

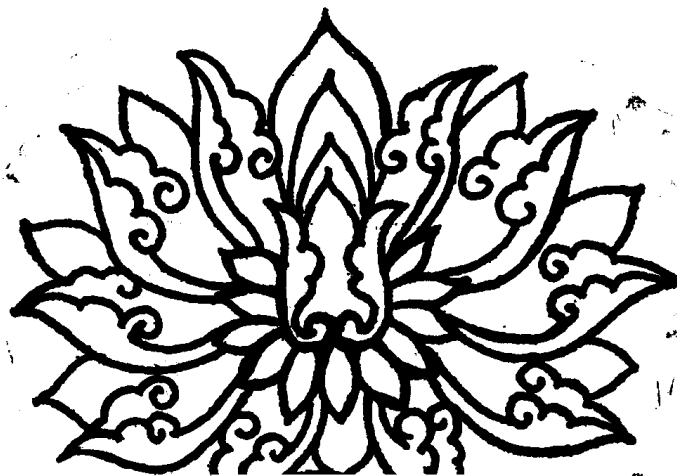
少数民族诗歌格律

中央民族学院
少数民族文学艺术研究所文学研究室编

西藏人民出版社

少数民族诗歌格律

中央民族学院
少数民族文学艺术研究所文学研究室编



西藏人民出版社

封面题字
封面设计
责任编辑

钟敬文
陈紫薇
张蜀华

少数民族诗歌格律

中央民族学院少数民族文艺研究所

交 学 研 究 室 编

西藏人民出版社出版

西藏新华书店发行

中央民族学院印刷厂印刷

开本16 印张33.75 字数858千

1986年8月第1版 北京第1次印刷

印数 1—5000册

统一书号10170·149

定 价：4.55元



内 容 摘 要

我国各少数民族的诗歌丰富多彩。他们的诗歌不仅内容充实广泛，而且格律独特，形式多种多样。比如：在句式上，有三言、五言、六言、七言、八言、九言或多言、杂言等；在段式上，有二句（行）、三句、四句、五句或多句为一首或一节；在押韵上，有头韵、腰韵、尾韵、腰尾以及押调等多种形式。本书就是着重介绍四十多个少数民族诗歌的形式、押韵或其他格律的。诗歌爱好者和研究工作者将从书中得到许多教益和借鉴。



目 录

民族文学研究的新课题	(1)
略谈藏族诗歌格律	(16)
藏族诗歌格律纵横谈	(53)
珞巴族民歌格律	(92)
门巴族民歌格律	(103)
彝族歌谣的形式和韵律	(119)
羌族民歌格律	(131)
傣族民歌格律浅谈	(139)
白族诗歌的形式和押韵	(147)
傈僳族民歌格律	(157)
佤族民歌格律	(172)
纳西族民歌格律	(177)
景颇族民歌格律	(185)
基诺族民歌格律	(194)
苗族诗歌格律	(204)
布依族民歌和诗歌格律	(223)
侗族诗歌韵律	(250)
水族民歌的形式和韵律	(265)
壮族诗歌格律	(280)
瑶歌格律	(308)
仫佬族诗歌格律	(320)
毛难族民歌格律	(335)
京族民歌格律初探	(340)
土家族歌谣格律	(341)
黎族歌谣格律	(351)
畲族民族格律	(365)
高山族歌谣及其格律浅谈	(370)
满族诗歌格律	(377)
朝鲜族民歌格律	(388)
鄂温克族民歌格律	(399)
达斡尔族民歌格律	(406)
鄂伦春族民歌格律	(413)
蒙古族诗歌格律	(423)
回族民族格律	(436)

东乡族民歌格律·····	(448)
土族诗歌格律·····	(454)
撒拉族民歌格律·····	(467)
保安族民歌格律·····	(472)
裕固族民歌格律·····	(479)
维吾尔古典诗歌中的韵律和形式·····	(489)
哈萨克诗歌格律·····	(500)
柯尔克孜族诗歌格律初探·····	(515)
塔吉克族诗歌格律·····	(527)
后 记·····	(536)

