

# 口头诗人说了什么（用他们自己的“词”）<sup>1</sup>

[美] 约翰·迈尔斯·弗里（John Miles Foley）著 朱刚译

《怎样阅读一首口头诗歌》一书的核心要义，是向读者受众揭示诗歌创作和“阅读”的不同方式。我们将通过以下三方面的努力以成为更好的受众（audience）：1.尽可能地开阔视野；2.认识到口头艺术种类的多元性；3.重新思考关于诗性交流最为基本的假设。这种反思所涉及的对象绝不亚于我们认知分类的一次重组，而这一过程，可能既令人振奋、又使人不安。对此，我们熟知的“文化震撼”（culture shock）现象可大致作为类比：当我们进入或再次进入一个异国社会时，一开始会被其深深吸引，也会感到焦虑和不安，同时还会试着应对体系迥异的规则和要求。所以，在这个意义上，正如不同文化间发生的冲击，我们的口头诗歌研究将与某些根深蒂固的观念信条发生正面的碰撞。与此同时，我们也有可能反对这种新的研究角度，因为其破坏了原有的（未经审视的，unexamined）规则。但《怎样阅读一首口头诗歌》既不鼓励对口头艺术任何已提出的或“新的”特定理论进行殊死拥护，也不同意将其完全摒弃。它提倡口头诗歌研究方法上一种健全的多元主义，那意味着真正的开放意识。除此以外，我们也必须要使用文学研究和文本研究的方法。研究那些无文字（nonliterary）、无文本（nontextual）的艺术形式的可靠成果，固然能够从方法上充实我们的武器库，扩大阐释力范围，但文学研究和文本研究的方法也不可或缺。

在这种精神的指引下开始我们的研究。第一步，我们先来打开口头诗学的四个窗景：亚洲、北美、非洲、欧洲。来自四大洲的景色尽收眼底，时间跨度从公元前600年至今。从这些传统所承载的研究角度来看，口头诗歌乃是一种国际性的媒介，它过去是、并将继续成为从远古世界到二十一世纪一项主要的文化活动。同时，四大洲口头诗歌所构筑的美景，与那种铁板一块（monolithic）的诗歌模型相比，更彰显出自身的多样性，也警示我们必须采取不同的眼光。这种非凡的普遍性与彻底的多元性之相互契合，正是口头诗歌的本质所在。

接下来的第二步，让我们咨询一些真正的专家。我们将为真正的故事歌手提供展示舞台，他们是来自前南斯拉夫（the former Yugoslavia）的口头史诗游吟诗人和古斯勒歌手（guslari）。这样，我们对口头诗歌艺术的研究便以一种“内部”（inside）的眼光为初始，而这对于稍后以“外来者”的研究角度所得出的结论，正好互为增补。此外，通过询问我们知道，诗人们是以最为准确和细致的方式来遵守和操作他们自己的传统的，比如前南斯拉夫口头史诗。而歌手对于这个问题的解释，也能生发出至少两种阐述角度：第一，古斯勒歌手传承自己的口头诗歌也能烛照其它的传统；第二，关于古斯勒歌手技艺的假设促使我们审视原本“未经审视”（unexamined）的假设。从某种意义上说，他们的诗歌运作方式迥异于我们，因为我们无声地阅读文学和写作诗歌文本。这第二点更具有普遍性，也更重要。歌手所凸显的这种差异也表明，研究伊始，我们所要兼及的，不单是重新考虑口头艺术最基本的前提；同时也要扪心自问，一首诗歌怎样具有意义、而非意义为何的问题。

带着这样的目标，我们在下文中所列出的摘录，是南斯拉夫口头诗人对一个小问题的回应。这个简单的问题是，“什么是口头诗歌中的一个词”。回答问题的诗人都是20世纪30年代中期，米尔曼·帕里（Milman Parry）和艾伯特·洛德（Albert Lord）在前南斯拉夫共和国斯托拉奇（Stolac）的中黑塞戈维纳地区进行调查时采访过的对象。令我们略感意外的是，当帕里和洛德的当地助手尼古拉·武依诺维奇（Nikola Vujnović）向他们提出这个问题时，他们居然都直截了当地进行了回答。

