

# 口头传统与书面传统的互动 和表演文本的形成过程

——以蟒古思故事说唱艺人  
的田野研究为个案

陈岗龙

由于过去对蟒古思故事（内蒙古东部地区民间以朝尔或四胡伴奏演唱的镇压恶魔蟒古思的说唱文学）说唱艺人表演活动的民俗学田野调查工作做的不够，以往出版的蟒古思故事印刷文本几乎都没有体现出蟒古思故事是“说唱艺人在表演中创作完成”的最基本的口头传统特征。过去人们以为说唱艺人只是蟒古思故事的传承者和传布者，而没有一部记录文本和印刷文本清楚地告诉我们说唱艺人在具体表演中的创造性和对蟒古思故事口头传统的能动作用。基于这种学术反思，我们并没有满足于对以往公布的蟒古思故事文本的纯文本分析，没有停止田野调查，而是一直关注着东蒙古蟒古思故事的活的表演传统。和所有的口头传统一样，表演是蟒古思故事的核心，而离开了说唱艺人的表演，活形态的蟒古思故事的研究就无从谈起。因此，本文中我们专门对蟒古思故事说唱艺人齐宝德和他演唱的蟒古思故事《铁木尔·森德尔·巴图尔》（Temür Sendel Baatar）的表演文本进行了个案分析。笔者于2002年11月在内蒙古通辽市扎鲁特旗举行的“帕杰杯全国蒙古语乌力格尔好来宝大赛”期间对齐宝德进行了为期一周的田野采访，录制了齐宝德演唱的蟒古思故事片段。并于2003年1月和夫人乌日古木勒博士一起赴齐宝德的家

乡内蒙古兴安盟科尔沁右翼中旗好腰苏木查申套卜嘎查进行了民俗学田野调查，记录了齐宝德说唱的蟒古思故事《铁木尔·森德尔·巴图尔》，而且对当地的民间文化和齐宝德的生活史、说书艺术观念等进行了比较详细的考察和访谈。齐宝德说唱的蟒古思故事《铁木尔·森德尔·巴图尔》长达13个小时，韵文部分约一万多诗行，是笔者在田野调查中记录到的最长的蟒古思故事文本。我们将在《铁木尔·森德尔·巴图尔——齐宝德说唱的蟒古思故事之研究》（蒙古文）一书中公布我们记录整理的全部文本，因此本文的论述内容主要限制在对齐宝德说唱的蟒古思故事《铁木尔·森德尔·巴图尔》表演文本的形成过程的考察和蟒古思故事演唱传统与本子故事说唱传统以及口头传统与书面传统的互动等对齐宝德表演文本产生重大影响的各种因素。可以说，说书艺人齐宝德表演的蟒古思故事《铁木尔·森德尔·巴图尔》的田野调查和个案研究，为我们深入探究东蒙古蟒古思故事的口头传统和表演形态的历时和共时的研究提供了具有较高参考价值的分析样例。

## 一 齐宝德的生活史

齐宝德于1945年出生在内蒙古哲里木盟（今通辽市）科尔沁左翼中旗花胡硕苏木查干花嘎查。九岁的时候全家搬迁到现在居住的内蒙古兴安盟科尔沁右翼中旗查申套卜嘎查（虽然从一个旗搬迁到另一个旗，但是两个嘎查之间的距离只有几十华里）。齐宝德祖籍蒙古贞旗（今辽宁省阜新蒙古族自治县）潮洛蒙艾里。1906年，齐宝德的祖父从蒙古贞旗搬迁到土谢图旗（今科尔沁右翼中旗）定居。齐宝德祖父兄弟三人中有两位当过喇嘛，学习过藏文。齐宝德的祖父胡图荣嘎（Khuturunga）曾经在蒙古贞旗敖瑞庙当过喇嘛，在寺庙里学过医学，大约二十五、六岁的时候离开寺庙，还俗娶妻。寺庙送给了他一部医经和

一个佛龕。这部医经是《兰塔布》（Rasiyan-u jirükhen nayiman gesigütü nigucha obadis-un erdem-ünündüsün-nemelge-yin arg-a ebersil-ün khalagun enelge-e-yi arilgagchi Skatabura chag busu-yin ükhül-ün selm-e-yi ogtalugchi ildün khemekhü-eche ebechin-üsiltagan terigüten-itüjügülügsen sudur orosiba），为扎鲁特葛隆却扎木苏（答日玛固实）根据1747年哲布尊丹巴活佛大库伦藏文医经译成蒙古文，在北京木刻印刷。规格为7.5×46厘米，共393叶。齐宝德祖父的这两件遗物经历过解放前的动荡年代和十年文革浩劫，幸运地被保存了下来，至今被供奉在齐宝德家中。齐宝德的祖父北迁以后开始在土谢图旗喇嘛艾里行医，后来齐宝德的叔叔继承了父亲的职业。齐宝德的父亲朋森苏赫巴（1901~1979年）从小放羊，不识字，但是喜欢有文化的人，家中藏有《尚尧传》、《东辽》、《圣禅会》等不少蒙古文本子故事手抄本。朋森苏赫巴是虔诚的佛教徒，而且喜欢听佛教传说故事，经常在家中邀请兴趣相投的朋友讲佛教故事，年幼的齐宝德静静地待在父亲身边，记住了许多佛教传说和故事。朋森苏赫巴十七岁的时候从一个叫乌力吉的朝尔齐（蒙古语绰号叫 öndörö beyetei Öljei chogorchi）那里学会了蟒古思故事《铁木尔·森德尔·巴图尔》，后来把这部蟒古思故事教给他的儿子齐宝德。朋森苏赫巴虽然会演奏四胡，但是不会用四胡伴奏说唱故事，更不会演奏朝尔，因此他是用口述的方式把蟒古思故事传授给了自己的儿子。不过，朋森苏赫巴学的蟒古思故事可能不仅仅是从乌力吉朝尔齐那里继承来的。他行医的弟弟长海会拉四胡和朝尔，而且会说唱蟒古思故事，但是他已经在齐宝德懂事之前就去世了，因此齐宝德并没有听到叔叔说唱的蟒古思故事。齐宝德从小喜欢讲故事，尤其崇敬拉起四胡说唱本子故事的说书艺人，从六七岁开始便经常给小伙伴们和邻里老人们讲述从父亲那里学来的蟒古思故事。当时，人们为了听他的蟒古思故事，就把他背到生产队社员开会的屋子里，请他讲蟒古思故事。

