

保护的模式：长调、马头琴类乐器、潮尔音乐的例子

杨玉成

(内蒙古大学艺术学院 音乐学院, 内蒙古 呼和浩特 010020)

摘要: 传统音乐在社会转型过程中经过碰撞冲突、调适融合之后, 融入到新的社会文化环境当中。然而, 不同的体裁在这一过程中所遭遇的境遇和表现出来的姿态是不尽相同的。本文以长调、马头琴和潮尔为例, 研究社会转型及现代化的过程中, 传统音乐是如何融入其中并其得到的发展。

关键词: 长调; 马头琴; 潮尔; 保护; 模式

中图分类号: J632

文献标识码: A

传统音乐在社会转型过程中经过碰撞冲突、调适融合之后, 融入到新的社会文化环境当中。然而, 不同的体裁在这一过程中所遭遇的境遇和表现出来的姿态是不尽相同的。在这一章当中, 我们选择最具代表性的三种体裁——长调、马头琴和潮尔为例, 观察社会转型及现代化的过程中, 传统音乐是如何融入其中并得到发展的? 其方向是什么? 什么力量导致了它们不同命运? 为此, 我们以长调、马头琴类乐器、潮尔系列在现代化进程中各自的发展特征为议题, 提出“变迁的模式”这一概念, 以此来观照现代化进程中, 蒙古族传统音乐诸体裁所面临出来的共同的和各自的问题, 以及面对这些问题时表现出来的变迁特征。

这里需要对相关概念进行说明。这里所谓的马头琴乐器是一个类型学概念, 它除了大家熟知的马头琴以外, 包括了抄儿(qogur, 流行于科尔沁、喀喇沁地区)、锡纳干·胡尔(šinagan hugur, “锡纳干”为“勺子”, 流行于锡林郭勒、喀尔喀等地)、叶克勒(yikil, 意为“马尾”, 流行于新疆、阿拉善地区)、阿日森·胡尔(arasun hugur, “阿日森”为“皮”, 流行于昭乌达、科尔沁北部)等弓弦乐器。这些乐器称谓不同, 流行区域不同, 形状、定弦各异, 音乐表现也不相同, 与现代马头琴之间更是有着很大的差别, 但它们都有共同的特点: 马尾弦弓, 弓在弦外, 泛音丰富, 双声和音。因此, 我们将此类乐器统称为“马头琴类乐器”。潮尔音乐亦是个泛称, 它包括浩林·潮尔(呼麦)、潮尔道、抄儿、冒顿·潮尔等, 其共同的特点是由人声或器乐发出的一个低音声部和高音泛音声部构成的二重结构多声音乐形式。因此, 在下面的论述中, 即包括个别体裁意义上的马头琴、潮尔, 也要包括作为“类”的马头琴类乐器和潮尔音乐系列。在比较中, 既涉及长调、马头琴、呼麦等不同体裁之间的比较, 亦涉及马头琴类乐器、潮尔系列内部不同品种之间的比较。

一、模式与系统变迁

这里所提出的“模式”, 是由如下五个系统构成: 一是, 表现在传统音乐形态学特征、唱法特征、乐器工艺特征、演奏技法特征等方面, 亦称为传统音乐的“形态系统”; 二是, 在一定的社会当中, 传统音乐有着自己特定的表达层面——符号意义, 形成一个特定的意义模式, 可称其为传统音乐的“意义系统”。三是, 传统音乐与其传承主体之间相对稳定的承载关系模式, 亦可称为民间音乐的“承载系统”; 四是, 传统音乐与其所处社会文化环境与民俗表演语境间的依附关系模式, 亦可称为民间音乐的“生态系统”; 五是, 表现在传统音乐本身的生成、发展、演变规律上的“传承系统”。其中, 第一、第二和第四个方面, 主要表现在传统音乐的形态及演变的本身规律上, 因此可称为“内系统”; 第二和第三个方面, 主要表现在传统音乐与传承主体及语境之间的外部关系上, 因此亦可称为“外系统”。内外五个系统相互依存, 彼此互动, 共同构成一个盘根错节的整体结构。而所谓的变迁, 便是固有的结构的解构与新的结构的形成过程。这种变迁, 一方面是各系统内部结构的变迁, 另一方面是各系统之间关系的改变。在“内”、“外”两个层面上, 外层结构的变迁, 往往导致整体结构因素及关系的改变, 从而导致内层结构的改变, 以致整个结构的变迁。

按照我们的内外四层框架, 我们一方面考察长调所整赖以生存的社会文化环境与民俗语境的变迁, 以及由此带来长调民歌与传承人依附关系方式的改变, 而它又导致长调民歌的生成、传承机制, 以及对其本身形态生产某种程度上的影响。

第一，生态系统的变迁。总的来说，传统音乐生存环境的变迁包括两个方面：一是，宏观环境的变迁，即，社会转型使得传统音乐赖以生存的思想、社会、经济、文化环境发生改变，进而导致长调民歌生存生态环境的改变；二是，微观语境的变迁，即，在稳定的社会环境中，长调民歌的表演时空场域和习俗、规则及仪式角色、角色关系形成一个相对稳定的结构模式——微观语境，而社会文化宏观语境的变迁，往往使这些场域、习俗、规则、价值发生改变。如，长调民歌表演的场域，不仅是在蒙古包，而且在城市里、在专业舞台上表演；不仅在传统民俗仪式上演唱，也在专业舞台上演唱。就规则而言，过去长调民歌除了日常生产生活中的自娱性演唱外，更多时候是在宴会、婚礼、聚会、那达慕、节庆等民俗性场合上演唱。随着社会转型，很多民俗活动或是消失，或是简化，或者其内容形式发生改变，使得传统音乐生态系统发生结构性变迁。

第二，意义系统的变迁。传统音乐往往与特定的部落和地域民俗生活紧密地结合在一起，成为一种特定的地方性表达。社会转型使得社会以新的秩序和新的方式重新建构，新的思想观念和新的文化价值观取代固有的传统，而这又促使传统民歌固有的价值指向体系和意义系统发生改变。如，长调民歌中有大量歌颂朝政、宣扬佛法的歌曲，在各种民俗性仪典上，往往作为仪礼歌来演唱。到了现代社会，这些歌曲的内容及所表现出来的意义，不符合现代社会主导思想而被排拒。另一方面，微观语境的改变，导致传统音乐固有的符号意义发生改变。以蒙古族宴礼歌曲为例，宴会开始时有起宴歌，中间按照特定礼俗环节而演唱的阶段歌，最后有终宴歌，而且不同的部落和地区都有各自不同的曲目，有着各自特定的符号意义。^[1]到了现代社会，许多地方的民俗活动消失或者简化、异化，宴歌脱离于宴俗，导致其意义和功能的丧失。就民俗活动上的长调演唱和专业舞台上的长调演唱而言，民俗性长调是一种参加者共同演唱的表演形式，这里没有表演者和观众的区别，观众自己就是表演者；而现代社会里，音乐舞台把人们分割为表演者和观赏者两个角色群体，歌的演唱，已不再是传统意义上的民俗符号意义的交流，而成了抽去民俗符号意义的、用来观赏的纯艺术作品。总而言之，民俗社会中，传统音乐的意义和功能是多重的。在现代社会中，这种意义和功能都被统一的艺术功能所替代。

第三，承载系统的变迁。承载系统是指民间音乐与其传承人之间相对稳定的关系模式。这种关系模式主要表现在，传承人作为特定体裁的承载者而表现出来的角色特征、行为特征等方面。在传统社会里，传统音乐和传承人之间的关系呈现出一个相对稳定的结构关系：音乐是承载者用来娱乐的，同时也是用来进行人际互动的一种民俗符号。因此，它与特定的审美习惯以及特定的民俗生活关。传统社会里，长调民歌的传承主体，并没有分化出明显的层次，它是全民性的，又是以特定社区为依托的存在。社会文化的现代化变迁，导致了长调传承主体内部的角色分化：民间歌手和职业演员。也就是说，在原来民间歌手的基础上，分化出职业长调歌手这一新的角色。而就受众而言，长调民歌走出社区，走向更广大的舞台，一方面社区中的传承萎缩了，另一方面受众群体的构成更加复杂化：既有牧区民众，亦有城里人；既有蒙古族，亦有其他民族；既有一般民众，亦有音乐专业人士。这种变迁，使得传统音乐呈现出不同于以往的另一种资源状态，即，它不仅作为传统社会里的资源，而且作为现代舞台艺术资源。民间和舞台，使传统音乐横跨两种不同的意义世界。

第四，传承系统的变迁。上世纪 50 年代，加拿大学者麦克卢汉对全球化概念进行解释时候提出“口头文化”、“印刷文化”和“电子文化”的历史划分观点。^[2]传统社会中，包括长调民歌在内的音乐的传播依靠口耳相传。这种传承包括两种：一是，人际间通过师徒关系进行传承；另一方面则是通过日常生活、民俗活动中通过耳濡目染自然传承，而不借助于任何其它介体。现代化既是社会和文化的转型，是生活方式，价值秩序的转变，而且它是以现代技术的发展为基础的。在音乐的传承方式上，现代社会更加依靠“书写——乐谱”介体以及录音、录像等电子介体，并通过印刷出版物、声像产品、广播、电视等媒体进行传播和传承。从传承关系既传承渠道而言，无论是师徒传承，还是自然传承，传统社会里的音乐传承都是一种个体对个体的面对面互动。民俗社会中的师徒关系，既是一种教学关系，也是一种特定的社会——人际关系。一方面，教和学仍是师徒关系的目的和中心内容；另一方面，这种关系的基础是奉献与回报，是面对面的互设义务、互定契约，以非制度性的、非等价的、自愿的方式建构起来的行业——人际关系。从本质上讲，它是互惠性的，而不是现代意义上的等价交换，它是一种把责任、利益、义务、权力、情感、道德、礼节融为一体的

互动方式。在现代教育体制当中，师生关系是以契约的方式建构起来的，联结二者的是以国家或社会机构所约定的制度，在这种制度中，师和生之间构成一个教和学的关系，他们按照制度所规定的模式和规则来履行各自的权利和任务，并直接为这种制度负责。师生之间的利益关系也是由公共契约来进行调节的，其关系受到公共法规秩序的监督和制约。

最后，形态系统的变迁。一般来说，任何一种音乐体裁都是一个内部结构和内部形态相对稳定的存在，它不会因社会文化的变迁而带来根本性的改变。如，长调民歌、胡仁·乌力格尔以及潮尔道、呼麦等，其本身形态虽然发生了变化，但这种变化不是根本的或者是结构性的，它只是一种局部的变迁。如，近来有人尝试将西方“美声唱法”与长调演唱结合，试图探索一种新的发展道路，然而这种努力却始终未能成为新的发展方向。然而，有时技术条件的发展，也会促使一种民间艺术本身形态的变迁。以马头琴为例，经过解放以来数十年的不断改革，无论其乐器的材料、形制、音色，还是所演奏技法和曲目等，都发生了很大改变，从而变成了综合原有的和新有的，本土的和外来的等多种元素的，一种区别于传统形态的新式乐器。