### 一、穆尤·库库鲁佐维奇（Mujo Kukuruzović）

这儿首先要提及的古斯勒歌手是穆尤·库库鲁佐维奇，一个目不识丁的游吟歌手，1935年6月11日接受采访时他43岁，靠耕种祖上遗留的土地维持生计，并像其他斯托拉奇同行一样专攻穆斯林传统的史诗歌。这是一种长度更长的歌，由于奥托曼宫廷（Ottoman court）的支持而萌芽，后来在咖啡馆里得到了延续。穆尤·库库鲁佐维奇声称他会38个史诗故事，并告诉尼古拉这些故事来自11个不同的歌手。从两人以下的交流来看，他对能够吸收新材料很得意。

穆尤·库库鲁佐维奇：那么现在，老哥，你就找一些我不知道的歌出来。然后，老哥，给我读两次后给我古斯勒琴（伴奏用的乐器）。老哥，如果我出了一点儿错，我就让你砍掉我的一个手指。

尼古拉·武依诺维奇：就这样什么都行？

这里我有意不翻译reč(复数reči)。随便找一本标准的塞尔维亚语-克罗地亚语-英语字典一查就能马上得到“词”的解释，但我们知道事情并不能就此解决。正是在同一次会话的晚些时候，采访者武依诺维奇直接提出了关键性的问题：

尼古拉·武依诺维奇：一首歌中的“词”，这究竟是什么？

穆尤·库库鲁佐维奇：这里，像他们说的“悲惨的囚犯”（sužanj nevoljnik），或者“奥格拉斯西奇·阿里加”（Ograšćić Alija，特定的人名），或像他们说的“他在冰冷的监狱里大喊大叫”（Pocmilijo u lednu zindanu）。

尼古拉·武依诺维奇：这是一个词吗？

穆尤·库库鲁佐维奇：这是一个词。

一首歌中的一个词好像和我们日常使用的术语“词”大相径庭。接下来库库鲁佐维奇十分详细地解释了二者的区别。

尼古拉·武依诺维奇：让我们来看这一段“利卡的穆斯塔杰贝在喝酒”（Vino pije lički Mustajbeže）。

穆尤·库库鲁佐维奇：在书面上这不是一个词。

尼古拉·武依诺维奇：这有四个词。

穆尤·库库鲁佐维奇：在书面上不是一个词，但这里，我们说我们在我家而且我弹起了古斯勒琴——“穆斯塔杰贝在喝酒”——对我来说，在古斯勒琴上那就是一个词。

尼古拉·武依诺维奇：那第二个词呢？

穆尤·库库鲁佐维奇：这第二个词——“在日布尼克一个喝酒的小酒馆

里” (Na Ribniku u pjanoj mehani) ——那里。

尼古拉·武依诺维奇：那第三个词呢？

穆尤·库库鲁佐维奇：嗯，这里“他身旁有30个首领，/所有的同伴都彼此相视而笑” (Oko njega trides' agalara, / Sve je sijo jaran do jarana)。

尼古拉·武依诺维奇：啊哈，太好了。

我们稍微回顾并评论一下库库鲁佐维奇对采访者所讲述的信息。对歌手来说，一首歌里的一个词与你们现在正在阅读的、两边留白中间有字的创造物——作为文本的词 (a textual word) ——的定义，明显不是一回事。它不是字典里定义的作为词汇的词，也不是语言学术语所界定的某种抽象概念。对库库鲁佐维奇来说，口头诗歌里的一个“词”就是一个表述单元 (a unit of utterance)，是演述里不可削减的一个原子，一个言语行为 (a speech-act)。它可能有一个短语那么长，但不会更短。“悲惨的囚犯”和英雄的名字“奥格拉斯西奇·阿里加”的例子便是证明。或者在长度上是一整句话，就像这句“穆斯塔杰贝在喝酒”。甚至一个单独的“词”可能是一句话的几倍那么长，像对句 (couplet) “他身旁有30个首领，/所有的同伴都彼此相视而笑”。听到他和武依诺维奇的整个谈话，我们就会知道库库鲁佐维奇认为场景 (scenes) 和母题 (motifs) 也是一个单词——比如到某个目的地的旅行、武装英雄，集结军队，诸如此类等等。这样，歌手的词，首先近似于一种比我们的词更大、更宽泛的单元。而他们只是使用更大的“词”而已。

