



动态 (../web/?ChannelID=4)

朝戈金|论口头文学的接受|评论

发布日期: 2022-10-07 作者: 朝戈金 点击数: 239 文章来源: 民族文学学会 (<http://www.cels.org.cn/cn/>)

朝戈金|论口头文学的接受|评论

内容提要: 口头文学的演述活动是公共性事件, 演述场域和受众之间是耦合关系。演述者与受众的关系呈现以下特点: 一、口头文学接受主体的“前理解”与演述内容具有“强关联性”; 二、文学生产者和消费者之间的关系是“众多演述人受众”的互动关系, 在演述场域中他们之间不仅会发生角色互换, 还会共享相关知识汇聚起来的“传统池”; 三、在叙事变异的维度上, 文本具有“新生性”和“开放性”特征; 四、演述人与受众是共生关系, 他们之间互为条件, 而且演述事件与演述环境以及更大范围的社会文化背景之间所形成的整体关系可以“演述—生境整一性”概括。传统社区内部的向心力和其边缘的“核心—边缘模式”表明整一性也是动态的和变化的。

关键词: 口头文学; 受众; 演述场域; 演述—生境; 整一性

人类古往今来的文学生产活动及结果, 从所用媒介的角度划分有口头文学和书面文学两翼 (西方学界也多这样表述。英文用oral/written literature, 中国学界用“民间文学”和“作家文学”较多)。这两翼各有传统, 又时有交叉互渗, 彼此影响。文学研究也可相应地分为两端: 口头文学研究和书面文学研究。在口头文学一端, 从德国格林兄弟时代开始, 国际学界大致认同散体口头文类有神话、传说和民间故事三个主要类型; 韵体形式比较复杂, 但不出叙事和抒情两类。史诗虽属叙事诗范畴, 但横跨口头和书面两翼, 就稍显特别: 有民间口传史诗 (原生史诗) 和文人书面史诗 (次生史诗), 以及介于两者之间的“书写口头诗歌”写定的史诗 [1]。它们各自的代表可以举出《格萨尔》 (藏族口头史诗)、《埃涅阿斯纪》 (古罗马维吉尔创作) 和《卡勒瓦拉》 (芬兰洛特采录编缀)。在漫长的历史进程中, 口头创编的史诗是演述给受众听的, 文人书写的史诗和文人依据民间诗歌编写的史诗则都是给读者阅读的。口头与书面的史诗, 分别对应不同的创作、传播和接受情况, 有不同的文学生产消费规律, 以及不同的艺术法则和技巧, 需要分别讨论。本文的问题意识来源于下面三点: 一则, 在整个文学研究中, 关于文学接受端的研究一向偏少, 理论总结偏弱; 二则, 在笔者推进的“口头诗学”框架性思考中, 受众研究也是重要一环, 理当奉上思考以求教于方家; 三则, 史诗被称作“重大文类” (master genre) 和“超级文类” (super genre) [2], 含括诸多神话、故事等其他口头文类, 文化内涵丰满, 诗学法则繁复, 在许多文化传统中都被奉为语言艺术的高峰, 田野研究和学理探索成果可观, 这些都为笔者的讨论提供了丰富的材料和深具启发意义的洞见。本文主要取传统的口头史诗演述实例, 在必要时参照书面文学, 从三方面展开讨论: 史诗传统中的受众、演述场域中的受众, 以及演述人/受众与更大范围的社会文化语境的关系。

一传统中的受众与接受的“公共性”

和“强关联性”

书面文学的接受者被称作读者, 口头文学的接受者被称作“受众” (audience), 有时也用“听众” (listener)。本文用“受众”一词, 意在强调他们在特定演述场域中不仅用耳朵聆听唱词和旋律等声音信息, 还同时用眼睛观看和接收演述人的副语言 (身态语言等) 信息, 以及随时感受现场受众们的各类反应, 这些都是“听”所不能涵盖的。史诗的受众指特定史诗传统在特定的时间空间里 (演述场域) 接受演述的人群。受众是与演述场域相联系的概念, 离开了演述场域就没有所谓受众。所以, 受众不是一个单独的社会文化角色的标签, 而是史诗演述活动的一个组成部分。书面文学的阅读活动往往是私下进行

的私人活动，当然也有各类读书班，一群人通过朗诵、讨论等环节接受特定文学作品，但一般情况下文学阅读是私人性的。而传统的史诗演述通常是公众活动，是在一个有一定边界的公共空间完成的。这个公共空间可以是贵族的宫殿，平民的毡房，军营或旅舍，在露天环境中演述的情况也时有发生，这个公共空间，也就是演述场域，是物理空间和精神空间的统一。史诗演述活动可能以公众娱乐为主，但也经常是群体性节庆活动或信仰仪式活动的一个有机组成部分，比如贵州麻山苗族在葬礼上演述《亚鲁王》[3]。总之，无论是日常娱乐消遣活动还是与特定仪式活动嵌套在一起，史诗演述活动都是一个公共事件。就这个意义上说，书面文学阅读和接受常常是个体活动，口头史诗的接受则是一个公共活动（其他口头文类演述活动也大抵如此）。“公共性”是大型口头文类接受活动的一个主要特点。这个概括与30年前的《民间文学概论》[4]中关于民间文学有“集体性”特征的总结是一致的，但有所拓展：集体性强调口头文学是集体创作和集体传承、接受的，而本文还强调了演述场域与受众的耦合关系，以及演述活动作为生活事件的公共性。在演述活动中，声音承载着意义线性传播，随出现随消失，于是就营造了一种随着故事线起伏和演述人情感起伏而激荡着情感波浪的文学精神和情感空间。在早年人类学家的田野报告中以及晚近采录的田野视频中，我们都能观察到这种文学空间中发生的情感共振的情况。

