

中国传统音乐研究文库

胡尔奇: 科尔沁地方传统 中的说唱艺人及其音乐

博特乐图 著

说唱艺人及其音乐



上海音乐学院出版社

上海高校音乐人类学 E-研究院建设计划项目资助 项目编号: e05011

中国传统音乐研究文库

萧梅/丛书主编

胡尔奇:科尔沁地方 传统中的说唱艺人及其音乐

博特乐图 著

上海音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

胡尔奇:科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐/

博特乐图著. —上海:上海音乐学院出版社,2007.6

(上海高校音乐人类学E-研究院·中国传统音乐研究文库)

ISBN 978-7-80692-299-6

I. 胡… II. 博… III. 蒙古族—说唱音乐—研究—中国

IV. J617.9

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第074795号

从 书 名 上海高校音乐人类学E-研究院·中国传统音乐研究文库

主 编 萧 梅

书 名 胡尔奇:科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐

著 者 博特乐图

责任编辑 王 赛

封面设计 QG工作室·谢倩怡

出版发行 上海音乐学院出版社

地 址 上海市汾阳路20号

印 刷 中共上海市委党校印刷厂

开 本 850×1168 1/32

印 张 14.375

字 数 342千

版 次 2007年7月第1版 第1次印刷

印 数 1-3,100册

书 号 ISBN 978-7-80692-299-6/J.287

定 价 40.00元

出 品 人 洛 秦

序

博特乐图(杨玉成)博士的专著《胡尔奇:科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐》一书即将付梓出版,他请我为此书写一篇序言。我尽管很忙,还是毫不犹豫的答应下来。博特乐图是内蒙古师范大学音乐系1998届硕士生,学位论文题目为:《蒙古族胡仁·乌力格尔(说书)音乐概论》,由松波尔教授和我共同指导完成,受到内蒙古音乐理论界的一致好评。他后来立志深造,考入中国艺术研究院音乐研究所2002届博士生,师从乔建中研究员门下。乔建中先生邀请我参加“博士生导师组”,共同培养他的这位蒙古族弟子。我感到盛情难却,欣然接受了他的邀请,并和萧梅女士一起,成为导师组的成员。

一位哲人说过:长期地热心地思考同一个问题,乃是取得成功的保证(大意如此),十年来,博特乐图治学著述的经历,恰好说明了这个问题。我记得当博特乐图面临论文选题时,乔建中先生曾提出建议,应该抓住科尔沁地区的胡仁·乌力格尔不放,继续研究,下去采风,实地调查,推出一部有分量的博士学位论文来,我和萧梅也都赞同他的意见。博特乐图不负众望,经过三年的努力,既圆满完成了博士学位论文,也推出了自己的第一部学术专著。现

在看来,有关论文选题的这一决策是完全正确的。

任何一部理论著作,贵在有其自身的独特风格和鲜明特点,而不是千人一面,采用某种所谓新方法制作出来的“克隆品”。博特乐图博士的《胡尔奇:科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐》,便是一部具有鲜明特色的理论专著。概括地说,大致有以下几个特点。

一、重大课题,填补空白

《胡尔奇:科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐》,是研究蒙古族传统音乐的一部力作,也是第一部系统论述胡尔奇及其说书音乐的学术专著,具有补遗罅漏,填补空白的性质。纵观我国北方游牧民族的音乐艺术,历史上曾经出现过四次高潮时期:匈奴、鲜卑、突厥、蒙古。从蒙古族音乐史上看,恰好也出现过四次高潮:山林狩猎文化时期的萨满教歌舞;草原游牧文化初期的英雄史诗;以及草原文化成熟时期的长调牧歌,堪称是蒙古族古代艺术史上的三座高峰,各领风骚数百年,连绵不绝,流传至今,得到世界上的普遍承认和赞赏。

自鸦片战争以来,科尔沁地区逐步进入了村落农耕文化时期。“胡仁·乌力格尔”的产生和发展,则是蒙古族音乐史上的又一座高峰。确实,“胡仁·乌力格尔”音乐丰富多彩,总汇了以往各类民间音乐体裁的优秀成果。反之,博大精深的“胡仁·乌力格尔”音乐,对各类民间音乐体裁也产生了重大影响。

新中国成立以来,说书艺人(胡尔奇)纷纷走上专业文艺舞台,如琶杰、毛依罕、扎那、乌斯呼博彦等人,为广大观众所熟悉和喜爱。另外,内蒙古各地的广播电台,定期播送“胡仁·乌力格尔”曲目,对说书艺术的恢复和发展起到了重要作用。“胡仁·乌力格尔”的繁荣发展,引起了音乐理论家和作曲家们的莫大兴趣。他们或者搜集、整理和出版说书音乐曲牌,或者根据说书调音乐创作改编作品。我本人在《蒙古族音乐史》一书中,也对“胡仁·乌

