

民间文学本体特征的再认识

万建中

(北京师范大学 文学院,北京 100875)

[摘要] “什么是民间文学”,这是似乎早已解决而其实又没有真正解决的问题。以往关注的是民间文学的文学或文化属性,而对其生活属性往往视而不见,因而对民间文学的口头性、集体性、变异性和传承性四个基本特征的认识并不全面。“表演理论”和“口头程式理论”为我们重新认识民间文学的特征提供了帮助。

[关键词] 民间文学;生活特征;本体特征;表演;传统模式

[中图分类号] I057 **[文献标识码]** A **[文章编号]** 1002-0209(2004)06-0041-08

民间文学是以传统的民间形式展示自己的,它诉诸于口头语言系统,创作和流传都由某一特定的集体共同完成,是一种活态的文学,流传中有变异,变异时有流传。这是界定民间文学范围的显著的外部标记,也是它在创作和流传方式上的特征。现在所有的学者在确定民间文学的基本特征时,几乎都以口头性、集体性、传承性和变异性作为界定的标准。这四个基本特征是20多年前确立的^[1](P24),对它们的认识是基于与作家文学的比较,而主要不是从民间文学本身的情况出发。随着对民间文学研究的不断深化,对这四个基本特征的把握应该更加科学和全面。

一、口头性:一种表演模式

口头性(Orality)是民间文学最显著的特性。民间文学是存在于民众口耳之间的活动着的文学。“如果‘民间文学’只能转换成文字的存在方式,那么可能变成另一种形态的‘通俗文学’,而非‘民间文学’了。‘民间文学’可以被采集,以‘文字’方式出现,其真正的生命还是在‘语言’上,惟有还原到‘语言’的表达形式和情景,才能体会到民间文学的浓厚情感。”^[2]只有在民众中口耳相传的民间文学才能真正展示其艺术和生活的魅力。

民间文学是民众在生产和生活过程中产生和传播的,民众不是专业作家,一般没有专门的时间学习文学创造和从事文学活动,不能离开生产和日常生活而专心伏案写作。由于运用的是口头语言,运用口头语言交流的能力是自然生成的,不需要进行专门的学习。民众在创作和传播民间文学时,不需要纸和笔,一般也不需要腾出专门的时间和空间,也就是说,不会影响民众正常的生产和生活。创作和交流民间文学本身就是民众不可缺少的生活样式,它和民众其他的生活样式共同构成了民间生活的有机整体。

在过去,民众不可能拥有书写、印刷的传播手段。在很长的历史阶段中,始终只能使用口头语言传播自己的思想和感情,民间传唱艺人和小戏职业演员的学艺,也都是一直沿袭着“口传心授”的方式。“口传心授”即是面对面的交流,构成了一种彼此互动的具体情境。没有交流就没有民间文学,人们面对面的交流是民间文学最基本的生存状态。美国的表演理论大师理查德·鲍曼(Richard Bauman)“所说的‘表演’,是交流实践的一种模式(one mode of communicative practice),是在别人面前对自己的技巧和能力的一种展示(display)。”^[3](P69)传统的村落就是一个口头交流的社会,社会生活完全诉诸于口头交流,人们在不断的口头交流中形成

[收稿日期] 2004-06-02

[作者简介] 万建中(1961-),男,江西省南昌县人,北京师范大学文学院,教授。

了种种民间文学的范式。

民间文学的口头交流实际为一种表演(performance)活动,譬如,“讲故事使用口头语言,这种语言不仅靠语词表现内容,还凭身势、表情以及话语的速度、音律、语调等,来传达理智与情感。语词之外这些‘非言语行动’手段的使用,使讲故事具有一定表演性。”^[4](P180)美国“口头程式理论”(Oral Formulaic Theory)的大师米尔曼·帕里(Milman Parry)和艾伯特·洛德(Albert Lord)认为,口传的艺术(verbal art)与其说是记忆的复现,不如说是演说者在同参与的听众一起进行表演的一个过程^[5](P153)。口传的内容、形式、特定的时空,口传活动的参与者包括讲者和听者,研究者与社会文化背景,共同构成一个特定的演说舞台,文学的过程远远超越了文学的意义而表现为以文学为纽带的个人与个人、个人与社会的多向互动,这种互动表达了种种的情境,种种社会关系和文化历史脉络。鲍曼(Richard Bauman)主张,应关注口承文艺表演的过程、行为(act, action),以及叙述的文本与叙述的环境之间的联系,具体主要落实在演说时的情境(context)^[6]:

