

# 口头史诗的音乐与演述<sup>1</sup>

卡尔·赖歇尔

(Karl Reichl)

姚慧 译 李修建 校

摘要：史诗旋律被学界视作两极，即“单诗行同曲体”(stichic)与“多诗行异曲体”(strophic)<sup>2</sup>的两种旋律类型。当“多诗行异曲体”旋律富有音乐性、复杂性和多变性时，“单诗行同曲体”旋律却呈现出重复和单声性的趋向。对史诗音乐的忽视以及史诗学界只将史诗视作文本来进行研究的现状为我们提出了一个美学上的基本问题：当音乐被忽视时，我们正在丢失口头史诗属性中的一个重要组成部分。史诗是唱出来的，是在音乐的演唱中完成故事的演述的，因此拓展史诗演述欣赏的音乐维度是必要和重要的。

关键词：口头史诗与音乐，史诗音乐特征，结构功能，口头属性

俄国公务员帕维尔·尼克拉耶维奇·雷布尼科夫(Pavel Nikolaevich Rybnikov)很多年都在关注俄国民俗。1860年，他在收集幸存的口头传承的俄国英雄叙事诗壮士歌(bylina)<sup>3</sup>时，发现自己被困在欧米加(omega)湖的一个岛上。在那儿他有一个惊人的发现，他是这样描述的：

在微弱的柴火堆旁，我躺在旅行袋上，在余烬上熬制了一些茶，边品茶，边吃了一些随身携带的食物，身体在火焰的烘烤下暖合起来，沉沉睡去。然后我被一阵奇怪的声音惊醒，我听过很多歌曲和宗教诗歌，但这样的声音是我之前闻所未闻的。活泼、奇异而欢快，时而

<sup>1</sup> 本文是《口头史诗：演述与音乐》(*The Oral Epic: Performance and Music*)一书的导言部分。限于篇幅，译者征得了赖歇尔教授的同意，这里只摘录了导言的前半部分，后半部分主要侧重对全书内容的介绍。*The Oral Epic: Performance and Music* / Karl Reichl (ed.)-Berlin:VWB, Verlag für Wiss.und Bildung, 2000.——译者注

<sup>2</sup> 在中国音乐专业术语中似乎并没有与“stichic”和“strophic”完全吻合的现成词汇，根据作者的解释，这两个词表达的是与诗行相关的两种旋律类型。“单诗行同曲体”(stichic)是指在每一诗行中使用相同的旋律(或几乎相同的旋律)，并且旋律形态相对简单、受音域的限制、通常更接近于吟诵类型的旋律，与中国的“单曲体重复”有类似之处。而多诗行异曲体(strophic)的旋律通常由各种多于一个诗行的短小乐句构成，旋律形态较为复杂，具有多样性、近似歌曲的旋律特征。虽然“单诗行同曲体”和“多诗行异曲体”的译法不一定与作者之意完全吻合，但在没有更合适的词语可用的情况下暂且用之。——译者注

<sup>3</sup> Byliny, 壮士歌，口头传述的俄国英雄叙事诗。最古老的壮士歌属于记述10-12世纪基辅的黄金时代的一组诗，集中描述了国王弗拉基米尔一世和他的宫廷的业绩。最受人们欢迎的英雄之一是具有独立精神的哥萨克穆罗姆的伊利亚，他保卫基辅罗斯，使之免受鞑靼汗王的侵犯。虽然基辅近郊的农民已不再知道这些诗歌，但是到19世纪，人们在居住于俄国欧洲部分的西北部边远地区奥涅加湖周围农民的演述节目里发现了它们。住在西伯利亚东北部边远地区的人们也知道这些诗歌。记述俄国历史各个时代的其他壮士歌在全国范围内也都被收集起来。所有壮士歌加到一起就构成了一部俄国的民间历史。壮士歌可能起源于职业宫廷歌手。(引自[美]约翰·迈尔斯·弗里著，朝戈金译：《口头诗学：帕里-洛德理论》，北京：社会科学文献出版社，2000年，第45页尾注47)——译者注

节奏紧凑，时而又慢下来。它的曲调使我想起了很久以前被我们这代人忘记了的一些事情。就这样，很长时间我不愿醒来，聆听着这首歌的每个字，我是如此兴奋，并完全被这种新的感觉所深深地感动。<sup>4</sup>

雷布尼科夫听到的是一位老人演述的一种古老歌曲——壮士歌，这位老人“胡须浓密且花白，眼睛里闪烁着熠熠光辉，脸上流露着和蔼的表情”。有趣的是，雷布尼科夫在讨论的开篇就记录了俄国口头史诗的音乐部分（这样的声音是……），在这之后才谈到歌词及它们的意义。作为一种口头现象的壮士歌，只有当它被演述和歌唱时，它才是一种来自于生活的诗歌：它是歌词与音乐、故事与旋律的结合体，在俄国壮士歌的收集史上，这点很早就受到了关注，可以回溯到 18 世纪上半叶，那时基尔沙·丹尼洛夫（Kirsha Danilov）编纂了第一部内容充实的俄国口头史诗集。丹尼洛夫不仅记录下了壮士歌的文本，而且还包括它的旋律。这些旋律对于理解作为歌唱诗歌的壮士歌是弥足珍贵的。<sup>5</sup>

壮士歌是和其他口头史诗一样：这些故事通常都是在歌唱中演述的，并且通常用一件乐器伴奏。作为一种歌唱的诗歌，它们为当地的听众所欣赏。口头史诗的音乐属性很早就得到了证实。在《奥德赛》的一个著名场景中，生动地描述了口头叙事诗歌的演述性：当奥德修斯在阿尔基诺斯（Alcinoos）的宫廷作客时，费阿刻斯（phaeacian）国王的盲人歌手德莫多克斯（Demodocus）（*aoidos*，即歌者）就用 *phormynx*<sup>6</sup> 琴伴奏来演唱叙事诗，其中，“阿基琉斯和奥德修斯的争论”就显然是这样一部史诗（或是史诗的一部分：VIII.62ff）。它出现在柏拉图的对话《伊翁》（“*Ion*”，和其他希腊作品）中，史诗吟诵者们是在歌唱中演述荷马史诗的。同样，古日耳曼英雄叙事短歌（Old Germanic heroic lays）和史诗也必须在歌唱或吟唱中得以完成，类似的实例在古英语史诗《贝奥武夫》中也有。在宴会中，一位歌手起身吟诵芬斯堡（Finnsburh）英雄叙事短诗（Heroic lay），即一个关于丹麦人和弗里斯兰人（Frisians）之间争斗的悲剧故事。口头歌手（古代英国盎格鲁-撒克逊的吟游诗人）的演述以清晰的歌唱为特征（*swutol song scopes*，“歌手的清晰演唱”）。参照里拉琴（古英语叫做竖琴 *harp,hearp*），我们可以推测，游吟诗人的演唱是有乐器伴奏的。

尽管口头史诗的诗歌与音乐相结合的（*poetico-musical*）迹象明显，但学者们大体上将荷马史诗和古德国史诗，以及俄国的壮士歌仅仅当作诗歌来看待。假如过去的传统中没有旋律材料被发现，就像古希腊或古德国史诗一样，那么这是可以理解的。但假如传统中音乐的证据是确实存在的，像俄国口头史诗那样，那么这就有问题了。对史诗的音乐层面的忽视为

<sup>4</sup> 雷布尼科夫 1909-10, 1: lxix. 转引自克肖·查德威克（N.Kershaw Chadwick）的翻译（查德威克 1932, 4）。——*Bylina* 这个词（复数形式是 *byliny*）事实上是一个由学者们发明的词汇（由 *byl* ‘was’ 派生而来）；这个流行的术语最初用 “*starina*”（复数形式是 *stariny*）这个词，意思是“很久以前的歌”。关于俄国壮士歌的简要调查可参考奥伊纳斯（Oinas）1978；俄国口头（史诗）诗歌在蒙罗（H. Munro）的第二卷和克肖·查德威克的《文学的发展》（*Growth of Literature*）（1932-40）中被广泛关注。

<sup>5</sup> 丹尼洛夫的合集直到 1804 年也尚未出版，之后只有部分章节公开，其完整版本可参阅丹尼洛夫 1977；关于他誊写本中具体的音乐分析部分可参阅别利亚耶夫（Belyaev）1969。

<sup>6</sup> *Phormynx* 是古希腊最古老的一种弦乐器，介于里拉琴和西萨拉琴（*Kithara*，古希腊的一种乐器，属于里拉琴家族，在现代希腊被等同于吉他）之间，它由 2-7 根弦组成，在荷马时期被广泛用作游吟歌手的伴奏乐器。——译者注

我们提出了一个美学上的基本问题：仅将史诗解释为诗歌和语言合理吗？或者当音乐被忽视时，我们是否正在丢失口头史诗属性中的一个重要的组成部分？这就如同我们想到的民间歌曲、叙事诗或民谣一样。

说到诗歌和音乐的关系，将诗歌作为文本，与将民歌（*lied*）作为言语和音乐的结合是两件不同的事，任何一方都可以用它们自己的方式来作出阐释。没有人敢说艾兴多夫（Eichendorff）的诗歌《月夜》（*Mondnacht*）只能在舒曼（Schumann）的乐曲中才能被欣赏。我们也许会感受到舒曼的乐曲大大增强了艾兴多夫诗歌的美学感染力。但毫无疑问的是，诗歌作为一种艺术形式，是完全独立于任何乐曲的。而另一方面，民间歌曲和叙事诗在此点上却迥然相异。

在大烟山的顶峰  
在如此高的山巅之上  
大声歌唱的鸟儿和斑鸠飞向了哪里  
它们能听到我这悲伤的哭泣吗<sup>7</sup>

任何一个美国人能否立即唱出这一旋律呢？对于许多美国人而言，并且不仅仅是美国人，这首歌只被当作民间歌曲的文本形式而存在，如果他们注意到了这首诗，那么他们可能只知道它是一首民歌。当然，人们可以去阅读这首歌，而不考虑其旋律，不过，只有读者不熟悉这首民歌时，才有可能出现这种情形。当将民间歌曲和叙事诗只视作文本来欣赏才真正具有可能性时，有人也许认为只将他们看作文本的解释是不完整的，认为当音乐没有被考虑在内时，实际上一些事项正在被丢失。研究叙事诗的学者伯特兰·布朗森（Bertrand Bronson）已经着重强调了将叙事诗作为一个文本与音乐的结合体来进行研究的必要性：

然而，我认为如果学习叙事诗的学生不准备给予其音乐性相同的关注，不将其作为他论文题目口头性的一个方面来理解的话，那么他论文所掌握的知识量最后也只能达到全部知识的二分之一。如果他缺乏对音乐基本原理必要了解的话，或不愿意或不能积极连续地参与到其他适当的必备要素进行合作研究的话，他最好转向其他领域。因为他在自己的冒险中剔除了叙事诗的音乐部分。<sup>8</sup>

