

# 表演理論及其對神話研究的啓示

## ——兼談神話的綜合研究法

楊利慧\*

### 摘要

表演理論是當代民俗學、人類學、語言學等學科裏深富影響的學術理論，並廣泛影響到了其他諸多領域。本文對表演理論產生的學術背景與主要理論主張、神話研究實踐、理論貢獻與局限等進行了簡要梳理，力圖從中發見表演理論對於神話、尤其是現代口承神話研究的啓示意義——從這一理論視角來看，神話不再是洪荒年代流傳下來的「文化遺留物」，而是處於不斷被創新和重建的動態過程之中；神話文本不再是由集體塑造的傳統和文化的反映，也不是超機體的、能夠自行到處巡遊的文化事象，而是植根於特定的情境中，其形式、意義和功能都要受到由文化所限定的場景和事件的形塑；神話研究者也不再局限于以文本為中心去追溯其歷史嬗變或者個中蘊涵的心理和思維訊息，而更注重在特定語境中考察神話的展演及其意義的再創造、表演者與參與者之間的交流，以及各種社會權力關係在表演過程中的交織與協調。針對表演理論存在的不足，本文嘗試性地提出了神話的「綜合研究法」，主張在研究現代口承神話時，要把中國學者注重長時段的歷史研究的長處和表演理論注重情境和具體表

---

\* 北京師範大學文學院民俗學教授

## 2 新世紀神話研究之反思

演時刻的視角結合起來；把宏觀的、大範圍裡的歷史-地理比較研究與特定社區的民族志研究結合起來；把靜態的文本闡釋與動態的交流和表演過程的研究結合起來；把對集體傳承的研究與對個人創造力的研究結合起來，以更為深入地瞭解神話傳承和變異的本質，以及其形式、功能、意義和表演等之間的相互關係。

**關鍵詞：**表演理論、神話、現代口承神話、綜合研究法

## **Performance Theory and Its Inspirations to Myth Studies——With a Partial Discussion of the Synthetic Approach**

Yang Li-hui\*

### **Abstract**

Though examining the emergence background of Performance Theory, its main arguments, practices in myth studies, theoretical contributions and insufficiencies, this paper further explores the inspirations that performance theory provides to the study of myths, especially those still orally transmitted in contemporary China. From the perspective of this theory, myths are no longer the “cultural survivals” of the remote past, but are actually in dynamic processes of re-contextualization and reconstruction; the mythical texts are no longer totally super-organic, but are situated in certain culturally defined contexts; thus mythologists are no longer confine themselves to the textual analyses, or seeking the possible psychology and mentality embedded in myths, but pay more attentions to scrutinize the myhtelling performances in certain situations, the communications between myhtellers and audiences, the dynamic processes of negotiation and creation. Nevertheless, the performance theory also has some insufficiencies. Therefore, we need to foster a more “synthetic approach,” which combines the diachronic researches with the perspective of studying a very moment of transmission and creation in a specific context; combines the historical-geographical perspectives with the ethnographic researches in specific communities; combines the static textual analysis with researches on the dynamic process of textualization; combines studies on narrative traditions as well as on personal creativities. With approaching myth from this

---

\* Lihui Yang is a professor of folklore and mythology in Beijing Normal University.

#### 4 新世紀神話研究之反思

synthetic perspective, we may have better access to comprehend the essence of myth.

**Key words:** Performance Theory; myth studies; myths orally transmitted in contemporary China; Synthetic Approach

# 表演理論及其對神話研究的啓示

## ——兼談神話的綜合研究法<sup>1</sup>

楊利慧

### 一、表演理論的興起及其主要主張

表演理論（Performance Theory，一譯「展演理論」）是 20 世紀 60 年代末 70 年代初在美國民俗學界產生的一種重要的研究視角和方法。其影響在 80 至 90 年代上半期臻至頂峰，至今仍在民俗學領域保持著強大的生命力，同時，它還對世界範圍內的其他諸多學科——如人類學、語言學、文學批評、宗教研究、音樂、戲劇、話語研究、區域研究、講演與大眾傳媒等——的相關研究產生了影響，從而為民俗學贏得了廣泛的聲譽。

表演理論之所以在 20 世紀後半葉興起，主要的學術背景有三個：第一、哲學思想和人類學研究的促動。在 19 世紀，歐洲和美國的諸種民俗學理論大都受到了歷史學的深刻影響，學者們提出的問題和解決問題的方法都是歷史性的，他們經常致力於追溯民間敘事作品的源頭、原初形貌和傳播路線等等。但

---

<sup>1</sup> 本文的部分內容，曾以《表演理論與民間敘事研究》、《民間敘事的表演——以兄妹婚神的口頭表演為例，兼談中國民間敘事研究的方法問題》為題，分別發表於《民俗研究》2004 年第 1 期（後收入理查德·鮑曼著、楊利慧、安德明譯，《作為表演的口頭藝術》，附錄四，廣西師範大學出版社，2008 年），以及呂微、安德明主編的《民間敘事的多樣性》（學苑出版社，2006 年），頁 233-271，納入本文時均有所修改。本文得到了胡萬川教授的諸多賜教，特致謝。

