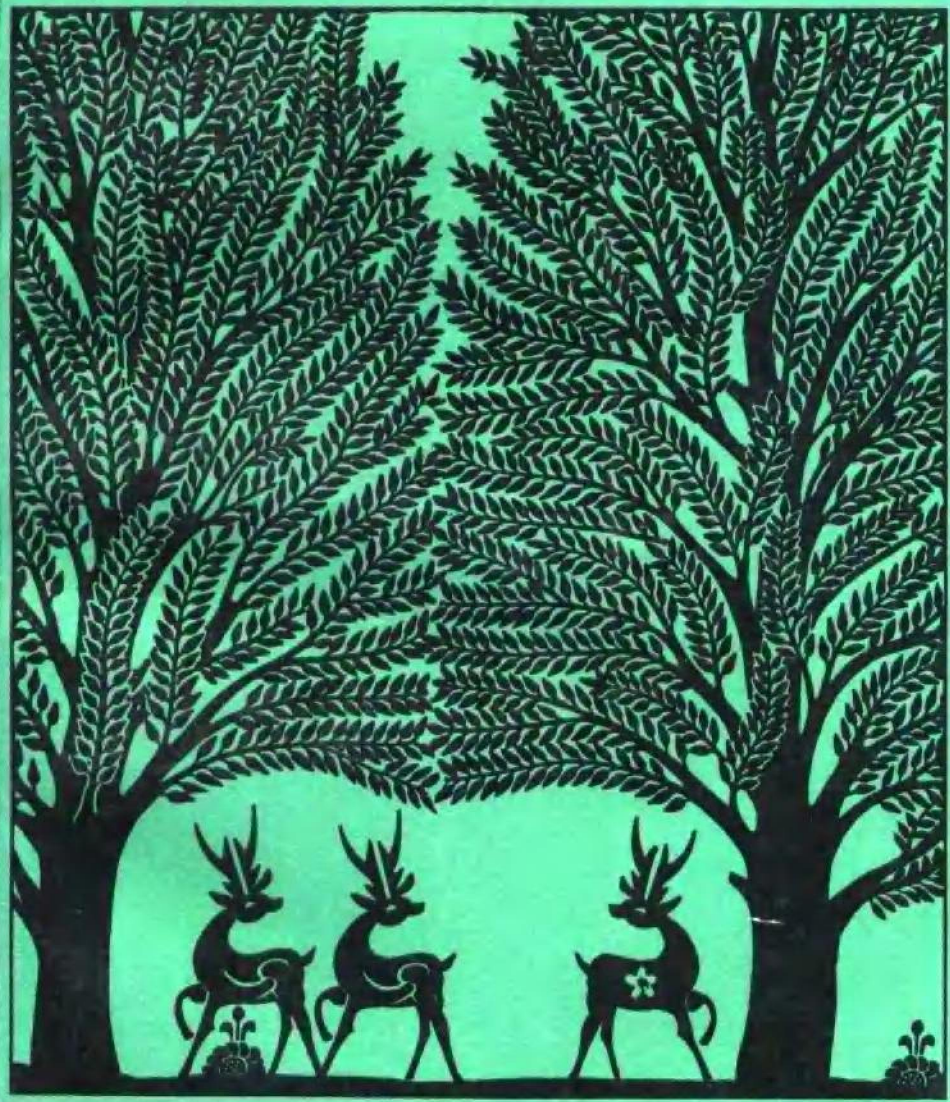


中外民间诗律

段宝林 过伟 刘琦 主编 北京大学出版社



中外民间诗律

段宝林 过伟 刘琦 主编

北京师范大学民俗学系 山西城镇民间文艺家协会 编



北京文学出版社 · 一九九一年

内 容 简 介

本书汇编了中外各种诗歌体式和格律形式二百多种，包括汉族各地和各少数民族以及亚非欧美主要国家的民间诗律。对各种诗律都记音举例分析，收入精选的代表作数百首，从中可见各种诗体格律的本来面目。鉴于古今主要诗体、格律多出自民间，此书对诗歌创作、欣赏和研究都极有裨益，是一部用途广泛的工具书，适合广大文艺爱好者阅读。

