

民族志诗学的理论与实践

杨利慧

(北京师范大学 文学院,北京 100875)

【摘要】 民族志诗学是20世纪中后期以来在美国民俗学、人类学界兴起的一个重要理论流派。它在承认世界范围内的每一特定文化都有各自独特的诗歌,这些诗歌都有其独特的结构和美学特点的前提下,发展出了一整套关于在书写文化中进行口头艺术文本转录和翻译的观点和方法。这种方法,既极大地拓展了书写文化对口头传统的表现力,也为深入认识口头艺术乃至所有文学传统的内在特征提供了一个崭新的视角。

【关键词】 民族志诗学;口头艺术;文本;转录

【中图分类号】 K890 **【文献标识码】** A **【文章编号】** 1002-0209(2004)06-0049-06

20世纪中后期也许是美国民俗学最为辉煌灿烂的时期:它终于走出了欧洲中心主义的阴霾,显示了自己的学术创造性。这一时期,适应国际学术的新变化,美国民俗学在方法和研究视角上发生了巨大的转变。这些转变主要表现在以下几个方面:1. 从对历史民俗的关注转向对当代民俗的关注;2. 从对文本(text)的研究转向对语境(context)的研究;3. 从大范围的、普遍性的研究转向区域性的民族志研究;4. 从对集体性的关注转向对个人、特别是有创造性的个人的关注;5. 从对静态的文本的关注转向对动态的表演和交流过程的关注。

这种变化的产生,是一批由美国学者所创立的新理论共同作用和推动的结果。这些理论,例如口头程式理论(Oral Formulaic Theory)、表演理论(Performance Theory)、民族志诗学(Ethnopoetics)等,其影响已经波及世界范围的民俗学研究,有的甚至超越了民俗学的领域,广泛渗透到了其他学科,参与到了与其他学科的交流中。这一切,都使得美国当代民俗学不再囿于自身的狭隘范畴自说自话,而是积极寻求与其他学科的广泛对话并成

为对其他学科有显著贡献的学科,从而为自己赢得了新的声誉。

民族志诗学兴起于20世纪中后期,目前已成为美国民俗学界最为重要的理论和方法之一。本文将对这一理论兴起与发展的过程、主要观点、具体实践、影响与相关批评等加以简要介绍和评析。

一、民族志诗学的兴起

民族志诗学是跨学科建构起来的一套阐释框架。它主要关注以口耳之间的方式进行的交流,比如用说话、吟诵、歌唱的方式而呈现的谚语、谜语、咒语、预言、公众宣言以及各种叙事。它的核心思想是要把文本置于其自身的文化语境中加以考察,并认为世界范围内的每一特定文化都有各自独特的诗歌,这种诗歌有着独自的结构和美学上的特点。它强调应该充分尊重和欣赏不同文化所独有的诗歌特点,并致力于对这些特点的揭示和发掘。

就其理论主张、思想基础、代表人物等而言,民族志诗学实际上是表演理论大阵营里的一个重要的组成部分,是其中主要探讨口头文本转写和翻译

【收稿日期】 2004-07-08

【作者简介】 杨利慧(1968-),女,四川省旺苍县人,北京师范大学文学院,副教授。

方法的一个分支^①。其主要的学术追求,不仅仅是为了分析和阐释口头文本,而且也在于使它们能够经由文字的转写和翻译之后仍然能直接展示和把握口头表演的艺术性,即在书面写定的口头文本中完整地再现文本所具有的表演特性。

民族志诗学是在与表演理论相关的思潮影响下兴起的^②,但促使其产生的直接动力,又与60年代末70年代初一批学者的一种追求直接相关,这种追求就是,力图纠正欧洲中心主义与书写传统对于非西方的、口头的传统所存在的偏见。这具体表现为两个“反对”:一是反对用作家文学的理念来看待口头传统。例如,用文学家的标准来看一首口头诗歌,会觉得它重复,形象过于简单甚至陈腐,缺乏诗歌创作技巧,充满了无意义的词汇等;二是反对用西方的标准来评价其他非西方的语言艺术。许多“原始”文化的诗歌曾经被错误地阐释为是“非诗歌”,因为西方学者无法从中发现他们对一般诗歌所期许的那些准则。