力格尔”音乐作了论述,提出了理论框架。

自上世纪80年代以后,国际国内先后出现所谓萨满教文化热、长调民歌热、呼麦热,大大促进了学术研究。内蒙古地区的音乐理论工作者,围绕着上述几个热点,做了不少研究工作,取得了很大成就。然而,相当一段时间内,我们对“胡仁·乌力格尔”音乐的重大意义,尚缺乏足够的认识。因而,学术研究相对滞后,所取得的成果也不如长调民歌、呼麦、萨满教歌舞那样显著。从严格意义上说,人们所做的上述工作,带有资料蒐集和理论准备性质,还没有进入全面系统的学术研究阶段。

博特乐图博士的贡献在于,他在继承前人研究成果的基础上,首次全面系统地研究了“胡仁·乌力格尔”音乐,推出《胡尔奇:科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐》这部力作,从而将这一领域的学术研究向前推进了一步。俗话说,一马当先,万马奔腾。相信在不久的将来,势必会有更多的理论专著出现。谁能保证下一步蒙古族音乐研究的新亮点,不是“胡仁·乌力格尔”音乐呢?

二、资料翔实,内容丰富

《胡尔奇:科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐》的最大特点或优点,便是资料翔实,内容丰富,这是非常难得的。据我所知,自2002年始,博特乐图即着手对“胡仁·乌力格尔”音乐进行调查,曾多次自费深入到科尔沁地区去采风。其足迹遍布内蒙古东部的四个盟市、六个旗县。他所采访的胡尔奇和其他对象,竟多达85人!显然,博特乐图已掉进说书音乐的旋涡里而不能自拔。

工夫不负有心人,博特乐图果然收获颇丰,掌握了大量的第一手资料。其中包括:100多小时的“胡仁·乌力格尔”资料;60多小时的民歌资料;约20多小时的英雄史诗资料,以及若干小时的好来宝资料,数量相当可观。博特乐图的专著之所以内容丰富,扎实厚重,盖在于建立在坚实可靠的资料基础上。对于今天的青年学者来说,树立起这样的好学风,实属难能可贵!

三、厘清脉络,辨析流派

“胡仁·乌力格尔”的传承和流布,不同于其他民间音乐形式,有其自身的特殊规律。即十分重视风格流派和师承关系。科尔沁地区的说书艺术,经过一百多年的发展,早已形成几个稳定的风格流派。与此有关,说书艺人们也都分属于不同的门派,自有其明确的师承关系。从以往的研究情况来看,虽然注意到了说书艺术的上述特点,并着手划分风格流派,但做得不深不透,还有大量的工作等待我们去做。

《胡尔奇:科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐》的又一亮点,便是在采访数十名艺人,掌握大量资料的基础上,厘清了说书艺术的发展脉络,详细辨析了几个重要的风格流派,并且排列了历代说书艺人的师承关系。由于博特乐图下了一翻“笨工夫”,加以梳理考证,“胡仁·乌力格尔”的发展脉络变得更加清晰,从而为今后的研究工作提供了方便。

四、关照词曲,探求规律

“胡仁·乌力格尔”是一门说唱艺术,具有鲜明的叙述性特点。从音乐方面来说,词曲关系无疑是一个重要理论问题。从以往的研究情况来看,虽然也注意到了词曲关系,并且对说书调做了分类,如叙述调、吟诵调、抒情调之类。但还没有深入到词曲结合的层面,没有涉及到诗词格律对说书音乐的重大影响。《胡尔奇:科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐》一书中,博特乐图却注意到了这个问题,并且设立专门章节,从宏观到微观,从诗词格律到节奏流程,对说书音乐的词曲关系问题做了论述,以探求其特殊的艺术规律,应该说是很对的。当然,“胡仁·乌力格尔”的艺术规律,包括词曲关系在内,毕竟是个复杂的问题。且过去很少有人专门研究,可资借鉴的学术成果不多。并不是一两本著作就能解决问题的。但无论如何,博特乐图已经开始进行研究,自然是离解决