文学受众作为信息接受者有什么特点呢？以汉斯·罗伯特·姚斯（Hans Robert Jauss）等人为主导推动的接受理论（reception theory）认为，文学作品的教育和娱乐功能只有通过读者的阅读活动才能实现。阅读和接受的过程就是作品获得生命力和发挥其作用、实现其价值的过程。读者并不是被动接受而是主动参与到文学意义的实现之中，所以读者发挥着重要的推动文学创作的作用。姚斯认为，读者都拥有一个建立在“前理解”（pre-understanding）之上的“期待视野”（horizons of expectation），前理解是由读者的全部既往阅读经验和人生经验构成的动态积累状态，期待视野则是读者的自觉能动的文学预期[5]。这个见地虽然针对的是一般文学阅读，但在口头文学领域道理也一样。演述场域中的受众并非在精神面貌和文学积累上高度均质的群体，而是彼此有差别的个体的集合。“口头理论”的旗手约翰·迈尔斯·弗里（John Miles Foley）就说过：“文本在这些[期待]视野所限制的幅度内被接收，[对文本的]解释由此便必然具有内在异质性。没有两个读者会对文本的编码信息做出完全相同的反应。”[6]基于田野研究经验的积累，就很容易理解演述场域中的受众对人物和情节的理解和感受彼此有差别，因为各自的人生经验积累和文艺积累并不完全一样，于是，“期待视野所限制的幅度”便彼此不同。以个体而言，书面文学的前理解往往更为宽泛，边界更为遥远。换句话说，读者的文学接受触角可能伸到遥远的异国（常通过翻译），或者久远的过去（有时凭借译注），譬如一位久居东京的读者可能会阅读非洲小说和中国古诗词。读者既往经验储备与阅读的“本事”之间的关系，可能呈现为“弱关联”——“视野”的幅度就是宽阔的。斯坦利·费什（Stanley Fish）所谓“有见识的读者”就属此类[7]。两相对照，口头文学的受众就不能这样理解。他们共同参与演述活动，体验相同情感共振过程，彼此之间也会相互影响，所以从本质上讲，受众是个体与群体的统一：既要作为群体去理解，也要考虑到群体成员之间的差异。

读者阅读活动经常在“弱关联”情况下发生，在传统语境下的口头史诗接受则常常呈现为受众与“本事”之间的“强关联”。以中国“三大史诗”在社区传承的情况来说，演述格萨尔的故事，或者玛纳斯的英雄业绩，其人物和故事往往是受众通过前在的演述活动所熟悉的。在各类史诗田野研究报告中，我们经常能见到构成受众群体主要部分的“有经验的受众”这种说法（可以比较“有见识的读者”），他们类似京剧票友，对演述内容相当熟悉，对很多精彩情节如数家珍，对演述人的风格和技巧也十分了解，还常常评头论足。这里的期待视野的指向性就非常强，视野的幅度就是窄化了。这种“强关联”对特定演述传统的生命力和“范例化”（一种经典化）而言，会发生双向作用。一则，出自大师之口的某些场次发挥极为精彩的篇章会长久地成为受众津津乐道的轶事，这些留存在受众记忆中的卓越篇章就会朝“范例化”方向发展——蒙古族大师琶杰演述的《琶杰格斯尔传》，柯尔克孜族大师居素普·玛玛依演唱的《玛纳斯》系列，都是已经成为口头史诗“范例”的典型例子。二则，受众的艺术鉴赏能力又会反过来促进演述人的技艺精进。高水平的挑剔的受众，永远鞭策着歌手不断提升艺术水平。接受理论“注重读者对文学文本的接受；但它的主要兴趣不是某位读者在某个特定年代的反应，而是普遍的阅读大众在一段时期内不断变化的阐释性反应和评价性反应”[8]。在口头诗学论域中，受众的能动作用也应得到较多强调。在笔者看来，有必要细化受众群体。在一个传统社区中，在特定的演述场域，文学受众对演述内容的感受能力和理解能力是参差不齐的。这里尝试将他们大略地分为几类：第一类是传承人和实践者，他们是在行的故事创编/演述人和在行的受众。第二类是局限性受众，操持相同语言或方言，但不属于本地文化圈，对演述传统不够熟悉，只能部分了解演述内容（有限接近）。第三类是局外人，他们隔着语言和文化壁垒，依靠翻译、字幕、解说等方式参与到演述活动中，但很难与现场情绪共振，是演述场域中的疏离性的存在。其中，第一类人总是发挥至关重要的示范、引领、支撑作用。没有了他们，演述传统将不复存在。陈泳超研究传统社区时将同一地方的人群分为七个类型：普通村民、秀异村民、巫性村民、会社执事、民间知识分子、政府官员、文化他者[9]。他面对的是社区仪式活动和嵌入其中的传说体系，情况更复杂，划分也就更细。笔者主要聚焦口头文学生态，这是差异所在。