中外民间诗律

段宝林 过 伟 刘 琦 主编

责任编辑：王春茂

北京大学出版社出版

（北京大学校内）

民族印刷厂印刷

新华书店北京发行所发行 各地新华书店经售

850×1168毫米 32开本 33.125 印张 865千字

1991年3月第一版 1991年3月第一次印刷

印数：0001—4,000册

ISBN 7—301—01325—6/I·223

定价：15.70元

序

冯 至

《中外民间诗律》(即《民间诗律》第二集)已编定付排,编者约我写一篇序。我于声律素无研究,不敢妄言,但又难以推卸,几经踌躇,只能以外行读者的身份谈一谈个人的感想,并对编者的辛勤工作略表敬意。

我从青年时起始写诗读诗,直到老年也没有向诗告别,却很少关心诗的格律。写新诗,只求在适当的形式内保持语调的自然,写旧体诗,也只望能做到声韵协调,不生搬硬套;至于读诗,更是欣赏诗的内容和意境,从不注意诗人在格律上下过什么功夫。我的诗律知识非常贫乏,主观上也没有弥补这方面缺陷的愿望。这种状态的形成,主要是由于我和诗结下因缘,是从写新诗开始的,而当时新诗产生的原因之一是摆脱旧体诗格律的束缚。在二十年代,闻一多、徐志摩等诗人探讨建设新诗的格律,我当时对此并不感兴趣,以为刚摆脱掉旧的枷锁,无须这么快就给自己套上新的枷锁。而且无论古今中外,大部分讲诗律的书也枯燥乏味,人为地立下规律,不许这样,不许那样,使活生生的诗歌受到很大的限制,正如钟嵘《诗品》里说的“故使人多拘忌,伤其真美”。

《民间诗律》^①所述和那些人为的诗律相反,其中的律例都是

^① 《民间诗律》(1—704页),段宝林、过伟编,北京大学出版社(北京)1987年11月出版。

从富有生命力的民间诗歌里归纳出来的，它不叫人遵守，却是告诉读者，民间文学变化多端，不是固定的规范所能约束的。它没有拘忌，反而发扬真美；它不束缚，反而启发思路，它扩大读者的视野，人们得到的是活的诗律知识。

回想所谓大跃进时期，兴起一阵写民歌、唱民歌的高潮，热心于民歌创作的，大都采用七言四句的形式，千篇一律，给人的印象，好像民歌就是这个样子，而且竹枝、杨柳枝，古有先例。同时反对者则说，民歌形式太单调了，不能表达现代人复杂的思想感情。无论是热心写民歌或是反对写民歌，都同样是着眼于七言四句的形式。实际上民歌体裁多种多样，变化无穷，每句的字数有多有少，有的还插入长短不同的嵌字或衬字。又如押韵，一般只理解为押脚韵，至于头韵和腰韵，只知道见于古日尔曼语系的诗歌，殊不知在我国少数民族民歌中屡见不鲜，就是汉语民歌里也间或出现。多谢《民间诗律》的编者和其中各篇文章的作者，他们通过深入的调查研究，提供了那么多丰富的资料和有力的论据，纠正了一些狭隘的因袭观念和片面的认识，这里不过是偶然想到的两个事例而已。

《民间诗律》的编者不满足于他们已经取得的成绩，百尺竿头更进一步，现又编出《民间诗律》第二集——《中外民间诗律》，内容更为丰富。第一集除了三篇例外，绝大部分是国内各民族的民间诗律，第二册扩大了范围，介绍亚洲、欧洲、非洲和拉丁美洲十四个国家与民族的民间诗律；第一册除个别篇章论及史诗和叙事诗外，绝大部分谈的是各种不同形式、不同名称的民歌和谣谚，第二册则增添了国内少数民族的三大史诗和某些世界史诗名著；此外，汉族各大方言以及国内各少数民族的歌谣，第一集未能收入的，在《中外民间诗律》中也作了补充，这样国内主要汉族方言区和五十五个少数民族的民间诗律都有了介绍和分析。由于内容广泛，给研究比较诗律学创造了条件，因此第二册也有文章提出有关这门学科的“刍议”，虽然是一个开端，前景

