

论民间仪式歌的意动性及其运行模式

——以白马藏族仪式歌为例*

张淑萍 杨么梅

摘要：民间仪式歌不是为了自娱自乐，而是唱给诸如神、鬼、乡党六亲以及其他预定的听者，以期引起听者的积极响应，产生以言成事的效果，故而民间仪式歌有极强的意动性。为了增强言外之意的力度和效度，民间仪式歌以类属于施为句的陈述句、疑问句以及祈使句、呼唤语等句式为主，增加语力；采用“歌者对听者说”的表达模式，以期产生面对面的倾诉效果；歌者将自己或快乐或悲伤的情绪及其希冀、祈求、恐吓等言外之意发送给听者，在歌者与听者之间形成情感互动，产生共鸣，让理想的言后之果有可能发生。究其实质，民间仪式歌围绕社会关系展开，是对于磨损或缺失的社会关系所做的修补术。

关键词：施为句；歌者对听者说；情感策略；社会关系

本文讨论的民间仪式歌是指在民间流行的、仪式性场合咏唱的徒歌，其声调“主于咏叹”，歌词有诗的特征。在呈现方式上，民间仪式歌以身体、声音为媒介，以现在进行时的方式展演；就歌词文本而言，民间仪式歌的歌词是既定的，歌者应该事先记住这些歌词，率性发挥的空间小，所以歌词文本的时间向度是过去时；在功能方面，民间仪式歌通过呼吁、祈求、恫吓等，表达的是歌者的愿望，以期激发听者，使其在情感、认知等方面受到一定影响，从而做出歌者所希冀的行为，如允诺、终止、改变等。其中，听者的反应是民间仪式歌的主旨所在。是故，民间仪式歌将过去、现在、未来打通，现场咏叹过去的经验，以期干预未来，有较强的意动性（conation）。conation源自拉丁文conatio-，意思是“意欲做某事”（an act of attempt）。最早探讨语言之意动性的学者是语言学家罗曼·雅各布森（Roman Jakobson），他在1958年美国印第安纳大学举办的语言学学术会议上，做了总结性演讲，提出了对后世产生极大影响的语言六功能说，意动性是其中之一。他说：“当符号表意侧重于接收者，促使接收者做出某种反应时，话语出现了较强的意动功能，主要

*【基金】本文为2019年度教育部人文社会科学研究青年基金项目（19YJC850016）研究成果。

体现在呼唤语和祈使句中。”^[1]不过，早在1955年，英国哲学家约翰·兰索·奥斯汀（John Langshaw Austin）在哈佛大学做的题为“论言有所为”系列讲座中提出了陈述句中的施为句之意动性。不过，奥斯汀没有用意动性这个词，而是用解释性词组“意欲做某事”（the act of attempting to do something）来说明施为句的功能。^[2]我们不确定雅各布森是否听过奥斯汀的演讲，是否受过奥斯汀的影响，但意动性和言有所为在本质上是一致的：立足现在，朝向未来，以期改变某种事实。

一、句式结构表现意动

在奥斯汀之前，语言哲学家一致认为，陈述句的功能就是叙述事实，受逻辑-语义真值条件的制约，即陈述句有真假之分。奥斯汀将陈述句分为表述句（constatives）和施为句（performatives）。表述句是“言有所述”，施为句是“言有所为”。“有所述之言”是一种陈述，其作用是描写某一事件的过程或状态，具有真、假的意义区别。但“有所为之言”不存在真假问题，话语本身是为了产生役使行为或宣称役使行为的结果：去做某事或做了某事，而不是说某事是否是这么回事。^[3]需要指出的是，奥斯汀的“论言有所为”是针对他的同行对于陈述句的理解而做的反思性思考，把对陈述句的关照从语言哲学的纯逻辑推理拓展至语言的语用功能领域。虽然奥斯汀没有对陈述句之外的其他句式做相应的分析，但是他的思考启发了我们：正如并不是所有的陈述句都在陈述事实一样，并不是所有的疑问句都是有疑而问，有相当多的疑问句也是施为句，含蓄或间接地“言有所为”：表达命令、请求、诘难等。在民间仪式歌中，歌词的句式以呼唤语、祈使句、陈述句、疑问句为主。其中，呼唤语和祈使句的意动性最为强烈，属于直接施为句；陈述句和疑问句也有较强的意动性：含蓄表达当下的愿望，以期改变未来的境遇，达到以言成事的效果，是故民间仪式歌中的陈述句、疑问句均为间接施为句。无论直接施为句还是间接施为句，其歌词本身没有真假或“正确与错误之分”。^[4]

“有所为之言”有三个层次或三个阶段：“言之发”（以言指事），说话者依据语言规则，把声音组成词，把词组成句子，并用正确的语调说出来；说话者说出这句话，也顺带表达了他的言外之意，这就是“示言外之力”（以言行事），言语行为已经实现；言语行为实现之后，听话人受到什么影响，就是“收言后之果”（以言成事）的问题。^[5]这三个层次应该出现在所有的施为句中。其中，“言之发”是所有的施为句必须经历的初始阶段。由于意动性使然，民间仪式性歌曲的最终目的是“收言后之果”，重心应该在第三阶段，但仪式歌作为演示性叙述之性质也使演唱本身的重心经常落在第二个层次，即“示言外之力”阶段。这并不矛盾，因为只有在“言外之力”上下足功夫，才会有期待中的“言

