

Ra Gij Swhsiengj Caezcaemh Fwenbiengz Yauzcuu Daih Cienz Daih Caeuq Gij Son'Gyauq Yinhoyz Auwjfuh

瑶族民歌代际传承与奥尔夫音乐教育思想的共鸣研究

□ 雷 捷

摘要：在代际传承中，瑶族民歌代际传承与奥尔夫音乐教育有关，音乐文化传承的思考和论述颇多相同或相通之处，尽管两者所处的历史境遇不同，面临的传承内容不同，对音乐文化的具体理解不尽相同，但仍能找到瑶族民歌和奥尔夫音乐教育关于“音乐文化传承”思想方面的共同观点，比如音乐传承的核心理念、传承中音乐发展的手法、人的身体与传承的关系等。这种比较有助于探究音乐代际传承的核心命题，反思中国音乐文化传承的历史经验。

关键词：瑶族民歌；代际传承；奥尔夫音乐教育；共鸣研究

[基金项目]本文为广西职业教育教学改革研究项目“基于广西本土化的奥尔夫音乐教学法实践研究”(GXGZJG2019B148)，贺州学院科研项目“基于‘互联网+’背景下广西瑶族民间艺术整理与传承研究”(2019ZDPY03)，贺州学院教改项目“应用型高校‘四位一体’广西少数民族特色乐器传承模式创新研究与应用”(HZXYZDJG202006)阶段性成果。

国内学者对瑶族民歌代际传承的专题研究颇多，但是鲜有将其和奥尔夫音乐教育联系起来思考的，之所以将瑶族民歌代际传承和奥尔夫音乐教育思想进行比较研究，是基于以下现实因由和理论考虑。其一，两者都在追寻音乐传承中“传给谁”“传什么”以及“怎么传”这三个关键问题的答案，这一共同目标使两者有了比对的可能性。其二，瑶族民歌代际传承的筚路蓝缕，与奥尔夫音乐教育的方兴未艾形成了鲜明对比，两者差异的根源是什么？耐人寻味。其三，以“曲径”，期“通幽”——即在奥尔夫创建的音乐体系理论框架下，比照奥尔夫音乐教育和瑶族民歌代际传承的相同思想，拓宽中国传统音乐传承之路。

瑶族民歌代际传承与奥尔夫音乐教育，虽然一中一西、一古一今跨越国界和时空，但两者对音乐传承核心理念、传承中音乐发展手法、身体与传承关系等观点，都表现出惊人一致，以下着重对两者观点的“共鸣”作几点分析。

一、回归人本

瑶族民歌代际传承与奥尔夫音乐教育的第一个共鸣，是音乐传承核心理念——回归人本。人本指人本主义，核心内容是尊重人的本性，捍卫人的尊严，崇尚人类智慧的力量，相信人类进步的永恒性^[1]，这是有关人的本性、人的发展、人的幸福以及人的未来的一种探索。无论是瑶族民歌代际传承还是奥尔夫音乐教育，两者的本质都是用音乐的方式实现对人的塑形，它们都强调音乐是情感表达的重要渠道，它们都倡导回归人本。

(一) 瑶族民歌代际传承中的以歌言情

瑶族民歌代际传承的回归人本，体现在以歌言情中。“情动于中而形于言，言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。”“歌之”的前提是“情动”，音乐能表现感情，是因为情绪变化会引起身体机能的变化，而人的情感又具有宣泄释放的要求，音乐的高低、强弱、长短、音色的变化与人的情感变化最接近，所以音乐具有表现情感的作用。欲了解瑶族人民情感，必先解读瑶族民歌，每一首歌谣都传递着瑶族人民质朴的情感，在千年的历史长河中积淀了丰厚的瑶族人文精神，映射着他们对大自然、对劳动、对社会变革、对民俗的独到见解，都承载着瑶族人民精神文化的各种需要。

瑶族人本主义精神是瑶族民歌随时代变迁而逐渐形塑的，这一点可以从他们对民歌的分类中得到印证。瑶族人民把叙述民族起源、变迁及人类、天地万物形成的体裁叫“古精”，汉译为“古歌”，意思是“古老的歌”；把在喜

庆节日中普遍流行的，晚间进行且程序礼仪严格的男人对唱，叫“坐歌堂”或“歌堂夜”；把通过唱歌者接力传递民歌以实现信息传递的民歌叫“信歌”。以古歌中的创世史诗《密洛陀》《盘瓠》为例，它们叙述了本族系历史来源、跋涉荒岭的苦难遭遇，歌颂英雄的斗争生活^[2]。这类无字有声瑶族传世神话，折射出瑶族人民的受阶级压迫和民族压迫的悲惨遭遇，饱含血泪心酸，深刻印证了民歌和社会生活的关系。瑶族没有本民族的文字，瑶族民歌的代际传承通过口口相传的方式从母代传递给子代，其传递的不仅仅是民歌旋律本身，而是瑶族人民的人本精神。

