



图书馆特藏

星海音乐学院图书馆

特藏文献

题名

音乐表演美学
原理与应用初稿
杨易禾 著
(含赵宋光手稿“序”)

年度: 2002

类别: 音乐学

捐赠者:

序

跟各姊妹艺术门类相比，音乐的美学理论积累是比较久远的，其丰富程度和成熟程度仅次于对语言艺术的美学思考。然而，音乐表演艺术的美学研究，在音乐美学总体中却又是相对薄弱的，这常令人觉得遗憾。这种趋势背后的原因，是深刻而难以消除的。杨易禾同志敢于抗拒这种趋势，锲而不舍地向音乐表演艺术的美学奥秘纵深探究，是值得敬佩的。

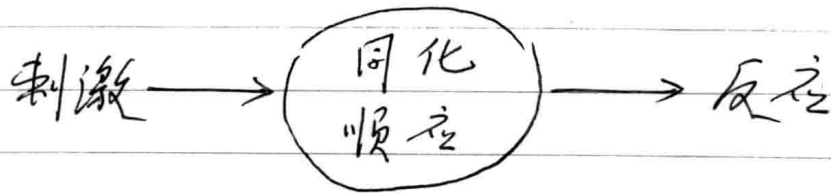
从美学视角对音乐表演艺术作考察探讨，需要三方面的条件：一是，有长期的音乐表演实践积累，或在声乐方面，或在器乐方面，在表演实践中达到

较高的艺术造诣。二是，有丰富的音乐表演教学经验，教学过程迫使教师把那些反复体验过而又难以言传的审美直觉和立美诀窍，用浅显的话语表达出来，这就为从实践升华到理论准备了云梯。三是，有广博的哲学美学理论视野和文献借鉴，面对形而上的话语系统不感到乏味和畏惧，有能力从美学思辨和姊妹艺术美学的术语概念获得启示，借以剖析亲身体验过的音乐表演艺术所涉及的诸多现象，沿着理论清晰度的阶梯不断挺进。三者缺一不可。而三者兼备的音乐学人才，在现实中并不多见。杨易禾同志是其中的佼佼者。

对于音乐表演艺术实践规律的探索，必然涉及一系列心理学规律。对于前人的各派心理学主张，杨

易采有独立时判別取舍，提出了頗有見地的命題。

針對行為主義學派的行為公式，楊易采自覺地以發生認識論的理論概念予以矯正：



主體通過對外來信息的加工，或同化，或順應，或兼施兩者，建立起具有認知能力的心理結構，這結構具有穩定的模式，皮亞杰稱之為 Scheme。Scheme 之直譯作“構式”。在以往的心理學論著譯文中，它被譯作“圖式”，是出於誤讀。“圖”這詞在漢語中包含“視覺對象”與“可見具體性”的意味，但皮亞杰所用的 Scheme 一詞却並不描述對象，而是描述主體內在的心理結構，並且所描述的並非這結構的

具体细节，而是其可迁移的、具备组织功能的概括化形式。皮亚杰所倡导的发生认识论不仅具有结构论的倾向，而且是一种构成论理论，强调认知结构从无到有、从幼小到成熟的构成过程对于心理成长的决定性作用。用“构式”来译 Scheme，恰与发生认识论的构成主义主旨相吻合。

对“潜意识”概念，杨昌东给予特别关注，视为审美意识动态结构中的关键性要素，并且自觉地摒弃其早期所含的泛性论内涵，而从人类的操作实践经验中找到潜意识的实际根由。当然，同时要承认瑞士心理学家荣格改造精神分析学所作的贡献。直到目前，在国外的心理学论著中，与“潜意识”相对而言的是“意识”，这样的概念用法向人们暗示，“潜意识”