民族文学研究的新课题

——试论少数民族的诗歌格律

马学良

诗歌是韵语的一种，诗歌的格律是诗歌的表现形式之一。研究诗歌格律，不仅能更好地欣赏其中的艺术美，而且能加深对诗歌内容的领会。如苗语黔东南方言区的诗歌格律最基本的主要形式是五言句式。而以五言为基础的五言间杂句式，出现在各类歌中，随着具体环境的需要和演唱者感情的变化，有的歌有时五言占优势，时有杂言占多数，有的诗歌甚至看不出是五言，似乎成了一种独立的格式。其实诗句的核心仍是五言，完全可以恢复成五言句式。我们从格式的变化中往往可以理会诗歌内容情感的变化，如酒礼歌《鱼缸里没有鱼》是一首杂言句式，其中包含五、六、七言的长短句，末尾两句为四言句式，直译为“众贵亲友，众贵宾客。”这是酒礼歌用四言表示主人对亲朋的亲昵尊敬。常常在诗歌末尾出现这种四言形式，即所谓形式服从内容。

我国是一个多民族的国家，五十五个少数民族，分布在全国大半的土地上，大都能歌善舞，诗歌成为他们生活中不可缺少的组成部分。举凡耕纺劳作、婚嫁丧葬、迎宾宴客、各种宗教仪式，无不伴之以歌唱。有的民族，每年还有定期的“歌节”，如壮乡的“歌圩”，瑶族的“坐歌堂”，以及西北地区的“唱花儿”……，丰富多采的诗歌活动，拥有广大的群众基础。因而身临其境，真如浮游在诗歌的海洋中。

由于历史的原因，很多民族没有自己的文字，很多优美动人的诗歌都凭口口相传，有的长达几十万行甚至百万行的长诗，大多由群众和歌手世代口传下来的。如苗族的《古歌》，瑶族的《密洛陀》，彝族的《创世纪》，以及闻名中外的藏族史诗《格萨尔》、蒙古族史诗《江格尔》、柯尔克孜族史诗《玛纳斯》等。

少数民族的诗歌，不仅内容丰富多采，而且在表现内容的形式上如各民族的诗歌格律，都有不同的表现形式。研究各民族诗歌格律，对于丰富发展少数民族文学和讨探民族文学的特色都具有重要的意义。少数民族的诗歌格律表现形式比较复杂，不仅有头韵、颈韵、尾韵、还有腰尾韵、腹尾韵、首尾韵交叉韵。有的民族诗歌还分正韵、句韵、内韵。民族诗歌不仅有押韵的一种形式，在有声调的语言中，还有很多是押调的。或既可押韵也可押调。还有的诗歌中带衬词，词语对仗和连珠复叠。所谓连珠复叠即诗歌的后两句的开头重复前两句的末尾。

中央民族学院少数民族文学艺术研究所文学研究室壮族韦星朗、瑶族刘保元及开斗山等同志，集四十多个少数民族的诗歌格律，分析研究，辑成《少数民族诗歌格律》，我想从书中摘录几种不同语言类型的民族诗歌格律的要点，让读者在读该书之前，先了解其梗概。

一、苗族诗歌的格律形式

苗族诗歌有自己独特的格律形式，而这些格律形式往往因苗语方言不同而有不同的形式。不同方言区的苗族诗歌各有自己的格律特点。苗语分黔东、湘西、川黔滇三大方言，每个大方言区内的苗族诗歌格律是一样的。

(一) 五言句式

我们以黔东方言为例。五言句式是黔东方言区苗族诗歌格律最基本最主要的形式，其它句式都由它派生或发展变化而来。这种歌每首句数不限，一首歌或一节歌，可以是奇数句，也可以是偶数句。其句数多少，以表达内容完整为限。例如偶句式的酒礼歌《为的是什么》：

tap ⁵³ tap ⁵³ ti ³³ nip ⁵⁵ tie ¹¹ ,	往天杀牯牛，
ma ⁵³ pa ⁴⁴ qa ³³ a ⁵⁵ lo ¹¹ 。	杀猪请不来，
sa ³³ qa ⁴⁴ mu ³³ no ⁵⁵ sep ¹¹ ,	用葛藤去拉，
tai ⁴⁴ qa ⁴⁴ mu ³³ no ⁵⁵ teu ¹¹ ,	葛藤拉断了，
ma ³³ nop ³¹ tiap ¹³ a ⁵⁵ l ¹¹ 。	你们也不来。
tap ⁵³ n ³⁵ ma ³³ tio ⁵⁵ lo ¹¹ ,	今天你们来，
wai ⁴⁴ lai ³³ kop ³³ qai ⁵⁵ ci ¹¹ ?	为的是什么？
pi ³³ wo ⁴⁴ nai ¹³ ma ⁵⁵ tai ¹¹ 。	要问客人们。

