



口头诗学视阈下的白曲研究

杨晓勤 著

中国社会科学出版社



口头诗学视阈下的白曲研究

杨晓勤 著



中国社会科学出版社



## 图书在版编目 (CIP) 数据

口头诗学视阈下的白曲研究 / 杨晓勤著. —北京:  
中国社会科学出版社, 2015. 12  
ISBN 978 - 7 - 5161 - 6313 - 9

I. ①口… II. ①杨… III. ①白族—民歌—  
研究—中国 IV. ①J607. 252

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 118983 号

---

出版人 赵剑英  
选题策划 郭沂纹  
责任编辑 郭沂纹 安芳  
责任校对 董晓月  
责任印制 李寡寡

---

出 版 中国社会科学出版社  
社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号  
邮 编 100720  
网 址 <http://www.csspw.cn>  
发 行 部 010 - 84083685  
门 市 部 010 - 84029450  
经 销 新华书店及其他书店

---

印刷装订 三河市君旺印务有限公司  
版 次 2015 年 12 月第 1 版  
印 次 2015 年 12 月第 1 次印刷

---

开 本 710 × 1000 1/16  
印 张 27.5  
插 页 2  
字 数 460 千字  
定 价 86.00 元

---

凡购买中国社会科学出版社图书,如有质量问题请与本社营销中心联系调换  
电话:010 - 84083683  
版权所有 侵权必究

本书系云南省“区域高水平大学”  
云南民族大学中国语言文学专业建设成果  
李骞 主编

# 目 录

导论 .....	(1)
<b>第一章 白曲概况 .....</b>	<b>(26)</b>
第一节 白曲的源流 .....	(26)
第二节 白曲的基本形式 .....	(43)
第三节 白曲的分类 .....	(62)
第四节 白曲的文本类型 .....	(68)
<b>第二章 白曲程式 .....</b>	<b>(83)</b>
第一节 关于人物的程式 .....	(87)
第二节 关于时空与境况的程式 .....	(144)
第三节 关于宣孝的程式 .....	(162)
第四节 关于恋爱的程式 .....	(170)
<b>第三章 白曲的程式化语法与叙述方式 .....</b>	<b>(197)</b>
第一节 传统构词法 .....	(197)
第二节 传统句法 .....	(207)
第三节 传统叙述方式 .....	(222)
<b>第四章 歌手的修习与表演 .....</b>	<b>(234)</b>
第一节 歌手的角色 .....	(234)
第二节 歌手的修习与表演 .....	(246)

---

第三节	书写能力与演唱活动 .....	(272)
第五章	白曲的演唱语境及其嬗变 .....	(286)
第一节	村落传统与艺术表达 .....	(287)
第二节	石宝山歌会（朝山会） .....	(316)
第三节	汉语语汇、语音对白曲的影响 .....	(324)
第四节	电子传媒时代的白曲演唱 .....	(337)
余论	.....	(356)
附录一	石龙村调查补叙 .....	(365)
附录二	2012年石宝山歌会自然对歌选录 .....	(400)
参考文献	.....	(425)

# 导 论

## 一 研究的缘起

白曲是白族民众喜闻乐见的一种歌唱艺术形式。它的白语称谓为 baip kvx (zix)，其中 baip 为白族，kvx 为曲调，zix 为名词词尾，相当于汉语中的儿化音，可省略。“白曲”“白族调”的不同译名，当为与白语称谓保持相同音节数（两音节或三音节）而采取的变通译法，其所指并无差异。

笔者与白曲的接触可追溯至年少时，初次听到录音机里传出张明德演唱的《泥鳅调》，就为其诙谐、俏皮的歌调所吸引，后来偶得《青姑娘》的唱词，于努力辨读之余，因惊奇于这些平凡的文字连缀后在唇齿间流出的音乐般的节奏，竟然暗自记背了很多段，而念诵唐诗宋词反倒成了之后才有的功课。也许因为受到的文学启蒙最初来自白曲，在攻读博士学位期间，笔者不由自主地再次将目光投注于它，这一想法得到了段炳昌教授的支持。段先生认为，就少数民族文学研究而言，以往学术界较重视的是对神话、史诗和传说的分析阐释，而对民歌、戏曲等艺术形式却关注甚少，究其原因主要在于后者至今仍活跃于少数民族村落中，体现的多为世俗生活与世俗旨趣，难以满足那些擅长运用西方理论来鉴定本土民俗事象的学者的需求，不似前者能从中大量挖掘出早期人类野蛮文化的遗留物，恰可印证西方文化人类学、民族学的经典理论。所幸这样的研究状况现已有所转变，随着学术界的取向由重视知识论转向存在论，与民众世俗生活相依存的少数民族艺术形式正日渐引起研究者的兴趣。<sup>①</sup> 段先生鼓励笔者发挥语言的优势，以白曲为研究对象进行

