



彝族原始性史诗《梅葛》的展演分析

作者: 胡立耘 发布时间: 2010-11-26 14:25 原出处: 民族文学研究

[内容提要] 通过介绍在云南省楚雄彝族自治州“梅葛之乡”马游流传的彝族原始性史诗“梅葛”的展演方式,从展演的角度来分析史诗吟唱习俗的特点、形式和内在制约性,以及史诗的变迁。史诗的吟唱可由祭司或歌手在“圣”或“俗”两种场合下演唱,具有不同的形态。史诗世代口耳相传,业已基本定型的核心内容中创世、造物、丧葬等最为古老,体现了原始性思维方式,是史诗的主体;其余如恋歌、婚嫁、生产等内容则为史诗的衍生部分。史诗因其吟唱者的不同而具有不同的特点。展演的场景、氛围、听众的反馈也会影响史诗展演本身。

[关键词] 原始性史诗;口承文学;叙事;展演

英国学者理查德·褒曼认为“所谓展演,指的就是一种沟通(commun-ication)与表达(expres-sion)方式……其着重的要点大致围绕在下面各问题上:(一)传诵讲述口语文学作品时的技艺与其所含意义,包括讲述时的音调、速度、韵律、语调、修辞、戏剧性与一般性表演技巧等等;(二)传诵过程中所有参加者,包括作者、讲者、听众、助理人员,以至于研究者之间的各种互助、反应行为;(三)不同类型的口语作品的界定与意义有时不单靠口语的表达,其他各种非口语的(non-verbal)因素,包括姿态、表情、动作甚至于音乐、舞蹈、服装、布景、非口语的声音、颜色等等,也有传递、表达的含义;(四)传诵者的个人特性、身份背景、角色以及文化传统更是关键要素;(五)此外,讲述传诵时的情境(context)也是重要的项目。”史诗作为原生态口语文学,更需要从文化展演的角度来理解。这不仅可以从分析史诗吟唱习俗的特点、形式和内在制约性,同时也有利于了解史诗的变迁。

一、“梅葛”的展演形式

原始性史诗与歌谣联系紧密,是韵文体,并且多有相应的曲调,甚至歌舞乐合一。有学者认为,最初的神话也是可以吟诵的。可吟诵的韵文,便于记忆、重复和理解;并通过结构的定式、吟唱的延宕,使吟唱者有可能有时间思考如何组织内容和措词;还有利于配合相应的仪式的程序,便于听众理解和调动听众感情的演进。

彝族的原始性史诗,多用特定的曲调演唱,如楚雄州双柏县的“查姆”的演唱采用“阿色调”,配以大四弦,每句五个音阶,有唱有述,载歌载舞。弥勒“阿细的先基”则是用“发基调”来唱。在红河州彝族地区,过年、起屋、丧事用“甲数调”,讨娶嫁女用“诺衣调”,谈情说爱用“阿哩调”。而主要流传于楚雄州姚安县官屯乡的马游村及其周边的彝族村,往北到大姚的县华、桂花乡,再北上到永仁县的中和乡直等地的彝族支系罗罗颇和俚颇中的彝族史诗“梅葛”,则采用“梅葛调”,其中县华山地区的“梅葛调”就有近60种之多。有的曲调灵活,唱词活泼多变,多为日常生活及婚恋时所唱,而神圣性强的叙事调,用于祭祀、丧葬祭辞中,被称为“古腔调”,则相对规范。下面主要以“梅葛之乡”马游为例,介绍“梅葛”的展演方式。

马游的“朵嘎梅葛”由朵嘎摇铃演唱,一人敲锣相配,多在一个段落的间隔相配。朵嘎演唱之时,众人凝神倾听,并根据演唱的内容行使相应的仪式。“梅葛”从开天辟地到万物出现,到人种繁衍,唱到死者从生到成长、结婚、生儿育女,再到持家、服侍老人到千年归宗,万年归魂。马游人指出,虽然朵嘎的演唱没有书本来规范,但其内容固定,不能唱错,像法律一样无二义。曲调低沉,旋律变化不大,由诵而唱,由唱而诵,转换常不为人所察觉。“老人梅葛”由一群人聚集在一起,歌手有两人甚至更多,以问