这一理论的首倡者和先驱主要包括两部分人:一是一些诗人,例如大卫·安汀(David Antin)、哲罗姆·罗森博格(Jerome Rothenberg)、加里·斯尼德(Gary Snyder)、纳撒尼尔·唐(Nathaniel Tarn)等,他们都曾接受过人类学或语言学方面的训练;二则是一批民俗学、人类学或语言学领域的学者,例如斯坦立·达尔蒙德(Stanley Diamond)、戴尔·海默斯(Dell Hymes)、丹尼斯·泰德洛克(Dennis Tedlock)等,他们既是相关学科的专门研究者,同时又富有诗歌创作的经验。

“民族志诗学”这个词汇最早出现在印刷文本中的时间是1968年,它被罗森博格用来命名自己在诗歌杂志《多石的小溪》(Stony Brook)中所负责编辑的一个栏目,该栏目的主要目的是寻求一种更好地翻译和转写口头诗歌(特别是北美印第安人诗歌)的手段。1970年,罗森博格又与泰德洛克一道,创办了《黄金时代/民族志诗学》(Alcheringa/Ethnopoetics)杂志,主要刊发对非洲、亚洲、大洋州和美洲的本土口头艺术表演的逐录、翻译和录音

整理[1](P81-85)。从此,“民族志诗学”逐渐成为了一个为学术界普遍了解和接受的术语。

二、民族志诗学的主要理论主张、研究实践与学术贡献

罗森博格发现,许多对北美印第安人口头传统的逐录和翻译都是不恰当的,写定的书面文字无法捕捉到活生生的口头表演的力量与美,原因在于逐录和翻译者将美洲土著居民的诗歌转换成了西方的诗歌风格,有时换成了西方诗歌的韵律或西方读者熟悉的隐喻,而不是用口头诗歌的原有语言来呈现。比如为了避免口头诗歌中大量的重复,有的翻译者会适当改变语词(从而也就在某种程度上改变了意义)。例如,一首抛尼印第安人(Pawnee)的神圣烟斗仪式(Hako Ceremony)^③上唱的诗歌,被一位早期翻译者翻译为如下的文本:

母亲从沉睡中醒来;
她醒来了,因为夜晚早已过去;
黎明的迹象已经呈现;
东方诞生了新的生命[2]。

在民族志诗学的主张者们看来,这一翻译显然是根据西方人对诗歌的感受力而改写的,原有的词句的反复被删除殆尽,诗歌中原本没有的一些意象和观念被加入进来,例如“东方”与“新生命”的隐喻联系,而这一联系却是西方读者所熟悉的。

但对一些民族文化语境中的口头诗歌来说,重复却是很重要的。在抛尼印第安人的神圣烟斗典礼上吟诵的诗歌当中,重复就是十分关键的因素。所以,学者们以往所做的改变或删除重复的翻译方法是错误的。

民族志诗学的学者们努力想要达到一个目的,就是试图恢复被早年的学者所篡改的那些土著民族诗歌的原貌。于是,上面所引的一首诗,经过他们的重新翻译,变成了这样的内容:

噢,噢,噢,
啊母亲她现在已经移动
啊母亲她现在已经移动

① Mary Magoulick. Fieldwork / Ethnography and Performance Theory. 乔治亚学院与州立大学(Georgia College and State University in Milledgeville)网 (<http://www.faculty.de.gcsu.edu/>)。

② 关于表演理论的兴起背景、理论主张、具体实践、影响等,请参看杨利慧《表演理论与民间叙事研究》一文,载《民俗研究》2004年第1期。

③ 神圣烟斗仪式(Calumet Ceremony)是印第安人用以接纳其他部落成员的一种仪式,也是加强部落之间的团结和促进相互联系和贸易的一种仪式。在抛尼印第安人中,这种仪式被称作 Hako。

如今黎明诞生

啊母亲她现在已经移动[2]

