

荷马与口头诗歌诸问题

Homer and Questions of Oral Poetry

作者：格雷戈里·纳吉 (Gregory Nagy)

译者：巴莫曲布嫫

【说明】本文译自格雷戈里·纳吉 (Gregory Nagy)《荷马诸问题》第一章，桂林：广西师范大学出版社，2008年6月版。

帕里和洛德过去研究过口头诗歌，而他们的工作为解答**演述** (*performance*) 这一首要的荷马问题提供了关键之道，正如我们将要看到的那样。甚至可以说，他们所从事的口头诗歌研究，永远地改变了任何一个荷马问题的基本性质。

由于按**口头的**和**诗歌**这两个单个的词项去作推想会带来语义上的若干疑难，因而**口头诗歌** (*oral poetry*) 这一术语可能还没有完全捕捉到字面背后的概念。尽管如此，**口头诗歌**作为一个合成的术语仍有其历史的有效性，因此帕里和洛德也将之用于指代他们当时正在引申的这一总称性概念。我建议继续使用这一术语，就理解而言，**口头的** (*oral*) 并非只是简单地对立**于书写的** (*written*)，而**口头诗歌中的诗歌**，在这里也被赋予了最为宽泛的语词含义；在这一表达式的上下文中，**诗歌**不必按**唱** (*singing*) 或**歌** (*song*) 来加以区别。^[1] 如果**口头**确实未被简单地理解为**书写的**的对立物，那么也可以表述为**口头文学** (*oral literature*)，这实际上是艾伯特·洛德曾经使用并捍卫过的一个术语。^[2] 我要划清界限的地方是将“书写”这一习惯用法而不是“创编”应用到像荷马这样的人物身上。这一用法，稍后还将另有说明。

与这个问题相关联的一篇文章是鲁思·芬尼根 (Ruth Finnegan) 的《究竟什么是口头文学？》 (“What is oral literature anyway?”)^[3] 从其标题中我们不难注意到有一种质疑的语气，正如芬尼根框定并展开阐述的那样。这与她可被理解的意向有关：作为一位专门从事非洲传统 (African traditions) 研究的人类学家，她力图拓宽由帕里和洛德发展起来的口头诗歌或口头“文学”的概念，以便将之运用到帕里和洛德研究的特定案例之外，当然也就是使之超越荷马并超越希腊文明。我们也会注意到，当一些古典学者提出同样的质疑时，帕里和洛德的研究工作便遭遇到了彻头彻尾的敌视；他们寻求的不是更为广泛地运用**口头诗歌**这一术语，而是断然地阻止将之用于荷马研究中的任何问题，更不用说任何后来的希腊文学。我写到这里的时候，正是类似以《荷马：超越口头诗歌》 (*Homer: Beyond Oral Poetry*)^[4] 这样来立题的学术著作纷纷面世的一个时代。

[1] 参见N 1990a: 17–51。

[2] 参考Lord 1991: 2–3, 16。关于这个术语的不利之处，参见Martin (1989: 4)，他也引证了Herzfeld 1985: 202的看法：“即使将民间文本作为‘口头文学’来加以认知……也仅仅投射了一种文雅的矛盾：根据‘文学’来定义文本性 (textuality)，一个纯粹以口语为中心的概念，在‘高雅文化’的支配下被付诸仲裁。”

[3] Finnegan 1976。

[4] Bremer, de Jong, and Kalff 1987。

在我看来，这种在口头与书写之间形成的二元对立论，与另外一个问题——荷马诗歌实际上可能归诸书写——无论如何都是不相干的。不言而喻的是，即使一种口头传统可能牵涉到一种书写传统，但并不一定非要受到后者的影响。对此我要补充的是，我个人确信荷马诗歌的确受益于书写的技术，但这样的关联决不需要我们去假设书写曾经被用于荷马史诗的创作。最为显著的例证是，史诗提及一个可折合的双连书写板（diptych），其间夹着“致命的记符”（*sémata lugrá*），由伯勒罗丰（Bellerophon）带给鲁基亚（Lycia）的国王（《伊利亚特》6.168, 176, 178）。^[5]稍后，我们要讨论的另一个例证是荷马诗歌所指涉的一段意象化铭辞，其措词是为了纪念一位倒下的武士（《伊利亚特》7.89-90）。^[6]