(二) 奥尔夫音乐教育的基本理念

奥尔夫音乐教育的回归人本，体现教育理念的基本理念。结合基本性的词意及奥尔夫音乐教育实践，可以看出基本性有两个层面的意义，一是“人”的基本性，既音乐教育，二是“音乐”的基本性，既教育音乐。“人”的基本性是奥尔夫音乐教育的目的，它不在于学习音乐的本身，而在于培养完整的人^[3]；不在于音乐知识的获取，而在于优秀品格的培养，获得沟通交流能力、创造力、想象力、团队合作等方面的能力。奥尔夫音乐教育“蹲下来”与孩子平等对话，用孩子们的眼光看待音乐，从他们的角度出发，用孩子们接受的方式传递音乐和爱。奥尔夫音乐教育倡导从已有生活经验和熟悉的音乐入手，通过聆听、歌唱、律动、奏乐、绘画、戏剧角色扮演……等感性先于理性的方式，让孩子们在游戏中培养健全的人格。

而“音乐”的基本性，体现在音乐各要素的“简单”和音乐与其他艺术门类的“综合”中。音乐各要素使用节奏中最简单的均分节奏型，节拍中最简单的二拍子，表现形式中最简单的唱歌，表达方式中最简单固定音型重复，去传达人类最质朴的感情。音乐与戏剧表演、舞蹈、美术等其他艺术门类实现综合，让学习者激发参与音乐的乐趣，获得更深层次的沟通。

二、法无定法

瑶族民歌代际传承与奥尔夫音乐教育的第二个共鸣，是传承中音乐发展手法——法无定法。“法”指音乐在发展过程中所遵循的规律和原则，“无定法”指为适应新的因素而产生的新规律和原则。法无定法是指灵活运用传统法则，不拘泥于既定的法规，根据所要表现的形态进行变化，或者重新组织或发现隐藏在自然界中的新规律。在这个音乐发展“守——破——立”的过程中，音乐参与者的艺术修养和技能达到了天人合一的境界。

(一) 瑶族民歌代际传承的即兴性

瑶族民歌代际传承的法无定法，体现在传承的即兴性中。瑶族民歌源于日常生活，由瑶族人民集体创作、口头传唱形成的。创作者、创作年月往往不确定，主要以口头创作、口头流传、不断再创作的方式存在。某首民歌从初创、发展、变异、最后形成固定模式，需要经过多次更迭才能完成，这种更迭的形式是口头即兴演唱，更迭的内容是民歌的歌词和旋律。这种更迭在共时性上，表现为同代民间艺人根据所处环境、对象、场合的不同，即兴地创编歌词。另外也表现为不同地域民间艺人，即兴性演唱的地域性差异上。另一方面，更迭的历时性表现为代际传承之间，子代对民歌旋律音调继承基础上的变异。当固定模式形成后此歌种的“法”就形成了，但是固定模式的定型并不是民歌终结，民歌仍会随着人际的密切交往实现二次更迭，并在传播中形成新的固定模式。新模式的形成是“无定法”的体现，所以法无定法是由于民歌即兴演唱造成，口传心授首先改变了歌词，其次改变了旋律。但是无论



更迭的外延有多大，万变不离其宗，瑶族民歌的核心始终建立在瑶族音乐文化和瑶族人民审美观念之上，这才是瑶族民歌代际传承之“法”的内核。

(二) 奥尔夫音乐教育的引导创作法

奥尔夫音乐教育的法无定法，体现在引导创作法中。奥尔夫曾说：“让孩子自己去实践，自己去创造音乐，才是最重要的”。这种“在不断的创新中获得新的生命力”的音乐创作思想逐渐成为其音乐教育体系的核心观念之一。其“引导创作法”是教师仅仅向学生提供一些元素性的材料，如最初的节奏、最基本的音调、最基本的运动方式、最基本的组织方法等，而学生则在引导和范例的启发下集体创作来进行音乐学习。尽管奥尔夫体系并不排斥模仿学习，而且还认为需要通过模仿学习来继承文化遗产和获得创作素材，但是模仿学习在奥尔夫体系中仅仅被看作其完整课程体系中的必备部分，而强调创造才是奥尔夫体系的独创和特点^[4]。所以模仿是“法”，创造是“无定法”。