(1)演说者的个人特性、身份背景、角色以及其承袭的文化传统;演说时的语速、腔调、韵律、修辞、戏剧性和一般性表演技巧等;所有演说技艺所含的意义。

(2)所有在场者,包括“作者”、演说者、听众、观众等,及其所有的参与行为;在场者与研究者之间的各种互动关系。

(3)其他各种非口语(non-verbal)的因素,包括表演动因、情感气氛、形体姿态,甚至于演说的时间、地点、环境,包括音乐、布景、服装、颜色、舞蹈、非口语的声音等等。

所有民间文学的创作和传播,都是一个表演的过程。当然,在歌谣和戏曲这类口头传承的形式中,信息交际的语境因素显著,表情和动作语言的表意功能也很突出,因此,表演色彩浓厚,表演行为的语义具有至关重要的理解价值。民歌的文学成分——歌词,与它的音乐成分——曲调密不可分,有的还结合着舞蹈动作,歌舞表情。民间故事和曲艺也有表演或表情的成分在内。民间文学的表演过程,与单纯文学性的作家创作大不相同。作家可以创作供人读的诗,而民间文学中则没有这种

“诗”,即便是史诗,也是由歌手演唱出来的。如果忽视这种演说特点,只孤立地看它的歌词,往往不能对史诗有全面的了解,这对欣赏与研究都不利。

民间文学作为口头的综合艺术,和音乐、舞蹈、表情、动作等等艺术手段结合起来,便产生了更大的艺术表现力量。这就逐渐形成了民间文学语言艺术本身的一系列特点。可以说,民间文学的传统艺术形式及传统艺术特色主要是由其口头演说决定的。民间文学的确是一目了然的,听或看懂了,亦即理解了其全部的意思。通俗、篇幅短小(除史诗外)的民间文学,外显至可供民众欣赏和接受的层面。然而,由于流传的久远和广泛,和群体生活关系的密切,授受之间的直接口头交流等等,使之脱离了演说情境,文本(text)就可能会被误读。民间文学文本是表演中的文本,表演决定着文本的性质。尽管民间文学情节较简单,人物很单纯,但民间文学并非不需要解释者,并没有失去解释的必要和深层空间。因为任何演说的表面下都掩藏着难以表面化的意义和功能。其表演内涵之丰富排除了每个人成为意义揭示者的可能。

需要特别指出的是,民间文学口头性特征的形成和存在,不仅有上述社会历史的根源,同时也有口头语言本身的因素。口头语言是一种最灵便的交流工具,既便于传,又便于记,民众用口头语言反映生活异常及时、方便和生动。有些人认为,口头创作是民众在未能掌握文学时不得不如此的一种表达方式,一旦广大民众掌握了文字,口头创作存在的可能性就消逝了。这种看法是错误的,口头语言表达的优越性使得广大民众在掌握了文字之后,仍会进行口头演说,只要口头语言存在,民间文学就不会消亡。其实,“口语文学原较书写文学更为普遍。普遍的意义是双层的:前面曾说过书写的文学是限于有文字的民族,没有文字的民族是不可能书写文学的。可是口语文学不但流行于没有文字的民族,同时也流行于有文字的民族,而与书写的文学并存着。在另一方面,书写的文学是属于知识阶级的人所有,而口语文学则不论识字或不识字的人都可以接触到它。”^[7]还有,现实生活中的许多内容,诸如“黄色”的和带有政治讽喻性的笑话、歌谣等,就不能进入当下社会的主流话语之中,也不能“白纸黑字”地公开诉诸于文字或各种大众传媒。这类作品只能口耳交流,并在口耳相传中不

