

口头文学研究的十个误区

在荷马那里，“诗”就是“歌”，诗人就是“歌唱者”。在亚里斯多德《诗学》里尚没有“文学”一词，在那里诗人是制作者，他做诗就像鞋匠做鞋一样，做诗不被看作是创造或创作。诗(Poetry)一直是书写(writing)与演说(speaking)的最高境界。英人雷蒙·威廉斯在《关键词：文化与社会的词汇》(刘建基译，北京：商务印书馆，2005年)中指出，“Literature”从14世纪起出现在英文里，其意为“通过阅读获得高雅的知识。”Literacy接近这个意义，指阅读能力和博学的状态。“高雅知识”属于印刷书籍的词汇。很明显，literature(文学)、arts(艺术)、aesthetic(美学的)、creative(具创意的)与imaginative(具想像力的)所交织的现代复杂意涵，标志着社会、文化史的巨大变化。后来literature的意涵被归类于具想像力的作品(imaginative writing)。哈里·列文(Harry Levin)在《故事的歌手》序里说道：“文学一词，通常以运用文字为先决条件，并假定那些富于想象的的语言的艺术作品是借助书写和阅读来传递的。口头文学显然是个相反的术语。”纳吉(Gregory Nagy)在他的《荷马诸问题》里开篇就说，“口头诗歌”(oral poetry)这一术语并不能充分抓住这一词语背后的概念。然而，口头诗歌作为一个合成词仍有其历史真实性。“口述”并不简单地是“书写”的对立面，“口头诗歌”中的“诗”的含义是极广阔的，在这一表述背景中的“诗”不一定要与“吟诵”或“歌”相区别相隔裂。如果“口头”未被简单地理解为“书写”的对立面，那么甚至也可以谈“口头文学”，这是阿尔伯特·洛德使用并捍卫过的术语。我们要划清界限的是那种把“书写”而不是“创作”运用到类似荷马这样的人物身上。由上述分析可知，“口头文学”(oral literature)也像“口头诗歌”(oral poetry)一样，它对那些没有田野经验的古典学者来说，的确有语义学上的困难。“口头文学”(oral literature)的词源学意义是一回事，它作为民俗学的一个学科领域却自有学科上的界定。

“民间文学”、“口头文学”、“劳动人民的口头创作”、“大众文艺”、“口头传统”、“口头及非物质文化遗产”等，这些概念在中国的提出有其特定的历史背景，但是，它们都属于民俗学的学科领域。1 从世界范围来看，口头传统在整个世界文明历史中的地位在不断发生变化。19世纪欧洲的民族主义运动，在客观上保护了民族的或民间的口头传统，但是，那是与民族独立的政治诉求相联系的。另外，民间口头传统对于书面文学传统历史悠久的民族和新近才有作家文学的民族，它的意义、地位是不同的。世界各个大国和文明古国，在它们的自身发展过程中不必强调主要以口头传说、诗歌、信仰和风俗习惯等形式保留下来的民间口头传统所起的作用。

“口头文学”是一个广泛使用和有效的概念。口头文学的许多样式是与民俗事象互为表里的。关于一个民俗事象是什么，它的内部结构和运作机制等，仍然是学界不断探讨的问题。口头文学资料来源和采集资料的真实程度不断被重新认识。对口头文学的创作者和传承者的研究是20世纪以来民俗学领域富有创新的领域，口头文学的匿名性和集体性的观点被反思。口头文学的题材样式成为跨文化研究的一个切入点，文化人类学的局内、局外观点在这里有了用武之地。口头文学或者口头传统的发现，是19世纪欧洲浪漫主义运动的产物，对口头文学的研究是与民俗学的兴起相关联的。许多民俗学的理论产生于19世纪。欧洲浪漫主义的民族主义，文化进化学说和太阳神话，是一些不能被证伪的“大理论”。2 芬兰历史-地理学方法，地域-年代假设等属于“机械论”的起源研究。20世纪以来许多学者更加关注口头文学的内部结构和功能

的研究，提倡共时的、动态的、现场的观察和研究，强调对活形态的口头传统的认识。这一切都源于学术史的反思，是对 19 世纪以进化论为代表的一些大的理论假设的挑战。民俗学或口头文学的研究在任何时候都是与当时的社会科学和人文学的潮流相互联系的。我们要防止孤立地、教条地看待“口头文学”。世界上没有一成不变的事物，我们对待口头文学的认识，只能从当代世界的学术潮流中获得灵感和创造的力量。

帕里和洛德关于口头诗歌的学说是 20 世纪发展起来的民俗学理论，它与普洛普的形态学方法、奥利克的史诗法则，都属于文本模式的研究。它上承阿尔奈、汤普森的芬兰历史-地理学方法，下开民族志诗学和表演理论的先河。帕里、洛德以来西方口头传统研究，主要涉及民俗学的题材样式、形式、主题，民间口头文学和作家书面文学的趋同性和趋异性，如何界定口头文学和书面文学的经典，民间艺人的表演和创作等问题。在半个世纪以来，帕里和洛德等一派学者把荷马史诗这样的古代经典，放在一个史诗传统中来研究，他们认为荷马史诗文本的背后，存在一个制度化的表演传统，指出这一传统曾经是活形态的、口头的。他们把“口头诗歌”的概念运用于荷马史诗的研究中，试图解决荷马史诗的创作、作者和年代问题。他们把语言和文本作为主要的经验的现实，选择表演、表演的文化语境作为荷马史诗的主要问题，依靠语言学 and 人类学的方法寻求古典学的新突破。³ 1930 年代以来欧美口头传统研究者在几个关键问题上，对于 19 世纪以来民俗学研究的许多观念进行了反思：口头文学的创作与表演、作者与文本、传统与创新、口头文学的文本记录与现代民俗学田野工作的科学理念、民俗学文本与文化语境的关联、关于口头文学的价值判断、口头文学与书面文学的双向互动、口头传承、书写传统和电子传媒所构成的三维信息传播学等。人们对这些问题的反思是跨学科的，这种反思不仅揭示了以往的认识误区，更有意义的是提出了新时代出现的新问题。我们生活在这样一个时代，文字文化好像是天经地义和与生俱来的。我们是文字文化培育出来的，我们先验地认为口头文学、口头创作也具有文字所带来的一切烙印；我们的一些固有思维和观念很少被质疑。我们对于口头文学的认识，有许多观念是错误的，下面的十个误区仅仅是冰山的一角。

一，口头文学是口头地创作的。

我们对口头文学的一些模糊认识，它们主要来自于我们对口头创作有一种想当然的理解。比如人们常说“口头文学是口头地创作的。”这话乍听起来没有毛病，可是，它没有说出什么道理来。口头文学是口头创作的，但是，它同时也是口头表演的，表演的同时又实现了传递。因此，口头文学的创作、表演、流布，它们其实是处于同一个过程之中，是同一个过程的不同侧面。对活态口头传统诗歌的共时性的分析表明，创作和表演是同一过程中处于不同程度变化的两个方面。洛德认为口头诗歌的创作不是为了表演，而是以表演的形式来完成的。他在大量田野工作基础上提出的“表演中的创作”问题；即史诗演唱者的每一次吟诵都是一种再创作，而且他们是以大量的传统的程式和主题来进行这种再创作。⁴

