

民间
传说

的虚构与真实*

●万建中

摘要:尽管民间传说和历史属于两种不同的话语类型,但两者的关系极为密切。传统的传说论认为,传说有一定的历史依据,反映了一定的历史真实。我们所有的关于民间传说不真实的看法,是由传统历史的真实观导致的。而依据后现代主义历史思潮的观点,传说实际上是民间群体通过自己的方式建构起来的地方历史,却被正统的占主导地位的历史学家们拒之于历史的门外。从记忆过去的层面看,传说和历史没有本质区别,只不过一个是“说”出来的,一个是“写”出来的。

关键词:传说;历史;真实;事件;虚构

文章编号:1003-2568(2005)03-0071-05

中图分类号:G122

文献标识码:A

作者:万建中,男,博士,北京师范大学中文系教授、博士生导师。 邮编:100875

我们谈论的历史是需要通过关于历史的话语才能获得的,也就是说任何事件都需要用语言描述出来。否则,历史的信息就无从表述,也不能获得。历史的遗迹只有进入某种话题才能变成历史的知识。我们已经很难把历史事实和叙述这一事实的语言分开。历史话语是对历史学家对所掌握的历史资料的阐释。美国历史学家海登·怀特(Hayden White)在《“描绘逝去时代的性质”:文学理论与历史写作》一文中说:“历史话语所产生的是对历史学家掌握的任何关于过去的资料和源于过去的知识的种种阐释。这种阐释可以采取若干形式,从简单的编年史回史实目录直到高度抽象的‘历史哲学’。”^①也可以说,传说也是一种历史话语,是一个特定的群体对所记忆的历史事实的阐释,只不过传说的制造者们并不是历史学家。在这一层面上,才有可能深入探讨传说与历史的关系。当然,传说毕竟不是历史,传说在不断远离事实,而历史却需要得到不断的“真实”。

一、传说离不开历史

传说的创作是以特定的历史事件、特定

的历史人物或特定的地方事物为依据,有些传说往往离开了一般历史事物的凭借不能称之为传说,只能说是民间故事。但是无论如何,传说是口头的文学作品,它绝对不是历史事实的照抄。有一部分传说,原来可能是有那一度发生过的事的。但是这种传说到底是少数,而且在传述过程中,它也不断受到琢磨、装点,即受到艺术加工。它跟原来的事实已经不完全一样了。从这种意义上说,传说大都跟神话和民间故事一样,是一种虚构性的作品,并不是一种真实的历史事实。它跟那些历史书上记载的事件,是有显然区别的。^②那些原来根据特定的历史事实进行创作的传说,经过流传,也往往在传述中受到群众不断的加工、润色,已经不可能是事实的原貌了。虽然,这样的传说比起神话、民间故事来,历史事实的影子更为明显,它对于我们认识历史也更有作用。但是,传说不是历史。传说是形象思维的,所以它有肉有血,有声有色,形象生动,它往往有主观的幻想、虚构;而历史却是逻辑思维的,它必须是客观的叙述,它不允许幻想和虚构,也不主张删减或增添。传说是记忆的叙述,是基于历史的创作,是不断的虚构的过程;而历史却是不断的真实的过程,是社会科