齐宝德九岁开始读小学，十六岁上农牧中学，可是由于迷恋上了说书，农牧中学只读了三个月就辍学了。但是，当时读了几年书的齐宝德在家乡也算是有文化的人，于是在生产队做了几年记录劳动工分的工作。后来，齐宝德娶妻成家，因为妻子是独生女，所以赡养自己父母和岳父岳母四位老人的重担就落在了他的肩膀上。再加上养育四个儿子两个女儿的家庭负担，齐宝德不得不投入全部精力养家糊口，在劳累与贫穷中度过了前半生。不过，即使这样，齐宝德也没有放弃过学习说书的兴趣。

齐宝德十四岁的时候结识了他的老师著名说书艺人吴道尔吉（1935~1997年）。吴道尔吉两岁患病双目失明，六岁开始学说书，十九岁开始在呼和浩特市盲聋哑师训班学习三年，后在通辽市蒙古语说书馆任专职说书艺人，1967年回科尔沁左翼中旗花胡硕苏木务农。齐宝德非常欣赏吴道尔吉说的书，只要有吴道尔吉说书齐宝德必到场细心听书，并模仿和学习吴道尔吉说书的曲调、风格和技巧。齐宝德从二十一岁开始自学演奏四胡，后来得到吴道尔吉的专业指导。当时，“蟒古思故事必须用朝尔伴奏演唱”的观念非常强烈，因此齐宝德学琴之后只能用四胡伴奏说唱本子故事。齐宝德跟随吴道尔吉学了《西周建洪太子走国》、《银龙太子走国》、《万龙太子走国》、《东辽》、《北辽》、“五传”等传统本子故事曲目。其中，齐宝德后来说唱最多的是“五传”中的《全家福》，也经常说唱《羌胡传》。齐宝德还从村里有藏书的人那里借阅了《东辽》、《东周列国志》、《薛丁山征西》、“五传”等蒙古文本子故事手抄本，丰富了自己的说书题材积累。但是由于家中缺乏劳动力，赡养老人和养育子女的家庭负担繁重，所以齐宝德只是在村里和周围几十里方圆的范围内说书，其影响局限在家乡一带。

在传统农村，对上有老下有小的家庭来说，赡养老人、厚办丧事和子女结婚成家是两件至关重要的“红白喜事”。齐宝德的父母于1979年和1986年相继去世，岳父岳母于1987年和1990

年相继去世。接着就是从1989年到1999年，四个儿子娶妻成家 and 分家独立。子女长大成人，能够分担父亲原来一个人承担的家庭生活负担以后，齐宝德才有了一点可以更多地投入到说书的空闲时间，也开始积极参加内蒙古东部地区的各种说书艺人比赛活动，逐渐在说书界有了比较广泛的影响。

1996年8月在哲里木盟人民广播电台主办的“说书艺术研讨会”上齐宝德演唱了蟒古思故事片段约半个小时，说书界从此开始知道齐宝德会演唱蟒古思故事。

1996年8月哲里木盟人民广播电台聘请齐宝德为业余说书艺人。

1997年8月齐宝德在哲里木盟人民广播电台录制了10个小时的蟒古思故事《铁木尔·森德尔·巴图尔》和20个小时的本子故事《忠侠义马玉龙》，但是蟒古思故事后来没有正式播放。

2000年10月齐宝德在内蒙古人民广播电台和内蒙古曲艺家协会主办的全国首届蒙古语乌力格尔比赛中说唱本子故事《吕芳大战郭胜》，荣获二等奖。

2000年齐宝德在哲里木盟人民广播电台录制30小时的本子故事《龙文宝征南》。

2001年11月齐宝德在内蒙古人民广播电台和内蒙古曲艺家协会主办的全国第二届蒙古语说书比赛中说唱50分钟的蟒古思故事《铁木尔·森德尔·巴图尔》片段，荣获贡献奖。

2002年1月在科尔沁右翼中旗人民政府主办的全旗乌力格尔好来宝比赛中齐宝德分别获得三等奖。

2002年11月在“帕杰杯全国蒙古语乌力格尔好来宝比赛”上齐宝德演唱了30分钟的蟒古思故事片段《铁木尔·森德尔·巴图尔大战吉拉邦·沙日蟒古思》。

齐宝德除了说唱蟒古思故事和传统本子故事之外，还创作演唱了不少好来宝，其中《我们的好书记》等作品在哲里木盟人民广播电台播出，并在《哲里木艺术》（蒙古文）上发表。在齐

宝德创作的好来宝中《母亲的恩德》等伦理道德主题的作品占多数，在青年人中起到了比较好的教育作用。齐宝德也演唱一些传统民歌，其中他从老师吴道尔吉学习的长篇叙事民歌《嘎达梅林》长达一个半小时（笔者已经录音）。齐宝德也注意培养年轻一代的说书艺人，目前他有包金虎等几个青年徒弟经常到他家里来请教和切磋说书艺术。

齐宝德虽然酷爱说书艺术，但是没有把说书当做谋生职业，他一辈子都是背朝天、脸朝地的庄稼人，全家除了耕地之外几乎没有其他收入。不过，齐宝德也有一些小小的一技之长。他虽然没有继承祖父的职业，但是比较擅长于蒙古医学的放血疗法，曾经用放血疗法医治过肺结核患者，在附近有一定的知名度。他经常读家藏的那部医学经典《兰塔布》，也懂得一些简单的医药知识。他还能够择日，每逢过年过节或者有人办红白喜事，总是有人请齐宝德选择吉日。齐宝德的儿子告诉笔者，来找他父亲选择吉日的人们送来的酒和糕点成为他们家过年送礼的主要来源。