断得到修改和完善。

当然,我们不能机械理解和把握民间文学的口头特征,尽管面对面的口头交流仍为民间文学演说的主要状态,但随着大众传播媒介的无孔不入,导致一些民间文学的传播脱离了面对面的口头交流。大众传媒的新的视听感觉,在某种程度上,使现代社会返回到早期的部落团体——数百万人看同一个节目,为同一个喜剧而笑,崇拜同一个明星。大众传播媒介与口头传承之间的关系,可以从两个方面来理解。在较浅的层面,一方面,大众传媒在很大程度上取代了民间文学的口头交流;另一方面,它又帮助仍然存在的口头传承得以顺利完成。在较深的意义上对二者之间关系的探讨,需要回答海爾曼·鮑辛格(Hermann Bausinger)提出的问题。他认为,民间文学研究最紧迫的问题之一:“是不是我们这个时代口头讲述的基本需要还没有被各种完全不同的媒介,如电影、电视、某些阅读材料等所满足。毫无疑问,这些媒介在今天比以往任何时候都有更多的接受者。”^{[8](P16)}

李扬曾做过一项随机调查,请一些青年学生讲述中国著名的四大传说之一的《白蛇传》,结果有不少学生的叙述,是来自香港导演徐克的电影作品《青蛇》。在故事情节和人物形象方面,《白蛇传》与《青蛇》有许多不同。这种现象在现代民间文学的传播中具有相当的普遍性,说明民间文学“形成了新的传播通道,即口传——媒体——口传的往复循环”^[9],借助大众传媒无比强大的传播力量,可以迅速扩大民间文学的传播空间,同时产生大量的当代异文。这类经过大众传媒过滤的民间文学,引导我们对其进行现代性的思考。

二、集体性:演说者与听众(观众)互动

集体性是民间文学在创作和流传方式上的本质特征。一般认为,民间文学由集体创作、集体流传,为集体服务并为广大民众所共有。在这一点上,它和书面文学有着明显的区别。作家所创作的作品本身和整个创作过程终归属于个人,至少作家个人的成分重些。因为,作家创作的整个作品中的内容必定要由作者个人去感受、去构思,并最后写出来。它们无论如何都应当被看作是作家个人精神活动的产物。

民间文学是广大民众集体所有的财富,是集体创作的,它既不署某个创作者的名字,也不为某个创作者所私有,民众既是创作者、修改者,又是传播者、演唱者和听众。“在民间文学的讲述和演唱活动中,讲者和听者经常处于互相转化之中。此时此地的讲者,到彼时彼地,可能又是听者,而此时此刻的听者到彼时彼地有可能是讲者。因此,听者、讲者是相对的。听者并不是永远处于被动地位。他不仅同时是保存者、传播者,而且也参与创造过程,成为集体创作的一员。当他由听者转为讲述者之后,他的创作活动便开始了。”^{[10](P129)}

民间文学是集体的创作,但并不都是你一句我一句凑起来的。在一般情况下,常常是先由个人创作出来,然后逐渐在流传中得到加工。这种加工主要是不自觉的,也是必然的。其流传过程就是创作过程,传播者自觉不自觉地参加到创作中来,这就使民间文学成为集体智慧的结晶。英国民间音乐家塞西尔·夏普(Cecil Sharp)经过长期对民歌的田野调查,于1907年出版了《英国民歌:若干结论》一书,书中有如下结论:

民谣的每一行、每一词最初是从某个人(某个吟唱者、行吟诗人或农民)的头脑里冒出来的,正如一首民歌的每个音符、每个乐段当初都是从某一个歌唱者的嘴里发出来的一样。共同的活动从来不曾创造一歌一曲,也不可能创造一歌一曲。共同创作是不可思议的。毋庸置疑,集体发挥着作用,不过,那是在较后的阶段,是在个体的创作已经大功告成之后,而不是在此之前。在这个阶段,集体来衡量,筛选,也就是从大量个人创作中选取那些最准确地表达了流行的趣味和民众的理想的作品,而舍弃其余;然后,在集体不断的重复中产生更多的变异,如此一而再,再而三。这一过程持续不断,民谣也就生生不已。当然。如果有受过教育的歌唱者参与这一过程,使它纳入印刷品,这一过程就会受到影响^{[11](P6-7)}。

以往讨论民间文学的集体性特征,主要局限于创作的过程,其实,任何一个民间文学的表演场合,都是由集体组成的。集体中的听众(观众)不是像读者或电视观众一样只是被动地接受,他们也是表演的积极参与者,构成了民间文学口头传统的有机组成部分。没有听众(观众),民间文学的表演就难

