

---

学校代码: 10072

学 号: 200902009

天津音乐学院

TIANJIN CONSERVATORY OF MUSIC

硕士学位论文

MASTER'S DISSERTATION

豫剧名家马金凤艺术风格研究

A Study on the Artistic Style of Ma Jinfeng

—An Expert on Henan Opera

培养院系: 音 乐 学

一级学科: 艺 术 学

二级学科: 音 乐 学

论文作者: 邵 文 婷

指导教师: 钱国桢 教授

天津音乐学院科研与研究生处

2011年11月20日

---

# 天津音乐学院

## 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：

签字日期： 年 月 日

## 学位论文使用授权书

本学位论文作者完全了解天津音乐学院有关保留、使用学位论文的规定，即天津音乐学院有权保留向有关部门或机构送交本院硕士论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权天津音乐学院可以将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、汇编学位论文。

学位论文作者签名：

签字日期： 年 月 日

导师签名：

签字日期： 年 月 日

---

## 中文摘要

文章的主体是对马金凤的艺术风格进行研究，共分为六个大的部分：绪论、马金凤生平简介、马金凤的艺术创新性及舞台表演艺术、马金凤的代表剧目：《穆桂英挂帅》、《花打朝》的分析和对马金凤研究的艺术价值。

绪论部分，阐述作者的研究目的、研究方法以及本论文研究所涉及的内容在国内外目前的研究现状。

第一章，豫剧艺术及马金凤从艺经历，笔者将其划分为三个不同的时期：马金凤的戏曲学习吸收期；戏曲表演成熟期；戏曲艺术发展期。以年代为序，以人物艺术活动及事件为内容主线，进行阐述。

第二章，马金凤的艺术创新性，马金凤对豫剧的最大贡献是她成功地创造了《穆桂英挂帅》中穆桂英这一“帅旦”行当。分别从演唱艺术和唱腔艺术两个方面对其风格特点进行阐述。

第三章，马派的舞台表演艺术，这一章节将从泪功、向梅兰芳学习水袖功、化妆这三个方面进行叙述。

第四章，对马金凤的代表剧目《穆桂英挂帅》、《花打朝》的分析，并试图与梅兰芳移植成的京剧《穆桂英挂帅》进行对比，笔者将以图表的形式对其进行音乐本体分析，通过对马金凤唱腔的具体分析，总结出她唱腔的基本特点和创腔经验。

结论部分，总结她在豫剧方面的贡献，以及对马金凤艺术风格研究的学术价值。

**关键词：**马金凤 豫剧 唱腔分析 穆桂英挂帅 花打朝

---

## Abstract

This research is to explore the artistic style of Jinfeng Ma, which will present in six parts. It includes introduction, brief summary of her life, analysis of her innovative stage performing arts, evaluation of her representative Henan Operas “Lady General Mu Takes Command”, “Hua Da Chao” as well as the artistic value of this research.

Introduction illustrates the aim of this study, methodology as well as the previous researches both from China and abroad regarding to this academic domain.

Chapter one demonstrates Jinfeng Ma’s career which was divided by three phases, her learning period, her successful performance period and the period of her promoting the development of Henan Opera. All these phases are narrated in a chronological order and emphasized with Jinfeng Ma’s performance.

In chapter two, the research evaluates Jinfeng Ma’s artistic innovation. The great contribution made by her was that she created a role (Shuaidan) in Henan Opera “Lady General Mu Takes Command”. Art and singing from the concert were two aspects of artistic style characterized by its elaborate.

Chapter three, stage performance arts. This section will tear power, power to the Mei Lanfang learning sleeves, make-up of these three aspects of narrative.

Chapter four, evaluates Jinfeng Ma’s representative Henan Operas “Lady General Mu Takes Command”, “Hua Da Chao”. Meanwhile, researcher attempts to compare and contrast Henan opera “Lady General Mu Takes Command” and Beijing Opera “Lady General Mu Takes Command” which was adapted by Lanfang Mei, by utilizing diagram. Through the analysis of Jinfeng Ma’s singing in Henan Opera, researcher will summarize her characteristics of singing and basic creative experience.

In the conclusion part, researcher will summarize her contribution in Henan Opera and illustrate the academic value of this research in Jinfeng Ma’s artistic style.

**Key words :** Majin Feng Henan Opera Melody analysis Lady General Mu Takes Command Hua Da Chao

# 目 录

绪 论 .....	1
第一章 豫剧艺术与马金凤 .....	3
第一节 豫剧艺术 .....	3
一、 豫剧的起源 .....	3
二、 豫剧音乐的板式 .....	5
三、 唱腔旋律及伴奏形式 .....	5
四、 豫剧唱腔的两大声腔体系 .....	6
五、 豫剧四大流派 .....	6
第二节 马金凤的艺术生涯 .....	7
一、 马金凤戏曲学习吸收期 .....	7
二、 马金凤戏曲表演成熟期 .....	8
三、 马金凤戏曲艺术发展期 .....	10
1、办校播艺,培养接班人 .....	10
2、舞台是生命,八十攀高峰 .....	11
第二章 马派艺术风格 .....	13
第一节 马派的演唱艺术 .....	13
一、发音吐字的讲究 .....	13
1、声韵结合 .....	14
2、运用喷口 .....	15
二、善于用气 .....	15
1、正确的练声 .....	15
2、运气的技巧 .....	16
三、力度、速度润腔 .....	19
四、音色变化润腔 .....	20
五、声音造型润腔 .....	21
第二节 马派的唱腔艺术 .....	23

---

一、 豫东调的继承与创新 .....	23
二、 生活语言音调的融合吸收与向生活学习 .....	24
第三章 马派舞台表演艺术 .....	27
一、 泪功 .....	27
二、 向梅兰芳学习水袖功 .....	27
三、 学习化妆 .....	28
第四章 马派代表剧目的分析 .....	30
第一节 代表作《穆桂英挂帅》 .....	30
一、 剧目来源 .....	30
二、 与京剧《穆桂英挂帅》的比较 .....	30
三、 剧情简介 .....	31
四、 全剧剧本分析 .....	32
第二节 代表作《花打朝》 .....	51
一、 剧情介绍 .....	51
二、 场次结构 .....	51
三、 唱段分析 .....	51
唱段一“小郎门外连声请” .....	51
唱段二“万岁爷且息怒容我细禀” .....	58
唱段三“七奶奶不答应哪个敢杀” .....	62
结论 .....	64
参考文献 .....	65
附录 .....	67
致谢 .....	71

---

## 绪论

马金凤是豫剧马派唱腔的创始人，创立了戏曲崭新的“帅旦”行当。是豫剧六大名旦中唯一健在的豫剧表演艺术家，至今 80 多高龄仍多次出现在从中央到地方的戏曲舞台上，是豫剧界的一棵常青树。

马金凤在唱工上有很深的艺术造诣，她擅长演唱大段叙述性豫东调二八板，具有婉转、优美、生动、朴实的特点。在唱腔的创造上，对于生活和角色有着敏锐的观察和深入的理解。因此总是一个戏一个样，按照自己的演唱特点创造出个性鲜明的音乐形象，从而形成她艺术上的独特风格。比如她的代表剧目“一挂两花”：《穆桂英挂帅》的唱腔有力、浑厚、刚健、大方；《花打朝》的唱腔则比较爽快、泼辣、热烈、跳跃；《对花枪》的唱腔却又格外的轻巧、诙谐、活泼、俏丽。

目前对马金凤及马派艺术的研究情况是：1988 年，中国戏剧出版社出版了由张朴夫著的《洛阳牡丹马金凤》，对马金凤的生平及其艺术成就做了介绍，特别是对马金凤在建国后如何修改、加工和精演《穆桂英挂帅》并在首都获得“洛阳牡丹”的美称，又相继以《花打朝》、《对花枪》等名剧的不断创造而誉满全国的描写；2004 年，郭光宇主编了《河南戏曲名家丛书·马金凤 名剧·名段》，内容包括马金凤艺术小传、演出名剧以及名段选粹三大部分；2005 年，剧作家张珂瑜以马金凤的口述和大量历史资料为依据，成功地创作出《马金凤画传》，由河南大学出版社出版发行，全书采用文图合编方式，共 18 章，附有 276 幅马金凤剧照及生活照，真实、生动的再现了马金凤从一个穷苦孩子成长为享誉全国的戏曲大师的人生经历；另外，有关马金凤的文章若干篇，也从不同角度对其进行了介绍。对马金凤及马派艺术的研究刚开始多是一些对马金凤艺术经历的传记性质的研究，后来更多的是对马派艺术表演和创作的研究，例如宋照敏的《马金凤唱腔艺术初探》一文就概括了其唱腔艺术的几个特点。现今马派艺术在豫剧界的地位和作用逐渐升高，笔者希望对马金凤马派豫剧艺术的研究能给豫剧艺术的继承和发展有所贡献。

对马金凤及马派艺术的研究多是一些对马先生艺术经历的传记性质的研究和对马派艺术表演和创作的研究，这些分析和研究还较为散碎。本文在以上研究

---

的基础上，从马金凤的成长经历入手，对马金凤的代表作的唱段做了较为详细的图表分析和文字分析，然后全面的概括了马派艺术的特点。



## 第一章 豫剧艺术与马金凤

### 第一节 豫剧艺术

#### 一、豫剧的起源：

关于豫剧的起源，有着不同的说法：

说法一：起源于北方弦索腔。

以前对于豫剧史的研究中，非常注重河南梆子与弦索腔的关系，而且将前者视为后者蜕变的结果。“弦索流于北部……陕西人歌之为秦腔……至于燕京及齐晋中州，音虽递改”严长明虽然有此话，但至今还没有人能够令人信服地证实他在这里所说“弦索”为何物。明清著述中的“弦索”，我们都知道最初指的是元末明初北曲被以弦索的清唱，在后来被叫做弦索官腔。康熙十年《保定府祁州束鹿县志》卷八曾提到：“弦索、板腔、魁锣桀鼓，恒声闻十里外，或至漏下三鼓，男女杂沓犹拥之不去。”这里所说的弦索腔在河北省不同地区分别称为丝弦腔、女儿腔和弦子腔。在河南被称为“河南调”。又见李调元《剧话》中：“女儿腔亦名弦索腔，俗名河南调。”弦索腔也好，弦索官腔也好，都是属于联曲体结构，而梆子腔是板式变化体结构，说明这是两种完全不同的戏曲体制。

在乾隆五十三年重修《杞县志》卷八《风土风俗》中，有一条很能说明问题的旁证材料：该地“又好约会演戏，如遛遛、梆、弦等类”。这说明，直到乾隆时期，梆子腔与弦索腔还是作为两个各自独立的声腔而存在的。

