

TINGGE RUWEI

—— *Dangdai youxiu geci
pinglun yu jianshang*

听歌入味

—— 当代优秀歌词评论与鉴赏

许自强 ◎ 著



首都经济贸易大学出版社

Capital University of Economics and Business Press

TINGGE RUWEI

—— *Dangdai youxiu geci
pinglun yu jianshang*

听歌入味

——当代优秀歌词评论与鉴赏

许自强 ◎ 著

 首都经济贸易大学出版社
Capital University of Economics and Business Press

· 北 京 ·

图书在版编目(CIP)数据

听歌入味:当代优秀歌词评论与鉴赏/许自强著. —北京:首都经济贸易大学出版社,2015.7

ISBN 978-7-5638-2342-0

I. ①听… II. ①许… III. ①歌词—文学欣赏—中国—当代
IV. ①I207.22

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第056583号

听歌入味——当代优秀歌词评论与鉴赏
许自强 著



出版发行 首都经济贸易大学出版社
地 址 北京市朝阳区红庙(邮编 100026)
电 话 (010)65976483 65065761 65071505(传真)
网 址 <http://www.sjmcbs.com>
E-mail publish@cueb.edu.cn
经 销 全国新华书店
照 排 首都经济贸易大学出版社激光照排服务部
印 刷 北京易丰印捷科技股份有限公司
开 本 710毫米×1000毫米 1/16
字 数 237千字
印 张 13.5
版 次 2015年7月第1版 2015年7月第1次印刷
书 号 ISBN 978-7-5638-2342-0/I·36
定 价 35.00元

图书印装若有质量问题,本社负责调换

版权所有 侵权必究

前言

如今，新诗因其疏离民众而走向边缘化，反之，歌词却凭借曲调的流传而蓬勃兴起，并在社会生活中产生了巨大影响，大有取而代之的趋势，故有人形容说“唐诗过后是宋词”。当然，这种说法未免夸张，因为从总体来看，当前的歌词界还是量多质差，草盛花稀，词曲俱佳者在歌海中实在为数不多。故而，学会鉴赏优秀歌词，无论对于创作者还是欣赏者都很重要。

歌之悦耳动听，主要靠曲；歌之情真感人，主要靠词。大凡听歌者第一遍都是先听曲调，曲调打动人，再听歌词，两三遍之后，则细细品味歌词。曲子不好，词再好也没人再听；反之，曲好词差，不能耐人寻味，则会曲存词亡。所以有人说“曲是歌的翅膀，词是歌的脊梁”。没有翅膀，歌就飞不起来，没有脊梁，歌就会轻飘飘，失去分量。一首优秀歌曲，必须词曲俱佳，方能成为经典，长传不衰。

那么，怎样辨别歌词的好坏呢？我以为大致可以概括为八个字：“听听就懂，回味无穷。”词靠听，最好一听即懂，至多再听、三听要明其意。但歌词又不能如白开水，淡而无味，需有诗情、诗意、诗味，让人回味无穷。试看：“我不知道你是谁，我却知道你为了谁”（《你是谁》），“这一张旧船票，不知能否登上你的客船”（《涛声依旧》），明是大白话，其实底蕴深厚，所指自明。

词同诗最相近，词原是诗的同类，所以人们常以诗论词。有人说：“好诗未必是好词，好词必是好诗。”此话其实对了前半，后半值得商榷。因为好词也未必都是好诗，词为谱曲，必须有音乐性，而且它的内涵也不仅止于诗意。比如，张黎的《篱笆、女人和狗》：“星星还是那个星星，月亮还是那个月亮”，“碾子是碾子缸是缸”，是好词但不能算好诗。

但是，诗与词的差别还是很大的。比如：诗重文学性，词讲音乐性；诗贵含蓄，词重明朗；诗供读，可以慢慢琢磨，百思方解，故诗可以是“谜”，让人不能全部看透，但仍有其趣（如李商隐之《无题》诗众说纷纭，至今尚

