

分 类 号_____

密 级_____

学校代号 10542

学 号 201102161413

论湖南花鼓戏与“民歌湘军”的不解之缘

On Hunan Flower Drum Opera and "Hunan folk singers" and bond

研 究 生 姓 名 _____ 赵 田

指导教师姓名、职称 _____ 吴静 副教授

学 科 专 业 _____ 音乐学

研 究 方 向 _____ 声乐艺术表演与理论研究

湖南师范大学学位评定委员会办公室

二〇一四年五月

中国戏曲源远流长，不同的历史时期产生了不同的剧种，从北杂剧、南戏、昆曲、弋阳腔、梆子、皮黄、京剧到各种民间小戏，从南到北，从西到东，流派五花八门，演唱方法千姿百态。它们生存在不同历史条件下，把诗、乐、舞等各门艺术元素，以各种结构形式综合，在表演技巧和演唱方法上相互借鉴、吸收，形成现在的形式和规模。湖南花鼓戏正是这成百上千种戏曲中的一支，它深深地植根于中华民族文化的土壤，吸收、借鉴了各种民族民间音乐的精华，不断发展完善，成为湖湘人民最热爱艺术形式之一。民族声乐则是在吸收西欧美声发声方法的同时继承了戏曲、曲艺等传统精华，并在长期的艺术实践中创造出来的一种科学的、民族化的演唱与表演艺术。

从上面的定义我们不难看出，民族声乐演唱跟戏曲、曲艺等传统声乐艺术是分不开的，它是从戏曲、曲艺和民间歌唱的发声技术元素中提炼升华出来的符合特定规范的歌唱。

湖南花鼓戏作为地方传统戏曲之一，它的表演性、抒情性和艺术性，对我国民族声乐的丰富和发展具有许多可鉴之处，众多的知名湘籍歌唱家都曾得益于湖南花鼓戏艺术的浸濡。而“民歌湘军”正是这样一批在湖南花鼓戏的滋养下成长起来的民族声乐歌唱家。她们有李谷一、吴碧霞、张也、雷佳、王丽达等等，她们都将花鼓戏独有的润腔方法运用于民歌演唱中，取得了良好的艺术效果，于是也有了“湖南人会唱歌”、“湖湘出金嗓子”，这样一些被大家公认的说法。

笔者身为湖南人，从小就接触花鼓戏，尤其是乡下办红白喜事都会请当地的花鼓班来唱上半天，所以对花鼓戏的很多曲目都非常熟悉。学习民族声乐至今已有 9 年时间，作为民族声乐学习者中的一员，花鼓演员出身的湘籍民族歌唱家活跃于歌坛这一现象引发了我的声乐思考，于是毫不犹豫的选择了研究湖南花鼓戏与民族声乐作为硕士论文的研究方向，同时，也希望不断挖掘湖湘艺术的代表（湖南花鼓戏）的魅力，把汲取到的艺术养料融汇贯通到民族声乐学习中去，更好地继承和传播湖南花鼓戏，也更好的丰富民族声乐的演唱。

关键词：湖南花鼓戏；民族声乐；民歌湘军；演唱方法

Abstract

China opera has a long history, different drama produced in different historical periods, from the northern drama, drama, opera, Yiyang opera, opera, chamber, yellow skin, all kinds of folk drama, from south to north, from west to East, all kinds of schools in different poses and with different expressions, singing method. They exist in different historical conditions, the poem, music, dance, art elements, with all sorts of structure form, in method acting skills and singing on the mutual reference, absorption, improvement, through be handed down from age to age, development, formation of form and scale. Hunan Flower Drum Opera is a branch of the hundreds of opera, which is deeply rooted in the Chinese nation culture soil, absorb, draw the essence of all kinds of folk music, development, become one of the most loved art form Hunan people. National vocal music is inherited the essence of traditional opera, folk vocal art, absorbing western bel canto vocal method, a scientific, Chinese singing and performing arts and created in the long-term practice of the arts.

From the above definition we see not hard, national vocal music and opera, acrobatics and other traditional vocal music art is inseparable, it is refined out with specific normative singing from the elements of sound technology opera and folk singing.

Hunan Flower Drum Opera as one of the traditional opera, its performance, lyricism and artistry of Chinese national vocal music, rich and the development has many references, famous singer many Hunan have benefited from the Hunan Flower Drum Opera Art immersion.

"Folk song Xiang" is such a group in the Hunan Flower Drum Opera nurtured and grew up national vocal music singer. They are Li Guyi, Wu Bixia, Zhang Ye, Lei Jia, Linda Wong and so on, they will all run cavity method applied to the Flower Drum Opera unique folk songs, achieved good artistic effect, and also has the "Hunan people can sing", "Hunan outvoice", so some generally accepted the argument.

The author as a Hunan person, childhood exposure to Flower Drum Opera, especially the country do weddings and funerals will ask local flower drum class to sing for half a day, so a lot of music in the opera are very familiar with the. Learning national vocal music has been 9 years, as a member of national vocal music learners, drum performers from Hunan folk singer active in the music scene of this phenomenon caused the vocal music of my thinking, so do not hesitate to choose the study of Hunan Flower Drum Opera and vocal music as the research direction for the master's thesis, at the same time, also want to represent continuous mining Huxiang Art (Hunan Flower Drum Opera) charm, to draw the artistic nourishment interconnect to national vocal music study, better inherit and spread of Hunan Flower Drum Opera, but also better enrich national vocal music singing.

Key Words: Hunan Flower; Drum Opera; nation music; Hunan folk singer; influence

目 录

摘 要.....	I
ABSTRACT.....	III
绪 论.....	1
第一章 简介湖南花鼓戏	2
一、湖南花鼓戏的定义和发展	2
二、湖南花鼓戏的曲调类别	3
（一）小调	3
（二）牌子	4
（三）打锣腔	4
（四）川调	4
（五）师公调	5
三、湖南花鼓戏的润腔类别和特点	5
（一）颤音润腔法	5
（二）滑音润腔法	6
（三）顿音润腔法	6
（四）打舌音润腔法	7
（五）转音润腔法	7
第二章 湖南花鼓戏对“民歌湘军”的影响	9
一、简介“民歌湘军”	9
二、对李谷一的影响	11
三、对张也的影响	14
四、对雷佳的影响	17
第三章 湖南花鼓戏与民族声乐的关系	21

一、两者的异同	21
(一) 共同的文化底蕴	21
(二) 共同的美学精神	22
(三) 人才培养模式的共同之处	24
(四) 演唱上的不同	25
二、湖南花鼓戏对民族声乐的影响	27
(一) 呼吸的影响	27
(二) 润腔行腔的影响	27
(三) 咬字、吐字的影响	30
(四) 表演方面的影响	31
三、民族声乐对湖南花鼓戏的影响	31
(一) 发声方法	32
(二) 气息	322
(三) 共鸣	33
第四章 从“民歌湘军”的崛起中展望现代民族声乐的发展前景	34
一、民族的才是世界的	34
二、吸收世界优秀声乐文化	34
三、加强声乐教师的教学	35
四、需要青年一代不断学习	37
结 语	40
参考文献	41
致 谢	43

绪 论

湖南花鼓戏有着悠久的历史，深厚的文化渊源，在它的滋养下涌现了一大批民族声乐歌唱家。作为湖南地方传统戏曲之一，它的表演性、抒情性和艺术性，对我国民族声乐的丰富和发展具有许多可鉴之处，众多的知名湘籍歌唱家都曾得益于湖南花鼓戏艺术的浸濡。

“惟楚有才，于斯为盛。”民歌湘军的崛起，是继电视湘军、奥运湘军和出版湘军之后，音乐界出现的又一“湖南现象”，是几代湖南音乐人共同努力的结果。“民歌湘军”是一批在湖南花鼓戏的滋养下成长起来的民族声乐歌唱家。她们有李谷一、吴碧霞、张也、雷佳、王丽达等等，她们都将花鼓戏独有的润腔方法运用于民歌演唱中，取得了良好的艺术效果。

“民歌湘军”之所以在现代中国民族乐坛中占有举足轻重的地位，这离不开湖南花鼓戏的滋养，离不开湖湘特有的文化传统和湖湘特有的山水、人文的滋润。

追溯湖南花鼓戏与民族声乐的渊源，探讨二者之间的艺术联系，对于我国民族声乐和花鼓戏的发展都具有时代性的意义。

本文通过文献检索，音像资料分析，田野调查等多种研究方法，搜集湖南花鼓戏的演唱方法、润腔特色，以及当今民族声乐歌坛中众多湘籍歌手走红的现象，总结出二者之间的相互影响，旨在更好的学习和借鉴总结出来的宝贵经验，丰富民族声乐的教学和演唱。

本研究分为四个部分：

第一部分：研究湖南花鼓戏的定义、发展，曲调类别和润腔特点。

第二部分：研究湖南花鼓戏对“民歌湘军”的影响，从李谷一、张也、雷佳三位湘籍歌手展开论述。

第三部分：

第一节：研究湖南花鼓戏与民族声乐的关系，从文化底蕴、美学精神、人才模式的培养、演唱等方面进行二者的异同对比。

第二节：研究湖南花鼓戏对民族声乐的影响，主要讲述了湖南花鼓戏对民族声乐的呼吸、润腔行腔、咬字吐字、表演方面的影响。

第三节：研究民族声乐对湖南花鼓戏的影响，通过发声方法、气息、共鸣展开论述。

第四部分：从“民歌湘军”的崛起中展望现代民族声乐的发展前景。

第一章 简介湖南花鼓戏

一、湖南花鼓戏的定义和发展

湖南花鼓戏，是中华民族的传统地方戏曲剧种，是湖湘最具代表性的艺术形式之一。湖南花鼓戏是湖南花鼓戏流派的总称，最初源自湘南民歌、山歌、小调和哼哼调，根据地方语音语言和演唱风格分为六个流派，分别为常德花鼓戏、零陵花鼓戏、长沙花鼓戏、岳阳花鼓戏、衡阳花鼓戏、邵阳花鼓戏等，且各具特色。

湖南花鼓戏是湖南地方戏曲中最为流行的代表性剧种，是湖南人茶余饭后消遣的精神食粮之一，是湖南地方传统文化的艺术结晶。湖南花鼓戏发展迄今已有二百多年的历史，因其曲调丰富，具有较浓的地方色彩和生活艺术气息的特点受到人们的广泛喜爱。

其发展经历了四个阶段：

1、早期花鼓戏只在农村演出，没有专职的演员，在农闲时才有演出。这些演员农忙务农，农闲从艺。在我国传统社会，花鼓戏曾一度受统治阶级的压迫，花鼓演员也一度遭受歧视，被称作“戏子”难登大雅之堂，一般演出也较为隐蔽，所以早期的花鼓戏形象的被称为“躲躲乐活”。

2、地花鼓阶段：形成于清嘉庆年间，以两个人物（一旦一丑）为主，用手巾或钱鞭、杯筷作道具进行歌舞表演。这种演出形式在益阳等地十分常见，至今逢年过节，只要人民有需要，都会有演出，称作“打地花鼓”或“对子戏”。

3、草台花鼓阶段：在这个时期，花鼓戏已有了“演出舞台”，即“稻桶”（秋收时节打稻子的桶）。在秋收以后，农民把稻桶翻过来站在上面演花鼓戏，没有正式的舞台，也没有聚光灯，就在田间地头，花鼓演员却唱的无比投入，能看上一场这样的花鼓戏也让人心满意足。这个时期的角色也慢慢成形，发展出了小生、小旦、小丑三个角色，所以也叫“三小戏”阶段。同时唱腔和曲调也有了显著的变化，变化后的唱腔将“地花鼓”时期的地方民歌、山歌、民间小调，进一步戏剧化、人物化、情绪化，变化后的曲调也更加符合剧中人物情绪的特点，有时为了符合某个情景，也会新创一个曲调，花鼓戏中的某些专用曲调就这样产生了，逐渐形成了艺术上比较完整的地方剧种。

4、农村职业班社和城市职业班社阶段：随着花鼓戏在农村蓬勃发展，至清朝期间，出现了许多花鼓戏班社，并进一步向省城延伸。20世纪30年代，长沙花鼓戏爱好者组织成立的塘民新剧社演出了花鼓戏剧目，入场票价甚高，而观众却“趋之若鹜”，在当时产生了巨大的轰动。20世纪50年代，花鼓艺人云集省城，长沙市花鼓戏演出活动也由此聚增，曾有“十八个挂牌剧团同时开锣”之说。这个时期的花鼓戏剧种已渐渐走向成熟。对于花鼓戏，现在的年轻人可能觉得很陌生，但对于被称为湖南民歌的《浏阳河》大家却是耳熟能详的。这原是50年代的新花鼓戏剧目《双送粮》中的歌曲化唱段，由徐叔华作词，唐碧光，朱立奇作曲。内容表现了一对父女在送公粮途中，以一问一答的形式歌颂毛主席的喜悦心情。新中国成立后，湖南省正式成立了国有的湖南省花鼓剧院以及长沙市花鼓剧团，经常在北京、上海等地演出，还远赴美洲、欧洲等地巡演，真正成为了一种能登大雅之堂的艺术。

