

## 【王青】上古汉族讲唱艺术不发达原因新探

### ——论声调语言对叙事长诗的制约

作者：王青 | [中国民俗学网](#) 发布日期：2010-09-01 | 点击数：1488

内容提要：通过与印欧语系诸民族及汉藏语系中藏族、傣族讲唱艺术的比较，重新探讨汉族早期缺少讲唱叙事长诗的原因。鼓励流动的文化环境、便于携带与伴奏的乐器、无声调（或声调产生之前）的语言等因素是促使长篇讲唱叙事诗诞生的原生条件；外来文化的刺激，则是讲唱叙事长诗产生的次生条件。声调语言对演唱叙事长诗的制约作用，正是汉族讲唱叙事诗缺少、戏剧艺术晚出的关键原因。

关键词：讲唱；叙事诗；声调语言；藏族史诗；傣族叙事诗

对于讲唱故事的喜爱几乎是人类的天性，而创造与传述故事也是各民族均具有才能。世界上很多民族都通过讲唱演述本民族的神话传说、历史与传奇故事，产生了流传千古的史诗。可是就汉族来说，我们的上古时代一直没有诞生过叙事长诗，于是我们是否具有这样一种天性与能力就成为了疑问。该问题的原因在学术界一直有议论，答案极其丰富，这个貌似简单的问题的解答却涉及了整个民族文化的比较与分析，可以从各个不同的层面来进行研究。很显然，全面叙述该问题的成因是本文所不能承担的重任，本文只想就此公案提出几个以往学术界忽略的新视点，让大家评判一下是否说得通。鉴于史诗（Epic）一词在西方具有特定的含义，采用这一术语会衍生很多不必要的枝节，所以本文讨论的问题是：为什么汉族上古没有产生讲唱形式的叙事长诗？我认为该问题的解决，也能间接回答另一个难题，那就是汉族戏剧为何晚出？

我们先从容易想到的地方来回答这一问题。

讲唱歌手是逐字逐句记忆，还是每次演唱都会自由发挥，这一问题国外学术界尚有争论。但无论如何，这两者都需要高超的记忆力，后者还需要过人的表演技艺与创作才能。一些著名的长诗长度都是惊人的：印度的《罗摩衍那》长 24000 颂（一颂两行诗，每行十六个音），《摩诃婆罗多》约十万颂，希腊的《伊利亚特》有 15693 行，《奥德赛》有 12110 行，而由居素普·玛玛依演唱的柯尔克孜族史诗《玛纳斯》的长度则达到了令人匪夷所思的 232665 行。在文字产生之前的上古时代或者不使用文字的文化环境中，要使得这些长诗能够流传，必须代代都出现这样具有惊人记忆力的讲唱歌手。除此之外，讲唱歌手还需要一系列的表演技艺与创作才能，而这种表演技艺与创作才能除了天赋之外，更需要凭借广泛实践而积累起来的经验和才干。具体来说，他们需要掌握一整套的复诵部件（recitation-parts）或重复套语（kliches），然后根据事件进程的需要，紧密联贯地安排所有这些既成的构想部件。（注：瓦西里·拉德洛夫（Vasilii V. Radlov）：《北方突厥部族民间文学考》，第五卷《论卡拉——吉尔吉斯方言》（Proben der Volkslitteratur der nördlichen türkischen Stämme vol.5: Der Dialect der Kara-Kirgisen, 1885），转引自约翰·迈尔斯·弗里著，朝戈金译《口头诗学：帕里——洛德理论》，第 25 页，社会科学文献出版社 2000 年版。）因此，这是一项需要付出很大努力才能掌握的技艺。而对于业余讲唱者来说，偶尔出现一个具有惊人记忆力并具有表演与创作技艺的艺人是有可能的，但是如果每一代都要出现一个或数个，不能有断层，那就很困难。所以，长篇讲唱文学的出现有赖于职业化或半职业化的讲唱艺人的出现。只有把讲唱当作一项职业并能维持生存、甚至能赢得荣誉，像这样需要付出巨大代价的事业才能代代相传，一直继续下去。