在书面文学接受者的研究中，沃尔夫冈·伊瑟尔（Wolfgang Iser）的“隐含读者”，米切尔·利法特（Michael Riffaterre）的“超级读者”，埃尔文·沃尔夫（Erwin Wolff）的“假想的读者”，和斯坦利·费什的“有见识的读者”[10]，是从不同角色和作用的角度对读者进行定位的尝试。作家在提笔写作之初，心中就有了预期读者，预想中的读者已经通过某种方式影响了作家的写作策略，不过，读者对作家的作用仍是间接的和有限的。反观口头文学中的受众，他们在演述人心目中的作用则有很大分量。劳里·航柯（Lauri Honko）依据在印度所做的史诗田野研究，指出口头的歌手心中也有“理想的、假想中的听众”和身在现场的受众的区分，歌手不得不随时考虑现场的情况[11]。新疆的史诗田野报告更是以生动多样的事例说明，现场的受众会如何影响演述人的讲

述进程和策略，并通过褒贬反应来直接鼓励或刁难演说人 [12]。面对这种局面，演说人不仅需要脑袋里装着整个故事，还需要有“急智”来“即兴创作”，以应对现场可能出现的五花八门的诉求，保证演说顺利进行下去。

观察语言和文化层面，更能看出受众强关联和读者弱关联的反差。总体而言，具有弱关联的文学阅读，可能通过母语、外语或翻译，读者可能熟悉作品所呈现的文化传统，也可能很不熟悉，只是好奇或看个热闹。对作品中的特定文化符号和象征，如西洋的榭寄生或中国的蝙蝠，或许有能力体察其意涵，或许不能。理解特定语言符号系统的能力和理解符号背后文化含义的能力，是判断关联强弱的合用尺度。阅读老舍的《骆驼祥子》，读者当然会感到靠近了北京，但不必形成对北京的认同。可是，“疯子沙格德尔”故事系列与内蒙古巴林草原民众的联系则紧密得多 [13]。他们无数次聆听过用巴林方言讲述的这位无比机智的同乡的故事，所以沙格德尔故事在建构社区文化认同方面有支撑作用。一般而言，文字趋于标准化，方言土语则黏着于特定文化圈。许多国家都推行过文字规范工作，以提升文字交流的准确性，这种做法同时规避了方言土语和俗字等带有很强地域性的符号。于是，标准语和规范字与书写文化结伴，而方言土语与口头传统伴生，而且只有在口头文学中才能大显身手。一个局外人所难以理解的“传统指涉性” (traditional referentiality) [14]，或者一个史诗传统在长期传承中形成的语域 (register) [15]，都是黏着于特定文化圈的现象，这个文化圈中的成员因此感到他们是“自己”。

当然，这种接受过程中出现的受众强关联或读者弱关联的现象，具有相对性。随着全球“流动性”增强，货物、人员、信息的移动速度、幅度和频度都是空前的（即前述的窄视野变宽，宽视野变窄），读者和受众两类人的前理解和期待视野也在发生改变，读者与文学文本的“弱关联”有通过各种渠道和方式增强的趋势，受众与演说文本的“强关联”则受到多种因素的影响有所削弱。譬如，读者要读历史小说《斯巴达克斯》，有好莱坞电影《角斗士》可以用来预热，可以阅读科瓦略夫的《古代罗马史》，还可以利用网络资讯以增进相关了解，弱关联就明显增强了。受众强关联的减弱则体现在诸多方面，择要言之，有现代教育对传统知识体系的瓦解作用（如破除迷信），有现代传媒带来的新娱乐方式对传统艺术的冲击等。总之，并不是简单的各自维持其或强或弱的状况。需要强调，文学阅读的弱关联和口头演说的强关联，乃是大范围、大趋势的归纳，个别反例并不能折损它作为整体图景的意义。

二 演说场域：

角色互换和“传统池”共享

现代社会的“写家”（老舍自谦语）多不以文为生，靠写作和卖书维持生计的是少数职业文学生产者。读者情况千差万别，但有一点很清楚，他们的阅读行为都是私人化的。在“作者→作品→读者”这个链条上，读者有选择读物的自由，不过通常较难有机会给作者施加影响。读者的好恶态度多是通过阅读选择来体现，作品通过阅读实现信息单向传递。一位作者通常连接着成千上万的古代与今天、域内与域外读者，构成一对多的关系。口头文学活动情况与此不同：受众和演说人一般而言是在演说场域中的特定角色，在日常生活中从事其他活动时，他们以另外的社会身份出现，如农民、商人、士兵等。有些民族的文化传统中也有职业故事演说人，就如同在现代社会有人是职业作家一样。在新疆维拉特人中的“江格尔齐”（江格尔史诗演说人）在清代有获得王府所赐头衔并依附于王府的事例，但更多的演说人出自普通人群 [16]。我们在这里将口头文学演说场域中演说人和受众的关系，做如下几个方面的归纳。

