

普罗普与巴赫金

——试论 20 世纪民间文艺学的两种范式

王杰文

内容提要 普罗普与巴赫金是 20 世纪苏联著名的民间文艺理论家。普罗普在科学主义思想的指导下开展幻想故事的形态学与历史学研究，巴赫金则在现象学的原则下探讨言语体裁与社会交往的复杂关系。普罗普试图在幻想故事文本中寻找稳定不变的要素，从而建构故事类型的“基本形式”与“派生形式”，并为其历史起源研究奠定基础；巴赫金则把文本还原为言语交流活动，着眼于人类言语行为的整体，努力探索的是人类“派生的言语体裁”中所隐藏的社会学诗学问题。在国际民间文艺学界，上述两种研究范式都产生了广泛而深远的影响，然而，当前民间文艺学家反思与批评“民间文学”这一概念，转而关注“口头艺术”的文本化问题，显然是对巴赫金思想的继承与发展。

关键词 民间文学；口头艺术；形态；讲述

弗拉基米尔·雅可夫列维奇·普罗普（1895—1970）与米哈伊尔·米哈伊洛维奇·巴赫金（1895—1975）是 20 世纪苏联著名的文艺理论家与民间文艺学家^[1]。20 世纪中期以来，普罗普和巴赫金的代表作先后被翻译介绍到世界其他国家，他们的学术思想从此深刻地影响了国际人文与社会科学领域的众多学科。

在国际民间文艺学界，阿兰·邓迪斯与理查德·鲍曼分别是普罗普与巴赫金的忠实支持者，他们分别在传播普罗普与巴赫金的基本思想与研究方法的基础上，创造性地提出了自己的民间文艺学理论。在中国民间文艺学界，民间文学的形态学研究与口头艺术的表演研究也各有追随者，他们分别继承了普罗普与巴赫金、邓迪斯与鲍曼的思想观念与研究方法。

本文试图分析的是普罗普与巴赫金在民间文艺学观念上的差异，以及这些观念得以产生的哲学基础，进而呈现他们由此形成的工作方式的区别、学术定位的分歧以至其影响所及而引发的学术争鸣。

一 关于“人文学科”的认识论定位

今天，研究者们可以比较全面系统地阅读普罗普与巴赫金的几乎全部作品，可以从总体上把握他们各自的思想观念与研究方法。

依据普罗普的全部作品及现有的研究成果来看^[2]，“故事学”是他研究的重点，《故事形态学》是他的代表作，有学者认为：“他的三部故事诗学专著及有关论文显示出一条清晰的脉络，那就是从《故事形态学》的结构诗学分析，到《神奇故事的历史根源》的历史诗学研究，再到《俄罗斯故事》的体裁诗学总结，是一个按既定方针有条不紊地展开的系统工程。”^[3]

普罗普自己也说：“如果说《形态学》构成了一部大型研究著作的第一卷，《历史根源》是第二卷，那么文学批评就可以构成第三卷。”^[4]然而，事实证明，无论普罗普的个人意图多么明晰，他的“形态学”研究，“即分析的‘铺垫’阶段的研究成果出乎意料大大超过了‘主干’阶段的结果”的学

术影响力^[5]。这里需要关注两个问题。

第一,如何评价《故事形态学》在民间故事研究领域中的历史地位。其中一种研究思路是在普罗普研究成果的整体中来定位“形态学”的地位。这也是普罗普自己明确地表达过的立场。如上所述,普罗普的目的是研究民间故事的起源,形态分析只是达成这一目的的手段。然而“手段”本身超越了“目的”的重要性,这又是普罗普始料未及甚至是不愿意接受的^[6]。

第二,普罗普“形态学”的研究思路又是从哪里来的?依据普罗普的自我陈述,他的“形态学”的研究构想与形式主义诗学^[7]、语法学并没有直接的关联,其直接灵感来自歌德的植物学与比较骨学^[8],当然还有维谢洛夫斯基的历史诗学。

这两个问题引导我们暂时抛开普罗普在《故事形态学》中所创造的分析方法与相关结论,转而思考其研究工作背后的哲学思想与方法论根基。在《故事形态学》中,普罗普数次引述歌德的话作为“题词”。他争辩说它们绝对不是点缀,而是表达了该书的基本思想及其方法论的线索^[9]。在《故事形态学》一书中,普罗普开宗明义地说:

“形态学”一词意味着关于形式的学说。

在植物学中,形态学指的是关于植物的各个组成部分、关于这些组成部分之间的相互关系以及它们与整体的关系的学说,换句话说,指的是植物结构的学说。^[10]

显然,他提出“故事形态学”的概念,就是要在故事研究领域创造一种像在有机物研究领域中一样精确的学术,即“形态学”。在《神奇故事的衍化》一文中,他也表达了类似的思想:

故事研究在许多方面可以与自然有机物的研究进行比较。无论是科学家还是民间文学专家,都要与同质现象的诸多种类和变体打交道。达尔文提出的“物种起源”问题,也可以在我们的领域提出来。^[11]

那时,普罗普艳羡数理科学与生物科学严整的分类法,推崇统一的术语系统与完善的研究方法,他希望自己能创造出这样一套类似的研究范式来。比如,他在批判芬兰学派的分类法时说:

这样说来,该分类法不能算是准确意义上

的科学的分类法,它充其量是个用途有限的索引,其价值大可怀疑。类似的分类法,难道能够跟经过并非心血来潮、而是对材料进行精确和长时间研究的植物或动物分类法同日而语吗?^[12]

他批判阿尔奈的类型分类法并不是一种科学的分类法,甚至认为它还处于前林奈分类法时期。正是不满于当时民间故事研究领域的“不科学”,普罗普直白地表达了他对精密科学精神的赞赏,并坚定地主张要在人文科学界推广精确的研究方法。他还盛赞当时因为贯彻了这种科学精神而正在形成中的结构语言学、数学语言学与理论诗学。

非常明显,普罗普借用歌德的话作为“题词”隐晦地表达了他的科学主义的立场,并自认是经验论者与科学工作者,致力于对事实及其联系进行描述与研究,并最终试图揭示某种内在的规律。在《故事形态学》中,普罗普的发现是:俄罗斯民间神奇故事的功能项很有限,而且其组合方式永远是同样的,这种“组合方式”类似于“骨骼”。这是一种存在于千变万化的故事情节背后的稳定规律,在普罗普看来,能够发现规律的经验研究者就是一名作为哲学家的经验论者^[13]。

但是,普罗普是一位彻头彻尾的科学主义者吗?似乎也不全是,比如,他在反驳列维-斯特劳斯的那篇著名论文《神奇故事的结构研究与历史研究》的结尾处说:

如果说在本篇序言的开头我指出了精密科学与人文科学所研究的规律性之间的相似性,那么我想以指出它们的原则性的特殊区别来结束本文。^[14]

遗憾的是,尽管普罗普似乎明确地意识到并承认二者(精密科学与人文科学)之间的“原则性的特殊区别”,但他似乎又仅仅是在口头上承认这种“区别”。《故事形态学》显然是一位严谨的科学主义者的杰作。

与普罗普的主张截然相反,巴赫金始终都在明确地区分自然科学与人文学科,阿拉斯泰尔·伦弗鲁评论说:

在人文学科和社会科学模仿精密科学的方法论及哲学假设——这是一项对文学研究、语

言学、心理学、哲学、人类学、经济学和政治理论在其20世纪的某些发展阶段提出的具有某种合理性的指控——的地方，理论主义的有害的影响就会越发显著。由于不能根据现实而具体的主体所创造的唯一的事件性来理解行为和言语，人文学科和社会科学最终就要冒险把它们的对象客观化，因而就不能理解并解释什么是人类经验的本质。^[15]

巴赫金把上述两种研究领域的差异，形象化地描述为“认识物与认识人”的区别：

科学要寻找那种在任意的变化之中（死物的变化或功能的变化）保持不变的东西。存在的形成，是一种自由的形成。这种自由是可以研究的，但无法用认识的行为（对死物的认识）去束缚它。^[16]

在巴赫金看来，僵死而无生命的“物”只是为他人而存在，而“人（存在）”则是在上帝面前思考上帝的不可消减的活物，只能与之对话。巴赫金把认识物的学问称为“解释”的学问，而把认识人的学问称为“理解”的学问。“解释”的工作只涉及一个主体、一个意识，而“理解”关联的是两个主体、两个意识之间的对话与沟通，因此，巴赫金说：

人文科学对自然科学方法的责难，我可概括如下：自然科学不知道“你”。这里指的是：对精神现象需要的不是解释其因果，而是理解。^[17]

所以，在巴赫金看来，如果以谋杀“生命”的方式获得了某种认识，即使它是正确的，那也没有什么好庆幸的。但是，巴赫金似乎也并没有完全抹杀形式分析的重要性，他说：

问题当然不在于不能把音乐拿来像尸体那样解剖，不能用代数来检验和谐。这种方法用得是地方，如把艺术品作为物质实体而进行精确的研究，便不仅可能，而且必需。所以也不应该反对把形式方法视作一种形态方法。^[18]

巴赫金并非大而化之地反对形式（形态）分析，而是反对把形式分析作为目的，反对僭越性地试图取代历史诗学与理论诗学的形式主义诗学。既然普罗普拒绝承认自己是一名“形式主义者”，那

么，从理论上来说，他们之间似乎并无根本性的分歧。但是，从一开始，普罗普就以获得形式主义者（比如艾亨鲍姆、日尔蒙斯基等人）的承认而自豪^[19]，巴赫金则坚决反对“学术上的萨里耶利主义”，即形式主义的世界观。这就说明，他们的学术思想倾向的差异确实是非常明显的，具体而言，这涉及对下述两个基本问题的态度。

第一，对形式主义诗学的理论假定的态度。形式主义者把自足而封闭的文学作品视为科学分析的唯一事实，一方面肯定材料（语言）的首要地位，另一方面肯定作为材料组织方法的形式的首要意义。他们工作的理想与极致是上述组织手法的统计表、布局的简单罗列，研究的目的是找到各种“手法”。普罗普的故事形态研究虽然也关注形式手法，但并不是只关注零散的形式，而是关注形式体系^[20]，而且，他也不认为可以把形式（组合）与内容（情节）完全割裂开来予以考察^[21]。巴赫金则认为，封闭的文本中心主义并不能掌握审美的现实，因为它完全忽视了艺术事实本身的存在。在他看来，形式主义者（应该包括普罗普）把“手法（或者组织方法）”的研究抬高为研究工作的“主角”是误入歧途。因为艺术本身并不是由于手法的存在和新颖决定的，而是由手法的特殊目的和独具匠心的运用决定的。