职业化讲唱艺人的诞生可以有多种多样的途径。富裕阶层的豢养是其中重要的一种方式，但这种方式容易与民间减少甚至断绝来往，而且因为无须面对各种复杂的场景而使歌手创作才能下降。这种方式

所起的作用常常是扼杀富有天赋的业余艺人，而不是催生伟大的职业艺术家，真正伟大的职业讲唱艺人一般来说总是诞生于民间的。

民间诞生职业或半职业的讲唱艺人也不是无条件的，它需要一个鼓励流动的文化社会氛围。因为在流动性很小的、固定的地域范围内，观众相对来说较少，长时期地讲唱同一个曲目也容易引起听众的厌烦，这样，艺人就无法维持生存。所以，职业性讲唱艺人必须是流动的，这就需要一个鼓励流动、视流动为理所当然的社会文化氛围。更加关键的是，需要一整套适合流动的生活方式：比如便于携带的生活必需品，比较容易获得的交通工具等。这就是原生性的讲唱文学为什么更多地出现在希腊、印度、伊朗这些以商业、游牧为主的文化之内，而很难出现在中国这样一个以农业文化为主导的国家之中。

第二是物质技术方面的原因。讲唱艺术的产生与发展需要一种轻便的、便于携带、并能演奏旋律（曲调与和弦）的乐器。乐器在讲唱演出中的重要性是显而易见的。有了乐器的伴奏，不但可以使唱腔增加美感，观众乐于接受，而且可以利用熟悉的旋律以帮助记忆歌词，而在偶然遗忘或者某种即兴的场合，可以利用乐器演奏前奏、过门的间隙回忆或者即兴地临时编词。很显然，它不能是吹奏乐器如箫、竽之类，也不能是笨重与固定的如编钟、琴之类，而且，它应该是能够演奏旋律的，而不能仅仅只敲击节奏如木铎之类。因为不能演奏旋律的乐器在长时间的伴奏中会显得单调乏味从而影响演出效果。最适宜的讲唱乐器应该是弹拨和弓擦的弦乐器。弓擦弦乐器起源较晚，而且往往是在弹拨乐器的基础上发展而来，所以，在早期乐器史上能否出现便于携带的弹拨式弦乐器就成为长篇讲唱文学是否能够存在并繁盛的要素之一。在中国的早期乐器史上，自始至终没有出现这样一种利于长篇讲唱艺术产生的乐器。根据传说和出土文物，我们大致上能够作这样的判断：中国最早出现的乐器应该是击乐器，这其中经常被提及的有鼓、磬、钟、铃等，其他则有鼗鼓、柷、敔等打击乐器。在传说中出现的早期乐器还有管乐器，值得注意的是钥和埙，这些乐器要么只能敲击节奏，要么是笨重而不便于携带，要么不能在演奏的同时歌唱，所以作为讲唱艺术中的伴奏乐器无疑是不适合的。而早期社会是否出现像琴、瑟这样的弹拨乐器，由于没有文字学和考古学的证实暂时只能存疑。（注：参见杨荫浏《中国古代音乐史稿》（上册），第11—13

