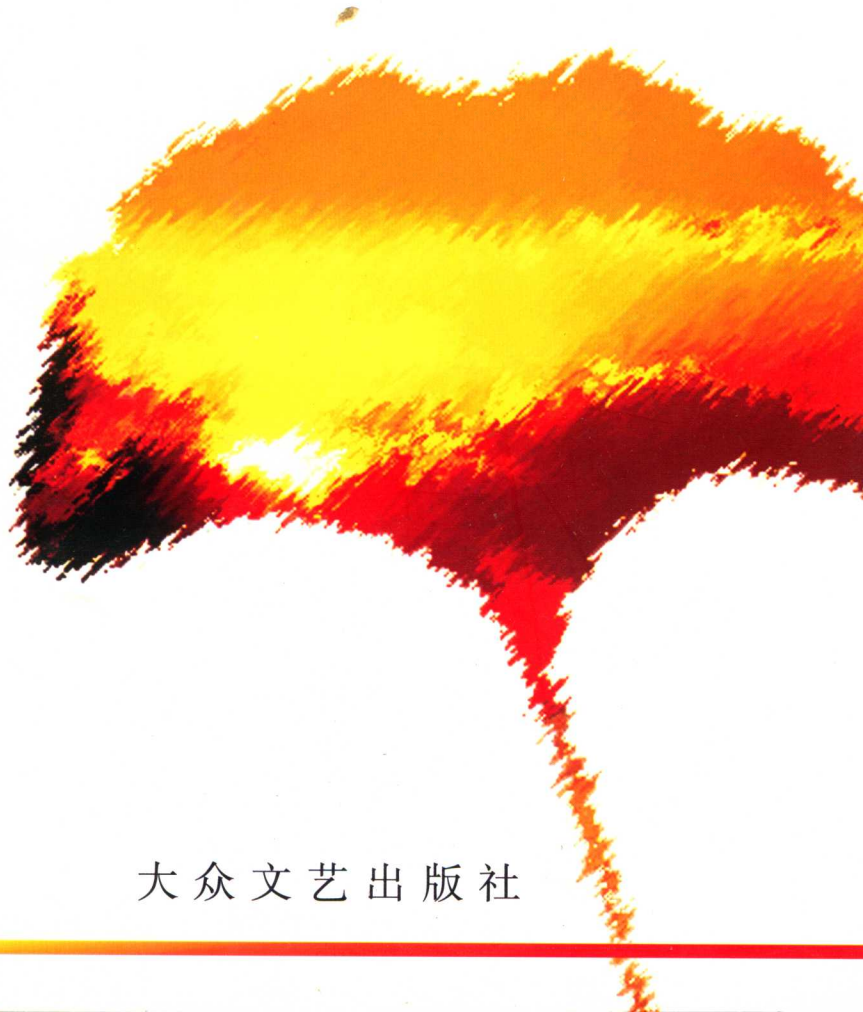


中国文联晚霞文库·云南卷[第九辑]

白族文学多视角探讨

王明达 著

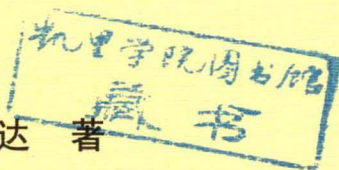


大众文艺出版社

中国文联晚霞文库·云南卷[第九辑]

白族文学多视角探讨

王明达 著



0648685

大众文艺出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

白族文学多视角探讨 / 王明达著. —北京: 大众文艺出版社, 2008

(中国文联晚霞文库. 云南卷. 第9辑)

ISBN 978-7-80240-207-2

I. 白… II. 王… III. 白族—少数民族文学—文学研究—中国 IV. I207.952

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 083713 号

大众文艺出版社出版发行

(北京市东城区交道口菊儿胡同7号 邮编:100009)

云南民族印刷厂印刷 新华书店经销

开本 880×1230 毫米 1/32 印张 8.5 字数 215 千字

2008 年 6 月北京第 1 版 2008 年 6 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-80240-207-2

定价:180.00 元(全九册)

