民族和声

同一个故事如何在不同的民族间传播

——民族融合的文学见证

□梁庭望（壮族）

汉族题材少数民族叙事诗中有不少精品，取舍得当、情节传神、语言生动、主题凸显，具有比较强的穿透力，在各族群众中流传几百年而不衰，这得力于两种艺术的有机融合。正因为汉族题材少数民族叙事诗有着其他韵文作品无法替代的多重价值，我们才更应该珍视和抢救这份宝贵的文学遗产，深入挖掘其艺术精髓与文化内涵，在传承中保护、在研究中弘扬，让这份独特的艺术瑰宝继续在新时代焕发生机

图片选自连环画《梁山伯与祝英台》，卢向荣编文，李觉、来玳珊绘画，浙江人民美术出版社，1980年6月

图片选自连环画《薛刚反唐·房州打擂》，廖泉改编，杨苇绘画，四川美术出版社，2022年8月

在中华民族的浩瀚文苑里，有一大批独特的少数民族叙事诗，它们取材于汉族的民间传说、民间故事，以及汉族作家创作的古典小说、古典戏剧等。为了论述的方便，学者们将这类作品命名为“汉族题材少数民族叙事诗”。这些作品篇章繁富、灿若群星，如侗族、壮族、苗族、瑶族、白族、仫佬族、布依族的《梁山伯与祝英台》，壮族的《唐皇》《何文秀》《毛洪歌》《文龙与肖尼》《蔡伯喈》，侗族的《丁郎龙女》《李旦凤娇》《毛红玉英》《陈世美》《三国演义》《封神演义》《刘知远》《陈光蕊》，达斡尔族的《三国歌》《莺莺歌》《水浒》，畲族的《白蛇传》，布依族的《王玉莲》等。也有部分长篇说唱类，如白族大本曲《柳荫记》《白蛇传》《秦香莲》《西厢记》、满族子弟书《长坂坡》《杨志卖刀》《洲西坡》《青楼遗恨》《借芭蕉扇》《胭脂传》《斩窦娥》《莺莺看榜》《孟姜女哭长城》，还有蒙古族的《薛刚反唐》《隋唐演义》《孟姜女》《宋江》《武松》《封神演义》《两汉演义》《刘备进荆州》、侗族的《梅良玉》等。

作为文苑中的一丛奇葩，汉族题材少数民族叙事诗可谓不同民族文化交往交流交融的重要成果，但这些长诗长期没有得到学界清晰定位。说它们是汉族文学作品，其人物、情节、语言、风格又与原作不同，于是乎，一般的中国文学史、民间文学史等著作，大都对其不予理会；说它们是民族文学作品，题材又是汉族的，于是各民族文学史也极少将其收录。这份珍贵的文学遗产，就此长期漂流在文学史的叙述之外，无处归宿，也极少被翻译面世。其实，这份遗产是中华民族多元一体格局的产物，是中国漫长历史进程中各民族文化互相吸收、交汇、融合的结晶，具有很高的研究价值和欣赏价值。

前提：各民族文化之间的互动

汉族题材少数民族叙事诗的产生不是偶然的。活跃在中华大地上的各民族，虽然曾在历史长河中产生过不少地方政权，有过兵戎相见的烽烟，但各民族统一的向心力始终是主流。通观中国的民族关系，可以用经济纽带、政治纽带、文化纽带、血缘纽带来加以概括，这些纽带把中华各民族紧紧联系在一起，谁也离不开谁。在儒家思想体系形成之前，华夏对各民族的影响就已到达边陲，春秋战国时代，百家争鸣，其影响力自不待言。秦始皇统一中国后，“车同轨，书同文”，政令统一，更便于中原文化特别是儒家思想的传播。

封建时代早期的民族观较为狭隘，如《左传》提出“非我族类，其心必异”，管仲主张“尊王攘夷”。相比之下，儒家政治上主张“仁政”“德政”，人际关系上主张用“仁”“义”“礼”“乐”来规范人们的思想行为，形成一整套道德标准。“礼之用，和为贵。先王之道，斯为美。”“道之以德，齐之以礼，有耻且格。”无论汉族还是少数民族，天子还是庶人，“壹是皆以修身为本”，即只要接受儒家的主张，就是“四海之内皆兄弟”。四海有多种说法，一般指九州或天下四方，其中《尔雅·释地》称：“九夷、八狄、七戎、六蛮，谓之四海。”这里的四海指各族居地。历史上封建王朝虽屡屡用兵，但总体以文治为先，减少了许多仇怨，这是儒家维系四域的高明之处。汉代以来实行的“羁縻”政策，使许多民族首领归顺，“闻风向化”“慕义向化”“去俗归德，心归慈母”。这种氛围有利于各民族学习中原文化。