页，人民音乐出版社 1980 年版。)即便是这些乐器出现时间很早，但从后世的型制来看，它们无疑是不便于携带的。

而在希腊、印度、波斯与阿拉伯文化中，弹拨乐器通常是较早产生并且是最重要的乐器门类。如现存记载中最早的弦乐器里拉琴(Lyre，又称诗琴)就诞生于希腊。传说年幼的赫耳墨斯杀死了一只海龟，并从阿波罗处偷来牛内脏，制成肠弦挂在龟板上，由此发明了第一把里拉琴。而在希腊的史诗里还记载了里拉琴的变体——基萨拉琴(Cithare)。(注：参见刘经树《简明西方音乐史》，第 1—2 页，人民音乐出版社 1991 年版。)从神话所叙的制作方法来看，这种乐器无疑是轻便而易于携带的。在印度，吠陀时期就出现了 kona 这个词，原意为拨弹性之意，这说明在此一时期就已经出现了拨弹性式的弦乐器。据《罗摩衍那》和《那先比丘经》的记载，印度早期的弓型竖琴维那(vīnā)就采用 kona 的演奏法。而在波斯与阿拉伯文化中，我们虽然不能找到如印度、希腊那样早期的材料，但从一些后出的资料中，我们依然可以看出拨弹性式弦乐器的重要地位。10 世纪的阿拉伯作家阿里·法尔蒂所著的音乐书中，提到一种二弦的列巴勃，这种列巴勃原起源于波斯，本来是一种利用手指拨弹演奏的乐器。指弹列巴勃的起源极其古老，我们现在能从 7—8 世纪的波斯陶碗画像中看到奏乐者演奏的乐器有着后世列巴勃的特征。(注：见林之谦《东洋乐器考》，第 295—299 页，人民音乐出版社 1962 年版。)除了列巴勃之外，波斯在 241—271 年之间盛行一种名叫柏尔布德的乐器，此种乐器琴身修长，音箱和音柄由一块木板制成，上面有两条琴弦，是比较典型的便于携带的弹拨乐器。除此之外，现在阿拉伯还有米兹哈尔、吉朗、麦尔兹弗、巴格达冬不拉等种种弹拨式弦乐器。(注：参见萨米·哈菲兹著，王瑞琴译《阿拉伯音乐史》，第 8—12 页，人民音乐出版社 1980 年版。)充分显示了弹拨式弦乐器在阿拉伯文化中的重要地位。显然，这几类便于携带的弹拨乐器与上述民族讲唱叙事长诗的诞生与繁荣有着极为密切的关系。

然而，物质技术因素与文化因素并不是并列的，文化因素具有决定性的意义。实际上，在任何一种文化中，乐器发展的规律基本上是一致的，根据取材和制作的方便程度，最早产生的无疑是击乐器，然后才是管乐器和弦乐器。但在流动性较大的生活方式下，人们会致力于发明便于携带的乐器，一旦发明之后，

此类乐器将受到更多的重视。而一旦这种乐器诞生并流行，将会刺激职业或者半职业化的讲唱歌手的出现。而在定居社会中，对“便于携带”的要求并不急迫，尽管也出现弦乐器，但往往需要固定才能演奏，这阻碍了职业化讲唱艺人的产生。

## 二

第三个很重要也是我要重点论述的原因是语言因素，在我看来，汉语的语言特点决定了汉族很难原生地诞生长篇的讲唱艺术。

众所周知，汉语是一种声调语言，声调在语言中所起的作用十分重要，它和印欧语言中的轻重音和语调在语言中的地位是很不一样的。例如，在英语中一般的单词只有一个重音，音节较多的单词可能还有次重音，重音有时用来区别词性，但很少用来区别词义，因此轻重音和语调的不同不会引起词义的混淆。汉语每一个音节都有四种可能的声调（平、上、去、入），这些声调是区别词义的重要因素，如果声调变化，语义随之会发生变化；同时还具有重要的语法作用。所以，声调对理解语义具有决定性的影响。“题材”和“体裁”、“练习”和“联系”的差别，主要就是靠声调来区别的。然而，语言一旦入乐，必然不能保持原有的声调而要符合乐曲本身的音调，这样，就给听众理解乐曲的歌词带来了相当的困难。由于我们一直生长并生活在此种语言环境中，对汉语的这一特点可以说习焉不察，所以有必要详作说明。

汉语声调各自有它们自己的调值，拿现代普通话为例，四声之调值分别是阴平 55、阳平 35、上声 214、去声 51。在不同方言中，各个声调的调值个个不同，如重庆方言的四声分别是：阴平 45、阳平 21、上声 41、去声 213 等等；然而乐曲则有自己的旋律，这样就形成了两个不同层面的音律线：即旋律线和声调调值。听众怎么能够正确地辨认歌词呢？最高要求是旋律线能够正确地保持声调的调值，这实际上是很难做到的，真正做到这一点的只能是吟诵而非歌唱；（注：《离骚》这样的长诗能够流传，主要是靠文字；另一方面，我们也必须看到，楚辞似乎是用“赋”而非“唱”的，所以，其语意能够为听众理解。）最低要