口头创作问题好像是个黑匣子，始终没有被解密。在欧美荷马史诗研究属于古典学，因为史诗经过数千年的编辑和整理，它也被认为是书面创作的。19 世纪以来人类学的实证材料不断揭开了口传史诗创作和表演过程中未被人们注意的事实。1885 年拉德洛夫(W. Radloff)关于突厥部族史诗的考察报告，使得人们看到史诗创作的一个实际的方式。⁵ 另一个学者穆尔科，他的田野工作已经带有科学的理论假设，克服了欧洲浪漫主义的民族主义者的局限，开启了 20 世纪民俗学者注重共时性研究的趋向。他的基本问题是：口头史诗存活的方式是什么？谁是歌手？他们为谁演唱？史诗表演的时间和地点？活态的口头诗歌是如何被创作出来的？史诗是如何消亡的？穆尔科以大量的第一手材料证实了自己的假设。这使后来者帕里和洛德

能够沿着前人的基础上做更加科学系统的研究。帕里也是在表演的现场研究了歌手、歌的长度（表演者和观众交互作用的产物）、歌的改变、歌的含义（“原始”、“原创”的文本不存在）、歌手如何保存他的歌、传统与个人、表演者和创作者，穆斯林传统和歌手的独特意义，为什么穆斯林传统在悠久的历史条件下仍然有创新的生机？⁶ 在穆尔科和帕里之前，人们普遍认为史诗是神赐予的歌，或者是经过圣贤整理的产物。现代语言学的发展也为人们分析史诗的文体带来了便捷。像史诗的语言变体(epic idiolect)，史诗的语域(epic register)这样一些语言学的表述，它们能够说明史诗创编的机制，能够反映歌手与地方性的史诗传统的密切关联。一些主要的语体风格总是与特定的、重复出现的情境类型相互关联的。口传史诗代表了诗歌形式的高度发达的阶段。史诗变异的诸多形式，互文本性，以及传统的氛围，这些都表明口头创作远比我们想象的更加复杂。下面这个说法也是关于口头创作的。

二，口头文学是即兴的、是随意的创编。

人们常常认为口头文学有即兴说唱的特点，因此这种即兴也就有了随意性的成分。这种看法的错误，主要是它仅仅停留在事物的表面。殊不知在口头文学中，一些家喻户晓的片段，它们经过千百年来不知多少艺人的锻造，这些片段中所蕴涵的传统法则，传统内涵和魅力，在许多方面我们还难以探知。试想，现在还有谁敢说自己是能够创作出第二个《伊利亚特》？

“即兴创作”这一术语对口头诗歌的描绘很容易产生误解。古典学家纳吉(Gregory Nagy)指出，下列三种关于“即兴创作的口头诗人”的假设其实是荒唐的：“口头诗人的创作并无什么计划。”“口头诗歌是以‘松散’和结构上的不完整为特点的。”“口头诗人在开始时并不能看到整个史诗的情节顺序。”纳吉认为，拒绝承认活形态口头传统中的统一性和完整性的法则的作用，是缺乏对口头传统本身的理解和欣赏的标志。我们有一种根深蒂固的假设，即诗人一定在某种程度上打破了口头诗歌的束缚。这种假定需要提升和重新塑造某一个人，使之成为天才的或至少是非凡的作者，并且可以把观察到的统一性和完整性的法则赋予这位非凡的作者。统一性和一致性可能是传统的作用，而不是传统的原因。⁷

民间艺人的口头创作是遵循传统的法则来创造的。一个特定的传统可以经过漫长的演进过程，在这个过程中一个民俗学的题材样式会得到高度发展，比如史诗这个样式。传统的法则依靠口承的知识代代传递，这个知识只有从口头传统内部才可能被了解。帕里在1935年的一段话，说明了一个普遍存在的困境：“若将口承知识与文学相对照，自然可以将口头诗歌与书面诗歌相对照，但迄今没有一个批评家这样做，即便有兼通这两种诗歌的人，他也不过是试图寻找他们的相似点。即有些人可能接触到不识字人们的诗歌，他们不可能客观地判断口头诗歌的优劣，与此同时，那些拥有文学背景的人，他们出版口传作品，也只不过想表现出，这些口头诗歌和文学一样精湛。而只有那些研究早期诗歌的人，才有可能同时地接触到口承的知识和文学。”⁸

显然，上面谈到的所谓“口头创作”和“即兴创作”的提法，很容易使人们对口头创作产生简单化的理解。口头传统自有其内在的规则，它的博大精深一点也不亚于文人的书写传统。我们如果从表演者和表演的角度来看口头文学，还会发现下面一些关于口传文本的提法是错误的。

三，在口头传承过程里，大家传的是一个东西，那是一成不变的，是固定的文本。

汉字的象形和表意功能突出，中国以文字传经的历史悠久。以文字固定下来的经典殊难被肆意篡改。因此，固定文本的概念在文人那里是由来已久的。一般文人也自然会在固定文本观念之下探讨口头传承问题，在那里寻找一成不变的文本或范本。我们民间文学界以往搞的搜集和整理，把十几个本子的故事或民歌编撰成一个标准本，这样的例子不胜枚举。我们看重大传统，忽视小传统，崇拜传统中被固定下来的东西，藐视还在变化中的东西，我们喜欢死的东西，不喜欢活的东西。鲁迅说民间的东西到了文人手里就很快僵死了，说的就是这个道理吧。但是，在现代民俗学者看来，口头文学的生命就是此时此刻的创造，每一次的表演就是一次创造。口头诗歌的表演者是海神，海神是琢磨不定的。洛德研究了一个实际存在的过程：口头学歌、口头创作、口头传递，它们几乎重合在一起，是同一个过程的不同侧面。这一过程中没有固定文本。

在歌手之间并不存在固定的文本、原创的文本或原型。每一次表演都原创的。我们关于“原创的”、“原型的”概念在口头诗歌中是找不到感觉的。并没有什么正确的文本，并不能说一个文本比另一个文本更加真实更具权威。每一次的表演都是唯一的，不可替代的。口头诗歌的表演者就是它的作者。传统为每个歌手提供了创造的机会。一定的传统惯例之内“即兴创作”，这样的说法比那种对已知片段的再利用或变体，更加接近口头传统的现实。文本只是口头文学的一个方面。口头文学和书面文学都有一个语篇世界，不同之处在于，一个口头文学的片断，它的充分实现，必须以表演为前提。口头诗歌的文本概念，它的核心是表演。但是表演恰恰被忽略了；口头诗歌的表演和语境，是确认诗歌文本实现过程的重要方面。不同的表演、不同的表演时间、场合，不同的表演者、不同的听众，这些不同都会影响口头诗歌的文本。离开了表演，口头诗歌的存在、它的完整性、统一性就不复存在。表演者的技能、性情、听众的反应、场景，这些都是口头诗歌艺术的重要方面。即使在不同的表演之间没有什么语句的变化，但不同的场合也会给表演赋予特殊的意义。通过文本来阅读是书面文学的交流方式；口头文学的交流更加依赖于社会语境：观众的特点、表演的语境、表演者的个性、表演本身的细节等。

