

论口传机制研究中“表演”与“实践”的两种取向

蒋艺轩

上海音乐学院 上海 200020

摘要：上世纪三十年代，美国民俗学者帕里和洛德共同创立了一套口头诗学分析方法，从书面思维的研究中解放了口头诗歌。口头诗学以“表演中的创作”为核心命题，直接启发了六十年代表演理论的出现。理查德·鲍曼作为该学派的主力军，主张在表演语境中研究口头传统，强调把表演视为一种交流行为的方式，旨在构建“表演中心观”。七十年代末，另一位美国民俗学者西蒙·布朗纳发展的“实践理论”在民俗学界引发大量讨论，他提出用“实践”替代“表演”作为民俗学的关键词，并强调传统对实践的意义。围绕口传机制展开的两种研究取向，对中国音乐人类学学科亦有方法论上的启迪。

关键词：口头传统；帕里-洛德理论；表演理论；实践理论；音乐表演民族志

引言

对口头传统文化的探索在我国音乐界由来已久，较早可追溯到音乐学者对戏曲、曲艺音乐中的程式性研究。例如，曲牌既是一个表述相对完整的“乐旨”音乐单位，又作为由若干个这样的“单位”连缀而成的某种有机“序列”的局部。这与帕里-洛德口头程式理论中的作为口头诗歌最基本内容单元的“主题”概念相类。而板式变化体中各“板式”的基本“腔体”“腔格”可反复使用。“每次与新的唱词配合，既有‘腔格’的贯穿、统一（程式化），又有‘歌腔’的变异求新（非程式化）”，这与口头程式理论中的“程式”概念亦有着异曲同工之妙。

然而，无论是口头程式理论还是我国传统音乐对程式性的早期研究成果，多数都只是从文本的框架中分析得来的。帕里和洛德将注意力更多地放在文本属性的界定与比较上，因而“没有走向对动态的表演过程的分析”，最终还是“回到了史诗唱词的文本形式研究”。

在口头诗学理论发展的基础上，美国民俗学者理查德·鲍曼于20世纪60年代末至70年代提出的“作为表演的口头艺术”是对过往民俗界内口头艺术概念的革新，该理论的支持者们主张在表演语境中研究口头传统，强调把表演视为一种交流行为的方式，一种交流实践的类型，旨在颠覆过往民俗学家单一的“文本中心观”，构建“表演中心观”。

20世纪70年代末，另一位美国民俗学者西蒙·布朗纳提出“实践理论”，意图用“实践”概念替代“表演”，以强调传统对实践的意义。实践理论一经提出，

便在民俗学界引发热议。伴随话题热度的发酵，这场学术探讨大有上升至“表演派”与“实践派”两大对立阵营的趋势。

那么，以“表演”和“实践”为理论基础的两类研究取向分别是如何推动口头程式理论的发展的？在这场由古典文学界带头、语言学和人类学界共商，以民俗学界为主会场的口传文化研究思潮中，我国音乐人类学界又能得到怎样的启示？

就此，笔者将对围绕口传机制发展而来的“表演”与“实践”两类研究取向分别展开论述，以期从这场思辨中获取对音乐人类学学术研究方法的启示。

一、基于事件，关注语境——口传机制研究中的“表演”取向

20世纪60年代末70年代初兴起的“表演理论”，与当时的哲学思想、人类学、民俗学以及语言学研究紧密相关。该理论指出，所有的表演均具有新生性。

理查德·鲍曼在《作为表演的口头艺术》中说道：“阿尔伯特·洛德的著作《故事的歌手》，是最早根据新生性结构来研究口头文学的著作之一……他的主要贡献之一，在于他证明了在表演中创编的口头文本的独特性和新生性。”

在文本新生性概念的基础上，鲍曼又补充了表演在事件和社会结构这两方面的新生性。前者要求表演者能够顶住快速创编的压力，运用已经建立的表演模式（例如程式、主题、模式等口头创编能力）来适应新的环境。