更大，对，但大小并不是任意的。对他那些例子进行更进一步的观察会发现每个例子都符合一定的必要条件，每个例子就是一个有声音节，一种歌手特殊的讲述方式内部独特和完整的表述单元。也就是说，无论短语、诗行、多行诗 (multiple lines) 或场景，在口头的计算中，这些词都以一种整体的方式发生功用，而不是破碎的片断。那些一句诗之长的例子严格地有10个音步，和英雄史诗的十音步步格是匹配的。而且其中的短语总是有规律地占据着诗句的一个部分，每个有4个或6个音步那么长。场景和母题在叙事中，不受格律的限制，也非片断而是整体单元。片断式的旅行或武装场景对于诗人和观众来说是无用和没有意义的。这种特殊语言的结构逻辑看着和听着平淡无奇，但我们若将其细分，其含义就会改变 (“bird <鸟>” 一词

远大于单个语音的总合，而且删除了任何一个字母整体便不再)。所以歌手不能容忍将它的任何一个“词”肢解。

更为重要的是，这些短语、诗行和场景都是传统的。也就是说，它们不是由某个歌手创造，而是代代相传的，类似某种语言的学习。在这个意义上，全部有声音节都是分散和循环的单元，具有自己的生命活力，独立于任何特定的歌或演述的限定之外。说白了，库库鲁佐维奇的“词” (reči) 就是“大词” (bigger words)。他，以及其他的歌手，通过“大词”来讲述故事，“大词”构成了其共享的史诗词汇、短语和叙事范型 (shared epic vocabulary, the phrases and narrative patterns)。正是对这些惯用表达形式的使用，歌手们传达着自己的诗歌传统。在二人的谈话中，库库鲁佐维奇还用“我们的语言”来回答武依诺维奇提的很多问题——或用来在市场砍价，或与朋友们说笑。但在谈及史诗演述时，他转向了那种符码——只有大词 (bigger words) 才行。

在此，面对着南斯拉夫口头史诗的挑战，对我们这些习惯于文本的读者来说是存在着一定危险的。强制推行我们的假设将阻断真实流畅的交流，因为这样的结果一定是误读或误译了诗。不管有无文化震撼，我们一定要努力倾听歌手使用原始语言的那些演述。我们认可不识文字的歌手——库库鲁佐维奇关于“利卡的穆斯塔杰贝在喝酒”是一个完整诗句的想法，以及他自己所认知的这其中的差别：他承认在书面上这不可能是一个词，但对他来说在古斯勒琴上这就是一个单独的词。

## 二、萨尔科·莫里奇 (Salko Morić)

另外一个来自附近地区的歌手也准确地说明了问题。萨尔科·莫里奇，1935年6月9日在位于穆斯塔尔和斯托拉奇边境的家乡——罗提穆尔杰 (Rotimlje) 附近被采访时也是43岁。他坦率地承认，忽视了“一行诗 (stih) 是什么”这个问题。但他可以轻易地利用诗行 (stihovi, 复数) 创作口头史诗，并能敏锐地区分不同种类的词。他和武依诺维奇的交流继续着关于“以词换词”可能性的讨论，整个过程非常有趣。