*本文系国家社会科学基金项目“民间文学的生活特征及其理论建构”的系列成果之一。

学。

顾颉刚先生以孟姜女传说为个案,阐释了传说与历史的联系与区别。孟姜女传说是中国四大民间传说之一,讲的是孟姜女丈夫万喜良被抓去修长城,她千里寻夫,却无法找到,于是号陶大哭,哭倒了长城的一个角,或者是说哭倒了一片长城,露出了她丈夫的尸骨。顾颉刚通过这样一个传说为他的层累造成古史的说法提供了一个非常有力的证据。经过考察,他发现在春秋时期孟姜女的原型称作杞梁妻,或者叫杞良妻,即杞良的妻子。杞良本来是杞国的战将,后来在跟莒国作战的时候战死了,国君在野外准备向杞良妻表示哀悼之意,杞良妻拒绝了。因为按照礼仪,不应该在野外悼念,而应该到她家里面去悼念。这个故事一开始并不是一个民众的故事,而是一个贵族的故事,是一个关于礼制、礼仪问题的一个说法。后来到了战国时期,由于齐国是一个鱼盐之地,商业比较发达,这往往也导致休闲文化发展起来,人们开始编故事、编歌、编音乐。杞良妻的这个故事就开始进入到歌和音乐。由于要传唱,传着传着就变成了杞良妻会唱歌,而且在哭她丈夫的时候的调就是歌的调,哭腔都有韵律。到了汉代,由于天人感应学说的盛行,故事就发展成为杞良妻能哭,感动了天地,感动天地之后,连城垣都能够因之而崩塌。城中最大的就是长城,所以到了南北朝时期,特别是北齐,正好赶上大兴土木修长城,人们就把杞良妻哭倒塌的城说成长城了。到了唐朝的时候,人们就开始联想,长城是谁开始修建的啊?一想是秦始皇,于是这个故事就跟秦始皇挂上钩了。杞良妻的名字正式命名为孟姜女。实际上“孟姜”在春秋时期是一个美女的代称,不是固定的人的名字。^④顾颉刚先生说道:“传说与历史打混,最是讨厌的事。从前的人因为没有分别的历史与传说观念,所以永远缠绕不清,不是硬拼(杞梁妻与孟姜为一),便是硬分(杞梁妻与孟姜为二)。现在我们的眼光变了,要用历史的眼光去看历史(杞梁妻的确实的事实),用传说的眼光去看传说(杞梁妻的变为孟姜),那么,他们就可以‘并行而不悖’,用不着我们的委屈迁就,也用不着我们的强为安排

了。”^④其实,这是顾颉刚先生的一相情愿,不论用何种“眼光”,历史和传说的关系总是纠缠不清的。

传说不需要历史的真实,但又脱离不了历史,正因为传说获得了某种历史的根据,才使得传说中的故事情节显得真实可信;又因为传说不是历史本身,才使得传说中的人物和事件更典型化,增强了传说的艺术感染力,融入了民众强烈的爱憎和良好的愿望。这就是传说和历史的辩证关系。

二、传说对过去的虚构

传说最主要的意义在于它反映了历史生活与时代面貌。像关于大工匠鲁班师的种种传说,孟姜女哭长城的传说,确实关联着特定的事物——桥和万里长城。但是,这些传说主要是真实地反映了历史的本质面貌,揭示出一般的社会生活现象。它们可以帮助民众透视历史现实。

传说中的事件并不一定是现实中发生过的,传说的人物也不一定就是现实生活中的人物。有的传说的确是以历史上实有的人物为主人公,如诸葛亮和鲁班的传说,但传说中的人物与历史上的人物当然不同,传说不能成为研究历史人物的客观材料。

传说和历史不同的原因,具体来说有三个方面:

1. 传说的幻想、夸张、虚构的成份很多,而编写历史却不允许这样。2. 传说可以将几十个人甚至几百个人综合、集中在一个人身上,而编写历史是不能这样的。3. 传说流传的时代较长,它可以将不同时代、不同地域发生的事件粘合在一个时空里,而编写历史不能这样。

民间传说与历史不相同,民间传说所反映的事件往往“张冠李戴”,只要达到典型塑造的目的,就可以将不同人物、不同时代的东西概括在一起。它往往只借用某个历史事件或历史人物,从此生发开去,粘合了不同历史时期的类似的东西。民间传说是代代口传下去的,各代都将自己时代的东西粘合上去,形成历史的多层粘合体,这就像滚雪球一样,愈

滚越大。

下面举两个例子来说明传说与历史的区别:

汉、傣民间都流传着诸葛亮设“空城计”的事,但其实诸葛亮并未设过“空城计”,设“空城计”的另有人在:一位是北齐的祖珽,一位是唐朝的张守。《北齐书·祖珽传》详细地记载了这次“空城计”,说南陈派兵攻打北齐,徐州刺史祖珽见强敌压境,十分紧急,就用了“空城计”：“珽不关城门，守埤者皆令下城静坐，街巷禁断行人，鸡犬不听鸣吠，贼无所闻见，不测所以，疑惑人走城空，不设警备。珽忽然令人大叫鼓噪聒天，贼大惊，登时走散。”这段记载与民间传说和《三国演义》的“空城计”差不多。祖珽之后百余年，吐蕃攻打唐朝边城瓜州，瓜州刺史张守也用了“空城计”。这两位历史人物因为不是什么知名人物，所以将他们的事附会到机智得出名的诸葛亮身上去了。