---

<sup>①</sup> 参见段炳昌《〈白族大本曲研究〉序》，载董秀团《白族大本曲研究》，中国社会科学出版社2011年版，第3—5页。

调查与分析。

家乡民俗研究自中国民俗学初创以来便作为一种自明的传统延续下来，钟敬文先生曾引用柳田国男对于民俗学者的分类，以“土著之学”来概括这种研究并加以提倡，他认为此类研究者因自幼耳濡目染，对于当地民俗文化的内涵更易于准确地理解。<sup>①</sup> 安德明认为，家乡民俗研究与西方的“局内人民族志”有相似之处，但其关键性区别在于：“前者是在缺乏理论总结的情形下无意识地走出的一条道路，后者则属于一种经过反省之后的学术自觉。”<sup>②</sup> 传统民族志提倡研究者到陌生的异文化中进行田野作业，避免因过于熟悉自己的文化而忽略了其中的某些重要因素或以其主观性损害研究的客观性，自20世纪60年代以来，传统民族志所标榜的“客观性”与“科学性”逐渐受到质疑，越来越多的人类学家和民族志学家意识到，纯粹的客观和科学只能存在于人们的想象之中，“最简单的文化描述也是有目的创造，阐释者不断地通过他们研究的他者来建构自己”<sup>③</sup>，因此研究者对于自身文化的研究不再被排斥与禁止。吕微则认为可以把民俗学和人类学都视为对异文化的研究，只不过前者是先从内向外走出本文化，然后又从外回到内进入异文化；而后者是从外向内进入异文化。吕微以“双语知识分子”一词来比喻家乡民俗学者，指出民俗学者具有不同于人类学者的两栖身份，“既出乎其外，又入乎其内，既是本文化的同人，又是异文化的他者”<sup>④</sup>。这些观点都证明了，所谓的“学术眼光”“学术感悟”不一定要到陌生的异文化中才能具备，家乡民俗研究强调的是关注我们身边的生活的学问，而不是满足对奇风异俗的猎奇心理。至于家乡民俗研究的优势，安

① 参见钟敬文《民间信仰研究的新成果：序安德明博士〈甘肃天水的农事攘灾研究〉》，见钟敬文《婪尾集》，新世界出版社2002年版，第229—238页。注：柳田国男曾将民俗学者分为三种类型：走马观花式的“旅人之学”、在某地住上三五载的“寓公之学”、长居某地的“土著之学”。

② 安德明：《家乡：中国现代民俗学的一个起点和支点》，《民族艺术》2004年第2期，第30页。

③ [美]詹姆斯·克利福德：《导言：部分的真理》，吴晓黎译，载《写文化》，商务印书馆2008年版，第111页。

④ 吕微：《家乡民俗学：民俗学的纯粹发生形式》，《民间文化论坛》2005年第4期，第2页。



德明对此曾有过细致的阐述，概言之，即理解的优势、语言的便利、环境和人际关系的适应、心理上的舒适和生活上的适应<sup>①</sup>，而对于那些可能存在的消极影响（例如，因自以为是而使调查流于肤浅、被家乡民俗所左右、家乡伦理原则和田野调查需求的矛盾等），研究者通过不断地反省和调整是可以避免其发生的。笔者出生于“白曲之乡”剑川，虽自幼离开家乡，但始终未忘乡音，而且也属于当地亲属体系中的一员，这种与家乡民俗若即若离的关系，使笔者既能融入这种民俗氛围当中，又能够跳出其中，成为一个观察者而不只是单纯的民俗实践者。