第一，多对多关系。总体而言，演说人和受众的关系不是单个作家对众多读者这种一对多的关系，而是多人对多人的关系。这不是指每次具体演说活动，而是指在整个演说生态中的情况。大型叙事传统如史诗等尤其如此。叙事学家杰拉德·普林斯 (Gerald Prince) 说，所谓叙事就是一个或多个叙述者向一个或多个受众讲述一个或多个真实或虚构事件 [17]，这是包括对传闻等非文学文类的概括。如果从口头诗学的立场出发就需要强调指出，传统性口语艺术的演述是会反复进行的，就如同戏剧的曲目要反复搬演一样。知名的演说人通常都有若干为他们赢得声望的拿手篇章，一如戏剧名角儿各有拿手曲目一样。书面文学的作者基本都是单打独斗，作品一旦受欢迎，读者数量就会相当庞大，用图形就显示为一个点（作品）放射出无数线条连接众多读者的形状。口头文学不是这样，河北藁城的耿村是有名的“故事村”，村里会讲故事的大有人在，就形成了“众多演说人受众”这种局面。同一则故事有许多人都会讲述，也有许多人多次聆听。口头史诗的情况也相同，在新疆和布克赛尔蒙古自治县有若干出色的“江格尔齐”，也有众多“有经验的受众”。史诗故事的演述，就呈现为这种多人多次对着多人反复讲述的情况。任何演说人，无论是否出众，都无法垄断特定故事，而是必定要与其他演说人、与整个受众群体共享这个故事。在书面文学环境中，一部作品被反复阅读的情况并不常有。反复搬演的口头文学，固然时常为了消遣，但远不止于此，它们有实用功能。有人总结说，在藏族聚居区，人们渴望布绸就有了《米努绸缎宗》，需要耕牛就有了《松巴犏牛宗》，举行赛马会就唱《赛马称王》，男孩出生就说唱《英雄诞生》 [18]。特定篇章的演述具有表达对美好生活的向往、欢迎新生命降临、庆贺传统节日活动等社会文化功能。就是在这种反反复复的演述中，受众逐渐熟悉了这些故事的情节和人物，熟悉不同演说人的口头艺术技巧和风格。年青一代则在这种氛围中成长起来，耳濡目染，积累了丰富的相关知识，逐渐加入“有经验的受众”群体。

第二，角色互相转化。在一个演述场域，演述人开口之际就是信息传送的中心，听他演述故事的人作为受众在场。不过，口头文学的特点是有很多人可以充当演述人，哪位观众一时兴起跳进场子中间开始演述时，他就摇身一变，成了演述人，另外一位刚讲完故事或史诗的演述人，会回到听众席充当受众中的一员。演述人和受众的角色会发生相互转化，这与书面文学的单向传递不同。“帕里—洛德理论”的开创者洛德（Albert B. Lord）就给我们讲述过南斯拉夫歌手阿夫多和穆明的案例：穆明先演述了一个阿夫多从未听过的故事，随后帕里突然袭击，问阿夫多是否能够把刚听到的故事照样讲述一遍，阿夫多接受了这个挑战，把刚听来的故事演述出来。由于阿夫多是位名气大得多的歌手，技巧娴熟，能力超群，他的这个“现学现卖”版本比原唱还要长，细节还要充盈 [19]。根据新疆的江格尔田野报告，历史上多次发生过王府的歌手之间竞赛史诗艺术的事件：歌手们轮番登场，在台上演述时力压对手，在下面当听众时则设法捣乱，让演述人出丑 [20]。这种角色互换的情况在民间演述场景是常见的。当代剧场艺术中某些制造观众参与感的尝试——模糊乃至消弭演员和受众之间的界分，这在口头文学研究者看来并不新鲜。