文化的传播有多种渠道，移民、戍边、贬谪、交贸、战争、朝贡、县学，都是传播的契机。历史上的移民主要有三种：一是朝廷屯垦戍边，其中有中原的士兵、贫民和罪犯，大都拖家带口，举族搬迁；二是被迫，如曾经有汉人被匈奴、西羌等掳去为奴；三是中原战乱，汉民被迫逃难到民族地区。这些迁入民族地区的汉族百姓，带去了汉族的典籍、民间传说和戏剧，影响深远。交贸影响亦大，到边陲的汉商自然会带去汉文化，到中原经商的少数民族更是深受汉文化熏陶。传播中原文化最得力的手段当属建立府州县学。田野调查表明，越是汉文教育发达的地方，产生的汉族题材少数民族叙事诗就越多。唐宋以降，中央政权在民族地区普遍建立府州县学，推广汉文教育。例如，壮族地区在唐宋时期官学勃兴，从唐宋到明清，一共建立了13座府学，加上州学和县学，达到87所，培养了大批壮族人才。官学、书院、社学、义学以及众多私塾的创办，为民族地区培养了一大批掌握汉文的人才。通过他们，汉族大批的史书、论著、小说、戏剧得以传入民族地区。这些文化对少数民族产生了强大的辐射，对民族地区社会的发展起到了重要的促进作用。

汉族题材少数民族叙事诗的产生，正是中原文化影响少数民族地区的产物，这种影响达到了水乳交融的程度。不过，从田野调查来看，汉族题材少数民族叙事诗的作者一般不是少数民族的举人进士，而是稍谙汉文的少数民族民间艺人。他们熟谙自己民族的语言文学和历史文化，有深厚的民族文化情结，其创作出于民族的激情，而他们的名字绝大多数是不为人所知的，故而汉族题材少数民族叙事诗仍属于民间文学，具有民间文学的匿名性特征。

特征：取舍、加工、扬弃和变通

汉族题材少数民族叙事诗的特殊性，体现在以下五个方面。

首先是在题材的选择上，不是随意吸纳，而是有较强的自主选择性。北方的蒙古族、满族、达斡尔族等少数民族，吸纳的主要是与政治和战争相关的重大历史题材，如《薛刚反唐》《宋江》《封神演义》《两汉演义》《刘备进荆州》《长坂坡》《杨志卖刀》《八郎探母》《三国歌》等，都是汉族文学中的重大历史题材，其次才是从古典小说与戏剧改编而来的《三难新郎》《青楼遗恨》《胭脂传》《窦娥冤》《莺莺看榜》等。北方民族一向活跃于政坛，对政治和战争题材的偏爱是很自然的。岭南和西南的少数民族相反，他们距离中央较远，更多关注民生，故而生活尤其是感情生活相关的题材上升到首位，政治和战争题材降为次要。题材的选择和各民族的历史轨迹、生活经历、生活环境、民族风情、审美情趣、心理需求有关。他们总是选择那些能够表达自己对政治理想、美满生活的追求的题材，表达自己的是非观、爱憎观，寄托对美好未来的憧憬。对现实生活复杂现象的理解，对丑恶行径的谴责和厌恶，对勤劳、诚实、善良的褒奖，成为题材选择的准星。