后之果”的到来。所以，运用各种策略想方设法增加“言外之力”是民间仪式歌的共同特征。

白马藏人的仪式歌包括两类，一是用白马古语演唱的各类仪式性歌曲“勒”[le³⁵pe⁵³]，如酒歌、火圈舞歌、祭祀歌、嫁娶歌等。“勒”的歌词不是日常生活中使用的白马语，而是从古代流传下来的白马古语，类似于汉语中的“文言文”。根据笔者调查，目前传唱的“勒”，其大部分歌词的含义已不为普通白马藏人所知晓，即便是目前传唱“勒”的“勒贝”[le³⁵pe⁵³]^①也不完全清楚所有“勒”的含义。本文分析的“勒”选取的是勒贝知晓其意的仪式性古歌，为了行文方便，歌词均以汉语书写，用国际音标标注白马语音；二是咒章，在治病、送葬、驱邪等仪式中用汉语吟诵。咒章是白马藏人在长期的汉藏杂居中，将原始苯教、道教因素与本民族信仰相互融合之后的文化产物。

白马藏人的酒歌、火圈舞歌和婚嫁歌等以陈述句和疑问句为主。这些陈述句、疑问句都是施为句，越过陈述、盘问等字面意义，表达请求、诘难、赞美、说服、恫吓等意向；祭神歌以恳求性祈使句为主，驱邪性咒章以命令式祈使句为主。史诗《阿尼嘎萨》中，身为青蛙的阿尼嘎萨想娶皇帝的三公主为妻，皇帝提出苛刻的条件：苍蝇的肠子要九丈，蚊子的下巴要三两，十冬腊月要麦穗，凤凰翎子要三对等等。如果阿尼嘎萨能满足这些条件，就把三公主嫁给他。无奈之下，阿尼嘎萨向自己身为青鹞的两个姐姐求助，唱起“勒”《些介秋》[ε³¹dze³⁵tcho⁵³]（即《凤凰赞》），其歌词的汉语大意是：

天上美丽的阿姆大姐[nɔ³⁵khə⁵³gɔ²⁴lɔ⁵³mɛ³¹mɛ⁵³a³¹mu⁵³re³⁵],
 聪明贤惠的特日我嘎二姐[ndzɛ³¹ndzɪ⁵³mɛ³¹mɛ⁵³thɛ³¹rɿ⁵³ŋuə³¹ka⁵³re³⁵],
 我是地上的弟弟阿尼嘎萨[ŋa⁵³se³¹se³¹uə⁵³pi⁵³zɛ⁵³a³¹ŋi⁵³ŋga²⁴¹sa⁵³re³⁵].

“天上美丽的阿姆大姐，聪明贤惠的特日我嘎二姐”是呼唤语。阿尼嘎萨用高亢且悠长的腔调，呼唤远在天际飞翔的青鹞姐姐。后句是陈述句，字面意义是讲明自己的身份；“我是地上的弟弟阿尼嘎萨”，言外之意是用弟弟的身份增加语力，唤起姐姐的注意，使其聆听、了解自己的困难，伸出援助之手。呼唤声悠扬悲壮、如泣如诉。阿尼嘎萨到达凤凰岭后，对着凤凰栖息的山洞唱道：

凤凰呀美丽的凤凰[ε⁵³dze³⁵tcho⁵³a³¹ε⁵³dze³⁵tcho⁵³],
 世间没有比你更漂亮的[dzɛ²⁴ŋgɔ³⁵gɔ²⁴lɔ⁵³tɛhe⁵³ndzɛ³¹ia⁵³mu³¹nɔ³⁵].

①勒贝是唱“勒”最多并知晓白马藏人文化的人。

天上的五彩云霞比不上你[nɔ³⁵khə⁵³ŋə³¹pɛ⁵³tɛhɛ³¹le⁵³tɛhɛ⁵³ja³⁵ŋi³⁵ma³¹re³⁵],
 地上的烂漫山花比不上你[sɛ³¹uə⁵³mə³¹re⁵³tɛhɛ⁵³ja³⁵ŋi³⁵ma³¹re³⁵]… …
 请亮出你的嘴角[tɛhɛ⁵³ndʒuɐ³¹pɔ⁵³pɔ⁵³mbi³⁵vu³⁵tʃhu³¹]… …^①

