

中国当代流行歌曲中的地方戏戏歌研究

——以六种戏歌为例

施咏

[摘要] 在中华优秀传统文化创造性转化、创新性发展的时代背景下，地方戏戏歌作为地方戏与歌曲的融合载体，为中国传统戏曲艺术的当代传播提供了新路径。从地方戏戏歌的艺术融合属性切入，选取豫歌、湖南花鼓戏歌、昆歌、黄梅歌、歌仔戏歌、二人转戏歌中的代表性作品为研究样本，运用案例分析法与归纳总结法，通过系统剖析其创作规律与艺术特征、探究地方戏元素与流行歌曲形式的融合逻辑可以发现，戏歌创作中“戏”与“歌”的比例平衡并不是固定不变的，而是受到创作主体类型、创作手法、演唱主体构成及传播媒介变迁等多重因素的综合影响。这些因素相互作用，共同决定了戏歌的艺术风格与呈现形态。地方戏戏歌的核心价值在于以当代流行载体为依托，激活传统戏曲艺术的生命力，既实现了传统戏曲的当代创新性发展，又通过其承载的审美功能与教化功能，让中华优秀传统文化的核心价值观在当代得以传承与弘扬，为中国传统戏曲艺术的现代化传播提供了可借鉴的实践范式，具有重要的理论价值与现实指导意义。

[关键词] 中国流行音乐；戏歌；豫歌；湖南花鼓戏歌；昆歌；黄梅歌；歌仔戏歌；二人转戏歌

中图分类号：J616;J617 文献标志码：A 文章编号：1001-5736(2026)01-0100-16

DOI:10.20093/j.cnki.CN21-1080/J.2026.01.11

一、引言

将戏曲音乐元素运用于流行音乐创作，是中国流行音乐的特有现象。两者的融合体戏歌更是这一密切关系的最佳例证。戏歌是“戏”与“歌”的结合，而这里的“戏”一般是指戏曲与说唱的统称，“歌”即歌曲。我们把这类将两者相结合的作品称为戏歌，其体裁还是属于采用戏曲、说唱等元素创作而成的歌曲。“戏歌，是指以某一种或几种戏曲、说唱音乐为素材，运用歌曲写作手法或借鉴戏曲的编创手法创作的，具有一定地域、剧种风格的现代歌曲的类型。”^[1]

早在20世纪上半叶，在作为中国流行音乐发端的“黎氏歌曲”中，就有将戏曲、曲艺等音乐元素运用于中国流行音乐创作的案例。无论是黎锦光运用湖南花鼓戏“双川调”创作的《采槟榔》、融合京剧音乐元素创作的《哪个不多情》，还是借鉴京韵大鼓音调为1940年上映的电影版《西厢记》创作的插曲《拷红》，都是中国早期流行戏歌的探索之作。

20世纪80年代，内地流行音乐进入复苏期。1984年，由作曲家温中甲和雷蕾借鉴京韵大鼓音乐素材为电视连续剧《四世同堂》创作的主题歌《重整河山待后生》再次拉开了中国戏歌创作的帷幕。同年，香港歌星奚秀兰首次登上中央电视台

作者简介：施咏，南京师范大学音乐学院二级教授，博士研究生导师。

基金项目：国家社科基金后期资助重点项目“百年中国流行音乐民族化的历史与文化特征研究”（23FYSA002）。

春节联欢晚会的舞台，以轻歌曼舞的形式演唱了经由港台流行化改造的黄梅调歌曲《天女散花》，也进一步催化了戏曲与歌曲融合体黄梅歌的产生与繁荣。

1985年，以温中甲为代表的作曲家深入探索，将中国戏曲说唱与现代传媒及流行形式相结合，又将戏曲说唱中更多剧种的经典唱段重新进行电声配器，使其节奏迪斯科化。同年，北京大木仓中国国际声像艺术公司制作发行了两盘包含京剧、评剧、豫剧、黄梅戏、湖南花鼓戏、眉户、秦腔、东北二人转、评弹和京韵大鼓的磁带《南腔北调大汇唱》，李维康、耿其昌、梅葆玖、杨春霞、谷文月、骆玉笙等20多位戏曲、曲艺表演艺术家参与了录制。磁带发行后，社会反响强烈。次年，借助1986年中央电视台春节联欢晚会的继续大力推动，《都有一颗红亮的心》《穷人的孩子早当家》等迪斯科京剧（样板戏）再度掀起了戏曲流行化的传播热潮。

这一时期，还出现了由词作家阎肃与作曲家姚明合作的《故乡是北京》《前门情思大碗茶》《唱脸谱》等一批京腔京韵的京歌，由此也掀起了当代戏歌创作的第一次高潮。这批京歌借助电视、广播等现代传播媒介，以北京为中心向全国各地辐射，使戏歌这一传统精华与现代时尚相结合的新兴艺术形式，在短短的几年之间就得到了快速传播与发展，并带动其他地方的地方戏相关作曲家也开始积极探索，创作出河南豫歌、安徽黄梅歌、江苏昆歌等一大批戏歌作品，这些地方戏曲极大丰富了戏歌创作的种类与风格。由作曲家金复载为1988年上映的电视连续剧《严凤英》创作的主题歌《山野的风》更是走出安徽、传向全国。吴琼作为黄梅戏“五朵金花”成员之一，在戏歌兴起初期就积极投身黄梅歌的传播。1996年，由其创作、导演的黄梅歌《心想事成》获中华戏曲新歌大赛创作一等奖、演唱金奖。2010年，由慕容晓晓演唱的《黄梅戏》则属于更为独立的、具有流行歌曲意味的黄梅歌，拥有了更为广泛的传播受众。1991年上映的电视剧《常香玉》的主题

歌《你家在哪里》也是一首豫剧风味浓郁的戏歌。舒锦霞作为浙江越剧“新十姐妹”成员之一，于1999年推出的首张VCD专辑《江南越歌》，收录了《沈园的故事》《蝴蝶恋》《断桥的传说》等越歌作品。

此外，较具代表性的戏歌还有沪剧戏歌《名都风光》《金亮的心·摇篮曲》，评弹戏歌《穿越霓虹》《小巷情思》，河北梆子戏歌《卜算子·咏梅》，晋剧戏歌《人说山西好风光》，吕剧戏歌《说聊斋》等。

随着中央电视台春节联欢晚会中东北题材小品的火爆及东北题材影视作品的全国热播，相关小品与电视剧中的唱段、插曲等二人转戏歌也开始在全国流行。

经历了与改革开放同步的发展后，当今的戏歌创作已经覆盖了全国相当比例的戏曲剧种。在多方的合作下，由中国戏曲界与民族歌曲及流行歌曲多界交融而生的戏歌一枝独秀，对传统戏曲音乐的当代转化与中国歌曲创作保持民族特色均具有重要的理论与现实意义。

与京歌创作相关的一些问题已有研究^{[1] 85-95}进行了较为全面的阐述，因此，本研究仅以地方戏剧种与歌曲的融合体——地方戏戏歌为研究对象，以豫歌、湖南花鼓戏歌、昆歌、黄梅歌、歌仔戏歌、二人转戏歌为例，主要定位于流行歌曲（兼及少量民族、民通唱法歌曲）范畴内的戏歌作品，选取其中较为典型的作品进行分析，并在此基础上从创作、演唱、传播三个方面总结当代流行戏歌的创作规律与艺术特征，进而阐释其理论与现实意义。

二、个案分析

（一）豫歌

豫剧，也称河南梆子，是我国五大戏曲剧种之一。主要流行于河南、河北、山东、陕西、山西、安徽、江苏等地，与京剧、越剧并称“中国戏曲三鼎甲”。早在清乾隆年间，豫剧已经成为河

南地区影响较大的传统戏曲剧种,以质朴醇厚、富有浓厚乡土气息为艺术特色。豫剧传统剧目丰富,主要有《穆桂英挂帅》《花木兰》《白蛇传》《包青天》等,这些剧目均蜚声海内外、常演不衰。