是在 20 世紀中期，美國民俗學受到存在主義哲學和人類學的影響，開始思考這樣一些問題：「我們確實瞭解到民俗之間的這些關聯，但我們不知道導致這些關聯的人類原動力；我們知道存在一些模式，但我們不知道這些模式是如何被真實的人類活動創造出來的。人類學告訴我們人類文化可以如何迥然相異，而存在主義哲學提醒我們必須去理解真實的、個體的人如何在真實的時刻創造歷史——並非歷史影響個體，而是個體創造歷史。」<sup>2</sup> 在此背景之下，美國民俗學界逐漸出現了表演理論，它對於 19 世紀的民俗學理論和方法進行了許多反思和批評，並尋求新的學術視野和方法。如果說，19 世紀的民俗學理論大都認為，從文本 1 到文本 2 的過程是歷史的過程，20 世紀的民俗學者則要研究這段歷史是如何形成的。<sup>3</sup> 第二、語言學的重大影響。在 20 世紀 50~70 年代的語言學領域裡，占統治地位的理论是諾姆·喬姆斯基 (Noam Chomsky) 的「轉換生成語法」。他有兩個基本的術語：「語言能力」(Competence) 和「語言運用」(Performance)，在他看來，語言能力是先天地完美的，是一幅抽象的圖畫，而「語言運用」則是對正常語言能力的一種不完美的實現，語言學應該真正關注的是「語言能力」而不是「語言運用」。而美國民俗學家、語言學家戴爾·海姆斯 (Dell Hymes) 則在結合其他同行的觀點的基礎上，重新檢討了「語言運用」的概念。他認為應該從探討人們實際的行動出發，對言語的使用予以關注，而不是去關注那些抽象的形式系統。他強調對交流 (communication) 進行民族志研究。受到這一主張的影響，許多研究者紛紛把注意力轉向對交流事件的觀察、描述和分析。第三、民俗學本身的方法論轉向。在表演理論正式提出之前，已經有一些民俗學者、特別是一些做了大量田野調查的民俗學者，對民間表演的藝術性產生了興趣，開始注意對語境的考察和研究。<sup>4</sup>

<sup>2</sup> 亨利·格拉西 (Henry Glassie)，《美國民俗學的昨天與今天》，彭牧整理，《中華讀書報》，2000 年 8 月 20 日。

<sup>3</sup> 同上。

<sup>4</sup> 楊利慧：〈表演理論與民間敘事研究〉，《民俗研究》，2004 年第 1 期。理查德·鮑曼著、楊利慧、安德明譯，《作為表演的口頭藝術》(廣西：廣西師範大學出版社，2008 年)，頁 244-248。

由於上述多種因素的促動，「表演」逐漸成爲美國民俗學、語言人類學等領域裡關注的焦點和時尚，學者們的注意力由此轉向了對表演的藝術性、交流民族志（ethnography of communication）等的研究。

表演理論的學者隊伍龐大，主要代表人物有戴爾·海姆斯，理查德·鮑曼（Richard Bauman, 1940~），羅傑·亞伯拉罕（Roger Abrahams）和丹·本-阿莫斯（Dan Ben-Amos）等，其中又以鮑曼影響最大，他比較系統地介紹表演理論的論著《作爲表演的口頭藝術》（Verbal Art as Performance），成爲至今被引用最多的表演理論文獻。<sup>5</sup> 與許多學者將「表演」視爲「任何交流行爲的實踐」的普泛觀念不同，鮑曼將口頭藝術的表演視爲「一種言說的方式」，是「一種交流的模式」，是對語言上的技巧和效力的展示：

從根本上說，作爲一種口頭語言交流的模式，表演存在於表演者對觀眾承擔展示自己交流能力的責任。這種交流能力依賴於能夠用社會認可的方式來說話的知識和才能。從表演者的角度說，表演要求表演者對觀眾承擔展示自己達成交流的方式的責任，而不僅僅是交流所指稱的內容。從觀眾的角度來說，表演者的表述行爲由此成爲品評的對象（subject to evaluation），表述行爲達成的方式、相關技巧以及表演者對交流能力的展示的有效性等，都將受到品評。此外，通過對表達行爲本身內在特質（intrinsic qualities）的現場享受，表演還可被顯著地用於經驗的昇華。因此，表演會引起對表述行爲的特別關注和高度意識，並允許觀眾對表述行爲和表演者予以特別強烈的關注。<sup>6</sup>

<sup>5</sup> 該文最初發表於1975年的《美國人類學家》雜誌上，1977年增補擴充爲單行本問世（Newbury House Publishers），隨後被多次重印，成爲表演理論相關著述中被徵引最多、最富影響的一部綱領性著作。參見楊利慧、安德明：《作爲表演的口頭藝術·譯者的話》，以及該書附錄四，頁249。

<sup>6</sup> 理查德·鮑曼：《作爲表演的口頭藝術》，頁12。

總的來看，與以往民俗學領域中盛行的「以文本<sup>7</sup>為中心的」(text-centered)、關注抽象的、往往被剝離了語境<sup>8</sup>關係的口頭藝術事象(item-centered)的觀點

---

<sup>7</sup> 文本是指一段能夠與圍繞其四周的話語相分離的話語，它具有內聚性、語義上的粘著性和客觀性(例如能夠被稱呼、命名和談論等)。Michael Silverstein 和 Greg Urban 在「The Natural History of Discourse」一文中指出：文本的觀念允許文化研究者把一段正在發生的社會行為(話語或者一些非話語的但仍然是符號性的行為)從其無比豐富的和極度詳細的語境中抽取出來，並為它劃定邊界，探討它的結構和意義。Silverstein, Michael, and Greg Urban. *Natural Histories of Discourse*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1996, p. 1。