以进行。正是在表演者与听众(观众)互动关系中,表演才真正得以完成。

民间文学在创作、流传、演唱过程中,形成了集体共享的状况,这一过程表现了鲜明的历史特征。在不同的历史发展时期,民间文学的集体属性有不同的表现。

原始公社时期民间文学的特点,就是集体性与个人特性无条件的融合和统一,这时的个人特性必然地是从属于集体性的,这一点,得到原始文化史和民间文学发展史的共同确认。任何民间文学活动都不是个体的,而是集体的,具有强烈的展示性。过去,民间文学的传播表演及其力量的释放主要集中在神庙、祭祀场、竞技场等公共场所。人们常常在这些公共场所表演、祭祀、聚集、歌舞、庆贺等等,举行场面宏大的公共仪式,所有的人都是仪式的参加者,同时又是民间文学的传播者。此时,民间文学的能量在瞬间聚集、释放,人们在刹那间融为一体。

随着阶级的出现,整个文学的创作活动有了变化,出现了专门从事文学创作的个别人。但这个时期民间文学的创作和流传依然存在。一方面集体创作方式继续流行,并进一步得到发展;另一方面民众中的某些人也逐渐擅长于口头文学的创作和演唱,有一些人甚至脱离了劳动生产,成了民众中的职业口头创作家和演唱家(即职业艺人)。这种现象的出现与集体性不但不矛盾,相反倒是统一的。民间文学的集体属性与独创性是辩证统一着的两个方面。本来集体就是由个人组成的。创作者是集体而演唱者却常常是个人,许多歌谣和故事常常是由个人触景生情即兴创作出来的。尤其是民间艺人、歌手和故事家的个人创造作用就更大了。因此,我们在理解民间文学的集体性特征时,不要片面夸大集体性而忽视了民间文学的独创性和个体性。

我们说,民间文学是特定群体共同创造和流传的,但事实上,民间文学是特定群体中一小部分人创造和流传的,“个别人”的作用往往至关重要。以甘肃东南部洮河唱花儿的场景为例。洮河流域花儿会上的对唱,不是个人对个人,而是集体对集体。因此,双方都把对方视为最重要的听众。一个演唱小组,必然是在一位“花儿把式”(又叫“串把式”或“花儿行家”)的率领下,由五六人组成。“花儿把

式”这个重要角色,总是由那些具有丰富创作和对唱经验的歌手担任。他的主要任务,是应付对方的挑战,在极短的时间内编好歌词,并把这首歌词及时口述给自己小组的各位歌手,由大家一人一句地轮流去唱。“花儿把式”是一个演唱小组的灵魂和主心骨,这个小组赛歌的成败,主要取决于这个核心人物的应变能力和创作质量^{[12](P49)}。“花儿把式”传承花儿的作用显然远远大于一般歌手,不是“花儿会”上所有人都能成为“花儿把式”。民间文学其他体裁作品的创作和流传情况也是这样。瑞典学者卡尔·威廉·冯·赛多(Carl Wilhelm Von Sydow)指出:民间故事“在很大程度上是以一种散漫的状态流传的,只有极少的有好记忆、生动的想象力和叙述能力的积极的传统携带者们才传播故事,仅仅是他们才向别人讲述故事。在他们的听众里,也只有极少的一部分人能够收集故事以便讲述它。而实际上这样去做的人就更少了,那些听过故事并能记住它的大部分人保持着传统的消极携带者状态,他们对于一个故事的连续生命力的重视程度主要取决于他们听一个故事然后再讲述它的兴趣。”^{[13](P232)}民间文学被演说时,在场的观众和听众中绝大多数人并不会成为传承的演说人,“积极的传统携带者”毕竟是少数,甚至是“个别人”。因此,应该辩证把握民间文学在创作和交流过程中集体和个人的关系。

捷克的东方学家普实克认为,“在中国的话本小说里,追求不同语言风格的可能性是不存在的。首先,职业说书人所说的故事或小说的概念,就与那种可能性相抵牾,因为它意味着应采取某种公认的风格。”^{[14](P234)}作为话本小说前身的民间文学更是如此。集体性除了上面直观或者说外显的表征之外,更应该理解为民间文学的所有演说活动都不可能超越当地的文化传统。格言、谚语、俗语、传说和故事等使民间话语倾向于成为一种隐去说话人个性的语言,它使说话人成为一个融合于话语共同体的成员,语言的个性属于共同体(相对于另一话语共同体),而非个别的成员。当地人作为一个集体即共同体,拥有同样的方言、民间艺术的表现形式、表现空间和时间,乃至所要表现的内容,等等,一句话,拥有完全一致的口头传统。

