口头传统视域中白族民歌的田野研究
——以剑川县石龙村的白曲界定及民俗阐释为例

●朱　刚

摘　要：既有的白族民歌研究，多从传统的文学或文本研究范式出发，以汉语言文学的研究框架为参照，对白族民歌在文学意义上所体现的各种特点进行总结，而这种在书写范式投射下的学理抽绎，在某种程度上可能遮蔽了白族民歌在民间的原生样貌。通过引入口头传统田野研究的方法，对白族民歌的文类属性进行分析，力争在民族志描述的基础上还原白族民歌在民间的实有状态，并对现有的白族民歌分类系统进行反思，概括并提出白族民歌分类的新观点。

关键词：白族文学；白曲；口头传统；文类；民俗学

文章编号：1003-2568(2013)02-0072-06　　**中图分类号**：I206　　**文献标识码**：A

作　者：朱刚，中央民族大学文传学院博士研究生、中国社科院民族文学所助理研究员。　邮编：100732

从学术史的眼光来看，作为口头传统的白族民歌一直被视作白族文学的一个组成部分。与之相对应的，在白族文学史这样的学术话语之中，白族民歌被当作重要的研究对象，也进一步被视为白族口头民俗的重要标志。然而在这样的学术谱系中，白族民歌的研究也一直受困于“口头文学”与“书面文学”的二元对立，长期被一种“书写的”或“文学的”研究范式左右，而这种在书写范式投射下的学理抽绎，在某种程度上或遮蔽或扭曲了白族民歌实有的存在状态。我们看到的是与书面文化严整对应的、抽象的口头文化规则，看不到口头传统实际的运作及生态系统，民间文化的精髓在各种文学式的描述性文字中被一笔带过，留下的只是一副学者精心勾勒的骨架。

从口头传统研究的眼光看来，这样的理论建构由于其局限性存在着比较明显的缺失。原因在于，既有的白族文学研究多从外部出发，偏重民歌的内容或形式研究，并将其限制于文本研究的框架之内，以传统的书面文学作品的分析方法对其进行解析。具言之，白族学界的民歌研究基本上以汉语语言文学研究为参照模式，缺乏口头传统和民俗学的视角。相关的研究成果仅仅是为白族民歌提炼出了一副精致工整的“骨架”，而勾连其民俗生活表情和民间生命情态的文化命脉，则已在这样的整合过程中流失殆尽，以致白族民歌成为白族文学“展厅”中一块干枯的“文化标本”。①

一、学术史视野中的白曲研究

白曲是白族地区最为常见的民间艺术与口头表达形式，白族人民生活的各种场景都投射其中，几乎涉及社会生活的各个方面，可谓白族人生活的活态百科全书。同时，白曲也是白族审美观念的体现，是白族文化心理的外化形式，承载了白族传统文化的社会功能。纵观自 1982 年以来的白曲研究，可以看到过去在白曲学界，学者们不约而同地使用 “白族调”一词来指称本文的研究对象白曲。白曲在白语中的发音为“baipkv”，“baip”在该词中意为“白族”，“kv”指的是歌或者曲子，直接对译过来就是“白族歌曲”的意思，简称为“白曲”。通过下面的分析我们可以看到，将“baipkv”译为“白族调”，多少反映了传统研究视角的局限。

《白族文学史》一书当为白族文学研究文献中使用“白族调”译法的先例之一。以笔者所见，尚无从断定“白族调”一词的译法是否为该书所首创。但从笔者所接触到的有限的材料而言，自该书刊行一来，所有介绍白曲的文章或书籍中都沿用了“白族调”的译法。鉴于该书在白族文学研究中的权威地位，我们大体可以判断：即使“白族调”非其所首创，但至少也赋予了它合法性和权威性，后人以此为凭，因袭至今。该书的初稿写就于 1956 年，是响应国家组织的少数民族民间文学调查工作的部署而形成的成果，它凸显了共产党对民族文化的重视，也体现了白族在社会主义国家中的地位。所以，白曲的翻译采用了突出族别特征的译法，“白族”二字跃然纸上。将“baip”译为白族本无可厚非，但是将“kv”译为“调”就未免有失偏颇了。“调”主要指“山花体”的体式和乐式，强调白曲在结构和音乐上的特征。这当然是一种外部的视