奇句式的歌如酒礼歌《年节把我们团拢》：

sei ⁵⁵ ho ¹¹ lai ¹¹ 1 ³⁵ ,	真是这样哟，
sei ⁵⁵ ho ¹¹ lai ¹¹ 1 ¹⁵ 。	真是这样哟。
tap ⁵³ tap ⁵³ ti ³³ nip ⁵⁵ tap ¹¹ ,	往天杀牯牛，
ma ⁵³ pa ⁴⁴ qa ³³ a ⁵⁵ lo ¹¹ 。	杀猪请不来，
ta ³⁵ qa ⁴⁴ mu ⁵⁵ no ⁵⁵ tep ¹¹ ,	用葛藤来拉，
tai ⁴⁴ qa ⁴⁴ mu ³³ no ⁵⁵ teu ¹¹ ,	葛藤拉断了，
pi ³³ tiap ¹³ nop ³¹ a ⁵⁵ lo ¹¹ 。	我们也不来。
pu ¹¹ wai ⁴⁴ kop ³³ niap ⁵⁵ ni ¹¹ ,	别人看女儿，
pi ³³ wai ⁴⁴ lai ³³ niap ⁵⁵ tie ¹¹ ,	我们为过年，
wo ⁴⁴ qe ⁵³ pi ³³ tap ⁵⁵ to ¹¹ 。	为年节团聚。
te ¹³ qa ⁴⁴ nop ⁵⁵ e ³³ yap ¹¹ ,	同客饮美酒，
pi ³³ tio ³¹ nion ⁵⁵ lai ³³ yap ¹¹ ,	笑震了寨子，
pi ³³ nop ³¹ a ⁵⁵ pu ³³ pa ¹¹ 。	忘掉了忧愁。

(二) 五言间杂言句式

五言间杂言句式歌流传在黔东方言区，它以五言为基础，演唱时为了语句的自然流畅和口语化，情感表达的细腻，同时为了前后诗句紧密吸应，把其它言式嵌入其中，而造成歌中的句式有四言、五言、六言、七言、八言、九言等，似为形式极为自由的长短句。但仔细分析诗句的核心仍是五言，省略与否，基本内容一样，但韵味及感情色彩浓

淡与强弱略有不同吧了。

(三) 三五和五三言句式

这类歌出现在黔东南的苗族情歌中。三五言句式歌一般奇数句为三言，偶数句为五言；五三言句式，即先是五言，后是三言，互相交错，句数不限，以言数相同的两句五言为起点。例如情歌《游方场上冷清清》：

pu ¹¹ to ¹¹ 1 ³³ map ⁴⁴ moŋ ¹¹ ,	别人离别才一夜，
tia ¹¹ to ¹¹ 1 ³³ ŋiu ⁴⁴ tap ¹¹ 。	阿哥离别成半年，
tap ⁵⁵ s'a ⁴⁴ sei ¹¹ ,	游方场上冷清清，
liap ¹³ te ⁴⁴ yu ¹¹ 。	青杠树已长成林。
qo ³³ ai ⁴⁴ vi ¹¹ ,	野鸽树上来作窝，
niap ³³ tap ¹¹ q'a ³³ ɬion ⁴⁴ lo ¹¹ 。	等到阿哥转回来，
na ¹³ poŋ ¹¹ qo ³³ ai ⁴⁴ pu ¹¹ ,	同对野鸽来作伴，
tɕu ³³ poŋ ¹¹ ɬip ³³ te ⁴⁴ moŋ ¹¹ ,	拣起鸽羽头上戴，
ɕi ³³ tia ¹¹ ɬi ³³ to ⁴⁴ ze ¹¹ 。	不知是否动情怀。

(四) 七言句式

七言句式多见于黔东南地区苗族情歌及新民歌中，已形成一种格式，不能省略其中的一个词语。

(五) 押调不押韵

押调不押韵是黔东南方言苗族格律的特点，押调是在诗句的末一个音节要求声调相同，读音的高低升降等完全一样。黔东南苗语有八个声调，苗文分别以 b (中平调)、x (高平调)、d (高升调)、l (低平调)、t (次高平调)、s (低升调)、k (高升调)、f (低降调) 八个字母放在每个音节之后表示。由于声调高低升降富于音乐美，声调出现的先后没有一定次序，完全依附于所要表现的内容。押调格式：