民族志诗学所要着力解决的另一个问题,是将口头诗歌逐录为书面文字时,不可避免地会丢掉一些东西,即使逐录者忠实于诗歌原有的意思,这种缺失往往也很难避免。比如上面这首抛尼印第安人的诗歌,尽管得到了忠实的翻译,但它还是被从口头生活世界的语境中剥离了出来,其原有的声音、手势、身体动作以及神圣烟斗典礼上的其他仪式因素都在转写中丢失了。对此,民族志诗学主张,不仅要关注诗歌的语词,即文本,而且也要关注情境性语境(situational context)中的诗歌表演,表演对于理解诗歌的社会角色和美学价值具有重要意义。罗森博格在谈到自己于1968年开始进行纳瓦侯人(Navajo)的口头诗歌的重新翻译工作时说,他当时收到了17首翻译成英语的纳瓦侯“马的歌谣”,这引发了他对这些书面翻译文本中所缺失的与语境密切相关的内容的思考。他指出,许多印第安人的口头歌谣中都有大量通过声音来表达的内容,这些内容严格来说并不是语词,看起来似乎是没有价值的累赘,但事实上它们具有和语词同样重要的意义。他引用海默斯关于夸扣特尔人(Kwakwaka'waka)的歌谣的话说,那些常常被忽视的、看起来好像没有实际意义的声音,实际上可能正是理解这些歌谣结构的关键因素。本着这样的想法,罗森博格进行了一种“完全翻译”(total translation)的工作,结合具体的语境,他不仅重新翻译了这些口头诗歌中的语句,而且运用各种标记符号,以书写的形式使与诗歌相关的所有的声音得到了表现,甚至包括了相关的音乐[3]。

为了能将口头诗歌的口头性和表演性通过翻译、转写而表现在书面上,民族志诗学的学者们进行了多种实践,并在理论和方法上取得了诸多的成就。这其中,泰德洛克在对美国新墨西哥州的祖尼印第安人(Zuni)的口头诗歌进行翻译和逐录时总结和提炼出的观点与方法,尤其具有重要的影响。在泰德洛克那里,口头艺术讲述的声音是被关注的一个主要因素。他认为,口头艺术是由多种声音构成的。这不仅是因为其中不同的人物以及同一人物在不同的场合会有不同的讲话方式,还因为交代情节发展的叙述本身也是由不止一种的声音所承担的。一则口头故事当然可以通过阅读,以默诵的

方式来了解其内容,但其主要的意义还是存在于大声的朗诵当中,声音的意义往往要大于其他许多因素。为此,在对祖尼人的口头诗歌进行逐录之时,他采用了一整套记录符号来表示各种不同的声音特质,他用一段虚线表示暂停,用线条之间的圆点表示较长时间的停顿,字母大写表示大声说话,而用比正文一般字号略小的字号表示小声或者柔声说话,等等。此外,讲述中的手势、面部表情以及重要的听众反应、对故事讲述总体情境的描述等,也都被他视作影响表演的不可或缺的因素,对这些因素,他则用圆括号或者脚注来说明。在关注讲述声音的基础上,泰德洛克进一步指出,不止是口头诗歌,所有的口头叙事包括散文叙事其实都是诗性的,这种诗性是由叙事过程中的沉默、换气、停顿以及初始的语气、本土数字模式、句法结构、平行关系等重要因素所决定的。但是,当口头叙事被用不分行的散文形式来转写在书面上时,这种诗性就被湮没了[4](P11-20)。

这样的理念、逐录方法和相关符号,后来又被他用在了关于危地马拉的奎室玛雅人(Quiche Maya)口头艺术的研究当中,并做了进一步的发展和完善[2]。这是泰德洛克对民族志诗学理论的一大贡献。它是在强调语境研究之重要性的背景下,从口头艺术的实际出发所探讨和总结出的一种规律性认识,对于原先以作家书面文学划分的“散文”与“诗歌”范畴来界定口头传统文类的做法,是极大的修正[5]。

在这样的理念影响下,民族志诗学的实践者们对早期学者用手写文字记录下来并以散文形式发表的口述资料,借助录音设备重新进行了格式的认定和翻译,以揭示它们所具有的诗歌的特征。这些特征是被诸如起始虚词、本土的范式数目、句法结构和平行式等一类的策略(device)所界定的。同时,有一大批学者在自己的民族志著作中,也采用了分行誊录口头叙事(特别是那种通常会被认为是散文体的叙事)的方式,以求较完整地表现叙事中的语气变化、声音顿挫等诸多因素。例如,亨利·格拉西(Henry Glassie)就曾大量运用这样的形式,转写对话和访谈对象所讲述的故事等等[6]。