问题近了一步,而不是相反。

五、联系背景,追溯源流

任何一门艺术形式的产生,包括“胡仁·乌力格尔”在内,必然有其所由产生的条件。诸如社会历史条件,政治经济条件,思想文化条件,艺术审美条件,民族文化交流条件等。自康乾盛世以后,我国传统艺术领域内出现了一个新现象:许多少数民族不约而同地创造了自己的戏曲艺术和大型说唱艺术形式。例如,满族和汉族共同创造了京戏;白族和壮族创造了本民族的戏曲白剧和壮戏。内蒙古西部地区的蒙古人,创造了戏曲“二人台”,东部地区的蒙古人则创造了“胡仁·乌力格尔”形式。显然,从南到北,从东到西,几个少数民族几乎同时创造出大型戏曲和说唱艺术形式,并且得以繁荣发展,看来并不是偶然现象,而是有其必然原因。

历史唯物主义观点注重上层建筑与经济基础的辩证关系;西方民族音乐学则提倡研究“社会中的音乐,音乐中的社会”。博特乐图的专著中,以科尔沁地区社会历史环境的变迁,尤其是经济形态的变化来解释“胡仁·乌力格尔”的产生和发展。他说:“自清代以来,科尔沁地区经历了两次社会文化大变迁:第一次为游牧——半农半牧的生产生活方式的变迁,是以19世纪上半叶科尔沁地区半牧半农经济类型的确立为标志;第二次社会文化变迁,始于内蒙古自治区成立的1947年,以传统社会——现代社会的社会形态的转型为其特征。近二百年来科尔沁人民的音乐生活以及民间音乐的兴衰变迁,都与这两次的社会文化变迁有关。”

从文化方面来看,诚如博特乐图所说,“科尔沁说唱音乐包括了蟒古思因·乌力格尔(史诗)、好来宝、胡仁·乌力格尔、叙事民歌等,这些音乐品类依附在同一个主体——胡尔奇身上,且在同一个区域范围和文化情境中共同生存。”确实如此,“胡仁·乌力格尔”音乐与古代英雄史诗音乐,两者具有渊源关系。说书艺术的初期阶段,许多曲牌即直接来自史诗音乐。况且,早期的说书艺人也

大都“一身而二任焉”,既能说唱史诗,也会说唱“胡仁·乌力格尔”,从而为两种说唱艺术的互动和融合提供了方便。

从民族文化交流方面来看,清朝中后期,蒙古族的翻译文学趋于繁荣,许多汉族古典文学名著被译成蒙古文,如《三国演义》、《水浒传》之类,从而为“胡仁·乌力格尔”提供了新的题材来源。说书艺术的早期开创者,大都是喇嘛或文人,精通蒙、汉、满、藏四种文字,甚至能够将汉文小说直接改编为蒙古语“胡仁·乌力格尔”。当然,“胡仁·乌力格尔”的听众,则是广大蒙古族农民。他们之所以能够理解和接受汉族题材的故事,其原因并不复杂:蒙古人的农耕生活方式与汉族相一致;审美观念在某些方面(不是全部)与汉族相接近。清末内忧外患的黑暗现实下,民主主义思想蓬勃兴起,激发了蒙古族人民的反抗斗争,人民群众需要新的英雄。然而,古代英雄史诗中的那些光怪陆离的英雄形象,早已不能满足蒙古族人民的精神需求了。于是,蒙古人开始运用长篇叙事民歌来塑造真实的英雄人物形象,诸如起义领袖纳木斯莱、陶克图等人。同时,他们从汉族古典文学名著中,找到了理想的英雄形象,如武松、鲁智深之类。对于上述几个重要问题,博特乐图在专著的有关章节中都做了详细分析,客观真实地描绘了“胡仁·乌力格尔”产生和发展的社会历史背景、思想文化条件,从而揭示出说书艺术形式产生的必然性。

六、以我为主,博采众长

从学术研究的角度来说,路子正,方法对,乃是取得成功的先决条件。《胡尔奇:科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐》所采用的方法,可以概括为一句话:以我为主,博采众长。博特乐图说:“从20世纪50年代以来,蒙古族传统音乐的搜集整理与理论研究工作逐渐成为一门学科,形成了自己某些特定的学术传统,值得我们去梳理和总结。”作为改革开放时期的青年学者,蒙古族第五代音乐学家,能有这样清醒的认识是很不容易的。

从根本上说,老一辈音乐家所采用的基本方法,即实事求是的方法;抓住事物主要矛盾的方法;具体问题具体分析的方法,其核心是辩证唯物主义和历史唯物主义。所谓以我为主,便是继承蒙古族老一辈音乐理论家的优良传统,借鉴他们所采用的上述方法,吸收他们所取得的学术成果,坚定地走自己的路。