<sup>8</sup> Context 一詞有不同的翻譯，例如「情境」、「景境」、「場景」等，多數人譯為「語境」，本文採用多數人的譯法。作為表演理論以及語用學、語言人類學等研究領域裡的核心概念之一，語境在不同的學者那裡多少有些差異。理查德·鮑曼曾經在「The Field Study of Folklore in Context」一文中，對語境作了非常細緻的劃分。他認為民俗是存在於一個相互關聯的網中，個人的、社會的和文化的因素會賦予民俗以形態、意義和存在，因此我們應該研究語境中的民俗。他把語境劃分為兩個大層面：文化語境(Cultural Context，理解文化需要瞭解的資訊，主要指意義系統和符號性的相互關係)和社會語境(Social Context，主要指社會結構和社會互動層面)。並進一步劃分為6個小層面：1、意義語境(Context of Meaning，理解「這意味著什麼」需要瞭解的資訊，例如人們的生活方式、信仰和價值觀、符號和隱喻關係)；2、制度性語境(Institutional Context，例如政治、宗教、親屬關係、經濟，乃至鄰里關係、開張、慶祝等，主要回答文化各方面如何相互關聯、如何相互適應的問題)；3、交流系統語境(Context of Communicative System，主要回答「一個文化中的特定民俗形式如何與別的形式相關聯」問題)；4、社會基礎(Social Base，回答「該民俗關聯到何種社會認同的特點？」，需要瞭解的資訊包括地域、民族、職業和年齡集團，家庭和社區等)；5、個人語境(Individual Context，包括個人生活史、個人語料庫的結構和發展等)；6、情境性語境(Situational Context，例如交流事件——如婦女座談會、家庭聚會、布魯斯表演，甚至電話交談等。事件的結構是由許多情境性因素的相互作用而產生的，其中包括物質環境、參與者的身份和角色、表演的文化背景原則，互動和闡釋原則，行動發生的順序等。這些因素將決定選擇什麼來表演、表演的策略、新生文本的形態、以及特定情境的自身結構)。另外，鮑曼在注釋中還指出，歷史語境(Historical Context)也應該被包括在內。Dorson, Richard, ed. *Handbook of American Folklore*. Bloomington: Indiana University Press, 1983, p. 362-386。



不同，表演理論是以表演為中心（performance-centered），關注口頭藝術文本在特定情境中的動態形成過程及其形式的實際應用。「這種『以表演為中心』的方法的核心在於，它不再把口頭傳統僅僅視為文本性的物件（textual objects），而是將口頭傳統視為一種特殊的交流行為模式的展示，是實踐社會生活的資源。」<sup>9</sup> 具體來講，表演理論特別關注從以下視角探討民俗：（一）特定情境中的民俗表演事件。強調民俗表演是情境化的，「其形式、功能和意義都植根於由文化所規定的背景或事件中，這些背景或事件為行動、闡釋和評價確立了富有意義的語境」<sup>10</sup>；（二）交流的實際發生過程。表演者達成交流的方式、表達的技巧（skills）和有效性（effectiveness, 或 efficacy）等往往成為分析的焦點，而不再僅僅限於交流所指稱的內容。（三）表演事件的結構以及文本的動態而複雜的形成過程，特別強調這個過程是「各種情境化因素系統互動的產物」，「這些情境化因素包括（但不限於）：參與者的身份與角色；表演中運用的表達方式；社會互動的基本原則、規範、表演的策略及闡釋與評價表演的標準；以及構成事件梗概（scenario）的系列行動。」<sup>11</sup> 在各種因素中，講述人、聽眾和參與者之間的互動交流尤其常常成為考察的中心之一。舊的故事文本為什麼會在新的語境下被重新講述（recontextualize）？周圍的場景如何？誰在場參與？講述人如何根據具體講述情境的不同和聽眾的不同需要而適時地創造、調整他的故事？……這些問題往往受到細膩詳盡的盤察追索。（四）表演的新生性（emergent quality of performance）。強調每一個表演都是獨特的，它的獨特性來源於「特定情境中的交流資源、個人能力以及參與者的目的之間的相互作用之中」，<sup>12</sup> 這樣一來，「個體的、創造性的因素在情境化行動的語境所體現的辯證關係中，開始具有與傳統相等的價值。」（五）表演的民族志考察。強調「作為文化行為，表演模式的形成在每一個社區中都具有可變的方式，這些方式是

<sup>9</sup> 理查德·鮑曼：《作為表演的口頭藝術》，頁 102。

<sup>10</sup> 同上，頁 87。

<sup>11</sup> 同上，頁 87。

<sup>12</sup> 同上，頁 42。

具有文化特殊性的、跨文化的和歷史性的；在某一特定的文化中，這些表演的形式、模式和功能需要經由經驗而發現，而不是通過預先的臆想。」<sup>13</sup>

總體上說來，與以往關注「作為事象的民俗」的觀念和做法不同，表演理論關注的是「作為事件的民俗」；與以往以文本為中心的觀念和做法不同，表演理論更注重文本與語境之間的互動以及文本在實際交流中形成的過程，注重表演者達成交流的方式、表達的技巧、策略和有效性；與以往關注傳承的觀念和做法不同，表演理論更注重新生性和創造性；與以往關注集體性的觀念和做法不同，表演理論更關注個人創造性與集體性的辯證關係；與以往致力於尋求普遍性的分類體系和功能圖式的觀念和做法不同，表演理論更注重民族志背景下的情境實踐（situated practice）。

## 二、表演理論與神話研究實踐

表演理論研究的範圍非常廣泛，神話並非其著力關注的敘事體裁——迄今為止，在世界範圍內，運用表演理論對神話進行探討的成果為數並不很多，其中的一個主要原因，也許在於大多數神話研究主要是依賴古典文獻記錄而進行的，因而較難考察神話在具體情境中鮮活、靈動的表演和交流過程。

