

荷马史诗的传统与独创

——评口头程式理论

陈戎女

按通行的说法，两部荷马史诗《伊利亚特》和《奥德赛》大约于公元前八世纪左右完成，由行吟诗人口口传唱。根据广为流行的庇西斯特拉图理论，七圣贤之一的雅典僭主庇西斯特拉图（Pisistratos）或其子希帕库（Hipparchus）是第一个记录整理荷马史诗的人，荷马的诗篇被划分和编排为《伊利亚特》和《奥德赛》两部¹，遂有了“庇西斯特拉图修订说”（Pisistraten Recension）。²庇西斯特拉图或其子正式将荷马史诗引进雅典，不仅首次将史诗加以编订，而且把表演体制化（前六世纪下半叶）：在泛雅典娜赛会（Panathenaea）³上举行荷马史诗的表演，整个表演（rhapsoidos）由多位吟唱者接力完成，从头至尾按顺序将荷马史诗吟唱完成，不允许偏重某一部分，第二位表演者必须在第一个人结束的地方开始。⁴公元前三世纪至前二世纪，经亚历山大城学者编订，两部诗各分为二十四卷，便成了今天我们所见到的面貌。

荷马史诗是“过去之诗”，其意不仅指史诗的主题内容大多是往昔的英雄及其业绩，诗人似乎由缪斯女神赋予灵感而作诗，缪斯女神象征性地成为诗人的记忆之泉和传统。⁵从这个古老的神赋论出发，关于荷马史诗的传统，首先就碰到史诗创作的问题：如此有艺术感染力的史诗如何产生？或者换成典型的“荷马问题”（Homeric Question）的问法：《伊利亚特》和《奥德赛》的诗人（们），在欧洲文学传统的初期，他（们）如何创制出这两部伟大诗篇，更多

¹ 维柯，《新科学》，朱光潜译，商务印书馆1989，第465-466页。

² 一般认为，庇西斯特拉图为了维护雅典在编制时添加了一些诗行，如《伊利亚特》卷二“点将录”将埃阿斯与雅典相提并论（《伊利亚特》2.557-558），被认为是出于政治理由，庆祝雅典当时从Megara赢得萨拉米岛，不过Whitman不同意此种说法（C. Whitman, *Homer and the Heroic Tradition*, Cambridge: Harvard University Press, 1958, pp.70-71）。

³ 泛雅典娜赛会是雅典最盛大的节日，每四年举行一次，持续7日，公元前六世纪形成。参加庆祝此节日的不惟雅典人，而是所有爱奥尼亚人（Ionians, 见Gilbert Murray, *The Rise of the Greek Epic*, fourth edition, London: Oxford University Press, 1934, pp.188-89）。

⁴ G. Murray, *The Rise of the Greek Epic*, p.188。除了庇西斯特拉图理论，另一种荷马史诗源起的神话解释的主角是斯巴达的立法者吕库古。据说吕库古游历爱奥尼亚时从一位史诗吟诵者那里得到荷马史诗，发现诗中包含政制与纪律的教诲，就热切地抄录下来，装订成集，约公元前700年带回斯巴达。“第一个使荷马史诗广为流传的人确实是吕库古。”（见普鲁塔克《希腊罗马名人传》（上）中“吕库古传”，陆永庭等译，商务印书馆，1990，第90页。）

⁵ A. Ford, *Homer: The Poetry of the Past*, Cornell University Press, 1992, pp.6-8.

依传统还是靠自身的创造力？对这些问题的解答，涉及十九世纪直至二十世纪的古典语文学、口头诗学、民俗学以及文学批评中的荷马研究。尤其从二十世纪三十年代口头程式理论开始，荷马研究出现新的研究取向，其持续的影响力（后来的荷马文学批评也概莫能外）一直延续了几十年。

