

# 音乐教学中“理解”如何建构“目的”

张妍

(甘肃安然教育咨询有限公司, 甘肃兰州 730000)

摘要: 如何理解音乐是在音乐教育和音乐实践中始终萦绕在音乐参与者之中的一个永恒“存在”。这到底是由于地域文化所造成的困惑还是音乐的确是一种可被理解的“存在现象”。本文对此展开了详细的建构与解构, 也在这一系列的建构与解构间让音乐的主观结构得以显现。

关键词: 理解; 目的; 建构; 结构; 技术理解; 理解技术

在音乐教学中, 最困难的也是最被“教授者”和“被教授者”耿耿于怀的就是“理解”。

这种理解最迷人也是最不可逾越的就是它本身的“无法理解”之特征。

通常意义上音乐涉及“理解”的分为两个部分: 其一, 如何“理解技术”; 其二, 如何“理解内容”。

在企图“理解”如何“理解音乐”的过程中, 教授者和被教授者的音乐修习之“目的”的建构就被“无意的忽略”继而在有声中“土崩瓦解”了。这就是目前大部分音乐修习者陷入的困境, 而这困境的“果”是由怎样的“因”建构出来的呢? 如何在困境的“果”中去调整修正而重新解构出跨越的“因”呢? 这始终是大部分研修音乐的人终身需要去面对和不断解决的矛盾。

恩格斯在唯物辩证法中对于矛盾的定义是: “事物自身包含的既对立又统一的关系, 矛盾双方的对立和统一始终是不可分割的, 并且贯穿于事物发展过程的始终。矛盾一旦解决, 事物也就终结了。”因此, 事物发展的源泉和动力就是“矛盾”。而对于很多教授者、学习者在教学中却竭力的去避免“矛盾”的产生, 或者去刻意的忽略“矛盾”。当矛盾被“无视”, 那么教学就成为了一个“虚无且无目的”的行为。简单来说, 教学可以被简化定义为这样一个行为: “不断的去在发现问题和解决问题的矛盾中把握‘存在’的一种持续性行为。”

在针对初学者的音乐教学中, 一般教学都把“理解技术”作为一个长期的教学识别目标。这与通常的学科教学是一样的, 似乎, 掌握技术即是对于一个学科的所有内容的把握, 似乎有一个这样的隐含定论: 当所有的技术被掌握, 那么剩下的非技术内容将由学习者自己在技术学习的过程中以一种“全自动”的方式自动获得。这“似乎”也是一个不争的事实, 观察现在的学科教学就能够看出其中的端倪: 对于外语的学习全部精力都集中在语法的学习中, 除了语法似乎外语就没有其他的内容了; 对于母语的学习除了语法分析和适当的背诵某些指定内容外, 对于写作的技术也是停留在“技术实现”的层面; 对于理科类的学习在于熟练的对于计算技术和公式定理的应用在面对面题海战术中; 各类学科的学习都是“理解技术”而非“技术理解”。对于学习目的只重于结论的得到(也即是过程的解构)而非“理解的建构”。

## 一、中国音乐教育结合当下文化背景

在20世纪八十年代改革开放, 文化与外界开始积极交流以来, 中国的音乐教育始终是以“洋为中用”实用主义方针来进行的, 这其中有一个很重要的历史原因, 中国的音乐文化虽然内涵丰富且历史悠久但却没有形成一个“标准”的理论化体系。而西方音乐则是因为其精细的哲学传统形成了“标准”的理论化“实践”系统。因此, 其可操作性、可实用性、便捷性、扩展性、融合性都具备。介于此一系列的特征, 其学习和运用就很容易的形成了一个“标准化和评测系统”。这是西方文化的长处, 也是西方文化为何在二次世界大战之后能够很快的在全球文化中处于普遍形

态的原因。再加上众所周知的原因, 国际化的文化融合导致了, 我们的音乐文化教育直接从苏联体系全盘引进。但是这里的矛盾在于, 技术可以引进而技术以外的东西是无法引进的, 因为音乐艺术的特殊性在于其“精神性的表达”, 这种精神性的表达并不是一种单纯的逻辑性或者是现实主义的表达, 而是一种情绪性的表达继而附着了文化背景的情感性的升华, 这对于具有完全不同文化背景的中国文化是无法融合的, 而这种“精神性的表达”又完全是一种非理性的非分析式表达。这种表达在中国和西方是完全不同的两种指向。因此, 对于“技术”的把握成为了音乐教育中的唯一的“可见标准”, 也因此, 出现了一种在改革开放三十年中最常见的现象: 中国参加世界权威的音乐比赛(主要是演奏比赛, 而非作曲类比赛)可以包揽青年组以下所有的奖项, 但一到青年组就全军覆没。这种现象也被戏称为“运动员培养法”。当时培养的都是竞技强者, 到现在为止这种现象已经成为了我们的一种文化基因, 由一个我们的常用词就可以看出我们对于“纯技术”的推崇: 同台竞技。我们的文化中始终还是把音乐教育认为是一种“技”的教育, 而非是一种“能”的教育, 更不用说是我们认为的人类最高的精神性“德”的教育。

