

首页 → 研究方阵 → 南方民族文学 → 叙事传统

民族志视野中的叙事表演与口头传统

——对《阿诗玛》三类文本的解读与反思

发布日期：2006-10-03 作者：仲 林

【打印文章】

[摘要] 现存的《阿诗玛》文本大致可分为三类，即口头文本、源于口头的文本和以传统为取向的文本。本文借鉴口头程式理论、表演理论、民族志诗学等学术资源，通过对《阿诗玛》口头文本及源于口头文本的细致梳理和解读，阐明了共时的叙事表演与历时的口头传统对文本形态的塑造作用；并通过对《阿诗玛》以传统为取向的文本的学术史反思，探讨了改进民族志工作的必要与可能。

[关键词] 文本类型；叙事表演；口头传统；民族志

[中图分类号] I207.7 [文献标识码] A [文章编号] 1008-7214(2006)02-0089-11

一、文本类型：从记录本、手抄本到整理本

《阿诗玛》是长期流传在云南省路南县（今石林县）圭山彝族支系撒尼人聚居区的一首长篇故事歌。这里之所以使用“故事歌”而放弃惯常使用的“民间长诗”或“民间叙事诗”，主要是考虑到这两者之间的区别，^① 毕竟，“《阿诗玛》是撒尼人民用惊人的记忆力口耳相传，以歌唱的形式保存下来的艺术珍品”。（毕志峰，2002：300）

在中国民间文学乃至整个中国文学的谱系中，《阿诗玛》的经典性是毋庸置疑的。2004年8月在云南石林举行的“第三届国际彝学研讨会”上，美国洛杉矶大学戴维斯分校人类学教授司佩妮（Margaret Swain）女士提交了一篇题为《阿诗玛哪里来：撒尼人彝文化和世界主义》的论文，文章以“作为彝族女性的阿诗玛”、“作为中国女性的阿诗玛”、“作为世界女性的阿诗玛”来结构，恰好隐喻了《阿诗玛》在民族、国家、世界三重语境下不断经典化的过程。然而必须注意的是，上述过程仅仅是汉语叙事诗《阿诗玛》的经典化，而非彝语故事歌《阿诗玛》的经典化。为了厘清这两者之间的区别，首先必须对现存《阿诗玛》文本的类型作一番细致的分析。

在传统口头文学文本的分类问题上，美国学者约翰·弗里（John Miles Foley）和已故芬兰学者劳里·杭柯（Lauri Honko）的理论探索是值得借鉴的。他们把传统口头文学文本分为三类，即口头文本（oral text）、源于口头的文本（oral-derived text）和以传统为取向的文本（tradition-oriented text）。顾名思义，口头文本是指以口头而非书面形式传承的文本，它们活态地存在于具体表演和与之相关的语境中，同一口头叙事在不同的演述场域中会呈现出全然不同的文本风貌，大量异文由此产生。源于口头的文本是指某一社区中那些跟口头传统密切相关的书面文本，这些文本通常用当地文字写定，但文本以外的语境要素已无从考察。以传统为取向的文本是指由编辑者对某一传统中的口头文本或源于口头的文本进行加工、修改后创作出来的文本，常常带有民族主义或国家主义的倾向。通常所见的情形是，来自学院、政府和出版社等实体的城市精英将若干原始文本剪切、粘贴到一起，以书面形式出版发行。这些文本已经很难反映地方性知识的原貌，它们的预期读者有时甚至不包括文本汇集地的民众。

