

转换与交融: 东巴史诗的多元叙事视角

杨杰宏

(中国社会科学院民族文学研究所, 北京 100732)

摘要: 口头诗学与叙事学相结合的“内在性”研究是当下史诗研究的利器。纳西族史诗文本的叙事视角以全知限制型视角为主, 还有预知型、情感导向型两种叙事视角, 但在具体的史诗演述的仪式情境中, 体现出多元视角的转换、互动、交融的特征, 这与史诗文本情节、预言式语句、情感体验、仪式场域有着深刻的逻辑联系。

关键词: 东巴史诗; 史诗演述; 内在性; 仪式场域

中图分类号: I207.9 **文献标识码:** A **文章编号:** 1674-7798(2015)08-0015-05

DOI: 10.13391/j.cnki.issn.1674-7798.2015.08.005

Conversion and Integration: On Dongba Epic from Multiple Narrative Perspectives

YANG Jie-hong

(Institute of Ethnic Literature, Chinese Academy of Social Sciences, Beijing, 100732)

Abstract: The "inherent" research combined with oral poetics and narratology is the key to the study of the modern epics. The narrative perspective of Naxi epic text is dominated by omniscient limited perspective, together with another two perspectives including prediction model and emotional oriented model perspectives. The ritual environment of the realistic epic performance, however, is characterized by the transformation, interaction and integration of multiple narrative perspectives, which is logically associated with the epic text plot, prophecy, statement, emotional experience and ritual field.

Key words: Dongba Epic; The Performance of Epic; Internality; Ritual Field

引论

古今时空相隔, 古人是如何创作、叙述他们的世界观? 他们的生活世界与精神世界又是怎样的? 在一定程度上, 作为叙事者的视角决定了口头传统的构成方式与感受方式。可以说, 从叙事视角切入口头文本, 对于理解口头文本的整体形态以及主体间性有着独到的洞察效果, 口头诗学与叙事学相结合的“内在性”研究是当下史诗研究的利器。叙述视角也称叙述聚集, 是叙述语言中对故事内容进行观察和讲述的特定角度。兹韦

坦·托多洛夫把叙述视角分为三种形态: 全知视角——古典主义的叙述往往使用这种公式, 在这种情况下, 叙述者比他的人物知道得更多, 属于全知全能型; 内视角——叙述者和人物知道得同样多, 在人物还没有找到之前, 叙述者不能向我们提供对事件的解释, 属于限制型; 外视角——叙述者比任何一个人人都知道得少, 他可以仅仅向我们描写人物所看到、听到的东西等等, 反而比所有人物知道的还要少, 他像是一个对内情毫无所知的人, 与“全知全能”视角刚好相反^[1]。这一分类法有其科学合理性, 但如果应用到具体的文本分析中,

收稿日期: 2015-06-28

基金项目: 国家哲学社会科学基金重点项目“纳西东巴文献搜集、释读刊布的深度开发研究”(11AZD073) 阶段性成果。

作者简介: 杨杰宏(1972-), 男, 纳西族, 云南丽江人, 博士, 中国社科院民族文学研究所副研究员, 研究方向: 南方民族口头传统与东巴神话。

必须根据文本生成的传统背景及演述场域来进行。本文拟从纳西族活态口头传统——东巴史诗为个案,对上述问题予以探讨。

纳西族口头传统十分丰富,其中以被称为“纳西族古代社会的百科全书”的东巴文化最有代表性。东巴文化是指以象形文字书写的东巴古籍为载体,以自然崇拜、神灵崇拜、祖先崇拜为主要内容,以阐述人与自然和谐共处的价值观为主旨的纳西族传统文化。东巴文化虽具有书面文化的特征,但从整体来看,仍属于口头传统的范畴:首先,从东巴象形文(以下简称为东巴文)性质来看,“是处于原始图画文字与表意文字中间的一种象形文字”^[1]与具有一字一词相对应、线性排列的成熟文字不同,东巴古籍中的东巴文更多是仪式中吟诵的记忆符号。不同区域的东巴文字体、读音、书写方式也有区别,即使是同一区域的东巴古籍文,如果没有专门拜师学习,也无法完全能够翻译经文。其次,东巴古籍的实质是东巴在祭祀仪式中的口头吟诵记录文本,突出特征是口头程式、口头语言在里面有大量的存在。其三,东巴古籍内容以史诗、神话、传说、故事、大调长歌、谚语等口头传统文类为主。纳西族创世史诗《创世纪》、英雄史诗《黑白之战》都保存在东巴古籍中,由东巴在祭天、“垛肯”仪式中进行演述,所以又称为东巴史诗^①。从东巴仪式中演述的史诗文本来看,其叙事视角表现方式绝非以视角限制与非视角限制的二元论可以简单概括,更多是体现出多元视角的转换、互动、交融的特征,且这一特征与预言式语句的设置、情感的导向、文本情节的展开、文本叙事风格相辅相成,辩证统一。