第三，共享“传统池”。书面文学的作者和读者两端之间是隔着抄本或书籍的。也有多人同时同题口占诗歌的趣闻，如杜甫、岑参、高适等人于唐天宝十一年秋同登长安慈恩寺塔吟诗的活动，出现口头吟诵、现场接受的情况，说明书面文学与“口头性”的某种天然联系。在口头文学中，现场即时互动则是常态。这首先是因为演述活动和接受活动在同一时空中进行，演述人和受众同时物理在场，这就为他们之间互动提供了条件。其次，传统语境中的演述人和受众也都受到特定民间艺术传统的熏陶，积累了理解故事的前理解能力。按航柯的总结，他们都身处“传统池”（pool of tradition）中。“传统池”这个概念是航柯经过长期田野观察和研究总结出来的：“寻求一种应用于混沌理论的模型或许能被证明是可行的，即在传统池中叙事因素的泡沫自由腾跳，随时会向不同方向流动，并以新颖的方式组合起来。我特意使用‘池’这个字眼，同时意指水体和储存，有很多人存入，还有很多人可以提取。很久以来都一直需要讨论传统的存储或库藏，进而在可以取用的广泛的传统和实际使用过的范围狭窄得多的传统之间做出区分……池中存蓄的因素会被不同的演述人以不同的方式来组合运用。” [21] 航柯将传统社区中成员（演述人和受众）所共享的知识和艺术方面的积累比附为水体，进而认为歌手也有自己的“传统池”。这个概括非常贴切——民间叙事的代际传承和横向传播，以及大师出现，皆可因此得以说明。不识字的桑珠老艺人择细流，故能就其深，终于积累和掌握了数量惊人的《格萨尔》故事（已经誊写出版的有45部48册，约十倍于《红楼梦》）。前述南斯拉夫歌手的案例，对歌手穆明而言是故事“流出”，对阿夫多和他所从属的传统池而言，是新故事“存入”，阿夫多结合他本人的积累和经验，再创编这个故事时，也就是从池中“提取”和整合。对受众而言，新“版”的故事又被存入池中了。可见传统池这一泓活水，有进有出，还会外溢，影响到其他传统池——故事能跨越千山万水远播他地，乃是因为故事之水是流动的。还会有一些叙事因素，因为过于古旧等原因逐渐被人们遗忘，失去了活力，沉淀到了池底，只有储备极为深厚的歌手才会取用，又或者因为这些因素紧密结合在语词程式中，因格律需要无法脱落或被替换，才成为叙事中“古老因素”的遗存，如某些古老语词形式的运用等。

第四，受众参与。在书面文学中，作者是隐藏在作品后面的，作品要达到读者这里，时常需要跨越多个沟壑：时代、国度、语言、宗教、文化等，总之是隔阂多、沟通难。口头文学的情况不同：演述人和受众是面对面的，他们同处于一个时空场域，具有“表演性”和互动性特质。演述人和受众共处“传统池”，有“强关联性”，加上在传统语境的设定中，受众是被允许表达好恶情绪的，他们也会这么做。琳达·戴格（Linda Dégh）在其著作中曾报告说，在一次长篇故事的演述过程中，表演者和受众之间的互动极为活跃，当故事进行到一半时，气氛愈加热烈，受众忍不住对故事评头论足，问东问西，乃至引发争端……故事的演述过程一共被打断了59次之多！其中不乏故意找茬子和羞辱讲述者的举动 [22]。其实，程度不同的干扰和施加影响的事情从来都存在。所以，受众是意义生成和制造的参与方，是“在场”的重要因素 [23]。正如没有观众就没有剧场艺术一样，没有受众也就没有口头文学的创编和演述。所以，受众从来就不是信息的被动接收方，而是积极参与意义生成的过程。理查德·鲍曼（Richard Bauman）对此曾有到位的总结：“在有效的、互动的交流行为完成的过程中，表演者和听众实际上是互相协作、共同参与的。” [24]

前述在演述场域中演述人和受众的四种关系之外，在口头文学演述过程中，还有两个特点需要在此提及：“新生性”（emergent quality）和“开放性”（openness）。新生性是指一个社区普遍文化体系的表演语境中特定表演的“独特性”（uniqueness），以避免出现民族志描写时将演述活动均质化和标准化的弊端 [25]。从鲍曼的新生性概念向前追溯，更早的阿尔伯特·贝茨·洛德（Albert B. Lord）是这个话题的开创者之一，他说，“不管表演场在哪里，在家里还是在咖啡屋，在宫廷还是在贵族的府邸，影响诗歌形式的演唱的核心成分是听众的可变性和不确定性。听众的不确定性要求歌手要有全神贯注的能力，以使自己能够演唱；这也能考察出他的戏剧性的应变能力、能够抓紧听众注意力的叙述技巧。……同一个歌手演唱同一部史诗歌，每一次演唱都是不同的” [26]。这就是说，“新生性”不仅与歌手现场的个人发挥有关，也与受众的不确定性有关。在我看来，还应当考虑到，同一个诗章经由不同演述人的口中叙述出来，彼此之间往往差别很大。若是歌手来自不同社区，“传统池”彼此有距离，差别就会更明显。即便歌手来自同一社区，其演述也仍然会有多种差异，部分原因是演述人每次呈现故事的方式不同——从“传统池”中提取和组合材料的手法不同，个人风格的差异，当时的心智情绪状态，受众的反作用导致的故事线改变，以及演述现场激发出来的不同情绪反应等，都是引发形成各种差异的因素。所以，口头程式理论的论断是明晰的：在每个特定时空和演述场域中形成的文本，都是特定的歌（the song），它是某个“一般的歌”（generic song）的具体存在方式 [27]。在书面文学中，作者的一部作品是被标准化批量复制的，但对口头文学来讲，由一群特定受众在特定时空中所接受的文本，是特定的“这一个”文本。桑珠在其一生中无数次演述过《赛马称王》，就他个人的曲目库而言，《赛马称王》是一个诗章，而每一次面对不同受众群体演述形成的具体文本，是“这一个”诗章。这个特殊与一般，构