说法二：起源于秦腔、山陕梆子说。

追溯梆子腔的发展史，我们得出最初各地的梆子腔是同一祖先，之所以他们彼此之间会有差异，是因为不同地区的梆子腔在长期流传后，吸收了其他民间艺术和发生音随地改的变化的结果。当然河南梆子也不例外，在《歧路灯》中出现的“陇西梆子腔”就是最好的证明。它告诉我们，山西和陕西的梆子腔一直再向中州地区传播，直到河南形成了“本地土腔”后，这种传播仍然在进行。还有根据同州梆子和蒲州梆子的老艺人回忆，在清末民初的时候，河南西北部陕县、灵宝一带还有山陕梆子班社。正是因为山陕梆子与中州的关系是这样密切，因此我们完全有理由认为，在乾隆时期河南出现的所谓“本地土腔”梆罗卷中的梆子腔，

应该就是山陕梆子河南化的结果。

说法三：起源于河南民间说。

中州民歌以《诗经》中郑卫之声为滥觞，源远流长。在明时，中原又行【傍妆台】、【锁南枝】、【山坡羊】等这些曲牌。可见，悠久的传统民间艺术随时为河南梆子补充着新鲜血液，所以造成了两者之间在演唱风格上的一致性。事实证明，河南梆子在形成和发展过程中，曾经受到了中州地区民歌小调和其它戏曲形式的影响。除了时尚小调之外，中州地区明末清初以来还广泛流行着弋阳腔、弦索腔、昆曲、落子腔、皮黄腔以及罗戏和卷戏等等。在这些不同声腔剧种之间的交流、融合和借鉴是经常发生的。

说法四：关于梆罗卷。

“河南梆子在幼年发展时期，曾受到过弋阳腔、罗戏、昆曲和汉剧的哺育。”<sup>①</sup>在这之中，罗戏与河南梆子的关系最为密切。梆罗卷证明了最迟在乾隆年间梆子腔与罗戏的合作就已经开始。直到清末民初这种合作还在持续。长篇纪实体小说《歧路灯》过多的讲到当时开封的风俗人情和戏曲演唱活动，文中有这样一句：“又想起了一个民间戏班，叫做梆锣卷。”<sup>②</sup>清代初期，当梆子腔还处在“本地土腔”的初级阶段时，它的演唱是附属在罗罗腔戏班中的。到乾隆时这种局面发生了变化，可以从梆罗卷的排列次序中看出，梆子腔的地位在逐渐上升。后来，随着梆子腔影响的进一步扩大，罗戏则降为附庸。因为长期与罗戏同台，所以梆子腔吸收很多罗戏曲牌和剧目，除此之外，河南梆子的唱腔和行腔风格也曾受到了罗罗腔的很大影响。

除了受到罗戏影响之外，河南梆子还受到皮黄腔的很大影响。“掺皮黄”在梆子中的现象十分普遍，它不但吸收了皮黄腔的唱腔调门，在表演和武打方面也有很多的借鉴。

我个人认为关于豫剧多源说并不是平列的，应该有着主因和次因的区别。正如冯光钰先生通过将豫剧的唱腔与山陕梆子的唱腔进行对比研究后，认为：“豫剧是由山陕梆子发展而来，与河南的方言和民间艺术有机结合演变而成的。”那么当时晋、陕、豫交界的山陕梆子的东传可以当作主因，次因则是河南当时的民间戏曲形式比如罗戏，在审美上已经落后于时尚潮流，给人的曲腔老调唱风。正

<sup>①</sup> 冯纪汉，豫剧源流初探，河南人民出版社，1979年1月第1版，第9页

<sup>②</sup> 李绿园著，歧路灯，中州书画社，1980年12月第1版，第757页

是时势交替和心感需求的趋势，新剧种必然取代旧剧种，故河南梆子应运而生。总之，不管哪种说法占主流，一个剧种的兴起肯定是受到了多种因素的影响，不可能某一个条件就决定了它的产生。

## 二、豫剧音乐的板式

豫剧音乐的板式主要分为四大板类：二八板、慢板、流水板和飞板。【二八板】是四大主要板式中表现力最强、程式变化最丰富的一个板式，也是豫剧音乐中最常用的板式，虽是一板一眼，但节奏平稳、曲调流畅、通俗易唱。虽名为二八、但实为二六，上句六板，下句六板，唱词多为三、三、四的十字句和二、二、三的七字句。【慢板】是一板三眼，眼起板落，是一个基础的板式，曲调迂回婉转、优美动听、既善于叙事、也善于抒情。【流水板】是豫剧唱腔音乐中曲调比较自由灵活的一个板式，经常使用切分节奏转换强弱关系来加强戏剧效果。一板一眼，眼起板落，可以分为慢、中、快三种速度演唱，曲调流畅，适合于表现优美、抒情的场景或者忧伤、压抑的情感。【飞板】属于散板类，节奏自由，没有板眼，是在二八板的基础上通过把节奏打散的变奏手法而产生的一种板式。也是一种在乐队伴奏下的近似朗诵和口语化的唱腔。在演唱中，对唱词、语气、旋律及装饰、润腔等要求的更加自然、真切。除了以上四种基本板式外，还有衍生出的板式：“金钩挂”、“呱嗒嘴”、“倒送板”等，以及从其他兄弟剧种中吸收的各类板式比如“越调”、“道情”、“诗篇”等。豫剧的曲牌音乐可为分笛牌和弦牌两种，其中笛牌包括横笛和唢呐曲牌两种。

## 三、唱腔旋律及伴奏形式

豫剧的唱腔曲调流畅，花腔较多，具有开朗、奔放的特点。大多用真声演唱，唱腔结尾经常将曲调翻高八度，用假声行腔。在豫剧中这种唱法称为“讴”。润腔方法以滑音为特点。音阶调式为雅乐七声音阶，除了豫西调为宫调式外，其余全是徵调式。

豫剧的伴奏乐队多由八人组成，分为文武场，文场乐器主要包括板胡、二胡、三弦、笛、笙、唢呐，及原有、现已消失的皮弦（二弦）、月琴（大弦），和五十年代以后新加入的琵琶、革胡、提琴等。豫剧板胡在伴奏时的主要演奏特点是用粘指和垫指滑音的手法。使用时一般有三种配制：①以板胡、二胡、三弦、笙为主，主要用于唱腔伴奏以及某些丝弦曲牌。②以笛、笙为主，主要用于配奏渔歌、

吟诵及少数曲牌或制造某种舞台效果。③以唢呐（小者为海笛）为主配合某些伴唱、群唱或舞蹈性曲牌<sup>①</sup>。武场乐器主要包括板、鼓、大锣、小锣、铙钹以及吊镲、云锣、碰铃、堂鼓、梆子等。使用时一般有三种配置：①以大锣为主，铙钹、小锣为辅。②以铙钹为主，小锣为辅。③只用小锣单打<sup>②</sup>。

#### 四、豫剧唱腔的两大声腔体系

豫剧音乐在各地的流传过程中，虽然形成了各具特色的多种流派与唱派，但从这一剧种的唱腔的板式结构、调式、旋律、节奏，以及语言音调和句法组成等诸方面看，它们都包括在豫东、豫西两个声腔体系之中。

豫东调为豫东声腔的代表，此外它还包括祥符调、沙河调和高调。声腔的语言基础是中州音韵的豫东地区（以商丘为中心）的音韵和语调。在传统中演唱多用假嗓和花腔，声高而音细，唱腔中花腔较多，具有高亢、奔放、挺拔、明朗的特点。由“fa”、“sol”、“la”、“si”和高音“re”几个骨干音组成，旋律多为上行进行，在传统中称豫东声腔为“上五音”唱法，唱腔的句法结构一般都是眼起板落，主音落“sol”上，调式为徵调式。

豫西调为豫西声腔的代表，声腔的语言基础是中州音韵的豫西地区（以洛阳为中心）的音韵和语调。传统的演唱多用真嗓（大本嗓），唱腔中寒韵（哭腔）较多。演唱时声音圆润，大腔大调。它的特点是粗犷、悲壮、深沉、浑厚。由高音“dol”和中音“la”、“sol”、“mi”、“dol”几个骨干音组成，旋律多为下行进行，在传统中称豫西声腔为“下五音”唱法，唱腔的句法结构一般都是板起板落，主音落“dol”上，调式为宫调式。

#### 五、豫剧四大流派

豫剧音乐，由于受到地理位置、气候、语言音调、风土人情、风俗习惯及对于各种音乐形式的借鉴吸收等，形成多种不同的特点和风格的流派。

##### 1、“豫东调”

豫东调是以商丘为中心，并在其周围流传的一种唱法，又称东路。马金凤是豫东调的主要代表人物。马金凤的演唱特点是清脆圆润、清新细腻的。唱词吐字清晰利索，塑造音乐形象鲜明，栩栩如生。唱腔不仅清丽、高亢、而且不失圆润

<sup>①</sup> 马紫晨 主编，中国豫剧大词典，中州古籍出版社，1998年9月第1版，第525页

<sup>②</sup> 马紫晨 主编，中国豫剧大词典，中州古籍出版社，1998年9月第1版，第530页

纯净，旋律悦耳动听，舒展自如，韵味浓厚。代表剧目有：《穆桂英挂帅》、《花打朝》、《对花枪》等。

## 2、豫西调

豫西调主要在以洛阳为中心的一带地区流传，又称为西路、西府调、靠山簧。主要代表人物是豫剧大师常香玉。她十分善于吸收诸如京韵大鼓、京剧、河北梆子、河南坠子等其它曲艺、戏曲的优点及长处，并将他们融会贯通，形成了具有自己独特风格的“常派艺术”。她的演唱特点是变化自如、舒展奔放的，唱腔声情并茂，字正腔圆，在演唱中采用真假声相结合的方法，扩宽了音域。代表剧目：《花木兰》、《拷红》、《人欢马叫》、《战洪州》等。

## 3、祥符调

祥符调在开封（旧称祥符）一带流传。可以说是豫剧之母，与豫东调接近。主要代表人家是陈素贞、闫立品。陈素贞为豫剧第一位女演员，她的唱腔俏丽精巧、质朴隽永，代表剧目有：《三上轿》、《三拂袖》、《宇宙锋》等。闫立品的唱腔晶莹剔透、清丽婉约、含蓄秀丽，地方色彩浓郁，代表剧目有：《碧玉簪》、《秦雪梅》、《藏舟》等。

## 4、沙河调

沙河调是在河南东南沙河流域一带流传的一种唱法，又叫本地梆。现已不甚流传。著名剧目有：《秦英征西》、《反西唐》、《洪月娥背大刀》等。主要代表人物有刘音（花脸）、李佳玉（旦角）、曹彦章（武生）。

# 第二节 马金凤的艺术生涯

## 一、马金凤戏曲学习吸收期（1922-1952年）

1922年12月，马金凤出生在山东曹县一个贫苦的艺人家里。原姓崔，小名金妮，父亲崔合利原是河北梆子著名的须生演员，文武兼备，他的艺名“花娥”，被誉为“响八县”、“盖九州”。在家庭环境的熏陶下，小金妮从小就爱上了戏曲，爱听戏、爱学戏、爱看父亲演戏，父亲练功调嗓，她也跟着模仿，并显示出极强的艺术天赋，父亲看在眼里喜在心头。旧社会里，唱戏的没有任何地位，人们称戏曲工作者为“戏子”、“下九流”，死后不能入祖坟。尽管父亲戏唱的非常好，但还是穷困潦倒。为了生存，小金妮5岁时就不得不跟随父亲到处流浪唱戏了。