第二，对历史诗学的态度。形式主义者还在罗列与实录“手法”的基础上开展他们的历史主义的研究，他们将历史事实与形式看成是静态的而非动态的，从而满足于仅仅去“记录事实”。他们认为形式具有独立自主的规律和不以社会历史为转移的内在发展规律。普罗普公开否认自己是一名形式主义者，他认为他的形态研究是起源研究的前提与基础，他的神奇故事的历史根源的探索正是基于他在其形态学中已经建立的情节组合的图式。这样的形式研究、起源研究与形式主义诗学并不相同^[22]。然而，在巴赫金看来，历史并不是时间的接续性，而是生动的进化，是内在的有目的的继承性。文学事实处于复杂的进化当中，受到历史的决定，但是，历史诗学的“主角”并不是“手法”，而是手法的功能及结构意义，是在具体的特定语境中，个体的个性与手法体系的相互关系。

总之，普罗普与巴赫金在民间文艺学的认识论层面存在着根本性的分歧，尽管他们可能并不会完全否认对方的认识论立场^[23]。普罗普基本上是一名科学主义者，他自己虽否认“形式主义者”的学术标签，但在实际工作中的确强调了形式研究的首要性，并把形式研究视为历史研究的前提与基础，因此体现了某些形式主义者的工作风格；巴赫金则坚定地主张现象学的认识论，认为一切艺术形式都服务于社会交往的目的，因此强调艺术事实本身的复杂性、生动性与不可消减性。

二 民间文学的形态结构

基于科学主义的认识论，普罗普理所当然地关注民间故事的文本，具体而言就是《阿法纳西耶夫故事集》。他研究的基本问题是：民间故事情节的雷同性现象与同一故事类型的全球化传播问题。在他看来，民间故事研究的核心任务是解决所谓“结构、组成、过程、变化与起源”的问题，而结构研究是起源研究的前提，起源研究是民间故事研究的最后目标。特别需要指出的是：普罗普把他人转写、记录与固定化的书面故事文本作为他的研究对象，就像当时多数语言学家一样，他分析那些故事文本中的“句子”、句子间的关系以及整个句段的组织结构。

如前所述，普罗普认为，“分类”是科学研究的第一步，但当时“类型”的划分却是最不能令人满意的。芬兰学派的学者们常常把近似的故事情节随意归入不同类型。而且，他们依据故事中的突出因素来确定类型，可是，同一文本可能包含几个“突出因素”，那么它就可能被归入不同的类型当中。

普罗普试图找到所有俄罗斯神奇故事中的“不变的因素”，他认为这种“不变的因素”就是角色的“功能”，他说：

对于故事研究来说，重要的问题是故事中的人物做了什么，至于是谁做的以及怎样做的，则不过是要附带研究一下的问题而已。^[24]

在普罗普的分析中，“角色与功能”，作为不变的因素，与作为可变的因素的“人物与行动”相

对，前者决定着民间故事的“雷同性”，后者决定着其“变异性”。普罗普认为解释其“雷同性”的一面更加重要，他说：

让我们举一个类似的情形吧。假如不了解言语的组成成分，即按照其变化规律排列的一组一组的词语，谈论语言的生命是否可能？活生生的语言是具体的东西，而语法是它的抽象基质。这些基质建立在大量活生生的现象之上，学术研究的关注点正是投向于此。没有对这些抽象基础的研究，任何一种具体的客观现实就无法被解释。^[25]

普罗普认为，语言优先于言语，语法研究优先于语用研究。他只是在确定了故事的不变因素（即“功能”，并探讨了“功能序列”的问题）之后，才转向可变因素的研究，而他所谓“可变因素”指的是在组织结构层面上非功能的、衔接的成分与缘由，或者是角色的出场方式与标志。依据对上述不变因素与可变因素的综合考察，普罗普构拟了神奇故事的“基本形式”与“派生形式”^[26]、“简单形式”与“复杂形式”^[27]的概念。“基本形式、简单形式”是理想的、纯粹的、一般性的故事结构规律，而“派生形式、复杂形式”是“一些不大高明的讲述者对典范的破坏。这是经典的故事艺术结构发生了某种衰变的结果”^[28]。然而，正是在处理这些“派生形式与复杂形式”的过程中，普罗普反倒展示出某种辩证的立场，他发现：一方面故事讲述者在某些方面（比如功能项的排列、变体的依存关系、初始情境与功能项的依存关系等方面）要循规蹈矩，没有自由创造的可能性；另一方面，他们在其他某些方面（选用哪些功能项、功能项的实现方式，角色名称与标志物，语言手段与风格等方面）又是自由的和可以进行创造的。他承认故事讲述者拥有许多的可能性，但这种可能性是受到严格限制的，他说：

规范有变化，但这些变化极少是个人艺术创作的结果。可以认为：故事创作者很少虚构，他是从其他的地方或当前的现实中获取材料然后用于故事。^[29]