①朱刚《从传统到个人 石龙白曲的传承机制及诗学法则探析》，《民族艺术》2010 年第 4 期。

角，只看重表面区别，看不到深层联系。而通过研究可以发现，二者作为基本的元素，是白族文学内部的很多文类所共享的。

《白族文学史》认为[①]，白族的民间诗歌种类很多，“白族调”通常指用白族话唱的“三七七五、七七七五”格式的短调。“这种调子是白族诗歌中最基本的一种”，“是在白族人民当中流行极为普遍的一种道地的白族民歌，几乎人人都会唱，调子的蕴含量极丰富，反映的生活面也很广”。对于本文的研究对象，该书认为剑川白曲格律比较严谨，一般都是“三七七五”或“七七七五”的格式。第一句是调引，通常是三字，也有七字的。每首八句，四句为一段，押韵押二四句，第一句有限韵的作用，必须押韵，其余三五七句可以不押。

在此之后，尹明举所作《试探白族民歌的艺术风格》[②]一文虽然在大的框架上没有脱离《白族文学史》以来的白曲研究，但在具体的形式和内容分析上都有所推进。在内容研究方面，作者对于白族民歌在构思和表达方式上所表现出来的特点有不同的认识。他认为，虽然白族接触汉文化较早，但是白曲却保存了自己独特的风格。白族没有文字，所以不能像书面文学高度发达的汉族那样利用“赋比兴”的巧妙运用来营造一个完整的意境。相反，白曲则习惯于选择单一的富有典型意义的生活情节来完成构思。同时，由于白语中的集合名词和抽象概念不足，所以也只能使用对情景的细节描述来构成一个完整的意境。这就造成了白曲简洁明快、直抒其事的风格。笔者认为，这样的观点在某种程度上契合了口头传统理论对于口传文化的基本认识。尤其是瓦尔特·翁（Walter Ong）关于口头思维特征的概括，他提到的“整体而非局部”、“情景而非抽象”的特点[③]，与该文作者所说的白族民歌在构思与表达方式上的特点有不谋而合之妙。

对于白曲在格律、结构、句式上的形式特点，尹明举的这篇文章也有不同于前人的看法。白族民歌有严格的格律限制，诗行的音节只能是“三七七五”或“七七七五”等“三七一五”的不同表现形式，这基本上已成定论。但他认为，人们往往忽视白曲内在的格律，即每首歌必须分为上下两节，不能少于七行。其规律是：“上节写景、写事，下节铺陈、渲染，再进一步深化、点题”，基本上遵循“起、承、转、合”的规律。这种观点虽然有一定创见，但是在具体的田野调查中却不易验证。因为一般的歌手大多不通文墨，他们不用刻意按照文人规则行事。所以，这“起、承、转、合”的规律只能作为文艺工作者鉴赏之用。另外，从文章的行文来看，其从头到尾都没有对白曲进行界定。在其叙述中，白曲就是白族民歌，白曲涵盖了所有使用“山花体”体式的民歌形式，是一种广义上的白曲。

上面摘述的著述当属白族文学研究界的代表性观点，客观地说，其无一例外地因袭了《白族文学史》以来的研究范式，其影响之深远甚至波及到了 20 世纪 90 年代以来的白曲研究，比如《白族》（1990）、《白族民间歌谣集成》（1997）、《白族文化大观》（1999）等出版物，有关白曲的论述依然沿用《白族文学史》及《白族文学史史略》的有关看法。在此之后，段伶的研究开辟出了白曲研究的新视野。段伶自 1981 年起先后发表的《白族民歌的句式、韵式及其他》、《白语诗韵》、《白语诗韵初探》等文章，突破了《白族文学史》以来的研究范式。他一改过去文学研究的单一路数，结合语言学和音乐学的角度另辟蹊径，创造性地提出了白曲的高低律。此后，经过十多年的反复修改，于 1996 年将比较成熟的白曲研究成果集结为《白族曲词格律通论》一书(以下简称《通论》)，成为迄今为止有关白族民间诗歌诗律最完整、最系统的学术著作。由于现有的白族民歌研究多偏重于“思想内容”，形式上的特征如音韵规律几乎无人关注，该书的出现具有一定的填补空白的作用。