瑞格納·達奈爾（Regna Darnell）的《克裡人敘事表演中的多種互聯關係》<sup>14</sup>一文，是這為數不多的運用表演理論來進行神話研究的成果中較引人矚目的一篇，從中能看見表演理論研究的一些基本特點。作者開篇就明確指出：民間傳統對於文本的創造和變異具有潛在的意義，最有趣的文本也許就是被用以適應某一地域裡的某一位新聽眾或者某一新情境而產生的；在表演的組織中，表演者和聽眾之間的互動和呼應是至關重要的維度，因為表演本身是一種社會行

<sup>13</sup> 理查德·鮑曼：《作為表演的口頭藝術》，頁 104-105。

<sup>14</sup> Darnell, Regna. 「Correlates of Cree Narrative Performance.」 In Richard Bauman and Joel Sherzer, eds. *Exploration into Ethnography of Speaking*. New York, Melbourne: Cambridge University Press, 1974, 2<sup>nd</sup> edition 1989, p. 315-336。

爲。作者在文章中詳細地描述了一位克裡印第安老人的創造性的表演，通過詳細的語境和過程描述，展示了一個表演者如何創造性地改變了傳統的神話講述方式，並適應特定的情境而添加了新生性的內容。

該表演事件發生於 1971 年 3 月，作者夫婦對阿爾伯塔（Alberta）地區瓦斯卡（Wabasca）地方的克裡印第安人的傳統生活方式進行了調查。作者首先調查了一個印第安家庭裡的父親和女兒。父親 70 歲了，能講不少傳統故事和地方佚聞，但是他仍然覺得自己不是這個社區中最適合講這些傳統的人，他建議作者夫婦面見另一位近 100 歲的老人。作者由此對不同的人（父親、女兒、老人）與克裡傳統質素（traditional material）的關係發生了興趣。

父親保持著克裡人傳統的生活方式，懂一些英語。但他對克裡的語言和文化的未來持悲觀態度，認爲目前年輕人不願意學克裡語，而且他們也不再遵從克裡人的傳統生活方式和價值觀，不再遵從長輩的權威性。

女兒在阿爾伯塔的大學裡做克裡文化的指導教師，除流利的英語外還會德語和漢語，雖然她並沒有嘗試去做一個傳統的表演者，但對保護克裡傳統文化感興趣。在該表演事件中她一直是翻譯者和闡釋者。在翻譯過程中，她經常並不表演，而是只譯述有關內容，用「他說」的方式轉述，讓作者注意父親的手勢和聲調。但在翻譯一個長故事時，她用了第一人稱，而且加上了手勢和語調，表明她不再局限于父親的講述，而是開始了她自己的講故事表演。

在這樣的背景下，社區中最年長的老人被請來講述克裡人的傳統生活方式。有一些聽衆來欣賞他的表演，這就是認可了他在社區中受人尊重的地位。作者特意關注了表演者和參與者們在屋子裡坐的位置，認爲從中顯示出了克裡傳統文化的準則。比如，老人顯然處在中心的位置，顯示了他的最受尊敬的社會地位。老人和他夫人構成了一個封閉的、親密的空間。父親的靠後位置，表明他的角色此時從表演者變爲了一個聽衆，在更具有傳統文化知識的老人面前，父親的重要性減小，他成了一個學習克裡傳統的聽衆。女兒的位置（處在父親和老人之間）表明了她的雙重身份：作爲印第安婦女，她需要隱蔽自己；但是作爲英語翻譯，她又不得不適當顯示自己。

在這一個敘事表演中，作者夫婦構成了主要的聽眾，父親和女兒是後臺的觀察者。講述過程中，老人的兒子、兒媳、孫子和兩個少年也進來聽。他們坐的位置（屋子的角落，或者老人的後面）一樣突出了老人的尊貴社會地位，顯示了對老人的尊重。

在開始唱歌或講故事之前，老人需要表演一些別的作為開端，慢慢把聽眾從 1971 年的瓦巴斯卡日常生活引到神話故事發生的神幻時間（mythological time）框架之中。老人依次採用了如下的敘事策略：(一)強調他的故事的重要性，要人們嚴肅對待；(二)描述自己作為一個老派的叢林印第安人的個人經歷，確定自己在傳統的克裡印第安人中的地位，強化自己作為傳統的表演者和闡釋者的角色；(三)講述過去的印第安人生活方式；(四)通過演唱傳統歌謠，轉向神幻時間的敘述，但還依然是在現實世界裡；(五)最後講述故事，從正常世界走入超自然世界。

在講述過程中，只有老人是真正的表演者。在他面前，父親也沒有充分的自信來獨立地表演，但是當他女兒因為缺乏有關傳統知識而無法正確翻譯時，他也會參與翻譯，而且也有表演。老人講述了一個神話：

——一個叫貝爾（Bear）的人很強壯，有 4 英尺高。他看見了更高的三兄弟，其中一個在拉動小山丘，一個在折樹。貝爾要他們倆跟他走，去找第三個兄弟。他們看見一個人正撿起洛基山脈朝一個方向挪動。貝爾問：「你在幹什麼？」那人答道：「人們住在洛基山脈裡，他們說是我造了那座山。」那人接著說：「上帝派我來建造這些山脈，因為將來會有無數的人，他們將說著不同的語言：法國人將說法語；英國人將說英語；奇帕維安族<sup>15</sup>將說奇帕維安人語；烏克蘭人將說烏克蘭語。克裡人也將說他們自己的語言。最後，艱辛和厄運將降臨到所有的這些種族中間。」

