

G E C I C H U A N G Z U O M E I X U E

许自强 著

歌词创作美学



首都师范大学出版社

J614.91

X79

许自强 著

歌词创作

美

首都师范大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

歌词创作美学/许自强著. —北京: 首都师范大学出版社,
2000.5

ISBN-7-81064-087-9

I. 歌… II. 许… III. 歌词-创作方法 IV. J614.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (1999) 第 29270 号

7 3 01-155-580-9

GECI CHUANGZUO MEIXUE

歌词创作美学

首都师范大学出版社

(北京西三环北路 105 号 邮政编码 100037)

北京首师大印刷厂印刷 全国新华书店经销

2000 年 5 月第 1 版 2000 年 5 月第 1 次印刷

开本 850×1168 1/32 印张 13.625

字数 343 千 印数 0,001~3,000 册

定价 27.00 元

至為積習所蔽

不為時尚所惑

題贈許自強教授



為何

龍年

許自強

《歌词创作美学》序言

高桐

我们感到欣喜。

我们的歌词艺术终于进入了专家学者
的视野，首都师范大学教授许自強
先生穷数年之力，兀为其福，写出了这样一
部颇具规模的专著。

写这样一本书难度很大，首先是无先
例可循。就我的阅读范围所及，对歌词艺
术进行美学的审视，条分缕析，权衡得失，
作出评语的学术著作，可以说还没有出现过。
零星的、随感式的议论倒是有一些，这种文

字大多出于歌词作者之手，写自己的心得体会，精采之处也可供理论工作者参攷，但毕竟不是具有高度认识价值的学者之作。歌词呼唤理论，歌词亟须理性光芒的照射，而谁要有意从事这个方面的工作，面临的却是一片空白，必须白手起家，一切从头做起。正像一个耕作者，面对着一片生荒地，当你举起锄头时不仅需要勇气，而且需要准备付出加倍的力气。

另一个难点是歌词本身形成的。

歌词是诗，又不是诗。诗供阅读、吟味，歌供演唱，人凭听觉感受它的力量。

因此歌词不是纸上之物，它必须与音乐结合变成声音，才能完成自己的使命。只从字面上看起来好看还不能算数，必须让人听起来好听才能算得上成功。这应该是对歌词艺术进行美学审视的出发点。上乘的歌词当然具有上乘的文学价值，所以我们把歌词称为音乐文学，以区别于诗，区别于一般文学形式。在我们的理论遗产中诗论、文论可谓多矣，在议论歌词的时候这些丰厚的美学遗产我们必须借鉴，但歌词别有天地，我们必须“别”字做出新的文章。~~即~~
~~新在哪里？“别”~~
新在哪里？“别”在何处？过去我在思致这个问题的时候，曾

经写过一篇文章，现在我想引用其中的一段，讲讲我的看法：

“音乐这种诉诸听觉的时间艺术严格地制约着它的歌词，使歌词这种文学体裁区别于其他文学体裁……因此它必须寓深刻于浅显，寓隐晦于明朗，寓曲折于直白，寓文于野，寓雅于俗。……这是限制，也是自由。这是无可奈何，也是英雄大可用武之处。歌词家正是在这种制约中创造了自身独具的美。事物竟然这般有趣，当一个歌词作者降伏于这种制约，自觉而又完善地运用了这种制约的时候，他对世界的独特观察，他的审美意识，他对生活形象的捕捉与铸造，以及他对律动

与节奏的感觉，反转过来又给音乐带来了新的创作契机，使作曲家更有兴会地展开翅膀，飞向新的天地。”

新就是创见。“别”就是个别，也就是哲学家所说的“这一个”。对歌词这一个具体事物进行具体分析，从而获得创见，这就是歌词美学的任务。

许自强教授的这部专著，数易其稿，现已成书，几次的稿子我都读过，有些篇章还反复地读过，在上述两个难点上都下了功夫。作为一个歌词理论的垦荒者，他举起锄头时的勇气是应该得歌词界的赞美的。