其次是体裁的更新。无论是汉族的史书、小说、戏剧还是民间故事，在融合到少数民族文学创作中时，都会经历掰开、揉碎、重组的过程，形成韵体文学作品。北方少数民族主要是创作了众多情节生动的长篇说唱，南方则主要是情节曲折的民间叙事诗。在众多民族作品中，清音子弟书比较特殊，它有三种形式，即“满汉合璧”“满汉兼”和“汉语”。其中，“满汉合璧”指同一作品有满文和汉文两种文字，独立成篇，互不影响，各按自己的语言特点押韵，《孟姜女哭长城》就是这样的作品。“满汉兼”很有意思，其句子满汉词语共存，互相镶嵌，形成完整的一句。“汉语”版产生于后期，也是满汉两种语言的词汇镶嵌融合，但句中满语词全部用汉字记音，如“亚巴衣呢呀拉妈住在哪乡”，“亚巴衣呢呀拉妈”是满语汉字记音，意为“什么地方人”，整句意思是“什么地方人住在哪乡”。这说明，子弟书在格式上与汉语已经有很大区别。但区别最大的，是用蒙古、达斡尔、壮、侗、白、苗、瑶、布依等民族语言创作的长诗，使用的全部是各民族的语言和诗歌结构。如壮族叙事诗《唐王》，叙述的是隋朝到唐末300年的历史沧桑，开头是：“幼冇茂眉皆麻论，偻唱唐皇斗改闷。居他杨坚郭皇帝，天下百姓婴利殆。”这是用古壮字创作的壮族七言体排歌，汉译文意思是：“闲着没有什么讲，我们解闷唱唐皇。那时杨坚当皇帝，天下百姓喜洋洋。”从语言到诗的格式都完全壮化了。又如壮族叙事诗《梁山伯与祝英台》开头提到“茄庆四年王，号中元甲子”“古自古那时，宽自卑己位”等时间点，意思是：“嘉庆四年王，号中元甲子。在广西无事，讲英台故事。照情由来讲，村与村传扬。系前时故事，歌在己未年。”嘉庆四年（己未年）即公元1799年，至今已经200多年，这样明确的长诗创作时间是不多见的。这部叙事诗采用的是壮族典型的格律诗“勒脚歌”，腰脚韵，复沓规则特殊，每首八行，7、8行复沓1、2行，11、12行复沓3、4行，经过反复，形成3节12行，格式为：“嘉庆四年王，号中元甲子。在广西无事，讲英台故事。//照情由来讲，村与村传扬。嘉庆四年王，号中元甲子。//系前时故事，歌在己未年。在广西无事，讲英台故事。”其他民族类似的叙事诗也和壮歌一样，从语言到格式都民族化了。

第三是主题的切换。不少叙事诗的题材来源于汉族古典小说、戏剧、民间传说，但多数都没有简单复述原来的主题，而是根据自己的审美情趣进行切换。例如洪昇的名剧《长生殿》，乃受白居易的《长恨歌》和元人杂剧《梧桐雨》的启发而作，长达50出，规模宏大。剧目把李隆基和杨玉环的爱情故事与安史之乱联系起来，帝王和妃子“逞侈心而穷人欲”，造成朝政败坏，给藩镇以可乘之机，导致了自身的悲剧。错综复杂的社会矛盾和政治争斗，终使王朝走向衰落。《长生殿》对李隆基和杨玉环爱情的批判是显而易见的，并借此规劝帝王。满族清音子弟书《鹊桥》（又称《七夕密誓》）虽然取材于《长生殿》，写的却是李隆基和杨玉环在花前月下密誓：“但愿百年相偕老，决不能于中途弃却芳姿；愿只愿生生世世为夫妇，无负今宵七夕时。”这哪里像是帝王对妃子的偏爱，倒像是一对年轻情侣的海誓山盟。《鹊桥》摈弃了《长生殿》“垂戒来世”的政治说教，对李隆基和杨玉环采取了赞颂态度，着眼点在爱情忠贞。又如梁山伯与祝英台故事，揭露封建包办婚姻的罪恶，歌颂纯真自由的爱情，通过男女青年在封建制度下未能结合的悲剧，强化了反封建主题。在壮族叙事诗《梁山伯与祝英台》中，马家由财主变成了壮族土司，原来的反封建主题切换成了反土司的强权政治，与唐末《宣室志》、元杂剧《祝英台》、川剧《柳荫记》都不相同。这种主题的切换，在汉族题材少数民族叙事诗中是很普遍的。它说明，少数民族创作者常“借题发挥”，借汉族题材来表达自己的审美理想。