## 二 研究的理论背景

大多数民俗学理论和方法肇始于19世纪，“口头诗学”（Oral poetics）是在20世纪中期发展起来的寥寥可数的几种民俗学理论之一。<sup>②</sup>20世纪初期，美国学者米尔曼·帕里（Milman Parry）为长期争论不休的“荷马问题”所吸引，但他没有步入古典学者研究的窠臼，而是通过考察《荷马史诗》中重复、循环出现的诗行，大胆地提出一种假设：《伊利亚特》和《奥德赛》是比书面文学更为古老的口头传统的产物，这些歌是在歌手的表演中创造的。帕里把那些循环语理解为“口头诗人的工具箱”，并由此阐发了其著名的论断：“一个不会书写的诗人在口头表演中必定会采用‘常备片语’（Stock phrases）和‘习用的场景’（Conventional scenes）来调遣词语创编他的诗作。既然当时没有我们所谓的理当如此的书写技术，表演者就需要掌握一种预制的诗歌语言（prefabricated poetic language），以支撑在表演中进行创编的压力，方能在即兴演唱中成功地架构长篇叙事诗歌。”<sup>③</sup>为了验证自己的假设，帕里与合作者阿尔伯特·贝茨·洛德（Albert Baters Lord）于1933—1935年赴前南斯拉夫，因为那里的口头史诗传统仍然富有活力。他们“在有可能稍纵即逝的最后关头，抓住了在南斯拉夫和其他南部斯拉夫地区

<sup>①</sup> 参见安德明《家乡：中国现代民俗学的一个起点和支点》，《民族艺术》2004年第2期，第30—31页。

<sup>②</sup> [美] 约翰·迈尔斯·弗里：《口头诗学：帕里—洛德理论》，朝戈金译，社会科学文献出版社2000年版，前言第34页。

<sup>③</sup> 同上书，前言第2页。

硕果仅存的一批不识字的歌手”<sup>①</sup>，并凭借一种特制的录音设备，记录了数以千计的吟诵史诗的表演录音（现珍藏于哈佛大学维德纳图书馆“帕里特藏中心”内），希望将其与《荷马史诗》进行比较研究。1935年年底，帕里回国不久即病逝，由洛德继续完成其未竟的蓝图，1960年《故事的歌手》一书的出版，标志着帕里—洛德学说的成型。

《故事的歌手》由洛德在其于1949年撰写的博士论文基础上完善而成，由于其研究宗旨是将民间活形态的口头史诗与《荷马史诗》互证，所以从结构上分为“理论”和“应用”两个部分。“理论”部分所得见解皆源于前南斯拉夫地区的田野调查，洛德描述了歌手学歌的三个阶段：第一个阶段为听别人演唱；第二个阶段始于歌手尝试演唱，终于他能从头到尾地当众演唱一部史诗；第三个阶段为篇目的增加与演技的提高。在第二阶段内，歌手必须学会足够的程式（formula）和主题（theme）。程式指“在相同的格律条件下为表达一种特定的基本观念而经常使用的一组词”（帕里定义），程式化的表达则“指以程式的模式来建构的一行诗或半行诗”<sup>②</sup>，洛德认为口头史诗的诗的语法必须以程式为基础，但较之程式本身，隐含的程式模式以及依照这些模式去遣词造句的能力显得更为重要。主题“指诗中重复出现的事件、描述性的段落”<sup>③</sup>，在歌手的脑海中，一个主题有多种形态，它并非静止的实体，而是一种灵活多变、有适应性的艺术创造，有时会导致口头诗歌特性的不一致性，即“荷马的一个吨”，而联结各个主题群的是一种源自传统的“本体的张力”<sup>④</sup>。洛德强调，每一次表演都是具体的歌，与此同时它又是一般的歌（generic song），而正在听的歌是特指的歌（the song），“每一次表演的意义不限于表演本身；每一次表演都是一次再创造”<sup>⑤</sup>，因此对于口头传统来说，所谓原创的概念是不合逻辑的。关于书写与口头传统的关系，洛德认为导致口头传承死亡的原因并非是书写