1. 一首歌中每句末的最后两个音节各押一个声调。例如酒礼歌《碰见你们在路边》：

tɕa ¹³ ma ⁵⁵ tio ⁴⁴ tap ¹¹ ki ³⁵ ,	碰见你们在路边，
ɣai ³³ ma ⁵⁵ ɕ'ep ³³ lo ¹¹ tsai ³⁵ 。	把你们拽到家里，
qap ¹¹ ɣo ³³ a ⁵⁵ qap ¹¹ ɣap ⁵⁵ ,	什么菜也没有了。
tɕi ⁴⁴ ɣap ⁵⁵ ɣi ³³ map ³⁵ e ³⁵ ,	爬到高山上去摘，
to ⁴⁴ tɕo ⁵⁵ ɣo ³³ po ¹¹ tiap ³⁵ ,	把“篱波当”摘了来，
ho ⁴⁴ no ⁵⁵ e ³³ so ¹¹ s'o ³⁵ 。	煮来哟汤清水淡，
ɕep ¹³ ma ⁵⁵ xi ³³ tɕu ¹¹ zai ³⁵ ,	弄得你们好心酸，
ɕep ¹³ ni ⁵⁵ ɕep ¹³ ho ¹¹ noŋ ³⁵ ,	尽管你们好心酸，
ai ⁴⁴ tɕaŋ ⁵³ pi ³³ ŋaŋ ¹¹ tɕe ³⁵ ,	我们还是把杯端，
q'ai ⁴⁴ niŋ ⁵⁵ ta ³³ ho ¹¹ ho ³⁵ 。	笑声呵呵乐开怀。

上例，每句第四个音节押 l 调，即低平调，第五个音节押 d 调，即高升调。

2. 句末两个音节中间可以换调。一首歌分别押几个声调的格式，主要出现在较长的歌里。由于这些歌难于一气呵成，需要变化内容，自然难于一调押到底，就需要换押新

调了。

3. 一首歌中分单双句各押一个声调，一押到底。如情歌《一对姑娘呀一对姑娘》：

kan ⁵⁵	tai ³³	a ³⁵	pon ¹¹	a ³⁵	一对姑娘呀一对姑娘，
kan ⁵⁵	tai ³³	a ³⁵	pon ¹¹	mai ⁴⁴	一对姑娘呀一对女郎。
lai ⁵⁵	lai ³³	ɔ ³⁵	vo ¹¹	ɔ ³⁵	一人一架纺纱车。
lai ⁵⁵	lai ³³	tɔ ³⁵	vo ¹¹	te ⁴⁴	一人一架纺纱车。
ta ⁵⁵	uian ³³	f'u ³⁵	tan ¹¹	zai ³⁵	在屋当头纺棉花，
ta ⁵⁵	nian ³³	f'u ³⁵	tan ¹¹	t'i ⁴⁴	在门楼纺棉花。
kan ⁵⁵	tai ³³	po ³⁵	pan ¹¹	ton ³⁵	一对后生呀一对单身汉，
kan ⁵⁵	tai ³³	po ³⁵	pan ¹¹	vo ⁴⁴	一对后生呀还没有伙伴。
zo ⁵⁵	fan ³³	tian ⁴⁴	lo ¹¹	tsai ³⁵	游方转回家，
zo ⁵⁵	fan ³³	tian ⁴⁴	lo ¹¹	lei ⁴⁴	游方回到啦。
lio ⁵⁵	q'a ³³	qo ³⁵	pi ¹¹	f'ai ³⁵	后生招招手，
lio ⁵⁵	q'a ³³	po ³⁵	pi ¹¹	fan ⁴⁴	后生招招手。
ta ⁵⁵	pi ³³	ɬio ³⁵	ho ¹¹	a ³⁵	来我们摆谈吧姑娘，
ta ⁵⁵	pi ³³	ɬio ³⁵	ho ¹¹	mai ⁴⁴	来我们说唱吧姑娘。

共十四行，单句尾音全押第三调d，双句尾音全押第五调t。

4. 一首歌中各个相同位置的音节同押一个声调。如情歌《火烧山坡草青青》：

nan ⁵⁵	k'ai ³³	pi ¹¹	mai ¹³	wa ⁴⁴	火烧山坡草青青，
kon ⁵⁵	vo ³³	zan ¹¹	mai ¹³	vo ⁴⁴	春芽初绽长的嫩。
te ⁵⁵	pi ³³	to ¹¹	ze ¹³	ɬa ⁴⁴	嫁给我这穷汉子，
a ⁵⁵	pai ³³	yi ¹¹	ta ¹³	zon ⁴⁴	不会让妹成饿人。