按照劳里·航柯(Lauri Honko)的定义，史诗是关于文化范例的宏大叙事，它是集团认同的表达，通常由职业艺人来演述。史诗本身容纳了多种文类的传统。因此，关于史诗的定义，总是伴随着多样性、具体性与概括性、普遍性的对立统一。9 世界上的史诗大致有三种形态：口传的、半口传的（或曰半书面的、以传统为导向的）和书面的（文人的，书面诗人的，其形式并不受传统的约束）。世界上有大量的上述第二种类型的史诗，如芬兰的《卡莱瓦拉》。这一史诗被整理者搜集和整理，它是半口传的，是基于传统的，接近于歌手的大脑文本。在 19 世纪的欧洲，知识精英们利用了民众的诗歌材料，使得它们成为民族认同的史诗。与上述情形相互对应，民俗学关于文本的概念经历了三个阶段。芬兰的历史-地理方法倾向于文本研究，他们通过故事写本的比较，发现异文，由此而寻觅历史原型。第二阶段以美国人类学家鲍亚士、萨皮尔和英国的马林诺斯基为代表，将文化对象化为文本，被称作“民族语言学模式的文本”，在这一时期文本被视为至高无上的。第三阶段，表演是中心，这包括表演理论，民族志诗学、言语民族志。表演理论(Performance Theory)兴起于 20 世纪 60 年代末 70 年代初。主要代表人物有戴尔·海默斯(Dell Hymes)、理查德·鲍曼(Richard Bauman)、罗杰·亚伯拉罕(Roger Abrahams)和丹·本-阿莫斯(Dan Ben-Amos)等。按照鲍曼在他的许多著述中所做的表述，表演就是“一种说话的模式”，“一种交流(communication)的方式”。与以往口头文学研究以文本(Text)为中心的视角不同，表演理论是以表演为中心，关注口头艺术文本在特定语境中的动态形成过程和其形式的实际应用。民族志诗学(Ethnopoetics)是 20 世纪美国民俗学重要的理论流派之一。丹尼斯·特德洛克(Dennis Tedlock)和杰诺姆·鲁森伯格(Jerome Rothenberg)

创办的《黄金时代：民族志诗学》在1970年面世，成为该学派崛起的标志。特德洛克对祖尼印第安人的口传诗歌作了深入的调查分析，他的民族志诗学理论侧重于“声音的再发现”，从内部复原印第安诗歌的语言传达特征，如停顿、音调、音量控制的交错运用等。特德洛克创建一种新的文本模型，以记录和传达祖尼叙事的风格。10 海默斯的研究致力于“形式的再发现”。他关注土著诗歌结构要素，如诗行、诗句、诗节、场景、动作、音步等等。他将研究向前推进了一步。11 这一学派的研究者认为，民族志诗学是一种“去中心”的诗学，鼓吹诗歌的耳识之学。这时人们关心的是口头话语（口头语言的形态和诗学），口头表演分析等。这时候人们注意到口头表演与印刷文本大相径庭。学者所更加关注的是史诗的言语层面文本，表演的详细情形，史诗表演在更加广阔的仪式过程中的功能。现代科技已经能够全息地录制现场的表演，民族志的深描也能够提供史诗的许多背景材料。从口头演说角度来观照活形态的口头传统中的艺人，我们自然会觉得下面的说法是多么幼稚。

四，像荷马那样的口头诗人，也和我们一样可以拿起笔来写诗。

我们的潜意识里会推想荷马那样的口头诗人也具有写的本领。人类具有听说能力和读写能力，这已经成为文化史、认识论和美学的课题。关于现代无文字社会的口头传统，已经由人类学家为我们提供了很多材料。口述思维模式被学者称为是“前逻辑的”、人类“诗性智慧”。散文叙事与哲学的产生相伴，被认为是文字的产物，也是复杂思维得以表达的媒介。但是，在研究现代社会的口头史诗艺人时，问题不会那么简单，不能认为他们的演唱艺术，就是原始的口头文化的遗留物。人们的读写能力和口述能力至今仍被认为是两种能力。因此，口头创作和利用书面语言进行创作就显现出许多差别，再加上口头文学的语境、它的集团共享性、高度依赖传统等特点，都使我们在研究包括口传史诗在内的其他口头文学样式时，要从传统内部出发，重视口头传统的特点，克服文人文学给予我们的许多先验的教条。

从书写角度来研究荷马这样的歌手，人们会错误地认为歌手是可以写歌的；可是写作对于歌手来说是一个过慢的过程。特殊的过慢的语速会妨碍演说者的思想表达，这一点是不言而喻的。“把一支笔放在荷马身上，人们很容易把他归入劣等诗人之列。”荷马的时代是否有文字、是否有书面传统，这与荷马作为口头诗人的结论是不相干的。洛德强调说，他研究的荷马是这样的口头诗人，荷马所处的那个时代有书面的东西，但是数量并不多。在荷马的时代，口头诗人就是创造性的艺术家。人们很难想象，一位口头诗人会很快地成为像庞德、艾略特那样的诗人，书面诗人的创作参考了世界文学历史上的不同时期不同地方的东西，这对口头传统诗人是不可能的；“两句三年得，一吟双泪流”，这样的苦思冥想也只有书面诗人才有。在强调个性和独创性的现代艺术中，人们很容易想当然地把自己的一些观念加到口头传统歌手的身上。可是，史诗歌手常说的一句话是：“我是从别人那里学会这支歌的，我唱的他一样。”从口头诗学关于文本性的探讨中，我们又回到了一个老问题上了：传统是什么？有没有一个凌驾于传统之上的作者？怎样以荷马的时代来看荷马？

人类的交流方式随着历史的演进而发生了深刻变化。从古代口耳传承到纸笔传书，从印刷术出现到现代报业的出现，从电话、电报到今天的电子传媒时代，人类交流的速度、频度、广度等都发生了巨大变化。人类接触越来越密切，空间变小了，时间延长了。电子技术使得图像的重要性大于声音，使人们以有声语言与他人交流的欲望愈加淡漠。但是口头性是语言的第一特性。世界上有成千上万种语言，能产生书面文