一、口头程式理论引发的争论

1795年，被誉为现代荷马研究之父的伍尔夫（F. A. Wolf）发表论文《荷马引论》（*Prolegomena ad Homerum*），由此引发十九世纪“统一派”（unitarians，又作单一论派）和“分辨派”（analysts，又作分析学派）之间旷日持久的论争。虽说维柯已断定“荷马不曾用文字写下任何一篇诗”，但伍尔夫仍询问“荷马会书写吗？”按他的观点，荷马史诗的文本出自更晚的一些编辑之手，是他们在庇西斯特拉图时代编辑整理出有统一构思的荷马史诗，据此推之，荷马应该是口头创作诗人。这是帕里之前口头理论源起的一个十分重要的影响因素。⁶伍尔夫之后，统一派和分辨派就存在一个还是多个荷马进行了激烈论辩，纵贯十九世纪的“荷马问题”研究。⁷在此学术背景下，帕里（Milman Parry）⁸在二十世纪二、三十年代独辟蹊径，提出荷马史诗是口头传统的产物，并用前南斯拉夫的口头英雄诗歌实际的田野调查，验证他的假设，其研究成为“荷马问题”史上的重要一环，⁹甚至标志着现代荷马研究的第二个伟大的转折点。¹⁰

二十世纪的荷马史诗研究史上，“帕里—洛德理论”，或曰“口头程式理论”（Oral-Formulaic Theory）¹¹是一块里程碑，无论赞同还是反对，后起的荷马研究无不以该理论的若干问题为研究出发点。在帕里和其弟子洛德（Albert B.

⁶ 弗里（J. M. Foley），《口头诗学：帕里—洛德理论》，朝戈金译，社会科学文献出版社，2000，第8-10页。

⁷ 十九世纪的荷马研究基本是高等考据学（Higher Criticism）的天下，古典语文学者对文本的考据细致入微，但研究面似嫌狭窄。二十世纪的荷马研究被若干学科细分，如东地中海史学、文化和自然人类学、比较宗教学、比较民俗学、地形学、纸莎草学、考古学、语言学，口头诗学只是其中一员。这些研究对于了解希腊史诗发展的时代和环境作出了贡献（C. Whitman, *Homer and the Heroic Tradition*, p.8）。

⁸ 帕里被誉为“荷马史诗研究的达尔文”（H. T. Wade-Gery语），1935年因车祸去世时年仅33岁，彼时为哈佛大学希腊语文专业的副教授，20世纪古典学和荷马研究的重要人物之一。帕里的古典学研究全部集中于史诗传统，1928年他在巴黎大学所写的博士论文就着手分析荷马史诗的修饰语、程式和音律，后改变了某些方面的荷马研究。1933-35年他两次前往南斯拉夫共和国，目的是通过对尚存活于世的英雄史诗的考察，检验他对荷马文本研究的成果是否站得住脚。具体的成果包括他所收集和抄写的塞尔维亚克罗地亚英雄诗歌及其笔记。他的研究成果由其子亚当·帕里1971年辑书刊行。

⁹ 纳吉，《荷马诸问题》，巴莫曲布嫖译，广西师范大学出版社，2008，第14页。

¹⁰ C. Whitman, *Homer and the Heroic Tradition*, p. 4.

¹¹ 纳吉不同意把帕里、洛德二人的诸多创见框定为特定的“口头理论”（the oral theory，见纳吉，《荷马诸问题》，第26页），但毋庸置疑的是此二人的研究实质性地更新了荷马问题研究的思路，虽然其理论的衍生内涵早已超出“口头”、“程式”这两个元素之外，但学界多以“口头程式理论”指称，故从之。

Lord) 看来,《伊利亚特》和《奥德赛》虽以书面形式保留至今,但史诗保留了口头表演的创作模式,他们从文本分析和口头诗歌的类比(南斯拉夫活态的口头史诗的田野调查)两个研究方向得出结论:荷马史诗是高度程式化的(formulaic),而这种程式来自悠久的口述传统(oral tradition),正是口述传统的过程产生了荷马史诗。

按帕里—洛德理论,荷马史诗是口头传统而非书面文学的产物,荷马作者的问题就被淡化了。帕里的荷马研究突出了两个方面:传统性和口头性,或曰“传统的荷马”和“口头的荷马”,尤其以后者为重。他的看法是,对口头诗歌的理解,只能来自关于口头诗歌产生方式和实际运作的知识,绝不能建立在其他理论(如书面诗歌或文学)的基础上。《伊利亚特》和《奥德赛》的风格乃传统风格的直接证据,是词句本身的系统化,以及系统化中技巧在诗句构成上所占的数量,荷马史诗因而被归之为“传统的口述风格”。¹²帕里完成对荷马诗歌文体特点的考据后意识到,这只能在一定程度上获得对口头诗歌运作过程的了解,彻底的认识只能从活态诗歌的实验文本去探求。这便是他和洛德后来实地录制和考察前南斯拉夫口头史诗传统的缘由。

