

陈钢谈艺录

蝶中蝶

陈钢著



陈钢谈艺录

蝶中蝶

陈
钢
著



人民东方出版传媒
 东方出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

蝶中蝶：陈钢谈艺录 / 陈钢著. — 北京：东方出版社，2014. 4

(东方文库)

ISBN 978-7-5060-7343-1

I. ①蝶… II. ①陈… III. ①散文集—中国—当代 IV. ①I267

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 051402 号

蝶中蝶：陈钢谈艺录

(DIEZHONGDIE: CHENGANG TANYILU)

作 者：陈 钢

责任编辑：王 艳 张莉娟

出 版：东方出版社

发 行：人民东方出版传媒有限公司

地 址：北京市东城区朝阳门内大街 166 号

邮政编码：100706

印 刷：北京市大兴县新魏印刷厂

版 次：2014 年 8 月第 1 版

印 次：2014 年 8 月第 1 次印刷

开 本：640 毫米× 950 毫米 1/16

印 张：22.5

字 数：289 千字

书 号：ISBN 978-7-5060-7343-1

定 价：47.00 元

发行电话：(010) 64258117 64258115 64258112

版权所有，违者必究 本书观点并不代表本社立场

如有印装问题，请拨打电话：(010) 64258029

陈钢 1935年生于上海，是中国当代著名的交响音乐作曲家。早在求学期间，即以其与同学何占豪合作之小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》蜚声中外乐坛。此外，在20世纪70年代创作的“红色小提琴”系列——《苗岭的早晨》、《金色的炉台》和《阳光照耀着塔什库尔干》等小提琴独奏曲，也都成为著名的中国小提琴音乐文献。1986年，他所创作的小提琴协奏曲《王昭君》被喻为《梁祝》的姊妹篇，荣获“中国小提琴协奏曲新作汇展”优秀作品奖。此曲于1997年在美国达拉斯演出后，他被授予“达拉斯荣誉市民”称号。其作品以触动人的情怀、浓郁的民族风韵和丰富的当代作曲技巧巧妙地融合见长。

陈钢还是位优秀的散文作家，著有《黑色浪漫曲》、《三只耳朵听音乐》、《蝴蝶是自由的》和《协奏曲——陈钢和他的朋友们》等文集。同时，他也是上海著名海派文化沙龙“克勒门”的掌门人。



陈钢在琴房

编者告白

中西出版社，莫不以“文库”或“丛书”为立社之基。如吾国“四部丛刊”之于商务印书馆，“四部备要”之于中华书局，而西洋则有“企鹅文库”、“世界文库”、“七星文库”等等，日本亦有“岩波文库”，皆个中翘楚，风行一时。观今鉴古，藏往知来，故吾社遂有“东方文库”之编集。启动之始，有如下告白。

一曰以立社为宗旨。一社之成长，当有连续性，一步一脚印，清晰可辨。本文库正是此种成长轨迹之记录，俾使本社所出之书，有完整链条而不断裂，有完整画面而不破碎。本文库不仅是立社之本，实又为本社之成长日志。

二曰以精品为追求。图书之撰，有下品，有中品，有上品；下品如快餐读物，上品如中西经典。又有精粗之分，精品如“四部丛刊”，粗品如“四库全书”。本文库自当以上品、精品为追求，所收各书，既是严肃认真之作，又为确有识见之作。

三曰以社会科学为范围。今之学科分类，源自西洋，以所谓“社会科学与自然科学”为两大类，前者如文史哲，后者如数理化。本文库所收各书，以社会科学为限；如文学、史学、哲学之作；如社会学、心理学、逻辑学之作；又如政治学、教育学、

宗教学之作等等。科学史、科学哲学之类，不纯属自然科学者，亦在收录之列。

四曰以学术与文化为旗帜。本文库所收各书，以学术文化著作为限，可以是专著，亦可以是同主题论文集；可以是一个人独著，亦可以是多人合著；可以是中文之新撰，亦可以是外国之译作；可以是境内人士之作，亦可以是境外华语之作。

五曰以开放为特色。时间上，虽以当代学者为主，亦可前推后延，上溯晚清以降，甚或晚明以降；下及晚辈后生，呈无限开放之态。空间上，虽以吾国学者为主，但不拒绝西洋、东洋之优秀作品，呈无限开放之态。编辑上，不限体裁，不限文体，不分类，不编号，先有先出，亦呈无限开放之态。今之人继前之人，后之人继今之人，再后之人又继后之人，可以一代代，一辈辈延续下去，无有终时。