一个区域民间文学演说风格的陈陈相因,主要是由口耳相传这一传播方式导致的。在并不强调

个体意识、个人经验、以及文化产品的署名权的口传文化的领域,无论是一则寓言、一篇笑话、一个传说,还是一个部落或一个民族的神话与史诗,都是无数代无名无姓的成员共同参与口口相传这一传播链条的结果。故事的作者是匿名的,或者说一种话语共同体才是其恰当的作者。而每一个听众都是另一次讲述的合法的演说人。共同体成员在口耳相传中分享这一话语共同体所创造的集体经验、集体智慧与集体想象。

三、变异性:表演活动不可复制

民间文学的不断变异是由民间文学的集体口耳相传导致的,其变异的程度远远高于书面文本。因为民间文学口耳相传,是集体创作,作者不可能署名,这就形成了民间文学的“无名性”(又称“匿名性”)。在流传过程中,作品不归一人所有,人人可以改动,所以作品常常是不固定的,它的内容和形式不断处于变化中,于是就产生了同一“母题”(motif)的不同“异文”或版本。

民间文学能跨时空地传承,但是,由于社会客观环境诸种因素的变化,及民间文学自身质的局限,它在传承中要原封不动地流传下来,在实际中是罕见的,一般或多或少要发生变异,这是民间文学传播中的一个重要状况。“民间文学的一个本质性的创作机制,在于它不是一次完成、一劳永逸的过程。它似乎永远没有绝对的定本。在历史的长河中,在流传过程中,它在不断更新,不断变异。”^{[15](P97)} 变异性是民间文学的生命所在。其存在的条件是演说者不受完全固定的文本的限制;当演说者依据固定文本演说,他们就成为复制者而非再创作者,相应的,被演说的作品再也不会出现真正的异文,因为文本已经固化和单一化了人们的记忆。“在口头传说中,一个神话被重复多少次,就会有多少次细微变异。重复的次数无限,变异的数量也无限。”^{[20](P21)}

异文是民间文学在流传过程中出现的必然现象,即同一母题在不同时空流转之下会产生诸多的变体。《中国民间文学大辞典》对“异文”一词作了解释:由于民间文学自身存在的口头性和变异性特点,同一作品流传于不同的国家、民族、地区,会产生这样或那样的变化,形成差异,从而导致一个作

品同时以几种不同的形态存在。它们互有差异,却又是同一作品,因而称之为“异文”。^[16]

民间文学的变异不仅表现在流传过程中,在演说的情境中同样有突出的展示。阿兰·邓迪斯(Alan Dundes)说:“史诗歌手的每次演唱都是与以往不同的重新创作,他们利用从传统程式中所抽取的某个选择,来填充整个主题空间中每个转折当口的空位。”^{[17](P35)} 史诗是这样,民间文学的其他体裁也是如此。民间文学演说者的每次实践活动,都是创造性的即兴表演,是特定情境中的特定的口头交流。即便同一表演者表演同一作品,每次也都是有差异的。艾伯特·洛德说:“每一个文本都代表一位歌手的一次表演,无论是以演唱的方式,背诵的方式,还是以口述的方式;每次表演都是惟一的独一无二的,每一次表演都带有歌手的标记。”^{[18](P12)} 在同一部书中他又指出:“每次表演都是一首特定的歌,而同时又是一首一般的歌。我们正在聆听的歌是‘这一首歌’(the song),因为每一次表演都不仅仅只是一次表演;它是一次再创作。”^{[18](P40)} 民间文学具有浓厚的生活属性,民众在表演和传播民间文学时,是在经历一种独特的生活,一般不会意识到自己在从事文学活动。对于听众(观众)和表演者而言,一次表演活动,就是生活经历,而生活具有不可重复性,以后不可能被复制和得到完全追忆。民间文学的变异既来自表演环境的改变,也是由表演本身造成的,任何表演都不可能是简单的重复,而是创造性的发挥。