尼古拉·武依诺维奇：但我们说……告诉我们一个单独的词，那我就能

知道它是什么。什么是一个我能听到的词？比如，“他/她在喝酒”——那是一个词吗？

萨尔科·莫里奇：是的。

尼古拉·武依诺维奇：这也是一个词？

萨尔科·莫里奇：是的。

尼古拉·武依诺维奇：那么“萨尔科”呢，这也是一个词吗？

萨尔科·莫里奇：是的。

尼古拉·武依诺维奇：也是？

萨尔科·莫里奇：嗯哼。

尼古拉·武依诺维奇：但这怎么可能呢？——“在乌德比那一个喝酒的小酒馆里/坐着些大官，他们一个接一个地喝酒”。这是什么？

萨尔科·莫里奇：“他们全都聚在一起一个接一个地喝酒”。

尼古拉·武依诺维奇：所以你说这是个词，然后呢？

萨尔科·莫里奇：这也是个词，对。

一个世纪以来，歌手使用的最为常见、并时常重复的短语是“他/她在喝酒”。武依诺维奇以对这个短语的发问——“这是否是一个单独的词”，开始了与萨尔科·莫里奇的谈话。莫里奇，作为前面摘选的库库鲁佐维奇观点的佐证，肯定了那是一个词。这样一来，令人期待的结论出炉了：短语有规律地占据了史诗诗行中次一级的组成部分。同时，他也回答了缘何一个词的定义是一种统一的有声音节（a unified sound-byte）——在日常言语中为两个词，但在南斯拉夫口头史诗的特殊语言中只是一个。尔后，武依诺维奇话锋一转，继续向他的被访者发问：他的名字或教名是不是一个词。萨尔科告诉他，要注意目标已经发生了转移：这儿暗指的语境是日常交流而非史诗的讲述方式。基于这样的事实，“萨尔科”当然被限定为表述的一个单元、言语的一个最小组成部分。不识文字的歌手们又一次为我们在两种语言，或语言的两种语域之间做出了深奥而微妙的区分。

最后，武依诺维奇给我们提出了他那最有趣的问题。他背诵了史诗里两行普通的诗并问莫里奇，这两句完整的十音步诗——原文里有我们十个词那么长的整个对

句——是否是一个单独的词。莫里奇回答的方式十分独特。他并没有简单地肯定或否定这两句诗行在实际中是否等同于一个单词或言语行为，而是更进一步地，将武依诺维奇的对句重新组合，构成大致等于他自己一个词的一行单独的十音步诗（decasyllable）。这种肯定永远要比简单地回答“是”更惹人注目：莫里奇令人难忘地通过将一个“大词”重组为另一个“词”，阐明了他的诗歌语言的限定规则和可塑性。这样做他也遵循了其他古斯勒歌手进行诗歌创作时使用的指导规则，但眼前的例子却是一种特殊情况——一个短语仅有原文的一半长。这说明了歌手的“词”构成了一种特殊语言，具有无比的流畅性。歌手自己的解释也正好说明了这一点，为此，我们不用再寻求其他的证据以资证明。

### 三、艾伯罗·巴西奇 (Ibro Bašić)

第三个来自斯托拉奇地区的古斯勒歌手艾伯罗·巴西奇，他的演唱也同样流畅。1935年6月7号，年高70的他还接受了武依诺维奇一次相当深细的采访。在长达2个多小时的谈话进行到大约一半时，武依诺维奇提出了那个熟悉的问题，并由此引出了令人深受启发的回答：

尼古拉·武依诺维奇：但是一个词是什么呢？告诉我什么是一个词。

艾伯罗·巴西奇：一种表述（utterance）。

尼古拉·武依诺维奇：一种表述？

艾伯罗·巴西奇：对，一种表述；那就是一个词，就像我现在对你说的，“那是一本书吗，尼古拉？”“那是一个咖啡壶吗，尼古拉？”你看，那就是一个词。

尼古拉·武依诺维奇：那我们说的一首歌里的一个单词是什么？是什么？给我用一首歌举个例子。

艾伯罗·巴西奇：我们说，像这样的就是一个词；这是一个词：“克劳杜萨的穆约出现得太早，/在那座修长漂亮的塔顶上”（Podranijo od Kladuše Mujo, / Na vrh tanke načinjene kule）。

