

作为表演的卡勒瓦拉

劳里·航柯 著

刘先福 译 尹虎彬 审校

1999年,当我们庆祝芬兰民族史诗《卡勒瓦拉》出版150周年的时候,通常添加这样的脚注,所庆祝的对象是22,795行的《新卡勒瓦拉》(New Kalevala)。这个“新”的意思是,之前存在一个《老卡勒瓦拉》(Old Kalevala),即十四年前^①庆祝过的12,078行的版本。但那个版本既不是最老的,也不是最短的。我们所说的《原型卡勒瓦拉》(Proto-Kalevala),即未出版的《有关万奈摩宁的诗歌集》,其实也在《老卡勒瓦拉》之前,它只有5052行。然而,史诗的演化还不是从《原型卡勒瓦拉》开始,而是源自包含三个独立诗系的卡勒瓦拉诗系(the Cycle Kalevala)的整合和扩充,其中勒明盖宁歌(825行)、万奈摩宁歌(1867行)和婚礼歌(499行)占了《原型卡勒瓦拉》的3/5还多。

诗行的扩充展示了史诗在篇幅与复杂性上显著地增长,但增长似乎并不是诗行发展的唯一可能形式。现存五种卡勒瓦拉版本中最晚的一个,即1862年由埃利亚斯·伦洛特(Elias Lönnrot)删节的《学生版卡勒瓦拉》(School Kalevala),只有9732行。^②

卡勒瓦拉众多版本的出现引发了一些关于史诗本质问题的讨论,这样的多产在书面文学里并不常见。书面文学通常是写完就定稿了,以后不再改动。典型的书面史诗,像弥尔顿的《失乐园》或者维吉尔的《埃涅阿斯纪》,一直都保留着初版时的样子。然而,在口头史诗里,情况恰恰相反。一次演述通常在结束后无迹可寻,也会被新的演述一次次替代。口头史诗的生命依赖于通过不断适应表演情境和语境,来灵活的调整形式和长度,这通常意味着明显地变化。例如,记录和比较同一歌手对同一部口头史诗的几次演唱,尽管这样的案例相对少有,但我们也可以观察到诗行的缩短或延长。从这一方面看,卡勒瓦拉的五种版本很明显更接近于口头史诗而不是书面史诗。

① 《老卡勒瓦拉》于1835年出版,1985年曾召开过出版150周年纪念会议。——译者注

② 有趣的是,在万农·考孔宁(Väinö Kaukonen)关于四种《卡勒瓦拉》和相关资料的纲要性发言中,并没有提到《学生版卡勒瓦拉》。显然,卡勒瓦拉的权威研究还没有发现“卡勒瓦拉进程”的全部。对他来说,这一发展以《新卡勒瓦拉》结束,而《学生版卡勒瓦拉》并不重要。在考孔宁的其他著作中也暗示着《新卡勒瓦拉》在他眼里已是最后的代表作,是“神圣”形式,不能被任何人篡改,甚至伦洛特自己也不行。

第二个由不同版本卡勒瓦拉引发的问题是,它们靠什么整合统一,这其中一定有能促使不同版本生成的因素。对这个问题的老看法是把史诗的制作者伦洛特视为一个搜集者、速记员和编撰者。从这个角度看,卡勒瓦拉的增长基本上呈现为对稳定增长的口头材料的机械混合。根据这种观点,卡勒瓦拉本质上是伦洛特自己的诗作,是由短篇史诗片断和其他运用古四音步格律的文类粘合在一起的马赛克或者拼接物。

这种观点虽说源于浪漫主义时代,但仍在广大读者,甚至学者中存在。这是在试图最小化伦洛特的史诗视野和能力,以及他作为一部长篇史诗真正创造者的贡献。长篇类型几乎要从波罗的海-芬兰口头诗歌中完全缺失了。^①我应该去挑战一下这个仍停留在人们头脑中的老看法。其实,如果我们把伦洛特视为一个歌手,假设在他的大脑中就存在伟大的叙事,并且可以随时演述,那么我们将会更好地理解不同的卡勒瓦拉。这样,五种卡勒瓦拉就可以被看作是他学术生涯中五次不同目的的表演。

