

# 民间文学：转向文本实践的研究

户晓辉

---

摘要：长期以来，中国学者往往用认识方法研究民间文学的文本实践问题，认为民间文学的文本和语境是彼此游离的。21世纪引入的表演理论和口头一程式理论，也仍被多数中国学者理解为一种理论认识和实证研究的方法，从而忽视了民间文学转向实践科学的可能性。从实践研究的角度看，民间文学的文本实际上是人们用民间文学的不同体裁进行叙事的表演行为本身。表演就是体裁叙事传统的互文性通过表演行为具体化为动态文本的实践过程。只有把民间文学文本还原为体裁叙事的表演行为，体裁和人共有的形式意志、表演者和观众的责任伦理以及民间文学的实践特性才能被彰显，民间文学表演的“这一个”文本和采录的“这一个”文本之间的关系才能得到实践上的澄清。

关键词：民间文学 体裁叙事 文本 表演行为

户晓辉，文学博士，中国社会科学院文学研究所研究员（北京 100732）。

---

民间文学的文本一直是中国学者关注的重要问题，它不仅关乎对民间文学特有属性的认识，也直接决定着民间文学田野调查的实践原则和判定标准。21世纪以来，随着表演理论和口头一程式理论的系统引进以及本土化研究的不断深入，中国学者对民间文学文本的认识发生了较大的变化，而且出现了由文本返回语境的重要转向。但一些基本的理论问题仍需要反思、批判和澄清。此外，在中国，尽管传统的民间文学现象在不断式微，但“民间文学”这个概念不仅没有像在欧美国家那样随着传统现象的“消失”而消失，而且大量的网络文学仍然被称为“网络民间文学”。<sup>①</sup>中国“民间文学”并非明日黄花，而是有其现实指涉和理论需求，它的深层含义和内在目的还没有得到充分的开掘和深入的领会。民间文学的文本问题就是这方面的一个显著实例。

---

<sup>①</sup> 参见杨新敏：《网络文学与民间文学》，《苏州大学学报》2003年第1期；徐钊、宁胜克：《网络传播与新民间文学》，《当代传播》2007年第4期；冯秀英：《信息化背景下民间文学理论体系重构的思考》，《云南民族大学学报》2013年第4期；等等。

## 一、中国民间文学的物化文本观及其成因

回顾民间文学学科史,不难看到,在相当长的历史时期内,中国学者大多把民间文学看作从生活中抽出来的孤立文本。从20世纪50年代“活鱼是要在水中看”<sup>①</sup>到80年代的立体民间文学说(民间文学是“活在水里的有生命的鱼”),<sup>②</sup>都把民间文学的文本和语境看作鱼水关系,也就是把它们都理解成现成的物。20世纪80年代以后,中国大陆进行大规模采录并陆续出版的中国民间文学三套集成(《中国民间故事集成》、《中国歌谣集成》、《中国谚语集成》),尽管“时间跨度如此之大,产品数量如此之多,声势极为浩大,成果卷帙浩繁,这在中国乃至世界文化史上也是绝无仅有的”,<sup>③</sup>但其基本理念仍然是物化文本观的一种反映和体现。

21世纪以来,民间文学研究界出现了由文本返回语境的重要转向,有学者把民间文学看作一种“活动”,<sup>④</sup>更多的学者“注重文本在特定语境中的动态形成过程”。<sup>⑤</sup>由于文本化和语境化过程进入了学者的视野,因此,民间文学文本的内部机理以及从口头到书面的形成机制得到了前所未有的揭示和研究,学者们也对中国民间文学三套集成的文本问题提出了一些批评和反思。例如,傅玛瑞认为,中国民间文学三套集成的贡献在于:“就口头传承的书面化这一问题而言,在中国历史上,没有其他任何一个时代有如此丰富的材料可供研究,有如此众多的可能性可以用来检验(它们的本真性),有如此斑驳多彩的理论知识和民俗志描写作为参考”,<sup>⑥</sup>但是,民间文学三套集成具体的文本化过程也存在着一定的问题。比如说,吉林省的民间文学搜集者康庄“使得讲述人的日常生活世界可以用书面的形式再现和保存”,但“他选择了将多个类似的文本进行综合整理的方式”。<sup>⑦</sup>在研究彝族史诗的汉译过程以及从口头到书面的整理过程时,巴莫曲

① 刘魁立:《谈民间文学搜集工作》,中国民间文艺研究会编:《民间文学搜集整理问题》第1集,上海:上海文艺出版社,1962年,第40页。

② 段宝林:《立体文学论——民间文学新论》,北京:高等教育出版社,2007年,第7页。

③ 万建中:《〈中国民间文学三套集成〉学术价值的认定与把握》,《广西民族大学学报》2010年第1期。

④ 例如,万建中认为,“民间文学是一个区域内广大民众集体创作和传播口头文学的活动”。(万建中:《民间文学的再认识》,《民俗研究》2004年第3期)

⑤ 杨利慧:《语境、过程、表演者与朝向当下的民俗学——表演理论与中国民俗学的当代转型》,《民俗研究》2011年第1期。

⑥ 傅玛瑞:《中国民间文学及其记录整理的若干问题》,《北京师范大学学报》2005年第5期。

⑦ 傅玛瑞:《中国民间文学及其记录整理的若干问题》,《北京师范大学学报》2005年第5期。

布嫫也认为：“民族志诗学与民俗学在表演研究中共享某种学术关注的同时，他[它]们的探讨也同样面临着一个阻碍着研究的方法论难题——民俗学文本(folklore text)。因为，仅次于民间口头艺术本身的，就是民俗文本，换言之，口头艺术的记录，是民俗研究的中心问题。”<sup>①</sup>通过对彝族史诗文本被记录、转写甚至改写的个案研究，她提出了文本格式化的问题，“‘格式化’的典型表征是消弭了传统主体——传承人（民众的、表演者个人的）的创造者角色和文化信息，使得读者既不见林也不见木，有的甚至从‘传承人身份’（identity of traditional bearer）这一最基本的‘产出’环节就剥夺了叙事者——史诗演述人、故事讲述人、歌手——的话语权力与文化角色。因此，在不同的程度上，这种剥夺是以另一种‘身份’（编辑、编译人、搜集整理者等等）对‘传承人身份’的忽视、规避，甚至置换”。<sup>②</sup>这就表明，民间文学文本的整理、转录（写）过程不仅是一个理论问题，更是一个实践问题。

