



口头诗学视角下的 维吾尔族达斯坦演唱传统

[文章编号] 1001-5558(2016)04-0055-08

●吐孙阿依吐拉克

摘要 本文围绕维吾尔族民间叙事传统“达斯坦”的田野调查材料,从表演语境出发,分析其演唱人群体“达斯坦奇”的演唱特点。基于达斯坦的演唱,或依循口头传统规则,或基于书面文本范式,指出达斯坦民间艺人的演唱可分为纯凭记忆的创编性演唱和念诵文字抄本的定型演唱。虽然有些艺人不能归为“创造型”歌手,但“复述型”歌手也有其存在的合理空间。正是他们以各自不同的演唱方式与受众积极互动,让达斯坦口头叙事传统得以延续和发展,也使这宗濒危的口头艺术与时代接轨。

关键词 维吾尔族 达斯坦 达斯坦奇;口头诗学 演唱传统

中图分类号 K890

文献标志码 A

“达斯坦”(Dastan)一词是由波斯语传入维吾尔语的,在现代维吾尔语中指叙生长诗。这一口头文类在维吾尔族社区广为传承。乌孜别克(乌兹别克)、土库曼、土耳其、阿塞拜疆、塔塔尔、哈萨克、卡拉卡尔帕克以及柯尔克孜(吉尔吉斯)等诸多突厥语民族的口头史诗传统中的长篇叙事作品也被称为“达斯坦”。^①作为国家级非物质文化遗产代表性项目之一的维吾尔族民间达斯坦,是涉及维吾尔族语言文学、生活习俗、社会结构、历史文化以及宗教信仰等各方面的活形态说唱艺术。达斯坦艺人通常被称为“达斯坦奇”(dastanchi,下称“达斯坦艺

^① 关于这些民族口头史诗类型的异同,可参见:阿地里·居玛吐尔地.突厥语民族口头史诗类型的本土命名和界定——语义学视角[J].内蒙古社会科学(汉文版),2014,(3):139-143.

人”或简称“艺人”) ,他们借助于动听的曲调和富有感情的身体语言 ,在民族乐器的帮助下 ,发挥即兴创编能力 ,感染听众 ,使得达斯坦千百年来不断流传在维吾尔民间。

一、表演场景与情境

作为表演形式的达斯坦演唱 ,是一种歌者与听者在特定的语境下相互作用、相互影响的互动过程。表演语境对达斯坦艺人的表演有着至关重要的作用。“我们将表演行为看作是情境性的行为(situated behavior) ,它在相关的语境(contexts)中发生 ,并传达着与该语境相关的意义。这些语境可以从不同的层面来确认 ,比如场景(setting) ,它是由文化所界定的表演发生的场所。”^①就维吾尔族达斯坦而论 ,达斯坦表演一般在晚秋至初春的农闲时节最为活跃。在左邻右舍家里^②轮流举行的麦西莱甫^③活动是达斯坦表演赖以生存的主要空间。

大多数情况下麦西莱甫活动是在周末傍晚举行的 ,根据达斯坦表演情况 ,一直延续到天亮。应邀参加麦西莱甫的达斯坦艺人与围坐在他周围的听众 ,先要品尝承办活动的主人为来宾准备的丰盛宴席 ,为即将开始的表演“加油”。通过几场传统游戏 ,对输方进行象征性惩罚之后 ,精彩的达斯坦表演就会开始。正式开始表演达斯坦之前 ,艺人往往唱一两首木卡姆、不同达斯坦的选段或一个简短的幽默故事作为开场白 ,以营造一种歌者与听者之间的融洽气氛。有的艺人借助节奏较慢的其他达斯坦选段来逐渐进入演唱状态 ,还有些艺人以木卡姆片段来开始。艺人这种开场白正好跟达斯坦开头的套语 ,例如“传说的传说者、故事的讲述者传说道 ,在某某城 ,有个某某人 ,名叫某某名”等相对应。