埃利亚斯·伦洛特的大脑文本

从这一点上说,演唱长篇史诗的歌手和伦洛特是一样的。他们对于同一个故事进行表演的基础都是记忆里存在并发展的一种大脑文本(mental text)。大脑文本并不像书写文本一样固定,但也可以很容易地区分出某个具体故事。它涉及到叙事梗概、事件的表述标准、重复表达、习语和从其他歌手表演中熟悉的程式。整个大脑文本是歌手的创造,即个人的,并不能转移到另一个歌手身上。每个歌手必须开发属于他自己的,关于一个具体故事的大脑文本。它的形成基础靠听和学,还有大脑编辑。我把史诗中可重复的成分称作多相面(multiforms),它可以被多个歌手借用和共享。它们是组成史诗语域(epic register)的本质。这是一种特定的文类语言(并不特指史诗语言)!多相面让史诗在人际间、传统间和社会间的传通成为可能,只是它们处于无序状态,必须由一个洞悉需求的大脑来理顺,在本案例中,即指一种特定种类的长篇史诗。^②

大脑文本容纳了口头文本历时与共时地变化,也就是说,不仅包括同时代的表演,也包括在一个较长时段发展中的不同表演。歌手的这种适应方式引出了演述中创编(composition-in-performance)的概念。另外,歌手在整个表演生涯的各种演唱中也都是在编辑故事。从我们仅有的经验证据,即表演中的展示来看,大脑文本可能看起来缺少稳定性。但是,有一个东西不仅仅是这些表演的总和,亦即歌手对于史诗叙事阐释的主干。在五版卡勒瓦拉中,

① 一个重要的特例是著名的塞图“民歌之母”安妮·瓦巴那(Anne Vabarna)演唱的长篇史诗。

② 关于这里使用的术语,参见航柯 1998 年著作的索引,史诗语域、大脑文本、多相面。

能联合它们的是伦洛特关于卡勒瓦拉故事的大脑文本,它是在不同表演间大幅增删的叙事。与此同时,它也成为文本性,即连续性、一致性和史诗意义的主要来源。

我们从中明白,卡勒瓦拉不是一本书或者五本书,更确切地说,根本不是书。它是伦洛特思想中独特的大脑文本,是在与不同地区史诗语域的互动中产生的,就像他见过或者收到过材料的歌手所呈现的一样。在这个过程中,伦洛特不只是一个普通的口头诗歌搜集者。让我们从这个角度简要回顾一下它的发展。

《卡勒瓦拉》进程的开端

我们可以把 1828 年到 1862 年这段时间称为狭义上的卡勒瓦拉进程。这样做有利于我们集中讨论伦洛特及五种卡勒瓦拉的出现。然而,从更宽泛意义上讨论卡勒瓦拉进程也是可能的,甚至是必要的。我们可以把它看作是准备工作,每个事件都指向伦洛特的民歌搜集。同样我们也要思考,它在 1862 年伦洛特最后一次表演之后的发展。这种更宽泛的历史文化背景下的卡勒瓦拉进程,此时此刻仍在继续。只要史诗还在演唱,阐释,或被观众,以学术或者非学术地方式讨论,那么卡勒瓦拉进程就会继续下去。

伦洛特生于 1802 年,有一定的农村背景。他的父亲是萨马蒂(Sammatti)的乡村裁缝。萨马蒂是南芬兰介于图尔库和赫尔辛基间的教区。他的母语是芬兰语,南部海梅(Häme)方言,但这并不是大多数史诗创编和演述所使用的东部方言中的一种。而事实上,他会说芬兰语和瑞典语,后者是 1814 年在塔米萨里(Tammisaari)上学后学的,那是 200 年前芬兰学校里的主导语言。上述这些都给他学习其他芬兰方言提供了坚实的基础。很多年后,他在具有纪念意义的芬兰-瑞典语词典中统合了芬兰语西部和东部方言。