参照上述原则，我们可以对《阿诗玛原始资料汇编》和《阿诗玛文献汇编》二书^①中所载32个《阿诗玛》故事歌文本进行分类，以甄别其中的异同。^②《阿诗玛原始资料汇编》是上世纪80年代中期出版的《阿诗玛原始资料集》的增订版，其中“既有古彝文译稿，又有口头记录稿；既有诗歌体，又有故事体；既有文学资料，又有音乐资料，囊括了半个多世纪以来所能得到的所有资料。这是迄今为止，有关《阿诗玛》的最原始、最完备的宝贵资料，是研究《阿诗玛》最权威的版本”。（李继绪，2002：485）书中共收录《阿诗玛》故事歌原始文本24个^③，其中口述记录本18个，手抄本6个。它们都已不是彝语文本，而是经过译译的汉语文本。^④这18个口述记录本分别得自1953~1963年间的三次田野调查，其中只有1个文本是先用彝语记录下来后再翻译成汉语的，剩下的17个文本都是彝语讲述、汉语翻译、汉语记录同步进行的。如果放宽标准，可以将这18个记录本看做口头文本（文本编号及简况见附表1）。剩下的6个手抄本起初全用彝文（民间又称“贝玛文”或“毕摩文”）写就，属于彝文经籍，后经当地毕摩（如金国库等人）翻译，转写成汉文，它们应当属于源于口头的文本（文本编号及简况见附表2）。《阿诗玛文献汇编》是目前最齐全的《阿诗玛》文献集”，（美雨，

2003: 510)囊括了不同时期、不同作者整理的8个版本的汉文《阿诗玛》故事歌。这8个版本又可细分:其中3个版本由彝文古本汉译而成,应被视为源于口头的文本(文本编号及简况见附表3);另外5个版本则是在大量异文的基础上加工整理而成,具有“再创作”的性质,因而属于以传统为取向的文本(文本编号及简况见附表4)。

不难发现,所谓《阿诗玛》的“经典化”,仅仅是很少一部分以传统为取向的文本及其衍生物的风靡,而大量口头文本和源于口头的文本仍在公众乃至学界的视线之外。此种状况促使我们思考如下两个问题:第一,通过对《阿诗玛》口头文本和源于口头的文本的细致分梳,我们可以获致哪些洞见;第二,现存的几个《阿诗玛》整理本是否还有改进的必要和可能。以下就是笔者对这两个问题的初步讨论。

二、口头文本:表演中的创作

依据口头程式理论,史诗、故事歌等民间口头叙事内在地包含了由小至大三个层面的结构要素,即程式(formula)、主题(theme)和故事模式(story-pattern)。程式是指在相同的格律条件下为表达某一特定意义而经常使用的一组词语。主题是指在传统地、程式化地讲述故事时有规律地使用的一组意义,它描述了某些不断重复出现的基本事件。故事模式则是指故事讲述中核心而稳定的叙事框架(skeleton of narrative)。因为我们掌握的《阿诗玛》口头文本都已被译成汉文,无法再对其程式层面进行分析,故只能将视点转向主题和故事模式层面。经过仔细的文本对勘,笔者发现上述18个口头文本在故事模式上可分为三类,即婚姻被认可且美满的故事、婚姻被认可但不美满的故事和婚姻不被认可的故事,分述如下。

(一) 婚姻被认可且美满的故事

文本16、文本6和文本15讲述的是婚姻被认可且美满的故事,这一故事类型又包括两个变体。文本16为变体一,包含阿诗玛出生、成长,耗子媒人做媒,父母哥嫂嫁因,哥哥送妹、妹婿接舅这四个主题。文本6和文本15为变体二,叙事框架大体相同,细节稍有出入。文本6包含阿诗玛成长,蜜蜂做媒,热布把拉家娶亲,哥哥追赶,哥哥赛歌,哥哥打虎剥皮,哥哥射箭示威,热布把拉家再也不敢得罪舅舅这八个主题;文本15包含阿诗玛出生、成长,布前日子老人做媒,父母哥嫂嫁因,哥哥追赶,哥哥打虎剥皮,哥哥射箭示威,热布把拉家善待阿诗玛这七个主题。