<sup>15</sup> 奇帕維安人是北美印第安人的一支，主要生活在加拿大西北部阿塔帕斯坎——楊利慧注。

至此，老人結束了講述：「現在我的故事講完了，我講得就像我小時候在克瑞恩湖（Crane Lake）地區聽到的那樣。」老人接著說：

現在我要告訴他們（採訪者）一些別的事情。造山的人曾預言將來人們還會再長鬍子，他們的鬍子會長得和從前一樣。……

我知道他們以後將會幸福地生活在一起，也許以後我會在另一個世界遇見他們。

作者發現，這則神話敘事的雙重結尾在克裡傳統故事中是少見的，正常的故事應該以第三個兄弟對未來的預言而結束。但是老人特地針對他的特殊聽眾——作者夫婦——而增加了對故事的評論，即「收場白」：因為作者的丈夫有鬍子，老人也有鬍子，所以他增加了有關「鬍子」的評論，這實際上是在陳述克裡傳統的同時，也把外來者拉入了進來。而且，這個結尾還擔負著這樣的功能：把敘事從神幻時間再重新放置到日常會話世界中去，逐漸回歸到日常生活的時空框架中。老人在結尾時採用的敘事策略與其開頭一樣，都是逐漸遞進的。他用正常的結尾結束了關於神幻時間的講述，接著他用了一個神聖故事中的人物（造山的人）作為橋樑，連通了超自然世界與日常世界的鴻溝。他採用的敘事策略是：(一)以前印第安人長有鬍子，與神話時間裡的人一樣；(二)現在人們沒有鬍子了；(三)將來印第安人還會長鬍子；(四)最後，他把他的敘事與參與現場互動的個人（即作者夫婦）的現在和未來聯繫起來，在評論中他顯示了對訪問者的首肯，並希望在將來能再與他們見面。

通過這一個案的細緻過程分析，作者認為：雖然居住在阿爾伯塔北部的克裡人受到傳教士、種族多樣性的很大影響，在印第安人和白人中間都貶低印第安人的文化和語言，但是傳統的克裡正式言談的文類依然在延續和適應性地改變。本文描述的表演情境清楚地表明：克裡人的敘事依然在變化和適應（adapting）。雖然克裡人的生活方式發生了巨大變化，但老人的文化傳統還是很強大的，並且繼續存活著。這說明克裡的敘事傳統並不是靜止的，它的活力

在於它具有依據表演者的生活而不斷適應的能力。所以，在表演的語境、個體表演者和文化的變遷之間存在著持續的互動。

自 20 世紀末、21 世紀初以來，表演理論逐漸引起了越來越多的中國民俗學者的關注，運用相關的視角和概念來探討中國的神話、傳說、民間故事、民間歌謠、民間節日等成為近年來新的研究取向。在神話學領域，拙文《民間敘事的表演——以兄妹婚神話的口頭表演為例，兼談中國民間敘事研究的方法問題》，算是對表演理論予以借鑒和補充的一個較早嘗試。<sup>16</sup> 該文力圖通過對河南淮陽人祖廟會上的兩次兄妹婚神話的表演事件進行微觀考察和細緻描述，通過分析兩位講述人對神話與現行倫理婚姻制度之間以及故事發展邏輯本身存在的矛盾的矛盾的不同處理，來探討以下一些目前在中國神話學領域裡尚很少被論及的學術問題：作為一種古老的民間敘事文類，神話文本是如何在表演過程中得以呈現與構建的？在講述過程中，講述人與參與者之間、傳統與個人創造性之間如何互動？有哪些因素在共同參與講述過程並最終塑造了神話文本？神話作為傳統文化資源，如何被那些具有創造性的個人加以改造和利用，從而賦予他們今天的現實生活以意義？同時，通過這一個案研究，該文還力圖突破表演理論的局限，結合多種視角和方法的長處，對神話進行更深入和全面的探討。

### 三、表演理論的主要貢獻與局限

表演理論是當代世界民俗學領域裡最富有影響和活力的方法之一，它「並非只是又一種理論的花樣翻新，它更代表了一種思維方式和研究角度的轉變，它的應用所帶來的是對整個民俗學研究規則的重新理解」，<sup>17</sup> 「是一場方法論

---

<sup>16</sup> 該文的刪節版曾以《民間敘事的傳承與表演》為題，發表於《文學評論》，2005 年第 2 期，頁 140-147。

<sup>17</sup> 李靖：《美國民俗學研究的另一重鎮——賓夕法尼亞大學民俗學文化志研究中心》，《民俗研究》2001 年第 3 期。

上的革命」<sup>18</sup>：

由於「景境 (context)」被納入民俗學研究的視野，文本為重 (text-based) 的搜集闡釋及相應的歷史地理學派、功能主義、結構主義等的研究方法被當今民俗學界在不同程度上加以反思。民俗學的核心不再被認為是搜集整理來的定格資料。相反，它的意義和生機在於民眾日常生活中如何不斷地創造、表演 (perform) 和接受它。這種流動性的、聯繫性的視角不僅使研究者注意在民俗學自身的「生長」環境中去觀察民俗學的運用，從而更深地理解民俗學在民眾生活及社會文化形成發展中的意義，而且它還促使了對學科的一些基本概念進行再定義和再理解，比如「真實性 (authenticity)」、「傳統 (tradition)」等等。<sup>19</sup>

由於表演理論的影響，加上其他一些相關理論和方法的共同推動，促成了美國民俗學界從 1960 年代以來幾個大的轉向：從對歷史民俗的關注轉向對當代民俗的關注；從聚焦於文本轉向對語境的關注；從對普遍性的尋求轉向民族志研究；從對集體性的關注轉向對個人（特別是有創造性的個人）的關注；從對靜態的文本的關注轉向對動態的實際表演和交流過程的關注。尤其在 80 年代以後，民俗學界（及其他一些人文學科）對於傳統的再創造、文化商品化的論爭，使得整個學科更注重民俗文化現象的新生性、立體性 (contextualization)、多重異質性 (multi-layer and heterogeneity) 以及複雜性 (complexity)。<sup>20</sup> 民俗不再被看作是過去年代流傳下來的「遺留物」，而是現代的、流動的和不斷整合、重建的；民眾也不再是簡單的、被動的和消極的，而是有意識地、自覺地選擇和重新塑造他們的現在和未來。

