

美学要下来 艺术要上去

打破“重技轻艺”的痼疾

音乐表演艺术美学领域具有典型性和代表性的著作

音乐表演 美学

杨易禾 著

AESTHETICS OF
MUSIC PERFORMANCE

苏凤凰文艺出版社
SU PHOENIX LITERATURE AND
PUBLISHING, LTD

音乐表演 美学

杨易禾 著

AESTHETICS OF
MUSIC PERFORMANCE

图书在版编目(CIP)数据

音乐表演美学/ 杨易禾著. — 南京: 江苏凤凰文艺出版社, 2017.10

ISBN 978-7-5399-8138-3

I. ①音… II. ①杨… III. ①音乐美学—音乐表演学
IV. ①J604.6

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 228587 号

书 名	音乐表演美学
著 者	杨易禾
责任编辑	张 黎
出版发行	江苏凤凰文艺出版社
出版社地址	南京市中央路 165 号, 邮编: 210009
出版社网址	http://www.jswenyi.com
经 销	凤凰出版传媒股份有限公司
印 刷	苏州越洋印刷有限公司
开 本	718×1000 毫米 1/16
印 张	18.75
字 数	240 千字
版 次	2017 年 10 月第 1 版 2017 年 10 月第 1 次印刷
标准书号	ISBN 978-7-5399-8138-3
定 价	42.00 元

(江苏凤凰文艺版图书凡印刷、装订错误可随时向承印厂调换)

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。杨易禾教授敢于抗拒这种趋势,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,有能力从美学思辩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。杨易禾教授是其中的佼佼者。

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”。在以往的心理学的论著译文中,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“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

001	第一章 音乐表演美学学科建设
001	一、学科性质
005	二、研究领域
006	三、研究方法
008	四、研究者的知识结构
009	第二章 从音乐作品的存在方式看表演的二度创作基础
010	一、前人的启示
018	二、观察存在方式的不同维度
021	三、音乐作品的本体构成
026	四、古代作品的二度创作是怎么可能的
031	五、如何判别音乐表演的质量
031	关于正误之分
034	关于质量高低
039	第三章 音乐表演艺术中的文本与型号
039	一、众说纷纭的“文本”
043	二、关于型号的思考
046	三、家族相似式的同一性
054	第四章 音乐表演艺术中的个性与共性
054	一、个性与共性
057	二、现象与本质

- 062 三、表演个性中的灵感性思维
063 四、平衡与不平衡
065 五、发展表演艺术个性的合理前提

069 第五章 音乐表演艺术中的风格与流派

- 069 一、风格内涵
071 二、风格成因
073 三、三种因素
075 四、艺术流派
076 五、前辈的经验
078 六、你可认识自己?
080 七、最好的学生不像老师

082 第六章 音乐表演艺术中的几个美学问题

- 085 一、演奏前阶段
085 倾听乐谱
088 音调内涵的诸多属性
099 二、登台瞬间
099 思想感情的二重性
102 理智与感情的关系问题
103 心理专注
106 三、演奏后阶段
106 演奏的不可重复性
107 自我超越

109 第七章 音乐表演艺术中的意念

- 109 一、现象学的“意念”
112 二、“意念设定”与“同化适应”

113	三、意念在音乐表演艺术中的应用
116	第八章 音乐表演艺术中的形与神
116	一、形神追求
119	二、形神境界
126	三、形神塑造
131	第九章 音乐表演艺术中的虚与实
131	一、贵实与贵虚
133	二、虚与实的绝对性与相对性
135	三、二度创作中的虚实转化
136	四、音乐表演技法中的虚与实
140	五、音乐组织建构中的虚与实
144	第十章 音乐表演艺术中的情与理
145	一、现实生活中的情与理
150	二、音乐作品中的情与理
151	三、读谱过程中的情与理
156	四、练习过程中的情与理
157	练习性练习
158	表演性练习
161	五、表演过程中的情与理
164	第十一章 音乐表演艺术中的气与韵
164	一、从哲学、伦理学到美学
167	二、气与韵的信息二重性
168	三、“变数”与“函数”
169	演奏中的音过程
175	力度、速度的量化