民间音乐生存模式的五个系统，是相互依存、互为条件的整体结构。一般来讲，越是处于外层的系统越因容易产生变迁，从而导致其各内层结构的变迁。相反，越是处于内层的系统越具有稳定性。外层系统的变迁，往往成为内层系统变迁的动因以及条件，而且它往往促使内层系统按照要求发生相应的调整。从另一个角度看，内外两个系统的变迁，既有矛盾冲突的一面，亦有相适相补的一面。如，对于蒙古族传统音乐诸体裁来说，生态系统的变迁总体来说是共同的。但不同的体裁，不同的主体，处于同一个环境当中，面对同一个问题时候，它们的命运却是不同的。其中有些体裁衰微甚至消亡（如，英雄史诗、萨满仪式音乐），有些体裁在变迁中保存其核心特征而生存继续（如，长调、潮尔道、胡仁·乌力格尔），有些体裁则脱胎换骨，在原来基础上发展出新的形式而更好地融入到新的环境中（如，马头琴、呼麦）。

二、长调、马头琴、呼麦的变迁模式

在下面的论述中，选出长调、马头琴和呼麦三种具体体裁，对它们自一个世纪以来的演变情况进行简单描述，讨论它们在现代化进程中所表现出来的不同的特点及各自的变迁模式。

（一）长调的变迁

1. 概念术语释解

关于长调的体裁属性及其内涵外延，学界持不同看法。为此有必要进行一番讨论。

第一种是“长调——牧歌”说。持这一观点的学者认为长调便是牧歌。如，《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》中便以“草原牧歌”来表述长调民歌的。^[3]另外，赵红柔^[4]、潮鲁^[5]等学者的论著中，也将长调归入牧歌类，用“牧歌”或“长调牧歌”称之。第二种是“长调——山歌”说，在一些教科书中将蒙古族长调列入山歌体裁中介绍。第三种是“长调——宫廷歌(ordu in daguu)”说。包·达尔汗根据蒙古语中“urtu”和“ordu”同形不同音的特点，认为“urtu in daguu”（长调）应为“ordu in daguu”（宫廷歌）。^[6]除此之外，亦有学者从词义角度对“urtu in daguu”进行阐释，认为乌日汀道之“乌日汀”（urt）一词，蕴含了“时值的”、“时间的”和“主题的永恒”三层含意。即是说，“乌日图”首先表示了长调歌曲悠长舒缓的节奏，宽阔舒展的曲调特征；另一方面，“乌日图”意为“长远”、“久远”的意思，因而表示了它时间上的古老。另外，“乌日图”又有“永恒”之意，故它有“永恒不变的歌”的意思。^[7]

根据笔者的粗略观察，在蒙古族历史文献以及一些早期的蒙古族音乐的研究著述中未发现“长调/短调”分类的报到。而且根据笔者对乌拉特、鄂尔多斯、科尔沁等地进行的田野调查，民间使用“长调/短调”术语的历史也不过几十年，即使在学界，“长调/短调”等术语的大量应用也是解放之后的事情。因此可以说“长调/短调”并非民间固有的分类概念，或者至少可以说它并不是我们平常所认为的那样是一种普遍性的分类法。而且它并不是靠书面记载传承下来的概念，所以也就没有读错或理解错的可能。其内涵处延与宴歌、宫廷歌等概念迥异。宴歌、宫廷歌等，是需要说明的是，这里并不是说“长调/短调”分类本身有什么问题。相反，那倾听之间即刻能够感受到的形态差异，已经被不同民族、不同文化的人们所认同，今天，这些概念已经不只是音乐学家才能使用的概念，

即使在民间，人们已经完全熟悉于这些术语。另外一种情况是，一些学者把长调与汉族山歌进行类比，认为长调也像汉族山歌一样是室外演唱的歌种，有者把它定类为“牧歌”。前面论述表明，长调并非野外演唱的牧歌，相反它与户内演唱的宴歌有着更为广泛的联系。

按照笔者的解释是：长调是蒙古语“乌日汀道”（urtu in daguu）的意译。“乌日汀”为“长、久、永恒”，“道”为“歌”之意。相对于结构短小方整、节奏节拍均匀的短调民歌，“长调”不仅是蒙古人民关于此种文化表现形式的通行称谓，同时也较为确切地体现了其音乐风格和音乐形态特征。长调民歌是蒙古族人民在草原游牧生活中创造产生，在传统节庆、民俗生活和野外放牧时歌唱的一种抒情性民歌体裁，在蒙古族民歌中最富有特色。其特点是旋律悠长舒缓，意境开阔辽远，音多词少，气息绵延。除旋律本身具有的华彩装饰（如前倚音、后倚音、滑音、回音等）外，还带有“诺古拉”（指波折音或称装饰音），真声与假声，胸腔共鸣，头腔共鸣等，是具有独特演唱技法的歌种。根据内容题材，长调民歌可分为赞歌、哲理歌、训谕歌、情歌、思念歌、叙事歌等；根据民俗功能和体裁特征可以分为宴歌、婚礼歌、牧歌、娱乐歌、劝奶歌等多种。在历史的传承中，由于蒙古高原地域辽阔、自然生态复杂，且各个部族在语言、风俗习惯、社会历史方面存在着明显的区别，长调形成了部族化、地区化、时代和个人的诸多风格系统。从总体上看，蒙古高原上长调风格的分布以中国内蒙古地区的锡林郭勒草原为中心，从东部的呼伦贝尔、科尔沁草原，经过蒙古国喀尔喀，再到内蒙古西部的阿拉善大漠草原，直至青海、新疆蒙古族聚居区，均是蒙古族长调的流行区域。

学界关于长调民歌概念的不同见解当中，蕴含着有关长调民歌本质属性及内外系统模式的重要信息。通过这种讨论，我们看到长调在蒙古族人民的生产生活中是极其广泛深入的，它几乎贯穿于蒙古族社会文化生活的全部领域中，同时呈现出五彩缤纷的复杂面貌。

2. 长调的变迁：绵延型模式



图 6.1 歌王哈扎布

如前所述，在现代社会中长调分化成为两条发展道路，一种是民间原生型传承；一种是转化为舞台资源，通过学校来传承，通过专业舞台来展示。就五个系统中外部层面的生态系统、承载系统、传承系统既有保持的一面，又有变化的一面。然而，这种变化并不是整体的变化，而是一种保持基础上的衍生、积累和分化。而体现在内部层面上意义系统，分化为原初民俗性的和衍生舞台性的两种符号意义系统。而且处于最为中心层面上的形态系统却没有发生明显变化。例如，无论是民间，还

是在舞台上、课堂里，长调曲目基本没有新的增加，始终以传统长调曲目为主，即便有少量创作曲目，无论是数量，还是民众当中的传唱情况微乎其微。另一方面，虽然也有些人努力尝试结合传统唱法与西洋美声唱法的新形式，但它始终未能被民众所接受，无论在民歌手还是职业歌手那里，传统唱法始终处于主导地位。自哈扎布、宝音德力格尔、莫德格第一代职业长调歌唱家到扎格达苏荣、达瓦桑宝、乌云毕力格、乌日彩湖为代表的第二代职业歌手以及第三代、第四代职业歌手、专业教师，其演唱技法和风格继承了哈扎布、宝音德力格尔、莫德格等为代表的传统演唱技法和演唱风格。也就是说，长调民歌的生存状况发生了改变，其最突出的特点是在保持自己固有特征的同时，分化成为民间的和职业的两个系统，然而其本身并没有因外层系统的变迁而发生结构性变迁。



图 6.2 时任内蒙古艺术学校长调老师的宝音得力格尔和她的长调学生



图 6.3 三位长调大师：右起：莫德格、宝音得力格尔、巴德玛

解放以来，长调的发展可以分为四个阶段。第一阶段是解放后以内蒙古文工团为代表的各地音乐团体把长调歌手招为演员，部分艺术院校中开设长调课程，从而长调初步实现了民间长调和职业团体长调两个发展系统。第二个阶段是文革时期，整个社会环境和意识形态语境的极端化，使得长调走入了一个十分尴尬的处境当中，其最重要的表现是：一方面长调与承载主体之间分离，出现了歌者不能歌的局面。著名长调歌唱家宝音德力格尔讲，上世纪五十年代初她被内蒙古文工团招为演员的时候，会唱~多首民歌。到了文革时期，只允许唱其中的七首。而且这些曲目都是原来长调曲调上重新填词完成的改变曲目。笔者在乌拉特地区采访当中据一些老人讲，文革时期演唱民歌被视为是封建，从而在相当一段时间里，牧民们是不允许演唱民歌的。第三个阶段是改革开放以后长调民歌的生态得到了迅速的恢复和发展。并迅速与文革前的发展衔接，民间各种民俗性的演唱活动得到恢复，专业艺术团体里的发展亦得到了较充分的发展。但是对于整个中国社会来说，上世纪七十年代末到九十年代末，是文革摧残后经济、社会、文化的全面恢复和重新时代。在二十年的时间里，中国方面不断探索和充实中国特色发展道路，另一方面，在这一段时间里主要是将

经济发展放在整个工作的核心地位，从而随着中国市场经济体系的逐渐建立和完善，相应的文化工作却显得有些不够深熟。就长调而言，一方面随着社会文化环境的开放以及意识形态对传统音乐文化的人为干预力度的减弱，尤其是 三中全会 之后对 文革 的全面检讨和重新调整，使得整个政治、经济、社会发生重大改变，从而要求包括长调在内的传统音乐改变之前三十年来的发展方向，重新定位并寻找一个适合在新的历史条件下生存的道路。另一方面，市场经济及新的多元文化结构，对包括长调民歌在内的传统音乐的生存带来了巨大挑战，而面对这一系列新问题，它必须作出适当的回应，并积极地融入其中。而实践表明，面对新的问题，面对历史条件，长调民歌走的一个 回归 的道路。这里所谓的 回归 包括两个方面：一是，回归到民俗演唱传统；二是，回归到解放初期的音乐工作道路上。于是，在广大的农村牧区，随着各种传统民俗生产生活的恢复，不知不觉长调民歌演唱得到了恢复，而且越来越与自己原来的语境相契合；在专业音乐团体和音乐院校，职业长调歌手和教员、学生的数量不断增加，逐渐形成了一个 民间 音乐院校 音乐团体 的人才生产系统，而且这种系统逐渐与民间分离，并由于它是国家体制性的传承而在整个长调传承系统中占据主导地位。这种传承主体的生产系统，与民间自然传承形成了并行的两条传承线，通过不断的成熟和壮大，在教育系统中自我生产的同时，不断地为各音乐团体培养和输送人才。这种民间与职业的并行结构，是解放初期长调民歌发展渠道分化的扩大状态。解放初期的分化是一种 一元 分化为 二元 的过程，其中职业长调直接脱胎于民间长调，后者是前者的直接来源。具体来说，民间艺人转化成为职业舞台演员，是分化的主要途径。也就是说，它是一个 民间 音乐团体 和 民间 音乐院校 的过程，因此这种分化是整合基础上的同一个系统内部的分化。这种分化与 1949 年代后的分化是不同的。到了上世纪八十年代后，专业长调已经逐渐脱离于民间传统，形成了具有自我运作平台，自我生产能力的系统。也就是说， 文革 之长调民歌的回归之路，其实是一种理想化的回归，事实上回到过去已不可能，所以这种回归其实是一种形态系统的恢复，是保持本身形态特征的前提下的融入新环境的过程。第四阶段，步入 21 世纪后，中国文化走向建国以来的最为成熟稳健的阶段，民间文化领域中 非物质文化遗产 的提出及其有力实施，为包括长调在内的传统音乐带来了新的发展契机。2006 年，中国和蒙古国联合申报的蒙古族长调，被联合国教科文组织宣布为 人类口头与非物质文化遗产代表作 ，使得长调在整个文化界的地位骤然提高，各种研究、保护、展示工作纷纷展开，尤其是 非遗 所强调的形态和价值的原生性保护原则，为长调原生系统的恢复和发展带来了莫大契机，据笔者的粗略调查，自 2006 年至今的短短几年里像东乌珠穆沁、阿巴嘎 阿巴哈纳尔、阿拉善、呼伦贝尔等地的长调呈现出惊人的恢复和发展态势。如东乌珠穆沁旗曾举办 30 个人的长调演唱活动，中小型长调演唱活动更是频繁，而且该旗将长调列入中小学课堂当中，在长调民歌与地方文化的协调发展方面走出了重要一步。阿拉善盟在当地长调的保护、传承、研究方面，实行切实可行的工作思路，搜集整理出一千余首当地和硕特、土尔扈特、喀尔喀部民歌，并为三百余名歌手立小传。^[8]这种景况在过去的任何一个年代都是没有的。可见，经济的发展以及社会文化的开放，并不仅仅是导致传统衰微的力量。相反，它有时候恰恰是保证和推动传统文化延续的重要力量。而过去被视为活态长调已消亡的科尔沁、鄂尔多斯、察哈尔等许多地区，已发现相当丰富的长调资源。如，鄂尔多斯杭锦旗的 古日道 ，达拉特旗的 希鲁格道 ，科尔沁扎赉特长调，以及阿鲁科尔沁、扎鲁特、巴林、翁牛特等部落活态长调的发现。而这些成就说明了现代化并不完全是传统文化的敌人，而有时它恰恰就是促进和推动传统文化发展的重要力量。