但长期以来，学者们并没有意识到这是一个实践问题，而是把它仅仅看作一个理论和认识问题。例如，贾芝曾指出：“搜集民间创作是一个艰苦的工作，需要有极大的耐心，需要经过不断地探索，反复地记录、比较、研究，才能在大量占有材料中整理出一些比较完美的作品。有时碰到会讲故事的人，或好歌手，可以一下就遇到完美的作品，这也是常有的，但并不总是这样，而且更多的情况不是这样。”即使在中国民间文学三套集成的收集、整理工作中，也仍然存在着“在大量占有材料中整理出一些比较完美的作品”<sup>③</sup>的情况。当讲述人的讲述不完整或不够完整时，采录人该怎么办？是遵循逐字逐句地忠实记录的原则，还是为了“这一个”文本的理想形式或“完美”形式而允许修改、加工甚至“改旧编新”？中国学者曾反复讨论过类似的问题。以今天的学术伦理标准来看，采录人用整理加工过的“这一个”文本代表或代替当地讲述人某次表演的“这一个”文本，显然是不行的；但如果采录人把当地几种不够理想的异文合成为一个理想异文，作为当地某个民间文学体裁的“这一个”文本，是否具有合理性呢？无论赞成还是反对，其出发点往往仍然是把文本看作“物”，把“语境”理解为民间文学的外在表演场所或讲述环境，仍然把文本与语境视为彼此游离的“两张皮”，而且把民间文学的田野调查变成了寻求因果关系的实证研究。

- ① 巴莫曲布嫫：《“民间叙事传统格式化”之批评（下）——以彝族史诗〈勒俄特依〉的“文本逐录”为例》，《民族艺术》2004年第2期。
- ② 巴莫曲布嫫：《“民间叙事传统格式化”之批评（下）——以彝族史诗〈勒俄特依〉的“文本逐录”为例》，《民族艺术》2004年第2期。
- ③ 贾芝：《谈各民族民间文学搜集整理问题》，中国民间文艺研究会编：《民间文学搜集整理问题》第1集，第217页。

因此,一方面,民间文学文本仍是在表演过程和活动中传承的现成物,这就使民间文学文本与动态性、未完成性和开放性这些本质特征处于分离状态;另一方面,这种物化的文本观没有看到民间文学体裁叙事实际上是一种实践行为,表演行为<sup>①</sup>与文本也是一体关系,因此,它既遮蔽了表演行为或文本的形式意志,又忽视了表演者和观众的责任伦理,更难以对民间文学体裁叙事的两种“这一个”文本作出实践的区分,从而在一定程度上造成了当代民间文学文本观念和实践标准的混乱。尽管学者们已经意识到,在现实当中,文本与语境水乳交融,一旦文本抽离了语境,其意义也就丢失了,<sup>②</sup>但文本和语境仍然没有被看作实践行为,而是继续被看作理论认识对象。

其实,民间文学的文本也好,语境也好,不是人们用来认识事物的工具,而是人们在生活中的实践行为。只有从认识研究转入实践研究,我们才能更深入、更切实际地理解和把握民间文学的文本问题。

## 二、民间文学体裁叙事的表演行为及其边界

无论传统的民间文学还是现在的网络民间文学,其文本总是在生活中被表演、被讲述的一种实践活动。在很大程度上,日常叙事或历史叙事与民间文学的艺术叙事的区别在于,前者没有进入民间文学的体裁,而后者则进入了民间文学的各种体裁。进而言之,民间文学的体裁叙事是一种行为,是以体裁行事的实践。因此,民间文学的文本也不是名词层面上的各种体裁,而是动词层面上的体裁叙事行为。以往学者对民间文学体裁本身的来源、分类和属性等问题做了大量研究,功不可没,但多是对名词层面上的体裁的理论研究。本文试图研究民间文学使用体裁的实践行为,也就是对动词层面上的体裁行为的实践研究。民间文学文本实际上就是人如何用这些体裁行事,用体裁行事的实践就是民间文学的体裁叙事行为,这是民间文学体裁叙事的一种语用学。<sup>③</sup>

在日常体裁叙事的表演行为中,民众总是能够置身于民间文学体裁叙事行为的

① 正如王杰文所指出的,“表演是民俗学最重要的概念之一,一方面,它指的是特定的交流情境中特定文本被赋予生命的过程,另一方面,它仅仅是行为与活动的代名词”(王杰文:《戴尔·海姆斯与“讲述的民族志”》,《温州大学学报》2012年第1期)。本文的实践研究正是在行为的意义上指代“表演”,不对“表演”进行进一步的理论划分,而是把“表演”与“表演行为”当作同义词使用。

② 王杰文:《“语境主义者”重返“文本”》,《青海社会科学》2013年第3期。

③ 奥斯汀指出,我们越是不把一个陈述看作一个句子(或命题)而是看作一种言语行为,我们就越是在把整个事情当作一种行为在研究。(J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, Oxford: Oxford University Press, 1976, p. 20) 民间文学体裁叙事的表演就是一种言语行为,即以体裁叙事的实践行为。

大传统并且不断地开发出各式各样的小传统，这些小传统被不同地区或不同族群冠以不同的称谓，而且在日常使用的实践过程中也会得到或清晰或模糊的区分和识别。这也是一种实践的分类，正如万建中所指出的，虽然民间文学的各种体裁都是学者定义的，但：

的确是民间自古就有的恒常的“说”和“唱”的方式。在民间，“故事”可能不叫故事，但决不会和歌谣相混；在出嫁仪式上，新娘可能唱哭嫁歌，但决不会讲嘲讽笑话，民众对自己拥有的民间文学，有比较清晰的文体意识。民间文学各种体裁的界定之所以比较明确，在于民间“说”和“唱”各种不同方式的审美期待视界是相对稳固的。<sup>①</sup>

