

中央音乐学院「211工程」师资队伍建设项目

中国少数民族音乐研究

以西南地区或经典案例为中心



下

和云峰 著

ZHONGGUOSHASHUMINZU YINYUEYANJIU

Yi Xinnanqu Huo Jingdian Anli Wei Zhongxin

中央音乐学院

中央音乐学院『211工程』师资队伍设计划资助项目

中国少数民族音乐研究

以西南地区或经典案例为中心



下

和云峰 著



ZHONGGUOSHASHUMINZU YINYUEYANJIU

Yi Xinnanqu Huo Jingdian Anli Wei Zhongxin

中央音乐学院出版社

目 录

下编 音乐现状研究

第四章 关于“原生态”音乐	(353)
第一节 质疑“原生态”音乐	(353)
一、原生态音乐理念悖论	(353)
二、原生态音乐生存现状	(354)
三、原生态音乐基本内涵	(356)
第二节 再论“原生态”音乐	(358)
一、原生态音乐再定义	(359)
二、原生态音乐再分类	(359)
三、原生态音乐新现象	(361)
四、原生态音乐新余论	(364)
第三节 实评“原生性”音乐	(365)
一、历史回眸：20 世纪 50 年代以来中国少数民族民间音乐的发展轨迹	(366)
二、天籁之音：返璞归真的原音重现与舞台展示	(366)
三、鉴古知今：传统音乐似一条奔流不息的河流	(369)
四、与时俱进：应充分尊重民歌自身的发展规律	(374)
五、继往开来：电视大赛留给人们的思考与话题	(375)
观察与思考	(376)
本章参考文献	(376)
第五章 关于音乐类非物质文化遗产	(378)
第一节 基本理念与实践方法	(379)
一、基本理念	(380)
二、实践方法	(384)
第二节 政府主导与社会参与	(388)
一、政府主导	(389)
二、社会参与	(390)
第三节 几点思考与若干建议	(392)

一、几点思考	(392)
二、若干建议	(394)
观察与思考	(397)
本章参考文献	(397)
第六章 关于音乐与旅游开发	(398)
第一节 旅游开发对少数民族地区传统音乐所产生的积极影响	(398)
一、发掘与保护受到普遍关注及重视	(398)
二、利用与开发逐步形成产业化模式	(399)
三、传承与弘扬不再受制于经济因素	(399)
四、旅游开发能保留一批濒亡的音乐品种	(400)
第二节 旅游开发对少数民族地区传统音乐所产生的消极影响	(403)
一、将加速传统音乐失去其固有的传承模式	(403)
二、将加速传统音乐失去其原有的民俗根基	(403)
三、将加速改变青少年传统音乐的审美理念	(403)
第三节 积极因素与消极因素两者互为转化的几点思考与建议	(404)
一、几点思考	(404)
二、几点建议	(404)
观察与思考	(406)
本章参考文献	(406)
第七章 关于音乐与文化体制改革	(407)
第一节 对民营艺术表演团体“文化体改”的调查	(407)
一、对已往文化体改的简要回顾	(408)
二、对现有文化体改的个案调查	(410)
第二节 对民营艺术表演团体“文化制改”的研究	(414)
一、“文化体改”的试点尝试与推广	(414)
二、“丽江模式”的成功经验及思考	(415)
观察与思考	(417)
本章参考文献	(417)
第八章 关于音乐与民间社团	(418)
第一节 中国少数民族音乐学会年会的历史回眸	(418)
一、学术年会萌动期	(418)
二、学术年会成型期	(421)
第二节 中国少数民族音乐学会年会的学术评介	(424)
第三节 中国少数民族音乐学会第九届年会综述	(428)
一、年会的议题与内容	(428)

二、会议的思考与共识	(433)
附录一：学会年会文集及其它出版物封面一览表	(435)
附录二：会学历届年会一览表	(437)
附录三：“学会”大事记（限于篇幅暂略）	(436)
观察与思考	(437)
本章参考文献	(437)
第九章 关于音乐之比较研究	(439)
第一节 纳西族“勒巴”与藏族“热巴”之比较研究	(439)
一、“勒巴”与“热巴”源考	(440)
二、“勒巴”与“热巴”流辨	(445)
三、“勒巴”与“热巴”今析	(452)
第二节 中国西南诸民族与日本传统音乐之比较研究	(454)
一、比较研究的文化与历史背景	(454)
二、比较研究的若干视点及提要	(455)
三、比较研究的几点可试性类比	(458)
第三节 当代跨国族群音乐文化比较研究之难点透析	(460)
一、民族学研究语境的同一有困难	(461)
二、音乐学研究视域的定位有困难	(462)
三、民族音乐学的实地调查有困难	(464)
附 录：一生能得几回闻——《丝绸之路的回声》古代乐器复原讲座 及音乐会述评	(466)
观察与思考	(469)
本章参考文献	(469)
第十章 关于音乐与少数民族教育	(471)
第一节 中央音乐学院少数民族音乐教学的历史回眸	(471)
一、少数民族音乐调查、研究、教学初步创建阶段	(471)
二、少数民族音乐调查、研究、教学深入拓展阶段	(477)
第二节 中央音乐学院少数民族音乐教学的基本模式	(482)
一、少数民族音乐“系列课程”的依托背景	(482)
二、少数民族音乐“系列课程”的教学模式	(484)
三、少数民族音乐“系列课程”的实施原则	(487)
附 录：学高为师 身正为范 ——贺田联韬先生 80 华诞暨从事中国少数民族音乐工作 60 年	(488)
观察与思考	(492)
本章参考文献	(492)

