

首页 → 专题频道 → 口头传统研究 → 学术源流

口头诗学问题

——文艺研究笔谈

发布日期：2006-08-01 作者：朝戈金

【打印文章】

其实，在没有文字可资使用的环境下，如文字发明以前的远古时期，甚或在今天仍然处于“无文字社会”的地方，诗歌大都是口头传唱的。这种诗歌，我们就叫它作口头诗歌（oral poetry）；关于这种诗歌的理论，也就叫做口头诗学（oral poetics）。

“口头诗学”在西方已有长足的发展。作为一种研究视角，也是一种方法论系统，从其产生之日起，就与“口头传统”（oral tradition）研究，有着千丝万缕的联系。也就是说，口头诗歌与其他民间口头文类或口头表演样式，有着极为密切的关系。实际上，在口语交际还占据着信息传递基本渠道的地区，在许多“地方性知识”（local knowledge）体系中，诗歌的概念和分类，与我们所熟悉的分类系统就有相当的差别。比如，诗歌韵律的功用，有时更多地出于韵文体便于学习和记忆的特点，而并不总是出于音韵美感的考虑。这类例子不胜枚举。

具有深意的是，对古典诗学法则的质疑，始于对口头诗歌之独特属性的强调，而且首先发动自“古典学”（classic studies）内部。20世纪上半叶，西方学术界就年深月久的“荷马问题”重新做出解答的尝试，引发了对口头诗歌法则的思考。欧美的文学研究家、人类学家、民俗学家等，都参与到口头传统研究的阵营当中，并逐步发展起整套的理论体系来。我们国内已经有所介绍的，有“口头程式理论”（又作“帕里—洛德理论” Oral Formulaic Theory, or Parry-Lord Theory），“民族志诗学”（Ethnopoetics），以及对“口头性”（orality）问题的研究等。

“口头程式理论”把表演语词中的“程式”（formula）作为主要研究对象，进而发现程式的表达是口头诗歌的核心特征。程式的形态，在不同诗歌传统中有不同的界定。但是有一个基本的特性，就是它必须是被反复使用的片语。这些片语的作用，不是为了重复，而是为了构造诗行。换句话说，它是在传统中形成的、具有固定涵义（往往还具有特定的韵律格式）的现成表达式。这些表达式是代代相传的，一位合格的歌手需要学习和储备大量这种片语。程式的出现频度，在实践中往往成为判定诗歌是否具有口头起源的指数。欧洲早期诗歌手稿的判定（如荷马史诗和法国的《罗兰之歌》），在很大程度上就使用了这种手段。程式的涵义，也比我们所想象的要复杂得多。在字面的涵义背后，还有“传统性指涉”（traditional referentiality）。当荷马形容某位优雅的女性用“肥胖的手”做什么事情的时候，我们往往认为荷马“不恰当”地使用了这个片语。其实，在古希腊史诗传统中，“肥胖的手”意味着“英勇地”。这种传统性的指涉，是不容易通过阅读文本就能明白的，尤其不容易通过词典上的释义就能弄明白的。这就等于说，口头诗歌的阐释，更多地依赖于该诗歌传统所植根的那个文化土壤。而不能仅仅依据对文本本身的分析。这种情况，在我们国内许多民族的诗歌传统中，都可以观察到。以蒙古史诗而论，我们会发现其中有很多让“读者”感到突兀的表述。而这些表述，对于有经验的“听众”而言，则根本不是问题。也就是说，那些史诗的受众，那些置身传统中的信息接收者，当然知道怎样理解这些片语背后的传统性指涉。

口头诗歌的特点当然不会仅仅体现在语词层面上。随着研究的深入，人们发现口头诗歌的诗法特点，还体现在这样一些地方：一个是“声音范型”（sound pattern）的引导作用很强。句首韵是蒙古诗歌的主要特征，歌手在表演当中，会受到句首韵韵式的引导。他在表演中的口误，很多都和这种引导作用有关。民间歌手在即兴创作时，这种特点体现得更为充分；第二个是平行式（parallelism）的大量使用。在汉语传统中，排比、对偶等手法，是民间歌手特别喜爱的手段，这当然也是一类平行式；第三个是句式的高度“俭省”（thrift）。有学者经统计发现，荷马当属人类历史上伟大的口头诗人之一，他所娴熟运用的新句式，在数量上其实比较有限，从另外一个方面说，就是但凡他有现成的表达方法，他就绝不试图寻找所谓“新颖”的表达句式；第四个是表述的“冗余”（redundance）。也就是说不避重复，不嫌冗赘。对于书面阅读而言，这很难接受；但对于聆听而言，就不是什么不能忍受的折磨，恰恰相反，这还是长处：在时间线中顺序排列的语词，只有通过这种反复出现，才能够在听众心目中建立起各个单元之间的紧密关联。