求是旋律线与声调调值不相妨害，这也需要制定一系列的标准和要求才能达到。在人们自觉地认识到这一问题之前，很多歌词实际上连最低标准也未必能达到。那么我们是怎么理解汉语歌词的呢？我们通常是根据习惯用法、上下文以及其他语境来猜想出词的意义。所以，汉语唱词如果脱离了熟悉的语言环境和文化背景，就变得相当难于理解。现代人听昆曲、京戏或其他地方戏，如果您对这一故事不熟悉，没有字幕是很难听懂唱词的，这是汉语作为声调语言的特点所决定的。

中古以后，人们逐渐意识到汉语的这一特性，因此对唱词有声律上的要求，对词的要求比对律诗的要求更严。比如说，苏轼所写之词一直被宋朝人认为是不协音律。李清照《论词》批评苏词“皆句读不葺之诗耳，又往往不协音律。”吴曾《能改斋漫录》卷十六引苏轼门人晁补之曰：“东坡词，人谓多不谐音律。然居士词横放杰出，自是曲子中缚不住者。”但是，如果我们按照词牌对照苏轼的词，就会发现苏轼的词实际上是完全符合平仄规范的。宋朝人批评他不协音律，应该是指他所写的词的声调调值与旋律线有时会违背，用戏曲术语来讲就是容易“倒字”，使听众不容易听懂歌词。（注：对于苏轼词是否协律的问题，现代学者一直有争论。龙榆生、沈祖棻、施议对认为苏词全部合律或者大部分合律可歌；刘石、王水照则认为苏轼词大部分不合音律。但他们都没有从声调语言的特点这一角度来论述此问题。）至于如何才能使腔（旋律）词（声调）相应，是一个很复杂的问题。于会泳在1963年针对京韵大鼓、单弦、评剧等使用北京话的戏曲、曲艺进行分析，认为腔词相应应该符合下列规则：阴平字的腔格最好不低于阳平、上声、去声的腔格（可以平近）；阳平字的腔格最好不低于阴平、上声、去声的腔格（可以平近）；上声字的腔格最好不低于阴平、阳平、去声字的腔格（可以平近）；去声字的腔格最好不高于阴平、阳平、上声字的腔格（可以平近）。（注：于会泳：《民族民间音乐腔词关系研究》，1963年油印本，我没有能找到原文，转引自黄良喜《词腔相应论》，<http://www.rci.rutgers.edu/~lianhee/ciqiang.doc>。）黄良喜对十首最为流行的民歌进行分析后得出了近似的结论。（注：黄良喜：《词腔相应论》，<http://www.rci.rutgers.edu/~lianhee/ciqiang.doc>。于会泳的研究我没有看到原文不能妄断，但黄良喜先生的研究据我看似乎是有缺陷的：他随手选取的十首民歌何以见得一定是词腔相应的典型呢？据此来制

定规范是否肯定靠得住呢？）我介绍这些研究成果是想说明一点：声调语言入乐，会给听众理解歌词带来较大的困难，比起无声调语言来，人们更需要依靠文字的帮助来理解歌词。在文字产生之前，歌唱在汉语中只能适合于较短篇制的抒情状物，而不太适合于复杂的长篇叙事。复杂的长篇叙事不可避免地会牵涉到许多的专用名词（如人名、地名等），这对不熟悉故事的听众来说是很难理解的。即便是短篇的抒情状物也尽量要利用习惯的语言搭配，任何一种新颖的语言变化如果用旋律来演唱的话，都会引起理解上的困难。这是汉族难于诞生长篇讲唱叙事诗的根本性原因之一。我们可以想象，即便是汉族诞生了一位如荷马一样杰出的天才，创制了长篇讲唱叙事诗，但数代过后，人们脱离了事件发生的背景，历史的记忆变得模糊，语言又发生了变化，这时候就不太能懂得歌词所讲述的意义，而这正是长篇叙事诗失传的时候。长篇叙事诗此时往往只剩下了一些片断，在不同的地区以不同的面貌传播，这也是我国神话零散、杂乱、不系统的原因。

