

非遗视阈下内蒙古艺术学院传承班的教学与传承

姜晓芳

(内蒙古艺术学院 内蒙古呼和浩特 010010)

摘要: 内蒙古艺术学院“传承班”通过教学、科研、表演团队建设等建立起完整的教学模式,使其更加系统化、体系化。在培养传统音乐文化传承人方面以高校教学为出发点,结合民族地区民族音乐教育为特色,培养具有民族音乐实践能力的大学毕业生基地。本文从传承班教学与传承的关系、教学理念的转变、导师的选择三个方面对传承班的建设与发展做一梳理,并将其放置在非遗视阈下进行审视,阐述内蒙古艺术学院建设具有鲜明民族和地区特色的民族音乐教育体系。真正建立起“传成、传承、传承人”的非物质文化遗产活态传承的全新模式。

关键词: 传承班, 非遗, 导师, 教学, 传承

非物质文化遗产是活态演变着的文化形态,它传承的基本规律,是恒定性、活态流变性的统一,它向来是在继承与创新的对立统一中向前发展,在我们关注到非遗的同时,他也极大程度上与我们想要关注的非遗相悖,在注意到非遗的时候,他很可能已经不是原来的样貌了,而是尽可能的将现有的完善。非遗保护不是不要创新,而是必须创新,但这种创新最终是由传承人来实现。萧梅老师在她的论文《表演者:在历史与当下的十字路口(一)——兼论传统的演绎与演释的传统》一文中指出:民族音乐的表演者作为作曲家作品文本诠释的“二度创作”者,于现代音乐教育体制中的身份让渡和社会分工,改变了其“作乐”过程中的主体性及其在传统传承中所形成的演绎传统。不可否认,任何历史之路基于其处境和选择,其成就也应放置于历史语境加以解释。^①从萧梅老师的表述中我们可以看到高校中的“教育传承”者是传统音乐的二度创作者,甚至是三度创作者,因此,我们在研究传承班的培养模式和教学手段时要将其放置在非遗视阈下,通过历时和共时的分析,阐释内蒙古艺术学院传承班的办学思路和教学特点,而不是从民间传承的角度去诠释。非遗的传承不仅要通过“手”去做、去实践、去教学、去表现,同时也要“守”住传统的表演形式以及传统曲目,在此基础上,跟随时代的发展,做到继承传统融合新鲜音乐元素,使非遗在每一个时代发挥应有的作用,真正的实现作为非遗传承人的价值。

一、传承班教学与传承的关系

传统的高校教学强调教学、科研、社会服务,随后加入文化传承和国际交流五大功能。以往的教育中我们普遍认为教学就是传承,只要是教授传统文化就是文化传承,比如内蒙古艺术学院马头琴的专业,这种教学更多的体现的是创新和改变,而不是对马头琴的非遗传承。所以我们要理清教学和传承的关系,传承是多元的,同时要将其视角关注到草根,要追本溯源发现其本来面貌。因此,教学不等于传承,高校中的非遗保护与传承应该将其定义为教育传承。内蒙古艺术学院民族声乐专业里有长调专业,作为一门专业进行教学,需要纳入到教育体系中,要遵循教育规律,要有统一的教学计划和教学大纲,演唱曲目方面也是趋同的。而阿拉善民歌传承班则是对阿拉善长调民歌的教育传承,是对巴德玛老师阿拉善民歌演唱风格和曲目的学习和传承,这样就实现了草根——高校的教学传承过程。

