

表演的新生性¹

[美 理查德·鲍曼 杨利慧译

我们强调可选择性 (optative) 表演的创造性方面和惯常性表演的规范的、结构性方面, 并不是想暗示后者就是固定的、僵化不变的, 而创造性只局限于前者。相反, 本文迄今所建构起来的论点——它强调把表演框架本身作为交流资源来使用的过程中的创造性——为我们这里将讨论的最后一个主题提供了切入口。这个主题就是所有表演均具有的新生性 (emergent quality) 。² 新生性的概念对表演的研究是必要的, 它为理解作为一个社区普遍文化体系的表演语境 (the context of performance) 中特定表演的独特性 (uniqueness) , 提供了途径 (参看 Georges 1969:319) 。有关结构性的、惯常的表演体系的民族志建构, 常常将描述标准化和均质化, 但其实所有的表演都不是相同的, 而且人们希望能够欣赏到每一个表演的独特个性, 同时也能明了整个社区范围内表演领域总体的模式性。

表演的新生性特质存在于特定情境中的交流资源、个人能力以及参与者的目的之间的相互作用之中。我们将能够为社区中的成员利用以进行表演的、交流体系中的所有方面都视为“资源” (resource) 。与我们的讨论相关的资源是标定表演的手段、文类、行为、事件, 以及施行表演的基本规则, 而表演的施行为社区建立起了惯常化的表演的结构性体系。参与者的目的既包括那些内在于表演的内容, 例如对能力的展示、将注意力吸引到表演者自身、经验的升华等等; 也包括其他一些期待通过表演来达到的目的, 而这些目的是因文化而异、因情境而异的。最后, 能力与对表演的施行的相对熟练程度有关。

阿尔伯特·洛德 (Albert Lord)³ 的著作《故事的歌手》 (The Singer of Tales) , 是最早根据新生性结构来研究口头文学的著作之一。此书是对塞尔维亚-克罗地亚 (Serbo-Croatian) 口述史诗的研究, 它由于为古典荷马史诗的研究注入了新的活力而深富影响。请看下面的段落:

无论表演是发生在家里，在咖啡馆里，在院子里，还是在贵族家的大厅里，影响诗歌形式的演唱场合的基本因素，是听众的可变性 (variability) 和不稳定性 (instability)。

听众的不稳定性要求对表演者予以明显的关注，以使其演唱能够在根本上进行；它也能最大程度地检验表演者在尽可能吸引听众的注意力方面的出色能力和叙述技巧。但是，最受听众的不稳定性影响的，是歌曲的长度。歌手开始讲述他的故事了。假如他运气的话，他能够一直演唱下去，没有听众的打搅，直到自己疲惫为止。假如听众要求，他会休息一会，然后继续表演，直到全部唱完。如果听众亲切和善，歌手的情绪得到他们的兴趣的激发，他也许会增加故事的长度，对每一处描述的段落都加以渲染。更加可能的情形是，与这一理想的场合相反，歌手在演唱开始不久就意识到，听众并不乐意接受他的演唱，因此他会缩短歌曲长度，以便能在他预料的观众期待的时间限度之内把歌曲唱完。或者，假如他判断失误的话，他可能就永远唱不完这首歌曲了。假如我们现在不考虑歌手的才能问题的话，可以说，歌曲的长度取决于听众。(Lord 1960:16- 17)

洛德所描述的口头史诗表演的语境的独特之处在于，其中的歌手要努力争取吸引听众的注意力，使其不至于为其他因素所分散，而且可用于表演的时间长度是有差异的。史诗的形式与歌手对演唱的流畅性和灵活性的双重要求存在着显著的一致。史诗由十个音节的、行尾有停顿的许多诗行所构成，在第四个音节之后有节律中间的一次停顿 (caesura)。要获得演唱史诗的能力，歌手个人必须要掌握一定数量的表现人物、行动和地点的整行和半行的套语 (formulae)，要培养在这些固定套语模式的基础上生成新的程式性表达的能力，要学会在运用史诗来表达本土的主题时将这些诗行贯串起来。套语的既成性 (ready-made-ness) 使表演条件所要求的流畅性成为可能，同时，形式的灵活性又允许歌手让他的表演适应情境和听众，根据听众的反应、歌手自己的情绪、以及时间限度的长短，来使史诗变得更长、更加精致，或者使之缩短和较少雕琢。当然，歌手的诗歌技巧也是一个要素，它影响着歌手能在多大强

