

双重身份的听众

——从《背石头》笑话谈起

彭牧

“笑话”是引人发笑的故事。”^①这个有关笑话这种民间文学体裁的定义着眼于一个特殊的角度：“人——”听众，即笑话的接受者。原因自然而简单，听众是笑的主体，使听众发笑正是讲笑话的目的。但是如果我们真正从接受者角度去审视笑话作品及其异文，我们会发现它们呈现出某种崭新的意义。

在宋人佚名的《笑海丛珠》中，有这样一个故事。

《嘲僧赚人斋供》笑话^②：“昔有二人在耕田。田心有一巨石。二人用力去之不能。忽有一僧，过见之云，我能去此石。二人便下拜云：今日有缘。僧曰：你斋我，我却与你去石。二人请僧归家斋罢，僧同二人到田边。僧俯伏於地云，你二人可抬起，我却与你背将去。二人云，我不奈何。僧云，你若不奈何，我也不奈何得。”（以下简称宋话）

而在《阿古登巴故事集》中，也有这样一个《背石头》^③的笑话：（以下简称藏话）

有一天，登巴叔叔走到一个坝子的附近，看见一群人正在田里搬一块大石头。旁边站着一个肥胖的鼓着大肚皮的地主，气喘吁吁地催着人们死命地搬那块大石头，可是怎么也搬不动。登巴叔叔走过去向搬石头的人问道：“你们为什么要搬这块大石头呢？”地主抢步上前说道：“石头在田里占去了地方，会少打粮食的。”登巴叔叔听了，点头道：“你说的

倒也有理，但他们真是没用，这么多人连一块石头都搬不动！我一个人就可以把它搬走。”地主听了，高兴地说道：“那就劳您的驾给搬一下吧！”登巴说：“没有关系，不过我还没有吃饭呢，我回去吃完饭再来搬吧。”地主怕他吃过饭不回来，连忙装出殷勤的样子，拦住他说：“请到我家去用便饭吧。”说罢，拼命拉着登巴叔叔一同回家。到家后，马上叫他的老婆拿羊肉和青稞酒来招待登巴叔叔。登巴美美地大吃了一顿，就同地主走到田里用绳子把石头捆好，弯下了腰，叫道：“老财主，请你把石头放在我的背上吧。”可是地主哪里能搬得动那块大石头呢！登巴叔叔叫了几声，地主左搬右搬怎么也搬不动。登巴叔叔生气地说道：“我能背动，叫你把石头放在我的背上都办不到，真是饭桶！”站起身来，气冲冲地就走开了。

由此，我们可以概括出这两个笑话，确切地说是一个笑话的两个异文的基本情节：

1. 某人的田里有块巨石。（宋话中二人实起一人的作用）
2. 有田者搬不动巨石。（自己或使别人）

① 见段宝林《笑话——人间的喜剧艺术》第1页，北京大学出版社，1991年版。

② 见姜子匡撰跋的《宋人笑话》第32页，国立北京大学、中国民俗学会民俗丛书第一辑，第8种，1970年台北版。

③ 见佟锦华、耿子方编《阿古登巴故事集》第126页，王安康搜集整理。中央民族学院出版社1989年出版。

3. 来者看见说能搬走。

4. 有田者很高兴，请来者吃饭。

5. 饭后，来者要求把石头放在他背上背走，有田者但无法做到，来者也就无法履行诺言。

但是，两位讲述者所希望表达的思想却是完全不同的。宋话的题目事实上代表了辑者，也即讲述者的观点：“嘲僧赚人斋供”——讥笑讽刺的是来者。此笑话集共收入笑话73则，题目之下，以小字附注有“嘲……”“笑……”“刺……”“讥……”的语句的有45则，题目本身含有“嘲”“笑”等字眼的13则。此集的日本收藏者上村幸次先生在推测该书的年代时指出这种附注形式“和宋元孤本的新编醉翁谈笑录卷二嘲戏绮语，也在九则题目之下附注着四则嘲笑刺讥的语句，形同出自一辙。”由此可见，这种附注或题示的形式，实际上成为笑话集的一种习惯体例，也成为编纂者表达观点、态度，引导读者的手段。而藏话作为阿古登巴和地主斗争的故事中的一个，嘲弄者却是无田者。造成两篇异文根本性区别的原因，在于充当两个角色的人物的社会身份不同。这种社会身份的不同，隐含着特定社会价值判断的不同结果，不仅造成了嘲讽对象的不同，而且在故事情节的构成上引起了相应的细微变化。