无共识)；而词需是透明的酒，最好是陈年佳酿，让人越品越淳。再比如：诗往往重在选字，有“诗眼”之说，所谓“一字妥帖，全篇生辉”（如王安石诗“春风又绿江南岸”之“绿”字）；词大多妙在用句，一首词中有一两句点睛之笔，或题目精髓，就可驾驭全局（如《绿叶对根的情谊》《寂寞让我如此美丽》）。

当然，词无定格，写的文雅曲折些，也未尝不可。张名河写阿炳：“太湖的水是你人生一杯壮行酒，二泉的月是你命中一曲不沉的舟”（《琴弦上的岁月》）就完全可以当诗读。像方文山的《东风破》，写得像古诗一样，奇丽幽深：“一壶飘泊，浪迹天涯难入喉，你走之后，酒暖回忆思念瘦。”总之，好歌词应当做到如乔羽所说：“寓深刻于浅显，寓隐约于明朗，寓曲折于直白，寓文于野，寓雅于俗。”

本人喜爱歌曲，尤其重视鉴赏歌词。十多年来，历览兼听，于千百首歌曲中，精选出部分优秀佳作，略作点评，今将其集成一册予以出版，期望与大众共享。本书分为两部分：上篇为歌词创作评论，着重从宏观视角，对大量词界佳作及诗词异同作一横向扫描，提出一些鉴别歌词优劣的方法和门径；下篇是对当代优秀歌曲中的优秀歌词主要从审美角度进行具体赏析。这些文章大多在中国音乐文学年会、歌词理论研讨会及《词刊》上发表过，产生过一定影响。读者不妨再找到这些歌曲重新回放，边听边赏，领略其味。持之以恒，想能步入赏歌门径，一辨优劣也。

许自强

2015年6月于北京花园村

目 录

上篇 歌词创作评论

春兰秋菊 各领其芳——词与诗的审美差异	3
熟中见巧 俗里透雅——歌词意象的选择和运用	16
词无定格 有“韵”则灵——歌词现状与前景探索	22
理解 宽容 引领——当代歌词的多元化趋向	34
传统与时尚同居——当代歌词的发展趋向	39
豪华落尽见真淳 看似寻常成却难 ——从乔羽歌词艺术风格谈当今歌词创作	48
异域乡旅情 词坛丹青手——评曾宪瑞的山水田园词	54
大漠胡杨——崇高美的礼赞——《邵永强歌词选》序	59
飞向旋律的时尚风采——评《2003 中国年度最佳歌词》	67
军号里吹出的柔美音符——《枚川作词歌曲集》序	74
入而能出 俗里透雅 ——张名河民族音乐剧《茉莉花》中的歌词特色	77
丰美多彩的感官盛宴——邝厚勤歌词的“通感”特色	82
豪放粗犷“东北人”的写真——《迟福铎歌词集》序	90
厚积薄发正当时——陈旭东歌词集《流淌心桥》序	95

下篇 歌词审美赏析

字字珠玑 不容更改——李叔同的《送别曲》赏析	107
深邃睿智的哲理洞察——乔羽的《说雍正》赏析	110
童心绽放的鲜丽花朵——虞雯琴的《春之舞》赏析	113
生与死的灵魂对话——秦庚云的《清明·复活》赏析	116
“莎士比亚式”博喻的艺术魅力——张黎的《苦乐年华》赏析	119