(二) 婚姻被认可但不美满的故事

文本7、文本1、文本10、文本11、文本14、文本2、文本5、文本3、文本17讲述的是婚姻被认可但不美满的故事,其最具区分性的情节是阿诗玛在婚后“受苦”。这一故事类型也有两个变体:在变体一中,主角只有阿诗玛一人;在变体二中,主角为阿诗玛和哥哥两人。变体一又有两个次变体。文本7和文本1属于次变体一,只讲阿诗玛“受苦”。其中,文本7包含阿诗玛出嫁和阿诗玛受苦两个主题;文本1包含阿诗玛出生、成长,阿诗玛出嫁,阿诗玛受苦三个主题。文本10和文本11属于次变体二,除了讲阿诗玛“受苦”外还讲到阿诗玛的结局。其中,文本10包含阿诗玛出生、成长,格只神的女儿做媒,阿诗玛出嫁,阿诗玛受苦,郎为妹赎身一起熬生活这五个主题;文本11包含阿诗玛出生、成长,黄老鼠做媒,阿诗玛出嫁,阿诗玛受苦,父母无法赎回阿诗玛这五个主题。变体二也有两个次变体。文本14属于次变体一,阿诗玛最终留在了热布把拉家,它包含阿诗玛出生、成长,海热做媒,阿诗玛出嫁,哥哥追赶,哥哥说服妹妹,阿诗玛受苦,哥哥无法赎回妹妹这七个主题。文本2、文本5、文本3、文本17属于次变体二,阿诗玛最终离开了热布把拉家。其中,文本2包含阿诗玛出生、成长,媒人做媒,父母哥嫂嫁因,哥哥追赶,哥哥打虎剥皮,哥哥用计杀阿支,阿诗玛受苦,阿诗玛被风吹到崖上变为回声这八个主题;文本5包含阿诗玛出生、成长,媒人做媒,热布把拉家抢亲,哥哥追赶,哥哥赛歌,哥哥打虎剥皮,哥哥用计杀阿支,阿诗玛受苦,阿诗玛写信诉苦、回家,阿诗玛被风吹到崖上无法赎回、身影映在石崖上这十个主题;文本3包含阿诗玛出生、成长,媒人做媒,父母哥嫂嫁因,哥哥追赶,哥哥打虎剥皮,阿诗玛受苦,阿诗玛报信哥哥救出阿诗玛,兄妹二人被石崖压死这八个主题;文本17包含母亲求神祈孕,阿诗玛出生、成长,媒人做媒,阿诗玛出嫁,哥哥追赶,哥哥打虎剥皮,阿诗玛受苦,阿诗玛出逃变为崖神这八个主题。

(三) 婚姻不被认可的故事

文本13、文本8、文本9、文本12、文本4、文本18讲述的是婚姻不被认可的故事,其最具区分性的情节是哥哥“营救”阿诗玛。其中,文本13包含哥哥追赶,哥哥打虎,哥哥比赛刈山、烧树、撒细米拣细米,哥哥救出阿诗玛,阿诗玛被大风刮走无法赎回这五个主题;文本8包含母亲求神祈孕,阿诗玛出生、成长,热布把拉家抢亲,哥哥追赶,哥哥打虎剥皮,哥哥救出阿诗玛,阿诗玛住在天的老崖子无法赎回与应山歌姑娘成为姐妹这七个主题;文本9包含阿诗玛出生、成长,海热做媒,阿诗玛出嫁,哥哥追赶,哥哥打虎,哥哥救出阿诗玛,阿诗玛被应山歌扣住无法赎回变成回声这七个主题;文本12包含蜜蜂做媒,热布把拉家抢亲,哥哥追赶,哥哥打虎剥皮,哥哥射箭示威,哥哥救出阿诗玛,阿诗玛耳朵长在石头上祭神失败变成回声这七个主题;文本4包含阿诗玛出生、成长,海热做

媒，阿诗玛出嫁，哥哥追赶，哥哥比赛砍树接树、烧山、撒细米拾细米，哥哥打虎剥皮，哥哥救回阿诗玛，阿诗玛被水冲走无法赎回最终消失这八个主题；文本18包含阿诗玛出生、成长，蜜蜂做媒，热布把拉家抢亲，哥哥追赶，哥哥打虎剥皮，哥哥钉柱（等同于射箭），哥哥种米收米，哥哥救回阿诗玛，阿诗玛在崖上无法赎回这九个主题。