一人之成长，有一人之特别轨迹。一社之成长，亦有一社之特别轨迹。“东方文库”将是此特别轨迹之记录。十年后，五十年后，百年后，本文库将在中国出版史上留下印痕。

《论语·子路》载：“子适卫，冉有仆。子曰：庶矣哉！冉有曰：既庶矣，又何加焉？曰：富之。曰：既富矣，又何加焉？曰：教之。”古老之中华民族，已走过“庶矣”之阶段，正走在“富矣”之路上；“教之”之时代，迎面扑来。“东方文库”将不辜负时代重托，誓在“教之”之时代里，有所作为，建功立业。

东方文库编委会

文化基因、文化机缘与文化探戈（代序）

问：陈钢先生，我之前看过央视的《艺术人生》，主持人朱军念了您给自己写的几个标签：“音乐外行”、“文学票友”、“摄影傻瓜”、“针灸郎中”、“装修巧匠”和“电脑新秀”。您为什么给自己定义为“音乐外行”，而您却明明是个名副其实的音乐内行？

答：这可以看作一种调侃、一种对某些当代艺术现象的迷惑和疏离吧！其实，我决非“保守派”，我和我父亲都是很早就接触现代音乐的中国作曲家。父亲陈歌辛早在1934年就用自由无调性手法为张若虚的《春江花月夜》谱了曲，这可能是中国最早的“现代派”吧；而我自己也在1963年为电影《球迷》配乐时因为用了一些现代技法而受到批判，这也可能是解放后第一起因“现代派”而受到批判的“音乐案例”吧！所以，并不是因为我不懂或者不接触现代音乐而对之持有异议，而是觉得我们很多的音乐已经离开我所知道的现代音乐越来越远，进而言之，也可说是离开我心目中真正意义上的音乐越来越远了！所以呢，我也就只能自认是“音乐外行”了。

问：请谈一下您的“红色小提琴”吧！

答：“红色小提琴”这个词是偶而得之的。先前，有人将这些作品称之为“红色经典”，我觉得自称“经典”有些不谦；后来，美国电影《红色小提琴》上演了，我觉得这个称谓比较合适，就此“借用”了过来。

我们通常讲“红色”，常常会联想到革命和暴力。然而，我觉得“红色”是一个泛义词，对我个人而言，也可谓是我生命中的一个“主色”。我对“红色”的理解是：红色，是我们花样年华的

一抹朝霞，是我们蹉跎岁月中的血色浪漫；红色，更是我们心中永远开不败的玫瑰。

2006年我在北京音乐厅举行个人小提琴作品音乐会时，就正式将“红色小提琴”作为音乐会的主题词，并同时以其为名录制唱片，由DECCA唱片公司在全世界发行。

我想，作曲家常会有他偏爱的颜色和调子。就像拉赫玛尼诺夫，他说：“忧郁和快乐中间我是偏向于忧郁的。”莫扎特的一生中尽管经历各种各样不同的坎坷，但他永远是快乐和纯真的。这就是每个作曲家的生命的色调，也就是他的“主色”或“本色”。

我的“本色”是一种亮色。你看看我的琴房、我的装修、我的摆饰、我的灯光，是不是都很温馨和明亮？我不会玩深沉，不爱弄概念，也不喜欢用红木家具营造出一种压抑沉闷、“古色古香”的氛围。我觉得我的“本色”是很现代、很明亮、很向上的，它是我一种与生俱来的生命底色。

我们讲到生命，就要讲到基因，讲到血缘，讲到人类学。而我们很多理论家在分析作家和作品时，往往只是从历史学与社会学的角度进行阐释，这种阐释在特定的政治语境中又往往会陷入机械唯物论和庸俗社会学的泥沼之中。很少人会从生命个体，也就是从人类学的角度来研究作家和作品。可是，对于艺术创作来说，研究它的生命基因和文化基因偏偏又是非常重要的。因为，从基因里可以寻找到血脉与文脉的传承，这也就是我始终把我的创作和我父亲的创作看成是同一个血脉与文脉的产儿的缘故。