<sup>18</sup> John McDowell 教授的訪談。楊利慧，安德明，2001 年 6 月，印第安那大學民俗學與音樂文化學系。

<sup>19</sup> 李靖：《美國民俗學研究的另一重鎮——賓夕法尼亞大學民俗學文化志研究中心》。

<sup>20</sup> 李靖：《美國民俗學研究的另一重鎮——賓夕法尼亞大學民俗學文化志研究中心》。

對於神話而言，這一理論視角和方法也有十分積極的啓示作用，尤其對於現代口承神話——即那些主要以口頭語言為傳承媒介、以口耳相傳為傳播方式、在現代中國<sup>21</sup>的時間和空間場域中鮮活地傳承著的神話<sup>22</sup>——的研究具有可借鑒意義。從這一視角來看，神話也不再是洪荒年代流傳下來的「文化遺留物」，而是處於不斷被創新和重建的動態過程之中；神話文本不再是由集體塑造的傳統和文化的反映，也不是超機體的、能夠自行到處巡遊的文化事象，而是植根於特定的情境中，其形式、意義和功能都要受到由文化所限定的場景和事件的形塑；神話研究者也不再局限于以文本為中心去追溯其歷史嬗變或者個中蘊涵的心理和思維訊息，而更注重在特定語境中考察神話的展演及其意義的再創造、表演者與參與者之間的交流，以及各種社會權力關係在表演過程中的交織與協調。<sup>23</sup>

表演理論的局限和不足主要在於：第一、過於關注特定敘事過程的追尋，而忽視了對民間敘事傳統以及講述人個性、生活史、語料庫等的全面深入的把握，僅僅通過精細地記錄和微觀地描述分析表演行為的技巧和策略，可能導致研究者憑印象得出推測性的闡釋。<sup>24</sup> 第二，把講述者的活動完全看成是有意識的表達（即邏輯行爲），仿佛表演者的一切行爲都是別有深意的，致使研究陷

<sup>21</sup> 「現代中國」是一個被不斷建構起來的歷史、政治和社會文化概念。對於其肇始的確切時期，學術界尚有不少爭議，一般認為，這一階段大體發端于 20 世紀初葉的「五四」運動，而其轉型則在晚清時期已逐漸開始。本文不擬糾纏於這一概念上被越來越多地附著的種種政治和意識形態涵義，陷入對現代／後現代／當代等的界定紛爭之中，只想借此倡導學人關注中國的口承神話在帝國時代結束以後的 20 世紀以來直至今天、在一個發生了諸多變化的時間和空間以及相應的政治和社會文化語境中，是如何傳承與變化的。

<sup>22</sup> 楊利慧：《神話與神話學》（北京：北京師範大學出版社，2009 年），頁 130。

<sup>23</sup> 同上，頁 249。

<sup>24</sup> Dégh, Linda. *Narratives in Society: A Performer-centered Study on Narration*. Helsinki: FF Communications No. 255, 1995, p. 8。



入對互動細節的無休無止的捕捉上。<sup>25</sup> 第三，表演理論在批評以往的傳承理論的同時，也過分誇大了變異在民俗活動中的作用，事實上，筆者通過神話研究發現，儘管每一次表演中的細節和母題組合都有大大小小的差異，但是神話的類型和核心母題的變化很小，可見文本也有其自身獨具的意義，既然如此，僅只抓住變異的局部細節（有時是無關緊要的次要母題）進行分析，顯然無法洞悉民間敘事的所有本質。

既如此，該如何揚長避短，使表演理論能夠成爲中國神話學建設的有益補充呢？對此，筆者曾嘗試性地提出了一種「綜合研究法」(synthetic approach)。

#### 四、表演理論對中國神話研究的啓示以及綜合研究法的嘗試

「綜合研究法」的提出，主要即緣于筆者對中國神話學的歷史與現狀的認識，以及在學習並嘗試借鑒表演理論來進行現代口承神話研究時的一些發現：

第一、長期以來，在中國神話學領域，漢語文獻中記錄的古代神話一直是學者們關注的核心，依賴古代文獻資料，或者輔之以考古學發現，中外學者們對中國古代神話的演變軌跡、原初意旨、神祇的最初形貌等進行了大量考據性的溯源研究，取得了斐然的成就，與此相應，文獻學、考據學、訓詁學等方法一直是中國大多數神話研究者經常採用的分析視角和手段。相對而言，現代口承神話的考察和研究，儘管被認爲是「我國神話研究者的福音，同時也是世界神話學者的一種奇遇」，<sup>26</sup>「從根本上說是中國神話研究的一個的新的方向」，<sup>27</sup>