第四是身份的变化。汉族题材少数民族叙事诗中的主要角色，其身份往往会发生较大变化，这些变化包括人物的民族、出生地、性格特征、言语行动、心理特点等，往往是哪个民族的叙事诗，人物性格就更倾向于哪个民族。壮族有一种抄本《梁山伯与祝英台》，主角名字不变，民族却变成壮族。两人同路去学堂，祝英台想要吃槟榔。清代壮族诗人谢兰诗云：“市声喧响郡城东，贩妇如花倩倚风。多嚼槟榔街上立，迎人一笑齿牙红。”郡城东指今崇左市的旧城，槟榔在此盛行。槟榔古代又是壮族的订亲物，《白山司志》载，“土人婚姻……行聘亦以槟榔为重。富厚家以千计，用苏木染之，每八枚包以箬叶，每二三十叶为一束，缚以红绒”，以为聘礼。《岭表纪蛮》也说，壮族青年对歌连情，“约为夫妇，乃倩媒以苏木染槟榔定之”。祝英台问梁山伯要槟榔，就是暗示要梁山伯按壮族婚俗与她私订终身。在这里，人物的语言、风俗、心理都壮族化了。第二类是民族、籍贯虽是汉族，但其语言、行为、性格特征却近似于少数民族。白族西山打歌《读书歌》中，梁祝的民族虽然没有变，但白族人民按西山的特殊生活环境和民族习俗重新塑造了梁祝。在诗里，梁祝是在松树下结拜的。两人同游点苍山，携手盖学堂、造桌椅、上山砍柴、挑水做饭，俨然一对白族的劳动能手，这和原传说中人物的身份是不同的。十八相送的情节没有了，取而代之的是下棋和弹琴，方式是问答对唱：“哪个一起来下棋？梁山伯和祝英台。/什么做棋盘？青天做棋盘。/什么做棋子？星星做棋子。/棋盘摆面前，山伯不会下。/哪个一起弹琵琶？梁山伯和祝英台。/什么做琵琶？青天做琵琶。/什么做弦线？道路做弦线。/琵琶摆面前，山伯不会弹。”白族人用这样的方式，隐喻山伯不理解英台的爱情。第三类是人物的增减。人物的变化缘于不同民族表达自身情感的需要，无论其民族改变与否，人物的再塑造都是根据各民族的审美理想进行重铸的。在重铸的过程中，注入了民族的灵魂，从而使汉族地区的人物变成活跃于不同民族心灵中的形象，使该民族受众从中获得情感的共振，满足自己的审美要求。

第五是情节的改变。情节的改变是最大的改变，原原本本翻译或改编原作的几乎没有。有的是将主要情节打乱重构；有的是改变原有情节，面目全非；有的是大部分情节没有变动，但重塑了细节；有的是增加了新的情节。情节的取舍和嬗变服从于塑造人物、表达情感的需要，和不同民族的历史背景、生活际遇、心理需求、审美习惯密切相关。壮族、侗族、白族等民族将梁祝故事改编为叙事诗后，都增加了阎王断案的情节。祝英台跃入裂开的梁山伯坟，却多不化蝶，二人之魂到阎王那里等待决定命运。同时殒命的马郎也到了阎王那里，状告梁山伯夺爱。最后阎王判决：梁祝前世姻缘，当为夫妇，判二人还阳，白头偕老。这就满足了受众对婚姻美满、有情人终成眷属的心理需求。这种团圆结局在南方民族的改编中比较普遍，反映了距离政治中心较远的南方各族，传统的倚歌择配之俗仍然比较流行，人们对大团圆结局有较高期望。缥缈的化蝶虽然富于诗意，但满足不了人们情感的实际需要。云南鹤庆白族的一个梁祝故事版本，前半部分的46行诗竟是祝英台哭坟，实为一篇祭文。英台哭坟的怨气直冲南天门，弄得玉帝坐卧不宁，只得下旨迁新坟。谁知新坟裂开，英台跃入，坟合。此时风雨大作，阎王也被吹得团团转，小鬼吹得眼不睁。风雨过后，“光有花棺不见人”，梁祝二人被吹到山顶，在那里读书习术，终成眷属，实现了大团圆。这个结局在若干方面都重新进行了安排和刻画，与原作有很大不同。