这是《些介秋》的正文部分。每四句为一小节，叠句“凤凰呀美丽的凤凰”是每小节的开头，“些”[ɛ⁵³]字以高亢的音调起头，在“介”[dzɛ³⁵]字上达到最高点，“秋”[tɛhɔ⁵³]字开始放低放缓，中间“哎”[a³¹]字既用滑音也用颤音，带着长长的拖腔，充满了忧郁和悲壮，尾音下沉，到第二个“秋”字戛然而止。音调整体如同人在绝境之中看到遥远的地方有施救者的身影而发出的呼救声。故该句不仅是叹词，赞叹凤凰之美，也是极具感染力的呼词，富有真情地呼唤凤凰，希望能吸引凤凰的注意力。后三句是饱含言外之意的陈述句，内涵和外延一样丰富：一方面是真诚地赞叹凤凰的绝世之美，同时也希望自己的赞美和歌声达到预期的效果：打动、感染凤凰，最终答应自己的诉求。祈使句“请亮出……”重复四次，形成复沓句，恳请凤凰亮出嘴角、头部、身材、尾巴。在阿尼嘎萨的千呼万唤中，凤凰逐步露出了嘴角、头部、身材、尾巴，然后忍痛褪掉三对翎子，给了阿尼嘎萨。可以看出，不仅各类句式形成合力，加强了言外之力，最终让阿尼嘎萨收到最满意的言后之果。而且，情感因素在阿尼嘎萨的成功之路上起到了关键作用。情感策略我们在第三部分详细讨论。

白马藏人的酒歌、火圈舞歌、婚嫁歌等“勒”中有极多的对唱式问答句，也称为盘歌。歌词内容是祖祖辈辈传承下来的，每句以七言居多，每段篇幅的长短不一，但必定由固定的三个段式组合而成：前奏、正文和收尾。正文是主客双方的问答式对唱，如：

门楣是用什么做[ɣɐ²⁴¹ŋɣɐ⁵³ʃɛ³¹tɐ³¹tʃhɐ⁵³ʃɛ³¹re³⁵]?
 门框是用什么做[ɣɐ²⁴¹ndzɔ³⁵ʃɛ³¹tɐ³¹tʃhɐ⁵³ʃɛ³¹re³⁵]?
 门槛是用什么做[ɣuə²⁴¹le⁵³ʃɛ³¹tɐ³¹tʃhɐ⁵³ʃɛ³¹re³⁵]?

门楣是用柏木做[ɣɐ²⁴¹ŋɣɐ⁵³ʃɛ³¹tɐ³¹ʃɿ³¹pɛ⁵³ʃɛ³¹],
 门框是用酸枣做[ɣɐ²⁴¹ndzɔ³⁵ʃɛ³¹tɐ³¹ʃɿ³¹pɛ⁵³ʃɛ³¹],
 门槛是用山杏做[ɣuə²⁴¹le⁵³ʃɛ³¹tɐ³¹to³¹se⁵³ʃɛ³¹]。^②

^①2016年1月23—2月28日在文县铁楼藏族自治县强曲村，由勒贝余林机（男，54岁，强曲村村民）演唱，班旭东用国际音标记音，张淑萍、余林机、班旭东共同翻译。

^②同上。

盘歌相当于歌唱比赛，主客双方彼此盘问，如果对方回答不上，就会招致大家的笑话和轻视。所以盘歌的字面意义是对歌，其言外之意却是双方文化实力的较量，考量彼此对歌词以及歌词所承载的传统文化信息的掌握程度。盘歌的前奏和收尾如同戏曲的“过门”，是过渡性唱词：“尊敬的客人（主家）你们行[zɔ³¹ŋə⁵³zɔ³¹ŋə⁵³ʃɔ³¹tʃe⁵³(y³¹da³⁵)zɔ³¹], 尊客（主家）不行哪家行 [ʃɔ³¹tʃe⁵³(y³¹da³⁵)mi³¹zɔ⁵³y³¹da³⁵zɔ³¹]”，这一陈述句并不是为了叙述事实，而是出于语用功能的考虑，一是客套语，彼此赞美，向对方表示尊重，二是过渡语，开启或结束提问或者回答，是行文需要。

事实上，盘歌的言外之力不仅仅局限于知识竞赛，而是在竞赛中促进族群文化记忆。虽然白马藏人没有文字，但他们重视历史的传承。在“汉族人留文书，白马藏人留话把”的传统观念下，白马藏人将自己的生活经历、知识经验编成歌谣，在各类仪式性场合集体咏唱，口口相传其族群迁徙史、文化史及其世界观和价值观。在赛歌式的展示和相互督促中，歌词及其负载的文化记忆得以传承，达到言有所为、以言成事的效果。如婚嫁“勒”《尼之塞百》[ŋi³¹tsɿ⁵³ʃe³¹pɛ³¹]（即《太阳歌》）：