在考量了口头诗歌的含义之后，让我们转向一个更为精确的术语——口头传统诗歌（*oral traditional poetry*）。我提议用传统或传统的概念与口头诗歌进行并联，由此去集中关注在特定社会中运作的特定传统及其传统观，而不是外部观察者在可谓顺道了解的过程中，对该特定传统作出的任何理解。我对传统的探讨，旨在避免出现这样的情形：“这一术语的使用（和利用？）显然带有情绪化的倾向，常常将之与有深切感受的、强势的学术、道德或政治的价值相联系。”^[7]虽然一个特定的传统在一个特定的社会之内可以按绝对条件来理解，它也可能被外部观察者根据实证研究的标准进而按相对条件来分析：对一个特定社会的成员而言，传统是古老的、亘古不变的；从实证研究者的观察立场来看，则是当代的事实，而且一直处于变化之中。^[8]此外，我认为传统并非仅仅只是一种承传下来的制度：正如语言本身一样，传统的活力存续于真实的情境（*situation*）之中，是真实人群的现实生活。^[9]在尼日利亚的提夫人（the Tivs）中，通过口头传承而保存下来的家谱，便是一个令人信服的例证，说明了传统的变异性：

早期的英国殖民者当局，在尼日利亚的提夫人中了解到了这些家谱的重要性，因为一个人对另一个人的权利和义务常常因家谱发生争端，这些家谱在法庭案件中得到了不断的讨论。因此，他们不避烦琐地记录下了一长串的族谱姓名并保存起来留给后代，以便让将来的殖民地官员能够据此判案。四十年后，当博安南夫妇（the Bohannans）在这个地区进行人类学田野作业时，发现他们的继任者仍然在使用同样的家谱。然而，这些书面写定的家谱现在引起了许多争议；提夫人坚持认为这些家谱是错误的，而官员们则认定它们是事

[5] N 1990b: 207。至于用黄杨木制作的双折式书写板，带有象牙铰链，有一种考古学的证据，将之上溯至公元前 14 世纪晚期或公元前 13 世纪早期。见 Bass 1990。

[6] 见本书的第 47—48 页。

[7] Finnegan 1991: 106。

[8] 由此观之，在我以前的著述中也使用过“传统”一词，如 N 1979: 3。更明确的阐述见 N 1990a: 57—61、70—72（参见同书的 349, 411）。就 Peradotto 1990: 100 页的注释 2 而言，请允许我补充一个评述意见，引自本人刚刚提到的拙作：在不同的传统中存在着有关稳定性或流变性的不同标准，甚至在同一个既定传统的不同阶段也是如此。同样的情形也出现在学科的种种实证方法中，比如语言学也存在着将这些方法运用于确定一个特定传统的方方面面，以判断哪些方面是更古老的，哪些方面又是初见的。

[9] 参见 N 1990a: 17, 注释 2, 附有论述“言语和语言”（*parole and langue*）这一组有用的概念的相关主题文献。

实的陈述，并视为过去已经发生的实际情况之记录，进而也就认为这些本地人目不识丁，不可能像他们那些识文断字的前任那样能更好地昭示过去。双方都没有认识到，在任何发生此类变迁的社会中，如果这些家谱一直在发挥维系社会关系的记忆作用，那么就都会产生不断地重新整理家谱的诉求。^[10]

概言之，传统不是僵滞不变的，这一点毋庸置疑。尽管如此，依然需要去建立实证性的标准，用以判定传统内部的新老因素。因而，在过去的二十年甚或更长的时间里，我一直在自己发表过的相关著述中运用历史语言学和其他方法，力图客观地了解考古学，应当说是考古学对传统作出的研究。这恰恰与那种将传统作为一个概念而加以浪漫主义化的作法形成对垒。^[11]更确切地说，这个目标是为了实证地研究传统，并由此客观地鉴别传统中什么被保留下来了，什么又处于变化之中。

将“口头传统诗歌”这一概念运用到荷马研究中，由此来探讨我的“荷马诸问题”。基于这一宗旨，我发现有必要在更深的层面上提出一份含有 10 个概念的清单。这 10 个概念中的每一个都来自直面口头诗歌及其演述实际的诉求，无论是直接来自活形态的口头传统，还是间接来自那些清晰地呈现出这类传统的文本。演述之于口头诗歌这一概念的中心地位，随着后续的讨论，也会逐步地得以彰显。

对那些不是专门从事口头诗歌研究的人来说，下面这份清单中的某些术语是陌生的。我列出的这些概念，绝大多数来自语言学和人类学。我使用的另外一些术语，对于古典学者来说则可能是传统的，但就口头诗歌而言，仍然需要给予某种程度的重新审视。

1. 田野作业 (fieldwork)