在宋话中，来者是僧充当的。而僧道的形象在我国古代的笑话中，多是以被嘲讽的对象出现的。《笑海丛珠》分六类，“三教门”一类专门嘲讽儒、释、道。僧道往往表现出与他们的正经身份相反的言行，虚伪、狡诈，却又因其“道貌岸然”而反差极大，格外可笑。由于这种特定的社会身份在中国古代民间文化中的特殊含义，因此在宋话中，加强了这种意味的渲染：“二人便下拜云，今日有缘。”下拜这种举动，正是由于对僧这种身份的尊敬而产生的，这和该僧后来的欺骗行为，形成了反差。而僧曰，“你斋我。”在叙述者的口气上，则明确显出主动要求的意味。

但是这种嘲弄僧道的思维倾向，是与特定的文化背景相联系的，当这种背景失去了之后，其特定的倾向也就难以得到理解了。我曾将这个宋代笑话讲给二十四、五岁的女同学们听，她们的直觉是这个和尚很聪明，并没有觉出有什么嘲讽的意味，这是因为，在我们这些人所生长的特定文化中，在对和尚这种身份的认识中，特殊的嘲讽意味已不是那样强烈了。

而在藏话中，来者不仅依然聪明过人，而且被赋予“登巴叔叔”这样智慧化身型人物的名字，他的巧计又发生在农奴与地主这两种具有特殊对立意义的社会身份的斗争之间，因此登巴叔叔的机智聪明就有了典型意义，而这种思维的倾向性对当代中国听众来说，是极为熟悉的了。这种熟悉，就体现于叙述者的讲述中，地主是“肥胖的鼓着大肚皮的”，他不仅自己不搬石头，而且还在“旁边站着”，“气喘吁吁地催着人们”，如此的描绘无疑加强了地主——有田者形象的可恶性。在吃饭问题上，登巴叔叔使了个小手腕，使他自己既吃到了饭，又无损形象：“我还没有吃饭呢，我回去吃完饭再来搬吧。”地主果然中计，“连忙装出殷勤的样子”，“拼命拉着登巴叔叔一同回家”……

现在，我们把宋话、藏话和我们现在理解的宋话（以下简称今宋话）排列起来，会发现这实际上体现了这则巧计故事在叙述上的三种可能性：

	宋话	今宋话	藏话
来者	狡猾的骗子	聪明人	智慧化身
↑态度	↑嘲讽	↑幽默	↑机智
判断者	宋人	现代人	现代人

① 见《宋人笑话》日本收藏本《编后记》第7—8页，朱峰译。

② 在游戏主人编辑的《笑林广记》（光明日报出版社1993年版）中，“僧道部”一卷42则笑话中，几乎全是嘲笑僧道的。

宋话和藏话分别代表了对立的两种可能性，而今宋话则是一个中介。叙述上的三种可能性看似表明了讲述者想表达的思想倾向不同，其实却根源于他所面对的不同时代、文化背景下的听众，因为只有宋人才能听出“嘲”的意味，也只有我们才能看出丑化地主形象的必要，因此，三种异文之“异”的关键是听众的价值标准的不同，而讲述者讲述的目的是为了引人发笑，是为了引起共鸣，所以讲述者必须与听众的价值判断保持一致，但事实上，他根本不需要有意地保持什么一致，因为，他，讲述者，也曾经是，而且还将是一名听众，他，就是听众的一分子。

至此，我们发现这则笑话及其所代表的民间文学作品的创作流传情况，向接受美学所描述的文学的存在方式提出了新的问题。

接受美学把读者纳入文学本体论的考察之中，指出“文学是作为一种活动而存在的，存在于从创作活动到阅读活动的全过程，存在于从作家→作品→读者这个动态流程之中。这三个环节构成的全部活动过程，就是文学的存在方式。”^①但就民间文学的存在方式来说，从单独的一次历时性讲述者，固然也遵循着一个从讲述者→作品→听众的过程，但是从宏观的角度，从更为深刻的意义看，讲述者(作者)与听众(读者)却是合二为一的。他既是聆听者又是讲述者，也即他既是作者又是读者，在宏观的，共时性与历时性交织的民间文学作品的创作流传过程中，主体性的个人具有双重身份。在没有笑话能手、故事家等半职业人员的更普遍的、一般的讲述场合中，人们甚至不对这一双重身份进行任何区分，每一个人都可以在这种双重身份中自由进出，灵活扮演。

这样看来，从民间文学向作家文学的发展看似某种专业分工的精细化，而这种分工的模糊性，也确实给民间文学带来了某种根本性的差别。

接受美学理论家沃尔夫冈·伊瑟尔曾指

出本文与读者间具有“不对称性”，因为“在阅读中没有一个面对面的场景”，这使本文不能针对每个读者调整自身，读者也不能从本文来证实其感受正确与否，同时，本文与读者缺乏两人对话式的特定意向和规定情境，也就没有互相理解的参照背景的制约。

