

# 民间叙事的表演

——以兄妹婚神话的口头表演为例，  
兼谈中国民间叙事研究的方法问题<sup>①</sup>

杨利慧

民间叙事 (Folk Narrative)，是在不同集团的人们当中流传的、对一个或一个以上事件的叙述，与一般叙事不同的是，它们主要是通过口头来进行交流的（所以有时又被称为“口头叙事”，oral narrative），而且往往以众多异文形式存在。民间叙事范围广泛，包含着许多种叙事文类（genres），其中既包括比较传统的文类，像神话、民间传说、民间故事（狭义）、笑话、史诗、叙事歌谣等等，另外也包括现代日益受到学者们关注的个人叙事（personal narrative）、都市传说（urban legend）、地方奇闻逸事（anecdote）等。民间叙事不仅一直是民俗学、民间文艺学领域里最受关注的研究内容之一，而且还常常引起诸多文艺学家、人类学家、语言学家、心理学家、历史学家等的浓厚探索兴趣。

现代学科意义上的中国民间叙事学研究，如果也把 20 世纪初叶北京大学《歌谣》周刊的创立算做其发端的话，至今已走

---

<sup>①</sup> 本课题得到教育部首届“高等学校优秀青年教师教学和科研奖励基金”的资助。本文的一小部分内容，曾以《民间叙事的表演》为题，发表于《文学评论》2005年第2期。本文曾得到理查德·鲍曼（Richard Bauman）教授及一些国内同行的帮助，在此一并致谢！

过了近一个世纪的风雨历程，取得了丰硕的学术成就，并为今天和未来的学术发展奠定了坚实的基础。但是，如果我们站在 21 世纪的开始，并且立足于国际民间叙事学近年来对许多问题的反思以及所取得的成绩，来反观中国民间叙事学的研究视角和方法，会发现，中国的民间叙事学，与一段时期内国际民间叙事学的发展历程相似，长期以来占据主导地位的，也是以文本<sup>①</sup>研究为主的视角和方法，也就是说，大家关注和分析的，主要是被剥离了语境（context）的文本<sup>②</sup>而且，学者们打量叙事文本的眼光

---

① 文本（text）有广义狭义之分。广义的文本，可以指任何分析和阐释的对象，例如一个仪式、一段舞蹈、一首诗或者一个陶俑等。而狭义的文本，则是指书面或者口头的、具有一定形式结构的作品本身，例如一个故事、一部小说或者一件抄本等等。由于本文关注的对象是民间叙事，所以采用的是狭义的文本定义。

② 甚至在搜集和采录民间文学时也主要以文本的采集为主，例如 20 世纪 80 年代开始的著名的“民间文学三套集成”工作。这里需要特别强调指出的是，说中国民间叙事学长期以来以文本研究方法占据主导地位，并不表示其中完全缺乏对文本的讲述活动的关注。实际上，中国学者对民间叙事讲述活动的关注从 20 世纪初叶即已肇始，50 年代已取得了相当丰富的成果（例如对著名故事讲述家秦地女、黑尔甲、王惠等的调查），80 年代以来更加自觉地把讲述活动的总体研究纳入民间文艺学的学科体系之中（例如钟敬文主编《民间文学概论》，张紫晨著《民间文艺学原理》，许钰《口承故事论》，段宝林多次提出的“立体描述”方法等）。但是，正如有的研究者所指出的，“综观中国民间故事讲述活动研究的发展脉络可以看到，与故事文本研究相比，故事讲述活动的研究似乎一直缺乏开阔的思路和多元的视角，而处于狭窄的、分割的状态”，“故事讲述主体和讲述行为的调查和研究则相对缓慢”（参见祝秀丽，《中国民间故事讲述活动研究史略》，《民俗研究》2003 年第 1 期），而且，在考察和研究民间叙事的讲述活动时也多集中于对故事家个人生活史、故事传承路线、讲述风格等问题的静态描述，而对其在具体语境下的传承和讲述行为的动态过程则很少关注。

基本上是“历时性”的，视角和分析方法模式主要是“历史溯源”式的，也就是往往通过对文献资料（包括古代典籍、方志、巫书等）的考据，或者结合采集的口头叙事文本，或者再有考古学的材料，——总之，往往是通过对本形态和内容的梳理和分析，追溯其原始形貌和原初含义，勾勒它在历朝历代演变的历史脉络，并探询其可能蕴涵的思想文化意义。应当说，历史视角和历时性方法特点的形成，是与中国悠久的社会文化传统分不开的，它是中国学者在分析中国文化事项上的一个特点和长项，也是认识事物本质的一个有力的途径。但是，总是从这样一个“文本的历时性研究”的思路和模式出发去分析民间叙事，则不免单一和僵化，而且，更重要的是，它忽视了民间叙事往往是在特定语境中、由一个个富有独特个性和讲述动机等的个人来讲述和表演、因而不可避免地受到众多即时和复杂的因素的协同作用，因而忽视了民间叙事的许多本质特点。<sup>①</sup>

与中国民间叙事学的发展历程相呼应，在国际民间叙事研究方面，在相当长的时期里也是以文本研究为主的，学者们关注的

---

<sup>①</sup> 这方面的问题，已经被一些研究者意识到了。例如，除了前文所提的祝秀丽的《中国民间故事讲述活动研究史略》一文，江帆在《口承故事的“表演”空间分析——以辽宁讲述者为对象》一文中说：“我们的研究视野也存在盲点，主要体现在对故事赖以存活的‘讲述情境’——即人类学表演（Performance）理论指谓的故事‘表演空间’缺乏关注；对故事文本的田野诠释更是鲜有触及”（《民俗研究》2001年第2期）。祝秀丽陈岗龙在研究东蒙古英雄史诗中的蟒古思故事时也有类似的看法：“由于过去对蟒古思故事说唱艺人表演活动的民俗学田野调查工作（客气地说）做的不够，已经出版的蟒古思故事印刷文本几乎都没有体现出蟒古思故事是‘说唱艺人在表演中创作完成’的最基本的口头传统特征。过去人们以为说唱艺人只是蟒古思故事的传承者和传布者，而没有一部记录文本和印刷文本清楚地告诉我们说唱艺人在具体表演中的创造性和对蟒古思故事口头传统的能动作用。”（《蟒古思故事论》，北京：北京师范大学出版社，2003年，第94页）

主要是抽象的、无实体、往往被剥离了语境关系的民间文学事象 (item), 比如在民间叙事学领域里产生较大影响的自然神话学派 (主要用历史比较语言学的方法追溯神话的本源, 而这些本源往往被归结为自然现象)、历史—地理学派 (又称芬兰学派, 主要方法是大量搜集散见于世界各地的某一叙事类型的各种异文, 然后比较其异同, 最终目的是探寻出故事的最初形貌和起源地)、心理学派 (包括精神分析学派和心理分析学派, 主张民间叙事是人类的一种心智现象, 从中可以探求人类的潜意识心理特征)、结构主义学派 (致力于发现民间叙事的基本逻辑结构和内在的思维信息) 等等。但是这一文本为中心的视角和方法从 20 世纪 60 年代末开始受到了集中的反思和批评。一些新的学术理论和研究视角的提出和实践, 使民间叙事学出现了新的气象。其中特别有代表性的、是 60 年代末 70 年代初在美国民俗学界兴起、八九十年代最为兴盛、至今已广泛影响到世界范围内诸多学科领域 (例如民俗学、人类学、社会语言学、文学批评、宗教研究、音乐、戏剧、言语研究、区域研究、语言学、讲演与大众传媒等) 的表演理论 (Performance Theory), 它对上述以文本为中心的方法提出了尖锐的批评和挑战, 并进而提出了以“表演”为中心的新观念。关于“表演”的含义和本质特点, 在表演学派的倡导者们内部, 也有不同的表述和差异。其代表人物之一的理查德·鲍曼曾经在《作为表演的语言艺术》一文中, 明确地指出了所谓“表演”的本质: “表演是一种说话的模式”, 是“一种交流的方式”:

从根本上说, 表演作为一种口头语言交流的模式, 存在于 (表演者) 对观众承担有展示 (display) 自己交际能力 (communicative competence) 的责任。这种交际能力依赖于能够用社会认可的方式来说话的知识和能力。从表演者的角度说, 表演包括表演者对观众承担有

展示自己达成交流的方式的责任，而不仅仅是展示交流的有关内容。从观众的角度来说，表演者的表述行为达成的方式、表述技巧以及表演者展示的交际能力是否有效等等，将成为品评的对象。此外，表演还标志着通过对表达行为本身内在品质的现场享受而使经验得以升华的可能性。因此，表演会引起对表述行为的特别关注和高度自觉，并允许观众对表述行为和表演者予以特别强烈的关注。<sup>①</sup>

与以往民间文学研究领域中所盛行的以抽象的、往往被剥离了语境关系的民间文学事象为中心 (item-centered) 的观点不同，表演理论是以表演为中心 (performance-centered)，关注民间文学文本在特定语境中的动态形成过程和其形式的实际应用。具体来讲，表演理论特别关注以下一些话题：(1) 特定语境 (situated context) 中的民俗表演事件 (folklore as event)；(2) 交流的实际发生过程和文本的动态而复杂的形成过程，特别强调这个过程是由诸多因素 (个人的、传统的、政治的、经济的、文化的、道德的等等) 共同参与，而且也是由诸多因素共同塑造的；(3) 讲述人、听众和参与者之间的互动交流。例如，故事如何被讲述？为什么被讲述？一个旧有的故事文本为什么会在新的语境下被重新讲述 (recontextualize)？周围的环境如何？谁在场参与？讲述人如何根据具体讲述语境的不同和听众的不同需要而适时地创造、调整他的故事，使之适应具体的讲述语境 (the very moment, the concrete situation)？(4) 表演的即时性和创造性 (emergent quality of performance)，强调每一个表演都是独特的，它的独特性来源于特定语境下的交际资源、个人能力和参与者的目

---

① Richard Bauman, *Verbal Art As Performance*. 1977, Rpt. Illinois: Waveland Press, Inc., 1984, p. 11.