成了微妙的“互文”。顺便说，洛德《故事的歌手》中对《博格达之歌》的三个版本（乌戈利亚宁1934年7月24日和1934年11月22日演唱版，以及福日季奇1934年11月24日演唱版）的并置比较，堪称对同一个歌手的同一个故事的不同版本，以及不同歌手的同一个故事的不同版本之间进行比较的范例[28]。这里所讨论的新生性现象，是口头文学“变异性”问题的一个侧面的细化和深化。

“开放性”则更为鲜明地体现了口头文学的特质。书面作品是完整和自治的，可以被理解为一个“封闭系统”，随着读者阅读活动的结束，文学的传播和接受就完成了。而口头文学的传播和接受不是这样。首先，口头文学作品是开放性的，新生性和变异性令口头文学没有完成态，只有进行态。其次，口头文学的生命力体现为它活在演述过程中，没有了演述，口头文学就寿终正寝了，所以，还可以说口头文学是过程性的。再次，口头文学是交互性的文学，就像语言[29]，人们随时通过它进行交流。交流性就带来了开放性。最后，口头文学中至少有一部分是“以言行事”的，也就是奥斯汀所说的“施为”（performative），口头文学的语词不仅是“说”，也是“做”[30]，这在仪式文学中最容易看到。总之，以言行事强化了口头文学的开放性。口头文学一旦被文字记录下来，就进入了书面世界。随着全球性阅读人口的快速增加，这种书写口头文学的情况也越来越常见。航柯说这种书写让口头文学有了“第二次生命”，意思是说虽然传统的演述生态已经式微，但幸亏有书写协助，使得长期传承的口头文学经典得以通过印刷符号和读者阅读而再次延续了生命[31]。更激烈的态度则认为，书写技术的运用无疑是将有生命的口头文学变成了无生命的化石[32]，一个用文字书写下来的口头文学作品，就成了一个封闭的符号系统，失掉了开放性，当然也就不再是口头文学了。

三受众/演述人

和“演述—生境整一性”

演述人和受众维持一种“交互性”（interactivity）关系，他们互为存在条件。对交互性不能做狭隘理解，不光是在演述场域两者互动，形成交互关系，在青年学艺过程中，在演述人相互学习切磋的过程中，在演述人代际传承过程中，在受众之间就演述艺术切磋交流经验和心得的过程中，都能观察到各种交互性现象。所以，并不是演述人和受众两个群体之间有简单的交互性存在，交互性以多层次多路径的交织叠加状态存在。

不止于此，具体演述活动（演述人和受众在场）和更大范围的文化生态之间形成事件与生态的共生关系，笔者尝试将其称作“演述—生境整一性”。社会科学的“场论”以及诗学领域的“有机主义”（organicism）等思想，都促进了作者在这个方向上的思考：如果我们把具体文类（如史诗）看做一个子系统，那么它与其他文类的系统（如神话、传说、故事、诗歌等）构成上一级语言艺术系统（想想它们之间频繁彼此借用的互文性现象），语言艺术系统与其他艺术门类（戏剧、音乐、舞蹈、美术等）一道构成上一级的民间艺术系统（共享诸多艺术通则，如抽象、俭省、对抗格调等），民间艺术系统又与更大的文化精神系统（世界观和知识体系等）构成精神世界系统（如文学演述嵌套在仪式中发挥强化信仰或治疗病患的作用等）。各个层级的子系统，既是自足的，又从属于更大的系统。在社会分工不充分的地方，民众日常生活的整体性现象更为明显。植根其间的口头文学，就需要一种“演述—生境整一性”的视域，这也应当成为搭建口头诗学认识论和方法论的基石。

下面仅用个别事例大致描画“演述—生境整一性”的若干侧面。有媒介学学者认为，“受众既是社会环境——这种社会环境导致相同的文化兴趣、理解力和信息需求——的产物，也是特定媒介供应模式的产物。两者常常相伴而生，如影随形”[33]，这当然是针对现代都市传媒说的，不过，就特定的“供应模式”和特定的文化环境两者相伴而生这一点而言，传统社会的传播活动与此多有相通之处。例如，蒙古高原牧区和西藏牧区都不具备戏剧艺术得以生存的条件。内蒙古牧区的许多自然聚落只有三四户人家，聚落之间相隔遥远，藏族牧区也大致一样，几乎没有可能为戏班子提供食宿和酬劳。于是，我们看到藏戏主要在城市和人口相对集中的农区流行，蒙古地区则很难见到戏剧艺术的发展，这些都不是偶然的。