由上面的说明, 我们可以得出结论: “理解技术”是无法在音乐教育中来进行目的的建构的。对于“技术理解”的方法论思维才可能在音乐教育中来对于音乐目的进行一种可能的“建构”。

那么, 什么是“技术理解”? 其含义是对于“作品中的技术”进行为什么要用此技术来实现作品的理解, 举一个例子: 解决一个简单的算术计算, 我们可以用算术的方法来解决(四则运算), 也可以用数学的方式来解决(解方程式), 也可以用高等数学的方式来解决(函数、微积分)。那么我们需要解决的矛盾是: 用那一种技术实现是合适的, 是符合与具体的需求和具体的情境的。

而“理解技术”则是对于一种技术的理解, 是对于具体的一种技术的理解与掌握。这种对于技术的理解, 不是建立在一个具体作品的宏观结构上的理解, 而是对于一种技术的微观实现的理解, 这样的对于技术的理解会导致的情境是: 一部作品是诸多不同(狭义)技术的堆砌, 作品不过是各种身体动作的协调和配合已达到在时间尺度内用唯一的方法精确复制谱面的系列行为的完成。

## 二、关于“技术理解”的解释

“技术理解”是一个对于作品的“建构过程”; “理解技术”是一个对作品的“解构过程”。而这其中核心的问题是: 什么是一部作品的结构? “建构结构”是可能的, 因为这是一个建立结构的过程; 而“解构过程”解构什么呢? 对于一个音乐教学中尚未对一个作品建立结构的学习者, 没有结构如何解构呢? 这就是“理解技术”的无法成立的问题之所在。而很多音乐教学中却在一直重复着这个谬误。

第二, 关于“理解内容”在音乐教育中的问题, 这个问题本身就是一个不成立的问题。因为这涉及到: 音乐是否能够有能力

呈现具体的内容这一问题，其次，用不同的物体震动频率来使得理解能力发挥作用是否可能。这两个问题。这两个问题罗列出来就已经不再需要去论证了。因为如果这两个问题能够论证成功那么语言的存在地位就受到了威胁，这在现实情况下是不可能出现的；另外如果这两个问题能够被证成立，那么用音乐作品精确描述事物就成为了可能，如此有这样的作品存在吗？这是一个可验证的实验，这实验目前没有任何成功的例子。因此，这个问题是可以被取消的。

我们需要再次思考的是，在音乐教育中我们到底企图要理解些什么？其实，在很多教授者口中的理解还是技术层面的。这种唯技术论的“理解主义”是音乐教育中最为容易让学生误解的。也是造成音乐教育中音乐本身被“解构”的罪魁。

音乐作为一种艺术形态其实质是背离理解和逻辑的，正是因为它背离了理解和逻辑，其建构的形态就更加的符合人类精神中情绪化的一面，广义上来说就是符合了人类的感性需要。而且音乐作为诸类艺术形式之一，抽去形象是此形式的核心特征，这特征也确立了它建立在人类共同的感性精神世界中。非要给感性世界确立理性世界的具象特征和逻辑因果，这是极其滑稽的谬误。而这正是音乐教学中需要“建构”的目的。

那么如何在音乐教学中去“建构”？这实际上是一个关于“模仿的创造”和“扩展主义的创造”的问题。

人类心智成熟的规律中，从心智各功能开始学习到成型的过程其引发的初始点是生物生存本能，起始点开始产生“学习现象”是本能力量的持续，这是指因；而“方法”，注意这里的方法指的是“本能层面的方法”而非是“后期习得性”的方法，人类最原初的方法只有这一种——“模仿”！而且，在人的整个生存周期中，我们都可以观察到一个现象：随着生理基础体从幼体发展到成熟体，再由成熟体发展为衰弱体，最终消亡。人类的各种能力，包括生理能力和心理能力都是由无到有到盛至衰归无这样一个曲线过程，而这一过程中只有模仿能力是始终保持着平稳态势的，似乎这种能力和生理基础体与心智能力无关，是一种独立于这两者之上的一个系统。（对于这一问题的研究及其相关成果汗牛充栋，笔者在这里不再赘述，有兴趣的读者可以自行去参阅研究相关课题。）