① [美] 阿尔伯特·贝茨·洛德：《故事的歌手》，尹虎彬译，中华书局2004年版，第35页。

② 同上书，第30页。

③ 同上书，第5页。

④ 同上书，第141页。

⑤ 同上书，第145页。

技术的采用，而是出版的歌本在歌手中间大肆地流传，在口头传承中，“某一次表演的独特性是多型性的一个组成部分”，但是“书面文学传统中的独特性、唯一性是僵死的、严格的”<sup>①</sup>。洛德并不仅仅满足于对口头程式理论的阐述，在《故事的歌手》一书的“应用”部分，他将前述原理运用于《荷马史诗》和《贝奥武甫》《罗兰之歌》《迪杰尼斯·阿克里塔斯》等中世纪史诗的文本分析之中，使之在“活的实验室”里得到了充分验证。通过大量史诗语境的检视，洛德证明了：诗（歌）的表演者同时就是创造者，他即兴表演的艺术植根于他对于传统要素的把握，即传递和创造是一次性同时完成的。帕里和洛德的研究终于令“荷马问题”画上了句号，如同有些学者所评论的：“就像达尔文从世界和人类的创造中把上帝之手移开了一样，米尔曼·帕里也从《伊利亚特》和《奥德赛》中移走了创作诗人。”<sup>②</sup> 诚然，口头程式理论中的某些观念和思想古已有之，例如，安托尼·梅耶早于1923年就曾在其著述中指出：“荷马史诗完全由程式构成，程式则由诗人们传播。如果你选出一段作为样例，你立即会意识到它的诗行（verse）或部分诗行的组合，是在同一文本形式的某个或某些其他段落中再次发现的；纵使这些诗行中的某些构成成分在另一个段落中找不到，它们也同样具有程式特点，毋庸置疑，只是偶尔才会出现别处全无的情况。”<sup>③</sup> 而帕里和洛德的功绩在于能将这些出自文学、人类学、民俗学和语言学的观念与思想融会贯通，并取活形态的史诗与文献进行互证，从而形成一种集大成而又富于创造力的研究范式。

对帕里—洛德学说的应用很快延展至世界各地的诸多语言传统之中，在其中起到推波助澜作用的领军人物则是美国学者约翰·迈尔斯·弗里（John Miles Foley）。20世纪80年代，弗里对该学说的理论先河进行细致的溯源，并广泛地搜集世界各地直接或间接运用口头程式理论的学术成果，陆续撰写了具有学术史性质的著作《口头程式理论与研

<sup>①</sup> [美] 阿尔伯特·贝茨·洛德：《故事的歌手》，尹虎彬译，中华书局2004年版，第192页。

<sup>②</sup> 林岗：《口述与案头》，北京大学出版社2011年版，第34页。

<sup>③</sup> [美] 约翰·迈尔斯·弗里：《口头诗学：帕里—洛德理论》，朝戈金译，社会科学文献出版社2000年版，第18—19页。

究》(1985)、《口头理论:历史与方法》(1988)、《口头诗学:帕里—洛德理论》(1988),随后又完成了《传统口头史诗:〈奥德赛〉、〈贝奥武甫〉及〈塞尔维亚—克罗地亚归来歌〉》(1990)、《内在的艺术:传统口头史诗的结构与意义》(1991)、《演述中的故事歌手》(1995)、《荷马的传统艺术》(1999)等一系列史诗研究专题著作。弗里认为,口头程式理论的精髓是三个结构性单元——程式(formula)、主题(theme)或典型场景(typical scene)、故事型式(story pattern)或故事类型(tale-type),正是凭借这三个“词”的运用,行吟诗人何以具有流畅的现场创作能力的问题才得以圆满解答,“这一理论将歌手们的诗歌语言理解为一种特殊的语言变体,它在功能上与日常语不同,与歌手们在平常交际和非正式的语言环境中所使用的语言不同。由于在每一个层次上都借助传统的结构,从简单的片语到大规模的情节设计,所以说口头诗人在讲述故事时,遵循的是简单然而威力无比的原则,即在限度之内变化的原则”<sup>①</sup>。

弗里不仅积极倡导并实践了帕里—洛德学说,并且将其学术精髓予以拓展和深化,例如,“大词”(large word)、“传统指涉性”(traditional referentiality)等概念便是弗里由田野实证中进一步提炼而出的。“大词”的由来,是弗里发现口头诗歌中的一个“词”可以扩张为“很大的词”,但它始终是一个完整表达的单元,是构成演述的不可切分的“原子”,更是一种具体的言语行为(speech-act)。在朝戈金看来,弗里提出的“大词”可谓对“程式”这一术语的扬弃,后者是对给定文本的现象学总结,而前者则是来自歌手立场的形态学总结,它强调的是整一的表达单元的不可切割性和与书面性阅读规则的不兼容性。“传统指涉性”则是指“一个特定表达的字面意思与其在特定传统中实际传递的意义之间,对‘他者’而言往往有相当的距离,因其通常用来指涉另外一个意涵,但对于传统中的演述人及其受众而言则彼此心领神