史诗研究也会给出同样的回应吗？我们难于回答是否我们只关注歌词的局限性会严重曲解我们的理解？这个问题的答案取决于我们是将音乐仅仅认作是诗歌音乐（*poetico-musical*）形式的附属的、装饰性部分，还是将其看作是诗歌音乐（*poetico-musical*）

---

<sup>7</sup> 《On Top of Old Smokey》，美国民歌，1948年由阿兰·罗马克斯（Alan Lomax）录制。阿兰·罗马克斯（1915-2002）：民俗音乐学者，作家，田野录音师，电台DJ，民俗音乐出版家，美国国会图书馆民歌档案馆馆长。——译者注

<sup>8</sup> 布朗森 1969，38。

形式重要的、不可分割的组成部分。歌词和音乐的关系会在不同的传统中、因史诗的不同亚类型（subgenres）而产生不同的形式；因此这个问题并没有一个简单明了的答案。

在给出答案之前，对于歌词和音乐关系的讨论，一个描述性的和具有分类学意义的体系或许已经建立。为了完成这项工作，我们再回到壮士歌史诗的问题上来。最全面、最详细版本的副标题和作为歌唱故事的俄国壮士歌研究都强调了壮士歌音乐的重要性。如多布罗沃利斯基（B.M.Dobrovol'skiy）和科尔古扎洛夫（V.V.Korguzalov）（1981）的研究：“壮士歌：一种俄国的音乐史诗”。（Byliny: Russkiy muzykal'nyi epos）。在壮士歌音乐和表演的基础上，多布罗沃利斯基和科尔古扎洛夫提供了一种俄国史诗传统的特性描述和类型研究，它关注的不仅仅是俄国的口头史诗，还包括其他的传统形式，这将会在这本论文集和这篇导论性的文章中进一步看到。关于它们更多的普遍联系，我将对多布罗沃利斯基和科尔古扎洛夫的对比研究略作一点简单的描述。

琳琅满目的地区传统可以分成两个主要区域：在白海海岸，覆盖大致可以从阿尼加湖地区、经由阿尔汉格尔斯克延伸到梅肯（Mezen）区域的北方传统，和在顿河（Don river）地区的哥萨克人中流传的南方传统，其中北方传统更古老；这里可谓是俄国壮士歌史诗歌唱的故乡。南方传统的旋律深受合唱和复调普遍影响，而北方传统的旋律却是单声和无伴奏的。一般说来，北方传统的旋律具有单诗行同曲体（stichic）属性，也就是说，在每一诗行中使用相同的旋律（或几乎相同的旋律），而南方传统则更喜欢多诗行异曲体（strophic）的旋律，这些旋律由各种多于一个诗行的短小乐句构成。具有单诗行同曲体属性的旋律更受其音域的限制，并且通常更接近于吟诵类型的旋律；而另一方面，多诗行异曲体的旋律则呈现出更趋向于多样化的、近似歌曲的旋律特征。

尽管这是在多布罗沃利斯基和科尔古扎洛夫讨论中出现的基本分类方法，但他们描绘的图画却远复杂于此。首先，他们划分出第三种传统，在中心的或混合区域（在伏尔加河沿岸，但也能在西伯利亚俄国中间找到），这种传统兼具南北方传统的特征。其次，他们强调在每一个传统中也有种类繁多的多样化特征，它导致了更细致的划分和区别。

为了至少可以解释一些壮士歌的歌唱特征，我将简略地讨论来自北方传统的一个实例。这是壮士歌的开始部分，它是 1955 年在俄国北部乌斯特·齐列姆斯基（Ust'-Tsilemskiy）地区（在科米共和国的北部），根据 70 岁歌手尼基塔·费奥多罗维奇·叶尔莫林（Nikita Fedorovich Yermolin）的演唱记录下来的。<sup>9</sup>壮士歌是著名俄国史诗歌的一个变体形式，它是关于英雄伊利亚·穆罗梅茨（Il'ya Muromets）和盗贼索洛维伊（Solovey）的故事。在这首史诗歌中，它的 60 多个变体是人们所熟知的，英雄伊利亚·穆罗梅茨在拜访基辅的弗拉基米尔王子。一路上，伊利亚先是解救了被立陶宛人包围的贝克托维茨（Byketovets）（根据叶尔莫林的版本），然后战胜了强大的强盗索洛维伊，索洛维伊是兼具人和动物特征的怪物（索洛维伊的意思是

---

<sup>9</sup> 这个文本在阿斯塔霍娃（Astakhova）等 1961，124-26 中可以找到；这个旋律可在同上，501 页中找到。关于这一传统的壮士歌音乐可参看索科洛夫（Sokolov）1961。——在这本书中，如同在《芝加哥风格手册》（*Chicago Manual of Style*）中说明的一样，俄语是根据音译的“英语”（而不是“语言学的”）系统直译而来的。

“夜莺”)。当弗拉基米尔质问伊利亚为何姗姗来迟时,伊利亚回答,他不得不首先战胜立陶宛人,继而再打败索洛维伊·拉兹博伊尼克(Solovey-Razboynik)(夜莺强盗)。此后,伊利亚带领弗拉基米尔王子来到他的马前,看已被伊利亚捆绑在马镫上的索洛维伊·拉兹博伊尼克辱骂弗拉基米尔王子,并最终被伊利亚杀死。<sup>10</sup>这个壮士歌史诗可以很好地回溯到14世纪;在叶尔莫林的版本中,它包括76诗行。开始的五行是这样的:

老英雄开始了他的旅程,  
他在基督徒的星期六那天出发,  
按时参加基辅城市的早晨弥撒。  
如果你走直线距离抵达那里需500俄里,  
如果你绕道前去就需要800俄里。

如果我们看音乐,立即会很明显地发现文本的每一诗行都用相同的旋律来演唱。虽然其中也有变体,但它们整体上变化不大。在讨论旋律中被发现的少量变体之前,我首先将旋律作为一个整体来看待。这只能是一个粗略的特性描述,并不是详细的风格分析。亦需指出,任何转写(transcription)<sup>11</sup>也仅仅是实际音乐表演的大体反映而已。转写口头演述的传统音乐困难重重,这些困难在民族音乐学的文学研究中已被广泛讨论。<sup>12</sup>在上述所列的示例中,誊写(transcription)必须被认为是“音素的”(phonemic),而不是“语音的”(phonetic)。在语言学中,一个音素的誊写标示的只是那些为区分意义而在结构上所必需的声音元素,而一个语音的誊写标记的则是声音所有的细微差别。譬如,在英语中,“pin”的最初发音在语音学上是双唇送气清塞音(aspirated voiceless bilabial plosive),标记为国际音标[p<sup>h</sup>]。而另一方面,“bin”的最初发音是不送气浊双唇塞音(unaspirated voiced bilabial plosive),标记为国际音标[b]。在语音学上,“pin”和“bin”按照浊音(voicing)和送气音(aspiration)来加以区别,但对于区分作为具有不同意义的单词“pin”和“bin”而言,只有浊音才是必需的。如果“pin”最初的发音是不送气的(就像法国人的发音),那么语义上的“pin”和“bin”之间的差别就会被保留下来;然而,如果“pin”最初的发音是浊音,那么这两个词便再也无法区分了。在音素上,浊音就是全部(voicing is all the counts)。因此我们能在语素誊写中用/p<sup>h</sup>/来代替[p]。类似地,“音素的”音乐转写标示的是结构上的重要元素,但却忽视了实际演述中的细微差别。<sup>13</sup>

<sup>10</sup> 关于完整版本的英文翻译可参照查德威克 1932, 66-73; 也可以对比参照特劳特曼(Trautmann) 1935, 292-300; 关于它的翻译(或解释)可参看普罗普(Propp) 1955, 227-47。关于索洛维伊·拉兹博伊尼克的神话人物可参看托卡列夫(Tokarev)等 1980-82, 2:460。

<sup>11</sup> 在口头传统领域,“transcription”通常被译作“誊写”,而在《牛津简明音乐词典(第四版)》中,却将“transcription”解释为:(1)改写音乐作品,用非原谱的其他乐器或人声表演;或虽用同一种乐器或人声,但经改写后其风格却更为精巧。(2)将音乐作品用另一种记谱法转写([英]肯尼迪,[英]布尔恩编;唐其竞等译:《牛津简明音乐词典(第四版)》,北京:人民音乐出版社,2002年,第1187页)。译者认为,此处应该理解为是用一种记谱法记录或转写史诗的音乐表演,故在此处采用了不同的译法。——译者注

<sup>12</sup> 关于这一调查,可参阅埃林森(Ellingson) 1982。

<sup>13</sup> 这在内特尔(Nettle) 1964, 103ff 中有所讨论。

在北方传统中，壮士歌的演述是无伴奏的。更进一步讲，在许多史诗传统中（也不是全部），只有一位歌手演述史诗；因此音乐是单声的。由于每一诗行基本上都用相同的旋律来演唱，壮士歌史诗的音乐能够被称作是单诗行同曲体的（*stichic*）。歌词和旋律之间的关系主要是音节式的，即每一音节对应一个音符。每两个音节对应一个音符的也能找到，下面有两个旋律片段是每一音节对应四个音符的。节奏和节拍是清晰且规整的；根据下面的谱例，我们也有两种节拍的结合体<sup>14</sup>，在弱起的 3 个八分音符之后，紧接的是 11/8 拍（在第 5 个八分音符后有 1 个休止符）和一个 9/8 拍（5 个八分音符加 1 个休止符）。换言之，旋律在节拍上由 3、5 或 6 个八分音符的节拍组构成。从节奏上来讲，这些节拍被认为是四分音符、八分音符和十六分音符的结合体。

谱例 1



在它的轮廓中，旋律轮廓可以被描述为“流畅的”和“似歌曲的”（*song-like*）。换言之，上行和下行乐句之间具有连续性，大体保持在一个五度音程（ $e^1-b^1$ ）的范围内，偶尔也会通过一个更低的全音（第二行和第三行的  $d^1$  到  $e^1$ ）和一个更高的小三度（第四行的  $d^2$ ）音程来完成超出五度范围的旋律进行。各种旋律音符之间的音程关系主要是二度音程（即旋律的进行通过二度音程来完成），这是在两个由 4 个十六分音符（ $b-a-g^\sharp f$ ,  $a-g^\sharp f-e$ ）组成的下行乐句中最显著的一个特征。除了二度音程之外，也有各类的上行跳进——小三度（ $^\sharp f-a$ ）、四度（ $^\sharp f-b$ ）、五度（ $e-b$ ）和六度（ $^\sharp f-d$ ）——和偶尔的下行跳进（小三度  $a-^\sharp f$ ，四度  $g-d$ ）。旋律的基本框架能够被描述为一个从  $e$  到  $b$  的三次上行和随后至  $^\sharp f$  或  $e$  的一个下行（的旋律进行）。还有三次下行跳进，开始和中间的跳进（ $b-a-g^\sharp f$ ），以及最后一个到更低音的跳进（ $a-g^\sharp f-e$ ），旋律以  $e$  为结束音；音阶可以等同于现代的 E 小调（伊奥利亚调式）。