虚实相生 精妙整合——张名河的《琴弦上的岁月》赏析	122
喜听新翻杨柳枝——刘麟的《木兰从军》赏析	125
诗中有画 景中蕴情——余致迪的《湘西吊脚楼》赏析	128
闪耀美学光彩的佳作——佟文西的《山路十八弯》赏析	131
爱恨相续 断桥难断——钱建隆的《飞雪断桥》赏析	134
京腔京韵自多情——阎肃的《前门情思——大碗茶》赏析	136
大气磅礴 苍劲老辣——王健的《历史的天空》赏析	138
民歌魅力极致的解读——邵永强的《信天游》赏析	141
大气磅礴的时代颂歌——叶旭全、蒋开儒的《春天的故事》赏析	144
寻常之处显奇崛——曹勇的《我们是黄河泰山》赏析	147
情韵悠长的东方小夜曲——张加毅的《草原之夜》赏析	150
凄婉悲歌中的女性尊严——呢喃的《寂寞让我如此美丽》赏析	152
诗化的哲理 醒世的箴言	
——曾宪瑞的《当你步入老年的时候》赏析	155
呼应回响 珠联璧合——石祥的《望星空》赏析	158
奇思妙想 貌离神合——苏柳的《呼唤》赏析	161
情耶谊耶 词耶诗耶——于沙的《踏着落花归去》赏析	164
莘莘学子拳拳情——田汉的《毕业歌》赏析	167
古今相融 雅俗共赏——陈小奇的《涛声依旧》赏析	170
大而化之 点到即止——宋小明的《你是这样的人》赏析	173
童声中的真理——曲波的《中国娃》赏析	176
一千个人心中有一千棵“大树”	
——邹友开的《好大一棵树》赏析	179
人永远以回忆为生——陈旭东的《往事》赏析	182
历史沧桑的浪漫呼唤——罗大佑的《东方之珠》赏析	186
铁骨柔肠战旗红——王晓岭的《当兵的人》赏析	189
激越高亢 戏歌联姻——党永庵的《吼秦腔》赏析	192
当代人心理的绝妙揣摩——车行的《常回家看看》赏析	195
盛世新风 歌苑奇葩——陈特明的《把城里的哥哥娶回家》赏析	198
视角相异 褒贬两说——庄奴的《甜蜜蜜》赏析	202
值得弘扬的一首父爱颂歌——老虫的《父亲》赏析	205
蒙太奇式的虚化创新——方文山的《菊花台》赏析	207

上篇

歌词创作评论

春兰秋菊 各领其芳

——词与诗的审美差异

人们常说：“好诗未必是好词，好词一定是好诗。”此论上句无可争议，下句却失之片面。应当承认，好词中有不少兼是好诗，但绝非全部。事实上，许多优秀歌词若以诗的标准去衡量，未必同样合适，因为词“别是一家”。词与诗存在着许多审美差异，各有各的衡量标准。

诗与词是近亲，在早期甚至是一家。从广义的诗来说，词可以包括于其内，二者确有许多共同性，如都注重于抒情性、精练性、音乐性等，故而艾青说：“所有文学样式，和诗最容易混淆的是歌。”但它们毕竟不是一家，诗属于纯文学，而词是文学之母同音乐之父相恋的产儿。打个比方，诗与词是同母异父的姐妹。在诗的家族中，有一部分为可歌的诗；在词的家族中，也有一部分像诗的词。当然，诗与词这两大类的界限并不分明。凡词，或多或少总会有些诗意；凡诗，也没有绝对不能谱曲之说（当代“朦胧诗”还有被谱曲的）。诗变词、词兼诗的现象并不少见，呈现为你中有我，我中有你，离中有合，合中有离，有分有合，若即若离的错杂交织状态。总的趋势是：越到后来，随着音乐性和文学性对立的强化，诗词分离的倾向也日益明显了。

一、诗词分离后审美差异产生的主要原因

（一）文体归属不同

诗是独立的文体，高居于纯文学宝塔的尖端，它几乎集中了文学的一切特性，囊括了文学的全部表现技巧，从一定意义上说，诗是文学的核心，文学性是它最鲜明的审美标志。诗歌之谓，歌附属于诗，音乐性只是诗的一种素质，多一点少一点甚至没有它（如现代派某些诗），诗仍可以保持其本体特色。