这些年来，我逐渐注意到一个无法回避的现象：为什么我父亲和我自己的作品与同时代作曲家用同样的题材、体裁和素材写的音乐很不相同呢？是不是因为生命基因和文化基因的不同呢？拿我父亲来说，他的基因里面除汉族血统外就还有印度血统。我的曾祖父是印度人，他像一个外来的漂流瓶，从印度移居到上海，娶了我的曾祖母，一个上海的浦东人，然后结出了一个“果”，生下了混血

的祖父。而祖父在娶了杭州四大美女之一的祖母后，又生下了我的父亲，一个有四分之一印度血统的孩子。我的父亲娶了个回族少女，生下了血统更为复杂的我。这就像上海的海派文化，它本质上就是一种移民文化、混血文化。因为自从上海开埠以后，外来文化的强力注入以及与原有的吴越文化的交融所发生的“基因变裂”，从本质上改变了中国数千年来的农耕文明，催生了一种新文化，那就是城市文化。上海是中国城市文化最早的发祥地，而根植于“十里洋场”那种特有的土壤中的海派文化，其最显明的一个特点，也就是父亲与我的作品中共有的一个特点，那就是一个字——“洋”！如果再加一个字，那就是“混”。混血、混搭、混合……

“洋”和“混”就是“海派文化”的两个特色。“洋”不是洋腔洋调，一味西化，而是要站在时代的前列，用国际化的大视角来审视与重组我们基于农耕文明的传统文化。“混”也不是生硬的拼凑与撮合，而是一种合而为一的有机组合。综观我父亲与我的作品，其中不乏这些特点。

就我的作品而论，从《梁祝》到“红色小提琴”，其中都有不同的历史印记。但它们不等于历史的附庸、历史的符号和历史的说明书。历史，作为一种特定的生态环境对作品当然有其重要的催生作用，但决定作品的灵魂和内在核心价值的应该是人，是创造作品的作家。而当他们所创造的作品被历史留下来后，他们也就再创造了历史，创造了一段比作品诞生的时段更长的新的历史。

《梁祝》和“红色小提琴”都可以作为例证。它们都是“应时而生”而又“逆势而动”的作品，它们与历史之间形成了一种矛盾、纠结和相反相成的奇特关系。我们有些理论家在分析到这个问题时往往语塞和举步难行，因为，在他们的思维模式中，作品应该仅仅是时代的传声筒和历史的反射体，而并不是作家灵感的驱动器和心灵的内窥镜。

先谈谈《梁祝》吧。

《梁祝》诞生的时代是一个应该诞生《梁祝》的时代。

每一个国家，每一个时代都需要自己的“好声音”，而善于表现宏大叙事和深刻抒情的交响音乐则是表现这种“好声音”最为强力、丰满、立体和多彩的载体，这也就是为什么全世界在最重要的节庆时常会演奏贝多芬的《欢乐颂》的原因。中国是一个有着五千年历史的文化古国，1949年又诞生了一个新的人民共和国。她，理应有自己的“好声音”，而《梁祝》就是这样一个应时代的需要和时代的召唤而生的作品。

1958年，我与何占豪都是就读于上海音乐学院的学生。虽然我们的家庭背景与文化背景迥然不同，之前也并无交往，而且两人分别就读于音乐学院不同的系与不同的专业（我在作曲系四年级，他在管弦系进修小提琴）。但是，我们都有一颗共同的赤子之心，都想通过谱写《梁祝》这样一部在中国流传一千六百年以上的家喻户晓的民间传说，来表现中国人民对不朽爱情的歌颂与追寻。

《梁祝》诞生前有一个背景，那就是由一个口号、一个小组和一部电影造成的前期铺垫。

“一个口号”就是指当时提倡的“民族化”口号，在这个口号的影响下，上海音乐学院管弦系在支部书记刘品的倡导与支持下，将以何占豪为首的几个小提琴专业的学生，组成了一个“小提琴民族化实验小组”，来探讨小提琴演奏与创作中的民族风格问题。

“一部电影”是指1953年出品的中国第一部彩色戏曲片《梁山伯与祝英台》，它上映后即在1954年的第八届卡罗维·发利国际电影节上获得音乐片奖。电影大师卓别林在日内瓦观看这部影片时潸然泪下、赞不绝口。这部以流传在中国一千六百年以上的家喻户晓的民间爱情传说连同它缠绵委婉的越剧唱腔也随之传遍大江南北，为广大群众所喜爱。