二、传承班教育理念的改变

内蒙古艺术学院的前身是内蒙古艺校,当时的建校宗旨就是要培养小哈扎布和小宝音德力格尔,为内蒙古培养蒙古族优秀的音乐

文化传承人,主要的任务是民族音乐人才的培养,因此当时主要教学模式以民间艺人进校园为他们招收学生为主,当时的内蒙古艺校在哈扎布和宝音德力格尔老师的教授下培养了一批优秀的长调艺术家,并在艺校形成了一套教学体系和曲目资源。随后的马头琴和四胡的教学也是采用这样的教学体系进行。因此,虽然教师来自于民间,但是更多的强调规范,是在教育的规律和理念下实现民族音乐的传承。在这样的教学模式和培养目标下到第二代民族音乐教师的教学基本就形成学院化,强调教学的统一性、规范性和科学性。而传统音乐的口传性和差异性逐渐减少,因此艺术学院在科尔沁民歌传承班的培养过程中将民间传承与高校传承相结合,实现口传性与规范性相结合,是在统一的基础上实现差异化教学。这种教学理念的改变依赖于传承班在制定教学计划和教学手段与传统高校教学不同。传统高校教学需要提前制定教学计划、教学大纲和教学内容,而且在具体教学过程中需要严格按照教学计划实施,教师不得随意改变授课内容和教学进度,这样的教学模式是为了保证高校教学的统一性和规范性。在传承班教学中,院领导与导师协商为了凸显传承对象的差异性和即兴性,在教学中不指定统一的教学计划,每位老师可以根据自己的教学思路 and 所受内容的传承特点进行教学。乌兰杰老师的科尔沁民歌传承班是理论、学唱、科研三者相结合的教学思路;巴德玛老师的阿拉善民歌传承班是在高校中搭建蒙古包,实现体验、民俗、学唱三位一体教学形式;其格玛老师的呼伦贝尔民歌传承班是在学习不同方言的基础上传统学唱、舞台表演、情感体验相结合的教学模式;乌力格尔传承班是多位导师、多种形式、多元文化培养三位学生的教学形式。在这样多元的教学形式下,在开放的教学环境中,在灵活的教学手段里培养出一批具有较高文化素养和多技能表演能力的高校传承人。

三、传承班导师的选择

在确定好每年招生的传承对象的基础上,最难选择的是传承班导师人选。能够成为传承班的导师需要同时具备传承和教学双重能力。蒙古族四胡传承人伊丹扎布老师在内蒙古艺术学院教学十四年,但始终未将其定为传承班导师为其招收学生,是因为伊丹扎布老师只具备传承的能力,学生通过模仿他的演奏学习他的风格和演奏精髓,但是他不具备教学的能力,无法通过讲授让学生明白传承的是什么、怎样传承。因此,我们纵观这十届传承班的导师的选择,不一定是当地最有特色的传承人,不一定是唱的最地道、演奏最有特点的传承人。而是需要多方考量,认真思考,既有传承人的身份和能力,还要适应学校教学的环境和教学要求,因为他们面对的学生

就是一直接受学校教育考上来的高校学生，不是民间传承人。

内蒙古艺术学院传承班汇总表

传承对象	授课导师	专业助教	导师身份	教学内容	教学特色	学生人数	考试形式	出版专辑
科尔沁民歌	乌兰杰	乌兰	学者、传承人、教师	民族理论、民歌	理论结合实践	6	考核音乐会	无
阿拉善民歌	巴德玛	无	传承人、文化工作者	长调、马头琴、民俗	民俗结合教学	6	考核音乐会	已出版
潮尔琴	布林	无	传承人、演奏家	潮尔、马头琴	两种乐器的对比教学	5+2	考核音乐会	无
锡林郭勒民歌	扎格达苏荣	无	传承人、歌唱家	长调	锡林郭勒长调民歌的恢复	6	考核音乐会	待出版
鄂尔多斯民歌	金花	无	传承人、歌唱家	民歌、舞台表演、发声技巧	鄂尔多斯民歌舞台化	6	考核音乐会	无
呼伦贝尔民歌	其其格玛	道丽格扬	传承人、歌唱家、教师	语言、民歌、舞台表现	语言、音乐、舞台三者结合	7+1	考核音乐会 民歌实践音乐会	无
乌力格尔	白连喜	恩泽、金刚	传承人、文化工作者	乌力格尔、史诗、叙事民歌	蒙古族多种说唱融合教学	2+1	考核音乐会	无
锡林郭勒民歌	巴亚尔	无	国家二级演员	长调	锡林郭勒长调民歌的恢复	4+2	考核音乐会	无
雅托噶	郝继红	阿如很	教师	雅托噶演奏	学院式教学	6	考核音乐会	无
昭乌达民歌	毕力格巴特尔	无	教师	民歌	昭乌达长调民歌的恢复	8	考核音乐会	无