那时,芬兰语的地位很低,主要在有限的宗教书籍中使用。虽说大部分人使用芬兰语,但学校教育却用瑞典语。芬兰文学的观念对于大多数上层阶级来说,几乎是不可想象的。1809 年《哈密纳和约》(Peace Treaty of Hamina)签订所带来的激烈的政治变革切断了 700 年来芬兰和瑞典的绑定,使芬兰成为沙皇俄国统治下的一个自治大公国。新芬兰不能再建成瑞典的或者俄国的。文化精英中的代表发现了芬兰民族认同的真正价值。在浪漫主义,更广义地说是新人文主义思潮下,芬兰语和丰富的民歌储备成为宣告民族认同的基础。这种更大范围的短歌搜集,更恰当地说,是一部民间史诗的需求,早在 1822 年伦洛特在图尔库上大学前,就已经被搜集爱好者们阐明。

尽管伦洛特有乡村背景,但他第一次与口头史诗的接触还是出于学术目的。他的大学老师莱因霍尔德·冯·贝克(Reinhold von Becker)给了他整理编辑史诗核心人物万奈摩宁所有

信息的工作。学术成果最终以拉丁语的博士论文发表。1820 年冯·贝克在自己编辑的芬兰语报纸《图尔库周刊》(Turun Viikkosanomat)上发表了一篇关于万奈摩宁的重要文章。这篇文章启发了伦洛特,他在思考涉及万奈摩宁的诗歌怎样按次序排列,才能创造出一个能更全面理解芬兰早期历史的叙事。然而,他博士论文《论万奈摩宁:古代芬兰人的神》(De Väinämöinen, priscorum fennorum numine)的第一部分并没有提及口头诗歌,而是从大量材料中获取的关于万奈摩宁的知识纲要。不论第二部分中是否包含口头诗歌,我们都已无从知晓了,因为手稿在 1827 年图尔库的大火中被焚毁。这篇论文的题目有些误导,因为伦洛特追随了冯·贝克的思想和接受了万奈摩宁的历史观点,将其视为芬兰人的原始英雄而不是神。

早在伦洛特毕业之前,他就接触到了活态的口头诗歌。他的夏天都是在劳科(Laukko)度过,那是海梅地区韦西拉赫蒂镇(Vesilahti)的一幢大楼。他靠在一个教授家里当家教来维持生活。在那里,他搜集到了同一首歌谣的几个异文和一个宗教传说,都是古四音步体。可是,他并不满足于保留不同异文,而把它们整理成一首 393 行长的歌谣,超过了原有的口头版本。更严重的是,他编辑了 35%的诗行以试图改进诗性,但依然保留了口头形式。

一个出色的搜集者

真正的“诗歌中的芬兰”并不在海梅地区,也不在芬兰的西部和南部,而是在东部,在萨沃(Savo)和卡累利阿(Karelia),及延伸至俄罗斯卡累利阿的东部边境。信仰东正教的卡累利阿人保存了大量的史诗,特别是北部的阿尔汉格尔斯克卡累利阿(Archangel Karelia),那里是一个在语言上非常接近芬兰的地区。由此去西芬兰的流动商贩把史诗唱到了图尔库附近的新考蓬基(Uusikaupunki),唱给了卧床不起的医学博士老扎卡里斯·托佩柳斯(Zachris Topelius)。他是伦洛特最重要的先行者,1822 年就开始出版古四音步的口头诗歌,包括了从东部搜集来的短歌。1831 年老托佩柳斯去世后,伦洛特深感自己要为史诗的出版担起重任。

图尔库的火灾让大学荡然无存,伦洛特也有了时间去考虑拜访诗歌中的芬兰。1828 年,他开始了持续 16 年的搜集旅程。伦洛特来到了演唱活态鲁诺(runo)^①诗歌的核心地带,遇见了无数坐在小草房里或者在野外露天表演的男女老少数百位歌手。悠闲的旅行后来发展成回报丰厚的田野作业,尽管在一些没有史诗的地区,旅途仍然是沉闷的。伦洛特并没有在一个歌手那里停留很长时间,而是从众多歌手那里积累了大量的诗行。他独自写下了约 25,000 行四音步诗,而在他之前的搜集者只采集到 10,000 行。