后者指出，当表演被视为交流性的互动时，互动的社会结构的诸方面就会从互动自身中新生出来。

表演理论对于音乐人类学学科的启示在于：音乐的文本仅对表演者和那些对它有所体验的人们的记忆有效，要探究这些文本，必须在各种表演背景中去观察记录。所以当我们把“表演”概念纳入思考范畴，便是将概念、行为、声音、语境等因素放置在一个整体的结构框架中来考虑。

二、解释传统，迈向实践——口传机制研究中的“实践”取向

作为一名早年受欧洲民族志和民俗生活研究范式影响颇深的美民俗学者，布朗纳的研究重心在于物质文化与社区生活，强调关注人的认知心理以及文化行为的物质化问题，即将人们的“所思”与“所做”联系起来，达到“知行合一”的境界。他认为，“以表演为中心”关注语境和过程的口头文化研究，会使人们把所有目光都投向口头艺术的外部关联，从而忽视冷落作为民俗关键词的“传统”。

布朗纳指出，传统具备“顺手”（handiness）的特性。“手”指的是有形的、可触摸的文化经验，是“做”（doing）的象征。“顺手”则意味着利用现有资源与框架，“这是一个传承与创造相互交织的过程，是在因循守旧的基础上几位灵活且便利地进行改造”，以适应当下的具体情境。

实践理论对传统的解读与我国音乐人类学针对表演研究所提出的“以‘体化实践’为核心的‘乐’文化研究策略，结合以视觉的空间化作方法的行为观察（外部凝视），‘在场’身体体验之‘做’（doing）以及身体行为与音响结构的同步关系”这几个层面的方法非常相似。我国传统音乐的律、调、谱对于乐人而言，首先是活在“手”上的东西。器乐演奏时的手上惯习——“指法思维”代表了“传统的诠释”，它是在具体情境中用“手”去“做”（doing）的最好体现，这种惯习在口传社会中本身就是一种“诠释的传统”。

不论是江南丝竹胡琴乐师、琉球三线演奏者还是蒙古族胡尔奇，他们的演奏方式都源自他们脑海里对“弦的相对音高及其关系”观念的具体实践。如果音乐人类学者不曾亲身实践，努力贴近表演者主体的视角，那他们便无法在理论性的话语逻辑和感性的内在体验之间找到平衡点，也永远不会获悉局内人动作行为的知识源头。

布朗纳强调作为一种身体经验的“传统”在个体实

践中通过“言传身教、潜移默化”而塑造成的“上手状态”。这一洞见突出强调了被传统民俗学研究所忽略的身体知识。他的实践理论与音乐人类学论域中“参与式观察”、音乐表演民族志方法拥有一致的研究路径，且都将我们的目光引向了“传统”。演释的传统，其本身作为一种方法如何生成并存在？答案已然明了——正是人的行为在一次次具体落实中变化性重复，民众与学者才能在感知或建构这种实践为“传统”。

综上，“实践”概念对于口头机制研究的推进在于它要求我们通过具体的亲历行为，从认知的角度去解释现代社会中究竟是什么激发、活化与产生了传统。

三、非此即彼，还是支撑延展？——“实践”与“表演”争论下的启示

布朗纳在2020年9月接受我国学者访谈时曾指出：“表演代表的是一种软弱的方法论，它缺少理论，因为它是一种‘后结构’方法，抵制比较、概括和分析。”比起共性，他更强调两种理论的差异。并且在他看来，尽管表演理论曾经在很长一段时间内适应了美国社会的需求，但是它在数码时代的冲击中变得缺乏解释力。伴随21世纪数字文化的出现，一种建立在变化性重复之上的虚拟文化，正在慢慢取代以社会关系为核心的民俗表演观念。

布朗纳的批评在一定程度上有其道理。二十世纪七十年代以后，表演理论在美国民俗学界一度掌握话语权，然而许多学者在运用表演理论来分析民俗事象时，仅仅是“拿来主义”地粗浅描述却不加以分析，过度关注共时研究而忽略历时研究。亦或是把所有目光都投射在表演的场域、互动与交流上，并没有深入思考民俗传统背后的生成来源。布朗纳的实践理论便是针对这一现象所提出的，他并非否定表演理论本身，而是试图提醒研究者们不要让表演理论偏离原本的方向。

