不许收割的俄忒高原上的主宰啊，你终于赐我们以欢乐！屋里和前院的姑娘们啊，放声欢呼吧，因为我们在绝望中欣赏到这一好消息带来的曙光。

甲半队队长（舞歌）：让快出阁的姑娘为这个家在灶火边唱一只快乐的歌，让青年男子在歌声中一同向我们的保护神，那背着漂亮的箭筒的阿波罗欢呼；还

^① John Gould, *Myth, Ritual Memory and Exchange*, Oxford University, 2001, p180.

有，你们这些女郎啊，你们也同时唱一只赞美歌，赞美歌，向他的姐姐，那出自鸨岛的阿耳忒弥斯，那射鹿的神，那左右手都擎着火炬的女神欢乐地歌唱吧，还向那些和她作伴的仙女欢乐地歌唱吧！

乙半队队长：我多么兴奋啊，我欢迎那双管——我心灵的主宰！看呀，这常春藤使我发狂，欧荷！它叫我跳酒神的旋舞。

歌队：哟哦，哟哦，派安啊！

而当剧中出现悲剧性场景之时，剧中人物的感情就以哀歌表达。在《俄瑞斯忒斯》的“第一合唱队”中，歌队指出，“狂暴的女神的职司是在眼泪和悲叹之中，举行那没有酒神主持的宴享”，这暗示着灾难与不幸；在第三合唱队，厄勒克特拉唱起了哀歌：

啊，珀拉斯葵亚地方呵！我开始哀号，用白的指爪抓我的面颊，敲我的头，做出流血的暴行，献给珀耳塞福涅，那在地下的死者的美丽年轻的女神。圆目巨人的土地都叫唤起来吧，用钢刀割了头上的发，为了我们家门的忧患！这哀怜的，哀怜的歌唱起来，并于那希腊以前的将军们的死亡呵！

俄瑞斯忒斯和厄勒克特拉姐弟俩在准备死去前请求阿伽门农鬼魂的救助，俄瑞斯忒斯说用眼泪给父亲奠酒，厄勒克特拉说用哭声。“狂暴的女神”即复仇女神，也就是鬼，此处指珀耳塞福涅，眼泪和悲叹、呼号是对鬼的表达方式。在《请愿的妇女》中，当忒修斯讨还七将的尸首，阿德刺斯托斯表示，自己要举起手来迎接死人们，“流着眼泪倾注出冥土的哀歌”。当歌队唱起合唱歌，阿德刺斯托斯让死者的母亲们响应他的悲叹而悲号；在为死者举行的葬礼上，死者的儿子们也唱起了哀歌，其中“小孩三”唱道“父亲呵，难道你不听见你儿子们的号哭么？等我成了一个拿盾牌的[战士]的时候，有一天我当给你报仇么？”

颂歌与哀歌可以互相转换，犹如鬼神可以互相转换。在《俄底浦斯在科罗诺斯》中，当俄底浦斯的儿子即将来到雅典，俄底浦斯也将死去，歌队唱道，死神来到，就再没有婚歌、弦乐和舞蹈。俄底浦斯死去，安提戈涅姐妹唱哀歌，忒修斯告诉她们“不应当哭，啼啼哭哭会激起神们的忿怒。”^①在《赫拉克勒斯的儿女》的“第三合唱队”中，歌队在雅典娜神庙向神灵祈求，说她们向来一直举行着礼拜，礼拜的方式是青年人的歌唱与欢呼，以及闺女们整夜跳舞的步调；在“第四合唱队”中，歌队唱道：“舞蹈对于我是很甜美的，如果宴会上有响亮的箫管的音乐，以及优雅的爱神……”《请愿的妇女》一开始，忒修斯的母亲埃特拉在神

^① [古希腊] 索福克勒斯著，罗念生译：《索福克勒斯悲剧两种》，湖南人民出版社 1984 年版。

庙祭祀，看见七将的母亲离开了家乡到雅典请愿，打发人叫忒修斯来“从这地方除去这些人的悲哭”，据周作人解释，在神庙祭祀祈年的时候发生悲哭是不吉利的，因此要除去；在“进场歌”的第三曲，歌队唱道：