实证方法赋予口头诗歌研究的基本特性，体现于针对活形态口头传统 (living oral traditions) 的演述去搜集证据的程序，包括在这些传统的本土场境中进行记录、观察和描述。让我们将这套程序统称为“田野作业”。^[12]洛德在其《史诗歌手与口头传统》(*Epic Singers and Oral Tradition*) 一书的导论中指出：“尽管在负面性的批评中多有论及，人们对活形态的口头传统文学仍然知之甚少，因此在本书的行文过程中，我一遍又一遍地提请读者去了解我有幸亲身体验过的最佳范例，进而领会我从细节上演证出来的卓越之处。”^[13]洛德从体验谈起，而体验这一背景则构成了他的田野作业。正是这一背景赋予他一种权威，而这种权威则是那些对他吹毛求疵的大多数古典学者完全缺乏的。田野作业是洛德学术上的一个显著特征；他对自己田野作业经验所持的

^[10] Goody and Watt 1968: 32, 依据的是 Bohannan 1952 一书; 参见 Morris 1986: 87。进一步的讨论见 Jensen 1980: 98–99 和 Thomas 1989: 178–179 页的注释 58 和 188 页的注释 85。

^[11] 恕我直言, Lloyd-Jones (1992: 57) 认为我的研究方法将传统浪漫主义化了; 本人对这样的论点预先就提出过相反的论据, 参见 N 1990a: 1。

^[12] 有关这一术语的洞察性介绍, 见 Nettl 1983: 6–7, 9。

^[13] Lord 1991: 2。

谦逊态度，与那些批评家的妄自尊大正好形成逆向的反照，他们往往对自己并不熟悉的非古典诗歌形式——如南斯拉夫口头传统（the South Slavic oral traditions）——抱持着某种可怕的傲然睥视。所谓“西方的世界”中出现的奇迹，比如荷马诗篇，恰恰应当从那些真正理解口头传统及其运作方式的人那里得到拯救。洛德的《史诗歌手与口头传统》一书提出了坚定不移的主张，那就是要在口头传统文学中去探究“西方的”文学及其遗产的正统性和重要性。

2. 共时性之于历时性（synchrony versus diachrony）

共时性和历时性这两个术语来自语言学。^[14] 在演述之际研究口头诗歌，田野作业要求一种共时性的视野，目的在于描述经由传统而在不断延续的现行系统。当研究进入深掘传统潜在的构合规则时，亦即去发现文化连续性统一体的现实时，则需要历时性的视野。语言学的重构及其技术路线有助于解释正在传统中使用的语言及其难以明了的其他方面：换言之，历时性方法是共时性方法的必要补充，反之亦然。^[15]

3. 演述中的创编（composition-in-performance）

活形态口头传统的共时性分析揭示出，创编和演述是一个过程的两个方面，而且处于不同的变异程度。荷马文本，或以其自身的存在，绝不可能显示出这样一个现实。对此，洛德作出了基本阐述：“一首口头诗歌的创编并不是为了演述，而是在演述中创编的。”^[16]

4. 流布（diffusion）

共时性与历时性的双重视野揭示了口头传统的流布状况，这又要与创编和演述这两方面的因素发生交互作用。流布的模式可能是离心的，也可能是向心的。（详见第二章的讨论。）^[17]

5. 主题（theme）

基于本书的宗旨，一种可资操作的定义是，主题是内容的一个基本单元。^[18]

6. 程式（formula）

[14] 有一份不无裨益的概述和主题参考文献目录，见Ducrot and Todorov 1979: 137–144；参见 N 1990a: 4。

[15] N 1990b: 20–21。

[16] Lord 1960: 28。我对“演述”（*performance*）这一术语的使用，无意于传达任何有关舞台风度（*stage-presence*）的意涵，可以说，那是就表演者（*performer*）本身而言的。我更关注的是表述或话语（*utterance*）的“完成行为式”（*performative*）维度，正如从人类学视野去加以分析那样。关于“完成行为式”一词的语用学应用，见Tambiah 1985: 123–166的例证。参见Martin 1989: 231：“面对听众的权威性自我陈述。”

[17] 该词将不会在“传播论”方法（the *diffusionist approach*）的意义上使用，那是语言学者和民俗学者所熟悉的。

[18] 参见N 1990b: 9 注释 10，依据是Lord 1960: 68–98；另一替换的指导性定义见Lord 1991: 26–27。

这是另一个操作性定义，在后续的讨论中会有详细的辨析：**程式**是一种固定的片语，受制于口头诗歌的传统主题。^[19] 程式之于形式就如同主题之于内容。^[20] 这一公式化表达所预设的先决条件是：形式和内容在概念上是部分重合的。帕里自己的定义措辞如下：程式是“在相同的韵律条件下，基于表达某种特定的基本观念而有规律地运用的一组词语。”^[21]

7. 经济（俭省）(economy [thrift])