的等之间的互动。(5) 表演的民族志考察, 强调在特定的空间和时间范畴中理解表演, 将特定语境下的交流事件 (communicative event) 作为观察、描述和分析的中心。如此等等。<sup>①</sup> 因此, 总体上说来, 与以往关注“作为事象的民俗”的观念和做法不同, 表演理论关注的是“作为事件的民俗”; 与以往以文本为中心的观念和做法不同, 表演理论更注重文本与语境之间的互动; 与以往关注传播 (diffusion) 与传承 (transmission) 的观念和做法不同, 表演理论更注重即时性和创造性; 与以往关注集体性的观念和做法不同, 表演理论更关注个人; 与以往致力于寻求普遍性的分类体系和功能图式的观念和做法不同, 表演理论更注重民族志背景下的现实性。

单拿民间叙事的研究来说, 在表演理论的视角下, 民间叙事文本不再仅仅是集体塑造的传统和文化的反映, 也不是“超机体的” (super-organic), 即它不再是一个一经创造之后便不再依赖其原生环境和文化语境而能够持续生存的事象,<sup>②</sup> 而是植根于特定情境中的, 其形式、意义和功能植根于由文化所限定的场景和事件中; 研究者也不再局限于以文本为中心、追溯其历史嬗变、地区变文或者蕴涵的心理和思维信息的研究视角, 而更注重在特定语境中考察民间叙事的表演及其意义的再创造、表演者与参与者之间的交流, 以及各种社会权力关系在表演过程中的交织与协调。

80 年代以后, 表演理论在世界范围内的民间叙事学领域里

---

① 参见 Americo Paredes, and Richard Bauman, ed. *Toward New Perspectives in Folklore*. Bloomington: Trickster Press, 1971; Richard Bauman, *Verbal Art As Performance*, Rpt. 1984; Richard Bauman, *Story, Performance, and Event*. New York: Cambridge University Press, 1986.

② Dan Ben-Amos, “Toward A Definition of Folklore in Context”. In *Toward New Perspectives in Folklore*. Ed. Americo Paredes, and Richard Bauman, Bloomington: Trickster Press, 1971.

广泛渗透，并产生了巨大影响，许多学者在自己的民族志研究基础上，纷纷运用表演理论和方法来研究民间叙事的表演，也有不少学者对表演理论存在的一些局限和不足提出了修正和补充，产生了一大批新的研究成果。

表演理论被一些评论者认为是当代世界民俗学领域里最富有影响和活力的方法之一，代表了一种思维方式和研究角度的转变，它的应用所带来的的是对整个民俗学研究规则的重新理解。<sup>①</sup>由于表演理论的影响，加上其他一些相关理论和方法的共同推动，促成了美国民俗学界从 60 年代以来几个大的转变（shifts）：从对历史民俗的关注转向对当代民俗的关注（from history to contemporary）；从对文本的研究转向对情境的研究（from text to context）；从普遍研究转向地方性研究（from universal to local）；从对集体性的关注转向对个人、特别是有创造性的个人的关注（from collective to individual）；从对静态的文本的关注转向对动态的实际表演和交流过程的关注。尤其在 80 年代以后，民俗学界（及其他一些人文学科）对于传统的再创造（the invention of tradition）、文化商品化（the commodification of culture）的论争使得整个民俗学学科更注重民俗文化现象的即时性（emergent quality）、立体性（contextualization）、多重异质性（multi-layer and heterogeneity）及复杂性（complexity）。<sup>②</sup>

与国际民俗学界的上述晚近学术趋向相参照，我们也许应该对中国民间叙事学以至于整个民俗学研究的视角和方法进行许多认真的反思：

我们是否把叙事文本当成了一一个个自然而然形成的、自足的、意义完整的系统，而忽视了文本其实是在特定的语境下、由

---

① 李靖：《美国民俗学研究的另一重镇——宾夕法尼亚大学民俗学文化志研究中心》，载《民俗研究》2001 年第 3 期。

② 同上。

一个个富有独特个性和讲述动机等的个人来讲述和表演、因而不可避免地受到众多即时的和复杂的因素的协同作用？

我们是否过于注重整体的、综合的研究和大范围内的文本比较（比如罗列上下几千年的文献记录并加以考据、在全国范围内搜集异文、对异文进行跨地域、跨民族文化的比较等），而忽视了对具体传承和变异细节的民族志细致考察和微观研究（例如某个讲述人，在某个具体的时空背景下，在现场诸种因素的互动中如何传承，又如何创造）？

我们是否太致力于寻求民俗事象在传承和变异过程中的规律性和模式性，而忽视了民俗事件在现实语境中的灵活性和即时性？

我们是否过于强调集体性<sup>①</sup>，而忽视了个人的创造性，或者说，忽视了个人的创造性如何与传统互动？

我们是否过于注重历史溯源，而忽视了民俗作为传统的文化资源，如何被人们创造性地加以改造和利用（reconstruct），从而为他们今天的现实生活服务？

值得注意的是，近20年来，尤其是近四五年来，中国的形势发生了一些变化：一些学者从亲身的研究实践中注意到了民间文学文本的动态而复杂的形成过程中，注意到了讲述人、听众和语境之间的互动是文本化过程中的重要因素。<sup>②</sup>特别是一部分中青年学者受到国际上较晚近的学术思潮（例如口头程式理论、表演理论、民族志诗学等）的影响，开始自觉地反思和探究文本与语境、文本与传统、文本与表演者、听众以及其他参与者之

---

① 比如在许多《民俗学概论》、《民间文学概论》中，“集体性”往往都被置于民俗学、民间文学特征的首要位置。

② 例如许钰：《口承故事论》，北京：北京师范大学出版社，1999年；柯杨：《听众的参与和民间歌手的才能——兼论洮岷花儿对唱中的环境因素》，载《民俗研究》，2001年第2期。



间的关系等。<sup>①</sup>但总的说来，这方面的工作依然需要进一步拓展和深入，特别是应该进一步加强在民族志基础上，对特定语境中发生的某一表演事件（performance event）和实际动态交流过程（dynamic process of the communication）的细致描述和微观考察，从而更深刻地展示民间叙事的动态而复杂的表演过程和文本化过程，展示民间叙事的文本与语境、传统与创造、讲述人与参与者之间的交流与互动的过程。

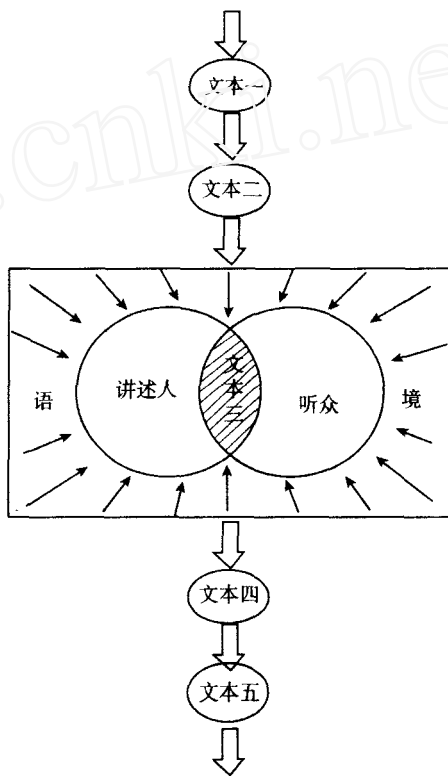
本文将参照国际民间叙事学领域里较晚近的学术发展取向，特别是参照表演理论的视角和方法，立足于对河南省淮阳县人祖庙会上的神话讲述活动的民族志考察，以兄妹婚神话的两次表演事件为个案，从中着力探讨以下目前在神话学领域里尚很少被论及的学术问题：作为一种古老的民间叙事文类，神话文本是如何在表演中得以呈现与构建的？相同类型的神话在不同的讲述人那里会发生什么样的变化？神话在具体语境中被讲述和表演的过程怎样？在讲述过程中，讲述人与参与者之间、传统与个人创造性之间如何互动？神话讲述过程中有哪些因素在共同参与表演并最终塑造（shape）了神话文本？在一个现代化的社会中，神话传统是否会发生变异以与现代社会相适应？或者说，神话作为传统的文化资源，如何被人们创造性地加以改造和利用，从而为他们今天的现实生活服务？

同时，通过这一个案研究，笔者还力图尝试性地探讨以下方

---

<sup>①</sup> 例如朝戈金《口传史诗诗学：冉皮勒〈江格尔〉程式句法研究》，南宁：广西人民出版社，2000年；江帆：《口承故事的“表演”空间分析——以辽宁讲述者为对象》，载《民俗研究》2001年第2期；祝秀丽《辽宁省中部乡村故事讲述人活动研究》，北京师范大学博士学位论文，2002年；陈岗龙：《蟒古思故事论》，北京：北京师范大学出版社，2003年；巴莫曲布嫫：《史诗传统的田野研究：以诺苏彝族史诗“勒俄”为个案》，北京师范大学博士学位论文，2003年；尹虎彬：《河北民间后土信仰与口头叙事传统》，北京师范大学博士学位论文，2003年；等等。