在达斯坦演唱传统中 ,这种开头歌叫作“帖尔箴”(Tärmä)。^④“Tärmä”的词根是动词“tär-”^⑤在现代维吾尔语中有名词“文摘” ,或形容词“采集的、捡出的 ,从四面八方聚集在一起的”之含义。^⑥“帖尔箴”在乌兹别克、哈萨克、柯尔克孜、卡拉卡尔帕克等突厥语民族中是一种即兴诗歌体裁的名称 ,跟维吾尔语一样 ,都源于动词“tär-”。^⑦通过“帖尔箴”引入达斯坦的演唱方式在突厥语民族口头传统中广为流传 ,尤其是乌兹别克的达斯坦演唱传统跟维吾尔族如出一辙 :“晚上的活动从吃一些简单的餐点开始。然后 ,歌手演唱一段所谓的‘帖尔

① [美]理查德·鲍曼.作为表演的口头艺术[M].杨利慧,安德明译.桂林:广西师范大学出版社,2008.31.

② 冬天在屋内,夏天均在宽敞的院子里举行。

③ 麦西莱甫(Mäshräp)含义为“聚会”、“集会”,意思是大家聚在一起娱乐,特指群体性的民间传统娱乐聚会。参见:艾雅雅·买买提.一位人类学者视野中的麦西莱甫[M].北京:民族出版社,2006.

④ 哈司依提·艾迪艾木.维吾尔族口头达斯坦演唱活动中的“帖尔箴”[R].首届中国维吾尔族民间达斯坦国际学术研讨会,北京,2015.

⑤ “tär-”在喀什等地的土语发音为“tär”,因此“tärmä”也说成“täymä”。

⑥ 阿布利孜·亚甫甫等编.维吾尔语详解词典(二)[M].北京:民族出版社,1991.136.

⑦ [德]卡尔·赖希希.突厥语民族口头史诗:传统、形式和诗歌结构[M].阿地里·居玛吐尔地译.北京:中国社会科学出版社,2011.82-83.



箴’作为自己主要演唱曲目的开场白。这些‘帖尔箴’是他们自己创作的一些篇幅短小的抒情诗歌,或者是某一部‘达斯坦’的片段,有时可能是来自古典文学中的诗歌段落。”^①

帖尔箴演唱结束,接着进入达斯坦演唱。维吾尔族达斯坦篇幅一般不很长,但要保证一次性演唱完,有时也往往会演唱到第二天作晨礼的时刻。中间根据听众的情况,也会有几次短暂的休息,不过艺人始终不换。演唱结束,除了主人,乡亲们也会送礼,表示各自对艺人表演的谢意。达斯坦艺人这种应邀表演,还会在婚礼、民族节日、游园等活动中进行。而在这些活动中,由于听众和艺人都受到较大的时间限制,艺人不会演唱整篇达斯坦。

达斯坦艺人主动去热闹的道路、集市、广场表演,借此谋生。不过现在几乎没有此类达斯坦艺人,我们只好从前人的回忆中得知过去的状况。喀什疏附县达斯坦艺人喀迪尔老人仍然记得他小时候疏附县热闹的达斯坦表演场景:

过去疏附县赫赫有名的热瓦甫琴手阿吾提·艾勒乃格曼常常在县城集市里表演。他开始演唱达斯坦之前,手持热瓦甫叮叮当叮叮当弹响。听到热瓦甫琴声,人们知道他要开始表演了,便赶来围在他四周。在听众集合的功夫,阿吾提跟他儿子达吾提(此人后成为国内外著名的热瓦甫歌手)说笑话。阿吾提开始演唱时,被他演唱所打动的听众,身边带着什么就扔给他,以表示对他说唱技艺的钦佩。^②