的形式，一人唱一段，一人答一段，每一次问答间众人以短的衬词乐句相和。内容固定性强，问答的作用主要在于提示、共同回忆。如果答输，可以由他人接续或指导，内容和腔调亦较为固定。较为固定的史诗唱腔被称作正腔，一般有固定的唱词，都有关于开天辟地、万物起源、人种起源等对古老洪荒的回忆。词多整齐押韵，曲调与歌词的格式、韵律、声调结合密切，旋律性强，易于记诵，适于长歌的吟唱。既有有节奏的吟诵，又有四平八稳的唱腔，曲式结构基本是由一个乐句或上下句式的多次反复中构成，但旋律随内容的深入，逐步加花，以免过于单调，反复回旋中富于变化，不致因长歌之长而产生困倦。

而“青年梅葛”、“中年梅葛”（含婚礼、做媒）则显示出更多的灵活性和个性特点，称为“慢腔”，曲调柔缓，行腔多。“青年梅葛”、“中年梅葛”（含婚礼、做媒）也是以问答的形式演唱，沿用了“老年梅葛”的语法句式，在某些内容上亦有关联，但主要作用是用于传情达意，自编自创的成份较多。“青年梅葛”有夜间“作相伙”（即男女青年在野外对歌相聚的活动）时演唱的，如相好调、传烟调、戴花调、诉苦调、离别调，也有白天在山上对唱的，称“过山调”，内容丰富，即兴发挥的成份多。山音在山野中生发，悠扬高亢。“中年梅葛”与“青年梅葛”没有大的区别，主要内容为妇女演唱的诉苦调。传统的“梅葛”行腔以五字韵句为主，句式工整、和谐，并可以衬词来使其押韵。歌词不固定，但基本内容有一定的规定性，歌手的水平体现在其熟谙基本意思的基础上的自由发挥，以绝妙的描绘、连珠般的比喻来曲折表达其意义，同时要饱含情感。这是智慧与才气的比试，也是对生活的认识深度的比试。即要有嘴皮功夫、有肚才、有倾诉的欲望。这些类型的“梅葛”强调对唱的胜负，唱输者无法接着往下演唱。如唱传烟调时，对不上来，无法使对方接你递去的烟，只能站着。男青年晚上串小房房（姑娘房）时需以对歌的胜利使姑娘为其开门。如果男女双方都是独生子女，婚后从何方居住也需以对歌决定。做媒时需两位中年男人，一般要应变能力强，口才好，才能充任媒人，因为做媒时需对“梅葛”，唱输则要喝酒，所以出现有的媒人无法应对以至逃跑的情形。迎亲时亦有拦门对歌，若送亲队伍唱输，不得进门，需长时间对唱，乃至罚酒。“娃娃梅葛”活泼、整齐、旋律感强，易于记诵。

值得注意的是，“梅葛”用梅葛调唱，但不是所有用梅葛调唱的内容都可以归入史诗的范畴，“梅葛”之所以是史诗，是因为其核心内容已固定，被尊为根谱，是世代口耳相传，业已基本定型的那部分。从内容上看，其中以创世、造物、丧葬最为古老，充满神话色彩，体现着原始性思维方式，是“梅葛”的主体和核心部分。从类型上看，“朵嘎梅葛”及“老人梅葛”为史诗的主要载体，其余为史诗的衍生部分。

