

第一章 歌词在艺术中的审美定位

歌词是一种音乐文学，它是音乐之父同文学之母（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；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

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。

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

克列姆辽夫（吴启元等译）：《音乐美学问题概论》，270页。

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

《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。

《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禀赋、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

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。

《艺术特征论》，263页，春风文艺出版社，1984

闻一多：《诗的格律》见《闻一多全集》，（三）。

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 / 光辉照山川 / 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

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。

黑格尔：《美学》，第3卷，上册，345页，商务印书馆，1979。

浮不定的思想，没有定形的梦，无目标无止境的欲望，表现人的惶惶不安，又痛苦、又壮烈的混乱的心情……”^① 西方古典音乐中许多无标题的交响曲，或者有标题的“幻想曲”、“狂想曲”、“随想曲”、“浪漫曲”、“冥想曲”几乎都聚焦于这类超现实的虚幻领域，其数量之多、质量之高、影响之大，都是无与伦比的。

然而，正是在音乐最擅长的领域，也有它的不足。严格说，音乐表现的主要是人的“情绪”，而不是“情感”。按照心理学的区分，情绪通常是在有机体的天然需要是否获得满足的情况下产生的。例如，由于饮食的需求而引起满意或不满意的情绪，由于危险情景引起的恐惧等。情绪同人的感官直接相关，当然，情绪在它产生和起作用的时候，也受人的社会生活方式和文化教养的影响和制约。比如：悲哀，“是与所热爱的事物失去以及所盼望的东西幻灭有关，悲哀的强度依存于失去的事情的价值”。^②

倘说情绪偏重于人的主体的生理性表现，那么情感则带有鲜明的客观社会性。情感是一种在人类社会历史发展过程中形成的高级的心理活动，是人们对客观世界的一种态度，它要受到各种社会关系的制约，同人的社会交往、人际关系、道德风貌、思想观念密切相关。例如同道德相关的，就有自豪感、尊严感、集体感、责任感；同认识相关的有惊讶感、犹豫感、理智感；同欣赏相关的有审美感、崇高感等。西方心理学家常把情绪和情感统称为“感情”（Affection），大体看来，情绪主要是“感情”的表现形式，具有较大的情景性、短暂性和群体性；而情感则较多表达感情的内容，具有较大的稳定性、深刻性和个体性。

音乐一般表现的多属人的情绪（类型和程度），而较难明确表达情感的具体内容及其形成原因。叔本华说，音乐所表现的“不是这样和那样个别的一定的快乐，这样或那样的悲哀或痛苦，

丹纳：《艺术哲学》，63页，人民文学出版社，1963

曹日昌：《普通心理学》，下册，第九章。

或恐惧、或狂欢、或喜悦、或心灵的宁静，而是表现快乐、悲哀、痛苦、恐惧、狂欢、喜悦、心灵的宁静等的本身。”^①即一种抽象的、泛泛的情绪。丽莎说“音乐表达感情，但却不能具体地揭示这些感情所赖以产生的那些根据。”^②例如音乐可用轻快、明朗的节奏，表现欢乐的情绪，却难以具体指明欢乐的原因和内容，因而，婚礼的喜庆、胜利的欢乐、成功的愉悦、节日的兴奋，都可通过大致相似的音乐形式来表现。当然，在一些大型的乐曲（如“交响曲”）中借助于音乐的多种手法和结构联系，可以创造出丰富的音乐形象，使情绪升华为情感，表现出一定的社会内容。但即便如此，它也很难进一步揭示情感的具体内涵和产生背景。这就大大局限了音乐在表情方面的优势，尤其牵制了音乐社会作用的充分发挥。黑格尔说：“要使音乐充分发挥它的作用，单凭抽象的声音在时间里的运动还不够，还要加上第二个因素，那就是内容，即诉诸心灵的精神洋溢的情感以及声音所显出的这种内容精华的表现。”

音乐表达具体情感内容的任务常常要靠歌词来承担。歌词可以突破音乐表现笼统情绪的模式，赋予它明确的情感指向，并可以通过语言来说明这种情感形成的背景和原因，使人感受更加深化。例如，听马思聪的《思乡曲》，人们只觉其忧郁、缠绵，一缕浓郁的乡愁萦绕不绝，但你很难说清它思乡的具体内容。类似题材的歌曲《那就是我》（晓光词、谷建芬曲）就不同了，作者明确写出了思恋的对象侧重于故乡的景色，是“故乡的小河”，“吱吱唱歌的水磨”，还有故乡的炊烟、小路、牛羊、渔火……等，为我们眼前画出了几幅优美的图画，以此借景抒情，表达对故乡、对母亲的思恋之情，构成一种诗的意境，这就比《思乡