民间文学的每一次演说,就是一个相对独立的异文。演说者被允许有所遗漏和添加,当地的听众依据已掌握的口头传统,可以填补演说者的遗漏,或者有选择性地接受添加的部分。实际上,异文是研究者的发现,因为研究者可以获得从不同地区搜集到的同类型的作品。当地的民众一般不会意识到异文的存在。因为当地民众被演说的所有信息和情境所吸引,也能够理解和获得被演说的所有信息。研究者或局外人关注的主要是记录下来的文本,而变异恰恰主要表现在记录文本方面,他们不可能像当地人那样理解和获得演说的所有信息。一个地方的口头传统是当地人所独有的,研究者或局外人不可能完全拥有,拥有口头传统的当地人不会在意同一作品每次演说的差异的。

处于生活状态中的民间文学包括文本(text)、

表演情境、特定的时间和地点、伴随事件(行为)、表演者和观众、表演功能等等。鲍曼(Richard Bauman)将这些因素概括为三个层次:被叙述的事件、叙述的文本和叙述的事件;换句话说,就是演说过程中伴随发生的事件、文本和语境(context)。在每次表演中,这些因素都会发生不同程度的变化。我们以往讨论民间文学的变异,主要指文本的变异,其实,其他因素的变异同样值得关注,它们对文本(text)的变异具有重大影响。仅就文本的变异而言,“变异的模式包括细节的精雕细刻、删繁就简、某一序列中次序的改变或颠倒、材料的添加或省略、主题的置换更替,以及常常出现的不同的结尾方式等等。”^{[17](P101)}对民间文学的变异,需要在民间文学演说的过程上加以把握和认识。

变异作为民间文学的一个特征,是一个相当普遍的现象。变异不仅导致民间文学出现大量不同的版本,即异文,同时也引发出许多文本上难于见到、惟有在讲述现场的互动情境中才能释放出的民间文学的附加意义。

民间口头创作的变异不仅是由于集体的口头创作与流传所造成的,还有以下几种客观的外在原因:

(1)民间创作是依靠记忆保存的,而记忆往往不能做到像文字固定下来那样保持原状。因此,作品的“大同”部分(即作品的基本内容)比较容易保存,但在流传时不免要出现各种各样的“小异”。而且,民众对自己的口头文学并不要求固定化,相反他们永远是要求活生生的。

(2)口头文学的创作没有创作权观念,演说者可以因时、因地、因人,对所记忆的民间文学文本进行词语、内容,乃至主题方面的改动,不必承担任何责任。口头作品的传播者与创作者几乎没有任何区别,传播本身就是再创作活动。这样,口头作品的不断变化就自然形成了。作家书本文学的任何改动都需经作者同意,编辑不能擅自删改。对民间文学创作活动来说,这种观念不存在。口头作品不断传播的过程,就是删改和不断加工的过程。

(3)不同地域的生活习惯、风土人情也是造成民间文学创作必然变化的根源之一。同一个故事在乙地就不一定要讲得和甲地一样。民间文学在横向传承中,糅入了民族性、地方性的变迁踪迹。

(4)时代的演变使民间文学增添了或改换了内

容;社会生活的巨大变革往往使民间创作发生本质的变化。民间口头创作在代代相传中,不断地以当代的生活内容补充或改换了原作的内容,这完全是自然的事。民间文学的纵向传承变异是研究同一类型民间文学过去和未来的一把钥匙。这对了解民间文学的源起和社会诸因素的关系以及预测其将来的发展趋势都是必不可少的。

四、传承性:演说模式相对稳定

一部民间文学作品一经“说定”,就会不断得到演说。民间文学的变异是有规律的,“万变不离其宗”,它只能在传承口头传统(oral tradition)模式的基础上发生变化。民间文学在流传过程中,一方面不断增多异文,另一方面又趋于模式化。“在口头传统中存在着某种叙事的模式,围绕着这种核心模式的故事会千变万化,但是这种模式仍具有伟大的生命力。它在口头故事的文本的创作和传递过程中起到组织的功能。”^{[19](P159)}

