



[姚慧]格萨尔史诗曲名辨

中国民族文学网 发布日期: 2020-11-30 作者: 姚慧

0

内容提要: 格萨尔史诗曲名和曲调之间的关系是格萨尔音乐研究领域长期关注的话题,但对于二者是否彼此对应,学者们却是众说纷纭、莫衷一是。以往的研究皆是从基于音乐技术分析的传统视野出发来寻找答案的,但在学术研究范式转型的当下,我们有必要借助口头传统相关理论,观照格萨尔曲名与曲调在书写文本与口头音声文本中的差异与互动,并在田野考察方法的基础上将目光投向不同类型、不同流布区域的格萨尔艺人,实现史诗音乐研究在当下的范式转换。

关键词: 格萨尔史诗; 曲名; 曲调; 格萨尔艺人; “口承与书写”

翻开格萨尔史诗书写文本,别致新奇、目不暇接的曲名俯拾即是,“杜鹃婉转曲”“大海盘绕古尔鲁曲”“吉祥八宝曲”“雄狮六变调”“九曼六变调”“大河慢流曲”等,不胜枚举。在格萨尔史诗广泛的族际流布中,丰富多彩的曲调名称是藏族格萨尔史诗的一个突出特征。但史诗文本中的曲名背后是否有与之相应的、独立的音声文本却始终一直是格萨尔音乐研究领域的一个待解问题。学界现有的曲名解读在一定程度上忽视了格萨尔史诗的口头属性。那么,如何在地方知识体系中,从口承与书写的研究视角切入来理解格萨尔史诗曲名与曲调的关系便是本文试图探索的方向。

一 学者视野下的曲调分类和曲名体系

纵观以往的研究成果,关于格萨尔史诗曲调分类和曲名体系的讨论,学界不外乎有以下三种观点。

第一,以扎西达杰为代表。1989年扎西达杰在“首届《格萨尔》国际学术研讨会”上提交了《〈格萨尔〉音乐研究》一文,文中率先提出了格萨尔说唱曲调可分为“人物通用调”“人物专用调”和“人物专用套曲”三种类型。这种分类方法虽然在格萨尔史诗的民间传承中有迹可循,但“通用”和“专用”的提法并不是所有类型格萨尔艺人的本土概念,而在一定程度上是扎西达杰总结提炼的结果。它奠定了格萨尔史诗音乐研究领域对格萨尔曲调分类的早期认识,此后柯琳、黄银善、王时、仓央拉姆、车得骝等人虽有各自的解释,但基本沿用了这一观点。

2018年,扎西达杰在《〈格萨尔〉的音乐体系》一文中提出:“《格萨尔》的音乐曲名体系包括两个方面,一种是主要提示歌唱内容、歌曲性质的歌曲标题系统,如‘祝愿歌’、‘决策歌’、‘恶歌’、‘揭示未来歌’等,包括军事类、政务类、仪俗类、心理类、说教类、出世类、唱曲性质类等内容。一种是主要体现曲调的音乐特征,并针对不同人物、场合代表其固定音乐形式的乐曲调名体系,相当于汉族戏曲音乐中的‘曲牌’现象。如‘白杜鹃远鸣调’、‘九曼六变调’、‘缓慢长音调’、‘雄言虎吼调’等。包括:(一)格萨尔的专用调名——征服四大魔王的四大调;攻取十八大宗的十八大调;攻取二十八中宗的二十八种调;攻取无数小宗的各种调;平时唱的八大调和八小调;凯旋唱的四十九种吉庆调等。(二)岭方主要人物的专用调名——珠牧系列;丹玛系列;甲噶系列等。(三)岭方人物的专用调名。(四)别方人物的专用调名。(五)反派人物的专用调名。(六)神类人物的专用调名。(七)动物类的专用调名。”

在对扎西达杰的访谈中笔者得知,“攻取十八大宗”“二十八中宗”和“无数小宗”的曲调分类观来自格萨尔艺人才让旺堆。虽然扎西达杰将其纳入了总体的分类范畴,但事实上才让旺堆并无法唱出这其中对应的每一个曲调,只是脑中有这样的概念和理论罢了。格萨尔史诗的曲名在书写文本中的确与史诗的情节内容和场景描述相互映射,彼此互为解释。但在目前的田野调查中,当笔者问及采访对象实际演述中的曲调搭配是否要考虑格萨尔史诗的典型场景,曲调的分类是否会以史诗的情节内容为参考标准时,他们并不完全认同。在口头演述过程中,曲调布局大多以人物角色为统领,且曲调也对人物角色有相应的传统指涉性。