却是美好的。

民歌是诗的根源，“歌咏所兴，宜自生民始也”，这是千古定论。诗人的创作在它脱离根源后独立的流程中，必要时都有民间诗歌血液的输入，这也是诗史上的事实。以当前的新诗而论，若以狭隘的因袭观念看民歌，则民歌所能输送给新诗的，确实很有限，但《民间诗律》第一、第二两册里多种多样富有生命力的诗律，根据民族语言的特点与时代的演进不断在流动着、变化着，不是永远凝固地定于一尊，——无论诗的创作或诗的研究，都会从中取得借鉴，（我重复一次前边说过的话）扩大视野，启发思路。

1990年1月23日

B392/10
目 录

序.....冯 至 (1)

比较诗律学刍议 (代前言)段宝林 (1)

民间诗律与新诗发展的思考.....过 伟 (12)

汉族民间诗律

敦煌民间歌谣的格律.....高国藩 (34)

中国谚语的对称

——和谐协调的诗境..... (法国) 高达思 (66)

儿歌的格律.....吴 超 (80)

山西“撇席片”与“山曲”.....刘 琦 (93)

陕北民歌“信天游”的格律.....宁 锐 (95)

漫说黑龙江汉族民歌的诗律.....宋德胤 (102)

台湾省汉族民歌格律初探.....陈侶白 (109)

香港民歌格律初探..... (香港) 谭达先 (123)

潮州歌册及其格律.....张玉娥 (146)

闽西民歌格律.....陈炜萍 (154)

浙江民歌格律初探.....朱秋枫 (164)

齐山歌与乱山歌.....过 伟 (180)

安徽歌谣的体例和格律.....叶 农 (186)

湖南汉族山歌格律探微.....王建章 (193)



四川汉族民歌的诗律特色·····	余惠先 (211)
------------------	-----------

少数民族民间诗律

《格萨尔王传》的诗歌格律·····	佟锦华 (226)
史诗《玛纳斯》格律浅析 ····· (回族)胡振华、(柯尔克孜族)肉孜阿洪	(253)
蒙古族英雄史诗《江格尔》诗歌格律 ····· (蒙古族)贺希格·陶克陶	(264)
藏族民歌格律及其形成与演变·····	文国根 (286)
甘肃藏族民歌格律·····	华杰 (358)
门巴族民歌格律·····	于乃昌 (368)
羌族民间诗歌韵律简介·····(羌族)王德春	罗世泽 (407)
宁夏回族花儿格律·····(回族)何克俭	(417)
景颇族民歌格律·····(景颇族)晨宏	(422)
阿昌族民歌格律 ····· (阿昌族)宇飞、(傣族)家铭	(437)
怒族民间诗律·····(怒族)叶世富	(454)
独龙族民歌格律·····(纳西族)马文彪	(459)
台湾高山族民歌韵律举隅·····	陈侶白 (469)
布朗族民歌格律初探·····	颜其香 (483)
佤族民歌的格律·····	王敬骝 (510)
水族民歌的格式与韵律·····(苗族)燕宝	(530)
浙江畲族民歌及其格律·····(满族)马骧	(536)
仡佬族民歌格律初探·····	赵道文 (557)
广西壮歌格律·····(壮族)黄革	(570)
侗家诗学初探·····	过伟 (594)

满族民歌格律浅说·····	王宏刚、(满族) 富育光	(612)
鄂温克民歌格律·····	(达斡尔族) 鄂·白 杉	(629)
鄂温克族《孤女歌》的韵律·····	马名超	(640)
达斡尔民间诗法·····	(达斡尔族) 鄂·白 杉	(644)

保安族民歌及其格律·····	魏泉鸣	(679)
裕固族民歌的格律·····	魏泉鸣	(694)
哈萨克民间诗律·····	师忠孝	(705)
哈萨克谚语结构形式探索·····	王 柯	(759)
撒拉族民歌格律概述·····	(撒拉族) 马学义	(774)
乌孜别克族民歌格律浅析·····	刘奉仇	(784)
塔塔尔族民间歌曲歌词的格律·····	王秉琏	(792)
柯尔克孜民歌格律浅析·····	刘发俊	(809)