尼古拉·武依诺维奇：但这是诗行（stihovi，复数）啊。

艾伯罗·巴西奇：嗯，对，这就是我们用的方式。这对你来说是在意料之外，但我们就是这样说的。

尼古拉·武依诺维奇：啊哈。

巴西奇用一个同义词来解释“词”（reč），besjeda，我们将其翻译为“表述”（utterance）。Besjeda，不同的字典将其解释为“言语”（speech），“演说”（oration），甚至“布道”（sermon）。巴西奇通过对这个术语的调用，强调了史诗所具有的两方面特征：口头的本质和作为言语行为的效力。他告诉我们词是用来说并具有力量的。虽然答案不甚理想，他至少回应了库库鲁佐维奇和莫里奇的说法。现在请看他的第一组例子，不像其他歌手引用短语和诗行，巴西奇引用了两个十分普通的问题作阐明——“那是一本书吗，尼古拉？”，“那是一个咖啡壶吗，尼古拉？”这样的例子一开始可能显得不相关和使人困惑，但请注意它们和诗里的“词”所共有的一些基本特点。不管是问题还是诗行都是完整的、合乎习惯的单元。它们的意义取决于更高层次的整体，而整体的意义大于局部之和；而如果出于对部分的青睐而选择分解整体，那这两种表达方式都会丧失其作为短语的效力。实际上，巴西奇所作的这种类比已显示出他是一个出色的语言家；当问题变为词与“词”的对立时，他知道自己是在讲什么。就像莫里奇认为“他/她在喝酒”和“萨尔科”都是词，巴西奇也将史诗故事讲述中的“大词”与日常会话中的“大词”进行比较，并赋予二者“表述行为”的特点。他的这种对比，深刻地解释了古斯勒歌手如何创作口头诗歌，以及口头诗歌的意义是怎样的问题。

当武依诺维奇继续明确地对一首歌里的一个单词进行发问时，巴西奇用我们期待已久的“大词”做出了回答：多行诗（multiple lines of poetry）。武依诺维奇，试图通过评论给歌手施压——对，从我们的观点看，“克劳杜萨的穆约出现得太早，/ 在那座修长漂亮的塔顶上”（Podranijo od Kladuše Mujo, / Na vrh tanke načinjene kule），不是一个单词，而是两行诗（stihovi）。这个不识文字的歌手又一次通过一种公允、基本的区分，展示出了许多专业语言学家所不及的语言技能。他向来自书写和文本世界、接收过高等训练的专家们点头以示敬意，并接着反驳说，它们在你们

特定的参照系 (reference of frame) 里可能是诗行。但“但在我们这儿”——用这种归属划分，他指出了歌手自己的特定的参照系——整个对句仅是一个单独的词。

#### 四、词里有什么？

尼古拉对库库鲁佐维奇、萨尔科·莫里奇和艾伯罗·巴西奇的采访，建立起了以上三人在史诗演唱所使用的“大词”和我们的词之间，一种清楚的、种类划分上的区别。对于三人来说，“词”并不是由空白联结起来的一串黑色字母，或字典上所记录的经典；而是一种统一化的表述 (a unified utterance) ——绝不是我们脑子里如一个词那么的微小和片面，而是有足够的大小和完整性，拥有作为言语活动的语言力量。“词”超越了诗行和诗行组件的层面，取决于叙事范型而非韵律；“词”还可以采取统一的场景和母题的形式，比如集会、旅途和战斗情节。贯穿歌手技艺观念的一般主线是一种特殊化的史诗语言、一种讲述方式，其取决于“大词”。