这些条件都是《梁祝》小提琴协奏曲的前期铺垫与“催生素”。

但是，《梁祝》诞生的时代却又是一个不该诞生《梁祝》的时代。

1958年是一个狂热的年代，它的主旋律是“大跃进”、“三面红旗”、“人民公社”和“女民兵”。而描写“才子佳人”的《梁祝》却是与当时的主旋律格格不入的。那么，它又怎么会被时代所容忍，而且还被定为献礼作品全力推出呢？

在这里，我们必须提到一个人，他就是当时音乐学院的“执政官”——党委书记孟波。在1958年“大跃进”的政治气候中，在文艺界盛行“文艺应该为当前政治服务”的口号的时候，他竟然不赶潮流，在实验小组上报的三个题材，《女民兵》、《大炼钢铁》和《梁祝》中，“圈”中了位居第三的《梁祝》，这无疑是一种冒着风险的选择。而且，除了这一“圈”外，他的一“点”和一“顶”也是《梁祝》得以成功的缺一不可的关键。一“点”是指他的“画龙点睛”。《梁祝》初稿完成时，只以“殉情”结束，没有后来的“化蝶”。是孟波提出了要加“化蝶”来表现一种中国式的浪漫主义的反抗，表现梁山伯与祝英台生前不能成双对，死后天上蝶双飞的意念。一“顶”是指党委在讨论创作班子成员名单时，有人提出“陈钢出身不好（父亲是右派），不宜参加献礼创作”，可是被孟波顶住了。他说，出身不能选择，重在本人表现。我想，如果没有他这一“顶”，可能也会有别个样式的《梁祝》出现，但当然不会是今天大家所熟知的《梁祝》了！

所以说，《梁祝》的出现是必然的，也是偶然的。它既是天时、地利、人和的综合结果，是应时而生的新音乐，又是逆势而动、不合时代潮流的弄潮儿，是“天上掉下的林妹妹”。

现在再来谈一谈“红色小提琴”。

关于“红色小提琴”，上海的著名女作家程乃珊有过一些精彩的论述。

她在《激情探戈》一文中这样写道：“一次偶然听到一缕十分抒情的小提琴旋律从电视机中飞出，在那个年代绝对数稀罕。再一看字幕，着实一个吓煞老百姓的、与那旋律所表达的柔情境界

浑身不搭界的曲目《红太阳的光辉把炉台照亮》，又是红太阳又是炼钢炉火，那种炽热考炙让人怎么受得了，与清新沁人的旋律根本风马牛不相干。好在音乐可以闭起眼睛听的，毕竟有好久没听到这样耳膜舒服放松的音乐。这里不得不提到著名小提琴演奏家潘寅林，我就是在红太阳照亮的炉子边上第一次认识这个名字。他演奏时的洒脱和陶醉，令我们恍然忆起，原来这个世界上还有音乐。又想起那个曲名，不禁好笑。这个作者到蛮会‘硬装榫头’的。”

“硬装榫头”是一句上海方言，意思是把一个不搭界的人、一件不相干的事或一条没有必然联系的概念生拉硬扯在一起。程乃珊的意思就是将“红太阳的光辉把炉台照亮”、“毛主席的恩情唱不完”等标题套在我的这些抒情乐曲上也是一种“硬装榫头”。

这倒真是一个很纠结的问题！

你说的是“硬装榫头”吧，可我的那些小提琴曲所取的“原始素材”的标题本来就是这样的。如《金色的炉台》取材于创作歌曲《毛主席的光辉把炉台照亮》。当然，像《毛主席的恩情唱不完》和《心中的太阳红又红》原来也都是新疆和湖南民歌，它们后来的名字倒是被“硬装榫头”的。但是，不管是“原装”的还是“被装”的“榫头”，在那时这样做是有其历史原因的。因为，一旦冠之以“红色”的标题后，就可以名正言顺、堂而皇之地与当时的主旋律合拍，而这种“合拍”在“文化大革命”那种政治生态环境中又是非常重要的，因为那样你才可能争取到一些合法的文化生存空间。当然，在如此行事时，最最重要的一点是，你一定要坚持住两点，一是保持音乐本体的内质，二是善于运用音乐中的“转义”。