二、湖南花鼓戏的曲调类别

湖南花鼓戏剧情简洁明快，曲调活泼流畅，运用当地方言演唱，具有浓郁的地方特色，大多是以当地居民津津乐道的传闻旧事为原型改编的，深受农民喜爱。湖南花鼓戏的发展经历了由简到繁，由低级到高级的发展历程，具有了清晰的分类。曲调由最初的山歌、民歌、哼哼歌为素材，戏剧情节复杂化以及更加细腻的人物情感表达的需要，推进了花鼓戏的进一步完善，在其音乐演化的过程中融入了乐器——锣鼓和琐呐，形成了“锣鼓牌子”和“走场牌子”。受到湖南周边各大剧种的影响，不断打磨形成了“打锣腔”和“川调”两种类别。其曲调结构、表现风格和表现手法、伴奏乐器各不相同，形成了不同的节奏、不同的感情、适用于男声、女声演唱的三百多首曲调。根据音乐和戏剧内容及原始素材的不同，将花鼓戏的曲调分为了五种类别：

（一）小调

小调又称“小曲”、“俚曲”、“时调”，分为民歌小调和丝弦小调两种。民歌小调是湖南花鼓戏最早的音乐素材，不仅有原始的民歌、山歌还有城市小调音乐，音乐质朴自然，节奏清晰、明快，易于传唱。丝弦小调是从江浙一带引进而来的音乐，因其受江浙一带民俗、民歌的影响，伴奏乐器多为丝弦乐器，并以

此而得名。丝弦小调曲调典雅委婉、细腻清新。

民歌小调和丝弦小调两者在风格上是完全不同的两种类型的小调，他们是湖南花鼓戏音乐的源头，在一定阶段他们是湖南花鼓音乐的主流，但随着花鼓戏的日益发展、成熟，并受境内各大剧种的影响，小调慢慢被正调即打锣调、牌子、川调所取代。

（二）牌子

牌子分为走场牌子和锣鼓牌子两类，在每句末尾上有“哪呼嘿”咳呼咳”语气词，锣鼓作为伴奏乐器，是该曲调的最大特色。音乐在锣鼓声中起腔，在锣鼓声中断句。除此之外，唢呐也十分重要，有一种唱腔是用锣鼓和唢呐一齐伴奏，音乐热烈欢快。牌子的每首曲调前都有一个锣鼓套式，用锣鼓断句，有衬词、衬腔，这便是锣鼓牌子。

（三）打锣腔

湖南的“哼哼歌”就是最初的打锣腔曲调来源，锣鼓和唢呐为演唱时的伴奏乐器。以民歌小调为基础，有些来源于人们在悲伤痛哭时发出的音调，音乐古朴、粗犷。随着时代的发展，演唱形式由齐唱改为独唱。

（四）川调

川调作为湖南花鼓戏主要唱腔形式，对湖南花鼓戏影响最为深远。川调的组成为过门乐句和唱腔乐句，在上句的过门之后加上上句的唱腔，下句的过门加上下句唱腔，乐器以大筒为主，辅以唢呐。

川调发源于四川东部的梁山。梁山调分为两类：一类是由伴奏乐器——琴筒得名的胖筒筒调，这种曲调对湖南花鼓戏的影响甚大，二类属于高腔形式，由锣鼓伴奏，人声帮和的神歌，对湖南花鼓戏的影响也十分明显。

其实最初的湖南花鼓戏中并无川调这一曲调说法，但由于湖南的地理环境特殊，其西部和北部与四川东部、贵州东部相邻，是自古以来的商贸中心、交通要塞，于是在不同戏曲文化相互融合的过程中，梁山调与湘西北的“杨花柳”戏互为影响。随后在湖南境内传播开来，使得湘中等地也普遍使用这一曲调。川调唱腔灵活多变，既可以唱得宽广辽阔，也能唱得激越悲哀，擅于抒发感情，且可仅用一个曲调表现出各种丰富的思想感情，也适合于舞台演唱，如大众都很熟悉的

花鼓剧目《刘海砍樵》便属于川调唱腔。

（五）师公调

师公调源于师道音乐，老艺人也常把“师公调”叫成“洞腔调”。师公调比川调秀丽，比打锣腔调明快、动听，曲调优美。

三、湖南花鼓戏的润腔类别和特点

湖南花鼓戏特有的润腔方法是中国现代民族声乐艺术最需要学习、吸收的地方，但这些特有的润腔方法往往因为极其细小，很容易被忽略。所以很多经过正规音乐学院学习过声乐的人即使把谱子上所有的音符都唱准，装饰音也都唱出来，演唱的花鼓戏也不好听，总是不对味，没有那种自然的韵味。这是因为戏曲演员更多强调的是口口相传，尽管有些演员有一套非常好的润腔示范，但缺乏详细的语言描绘和全面系统的科学总结，也难以被后人继承。基于此，笔者在科学的理论分析的基础上，总结和概括了目前不同种类，不同技巧的花鼓戏润腔方法，并将其特征描述如下：

（一）颤音润腔法

颤音润腔法主要包括以下六种，即：

1、触电腔

触电腔又名“气震音”，是演员通过控制喉头，做急剧、快速颤抖的方式，来达到音的上下快速波动，形成快速而强烈的颤抖，就象触电一般。

2、锯齿腔

锯齿腔与触电腔在记谱方式上二者大体一致，但演唱起来却有着不同的发声方法和运用技巧。锯齿腔，顾名思义就是形容声音象锯条一样匀速且有规律的波动前进，在演唱锯齿腔时，字头、字腹、字尾都需匀速颤抖。锯齿腔的整体颤抖幅度要比触电腔小得多，速度也要慢一些，有的地方艺人称之为“小摆子”。它并不同于触电腔一般由喉头强烈颤抖而来，而是使用气息，均匀的推出来，在延长音上运用的特别多。

3、牙刷腔

牙刷腔即在演唱时先直着唱，就像牙刷的把，然后再颤抖一个小尾巴，就像牙刷的头。这种唱法大多在川调的“6”音上演唱，有时候这种“小尾巴”可以

演唱两个，也可以唱三个、五个甚至更多。

4、线疙瘩腔

顾名思义，线疙瘩腔就像一根直线中间系的疙瘩，在演唱时乐句中间来个小颤抖，动感之余又富含韵味。

5、刀把腔

刀把腔指的是一种先颤抖再拉直的唱腔。

6、木棒腔

木棒腔就是像木棒一样直着唱，没有颤抖，其难点就是控制声音不能颤。

（二）滑音润腔法

大致包括以下四种方式：

1、上滑腔

最能体现湖南花鼓戏风格的唱腔莫过于上、下滑腔了。这主要是因为长沙话大部分字的尾音都往上勾，每个字都要往上“翘”一下，上滑腔尤其擅长表达湖南方言的“入声”字，从而使得湖南花鼓戏具有明显的湖南韵味和地方特色。

2、下滑腔

下滑腔与我们常见的装饰音中的下滑音相类似，但湖南花鼓戏中的下滑腔比常见的装饰音中的下滑音更夸张，它更重要的作用是便于演员换气，是花鼓唱腔中表达情感、刻画人物非常重要的一类。

3、抛腔

顾名思义，抛腔就像抛物线一般。

4、阳搭子腔

阳搭子腔就是在一句旋律中，有真声和假声的搭配演唱，有些音用高八度的假嗓子唱，有些音运用真声唱。这种唱法一般在男声演唱中体现出来，尤其小生行当最为突出。

（三）顿音润腔法

主要有四种表现方式，即：

1、咳嗽腔

咳嗽腔，看到这个名字，可能会想到是不是带着咳嗽的感觉来歌唱，其实完全不是，它有点类似于美声唱法中花腔的唱法，但比花腔简单，音也相对低一些。

咳嗽腔要求演唱声音珠圆玉润，玲珑剔透，宛如滚落玉盘的珍珠，仿若流水滴落的叮咚之音。

2、哈哈腔

我们常听到湖南花鼓戏中有开怀大笑的唱法，与美声的花腔有点相似，它就是“哈哈腔”，又名柳子调，合合腔，是一种比生活中的笑声更夸张，且笑声是挂着歌唱打出来的腔调。表现人物的高兴心情时常有这种哈哈腔出现，这种润腔记谱比较困难，但在民歌唱法中可以将他解释为一种慢性滑嗽音。

3、疙瘩腔

疙瘩腔是花鼓戏中专为小丑表演而设置的一种润腔，为了表现小丑的搞笑、搞怪的特性，就在原本流畅的旋律中故意唱出几个疙瘩，疙瘩腔可以良好的带动演员与观众的互动。

4、月口腔

月口腔类似于旋律上一个小小的休止符，它是一种声断气也断的唱法，就像田埂上有一个小小的流水月口，走到到月口处停息一下再继续往前走。

（四）打舌音润腔法

常见的有两种，即：

1、铃挡腔

铃挡腔比较少见，难度很大，需要长时间刻苦训练。难点在于边唱词还要边打舌头，新颖别致，效果生动、响亮。

2、花舌腔

俗称“打花舌”。有人称美声歌剧唱腔中的花舌为大花舌，湖南花鼓戏的花舌为小花舌。花舌腔是花鼓戏唱法中的一大技巧。

（五）转音润腔法

主要有两种方式，即：

1、纺车腔，这种润腔的效果就像是纺车的叫声，多用于长拖腔之中，这种唱腔，演唱的时候就是以半音阶由慢到快反复进行。例如，丝弦小调[西宫调]中的“西宫夜静白花香”中的“宫”字和“静”字都是典型的纺车腔。

2、哭腔，没有具体的歌词，常伴随着沉重的琐呐，用于川调和打锣调的延长音上，唱法形式和花鼓戏川调中的“哀子”有些相像。

总之，转音润腔一定要唱得不迟疑，不夸张，所谓“该出手时就出手”，想唱不唱不对，唱得太过也不好，好的花鼓戏演员有很好的气息控制，把纺车腔唱得宛转悠扬，令人浮想联翩，把哭腔唱得呜咽哀唯。

第二章 湖南花鼓戏对“民歌湘军”的影响

一、简介“民歌湘军”

放眼中国民族乐坛，湖南籍歌手是最多的，在这短短的二十多年的时间里，湖南为中国源源不断地输送了很多“重量级”的歌手，她们始终引领着中国民族唱法的潮流。

湘军是晚清重臣曾国藩在湖南创建的一支军队，兴起于太平天国运动之时，当时清朝正规军无法抵御太平天国的农民起义，遂利用地方武装来镇压，湘军就是在这时发展起来的。

而“民歌湘军”指的是一批优秀的湘籍民族歌手，她们中有很大部分在湖南花鼓戏的滋养下成长，包括李谷一、张也、宋祖英、吴碧霞、雷佳、王丽达等等，她们一直活跃于民族歌坛，而李谷一老师堪称民族声乐歌坛的常青树，在她的影响下一代代湘籍民族歌唱家将花鼓戏独有的润腔方法运用于民歌演唱中，取得了非常好的艺术效果，为中国人民所喜爱，于是也有了“湖南人会唱歌”、“湖湘出金嗓子”这样一些被大家公认的说法。

“民歌湘军”之所以在现代中国民族乐坛中占有举足轻重的地位，这离不开湖南花鼓戏的滋养，离不开湖湘特有的文化传统和山水、人文的滋润。

其一，在历史上，湖南偏居一隅，生存条件相对恶劣，尤其是湖南的西部地区，从来都被视为蛮荒之地，穷山僻壤。但是，湖南人在这种恶劣的环境中，磨练出了坚毅勇敢的性格，以及奋发图强、开拓创新的精神。形成了湖南人民自强不息、积弱图强、坚韧不拔的优秀品质。民歌湘军”也传承了这一优秀的湖湘精神——“吃的苦、耐的烦、霸得蛮、舍得死”。

其二，湖南省是一个多民族相互融合的地区，境内分布了大大小小的少数民族四十有余，在历史的变迁中，这些少数民族大多形成了自身的民族特色，从而形成了极其丰富的民歌、戏曲资源。今天我们“湘军”的演唱能有如此丰富的艺术表现和驾轻就熟的演唱能力，这都与湖湘地区浓郁的民间艺术氛围和民间艺术学习分不开。李谷一于1961—1974年在湖南花鼓戏剧院担任重要演员，张也十四岁时就在湖南省艺术职业院校学习花鼓戏，王丽达、雷佳也都在湖南艺术职业