又有一个竞赛来了，号哭继续着号哭。听呵，那使女们的手打[胸膛]！来吧，合拍的叩打！来吧，同声的叫唤！做那冥王所珍重的跳舞吧！抓你面颊，使得皮肤流血，染红了白的指甲吧！因为对于死者[尽礼]乃是活人的名誉。

在《疯狂的赫拉克勒斯》中，赫拉克勒斯归来，歌队唱起赫拉克勒斯的胜利之歌，礼赞美惠女神、文艺女神与吵闹神，并为赫拉克勒斯唱颂歌：“这老歌人像是一只天鹅那么的唱”。歌队唱道：“跳舞呀，跳舞和宴会在忒拜的神圣的城市举行。因为眼泪的转换，灾祸的转换，产生了新的歌唱……”歌队鼓动人们戴起花冠跳舞，用快乐的歌声反响到城邦和城墙；但是很快，事情就发生了逆转，赫拉克勒斯疯狂，歌队唱起了哀歌，哀歌表达了“家堂”“没有配着金鼓，也没有高兴挥舞着的吵闹神的神杖”的跳舞，以及“死亡的歌声配着箫管唱了起来”。

由于古希腊戏剧的歌舞总是配合剧情进行，早在古希腊戏剧以歌舞表演之时，歌舞与剧情的联系以及歌舞的形态同时又都通过语言表达出来，比如在《腓尼基妇女》中，歌队四次出场，第一次，歌队向酒神祈祷，祈求酒神赐予其欢乐：“我愿得没有忧虑的，在不死的神的歌舞中旋转……”；但是，俄底浦斯的两个儿子冲突激烈，城邦面临灾难与危险，歌队再次向酒神发出呼救，希望“吵闹神”“祝福于他，成为忒拜闺女和欢呼的妇女们的酒神祭跳舞的对手”；歌队的呼救无济于冲突的加剧，七将开始攻忒拜，歌队开始责怪与酒神对立的战神与吵闹神的宴会全不调和，不去配合青年女子戴了花冠的美丽的跳舞，跟着箫管的声音唱歌，使歌队欢喜，不是挥着酒神杖，缠着鹿皮去跳舞，而是领导着一群无箫管的会众，鼓动阿尔戈斯的军队流血——显然，戏剧暗示酒神与欢乐相联系，而战神则与流血、悲哀相联系；当克瑞翁的儿子墨诺叩斯要救助土地免于患难时，歌队说是斯芬克斯唱着“不谐调的歌词，来扰害这地方”，战争“唱着那没有竖琴的歌曲”，给祖国带来“灭亡的命运和凶杀的痛苦”；俄底浦斯的两个儿子都死去，歌队“给死人们唱他们应得的哀伤的挽歌”；俄底浦斯的妻子也死去，悲剧达到高潮，俄底浦斯的女儿安提戈涅“奔跑着参加死人的歌舞”；最后，俄底浦斯对安提戈涅说“还是往吵闹神那里去”，安提戈涅表示自己曾经披了鹿皮，参加塞墨勒的舞队，在神圣的山中跳舞过。^①

^① 《赫拉克勒斯的儿女》、《请愿的妇女》、《疯狂的赫拉克勒斯》、《腓尼基妇女》等均见周作人译：《欧里庇得斯悲剧集》。

与歌舞形态及其通神的功能相应，古希腊早期悲剧与元杂剧一样，也以抒情为中心，其情节十分简单。正如斯太尔夫人所说：“天神显灵把一切都简单化了。因此，希腊人的悲剧情节简单得出奇，大部分的事情从剧本一开始就可以预见，甚至公开挑明：所以希腊的悲剧实在是一种宗教仪式。演出戏剧是为了向神明表示敬意，由对话和朗诵所间隔的颂歌时而描绘宽厚的神祇，时而再现可怕的神祇，但命运总是凌驾于人的生命之上。”^①古希腊戏剧不仅在“以歌舞演故事”的整体形态上表现出与宋元戏剧的同一性，在戏剧角色以面具表现神鬼、戏剧形象体现神鬼人共同在场以及戏剧演出环境等诸多方面都具有明显的一致性，这些一致性正是艺术形式与艺术创作者个体情感统一的体现，而它们又无不与仪式性母体有关。