随着时代的发展,从20世纪中叶开始,豫剧的音乐元素也被运用到歌曲创作之中,并产生了以豫剧为主体的河南戏曲音乐为创作素材的新型歌曲形式——豫歌。其中较具代表性的作品有1958年由钟庭润作词、郭复善作曲的《编花篮》,1982年为庆祝建军55周年由郁钧剑作词、士心和李双江共同创作的歌曲《没有强大的祖国,哪有幸福的家》,1987年由曹勇作词、士心作曲的《我们是黄河泰山》,1992年由刘麟作词、王志信作曲的《木兰从军》,2005年由陶善耕作词、李

仲党作曲的《邻里歌谣》,2010年由甲丁作词、徐沛东作曲的《黄河渔娘》及同年由卢展工作词、赵国安作曲的《河南人》等。以下仅选取《编花篮》《你家在哪里》两首豫歌进行分析。

1. 《编花篮》

《编花篮》是一首流传广泛、家喻户晓的歌曲,也是中原地域风味流行歌曲中的代表作。全曲曲调建立在河南方言基础上。如歌曲开头的“编”字,在普通话中为高横调【55】,而在河南方言中的调值则是倾向于第三声【214】,并在曲调上配以二度上行滑音至宫音的进行,以顺应河南方言的“俺”味。在乐段的结束部采用了豫剧中常用的终止式“2-1-7-1”与“5-7-1”。(见谱例1)

谱例1 《编花篮》片段

编花篮

1=G $\frac{2}{4}$ 稍快 钟庭润 词 郭复善 曲

编 编 编 花 篮, 编 个 花 篮

上 南 山, 南 山 开 满 红 牡 丹, 朵 朵

花 儿 开 得 艳。 朵 朵 花 儿 开 得 艳。

一直以来,很多媒体及音像制品都将其标注为河南民歌,以至于大众也都默认这是一首地道的传统民歌。而实际上,《编花篮》是1958年由钟庭润作词、郭复善作曲的一首歌曲。经过了半个世纪以河南民歌名义的流传后,直到2008年,河南省版权局才确认这首歌曲为原创音乐作品。

值得一提的是,1959年,这首歌曲发表于《歌曲》杂志时,最初的歌词为:“编,编,编花篮,编个花篮上南山。南山有块棉花田,朵朵开得像牡丹……三朵两朵采一篮,俺把那篮子送北京,毛主席见了夸奖俺。”歌曲表达了中华人民共和国成立初期棉花丰收的喜悦,后在20世纪80年代,经朱逢博等人重新编配翻唱后的歌词则为

“编,编,编花篮,编个花篮上南山。南山开满红牡丹,朵朵花儿开得艳。银个丹丹嘿银牡丹,银牡丹那个哪哈依呀嗨……”

2. 《你家在哪里》

1991年,朱超伦为电视连续剧《常香玉》创作了主题曲《你家在哪里》(李准作词)。歌曲旋律取材于豫剧《花木兰》中的唱段《这几日老爹爹疾病好转》,也是经典唱段之一,兼具豫西调和祥符调中的慢板特色。其主腔句的起腔从徵音开始,经过大二度、小三度的级进上行到高八度的宫音,然后以音阶级进的形式下行到徵音上,形成一个具有拱形特点的抛物线条。当这一典型腔句动机在歌中进行运用时,作曲者通过减字、拖

腔、添眼加花的手法，进行了三次变化处理。既保留了戏曲唱腔的味道，又体现出“创腔”的特点^[2]。歌曲塑造了常香玉“敢哭敢笑敢愤怒，困难面前不把泪来流……爱要爱得深，恨要恨个够”

的人物形象。歌词中“人民是亲爹娘，乡亲是好朋友”展现了常香玉坚持以人民为中心的文艺观，其以高尚的艺德让父老乡亲“唱到星落月儿圆”。（见谱例2）

谱例2 《你家在哪里》

你家在哪里

李 准 词
朱超伦 曲

1 = bE $\frac{4}{4}$

1. $\dot{1}$ $\dot{7}$ $\dot{6}$ $\dot{1}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ | $\dot{1}$ $\dot{6}$ $\dot{1}$ - 2 | 3. $\dot{1}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{3}$ | $\dot{2}$ - - 0 | 5 5 5 $\dot{3}$ |
 爱 要 爱 的 深， 恨 要 恨 个 够。 人 民 是 亲 爹
 戏 比 天 还 大， 无 私 天 地 宽。 只 要 您 想 听，

$\dot{2}$ $\dot{1}$ - 7 | 6 6 3 5 6 $\dot{2}$ 7 | 7 $\dot{7}$ 6 - - | 0 5 5 3 | 5. $\dot{5}$ 5 - |
 娘， 乡 亲 是 好 朋 友。 谁 的 是 谁 的 非，
 我 唱 到 一 百 年。 谁 说 女 子

5 5 $\dot{6}$ $\dot{1}$ | 2 - 0 0 | 6 6 5 6 | $\dot{2}$ - - 7 | $\dot{6}$ 5 6 $\dot{2}$ 7 6 | 5 - - - :||
 天 在 上 头 天 在 上 头 哦…

(5 $\dot{1}$ $\dot{6}$ $\dot{3}$)
 不 如 儿 男， 谁 说 女

$\dot{2}$ - - 7 | $\dot{2}$ - 5 $\dot{2}$ 7 | 6 5 2 $\#4$ | 5 - - 6 | $\dot{2}$ 6 $\dot{2}$ 6 | 6. $\dot{5}$ $\dot{5}$ - ||
 子 不 如 儿 男。

歌曲的高潮点出现在第二段的结尾处，歌者以激越的声音唱出主题句“戏比天还大，无私天地宽，只要您想听，我唱到一百年”，在将人物形象进一步升华的同时，引出“常派”经典剧目《花木兰》中的“谁说女子不如男”的核心腔句，以慷慨激昂的拖腔表现出人民艺术家常香玉一身正气、英姿飒爽的人物形象。

（二）湖南花鼓戏歌

湖南花鼓戏是湖南地区小戏的总称，也是该地区影响较大的戏曲剧种之一。它源于民歌，后逐渐发展成当地戏曲。花鼓戏多为曲牌连缀体结构，辅以板式变化。其唱腔可分为“川调”“打锣腔”“牌子”“小调”四类，表演内容多以劳动生活为主，风格朴实、明快活泼。花鼓戏浓郁的地域特色和丰富多样的艺术表现力，使其诸多音乐元素被当代作曲家运用到艺术歌曲乃至流行歌曲的创作之中。

1. 《采槟榔》

《采槟榔》于20世纪30年代由黎锦光根据湖

南花鼓戏的“双川调”创作，由殷忆秋作词、周璇首唱，歌词朗朗上口、简洁明快。该歌曾一度风靡上海滩，也是周璇的保留曲目。20世纪80年代以来，该歌曲又先后被奚秀兰、邓丽君等多位歌手翻唱，成为现在人们耳熟能详的老上海流行歌曲之一。

2. 《闹五更》

《闹五更》也是由黎锦光根据湖南花鼓戏的音调创作而成，表达了一个农村姑娘从一更到五更被蚊虫、青蛙等闹得无法入睡的心情，歌曲诙谐而饶有趣味。

3. 《情哥哥去南方》

《情哥哥去南方》以20世纪90年代的南下打工潮为背景，表现了农村青年外出谋生、家乡恋人在火车站依依惜别的情感和时代图景。歌曲音调同样来源于湖南花鼓戏。1995年，该作品荣获中央电视台MTV电视大赛银奖。值得一提的是，歌曲中还采用了与黎锦晖1927年《毛毛雨》中相同的歌词“不要你的金呀、不要你的银，只要你

的一颗心……”，以此表达对黎氏“时代曲”开山之作之致敬，也是对黎锦光采用湖南花鼓戏音调创作的《采槟榔》的呼应。

这首歌曲从题材上看，也可以归入新时期描写当代进城务工群体生活的务工题材歌曲之列，其旋律音调来源于湖南民间音乐，与另一首来自四川的民工歌曲《九妹》的曲调一样，都说明了此类歌曲在音调来源上具备四川、湖南、河南、安徽等国内劳务输出较为集中地区的民间音乐风格特征。

(三) 黄梅歌

黄梅戏是中国五大戏曲剧种之一，清代乾隆年间起源于安徽、湖北、江西三省交界处的湖北省黄梅县，发展于安徽省安庆地区，是在黄梅县采茶调基础上广泛吸收其他戏曲剧种精华而成的新兴剧种。所演有《天仙配》《女驸马》等“大戏三十六本”，《打猪草》《夫妻观灯》等“小戏七十二出”。音乐以优美、明快著称，以平词、火攻、二行、三行、八板等板腔体与彩腔、仙腔、阴司腔、花腔等曲牌体为主要唱腔。