学校学习花鼓戏。

其三，性格在一个人的成长、成才过程中起到了关键性的作用。湖南人骨子里的湖湘文化烙印，是“湖湘基因”的根本构成，也在很大程度上决定了湖南人的性格特征。例如“霸蛮”和“死磕”等特点。湖湘文化的精髓主要表现在：先忧后乐，心系天下的爱国主义精神；勇于承担的担当精神；吐纳百家，兼收并蓄的包容精神；坚忍不拔，百折不屈的拼搏精神；经世致用、不尚空谈的务实精神；团结互助、帮扶推荐的乡土精神等等。湖湘文化的精神内核，骨子里流淌的倔强，从古至今激励着湖南人，为今天民歌湘军的崛起注入了不竭的精神动力，为民歌湘军的发展与成长奠定了坚实的思想基础。曾国藩率领的“湘军”在与太平天国交战的前十年中，以失败居多，可以说是“屡战屡败，屡败屡战”，“湘军”所表现出来的坚韧不拔的意志令人佩服。其次，是敢说敢做的性格。也许是因为湖南喜欢吃辣椒，且“不怕辣，辣不怕”。雷佳在获得央视青歌赛民族唱法金奖以前也参加过两次，但每次都擦肩而过。可是，她并没有放弃，她说：“我是一个不太喜欢泪水的人，也是一个越挫越勇的人。”正是因为湖湘人民敢说敢做，造就了湖湘人民的不畏挫折，勇往直前。

其四，“一方水土养一方人”。湖湘的水是极好的，它滋养了湖湘人民天然的好嗓音，纵观现代民族声乐领域来自湖南的歌手，哪一个不是百灵鸟？她们个个嗓音清脆、甜美。而湖湘的水也是柔情的、温润的，滋养得湖湘歌手个个成了美人坯子，而湖湘精神和爱吃辣的口味，又使得这柔情多了几分热情和灵动。

民歌湘军的成长，同时经历了无数次的挑战，取得了辉煌的成果：

青歌赛战场：2004年获得央视青年歌手大奖赛民族组冠军的是雷佳，亚军是王丽达，季军是陈莉莉，她们都是湖南妹子。

国际舞台：当吴碧霞在各类国际声乐比赛上获得各项金奖殊荣的时候，民歌湘军从这一刻走向了世界。当“嫦娥一号”飞往月球的时候，《难忘今宵》、《爱我中华》、《走进新时代》和《但愿人长久》等“奔月进行曲”响彻寰宇。

在李谷一的带领下一大批湘籍歌手在舞台上脱颖而出，她们撑起了中国民族乐坛的半壁江山，为民歌征途注入了强大动力，她们唱着花鼓戏走进北京，经过专业训练，集戏曲、美声、民族唱法于一身，在民族乐坛站稳脚跟，使得湘军队伍不断壮大。

放眼中国，有哪一个团队，像民歌湘军一样，在短短二三十年时间里，赢得了一个又一个属于自己的荣耀，源源不断地为中国民族声乐输送人才，并始终引领中国民族唱法的潮流。

二、对李谷一的影响

李谷一，湖南衡阳人，原名李谷贻、李滇惠（1966年改为李谷一），中国著名歌唱家、国家一级演员，现任中央民族乐团独唱演员，享受国务院特殊津贴。

出生于1944年，15岁考入湖南艺术职业学校，1961年毕业。1962—1974年，担任湖南省花鼓戏剧院主要演员，因主演《补锅》而成名，曾受到毛泽东、周恩来的亲切接见。

1988年，被美国传记协会列入《世界杰出人物录》。1996年，获美国“世界艺术家成就奖”金奖。1999年，获CCTV-MTV颁发的“终身成就奖”。

李谷一性格十分好强，难免感觉为人不太好相处，但其实不然，她十分爱帮扶湘籍女歌手，可以说，绝大多数进京唱民歌的湘妹子都与李谷一有或深或浅的关系。张也就是一个典型的例子，张也于1986年考上中国音乐学院，成为中国第二个民族声乐硕士，其后，跻身于“中国民族歌坛四大名旦”，这都离不开李谷一的帮助。还有，从来不收学生的李谷一为了帮助刘一祯，破例收她为学生。李谷一的这种爱帮扶的性格为湖南籍歌手打下了扎实的基础，她也成为了湖湘歌手尊敬、爱戴的老师。



金铁霖曾回忆说：“第一次听李谷一演唱，她的歌声就打动了，音色非常亮丽，很有天分。之后跟我学习了一段时间的美声唱法，发声方法有了很大的提高，因为早期受花鼓戏的熏陶，使得她演唱各种类型的歌曲时仍然能非常巧妙的加入戏曲风味，保留中国元素，这一点非常可贵”。李谷一当时唱戏非常优秀，唱民歌稍微差了一点，但是她特别能吃苦，为了把戏曲唱法和西洋美声唱法的技巧融合为一体，周末都不休息，每天呆在钢琴旁不断的练

唱。

李谷一曾说：“这些年唱歌，幸亏用了花鼓戏唱法，比别个唱的都有味。”在湖南电视台“越策越开心”访谈栏目中，李谷一说起小时候练戏曲基本功，要求笑肌抬起演唱，声音要干净、清脆、细腻，要求各种表情到位，而且一练就是几个小时，真可谓是“台上一分钟，台下十年功”。评论界一致认为，李谷一的演唱风格，引领了“气声唱法”的一代风尚，开创了我国民族声乐和通俗音乐的新世界。她把西方的美声唱法的精髓与中国传统的民族歌曲进行了成功的结合改造，演唱中加入的花鼓戏润腔特点和技巧，极大地丰富了民族声乐的演唱，提高了艺术价值。

下面，就让我们来看看李谷一的一些作品：

《浏阳河》（见谱例一）是《双送粮》中的选曲，是一首极富湖南特色的小民歌，歌曲的发音咬字要求十分地道，与湖南方言一样，其中“浏阳河”、“几十里水路”、“出了个什么人”中的“河”、“路”、“出”、“个”在演唱中分别唱成“huo”（与“活”发音一致）、“lou”（与“漏”发音一致）、“qu”（与“屈”发音一致）、“guo”（与“过”发音一致），不仅仅发音采用的是地道的湖南方言，与普通话不一样，而且都加入了很自然的颤音，如“阳”字加入了上下滑音的技巧，“河”字加入了上滑音的润腔技巧，还运用了颇具湖南特色的衬词“依呀依子哟”，这些不起眼的小弯小绕，恰恰是大家觉得最有“韵味”的地方，也正是其过人之处。经过美声唱法熏陶的李谷一，演唱不但具有民族气息，更具有国际风范，地道的湖南民歌《浏阳河》经她一唱，不断在国际舞台上被中国籍歌手演唱，这都源于李谷一的功劳呀！

这些颤音在《乡恋》（见谱例二）中也有所体现，曾因这首歌被指为靡靡之音，李谷一遭受批判，可经典是经得起时间洗礼的，时到今日，这首歌依然具有相当的影响力。在李谷一演唱的《乡恋》中不乏花鼓戏的唱腔色彩，如“声音”的“声”字，“印在”的“印”字，“消失”的“消”字，“情爱”的“情”字，“来临”的“来”字，都运用了花鼓戏的颤音，有了花鼓戏润腔的修饰，歌曲有了一种全新的演绎。

谱例一：

1=D 5 6 1 6 5 3 5 3 2. 1 1 2 5 3 2 3 1.

浏 阳 河 弯 过 了 几 道 弯？
弯 过 了 九 道 弯，

5 3 5 6. 5 3 5 3 2. 1 6 6 1 —

几 十 里 水 路 到 湘 江？
五 十 里 水 路 到 湘 江。

谱例二:

2 - - - | 6 2 1 7 6 5 | 1 - - - | 1 - - -) | 3 5 1 3 2 1 |
你 的 身 情
我 的

6 - - - | 2 4 5 7 6 5 | 3 - - - | 5 6 1 4 3 1 | 2 - - - |
影 你 的 歌 声 永 远 印 在
爱 我 的 美 梦 永 远 留 在

6 2 1 7 1 7 6 7 | 5 - - - | 3 5 1 3 3 2 1 | 6 - - - | 2 4 5 7 6 5 |
我 的 心 中 昨 明 天 虽 已 消 逝 别 难 和 相 相
你 的 怀 中 明 天 就 要 来 临 却 难 得 你 相

再如众所周知的《知音》（见谱例三）中也有不少花鼓戏润腔，如“高山”的“山”字采用了拖腔的技巧，“一声声”的“声”字采用了颤音的技巧，“你的身影”的“你”采用了顿音润腔法。此曲借鉴运用了花鼓戏《野菊花》的曲调，如同为唱花鼓戏出身的李谷一量身创作的一般。

谱例三:

6 - - -) | 5 3 2 7. 2 3 5 | 2 - - - | 7. 2 3. 2 7 5 | 6 - - - |
 上 喜 喜; 水 碧 碧;

 6 - - - | 5 5 3 2 3 5 | 2 - - - | 3 3 5 6 5 | 1 6 1 - - | 3 6 6. 5 3 2 |
 一 声; 如泣如诉 如泣如诉 悲愤

《珊瑚颂》是一首看似十分简单但却不容易唱好的歌曲，歌中每个字要咬准都带有一定的难度，这对湘音较浓的李谷一来讲，不是一件容易的事，但经过花

鼓戏训练的李谷一练就了一张“巧嘴”，在跟随金铁霖教授学习时，不断学习普通话。《珊瑚颂》中能把每个字清晰无误的演唱出来，丝毫没有因为方言而影响咬字吐字的技巧，这与多年唱花鼓戏练就的嘴皮子功夫有很大的关系。“一树红花照碧海”中的“树”被巧妙的赋予花鼓戏颤音的技巧，“壁”字运用了滑音的技巧，歌唱如行云流水，十分轻巧，咬字行腔十分到位，绝不含糊，衬词拖腔“哎”的颤抖让人难忘。这些都需要有湖南花鼓戏演唱经验的人才能唱出这种韵味。

另外，花鼓戏打下的戏曲功底让李谷一也能得心应手，驾轻就熟也演唱了一些带有京剧风味作品，如《前门情思大碗茶》中的“门”、“家”、“碗”字的颤音润腔法。

还有《故乡是北京》，这首歌的旋律吸收了说唱与京韵大鼓的素材，具有鲜明的京剧风味。大量的运用了戏曲唱法中的“喷口”、“拖腔”等技巧，如“京”字的戏曲归韵，“情”字和“南北西东”的拖腔。由于乐句较长，大多采用偷气的呼吸方式，字头字腹字尾的处理正确、清晰。

三、对张也的影响

张也，湖南长沙人，1987年进入中国音乐学院，师从金铁霖教授，是中国第二个民族声乐硕士。张也小时候的生活没有爸妈天天的陪伴，但是受爸妈的影响，张也十分爱唱戏，经常在妈妈的带领下哼唱一曲。



年幼时，张也就显露了其超常的音乐能力，五岁时登台表演小常宝，从此深深地爱上了花鼓戏，在爸妈的指引下，踏上了这条让她痴迷的艺术之路。

中学毕业后，14岁的张也考入湖南艺术职业学校学习花鼓戏。在校期间，参演了不少剧目，成为长沙小有名气的花鼓戏演员。但她并不满足，励志走的更远，于1991年获得中国音乐学

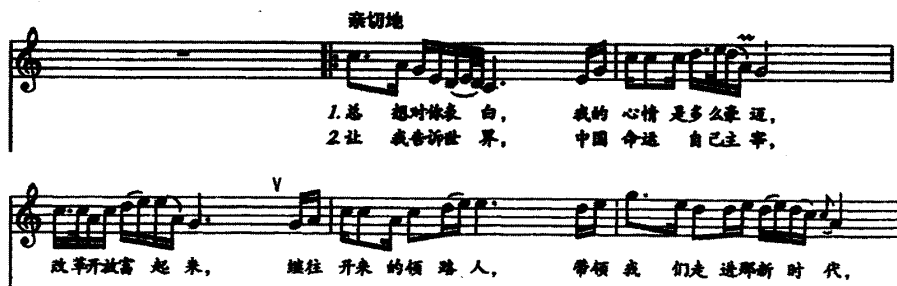
院声乐系学士学位，1995年获中国音乐学院声乐系硕士学位。

1988年获全国青年歌手电视大奖赛第三名，1995年在中央电视台春节晚会演唱《万事如意》获奖，同年该歌曲获“金唱片”奖，1998年首唱《走进新时代》，从此成为家喻户晓的歌唱家，2005年，张也荣获年度最佳演唱女歌手奖，2006年元月，成功举办了个人独唱音乐会。