史诗的吟诵不仅有曲调和内容的不同，同时还有传承场的规定。以“梅葛”为例，婚丧嫁娶，敬神祭祖，要吟唱不同的“梅葛”。人死后，要由朵嘎主持仪式。在马游，丧葬仪式极其繁琐，有十大套数，朵嘎在唱梅葛的过程中，主持相关的仪式，唱到哪一步，人们就照着朵嘎唱的内容做。当地的彝族采用刻木的方式，做成祖灵牌，以祭祀父母。而朵嘎在带领死者亲属寻找制作祖灵牌的小松树和安放祖灵牌时，就唱“怀亲”。据《蜻蛉梅葛》的整理者姜文荣介绍，在大姚，丧葬时朵嘎唱“梅葛”可达三天三夜，全村人都去参与丧葬仪式，听“梅葛”的人把场地围得水泄不通。在马游的婚俗中，“梅葛”伴随始终。做媒需请会唱“梅葛”的中年老人担任，女方家则请来舅父及家族成员，围坐火塘与媒人对唱。订婚亦是在“梅葛”的演唱中宣布。男方到女方家迎亲，需唱“梅葛”，唱对了，方可进女家的门。迎亲队伍到了新郎家门口，男方的歌手就在路上“拦门”，开始对歌，新娘进入喜场时，需接受朵嘎举行的退邪神仪式，在喜场门口放置一张桌子，上铺草席及布块，四角各置一枚拴有红线的方孔铜钱，新娘背对喜场，肃立在木桌之上，由朵嘎演唱“退邪神梅葛”，并持松枝在新娘身上扫拂以驱邪神。同时，由头罩面具、穿着怪异的两男子扮就的“天聋地哑”用棍棒四处敲打，驱赶邪神。马游彝族认为，新娘沿途难免遇上邪神，尤其是真公仕人和桃花仙女这一对传说中情死冤鬼的纠缠，因此需通过该仪式来保证新娘的洁净。这可能是对外族成员进入本族的一种认同仪式演变而来的。新娘入门后当天晚宴上，歌手就唱“梅葛”中的“相配”，而晚上聚集在场地打跳，歌手则唱“梅葛”中的“抢棚”，老人们围坐在火塘边，对唱“梅葛”中的“采花调”。次日早晨，举行教亲仪式，由新娘舅父、新郎母亲及舅父代表双方对唱“梅葛”，教新娘如何主持家务，协调家庭关系，及一年四季如何安排生产等。而教亲之后，还要举行犁喜田仪式，又称犁虎或犁牛。由二人扮牛（虎），犁者边犁边唱“梅葛”，一人倒背锄头跟随。并将牛（虎）打死，以“红腰子豆子”象征牛（虎）的睾丸，给宾客品尝，事实上是一种希冀新人多子多福的生殖崇拜仪式。而第三天婚礼结束时，还要演唱“安家”等内容的“梅葛”。从恋爱到结婚整个的风俗仪礼都在“梅葛”中得到了完整的反映。在与农事活动的相关仪式中，“梅葛”的吟唱也是不可缺少的。每年开荒种地、进山打猎、放牧牛羊、祭祀龙神、羊神、养神等，都要有相应的仪式，并请歌手或朵嘎来唱“梅葛”中有关内容。盖房子时，亦要祭祀木神，并由歌手边讲吉利的话，边上梁。然后吹芦笙打跳，歌手和客人边饮酒边唱“梅葛”。

在这些仪式中，神圣性和世俗性的场合是截然分开的，“梅葛”吟唱的方式和内容也因之而严格区分。“梅葛”在丧葬仪式和祭祀场上只能由朵覲诵唱，没有丧事时在家里不能唱；丧葬场合除朵覲外，其他人不能唱“梅葛”；老年、中年、青年“梅葛”一般是在红事场合演唱。在姑娘房唱“梅葛”时只能轻声，以免惊吵家人；“青年梅葛”不能在家里唱，特别是有长辈在场时儿孙辈不能唱，或儿媳在场时长辈不能唱。辈分不同的人之间不能对唱“青年梅葛”。

可以推定，在原始性史诗的产生后相当一段时期内，史诗古老的形态主要是用于神圣性的场合，用以人神沟通并强调氏族的神圣的起源。其时，史诗的展演具有神秘性、仪式性和具社会功能的巫术性。在漫长的历史发展过程中，史诗不断增加民族自然发展的历史内容，并逐步由娱神变为娱人，由神的祭典变为人的节日，从而在祭坛、歌场两种不同的场所展演，同时在圣与俗两种空间存在，导致原始史诗的复合性质，有的部分庄严肃穆，有的部分则调侃诙谐，有的轻松活泼，有的禁忌分明，有的具有娱乐性，有的则具有功利性，内容有交叉但使用界限分明，而远古的记忆却永不湮灭。

二、史诗表达与诗歌传统

史诗的表达具有一定的规定性，这里，规定性指内容的结构化、情节的程式化、描述方式的模式化以及功能的特定化。遵循这种规范性不仅是歌手个人的资质、视野、才能的表现，也是历史、文化、群体等各方面积累的体现，进一步而言，还应包括听众的思维及表达方式的相互作用。