齐宝德珍藏的书籍中除了本子故事手抄本之外就是类似《玉匣记》的占卜书。但是，齐宝德对自己的行为有明确的认识，他说他不是搞迷信，而是根据古代流传下来的典籍，并且他对来求他的人说不必全部信他的。不过，还是有不少人经常到他家来让他给自己选择吉日和占卜。可以说，在农村，齐宝德算是一位掌握了比较多的地方性知识的人，扮演着一种“民间精英”的角色。

## 二 齐宝德与蟒古思故事——田野观察与访谈

一次表演文本的全部内涵并不仅仅局限于可供转换成印刷文字的言语符号，而是包括了以故事歌手的表演为中心的表演场景、参与者、歌手和听众之间的交流和互动、歌手和听众的价值判断等各种要素在内的综合动员各种资源和力量的动态过程。虽

然现代技术手段能够准确地记录下故事歌手在具体表演中的全部口头叙事活动，包括歌手情绪和声音的变化、带有乐器伴奏的诗歌段落的演唱和乐器停顿后的口述两种方式相互交叉的叙述形式和用眼睛、面部肌肉和手做出的各种身体语言的表演，以及在场的部分听众的反应和表情等，但我们绝对不能把这种记录看做是故事歌手表演活动的全部内容。这个记录文本只是录音机和摄像机有限的记录手段和捕捉角度所记录下的不完整的文本，只是故事歌手表演文本被现代技术手段所能够接受的部分。而构成故事歌手表演空间和场景的各种文化要素和表演者与听众的交流与互动，特别是表演过程前后的表演者和听众的价值判断等则只能由田野工作者通过细致入微的考察和深度访谈来体验和获得。

我们在田野调查中简单考察了齐宝德世代居住的村落的经济文化情况，和村民进行了多次访谈。通过访谈，我们大体了解了齐宝德说唱蟒古思故事的村落文化背景，并和齐宝德的访谈对照，加深了对齐宝德的蟒古思故事观念的理解。

齐宝德居住的内蒙古兴安盟科尔沁右翼中旗好腰苏木查申套卜嘎查的地理位置为北纬  $44^{\circ}18'$ ，东经  $120^{\circ}9'$ ，属科尔沁沙地，坨甸相间，土壤多为风沙地，以草甸土、栗钙土为主，海拔 177 米。无霜期为 140 ~ 145 天，年降水量 350 ~ 360 毫米，年蒸发量 2400 毫米。土地总面积大（36000 多亩），人口密度小（全村人口 696 人），但水土流失面积 1600 多亩，因此人均耕地面积只有 8 亩。由于地理气候等多方面的原因，该村经济比较落后，居民生活水平不高。111 国道经过该村。村里有一座小学，教师 4 人（其中民办教师 1 人），学生 58 人，学生升入初中要到离村 15 公里的苏木中学读书。全村虽然已经扫除了文盲，但是文化生活并不活跃。至今有 6 人考上区内高校。该村 2000 年才通电，在此之前看电视主要靠风力发电机。通电之后，电视普及，多户有了 VCD。苏木集市有出租 VCD 的人，每张 VCD 租金 1 元，可以租三天，不收押金。苏木没有书店，苏木中学有图书资料室。全村

教师和党员订阅《党的教育》、《时代风纪》、《兴安日报》等刊物和报纸，嘎查出资为22户贫困户订阅了《科技周刊》。过去爱好文学的人订阅过《花的原野》、《潮洛蒙》、《鸿嘎鲁》等蒙古文文学刊物，现在已经没有人再订阅这些刊物。家中有藏书的人非常少。齐宝德是村里唯一的说书艺人，因此齐宝德的家一直是全村娱乐活动的一个中心。再加上齐宝德的次子玉林当嘎查达（村长），因此每天齐宝德家都有几十人。过去村里的娱乐活动主要是聚集在像齐宝德这样的民间艺人家，听说书和唱民歌。齐宝德的子女都擅长文艺。

齐宝德每次说唱蟒古思故事的时间约一个小时左右。在正式说唱之前要做一些准备工作。齐宝德说唱过程中除了乐器四胡以外，茶和毛巾是必备的。在说唱的一个小时之内，茶可能只喝几口，而且喝茶也一般在讲完一段内容之后，而正在兴奋的演唱战争场面的时候，艺人不允许他人用任何方式打断他的表演。虽然是在冬天表演，而且屋子里经常不生炉子，但是齐宝德说唱一会儿就满头大汗，要不断用毛巾擦汗。可见，说书艺人在表演中也消耗相当大的体力。

每次表演，齐宝德的家人都忘不了点上佛龕前面的佛香，并把佛龕的挡板卸下来，让佛龕里的吉祥天女班丹拉姆女神的像外露。而平时则用挡板挡住。每次表演，大约续三次香。点佛香都由齐宝德的大女儿腊英和大女婿根春来做。根春是齐宝德的老师吴道尔吉的儿子，他从小跟父亲走四方说书，因此对说书艺人的表演活动非常熟悉。

每次表演完毕，齐宝德的几个孩子总是对说唱内容进行一番评论。并预告说他们的父亲下面将继续说唱的大概内容。由此可以看出，家人对齐宝德说唱的蟒古思故事的内容是最熟悉的，而且也是说唱活动中最关心艺人的表演的。可以说，家人是齐宝德表演活动的最积极的参与者和最忠实的听众。

蟒古思故事中有几段赤裸裸地描述蟒古思女儿吉拉邦·沙日



生殖器的内容，每当说书艺人演唱这一段的时候在场的女性听众就会带着孩子悄悄地离开现场，等说完这段内容才返回来。过去演唱蟒古思故事有不让妇女和儿童听的禁忌，主要就是因为蟒古思故事中有描述女蟒古思生殖器和英雄与女蟒古思之间象征性行为的搏斗场面，经过研究，这是比较古老的性崇拜的一种遗留，其他英雄史诗中也有不同的保留。但是，妇女是提前知道说书艺人马上要讲这种内容的，她们的离开现场，遵循了蟒古思故事的表演传统或者一种民间的秩序。但是，有一次我们发现有几个孩子还继续听，齐宝德发现后就简短而轻描淡写地跳过了这段内容，事后他说：“这几个小孩在场，我怎么讲出口啊。”这些细节从一个侧面说明了表演是由表演者和听众共同完成的。