克列姆适夫：《音乐美学问题概论》，见《艺术特征论》，257页。

丽莎：《论音乐的特殊性》，见《艺术特征论》，299页。

黑格尔：《美学》，第3卷，上册，352页，商务印书馆，1979。

曲》的内容更加容易理解、把握。

对于情感密度巨大的某些领域，依靠歌词来区分情感的内容差别就更有必要。例如：描写爱情的乐曲古今中外不计其数，对于具有一定音乐修养的听众，可以凭旋律、节奏来判断爱情的类别，大致区分出哪些是写初恋的甜蜜，哪些是热恋的激狂，哪些是失恋的痛苦……即便如此，也只能是总体性的概略把握，很难指出其中更加具体，细致的情感内容。爱情歌曲则不然，它可以把爱情的类别、原因，叙述得明明白白，尤其是那些矛盾错综、悲喜交织的情感，像《寂寞让我如此美丽》一类表现失恋女性自卑而自尊、感伤而倔强的复杂心态，非歌词难以曲尽其妙。由此看来，歌词不但使高深莫测的音乐获得了大众化的品格，而且使音乐表达情绪的功能得以升华，具备了表现多样化情感的本领，从而大大拓展了音乐的社会作用。丽莎说：“音乐较其他艺术更为强烈地倾向于同其他类型的艺术相结合，特别是同语言的、舞蹈的、戏剧的艺术相结合，从而使音乐作品中所表现的感情内容能更加明确，使这种内容同其客体的联系更加鲜明……”^①歌词正是音乐同文学结合的一种最理想方式。

三、歌词使音乐由直觉的模糊性转化为理性的确定性

音乐真正的弱点，在于不擅于表达思想。思想来自于人的理性，须凭借逻辑思维来操作，假助于语言来表达。思想离不开概念、离不开论证，在艺术门类中，表达思想是语言艺术（文学）之长。其他艺术也可以依靠具体的形象直接或间接地、程度不同地反映一定的思想，惟独音乐在表达思想概念上困难重重。这是因为音乐语言同理性思维很难沟通。按照格式塔美学的异质同构理论，音乐场可以同人的心理场保持同构，即是说，旋律、节奏

丽莎：《论音乐的特殊性》，见《艺术特征论》，298页，文化艺术出版社，1984。

等变化，可以同人的情绪、心理变化相应，却难于同人的思想、理性同步。音乐连人的情感内容和形成缘由都不能说清，怎么能表达比情感内容抽象复杂得多的思想呢！从这个意义上说，汉斯力克认为“音乐没有传达思想信念的能力”，是有一定道理的。

不可否认，音乐中也有一些反映思想的作品，例如一些带有一定情节性或特定内涵的标题乐曲。不过，这类作品的思想表述，主要需凭借人们对于作品创作背景和作曲家创作意图的把握，不能全靠音乐形象本身。例如，贝多芬创作《英雄交响曲》是为了拥护法国资产阶级大革命，“要热爱自由，超过爱其他一切”。这部交响曲充满着英雄主义精神，是歌颂正义战胜邪恶，光明战胜黑暗的壮丽凯歌。然而这只是一总体的、笼统的阐释，单凭乐曲，就连最起码的斗争双方各自代表谁也难以定死。这部交响曲原来想献给拿破仑，后来因拿破仑称帝激怒了作者，总谱出版时，题目才改为《英雄交响曲——为纪念一位伟大的人物而作》，可见“英雄”的指称是不确定的。其实，即便乐曲上“英雄”的名称确定，甚至是个反动人物，对乐曲仍然妨碍不大。奏遍全球的《拉德斯基进行曲》，原是老施特劳斯为歌颂一个镇压民族独立的反动将军所写，如今人们根本不在乎拉德斯基究竟是英雄还是刽子手。这一方面固然是历史的流逝冲淡了人们的记忆，时过境迁，历史人物已成遥远的往昔，与今天人们的利害拉开了距离。但更主要的是，乐曲本身的音乐形象同拉德斯基的经历并无直接的必然联系，人们欣赏的只是乐曲明朗轻快的旋律、热烈活泼的節奏。

艺术欣赏中有一条“形象大于思想”的审美规律，指的是作品中艺术形象的感染力远远超出于作者主观的思想意愿。这一规律对于文学来说，还只是在一定程度上适用，因为作者的主观思想不可能一点不渗透到形象中去，影响形象的思想倾向。一部歌颂反动人物的文学作品，艺术上写得再好，在文学史上也决不会有重要地位。但对于音乐来说，“形象大于思想”几乎是无条件