相关索引 (493)

 谱例 (493)

 表格 (496)

 典籍 (497)

 附录 (497)

 音频 (498)

 视频 (499)

后 记 (500)

第四章 关于“原生态”音乐

近年来，以“原生态”作为“卖点”的文化事项可谓遍地开花：“原生态”（民间）音乐、“原生态”（土风）舞蹈、“原生态”（崖、壁）绘画、“原生态”（走婚）民俗、“原生态”（植物）公园、“原生态”（民俗）旅游等等，不胜枚举。另外，据悉有的地质公园也拟在近期推出“原生态”生态项目，旨在吸引公众的眼球……

第一节 质疑“原生态”音乐

在笔者 20 余年少数民族文化调研的经历中，曾几何时，也曾试图为某一民族去营造一种适于“原生态”艺术成长的氛围，也曾试图为某个音乐品种去打造一个适于“原生态”艺术生存的空间，也曾试图锻造出一台符合“原生态”理念的舞台艺术精品。但我深知，如此种种的“人为”关照，恰恰只会违背艺术发展的自然规律，最终欲速不达或适得其反。

本文无意反对上述以“原生态”为卖点的“精神食粮”，更无意批评以“原生态”为创作背景的“艺术精品”，因为我深知：任何人都没有无端指责别人的权利，更不具备充当救世主的勇气与能力。所以，本人质疑的仅仅是“原生态”这一说词的实际内涵是否名实相符。

一、原生态音乐理念悖论

在艺术学范畴，“原生态”一词的创始者似已无籍可考，当然这也并不重要。如今我们知道“生态学”一词的含义是指：“研究生物之间和生物与周围环境之间相互关系的学科。如研究某种生物的生活史、数量变动、它们与其他生物的关系，以及非生物因素对以上各种情况的影响。”^①由此我们联想“原生态”应指：生物之间和生物与其周围环境之间原有的、较少变异的相互关系；“原生态”艺术即指：艺术之间和艺术与周围环境之间原有（原始）的、较少变异的相互关系。如稍加引伸，“原生态”艺术也可指：原有（或原始）的、未经变异（或及少变异）的和未经（或较少）“污染”的艺术品种。“原生态”音乐、“原生态”舞蹈等皆属此类……

然而，“原生态”音乐已经失去了以往的生态结构。第一，历史的进程打乱了以往传统

① 参见：《新华词典》（第 751 页），北京：商务印书馆，1980。

音乐的生态结构。随着社会转型的加剧（比如西部开发和旅游业的发展）、人口流动的逐渐加大、生产方式的改变、语言尤其是方言的大面积消亡，以及“村村通”工程的完工，许多先进的思想观念与现代文明已源源不断地输入至“原生态”属地或少数民族地区，迫使人们以往所固有的文化理念发生巨大的变化——思想、意识不断更新。第二，社会的进步打烂了原来的价值观念。主体（社会）的飞速发展，必然使得个体（人）的生存条件、价值观念、审美理念发生相应的变化。加之人类追求发展和幸福，追求安全生存的本能使然，人为的音乐变异将在所难免。第三，学者评介与民间评介始终存在巨大反差。套用一句俗话：专家与从业者呼唤回到过去，民众与小康之家展望、创新未来。专家、学者、从业人员时时强调保存的重要，似乎还一直生活在遥远的理想之中；农民、居民、小手工业者却在背井离乡的民工大潮中将传统的音乐模式抛到九霄云外。发展才是硬道理的科学理念已经根深蒂固地深入人心，此方面的例子可谓俯首皆拾。

众所周知，艺术发展的最大忌讳是雷同，艺术家追求的最终目的是个性的满足与展现，因而艺术的发展与进步才构成了永恒。发展与进步的最大特征则是求新、求变，民间音乐也如此。因为我们必须看到：传承是相对的，变异是绝对的。因此对音乐实施完整、原始或博物馆式的“实用化”保存，均与艺术发展的客观规律相悖。在此意义上，目前奢盼“原生态”音乐实现所谓“原汁原味”、“未经污染”、“进化灵魂”、“心灵沐浴”等附加值，只会加速其失去原有的再生功能与存在价值。

二、原生态音乐生存现状

正如人的生命历程从：幼年——童年——少年——青年——中年——老年——逝去一样，任何艺术均有自己的发展规律和生命周期，这是不以人的意志为转移的客观规律。因此，在社会飞速发展的今天，所谓“原生态”音乐的存活几率几乎为零。

第一，随着现代娱乐方式的不断出新，音乐的载体和存活空间与前相比发生了巨大的变化，原来的各种音乐形式都不同程度受到了前所未有的冲击，尤其是传统音乐面临着巨大的挑战，为应对或者适应新的土壤、环境，变异似乎已成为当下的主流。譬如传统音乐的传承不再遵循其固有的诸如自然传承、家族传承、师徒传承、符号传承、模仿传承等传承模式，而逐步趋于相对单一的传承模式。^①