伊瑟尔认为，正是这种“不对称性”激发了阅读过程中的交流”，形成了文学本文的召唤性与读者阅读的创造性。^②而民间文学的接受恰恰是一个“面对面”的直接交流。

民间文学作品的讲述者不仅要根据讲述的场合选择作品，如神圣的或通俗的，也要根据听众的构成如性别、职业、年龄等选择作品，如曲艺中所谓的“把点开活”，“点”即是观众。更为突出的是，在讲述过程中，讲述者与听众往往有直接的对话式交流，如提问与回答，如涉及到讲述双方的相关背景往往被巧妙地引入讲述内容之中，用以活跃、融洽气氛。而在故事讲述中，听众不断的好奇的发问“后来呢”，往往是普通的讲述得以完成的直接动力。

但是这种直接性并没有抹杀掉民间文学作品结构的召唤性与听众的创造性。对于前者，作品本文来说，那些空白、空缺、否定等等构成本文召唤性的因素，在本质上依然存在，虽然在不同的异文中会有不同的表现与特色；而对于后者，听众来说，这种直接性的交流是如此深刻，以至他在无意识中便将本文记住(职业、半职业的口头讲述才需有意记忆)，并能以重新讲述的创造性重建的形式表达出他聆听时的创造性理解。事实上，丰富多彩的异文正是每一种创造性理解的活的、具体的体现。

哲学阐释学的代表人物伽达默尔曾这样分析艺术作品的存在方式：对作品意义的理解和解释“所涉及的甚而并不是一种解释的

① 朱立元《接受美学》第77页，上海人民出版社，1989年版。

② 详见朱立元《接受美学》第26页。

单纯主体性之变异体，而是作品自身的存在可能性，这作品似乎置身于其存在体本身的变异体之中。”文艺作品本身“是存在于所有变迁着的存在体之中的，这所有存在体都是作品本身的组成部分，它们与作品本身是同时并存的。”^①对作家文学本文来说，这些变异体从来都不是一种现实的完整的存在——在批评家笔下，也许会有些零碎的片断，但在普通读者的阅读中，那种接受美学描述为包含着传统与现实、历史与现实的审美视界的交融，汇合只是一闪而过，并没有凝定下来。而民间文学的创作与流传则不同，听众在条件合适的时候就会把他经过视界交融以后凝定下来的理解以看似还原作品的形式再现出来，之所以是看似，因为他可能有意识地认为是复述故事，但实际上忠实的复述是不可能的，也是不必要的。人不是录音机，在从聆听到讲述这个过程中，他不可避免地担当了双重角色：听众与讲述者。同时，他也不可避免地完成了两个创造性过程：创造性理解与创造性重建。而正是后者，创造性重建使文学本文阅读中永不可真实感知的变异体变为现实，使“一千个读者心目中的一千个哈姆莱特”走出心灵，进入交流。在这个意义上，民间文学作品的立体性存在方式，每部作品包含有大量异文的存在方式正是以一种彰显的方式凸现出了文学作品本质上的存在方式，它使那些抽象的心目中的变异体变得具体、变得生动可感，它使接受美学描述的文学三环节交互作用的动态流程得到了活的显现与确证。

同一主体在民间文学创作与流传中的双重身份，使他与作品本文的关系变得既复杂又简单。简单是因为原来的作家→作品→读者的三环节交互作用的关系在共时性的背景下好象简化成了双向的：作品与听众/讲述者。这种双向关系使作品的意义发生了两种相反相承的变化：一方面，在特定的讲述者那里，作品意义的某方面理解变得清晰并

被或多或少地着重表述出来；另一方面，从所有讲述者与作品的所有异文来看，作品的意义变得十分丰富，真正现实地完成了作品的全部意义。但无论如何，某一作品与其听众/讲述者的双面关系构成了一个文学三环节交互作用的活的动态标本。