这就意味着，民间文学的体裁叙事行为传统至少可以分出两个不同的层次：首先，民间文学迄今使用的体裁种类毕竟是有限的，也就是说，尽管不同地区或不同民族可能给同一种民间文学体裁起了不同的名称或者可能有笼统的称谓，但是，民间文学迄今使用的故事、歌谣、传说、史诗、神话、谚语、笑话、童话等体裁形式毕竟具有跨文化、跨地区和超时空的稳定性和相似性。这些作为类型的体裁叙事行为传统就是民间文学体裁叙事行为的大传统。其次，每一种作为类型的民间文学体裁叙事行为传统在不同地区和不同族群又可能表现为不同的小传统或者被冠以民族性的、区域性的称谓。这是作为类型的民间文学体裁叙事行为的亚类型或小传统。

任何一种民间文学体裁叙事行为的表演都至少同时处在这两种传统之中。离开了民间文学体裁叙事行为的大传统和小传统，民众也就无法“以言行事”，也就难以用不同的民间文学体裁叙事行为来满足不同的现实需要和精神需求。简而言之，大传统更多地是民间文学某种体裁类型叙事行为的共性，小传统主要是这种体裁类型叙事行为在不同地区和族群中表现出来的差异性或个性特征。民间文学体裁叙事行为的表演者总是在大传统和小传统的共同作用下来表现自己的个性并寻找变化和创新的的可能性。例如，湖北宜昌五峰长乐坪镇著名故事家刘德培（1912—2000）会针对不同场合和听众讲述不同的内容并采用不同的民间文学体裁。在给大学里的师生讲述时，他以吟诗联对、富有“文气”的故事为主；在一般场合下给老百姓讲述时，他多以生活故事、笑话和机智人物故事为主；对于妇女儿童，他多讲巧媳妇的故事和富于幻想性的神话和童话；对于中青年人，他多讲笑话、寓言和地方风物传说；对于老年人，他多讲历史故事和趣闻轶事。所以乡亲们评价他讲故事是“见什么人

<sup>①</sup> 万建中：《民间文学引论》，北京：北京大学出版社，2006年，第105页。

说什么话 见什么菩萨打什么卦”。<sup>①</sup> 浙江桐庐县的“江南故事大王”吴文昶(1928—2002)则坚持认为,“不管到哪里,故事终究应该是故事”,<sup>②</sup>而且创作故事的诀窍在于“头要小,肚子要饱,尾巴要翘”。<sup>③</sup>山西洪洞县侯村人对神话、故事等民间文学形式没有明确区分,都称为“古话”,但他们对神话和故事的讲述时机、讲述态度和心理却有所区分。神话具有更大的神圣性,讲述人对它怀有更多的敬畏感,在讲故事的晚上,就不大讲神话。<sup>④</sup>由此可见,尽管民众对自己使用和传承的民间文学体裁叙事行为往往认识得不够清晰和明确,但他们对不同体裁叙事行为的用语习惯、套路、程式甚至形式等已非常熟悉,他们对民间文学的不同体裁有实践的用法和分类。

民间文学体裁叙事行为必须使用体裁,而体裁毕竟是有边界的、相对独立的,这就决定了民间文学体裁叙事表演行为的界限,表演行为的界限也是民间文学体裁叙事文本的边界。<sup>⑤</sup>即便是研究民间文学体裁叙事行为的表演理论,仍然承认“表演的标定”<sup>⑥</sup>和表演的边界,也就是说,民间文学体裁叙事的表演行为虽然出自生活,但并非与日常生活浑然不分。尽管民间文学的体裁叙事行为不断变异因而永远没有绝对的定本,但不能不承认,只有成为一种高超的语言艺术,民间文学体裁叙事的表演行为才能在现实生活中发挥作用。也就是说,民间文学的“文本”不是通过一次“表演”的创作行为就完成并定型的同一作品,而是由多次体裁叙事表演行为造成的异文,因此,民间文学的文本不仅是体裁叙事表演行为的结果,而且是体裁叙事表演行为本身。民间文学文本的动态性和变异性不仅是由民间文学体裁叙事表演行为造成的,而且直接体现为民间文学体裁叙事表演行为本身的动态性和变异性。民间文学的文本就是动态的

① 黄永林、余惠先:《从信息论看民间故事的讲述活动》,上海民间文艺家协会编:《中国民间文化》第4集,上海:学林出版社,1991年,第140页。

② 吴文昶:《我与故事的故事》,《故事会》编辑部编:《吴文昶故事集》,上海:上海文艺出版社,1991年,第364页。

③ 汪世炎:《永不消逝的记忆》,桐庐县文学艺术联合会编:《我和“江南故事大王”吴文昶》,杭州:西泠印社出版社,2010年,第81页。

④ 杨利慧等:《现代口承神话的民族志研究——以四个汉族社区为个案》,西安:陕西师范大学出版总社有限公司,2011年,第191页。

⑤ 应当指出的是,当代民间文学的语境研究一方面经常模糊了民间文学文本的界限,另一方面也忽视了民间文学体裁叙事表演行为的审美体验。承认民间文学文本有边界,也就是承认民间文学的体裁叙事表演行为有边界,但这不等于否认这种边界在体裁叙事的表演情境中经常(尤其是口头讲述天然地)具有的模糊性和不确定性,或者说,这种模糊性和不确定性不能否定民间文学文本或体裁叙事表演行为的边界。

⑥ 参见理查德·鲍曼:《作为表演的口头艺术》,杨利慧、安德明译,桂林:广西师范大学出版社,2008年,第16—29页。

以言行事，就是民间文学体裁叙事表演行为本身。<sup>①</sup>民间文学体裁叙事的表演行为是作为类型的体裁形式在每一次具体的叙事行为中的具体应用和实现。民间文学的文本就是一种用体裁来叙事和对话的言语行为本身，体裁形式的边界决定并构成了这种体裁叙事表演行为或文本的边界。