1949年后，以时白林、严凤英为代表的一批黄梅戏工作者从剧本、唱腔、伴奏等多方面对黄梅戏进行了全方位的改革，并取得了显著成效。1955年，上海电影制片厂在同名舞台剧基础上拍摄的黄梅戏电影《天仙配》及其后的《女驸马》

《牛郎织女》，在全国掀起了黄梅戏的热潮，并使黄梅戏从一个普通的地方剧种一跃成为全国五大剧种之一。

《天仙配》《女驸马》等黄梅戏影片的传播，带动了以《貂蝉》《江山美人》等为代表的黄梅调电影热潮，此类影片在20世纪80年代后回流传播，催化了黄梅歌的产生。

1. 《山野的风》

《山野的风》是1988年上映的15集电视连续剧《严凤英》的主题歌，其歌名源自戏剧家田汉对严凤英表演风格的评价。歌曲由张鸿西作词、金复载作曲，原唱为上海歌剧舞剧团的陈海燕。歌曲过门的音调来自黄梅戏《天仙配》第五场【彩腔对板】《树上的鸟儿成双对》中男女二重唱“你我好比鸳鸯鸟”的音调。首句以速度自由的山歌引腔唱出“茶歌飘四方”，以此交代起源于湖北采茶调、采茶戏的黄梅戏剧种属性。歌曲以“山野之风”“泥土芳香”为喻，描摹严凤英质朴自然、贴近民间、清新灵动的艺术表演风格。歌曲末句“天上人间，你还在深情地唱”中，则以“天上人间”一语双关，既暗喻了严凤英生前在《天仙配》《牛郎织女》中演绎的天女与人间凡夫的旷世情缘，又以此表达了对这位含冤饮恨而撒手人寰的艺术家的深切缅怀与无尽思念。（见谱例3、谱例4）

谱例3 《山野的风》主歌部分

山野的风

1=G $\frac{2}{4}$

张鸿西 词

金复载 曲

(0 5 3 5 | 6 5 6 5 2 | 3 2 3 2 5 | 6 1 2 | 6 1 2 6 5 4 | 5 - | 5 -) | 1 2 5 |

茶歌
彩腔

3 2 1 2 6 | 5 1 2 | 5 - | 5 - | 3 3 2 1 6 1 | 2 2 1 2 1 | 2 0 | 2 2 5 6 5 |

飘四方，唻唻唻！ 飘在人心上， 你是山野
翩翩舞，唻唻唻！ 风鸣声声亮， 你是山野

3 3 2 1 2 6 | 6 - | 1 2 1 4 5 | 6 1 6 5 4 | 5 (5 1 2 | 5 2 1 | 6 5 4 | 5 - | 5 -) |

吹来的风， 带着泥土香，唻唻唻！
吹来的风， 清新又奔放，唻唻唻！

3 3 3 1 2 5 | 5 3 2 | 1 1 6 1 2 3 2 | 2 - | 3 3 3 1 2 3 6 | 6 1 | 5 1 6 1 2 1 6 | 5 - |

依子呀子哟， 呀子依子哟， 依子呀子哟， 呀子依子哟。
依子呀子哟， 呀子依子哟， 依子呀子哟， 呀子依子哟。

谱例4 《山野的风》结束句与《树上的鸟儿成双对》结束句对比谱

《山野的风》	1=G $\frac{2}{4}$	$0 \ 5 \ 3 \ 5 \ \ 6 \ 5 \cdot 6 \ 5 \ 2 \ \ 3 \cdot \ 2 \ \ 1 \cdot \ 5 \ \ 6 \ 5 \ 3 \ 2 \ \ 1 \cdot 2 \ 2 \ 6 \ \ 5 \ 6 \ 7 \ 6 \ \ 5 \ - \ $ 天 上 人 间 你 还 在 深 情 地 唱, 啰 嗦 嗦!
《树上的鸟儿成双对》	1=bE $\frac{2}{4}$	$5 \ 5 \ 3 \ 2 \ 5 \ \ 6 \ 5 \ 6 \ 5 \ 3 \ \ 2 \ - \ $ 你 我 好 比 鸳 鸯 鸟,
		$0 \ 5 \ 3 \ 5 \ \ 1 \cdot 6 \ 5 \ 6 \ 5 \ 3 \ \ 5 \ 6 \ \ 1 \cdot 2 \ 5 \ 3 \ \ 2 \cdot 3 \ 2 \ 1 \ 6 \ \ 5 \cdot \ \ 1 \ 6 \ 1 \ $ 比 翼 双 飞 在 人 间。

歌曲的主题来自黄梅戏【彩腔】【四平头】，创作中将传统的【四平头】中“起承转合”四句的落音“5、5、6、5”改编为“5、2、6、5”，以此将【彩腔】中的程式化与现代歌曲创作思维相结合，从而使音乐的陈述更为灵动。歌曲的主题结构由3+3+3+3的四乐句设计构成（其中首句落音后另加两小节衬腔“啰嗦嗦”），以速度自由的山歌风陈述，随后在该主题音调框架基础上进行节奏紧缩，减板变奏为2+2+2+2的四乐句，并保持同样的乐句落音。唱词上速度较快，以来自传统花腔《打猪草》中“呀子依子哟”的衬词展现了严凤英清新活泼的一面。经过8小节衬段后，全歌以歌词“黄梅好听乡音甜，天上人间，你还在深情地唱”升华主题，该处的音调同样来自

《天仙配·树上的鸟儿成双对》，为其完整的结束句，即由“你我好比鸳鸯鸟，比翼双飞在人间”的唱腔变化而来，与歌曲过门中的同一音调形成首尾接龙，前后呼应。

2. 《鹊桥汇》

《鹊桥汇》由流行音乐人大张伟作词、作曲，由花儿乐队演唱，是花儿乐队2007年的专辑《花龄盛会》的主打歌。歌曲旋律简洁流畅，朗朗上口。副歌将黄梅戏《天仙配·树上的鸟儿成双对》的唱段直接引入，并以现代人的视角进行了新的解读与引申。歌曲的末句（也为主题句）“只盼双双鹊桥汇”则将另一部黄梅戏的经典剧目《牛郎织女》与之串联，以此表达对美好爱情的推崇与追求。（见谱例5）

谱例5 《鹊桥汇》B段

鹊桥汇

1=A $\frac{4}{4}$	大张伟 词曲
$5 \ 3 \ 2 \ 5 \ 3 \ 3 \ 2 \ 1 \ \ 2 \ 2 \ 1 \ 3 \cdot \ 2 \ 1 \ \ 6 \ 2 \ 7 \ 6 \ 1 \ \ 1 \ 6 \ 1 \ 2 \ 3 \ 1 \ 2 \ - \ $ 树 上 的 鸟 儿 成 双 对, 绿 水 青 山 我 在 想 着 谁,	
$5 \ 3 \ 2 \ 5 \ 3 \ 3 \ 2 \ 1 \ \ 2 \ 2 \ 1 \ 3 \cdot \ 2 \ 1 \ \ 6 \ 2 \ 7 \ 6 \ 1 \ \ 6 \ 5 \ 6 \ 1 \ $ 路 边 的 野 花 不 理 会, 只 盼 双 双 鹊 桥 会。	

3. 《黄梅戏》

由田一龙、何欣作词、作曲，慕容晓晓演唱的流行歌曲《黄梅戏》，也是戏歌创作中极具代表性的作品。《黄梅戏》的歌曲结构体现了ABA再

现的三段体特征。歌曲一开始就以黄梅戏《女驸马·洞房》的音调作为过门，以第一人称叙述“从小爸妈就对我讲，黄梅戏可不是很好唱……”（见谱例6）

谱例6 《黄梅戏》A段

黄梅戏

1 = $\flat B \frac{4}{4}$ 田一龙、何欣 词曲
 $\text{♩} = 100$

($\dot{1} \cdot \underline{\dot{2}} \underline{\dot{2}} \underline{\dot{2}} \underline{6 \cdot} \underline{5} | \underline{3 \cdot} \underline{2} \underline{3 \underline{2} \underline{3} \underline{5}} \underline{6 \cdot} \underline{5 \underline{6}} | \underline{\dot{1} \cdot} \underline{\dot{2}} \underline{\dot{1}} \underline{6} \underline{5 \cdot} \underline{6} \underline{\dot{2}} \underline{7} | \underline{6 \cdot} \underline{\dot{1}} \underline{3 \underline{5}} \underline{6 \underline{5}} \underline{6} | 0 \ 0 \ 0) \underline{0 \ 5} |$
 从