自安波、许直、胡尔查搜集出版《东蒙民歌选》以来,时间过去了近60年。内蒙古音乐界经过三代人的努力,初步创立起民族民间音乐理论这门学问。老一辈音乐理论家大体做了两件事情:一是搜集整理了大量的民族音乐资料;二是设计和构建了民族民间音乐理论的基本框架,为后来的学术研究打下了坚实基础。回顾这一段历史,老一辈音乐家们响应毛泽东的号召,按照《延安文艺座谈会上的讲话》精神,长期地、无条件地、全心全意地深入生活,面向基层,向劳动人民学习,自觉地搜集整理民族民间音乐。他们在没有现成资料可以利用,没有前人的学术成果可资参考的情况下,独立思考,潜心研究,发表了一系列的理论文章,终于完成了上述两项历史任务。诚如毛泽东所言:“没有满腔的热忱,没有眼睛向下看的决心,没有求知的欲望,没有放下臭架子,甘当小学生的精神,是一定不能做,也一定做不好的。”(《农村调查序言》)如前所述,博特乐图博士曾多次下乡采风,努力掌握第一手资料,推出高水准的理论专著,难道不是正在走老一辈音乐家所走过的道路么?

所谓博采众长,便是在以我为主的前提下,立足草原,面向国内,放眼世界,了解和熟悉国内外的音乐研究新方法和新成果。他山之石可以攻玉,凡是其中有益的东西,都要接受过来,为我所用。一般地说,民族音乐领域内的重大理论课题,如长调民歌、“胡仁·乌力格尔”之类,往往牵涉到多种人文学科,带有综合性、边缘性特点。因此,要求作者涉猎多门学问,采用多种相关的研究方法。抱残守缺,墨守成规是无济于事的。博特乐图在撰写自己的专著时,

大胆借鉴了国外的多种音乐研究方法。诸如,民族音乐学、文化人类学、口头诗学等,并且运用得较好,受到了良好的效果。

回顾内蒙古音乐界的情况,大凡取得一定成就的老一辈作曲家、理论家,包括我本人在内,都曾到内地高等音乐院校学习或进修,姑且算做国内留学吧。通过这样的学习进修,他们丰富了知识,开阔了眼界。尤其是接触到一些新观念和新方法,将其运用到自己的创作和研究中去,受到了很好的效果。从这个意义上说,博特乐图博士晋京求学,取得令人满意的学术成果,仍然在走着一条和老一辈音乐家相同的道路。有些青年学者往往比较重视前辈理论家所积累下来的宝贵资料,喜欢在自己的著作中加以引用,这自然是好的。然而,对于前辈理论家所采用的方法论,则不敢恭维,敬而远之,认为是一套过时的、陈旧的方法,甚至将其和“左”的错误等同起来。当然,这种将资料学和方法论对立起来的看法,显然是不正确的。单就搜集整理资料而言,如果没有正确的方法论为指导,怎么搜集到有价值的资料呢?例如,《东蒙民歌选》中的那些民歌资料,无疑是客观存在。从理论上说,任何人都有可能发现它。然而,上世纪40年代末,国民党军队和中国人民解放军在东北战场上作战。相同的环境下,恰恰是安波、许直、胡尔查等共产党人发现了蒙古族民歌,并且将其记录下来,随后加以编辑出版。反之,国民党军队却只顾“剿共”,根本不理睬什么蒙古民歌。那么,为什么会有这样大的区别呢?盖在于国共两党所持的立场、观点、方法,以及所遵循的文化路线是根本不同的。幸运的是,博特乐图博士能够正确对待这个问题。既珍惜前人所采集的音乐资料,又尊重前人所采用的方法论,当作一笔统一的、不可分割的遗产继承下来。

博特乐图在学术上逐步成长的经历,是否具有一定的典型意义呢?答案是肯定的。乔建中、萧梅和我组成导师组,各自发挥优势,共同指导博特乐图,看来是一种培养少数民族音乐理论人才的

有益尝试。根据我们的切身体会,蒙古族青年学子,音乐理论方面有所建树,其成长模式是有规律可循的。首先,他应该像博特乐图那样,精通本民族的语言文字,做到蒙汉兼通,最好掌握一门外语。没有这样的基本条件,很难学习和研究蒙古族传统音乐。他最好是来自草原牧区、或者是来自富有民间音乐传统的农村,熟悉民歌,热爱草原文化。有了民族审美意识的潜移默化,就能在多元文化的冲击中屹然自立。如果他是一位生长在城市里的孩子,则应该进行民族语言、草原文化方面的补课。其次,他应该自觉地继承前辈音乐家的优良传统,接受其丰厚资料和学术成果。再次,他应该是接受过正规的音乐教育,具有扎实的音乐基础知识。有了上述几个基本条件,再加上个人的刻苦努力,取得成绩是指日可待的。