第二，许多民间音乐作为“乡土教材”的内容，已逐步纳入当地民族中小学的教学范围。例如贵州艺术学院已开办了多期的“侗歌班”、“民族乐器班”，以及各地兴办的传习馆、民俗村、艺术团等，都清晰地表达出一个信息：新的传承模式已逐步替代了固有的传承模式。这些做法虽然都是积极的、令人起敬的，但同时也是令人担忧的。因为此类“博物馆式的收

^① 此指单以乐谱、音响为传承媒介的传承模式。例如职业、非职业的学校音乐教育等。用老艺人们通常的话说就是“学皮不得筋、学相不得心”，正如让一个学戏曲的学生单靠读谱学习唱腔一样，难得真传。

藏”将使传统音乐远离其自然^①、社会^②或原有的功利目的。^③此种“隔绝”是否能达到原始预期的目的？还有待实践做出进一步的检验。当然，做比不做强，这应该积极鼓励。

从以往大量的田野工作中我们不难发现：最为传统、“原始”的音乐连同其表现形式，一般较多存活于交通、文化、社会等相对滞后的山区或半山区。由于历史等原因，传统音乐文化及其形式在这些地区具有顽强的生命力。但随着旅游业的不断开发，这类地区的传统音乐必将逐渐失去其原有的民俗根基。以云南少数民族为例，纳西族的丧葬歌舞“窝热热”已不再用于特有的场合，而逐步蜕变为一种以愉悦、商业为目的民俗舞蹈；红河南岸哈尼族、彝族的情歌、山歌等的演唱场合也发生了较大的变化。^④再如，以往在尼苏人节庆时才可能出现的“吃火烟草”等习俗如今每天都在为游客做着重复性的表演。在其它地区，特别是一些旅游景区，都出现了类似的情况：许多节日歌曲、情歌，甚至宗教仪式、丧葬乐舞等统统进入了餐厅、景点、星级酒店等与旅游业密切相关的场合。例如在新疆，你不论是在吐鲁番、喀什还是和田、伊犁，甚至偏远的那拉提草原、库车、塔什库尔干，只要你愿意，每晚都能在宾馆、饭店看到传统音乐、舞蹈的商业性演出；在西藏、四川、青海、内蒙、贵州、广西等各少数民族地区的情况均大抵与此相仿，有些地区甚至每晚演出2~3场才能满足游客的需求。由此可见，传统音乐已普遍衍变成成为一种带有较强商业性的“旅游乐舞”，已成为名副其实的“文化搭台、经济唱戏”的主角。当然，我们应该看到，民俗根基的丧失存在着主、客观两方面的原因。客观地看，随着社会的文明与进步，许多传统音乐的“演出场合”例如西南少数民族的“姑娘房”、“公房”、“大房子”已不复存在，其民俗也将自然消失，这属自然变异的范畴；但主观地看，由于人类追求美好生活的本能，以及经济利益等的驱动，使得传统音乐衍化为一种特殊的社会与文化“商品”。正基于此，云南省近年提出的“建立文化大省”的目标，其目的之一就是要重新认识并确立文化的商品属性与历史定位，在可持续发展的前提下重新解构文化与旅游、文化与商品、文化与精神文明等的相互关系，最终形成一种彼此间的良性互动。

随着旅游业的不断发展，促使许多民族地区提早步入了“电声文明”时代，使其传统的审美理念产生了动摇。加之近20年来，一批批地方艺术院校、师范院校的学生，在经过几年系统的“西式教育”后逐步返乡，源源不断地带去了新的音乐理念与审美情趣，其对民族后学的影响是极为深远的。上列影响大体可总结、归纳为如后几点：

第一，以往好听的感觉没有了。例如在一些地区的基层，经过艺术工作者（主要是艺术院校毕业生）的“甄别”、“指导”和“鉴定”后，一些传统音乐品种的音程关系被视为

① 此指与山歌、情歌等的演唱环境相互适应的自然背景。

② 此指与狩猎社会、农耕社会、游牧社会等相脱离的社会存在方式。

③ 比如以谈演《洞经》为目的，以道教祭祀仪式为辅助的“洞经音乐”，在远离了其主旨而唯一被用作娱乐、赚钱、媚俗或是什么目的，还能有多少实际的内核可言？

④ 已往情歌的演唱只允许在荒郊野外，且不能大声宣泄，更不能在老人面前演唱，而现在这些忌讳已不复存在。

“音不准”的实例而被“矫正”。^①

第二，以往动人的元素没有了。原始、古朴的审美元素已逐步被流行音乐的审美取向所替代。此以摩梭人以及西藏、新疆、内蒙、大小凉山等地区^②最为典型。

第三，以往好玩的体验消失了。少数民族地区的一些传统社交活动被认为“原始”、“落后”而逐步受到青年人的冷落。例如尼苏人的“吃火烟草”、纳西族的“咪若合”等。

第四，以往神圣的气氛淡化了。随着社会的不断进步，许多传统的祭祀音乐、仪式音乐已逐步失去其本来的面目，反之增添了许多“表演”与“娱乐”成分。例如纳西族的祭天祭风仪式、彝族的祭虎仪式、基诺族的祭大鼓仪式、瑶族的“祭盘王”仪式等等。

