

《蒙古族科尔沁部短调民歌研究》综述

菊花

内蒙古师范大学音乐学院 内蒙古呼和浩特 010000

摘要:《蒙古族科尔沁部短调民歌研究》系统论述了科尔沁部落短调民歌产生的文化背景,音乐形态以及部落审美等内容,为研究科尔沁部文化具有一定的价值。本文将对本书的重要内容进行解读和阐述。

关键词:科尔沁部;音乐形态;口传音乐

《蒙古族科尔沁部短调民歌研究》是作者佟占文的博士学位论文,由绪论、正文6章和结语组成。本书收录于《中国音乐学院博士文库》并由人民音乐出版社出版于2016年12月第一次出版。《蒙古族科尔沁部短调民歌研究》是第一部全面论述科尔沁民歌的理论专著,它具有填补空白的意义。自20世纪40年代末安波、许直、胡尔查合作编辑的《东盟民歌集》以来科尔沁民歌便进入了人们的视野,但它作为一种文化艺术在几十年的流逝当中出现了“重使用、轻研究”的尴尬处境,期间对科尔沁民歌的“使用”方面的成果有:如辛沪光的《嘎达梅林交响诗》,是通过科尔沁民歌《嘎达梅林》的主题写作而成,如胡松华的《赞歌》短调部分是由科尔沁民歌《正月玛》重新填词,成为一首广为流传、家喻户晓的经典歌曲,由民歌改编的作品层出不穷且广受人们的喜爱,而在理论研究领域尤其是内蒙古地方音乐研究等工作则少之又少,本书对于科尔沁地区民歌的理论研究具有了创新性的意义,也是全面而系统的研究蒙古族地方音乐的力作。本书从“区域性音乐——整体性研究”的思路,通过丰富的田野调查以及文献资料的基础上,结合多学科的研究方法,从蒙古族科尔沁部落形成的历史轨迹,到科尔沁部形成的历史沿革、以及短调民歌的生存现状、音乐本体的研究、口传性特点、民歌分类等内容进行阐述。首先,作者通过对科尔沁部落历史文化发展脉络的整体关照,对科尔沁部短调民歌进行历史的回溯,做出横向的脉络梳理,又通过社会学方法对科尔沁部短调民歌的现存状况和新的传承方式进行了阐释。再

作者简介:菊花(1999-)女,蒙古族,内蒙古人,在读硕士研究生,内蒙古师范大学,研究方向:中国北方少数民族音乐。

通过音乐本体分析对科尔沁短调民歌的音调、结构、调式、旋律线等形态特征加以论述。其次,本书提出“主体分类法”,即科尔沁蒙古人固有的民歌分类法结合“主位”与“客位”的双重身份对其民歌进行分类。其三,作者从蒙古族整体的音乐特征“口传性”的角度,对科尔沁部的道沁(歌手)的民歌创作过程和文本概念进行研究。

该书第一章《科尔沁历史文化背景中的短调民歌》作者运用音乐史学方法,史与论结合总结,在乌兰杰先生《科尔沁蒙古族短调民歌》^[1]论文中对科尔沁民歌的历史分期的基础上,对科尔沁民歌的发展过程、生成脉络进行深入研究。作者将科尔沁民歌宏观上分为“古代科尔沁民歌时期”和“近现代科尔沁民歌时期”,“古代科尔沁民歌时期”包括“原科尔沁风格时期”“古科尔沁风格时期”和“嫩科尔沁风格时期”“近现代科尔沁民歌时期”即指“哲里木科尔沁风格时期”,指出科尔沁民歌的产生与发展与科尔沁部落的历史发展相一致。值得一提的是,作者在其中以比较的视角阐明了“古科尔沁短调民歌”与布里亚特短调民歌的共同性;第二章是《科尔沁短调民歌的分类及民众观念》,首先,分类不是目的而是一种研究手段,分类的出发点取决于研究目的,作者采用地方性概念从主位(局内)视角指出科尔沁民歌分为“人对神的歌唱”“人对人的歌唱”“人对畜的歌唱”等三类,从客位(局外)视角,即学术角度从旋律形态、题材内容、演唱风格、演唱形式、历史分类和篇幅分类等逐一展开;第三章《科尔沁短调民歌的表演——创作、文本》运用口头诗学、表演理论与口传理论的方法,对道沁(歌手)的表演、表演中的创作、表演的程式文本及其互动关系进行阐述。“‘口传音乐’是指口头编创、口头表演、口头传播、口头传承的音乐”^[2],口传性是蒙