$6 \cdot \underline{5 \underline{6}} \underline{\dot{1}} \underline{\dot{1}} \underline{6 \underline{5}} | \underline{5} \underline{3} - \underline{2 \underline{3}} | \underline{5 \cdot} \underline{6 \underline{6}} \underline{5 \underline{3}} \underline{2} | \underline{3 \underline{5}} \underline{3} - \underline{3 \underline{2}} | 1 \cdot \underline{1 \underline{1}} \underline{2 \underline{3}} \underline{6} | 5 - 0 \underline{0 \ 5} |$
 小 爸妈就对我 讲, 黄梅戏 可不是很好唱, 模仿着 大人身段模 样, 实

$6 \cdot \underline{5 \underline{6}} \underline{5 \underline{3}} \underline{2} | 2 - 0 \underline{0 \ 5} || : 6 \cdot \underline{5 \underline{6}} \underline{\dot{1}} \underline{\dot{1}} \underline{6 \underline{5}} | \underline{5} \underline{3} - \underline{2 \underline{3}} | \underline{5} \underline{5 \underline{6}} \underline{6 \underline{5}} \underline{3 \underline{2}} |$
 现 了我的愿望。 面 对 这爱情的考 量, 冯素珍 是我学习的榜

$\underline{3 \underline{5}} \underline{3} - \underline{2 \underline{3}} | 4 \cdot \underline{4 \underline{6}} \underline{6} | \underline{5 \underline{5}} \underline{5 \underline{\dot{1}}} \underline{\dot{1}} | \underline{0 \underline{6 \underline{6}}} | \underline{\dot{1} \cdot} \underline{6 \underline{5}} \underline{6 \underline{\dot{2}}} \underline{7} | \underline{7} \underline{6} - - |$
 样, 女 驸 马 的 故 事 伴 我 成 长, 我 的 公 子 又 在 何 方?

《黄梅戏》A段的结束以“女驸马的故事伴我成长，我的公子又在何方”引出B段，即《女驸马》中最著名的《谁料皇榜中状元》唱段，该唱段广为熟知，是名副其实的“歌中戏”。

之后的第三段为再现段，在第一段的基础上有所变化，主题上也得到升华：“这是一段经典的旋律，把我带回那个世界里，多想再和你继续这爱情，不管前途多少风雨。”

歌曲的创作立意鲜明，聚焦戏曲在中华传统文化、传统美德传承中的重要作用。歌词“面对这爱情的考量，冯素珍是我学习的榜样”一句直击核心。在《女驸马》故事的熏陶下，中国传统女性对爱情的坚守与执着也将随着黄梅戏的传承、

传唱而得以弘扬。该歌曲经慕容晓晓在2012年安徽卫视春节联欢晚会上演唱后，受到了广大戏迷和歌迷的喜爱。

4. 《牡丹亭外》

《牡丹亭外》是一首将黄梅戏唱腔与昆曲剧目相结合的戏歌，由陈升作词、作曲并演唱，收录于2008年发行的专辑《美丽的邂逅》中。歌曲中融合了黄梅戏《女驸马》与昆曲《牡丹亭》中的题材内容，歌曲开始的一句歌词即来自黄梅戏《女驸马》中经典唱段《谁料皇榜中状元》（见谱例7），而歌曲中间的歌词“可我最爱是天然”则来自《牡丹亭·惊梦》的戏词“可知我常一生儿爱好是天然”。

谱例7 《牡丹亭外》第1—4小节

1 = C $\frac{4}{4}$

$\underline{3 \underline{2}} \underline{3} \underline{5 \underline{5}} \underline{3 \underline{2}} | \underline{6 \underline{1}} \underline{5 \underline{3}} \underline{2 \underline{1}} \underline{6 \underline{5}} | \underline{1 \underline{6}} \underline{1 \underline{0}} \underline{5 \underline{5}} \underline{3 \underline{2}} | \underline{5 \underline{6}} \underline{5 \underline{3}} \underline{2 \cdot} \underline{0} |$
 为 救 李 郎 离 家 园, 谁 料 皇 榜 中 状 元?

从曲调创作看，《牡丹亭外》主要运用了黄梅戏的音调素材，歌曲开始的主题句就是将黄梅戏《女驸马》的 $6 \underline{5} 6 | \underline{\dot{1}} \underline{\dot{1}} 6 \underline{5}$ 五度移位至 $3 \underline{2} 3 | 5 \underline{5} 3 \underline{2}$ ，再加以发展变化。

(四) 昆歌

昆曲产生于江苏昆山，是对我国戏曲发展影响最大的剧种之一，素有“百戏之祖”之称。其风格清丽细致，蕴含一唱三叹、典雅古朴的韵味，

是我国当代各类歌曲创作中重要的素材来源。如在柯岩作词、施万春作曲的艺术歌曲《送上我心灵的思念》中就有昆曲元素的运用，而阮晓星作词、吴小平作曲、吴碧霞演唱的《借一支昆曲相爱》则属民族唱法的昆歌。近年来，昆曲的音乐元素也被广泛运用到流行歌曲的创作之中。

1. 《在梅边》

《在梅边》收录于2005年的专辑《盖世英雄》中。歌曲将京剧与昆曲的唱腔、节奏布鲁斯(R&B)和说唱(RAP)相融合，主要采用了昆曲元素，其剧情和部分唱词源自昆曲《牡丹亭》，如“这厢是梦梅恋上画上的仙，那厢是丽娘为爱消香殒碎”。演员张军的昆曲唱段“他年得傍蟾宫客，不在梅边在柳边”与流行音乐的节奏体系形成了对比，歌曲末句“汤大师带我们回去充满爱的牡丹亭”，表达了现代人在都市快节奏下对古代宁静生活和美好爱情的向往，也是对经典剧作全新的诠释，体现了现代文明与传统文化的思想碰撞。

2. 《牡丹亭外彩蝶飞》

《牡丹亭外彩蝶飞》由戴荃根据昆曲《牡丹亭·惊梦》选段《山桃红》，和越剧《梁祝》中“同窗共读整三载，促膝并肩两无猜……”的故事结合创作而成，进行现代流行的演绎。

此外，由孙红莺作词、栾凯作曲、李玉刚演唱的《花满楼》前奏部分也将《牡丹亭》的韵白引入歌中。

(五) 歌仔戏歌

歌仔戏是福建及台湾具有代表性的汉族传统戏曲之一，迄今有百余年历史，由福建漳州地区的“歌仔”（锦歌）结合车鼓小戏的身段与地方歌谣小调发展而成，流行于福建泉州、厦门、漳州等闽南语系地区，以及东南亚华侨聚居的地区。近年来，我国各地陆续出现了一批将歌仔戏元素与歌曲相结合的戏歌作品。

1. 《王宝钏苦守寒窑十八年》

由萧闳仁、武雄作词，萧闳仁作曲并演唱，2008年收录于其首张同名专辑中的歌曲《王宝钏苦守寒窑十八年》，将歌仔戏《薛平贵与王宝钏》的故事作为背景。歌曲在过门中先出现歌仔戏《薛平贵与王宝钏》的片段，由此引出歌者通过街角上演的歌仔戏生发出人生如戏的感叹。进入第二次副歌之前，插入歌仔戏唱段《寒窑苦守》中“我身骑白马走三关，改换素衣回中原”两句唱词，调式也从B大调转到了民族五声^ba羽调式。此后，通过同主音转调转到了^bA大调，并经历了一段伴奏为对戏曲锣鼓伴奏的模仿的短小片段之后，引出了全曲的高潮段落。

2. 《身骑白马》

《身骑白马》由徐佳莹与苏通达共同创作于2007年，由徐佳莹演唱。题材也来自歌仔戏中薛平贵与王宝钏的剧目。歌曲第一部分建立在d小调上，最后在小调的属长音上开放。（见谱例8）