### 三、作为文本的体裁叙事表演行为及其责任

当然，只有当体裁进入具体的讲述语境时，才能产生民间文学体裁叙事行为的每一次具体的表演行为或文本。也就是说，民间文学体裁叙事行为的表演与文本的产生往往是同步的和一体的，只有对表演的记录也就是表演的后果才是民间文学的“作品”。传统的神话或史诗演述是表演，在网络上写故事、写笑话也是表演。表演理论恰恰强调了民间文学的表演行为伦理，并且强调民间文学文本就是一种交流方式和交流行为。

表演理论的提出者鲍曼认为，在“讲述的民族志”<sup>②</sup>领域，“表演”（performance）一词一般具有两种基本含义：一是指社会生活中对语言的情境化使用，二是指一种熟练的、被特别标定的言说方式，这种言说行为被用来展演，被对象化，在某种程度上从语境中被提升出来，任由观众细细品味。表演让人负有交流的责任，它为观众指定了对表演者的技巧和效果进行评价的责任。<sup>③</sup>在《故事、表演和事件：口头叙事的语境研究》一书中，鲍曼又明确指出，“简而言之，我把表演理解为一种交流模式，一种言说方式，其本质在于承担起向听众展示交流技巧的责任，在交流方式的指涉内容之上和之外，突显出达成交流的方式”。<sup>④</sup>可见，首先，表演的本质在于把展示交流技巧的责任归于表演者，把品评的责任归给观众或听众；因此，国外有学者认为，实际上，鲍曼把责任（responsibility）当作界定“表演”的一个关键术语。<sup>⑤</sup>其次，表演主要指言语交流的方式；最后，表演理论意在强调或突出交流得以完成的方式，但强调和

① 正如鲍曼所指出的，“表演”这个概念本身就意味着“没有必要再从艺术性文本（artful text）出发，即在独立的形式基础上确认文本，然后将之重新置于使用的情境中，以使用交流性的语词把口头艺术概念化。相反，按照文本所建立的方法，表演便成了作为口头交流的语言艺术范畴的根本”。（理查德·鲍曼：《作为表演的口头艺术》，第13页）

② 王杰文：《戴尔·海姆斯与“讲述的民族志”》，《温州大学学报》2012年第1期。

③ Richard Bauman and Joel Sherzer, eds., *Explorations in the Ethnography of Speaking*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, pp. xviii-xix.

④ Richard Bauman, *Story, Performance, and Event: Contextual Studies of Oral Narrative*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986, p.3.

⑤ Jane H. Hill and Judith T. Irvine, eds., *Responsibility and Evidence in Oral Discourse*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p.16.

突出的手段是“越过”其指涉内容（在它之上和之外）。表演理论更关注的是交流的形式而非内容。“我们非常需要的是：表演的一种形式诗学，依据话语的构成性角色对社会互动和事件所做的民族志理解，对形式—功能的相互关系的清醒认识”。<sup>①</sup> 鲍曼指出，在口头表演的民族志中，表演事件的地位和文本一样，都是描述和分析的基本单位，也就是说，文本和表演事件共同被理解为社会行为，研究者的关注目光转向了社会生活中艺术性言说表演的实际施行。口头文学作为一种言语实践行为的表演事件被理解为言说艺术，其本质就在于被体验的表演之中。因此，鲍曼特别强调了表演是一般与特殊的结合，每次表演既是某个人表演的这一个文本，同时又是这一类文本。<sup>②</sup> 这里值得注意的要点是：首先，口头文学的表演指被体验的表演，也就是被观众和表演者共同体验着的表演，而不是没有被体验到的、受所谓外在时空环境决定的行为；其次，这种表演是一种形式关系，因而对这种表演的研究才会是一种形式诗学；再次，在这种表演中，文本和表演事件都被看作描述和分析的基本单位，而且它们都被看作社会行为或言说实践行为。表演的双重含义是：艺术行为即民俗的实践和艺术事件即表演的情境——包括表演者、艺术形式、听众和场景等。<sup>③</sup> 文本和表演事件都是民俗的实践。表演的情境只是为了分析和理解这种实践而划分的层次，而非客观的原因。最后，研究这种被体验的表演的目的是理解意义，而不是解释原因。更确切地说，是理解表演者和观众（包括在表演现场的学者本人）对这种表演的体验和理解，而不是为这种表演寻找外在的原因（比如外在的时空因素对表演的影响等）。

正因此，丹·本-阿莫斯才认为，语境研究代表从历史民俗学或比较民俗学向“描述民俗学”的一种转变。<sup>④</sup> 由此也带来了从以往的因果解释向意义阐释的转变，语境分析并不解释民俗，而只是通过考察文本以及民俗在社会中的整体经验来阐释民俗，它寻求的是意义而非原因。<sup>⑤</sup> 这种整体经验是对语境整体和意义整体的体验。<sup>⑥</sup> 这无疑点明了语境研究可能带来的新的可能性，即它不是一种实证研究，而是一种实践研究；它要研究的不是人们的认识活动，而是实践行为。尽管鲍曼

① Richard Bauman, *Story, Performance, and Event: Contextual Studies of Oral Narrative*, p.114.

② Richard Bauman, *Story, Performance, and Event: Contextual Studies of Oral Narrative*, pp.112-115.

③ 参见理查德·鲍曼：《“表演”的概念与本质》，杨利慧译，《西北民族研究》2008年第2期；理查德·鲍曼：《作为表演的口头艺术》，第4页。

④ Dan Ben-Amos, “The Context of Folklore: Implications and Prospects,” in William R. Bascom, ed., *Frontiers of Folklore*, New York: Westview Press, Inc., 1977, p.36.

⑤ Dan Ben-Amos, “‘Context’ in Context,” *Western Folklore*, vol.52, 1993.