我们甚至可以在一个日常的经历中观察到一种极端现象关于模仿：对于某些有着医学结论的智力障碍者，他们在日常中经常表现出来强大的积极主动的模仿行为和倾向。这一个“显现”证明：人类即使在失去了对事物正常认知的能力下，其模仿能力“控制中枢”还在精确正常的运作。

第二种常见现象：在日常生活中，我们经常在做呆、跑神的情况下（心智失焦放松的状态下）突然恢复意识时发现我们在下意识的模仿周围的某种“存在”或“行为”。这是所有人都经历过的现实状况。

“模仿”是一种存在方式。关于这一点，希腊先哲曾经说过：“每个人的一生都是无数别人人生片段的堆叠。”我们的言行举止、对于环境的反应、对于事物的看法好恶、对于各种“存在”的喜好、习惯的行为、甚至于口味、审美全部都是模仿的结果。

而在这些无数的模仿中竟然神奇的产生了一种现象：社会并没有因模仿而停滞或是退步，反而世界的发展日新月异，甚至创造的步伐越来越快！为什么会出现这样的情况？这才是最有意思的部分。

因为模仿先天是不精确的，而且模仿是具有创造性的行为！因为模仿背后的动力是生存欲望，生存欲望提供的强大动力对于模仿的粗加工方式是会进行“效率性”改进的！

在音乐学习中，学习者都会经历一种情况：遇到一个演奏困难的片段，控制慢速的不停止反复练习（模仿行为），在一段时间积累后，如果不用节拍器刻意控制速度，在练习过程中身体会不自觉的加速演奏（模仿行为的升级——简单创造性）。改变速度是一种创造性行为，因为这一行为改变了事物原有的状态。而很多人却将这种行为错误的认为是一种“熟练”行为，这是错误的。“熟练行为”是指精确复制行为的准确度提升趋近乃至达到百分之百的行为；“创造行为”是指改变原有事物状态呈现的行为；关于这种区别在教学过程是要非常审慎的分辨和给予区分的。

模仿的创造在教学中就是建构的过程，通过上面的论述已经较为清晰的说明了这个结论。接下来在进一步地进行说明。

在技术理解层面，模仿的创造提供了教学成功的较大可能性在于，这种方法不会将技术分解为一个机械点，孤立的将这些机械行为点从音乐中血淋淋的斩断剥离出来，让“机械技术点”成为毫无生命力的肌肉骨骼动作行为序列，注意，这是大部分音乐教学行为中的做法。甚至可以说是一种通用的“标准做法”。

模仿的创造让音乐学习者在整体的音乐中去“体验、接触、尝试、感受”但不孤立、不剥离，在这一模仿的过程中情绪的体验是累积的而非反复的，这一点尤为重要，情绪的累积其每次的体验是不相同的有着细微的差别的（在潜意识中，因为情绪是瞬时性的、没有具体诱发点的）；而情绪的刻意反复企图让每次的体验都相同是反自然的，也是不可能实现的，而反自然的行为会引起人自身从生理到心理层面的抗拒的。

其实以上的两种区别就是笔者在前文中一再强调的“技术理解”和“理解技术”两者的区别。唯有进行模仿的创造这种“技术理解”的教学行为才可能使得“建构”得以实现。

“模仿”实际是一个建立心理/生理环境场的过程，也可以理解为通过“模仿”行为反复带入/建立“环境场”的一种创造过程。通过这一过程一种对于广义音乐/狭义作品的“审美场域”得以个体化的建立。而这一构建的“建构”过程正是一种个体化/私人化的创造。

### 三、结语

在模仿的创造建构的过程中，作为人类的意识会自然的将情感注入其中，这种情感的注入过程也是下意识不受控的“原始行为”。情感隶属于人类意识中的感性部分，感性部分并没有判断能力，而是随着注意力投入的多少而产生的。而这一下意识的“被动行为”正是笔者所说的“扩展主义的创造”。这里所说的“扩展主义”是说人类意识中的一种自然反应：当意识集中于某件事物，随着时间的积累，意识会调动更多的器官感知这件事物的信息，并进行因果的、类比的、情感的附着信息建构。

自此，音乐教学中的“理解”被有机建构起来。而随着“建构”的结构逐渐丰满成型，音乐的目的性就已经“自隐性”的被达成。

### 参考文献：

- [1] (美国) 玛德琳娜·布鲁塞尔. 练琴的艺术 [M] 上海, 上海音乐出版社, 2005.
- [2] (美国) 约翰·林可. 剑桥音乐表演理解指南 [M] 上海, 上海音乐出版社, 2020.
- [3] (德国) 雷纳特·克洛佩尔. 演奏艺术的生理心理学津要 [M] 上海, 上海音乐出版社, 2009.
- [4] (美国) 埃德温·戈登. 音乐的学习顺序 [M] 上海, 上海音乐出版社, 2018.