正如帕里所辨析的那样，荷马的语言往往倾向于“片语的自由使用，具有相同的韵律长短值，并表达相同的观念，可以相互替换。”^[22] **经济或俭省**的这一原则，只有在演述的层面上才是一种可资观察的现实。^[23]

8. 传统之于创新 (tradition versus innovation)

在此重申，口头传统在演述中获得生命活力，每一次新演述的此时此刻 (the here-and-now) 都为创新构成一次机会，而不论这样的创新是否在传统中得到了明确的公认。^[24]

9. 统一性与构合性 (unity and organization)

按照口头诗学 (oral poetics) 的术语，荷马史诗的统一性与构合性是**演述**传统自身的一个结果 (result)，而非受凌驾于传统之上的创编者所影响的一个**导因** (cause)。^[25] (相关的概念有：统一派之于分辨派 [unitarians versus analysts]，还有新分辨派 [neoanalysts]。)

10. 作者和文本 (author and text)

就口头诗学 (oral poetics) 的术语而言，作者身份由演述的权威性和文本性所决定，并且从演述到**演述**，由其间创编的非变异性 (invariability) 及其程度所决定。文本概念本身能够隐喻般地从“演述中的创编”这一概念推导而出。^[26]

我认为这 10 个概念对探究“荷马诸问题”是至关重要的，在进入下一步讨论之前，我还要紧接着列出另一份包含有 10 种用法及其实例的清单，因为我发现这些实例的普遍使用正是因某些当代荷马史诗专家的误导所致。我的目的并非要跟某位特定的人物发生争论，而是要在整体

[19] N 1990b: 29。

[20] 参见 Lord 1991: 73–74。

[21] Parry 1930 [1971: 272]。

[22] Parry 1930 [1971: 276] (黑体强调为笔者所加)。

[23] N 1990b: 24, 依据 Lord 1960: 53。

[24] 参见 N 1990a: 55–56。

[25] N 1979: 6–7。

[26] N 1990a: 53; 进一步的讨论见下文。将我们关于“作者”——特别是**个体的** (individual) 作者——的当代理念投射到古老的世界中去是危险的。至于我们有关个体的理念及其投射中的种种语义问题，见 Held 1991。

上提倡更为精确地使用涉及口头诗学的术语或概念。在我看来，以下的 10 个实例已然成为极易产生误导的习惯看法，而且大体上与上文述及的有关口头诗学的 10 个关键性概念也是相对应的：

1. “口头理论”

我认为，称米尔曼·帕里或艾伯特·洛德的创见为“口头理论”（the oral theory）是一个主要的误解。帕里和洛德就口头诗歌的经验现实（*empirical reality*）展开过调查研究，正如已经被南斯拉夫口头诗歌的活形态传统和其他的活形态传统所验证的那样。口头诗歌的存在是一种事实，通过田野作业的途径得到了确证。将我们从口头诗歌归纳出的识见运用到《伊利亚特》和《奥德赛》或其他任何文本的研究中去，并不是为了力图证明关于口头诗歌的一种“理论”。倘若我们在这一上下文中继续决然地使用“理论”这个词汇，那么更为合理的提法应该是：关于荷马诗歌与我们所了解的口头诗歌之间的密切关联，帕里和洛德有过多种不同的学说（*various theories*）。

2. “荷马的世界”

在荷马文学批评中有这样一种说法：在《伊利亚特》和《奥德赛》的结构之中显现出来的“世界”或“世界观”，是由某个人在某个特定时间和地点建构的，甚或是由许多人在许多不同的时间和地点建构的。这种观点的危险在于将口头诗歌的创造过程平面化了，而这一创造过程则要求从共时与历时的双重维度来加以分析。^[27] 与这一告诫相关的问题是，关于荷马诗歌的整体观照是否应当立足于年代考证，也就是说，或上溯到公元前 13 世纪中期之前，或上溯到公元前 8 世纪。^[28]

3. “荷马+动词”

在荷马文学批评中常有“荷马做这个”或“诗人想要那样”的提法，这会造成种种问题；虽说并不一定，但确有可能。诚然，诸如此类的用法，与传统的古希腊文献资料将史诗创造归功于荷马的这一定势是交相呼应的。但是，对于古代希腊人而言，荷马不仅仅只是堪称卓越的

^[27] Sherratt 1990 提供了一种将历时性方法和共时性方法结合起来的模型。Martin 的应用案例（1989：7—10）涉及荷马诗歌的创编/演述问题，就演述者—听众之间各种不同的互动来说提供了大范围的比较证据。作为对 Martin 这一应用的回应，Griffin（1991：5）援引了“这种并不含糊的证据，论及荷马演述，论及荷马诗篇”，来参证有关演述的描述，比如菲弥俄斯（Phēmios）在《奥德赛》第 1 卷中的演述。一个回应是提出这样的质疑：诸如菲弥俄斯这样的演述怎么能确切地视为“荷马的”？换言之，诗歌的荷马式再现又是怎样与荷马诗篇的本质交相符合的呢？我们能简单地推定出在这两种“诗歌”之间就没有差异吗？我个人有关这一质疑的研究结果表明，二者之间确实存在一种裂隙。详见 N 1990a：21，14；由此，我引申出了“历时性滞相”（*diachronic skewing*）这一概念。