词则兼跨文学与音乐两大类，它除了具备文学性外，还需受制于音乐性。音乐性与文学性虽有相辅相成之处，但又时有抵牾冲突。李清照针对苏轼以

诗为词的倾向早就提出过“词别是一家”的创见，她对词的艺术特征提出了高雅、浑成、协乐、典重等，其中尤以音律为重，指出：“盖诗文分平仄，而歌词分五音，又分五声，又分六律，又分清浊轻重。”这就是说，诗意不能完全代替乐感。西方人对诗与乐的矛盾说得更明确，黑格尔说：“在音乐与诗的结合体之中，任何一方占优势都对另一方不利。所以，歌词如果成为具有完全独立价值的诗作品，它所期待于音乐的就只能是一般微末的支援……反之，如果音乐保持一种自有特性的独立地位，歌词在诗的创作上也就只能是肤浅的，只能限于表面一般性的情感和观念。”因此，歌词“如果从精细的诗的创作方面看来，总是单薄的，多少是平庸的；如果要让音乐家自由发挥作用，诗人就不应让人把自己作为诗人来赞赏。”美国符号主义美学家苏珊·朗格甚至说：“一首真正有魅力的诗却总是与所有的音乐相抵触。一首具有完整形式的诗，一部充分展开的、完美的作品，不能立即拿来来进行音乐创作。它不愿放弃自己的文学形式。”所以他认为：“一首二流诗歌，由于音乐更容易吸引它的歌词、形象和节奏，因此能更好地达到这个目的。”她举例道：“缪勒的诗缺乏文学味道，但却是好的歌词。”这些说法虽然偏激、武断，但不能用纯文学的眼光去衡量歌词是确凿无疑的。

（二）审美效应不同

诗以语言形象诉诸人的视觉，读者可以多次反复阅读，逐步理解、深化，最终领悟诗的内涵。词则是通过乐曲演唱的方式，诉诸人的听觉，听者靠一次性地、在短暂瞬间直觉地去接受、迅捷地顿悟词的含义。黑格尔说：“音乐的艺术作品打动我们的方式和其他艺术作品的方式不同。声音不像建筑、雕刻和绘画那样独立地具有一种持久的客观存在，而是在迅速流传中随生随灭，音乐的艺术作品由于仅是暂时的存在而需要不断地重复的再造（复演）。”当然，一支歌也可以多次反复地听，加深理解，但第一次听的效果极其重要，初听不懂，听者往往会失去兴趣。因此，词的语言结构和寓意的浅深都需考虑到听觉接受的可能性。

再者，诗的读者一般文化素质较高，具有相当的艺术修养，读诗的意图主要是为了获取情感的共鸣，理性的启示，所以往往全神贯注，用心思索。而词的听众文化层次有高有低，听歌的目的多出于娱乐、消遣，为的是感官的愉悦，多注重于曲调的悦耳悠扬，不大注重歌词内涵的深义。因此，有时

曲佳词差的作品仍可流传一时，而相反的现象绝无所见。

（三）文本成型不同

诗的文本成型比较单纯，属于自律型，基本是一次性定型，即一旦诗人写完发表，就如同成型的商品送上商店柜台一样，立即可以同读者见面。故诗的构思、创作，完全取决于诗人自身，甚至可以在一种全封闭的心灵府第中进行，不受外界的干扰，也无须顾及外界的其他因素，“笼天地于形内，挫万物于笔端”。诗人尽可随意抒写“自我”的各种情思，采用所有喜爱的形式和技巧。

词的创作则属于他律型，远没有诗那样自在潇洒。歌词文本并不直接面对听众，它必须经过作曲家谱曲（二度创造），又经歌唱家演唱（三度创造），词要为他们再创造打好基础，既要能够激发作曲家的灵感火花，又要能够为歌唱家提供情感动力和表演余地。因此，词作者不能无所顾忌地去自由选择形式和技巧。倘说格律诗人是带着有形的镣铐“舞蹈”，那么词作者是带着无形的音乐和表演的双重枷锁起舞。