如此种种，最终使得传统艺术在逐渐消失中加速（自然）消亡，例如因机电船的普及而逐渐萎靡的船公号子、因机械作业逐渐普及而渐次消亡的劳动号子、薅草锣鼓，因革除陋俗而已经失传的猎头歌舞，因提倡动物保护而必然消亡的打猎歌，因倡导婚姻自由而基本消亡的殉情调等等；同时也使仍然存活的发生（人为）变异，例如基于生活、政治等方面的原因而变异的侗族大歌^③、因旅游业的需要而产生变异的丽江古乐^④、女性加入后的“新呼麦”、已不用于（海菜）劳作的海菜腔，以及已被高度发达的电讯（电话、电邮、短信）所替代的情歌等等。近几年，我们虽然也借助了许多先进的、高科技的辅助手段如给老艺人录像、录光盘、制作MTV等，来努力保留和传承少数民族传统音乐品种，努力为后人保留下这些珍贵的原始资料，但与此同时也可能带来一些预想不到的后患。例如，由于资料缺乏实时的自然环境、人为背景（即所谓的“原生态”）而最终将使后继者离原有音乐的神韵、意境、风格、审美心理等越来越远；其次，由于后继者对先辈们一味的模仿，也有可能产生风格上的渐趋雷同，从而失去传统音乐固有的再生功能。也就是说，将一种民间音乐或舞蹈人为的“移花接木”或“嫁接”不能称做“原生态”，因为它的种种事项均已彻底背离了“原生态”的固有概貌与初衷。

三、原生态音乐的基本内涵

开放此指一般事物发展的基本规律。如按照事物发展的基本规律，“生态”一词可设为一级分类的话，接下来就必然是：原生态——次生态——再生态——衍生态……最后再回

① 丽江洞经音乐中的某些特色音已被还原；“摆时”中的“渐强”（向上方）的滑音传统已逐步在改变；白族的大本曲、吹吹腔等已加入严格意义上的配器；摩梭人的打跳有交谊舞的痕迹，最为时尚、新潮的流行歌曲成为青年人趋之若鹜的新宠；尼苏人的“吃火烟草”被认为是低俗与落后的代名词；新疆、西藏的现代音乐成为青年人首选的“民族音乐”……

② 新疆、西藏的现代音乐（摇滚等）和新音乐（民族语言翻唱、老歌新唱等）成为青年人首选的“民族音乐”。例如彝族的“山鹰”、“彝人制造”，蒙族的“草原”、“家园”、“黑骏马”，维族的“阿凡提”、“灰狼”、藏族的“珠目朗玛”“高原红”、回族的“西部孩童”等现代组合如雨后春笋，走红一方既为明证……

③ 传统为男女独立编队，现较多为混合编队，例如“戏剧大歌”。

④ 涵指东巴音乐、白沙细乐、丽江洞经中女性加盟后所产生的所谓“亮点”。

到更高一层的“生态”；共融此指宽容，即允许各种、各类文化艺术的表现形式存在的“生态”结构。也只有在此基础上，才能真正做到平和（即力求理解各门类艺术的生存需要与特定时代）与综和（即公享文化、音乐等人类共同创造的文化财富）。因为各种音乐文化间的比较是相对的，有的音乐几乎根本就不存在可比的成分，如具有“独占艺术”形式的蒙古族呼麦与彝族的“海菜腔”之间的比较。当然实际生活中也有可比较的音乐品种，如西北的花儿，就是用同一种语言（汉语）演唱、但传承于不同民族（回、汉、土、藏、撒拉、东乡、保安、裕固）之中的“共有艺术”形式，这也恰巧是传统音乐开放与共融的最好例子。

余 言

有人说，现在的研讨会就如同一间小型的“文化澡堂”——其中有（专家的）豪华包间、（学者的）普通标间、（与会者的）公共浴室，在这个特殊的澡堂里，几乎所有的参与者都在获得自身需求之前提下，共同沐浴着文化的“桑拿”；也有人说，当今的民歌大赛犹如一个“文化庙会”——歌者冲着奖牌（荣誉）、观者冲着名牌（明星）、办者冲着金牌（金钱）、记者冲着杂牌（敢写）、学者冲着底牌（素材）。我认为，在全球化、地球村概念日渐强化的今天，全球统一口味、同一文化标识的“快餐文化”，仍然在努力培养一茬茬观念一致的消费群体。因而，我们除了正视现实，还应与时俱进，并且在此基础上相互借鉴、各求其道。为此应坚持并且提倡以下原则：

第一，不争论。因历史的经验告诉人们：为争论毫无意义，也无结果！正如“雅俗之争”几千年、“真伪之辩”几百年、“唱法之叹”也有几十年。

第二，不发牢骚。应在保护与传承基础上提倡人人“从我做起”。

第三，坚信并承认无论何事物，“变则兴、不变则亡！”这一恒定规律。

也就是说，应该允许传统音乐逐步适应目前追求工业化、都市化的市场经济，允许其进行适时、适度的转型，以适应工业文明、都市文明的发展需求。因为历史和实践都已充分证明：只有在社会转型中适应和实现转型的民族、地区的传统音乐，才可能获得广阔的生存空间，并且在不断的转型中变得越来越具有生命力。