若是地处交通要津通衢，则民众的前理解就丰富得多，受众有见多识广的特点。当地“传统池”的曲目，也更有可能丰富多样，讲述人的储备也就具有超越地方局限的特点。内蒙古东部地区自清代以来密切接触满族和汉族文化，其文学发生了惊人变化，以汉地小说为底本的讲唱形式“本子故事”横空出世[34]，收获惊人拥趸，成为讲唱文学的主流。传统的史诗演述则低迷下去，且深受本子故事的影响，形成了蒙古史诗衰退阶段代表的科尔沁“变异史诗”传统[35]。受众与演述人共享的“传统池”是超越演述场域的恒常存在。“传统池”不光是曲目的沉积和存储，而且是艺术生产、艺术表达、艺术接受的汇总，所以，小到程式片语，大到完整篇章，都汇聚在这里。而且不止于文学材料，“地方性知识”体系也整体性地沉积在这里：短小如谚语，巨大如史诗，都各自发挥传递知识、智慧和美感的作用。可以说，“传统池”是口头文学的，一定意义上说也是超越文学的。

演述活动都发生在具体的环境中。在传统社区（community）的领地里，一般会形成一种社区内部的整一性：族属内聚力、信仰凝聚力、方言亲和力等，再加上可能有周遭的高山大河等自然险阻，都会导致形成特定语词艺术传统的传播边界。讨论口头文学辐射范围，会发现与“演述—生境整一性”模式

交织发挥作用的，还可借用传播学的“核心—边缘模式”（Core-Periphery Model） [36]。特定口头文类的分布并不均匀，往往在某些地方形成中心，而在另外一些地方明显薄弱。仁钦道尔吉指出蒙古史诗有七个流传中心，巴尔虎—布里亚特、科尔沁、卫拉特等 [37]。在这些中心里，以晚近情况而言，史诗演述活动频仍，专业和业余歌手数量多，受众多富有经验且参与演述活动的热情十分高昂，而在其他蒙古地区很少能够见到史诗演述活动。《格萨尔》在藏族聚居区的分布也不均衡：生计方式（务农还是放牧）带来的文化生活差异，宗教派别和旧时代政教合一的治理方式（不同教派对格萨尔的态度有很大差别）也导致这种不均衡局面的产生。边缘地区有时会因为社区交接，不同文化碰撞，催生出新的艺术样式来。除前述东蒙古地区的“本子故事”外，在陕北和内蒙古鄂尔多斯高原交界的准格尔地区，有一种民间“漫瀚调”（也称蒙汉调）流行。这里是蒙汉民众杂居地区，漫瀚调以鄂尔多斯蒙古短调为主，吸收了晋、陕民歌特点，唱词则混合使用汉语和蒙古语。处于族群文化边缘地带的样式，反倒成了特定样式的中心。受众的内在整一性的松动和部分消解，反而带来了混融异质因素的艺术创新。这也可以看做是一种“边缘的活力”吧。

演述人与受众的共生关系，还体现为多种形式的经济依存和精神依赖关系。在传统社会中，职业的口头文学演述人通过才艺维持生计是常见的情况。也有准职业的演述人季节性地投身演述活动以补贴家用，如洛德所提及的在土耳其咖啡馆中在斋月期间演唱英雄歌的歌手 [38]。业余的、以爱好为驱动力的自娱娱人的演述人也不在少数。历史上有些演述人得到慷慨馈赠的，也会保留在民众的记忆中。巴桑嘎·穆克宾（俄国卡尔梅克演述人）在演述《江格尔》之后，受众送给他一件短棉袄，赏给他3个卢布 [39]。也有民众集资敦请演述人前来表演的，如索县热都乡的人们经常凑一些肉、酥油、茶和现金等给玉梅（著名格萨尔说唱艺人）作为演述《格萨尔》的答谢 [40]。四方游走演述的艺人也十分常见。唐古拉山的阿达尔年轻时经常在外说唱史诗。受众不但给他解决了食物，还会赠送一些肉、奶酪、酥油或金钱。他还记得强秋帕巴曾送给他100元藏币 [41]。在节庆活动期间，有地位的人士不仅召请史诗演述人前来献艺，还会慷慨赏赐钱物。在物质支持之外，受众群体在营造演述环境、鼓励演述人成长、情感上支持口头艺术、赞赏和敬仰演述人的本领等方面，发挥着极为多样的作用。有些文化传统中还有广大受众“神化”著名演述艺人的情况，古希腊的“盲诗人荷马”得到诗神缪斯的眷顾，张口就讲出“有翼的语词”（winged word），这是古典学中尽人皆知的例子。晚近的例子可举出柯尔克孜族居素普·玛玛依。这位《玛纳斯》演唱大师在民众中有崇高声望，人们在道路上若与他迎面相遇要侧身绕行以示恭谨，还传说祝福和咒语从他的金口中说出来便具有法力，能得其祝福乃是大幸 [42]。弗里将这种现象总结为“传奇歌手”（legendary singer） [43]。对杰出歌手的“神化”，就是在传统中树立样板，尊崇其地位，并通过这种神化手段赋予口头叙事文类以权威性乃至神圣性（也是一种范例化），这种在受众和演述人之间的情感联系、艺术联系和需求联系构成的关系，就为史诗传统——大而言之是口头文学的生命力的赓续，提供了源源不断的动力。神化杰出艺人和神化演述内容的情况也常能见到，信仰因素此时会发挥作用。在《格萨尔》流传地区，有关于“神授艺人”和“圆光艺人”等的报告，有艺人视所演述的格萨尔故事为神圣之物的情况，说明信仰活动对口头文学的介入也是多方面的。故事的神圣性增强，受众的随意性就降低，反之，在娱乐性强、世俗性强的演述中，受众表达负面情绪时一般更没有顾忌。一句话，生态环境发生规制的作用。

