



段寶林
著



立體文學論

文史哲大系一一三

文津出版社印行

文史哲大系 113
段寶林著

立體文學論

文津出版社
印行

國家圖書館出版品預行編目資料

立體文學論 / 段寶林著. -- 初版. -- 臺北市
：文津，1997[民86]
面；公分. -- (文史哲大系；113)
ISBN 957-668-419-6(平裝)

1. 民間文學 - 論文, 講詞等

815.8

86001659

文 史 哲 大 系 ⑪⑬

立 體 文 學 論

著 作 者：段 寶 林

發 行 者：邱 家 敬

出 版 者：文津出版社有限公司

地 址：臺北市106建國南路二段294巷1號

電 話：(02)3636464 傳真：(02)3635439

郵政劃撥：00160840 (文津出版社帳戶)

登記證：行政院新聞局局版臺業字第5820號

初版：1997年4月一刷

ISBN：957-668-419-6

印數：1000本

新台幣 290 元

序

俗文學（包括民間文學）是人民大眾喜愛的文學。隨著社會的現代化，越來越受到人們的青睞了。這是很可喜的事。但民間文學又是一個「灰姑娘」。她很美，但一般人卻難以了解她，往往輕視她。本來五十年代在不少大學中已開設了民間文學（或曰「人口頭創作」）課程，而且是作為必修的基礎課開設的。但在六十年代初卻大多停開了，只北大碩果僅存，但也只堅持到一九六六年春天，「文革」以後也被沖掉了。這個不幸的事實，使我越來越強烈地意識到研究民間文學價值論的必要，於是將我的研究重點放在這裡，對民間文學的社會價值，特別是它非常重要的藝術價值，進行了較為深入的探討。為此，我不僅結合民間文學教學，廣泛閱讀了各類民間文學的調查研究資料，而且查閱了中外文學史及作家文人創作的傳記材料。研究他們的創作過程，研究文人雅文學與民間俗文學這互相並行的兩種文學之間的相互關係。這種研究在十年動亂中仍在冒著風險悄悄進行，其副產品之一是編了一大本《西方古典作家談文藝創作》（七百多頁，春風文藝出版社一九八〇年出版），大概是因為內容比較充實吧，居然得了「優秀圖書獎」，印過三

萬冊。有人看了此書以爲我改行了，又有人爲我搞民間文學「可惜」，而我自己則始終堅持民間文學研究毫不動搖的。

在十多年的研討中，我發現，中外文學史上第一流的大作家幾乎無例外地重視並認真學習民間文學，在創作中運用並提高民間文學，寫出了傑作。越是大作家越是重視民間文學，不論是屈原、李白、曹雪芹、魯迅、還是但丁、莎士比亞、歌德、高爾基都是如此。第一流的學者如蔡元培、胡適、朱自清、顧頡剛、鄭振鐸等人，也都非常重視民間文學與俗文學。似乎需要天才的慧眼才能洞察「灰姑娘」的真美，透過表面的灰塵，看到她的本質。

據此，我寫了一些系統的論文。最難忘的是一九七八年十月在蘭州召開的中國少數民族文學教材編寫和學術討論會上，作了一個大報告，講《民間文學在文學史上地位與作用》，引起了熱烈的反響，吸引了許多人投身民間文學事業。一位蒙古族學者說：「我搞民間史詩在文革中挨了鬥，把我脊梁骨也打壞了，我曾發誓再不搞民間文學了，聽了你的報告，認識到民間文學這樣重要，我一定要更好地搞民間文學。」也有一些年輕人對我說：「讀了你的著作，不由使人產生一種對民間文學的熱情和使命感」。他們認爲，價值論的研究，對於新時期以來的民間文學工作大發展，起了重要的思想發動作用，是非常必要的。

我進一步探討民間俗文學與文人雅文學的關係，發現並論證了一個普遍適用的藝術規律——雅俗結合律。雅俗文學之間的關係是「合則雙美，離則兩傷」的，二者只能結合不能分離，否則