的，因为欣赏者一般是不去追究作者的创作意图而只顾乐曲自身的音乐形象的。

音乐这种不擅表现思想的特征，大大制约了音乐的思想深度，也局限了音乐的社会意义。纯音乐只能在情感上打动人，却难以在思想上启迪人。正是这一点，构成了乐曲与歌曲在总体价值上的不平衡：从审美价值看，歌曲一般不及乐曲；而从思想价值来看，歌曲往往超出于乐曲。这在一些注重思想性的作品中格外明显，像一些爱国主义、英雄主义颂歌，一些带有宣传、鼓动色彩的进行曲、革命歌曲，离了歌词，他们的社会价值将大大逊色。在人类历史上产生过巨大社会作用的音乐作品，如《马赛曲》、《国际歌》、《义勇军进行曲》等无不首先依靠其思想深刻的歌词，而为世人所重视。

歌词还为音乐开辟了一个新的说理阵地。说理，对于纯音乐来说是不可设想的奢望，因为说理比一般的传达思想更加困难，它完全要依靠抽象的概念演绎和逻辑的论征。这是高级的理性思维方能承担的任务，不仅音乐难以企及，就是文学中的诗歌也较难胜任，只有富于理趣的某些哲理诗才具备以形象说理的功能（详见第五章歌词的理趣美）。当今，由于时代的发展，审美主体的需要，说理才进入歌词行列，大量说理性歌曲应运而生，尤其是现代一些哲理性歌曲，大大拓展了音乐作品的表现范围，这对于适应现代人的审美情趣，满足他们日益扩大的期待视野有着重大意义。

四、歌词对于音乐的负面效应

一切事物都有两面性，音乐的抽象表现性、情绪概略性和直觉模糊性，虽有其缺憾，但从另一方面看，它们又有不可替代的特殊审美作用，它可以直捣人的灵魂底层。当一切其他艺术无法表达的时候，当一切语言无能为力的时候，音乐是最动人、最有力量的语言。卢梭谈到旋律的作用时说：“它包含了比词语本身

大一百倍的力量’^①歌德说：“音乐里显出最高度的精灵，高到非知解力所可追攀，它所产生的影响可以压倒一切而且无法解释。”^②这些说法并非全是夸张。正是音乐这三种特性，给听者留下了无限广阔的想像天地，给人感官上最大的愉悦享受。同时，也使它可以相对地远离尘世的喧嚣，少受社会政治和历史因素的干扰，较少时代局限、阶级局限和民族局限，从而拥有最广泛的普遍性和最长久的生命力。

可惜的是音乐之所长正好是歌词之所短。歌词的具象再现性、情感指向性和理性确定性，虽能使音乐更加通俗化、理性化、明朗化，更接近民众，更具有思想深度和情感力度，但它不可避免地束缚了听者的想像力，缩小了音乐蕴涵的容量。雷哈尔曾说：“音乐本身没有歌词的帮助不仅是语言，而且它还是通用语言，这正是音乐在全部其他种语言面前所独有的优点，因为其他语言都是不经过学习就不可能懂的暗语。”^③再者，音乐的含义有许多不是用语言所能解说清楚的，音乐形象一旦由歌词确定化，也就意味着它的含义的狭隘化、凝固化。舒曼认为哪怕一个乐曲的文字标题都可能影响听者的判断力：“一旦你的视线胶着于一个明确的东西上（指标题），你的听觉就已不能独立自主地判断了。”^④因为音乐的含义可以是无限的，而歌词的含义却是有限的。艾涅斯库说：“如果需要用散文或诗来表达贝多芬的某个慢板乐章的内容的话，那么你很快就会觉得，文字在这里是不够用的。”^⑤此外，歌词还常常受到音乐之外的各种社会因素的干扰，歌词的政治色彩、阶级烙印、历史局限都将影响到音乐的生命力。由此可见，我们在评价歌词的审美功能时，应当实事求是，一分为二，既不能抹煞、贬低歌词对音乐的重要作用，也不

^{①③} 见《艺术特征论》，217页、231页、235页。

《柏辽兹的幻想交响曲》，见《论音乐与音乐家》。

汪启璋等译，摘自图尔多：《艾涅斯库》，见《艺术特征论》，288页。

能忽视它的消极影响。

第二节 歌词在文学中的位置

诗不是给眼看的，是给耳听的，
给内在的耳听的。

——勃伦纳尔

歌词在我国古代着实辉煌过一时，可谓源远流长。诗歌之称即诗同歌之合一。从先秦的《诗经》、《楚辞》，到汉乐府、唐诗、宋词、元曲，一部古代诗歌史可以说基本上也就是古代歌词史。