<sup>①</sup> [美] 约翰·迈尔斯·弗里:《口头程式理论:口头传统研究概述》,朝戈金译,《民族文学研究》1997年第1期。

会”<sup>①</sup>。如当前南斯拉夫诗歌传统中出现“黑布谷鸟”，便意味着某位女人将要或已经成为寡妇，而对于脱离此特定传统的读者而言，这种表述无疑是令人困惑的。通过一些诸如此类的新概念的相继提出，弗里同时令史诗学术语体系亦逐步地趋于严密与精致。

早在1986年弗里便在密苏里大学建立起“口头传统研究中心”，此后“口头程式理论”的表述方式似乎逐渐为“口头诗学”“口头理论”或“口头传统理论”所代替。事实上，很多学者都注意到以“口头程式理论”来概称帕里—洛德学说太过于简化了，它很容易造成一种歧义，即此学说的存在只为了揭示口头创作中存在着大量的程式，也正因为此，阿兰·邓迪斯（Alan Dundes）批评道：“口头程式理论的一个主要缺陷是，它从一部史诗中找出传统程式所呈展出的正是一个过于机械式的过程。这一批评也同样可以针对任何应用于民俗学中的形式主义方法。普洛普概括出了类型化的俄罗斯民间故事的结构，但他如此仔细勾画出的社会或心理涵义的图式，却使我们所获甚微。”<sup>②</sup>但我们知道，这其实只是帕里和洛德用以证明《荷马史诗》属于口头创作的一种手段，而并非其研究宗旨本身，即使在对前南斯拉夫史诗材料的考察中，帕里和洛德所反复声明的也是口头文学的自主性，即其独立于书面文学之外的文学传统。在帕里和洛德看来，“‘口头的’并不仅仅意味着口头表述……重要的不是口头表演，而是口头表演中的创作”<sup>③</sup>，口头文学和书面文学分属于不同的文学传统，而“无文字修养的人是以一组声音的意义来思维的，而不是以词来思维”<sup>④</sup>，不以词来思维，意味着生成句子时，声音同意义的联系并非是唯一重要的，有时可能只流于形式而不直接指向于意义。帕里和洛德证明了口头传统并非文字成熟

---

① [美] 约翰·迈尔斯·弗里：《约翰·弗里与晚近国际口头传统研究的走势》，朝戈金译，《西北民族研究》2013年第2期。

② [美] 约翰·迈尔斯·弗里：《口头诗学：帕里—洛德理论》，朝戈金译，社会科学文献出版社2000年版，前言第38页。

③ [美] 阿尔伯特·贝茨·洛德：《故事的歌手》，尹虎彬译，中华书局2004年版，第6页。

④ 同上书，第33页。

前一种幼稚的文学活动，更不是书面传统的附庸而是一个独立范畴。<sup>①</sup>但是，洛德对于口头与书面的划分过于绝对化，他认为“书写技法并不能与口头技法相容，两者并不能拼合起来而形成第三种‘过渡性’的技法”<sup>②</sup>，这种在口头与书面之间设置鸿沟的研究模式，很快被证明是不合时宜的，因为书面与口头并肩而立的文化现象并不鲜见。口头传统模式的新观点则认为口头与书面形成了光谱式关联，即“在谱系的两端，是较纯粹形态的文人书面创作和文盲艺人的口头创作，在两端之间，还有大量中间形态的、或曰过渡形态的现象”<sup>③</sup>。

关于口头与书面关系的研究，较富前瞻性者为美国学者沃尔特·翁(Walter Jackson Ong)，其《词汇的呈现：文化宗教史绪论》(1967)、《词的界面：意识与文化演进之研究》(1977)、《口语文化与书面文化：语词的技术化》(1982)等著述从现象学的角度对口头文化进行了深入研究，尤其是《口语文化与书面文化：语词的技术化》一书被视为其学术思想的基本概括。翁将毫无文字或印刷术浸染的文化称为“原生口语文化”(primary orality)，与生存、运转都依赖于文字与印刷术的“次生口语文化”(second orality)相对，他认为在原生口语文化里，思维和表达具有以下特征：①附加的而非附属的；②聚合的而非分析的；③冗余的或“丰裕”的；④保守的或传统的；⑤贴近人生世界的；⑥带有对抗色彩的；⑦移情的和参与式的，而非与认识对象疏离的；⑧衡稳状态的；⑨情景式的而非抽象的。而荷马史诗中对于套语的铺张运用，缘于“固化的、套语式的思维模式是智慧和有效管理之必需”<sup>④</sup>，在一切原生口语文化里，套语式风格不仅是诗歌的标志，而且是思想和表达的标记。翁进一步关注了文字对意识的重构作用，并指出修辞的发展源于文字与口语的互动：修辞保留了大量口语文化的感觉，但在文字