帕里—洛德的口头诗学关键性地把荷马史诗纳入口头诗歌传统的演进过程中,从而再次引发荷马研究中一个纠缠至今日的问题:荷马史诗的创作更多依赖一种传统,还是艺术家的原创力。论争的一方主张荷马是按审美尺度驾驭其创作,另一方则更多注重于演证荷马习语的效用性和动态性力量。论争的核心依然是那个由来已久的老问题——原创性与传统惯例的对立。¹³(如一些德国学者指摘帕里—洛德的口头理论忽视了诗歌的艺术性和想像力。)围绕口头理论的争论一直贯穿着惯例与原创性的对立,效用性与审美性的对立。譬如,荷马选择某个特定的词汇,是简单按惯例和程式去配置韵律,还是基于审美的自觉意识。由于双方各执一词,在帕里提出其学说后的五十多年里,也未就此问题达成最终的共识。

口头程式理论可视为形式主义和结构主义的一个变型,倾向于将侧重点放在文本而非语境上,通过对同一部史诗的不同部分作审慎深细的比较考察,确定其程式和主题。它的主要缺陷,如众多批评者所言,是把史诗的传统程式呈现

¹² Milman Parry, *The Making of Homeric Verse*, A. Parry (ed.), Oxford University Press, 1971, p.314.

¹³ 从二十世纪六十年代起,美国的古典学研究杂志《耶鲁古典研究》(Yale Classic Studies)成为围绕荷马和口头理论展开论战的阵地。

为一个过于机械的过程，对此，后来的研究者思考的是，如何将荷马从帕里过于机械的理念中解救出来，将文学的创造性重新归还给荷马史诗。

二、帕里：程式

口头程式理论的精髓，是构成帕里—洛德理论基本骨架的三个结构性单元，即程式（formula）、主题或典型场景（theme or typical scene）、故事型式或故事类型（story-pattern or tale-type）。借由这几个概念，帕里—洛德理论解释了那些口头诗人何以能够表演成千上万的诗行，何以具有流畅的现场创作能力。

1、口头诗歌运作中的“程式”（Formula）

帕里的荷马研究是从文本的文体特征开始的，通过对《伊利亚特》和《奥德赛》分别截取的25句诗行的细致梳理，他归纳出荷马史诗创作方法的一般理论。帕里对程式的定义如下：

荷马史诗中的程式可被定义为，在相同的步格（metrical）条件下有规律采用的一组词语，用以表达一个特定的基本观念。¹⁴

程式概念最重要的，是强调了音韵的效用性。按帕里的思考，荷马史诗中大量程式的出现，仅仅是因为口头诗人在某一特定位置对音韵的考虑。荷马史诗是长短格六音步（dactylic hexameter）诗律，这是长—短—短重复六次（六音步）的诗律，意即每一诗句皆有六节拍，而每一节拍由一长两短音节或两长音节构成，明确的韵律形式使诗句分割为可预期的长短单位。史诗诗人就是学习如何把这些配合长短单位的程式构架起来，从而练就了一种高度发达的制作长短格六音步诗的技巧。

帕里选取的分析切入点是关于荷马神祇和英雄的“名词—特性形容词的程式”（noun-epithet formulas），它们在史诗中随处可见。史诗诗人究竟是出于什么样的目的选用某一形容词修饰其人物？按帕里的理解，当荷马说“宙斯般的阿基琉斯”，“神样的奥德修斯”时，这绝非诗人对人物的特性感兴趣，而是行文处的音韵要求这样一个修饰词。所以，诗中固定的人物饰词纯粹是装饰性的¹⁵而非有确切指涉的涵义。这可以解释，同一个人、同一种物的修饰语在诗中不同地方大多雷同，阿基琉斯是“捷足的”，大海是“多游鱼的”，黎明是“带玫

¹⁴ M. Parry, *The Making of Homeric Verse*, p.272.

¹⁵ 同上，p.305.