数字告诉我们,伦洛特比以往任何人都更深地沉浸在鲁诺语言中。他面对着十几种演唱

^① 鲁诺(runo),古代斯堪的纳维亚和芬兰地区的一种民间诗歌形式。——译者注

风格和数百种对诗歌的不同理解。他发现史诗的范围在持续地流动：一个人的演唱和另一个人虽有不同，但仍有相似之处。在一个地方对一首诗的主导解释，到另一个地方就被另一种所替代。从语言学上说，伦洛特正受到各种方言表达的冲击，而他现有的知识还不够。这样，他对诗歌的内容、韵律、旋律和异文等传统规则产生了强烈的感觉。在对不同诗歌关联的探索中，他遇到了一些天才歌手，这些人对史诗英雄观念的把握看起来比唱诵具体的英雄诗歌更为娴熟。

搜集的动机

这里有两件值得注意的事，即搜集的动机和做笔记的技术。伦洛特并不是为了存档而搜集，在那时也几乎不存在。他是为了发表才记下诗歌。在第一次田野作业之后的当年，他就出版了一系列口头诗歌的小册子，这些诗歌是五种卡勒瓦拉的序幕。他出版的第一本书是《康特勒(I)》(Kantele)^①，书中只有三首诗和歌手的表演形式相同，剩下的都被编辑过，比如删除了太复杂的方言特征、淫秽的言语、明显的不连贯(用其他异文中的过渡内容来修订)、错误的韵律等等。《康特勒(I)》包括咒语和抒情诗，换言之，是一些容易按次序编排的文类。

伦洛特编辑口头文本的过程并不孤单。图尔库的修辞学教授，芬兰民间诗歌研究的创立者亨里克·加布里埃尔·波萨(Henrik Gabriel Pothan)，作为他的前辈，在1766年至1768年出版的《论芬兰诗歌》(De poësi Fennica)一书中，也采用了相似的技术，尽管他过去常常命令同事不要乱动原始的口头文本。

伦洛特的兴趣比波萨更集中。时代的压力促使他去寻求可以与荷马或者埃达相比较的长篇史诗。一部真正的民间史诗是伦洛特追随的浪漫主义运动的终极目标，虽然他是以一种最特立独行和经验主义的方式参与其中。《康特勒(I)》尽管包含很少的短歌，却是卡勒瓦拉序言诗篇的第一个标志。1928年，伦洛特在芬兰-卡累利阿的泰帕莱(Taipale)将其记录下来，并题为“万奈摩宁为波赫尤拉之战做准备”。这首诗是伦洛特在他的早期思考阶段，以传统为基础，萌发的卡勒瓦拉基本结构的参照。伦洛特的“卡勒瓦拉”与“波赫尤拉”吸收了荷马史诗《伊利亚特》中的对立手法，而这种做法也遭到了某些学者的反对。这个例子是伦洛特工作的象征：他对长篇史诗的探求不得不建立在对口头诗歌的思考上。我们正处在创作传统的或以传统为导向(tradition-oriented)史诗的中心，显然它与口头史诗(oral epic)的创作并不完全相同，而与书面史诗(literary epic)的创作更接近。把传统史诗从书面史诗中分离开，是因为它坚持了传统形式的稳定性，这也是真正的口头史诗的主导特征。

^① 康特勒(kantele)，一种流传于芬兰、爱沙尼亚和卡累利阿等地区的传统弹拨乐器。——译者注

做笔记与演唱速记

以出版为目标来对待口头材料的这种倾向,对文本造成了一定的影响。事实上,大脑编辑的过程开始得很早,超过我们的想象,它始于做笔记的过程。伦洛特很快就发现了听写并不是记录演唱最有效的模式。歌手不得等待速记员先完成诗行的誊写。这样,不仅是词语的连贯,而且节奏、韵律和语调都被不自然地听写间断所影响。经验不足的歌手很快就糊涂了,并不愿意再继续演唱。更有经验的歌手虽有能力去合作,但也很可能会导致口头文本被缩短长度和削弱表现力的危险。为了避免这些由听写造成的灾难后果,伦洛特开始用他的笔,通过只记下单词前面的一些字母来跟上演唱的速度。这就不再需要歌手停下来等待。但只有当伦洛特把大部分史诗语域内在化,并能预料到下面的演唱内容,或者在听了几个词后就猜到这行诗剩下的内容时,这种解决办法才是有效的。从这个意义上说,伦洛特开始把自己提升到与掌握史诗语言的歌手一样的水平。