第二,以马成富为代表。他认为,格萨尔史诗曲调名称的创造者是掌握书写文字的宁玛派僧人。“原本这些词语的藏文原意并不是象今天‘曲牌’所应具备的特定唱腔那样代表某一曲调,而是指演唱者在演唱诗段中的人物或事物时,应根据不同的人物性格使用不同的腔调或者表情,也就是行话说的‘润腔方式’,如:演唱晃同这个人时,要表现出他一贯做事阴险狡猾、阳奉阴违性格,要求演唱者运腔上气喘心虚、颤颤兢兢,藏文字表现出来为‘晃同哈迷哈同’,或‘晃同哈染哈同’(译音)汉译后即‘晃同气喘心虚、上气不接下气’,但经过文人加工就成了《招引邪魔调》《大颤小颤调》《哈染呼同调》。”在马成富看来,这种经宁玛派僧人建构的所谓曲调(曲牌)名称并不指向具体的音声文本,但曲名的来源是否确如马成富所述,笔者目前没有足够的证据,所以无法就此作出判断。

第三,以边多为代表。边多也曾对曲名与实际曲调之间的关系产生过疑惑。经过研究,他发现书本中描述的曲名,在实际演述中却找不到相应的音乐旋律。因为“古尔鲁”和格萨尔史诗的曲名在内容、形式、风格特点等方面几乎完全相似。据此,边多推测,格萨尔史诗的曲名与曲调不能相互匹配的原因也与古尔鲁类似,即“自从有了文字之后,‘古尔鲁’的内容连同它们的曲名或多或少地都同时记录下来,但音乐的旋律由于在过去西藏历史上还没有适当的符号来进行记录,因此许多音乐旋律也就失传了。”边多的判断有一定道理,但是否属实,我们也一样无从考证。

需要注意的是,扎西达杰、马成富和边多分别长期生活在玉树、四川和西藏三个不同的格萨尔史诗流布区,他们对格萨尔史诗音乐研究对象的关注重点也各有侧重。因此,以特定区域为基础建立起来的观点与推测不一定能够涵盖所有格萨尔史诗传承社区和艺人的曲名认知。

二 文本互证引发的思考

与蒙古族、土族格斯(赛)尔史诗音乐不同,人物曲调的专曲专用是藏族格萨尔史诗音乐的标志性特征。在格萨尔史诗的书写文本中,不同人物、动物基本都有各自的曲调名称。然而,2013年,当笔者誉写著名格萨尔神授艺人扎巴老人说唱的《霍岭大战》录音时,发现在同一盒磁带较短的时长内,扎巴老人将同一个曲调文本先后用在了格萨尔及其王妃珠牡两个性别和身份迥异的人物角色身上。如谱例1和谱例2:

谱例1和谱例2虽然调性不同,珠牡唱段的后三小节与格萨尔唱段略有变化,但相同的曲调框架清晰可见。此外,在翻阅《中国曲艺音乐集成·四川卷》时,笔者也发现了类似现象。在洛曲、亚彭、巴青的说唱谱例中,同一个“永恒生命曲”的曲调名称同时被用在了格萨尔和珠牡二人的唱段中。所不同的是,他们的曲名虽然相同,但曲调对应的却不是同一个音声文本,也就是通常所说的同名不同曲。如谱例3和谱例4:

那么，上述所举4例是否是前人成果所泛指的“通用调”呢？对于如何理解“通用调”，法国学者艾尔费（M. Helffer）的解释或许可以作为一个参考标准。在《藏族（格萨尔·赛马篇）歌曲研究》中，艾尔费通过对罗桑丹增演述的《赛马篇》曲调的记录和研究，发现“罗桑丹增使用的第四个曲调在录音中反复用过八次，都用于在《赛马篇》中的一些只起次要作用的男、女人物。这就是我称之为‘通用’曲调的理由。”然而，上述4例中的格萨尔和珠牡是格萨尔史诗极其重要的核心人物，仅在《赛马称王》和《霍岭战争》的书写文本中，就有显示格萨尔王特殊地位的“大海盘绕古尔鲁曲”“金刚古尔鲁曲”；有表现他谈情说爱的“婉转的情曲”“终身无变曲”“吉祥八宝曲”；也有表现他祭祀行为的“呼天唤地曲”“呼神箭歌曲”；又有表现他在大庭广众叙述实力的“大河慢流曲”“欢聚江河慢流曲”“高亢婉转曲”；还有表现他战斗激情的“攻无不克的金刚自声曲”“威振大地曲”等曲调名称。除格萨尔王外，珠牡也有大量标示其特殊身份的所谓“专用调”名称留存在史诗的书写文本中，这似乎并不符合艾尔费所列的、主要用于次要人物的通用调标准。