当我们探求怎样解读一首诗时，以上事实对我们的重要性在哪？第一，证明了歌手使用“大词”进行思考和创作，并为我们更深地理解他们的创作过程提供了帮助。当一个歌手声称能够一词不漏地准确重复他从别的诗人那儿听来的歌或他自己以前唱过的歌时，我们需要实际地分析他的这一说法。他明显不是指按印刷物一字不漏地重复，也并非不会增加、替换、略去一些诗行和诗行的组件。特别要注意的是，当“词”涉及到整个场景时，不同例子之间的区别非常大。甚至是同一个歌手在不同时候所演唱的同一部史诗，其间也有非常大的区别。当我们将“大词在每一个层面上都能展示其内部的灵活性”这一学者所论证的事实，加入到歌手的史诗构建中时，口头史诗定义上的特点就显现出来了：限制之内的变异性，规则之内的灵活性。

第二，如果歌手以“词”来思考和创作，那么我们就努力地根据“词”来倾听和阅读口头诗歌。总之，我们的责任，包括任何的交流活动在内，就是去流利地理解人类的传播手段。因为这些大词通常具有更为丰富和复杂的附加意义，大于各个组成部分的简单相加。歌手可以通过指涉潜在的诗歌传统而获得这些丰富而复杂的附加意义，而这些意义同时也大大地丰富了歌手正在演述的故事的含义。比如，

在南斯拉夫史诗里称一个女人为黑杜鹃，就把她划定为特定的人物类型：一种失去了丈夫的危险角色，或者根据史诗的虚构方法，忍受着丧夫和没有社会地位的痛苦。史诗的世界里，谚语或谚语式的表达如“不过圣·乔治斯节就没有夏天”/“母亲不生孩子就没有兄弟”，使很多行为和创新具有了特殊的必然性。且不论其自身的不可能性，附在谚语上的这种活动也能很好地被认识。在叙事的层面，一个以英雄在监狱里喊叫为开端的场景肯定有这样的结局：长期不在家的英雄将与俘虏他的人达成协议，然后乔装打扮回到家，并面对着想娶其妻子的求婚者的挑战。就像一幅值得信赖的地图，这个“词”（reč）一开始就正确地指涉了南斯拉夫史诗《奥德塞》。简言之，“大词”连接了一个传统的、特定的意义结构，以及比任何单独的情景及故事更大、更深，可以自然发生共鸣的情景。如果我们不知道歌手使用的符码，我们就不能按照习惯阅读他们的“词”。从而也就不可避免要错失诗歌某些方面的要义。“词”，对于听众和讲述这些词的南斯拉夫口头诗人都是关键。

但我们关于“词”的导读并没有到此为止。除此之外，建立在“大词”之上的口头或与口头相联系的诗歌，比较著名的有古希腊的《伊里亚特》、古英语的《贝奥武夫》以及来其他传统的诗。<sup>2</sup>在这其中，我们能找到一些更为重要的原因来关注古斯勒歌手对我们说了什么。除了特有的传统和独特的特征，南斯拉夫歌手们的视角给我们上了更为全面的一课：我们不能想当然地假定“诗法是普遍的”，也不能想当然地推断一些最基本的假设是全世界口头艺术所具有的普遍特征。甚至是“词”这样的假设。我们所见和所听的总是取决于经验事实，那大概是不可争辩的。而如果我们不知道经验事实的结构规则，那我们自然的反应将会是什么？几乎在每个例子中，我们都会不由自主地为其强加上我们的规则，我们的特定的意义结构；在口头艺术的案例中，这就意味着我们会将日常用来创作、解释书写和印刷语言的法则，强加于口头艺术之上。在“词”的特例中，我们这些学者常常是天真地忽视了这种区别而栽了大跟头。有时我们还常常指责那些歌手不知道自己在说什么，结果却用我们自己的语言错误地评判了他们。我们应该立志建立起一种知识的开放性和雄辩性。后者正如古斯勒歌手所展示的语言学上的雄辩性一样。

考虑一下西藏歌手（Tibetan paper-singer）的例子。我们最初对其演说依赖于一个源文本的假设，简直是错得不能再错了。另外，即兴诗人（slam poet）的例子也说