方法论问题：在探讨“作为口头表演的民间叙事”时，能否把中国学者注重长时段的历史研究的长处和目前一些西方理论（包括表演理论）注重“情境性语境”（the situated context）和具体表演时刻（the very moment）的视角结合起来；把宏观的、大范围里的历史—地理比较研究与特定区域（community）的民族志研究结合起来；把文本的研究与语境的研究结合起来；把静态的文本研究与动态的表达行为和表演过程的研究结合起来；把对集体传承的研究与对个人创造力的研究结合起来。（见下图）



图片说明：如果说以往的中国民间叙事研究多集中于分析和追溯某一叙事文本的原初形态和历史演变脉络的话，那么本文的研究则试图将某一叙事文本置于某一特定语境下予以放大，也即在一个具体的时间和地域范畴中，对其受到讲述人和听众的相互影响、受到该语境中诸多复杂因素协同影响的过程加以细致考察和微观描述。

这是否是一个过于理想化的追求？实践这样的追求是否可能呢？笔者不揣浅陋，愿在此做一个初步尝试，希望能为探索民间叙事洞开一扇新窗口、开辟一方新天地。文中不当之处，敬请方家不吝指正。

## 兄妹婚神话的讲述传统

兄妹婚神话，有人又称之为“兄妹始祖型神话”，是世界神话宝库中的一批珍贵珠玉，其流传相当广泛，在东亚、东南亚一带蕴藏量尤其丰富。它在这一地区的分布，大抵西起印度中部，经过苏门答腊岛、印度尼西亚、加里曼丹岛、泰国、菲律宾、台湾岛，以及中国大陆，向东一直延伸到朝鲜和日本。有学者认为，这一类型神话甚至构成了东南亚文化区（culture area）文化复质（culture complex）的一种“文化特质”（culture trait）。<sup>①</sup>

中国的兄妹婚神话也是异常丰富的。过去学者们注意和谈论的，大多是南方尤其是西南少数民族中传承的这类神话，而汉民族中所蕴含的这类神话，长期被认为是“蕴藏量相对贫弱”的。在学者们的文章中，即使被提到，也仅处于陪衬的位置。近年来，由于各项民间文化搜集与考察工作的普及和深入，尤其是自1983年以来，在全国范围内进行的民间文学“三套集成”（民间故事、歌谣、谚语集成）工作的开展，汉民族中所蕴含的这类神话才显出极其令人惊喜的状况。仅就笔者目前所搜集的418则兄妹始祖型神话来说，其中汉民族的就有237则，它们的分布几乎遍及全国，在一些地区（例如河南省），这一类型神话的流传

---

<sup>①</sup> 芮逸夫：《苗族的洪水故事与伏羲女娲的传说》，《中国民族及其文化论稿》，台北：艺文出版社，1972年，第1059页。

尤为普遍，分布特别密集。<sup>①</sup>

这一类兄妹婚神话，异文众多，在不同地区、不同民族和不同的讲述人那里，情节往往有大大小小的差异。然而，其基本的情节结构还是比较清楚的和稳定的。德裔美籍著名汉学家艾伯华（W. Eberhard）根据其在 20 世纪 30 年代掌握的资料，把中国该类型神话的基本情节模式归纳如下：

#### 48 型 人类最初的兄妹

- (1) 在世界上或在他们的住地上只有兄妹两个人。
- (2) 他们请来先知，询问他们的婚姻能否允准。
- (3) 从两座山向下滚动磨盘；它们互相重叠在一起。
- (4) 结为婚姻。
- (5) 生下肉团或葫芦；通过分割全成了人。<sup>②</sup>

1990 年，钟敬文先生依据 80 年代“三套集成”工作中从汉民族地区搜集上来的大量资料，对汉民族兄妹婚神话的基本情节类型拟订如下：

- (1) 由于某种原因（或无此点），天降洪水，或油火；或出于自然劫数（或无此情节）；
- (2) 洪水消灭了地上的一切生物，只剩下由于神意或别的帮助等而存活的兄妹（或姊弟）；

---

<sup>①</sup> 杨利慧：《女娲溯源——女娲信仰起源地的再推测》，北京：北京师范大学出版社，1999 年，第 13 页。另见该书附图一，《兄妹始祖型神话分布示意图》。

<sup>②</sup> 艾伯华著，王燕生、周祖生译：《中国民间故事类型》，北京：商务印书馆，1999 年，第 96 页。

(3) 遗存的兄妹，为了繁衍后代，经过占卜或其他方法，或直接听从神命，两人结为夫妻；

(4) 夫妻生产了正常或异常的胎儿、繁衍了新的人类（或虽结婚，但无两性关系，而以捏泥人传代）。<sup>①</sup>

笔者依据自己近年来所搜集的 418 则兄妹婚神话，同时参照了上述学者的概括，将中国各民族间流传的兄妹婚神话的一般情节结构构拟如下：

1. 由于某种原因（洪水，火灾，罕见冰雪等），世间一切人类均被毁灭，只剩下兄妹（或姐弟）两人。

2. 为了重新繁衍人类，兄妹俩意欲结为夫妻，但疑惑这样做是否合适。

3. 他们用占卜的办法来决定。如果种种不可思议的事情（滚磨、合烟、追赶、穿针等）发生，他们将结为夫妻。

4. 上述事情发生，于是他们结婚。

5. 夫妻生产了正常或异常的胎儿（如肉球、葫芦、磨刀石等），繁衍了新的人类（切碎或者打开怪胎，怪胎变成人类或者怪胎中走出人类）。

需要指出的是，类型的概括是建立在在众多文本资料的搜集和比较的基础上的，舍异而求同、注重类同性是类型归纳的特点。按照史蒂斯·汤普森（Stith Thompson）的做法，类型的归纳方法是，首先尽可能搜集大量异文（无论地域和民族差异），

---

<sup>①</sup> 钟敬文：《洪水后兄妹再殖人类神话——对这类神话中二三问题的考察，并以此就商于伊藤清司、大林太良两教授》，《钟敬文学术论著自选集》，北京：首都师范大学出版社，1994年，第232页。

比较它们的相同和差异，然后将其中最为普遍流行的各个母题一一归纳起来，就得到了一个故事的基本型。<sup>①</sup>虽然类型的归纳和表述没有完全摆脱研究者的主观性的影响，但是，学者们大都认为，类型代表了最为普遍的一种讲述模式，因而，在某种程度上讲，它代表了故事的讲述传统。

至于兄妹婚神话的主角，在不同的地域和民族中则有所差异。就笔者目前所见到的它在中国和其他国家、地区的传承情形而言，其中的“兄妹”大多没有名字，往往只交待是“哥哥和妹妹”，有时也有“姐弟”，或者也有姑侄、母子、父女等异式。一些神话中，这“兄妹”也有名有姓。但这名姓往往因地域、文化背景的不同而有差异。在中国汉族与少数民族中较常见的，如汉族的伏羲兄妹、拉祜族的扎笛与娜笛兄妹、阿昌族的遮帕麻与遮米麻、侗族的丈良与丈妹、苗族的姜央兄妹或伏羲兄妹、瑶族的伏羲兄妹等。在众多的名字中，较有共通性的是“伏羲兄妹”及其各种异称，如“伏依兄妹”、“伏哥羲妹”等等。少数异文中“妹”的名字也出现了“女娲”字样。<sup>②</sup>

伏羲、女娲是中国神话世界中赫赫有名的尊神。在古文献记载中，伏羲的比较显要的事迹是发明了八卦、制作了婚嫁的礼仪、“结绳为网，以佃以渔”，以及冶金成器、教民熟食等，又是一位春神兼主管东方的天帝。女娲也是一位至尊的神灵，是一位显赫的大母神和文化英雄。古代神话中说她在天地开辟之初、世间尚无人类的情况下，独自用黄土捏制了人类，也有异文说她与哥哥兄妹结亲，繁衍了人类。又说她炼制了五彩的石头，修补

---

① Stith Thompson,《星星丈夫的故事》，Alan Dundes 主编，陈建宪、彭海斌译：《世界民俗学》（英文原为 The Study of Folklore），上海：上海文艺出版社，1990年，第562~636页。

② 杨利慧：《女娲溯源——女娲信仰起源地的再推测》，第15~21页。

好了残破的天空，斩断了大鳌的四脚去支撑坍塌的天柱，又用芦苇灰填塞了泛滥的洪水，等等。许多学者认为，伏羲与女娲大约原本并没有联系，而且他们与兄妹婚神话原本也没有什么关系，伏羲女娲在汉代的史乘和汉墓画像中才开始被频繁地联系在一起，他们与兄妹婚神话的粘连，大约更晚。<sup>①</sup>

兄妹婚神话在文化史上的出现是很早的，有人认为它产生于原始时期血缘婚姻正在流行或被容许的时期，也有人认为它产生于由血缘婚姻向氏族社会过渡的时期。<sup>②</sup>至于它在中国文献记录中的最早出现年代，目前尚有争议。有人结合汉代石（砖）刻画像，认为可追溯到汉代；<sup>③</sup>也有学者根据对敦煌残卷的阐释，认为这一神话在六朝时期已经出现；<sup>④</sup>不过多数学者认为其最完备的文字记录，大约出现在唐代的《独异志》中。说是宇宙开辟之初，天下没有人类，只有女娲和她的哥哥在昆仑山上。两人商议想结为夫妻，又觉得这样很羞耻，于是二人到昆仑山上向天祷告说：天要是让我二人结为夫妻，那么就让烟合在一起；如果不让我们结为夫妻，就让烟都散开。烟都合在了一起。于是两人就结为了夫妻。当妹妹来与哥哥亲近时，就用草结了一把扇子遮

---

① 钟敬文、〔俄〕李福清、王孝廉、〔日〕谷野典之、杨利慧等均持此说，见杨利慧：《女娲的神话与信仰》，北京：中国社会科学出版社，1997年，第14~19、96~100页；杨利慧：《女娲溯源——女娲信仰起源地的再推测》，第16~18页。