音乐的本体不在标题，而在自身，在于它本身内涵的潜质。

中国的民族音乐中有标题的传统，但标题常常仅为“标意”而非“说文解字”。如京剧曲牌《夜深沉》，听起来既不“夜”又不“深沉”。再如《春江花月夜》，虽然每段前都有小标题，但留给我们听觉的并不是细部描绘，而是整体意境。《梁祝》也是。虽

然我们在普及音乐时可以沿着原来的戏剧台本“草桥结拜”、“同窗共读”、“十八相送”、“逼嫁”、“楼台会”、“抗婚哭灵”和“化蝶”等线索去引发听众的文学联想，但这并非音乐的审美本质。因为音乐不是文学的附体和解释词，而是一个有动态结构的生命活体和一种不可言说的心灵语言。前几年，我应邀到英国的伊顿公学观看他们演出《梁祝》。“伊顿”是所著名的贵族学校，下面的听众当然全都知道莎士比亚，但是他们既不认识梁山伯，也不认识祝英台。可是，当演出结束后，他们全体起立热烈鼓掌。休息时，在场的欧洲凤凰台主持对我说：“陈先生，您知道吗？楼上的老外都哭得稀里哗啦呢！”我想，这并非是因为他们知道了“梁祝”的故事情节，而是这首有着罗密欧与朱丽叶式的悲剧情怀的作品感动了他们，这种感动是一种超越语言、超越国界和超越历史的普适性感动，是一种被音乐本身所具有的不可言说、但却能穿透人心的力量所引发的心灵感动！

人类的感情是共通的，爱是人的根，情是人的本。而音乐正好是沟通情爱的最佳媒介。《梁祝》的人文价值就是因为通过了一个中国的民间传说，谱写了普世的爱。而“红色小提琴”则是透过苦难境遇和历史表象，传达了对生命的渴望和对人性的索求。

“文化大革命”后，我将这些作品的某些标题给改了。《毛主席的光辉把炉台照亮》改成了《金色的炉台》，《毛主席的恩情唱不完》改成了《恩情》，《心中的太阳红又红》改成了《鼓与歌》，我觉得这样改后更加切题，更加简练，也更加符合本意。《毛主席的光辉把炉台照亮》原本是上海冶金局工人创作的歌曲，歌词的第一句是“我站在金色的炉台上”。我觉得“金色”二字很好，它是我们心中的亮色，象征着高贵和辉煌，它也更能体现一种理想主义的情怀，所以就改成了《金色的炉台》。《毛主席的恩情唱不完》的曲调原来是一首缠绵抒情的新疆民歌，是后来才被填上了歌颂毛主席的歌词的。我之所以将该曲的标题改成《恩情》，是想

表达一种更大、更广、更深、更纯的对天对地对人的感恩之情。《鼓与歌》原名《心中的太阳红又红》，在那首曲子中我用了两个素材，一是欢舞跃动的湖南花鼓，一是高亢嘹亮的山歌，名之为“鼓与歌”可以更形象地凸显它们的歌舞特色与地方特色。

“红色小提琴”作为那个年代的产物，必然印刻着时代的烙印。

“你听，你听——有时候，一种声音或者一种味道，可以把人带回真实的过去。”这是姜文的影片《阳光灿烂的日子》里的一句台词。在《金色的炉台》的乐声中，影片中的米兰、马晓军、于北蓓一行人穿越在1970年的欢乐长廊里，在耀眼的阳光与遍地的红旗中间，他们挥舞着自己的别样青春。音乐，在这里成为时代的符号与印记。

但是，作为音乐本体，所有被历史留下来的作品一定有它的“秘笈”——那就是它不可替代的时代特色、艺术特色和它那由于时空超越与时空重组而获得的不老的青春。不然，我们就无法解释，为什么“文化大革命”早已过去，但是“红色小提琴”当今的生存时态并非“过去时”，而是“现在进行时”——它在音乐中所表现出的“力”和“美”，仍然在今日的音乐舞台上绽放光彩。我想，这就是音乐的魅力。

人性，是音乐的最高选择。四十年过去了，“红色小提琴”之所以不曾褪色，是因为它写了人，它写下了一曲曲人性的凯歌！

现在还是回到程乃珊关于我和“红色小提琴”的论述。

她在那篇《激情探戈》中将我的“红色小提琴”比喻为被“硬装樗头”后的抒情乐曲，同时又将我形容为一个“探戈能手。”

