

歌词艺术 十二讲

GECI YISHU
SHI'ERJIANG

傅雅导读丛书



陆正兰 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

歌词艺术 十二讲

GECI YISHU
SHI'ERJIANG

陆正兰 著



博雅导读
丛书



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

歌词艺术十二讲/陆正兰著. —北京: 北京大学出版社, 2015. 10
(博雅导读丛书)

ISBN 978-7-301-26327-3

I. ①歌… II. ①陆… III. ①歌词—文学欣赏—高等学校—教材
IV. ①H106.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 225377 号

书 名	歌词艺术十二讲
著作责任者	陆正兰 著
责任编辑	张雅秋
标准书号	ISBN 978-7-301-26327-3
出版发行	北京大学出版社
地 址	北京市海淀区成府路 205 号 100871
网 址	http://www.pup.cn 新浪微博: @北京大学出版社
电子信箱	pkuwsz@126.com
电 话	邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62745307
印 刷 者	北京中科印刷有限公司
经 销 者	新华书店
	965 毫米 × 1300 毫米 16 开本 13.5 印张 160 千字
	2015 年 10 月第 1 版 2015 年 10 月第 1 次印刷
定 价	32.00 元

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有, 侵权必究

举报电话: 010-62752024 电子信箱: fd@pup.pku.edu.cn

图书如有印装质量问题, 请与出版部联系, 电话: 010-62756370

目 录

导 言 歌词艺术新思维	1
一 歌词是一门复合艺术	1
二 歌词具有多功能性	1
三 歌词依赖媒介传播	2
四 歌词包含交流动力	2
第一讲 歌词语言张力	4
一 歌词贵浅	4
二 歌题与词眼	6
三 双关与复义	9
四 曲喻	13
第二讲 歌词立象衍情	20
一 “意象”与“情象”	20
二 缘情重构	21
三 熟而不俗	22
四 新而不奇崛	24
第三讲 歌词的曲式	28
一 曲式	28
二 外部曲式	29
三 内部曲式	31

四 演唱形式与曲式	37
第四讲 歌词的节奏与韵律	42
一 歌词句式	42
二 押韵原则	43
三 转韵与转调	45
四 韵的创新	47
第五讲 歌词中的杂语并置	52
一 听觉优先与杂语	52
二 无意义词与有意义词并置	53
三 异语并置	57
四 异体风格并置	60
五 古风歌曲	64
第六讲 歌词中的姿势语	68
一 “拟声达意”	68
二 姿势语	69
三 姿势语的构成	70
四 姿势语与歌曲风格	74
第七讲 歌词中的“兴”	81
一 “兴”与“呼”	81
二 语音兴呼	84
三 触物兴呼	85
四 写景兴呼	88
五 兼比兴呼	89
六 曲式兴呼	90
第八讲 歌词中的人称	95
一 歌词的言说框架	95

二 第二人称的复杂指称	97
三 隐藏的第一或第二人称	101
四 单显的第三人称	106
五 复合人称及无人称	111
第九讲 歌词的叙述性	118
一 歌词的两种构造成分	118
二 歌曲的意图时间性	122
三 叙述三素	126
四 叙述性的量化与分类	133
第十讲 歌词的性别性	147
一 男歌	147
二 女歌	153
三 男女间歌	158
四 跨性别歌与无性别歌	162
五 无性别歌	170
第十一讲 歌词的复调艺术	179
一 复调	179
二 文本复调	180
三 讲述视角复调	181
四 情感空间复调	183
五 时空观念复调	185
第十二讲 歌词的互文性与块茎式传播	190
一 中西“互文”概念的异同	190
二 互文技巧	192
三 歌曲的传播机制	196

结 语 歌曲作为音乐文化产业的前景·····	203
参考文献·····	206
后 记·····	208

导言 歌词艺术新思维

歌词是一种特殊的艺术形态,我们无法完全用“纯文学”的方法分析它,必须考虑到它的文体和文化特性。

一 歌词是一门复合艺术

歌词是按音乐方式组织的一种语言结构,非自足性是其品质。也就是说,它不是意义和情感已经完成的言说方式,它等待音乐,召唤音乐,联合成完整的文本。因此,歌词需要提供一个开放的情感召唤结构,要留给作曲家一定的空间。与此正好对比的是诗,一首诗是一个意义完整,具有相当自足性的文本,等待的是读者通过阅读来理解它,阐释它。如果非要说歌词也是诗,那它最多只是一种另类的诗,因为它必须提供“欲唱”的呼唤,让音乐来完成。很多人用评判诗的标准来评判歌词,这种评判不公平,歌词不一定是好诗,一首好诗也不一定是好歌词。歌词是一种自我拒绝完成的诗。