② 关于该类神话产生时期的论述比较多，有关争论情况可参见钟敬文：《洪水后兄妹再殖人类神话》，《钟敬文学术论著自选集》，第227~231页。

③ 鹿忆鹿：《洪水神话——以中国南方民族与台湾原住民为中心》，台北：里仁书局，2002年，第331、338页。

④ 吕微：《楚地帛书、敦煌残卷与佛教伪经中的伏羲女娲故事》，《神话何为——神圣叙事的传承与阐释》，北京：中国社会科学文献出版社，2001年，第335~336页。

在脸上。以后婚礼仪式上新娘手里要拿扇子，就是仿照女娲当年的做法。

由于是这血亲婚配的兄妹二人繁衍（或者重新繁衍）了人类，所以在许多地方，他们被尊称为“人祖爷”和“人祖奶奶”，或者“高祖公”、“高祖婆”。

## 女娲神话的讲述与表演

1993年3至4月间，为了给我的博士论文搜集女娲神话资料，同时实地考察女娲神话和信仰传承的文化环境，笔者随同由河南大学中文系的张振犁教授、陈江风教授、吴效群讲师组成的“中原神话调查组”，一起赴河南省淮阳县、西华县和河北省涉县进行田野作业。之所以选择这些地方做调查，是因为这些地方都有女娲信仰的实体性标志——女娲庙，因而可能是区域性的女娲神话讲述和传承的中心点。张老师曾于80年代去过淮阳和西华，搜集过一些当地流传的神话文本；<sup>①</sup>而涉县娲皇宫是全国最大的女娲庙之一，历史文献记录中女娲信仰非常隆盛。

淮阳地处黄淮平原腹地，是豫东周口地区的中心，古称“陈州”。据《资治通鉴》和《竹书纪年》记载，帝太昊伏羲氏曾经以此为都城，因为他“以龙纪官”，所以陈州又被称做“龙都”。

太昊伏羲自然是龙都显赫的尊神。<sup>②</sup>城北的蔡河北岸，建有“太昊陵”，当时俗称“人祖庙”。此庙的初建年代当地有不同说法，但一个流行的地方传说讲，这里是明太祖朱元璋得到人祖伏

<sup>①</sup> 张振犁、程健君编：《中原神话专题资料》，郑州：中国民间文艺家协会河南分会，1987年，内部印行。

<sup>②</sup> 太昊与伏羲究竟是否原本是同一个人，存在许多争议。此处暂且不论。



羲庇护、躲过追兵的搜捕、登基称帝以后还愿重建的，所以气度不凡，有皇城的威势。整个建筑群包括外城、内城和紫禁城，历史上建有两殿、十三门、两楼、一台、两庑、两坊、一园、六观。统天殿是庙内的主体建筑之一，俗称“大殿”，内塑有伏羲手托八卦的塑像。殿后有显仁殿，俗称“二殿”，殿内绘有许多新近绘制的讲述伏羲、女娲治世、造人的若干壁画。显仁殿后有伏羲陵，陵墓高十寻，周长150多米，上圆下方，取“天圆地方”之意。陵前立有墓碑，上书“太昊伏羲氏之陵”。墓碑前修有一个大香火池，供香客们焚香烧纸使用。除这些中轴线上的主体建筑外，太昊陵东西原来各有3观。东有岳飞观、老君观、真武观；西有女娲观、玉皇观、三仙观。<sup>①</sup>1949年以后由于“破四旧”、“破除封建迷信”等一系列政治浪潮的冲击，太昊陵内的建筑毁坏大半，6观中现今仅存的只有岳飞观，其余5观都被拆毁。改革开放以来，随着国家战略思想的转移和政策的调整，政治文化环境变得相对宽松，原本自解放以来一直受到压制、被视为“封建迷信”的人祖信仰成了当地最为重要的文化资源之一，当地政府和民间社会从各自不同的目的和需要出发，在“重修太昊陵”的目的下统一起来。1993年我们去考察时，当地各方力量正计划恢复太昊陵全貌。

每年农历二月二到三月三，太昊陵内都有庙会，西自京汉路，东至皖西，北自鲁西镇，南至湖广的方圆五六百里的群众纷纷赶来朝祖进香，每日人数往往上万，有时多则十几万。我们来时虽已是庙会尾声，然而陵前“面桥”上、蔡河两岸依然密布着许多销售拜神用品和地方特产的摊点。陵内更加热闹，有举着楼子（秸秆扎成的小楼，送给人祖爷居住）、冠袍等吹吹打打来还愿的；有携着香炮纸钱来求福的；有挎着篮子四处兜售求子用

<sup>①</sup> 郑合成编：《陈州太昊陵庙会概况》（河南省立杞县教育实验区1934）。

的塑料娃娃的；有摆摊设点推销自制的泥泥狗、布老虎、“老衣”（人死时穿的衣服）的；有在殿内跳担经挑舞（一种地方舞蹈）的；有唱经宣传人祖功绩的；也有占卦看手相的……鞭炮声、唢呐声、唱经声不绝于耳，来来往往的人摩肩接踵，络绎不绝。<sup>①</sup>

3月22日下午，我们去太昊陵里做调查。我们向几位前来进香的香客和一位在太昊陵里卖泥泥狗的中年男子询问女娲伏羲的神话传说以及有关的信仰习俗。他们也能说一些有关的神话，但都比较片段、散乱。我们遇到的第一位比较重要的神话讲述者是王东莲，一位正在小车旁卖地方小吃的农民，女，58岁，淮阳东关人。当时已经过了当天庙会的高峰时间，虽然庙内还有不少人，但已经有一些人在陆陆续续准备回家了。我们选择她来做资料提供者，主要是因为她当时正闲着（生意并不忙碌），而且地点比较固定（不像一些香客那样走来走去），便于攀谈。另外，她的岁数也比较大了，我们想她也许知道一些人祖庙的传说或者伏羲女娲的神话。

我们先问她知不知道人祖庙的来历。于是她给我们讲了一个朱元璋受到人祖伏羲佑护、因而逃过了追兵追杀、即位后重修了人祖庙的传说。讲述还算流畅，细节也具体生动，不过也常有她叙述不清楚的地方，每到这时候她就用含糊的语句带过去，以语音的连续来弥补叙事内容的欠缺和叙述过程的断裂。这一个讲述特点和技巧在后来她讲述兄妹婚神话时更加明显。

她在给我们这一行4个显然是“外地来的读书人”讲故事时，不一会就围上来许多当地的香客，多是站着听的，当我们问她一些问题时，有不少人帮着回答，讲述过程中也有人对她的讲述技巧和对神话内容的把握表示质疑，从而协同构成了一个开放的、流动的、互动的讲述与交流互动，并影响了讲述者的表演叙

---

<sup>①</sup> 杨利慧：《女娲的神话与信仰》，第144~151页。

事策略和最终的文本形成。

听她讲完朱元璋与人祖庙的传说后，我随即问她知道不知道人祖爷和人祖奶奶的故事（当地有一些人称女娲为“人祖奶奶”，我看到的一些其他资料中也有这么称女娲的）。她客气了一番之后，给我们讲了一个女娲兄妹结亲、重新繁衍人类的神话。以下是她讲述的文本：<sup>①</sup>

杨利慧（以下简称杨）：您就说“天塌地陷”那会儿的事。

王东莲（以下简称王）：[笑]：那可就早了。

陈江凤（以下简称陈）：那就讲那个早的。

王 [大笑]：讲不好。

杨：没事儿。您刚才讲的那个故事多好啊。

陈：刚才讲的两个故事都很好。

张振犁（以下简称张）：你要讲的多了，我们专门给你组织个座谈会儿。

王 [笑]：那不中。咱这又没有文化，又没有水平的。那不中。

张：就是找那没文化的。

---

① 口头文本的誊写是一个复杂的问题，根据分析目的的不同，文本的誊写可以呈现不同的形式。本文的文本誊写参考了民族志诗学（Ethnopoetics）的理论与实践，是为了尽可能充分展示出特定语境下神话讲述的动态过程及其互动交流，没有语句上的增加、删减或者修正，尽量保持其口语和方言特点。为在书写语言中体现口头性的特点，这里采用了一些符号：黑体：表示讲述人的强调；{}：表示虽然在口头叙事中没有说但是按照故事逻辑应该有的内容；[]：表示讲述人或听众的表情或动作等；——：表示打断、插话；=：表示讲述人对讲述的修正；{……}：表示犹豫、不连贯；——：表示拖长声音；[……]表示讲述中的省略；//表示几个人同时插话。

(录音中断)

杨：没事儿。

王：这不是访问这么回事吗？

陈、杨：就是。

王：[开始讲述] 这个龟咧 {……}

听众一：这在录像呢。(其实我们是拿着两个录音机在录音。)