版权所有,翻版必究。

大众文艺出版社发行部 电话:84040746

目 录

白族民歌诗律	(1)
湘西白族民歌浅述	(25)
关于青姑娘的反抗性格及其它	(38)
——与王寿春同志商榷	(38)
黄氏女的悲剧形象与白族的宗教信仰	(43)
本主崇拜的产生与本主故事的时代特征	(48)
论佛教文学对白族观音故事的积极影响	(64)
白族鲁班传说的民族特点	(70)
——白族与汉族鲁班传说的比较	(70)
桑植白族“三元教”简评	(81)
湘西白族民俗拾趣	(98)
贵州白族考察散记	(106)
“五百天”的来龙去脉	(111)
一个值得认真研究的问题	(115)
——稻作文化与大理文明史的关系	(115)
藏人喝滇茶溯源	(119)
——与杨海潮先生商榷	(119)
马帮——西南丝路的开拓者	(126)
鹤庆商帮开拓西南丝绸之路溯源	(131)
腾冲寸姓与鹤庆寸姓的渊源关系	(139)
营销大理文化	(143)
——谈大理文化的国际化和现代化推进策略	(143)
洞经音乐前景看好	(147)





试论近现代视听传播工具对民间文学的影响	(153)
神话产生于“人类童年时代”的提法不科学	(167)
也谈我国神话中龙形象的产生	(172)
民族民间文学与爱国主义教育	(182)
敬悼钟敬文先生	(184)
论汉文学诗歌传统对赵藩诗歌创作的影响	(186)
关于赵藩政治生涯的几个问题	(198)
关于赵藩《鸡足山志补序》	(218)
——复赵应宝先生	(218)
新发现赵藩论诗歌创作一函的意义	(221)
论李根源与赵藩的文交	(226)
加强赵藩研究,进一步开掘我省旅游的文化内涵	(239)
我看南屏街赵藩集句联	(243)
诗外诗中要有人	(245)
——从诗歌看周钟岳的人本思想	(245)
读《白族文学史略》	(252)
严肃性与趣味性相结合的尝试	(257)
鸿篇巨制展辉煌	(263)
——读《情系大理》丛书	(263)
读《民族文化新论》	(265)

白族民歌诗律

白族，自称白子、白伙、白尼，他称民家、勒布、勒墨、那马、土家。据一九八二年统计人口为一百一十二万余人，大多数聚居于云南省大理白族自治州，其他散居于云南怒江、保山、丽江、昆明、玉溪、楚雄、昭通等地、州、市和四川西昌、贵州毕节和湘西等地。白族有着悠久的历史 and 灿烂的文化，白族聚居的大理地区是云南最早的文化发祥地之一。白族民歌，从书面记载看，一千多年前的南诏时代就有了。唐朝樊绰著《蛮书》载：“少年子弟，暮夜游行间巷，吹壶卢笙，或吹树叶；声韵之中，皆寄情言，用相呼召。”由此可见，当时的白族民间情歌，已讲究声韵，并有乐器伴奏。直到现在，白族人民还很喜欢用吹树叶为唱调子伴奏。从《蛮书》记下的唯一的一首歌谣《河賧贾客》还可以看出，原先的白族民歌就是用白语唱的。到了明清时期，白族民歌已经相当发达。五百多年前的大理白族文人杨黼歌颂苍山洱海的诗《山花碑》，也采用了至今最流行的“七、七、七、五”式白族民歌体。

白族民歌种类丰富，形式多样，唱腔各地区之间的差异很大。这里着重介绍白族民歌中主要的几种样式的格律。这几种民歌，都被流传地区的白族人民称为〔k'ʔv-〕或〔pɛ | k'ʔv- | tsi



白族文学多视角探讨

BAI ZU WEN XUE DUO SHI JIAO TAN TAO



一]①应译为“曲子”或“白曲”，专家们习惯叫“白族调”。为了方便起见，下面按格式分种类进行分析。

(一) “七、七、五”式

“七、七、五”式，即一首民歌共三句，第一、二句每句七个字，第三句五个字，全首共计十九个字。或者就是三句为一段，段段都按“七、七、五”式排列，数段构成一首。“七、七、五”式白族民歌现在主要流传于云南省玉溪地区元江县白族人民中。目前搜集到的元江白族民歌，基本上都属于这种样式。有一首情歌是这样的：