谱例8 《身骑白马》副歌

(闽南语) 我 身 骑 白 马 呀， 走 三 关， 我 改 换 素 衣

哟 回 中 原， 放 下 西 凉 啊

没 人 管， 我 一 心 只 想 王 宝 钏。

随后，在混响齐鸣的电声配乐下，歌手在悲

凉的喷呐声中用闽南语唱出了歌仔戏唱段《寒窑

苦守》中四句荡气回肠的唱词“我身骑白马，走三关……”，调式则从前面的d小调到民族的五声宫调式。

(六) 二人转戏歌

二人转是流行于东北各地的一种走唱类的曲艺形式，以民歌、大秧歌为基础，吸收莲花落、什不闲、河北梆子等艺术形式演变而成^[3]。二人转融歌舞、说唱、戏曲、滑稽等多种艺术形式于一体，深受人民群众的欢迎。

随着东北二人转演员在中央电视台春节联欢晚会小品节目及东北题材电视剧中的火爆表演，一批以二人转音乐元素为基础创作的流行歌曲也开始产生，并成为东北风歌曲的重要组成部分。在系列农村题材电视连续剧中，出现了一批由杨柏森、姚明等词曲作家创作的二人转风格的影视歌曲，如电视剧《马大帅》中的《活出个样来给

自己看》《一个情字活一生》，电视剧《刘老根》中的《只求无愧过百年》《圆梦》，电视剧《乡村爱情故事》中的《咱们屯里的人》《谁是我的新郎》《月牙儿》等。

此外，《关东情》《宁舍一顿饭，不舍二人转》《关东人与二人转》《东北二人转》《二人转东北人》《二人转转歌》《罗刹海市》等，也都属于二人转戏歌中的典范之作，得到了广泛传播。

1. 《过河》

由崔凯作词、李海鹰作曲的《过河》是潘长江、刘春梅首演于1996年中央电视台春节联欢会的音乐小品，该小品包含了一组二人转风格的流行歌曲。因其脍炙人口的唱段，以及幽默风趣的表演，并配以动感十足的舞蹈节奏，一经播出后，很快流行全国。歌曲首段的旋律由吉剧《燕青卖线》提炼发展而成。(见谱例9)

谱例9 《过河》第1—8小节

1 = D $\frac{4}{4}$
中速稍快 欢快地

$\dot{3} \cdot \dot{3} \quad \dot{3} \quad \dot{3} \quad \dot{3} \quad \dot{3} \quad \dot{3} \quad | \quad \dot{5} \cdot \dot{3} \quad \dot{5} \quad 7 \quad 6 \quad - \quad | \quad 6 \quad 5 \quad 3 \quad 5 \quad 6 \quad 5 \quad 3 \quad 5 \quad | \quad 6 \quad 6 \cdot \dot{5} \quad \dot{3} \quad - \quad |$
 男: 哥 哥 面 前 一 条 弯 弯 的 河, 妹 妹 对 面 唱 着 一 支 甜 甜 的 歌,

$\dot{3} \cdot \dot{3} \quad \dot{3} \quad \dot{3} \quad \dot{3} \quad \dot{3} \quad \dot{3} \quad | \quad \dot{5} \cdot \dot{3} \quad \dot{5} \quad 7 \quad 6 \quad | \quad 6 \quad 5 \quad 3 \quad 5 \quad 6 \quad 5 \quad 3 \quad 5 \quad | \quad 6 \quad 6 \quad \dot{1} \quad 7 \quad 6 \quad - \quad |$
 哥 哥 心 中 荡 起 层 层 的 波, 妹 妹 可 是 让 我 渡 过 你 呀 的 河?

小品中最具二人转风味的唱段则是出现在男女主人公针对农业知识的问答环节中，其素材主要借鉴了二人转主调中的【抱板】，但出于配合歌舞小品舞蹈动作的考虑，将【抱板】中的闪板改为正板，音调上也做了简化。

2. 《家在东北》

《家在东北》由辽宁籍歌手庞龙采用二人转音乐素材创作并演唱，收入2004年鸟人艺术推出的庞龙的第二张个人专辑《两只蝴蝶》中。从歌曲的结构看，《家在东北》可以分为引子加上变奏（合尾）的三个乐段AA'A²。第一段主要描写了“家在东北”的自然风貌，为9小节（2+2+2+3）

的四句体乐段。

这一音乐素材来源于二人转主调音乐中最为常用的【红柳子】。该曲牌不但在单出头、拉场戏中较为常见，也是吉剧、龙江戏、拉场戏、东北秧歌剧唱腔音乐中的常用曲调。其曲体由上、下句带甩腔的结构形式构成，采用大二二板，记谱为四四拍，每2小节完成一句，4小节完成一个上下句。其中，第四句甩腔为3小节。基本腔格的上、下句尾字都落在中眼第三拍上。每句均以闪板起唱，四句的落音以1、3、1、6_·较为常见。《家在东北》借鉴【红柳子】“十字句”的腔段（见谱例10），其基本节奏、词格、旋律如下^[4]：

谱例 10 【红柳子】

上句

0 6 6 3 6 6 3 2 7 6 | 0 6 5 3 3 5 3 2 1 |

— 二 三 四 五 六 七 八 九 十，

下句

0 3 6 3 3 3 6 1 | 0 6 5 6 6 5 3· 5 3 3 |

十 九 八 七 六 五 四 三 二 — 呀，

上句、第三句

0 2 7 7 6 6 3 6 5 | 0 3 3 6 3 6 1 |

— 二 三 四 五 六 七 八 九 十。

下句、甩腔

0 6 3 6 6 6 3 5 | 0 2 7 2 2 7 6⁷⁶ 5 3 | 0 3 5 2 7 6 - |

此外，从歌词的角度看，首句歌词（“我的家在东北 / 松花江上，那里有满山遍野 / 大豆高粱”）源于20世纪30年代张寒晖词曲的抗战歌曲《松花江上》，不同之处是对原歌词（“我的家在东北松花江上，那里有 / 森林煤矿，还有那 / 满山遍野的大豆高粱”）进行了重新断句，通过句读的改变使旧词焕发新意。较《松花江上》而言，《家在东北》所描绘的家乡除了煤矿和物产外，还增添了“青山绿水”“大白杨”“整齐的篱笆院”“小草房”等景象。

从节奏看，与《松花江上》通篇采用长时值音符和平稳的正拍起唱的慢三拍节奏不同，《家在东北》主要运用的是八分音符与十六分音符，并借鉴了【红柳子】中所有乐句均以闪板起唱的特点。此外，《家在东北》还在每个段落的结束出现具有典型特征的终止式，并以这种变奏合尾的三个段落构成全曲。

总之，《家在东北》与《松花江上》作为两首题材相近的歌曲，其创作的历史背景不同，对音乐材料手段的运用也不同，歌唱了不同时代东北地区人民生活状态天翻地覆的变化。

三、艺术特征

由前文戏歌个案分析可见，我国诸多戏曲剧

种均形成了与现代（流行）歌曲相融合的戏歌作品。戏曲本身具有情节叙事性，且各地方剧种蕴含了特定的地域历史文化，因此，每首戏歌在内容、题材与标题上均呈现相对应的剧种的艺术特性。如《霸王别姬》《盖世英雄》《花田错》《新贵妃醉酒》《Susan说》等，都是直接来自京剧传统经典剧目的现代编创；而《在梅边》《游园惊梦》《牡丹亭·惊梦》《牡丹亭外彩蝶飞》等则是与昆曲经典剧目《牡丹亭》相关之系列；《新天仙配》《黄梅戏》等歌曲则是来源于《天仙配》《女驸马》等黄梅戏经典剧目；零点乐队《天上掉下个林妹妹》则直接可见与越剧经典剧目《红楼梦》的关联。

戏歌是当代音乐创作中特殊的声乐品种，传统戏曲与现代流行文化之间的比例关系一直是创作中最值得关注的重要问题。两者之间的比例主要受戏歌创作主体的类型、创作手法的差别、演唱主体的构成及相关传播媒介的变迁等因素的影响。