属于意识之外的“非意识”乃至“无意识”的范围。这是一种误导，因为事实上，“潜意识”也是意识这一大类心理活动的存在状态之一。所以，我建议把相对于“潜意识”而言的状态称为“明意识”，而把“意识”用作概括两者的总称。关于明意识与潜意识两者的相互转化，杨易禾作了深入浅出地讲解：人们在生活中积累了许多信息，有的称之为“信息储存”。被忘却了的记忆会沉入潜意识，留在记忆储存库中；遇到相似性的信息刺激（“相似性”），相关的信息储存就会以变形或重新组合的姿态回到明意识领域中来。

正是凭着心理学概念的细致与缜密，杨易禾吸取茵加尔顿与伊瑟尔的学说，区分了“作品”、“文本”与“审美对象”三个概念。“作品”是作者从事精神生产活动的产品。“文本”

是某一作品的基本特征的综合体，其中留着许多不定美
学空白，期待欣赏者去填充。欣赏者既依据文本，又以
创造性参与活动运用意念，在欣赏过程中设定意向对
象，这一具体化过程的产物就是“审美对象”。而音乐表
演作为二度创作活动的介入，延伸了这一链条。表演者
首先作为欣赏者以内心意向填充作品所提供的文本，继
而以其音乐表演实践使心理的填充活动所充实的文本
外化为实际音响，以此向欣赏者提供一个新的、大为具体
化的“文本”，期待欣赏者依据它创造性地运用意念，
各自设定意向对象，各自建之更为具体化的“审美对象”。

在“关于表演心理技术的美学思考”一章中，杨易农
在吸纳斯坦尼斯拉夫斯基表演理论的基础上，创造性地
构思了音乐表演心理技术的“三条线”与“三原则”。

按照斯氏的原意，三条线中居于核心地位的是“心理形体线”，它由表演者丰富的形象思维活动在时间中展开连续而构成，可诗意地表述为“形象思维线”。随着形象化想象活动的高度活跃，精神层面的内心情感体验也被激活，形成第二条线，斯氏称之为“剧线”，更为确切地称之为“体验线”。应当确认，这两条线，在音乐表演中和在戏剧表演中是一致的。第三条线，斯氏称为“形体行为线”，指的是通过戏剧表演形之于外的活动，呈现为物质性的舞台语言。在音乐表演中，这条线的实际内涵当然不同于戏剧表演，是由音乐表演手段的特异性所规定的，声乐不同于器乐，各种乐器所要求的操作各不相同。经过特异性替换，“表演行为线”这一概念就可以借用了。这样清晰地区分了三条线之后，音乐表演艺术完美境界的

探索就可以归结为三条线的坚实结构和有机整合了。而斯氏所提出的“三原则”，正是引领表演者达到三者有机整合境界的航标，对于培养音乐表演艺术家的教育历程同样具有指导意义。

自古以来，对表演艺术人才素质状况的批评常表述为“重技轻艺”。这种状况之所以易于诊断而难以治疗，是由于，决不可能采取“轻技”的方针来抵消所谓“重技”的负面影响，如何克服“轻艺”弊端，又难于找到具体可行的途径。倘若能够从音乐表演艺术的美学视角高度，在音乐表演人才培养过程中为“形象思维线”与“体验线”设置详细的作品，要求学习者认真完成，从而为三条线的有机整合作好铺垫，就有可能走出困境了。

这或许正是音乐表演艺术以美学研究能够
带给我们的珍贵礼品。

李平
2002年12月

12月20日 杨易禾

音乐表演美学原理与应用

杨易禾著

目 录

- 第一章 音乐表演美学学科建设
- 第二章 从音乐作品的存在方式看表演的二度创作基础
- 第三章 音乐表演艺术中的文本与型号
- 第四章 音乐演奏艺术中的共性与个性
- 第五章 音乐演奏艺术中的几个美学问题
- 第六章 音乐演奏艺术中的意念
- 第七章 音乐表演艺术中的形与神
- 第八章 音乐表演艺术中的虚与实
- 第九章 音乐表演艺术中的情与理
- 第十章 音乐表演艺术中的气与韵
- 第十一章 音乐表演艺术中的真与美
- 第十二章 音乐表演艺术中的意境
- 第十三章 关于表演心理技术的美学思考
- 第十四章 音乐表演艺术中的技术与艺术

P.102 呼吸可调节. 三弦台
 P.100 St. 转合 P.101
 P.100 呼吸与时间 123456=重

P.67-68 P.21 P. 95 P.102
 P.92 P.69 呼吸. 呼吸. 呼吸. 呼吸. 呼吸.