纵观张也的演唱，无论什么样的作品，她都可以唱的那么独具魅力和特色，银幕上的张也不论何时都是那么大气、雍容，深受观众的喜爱，除了圆润、细腻的歌喉，清新甜美的音色，更重要的一个原因是张也的不做作，首先她为人不做作，性格温和，平易近人，所以来到北京后得到了李谷一的热心帮助。再次她的演唱不做作，歌声甜美，百听不腻，无论拿到一首什么样的歌曲，她都能准确的把握歌曲内容，从歌曲角色出发，做到声融情，情融声。她气息通畅，这是美声发声方法训练的结果，她演唱亲切、自然、娓娓道来，这是张也立足民族唱法与戏曲唱法的根基。不论什么歌曲，即使咬字再难，旋律再高，经过张也一演唱，都感觉不到有难度，她唱得永远那么轻松。她的发声方法，位置靠上靠前，清脆灵巧，咬字也十分清晰、到位，字字珠玑，这都得益于花鼓戏的学习。

之前我们分析了李谷一的作品中有很多花鼓戏的痕迹，那么张也是否同出一辙呢？下面我们再看看张也的代表作：

谱例四：



《走进新时代》（见谱例四）是张也的成名代表作，由印青作曲，蒋开儒作词，是一首典型的“主旋律歌曲”，歌曲曲风清新自然，表达了强烈的爱国主义精神，旋律悠扬，歌词健康向上。歌曲中运用了大量的花鼓戏润腔技巧，如第一句“总想对你表白”的“表”字运用了花鼓戏颤音的表现手法，“热爱”的“爱”字运用了花鼓戏的滑音技巧，“我的心情是多么豪迈”的“豪”字运用了转音润

腔法，“接力赛”的“接”字，“故事”的“故”字运用了花鼓戏的颤音润腔法。

“领路人”中的“人”字在演唱中加入了湖南花鼓戏的倚音唱法，大大丰富了拖腔和延长音的色彩。

谱例五：

三百六十五个夜晚，最甜最美的是除夕。风里飘着香雪里

裹着蜜，春联写满吉祥，酒杯盛满富裕。

红灯照照出全家福，红烛摇摇摇摇来好消息。亲情乡情甜醉了

《万事如意》（见谱例五），由孙川作曲，阎肃作词，是一首十分温暖的歌曲，全曲洋溢着浓浓的亲情，爱情，友情，在张也的演绎下增添了很多的“甜”，这种“甜”不仅来自歌词、旋律，更来自张也“甜滋滋”的演唱。运用花鼓戏颤音技巧的有“祝福”的“祝”字、“全家福”的“福”字、“万事”的“万”字、“夜晚”的“晚”字，每字每句都沁人心脾，这些甜美与花鼓戏的润腔是分不开的。

谱例六：

开。回眸一望遍地芳菲都消尽，

《梅花引》（见谱例六），由徐沛东作曲，韩静霆作词，是一首古色古香的歌曲，通过张也的演唱，我们仿佛看到她化身为一树梅花，娇艳美丽，高洁超逸，傲雪绽放，追求知己，追求幸福生活的美好情景。歌曲一气呵成，气息如行云流水，花鼓戏技巧散布其中，如歌词第一句：“一枝梅花踏雪来，悬崖上独自开”的“一”字、“踏”字、“上”字均带有颤音的技巧，“一片冰心等君来”的“等”字和“遍地芳菲都消尽”中的“尽”字都运用了花鼓戏吟韵中“慢吟”的演唱方法，似高似低，好像是在两个音高之间，唱出了“梅花”内心又期待又羞怯的感觉。

《高天上流云》，由刘青作曲，凯传作词，是电视系列片《人与人》的片尾

主题歌，是张也的代表作之一，期间也不乏花鼓戏的身影，如歌曲中的“道”字、“苦”字、“心”字、“云”字都运用了花鼓戏中的颤音。

《中国鼓》中的“火炉”的“炉”字、“鼓”字、“长路”的“路”字、“有数”的“数”字也不同程度的结合了花鼓戏润腔的唱法，取得了很好的效果。

四、对雷佳的影响

雷佳，湖南益阳人，国家一级演员，中国人民解放军总政歌舞团民族女高音歌唱家，中国音乐家协会会员，全国青联委员。作为中国新生代民歌的领军人物，被评为“新国风音乐”倡导者与传播者，被格莱美奖评委会主席 Joshua Cheek 誉为“最中国的声音”。



1997年，雷佳毕业于湖南艺术职业学院花鼓班。2002年毕业于中国音乐学院声歌系，获文学学士学位，师从邹文琴教授。同年考入中国人民解放军总政歌舞团，任民族声乐独唱演员。

雷佳有着典型的湖南人性格——开朗、直率。妈妈是普通工人，爸爸是电力局干部，她从小就是个小戏迷，童年时常为看一场戏走几里的路。

14岁考入湖南艺术职业学校学习花鼓戏，1996年，在大型花鼓戏《唐伯虎与沈九娘》中饰演沈九娘，并获得了湖南省优秀女演员奖。

考入中国音乐学院后，雷佳更加发奋的学习，她一刻也没有忘记自己的梦想，不论吃饭还是睡觉，嘴里总是哼唱几句，为此，经常有人笑话她，可雷佳却全然没有放在眼里，沉浸在自我不断学习快乐之中。

雷佳取得的成就离不开自身的努力，更离不开恩师邹文琴教授的谆谆教诲，在中国音乐学院学习的时候，恩师邹文琴教授对雷佳十分关爱，认为雷佳不但音色好，悟性强，而且有情感，会唱歌，是一位不可多得的人才。为了挖掘雷佳的潜力，找准最美的音色，邹文琴教授对她的训练非常严格，不论是练习曲还是歌

曲的音准、音色、气息、眼神都有相当高的要求。

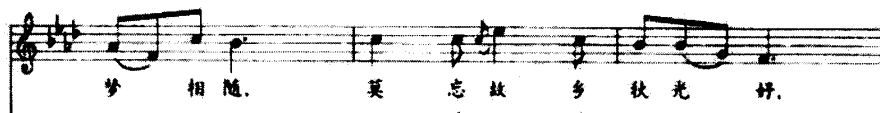
台上一分钟，台下十年功。经过不断的打磨，雷佳的音色越发光彩、圆润，气息也日渐稳定结实，她的演唱亲切真诚，充满着灵气，兼民族、美声、戏曲之美于一体，雄浑大气，灵秀韵致，这与长期的勤奋刻苦，与邹文琴老师的教导是分不开的。

2000 年参加第九届青歌赛获湖南省民族专业组金奖，获全国民族专业组优秀奖；2001 年参加中国“金钟奖”获银奖；2002 年获全国青歌赛优秀歌手奖；2003 年获文化部“全国新人新作”声乐大奖银奖；获中国歌手“金号奖”最佳新人奖；2004 年获第十一届全国青歌赛民族金奖；歌曲《芦花》获中央台“中国民歌榜”年度十大金曲。

得到了专业界的一致肯定，是雷佳辛勤努力的结果，有专家说，雷佳的作品听似容易，演唱起来难度大，不容易把握。没有一些戏曲功底，这些甜美的声腔的确很难演绎。

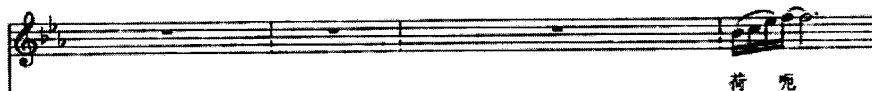
让我们看看雷佳最被大家熟悉的几首作品：

谱例七：



《芦花》（见谱例七），雷佳凭借此曲在 2004 年全国青年歌手大奖赛中一鸣惊人，让全国人民都记住了她。歌曲旋律如行云流水，娓娓道来，演唱功底得到评委们的一致认可，取得金奖。相对于其它的作品，《芦花》采用的民间元素不是很多，是一首流畅且大气的歌曲，但在雷佳的演唱中也加入花鼓戏特色的字句，如“故乡”的“故”字，首调概念唱“5”，“5”的颤抖是花鼓戏川调的最大特色，必须颤抖，所以在雷佳的演唱中“故”字很自然的加入了颤抖，而这种习惯几乎贯穿于雷佳的所有作品。

谱例八（引子）：





《水姑娘》（见谱例八、谱例九），是一首典型的湖南民歌，充满着湖南湘西少数民族民间气息，采用洞庭渔歌和花鼓小调的音调创意而成。这首歌曲当中，精妙之处就是衬词的运用，演唱的精髓也是衬词唱腔的处理。引子和尾声没有其它歌词，只有衬词“依哟依子喔呃”，衬词的加入丰富了整首歌曲，其独特的旋律以及装饰音都保留了花鼓戏的韵味，雷佳把这首歌的衬词唱的灵活、轻巧，很多人竞相模仿却无人超越，清脆、灵巧的声线，鸟叫般印入眼帘，展开了一副美丽的画卷，预示着一个水灵灵的姑娘即将出场，这些都得益于花鼓戏的学习。谱例九（歌曲）：



因为有长期的花鼓戏学习经历，雷佳对家乡的语言有独特的处理和把握，咬字也更加清晰、自如。从上面这一段演唱中我们可以看出“庞”、“样”、“长”、“水”、“橹”字均采用了湖南花鼓戏的润腔方法。“庞”字突出字头，带着喷口咬字，“样”字注重字腹和字尾，听来十分水灵，“长”和“水”则运用了花鼓戏的上下滑音，咬字夸张。“出门呀一把橹”中的“橹”则字尾拖长再向上甩，这些都是花鼓戏中独有的润腔技巧，用在歌曲中，恰到好处的表现出水姑娘水灵、活泼的性格特点。

《山寨素描》这首歌吸引人的还是衬词的独特韵味。歌中大大小小的弯儿在雷佳唱来都十分轻巧，听来都那么自然，有些地方听得出谱面上是没有的，明显

是雷佳个人的二度创作，而正是这些看似“随意的”二度创作给歌曲增添神秘、幽静、空灵的滋味。花鼓戏润腔给雷佳带来的滋润几乎全部巧妙的运用在了所有的衬词中。

不仅如此，雷佳还多次参加大型歌剧演出：有《江姐》、《原野》、《屈原》、《再别康桥》、《米脂婆姨绥德汉》、《复兴之路》、《木兰诗篇》，其中饰演的角色得到了专家的高度赞赏，我们知道，歌剧是最难演唱的，不仅要唱的好，而且还要随着剧情的发展做不同的表演，既要做到能全身心的演绎角色，又要能跳出角色，与其他演员配合，与观众互动，这些没有多年花鼓戏的学习是很难在短时间内完成的。

雷佳有一副天然的好嗓子，有自己独特的演唱风格，而且十分喜爱舞蹈，热爱表演。得益于花鼓戏的学习，让雷佳在唱、念、做、打上得心应手。它的每一首歌曲，并没有刻意设计表情和动作，但只要音乐一起，雷佳就自然而然的融入歌曲内容与情感中，给观众以美的享受。这是从秀美的竹林中和清悠的资江边走出来的湘妹子，她有着吃苦耐劳，勇于拼搏的精神，她一直深信只要努力，只要肯学，终有成功之时。

第三章 湖南花鼓戏与民族声乐的关系

一、两者的异同

（一）共同的文化底蕴

在一定的文化底蕴下萌芽、形成和发展的艺术文化形式，都直接或间接的受国家和当地的政治、经济、文化的影响。中国戏曲源远流长，不同的历史时期产生了不同的剧种，从北杂剧、南戏、昆曲、弋阳腔、梆子、皮黄、京剧、各种民间小戏，从南到北，从西到东，流派五花八门，演唱方法千姿百态。它们生存在不同历史条件下，把诗、舞、乐等各门艺术元素，以各种结构形式综合，在表演技巧和演唱方法上相互借鉴、吸收，日趋完善，通过代代相传，不断发展、完善。同时也出现了不少有关演唱方法的理论文献，强调以声传情，讲究手、眼、身、法、步的协调发展等。

我国传统戏剧文化融歌、舞、乐三者为一体，以剧本为主体，以表演形式为手段，是集唱、念、做、打为一体的综合性极强的艺术形式。湖南花鼓戏正是这成百上千种戏曲中的一支，它深深地植根于中华民族文化的土壤，吸收、借鉴了各种民族民间音乐的精华，不断发展完善，成为湖湘人民最热爱艺术形式之一。

我国传统声乐艺术源远流长，在远古时期就有关于声乐的著作，经过几千年的演变，发展至唐代变文、宋代曲子词、宋杂剧、元杂剧、宋南戏、元南戏，再到明清板腔体的各种音乐形式，说唱音乐，京剧等等，可以说中华民族的发展史就是一部中华民族的声乐史。在如此长的时间，我国民族声乐形成了各种演唱形式，拥有丰富的内容、深刻的文化内涵，在世界声乐史上居于领先地位。