(汉字记音) 比拍竹者甩竹尖，
摊别得娜紫那见，
实我空中现。

(国际音标) pi] p'ə:] tsvə:l-| tsə] suai| tsvə:-| tɕian]
(汉文直译) 风 吹 竹 子 甩 竹 尖，
t'aŋ] peɛ] tə:-| naŋ] tsɛ-| naŋ| tɕian]
够 你 为 何 (价) 那 样难？
sə| woŋ| k'vn] tsuŋ] ɕian]
让 我 空 羡慕！

(意 译) 风吹竹子，让竹尖左摇右摆；
要够到你，为何那样难？
让我白白地羡慕一场。

① 白语属汉藏语系藏缅语族白语支，本文用国际音标记录白语。白语有八个声调：中平 (33) 白族话“满”，符号为-|，松元音；高平 (55)，白族话“他们”，符号|，松元音，中降 (31)，白族话“背起来”的“背”，符号|，松元音；中升 (35)，白族话“还不”，符号|。松元音；次高平 (44)，白族话“稻草”，符号|，紧元音；高高平 (55)，汉字白读“骂”，符号|，紧元音；高降 (42)，汉字白读“麻”，符号|，紧元音；低降 (21) 白族话“拔草”，符号|，紧元音。



“七、七、五”式元江白族民歌，除了字、句、段格式要求很严之外，还讲究声韵。主要表现在押韵和声调以高低相协。

白语无完备的文字，其音韵不能和汉语相提并论。但所谓押韵，是以字的韵母相同或相近为原则，这一点是共同的。“七、七、五”式白族民歌押韵有三个特点：一是韵押在句子的最末一个字；二是押韵的字韵母相同或相近；三是头一句起韵，末一句押韵，也有句句押韵的情况。上面引用的这首民歌，就句句押韵。它们的白语韵母，乃国际音标复韵母 [ian]。凡押韵的字，声调也相同。上面这首情歌，三句词的末字都是高平调。但是，对这合辙的声调的要求，并不像汉律诗那样必须是平声。因为白语虽有八个声调，但其中的高平、高高平、中平、次高平都是平声，低降和中降也接近于低平调；中升调相当于专家们常说的“短调”，在白族民歌中不能入韵，能和平调形成所谓“平仄对立”的只有高降调，所以白族民歌构成高低变化的音乐美的手段，以高、中、低各平调自由协律的特殊方式完成。至于对一句歌词中其它字的声调要求，就不像汉律诗那样明确了。但它们之间一般还是高低错开，造成高高低低，有升有降的音乐美。

元江白族在各种场合唱调子，基本上用的都是“七、七、五”格式。大量情歌、反映生产劳动和生活遭遇的歌、在新社会产生的赞颂党和社会主义的歌，以及他们的风土谣、在举行婚丧大事或祭祀时唱的仪式歌、儿歌，也是“七、七、五”式。

元江白族唱曲子，用巴乌伴奏。“七、七、五”式民歌在他们那里有两种唱法。一种是有许多人分组唱，一种是两个人对唱或一个人独唱。

许多人分组唱，元江白族称之为“遏枯 [ə|k' və-]”，即放开嗓子，拖长声音高唱的曲子。为了区别两种不同的唱法，他们还把这种唱法称为“斗枯 [tou| k' və-]”，即“大曲”，专家们称之为“大调”。唱“大曲”必须有几组人，如果对唱，每方最少得有两组。唱时，七字句分成三个小节，五字句分成两个小



节。每组唱一小节，甲组落，乙组起，彼此衔接，交替轮流。小节划分以词义为准，七字句多为“二、二、三”节奏，也有的是“二、三、二”节奏。由于唱大调必须气足音圆，“拖空腔”，每个音要求唱得长而高，所以听起来缓慢、高亢、洪亮，或豪放，或悲壮。