浅谈塔吉克民歌格律·····	(塔吉克族) 艾布力·艾山汗	(821)
新疆俄罗斯族民歌格律浅说·····	陈学迅	(828)

外国民间诗律

英格兰和苏格兰民谣·····	李赋宁	(843)
英国民歌格律浅识·····	江 枫	(851)
法兰西民歌的音乐性·····	刘自强	(867)
德国民间史诗《尼伯龙根之歌》的韵律·····	钱春绮	(882)
古代日耳曼语中的头韵·····	安书社	(890)

墨西哥民歌的分类及其韵律·····	段若川	(896)
-------------------	-----	-------

豪萨诗律简介·····	钟国岭	(914)
浅谈斯瓦希里的民谣与诗律·····	蔡临祥	(936)

日本“记纪”歌谣的形式与格律·····	李 强(951)
斯里兰卡民间诗律·····	邓殿臣(958)
印度尼西亚的民间诗律·····	武文侠(962)
马来诗歌形式·····	吴宗玉(972)
柬埔寨民间诗律·····	闵永年(981)
泰国民间诗歌格律述略·····	裴晓睿(999)
老挝民间诗词体式·····	庄镇城(1009)
越南诗歌的几种体式·····	赵龙生(1032)

后 记·····	段宝林、过 伟、刘 琦(1041)
----------	-------------------

〔附录〕《民间诗律》目录·····	(1046)
-------------------	--------

比较诗律学刍议

(代前言)

段宝林*

我们需要比较诗律学。通过对世界各民族诗律的比较研究，可以对各种诗律的特点及其相互影响等问题，有更全面深刻的认识，并且对文学史、文化史和国际文化交流的研究，对民间诗学、比较诗学的理论，对诗歌翻译与新诗创作，也会有巨大益处。

但是，诗律的民族性是最强的。两种语言的不同诗律往往距离很大，很难翻译，许多翻译家甚至认为在译诗时不可能将原有的格律照样翻译过来。茅盾先生曾说：诗歌的翻译不可能保持原有的格律，应以意译为主，着重保存原有的诗意。事实上，许多史诗的译本是用散文体或用本民族的诗律来表达的。只有少数诗歌的译文竭力保存原有的格律，却往往受到人们的非议。所以人们多以为格律是不能翻译的。既然如此，诗律的可比性是否存在，似乎就成了一个严重问题，如果没有可比性或可比性很小，比较诗律学的建立就难乎其难了。

事实如何呢？

-
- 段宝林，1934年1月生于江苏扬州，1949年至1954年曾在华东作家协会等处工作，1958年毕业于北京大学中文系，留校任教，现为民间文学教授、北京民间文艺家协会副主席、中国民俗学会和中国少数民族文学学会常务理事，曾参加编审《中国歌谣资料》、《中国民间歌曲集成》的工作，著有《中国民间文学概要》、《中国民间文艺学》、《民间诗律》（与过伟合编）、《民间文学词典》（主编）《世界民俗大观》（主编）等书及论文100余篇。

尽管诗律的民族性很强，但各种诗律之间的影响研究与平行研究仍然是大有可为的，其可比性有时是相当大的，在许多方面都可以进行比较，甚至还可以在一些方面拓宽比较文学的范围界限。