瑰色手指的”。在帕里看来，荷马使用套句或修饰语时，并非对修饰主体的某个特征有兴趣，唯一的考虑仅仅是诗律的安排。“帕里坚决反对那种现代观念，即认为特性形容词的采用，仅仅是或主要是依据它们所处的特定位置的适用性，而赞同这样的见解，即它们的功用就是出于迎合步格的要求。”¹⁶程式是传统的。我们在诗中找到的程式越多，诗由单个诗人创作的部分就越小。但程式的问题并非文学影响的问题，品达有可能受荷马的影响写出类似荷马史诗的诗句，但荷马史诗采用程式化的诗句只是因为不改变其音韵值。¹⁷

荷马史诗或口头诗歌的创作由此可见端倪：简单地说，“名词—特性形容词”一旦被归入适当的音步（或步格）位置上，在口头诗人的创作中就演变成每一位歌手采用并传授下去的特殊句法的一部分。换句话说，诗人可以通过任何一个恰当的程式，将形式与基本观念连接为一体，从而结构出成百上千的诗行。¹⁸后期的希腊诗歌和拉丁诗歌就没有出现真正意义上的“名词—特性形容词的程式”。

帕里认识到，程式与单纯的重复不是一回事，差异的原因在于程式的系统化和效用性，为此他比较了荷马史诗中程式的运用和莎士比亚的诗行用重复增加特殊效果，这两者间的不同。¹⁹由此，帕里提出了“程式系统”（formulaic system），它是“由两组或更多组的程式构成的一组短语（phrases），具有相同的音韵值，并且在含义和用词上至为相似，以致诗人不仅将它们视作单独的程式，而且也视作一种特定类型的程式，加以使用”。²⁰帕里再次检视了荷马史诗里的“名词—特性形容词程式”的系统，发现它们具有一定的长度（取决于程式的数量），并遵行俭省（thrift/ economy）原则。²¹帕里对《伊利亚特》开篇的25行诗句逐字逐句进行了文本分析，发现这25行诗句中的程式，原封不动出现在史诗其他地方的竟然有29个，而他截取分析的《奥德赛》文本中更高达34个。²²这表明，这些风格化了的表达，远非出自特定的审美目的，而是诗人传统句法知识的表征，同时还表明他高度依赖传统句法，并且系统化地遣用传统句法。²³

¹⁶ 弗里，《口头诗学：帕里—洛德理论》，第52页。

¹⁷ M. Parry, *The Making of Homeric Verse*, p.274.

¹⁸ 弗里，《口头诗学：帕里—洛德理论》，第54-56页。

¹⁹ M. Parry, *The Making of Homeric Verse*, pp. 272-274.

²⁰ 同上，p.275.

²¹ 同上，p.276.

²² 同上，p.304.

²³ 要注意的是，名词—特性形容词的程式虽然提供了荷马史诗句法系统化的最好证据，但程式并非此一种，它们在荷马史诗中实在是太多了，所以帕里建议只能对那些典型的表达作分析。（弗里，《口头诗学：帕里—洛德理论》，第68页。）

而荷马史诗中如此众多的程式化表达，无非说明荷马（们）只有一个需求：以口语吟制诗行的需要。²⁴

帕里的程式研究表明，荷马的风格完全依传统而来，并且采用的是口头的诗歌创制方式。然而，荷马史诗的口头创作并非一般意义的文学创作，而是有一个史诗传统透过表演的吟游诗人即兴创作，在特定之社会脉络中产生。无论何时，有史诗故事表演时，便是不知名之传统与个人天分之间互动的结果。每一次的作品生产，某种意义上乃是新的、原创的。但，不管帕里如何强调口头诗人的表演是一种创作，无法否认的是，当诗人被描述为从程式词库里不假思索地撷取诗行，放弃了任何自创诗句的想法，这种口头表演很容易被归入因循传统的模仿，而非真正意义的文学创作（哪怕是口头的）。帕里干脆就提出过，风格的个人性独创性对荷马而言毫无意义，基于荷马风格的口述性质，口头诗人并不想寻找独一无二的表达方式。²⁵

帕里的程式理论把荷马研究的焦点从诗人转向史诗传统，于是乎，作者的问题、原创力的问题，便消失无踪，代之而起的是一个（口述）作品如何被产生及流传，诗作基本上被视为一种无名传统的集体产品。而持其他意见的古典学者认为，荷马史诗传统确是一种口头遗产，但基于荷马史诗遗留至今的书面性质，即便是口头传统，它的高度艺术性仍必须归功于书面作者。