那时,维吾尔族每周一次的巴扎日和格外热闹的古老的茶馆文化,给达斯坦表演创造了条件。许多达斯坦歌手把茶馆当作表演的场所,他们被称为维吾尔茶馆文化的一个不可分割的重要内容。正像洛德在他《故事的歌手》里所描述的:“村舍聚会的情形也同样存在于聚落紧凑的乡村和小镇,在小镇里男人们经常聚在咖啡屋或小酒馆中,而不是村民家里。小酒馆是男人独享的天地,这种现象不仅限于穆斯林聚居地。在信仰伊斯兰教和基督教的人群中,妇女是不允许出入咖啡屋和小酒馆的。……附近的农民可能顺道来此逗留,坐下来交谈一阵,呷一口咖啡或拉基烧酒,听听歌。”^③过去维吾尔族的茶馆茶社里的说唱场景跟洛德在南斯拉夫咖啡屋和小酒馆所看到的口头史诗演唱场景十分相似。当时的维吾尔族茶馆是维吾尔男人的天地。按照维吾尔人的风俗习惯,男性聚集说笑娱乐的场所女性自然不会掺和的。因此,尽管妇女也可以出入茶馆,不过听众和演唱者几乎全部是男性。他们聚集在那里,沏一壶浓浓的茶水,边品尝香喷喷的热馕,边谈所见所闻。除了达斯坦演唱,还会有人给大家唱歌或讲幽默,增添热闹气氛。可惜的是,茶馆里的这种口头演唱场景,从我们这一代人开始只能从前辈讲给我们的“童话”故事里去想象了。除了对小镇咖啡屋和小酒馆的演唱描写之外,洛德还描述了诸如南斯拉夫农民家庭、婚礼庆典晚宴等场所和每周一次的集市晚上、斋月期间穆斯林聚集时听艺人演唱消遣,以及听众对艺人演唱的酬谢方式等等,这些都跟维吾尔族的达斯坦演唱传统有惊人的相似之处。

① [德]卡尔·赖希耳.突厥语民族口头史诗:传统、形式和诗歌结构[M].阿地里·居玛吐尔地译.北京:中国社会科学出版社,2011.103. 转引自日尔蒙斯基,扎里弗夫.1947.29-31.

② 根据笔者2010年9月10日访谈的录音记录。

③ [美]阿尔伯特·贝茨·洛德.故事的歌手[M].尹虎彬译.北京:中华书局,2004.19.

随着维吾尔族社会的发展和人们生活方式的变化,达斯坦演唱场所也日趋减少,过去民间自发组织举办的麦西莱甫等活动渐渐被官方组织的文艺活动所取代。达斯坦歌手大多作为县文工团或乡文化站的临时演员,按照组织,在规定的的时间和地点演唱自己事先准备好的达斯坦片段,表演时间一般控制在5至20分钟,在这样的情况下,艺人总会选唱达斯坦中自己认为最精彩的篇章。由于表演之前要进行数次排练,确定演唱内容,这种新型表演方式很大程度上降低了艺人即兴创编的能动性。

笔者前往疏附县塔什米力克乡文化站,一进文化站大院子,从办公楼里传来阵阵琴声和歌声。塔什米力克乡文化站的民间艺人有将近二十个人,绝大部分是上了年纪的老人,有善于跳舞的,有善于弹琴的,有善于扮演各种滑稽角色的,有善于编歌谣的,有善于说书的,个个身怀绝技。笔者访问几位艺人,他们当时正准备周末在乡文化广场举行的麦西莱甫活动。热情豪放的艺人们非常重视并表示赞同文化站组织的各项活动。因为,民间自发的麦西莱甫活动越来越少,在这里他们能重回舞台,继续展现才艺。跟同龄人一起排练,一起表演,能让他们过得很充实。文化站成了民间艺人们艺术生活的乐园。



图1 阿克陶县皮拉勒乡文化广播站



图2 疏附县萨依巴格乡文化站

二、达斯坦艺人演唱的基本特点

目前,新疆专职的达斯坦艺人少之又少,但是,为数不少的艺人或达斯坦爱好者从未停止过表演。通过几十年的演唱,他们在各自的表演地盘里形成了独具的演唱特点。基于对阿克陶县和疏附县民间艺人的跟踪调查,根据达斯坦艺人对程式的掌握以及表演中的记忆和创造,笔者将维吾尔族民间达斯坦艺人的演唱分为以下几类:

(一) 纯凭记忆的创编性演唱

“哪里有维吾尔人,哪里就会有歌舞”,对音乐和诗歌的挚爱历来表现在维吾尔人生活的方方面面。维吾尔族悠久的口头传统与优美的旋律、严格的押韵息息相关,散韵体兼备的民间达斯坦传统尤为如此。民间达斯坦艺人在主题、重复出现的循环性片语等程式的基础上,发挥自己丰富的语言才能,流畅地演述一部达斯坦。按照帕里的观点,所谓的程式是指“在相同的格律条件下,为表达一种特定的基本观念而经常使用的一组词”。^①帕里的继承者洛德更进一步提出,程式不仅是重复出现的一组词,程式还实际上是到处弥漫的,在诗里没有什么东西不是程式化的。^②在维吾尔达斯坦演唱活动中,程式跟音乐一样,帮助艺人获得思考的时间。而主题是“基本内容单元,讲述故事时经常使用的意义群。并非是一套固定的词,而是一组意义。”^③达斯坦艺人在继承民间代代相传的程式的同时,主动创造自己独特的程式,

^{①②③} [美]阿尔伯特·贝茨·洛德.故事的歌手[M].尹虎彬译.北京:中华书局,2004.40. 64.96-97.



丰富着维吾尔达斯坦传统。

扎根于民间的达斯坦歌手,仍然坚持口头学歌、口头创编、口头传播,通过这一过程,目不识丁的歌手形成了自己的表演特色。达斯坦艺人跟着师傅,口头掌握师傅演唱中重复出现的词、主题、故事范性等传统语言程式。就维吾尔族家喻户晓的民间达斯坦《玉素甫—艾赫麦德》而言,跟其他维吾尔族民间达斯坦一样,其结构主要由故事情节的散文体讲述和曲调各异、韵律上口的诗歌演唱两部分组成。达斯坦故事的讲述模式主要遵循以下规律:达斯坦的开头曲,即帖尔箴、自幼失父、自少年文武双全、被亲人从故乡驱逐、建立王国、娶妻成家、驼队商人给他的国王圆梦、被潜伏的汉奸所蛊惑、四十勇士与四万敌兵的生死战斗、七年坐牢、亲人双目失明、七只仙鹤给主人送信、对歌获胜得以释放、爱人被迫再嫁人、和家人团聚、重整旗鼓打败敌人等。达斯坦艺人在掌握了如何组织这些传统叙述因素的同时,还需要熟悉韵律、音调、旋律以及根据达斯坦故事情节的发展而相应展示的动作、表情、手势等非言语程式。然后,在传统结构允许的范围之内演述故事,对故事内容进行增删,发挥即兴创编能力。

另外,口耳相传的最大特点,便是故事演述过程中的变异性,而且每次表演,都会存在差异。这种差异有时可能是因为歌手遗忘,有时则可能是歌手有意而为。有意而为的变异,就是创作性演唱。但歌手的创作性演唱不能脱离原来的故事范式,不管如何变化,歌手都是在运用他熟悉的程式化语句、传统的主题和故事范型的基础上进行即兴创作的。

已故的达斯坦奇西布力汗·买买提明(1938~2012)虽目不识丁,在民间却最受欢迎。他出生在阿克陶县皮拉勒乡,对民间歌曲从小就耳濡目染。他父亲叫买买提明·依米尔巴克,会弹都塔尔,是位民间弹琴艺人,他哥哥也会弹热瓦甫。西布力汗小时候几次跟着父亲去听当地很有名气的达斯坦艺人哈吉^①及其儿子的演唱。看到达斯坦艺人被前来参加活动的群众百般尊重,便对这类娱乐大众的职业感兴趣。从18岁开始,他便向哈吉的儿子学唱达斯坦,后来给他的师兄敲鼓伴奏达20多年。老人告诉笔者,他跟着师傅口头学唱,三年学会《玉素甫—艾赫麦德》、《乌尔丽哈与艾穆拉》、《艾里甫与赛乃姆》、《若仙老爷》和《斯伊特—安萨热》五部达斯坦。老人学唱始终未借助文字文本,演唱达斯坦用都塔尔琴伴奏。

表演和创编是同一过程的不同侧面,艺人演奏的瞬间,将故事主题和故事范型等与当时演唱场景融合在一起,使故事的意义更加具有现实性。西布力汗曾跟笔者说,为了加深听众的理解,他有时唱完一段优美的诗句后,会停止演奏乐器,在重复朗诵过程中,穿插解释歌词的话语,因为歌词里有好多古代语句。在一些情况下,他会依据故事情节的发展、转折或过渡,完全用富于变化的“音乐语言”来替代。