<sup>14</sup> 即中国音乐专业术语之“变换拍子”。——译者注

从上述大致的描述中，我们可以确立描述史诗旋律的各种参数。其中有：<sup>15</sup>

无伴奏的（unaccompanied）/ 有伴奏的（一种乐器/几种乐器）（accompanied）

单声的（monophonic）/复调的（polyphonic）<sup>16</sup>

单诗行同曲体的（stichic）/ 多诗行异曲体的（strophic）

音节的（syllabic）/ 非音节的（non-syllabic）（有装饰音的 melismatic）

规整的节拍或节奏（regular metre/ rhythm）/ 不规整（自由）的节拍或节奏（irregular [free] metre/ rhythm）

“单调的”旋律轮廓（“flat” melodic contour）/ “变化的”旋律轮廓（“varied” melodic contour）

窄音域的（small range）/ 宽音域的（wide range）

级进（small intervallic step） / 跳进（wide intervallic step）

单乐句的旋律（one-phrase melody）/ 多乐句的旋律（multi-phrase melody）

五声的（pentatonic）/ 大小调的（diatonic）/ 十二平均律的音阶（chromatic scale）

西方音阶（Western scales）（教会调式等 Church mode etc.）/ 非西方音阶（non-Western scales）（slendro etc.）

对上述这些参数，我们还应该附加一些更进一步的关于风格特征的说明，比如力度变化（dynamic）的属性和口头特性：

慢速的（slow tempo）/ 快速的（fast tempo）

低音量的（low volume）/ 高音量的（high volume）

低音（low vocal pitch）/ 高音（high pitch）

流畅的歌唱（smooth singing） / 不流畅的歌唱（non-smooth singing）（随意增减音符的长度 rubato，刺耳的声音等 rasping sound etc.）

自然的声质（natural voice quality） / 不自然的声质（non-natural voice quality）（闭塞音 glottalized voice，鼻化音 nasalized voice etc.）

大量著作集中于对民间音乐和非西方音乐的风格分析，它们揭示了民族音乐学分析的复杂性和困难性。根据这份资料，上述所列参数很容易通过一种精巧地、更精密的网格来加以

<sup>15</sup> 特别是对于民间歌曲旋律的分析和分类，可参阅由费特尔（Vetterl）和格尔纳（Gelnár）1969 提出的分类学，他将(I)非“多诗行异曲体”（strophic）结构的旋律（包括单诗行同曲体旋律 stichic）和(II)多诗行异曲体（strophic）旋律（两个、三个或更多诗行的旋律）区分开来；在后者中，它们将(A)有固定节奏的旋律和(B)自由节奏的旋律加以区分，且二者还有进一步的细分（p.82）。由加尔科（Galko）和波洛切克（Poloczec）1969 提出的斯洛伐克民间歌曲的旋律分类也脱离了相似的旋律线。他们将“多诗行异曲体”的旋律分成一种有限定的（bound）（合适的 giusto）旋律进行和一种自由的旋律进行（可随意增减音符长度 rubato）；前者也使用一种规则的音乐节拍（metre）或一种不规则的节拍（p.61）。关于上述例子中旋律类型的分类也可参考博斯（Bose）1953，164-92。

<sup>16</sup> 严格来讲，当然“单声”（monophonic）应该区别于齐唱（homophonic），“多声”（polyphonic）应该区别于支声复调（或衬腔式的复调 heterophonic）音乐。

补充。然而，在现有的讨论语境中，这样粗略的说明就足够了。一些详细阐述将在本文的后半部分和这本书的各个章节中得以呈现。<sup>17</sup>

在对史诗旋律进行分析之前，我将对旋律中出现的变体做更进一步的观察。尽管这些变体是微小的，一眼望去容易将其视作一个平面，但它们却在此范围内说明了一个问题，即他们分析的关注点在音乐和（史诗）步格（metre）的关系上。在下列文本中，所列示例的五个诗行都由 13 个音节组成。如果考虑重读和非重读音节（一些重读音节已在编辑的文本中标出）的关系，那么下面的图解就出现了：

Sobiralse staróy da v put'-dorozhochku,  
A vo tu on subbotu da vo khristovskuyu,  
A k zautrenni pospet'vo stol'nëy Kie-grad.  
Akh vsë pryamym-to putem tuda pyat'sot tut vérst,  
Akh okol'niim putem dak vosem'sot tut vérst.

××	á	×××	á	××	á×	á	××
××	(á)	××	á	××××		á	××
××	á	×××	á	××	á	á	××
×××	á	××	á	×××		á	× á
××	á	×××	á	×××		á	× á

针对这个图解可做如下解释。第一个强音（ictus）出现在两个或三个非重读音节之前，第二行却异常地没有了“自然的”第一个强音：*tu* 大体上不是重读音节，但在此处（由于步格的原因）却必须按重读音节来处理。随后，在下一个重读音节之前又有另外的两个或三个非重读音节。这个强音以非重读和重读音节一个相当多变的顺序为开始；它的范围包括从一组非重读音节（三或四个）到一个非重读音节+重读音节的结合体。这一诗行结束在一个重读音节上，其后也是两个非重读音节，或是一个非重读音节+重读音节。如果我们认可下面的图解的话，那么有些不规则的重读和非重读音节的结构就成为了一种规律：

×× (×)    á×× (×)    á××    á× (×)    á×× [or:á]

那就是，我们有两个或三个音节组成的一个非重读，随后是一个四音步（four metrical feet）

<sup>17</sup> 一种可提供信息的观察可参阅布卢姆（Blum）1992。关于音乐风格的分析，一项相对全面的参数系列在洛马克斯（Lomax）1968，22-23 中提出；关于术语分类的批评性讨论可参考苏潘（Suppan）1969。关于民歌旋律可能的、解释性的描述可参考维奥拉（Wiora）1966，8-9。考虑到歌手的态度和声音特征的因素，维奥拉也提出了 12 个参数（如“10、声音的进行呈循环的、灵活的和柔软的曲线，或呈规矩的、尖利的、突然的运动轨迹……11、它能够有表情地歌唱，温和的、有意蕴的，甚至是戏剧的……或更冷静地、有所保留的歌唱……”——作者译）



的顺序，这用他们最规则的形式来论则是扬抑抑格（*dactyls*）。

我已经详细阐述了这些诗行的步格问题，因为在俄国壮士歌的步格问题上学界尚未达成共识。壮士歌在步格分析上的困难是众人皆知的。关于它们的步格，至少有一点就是要肯定它的存在，或者像查德威克指出得那样：“尽管不能说步格的特征已经确立，但毋庸置疑的是，步格在以一些形式存在着。”<sup>18</sup>然而，一些更积极的普遍的表述是可能的；用费利克斯·奥伊纳斯（*Felix Oinas*）的话来讲：“壮士歌有几种步格类型，但其中最普遍的是每一诗行有三个重读音节，以及在重读音节之间的、在数目（一至三个）上不断变化的非重读音节。通常结尾是一个扬抑抑格（*dactylic*），并在最后一个音节上也许会接受一个次重读音节。”<sup>19</sup>就像罗曼·雅各布森（*Roman Jakobson*）在他的斯拉夫史诗诗行的研究中展示得那样，壮士歌的步格分析已被学界广为涉猎，已经不再有进一步详细阐述的空间。<sup>20</sup>对于斯拉夫步格的讨论，更具体到南斯拉夫史诗步格，十音节（*decasyllabic*）的诗行或 *deseterac*，也可以在斯蒂芬·厄德利（*Stephen Erdely*，第3章）的著作中看到。但此处重要的是步格和音乐的关系。

1871年夏天，亚历山大·费奥多罗维奇·吉尔费丁（*Aleksandr Fedorovich Gil'ferding*）（*Hilferding*）在阿尼加湖（*Onega*）地区收集壮士歌史诗，并标示出了歌手的三种类型：

- （1）在每一首壮士歌中总能准确遵循步格规律的歌手；
- （2）能够遵循步格规律，但不能总是准确遵循的歌手；
- （3）通常不遵守步格规律的歌手。<sup>21</sup>

正如吉尔费丁所言，能在歌唱中演述壮士歌史诗的大体上是那些原封不动地保留了步格的歌手，而那些只能背诵壮士歌文本的歌手通常属于第三种类型。步格的结构和音乐的结构也因此是紧密相关的。蒙罗（*H. Munro*）和诺拉·克肖·查德威克（*Nora Kershaw Chadwick*）也对此作了以下论述：

根据壮士歌的说唱或背诵，一定数量的变体似乎存在于壮士歌史诗的步格之中。在吉尔费丁所记的后一个案例中，步格几乎全部消失。据观察，里亚比宁（*I. T. Ryabinin*）在背诵壮士歌时，通常为了几个诗行的连贯性而放弃韵文形式，而采用纯散文体。他似乎更将此做法应用到他所背诵的角色们的对话之中。据记载，里亚比宁吟诵的一代要晚于吉尔费丁所记之游吟诗人，在韵律的瓦解（*metrical disintegration*）过程中他可能代表的是一个更为先进的阶段。<sup>22</sup>

<sup>18</sup> 查德威克和查德威克 1932-40，2:20。

<sup>19</sup> 奥伊纳斯 1978，250。

<sup>20</sup> 特别参考雅各布森 1966；关于在印欧语系（*Indo-European*）系统中的斯拉夫步格的位置（和关于雅各布森的论文的评价）参见韦斯特（*West*）1973，170-73。

<sup>21</sup> 巴兰丁（*Balandin*）1983，50（原本在1873年出版）；此翻译源自查德威克和查德威克 1932-40，2:20。

<sup>22</sup> 查德威克和查德威克 1932-40，2:20。关于吉尔费丁涉及到的步格理论参见巴兰丁 1983，50ff；关于他的理论的现代评价参见费多托夫（*Fedotov*）1995。