我们看到，21 世纪的传统音乐工作有了很大的改观。如，过去政府及文化部门单面强调专业音乐团体及院校的工作，在民间文化工作方面强调 改造 、 利用 的一面，然而步入新世纪后随着世界性的 非遗 热以及国家文化工作上的一系列调整，地方文化部门逐渐转变思路，在地方文化建议方面，渐渐将传统文化的保护提到与专业音乐建设工作同等位置甚至更重要的位置上，强调 保护 、 弘扬 的一面。

然而，我们还注意到，生态系统、承载系统、传承系统等 外层系统 的变迁，并未导致长调民歌内层形态系统的变迁。有如下几方面：一是曲目方面。虽然解放后的六十余年间，专业作曲家创作或者改变了《内蒙古好》（宝音德力格尔演唱）、《绿绸缎》（莫德格演唱）、《雄鹰》（热喜尼玛作曲、乌云毕力格演唱）等新编曲目，但无论是数量，还是在民众当中的影响，这些作品都

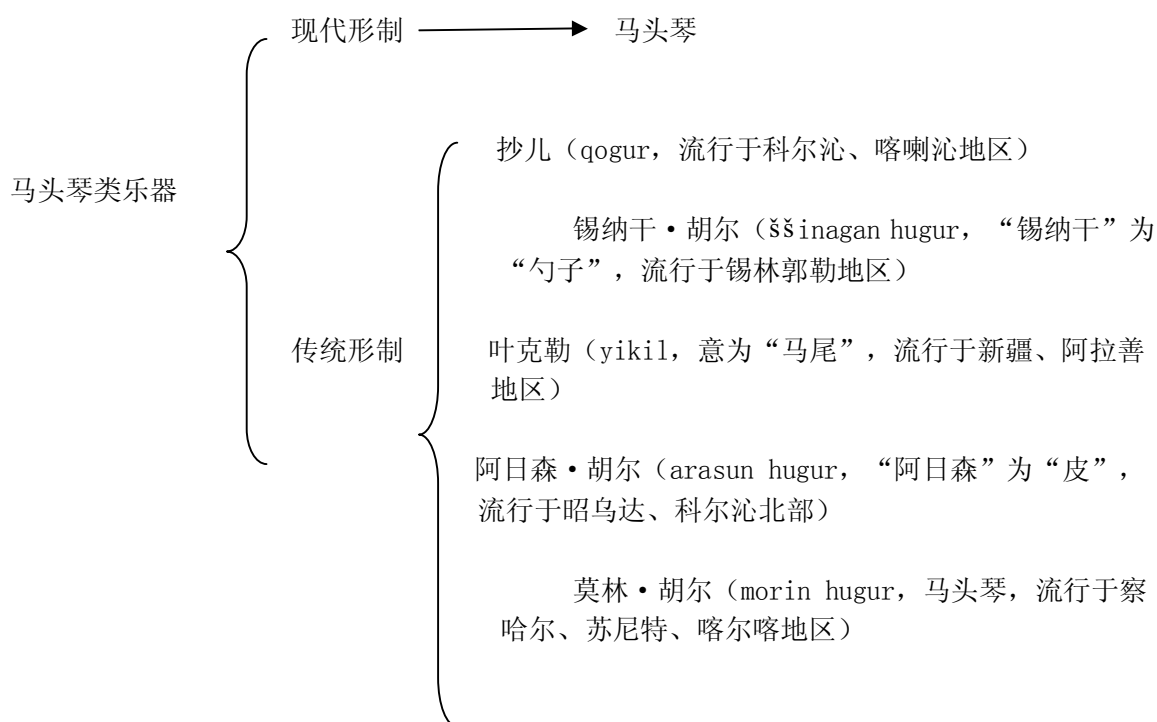
不及传统曲目，从而始终未能占据主导或者与传统曲目平分秋色的地位。二是演唱技法方面。在长期的历史进程当中，长调民歌形成了自己独具特色的演唱技法，而且这种技法因不同的部落传统而既表现出同一体裁的一致性，又因部落、地域的不同而表现出多元性风格。上世纪中叶，莫德格、宝音德力格尔、哈扎布、昭那斯图等新中国第一代职业长调歌手，进入内蒙古歌舞团、艺校等单位从事长调表演和长调教学，因而他们的演唱也就成了后来者仿效遵循的对象，久而久之便成为专业长调领域中不成文的标准。如果稍加注意，我们便可发现这点。如，扎格达苏荣、达瓦桑宝、乌云毕力格、乌日彩湖、额尔敦达赉为代表的第二代歌手以及各音乐院校专业长调教师，较忠实地传承第一代歌手尤其是哈扎布、宝音德力格尔和昭那斯图的演唱技艺、风格和曲目。也就是说，从产生再到几十年的发展，专业长调虽然在渠道和途径上独立于民间，但其来源、内容和形式上却相当忠实地延传了自己的传统，从而虽然经历了六十年的发展，但从根本上看其形态系统仍然是传统的。因此，从解放以来蒙古族长调的变迁是原来基础上的绵延继续。我们不仿称之为“绵延型模式”。

（二）马头琴的变迁

与长调的绵延型变迁模式不同，马头琴的变迁模式可总结为“改进型模式”。这是因为，目前大家所熟悉的马头琴并非该乐器过去的原本形态，而是经过专业音乐家的“改进”而定型，并因此而获得新的生命力，在 20 世纪的后半叶得到突猛的发展。

1. 马头琴类乐器

笔者曾经撰文指出，我们在认识上应该将现代马头琴与传统马头琴分开，从而提出“马头琴类”乐器的概念，将那些流传于各地的各种马尾两弦拉弦琴统称之为。^[9]



通过前面的图表可以看到，民间莫林·胡尔、抄儿、叶克勒、阿日森·胡尔、锡纳干·胡尔等乐器有着共同的特点：一是，它们都是马尾胡琴，即，在木制琴箱上蒙以兽皮（多为羊皮、蟒皮），以马尾做琴弦和琴弓。二是，从形制上看，它们都属于箱形琴，琴弦两股，琴弓在琴弦之外擦奏。三是，从发声特征上看，马头琴类乐器泛音表现力十分丰富，而且往往两根弦同时擦奏，在低音弦上奏出旋律声部，在低音弦上奏出持续低音声部，二者形成一“高”一“低”、一“动”一“静”的“二重结构”声部。从这个意义上讲，它们都是属于同一个类型的乐器。然而，这些乐器不仅有着自己不同的民间称谓以及各自的流行地区，而且在形制上，演奏技法上以及功能上，却有着许多

不同。以抄儿和现代马头琴为例，其主要区别至少表现在如下几个方面：（1）马头琴形制规范，其共鸣箱为梯形；抄儿形制不规范，共鸣箱有倒梯形、多边形、椭圆形、勺形、瓢形等不同形状，大小不一，多数为单面蒙皮，琴头除了马塔尔（鳄鱼）首外，还有龙首、兽头、鸟首或无首，琴颈有曲颈和直颈两种，长短彼此不同；木制琴码，演奏时琴码上方斜插一把蒙古刀。（2）现代马头琴为反四度定弦，内弦为高（d1 或 c1），外弦为低（a 或 g）。民间抄儿乐器的定弦有两种情况，一种是正四度定弦，一种正五度定弦，都是内弦为低，外弦为高，与现代马头琴相反；抄儿定弦音高比马头琴低至四度到五度。（3）现代马头琴的演奏方法颇为特殊，用指甲或手指关节外侧向外顶弦，演奏高把位时则用指尖触弦左侧；抄儿演奏与今天的四胡演奏相似，为按弦演奏。（4）抄儿低音弦一般不用来演奏旋律，而与高音弦同时拉响，奏出持续低音，与高音弦旋律声部形成二声部；马头琴低音弦即演奏持续低音，也演奏旋律。（5）马头琴善于抒情性表达，主要用来为长调民歌伴奏；抄儿只流行于内蒙古东南部科尔沁地区，善于叙事性的和吟诵性的音乐表达，主要用来为英雄史诗和叙事民歌伴奏。可见，马头琴和抄儿之间不论在形制、定弦还是音乐表现等方面均有较大差异，我们决不能将它们看作是同一个乐器。

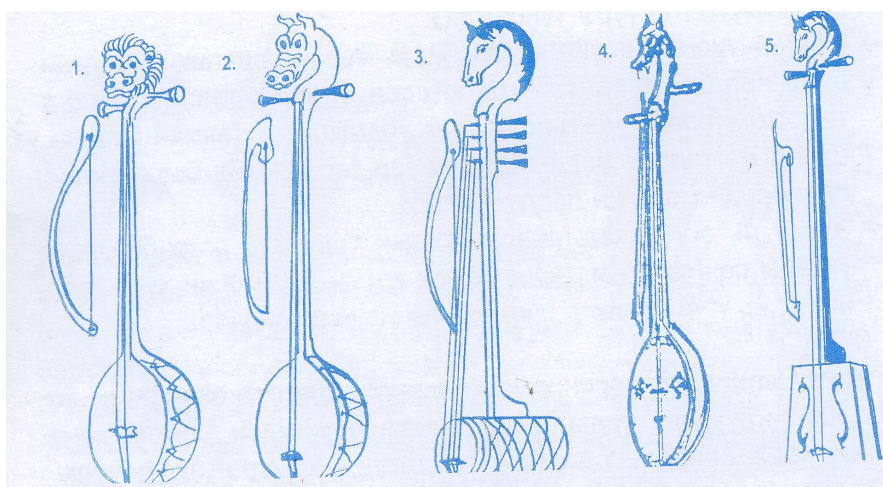


图 6.4 蒙古国各种马头琴类乐器：1.狮头琴；2.龙头琴；3.马头四弦琴；4.叶克勒；5.马头琴（摘自（蒙古国）达·普日布苏荣等：《马头琴初级教材》（斯拉夫蒙文），乌兰巴托，2004 年）



图 6.5 草原上的马头琴手

然而，马头琴界及学者对马头琴的认识主要有两个方面：一是，大家对现代马头琴的认识是一致的，大家都认同现在舞台上常见的马头琴为代表形制。二是，关于现代马头琴与抄儿等乐器之间

