

著

杨易禾

音乐表演美学学科建设
:: 从音乐作品的
存在方式看表演的
二度创作基础
:: 音乐表演艺术中的
文本与型号
:: 音乐表演艺
术中的个性与共性

音乐表演艺术 原理与应用

与应用

3

7)



安徽文艺出版社

音乐表演艺术原理与应用

杨易禾 著



中央音乐学院图书馆



00075131

184317

图书在版编目(CIP)数据

音乐表演艺术原理与应用 / 杨易禾著. —合肥:安徽文艺出版社, 2003. 3

ISBN 7-5396-2254-7

I. 音... II. 杨... III. 音乐表演学
IV. J604.6

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 007010 号

音乐表演艺术原理与应用

杨易禾 著

责任编辑:徐海燕 段晓静

出版:安徽文艺出版社(合肥市金寨路 381)

邮政编码:230063

发行:安徽文艺出版社发行科

印刷:合肥中德印刷培训中心印刷厂

开本:850×1168 1/32

印张:12.75

插页:2

字数:250,000

印数:3000

版次:2003 年 3 月第 1 版 2003 年 3 月第 1 次印刷

标准书号:ISBN 7-5396-2254-7

定价:23.00 元

(本版图书凡印刷、装订错误可及时向承印厂调换)

杨易禾一著

[[音乐表演美学学科建设 :: 从音乐作品的存在方式看表演的]]

二度创作基础 :: 音乐表演艺术中的文本与型号 :: 音乐表演艺

术中的个性与共性

音乐表演艺术原理与应用

序

赵宋光

>>> 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,是值得钦佩的。

>>> 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研究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,杨易禾有独立的判别取舍,提出了颇有见地的命题。

>>> 针对行为主义学派的行为公式,杨易禾自觉地以发生认识论的理论概念予以矫正:



> > > 主体通过对外来信息的加工,或同化,或顺应,或兼施两者,建立起具有认知能力的心理结构,这结构具有稳定的模式,皮亚杰称之为 Scheme。Scheme 应当译作“构式”。在以往的心理学术著译文中,它被译作“图式”,是出于误读。“图”这词在汉语中含有“视觉对象”与“可见具体性”的意味,但皮亚杰所用的 Scheme 一词却并不描述对象,而是描述主体内在的心理结构,并且所描述的并非这结构的具体细节,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主义的倾向,而且是一种构成主义理论,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,杨易禾给予特别关注,视之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的讲解;人们在生活中积累了许多信息,我们称之为“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(“相似块”),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,其中留着许多不定点或空白,期待欣赏者去填充。欣赏者既依据文本,又以创造性的参与活动运用意念,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,各自建立更为具体化的“审美对象”。

在“关于表演心理技术的美学思考”一章中,杨易禾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缀而构成,可浅显地表述为“形象思维线”。随着形象化想像活动的高度活跃,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“感受线”,

更为确切的称谓是“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,这第三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。经过特异化替换,“表演行为线”这一概念就可以借用了。这样清晰地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。

>>> 长久以来,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“轻艺”的方针来抵消所谓“重技”的负面影响,如何克服“轻艺”的弊端,又难以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”设置详细的作业,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的美学研究能够带给我们的珍贵礼品。

目 录

第一章 音乐表演美学学科建设 / 18

- 一 学科性质 / 18
- 二 研究领域 / 31
- 三 研究方法 / 32
- 四 研究者的知识结构 / 34

第二章 从音乐作品的存在方式看表演的二度创作基础 / 38

- 一 前人的启示 / 39
- 二 观察存在方式的不同维度 / 49
- 三 音乐作品的本体构成 / 54
- 四 古代作品的二度创作是怎么可能的 / 60
- 五 如何判别音乐表演的质量 / 66

关于正误之分 / 66

关于质量高低 / 70

第三章 音乐表演艺术中的文本与型号 / 78

一 众说纷纭的“文本” / 78

二 关于型号的思考 / 82

三 家族相似式的同一性 / 87

第四章 音乐表演艺术中的个性与共性 / 98

一 个性与共性 / 98

二 现象与本质 / 102

三 表演个性中的灵感性思维 / 108

四 平衡与不平衡 / 109

五 发展表演艺术个性的合理前提 / 111

第五章 音乐表演艺术中的风格与流派 / 118

- 
- 
- 一 风格内涵 /118
 - 二 风格成因 /120
 - 三 三种因素 /122
 - 四 艺术流派 /125
 - 五 前辈的经验 /126
 - 六 你可认识自己 /129
 - 七 最好的学生不像老师 /131

第六章 音乐表演艺术中的几个美学问题 /136

- 一 演奏前阶段 /140
 - 倾听乐谱 /140
 - 音调内涵的诸多属性 /143
- 二 登台瞬间 /157
 - 思想感情的二重性 /157

理智与感情的关系问题/160

心理专注/162

三 演奏后阶段/166

演奏的不可重复性/166

自我超越/167

第七章 音乐表演艺术中的意念/172

一 现象学的“意念”/172

二 “意念设定”与“同化适应”/175

三 意念在音乐表演艺术中的应用/176

第八章 音乐表演艺术中的形与神/182

一 形神追求/182

二 形神境界/186

三 形神塑造/195

第九章 音乐表演艺术中的虚与实 / 202

- 一 贵实与贵虚 / 202
- 二 虚与实的绝对性与相对性 / 205
- 三 二度创作中的虚实转化 / 207
- 四 音乐表演技法中的虚与实 / 209
- 五 音乐组织建构中的虚与实 / 213

第十章 音乐表演艺术中的情与理 / 220

- 一 现实生活中的情与理 / 221
- 二 音乐作品中的情与理 / 227
- 三 读谱过程中的情与理 / 229
- 四 练习过程中的情与理 / 235
 - 练习性练习 / 236
 - 表演性练习 / 238

五 表演过程中的情与理 / 241

第十一章 音乐表演艺术中的气与韵 / 246

一 从哲学、伦理学到美学 / 246

二 气与韵的信息二重性 / 249

三 “变数”与“函数” / 250

演奏中的音过程 / 251

力度、速度的量化 / 255

音色控制 / 261

四 音乐思维的概括性与具体性 / 263

五 气韵协 生动出 / 266

第十二章 音乐表演艺术中的真与美 / 276

一 对艺术之真的思考 / 276

二 对音乐之美的思考 / 283

感性材料之美 / 285

结构之美 / 287

生命运动之美 / 291

格调之类 / 294

三 对真与美关系的思考 / 297

真与美的联系 / 297

真与美的区别 / 300

真与美的平衡 / 302

第十三章 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 / 308

一 表现派与体验派 / 308

空白、程式化、静止 / 311

二 从形式到内容 / 312

	向作者靠拢/313
	隐在的读者/314
	文本与作品/315
	含义与意义/315
	限定与自由/316
	视点与视境/317
	元素与贯串动作/317
三	从内容到形式/323
	理解与体验/323
	找到与丢掉/325
	今天、此时、此地/326
	激发与抑制/327
	舞台语言/328



舞台时间/330

角色远景与演员远景/332

言语与现实/333

相互作用的三条线/334

四 互相渗透的三原则/336

能动性行动的原则/337

规定情景中热情真实的原则/338

意识地走向有机创作的原则/338

天才与人材/341

第十四章 音乐表演艺术中的意境/344

一 意境存在吗/344

二 什么是意境/347

三 意象与意境/349