三弦 P.29
 P.43
 - < 三 P.29

← 三弦
 呼吸与时间
 理论结合

呼吸 P.32
 P.47

呼吸 P.48

P.31
 P.46 → 62

呼吸 P.62 → 呼吸

呼吸 P.46. 84

音乐表演美学原理与应用

杨易禾著

目 录

第一章 音乐表演美学学科建设

学科性质
研究方法
研究领域
研究者的知识结构

第二章 从音乐作品的存在方式看表演的二度创作基础

前人的启示
观察存在方式的不同维度
音乐作品的本体构成
古代作品的二度创作是怎么可能的
如何判别音乐表演的质量
关于质量高低
关于质量高低

第三章 音乐表演艺术中的文本与型号

众说纷纭的“文本”
关于型号的思考
家族相似式的同一性

第四章 音乐演奏艺术中的共性与个性

个性与共性
现象与本质
表演个性中的灵感性思维
平衡与不平衡
发展表演艺术个性的合理前提

第五章 音乐演奏艺术中的几个美学问题

绪论

一 演奏前阶段

倾听乐谱

音调内涵的诸多属性

二 登台瞬间

思想感情的二重性

理智与感情的关系问题

心理专注

三 演奏后阶段

演奏的不可重复性

自我超越

第六章 音乐演奏艺术中的意念

现象学的“意念”

“意念设定”与“同化适应”

意念在音乐表演艺术中的应用

第七章 音乐表演艺术中的形与神

一 形神追求

二 形神境界

三 形神塑造

第八章 音乐表演艺术中的虚与实

一 贵实与贵虚

二 虚与实的绝对性与相对性

三 二度创作中的虚实转化

四 音乐表演技法中的虚与实

五 音乐组织建构中的虚与实

第九章 音乐表演艺术中的情与理

一 现实生活中的情与理

二 音乐作品中的情与理

三 读谱过程中的情与理

四 练习过程中的情与理

练习性练习

表演性练习

五 表演过程中的情与理

第十章 音乐表演艺术中的气与韵

- 一 从哲学、伦理学到美学神枪手,
- 二 气与韵的信息二重性
 - 三 “变数”与“函数”
 - 演奏中的音过程
 - 力度、速度的量化
 - 音色控制
 - 四 音乐思维的概括性与具体性
 - 五 气韵协 生动出

第十一章 音乐表演艺术中的真与美

- 一 对艺术之真的思考
- 二 对音乐美的思考
 - 感性材料之美
 - 结构之美
 - 生命运动之美
 - 格调之美
- 三 对真美关系的思考
 - 真与美的联系
 - 真与美的区别
 - 真与美的平衡

第十二章 音乐表演艺术中的意境

- 意境存在吗
- 什么是意境
- 意象与意境
- 从“传神”到“立意”
- 意境存在于何处
- 意境的多样性
- 个案分析
- 三个环节 两个中介

第十二章 关于表演心理技术的美学思考

——斯坦尼斯拉夫斯基表演体系的启示

- 一 表现派与体验派
 - 空白、程式化、静止
 - 二 从形式到内容

向作者靠拢
隐在的读者
文本与作品
含义与意义
限定与自由
视点与视境
元素与贯串动作

三 从内容到形式

理解与体验
找到与丢掉
今天、此时、此地
激发与抑制
舞台语言
舞台时间
角色远景与演员远景
言语与现实
相互作用的三条线

四 互相渗透的三原则

能动性和行动的原则
规定情景中热情真实的原则
意识地走向有机创作的原则
天才与人材

以上章节可能会有所删减与增加

仅供参考。

第一章

音乐表演美学学科建设

学科性质

音乐表演美学是音乐美学的一个特殊的分支，它既具有音乐美学的特殊性，也区别于一般音乐美学，它要研究的是音乐表演艺术实践中的诸现象及其本质与规律，具有它自身特殊的可操作性，必须有助于人们在音乐表演中的艺术创造实践。