度上吸引听众并保持其注意力，如何敏锐地调整其表演以适应听众的情绪，以及在条件允许的情况下如何精致地呈现其诗歌。洛德记录了同一位歌手演唱的同一个叙事的不同异文，以及不同歌手演唱的同一个叙事的不同异文，发现它们长短不一，有的能相差几千诗行。

从根本上讲，洛德的主要贡献之一，在于他证明了在表演中编创 (composed in performance) 的口头文本的独特性和新生性。他对于传统的动态 (the dynamics of tradition) 的分析，阐明了何种要素对于史诗表演模式的生成是重要的。尽管有人认为在表演行为中，也许所有的口头艺术都是被重新生产的 (Maranda 1972)，但是也有丰富的例证表明，对某一固定的传统文本的机械性记忆以及坚持一字不差的忠实性，在某些社区的表演体系中的确扮演着一定的角色 (相关例证请参看 Friedman 1961)。这里的问题在于：完全创新的和完全固定不变的文本代表了一个理想的连续统一体 (continuum) 的两极，在此两极之间，存在着一系列新生的文本结构，它们需要在经验性的表演中被发现。对于影响口头文学文本的新生性要素的研究，一定会促成一种重要的有关文本性质的新认识，从而把它从与表演相脱离并且固定于书面的看似稳固不变的状态解放出来，放在一个集中关注艺术与社会之间经验性关系之来源的分析性语境之内 (参看 Georges 1969:324)。

艾丽娜·基南 (Elinor Keenan) 在其有关马尔加什⁴人婚礼上的“卡巴瑞” (kabary) 表演的民族志中，强调了新生性结构的其他方面。⁵婚礼上的卡巴瑞是围绕着婚姻要求而进行艺术性的、论辩性的协商 (oratorical negotiation) (Keenan 1973)。卡巴瑞由两位发言人 (speechmakers) 施行，一位代表男方家庭，一位则代表女方家庭。卡巴瑞的每个步骤都由男方的发言人先开始，然后再由女方的发言人对之进行品评。女方发言人可以表示他同意和赞成对方提出的步骤，从而将演说推进到下一步，或者，他也可以声明对方的言辞不合乎传统，卡巴瑞中存在错误。继而，男方发言人必须能够证明自己说的是正确的，并没有犯错误，或者，假如他承认自己犯了错误，他必须正确地重复该步骤以纠正错误，并且向女方家庭支付一小笔罚款。

不过，基南发现，至于什么是正确的卡巴瑞，并没有为全体社区成员共同享有的、统一的观念。相反，有关卡巴瑞的观念和风格，存在着地域、家庭、世代、个

人以及其他方面的差异。既然如此，如何确定卡巴瑞的正确与否呢？首先，两个家庭要事先开一个会，双方的发言人通常会在场，大家一同确定卡巴瑞的基本规则。但是，这些规则从来不是结论性的，卡巴瑞的一个突出特征就在于：由于人们不断求助于最初协商的基本规则——这成为建构权威性表演的一系列可能的求助中的一种——围绕着基本规则的争论贯穿整个事件。

争论的推动力多半来自男方发言人所受的彼此冲突的压力：他既要出于对女方家庭的礼貌，承认自己在一定程度上犯了错误；但是同时他也渴望进行精彩的表演，以使自己作为表演者的精湛技艺能被接受。女方发言人则既希望能代表女方家庭并为之获取最大利益，也同样希望展示自己作为发言人的技艺。

如同上文谈到的，争论牵涉到卡巴瑞的基本规则，双方都会通过求助于各种不同的标准——例如强调卡巴瑞开始之前的协商，世代、地域、以及其他的风格差异——来坚持某些特定规则与特征必需的属性。特别有意思的是，参与者在坚持主张自己一方的方式正确、结构严谨之时，其动力来自于双方论争时的情绪的作用。当双方之间的张力增加时，坚持的力度也随之增强；当达成某一和解时，坚持的力度会相应减弱。但是，最终，在相关的两个家庭之间建立起联盟是卡巴瑞的实际目的，这一目的比发言人对卡巴瑞表演传统的遵从以及他们展示自己表演技艺的渴望都要重要。假如卡巴瑞威胁到了联盟的缔结，许多人会情愿完全放弃规则以实现这一更大的目标。