应人民的需要，时代的发展，我国现代民族声乐逐渐发展起来，逐渐从传统的戏曲中分离出来，是一门具有中国特色，蕴含着深厚的中国传统民族文化，包容了浓郁的民族特色的演唱艺术。深深植根于我国本土民族民间音乐文化，吸收戏曲精华，学习美声科学发声的方法，经过不断实践和磨合，创造而形成的一种集民族性、科学性、艺术性和时代性于一体的新民族歌唱艺术。

从以上两个定义，我们可以看出，不论是戏曲还是民族声乐都离不开我国传统的民族民间音乐的土壤，都是在中华民族的土壤中萌芽、发展、壮大起来的，

有着共同的文化底蕴，都是中华民族艺术瑰宝中的重要一员。

（二）共同的美学精神

2.1 音色美

音色(Timbre 或 Tone Colour)是指嗓音或乐器的特性，以及物体振动的位置(低位泛音或高位泛音)和泛音数量。音色的不同是用以区分不同的人、物体以及世界上一切不同声响的重要手段。不论是湖南花鼓戏还是民族声乐都要求声音自然、甜美、亲切，有感染力、表现力。二者均注重人物性格的表现，注重对作品意境的描绘，注重不同风格的作品具有不同的音色，特别是民族声乐在演唱不同民族的歌曲时，要求音色结合民族特色来表现，做到行腔自然、圆润。细数我国优秀的戏曲演员和民族歌唱家无不具有这一特色。

2.2 个性美

在湖南花鼓戏演唱中尤其注重对人物个性的刻画，通过精心设计的语言、动作、神态来体现不同人物的个性，不仅对花鼓演员的“唱、念”要求极高，对“做、打”同样也不放松，做到尽量展示自身特色的同时也能扮演各种不同角色，这就需要花鼓演员对所演人物有充分的了解和把握，通过唱腔、眼神、动作体现人物的个性美。

我国地大物博，由 55 个少数民族和汉族组成，拥有 56 种民族语言。各个民族有自身的文化传统，风土人情，同样也都有本民族的歌曲。我国少数民族人民多才多艺，能歌善舞，涌现了不少优秀的少数民族歌手，他们的出现丰富了我国声乐艺术的形式和民族声乐文化，也让世界看到了中国声乐文化的多姿多彩。所以作为民族歌手不仅要能演唱自身擅长的歌曲，对各个民族的歌曲也应当有相应的驾驭能力，做到全面发展，展现不同民族的声乐特色。

2.3 语言美

我国传统声乐艺术有着灿烂的历史，不论是花鼓戏还是民族声乐都特别强调歌唱语言的艺术性——“字正腔圆”。关于“字正腔圆”刘勰^①在《文心雕龙》有明确记载：“诗为乐心，声为乐体，字为腔之质，腔为字之文。”常听花鼓戏老师说，加强“牙根劲”，其实讲的就是要加强咬字吐字的能力，花鼓戏要求字要咬

① 刘勰：《文心雕龙》。

得重，行腔要轻，依腔行字，关键是字头，字腹松且通，归韵要干净、准确。湖南花鼓戏的演唱均为湖南本地方言，而且曲调走向也与湖南方言语调一致，十分亲切、有意思。

民族声乐也十分注重发声与咬字的协调，要求在咬好字的同时塑造动人的声腔，做到情真意切。咬字吐字是唱好歌的基础，也是关键。试想一个人如果唱歌时连字都说不清，观众又怎么知道唱的什么内容，更别说能引起观众的共鸣了。字正是腔圆的基础和前提，“字正”指的是发音要准确、吐字要清晰，“腔圆”则是指演唱者声音圆润、饱满。要想真正做到声音的流畅、完美，富有艺术感染力，基础是做到“字正腔圆”。

2.4 音韵美

我国不同民族的歌曲有不同的音韵美。声乐的魅力在于行腔韵味，它是主观与客观的协调统一，它是作曲家作品创造的核心，是歌唱家心灵的描绘。自古以来，我国声乐就有“字是骨头，韵是肉”的说法，在戏曲中尤其讲究行腔韵味，每一个小弯小绕都有严格的要求，力求做到行腔舒展，音韵灵活多变。在戏曲中，旋律的高低、力度的强弱、音色的变化都需要演唱者精心的修饰，即二度创作。达到真正的音韵美有一些润腔技巧：如滑音、抖音、颤音、打舌音、转音等等。这一点在湖南花鼓戏和民族声乐中也都有严格的要求。

2.5 意境美

前辈戏剧家佐临^②曾说：“西方艺术重写实，中国艺术重写意。西方艺术关注的是事物的表象特征，中国艺术关注的事物的本质和内核。”

意境之美是艺术的一种最高境界，是一种情景交融的艺术境界，使观众不但有回味声腔之美的享受，还能通过歌声产生联想与想象，产生身临其境的艺术感受。意境之美能引起演员与观众的心灵交流，产生强烈的共鸣，同时对演员的要求也极高，不仅要有好的唱功，好的表演，更要有好的情感与舞台表现力。我国传统的艺术审美观点衡量艺术表现的成败往往看是否具有意境美、歌唱是否真切感人。正如传统声乐理论中讲：“音律美则音响感人，有意境则神色俱佳，重音律不重意境者，乐技，重音律有意境者，唱家之本领也”。意境寓于韵味中，韵味又自意境出。

^② 上海艺术研究所话剧室编：《佐临研究》。

（三）人才培养模式的共同之处

3.1 重视“唱”

在戏曲“唱、念、做、打”中，“唱”排在第一位，足见“唱”在戏曲表演中的重要性，在花鼓戏训练中也以“唱”的训练居多。在平时训练时先要求学生做深呼吸，吸气时口、鼻、喉同时张开，以鼻孔吸气为主，口微张来帮助，感觉新鲜空气从喉腔经过胸腔最后保留在腹腔，然后慢慢由两肋均匀放出，这叫“溜噪”。这种练习练的是花鼓演员的气息，“溜噪”之后是“喊噪”，“喊噪”就是尽你嗓子所能达到的最大音量，把声音喊出来，以闭口音“i”和开口音“a”发声为主，要求气沉丹田，用丹田之力，向远力喊出去，声音结实而明亮。

在民族声乐的教学中也十分注重对学生声音的训练和培养。唱好歌的基础是练好声，所以在声乐教学的过程中都会十分注重学生的练声能力，我国现代民族声乐教学采用美声唱法的发声方法，结合元音字母“a、e、i、o、u”来练习，练声曲由易到难，由低到高，半音阶级进练习，达到拓宽音域，歌唱位置统一，气息沉稳，音色干净、甜美。这不仅要求教师要有充分的耐心和良好的听觉，也需要学生不断的练习。正所谓“十年磨一剑”，这就需要学习者能十年如一日的坚持训练，不管是练声还是歌唱都要做到真正的把技巧融化为自身一种自然而然的机能，做到“张口即来”，也就是这个道理。

3.2 重视“演”

不论花鼓戏还是民族声乐，二者都是舞台艺术，作为舞台艺术，歌唱与表演不可分割，都需要良好的唱功，也需要出色的舞台表演功底。作为舞台艺术，观众享受的不仅仅是“唱”，唱得好固然可贵，但如果没有好的舞台表演，同样达不到感染观众的地位。由此可见，演员不但要唱好，还要演好。花鼓戏在演唱时需要手、眼、身、法、步等的相互配合，为刻画人物而编排的动作能使其摆脱声音的束缚而将注意力转移到人物的塑造上来，这样分散了嗓子周围肌肉的紧张度，能唱出自然柔和的声音，作为极具地方特色的戏曲剧种，它载歌载舞的表演形式贴近大众，做到了演与唱的完美结合。纵观“民歌湘军”，你会发现她们不仅有好的唱功，更有良好的舞台表演，这与她们重视表演分不开。所以，近年来，我国的艺术类院校为声乐生开设了专门的形体课，以此提高舞台表演能力，使之

能更加贴近民众，更好的为人民服务。

3.3 重视“情感”

王骥德^③《曲律》里有“世之曲，咏情者强半。”“曲以情为重”^④都说明了情感在音乐中的重要作用。情感是构成音乐创作的原动力。所谓“演员创造角色”，就是演员的情感创造角色，通过演员的眼神、手势、语言，通过内心情感的流露创造角色，使角色获得新生。良好的感情可以使观众“三月不知肉味”，“一声唱到融神处，毛骨萧然六月寒。”

情感贯穿于歌曲或戏剧的始终，与歌曲内容有着紧密的联系。不论在戏曲中还是歌唱中，要注重感情和声音的完美结合，做到声情并茂。情感是歌曲的灵魂，很多没有经过正规学习的人唱歌也非常好听，他并没有什么技巧，这是为什么呢？来源于他自身的情感，以情感人才能真正的做到超越技巧，超越歌唱。所以在平时，声乐老师都会引导学生注重情感的陶冶，尽可能多的听或唱古今中外的经典作品，充分挖掘情感体验，在听觉中感受歌曲带来的艺术魅力，体会作品的精神内核。这一点在花鼓戏和民族声乐学习中占有很大的比重。

（四）演唱上的不同

在古代，我国就有对歌唱艺术的描述，如《礼记·乐记》中：“故歌者，上如抗，下如坠，曲如折，声如皋木，据中矩，句中钩，累累乎端如贯珠。”这些总体上概括了声乐艺术的发声方法和要求，但湖南花鼓戏和民族声乐二者在演唱方面还是区别的。

4.1 用嗓方面的不同

传统的戏曲演唱，分为大嗓小嗓。大嗓就是真声，是整个声带一齐振动发声，真声明亮、结实，但声音振动频率低，灵活性较差。最初花鼓戏在用嗓上，小旦多用大嗓，这种凭借天然的嗓音条件的发声方法很难达到理想的共鸣效果。小嗓即指的假声，由声带局部振动发声，振动频率高，柔和、纤细，灵活性好，但声音较空虚，小生多用小嗓。最初我国戏曲演唱真、假声不能很好地结合，给扩展音域、唱好高音带来了一定的困难，在演唱时嗓子负担很重，如不能较好的调节自身的声音，不仅影响声音的传递和艺术表达，还可能造成嗓音的疾病，大多到

^③王骥德：《曲律》。

^④徐大椿：《乐府传声·曲情》。

30 岁左右就不能再继续演唱了，演员的演唱寿命大打折扣。

我们现在所讲的科学的发声方法即混声唱法，改变了以往真假声不能融合的难题，做到真声中有假声，假声中有真声。我国民族声乐发声方法吸收了欧洲美声的科学发声，在继承了我国各地区、各民族的古今歌唱家智慧和风格特色的基础上，不断探索、实践，逐渐形成较为完善的演唱方法。它强调气息的沉稳，声音的通畅，注重高位置共鸣，使用真假声完美结合的混声，特别是在高声区突破了自然音域的界限，使演唱者的音域更为宽广，也增强了演唱者的艺术表现力。

近年来，戏曲演唱中的旦行和一些老生演员也在学习并运用这种混声唱法，取得了良好的艺术效果，如著名张派青衣王蓉蓉和老生演员杨延辉，还有著名京剧大师李胜素等等。

4.2 语言的不同

湖南花鼓戏演唱以湖南方言为主，与普通话的发音有很大的不同，主要分为以下两大类。

1、非灰类

即声母是 f 和 h 一类字的声母，在普通话中“非”组字一般读 f；而“灰”组字一般读 h，非组和灰组不会混淆。而在湘语中确实是分不清的，如“虎(hu)”念“fu”，“花(hua)”念“fa”，“婚(hun)”念“fen”，“风(feng)”念“fen”等等。

2、泥来类

即声母是 n 和 l，在普通话中“泥”组字读 n；而“来”组字读 l，n 和 l 分得很清楚，但是在湘语种 n 和 l 是混淆不分的，没有带鼻音的 n，n 都同于 l 的读音，如：“暖(nuan)”念“luan”。

为了念好花鼓戏中的字，湖南花鼓剧院开设了专门的念白课，教学方言绕口令，顺口溜和一些俚语、俗语。如：霸蛮(ban man)是固执的意思，冒噻起(mao sa qi)是藐视的意思，拐场(gua zhang)是出事了，坏事了的意思。这些方言都是演唱湖南花鼓戏的前提，可以说念不准长沙话就唱不出地道的湖南花鼓戏。