太阳是怎样形成的[ŋi³¹tsɿ⁵³ndzo³⁵ŋi³¹kə⁵³nɔ³¹ndzo³⁵]?
 从地里撵出的发光物[se³¹zɿ⁵³kua^{~31}pe⁵³te⁵³nɔ³¹ndzo³⁵]。
 太阳出来有道门[ŋi³¹tsɿ⁵³uə³⁵pi⁵³gɛ³⁵so³¹re³⁵],
 太阳落山有道门[ŋi³¹tsɿ⁵³ndzɿ⁵³pi⁵³gɛ³⁵so³¹re³⁵]。
 太阳出来是什么门[ŋi³¹tsɿ⁵³uə⁵³pi⁵³tʃhɛ³⁵gɛ³⁵re³⁵]?
 太阳出来是豹子门[ŋi³¹tsɿ⁵³uə⁵³pi⁵³zɿ⁵³gɛ³⁵re³⁵]。
 太阳落山什么门[ŋi³¹tsɿ⁵³ndzɿ⁵³pi⁵³tʃhɛ⁵³gɛ³⁵re³⁵]?
 太阳落山沙嘎门[ŋi³¹tsɿ⁵³ndzɿ⁵³pi⁵³ʃa³¹ka⁵³gɛ³⁵]。①

歌词以隐喻的方式解释太阳的出处和运行方式。在《月外塞百》[ŋyɔ³¹ue⁵³ʃe³¹pɛ³¹]（即《日食歌》）中，把日食归咎于太阳被不开心的神“开开万里”[khe³¹khe⁵³vɛ^{~35}le³¹]吃掉了。于是，为了解救太阳，众人想尽了办法逗“开开万里”开心：

捉来老鼠当马骑[ʃɿ³¹mo⁵³zo³⁵ŋi³¹tɛ³¹dzy³⁵ɛ³¹],
 神开开万里没有被逗笑[le³⁵khe³¹khe⁵³vɛ^{~31}le³¹gue³⁵ma³¹ʃɿ⁵³],

①2016年2月23—26日在文县铁楼藏族自治乡强曲村，由勒贝余林机（男，54岁，强曲村村民）演唱，班旭东用国际音标记音，张淑萍、余林机、班旭东共同翻译。

太阳没出来[ŋi³¹mɛ⁵³tɕ³¹ma³¹ndzo³⁵tɕhe³¹],
 月亮没出来[dza³¹a⁵³tɕ³¹ma³¹ndzo³⁵tɕhe³¹],
 星星没出来[ke³¹mɛ⁵³tɕ³¹ma³¹ndzo³⁵tɕhe³¹].^①

然后“捉来红锦鸡往高飞”[ʃə⁵³ndzɛ⁵³mɛ³¹guɐ³⁵zo³⁵ŋi³¹mbɐ³¹ndzo³⁵ɛɛ³¹], 又“捉来蚂蚁让背山”[tɛyə³¹ma³¹iə⁵³rɛ³¹tsɿ⁵³tɕ³¹khue⁵³ɛɛ³¹], 直到“小伙子拿着芦苇当拐棍”[Pɐ⁵³ʃə³¹ɛə⁵³tə⁵³mbu⁵³dzo²⁴¹ndzo³⁵ɛɛ³¹], 才把神逗笑了, 最终“太阳看见了”[ŋi³¹mɛ⁵³tɕ³¹tɛ⁵³rɛ³¹ndzo³⁵].

与盘歌含蓄的意动性不同, 咒章的意动性直接而强烈, 多使用命令性祈使句发号施令。咒章出现的心理机制是人对于疾病、灾祸由于不可知、不可控而产生的恐惧心理, 于是臆想出疾病的源头, 并建构出治疗方案: 作祟的鬼怪和驱鬼的神灵, 以及沟通人、鬼、神的媒介——巫师及其法器。巫师借助法器的魔力、强势语言以及最严厉的语气, 在向神灵求助的同时, 着力于向鬼怪示威并施加压力, 最终以言成事, 吓退鬼怪, 治病安宅。借助神力的咒章, 一般在开首请神, 如《请神咒》开篇是“谨请北方罗刹神”^②, 《灵官神咒》开篇是“仰启威灵豁落将”^③, 也有开篇描述神灵威仪, 直陈神灵驾到, 如《玉皇咒》: “天雷神, 地雷神, 玄灵上帝降来临。”以猝不及防之势湮灭各类灾殃: “任尔盗灾水火, 任尔瘟疫刀兵, 任尔妖魔邪俗, 任尔鬼怪妖风。持通一遍天神护, 一切灾殃化灰尘。”^④借助法器的咒章, 开首便夸耀法器的法力和适用对象, 如以桃木水为法器的《风光咒》: “桃汤风火显威灵, 自来烧鬼不烧人。”^⑤末尾注明这一法器的法力赋予者为众神之神: “今请奉请, 吾奉太上老君急急如律令。”^⑥

二、人称结构表现意动

民间仪式歌有一个基本的“歌者对听者说”的表达模式。此模式规定歌者与听者理应在同时在场, 即使是祭神的歌, 作为“听者”的神也应该在场或者说象征性地在场。由于听者的在场, 或者假定听者的在场, 才会有歌者声情并茂的祈求、呼唤乃至吓唬等“示言

①2016年2月23—26日在文县铁楼藏族自治县强曲村, 由勒贝余林机(男, 54岁, 强曲村村民)演唱, 班旭东用国际音标记音, 张淑萍、余林机、班旭东共同翻译。