在段伶的研究之前，白曲“平仄律”的观点几乎已成定论。根据 20 世纪 50 年代出版的《白族民歌集》一书，当时人们已经注意到了白曲运用声调的特殊性及其造就音韵美的特点，进而认为这是声调的平仄造成的，是一种“平仄律”。《白族文学史》给出了具体解释，“一、三、五…….句末是仄声，二、四、六…….句末是平声，形成仄平相间的韵式，也有平仄相间的韵式”。有的学者以此为基础，进一步给白语声调定下了调值，认为“平声调值分别为 32、22、11、24；仄声调值分别为 55、42、31”，有单、双句仄起平收和平起仄收的宽严二式[④]。针对这样的观点，段伶在《通论》一书中援引王力先生对平仄的阐释，认为平仄概念从古至今还是“设想”，运用中古汉语诗律如此模糊的概念来分析白曲是比较勉强的。同时，24 调是上升的不平型，不该为平；55 调是不升不降型，也不该为仄，这样看来白曲中根本不存在“平仄律”[⑤]。

平仄律的看法是一种典型的汉语言文学研究的眼光，是研究者用汉语诗词的平仄来考察白曲的结果。通过新范式的引进，《通论》一书也扩大了白曲研究的视野。作者主张，白曲的曲词格律处于多学科的交叉点，与语言、文学和音乐的关系密切，研究时应

①张福三、傅光宇《白族文学史》（修订版），云南人民出版社，1983 年，第 238–274 页。

②尹明举《试探白族民歌的艺术风格》，中国少数民族文学学会云南分会编《云南少数民族民间文学论集》第一册，中国民间文艺出版社（云南版）1982 年，第 251–259 页。

③[美]瓦尔特·翁《基于口传的思维和表述特点》，张海洋译，《民族文学研究》2000 年增刊，总第 79 期，第 18–31 页。

④《白族“山花体”格律》，载《中央民族学院学报》1984 年第 1 期，转引自段伶《白族曲词格律通论》，云南民族出版社，1998 年，第 41 页。

⑤段伶《白族曲词格律通论》，云南民族出版社，1998 年，第 42 页。

该使用语言学、音乐学、文学中的有关理论和方法。由于自身的语言学背景，作者特别强调研究白曲要从白语出发，考察各种各样的曲词语音、词句之间的内在联系，求证它们之间的音韵和句式的格局和规律[①]。从语言出发，在一定程度上接近了口头传统研究的理论视角——抛开白曲的具体内容，研究白曲的音韵格律法则。也正是得益于深入的研究，该书对白曲的研究对象作了清楚的限定。作者认为白曲是白族民歌的一种类型，是群众性的、异口同声的歌唱艺术，不是个人表演的歌唱艺术，也不是所有白族民歌的代称。

从上述学术史的回顾中我们可以看到，虽然既有的研究对白曲作出了一定的抽象和概括，也在某种程度上对白曲的文类特性作出了部分说明，但是其对白曲在民间的实际存在状况却没有给予太多关注。我们从这样的论述中既听不到来自民间的声音，也看不到相关的民俗活动和民俗知识，这直接导致学者的理论抽绎显得过于抽象，使外部读者迷失于复杂的规则描述和结构阐释中。因此，本文将通过具体的石龙白曲的文类属性分析，管窥白族民歌的基本特点，力争还原出白曲的民俗涵义和文化样貌，为下一步的研究奠定初步的基础。

二、白曲的基本属性及文类界定：以石龙村为例

石龙村位于云南省剑川县石宝山西部，距剑川县城 30 公里，为典型的白族聚居村落，白族人口占总人口的 90%以上。石龙村是传统文化保存比较完整的一个村落，拥有比较丰富的民间文艺资源，以及相对完好的口承文化内容，本土文化要素保留较多。由于交通闭塞，历史上对外开放程度较低，石龙白族文化受外来文化的冲击和影响较小，因而大量的民俗事象得以保留。石龙村的白曲形式严谨、格律固定，基本句式为“七七七五”的山花体形式。其最常见的演唱形式为男女对唱，也可独唱。独唱的曲目大多数为固定流传的曲目，对唱则要根据对方内容进行即兴创作，以意蕴深长、合辙押韵为佳。伴奏使用龙头三弦，由男性弹奏。白曲一词并不能指代所有的石龙民歌，当为其中有限的一部分。在石龙，以演唱形式展开的文艺门类有白曲、本子曲、祭文、儿歌、小调等。在民间，由于没有统一固定的分类标准，这几个门类之间处于混沌未分的局面。在白族学界，由于这几个门类共享山花体的体式，甚至有的还共享相同的音乐调式，学者们也未能对其做出明确而清晰的划分。作为本文研究对象，我们有必要将白曲与其他易混的文类区别开来。