虽然学戏又苦又累，但金妮却从心里喜欢。从第一次在曹县城隍庙的戏楼上正式登台演出折子戏《杀庙》开始，在不到两年的时间里，小金妮扮演了多种行当的多种角色，且像模像样、惟妙惟肖，成了戏班离不开的小演员。一转眼，两年过去了，小金妮也七岁了，虽然嗓音还有些稚嫩，但戏词念白说得有模有样，做功也不错，特别受观众的喜爱，由父女同台主演的《刘二姐赶会》、《三义记》取得了巨大的成功！金妮的名字瞬间传遍了周围的三州五县，也被当地群众誉为“七岁红”。

小金妮 8 岁时，随父来到河南开封，拜豫剧名演员马双枝为师，金妮正式改学河南梆子，还师承司凤英，学习了祥符调的唱法。这段时间，已开始学《花打朝》、《闹山窝》。9 岁时，由于生活所迫，父亲忍痛将金妮卖给了开封卢殿元戏班姓卢的班主，更名为卢金凤，在戏班教师管玉田的严格指教下，进步很快，并学了《老征东》、《三上关》、《罗焕跪楼》等几出戏。在被一个姓马的好心人赎出后便随其姓，改名为马金凤。1939 年她到河南密县太乙新班学戏，向燕长庚、翟彦生两位名艺人学唱豫西调。在几位老师无私传艺和自己刻苦学习下，马金凤的演技有了明显的提高，学会了《二度梅》、《蝴蝶杯》、《老征东》等传统戏。1941 年马金凤随团到漯河、界首、周口一带演出，直到 1945 年日本投降。解放后，在安徽省界首成立中原豫剧团，后转为河南省商丘专区人民豫剧团。1954 年并入商丘专区实验豫剧一团，1956 年该团调入洛阳市，改名为洛阳市豫剧团，从此这株“洛阳牡丹”便在洛阳安家落户了。

## 二、马金凤戏曲表演成熟期（1953-1966 年）

1953 年春，马金凤随团去南京演出，和作家宋词开始着手对传统豫剧《老征东》剧本进一步大刀阔斧的整理和修改，去其糟粕，取其精华。经过三年的斟酌，《老征东》终于被锤炼成了一座集思想性和艺术性完整统一的好戏，并改名为《穆桂英挂帅》。1953 年 12 月底马金凤带此剧在上海演出，受到了正在上海的京剧大师梅兰芳先生热情的肯定和鼓励，并在化妆、服饰、台步以及水袖、眼神等运用上给予了具体的指导。为了增加马金凤的水袖功夫，他亲自买来程砚秋的《荒山泪》戏票，鼓励马金凤去观摩学习，并接受马金凤为弟子。梅兰芳对于马金凤“帅旦”的创立，起到了非常重要的启发和指导作用。1956 年全国的文艺座谈会，对马金凤扮演的穆桂英所属的行当进行了研讨，认为她演的穆桂英是

融青衣、武旦、刀马旦等表演程式为一炉，最终确立为一个新的行当——“帅旦”。1956年进京演出《穆桂英挂帅》轰动了首都剧团。1957年，梅兰芳先生又赶到洛阳，观看马金凤演出改编加工后的《穆桂英挂帅》，两年后即1959年，梅先生亲自把这出优秀的河南地方戏移植为京剧《穆桂英挂帅》，并亲自主演穆桂英，轰动了国内外。马金凤“帅旦”的创立，标志着她演唱艺术上的成熟。但是，她并没有停下前进的脚步，敢于自我挑战，自我加压，从1962年起，她又对一些古典的传统剧目进行新的创新，陆续推出了《花打朝》、《对花枪》两个与《穆桂英挂帅》截然不同风格的代表剧目。

《花打朝》中的程七奶奶这一形象来自人民，是古代剧作家按照农民的理想、愿望创造出来的艺术形象，是一个耿直爽快甚至有些疯疯癫癫的正面典型人物。虽然马金凤九岁就看过老师马双枝演《花打朝》，后又学过，泼辣直爽的程七奶奶给她留下深刻印象。但如果继续沿用旧的程式和老行当来演程七奶奶，不会演出新意来，只能停留在一个嘻嘻哈哈的一般人物身上，她决定老戏新演，“丑旦俊扮”的扮相，精致到位的形体语言，把程七奶奶豪放而又诙谐的性格特征表现得惟妙惟肖、入木三分。博各行当之长，在编、导、演的亲密合作下，使程七奶奶这个喜剧形象更深入人心，受到观众的喜爱。马金凤的表演集花旦、彩旦、刀马旦、花脸、武生行当于一身，更加丰富了七奶奶独特的喜剧性格。1963年至1981年两次进京演出，这个爱说爱笑，敢作敢当的“土诨命”程七奶奶轰动了北京的戏剧界，受到首都观众的高度评价，戏剧界老同志，纷纷撰写文章称赞，老舍先生看了这出戏，欣然题诗：“大众喜开颜，洛阳金凤来，打朝嘲笑谑，挂帅夺风雷……”。

在“文化大革命”的十年动乱中，“四害”横行，马金凤惨遭迫害，被打成“大戏霸”、“黑线人物”，到现在手腕上还留有一道道的伤痕。粉碎“四人帮”之后，年近花甲的老人重返舞台，以极大热情不顾五十多岁的年龄带着剧团奔赴西南边防前哨，在24天里，为战士演出58场。

马金凤在《花枪缘》里塑造的姜桂芝，是以老旦行当出现的，表现了马金凤全面的艺术才能。1983年，马金凤率团带着她的“一挂两花”三个戏，奔走于河南、河北、江苏、安徽、山东等地巡回演出一年。《穆桂英挂帅》、《花打朝》、《对花枪》成为马金凤的代表剧目，这些剧目也都先后拍成戏曲艺术片。

马金凤的表演细腻、洒脱、生动、逼真，唱腔高亢、明快；嗓音清脆、圆润，明亮甜美，吐字真切清晰，喷口爽利；行腔刚健、稳实，运气舒展自如。在唱法上，以小嗓（假声）为主，大小嗓结合运用，唱功造诣很深，尤以唱大段叙述性“豫东调二八板”为擅长，虽唱词很长，唱腔结构却很严谨而层次分明，具有优美、婉转、朴实、生动的特点。她的唱腔又总能根据剧本情节和人物性格不同，创造出个性鲜明的音乐形象，旋律的进行，节奏的处理，演唱技巧的运用以及声音造型等方面，都很有区别，一个戏一个样。马金凤的唱腔，也因其别具风格，在豫剧艺术诸多流派中独树一帜，被称为“马派艺术”，其优秀唱段广为传唱。

### 三、马金凤戏曲艺术发展期（1977年——）

#### （一）办校播艺，培养接班人

2004年8月13号洛阳电视台《新闻联播》有一段马金凤的话“培养下一代是我的重要任务，我有信心把我们的下一代——年轻的戏曲工作者帮助好，教好，叫他们接我们的班。我有信心把咱们豫剧发展兴旺！”从马老师的这句话里我们可以看出，她对豫剧发展前途的关心和对豫剧事业的热爱。她曾经说过要在山东、河南、安徽这三个省分别办一所学校，因为她对这三个省有着特殊的感情。马金凤是生在山东、长在河南、成名在安徽的。她决定要把自己的心得、体会教授给学生，定期对学生进行名副其实的授课，为发扬我国宝贵的豫剧艺术奉献自己的毕生精力！

马金凤在戏曲教学上，主要采用以实践为主的方法，有着自己的想法那就是“以戏带功”的教学法。具体说来在给学生们上课的时候，首先先排戏，然后再分角色给学生，让他们根据角色进行学习，这样一来学生会自主的带着任务去学习，使得对学习更有兴趣也更有动力。她经常给学生配戏，自己选个配角，让学生演主角，甘愿做绿叶，力推她的学生们，目的是同台演出，可以更加了解情况，以便于指导和提高他们的技艺。她时常嘱咐学生要多看她的戏，让学生看完之后深入思考提出问题，然后通过一招一式地教授之后，再让学生演，及时纠正不足，有的时候甚至为了一个动作、一句唱腔，就亲自示范数次，直到学生掌握了为止。此外，她还边教边让学员大胆的登台演出。对于文化课她特别强调：“艺术学校要从思想上解决忽视文化课的不良倾向，搞艺术想要提高层次和水平，没有文化



素质是不行的。”<sup>①</sup>

马金凤曾经说过学生喜欢什么流派就学什么流派，不能让他们只学马派，可见她对于艺术是提倡百花齐放的。她自己决定要把更多的精力放在教学上，培养孩子们成材，超过她们六个名旦。

最使马金凤聊以自慰的，是在她潜心教育、呕心沥血下，培养了一批批梨园新秀也是马派弟子，遍布全国。比如柏青、王文慧、许青枝、马兰、赵晓梅、关美丽、周华、边玉洁、牛欣欣等。在《对花枪》中演姜桂芝的许青枝，1987年拜师马金凤门下，潜心学习，潜心求教，她以宽阔圆润、明亮甜美、高低贯通唱腔，端庄、秀丽、典雅、规范的做派，来扮演青衣、帅旦、老旦。被誉为“马派”艺术的“正宗传人”，曾在1988年全国豫剧中青年演员电视大奖赛中荣获“最佳演员奖”。在1982年河南省戏曲青年演员会演中以影片《七品芝麻官》中演林秀英的姜晶玉取得演员一等奖，主攻花旦，扮相俊美，嗓音宽厚。在河南电视台《梨园春》迎新春08年元旦戏曲演唱会首届擂响中国专业演员金奖擂主的关美丽，也是马金凤的亲传弟子，以她那明亮纯净，清脆圆润的嗓音和形神兼备，颇具马金凤范的表演赢得了观众的阵阵喝彩声。2008年3月年仅5岁牛欣欣拜得豫剧大师马金凤老师为师。2008年10月，牛欣欣在第十二届中国少儿戏曲“小梅花”大赛不仅夺得小梅花金奖，而且入选本届小梅花“十佳”。后来又在第二届“和平杯”中国京剧小票友邀请赛中获得“十小名票”，在第四届“擂响中国”戏迷擂台赛中荣获银奖。09年央视元旦晚会，牛欣欣、林妙可等儿歌联唱给观众留下了深刻印象。马金凤的弟子们虽然年龄不一，但个个技艺高超，光彩照人，她们都灵动地再现了马派唱腔的字真、腔止、音俏、形美，是对马派艺术发展性的传承，达到了超凡脱俗、卓而不群、风姿卓越、技压群芳的境界，让马派经典在新的世纪再添光华。