共四行，每行各五个音节。每行第一音节同押x调，第二音节同押b调，第三音节同押l调，第四音节同押s调，第五音节同押t调。这种格式，出现在情歌和新民歌中，一般是短小精悍的作品，内容单一而集中的。

5. 变调相押。在苗语语音结构中，有变调现象，在诗歌格律中也有变调相押的，即一首歌里句中或句末的某一音节为了与上下音节押调，演唱时改变原来的声调的音高，使它和要相押的声调的声高一样。

二、壮族诗歌的格律形式

壮气民歌的形式，因地区各有不同。壮族把民歌叫做“欢”、“比”、“西”、“师”、“咖”、“喃”、“歌”等。有的叫法反映了歌的形式和特点。大致上说，壮族北部地区（以邕江为界）以“欢”和“比”为主；南部地区，以“西”为主。“咖”和“歌”南北都有。

壮族民歌有五言三句式，如：

男：请问我的乖，
春季何花开？

请妹你来猜。

女：告诉我的乖，
春季金樱开，
如银撒满街。

还有三、五言四句式，（即第一句是三言，其它三句全是五言）五言六句式、五言八句式等，另外有重唱歌体，壮语叫“三炒欢”、“三跳欢”、“勒脚欢”等。每句五言，全首共十二句，其中只有八句是新的，四句是重唱的，唱法是唱完第五、六句后，接着回头唱第一、二句，唱完第九、十句后，接着回头唱第三、四句。

千嘱宝儿文龙听，
你今上京考功名，
我儿别家莫久远，
免得双亲睡不宁。
父母想你心不宁，
半夜念起泪盈盈。
千嘱宝儿文龙听，
你今上京考功名。
你中功名就回转，
千万不要过来年，
我儿别家莫久远，
免得双亲夜难眠。

又如五言嵌句式，是五言四句歌的发展，即在五言四句中的第一、二句和第三、四句之间各嵌入一个短语，形成五三五、五三五的句式。五言多句式即每句五言，每首句数不定，可多可少，真到把内容唱完为止。

此外，有七言二句式、七言嵌句式、七言八句式、七言多句式以及十言歌、杂言多句式。由此可见壮族诗歌格律形式多样，唱起来如天马行空，豪放不拘。

壮族诗歌韵律，有单纯腰尾韵、即在一首歌中只押腰尾韵，没有押尾韵的。就是说，只有上句的末字与下句的第一字（首）、第二字（颈）、第三字（腰）或第四字（腹）押韵。因为上句的末字与下句的第二和第三字押韵较常见，所以叫腰尾韵，或腰脚韵。五言三句歌、五言四句歌、五言多句歌及七言二句、四句歌都可用这种韵律。

另有首尾韵，即上句的末字与下句的第一字押韵；颈尾韵即上句末字与下句的第二字押韵；腰尾韵即上句的末字与下句的第三字押韵；腹尾韵即上句的末字与下句的第三字以后，末字以前押韵，腹尾韵常用在七言歌中。此外还有腰尾混合韵，即在一首歌中有腰尾韵（包括首尾韵和颈尾韵），又有纯押尾韵的，这种韵律与歌的句式关系密切，四句式的混合韵如图：

○○○○●
○●○○▲
○○○○▲



上图即第一句的末字与第二句的第1、2或3、4字押韵，第二、三句的末字押韵；第三句的末字又与第四句的第1、2或3、4字押韵。

押韵与声调的关系。壮语有八个声调，壮族民歌在押韵时，对声调的要求很讲究。在歌中韵押对了，但声调不对，听起来就感到别扭，所以声调在壮歌韵律中是一个很重要的组成部分。

三、藏族诗歌格律

藏族诗歌格律大致可分为鲁体、谐体、自由体、格言体、年阿体等。

(一) 鲁体，也可称为多段多环体。包括藏族原有民歌中的“鲁”，流传在甘肃、青海、四川三省的藏族地区、“拉伊”流行在甘肃、青海及四川阿坝等藏区，“卓”（即“锅庄”，流行在四川、甘肃、青海、云南等藏区，“郭儿谐”（或称“谐郭儿”）流行在西藏地区的一部分，“擦拉”流行在云南藏区，以及作家诗中的道歌派。