任何一部学术论著，我认为都应该视为

一家之言，不应该视为公论、定论。对这部
论著，我当然也作如是观。如果由于
此书的问世而引来更多的专家学者关
注我们的歌词艺术，那就同门的
大欢喜了。

二〇〇〇年二月二十八日

《歌词创作美学》简介

《歌词创作美学》是运用美学的原理来审视歌词的审美特征和创作规律。歌词原是音乐与文学的有机融合，本书主要从音乐和文学两方面来阐述歌词的情志美、意象美、意境美、理趣美、语言美及风格美等。在编写过程中，参阅了古今中外大量音乐、文学和美学的论著，并从全国上百家词人的优秀作品中选取带有典型性的例证，努力使理论同实践相结合。本书宗旨主要是为提高歌词的创作水平，故在创作方法、原则方面予以更多关注。当然，创作同鉴赏是密不可分的，歌词同诗也亲如一家，故本书也涉及到许多诗学和鉴赏领域，对于广大歌曲和诗歌爱好者提高欣赏能力也有所裨益。

第一章 歌词在艺术中的审美定位

歌词是一种音乐文学，它是音乐之父亲文学之母（确切说是诗歌女神）相恋的产儿。在高雅的艺术宝塔中，诗和音乐无疑是高居塔顶的两颗最璀璨的明珠，这两位艺术之神都是天才的骄子，美的化身，人类灵魂的象征。它们虽分属不同的艺术门类，却有着惊人的相似，比如都钟情于人的心灵奥秘，以抒情为本职：

“音乐是心灵的语言”。（瓦格纳）

“感情是诗情天性的最主要的动力之一”。（别林斯基）

比如都似影少形，带有一定的抽象性：

“适宜于音乐表现的只有完全无对象的（无形的）内心生活，即单纯的抽象的主体性”。（黑格尔）

“诗可以界说为想像的艺术”。
（雪莱）

比如，都朦胧飘忽，有某种不确定性：

“音乐是万花筒，可理解不可翻译”。（汉斯力克）

“诗应当是个谜”。（马拉美）

此外，音乐和诗都讲究音韵美、节奏美、形式美……音乐和诗的这些共同性，使它们都赋有深奥、内向、华丽、典雅等艺术素质，成为艺术中“阳春白雪”的代表。同时，也使它们变得飘渺空灵，仿佛蒙上一层薄雾柔纱，成为翱翔于云端的天仙，显得高不可攀。致使高雅诗和纯音乐的欣赏者，往往“曲高和寡”，诚如黑格尔所说，“声音的余韵只在灵魂最深处荡漾”。^①

然而，高贵的乐神和傲慢的诗神偏偏生下一个平凡世俗的后代——歌词，它既不太像父，也不太像母，所以，父母双方都对它不甚钟爱。在父系音乐家族中，历来把大型的交响乐、器乐曲奉为神经典典；歌剧虽一度显赫，但着目点并不在歌词，至于小小的歌曲，只视作余兴小品，音乐理论中很少有人涉及歌词。在母系文学家族中，在我国遥远的古代，诗词合一的年月，歌词曾借助于“歌诗”的名义，辉煌过一阵。但自从元明以来，歌词同诗的分界日趋扩大，文学家族似乎也渐渐把它冷漠、遗忘了，连“本是同根生”的诗坛也亮出了一副冷面孔，轻视它。这种倾向至现代更加明显，歌词简直成了音乐与文学夹缝中的受气儿，这是何等的不公，何等的偏见呵！

其实，无论就歌词创作的难度，歌词独有的艺术魅力，歌词受到广大群众喜爱的程度，以及歌词在人们生活中所发挥的审美效应来看，都无愧于其他一切兄弟艺术。歌词一方面继承了父母双方优美的遗传基因，成为人类灵魂的代言人，另一方面又摒弃