变异并非随意的改变,事实上,演说者总是努力保持演说作品传统的一贯性,同一作品类型的核心情节和基本母题总是不断被重复讲述。“即使是从同一歌手的角度看,每一次演唱之间的稳定性,并不在于文本的词语层面上,而是在主题和故事类型的层面上。”^{[19](P157)}每一次演说都是一次再创作,但这种再创作不是对传统规范的超越,因为听众或观众对演说模式耳熟能详,已经习惯接受这种模式,一旦演说脱离了演说模式,听众或观众便难于接受,演说也难于进行。任何民间文学都属于一定的模式,假如一位演说人完全不顾模式而演说某一叙事文本,那么听众很可能觉得这位演说人不会演说。相对稳定的模式,对听众而言是一种“预期”,对演说人而言是“依据和标准”。任何一次演说,演说者都有意无意因循着传统模式。民间文学的传承性,实际上指的就是演说模式的相对稳定。落实到文本,就是“叙事范型”或“故事范型(story pattern)”的相对稳定,“在口头传统中存在着诸多叙事范型,无论围绕着它们而建构的故事有着多大程度的变化,它们作为具有重要功能并充满着巨大活力的组织要素,存在于口头故事文本的创作和传播之中。”^{[17](P109)}

对于演说者而言,能够记忆和需要记忆的就是

这些稳定的模式。它们使得民间文学的演说能够实现并不断延续。对此,艾伯特·洛德(Alber Lord)有过具体阐述:

我们小时候像记忆语言那样去记忆程式。这是无以伦比的。他在听到其他歌手的歌时学到了这些程式,在运用中就变成了自己演唱的一部分……歌手没有必要学习一大堆不相关的程式。他最先使用的最普遍的程式构成了基本的范型,一旦他牢固地掌握了基本范型,它就只需要将关键词用别的词汇来替代……只有当歌手将特殊的程式置于脑海中的基本程式之中时,这一特殊程式对他才是有意义的。一个歌手达到了这一步,他就越来越少地依赖于对程式的学习,而越来越多地在程式范型中替换词汇^[20](P78)。

民间文学的变异主要表现在内容上,在艺术模式上则不会有突然的巨变。民间文学的艺术传统有很大的稳固性,如果脱离了传统模式,就不可能被民众所接受,当然也就不成其为民间文学了。“民间文化事象的雷同性、重复性和不断再现性,是以这些事象的稳定性,或者说传统性,以及它们的变异性为前提的。如果没有前者,就不存在所谓不断重现的特点。如果没有后者,一切比较研究,也就变得毫无意义、毫无价值了。”^[15](P96)

民间文学作品在生活中一旦形成,就可以自我调节演进的方向,并以相对的稳定性,陈陈相因,延续承袭。只要适合这一民俗事象的主客观条件不消失,传承的步伐就不会中止。某一民间文学一旦流传开来,就成为一个自控又自动的独立系统,这是由其本性所决定的。民间文学和一般静态的文学模式如作家文学不一样,它是动态的文化模式。这种动态,也不像电影画面一类艺术的机械光电流动,它是一种自然的流动,如同风一样,或者说像“流感”式的,无阻碍地口耳相传、流传感染。民间文学的这种“动势”是其本性的一部分,它在民间文学形成时,就被组建进去了。此外,任何一个冠之为民间文学的作品,都不是一蹴而就的,它本身也是一种动态的积累产物。

民间文学作为一种重要的口头传统,在流传的

层面上与书面传统有一明显的区别:前者必须得到反复表演才能延续下来,某种民间文学作品一旦停止了演说,也就失去了生命力。道理很简单,民间文学是“表演中的创作”(composition in performance),只有在表演中才能显示其真正的社会价值和文化魅力,如果某种民间文学长期没有被表演,人们便会逐渐失去对它的记忆。而书面传统则可以借助文字确保其永久的存在。真正的口头传统不能完全诉诸于书面的。而且,一部作品在确定为民间文学之前,也经历了反复表演的过程。任何民间文学类型都有相对固定的模式,模式普遍存在于各种民间文学样式之中,所以,普罗普才能建立“故事形态学”,帕里和洛德才能创设“口头程式理论”。幻想故事和史诗是这样,民间文学的其他样式也是这样。显而易见,民间文学的传统模式不是一次性就能被建构出来的,必须在不断的演说中才能形成。