^[28] 有关公元前两千纪的荷马诗歌世界，见 Vermeule 1986，特别是该书第 85 页上的注释 28。至于公元前 8 世纪的这一看法，见 Morris 1986。Catenacci（1993：21）对 Moses Finley 著作的标题《奥德修斯的世界》（*The World of Odysseus*，1977）作出了评述；进而指出，一个更为适当的标题或许是《可能存在的奥德修斯的世界》（*The Possible World of Odysseus*），同时进一步引证了相关的主题文献来说明“可能存在的世界”。

史诗创造者：他也是史诗自身的文化英雄（culture hero）。^[29] 希腊的制度往往倾向于依循传统向后回溯，被希腊人自己回溯到一位原创者，一位有功于一种特定文化制度及其全部盛誉的文化英雄。^[30] 这种做法是司空见惯的：将社会的任何主要成就归总为一位文化英雄那恢弘的、个人的功绩，即使这样的成就只有通过社会进步的漫长过程才能得以实现，这位文化英雄也被视为在这一特定社会的某个更早的时代就业已做出了不朽的贡献，从而被加以描绘。^[31] 例如，有关立法者（lawgiver）的希腊神话，无论他们是否是历史人物，往往被塑造为整个习惯法的缔造者，而这些习惯法则是经过时间的汰洗而逐步形成的。^[32] 有关荷马也是同样：他被追述为史诗的原创性天才。^[33]

因此，“荷马做这个”或“诗人想要那样”的说法，对现代专家们而言就会变成冒险，倘若他们在思考中又开始将“荷马”当作一个过于个人化的术语，而没有顾及创编与演述的传统活力，进而也就忽略了共时的和历时的观照。^[34] “荷马写了”这种说法，更是冒极端之险，这一点在下面的第 10 个问题里会有更多的涉及。

到此足以引起注意的是：关于荷马和其他早期诗人的一般性特征描述看来是一种传统的功能，而且来自代表他们的诗歌。这并不是说诗歌传统实际上创造了诗人；更确切地说，传统具有的力量甚至可以将把历史人物转化为原创性的角色，他们代表了传统，也被传统所代表。^[35] 我们不妨重温保罗·曾托尔（Paul Zumthor）的阐述：“Le Poete est situe dans son Language plutot que son Language en lui [诗人存在于他的话语之中，而非话语存在于它们的诗人中]。”^[36]

4. “荷马的诗歌在艺术上高超于他那个时代的其他全部诗歌。”

[29] N 1990a: 78–81。有关Hómēros [荷马，古希腊文的拉丁音译转写——译者注]的含义，见本书的第 3 章的 120–123 页。

[30] 参见Kleingünther 1933。

[31] 有关中国传统中的文化英雄，Raphals 1992: 53 给我们提供了一个有启发意义的讨论：弓为后羿所创，甲为杼所作，车为奚仲的发明，舟楫则是巧垂所为。

【译按】Raphals 所引当出自《墨子·非儒下》：“古者羿作弓，杼作甲，奚仲作车，巧垂作舟……”实际上，关于上述几项文化发明的由来，中国古代汉文史籍有不同的记载。众所周知，中国古籍文献的类似说法不胜举，比如仓颉之于文字、嫫祖之于养蚕、神农氏之于种植、燧人氏或炎帝之于人工取火、有虞氏或昆吾之于陶器，等等，大都将上古有关的文化创造和发明发现归诸某些神话传说中具有聪明才智的个人，从这个角度来理解荷马之于荷马史诗的创作，亦不无裨益。

[32] N 1985: 33 和 1990a: 170, 368。

[33] 见N 1990a: 55，特别是参证了柏拉图《伊翁》（Plato *Ion* 533d–536d）。在荷马诗颂《阿波罗颂》（Homeric *Hymn to Apollo*）中，那位被戏剧化了的述说者以第一人称宣称自己就是荷马：详细的讨论见N 1990a: 375–377（此乃N 1979: 8–9 论述的扩展）和 1990b: 54（参较Clay 1989 第 53 页及注释 111 和第 55 页及注释 116）。