通过对以上三种故事模式的分析，可以画出故事歌《阿诗玛》的叙事“生命树”（见附录1）。透过这棵枝繁叶茂的生命树，我们首先可以觉察到《阿诗玛》诸多口头文本之间或细微或巨大的差异：生命树的每一个分枝都表征了一种叙事可能；而每一种叙事可能都会衍生出一种或几种异文。洛德（Albert B. Lord）在《故事的歌手》一书中曾谈及文本变异的几种情况，包括（1）使用或多或少的诗行叙述同一事件；（2）铺陈性的修饰，细节性的描述；（3）改变叙事顺序；（4）添加从当地别的歌手而非自己的老师那里得来的材料；（5）删减某些材料；（6）替换主题等。以上诸种情况几乎无一例外地出现在我们的生命树中。然而真正的问题在于，《阿诗玛》口头文本中的这些差异何以产生？我们应当如何看待这些差异？

“表演中的创作”（composition in performance）是口头诗学的核心命题，正如洛德所言，“一部口头诗歌不是为了表演，而是以表演的形式进行创作的”，“表演和创作是同一行为的两个方面”，“对口头诗人而言，创作的那一刻就是表演”。

（Lord, 1960: 13）既然如此，我们就必须对民间叙事的表演（performance）及语境（context）问题予以充分的关注，并以此作为解决口头文本差异性的切入点。虽然洛德的研究——不管是程式、主题抑或故事模式——在很大程度上仍是以文本为中心（text-centered）的诗学解析，但他无疑已经注意到表演和语境对口头叙事的影响，①可惜他未能在这一点上深入下去。真正关注并推进这一问题的，是以鲍曼（Richard Bauman）为代表的表演理论（performance theory）。在鲍曼看来，每一个口头文本都与具体的表演及语境息息相关，它是“交流”的产物，其生产过程是动态的、复杂的、即时的、独创的，这一过程必须在严格的田野调查中才能被清晰地观察到。

遗憾的是，由于当时田野工作的局限，我们现在已经很难“触摸”到产生《阿诗玛》口头文本的原初语境；而所谓的“再语境化”（contextualization），也只能是浮面和粗略的。即便如此，我们仍可尝试以表演为中心（performance-centered），对《阿诗玛》文本之间的差异性作初步解释，此处仅以文本10为例。之所以选择这个文本，是因为它和其他所有的文本都不太相同：在成长、做媒、出嫁、受苦等主题之后，有一个相对“光明”的尾巴；阿黑（没有直接点出他的名字而仅以“郎”字代替）的身份也由阿诗玛的哥哥变为阿诗玛的情人：

不怕，不怕！黄金十五两，郎来赎妹身，妹身赎得出。
宜良大河水，路南小河水，深浅都不管，我们一起过。
这样赎妹身，妹身赎出来。
棒棒手上拄，“少麻”肩上扛，葫芦腰间挂，去讨饭吃，也想得过了。
条锄扛肩上，去挖野土瓜，也想得过了。
镰刀别腰杆，去掏山茅野菜，也想得过了。

此处，阿诗玛既没有留在热布把拉家，也不是被哥哥救出后遇难身亡，而是被“郎”赎身出来，一起过着虽贫苦但自足的生活。这个与众不同的文本是在怎样的语境中被生产出来的呢？

《阿诗玛》的正式发掘、整理工作启动于1953年5月，当时，云南省人民文工团组建了一个包括文学、音乐、舞蹈、资料人员在内的十人小组，奔赴路南县圭山区，专门搜集故事歌《阿诗玛》及相关资料。这项工作，从大的方面看是为了保存和弘扬民族文艺，从小的方面看则是为云南省文工团创编、排演《阿诗玛》舞剧作前期准备，而后者无疑是更主要的目的。①因此，这些搜集者就多少有些急功近利，最明显的表现是他们迫切想搜集到尽可能多的异文，尤其想搜集到能证明阿黑和阿诗玛是爱人关系的异文，因为就舞台效果而言，爱人关系显然比兄妹关系更富戏剧冲突性。带着如此强烈的心理预期进行田野工作，很可能促使某些“隐性”文本浮出水面，甚至出现人为引导文本情节走向的情况。