这样一来，故事讲述者的个体创造性就被降到极低的水平了，普罗普仍然坚持强调故事组合与结

构的强制性。此外,他还认为,故事“衍化”的原因常常来自故事之外,比如来自宗教或者日常生活。普罗普反对庸俗化、简单化地处理故事与宗教及日常生活的关系,但他还是通过枚举的方式罗列了这些变化的可能性方式,诸如,简化或者扩展、损毁或者颠倒、强化或者弱化等。除了这些明显的衍化形式之外,普罗普还描述了“替代”与“同化”的种种变体。这些有关“衍化”的描述部分地弥补了他有关故事形态的僵硬逻辑。尽管这些“衍化”形式广泛地存在着,但在普罗普的研究工作中,它们作为“情节”——对立干“结构”——都只是次要的、附带的内容。

需要补充说明的是,普罗普在继承维谢洛夫斯基的“历史诗学”的思想时,不仅在材料上局限于“民间文学”的文本、在方法论上局限于科学主义的形态与组合研究、在宗旨上追求起源的解释,还在总体上重新界定了所谓“历史诗学”的理论框架。在普罗普的观念中,“历史诗学”是关于艺术形式发展规律的学问,它是一门类型语法学的科学,是关于民间文学诗学之历史的、描写的与规范的科学。然而,“20世纪30—50年代,在当时的苏联民间文艺学界盛行的是一般文艺学方法和纯语言文学方法,即像对待作家文学一样,运用一般文艺学的范畴来解释民间文学现象,而忽略了民间文学所特有的一些因素”^[30]。在这一学术语境中,普罗普强调了民间文学的特殊性,专注于民间文学的起源学研究,为民间文艺学获得独立地位做出了杰出的贡献,但这样的研究路径又具有强烈的排他性,他对于将关注的焦点转向故事家的个性特征、风格、讲述方法的研究方式持否定的态度,比如,他在评价索科洛夫兄弟的工作方式时说:

尽管民间大师的确应该研究,索科洛夫兄弟的错误在于单个大师的创作脱离了民众整体的创作,在他们的著作中个性问题替代偷换了民众的问题,民众的需求问题和他们的艺术是作为民众的艺术的问题。……索科洛夫兄弟之所以无法理解他们所记录的诗作的实质,可以以此来解释。^[31]

自然,索科洛夫兄弟及其他关注故事讲述行为的学者们的研究,还远没有发展到现代人类学意义

上“深度描写”的高度,他们的搜集实践及对故事讲述人的研究,仍然是粗线条式的、直观经验式的:

这些研究大致可归入两个方面,一是讲述人类型问题,二是讲述人的个性对传统的影响问题。第一个方面的研究比较充分,研究者们从不同的角度出发,划分出各自的类型体系。如明茨是按故事家的艺术风格来分类(现实主义的日常故事讲述者、专门插科打诨者、有史诗风格者、公式化者),卡尔纳乌霍娃则是根据故事家们对文本的态度来分类(即兴讲述者、信守文本者、破坏者)。^[32]

那个时代的故事讲述人研究,主要是依据故事讲述人所讲述的篇目而对他们进行分类研究(还不涉及讲述风格的层面),根本没有深入到具体的时空语境中去考察具体的讲述过程。然而,引发普罗普对这一研究路径进行批评的是他一贯坚持的观念,即故事讲述人只是个体,而故事是属于“民众”这一集体的,无论多么优秀的故事讲述人都无法尽述民间故事的“集体性”。总之,在普罗普的观念里,研究共同性、规律性、集体性与普遍性,远比考察个体讲述者的独特性、创造性与语境性更重要。

三 民间文学的言语体裁

问题在于,在哲学—语言学界,“究竟什么是语言活动的真正中心:是个人言语行为表述,还是语言体系呢?哪一种语言活动存在的形式,是不断的创造性的形成还是自身规则一致的固定不变性?”^[33]这个问题似乎并没有一个统一的答案。

与普罗普不同,巴赫金并不是着眼于固定的故事集中的特定类型的文本,而是着眼于人类言语行为整体,努力探索的是人类言语体裁的普遍特征。为此,他首先区分了“简单类型”与“复杂类型”(或者“基本的言语体裁”与“派生的言语体裁”)两个概念。这显然不同于普罗普的用法,在巴赫金那里,“简单类型”就是现象学意义上的简单的人际言语交流,“复杂类型”则是混合了多种简单类型的言语体裁。在这里,需要特别强调的

是，巴赫金关注的是“言语”行为，即“表述”，而不是关注死的“语法”，因为，在他看来，“语言是通过具体的表述（表述是语言的事实）进入生活，生活则是通过具体的表述进入语言。表述正是极其重要的问题症结”^[34]。正是在这一点上，巴赫金的“超语言学”（或者“普通语文学”）既不同于索绪尔的形式主义，也不同于福斯勒的行为主义。当然，在区别于普罗普的思想维度上，其主要的区别在前一方面。

既然人类活动的领域众多，它们又各自在漫长的历史中形成了特有的言语类型与讲述风格，那么，对这些言语类型的分类就不能抛开主体自身的认识与实践来开展。像普罗普那样把故事讲述行为所产生的特殊性视为基本形式的“衍化”，视为次要的研究对象，在巴赫金这里，就是一种简单化的、歪曲化了的操作。