然而，文学史家历来并未把歌词作为一门独立的文体，它一直溶化在诗的行列中，以诗的亚种族出现。在古代，诗词一体，凡诗大多可歌。元明以后，歌词的主体（歌诗）流入戏剧和民间小曲之中，诗坛成了诵诗的天下，词同诗距离日远。到了本世纪初，现代歌词的涌现，词同诗的分家更加明显。歌词俨然是独立一家，但它在文学史中的地位反而更为下降。今天我们理应正本清源恢复历史的原貌，给歌词一个公正的评价。

一、歌词是横跨文学与艺术两大类的双栖文学，是音乐文学的主体

歌词是一种兼容音乐和文学两大类的跨类文体。就其用语言作为表现手段而言，它是语言艺术，即文学的一种，就其最终同审美主体接触时以听觉形象出现，它又是表演艺术，即音乐的一种；它在纸上发表，是文学，在乐曲中唱出，是音乐；从文本看是文学，从效应看是音乐，这就使它兼具文学性和音乐性。不过，毕竟歌词的主体都属于文学范畴，所以，我们也可称它为“双栖文学”。

为什么说歌词又是音乐文学的主体呢？“音乐文学”这一概念的内涵较为宽泛，其准确的定义目前尚无定论。^① 总体而言，指的是音乐与文学的结合，凡同音乐相关的文学都可属于音乐文学，例如戏曲、曲艺、歌曲、歌剧、清唱剧、音乐剧等。这样一来，音乐文学同说唱文学和戏剧文学必然会有某些交叉重叠，我们指认歌词为音乐文学的主体，主要基于以下几点理由：

第一，歌词是最纯的音乐文学，音乐对歌词具有至关重要的制约力。戏曲唱词，曲艺唱段等虽也离不开音乐，但它们并不纯粹是音乐，有时主体部分还不一定是音乐。因为戏曲、曲艺都以故事情节为中心，以综合表演为手段，说、唸、唱、做，样样俱全，往往说唱夹杂，有时说甚于唱。戏曲中向有“四两唱，千斤白”之称，唱，只是其中一部分而已，而且都是附属于整个情节链中的一个环节，唱词在配曲时较为随意，多唱两句，少唱两句，甚至把唱改为唸都有可能，音乐在全剧、全篇中的地位，有时并不十分重要。歌词则不同，歌词是独立完整的抒情体，自成一个世界，从头至尾都是为音乐而写，始终同乐曲形影不离，音乐是歌词惟一的表现形式，音乐的成败直接左右着歌词的生命，脱离音乐，歌词就失去其意义，（有的虽可当文学作品读，但这决非创作歌词本意）。因此，判断一段唱词、曲词的高低，不仅取决于它自身的文学性，音乐性，还须权衡它在整个剧本、故事中的位置。而评论一支歌词的优劣，始终是考虑它本身的文学性和音乐性，完全属于音乐文学自身的属性。

第二，歌词具有独立的审美价值，同歌词相配的音乐也最具有创造性、整体性。戏曲、曲艺中的音乐多属程式化的板腔体、曲牌体，其音乐基本定型，不管什么唱词，大致都是以有限的几种曲调相配，仍处于以词填曲，词随曲定，一曲多词的状态，停留于音乐与文学结合的初始阶段。而且其文学（唱词）和音乐

（曲调）两相牵制，缺乏相应的独立性，词要受程式化的曲调限制，曲则大多万变不离其宗，较少创新，使曲作者和词作者的想像力和创造力发挥都受到影响。歌词则不然，歌词创作的天地最为宽广，词作者有极大的自主性，灵活性，可以尽兴发挥，充分施展才华，把词写成独立完整的音乐文学作品。同样，曲作者也不必沿袭陈曲旧套，尽可凭着对歌词的理解，兴会淋漓，谱出与众不同的新旋律。从这个角度看，歌曲才是文学家同音乐家的自由创造的结晶，是双方才情天赋的理想契合。当然，这并非有意贬低戏曲、曲艺唱词，它们的审美价值和艺术魅力是综合性的，同歌曲并不完全一致，并非都取决于文词同曲调的创新结合，何况优秀的艺术家可以突破程式，另辟蹊径。