(二)背诵达斯坦文本的演唱

在诸多突厥语民族当中,维吾尔族较早进入文字时代,书面文学也比较发达,因此,书面与口头之间的相互渗透关系是不可避免的。就像柯尔克孜族口头传统中,随着玛纳斯奇识字

^① 哈吉·艾勒乃格曼(Haji Älnäghmä),原名叫哈吉·赫孜买提(Haji Xizmät),大约在1885年出生于阿克陶县皮拉勒乡英阿尔帕村(Yengi Wapa,即今十五村),识字,有一定的宗教知识,1949年去世。20岁开始在民间演唱达斯坦,赢得“艾勒乃格曼”(Älnäghmä,意为民间曲调)的美称。

人数的不断增加,单靠口头方式传承史诗的方法已经逐渐变为借助手抄本传承。手抄本或出版的文本,对于学习者来说,便于反复阅读,背诵,收藏,传阅和永久性保存一个比较规范、优秀、具有范本意义的唱本。^①

维吾尔族民间达斯坦的传承者除了纯凭记忆、自由发挥、即兴创编的文盲艺人之外,还有通过背诵文字文本再面向听众演述达斯坦的民间艺人。比如阿克陶县艺人西布力汗老人的徒弟胡达拜尔迪。胡达拜尔迪当年听到有名的达斯坦歌手哈吉的儿子演唱的达斯坦,很受感染。哈吉临死前把他爱不释手的几部达斯坦书遗留给其鞋匠密友沙吾提。沙吾提经常把那些达斯坦念给他的顾客听,引起了不少人对他“故事书”的兴趣。胡达拜尔迪在鞋匠沙吾提那里再次听到当年的达斯坦故事,十分高兴,并花了三年时间把《玉素甫—艾赫麦德》、《乌尔丽哈与艾穆拉江》、《艾里甫与赛乃姆》三本书全部抄录完成。他白天劳动,晚上回家背诵。由于他背诵达斯坦文本的最终目的还是为了脱离文本在众人面前进行演唱,所以他还需要学会演唱并演奏达斯坦各不相同的旋律。等到背熟之后,他去找师傅西布力汗,请他帮忙配曲。当时正向哈吉的儿子学达斯坦的西布力汗,把他学到的达斯坦曲调传授给了胡达拜尔迪。当然,胡达拜尔迪跟着西布力汗演唱,掌握的不仅是曲调,他还跟着师傅演练表演时所需用的动作、表情、节奏、手势和眼神等等来自传统的非语言符号。

沙吾提珍藏的那些文本来自西布力汗的师傅,西布力汗是听他师傅演唱的文本而口头学唱的。所以,胡达拜尔迪背完达斯坦文本之后,跟着目不识丁的西布力汗一起表演。虽然他们俩掌握的达斯坦文本来自同一个文本,但是,一起表演时往往会陷入讲述不一致所带来的困惑中。西布力汗演唱比较灵活,富有变异性,善于根据语境而即兴创编,而胡达拜尔迪则以书面的形式接受固定的文本之后,很大程度上依靠并努力去保持自己所掌握的文本,一直达到一字不漏的流利水平,其演唱始终追求稳定性。在他看来,原文似乎是最佳模范,忠实于原文是他的表演原则。但事实上,在持续几个小时的达斯坦讲唱过程中,艺人不可能一字不差地讲述和演唱。为了让听众喜欢,他的演唱或多或少地会偏离固定文本,传播的信息远远超出艺人要复述的书面文本,我们在他每一次演唱的文本之间都能找到差异,他的每一次演唱也可以算是一种新的变体。来自传统的程式、主题和故事范性的掌握以及表演中发挥和创造的不同,导致了这两个艺人演唱同一部书面文本时,总会出现不一致的演述。这说明在他们的演唱过程中,文本背后的传统发挥了能动作用。

(三)照本宣科的念诵

作为口耳相传的民间作品,在口头达斯坦的演述过程中,记忆始终起着关键性作用。就像上文我们谈及的,充满戏剧性的达斯坦要求歌手具备掌握程式、主题、故事情节、曲调节奏的能力以及丰富的语言能力。但是,现实中不一定每位热爱达斯坦演唱的艺人都具备这一条件。

阿克陶县和疏附县的一些民间艺人,曾受过正规的系统教育,有的还上过经文学学校,他们不仅精通现代维吾尔文,还会读察合台维吾尔文^②和阿拉伯文,具备解读流传于维吾尔民

^① 阿地里·居玛吐尔地.《玛纳斯》史诗歌手研究[M].北京:民族出版社,2006.150.