王：[笑] 讲着玩呢嘛，这不是。

杨：噢，就是，讲故事玩呢。

王：这就是说这个——龟。天塌 {……} 天塌地陷的时候，就没有人烟儿了，对不对？(杨：嗯。) 没有人烟儿啦，就有个龟。这个龟哩，遮到河里了。咱这不是有那吗，有河滩？——这个要据我说我也不相信。要我说我也不相信。(杨：就是说说。) 哎，对了——天塌地陷啦，这没有啥了，就有两个学生，大家的两个学生，哎，他成天读书。这个 {……} 书念哩，{……} 书单上可能有这些事，对不对？念到该天塌地陷的时候，他就一天拿一个馍，这个——叫龟吃了，两天拿一个馍，{也叫龟吃了。} 他是姊妹俩(指兄妹，下同)。一天到晚三顿都拿馍，叫龟吃，摺 {到} 龟肚 = 嘴里叫龟吃了。吃了——人家说——这个——到一定的程度了——这个——天塌地陷了，哎，他俩，他俩咋弄哎？没有人啦，上学的，一上学，天塌地陷啦，也没有啥啦，就出来一个龟。哎，还在那里！它当时吃完馍就没有啦。叫龟驮住，驮住他姊妹俩。驮住他姊妹俩的时候咧，叫他姊妹俩渡过来。渡过来以后咧，人家说 {……} 据说 {……} 那我也是听故事听人家讲的，说这个龟叫馍衔到肚里啦，那是假的吧？(哈哈大笑) 衔到肚里啦，反正这两个学生基本饿不住。这个龟，一天

也吐出来一个，两天也吐出来一个，慢慢儿吐出来，叫他 {姊妹俩} 吃。哎，就这样。

这没有人咋弄哎？这过了几年啦……反正，天呢，也没有了；地，也陷了；{到处} 成水了；没有啥啦。这咋办咧？没有办法。他说。人家说是 {……} 到多少时候呢 {……} 我听说 {……} 这个——天 {……} 长严了，地下咧有点草了，有点草坷拉啥东西啦，他俩个就 {从} 龟肚里 {出来了}。就龟肚里啦——。{在里面呆了} 三年吗……也不知道是多少……这个不详细。天咧，这个天——东北角人家说没有长严，（杨：东北角。）东北角。冷啊——。反正这也算有点结果啊，哎。（陈、杨：笑）东北咧，人家说，东北冷，东北咧是掌（杨按：用）冰凌茬住的。女娲啊，掌冰凌茬住的，所以东北冷。

陈：女娲掌冰凌茬住的？

王：哎。

//张玉芝（老太太，82岁）：刮东北风冷，不刮东北风也不冷。

//听众三（老太太）：刮东北风——

//听众四（老太太）：你别吭气儿啊，他在录像哩 = 录音哩。

//听众三：怎么不让吭气儿呢？

//张玉芝：他在录音哩。

//王：（对张玉芝）你老人家来讲吧？[陈、杨：笑。] 中不中？

//听众四：她讲的比你讲的详细。

杨：您说完。

王：那可能。她——她——可以。

张、杨：您先讲。

王：我这是胡说。

张：还可以。

杨：（提醒地）女娲，哎——

王：哎——这个——一刮东北风就冷，不刮东北风为啥冷哎，对不对？“女娲荏天”嘛，人家说是。（杨：女娲荏天？）王：哎——。

杨：女娲就是那两个学生中间的一个？

王：哎——，对了。

//听众：——他姊妹俩。

杨：就是人祖爷和人祖奶奶吗？

王：哎。人祖姑娘，不能说“人祖奶奶”，人祖爷就没有结亲。

//张玉芝：根本都没有结亲。

吴效群（以下简称吴）：那没有结亲怎么会有的人呢？

王：你听啊。对啊。他{姊妹俩}上到一座山上，人家说{……}这没有啥了，怎么办呢？姊妹俩不管（杨按：不能）结亲，姊妹俩咋结亲呢，是不是？山上人家说有一盘磨，有一盘磨咧，这个山底下咧插几根草。哎。这个磨咧他两个{……}姊妹俩不管成亲，（陈：——啥草哎？）草，就是草。他两个拜{……}是不是，要插草……

//听众五（中年男子）：——插草为香。

王：哎——，对，插草为香。现在典礼结婚，啥也不要。过去那磕头，可得要香，黄香，哎，白头到老。他这个意思也是{这个}。一盘磨往底下推，合住{就结亲}；一盘磨要是散了，往两边分了的话，它就是为媒人的意思，咱姊妹俩就还是姊妹俩；要是一盘磨推下去合一块，那咱姊妹俩就成夫妻。推下去这盘磨，那有

不散的时候？那它就没有散。（杨：没有散？）哎。

//张玉芝：——哎，就是散啦，他才没有成两口子哩。

王：散啦？没有散。就是一盘磨推下去了，它没有散。那你不能那样说，对不对？

杨：您先说完，一会我们再找这位老 {……} 老 {……} 奶奶录一录。她那里还有说法。

王：因为啥咧？山下面有棵树，（磨被）挡在树上了，就是这样它没有散。

//听众三：人祖爷的时候，天塌地陷的时候，谁知道那时候！

杨：没有散？

王：没有散。

杨：没有散以后又怎么样呢？就成亲啦？

王：哎，就成亲了。人家说 {……} 这个——泥泥狗你知道吧？过去人家说 {……} 他姊妹俩咋说的？他说：“咱俩捏泥人儿。”一捏泥人儿，就晒吧，整天晒整天晒。瞎子——瘸子——啥东西，天下雨了，扫的，腿捣掉的，扫掉的，是不是，瓮的。这个人，你请搓，再洗，你洗得再干净，你紧搓，它有泥，有灰。对不对？（杨：哎，对！）（听众都笑了。）慢慢地，这都是。那慢慢地都来的。那大级（？） {……}，是不是？那猿猴 {……}，是不是？过去人家说，猿猴没有那个啥？（杨：喉结。）对，喉结，说 {是} 不会说话。（笑）这我也是听人家说，讲讲。

杨：啊，挺有意思的。那他们俩还是成亲了嘛？

王：哎，成亲了。那能说啥其他的？是不是？比如说捏泥人。人现在也是这个意思。搓搓身上有灰，有泥。

//陈：——俩人一块儿捏的？

王：哎——。你就看吧，你出汗了，一搓身上保险有灰，有灰蛋儿

陈：那她叫人祖姑娘啥意思？

王：嗯？

陈：为啥叫她人祖姑娘？

王：看看，他姊妹俩都不好意思。（杨：不好意思？）好意思不好意思？（杨：不好意思。）到一百万年还是人祖姑娘，对不对？

王东莲显然很愿意向我们几个“外地来的知识分子”展示她所掌握的传统地方知识，对我们的询问反应积极，配合也很主动。兄妹婚神话在这里成为她用以与我们进行交流的重要文化资源，这是她将兄妹婚神话的传统知识“再语境化”（recontextualize）的主要原因。她讲述的这则伏羲女娲的兄妹婚神话大体完整，基本是中原一带汉族中比较常见的兄妹婚神话类型。故事中主要的母题，例如天塌地陷、世界毁灭；兄妹始祖劫后余生；滚磨卜婚；兄妹始祖血亲婚配并再传人类等，都出现了。只是其中粘连上了补天母题，而且，与兄妹婚神话的常见叙述类型相比，其中兄妹结婚后传衍人类的方式变成了中原一带比较普遍流行的兄妹捏制泥人<sup>①</sup>（而不是生育了正常胎儿或者怪胎）。

兄妹始祖血亲婚姻缔结之后再传人类的方式，是兄妹婚神话中特别受到学者们关注和讨论的问题。如上所述，在兄妹婚神话中，最为常见的繁衍人类的方式是夫妻生育了正常或异常的胎儿（如肉球、葫芦、磨刀石等），传衍了新的人类（切碎或者打开怪胎，怪胎变成人类或者从怪胎中走出人类）。但是，在一些汉族中，尤其是在中原一带，兄妹血缘婚姻缔结之后，繁衍人类

<sup>①</sup> 参见前引张振犁、程健君编：《中原神话专题资料》。



的方式有时变成了捏制泥人。这在故事自身发展的逻辑上是存在着一定的矛盾的。因为在神话讲述中，兄妹之所以血亲乱伦，是为了不得不在大灾难后没有人烟的情形下重新繁衍人类。可是在许多这一类神话中，兄妹结婚后，这一动机似乎被忘记，中间也缺乏必要的交代，而直接代之以捏泥人的方式造人，因而造成了故事前后叙事逻辑上的矛盾。<sup>①</sup> 这一矛盾出现的原因，有学者认为，这是由于女娲神话在北方的长期强大影响，因而在她被拉去充当兄妹婚神话的女主角时，她原有的抟土造人的显赫功绩无法被抹杀，于是一同被组合进兄妹婚神话中，并在一定程度上改变了故事原有的情节结构，所以神话中就出现了兄妹结婚后抟土造人的说法，有时甚至出现了女娲既生育人类又捏制泥人的奇特局面。<sup>②</sup> 在王东莲讲述的兄妹婚神话中，还同时粘合了女娲补天的神话母题，更可以证明女娲神话与兄妹婚神话的粘合以及这一粘合对兄妹婚神话原有叙事传统的影响。除此而外，与本文的论述特别相关的另一种意见，是有学者认为，这一类兄妹以神占（滚磨、追赶、觅藏、询问）方式表示对血缘婚姻的疑虑、结婚后兄妹也并不同床、避开性的关系、而以捏泥人解决传衍后代问题的神话，表现了“极强烈地反血缘婚态度”，“是在长期传承的过程中，受了后起的族外婚、封建时代森严的婚姻制度及其伦理观念（‘同姓不婚’）等的影响，而使它（指兄妹婚神话——引者按）的面貌、性质起到了或小或大变化的结果”<sup>③</sup>。也就是说，兄妹血缘婚姻缔结后反而以捏泥人方式重新繁衍人类，这是