<sup>25</sup> 周福岩：〈表演理論與民間故事研究〉，載《鞍山師範學院學報》，2001年1期。

<sup>26</sup> 鍾敬文：〈中原古典神話流變論考·序〉，見張振犁：《中原古典神話流變論考》（上海，上海文藝出版社，1991年）。

<sup>27</sup> [俄]李福清：《中國神話故事論集》，馬昌儀編（北京：中國民間文藝出版社，1988年），頁169。

但在中國神話學的總體建設中，一直是薄弱的環節，亟待加強。<sup>28</sup> 而文獻學、考據學、訓詁學等方法，對於現代口承神話的研究，顯然具有明顯的局限。

第二、迄今為止，國內對於現代口承神話的些微調查和研究，往往最終流于對現今搜集的神話文本的分析，在方法和資料上常運用跨越廣大的時間和空間範圍的資料進行大範圍內的比較，而缺乏對一個個特定的社區語境、一個個具體的神話講述人的細緻、深入的考察，許多重要的問題，都缺乏相應的探討，例如，作為一種古老的民間敘事體裁，神話文本是如何在表演中得以呈現與構建的？相同類型的神話在不同的講述人那裡會發生什麼樣的變化？神話在具體語境中被講述和表演的過程怎樣？在講述過程中，講述人與參與者之間、傳統與個人創造性之間如何互動？神話講述過程中有哪些因素在共同參與表演並最終形塑（shape）了神話文本？在一個現代化的社會中，神話傳統是否會發生變異以與現代社會相適應？或者說，神話作為傳統的文化資源，如何被人們創造性地加以改造和利用，從而為他們今天的現實生活服務？

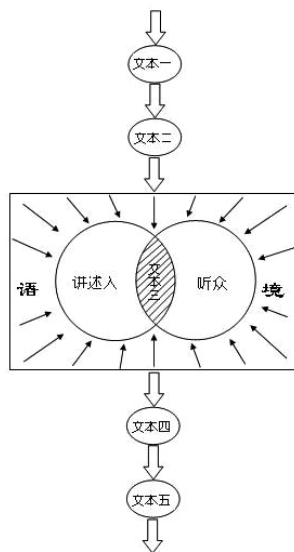
上述兩點局限，往往使中國神話研究令人常生「只見森林，不見樹木」的遺憾——我們縱使知曉了女媧神話、洪水神話或者兄妹婚神話在過去幾千年中的嬗變軌跡，及其在全國範圍內的地域流布，卻依然不清楚這些神話在某個具體的講述情境中被傳承和變異的一瞬間，不明瞭這些神話在某一位特定的講述人口中如何得以呈現，又緣何被加以改變？每一個具體的神話文本到底是如何生成的？……正如筆者在《從神話的文本溯源研究到綜合研究》一文中指出的：許多研究往往「忽視了神話的創造、傳承和演變都是在特定語境中發生的，是與特定社會和文化語境下的政治、經濟、文化、社會組織、宗教信仰等密切相關的，是由一個個富有獨特個性和講述動機的個人來講述和表演的，它的意義和生機不僅在於它對以往的遠古文化的反映和證明，更在於民衆在當下的社會生活中如何不斷地重新利用和創造、表演和接受它。」<sup>29</sup> 而表演理論，正可

<sup>28</sup> 參見楊利慧：《神話與神話學》（北京：北京師範大學出版社，2009年7月），頁130-134。

<sup>29</sup> 楊利慧：《從神話的文本溯源研究到綜合研究》，《民間文化論壇》2005年第2期。

以為這些問題的探索提供重要的理論視角和方法。

但是，對中國神話研究而言，表演理論也存在一些明顯的局限，比如注重特定情境中的新生性創造，對歷史傳統則多少有些輕視或忽視的傾向，而中國有著悠久的歷史，許多神話類型都有著豐富的文獻記錄或口述傳統，忽視歷史、忽視這些珍貴的文獻或者口述傳統，顯然無法深刻地理解和認識中國的社會和文化。因此，如何能既積極吸收表演理論以及其他國際前沿的神話學和民間敘事學理論與方法，同時又能立足於中國本土的實際，發展出適合中國民間敘事（包括神話）研究的方法，這是筆者近年來一直努力探索的問題。「綜合研究法」即是這一探索的初步嘗試。這一方法主張在研究現代口承神話時，要把中國學者注重長時段的歷史研究的長處和表演理論注重「情境性語境」(the situated context) 和具體表演時刻 (the very moment) 的視角結合起來：把宏觀的、大範圍裡的歷史-地理比較研究與特定社區的民族志研究結合起來；把靜態的文本闡釋與動態的交流和表演過程的研究結合起來；把對集體傳承的研究與對個人創造力的研究結合起來。這個思考的主要旨趣和追求大體上可以用如附圖示來加以說明（見附圖）——如果說以往的中國神話研究多集中於分析和追溯某一神話文本的原初形態和歷史演變脈絡的話，那麼綜合研究法則試圖將神話敘事文本置於某一特定語境下予以突顯放大，也即在一個具體的時間和地域範疇中，對其受到講述人和聽眾的相互影響、受到該語境中諸多複雜因素協同影響的過程加以細緻的考察和研究。



拙文《民間敘事的表演——以兄妹婚神話的口頭表演為例，兼談中國民間敘事研究的方法問題》即是對該方法的一次初步實踐。該文力圖將淮陽人祖廟會上的神話表演置於更廣大範圍內的兄妹婚神話的敘事傳統之中，通過對兩個