[34] Carey（1992: 285）认为：“在其关于古希腊文学的总体研究方法中，纳吉在牺牲个体的情况下过于强调了传统。”我要予以反驳的是，许多当代古典学者在牺牲传统的情况下过（接上页）分强调了个体的诗人，正是在这样的语境中，我的研究方法给予了传统应有的重视。详见N 1990a: 79–80。

[35] N 1990a: 79，此乃回应Griffith 1983: 58 注释 82。

[36] Zumthor 1972: 68。

《伊利亚特》和《奥德赛》的卓越性是历史事实，至迟到了公元前 5 世纪，这两部史诗就已经在希腊人的心目中确立了权威性的地位。或者说，这有一种历史的偶然性，虽然还可以辩论。然而，将荷马史诗的卓越性归结为艺术上的巅峰之作，从而认为其他史诗难以超越的看法也仅仅只是一种假说。我们对其他史诗知之甚少，大多的见解来自所谓的“英雄诗系”（Cycle）及其若干片段和古老的情节框架。如果“英雄诗系”中的诗歌得到了充分的证实，那我们就极有可能作出《伊利亚特》和《奥德赛》的确在艺术上登峰造极的结论。然而，问题可能依旧存在：根据谁的标准来加以衡量？更基本的问题不是《伊利亚特》和《奥德赛》为什么而是怎么就成了卓然超拔的史诗。^[37] 一个可供参考的答案是以流布（diffusion）这一概念为基石的，换言之，与其他史诗传统相比照，《伊利亚特》和《奥德赛》的史诗传统有更为广阔的流布范围。对这个问题的探讨详见后文。

5. “程式使得诗人以那样的方式去说。”

就荷马诗歌乃是基于口头诗歌的这一观念而言，不论支持者还是反对者，都常常将此论假定为口头诗歌的一个先决条件，而且不作合理的论证。我不同意这种说法。去假设荷马诗歌中所意味的一切是由此类形式上的考虑所决定的，如程式或步格（比如当专家们认为程式或步格使得诗人说这或说那时），那就会误解形式与内容在口头诗学中的关系。从历时性的角度看，内容——让我们称之为主题（theme）——决定形式，即使形式在共时性层面上也影响内容。^[38]

6. “步格使得诗人以那样的方式去说。”

我认为这种推论来自对帕里有关程式定义的误解，即“在相同的韵律条件下，基于表达某种特定的基本观念而有规律地运用的一组词语，”该定义我已经在此前相对应的第 6 个问题中引述过。就程式和步格的关系而言，我曾写过长篇论述，因而这里我仅重申自己的中心论点以便开始下面的讨论：从历时性的角度看，程式规定了步格，而不是相反。^[39]

举凡在程式与步格（formula and meter）之间的关系上可能出现的种种误解，可以用一种简便的方法来予以考量，也就是分析鲁思·芬尼根在其口头诗歌论著中针对帕里的程式概念所提出的反驳。^[40] 令人啼笑皆非的是，芬尼根的著作正是在试图削弱帕里这一概念的有效性之处，恰恰误读了这一概念的要旨。在其描述荷马特性形容修饰语（epithets）的部分，芬尼根说，它们“常常与其他程式化的片语——重复的词组——相结合，以其适当的韵律音值去配合诗行[特定的]部分。”^[41] 她引证了帕里本人的话：“在创编过程中，[诗人]做得更多的不外乎是根据自己的需要，将他常常听到或惯常使用的片语装配在一起，尔后这些片语，按照一种固定的思想模

[37] N 1990a: 72 和注释 99，附有主题参考文献。

[38] 详细的讨论见 N 1990b: 18—35，对 N 1974 的研究结论作出了解释。

[39] 同上。

[40] Finnegan 1977。

[41] 同上，第 59 页。

式[黑体强调是笔者所加]自行组构，由此使得句子或诗行自然而然地形成。”^[42]

一位评论家已经注意到，“由此我们看到，帕里所说的要比芬尼根多得多。”^[43] 程式“并非只是诗人仅仅根据他的韵律需要来自由选择的某个片语，因为程式是按照诗人创编的传统主题来进行调整的。”^[44] 通过对照，正如这位评论家所指出那样，^[45] 芬尼根推定程式具有一种不受主题约束的生命：“也正如程式化的片语和序列那样[黑体强调是笔者所加]，在自己的传统武库和个人才艺（repertoire）中，歌手拥有多套主题，由此他能够调用，以便形成诗歌的结构。”^[46] 这里的基本假设是，程式仅仅是常备的片语，通过简单的重复填补韵律的缺环：口头诗人“可以从共同的常备程式库中选择他所需要的片语，进而可以选择有些微差别的词语来填补他的步格……进而改变细节”^[47]。与帕里和洛德的观点相比照，这样的定义高估了传统形式，同时低估了传统内容的作用。^[48] 正是使用这一前提，即程式只不过是填补步格的重复片语，芬尼根对帕里和洛德的口头诗歌研究方法作出了如下的诟病：“把某些语词、声音或意义的重复模式称之为‘程式’，真地能够加深我们在一个特定的阶段对于这种语体或创作过程的理解吗？还是说口头语体的特征是这些‘俯拾皆是’（见Lord [1960]: 47）的程式？”^[49] 然而，根据帕里和洛德著述中举凡被其引证的部分，芬尼根的批评是不能成立的。