回头再看已摘录的音乐，我们能够注意到旋律间的变体关涉整体的步格问题，并且它们可以帮助歌手用一种规律的方法来演述诗行。在许多示例中，以插入额外音符的方式来添加一个额外的音节：第一行 So-bi-ral-se > So-bi-ra-ly-se，第二行 khri-s-tov-sku-yu > khy-ris-tov-sku-yu 等等。除步格的变化外，旋律中也有微小的变体出现。音符 e 一般通过一个下行音阶（g-<sup>#</sup>f-e）过渡到第二个下行乐节（phrase）的结尾处<sup>23</sup>，但也有偶然现象，如第二行，通过 d 再回到 e（g-d-e）；类似的变体在第三行（<sup>#</sup>f-d-e）上述乐节的结尾处<sup>24</sup>也能找到。此外，在第四行中，定型的 a-<sup>#</sup>f 在向第二个下行乐节的过渡中被 d-c（pu-）所取代<sup>25</sup>。当音乐被纳入考虑范围时，这些诗行的步格节奏的分析才是完全规范的，且与上述所提之扬抑抑格（dactylic）的类型相一致。这些发现证实了贝特兰德·布朗森（Bertrand Bronson）对叙事诗的分析结果：如果只考虑文本，那么对其步格的理解则是不完整的。<sup>26</sup>

尽管史诗音乐的重要性不可否认，至少当它与恰当理解一首口头演述史诗（如俄国壮士歌）的步格结构相关时，这种重要性的准确度将更多取决于我们下面将要讨论的传统。尽管是关于一种传统，我也想通过观察第二个示例来简要呈现概括的不易。这是一首多诗行异曲体（strophic）的旋律，用在一首关于多布雷尼亚（Dobrynya）和阿廖沙（Alesha）的壮士歌中。这首壮士歌叙述的核心是一个被广泛传播的民俗主题，即丈夫总是在长期漂泊在外后乔装打扮返回故里，而且时间恰巧就在他的妻子（或新娘）改嫁他人（或出嫁）之前。在世界文学范围内，这个主题最著名的典型代表当然是奥德修斯的回归。<sup>27</sup>在壮士歌中，多布雷尼亚·尼基季奇（Dobrynya Nikitich）外出为弗拉基米尔王子索要贡品。在多布雷尼亚离开之时，他要求妻子纳斯塔西娅（Nastasya）等他 12 年。如果在此期间他不能回来，她可以再嫁除阿廖沙·波波维奇（Alësha Popovich）之外的任何人。当 12 年即将过去时，阿廖沙背信弃义地散布多布雷尼亚已死的传闻，并且劝说纳斯塔西娅嫁给他。但是，多布雷尼亚及时回归并惩治了叛徒。<sup>28</sup>下面我仅摘录其中的前四行：

## 谱例 2

<sup>23</sup> 即第二行第二小节的第 8-9 拍。——译者注

<sup>24</sup> 即第三行第三小节的第 3-5 拍。——译者注

<sup>25</sup> 即第四行第二小节的第 5 拍。——译者注

<sup>26</sup> 布朗森 1969，38-39。也可对比科斯特洛（Costello）和富特（Foote）1967，72ff 中关于壮士歌步格的讨论。

<sup>27</sup> 它也能够其他的史诗中找到，在《阿勒帕米西》史诗中最为显著，《阿勒帕米西》史诗流行于各种土耳其族群；参见富尔特尔·日尔蒙斯基（further zhirmunsky）1966。

<sup>28</sup> 这种壮士歌的版本由 309 个诗行组成，可以在多布罗沃利斯基和科尔古扎洛夫 1981，123-27（附有前 11 诗行的旋律，第 123-24 页）中找到。这首壮士歌是 1932 年在阿尼加湖地区根据奥尔吉那（A.F. Orgina）歌手的演唱记录下来的（参见多布罗沃利斯基和科尔古扎洛夫 1981，531）。这是一部著名的壮士歌，根据普罗普（Propp），其中多于 160 种变体已被录制；关于这些版本之一的英文译本（由雷布尼科夫录制）参见查德威克 1932，80-90；也可比特劳特曼 1935，280-91（德文译本）；关于壮士歌参见普罗普 1955，265-74。



在基辅的一个闻名小镇  
 在亲爱的弗拉基米尔王子的宫廷里  
 为所有的王子和英雄们  
 举行一个盛大的宴会

与第一个实例相比，第二个实例的旋律更纯粹是音节的。诗行由 11-13 个音节组成，在一个相当规整的 4 / 4 拍（有弱起的）中演唱。旋律由两个重复的旋律线（A A' B B'）构成，对应的是文本的四个诗行。这四行诗节（four-line strophe）的重复贯穿全诗。旋律线 A 从  $b^1$  上行至  $e^2$  和  $\#f^2$  并再次下行至  $b^1$ （即跨越一个五度音程）；旋律线 B 从  $g^1$  上行到  $c^2$ ，然后再下行至  $\#f^1$ （即也跨越一个五度音程）；总体而言，旋律的进行构成了一个八度，最后的落音在  $\#f$  上。多布罗沃利斯基和科尔古扎洛夫认为这种多诗行异曲体的旋律对于阿尼加湖（onega）传统而言是罕见的。他们称这样的旋律是“多诗行异曲体的，有朗诵特征的”（stroficheskiy, deklamatsionnogo kharaktera, 531）。他们用“朗诵”（declamatory）这个词，意在指旋律是音节的和无装饰音的。这并不是“朗诵”这个词通常的含义，也许把它用在术语的简单讨论上反而合适。

当涉及到描述一次史诗演述的口头属性时，可以使用不同的术语，如“背诵（reciting）/吟诵（recitation）”，“朗诵/朗诵调（declaiming/declamation）”，“吟唱”（chanting），“歌唱（singing）”和“宣叙调”（recitative）。根据《牛津英语词典》（Oxford English Dictionary），在现代用法中“背诵”（recite）是指“重复或大声说（一些已创作完成的，可听的，或用心学习的东西）；特别是现在，指用一种适当的表达方式（sense 1.a）把诗行或其他作品的一个篇章根据记忆重复给听众”。下面，我将在更普遍的意义使用这个术语“将诗行或其他作品的一个篇章大声地讲给听众”。我不对“背诵那些事先创作完成的、可听的或用心学习的东西”进行详细论述，仅仅是因为，在许多传统中史诗就是用这样的方式在“演述中完成创作”的，如同帕里和洛德在南斯拉夫史诗中描述得那样。此外，我将相对客观地使用这个词来表达它的准确属性：它可能在讲述，也可能在歌唱。因此，“吟诵（recite）一部史诗”和“演述一部史诗”的表达同样被使用在现在的篇章中。当然，“宣叙调”（recitative）是一

个音乐专业术语，我将在此意义上使用它，如同音乐的《新哈佛音乐词典》（New Harvard Dictionary of Music）中定义得那样：“（宣叙调）文本设定的风格仿效和强调歌词的自然音调的变化、节奏和句法。这样的设定避免了词语的音高、强弱和重复的限制，允许音乐成为词语表达的一种主要手段。”“吟唱”（chanting）也是一个音乐专业术语，我们将在此意义上使用它。在《新哈佛音乐词典》中，“吟唱”（chanting）的定义是“演唱单声圣歌（plainsong）或以单声圣歌的风格来演唱；重复性演唱一种简单的音高或一种对音域有所限制的音高。”最后，在《牛津英语词典》中，“朗诵”（declaiming）被定义为“用精心雕琢的修辞的力量和表达来大声地说，”（senses 1 and 5）。在此意义上，“朗诵”可能被用来关涉诗歌“说”的方面，而不是“唱”的方面。但在音乐术语中也使用朗诵调（declamation）这个词，《新哈佛音乐词典》的定义是“一种被文本设定的音乐属性，它符合文本自身纯粹洪亮的音质”。说与唱之间的界限似乎是模糊的。在所谓声调语言（如汉语或许多非洲语言）中，音高和音高运动区分着歌词的属性和与音乐紧密结合的音声的属性。此外，有一种通常被称作“朗诵调”（parlando）的歌唱方法，它甚至比宣叙调更接近于说话；就像维利·阿佩尔（Willi Apel）表演<sup>29</sup>得那样，当宣叙调被称作“音乐的演讲”时，朗诵调则被称为“说话的音乐”。<sup>30</sup>尽管存在这些理论和实践的复杂关联，然而说与唱的差异在大多数传统中还是清晰的。然而不得不承认的是，歌唱的风格可以是迥然相异的，从非常接近说话声音的歌唱方式（“朗诵调”，“吟唱”，“宣叙调”），到更容易被认定为音乐表演的风格。

回到这两个示例的旋律上来，我们看到尽管它们在结构上和与文本的关系上有所差异，但它们也有许多共同的特征。它们都是无伴奏的、单声的；它们都有相当规整的节奏和节拍；它们旋律中的乐句都是通过重复和变体来建构的；它们首先是音节的；它们都稳固地建立在（西方类型的）音调基础之上。然而，对于壮士歌史诗音乐的系统研究意味深长地扩大了这一图景：除了无伴奏的旋律，我们还能找到有伴奏的旋律；除了单声的旋律，我们还能找到复调的旋律；除了有节拍的、节奏规整的旋律，我们还能找到节奏自由的、流畅的旋律。<sup>31</sup>这意味着在理论上以上所列的所有参数都能相互结合而使用吗？当一种传统有一种更好的结合方式时，可以想象我们研究的传统越多，我们就越会找到更多史诗音乐表演的可能性。或者会存在一种演述史诗的典型方法？尽管有变体和多样性，但其中哪一种方法是在所有传统中找到的呢？

当我们反思史诗诗歌的属性时，后者似乎是自然的：它是叙述的诗歌，讲出来的故事；它是在节奏中被建构起来的（即诗歌而不是散文）；它通常是鸿篇巨制的（如荷马史诗，甚至有我们所知晓的更长的口头史诗）；它是一种古老的文学形式，在很多时候可以追溯到遥远的过去。事实上，对于口头史诗的一个更完整的特性描述而言，需要很多必要的条件。鲍

<sup>29</sup> 在口头传统领域中通常将“performance”译为“演述”，但在音乐学领域，“performance”译为“表演”更合适，故在此采取了两种译法。——译者注

<sup>30</sup> 阿佩尔 1969, 643 (s.v. 朗诵调 *Parlando, parlante*)。费尔德 (Feld) 和福克斯 (Fox) 1994 曾讨论演讲和歌曲之间的差别（有时是模糊的差别），并附有大量的参考文献。

<sup>31</sup> 除了在多布罗沃利斯基和科尔古扎洛夫 1981 中的讨论之外，关于俄国壮士歌音乐也可参见科尔古扎洛夫 1978 和 1995，及瓦西列娃 (Vasil'eva) 1989。

勒 (C.M.Bowra) 就是根据一些突出的特征来定义这个文类术语 (the genre term) “史诗”的:

诗歌分类通常富有争议且无实效,而对史诗却无大的异议。史诗被公认为是一种具有一定长度的叙事,它以具有特定庄严性和重要性的事件为描述对象,它来自于一种行为的生活经历,特别是像战争这样暴力的行为。史诗给人一种独特的愉悦感,因为它的事件和人物在人类成就的价值和人类的尊严和高贵性方面增强了我们的信念。<sup>32</sup>

鲍勒接着区分了像《伊利亚特》或《罗兰之歌》这样“真正的”史诗和像维吉尔的《埃涅阿斯纪》或弥尔顿的长诗《失乐园》这样“文学的”史诗,或者,他更喜欢称它们为“口头的”和“书面的”史诗。当论及像《伊利亚特》或《罗兰之歌》这样的史诗时,用“源于口头的”或“传统的”来替代“口头的”已经习以为常,原因是这些诗歌仅存于书面文本之中,而这个简单的原因折射的却是书写和文学对它们的影响。此外,学者们在它们口承性 (orality) 的问题上产生了分歧,然而在实践中却全体一致地给予了它们传统诗歌的地位,认为它们最终都源于口头诗歌。在西方文学中也许比较容易 (虽然引起了争议) 鉴别史诗 (或传统史诗),在那里我们的史诗模型大体上就是《伊利亚特》或《奥德赛》。<sup>33</sup>但在口头传统中却不容易划分出“史诗”和其他叙事诗歌的界限来。对于一种叙事诗歌而言,当“一定长度”成为确认其是否称之为史诗的必要条件时,还有一些短篇英雄诗歌 (shorter heroic poems) 的传统存在,尽管它们不是史诗,但也应该将其作为英雄史诗合适的对等物来考虑。这就是以上讨论的壮士歌史诗的真实状况:许多壮士歌史诗很短,当以任何比率来比较像《伊利亚特》(约 15000 诗行) 或甚至是《罗兰之歌》(约 4000 诗行) 那样的史诗时,都不可否认它们是一种文类的代表,这种文类在精神上、叙述的技术和演述的方式上都与那些在其他传统中被确认为史诗或英雄史诗的文类存在着极为密切的关系。另外一个问题是韵文 (verse) 形式,它们通常与史诗文类相结合。也有散韵相间的叙事,以文类的观点观之,它们肯定是史诗,尽管它们并不全是在韵文中进行创作的。<sup>34</sup>此外,当口头史诗,特别是英雄史诗的古老属性无可置辩之时,它们有着古老的不同层次,并不是所有的史诗都属于口头诗歌中最古老的那一阶层。尽管有这样或那样的条件,但是一些确定的标准似乎已经出现。作为一种叙事,史诗在讲述一个故事,也就是说史诗强调的是歌词和它们的意义,而并不主要强调其音乐。如果根据我们关于史诗步格的讨论,音乐满足了类似步格 (quasi-metrical)

<sup>32</sup> 鲍勒 1945, 1。

<sup>33</sup> 譬如,中世纪研究专家 (Medievalists) 并不同意诗歌的共有属性,像《贝奥武夫》(Beowulf) 或《罗兰之歌》(Chanson de Roland), 鲍勒将其称作“史诗”,尽管他们认为如果我们不考虑这些作品自成一格,但与“冒险故事”(“romance”或“saga”)相比,“史诗”是更接近的词汇。关于“史诗的概念 (idea)”参见海恩斯沃思 (Hainsworth) 1991。

<sup>34</sup> 散韵相间的 (prosimetric) 史诗是土耳其语系讲述者的许多口头传统中的典型;参见下面贾米利娅·库尔班诺娃 (Dzhamilya Kurbanova) 关于土库曼口头史诗的研究成果 (第 6 章) 和我自己关于卡拉卡尔帕克 (Karakalpak) 口头史诗的论述 (第 7 章)。关于在世界文学中,特别是在故事和传统文学中的散韵相间的讨论参见哈里斯 (Harris) 和赖歇尔 1997。

的功能，也就是说音乐有助于组合词语，使其成为有节奏的、重复性的单元，音乐主要扮演一种结构性的角色。并且由这些假设可推演出这种类型的旋律将会是相当简单的，它们的目的在于模仿言语的音调变化，而不是将其发展成结构完备的歌曲。这当然是对史诗旋律表达迅速调查后所形成的印象，就像库尔特·萨克斯（Curt Sachs）<sup>35</sup>在《音乐的源泉》（*The Wellsprings of Music*）的特性描述中证明得那样，他说“民族史诗的令人难以置信的简单吟诵”：<sup>36</sup>

在此，我们回到我们最初的立场上，诗歌控制音乐的严格程度能够表现在民族史诗令人不可置信地简单吟诵中。我们想到乔治亚人的梅斯特维尔比（mestvirebi）和他们关于神话与历史的吟诵：



我们想到芬兰人的卡莱瓦拉（kalevala）、用古斯勒伴奏的（guslari）巴尔干史诗或阿拉伯阿布赛义德（Abu Said）的传奇文学（romances），用带有厌烦情绪地几乎不改变类型的旋律作为数千诗行的建构方式；我们想到波斯和也门犹太人古老的单声诵歌（cantillation）；想到中世纪法国的英雄史诗（chansons de geste），它的部分篇章或 *lais* [sic] 可达 50 诗行之长，在最后一次打破松散、形成韵律之前，它们每一个都遵从着相同的旋律。我们也许认为荷马史诗亦是如此。这样的旋律碎片能够被重复好几个小时而听者不感到厌烦，是因为他们的兴趣只在故事上。

许多学者回应了萨克斯关于史诗旋律的论述。瓦尔特·维奥拉（Walter Wiora）在他对欧洲民间歌曲旋律的调查中，按照复杂程度的逐渐递增，将他的材料分成非多诗行异曲体的旋律（non-strophic）、多诗行异曲体的旋律（strophic）和多声部合唱（part-singing）。可能不一致的是，我们发现史诗中的旋律主要是单诗行同曲体的（stichic）音调组合，属于他上述分类的“非多诗行异曲体旋律”的类型。<sup>37</sup>尽管变体不可否认，但是单诗行同曲体的史诗旋律通常被认为是出类拔萃的（*par excellence*），它属于最古老的旋律发展阶段。罗

<sup>35</sup> 萨克斯的研究领域主要在乐器学方面，代表著作有《乐器分类法》（1914 年与霍恩波斯特尔合著），《乐器史》（1940）和《东西方古代世界的音乐起源》（1943）。其中《乐器分类法》将世界各民族、各地区的乐器分为“体鸣乐器”、“膜鸣乐器”、“气鸣乐器”、“弦鸣乐器”四大类。这一分类法的基本原则及其标准被普遍认为是较为科学的，迄今已为许多音乐学家所采用。——译者注

<sup>36</sup> 萨克斯 1962, 78。我省去了萨克斯的脚注：它应该读作 “*laisse(s)*”，而不是 “*lais*”。关于萨克斯提到的乔治亚州的吟游歌手可对比格里戈尔·奇希克瓦泽（Grigol Chkhikvadze）在《新格罗夫词典》中关于乔治亚州的评论（萨尔基西安 Sarkisian 等 1980, 19: 363）：“梅斯特维尔（*mestvire*）的武库（*repertory*）是种类繁多的。他们创作了关于历史人物、民族英雄和大量被封建统治者奴役的人群；在他们的武库中，关于时事问题的（*topical*）、幽默的歌曲也是很重要的内容。他们的聪明才智、足智多谋和对即兴创作的独特天赋，以及作为社会评论员的重要功能吸引了很多人，并且他们欢迎来自任何地域的客人。”也参见科尔加诺（Korganow）1899-1900。

<sup>37</sup> 参见维奥拉 1966, 18-20；其中，他的例子是几个俄国壮士歌的旋律，是现存少有的古法国的武功歌（*chanson de geste*）、芬兰-乌戈尔人（Vogul）的英雄歌和冰岛（Icelandic）英雄歌的其中之一。



伯特·拉赫 (Robert Lach) 对芬兰史诗歌曲或鲁诺斯 (runos) 音乐的评估是这一观点的代表：<sup>38</sup>

芬兰人最古老的音乐传统，所谓“鲁诺斯 (runos)” (runolaulua) 旋律在最大程度上拥有所有古老旋律结构的特征：极其单调、均质以及相同音乐动机的固执重复，例如：



对史诗音乐的一般评论证实了这一图景，而更多针对单一传统的专门研究则强调它们的多样性，因而显然驳斥了普遍观点，即史诗通过较简单的单诗行同曲体的旋律来完成演述。一种变体关涉节奏和小节。迄今为止，作为示范的旋律（有一个例外）均以对再现节拍组的规律划分为特征，在转写时，它们通过小节线和小节的指示来表达（谱例 1）。唯一的例外是萨克斯提供的例证。他将用于史诗演述的旋律与礼拜式的圣歌进行对比。事实上，当中世纪研究者们推测口头史诗的音乐表演时，他们通常借助于单声圣歌作类比研究，特别是对礼拜仪式 (liturgical) 读物（书信、福音书）和圣诗的吟诵。这类旋律和节奏的结构大体适用于“似宣叙调” (recitative-like)。<sup>39</sup> 拥有繁复装饰音的、自由流畅的旋律也带来了史诗音乐对规整性 (regularity)（在小节音乐的意义）<sup>40</sup> 的偏离。詹姆斯·诺托普洛斯 (James Notopoulos) 在 50 年代初期，录制了大量希腊口头英雄诗歌，他收集了许多单诗行同曲体旋律的示例，这些示例符合以上描述的图景，但在他的收集中也包含了过度装饰的、有着繁复装饰音的旋律，特别是所谓的山贼之歌 (klephtic song)。山贼之歌可以追溯到 18 世纪和 19 世纪早期的山贼 (klephts) 活动，山贼是抵抗希腊奥托曼 (Ottoman) 统治的游击队勇士。The Kléphtika tragóidia 能够被认定为英雄歌，它们在类属上更接近叙事诗而非史诗。在此，它们不像更短的南斯拉夫英雄歌。在诺托普洛斯的收集，其中一首山贼之歌被命名为 “Tis Elénis Bótsari” (Of Eléni, the wife of Bótsaris)，它的装饰音之华丽程

<sup>38</sup> 拉赫 1913, 228-29; 我省去了拉赫的脚注，只列举了他音乐谱例的第一行；这是我的翻译。关于来自卡列林娜 (Karelia) 的四种芬兰鲁诺斯 (runos) 的音乐转写参见孔德拉特伊娃 (Kondrat'eva) 1977, 87-96 (no. 42-45)。目前已有的 CD 录音材料由芬兰文学协会 (Finnish Literature Society) 出版，芬兰的民族史诗卡勒瓦拉 (kalevala) 遗产 (Helsinki Ondine ODE 849-2, 1995)。埃利亚斯·伦罗特 (Elias Lönnrot) 使他的史诗卡勒瓦拉 (kalevala) 建立在源自口头传统的鲁诺斯 (runos) 的基础之上。