不管我们怎么去评论他的方法,和今天通过声音图像设备准确记录的规范相比较,伦洛特都创造了一种我们可以称作“演唱速记”(singing scribe)的现象。他需要分两步去誊写听到的所有内容。首先,当诗行仍在屋内回响时,要决定唱的是什么及怎样来缩写;其次,在仅有的笔记的帮助下,完成对演唱文本的修订。当他还在田野时,修订誊写可以尽早开始,这也让速记员记下更多,或者可以找来歌手校对一些难懂的词语。但大多数情况下,则只能寄希望于一本好的笔记了。多重证据表明,这种誊写在田野情境中就已经变成真正的文本编辑了。在伦洛特的笔记档案中,通常能看出两遍或者三遍的修订誊写。如果完成了大体满意的修订本,他是不大可能保存所有草稿的。

期望誊写的准确度能和录音转写的档案一样是不现实的。在一些场域和编辑情境中,不大正规的方言形式、陈词滥调的表达、措辞和程式都以伦洛特自己的“正常”形式内化。这些变化可能很小,且一直维持在统一的史诗语言方向上,我们可以称之为伦洛特个人的史诗言语方式(epic idiolect)。为了使口头文本达到发表的程度,他不能容忍很小的方言变异引起读者不必要的关注,或者使诗行变得过于晦涩。每一个芬兰人都应该有能力和理解被编辑过的诗歌,不管他们来自赫尔辛基、图尔库或其他任何地方,即便他们并不讲这种作为特殊文类的令人费解的史诗语言。这一雄心壮志实际上考虑到了那些对日常芬兰语的掌握也有有限的未来受众。统一的表达实为一种演唱行为,一种在传统表达规则允许范围内的内容和辞藻的创新。

我并不宣称自己是“演唱速记”这一概念的发明者。中世纪研究学者和其他研究非活态

史诗的学者主要通过仅有的文本做资料批评，他们沿着相同的路线提出了速记员影响的假说。多恩(A. N. Doane)提出了口头与书面之间交界面的分类学。在他的分类中，伦洛特似乎适合第四种类型：他是一个通过书写行为转述听到、读到和看到的传统口头作品的速记员。这种方式会使文本发生变化，但仍然保留其本真性，就像一个口头演说诗人的文本在不同表演中发生变化而不失去其本真性一样。

我们可以认为，是田野的情境迫使伦洛特去尽可能充分地抓住史诗语域，这让他能在史诗演唱中最快地参与到口头本文的文本化过程中。他是一个出色的搜集者，有着极好的口头传统诗歌能力，这种能力不仅让他成为口头演唱的被动接受者，而且也让他成为积极的思考者，诗行一旦在头脑中成形，他就会马上进行誊写和编辑。

从这方面说，伦洛特必须胜任成为一个史诗歌手，而且应当承认就那支“会唱歌的笔”(singing pen)而言，他是一个相当特殊的歌手。那支笔必须能抓住、传递并把口头声音变成书写形式，且仍要最高质量的保存口头性。伦洛特搜集了多卷的诗行，保证了他对诗歌规则的精通，关键是谁没有人能够指出他写的诗行和口头歌手的演唱有何不同。从一些例子中，我们知道了伦洛特创造的诗行后来也在口头传统中发现。这显示出他能够在“可能诗行”(possible lines)的范围内自己写作诗歌。