講述人的講述文本及其表演事件的民族志考察，探討神話傳統在當下一個特定的時間和空間鏈條上傳承和變化的一瞬間。該文初步得出了這樣幾點粗淺的認識：第一、民間敘事文本（包括神話文本）並不是一個自足的、超機體的文化事象和封閉的形式體系（formal system），它形成於講述人把自己掌握的有關傳統文化知識在具體交流實踐中加以講述和表演的過程中，而這一過程往往受到諸多複雜因素的影響，因而塑造了不同的、各具特點的民間敘事文本。淮陽人祖廟會上的兩次兄妹婚神話表演事件，就是一個動態的、有許多複雜因素（例如信仰的、倫理道德的、科學的、政治的等等）共同作用的過程。其中有一些制度性因素的作用是隱形的、潛在的，有一些社會文化因素的作用是明顯的。另外，參與表演事件的各種角色之間的互動，講述人與研究者之間、講述人與一般聽眾之間、第一個講述人和第二個講述人之間等等，都充滿了交流、互動和協商。這些或明或隱的諸多社會文化因素、表演者和參與者的互動交流等都縱橫交織在一起，同時對神話的講述活動產生影響，從而共同塑造了特定語境下的神話表演行爲，並最終塑造了兩個「特定的」神話文本。第二、從兄妹婚神話的講述與表演的民族志研究個案中，我們可以看到民間敘事爲何、如何被一次次重新置於不同的語境下加以講述，那些富有創造力的個人如何在傳承民間敘事的同時又對它加以某種程度上的再創造（reconstruct），以爲他們今天的社會生活服務。兩位講述人都是在進行神話的表演，兄妹婚神話對於她們而言，都是她們與外來的研究者及其他一般聽眾之間進行交流的文化資源，通過神話的講述和表演，她們不僅是在與民俗學者和聽眾的交流互動中，展示自己的講述才能和對傳統知識的把握，同時也是以此方式傳達自己對於人祖的信仰，對於倫理、科學、人類起源和宇宙特性（例如爲什麼刮東北風就冷）的認識。因此，講述神話成爲她們表達自我、建構社會關係、達成社會生活的必要途徑。所以，神話的意義並不限於其文本內容和形式，它也體現在神話的社會運用中，是功能、形式和內在涵義的有機融合。同時，該研究也發現，講述人的個人創造力是有差異的，創造力的強弱很大程度上決定了文本變異程度的大小。第一位講述人面對神話敘事傳統與後世倫理原則和婚姻制度之間存在的矛

盾衝突，缺乏充分的解決矛盾的藝術能力，最後只好勉強地把兩種類型的神話牽連在一起，再求助於現代生活知識和倫理原則，對神話加上一個委曲辯解的解釋。第二位講述者的表演則明顯具有更大的靈活性和創造性。她的講述不僅僅是在傳承古老的、祖祖輩輩傳下來的知識，而是對古老的兄妹婚神話講述傳統進行了創造性的改變，這些改變消解了古老神話中包含的亂倫和「非科學」問題，從而使古老神話與現代社會的倫理原則、婚姻制度以及「科學」的人類起源觀念相適應。第三、民間敘事的講述與表演是一個充滿了傳承與變異、延續與創造、集體性傳統與個人創造力不斷互動協商的複雜動態過程。因此，只有把歷時性研究和在特定語境中考察傳承和創造的某一時刻的視角結合起來，把大範圍裡的歷史-地理比較研究與特定區域的民族志研究結合起來，把靜態的、對於作為表演結果的敘事文本的研究與動態的表達行為和表演過程的研究結合起來，把對民間敘事的集體性和模式性的研究與對個人創造力的研究結合起來，才能比較深入地瞭解民間敘事的傳承和變異的本質，以及其形式、功能、意義和表演等之間的相互關係。

當然，這一方法目前仍然處在探索階段，其有效性如何，尚有待更多實踐的檢驗。

神話是一種複雜的文化現象，僅僅倚賴一個視角、一種方法去考察，很難洞見其全部真諦。對此，早有許多學者指出，對神話的研究應當採用多種方法、從多個角度來進行。大林太良曾在為《神話學入門》中文版所寫的序言中，深深地感喟說：「神話世界實在是過於複雜而且龐大，難以用一種觀點闡釋所有的問題。所以，要想深刻地理解神話，必須要有廣闊的視野和靈活的方法。」<sup>30</sup>阿蘭·鄧迪斯（Alan Dundes）雖然對精神分析學說情有獨衷，但是也清醒地認識到：必須對民俗進行綜合的研究，他在評論湯普森（Stith Thompson）對星星丈夫故事的歷史-地理學研究時，明確地指出：「歷史起源與傳播路線的研

<sup>30</sup> [日] 大林太良著：《神話學入門》，林相泰、賈福水譯（北京：中國民間文藝出版社，1989年）。

究，只是整個研究的一部分，一個重要的部分，而心理根源與功能的研究，也是其中的一部分。將這些研究統一起來，才能對民俗特質有更充分的認識。」<sup>31</sup>

《20世紀西方宗教人類學文選》一書中「神話的分析」一章的編者，在概括地介紹了該章所選的心理學派、結構主義以及將神話視為文化的反映物的諸種理論之後，也總結說：

本章所介紹的分析方法也許看上去常常是彼此矛盾的，然而它們並不一定是彼此矛盾的。此處所顯示出來的不同研究方法，恰恰揭示出：神話的意義，就像經常構成神話要素之一的象徵一樣，只有從不同的層次和不同的角度來分析，才能變得更加清楚明晰。<sup>32</sup>

不過，儘管不少學者已經意識到了綜合研究的必要性和重要性，但是，究竟該如何對神話進行綜合研究呢？也就是說，如何把這一理念落實到具體的研究實踐中呢？對於這一點，目前似乎尚沒有公認的答案，一切都仍處於摸索之中。筆者的探索，也是想在此方面做些努力。不足與疏漏之處，在所難免，懇請方家指正。

---

<sup>31</sup> [美]阿蘭·鄧迪斯編：《世界民俗學》，陳建憲、彭海斌譯（上海：上海文藝出版社，1990年），頁560-561。

<sup>32</sup> 見史宗主編：《20世紀西方宗教人類學文選》，金澤等譯（上海：三聯書店，1995年），上冊，頁369。