与泰德洛克主张在活态话语(living discourse)中进行民族志诗学分析的做法不同,民族志诗学理论的另外一位代表人物海默斯则认为,对

那些早期民族志工作者们用书面文字记录下来的民间叙事文本也可以进行民族志诗学的分析。他用以确定诗歌分行的标准,不是泰德洛克最注重的停顿,而是文本组织背后的法则——也就是说,他更关注为什么在一定的间歇点会产生停顿,通过这些停顿文本形成了什么样的结构。他致力于寻找口头诗歌中的内在规律性的“韵律”(measure)而不是“节拍”(meter)。这种韵律,指的是在诗歌内部构架中存在的一种“语法—语义上的反复”[2]。对于他所研究的奇努坎印第安人(Chinookan)的口头叙事来说,初始语气以及一些初始因素共同构成的可辨模式形成了诗歌反复的特点。这些因素标志着诗歌的结构,依据它们,就可以确定诗歌的分行。

伊丽莎白·范恩(Elizabeth C. Fine)的《民俗文本:从表演到印刷》,被看作是运用民族志诗学乃至表演理论进行具体研究的一个范例。她指出,作为民俗学等学科研究对象的所谓“文本”,实际上并不是客观存在的某种自足的事象,而是被研究者制造出来的产品。而如何通过逐录、翻译等手段,把活生生的表演的民俗制造成作为民俗学研究对象的文本,就成了这一学科当中一个十分重要的问题。这实际上也是把民族志诗学、表演理论等的学术主张付诸实践时经常遇到的一个难题。范恩进而在书中探讨了如何更好地以书面形式来表现口

头艺术的口头特性的方法。她结合其他学者已有的成果,发明了一套比泰德洛克的符号更为详尽、复杂的标记符号,用以标志口头表演中出现的各种手势、表情、声音等副语言因素以及它们的变化情况。她把运用这套符号系统进行逐录的方法称作“多符号的翻译”(intersemiotic translation),以此制作的文本则称作“以表演为中心的文本”(performance-centered text)。为了证明这种方法的可行,她还对一次大学课堂上发现的一个学生精彩的独白表演做了逐录,让人们在近乎繁琐的符号标记当中,对她所发明的这种逐录和翻译方法有了一个直观的印象。

范恩发现,这个学生在表演非洲裔美国人的一种单口艺术(toast)时表现出了出色的才能,赢得了其他学生的热烈欢迎。于是后来她又请他在课堂上表演了一次并进行了录像。据此,她对这名学生讲述的关于美国黑人民间叙事中一个著名人物斯坦高利(Stagolee)的故事,运用自己的符号标记做了精心的逐录。在她的逐录中,像其他许多民族志诗学的学者所做的工作一样,所有过去被视作散文的叙事,被分行书写成了诗的格式,并详细标出了每一个句子或词语被讲述时伴随着的动作、手势、声音变化、停顿等等。下图就是来自她的逐录其中的一个片断[7](p84-185):

forceful— STAGolee was UNdoubtedly AND *hip/arm stance^a*
 \ *hip, hand^a* /
WITHOut QUESTion
 \ /
the BA--Ddest nigger that EVER lived. (- - -)
 \ /
 † STAGolee grew up on a plantation in *steps to rt.,*
 \ *rt. hand emphasis, fist closed* / *swinging rt. arm*
GEORgia;
 and by the † TIME he was TWO, *holds up 2 fingers*
 \ / *on rt. hand, lt. hand on hip*
 † HE decided † HE wasn't gonna WORK *struts to rt.*
 \ /
for the white folks.