献的也只有 106 种。人类有 5 万年历史，而我们所知道的世界上最早的书写符号是公元前 3500 年左右出现的埃及象形文字和苏美尔的楔形文字，中国的甲骨文大概出现在公元前 1400 年。书写极大地拓展了语言的潜能。它使一种书写符号具备超方言的力量。中国学界以往并较少关注口头传统研究，这一方面是因为汉字和史官文化早熟，历史思维发达。又由于书面语言与口头表达严重脱节（有声语言和文字表达系统错位），汉语言文脱节现象出现很早，摆脱了地方大、方言杂的局限，周代就利用史官组织形成一种比较统一的超方言的书面语。儒家典籍可以依赖字传而不易被篡改。悠久的文字文化使汉文化较少重视下层的或其他民族的口头传统。这是中国历史文化特点决定的。¹² 西方到柏拉图时代（前 427 年-前 347 年）出现了巨大变化。自从公元前 720 年-前 700 年希腊字母体文字创制以来，已经有几个世纪的书写的历史了。这时人们对知识的储存逐渐摆脱了依靠口诵韵语，腾出更多的时间从事创造性的思维活动。柏拉图之所以欲将诗人逐出理想国，是因为他厌恶荷马史诗中的口述性的思维。口述传统以神话和史诗为内容，其思维特点是诗性智慧。以事实为中心的、分析的思维结构反映了文字意识的特点。对原始口头文化的现代发现，始于欧洲的浪漫主义运动，自此人们开始对口述、半口述以及源于口述的文化予以重视。1960 年代一些人类学家和古典学家开始讨论口述与书写的大分野（the Great Divide）问题。 麦克鲁南（Marshall McLuhan）、杰克·古迪（Jack Goody）、哈弗洛克（Eric Havelock）纷纷著书立说。¹³ 后来瓦尔特·翁（Walter J. Ong）总结了口述思维的特点，认为它是依靠记忆的、情境的、移情的、聚合的和保守的；而书写思维的特点是分析的、抽象的、创造性的。他认为，科学、哲学和文字交流要求口头交流所不具备的那种去除背景化。因此，没有文字就没有现代意义的法律、科学和经济。¹⁴

既然口传史诗是一些说唱艺人演述的，我们就要在口头表演中去研究史诗的奥秘，单纯地从文本阅读来研究史诗势必会抹杀艺人的天才。另一方面，既然承认口头演述也是人类长期养成的一种能力，就不要认为这种能力是任何人在任何时候和场合都可以轻易获得的。下面的现象就说明，我们对口头传统的认识还是有很多盲点。

五、口头诗人，故事讲述家，他们可以大批地培养、克隆。

现在有许多人鼓吹民间文化的“原生态”，也有许多古村落被“恢复”，就像现在的一些故事村，听说讲故事能得到好处，一下子就出来了许多“故事家”。我们幻想着克隆技术也能帮助我们大批培养口头诗人。那些能够记忆几个故事或几个史诗片段的人，偶尔在民间节日上登台表演几回的人，他们算不上真正的口头诗人。口头诗人不是靠背诵才成为口头诗人，他是传统中哺育出来的，这样的艺人现在几乎很难找到了。

现在要比过去更加关注游吟歌手（bards），歌手通常是具有高度天赋的表演者，尽管他们中也有一些普通的艺术家。¹⁵ 一个目不识丁的艺人，为什么能背诵十几部，甚至几十部故事，几十万诗行、几百万字？藏族的史诗说唱艺人，通过神奇的梦获得灵感，开启“智慧之门”，因而能滔滔不绝地说唱《格萨尔》故事。再看蒙古族，从地域分布上来看，青海高原、喀尔克蒙古、贝加尔湖地区与内蒙古东部巴林、扎鲁特草原都相隔数千里远，他们的历史文化有一定差异，但这样广阔的蒙古文化区域流传的《格斯尔》史诗，相互之间在情节上没有多大区别，这说明蒙古族史诗说唱艺术来自于同一个传统。

史诗歌手作为人类的一个非常重要的群体，他们从蒙昧时代起，便对人类心理智慧的长成做出过重大贡献。的确，歌手和他们的技艺是个古老的文化现象。关于这一现象，各个民族都有自己的神话式的、传说式的解释；现代民族主义者通常又把民间诗人称为本民族的文化英雄；从科学意义上研究口头传统中的歌手，应当归功于民族志学者。帕里和洛德在 20 世纪 30 年代起研究了口头诗人，认为他们是在不借助写的前提下传播和创作诗歌的人。在无文字或文字尚未普及的社会里，语言的记忆技能随着不断的需要和实践而得到高度发展。对于一个无文字社会的熟练歌手来说，消化和吸收数千行诗也不是不可能的。帕里和洛德对歌手的研究是解密性的，他们从口头传统的历史长河的一个断面，揭开了歌手身上的神秘的面纱。他们的全部的学说就是要说明，歌手的口头技法看似高不可及，可是它的确又是可以习得和传承的。南斯拉夫史诗艺人阿夫多举世闻名，这主要归功于帕里和洛德的研究。洛德对阿夫多的评价是：巴尔干斯拉夫口头叙事传统的最后一位伟大的歌手。洛德对歌手阿夫多的研究，前后经历了 25 年之久，期间经过了多次的回访、文本采集和文本分析等大量工作。¹⁶ 洛德用他的经验说话，认为阿夫多是一个运用传统的方式、在传统之内活动的独创性的诗人。阿夫多是我们时代的荷马。这句话揭示了一个比较的现实。作为古典学者，帕里的独特之处，是将口头诗歌的知识，运用到荷马身上。洛德认为口头诗歌同样具有高度发达的技巧。荷马作为口头诗人的证据就反映在古希腊的两部史诗中。

六，像荷马那样的口头诗人，他们与我们作家一样，把创新看作与生命一样重要。

我们重视口头传统中的传承者，但是，不能肆意夸大传承人的历史作用。人们常常以为像荷马那样的口头诗人也和我们一样，看重个人的独创性。因此，有人会不假思索地认为，荷马那样的诗人是无与伦比的。可是，口头诗人的口头禅是“我和别人唱的一样”。他们并不想独创什么，只想与前人与师傅唱的一样好。“原创的”和“正确的”文本概念并不适合口头诗歌。独创性是作家文学和文学批评的陈词滥调，它变的没有什么意义了。口头传统在表演中获得生命，此时此地的每一次表演都为创新提供了依次机会，不以人的意志为转移，任何这种创新都会在传统中得到明确的承认。荷马史诗的统一性和有机整体是演唱传统历史发展的结果，而不是凌驾于传统之上的创作者影响的结果。把史诗的原创者归功于某一位文化英雄是十分常见的错误。现代人的作者概念是带有个人色彩并强调个性化的词。作者问题由演唱和文本的权威性决定的，由无数次表演之间的稳定性决定的。文本的概念来自于表演中创作这一命题。口头诗学的主要方面是表演。在创作、表演、流布这三位一体的阐释学的模式中，关键要素是表演。没有表演，口头传统便不是口头的，没有表演，传统便不是相同的传统，没有表演，那么有关荷马的观念便失去了完整性，不仅如此，我们关于古代经典的认识便不会完整。¹⁷

1960 年代民俗学开始关注于表演者个人，研究艺人在传统与创新问题的关联。如帕里和洛德的口头诗歌学说，这个学说关注文体、个人的表演、成就；天才艺人，像格林、芬兰卡莱瓦拉讲述者，这些人是传统的传承者而不是创造者。当下人们更加关注艺人与传统和创造性之间的关系。民俗学者对于创新的界定，不是指全新的创造，而是指艺人对于传统的另外一次表演，一次以新的方式进行的表演，在新的语境下的表演，在情境语境（situated contexts）之下进行的表演，如史诗、谚语、故事等。人们关注观众对于表演的反应，关注语境，关注新的一次表演如何适应了新的语境。表演民族志强调反复的调查、重复的表演，从中发现变化、独创性。可见，民俗学是在表演者与传统之间、在表演与表演之间来探讨创新的，是在某一个传统之内来谈创新的。