的关系方面，大致有三种认识：同一论、改进论、分开论。也就是说，就现代马头琴的来历以及民间相关乐器的关系问题上，大家莫衷一是，而这种看似是一个学术问题的争论背后，却是牵系着近百年以来传统马头琴的衰微和现代马头琴的兴起这一重要历史命题。

在过去的学术研究中“同一论”有着更广泛的影响。如，《中国音乐词典》中记载：“在内蒙古东部的呼伦贝尔、哲里木、昭乌达盟称‘绰尔’。相传成吉思汗时已在蒙古族中流传……”。^[10]《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》中记载：“流行于中国内蒙古、新疆及青海等地蒙古族中。东部蒙语称‘潮尔’，西部称‘莫林·胡尔’。因琴头上雕有马头装饰，故通称‘马头琴’。据传，成吉思汗时期马头琴已在蒙古族地区流传。”^[11]持“改进论”者有两点：一是，承认现代马头琴和传统马头琴之间的差异，并认为现代马头琴是在传统马头琴基础上的改进形制；二是，抄儿是现代马头琴的前身，马头琴是抄儿的改进形态。也就是说，这种观点承认抄儿和马头琴的不同，但是认为二者分别属于同一个乐器发展过程中两个阶段的不同形式，因而强调二者之间的共性，并由此追溯历史关联。因此，总体上它是历时的。“分开论”者的认识论基础是文化相对论的，他们更强调二者间的差异，由此探究各自的独特性以及不同的文化关联方式和历史发展过程的特殊性。因此，总体上它是共时的。^[12]

总而言之，“同一论”淡化了传统与现代形制，而“改进论”则强调二者之间的连续性，“分开论”则突显二者之间的差异。对同一事物认识的不同，某种程度上说明了现代马头琴发展的复杂性以及在现代化语境中与马头琴相关的传统乐器所面临的复杂境遇。因为，以上三种观点不仅是学术意义上的认识，而且它还从另一个角度表明了人们对这些乐器采取的不同措施。需要指出的是，正是由于该问题上“同一论”和“改进论”者长期占有主导地位，一方面在促进现代马头琴发展的同时，另一方面则导致了传统马头琴乐器的衰微。也就是说，现代马头琴的发展和传统马头琴类乐器的衰微，某种程度上是“同一论”和“改进论”长期主导相关文化策略的结果。“同一论”者将现代马头琴和传统马头琴类乐器看作是同一事物，忽视二者间的差异，因而在操作当中将现代马头琴视为唯一标准形制，以此来全面覆盖整个马头琴类乐器，将现代马头琴的发展视作是整个马头琴家族发展的唯一道路。因而，在20世纪后半叶，经过一系列改造后的现代马头琴不断得到发展的同时，传统马头琴却被当作历史遗物而遭到冷落甚至被抛弃在现代化的视野之外。

在马头琴的发展问题上，我们一方面要分清现代马头琴与传统马头琴之间的区别，另一方面亦要搞清楚马头琴类乐器内部不同乐器之间的差别。这些乐器称谓不同，流行区域不同，形状、定弦各异，音乐表现也不相同，与现代马头琴之间更是有着很大的差别。一方面，我们要看到这些乐器的共性及其渊源上的内在联系，另一方面，我们正视这些乐器之间的差异，尤其要正视和尊重它们在各自的部落和地域传统当中的独特性以及功能的独立性。

2. 马头琴的变迁：改进型模式

传统马头琴类乐器和现代马头琴，前者仍旧依附于民风习俗，在民间社区中维持生命，被主流文化看作是陈旧古董，从而沉淀在乡土民间，存封在学者的书斋里，沦为一种“亚文化”，从而逐渐衰微；后者则得到了主流文化的认同和扶持，不断完善自己，登上了专业舞台，走进了学校课堂，演变成新时期专业音乐资源，实现了从“民间——民俗型”形式向“专业——舞台性”形式的转型。

这种转型，经历了三代专业马头琴工作者的不断努力。具体来讲有如下几个阶段。

第一阶段，以色列西（1887~1968）、巴拉干（1910~1966）为代表的第一代抄儿、马头琴艺术家进入内蒙古文工团，从而迈出了马头琴类乐器从民间走向专业舞台的第一步。其中，抄儿艺术大师色拉西为哲里木盟科左中旗人，1948年进内蒙古文工团，1957年进内蒙古艺校任教。色拉西是传统与现代之间的一座桥梁，他一方面将抄儿艺术带到专业舞台，开启了专业抄儿艺术的先河，另一方面则培养了桑都仍、阿巴干希日布、希日莫、扎米央、敖特根巴雅尔、阿拉坦仓等第二代抄儿、马头琴演奏家。巴拉干所传承的乐器为伊黑力（hihili，五度定弦马头琴类乐器），他曾经是锡林郭勒阿巴嘎旗王府乐班中的马头琴手，新中国成立后曾任巴彦淖尔盟歌舞团独奏演员，桑都仍、巴依尔等第二代马头琴演奏家，都曾受教于他。

色拉西和巴拉干形成了专业马头琴类乐器两大流派：前者为科尔沁抄儿，正四度定弦，将古老苍劲、深沉凝练的史诗性风格与细腻委婉的抒情性风格结合在一起；后者为阿巴嘎——察哈尔伊黑力，五度定弦，华美典雅的风格善于抒情，因而与色拉西抄儿并列成为建国初期马头琴类乐器两大流派系统之一。而且色拉西和巴拉干不仅在马头琴类乐器的舞台化，同时他们开启了专业马头琴音乐教育事业的先河。

第二阶段，由桑都仍为代表的第二代马头琴艺术工作者，开始尝试马头琴改革，并经过桑都仍（1924~1967）及其弟子齐·宝力高等人的改革，现代马头琴形制初步定型，演奏技法规范以及教学传承规范初步形成，尤其通过齐·宝力高的努力，现代马头琴艺术终于形成了“创作——表演——教学”为一体的自成体系的整体系统。



图 6.6 民间艺人嘎瓦在呼和浩特街头演奏阿日森·胡尔

桑都仍对马头琴艺术的努力及其在马头琴艺术中的意义，至少可以从以下几个方面总结：

第一，如果说色拉西和巴拉干实现了马头琴类乐器从民间走上舞台和课堂的历史性实践的话，桑都仍却致力于马头琴的改革，创立了现代马头琴，奠定了马头琴类乐器规范化发展道路。桑都仍即是一位马头琴教育家，更是一个杰出的乐器改革家。他以喀尔喀马头琴为基础，并吸收色拉西抄儿、巴拉干伊黑力的某些形制特征和演奏技法，并借鉴小提琴等西洋乐器以及国内民族乐器改革的成功经验，对传统马头琴乐器进行改革。这种改革的核心内容，包括如下几个方面：一是，他借鉴小提琴等弓弦乐器的经验，制作出板面马头琴，并尝试用尼龙线代替马尾弦，使得马头琴的音色更加纯净，音量更大，并有效地避免了传统马头琴因温度、湿度等因素而容易走弦和音质改变的毛病。二是，马头琴类传统乐器形制各异，有马头、龙首、马塔尔（镢）首、鸟禽首等，琴箱则有梯型、倒梯型、多角型、方型、椭圆型等多种，经过桑都仍等人的改革，马头琴类乐器最终定型为马首、梯型琴箱的规范形制。三是，过去马头琴类乐器的定弦有多种，有正四度（抄儿）、正五度（伊黑力）、反四度（莫林·胡尔）等多种形式，而桑都仍综合诸演奏法之优长，并与蒙古国统一，以反四度定弦作为现代马头琴的标准定弦。

第二，桑都仍是从色拉西那里学会了抄儿演奏，从巴拉干那里又掌握了伊黑力演奏法，又从蒙古国著名马头琴家佳米洋学习马头琴，并在此基础上研制出现代马头琴。尤其是桑都仍的弟子齐·宝力高，继续他的事业，全面推动现代马头琴的改革和发展，使马头琴成为蒙古族诸乐器中，最具代表性的乐器。因此可以说，桑都仍是传统马头琴的传承人，而且是内蒙古现代马头琴的开创者。

第三，桑都仍之前，马头琴的传承主要通过人和人之间面对面的口传心授。从桑都仍开始，马头琴的教学和传承中开始用乐谱，而且对马头琴教学的内容、形式和方式等进行规范，使其按照现代学院化模式或者舞台模式趋于规范化。

第四，在桑都仍之前，无论是色拉西还是巴拉干，所拉曲目均为传统马头琴曲、传统乐曲或者是传统民歌、说唱音乐曲调。而从桑都仍开始，出现了马头琴创作曲目，尤其到了齐·宝力高，马头琴领域中的创作曲目的分量甚至超过了传统曲目。从这个意义上讲，桑都仍不仅在马头琴的改革和传播上，而且在整个马头琴艺术的发展方向上，具有导向性意义。

第五，从马头琴艺术的存在状态来看，在色拉西和巴拉干之前，马头琴属于合奏或者伴奏乐器，独奏形式并不普遍。色拉西和巴拉干进入专业艺术团体之后，出于舞台表演的需要，马头琴逐渐发展成为独奏乐器。尤其到了桑都仍时代，马头琴作为独奏乐器的地位完全确立。

总之，桑都仍是跨越传统与现代之间里程碑。他不但继承了色拉西、巴拉干为代表的内蒙古传统马头琴类乐器，而且从蒙古国引进当时已趋规范的马头琴，并在此基础上在马头琴艺术的形制、创作、传承、教学等方面进行改革，使其融入到现代社会文化语境当中，从而使它从过去的民俗型自然传承，向现代舞台和学院式的课堂教学飞跃。

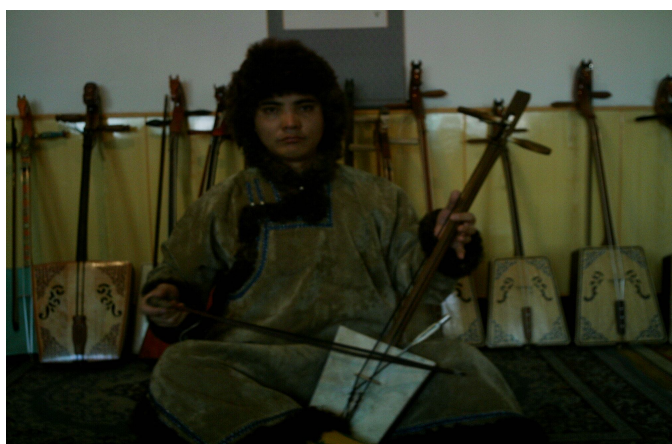


图 6.7 抄儿大师色拉西第三代传人额尔敦布和在演奏抄儿

桑都仍之后，他的弟子齐·宝力高承担起现代马头琴改革与发展的历史重任，而且将其推到前所未有的历史阶段。如果说桑都仍是现代马头琴的开创者和奠基人，那么齐·宝力高最终实现了现代马头琴的全面“现代化”。这种“现代化”包括如下几个方面：

第一，现代马头琴形制的最终定型。在马头琴形制的改革方面，齐·宝力高进行有益的探索，最终确立了板面琴以代替过去的皮面琴，弓弦材料以尼龙材质代替了过去的马尾，按照西方乐器学的要求进行了全面的规范化改革，经过推广，成为现代马头琴的标准化形制。