二 歌词具有多功能性

歌曲虽然也以语言为载体,但它传递的信息,远远超过了语意

本身。我们常说,任何文本都是文化的,是多元的,但歌曲更是如此。歌词文本浸透在文化情境之中,它不可能被孤立地欣赏,也难以像诗人一样“孤芳自赏”,词作家的作品必须被社会接受,被歌众传唱。弗雷德里克·詹姆逊指出,文类“基本上是文学的‘机制’,或作家与特定公众之间的社会契约,其功能是具体说明一种特殊文化制品的适当运用”^①。歌曲的存在方式就注定它是多功能性的,而常常是为文化所用。因此,一首歌可能是个娱乐文本,也可能是个文学文本,甚至是个宣传文本、实用文本等。所以歌词的发展受时代功能、语言方式、音乐风格等各种文化因素制约。

三 歌词依赖媒介传播

歌曲靠各种媒介传播产生影响。仪式歌曲、形象歌曲,作为机构团体代表性标记,通常由机构推动;宣传鼓动歌曲主要由宣传部门推动流传;娱乐歌曲的流传主要由商业机构推动;少儿歌曲依赖于学校教育;摇滚及城市民谣,则主要靠一系列传播渠道,尤其是现场音乐会;影视歌曲与音乐剧离不开电影、电视、舞台媒体等。而且,传媒传播渠道直接影响歌词文体风格,甚至决定各种歌曲的语言特征。

四 歌词包含交流动力

歌词永远是一种交流性的讲述。歌词本身就暗含一个“我对

^① 弗雷德里克·詹姆逊:《政治无意识——作为社会象征行为的叙事》,中国社会科学出版社,1999年,第93页。

你说”的交流结构。歌词的情感动力正来自这种交流的力量。这种交流之所以格外动人,是因为它配合乐音调动了交流双方的情感,激发出一种与个体经验相结合的情境,在“我”与“你”之间,形成双向互动式的情感动力。在此意义上,哪怕最纯粹的抒情歌曲也算是一种故事独白,是“我”用声音给“你”讲述的一个动情故事。打动人的歌曲不是“我”讲给“你”的情感,而是情感在推动我们。用一个唯妙的比喻来说,不是我们在唱歌曲,而是歌曲在唱我们。因此,某种意义上,与某种情境、某种音乐配合的讲述技巧,便是歌词的声音艺术。

第一讲 歌词语言张力

一 歌词贵浅

歌词作为一种必须让人听懂的语言艺术,“贵浅不贵深”,似乎已经成了一个体裁要求。然而,词句必要的浅显,并不等于歌曲的浅白无蕴藉,而要求浅显中见深刻,以短小的篇幅打动歌众^①,这就是歌曲特殊的语言张力。

“张力”是新批评理论家提出的一个术语,它是个至关重要的概念,体现出“诗歌内各种辩证对抗关系的综合”^②。例如诗中的比喻和象征常常很出格,很“险峻”。然而,我们不可能让歌曲像诗一样处处追求语词的张力,而要求在浅显中,在关键之处,化入复杂的语言技巧,比如,利用歌题、词眼等各种语言元素,举重若轻、天衣无缝地显示张力。

明人王骥德这样总结戏曲中的歌词:“句法,宜婉曲不宜直致,宜藻艳不宜枯瘁,宜溜亮不宜艰涩,宜清俊不宜重滞,宜新采不

① “歌众”一词,是本人拙著《歌词学》(2007)中提出的,旨在强调歌曲的受众不同于一般艺术品受众,除了视听观赏外,还会参与歌唱,歌在此有名词和动词双性。

② 赵毅衡:《新批评》,中国社会科学出版社,1986年,第69页。

宜陈腐,宜摆脱不宜堆垛,宜温雅不宜激烈,宜细腻不宜粗率,宜芳润不宜噍杀。”^①徐渭在《南词叙录》中对填词也有类似观点:“文既不可,俗又不可,自有一种妙处,要在人领解妙语,未可言传。名士中有作者,予诵之,齐梁长短句诗,非曲子。何也?其词丽而晦。”

虽然这两人的论述都是针对戏曲,但对现代歌曲来说,要求是类似的。歌曲的接受方式决定了歌词语言的性质:歌曲必须在有限的时间内展现它的情感诉求,容不得歌众“深思熟虑”,所以它不追求高深的难解,而要求一听就能明白。