<sup>39</sup> 关于在礼拜圣歌的基础上实现对古英语《贝奥武夫》旋律的再想像 (re-imagine) 的尝试参见凯布尔 (Cable) 1974。关于这种与中世纪故事相关的旋律类型的进一步讨论参见约翰·斯蒂文斯 (John Stevens) 的研究成果 (第 4 章)。

<sup>40</sup> “小节音乐” (measure-music) 指包含一种或几种小节（完全小节、不完全小节和弱起小节——译者注）的音乐；“小节” (measure) 的定义是“一种由固定数量的特定类型的音符组成，由广泛流行的节拍 (meter, 这里是一个音乐术语，并非语言学学术语之‘步格’——译者注) 所决定，界线划定在两个小节线的音乐符号之内。”参见 NHDM, 478 (s.v.Measure)。

度尤为显著；例如，在诗歌的第一行，“kapetónisses”（“指挥官的妻子们” commander’s wives）这个词由五个音节组成，却用不少于 50 个音符唱出，还不包括临时的“装饰音”。<sup>41</sup>

我之所以论及这种类型的“史诗旋律”，不仅因为它可以与那些被称为典型范例的事项相对比，而且还因为它可以是在音乐表演的其他风格和音乐民俗学（musical folklore）其他类别的影响下，研究史诗歌唱方式和叙述体诗歌最终变化的一个案例。对于这一转化，诺托普洛斯给出了一个简洁的描述：

山贼之歌来源于更古老的阿克里坦（Akritan）的叙事诗传统，从中借用了阿克里坦叙事诗的步格、程式的类型和许多惯用的主题。但是我们发现了重大转变。阿克里坦（Akritan）诗歌是一种叙事，它的演唱伴以一种规整的基本旋律，这种旋律是用来为歌词伴奏的。这样的例子有克里特岛人（Cretan）和塞尔维亚克罗地亚语（Serbo-Croatian）的英雄诗歌。在文本和旋律两方面，山贼之歌（klephtic ballad）具有了史诗和抒情诗的（部分特性）。其中，我们通过更多音乐的抒情特征来提升其情感功能，这些特征包括繁复的装饰，音节的重复，发声法（vocalization）的堆积以及趋向于模糊文本的诸多因素。但是这种情感功能的提升是叙事诗的音乐特征，这些特征使其广为流传，并在希腊英雄歌的武库（repertory）中赋予了它们一个更有趣的角色。<sup>42</sup>

如果一种口头传统是活态的，那么改变和转换则不可避免，即使是史诗这样高度传统的文类也一样。与抒情歌相融合的类似发展趋向也能够在其他的传统中找到，如在土耳其人中或在壮士歌说唱的南部风格中，以及上面提到的顿河（Don）地区的哥萨克人就是典型。

壮士歌说唱的南部风格也以复调音乐为特征，复调音乐是一种不常与史诗演述相结合的音乐形式。布鲁诺·内特尔（Bruno Nettl）和罗曼·罗斯多尔斯基（Roman Rosdolsky）也在 1955 年的《美国民俗杂志》（Journal of American Folklore）上指出了这一点：“鉴于俄国史诗歌壮士歌在过去被认为是严格的单声（monophonic）旋律的事实，利斯托帕多夫（Listopadov）（佩斯尼·东斯基赫·卡扎科夫 Pesni donsikh Kazakov [Moscow, 1949], I, pt. 1）最近的发现就变得更有意义了，在大规模收集的顿河（Don）哥萨克人的民间歌曲中，他发现了约 70 首复调壮士歌。这些复调壮士歌通常用三个不同的声部演唱，且在俄国复调民间歌曲的总体属性和复杂程度上，它们也有类似的风格。”<sup>43</sup>在多布罗沃利斯基和科尔古扎洛夫的研究和俄国壮士歌及其音乐的版本中，许多源自哥萨克歌手武库

<sup>41</sup> 关于现代希腊口头诗歌参见比顿（Beaton）1980；关于“山贼之歌”（klephtic）见同上，102-11。从诺托普洛斯文集（现存哈佛大学的帕里文集 Parry Collection 中）中摘录的部分能够在民俗（Folkways）录音 FE 4468 中找到，它是涵盖了高信息量的小册子，并附有歌曲的细节描述和誊写（也包括音乐）（诺托普洛斯 1959）。这种特殊的歌曲在这本小册子的第 24 页可以找到。

<sup>42</sup> 诺托普洛斯 1959, 9（小册子）。关于“山贼之歌”（klephtic song）音乐的详细研究参见鲍德·博维（Baud Bovy）1958；也可参见塞梅利斯（Themelis）1994。

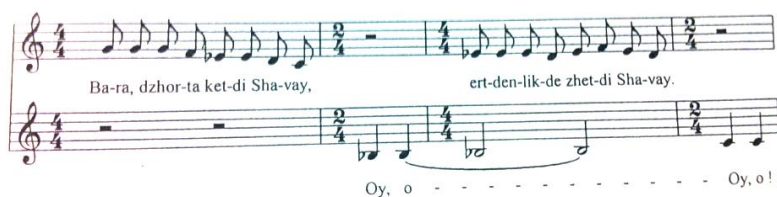
<sup>43</sup> 内特尔和罗斯多尔斯基 1955, 34。



的复调壮士歌均已出版，其中也有上述提到的壮士歌“多布雷尼娅和阿廖沙”的一个三部分的版本。<sup>44</sup>

发现有复调民间音乐的另一个地区是高加索。就顿河（Don）地区哥萨克人中的史诗说唱来讲，区域的典型音乐风格作为一个整体已经对史诗诗歌的演述产生了深远的影响。高加索的语言丰富，史诗传统深厚。在高加索的北部和中心区域，其中一部史诗或者不如说史诗集群（epic cycle），是关于源自遥远过去的纳尔特斯（Narts）、神话和英雄人物的故事集群（the cycle of narratives），它们在不同语言的讲述者中间被广泛地加以区分，包括高加索语（如阿德格 Adyge 或阿布卡兹 Abkhaz），印欧语系的语言（如奥赛梯 Ossete）和土耳其语（如卡拉柴 Karachay 和巴尔卡尔 Balkar）的讲述者。<sup>45</sup>我们普遍认为，这些故事（有时用散文体，有时用韵文体，有时韵散兼行）源于奥赛梯人，后由奥赛梯人传播给其他的高加索人。奥赛梯人有两种不同类型的演述者，即只能讲述故事的讲述者和能够用一把二弦的弓弦乐器（bowed instrument）（叫做 khisyn-fændyr）为自己伴奏的歌手。旋律能够被分为两组，有着规整节奏和节拍结构（“小节”）的单诗行同曲体（stichic）旋律（有时详细解释为多诗行异曲体[strophic]的旋律）和节奏更加自由且“无小节（划分）”（“unmeasured”）的似宣叙调（recitative-like）的旋律。除了 khisyn-fændyr 的史诗说唱之外，一个由独唱和合唱组成的二声部表演也是广为人知的。后者更具有现代风格，在高加索的其他传统中也能找到。<sup>46</sup>在卡拉柴和巴尔卡尔人中，纳尔特斯（Narts）史诗能够有以下几种演述方式：（1）独唱，（2）用拨浪鼓（khars）或拍手声伴奏的独唱，（3）用斯布孜额（sybyzgy）<sup>47</sup>伴奏的音乐副歌来点缀，（4）在旋律声部的独唱与和声伴奏声部的合唱之间进行轮唱。（见谱例 3）或最终（5）在独唱和合唱间进行的快速轮唱。<sup>48</sup>第四种演述风格能够通过开篇的纳尔特·卡拉沙沃伊（Nart Karashavay）诗歌来举例说明；它也是其他高加索传统的典型风格。

曲谱 3



<sup>44</sup> 多布罗沃利斯基和科尔古扎洛夫 1981, 382-84(No.82)。

<sup>45</sup> 称作纳尔特（Nart）故事史诗尽管可能是错误的，但这些非常古老的传说在风格上、内容上和演述方式上都与其他传统中被认为是史诗的部分有许多亲缘关系。由于这个原因，这些在俄国通常被称作“史诗”，并且包括了系列“苏联（或欧亚大陆）人民的史诗”。奥赛梯的纳尔特（Nart）史诗集群最好的西语译本是乔治·迪梅齐（Georges Dumézil）（1965）。

<sup>46</sup> 关于奥赛梯纳尔特故事步格的问题参见阿巴耶夫（Abaev）1990, 72-74；关于奥赛梯纳尔特史诗集群的音乐参见茨霍尔巴耶瓦（Tskhurbaeva）1969。

<sup>47</sup> 斯布孜额（Sybyzgy）属于笛类乐器，又称草笛或苏尔笛，是哈萨克的传统乐器，管壁上有三、四个孔，也有更多孔或无孔。演奏时管口抵牙，喉咙吹出的气流与管腔产生共鸣。最早见于十一世纪的《突厥语大辞典》，曾用扎拉特等植物的草杆制作，现也用木头制作。——译者注

<sup>48</sup> 关于卡拉什（Karachay）和巴尔卡尔（Balkar）人纳尔特史诗集群的音乐参见拉哈耶夫（Rakhaev）1994；音乐的例子也可以在同上，614 中找到。关于高加索北部地区的这些土耳其人的民俗调查也可参见赖歇尔 1993。

接下来的章节将揭示，这些实例并没有详尽论述口头史诗演述中的多样性特征，但也可以勾勒出一些初期的结论。史诗演述的调查似乎证实了一个大体的印象，即“史诗旋律”是以简单性（simplicity）和重复性（repetitiveness）为特征的，它们从属于史诗的歌词，实现了构建节奏和韵律模型（metrical mould）的一种重要功能。同样，史诗也像口头诗歌的其他形式一样，会随着时间的流逝而发展和改变，或融合、或适应其他民俗学的文类风格。在文学方面，从经由短篇史诗和英雄歌发展而来的长篇史诗和史诗集群到英雄叙事诗（heroic ballads），以致最后到抒情诗歌中英雄行为的反映是有一个连续性贯穿其中的，所以我们发现在音乐方面，一个可比较的音阶最后都是同一种类型的旋律，即单诗行同曲体的、无伴奏的、无装饰的、一个只由几个音符组成的乐句，而其他的多诗行异曲体的旋律类型却是似歌曲（song-like）的、复杂的、有着娴熟音乐技巧的、也许甚至是复调的（polyphonic）、有许多乐器伴奏的旋律。尽管我们很难将这些演述风格和旋律类型放置在一个时间序列中，但却可以揭示，在许多传统中，对更简单的史诗演述方式的偏离恰恰是各种各样创新的体现，因此库尔特·萨克斯描述的“典型案例”及其他实例都能够被认为是更古老的音乐形式。<sup>49</sup>至此，关于上述讨论的案例，还可以引申出进一步的观点。壮士歌说唱的南部传统和高加索传统都显示了史诗的演述会使其自身适应特定区域流行的音乐风格。我们也许会在民间故事的类比中论及 oicotypes<sup>50</sup>，这些民间故事可以在一个特定区域被找到，并分享一种共有的风格。从中可以观察到，传统可以说有一种向心力，这种向心力可以吸收各种民俗学文类（包括史诗），从而形成一种区域风格。