那么，能证明阿黑和阿诗玛是爱人关系的异文在撒尼文化圈中是否存在呢？回答是肯定的。公刘在《有关〈阿诗玛〉的新材料》一文中披露：

阿黑与阿诗玛是情兄妹（干兄妹），不是亲兄妹。阿诗玛有个同胞哥哥，名叫阿沙。有一次，阿沙领着他妹妹去赶街子（赶集），遇见热布把拉的儿子阿支。阿诗玛是个美丽的姑娘，阿支一见就着了迷。回家后，立刻要他父亲热布把拉找媒人去阿诗玛家议婚。这时，阿诗玛已经和阿黑相爱，立誓不嫁旁人。可是阿黑放羊外出，等他赶回来，阿诗玛已被抢走……以下情节与一般传说大致相同。不过结局是阿黑救出阿诗玛，双双由阿着底逃到圭山，安下家来，繁衍子孙，于是圭山才有了撒尼人。至于阿沙，则“上天学习唱

这一说法流传于宝耀山一带，仅就结尾而言，与上述文本10显然是同构的。

现在回到文本10本身，它于1953年6月25日搜集于路南圭山区哑巴山。其时，工作组进驻圭山已有一个多月，各种异文也已搜集了不少，可惜始终没有找到能证明阿黑和阿诗玛是爱人关系的异文，搜集者在失望的同时进一步加强了对此类异文的关注和期待。这时，一个叫普育南的歌手走进了工作组的视野。限于资料，我们对这个歌手不甚了解，只知道他曾有过不幸的爱情和婚姻经历，从他的歌行中似乎可以推知动荡苦难的生活使他走过不少地方。②后者使他有可能会突破圭山区的地域局限，接触到临近地区的《阿诗玛》异文；而前者则使他对某些叙述圆满婚姻的异文特别偏爱，并在自己的歌行中有意识地渗入“光明”的成分。毕竟，“阿诗玛不是指哪一个人，而是指嫁人的姑娘”，每个撒尼男人都有自己心爱的阿诗玛。（赵德光，2002：417）

以上分析表明，文本10是搜集者心理预期、当地口头传统和歌手个人经历与情怀三大语境交互作用的产物，它独特的文本风貌与文本生产的具体语境或者说具体的叙事表演息息相关。当然，由于民族志材料的匮乏，以上分析只能是粗略的——甚至带有某些推测的成分——但仍不失为一种解决《阿诗玛》口头文本差异性问题的思路。

但同时我们也应看到，这18个文本虽然存在着这样或那样的差异，但就深层模式而言是极其相似的，它们都属于“营救歌”。如果我们抛开生命树的枝枝叶叶而仅关注其树干，就会发现“劫掠—追赶—营救”其实是《阿诗玛》故事最核心、最保守、最富传统意味的叙事框架，这一框架始终被小心翼翼地保存了下来。正如洛德所言，“如果歌手过于偏离传统版本，就会被某种力量拉回原来的地方”（Lord, 1960: 118），这里的“力量”，指的就是彝族社区中的集体无意识、神话结构和仪式秩序等等。

三、源于口头的文本：口头性及其验证

我们掌握的另一类《阿诗玛》文本是古彝文手抄本的汉译本，这种本子瑕瑜互现：其优点是让我们有可能接触到更为久远的口头传统；其缺点是完全“去语境化”，我们无法获悉它是如何由口头走向书面的——是忠实地逐录抑或经过了毕摩等地方精英的修改？在此种情况下，口头程式理论便有了用武之地，因为“程式分析可以表明特定的文本是属于口头的还是‘书面的’，一个口述文本会很清楚地表明它是由程式来主宰的，其中有大量‘程式化’表达的痕迹”。（Lord, 1960: 130）这里，我们将对《阿诗玛文献汇编》中收录的由马学良、罗希吾戈（彝族）、金国库（彝族）、范慧娟等人翻译的古彝文手抄本《阿诗玛》（简称“样本”）进行精密的诗学分析，以期厘清该手抄本的性质以及其中蕴涵的诗学传统。这个样本的优点在于，它是彝文、国际音标、直译、意译四行对照本，最接近手抄本的原生状态。①