七，我们阅读了业已记录在纸上的口头文学作品，就以为我们可以完全理解它。

文人文学的创作和研究历来看重誊录于纸张上的文本。由这个既成的思路来研究口传的文学，那就很容易满足纸上谈兵。离开了口头文学的文化上下文，我们得到的只是一张皮。只有在老百姓的日常生活里，我们才会深刻地领悟一些口头文学的真正含义。他们创造的文学就是他们的生活。中国于 20 世纪 50 年代和 80 年代曾经两度进行民族民间史诗调查、搜集、整理和出版工作。这一运动带有国家和政府行为，虽然这期间也有一部分民间文学专家的介入，但是，大量的工作是由地方文化官员承担的。我们不能否认这其中有很强的意识形态色彩，搜集整理过程伴随着对“民间叙事传统格式化”倾向。¹⁸这一情形类似于 18、19 世纪欧洲浪漫主义的民族主义者对待民间口头传统的做法。进入 20 世纪 60 年代，当世界民俗学界开始反思这段历史时，问题便出现了。人们发现一个民俗学样式，它是什么，它是如何运作的，这些问题比研究它的起源更加重要。与 19 世纪以来民俗学注重类型学和文本型式的研究不同，晚近民俗学更加重视形式背后的意义。就一个特定社会组织的文化和生活而言，一个民俗学事象是什么，这是文化意义语境的核心。

19

过去的学者把口头文学作为研究者的粗糙的资料，而将表演者和语境抛到一边。²⁰鲍曼的兴趣在表演的民族志描述。他认为民俗文化的象征形式，它的存在植根于人们的行为、社会和文化的生活。而文本则是浅层次上的东西。他已经超越了口头文学的概念，从而进入了对文本的语境和民族志的研究。鲍曼以表演为中心的文学观念，注重对表演事件的研究，他将表演理解为一种交际的模式。一种演说的模式，这里有观众的反应，表演者向观众展示技能的责任，实现交际的手段，以及所指涉的内容等。

口头传统存在于人们的社会交流过程之中。一个民俗学样式的表演，总是在一定情境语境下发生的，它的形式、意义和功能都植根于文化上所界定的事象之中。在口头表演民俗志中，表演事象在文本之外取得了一席之地，成为主要的可供描述和分析的单元，为理解口头文学提供了一种实证性的结构。这里，口头文学被看作为社会行为，强调社会生活中具体进行的语言艺术的运用。一个史诗艺人的口头演述是许多情境化的要素交互作用的产物。参与表演的人具有社会角色的认同，表演者要运用自己的表达手段，这些手段要符合社会互动的规则。民俗学题材样式的表演都是在社会语境下的一系列行为来完成的。所以，正是人们的行为产生了文本，而不是相反。

对民俗学而言，民众长期积累的知识，是我们理解口头文学的前提；口述者的记忆、现场的心态、听众的反应，都会影响到口述本身。所以，民俗学讲究深入访谈，讲究对研究对象内部知识的了解，从而描摹民俗事象背后的传统。口头表述有它自身的特点，形成若干规则。比如它高度依赖语境，依赖传统。讲述者、叙述事件和听众共同创造意义。这些由讲述者和听众共享的知识，就构成了传统的内容。民俗学诚然是关注形成为“制度”和“传统”的东西。民俗学的对象非常宽泛，比较理想的是要研究那些高度类型化的样式，而众多的民俗学的对象是高度类型化的。从这个意义上来说，民俗学的对象往往是一些典型的样本。通过研究一些样本，能够解决一系列同一性的问题，例如，通过史诗演唱研究，我们试图探索民间大型韵文叙事的基本构造和法则。通过歌手的个案追踪，希望描述民间社会的表演制度和表演者的社会角色，同时希望了解个人与整个传统的关系。

八，口头诗人很看重文字记录下来的文本。

我们搜集整理民间艺人的作品，将它付之于梓，这多半也是为我们的研究留下资料。我们不要误以为口头诗人也看重文字记录下来的文本。其实，他们对自己的作品是否被记录看得并不重要，更不会奢望自己的作品流传百代。古代采风观俗的历史已经告诉我们，记录口头文学的做法，来自文人、上层、统治者。这一切是为了控制民众的精神文化而已。用文字的形式来记录史诗，这个动机并非来自荷马，而是来自外在的力量。歌手并不需要书面的文本，也不会担心他的歌会失传，听众也不会觉得有这个必要。采录口头歌谣的传说和记载，古今中外不绝于书。古代孔子删定诗经的传说，汉代采诗之说，古希腊某个暴君修订荷马史诗的神话等，不过是说了相同的故事，那就是说，采录歌谣的行为是为了文化的控制，这个行为通常是集体的、民族的、国家的、上层阶级的。

有一种普遍的现象，一国或一民族之内的知识人，他们往往对民众的、底层的、口头的、古老的传统可能并不感兴趣，因为文化有上下层分野。史诗原来为上层贵族的娱乐，今天成为大众民间的娱乐，它在走向死亡。知识精英趋之若鹜是新的外来文化。对民间文化的关注也是受到外来压力的冲击而引起的。18-19世纪欧洲的浪漫主义和民族主义，他们建立民族国家的理想，伴随着对本国民众的启蒙，当然要利用民间的东西，这种利用也留给我们学术上的后遗症。爱国的、民族的、民主的知识人，他们可能凭借一时之需要，关心民众的口头文学。如中国的五四歌谣学运动、解放区的民歌运动，都有民族革命的因素。帕里的工作主要是学术的，而非意识形态的。但是，他的研究的确涉及到这样的问题。21

九，书面文学或作家文学高于口头文学。

知识分子有许多优越感，其中的一个优越感就是，认为作家文学高于民间口头文学，这是识文断字的人们想当然的优越感。如果没有这样的优越感，我们怎么胆敢肆意篡改口头传统文学呢？其实，远在文字发明以前，口头创作几已经达到了高度发达的阶段，不然，荷马史诗成为高不可及的范本，就无从解释了。我们学了点美学，就以为我们有建立经典文学的权威，其实，美学也不过是文字文化的产物，文人的雕虫小技而已。口头文学的美妙要从口头传统中去寻觅。口头或口头派生的文学作品不会像作家文学如约翰·弥尔顿的《失乐园》或詹姆斯·乔伊斯的《尤利西斯》那样，具有相同的美学意义，它们也不应该具有这样的美学意义。22