事实上，这两类研究取向并不是非此即彼的关系，甚至具有许多相通之处。例如，表演理论和实践理论都非常关注口传艺术生成的过程和演释的语境，只是前者提倡把表演视为一种交流，后者强调表演传统背后的心意与认知。二者并无对错之分，仅是有别于所持理论的方法与立场。

围绕口头机制发展而来的表演与实践理论，自本世纪初传入中国以来，持续收到音乐人类学者的关注，并给该学科以方法和理论上的启示。笔者将其归纳为以下两点：

一是对口传音乐文本的再认识。过去我们常将口传音乐拆分为“文学的”和“音乐的”两个部分各自研究,在对口传音乐的“音乐性”进行讨论时,通常又将其视为一般的音乐作品,偏重乐谱文本的分析。这往往容易将其文本的分析本质化,从而忽视了音乐在具体口头表演中的动态建构及运作方式——这恰恰是口传音乐中最生动和最为重要的演唱传统和文化环境。

第二点启示在于对口传音乐之“传统”概念的再思考。对于口头艺人而言,传统把集体与个体、过去与现在、稳定与变迁等因素紧紧地融合在一起,从而成为口头表演的前提和依据,并为一种传统的生存和传承提供了条件。在表演的过程中,一些成分是固定的,另一些成分则是变化的。“稳定的因素来自于传统,变化的成分则是传统基础上的新的建构。”布朗纳“以传统为中心”的民俗观使得传统的生成与认知问题重回人们视野。

结语

综上,将“实践”与“表演”两种方法相结合,通过身体实践和表演过程描写分析,能够有效捕捉传统音乐特征和局内人的音乐认知,同时也拓展了传统音乐研究的分析维度,促进表演与音乐形态得以并行研究的路径。

参考文献

- [1] 杨利慧. 表演理论与民间叙事研究[J]. 民俗研究, 2004, (01): 30-46.
- [2] 乔建中. 土地与歌(修订版): 传统音乐文化及其地理历史背景研究[M], 上海: 上海音乐学院出版社, 2009: 298.

其地理历史背景研究[M], 上海: 上海音乐学院出版社, 2009: 298.

[3][美]阿尔伯特·贝茨·洛德.《故事的歌手》[M]. 尹虎彬, 译. 北京: 中华书局出版社, 2004.

[4][美]理查德·鲍曼. 作为表演的口头艺术[M]. 杨利慧, 安德明, 译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2008.

[5] 萧梅, 李亚. 音乐表演民族志的理论与实践[J]. 中国音乐, 2019, (03): 6-9.

[6] 博特乐图. 表演、语境、文本、传承——蒙古族音乐的口传性研究[M]. 上海: 上海音乐学院出版社, 2012: 69-75.

[7] 萧梅. 中国传统音乐表演艺术与音乐形态关系研究[J]. 中国音乐, 2020, (03): 20.

[8] 张举文, 西蒙·布朗纳. 在实践中界定民俗的“实践民俗理论”——西蒙·布朗纳教授访谈录[J]. 民俗研究, 2021, (01): 21.

[9] 萧梅. 表演者: 在历史与当下的十字路口——兼论传统的演绎与演释的传统[J]. 音乐艺术(上海音乐学院学报), 2020, (03): 11.

[10] 黄婉. 手“啮”心语: 琉球古典音乐安富祖流记谱法及其演奏实践中的身体认知[J]. 音乐艺术(上海音乐学院学报), 2017, (02): 43.

[11] 博特乐图. 胡尔奇: 科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐[M], 上海: 上海音乐学院出版社, 2007: 248.

[12] Bronner, Simon J. Practice Theory in Folklores and Folklife Studies[J]. Folklore, 2020, 123, (1): 23.