### 三

但是，有人肯定会反驳，使用声调区别语意并起语法作用并不是汉语独有的语言现象，汉藏语系中的各种语言都有此一特点。可是，藏语系的藏族产生了《格萨尔王》这样的史诗；而属于侗傣语族壮傣语支的傣族更是一个叙事长诗十分发达的民族。傣族的叙事长诗有 550 部之众，长诗数量居全国 56 个民族之首（注：这些叙事长诗包括创世史诗、神话史诗、英雄史诗和悲剧叙事诗几个大类，以神话史诗和英雄史诗最为浩大。已收集到的叙事诗，短的在千行左右，长的达 1.2 万行。），其中的神话史诗《乌沙巴罗》、《粘芭细敦》、《兰嘎西贺》与创世史诗《巴塔麻嘎捧尚罗》、英雄史诗《沾响》都是篇幅长达几万行以上的巨著。至于汉藏语系其他民族的长篇说唱叙事诗也或多或少地存在。这又如何解释？

实际上，要论证我的观点，真正有说服力的方法是将汉藏语系长篇说唱叙事诗的诞生过程逐一考察，而这显然是在一篇论文中无法完成的。在此我就选取藏族与傣族的情况来分析，我以为这是两个具有典型意义的实例，知道了这两个实例，就大致上可以知道汉藏语系长篇讲唱叙事诗产生的一般情形。

首先来看藏族长篇讲唱叙事诗的产生情况。藏族具有叙事长诗并不能推翻我的上述论断。我们要知道，汉藏语系各语言的声调不是原生的，而是后起的，这一点学术界已很少有异议。这其中，各语言的声调出现的时间各不相同。如缅甸语，学术界根据镌刻于 1112 年的妙齐提碑文来分析其语音特点，表明缅语此时尚无声调。（注：参见曾晓渝、陈平《从妙齐提碑文溯缅语声调之源》，第 22—31 页，《民族语文》2000 年第 2 期。）藏语同样也不是在产生之初就有声调的。在国内藏语三大方言中，卫藏和康两大方言有声调，安多方言没有声调。金鹏先生说：根据书面语所反映的语言面貌和方言情况推测，藏文创制之时藏语尚无声调，藏语声调是随着历史上的演变而出现的。（注：见金鹏主编《藏语简志》，第 6—7 页，民族出版社 1983 年版。）金鹏先生根据的藏文书面语资料大致是反映 7 世纪左右语音面貌的，而从目前掌握的资料看，《格萨尔王传》大约产生于公元前后至公元五、六世纪，远远早于藏语产生声调之前。幸运的是，藏族在声调尚未产生之前就有了成熟的注音文字能够将史诗较方便地记录下来。而且，就乐器来说，藏族很早就有了便于携带的弹拨乐器。他们那儿最流行的乐器是毕旺（琵琶、琴）、毕旺居吉巴（单弦琵琶或琴）、毕旺居松（三弦琵琶或琴）、毕旺居芒（多弦琵琶或琴）、札木年（弦子）、扎年琴等等。最著名的扎年琴就是一种历史悠久的藏族弹拨乐器。在 5 世达赖喇嘛时期，由第巴·桑结嘉措著的《眼耳意之喜筵》中就清楚地记载了扎年琴的历史和种类，琴弦的结构，指法和各种技法，并附有大量的日卡尔鲁（宫廷乐曲谱和扎年琴弹奏的文学乐谱。在大昭寺壁画上我们也可以看到，早在 1300 多年以前藏王松赞干布十善法册的宏伟庆祝场面中，就有三把扎年琴弹奏的情形。总之，藏族的情况与印欧语系诸民族产生史诗的情况并无太大的不同：鼓励流动的游牧文化，方便携带的乐器，职业半职业的吟唱艺人，无声调（或声调产生以前）的语言。