⑥ 国外有学者指出，如果说本质描述（eidetic description）是把某个经验领域孤立起来，

划分了语境的不同层次，但这只是一种分析模式，这种划分并不是要把语境物化为各种外在因素的累积和总和，因为“语境就是一种互动的现实”，<sup>①</sup>这种以表演为中心的分析恰恰是要用语境来显明文本与表演事件的整体观，也就是说，生活中的口头表演（包括文本和表演事件）都是一种实践形式和言说模式，它的本质在于这种表演的形式而非表演的内容，对听众而言，“常常是故事如何讲述比故事讲了什么更加重要”。<sup>②</sup>语境就是表演活动的整体性和当下性，也是被体验的表演及其形式和意义。以表演为中心，就是要关注这种语境的整体性和当下性，而不是把语境拆分为鱼水关系，更不能把语境误解为主客对立的外在场所甚至讲述环境。正如彭牧敏锐地指出的那样，鲍曼认为，从民俗学和人类学的更大范围来看，“表演”一词至少有三种有所重合又各有侧重的意义：第一，作为实践的表演，指处于特定情境的日常实践；第二，作为文化表演或扮演（enactment）的表演；第三，作为口头诗学的表演，指处于特定情境中口头互动交流的艺术实践。鲍曼本人和大部分运用表演理论的民俗学家主要持第三种表演观，国内介绍的表演理论也主要是第三种意义上的表演，这种意义上的表演有其局限性。

无论如何，表演理论导致的范式转向主要有四个方面：第一，从历史到现实的转向，“把民俗学转向为一门关注传统化（traditionalization）或者说传统在现实中的实践的的科学”；第二，“表演理论、以表演为中心的研究引起的另一个重大转向是彻底颠覆了民俗研究中文本的中心地位。那些因为要与书面传统具有可比性而被学者们构造、抽象、剥离出来的文本/事项，被重新放回到它们原生的土壤中。文本消失了，取而代之的是一次次的事件、一个个的过程、一次次的交流行动与实践，而当这些事件、过程、行动和实践包含着某种模式化的表达传统（expressive tradition）时，就是表演，也即本-阿莫斯所说的‘艺术性交流’。很明显，从以文本为中心到以表演或事件、过程为中心，民众的日常实践被总体地纳入了民俗学的视野”；第三，“使以往被忽略或至多留下姓名的民俗传承人受到了重视”，具体而言，“当聚光在民俗文本上的神秘光环消失以后，那些民俗的传承者、那些普普通通的民众，就不再是历史抉择的偶然承受者而承载着偶然的记忆；相反，民众因为主动地在生活实践中运用民俗而清晰

① 描述在思维、书写或对话的反思实践中的这些经验的本质，那么，鲍曼的理论就可以被看作本质描述，即描述表演互动经验的结构以及表演经验中各个部分之间的关系，参见 Harris M. Berger and Giovanna P. Del Negro, *Identity and Everyday Life: Essays in the Study of Folklore, Music, and Popular Culture*, Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2004, pp. 29-30.

① Dan Ben-Amos, “‘Context’ in Context.”

② 理查德·鲍曼：《“表演”的概念与本质》，杨利慧译，《西北民族研究》2008年第2期。

地出现在了民俗学研究的地平线上。与民俗学者的田野经验相适应,这时的‘民’,不再代表被抽象化的、由面目不清的个人组成的均质社区或群体,代表着落后与愚昧,‘民’第一次呈现为有血有肉的丰富的个人。人的因素、人的创造性第一次和传统的力量相较量。人不再是被动的传统接受者。不是传统假借文本为化身游走于、飘荡于个体之间,而是由于人的主观选择,传统才能延续”;第四,“以表演为中心的研究实际上体现了整个人文、社会科学界一种共同的理论转向”,因此,彭牧还别具慧眼地指出,“将表演理解成实践这第一种意义,实际上具有更大的理论潜力”,因为“强调实践、强调作为主体的人,实际上是整个人文、社会科学界,如人类学、语言学、社会学、历史学、文学等等从80年代以来逐渐清晰的理论趋势”,因此,“从这个意义上说,民俗学向表演中心的转换,实际上预示着大范围理论变迁的先声”。<sup>①</sup>

事实上,表演理论的确蕴含着民间文学研究向实践科学转向的可能性,它至少可以表明:民间文学体裁叙事的表演行为是一种交流实践形式,形式本身也是一种实践,语境就是这种实践形式在当下的整体实现。实际上,鲍曼和布雷德已经明确指出,以表演为中心的方法的核心在于,不再把口头传统看作文本性的对象,而是看作社会实践,表演的最一般意义就是行动或实践,它的中心是对语境中的口头艺术形式的主动运用。<sup>②</sup>语境分析不是为了寻求语境的外在因果关系,而是为了理解并体验语境整体的内在意义。所谓 context (语境)就是 con-text (共同文本)。“表演理论并不是把‘语境’当作一种固定不变的、可精确描述的、外在的信息,而是一种生成中的、偶发的、互动中的关系”。<sup>③</sup>民间文学的语境恰恰昭示出民间文学体裁叙事行为或文本形式的互文性和整体性关联。语境就是民间文学体裁叙事行为或文本形式的当下使用和具体实现。对本文的论题而言,民间文学体裁叙事行为的表演必须使用特定的某种体裁。只有当体裁进入语境时,它才能被具体化,才能获得具体的实现,也才能变成体裁叙事的具体表演行为或具体文本。正因为民间文学体裁叙事的表演是一种公共的实践行为,所以,鲍曼才以卓越的洞见认为表演的本质在于赋予表演者和观众的责任:表演者有充分展示交流技巧的责任,观众则有品评这种技巧和效果的责任。这实际上是民间文学体裁叙事传统的表演为表演者和观众赋予的责任。因此,这种责任不是表演者和观众的主观心理中是否明确意识到或者是否承认的责任,而是表演客观上要求的责任。换言之,这种责任不一定是实然,而是应然(条件)。因此,鲍曼说“对表演的否认本身也许是对完全表演的标

① 彭牧:《实践、文化政治与美国的表演理论》,《民间文化论坛》2005年第5期。

② 理查德·鲍曼:《作为表演的口头艺术》,第102—103页。

③ 王杰文:《“语境主义者”重返“文本”》,《青海社会科学》2013年第3期。

定”，<sup>①</sup>对表演责任的推脱恰恰从反面彰显出表演责任的存在。鲍曼所谓表演的责任，不仅包括表演者的责任和观众品评的责任，还包括表演者和观众共同对传统的责任以及表演者与观众之间相互尊重、彼此以“你”相待的责任。<sup>②</sup>