我们和齐宝德的田野访谈是在录制蟒古思故事文本的过程中断断续续地进行的。其中有些问题是乌日古木勒在田野调查之前提前制定的《民间艺人访谈问题》中的内容，有些问题则是进一步接触齐宝德后根据具体表演的情况临时提出来的。下面的访谈录是几次访谈记录的节选，这些问题在某种程度上反映了齐宝德对蟒古思故事和本子故事表演的基本观点和个人经验。

问：读过出版的“蟒古思故事”书吗？

答：过去读过《十方圣主格斯尔可汗传》，那是上下两册。（齐宝德指的是1957年内蒙古人民出版社出版的1716年蒙古文木刻版《十方圣主格斯尔可汗传》。很显然，齐宝德把《格斯尔传》当做是“蟒古思故事”，他对该作品的看法明显与学者们看做英雄史诗的观点有所区别。）

问：您读了《十方圣主格斯尔可汗传》以后有没有把它演唱过？

答：没有。

问：除了《十方圣主格斯尔可汗传》以外，没有读过其他“蟒古思故事”的书吗？（笔者想知道齐宝德是否读过朝鲁和巴拉吉尼玛演唱的《阿斯尔查干海青》、巴拉吉尼玛演唱的《道喜

巴拉图巴图尔》和色楞演唱的《阿拉坦嘎拉巴可汗》等已经公开出版的蟒古思故事文本，想知道齐宝德表演的文本中有没有已经出版的蟒古思故事文本的影响。)

答：没有。

问：那您有没有读过汉文的本子故事？

答：我没有学过汉文，看不懂汉文的书。

问：您主要在哪些地方说过书？

答：我主要是在我们这个吐谢图旗（科尔沁右翼中旗）南半部分、达尔罕旗（科尔沁左翼中旗）东北半部分、后旗北部，还有蒙古贞旗（辽宁省阜新蒙古族自治县）等地说唱本子故事和蟒古思故事。（这些地区主要是以齐宝德的家为中心的活动范围。)

问：您说书是受人邀请呢，还是自己主动到外面去说唱？

答：我是有人邀请才去说唱，不好意思自己到外面说书。

问：什么情况下有人请您去说书？

答：主要是建新房或者其他的一些喜事的时候有人请去说书，也有节日期间请去说书的。

问：一般说书，一天能说唱多长时间？

答：在生产队的时候最长能够连续说唱8个小时，说唱四五个小时的时候比较多。那时候年轻，嗓子也好，不感觉到累。

问：最早录制蟒古思故事是什么时候？

答：第一次是1997年在哲里木盟人民广播电台录制了10个小时的《蟒古思故事》，20个小时的本子故事《忠侠义马玉龙》。但是，不知道什么原因，电台没有播放我演唱的蟒古思故事。第二次是2001年第二届全国蒙古语说书比赛上演唱过50分钟的蟒古思故事，讲的是铁木尔·森德尔和蟒古思女儿吉拉邦·沙日战斗的那一段。第三次是2001年本旗说书艺人比赛中演唱了半个小时的蟒古思故事。第四次就是今年11月份在“帕杰杯全国乌力格尔好来宝大赛”上演唱了半个小时的蟒古思故事。

问：录制过其他的长篇本子故事吗？

答：2001年10月在哲里木盟人民广播电台录制过30个小时的《龙文宝走南》。这个故事和《忠侠义马玉龙》都播放过，就是蟒古思故事没有播出。（齐宝德对哲里木盟人民广播电台没有播出他演唱的蟒古思故事始终怀着一种遗憾的心情。）

问：人们是什么时候开始知道您会说唱蟒古思故事的？

答：1996年在扎鲁特旗举行的乌力格尔艺术研讨会上我演唱了一段蟒古思故事，有一些说书艺人和学者就知道了我会说蟒古思故事，并给予了鼓励。这次研讨会上我演唱了十几分钟的蟒古思故事，后来哲里木盟人民广播电台播放过这次录音。

问：有没有研究这方面的学者采访过您？

答：你们是第一次。劳斯尔老师（内蒙古曲艺家协会副主席，扎鲁特旗文化馆专职说书艺人，在内蒙古说书艺人当中很有威望，因此齐宝德尊称他为老师）曾经写信鼓励我，但是没有专门采访或者记录我的蟒古思故事。呼日勒沙教授也鼓励过我。还有北京的扎木苏教授（中央民族大学）录音过我演唱的《锡林嘎拉珠赞》和其他说书曲调，他可能是研究我演唱的蟒古思故事和说书的音乐吧。

问：您的蟒古思故事是什么时候开始用文字记录的？

答：1984年的时候我请人记录了二十多页稿纸，后来1996年研讨会上受到鼓舞后就下定决心把自己知道的蟒古思故事全部写出来。第一次是1984年自己写了部分内容。第二次是我的姐姐哈森（珠日河中学数学教师）帮助我记录了前半部分的内容，1997年查申套卜小学语文教师白泉老师帮助我记录了全部内容。当时我是按照自己的曲调演唱和口述给白泉，白泉也学会了蟒古思故事的曲调。

问：您在你们村里演唱蟒古思故事是什么时候开始的？

答：在村里演唱蟒古思故事可是早了。在我六岁的时候，人们把我背到生产队社员们开会的大屋子里去让我讲蟒古思故事。

那个时候我虽然是孩子，但是人们为了听蟒古思故事，还给我沏茶，有人还给我卷烟，那时我不懂事，抽了一口，给烟熏醉了（大笑）。那个冬天我几乎在全村的家家家户户都讲过蟒古思故事。后来九岁的时候搬到这个查申套卜来，冬天月夜穿着山羊皮袄在外面给一些小伙伴和村里的年轻人说蟒古思故事。

问：用四胡伴奏说唱蟒古思故事是什么时候开始的？

答：从21岁开始拉四胡，但那个时候还主要不是说蟒古思故事。

问：您知道附近还有其他能够演唱蟒古思故事的说唱艺人吗？

答：在我六七岁的时候曾经有一个不用乐器伴奏讲述蟒古思故事的人来我们村讲过蟒古思故事。他叫拉喜，当时他大约五十多岁，一连说了几天几夜。他讲的蟒古思故事与我学的蟒古思故事不一样，可汗还是阿拉坦·嘎拉巴可汗，但是英雄的名字叫阿斯尔海青。