（一）创作特征

1. 创作主体

戏歌创作的主体大致可分为作曲家与流行歌手（音乐人）两大群体。其中，前者又可分为戏曲作曲家与学院派的专业作曲家两种类型。戏曲作曲家构成的创作主体谙熟戏曲音乐，他们创作

的戏歌大多具有较为纯正的戏曲韵味,整体风格体现为“戏多歌少”。如以时白林、徐志远、徐代泉、陶演、陈儒天、陈国金等为代表的一批黄梅戏作曲家创作的《故乡处处唱黄梅》《小石桥》《雨打农家竹篱笆》《风铃高高挂》《黄梅飘香》《乡音本是黄梅调》,《朝阳沟》的作者、豫剧作曲家朱超伦所作的《你家在哪里》,以及杨柏森为东北农村题材系列电视剧所作的主题歌等作品,都属于戏曲风格较为浓郁的戏歌。

以专业作曲家为主体的创作者大多会在学习、借鉴戏曲音乐的基础上,将戏曲音乐元素(唱腔、板式、音调结构等)进行抽象简化,并运用专业作曲技术将戏曲与歌曲进行融合,其创作多以化用为主要创作特征,创作的作品在整体上呈现“戏歌参半”的艺术面貌,戏与歌的成分比例相对均衡。如雷振邦、雷蕾、温中甲、姚明等人创作的系列京歌,分别由士心、王志信、徐沛东创作的豫歌《我们是黄河泰山》《木兰从军》《黄河渔娘》,金复载创作的《山野的风》及由李海鹰创作的《过河》等,皆属此类。

流行歌手(音乐人)这一创作群体则多产生于新世纪,尤其是“中国风”歌潮出现之后。他们在流行歌曲如《霍元甲》《北京一夜》《鹊桥汇》《在梅边》等的创作中加入戏曲元素,使流行歌曲味道更浓。

2. 创作手法

戏歌的两种创作主体分属两大阵营的三个类别,具有不同的类型特征,这决定了其所采取的创作手法各有特点。当然,由于这三个类别创作群体之间存在一定的交叉与复合性,戏歌在创作中对戏曲元素的借鉴范围与手法亦呈现多样化的态势。

首先,由作曲家创作的戏歌,多体现为对传统戏曲中板腔体、曲牌体等体制的继承与发展。如《没有强大的祖国,哪有幸福的家》中就运用了豫剧板式变化的手法,通过将整首曲子分为三个唱段来发展乐思。第一段采用中速,近似豫剧二八板,以戏曲中常用的“紧拉慢唱”的形式刻

画出新时期农村青年入伍前对家的不舍。第二段以“慢流水板”表达了母亲对即将远行的儿子的担心。第三段,曲速加快,以“流水板”表现主人公参军报国的坚定决心。最后,以“飞板”结束全曲。而在《木兰从军》中,则交替使用了广板、中板、快板、摇板、垛板五种板式。该曲在“旦辞爷娘去”处,摇板以紧打慢唱手法通过音乐鲜明的层次对比,表现了花木兰辞别父母奔赴边关的场面。第四段中的垛板字字铿锵、慷慨激昂,生动表现了激烈的战斗场景。在该类戏歌中,很多会直接采用某一剧种经典唱腔元素。在黄梅歌中,常以黄梅戏经典花腔、彩腔等曲调等为主要素材进行创作。如《哥住三里街》《等情郎》《闹花灯》《悄悄话》即来自黄梅戏【花腔】《打猪草调》《汲水调》《对花调》《菩萨调》,而《心灵花儿开》则来自【彩腔】《满园花草春意浓》的音乐,《讲故事》将黄梅戏《对花调》的说唱相结合,《状元红》在《女驸马》中《谁料皇榜中状元》唱腔基础上进行节奏变化而成,而《山野的风》则由【彩腔】的【四平】与【对板】结合而成。《你家在哪里》较好地深沉浑厚、低回婉转的豫西调与高亢激昂、挺拔豪放的豫东调相融合,表现了常香玉集慷慨激昂与柔情细腻于一身的人物形象。《家在东北》的整首歌曲亦是在二人转曲牌【红柳子】的基本曲调框架上重新填词编创,《罗刹海市》则是在【靠山调】的基础上发展而成。

其次,也可以将对应剧种唱腔中富有特征性的腔句置于戏歌的某一部分,如黄梅歌《逍遥游》《小石桥》的结束句及《江南十里好风光》的前奏句,均采用了黄梅戏【彩腔】的典型音调,《山野的风》的过门与结束句的音调则都来自《天仙配·树上的鸟儿成双对》的末句。在《没有强大的祖国,哪有幸福的家》多个乐段的结束和歌曲的结尾,也使用了豫剧中的典型拖腔旋律“5-7-1”,并且这个具有豫剧特色的拖腔在整首歌曲中反复出现,贯穿全曲。而电视剧《刘老根》的片尾曲《圆梦》的前奏则是直接采用二人转《盼五更》的首

句。《马大帅》的主题曲《求索》中的“井底蛤蟆就能看见巴掌大的那么大一块天”的曲调是来自二人转《寡妇难》的第二句。以歌手为主的创作群体，多是采用将戏曲音乐中的某一段唱腔或曲牌引入或拼贴到歌曲中的手法，亦即前文所提及的“歌中戏”。作曲家将某一乐句或某一经典乐段进行针对性设计布局，使其反复出现，进而成为歌曲中标识性强、辨识度高的“记忆点”，或某种承载特定情感与内涵的象征符号。如花儿乐队演唱的《鹊桥汇》与慕容晓晓演唱的《黄梅戏》，分别将《天仙配》中的《满工对唱》与《女驸马》中的《谁料皇榜中状元》的特性乐句放置在戏歌的高潮处。《牡丹亭外彩蝶飞》则是以越剧《梁祝》拼贴其间。而在二人转戏歌中，无论是庞龙的《家在东北》还是刀郎的《罗刹海市》，都是以“哎哎嗨呦”作为每个乐段的合尾乐汇来统一整体。关于这一点，作曲家李海鹰对《过河》创作过程曾总结说：“传统二人转音调与民间小调切割重组，再穿上流行音乐的时尚外衣，就这么招摇过市了，很符合当时一部分人的生活状态。这30年来……也可以说是拼贴的年代。”^[5]对这段作者的自述中出现的关键词“拼贴”，我们可以理解为在创作中借鉴民间音乐技法的阶段性历程，可视为中国戏曲、说唱音乐中曲牌体的继承与发展。

再次，将同一剧种中的多个唱腔融入同一首歌。如吴琼演唱版的黄梅歌《山野的风》，还在原作基础上增加了黄梅戏《对花》的唱段，将两首曲调音乐相结合，使该歌兼具戏曲曲牌连缀体的结构意义。同样，豫歌《木兰从军》与《你家在哪里》也是在高潮处出现豫剧《花木兰》的主题音调，以此点题并烘托高潮气氛。在一首戏歌中有时亦并不拘于某一剧种的音乐元素，而兼及多个剧种，如《过河》就是将吉剧《燕青卖线》与二人转【抱板】作为歌曲的两个部分并置一体；而《牡丹亭外》与《牡丹亭外彩蝶飞》则分别同时拼贴了黄梅戏与昆曲、昆曲与越剧等多个剧种的唱腔，体现了戏歌创作中对戏曲元素借鉴的多样性和灵活性。此外，还有在黄梅戏唱腔的基础

上，融入经典创作歌曲的主题句，以这种形式上的跨界融合，彰显其“戏·歌”的艺术特质，进而构成所谓的“戏中歌”。如由丁永刚作曲、杨俊与张辉演唱的黄梅歌《白衣胜雪》，就是将刘锡津作曲的《我爱你，塞北的雪》的主题句用作该歌的前奏、间奏与中间乐句，展现医护人员如白雪般的高洁品格；再如《春风十里不如你》的曲作者将流行歌曲《爱的奉献》与黄梅戏平词、二行唱腔相结合，歌颂医务工作者无私奉献的精神，《龙魂》曲作者将朱践耳的《唱支山歌给党听》首句音调拼贴其间，而《春信》则是将王佑贵的《春天的故事》的主题句置于歌中，表达对未来幸福的憧憬与向往。