在石龙村，“白库”（baipkv）一词确实可以指代所有的民歌，但在具体使用时专有所指，即限定在男女对唱活动中所演唱的歌谣。笔者曾经做过这样的实验，选择一段具体的本子曲、白曲或者小调给接受调查的村民听，然后问他们听到的歌谣属于哪一类？结果，几乎所有接受调查的村民都无一例外地使用“白库”一词来作为答案。其中，有一部分对传统有较深了解的村民，在听到相应的内容后会稍加解释，指出所听内容的曲名或者来源。然后，我们反其道而行之再问村民（当然是另外的被访者）会不会唱白曲，若是会的话就请唱一个。这样得到的结果却令人大出意料，几乎所有的人都以《小心肝》等经典的传统情歌作为答案。在此，为了达到分类的目的，我们先从内涵到外延对白曲加以概括，然后再反过来，从外延回到内涵，以白曲的具体形式来反证白曲的内涵，这样一个来回印证的过程。结果显示，当我们要求老百姓对一些对象进行概括时，他们会用其中最大的一类来涵盖所有的对象；当我们要求他们对这一类做出具体说明时，他们又清楚地知道类与类之间的界限，不会掺杂进来其他的类别。所以，我们的工作就变成将原来大而模糊的集合概念切割为一些更小的单位，经由部分的界定反证整体的边界。

具体分析石龙的民间观念，人们的确没有去明确区分白曲与其他相近文类的关系，但是人们在使用“白库”一词时却一定是有所指的。人们清楚地知道“白库”一词指的是什么，但是要他们将白曲从其他类似的文类中挑出来，他们却无能为力。这并不是因为他们不能够，只是因为他们从来没有考虑过这些东西之间的差别，而这也不会影响他们的正常生活。民间并不像科学的研究者那样需要对所指称的对象进行严格划分，因为他们在日常生活并不需要做出这样的区分。但是，在他们的脑中这些事物彼此之间又有着明确但不可言说的区别，在脑子深处他们不会将其混为一谈——但在言语中他们又无法做出区别。

这样一来，我们就需要来自歌手的帮助。作为承载传统的个体，他们对白曲有着高于常人的认识，通过他们的分析我们可以对本文的研究对象做出合乎实际的界定。在与歌手的访谈中我们发现，歌手自己是能够对白曲作出清楚区分的。

问：是不是在白语里面，白库一词是不是包括了所有像本子曲、情曲这样的形式？

李根繁：嗯，白库两个字基本上包括了所有的形式。

村民：白库两个字就类似我们说的唱歌。

李根繁：对，就是我们说的唱歌了。

问：那在这个词下面是不是还有你们自己的分类呢？

李根繁：白曲下面就分为传统的本子曲了，还有“出门调”，“五更曲”，无情曲、有情曲。

①段伶《白族曲词格律通论》，云南民族出版社，1998 年，第 9 页。

问：出门调是本子曲吗？本子曲包括哪些内容？

李根繁：本子曲包括了“五更曲、出门调”这些。我看，还有“烟鬼叹”，“李四维告御状”，它们反映的年代比较长了，年代越长的就属于传统的本子曲。好像我现在能编出来比较长的，反映现在的生活生产等各方面的本子曲，就不叫传统的本子曲。