而民族声乐的语言大部分以普通话为主，只有在演唱地方民歌时加入一些方言特色。

二、湖南花鼓戏对民族声乐的影响

（一）呼吸的影响

中国戏曲的呼吸与民族声乐有不少的共性，但也有其独特之处。湖南花鼓戏与中国传统戏曲的呼吸一脉相承，花鼓戏的演唱呼吸方法统称为“气口”。湖南花鼓戏大多旋律简单流畅，但也有一些音乐结构、旋律跳度较大的作品，比如一腔数板、一字数音的旋律也十分普遍，这对演员的呼吸提出了更高的要求，像演唱这类难度较大的作品，就必须在正常的呼吸外，补充一些气口来进行呼吸。据记载，我国戏曲吸气除一般吸气外，还有偷气、抢气、换气，快吸慢呼、快吸快呼等呼吸方法。

另外，在呼吸的支撑方面，花鼓戏呼吸支撑点在脐上至腰间，与美声唱法一致，吸气肌肉群与呼气肌肉群做对抗，气息做相反方向的下沉运动。湖南花鼓戏声带上使用张力较强，歌唱位置比较高，共鸣比较集中。学习过湖南花鼓戏的湘籍民歌手对花鼓戏的呼吸有较好的把握，演唱起民歌来自然得心应手。

（二）润腔行腔的影响

润腔行腔是声乐作品独有的美学特征，是我国戏曲演唱中的一种常用的表达方法。声乐的魅力在于行腔韵味，它是主观与客观的协调统一，它是作曲家作品创造的核心，是歌唱家心灵的描绘。自古以来，我国声乐就有“字是骨头，韵是肉”的说法，在戏曲中尤其讲究行腔韵味，每一个小弯小绕都有严格的要求，力求做到行腔舒展，音韵灵活多变。

每个剧种的唱腔都有其自身的润腔行腔的特点和规律，湖南花鼓戏的演唱特点与演唱技巧也自然具有其独特的润腔方式。

气振音：“气振音”又叫“抖音”。气息支撑点为丹田，呼吸沿身体上下“走开”，演唱此音时，需要小腹肌肉快速的收缩与放松，像拍皮球一样，把声音弹出来。练习时要求发声机能协调平衡，使声音集中在共鸣点，做到气息流畅，注意声音强弱的控制，是花鼓戏唱法中一个有鲜明特色、不可或缺的润腔技巧。

谱例十：



这是湖南有名的花鼓戏《洗菜心》(谱例十), 现已列为民族声乐的学习曲目, 其中有不少地方就运用了气振音, 如“绣”字和其后“哪一位年少的哥哥”的“哪”字。湖南花鼓戏的唱腔旋律是根据湖南方言而来, 所以符合方言的语调, 如“奴”、“绣”就相应的加上了前倚音, 丰富了唱腔的色彩, 加强了花鼓戏的韵味。

上、下滑音: 上滑音是最能体现湖南花鼓戏的表现语言和风格的唱腔。湖南话大部分的字尾音都往上勾, 这也主要是因为它的“入声”音调造成的, 上、下滑腔尤其擅长表达湖南方言的“入声”字, 突出旋律的线条之美。

波音: 波音是湖南花鼓戏中重要的润腔手法。湖南民歌《洞庭渔米乡》由著名歌唱家何纪光演唱, 歌曲融入了大量花鼓戏的元素, 如歌曲开头部分的: “洞庭哟, 湖上哟, 好哟风光哟……”加入了大量的波音技巧, 难度非常大, 但何纪光演唱的十分传神到位, 这与他的花鼓班出身是分不开的。

上、下滑音和波音现已被广泛的应用到民族声乐的演唱中, 如广为流传的湖南民歌《洞庭渔米香》, 之所以何纪光老师能把这首歌演唱的出神入化, 这与他学习花鼓戏的经历分不开。这首歌曲中运用到大量波音润腔、滑音润腔, 还有高低腔的频繁转换, 对演唱者的歌唱技术和风格的把握要求很高。例如, 开始的一段慢板, 看上去就四句, 但每一句中都有着丰富的花鼓戏润腔色彩, 使得大家一听就能感觉到这是湖南风格的歌曲。第一句“洞庭啊……”中的“啊”字就很明显的运用了花鼓戏润腔中的前波音腔, 并且波音的幅度比较大, 又显得十分灵巧, “树上哟……”中的“哟”字运用的也是前波音腔, 但为了避免和上一句重复, 何纪光老师在结尾作了一个下滑音的润腔, 可见花鼓戏的润腔常常也综合起来运用, “好哟风光……”中的“哟”字为了体现歌曲的意境和心情, 作了一个小拐子润腔, 只是很快速的抖动一下, 以使歌曲更连贯地进入下一句, “八月哟风

吹……”中的“哟”字为了和上句“洞庭啊……”对应，使用了中间波音润腔，最后在“稻花哟香”一句中的“哟”字使用了小摆字润腔。可见花鼓戏润腔在使用中的复杂多变，奥妙莫测。歌曲的第二部分，节奏和第一部分的慢板形成了鲜明对比，较为欢快跳跃，此段中运用了大量高低腔润腔，八度跳跃、真假声频繁转换，这对于演唱者来说极有难度，必须经过专门的训练，真假声才能来回自如的转换，并且波音润腔、滑音润腔的多次交替使用，这在花鼓戏很多经典曲目中颇为常见，也使得旋律更加优美、悦耳。

纺车音：从记谱来看，连续滚动的装饰音就是纺车音。因为摇动纺车时发出的吱扭扭的音响与纺车音很像，顾此取名纺车音，主要体现生活中的各种前景，大自然的灵动，人物情绪的起伏。纺车音分为两种：一种活泼、高兴，一种哭泣、哽咽，多用于乐句的拖腔部分。

纺车音是“哼”出来的，是在气息的支撑下在高位置上形成的共鸣音，练习时需把口腔适度打开，模仿纺车摇动时发出的声响，注意气息与声音的配合，纺车音难度较大，所以应用并不普遍。

水漱音：水漱音是湖南花鼓戏中比较有趣的润腔方式，一般采取先慢再快的练习方式，其演唱要求是：声带闭合，声门适度打开，小腹微收，保持声带与小腹的协调发展。水漱音在发音时，尽量做到气沉丹田，口腔打开，笑肌上抬，下巴、喉咙放松，发音要轻巧、灵敏，不能僵硬。

花舌：打花舌是湖南花鼓戏演唱中最具特色的一种演唱方法，在我国也有学者把意大利歌剧中的花舌称为“大花舌”，把湖南花鼓戏中的花舌称为“小花舌”。在花鼓戏《刘海砍樵》中最后一句“得儿来”，就是一个典型的打花舌技巧。当代民族声乐作品中就有不少曲子借鉴了这种花舌腔，如湖南民歌《放风筝》是一首带有浓郁的花鼓风情的民歌作品，保持了花鼓调质朴纯真、清晰明快的风格特色，被广泛的传唱于各大艺术类院校，其间有一长串花舌腔，要求演唱位置高，气息沉而稳，声音连贯且均匀，这是相当有难度的，对气息的要求非常高，而且需一直保持气息的均匀。有人说，如果把花鼓戏里的花舌腔唱好了，很容易找到共鸣的位置。歌曲中的花舌腔活泼的展现出了阳春三月姐妹放风筝的欢快情景。又如《洗菜心》中的“嗦得儿依子哪当，哪得儿嗦”都运用了花舌的技巧，使之更丰富的表现歌曲的内容和人物的不同心境。

慢吟：花鼓戏中的慢吟往往表现哀怨、哭泣的感觉，多用于悲哀的曲调。由张也演唱的民族歌曲《梅花引》中“遍地芳菲都消尽”的“尽”字就运用了慢吟的技巧，恰如其分的表现出梅花独自怒放在冰天雪地的一丝丝孤独。

总之，还可以找出许多民族歌曲中借鉴了花鼓戏润腔的经典技法，在此不一一阐述了。花鼓戏的润腔行腔，是其最大的风格特点，而这此特点已渐渐被民族声乐所采纳。尤其在“民歌湘军”所演唱的歌曲中总能找得到这此小弯小绕的踪影。

（三）咬字、吐字的影响

歌唱语言是歌唱发声与共鸣的载体，也是歌唱情感表现的载体。古今中外，一直把歌唱语言的咬字吐字作为声乐技术的重要技能之一。明代魏良辅《曲律》中有：“曲有三绝，字清为一绝，腔纯为二绝，板正为三绝。”这里，将“字清”列为三绝之首，足见语言的重要。

湖南花鼓戏中的咬字与长沙方言的关系密不可分。我们知道，中国的语言分为字头、字腹和字尾，讲究五音四呼。湖南方言的特点在声调上除四声外，共有阴平、阳平、上声、阴去、阳去和入声6个声调。湖南花鼓戏的演唱语言即长沙方言，掌握好长沙方言才能演唱好湖南花鼓戏。

民族声乐强调科学的发声方法，要求“气息稳定、声音通畅、共鸣高位置”，但倘若学习者不善结合戏曲、曲艺、民歌的演唱特色，吸收并融合其中风格性的技法手段，便难以针对具体曲目作出个性化处理，长此以往，很可能失去“科学发声法”的艺术内涵，造成咬字含糊不清、演唱刻板的“千人同声”的不良效果。这是当今科班民族声乐教学应予以重视并加以克服的弊病。水有源，树有根，民族声乐的专业训练离不开赖以成长发展的民族民间音乐土壤，这便是我们为什么要扎实了解学习各类戏曲、曲艺、民歌包括湖南花鼓戏的重要原因。

下面我们来看看湖南花鼓戏的咬字在民族歌曲中的体现：

在湖南民歌《马桑树上搭灯台》中的“马桑树树”的“树”念“xu”，“写封书信”的“书”念“xu”，“处”念“qu”，“钥匙不到锁不开”的“钥匙”念“yoshi”。

再如《浏阳河》中的“浏阳河”、“几十里水路”、“出了个什么人”中的“河”、“路”、“出”、“个”在演唱中分别唱成“huo”（与“活”发音一致），“lou”（与

“漏”发音一致)”,“qu”(与“屈”发音一致)”,“guo”(与“过”发音一致),这些都与湖南花鼓戏的读音一样,且要处于高位置夸张的将字头送出来,同时咬完又马上松掉,保持韵母的清晰,这需要演唱者的嘴皮功夫与气息的配合。

(四) 表演方面的影响

声乐作为一门舞台艺术,歌唱与表演不可分割,声乐演员的声、情、神、形、表缺一不可。花鼓戏在演唱时需要手、眼、身、法、步等的相互配合,为刻画人物而编排的动作能使其摆脱声音的束缚而将注意力转移到人物的塑造上来,这样反而分散了嗓子周围肌肉的紧张度,能唱出自然柔和的声音。这一点对民族声乐来讲尤其重要,所以在练声和演唱时,可以适当地运用肢体动作来配合发声,分散紧张肌肉的注意力,更快的掌握歌唱技巧,更有张力地表现歌曲的风格和情感,从而拥有更好的舞台效果。

实际上,在“民歌湘军”的演唱中,民歌和戏曲的演唱风格早已被完美结合起来,在演唱民族歌曲时都或多或少、或明或暗地巧妙地运用了一些花鼓小调的演唱技巧和方法,并恰到好处地加以运用、消化和吸收,为我国观众所喜爱,并取得了骄人的艺术成就。

三、民族声乐对湖南花鼓戏的影响

作为中国传统的戏剧形式——戏曲,因其独具特色的演唱方式和表现手段,对中国人民的生产、生活和娱乐产生了深厚的影响。湖南花鼓戏作为中国戏曲的一个分支,代表湖湘艺术文化,屹立于世界艺术之林。湖南花鼓随着时代的发展不断的发展、创新,至今拥有广泛的热爱者和学习者。但同时我们还需认识到一点,观众的艺术审美是随着时代不断变化的,现在已跨入21世纪,人们的观念、思维和生活节奏同世界接轨,各具特色的舞台艺术层出不穷,这对戏曲艺术提出了新课题。基于此,戏曲艺术改革必不可少,但如何改革确是难题,但不管怎样,寻找与时代结合的“审美点”,这一点不会错。戏曲与其他艺术不同,观众不仅看戏曲情节,更要听演员的唱功,看演员的表演和动作。通过演员的表演来塑造人物,这是戏曲特殊的“寓教于美”的审美功能,基于此,也对新时期戏曲演员的功底提出了更高的要求。

在我国历史上,戏曲也有优秀的发声方法,但至今没有形成完整的、系统的、

行之有效的理论,以致很多学习者不能习得科学的发声方法,导致嗓音出现问题,一旦出现问题恢复便不乐观。因此学习科学的发声方法是戏曲如今面临的最大的问题。民族声乐歌唱家之所以受到广大人民的喜欢,这与民族艺术根源有关,与民族民间音乐有关,与广大人民的欣赏喜好有关,但更重要的一点是民族声乐采用了科学的发声方法。湖南花鼓戏作为我国戏曲的一个支流,应当顺应时代的发展,努力结合时代特色,展示时代风采。这就需要湖南花鼓戏在“唱”的方面加强与时代的联系,加强与民族声乐的联系,尤其是在发声方法、气息、共鸣腔体三个方面需要加强。