但这种从三环节交互作用的关系到双向关系的转化并不是一种真正的简化，事实上，作品与听众/讲述者的关系在另外的层次上变得复杂了。在这里，讲述者与特定作品的关系中，不具有象作家对作品那样的单向决定能力。在作品与听众/讲述者的双向关系中，从历时性的过程看，讲述者首先充当的是该作品的听众，是接受者，然后才是讲述者，呈现出作品 n →听众/讲述者→作品 $n+1$ （ n 设为异文的编号）的状态。与一般文学活动的三环节交互作用的关系相比，作品在这里的地位显然上升到了某种具有重要决定意义的地位，其中尤为引人注目的是，在作品与听众/讲述者第一次产生关系时，作品具有主要的、本质性的地位。在这里，寻找第一个讲述者的企图是徒劳的也是无效的，民间文学的匿名性正是凸现了作品的这种本质地位。因此，单独的讲述者很难，也不可能有可能对作品进行大规模的改动，特别是对于作品的深层结构，——事实上，讲述者在主观上常常力求真实地复述以求复现聆听时的感受，而他所能做的，也不过是根据自己和听众的期待视界对作品进行加工。单个人的期待视界很难常具有新鲜的活力，而作品流传的动力就在于众多的视界的不断融合、交流，即在量，而不在质。

民间文学作品往往显示出惊人的相似性，千姿百态而又万变不离其宗，所有这一切，都使个体的人、具体的讲述者与听众难以与作品的全部存在相匹配，只能充当一种

（下转第72页）

^① 伽达默尔《真理与方法》，转引自朱立元《接受美学》第371—372页。

众,开宴会‘代表’群众,干工作‘依靠’群众。”“省里开会半个月,县里传达三、五天,乡里贯彻一顿饭,村里落实一袋烟。”言语生动,观点鲜明,毫无矫饰晦涩之处。

赋、比、兴,是我国歌谣中常用的三种表现手法,而在民谣中用得最多的还是“赋”。“直陈其事,寓意写物,赋也。”梁代钟嵘《诗品》“赋”有的叫“直叙法”或“铺陈法”,就是直接说出自己的思想,表明自己的感情。如有一首宣传晚婚晚育,提倡一对夫妇生一个孩子的民谣说:“一对夫妇一个孩,精心育苗长成材,建设四化做栋梁,利国利民幸福来。”还有一首采用“赋”法最突出的《选对象歌》从一到十,直言其事:

一套家具带沙发,
二老倒贴带娃娃,
三转一响带咔嚓,
四季衣服带快巴,
五官端正带潇洒,
六亲不认带家家,
七十工资带附加,
八面玲珑带会扒,
(九)酒烟不沾不喝茶,
十分听话带做家。

(上接第65页)

能动的承载工具,而真正能与作品的全部存在相对应的,是群体的而非个体的人,是社会文化。只有特定的文化的不断选择、加工,才能决定一个作品在特定文化中的面貌、特色、风格与命运。在作品的创作流传中,讲述者个人的风格、才华与修养固然也起一定作用,但这不是一个层次、一个时空中的问题。当我们考察具有立体性的民间文学作品时,我们必须把它对应于一种超越了单一的具体时空关系的主体,也就是必须把它对应于整个社会文化。正是在这个意义上,民间文学是劳动人民的集体创作,具有集体性。

康士坦茨学派的罗伯特·尧斯提出接受

这是七十年代姑娘选偶标准,如今却早已过时了。这首民谣在当时之所以广为流传,是因为直言其事,通俗易懂。

隐语和谐音是民谣中的一种特殊表现手法。隐语往往用在统治者专权,人们的言论受到极大限制的时候。如“文革”时期,人民群众恨透了“四人帮”倒行逆施的卑劣行径,于是暗中传出《向总理请示》的民谣:

黄浦江上有座桥,
江桥腐朽已动摇,
江桥摇,眼看要垮掉,
请指示,是拆还是烧?

十分清楚,作品中的“江、桥、摇”,是隐指江青、张春桥、姚文元等一伙,可谓精彩之至。另外,民谣中巧用谐音,不仅能给人们造成联想,加深记忆,而且还能加强作品的感染力,达到意想不到的效果。如,有人针对社会上的吃喝风,用谐音出了个“开会通知”:“今天晚上召开个‘肠胃会’(常委会),主要‘烟酒’(研究)年终检查‘宴收’(验收)问题。”有些地方把“检查团”叫“解馋团”,久经考验的优秀干部,改为“酒精”考验的“油袖子”干部,等等,不一而足。

美学,是以“文学史悖论”为突破口的,他试图用文学的接受与效果连接起文学真正的历史之链。但二十多年过去了,按照接受美学来研究文学史的尝试中,有影响的,有较大突破的还很少见。^①其中一个具体应用的困难就是这一接受与效果的历史之链在作家文学中是隐性的,而民间文学则不同,听众与讲述者的合一,从而一部作品的流传史(讲述史)与接受史合一,使这一历史链条多少变成了显性的存在。因此,我们相信,在民间文学中引入接受美学的视角,无论对于具体作品、听众/讲述者的研究,还是对整个民间文学存在方式、传承的考察都将大有裨益。

① 参见朱立元《接受美学》第328页。