最后，请允许我用研究生曾经对我的提问结束全篇，以期与广大读者共勉。

作为一名职业理论工作者：

当你熟悉的东西逐渐变得陌生的时候，

当事物的发展不以你的意志为转移的时候，

当自己的预言未实现或期望值得不到满足的时候，

当付出过巨大青春体验之事物变为年轻一代不屑一顾的时候，

当自己安生立家的知识和看家本领变得过于陈腐和不堪一击的时候，

当经典理论逐渐陈旧或过时，并且对新兴理论的创立显现桎梏因素的时候，

你该怎么办？你的责任与义务是什么？你的态度又是什么？是实事求是、面对现实？还是自欺欺人、脱离实际？

这些都值得我们做更进一步的思考……

第二节 再论“原生态”音乐

本文为笔者2004年《质疑“原生态”音乐》(载《艺术评论》2004年第4期)的续篇,也是笔者时隔7年后对这一命题的再思考。

2004年以来,原生态音乐在现代媒体的追捧下,逐步受到大众(传媒受众)与小众(行业学界)群体的普遍关注。今天看来,尽管两者关注的焦点、理由各有不同,但此种持续关注均与新闻和电视传媒的青睐、造势密切关联。譬如2003年以来渐次盛行的“原生态乐舞”系列^①、“歌王歌后”系列^②、“印象系列”^③、“大赛系列”^④、“盛典系列”^⑤以及此次论坛即将开创的“展演系列”等等。

① 即以杨丽萍《云南映象》为代表,后续在全国各地陆续出现的一系列相类似的表演形式。始作俑者杨丽萍是这样解释“原生态”乐舞的:节目取自原汁原味的云南民族舞蹈元素;尊重各民族的宗教信仰的元素组合;服装道具设计制作采取各民族着装的生活原型;70%的演员是来自云南各地州甚至田间地头的本土演员等。参见尹琦琦:《“云南映象”中原生态音乐文化的重构》,载《西江月》,2010(1)。

② 详见相关报道:2004年11月5~7号(海淀剧院),西北十大“歌王歌后”晋京飙歌,他们来自青海、宁夏、陕西、山西和内蒙古。这些民歌手的身份各不相同,有纯粹来自民间的农民歌手,有来自业余艺术团体的演员,也有经常在各类晚会中出头露面的成名民歌手,甚至还有民歌爱好者通过网络录音在乡间找到的歌手。

③ 以张艺谋为代表锻造的大型山水实景演出《印象刘三姐》、《印象丽江》、《印象西湖》、《印象海南岛》以及2010年正式上演的《印象大红袍》等。

④ 例如2004年由中央电视台西部频道举办的“清逸·佳雪杯CCTV西部民歌电视大赛”。通过激烈的角逐,评出金奖12名、银奖18名、铜奖30名、优秀民歌手奖36名。此外,大赛还专门为一些较有影响的民族民间歌种单独设立了5个(即汉族信天游、藏族山歌、蒙古族长调、多民族共有的漫瀚调与花儿)“最佳民歌手表演”单项奖。决赛阶段的全部七场比赛(六场擂台赛和一场颁奖晚会)实况已由中央电视台西部频道从2004年1月22~28号(初一至初七)的黄金时段播出。此次比赛可谓好评如潮,在音乐学术界和民间文艺界均产生了强烈的影响;由文化部民间艺术发展研究中心牵头举办的三届“中国南北民歌擂台赛”:第一届(2003年)在浙江仙居举办。本次大赛有来自全国67个优秀民歌歌手带着他们各具特色的歌声汇聚仙居,展示“真正的民歌”(媒体语言);第二届(2004年8月)在山西左权举办。民歌展演、学术研讨等,使“原生态”音乐现象渐入主流;第三届(2005年10月)在北京宋庄举办。第三届中国南北民歌擂台赛暨首届中国宋庄文化艺术节,有来自全国20多个省、市、自治区,包括台湾阿美族在内的56个民族的60多位民间歌手,以及众多著名画家等将齐聚宋庄,共同见证中国文化界的这一盛况。本次活动由文化部民族民间文艺发展中心主办,宋庄镇政府和宋庄艺术促进会承办以及影响最大的“CCTV电视青年歌手大奖赛”(即从第十二届起,增设“原生态”组)等。

⑤ 以导演王洗平主导、创办,并由中央电视台《民歌中国》栏目开创的“2006中国民族民间歌舞盛典”为代表。此次“盛典”有来自56个民族的2000多位民间艺术家中,有好多也是第一次登上中央电视台一弓演播厅的舞台;他们带着浓烈的乡上气息,穿着着绮丽绚烂的民族服饰,用自己淳朴的笑容、美妙的歌声、动人的舞姿向观众展示了自己民族优秀的传统文化。详见陈律薇:《弘扬中华文化 保护民歌资源——解读“2006中国民族民间歌舞盛典”》,载《中国音乐》,2007(2)。

那么，学界通过7年多的理论思考、辨析与争鸣，圈内也通过近10年的表演、比赛、展演等系列实践后，我们发现：褒奖与诟病之声可谓相生相伴，间或此起彼伏。因而，凡此种种均催人做更进一步的思考与总结，同时也希冀借此求教于专家、同仁。

一、原生态音乐再定义

笔者曾于2004年对原生态艺术及其音乐做过如下定义：

“原生态”艺术即指艺术与艺术之间，或艺术与周围环境之间原有（原始）的、较少变异的相互关系。如稍加引伸，“原生态”艺术也可指：原有（或原始）的、未经变异（或及少变异）的和未经（或较少）“污染”的艺术品种。“原生态”音乐、“原生态”舞蹈等皆属此类……^①