於文藝發展不利。這個觀點已逐漸爲作家藝術家們所接受，爲創造深入淺出廣受歡迎的佳作，爲俗文學的雅化提高，也提供了一個理論基礎。爲了使研究重點深入，我又著重研究了民間詩律的藝術價值和民間笑話的美學意義，受到了國內外學者的肯定和獎勵。《民間詩律》獲中國少數民族文學學會十年（一九七九—一九八九）學術評獎的「最佳著作獎」，《笑話：人間的喜劇藝術》獲北方十省市民間文學首屆評獎的專著一等獎（全國未進行過民間文學的學術評獎）。我深深體會到，民間文學集中了人民大眾的集體智慧和藝術天才，這是一個無窮無盡的藝術寶庫。但閃光的金子往往混雜在泥沙之中，需要下功夫沙裡淘金，才能並且一定能有許多寶貴的新收穫、新發現。可惜我的力量太小，許多專題還無力作深入的過細的探討，例如：每個大作家與民間文學的關係都可以寫一篇專論，民間文學的藝術價值可以從各方面去研究，我都來不及去寫，只好留給今後同大家一齊去一一完成了。幾十年來的研究探討雖然只做了些許工作，但我深深感到在民間文學研究上是大有可爲的，許多領域幾乎還是待開墾的處女地。

台灣的民間俗文學研究正在興起，鄭阿財教授對我說很需要這方面的文章。爲了報答他的好意，不揣鄙淺，將拙文編集成冊發表，意在拋磚引玉。如能使讀者引起對民間俗文學的興趣，進而投身到這一崇高的事業中來，我就十分欣慰了。書中大多是關於民間文學價值論的，也兼及民間文學的本體論，學術史和方法論諸方面，有的文章較長，有的則甚短，時間跨度從一九五九年到一九九三年前後達三十多年，雖然作了一些刪改但問題和缺誤定然不少，敬希讀者不吝賜教。

段寶林

一九九三年七月
于北大中關園

目錄

序

論民間文學的立體性特徵·····	一
加強民族民間文學的描寫研究·····	一七
略談《酉陽雜俎》中的描寫研究·····	二九
民間文學生態學與描寫研究·····	三三
民間文學的廬山真面目——談民間文學的搜集整理與翻譯·····	四一
民間文藝學的中國特色問題·····	五〇
民間詩歌分類論議·····	六一
比較詩律學初議·····	八九
略談史詩與比較文學·····	一〇二
各民族民間長詩管窺·····	一〇五

史詩研究方法論初議·····	一四四
史詩《格薩爾》的描寫研究問題·····	一五四
曲藝特性初探·····	一七二
王派《水滸》書的文學特色管窺——比較文學研究的一個嘗試·····	一八九
活著的寶卷·····	二〇六
孟姜女傳說的演變與流傳·····	二一二
姜女廟記行·····	二二七
再訪姜女廟·····	二三二
《狼外婆》故事的比較研究初探·····	二三七
講笑話的民俗·····	二四九
論民間笑話的美學意義和結構方式·····	二六五
故事家描寫研究的反思·····	二八四
《民間詩律》前言·····	二九〇
民歌描寫研究的可喜成果·····	二九九
序《俗語故事》·····	三一〇
什麼是民間文學·····	三二四

阿凡提漫話（四則）·····	三二七
在阿古登巴的故鄉聽阿古登巴的故事·····	三二五
活著的荷馬·····	三三二
昌黎秧歌剪影·····	三三四

論民間文學的立體性特徵

過去一談民間文學的特徵，總離不開「三大性」，就是口頭性、流傳變異性與集體性。這「三大性」哪一個最重要呢？不少人認為集體性最重要，所以在一些《民間文學概論》教材中就先談集體性。我認為口頭性最重要，口頭性決定了變異性與集體性，它們的邏輯關係應該是先口頭性，再變異性、集體性。在「中國民間文學概要」一書中，正是如此論述的。