结语

本文从三个彼此有所交叠的范围展开对口头文学受众和环境分析。用文字记录下来的口头文学“文本”，如《诗经》中“十五国风”或荷马史诗，被口头文学界称为“来自口头的文本”或“过去的声音”。由于它们是以文字的方式得以呈现的，于是便被学界“顺理成章”地与书面文学等量齐观，其音声的基本属性反倒被遮蔽了。一个后果就是在研究上也主要是从一般书面文学的诗学出发进行阐释。书面文学的接受体现为对作品的阅读行为（罗兰·巴特所谓“作品诞生，作者已死”）；口头文学的接受则过程和结果是同一的。弗里也明确说“每个创编行为都意味着相应的接受行为……创编和接受犹如一枚硬币的两面” [44]。口头文学的创编—传播—接受的“一体”和书面文学的创作—作品—阅读的“二分”就制造了两者间的差异。在对口头文学的接受和受众进行分析时，口头诗学的出发点和方法自然不同：“口头诗学以其非介质的面对面的交流方式，单次性的直接感受方式，和双向响应的在场共振效应，形成了其口头至上的独特性，也因此与书面文学理论形成了清晰的分野。” [45] 于是，本文的要点可概括为：总结口头文学“公共性”现象，推演主体与场域之间的“耦合”关系，概括受众“前理解”与文学本事的“强关联”，呈现生产与消费群体“众多演述人受众”互为条件及相互转化情况，深度阐释“传统池”现象，强调口头文学“开放性”特征，进而做出口头文学具有“演述—生境整一性”属性的论断。

在口头传统（oral tradition）的谱系中，口头文学最为耀眼，影响也最大。它有众多叙事样式，排列成宽广的谱系，其中有接近纪实的口述谱牒和世系等类型，有具信仰功能的祈祷词，也有幻想色彩的童话等。对口头文学的理解，仰赖对口头传统的整体性认识。非洲口头历史学的创建人简·范西纳（Jan Vassina）说，口头传统的研究已经在世界上大部分地区展开了，这就让我们可以自信地说，我们正在着手研究“普遍情况” [46]。国际性的口头文学和口头传统研究，在20世纪都获得了很大发展。故事形态学、口头程式理论、讲述民族志和媒介环境学等学派，不仅彼此影响，而且影响及于整个人文学界。有学者说，相关术语包括共时、功能项、角色、程式、典型场景、故事范型、传统指涉性等，运用日广，影响日隆 [47]。在中国学界，口头诗学的影响已经形成。郭英德认为口头诗学“有助于我们深入审视中国古代白话小说的生成、传播的历史过程，也有助于我们重新评判中国古代白话小说的文化价值” [48]。江林昌则以中国学者的口头诗学方法为基础，以新颖的角度讨论了中国古代诗的源起和巫术宗教等问题 [49]。

在口头诗学的过往研究中，偏重韵体文本和偏重对结构要素进行分析的形式主义倾向长期存在，笔者正尝试通盘系统考虑口头文学各要素间的相互关系，进而综览作为行动主体的人、人的艺术活动过程和成果，以及社会文化环境等因素共同发挥作用的过程，以发展体系更为完备、系统更为开放的总体覆盖口头文学法则和规律的口头诗学。在笔者看来，文艺理论体系的建设，不能没有口头诗学这一翼。而口头诗学的今后发展，也离不开一般文艺理论的总体支撑。毕竟，口头文学也是语言艺术，也需要从内容到形式、从结构到功能、从内部到外部进行精细的研究。

本文原刊《文学评论》2022年第4期第5-14页，原创内容如需转载，须经本刊编辑部授权

(<http://www.jiathis.com/share?uid=2053337>)

[关于学会 \(../web/?ChannelID=1\)](#) [动态 \(../web/?ChannelID=23\)](#) [文库 \(../web/?ChannelID=2\)](#) [会员 \(../web/?ChannelID=32\)](#) [会议 \(../web/?ChannelID=9\)](#)
[联系 \(../web/?ChannelID=6\)](#) [申请入会 \(../web/?ChannelID=15\)](#) [志愿者招募 \(../web/?ChannelID=25\)](#) [年会投稿 \(../submit/\)](#) [缴会费 \(../cn/pay.php\)](#)
[留言 \(../web/?ChannelID=26\)](#) [About the CELS \(../web/?ChannelID=7\)](#)

版权所有©2011-2020 中国少数民族文学学会 China Ethnic Literature Society (CELS) Copyright©2011-2022 All Rights Reserved

地址：北京建国门内大街五号11层西段 电话：(010)65138025 传真：(010)65134585 邮编：100732

电子邮箱：mzwxh@163.com 京ICP备18021346号-1 (<https://www.beian.miit.gov.cn>) 技术支持：中研网 (<http://www.zhongyan.org/>)



扫描二维码加微信关