正是因为马金凤不仅对于艺术无私奉献、不懈努力、勇于探索、锲而不舍的追求，而且在继承传统的同时敢于开拓创新，才使得马派艺术后继有人，能有今天的优秀成绩与蓬勃发展，在这里，我们一同祝愿马派艺术的明天更加灿烂辉煌！

## （二）舞台是生命，八十攀高峰

这位德高望重的老艺术家说过“活到老，学到老，演到老”，也正可以用这

<sup>①</sup> 梅馨，马金凤演唱艺术研究，河南大学研究生硕士学位论文

九个字来概括她对豫剧事业的执著和热爱，她是这样说的，也是这样做的。现在，这棵被称为“洛阳牡丹”的艺坛常青树，仍然精力充沛的活跃在一些大、小型演出活动中和剧坛艺苑里。

在 2001 年 1 月 4 日至 10 日这七天里，年近八旬的马金凤在北京保利剧院连演十场《穆桂英挂帅》，获得了巨大的成功。她率领庞大阵容进行演出，这个剧目虽然这是她的代表作，也不知自己排了多少场，但在这次演出中，她进行了一次又一次大胆的改革，为的是能使这出经典剧目常演常新，马金凤除了通过改动表演形式、剧本内容、舞美设计之外，还首次将传统豫剧乐队大型管弦乐队与大型管弦乐队相结合，“穆桂英”这一富于现代感的人物被马金凤重新塑造了，也营造出了更富有戏剧效果的氛围。除此之外，马金凤还到全国各地巡回演出近百场，这位年近花甲的老人在每次演出的时候，都是精神抖擞、容光焕发，因此受到当地群众热烈欢迎。相比较当年来说，她的敬业精神一丝一毫没有减少，她所塑造的形象已经深深地印刻在每一位观众的心里。

之后，经常在电视荧屏上看到马金凤，在 05 年的中央电视台春节联欢晚会上，她依然演唱的是《穆桂英挂帅》中的选段这一拿手好戏，这次她在戏曲小品《守岁大观园》中出演“老祖宗”贾母，当时已经 83 岁了，老人中气十足的演唱令人叹为观止。

## 第二章 马派艺术风格

### 第一节 马派的演唱艺术

#### 一、 发音吐字的讲究

《书经》上说：“诗言志（诗歌是作者思想感情的体现）；歌咏言（即是把字音、语调、情感加以夸张美化）；声依咏（歌声是语言音乐性、节奏感的艺术表达）；律和声（乐律来构成歌唱的腔调、旋律、节奏、成为曲调）。”这是中华民族悠久的声乐传统。歌唱不仅有声韵，有旋律，有节奏，而且是根据特定情景来说明内容，刻画人物性格，表达思想感情，经过选择和艺术加工而成的音乐语言。它必须有表现力、说服力、鲜明的节奏性、音乐性，有诗的风格和意境，才能吸引观众的注意力。在中国的戏曲艺术演唱中，自古就有“字正腔圆”的说法，说明“字”是根，是唱腔创作的核心，古往今来，无数的戏曲艺术家，都非常重视发音吐字的功夫。他们认为唱词的每一个字都必须有高度的准确性和技巧性，有的演员歌唱时吐字不清，发音不准，会直接影响到戏剧的演出效果，势必也会影响观众的欣赏情趣。当观众失去了看戏的兴趣的时候，戏曲也就失去了存在的价值。清代曲学家徐大椿说：“若字不清，则音调虽和，而动人不易，譬如禽兽之悲鸣喜舞，虽情有可相通，终与人类不能亲切相感也。”<sup>①</sup>说明了戏曲演员唱功的第一要求就是能够准确清晰地表达唱词字音。马金凤在发音吐字上功夫颇深，很好地处理了声与字与气三者之间相互促进的关系，在继承豫剧传统唱法的同时，不单单追求表面的华丽，而是注重遵循传统戏曲中提倡的“以字行腔、腔随字走、字领腔行、字正腔圆”的原则，唱腔吐字真切、清晰，好似珠玑挥洒，铿锵有力，从而她的演唱不仅传情还能达意。“数十年的艺术实践积累的艺术技巧已经使马金凤的精湛演唱非常符合音韵学的要求，恰如其分地掌握节拍；将字音分解为字头、字腹、字尾三个部分；掌握每一环节的要领，使每一字音的起讫都有清楚的交代，即使声腔再长而且婉转，字音也始终准确不变。”<sup>②</sup>马金凤之所以能做到这些，主要体现在以下几个方面。

<sup>①</sup> 中国戏曲研究院编，中国古典戏曲论著集成(七)乐府传声，中国戏剧出版社，1959年版，第169页

<sup>②</sup> 宋照敏，马金凤唱腔艺术初探，音乐研究，2005年03期，第103-107页

声音无论什么时候都要服从语言，声音也都是为了表达一定的字音、词意、感情而发的。清代王德辉、徐沅澂《顾误录·度曲十病》上说：“最忌音包字，出字不清，腔又太重，字为音所包，有声无词（听不出唱什么），此系仅能用喉（只会用嗓子发声），不能用口（不会运用舌、腭、牙、齿、唇咬字、吐字）之病，必须口上用劲，方能字清腔正”。明代曲家魏良辅也说过：“但得沙喉润响，发于丹田者，自能耐久。若发口拗劣，尖粗沉郁，自非质料，勿枉费力。”<sup>①</sup>这两句话正是表达了戏曲界常说的“字正腔圆”，意思就是说只有自如地控制音量大小及力度，发出的声音才具有美感，也只有松弛圆润，才能产生出优美的音色。

### 1、声韵结合

我们都知道，汉字的发音分“出声”、“引腹”、“归韵”这三个过程。并且要求“出声”字头清，“引腹”韵母纯，“归韵”字尾准。

“出声”是一个字音开始时的音，或者说是发出一个字音的第一个因素，所谓“字音所从出”，意思就是字音在口腔中的出处。主要由21个声母来承担，也叫字头。咬字是非常重要的，良好的咬字是以正确的字头为先导的，字头不准就会影响咬字准确。有些人对某些字音念不准，往往是由于声母的发生位置不对。辅音声母按主要发音部位可以分作“喉音、舌音、牙音、齿音、唇音”五类。

“引腹”即韵母，是字音成声时的音，是一个字中发音最响亮的部分，所谓“字韵之所归”。汉语拼音中，复韵母共13个，带声韵母16个，加上单韵母6个，共35个韵母。韵母的发声是合理调节口腔着力部分和口形来发出的。可以分为“开（张口），齐（舌尖抵前齿龈、嘴角向两边展开），撮（撮唇），合（圆唇，口开得很小）”四种不同的口形，叫做“四呼”。

“归韵”指的是字音的收尾即声韵结合。字音有两个因素分别是声母和韵母，“字正”才能够“腔圆”，即字领腔行进才能够达到声情并茂。所以在唱念的时候必须读得准确，过渡的自然，结合的恰当。这是演唱者应该特别注意的问题。

马金凤在老艺人的指点熏陶下从小就十分注重咬字训练。经过长期的实践她懂得了出字、归韵、收声之法，掌握了每个音节的要领，她发音优美，做到了字字准确，句句清晰，观众可以毫不费力地就能听清戏中所要表达的含意。

例如她在《穆桂英我家住山东》唱段中

<sup>①</sup> 中国戏曲研究院编，中国古典戏曲论著集成（五）曲律，中国戏剧出版社，1959年版，第5页



我 在 那 个 天 门 阵 上 这一句里“天”字的韵母是“an”，“门”的韵母是“en”，两个字的发音属于前鼻韵母归韵到“n”上，如果没有掌握住咬字技巧，很容易将“天”说成“tia”，将“门”说成“meng”。相反，“阵上”两个字属后鼻韵母，应该归韵到“ng”，否则就很有可能把“阵上”听成是“阵山”或“正上”。

## 2、运用“喷口”

“欲正五音，而不于喉、舌、齿、牙、唇处着力，则其音必不真”（清，徐大椿《乐府传声》）。从中我们可以得出，吐字是气流达到咬字的部位，与字音同时发出的，“声亦必有气以出之”。这正是对“喷口”这一戏曲吐字技巧的诠释，即在念白或演唱中某一个音的开头时，较重发音，既不能先漏气也不能口腔松弛浪费气，顿挫突出，准确有力的将字喷放出来。起到加深观众感受，突出语言的内在意义的作用。在使用“喷口”的时候，一定要掌握好字的“着力点”，利用口腔中的各个部位，结合气息，将字音有力、急促地爆发出来。演唱这类字的时候，经常根据人物的感情需要先吸气后进发吐字，一般多用于人物感情激动的唱腔中。比如马金凤在《辕门外三声炮如同雷震》唱段中一句“我不杀安王贼我不回家门”下句两个字“贼”和“门”为了渲染气氛，运用了“喷口”技巧，让观众深深感受到了穆桂英保家护国的决心和必胜的信心。

## 二、善于用气

“气”在歌唱中的作用占首要位置。豫剧界道：“用不好气，唱不好戏。”只有掌握住各种换气的技巧并用好丹田气，才能灵活自如的在演唱中运用气息。所谓传统的“丹田气”能充分地控制音量的大、小、强、弱，声音的高、低、长、短，音色的装饰与变换等，是以“胸腹式”为主的混合呼吸法。气息对唱念的支持要有控制，要与感情适当，要饱满充沛，否则感情与呼吸容易不统一，经常会出现气浊音滞、气粗音浮、气弱音薄、气散音竭等情况。马派唱腔运用传统的丹田气，有足够的底气，将气深深吸入丹田，气息才能畅通，发出的音才能浑厚明亮。

### 1、正确的练声

在民族歌唱、戏曲演唱中，过去很少孤立的讲练气，但古往今来，凡是优秀的演员都有坚实的练气基础。一般的练声即“遛嗓子”、“吊嗓子”、“喊嗓子”、无不密切结合着声音来锻炼感情呼吸。以前的戏曲演员多坚持每天早起，步行至空旷之所，一般是在河边或城墙根练声，因为一则空气清新且不干扰居民，二则可听见回声，有利于屏气凝神，首先做一阶段的深呼吸，然后开始喊嗓。马金凤按照母亲的要求每天凌晨三四点钟就来到父亲的坟前，趴在水缸上开始高一声低一声地喊嗓子。按自然条件，马金凤学戏是先天不足的，没有嗓子，小时候唱不了几句戏，嗓子就没音了。她练声时，先是深呼吸，这样气才能吸得轻松充沛，当鼻腔、喉咙、胸腔、肺部适应了清晨的冷空气后，就开始“喊嗓”了，发声以单声练习“咿”、“啊”、“呜”等来喊，运用丹田气声音由低到高，由弱到强，像波浪一样，一层层的推上去，达到自己所能及的音高、音量后再由高到低，由强到弱声音好像一条抛物线回来。

## 2、运气的技巧

1、偷气（又称“透气”，即从口鼻间较快的吸入一部分气，这气息叹到胸间，这种吸气虽浅，却能使口腔、喉、胸的肌肉舒缓一下）：演唱者在行腔中节奏紧促之时，如果“换”气时间不允许，则偷偷换气，偷换气时，口形不要大动，两肋开张的幅度也不能大，吸气时间短，只是用口和鼻同时快速吸气。目的是使旋律和感情连贯完整，不易被观众察觉，整个过程是在瞬间完成的。