---

① 杨利慧：《女娲的神话与信仰》，第102页。

② 同①，第102页。另参见鹿忆鹿：《南方民族的洪水神话：从苗、瑶、彝谈起》，《中国神话与传说学术研讨会论文集》下，台北：汉学研究中心，1996年，第465页。

③ 钟敬文：《洪水后兄妹再殖人类神话》，《钟敬文学术论著自选集》，第229~230页。

兄妹婚神话受到后世的伦理观念和婚姻制度的影响而发生的变异，其中显示了极强烈的反对血缘婚姻的态度。从王东莲对于兄妹血缘婚姻的态度来看，这一见解无疑是非常有见地的。王东莲在讲述中，特别是在故事前半部分有关“天塌地陷，世界毁灭”、兄妹逃生、女娲补天的情节叙事中，对于兄妹血亲乱伦都是强烈否定的，她（也包括其他好几位听众）一再声明女娲不能叫“人祖奶奶”，而要称“人祖姑娘”，旗帜鲜明地认定“人祖爷就没有结亲”，“姊妹俩就不管结亲，姊妹俩咋结亲呢，对不对？”即使在后半部分谈及兄妹结婚、捏制泥人、再传人类的情节后，她依然不顾自己叙述上的前后矛盾（前面声明兄妹俩没有、也不能结亲，而后面兄妹俩又结了亲），坚持对女娲要称“人祖姑娘”，因为，按照她的解释，虽然她与哥哥结婚了，但是她觉得羞耻、“不好意思”。在紧随其后发生的第二位讲述人张玉芝老人的讲述中，兄妹婚神话依然与抟土造人神话粘连在一起，而且对于兄妹血亲乱伦也持强烈的反对态度。不过两人对神话因为粘连和变异而引起的故事发展逻辑上的矛盾有着不同的处理方式。这一点，我们下面将详细讨论。

从王东莲的讲述情形以及她对其他地方口头传统的把握来看，她应该算得上是一位“传统的积极承载者”（active carrier of tradition），<sup>①</sup>因为她好听故事，也好讲故事，而且记性很好，也注意吸收别人的素材。用她自己的话讲，“我这个人爱听小故事”，“我喜欢听。你像戏啦啥啦，我听莫几句我都（就）会”，“我是走到哪儿听到哪儿，人家说啥我都听，这人家记者说我也听，您要是来访问——有外边来访问的话，我听（了）记着也讲，他讲我学会了”，“你要讲这讲那，讲三天三夜我也讲不完”。她在讲述用了多种“交流手段”（communicative means）

<sup>①</sup> Bengt Holbek, , Interpretation of Fairy Tales, Helsinki: FFC No. 239, 1987, pp. 46 ~ 47.

来标记 (signaled) 和设定 (keyed) 其表演的框架 (performance frame)<sup>①</sup>。首先是“表演的否认” (disclaimer of performance), 也就是表演者否认自己的交际能力、声明自己不愿意对听众承担有展示自己的交际能力和交际有效性的责任, 这一手段在一些地方的民族文化中成为设定某些民间叙事文类的重要表演手段。<sup>②</sup> 她在应我们的要求开始讲述神话之前的客气话, “{我} 讲不好”, “咱这又没有文化, 又没有水平的”, 既是一种谦虚——在中国传统伦理文化中, 谦虚一向被视为美德——同时也以否认表演的方式, 标志着其表演的开始。这种方式表面上是对自己的讲述和交际能力的否定——后面紧跟着的神话讲述表明她具备一定的讲述神话的知识和能力——但实际上, 这样的否认并非与承担展示能力的责任不相符合, 而恰恰是对规则和礼仪准则的让步, “在这些规则和礼仪面前, 自以为是的做法是受到贬低的。在这样的情况下, 否认表演既能够作为一种道德姿态, 来抵消表演时对表演者的高度关注, 同时也是对于表演自身的一种设定”<sup>③</sup>。用这样的否认表演的交际手段, 表演者实际上也是想在陌生的外来人

---

① 表演的框架, 按照鲍曼的论述, 具有这样的意义: 包括表演在内的一切框架的构建, 都是通过运用文化上被惯例化的中介交流 (metacommunication) 来完成的。用经验性的术语来说, 这意味着每一个言语共同体 (speech community), 都会用一些在文化上惯例化的和具有文化特殊性的一些方式, 运用其资源中的一套有结构的、特殊的交流手段, 来设定表演的框架, 从而使该框架中发生的所有交流, 在该共同体内被理解为表演。参见 Verbal Art as Performance, p. 16. 该章的中文翻译可参考翟胜德译《对表演的设定》, 《民族学研究》2000 年增刊。

② Richard Bauman, Verbal Art as Performance, pp. 21 - 22. 另见其 “Disclaimers of Performance.” In Responsibility and Evidence in Oral Discourse. Ed. Jan H. Hill, and Judith T. Irvine. New York, Victoria: Cambridge University Press, 1993, p. 194.

③ Richard Bauman, Verbal Art as Performance, pp. 21 ~ 22.

和其他听众面前，免除自己全面承担展示自己的交流能力和交流有效性的责任。王东莲在受到听众张玉芝对她讲述的“东北角是女娲掌（用）冰茬上的，所以一刮东北风就冷”的质疑时，也用“我胡说”来否认表演，表示她不愿意对听众承担有展示交际能力和交际有效性的责任，以减免听众对她的表演能力和表演的有效性的全面品评。不过，否认表演是具有各种各样的原因的，也在表演过程中负担着不同的功能。王东莲后来的讲述，表明她的否认表演有一定的现实因由：在讲述伏羲女娲兄妹婚神话的时候，她缺乏充分的相关传统知识和叙事能力。例如她的讲述中，有不少地方片段，细节不甚清楚（例如对龟的描述、兄妹在龟肚子里呆了多久、插草为香、兄妹成亲和捏泥人的关系、猿猴和新生人类的关系等等），特别在伏羲女娲是否成亲的情节上，她的前后表述存在明显的矛盾。

其次是“求助于传统”，也就是将过去的经验和惯例当做参考的标准，在传统取向的社会中，这也是设定表演的一种方式，一种标志着承担合乎传统地进行交际行为的责任的方式。<sup>①</sup> 王东莲在讲述中特别爱说，“人家说”，“过去人家说”，“那我也是听故事听人家讲的”等等。这一方面是表明自己的叙事与过去的传统有着密切联系，或者说是“沿袭因循”了某种传统，因而增加其叙述的权威性，另一方面也是借助传统的力量，避免听众完全将自己的表演能力和交际有效性视为唯一品评的对象。

此外，王东莲的讲述还用了许多其他的交际策略作为表演的标记，例如特殊的套语（“天塌地陷的时候……”，“你知道吗？”），特殊的副语言特征（paralinguistic features，例如声音的长短和高低、语调、强调语气等）、平行关系（parallelism，例如“天呢，也没有了；地，也陷了；到处成水了；没有啥啦”；“瞎子——瘸子——啥东西，天下雨了，扫的，腿捣掉的，扫掉

<sup>①</sup> Richard Bauman, *Verbal Art as Performance*, pp. 21 ~ 22.

的”),如此等等。

这一个讲述神话的过程显然是由讲述者、研究者和其他听众共同参与、互动协作而构成的,讲述人关于兄妹婚神话的传统知识也在这一动态的、互动协作的交流过程中被具体化,并最终构成了一个“特定”的神话文本。在外来的研究者的要求下王东莲开始讲述伏羲女娲兄妹婚的神话,但是在故事进行到一半时,几个年龄更大、甚至更会讲(例如被其他听众评价为“她讲得比你讲得详细”的张玉芝。张后来讲述的情形也证明了她的讲述比王东莲具有更强的表演性)的听众对她讲的“女娲用冰补了天,所以一刮东北风就冷”的释源性解释表示不赞同(“刮东北风冷,不刮东北风也不冷”),打断了她讲述的思路,话题被岔开去,她的故事表演似乎就到此为止了。后来是在研究者(掌握了大量神话资料,因而知晓这一类型神话的普遍模式)有目的、有针对性的追问下,她才接着完成了另一半重要情节的讲述,即女娲伏羲滚磨成亲的故事。当听众张玉芝再一次对她讲的“磨没有散,因而兄妹成亲了”的传统说法表示反对时,她除了更频繁地“求助于传统”(“过去人家说”,“那我也是听故事听人家讲的”)外,还特意在叙述中增加了一个解释,解释为什么滚磨时磨没有散开,以加强自己叙事的合理性:磨被山下的一棵树挡住了,所以没有散。这一解释显然是因为张玉芝的质疑而被临时添加到故事中去的,是想从实际生活知识中寻求帮助,以使自己的讲述能够以“社会认可和社会能够阐释的方式”圆满地进行下去。面对自己对于“兄妹到底是否成亲了”的前后自相矛盾的说法和研究者的一再追问,她也求助于实际生活知识,想出了一个比较勉强的解释力图自圆其说:女娲虽然结婚了,但不好意思,所以还是叫“人祖姑娘”,而不是“人祖奶奶”。另外,她讲述的文本中出现的“插草为香”、“猿猴有喉结”(尽管这个细节并不清楚)等,也都是由听众(包括研究者)提醒、补偿而添加、编织到故事中去的。总之,在这个特定的表演事件中,

讲述者、听众和研究者怀着不同的目的和知识、能力，一同参与到这个讲述过程中来，并积极互动、协商和创造，不仅共同塑造了这一个神话传承和变异的时刻，也最终一同重新构建了一个特定的、新的神话文本。