明，在受众面前的现场演述是口头艺术的目标和活力源头。这一特点我们仅从其名称就能看出——即兴诗人。还有，纸上的词并不是诗。作为主流媒体的主人，我们搞不清楚南非英班吉人 (imbongi) 所操纵着的力量——若是把他们的语言变成文本会使他们自身的力量逐渐衰竭。再有，荷马钟爱的法米奥斯 (Phemios)，在奥德修斯 (Odysseus) 的死敌非法篡夺了伊萨卡的情况之下最终仍会获胜。与所有这些我们习惯了假设形成鲜明对比的是，口头语言拥有的力量，即使是运用了最佳创作技巧的手稿，以及最为便捷、市场广大的平装书也无法望其项背。

接下来最为意味深长的是，以上三个歌手提醒我们要审视原本未经审视的假设。在很多情况下，我们对诗（书写）的了解，将继续占据着口头诗歌更为宽广的谱系，因为绝大部分口头诗歌都没有被翻译过来。所有的诗歌都是以口头传统为开端的，所以我们应该期待口头、书面表达之间的连贯性。我们还应该铭记，诗歌中的很多特征和修辞策略的使用方式是不太一样的，比如南斯拉夫传统和其他传统的“大词”；或者换个说法，比起本书读者们所习惯的诗学特征和策略来，它们有着不同的重点和结合方式。这样的区别单凭脑子很难记住，因为至少在大部分清醒的时间里，我们是沉浸在文本化的媒介之中的。尽管如此，当我们开始口头诗学研究时，要努力（尽我们最大可能流利地）去说和去听正确的语言，即使这可能产生一定程度的文化震撼。这种挑战是实质性的，但过程却是有趣并有巨大回报的。

现在，鉴于《怎样阅读一首口头诗歌》一书还有责任使我们不同的讲述方式相沟通。我们将从上述的情境和歌手访谈中走出，转入文本消费者们所期待的那种描述和阐释。当然，这种转换要通过我们自己所珍爱的书籍和版面式的传播方式。接下来，我将尝试架通以下的分野：口头的词与书面的词，页面 (page) 和演述，书面风格（相对熟悉和自如）与口头的思考和理解方式（相对不那么自如）。

如上文所述，我们是以内部的眼光为起始来考量口头诗歌的。下面，我们将把视角“局内人”转换成“局外人”。作为内部研究的增补，如果这种转变不可避免的话，我们更倾向于这是一种变调而非改换成新旋律。口头诗人的惯用手段——声音 (voice)，演述 (performance)，受众 (audience)，传统 (tradition)，特殊的述说方式 (special ways of speaking)，共享的意涵 (shared implications)，乃至“词” (words)——将继续成为我们的研究主题。为了强调这种延续性，在下面的论述中，我将不

会通过章节（或称作书面音节），而是通过思维音节来燃亮一条研究的通途。我把这些思维音节归纳为八个词，第一个词，第二个词，第三个词……<sup>3</sup> 在世界上很多的口头传统中，我们发现南斯拉夫关于“词”这个术语的现象是具有一般性的。之所以要转移这个术语，主要出于以下两个互相联系的原因：1.通过非书面的单元提醒我们口头诗歌的结构；2.我们未经审视的假设中所存在的固有危险。在这个思路指导下，我将使用传统的修辞策略——谚语（自制的）。这在稍后的六章中将有相关论述，这里随意撷取其中的一个。“创作和演述是硬币的正反面”，强调的就是演述者和受众是在同样规则下行为的。虽然是假借传统的言语使用方式，这些谚语的仿制品也将为第一个词和第二个词中的主要观点铺设金子般的索引，为第三到第五个词中探究的理论方法提供有益的选择，并引出第七、第八个词中大量口头诗歌的实例。不论这个过程是否非要以我们书面的传播方式开始，并延续下去，我们的目标都是通过研习口头诗歌获得一种书面与口头混合的阅读经历。正如书名所昭示的那样，我们所探索的是“如何阅读一首口头诗歌”。现在，我们转而去阐释该书这个标题的写作宗旨。

#### 作者引证文献：

Foley, John Miles. 1990. *Traditional Oral Epic: The Odyssey, Beowulf, and the South Slavic Return Song*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. Rpt. 1993.