在现象学的意义上，讲述从来都内含着讲述者、讲述的内容与听众，也就是说，它是一个“言语交际”的事件。这是一个复杂的、多面的、积极的过程，远不是一个如索绪尔那样只是在想象中构想的——说者是积极的，听者是消极的——粗鄙而简陋的理想模式。在这个意义上，巴赫金认为，从长远的时间来看，任何讲述行为都是一个“对话”的过程。

与传统语言学家把讲述的内容文字化，然后依据语段、句子、词汇、单词、音节、音位的划分单位来开展研究的方式不同，巴赫金认为这样的区分没有考虑真实的讲述行为，而是一种对尸体的解剖。事实上，真实生活中的“讲述”是千变万化的，它的自然边界是讲述者之间的言语行为的“交替”。“交替”意味着交际双方的“共在”，意味着讲述的目的是交际。在某种意义上，不难看出，普罗普分析的对象是“句子”，而巴赫金分析的是“表述”。

在实际的交际过程中，“表述”是交替进行的。言说的主体之所以需要交替，是因为他已经通过某种典型的表述形式（言语体裁）表达了某种意图与主题。而他的交际对象也凭借对他的表述形式的理解，清楚地意识到并且把握住了这一主题的完整性与意图的清晰性。这个共享的“言语体裁”虽然像语言形式一样是交际双方潜移默化中习得的语言装备，却又是交际双方可以自由灵活地选择与应用的

（表情与语调）文化资源。在这个意义上，巴赫金并不把民间讲述类型视为民间文学的固定类型，并不试图去探索其作为一种类型的本质特征，而是把它看作一种言语主体的交际资源。

既然作为交际的资源，那就意味着一切的言语行为都是有主的，一切的言语体裁与言语形式都是服务于具体的交际目的的：

而实际上，任何这样的信息总是对某人而发，由某事所引起，怀有某种目的，亦即是人类活动或生活的特定领域中语言交际链条上一个现实的环节。^[35]

在交际的层面，语言形式不再是中立的符号体系，而是表情达意的工具，它们的含义在交际的整体中，在言语者的表情与语调中反映出来了。任何个体的言语行为都是在“应答”前人与他者的言语行为的基础上产生的，换言之，任何人的话语中都回荡着他者的声音与语调，并同时有意无意地掺杂着他个人的声调。这就是说，任何言语主体的讲述，其含义并不仅限于其讲述的内容，而是在对他人的相关讲述做出应答。具体到民间故事的讲述行为中，以往的研究者往往把关注的焦点放在故事的内容上，却忽略了讲述者与他者的讲述之间的关系，忽视了他的这一讲述中所回荡着的他人的泛音。意识到这一点，故事研究便不应该仅仅局限于言说者个人，而应该把这一讲述行为与更广阔的言语交际关联起来。

总之，在巴赫金看来，任何表述，除了自己的交流对象之外，总是以某种形式回答此前他人的表述，并依照预想的他人及其可能做出的应答来建构自己的表述方式。在这个意义上，仅仅探索言语体裁的本质特征就不会考虑言语交际的针对性，更不会考虑他人对此言语体裁的态度。在巴赫金的“表述”视角中，重要的是言语主体如何在具体的交际语境中，基于对交际对象的认识与理解，出于具体的交际目的，创造性地应用言语体裁以完成交际。在这里，交际的对象直接影响着言语体裁的基本特征。

四 口头传统的双重文本化

无论是普罗普还是巴赫金，他们都是“民间文

学”文本的研究者，他们关注的对象都是民间文学的“文本”。区别在于：普罗普试图以科学的分类方法解剖文本，以获得有关神奇故事的“骨骼学”的描述，并为其历史起源的研究提供基础；巴赫金则把民间文学文本置于人类言语交际的诸多言语体裁之间，试图从普通语文学的角度描述各种言语体裁的特征。从整体上说，前者关注的是“语言”问题，而后者关注的是“言语”问题。当然，正像巴赫金所说的那样，“不能把语言和言语对立起来。言语是运用中的语言。无论是语言还是言语同样是社会的”^[36]。

尽管如此，研究重心的不同仍然导致了重大的理论差异。因为语言（句子）只有内部语境，而言语（表述）则以他人言语为语境。基于语言分析的“故事诗学”是一种静态的形态结构之组合规则的分析，而从言语体裁的表述角度开展的“普通语文学”是一种人际交往的社会语言研究，它意识到并强调“他人”的共在，强调言语表述如何关联于过去、现在与未来，如何在社会语境中展开又同时建构了社会语境。

普罗普和巴赫金的问题意识都源自民间文学的经典问题——“变异”，普罗普通过分析这种“变异”而解释幻想故事的起源与传播，巴赫金则把这种“变异”归因于人际交流的独特性，归结到言语的社会性表述。既然巴赫金强调的是“表述”，那么，“民间文学”这个概念本身就是成问题的，因为它在习惯上被等同于书面记录的“文本”。

无论是芬兰学派还是普罗普——尽管他们在分类研究的标准与方法上很不相同——都依据他人搜集来的“文本”开展研究，他们所考察的“变异”问题，并不是由故事讲述者生产的“有机的变异”，而是他们自己在互不相关的众多材料中发现的“机械的变异”。换句话说，他们忽视了材料本身的丰富性，却强调了众多材料之间的一致性。他们人为地构建的“异文”网络十分单薄，对“变异”现象的解释漏洞百出。归根结底，这种“变异”是人为建构的，并不代表任何一种“有机的变异”^[37]。