2、活态口头诗歌的描述和验证

帕里对荷马史诗的研究结论，使他把眼光放到其他同属口头传统的诗歌上面，此时，对口头诗歌实际运作过程的细致了解和实地考证成了当务之急。所有早期的希腊诗歌（包括荷马的诗）都是口头的，只有彻底了解了口头诗歌的运作过程，它们才可以被恰当地认识、批判和编辑。而这种认识对其他时期的诗歌如盎格鲁-撒克逊、法国、挪威的诗歌也同样适用。帕里前期对荷马诗歌文体特点的程式研究已经为考证口头诗歌运作过程做好了铺垫，但其他一系列问题有赖于实际的田野调查来验证。萦绕在帕里脑海里的问题是：口头诗人的个体创作与整体的传统诗歌的依赖关系；演唱的稳定性和变异性（因时间和地点的不同产生的变异）；诗歌的传播（发展和衰亡），素材的来源等。此时帕里恰好受到拉德洛夫（V. V. Radlov）研究突厥人的田野作业的启发，他强烈感受到，理论的

²⁴ M. Parry, *The Making of Homeric Verse*, p. 317.

²⁵ 同上, p.317, p.324.

成立不仅需要固定的文本分析的支持，而且需要直接观察活态诗歌的验证，这就是他和洛德后来实地录制和考察前南斯拉夫口头史诗传统的原因。

帕里的意图是：在前南斯拉夫活态的口头英雄歌的现场实验中，检测从荷马诗歌的文本分析中推导出来的理论认识。²⁶正如前南斯拉夫英雄史诗的句法是口头的，传统的，希腊英雄史诗因而也必定是口头的和传统的。特别要注意的是帕里从前南斯拉夫歌的文化中采集史诗，他的目的着眼于“表演”——真实的表演，这种真实是歌的听众赋予的。洛德的《故事的歌手》着重强调“歌手”，也反映出表演是关键。一直到九十年代纳吉撰写《荷马诸问题》时，“表演”俨然已成为研究口传史诗的“首要问题”。²⁷而表演正是区别口头诗歌与书面诗歌的分水岭。从帕里和洛德搜集的诗歌可以看到，在活态的口头史诗表演中，传统的传递和歌手的创造是一次性同时完成的。表演者同时也是创作者，无论表演什么，他都要再创造；他即兴表演的艺术牢牢植根于他对传统要素的把握。

帕里和洛德对前南斯拉夫英雄史诗的描述不仅呈现了口头诗歌的运作过程，而且特别强调，歌手的表演和创作将传统与个性融为一体。这种说法当然是针对帕里的程式研究（或者说整个荷马研究）中出现的那个老问题：传统与原创的对立，效用与审美的对立，至于它是否解决了这个问题，则另当别论。不过，帕里比较不同的口头诗歌传统的研究路向开启了此后民俗学中口头传统研究的先河，对美国民俗学研究（如民间文学样式和各种传统的研究）有很大影响。民俗学的重要理论方法——民族志诗学和表演理论，也孕育于帕里—洛德学说。²⁸但是，按这一思路下去的荷马研究越来越注重口头性和田野作业，荷马史诗文本的艺术性被搁置一旁。荷马研究愈加成为民俗学的实证研究，越少获得文学研究的眼光和意义。

三、洛德：主题

帕里英年早逝，其未竟的学术事业后由他的同伴兼学术继承人洛德完成并发扬光大。洛德对荷马史诗的研究取向总体上与帕里一脉相承，但在具体分析中有实质性的推进。他里程碑式的作品《故事的歌手》（1960）被誉为“口头理论之圣经”，是口头诗歌研究的原创性著作，揭示了口头诗歌的内部运作机制。此书

²⁶ 弗里，《口头诗学：帕里—洛德理论》，第73页。

²⁷ 纳吉，《荷马诸问题》，第12页。

²⁸ 纳吉，“《故事的歌手》再版序言”，尹虎彬译，中华书局，2004，第18页。

开篇即言：“荷马是我们的故事的歌手（singer of tales）。而且在一个更大的意义上，荷马也代表了从洪荒难稽的古代直至今今天所有的故事的歌手”。²⁹洛德旨在强调，歌手（包括荷马）属于口头史诗演唱传统的一部分，此书研究的就是口头叙事诗歌创编的各个环节和过程，歌手们创作、学习、传递史诗的方式。

对荷马史诗的分析，洛德首先沿用了帕里对程式的定义，又做了自己的补充。³⁰他将程式的累积视作口头诗歌语言的一种类型，并且寻找具有一定长度的程式系统。由此，洛德逐渐明确了他与帕里不同的分析单元——主题。³¹