关于音乐美学这门学科的特殊性，主要是其二重性，音乐美学既是美学的一个分支（美学又是哲学的一个分支），也是音乐学（音乐科学）的一个分支，因而它既具有哲学的性质，又具有科学的性质，但它并非音乐加美学或美学加音乐，而是形成了自己独特的新的品质。

音乐学即音乐科学，在《艺术学研究》第二集（1996年东南大学艺术学系编）上载有茅原先生的文章《音乐学学科建设问题》可参考。下面是一个简单的轮廓：

音乐学英语 Musicology，德语就是音乐科学 Musikwissenschaft。其前身就是音乐研究或音乐理论。古已有之。直到1863年德国的克吕桑德的《音乐学年鉴序言》出版，人们才把音乐学当作一门独立学科看待。1885年奥地利的阿德勒《音乐学的领域、方法及目标》发表，把音乐学划分为两大类——历史音乐学与系统音乐学。每一类含四个子学科，子学科下面又含若干亚子学科。至此学科规模方见雏形。这是一门应用自然科学、社会科学和音乐的技术、理论、方法，以音乐的全部活动为研究对象的基础理论学科。迄今这个学科已经发生了巨大变化，而且还在发展中，不可能开列一个绝对完全的学科目录。

依据目前全世界音乐学发展的情况，基本上可分为十二个子学科：

一、声学方面：（1）音乐音响学、（2）音响生理学、（3）音响心理学、（4）律学。

二、音乐美学：（1）音乐美学史、（2）音乐审美发生论、（3）音乐美原理、（4）音乐创作美学、（5）音乐表演美学、（6）艺术鉴赏美学、（7）音乐评论美学。

三、音乐史学：包括通史与专史两大类，范围涉及（1）声乐史、（2）歌剧史、（3）各种乐器演奏艺术史、（4）音乐体裁史、（5）宗教音乐史、（6）各国音乐史、（7）断代音乐史、（8）音乐家传记、（9）图解音乐史、（10）舞蹈及舞曲史、（11）音乐年代学、（12）民族音乐史、（13）地方音乐史、（14）音乐教育史等等。

四、技术理论：包括一度创作范畴的技术理论与二度创作范畴的技术理论两大类。前者统属音乐形态学，包括（1）旋律学、（2）和声学、（3）复调、（4）节奏学、（5）节拍学、（6）织体学、（7）乐器法、（8）配器法、（9）曲式与作品分析、（10）电脑在音乐中的应用、（11）基础理论研究（乐理、调式学、音阶学等）；后者包括（1）指挥法、（2）音乐表演技术理论。

五、民族音乐学（即比较音乐学）

六、文本评论：（1）文献目录学、（2）音乐分类学、（3）古谱学、（4）音乐编辑校对研究、（5）音乐出版印刷研究。

七、乐器学（复制、修理、改革）

八、词典学与术语学

九、图书档案研究

十、音乐图解学

十一、大众媒介：（1）音乐概论、（2）音乐评论、（3）音乐鉴赏。

十二、边缘学科：（1）音乐心理学、（2）音乐教育学、（3）音乐社会学、（4）音乐治疗学、（5）音乐社会心理学、（6）音乐教育心理学、（7）音乐考古学、（8）音乐人

类学、(9) 音乐与其他的比较研究：如音乐与文学、诗歌、舞蹈、戏剧、绘画、雕塑、书法、自然美等的比较研究。

音乐美学既是哲学的一个分支，也是科学的一个分支。它是哲学与科学相互渗透的一门边缘学科，那么，究竟什么是哲学（Philosophy）？什么是科学（Science）呢？请允许我在此占些篇幅一谈，因为，辨明这个问题有助于我们更好地认识、探索音乐表演美学学科的性质。