^① 黑格尔：《美学》，第3卷，上册，333页，商务印书馆，1979。

了父母双方藐视民众的贵族姿态，融入于千千万万平民百姓之中。歌词是诗的启蒙，乐的向导，是通向高雅艺术塔顶的阶梯，是打开严肃艺术殿堂的钥匙，歌词无论在音乐中，还是在文学中，都作出过重大的贡献，我们理应摘去艺坛上的有色眼镜，重新端详这位艺术仙子的本来面目。

第一节 歌词在音乐中的位置

音乐和诗有最密切的联系。
在音乐与诗的结合体中，任何一方
占优势都对另一方不利。

——黑格尔

奥地利音乐史家安布罗斯曾对音乐的特征说过这样一段话：

音乐——这是相反意义上的安泰。当它一旦触到大地，触到大地上的五光十色的感性现象，它就变得软弱无力，但当它更高地升入到一个不受任何外在现象的拘束的普遍的精神生活中去以后，它就变得坚强了。^①

安泰的比喻形象地指出了纯音乐超尘脱俗的本性，其实，也是音乐的一种缺憾。因为真正的艺术应当是能上能下、雅俗共赏的，是理想同现实的完美结晶。正如雨果所指出“诗人可以有翅膀飞上天空，可是他也要有一双脚留在地上。”^② 我们不否认艺术应当具备清纯高雅的素质，倘若它还能俯视大地，拥抱民众，岂不

① 克列姆辽夫（吴启元等译）：《音乐美学问题概论》，270页。

② 雨果：《九三年》，11页，人民文学出版社，1957。

两全其美!就这一点说,音乐同歌词的结合可谓珠联璧合,天赐良缘。倘说音乐是飘浮于苍穹的云霓,那么歌词则使它化为春雨洒落人间。歌词是对音乐本性的冲击,歌词修正了音乐的审美特征,使音乐从理想回到现实,从天堂回到人寰。

一、歌词使音乐由抽象的表现转化为具象的描绘

音乐最具抽象性,它的含义是空灵的、精神性的,它不宜描摹现实中的景物形象,也很难具体模仿生活细节。法国的音乐理论家沙班农认为,“音乐比任何艺术都缺少模仿。音乐讨人喜欢的不是借助模仿,而是借助音乐所引起的感觉,音乐的画面永远是不完全的。”^①波兰当代著名音乐理论家丽莎也说:“在音乐中反映现实的具体性和直接性,比起在美术、文学、戏剧中要弱。”“音乐中表现的是作曲家对现实中现实的反应,而很少(虽然也是可能的)是现象或现象综合体的自身。”^②这就是说,音乐是属于一种表现艺术,而不是再现艺术。

当然在音乐中也可能有一定的再现生活的因素。比如对大自然风雨雷电、流水鸟鸣或人间的钟鸣铃响、马蹄号角等声音做出某种模仿,但这种模仿也已融进了作曲家的情感,对原始的音响进行了艺术改造,成为主体与客体的统一。例如贝多芬的《田园交响曲》,有许多描写自然美景的旋律,模仿出小溪流水,林间鸟鸣等,但作者仍然强调,“表现多于描写”,他说:“田园交响曲不是绘画,而是表达乡间的乐趣在人心里所引起的感受,因而是描写对农村生活的一些感觉。”^③音乐在直接反映客观的社会生活,表述具体的景物环境方面是无力的,它只能通过音乐语言

① 《西方哲学家、文学家、音乐家论音乐》续。

② 丽莎:《论音乐的特殊性》,见《艺术特征论》,297页、300页,文化艺术出版社,1984。

③ 《贝多芬札记》,见《音乐论丛》第4辑。

表现作曲家在特定环境下的心境，激发听者的审美想像。正如卢梭所说：“音乐家的艺术绝不在于对象的直接模仿，而在于能够使人们的心灵接近于（被描述的）对象存在本身所造成的意境。”^① 正因此，那些纯粹模仿性的音乐，很少进入上乘佳作的行列。