问：请您讲一讲听众对说书和蟒古思故事的看法。

答：这几年我的家庭负担也少了一些，四处走走，对大家的看法有了一些了解。现在大家认为最好听的故事是布仁巴雅尔、海宝等说书艺人说唱的故事，他们的故事战争多，情节吸引人，战争场面描述也动人。而劳斯尔、却吉嘎瓦一派艺人的故事大家已经兴趣不大。这主要是很多人不理解他们说的故事的深层含义。农村人最喜欢听的故事就是英雄好汉揪住皇帝的衣领怒斥皇帝。但是实际上谁敢怒斥皇帝呢？听故事要分析故事的内容。譬如说，唐朝故事中薛仁贵立了汗马功劳，其地位一人之下，万人之上，但是后来由于万花灯事件，皇帝连诛了薛家。多数听众虽然为薛家惋惜，但很少有人分析过其中的原因。我对此做了一些分析。实际上皇帝如果不杀薛仁贵，薛仁贵就会当皇帝，因为他的地位比皇帝只差一步。实际上他是皇帝的最大威胁。（民间艺人的这种谈话最能说明问题。农村人喜欢听惩罚皇帝的故事，实

际上体现了民众的思想和民间话语传统。而齐宝德对薛仁贵故事的分析也说明了民间艺人是有一套分析问题的逻辑的。)

问：您的父亲平时经常给别人讲述蟒古思故事吗？

答：他给我讲这个故事的时候已经五十来岁了。他虽然不用乐器伴奏，但是按照蟒古思故事的曲调口述，如武器、作战等曲调都是我现在说唱的这个曲调，我是从父亲那里学来的。父亲一般不在多人的场合讲述故事。但是他是虔诚的佛教徒，他结交了很多朋友，经常在我们家集会讲各种各样的故事。父亲除了喜欢讲蟒古思故事之外，还喜欢讲济公的故事即《圣禅会》。当时我家有一部十三册的《圣禅会》，在文革中被烧毁了。父亲也讲一些“四传”的故事。父亲能演奏一点四胡，但不会演唱蟒古思故事。父亲八岁开始放羊，不识字，十七岁的时候在六支箭听了乌力吉朝尔齐的演唱后学会了讲蟒古思故事。听父亲说，乌力吉演唱蟒古思故事的时候简直像萨满，非常可怕，但是他说唱“商朝故事”（即《封神演义》）却无精打采。

问：您现在说唱的蟒古思故事与您小时候学的故事相比有没有什么变化？

答：小时候讲的蟒古思故事是没有乐器伴奏，和讲普通故事是一样的。现在我说了几十年的书，也学会了一些说书的演唱技巧，也吸收了我的老师吴道尔吉的一些风格和艺术手法。我现在说唱的蟒古思故事，其内容基本没有变，我只不过是用更丰富和更优美的语言把它说唱出来。这种区别就是说书艺人说唱和一般人讲述之间的区别。我小时候听的蟒古思故事里有很多汉语借词，我现在说唱的时候把这些借词都换成蒙古语了。

问：您的老师听过您演唱的蟒古思故事吗？

答：他听过我演唱的蟒古思好来宝片段，没有听过我说唱完整的蟒古思故事。

问：您的老师对蟒古思故事怎么看待？

答：老师说，他过去听过蟒古思故事，但是不太了解。他说

蟒古思故事是“当海乌力格尔”（不能登大雅之堂的故事），都是说谎。不过，老师在蟒古思故事的曲调上曾经指导过我。1996年，我在扎鲁特旗举办的说书艺术研讨会上用唐宋故事（本子故事）的说书曲调说唱了蟒古思故事的片断，但是研究蟒古思故事的散布拉诺日布听了之后说：“你说唱的故事内容是蟒古思故事，但演唱的曲调不是蟒古思故事的。”这话传到了老师的耳朵里，他就叫我过去，问我究竟会几种蟒古思故事演唱曲调。我演唱了自己知道的三种蟒古思故事曲调，他说以后就用这三个曲调演唱蟒古思故事。并指出其中一个曲调是他在说书中经常使用的，他知道那本来就是蟒古思故事的曲调。道老师对我蟒古思故事演唱方面的指导和建议主要就是曲调上面。

问：您在别人家里说唱蟒古思故事也要点香吗？

答：如果人家主人不点香，我也不能勉强。不喝水的牛不能强按头。我在家里都是点香。我父亲和其他老人从小告诉我蟒古思故事里的人物都是佛和神。铁木尔·森德尔是贡布佛，嘛刺如意是马头明王，玛日栽拉姆是吉祥天女，都是护法神，因此一定要点香。说唱蟒古思故事的时候，如果你讲错了，哪怕是一个词，那些佛和护法神都会惩罚你。因为他们也在你身边暗中听你说唱呢。

齐宝德从来没有把说唱蟒古思故事和本子故事当做谋生职业。但是他的老师吴道尔吉的情况就不同了。因此，把吴道尔吉和齐宝德的一些观点进行比较，对进一步理解齐宝德的观念具有重要参考价值。吴道尔吉从小双目失明，因此说书就自然成为吴道尔吉的谋生手段了。吴道尔吉的儿子根春（齐宝德的大女婿）说：“我父亲是用舌头种庄稼养家糊口过来的。”吴道尔吉曾经在通辽市蒙古语说书馆担任过专职说书艺人，文革中停止工作回乡务农后也主要以说书谋生。因此，吴道尔吉说唱的本子故事相对齐宝德来讲大都是长篇故事，如《五龙征南》（隋唐演义前半部分）说唱30多小时，《大西凉》说唱82小时，《翠花公主走