鲁体诗歌，一般每首都有数段，以三段的最为典型。每段少至三句，多至十数句不等，以三至五句最常见。每句音节数相等，或间杂相等。较普遍的是七、八个音节，或七、八音节相间杂。段与段，段之中相应的句与句之间在意思、用词及节奏停顿等方面皆有对应的关系。此外基本上合乎上述情况，而前面有一两句歌头或后面有几句结尾的，也属此类。鲁体诗歌的数段中，前面数段为比喻，最后一段为本意的格式相当普遍。也有各段皆有喻有实和全首直陈本意的。前比喻，后本意的如：

要	唱歌	就对	蓝天	唱
对	蓝天	不去	搅扰	它
使	日月	听了	心情	畅
要	唱歌	就对	红峰	唱
对	红峰	不去	搅扰	它
使	雄鹰	听了	心情	畅
要	唱歌	就对	村镇	唱
对	村镇	不去	搅扰	它
使	情人	听了	心情	畅

这是一首三段，每段三句，每句八言的情歌。各句空格是节奏停顿处。前面两段是比兴，最后一段是本意。歌中的各段、各段中相应的句子的字、词、节奏等都有对应关系。也有每二字一停顿的八言句，但出现频率比较少。也有七言和七言、八言间杂的诗歌。

鲁体诗歌的各段之间的结构、句型、字词使用等，都有重叠、回环和反复的现象，所以也叫多段回环体。特别是句末的字、词的交错重叠，很象汉族诗歌的韵律。

(二)、谐体，也可称为四六体（即四句六言）包括藏族原有歌中的“谐”，流行在西藏及甘肃、四川巴塘等藏区，“古儿姆”流行在四川德格等藏区，“日玛”流行在

云南中甸藏区，以及作家诗中的《仓洋嘉错情歌》等。它们有的只唱不跳，有的又唱又跳。有的还结合卜卦性的游戏唱。每首一般四句，间或有六句、八句的，都是偶句。每句六个音节。两个音节一顿，例如：

只因 口唱 一歌
 脖颈 套上 枷锁
 若问 歌词 为何
 枷锁 上面 写着

(三) 自由体，是相对“鲁体”、“谐体”而言，其格式比较自由，一般有十几句，也有多达几十句的。各句有六、七、九、十一等音节。以六言句为最多。一首诗歌各句音节的数目不一定完全相等。但如果是奇数则完全是奇数，如果是偶数则完全是偶数。例如：

东方 北京 城中
 金笛 吹奏 声声
 不是 金笛 吹奏
 乃是 毛主席 话声
 毛主 席的 话声
 传遍 世界 环中
 听着 亲切 话语
 人民 起来 斗争
 农奴 阶级 翻身
 敲响 地主 丧钟
 政权 掌握 在手
 人民 欢乐 无穷

这种格律在敦煌写卷中也有，只是每句六音节二顿，第三音节是衬音“ni”。

上述“鲁体”、“谐体”、“自由体”格律，在敦煌古藏文写卷中，一律叫作“鲁”或敬语或“弃”。可见九世纪前后，在藏族的观念中，还没有把它们加以区分。

(四)、格言体，每首诗四句，每句七言，和汉族七绝相同，所以也可称为“七绝体”。作家诗中的格言诗都使用这种格律。最早见之于敦煌发现的古藏文写卷，但为数极少。《萨迦格言》诗共有四百五十多首，全部使用了七绝体。后人仿效，从此这种格律盛行于世。例如：

愚者 学问 口上 挂
 智者 学问 腹中 藏
 禾秆 轻轻 水上 浮
 宝贝 重重 水底 沉

每句节奏是二音节一顿，但后三个音节的节奏比较自由，也可以是三音节或一音节再二音节一顿。这首诗前面两句述本意，后两句打比喻。藏族修辞学上叫对比喻，在《萨

趣格言》中出现频率很高，此外也有前喻后实或通首直陈的。

(五)、年阿体。十三世纪初期的贡嘎坚参和十三世纪末期的雄敦、多吉坚参先后将印度檀厂（公元七世纪时人）所著文艺和修辞学理论《诗镜》，介绍到中国来。从此藏族文人习学成风，很多人在《诗镜》理论指导下，作写作诗歌，从而形成作家诗的一个流派。“年阿”是“美文”、“雅文”的意思，但也以之称这派诗作。这派诗从格律上讲有以下几个特点：