最晚到20世纪90年代，欧美各国的民间文艺学者已经在反思与重估有关“变异”的研究传统，以劳里·航柯、理查德·鲍曼等人为代表的欧美民

间文艺学者转向考察民间文学“有机的变异”的问题，他们有意无意间抛弃了有关民间文学之“起源与传播”的经典问题，转而探讨口头传统的“意义与文本性”。这一理论转向与上述巴赫金的思想更加接近，有意识地与普罗普的科学主义认识论拉开了距离。与此同时，他们都通过田野作业，开展实际的民族志研究，在这一点上，他们又超越了巴赫金，因为他仅在书面文本的层面上考察“表述”。

正是通过关注口头传统的“表述”与意义的“交流”，欧美民间文艺学家们反思性地批判了民间文学的“文本”概念，创造性地提出了“文本化”的概念，“文本化”考察的是一个特定的言语体裁如何获得其连贯性与一致性的问题。“文本化”的过程至少包含两个层次，即“初级文本化”与“次级文本化”。

1. “初级文本化”考察的是表演者如何获得“思维文本”（mental text）并在具体的交流语境中付诸实践。民间故事的讲述者记忆了大量故事文本形式与内容，这种储存在表演者头脑里有待呈现的记忆被称为“思维文本”。显然，没有任何两个故事表演者的“思维文本”是完全一致的。对同一位故事表演者而言，没有任何两次表演会完全一样；对任何两个故事表演者而言，他们有关同一故事的“思维文本”会有相似性，而且可能会相互影响，但是他们的“思维文本”从来都不会完全一致。民间文艺学家提出“初级文本化”的概念，就是要考察故事表演者如何把他们的“思维文本”、交往意图以及其他语境信息综合起来进行创作，也就是说，“初级文本化”研究的是故事表演者构造具有内在连贯性与组织性的“文本”的过程。

2. “次级文本化”就是关注口头传统被书面化地记录的问题，巴赫金注意到，“当词由口语语境转入书面规范语语境时，它发生了哪些变化，它在里面获得了哪些新的性质并且失去了什么？另一方面，口语词给书面语带进了什么？由一个交际领域向另一个交际领域的转换。问题不仅仅在于词的情态方面（‘修辞色彩’）的变化，而且在于概括的程度和方向”^[38]。按照巴赫金的言语理论逻辑，既然民间故事的搜集者需要面对讲述者，既然讲述行为是一种面向搜集者的讲述，那么，这种“面对”

必然会影响讲述的内容与方式。此外,搜集者习惯上通过文字来转写口头传统,却极少反思媒介转换如何改变了材料本身。还有,当材料作为学者的研究成果被呈现时,材料又会发生什么变化?“次级文本化”提出的问题是:民间文艺学家能够以一种负责任的方式开展研究吗?可以以一种诚实的态度表征所研究的人们的观念与生活吗?这些问题迫使民间文艺学家去反思学科的研究方法、任务与学术伦理。

如果从表演研究的立场来看,无论是初级文本化还是次级文本化,都可以被看作是“表演”。初级文本化考察的是口头传统的表演者如何借助言语体裁(类型)进行社会交流;次级文本化关注的是口头传统的研究者如何通过表征他人的表演来表演自我。当然,上述两种“文本化”的过程其实是一体的、连续的,都属于口头传统的表演者与民间文艺学者之间的特定交往过程,用巴赫金的话来说,就是双方之间的一次言语交往,是一次关于“被讲述的事件”(narrated events)的“讲述的事件”(narrative events)^[39]。本雅明说:

讲故事的人取材于自己亲历或道听途说的经验,然后把这种经验转化为听故事人的经验。^[40]

在讲故事(或者“故事表演”)的过程中,讲故事的人首先得重新组织与编辑“自己亲历或道听途说的经验”,这是一个“初级文本化”的过程,他需要借助“言语体裁”把这种“经验”文本化为“故事”。当然,任何“经验”——作为事件的序列——并不直接等同于作为语言结构的故事“叙述”,所以,故事讲述人把“经验”转换为“叙述”的机制是有待探索的重要领域。其次,讲故事的人的“经验”能够转化为听故事的人的“经验”的前提,除了必须共享某种语言交流体系与“言语体裁”之外,还必须借助于具体的讲述语境与共享的意图。这种“讲述的语境”不仅会影响讲故事的人所讲述的内容,还会影响他讲述的方式,反过来,被讲述的故事本身可能会转变讲述的语境与听故事的人的行为方式。

通过从整体上综合考察“被讲述的事件”与“讲述的事件”(或者“艺术行为”与“艺术事

件”),口头艺术的表演理论认为,表演者的角色与身份、表演的方式与手段、口头交流中互动的规则与阐释的标准、讲述性事件的展开,甚至人际互动的关系与结构等,无一不是在“呈现中”(emergent)形成。在这个意义上,故事与表演,文本与语境,类型的稳定性与表演的创造性,形式、意义与功能等概念都不会是相互割裂的。