二、词与诗审美差异的主要表现

（一）诗重个性、词偏共性——主体意识有强弱、浓淡之分

诗与词都以抒情为重，都离不开作者的“自我”。但诗、词中的“自我”有很大不同。诗人以自身的眼光审视周围一切，唱出的是完全属于自己的声音；词人则以某类人的立场观察世界，主要是充当群体的代言人。从创作的审美视角看，诗人注重于个体的敏锐性、创造性，其创作的基点是自身的生命体验，是一种发自内心的原发性情感，外界的一切客观事物都是诗人生命体验的对象和产物，因而往往以不同于凡人的眼光去观察、发现，他的艺术触角习惯于伸向一切新异奇特的领域，捕捉生活中闪光的瞬间，“所揭示的是没有任何人觉察的事物之关系”，忌重复、从俗、从熟，忌“披着天才抛弃的衣裳”。

词人则不然，一支歌绝不是为词人自己所写，也不能仅为少数几个人去唱、去听。歌曲是一种最大众化的艺术，歌词通常是为一群人或一类人代言，词作家多半扮演着社会中的某一特定角色，角色意识占据着主导地位。词作家总要以一定的社会道德标准，以某一群体的思想意识为己任，外在的角色

意识时时规范着内在的生命体验。这一点歌词同戏曲中的唱词相通，都有代人立言之意。清代黄幡绰说：“凡男女角色，既妆何等人，即当时人自居，喜怒哀乐，离合悲欢，皆须出于己衷，则能使看者触目动情，始为现象说法。”词家必须设身处地去为他所代言的这个群体着想，爱其所爱，憎其所憎，唱出这个群体的共同心声。这“群体”可大可小。大者，可以囊括全国乃至全人类（如郭风的《让世界充满爱》）；中者，代表社会上某一职业、地位的人群（如刘钦明的《筑路工人青春美》）；小者，仅代表某一类特殊境遇、心态者（如流浪者、失恋者）。词家自身的声音往往融合在群体的宏声中，有时会隐没、消失甚至根本就无插入的余地。苏珊·朗格认为，合唱应当保证它的“非个人性和客观性”，而不是“自我表现的机会”。其实，“非个人性”远不止于合唱。每一首歌（包括完全描写个人情感的情歌）都应当适合让许许多多人去唱。故而，那些纯粹个人化的题材（如诗中常见的《致××××》一类）可以入诗，却难入词，即使入词也难以让众人传唱。别林斯基曾说：“对于只发挥自己个人哀愁的人，我们可以借用莱豪托夫的话来说‘你痛苦不痛苦，于我们有什么关系’。”这番话虽针对诗人，而对词人尤为恳切。拿悼念亲人的悼亡诗来说，古今中外，数不胜数，但能作为歌词广泛传唱的常常是千千万万人共同悼念的英雄（如周恩来总理）。

当然，这绝不意味着词只有共性，泯灭个性，词作者只是某种纯粹“时代精神的传声筒”，只是消极被动的“代言人”。恰恰相反，任何艺术创作丧失个性便失去生命，必然沦入公式化、概念化。词自然也不例外。既然这群体的声音是通过词家的歌喉发出，就必然要体现出词家的个性和风格。词家也必须有自己的切身体验和真情实感，只是要把它们同群体意识融合为一。词家的职责如同指挥，是为群体的合唱定调，并确定一切表演方式，也就是选择最恰当巧妙的表现形式。