音乐形象是一种听觉形象，同视觉形象相比总不够清晰、稳定而具体。人的美感的获取最主要是视、听二官，而在视听二器官中，视觉又比听觉更加重要。这是因为视觉可以涵盖的面最广，无所不容，又能产生出具体清晰的图像，最具有直观性和稳定感。听觉形象只有转化为视觉形象，才能使美感明晰、深化。正如李斯特所说：“视觉这个永远在积极活动的感官，能把音响中产生的形象加以巩固和保持，随着音乐的进展，使它的轮廓变得愈来愈明确。”^② 闻一多认为：“我们中国人鉴赏文艺的时候，至少有一半印象是要靠眼睛来传达的。”^③ 俗话说“耳听为虚，眼见为实”，用在音乐欣赏上，也很适合。音乐欣赏的一个重要环节，就是促使听者通过想像把听觉中的音乐形象转化为心灵中的视觉形象。

然而，这种由听觉形象转化为视觉形象的想像能力并非人人都具备的。它要受对象自身的先天秉赋、艺术素质和音乐欣赏能力等主体条件的制约，每个人想像得到的结果也大不相同。马克思说：“对于没有音乐耳朵的人，一切音乐都无意义。”^④ 音乐愈是高雅，愈难欣赏，这使高级音乐的知音始终局限于有限的范围。巴尔扎克说：“听了一部三重奏或是一首抒情曲，一百个人

① 卢梭：《1753年致达兰贝尔的信》，见《艺术特征论》，214页，文化艺术出版社，1984。

② 《艺术特征论》，263页，春风文艺出版社，1984。

③ 闻一多：《诗的格律》见《闻一多全集》，（三）。

④ 马克思：《1844年经济学——哲学手稿》，见《马克思恩格斯论艺术》（一），204页，人民文学出版社，1960。

中难得能找到三四个知音者，真正为音乐所陶醉。”^① 这种状况今天依然存在。歌曲与纯音乐则不同，歌词属语言形象，它本身虽也带有间接性，但语言形象毕竟有了具体明确的指向，比起虚幻的音乐形象要实在得多。而且，一般来说，接受语言形象的条件比理解音乐形象也要容易得多，只需具备一定的文化水平即可。例如我国古典名曲《春江花月夜》，原有《江楼钟鼓》、《月上东山》等十段标题，但一般人听起来仍不了然，倘若读读王健填上的歌词：

江楼上独凭栏/听钟鼓声传/袅袅娜娜散入那落霞斑斓/
一江春水缓缓流/四野悄无人/唯有淡淡袭来薄雾轻烟/看/月上东山/天宇云开雾散/光辉煌山川/千点万点洒在江面……

歌词扮演着乐曲解说的角色，它对于普及高雅音乐，提高民众的音乐欣赏能力，无疑是有帮助的。

二、歌词使音乐由表现情绪的概略性转化为情感的指向性

音乐最擅于揭示人的心灵世界，有人把它称之为“诗的心理”，就其表达人的情思的快捷、直接而辨析细微而言，任何艺术都无法企及。音乐可以像激光一样深入到人类灵魂深处，寻幽索隐，把人类各种复杂难言的心绪，全都映示出来。黑格尔认为“灵魂中一切深浅程度不同的欢乐、喜悦、谐趣、轻浮任性和兴高采烈，一切深浅程度不同的焦躁、烦恼、忧愁、哀伤、痛苦和怅惘等等，乃至敬畏崇拜和爱之类情绪都属于音乐表现所特有的领域。”^② 音乐尤其适于表现那些朦胧幽幻的潜意识、梦境，“飘

^① 巴尔扎克：《论艺术家》，见《古典文艺理论译丛》，第10册，93页，人民文学出版社，1965。

^② 黑格尔：《美学》，第3卷，上册，345页，商务印书馆，1979。