两人对唱叫“又枯〔jou〕k'və-〕”，即相约唱的对答歌。和“大曲”对应，又叫“小曲”。白族话称为“色枯〔sei〕k'və-〕”，专家们叫它“小调”。唱小调，每句分为两个小节，每三句一首分三次唱完。在第一个七字句的第四字后加衬音“尤啊”并拖腔，再唱末三字；第二个七字句第四字后略有拖音即接唱末三字，但唱完第二句后，换一口气紧接着唱第三句（五字句）的前一小节，再换一口气唱完第三句末三字。小调轻快，委婉幽雅，宜于抒情，所以独唱也用它。

白族民歌的显著特点之一是音乐性强。从“七、七、五”式白族民歌两种唱法的分析中，我们可以明显看出，它节奏非常鲜明。

“七、七、五”式白族民歌还普遍具备这么一个特征，即其末句（五字句）的内容，往往是对前两句词思想内容的归纳，或者成为整首调子的画龙点睛之笔。如：

木瓜开花叶子黑，

丁香开花气色香，

恨不早相识。（《恨不早相识》）

第一句称赞木瓜开花时叶子的颜色，第二句夸奖丁香开花时的香气，实际都是指对方的美貌、动人，但连用暗喻，不曾明说。到第三句，歌者才道出了心底里的话：“恨不早相识”。

我们把“七、七、五”式民歌放在最前面分析的原因是，它



“可能较多地保留了白族传统民歌的古老风貌”。^①或者说白族民歌其它的几种现在流传最广的形式由它演变而来。元江白族是从大理、剑川等地迁去的，年代大约在南诏（相当于唐）至明代期间。他们迁居的原因，或者属于南诏、大理国镇边守军，在元江落户；或者是大理国灭亡后由于白族受到异族特别沉重的压迫而逃亡、流落到元江。所以，到了异乡，他们怕暴露自己的白族族别，与别的民族交往较少，过着比较闭关自守的生活。因此，他们的民歌较多地保留了白族传统民歌的古老风貌是完全可能的。再者，解放后大理白族地区发掘出来的许多白族民间长诗、大本曲本子和吹吹腔本子，其章法就是以“七、七、五”为基础组成的。白族民间长诗乃由白族民歌发展演变而来，作为戏曲的大本曲和吹吹腔在其产生和发展的过程中，也借鉴了白族民歌的格式。至于“七、七、五”式怎样演变、发展为其它白族民歌格式，下面还要谈到。

“七、七、五”式白族民歌的格律特点可归结为：每首的字数、句数有严格规定；每句的字数及句与句之间的排列位置有严格规定；每首或每段（指两段以上的歌）一、三两句末字以相同或相近的韵母押韵；每首或每段一、三两句末字的声调必须一致，这丝毫不能苟且；节奏分明，七字句分为三小节，五字句分为两小节；末句，有概括力或能起画龙点睛的作用。

（二）“三、七、七、五”式和“七、七、七、五”式

在“七、七、五”式前面，加一个三字句或七字句就成了“三、七、七、五”式或“七、七、七、五”式。从白族民歌的章法、句法由简单到复杂的发展演变过程和文艺作品形式服从于内容的特点来观察，“三、七、七、五”式又可能是从“七、七、五”式向“七、七、七、五”式过渡的桥梁，也是向“三、七、七、五，七、七、七、五”式过渡的桥梁。但这并不是说，“三、

^① 《白族文学史》（渗订本）第265页，云南人民出版社出版。



七、七、五”式和“七、七、七、五”式只能作为一首“三、七、七、五，七、七、七、五”式或“七、七、七、五，七、七、七、五”式白族民歌的一段或所谓“上阙”，而不能像汉诗绝句那样四句独立成篇。事实上，他们不仅独立成篇，而且有自己的曲调。这种格式在民歌对唱中，应用得极为普遍。请看用白语语音唱汉文的大理白族民歌对唱《泉水想花花想水》吧！^①