从上述图表中我们可以看到十位导师都是多重身份集于一身的，一方面在所传承对象领域具有较高的专业修养，巴德玛老师是国家级阿拉善长调民歌传承人，同时还是马头琴自治区级传承人，她在教学期间教唱的阿拉善长调民歌很多都是首次在高校中演唱，丰富了内蒙古艺术学院长调专业教学的曲目库；扎格达苏荣老师带领他的传承班学生对锡林郭勒长调民歌进行逆时态传承，很多曲目都是在扎老师的演唱和教学中恢复的，并在毕业时录制音响碟片将其保存。另一方面，这些导师还兼具学者、文艺工作者、高校教师。乌兰杰老师是我国蒙古族音乐研究方面的著名学者，撰写多篇相关论文和研究专著，因此在乌兰杰老师的教学中还渗透很多蒙古族音乐理论方面的教学；金花老师多年活跃在文艺团体的舞台上，又接受到声乐专业的训练，因此在她的传承教学中会有声乐发声训练；其其格玛老师是安达组合成员，多年来在国内外舞台上演出，因此其老师在教学中除教授呼伦贝尔民歌外，还非常注重学生舞台表现力和综合表演能力的培养。由此我们可以看出对于传承班导师的选择和非遗传人的选择是两种不同的标准。非遗传人的认定和选择依据是需要完整的掌握该项目的传统知识或者特殊技能，具有传承能力并具有公认的代表性、权威性和影响力，在此基础上还要积极开展传承活动亲自参与活态传承，必须原汁原味的自觉传授并培养后继人才。而传承班的导师选择标准则既要具有传承和教育双重属性，高校要培养的是“学校传承人”，既要考虑非遗传承的总体原则，还要兼顾教育规律。因此在选择由谁作为传承班的导师，以及针对不同传承对象如何进行学校传承是首要解决的问题。从十位导师的选择来看，他们都符合上述条件，尤其是从其其格玛老师开始，导

师人选标准有了一个重大的转变，即导师的年轻化。其其格玛老师从非遗传承人的角度是比较年轻的，也许在呼伦贝尔民歌传承人中不一定是最具代表性的，但是她具有非常高的文化修养、丰富的民歌积累和精湛的表演经验，这些都对她在呼伦贝尔民歌传承班的教学起到重要的影响。

四、非遗背景下的教学与传承

传承班的建立和发展是在非物质文化遗产保护和传承的背景下实施的，在高校中如何将蒙古族传统音乐纳入高校教育是一项重要的工作。在为传承班选择传承对象的时候，学院领导有意识的将内蒙古不同区域、不同风格、不同体裁的蒙古族传统音乐作为传承对象。目前为止十个传承班涉及到蒙古族长短调民歌、乌力格尔、器乐多种形式，导师的选择也都是非遗传承人。不同的非遗对象传承教学的方式也亦不同，学校在制定具体的教学计划和教学模式上采用民间传承、高校教育、非遗保护、逆时态传承、文献保存等多重方式探索非遗音乐如何在高校进行传承与传播，其中，乌力格尔传承班最为典型。

蒙古族说唱艺术有英雄史诗、胡仁·乌力格尔、好来宝等。其中，蒙古族英雄史诗历史悠长，分布广泛，有《格斯尔》、《江格尔》、蟒古思因乌力格尔等大型串联史诗、复合史诗，以及数以千计的中短篇史诗。胡仁·乌力格尔是近一百五十年来产生的一种新型说唱音乐体裁，其特点是用本民族的语言和音乐来演述汉族演义故事。好来宝是一种即兴说唱形式，由专门说唱艺人在基本体裁曲调上根据即时情景，编词说唱。^②2017年内蒙古艺术学院决定将乌力格尔作为传承对象招收传承班，民间说唱具有高度口传性特点将这一形