第二，如果说桑都仍对马头琴音乐创作只是个探索性的话，从齐·宝力高开始马头琴音乐的制作全面繁荣。从创作手法上看，已经脱离过去传统乐器的结构和旋律发展模式，在马头琴曲的创作上大量运用单三部、复三部、回旋、变奏等“西式”的结构模式，并在创作技法上采用各种现代专业音乐的表现手法，马头琴不仅独奏，而且用于西洋管弦乐、民族管弦乐的协奏、合奏中。尤其齐·宝力高自己创作的《万马奔腾》、《初升的太阳》、《草原连着北京》、《回想曲》等既以民族音乐为基本元素，而且大胆借鉴西方专业音乐的表现形式，不仅有浓郁的民族风格，也具有鲜明的时代特征，从而大获成功，使马头琴艺术以强势姿态融入到现代专业舞台上。另一方面，专业创作的成熟和繁荣，使得到后来演奏传统曲目的人越来越少，尤其在当时的时代背景下，民歌曲调和传统乐器很快淡出了专业舞台。

第三，从传承主体的角度来看，从色拉西、巴拉干到桑都仍再到齐·宝力高，经历了一个传承主体属性的转变过程。具体来讲，色拉西和巴拉干是生长并活跃在传统社会，新中国成立之后这些旧时的艺人被转化成为专业团体演员。然而，虽然角色转变，所传承的艺术未变，技艺未变，因而他们仍然是传统音乐家。而他们之下，桑都仍兼具传统与现代，既是传承者，又是开拓者，既是传统音乐家，又是现代舞台演员。齐·宝力高却代表着马头琴现代专业艺术家的全面成熟。虽然他也有

着深厚的传统底蕴，却他将演奏、改革、创作、教学为一身，是典型的现代专业音乐家。从齐·宝力高开始，以他为代表的专业马头琴队伍已经形成，并成为马头琴艺术传承的主力军。

第四，在齐·宝力高之后，学院式的教学传承全面代替民间口传心授传承。尤其到后来，马头琴领域基本依靠这种模式得以传承。而从马头琴传承的渠道来看，学院几乎成了马头琴手培养的唯一平台，而且马头琴这一乐器，越来越成为“专业人”所持有，演奏马头琴的人，基本是在乌兰牧骑、歌舞团、艺术院校就职，相反民间我们越来越看不到马头琴手。因此从某种意义上讲，马头琴成了专业演员的专利品。学院式的教学、训练、传承方式全面替代过去的口传心授。

第五，如果说齐·宝力高之前，马头琴艺术的传承和发展，主要依靠色拉西、巴拉干、桑都仍等少数几位传承人的话，到了齐·宝力高时代马头琴艺术队伍空前壮大，在各级乌兰牧骑、歌舞团以及内蒙古各地其它艺术团体中，都配备马头琴演员，在内蒙古艺术学院、内蒙古师范大学等各大艺术院校有专门马头琴老师，招收马头琴专业学生，从而马头琴人才的培养和社会需求，形成了一个自我循环再生的机制。这种机制，使马头琴的传承最终脱离开了它固有的民俗型传承，并成功融入到以舞台和课堂为代表的现代社会文化局艺术展示体制当中。

总而言之，齐·宝力高是一位杰出的马头琴演奏家、改革家、创作家、教学家。而正是以他为代表的新一代马头琴艺术家们，从先辈手里承接起他们未尽的事业，最终实现了传统乐器现代化的跨越式发展，从而奠定了 20 世纪后半叶后，马头琴艺术发展的总体方向。在这一历史进程中，齐·宝力高毫无疑问是领军人物，是整个这一历史进行的引领者。正是齐·宝力高和与他同代的马头琴诸艺术家以及他们的弟子们，将马头琴这一艺术形式带到了崭新的领域。



图 6.8 抄儿

诚然，它的结果是双方面的：一方面是现代马头琴艺术的蓬勃发展，另一方面是传统马头琴的衰微。而且前一种趋势，成了后者的直接原因。到了八十年代，这种趋势越发明显，现代马头琴迅速发展，艺术队伍日益扩大，而传统马头琴艺术的地位一落千丈，在广大的牧区，除了一些玛希巴图尔等少数老艺人外，很少见到传统马头琴艺术的传承人。其中一些像其德日巴拉、尼玛、胡日查巴特尔等传统马头琴手，后来也纷纷接受了现代马头琴。蒙古族马头琴艺术由此实现了重大的历史性的变易。

第三个阶段。如果说色拉西、巴拉干到桑都仍，实现了马头琴艺术从民间走向城市，从蒙古包走上舞台，走进课堂的历史性一步的话，齐·宝力高为代表的第三代马头琴艺术家全面确立了现代马头琴艺术事业，而到了 21 世纪初，马头琴艺术借助国际多元文化主义的热潮和国内民族文化建设的的大好机遇，得到前所未有的普及和发展。

首先，到了 21 世纪，借助民族文化建设的良机，马头琴艺术得到进一步发展。这种发展一方面是规模的空前扩大。过去，马头琴的传布主要是在乌兰牧骑、歌舞团或者艺术学院等，而到了 21 世纪，学习和从事马头琴艺术者不仅是专

业团

体演员和专业院校的学生,而更多的年轻人参与到学习者的队伍,而且其中不乏其他民族马头琴爱好者。马头琴在当代民众当中的普及是空前的。如,新世纪初,齐·宝力高在呼和浩特组织举办声势浩大的“千人马头琴”,2008年吉林省前郭尔罗斯蒙古族自治县又举办“2008把马头琴”共同演奏,创造吉尼斯记录。近年来,内蒙古乌审旗建设“中国·马头琴文化之都”,建立9个“马头琴文化协会”,组建了62支“马头琴文化独贵龙”,成立了12个马头琴音乐兴趣小组,规划建设马头琴音乐厅和马头琴博物馆、马头琴文化广场。成立了乌审旗马头琴音乐培训学校,在6个苏木镇和部分嘎查村设立了培训校点,将马头琴音乐列为部分学校音乐课必修课程,组建起70余人的乌审旗业余马头琴乐团,举办了首届马头琴音乐晚会。四是抓生产制售工作。引进马头琴制作企业4家,生产能力达到6000把以上。^[13]从呼和浩特到一般的旗县,马头琴被征用到当地旅游业、餐饮业当中,具有较大规模的民族特色旅游企业和饭店酒店,几乎都配备有自己的歌舞队,其中马头琴手是必备演员。他们既不同于民间艺人,也不同于国家文艺团体专业演员,他们是我国市场经济发展的产物,是蒙古族音乐文化的现代化变迁的结果,是传统音乐融入现代社会文化时的自身调适。

其次,艺术交流的加强,使得马头琴艺术的发展越趋多元化。诚然,蒙古族现代马头琴艺术是在色拉西、巴拉干、桑都仍、齐·宝力高等为代表的几代马头琴人的努力下逐渐成熟起来的,因而内蒙古马头琴艺术已经形成了自己的历史传统。而到了新世纪,这种状况发生改变。具体来讲,21世纪后蒙古国马头琴音乐的传入,使得一贯坚持的风格发生了改变。蒙古国马头琴艺术与中国马头琴艺术虽然有着千丝万缕的联系,并有许多共同点,但由于两国不同的传统、不同的文化发展道路和不同的艺术背景,使得在风格和方向上出现差别。其中,最主要差别便是蒙古国现代专业马头琴受到俄罗斯以及西方音乐的影响,表现出鲜明的“西化”特征,与各种现代音乐结合上较之内蒙古更加完善。成熟的现代马头琴乐团。内蒙古马头琴乐团,其演奏形式多以齐奏为主,而蒙古国当代马头琴乐团则西方式的弦乐重奏等为主。其马头琴音乐的创作以及演奏形式,形成了完善的现代型规范模式。这种形式开始传入内蒙古地区,深受一部分人的推崇,并被接受,在专业舞台和艺术院校的教学中,蒙古式的马头琴音乐大为盛行。还有一个表现是,蒙古国式的现代马头琴形制被内蒙古马头琴界所接受。内蒙古马头琴一般体质较之蒙古国马头琴小,定弦一般为“g—c¹”,而蒙古国马头琴形体较大,标准定弦为“f—b^b”。因此,较之中国马头琴来说蒙古国马头琴声音更低沉宏亮,却更适于现代管弦乐以及其它乐队。尤其是2005年蒙古国申报的马头琴艺术被联合国教科文组织宣布为“人类口头与非物质文化遗产”,蒙古总统发布总统令,号召每一户蒙古国国民都学习马头琴,大振马头琴事业。随着中蒙两国文化艺术领域的交流日益增强,这种形制的马头琴悄然在内蒙古流行。我们看到,越来越多的年轻马头琴手悄然用上了蒙古国式的马头琴。这种改变,不能简单地看作只是形制的改变,它同时在某种程度上带来了马头琴艺术风格的改变。新世纪以来,内蒙古马头琴艺术的蓬勃发展,一方向是五十余年来内蒙古马头琴艺术发展的延续,另一方面却在国际交流当中,充分吸收蒙古国马头琴艺术发展的经验,有了新的发展。

总之,21世纪后,内蒙古马头琴艺术逐渐向多元化方向发展。其一方面是内蒙古成立以来一贯坚持的舞台化马头琴的继续发展,另一方面是蒙古国传入的蒙古国式马头琴在内蒙古地区的盛行。

需要注意的是,进入新世纪以来,在多元文化潮流的影响下,民间传统马头琴艺术得到某种程度上的恢复。如,近年来锡林郭勒盟东苏旗的其德日巴拉、东乌旗的尼玛等,都是新近发现的民间马头琴手,他们较好地保持着传统马头琴艺术技艺。另一方面,近年来在小范围里展开了关于马头琴与抄儿关系问题的讨论。其中,有些学者就关于抄儿是马头琴的前身,马头琴是抄儿的发展形态这一学界里的传统认识提出质疑,认为马头琴和抄儿是同类而不同形的两种乐器,因而提出“马头琴琴类乐器”的概念,呼吁人们在发展马头琴的同时,保护和传承好更为古老的抄儿琴。^[14]于是,在蒙古族著名作曲家美丽其格的呼吁和推动下,受内蒙古党委宣传部委托,2009年由内蒙古大学艺术学院组织举办“内蒙古自治区首届潮尔传承人培训班”,培训了36名学员,在抄儿这一马头琴家族古老乐器的抢救保护与传承方面迈出了重要的一步,使得这一极度濒危乐器及时得到抢救和传承。

其实不可否认,长期以来由于相关科研以及落后的观念,使得我们在概念上将马头琴与其他马头琴类乐器相混淆,在操作上重改革而轻保留,重实践而轻研究,重发展而轻保护,使得现代专业马头琴在蓬勃发展的同时,各种民间传统马头琴迅速衰微甚至消失。长期以来,在人们的观念当中,

现代马头琴是抄儿、叶克勒、锡纳干·胡尔等马头琴类民间乐器的“进化”形态，认为用“先进”的马头琴来替代“落后”的民间乐器，似乎是情理之中。这就使得曾经是极为丰富多元的“马头琴类乐器”，变成了目前单纯的“马头琴”。必须承认，50余年来我们只是热衷于马头琴的改革、发展而忽略了对抄儿等马头琴类传统乐器及其音乐的原样传承和保护，从而导致这些民间乐器的大量流失。例如，上图中的阿日森·胡尔，其形状虽然酷似现代马头琴，但实际则大不相同：正面蒙以羊皮，上面绘以图案，音孔置于后面，更主要的是定弦与马头琴相反，为正五度定弦，用左手拇指、食指、中指按弦演奏。这种乐器过去曾广泛流行于扎鲁特、阿鲁科尔沁、巴林等地区，但是据笔者了解，64岁老艺人嘎瓦，恐怕是这一乐器最后一位传承人了。