(一) 发声方法

我们都知道音乐的产生首先要有乐器。声乐靠的人声演唱,靠的是声带发声,乐器就是我们的身体,它不同于其他乐器可以人为的调准至最佳状态,它的发声器官是声带、各共鸣腔和相关的发声肌肉,是不可外在调整的,全靠自身长久的练习。

在湖南花鼓戏演唱中,分为大嗓和小嗓。大嗓就是真声,是整个声带一齐振动发声,真声明亮、结实,但声音振动频率低,灵活性较差。最初花鼓戏在用嗓上,小旦多用大嗓,这种凭借天然的嗓音条件的发声方法很难达到理想的共鸣效果。小嗓即指的假声,由声带局部振动发声,振动频率高,柔和、纤细,灵活性好,但声音较空虚,小生多用小嗓。最初我国戏曲演唱真、假声不能很好地结合,给扩展音域、唱好高音带来了一定的困难,在演唱时嗓子负担很重,如不能较好的调节自身的声音,不仅影响声音的传递和艺术表达,还可能造成嗓音的疾病,大多到30岁左右就不能再继续演唱了,演员的演唱寿命大打折扣。

我们现在民族声乐采用的发声方法即混声唱法,改变了以往真假声不能融合的难题,做到真声中有假声,假声中有真声。我国民族声乐发声方法吸收了欧洲美声的科学发声,在继承了我国各地区、各民族的古今歌唱家智慧和风格特色的基础上,不断探索、实践,逐渐形成较为完善的演唱方法。它强调气息的沉稳,声音的通畅,注重高位置共鸣,使用真假声完美结合的混声,特别是在高声区突破了自然音域的界限,使演唱者的音域更为宽广,也增强了演唱者的艺术表现力。

(二) 气息

气息是古今中外以来所有的音乐家都十分重视的技巧。更有意大利美声歌唱的声乐艺术数百年来一直信奉“谁会呼吸,谁就会歌唱”的理念,我国古代声乐

理论也认为“气为声之本，气乃声之帅”，“善歌者必先调其气”等。

现代民族声乐发声方法采用科学的胸腹式联合呼吸法，并强调头腔、口腔、胸腔、横膈膜和腹肌的相互配合。吸气时横膈膜下降、两肋扩张，使胸腔充分打开，加大了气息容量，对声带的损害小，便于喉头的稳定和打开，使声区谐和统一，富有表现力，解除了很多人憋胸、抬肩、提气等不良的习惯。湖南花鼓戏可以借鉴、学习胸腹式联合呼吸法，加强演员的气息，拓宽音域，增强表现力。

（三）共鸣

共鸣是一种物理现象，物理学原理认为：物体因振动而发声产生共鸣。

歌唱中如果没有共鸣，也就不叫歌唱，可见共鸣在歌唱中的作用。科学的演唱相对于说话声音要靠后，竖多横少，口腔后部要张大一些，位置比较高，这样便于保持各共鸣腔体的通畅，空间感觉上是“竖”的。

湖南花鼓戏演唱比较强调头腔共鸣和口腔共鸣，强调声音的靠前，其实好的声音在任何声区都是口腔(包括喉腔、咽腔)、胸腔、头腔(包括鼻腔)和腹腔的协调运作，各共鸣腔在不同声区都起着不可忽视的作用。

总的来说，戏曲的演唱方法应结合科学的演唱方法，做到正确的呼吸——胸腹式呼吸法。它的优点是吸气深，气息悠长，便于歌唱者自我掌控。其次发声时要有集中、饱满的高位置，时刻保持打哈欠前的兴奋状态，发声时感觉声音从眉心处“抽”出来，如丝线一般。高音时以轻、柔的力度发声，不需太强的声音。起音要求“软起”，不能太重，在轻声的基础上匀速用气，把声音和气息向相反的方向“拉开”，使声音始终“坐”在气息上来歌唱，咽壁始终处于向上拉起、积极稳定的状态。

众多的演唱实践证明科学的发声方法在歌唱中的巨大作用，它能最大限度地调动声音的潜能，使之发出人身乐器最好的声音，同时对声带起着最积极的、最根本的保护作用，并且可以持久的演唱，延长声带的工作寿命，使演员永葆艺术的青春。

第四章 从“民歌湘军”的崛起中展望现代民族声乐的发展前景

一、民族的才是世界的

鲁迅先生曾经说：“只有民族的，才是世界的”。世界文化是由不同民族、不同国家的文化共同构成的。音乐是文化的重要组成部分，具有自己的个性特征，是不同地理、人文和民族精神凝聚的结晶，是民族存在的证明和延续的血脉，是体现一个民族、一个国家最美的图腾。

文化是一切艺术的灵魂，也是一切艺术的生命。中国传统声乐曾经是世界声乐之林的典范，不但形式丰富多彩，而且还有着厚重的声乐理论。当中很多观点都与当今被称为最科学、规范的美声唱法拥有很大程度上的一致性。如春秋战国时期的《礼记·乐记》中就有“故歌者，上如抗、下如坠”的呼吸支持，有“累累呼端如贯珠”的咬字、行腔的要求。宋代陈旸在《乐书》中也强调了正确用气的重要性：“善歌者，必先调其气”。元代燕南芝庵的著作《唱论》中也有对气息、咬字行腔的见解。

千余年来，我国民歌演唱艺术在不断地传承衍化中，无论是对声音的修饰锤炼还是舞台表演都积累了相当丰富的经验，具有本民族审美标准。

随着改革开放的春风，西方文化大量引进，中国传统声乐也面临着前所未有的挑战，进入到一个新的转型和发展期。一方面，中国传统声乐历经千年流传，善于继承，保持着自身的个性。另一方面，随着全球化大发展，带来了文化的大融合，更需要民族艺术的创新。

在全球化背景下怎样继续保持我国声乐艺术的繁荣呢？笔者认为不论世界音乐朝着何种方向发展，作为炎黄子孙，我们理应当坚守传统民族声乐的精华。“只有民族的，才是世界的”这句话最具有建设性，也是最理性的一种方法和途径。

二、吸收世界优秀声乐文化

我们并不能全盘吸收传统民族声乐，毕竟传统与现代还是有很大的冲突的，

基于丰富的歌唱理论著作，我们能总结出对今天的民族歌唱有实际借鉴作用的、可操作性强的规律和经验，从而取其精华。

在1956年的音乐工作的谈话中，毛泽东明确指出：“我们应当提倡音乐的民族形式，我们要建设社会主义民族新音乐，但并不是要复古。”在1957年所作的《关于正确处理人民内部矛盾的问题》中又明确提出：“百花齐放、百家争鸣的方针，是促进艺术发展和科学进步的方针，是促进我国的社会主义文化繁荣的方法。”

曾经的“土洋之争”引起了我国声乐界的轰动，推崇“土唱法”的一方认为中国本土传统声乐才是最好的，斥责崇洋媚外的洋唱法，片面强调民族音乐。推崇“洋唱法”的一方则认为西方美声唱法占有绝对的优势，一味否定民族唱法，不免陷入“欧洲中心论”的片面主义泥潭。

今后世界文化的发展不再是单纯的东方模式或西方模式，而是走向综合，甚至在东西方模式内部之间的交流与融合也是屡见不鲜的。借鉴国外，我们可以看到，当今世界“第三世界音乐”正方兴未艾，拉丁美洲音乐、东方音乐各显身手。在多元化的声乐世界里，在声乐实践中，我们应当面向整个声乐世界，用广阔的胸襟和博大的胸怀去正面迎接它，但前提应该在正视本民族优秀声乐文化的基础之上，权衡利弊，吸收各种唱法的优点并结合已有的声乐传统。也就是说，在交流中既取人之长，补己之短，又不失自己的文化身份，我们主张在中西交流中要区分可交流的层面与不可交流的层面，一切的一切都是为了我国民族声乐的发展，形成真正的中国声乐学派。

三、加强声乐教师的教学

要推动我国民族声乐艺术不断发展，步上更高的台阶，声乐教育这方面必须抓紧，目前我国绝大部分音乐类院校的教学理念都是致力于培养具有创新能力和实践能力的高素质综合人才。但实际操作起来却很难，在教学中，教师还是以言传身授的教学方式为主，处于绝对的主导地位，直接导致学生的被动学习，主观能动性和创新能力大大降低。

改革开放以来，我国的声乐教育一直坚持与时俱进，在授课模式上也有创新，比如近几年来加入的小组课的教学模式。但是这种小组课的教学内容与个别课的

教学内容却是一成不变，只是将教学时间均等地分到每位学生身上，没有调动学生的相互学习能力，并没有取得理想的成果。

长期以来，声乐教学因重视专业技能而与其他理论学科严重脱轨，“闭门造车”的现象十分普遍，学生天天局限在狭小的琴房中练唱，对别的知识领域毫不关心，犹如井底之蛙，导致综合能力的无力，一旦踏上教学岗位必然措手不及。

使我国的民族声乐能在世界的舞台上站稳脚跟，让世界人们都热爱，这需要付出巨大的努力，首先应从师资队伍这块抓起。

第一，声乐老师必须做到德才兼备。师德是评价一位教师是否合格的最基本的准则。教师首先应做到“德”，拥有崇高的职业道德和良好的思想道德，以高尚的人格感染学生，以和蔼的态度对待学生，以丰富的知识引导学生，学生才会“亲其师，信其道”，进而“乐其道”。随着时代的发展，社会的进步，人们的金钱主义观越来越浓，出现了一部分声乐教师忽视专业教学而只顾赚钱的趋势，这必然会使我国的声乐人才遭受流失。习近平副主席在高等教育的重要讲话中讲到：一个学校是否办得好不比规模，比人才，比是否培养了高尖优人才。一个老师只重视科研，不重视教学，只重视自己社会上的工作，不重视学生的成绩，只重视赚钱，不重视对学生的研究，专业再好，也是废材。其次，必须具备良好的艺术和文化修养，这就需要我们的声乐教师有良好的文化知识和艺术内涵，只有具备这两点才能在专业上引导学生更好很快的掌握专业本领。

第二，声乐老师必须有正确的歌唱理念。声乐老师须建立终身学习的概念，不断学习与时俱进的科学发声方法，了解学生的声音特质，能根据学生的音色、音域进行循序渐进的教学。树立正确的歌唱概念，才能在教学时准确的分辨学生的发声科学与否，迅速找出毛病，让学生更好更快的掌握好专业本领，不至于误导学生，导致与正确的发声方法背道而驰。

第三，声乐老师必须要有好的听觉。好的听觉是成为一名合格的声乐教师的基本条件，声乐不仅与学生自身有关，与老师也有很大的关联，优秀的声乐老师具有准确的听觉判断力，讲白了，声乐主要是靠老师的听觉来不断完善学生的发声方法，使学生在老师的指导下不断取得进步的课程。所以，声乐教师不仅需掌握一大把方法，还必须拥有很好的听觉判断力，善于根据自己听到的声音去准确的判断学生的发声是否科学，并及时做出调整，提高学生的演唱水平。

第四,声乐教师要引导学生学习姊妹艺术。目前大部分声乐教学中演唱的曲目较为狭隘,这种情况导致学生只能唱好一种类型的歌曲。我国的声乐艺术源远流长,作为华夏民族的儿女,理应继承我国优秀的戏曲文化,吸收先辈歌唱理论之精华,不断绽放我辈民族声乐之光芒。所以,在教学中,教师应该根据各个学生不同的音色或兴趣爱好引导其进行不同领域的学习,如京剧、越剧、黄梅戏、花鼓戏等等,这样可以拓宽学生的演唱范围,增强专业水平的综合能力。

四、需要青年一代不断学习

解放后,我国第一批的老声乐教育家在接受西方的音乐教育后回国从事着中国声乐学生的培养,培养了一代又一代的歌唱家,为我国歌唱教育事业做出了突出贡献。老一辈声乐家们对艺术的执着追求,对专业的一丝不苟已给我们做出了光辉的榜样,作为青年一代,我们是祖国的希望,民族的未来。她们的精神值得我们青年一代努力学习。

民族声乐作为具有中国特色的声乐艺术,通过前辈的不断努力,已取得了不错的成绩,但我们不应该就此而沾沾自喜,想要让中国民族声乐大放异彩还需继续学习和创新。我们有责任也有义务,把我国的民族声乐发扬光大。

第一,应有健康的体魄,声乐是靠我们自身的身带发声,身体的健康与否与我们的歌唱有很大的关系,当身体任何一部分有异常都会影响到我们声带的工作。身体是革命的本钱,无论从事什么工作都需要有健康的体魄。这就需要我们加强体质,积极参加各种体育锻炼和有益的身心活动,合理调节饮食等。