诗性思维是指思维习惯和致思趋向，是文化现象的深层本质，也是传统文化的凝聚和内核之所在。诗性思维凝固在深层的文化心理结构中，在认识事物、观照事物、表达情感和审美感受时的思维定势，有着深厚的文化渊源。彝族是充满诗性智慧的民族，有着悠久的诗歌传统和天赋的诗性思维。在1905年出版的《在极西中国的二年》中，法国人里吉恩德尔（A. F. Legendra）描述了彝族歌谣纯粹而天成的魅力：foulin（即富宁）的罗罗“男女牧羊人一边牧羊一边用歌相互呼应。他们用高亢而又柔和的旋律把他们天真烂漫的牧歌投向在山谷之间。在这幽谷的寂静、伟大的自然的寂静中，倾听着他们从心底涌出的单纯的心魂的歌，我感到一阵说不出的愉悦。”19世纪末法国传教士维亚尔（Paul Vail）在云南彝区传教多年，精通彝语，学会了古彝文。其《罗罗人》中记载：他们每天都唱歌，特别是哀歌，他们歌唱所有的事物……青年女子尤其善于表现自己的感情……这种感情的表露极为简单，用声音的抑扬、唏嘘、眼泪和泣涕，而且在任何时候任何情况下，都可以有一样的叹息和泪水。彝族有着天然的艺术感觉与审美感受，彝族人常常通过盘歌来比赛歌手的智力、记忆力、知识和对传统的理解，称为“克智”，还喜爱比喻，爱征引谚语（尔比）。在思维方式上万物雌雄的二元思维，追根溯源的述源思维、次序化与层次化的思维方式较为突出。如“梅葛”中“相配”一节，万物都有雌雄，都要相配。而在“梅葛”盘歌演唱时，万物都有联系，都可追本溯源。

从马游来看，这里人人都有着很早的音乐启蒙，乐器、跳脚、各种仪式中的音乐与吟唱、不同阶段的“梅葛”成为歌、舞、乐一体的综合教育并伴随着人生的整个过程。“梅葛”无文字记录，靠口耳相传。内容丰富，包罗万象，对此，马游流行的解释是：“马游的书被吃进肚子里，所以没有文字。书有十二本，但马游有梅葛十三本，比书还多一本。”从内容而言，“梅葛”以自然、社会为主题，没有复杂的情节和丰满的人物形象，而主要以事、物的由来为主题采用推原性的逻辑进行演绎，从而包罗万象，成为特殊的知识总汇。从表达程式上看，“梅葛”具有两个特点，一是嵌套式的微型结构，二是回溯交代的表述方式。在对唱“梅葛”时，可以从任何一个眼前的事物出发进行推衍：如A从哪里来，从B中来，B从哪里来，从C运来；C如何运来，用D运来，D从何处来？以嵌套的结构不断向前追溯。在叙事语言上，善用比喻、夸张、重复等手法铺陈，讲究节奏、韵律、音乐感，从而回环往复，层次分明，而疏密得当、虚实相生。在马游，每天都有叫人眼睛一亮的语句，妥帖的比喻、机敏的对话、恰到好处的引用、联想丰富的诠释显示着智慧的火花。“儿童梅葛”、“青年梅葛”妙趣横生、环环相扣的问答方式，温婉细致、舒展自如的演绎方法，体现了其思维的敏捷和运思的巧妙。“老年梅葛”追本溯源娓娓道来，应对之时，心意相交；唱和之间，气息相通。梅葛的这些叙事特点正是彝族人民独特的思维定式、审美视角和表达模式的体现。在这种框架下，对事物的描述则有一定的自由度。马游的“梅葛匠”（歌手）曾对笔者说，唱“梅葛”像写文章一样，同样是一篇记叙文，要用好的词语，才有好的效果。马游人把比喻称作“配带”，用于承上启下，润色主题、加强韵律感和对仗的作用。彝语的比喻词搭配相当恰当，很生动，无法翻译。对此，马游人也用了几个不同的比喻来表达：如同走路，大方向不变，大路只一条，小路却无数，可以弯弯绕绕；如同绣花，花样只是一种，但配色和针法可变幻无穷；如同有一扇窗，窗口只一个，而窗帘可以变