撰写《故事的歌手》之前，对主题这个叙事单元，洛德已有长达几十年的钻研摸索，³²最终其完整的思考见于《故事的歌手》。洛德对主题的定义是“在以传统的、歌的程式化文体来讲述故事时，有一些常使用的意义群……称为诗的‘主题’（theme）。”³³从他对前南斯拉夫口头诗歌和荷马史诗的主题分析，可以抽括出主题的三个特征：首先，主题虽用词语来表达，但它们不是词汇群，而是成组的观念群，叙事单元的核心是相互关联的观念；其次，一个重要的主题可能采用多种形式，它们的结构有压缩、分化、增补等形式上的变化，歌手会创新以顺应观众的需要；再次，主题既具有歌手个人的风格，同时又和诗的具体语境相关，主题的出现取决于诗人认为它们在何处是适用的。³⁴简单说，主题是一个叙事的程式，是内容的一个基本单元，它并非静止的实体，“而是一种活的、变化的、有适应性的艺术创造。”³⁵总体来看，洛德仍主要是从口头诗歌表演的角度，确定主题的内涵，所以他的辨析强调的是主题集结为故事的结构能力，以及歌手对这一叙事程式的娴熟运用。

具体到荷马史诗的阐释，洛德首先提出，“《伊利亚特》的基本模式与《奥德赛》是相同的；它们都是关于这样一个故事：一个远离家乡的人，因他的离去而

²⁹ 洛德（Albert B. Lord），《故事的歌手》，尹虎彬译，中华书局，2004，第38页。

³⁰ 洛德指出，荷马史诗中，“程式并不限于常见的属性形容词和经常重复的诗行，程式无处不在。”而且程式化的表达在口头民歌手那里如此完美，具有丰富的表现力，“程式化的表达方式是一种复杂的、精妙匀称的艺术手段。”（同上，第204页。）

³¹ 当然，帕里在其程式的分析中也提到了主题（M. Parry, *The Making of Homeric Verse*, p. 272），但分析力度远不如洛德后期的主题研究。

³² 早在三十年代，洛德就提出，荷马文本的不一致是主题的双重特性——一种确定的稳定性和一种自足的调节性造成的。此时他把主题定义为“歌手经常运用的一个题旨单元，一组意义观念，不仅用于某一特定诗作中，而且用于整个诗歌创作之中（转引自弗里，《口头诗学：帕里—洛德理论》，第89页。）。”五十年代洛德对主题单元的定义有所推进，主题是“在传统口头诗歌中，一个反复出现的叙事的或描写的要素，它不受限制，不像程式那样要受到考虑步格的约束（转引自弗里，《口头诗学：帕里—洛德理论》，第90页。）”。进而他分辨了“基本的主题”和“装饰的主题”，提出荷马修饰典型场景的技巧，显著凸现在其对传统风格的整体把握中。

³³ 洛德，《故事的歌手》，第96页。

³⁴ 洛德，《故事的歌手》，第97, 115, 136页。弗里，《口头诗学：帕里—洛德理论》，第100页。

³⁵ 洛德，《故事的歌手》，第136页。八十年代洛德对典型场景与主题之间作了区分，典型场景并不包括任何程度的词语对应；然而主题在很大程度上要求词语的搭配。

给其所爱的人带来一场浩劫，他终于重返故里，报仇雪耻。”³⁶但基本模式的相同并不等于说《伊利亚特》和《奥德赛》的故事类型或故事型式无分轩轻。大体而言洛德以为，《奥德赛》的故事型式是荷马时代的许许多多“回归歌”之一，奥德修斯的回归故事与阿伽门农和墨涅拉奥斯的回归故事交织在一起，相互指涉。³⁷洛德以平行研究的类比方法比较了《奥德赛》中的几层回归故事和前南斯拉夫的回归故事。他发现，不同地方的回归故事模式中有很多典型的主题：缺席、劫难、儿子（及其成长）、释放和重归、冥府之旅、婚礼或求婚者、伪装、说谎故事、相认、复仇。《奥德赛》中，这些主题以平行、套迭、重复的方式，一一出现。而讲述特洛伊战争的《伊利亚特》，在研究了许多民间诗歌的洛德看来，更多意义上是“一个抢夺和营救新娘的故事”（海伦、克律塞伊丝、布里塞伊丝都属于被抢夺的新娘），或者说，是把抢夺新娘的主题吸引到战争故事上来了。³⁸在这个大的故事类型下，具体出现的主题则有：愤怒、伪装、替身之死、英雄的离去和回归、详表（*catalogue*，又作名录）、死亡、世仇、营救与和解。