歌德在论及艺术的典型创造时曾说：“诗人究竟是为一般而找特殊，还是在特殊中显出一般，这中间有一个很大的分别。由第一种程序产生出寓意诗，其中特殊只作为一个例证或典范才有价值。但是，第二种程序才特别适宜于诗的本质，它表现出一种特殊，并不想到或指明到一般。谁若是生动地把握住这特殊，谁就会同时获得一般，而当时却意识不到，或只是在事后才意识到。”庞德也说：“在诗里，是理智受到了某种东西的感动。在散文里，是理智找到了它要观察的对象。”看来，在这里，词更接近于“散文”。倘说诗人

用的是“以特殊显示一般”，那么词人在一定程度上可说是“为一般而找特殊”，即为了表现某类人的某种共同心态，而去寻找一个新颖独到的、富于“特殊性”的方式。内容有共性，形式须个性。例如，赞美煤矿工人，就必须反映出煤矿工人某些共同的美德，词作家的才华是以其独特的审美视角，采用最具“个性化”的形式去表现出来。试看张藜的《都说他黑》：

都说他黑，都说他黑，黑得像块煤，这我不怪罪，我也没理会，
我看他很美，就算他黑，就算他黑，黑得像块煤，煤却能燃烧，烧
红我的心，我的心陶醉。

作者针对社会上一些世俗心态，先抑后扬，化卑为尊，由贬转褒，看起来就比泛泛的赞美更能动人。

一般说，词人的主体意识和个性表现在描写一些宽泛性题材时（多属“小我”之情）施展空间就较广阔。例如，写离情相思，几乎就同诗一样自由。且读黄淑子的《黑眼睛红豆》：

像一点没流出的泪，像一滴咽不下的酒，我是一颗情种，我是
黑眼睛红豆。不要说分离太苦太苦，快握住我，握住这千古离愁。
我是一颗情种，为相思死也红透！

女词人那纤细缥缈的情思，惊艳绝伦的构想，充溢着浓郁的诗意。再如晨枫的《彩云归》、倪维德的《月光下的凤尾竹》等，同诗完全可以相媲美。

有趣的是，作者的主体意识就实质强弱而言，词不如诗；但在表现形式上却正好相反：词浓诗淡。诗人常可隐退于景物之后，境界之外，创造所谓“无我之境”；词人却必须同作品主人公一起登场，公开亮相，成为“有我之境”。晓光的《那就是我》，每一节的前半部都是写故乡的小河、水磨、炊烟、牛车、渔火、海螺等，散发着馥郁温馨的寻常小景，把人引入宁静优美的诗的境界，同莱蒙托夫的名诗《祖国》十分相似。但作为词，仅此静止式写景是不够的，故其每段后面用“呵，妈妈，如果有一朵浪花向你微笑，那就是我，那就是我”。把客体同主体紧紧交融，主人公形象直接显现，主体意识的表现顿觉鲜明，使人倍感亲切。这种错综复杂的关系，要求词人必须把握好主体意识的闸门，掌握好“自我”表现的尺度，随机应变，适可而止。这是词较诗难写的又一原因。

（二）诗重含蓄，词贵明朗——意蕴内涵有深浅隐显之别

诗讲究含蓄美，“诗贵曲”。诗美的奥秘主要在于激发起人的想象机制，

留给人充裕的联想空间，即接受美学中所谓的“召唤结构”。其形象体系和意义结构中必须存有足够的“未定点”“空白点”，可以召唤读者去填补，去进行再创造，从而得到余韵不尽的美感享受。故诗擅长于揭示出人心灵深处微妙之情思，传达那些“只可意会，难于言传”的隐情，诗的意蕴讲究多义性、模糊性、不确定性，追求“言外之义”“义生文外”。谢榛说：“凡作诗不宜逼真，如朝行远望，青山佳色，隐然可爱，其烟霞变幻，难于名状……妙在含糊，方见作手。”叶燮说：“其寄托在可言不可言之间，其指归在可解不可解之会。”从审美效应看，诗的这种模糊美、朦胧美，最能刺激读者的好奇心和想象力。庄子说：“天下之妙，莫妙于无。”康德说：“知性在模糊不清的情况下起作用最大……模糊概念要比明晰概念更富有表现力。”法国象征主义鼻祖波德莱尔说：“美是这样一种东西，带有热忱，也带有愁思，它有一点模糊不清，能引起人的揣摩、猜想。”马拉美说得更明确：“谜应当永远是个谜。”“指出对象无异于把诗的乐趣四去其三。诗写出来原就是叫人一点一点地去猜想，这就是暗示，即梦幻。”这些说法固然片面而绝对，但读诗的乐趣确在于由暗示生发出联想，依据读者不同的经历体验品尝出各种人生况味，“言有尽而意无穷”。诗家喜爱的李商隐的《无题》诗，魅力就在于此。