换随心。各唱各的比喻，就像有人走大路，有人走小路。在演唱过程中，演唱的时间越长，则配带越多，内容就越长，如同有一棵主干，需配上树枝树叶。配不好就不好听。现在的年轻人（唱梅葛）不认得（不懂其奥妙），只会枝枝干干地说（唱）。梅葛就像一棵树，树干有分叉，树枝有小分叉，小树枝上还有树叶。如同大口袋里有小口袋。问答时如果答不对，就像是走岔了路，对不下去。对于梅葛独特的嵌套式的微型结构，马游人也有自己的比喻：一环扣一环，像一盘链子，像流水过桥。

三、从吟唱者的角度看“梅葛”的展演

吟唱者既是史诗的传承、创作者，同时也是消费者，具有双重身份，其传播过程是由接受和转述两个步骤组成的。有时吟唱者通过系统观察思考独创、增删、繁简等加工，其中融入了个人的先见、气质和趣味，是吟唱者对史诗提供的各种审美信息和生活经验进行重构、选择、组织。重构的过程，也是文化、史诗、史诗吟唱者交叉互动的过程。有的则只是重复了先前从他人那里接受来的内容。

史诗可由祭司或歌手在“圣”或“俗”两种场合下演唱，因此，不同民族的史诗因其吟唱者的不同而具有不同的特点。总的来看，祭司是传统文化和民族精神最早的职业传播者，处在特定的社会地位，具有特定的社会期望，依照社会期望履行其义务，行使其权力，具有权威性、导向性、控制性，据社会对他的要求，扮演特定的传播角色。祭司吟诵史诗不仅使史诗的神圣性得以强调，而且还对保存史诗的原始形态有着不可替代的作用。反过来，歌手吟唱史诗则加大了史诗世俗化的内容和态度，从而使史诗的吟诵随意性强，导致史诗的泛化和变异，但丰富了史诗的内容，扩大了史诗的传承面。如傣族至少在明代后佛教化，因为已没有了原始的祭祀活动和祭司，其史诗“巴塔麻嘎捧尚罗”的吟唱失去了原初的神圣性，变成了由佛宣示的新年告词，由歌手（章哈）在婚礼上吟唱其中的片段。这体现了由于演唱者和演唱环境的变化导致的史诗与原始宗教的分离。祭司不再演唱史诗后，原始宗教失去了对史诗再创作的机会，导致其世俗化。“梅葛”不同的流传地由于其内容的原始性、神圣性程度不同而对祭司的依赖性不同。比较而言，“梅葛”没有大的变异，原始性强，只有祭司唱，是兼有神圣性与世俗性，而马游的世俗性强，因此前者的存留与祭司的存在和祭司对“梅葛”的掌握程度密切相关。在上个世纪90年代初罗文高调查时，由于在世的懂得“梅葛”的朵覓业已年老，“梅葛”的多数内容已无法记忆，因而有关开天辟地等古老内容的“创世梅葛”在直地区已消失殆尽了。而马游不同，尽管近半个世纪以前就没有了朵覓，但“梅葛”以不同的样式存在于各种民歌中，人人都可以吟唱，体现出史诗的立体存活性。

由于吟唱者的身份不同，在传承上也有不同特点。神圣性的传承有其规范性，而世俗性的传承具有随意性。“梅葛”的传承与吟唱者的角色有关。“丧葬梅葛”的教授则需通过正式拜师，成为朵覓的徒弟后方可。拜师过程需过犁头，犁头的数量为男九女七，在火中烧红，排放在地上，由朵覓覆以黄纸，口喷苦蒿水，一番施法后，拜师者赤脚踩过，毫无损伤者方可成为徒弟。而其他形式“梅葛”的学唱一般无需正式拜师，感兴趣者多听多学，并在对唱对不出来时请人指点，在唱中学，在学中唱。有的人在学唱“梅葛”时主要认准一个人学习，有相对固定的师傅。“青年梅葛”受同辈的影响大，一般不是父母和长辈的传授。“娃娃梅葛”则除了母亲作为摇篮曲使孩子在襁褓时受熏陶外，爷爷、奶奶、外公、外婆对孙辈的影响更大。“梅葛”除了以唱的方式传承外，还通过交谈（马游称为款白话）了解和积累“梅葛”内容。马游地处高寒山区，地势平坦，三面环山，一面却有滇西苍山、玉龙雪山的冷空气长驱直入。在漫长的冬夜，围炉向火，“梅葛”中的部分内容会以故事的形式，以及作为阐释日常生活中的某种现象的根源的经典而成为重要的话题。这也是直至朵覓消失半个世纪后，在马游还有老人能从头到尾唱下来并且有较多的人了解或知道“梅葛”的一个重要原因。