责任之所以构成了表演的本质，恰恰因为民间文学体裁叙事行为本身就是一种需要复数主体参与的伦理实践和道德行为，民间文学的文本实际上是一种公共表演的伦理实践和道德行为，因此，表演的集体性实际上具有公共特征，表演者和观（听）众在表演中都责任重大。正因为有了这种责任伦理，民间文学的体裁叙事行为才可能有自由。

#### 四、作为文本的体裁叙事表演行为的形式意志

既然对民间文学体裁叙事的实践而言，表演行为就是文本，文本就是表演行为，那么，文本的边界也就是表演行为的边界，民间文学体裁叙事文本的异文实际上也就是民间文学体裁叙事表演行为的“异文”。<sup>③</sup>一方面，每一个异文都具有相对的独立性，但这一次表演的“文本”与每一次表演的文本之所以形成了互文关系，恰恰因为每一个异文都属于民间文学的体裁叙事行为传统，都受到这种传统的规定和制约，变和不变都发生在这种传统的内部。另一方面，民间文学的体裁叙事行为与表演文本并不是一直处于一体状态，在表演结束之

① 理查德·鲍曼：《作为表演的口头艺术》，第153页。

② 鲍曼的“责任”概念不仅包括表演者对某次表演的责任以及观众品评某次表演技巧和效果的责任。“对表演进行品评的阐释性过程包含着对互文关系本身的运用，这一互文关系由过去的表演构成，它为对当下的表演进行比较性评估提供了标准。因此，表演者也对以往的性能负有责任，无论在特定的文化和历史背景中衡量这种责任的标准和尺度是什么。将表演与以往的性能相联属要求对二者之间的互文关系进行校准（calibration）。对于正确做法的责任感会促使表演者尽可能复制过去的表演，以展示传统的权威性；同时，表演者也会使自己的表演与过去的传统保持距离，这会凸显其表演的独特性”（理查德·鲍曼：《作为表演的口头艺术》，第79页）；由于表演者的每一次表演和观众的每一次品评都会以民间文学体裁叙事行为传统为标准，所以，表演者和观众分别对共同的体裁叙事行为传统负有责任。而且，“作为一种互动的结果，表演的一个有机组成部分是观众的协作参与”，而且“品评为吸引观众参与表演……开通了道路”（理查德·鲍曼：《作为表演的口头艺术》，第78页），因此，这种责任自然也包含着表演场域人际关系的伦理责任。正因如此，责任才是表演的本质。

③ 鲍曼把口头叙事的表演看作文本（text）、被讲述的事件（narrated event）和讲述事件（narrative event）三者不可分割的统一体（参见Richard Bauman, *Story, Performance, and Event: Contextual Studies of Oral Narrative*, p.7）；不过，本文是对表演的实践研究，因此，暂不对表演做理论的划分。

后，被记录、录音和整理的表演文本能够单独存在。<sup>①</sup>因此，在强调民间文学体裁叙事行为的生活性的同时，我们也不能忽视体裁形式的独立性和独特性。这也就意味着，民间文学体裁叙事的表演行为不仅具有自身的形式，而且具有自身的实践目的。它不是为了其他目的或者服务于其他东西，而是为了实现自身的形式或目的。正因如此，瓦尔特·安德森提出了民间文学的自动修正律（Das Gesetz der Selbst-Berichtigung），即童话或故事在被反复表演时能够自动保持或回到它的最初形式或原始形式；吕蒂也指出了民间文学的“形式意志”（Formwille）、“风格意志”（Stilwillen）或“形式冲动”（Formstreben）。其实，形式就是目的，形式意志也是目的意志。这种意志或冲动既属于民间文学体裁叙事行为传统自身，也属于人，或者说，它们首先属于体裁叙事行为传统，其次才属于人。<sup>②</sup>因为决定形式的首先是体裁叙事行为传统而不是人。既然是体裁叙事行为传统让人言说，那么，人也就具有了体裁叙事行为传统所赋予的形式意志或形式冲动。

在民间文学体裁叙事的表演行为现场，我们经常可以见到表演者以及听众对特定民间文学形式（目的）的追求、维护和经营。例如，朝戈金根据国外学者和他个人的田野调查经验指出，优秀的史诗演唱者完成史诗表演靠的都不是记诵或复诵而是创编，但是，口传史诗有其内在的、不可移易的质的规定性，它决定着史诗传统的基本架构和程式化的总体风格。口传史诗传统中的诗人以程式（Formular）的方式从事史诗的学习、创作和传播，歌手就像摆弄纸牌似地组合并装配那些承袭自传统的“部件”。<sup>③</sup>这些程式或“部件”本身是形式，而其组合并装配的规则同样是史诗的形式规则。吴语山歌歌手陆阿妹曾说：“山歌只能唱七分，勿可以唱得有头有尾，唱一半，听一半，听听想想有味道；全唱完，打碎砂锅纹（问）到底，要弄僵；唱三分，别人勿相信格。”歌手对自己唱的山歌形式有自己的理解和追求，所以他们在“调”（也有人称“刁”）山歌即在编创或演唱的过程中，随时将一些现成的山歌套式“调”入正在编创或演唱的作品中。“调山歌”是歌手们在长期的演唱过程中最经常使用的手法，也是叙事山歌越唱越长的重要原因之一。“调”是一个动态的过程，通常是在演唱过

① 梅东伟、高有鹏：《作为艺术形式的民间文学》，《文化学刊》2010年第3期。

② 尽管吕蒂认为，童话的风格意志更多地应该记在真正的童话创作者的账上，而且另一种风格必定是另一种风格意志的表达形式，但他也指出，“支撑童话的不仅有个人的艺术意志，而且在象征暗示的意义上，也有超个人的艺术意志”。（见 Max Lüthi, *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*, Neunte Auflage, Tübingen: Francke Verlag, 1992, S.92-93, 103）