鲁班的传说的情形也是如此。汉、白、瑶、壮、布依等族都有鲁班的传说。据史载，鲁班即春秋时代鲁国的名匠公输般，《墨子·鲁问》说：“见输子削竹木为鹊，成而飞之，三日不下。”白族传说，鲁班雕的木龙能将兴风作浪的孽龙斗败，使洪水不至于泛滥成灾。鲁班的原型本是汉族的，有些民族深受汉族影响，往往将本民族的名师巧匠，幻想、附会到汉族的鲁班身上去。这也是民间创作的一种不自觉的概括——塑造典型人物的手法。

各民族民间传说中的历史人物，都与真正的历史人物大有出入。传说中的历史人物经过了概括、虚构，成为了具有夸张、想象、综合集中了的艺术典型，他已不是历史上原有的人物。又由于民间传说是代代相传下来的，因此传说中的人物就不仅有空间上的综合、概括，还有时间上的综合、概括，它往往将几百年甚至几千年的东西综合、概括在一个形象里。比如建筑上的、工程上的一切成就和工具的发明，都说成是鲁班做的。

传说锯子的发明是鲁班在山上用手抓住茅草，被茅草划破了他的手，他仔细一看，原来茅草生满了排列如锯的细毛，鲁班就仿照那细毛的排列制出了锯子，但其实锯子早在

鲁班所在的春秋以前一千多年就已有有人发明了。又如工程宏伟的赵州桥，其实是隋代民众所造，却说是春秋的鲁班所造。时代混淆了，它不是历史，而是民间传说。

传说可借一点历史因缘，任意点染，可以将不同时代的东西按其特点概括，集中在一个历史人物身上来，这实际上也是民众对历史人物期望的反映。这样做以后，往往使这个历史人物更有典型性、更感人、更真实可信。鲁班这个历史人物之所以感人至深，与民间传说虚构的典型化手法是分不开的。当然，这种典型化手法常常是不自觉的。

有的鲁班传说，很出色地将历史人物与地方风物特色结合在一起，甚至又将木匠的工作特点附会到传说上去。由于赵州桥的坚固，又有倾斜处，就幻想出下面的情节：鲁班造好赵州桥以后，自以为很牢固。多事的张果老就用他的毛驴驮了太阳和月亮，还有四大名山，要上赵州桥，并问鲁班，你的桥是否受得住我们驮的东西？鲁班没看出他驮的是什么，就自夸“这小点东西，过得”。但是张果老他们一上桥，桥身就晃得“乍乍”作响，桥身也朝一边倾斜。鲁班一看事情不妙，赶忙跑到桥下用手托住，用身子撑住，才保住了桥，让张果老他们过了桥。但从此桥身也就朝一边倾斜，还传说桥下有鲁班的手印和背靠的印迹。而仙人为了惩罚鲁班“有眼不识泰山”，就罚他掉线时要闭起一只眼睛。所以直到现在，木匠在掉线的时候，都要闭起一只眼睛。这个传说，从赵州桥联想到鲁班，联想到八仙过海的仙人，联想到木匠掉线时闭起一只眼睛，将这些巧妙地组织在一个故事里，显得那么和谐、幽默、机智，给人一种美妙的享受。在这里，幻想性、传奇性占了主要的地位，而历史事实的因素却是微乎其微。

各民族都将自己的英雄人物给予理想化。汉族、白族说鲁班的墨线能切开石料，他雕的木头人像他自己一模一样，以致他的女儿都分不出谁是他的真爸爸。汉族说唐伯虎画的虎跳下来将坏人吃掉，画的纺织娘晚上会叫，画的月亮会随着日期有圆有缺，等等。这类民间传说充满了浓厚的幻想，使这些英雄人物、历史人物光彩夺目。这些“神化”了的

历史人物都不能将他们与具体历史等同起来,甚至离开了历史真实,却完成了艺术真实,使其更具有艺术典型的感染力。

民间传说显然是虚构的、夸张的和传奇的,但同样也是对过去的一种记忆,是“一种不自觉的艺术加工”。这种加工与其说是艺术的,不如说是历史的,是民众对过去历史的一种处理方法。之所以谓之传说,是由于有了传统历史观念的参照;而所谓的正史,同样也有虚构、夸张和传奇的成分,因为任何叙事都不可避免进入到虚构的世界。正史典籍常常成为评判是传说还是历史的权威范本,之所以被坚信为真实,是由于史学本身在不断进行考证的工作。其实,从记忆的面来看,传说和历史都是对过去生活世界的重构和组合。