基南所描述的围绕婚姻要求而进行的卡巴瑞，其最为突出的特征就在于该表演事件自身的新生性结构（emergent structure）。参与者所协商和坚持的表演的基本规则，就其对事件带来的影响以及它在争辩开始之后的进展方式而言，一直处于变换和波动当中。这是一个极端的例子，其中彼此竞争的维度和冲突的压力导致了尤为易变和转换的事件结构。但是同样，这里所涉及的是程度而不是种类的问题，因为在几乎最为理想化的、形式固定的表演事件中，也会在表演的行为顺序以及（或者）基本规则上存在可以辨识的、可变的特性。在发生变化的情况下，表演事件的新生性结构尤其令人感兴趣，因为参与者会运用已经建立的表演模式来适应新的环境。瑞格纳·达奈尔（Regna Darnell）在她对一位克瑞老人的故事讲述表演的分析中，为我们提供了这方面的极有说明力的例子（Darnell 1974）。在以前从未经历过、也从未

预想过的情境中，老人被要求讲述一个传统的故事，他于是运用自己的能力创造性地进行了成功的表演。达奈尔的敏锐分析揭示了文本和事件双方面的新生性结构。

除了文本和事件的结构，我们还可以发现第三种在表演中新生的结构，即社会结构 (social structure)。当然，社会结构的新生性特性并非只在牵涉表演的情境下才出现。实际上，在当代社会学中一直有一支重要的力量，对社会互动过程以及经由所有社会互动而产生的社会结构的创新进行着探索。

这里所谈的原则与雷蒙德·弗思 (Raymond Firth)⁶ 的表述有关。数年前，弗思谈到社会结构与社会组织的区别。他认为社会结构是有关群体关系的理想结构、有关惯常的期待和安排的抽象概念，而社会组织则与具体活动中“由选择和决定的行为对社会关系所进行的系统性排序”有关。用弗思的话说就是，社会组织是一个领域，它“不同于以往在表面上相似的情况下发生的内容……结构形式确立了先例，并且限定了可能变动的范围……但是正是变动的可能性造成了可变性。一个人会自觉或不自觉地选择自己要遵从的方式。” (Firth 1961:40)

但是在弗思的表述中，并没有将作为产生新生社会结构的语境的情境性社会互动置于中心位置。我们对社会互动中的社会结构的新生性的关注，主要是受益于民族方法学 (ethnomethodology) 的影响，即得益于加芬克尔 (Harold Garfinkel)、西科莱尔 (Aaron V. Cicourel)、萨克斯 (Harvey Sacks) 等人的著作的影响。对于这些社会学家来说，“社会分析的领地是任何一个这样的地方：社会学家能够在其间接近并且考察社会成员如何建构在当下有意义的‘社会结构’的方式。” (Phillipson 1972:162) 也主要是由于这些学者，人们才认识到通过语言这一基本途径，社会现实才能在主体之间得以建构和交流 (Phillipson 1972:140)。从这个角度来说，只要表演被视为交流性的互动，那么互动的社会结构的诸方面就会从互动自身中新生出来，就像在其他同类情境中一样。罗萨尔多对菲律宾的伊隆哥 (Ilongo) 人在一次解决聘礼争端问题的会议中表现的、策略性的角色取代 (role-taking) 和角色实践 (role-making) 的描述，就清楚地说明了该事件中的社会结构的新生性一面 (Rosaldo 1973)。此类会议的传统惯例与相互论争者 (interactants) 的演说表演，赋予了互动以特殊程度的形式化和强度，但是其中牵涉艺术性的语言表演的事实，在功能上与罗萨尔多所关注的社会结构的协商并不相关，而是与这样的问题有关：在完成其现

场的主要任务的同时，论争者要运用修辞策略 (rhetorical strategies)，来达到在一个特定事件中获取父亲的角色，从而将论争对方置于“儿子”的地位的结果。