特别值得注意的是，王东莲对于神话中兄妹是否成亲了的前后矛盾的说法。在故事的前半部分，她按照当地普遍流行的说法，说女娲没有成亲（在场的许多听众也都参与到讲述活动中，声明女娲伏羲没有结亲），所以不能叫“人祖奶奶”，只能叫“人祖姑娘”，但她在讲述这个神话的后半部分时，还是说滚磨占卜时，磨合在一起了，所以最后兄妹成亲了。尽管她的这一讲述受到了张玉芝等的质疑和反对，但是，从上文所述的这一类型神话的普遍讲述模式来看，滚磨而磨合、最后兄妹成亲实际上是符合故事的讲述传统的，王东莲的讲述并没有什么不对的地方。只不过对于这一类神话中反映出的血亲乱伦做法与后世的伦理观念和婚姻制度之间、兄妹血亲婚姻与捏泥造人神话之间产生的巨大矛盾，她的解决能力是有限的，所以出现了她先否认兄妹结亲、后面又按照神话自身的讲述传统安排兄妹结婚的自相抵牾的局面；兄妹婚神话与捏泥造人神话两种故事类型也被勉强地粘合在一起（也就是说，她讲的故事中出现了兄妹始祖结婚后还要捏制泥人的矛盾）。由于研究者一再追问兄妹到底是否成亲，所以她求助于后世社会生活知识，即时地加上了一个多少有些勉强的解释：兄妹成亲了，但不好意思，所以还是叫“人祖姑娘”。

在对待这两个矛盾问题的处理上，张玉芝与王东莲形成了某种程度上的对照。从张玉芝的神话讲述中，我们不仅能看到神话讲述过程中的交流与互动，更可以发见富于创造力的个人如何与神话讲述传统、与现代社会及其伦理道德、科学观念之间的协商与互动。

张玉芝是我们紧跟着采访的第二位神话讲述人。她在王东莲讲述神话的过程中只言片语的插话已充分显示出她是一位积极主

动的故事讲述者。因此，王东莲讲完伏羲女娲的神话后，我们追上张玉芝老人（她没有等王东莲的讲述完全结束，就和自己的几个同伴一起准备离开太昊陵了。她们每人手里都提着一个篮子，里面装着进香的用品，还有跳担经挑舞蹈时打节奏的竹板），请她把她知道的人祖故事讲给我们听。下面就是她讲述的兄妹婚神话：

姊妹们为啥不成亲呢？为啥不成亲呢？这就是他{俩}兴下的。她（杨：指王东莲）讲的不详细。哎，姊妹们不能成亲就是因为人祖爷兴下的。（杨：噢——？）她两口子……为啥哩？老鳖不是沉{……}她不是说了吗，叫学生拿的馍吗，拿的馍，就在它肚里哩。这老鳖说啦，它说：“眼看天塌地陷的时候啊，你来找我。”它说你拿的馍都搁这放着哩，它说待长三天四天你看天一变，不一样，你赶紧来找我。她说的天塌罢了，天塌罢了不就叫姊妹俩漏里头了吗？还没有天塌的时候哩。（杨：噢。）眼看天都不一样了，他人家说：咦变啦天变啦赶紧哪！他姊妹俩就朝外跑，朝着就找这个老鳖去了。一到老鳖那个地方，老鳖那个嘴啊——，张得像个簸箕一样，簸一样，那大张着，大得很哪。咱也听人家讲的，老年人都是听人家讲的。（杨：笑，嗯。）大得很，谁也没见，谁见啦，是吧？（杨：对。）就这。老鳖说：“赶紧哪，赶紧上肚里钻哪，赶紧赶紧赶紧。”他上肚里一钻，那两甑子馍都在那搁着的，（//杨：没吃。）你看那时候可不短啦——，是吧。（杨：嗯。）一到那点儿一看，天哪眼看就快长起来了，他那姊妹俩赶紧吧，……

//张的一个熟人：还不回去？

张（笑了一下）：搁那叫我哩。我这说——说迷信

话哩。

杨：没有没有。这挺有意思的。

张：哎它说那个 |……| 它说你姊妹俩该出来了，它说这个馍馍吃完，天天吃个馍，天天吃个馍，你说这个馍，这个，一个馍也受罪馍呀，干得很啊，没有汤没有啥是吧。给他吸点水，喝点水；不给他……到末了啦，该出来啦，天长成啦，“赶紧，赶紧出来，天马上就要长成。”一长，长了一大块，东北角里没有长严，掌那个大冰凌褙（补）的。到末了，他俩咋弄哎？……那身上都沤烂肚里完啦——没有衣裳啦。该热的时候出来了，光个肚子，俩人。咋弄啊？那树叶子，俩人够树叶，掌啥东西穿啊。穿的。哎呀，身上穿的净树叶子。护住大体。（看见王东莲也走过来听，便说）听你讲罢再叫我录一遍。（吴效群上去，翻了翻老太太篮子里的经板）我拿的那，拿的经板儿。

杨：您先把这讲完吧。

张：一会我给你打一盘经板吧。

吴：行。

张：搁前头。

（录音中断了几秒钟。）

张：在它肚里吧，这个天快长出来啦，快长出来以后，咋弄哩？它说，就咱俩咋弄哩，光个肚子是吧？（杨：嗯。）树叶子都穿，他也得顾大体，她也得顾大体，都光着肚子啊净，啊，身披芦衣。哎，都是那。到末了啦，他说，咱俩咋弄哩？他说就这吧：那都不简单哪。（杨：嗯。）怨一天怨一地地，怨罢以后，他说：能叫俺俩配夫妻，哎，这个磨啊，山半拉有一对磨，他说，能叫俺俩配夫妻，哎，说个大实话，就叫天下有人；你要不叫俺俩配夫妻，这个磨啊——分两半。他



说：中啊，咱俩，中啊。他说，好。叫这个磨啊，朝那个山底下一推，嗯，两半散啦。因为这，底下人跟他姐跟他弟弟跟他哥不管配夫妻，就是他兴下的。姊妹们不管配夫妻就是他俩兴下的。这以后了咋弄哩？到以后了，就是那 {……} 两人 {……} 哎，山上有所庙，庙也兴出来了，大山高山，它再泄泄不到那个高山哪。有一所庙。

(看见几个熟人走过来，问她在干什么。) 笑，讲着玩哩，搁这地儿。讲老迷信的话哩。

杨：(笑) 不是迷信。挺好玩的。

张：他说，弄那吧，咱俩捏泥人儿。哎。他也捏她也捏，他也捏她也捏，他也捏她也捏。这个庙有神哪，都有神，多大一片，大家就这一个神，人祖奶奶=人祖姑娘人祖爷他都信神，他爹娘都信神他也信神。他都愿意。他说，以后啊，这个没有人烟，就俺俩，咋弄哩？他(说)捏点小泥人儿吧。叫那泥人儿一捏，你听着了没有？搬出去晒也好。哎，下几滴子雨，眼看都淋湿啦，搬不及啦。“你看看，叫会走看好不好。”掌扫帚扫吧。别扫啦，都一个一个一个都拽着扫进去了。这瞎瘸瘸的都是叫扫帚扫的瓮的啦——，这也是他兴下的。(杨：笑，噢。)(笑)这个讲的。到后来啦，这些人哪，都长起来啦。毛猴(杨：毛猴?)，毛猴。这人不个人哪，就是生出来的 {……} 这两个人 {……} 一成夫妻 {……} 有男有女啊捏的。一成夫妻啊都是长得(像)毛猴。你看书上不是(说)毛猴变 {……} {变人} 啊。住哪儿哩？就住在那山上树林里。慢慢儿变慢慢儿变慢慢儿变，就变成咱这人啦。没说咱这人就根本不会做活，这啥都是慢慢儿学的。变成人形了，毛啥的都没有了。越生小孩越好看，越生小孩越好

看。瞎瞎痛痛的，这都是他兴下的，扫地扫地，眼瞎啦；扫地扫地，腿痛啦。就这个意思。到末了，到后来啦，{人烟}兴起来啦，哎，这挽亲（杨：成亲？）咋着，这是孔夫子兴的。（杨：笑。）后来，这两口子结婚，这不能乱咋着吧，得兴个规矩啊，哎，谁家娶媳妇，咋着咋着；谁家挽亲，咋着咋着。这都是他兴下的。

张玉芝的讲述行为，是在把自己能够讲述的同一类型神话与王东莲所讲的进行了对比之后发生的，作为听众，同时也是一位积极的故事讲述者，她对王东莲讲述的评价是“她讲得不详细”，而她对王东莲讲述的“磨散开了”、“天塌罢了姊妹俩钻到龟肚里”、“一刮东北风就冷”等多处的质疑、批评和修正，表明她同时还认为王东莲的一些讲法“不对”。这意味着她认为自己具有更高的讲述能力和更权威的对神话知识的把握。这种对自己的讲述水平和讲述能力的自信，使得她的神话讲述从一开始就直接进入了“完全的表演”（full performance），也就是说她充分意识到、而且也愿意接受包括研究者和一些香客在内的听众对其神话知识、讲述能力和交际能力的品评。此后，除了个别情况外（例如她中间两次声明自己是在讲“老迷信的话”时），她的讲述一直保持完全表演的状态，描述细致生动，讲述流畅、自然，大量使用了副语言特征（特别是通过声音的长短、通过加重语气以强调叙事重点）、比喻（“老鳖的嘴啊，张得像个簸箕一样”）、平行方式（例如用好几个“赶紧”形成平行叙事、重复好几遍“他也捏她也捏”等）、求助于传统（“咱也听人家讲的，老年人都是听人家讲的”）等等交际手段，来设定她的表演框架，也都表明她愿意在研究者和其他听众面前承担完全的责任以展示自己的叙事技巧和交流能力，也期待着观众对她的讲述和表演予以特别强烈的关注。