问：有情曲和无情曲是不是和本子曲属于同一个级别？

李根繁：情曲反映的内容和本子曲不一定一样，情曲反映人与人之间的感情，特别像我们唱白族调，反映的就是男女之间的感情，特别反映的就是这个意思。

李福元：本子曲就是有本子的那些歌，基本上写下来的，有本可以查。但是情曲、丑曲那些就查不着了。本子曲也就是有故事在里面，反映一种比较大的思想在里面。

李根繁：具体点，也就是你称它为一个本子曲，也就是有始就有终，它是一个完整的故事。情曲却不是有始有终的，从来没有见过面的两个人可以对情曲，但是本子曲是有个起头有个落尾的。你要讲一个故事，这个故事就要是一个完整的过程。本子曲本身就是叙事的。

问：现在是不是所有的都可以归在本子曲和情曲这两大类里？

李根繁：差不多了，但是还有一类就是儿歌，儿歌没有固定的格式，几句都可以，但要讲究押韵。白曲本身没有一个固定的、官方的分类。①

从上面的谈话中我们可以看到，歌手将情曲与本子曲作出了很清晰的划分——白曲是用来表达感情的，本子曲重在叙事，故事性强。此外，从其他大量的访谈中也透露出这样的信息，石龙人认为白曲一般就是指男女之间对的歌曲，内容基本上都是男女之情。虽然从广义上来讲白曲一词也能把本子曲等与情歌调式相同的演唱形式包含在内，但白曲最主要是指情曲。

这样一来问题就迎刃而解了。如果说认清白曲与本子曲等文类之间的界限存在一定难度的话，那问题就在于我们没有把整体与局部划分开，而是将本属于不同层面的概念进行了比较。而且，这些概念本来是否属于不同层面也值得商榷。举个不太恰当的例子，这就等于在四川大凉山将彝族与撒尼人放在一起进行比较。本来两个概念之间是不存在可比性的，但是考虑到彝族一词也是一个比较大的概念，由不同地方的支系构成，内部具有一定差异性和可比性。在凉山特定的语境下，彝族又特指在数量上为多的诺苏支系。这样，通过特别限定，我们就能将问题加以演绎转化，使问题限定为诺苏支系与撒尼支系之间的比较。演绎以后的问题并非与原来的问题毫不相关，通过两个支系的比较我们反过来可以质疑原来的观念——彝族本身很可能也是一个建构的概念，其能否涵盖那么多支系也未有定论②。如此看来，只要我们对概念进行明确的界定，结合地方性知识，就可以将原来似乎不可比较的概念放在一个层面进行讨论，从另一个角度推动概念体系的发展。

这个例子还提示我们：对原有概念或定论不加考虑便加以使用是否合适？结合弗里对南斯拉夫口头诗人关于“词”的概念的解析，我们可以看到，对原来的概念未经审查就加以使用，往往会导致错误的结论。弗里认为，口头诗歌研究就像一场与某些根深蒂固的观念信条发生的正面碰撞，我们必须一开始就要重新考虑口头艺术最基本的前提，审视原本未经审视的假设。在“词”的特例中，学者们都会不由自主地为其强加上他们的规则和特定的意义结构。这就意味着我们把日常用来创作、解释书写和印刷语言的法则强加于口头艺术之上。“学者们常常是天真地忽视了这种区别而栽了大跟头。”有时学者们还常常指责那些歌手不知道自己在说什么，结果却用自己的语言错误地评判了他们③。由此看来，在进行白曲研究时，我们不能想当然地接受原有的论断，要用一种开放性的思维来审视其中的各种现象。

再回到白曲的界定，若是我们考虑到石龙地方在使用“白库”一词时的所指的话，很容易就能将白曲与其他易混的文类相区别开来。首先，以情曲特指白曲，则白曲与本子曲的区别就很明显了。本子曲与白曲本来不容易区分，因为二者在音乐、句式、唱腔上基本一模一样。同时，二者还有很强的互文性，白曲创编中经常使用本子曲里的固定表达来达到修辞目的。但它们一个重抒情一个重叙事，白曲属于即兴的抒情创作，男女之间临时的情绪表达根本无从回溯；本子曲有确实的底本存在，个人不过是艺术性地“照本宣科”④。加之本子曲属于个人表演性质的曲艺形式，与白曲众口一致的演唱方式还是相去甚远。其次，白曲与小调。小调属于流传于民间的短小的民歌形式，如《泥鳅调》、《白月亮》、《背盐调》、《十二月调》等。有的小调虽然在体式上属于山花体，但在音乐上五花八门，不具有统一的调式。与白曲相比，小调是一些固定的歌曲。虽然白曲也有相当一部分传统的成分，但歌手在演唱小调时无法即兴发挥，这是二者最大的区别。第三，白曲与儿歌、祭文等。白祭文主要