（二）演唱特征

1. 演唱主体

从专业结构背景看，戏歌的演唱主体可分为专业戏曲演员与流行歌手两种类型。第一种类型是专业戏曲演员，也是戏歌演唱群体中较为重要、主流的群体。如1949年后第一代戏歌演唱的代表人物李谷一，就是湖南花鼓戏演员出身。扎实的传统戏曲演唱功底使其在《故乡是北京》等戏歌的演唱中板眼有致、字正腔圆。此外，还有出身于京剧、豫剧、二人转的演员等，此不赘举。第二种类型则为占有更大比例的、一般意义上的流行歌手。在戏歌演唱中，多与嘻哈、节奏布鲁斯（R&B）等外来流行音乐形式相结合，以彰显其时尚性、国际性，即“歌多戏少”。

同时，戏歌演唱主体存在个体学习、工作经历及背景方面的差异，即使是在同一剧种中，这种差异也十分明显。如以黄梅歌的三位演唱者为例进行比较，同样出身于黄梅戏的吴琼、韩再芬、慕容晓晓都推出了诸多温婉柔美的黄梅戏歌。现任再芬黄梅剧院院长、以黄梅戏演唱为职业的韩再芬，在演唱《故乡处处唱黄梅》等歌曲时基本仍使用了偏于甜、嗲的黄梅戏演唱方法；而于1992年即由戏曲演员转向歌手并经过民族唱法训练的吴琼，在其黄梅歌的演唱中则较好地将戏曲与民族声乐的方法相融合；而同样由黄梅戏演唱

转向流行唱法的慕容晓晓,则是将戏曲唱法与流行唱法集于一身,其在代表作《黄梅戏》的演唱中将流行技巧与戏曲声腔切换自如。

值得注意的是,这些以专业戏曲演员出身为共性的群体进军流行歌坛并实现“戏转歌”后,势必在其相关剧种所对应的戏歌演唱中,以扎实的基本功与专业素养体现更多较为纯正的戏曲韵味。相对于纯粹流行歌手的戏歌演唱,则体现较为明显的“戏多歌少”,这种艺术特征反作用于戏歌创作,对中国当代戏歌的创作风格导向及演唱的美学特征等方面产生了极为重要的影响,从而彰显其主流性。

2. 演唱方法

戏歌与戏曲、歌曲之间在演唱方法上都有一定的共性特征。如豫歌在演唱过程中就受到豫剧行腔和运腔的影响,其特点主要体现为抑扬顿挫、虚实结合的演唱方式。如歌曲《木兰从军》分别运用倚音、下滑音、重音、断音等方式进行润腔,如在“怎么办?怎么办?难坏了姑娘花木兰”一句处利用装饰音进行润色,生动地表现了花木兰焦急担忧的心理活动。

传统黄梅戏音域较窄,以说话状态的口腔共鸣即可完成演唱,且以安庆地区语言为基础(属江淮方言)的发音位置较为靠前,不利于胸腔、口腔、咽腔、鼻腔、头腔等共鸣联动,声音略显单薄。黄梅歌的演唱既保留了黄梅戏柔婉甜润的唱腔韵味,又与现代民族声乐的气息贯通、流畅圆润乃至与流行的气声、摇滚喊唱相结合,形成了独具特色的黄梅歌唱法。戏歌也因演唱主体和具体曲目的不同,在个性特征方面呈现了差别性。

首先,以(流行)歌曲为根本属性的戏歌,多以借助话筒、电声的轻声、气声为主,只需口腔共鸣即可,无需借助胸腔、鼻腔、头腔等戏曲演唱中常用的其他腔体的共鸣。当然,其中也不乏戏曲演员出身的演唱者,在演唱时仍会自然地借助其早年形成的戏曲发声方法,在声音的穿透力上相较其他歌手更胜一筹。

其次,“在咬字、归韵方面,戏歌演唱打破了

传统戏曲演唱的规范,不以追求字正腔圆为必要,而以咬字吐字的轻巧、亲切、自然为特点,尤其是在一些字位上作‘虚’的处理,以此区分于传统戏曲的饱满贯通。”^{[1] 83}其中,在流行化程度较高并以说唱(RAP)、节奏布鲁斯(R&B)穿插其中的戏歌作品,则更是以咬字随意乃至含糊不清为个性特点,用以彰显其流行性和时尚性。同样,由于流行歌曲的节奏动感,戏歌较少有戏曲中由拖腔、甩腔构成的绵长乐句,且乐句之间乃至乐句内部常有休止、较多停顿,演唱中相对较少使用润腔,乐句断续相间且更具灵活性。

在这些由地方戏曲所派生的戏歌的创作中,既要充分考虑到对相应方言依字行腔的遵守与顺应,也要因流行歌曲的特性而体现对方言字调的突破与创新。这种戏歌中方言字调的体现也会与歌曲的流行时尚性,以及创作个体的背景相关。如黎锦光编创的湖南花鼓戏歌,在整体上还是具有较为浓重的湖南方言风格。豫歌《没有强大的祖国,哪有幸福的家》通过大量的滑音、喷口式的咬字,以及部分段落具有说唱特点的演绎,体现其浓郁河南方言所传递出的慷慨激昂的梆子风。《编花篮》将阴平的“编”字通过二度上滑音的演唱处理为上声。《木兰从军》则是通过阳平【3 5】的“兰”处理为去声【5 1】,以此点缀、勾勒出巾帼英雄花木兰的果敢形象。慕容晓晓演唱的《黄梅戏》在演唱至拼贴的《女驸马》唱段时,则都以安庆方言演唱。而歌仔戏歌《身骑白马》,其高潮“我身骑白马走三关”处则转换为闽南语,并以歌仔戏的唱法与音色予以演绎。

(三) 传播特征

1. 传播媒介

依据“戏”与“歌”所占比例不同而划分的戏歌类型,可概括为传统型戏歌与现代型戏歌两类。二者因其所处不同历史时期而依托于不同的传播媒介和传播方式,在艺术形态与传播特征上各有侧重。

若以2000年为界,此前,20世纪八九十年代的戏歌传播主要还是依靠电视与广播等媒介。这

一阶段，多个戏曲资源较为丰富的地方电视台（卫视）纷纷开办了戏曲类专栏节目。如上海电视台的《大舞台》、河南卫视的《梨园春》、浙江卫视的《戏迷擂台》、安徽卫视的《相约花戏楼》等代表性节目。进入21世纪后，戏曲电视栏目进一步向地域化发展，东北地方戏曲与民间曲艺类节目尤为活跃，如吉林电视台的《二人转总动员》、辽宁电视台的《明星转起来》、黑龙江电视台的《欢乐英雄转》等相继开播，共同构成了覆盖全国、各具地域风格的戏曲及戏歌传播矩阵，对戏歌的传播起到了重要的推动作用。

其中，上海电视台8频道自1984年4月起开播的《大舞台》，是我国较早的戏曲综艺栏目。该栏目集娱乐性、知识性、欣赏性于一体，对中华传统戏曲文化的大众化、通俗化进行了有益的探索和实践。其自开播以来，历经近40年共300多期节目的积累，在2021年进行了栏目改革，并更名为《戏剧大舞台》，继续保持其在电视戏剧综艺领域的领先地位。

2017年，中央电视台戏曲频道与音乐频道还联合推出大型戏歌专栏《中国戏歌》，以融合戏曲与歌曲的创新形式为核心，旨在弘扬传统文化并探索戏曲艺术的现代表达。节目汇集了近百位戏曲名家、作曲家及文化学者，呈现了47首戏歌作品。每首戏歌作品都由关联解读人引出，结合戏曲名角、跨界艺人及现场乐队，融汇诗歌、音乐、舞蹈等元素进行多形态舞台演绎。其内容涵盖家风传承、保家爱国等主题，如以《梨花颂》致敬梅派艺术，以《丝路新声》展现“一带一路”风貌，部分作品还融入了航天等现代题材，凸显了传统与现代的融合。其中，李谷一、赵季平、李维康、孟广禄等近百位戏曲名家、音乐家、文化学者、跨界名人作为节目嘉宾鼎力助阵。