之前学者的共同错误是，因为用笔书写而否定了伦洛特作为口头歌手的功绩。然而，根据露丝·芬尼根(Ruth Finnegan)和其他学者最近的研究，口头性与书写型之间的尖锐分歧可能是个误导，特别是当它阻止我们检查书写中的口头性时，反之亦然。并不是媒介本身，而是口头风格和书写风格使它们处在危机中。两种媒介都能适应不同风格，以是否用笔来划出界限，实在是过分简单化了。

被浪漫主义史诗理论束缚的伦洛特

在判断伦洛特贡献时出现的另一个错误是，把他的诗学话语和这个或者那个歌手来比较。如果他没有遵从歌手，那么就贬低他。这样的比较毫无意义。让伦洛特的话语服从于一个口头歌手的规范，并且无意中暗示他应该简单地模仿或者抄袭歌手的词语，都是武断的和不公平的。歌手之间都是不抄袭的。他们都有自己的诗歌系统，只有系统是可以比较的，而一首具体诗歌的措辞或者结构则不能。但是至今还没有人尝试这样的综合性分析。在以大量材料为基础来描绘歌手们多样的口头诗歌系统之前，关于四音步诗美学的最终判断必须推迟。

事实上，具有讽刺意味的是，即便伦洛特在排列叙事情节和构建创作之路中使用了歌手般的自由或者个人的视野，但在诗行方面，他还是盲从地选择了听到的歌手所使用的表达。

在他学习史诗语言的早期阶段，这可能是很自然的解决方案和一种朝向更成熟叙事能力的方法。但这种习惯持续得比需要的时间还要久很多。

在这里我们面对的是浪漫主义思想对口头诗学的影响，它包括民间诗歌是集体创作的观点和个人绝对自由的思潮。一个有学问的人自然被认为会污染口头诗歌原始的纯洁性，这是伦洛特在为《康特勒演奏者》(1840 年)写的序言里所认同的信条。伦洛特的谦虚人所共知，他希望最小化自己对卡勒瓦拉的贡献，比如在《卡勒瓦拉》扉页上，一度出现的他名字首字母的缩写 E. L.，也在后来消失了。19 世纪 50 年代，在担任赫尔辛基大学教授芬兰语的讲座中，伦洛特也好像将卡勒瓦拉视为是与自己无关的材料。我们没有理由去怀疑伦洛特的原则，他内化了浪漫主义思想并依此行事。他对歌手材料的使用，使他在卡勒瓦拉创编中成为次要人物，这也符合那些受“民间史诗”激发并以此来思考的有学问的观众的利益。当有关卡勒瓦拉本真性的一些质疑出现时，伦洛特很容易地就把它们消除了。他可以说明绝大部分的诗行来自于口头歌手，以及如果批评者能去卡累利阿搜集的话，相同的诗行还能在那里的一些演唱场合中听到。

一直以来，事情只说对了一半。如果我们需要用本真性(authenticity)这样一个词的话，它并不指口头诗歌的复制，如果有这样的情形，那也可以理解。本真性指的是伦洛特的诗学视野和话语品质，这才是关键所在。如果伦洛特的诗学视野和话语属于他所了解的由口头传统所提供的形形色色的史诗视野和话语范畴的话，如果它们都不具有纯粹的书面性，或者其他清晰的创新点，即处在一般的芬兰-卡累利阿和特别的短歌口头性视域以外的话，我们也必须严肃地考虑口头歌手和伦洛特相比较的可能性了，他们分别是诗人和在传统韵体规则中探寻创作之路的人。

然而，让伦洛特在口头歌手和口头诗歌的学术搜集者中突出的，既不是他近乎完美的诗学和语言能力，也不是他独一无二的对四音步、措辞和程式的精通。伦洛特的工作关键和最终成为其主要贡献的是，他找到了长篇史诗问题的解决方案。长篇类型在传统中并不是现成的。在某种意义上，短歌的诗学理想是抵制长篇史诗形成的。数百行的几个短歌最多能铸成一条简明的图像链，用押头韵和平行体的诗学手段只能做到略微地扩写。因为短篇类型并不能被打破，也因为平行诗体需要一定空间，所以在一次表演中可能容纳的信息总量是非常有限的。即便把三个或者更多的诗歌按次序排成更长的约 400 行的诗系，也不能创造出宏大史诗的印象，而宏大是所有长篇史诗中都有的天然成分。相反地，这甚至会使话语变得更加简洁，也没有了进行细节描写或者回避随意情节的可能。在史诗作者的眼中，口头诗学所提供的范型显然是反对长篇类型的。