再进一步说，口语思维与书写思维有很大的差别。（文字社会与非文字社会）文盲和非文盲对事物的认识和分类，有很大的差别。

文盲的概念世界，更多地与他们自身的经历和实践有关系，而不是来自于推理。文盲的思维和表述特点，大略而言，可以归结为：添加而非递进，聚合而非分析，冗赘或“复言”，保守和传统化，贴近人文生活世界，对抗的格调，设身处地和参与，动态平衡性，情境化而非抽象等等（关于这个问题的精彩讨论，见Walter Ong的专著Orality and Literacy: The Technologizing of the Word. New York: Methuen, 1982，节译见《基于口传的思维和表述特点》，载《民族文学研究》2000年增刊）。有了对这种出自口传的思维和表述特点的深入分析，再去理解口头诗歌的若干属性时，就会容易一些。

口头诗学还在许多地方，发现了原本没有引起人们注意的、但确实是意味深长的问题。譬如，在表述单元的设定上，就有明显的不同。以西方诗歌为例，文人作品中较多地出现“跨行连续”（enjambement）的现象，而在口头诗歌中，歌手更多地使用“诗行”作为一个表述单元，或者按照蒙古史诗歌手的说法，一个诗行较多地与“一口话”相重叠。这个诗行，不是文人概念世界中的那个整齐排列的印刷字符串，而是在表演中，与韵律、音乐、步格等紧密结合着的单元。

这就又牵涉到表演的问题。表演中的韵文文本，多数时候也会按照格律的要求，形成相对严整的韵律节拍。那些诗行，至少“听上去”相当规整。可是文字化了的文本，看上去就很不整齐了。在表演的场境中，歌手往往靠拉长元音的音调，从而在韵律上找齐。或者换句话说，那些个“看上去”很不整齐的诗句，在“听上去”却未必不整齐。字词数量和节拍之间，有一定的缓冲弹性。

从创作环节上看，大型口头诗歌的“创编”，通常都是在表演现场即兴完成的。每次表演的文本，都是一个与以往表演的相同叙事有直接关系的新文本。因而，它既是传统限定中叙事的一次次表演（a song），又是充满了新因素的“这一首歌”（the song）。每一次表演的文本，都和其他表演过的文本所或潜在的文本形成“互文”（intertexts）。

口头诗人的创作、传播、接受过程，是同一的，这就为口头诗歌，带来了另外一些新的特质。譬如，口头诗歌的创作过程，有听众的直接介入，有现场听众的反应所带来的影响。听众的情绪和对表演的反应等，都会作用于歌手的表演，从而影响到叙事的长度、细节修饰的繁简程度、语词的夸张程度等等，甚至会影响到故事的结构。听众的构成成分，也会影响到故事主人公的身份定位。比如，在不同族群的听众讲述故事时，塞尔维亚—克罗地亚叙事诗的表演者会调整故事的主人公和故事的结构，以迎合不同的族群。

晚近的研究表明，在口头诗歌和书面（文人）诗歌之间，也并不总是横亘着不可逾越的鸿沟。在不少社会中，都可以观察到不同类型的歌手，他们置身于传统之中，又受到当代教育的某些影响，受到书面文化的某些影响，从而在叙事当中多少运用了书面文学的某些规则，其作品也多少具有书面文学的某些特质。总之，与其说口头诗歌和文人诗歌之间是两极对立的关系，倒毋宁说它们之间是从一端到另外一端的谱系关系，其间有大量的中间过渡类型。

随着口头诗学研究的深入，晚近的学术发展出现了新的态势。传统的、长久被奉为典律的评判文学价值的尺度，遭到了质疑——那些总结自书面文学的诗歌美学法则，拿来说明口头文学，是否合用？究竟是谁，运用了怎样的权力（authority），出于怎样的原因，决定着哪一类的诗歌才能进入人类文学宝库的作品名录？为什么在这个名录中，几乎看不到那些同样伟大的口头艺术作品呢？

文章来源：《文艺研究》

凡因学术公益活动转载本网文章，请自觉注明
“转引自[中国民族文学网](http://www.iel.org.cn)（<http://www.iel.org.cn>）”。

专题[理论与方法论](#)的相关文章

- [《MLA文体手册和学术出版指南》（第二版](#)
- [亟待正视的学术规范问题](#)
- [把文学研究做厚做深做大做活](#)
- [我是怎么“重绘中国文学地图”的](#)
- [实践中传承 传承中保护 浅谈非物质文化遗产](#)

作者[朝戈金](#)的相关文章

- [多元文化格局中的中国少数民族文学与文化](#)
- [ICAES 2008征文启事：“口头传统](#)
- [蒙古民俗传统](#)
- [中国社科院博导朝戈金教授谈“口头传统研究](#)
- [再谈口传史诗的田野作业问题](#)

中国民族文学网

ᠠᠨᠵᠢ ᠮᠢᠨᠴᠤᠵᠤ ᠪᠠᠭᠠᠨ ᠮᠤᠭᠦᠨᠭᠦ

ᠴᠤᠭᠭᠣᠵᠤ ᠮᠢᠨᠴᠤᠵᠤ ᠪᠠᠭᠠᠨ ᠮᠤᠭᠦᠨᠭᠦ

جوڭگو مىللەتلەر ئەدەبىياتى تورى

Curggoz Minzcuz Vwnzyoz Muengx