当代社会日益祛魅化，这使得今天的人们无所畏惧，惟我独尊，自私自利，变得非常丑陋，丑陋得有些近似妖魔。人类不惧怕鬼怪，因为人类的某些邪恶的动机和行为与魔鬼无异。科技的昌明，使我们增添了许多文化上的优越感。比如，我们把老百姓的口承故事叫“说瞎话”，把农民朋友的信仰观念叫“封建迷信”，把一些较为古老的宗教传统叫“原始思维”、野蛮人的观念。把这些东西妖魔化后，我们自己就高明得多了。我们的世界观是唯物的、惟利是图的、工具理性的、实用的。人们对于超越我们经验范围的东西并不感兴趣，对于“他者的”文化也没有要求了解的愿望。我看到陕西的农民把自己每年敬奉神明的仪式过程和意义，总结为一句话——“人活着就是个文化”。在今天，到底谁更加有文化呢？是那些目不识丁但懂得敬奉神明的老百姓有文化，还是那些对此一无所知的识文断字的“文化人”有文化呢？是敬奉

神明的人们文明呢，还是毁庙拆像的人更加文明呢？谁在文化上更先进呢？今天，人们大谈保护民族和民间文化，但是，大家想一想就知道，古往今来，老百姓在哪朝哪代破坏过自己的文化了呢？最近百年的历史能够回答这个问题。保护传统文化需要信奉这种文化的人来保护，至少要给他们以文化上的民主和权利。破坏传统文化的人，常常是那些自认为有文化的官僚、知识人、上层阶级、统治者和外来的侵略者。

今天的人们正在处于这样的时代，即人类学所记载的一些古老的传统文化，它们在不足百年的现代科技的进步之中迅速消失。另一方面，人们在今天更加强调的是文化的多样性，强调对于传统文化和人类自然遗产以及口头和非物质文化遗产的抢救和保护。我们这一代人曾经很自信地谈论文明与野蛮、先进与落后、传统与现代、科学与愚昧的冲突。但是，今天看来，事情并非这样简单。文化的选择不像科学活动那样，最终会有一个正确的答案。我们的科技水平提高了，但是，我们为之生存的自然界却逐渐恶化。世界变得空前发达了，可是种族之间的冲突却变的更加复杂。科技文明的进步不会保证我们在人文视野上比古人更加智慧。同样地，人们应该自省的却是这样一个问题——“我们”先进吗？城里人和农民，知识分子和目不识丁的村夫，今人和古人，哪个“我们”更加先进呢？

十，口头文学可以直接地进化为书面文学。

我们的文学史常常是要从远古的口头文学写起的。写中国少数民族文学史也不会忽略从口头文学到作家书面文学的发展。人们不假思索地以为口头文学可以进化为书面文学。进化论不是万能的定律。世界各个民族国家的文学历史，并非能够证明这个事实。相反，许多民族的书面文学，或者现代意义上新文学，却是从国外借鉴来的，并非直接来自本土的口头传统。口头文学与书面文学在历史上可以并行发展，互相作用，但是，口头文学却不能廉价地成为作家文学的营养。这两个文学有性质上的不同。在一个社会中，书写的存在会对口头传统起到某种作用，但这并非必然的现象。在西欧的绝大多数国家，书面文学的发展，是那些受过书面文学传统教育的人从外部世界输入本土的，首先在寺院、教士中得到培育，在富人和官僚阶层中流行；而口头传统则存活在缺少教育的文盲阶层之中。从罗马时代，欧洲诸多民族曾经借鉴一种书面文学传统，变成他们自己的遗产，这取代了他们自己的口头传统，而不是从这种传统中产生的。从《罗兰之歌》到《亨利亚特》，从《贝奥武甫》到《失乐园》，其中并无一条文学发展上的直线联系。西方文学的史诗传统从荷马开始，到阿波罗尼乌斯和维吉尔，而维吉尔并不以拉丁诗体来写作，也不以它们之中的任何一个后来者来写作。弥尔顿也不是用德国的头韵诗写作，也不是用任何后来的形式来写作。因为不存在这种本土的口头传统的直接后代。一个明显的例子是，口头传统并没有演变成史诗的书面传统，而是越来越移到背后，移到边远地区，直至消失。²³

在19世纪的文化进化论的学说中，对于起源问题的回答，涉及到关于社会发展阶段的假设，即从原始到野蛮再到文明。原始时代，人们的生活由神话引导；在野蛮时代，人们由神话的痕迹移入民间故事；在文明时代，受过文明洗礼的人，已经失去了一切而仅留有口头传承的破碎的痕迹。当社会组织从简单到复杂时，口头传承则从繁复走向简单。对人类学家安德鲁·兰(Andrew Lang)和爱德华B·泰勒(Edward Burnett Tylor)来说，文化进化学说，不仅解释了口头传承的起源，而且为划分风俗、信仰诸民族的习俗惯制，以及编写人类历史发展史提供了框架。兰在其两卷本的《神话、仪式和宗教》中提出了一种流行全世界的“原始知识”的基础和它在希腊神话和欧洲农民知识中的遗存这样一种思想。在《原始文化》中，泰勒从人类

早期到欧洲农民的信仰和习俗制，从孩童的歌谣和游戏，去追寻口头传承遗留的踪迹。这个广阔、宽泛的规律曾经是一剂万灵药，为口头传承以及人类学提供了一种基本原则。²⁴

题外话

在中国学术传统中有重视上层文化、重视汉族文化的倾向，民间文化、少数民族文化历史上重视不够，或者说根本上没有被重视，我这里主要是就少数民族文化来说的。今天，在经济飞速发展的时候，全球化的历史潮流对于民族的或民间的文化来讲又是灾难。今天在谈到口头和非物质文化遗产保护时，这个题目的含义已经有了很多的新内容，我们可以看到，口头和非物质文化遗产的地位和它的作用变得非常重要。传统的哲学强调整体高于个体、理性优于感性；文明观念中有发达与落后之分野；文化上似乎还有所谓先进和落后之分。但是，从学术的和人类实践来看，晚近人们所关注的，似乎更加强调文化的多样性，强调地方文化和民族文化，总之是强调个性的呼声高涨。这说明，这些代表个性的文化或文明遭到前所未有的挑战。但是，保护并非目的。民间文化的保护，在今天它的特别意义在于，只有在现代人们才有可能摆脱固有的偏见，不管这种偏见是来自种族的、地域的、语言的、信仰和宗教的、国家的、政治的、意识形态的、阶级或阶层的等等，在今天的我们看来，这些偏见都必须彻底检讨，不然，一种带着有色眼镜的价值判断会阻碍这种文化保护的实践。

引证书目

R. Bauman, *Story, Performance, and Event: Contextual Studies of Oral Narrative*. Cambridge, 1986.

[美] 约翰·迈尔斯·弗利 (John Miles Foley), 《口头诗学: 帕里-洛德理论》(The Theory of Oral Composition: History and Methodology), 朝戈金译, 北京: 社会科学文献出版社, 2000年, 第1-21页。

Oral-Formulaic Theory: A Folklore Casebook, ed. By John Miles Foley, Garland Publishing, INC., New York & London, 1990.

Lauri Honko, *Textualising the Siri Epic*, FFC No. 264.

A. B. Lord, *The Singer of Tales*. Cambridge, Mass., 2000, vii-xxiii.

G. S. Kirk, 1962. *The Songs of Homer*. Cambridge, England. pp. 27-29.

Gregory Nagy, *Homeric Questions*, University of Texas Press, Austin, 1996.