改革和创新，决不能以牺牲原生形态为代价。不当的改革和创新，不是发展，而是扭曲甚至是破坏，即使是有益的改革，也要以保留原生形态为前提。其实，这些看似简单的人文类型，往往负载着一个民族千百年来积淀下来的经验和智慧，它所拥有的意义和价值是不能够用今人的需要来取舍的。另一方面，我们决不能把所谓“发展”建立在对原生形态的破坏之上。民间音乐艺术的非物质性本质特征决定了它即是可塑性，又是再生的。一块白玉雕琢不好，即成废品，但是改制一种乐器（如，现代马头琴）却并不影响其原本形态（如，抄儿）的独立存在。毫无疑问，解放以来马头琴的改革和发展是成功的，但这并不是我们摒弃原生形态的理由。改革、创新与继承、保护可以同时并存，它们之间是互动互补的，而非排拒或相互取代。今天的草原音乐舞台需要多种声音。在民间文化濒危的今天，我们应该加大力度挖掘和抢救民间器乐艺术，并有效地加以保护和继承，使我们的音乐舞台更加绚丽多彩。

（三）潮尔音乐的变迁

1. 潮尔音乐的种类和属性

2008年12月28日，“呼麦暨蒙古族和声艺术国际研讨会”在内蒙古首府呼和浩特召开。虽然在研讨会风平浪静，但是在会议召开之前和会议期间以及会议之后，中国专家就内蒙古有没有呼麦这一艺术形式进行了激烈讨论。其中，有学者认为，呼麦在内蒙古已经失传多年，现在的呼麦均是从新疆、蒙古国以及俄罗斯联邦图瓦共和国传入（持该观点者，未见发表论文）。另一部分学者认为，流行于内蒙古锡林郭勒盟的潮尔道，其低音声部亦便是“浩林·潮尔”，便是指呼麦而言。^[15]这里提出“潮尔音乐”这一概念，便是通过对相关体裁的本质特征进行探讨并以民间解释为基础，提出这一“类”的概念，归纳出其共同的特征和个性特征，进而探讨它们的处境。

呼麦的概念有狭义和广义之分，狭义的呼麦是指一种特定的音乐体裁，指流传于中国、蒙古国以及俄罗斯境内蒙古部族中的一种多声部歌唱体裁而言。广义的呼麦是一种演唱技艺，它超出了作为某一特定体裁的范畴，贯穿并运用于蒙古族英雄史诗、胡仁·乌力格尔、诵经调等体裁当中。作为体裁和呼麦和作为演唱技艺的呼麦之间又是一种什么样的关系？作为唱法和技艺的呼麦在上述其它体裁中的表现又是如何呢？本文中，我们通过“呼麦”和“潮尔”两个概念的关系探讨，建立“潮尔系统”和“呼麦系统”的概念，观察作为一体裁的呼麦和作为特定唱法的呼麦，在蒙古族传统歌唱艺术中的存在状况，并以此引申，讨论呼麦艺术的保护问题。

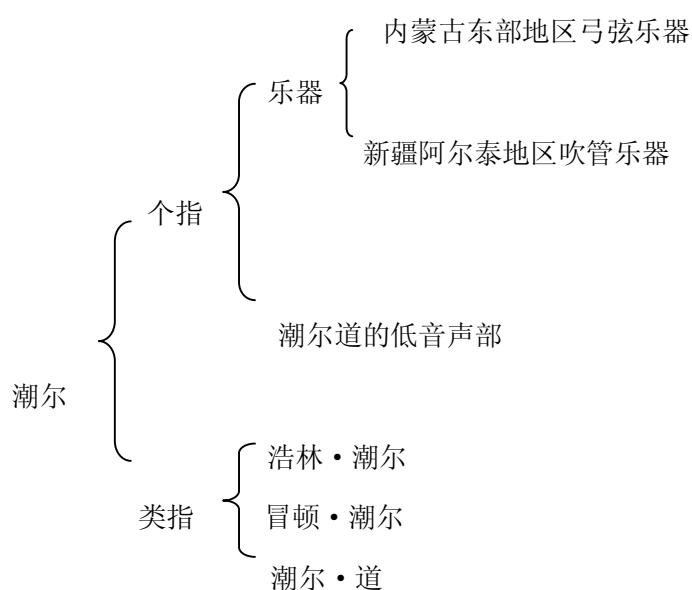


图 6.9 冒顿·朝尔

在蒙古语中，“潮尔”（“čogor”）一词有两种用法：一是作为单词使用时，具有“个指”的意义，表示具体的音乐事象，如，在内蒙古东部的科尔沁——东土默特地区，该词指一种民间弓弦乐器；在锡林郭勒阿巴嘎——阿巴哈纳尔地区，则指“潮林道”的持续低音声部；在新疆阿尔泰地区，该词指一种吹管乐器。二是，该词作为后缀词或前缀词使用时，具有“类指”的意义，如，新疆阿尔泰地区的“浩林·潮尔”和“冒顿·潮尔”，锡林郭勒地区的“潮林道”等，这里“潮尔”与“浩林”（浩赖）、“冒顿”、“道”等单词组合成特定名词，表示同属一类但形式各异的具体体裁。在这些复合词的术语当中，“潮尔”具有类别属性的指示意义，即，它指一种带有潮尔——即有持续低音的体裁类别而言。而缀于前面的定语或接续后面的主语，则将不同的表现形式区别开来，指示同一个类别中的不同的表现形式。

无论是“个指”，还是“类指”，“潮尔”一词的所指体裁，都有一个共同的特性——那便是它们都是多声部音乐体裁，如，浩林·潮尔是用入声唱出的两个声部；冒顿·潮尔是在入声唱出的一个低音声部的基础上，用一种叫“潮尔”的乐器演奏出旋律，从而与人声形成两声部关系。流行于锡林郭勒地区的潮尔道是一种多人演唱的民间合唱，一个人演唱旋律声部，其他一个或者是若干人演唱持续低音声部——潮尔，形成二声部关系。可见，“潮尔”是一种多声部演唱形式而言，其特点是有一个持续低音声部为基础，上面唱奏出旋律。这种形式在单人或多人的演唱中均有表现，有人声演唱的形式，也有器乐形式，而且又有人声与乐器结合的形式。如，内蒙古东部地区的弓弦乐器潮尔，便是一种纯器乐形式，演奏时用弓子同时擦奏内外两根弦，在外弦高音弦上按奏出旋律声部，内弦低音弦则基本保持空弦持续低音。新疆阿尔泰地区的冒顿·潮尔，是一种声乐与器乐结合的形式。演唱时表演者用嗓音唱出持续低音声部，同时用筚管吹出旋律声部，形成二声部。

综上所述，我们可以总结出“潮尔”一词不同的所指：一是指实物——即乐器，如弓弦乐器潮尔、吹奏乐器潮尔。二是，指潮尔系列音乐中的低声部而言，如潮尔道持续低音声部便称为“潮尔”。三是，指一种由一个旋律声部和低音声部构成的多声音乐形式。在蒙古族各地“潮尔”一词表示“和音”、“和声”，其实就是由一个基础低音声部及其它的“潮日亚”（čooriya）——旋律声部所构成的两声部音乐体裁。因此在锡林郭勒地区，有时“潮尔”一词直接指低音声部和旋律声部结合的“潮尔道”而言；在新疆，浩林·潮尔和冒顿·潮尔音乐，直接用“潮尔”来表示之。四是，正如前面所述，作为前缀词或后缀词使用时，“潮尔”一词具有“类指”的意义，指“高——低”两个声部以及与其相对应的“旋律——持续低音”二元关系模式而言，从而与前后词共同构成一个名词，表示某一特定体裁。



图示 6.1 “潮尔”一词的所指及其外延

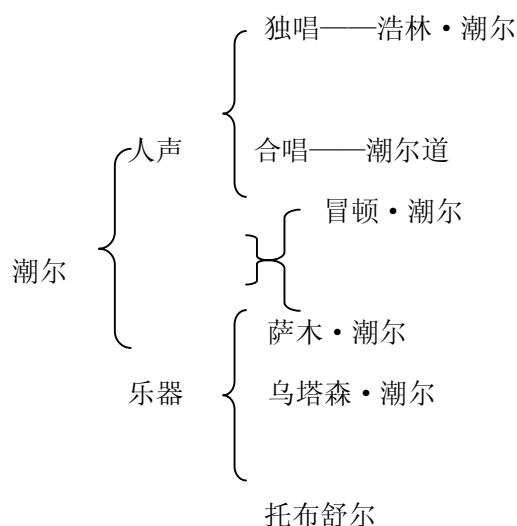


图 6.10 蒙古包里的潮尔道演唱

通过以上论述，我们看到“潮尔”一词所表示的是一个十分繁杂的系统，它的所指有时是个指的和具象的，有时则是类指的和抽象的。一方面，该术语将属于一类的许多体裁联系在一起，形成了一个相互关联的整体。另一方面，该词的所指因地区和部落而异，而且民间解释和学者的概念彼此都有差异，从而在某种程度上造成了表达上的混乱。如在民间表达里，个指的和类指的所指往往交互重叠在一起，如在新疆蒙古族当中，“浩林·潮尔”和“冒顿·潮尔”，有时直接用“潮尔”一词来指之，而只有在二者同时出现的时候，才缀以定语相互区别之。这就需要我们对此术语进行规范表达。这就需要注意两点：首先，术语的规范要在尊重民间概念、尊重民众固有的表达习惯的基础上；其次，要充分照顾到这些体裁属于同一种类型模式的事实；最后，在尊重民间概念，照顾类型属性的基础上，术语要尽可能突出每个体裁的核心特征。而这种表达中，传统的“特性词+属性词”的表达是最为理想的。如，“浩林·潮尔”和“冒顿·潮尔”中，“浩林”和“冒顿”，分别指“嗓子”和“木管”，是特性名词，“潮尔”表达它们共同的类别属性，因而分别表示“嗓子唱的潮尔”和“用木管吹的潮尔”。有学者将这种表达方式进一步扩展，把东蒙地区的弓弦乐器潮尔称作“乌塔森·潮尔”（“乌塔森”意为“弓弦”）。另外，民间术语“潮尔道”之“道”（daguu）为“歌”，“潮尔道”便是“带有潮尔的歌”，与浩林·潮尔、冒顿·潮尔合起来形成蒙古族潮尔音乐系列。

除了以上四分法这外，还有人提出流行于阿尔泰地区的托布舒尔之“舒尔”便是“潮尔”，“托布”为弹拨之意，故托布舒尔便是“弹拨潮尔”，因而，潮尔有五种之多。^[16]另据布仁初古拉^①、扎拉森^②等东蒙说唱艺人讲，过去科尔沁民间有“萨木·潮尔”（sam čogor，萨木便是梳子）的演奏技法。演奏时以绸缎裹住梳子的齿子部分，吹之，衬以低声持续低音，发出酷似呼麦的音调。据扎拉森说，他的师傅奈曼旗著名胡尔奇陶克套呼，终生受戒当喇嘛，却有一把梳子，不是用来梳头，而是把它作为乐器，用来演奏萨木·潮尔的。

根据以上论述，我们发现“潮尔”包含了人声的和乐器的，以及人声与乐器结合的等三种形式。其中，人声演唱的潮尔，有一个人演唱的浩林·潮尔和多人合唱的潮尔道两种；乐器有弓弦乐器潮尔和托布舒尔，冒顿·潮尔和“萨木·潮尔”则是人声与乐器的结合形态。