（一）语词程式

通过文本分析笔者发现，样本中存在大量固定的、通常不再切分的词组和短语，它们是歌行最基本的构造单元，可称为“语词程式”。这里仅举与人物相关的程式、与动作相关的程式和与数目相关的程式为例。

1. 与人物相关的程式
2. 与动作相关的程式
3. 与数目相关的程式

（二）句法程式

在歌行与歌行之间同样有程式化的因素存在，这便是“句法程式”，它是构筑故事歌的基本单位。句法程式的使用随具体语言的不同而呈现出或大或小的差异，本文从古彝文的句法特点出发，仅分析平行式和韵式两项。

1. 平行式

平行式（parallelism）又叫“平行结构”或“平行法则”，其核心表征是相邻的片语、从句或句子的相同或相近句法结构的重复。在样本中，各种类型的平行式不胜枚举，甚至可以说，样本就是由大大小小的平行式构成的。这些平行式又可大致分为排比平行和递进平行两种。

（1）排比平行

所谓“排比平行”，指的是平行式内部各单元之间的关系是并列的，各单元之间可以互换位置而不影响表达。排比平行在样本中出现的频率很高，这种平行式虽然没有推动故事情节向前发展的作用，但在客观上造成了重章复沓、一唱三叹的效果，是强化叙事的有效手段。

(2) 递进平行

所谓“递进平行”，是指平行式内部各单元之间的关系是层层递进的，各单元之间不可互换位置。递进平行在样本中出现的频率也非常高，这种平行式最大的作用就是推动故事情节向前发展，同时营造出复沓的效果。

2. 韵式

上述平行式是就句法程式的内容层面而言的，句法程式的形式层面同样值得我们关注，这就是“韵式”问题。样本所采用的韵式丰富而灵活，主要有句首韵、句中韵、句尾韵、连珠韵等。需要说明的是，由于古彝文可用的文字非常少（大约只有二三百个），所以样本中的“押韵”往往只能是“押字”。

(1) 句首韵

“句首韵”是指相邻的几个歌行以相同的字打头，由于这些字的发音一致，客观上起到了和谐音律的作用。样本中句首韵的使用非常频繁，这是彝语故事歌的一个重要特点。

(2) 句中韵

“句中韵”是指相邻的几个歌行在句中同样位置出现相同的字，由于这些字的发音相同，客观上造成了粘连的音效。样本中句中韵的使用不像句首韵那样频繁，但也为数不少。

(3) 句尾韵

“句尾韵”是指相邻的几个歌行以相同的字收尾，由于这些字的发音一致，客观上起到了协调音律的作用。样本中句尾韵的使用也很多，但同样不如句首韵那样频繁。

(4) 连珠韵

“连珠韵”是指上一个歌行的结尾与下一个歌行的开头用字相同，这种粘连在一起的韵律听上去分外悦耳。样本中的连珠韵并不很多，但仍是一种值得关注的现象。

综上所述，样本的诗学建构是非常有特色的，具体而言就是各种程式的引入，这其中大致包括语词程式和句法程式两种。这些程式持续、高频的出现，最终完成了对文本风貌和文体特征的形塑。依据口头诗学的程式频密度（formulaic density）理论，一个很自然的结论就是：我们择取的样本虽然已经文字写定，但仍在极大程度上遵循和保存着口头传统。换句话说，在样本的书面化过程中，没有或极少经过人为的修改，而基本是对口头吟唱的忠实逐录。我们知道，虽然彝族很早就拥有了文字，但彝文经籍的传承主要依靠“声教”和“听诵”，即通过“口耳”而非“手眼”来传递文化，这一点很可能促成了上述近乎“科学”的记录方式的生成。