诗律包括诗歌的音韵格式、章法句法结构以及对仗、排比、字句排列等诗歌形式上的格律规定。这是一种凝固了的艺术技巧，它同诗歌内容紧密相连而又有相对的独立性。一种诗律形式在许多民族都有发展，这样的例子是不不少的。像十四行诗这种形式，是欧洲古典诗歌的一种重要形式，它在欧洲广泛流行，“五四”以后传入中国。它的格律形式在欧洲各国是大同而小异的。虽然都是十四行一首，押脚韵，但在章法和韵律上也有差别。意大利式（即彼特拉克式）十四行诗是由一个八行和一个六行这两个诗段组合而成的，脚韵的排列格式是：两组抱韵（abbaabba）加一组三交韵（cdecde）；而法国的十四行诗用亚历山大体，每行十二个音节，前八行押两组抱韵，与意大利十四行诗相同，而后六行则为两个随韵一个遥韵（ccdeed）；到了英国莎士比亚式十四行诗则发生较大变化，它由三个四行诗段和一个二行诗段组成，其脚韵格式是 abab, cdcd, efef, gg，这是三个交韵和一个随韵而没有抱韵；斯宾塞式十四行诗同莎体的韵律略异（abab, bcba, cdcd, ee）；俄国大诗人普希金的长篇诗体小说《奥涅金》通篇用的一种十四行诗格式又有不同，这是他独创的一种诗律，每句四顿（四音步抑扬格），其韵脚既有交韵，又有随韵，还有抱韵，（格式是 abab, cdcd, effe, gg）。在中国，戴望舒、梁宗岱、冯至、卞之琳等诗人用汉语写十四行诗，有对欧洲格律的运用，也有自己的创造，在章法句式与韵律上都有一定的变异，其中的得失和原因，是需要通过比较诗律学的研究加以阐明的，这是比较文学应该研究的必要课题，其可比性是很大的。通过比较研究可以总结“五四”以来新诗创作的历史经验，对未来的新诗创作也会有莫大的借鉴作用。

四句体诗歌在欧亚许多国家都有，这种诗歌形式是同源的

吗？它们的关系如何？源头何在？在格律上有何异同，是怎样流传和发展变化的？这也是一个很值得探讨的比较诗律学论题，值得我们进行深入的探讨，这是中国比较文学研究的一个不容推卸的任务。几十年来，匈牙利不少学者从音乐与歌词的结构、韵律特点等方面进行过很有意义的探索。通过与东欧其他国家民歌的比较，他们发现匈牙利民歌与罗马尼亚、捷克斯洛伐克等国的民歌有明显不同，而与东方突厥民族的民歌则有着突出的一致性。罗马尼亚是罗曼语系中保存传统特点最多的国家，可是在罗马尼亚民歌中却很少四句体民歌，而在苏联居住的突厥民族楚瓦什人的民歌中却有这种四句体民歌。将这些突厥民歌与匈牙利民歌对比，他们从音乐、句式、押韵与比兴结构等方面，发现了十二个相似之点。再往东，发现许多突厥民族的民歌都有这些特点。在中国，早在二、三千年前的《诗经》国风中就有不少四句体的民歌，其韵律、句式与比兴等特点都与匈牙利民歌一致。这些事实不能不使人从族源上去考察，这种民歌形式可能是古代匈奴人从中国带到欧洲去的。

欧洲民歌也有四句体，但不普遍并且记录较晚。如奥地利靠匈牙利边境一带的四句体民歌到十八世纪才有记载，很可能是由匈牙利传入的，因为在奥匈帝国时期两国的关系是很密切的。西班牙歌体“Copla”是相当流行的四句体民歌。可能是由海路传入的，其源头可能还是中国。马来、印尼的民歌“板顿”也是四句体，其结构格律与匈牙利民歌也很相似。这种远距离的相似不一定是由于直接接触使然，此二者都可能来自中国。要之，中国的四句体民歌形式可能由南北两条路向西流传：一条由陆路西播，一路由海道西渐。这虽然是一种假设，但却不是随便说出的，其根据的事实是相当多的，并且不断还有新的发现。最近我国音乐工作者经过十多年的研究考证，证明我国甘肃裕固族民歌与匈牙利民歌在音乐上有惊人的相似之处，在诗律上当然也有不少相似。杨宪益先生卓有成效地研究波斯古典诗歌形式“柔巴

依”与唐代绝句的关系，认为唐代绝句经过新疆突厥民族而传入波斯，二者有渊源关系。我想这是值得比较文学家深入研究的重要课题。在我国新疆维吾尔等突厥民族中，“柔巴依”至今仍然是重要的诗体。这种四行诗究竟是怎样相互传播的，古今各族的“柔巴依”有何异同，其源头何在，它同民歌诗律有什么关系，都很值得深入探讨。