相比之下，汉语的情况则大不相同。对于周秦时代的汉语声调情况学者聚讼纷纭，陈第主张古有四声，顾炎武主张“四声一贯”、江永主张“古有四声，随声谐适”，段玉裁主张“古无去声”，孔广森主张“古无入声”（入归去），江有诰、夏燮等主张古有四声。后来，黄侃主张“古无上去，惟有平入”，王力又重复了段玉裁“古无去声”的认识。其他还有魏建功的“阴阳入”三声说，王国维的“阳声一，阴声平上去入”的五声说。再后来，杨树达、周祖谟、杨剑桥、谢纪锋、俞敏等从不同角度复证周秦时代实有四声。最近有关这方面的研究论文是张玉来的《周秦时代汉语声调的分布及其语音性质》，一个主要的结论是：从《诗经》押韵看，周秦时代四声的格局基本确立，平入二调的存在毫无疑问，上声已出现（之部尤为明显），去声只有54%独押，表现特别，看来与其他三声有异。（注：参见张玉来《周秦时代汉语声调的分布及其语音性质》，载<http://ling.ccnu.edu.cn/message/yyxlw/zhangyulai-tone-zhou.doc>）实际上，我们只需知道学术界都认为声调在周秦时代业已产生，只不过对声调的具体情况的认识有分歧而已。也就是说，在汉族的文字相对成熟之时，汉族的语言声调早已产生，已然失去了长篇讲唱艺术存在的最佳条件，因此，也就无法用文字将这些叙事诗记录下来。

相比之下，傣族的情况对我的假说提出了最大的挑战。由于语言学界对傣语声调情况尚无深入的研究，我们并不清楚傣语的声调产生于何时。但无论如何，综观傣族的叙事诗创作与流播，都与我所说的长篇讲唱叙事诗产生的典型形态有着较大的区别。比如说，傣族并不是游牧民族，很早就是定居的农业文化，然而他的职业、半职业歌手却层出不穷。这是因为傣族具有一个稳定的职业歌手制度——“赞哈制度”。“赞哈”即歌手，是从傣族上古氏族公社时代执掌祭祀活动的“盘赞”（意为会祭神的人）发展演变而来的一种专司歌唱之职的特殊社会群体。进入阶级社会以后，统治者为了利用赞哈在傣族社会享有的威望为自己的政权服务，采取了一系列措施对赞哈进行管理，在此基础上形成了一整套歌手制度，包括授级管理制度、演唱制度和师徒授艺制度等等。根据赞哈的学识、才能和影响，由领主分别封以“赞哈”、“赞哈蚌”、“赞哈叭”、“赞哈勐”等等做称号，最大的赞哈就称为“赞哈勐”。（注：参见西双版纳州民委编《傣族文学简史》，第111—115页，云南民族出版社1988年版。）这个官方系统的赞哈制度无疑对叙事长诗

的创作与流传起到了极大的作用。傣族也没有发明便于携带的并能演奏旋律的乐器，但是他们通过一种看似笨拙的方法来解决长诗歌唱时的伴奏问题：那就是由两人合作，表演时，一人吹笛，一人演唱。

不过，更仔细地考察傣族叙事长诗的产生过程，我们就会看到，傣族的叙事长诗不完全是原生的，甚至可以说大部分不是原生的，外来文化对它们的产生有着巨大的影响。傣族反映氏族早期生活的古歌如《关门歌》、《叫人歌》、《睡觉歌》等，和汉族《诗经·国风》中的民歌一样，都属于小曲短章。但随着佛教文化的传入，长篇叙事诗有了突飞猛进的发展。这不仅表现很多佛教故事采用叙事长诗的方式得到宣传与流播，更关键的是，傣族在模仿印度文字而创造了自己的表音文字之后，就有可能将过去的口头文学加以记载、整理、加工、再创作。毫无疑问，原本为了宗教目的而产生的贝叶文化的兴起和繁荣，对傣族文学的发展起到了决定性的促进作用。傣族民间叙事长诗，绝大多数都是根据贝叶经同名故事改写和再创作的。对此，明代傣族诗学家祜巴勐在其《论傣族诗歌》一书中写到：“自从有了文字和经书，原来的零星歌谣就变得更加系统起来，被人们用文字刻在竹筒和贝叶上，写在纸上和布上，叙事长诗就是在这样的基础上逐步形成的。”在傣族的五大长诗中，或多或少都有佛教文学影响的痕迹（注：参见刘岩《南传佛教与傣族文化》第八章《佛经文学与傣族文学》，第220—241页，云南民族出版社1993年版。），表明它们都是产生或成形于佛教传入傣族之后。因此，傣族提供了一种完全不同于典型形态的案例，许多不利于长篇叙事诗产生的因素都有变通的条件来弥补：定居文化不宜于职业或半职业歌手的诞生，但是王室贵族的资助可以弥补这一缺陷；乐器不便于独自伴奏，则两人配合；声调语言不便于理解，使得唱词的传播有困难，但借助文字照样可以使歌词内容代代相传。当然，最终它离不开一个强有力的外来文化的影响，而且我始终怀疑在佛教进入傣族之时，傣语可能还没有产生声调。类似这样的产生形态，我将之称为长篇讲唱诗歌产生的次生形态。