②2020年1月6日在文县铁楼藏族自治县麦贡山村班姓村民家的传神还愿仪式上, 劳摆张桂成(男, 72岁, 魏家咀村村民)所唱。

③同上

④同上。

⑤2020年1月8日在文县石鸡坝乡堡子坪村, 劳摆班代寿(男, 43岁, 堡子坪村村民)所唱。

⑥同上。

外之力”的意动性行为的发生。具体来说，民间仪式歌中“歌者对听者说”的表达模式多以“我对你说”的人称关系呈现出来。歌者通常以人称代词“我”或“我们”来表示；听者以“你”“您”或“你们”来表示。当然，“我”“你”有时是显性的，在歌词中直接出现；有时是隐性的，“我”隐“你”现，或者“你”隐“我”现，但无论“我”隐还是“你”隐，指称关系还是清楚的，可以从语境中判断出来。

民间仪式歌之所以用“我对你说”的表达模式，是因为“你—我”空间上亲近的、可对话式的关系最能展示言外之力，也最能发挥歌唱的本质，即“我对你的倾诉诉求”^[6]，产生较强的感染力。第一人称“我”的使用，应该是歌者借“我”进入言说角色和抒情状态，用“你”把意图中的接收者如神、鬼、乡党六亲等拉近，在场化、可视化，然后晓之以理，动之以情，以期产生最大的言外之力，收到最好的意动效果。因此，“我对你说”的表达模式是民间仪式歌的首选人称和最贴合的叙述格局。如白马藏人在祭祀性傩舞池哥昼仪式中，要唱敬酒“勒”《扫噢噢》[sɔ³¹ɔ⁵³ɔ³⁵]，歌词大意是：

最尊敬的是客人[ɕio³¹ie⁵³ŋgɔ³¹re⁵³ʃɔ³¹tʃe⁵³re³⁵],
 你们翻山越岭而来[ʃɔ³¹tʃe⁵³kə³¹ŋge⁵³nde³¹mu⁵³tʃa³¹ʃɿ⁵³ue³⁵],
 我们知道你们劳苦功高[du³¹ŋə⁵³tʃhe³¹so⁵³ndzue³¹mbu⁵³re³⁵],
 跳的日子啊是今天[ndʒo³¹ie⁵³kɛ³¹mɛ⁵³te³¹re³⁵],
 您吃喝的地方在这里[tche⁵³ndʒɛ³¹sɛ⁵³ndo³⁵sɛ⁵³ŋi³¹nɔ⁵³re³⁵]。①

“我们”是集体概念，指代的不只是一群歌者，而是全寨子的白马藏人，“你们”指代池哥、池母，他们被认为是曾经为白马藏人的安居乐业做出了极大贡献的大英雄，去世后被尊为“舍俄”[ʃe³¹ŋge⁵³]，即“先老人爷”“女先老人”，也被当成白马藏人的祖先神和保护神而加以祭祀。白马藏人雕刻了庄严、威猛的池哥面具，端庄、慈祥的池母面具。每年正月十三至十七，白马村寨举行大型祭祀性傩舞“池哥昼”[tʃhɿ³¹gə³⁵ndʒo³⁵]仪式，由青壮年男子戴上池哥、池母面具，请池哥、池母的神灵附体，先绕村寨外围跳一圈傩舞“池哥昼”，然后从东往西，按寨子中各户人家的居住次序挨家挨户进院落，跳一遍“池哥昼”，为每户人家祈福禳灾，保佑他们来年平安、吉祥。每户的傩舞仪式结束后，户主给池哥、池母敬酒，众人齐声高唱《扫噢噢》。歌声悠扬、辽阔，充满了崇敬之情。这种虔诚和仪式感始终贯穿在白马藏人的每日生活中，他们相信，“池哥昼”能驱邪镇宅，其

①2016年1月23—2月28日在文县铁楼藏族自治县强曲村，由勒贝余林机（男，54岁，强曲村村民）演唱，班旭东用国际音标记音，张淑萍、余林机、班旭东共同翻译。

保佑功效能持续整整一年。所以，白马藏人对傩舞“池哥昼”仪式的准备工作早早开始，如煮酒粮食的种植、收割、碾磨等劳作能持续大半年；农历十月份开始煮酒；“池哥昼”仪式开始的前三天，人们开始彻底打扫卫生，沐浴更衣；跳“池哥昼”的当天，每家每户煮肋骨肉，泡头淋子五色酒招待池哥、池母的化身，即这几位年轻男子。

通过面具和“池哥昼”傩舞仪式，白马藏人将无形、抽象的神灵有形化、具象化。面具作为媒介，把时间上久远的“他”“他们”从空间上拉近，转化为可以感知和触及的“您”乃至更亲切的“你们”而顶礼膜拜，并通过对其面具负载者的盛情款待，以近乎接触巫术式的方式象征性地招呼远道而来的神。由此，把玄虚、高古的神灵通过信仰体系从心理上与活着的人融为“你—我”式的亲近、对话关系，并用最真诚的歌声道声“你们”辛苦，赞颂“你们”劳苦功高的同时，用最好的美味招待他们，表达谢意，达到感化神灵、娱悦神灵从而使其主动承担起保护寨子和寨子里白马藏人的职责。