倘若我们能将程式理解为“传统口头诗歌表达系统的基本构件，”^[50] 那么也就似乎没有道理对洛德关于程式在口头诗歌之中“俯拾皆是”的这一观察性见解进行挑剔。^[51]

7. “这位诗人只有一种说的方式。”

再一次重申，不论是支持者，还是反对者，都常常将此论假定为口头诗歌的一个先决条件，

[42] Parry 1930 [1971: 270]。

[43] Davidson 1994: 62。

[44] 同上，基于回应Finnegan 1977: 62 针对程式的韵律限定条件而提出的观点。关于程式与步格之间的关系，见N 1990b: 18—35；参见Lord 1991: 73—74。对芬尼根就帕里对程式的理解所作出的阐释，有进一步的批评，见Miller 1982b: 32。

[45] Davidson 1994: 62。

[46] Finnegan 1977: 64。

[47] 同上，第 62 页。

[48] 见Davidson 1994: 60—62 和N 1990b: 18—35；参见Lord 1991: 73—74。有关程式的多种定义引起了广泛的批评，详见Austin 1975 (11—80)，Finnegan 1977 (54—55, 73—86)，Kiparsky 1976，以及Nagler 1974 (23)，以上观点见Miller 1982a: 35—48。但是，对荷马句法在其发展中是否经历过一种截然不同的埃奥利斯方言阶段（Aeolic phase），这一问题我并未解决。

[49] Finnegan 1977: 71。

[50] Davidson 1994: 62。

[51] Martin 1989: 92 有如下评述：“只有一种孤立的印刷文化会将荷马程式视为诗歌创作的辅助手段。”更确切地说，程式“属于这样的‘创编’，只要你喜欢，它在传统世界中就属于个人认同的‘创编’”（出处同上）。更全面地看，这并非说我们在帕里的论证中就找不到罅隙。为查明这样的罅隙，我引证了Lynn-George 1988: 55—81 作出的精细论述，他提到的若干问题值得召集一场Auseinandersetzung（辩论会），其范围将会超过本书力图涉及的论域。

而且缺乏合理的论证。然而，经济或俭省的原则是一种取向，而非一种常式，我在以前的著述中已经作出过论述。^[52]

8. “荷马用一种新的方式去说。”

上述第三个案例的一个特例。与听众一同协力，演说者控制或“拥有”演说，创新的机会就在那里。就此而论，可以同意“荷马用一种新的方式去说”这一观点。然而，这样的创新发生在传统之内，并没有超越传统。即便演说本身是口头传统至关重要的一个方面，即便传统在演说的语境中并且就在演说者本人那里获得生命，我也不能苟同那些过于关注演说者而忘却了传统的人，因为演说的那个人正是置身于传统之中来演说的——这样一种传统可以从内在承继的法则中，乃至在演说的语境中作出归纳法的观察研究。^[53] 正如第三个案例所论，风险在于将“荷马”过于个人化，而无视创编和演说的传统活力，进而也无视历时性和共时性。

9. “这部诗歌有如此显见的统一性和组构性，说明诗人必定以某种方式从口头传统的羁绊中解放出来了。”

这样一种反应源自根据即兴创作 (*improvisation* [或*extemporization*]) 这一术语对口头诗歌所作出的描述——术语很容易被误解。例如，对许多人来说，这样的术语意味着“正在进行中的任何事”。随着各式各样的误解而来的批评非常尖锐，一个最有用的回应是加里·米勒 (D. Gary Miller) 的著作。^[54] 他的核心论点是：“心智操作‘生成’的作用微乎其微；为了符合述说者的目的，他们寻求不同程度的適切性及其常备的表达方式。^[55] 针对以下三种有关“即兴而作的口头诗人”的普遍性假设，他作出的驳正也同样是颇有价值的见解：

1. “口头诗人不做安排。”
2. “口头诗歌以一种‘松散’的、无条理的结构为其特点。”