例如在《穆桂英挂帅》中“辕门外三声炮如同雷震”唱段中

文 广 儿 欢 天 喜 地 把 府

迷 我 (这) 一 见 帅 印

整段唱腔随着情绪的激动速度逐渐加快，不允许有充分的换气时间，马金凤声音饱满、刚劲有力，巧妙地运用偷气手法，使唱词紧密无间，像瀑布般一泻千里，给人一气呵成的感觉，可见她在气息上的功夫之深。

2、提气(即“取气”。发高音和低音时都要提气)提气有两种方法。

(一)唱高音：清·徐大椿在《乐府传声》中曾提出：“如此字要高唱，不必用力仅呼(使浊劲去喊)。惟将此字做狭、做细、做锐(找准头腔共鸣、将力上通于

额窦)、做深(腹肌有力地控制横膈)、则音自高矣。……凡遇当高揭之字，照上法将气提起透出，……则听者已清晰明亮，唱者又全不费力”<sup>①</sup>就是这个道理。

“提气”适合表现高亢、热烈、奔放的情绪。因此，发高音时提气的劲头一定要以感情来带动。“提气”一般用在行腔中某一乐句或某一个字，要从丹田提气，气要提到前额再发声，在发声的时候膈肌向下拉，给人的感觉似乎是一条弦，有韧性的由上额和膈肌用力抻直；在外形看腹肌有弹性的内收，胸廓张开松畅。这样，不仅软腭自然提高，胸腔共鸣饱满，而且腹、膈有力支持，喉咽一带通畅，因为声门没有压力、气息贯通，所以声音当然响亮、坚韧、有力、准确。例如



马金凤演唱时，因为处在抒情性唱段的高潮处也是高音区，所以必须既保持声音的高位置，又气息畅通情绪饱满地完成旋律，使观众听起来轻松、舒畅。

(二)唱低音：在低音时的提气，上面的头腔虽然不用力向上牵引，但仍然要保持一定的额窦共鸣。横膈有韧性的向上给予支持，不需要上下拉的力量，但需要更多的胸腔共鸣，不能因唱“低音”而放松膈肌的支持。只有胸腔有力的向外部扩张，声音才能够扎实宽厚。《乐府传声》指出：“低腔则与高字反对，声虽不必响亮，而字面更须沉著。……故低腔宜重、宜缓、宜沉、宜顿，与轻腔绝不相同。今之唱低腔者，反以为偷力之地，随口念过，遂使神情涣漫，语气不续”。<sup>②</sup>如《花打朝》中“小郎门外连声请”唱段里的一句



这个“进”字音是比较低的，但唱的时候保持唱高音时的积极状态，气不能散掉，并随着感情慢慢提气。正因为有了膈肌的支持，低音才能坚实，这样后排的观众才能听的清。除此之外，这一句用的提起起腔，恰到好处的表现了程七奶奶率直的性格，和迫不及待地向外人夸功劳的自豪心情。应该注意的是，这里所说的“提气”和“沉气”是不同的，“沉气”技巧是在整个行腔过程中贯穿始终

<sup>①</sup> 傅雪漪，戏曲传统声乐艺术，人民音乐出版社，1985年4月第1版，第81页

<sup>②</sup> 傅雪漪，戏曲传统声乐艺术，人民音乐出版社，1985年4月第1版，第83页

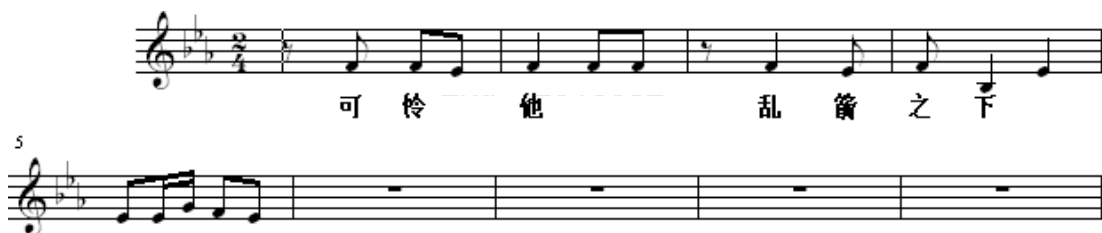
的，它也不能忽视，也要根据剧中人物的思想感情灵活的运用“沉气”技巧。

3、歇气，多用在唱腔停顿之处，在唱腔中声音虽然暂停了，但感情仍在酝酿、延续，声断意不断，在腔停顿之时，呼吸是不动的，不能换气或者松气。倘若这时气息有变动，那么肌肉就会松弛，声音感情的形态就会完全与之前脱节。呼吸如果不动，则无论停顿多长时间，呼吸、感情及发音时的肌肉状态都将不变。如马金凤在《穆桂英挂帅》中“我未开言来心如焚”唱段中一句



这句中“如”字前面运用的是歇气，在“心”和“如”之间气息停顿了一下，声断气不断，神韵不断。表现了穆桂英急切地向老太君说明不打算挂帅的原因。

4、缓气，就是所谓的“就气”，多是结合感情的延续、伸处时使用。有时在行腔中由于语气、情感的需要，先将声音稍一控制，再缓缓放出。例如马金凤在《花打朝》中“万岁爷且息怒容我细禀”唱段中的一句



此处的“乱”字之前在演唱上就运用了缓气的技法，表现了程七奶奶对忠良之臣崇敬、怀念的悲痛心情。

5、收气，是在唱腔中有时当碰到上滑音的时候，若不收气会显得唱腔拙笨而无情感，这时就要把气往口腔内自然一收，虽然实际并未吸气入气管，但经过这样一“收”，松弛了口腔和喉部肌肉。



此处的“足”字，就运用了收气的唱法，使得人物形象更加逼真、生动。表现了小姐虽然急切地想见心上人，但又不得不停下匆忙的脚步。使人物形象更加生动、逼真。

综上所述，歌唱的六种呼吸气口，可以用几句话简单概括一下：“换气是



明，偷气是暗。歇气莫动，提气丹田。缓气控制，收气腭间。因陋就简腔就字，情气相关。”重要的是唱念的气口，是依感情来调度的。气口不只是补气，还有松缓肌肉调度能力的作用。<sup>①</sup>

### 三、力度速度润腔

力度和速度的处理，在戏曲演唱艺术中是不可或缺的重要部分。旋律固然重要，但音乐本身是多种表现手段的综合，所以自然也离不开其它要素的相互作用。马金凤处理力度和速度是十分讲究的，深刻体现了我国传统戏曲演唱中的“轻重缓急”。

#### (1) 力度

戏曲艺术家从剧情出发，根据剧中人物的感情并结合字、声、气，进行进一步的艺术加工和处理，这就是二度创作。马金凤善于运用多种技巧更准确地表达剧中人物的个性。比如《穆桂英挂帅》“穆桂英五十三岁我又出征”唱段中一句



前半句“马到要成功”的力度是弱的，好似穆桂英在出征前暗下决心，自言自语，一定要成功。后半句“不枉我当年的老威名”力度变强，整句旋律对比强烈，先抑后扬，运用甩腔表明自己一定可以旗开得胜，凯旋而归的信心和决心。

#### (2) 速度

在豫剧唱腔中，常常根据剧情需要灵活的改变速度，即使是同一个板类。马金凤依照剧情，在演唱中将速度处理的恰当而巧妙。例如《花打朝》中“小郎门外连声请”这一唱段中

<sup>①</sup> 傅雪漪，戏曲传统声乐艺术，人民音乐出版社，1985年4月第1版，第90页

小 郎 (那 得) 门 外 哟 哟

哟 那 个 连 声 请, 后 堂 里

来 了 我 王 氏 浩 命, 后 堂 里 来 了

我 王 氏 浩

命 (啊 哈 呀 啊)

为了刻画程七奶奶毛手毛脚、幽默风趣的性格，前三句马金凤演唱的速度较快，但到第四句时，速度忽然转慢，开始介绍自己的经历，属于叙事性的演唱，可以说这样的安排，快、慢有致，紧、松有法。

#### 四、音色变化润腔

“豫剧各行当声音宽、窄、薄、厚、明、暗的变化取决于真假声比例的多少和共鸣位置的变化。实际演唱中，各音路的运用都不是孤立的，而是以某一音路为主，根据人物感情的需要或行当的变化而灵活运用的。多数演员采用‘以戏选行’和‘因人择声’的方式。”<sup>①</sup>

我国戏曲有生、旦、净、末、丑等行当，行当因为有角色的不同，也就有不同的声腔。马金凤所饰演的角色形象包括正旦、花旦、老旦、彩旦、刀马旦、帅旦……等等。在平时的演唱中她能够根据角色的不同创造出符合人物性格的音色形象。除此之外，马金凤为了表现同一角色的不同年龄，在同一剧目中，也有许多独到的把握，她比较善于运用不同的语调、感情和演唱技巧来细描、精雕，也经常用不同的音色来塑造各种不同的人物形象。比如《穆桂英挂帅》中的穆桂英，用激昂、刚劲、委婉的嗓音，行当集青衣、刀马旦、武生等于一身，成功的创造了“帅旦”形象。《对花枪》中以老旦行当出现的姜桂枝回忆自己年轻时初见罗

<sup>①</sup> 张平，豫剧演唱艺术中的字、气、声、情、味，交响——西安音乐学院学报（季刊），1988年02期

艺的情境时，音色转变十分的自如，生动形象的塑造了多个角色：活泼、俏皮、天真的小丫环，以灵巧、清脆的音调唱出“我的姑娘呀，你可知晓，咱的厅堂里来了一位俊公子”；端庄娴淑的小姐以婉转、甜美、稳重的声音唱道：“只见他一顶方巾头上戴，他身上穿的是鹦鹉绿”。马金凤用她那流畅、细腻、多变、活跃的唱腔，把人物的性格和内心雀跃的情态，挖掘的极为深透，创造了一个个活生生的人物形象。

## 五、声音造型润腔

### 1、甩腔拖音润腔

甩腔和拖音这两种唱腔方式是戏曲音乐结构中常用的程式唱腔。拖音并不是一个音单纯的自由延长，也不是孤立的一个腔调，而是用在一段唱词或整段唱腔的高潮或重点部分，对表达人物感情起到升华的作用，是马金凤运用唱腔艺术来塑造人物的重要手段之一。经过对马金凤唱腔的规整研究，发现她经常在大段的唱词中使用甩腔和拖音。但她并不多用，只用在恰当和必要的地方，以精炼少量的甩腔和拖腔来表现特定人物的感情和形象。

如“辕门外三声炮如同雷震”唱段中一句



中，在“谁料想”的“想”字上顿住、收音，“我五十三岁又管三军哪”就运用了甩腔，旋律为上行四度跳进，再加上强有力的切分音节奏。演唱时候一收一放，尽显穆桂英不怕困难、老当益壮的豪迈气概。又如“小郎门外连声请”中的两句