式在高校以传承班形式进行教学是极为少见的。杨玉成老师在他的《口头表演的过程表述——以蒙古族传统音乐的口传性研究为例》一文中说到：口传音乐文本的多样性，无处不在，而多样性的根源是口传音乐具有的高度即兴性。正因为如此，口传世界里没有大家共同依照的“标准文本”“权威文本”。^③在杨老师表述我们可以看到蒙古族的说唱具有口传即兴性特点，那在教学中如何让这种形式即能保留它的口传性、即兴性又能适应高校教学的要求和规律，是杨老师和乌力格尔传承班导师共同要解决的难题。通过四年的探索式教学，2021年5月21日在内蒙古艺术学院演艺厅三位乌力格尔传承班的同学交上了一份满意的答卷。首先，中西合璧——多元素创新传承。乌力格尔传承班在教学中采取的是多元教学理念，四年的教学内容和教师配置都是对内蒙古艺术学院安达班的拓展和延伸。在教学和表演中有意把西洋音乐和民族音乐结合，在表演找那个既有安达班模式，还有所创新，不是安达班简单的复制，而是开放式培养，尽量保留蒙古族说唱的口传性和即兴性特点。整场毕业音乐会的设计和节目的选择上融汇蒙古族说唱的多种形式——史诗片段、好来宝、胡仁·乌力格尔、叙事民歌说唱，同时在乐曲编配上又融合西洋乐器和现在风格的编配。三位同学国际化的舞台表演和完整的舞台表现力让观众对蒙古族说唱音乐有了全新的认识，为乌力格尔的传播开辟新的舞台表现形式。其次，教无常师——多导师联合培养。在乌力格尔传承班的导师配置上，杨老师和主导师白连喜老师共同商议采用多导师制培养模式。白连喜老师主要教授蒙古族说唱音乐，四胡专业的学习则聘请艺术学院的格日乐图老师承担，英雄史诗的教学聘请金刚老师教学，潮尔的教学则聘请了潮尔传承班毕业的恩泽作为导师进行教学。从导师的配置上我们可以看到民间传承的模式，即教无常师，一位好的说书艺人并不会拘泥于一位师傅学习技艺，在他的学艺生涯中一定伴随着多为老师的精心培养和倾囊相授。因此，乌力格尔传承班出现了很特别的一个现象，就是多位导师培养三名学生的场景，这在高校教学中是十分罕见的。再次，学以致用——非遗传承中的新类他者。恩泽——乌力格尔传承班潮尔教师，他是内蒙古艺术学院培养出来的，在校期间跟随布林老师学习潮尔，毕业后返聘回学校承担教学任务，他是非遗传承中的“新类他者”。他既是潮尔音乐的学习者，师从布林老师学习传统潮尔琴的演奏技艺，在学习过程中将潮尔琴的演奏技法融会贯通并形成自己的理解和演奏风格，同时通过自己的演奏实践将这一古老的器乐演奏融入时代并将潮尔演奏与其他乐器和表演形式相融合，为潮尔琴的发展开辟新思路。恩泽的表演行为是非遗传承中文化持有者在高校接触主流文化和多媒体信息基础上的文化遗产的再生产。他又将自己所学所悟通过教学的形式传递给乌力格尔传承班的三名同学，这是文化持有者的一种自主行为，他是连接传统潮尔与高校潮尔演奏的桥梁。第四，反哺教学——史诗逆时态传承。杨玉成老师为主的科研团队对蒙古族英雄史诗进行了恢复和重建，实现史诗的逆时态传承。在乌力格尔传承班教学中，聘请金刚老师对三位同学进行史诗的教学。如果说杨老师实现了从书写文本到艺人表演到口头文本的逆时态传承，那么金刚老师对乌力格尔班的教学行为，又在这一体系中增加一环——教学传承，这就为蒙古族英雄史诗的传承另辟新径。