洛德考察荷马史诗的主题，并不纠结于文本，其着眼点仍放在荷马作为口头创作的诗人。荷马的两部史诗中有些典型事件一而再出现，如集会的主题。洛德对《伊利亚特》第一、二卷进行分析，找到七个有关集会的主题，并概括出几种集会主题的类型。³⁹不过，因洛德强调荷马史诗的表演而非创作，所以在他看来，主题的重要作用提供了诗人表演时的架构。对集会主题的分析，最终得出“荷马是个口头诗人”的结论，据洛德的理解，这句话的意思是强调荷马属于一个口头传统，而且“我们甚至不能说他‘浸润’于传统之中的。他就是传统；他就是那个实体中的完整性的一部分……他毫无疑问地是那个传统中最具天才最夺目的一个组成部分。”⁴⁰通过对那些重复出现的主题（如集会）的研究，洛德以为，这有助于确立荷马史诗的口头性，而且有利于确证文本的阅读，有利于阐释结构的模式，还有助于提供一种围绕主题而形成的氛围，这种氛围与围绕程式的氛围相呼应。

至此我们已非常清楚，洛德的主题研究的主旨和帕里确实殊途同归，即证

³⁶ 同上，第 267 页。

³⁷ 同上，第 228-229 页。奥德修斯与阿伽门农回归故事的相互指涉比较明显，在荷马的叙述中，阿伽门农的回归潜在地影响了奥德修斯。奥德修斯与墨涅拉奥斯的回归之相同点在于：1、两人都曾被扣留在一个岛上；2、都曾接受一位女魔（或女仙）的劝告，从另一旁者那里获得归返的信息；3、先知或神灵（旁者）告诉了他们长生不死的秘密，如何克服归返的苦难等。同上，第 238 页。

³⁸ 同上，第 267-268 页。

³⁹ 同上，第 210-211 页。

⁴⁰ 同上，第 212 页。

明荷马史诗（以及其他口头诗歌）的口头性，以及文本是如何受歌手诗人的表演过程影响的。洛德后期的研究也没有脱离此基本的方向，但却拓宽了研究的范围。他七十年代对故事范型（story-pattern）这种较大结构的范式的研究，使口头传统结构的研究层面，从程式提升到了故事范型上，其重点是突出了神话范型及其构形观念在我们习称的“历史”中具有决定性作用。具体而言，他对福音书的传统母题及动词对应的比较分析研究，八十年代对《贝奥武甫》故事范型的研究（与《吉尔迦美什》和《奥德赛》比较，证明传统如何在古英语语境中传承延续），无疑大大拓宽了口头史诗的研究视野。

从五十年代起，洛德就撰文反驳那种认为帕里的程式研究对荷马的天才是一种灾难的观点，实质上，这是洛德试图回答口头诗歌的传统和原创之对立这个老问题。帕里研究荷马的一个重大转向，就是把荷马从“传统的”诗人转变为首先是“口头的”诗人。洛德的《故事的歌手》当然推进了这样的思路，但最终审视传统性与口头性之间的关系时，洛德不无审慎地说：

我们已经谈了作为一种诗行和歌的建构技法的口头（oral）创作，但是，具有更大意义的问题是“传统的”（traditional）这个术语。口头的告诉我们“如何”，而传统的则告诉我们“什么”，而且，还会告诉我们“何种类的”和“何种力量的”。当我们知道一部史诗歌是如何建构的，我们便知道它的建筑材料一定是很古老的。因为传统的一个必要的特性，是寻求并保持稳定，从而保存传统本身。这种内聚性不是缘于偏狭，也不是缘于一种单纯的、抽象的艺术法则，而是缘于一种绝对的、强迫的信念，即传统所要保持的就是能够获取生命和快意的手段。传统的口头史诗歌手不是一个艺术家；他是一位先知。⁴¹