三、被建构的真实

按照“知识考古学”等后现代主义历史思潮的观点,对传统意义上的客观历史的终极追求只是一个梦想,历史客观性只是话语建构而成的。因此,对传承下来的各种形态的记忆或记录进行真伪考辨,已不是最重要的了,重要的是“如何”真、伪和“为何”真、伪。正如米歇尔·福柯(Michel Foucault)所说:“应当使历史脱离它那长期自鸣得意的形象,历史正以此证明自己是一门人类学:历史是上千年的和集体的记忆的明证。这种记忆依赖于物质的文献以重新获得对自己的过去事情的新鲜感。”^⑥知识考古学要发掘的东西,就是要揭示各种不同形态的历史话语是如何形成的,即所谓“话语的构成规则”。

从宏观而言,不论是诸葛亮的传说还是鲁班的传说,都是历史记忆的一种表达方式,其形成和流传下来绝不都是偶然的。“历史这只‘无形之手’实际上可能对林林总总的各种各样的传说进行了某种‘选择’,使传说中与实际历史过程相契合的内容,在漫长的流播过程中,得以保留下来。在其背后起作用的,实际上是人们对社区历史的‘集体记忆’。”^⑦即便关于诸葛亮、鲁班等历史人物的口头记忆有很多虚构的成分,这类传说产生和流传的过程恰恰是一个历史真实,就是说人们为

什么去创作这个东西,究竟是什么人创造出来的,传说是怎样出笼并且流传至今的……?这样我们所关心的问题就变成了传说文本反映出来的社会舆论,造成这种社会舆论的历史动因,以及后人对此的历史记忆。^⑧

民间传说作为一种集体记忆,当然不能等同于历史事实,但同样可以进入后现代史学的视野之中。民间传说明显的虚构特征,反而使人们认识到历史建构的本质。在现代性的语境或科学主义的话语中,民间传说与历史之间的区别就是虚构与事实之间的差别;而在后现代的语境中,虚构与事实之间的差别是否有边界本身可能就是一种“虚构”。(赵世瑜,2003)民间传说属于虚构的真实,只是对这种真实的揭示需要运用后现代的方式罢了。“历史记忆研究不是要解构我们既有的历史知识,而是以一种新的态度来对待史料——将史料作为一种社会记忆遗存。然后由史料分析中,我们重新建构对‘史实’的了解。我们由此所获知的史实,不只是那些史料表面所陈述的人物与事件;更重要的是由史料文本的选择、描述与建构中,探索其背后所隐藏的社会与个人情境(context),特别是当时社会人群的认同与区分体系。”^⑨

以往研究民间传说,总是一再强调它与历史的不同,认为传说追求的仅仅是艺术的真实,与历史的真实风马牛不相及。其实,任何民间口头传说都是一个成千上万次被“重复”的过程。讲述传说和听传说的当地人并不会刻意去追问是否真实。我们所有的民间传说不真实的看法,是由传统历史的真实观导致的。许多真实的“业绩”附会在诸葛亮、鲁班等历史英雄身上,层累地构建了关于他们的传说。表面上,这些传说充满了时空错置与幻想虚构,但是如果不去探究关于他们的事迹真实与否,而是将其视为一种历史信息,那么,就可以解释为何历史要如此记忆和传播,对历史有更全面的理解。许多民间传说和神话故事的具体情节或者人物都有可能是虚构的,但是他们所表现出来的历史情景与创作者和传播者以及改编者的心态与观念却是真实存在的,而我们所要了解的正是这种记忆得以存在、流传的历史情境。从复原历史的

条件来说,由于民众话语权的缺失,解析民间传说就是探寻民众的历史记忆的一种较好方式。^①

四、传说可以进入历史

尽管传说不是历史,严格说,不是史学家们认定的历史,但却反映了民众的历史观念。民众在口述自己的历史的时候,并不要求真实,而在于信念。实际上,民众自己口述的历史,史学家们均视之为传说;历史事件一旦进入民众的口头语言系统之中,便被打上了传说的烙印。在民间,传说是当地人的主要历史,即便是历史,也被当作传说来讲述。也就是说,民众并不认为传说和历史之间有什么区别,他们从不担心历史被歪曲或者不真实。考据和求证不属于民间,而是史学家们的生存之道。