作为大脑框架的长篇类型

在搜集全盛期是没有长篇类型流行的。然而,我们不应从表面价值来看待这种情况。就其本身而言,搜集是一项复杂的程序,它会千方百计地阻碍演唱的自由传播和充分发挥。显然,当歌手对乏味的听写工作或者因演唱被打断而失去兴趣时,训练不足的搜集者只能得到未完成的作品和片段。阿尔希帕·佩尔图宁(Arhippa Perttunen)的父亲在阿尔汉格尔斯克卡累利阿的拉普卡(Lapukka)海滨演唱的歌曲可能比搜集者得到的要长很多,那里的渔民能唱上一整夜也不会重样。然而,之前从没有持续过那么长的时间,这很可能是他们把歌曲按次序排列了。对于最好的歌手来说,从400行到4000行,在技术上并不是什么难事。他们很可能在演唱比赛中达到过那个长度,但从没被记录过。一个小时600行的演唱速度仍然相对正常,如果中间休息几次的话,演唱六至七个小时是很可能的。把搜集到的关于几个话题的诗系按次序排列,就给人以一部长篇史诗蓝本的印象,因为大多数10行至20行的情节可以很容易地通过详细阐述和添加想象来增加5倍至10倍的长度。

这样的表演可能会偶尔发生,但从不曾记录成文本。然而,这种由简明且包含相对稀少但有效诗意形象的叙事话语所构建的诗学理想,不能归结为因搜集方法问题而产生的视觉误差。长篇类型可能偶然存在,但把关于史诗中主要英雄的所有知识都连在一起的长篇类型显然并不是理想的目标。

那么,伦洛特所发现的并不是现实中演唱的长篇类型,而是优秀歌手的史诗视野。他与歌手们讨论了万奈摩宁(Väinämöinen)、伊尔马利宁(Ilmarinen)、勒明盖宁(Lemminkäinen)或者在不同地区有不同名字的英雄们的世界和生命。他和奥特列·马利宁(Ontrei Malinen)、瓦斯拉·凯列万宁(Vaassila Kieleväinen)、阿尔希帕·佩尔图宁等人的讨论对长篇史诗类型的探索是有决定性的。他发现了歌手在表演具体诗歌时所操控的大脑框架。伦洛特弄清楚了两件事,一是大脑框架所覆盖的部分并不是诗中明确提到的,而是用各种方式使之连贯的地方;二是大脑框架是个人的,没有必要和其他歌手分享。我很犹豫地使用“大脑文本”这个词,因为我们鲜有关于大脑框架内容的证据,也没有他们在衔接长篇诗歌体系中应用的很多文本证明。但是,用现代话说,他们肯定存在着某种发射台,用来在语境中表演个人诗歌,这通常要比一首诗歌掌握更广泛的材料。这些大脑框架激励着伦洛特。他可以在编辑长篇史诗的故事情节时使用它们。

卡勒瓦拉之路:从威耶纳史诗到民族精品

这样,《老卡勒瓦拉》变成“歌手跟随者”的试验场地。它90%的材料都来自靠近芬兰边境

的阿尔汉格尔斯克卡累利阿,被搜集者们叫做威耶纳(Viena)的一个小区域。伦洛特运用的材料包含语言和内容的一致性。来自其他地区的歌手虽有不同的解释,但对此也少有争议。其结果是成就了一部威耶纳史诗,它是属于地方传统系统的歌手对流传的史诗信仰和表达的妥协与同化。尽管伦洛特制作的许多韵体诗行看起来并不是必要的,而是他决定要放在那里的,但是这些诗行仍然遵循着核心歌手的指导。《老卡勒瓦拉》变成了一部有开放结局的史诗,正如伦洛特自己所说,以及《老卡勒瓦拉》附录里的诗歌异文所显示的一样,它只是一个在次序编排上未必算得上最终版的练习。