从这个角度,歌词语言需要必要的平白。正如清代戏剧理论家李渔所论“能于浅处见才,方是文章高手”。当代词作家乔羽也说,“歌词是语言艺术,它的文学性正在于语言生动准确,而不是从书本上寻找词藻,把歌词写的文绉绉的,不是活泼泼的。生僻和晦涩,是歌词的大忌。一切艺术特别是歌词艺术,以雅俗共赏为好,以孤芳自赏为患”^②。浅处显出张力,方成好歌词。

比如这首中国四川民歌《槐花几时开》:

高高山上一树槐,手把栏杆望郎来。

娘问女儿你望啥子?我望槐花几时开。

从最简单的生活场景出发,寥寥数语,生动形象地写出一个豆蔻年华、羞涩而聪慧的农村女孩的爱情心理。

① 王骥德:《曲律·论用事》。

② 乔羽:《乔羽文集·文章卷》,新华出版社,2004年,第149页。

二 歌题与词眼

作为一种时间艺术,歌词要求作者在很短的时间内把思想、情感和文词美感,通过音乐形式呈现给听众,它要求一个相对明朗而集中的主题,才会获得比较好的传播效果。如果歌曲的主题是分散的、混乱的,那么它既不利于作曲家谱曲,也不利于演唱者表达,同时也不利于歌众受听和传唱。

和诗相比,歌曲的题目更为重要。歌众在看到一首歌曲题目时,就大致产生了相应的情感和意义期待。

歌曲的题目,既能集中体现歌曲的基本主题,也能为歌曲的情调、风格基本定型,比如《中国人民志愿军战歌》,标题指明是一首进行曲风格的军歌,《草原之夜》一定是一首富有少数民族风格的抒情歌,《少年,少年,祖国的春天》是一首少儿歌,《蜗牛和黄鹌鸟》可能是充满谐趣的童谣或者校园歌曲,《故乡的明月》一定是一首乡情颂歌,《我的中国心》必定是爱国颂歌,《明天你是否依然爱我》就该是一首感伤情歌,《东风破》《青花瓷》有着“中国风”特色,《存在》应该带有哲理思考,等等。

在歌曲中,像诗歌以《无题》作题目者几乎没有。即便只有词牌名,如李清照的《一剪梅》谱成曲,在传唱时也会冠以较明白的标题《月上西楼》,苏东坡标题不鲜明的《赤壁怀古》,现代歌曲版改名为《大江东去》。所以,在歌的海洋中,醒目的歌题是值得花代价设计的“面孔”。

很多歌题的最后一字,也会为一首歌确定整首歌的韵脚。比如《种太阳》《我的中国心》《马儿慢些走》等。比如袁惟仁作词作曲、那英演唱的《征服》,用歌题的后面一个韵母,作为整首歌的韵脚:

终于你找到一个方式分出了胜负
输赢的代价是彼此粉身碎骨
外表健康的你心里伤痕无数
顽强的我是这场战役的俘虏
就这样被你征服切断了所有退路
我的心情是坚固我的决定是糊涂

“词眼”是一首好歌曲的另一个重要元素,也是一首歌最成功流传的部分,实际上,一首歌就是在变异的基础上不断重复。歌中不断重复的部分,便是“词眼”,它通常出现在一首歌的主歌部分,也是一首歌最重要的思想和感情提炼。出色的“词眼”往往使一首歌得以流传。比如,“外面的世界很精彩,外面的世界很无奈”(《外面的世界》),精炼地写出了现代人的迷茫;“不是因为寂寞才爱你,而是因为爱你才寂寞”(《不是因为寂寞才爱你》),唱出了爱的无奈;“我只有两天,我从没有把握,一天用来希望,一天用来绝望”(《两天》),书写了生命的感受。某种意义上,我们是因为记住了“词眼”,而记住了一首歌。

“词眼”的重要性,不少歌曲创作论者已经注意到,付林的《流行歌曲写作新概念》一书中,就很好地探讨了此问题。他从歌曲的流传需要出发,用了一个更通俗的说法“流行句记忆点”,他认为“流行歌曲最大特征就是寻找和设置词中所写的故事中的流行句”^①。

① 付林、王雪宁:《流行歌词写作新概念》,中国文联出版社,2003年,第59页。此书还详细介绍了创作“流行句记忆点”的三种方法:以歌名为核心的流行句或记忆点;在主歌中设置流行句或记忆点;在副歌中设置流行句或记忆点。