第二,应不断加深文化修养和艺术修养。文化修养的学习,这中间包括一种审美,一种气质。要知道,声乐的学习并不是一门单纯的技巧课,要了解歌曲背景,把握歌曲的情感都需要我们自身有较高的文化素养。因此,在努力学习声乐的同时也要不断的学习科学文化知识,才能更好把握歌曲的内容、情感方向,更好的为歌曲服务。声乐不像舞蹈、器乐一般具体、可见,它较为抽象,所以学习声乐必须积极的思考问题,改变以接受性学习为主的禁锢,不懂的地方及时向老师反馈,不一味的接受。改变窝在琴房自我欣赏的演唱习惯,尝试在不同的环境下演唱,或许会收获意外的喝彩。其次应积极参加各类声乐比赛,在舞台上不断磨练本领,学习其他选手的优点和长处,促进自身的提高,且要善于同优秀的声

乐生交流，取长补短。同时加强钢琴伴奏和理论方面的学习，做到既会唱、会弹也会教，成为未来音乐教育优秀的接班人。

加强同姊妹艺术的学习。唱美声可以唱民族，反过来，唱民族的也可以唱美声。姊妹艺术都要相互学习，把自己强大起来。

第三，在科学演唱的前提下不断实践。科学性与世界是相通的，怎么在共性下体现中国民族的个性，这就需要年轻一代在继承老一辈优秀声乐理论的基础上不断的总结、摸索。中国民族声乐本身起步时间比较晚，而且是一个多民族的国家，各民族有它不同的风格、特点、语言、表演形式和气质。所以要提升中国民族声乐体系在世界的地位，首先必须要做到科学的演唱。不管是哪个民族，哪种风格，科学的演唱是前提。在科学演唱的前提下去发展、发挥各民族，各不同作品风格的个性与特点，关键是实践，检验的标准应该是是否深受大众喜爱，是否深受老百姓喜爱，要让老百姓觉得跟你的歌声有碰撞，情感有交流，只有朝着这个思路走，才能不断提升我国民族声乐的艺术魅力。

第四，需要不断思考。声乐是一个需要不断思考的学习科目。通过思考才能学习到声乐技巧，掌握发声方法，通过思考，才能把同一首歌曲唱的与众不同。学习是基础，思考是关键，实践是根本。学习只是打下一个良好的基础，能否成为一个优秀的声乐人才，思考是关键的，学习的同时更重要的是学会思考。

通过思考可以给歌曲设计“亮点”。每一个人的生活阅历不一样，对作品的理解、感受就不一样，就像我们每一个人长相不一样，声带结构不一样，发声器官的结构也不一样。那么，不怕同唱一首歌，只怕唱成一个样。一首经典的作品大家都可以唱，但是不能唱成一个样，得从这个作品中体现每个演唱者的思想和个性。

声乐学习者要做到“问、思、行、果”，才能称的上是优秀型人才。“学而问”就是要不断的发现问题，要敢于去问。“问而思”就是得思考问题怎么解决。“思而行”就是要有行动。“行而果”就是指不仅要有行动而且要坚持把事情完成好，光有行动不够，一有困难就坚持不下去，不执着的把事情做好，不追求结果，这种是不行的。所以，“问、思、行、果”要在学生的脑子里，在行动中都要加强。

第五，树立一个正确的世界观。现代社会，整个都比较浮躁，尤其是声乐界更是如此，要想静下心来很难。铁杵磨成针，并非一朝一夕能成。声乐也一样，

要想达到专业的拔尖，不天天在琴房唱上几个小时是不可能达到的。而事实上，很多学生进入大学后便懒惰了，沉浸在无拘无束的大学生活里，平时很少练唱，声乐机能也就慢慢退化。真正做事业的人是能静下心来来的，是几十年如一年的坚持，这样才能达到自己的目标。

作为一个声乐学习者首先要了解自己，你连自己都不了解，掌控不了自己，那你怎么给自己设计，给自己定位呢？其次要做到自立，自强，自己定位好，设计好，思考好，才能展现自我的实力和水平，才能更好地为中国民族声乐的发展做贡献。

笔者认为，民族文化这一瑰宝，还有待我们继续去学习、探讨和挖掘，这是我们义不容辞的责任和义务。当然，答案是多元的，不一定追求同一种发声方法，可以有不同的流派，不同的嗓音，应该是百花齐放式的。不论是教师还是学生还是歌手，希望能组成最强大的统一战线，来共同为民族声乐的传承和创新做贡献，使之成为世界性的中国民族声乐。

从“民歌湘军”这一现象，我们看到戏曲艺术的魅力和魄力，我国戏曲艺术留给后代许许多多珍贵的著作，都值得我们去不断钻研，同时应本着开放的思想吸收世界优秀的音乐文化，不“墨守成规”，不“拿来主义”，敢于创新，不但剧目要创新，贴近民众的要求，演唱方法上更要创新。只有这样才能跟随时代的脚步，越走越宽，才能具有不息的生命力。

相信，只要大家齐心协力，我国的戏曲和民族声乐会结出更丰硕的果实！

结 语

我国传统声乐艺术源远流长,可以说中华民族的发展史就是一部中华民族的声乐史。在如此长的时间,我国民族声乐形成了各种演唱形式,拥有丰富的内容、深刻的文化内涵,在世界声乐史上居于领先地位。

湖南花鼓戏,是中华民族的传统地方戏曲剧种,是湖湘最具代表性的艺术形式之一,至今仍然是我国人民热爱的戏曲种类之一。

从“民歌湘军”这一现象反应出了湖南花鼓戏与民族声乐之间千丝万缕的联系,本文选取了三位具有代表性的湘籍歌手——李谷一、张也和雷佳。她们都是来自湖南艺术职业学校,都经过专业的花鼓戏训练,之后走上民族声乐歌坛,她们都取得了骄人的成绩。

李谷一生活阅历丰富,从艺之路和人生经历都颇为艰辛,但天生不服输的性格是她追求音乐的动力。李谷一演唱自然轻巧、明亮圆润、吐字轻巧、珠圆玉润。

张也歌声大气、雍容,音色圆润、细腻、清新、甜美,演唱不做作,总能做到从歌曲内容出发,从歌曲人物出发,做到声融情,情融声,音色甜美但百听不厌,气息通畅,位置靠上靠前,咬字清晰、到位,字字珠玑,这都得益于花鼓戏的学习。

雷佳的演唱亲切真诚,充满着灵气,兼民族、美声、戏曲之美于一体,浑厚大气,灵秀韵致,这与长期的勤奋刻苦是分不开,更于花鼓戏的学习分不开。

本研究通过湖南花鼓戏的定义、发展,曲调类别和润腔特点,剖析其对“民歌湘军”的影响,并从李谷一、张也、雷佳三位湘籍歌手展开论述。

从文化底蕴、美学精神、人才模式的培养、演唱等方面对湖南花鼓戏与民族声乐进行比教研究。

湖南花鼓戏有着悠久的历史,深厚的文化渊源,在它的滋养下涌现了一大批民族声乐歌唱家,这不是偶然,新时代的民族声乐工作者应当立足于本民族文化传统,不断探索、发现,丰富我国民族声乐艺术,引领世界艺术潮流。

参考文献

1、著作类

- [1]李萍.《中国现代民族声乐论》[M].长沙:湖南师范大学出版社.2006 年第 1 期
- [2]沈湘,李晋玮,李晋媛.《沈湘声乐教学艺术》[M].上海:上海音乐出版社.1998 年 10 月第 1 版
- [3]《美学概论》,人民出版社.1981 年版
- [4]赵梅伯.《歌唱的艺术》[M].上海:上海音乐出版社.1997 年 11 月出版
- [5]石惟正.《声乐学基础》[M].北京:人民音乐出版社.2002 年版
- [6]韩勋国.《声乐艺术基础》[M].北京:高等教育出版社.2001 年 7 月版
- [7]李晓贰.《民族声乐演唱艺术》[M].长沙:湖南文艺出版社.2001 年版
- [8]汪毓和.《中国现代音乐史纲》[M].华文出版社.1991 年版
- [9]梁茂春.《中国当代音乐》[M].北京:北京广播学院出版社.1993 年版
- [10]刘勰.《文心雕龙·体性篇》
- [11]许讲真.《歌唱的语言艺术》[M].大连:大连出版社.1992 年版
- [12]荷伯特·凯萨利.《心的歌声》[M].上海:上海音乐学院出版社.1978 年版
- [13]金铁霖.《民族声乐的学习与训练》[M].黄河音像出版社.1989 年版
- [14]石惟正.《歌思乐想—石惟正音乐文集》[M].上海:上海音乐学院出版社.2006 年 12 月第 1 版
- [15]贾占.《湖南花鼓戏音乐研究》[M].北京:人民音乐出版社.1980 年版
- [16]曾国藩.《曾文正公全集·书札·卷四》[M].中国书店出版社.2011 年版

2、期刊报纸类

- [1]徐美辉对梁镜如教授的访谈记录.2005 年 8 月
- [2]潘海.《新人·新歌·新时代——访歌唱家李谷一》[J].河南青年.1981(4)
- [3]凡克宁,金枫.《感情,火一般炽热——访女高音歌唱家李谷一》.广西日报.1982 年 10 月 30 日
- [4]杨竟.《独家专访李谷一》.辽宁日报.2002 年 6 月 7 日

- [5]理由, 邓加荣.《李谷一与乡恋》.光明日报.1980年10月8日
- [6]郭丹.论湖南花鼓戏的形成和发展[J].湘潮.2007(7)
- [7]谭琴.湖南地花鼓的文化价值分析[J].娄底师专学报.2003(4)
- [8]杨天福.浅谈湖南花鼓戏及音乐的发展趋向[J].艺海.1998(3)
- [9]周秋光《近代湖南的人才群体现象及其原因》[J].《湖南师范大学社会科学学报》.2003年32卷第1期
- [10]唐浩咀《湖湘文化及其当代价值》[J].《求索》.2004年第12期
- [11]沈登苗《近代湖湘人才辈出最直接的原因是什么》[J].《湖湘论坛》.2000年第3期
- [12]邹世毅《湖湘文化对昆曲艺术的影响》[J].《艺海》.2007年第6期
- [13]陈曦泽《浅论湖南民歌与花鼓戏的关系》[J].《经济研究导刊》.2010(2)
- [14]李健《民族声乐技巧在花鼓戏演唱中的借鉴与应用》[J].艺海.2010(5)
- [15]梁瑛《湖南花鼓小调演唱技巧在民族声乐演唱中的运用》[J].艺海.2010(7)

致 谢

当我的毕业论文完成之际，我无比感谢三年来给予我帮助和指导的各位老师。我衷心感谢我的导师吴静副教授，感谢吴老师七年以来对我无微不至的关怀，不论上大学期间还是研究生期间，给予我无私的关爱和帮助。在学习和论文撰写期间，老师不辞辛苦为我指导，讲解。吴老师对艺术对工作的执着追求和严谨的教学态度，让我无比的崇敬。

感谢吴老师对我的谆谆教诲，辛勤培养，学习上的循循善诱，生活上的体贴入微。在这三年的学习时间里，她严谨的治学态度，勤恳踏实的工作作风以及对声乐艺术的执着追求，令我心怀崇敬，激励着我不断地努力奋发。

其次要感谢王如湘教授、李萍教授、詹桥玲教授，本文在写作过程中，这些老师也高屋建瓴地给我提出了很多宝贵的意见。每每念及诸位老师，其学识、学养、品德都令我由衷的赞叹。

本文固然积我多年之学，但由于眼界不广、加之生性不敏，不当之处只恐难免。还望诸位专家多提建议，以助本人能在以后的学术道路上做的更好，三年的时间转瞬即逝，但过去的是时间，留下的是美好的记忆。我将永远铭记老师对我的谆谆教诲。我还要感谢母校对我的培养，感谢曾经给我无私帮助的同学们、朋友们，谢谢你们！

湖南师范大学学位论文原创性声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人完全意识到本声明的法律结果由本人承担。

学位论文作者签名：赵田

2014年6月9日

湖南师范大学学位论文授权使用授权书

本学位论文作者完全了解学校有关保留、使用学位论文的规定，研究生在校攻读学位期间论文工作的知识产权单位属湖南师范大学。同意学校保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许论文被查阅和借阅。本人授权湖南师范大学可以将本学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存和汇编本学位论文。

本学位论文属于

- 1、保密□，在-----年解密后适用本授权书。
- 2、不保密☒。

(请在以上相应方框内打“√”)

作者签名：赵田

日期：2014年6月9日

导师签名：吴静

日期：2014年6月9日