博特乐图博士在学术道路上迈出了可喜的第一步,今后的路子还很漫长。就《胡尔奇:科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐》本身而论,也并非十全十美,仍有一些不足之处。例如,该书的结构尚不够严谨,社会历史和文化背景谈的太多,篇幅过长,切入主题“胡仁·乌力格尔”音乐较慢。如果将前面的理论部分加以疏散,结合各个章节中的具体问题来发表议论,可能会更好一些。另外,由于论文题目较大,所牵涉的学科领域多,作者难以对所有问题都能驾御。因此,对有些问题的提法未必准确,如此等等。但不管怎样,瑕不掩瑜,博特乐图的这部专著仍然不失为是一部难得的力作。

古人云:“新松恨不高千尺,恶竹应须斩万竿。”我自知没有斩“恶竹”之力,也没有这方面的兴趣。但“新松恨不高千尺”的心情,倒是拳拳在胸的。作为蒙古族老一辈音乐理论工作者,眼见青年一代音乐学家在茁壮成长,推出了自己的处女作,实事求是地进行评价,并给予鼓励和支持,应该是一件分内的事情。何况,博特乐图博士的这部专著,不只是他本人所取得的成绩,也是内蒙古音

乐理论界的一项新成果。

我是博特乐图博士学位论文《胡尔奇:科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐》一书的见证者之一,且这部专著的公开出版,也早在我的意料之中。但到该书真的要出版时,却又不免感到惊喜。有道是:春雨年年至,山丹隔夜开。但愿更多的鲜花在草原上绽放,生活中不时遇到这样或那样的惊喜,总是一件好事,难道不是么?

乌兰杰 2007年4月9日

目 录

1	绪 论
1	第一节 研究对象及研究目的
1	一、几个相关名词的简介
3	二、空间和时间的限定
5	三、研究目的
7	第二节 研究概况及资料来源
8	一、搜集概况
13	二、研究概况
20	三、本书资料来源及运用原则
24	第三节 研究方法 with 基本思路
30	第一章 近代历史语境中的胡尔奇及其说唱艺术
30	第一节 科尔沁音乐文化区及其近代历史语境
30	一、科尔沁音乐文化区

38	二、科尔沁音乐文化的多元传统
45	三、科尔沁说唱艺术产生的历史语境
48	第二节 胡尔奇及近代科尔沁说唱艺术的兴起
48	一、历代文献中的“胡尔奇”以及蒙古说唱艺人
54	二、胡尔奇的职业构成要素
60	三、胡尔奇职业的出现
63	第三节 胡尔奇及其音乐艺术的时空变迁
63	一、流浪艺人与胡仁·乌力格尔的北渐
67	二、汉族民间音乐在蒙古地区的传播
70	三、文化传播与地方性重构
73	第二章 胡尔奇的叙述方式与民众观念
74	第一节 近代科尔沁民间音乐艺术及其类型特征
74	一、嬗变——再造型:蟒古思因·乌力格尔
77	二、民族文化交融型:胡仁·乌力格尔

78	三、新生——写实型:叙事民歌
79	四、附着表演型:好来宝
80	第二节 科尔沁民间说唱艺术的故事类型
81	一、蟒古思因·乌力格尔的故事模式
82	二、胡仁·乌力格尔的故事类型
85	三、叙事民歌的故事类型
93	第三节 说唱艺术作为历史的叙述方式
94	一、蟒古思因·乌力格尔:超验世界的想象史
99	二、胡仁·乌力格尔:中原历史的构拟史
108	三、叙事民歌:民众生活的演绎史
120	四、三种类型之比较
125	第三章 胡尔奇的表演——创作及文本
127	第一节 口头艺术的文本界定及胡尔奇的角色定位
127	一、胡尔奇:口头音乐的表演者和创作者

129	二、“一般意义的歌”与“具体的歌”
133	三、“一首曲调”和“这一首曲调”
138	第二节 胡尔奇的“创作”技法
138	一、程式及胡尔奇的“创作”手法
142	二、主题与“艾”
148	三、胡尔奇的故事建构模式
150	第三节 曲调框架与曲调互文
150	一、曲调框架
155	二、曲调互文
175	第四节 书写与口传
175	一、“本子因·乌力格尔”与口头文本
184	二、文本转换过程中“艾”的纳入
192	三、乐谱与口传音乐文本