1.《诗镜》将诗分为“汉解”、“同类”、“库藏”、“集结”等四类。

2.定韵诗，整首诗的每个音节，或一个诗行的每个音节都用同一个元音或辅音（韵母或声母），如第一行诗元音全是e，第二行全是i，第三行全是o，第四行全是u，这种诗是比较难作的，所以又叫“难作定韵”。

3.叠字式，一首诗中，有意安排在一定位置上使某些字重复出现，以增强诗的音乐美。如：

雅雅	檀厂	所著	书中文
深深	正如	学者	所评论
聪聪	天赋	明慧	学友辈
悠悠	同声	吟咏	乐何好

诗中每句句首二字重叠。但各句重叠的字不一定相同，也可以只有两句或三句的首字重叠。

总之，藏族诗歌格律多种多样，给诗歌以节奏感，音乐美和整齐美，使诗歌更加生动、活泼、感人。

四、哈萨克诗歌格律

哈萨克民歌用哈萨克语创作、演唱和吟诵。哈萨克语在语音、语法、词汇上的特点，对哈萨克民歌格律具有内在的质的规定性。在语言形态上，哈萨克语属于粘着语。它的词汇意义和语法意义大都用附加部分表达。它的语音和谐律非常严整。如哈萨克语的词，如果起首音节是前元音音节，那么以后各音节，包括附加成分的音节一般也都是前元音音节。哈萨克语的词由一个或几个音节构成，有一个元音就成为一个音节。哈萨克语是一种没有声调的语言。多音节有轻重音之别。词的重音一般落在最后一个音节上。语言上的这些特点规定着哈萨克民歌的格律特点。一定的音节数和组合有序的轻重音是构成哈萨克民歌格律的基础。

哈萨克民歌在结构上包括音节、音步、诗行、诗段几个部分。每个自然行称作一个诗行。诗行中的音节又按一定方式组合成若干单位称作音步。几个诗行为一个诗段。诗段行数要看是否表现了一个完整的诗意片断来决定。在哈萨克民歌中，诗段最短的由两个诗行组成，长的可达十个诗行以上。最常见的诗行由十一个音节、七音节、八音节组成。以十一音节为一诗行，以四个诗行为一个诗段、各段均为一二四行押韵、第三行不押韵的民歌，称为“哈拉约会”。

节奏，哈萨克民歌基本上是通过调配轻重音来安排节奏的。诗行中音步构成与音步

的排列顺序是调配轻重音的一种手段。它对实现歌谣的节奏有重要意义。

(一) 十一音节诗行的音步有两种形式:

1. “四三四”式音步。即第一音步四个音节, 第二个音步三个音节, 第三个音步四个音节。这是十一音节诗行最常见的一种音步形式。图解: (△符号表示一个音节, //符号表示音步间的停顿)

△△△△//△△△//△△△△	左右端详	新娘子	前后端详,
△△△△//△△△//△△△△	头上戴着	绒凤冠	多么漂亮;
△△△△//△△△//△△△△	跟着新郎	你嫁到	陌生人家,
△△△△//△△△//△△△△	你若贤惠	公婆也	象亲爹娘。

(《劝嫁歌》)

2. “三四四”式音步图种:

△△△//△△△△//△△△△	山巍峨	飞流挂瀑	江河急湍,
△△△//△△△△//△△△△	看四野	尽是奇石	装点打扮。
△△△//△△△△//△△△△	银波闪	清风送爽	幽香阵阵,
△△△//△△△△//△△△△	地苍茫	怀抱矿藏	丰饶无限。

(《宝石》)

(二) 七音节诗行一般有两个音步, 它以“四三”形式为最常见。图解:

△△△△//△△△	噢噢噢噢	好宝宝,
△△△△//△△△	摇篮里有	小宝宝,
△△△△//△△△	宰只绵羊	小宝宝,
△△△△//△△△	大羊尾巴	吃个饱。

(《摇篮曲》)

(三) 八音节诗行有两个音步。常见的音步型式为“四四”、“五三”式。

1. “四四”式音步如:

莫嫌年老	我雄心壮,
我寻章句	还须歌唱,
我们人民	新的生活,
频频催我	歌声飞扬。

(节自《阿肯之歌》)

2. “五三”式音步如:

我也曾骑着	野性马,
我也曾娇声	唤兄长,
父母亲也曾	疼爱我,
却用我作价	换牲口。

(节自《怨嫁歌》)