7年后的今天看来，这个定义仍然或基本符合原生态艺术的本貌特征，当然也需要与时俱进地做出如下相应的补充、修订与说明：

生态——即指地球上各种生物存在和发展的状态，也指生物的生理特性和生活习性，即生物对自然界的依赖与适应状态。

原生态——即指生物之间或生物与其周围环境之间原有的、较少变异的相互关系。

原生态艺术——即指艺术之间（音乐、舞蹈、美术、戏剧、电影、戏曲、曲艺等）和艺术与周围环境之间原有（或原始）的、较少变异的相互关系。

原生态音乐——即指原有（或原始）的、未经（或及少）变异的或未经（或较少）“污染”的音乐品种。

就一般而言，原生态音乐的存留需要具备几个前提（或称基础）：一是与之相适应的“生态系统”（即原生态音乐与其属区域、环境条件所构成的整体传承形态）；二是与之相切合的“生态需求”（即原生态属地人们生理与心理、物质与精神文化等的社会需求）；三是与之相匹配的“生态环境”（即原生态音乐在属地或某一区域的生存空间、传承形态和社会需求之总和）。因而，笔者迄今考虑原生态音乐的保护、传承、开发、利用等各个环节时，均以此作为参照。

二、原生态音乐再分类

笔者曾在《质疑“原生态”音乐》一文中指出：原生态音乐的基本内涵应该是一种开放与共融的综和。现将当时的主旨思想分述、补充如次：

开放：此指一般事物发展的基本规律。众所周知，民歌承传的最大特点是其参与性、开放性，民歌承传的最大规律是其群体性、再生性，原生态民歌尤其如此。但此种开放严格有别于：“原生态音乐是个筐，臆想杜撰均可往里装”、“原生态音乐像罐头，油盐不进全封闭”的理念、结果。笔者认为，原生态不该是一种“凝固”或“封闭”的存

^① 桑德诺瓦：《质疑“原生态”音乐》，载《艺术评论》，2004（10）。

在状态。

共融：此指原生态音乐宽容并包的生态结构与存在形式。也指应允许各（种）类文化艺术间相互包容的存在形式与存在理念。在此种意义上看，原生态音乐应该是一种“流动”或“涵化”的存在状态。

综和：即指原生态音乐也应公享全人类共同创造的音乐文化等精神财富。它既包括迄今保留、传承于不同民族（回、汉、土、藏、撒拉、东乡、保安、裕固）之中的“共有艺术”形式，例如西北的“花儿”；也包含蒙古族“呼麦”、纳西族“古淜”等“独有艺术”形式。这些案例既保留有其某些音乐“原始”的概貌特征，也“综和”了上列各民族的审美理念与情趣。

在原生态音乐分类问题上，笔者仍然坚持2004年曾经提出过的分类原则。^①倘若我们联系“生态”的原始词意，并结合此类音乐的表现形式与生存状态看：“原生态”音乐这个一级分类尚可将其依次再细分为：原生态音乐——次生态音乐——再生态音乐——衍生态音乐……末了再回到更高一层次的“生态”结构。

原生态音乐——此指原有（或原始）的、未经（或极少）变异的、未经（或较少）污染的音乐品种。例如，各民族（或原属地）世代传承的民间歌曲、民间器乐、舞蹈音乐等带有“属地”生态结构的音乐表现与存在形式。例如专门用于约定民俗（仪式）的各类民俗、民间音乐等。

次生态音乐——此指在原生态环境中略微变异或稍加改编的音乐表现与存在形式。例如目前褒贬不一的“印象系列”之中的原生音乐元素。此类音乐一般均具有两个基本特征：其一是现代创意理念与属地原生音乐文化之相结合；其二是以属地政府最大化的人脉资源（开发商、投资商等）、公共资源（交通、建筑物等）、旅游产业互为“姻娅”。譬如《丽水金沙》、“印象系列”等等。

再生态音乐——此指在舞台上再现或改编再现原生态音乐的形式。例如目前褒胜于贬的“原生态系列”。此类音乐的最大特点就是：尽可能多地保留或突出原生态音乐，并予以最现代化的多媒体（声光电）手段相适应。各级各类举办的“原生态”音乐赛事、盛典、展演皆属此类。

衍生态音乐——此指运用原生态音乐或“准原生态”音乐文化素材改编、创作、表演的音乐文化形式。例如目前遍及中国各旅游景区（点）的“驻演”节目表演形式。假如将前述几种音乐的存在形式做一直观、形象的比喻：

“原生态音乐”即在原有生态属地存活、展现的音乐形式；

“次生态音乐”即在原有生态属地借助多媒体手段存活、展示的音乐形式；

“再生态音乐”即将原生态音乐挪移到异生态中存活、展演的音乐形式；

^① 和云峰（桑德诺瓦）：《质疑“原生态”音乐》（论坛发言），详见赵塔里木：《2004“博士论坛”讲演精粹》，载《中国音乐》，2005（1）。

“衍生态音乐”即在原属地或异地使用原生态音乐或准原生态音乐素材创作、改编，并以舞台表演形式存活、流传的音乐形式。

三、原生态音乐新现象

笔者近期曾经指出：近年来，以“文化大某某”作为“卖点”的文化事项犹如“井喷”。如“文化大省（区）”、“文化大县（市）”、“文化大乡（镇）”、甚至“文化大村（街）”等等，与之相适应的口号也可谓层出不穷，遍地开花，疑似20世纪50～60年代的“放卫星”，使人心存余悸。^①时下，对原生态音乐和非遗等的过度宣传，也逐渐显现了诸多“泡沫”的成份；此外，以知道原生态为荣，不知晓原生态为耻的“附庸”心理，也多少寄附某些“乐商”、“投资客”们期盼将原生态或非遗变通“文化产业”的心理期待，因而促使各级地方政府、商人或民营组织投入过多的热情与财力、物力……^②