词受欣赏对象的文化层次和听觉理解的局限，其题旨含义必须明朗、确定、集中，有鲜明的针对性，且大多表现可以公开言传的“显情”（要让人唱得出口），绝不能像谜一样，让人“糊里又糊涂”。倘说诗善写“醉中语”，词则当写“醒中语”。故诗重意境，讲求整体境界的浑一、透彻，诗的底蕴往往溶解于全诗的意境之中，含蓄隐深，最忌直白道出。而词重意象，充分利用意象的个别性、具体性、喻义性，在词中灵活插入，并同主人公的直抒胸臆兼用并举，起到明确点题的作用。温庭钧的《忆江南》：“梳洗罢，独倚望江楼，过尽千帆皆不是，斜晖脉脉水悠悠，肠断白蘋洲。”朱光潜认为最后五个字应当删去，“意味更觉无穷”。这从诗的标准来衡量是对的，但从词的要求来看，最后五字的点题可使词意更明确清晰。这种用法在现代歌词中极为常见，许多歌词的题目或中心句就起着说明题旨的作用。

当然，词义的明朗、确定同含蓄、多义并不截然冲突，含蓄有程度区分，多义也有主次之别。例如，石祥的歌词著名的姐妹篇，既可像《十五的月亮》中“军功章啊，有我的一半，也有你的一半”那样妇孺皆懂；也可像《望星空》中“即使你化作流星毅然离去，你也永远闪耀在我的心中”那样委婉有

致，富于情韵。优秀词作应具有诗耐人品味的长处，也应包含一定的多义性、不确定性。只是它应有主次和深浅之别，其多义需建立在一种主要寓意的基础上，伸缩的范围也要有一定限度。例如，王健的《绿叶对根的情义》主要说的是游子对祖国或家乡的情意，但也可以理解为对抚育关心自己成长的亲人、师长、友人乃至母校、故土的眷恋，这就是寓意的主次之别。再如，金波的《寻找失去的风筝》，这“失去的风筝”可以解作消失了的美好事物，带有虚幻缥缈的意味，也可更宽泛地联想到曾经有过的美好理想、心愿，往事的经历回忆，或者阔别的挚友、亲人……这就是底蕴的深浅之别。类似的还有像王玉民的《雾啊，你飘向何处》等。总之，“诗无达诂”的欣赏原则在词中也能有所体现。一首好词，总要使不同层次的听者都能得到自己理解的答案。正如庞德所说：“恰当完美的象征”应当“不使象征强加于人，对于不理解象征意义的读者来说，也不失却诗意。”

（三）审美距离有远近、虚实之分

西方有一种审美距离说，认为人们在审美时应当同审美对象保持一种适当的“心理距离”，即不能以实用的功利目的同对象过分切近，也不能绝对的冷眼旁观。距离太近，使人以假为真，把审美混同实用；距离太远，又会漠不关心。而应采用一种不即不离的态度，保持不远不近的距离，才能取得最佳的审美效果。诗、词欣赏也不例外，无论是同生活现实，同审美对象，诗、词都应保持一种恰当的距离，既不能完全仿照生活，写成“大实话”；也不能过分离奇，写成“新神话”。不过，诗与词二者相较仍有差别，无论从生活距离，还是心理距离来看，都是诗大于词。