古族传统音乐最主要的特征。“文本——表演——语境”是彼此关联的整体结构，它们各自在这一结构中表明存在意义。科尔沁短调民歌通过道沁（歌手）的表演生成文本，而新的文本既是一种表演的结果又是一次新的创作；^[1]第四章《科尔沁短调民歌的歌词与音乐形态特征》中对科尔沁短调民歌的歌词和旋律进行讨论，作者认为在不同内容、不同含义的背景中，科尔沁短调民歌的调式、结构、旋律等都有不同的结构类型；第五章《科尔沁短调民歌与蒙古族其他传统音乐的关系》以比较研究的视角进行研究，总结出科尔沁短调民歌的存在方式不是孤立的现象，它与所处、所属的社会文化体系有必然的联系；第六章《文化变迁与科尔沁短调民歌的生存现状》，在本章作者以自身多年的田野调查的一手资料为依据，指出科尔沁短调民歌传承与保护，首先应该提高本地区民众的“文化自觉”意识，在此基础上民歌“传”与“承”的问题才可以水到渠成。最后本书提出五种建议，分别是广泛深入调查和研究、保护方案的制定、运行机制的确立、国家与社会力量相结合、社区保护与资料库建设等。

值得一提的是，本书从表演理论的视角阐述了科尔沁民间艺人“表演中的创作”，将三个版本的科尔沁叙事民歌《达那巴拉》视为口头演述文本，通过三个版本的对比发现对于同一首民歌的谱例当中，无论是在歌词还是旋律方面都有所差异，无论是不同的艺人还是同一人演唱的两次版本的具体文本都有所区别，谱例如下：

达那巴拉
(选段)

乌日力嘎版
梧桐树哟 要是 烂掉了 嗷啞

查干巴拉版
梧桐树哟 要是 烂掉了 嗷啞

春天的草原 洒满阳光 嗷啞

花翎翅的 鸞哥鸟 落到哪里去歌唱 嗷啞

花翎翅的 鸞哥鸟 落到哪里去唱歌 嗷啞

百 灵 争 鸣 沁 人 心 扉 嗷啞

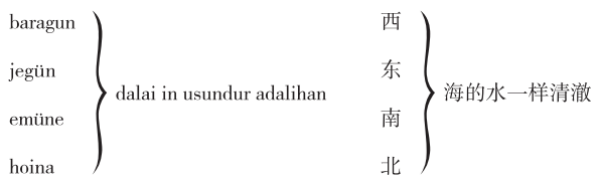
谱例 - 达那巴拉曲谱

从谱例能看出的是，三个版本的《达那巴拉》曲调框架相同，艺人在具体表演中在曲调框架上加入了具体歌词及演唱套路等等，进而完成了一次《达那巴拉》的表演。博特乐图教授对于曲调框架的特点归结为：（1）它是一个曲调结构，其本身没有主题的意义；（2）它不是“完成式”，而是一种“等待式”，也就是说它不是一个具体的曲调文本，而是关于某曲调文本的乐思方式，是抽象的实体，是凌驾于个人之上的、生成曲调的“模板”单元，它由具体曲调以无限多样化的方式来具体实现；（3）在表演中，它是一个歌或主题相结合的单位，并由此而获得歌或主题的意义；（4）它是个别的而同时又存在于特定的语境关联之中，因而生成相互之间形态关联的曲调丛。也就是说，曲调框架，是一种能够与主题相结合生成歌或“艾”的曲调生成结构。^[4]曲调框架来源于艺人的传统，它与具体的诗词结合在一起生成一首具体的歌，也就是说作者所例举的两位艺人乌日力嘎和查干巴拉是在曲调框架上纳入了歌词和个人风格而呈现“又同又异”的《达那巴拉》文本，查干巴拉的两次演唱文本的不同，归根结底依赖于口传音乐的特征，它没有具体的模板来“复制式”的进行表演，而是根据传统的积累，在框架上进行具体演绎。

除此之外，本书对歌手的另一“表演中的创作”方式——“程式”进行探讨，根据帕里的定义，程式是在相同的格律条件下为表达一种特定的基本观念而经常使用的一组词。它的作用与其说为了听众，毋宁说是为了表演者。有了对一定程式的掌握，艺人可以在快速表演的压力下，建构他们的诗行。^[5]程式是口头诗歌语言最小的单位，亦是口头艺人反复使用的相对固定的词汇，蒙古族口头艺术诗歌的建构则是根据程式展开，而不是书写文本其中的一个词进行汇编。