人們的認識總是由少到多、由點到面、由淺入深、由表及裡。對民間文學的認識也是如此。開始時人們只看到它是口傳的，認為口頭性是唯一特徵。後來認識逐漸深化，看到在流傳中的變異，看到民間文學的作者不是個人而是集體，於是就形成了「三大性」的概念。民間文學同作家書本文學對比，在創作流傳方式上，口頭性是本質特徵；在作品的穩定性上，變異性是本質特徵；在作者的多寡上，集體性是本質特徵。從國外引進了這「三大性」的概念，對我們科學地認識民間文學的本質無疑是有幫助的。但民間文學的特徵絕不止這三個。同作家文學對比，民間文學還有其他很重要的特徵（或叫「本質特徵」、「質的區別」等，要看從什麼角度看）。如多功

能性、實用性、傳統性、表演性、即興創作的特徵以及內容與形式上的直接人民性、階級性等。除此之外，我以爲民間文學還有一個綜合的特性：立體性。

民間文學的立體性特徵是隨處可見的，人們早已明顯地感覺到它的存在，在實踐中有时也能照顧這種特點，但從理論上對它做科學的概括和研究，還是民間文藝學上新的課題。

問題正是在民間文學的調查搜集實踐與研究工作的實踐中提出來的。一九八一年當我從系統探討民間文藝學方法論問題中發現描寫研究的必要後，就考慮這種必要的原因，從而明確地感到了民間文學立體性特徵的存在，於是在《加強民族民間文學的描寫研究》一文中首先提出了立體性的概念^①，但當時還考慮不多，一九八四年五月峨嵋山民間文學理論規劃座談會上的專題發言就具體得多了，現在又有一些新的體會，這是從實際分析中得出來的，現在分爲六點論述如下：

一、民間文學同作家書面文學不同，它不只有一種定本在流傳而是有許多異文在流變。在同地區、不同時代和不同人的口中，民間文學作品都會發出變化，出現許多異文，越是流傳廣泛，流傳時間越長異文也越多。像孟姜女傳說從古至今在全國各地有多少異文是很難數計的。「灰姑娘」的故事在世界各地的異文也是成百上千的。

在眾多的異文中，每一個異文只是構成作品的一個側面，所有側面的總和形成一個立體。所以如果不掌握眾多的異文是不能認識民間文學的「廬山真面」的。「橫看成嶺豎成峰，遠近高低各不同」。如果我們用衡量作家文學的眼光去看民間文學，以爲只要選出一種「最好的」本子就

能代表這個作品，而忽視其他的異文，就往往發生謬誤。胡適在談到歌謠比較研究的必要時談到了這一點，他說：「北京附近的歌謠《蒲櫃子車》有五種異文，有的主題清楚，有的不太清楚，但如只看一首則都不完整，甚至會發生誤解，把一個女子回娘家受氣而不滿的歌謠，「看成一個趕車男子回家受氣的詩。」②胡適這個見解是有一定道理的。這個道理他並未說深，還沒有提高到民間文藝學的理論上來談，但仍然是值得重視的。《日本昔話通觀》在故事的編排上就照顧到各種異文。先選一篇最完整的異文作為正文，然後將各種不同的說法作為附注放在後面，有的故事甚至至有七、八十個附注，即列有七、八十個異文摘要。這樣作照顧到民間故事的立體性，是比較科學的。其實，這種方法在我國古已有之。清代杜文瀾《古謠諺》的「凡例」即明確了列注異文的必要性，他說：「謠諺之詞，諸書並載，而大同小異者，則以一書為主，而注列異文。」「一書疊見，則以初見者為主，而再三見者，注其異同」。書中確是這樣作了，羅列了異文，也就照顧到了立體性。明代馮夢龍記蘇州山歌，唐代段成式《酉陽雜俎》記故事傳說，也都注意記錄異文。當然，具有這種見解的人仍然是少數，是鳳毛麟角，而且他們雖然這樣作了認識到異文的重要，但只知其然而未知其所以然。我們要提高到理論上來認識這個問題，看到這正是民間文學立體性特徵的一種表現。民間文學是活動的、立體的，它的異文眾多，說明它是多側面的立體，是四維空間的立體。