2. 传播策略

在以电视媒介为主要传播平台的基础上，各大电视台（卫视）还相继举办了电视戏歌大赛和戏曲展播，涌现了一大批优秀的戏歌作品，涉及了诸多剧种。

其中，上海电视台推出了系列化的“立邦杯”全国戏歌大赛”影响较大，该节目旨在推动戏歌艺术的发展。节目负责人李欣欣介绍了其开办背景：“这些年，戏曲有紧迫感，不少演员跑去唱流行歌曲，我们的栏目也萧条了。去年年初，我们商量如何让戏曲从低谷中走出来，黄梅戏《夫妻双双把家还》的唱段进入卡拉OK的事实启发了我们，看来戏曲是可以与通俗歌曲争春的。于是，我们就请一些作曲家把流行的通俗歌曲、美声歌曲改造为戏歌。”^[6]

第二届全国戏歌大赛还邀请了周小燕、金铁霖、徐沛东等担任评委。王苓芬、赵志刚、徐丽君、韩再芬、尚长荣、刘永泉、何澍等著名戏曲表演艺术家分别演唱了扬剧、越剧、琴书、黄梅戏、京剧、评弹等剧种戏歌，这也使更多的作曲家、戏曲演员与流行歌手将目光转向了戏歌的创作改编与表演。

除常规戏曲专栏外，专项戏曲传播活动也助力戏歌的传播。1998年，由中国广播电视学会主办，中国广播电视学会电视戏曲研究会与绍兴电视台共同承办的“98中国电视戏曲展播”活动成功举办。1999年，中国戏剧家协会、中国广播电视学会与北京电视台等多家单位联合主办了首届“99戏歌电视邀请赛”。这些都对戏歌艺术的传播与推广起到了积极的作用。

另外，不少戏歌还通过中央电视台及各地方电视台春节联欢晚会的舞台进行传播。如1991年的《大姑娘美 大姑娘浪》、1996年的《过河》与2012年的《新贵妃醉酒》《黄梅戏》，都分别在中央电视台和各地方电视台（卫视）的春节联欢晚会上播出后得以广泛传播。作为与影视艺术联姻的产物，在以梅兰芳、严凤英、常香玉等戏曲表演艺术家生平为题材的相关电视剧及某些古装影视作品中，不少主题歌与插曲也都会选择相应剧种的戏歌形式予以呈现，如1987年电视剧《聊斋》的主题歌《说聊斋》、1988年电视剧《严凤英》的主题歌《山野的风》、1991年电视剧《常香玉》的主题歌《你家在哪里》、1996年电视剧

《胡雪岩》的片尾曲《情怨》、1997年电视剧《康熙微服私访记》的主题曲《江山无限》等。这些戏歌在配合剧情发展的同时,也随着电视剧的热播飞进千家万户,得以传唱。

进入21世纪,戏歌搭载的“中国风”歌潮多源自境外,因此,该时期的戏歌传播媒介也以网络(即新媒体)为主要平台,体现了更为快捷的传播特点。如评弹戏歌《声声慢》、京歌《江山无限》等,都属于新时代借助短视频平台得以快速传播的作品。后者在“湾区升明月”2025年大湾区电影音乐晚会中经屠洪刚现场演唱后,再度借助网络传播得以“老歌新唱”。而截至2024年12月31日,刀郎的《罗刹海市》创造了中国戏歌跨媒介传播的神话。

四、结语

戏歌,作为中国当代流行歌曲创作中一种特有的声乐体裁,为中国民族歌曲与流行歌曲增加了新的歌种,也丰富了传统戏曲的表现手段。

首先,戏歌创作、表演及欣赏的过程学习与借鉴了中国戏曲诸剧种、唱腔、板式等音乐要素,使中国传统戏曲艺术瑰宝借助戏歌这一载体被继承与发展。我们可以在豫歌《编花篮》中真切感受到中原腹地的腔调,在《鹊桥汇》和《山野的风》中,听到生发于吴头楚尾的黄梅戏,在《大姑娘美大姑娘浪》与《家在东北》中感受到东北人民乐观豁达的地域性格。在黎锦光的湖南花鼓戏歌《采槟榔》与《闹五更》中,我们不仅能感受到诙谐、风趣的湘楚风情,还可感受到20世纪上半叶中国流行音乐发端之初的乡土气息。

其次,在传统戏曲在当下遭遇“冷落”之时,将其借助兼具民族性、大众性、现代时尚性于一体的戏歌进行流行化传播,亦不失为事半功倍之举。“可使年轻听众在新的文化土壤中通过‘戏歌’这一新的载体领略中华戏曲中‘生旦净末丑,神仙老虎狗’,感悟戏曲中‘忠奸善恶、爱恨别离、团圆欢喜’等人间百态。”^{[1] 94}

再次,我们在聆听、传唱这些戏歌时,可以追忆中华传统文化的历史遗存,唤醒遗失在流金岁月的文化记忆。《山野的风》飘送来的“呀子依子哟”,还原了一代黄梅戏宗师严凤英青春、质朴的音容笑貌;《梅兰芳》以“半是崇公道半是苏三”,展现了一代京剧大师刚柔并济的艺术风格,以“心火刚烈”“心火气节”赞颂其刚正不阿的民族气节;《你家在哪里》以“只要您想听,我唱到一百年”表现了常香玉戏比天大,全心为人民歌唱、为人民抒怀的高尚艺德;《黄梅戏》《身骑白马》以古代民间女子冯素珍与王宝钏的故事告诉我们,要继承对爱情婚姻坚贞不渝的中华传统美德。这些都体现了戏歌对中华优秀传统文化价值观的传承。尤其是歌仔戏中所传颂的王宝钏苦守寒窑十八载等感人故事,不仅传递了动人的个人情愫,更是中国人民文化根基的生动体现。

另外,豫歌《木兰从军》还体现了中华传统文明千百年来“忠孝大义、保家卫国”的道德传统。我们在《没有强大的祖国,哪有幸福的家》中领略梆子腔高亢激越、慷慨激昂之风的同时,更可在歌中感受新时期有志青年对家国情怀的激情表达。从这个意义上说,戏歌承载的审美价值与教化功能,不仅推动了中国传统戏曲艺术的创造性转化与创新性发展,更以其为载体,在当代社会弘扬传统文化。

参考文献:

- [1]施咏.中国当代流行戏歌创作研究:以京歌为例[J].音乐文化研究,2023(2).
- [2]张震.戏曲艺术衍生视域下豫剧戏歌的风格维度与发展向度[J].中国戏剧,2025(5):64-66.
- [3]施咏.东北民间音乐在当代流行音乐创作中的运用[J].中国音乐,2018(5):147-148.
- [4]那炳晨.二人转音乐[M].长春:吉林人民出版社,1979:120-122.
- [5]李海鹰.如何创造流行:我的创作与思考[J].人民音乐,2008(12):5-9.
- [6]钟鸿.戏歌:从上海飞出![J].中国电视戏曲,1996(1):5-6.

On Songs from Difangxi in Contemporary Chinese Pop Music: Taking Six Types of Songs as Examples

SHI Yong

Abstract: Against the backdrop of the creative transformation and innovative development of fine traditional Chinese culture, "local opera songs"—as an integrated carrier of local operas and songs—have provided a new path for the contemporary dissemination of traditional Chinese opera art. Starting from the artistic integration attribute of "local opera songs", this paper selects representative works from Yuju-style songs, Hunan Huaguxi-style songs, Kunqu-style songs, Huangmeixi-style songs, Gezaixi-style songs, and Errenzhuan-style songs as research samples. By adopting case analysis and induction methods, it systematically analyzes their creative laws and artistic characteristics, and explores the integration logic between local opera elements and pop song forms. The research finds that the balance of proportions between "opera" and "song" in the creation of opera songs is not fixed, but is comprehensively influenced by multiple factors such as the type of creative subjects, differences in creative techniques, and the composition of singing subjects, and the evolution of relevant media. These factors interact with each other and jointly determine the artistic style and presentation form of opera songs. The core value of local opera songs lies in relying on contemporary popular carriers to activate the vitality of traditional opera art. They not only realize the contemporary innovative development of traditional operas, but also inherit and promote the core values of fine traditional Chinese culture in the contemporary era through their aesthetic and educational functions. In doing so, they provide a referential practical paradigm for the modern dissemination of traditional Chinese opera art, and hold important theoretical significance and practical guiding value.

Keywords: Chinese pop music; opera-style songs; Yuju-style songs; Hunan Huaguxi-style songs; Kunqu-style songs; Huangmeixi-style songs; Gezaixi-style songs; Errenzhuan-style songs