Rosemary Lévy Zumwalt, *American Folklore Scholarship: A Dialogue of Dissent*, Indiana University Press Bloomington And Indianapolis, 1988.

Rosemary Lévy Zumwalt, "A historical Glossary of Critical Approaches", in Foley, J. M. ed. 1998. *Teaching Oral Traditions*. New York. pp. 75-94.

W. J. Ong, *Orality and Literacy*, London, 1982.

1 1930年钟敬文在浙江时期发表《民间文学纲要》，提出“民间文学”的概念。1935年钟敬文在《民间文艺学的建设》中提出“民间文艺学”概念，指出民间文艺学是文艺(literaturwissenschaft)之一种，它与普通文艺学(文人文艺、书本文艺)有以下不同点。首先在制作上，它是集团思想的共同表现、在传播过程中修改、锤炼；其次它是口传的文艺，以流动的语言为媒介的文艺，如谐音现象，声音更占重要地位的文艺；第三是它的集团性：生活手段的组成部分(相对于那些高级的精神表达或慰藉手段)，强调民众在社会构成上的重要性。民间文艺学的某些部门是单独研究的：神话学、童话研究、史诗研究等。民间文艺学对象的特点：口传性、集团性、类同化和素朴性。发于实用，而非审美。第四是它的机能：辅助劳动、医疗疾病、诅咒自然、结合婚姻、决定政治、解释疑惑、保证安宁、卑近、实用等。1937年抗战时代钟敬文提出“民众文艺”的概念。1954年提出“口头文学创作”，此时苏联开也夫的著作被翻译。契切罗夫在其民间文艺学著作中提出“人民的口头创作”，据此1956年钟老提出“人民的口头创作”。1964年《俄罗斯人民的口头文学创作》出版。1984年钟敬文《中国民间文艺的发展》，在特殊文艺学之外加了理论史的部分，指出“民间文艺学”是搜集、整理和阐释民间文艺作品、研究其传承规律的理论史的科学。1991年张紫晨《民间文艺学概论》所做界定大致与钟敬文相同。口头传统(Oral tradition)，日本习惯上译为“口头传承”，因为tradition有口口相传的本义。日本《文化人类学事典》(梅卓忠夫等主编，弘文堂刊，1993年)“口头传承”词条有如下表述：“口头传承的特点首先在于它依靠多数人之间的耳听口传，并且往往是一人向多数人讲述，听者在接受了反复的讲述之后又成为新的讲述者。这一点与依靠文字记录的、个人一次性完成的传播手段截然不同。口头传承这一特性使得它在文字社会中也依然成为集体心理的表现媒介，从这一特点中又派生出第二个特点，即口头传承在很大程度上要依靠某种地点及讲述者与听者的相互关系而成立。口头传承今后的课题，不仅有形态论进一步发展而来的关于讯息的意义论研究、定型化之前的言说(尤其是传闻、街谈巷语之类)研究、某一社会的神话、传说、历史传承、民间故事，包括各种礼仪中的言说、歌谣、谚语、谜语等语言游戏、命名在内的从相互惯习上整体把握口头传承的综合研究、对比口头传承与其他传达方式的研究等等。”

2 参见 Rosemary Lévy Zumwalt, *American Folklore Scholarship: A Dialogue of Dissent*, Indiana University Press Bloomington And Indianapolis, 1988。另参见 Rosemary Lévy Zumwalt, "A Historical Glossary of Critical Approaches", in J. M. Foley, ed. 1998. *Teaching Oral Traditions*. New York. pp. 75-94。

3 参见 Gregory Nagy: *Homeric Questions*, University of Texas Press, Austin, 1996。该书的核心部分是作者1991年在美国语言学协会上的讲演，后来形成一篇论文《荷马问题》，发表于 *Transactions of the American Philological Association* (122:17-60)，其他两篇论文《荷马史诗中的神话范例》，刊载于 *Innovations of Antiquity* (1992)，《荷马史诗的演进模式：比较的视角》，刊载于 *The Ages of Homer: A Tribute to Emily Townsend Vermeule* (1994)。该论著选择了语言和文本作为实证性研究的现实，选择表演、表演的场合作为论述的问题，并汲取了语言学 and 人类学的成果作为突破口。纳吉认为，荷马问题的主要方面是表演，这不仅仅是由语言学 and 人类学来表述的，表演问题来自于帕里和洛德，他们是古典学领域的学者，他们的研究给“荷马问题”带来了根本性的改变。作者提出了口头诗歌创作、表演和流布这三位一体的概念，强调其中关键的要素是表演。作者提出关于荷马史诗发展的假定模式：一部活态的史诗传

统，以其长期发展显示出史诗的完整性，它们来自于史诗创作、表演、流布的相互作用，这一切都是演进的过程。

4 《故事的歌手》(The Singer of Tales, Albert B. Lord, 哈佛大学出版社 1960 年初版, 2000 年再版), 是口头程式理论的奠基著作, 被称为口头文学研究的“圣经”。自出版以来影响经久不衰。洛德用 25 年时间, 在口头文学领域内搜集、整理、分析, 产生了相当数量的发现, 其中最重要的是他在大量田野工作基础上提出的“表演中的创作”问题; 即史诗演唱者的每一次吟诵都是一种再创作, 而且他们是以大量的传统的程式和主题来进行这种再创作。洛德研究了口头诗人如何学习、创作史诗歌, 以及这种实际存在过程。

5 [美] 约翰·迈尔斯·弗利 (John Miles Foley), 《口头诗学: 帕里-洛德理论》(The Theory of Oral Composition: History and Methodology), 朝戈金译, 北京: 社会科学文献出版社, 2000 年, 第 279-284 页。

6 穆尔科 (Matija Murko) 是土生土长的斯洛文尼亚人, 布拉格大学教授, 民族志学家。他在 1909 年、1912 年、1913 年、1915 年以及一战之后的 1924 年, 几乎每一年夏天都要到南斯拉夫做田野调查, 这些报告收入他死后 1951 年出版的著作中 (Tragom Srpskohrvatske narodne epike)。穆尔科 1929 年发表的一篇法文民族志报告《歌手与他们的史诗歌》由弗里 (J. M. Foley) 翻译成英文于 1990 年出版。(“The Singer and Their Songs,” in Oral-Formulaic Theory: A Folklore Casebook, ed. By John Miles Foley, Garland Publishing, INC., New York & London, 1990. pp. 4-30.)。

7 参见 Gregory Nagy, Homeric Questions, University of Texas Press, Austin, 1996, pp. 13-37。

8 The Singer of Tales, Second edition, 该书编者序中引自 MPCOL 第 3 页: 米尔曼·帕里的打印稿“故事歌手”。

9 参见 Textualising the Siri Epic, Lauri Honko, FFC No. 264. p. 28。

10 Dennis Tedlock, Finding the Center: Narrative Poetry of the Zuni Indians, New York: Dial Press. Rpt. Lincoln : University of Nebraska Press, 1978.