此外，还有另一种说法是，只有技艺超群、能够娴熟掌握和运用大量曲调的杰出歌手才会对格萨尔曲调有相应的分类意识。有些格萨尔艺人掌握的曲调有限，所以经常是一曲贯穿史诗叙事的始末，而这被反复使用、不加变化的曲调就被视作所谓的通用调。观察上例，笔者誊写的两例由扎巴老人说唱，由誊写本来来看，他掌握的曲调不仅数量众多而且富于变化，善于在口头即兴创编中塑造多样化的音声文本，因此扎巴老人并不是一曲唱到底的平庸艺人；前文所述谱例3和谱例4的演述人是洛曲、亚彭和巴青，他们在甘孜藏族自治州的区域范围内被记录在案的曲调多达三十余首，也与所谓“通用调”艺人并不相符。那么，格萨尔和珠牡曲调混用的现象又该如何解释呢？

在《岭·格萨尔王传·霍岭战争》的书写文本中，珠牡曾有高举金杯的一段唱词：

三夏我唱“鲜花清露曲”，
三冬我唱“旋风抒情曲”，
三春我唱“车前子婉转曲”，
一生常唱“九曼六变曲”，
六变取自苍龙的啸音，
九曼取自虚空的雨声。

像这样多个曲名集中在格萨尔史诗书写文本的一个诗节中并不鲜见，但笔者思考的是这“鲜花清露曲”“旋风抒情曲”“车前子婉转曲”“九曼六变曲”是否每一个曲名都有相对应的音声文本？参考《中国曲艺音乐集成·西藏卷》和《中国曲艺音乐集成·四川卷》，笔者只找到了“九曼六变曲”和“车前婉转曲”，却未曾见到“鲜花清露曲”和“旋风抒情曲”。但不可不说的是，“车前子婉转曲”是否与“车前婉转曲”为同一个音声文本也未可知。即使这每一个曲名都确有其曲，但以同一曲名下可匹配若干个音声文本的口头创编规律观之，也无法确定究竟这书写曲名背后对应的是哪一个音声文本。

然而，当下的有些研究成果却将史诗书写文本中的所有曲名都纳入了格萨尔史诗曲调的统计范畴，似乎默认格萨尔史诗书写文本中的曲名与口头演述中的实际曲调并无二致。但根据笔者对史诗音乐口头创编规律的研究经验，格萨尔史诗音乐往往在同一诗节中惯用同一个音声文本，即用单曲体的重复来配合诗节的叙事。换言之，尽管上述珠牡的诗节唱段中出现了4个曲名，但在实际演述中，这一诗节整体对应的只是一个音声文本。也就是说，格萨尔史诗书写文本中的曲名与演述中的曲调并不是彼此对应的关系。

经过查证，笔者发现格萨尔史诗的曲调频繁出现同名不同曲和同曲不同名的现象，而这正是口传心授的中国传统音乐的普遍特征。例如，在同一个“永恒生命曲”的曲名下对应着不同的曲调，分别出自《霍岭大战》和《赛马登位》两个史诗篇章，且每个篇章分别各有3—4个音声文本被命名为“永恒生命曲”，且演唱者也不完全一样。而同曲不同名则如谱例5“飞矢传书曲”第15小节之后的曲调文本与谱例6“圣洁祈祷曲”，它们共用同一个曲调框架，曲名却不同。

这样的现象也在马成富多年的研究中得到了佐证：“在十几年的集成·志工作中，发现《格萨尔》唱腔很难有统一的现象，如一支《雄师怒吼曲》各地有各地的不同旋律的曲调，有的艺人在演唱同一曲本中不同人物的唱腔时，经常出现同一曲牌而不同唱腔的现象。同是赛马登位中珠牡赞颂神马的那一段，汉文译本中标明曲牌名为《九狮六变调》，但每个艺人所唱曲调都不一样，同一牧场、同一村寨的各个艺人，要么使用的唱腔截然不同，要么第一乐句相同，第二乐句不同，很少有完全相同的曲调。”