^① [法]斯太尔夫人：《论戏剧艺术》，载周靖波主编：《西方剧论选》（上卷）。

个人简历

1990-1992 安徽师范大学汉语言文学专业学生
1992-1995 淮南矿物局 22 中学教师
1995-1998 厦门大学中文系硕士生
1998-2002 厦门人民广播电台编辑
2002-2005 厦门大学中文系博士生
2005-2007 中山大学哲学系博士后流动站博士后

在站期间发表论文

- 1、《重构戏剧史：从戏剧发生开始》，《文艺研究》2006 年第 9 期
- 2、《从仪式到艺术：中国戏剧发生学》，《民族艺术》2005 年第 4 期
- 3、《从“人类学的中国”到“中国的人类学”》，《光明日报》2006 年 12 月 25 日
- 4、学术访谈：《从中西戏剧的发生看文化的时代性与民族性》，《民族艺术》2006 年第 1 期
- 5、《雉与神鬼人关系的变迁》，《内蒙古社会科学》2006 年第 4 期
- 6、《仪式及其象征的发生学研究：以酒神祭祀仪式为例》，《西北民族研究》2006 年第 4 期
- 7、《是仪式还是戏剧》，《上海大学学报》（社科版）2007 年第 1 期
- 8、《云神：“夸父”神话叙事本源》，《民俗研究》2007 年第 1 期
- 9、《艺术的发生：从仪式到艺术》，《艺术学》第 3 卷第 1 辑
- 10、《中国戏曲的文人“游戏”心态》，《戏曲艺术》2006 年第 3 期
- 11、《西方悲剧非常态人物征象：小丑、疯癫与假面》，《浙江艺术职业学院学报》2005 年第 4 期
- 12、《丑脚的沉浮》，《浙江艺术职业学院学报》2006 年第 3 期
- 13、《傀儡戏史上的郭郎与鲍老》，《齐鲁艺苑》2006 年第 2 期
- 14、《贝克特究竟给世界带来了什么》，《中国青年报》，2006 年 5 月 8 日

在站期间获得科研基金

《〈山海经〉与“阴阳五行”：中国宗教思想的起源》中国博士后科学基金二等

在站期间参加学术会议

- 1、乡民艺术与近现代华北社会研究国际学术研讨会
- 2、中国文学人类学第三届年会
- 3、中国艺术人类学学会成立暨首届学术研讨会

后记

博士后即将出站之际，我深深地感谢冯达文老师与刘小枫老师，是他们使我获得新的学术生命，并给予我许多无私的帮助与有益的指引。两位可敬的先生不仅以宽广的胸怀接收了我这个素不相识的求学者，还在学习与生活上处处帮助我、指点我，使我感到自己总是在不停地获得——知识的获得与心灵的获得：

每一次和冯老师的交流，都使我发现自己知识的盲点，沿着这一盲点阅读与思考，我总能豁然开悟；每一次听刘老师的课，都使我心神激动，虽然我不仅没有如愿学成古希腊文，也没有完整地听老师讲完一门课，但即使如此，我也已经收获良多。

因为两位老师，我常常觉得自己很幸运。我知道，在这两年里，我获得了在其他任何地方都难以获得的进步。

记得刚来哲学系面试的时候，我感觉自己不是在“考试”，而是在“朝圣”，此后，“朝圣”的感觉一直未曾消失——虽然“朝圣”的旅程不无艰辛，但始终充满希望。或许“朝圣”的感觉将伴随我未来的旅途，或许终有一天我能看到“圣火”真正点燃。

在这里，我还想对哲学系说声感谢，感谢哲学系接纳了一个站在哲学门外的异乡人。感谢杨凌云老师、谢秀兰老师以及其他许多老师给我提供的帮助。

我还要对中大美丽的校园说声感谢，我想我会永远记得这些高大而古老的树、低浅而年轻的草，因为它们常常使我觉得生命与生活是如此美好。