二、民間文學的表演性使它形成多面的立體。民間文學不只是單純的語言藝術而往往是既有

音樂又有舞蹈，既有表情又有說白和動作的帶有綜合性的藝術。這就同只是語言藝術的書面文學不大一樣了。它有說有唱，有表情有動作，其藝術手段比書面文學更豐富，藝術感染力也更強。我們在西藏調查民歌時，聽到優美民歌的歌唱非常迷人，深深感到「歌的本質是唱」是很正確的。德國民歌研究家赫爾德在《論鄂西安和古代民族歌謠》一文中說：「歌謠的本質，它的意圖，它的全部魅力是同歌謠的抒情意味、活躍氣氛以及同時舞蹈的節奏分不開的。」③確實如此，一九六〇年在西藏采風，當時我們只對歌詞感興趣，請歌手只說歌詞即行記錄，但他們說了幾句就說不下去了。爲什麼？因爲不唱就記不起詞來，於是請他們坐著唱，還不行，很不習慣，一定要一面跳一面唱才自在。這一特點在毛詩大序中已有記述：「情動於中而形於言，言之不足故嗟嘆之，嘆嗟之不足故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之、足之蹈之也。」不歌不舞不足以表情達意。民間文學的表演性關係到作品內容的表達，不但在數量上，而且在質量上，像《尕老漢》這樣的民歌，一面歌唱，一面表演，唱到「五十兩銀子，買一桿鋼槍，這麼樣的瞄（哩嗎葉子兒青），這麼樣的放（哩嘛嘯嘯）」這「這麼樣的瞄」、「這麼樣的放」是通過演唱者模擬瞄準和放槍的動作來表現的，不看表演就難以了解。美國民間文學專家艾倫·丹迪斯在分析《大嘴青蛙》這一笑話時指出：「這個笑話的大部分魅力在於表演，特別是在於說話方式從張大嘴巴到正常狀況，最後到縮小嘴巴講話的轉變。要充分欣賞這個笑話，僅僅閱讀它的文字記錄還遠遠不夠。人們應當進一步聽到和看到它的表演。這個笑話的表演中必不可少的關鍵的語言之外的和動

態的特色，不可能真正成功地以出版物的形式表現出來。」④把表演性的重要說得很清楚了。但最後的結論未免過於悲觀，事實上也不是這樣，只要用形象的語言將表演時的動作、表情、神態描寫出來，還是可以在出版物中盡量再現表演的情況的。當然，最好是直接看表演或錄影帶，但用文字進行形象的描寫也還是可以作的。過去不少作家在小說、散文等作品中曾經非常生動地再現了民間文學的這種表演，我們的搜集記錄也應該在記錄作品本文的同時將它的表演情況記錄下來，這也就是一種描寫研究。如今國內外注意記錄的科學性往往只講「一字不動」文字上的忠實，而不注意這種表演性的描寫再現。其原因還是因為對民間文學的立體性缺乏認識，似乎表演性只在特殊情況下才重要，沒有把它看成是區別於作家創作的一個基本特點——立體性的一種表現。民間文學的表演同作家創作的電影、戲劇、歌曲等的表演是不一樣的。民間文學的表演者不是只管背台詞、唱現成歌詞的演員，他如只是背台詞進行朗誦，就不成其為民間文學了。民間文學的表演者就是創作者，表演中有創作，表演的過程，也是創作的過程，二者是緊密結合著的。要記錄一個作品，不看到它作為綜合藝術的立體性，不看到它既是時間藝術，又是空間藝術，就會忽視它的民間文學特點而把它同作家文學等同看待。如今記錄作品只記本文，只看到它作為口頭語言藝術的一面，而不重視表演情況的立體描寫，正是對立體性在理論上缺少認識的結果。有時只是在感性上有所認識，未深入它的本質，也不能對這一特性作全面的把握。這種情況在國內外似乎都是如此。