在一个文本的真正的口传阶段,任何后续的部分都可能纳入记录文本之中,《摩可婆罗多》或《格萨尔王传》在传播的过程中,像滚雪球一样扩展着自身。但当口头叙述被记载下来,由于文字所具有的“圣言”性质,也由于文字的确定性,口头文本的更进一步的扩展就终止了。即使有后续的部分也会被排斥记录文本之外,以便限定记录亦即权威文本的含义,而不是使它陷入多义性和歧义性的蔓延。口传似乎不如书写那样具有权威性,口传文本的演说者是寻常百姓或演唱艺人,而笔录者和书写者则身居庙堂之上。口传文本是可以在口传中随时添加的,记录文本则是处在被反复“引用”的权威地位。

以上我们重新认识了民间文学形式上和流传方式上的四个特点。掌握了这四个特点,就可以正确划分民间文学同俗文学、大众文学、群众文学的界限。民间文学有两个主要标志,这两个标志缺一不可:(1)必须是一个特定区域内民众自己演说出来的,没有脱离当地民众的生活环境和生活实践。(2)必须是用当地民众最熟悉的传统形式创作和交流的,一般说,它交流于口耳,为某一集体共有,在传承中发生变异。

[参考文献]

[1]钟敬文.民间文学概论[M].上海:上海文艺出版社,1980.

[2]郑志明.民间文学的研究范畴及其展望[A].文学民俗与民俗文学[C].台北:台湾南华管理学院,1999.

- [3] 杨利慧, 安德明, 理查德·鲍曼及其表演理论[A]. 民俗研究, 2003, (1).
- [4] 许钰. 口承故事论[M]. 北京: 北京师范大学出版社, 1999.
- [5] 叶舒宪. 文化与文本[M]. 北京: 中央编译出版社, 1998.
- [6] Ruth Finnegan, *Oral Traditions and the Verbal Arts*, London: Routledge.
- [7] 李亦园. 从文化看文学[J]. 中外文学, 1975, 4(2).
- [8] 吴秀杰. 当代民俗学的新课题[J]. 民间文学论坛, 1995, (2).
- [9] 李扬. 当代民间传说三题[J]. 青岛海洋大学学报, 2002, (1).
- [10] 张紫晨. 民间文学的讲者和听者[A]. 张紫晨民间文艺民俗学论文集[C]. 北京: 北京师范大学出版社, 1993.
- [11] [美]阿兰·鲍尔德. 民谣[M]. 高丙中译. 北京: 昆仑出版社, 1993.
- [12] 柯杨. 听众的参与和民间歌手的才能[J]. 民俗研究, 2001, (2).
- [13] [美]阿兰·邓迪斯. 世界民俗学[C]. 陈建宪, 彭海斌译, 上海: 上海文艺出版社, 1990.
- [14] 中外比较文学译文集[C]. 北京: 中国文联出版公司, 1988.
- [15] 刘魁立. 刘魁立民俗学论集[C]. 上海: 上海文艺出版社, 1998.
- [16] 姜彬. 中国民间文学大辞典[Z]. 上海: 上海文艺出版社, 1992.
- [17] [美]约翰·迈尔斯·弗里. 口头诗学: 帕里-洛德理论[M]. 朝戈金译. 北京: 社会科学文献出版社, 2000.
- [18] Albert Bates Lord, *Epic Singers and Oral Tradition*, New York: Cornell University Press, 1991.
- [19] 尹虎彬. 古代经典与口头传统[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 2002.
- [20] [美]瓦尔特·翁. 基于口传的思维和表述特点[J]. 张海洋译. 民族文学研究, 2000, (增刊).
- [21] [美]布鲁斯·罗森博格. 美国民间布道中的口头演说[J]. 吴晓东译. 民族文学研究, 2000, (增刊).
- (责任编辑 连铗 责任校对 连铗 林邦钧)

A New Interpretation of Ontological Property of Folklore Literature

WAN Jian-zhong

(School of Chinese Language and Literature, BNU, Beijing 100875, China)

Abstract: The question of "what is folklore literature" appears to be an issue that has long been settled but in fact not truly so. What has undertaken of folklore literature before is merely the aspect of literary or cultural property, but not the life side; and even as for the former, the command is far from comprehensive of the orality, collectivity, variability as well as inheritability. In the present paper Performance Theory and Oral Formulaic Theory offer a new interpretation of the property of the folklore literature.

Key words: folklore literature; life property; ontological feature; performance; traditional pattern