^② 察合台维吾尔文是维吾尔族从14世纪到20世纪初普遍使用的以阿拉伯字母为基础的拼音文字。



间的各类文字手抄本的能力。由于留存在民间的许多达斯坦文本都是察合台维吾尔文抄本，因此，他们拥有掌握更多达斯坦文本的优势。

达斯坦表演依赖的首先是语言，不过达斯坦演唱是语言艺术和音乐艺术的有机复合体，艺人的语言才能要跟其艺术创编和生动传达相结合，才能更好地体现艺人的演唱水平。当然，演唱中由于文字文本和语境的限定，手持乐器并照着文字文本演唱达斯坦的艺人难以做到语言与动作、创编与互动同时进行。固定的文字文本对歌手的现场表演水平和创编能力产生巨大的影响，并束缚文本的相应变异。识字艺人、疏附县塔什米力克乡的农民吾舒尔·麦提是当地倍受欢迎的达斯坦奇。吾舒尔老人也是小时候听到哈吉的儿子演唱的达斯坦后，便产生了学习达斯坦演唱的欲望。他找到一些当地流传的达斯坦文本，根据达斯坦内容，自己选配相应的木卡姆曲调，手持达斯坦文本演唱。在这种表演中，由于艺人始终看着文本，很少使用肢体语言，达斯坦演唱的戏剧性受到很大程度的限制。

(四) 背诵与照念兼行的演唱

有些后来学习达斯坦演唱的艺人，尝试继承达斯坦演唱传统而脱离手抄本进行口头演唱。但是，“记忆需要一个强化而且专心致志的训练。这种训练常常要在早期进行。”^①而缺乏这种训练的艺人，往往不能随心所欲，常常会在演唱过程中因遗忘而不得不借助文字文本。这方面，以疏附县萨依巴格乡达斯坦艺人喀迪尔·麦合苏提的演唱方式最为典型。

喀迪尔·麦合苏提的母亲来自乌兹别克斯坦，能说会道，曲不离口。老人小时候受母亲的影响，喜欢创作诗歌，并对民间达斯坦很感兴趣。他利用工作之余演唱达斯坦，因为平时没有机会演唱，上台表演时常常忘词。他说：“有一次去乌鲁木齐参加一个大型表演活动，我没带我的抄本。排练过程中，我怎么也想不起来其中的一段，而这段又很重要，不能跳过。后来领导给我找来一本书，其中有我需要的。没想到，那本书里的故事情节、诗句都跟我的抄本特别相似，几乎没太大的差别。我就把那段诗句抄在纸条上，贴到都塔尔的杆上，防止演唱过程中再遗忘。”

维吾尔达斯坦奇的传唱情况告诉我们，维吾尔口头传统与书面文本的关系，不仅仅是从口头传播到文字记录的单向关系。“当歌手把书面的歌看成为固定的东西，并试图一字一句地去学歌的话，那么固定文本的力量，以及记忆技巧的力量，将会阻碍其口头创作的能力。……这是口头传承可能死亡的最普遍的形式之一。”^②但是，随着文字的普及和生活条件的改善，也有艺人将书面的达斯坦文本搬到维吾尔族口头传统中，重新活生生地传唱在民间。书面文本与口头文本之间的这种相辅相成的和谐关系是现代社会和生活方式不断冲击维吾尔族口头传统不可避免的结果。

三、在“创造型”与“复述型”之间的达斯坦艺人

德国学者卡尔·赖希根根据歌手在表演中的再创作，对创造型和复述型歌手进行区分。

^① 卡尔·莱希根. 口头史诗的记忆、演述和传播[R]. 北京: 中国社会科学院民族文学研究所“国际史诗学与口头传统研究讲习班”2010.