女：（着阿哥）

我是高山一牡丹，
雪压霜打在山头，
花瓣落水流。

男：（花上花）

看见牡丹不想走，
牡丹若有情和意，
请你点点头。

同一台白族民歌对唱中，也有“七、七、七、五”式独立成首的例子：

女：大雾茫茫盖山头，
悬岩陡壁路难走；
要想采花难上难，
劝你快回头。

男：云雾难阻春风走，
山高难挡泉水流；
我是春风爱牡丹，

^① 白族民歌的语言分两种：一种是用白语唱的，这种民歌在剑川、洱源特别流行；一种是用白语语音唱汉语的，这种民歌在大理、鹤庆较流行。

情深水流长。^①

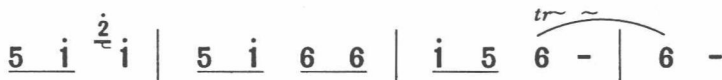
“三、七、七、五”式和“七、七、五”式民歌格律的区别，主要是格式不同。一首“三、七、七、五”式民歌的字数是二十二字，由四句组成，首句则由“七、七、五”式的七字句变为三字句。

“三、七、七、五”式独立成首的民歌，主要流行于大理，其唱腔这样开头韵：

$$1=G \quad \frac{2}{4} \quad \frac{3}{4}$$

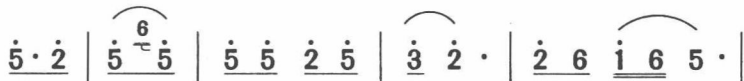


(女)(几 秋 嘞 呵 啦 呵 衣 衣 哟

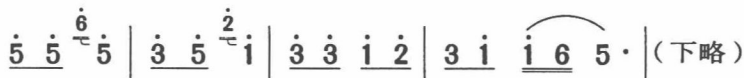


着 阿 哥) 我 是 高 山 一 牡 丹 ,

1=C (前 i 后 5)



(男)(哪 能 册 册 白 几 秋 下 衣 嗨 哟



荷 克 嘞)(花 上 花) 看 见 牡 丹 不 想 走 ,

在女方的唱词中，“几秋勒，呵拉阿衣衣哟”是一个乐句，

^① 上面这几首“三、七、七、五”式、“七、七、七、五”式民歌及其曲子都收在云南省文化局民歌编选小组和中国音乐家协会云南分会选编的《云南民歌选》中。请参看云南人民出版社1980年版第144页至147页。





“着阿哥，我是高山一牡丹”又是一个乐句。在男方的唱词中，“哪能册，册白几秋下，衣嗨哟”是一个乐句，“荷克勒，花上花，看见牡丹不想走”又是一个乐句。大理白族民歌一般都有“调引”，女方和男方唱的前一句，大理白族都称其为“曲引”，专家们称之为“调引”。后一句起称“正文”，其中的“着阿哥”和“花上花”称为“正文”中的“调头”。（男方唱的后一句开头“荷克勒”三字属于音乐节拍需要而加进去的衬词。）但是，“三、七、七、五”式民歌的“调头”，仅仅起到引起对唱的他方或听者注意的作用。“调头”三字句末字，有时和第二、四句末字押韵，有时则声调合辙，有时甚至两者皆具备，但还未发展成定格。许多时候，“调头”三字句的末字和后面的三句，无论韵脚还是声调，都不相协。我们上面所举的例子中，“着阿哥”的“哥”字，与“我是高山一牡丹”的“丹”字就不押韵。在汉字读白音的情况下，它们的声调倒还相协，都是中平调。但第四句“花瓣落水流”的“流”字又是中降调，所以声调最终还是不相协。“花上花”的“花”字，与“看见牡丹不想走”的“走”字、“请你点点头”的“头”字，则既不押韵，声调也不相协。因此，有的专家把三字“调头”算进了“调引”，还不承认其作为正文开头的固定地位。