三、身为纽带

瑶族民歌代际传承与奥尔夫音乐教育的第三个共鸣，是身体与传承的关系——以身体为纽带。无论是瑶族民歌代际传承还是奥尔夫音乐教育，承载体是人的身体，它需要调动和协调眼、耳、喉等感觉器官，将身体与精神统一。先接受外界的多重刺激，再内化为自身知识，然后由身体向外界传达，从而实现知识的外化。这种先内化再外化的过程，必须经由个体亲身实践才能完成。这些身体的感觉构建起认识的基础和框架，帮助理解音乐及其文化等更为抽象的概念，人类情绪、思想以及行为，都植根于身体感觉之中。瑶族民歌代际传承与奥尔夫音乐教育是基于经验性的、“身体与音乐”的实践体系，两者具有知识传承高度个人化的特点。

(一) 瑶族民歌代际传承的集“歌舞乐于一身”和单纯感官参与

瑶族民歌代际传承以身体为纽带，体现在集“歌舞乐于一身”的文化现象和单纯感官参与的生理现象两方面。

瑶族民歌以人为载体，将“歌舞乐”的综合艺术形式集于一身，实现文化代际传承。瑶族民歌的代际传承是一种文化现象，任何一首瑶族民歌都不应该与其产生的土壤割裂，而是必须放置于瑶族人民所处的生活背景中，才能揭示其最初状态——为谁而唱？如何唱？在瑶族人民眼中歌唱具有实用价值，所有民歌的演唱都是有目的性的歌唱活动。如为生存而唱《打猎歌》《伐木歌》，又如为交流感情而唱《婚嫁歌》《敬酒歌》《摇儿歌》《情歌》《送丧歌》，再如为祭祖而唱《还盘王愿》《耍歌堂》。无论

为了哪种目的而唱，瑶族民歌都有一个共同点：歌唱伴随着身体动作、舞蹈或器乐同时进行。以富川还盘王愿中的“芦笙长鼓舞”为例，它把“器、乐、唱、舞”融为一体，边奏边唱边舞，乐器以芦笙为主，竹笛伴奏起烘托作用，舞者吹奏主旋律，边奏边舞，有的还击起鼓，敲响小锣，边跳边击，自唱“号子”^[5]。按照现代教育学科观点的划分，是侧重对民歌、舞蹈、器乐的分割，但是以瑶族人民的观点，“歌舞乐”三者是高度统一不可分割的统一体。

单纯感官指主要参与感觉器官数量少，瑶族民歌主要靠歌唱发声器官、听觉器官完成。对于瑶族民歌歌唱的发声，它由呼吸器官激发发声器官，同时歌唱声道产生“贝努里效应”，最终形成空气柱振动效应^[6]。瑶族民歌的歌唱发声机制存在差异，真声、假声、大声、小声、鼻音、喉音是因支系、地区的不同而自行选择使用着。如贺州土瑶的迎客歌用真声演唱，音质结实而明亮，且发音频率低，音高、音域及其灵活有限。选择用真声演唱是因为蝴蝶歌音域只有五度且在中低音区。又如雪峰山瑶族高腔号子歌是以真假声并用、以假声为主的，“并用”指演唱中运用真声与假声的转换发声，而非真假声结合，这要求歌手在发声时打开管道做一下探式的深呼吸，形成横膈膜上抗下坠的气息支撑，由真声发出一个很短时值的中低音找到声与气的结合点，随即跳转入假声音区位置的超高长音^[7]。再如过山瑶的拉发调，也是用气息支撑的真假声并用方式，听者听觉上形成“喊歌”，而不是“唱歌”的效果，其力量感和穿透力极强。

对于听觉器官而言，物理振动所发出的音波作用于人的听觉器官，而引起生理和心理的情感体验。此处仅探讨艺人演唱时的自我听觉，这种听觉与旁观者的听觉反应存在明显差异。因为人在发声中的听觉，既有从外界声音发射后经过空气传导传回的听觉反应，又有从自身发声器官经骨骼与肌肉组织传导到内耳的听觉感受，因此是听觉、感觉混在一起的综合感受。典型案例是瑶族多声部民歌纵向音程的聆听，以富川平地瑶二声部蝴蝶歌为例，其特点是终止式采用大二度斜向进行到纯一度。演唱时两位歌手头、耳会自觉向对方靠近，形成“互相倾听”的体态。当地听觉审美中大二度的音分的距离是某个固定值时，两个声部才会产生他们所要的如蜜蜂振翅般的“嗡嗡”。所以他们必须用听觉器官聆听，用内心听觉判断，随后调节发声器官发音位置，实现这个大二度固定值。

(未完待续)
(作者单位系贺州学院)