甩腔近似说话一样，非常爽快、干脆，恰当的表现出程七奶奶泼辣爽快的性格。拖音如“辕门外三声炮如同雷震”中



一句中的“旗”字，旋律上行四度跳进至 F 音拖腔，表现了挂帅时校场千军万马旌旗挥动的壮观场面。唱到此处马金凤的唱腔格外激昂挺拔，嗓音也如穿云裂石一般清澈嘹亮。之后过门的乐队伴奏音型 XXXX | X0 XXXX | X0 模拟出征时金鼓齐鸣的声音，让观众仿佛有身临其境之感。

## 2、笑声润腔

“笑声：用连续向外推气而产生的连续的嗽音与跳音结合的动作，形成类似生活中的大笑一般的声音。”<sup>①</sup>例如马金凤在《花打朝》里“小郎门外连声请”一唱段中就运用了笑声，增加了喜剧的效果，突出了人物性格，在笑声中拉近了与观众的距离。



<sup>①</sup> 中国大百科全书编委会，中国大百科全书音乐舞蹈，中国大百科全书出版社，1989年4月第1版，第553页

行腔运气舒展自如，刚健稳实而又韵味醇厚。

## 第二节 马派的唱腔艺术

### 一、 豫东调的继承与创新

马金凤所使用的唱腔几乎涵盖了豫东调的全部传统板式，但是从她所演出的豫剧传统经典剧目“一挂两花”三个代表剧目中能够看出这种使用并不是享用现成，而是依照剧情和表达人物思想感情的需要精心选择，唱腔设计一个戏一个样，塑造个性鲜明的音乐形象。分别以三个剧目中穆杜英、程七奶奶、姜桂枝三个人物来说，他们虽然均属女性，但个人的经历、性格、情趣都不相同。分析人物性格可以看出，穆杜英是个统领三军的元帅，有着威武、从容的气魄和风度，是个帅旦形象；程七奶奶是个花旦形象，泼辣、爽快而又风趣；姜桂枝则是一位有胆识、有思想的老旦形象。在演唱时，马金凤恰到好处的选用传统的板腔程式，对人物进行了精致的演绎，在她的唱腔中，即便是传统板式，其表现功能也能得到充分的发挥，不受传统板腔程式的局限，成功的塑造了穆桂英、姜桂芝、程七奶奶的艺术形象。

以《穆杜英挂帅》中“辕门外三声炮如同雷震”唱段中为例，【二八板】

5  
 辕 门 外 那 三 声 炮  
 如 同 雷 震  
 【 二 八 垛 板 】  
 文 广 儿 欢 天 喜 地 把 府  
 进

这一唱段用了【二八板】这一单一的叙事性板式，唱腔质朴纯净，节奏虽然比较平稳，但却简练有力。音区跨度并不大，曲调进行十分简要，以级进、小跳、四、

五的度跳进为主，在唱腔中反复穿插进行，使得唱腔听起来既庄重有力，又挺拔激昂。整个唱段旋律优美动人，朗朗上口，再加上速度的鲜明对比，板式上，从开始到“文广儿欢天喜地”一直都是中速平稳的【二八板】，就当唱到“把府进”的时候，速度逐渐的拉快，形成【二八垛板】。随后当唱到“此一番到在两军阵”时速度进一步推至【紧二八板】，可以说是层层逼近，从而在高亢、激情的情绪中结束了整个唱段，充分表现了穆桂英威武从容的大将风度，进一步突出穆桂英五十三岁又出征的威风凛凛的巾帼英雄形象，和她得胜回朝的坚定决心。这一唱段也是马金凤最经典最具代表性的唱段之一，广泛流传于人民群众中，百唱不厌。

另外在剧目《对花枪》中“老身家住南阳地”一唱段，马金凤虽然是大段连唱，但中间却没有一个大的间奏，犹如江水一泻千里，把姜杜枝四十年含冤负屈的心情，慷慨激昂的吐露出来，整个唱段动人心旋、痛快淋漓。马金凤在继承传统的基础上，从内容出发，进行独具匠心、恰如其分的创新，在唱腔创作过程中敢于突破传统的板腔程式，如果没有对剧中人物入木三分的理解，没有精湛的演唱技巧，是绝对不可能产生出如此高超的唱腔艺术来的。

## 二、生活语言音调的融合吸收与向生活学习

任何一种戏曲声腔的基本腔调，在最初时的形式都密切联系着当时当地的人民生活，特别是与声腔和生活语言音调有着直接的联系。过去戏曲演员学戏都是口传心授，我们都知道，人们的生活语言有它相对稳定独立的一面，但这并不是一成不变的，现代语言和古代语言就有很大的不同。因此对于创作戏曲唱腔来说，必须要善于吸收生活语言音调，才能继续保持剧种旺盛地生命力。

在豫剧传统的唱腔中，有板腔和生活语言音调直接相关。比如有的腔中夹带抽泣声。马金凤的唱腔中，不仅继承发扬了传统中的有关板腔，而且唱腔文辞通俗，密切注意到对于当代生活语言的吸收，吸收了大量的俚语俗语，因而她的唱腔具有浓郁的生活气息。例如她在剧目《花打朝》中“小郎门外连声请”唱段中的  
的  
一  
段  
演  
唱  
。

小 郎 (那 得) 门 外 哟 哟

5 哟 那 个 连 声 请, 后 堂 里

10 来 了 我 王 氏 造 命, 后 堂 里 来 了

15 我 王 氏 造

20 命 (哪 哈 呀 啊) .

这段唱腔开始是由【二八板】花腔“起撩了”的唱法缩减提炼而来的，表现了程七奶奶接到请帖后的喜悦之情，整个唱段非常精彩也很有特色，唱词内容基本是对家世的叙述，刻画了她泼辣幽默、心直口快的性格和刚正不阿、追求正义的品格。唱腔曲调华彩、夸张、新颖、别致。1、第二小节运用的卷舌音“那得儿”十分巧妙，不仅能够增强艺术感染力，活跃舞台气氛，还能升华人物性格，可以说恰到好处。2、第四小节连着运用了几个下滑音“哟哟哟”，更强调了程七奶奶泼辣、风趣的性格。3、第12小节“后堂里来了我”的“我”字后边，马金凤别出心裁地在此突然停顿了一下，打了一个响亮的喷嚏，这个“阿嚏”运用的更可谓妙不可言，也可是说是点睛之笔，顿时便把这一喜剧人物的性格色彩绝妙地表现出来。4、第154小节连续四小节的笑声，不仅使唱腔更加生动，富有生活气息，而且也创造了一种喜剧效果，表达了曲调本身所难以传达的细腻的东西，对于之后豫剧演唱的技巧来说也可以算是一种新的发展。

《花打朝》过去是马金凤的老师马双枝的拿手戏，也叫《七奶奶吃鱼》，戏里面“吃鱼”是她的绝活。马金凤在小的时候就学这个戏，演这个戏。但在当1962年重排这个戏的时候，她就找出了马双枝表演上的问题，她发现老师那个动作过于简单。戏曲表演虽然多是夸张、虚拟的，但还是应该有生活依据的。她把洛阳做鱼的厨师请到家里来，反复地进行观察，每天换着样做，终于使“吃鱼”的这个表演动作既保留了群众喜欢的表演，同时又更合情合理。生动的刻画了人

物粗中有细的性格。

1953年马金凤在上海演出时，著名京剧表演艺术家梅兰芳先生就对她说：“你要在眼神上面下功夫，你的眼神用得不够，许多地方都要用眼神来表达穆桂英挂帅时的心情。”她听后深有感触，总是琢磨眼神应该怎么用。然而，在《穆桂英挂帅》“阅兵”这场戏中，过去传统的表现手法都是穆桂英出场后先跑一个圆场，一个亮相，做一些威武的动作，然后再唱。马金凤心里想，台上虽然不可能呈现出千军万马的壮观场面，但可以通过眼神前后左右顾盼和远眺，向观众描绘出这幅图景。她突然想到不久前曾跟随当时上海市市长陈毅到崇明岛慰问解放军。当时一下轮船就看到了一排排一行行的海、陆、空三军的欢迎队列，威武雄壮、众志成城的场面十分激动人心。于是她想把阅兵时的场面和感情运用到《穆桂英挂帅》“阅兵”中，眼神先由左向右近看眼前的战士，再由右向左看到远方，山上、山下，千军万马，近看远眺的眼神和庄严肃穆的面部表情在这个圆场中交代的十分清楚，让观众似乎看到了穆桂英心有雄兵百万、稳操胜券的气度和威风凛凛、壮观的军队景象，这正是马金凤运用眼神之功所达到的艺术效果。

又如她在《对花枪》里姜桂芝这个人物的艺术塑造中，也善于向生活学习。因为姜桂芝是老旦行当，她细心地观察到老年人谈论事情的时候，经常是一边说脑袋一边轻轻摇晃，于是她又把这个动作运用在了姜桂芝出场上，既生动，又端庄并且十分贴近人物形象。从而她演的姜桂芝突破了传统妇女的模式，灵活运用了唱腔和泪功，把人物演得有血有肉，有情有义。

从以上马金凤的种种经验可以看出，作为戏曲演员，必须要体验生活，向生活学习，提炼生活中的精华，才能不断地创造新的表演手段，程式也才不至于僵化，艺术才能不断地向前发展。



## 第三章 马派舞台表演艺术

### 一、泪功

有时，为了表达剧中人物的动人之情、喜怒哀乐，演员经常使用“泪功”这一艺术手段，马金凤的“泪功”可以说达到了炉火纯青的境界，堪称一绝。她认为泪功要用得奇、用的准确，既有生活的真情，又有艺术的美。因此她能够做到：用之即来，收之即回，用得准确，恰到好处，而且有时还能让泪珠含在眼中不落下。她演的《花打朝》中的程七奶奶、《对花枪》中的姜桂芝都有使用泪功，但因为剧情不同，剧中人物不同，她用泪的特点也就不相同。《花打朝》第六场“闹殿”这场戏中，程七奶奶和唐王用唱腔形式展开一场辩论。她的一个唱段“我的万岁爷你且息怒”先是唱的罗成为了唐王朝南征北战立下了无数战功，然后唱到罗成惨死。有三句较快的唱词，“苏定方定下了牢笼计，周西坡前害罗成。”这两句是对苏定方的仇恨。当唱到第三句“淤泥河射他一百单三箭”时，情绪忽然控制不住，声音也变得哽咽，眼泪夺眶而出，唱道“撇下罗通是孤子，你封他孤儿寡母不领兵”，此时眼泪正好落在手捧的功劳簿上。这几句所用的时间只有几秒钟，又紧接着唱：“罗通儿初上阵打了个旗开得胜，为罗家功劳簿又添一功”。化悲痛为力量，因为情绪的急变，突然泪止，责问唐王为什么误判罗通。既表现出她敢于理直气壮的与唐王进行辩论的女英雄气概，又说明了程七奶奶在哀悼为国牺牲的忠良的同时愤恨唐王赏罚不明、忠奸不分。在这一段精彩的表演中，马金凤的泪功来的快，收的疾，用泪准确于一霎那，更加鲜明的表现了程七奶奶是个活泼、直爽、爱憎分明，天不怕地不怕的女英雄形象。又如在《对花枪》一剧中，她的泪功表演得更加准确、出奇。当唱到“四十年朝朝暮暮我把他等”的时候，泪水突然夺眶而出刚好落在这个“等”字上，姜桂芝怎能不伤心，一等便是四十年，最后等来的却是忘恩负义，在这四十年里她在生活和精神上的困苦可想而知，于是泪珠与“等”一并迸发。可见马金凤在表演中，实在有着过硬的表演本领，对想要什么时候落泪、在哪个字上落泪、如何落泪都是有绝对把握的。