^[52] N 1990b: 24 (第一稿写定于 1976)。亦见 Martin 1989: 8 注释 30，在 *经济与扩展* (*economy and extension*) 的诸多问题上与 Shive 1987 的观点形成对峙。我注意到 Janko (1982: 24) 使用了“经济倾向”的表述，其阐释如下：“经济倾向只是适当地应用在同一位创作者的诗歌里，甚至正如 Edwards 揭示的那样 [Janko (第 241 页的注释 16) 引证了 Edwards 1971 的第 5 章]，它没有一直认为的那样严密。”实际上，更为基本的一点是：经济原则只能在个体演说 (*individual performance*) 的层面上才能被观察到：Lord 1960: 53–54；参见 Lord 1991: 73–74。至于荷马创编中昭彰显著的经济程度，Visser 1987 给出了示例演绎，并且指出《伊利亚特》中出现的“他杀死” (“he killed”) 有 25 次，每次都占用了明显的韵律空隙。

^[53] 仍见 N 1990a: 79。诚然，也存在着没有运用法则的地方，以便引出“自由变异”。我从描写语言学的领域借用“自由变异” (*free variation*) 这个概念。此概念对于描述传统中的创新及其最可能发生的方方面面是极其有益的 (此乃 Loukia Athanassaki 在 1990 年 12 月 30 日给作者的启发)；亦见 Martin 1989: 151 注释 16。

^[54] Miller 1982b: 5–8。

^[55] 同上，第 7 页。

3. “一位口头诗人在开端上不能预见整个的史诗序列。”^[56]

在活形态的口头传统中存在着统一性和构合性的诸多法则，并且它们在运作中发挥作用；拒绝考虑这样的可能性，则是在强调**传统**一词的同时缺乏对口头传统本身作出欣赏的表征。有一种普遍的思维定式成为这一缺欠的代偿：它清晰地呈现为这样的假设，即诗人一定是以某种方式自由地打破了口头传统。这种假设需要一种绝对的拔高，亦即，将一位经过重新建构的独立个体提升到一位天才或者至少是超凡作者的行列中去，并且将任何可观察的统一性和构合性的法则，代之以全部的或最高的荣誉赋予给这样的诗人。^[57] 统一性和连贯一致性（coherence）可能是传统的某种作用，而不是非传统的某种致因。^[58]

10. “荷马写过”

这是上述第九种反应走向最极端的看法。正如我在下文中将要予以辨明的那样，这种思维方式并不完全滋生于缺乏有关口头诗歌的直接知识。那些如此声称，或那些简单做出这一假设的人，对荷马诗歌产生的那个时代及其历史现实并没有作出哪怕初步的思考，便已经形成了关于作者身份的概念。

关于口头诗学，就我考虑到的 10 种误导性用法，到此已列举完毕。让我们回到我的“荷马诸问题”的首要问题上去，那就关涉着**演述**。对我而言，在“创编、演述和流布”（composition, performance, and diffusion）这个三位一体的构成中，贯穿始终的关键要素就是第二个——演述。没有演述，口头传统就不是口头的。没有演述，传统就不再是传统。没有演述，有关荷马的观念本身也就失去了它的完整性。不啻如此，古典文学那最重要的精髓也就变得支离破碎了。

^[56] Miller (1982b: 90–91) 重新叙述了这三种假设，并给予了驳正。我同意他如下的看法（第 46 页）：“大量的论文已经浪费”在“是否即兴—创作卷入了记忆化（memorization）”这样的“伪问题”上（他提供了相关的文献目录），“一方面源于对洛德的误解，另一方面则来自对普遍的语言本质和特定的即兴创作的误解”。对于“记忆化”这一概念在使用中出现的缺陷，Lord 1991: 236–237 有更多的讨论。然而，我对 Jensen 1980: 13 的观念有同感，亦即将即（接上页）兴创作之于记忆化的二分法纳入讨论，其前提是这两个术语被用于一种历时性的语境，分别去参证口头传承那相对更为流动的（fluid）之于更为静止（static）的阶段。有关流动的之于静止的两个阶段及其间的差别，参见本书的第 54–55 页和 150–151 页。

^[57] “统一性”（unity）和“单一作者”（single author）这两个概念未必是一回事。Sealey (1957: 330) 就《伊利亚特》和《奥德赛》的“单一作者”——仿佛他已然成为历史事实——提出的疑问，我至少可以根据我的“演进模型”来证明其合理性，我们将在后文讨论。即便如此，我还是相信有关这样一位单一作者的理念（notion），在古代世界的确是一种历史事实。进而我将辨析的是，这一理念与有关一宗统一化和单一化的英雄诗歌遗存及其理念是联系在一起的。

^[58] N 1979: 41, 78–79。在制度的演进结构中出现的统一性和连贯一致性问题，例如奥林匹克运动会，参见同书的第 7 页。