第三，从艺术发展的趋势看，歌词最富于现代性。一般说，戏剧、曲艺的唱词大多因袭传统，古典胜于现代，继承多于创新，尤其是其音乐，已显出陈旧、老化的迹象。而现代歌词和歌曲音乐，最能适应时代潮流不断创新。随着现代化的生活进程和高科技在音乐中的介入（如电声、激光等），使它同器乐曲共同构成了现代音乐的主体，成为真正能使音乐展示审美魅力，取得广泛影响的重要艺术种类，赢得了最广大的听众的喜爱。而戏曲音乐、曲艺音乐相形之下显出同时代脱节的趋向，它们的地位和影响同蒸蒸日上的歌曲音乐难以相比。由此，我们可以断言，歌词是一种同音乐关系最密切，同民众关系最密切的文体，也是最能紧跟时代步伐，最有发展前途的文体，说它是音乐文学的主体，是当之无愧的。

二、歌词是一种歌唱性文学，诗意和乐感使它们双向互补，产生双重审美价值

歌词在文学中同诗最为亲近。在古代，词同诗曾经合为一体，用眼读它是文学，用曲唱它是音乐，其双重审美价值无须赘叙。发展到现代，诗词虽已分离，歌词仍然保留了许多诗的品质。

位，诗的要素。写词讲究诗意，正是我国词作者的不懈追求。于沙提出“我把歌词当诗写”。曾宪瑞说：“歌词固然可以借助音乐的色彩增添绚丽的光彩，但歌词自身也应该是一个发光体，决不能像月亮那样，只有靠太阳才能发光。一首好的歌词，应当带有音乐特色的文学美和闪耀文学光彩的音乐美，集文学美与音乐美于一身，使之谱曲能唱，离曲能赏。”^①这番话大约可以代表绝大多数词作家的歌词观。

应当承认，歌词同诗相比，在文学性方面是有一定差距的。倘用纯诗标准去衡量歌词，那么，歌词一般是不及诗的。这决非词人才华不及诗人，而是因为歌词的审美特征与诗有别，歌词的音乐性制约了它的文学性。诗人全力以赴在文学性（诗意）上下功夫，而词人却要兼顾音乐性和文学性，顾此难免失彼。例如为了顾及音乐的听觉性而要求歌词明朗清晰，从而限制了歌词的含蓄性、隐深性；为了满足音乐技巧的发挥，而要求歌词反复、重复，从而影响了歌词的简炼性，精粹性；因照顾到音乐听众的文化层次而要求歌词浅显通俗，从而削弱了歌词的文采和诗意，这使歌词的文学性不可避免地受到损害。

歌词界流行着两句话：“好诗未必是好词，好词一定是好诗。”这两句话上句自是真理，毋须赘述；下句却未必恰当。准确的说法应当是“好词可以是好诗，但好词未必都是好诗。”因为归根结蒂，词同诗衡量的标准是不同的，用李清照的话就是“词别是一家”。评判一首诗的高低，全在于文学性（包括思想性），而决定一首歌词的优劣只有一半文学性，还有一半音乐性，而且一旦二者发生矛盾，文学性还要向音乐性让步。正因此，好词却非好诗的例证不计其数。即以古代诗词合一时的作品来看，其中相当多的诗歌，属于此类。例如南朝民歌《江南可采莲》：

^①《曾宪瑞的歌词观》，载《词刊》，1993-2。

江南可采莲， 荷叶何田田。
鱼戏莲叶间， 鱼戏莲叶东。
鱼戏莲叶西， 鱼戏莲叶北。

后四句从音乐性讲，效果肯定不差，但从文学性讲，冗沓、重复，没有多少意趣。现代歌词中常用的排比句、复沓句大部分出于重复，也是诗家所忌。西方人对诗同乐的矛盾说得很明确，黑格尔说：“在音乐与诗的结合体中，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。”所以歌词“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。”^①他又说：“无论是深刻的思想还是毫无价值而沾沾自喜的情感都不能向音乐提供一种正确的内容。最适合于音乐的是一种中等诗。”^②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、完满的作品，不能立即拿来进行音乐创作。它不愿放弃自己的文学形式。”所以他认为：“一首二流诗歌，由于音乐更容易吸收它的歌词、形象和节奏，因此能更好地达到这个目的。”^③黑格尔和苏珊·朗格（持有类似观点的学者还大有其人）都把诗同音乐的矛盾强调过分，断言好歌词只能是“中等诗”或

黑格尔：《美学》，第3卷，上册，343页，397页，商务印书馆，1979。

黑格尔：《美学》，第3卷，上册，343页，397页，商务印书馆，1979。

苏珊·朗格：《情感与形式》175页，176页，中国社会科学出版社，