结语

不断加快的现代化进程与非遗保护似乎永远处在一种现实的矛盾之中。科技的发展和社会的现代化演进带来人们生活方式和生产方式的改变，使人们与大量非物质文化遗产更快地拉开距离，但另

一方面，人们也比任何时候更迫切地寻求精神家园的寄托。因此，非物质文化遗产也永远处在人们的珍视和保护、传承之中。这种坚韧的守望和坚持，需要坚定的文化自信，需要我们更深切地认知非遗的价值。因此，内蒙古艺术学院传承班的非遗传承范式以及体系中反映出非遗保护的首要问题，是如何重视传承人的价值和发挥好传承人作用的问题。独特的技艺与创造力在传承人身上，非遗的时代创新最终是由传承人完成的。真正认知传承人的价值，要充分发挥传承人在非遗保护中的核心作用，要尊重传承人在继承特别是创新中的主体地位。

每一个时代的传承人只有首先继承传统才谓之传承人，但每一个时代的传承人都受他所处的环境审美趋向演变的影响，以及新的材料、新的科学技术的影响，这些影响会自然而然地被传承人融入他们自己持有项目的生产和创造之中。新媒体的传播在当今的社会以及生活中，扩大了非遗的传播空间，是发展范围的“创新”尝试。这种创新是在他们坚持传统并融汇传统、坚守自己的审美则并把握时代审美趋向的基础上实现的。跟随时代的发展而做出非遗本身的改变，符合非遗基本传承规律的一个现象。

参考文献：

- [1]博特乐图.《蒙古族传统音乐概论》[M].内蒙古大学出版社.2015年12月版.
- [2]奈迪娅.《民族音乐的传承、创新与未来——以安达组合音乐为例》[A],艺术评鉴,2009年第2期
- [3]阿斯雅,侯燕.《全球视野下草原音乐的传承创新与交流传播》学术研讨会综述》《内蒙古艺术学院学报》,2018年第2期.
- [4]樊祖荫,《传统音乐与学校音乐教育》,《音乐研究》1996年第4期.
- [5]博特乐图,《从安达组合看民族音乐“走出去”》,《人民音乐》2018.9
- [6]李世相.《从五十年积淀中看音乐学科的发展——内蒙古大学艺术学院50周年校庆活动感言》[J],《内蒙古大学艺术学院学报》2007年4期;
- [7]孙俊钰.《草原音乐的世纪工程——《内蒙古民族音乐典藏》系列光盘》[J],《中国音乐》2012年2期;
- [8]滕腾.《蒙古族传统音乐传承研究》[D],内蒙古师范大学2009;
- [9]梁岷冬.《高等师范民族音乐教育现状的分析与思考》[J],《艺术评论》2008年6期;
- [10]萨日娜等著.《蒙古族传统音乐在高等艺术教育中的传承实践与思考——以内蒙古大学艺术学院的教学科研实践为例》[J]《民族教育研究》2011年5期;
- [11]谢秋景.《高师音乐教育课程设置与中小学音乐课程改革适应性研究》[J],《湖北成人教育学院学报》2011年6期.

注释：

①萧梅,《表演者:在历史与当下的十字路口(一)——兼论传统的演绎与演释的传统》,《音乐艺术》,2020年12月.

②杨玉成《蒙古族传统音乐的多元构成及其区域分布》,《音乐研究》2011年5月第3期,27页.

③杨玉成《口头表演的过程表述——以蒙古族音乐的口传性研究为例》,《中国音乐》2017年第3期,38页

作者简介:姜晓芳,(1979.02-),女,汉族,内蒙古赤峰市人,硕士,副教授,研究方向:民族音乐。