一、以情节为导向的叙事视角

情节是叙事中最重要的动力核心之一。叙事视角往往与情节联系在一起。帕维(Pavel)认为在情节的研究中,既突出了事件和转化的重要性,又勾勒了情节中的动力、张力和阻抗因素^[2]。就纳西族口头传统而言,较为普遍的叙事视角以情感为导向的限制型视角为主。以《创世纪》为例,可以说每一个情节的发展都有限制型视角在里面。一开始,天地一片混沌,经过一系列变化才出现了人类,似乎人类的出现是顺理成章的。但由此开始,人类经历了重重艰难险阻:人类才刚刚把天撑

好,把地辟好,突然又出现了一头破坏天地的大怪物;把怪物征服了,又面临着生计问题,不会狩猎,不会放牧,不会种地;学会了生存方式,又因兄妹婚触犯了天条,天神怒发洪水而进行惩罚;崇仁利恩因受阳神启示得以幸存,但人类只剩下他一人,危机并未解除;最后到天上求婚,遭受天神的百般刁难;最后在天女的帮助下攻克系列难关,娶得天女回到人间。经历了这么多的艰难险阻,叙事情节似乎应该一帆风顺了,但困难还是接踵而来:头三年生育不出子女来;后来生出了子女,但又不会说话……可以说这种叙述模式基本上是限制型视角的,困难不出来之前往往无从得知,而受众者以为困难得以解决时,又接二连三地出现了诸多意想不到的困难。如崇仁利恩夫妇生育不了时,受众者心理预设了这个问题解决后就是大团圆的了的文本结局。但孩子出生后,结局并未圆满:生出来的孩子不会说话。为了解决这个难题,崇仁利恩又派了天狗与蝙蝠返回天上向天神请教;在天神的指示下取得祭天经书并学会了祭天仪式规程;在举行完祭天仪式后,三个儿子终于会说话了……然而情节仍在延续:三个儿子说出来的话却是藏语、纳西语、白族语。这些都是受众者无法预料到的。

从受众者角度而言,难题重重是预料之中的,他们更关注的是这些难题是在什么样的情节中展开的,又是通过什么样方式得以解决的,这是引起受众者兴趣的魅力所在。以情节为导向的视角限制对于叙事者来说也是个综合的考验,因为与照本宣科式的书面文本诵读不同,它更多是融合在具体的仪式情境中,这就要求叙事者在演述时必须根据文本风格、主人公身份、现场观众、仪式程序予以恰如其分、身临其境的表演与创编,这样才能达成从大脑文本到口头文本、语境文本的顺利转化。

二、预言式的叙事视角

值得注意的是,纳西族口头传统中的这种限制型视角并非属于完全限制,而是与预言式视角相伴而行。这种限制型视角和预言式视角的综合应用,使文本在“已知”与“未知”中产生了一种张力,“已知”给予了一种受众者的心理准备,“未知”则预设了受众者想深入探究结局的心理动

①本文中的《创世纪》、《黑白之战》内容均引自:丽江东巴文化研究所编纂《纳西东巴古籍译注全集》,云南人民出版社,2000年9月。

力。二者又是相辅相成,层层铺垫,递进,互为因果,原来的“未知”成为“已知”后,又有众多“未知”预设在后面的情节叙述中,由此形成的文本叙述张力推动着整个文本叙事情节的展开,这个推动过程也是文本情境的深化过程,最后达成一个全知的整体视角。