我国“诗经”时代在民歌中即已出现了不少四句体的格式，（也可能其源更古），这种形式随四言诗、五言诗、七言诗的发展始终存在，成为我国古今民歌的基本体式之一。这种歌体是怎样产生发展的，为什么能流传如此久远？从古到今，从亚到欧，它是怎样向外流传的？其范围究竟有多大，这是很有趣的论题。对这些问题的研究离不开对我国各民族民歌诗律的比较，否则是不可能深究清楚的。

四句头山歌是江南汉族广大地区流传最广的一种民歌形式。在汉族与少数民族杂居地区的壮族、瑶族、苗族、黎族等等许多民族中都有这种形式。有的甚至是用汉语编唱的，有的就唱汉族四句体民歌，如广西的“刘三姐山歌”即在汉族和几个少数民族中流传。这种形式可能通过“南方丝绸之路”或通过我国南方在南洋的移民带到马来亚、印尼等地再传入欧洲的，其线索尚待清理。在北方其他民族中情况也大致相似。这就为我国古今南北各民族的比较诗律学研究提供了十分丰富的事实。这些民族民间诗律的比较研究的活的资料远比从古文献中得到的一鳞半爪要更加生动而完整。对这些民族民歌诗律的比较研究可以更加全面，更加深入，更易于清理出发展的脉络，找到其本质的规律。这种民族间的比较与国际诗律的比较是密不可分的，是水乳交溶、血肉相连的，人为地将它们分割开来，将它们排斥在比较文学的大门之外，这实在是非常可惜的。

十分遗憾的是，目前确有一种观点是将国内各民族之间文学的比较拒之于比较文学的门外的。这就牵涉到比较文学的范围界

限问题，我不妨顺便略微多说几句。

关于比较文学的界说，目前有两种提法：一种认为比较文学是国与国之间文学的比较；另一种认为比较文学是两种不同语言、不同文化的文学之间的比较。这两种说法以前者更为流行。如果作为一种通俗的讲法，当然也未尝不可，但如果仔细推敲一下，如果更深入地从比较文学的发展历史和实际发展趋势来观察，就会发现这种说法未免过于简单而不够准确和严密，如此界说可能会限制比较文学研究的发展。因此我赞成后一种提法，因为它比较符合实际情况，对比较文学的发展也较为有利。比较文学应当是两种不同语言、不同文化之间的文学比较，这就既全部包括了国与国之间的比较，也包括了同一国度内各民族之间的比较，并且，还可以包括作家书写文学与民间口头文学之间的比较和文学与其他艺术形式之间的比较等等。我以为这样来规定比较文学的范围界限是比较科学的。

国有大小，情况很不一样，不能一刀切，我国有五十多个少数民族，属于好几个语系，很多语族语种，各民族差别之大同欧洲各国之间的差别有何本质的不同？像阿尔泰语系突厥语族的维吾尔族、哈萨克族、柯尔克孜族、塔塔尔族、乌兹别克族、裕固族的文学同汉藏语系的白族、傣族、壮族、彝族、汉族等许多民族之间文学的差别，不比印欧语系罗曼语族或日尔曼语族内部各国之间的差别要大得多吗？就是同在汉藏语系藏缅语族内部的藏族、门巴族、珞巴族同羌族、彝族、白族、哈尼族、傈僳族、拉祜族、纳西族、景颇族、阿昌族、普米族、怒族、独龙族、基诺族等族文学之间的各种关系也是差异颇大值得比较的。我们要研究突厥语族中居住在国外的各民族与我国突厥语族各民族之间文学的异同，为什么就不能进行国内各民族之间的文学比较呢？为什么要把二者分开而将后者拒于比较文学的门外呢？事实上，二者是分不开的，如此人为地分割对研究是不利的。如果在国际比较时不同时进行国内各民族之间的比较，则对问题的认识往往会

很不全面、很不深入，如此作茧自缚实在是很没必要的。如果同时进行国内各民族之间的比较，但是这种研究不算比较文学，不列入比较文学的范围之内，这究竟有什么好处呢？如果比较文学的刊物与学术会议拒绝这种研究，那将是一个很大的损失。比较文学外延的划分不能以国界作标准，用一个框框硬套，要看到国有大小，国与国之间的民族划分十分复杂。进行两种不同语言或不同文化的文学之间的比较研究，是世界比较文学发展的必然趋势，我们应该正视这个事实。