总之,从现象学的角度来说,任何所谓“民间文学”的真正的存在都处于人类的日常生活当中,都扎根于社会与文化实践当中。这是巴赫金给予我们的教益。民间文学的书面文本只是这种语境化的人类言语行为的不完整的记录,换句话说,民间文艺学的学生们理论上应该关注的对象是言语交际,而不是民间文学文本。只有建立在“言语交际(作为表演的口头艺术)”基础上的民间文艺学,才可能区别于书面文学,才可能真正深入探索“民众的”诗学与社会学,才可能真正理解故事讲述人的创造性。

结 语

普罗普与巴赫金是同一时代的民间文艺学家,他们的学术思想塑造了20世纪中期以来国际民间文艺学研究的基本范式。从整体上说,普罗普的“故事形态学”“起源学”是一种追求科学化的研究方法,巴赫金的“普通语文学”则是一种同情式地理解的研究方法。平心而论,这两种研究范式都为国际民间文艺学提供了重要的研究工具,各自具有无可取代的学术价值。然而,当人们把“民间文学”还原为人类的“口头艺术”时,科学主义的认识论似乎得让位于现象学的认识论了。正像思想史学家以赛亚·伯林所说的那样:

可见,把物理学或其他自然科学的原则和定律用于研究精神、意志和感情世界,是一种错误的自我否定,因为这样做无异于毫无道理地阻止自己获得许多我们能够知道的事情。^[41]

伯林针对人文社会科学领域的科学主义认识论的批评,同样适用于批评普罗普。普罗普的历史成就无论怎么赞扬都不过分,但从现象学的立场来看,既然民间文艺学家们所谓“民间文学”的第

一存在形态是“口头艺术”，既然“民间文学”的概念在直观上与实践上很容易被简化为“民间文学”的书面文本，而“口头艺术”的概念总是会让人联想到讲述者、口头艺术形式以及听众、语境等艺术性交流的总体“行为”与“事件”，那么，尽管“民间文学”的概念曾经具有重要的历史性功绩与广泛的流通性，尽管科学主义的研究范式曾经提升了民间文艺学的研究水平，但是，它们的历史使命应该结束了。民间文艺学家们是时候用“口头艺术”的概念来取代“民间文学”的概念了。

普罗普式的形态学、起源学研究，既无可避免地会是某种推测性的研究方法，又严重地受限于其掌握与解读全面材料的要求^[42]，普罗普认为他建立在形态学基础上的起源学研究可以有效地规避这一研究的局限性，然而，当他完成了他的起源学研究之后，他也发现：

但只要当我们开始不仅是熟悉文本，而且熟悉了哪怕是一个部落的社会组织，情况便全然改观，这些文本突然从一个全新的角度出现在我们面前。我们会看到，它们与这个部落的整个生活制度如此紧密地联系在一起，没有这些讲述，“传说”（博厄斯这样称呼它们），仪式也好，部落的法规也好，全都无法弄清楚。反过来说，只有基于对社会生活的分析讲述才成为可以理解的，它们不只是作为一个组成部分进入社会生活，而且在该部落看来它们是与武器和护身符同等重要的生活条件之一，要作为极其了不起的圣物加以珍惜和保存。^[43]

普罗普在这里是专指“神话”而言的，不过，作为艺术讲述的“故事”同样涉及其具体要求的语境，尽管普罗普从来没有也不可能转向故事的语境研究，但他充分地意识到：

民间文学研究可以沿着两个方向进行，研究现象的相似的方向和研究差异的方向。^[44]

如果说，普罗普一直都走在前一个方向上^[45]，那么，巴赫金明显选择了后一种方向。

按照巴赫金以及欧美民间文艺学家们的意见，“口头艺术”的表演研究至少可以促使民间文艺学更好地呈现民众口头讲述的诗学特征与社会学功能，更好地消除文学研究与人类学研究、人文学科

与社会科学之间的缝隙，更直接地面对民众日常生活中言语交际的现实问题，更有利于避免把民间文艺学隔绝于人文社会学科的交流与对话活动之外。

[1] 有关普罗普的生平介绍参见 Vladimir Propp, *Theory and History of Folklore*, trans. by Ariadna Y. Martin, Richard P. Martin and Several Others, ed. with an Introduction and Notes by Anatoly Liberman, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. 有关巴赫金的生平介绍参见巴赫金《巴赫金访谈录》，白春仁译，《巴赫金全集》第5卷，河北教育出版社2009年版。

[2] 目前，《俄罗斯英雄史诗》（1955）、《俄罗斯农事节日》（1963）、《俄罗斯民间故事》（1984）三本著作尚未翻译成汉语。平心而论，由于时代与政治的原因，普罗普在上面第一本著作里未曾参考任何非俄罗斯的文献；第二本著作考察的是俄罗斯传统节日的结构与起源，作者把终极原因归结为“农民期待丰产”；第三本著作是普罗普去世以后出版的演讲文集，其中搜罗了20世纪60年代以来他有关俄罗斯民间故事的七篇演讲稿。

[3][30][31][32] 贾放：《普罗普的故事诗学》，第15页，第107—108页，第141页，第149页，中国社会科学出版社2019年版。

[4][8][10][11][14][19][24][25][26][27][28][29] 普罗普：《故事形态学》，贾放译，第195页，第179页，“序言”第7页，第152页，第199页，第201页，第17页，第14—15页，第83页、第155页，第98页，第101页，第110页，中华书局2006年版。