11 Dell Hymes, “In Vain I Tried to Tell You”: Essays in Native American Ethnopoetics, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1981.

12 刘师培 (字申叔, 1881-1920) 《论文杂记》(原分载于 1905 年《国粹周报》各期, 1928 年朴社校印为单本) 指出: 三代文词, 句简而语文, 盖竹帛繁重, 学术授受, 咸凭口耳。今人郭绍虞《照虞室语言文字论集》(上海古籍出版社 1985 年) 也多谈到中国古代言文不一致对于文学的影响。此外, 顾颉刚、朱自清、钟敬文等学者亦就《诗经》的吟诵特点进行了探讨。韦伯 (Max Weber, 1864-1920) 指出中国教育具有文献性, 其书写性格发展到极端。他欣赏《孟子》、《论语》的口语形式, 《尚书》中诏诰, 《左传》、《国语》中的演说词雄浑简洁, 很具有感染力。但是, 在中国文化里, 口语是庶民的事物, 这正好与希腊文化相反, 希腊人认为谈话就是一切。这就是古希腊论辩术发达的原因。(参见《韦伯作品集》, 第 186-187 页, 广西师范大学出版社, 2004 年)

13 Marshall McLuhan, The Gutenberg Galaxy, 1962. Jack Goody and Ian Watt, The Consequences of Literacy, 1963. Eric Havelock, Preface to Plato, 1963.

14 W. J. Ong, Orality and Literacy, London, 1982.

15 关于史诗歌手研究, 以下论著为基本参考书目: Albert B. Lord, The Singer of Tales, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1960; Cecil Maurice Bowra, Heroic Poetry, London: Macmillan, 1961;

Milman Parry, *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*, edited by Adam Milman Parry, Oxford: Clarendon Press, 1971. 希腊史诗原是在宗教仪式中朗诵的。朗诵者属于一个行帮，属于“荷马的后代”，是职业游吟诗人一族，他们子承父业。史诗曾经是歌。在《奥德赛》中有四处描写游吟诗人的表演。其中一个七弦琴伴奏的歌。另一个也是歌，不过前面先有一段舞蹈，由游吟诗人弹七弦琴伴奏。在其他两处，游吟诗人一面唱歌，合唱队一面舞蹈。所以这些歌曾经是舞蹈。这可以把史诗的六音步组织起来证明，它可能是早期的希腊合唱诗的对句形式发展起来的。游吟诗人的发展现在是清楚了。开头是队长和合唱队的原始的结合。即独唱和合唱。队长和合唱发展下去，合唱队和合唱逐渐衰亡。最后，独唱者抛弃他的乐器，歌就变为诗。这便是史诗形成的历史。引自[英]乔治·汤姆逊《论诗歌源流》，第45-46页，作家出版社1955年版。

16 帕里和洛德关于口头诗歌的经验主要来自于南部斯拉夫民族，“更确切地说是操塞尔维亚语和保加利亚语人的史诗”。洛德在《故事的歌手》前言里这样说：“我们的搜集工作开始于1930年代，那时南斯拉夫史诗仍未消失，它是活形态的、独具特色的。那时俄罗斯以及中亚的口头传统也是活态的、独具特色的，它们或许已经被搜集，以供比较研究，但是这对于哪个时代的美国教授而言，仍属于不易涉足的领域。”1933年到1935年帕里和洛德在南斯拉夫做了为期18个月史诗采集工作；1937年到1940年洛德获得国内相关资助又到保加利亚进行同样的搜集工作。洛德的调查除了获得本国政府基金支持外，还得到调查所在国家政府和研究机关的协力支持。帕里，尤其是洛德的田野工作，体现出反复取证的过程，对同一个歌手的跟踪调查，有时长达17年之久。这样一种长时间的观察在民俗学历史上也是个很好的范例。

17 参见 Gregory Nagy, *Homeric Questions*, University of Texas Press, Austin, 1996, pp.13-37.

18 “这一概括是指：某一口头传统事象在被文本化的过程中，经过搜集、整理、译、出版的一系列工作流程，出现了参与者主观价值评判和解析关照为主导倾向的文本制作格式。”这一行为的结果表现为，搜集整理者取代了“传承人身份”进行了二度创造，真实的表演情景被消弭了，整理出的文本成为面向传统之外的人们的印刷“读物”。参见巴莫曲布嫫《民间叙事传统格式化之批评》（上、中、下篇），原载《文化研究》2004年1期、2期。

19 事象是指人们利用自然或人文现象，将其变换为对人类具有一定意义的行为。我们可以在文化上对事象加以界定，因为它是由文化所孕育和限定的，它是由一系列紧密关联的要素所组成的行为和经验的流。对于行为及其解释而言，事象构成了一种很有意义的语境。像神话、史诗、传说、故事和谚语，像庙会等岁时节日，像庆典、狩猎、考验、驱鬼仪式活动等，它们具有文化意义和功能。参见《音乐词典词条汇编·民族音乐学》，人民音乐出版社编辑部编，人民音乐出版社，1981年，第55页。

20 “自从18世纪末现代民俗学概念出现一直到现在，口头文学一直被看作是集体形成的，是可以在地图上游走的传统材料，填充集成和档案馆，反映了文化，等等。由这些方法论而带来的观念，口头文学似乎有自己的生命，只是非个人的，超越有机体的过程和规则。这种看法是抽象的，是基于记忆或录制的歌或演唱、讲述的故事、口头的言语。我们应当认识到，我们所谓的民俗学诸多象征的形式，都具有其主要的存在形式，即人们的行为，植根于人们的社会和文化生活。我们习惯上视为粗糙材料的口头文学的文本，那只是植根于人类行为的具体情境的一种浅薄和部分的记录。”引自 R. Bauman, *Story, Performance, and Event: Contextual Studies of Oral Narrative*. Cambridge, 1986. p.1.

21 巴尔干专家又是如何看待帕里对南斯拉夫口头传统的影响呢？“武克的工作与帕里、洛德的研究，二者的分歧最终归因于他们各自接受的任务不同，而不是材料本身（他们都属于西方，都在南斯拉夫）的不同。武克搜集的歌大多被视为文学，四平八稳的文本，当然也是经典的一部分。这些被奉为经典的东西，当然

不可避免地与塞尔维亚的民族自我意识问题相互关联。而帕里和洛德搜集的歌被看作是粗糙的田野资料，是理论的基础，有些学者，尤其是那些没有原文知识的人，批评这些歌缺乏西方史诗那样的美学标准。”

引自“Introduction to the second edition,” *The singer of Tales*, p. xiv.

22[美] 约翰·迈尔斯·弗里 (John Miles Foley), 《口头诗学：帕里-洛德理论》(*The Theory of Oral Composition: History and Methodology*), 朝戈金译, 北京: 社会科学文献出版社, 2000年, 第283页。

23 A. B. Lord, *The Singer of Tales*. Cambridge, Mass., 2000, p. 135.

24 Rosemary Lévy Zumwalt, “A historical Glossary of Critical Approaches”, in Foley, J. M. ed. 1998. *Teaching Oral Traditions*. New York. pp. 75-94.