然而,那就是这条路的尽头了。14 年后的《新卡勒瓦拉》包含了如此多地区和歌手的诗行,以至于那些仍然有可能从《老卡勒瓦拉》中辨认出的衔接性错觉,不得不用别的什么东西来代替了。史诗的制作者不能再隐藏在口头歌手后面了。他的材料比任何人都多。他在四音步诗方面的叙事能力也是无人能及的。只有在这点上,伦洛特迈出了最后一步,宣布自己是一个歌手或者史诗制作者,并拥有与口头歌手一样好的材料控制力和同等的编纂权力。他比任何评论者都了解更多的关于活态诗歌的异文,他认识到通过民族志诗学的方法可以建构一部长篇史诗。不同版本卡勒瓦拉的出现也证明伦洛特是正确的。史诗并没有单一的形态。相反地,伦洛特说,在整理《新卡勒瓦拉》时,他的材料是非常充足的,以至于能制作出七个完全不同版本的卡勒瓦拉。

长篇史诗的个体性

尽管如此,卡勒瓦拉进程中最令人惊奇的还是故事的增长,从 5000 余行的《原型卡勒瓦拉》到近 23,000 行的《新卡勒瓦拉》,除了文字的润色和增加了循环与插曲进行扩充外,故事的基本线索并没有大的变化。这一发现意味着伦洛特的史诗视域形成得相当早,并且基本上他只是继续着同样地编辑和书写,但又不断地发展大脑文本使其越来越完善。这个加以必要之变动(*mutatis mutandis*)的过程和我在印度卡纳塔克邦(Karnataka)见到的斯里史诗(Siri epic)文本化的过程非常相似。

当然,一个能写作的学者和一个不识字的歌手之间的区别还是明显的,但不能隐藏的事实是:(1)一部长篇史诗通常是个人工程,而不是一项集体事务;(2)口头史诗传统提供了实现这一工程的可供选择的方法;(3)没有歌手个人的大脑文本在现实表演中的适应和大脑编辑,文本一致性也是不可能实现的。总之,表演中的一部长篇史诗是一个大脑的产物。概述伦洛特大脑文本的发展,阐释其中的细节并关注他吸收或者抛弃了什么,将是一项单独的任务。在这一点上清晰的是,伦洛特作为诗行机械编辑者的观点必须被取代之,一个操控书写

的传统史诗歌手的形象,且他又履行了口头性的规范和诗意潜能。事实上,大多数的实例也是介于口头和书面史诗之间的文类。对于任何怀疑这个论证的人,应该给他们两万到三万口头诗歌的诗行,并让他们用书写来演述史诗。这样很快就会证明,没有个人的诗歌视野和系统发展的大脑文本,工程就会失败,剩下一堆混乱的材料。

卡勒瓦拉故事的五次表演组成了一份有价值的厚重材料,但还没有人从伦洛特大脑文本的角度进行全面地分析。一百多年前,大多数芬兰民俗学家的研究发生了转向,他们相信口头表演的卡勒瓦拉比史诗更有价值。现在是时候再次转向了,引领新一代的学者走向五种卡勒瓦拉的财富宝库。这对于从口头与书面的交界面来彻底调查史诗制作是一份独一无二的原始资料。关注“东波罗的海地区传统史诗”(Traditional Epics of the Eastern Baltic Sea Region)的国际项目已经开始启动。这个项目要比较在爱沙尼亚、塞图地区和拉脱维亚发现的其他长篇史诗。有别于其他同类项目,这个项目认真地对待传统长篇史诗,不认为它们是二次开发,而觉得它们比制作长篇史诗所用的短歌更有趣。长篇传统史诗不能被看成是机械编辑或者人工结构的产物,它是个体表演者衔接口头与书面诗歌视野的成果,也是在口头传统及其诗学规则基础上详细阐释的一个有趣的故事。

(劳里·航柯,芬兰图尔库大学;刘先福,中国社会科学院研究生院少数民族文学系博士研究生;尹虎彬,中国社会科学院民族文学研究所)