“重复”是歌词极其重要的艺术。事实上它不但表现为一首歌的“词眼”，而且作为一首歌的构成要素，也体现在歌曲的形式上，比如，歌词的每行规则和不规则的长度及段落，协和音乐的相同的短语节奏，韵脚的重复，不管是严格的重复，还是有变异的重复，都是歌词最明显的特征。可以说，重复产生诗性，重复展示了歌词作为一种艺术要素的文本组成功能。比如这首张黎作词、刘青作曲的《山不转水转》，表面上是化用了中国诗歌传统的顶真修辞手法，实际上，歌曲的艺术和深度正经由各种变异中的重复不断升华：

山不转哪水在转
水不转哪云在转
云不转哪风在转
风不转哪心也转
心不转哪风在转
风不转哪云在转
云不转哪风在转
水不转哪山也转
没有憋死的牛
只有愚死的汉
蜘蛛吐丝画它自己的圆
那太阳掏洞也要织它那条线
再长的路程也要走出那个天

因此，歌词不是一种浅显的诗，必须符合歌唱艺术，只有充分符合歌曲流传要求，才能体现歌词的美学意图和效果。词作家乔

羽精辟地论述道：“声乐艺术，在我看来是语言的延长和美化。古人的说法是‘歌永言’，我以为这里的‘永’字包含着延长和美化这两层意思。”^①从语言层面上，如何延长意义和美化形象，也正是歌曲张力的重要部分。

三 双关与复义

“诗含双层意，不求其佳必自佳”，袁枚在《随园诗话》中道出了双关语的妙用。歌曲不像某些先锋诗，特别追求多义、歧义，歌曲的流传特征要求歌曲不过于深奥，但一首出色的歌曲往往在浅显中化入了复杂的诗歌语言技巧，具有歌曲特色的双关语和复义运用，同样可以扩大歌曲的情感空间。

双关语通常有两种：语音双关和语意双关。中国古代诗词，尤其作为歌词的乐府诗中有不少佳例。“春蚕不应老，昼夜常怀丝。”（《作蚕丝》）“丝”与“思”，谐音双关，寄寓绵长思念。“雾露隐芙蓉，见莲不分明。”（《子夜歌》）“芙蓉”寓“夫容”，“莲”寓“怜”，委婉含蓄，情真意切。唐代刘禹锡的《竹枝词》，更是一清二楚。“东边日出西边雨，道是无晴却有晴。”语义双关，通常要复杂一些。比如，卓文君的《白头吟》“凄凄复凄凄，嫁娶不须啼。愿得一心人，白头不相离”。“凄凄”与“妻妻”，既是语音也是语意双关。歌词中的双关语，需要双义互相延伸。因为歌词语言重在感情叠加。

复义，指多种语义混合，在诗学中也叫“含混”。“含混”（am-

① 乔羽：《乔羽文集·文章卷》，新华出版社，2004年，第102页。

biguity)一词源于拉丁文“*ambiguitas*”,其原意为“双管齐下”(acting both ways)或“更易”(shifting)。

自从英国批评家威廉·燕卜逊的名著《含混七型》(1930)问世以来,“含混”被认为是文论的重要术语之一。它既被用来表示一种文学创作的策略,又被用来指涉一种复杂的文学现象;既可以表示作者故意或无意造成的歧义,又可以表示读者阐释时的困惑(主要是语义、语法和逻辑等方面的困惑)。“含混”是文本分析不可缺少的武器。

“含混”一词的普通用法往往带有贬义,它多指风格上的一种瑕疵,即在本该简洁明了的地方晦涩艰深,甚至含糊不清。燕卜逊对“含混”的定义比较宽泛:“任何语义上的差别,不论如何细微,只要它使一句话有可能引起不同的反应。”^①通过他的归纳以及大量例证,证明“含混”是诗歌最重要的语言技巧之一,它显示出诗歌语言的能量。正如周珏良所评价的:“燕卜逊的分析方法……对于新批评派之注重对文本的细读和对语言特别是诗的语言的分析,可以说起了启蒙的作用。”^②

歌词也追求复义,但并不一定晦涩,也不一定矛盾歧义。歌词中的复义通常为一种情感叠加。它充分利用歌曲的表情功能,以及情感的泛化特征,加以重叠。人类每一种情感都比较泛化,比如,同为“爱”,爱国,爱人类,爱亲人,爱老师,爱恋人等等,都属于爱的范畴,歌曲正是充分利用了情感的这种泛化特

① 威廉·燕卜逊:《朦胧的七种类型》,周邦宪等译,中国美术学院出版社,1996年,第10页。

② 王佐良等主编:《英国二十世纪文学史》,外语教学与研究出版社,1994年,第303页。