国》(唐朝演义)说唱40小时,《建洪太子走国》(唐朝演义)说唱50小时,《羌胡传》说唱80小时,《水浒》21回本每回说唱七八天。而且,吴道尔吉说唱的所有本子故事几乎都在哲里木盟人民广播电台录过音。但是,对录制说书,吴道尔吉有自己的看法,他对广播电台反复播放说书艺人说唱的本子故事表示不满,他曾经说:“广播电台录制一次就反复播放,简直让我们说书艺人丢了饭碗。”说书艺人的这番话实际上反映了很多问题,切中现代媒体与口头传统之间微妙关系的要害。在电台录制本子故事成为说书艺人吴道尔吉的重要经济来源,而且在电台录制本子故事的说书艺人并不多,只有像吴道尔吉这样具有很高知名度的著名艺人才能经常在电台录制长篇本子故事。但是,电台录制一部本子故事,录制一次就可以反复播放,实际上就是一次买断了说书艺人表演文本的版权,将其当做可以反复使用的资源。而说书艺人却更希望自己能够反复说唱他的本子故事,以此保持他的经济收入源源不断。因此,电台在提供说书艺人获取经济来源的说唱机会和表演空间的同时,也以巨大的现代媒体的不可抗拒的力量冲击了说书艺人的表演活动。同时,现代媒体的这种保存和反复使用说书文本的方式也制造了一种相对稳定的表演文本,在客观上限制了说书传统的发展。

另外,对以说书为谋生的艺人来讲,表演文本的长短也直接关系到他的经济来源,因此保持故事的长度自然成为艺人必须考虑的一个问题。吴道尔吉的“造将军、建城堡”的做法反映了说书艺人对这个问题的思考。吴道尔吉有一次说书的时候,有一段内容由于有问题而被取消,但是说书艺人却用他的智慧弥补了这个空缺,这就是所谓的“造将军,建城堡”方法。说书艺人根据当时说唱的本子故事的内容和特点,创造出两个英雄人物来,分别给他们配套盔甲、武器和坐骑,又建造了一座新的城堡,让一位英雄监守城堡,另一位将军率兵攻打城堡,于是两位将军上场对打,展开了一场激战,打得非常激烈,艺人整整说唱

了几天。而且这场战争与故事前后的内容衔接得非常巧妙，一点儿也看不出破绽。实际上，只有非常优秀的故事歌手才能做到这一点。

### 三 《铁木尔·森德尔·巴图尔》的文本化过程

说书艺人齐宝德说唱的蟒古思故事《铁木尔·森德尔·巴图尔》的相对完整的表演文本是2003年1月20~28日应作者和夫人乌日古木勒的邀请说唱的，长达13个小时，诗歌部分约一万多诗行。我们这次田野调查工作除了用录音机和摄像机全方位记录齐宝德表演文本之外，对当地的民间文化和说书艺人的生活史、艺术观念等相关问题进行了考察和多次访谈。我们的工作并没有在获取自己认为比较满意的表演文本之后就终止，而是把田野工作的重点和精力放在对目前已经获取的表演文本的形成过程的阐释上。在与说书艺人的进一步访谈中，我们注意到了与表演文本的形成过程紧密相关的两个问题：一是蟒古思故事《铁木尔·森德尔·巴图尔》从乌力吉朝尔齐到齐宝德表演文本的传承过程中齐宝德作为传承者和创作者的“口头歌手”的“创造性”实践；二是，齐宝德并不是文盲歌手，因此口头传统和书面传统的互动在他的表演实践中具有重要意义。下面，我们就从这两个方面来对《铁木尔·森德尔·巴图尔》的文本化过程进行考察。

《铁木尔·森德尔·巴图尔》是20年代以前乌力吉朝尔齐用朝尔伴奏演唱的蟒古思故事，因此应该是具有古老传统的蟒古思故事。但是，我们从齐宝德口中得知，乌力吉朝尔齐在演唱蟒古思故事的同时还说唱“商朝故事”等本子故事。我们知道，过去很多朝尔齐是一身兼蟒古思故事演唱艺人和本子故事说唱艺人双重身份的。乌力吉朝尔齐正是这样的民间艺人。齐宝德的父亲朋森苏赫巴听了乌力吉演唱的蟒古思故事《铁木尔·森德



尔·巴图尔》之后学会了讲述蟒古思故事。但是，乌力吉和朋森苏赫巴之间并不是专业艺人之间的师徒传承，而只是一个热心于蟒古思故事的青年因其兴趣所致，记住了朝尔齐演唱的蟒古思故事的故事题材和情节内容，可能还有一些程式化诗歌段落，但是他所学到的绝对不可能是乌力吉演唱的韵文表演文本全部。因此，朋森苏赫巴记住的只能是故事情节，而不是乌力吉的表演。由于蟒古思故事的一些规范和禁忌，朋森苏赫巴可能投入较多精力牢固地记住了蟒古思故事中的人物名字，比如护法神和蟒古思的名字以及他们的武器和坐骑，因为过去人们认为如果说错蟒古思故事就会受到惩罚或者对演唱者不吉利。这样，朋森苏赫巴就把乌力吉用朝尔伴奏表演的“演唱文本”改编成无乐器伴奏的“讲述文本”，30年以后传授给了自己的儿子齐宝德。但是，朋森苏赫巴的这个“讲述文本”可能还受到了其他因素的影响。其中，朋森苏赫巴的父亲胡图荣嘎年轻的时候曾经在蒙古贞旗敖瑞庙当过喇嘛，可能比较熟悉蟒古思故事。我们可以从《铁木尔·森德尔·巴图尔》和另一位蟒古思故事说唱艺人琼拉讲述的《嘎拉巴的故事》的联系中看出《铁木尔·森德尔·巴图尔》与当时在蒙古贞葛根庙一带流传的蟒古思故事具有千丝万缕的联系。可能是当时的蒙古贞旗各个寺庙中这种蟒古思故事比较流行。作为喇嘛僧人的胡图荣嘎可能也听说过这种蟒古思故事。如果这个假设成立，那么朋森苏赫巴的“讲述文本”形成过程中就有可能是他父亲做了一些工作。另外，朋森苏赫巴行医的兄弟也会用朝尔伴奏演唱蟒古思故事，这对朋森苏赫巴的“讲述文本”不可能不产生积极影响。可能这种影响丰富了朋森苏赫巴“讲述文本”中的程式化诗歌段落和蟒古思故事演唱曲调。朋森苏赫巴在给齐宝德讲述蟒古思故事的时候有时也插入带有蟒古思故事演唱曲调的程式化诗歌片段，这成为齐宝德日后说唱蟒古思故事的时候所坚持的基本演唱曲调的来源。