清代如莲居士创作的唐宋英雄传奇《薛刚反唐》，被侗族、壮族的民间艺人改编为叙事诗，在侗族中叫《李旦与凤娇》，在壮族中有多种版本，或称《唐王》，或叫《李旦与凤娇》《李旦凤娇》。流传于广西百色的《唐王》长5000行，其题材来自《隋书》《唐书》《新唐书》《薛仁贵征东》《薛丁山征西》《薛刚反唐》等。长诗从杨坚称帝写起，直到武则天逊位、李旦复位，末尾唱道：“唐朝皇帝二十代，二百八十五年皇。唐朝始末是这样，著书立说后人唱。”长诗以《薛刚反唐》为主，作者显然意在突出正统、谴责奸臣，谴责武则天当政，因而据此做了许多剪裁，情节做了诸多变动。开头部分很简洁地用杨广弑父、抢班夺权等事谴责其荒淫无道。接下来写李世民征东，仅选择《薛仁贵征东》中的三十八回“唐天子驾困越虎城”，浓墨重彩地描绘李世民在被盖苏文追杀的紧要关头，薛仁贵出来救驾，突出功臣的勋劳。之后是长诗的重点，写李旦蒙难和崛起的过程，突出李旦和胡凤娇的爱情以及薛刚反武则天、恢复李氏江山的功劳，这部分是根据《薛刚反唐》创编的。《薛刚反唐》一共十卷100回，创编者主要从五、六、七、十这四卷当中选择和创编，先简洁描述了武则天得宠和陷害王后及其亲生儿子李旦的过程。《薛刚反唐》为丑化武则天，把李旦说成是高宗王后所生，被武氏追杀而逃难，长诗《唐王》保留了小说的这个情节，并将其作为全诗重点，浓墨重彩地加以演绎，其中不少情节都舍掉了，留下的又做了简化和更动。再如武则天最后的下场，小说第一百回写她听到李旦和马周、薛刚率军攻入午门，“吃了一惊，不觉跌倒，竟呜呼哀哉”，后被李旦“将武则天尸首扛出斩首”，长诗中则唱道：“到了八月十五晚，兵马就打进京城。捉拿则天来斩首，又杀三思报仇怨。”《唐王》的这些改变，反映了当时壮族人民较为普遍的思想观念，即称颂功臣良将、反对暴政杀戮，反映了人们对政治清平、国家安定的渴求。在壮族另一版本的《李旦与凤娇》中，李旦逃难柳州，凤娇是柳州的壮族姑娘，作品对他们爱情的忠贞给予了热烈歌颂，这种对情感的执着是壮族人最为珍视的。

汉族题材少数民族叙事诗的情节变动是一个普遍现象，引进汉族题材拓宽了少数民族的思维空间，使他们的心理需求有了新的表达方法，但这种表达必然要适应本民族的生存环境、历史机遇、民族习俗和话语方式。汉族题材毕竟是汉族社会生活的产物，不可能原原本本地用来表达各民族的需要，必须加以取舍、加工、扬弃和变通，情节的变化是必然的。

价值：见证和推动各民族文化的交流融合

汉族题材少数民族叙事诗有着多方面的价值。从文化传播学的角度看，这些作品对研究汉文化传播的条件、时机、途径和方式，对研究我国民族关系有很大的参考价值。其传播过程中的变异、增殖、衰减、变形，和其被引进时的时代背景、民族状况、思想倾向密切相关。一个民族为什么会引进某个汉族题材，一定是在民族内部有某种共同的表达需要。例如，在南方少数民族中，与男女之情相关的汉族题材占了较大的引进比重，考证引进年代，大部分是在明清时期。这期间南方民族的土司制度经历了产生、发展和衰落三个阶段，随着封建领主制的确立和汉文教育的发展，儒家的婚姻道德观念传入民族地区，对传统的、相对自由的婚恋观产生冲击，导致婚姻悲剧的发生。人们引进梁祝、毛红玉英、李旦与凤娇、文龙与肖尼、何文秀等这样的题材，意在维护相对自由的传统婚恋观，维持爱情的忠贞和家庭的稳定，目的是很明确的。从这类作品里，我们还可以研究不同民族的思想倾向、民族风情、审美特点和文化变迁，研究各自的接受美学，探讨不同民族的心理素质。

总之，汉族题材少数民族叙事诗中有不少精品，取舍得当、情节传神、语言生动、主题凸显，具有比较强的穿透力，在各族群众中流传几百年而不衰，这得力于两种艺术的有机融合。一方面，叙事诗保持了本民族传统的表现手法等艺术精华，另一方面，又引进了汉族原作的艺术手法，两者精华熔于一炉，提高了作品的艺术档次。这些作品在各民族中的功能也得到进一步扩展，其审美功能、娱乐功能、教育功能、传授功能、交往功能、表达功能、刺政功能等都得到了发挥，有利于提高民族素质。通过这些创编作品，各民族还能够从中学到许多历史知识，在文学语言上也填补了空白。正因为汉族题材少数民族叙事诗有着其他韵文作品无法替代的多重价值，我们才更应该珍视和抢救这份宝贵的文学遗产，深入挖掘其艺术精髓与文化内涵，在传承中保护、在研究中弘扬，让这份独特的艺术瑰宝继续在新时代焕发生机，成为滋养各民族文化、增进民族间交流融合的重要纽带。

（作者系中央民族大学教授）