Martin, Richard P. 1989. *The Language of Heroes: Speech and Performance in the Iliad*. Ithaca: Cornell University Press.

Tedlock, Dennis. 1983. *The Spoken Word and the Work of Interpretation*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

1 本文原题为What the Oral Poets Say (in their own “words”), 译自约翰·迈尔斯·弗里的专著《怎样阅读一首口头诗歌》(Foley, John Miles. 2002. *How to Read an Oral Poem*, Urbana and Chigago: University of Illinois Press)一书，翻译得到作者本人的授权。——译者注

2 在古希腊语中，*muthos* (词)指一个述说者的一次演述，详见R. Martin 1989: 1-42；在盎格鲁-撒克逊语中，*word* (词)指话语中的一个表达单元，参见Foley 1990: 219, 223。参见丹尼斯·泰德洛克

(Dennis Tedlock) 在讨论切基人玛雅语中的tzih时述及作为Popol Vuh的开首句：“这是古话的开端……”其意思是“一个‘词’是被保存了的、使用了语言规则的创造物，其实是有讲述意图的”(1983:272-73)。

3 弗里教授一改传统的书面习惯，将该书的八章制结构改为口头思维习惯中的第一个词、第二个词等等，一直到第八个词。例如，原来的“第一章”就变为“第一个词”，“第二章”变为“第二个词”，如此往下，为书面惯例与口头惯例间的架连作出了创造性的尝试。——译者注

(朱刚：中国社会科学院民族文学研究所南方室，北京100732)

## 《民俗研究》来稿须知

《民俗研究》刊发各类民俗学论文、民俗史料、调查报告、田野札记、民俗图片、学术动态、书评等。来稿请务必注意以下几点：

- 1.稿件务必字迹清晰，校对准确，请遵照相关的国家标准，如关于标点符号和数字使用的规范等。
- 2.投寄本刊的文章，凡采用他人成说，务请核实引文。所有注释一律采用文后注，以1、2、3、4、5、6……为序号。其中，著作文献标注为：（作者）著、（译者）译：《（著作名）》，出版地：××出版社××年版，第××页。期刊文献标注为：（作者）：《（文章名）》，《（期刊名）》，××年第×期，第××页。另外，英文专著用斜体，论文写入双引号内，页码以“P.页码”形式出现。
- 3.本刊提倡图文并茂。作者可提供与文章内容相符的彩色或黑白照片、线描图版等图片资料，以便刊登时采用。
- 4.本刊实行匿名审稿制度，来稿务请载明文章的中英文标题、中文摘要（200字以内）、中文关键词（3-5个）以及作者介绍（包括姓名、工作单位和职称）。为了方便联系，务请注明详细通讯地址、邮编、电话和电子信箱。
  - 5.本刊对决定采用的稿件有删改权，不同意删改者请在来稿时申明。
  - 6.来稿一经采用即付稿酬。
  - 7.来稿请勿一稿多投。本刊处理来稿期限为六个月，逾期未接到拟采用通知，作者可另行处理。来稿一律不退，敬请自留底稿。
8. 本刊已入网“万方数据——数字化期刊群”、中国学术期刊网（光盘版）和中国期刊网全文数据库，其作者著作权使用费与本刊稿酬一次性付给。如果作者不同意将文章编入该数据库，请在来稿时声明，本刊将做适当处理。
- 9.来稿请同时提供电子稿和纸质稿，本刊编辑部电子信箱：msyjbjb@126.com，通信地址：山东省济南市山东大学东校区新校《民俗研究》编辑部，邮编：250100。

《民俗研究》编辑部