隐性的“我对你说”叙述模式中，歌者与听者表面上以双方的身份标签来称谓彼此，但是仪式歌的表演性特征使得语境参与进来，发挥作用，决定仪式歌的性质诸如敬神歌抑或婚嫁歌；也规定歌者与听者的阵营，如尊客（送亲者）或主家（迎亲者）。相较而言，在仪式歌中“我”的能指相对少一些，如“吾”“主家”“弟弟”等，有时甚至不出现；“你”的能指较多，如“尔”“尊客”“天神”“山神”“地神”“凤凰”“阿姆大姐”“特日我嘎二姐”等。虽然歌者与听者的身份称谓貌似丰富，但在当下语境中，谁都不会因为称谓的不同而混淆彼此归属于“你”还是“我”的阵营。如《请神咒》：

谨请北方罗刹神，三头六臂镇乾坤，降魔杵紧随身，佛赦真言大神通。南无三满多，没多南，唵怛致多，多致怛，唵引遮举娑婆诃。^①

在此咒章中，“你”的能指是“北方罗刹神”。然后描述该罗刹神的奇特相貌：三头六臂，随身法器：降魔杵；陈述其神力：具有佛赦真言大神通。夸饰其相貌、法器、神通是为表现后文的意动性目的做铺垫：请他帮人驱邪，消除灾难，带来平安。“我”的能指没有出现，但是依据语境、咒章内容以及开篇的祈使性呼词“谨请”，可以判断此为请神时念的咒章，故“我”的能指是作为念唱者的劳摆^②。劳摆以“我”的身份进入言说角色，用谦卑的态度“谨请”北方罗刹神“您”到场，享受供奉。此种诚心和谦恭，有望抬举乃至打动北方罗刹神，使其自愿发挥护佑人的功效。

^①2019年10月1日在文县石鸡坝乡薛堡寨村，劳摆班代寿（男，43岁，薛堡寨村村民）所唱。

^②劳摆：神职人员，相当于巫师。

三、情感意义表现意动

情感意义的表达离不开歌词、音调。具体来说，歌词、音调是情感的载体，所以讨论民间仪式歌情感意义的表达，就不能不讨论歌词、音调。同样，讨论歌词的言外之意，也无法脱离音调及其蕴涵的情感意义，比如我们在讨论《些介秋》的歌词及其句式结构之意动性时，不得不谈及音调及其承载的情感意义。民间仪式歌演唱中，歌者用或夸张或克制的唱词、或明快或忧郁的音调、或高亢或低沉的唱腔把诸如庄严、神圣、敬畏、赞美、希冀、祈求、同情、怜悯、恐吓等情绪注入，表达特定的语境所需要的情感意义，感染听者，使其产生共鸣，成为情感意义的接收者乃至接受者。

白马藏人所有的仪式歌中，情感意义相当饱和，其情感基调整体上“具有较为忧郁、伤感、回忆、叙述的风格”。^[7]白马藏人注重历史传承，用歌词回忆、叙述历史，记录这个多灾多难的民族所经历的困境，用忧郁、感伤的歌声激起本族人的感同身受，培植其历史感和使命感，增加民族认同和凝聚力。但在整体较为忧郁的基调中，其他的情感体验诸如欢乐、庄严、恐惧等在不同体裁的仪式歌中有所侧重地加以表达。总体来说，酒歌处于情感两极之最欢快的一端，丧歌处于情感两极之最悲伤一极。从欢快到悲伤的仪式歌依次为火圈舞歌、婚嫁歌、敬神歌、咒章、招魂歌、丧歌。其中，火圈舞歌、婚嫁歌愉悦，敬神歌庄严，咒章严厉，招魂歌伤感。我们举几个例子来说明。

白马藏人的丧歌最为忧伤，充满了哀思。白马藏人相信灵魂不死，人的去世意味着肉体陨灭，而魂此时便要离开肉体，回归冥界。而冥界是一个前路茫茫、吉凶未卜的地方，所以魂是在不情不愿和恋恋不舍中，一步三回头地撤离阳间，回归冥界的。由于阴阳两界的语言不同，此时的魂“除了唱出的歌声，听不懂任何话语”。^[8]于是，在贝木主持的丧葬仪式上，逝者的直系亲属一边烧纸钱，一边唱丧歌。丧歌即哭唱，用歌声取代哭声。丧歌高音哀鸣，低音悲怆，追忆逝者一生的辛劳，感叹其劳苦功高，惋惜其一生没有享福，后悔没能更好地孝敬逝者，祝愿逝者在冥界安好，希望其保佑子孙安康等，极尽铺排地边哭边唱，彻彻底底地发泄失去亲人的痛苦，表达自己的追悔莫及，寄托深沉的哀思。丧歌的意图性听者有二，一是逝者，二是乡党六亲。在哭唱过程中，亲属们一方面希望逝者听到自己的悲伤、悔恨、失落及思念，激发其怜悯和依恋之情，从而能同生前一样，尽心尽力保佑家里人丁兴旺，家畜平安；另一方面希望博得乡党六亲的同情，这在舆论占据道德最高点的乡村熟人社会极为重要，有助于巩固约定俗成的人际伦理。此外，通过哭唱，歌者的悲伤情感得以抒发，情绪也得到调节。这就涉及仪式歌的情绪宣泄功能，这里暂且不论。