但是讲述中间有两次“表演的否认”，即她在回答熟人询问

她在干什么时，说自己是在讲“老迷信的话”。这两次否认使得她的表演呈现出比王东莲的讲述更加灵活变动的特点，即从完全的表演→表演的否认→完全的表演→表演的否认→完全的表演，体现出其叙事表演的协商性（negotiated）和流动性。这种情形正如鲍曼所指出的，表演并非在任何口头文学形式的实践，而是一个互动的、限定的展示模式或框架的活动的范围（range），在口语交流的行为当中，表演的主导作用可能有程度上的差异。<sup>①</sup>同时，她的自认在“讲封建迷信”，显示了国家权利的隐形“在场”，显示了民间对官方意识形态和政治权利长期以来压制民间信仰（包括神话在内）的心有余悸。她对表演的否认，与王东莲的否认表演一样，都承担着设定表演框架的功能，同时表明讲述者不愿意承担完全展示自己交际能力和讲述技巧的责任。但是她对表演的否认，与王东莲的否认多少有些不同，是以1949年以后相当长的一段时期里官方意识形态和国家权利对民间信仰的压制为“背景”的，而并非是缺乏交际能力和知识的结果。用这样的方式，她实际上是在熟人面前，也在外来的研究者和其他听众面前，承认（至少在表面上）自己“思想觉悟”的落后，承认自己所讲述的是与官方意识形态相抵触的思想。通过这种自嘲式的、低姿态的自我否定，来起到（或者期望起到）一定的自我保护的作用。

作为同一个神话类型的讲述者，张玉芝与王东莲比较起来，显然更具有创造性。这表现在她讲述的神话中，与兄妹婚神话的常见讲述模式相比，至少发生了两处重大的变异。一处是神话中兄妹滚磨卜婚，但磨散开了，所以亲兄妹最后没有能够成亲，女媧因而被称做“人祖姑娘”，最后兄妹始祖用了捏泥人的方式来重新繁衍了人类。这一个改动，虽然与兄妹婚神话的传统情节

---

<sup>①</sup> Richard Bauman, "Disclaimers of Performance." In *Responsibility and Evidence in Oral Discourse*, pp. 194 ~ 195.

(往往滚磨而磨合、兄妹最终成亲) 不相符合, 但是这一改动对故事的自身发展逻辑以及古老神话在现代社会中的适应而言则具有非同小可的意义: (1) 它成功地化解了古老神话中始祖血缘乱伦的做法与后世伦理法则、婚姻制度之间的矛盾, 女娲因此可以顺理成章地做她的女儿身; (2) 由于兄妹始祖根本没有成亲, 所以他们采用了捏制泥人的方式来重新传衍人类, 这样一来, 兄妹婚神话与抔土造人神话的粘合在故事情节发展的逻辑上也合情合理, 无懈可击。

另一个重大的变化出现在神话的释源性结尾。按照张玉芝的说法, 兄妹刚捏出来的人长得像毛猴。“以后慢慢儿变慢慢儿变才变成人形了, 毛啥的都没有了。越生小孩越好看, 越生小孩越好看”。在讲述人类起源的神话中, 有一些神话讲到了人是由猴子变来的。这一类神话, 有的是古老的“动物变人”信仰和叙事传统的延续, 有的则是受到后世进化论的影响而出现的新的释源性解释。<sup>①</sup> 张玉芝老人虽然说她识字, 但她这里将人类的起源与“毛猴”联系起来, 几乎可以肯定, 是受到了进化论的影响, 这不仅是因为“人是从猿猴进化而来的”的简单进化论观点随着马列主义和社会主义意识形态在中国的广泛普及而几乎家喻户晓、妇孺皆知, 还因为在她的讲述有一个重要的“中介叙事”(metanarrative), “你看书上不是(说)毛猴变{……}{变人}啊。”“中介叙事”一词, 按照 Barbara A. Babcock 的论述, 是专门用在叙事表演和叙事话语(discourse)范畴中, 指那些叙事中对于叙事者、叙事行为和叙事本身的评论策略, 它们可以既作为信息(message), 又作为代码(code)。<sup>②</sup> 张玉芝这里

<sup>①</sup> 杨利慧:《生民造物的始祖与英雄——谈猴神话》, 载《中国民俗学年刊》, 上海:上海文艺出版社, 1999年, 第229~233页。

<sup>②</sup> Barbara A. Babcock, “The Story in the Story: Metanarration in Folk Narrative.” In *Verbal Art as Performance*, p. 67.

用的中介叙事，一方面起着传达信息来源、证明自己的说法的合理性的重要作用：书上说人是从毛猴变来的，我这么说是从书上看（听）来的，是符合书上的说法的，因而是合理的，权威的；另一方面也起着沟通讲述者和听众的作用：我知道你们几个是读书人，是知识分子，你们应该知道，书上说人是从毛猴变来的，所以，我这么说是符合你们的趣味的。总之，她的这一自觉地适应进化论的观念而对神话所做的改动，实际上再一次消解了传统神话知识体系中“人是泥捏的”的观念与后世“科学”所主张的“人是从猿猴演变而来的”之间的矛盾，从而使得古老的兄妹婚神话与后世的科学人类起源论相适应。所以，张玉芝这里不仅是把她所知道的兄妹婚神话作为文化资源，来与想了解这一神话的研究者和其他听众进行交流，也在交流中显示自己对神话知识和对文化传统的更权威的把握和自己的高超讲述能力（与王东莲相比），并表达自己对人祖的信仰。

## 结 论

通过上文对兄妹婚神话的两次表演事件的民族志考察，我们可以看到：

1. 民间叙事文本并不是一个自足的、超机体的文化事象和封闭的形式体系（formal system），它形成于讲述人把自己掌握的有关传统文化知识在具体交流实践中加以讲述和表演的过程中，而这一过程往往受到诸多复杂因素的影响，因而塑造了不同的、各具特点的民间叙事文本。淮阳人祖庙会上的两次兄妹婚神话表演事件，就是一个动态的、有许多复杂因素（例如信仰的、伦理道德的、科学的、政治的等等）共同作用的过程。其中有一些制度性因素的作用是隐性的、潜在的，例如官方社会和国家权利对民间信仰的长期压制；有一些社会文化因素的作用是明显的，例如对人祖的信仰、禁止血亲乱伦的伦理道德原则、所谓

“科学”地解释人类起源的进化论，等等。另外，参与表演事件的各种角色之间的互动，讲述人与研究者之间、讲述人与一般听众之间、第一个讲述人和第二个讲述人之间等等，都充满了交流、互动和协商。这些或明或隐的诸多社会文化因素、表演者和参与者的互动交流等都纵横交织在一起，同时对神话的讲述活动产生影响，从而共同塑造了特定语境下的神话表演行为，并最终塑造了两个特定的神话文本。

2. 从兄妹婚神话的讲述与表演的民族志研究个案中，我们可以看到民间叙事为何、如何被一次次重新置于不同的语境下加以讲述，那些富有创造力的个人如何在传承民间叙事的同时又对它加以某种程度上的再创造（reconstruct），以为他们今天的社会生活服务。两位讲述人都是在进行神话讲述的表演，兄妹婚神话对于她们而言，都是她们与外来的研究者及其他一般听众之间进行交流的文化资源，通过神话的讲述和表演，她们不仅是在与民俗学者和听众的交流互动中，展示自己的讲述才能和对传统知识的把握，同时也是以此方式传达自己对于人祖的信仰，对于伦理、科学、人类起源和宇宙特性（例如为什么刮东北风就冷）的认识。因此，讲述神话成为她们表达自我、建构社会关系、达成社会生活的必要途径。所以，神话的意义并不限于其文本内容和形式，它也体现在神话的社会运用中，是功能、形式和内在含义的有机融合。同时，我们也发现，讲述人的个人创造力是有差异的，创造力的强弱很大程度上决定了文本变异程度的大小。第一位讲述人面对神话叙事传统与后世伦理原则和婚姻制度之间存在的矛盾冲突，缺乏充分的解决矛盾的艺术能力，最后只好勉强地把两种类型的神话牵连在一起，再求助于现代生活知识和伦理原则，对神话加上一个委曲辩解的解释。第二位讲述者的表演则明显具有更大的灵活性和创造性。她的讲述不仅仅是在传承古老的、祖祖辈辈传下来的知识，而且也对古老的兄妹婚神话讲述传统进行了创造性的改变，这些改变消解了古老神话中包含的乱伦

和“非科学”问题，从而使古老神话与现代社会的伦理原则、婚姻制度以及“科学”的人类起源观念相适应。

3. 民间叙事的讲述与表演是一个充满了传承与变异、延续与创造、集体性传统与个人创造力不断互动协商的复杂动态过程。因此，只有把历时性研究和在特定语境中考察传承和创造的某一时刻的视角结合起来，把大范围里的历史—地理比较研究与特定区域的民族志研究结合起来，把静态的、对于作为表演结果的叙事文本的研究与动态的表达行为和表演过程的研究结合起来，把对民间叙事的集体性和模式性的研究与对个人创造力的研究结合起来，我们才能比较深入地了解民间叙事的传承和变异的本质，以及其形式、功能、意义和表演等之间的相互关系。

余论：上述研究中存在的问题和今后探索的方向

在上述研究中，如果能够加深区域调查的深度，同时对讲述者的个人生活史、资料库（repertoire）、世界观、个性等进行进一步连续的、反复的、长期的民族志考察，才能对表演的能力和特点进行更加深入的评价。另外，尽管兄妹婚神话在每一次表演中的细节和母题组合都有大大小小的差异，但是神话的类型和核心母题的变化很小，<sup>①</sup>可见，文本也有其自身独具的意义。那么，如何把对文本自身的研究与对文本的表演结合起来研究？这也是有待今后进一步探索的问题。

（杨利慧 博士，北京师范大学文学院民俗学与文化人类学研究所教授）

---

<sup>①</sup> 芬兰民俗学家 Anna - Leena Siikala 在她的民族志研究中也证明了这一点。参见其 *Interpreting Oral Narrative*, Helsinki: FF Communications, No. 245, 1990.