180	音色控制
181	四、音乐思维的概括性与具体性
183	五、气韵协 生动出
189	第十二章 音乐表演艺术中的真与美
189	一、对艺术之真的思考
194	二、对音乐之美的思考
196	感性材料之美
198	结构之美
201	生命运动之美
203	格调之美
205	三、对真与美关系的思考
206	真与美的联系
207	真与美的区别
209	真与美的平衡
213	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
213	一、表现派与体验派
215	空白、程序化、静止
216	二、从形式到内容
217	向作者靠拢
218	隐在的读者
218	文本与作品
218	含义与意义
219	限定与自由
219	视点与视境

220	元素与贯串动作
224	三、从内容到形式
224	理解与体验
225	找到与丢掉
226	今天、此时、此地
227	激发与抑制
228	舞台语言
229	舞台时间
230	角色远景与演员远景
232	言语与现实
233	相互作用的三条线
234	四、互相渗透的三原则
234	能动性和行动的原则
235	规定情景中热情真实的原则
235	意识地走向有机创作的原则
237	天才与人材
239	第十四章 音乐表演艺术中的意境
239	一、意境存在吗
242	二、什么是意境
243	三、意象与意境
244	四、从“传神”到“立意”
246	五、意境存在于何处
247	六、意境的多样性
249	七、个案分析
257	八、三个环节 两个中介

260	第十五章 关于音乐表演艺术教育的思考
260	一、素质教育
263	二、品德教育
265	三、技能教育
273	四、创造性思维
273	长期积累
277	启发式教学
281	加强文化修养

我赞成一种观点:美学要下来,艺术要上去。

所谓美学要下来,就是说美学不应仅仅抽象地议论,美学应该落到脚踏实地的工艺学的层面,工艺学应该是美学的基础。所谓艺术要上去,就是说艺术的工艺操作过程需要通过美学的头脑的思考,它能够腾飞、升华。艺术学与美学需要相互渗透。美学研究要向艺术靠拢,艺术学研究要向美学靠拢。若真能这样的话,美学、艺术学研究或许能出现一个新的境界,这个境界也是笔者努力追求的。故此,本书拟从对音乐表演美学学科建设的思考入手,进而再论及音乐表演艺术的其他相关问题。

一、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,音乐美学具有哲学与科学的双重属性。

就是说,它既要研究本质,也要研究现象,它应该既具有高度的抽象性又具有高度的具体性。从现象中看到本质,这本质就是从现象中抽象出来的本质。从对本质的理解中泛化到研究类似现象,这时的现象就是在将本质与现象结为一体的观察中所掌握到的现象。

音乐美学作为一个系统,并不是音乐与美学相加的结果。它的质的特点是音乐的特殊性与美学思考的相互渗透。

音乐表演美学区别于一般音乐美学之处可以说就是它的可操作性。如果音乐表演美学无助于音乐表演的创造与操作,它也就失去了实用性,而沦为纸上谈兵式的空洞理论。

音乐表演美学要研究具体技术的操作问题,但它与一般音乐表演技术研究不同,它不是研究人们如何去掌握技术即如何“从不会到会”,而是以掌握技术为其前提的,就是说,音乐表演美学只是研究如何运用表演技术来达到二度创造的目的,并不涉及人们如何掌握表演技术和技术训练中的学术问题。

音乐表演美学当然也要运用音乐作品分析的成果,需要进行作品分析,但这并不是说:“作品分析加表演技术就等于音乐表演美学”。许多演奏家都通晓曲式与音乐作品分析,但不等于他们都掌握了音乐表演美学。有些美学家就曾称“曲式分析”为“尸体解剖”。美学研究的哲学性是其本质属性,如果离开哲学思考,人们无论如何精通演奏技术与分析技术,也不可能透过现象以掌握其本质规律。当然,我们认为掌握曲式还是必要的,就如一个医生掌握解剖学比不掌握解剖学为好,尽管精通解剖学的人未必就是一个好医生。掌握分析技术是有益的、必要的,但是,技术分析只有与哲学思维相互渗透时,才能真正达到美学的深度,并实现二度创造的目的,实现音乐“音调化”,使音乐成为活的具有生命的艺术。

“非此即彼”和“整体等于部分相加”的思维方式,都不适应于美学研