在纳西族口头传统中,预言式的视角限制往往出现在文本开头的大时空之中,如在东巴爱情史诗——《鲁般鲁饶》^①中“很古很古的时候,所有的人类从居那若罗神山上迁徙下来了,所有的鸟类从纠克坡上飞了出来,所有的河流从高山飞流下来。在人类生存的大地上,所有的牲畜已经下来了,所有的粮食和财物已经迁徙下来了,所有的牧奴主们已经迁徙和繁衍起来了,只是看不到的青年男女们迁徙下来……”这样一开始就给本文奠定了悲剧基调,同时也暗示了青年男女的爱情悲剧。在纳西族口头传统中这种预言式的叙述视角还有其它方式,有的是通过开头,也有的是通过插叙的手段来完成的。如在东巴英雄史诗——《黑白之战》中,董部族和术部族形成以后,形成了对垒森严的黑白两个世界,这两个世界“黑白交界处,董和术之间,黑白不交往,飞鸟不往来”。但不久这种状态被打破了,“术部族那只黑鼠呀,偷偷地在山上打洞,董部族晶亮的太阳,就从鼠洞照耀到术部族黑暗的地方”,这种均衡的打破,预示着战争的必然性。后来董部族王子阿路受术部族王子的诱惑,准备到术部族那里去找金银财宝,同时也去寻找自己的心上人。出发前,他的母亲有一段话“阿路啊,在你出生的时候,你的左臂上三道死于非命的纹路,在你的小腿上三道死于污秽的纹路。”这种预言性叙事视角,一方面对人物的最终命运作了预言,另一方面又限制了叙事视角。受众者从阿路母亲的话语中隐隐预感到了主人公的悲剧式命运,同时对这种悲剧是如何展开、发生产生了强烈的好奇心。可以说这种限制型视角是与非限制型视角联系交叉在一起的,不能说二者是截然分开的。

另外,东巴古籍中还有一种比较常见的预言性叙事视角形式,就是通过人物的名字来预示其

命运或代表性事件。如《黑白之战》中,术部族王子“安生命危”,其名字的含义为“夭折而死的人”,预示了其最终的命运。董部族王子“阿路”,意为“被扣的人”,暗示着他被术部族扣为人质的这一段经历。术部族公主“牟道格饶纳姆”,意为“没有嫁出的女儿”,这与她的命运是相符的:一是指她的少女时代,这一时期也是她在本文中出现的主要时期;其次,她的情人阿路被父亲杀死,预示着以后守寡的命运。当然,预言式视角的感知往往与受众者对文本背后的传统熟谙程度息息相关,即史诗的传统指涉性。从这个意义上,“史诗成为其认同表达的一个来源”^②。

三、以情感为导向的叙事视角

我们知道,情节是故事最重要的动力核心之一。但我们在东巴爱情史诗——《鲁般鲁饶》中发现情节在其叙事策略中变得无足轻重了,整个文本的二分之一的内容以男女主人公的内心独白为主,剩下的内容中还得排除掉咏叹男女青年们迁徙过程的艰辛,以及对严酷的现实进行控诉的内容,那么,涉及到叙事情节的篇幅不会超过五分之一。这一史诗的情节很简单:男女青年牧奴们在高山牧场上自由谈情说爱,其中朱古羽勒盘与康美久咪姬深深相爱,下山后二人恋情被双方父母拆散,最后二人先后殉情而死。问题在于——这样一个简单的情节何以能够支撑起一个长篇叙事诗的含量?客观地说,我们并不能据此下断语说这是一部枯燥乏味的叙事诗。反过来,一旦我们进入这一史诗的叙事语境中,自然而然地感受到一股强烈的叙事张力弥漫于整个文本之中,无不为其间深情坚贞、悲壮苍凉的情感力量所震慑和感染。就是说,《鲁般鲁饶》的史诗魅力并不是以传奇、情节来取胜的,而是以强烈的情感冲击与感染来达成的。如殉情女神劝慰女主人公康美久咪姬的诗句无不闪烁着人性的光芒及深层的艺术感染力:

你痛苦的眼睛,
来这里来看一看草场上的鲜花!
你疲倦的双脚,

^①在当下的史诗分类中,主要有英雄史诗、迁徙史诗、创世史诗、原始性史诗、神话史诗、复合型史诗等不同概念。“爱情史诗”并未成为史诗类别,但笔者以为,爱情作为人类文学传统中的永恒主题,也是史诗的重要主题。因为有些以爱情为主题的长篇叙事诗涉及到了民族的重大历史题材,并对本民族的历史产生了深远的影响,在文化体积及社会影响上具有“社会宪章”的功能,由此成为“范例的宏大叙事”,《鲁般鲁饶》就是典型的爱情史诗。

来这里踩一踩如茵的绿草吧!
你痛苦的双手来这里挤一挤牦牛的乳汁吧!

你来这里可以品尝树上的野蜂蜜,
你来这里可以畅饮高山的清泉水!
你来这里可以插满头上的鲜花!
你来这里可以把老虎当坐骑,
你来这里可以自由地编织白云和清风!