白马藏人最为欢快的仪式歌是酒歌，主要在春节、婚礼、建房等大型集会场合咏唱，

边唱边喝自酿的咂杆酒。酒歌有独唱和男女对唱两种。独唱的酒歌，其演唱者一般是受人尊敬的男性长者，用幽幽的白马古语咏唱，歌词内容多为生存知识和生活经验，让在座者肃然起敬；男女对唱的酒歌，其起头者也是受人尊敬的男性长者，然后，众男声接唱，随后女声加入。这样的角色分配，体现或者说维持一种男女有别、长幼有序的社会秩序。男女对唱的歌词是在传统歌词基础上，依据场合需要、社会关系亲疏，间或插入即兴而作之词，一边彼此敬酒一边一唱一和，把心里的快乐和憋屈唱出来，希冀得到对方的理解和回应，彼此之前的误会，乃至不和，在这种坦诚的歌声交流和真诚的双目对视中和解，双方和好如初。在音质方面，男声高亢、苍凉，女声热烈、华丽，音调忽而平缓，忽而陡高陡低，带有明显的喉腔颤音和滑音 a-i-。歌者频繁使用滑音和颤音，沉浸在发自内心的叹息声中，给热烈的酒歌增添了一份苍凉感；听者无论男女，都会发出 a-i- 的滑音来应和，表达理解、赞同之意。

介于忧郁和欢快之间的白马藏人仪式歌是充满了神圣感、庄严感的祭神歌，其中滑音和颤音的使用更加频繁，衬托出虔诚的宗教气氛。池哥昼傩舞表演时，众人伴唱《玛知玛咪萨敛叨》[ma³¹dʒ⁵³ma³¹mi⁵³sa⁵³lie³¹ndo³¹]^①，唱词只有一句：“玛知玛咪萨敛叨”，意为“祈求山寨的人们吉祥平安”。每两遍依据曲调的抑扬自成一个乐句，在众人高亢的合唱声中不断重复，一咏三叹，如同咒语。每次重复都以深沉的滑音 a-i- 叹息结尾，不断增加希冀、祈求的强度和力度。在场者无论本族男女老少还是族外观众，都不约而同地被感染，被带入到情感浓烈的宗教气氛中，不由自主地跟着众人的旋律，唱起“玛知玛咪萨敛叨”，庄严、神圣感油然而生。在一片辽阔而悠长的祈祷声中，众人自己被自己感动了，似乎在场的神灵也被感染，心领神会众人的诚心和希冀，在感动中情不自禁、自觉自愿地担负起保护这一方水土和黎民百姓的重任。就这样，舞者、歌者、观者的目的达到了，大型傩舞祭祀在人们的心满意足中结束。

四、社会关系作为意动性的原动力

可以看出，民间仪式歌无论是以施为句为主的歌词句式，还是“歌者对听者说”的表达模式、歌词与歌唱本身所表达的情感意义，均围绕歌者和听者的社会关系展开。歌者与听者之间的关系包括人与人、人与神、人与鬼等关系。其中，人是具体的，且人与人之间在空间上接近，使得人与人之间的关系亲近，但空间上太近也会产生人际矛盾。因此，唱给人听的民间仪式歌如酒歌、婚嫁歌等对男与女、长与幼、内与外、上与下等社会关系

^①2015年3月5日在文县铁楼藏族自治县草河坝村“池哥昼”傩舞仪式上，众人演唱。

予以规范化，进而将这种约定俗成的人际秩序渗透到每位成员，使其认同并接受该人际秩序，安然处于该人际网络，是故基于巩固社会关系的酒歌之情感基调是世俗的、亲近的，也大体上是愉悦的；而一位亲属的离世便意味着一种亲近的关系的破坏，情感意义的丢失，社会秩序的打乱，所以丧歌的情感主基调是充满忧伤、寄托哀思的。可见，无论是欢乐的酒歌，还是最悲伤的丧歌，其言外之意落在社会关系：对于磨损以及缺失了一环的人际关系所作的“修补术”^[9]。

祭神歌是唱给神灵听的，处理的是人与神的关系。人与神之间是不对等的，表现为具体与抽象、无能与能、求助与被求助的关系。人是具象的，神是抽象的；人面对灾难苦厄时无能为力，神却无所不能。但神不是一善到底的菩萨，而是与人一样有个性的，有喜怒有偏好有狭隘有善恶的人格神。比如白马藏人崇拜的神中，杨氏爷^①最恨小偷，一定会狠狠地惩罚小偷。所以，家中凡有失盗，一定拜杨氏爷。神在开心时能帮人驱除灾殃，发火时降灾于人；跟人一样，神都好吃好喝，喜欢听好话，所以祭神必先准备酒菜牺牲，吟诵颂歌，使其愉悦，之后神才会自觉自愿地帮人驱邪祛病。故此，祭神歌一定是讲究的，仪式感极强，热忱且不失庄严。人们把内心最崇高的敬意用最虔诚的圣歌传达给神，希冀神的心领神会。