但是，由于表演的本质与表演中的社会结构的创造相关涉，这使表演存在着特殊的潜能。表演的部分本质就在于，它能使参与者得到经验的升华，在高强度的交流互动中，观众被表演者以特殊的方式——作为一种交流方式的表演——所牢牢地吸引。通过表演，表演者牵引着观众的注意力和精力，观众既对表演进行品评，也为表演所吸引。在此情形之下，表演者获得了一定的威信以及对观众的控制力——具有威信是因为他在表演中证明了自己的能力，具有控制力是因为决定双方互动的线索是掌握在他的手中。表演的这种普遍的修辞力量 (rhetorical power) 以及它所具有的社会控制潜能，已经得到了广泛的记录 (Abrahams 1968; Black 1967)。如果表演者以此方式获得了控制力，他也就有可能获得转变社会结构的潜能 (Burke 1969 [1950] :58- 59)。下面一段摘自迪克·格雷戈里 (Dick Gregory) 自传中的话，表明了这一转变的过程：

我在附近的街区中总是受捉弄……我猜想那时我才开始学幽默，了解笑话的力量……

最初……当其他的孩子笑话我时，我都要疯了，想跑回家哭上一场。后来，我也忘了到底是什么时候，我开始想明白了。那些孩子总归是要笑的，但是假如我能让他们和我一起笑，而不是笑我，我就能让那些孩子从我的背上下来，和我平起平坐。所以我应该预备好谈论我自己……

在那些孩子开始之前，我要首先、快速地把他们说的击破，把他们的笑话击破，这样他们就没有时间准备，再骑到我脖子上来……他们开始走过来，听我说话，他们能看见我来了，听众在街角围着我……

打那以后，一切都开始改变了……那些孩子开始期待着从我这里听到有趣的事情，不久，我就可以想说什么就说什么。我被广泛称为滑稽有趣的人。然后，我就开始笑话他们。(Gregory 1964:54- 55)

通过表演，格雷戈里能够控制局面，创造出以自己为中心的社会结构。他

最初的表现，就是他通过艺术性地运用自嘲式的幽默 (deprecatory humor) 而获得了掌控力，而这一方式是以往其他男孩用来取笑他的。尽管他的说笑是以自己为代价的，但是通过表演，他已经改变了处境，依靠自己的表演技巧而获得了人们的羡慕。然后，依靠表演而获得的掌控力，通过策略性地运用表演技巧，他能够更进一步地改变自己所处的情境：他以一种与语言争斗 (verbal dueling, 参看 Abrahams 1970b: 44- 58, Labov 1972b, Mitchell-Kernan 1971) 相关的方式，将笑话攻击性地运用于那些以往取笑他的人身上。在非常真实的意义上来说，在其他那些男孩面前，格雷戈里通过表演冲突 (performance encounter)，获得了一个与其开始表演之前所具有的社会地位不同的新的社会地位，而这一社会地位的改变是他在冲突中进行表演的结果。

将表演内在地具有的改变社会结构的力量纳入到研究的视野中来，为进行表演者在社会中的角色的一系列研究开启了道路。这也许可以解答许多记录中经常出现的倾向：为何表演者既令人崇敬又令人畏惧——令人崇敬是因为他们的艺术技巧和能力，他们能使观众获得经验的升华；令人畏惧是因为他们代表了摧毁和改变现状的潜在力量。这也许同时可以解释一个同样经常出现的现象：表演者之所以常常被与边缘 (marginality) 或者异常 (deviance) 相联系，是因为在表演特别具备的新生性中，表演者的改变的潜能 (capacity for change) 会格外突出并清楚地展示给社区 (可以参见 Abrahams and Bauman 1971 and 1978, Azadovskii 1926:23- 25, Glassie 1971:42- 52, Szwed 1971:157- 65)。假如改变被视为与社区普遍的惯例相违背，那么，施行这种改变的能动主体 (agents) 就自然会被置于远离社区传统的中心，即社会边缘的位置。

结 论

民俗学 (某种程度上也包括人类学)，在整个学科发展史上曾倾向于把自己界定为主要是关于较早时期的传统残留物 (remnants) 的学问，这些残留现象，还继续存在于那些已经被主流文化所超越 (outdistanced) 的社会领域。就此范围而言，民俗学在很大程度上一直是研究雷蒙德·威廉姆斯 (Raymond Williams) 最近叫做“残留