③ 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，第72—78页。

程中的即兴发挥，也是在演唱过程中完成的。<sup>①</sup>传统的客家单条山歌在格律和词句上也有严格的规则，但在唱法上却很随意，反正你一条我一条，怎么唱都行。<sup>②</sup>这种演唱的自由尽管随意，却仍然遵循着山歌的形式，歌手们对此不一定有多么明确的意识，但至少对其实践的用法谙熟于心。河北耿村的故事家“靳景祥的故事基本上都是听别人讲述的，然而他并不是一个单纯的转述者，他会听来的故事进行思考，将不圆满的地方，想办法把它讲顺溜了。有些故事，他听的时候，觉得前半部分好，就记着这部分，等听了别的有合适的，再给它凑到一起去，形成一个完整的故事。也正是因为因为在故事讲述中，加入了自己的深入思考，靳景祥的故事才得以具有更高的艺术价值，也使得他在耿村众多的故事讲述家中脱颖而出”。<sup>③</sup>《江格尔》演唱艺人冉皮勒面对自己已经出版的演唱文本时说了这样的话：“这好像不是我所演唱的《江格尔》呀！这是跟其他江格尔奇所说的混在一起了呀。这不是我所讲的《江格尔》！”“我心里的愿望是，要是有可能，将来把我演唱的就按照演唱的样子出版就好了。”<sup>④</sup>这些实例都说明，表演者不仅有形式意志或形式冲动，而且有对完满形式或完整形式的守护和追求，他们在表演过程中要力求实现他们心目中的某种完满形式或完整形式，这是他们的自由权利。

需着重指出的是，吕蒂之所以没把形式意志、风格意志或形式冲动完全归因于人，是因为他并不在人的心理层面考虑这些问题。也就是说，我们在田野调查中可能会遇到各种具体的情况。在心理层面，除了上述有明确形式意志的讲述人之外，也有不关心形式问题的表演者。在民间文学体裁叙事行为的具体表演过程中，表演者的心理是多变的甚至可能是捉摸不定的，当然这也是因人而异的，有人想改变传统的形式而不能，有人不想改变已有的用语而不成。因此，民间文学的形式意志、风格意志或形式冲动主要指的不是民间文学体裁叙事表演者的心理动机，而是每一种民间文学体裁叙事行为都有各自的形式规定和形式目的，人对某个具体民间文学体裁的表演实际上（无论在心理上是有意识还是无意）被卷入了这种体裁的传统。在这种体裁传统的规定下实现体裁形式

① 郑土有：《吴语叙事山歌演唱传统研究》，上海：上海辞书出版社，2005年，第274、240页。

② 徐霄鹰：《歌唱与敬神：村镇视野中的客家妇女生活》，桂林：广西师范大学出版社，2006年，第139页。

③ 林继富、李敬儒：《靳景祥故事讲述研究》，北京：中国社会科学出版社，2013年，第80—81页。

④ 朝戈金：《口传史诗诗学：冉皮勒〈江格尔〉程式句法研究》，第130页。

的目的，无论表演者的主观心理是想创新还是守旧，无论实践的目的地是否实现，表演者在客观上都必须服从这种体裁本身的形式意志和形式目的。

从实践研究的观点来看，采录人与讲述人都有形式意志或形式冲动，采录人整理出来的理想文本形式同样是民间文学体裁叙事行为的一种表演。<sup>①</sup>但是，这里应该做进一步的实践分类和区别对待。由此，我们也可以重新领会毛星当年针对民间文学文本的记录和整理工作提出的深刻而辩证的观点。他认为，首先，在口头创作中，即便是其中完美的作品，有些也经历了产生和发展的过程，即开始时比较粗糙甚至很粗糙，经过长期不断的集体加工，才渐臻完好。其次，即便同一个故事，不仅各人有各人的讲法，而且即便同一个人讲同一个故事，每次的讲法也不完全相同。这就给忠实记录和整理工作提出了问题：

既然故事的讲述不那么固定，究竟忠实于一个人某一次讲述呢，还是要忠实于民间的这一个故事。我的看法是，两个都要，后者是目标，前者是基础。只讲忠实于民间的这一个故事，不讲要一次次的忠实记录，这里所说的民间的这一个故事，岂不成为抽象的悬空的东西，而这里所说的忠实不是也就失去根据了吗？如果只有一次忠实的记录，就认为把这个故事的民间原貌完全记录下来，也不妥当。因为，除了故事讲述者的巧拙和所讲的粗细，还有这样的情况：讲故事的人由于记忆的错误或别的什么原因，或者把有的内容讲漏了，或者在一个故事中甚至可能把别一个故事误掺进来……这样，这一次记录，对于这一个故事的民间原貌来说，它的忠实性就存在着疑问。那么，怎样才算忠实，忠实的标准究竟是什么呢？我想，可以有最高的或较高的标准，也可以有最低的或较低的标准。忠实记录故事讲述者的讲述，不加入自己的任何“补充”，也不随便删削讲述者所讲述的内容，这应该是最起码的最基本要求。在这一基本要求下，较多人人都容易作到的是，记录下所找见的任何一个劳动者的讲述，即使这一讲述是比较粗糙、比较简单的。而有的人则不满足于这样的记录，不止记录一个人的讲述，还记下较多人所讲的，并且选择故事讲述者，创造讲述故事的良好条件，使所能找到的最好的故事家兴高采烈地施展他的绝技，必要时还请他讲第二次，讲第三次。比之前者，这样记录下来的故事，当然质

① 例如，民间故事集《野山笑林》的整理者黄世堂明确地说：“故事肯定改了的，完全原汁原味肯定是搞不成的。民间文学的东西啊本身就是所有智慧的结果，讲一遍就增加一种新的智慧，我整理了一遍，还不增加我的智慧吗？”（王丹：《刘德方故事讲述研究》，北京：中国社会科学出版社，2012年，第178页）