另一个与之相关的问题是，程式在口头传统中充当了怎样的角色，起到了怎样的作用？洛德的研究告诉我们，正因为这些程式的参与，歌手快速创编故事才成为可能。可以想见，当一个歌手演唱《阿诗玛》时，他会下意识地运用上面提到的那些程式，使歌行如流水一般潺潺而出，而不必费心思索应该使用哪些语词或句子。譬如，在提到阿诗玛时，歌手会很自然地在前面加上“因好”这个修饰语，对他而言，这是唯一可以用来修饰阿诗玛的语词；同样，在提到“说”这个动作的时候，他也会毫不犹豫地一次又一次地使用“一句说”这个语词；而在需要表示数量多的时候，他的第一反应就是采用“九十九”这个语词，虽然“九十八”或“一百”也可表达同样的意思。进一步说，如果歌手需要加强叙事效果，那么排比平行式就是很好的选择；如果他想推进情节发展，那么递进平行式的作用就会突显出来。当然，歌手也不会忘记用句首韵、句中韵、句尾韵、连珠韵等韵式包装自己的歌行，使之听上去富有节奏、流畅悦耳。或许，在读惯了书面文学的人看来，这种口头叙事太过单调，缺乏文学性和独创性，但程式以及由此造成的俭省（thrift）效果恰恰是口头诗歌最核心的特征，同时也是口头传统最集中的体现。

四、以传统为取向的文本：民间叙事的“格式化”与民族志诗学

前文已经论及，《阿诗玛》的经典化主要是指为数不多的几个整理本的经典化，这些整理本包括黄铁、杨知勇、刘绮、公刘等人执笔的第一次整理本（1954年）、第二次整理本（1980年）和李广田执笔的重新整理本（1960年）。这些本子的出版使故事歌《阿诗玛》超越了地域和民族的界限，为全国甚至全世界人民所熟知和喜爱，在这一点上，《阿诗玛》整理本是功不可没的。如果仅仅作为文学读本，整理本无疑是一个相对成功的本子——这已经为数十年来的阅读经验所证明；但就民间文学或民俗学研究而言，整理本的价值就需要重新检讨了。

在笔者看来，《阿诗玛》整理本存在的问题应当从田野工作和整理工作两方面加以检讨。前文已经提及，故事歌《阿诗玛》是由云南省文工团出面搜集的，搜集者带着十分强烈的倾向性和功利心，这就使搜集工作在尚未开始前就蒙上了一层阴影。而具体的搜集过程更是问题多多，最致命的两条是采集方式和记录方式的不合理。我们知道，所有的口头文本都是在一定的现实语境下被讲述和吟唱

的,《阿诗玛》也不例外。在婚礼上、在公房里、在山野中都可以听到《阿诗玛》优美的歌声,也只有在这些场合下,故事歌《阿诗玛》才是活态的、生机勃勃的。但在当时,搜集者们显然并未注意或者重视这一点,他们往往选择在住地或歌手家里进行采录,在场的除了歌手以外就是翻译人员和记录人员。殊不知歌手一旦脱离了习惯的演唱环境,缺少了与社区听众之间的交流互动,“表演中的创作”就沦为一句空话,歌手在这种封闭状态下讲述出来的故事或多或少都会显得呆板、僵硬。另外,由于搜集者都不懂撒尼话,翻译人员汉文程度又不高,文本的记录也成为棘手的问题。变通的办法是先由歌手用撒尼话唱一段,然后由翻译人员将其译成汉语,最后由记录人员笔录下来。这种不得已而为之的记录方式造成了两个不好的后果:首先,歌手不得不经常停下来迁就翻译和记录人员,这无疑影响了他的演唱速度,进而影响到他对传统程式的使用;其次,由于其间经过了双重转译,歌手唱出的歌行和最终被记录下来的歌行之间已然存在差距。此外,搜集者也忽略了歌手在表演过程中的眼神、表情、手势、身体语言、嗓音变化、乐器技巧、音乐旋律以及歌手生平、学艺经历、表演环境等诸多问题。田野工作的种种失误最终影响了搜集到的口头文本的质量。

《阿诗玛》的整理工作也存在很大的问题。杨知勇作为整理者之一,这样描述他们的整理工作:

将二十份异文全部打散、拆开,按故事情节分门别类归纳,剔除其不健康的部分,集中其精华部分,再根据突出主题思想、丰富人物形象、增强故事结构等等的需要,进行加工、润饰、删却和补足。(杨知勇,2002:151)

对于此种整理方式及其严重后果,巴莫曾用“民间叙事传统的格式化”一词加以概括,具体是指:

某一口头叙事传统事象在被文本化的过程中,经过搜集、整理、译、出版的一系列工作流程,出现了以参与者主观价值评判和解析观照为主导倾向的文本制作格式,因而在从演述到文字的转换过程中,民间真实的、鲜活的口头文学传统在非本土化或去本土化的过程中发生了种种游离本土口头传统的偏颇,被固定为一个既不符合其历史文化语境与口头艺术本真,又不符合学科所要求的“忠实记录”原则的书面化文本。而这样的格式化文本,由于接受了民间叙事传统之外并违背了口承传统法则的一系列“指令”,所以掺杂了参与者大量的移植、改编、删减、拼接、错置等并不妥当的操作手段,致使后来的学术阐释,发生了更深程度的文本误读。(巴莫曲布嫫,2004:148)

整理工作中另一个值得关注的问题是意识形态因素的介入。由于故事歌《阿诗玛》的整理工作启动于上世纪五六十年代,所以政治力量对该项工作的干预十分明显,最突出的一点就是阿诗玛故事中的阶级斗争因素被无限放大;相应的,阿诗玛和阿黑身上的人民性也被无限放大,很多原本不属于《阿诗玛》的内容被生硬地臆杂进去,从而破坏了传统本身的美感。如第一次整理本结尾部分居然出现这样的句子:“阿诗玛呵!可爱的阿诗玛,/她是撒尼人民最可爱的姑娘,/是撒尼姑娘的榜样,/是撒尼人民的一朵鲜花。/她的声音,/永远伴着撒尼人民,/她的影子,/永远印在撒尼人民的心上。”(赵德光,2003:58)这显然是有违民间传统的败笔。另外,由于公刘、李广田等一流诗人的参与,整理本在文学性方面有了较大的提高,但代价却是民族性和口头性的流失。如重新整理本中有这样的句子:“满天起黑云,/雷声震天裂,/急风催骤雨,/大雨向下泼,/...../不尽洪水滚滚来”(赵德光,2003:93)。这其中体现出来的传统与其说是彝族故事歌的,毋宁说是汉族古典诗词的。

笔者在此历数《阿诗玛》整理本的种种不足并非苛求前人,而是为了鉴往知来,为进一步的搜集、整理工作寻求一些方法论依托。

首先,前期田野工作的优劣直接决定了原始资料本或整理本的好坏,这就要求我们充分重视田野工作,策略性地从事田野工作。具体到口头叙事文本的搜集,最关键的一点就是“回归语境”,这包含两个层面的意思:首先是让歌手充分地置身于语境当中,在他熟悉的场景中和观众前进行表演,因为只有在具体的交流互动中才能真正激发歌手的创作欲。其次是搜集者必须关注并记录歌手及其表演的每一个细节,包括上文提到的眼神、表情、手势、身体语言、嗓音变化、乐器技巧、音乐旋律以及歌手生平、学艺经历、表演环境等,因为正是这些细节决定了每一个口头文本的独特形态。巴莫所谓“演述场域”中史诗传统、表演事件、受众、演述者、研究者的“五个在场”,也正是基于相同的考虑。此外,地方性知识——尤其是语言能力——的具备、先进采集设备的使用等也是现代田野工作中不可或缺的组成部分。

其次,田野工作的成果必须经由后期的整理工作才能体现出来,而整理工作除了要避免上述格式化、政治化、文学化等倾向外,还需借鉴某些相对成熟的范式,而民族志诗学(ethnopoetics)就是我们可以援引的理论之一。民族志诗学主要的学术追求“不仅是为了分析和阐释口头文本,而且也使它们在经由文字的转写和翻译之后仍能直接展示和把握口头表演的艺术性,即在书面写定的口头文本中完整地再现文本所具有的表演特性”。(杨利慧,2004:50)为此,我们不仅需要忠实地翻译口头文本,而且需要设计出一套新的符号系统和标记方式,将文本(text)、本文(texture)和语境(context)等同时逐录下来,最终达成完全翻译(total translation)的目的。或许,有人觉得这种方法太过苛细,但笔者却认为民族志诗学的理论与实践不仅对学界而言是必需的,对普通