齐宝德最初从他父亲那里继承《铁木尔·森德尔·巴图尔》

的“讲述文本”之后主要还是用无乐器伴奏的讲述形式讲给别人听。这时候的齐宝德学会的蟒古思故事《铁木尔·森德尔·巴图尔》文本主要还是故事基本题材、情节内容、叙事框架再加上有限的程式化诗歌段落和三个最基本的蟒古思故事演唱曲调。但是，当齐宝德学琴学书并掌握了一定的说书艺术技巧和比较系统的口头表演规则之后，他的《铁木尔·森德尔·巴图尔》“讲述文本”的情况有了变化。通过齐宝德的实验和实践，蟒古思故事的古老传统和本子故事的传统在《铁木尔·森德尔·巴图尔》中得到了结合。齐宝德所做的艺术实践和表演实验的目的主要是为了把作为“讲述文本”的《铁木尔·森德尔·巴图尔》复原为传统的蟒古思故事“表演文本”，其中齐宝德追求的是恢复蟒古思故事表演的“口头传统”。但是由于齐宝德主要借助的是本子故事的口头表演传统，因此最后形成的《铁木尔·森德尔·巴图尔》表演文本中更多地体现了本子故事的口头传统。

古老的蟒古思故事基本上是用韵文体演唱的，这是蒙古英雄史诗的传统，也是专业艺人表演的蟒古思故事与普通民众把蟒古思故事当做民间故事讲述的散文体“讲述文本”之间的最根本的区别。因此，齐宝德恢复《铁木尔·森德尔·巴图尔》口头传统的第一个工作就是用口头诗歌语言来演唱蟒古思故事。但是，原来的“讲述文本”中保留的程式化诗歌段落只是标志性的，非常有限的，还不足提供齐宝德能够完全用诗的语言把《铁木尔·森德尔·巴图尔》演唱成为韵文体表演文本的全部言语建构材料。齐宝德表演的《铁木尔·森德尔·巴图尔》的诗歌由两个部分组成：一部分是齐宝德从父亲那里继承过来的“讲述文本”中原有的程式化诗歌段落，这些诗歌段落也是保存蟒古思故事演唱曲调的最重要的载体。齐宝德在自己的表演文本中继续沿用这些程式化诗歌段落及其演唱曲调，并在适当的场合还补充和扩充了这些诗歌段落的长度和容量。另一部分是齐宝德

借助乐器的伴奏创作演唱的新的诗歌段落。这些平行式的诗歌形式是扩充表演文本的最主要的途径。因为蟒古思故事的内容不能随意更改，古老的禁忌使齐宝德一再强调自己对父亲教给他的蟒古思故事的内容几乎没有做任何改动。因此，原来的“讲述文本”变成今天能够说唱 13 个小时的长篇表演文本，靠的主要就是韵文体的叙事语言及其艺术张力。而这是齐宝德作为专业说唱艺人，能够对原来的文本进行艺术实践的最主要的工作。其中反复使用程式化诗歌段落的做法，使文本的体积和容量不断地扩展。

齐宝德的表演文本前后使用过 18 种演唱曲调，其中除了传统蟒古思故事的三个基本曲调外，其余 15 种曲调是借自本子故事的。赞美英雄的家乡、描述英雄铁木尔·森德尔与蟒古思女儿吉拉邦·沙日的激战、列数九九八十一一种彩礼的时候使用的三种蟒古思故事曲调在以后的类似场景的叙事中多次被反复使用过。色楞、白·色日布扎木萨等蟒古思故事说唱艺人都曾经使用过这三个曲调，可见这三种曲调是比较典型的蟒古思故事演唱曲调。而其余的 15 种曲调则是齐宝德根据语境，从本子故事的说唱曲调中选择使用的，比如，除了蟒古思故事的作战曲调外，齐宝德还使用了其他三种不同的作战曲调，而这些曲调是典型的本子故事作战曲调。借用本子故事的曲调，丰富了齐宝德表演文本的说唱音乐，同时也加强了表演文本的表现力。在齐宝德的表演文本中，有的本子故事曲调只用过一次，有的曲调则是反复使用。其中，用的比较多的是齐宝德的老师吴道尔吉的说书调。另外，齐宝德还使用过当地著名说书艺人布仁巴雅尔和海宝的说书调。不过，齐宝德在整个文本中没有使用过民歌的曲调。

本子故事对齐宝德表演文本的影响还体现在语言风格上。我们知道，蒙古英雄史诗和蟒古思故事的语言完全是口头诗歌语言，演唱史诗的文盲歌手几乎是完全不用书面语的。但是，本子故事的语言则有些不同。因为本子故事表演文本的底本多数是汉

语章回小说的蒙古文译本，这些蒙古文译本基本上都是17~19世纪之间翻译完成的，因此其语言都是17~19世纪的蒙古语书面语。说唱本子故事的说书艺人中，文盲歌手靠识字的人读给他本子故事的内容，自己识字的艺人则亲自阅读本子故事蒙译本，这种书面传统对本子故事表演的语言影响就是说书艺人的具体表演中经常使用书面语，而且这些书面语是说书艺人用音读（传统蒙古文的书面语音读和口语连读有明显的区别）的方式一个音节一个音节地说唱出来的。在齐宝德的蟒古思故事表演文本中也典型地反映了书面语对本子故事表演的语言影响。齐宝德的蟒古思故事表演文本中极少使用汉语借词，但是经常有一些词是用分音节读的方式说唱对现代听众来讲属于古代蒙古语书面语的词汇。

齐宝德不是文盲歌手，因此书面传统的介入在齐宝德表演的蟒古思故事《铁木尔·森德尔·巴图尔》中带动了书面传统和口头传统的互动，这种互动可以说代表了书面传统对口头诗人的积极影响。在齐宝德的蟒古思故事文本实践中，书面传统和口头传统并不是对立的。在齐宝德最近的表演文本的完成过程中，书面传统可以说起到了一种不可忽视的积极作用。