习惯运用“四句”民歌格式的歌手，有时需要在同一首民歌中反映的内容较多，两个七字句加一个五字句容纳不了，便把“调头”三字句改成七字句，把不一定表达什么思想内容的“调头”改成表达一定思想内容的“调头”。一些专家认为，“七、七、七、五”式就是这样产生的。这一点，尚待进一步探讨。从民歌格律的角度看，“七、七、七、五”式的第一句和“三、七、七五”式的“调头”大不相同。“七、七、七、五”式除第一句的字数比“三、七、七、五”式的第一句多四个字，从而使整首民歌的字数变成了二十六个字外，第一句的末字限定了二、四两句末字的韵脚和声调。在《泉水想花花想水》那两首女男对唱的“七、七、七、五”式白族民歌中，女歌手唱的第一句末字是

“头”，即起了“ou”韵，限定声调为白语声调中降，第二句末字“走”、第四句末字“头”，韵母也是“ou”，声调都是中降。男歌手依韵而行并遵守同一声调，只是五字句“情深水流长”的“长”字用了“ou”的近韵（“长”字白读为〔tsuŋ¹¹〕）正因为“七、七、七、五”式民歌的格律如此严谨、成熟，白族民歌格律研究者们普遍认定它是在白族聚居区最为流行的“三、七、七、五，七、七、七、五”或“七、七、七、五，七、七、七、五”式白族民歌的基础。

（三）“三、七、七、五，七、七、七、五”式和“七、七、七、五，七、七、七、五”式

“三、七、七、五，七、七、七、五”式白族民歌和“七、七、七、五，七、七、七、五”式白族民歌的主要区别，仅在于第一句的字数不同，其它的格律特点相同。所以，放在一起介绍。

“三、七、七、五，七、七、七、五”式白族民歌不是上面谈到的“三、七、七、五”式和“七、七、七、五”式简单拼凑起来的歌体。请看剑川人民人人会唱的白族民歌《心肝飘》（汉文直译为“小心肝到了”）：

（国际音标）ɕien¹ kaŋ¹ p'ia¹-

（直 译）小 心 肝 到 了，

nuŋ¹ li¹ p'ia¹-ts'i¹ ɤ¹ wɔŋ¹ ɤ¹ li¹ p'ia¹-

你到了这里，我也到了这里，

nuŋ¹ li¹ æ¹ ts'i¹ ɤ¹ wɔŋ¹ ɤ¹ li¹ æ¹

你到了那里，我也到了那里，

ka¹ ɕyn¹ ɤ¹ sau¹ sua¹ ɕia¹-

就像事先约定过一样。

nuŋ¹ æ¹ ts'ɤ¹ tsɤ¹ t'i¹ aŋ¹ mien¹

你到哪里，都提到“人家”（自称）的名字，

aŋ¹ li¹ æ¹ ts'i¹ mi¹ nɔ:¹ tua¹-





“人家”到那里，总是想到你，

nun̩ li̯ æ̯ ts' i̯ k wəŋ̩ li̯ æ̯

你去那里，我也就去那里

kai̯ c̥yn̩ sau̯ sua̯ sua̯ ɕia̯,

就像事先约定过一样。

(汉文意译) 小心肝，

你所到处我也到，

你要去处我也去，

恰似相约好。

你在东边把我夸，

我在西边把你想。

你我形影总相随，

恰似相约好。

论章法，《心肝飘》分为上下两段（也有的专家借用古词的概念称为上下阙）。上段的字数和句式相当于“三、七、七、五”式，下段则相当于“七、七、七、五”式。两段合起来，共八句四十八个字。论韵律，情形就不同了。首先，在上段中，第一个句子，即三字句，在“三、七、七、五”式中还未担负起起韵的重任，而在“三、七、七、五、七、七、七、五”式中，它承担了这个任务。三字句可以有音有义，也可以有音无义，但其末字必须为全首民歌规定韵脚。在三字句后面，上半段二、四两句末字将跟它押韵。三字句末字的韵用的是“ia”，二、四两句末字的韵用的也是“ia”。随着上半段发生这种变化，下半段的韵脚要求和“七、七、七、五”式也不一样了。“七、七、七、五”式要求一、二、四三句末字相押，“三、七、七、五，七、七、七、五”式对下半段只要求二、四两句的韵脚和上半段通押，一韵到底。下半段第二句末字的韵母用了近韵“ua”，第四句则还用“ia”。可见，“三、七、七、五，七、七、七、五”式白族民歌