这种以情感为导向的视角限制手法也是基于创作者的叙事策略,毕竟作为一部爱情悲剧,过多的坎坷命运遭遇、层出不穷的情节纠缠在某种意义上减淡了主题。这一史诗的高明之处也在于此——把史诗的叙事焦点从情节转移到心理上,把线性时间分解为空间的细节,把故事叙事衍变为以抒情为基调的意识流风格,从而极大地拓展了史诗的叙事功能及语域。普罗普给“功能”的定义(功能是人物的一种行为,由它对行动进程所具有的意义来界定)中,就预设了作者赋予叙事的意义,其结果是,对形式进行预先阐释后再对形式进行描述。整合研究模式也研究叙事的形式,但将其放在读者的阅读语境中,叙事形式的意义只有在读者的阐释框架中才能体现出意义,从而将叙事意义的确定权交给了读者^[9]。《鲁般鲁饶》并不是只用来阅读的文学作品,它是在东巴祭风仪式上演述的口头传统,是东巴超度殉情者灵魂的经书,在举行仪式时年青人是禁止入内的,但作为一部超越时空的爱情史诗,它的影响力已经浸透到民族的灵魂深处,成为纳西族的特质文化。从史诗主题而言,是自由婚姻与包办婚姻之间矛盾冲突造成的爱情悲剧,但其深层因素是社会变革时期的文化冲突。美国学者赵省华认为:“自从在一个古代民间故事中提到一对情人为逃避父母包办婚姻和逃往殉情精灵居住的神秘之地而殉情之后,殉情成为一种仿效式的行为。关于开美久命金(即康美久咪姬)殉情的神话悲剧性地成为殉情行为的‘剧本’,使后世的男女青年在相类似的情境中仿效故事主人公而殉情。在某种意义上,这殉情悲剧可以理解为纳西本土文化对文化融合和性别角色转变的反抗。”^[10]

清朝雍正元年(1723年)丽江实行“改土归流”后,地方统治者实行了“以夏变夷”的文化霸权政策,以一个强势民族的文化价值衡量另一个弱势民族的文化价值,由此导致了两种不同文化

价值观的冲突,表现在婚姻形态上,就上演了一幕幕殉情悲剧,由此俄裔美国学者顾彼德称丽江为“殉情之都”。在汉文化没有渗透进来之前,纳西族的传统文化受东巴教文化影响甚深,型塑了他们对生死的豁达理解。“可以没有吃的,可以没有穿的,但不能没有心灵的自由,不能没有爱情”,“一个宁可以死亡换取心灵自由的民族,是不可战胜的”。因此他企望通过歌唱“情死”,倡扬一种对爱情忠贞不渝,对自由、理想执著而至死不渝的顽强追求^[11]。西方有些学者断言中国的神话故事缺少类似希腊神话的自由精神、悲剧意识,这是有失于偏颇的。

四、仪式语境中的角色融合与视角转换

当然,作为经过上千年千锤百炼而生成的民族经典,纳西族史诗叙事视角的形成与其特定的文化传统密切相关,而传统体系内部的复杂多样性也决定了叙事视角的多元性。譬如上述的预言式限制型视角更多是从初次受众者角度而言,对于叙事主体——东巴祭司来说,则是属于全知型的,对于从小受到这种传统濡染的受众者来说也是如此,因为对他们来说,这些都是耳熟能详的“老故事”,但为什么这样的“老调重弹”能延续上千年?关键内因还是在于传统所蕴涵的宗教信仰与特定的文化场域。在这样的传统场域中,叙事者与受众者的角色处于互动、融合的状态中,由此也达成了多元叙事视角的融合与转换。

正如困扰了西方学上千年的“荷马问题”,纳西族史诗也不可能是一个人所创作的,它是在不同的历史时期由集体大众不断地补充、完善、丰富而成的。从纳西族三大史诗的版本多样化就可以看出这一点。同一部同名史诗文本,在不同时期不同区域存在不同的版本。这些版本的叙事视角也会存在“大同小异”和“小同大异”的复杂情况。即使是同一个版本,也融合了众多的叙事视角,尤其在与具体的东巴仪式中演述时,叙事视角不只限于叙事者与受众之间,叙事文本中的主人公、祭祀对象也参与到其间来。《创世纪》演述之前必须先举行“除秽”“迎请诸神”“献牺牲”等仪式,此时的叙事者是以祭司的身份与神灵对话,语气是谦恭的;而叙及主人公崇仁利恩的事迹时,他成了神灵的化身,乃至民族的化身。譬如文本中