① 参见林岗《口述与案头》，北京大学出版社2011年版，第43—44页。

② [美]阿尔伯特·贝茨·洛德：《故事的歌手》，尹虎彬译，中华书局2004年版，第186页。

③ [美]约翰·迈尔斯·弗里：《口头诗学：帕里—洛德理论》，朝戈金译，社会科学文献出版社2000年版，前言第20页。

④ [美]沃尔特·翁：《口语文化与书面文化：语词的技术化》，何道宽译，北京大学出版社2008年版，第17页。

发明之前它不可能成为人类反思的主题，更不可能被详加阐释，而它最终移居文字世界也是大势所趋。对于广播、电视等电子技术诱发的次生口语文化，翁认为置身其中者的心态和意识较之原生口语文化时期已或多或少发生改变，而且其中的“遗存性口语”和“文字性口语”现象尚待深入研究。在《口语文化与书面文化：语词的技术化》一书中，翁也重点介绍了包括帕里、洛德、弗里在内的诸多口头传统学者，并且在“作者自序”中表达了对于此研究课题“学派”属性的立场：“口语文化和书面是没有任何‘学派’的，这里没有任何与形式主义、新批评、结构主义或解构主义恰好对应的‘学派’。当然如果我们意识到口语文化和书面文化的关系，人文学科和社会科学里诸如此类的‘学派’和‘运动’就必然会受到影响。一般地说，对口语文化和书面文化的反差和关系的了解，不会产生对理论派别热情洋溢的忠诚，而是促使我们反思境遇的方方面面。”<sup>①</sup>

在研究方法上，口头诗学中最为人所诟病的恰恰是其因易于操作而被广为推行的“程式”部分，正如林岗所言：“对于套语的界定和理论说明是现成的，而研究只要将它们应用在一个之前未曾涉及的新文本就算大功告成，因此此种应用研究最多也只能达到‘格义’的程度。求其研究之中有所阐发，论述之中‘有我’，还存在相当的距离。”<sup>②</sup>事实上，口头诗学在其发展过程中并不囿于“口头程式”的研究视野，而与“讲述民族志”（Ethnography of speaking）、“表演理论”（Performance theory）、“民族志诗学”（Ethnopoetics）等民俗学的重要理论方法相辅相成、融会贯通。讲述民族志是美国学者戴尔·海姆斯（Dell Hymes）在20世纪60年代，借鉴罗曼·雅科布森的语言分析模式并将其置于弗朗兹·博厄斯的美国人类学传统之中而提出的研究方法。在此之前，语法学家倾向于把语言看作抽象的、自足的语法结构，而民族志专家又倾向于从语言中抽象社会生活的程式与结构，海姆斯所倡导的学说正是建立在对这些现象进行批评与反思的基础之上。讲述民族志把