因此，格萨尔史诗曲名与曲调或音声文本无法固定为一一对应的匹配关系，而这样的变异性正是格萨尔史诗口头传统活态传承的规律所在。在此语境下，格萨尔和珠牡共用一个曲调文本也就不足为奇了。

三 田野取证

在格萨尔史诗曲名与曲调的问题上，发表于二十世纪八九十年代的研究成果展现给我们的很多是学术的推理与想象，格萨尔艺人几乎处于失语状态。当然，学者的观点也应该建立在对格萨尔艺人调查与访谈的基础之上，但研究视角的不同带来关注重点的差异，现有研究成果所呈现的样貌使我们无法判断这些材料与结论究竟是学者的建构，还是艺人自己的观念表述。如今在口头传统研究视域下，我们有必要回归田野，去聆听实际参与口头创编与演述的格萨尔艺人是如何解释与认知这些曲名的。

格萨尔艺人一般分为神授艺人、圆光艺人、掘藏艺人、吟诵艺人、闻知艺人五种类型，我们择选其中两类作为研究个案进行观察。

2019年7月，笔者对玉树格萨尔吟诵艺人丹玛·江永慈进行了访谈。当问及格萨尔史诗曲名与曲调的关系时，江永慈认为二者并不构成相互指涉的关系。即使是格萨尔艺人和听众之间共享的、具有普遍认同的“六变调”也并不对应固定的音声文本。访谈笔录如下：

姚：您前面说六变调其实是很灵活的，不是某个固定的曲调。那么在您刚才说要给珠牡安排个六变调的时候，您的曲调是有多种选择的吗？

丹：我能掌握三十几个调子，我刚才说的六变调只是指曲名，并不是指具体的曲调。曲名是曲名，调子是调子。二者不是完全等同的。有一部分调子确实有名字，也有它的调子，比如马的调子、仙鹤的调子，这些确实是规定下来的，曲名和调子是对应的。但是我的三十多个调子里面，是没有说这个是格萨尔的、那个是丹玛的，是他们共同的调子。

姚：除了马和仙鹤的调子以外，还有没有其他固定的调子？

丹：“嘎噜噜”的“噜噜”，是老年人的调子，“嘎”是康巴年轻人的调子，这样的固定划分不是绝对没有。但是绝对都是这样划分，也不对，比较灵活。现在你到玉树的群众中去，神授艺人有十六个，这十六个艺人嘴里说的是各种各样调子的名字，实际上他们用的调子却只有两三个。比如你搜集了一百个调子，人物有一千个，那就是这一百个调子是在这一千个人物身上共用的。

在江永慈的观念里，虽然格萨尔史诗的书写文本中有各种各样的曲调名称，但同一个口头音声文本却会因演述人的不同而产生曲调认知的差异。通过多年的积累，江永慈发现曲名在抄本等史诗书写文本的书写与传播过程中被固定了下来，不同方言区的曲名也基本一致，稳定性较强。但在实际的说唱过程中，同一个曲名，不同方言区的格萨尔艺人在惯性的传统曲库基础上，经过口头创编，会呈现出具有区域认同的、多样化的口头音声文本，致使玉树艺人唱的曲调，果洛的艺人不会唱；果洛艺人常唱的曲调，玉树艺人不会唱。同时，笔者也注意到，除了区域差异之外，不同方言区的格萨尔史诗部分音声文本之间也存在一定的互文关系。

吟诵艺人的说唱需要依托格萨尔史诗的书写文本，在书写文本与口头音声文本之间存在一个转化的过程。虽然江永慈每一次说唱的口头文本皆不相同，但与其他类型的艺人不同的是，吟诵艺人在演述过程中要恪守书写文本中的唱词，而文本间的变异则更多地来自

于曲调，因此曲调便成为吟诵艺人格萨尔口头史诗活态呈现的主要驱动力，变化的曲调也成为了构建格萨尔口头属性的重要元素。但当笔者询问书写文本与口头音声文本之间如何完成转换时，江永慈诚却没有给出具体而明确的答案，一句“看我的本事了”道出了口头演述中的可变性和灵活性。