三、民間文學的多功能性、實用性構成民間文學的立體性。民間文學是一種實用的藝術，它不是一種只供欣賞的純文學作品，而是活在人民生活中的活的藝術。它是立體的，不是平面的。它在社會生活中有多種功能。許多體力勞動離不開勞動號子。勞動號子實際上也是一種勞動「工具」，可以協調勞動動作，在勞動中起組織作用和鼓動作用。人民起義的歌謠、傳說在鬥爭中起宣傳組織作用，幾乎所有農民起義都利用歌謠進行宣傳。陳勝吳廣起義時將起義口號寫在帛上放到魚肚子裡，並且在夜間軍隊駐紮的地方學狐狸叫：「大楚興，陳勝王」。使人感到起義乃是天意，從而投入起義的行列，迅速揭竿而起。元末浙江人民起義的「樹旗謠」是樹旗造反時號召人民起義的。松江民謠「滿城都是火，府官四散躲，城裡無一人，紅軍府上坐」。是人民對當時松江府印制的「官號」的一種解釋（這「官號」畫一圓圈周圍是火焰，圈內印一府字，上蓋府印，圈外四角是官府的花押簽字），這首歌謠與這個「官號」是密切有關的，是迎接起義軍的輿論準備。在人民婚喪嫁娶和祭祀儀式上，頌歌、喜詞、哭嫁歌、輓歌等是各種民俗活動的組成部分。許多神話史詩是巫師在祭祀時唱的，在歌唱時有莊嚴神聖的表情，這些作品只能在一定的場合歌唱，只傳給最有資格的少數人（如嫡長子或最有才智的青年等等）。民間文學作品具有實用性，同它的社會功用密不可分。如果不注意這種特點，不了解它在社會活動中所起的作用，就不能體察作品的活的靈魂，就無法深入了解作品的内容。可見，這種立體性是民間文學很重要的特性。在記錄民間文學作品時，也要同時把它的社會作用記錄下來，才能反映作品的全貌。如果只有作

品本文就同作家書本文學等同了，只有一個平面，而看不到它的立體面貌，就改變了作品的真相，使它殘缺不全了。《古謠諺》比較注意這種立體性，所錄歌謠，大多說明它在實際生活中起了什麼作用，為什麼要說要唱它，社會效果如何等等。李大釗先生搜集的三首歌謠也注明了它們不同的社會功用。（見一九二八年十月《北京大學日刊》）何其芳、張松如編的《陝北民歌選》中也有些這類注釋，如對《移民歌》（其第一首即是流行很廣的《東方紅》）的創作流傳情況及其社會作用等作了詳細的說明。而近幾年來我們在民間文學報刊上往往只看到歌謠原文而沒有什麼注釋，相形之下，比過去反而倒退了。這原因可能就在於對歌謠的這種立體性特點缺少認識。有的民間文學作品甚至連流傳地區也不注明，更叫人莫名其妙了。

四、民間文學即興創作的特點形成一種立體性。許多民間文學作品即興創作的成分很大，往往是觸景生情創作出來的，看到什麼唱什麼，聽到什麼答什麼，與眼前的環境密不可分。觸景生情的景是什麼關係頗大，民間文學就產生在這樣的立體空間之中，離不開它的創作環境。在不同的場合，同一篇作品可以有不同的寓意、內涵，起不同的作用。

許多民歌是在對歌時作為提問或回答問題而編唱的，怎樣問，什麼對手問，怎樣答，那比喻、隱射都離不開歌唱的環境。如抽去這立體的環境，只作一般化的理解，就難以體味它的奧妙。不只民歌如此，故事的講述也與聽故事對象等環境、場合密不可分。民間故事家張士杰說：「人們講故事的時候，每每是在他非要講的情形下來講的，講時總有他的目的——或是歌頌什