科学有广义与狭义两种概念，广义的科学是包括任何系统的知识在内的概念，其中包括自然科学、社会科学（人文科学）以及作为二者的总结概括的哲学在内。狭义的科学概念仅指自然科学。这里与哲学相对而言的“科学”就是指的狭义概念。狭义的科学概念是“分科之学”，即研究某一类矛盾的特殊性的学问。是特殊之学，它主要回答对象“是什么（What）”和“如何是（How）”的问题。

列宁曾在《哲学笔记·黑格尔逻辑学一书摘要》中说：“不研究与不了解黑格尔的全部逻辑学，就不能完全了解马克思的《资本论》，特别是它的第一章。因此，半个世纪以来，没有一个马克思主义者是了解马克思的。”（1953年单行本，144页）

黑格尔的“概念三环节”是其思维方法中极其重要的特征：黑格尔认为，任何概念，其本身都必然包含着既相区别又相互渗透的三个环节：一、普遍性（Allgemeinheit 缩写为 A[德]；universality[英]），二、特殊性（Besonderheit 缩写为 B[德]；Particularization[英]），三、单一性（Einzelheit 缩写为 E[德]；Singleness[英]）。

任何概念都包含着这既相区别又不可分离的三个环节，说三者相区别，就是说，不可以把三者相互混淆，它们之间存在着界限。单一性不等于特殊性（比如在“我是教师”这句话中，“我”这一概念不等于“教师”这一概念），特殊性也不等于普遍性（比如在“教师是人”这句话中，“教师”这一概念不等于“人”这一概念）。说三者不可分开，就是说，任何概念都既是单一的即个别的，又属于特殊的类（这个特殊性中还存在着各种不同的层次），也属于普遍类。比如，我是单一性的个人，我又是某一种人，比如我是教师，至于男女、老少、艺术科学、中国外国等属性差别则属于特殊中的不同层次，同时，我也是一个具有普遍意义的活人，服从于一切活人都会服从的普遍自然规律。

规律这个概念，同样存在着既相区别又不可分离的三个环节，即存在着规律的普遍性、特殊性与个别性，或者说，存在着普遍规律、特殊规律与个别规律，它们分别具有各自的有效范围（普遍规律普遍有效，特殊规律在特殊范围内有效，具体规律在某一具体领域内有效，三者不可混为一谈。三个环节既相区别又并不分离，并在一定条件下相互转化。个别规律隶属于特殊规律，特殊规律隶属于普遍规律。任何个别规律也离不开普遍规律的制约。黑格尔常用 A、B、E 的缩写来说明三者的关系。马克思在《资本论》中在说明货币形成过程时，就运用了概念三环节的理论，揭示了三者既相区别，又相联系，并在一定条件下相互转化的发展过程。最初的个别规律是“简单商品形式”，即具体商品之间的交换，如以皮革换小麦，是单一性的东西与单一性的东西交换。不同的具体东西如何交换呢？实际上，人们交换的虽然是不同的具体劳动，却又是共有的人类抽象劳动，正是抽象的人类劳动形成了产品的价值，所以价值与价值之间才可以比较，有了这一前提，交换才成为可能。但是，这就常发生双方需要不相一致的情况，逐渐发展到“扩大的价值形式”，即以一定类别的常用商品代表价值进行交换，如以麻布、上衣、茶叶、小麦、金等商品相互进行交换。它们属于特殊的类，通过它们，人们可进行再交换，以满足自己的具体需要。但是这还不够方便，最后终于发展到“一般价值形式”即普遍性价值形式，出现了专用货币，它代表普遍性的人类物化劳动，可与任何商品交换。“简单价值形式”即只具有价值形式中的个别性即 E；“扩大的价值形式”则具有价值形式中的特殊性即 B；“一般价值形式”具有价值形式中的普遍性即 A。这正是 E 转化为 B、B 转化为 A 的过程。事实上，不管是 E 还是 B，在自己的范围内实际上都是代