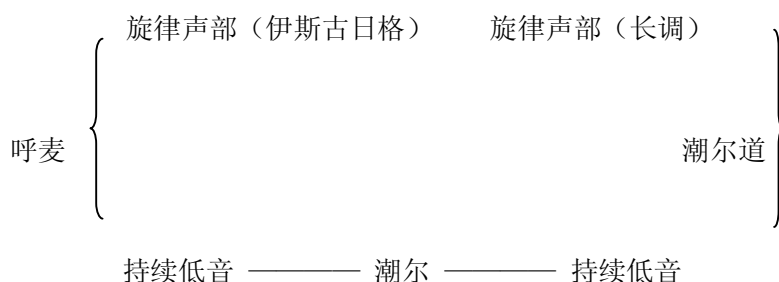
图示 6.2 潮尔系统的体裁种类

总而言之，潮尔是一个体裁系列，这些体裁共同构成一个特定的多声音乐模式，并表现在声乐、器乐等领域，表现为单人演唱和多人合唱等表演形式。

蒙古人的关于多声音乐——“潮尔”的概念，正是在这样一种持续低音声部与一个旋律声部的对比互动的基础上建立起来的。他们在世间万物的“动”与“静”、“变”与“不变”的自然法则中总结出了一种独特的听觉美，于是用音乐把它表现出来：持续的低音以“静”或“恒”的形式出现，象征亘古不变的大地；以“动”或“变”的模式出现的旋律声部犹如大地上的河流、绿草、鲜花、鸟兽、人畜等世间万物，生机盎然，自由奔放、变幻无穷、轻轻飘逸在持续低音之上。从民间合唱潮尔道到一人独唱的浩林·潮尔，再到人声与乐器组合的冒顿·潮尔、萨木·潮尔，以及弓弦乐器乌塔森·潮尔等，均属于这样一种特定的审美表达范畴。这里，蒙古族人民把自己哲学思考和世界观认识巧妙地通过音乐而鲜活、形象地予以表达。

大家知道，潮尔系列中的浩林·潮尔，在蒙古国和俄罗斯蒙古人当中，叫做“呼麦”。因而国内绝大多数学者认为，呼麦就是潮尔系列的一个分支。

据蒙古国著名呼麦演唱家敖都苏荣介绍，呼麦演唱技法有 12 种之多。^[17]我们发现，12 种演唱技法当中，一类是多声部演唱技法，如各种“伊斯如格”技巧，是在一个持续低音上唱出哨子般的旋律声部，形成两声部和音；一类属于单声部演唱技法，如各种“哈日嘎”技巧。这里，“哈日嘎”等低音声部技巧，有时作为两声部和音的持续低音声部，有时则独立演唱，其发声原理及其声音效果，与潮尔道的持续低音声部基本相同。也就是说，潮尔道的低音声部的演唱，与呼麦同属一个演唱技法——我们可将其称为“潮尔——呼麦唱法”，并暂且将其低音声部称作“潮尔声部”。这样，无论是一个人演唱的呼麦、浩林·潮尔，还是多人演唱的潮尔道，其构成都是由一个潮尔声部和一个旋律声部构成的。所不同的是，呼麦（浩林·潮尔）是由一个人演唱，在持续低音声部上唱出哨音旋律声部，蒙语叫“伊斯古日格”；潮尔道是多人分声部演唱，一至多名潮尔沁唱出持续低音声部，一名长调歌手唱出长调形态旋律声部曲调。可见，二者的基本原理和构成模式是相同的，而表现形式各异。



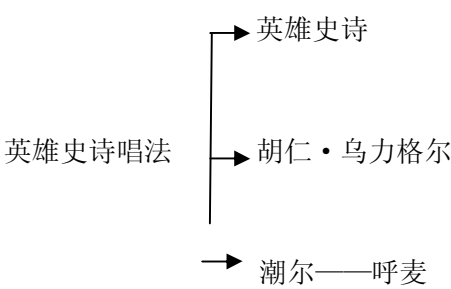
图示 6.3 呼麦和潮尔道声部构成比较

狭义上的呼麦与冒顿·潮尔、潮尔道一样，是一种独立体裁。然而，广义上的呼麦，是指一个系列化的演唱技法而言，它除了浩林·潮尔——一种特殊的一人双声的演唱技巧外，还包括了“哈日嘎”、“潮莱”等演唱技法以及以上三种技巧之间的各种组合形态以及不同的声音形态。在巴·敖都苏荣介绍的 12 种唱法中，有两种演唱技法值得关注：一种是“潮莱”（čoorai），其实便是“潮尔”。这表明，从体裁的角度看，呼麦是潮尔的一种，从唱法的角度来看，潮尔却是呼麦唱法之一，也就是说，呼麦和潮尔是相互包容的两个范畴。另一种是“陶力·哈日嘎·呼麦”，“陶力”便是史诗，这是从史诗演唱技法中发展出来的呼麦唱法。

关于呼麦和英雄史诗的关系，有几个问题需要注意：首先，呼麦主要流传于《江格尔》等大型史诗十分发达的我国新疆卫拉特人以及蒙古国西部卫拉特人和俄罗斯联邦图瓦人和卡尔梅克人当中。其次，东蒙科尔沁地区，抄儿奇和胡尔奇经常用一种“闭气压嗓子”的独特演唱技法，其原理及效果与呼麦“哈日嘎”演唱技法惊人地相似。其三，从音乐风格来看，呼麦演唱与抒情性有长调、短调演唱有着很大差别，但是与史诗演唱却十分相近，均属叙述性的和吟诵性的音乐风格。其四，呼麦与英雄史诗演唱一样，是一种技艺性很强的表现形式。最后，在新疆阿尔泰地区和卡尔梅克地区，史诗艺人在开始演述史诗之前，往往先用托布舒尔伴奏，演唱一段《阿尔泰颂》或《江格尔赞》，其形式是典型的呼麦式的演唱。根据以上五点，我们可以得出如下认识：首先，陶力·哈日嘎·呼麦最初并不是一个独立体裁，而是一种特定的演唱技法，这种演唱技法是英雄史诗艺人在长期的演唱实践中总结出来的，过去曾广泛应用于英雄史诗演唱当中。其次，呼麦演唱技法是一种适合于长篇叙述的演唱技法，它与英雄史诗演唱技法在原理上是一致的，只是后者是附着于英雄史诗这一体裁，演唱者是史诗艺人，而前者则发展成为一种独立的体裁，并得到进一步的发展和完善。因此从某种意义上讲，职业史诗艺人的长篇作品的演唱实践，孕育了呼麦这样独特演唱技法。

长篇史诗演唱短则数日，长则持续数月之久，每天连续演唱。一般民歌演唱的技法是无法连续地进行如此长时间的演唱的。职业艺人的嗓子不是“歌唱”的嗓子，而是一种“说唱”的嗓子。“说唱”嗓子要求要具有适应长时间连续说唱的“铁嗓子”。从而，史诗艺人的嗓子往往是越唱越沙哑，越变得低沉。例如东蒙琶杰、布仁巴雅尔、甘珠尔等著名胡尔奇的演唱，我们明显地感知到他们的“假声区”并不在高声区，而是在低声区。而且低声区的假声往往产生一种类似气泡音的独特效果，与高声区的真声形成鲜明对比，出现两种音色交替反复的独特效果。这种“压嗓子”的演唱技法，是“沙哑了的嗓子”，音色暗淡，却极富个性；音量小，却极具穿透力，十分适合长时间的说唱表演。由于这种嗓子是在超低音声区通过挤压嗓子而获得的，因此连带产生了飘忽于其上的泛音。我们在布仁巴雅尔、甘珠尔、照日格图、额尔敦楚古拉等胡尔奇的演唱中，我们明显地感受到这一特征。这种特征与哈日嘎·呼麦唱法的原理和机制是相同的，只是在效果上后者更明显。反过来看，呼麦唱法的关键并不是在高声部的嘶音上，而是它雄浑的低声部。因为嘶音是在超低声部的基础上自然产生的，是通过“闭气”和“压嗓子”的方法来获得的，而它基础低音的演唱，与史诗艺人的说唱技法并无二异。

也就是说，英雄史诗演唱技法，通过其本身而延传继续外，通过东蒙说唱艺人胡尔奇的实践，在胡仁·乌力格尔、好来宝等新兴体裁中得到了贯穿，另一方面则分衍出呼麦演唱技法。

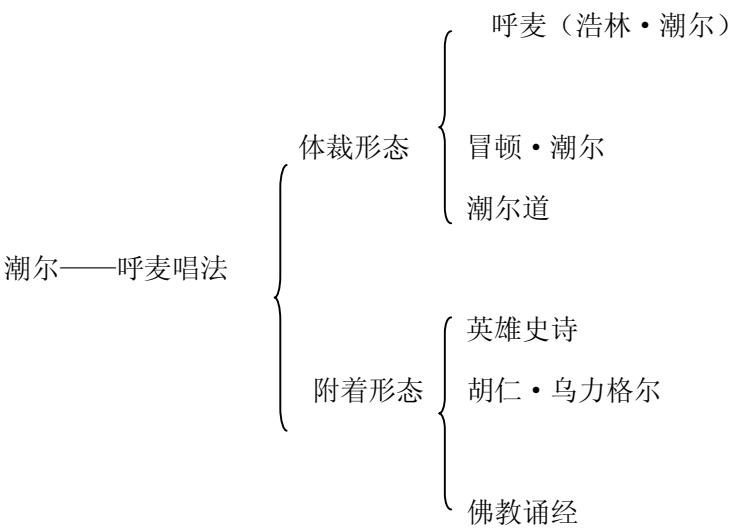


图示 6.4 英雄史诗唱法的支脉

我们进一步观察后发现，这种演唱技法不仅在潮尔奇、江格尔奇以及胡尔奇的演唱中，同时我们发现这种唱法在佛教诵经调当中也被广泛使用。

蒙古族诵经调有藏语诵经和蒙语诵经两种。无论是哪种形式，诵经调都是在一个固定节奏上的带有一定曲调的诵唱，其声音低沉、风格肃穆，具有鲜明的宣叙性特征。根据笔者对乌拉特梅日更寺蒙语诵经调和呼和浩特大召寺藏语诵经调的调查来看，我们在僧格、嘎拉鲁、金城等喇嘛的诵经当中，清晰地听到了类似呼麦“哈日嘎”的吟唱，而且在僧格、金城等喇嘛的诵唱中，我们甚至听到了飘忽在低沉声部之上的类似“伊斯格日格”的旋律。

乔玉光指出“呼麦（浩林·潮尔）的生存形态和传承轨线，并非是单一的，在历史的演化过程中，至少形成了双轨承传现象：第一种，是以独立演唱的方式存在并承传，如蒙古国的高音呼麦以及阿尔泰山一带的浩林·潮尔；第二种，是以非独立演唱形式即与其他艺术形式结合形成一种新的艺术表现形式，如内蒙古锡林郭勒草原的‘潮尔音道’中的‘浩林·潮尔’。”^[18]其实在内蒙古地区，“潮尔——呼麦”演唱技法，不仅在潮尔道当中，而且在英雄史诗、胡仁·乌力格尔等大型说唱艺术及佛教诵经等吟育性体裁中，都可以发现“潮尔——呼麦”唱法的痕迹。这些证明了“潮尔——呼麦”唱法在蒙古族音乐中的普遍性。这一唱法是呼麦（浩林·潮尔）、冒顿·潮尔、潮尔道等体裁的典型标志，是其基本特征；而在史诗艺人、胡尔奇、喇嘛的唱诵实践当中，它却作为一种特定的唱法而被使用。