①被访者：李根繁、李福元；协力人：赵春旺；时间：2011年3月20日；地点：石龙村

②[美]郝瑞(Stevan Harrell)《田野中的族群关系与民族认同：中国西南彝区社区考察研究》，巴莫阿依、曲木铁西译，广西人民出版社，2000年，第58-59页。

③Foley, John Miles. *How to Read an Oral Poem*, Urbana and Chigago: University of Illinois Press, 2002, p15.

④据笔者调查，本子曲虽有底本，但在实际表演中歌手一般不看底本，否则会被视作学艺不精，贻笑大方。

用于丧葬场面，将死者的生平事迹编成白曲的形式，以笛子和三弦作为伴奏加以演唱。儿歌就更不规则了，字数可多可少，押不押韵均可。二者与白曲，也就是情曲之间的区别非常明显。

综上所述，白曲在石龙指的就是情曲，是一种以三弦为伴奏、以山花体为基本形式、以男女对唱为基本模式、音乐调式单一的民间口头形式。白曲与别的民间文类之间有着明显的区别，个体特征突出，在理论和实际上都具有成为单独文类的品质。但是，出于理论上更深的考虑，我们却不能就此用情曲来取代白曲来直接指称我们的研究对象。首先，用白曲取代原来的“白族调”，目的是明确“白库”的能指与所指之间的关系。白族民间存在同调异体、一调同体和多种歌唱门类并存的现象，尤其是山花体，几乎所有的艺术门类都在使用。“白族调”一词在使用上过于笼统，容易让人产生误解，以为这个词包括白族所有的歌唱形式。所以我们提倡用“白曲”一词来代替“白族调”，用以指称区别于大本曲、本子曲、吹吹腔、对口山歌、小调等文类，并使用山花体来进行创作的白族民歌形式。其次，对白曲作出界定，为白族口头传统研究的概念体系作出理论探索。根据石龙村的地方性知识，白曲特指情歌传统，是当地民歌中数量最多、艺术价值较高的类别之一。通过本文的相关论述，我们将对白曲的外部边界和内部机制作出民族志的叙事阐释，以此为基础，通过进一步的比较研究，在白族口头传统研究中从内涵和外延进一步界定白曲的概念。

三、石龙白曲的地方性知识及民俗涵义

在石龙所有的歌唱形式按内容是否带有“情”的成分可以分为“好曲”（hutkv）和“情曲”（holhhexkv）。好曲可以在任何地点、任何场合演唱，主要指“本子曲”（bentzixkv）一类带有劝谕和教化性质的艺术形式。情曲也就是本文限定的研究对象“白曲”，却有着特殊的文化规则和演唱场合，也形成了相应的一套民俗行为轨范：人们在家里和村中不能唱白曲，只能在村外和山上等远离家的地方唱；有异性亲戚在场的情况下不能唱，只能在同辈异性和同性群体中唱；守孝期间也严禁唱白曲。

白曲的演唱禁忌与石龙的风俗和道德观念有密切关系。在文化风俗上，石龙当地人比较讲究礼节，用他们自己的话说就是比较“文明”①。这种风俗直接投射于语言上，就是石龙白族话中脏话的成分较少，日常交流中较多地使用敬语。具体到白曲，如果话语里沾上了情的成分，内容就变成不健康、不“文明”的了。所以，人们一般认为唱曲的人皆属下等，社会上地位最低的就是抬轿子的和唱戏、唱曲的人，只有最不成器的人才会干那种事情。在道德观念上，石龙人家教严格，十分看重长幼尊卑的道德观念。长辈在场，小辈的言行要极为约束，在态度上要尊敬长辈，在生活细节中也要体现出对长辈的敬重。在长辈面前不能说脏话，还必须使用敬语敬称。家里最为忌讳的就是在异性长辈在场的情况下毫无隐讳地谈论男女之情，其严重程度堪比乱伦。所以石龙人都要到野外没有亲戚在场的地方，才能毫不顾忌地放开歌喉。石宝山是最佳的演唱地，山上树木葱茏，遮天蔽日，男女对唱时互相看不见对方，正好可以抛却羞愧之情大胆唱曲。石宝山上的对唱并非无所顾忌，唱曲之人一旦察觉附近有亲戚或长辈便会马上停止，哪怕彼此都还没有照面②。