齐宝德是从1984年开始用文字记录自己从小学会的蟒古思故事《铁木尔·森德尔·巴图尔》的，当时他请人记录了《铁木尔·森德尔·巴图尔》的部分内容。后来，1993~1994年，齐宝德利用在野外放猪的时间，在孩子们用过的作业本的背面断断续续地记录了自己说唱的《铁木尔·森德尔·巴图尔》的内容提要和一些常备诗歌段落。后来，这些“记录稿”由齐宝德的姐姐哈森（珠日河牧场中学数学老师）帮助他整理成比较完整的初稿，但这些内容只相当于《铁木尔·森德尔·巴图尔》从开篇到铁木尔·森德尔·巴图尔迎战蟒古思女儿吉拉邦·沙日的部分。1996年齐宝德参加了哲里木盟说书艺术研讨会，在会议期间演唱了《铁木尔·森德尔·巴图尔》的片段后受到了与

会说书艺人和相关学者的认同和鼓励，受到鼓舞后决定把自己的《铁木尔·森德尔·巴图尔》全部内容记录成文字。于是，从1996年冬天到1997年春天，齐宝德请查申套卜小学的语文教师白泉记录了他说唱和口述的蟒古思故事《铁木尔·森德尔·巴图尔》的内容提要 and 有关程式化诗歌段落。白泉是该村公认的蒙古文水平最高的人，是大家普遍认可的村落社会的“文化精英”。对齐宝德来讲，白泉和他的合作是最理想的。在与白泉的合作过程中，出于对书面传统的认同感，白泉在记录中可能对齐宝德也发生过一些影响。但是，笔者和齐宝德、白泉俩人详细交谈过他们记录《铁木尔·森德尔·巴图尔》的过程的细节。白泉完全是按照齐宝德的演唱和口述记录蟒古思故事的，其中白泉除了忠实记录齐宝德的文本外，他所做的唯一有“改动”的地方就是有些词汇的使用上齐宝德听从了白泉的意见。当遇到表达同一语境的词汇的时候，齐宝德听从白泉的意见，选择了两人公认的更为恰当的词，而这个词的选择标准是意义表述上更为准确并更符合蒙古语诗歌押头韵和押韵脚的格律要求。白泉记录的这部书面文本成了齐宝德在具体表演中依据的最重要的底本。但是，在真正的表演中齐宝德并没有被他的这个书面底本完全束缚住，具体表演文本和口述记录本之间往往有很大的出入。通过两者的对照，我们发现作为书面底本的口述记录本对齐宝德以后的表演文本起到了一种规范作用。从刚开始记录的一些零星片段到白泉记录的故事内容提纲，借助文字的上述做法对齐宝德的表演起了一种补充记忆和规范的作用。但是，我们对照书面底本和齐宝德表演文本之后得出的结论表明，在齐宝德那里，书面传统并没有完全代替蟒古思故事的口头传统。借助文字对齐宝德来讲仍然是一种辅助手段，而并没有由于文字的介入而使说书艺人的表演实践中口头传统完全让位于书面传统。

书面底本在齐宝德说唱蟒古思故事的表演实践中已经具有比较重要的意义。书面底本已经成为齐宝德构思故事叙事结构、安

排故事情节线索和创编程式化诗歌段落的最重要的依据。齐宝德本人认为他的这部书面底本已经涵盖了他记忆中的蟒古思故事《铁木尔·森德尔·巴图尔》的全部内容。但是，事实上并非完全如此。齐宝德具体表演的口头文本的内容往往比他的书面底本要丰富许多，这是他在即兴表演中“创作”出来的。因此，虽然齐宝德手中有一部书面底本，但是他的口头说唱文本并不是这部书面底本的照本宣科。实际上，东蒙古本子故事的说唱传统中本子故事蒙古文手抄本的书面传统一直是个不可忽视的现象。不识字文盲歌手或者识字的说书艺人在他们的说书表演中从来没有离开过本子故事蒙古文译本的书面传统。但是，在本子故事的表演传承中口头传统一直是核心，而蒙古文译本的书面传统则是始终为说书艺人的口头传统服务的。本子故事蒙古文译本一方面为说书艺人的表演提供了基本的题材和素材，另一方面又对艺人的表演起到了一种规范和限制的作用，从而保障了这种口头传统的稳定性。说书艺人在具体表演中一般要“严格按照本子说唱”，而“说错或者自己胡编乱造是不允许的”。但是，事实上说书艺人遵循本子故事书面传统的规范的同时，本子故事口头传统却从来没有停止过它的创造性。完成一部本子故事表演文本的终极力量不是书面传统，而主要是口头传统。在齐宝德说唱的蟒古思故事《铁木尔·森德尔·巴图尔》表演文本的形成过程中，书面底本的角色和作用就类似于本子故事蒙古文译本，所不同的是这部书面底本是齐宝德本人亲自参与制作完成的，反过来这部底本又对齐宝德的具体表演中发挥着一种提供叙事题材和限制说唱者的双重作用。

总结上述，从乌力吉朝尔齐用朝尔伴奏演唱的传统蟒古思故事到说书艺人齐宝德用四胡伴奏说唱的《铁木尔·森德尔·巴图尔》目前的口头表演文本状态，在将近一个世纪的岁月中，蟒古思故事《铁木尔·森德尔·巴图尔》经历了一次蟒古思故事演唱传统和本子故事说唱传统相融合、口头传统和书面传统相

互动的动态过程。在这个动态演变过程中，作为传承者和创作者的故事歌手，齐宝德所做的实验和实践也说明了民间艺人的个人作用是不可忽视的积极的力量和重要因素。过去，我们过分强调口头艺术的集体性而忽略了作为个体的民间艺人的角色和作用。而对表演中的民间艺人进行细心观察和对文本本身的历时比较分析相结合的研究方法，则为我们反思过去的成见，重新认识和阐释民间艺人在表演中传承与创作的口头艺术提供了新的视角。

（陈岗龙 博士，北京大学东方文学研究中心副教授）