量高些，也就可能根据这样的记录整理出更忠实于民间的这·一·个·故·事·的稿本。我们要提倡后面这种作法。我想这似乎是民间文学工作者应该采取的作法。当然，这不一定是广大群众人人都能作得到的。因而，并不因为提倡这种作法就否定前一种较多人所作的努力。即使是一个专业的民间文学工作者吧，在不能采取后一种作法的情况下，也是只能记录个别讲述者的比较简单的讲述的。应该肯定，即使是比较粗糙简单的讲述的记录，甚至只是记下一个故事的线索，也是有一定价值甚至是不小的价值的，只要不错误地把它当作民间的这·一·个·故·事·的唯一的、最完全的最好的记录并因而排斥别的记录就行了。<sup>①</sup>

毛星虽然强调从完整形式上来判定“这·一·个·故·事·”，但他也同时承认每一个具体的讲述人讲述的故事各有千秋，也各有独立的价值和意义。因此，一方面，他并没有主张采用越俎代庖的加工、综合方法，而是坚持让讲述人自己保持最佳状态，发挥出最好水平，从而采录到完整的甚至完美的“这·一·个·故·事·”。<sup>②</sup>另一方面，毛星在论述中潜在地保留了民间文学讲述人和采录人各自的权利，而且没有让采录人的权利去侵犯甚至剥夺讲述人的权利。他所谓忠实的“最高的或较高的标准”以及“最低的或较低的标准”主要不是理论的标准，而是实践的标准。所谓“忠实记录故事讲述者的讲述，不加入自己的任何‘补充’，也不随便删削讲述者所讲述的内容，这应该是最起码的最基本要求”，其中暗含的忠实原则不仅是（理论上）忠实于原文，而且是（实践上）忠实于故事讲述者；所谓“我们要提倡后面这种作法”，即“选择故事讲述者，创造讲述故事的良好条件，使所能找到的最好的故事家兴高采烈地施展他的绝技，必要时还请他讲第二次，讲第三次”，实际上就是让讲述人发挥自己的主动性、主体性和创造性，让他们最大限度地使用自己的体裁叙事行为权利。

如果说，讲述人的讲述和采录人的整理都是民间文学体裁叙事的表演行为，那么，他们的表演行为都既有各自的权利也有各自的责任。进言之，一方面，采录人当然没有权利以自己整理的文本代表甚至代替讲述人的文本，另一方面，即使采录人有权利以追求文本形式的完整性和完美性为理由来整理甚至加工出“这·一·个·”文本，他或她也必须为此文本负责，而且他或她整理甚至加工出来的

① 毛星：《从调查研究说起》，中国民间文艺研究会编：《民间文学搜集整理问题》第1集，第181—194页，着重点原有。

② 中国民间文学采录者整理、记录的“这·一·个·”文本的理想形式不同于吕蒂研究的（作为某种体裁的）“这一类·”童话文本的理想形式，它们分属不同的层次。

“这一个”文本只能代表他或她的“这一个”文本，不能代表讲述人甚至讲述人所在族群或地区的“这一个”理想的、完整的文本。因为正如吕蒂所说，完美的形式只是理想类型，而不是一种现实的存在。尽管采集人和讲述人都是某种具体的民间文学体裁叙事行为的实践者，他们都被卷入了这种体裁叙事行为的传统之中，都有传承的权利和形式意志，但他们的文本只能代表他们自己应该各负其责的文本。也就是说，他们的体裁叙事表演行为应该权责分明，不能相互越界。<sup>①</sup>因为民间文学的文本实践涉及的“知识社会学本来就应该是知识伦理学”。<sup>②</sup>

〔责任编辑：许航 责任编审：王兆胜〕

---

① 不过，由于吕蒂要研究的是某种体裁的形式，所以他认为，只有从许多讲述人那里听到了同一个故事，收集人才能成功地确定普通民众的精神立场和创造力所在。民间童话的讲述人常常从几个人那里听来了他的故事，在他本人讲述时要力求达到最佳形式。同样，通过比较不同的异文，收集人和编者也几乎会自发地创造出由此得到的理想形式。这种理想的形式只能通过比较相似的叙事来获得，而不能像格林兄弟那样通过合并相对异类的异文来获得（Max Lüthi, *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*, S.100）。这就涉及了民间文学研究者和整理者的体裁叙事行为责任的问题。

② 户晓辉：《童话的生产：对格林兄弟的一个知识社会学研究》，吕微、安德明编：《民间斜事的多样性》，北京：学苑出版社，2006年，第170页。

land returned to the mortgagor.

**(8) Folk Literature: Textual Practice Drives a Change of Direction in Research**

*Hu Xiaohui* • 167 •

Chinese scholars have long used cognitive methods to study the issue of textual practice in folk literature, in the belief that text and context bore little relation to one another. Most of them still see the performance theory and oral-formulaic theory introduced in the 21st century as a method of theoretical understanding and empirical research, and thus ignore the possibility that folk literature is becoming a practical science. From the perspective of practical research, folk literature texts actually involve people using different forms of folk literature in the act of narrative performance itself. Performance is the process of practice whereby the intertextuality of forms and narrative tradition is embodied in the dynamic text by the act of performance. Only by returning folk literature texts to the act of performance of forms and narratives can the form will common to the genre and the people, the ethics of responsibility of the performer and the audience, and the character of folk literature as practice be highlighted, and only thus can the relationship between “this” performance of folk literature and “this” collected and recorded text be clarified through practice.

**(9) Blacks in the American South and the Tuskegee Study of the 1930s**

*Huang Wenling* • 183 •

The Tuskegee Study (1932-1972) was an infamous medical study conducted by the United States Public Health Service to study the natural progression of untreated syphilis in black patients. In a situation where medical resources had long been scarce and segregation was in force, the black patients and medical and nursing staff had their own reasons for participating in the study. They firmly believed that the only way to get medical care and break down medical segregation was to take part in the Tuskegee Study, a mode of thinking that can be traced back to Booker T. Washington's tradition of compromise and “National Black Health Week.” The black medical and nursing staff thought the study was a process whereby new scientific knowledge would be discovered and believed their cooperation and participation would improve black health; they also saw it as an opportunity for black patients to enter the government medical system. The patients' thirst for medical care and the hopes of medical staff enabled the study to continue for forty years.

• 208 •