^② [美]阿尔伯特·贝茨·洛德. 故事的歌手[M]. 尹虎彬译. 北京: 中华书局, 2004.19.

创造型歌手有创造“新”歌的能力;复述型歌手则固守自己背会的歌,没有任何变化,却同时能够“创造”出另外一些篇幅短小的作品。复述型仅仅表明歌手具有强烈的文本稳定意识,但是由于演唱技艺的特殊需要,歌手每次演唱的文本之间都有差别。^①有鉴于此,上述第一类达斯坦艺人可以被称为创造型达斯坦奇,这类达斯坦奇是传统类型的歌手,而第二、三、四类艺人属于复述型达斯坦奇。从“口头程式理论”的角度来看,优秀的叙事诗演唱者应该不是仅靠记诵,也不是仅靠复诵,还应该是靠创编来完成表演的。^②复述型达斯坦奇也可以通过反复演练,掌握达斯坦传统的演唱技巧,逐渐解脱文字文本的禁锢,融入到传统之中,演唱中或多或少进行创编,成为传统的创造型达斯坦奇。如上述识字达斯坦艺人喀迪尔和胡达拜尔迪,他们均先背诵书面达斯坦文本,后配曲调,在民间口头演唱,可他们现在的演唱方式、动作、语言、曲调都跟刚开始演唱生涯的时候截然不同。喀迪尔老人注重达斯坦曲调和达斯坦故事发展的匹配,因此他每次演唱的同一部达斯坦中同一部分的曲调也不尽相同,而胡达拜尔迪的演唱曲调相对稳定,他更重视演唱中语言的组织和听众对他演唱的反馈。他每次演唱都灵活发挥语言能力,组织程式化主题,争取听众的赞叹和奖励。因此,他在不同场合给不同听众演唱的达斯坦也不相同。他们多年来在与听众的互动中不断成长,熟悉程式化因素的运用,并形成了各具特色的创造风格。

从阿克陶和疏附两县的维吾尔族达斯坦艺人的现状来看,达斯坦艺人均在六旬以上,目前没有徒弟在民间独自传唱达斯坦。民间演唱活动也迅速减少,演唱的时间、地点也日益定型,民间自由组织的活动被文工团组织的定期演出活动取代。达斯坦歌者与听者二者之间的互动语境发生本质的变化。

在日益濒危的维吾尔族口头达斯坦传统中,上述几类达斯坦传唱艺人对口头传统的延续起到了积极作用。有些艺人目不识丁,口头学唱达斯坦,熟练掌握着程式化语句、主题、故事范性以及非言语程式。他们活跃于民间,保持着维吾尔族口头传统的原汁原味儿。此类达斯坦艺人可谓传统的创造型达斯坦奇。还有大部分达斯坦艺人借助民间的手抄文本或已刊布的文本,念诵或背诵文字抄本。他们当中有些艺人通过倾听和观看演唱的方式来掌握传统程式,久而久之脱离文字,也在民间口头传唱达斯坦,力图由复述型达斯坦奇升华为创造型达斯坦奇。当然,也有一些艺人无法摆脱文字文本的限定,他们可谓是复述型达斯坦奇。复述型艺人虽然不能做到表演中的即兴“创作”,却让歌者与听者的互动过程得以延续,使传统说唱行为与现代接轨,竭力感染大众,跟创造型艺人一同,为维吾尔族达斯坦的传承作出了巨大的贡献。

(责任编辑 速莱蛮)

[收稿日期]2016-09-05

[作者简介]吐孙阿依吐拉克,中央民族大学博士研究生,中国社会科学院民族文学研究所助理研究员。电邮 tursunay@cass.org.cn。北京 100732

① [德]卡尔·莱希爾.突厥语民族口头史诗.传统、形式和诗歌结构[M].阿地里·居玛吐尔地译.北京:中国社会科学出版社,2011.96.

② 朝戈金.口传史诗诗学.冉皮勒《江格尔》程式句法研究[M].南宁:广西人民出版社,2000.15.