佛教大规模进入的情形同样发生在东汉以后的中原地区，但汉族地区依然没有出现像傣族那样叙事长诗蓬勃发展的局面。尽管自从佛教进入中土以后，原本几乎没有叙事长诗的汉族地区也产生了《孔雀东南飞》这样具有350句、1765字的叙事诗，不过和叙事诗发达地区那些动辄上万句的长篇比，尚不足称道。

尽管印度的长篇讲唱文学也被译介到了中土，人们对这种形式已经并不陌生，而且佛教寺院有能力养育像文淑那样几乎以讲唱为职业的僧人（注：璘：《因话录》卷四载：“有文淑僧者，公为聚众谭说，假托经论所言，无非淫秽鄙亵之事。不逞之徒，转相鼓扇扶树；愚夫冶妇，乐闻其说，听者填咽。寺舍瞻礼崇拜，呼为和尚。教坊效其声调，以为歌曲。”），市民社会的发展也使得职业艺人能够维持生存。但由于汉语声调已经高度成熟，而且，宣传一种外来宗教，其基本语境是完全陌生的，所以，它决不能像在印度、西域地区一样，完全靠歌唱来宣扬佛理与叙述故事，这样做，听众根本不能理解。虽说可以依靠文字作为帮助，但是佛教的宣教对象，大部分还是无文化或低文化的下层民众，所以，像《佛本行赞》这样的长篇讲唱在汉族地区是很难流行的。作为变通，在汉族地区出现了变文、俗讲等形式。从唱导到变文到俗讲，其基本的发展趋向是“讲”的增多而“唱”的减少，对于叙事情节来说尤其如此。到话本中，就形成了一个基本的模式，即唱一般只用于描摹人物外形、写景状物、分析心理、抒发情感，最多是概括情节，基本上不用于叙事，叙事主要靠讲来完成。很显然，这是由汉语的语言特点所决定的。也就是说：高度发达的声调语言更容易用“讲”而非“唱”来叙述复杂故事。这一原因，我想同样也适用于解释中国戏剧的晚出。要知道，早期戏剧是以唱为主，念白为辅，而且其他表演手段尚不完善，观众不太容易通过演唱表演来理解复杂的故事。所以，在印度、西域盛行的戏剧形式，却不能在立刻在中土开花结果。一直要到各种表演手段基本完善，观众能够通过表演理解情节之后，戏剧才能在中土生存并发展。

总而言之，鼓励流动的文化环境、便于携带与伴奏的乐器、无声调（或声调产生之前）的语言等因素可以视之为长篇讲唱叙事诗的原生条件；外来文化的刺激，则是讲唱艺术的次生条件。有声调语言对演唱叙事长诗有强大的制约作用，正是由于这种制约作用，使得汉族的上古时期没有产生讲唱形式的叙事长诗。即便是在佛教文学大举侵入之时，原本以唱为主、以说为辅的佛教唱导方式也只能改变为以说为主、以唱为辅的变文、俗讲等方式；而且在印度、西域广为流传的戏剧，在中土也一直得不到适宜的生存土壤。归根结底，是我们的语言决定了我们独特的艺术形式。

作者简介：王青，南京师范大学文学院。

（本文原载《民族文学研究》2005年02期，第92~96页）