按照历史人类学的观点,重要的不是历史叙述的对象,更是史料建构的过程。对同一宗事件,不同的人有着不同的历史叙述,关键在于哪一套历史叙述成为主流,有权力的声音怎样压抑了其他声音。^②传说实际上是民间群体通过自己的方式建构起来的地方历史,却被正统的占主导地位的史学家们拒之于历史的门外。问题并不在于传说运用了夸张、虚构,是“文学”的,而是传说提供了现实生活必要的历史记忆。这才是最重要的。

在广东西江流域广泛流传关于龙母的传说,其中最原始的记录是:龙母是一个弃婴,被放置在一个大木盆里,从西江上游顺流而下,至悦城河湾被渔翁梁三发现、收养,成人后因豢养五龙子,被尊称为龙母。传说她能预卜人间福祸,呼风唤雨,治水防涝,保境安民,遂成为一方的大神。这是传说,不是史学家们定义的历史。但关于龙母信仰的最初的历史没有其他的记录,只有这则传说。传说自然就进入龙母信仰的历史话语之中。而且当地百姓对此坚信不疑,成为支撑龙母信仰的最有力的依据。任何一种故事传说,都不是无缘无

故地编造出来的。或解释一句成语,或反映一种风俗,或说明某一风物的成因,其深层必蕴涵着一定的意义。龙母传说也是那样。龙母坐着一个大木盆从西江上游漂流而下,这木盆不是中国的诺亚方舟,就中坐着的不是人类遭受灭顶之灾后仅剩的两兄妹,而是一个弃婴,因此它不是创世神话,也不是洪水遗民神话,而是有一定历史依托的民间传说。^③

传说和历史的重要边界之一,就是一个是“说”出来的,一个是“写”出来的。在原始社会时期,“说”是惟一的语言表达形式,这种边界自然就不存在。霍林东先生认为:“原始社会时期的传说与文明时期的史学兴起之间的关系可以概括为:第一,传说可以看作是最原始的‘口述史’,先民对于历史的记忆和传播,是通过这种原始的‘口述史’来实现的。这里说的传说是最原始的‘口述史’,是指它所叙述的内容仍不能完全摆脱虚构的成分,但其中毕竟包含着不少真实的人物和事件;即使是虚构的部分,也并不是完全脱离历史的奇想。第二,当文字产生以后,这些远古的传说被人们加工、整理和记载下来,乃成为史学家们研究、探索先民初始时期历史的重要材料。……此外传说所反映出来的先民对于自然、社会和人及其相互关系的看法,传说所具有的‘还不是用文字来记载的文学’之文学的特征,都在相当程度上影响到文明时代史家的历史观点和史学发展。”^④显然,前文字时代的传说得到史学家们的高度重视,类似的观点也非常多,一般都认为:“远古的传说,严格地说不算是史学,但传说故事是传播历史知识的一种形式,并已经有了原始的历史观念,所以我国的史学要从追溯远古的传说开始。”^⑤既然远古的传说能够被纳入史学的话语系统,获得史学界的礼遇,那么同为传说,后世流传的同样也应该进入历史学家的视野之中。口头传说的历史远古存在,而且应该是一直存在。如果我们探询的是“意义的历史”,那么,传说和历史便是一个同义语。

①科恩.文学理论的未来[M].程锡麟等译.北京:中国社会科学出版社,1993.第45页。

②钟敬文.民间文艺谈藪[M].长沙:湖南人民出版社,1981.第195页。(下转第108页)

of the Life of the Buddha in Cave 110 in Qizil 在《东亚研究论文集》2001年第一期。

⑳文中“转写略”是译者所略。

㉑再进一步,参阅经文,指出刈草人为帝释天因陀罗化身的经文有:

汉译《佛本行集经》卷二十六:是时帝释所化作人,即便刈草,以奉菩萨。其草净妙,菩萨即取彼草一把,手自执持。……

巴利语《神通游戏》描写太子放弃苦行,恢复进食后,身上的32大人相和80种好又清晰可见。他在尼连禅河边度过一天。日落后,在河里沐浴。然后,他前往菩提树。途中,向一位割草人讨了一些拘舍草。他把拘舍草铺在菩提树下,向右绕行七圈,盘腿坐在拘舍草上,面朝东方,发誓道:“坐在这里,我的身体可以枯萎,我的皮肉骨骼可以毁坏,只要我还未获得万劫难遇的菩提,我决不起座。”