不管如何界定，对洛德而言，口头传统仍是口头诗歌中第一位的，它是口头和传统的结合，某种意义上，是创新与传统的结合。洛德以自己的研究证明，程式和主题都是口头传统的一部分，但，程式的丰富积累会表现出创造和再创造在更高程度上的变异，而作为一个整体的主题和故事亦可以产生出相同类型的大量变体。这就在一定程度上把程式、主题这些固定的诗歌结构性要素与创造性和变化联系起来。纳吉后来接续洛德的说法，进一步明确，口头传统是在“表演”（又译作“演述”）中获得生命活力，换句话说，是表演让传统与创新结合。⁴²

⁴¹ 同上，第321页

⁴² 纳吉，《荷马诸问题》，第25页。

对于洛德的学术贡献，尽管在“《荷马诗歌的形成》导言”中，帕里之子亚当·帕里对父亲和洛德之间的学术联系提出质问，认为《故事的歌手》与米尔曼·帕里当初的意图大相径庭，⁴³同时也否认了南斯拉夫传统与荷马史诗对比的意义（在他看来南斯拉夫的歌太粗糙，缺乏西方史诗那样的美学水准），不过，公道的评价都承认洛德与帕里的学术继承关系，以及洛德后期的学术研究超出其师拟定的研究计划的实质性进展。人们称赞洛德的比较研究旁征博引，将翔实充分的例证、卓尔不群的视野和深广精细的阐释，融汇并整合为一体，帕里的专长在洛德这里得到了发扬和延续。“正是因为《故事歌手》的面世，口头理论不仅仅只是一种方法论，而且逐渐成为一门学科，我们也因此可以在今天评估和历数那些受到其影响的诸多传统。”⁴⁴不仅如此，学术界越来越把帕里—洛德的学术遗产视为不可分割的一体，评价其学术价值，“自1960年《故事的歌手》出版以来，帕里—洛德遗产已经越出了古典学、斯拉夫研究的范围，甚至比较文学的学科界限。本书与广阔的文学研究的形形色色的问题相关联，无论是书面文学还是“口头”文学。”⁴⁵

就其实质而言，帕里—洛德的荷马研究更多属于二十世纪发展起来的民俗学（且后来民俗学从中获益远远超过文学研究），把口头诗歌（包括荷马史诗）当作一种民俗事象，研究的主旨是考察它是什么、如何运作，从而取代了以前探测其起源的问题。⁴⁶帕里和洛德的口头史诗研究寓于哈佛大学百多年的荷马史诗研究学统中，他们上承柴尔德（Francis J. Child）、基特里奇（George L. Kittredge），下启“第五代”传人纳吉。然而，这二位中坚人物对口头史诗、民间文学、民俗学研究的影响越过了哈佛和欧美，波及四海，无远弗届，其后，对各民族口头史诗的程式语词和活态表演的研究纷然迭起。⁴⁷二十世纪的荷马学术研究从三十到六十年代几乎都纠缠于所谓“帕里主义”（Parryism）的古典学研究和口头程式理论，后经过再次转向，纯粹的“荷马问题”才不再被视为荷马研究的终点（但这并不排除学者们直到如今仍在关心“荷马问题”，认为追问它是“不可或缺的”⁴⁸），其他各种类型——文学的、美学的、哲学的、神学的、

⁴³ Adam Parry, "Introduction to *The Making of Homeric Verse*", Oxford University Press, 1971, p.xlvii.

⁴⁴ 弗里，《口头诗学：帕里—洛德理论》，第131页。

⁴⁵ 纳吉，“《故事的歌手》再版序言”，第15页。

⁴⁶ 尹虎彬，“在古代经典与口头传统之间——20世纪史诗学述评”，载《民族文学研究》，2002(3)，第8页。

⁴⁷ 譬如朝戈金对蒙古史诗口头程式语词的分析，参见其《口传史诗诗学：冉皮勒<江格尔>程式句法研究》，广西人民出版社，2000。

⁴⁸ 纳吉，《荷马诸问题》，第8页。

人类学的、思想史的、艺术史的、女性主义的——的荷马研究渐渐兴起。⁴⁹现代的荷马研究正是在这样的学术背景下继续前行。对于二十一世纪荷马史诗的文学研究如何对待古典学和民俗学的研究遗产，它们可以给我们什么启示，就是文学研究者和批评家不得不思考的问题了。

⁴⁹ Kenneth Atchity (ed), *Critical Essays on Homer*, Boston: G. K. Hall & Co., 1987, p.2.