文化 (residual culture) 的学问, “残留文化”指的是那些“无法用主流文化来证实或表达的经验、意义和价值, [但是] 它们仍然在一些以往的社会构成的残留——既是文化的也是社会的——基础上存活着, 并且被实践着” (Williams 1973: 10-11)。假如民俗学的研究对象被局限于特定文化或历史阶段的残留物, 那么这门学科也行将就木, 因为当那些传统彻底消亡之后, 这一学科就失去了存在的理由 (参见 Hymes 1962: 678, Ben-Amos 1972: 14)。不过, 事实也并不一定如此。正如威廉姆斯的界定一样, 文化因素可能会变成残留文化的一部分, 同样也可能成为延续不断的社会进程中的一部分, 在互补性的过程中, 残留文化中的某些内容, 也会被合并到主流文化当中。尽管如此, 作为一门关于残留文化的学问, 民俗学总是回头看过去以寻求其参照标准, 使自己失去了研究当代文化创造的资格——除非这些文化创造也变成残留物。

在威廉姆斯富有挑衅性的论述中, 与残留文化相对立的一个术语是“新生性文化 (emergent culture)”。在这种文化当中, “新的意义与价值、新的实践、新的意味与经验正在被不断地创造出来” (Williams 1973: 11)。这一术语是对我们在前文所采用的“新生性”概念的进一步拓展, 但是它与该概念存在有趣的和谐一致, 因为经验的新生特质是新生性文化产生过程中的一个关键因素。虽然新生性文化是人类社会生活中的一个基本要素, 但它却一直处于民俗学的视域之外, 究其原因, 或许部分是由于民俗学缺乏一个统一的出发点, 或者一个能够将残留的形式与事象、当代的实践以及新生性结构都囊括在内的参照框架。我认为, 表演正提供了这样一个出发点, 使得口头艺术中的传统、实践与新生性联结起来。因此, 表演也许会成为一门全新的民俗学学科的基石, 它将使这门学科从“向后看”的视角中解放出来, 从而能够更多地理解人类经验的整体性。

1 本文译自理查德·鲍曼所著《作为表演的口头艺术》(Richard Bauman, Verbal Art As Performance, 1977, Rpt. Illinois: Waveland Press, Inc., 1984) 一书的第五节“表演的新生性”以及第六节“结论”。理查德·鲍曼 (Richard Bauman) 是美国印第安纳大学 (Bloomington) 民俗学与音乐文化学系杰出教授、表演理论的主要代表人物之一, 《作为表演的口头艺术》是其最有影响力的代表作。表演理论 (Performance

Theory) 是当代民俗学、人类学、语言学领域里深具影响的学术理论和方法, 并广泛影响到了文学批评、宗教研究、音乐、戏剧、话语研究、区域研究、讲演与大众传媒等许多研究领域。本文的翻译得到了作者的授权, 特此致谢! “新生性”(emergent quality), 有人译为“突生性”, 有人译为“即时性”, 这里统一译为“新生性”; 这一译法得到了美国联合学院(Union College) 民俗学博士李靖的帮助, 并致谢忱! ——译者。

2 新生性概念在麦克休(McHugh) 1968年的著述中得以建立。表演的新生性则在海姆斯1975年的著述中得到了强调——作者。

3 阿尔伯特·洛德(Albert Lord, 1912-1991), 美国古典学学者, 他和他的老师米尔曼·帕里(Millman Parry, 1902-1935) 一道, 通过口头史诗的田野调查, 发现了荷马史诗与活形态的史诗传统之间的关系, 并共同创立了帕里-洛德理论(或口头程式理论) ——译者注。

4 马达加斯加民主共和国, 位于印度洋西部, 为非洲岛国。1960年该国独立时, 名为马尔加什共和国, 1975年改名为马达加斯加民主共和国——译者注。

5 卡巴瑞既指一种言说的方式, 也指其得以呈现的诸种形式——作者。

6 雷蒙德·弗思(Raymond Firth, 1902-2002) 是英国现代人类学的奠基人之一, 被誉为“英国人类学之父”。其研究主要集中在蒂科皮亚人以及伦敦东区的亲属制度上, 其论述广泛涉及到社会组织、经济人类学、宗教人类学和艺术人类学等。著有《人文类型》(1938)、《原始的波利尼西亚经济》(1939)、《蒂科皮亚岛上的社会变化》(1959)、《人与文化》(1957, 合编)、《公用符号和非公用符号》(1973) 等——译者注。

(英文参考书目从略。)

(杨利慧: 北京师范大学文学院民俗学与文化人类学所教授)