的押韵规律相当于汉语律诗，要求一、二、四、六、八句押韵，三、五、七句不论。声调协律方面发生的变化，其规律和押韵方面发生的变化情况，完全一样。由于三字句，即第一句末字起了限制声调的作用，一、二、四、六、八句的末字必须声调相协。在《心肝飘》中，它们全是中平调。

“七、七、七、五，七、七、七、五”式白族民歌，从格式看，就是两个“七、七、七、五”式相加，变成八句五十二个字。和“三、七、七、五，七、七、七、五”式不同的是，第一句有音有义，字数多了四个。四句一段的两个段落相加后，在韵律方面，和“三、七、七、五，七、七、七、五”式一样，也变成一、二、四、六、八句末字押韵，声调一致，不再细述。兹举民歌例子《梅》（即汉文“梅花”）于后：

（国际音标）dvn] tsai] | dvn] kai] dən] pi: ts'ou-|

（直译）冬季到了，朔风吹

tɕ'ian] suŋ] ja: | kei] | me:] tsə] | nou-|
清霜压在梅树上

sua | tsou] | mei] | tsə] | ja: | xa: | la:]
有人说梅树压死了

me:] | p'yuŋ] | nə:] | nə:] | xu-|
梅树却更加茂盛

mei] | ku] | tɕ'ian] suŋ] | ɛ-| k'ei] | xou]
梅树在清霜下开花

mei] | gu] | tɕ'ian] suŋ] | ɛ-| tsθu] | k'ou-|
梅树在清霜下结果

m1] | p'ian] | tsθu] | tɕi] | suŋ] | ja: | | k'v |
太阳出来霜归去

mei] | sə] | suŋ] | tsi] | k'ou-|
梅笑寒霜哭



白族文学多视角探讨

BAI ZU WEN XUE DUO SHI JIAO TIAN TAO



(意 译) 岁寒冬至朔风吹，
梅树岂怕寒霜欺？
霜压梅树树更挺，
梅树花芬菲。
霜下梅花迎春放，
霜后果黄映金辉。
大阳一出霜归去，
梅笑寒霜悲。

“三、七、七、五，七、七、七、五”和“七、七、七、五，七、七、七、五”，是白族民歌发展得特别成熟的两种样式。目前在白族聚居区大理、剑川、洱源一带，无论情歌对唱，还是独唱抒怀，各种唱“曲子”的场合，多用这两种样式。但有一点，大理、洱源、剑川一带白族人民唱这种民歌，不兴合唱、齐唱。即使在两伙人对歌的情况下，双方都只有一个人开口，其他人给他（她）出点子。这是和元江县因远乡的白族唱“大曲”不同的。同是唱“三、七、七、五，七、七、七、五”或“七、七、七、五，七、七、七、五”式民歌，大理与剑川、洱源的唱腔不同。剑川、洱源白族用三弦或树叶伴奏（剑川《海东调》等用唢呐伴奏），过门奏完之后，剑川、洱源白族就直接唱正文了。大理白族不用乐器伴奏，唱腔除了有男女之别外，不管男人唱的“曲子”还是女人唱的“曲子”，都有个衬句。唱衬句的目的主要是为了引起对唱的另一方或者听众注意，所以其中的歌词有的有音有义，有的有音无义。如果是男女对唱，女方先开口，她的衬句往往是：“吉悄嘞，啦啊衣衣嗨哟”，其中只有“吉悄嘞”三个字有意思，即“唱得好呵”。男方对答时的衬句则往往是“哪能册，册白几秋下，衣嗨哟，荷克勒”，其中“哪能册，册白几秋下”有意思，即“你的曲子实在唱得好”。为了使曲子有紧凑感，为了在唱一个调子的过程中进一步引起对方注意，大理、剑川、