程式即是访谈对象所说的一整套窍门当中的建构诗词层面的套路之一，艺人将日益积累的程式根据故事情节灵活运用到具体表演当中。本书亦例举了两种不同的程式进行讨论，分别是修饰词的程式和科尔沁叙事民歌开篇情节的程式，具体分析如下：

| | | | | | | |
|-------|---|---------------|---|---|-----|------------|
| angga | { | wan li | 幼 | { | 万莉 | （《万莉》） |
| | | suling | | | 隋玲 | （《色仁布与隋玲》） |
| | | han xiü ying | | | 韩秀英 | （《韩秀英》） |
| | | tian ji liang | | | 田吉良 | （《嘎达梅林》） |
| | | gaoxiaojie | | | 高小姐 | （《高小姐》） |
| | | lúo yang | | | 洛阳 | （《洛阳》） |



科尔沁叙事民歌开篇程式

以上两个导图是科尔沁叙事民歌当中以修饰词为程式单元两种不同的运用模式，上图为一个具体修饰词“幼”分别用在了六首科尔沁叙事民歌来修饰主人公万莉、隋玲、韩秀英、田吉良、高小姐和罗阳等，表现同一个意义“年幼的XX”，这是一个单词作为程式来运用到不同的表演当中。下图则是以“东南西北”方位来修饰，进而与“东南西北”方位的、同意义指向的诗歌之间和自身要表达的诗歌达成同步关系，比如科尔沁民歌《四海》以“东南西北”方位带动了分别与东、南、西、北同一头韵的诗词来表现欢聚时的心情，其中每段第一句首东、南、西、北是自身指向同一意义系统的，但它又给下一句诗词提供了头韵进而与“这一首歌”共同表达了以歌名为符号的同一个意义当中。在口头传统当中除了以修饰词为单元的程式之外，还有以故事场景为单元的程式，它的诗句比修饰词更加丰富，但亦只表达一个意义，比如在科尔沁叙事民歌当中的故事开篇部分，艺人将一套程式运用于不同的故事进而呈现每一首不同的科尔沁叙事民歌，如本书中作者以科尔沁叙事民歌《云亮》为例对故事开篇的程式进行讨论。

正如《云亮》的第一段诗词“出生地和婚嫁的地方”，是科尔沁叙事民歌程式性的套路，这个程式不仅运用到《云亮》这一首叙事民歌，它亦可与其他以人物为中心的科尔沁叙事民歌当中都是通用的，艺人在保留程式性因素的基础上纳入每首歌人物信息，方可完成一次具体的表演和具体的故事开篇部分。因此，程式是艺人在表演时相对稳定的结构，它与即兴“合二为一”完成每次的表演，程式为表演赋予套路，而又因每次表演的独立性又有其变化的一面，它主要指向这一程式的意义

表达与功能。

科尔沁叙事民歌的表演依赖于程式和曲调框架。一方面，程式给予表演诗句的建构能力，而曲调框架则是在音乐方面提供曲调乐思，音乐与诗词同步进而完成一首具体的歌。另一方面，程式和曲调框架都是概念式的，它通过行为衍生每个具体的文本，概念则是行为的来源它指导行为赋予实践，正如本次几个例子展示的那样，程式和曲调框架通过艺人每次的实践所生成的文本都是不同的，概念与行为渗透着“变与不变”的道理。诚然，口传性是蒙古族音乐的核心特征，通过对口传音乐结构的把握，我们才能更好的了解民族音乐及其文化内涵。《蒙古族科尔沁部短调民歌研究》是第一本全面系统的研究科尔沁地方民歌的专著，本书无论是对该地区的民歌研究还是对整个蒙古族的民歌研究都具有深刻影响。正如乌兰杰先生所言，科尔沁民歌浩如烟海，内容丰富，形式多样，寓意深邃，尚有许多问题等待我们去研究探讨。佟占文博士的《蒙古族科尔沁部短调民歌研究》正式出版，为我们提供了理论范本，做出了良好榜样。^⑥

参考文献

- [1] 乌兰杰. 科尔沁蒙古族短调民歌[C], 内蒙古:《中国·蒙古族民歌艺术学术研讨会论文集(短调)》, 2011
- [2] 博特乐图. 表演、文本、语境、传承——蒙古族音乐的口传性研究[M], 上海: 上海音乐学院出版社, 2012
- [3] 佟占文. 蒙古族科尔沁部短调民歌研究[M], 北京: 人民音乐出版社, 2016年
- [4] 博特乐图. 胡尔奇: 科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐[M], 上海: 上海音乐学院出版社, 2007
- [5] [美] 阿尔伯特·贝茨·洛德; 尹虎彬译. 故事的歌手[M], 北京: 中华书局, 2004
- [6] 乌兰杰. 八幅民歌地图: 铺展科尔沁民歌发展的历史轨迹[J]. 内蒙古大学艺术学院学报, 2017, 14(03): 82-98.