与此同时，江永慈诚也为我们理解与解读格萨尔史诗曲名与曲调问题提供了另一个不可忽视的维度，那就是决定格萨尔口头音声文本最终呈现形态的，除了艺人的创编，还有听众的参与性建构。玉树地区的老人喜爱格萨尔史诗，因此在长期的听赏习惯与经验中，他们与演述人共享着格萨尔史诗的地方传统曲库。而一个新曲调的出现，需要在得到受众的认可与检验之后才能被广泛应用到史诗的演述之中。

顿悟艺人属掘藏艺人范畴。杨恩洪曾对掘藏艺人做过这样的解释：“宁玛派把格萨尔看作是莲花生和三宝的集中化身，认为可以通过《格萨尔》故事来教化调伏群众，因此，他们信仰并喜爱格萨尔，于是就出现了发掘《格萨尔》故事的掘藏师，而发掘出来的《格萨尔》即称为伏藏故事。”掘藏艺人的类型特征、创编规律和传承特点决定了班桑的曲名观念与江永慈诚截然不同。

在口头演述之前，班桑先要通过书写的方式创编完成格萨尔的史诗文本，然后再在口头演述的过程中将其转化为口头的音声文本。在班桑看来，一方面，曲名与曲调有对应关系，另一方面，口头说唱中搭配的实际曲调又没有独立性，是相对稳定的，格萨尔史诗的口头演述最重要的是作为叙事内容的唱词，而不是曲调，曲调只起辅助作用。对班桑而言，创编的意义更多体现在史诗书写文本的营构过程中，一旦书写文本得以定型，在以书写文本为依托的口头演述中，无论是他的唱词，还是曲调，都不会有过多的变化，而严格依照书写文本说唱也成为了班桑的演述习惯，同时他也不会对曲调做刻意的考量与专心的设计。这与果洛“写不完的格萨尔艺人”格日尖参之见如出一辙，但在访谈中格日尖参也表示，之所以如此，是因为他们说唱的机会相对较少，演述实践经验的缺乏导致曲调的应用无法丰富多彩。

然而，格日尖参和班桑的曲调是有传统规定性的。笔者在对果洛地区格萨尔音乐的调研中，发现不论是史诗演述人，还是寺院藏戏团的僧人群体，都对格萨尔史诗每个人物的曲调名称存有相对一致的文化认同。与江永慈诚所言不同的是，贾察、珠牡、丹玛等人物具有典型意义的六变调也有果洛地区较为统一的音声文本的指涉对象。而在德尔文家族内部，人物、曲名与曲调的搭配关系是传统中已经规定好的，一旦人物角色确定，曲调也就随之确定了。在班桑的认知中，曲名似乎并没有十分确定的、具体的指涉意义。曲调的选用与布局更多地取决于人物角色与曲调的搭配关系，而不会因曲名与情节内容的变化而变化。正如班桑所言：“有的时候史诗书写文本描述说某个人物不高兴，但实际上曲调已经定了，不管高兴，还是不高兴。”

另据格日尖参之羊青拉毛讲，在德尔文家族内部，由32首格萨尔史诗曲调组成的传统曲库在格萨尔艺人与听众之间共享，而传统曲库连同曲调与史诗人物角色的搭配规则在唱不完的格萨尔艺人昂仁之后、以光盘出版的形式被固定下来，而定型之后的曲库便成为了该社区当下格萨尔传承中相对固定的曲调来源。故此，昂仁在其中发挥的关键作用不可小觑。但据长期研究昂仁的李连荣讲，昂仁的说唱曲调极其丰富。从口头史诗音乐的普遍规律来推断，或许有一种可能，即昂仁本人的曲调并不是固定不变的。然而在宁玛派伏藏文化的语境中，伏藏师的身份又给德尔文部落掘藏艺人的音声文本的固定化附加了更深的一层宗教意义：