村民作为行为的主体当然是白曲演唱的传承和传播载体。白曲演唱者并没有年龄、职业、性别、地位的划分，只要个人愿意，所有人都能演唱白曲。但是，实际上并不是所有的人都会唱白曲，也不是所有人都能唱好白曲。一个好的演唱者通常要具备以下两方面的素质，口才和肚才。口才、肚才是一种民间的评价方式。口才主要强调演唱者声音方面的才能，包括唱腔、音质、音准、音高、咬字、节奏感等音声范型。与惯常观念不太一样的是，民间对口才的强调主要落脚于唱腔、咬字、节奏，于音高、音准、音质等通常比较受重视的要素则不太关注。我们推测，原因可能在于白曲归根到底是一种交流方式，比起音声范型来说，意义模式才是人们关注的对象。所以类似音高这样我们认为比较重要的评价标准，民间却认为无关宏旨。

在调查中，无论是歌手还是老百姓，强调最多的是唱腔，一首白曲在音响上好听与否主要取决于唱腔。唱腔本来是个比较抽象、经过艺术总结的术语，也被民间所使用，不过他们只是借用一个词语来代替脑中那一套关于唱腔的知识罢了，唱腔一词究竟是什么意义对于他们却不甚重要。通过与歌手的访谈我们知道，石龙白曲的唱腔指的是韵脚、衬词、节奏。韵脚是首要原则，第一句白曲出口以后，下面的句子都要照着最后一个字的韵脚来押韵，否则就算

①“文明”一词确为当地人的直接表述。据笔者推测，“文明”当为规矩的同义词。

②笔者认为在石龙，“文明”二字所代表的规则虽是村民行动主要的参照系，但其所指定的行为规范是有地理和心理边界的，主要以家庭或是更大的家庭范畴社区，作为判断行为是否合法的主要标志。也就是说，人们在“家”的范围内，行为必须符合“文明”的要求；一旦脱离“家”的范围，不符合“文明”的行为才能出现。在“家”里，行为必须合法，“家”里的行为不能作为参考衡量“家”外的行为。“家”外的行为是一种反结构的文化现象，在社会中具有特殊的存在空间，它的存在反而强化了“家”里的规范。这里“家”的观念不单指地理上的范围划定，也指人们心里的认同。在上面的例子中，就算地点已出于“家”的范围之外，但只要有亲戚在，心理中“家”的观念又发生联想，并重新构成发挥制约作用。在“家”之外，人们的行为和思想就要自由得多，这从丑曲（情曲中的一类）中淫秽难言的内容可见一斑。“家”之外的典型就是石宝山歌会，其作为白曲演唱的盛会，具有类似狂欢节的性质。

失败。衬词则是一些虚词，没有实际意义，却是白曲好听与否的关节所在。好的歌手会在恰当的地方加上恰当的衬词，以配合三弦的音声范型，从而使得一首白曲流畅而富有韵味。对青年歌手来说，学习白曲最关键的就在于衬词。节奏相对来说不是那么重要，但却是传统唱法与现代唱法的主要区别。白曲舞台化以后，为适应表演需要，原来悠长缓慢的节奏被大大加快。对老年听众来讲，现代白曲不如传统白曲那么有味道，容他们慢慢品味了。肚才强调的是意义模式，有肚才的人往往在即兴对唱中巧舌如簧、妙语连珠，使听众深深陶醉在歌手构造的一个个场景中。