<sup>①</sup> [美] 沃尔特·翁：《口语文化与书面文化：语词的技术化》，何道宽译，北京大学出版社2008年版，第1页。

<sup>②</sup> 林岗：《口述与案头》，北京大学出版社2011年版，第37页。

“讲述”作为社会生活运作的一种工具（它取决于表演者应用特定的讲述策略并为了特定的目标而对讲述资源进行操纵），研究讲述行为中语言与社会文化的基本关联，试图理解社会生活中讲述的组织以及作为一种文化体系的讲述的相关方面。戴尔·海姆斯认为，应该区分关于“传统的知识”与“传统知识的表演”，传统呈现于表演的形式当中，并通过表演而被交流并成为人类生活的一部分，无论对于局内人或者局外人，两者都是相互依赖的，因为表演的本质会影响传统的知识。讲述民族志与口头理论的联结点在于，它在考察讲述的模式与功能如何在社会生活中组织语言的应用之际，亦关注“口头艺术的表演或者社会互动中口头艺术形式的其它交流性应用”<sup>①</sup>。正是海姆斯对于语言运用的反思和对交流进行民族志研究的倡导，促使许多研究者把注意力转移至对交流事件的观察、描述和分析，<sup>②</sup>而理查德·鲍曼（Richard Bauman）的表演理论无疑也是在这种被开启的新视阈中所激发而成的。鲍曼在《作为表演的口头艺术》（1977）一书中谈到《故事的歌手》是最早根据新生性（emergent quality）结构来研究口头文学的著作之一，“洛德的主要贡献之一，在于他证明了在表演中编创（composed in performance）的口头文本的独特性和新生性。他对于传统的动态性（the dynamics of tradition）的分析，阐明了何种要素对于史诗表演模式的生成是重要的”<sup>③</sup>。阿兰·邓迪斯（Alan Dundes）则将帕里和洛德在前南斯拉夫开展的田野作业视为表演理论的先驱，认为表演理论强调的是表演而非文本，而口头程式理论的侧重点却是文本而非语境。<sup>④</sup>“表演”一词通常被视为包含双重语义，即艺术行为（民俗的实践）和艺术事件（表演的情境），而鲍曼把它拓展至一种交流现象的层面进行研究，他认为表演的本质在于它是“一种言说（speaking）的方式”或者“一种

① 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，第11—24页。

② 杨利慧：《表演理论与民间叙事研究》，《民俗研究》2004年第1期，第32页。

③ [美]理查德·鲍曼：《作为表演的口头艺术》，杨利慧、安德明译，广西师范大学出版社2008年版，第44页。

④ 参见[美]约翰·迈尔斯·弗里《口头诗学：帕里—洛德理论》，朝戈金译，社会科学文献出版社2000年版，前言第37页。



口头语言交流的模式”<sup>①</sup>，就表演者而言，他需要承担向观众展示自己达成交流方式的责任；而就观众而言，他可以对表演者的表述行为、能力、技巧以及展示的有效性等进行品评。与以往关注被剥离语境的“作为事象的民俗”的观念不同，表演理论关注的是“作为事件的民俗”，它更注重文本与语境之间的互动和民族志背景下的情境性实践。<sup>②</sup>民族志诗学则是在与表演理论相关的思潮影响下兴起的、跨学科建构起来的一套阐释框架，它注重文化背景中的艺术性表演，并认为不同文化都有各具结构与美学特征的诗歌，对此不仅应持尊重和欣赏的态度，还应予以揭示和发掘。<sup>③</sup>如杰诺姆·鲁森伯格（Jerome Rothenberg）将该理论流派的构成要素归结为“声音、视觉、诗歌和对话”，认为它与表演理论的契合之处在于文本的重现，即“将一次既定表演事件的艺术匠心重新体现在纸张上，根据对地方语言、言说型式、文类等方面的理解，重新去发现审美的感性”。而这种方法之所以称为“民族志诗学”，在于它能够凭借“诉诸听觉和视觉的诗歌听—读被视作文本译译和呈现过程中最重要的环节”，对早期搜集到的资料中所缺失的艺术性进行复原。<sup>④</sup>应该说，这些20世纪以来重要的民俗学理论方法与口头传统理论之间有着千丝万缕的联系，它们的共同特征是超越了传统的民俗学研究方法，即不再单纯以口头文学的文本为中心并忽略作为民间文化传承主体的人群在具体的时空坐标中对民间文化的创造与享用，而是将口头文学视为在一定的时空范围内的文化遗产，其文本是在一定的语境中由表演者与听众共同完成的，并倡导立足于此进行综合的、整体的研究。<sup>⑤</sup>因此，这些理论方法彼此依存、相得益彰。

20世纪末期，口头诗学理论已被运用于全世界范围内的超过100

---

① [美] 理查德·鲍曼：《作为表演的口头艺术》，杨利慧、安德明译，广西师范大学出版社2008年版，第12页。

② 参见杨利慧《表演理论与民间叙事研究》，《民俗研究》2004年第1期，第35页。

③ 参见杨利慧《民族志诗学的理论与实践》，《北京师范大学学报》2004年第6期，第35页。

④ 参见巴莫曲布嫫、朝戈金《民族志诗学》，《民间文化论坛》2004年第6期，第90—91页。

⑤ 参见刘晓春《从“民俗”到“语境中的民俗”：中国民俗学研究的范式转换》，《民俗研究》2009年第2期，第5—33页。