### 二、向梅兰芳学习水袖功

1953年马金凤在上海演出《穆桂英挂帅》，偶遇当时也在上海演出的梅兰芳

先生。梅先生观赏完此剧后，对此剧很感兴趣，他高兴地对马金凤说：“我演了多年的青年穆桂英，还没演过具有元帅之风老年穆桂英的戏呢。”梅兰芳详细的询问了她的学艺道路，一方面在赞赏她艺术表演的同时，另一方面也对她演出中存在的问题提出了批评。在以前作为传统的豫剧这一地方戏剧种，在表演程式上基本上是没有水袖功的，所以当时马金凤还不大懂得如何运用水袖刻画人物，梅兰芳认真耐心地对马金凤进行帮助、指教，还现身说法，做示范动作，指导她练水袖基本功，经过梅先生地指点后，她认识到一双洁白的水袖，倘若演员能够运用好，往往就能够起到台词和唱腔所起不到的作用。梅先生说：“我的水袖功多用于闺门旦的表演，你要练出一套适合穆桂英表演的水袖功，要多学各家之长。要看看程砚秋的表演，他的水袖功对你用处会更大。”恰好当时京剧名家程砚秋正在上海人民大剧院演出《荒山泪》，梅兰芳专程买来戏票送给马金凤，让马金凤去认真观摩学习程砚秋的表演艺术。

在梅兰芳、程砚秋两位京剧艺术大师的启发、帮助下，马金凤又虚心请教一些豫剧中的名、老艺人，然后抱着对艺术事业执着进取、锲而不舍的精神刻苦练习，千磨万砺，终于练出了过硬的水袖功。在第四场《接印》这出戏中，她反复琢磨穆桂英这个人物的内心世界，精心为穆桂英设计了一连串的“水袖”动作，正是由于吃透了人物的思想感情的变化和起伏，才使许多水袖动作运用的恰到好处，好像是随剧情和人物性格的发展油然而生的一样。也正是在这出戏里她的水袖功独具特色，被人誉为“一绝”。

### 三、学习化妆

梅先生曾谈到，一出戏里演员的表演固然很重要，但是化妆和服饰也起着烘托作用。梅兰芳化妆就十分细腻，他先是配合吊额涂唇，再加重眉眼部分的黑彩描绘，这样人物就会显得精神、俊美。他特意安排马金凤来看自己化妆，在化妆时，从打底色、贴片，乃至戴每朵花的特点都很耐心地把其中的学问一一给马金凤讲得清清楚楚，梅先生说：“化妆应该吸取别人的长处，但也不能硬搬别人的经验，要根据自己的条件，摸索出一个适合自己脸型的画妆方法。咱俩的脸型不一样，我的脸型是长脸盘，你的脸型是圆脸盘，你化妆时就要加重眉眼部分的黑彩描绘，以便突出鼻子和眼睛。贴水鬓的时候要往上提，两边眼角往下压，可以

多收一点，这样就显得脸窄了，要贴出瓜子、鸭蛋脸来才显得好看。”<sup>①</sup>

在梅先生的细心指教下，自己认真揣摩，反复实践，终于在化妆上有了明显提高。后来，马金凤更加重视化妆了，她不仅从电影演员及皮影戏、木偶戏的化妆上吸收化妆方法，而且还吸收了京剧、话剧、歌舞演员的化妆特点。把它们全部运用在自己的化妆上。她特别根据自己的脸型条件，加重了鼻梁涂色，显得眉眼突出，五官分明，清丽俊逸。此外梅先生还诚心教授“点翠头瑙”的化妆方法，梅先生告诉她这是适用于大方稳重的官宦人家女子头上的装戴。梅先生的这些启迪，让马金凤明白了虽然只是演员头上的一点点装饰，也都要为人物服务。随着年龄的增加，马金凤脸部的皱纹逐渐增多了，给化妆带来了一些不利因素。她更加下功夫了。之后的每一次演出，她都提前三个多小时到后台化妆，一丝不苟，精心描抹，弥补这些缺陷，因而她后来的舞台形象仍然不减当年。

---

<sup>①</sup> 张朴夫，洛阳牡丹马金凤，中国戏剧出版社，1988年2月第1版，第106页

## 第四章 马派代表剧目的分析

### 第一节 《穆桂英挂帅》

**一、剧目来源：**豫剧《穆桂英挂帅》原名《老征东》或《杨文广夺印》。1954年，经马金凤与剧作家宋词改编，更名《穆桂英挂帅》，由河南省洛阳市豫剧团演出。原剧有许多不健康的东西，而且能演四个多小时。改编者在对剧本动“大手术”时，不仅仅是砍砍枝蔓，剔剔糟粕，而是以自己独特的审美视角挖掘人物的情感和思想内涵，将民族的兴亡与人物的命运连在一起，突出了杨家将不计恩怨、忠心保国的爱国主义精神。剧本于1958年出版并摄制成戏曲艺术片。1959年，豫剧《穆桂英挂帅》移植、改编成京剧，由梅兰芳主演。

#### 二、与京剧《穆桂英挂帅》的比较

京剧《穆桂英挂帅》中主要英雄人物穆桂英由京剧著名表演艺术家梅兰芳饰演，是他晚年艺术创造的一块丰碑。这出戏是梅先生当年为庆祝建国十周年而编排的一份献礼。他曾几次看过豫剧马金凤的《穆桂英挂帅》，心中早有移植豫剧的想法，于是就在豫剧本的基础上尽量使之京剧化，突出京剧的特点。他的表演不温不火、恰到好处，生动地塑造了穆桂英的光辉形象。这不仅在艺术表演上堪称杰作，而且还为一种古老剧种如何改革创新提供了一个“推陈出新”的范例。

通过对两个剧目的整理研究笔者总结出，梅兰芳进行了修改后，与原豫剧比起来有两个主要的不同之处：

1、在剧本上，豫剧《穆桂英挂帅》只有五场戏，戏剧矛盾与情节安排都显得不连贯不合理，如第一场佘太君、杨宗保、杨思乡(杨八郎之子，梅兰芳剧本去掉了这个人物)和穆桂英每人上场都有大段自我表白的唱腔，对于西夏进犯这样一件大事，只是由佘太君：“闻听人言，辽东安王兵入中原，不知宋室江山何人扶保？”这样几句道白进行交待，于是派文广、金花前去打探。京剧改编本增加第一场“报警”，突出了主要的戏剧矛盾。我们知道，宋朝是中国封建社会比较动荡的社会，表现在内忧外患的事情时有发生，周边许多少数游牧民族的兴盛与强大，对以农耕生产为主的汉族形成威胁，而面对外族的侵扰，宋朝上层社会便形成主战派和主和派，以至形成忠与奸的斗争，也产生杨家将和岳飞这样一些

民族英雄。京剧改编本突出了在西夏大举进犯事件的面前，启用哪家兵将挂帅去抵抗的问题。以寇准为一方的忠臣要启用杨家将，而怀有阴谋诡计里通外敌的奸臣王强，主张启用他的儿子王伦挂帅，事成之后父子同掌兵权“再与番王暗通消息，里迎外合，这宋室江山，我父子少不得要坐上一坐”。京剧第一场改编成功之处在于面对西夏进犯这样一个矛盾事件，揭示了忠奸之间的斗争，结果只得用校场比武的方法加以解决，为戏剧情节的进一步发展埋下伏线。改编本第二场“乡居”先是金花、文广清晨练武回来为太祖母请安，祖母夸奖他们的好武艺，为后边第四场校场比武取得胜利打下伏线。由杨宗保禀报西夏番王进犯的消息，佘太君关心宋王如何御敌，哪家掌权何人领兵？随即派遣金花、文广前去京城汴梁打探。佘太君要他二人禀告母亲，引出穆桂英第一次出场。穆桂英因二十年前朝廷对杨家的不公平待遇而记恨在心，[西皮原板]“自那年一家人辞朝归隐，卸重担在林下野鹤闲云。汴京中有奸佞是非混沌，儿女们年幼小易受欺凌”。此外，还突出了第五场“接印”这个重点场次，刻划了穆桂英从不愿挂帅出征，到勇于承担重任的思想转变过程，并着重歌颂了老当义壮勇于为国分忧的佘太君。

总之，京剧《穆桂英挂帅》全剧主脑更加清晰了，前后事件互相照应，人物形象鲜明、生动。

2、在唱腔和表演上，豫剧以大量的唱腔为主，京剧精炼了唱腔，并用表演来细腻的刻画了人物的表情和内心动作。为了表现人物高昂、激越的情绪和挂帅的矛盾张力，所有唱腔全由[西皮腔]构成，没有【二黄】。发挥了[西皮腔]旋律高昂、激越、明亮的特点，通过剧中人物形象生动的表演，成功的塑造了古代杨家将的群体英雄形象，歌颂了宋代杨家将“一门忠良、保家卫国”的英雄事迹。

**三、剧情简介：**剧本描写北宋时，西夏犯境。辞朝隐居的佘太君闻讯，思念朝阁大事，命曾孙杨文广、曾孙女杨金花去汴京探听。适逢辽东安王打来战表，宋王率众文武校场比武选帅。眼看帅印落入兵部尚书王强子王伦之手，杨文广不服上场比武，刀劈王伦。寇准保奏，宋王盘问其身世，方知为杨门之后，赐帅印，命回郡点兵。穆桂英深感朝廷刻薄寡恩，不愿再为它效力。佘太君劝她以抵御西夏侵扰为重，穆桂英方挂帅出征。改编本删除旧本宣扬的封建伦理观念和感伤情绪，以及杨文广被俘、招亲等情节，集中塑造了穆桂英的英雄形象。《辞印》、《挂帅》两场戏，抒发了穆桂英由感慨杨家历代忠贞而不获朝廷信任，到决

定挂帅出征的自豪心情和为国为民的责任感。

#### 四、全剧剧本分析：

1、主题：北宋时期，面对西夏进犯中原这样一个重大事件，围绕着抵抗与不抵抗、由谁挂帅出征这样一对矛盾展开了激烈的斗争。剧中以忠臣寇准及杨家将为一方与奸臣王强、王伦为一方的阴谋家展开了枪对刀的较量，结果杨文广取得胜利，以穆桂英挂帅出征为胜利的结局。全剧热烈歌颂了杨家将“一门忠良、为国分忧”的爱国主义情怀。