汉译《普曜经》卷五:有一人名曰吉祥,刈生青草,柔软滑泽……适施草座,地则大动……诸天化作八万四千佛树师子之座。

当然,汉译《佛本行集经》是当时天台僧人闍那崛多的译本。显然克孜尔石窟壁画不可能依据此译本,而且,克孜尔的佛传壁画也不大可能会依据汉译佛经,比较可能利用的经文应该是当地语言或文字的佛经。

㉒参见吕澄《印度佛学源流略讲·部派佛学》,《吕澄佛学论著选集》卷四P1936。

㉓根本说一切有部从上座部分出。在此后半个世纪内,又有犍子、法上、密林山等部从此部分出,所以也称根本说一切有部。……除论藏部分略如上所述外,经藏有《杂阿含经》和《中阿含经》;律藏则有《十诵律》、《根本说一切有部毗奈耶》等28种。

㉔根据因戈尔特《巴基斯坦的犍陀罗艺术》(李铁译)犍陀罗历史年表,犍陀罗艺术始于伽腻色迦王朝一世,约公元前58年到前86年间;止于公元460-520年间厌哒入侵,犍陀罗国灭亡,约公元460后。

㉕历史上曾经一度繁荣的罽宾道,是犍陀罗对克孜尔佛传艺术影响的客观条件。参见马雍《巴基斯坦北部所见“大魏”使者的岩刻题记》(《西域史地文物丛考》P129-137,文物出版社1990年6月版)和李崇峰在“龙门石窟研究院建院50周年暨2004龙门石窟国际学术研讨会”发表论文《西行求法与罽宾道》(待刊)。

主要参考篇目:

- 1.《大正藏·阿含部》,《增一阿含经》等;
- 2.(英)John Marshall著《犍陀罗佛教艺术》,《The Buddhist Art of Gandhara》;
- 3.丁明夷、马世长、雄西《克孜尔石窟的佛传壁画》,《中国石窟·克孜尔石窟》卷I,文物出版社、株式会社平凡社1989年12月联合出版;
- 4.(日)宫治昭编著《佛传美术的发展与变化》,《丝绸之路系列丛书》;
- 5.(美)Harald Ingholt著《巴基斯坦的犍陀罗佛教艺术》,《Gandhara Art in Pakistan》;
- 6.(英)W.Z.walff《大英博物馆藏犍陀罗雕塑图录》大英博物馆1995年版,《A Catalogue of Gandhara Sculpture in the British Museum, by British Museum Press, first published 1996.》;
- 7.(日)栗田功编著《ガンダーラ美術》,卷I,二玄社,《古代佛教美術叢刊》;
- 8.李崇峰著《中印佛教石窟寺比较研究——以塔庙窟为中心》,觉风佛教艺术文化基金会,2002年,台湾新竹;
- 9.(美)Vidya Dehejia著《讲述早期佛教艺术——印度的佛传图像》;(原文)
- 10.德·施密特撰文《克孜尔110窟佛传故事画中龟兹文题记的解读》,彭杰译,《新疆文物》2004年第一期;
- 11.丁明夷撰文《克孜尔110窟佛传壁画》,《敦煌研究》创刊号;1983年。
- (日)中川原育子撰文《克孜尔第110窟(阶梯窟)的佛传壁画》,《密教研究》第13期。(原文)

(上接第75页)

③⑦赵世瑜.传说·历史·历史记忆——从20世纪新史学到后现代史学[J].中国社会科学,2003,(2).

④顾颉刚.孟姜女古史研究集[C].上海:上海古籍出版社,1984.第247页。

⑤(法)米歇尔·福柯.知识考古学[M].谢强、马月译.北京:三联书店,2003.第6页。

⑥陈春声、陈树良.乡村故事与社区历史的建构——以东风村陈氏为例兼论传统乡村社会的“历史记忆”[J].历史研究,2003,(5).

⑧王明珂.历史事实、历史记忆与历史心性[J].历史研究,

2001,(5).

⑨户华为.虚构与真实——民间传说、历史记忆与社会史“知识考古”[J].江苏社会科学,2004,(6).第163页。

⑩石峰.在历史、文化与权力网络中的妇女[J].广西民族学院学报,2004,(6).第37页。

⑪叶春生.从龙母故事看民间文学传统与现代的关系[J].广西民族学院学报,2004,(6).第100页。

⑫霍林东.中国史学史纲[M].北京:北京出版社,1999.第117页。

⑬施丁.中国史学简史[M].郑州:中州古籍出版社,1987.第14页。