根据我们的观察，白曲演唱的主要方式可以界定为男女在三弦伴奏下以即兴对唱进行唱和的交流模式。白曲表达的是男女之间的情意，主要在男女之间展开，但也不排除男男、女女或者群体之间的对唱。同性之间的白曲对唱主要是为了娱乐，人们在干活或闲聊时为了调节气氛，往往会采用白曲互相嬉戏打闹，然后大家一笑了之。还有一种情况，正在学曲的年轻男子或女子为了提高技艺，在各自的性别群体中也经常模拟对唱，以达到练习和学习的目的。白曲的演唱并不一定需要三弦，在很多情况下白曲的对唱是没有伴奏的。在白曲的主要演唱场景中，除了歌会以外大部分属于生产生活场景，不方便携带三弦。所以除非是歌会，或是男方早有准备，一般男女偶遇对歌仅采用清唱。但是三弦对于白曲演唱的作用还是很明显的，石龙民间有说法，唱曲无三弦就像做菜不放油，认为没有三弦伴奏的白曲不好听，以此来说明三弦对白曲艺术效果的提升作用。

白曲对于石龙人是一种艺术性的交流方式，主要用于男女之间交流感情。白曲的作用更偏重于娱乐和调节气氛，在题材上就具有一定的倾向性。白曲的内容大多是令人愉快的，人没有心情的时候就没有办法唱曲。只要心情愉快，加上优秀对手的激发，好的句子和构思就会源源不断地冒出来，反过来又会使气氛更热烈，将对歌活动一步步推向高潮。对于石龙人如此沉醉于白曲对唱所带来的愉悦，外来者是很难理解的。现实中的情况是，好的歌手若是遇上了技艺高超的对手，往往沉迷其中不能自拔，持续对歌几天几夜也乐此不疲。在一旁听曲的群众也久久不舍离去，在歌手营造的意境中享受着语言带来的快乐。甚至，有些情深意切的歌者还结成情侣关系，在家庭之外保有一份真正属于自己的感情。这大概就是白曲如此受欢迎的原因——情爱和欢愉总是人类的基本需求之一。

余　论

通过上面的论述，我们对石龙白曲的内涵有了一个基本的了解，也为将来的分析建立起了一个特定的文化场域。我们认为，以往研究的缺憾，并非不具备内在的分析眼光，反而是外在的关联研究的工作没有做透。原来的研究大多停留在“思想内容”的浅表描述上，充其量只能算作一种提纲式的研究，只对研究者的学术预设或主要关注点进行调查取证，没有文化整体分析的视角，也认识不到民间文化表达形式背后的文化空间及其演述场域。而演述场域若是搭建不起来，或者说文化表达形式的内在肌理与文化空间的外在联系之间出现了缺环，我们便不能奢望这样的研究能够提供科学性的学理分析。正如自然科学中的试验报告，只有实验者为读者详细而严格地描述实验时发生的条件，相关的结果才具有可信度。相关条件或许是一种纯粹的外部描述，但是对于内部分析而言却有莫大的关系。遵从相同的科学理路，我们在进行文化描述时也应该采取整体分析的方法，而这正是过往研究所欠缺的。

此外，在抽象的学术抽绎和现实的民族志分析之间，我们看到了书面和口头的研究范式所带来的不同阐释结果。相比传统的文学研究，口头传统的研究和分析更加切近于民间文化传统和民俗生活过程，也更有利于还原民俗事项在民间实在的存有状态。口头传统研究并不是基于口头与书面截然二分的研究范式，亦不在口头的视野中排斥书面传统的所有成果。反之，口头传统研究立足于民俗文化的田野作业，通过反思书面范式影响下所总结得出的固有洞见，揭示传统的书面文学研究可能忽视的各个方面，同时审视原有未经审视的理论假设。口头传统是一门开放性很强的学科，以“口头程式理论”为核心框架的口头诗学已经在全世界范围内多达 150 种语言传统中得到了验证。同时，口头诗学的理论体系具有很强的“威力”，希腊史诗传统、古英语史诗传统、北欧萨迦传统、印度史诗传统等研究工作，无一不在口头诗学的烛照下取得巨大的理论突破。[①]本文的写作，主要借鉴了口头传统的范式，通过个案研究的方法，结合相关的学术史进行梳理，以文化表达形式的外部联系为出发点，通过对石龙白曲的文化空间、文类特性、民俗实践等方面的分析，为白曲演述传统研究走向深入提供了必要的前提。

①参见[美]约翰·迈尔斯·弗里著，朝戈金译《口头诗学 帕里—洛德理论》，社会科学文献出版社，2000 年。