很少有人会怀疑，在传统中，一部史诗演述的音乐是高度复杂的，且对文本方面有支配作用的，如果强调研究的充分性，那么单独研究歌词只是其中的一个方面。就像民间歌曲一样，音乐是整个事件的一个完整的要素，在阐释和欣赏方面音乐不能被忽视。这在一些示例中尤其明显，在那些示例中歌词几乎都要回到背景中去。例如，在那些在大量土耳其人中发现的散韵兼行的传统中就能看到。仅举一例，在乌兹别克斯坦（uzbekistan）的霍列兹米（khorezm）中（in the oasis of Khiva on the Amu-Darya），口头史诗——英雄史诗和传奇文学（remances）——都有一种散韵兼行的形式，也就是韵文和散文的融合体。作为一种规则，散文部分是被讲述出来的，韵文部分是被唱出来的。受民间歌曲和当地古典音乐的影响，这些韵文部分通常与歌曲相类似；此外歌手不仅用一件弹拨乐器（通常是都塔尔或塔尔）为自己伴奏，而且还使用 3 至 6 人的小型伴奏乐队，乐队也许由弓弦乐器、弹拨乐器、打击乐器、管乐器和一台手风琴的演奏人员组成。<sup>51</sup>甚至更为极端的是，在《山贼之歌》中音乐占主导地位，显然，这一类型已经最大程度地远离了史诗。萨米埃尔·鲍德一博维（Samuel

<sup>49</sup> 关于一种史诗旋律“历史类型学”（historical typology）的可能性的问题在孔德拉特伊娃（Kondrat'eva）1975 中得到了详细讨论。她推断，对于音乐民俗学（musical folklore）的最古老的阶段，两种反对的倾向能够在史诗旋律中被辨别出来，即对一种固定节奏（节拍）的坚守和节奏律动（rhythmic fluctuation）的主导地位（第 158 页）。

<sup>50</sup> “oicotypes”这个词是由冯·赛多（C.W.von Sydow）创造出来的新词，用来标明一个地区发现的民间故事和一个地区（民间故事）的典型，在那里，它们不受来自外界的各种影响而被世代传承。参见冯·赛多 1948。

<sup>51</sup> 关于土耳其传统参见第 6、7 章的进一步论述。

Baud-Bovy ) 对比了《山贼之歌》与南斯拉夫史诗中歌词和音乐的关系,这一对比促使他强调希腊歌曲与抒情诗的亲近关系:

当古斯勒史诗的旋律是一种简单的、有规律的吟诵时,其中每一诗节对应的是单一诗行的旋律,并且其中文本也总是处于最显著的位置。cleptic<sup>52</sup> 歌以这样一个事实为特征,即音节的重复、副歌的插入、文本与旋律的不一致以及各种以元音为基础的长旋律(vocalizations)<sup>53</sup>都使文本的意义变得越来越难以理解。特别是,所有的逻辑关系和所有的以时间为序的故事发展必然会被听众所忽视。只有一些人物形象在歌手自己的脑中形成,它们打动歌手并激发了他的情感。<sup>54</sup>

然而由库尔特·萨克斯引出的那些示例又如何?在那里,单调、简单和重复盛行,音乐似乎扮演着一一种主导的角色。音乐的结构和诗歌的步格是紧密相关的,如布朗森(Bronson)指出得那样,后者是关于英语叙事诗的,如果没有前者,后者便不能总是正确地予以分析。我们通常观察到,由于音乐形式为歌手提供了一种节拍或节奏的模型,藉此他们能够流畅地唱出韵文诗行。可如果没有音乐的帮助,即使是具备流利演述能力的歌手也难于口述他们的文本。当然,也有仅练习史诗“唱”的技能,而不练习史诗“讲述”能力的歌手;歌手们提升了自身的嗓音条件,因此也增加了他们故事的可听性(audibility)。歌手们甚至以他们强有力的嗓音而闻名;据乌兹别克歌手朱曼布尔布利(Dzhumanbulbul)所言(有点不足凭信),他的嗓音能够在一个 tash 的半径中听到,这个距离不少于五英里!<sup>55</sup>另一方面,就单诗行同曲体旋律来说,我们也许会因它们的相对简单性而称其为“古老”,但不可否认的是,在它们最具重复性和单调性(monotonous)的形式中,它们是音乐,而不是只能讲述的语言,因此应该拓展诗歌演述欣赏的另一个维度。

关于音乐和文本的关系,就语义学而言,这是个不能笼统回答的复杂问题。<sup>56</sup>布朗森指出,相同旋律也许用于不同的叙事诗,就像相同叙事诗也许用不同的旋律来演唱一样,“山贼之歌”也如此。对于史诗,不同的歌手也许用不同的旋律、甚至以不同的风格来演述“相同的”史诗(当然在一个传统中,尽管变体的尺度受限制,但史诗从来都不是完全相同的,甚至鼓励各个传统之间相互区别)。同一位歌手也许用不同的旋律来演述同一部史诗,他也许总是会对每一次的演述采用不同的旋律配置。所有这些都表明歌词和音乐的关系是“不固定的”,在一首浪漫的民谣中,歌词和音乐之间的关系并无可比较的方法可言。

<sup>52</sup> 山贼之歌(cleptic song)是关于 clepts(希腊的山贼、强盗、叛乱分子[与土耳其人对抗])的歌曲和歌谣。

<sup>53</sup> Vocalization 是以元音为基础的长旋律,即无文本(a long melody sung on a vowel, i.e. without a text)

<sup>54</sup> 鲍德一博维 1958, 13。关于起源和流布的鲍德一博维理论的批评,参见比顿 1980, 114-15。(本段原为法文,由作者翻译为英文——译者注)

<sup>55</sup> 赖歇尔 1995, 177。

<sup>56</sup> 这不是可以进入一种音乐语义学(musical semantics)理论化探讨的切入点;研究旨趣则在苏珊·朗格(Susanne Langer)有影响力的著作《哲学新解》(*Philosophy in a New Key*) (1957, 204ff.) 中关于音乐的讨论上;也可参见 Davies 1994。

歌词与音乐关系的这种“松散性”（looseness）和准客观（quasi-objective）性并不排除它们之间具有一种更加紧密联系的可能性。在一些传统中，史诗曲调被用于表现特定的人物或特定的情境，比如西伯利亚北部的雅库特（yakut）传统。<sup>57</sup>这些旋律表现一位上层世界的英雄或中、下层世界的一些人物，这种方法并不像瓦格纳歌剧中主题的应用。当这些旋律有清晰的涵义时，它们就纯粹是传统的，没有什么东西可以沿着拟声（onomatopoeia）或标题音乐（programme music）的线索，将旋律自身与它们所象征的事物联系起来，但模仿的元素也能在史诗音乐中找到。习惯于为乌兹别克和哈萨克歌手（冬不拉 dombira）伴奏的弹拨乐器也用这种方法演奏，以暗示骏马的飞驰，特别是用现成的思路来模仿英雄骑马穿越大草原。并且，不同的音乐形式也许被合并在一部史诗中，以标示故事的特殊事件。因此，在乌兹别克史诗《阿勒帕米西》（Alpamish）的最后，当英雄乔装而归（如同上述说明的俄国壮士歌）之时，在他妻子被迫的婚宴上，他用一种赛歌的方式与他的妻子及其未来的婆母“交战”。这些歌曲用婚礼歌（叫做 yar-yar）的风格演唱，并且邪恶婆母的歌有时就是在模仿一个没有牙齿的、满脸皱纹的臭老太婆。<sup>58</sup>甚至一种相对简单结构的单诗行同曲体旋律能够被用来表现戏剧性的功能。吉尔吉斯（Kirghiz）歌手在演述的高潮会加快速度和加强力度（intensity）。用一个高音来完成从歌唱到吟诵的转变，这在许多土耳其传统中都能找到，它是一种用来强调情感张力或戏剧性叙述情境的通用技术。然而，尽管有这样的例外，但可能还要更正说，在没有语义关系的意义上，歌词和音乐之间的关系大体上仍是“不固定的”。音乐并不用蒙特威尔第（Monteverdi）创作的意大利小调或他的当代作品来“表达”歌词的意义。然而，当讨论特定传统时，这种论述是需要条件的；它应该只能被当作暂时的条件来看待，而这将在接下来的章节中被修正。尤其是像在西非 Fulbe 传统中发现得那样，克里斯蒂亚娜·赛杜（Christiane Seydou）讨论了一个关于音乐座右铭（motto）的想法，这个想法引发了人们对史诗音乐的非音节性（non-symbolic nature）的质疑。

在这种初期的讨论中最终形成了一个观点。正如这本书的标题提示的那样，此书各篇论文关注的不仅仅是音乐，还更普遍地将目光投向了口头史诗的演述层面。古典学者和中古史学家趋向于看到像《伊利亚特》或《罗兰之歌》等那样只有文本的传统史诗。这如同我们把源于口头（oral-derived）的史诗只归结为书面形式一样自然。但是作为口头史诗——可推测它们或相当于它们的祖先曾经是——它们首先不是文本，而是讲述的事件。民族语言学（ethnolinguistics）（交流的民族志）和民族志诗学（ethnopoetics）这两个学科在最后十年间，详细说明了一种用来描述和分析讲述事件（交流事件）的娴熟的术语网络（terminological grid），如同在一个口头社会的一次开庭审理，在美国城市中黑人青年之间的相互侮辱——

<sup>57</sup> 关于雅库特史诗的音乐参见以下第 141-42 页（附有著书目录和唱片分类目录参考 discographic references）。一个相似的非常有趣的案例是藏族《格萨尔》史诗在演述中的旋律使用；关于这些旋律完整的、启发性的研究参见艾尔费（Helffer 1977）。（艾尔费关于《格萨尔》歌曲的研究有中译本《藏族〈格萨尔·赛马篇〉歌曲研究》，艾尔费著，陈宗祥、王建民、方浚川译，成都：四川民族出版社，2004 年——译者注）。