[5] 谢尔盖·尤里耶维奇·涅赫留多夫：《中译本代序：弗·雅·普罗普与“故事形态学”》，普罗普：《故事形态学》，贾放译，第2页。普罗普自己的表述是：“显然，在阐述故事是从何而来这个问题之前，必须先回答它是什么这个问题”，“没有正确的形态研究，便不会有正确的历史研究”。

[6] 在反驳列维-斯特劳斯的指责时，普罗普说：“不应将形式研究与历史研究割裂开来并使之对立。恰恰相反：对所研究材料的形式研究和准确的系统描述是历史研究的首要条件和前提，同时也是第一步。”普罗普：《故事形态学》，贾放译，第184—185页。

[7] 有关普罗普与形式主义学派之间关系的复杂性，参见贾放：《普罗普的故事诗学》，第69—74页。

[9] 谢尔盖·尤里耶维奇·涅赫留多夫：《中译本代序：弗·雅·普罗普与“故事形态学”》，普罗普：《故事形态

学》，贾放译，第4页。

[12] 普罗普：《故事形态学》，贾放译，第7页。事实上，尽管普罗普批判阿尔奈的工作方式，但在把民俗学科学化这一倾向上，他们却是同路人。他们都要对大量被搜集而来的民间文学材料进行分类与整理，他们的分歧只存在于分类的方式与观念上。

[13] Lauri Honko, “The Real Propp”, *Studia Fennica: Studies in Oral Narrative*, no.33,1989, p.170。劳里·航柯幽默地评价说，普罗普远远算不上是一位“彻底的经验研究者”。

[15] 阿拉斯泰尔·伦弗鲁：《导读巴赫金》，田延译，第30—31页，重庆大学出版社2017年版。

[16] 巴赫金：《论人文科学的哲学基础》，白春仁译，《巴赫金全集》第4卷，第3页，河北教育出版社2009年版。

[17] 巴赫金：《文本问题》，晓河译，《巴赫金全集》第4卷，第306页。

[18] N.H. 梅德维杰夫：《学术上的萨里耶利主义——评形式（形态）方法》，柳若梅译，《巴赫金全集》第2卷，第15页，河北教育出版社2009年版。作者引用了普希金的《莫扎特与萨里耶利》中的一段诗行作为引言：“扼杀了声音，我解剖了音乐一如尸身。又用代数，检验了和谐。”

[20] 有趣的是，普罗普自称是结构主义的研究，反而把芬兰学派的情节研究称为形式主义。参见普罗普《故事形态学》，贾放译，第185页。

[21] 列维-斯特劳斯批评普罗普割裂了形式与内容，没有充分关注语境因素。他近于苛刻地评论说：“形态学在口述传统方面是一片不毛之地，除非有直接的或间接的民族志观察才能让它丰饶多产。”参见克洛德·列维-斯特劳斯《结构和形式：关于弗·普罗普的一部著作的思考》，《结构人类学（2）》，张祖建译，第620页，中国人民大学出版社2006年版。但是，列维-斯特劳斯所谓的“语境”并不是指具体的个体行为与事件的“语境”。

[22] 普罗普：《神奇故事的历史根源》，贾放译，第1—2页，中华书局2006年版。“我们想研究的是历史往昔的哪

些现象（不是事件）与俄罗斯的故事相符合并且在何种程度上确实决定并促成了故事的产生，换言之，我们的目的在于阐明神奇故事在历史现实中的根源。”显然，普罗普不是直接把故事关联于具体的事件，而是联系到现象层面（作为历史往昔的社会制度）上，他的起源研究（而非历史研究）在本质上仍然无法避免猜测的成分。

[23] 目前尚未发现巴赫金对普罗普的评价，但普罗普对巴赫金有关拉伯雷研究的工作是十分欣赏的，参见普罗普《滑稽与笑的问题》，杜书瀛等译，第69页、第153—155页，辽宁教育出版社1998年版。

[33] B. H. 沃洛希诺夫：《马克思主义与语言哲学》，华昶译，《巴赫金全集》第2卷，第402页。

[34] [35] 巴赫金：《言语体裁问题》，晓河译，《巴赫金全集》第4卷，第142页，第166页。

[36] [38] 巴赫金：《“言语体裁问题”相关笔记存稿》，史铁强译，《巴赫金全集》第4卷，第240页，第240页。

[37] 《北欧民间文化研究（1972—2010）》，王杰文编著，第261—264页、第267—272页，学苑出版社2012年版。

[39] Richard Bauman, *Story, Performance, and Event: Contextual Studies of Oral Narrative*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986, p.2.

[40] 瓦尔特·本雅明：《讲故事的人》，《启迪：本雅明文选》，汉娜·阿伦特编，张旭东、王斑译，第99页，生活·读书·新知三联书店2014年版。

[41] 以赛亚·伯林：《科学与人文学科的分离》，《反潮流：观念史论文集》，冯克利译，第116页，译林出版社2011年版。

[42] [43] [44] 普罗普：《神奇故事的历史根源》，贾放译，第23页，第471页，第476页。

[45] Lauri Honko, “The Real Propp”, *Studia Fennica: Studies in Oral Narrative*. no.33.1989, p.170.

[作者单位：中国传媒大学艺术研究院]

责任编辑：何兰芳