有一段天神子劳阿普与崇仁利恩之间的对话,当子劳阿普问崇仁利恩是哪个种族时,崇忍利恩庄严地回答“我是九位开天男神的后代;我是七位辟地女神的后代;我是连翻九十九座大山、连涉七十七个深谷也不会疲倦的祖先的后代;我是白螺狮子、黄金大象的后代;我是英雄高纳布的后代;我是把三根脊骨一口吞下去也不会哽的祖先的后代;我是把三斗炒面一口咽下去也不会呛的祖先的后代;我是把江河灌下去也不能解渴的祖先的后代;我是把居那若保神山吞下去也不会饱的祖先的后代;我是所有刽子手来杀也杀不死的祖先的后代;我是所有利箭和毒刀都不能伤害的祖先的后代;一切敌人都想消灭想消灭我的种族,但我们终于生存来……”此时,场内的民众也高呼相应,这种气壮山河的宣言成为民族文化认同的集体表白,而不仅仅是叙事者的独白。

史诗演述中的多元视角的融合与其所蕴涵的“戏剧因素”也有内在关系。“神话通常采用叙事体文体进行‘叙述’,当这种叙述在仪式中以故事中的人物角色进行‘表演’时,叙事体就变成了代言体,而代言体的表演正是戏剧的典型特征,所以代言体的仪式表演可以称作‘仪式戏剧’”^[8]。在演述《创世纪》的祭天仪式中有个场景:当东巴祭祀高呼“果洛人来了!”旁边的人们四处逃散躲藏,而东巴一喊“快来射杀果洛鬼!”人们又从四周团聚过来,纷纷持弓射箭,射中后观众都以高呼相庆。而在《黑白之战》史诗演述也有类似的场景:东巴为了给病人招魂,让主人与鬼王史支金补下赌注,以掷骰子定输赢,自己当裁判。史支金补是以鬼形面偶为代表,东巴成了它的代言人,与主人掷六次骰子,六次皆输后,鬼王把偷走的魂还回来了。在做放替身仪式时,东巴助手手持柳枝编织的替身——儒欣阿巴、儒欣阿尤与东巴、主人进行对话,主人答应把自己舍不得吃穿的衣物施舍给它们,东巴也在一边进行劝说,东巴助手也作相应应答。从上述的场景中,我们看到东巴不仅代

言着“神灵”“鬼怪”,也代表着指挥仪式现场的“总导演”,有时也发生角色互串,如有时也替主人代言与鬼神对话,有时又成为鬼神与主人的调解者或旁观者。由此可见,东巴的角色具有了“导演”“主演”“观众”等多元角色,“主演”也有祭司、神灵、鬼怪、主人公等多元角色的转化,他的视角与演述方式也随着角色的转换予以相应的变化。同样,在场的受众者也并非一味地扮演“沉默的旁观者”角色,他们有时也参与场景中扮演相应的角色,成为仪式表演中不可或缺的有机构成,这种角色互融互动也促成了叙事视角的多元融合。也就是说,全知型、限制型的叙事视角的融合与转换是在叙事者、受众者、神灵、主人公等多元主体间的互动、交融场域中达成的。

参考文献:

- [1] 兹韦坦·托多洛夫. 叙事作为话语 [C] // 美学文艺学方法论. 北京: 文化艺术出版社, 1985: 566-567.
- [2] 和志武. 试论纳西象形文字的特点 [C] // 东巴文化论集. 昆明: 云南人民出版社, 1999: 153.
- [3] Pavel, Thomas G. The Poetics of Plot: The Case of English Renaissance Drama [M]. Manchester: Manchester up, 1985.
- [4] Lauri Honko. Textualising of the Siri Epic [M]. FFC No. 264. Helsinki, Finland, 1998: 28.
- [5] 戴卫·赫尔曼. 引言 [C] // 戴卫·赫尔曼, 主编. 新叙事学. 马海良, 译. 北京: 北京大学出版, 2002: 12-13.
- [6] 赵省华. 殉情、仪式和两性角色转变 [C] // 白庚胜, 杨福泉, 编译. 国际东巴文化研究集萃. 昆明: 云南人民出版社, 1993: 214.
- [7] 蔡毅. 情死——人性光辉的闪烁 [J]. 当代作家评论, 1996(2).
- [8] 薛艺兵. 对仪式现象的人类学解释 [J]. 广西民族研究, 2003(2).

责任编辑: 刘大涓