<sup>58</sup> 这也能在其他的土耳其传统中找到，例如在史诗的哈萨克版本中；可与穆卡什·巴伊巴尔蒂洛夫（Muqash Baybartyrov）演唱的版本相对比，它是以 Alpamys 为标题出版的一套录音材料（Tashkent, Melodiya D-026293-96）。关于土耳其传统的进一步评论参见第 6、7 章。

或是史诗的演述。像这样的各类要素能够被用来区分一个事件，例如事件的场景（时间，地点，场合等），它的参与者（他们的数量，年龄，社会地位，性别等），它的功能和类型（如法庭上的一次仲裁，一桩婚姻的调解，吟诵一部史诗等），它的行为顺序或连续性的结构（什么先发生，什么后发生），对于参与者而言是正当的相互作用的规则（谁说的或说了什么？）和据此来解释一个事件的文化标准。<sup>59</sup>史诗的吟诵大体上是一种结构性社会事件的组成部分，就像世俗的或宗教的一次宴会一样。例如，在伊斯兰教社会，斋月（fasting month）的长夜通常提供这样一个体系。阿尔伯特·洛德（Albert Lord）在他影响深远的著作《故事的歌手》中已经描述了在波斯尼亚（Bosnia）斋月（Ramazan）中史诗的演述，同样的解释也可以在其他传统中看到。<sup>60</sup>通常史诗的演唱遵循着一个严格的行为次序。维克托·日尔蒙斯基（Viktor Zhirmunskiy）和哈迪·扎里福夫（Hadi Zarifov）在他们的乌兹别克史诗（在本土术语中称作“达斯坦”）研究中就有极为生动的描述。就像他们所描述的是许多土耳其传统的典型一样，乌兹别克史诗示例的许多属性也适用于其他地理的、民族的或语言环境中的史诗演述，我将完整摘引他们尚在思考的段落：<sup>61</sup>

当歌手巴合西（bakhshi）来到一个村庄，与他的朋友们或专程邀请他的人在一起，并在邀请人的房间被安排演述。到了晚上，所有的邻居都聚集在这里。歌手被安排在尊贵之位上。大家沿墙而坐，围绕着他，而且如果宾客太多，男人们一般坐在房间的中央。过去，女人和孩子并不参与这些聚会，而是通过门窗来侧耳倾听。晚上的活动以吃一些简单的餐点为开始，之后歌手演唱一首称之为“帖尔箴（terma）”（按照字面意思是“选择”）的曲目来作为他全部曲目中主要演唱部分的序曲：他自己创作的、短小的抒情片段，有时摘自达斯坦（dastans），有时则来自古典文学中的诗歌段落。所有这些歌曲作品（约达150诗行）通过序曲的作用而形成整体，使歌手自己及他的听众可以与更严肃的史诗主题相协调。在“帖尔箴”中，歌手列举了他演唱的达斯坦的全部曲目，并带着问题转向他的听众：“我该唱什么呢？”（尼马·艾塔伊 Nima aytay）在这一题材中，一个特殊的组合通过歌曲被建构出来，在这些歌曲中歌手演述他的冬不拉，他诗歌灵感的永恒陪伴（像《我的冬不拉》等）。这样的歌因其传记性因素而显得有趣，而且已经从许多歌手（博拉托弗·尧勒达西（Fâzil Yoldâsh-oghli），坡勒坎（Polkan），阿卜杜拉夏伊尔（Abdullâ-shâir）和其他人）口中被记录下来。

随后，达斯坦的主体演述正式开始，从日落一直持续到日出，只在午夜时分稍作休息。渐渐地，歌手进入了一种灵界（inspiration）状态；他沸腾着（boils）（qaynadi）；“沸腾”这个词（qaynamâq）用在这样的语境中，可理解为“兴奋的，有热情的歌唱”。“巴合西”歌手本人也在此时使用这样的表达：Bedawni minib haydadim（“我骑上骏马风驰电掣”）；他的冬

<sup>59</sup> 大体的介绍参见萨维莱·特罗伊克（Saville-Troike）1989，107ff.；关于在土耳其口头史诗中民族志诗学（ethnopoetics）的应用参见赖歇尔 1995；以一种民族志诗学的观点来讨论南斯拉夫，英雄的和古英语诗歌参见弗里（Foley）1995。

<sup>60</sup> 洛德 1960，15；关于斋月期间土耳其游吟诗人的演述，参见博拉塔夫（Boratav）1973，63（其翻译参见赖歇尔 1992，96）。

<sup>61</sup> 日尔蒙斯基（Zhirmunskiy）和扎里福夫（Zarifov）1947，29-31。这是我的翻译，出版于赖歇尔 1992，97-99 中。

不拉就是骏马，骏马疾驰而去。歌手激情陈述的身体符号是头部剧烈地、有节奏的摇晃，以此相伴的是“抛”出每一韵文诗行。他汗流浹背，脱掉一件又一件穿在身上的外衣。尽管如此，一个好歌手，一位艺术的精通者，他会在达斯坦的演述中专心机敏地关照听众对自己表演的反应。依据听众表现出来的兴趣和参与程度，歌手会扩展或压缩诗歌的文本。甚至歌手从听众的参与程度及其欣赏品味中得到暗示，并据此来安排单一片断的情节选择和更多细节的详细描述。就好像对于歌手而言，众所周知的是：史诗演述对老人或年长听众与对年轻听众要做区别对待等等。

午夜时分间插一段休息。歌手在一个极为引人入胜的时刻戛然而止；他在离开房间的同时，也会把他的外衣和腰带（belt-scarf）留下，在这其间，他将他的冬不拉正面朝下（dombira tonkarmâq），放在他坐席的后面。在他不在场期间，在房间的中央，听众中有人会将歌手的腰带在屋子中间摊开，并且在场的每一个人都将他们准备好的无论什么东西作为报偿放入其中，或以实物、或以钱财作为酬劳。宾客提前预备好这样的报酬，但礼物的尺寸也随演述的质量而加大或缩小。除了这些他们随身带来的礼物，在过去，富足之人会在被邀歌手离开之时给他更多贵重的礼物：一件新的长袍，一匹马或牲畜；在这些礼物中，马被认为是极为体面的礼物。

一位歌手的这些演述可以持续几个晚上，从三或四个夜晚到整整一个星期且更长，有时在不同的房间里轮流演述，前提是主人同意歌手在他们的房间停留。在那时，歌手演述一部或几部达斯坦，则取决于演述的速度，演述的速度又反过来由听者的兴趣所决定。像《阿勒帕米西》（Alpâmish）这样的史诗，在博拉托弗的印刷本中韵文可约达 6000 诗行，其中包括相当数量的散文，通常需要两个晚上（每一部分以一次入席为开始）。然而，如果听众对于某一部分有强烈的兴趣，歌手也能够几次延长演述。巴合西将“达斯坦”的选择权交给他的听众，但是听者也能够要求歌手根据他自己的判断来演唱。

日尔蒙斯基（Zhirmunskiy）和扎里福夫（Zarifov）指出史诗的演述是一个动态的过程，它不仅取决于歌手，也取决于听众。如果听者显现出足够的兴趣，那么“巴合西”的才能也能被激发出来，从而持续他的吟诵并力求达到他的最佳状态。吸引听众的注意力需要歌手具备各方面的才能。他需要有一副优美、可听的嗓音；他不得不成为一个有造诣的叙述者（特别是如果叙述的部分是散文形式）和一个技艺精深的音乐家。在一些传统中，歌手采用的是无乐器伴奏的独唱形式，如吉尔吉斯传统。据说，歌手不演奏乐器是因为他需要用他的双手来表演动作。尽管吉尔吉斯民族史诗《玛纳斯》的演述采用一种简单类型的单诗行同曲体的旋律，但在音乐和动作表演中却有丰富的变体形式，这些变体帮助歌手完成一个具有戏剧性的、迷人事件的演述。绝佳的例证是由电影制作人博洛特·沙姆希夫（Bolot Shamshiev）拍摄的关于著名吉尔吉斯歌手萨亚奇拜·卡拉拉厄夫（Sayaqbay Qaralaev）（1894-1970）的一部短片（首映于 1965 年的德国国际电影节），当听众聚集在一平原之上，继续在歌手的言辞和动作中如痴如醉时，却丝毫没有察觉天已开始下雨，而他们正浸泡在倾盆大雨之中。

作为史诗活态演述的组成部分，音乐不仅仅是装饰，而且是交流事件（communicative event）的重要元素。没有歌手的音声，史诗便不能吟诵。而且，没有音乐，歌手便不能表演，史诗必定是在歌唱、吟唱和吟诵中得以完成的。它因为属于这一演述层面，以至于对旋律的转写（无论多么精密）并不足以捕捉到音乐的特征。民族音乐学家们已经意识到了这一点，并且正在使音乐的分析适应民族语言学（ethnolinguistics）和民族志诗学（ethnopoetics）的观点。在雷古拉·伯克哈特·库雷西（Regula Burckhardt Qureshi）对印度和巴基斯坦卡瓦里（qawwali）苏菲音乐（Sufi music）的研究过程中，她已为音乐分析发展了一种以演述为导向的模式（performance-oriented model），这种模式建议为了描述口头史诗，模式本身也可以视作一种交流（和音乐）的事件。除了严格意义上的音乐分析，她提出要研究事件的背景维度，例如社会经济环境或演述者的认同，听众的相互作用及演述语境与音乐结构的关系。<sup>62</sup>在一些后续的成果中，比之其他方面，演述维度被进一步放置在显著的位置上；尽管他们并不明确使用库雷西的模式，但他们更多讨论了将库雷西所强调的相同元素视作音乐的重要的语境特征来看待。<sup>63</sup>

（附言：限于篇幅，此处未列参考文献，原载于《民族艺术》2014年第3期）

#### 作者简介：

卡尔·赖歇尔(Karl Reichl, 1943- )，德国伯恩大学教授，国际大学英语教授联合会成员，中世纪语言文学研究会会员，国际盎格鲁-萨克逊研究会会员，民族音乐研究会会员，国际阿尔泰学学会会员，国际世界史诗学会副主席等。研究领域包括历史语言学，中世纪研究、口头史诗和中世纪口头传统等。代表作为《突厥语民族的口头史诗：传统、形式与诗歌结构》。

姚慧，助理研究员，中国社会科学院民族文学研究所博士后

李修建，哲学博士，中国艺术研究院艺术人类学研究所副研究员

---

<sup>62</sup> 参见库雷西 1987。

<sup>63</sup> 特别参考海卢米·洛兰·萨卡塔（Hiromi Lorraine Sakata）（第9章），卡罗尔·佩格（Carole Pegg）（第10章）和妮科尔·雷维尔（Nicole Revel）（第11章）的研究成果（contributions）。