其实，原生态音乐仅仅是一种实实在在（即外露的、非真空）的存在形式，因而如人为寄附太多的目的与期望值，只会使其脱离原有的本真与概貌。譬如我们当下所能听到、见到的各种现象：

假“原生态”音乐营造氛围。笔者曾经在2004年撰文指出：艺术发展的最大忌讳就是雷同。因而艺术家所追求的“最大化”均是个性的满足与作品的存续；其次，艺术的发展与进步是永恒的。然而发展与进步的最大特征则是求新、求变，民间音乐亦如是。因为，传承是相对的，变异是绝对的！所以，对原生态音乐实施完整的、原始的或博物馆式的“实用化”保存，均与艺术发展的客观规律相悖。在此意义上看，目前、抑或将来，奢盼“原生态”音乐实现所谓“原汁原味”、“未经污染”、“进化灵魂”、“心灵沐浴”等附加值，只会加速其失去原有的再生功能与存在价值。与此同时，我们也欣喜地看到，近年来，下列现象也在逐步凸显并渐成主流：

借“原生态”音乐打造品牌。此以前文提及的“驻演系列”、“印象系列”最富代表性。众所周知，“原生态系列”即指张艺谋为代表打造的大型山水实景演出。前文亦提及，此类品牌实际就是借助：名人效应、政府（公共、旅游、等）资源、招商融资几相结合的“文化产物”，也是各地政府最大限度扩大旅游资源、打造文化产业品牌的新兴模式。

用“原生态”音乐锻造精品。此以前文提及的“原生态系列”最具代表性。众所周

① 据专家预测，我国文化潜在消费能力还将继续增长，至2020年，文化产业缺口（战略性短缺）将达到12940亿（详见《领导决策信息》，2005年第18期）；文化消费市场将呈现与国际市场更加靠近的趋势，新型的文化消费支出方式将成为未来消费热点，如文化旅游、培训、教育、数字娱乐等等。如此看来，“文化大某某”的建立，对于全面拉动当地的GDP着实具有不可估量的意义与作用。但笔者认为，某些地方官员期盼将“申遗”作为“跳板”或“龙头”的想法终将（据悉，有许多地方政府对“申遗”过度亢奋，动辄有数十万、乃至数百万元的申报资金投入）劳民伤财、得不偿失。

② 详见桑德诺瓦：《“有所为”亦“有所不为”——论音乐类非物质文化遗产保护的基本理念与实践方法》，《中国音乐》，2009（2）。

知,文化产业项目成功的基本条件很多,譬如:拥有所需的人才、尊重产业的特征、遵守经济规律、按市场机制办事等等。其间,创意是其根本基础。一个好的项目,既要注重其娱乐性、体验性、参与性,又要注重其专业化、国际化、市场化,只有这样,才能创造出成熟、规范的文化经营模式,才能创造出具有中国文化产业特特征的文化精品。笔者认为,原生态系列应属此类。

为“原生态”音乐铸造永恒。在中国历史上,少数民族民间音乐(其中以民歌居多)也曾经举办过几次全国性的调演、汇演、观摩、比赛活动。例如:

1953年4月1~14日,文化部在北京举行的“首届全国民间音乐舞蹈会演”。其中就有包括汉、乌孜别克、维吾尔、哈萨克、蒙古、朝鲜、回、苗、彝、侗等10个民族的308名民间艺人参与了27场100多个音乐、舞蹈节目的演出。

1964年11月26~12月29日,文化部和中央民委联合在北京举办“全国少数民族群众业余艺术观摩演出会”。全国共有18个省、市、自治区53个少数民族的700多位代表参加,其间共演出音乐、舞蹈、曲艺、戏剧等节目200多个。

1980年9月20~10月20日,由文化部和国家民委在北京联合举办了“第一届全国少数民族文艺会演”。其间共有55个少数民族的1900多位专业和业余文艺工作者,演出了109场,上演节目278个,观众约达16万8千多人次。

2001年9月15~25日,经党中央、国务院批准,国家民委、文化部、广电总局、北京市人民政府共同在北京举办“第二届全国少数民族文艺会演”。其间来自全国31个省、自治区、直辖市及新疆生产建设兵团、港澳台地区、解放军总政治部、中央民族歌舞团的共计37个代表团的3000多名各民族演员上演了42台优秀剧(节)目。^①

2004年由中央电视台西部频道举办的“清逸·佳雪杯CCTV西部民歌电视大赛”。本次大赛是中国历史上第一次有组织的大型电视民歌赛事。此次比赛有来自西部地区44个民族的1000余名歌手通过初赛、复赛,最后有33个民族的96名(组)歌手进入决赛。

2006年,由中央电视台《民歌中国》栏目创办的“2006中国民族民间歌舞盛典”,来自56个民族的2000多位民间艺术家中,有好多也是第一次登上中央电视台一号演播厅的舞台;他们带着浓烈的乡土气息,穿着着绚丽绚烂的民族服饰,用自己淳朴的笑容、美妙的歌声、动人的舞姿向观众展示了自己民族优秀的传统文化。^②