诗是飘游于苍穹的彩云，是超逸于尘世的仙子，在理想与现实的天平上，诗更偏重于理想。席勒曾说：“诗人或者是自然，或者寻求自然。前者使他成为素朴的诗人，后者使他成为感伤的诗人。”席勒此说，曾衍化出创作方法中遵循自然的现实主义和执著理想的浪漫主义两大类。但就总体而言，诗人大多偏于浪漫型、理想型，这同诗人的气质、品性有关，更同诗的特征密不可分。诗原不适于描绘真实的客观世界，诗人想象的双翅倘被现实生活的绳索所捆绑，他就无法翱翔于诗意的天空，故一般说诗宜虚不宜实，“贵远不贵近”。在空灵虚幻的理想世界，诗人可以大有作为，“天马行空，无所羁勒。”屈原在九天宫阙寻找知音，普希金在浩渺大海倾听回声，他们都同实际生活

保持较大的距离。

词是扎根于民众土壤的大树，是逡巡于人群的哲人，词紧贴现实。词绝不仅为词人自身情感的宣泄，更为广大民众的心灵呐喊，它必须抒写广大歌者听者共同感兴趣的话题，必须同现实生活紧紧拥抱，引起大众的深心共鸣。人民大众最讲实际，首先关心的是日常生活中的衣食住行，喜怒哀乐，同自己切身相关的人之常情。石顺义的《老百姓》歌词说得好：“老百姓很实在，最关心的是油盐酱醋柴。老百姓很直率，想说什么就倒出来……”故像思乡、思亲、爱情、友谊、人际交往自然成为词中常见不衰的主题。英国湖畔诗人华兹华斯主张，歌谣“从平凡的生活中选取微不足道的事件和场景，描写纯朴的普通人”。乔羽把词比作“寻常人家一日不可缺的家常饭、粗布衣，或者是虽不宽敞却也温馨的小小院落”。他们的话正说明词贴近生活的世俗性、可爱性。所以，与诗相比，词同生活的距离大大缩小。这不但反映在题材的抉择上，也表现于意象、语言的运用上。倘说诗的意象追求新奇、超远，词的意象就不避凡俗，它求的是俗中透雅、熟里生新。诗人写黄河时高入云端：“黄河之水天上来”，“黄河远上白云间”；词人写黄河就脚踏实地：“黄河源头在哪里？在牧马汉子的酒壶里，在擀毡姑娘的歌喉里。”诗人把爱说成“看不见火焰的烈火”，喜欢写梦幻、遐想、冥想；而词人把爱比作“星期天的早晨”，把情人比作“飞进窗口的蝴蝶”。

应当指出，平凡的日常生活最不好写，因为人们早已习以为常、司空见惯，很难激发人们的兴奋点。林抒曾说：“专意为家常之言，而又专写下等社会家常之事，用意着笔尤为难。”因此，词家必须具有平中出奇、化俗为雅才能。要把握好独特的艺术视角，摄取人人心中有、人人笔下无的景状。例如，写失恋，《今夜寂寞让我如此美丽》就颇有新意。它把一个失恋女子寂寞、孤独、伤心又自我慰藉、顾影自怜的微妙复杂心态刻画得楚楚动人，这比“爱情鸟”之类高出一筹。

从审美的心理距离来看，词同样小于诗。西方把审美欣赏分为旁观者和分享者两种。旁观者比较冷静、客观，物我分离，审美距离较大；分享者往往设身处地，物我合一，审美距离较小。一般来说，这两种审美态度常常交织并现，它要随艺术品动人的程度，欣赏主体的心理素质等而倾斜，但同艺术本身也有关联。尼采把艺术分为两种：“一种是达奥尼司式（Dionysian 酒神的），专在自己的活动中领略世界的美，例如音乐、跳舞；一种是亚波罗式