哈萨克民歌在演唱时, 为了增强表现力也常加入衬词。这些衬词一般不计算在音节数中。但有时为了坚持诗行一定的音节数, 求得节奏上的协调和完整, 作者也是在诗行中嵌入适当的衬词, 这样的衬词是诗行中不可少的成分。

哈萨克民歌在衬行末尾押韵，即诗行最后的词的结尾音一致或接近。这主要是指完整的音节。哈萨克民歌的韵分为两种，韵脚为两个或三个音节的，称作完全韵，否则为不完全韵。图解如下：

△△△△//△△△

△△△△//əq səbaq
△ △ △

△△△△//△△△

△△△△//aq tam aq
△ △ △

第二行末尾aq səbaq和第四行末尾的aq tam aq为韵，它们多到三个音节，故称完全韵。

哈萨克民歌的押韵主要有“哈拉约会”韵、“间隔韵”、“交叉韵”、“双生韵”、“连贯韵”、“混合韵”、“自由韵”等。

(一)、“哈拉约会韵”，即一二四行押韵，第三行不押韵(a—a—b—a)这种韵律在以四行为一个诗段的民歌中经常采用，是哈萨克民歌最基本的押韵形式。

转场时赶着马群骑着花马，
我不怕路途遥远定到你家，
只要我想起你这心上的人，
终日里神思恍惚眼也不眨。

(《一对红马》)

(二)间隔韵，即隔行押韵(b—a—c—a)这种韵是由“哈拉约令”韵发展变化而来的。

我也要放开喉咙尽情歌唱，
象百灵在花园里鸣啭不停；
我要把歌儿编得美丽动人，
让歌儿深深印在人们心中。

(《阿肯心声》)

(三)交叉韵，这种韵即单行为一韵脚，双行为一韵脚，单行押单行，双行押双行，即a—b—a—b的押韵形式。

对日子紧巴的人，
要多照顾多帮衬；
别跟阿吾尔的人，
无事生非闹纠纷。

(《揭面纱》)

交叉韵也是在“哈拉约会”韵的基础上发展变化而成的，这种韵在民间谜语、谚语中也不乏其例。

(四)双生韵，是以两行为一个韵脚的押韵形式，即a—a—b—b。

(五)连贯韵，在整个诗段中，各诗行均押一个韵脚，使用这种韵能给听众一气呵成的感觉。它往往是有娴熟赋歌技巧的民间阿肯们采用的韵律。一个诗段可以长达二十

行左右，除一两行可以不押韵外，其余各行通押一个韵脚。

(六) 混合韵，即在同一个诗段中混合使用上述两个或两个以上的押韵方式，如在一首十二行的诗歌中前四行用“间隔韵”，五至八行用“哈拉约令”韵，九至十二行为交叉韵。混合韵中采用哪种押韵方式和在诗段的哪一行上换韵，完全根据表达思想和旋律美的需要来安排。

(七) 自由韵，它在用韵上更为自由，不仅在全诗段总体上无需服从某种韵律，就是各个局部，也不一定有章可循。

哈萨克民歌除以上几种主要押韵形式外还有诸如“复沓”一类的章法，可以增强民间歌谣的表现力，同时也提高民歌的韵律美，“复沓”是诗段中重复使用句尾的词语或一个诗行，以加强音韵的和谐。这种“复沓”在谚语、箴言、祝词以至谜语这类口诵作品中经常使用。

追名逐利，
你会变得贪婪伪诈，
求知好学，
你会变得博学多能。

(谚语)

五、佤族民歌格律

佤族民歌一般是七个音节一行，押韵规律比较整齐，可说是七言律诗。有四句、六句、八句一首的，以四句一首的为最多。民歌格律特点是隔句押韵，即每首歌上半段歌句的末字分别与下半段歌句中的腰或腹押韵。四句一首的民歌一般是隔句相押，即一、三两句相押二、四两句相押。第一、二句的最末一个音节，分别与第三、四两句的第三、四音节或第五、六音节押韵。图形如下：

○○○○○○▲
○○○○○○●
○○○○○○▲○
○○○○○○●○

八句一首的民歌也是隔句押韵，但是每隔三句押韵，即第一、二、三、四句的末字分别与第五、六、八句的腰或腹押韵。图形如下：

○○○○○○▲ ○○○○▲○○
○○○○○○● ○○○○●○○
○○○○○○△ ○○○○○△○
○○○○○○⊗ ○○⊗○○○○

六、台湾高山族歌谣

高山族歌谣无论长短，都用一组无意义的音段开篇或收尾。这些音段一般以“娜路