从比较诗律学的角度来观察，我国各民族之间诗律的种类和形式是极其丰富多彩的，比较文学研究的天地是非常广阔的。这种研究往往离不开国际比较，并且可以为国际比较提供重要的条件。各民族诗律比较可以双边进行对比，也可以多边、综合总体进行；可以就诗律中的一个因素进行单项研究，也可以就一种诗式进行综合比较。如单项的比较，可以只研究押韵的方式，或只研究章法、句法、排比、对偶等结构方式，这些都有十分丰富的内容。就拿押韵的形式来看，我国各民族就有许许多多不同的样式和类型。除汉族的脚韵外，还有头韵。在头韵之中又可分为句首头韵和词首头韵，有在一句之中押头韵的，也有在一句之外（两句或两句以上的各句之间）押头韵的。除头韵外，还有腰韵、腰脚韵（壮族诗人也把这种腰脚韵称为腰韵），故腰韵也有句外腰韵与腰脚相押的不同。就拿腰脚韵来说，上句末一字同下一句中某字相押（同韵），有的还同下句的首字相押，而成了首尾连环韵。这种腰脚韵在壮侗语族壮傣语支的壮族、布依族和侗水语支的毛难族、黎语支的黎族民歌中都有，在语系不明的京族也有，但各族的韵法又各有特点。将国内各族诗律与国外京族、傣族等有关民族的诗律进行比较，是同样必要的，应该结合起来进行。除押脚韵母的之外，还有些民族的民歌是押声母的、押音节的（即声母、韵母、元音、辅音全同）、押同音同字的，除短韵外还有长韵。此外，有些民族（如黔东南地区的苗族以及傈僳族、拉祜族和苦聪

人)的民歌中还有押声调的。押调的方法也各不相同。有几句之中每个字或几个字按一定规律对应同声调的,也有只押最后一字的声调的,有句句皆押的,也有隔句相押的。有些民族的民歌只要句式整齐而不押韵,如藏族、傣族、大凉山彝族的某些民歌等等。这些大同小异的或小同大异的诗律形式,都是有很大可比性的。十九世纪末意大利使馆人员韦大列在北京搜集了一本歌谣,他曾将北京歌谣的诗法与意大利诗律和欧洲诸国的诗法比较,发现有不少相合之处。不只民歌,长篇史诗的诗律也值得探讨。法兰西学院的石泰安院士认为,藏族史诗《格萨尔》的诗律与米拉日巴所作的《道歌》,以及十一世纪的印度史诗《罗摩衍那》的藏语译文也很相似。这就牵涉到不同形式的文体之间以及民间口头文学与作家书写文学之间的比较问题。

从比较诗律学的角度来看,作家的诗律往往是由民间诗律发展而来,自觉的严格的诗律往往是由不自觉的、宽泛的诗律形式发展而来。如屈原的楚辞体(亦即“骚体”)是诗人对早已产生于的楚国民歌形式进行学习、改造、发展和提高之后而创造出来的。我们可以将屈原的骚体诗与在他一百多年前即已出现的《沧浪歌》、《越人歌》译文等楚国民歌体进行比较,再把它们与《诗经》中的《汉广》等民歌形式对比,可以发现其间的异同与影响,从中可以了解诗人对口头文学的学习与自己的独特创造。值得注意的是,屈原诗歌的某些格律形式在如今南方一些少数民族的民歌中仍有部分遗存,这是值得深入探讨的。我国最严格的格律诗——律诗,是唐代产生的新体诗歌,但它的渊源却在六朝,甚至还可以追溯到更远。除律诗外,我国古代所有重要诗歌形式——从二言诗、三言诗到四言诗、五言诗、七言诗,乃至楚辞体、词与曲等等格式,都首先从民间文学中创造出来,这已经是文学史家们公认的事实,民间文学是怎样创造和不断发展这些形式的,这也是历史比较诗律学的重要课题。文人作家的诗歌创作是如何学习利用和发展提高民间诗律的呢?这是比较诗律学应