图示 6.5 潮尔——呼麦唱法的应用及类型

如今，我们很难说明到底作为体裁的“潮尔——呼麦”在先，还是作为附着形态的唱法形式在先。有人说，呼麦的历史甚至比蒙古族本身的历史还要长，早在两汉、三国、魏晋时期，便有汉族文人学唱北方民族呼麦艺术——称曰“啸”。[19]而汉代蔡文姬《胡笳十八拍》的记载，更是成了诸学者用来追溯冒顿·潮尔源流的重要线索，认为冒顿·潮尔这一艺术形式在公元2世纪便由北方民族传入中原，并且在汉族文人当中十分普及。这里，笔者无意去讨论汉族文献中记载的“啸”，是否为今天的“呼麦”，也无法去证实汉代的“胡笳”，便是今天的“冒顿·潮尔”。然而，大量的事实证明，作为一种体系化的演唱技法，“潮尔——呼麦”唱法着实广泛存在于民间，其延伸形态甚至贯穿于英雄史诗、胡仁·乌力格尔、佛教诵经等叙事型的和吟诵型的传统音乐体裁当中，成为一个体系完整、流传广泛的技艺系统。

在中国，“潮尔——呼麦”艺术有着悠久的历史 and 广泛的民间传承。新疆卫拉特蒙古人当中的“浩林·潮尔”，便是呼麦艺术之不同称谓，并有“冒顿·潮尔”之另外表现形式。而在内蒙古地区，这种唱法艺术广泛应用于潮尔道、英雄史诗、胡仁·乌力格尔、诵经调等诸体裁当中，不仅表现出统一类别的典型特征，也呈现出千姿百态的个性面貌。

2. 呼麦的变迁：移植型模式



图 6.11 著名呼麦歌手胡格吉勒图

在内蒙古地区，作为独立体裁的呼麦艺术失传多年。上世纪80年代，著名音乐学家莫尔吉胡以及道尔加拉、巴音吉日嘎拉等学者，先后通过在新疆地区的田野调查，将浩林·潮尔和冒顿·潮尔这一艺术介绍给外界，引起了学界的广泛关注。随着中蒙两国之间文化交流的深入，一些蒙古族有志者到蒙古国学习呼麦演唱艺术。另一方面，敖都苏荣等一批蒙古国著名呼麦演唱家，到内蒙古开办训练班，传授技艺，传播呼麦演唱艺术，从而涌现出了胡格吉勒图、文丽等一批出色的呼麦歌手。到了21世纪初，内蒙古地区学习呼麦的人数不断增加，据一些人的估算，目前内蒙古各地的呼麦歌手不下六百人。其传承主体有专业演员、学生、牧民、农民、知识分子、干部等，其影响扩及几乎所有的社会阶层，充分表明了这一民族艺术瑰宝在内蒙古地区发展的勃勃生机。

诚然，自八十年代从蒙古国传入内蒙古至今，呼麦已经稳稳地占据了内蒙古音乐舞台，并在整个民族音乐结构中处于强势地位。我们看到，无论是专业舞台上还是在民间，无论是在城市里还是在广大的农村牧区，人们纷纷学唱呼麦。毫无夸张地说，只要有蒙古音乐的地方，便有呼麦在流传。

然而，我们必须承认，今天内蒙古地区的呼麦是从新疆、蒙古国等地区和国家传入的。而且这种传入一种移接式的模仿和学习。表现在如下几个方面：

首先，技艺的移植。呼麦艺术在蒙古国、俄罗斯联邦图瓦共和国、布里亚特共和国都有流传。然而，这些地区的呼麦其技艺和风格上有相当大的差异。内蒙古呼麦艺术的形成时间较短，主要通过呼麦手到蒙古国学习而带入内蒙古，故而在形成过程中并未进行本土化改造，而且有时是蒙古国呼麦歌手直接到内蒙古举办培训班，训练内蒙古呼麦手，故无论是技艺还是风格，内蒙古呼麦是蒙古国呼麦的移植和模仿。

其次，从途径来看，呼麦这一艺术形式首先是莫尔吉胡等学者从新疆发现，并通过调查将这一艺术形式介绍到内蒙古，从而唤起了一些人对这一奇特艺术的关注。这成为内蒙古一批人开始学习呼麦艺术的起因。然而有意思的是，这些人并没有到新疆，而是去蒙古国学习。而且这种新疆“来源”的学术和蒙古国“来源”的呼麦形成呼应，有力地推进了呼麦在内蒙古地区的广泛流传。

其三，曲目的移植。呼麦艺术在内蒙古地区的发展之处，不仅是技法，而且曲目的多数也是蒙古国呼麦曲目，或者是蒙古国曲目格式上的改编和再创作。如，流传较广的《四座山》、《五个哈萨克》、《四季景色》、《满都鲁可汗颂》等，均为蒙古国呼麦曲目。这些曲目适合用呼麦演唱，因而在内蒙古地区十分流行。在后来的发展中，内蒙古呼麦手，也用呼麦唱内蒙古民歌和其它创作曲目，但其演唱模式基本上与蒙古国曲目并无二异。



图 6.12 蒙古国呼麦组合

经过不到三十年的时间，呼麦艺术在内蒙古生根开花，得到了长足的发展。然而从目前的状况来看，内蒙古地区的呼麦艺术仍处于向他国学习的阶段，而且在手段方式上仍然以模仿为主，尚未建立起自己的地方传统。不可否认，将潮尔道等艺术形式简单地看作呼麦之一种是欠妥的。然而，我们也不可否认蒙古国呼麦艺术的传入，对内蒙古整个音乐文化艺术建设中的积极意义。2010年，中国呼麦艺术已经被联合国教科文组织宣布为“人类非物质文化遗产”，充分证明呼麦艺术在内蒙古地区的蓬勃发展已经得到了世界的承认。人类艺术史上的无数事实说明，任何一种公认的艺术体裁或技艺，并不是亘古不变的凝固形态，而是始终处于流动发展的动态过程中，从而呈现出强劲的生命活力。在蒙古族传统艺术当中，长调艺术广泛流传于所有的蒙古族部落当中，表现为许多各具特色的地方性传统。它们名称不同、唱法各异、曲目彼此区别，却都秉承着长调民歌的核心要素。英雄史诗除了卫拉特人的《江格尔》、流传于各地的《格斯尔》以及东蒙科尔沁“十八部蟒古思因·乌力格尔”等宏篇史诗之外，各地流传着浩如烟海的长中短篇英雄史诗。而无论篇幅规模如何差异，内容和表现形式如何不同，它们都承载着蒙古族英雄史诗的基本特征和核心因素，即便是《格斯尔》这样的“泊来”作品，经过蒙古人民的再造，成为了这一传统中的一员。长调是如此，史诗是如此，呼麦亦是如此。除了独立体裁的呼麦之外，内蒙古地区独特而丰富的潮尔道、蟒古思因·乌力格尔、胡仁·乌力格尔、诵经调音乐形式，成为“潮尔——呼麦”演唱艺术的另一个存承平台，延续着“潮尔——呼麦”艺术的核心基因，为这一艺术形式的多元性表现及多领域实践，提供了广阔的空间。

总而言之，在世纪中叶以来的社会文化转型中，蒙古族传统音乐艺术所面临的境遇是多种多样的。这种不同，一方面是这些艺术形式的本质特征所决定，另一方面也是更为重要的是社会文化环境对传统艺术的选择所不同所致。而且这种发展模式的多样性，既有其中的一贯性，也表现出鲜明的阶段性。如，长调和马头琴借助建国初期新文艺建设的需要，很快融入的新的社会文化语境，登上了专业舞台，进入了大学课堂，从而其本身的发展从过去的单一的民间——民俗型的发展模式，分化成为民间的和专业的两条干流。在长期的发展过程中，两条干流相互影响彼此互动，其关系十分复杂。而到了今天，长调在成功地实现舞台化、课堂化发展的同时，较好地保留住了自己的民间传承，而马头琴却在实现自身的改革并全面舞台化、课堂化的同时，却逐渐失去了民俗社会中的传承。而近三十年来呼麦艺术在内蒙古的形成和迅猛发展，却是中国社会改革开放的结果，也是新时期内蒙古音乐文化事业回归传统，多元发展之需。

注释

①布仁初古拉（1947~2008年），科尔沁左翼中旗人，著名潮尔奇、蟒古思因·乌力格尔艺人。

②扎拉森（1950年~），奈曼旗人，说唱艺人。

参考文献

- [8] 博特乐图. 瀚海展妙音、民歌书新篇——评大型民歌集《阿拉善蒙古民歌集》[J]. 中国音乐, 2009, (2).
- [9] 博特乐图. 牧歌起时, 彼相和——草原情话马头琴[J]. 乐器, 2006, (8).
- [10] 中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》编辑部. 中国音乐词典[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1984. 259.
- [11] 中国大百科全书总编辑委员会《音乐舞蹈》编辑委员会. 中国大百科全书 音乐舞蹈卷[M]. 北京: 中国大百科全书出版社, 1998. 424.
- [12] 博特乐图. 分“形”归“类”、保护民族乐器遗产[J]. 内蒙古大学艺术学院学报, 2007, (4); 郝笑男. 争鸣、证明、正名——抄儿与马头琴关系辨析[J]. 内蒙古大学艺术学院学报, 2007, (4): 15~22.
- [13] <http://news.163.com/10/0909/10/6G4Q3RBD00014JB6.html>
- [14] 郝笑男. 争鸣、证明、正名——抄儿与马头琴关系辨析[J]. 内蒙古大学艺术学院学报, 2007, (4); 博特乐图. 分“形”归“类”，保护民族乐器遗产——再谈抄儿、马头琴、抄儿类乐器及其保护问题[J]. 内蒙古大学艺术学院学报, 2007, (4).
- [15] 乔玉光. “呼麦”与“浩林·潮尔”：同一艺术形式的不同称谓与表达——兼论呼麦（浩林·潮尔）在内蒙古的历史承传与演化[J]. 内蒙古艺术, 2005, (2).
- [16] C·巴音吉日嘎拉. 也谈潮尔[J]. 内蒙古大学艺术学院学报, 1992, (1): 49.
- [17] [蒙古国] 巴·敖都苏荣. 关于呼麦的起源[A]. 蒙古文, C·巴音吉日嘎拉. 潮尔歌及浩林潮尔[C]. 天马出版有限公司, 2006. 192~195.
- [18] 乔玉光. “呼麦”与“浩林·潮尔”：同一艺术形式的不同称谓与表达——兼论呼麦（浩林·潮尔）在内蒙古的历史承传与深化[J]. 内蒙古艺术, 2005, (2): 76.
- [19] 格日勒图. 呼麦艺术初探[J]. 内蒙古大学艺术学院学报, 2007, (2): 66.

Mode of Protection: Examples of Long Song, Instruments of Horse-head Fiddle Class, Choor Music

YANG Yu-cheng

(Art college of Inner Mongolia university, Huhhot 010021, China)

Abstract: After collision, impact, adjustment and integration in social transformation process, traditional music has blended with new social cultural environment. However, different genres have their own tough encounters and

gestures showed up in this whole process. Taking long song, horse-head fiddle and Choor for examples, this article studies how traditional music is blended and developed in social transformation and modernization.

Key Words: Long Song, Horse-head Fiddle, Choor, Protection, Mode

收稿日期: 2015-06-18;

基金项目: 教育部人文社会科学重点研究基地重大项目“蒙古族传统音乐的保护与传承研究”(13JJD760001);

作者简介: 杨玉成(1973-), 男, 蒙古族, 内蒙古通辽市库伦旗人内蒙古大学艺术学院音乐学院教授, 内蒙古大学蒙古学研究中心专职研究员, 博士, 博士生导师, 主要从事蒙古族民族音乐方面的研究。