四、从听众的角度看“梅葛”的展演

姚斯从接受美学的角度指出，作品的独立存在只是没有生命的文献存在，只有通过阅读并产生影响，作品才获得历史生命。“只有当读者以文学的方式去阅读（或倾听）这些书面（或口头）语言时，作品才真正作为文学而存在，才获得现实的文学生命。”伊泽尔提出“审美经验的期待视界”理论，认为世界观和人生观、一般文化视界、艺术文化素养和文学能力共同构成“期待视界”。从而同一文本在不同的接受者那里具有不同的意义，文本具有开放的结构，具有许多“空白”、“空缺”和“否定”，具有召唤性，依赖于读者的再创造才能实现其意义。

作为口头文本的史诗，具有特定的文化意义，需要阐释、理解。而口头文本的展演是吟诵者、听者的互动过程，演唱过程和接受过程密切相关，创作、表演和传播是在同时完成的，构成了同一活动的不同侧面。接受过程也是观众能动地参与到表演的过程，表演者与接受者共享内部知识，在特定的语域中完成交

流。因此，史诗的每一次展演都既具有唯一性又具有共通性。一方面，对史诗的接受与每一个个体的理解能力、接受心理、效果期待相关，另一方面，史诗及仪式所蕴含特定的文化内蕴对属于该文化圈的人能产生类似信息场的效应，形成巨大的群体心理和强烈的精神暗示，使长期生活在这一文化系统中的人不能不受到它潜移默化的影响。心理的作用甚至胜于内容，在一些祭祀仪式上，祭司已无法完整吟诵史诗，听众也无法全部理解，但这并不是最重要的，关键是仪式本身，仪式的意义构建起特定的传承环境，具有象征性的仪式和具有象征性的史诗的吟诵构建起的个体与集体之间的、当下与过去之间的、族群与始祖之间的桥梁，成为民族精神的旗帜。因此，在史诗的展演过程中，听众的共同感受与个体体验相互生发，使史诗既具有普遍性意义，又有个体性乃至私密性。普遍性使之避免成为孤立的偶发性的消遣或功利性的求索，而个体性则避免了其因程式化、表演化带来的隔膜感、距离感。

展演的场景、氛围、听众的反馈还可能影响史诗展演本身，如内容的繁简、史诗的长短、速度、节奏和情绪的饱满度等。情感的调动在史诗展演中是十分重要的。在马游，老乡告诉笔者，“唱梅葛是相当深情的，唱的人嗓音好，起落点拿得相当好（音调富有表现力），唱出了心里话，唱的人和听的人都会哭。同一个调子，有的人感情细腻、生活经历丰富，有苦楚和悲伤，唱得就感人（有的人唱则无法动情）。梅葛用彝语听，很感动，但翻译成汉语，则一点感情也没有（感情不出来）。”翻译的障碍是事物的指称对应上的困难，另外，最重要的是，其中的情感、语言的妙处和会心难以表现。

在马游，笔者深切地感受到了“梅葛”那让人怦然心动的闪光的乐句、令人回味无穷的丰富的叠唱、使人遐思无限的古老的内涵，体会到了演唱者的专注和聆听者的激情。在“老人梅葛”演唱中，每个段落之间都有火塘边围坐的老人们举杯相和，神情是那样的专注与热烈；“朵珥梅葛”苍凉音调配以清越的铃音响起时，全体人群侧耳倾听，又是如此忘我与肃穆；而“青年梅葛”以发自内心的颤音诉说幽怨相思时，已届中年甚至老年的被岁月染得黝黑的汉子们也不禁泪流满面。正是在一次次展演中，“梅葛”在人们的心中延续与发展。