这段话的主要意思是这样的:斯坦高利毫无疑问是从古以来最坏的一个“黑鬼”,他生长在乔治亚的一个大农场,在2岁的时候他就决定不愿为白人工作。在范恩的逐录文本中,她把表演者所讲述的言语内容以分行的形式放在中间,以大写表示相关

词语被讲述时声音较高,用小写表示声音较低。行间向上的箭头表示讲述者使用假嗓子,其箭头数目有4个层次,用以表示假嗓子使用的不同程度;文字上方的波浪线,表示声音的尖锐刺耳;文字下方的弧线表示讲述该词句时讲述者身体的前后倾斜,

且倾斜愈明显则弧线的弧度愈大。每一行讲述内容左侧的较小文字,主要是说明该行内容讲述时的声音特征;右侧的文字,则是用来说明该行中有下划线部分的内容在讲述时表演者的伴随动作。这诸多的符号和复杂的标记方式,都是为了尽可能立体、形象地在书面上表现出口头艺术的表现性。

在录音、摄像等技术已经日益普及并能够被方便地应用在民族志记录工作中的今天,范恩这种力图通过文字来全面反映口头艺术表演特性的做法是否还有价值,可能是易于让人产生怀疑的一个问题。不过,范恩自己并非针对这种问题的一个说法,或许可以对此予以解答:民族志诗学的学者,是要通过自己的努力,来表现和揭示口头艺术中的诗性的美。这种美,存在于口头表演过程中的声音、语气等的变化当中,只有通过精心的分析才可能发现,也只有借助书写的形式才能够得到展示。录像一类的技术,虽然可能全面记录一次表演的整个过程,却并不能够具有书面形式所独具的那种表现力[7](P166-169)。

总的看来,民族志诗学的理念并不复杂。但它的基本理念,如口头语言民俗的诸多文类都可能具有诗性,这种诗性可以通过分行的形式来表现,在关注口头艺术诗学特性的同时,也关注其表演性等等,引发了民俗学以及其他不少学科诸多学者的广泛兴趣。例如,约翰·约翰逊(John William Johnson)所翻译的《西非的 Son-Jara 史诗》,特别注意展示史诗的各种表演特征。苏珊·斯拉尔默维克斯(Susan Slyomovics)的《热衷于艺术的人:一个表演中的埃及口头史诗演唱者》,对一个埃及的史诗演唱者的史诗表演进行了民族志的誊写和翻译。约翰·麦克道(John McDowell)则通过他对南美洲人群的各种研究,证明要确定口头传统中的语法和诗学特性,必须了解有关的表演语境[2]。

如上所述,民族志诗学的学者们为了在书面转写中呈现口头艺术丰富的表演特性,创造了大量新的符号形式。这些符号的数量之多、内涵之丰富、体系之庞杂,是书写传统中有限的标点符号等所无法比拟的,因此,可以说,它们大大增强了书面形式对口头艺术的表现能力。不过,不同的民族志诗学的学者在具体的实践中所采用的标记,却并不相同。这使得这一理论流派在具有一个核心理念的同时,在具体的方法上始终保持着一种开放的特

性,而没有形成大家所公认的统一标记方式[1]。这一点,不能不说是这一理论在方法上显得繁琐和杂乱的一个负面因素。

民族志诗学的影响不仅限于民俗学领地,也影响到了人类学、语言学和文学批评等许多领域。拿它对文学批评的影响来说,它启示批评家们注意到对作品相关语境的感受与理解能力的重要性,而不仅仅是艺术的审美的批评技巧;同时也注意到,那些受到较多口头传统影响的作家,可能会将口头艺术的因素融合到自己的创作中去,因此要想深刻理解这样的作品,就必须了解这些口头传统。例如,有人从民族志诗学的视角来分析亚裔美国人的文学创作,结果得出了与流行的关于这类创作的负面评价颇为不同的结论。研究指出,亚裔美国人的创作中所反映的世界观、伦理观与西方截然不同,而这种背景知识是正确理解作品的前提。但它们并不一定在作品中有充分的交代,因为它们对作者和特定的读者群来说是一种不言而喻的共享的知识。这样的知识,还包括共同的语言知识,它也是人们正确理解作品的基础[8]。这种分析,同海默斯在研究奇努坎人的口头诗歌时所获得的认识,是十分相似的:在本土的环境中讲述故事或演唱歌谣时,表演者根本无需对言语技巧等进行详细的解释。在这里,表演者和观众共享着一种语言知识和讲话形式,这种知识和形式不需要任何阐释就能够为大家所理解[9](P6)。