姚：你们史诗村的曲调有什么特点吗？

班：最大的特点是伏藏师给我们这个部落的预言和曲调，这个预言有加持的作用。

姚：是部落已经有这些格萨尔的曲调，后来有伏藏师进行了加持，还是伏藏师交给你们的？

班：是伏藏师给我们村的，有加持的作用。

姚：加持之后的曲调是不是也就固定了，就不可以再改动了？

班：不能改变，改变就完了，加持过的东西是不能变的。

可见，不同类型的格萨尔艺人对曲名与曲调问题的理解千差万别。吟诵艺人和掘藏艺人（顿悟艺人）的口头说唱皆需要借助书写文本，因此他们对口头音声文本的建构就会与书写文本发生直接或间接的互动转化关系。进一步讲，在他们的曲名观念中，曲名与曲调之间是相互分离的，同时又是有游动空间的。但神授艺人、圆光艺人和闻知艺人的曲名观念是否与之相同则需要后续进一步的田野调查与研究才能了解。也就是说，吟诵艺人和掘藏艺人的曲名观念并不能涵盖其他类型艺人的曲名认知。加之，玉树和果洛本身在格萨尔史诗传承过程中也有各自的地方性特点。玉树是著名的歌舞之乡，音乐无论在玉树人的生活中，还是在格萨尔史诗中均占有一席之地。由此及彼，江永慈诚将曲调作为口头属性变化的要素之一便不难理解了。而果洛的格萨尔史诗传承本身与宗教有着千丝万缕的联系，格萨尔史诗曲名与曲调的观念也自然而然地被赋予了宗教意义。因此，地方语境和地方性知识的构建系统是影响和塑造格萨尔史诗曲名观念的重要参数。以往学界对曲名与曲调关系问题的认知并未区分艺人类型也没划定地理区域范围，通过田野取证，我们发现，忽略边界的研究视角显然是不够全面和客观的。

约翰·迈尔斯·弗里（John Miles Foley）的自创“谚语”之一是“真正的多样性要求参照框架的多样性（True Diversity Demands Diversity in Frame of Reference）”。弗里认为，史诗本身是多样的，唯有多样化的参考框架和研究方法才能切近理解与解读口头史诗。在格萨尔史诗的曲名与曲调的问题理解上，我们也需要科学地审视自己的解读工具与参考框架是否合理。在二十世纪八九十年代，学者的概括总结对格萨尔史诗音乐研究不但具有开拓性的意义，也为后期研究奠定了扎实的基础。然而今天，我们将民间语境中的口头史诗看作是一面五光十色的多棱镜，截取某一个侧面的概括提炼已不能满足当下格萨尔史诗音乐研究的需要，我们应该探索多元的、切实的解读路径。

在口头传承与演述过程中，曲名与曲调的关系已然呈现出灵活多变的样态。我们唯有回到田野语境，具体问题具体分析，充分关注口头活态传承的格萨尔史诗不同类型、不同地域的演述主体，才能从他们的观念和立场出发，既看到书写文本与口头音声文本之间的距离和差异，又要看到二者之间的转化与互动。如果将曲名作为格萨尔口头史诗演述交流事件中的一个交流符号，它与音声文本的关系，还需要考虑演述语境与受众的参与性建构，以及受众与演述人共享的符号识别法则。因此，重新看待格萨尔史诗书写文本的曲名与口头演述的音声文本之间的关系，并不是要否认格萨尔史诗曲名的丰富性，而转换视角只为让我们更加多样、全面、立体地看到更接近演述传统的文化事实，进而为史诗音乐研究拓展出新的学术空间。

作者简介：姚慧，中国社会科学院民族文学研究所副研究员，中国艺术研究院艺术学博士，中国社会科学院民族文学研究所博士后。

本文原载《民族文学研究》2020年第5期，注释及参考文献见原刊。

文章来源：《民族文学研究》2020年第5期

凡因学术公益活动转载本网文章，请自觉注明
“转引自中国民族文学网（<http://ce1.cssn.cn>）”。

很抱歉，没有相关内容。

作者姚慧的相关文章

- 十年心血之结晶开创性成果之总结
- [姚慧]一个现代音乐知识分子的担当与责任
- [姚慧]重建丝绸之路在东西方学术交流中的话
- 口头史诗的音乐与演述
- [姚慧]摘下“自我”的眼镜——对藏族《格萨

[下页](#) [末页](#)

[旧版回顾](#) [信息资源](#) [版权声明](#) [联系我们](#) [网站地图](#)

中国民族文学网 © 1999-2021 版权所有

iel-network@cass.org.cn

中国社会科学院民族文学研究所 地址：北京建国门内大街五号11层西段

电话：(010)65138025 邮编：100732 京ICP备11013869号



[中国社会科学网](#)

[中国文学网](#)

[外国文学网](#)

[中国民俗学网](#)