2006年,第十二届“青年歌手电视大奖赛”新增“原生态”组别,吸引了社会各界的高度关注与讨论,“原生态”一词也渐成时尚。

当然,在今天看来,以上案例均属于“政府行为”,因而或多或少带有“顶层设计”或“指令”性的标识。但我们也高兴地看到,自1993年以来,“民间行为”的典型案

① 参见:《民族团结》,1980(11)。

② 详见陈律薇:《弘扬中华文化 保护民歌资源—解读“2006中国民族民间歌舞盛典”》,《中国音乐》,2007(2)。

在不断递增。譬如作曲家田丰^①创办的“云南民族传习馆”、李亚蓉^②等人倡导扶助的“西部民歌”展演、杨丽萍与荆林^③合作组排的《云南映象》、刘晓津^④接续的“原生民族乐坊”^⑤、陈哲主导的土风计划之“普米族传统文化传习小组”^⑥，以及此后大行其道的官商产物“旅游文化系列”与“印象系列”等等。

令人欣慰的是，在文化产业大发展、旅游产业大繁荣、西部开发大深入的今天，上述

① 田丰原为中央乐团国家一级作曲。1993年11月，他带着西藏水利工程兵某部捐赠的十万元人民币，在距昆明40公里地的安宁市境内开办了“云南民族传习馆”。“传习馆”本着“原汁原味，求真禁变”八字方针，将云南4个民族（5个支系）的民间老艺人，以及他们富有歌舞天赋的孩子集中到馆内“口传身授”古老歌舞。由于缺乏相应的商业操作技能，传习馆后期屡屡与田丰努力并且渴望得到的“商机”擦肩而过，加之经济拮据、观念冲突等原因，田丰与学员们产生了较大分歧，最终师徒反目，对簿公堂并且败诉。2000年传习馆彻底解体。2001年，田丰因肺癌在北京去世。其所开创的传习模式，被学界称为“田丰模式”。

② 中国信息报记者。1963年出生于江西，1987年至1990年就读于中央美术学院，师从钱绍武先生。1995年，她在民间采风时发现了一位民歌大王，便自费为这位农民拍摄了MTV。次年，该片获中央电视台音乐电视大奖赛银奖和特别奖。有关的赏析文章被编入21世纪全国高等教育教材中。2000年，她策划出版了黄河两岸西北乡土歌王演唱的音乐专辑——《圪梁梁》。2004年11月，她策划了《原声黄河》演唱会，在京引起轰动。

③ 《云南映象》总策划、云南山林文化发展公司总经理。原为体育教师。1993年荆林离开学校与一搭档创办山林装潢广告有限公司。1995年成功策划《韦唯与世界》演唱会。1995年底山林文化发展有限公司正式挂牌成立。1996～2002年期间，山林文化发展有限公司先后承办：芭蕾精品晚会、俄罗斯模范普希金芭蕾舞团演出的《天鹅湖》以及北京人艺的《茶馆》、《雷雨》等。2003年，荆林牵手杨丽萍，共同开发《云南映象》项目。

④ 云南电视台编导。以拍摄纪录片的方式，参与本土民族艺术保护的事业，记录了田丰“民族传习馆”的发展历程。2005年，和民间艺人共同创办了“云南源声民族乐坊”。刘晓津从十多年以前便跟踪拍摄音乐家田丰到云南创建“民族传习馆”，致力于少数民族艺术保护，直至失败的艰难历程。她从一个纪录片人的角度，讲述田丰创办传习馆之前云南民族音乐歌舞的现状，以及传习馆的由来和它兴衰的始末。并试图从传习馆的存在和它的失败，考察在全球化以及经济开发和旅游文化发展的大背景下，民族音乐舞蹈艺术面临的问题和振兴之道。

⑤ 民间文化社团组织。筹建于2004年底。其主要成员30余人，均来自云南边远山区的有着不同民族身份的民间艺人，他们的一个共同经历是在1993～2000年期间，都是由田丰先生创办的“云南民族传习馆”的成员。目前隶属于云南社会科学院白玛山地文化研究中心，以鼓励和支持云南乡村民间艺人就地（本村寨）进行传统音乐舞蹈的抢救和传承为宗旨，同时为处于边缘和弱势的群体搭建一个通往都市以及国际舞台的平台，在当今风格众多的文化潮流中推动“乡村文化”概念。

⑥ 由知名词作家、音乐制作人陈哲倡导的，旨在属地抢救、保护，传承民间音乐文化的计划或组织。2004年，其主导的项目“普米族传统文化传习小组”被纳入文化部第二批29个民族民间文化保护试点名单。这是这批保护名单中惟一由民间组织发起的保护项目。“1994年陈哲启动‘音乐西行’计划，制作了少数民族音乐的音像制品。1998年起，他跋山涉水，广西、云南的几十个少数民族的村村寨寨都留下了他的足迹。他与几位志同道合的‘志愿者’组成工作小组，经过长期的调查研究，提出了‘民族民间文化保护重在活化传承——恢复传承机制、构建社会系统’的理念。长期以来，我们抢救民族民间音乐遗产的工作方式仅仅是从老艺人那里搜集、记录、整理词曲，然后将其保存或出版，而这仅仅是一种静态的传承方式”。参见、转引于庆新：《陈哲刮起“土风计划”》，载《音乐周报》，2006年第31期。