她说：“探戈舞难度极高，需要平衡、力度及媚态，心有领悟，舞随乐动。探戈舞不需要太大空间，方寸之间，见缝插针……”接着，她就将我的音乐比作在狭窄的舞池里跳探戈。“陈钢的探戈舞步就是这样，在东方和西方、反叛和传统、奔放与细腻等的猛烈碰撞中，最终都能融合转化成和谐的舞步。陈钢，就是一曲上

海的激情探戈。”

刚才讲了音乐中的“本体”，现在再来谈谈音乐中的“转义”。

我曾写过一篇文章叫《命运在敲窗》，讲的就是这个问题。我们常常讲贝多芬《第五交响曲》的主题是“命运在敲门”，可第二次世界大战时却有人将它说成是胜利的象征，因为，那三短一长的动机正好与电报中的V字相符。为什么偏偏说命运在敲门，而不是敲桌子、敲板凳、敲你的后脑勺、敲我的前额头，或者说，是命运在敲窗呢？！

这里就要提到音乐的一种特质，即它的“模糊性”、“多义性”和由此引发的“转义”。

音乐中的“转义”就像语言中的“语码转换”。在“语义场”中，每个词的词义（“语码”）取决于其在语言结构中的位置和它与场内其他词的关系。词常因组合次序与复合成分的不同，而造成了同“言”不同“象”和多义歧解的复杂艺术效果。据统计，“月”字在杜甫的诗集中复现凡一百零一次，但是“言”同“象”异，在同一个语言外壳下面，可以蕴涵种种各不相同的意象。再如《东方红》，它原本是首陕北情歌《骑白马》，后来通过各种音乐手法将之转义成一首声势浩大的领袖颂歌。转义在音乐中是一种非常重要的艺术特质和发展手法。因为音乐的符号系统是最为开放的动态结构，所谓的“音乐形象”，至多是指通过文字的暗示所提供的的一个约定俗成的联想框架，而绝不可能是预制的具象。乐汇的细微量变，可能导致形象的根本质变，更不要说是“有一千个观众就有一千个哈姆雷特”了！

所以，我们在分析标题音乐时，千万别被标题套住，千万别用定格的思维去分析动态的音乐系统。要懂得音乐中巧妙就在于它的多义与转义，要努力寻找题外之意和弦外之音，要把音乐中的文字功能推后，更要把社会功能、政治功能推后，这样才可能逐渐接近音乐的本质。

人们常会问我几个问题。

第一个问题是：“陈钢，你为什么会写这么多小提琴曲，是不是对小提琴情有独钟呀？”

我说：“没有呀，那都是人家让我写的呀！《梁祝》是学校要我写的，‘红色小提琴’是潘寅林要我写的，《王昭君》是西崎崇子约我写的，《红楼梦》又是薛伟约我写的。反正，我都是被动创作的。”

事实上也是如此。命运老爱跟人开玩笑，你明明想开这扇门，他却为你推开了另一扇窗。人生是一场梦。我童年时爱做的是“文学梦”，十三岁时竟然还写过一篇小说《长脚归来兮》。1949年的革命浪潮把我卷入了一场乌托邦式的“革命梦”，之后才偶然转入文工团，投考音乐学院，做起“音乐梦”来。可我哪能想到，这一辈子竟然与小提琴会结下如此不解之缘呀！

第二个问题是：“陈钢，你的小提琴一定拉得很好吧？”

“哪里！我不会拉小提琴，真的不会，连空弦也不会拉呀！”

接着又是第三个问题：

“那么，你写《苗岭的早晨》时到过苗岭没有？”“没有。”（当时没有，后来去了。）

“写《阳光照耀着塔什库尔干》时到过新疆塔什库尔干没有？”“没有，到现在也没去过。”

我们的思维方法中常常会有机械唯物论与庸俗社会学的痕迹，总是认为“到过哪里写哪里，经历什么写什么”。其实，冼星海写《黄河》却根本没有去过黄河。他所写的并不是一条河，而是一种精神，一种中华民族的苦难与抗争的精神。贺绿汀写了《游击队之歌》，可是他也没有见过游击队，但是，他有丰富的战斗阅历，他可以在创作中“移情”和“创意”嘛！

还有第四个问题。

“陈钢，在‘文化大革命’年代，你又能发出这么明亮的声音呢？”