三、对民族志诗学的批评

西方学界对于民族志诗学的批评,主要集中在对它的具体实践和适用范围的讨论上。一种意见认为:民族志诗学实践起来十分困难,因为它要求必须对所研究的文化有深度理解,并熟知其语言,而这一点,一般的民族志研究者很难做到。另一种更严厉的批评认为:民族志诗学的实践者可能会无意中得出错误的分析结果,甚至助长民族主义,因为他们可能会美化“原始”文化,从而有可能导致对该文化研究的误解和误导。还有人指出,民族志诗学似乎始终忽视了女性的口头诗歌,因而也就忽视了女性诗歌独特的美学价值,实际上也就无意中造成了男女不同性别诗歌美学价值的不平等[2]。

在笔者看来,除了上述问题之外,民族志诗学还存在着两个值得批评之处:第一,是一种认识论

上的自相矛盾。民族志诗学的学者们认为,以前的研究者对口头艺术文本所做的逐录,由于持有以书面文学为中心、西方中心主义的偏见,因而忽视了土著民族口头传统中的诗性;而今天的民族志诗学就是要还其诗歌特性的本来面目,表现在书面上就是以分行的形式和多种标记符号来进行誊录。但是,问题在于,如果说过去的学者否认口头传统的“诗性”是源于西方中心主义、以书面文学为中心的偏见,那么,现在民族志诗学的学者们称赞其诗性的依据又是什么呢?这当中是不是仍然存在着一一种“中心”的依据?是不是有意无意地还是在以西方传统文艺理论的标准来划分各种文类,并且认为“诗”优于“散文”,因而那些土著民族的口头传统被“恢复”了其诗的特性就具有了更高的价值?在这里,民族志诗学的学者们,还是不自觉地表现出了

一种文化拯救者的姿态。

第二,是一种不自觉的对书写能力的过分扩大和迷信。民族志诗学、乃至表演理论流派中其他分支的学者,在强调要尽可能全面地表现口头艺术的表现特性的同时,不自觉地陷入了这样一个误区:即无限地扩大了文字的表现功能。他们总在试图通过书面的形式来全方位地、立体地表现口头艺术的表现特征。但事实上,如果说口头语言艺术的表现不仅仅是借助语言,而是借助声音、手势、表情等其他多种手段来共同完成的,那么,作为语言表现形式之一的文字,又如何能够全面地表现所有的表演形式呢?这种努力的结果,只能是无休止地创造和发明各种复杂繁琐的标记符号,并把注意力越来越多地集中在对文本之外的因素的关注上。

[参考文献]

- [1] Tedlock, Dennis, 'Ethnopoetics', In *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments*, ed. Richard Bauman, New York: Oxford University Press, 1992.
- [2] Quick, Catherine S., 'Ethnopoetics', *Folklore Forum*, 1999 (30-1/2).
- [3] Rothenberg, Jerome, *Pre-Faces & Other Writings*, New Directions, 1981.
- [4] Tedlock, Dennis, *Finding the Center: The Art of the Zuni Storyteller*, Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1999.
- [5] [美]托马斯·杜波依斯. 民族志诗学[J]. 朝戈金译. 民族文学研究, 2000, 增刊.
- [6] Glassie, Henry, *Passing the Time in Ballymenone*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1982.
- [7] Fine, Elizabeth C., *Folklore Text: From Performance to Print*, Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- [8] Lim, Shirley, 'Reconstructing Asian-American Poetry: A case for Ethnopoetics', *MELUS*, 1987(14-2).
- [9] Hymes, Dell, 'In Vain I Tried to Tell You', *Essays in Native American Ethnopoetics*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1981.

(责任编辑 林邦钧 责任校对 林邦钧 连铁)

Ethnopoetics: Theory and Practice

YANG Li-hui

(School of Chinese Language and Literature, BNU, Beijing 100875, China)

Abstract: Ethnopoetics, as one of the important theories developed among American folklore scholarship since late 1960s and early 1970s, has greatly contributed to the study of the verbal art in a worldwide range of cultures with systemic perspectives and methodologies towards transcription and translation. It holds that every culture has its own poetry tradition containing specific aesthetic and structural features, and that the abundant creations of semiotic marks represent the performance of text in printed pages. It therefore has expanded the ability and possibility of representation of writing culture, and provided a completely new perception for understanding the inherent characters rooted in oral tradition.

Key words: Ethnopoetics; verbal art; text; transcription