咒章是专为鬼怪念唱的仪式歌，处理的是人与鬼的关系。人与鬼之间是不对等的相互刑克关系。人是鬼的攻击对象，不经意间遭其暗算，即人与鬼是被害与害的关系，所以人对于鬼总是充满了恐惧，但是又没有能力对付，无奈之下，只好请巫师作法，寻求神的仲裁和帮助。故此咒章是严厉的，苛责的，命令式的乃至恐吓式的，以期吓退鬼，让疾病灾祸也随着鬼的消失而立即消退。如果说祭神歌是用温婉的方式增加语力，那么咒章则是用最刚硬、最不容置疑的语气暴力式地给歌词强加言外之力，希冀言后之果的马上实现。总之，旨在娱神的祭神歌与意在恐吓的咒章所体现的神一人一鬼之间相互制衡的关系，是人面对难以理解的生命本身，在实用主义心态下做出的无奈妥协和权宜之策。

同时，祭神歌和咒章反映的神一人一鬼之间权力上的不平等和社会等级差异也体现在白马藏人的日常观念中。他们认为有三个等级的世界，上界是天，生存环境舒适，住的是神；下界是地狱，生存环境差，游荡着鬼；人居于不好不坏的中间。虽然神有个性有偏好，但是神格总体上比较高尚；神界也有等级，比如天神的级别最高，家神和行神次之，庙神最低；请天神时，庙神，行神、家神等都要在巫师的指引下出门列队迎接；神各司其职，艺人拜行神，猎人拜山神，家庭主妇拜灶神。与神及其居住的天界相比，地狱是邪恶的汇集地，居住在地狱的鬼境遇差，在这种环境中培养的鬼格也恶劣。鬼界也有等级，处

^①杨氏爷也叫杨四爷或杨氏（四）大将，是铁楼藏族自治县藏、汉共同敬奉的神灵。

于最低等级的鬼数量最大，生存条件最差，这里的鬼与鬼之间是一种弱肉强食，适者生存的竞争关系。他们通常是麻烦的制造者，通过各种手段向境遇较好却能力有限的人制造灾殃，索要食物钱财。^①

由此可见，白马藏人建构的神界、鬼界是人类社会的延伸，他们关于人与神、人与鬼的关系归根结底还是人的社会关系之投射，即小范围的人际关系拓展到广阔的社会结构。首先，神、鬼都是人基于自身的生存经验以及当下的社会结构而想象、建构出来的无形无相的神秘存在。神、人、鬼的三界之分事实上就是人类等级社会的缩影。神界有如人类社会结构中的上流社会，制定规则并实施规则，是社会秩序的维护者；人界如同平民阶层，有家有口，过着老实本分的小日子；鬼界是社会最底层，是一群无家可归、刁钻难缠的盲流，以欺负老实本分的平民为生存手段。为了解决这一社会问题，维护三界秩序，沟通三界的媒介——巫师应运而生。巫师借助法器、圣歌，请秩序制定者和维护者出来维持秩序；有了神的帮助，辅之以法器和咒章，巫师一边恐吓鬼怪，一边也给鬼怪赠以美食和盘费，让它们在得到一定好处的同时，知难而退，还人界平安。由此，言后之果实现：失衡的社会秩序得以恢复，被损害的社会关系得以修复。

参考文献

[1]Roman Jakobson. *Closing Statement: Linguistics and Poetic*, in Thomas A. Sebeok (ed.). *Style in Language*. Cambridge: The M.I.T. Press, 1960, pp.353-357.

[2][3][5]J.L.Austin. *How to Do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press.1962, pp.1-3、pp.98-99、pp.107.

[4]赵毅衡：《广义叙述学》，四川大学出版社，2013年版，第57页。

[6]陆正兰：《歌曲与性别——中国当代流行音乐研究》，中国社会科学出版社，2013年版，第32—33页。

[7]宋西平：白马人的民歌《花儿俏》及其他，《四川戏剧》2009年第4期，第41—43页。

[8]汪丹：愉悦、哀思与迷狂：白马藏族歌谣的情感体验，《学术研究》2011年第5期，第42—46页。

[9][法]克洛德·列维-斯特劳斯：《野性的思维》，李幼蒸译，商务印书馆，1987年版，第23页。

^①2019年10月24—26日在文县铁楼藏族自治乡入贡山村，神案画师班杰军（男，37岁，农民）讲述的神案中的神鬼形象、职责及其关系。

作者

张淑萍，兰州城市学院外国语学院教授，主要研究方向：民间文化与符号学。

杨么梅，文县职业中等专业学校一级教师，主要研究方向：白马藏族民歌舞蹈。