2、场次：1、晨省。

2、进京。

3、比武。

4、接印。

5、挂帅。

全剧共分五场，穆桂英有三场戏，第五场是全剧高潮场次。

结构原则是：第1场是（起）；第2、3场是（承）；第4场是（转）；第5场是（合）。

3、人物分析：余太君、杨宗保、穆桂英、杨金花和杨文广是杨家将的主力，他们虽然在二十年前曾受到朝廷的冷落，但是只要国家安危受到挑战，便可以放弃一切前闲，挺而挂帅走向抵御外患的战场。剧中揭穿并击败了王强、王伦阴谋夺权的丑恶嘴脸。剧中的寇准是北宋朝廷的大大忠臣，是他举荐杨家将才挽救了大宋朝的危机。

4、戏剧矛盾分析：戏剧的本质是通过人物、事件和情节的发展，来塑造人物，揭示矛盾的发生、发展、结局达到表现主题的目的。本剧的矛盾是：宋朝时，面对西夏番王进犯中原的民族矛盾前，在由谁挂帅进行抵抗的问题面前生成两对矛盾，①以寇准为一方，主张启用杨家将抗敌。以王强为一方，让自己儿子王伦挂帅，与西夏勾结，阴谋篡夺宋朝王位，这一对矛盾在第三场“比武”中，随着杨文广刀劈王伦而得以解决。②穆桂英记恨朝廷二十年前的冷遇不肯挂帅出征，在余太君抗敌决心的敦促下，报国之心油然而生，欣然接印准备出征，这对矛盾在第四场“接印”中得以解决。

5、图表分析：一个剧目分成若干不同的场次来展开剧情，每场有数个事件组成，由这些事件来推动故事情节的发展。以下分场用图表形式将全剧进行宏观分析，把每场从事件、人物、矛盾纠葛、戏剧结构原则、唱段（板式、句数）等方面呈现在读者面前，使一目了然。

#### 第一场：“晨省”

(1) 情节：杨家将金刀令公杨继业已碰死两狼山许久了，其他英雄良将们也大都战死的战死、被害的被害、失散的失散了。只有佘太君还统率着杨宗保、穆桂英、以及八郎的儿子杨思乡退隐河东，过着与世无争的生活。西夏藩王挑起战乱，佘太君忠心不退，想派人去京城打探。禁不住重孙文广和金花一再请命，就随了他们的心愿。

#### (2) 剧本结构布局：

事件	主要人物	矛盾纠葛	唱腔
<p>1、太君感叹忠勇报国数十年的杨家满门，落到如此心酸凄凉的境地。</p> <p>2、得知辽东安王步入中原，差文广、金花进京打探，桂英阻拦。</p>	佘太君 杨宗保 杨思乡 杨文广 杨金	<p>杨家将虽卸甲归田二十年，佘太君对国家安危依然常挂在心，当得知西夏兴兵进犯之后，急派文广、金花前去卞京打探消息。</p> <p>穆桂英因朝廷听信奸佞心存怨恨，欲阻拦一双儿女前行，在佘太君和杨宗保的举荐下，桂英让二人早去早回。</p>	<p>1、佘太君唱（慢板）（八句） （转唱流水）（十六句）</p> <p>2、宗保唱（慢二八）（八句）</p> <p>3、杨思乡唱（慢二八）（六句）</p> <p>4、穆桂英唱（慢二八）（十八句）</p> <p>5、文广、</p>

	花 穆 桂 英		金花接唱两句 6、 余太君唱（慢流水）（十四句） 7、 杨宗保唱（流水）（两句） 8、 杨思乡接唱两句 9、 桂英唱（紧二八）（八句）
--	------------------	--	---

(3)唱腔结构形态分析:

“穆桂英我家住在山东”

1=E

序号	板式	落音	板数	句式	结构	唱词
1	二八板 2/4	5	7	扩腰、紧尾腔	$1+1(3)+2=7$	穆桂英我家住在山东
2		5	8	扩腰腔	$1+1(3)+2(1)=8$	穆柯大寨上有俺的门厅
3		5	4	紧腰、紧尾腔	$1+1+2=4$	穆天王他本是我的父
4		5	7	两截腔	$2(3)+2=7$	穆龙穆虎二位长兄
5		5	8	两截腔	$2(2)+2(2)=8$	当初俺举家投大宋
6		5	7	扩腰、紧尾腔	$1+1(3)+2=7$	我在那个天门阵上立下头一功
7		5	4	两截腔	$2+2=4$	南里反来往南战



8		5	8	两截腔	$2(3)+2(1)=8$	那北里乱了是我去平
9		5	4	紧腰、紧尾腔	$1+1+2=4$	争来的江山他赵家坐
10		5	4	紧腰、紧尾腔	$1+1+2=4$	哪一阵不伤俺杨家的兵
11		7	7	扩腰、紧尾腔	$1+1(3)+2=7$	老太君她上了辞王的表
12		5	8	扩腰腔	$1+1(3)+2(1)=8$	俺居家人等转回到河东
13		7	4	紧腰、紧尾腔	$1+1+2=4$	我这脱了铁甲浑身轻
14		5	7	扩腰、紧尾腔	$1+1(3)+2=7$	解下了战裙换丝绦
15		5	8	两截腔	$2(2)+2(2)=8$	不做高官不理事
16		5	5	紧腰腔	$1+1+3=5$	我不吃俸禄不担心
17		5	10	扩腰、扩尾腔	$1+3(2)+4=10$	我这清晨起来到大厅
18		5	11	扩腰、扩尾腔	$1+3(2)+5=11$	问了声老太君你可安宁

## (4)文字分析:

此唱段出现在第一场次，是对整出戏背景的介绍及矛盾冲突的铺垫。先是佘太君伴着小锣鼓点上场，唱“天波府清晨起再不点将，白虎堂改作了一座花厅。看一看老的老来小的小，俺杨门哪还有当年的威风。”接着穆桂英带着一种比较沉郁的心情出场：“……南里反来往南战，北里乱了是我去平。争来的江山他赵家坐，哪一阵不伤俺杨家的兵……”忠勇报国数十年的杨家满门，落到如此心酸凄凉的境地，都是由于朝纲不振、奸佞当道的黑暗现实所逼迫造成的，佘太君、穆桂英也因此才决心辞朝回到了家园。但当佘太君得知了辽东安王侵扰的消

息后就十分忧虑，并说服了穆桂英让文广、金花到汴京去打听。这场戏给后面桂英不愿重接帅印做好了伏线，唱腔是豫剧的基本板式[二八板]。

板腔体戏曲唱腔中，一般以一个基本腔为单位，进行板式变化，扩充、紧缩唱腔为变化手法。扩充唱腔一般有四种原因：一，舞台表演的需要；二，情感的需要；三，从唱词安排的角度出发，扩充唱腔；四，戏曲唱腔对比的需要。豫剧唱腔属于梆子腔系统，因地域不同，音阶是雅乐七声调式。豫东调是雅乐七声徵调式，豫西调是雅乐七声宫调式。

此段唱腔共十八句，传统的【二八板】，

穆桂英我家住在山东

穆桂英一登场，几句话就道出了她对于归隐田园生活后的轻松、安逸的情感以及深感伴君如伴虎。对于当年猛虎似的英雄，现如今为家庭主妇的这种内心描写是含蓄而动人的。因此每次穆桂英一登场，便能唤起人们无限思慕和同情之感。

### 第二场：进京

(1) 情节：文广金花兄妹二人来到汴京，得知比武夺帅之事决定前去一看。

事件	主要人物	矛盾纠葛	唱腔
1、瞻望天波府	杨文广 杨金花	兄妹二人到京得知比武夺帅之事。	文广金花对唱（紧二八） （四句）

### 第三场：比武

(1) 情节：两个孩子来到校场，文广箭射金钱、刀劈王伦，显示出高强的武艺。皇上让他们自报家门，两个孩子一一道来。听完孩子的话，皇上大喜过望，将帅印交给他们带回了家，请母亲穆桂英挂帅出征。

事件	主要人物	矛盾纠葛	唱腔
1、校场比武	宋王 王强 王伦	以王强、王伦为一方，文广、金花、寇准为一方校场比武，杀死王伦，夺得帅印。	王强唱（二八） 十二句 宋王唱（二八）

杨文 广 杨金 花 寇准	十二句
--------------------------	-----

## 第四场：“接印”

(1) 情节：第四场“接印”是《穆桂英挂帅》全剧的重点场次，在“挂帅与不挂帅”、“出征与不出征”这个中心事件中，佘太君与穆桂英展开激烈的思想交锋，最后还是说服了穆桂英，唤起桂英以为民保国大事为重，并决意挂帅出征。

## (2) 剧本结构布局：

事件	主要人物	矛盾纠葛	唱腔
1、文广、金花回禀母亲校场比武刀劈王伦夺得帅印之事。 2、穆桂英欲绑子上殿交印，佘太君阻拦。 3、佘太君劝桂英出征。 4、穆桂英愿挂帅出征。	穆桂英 文广 金花 佘太君	穆桂英本不愿出征，见文广夺得帅印又杀了王伦，一气之下绑了文广要上殿交印。 佘太君阻拦交印。 佘太君劝桂英出征。 桂英精神振奋愿挂帅出征。	

## (3) 唱腔结构形态分析：

## “我未开言来心如焚”

1=E

序号	板式	落音	板数	句式	结构	唱词
1	慢二八板 2/4	5	12	两截腔	2(3)+4(3)=12	我未开言 来心如焚
2		1	8	扩腰腔	1+1(3)+1(2)=8	尊声祖母 老太君

3		1	4	紧腰、紧尾腔	$1+1+2=4$	并非我贪生怕死不挂帅
4		10	1	扩腰腔	$1+1(5)+3=10$	恨只恨宋王昏庸叫人伤心
5		3	4	紧腰、紧尾腔	$1+1+2=4$	穆桂英我十年未曾离战马
6		1	7	扩腰、紧尾腔	$1+1(3)+2=7$	咱杨家世世代代都是军中
7		7	4	紧腰、紧尾腔	$1+1+2=4$	磨坏了多少鞍和蹬
8		1	7	扩腰、紧尾腔	$1+1(3)+2=7$	穿破了铁甲无数身
9		3	4	两截腔	$2+2=4$	闯江山来争乾坤
10		5	8	扩腰腔	$1+1(3)+2(1)=8$	哪一阵不伤咱杨家人
11		6	9	紧腰、扩尾腔	$1+1+3(4)=9$	沙场上死的都是忠良将
12		1	8	扩腰腔	$1+1(3)+2(1)=8$	安享荣华是那奸佞臣
13		7	4	紧腰、紧尾腔	$1+1+2=4$	老太君你只知为国

						把忠尽
14		1	10	扩腰腔	$2+2(3)+2(1)=10$	再看看至如今可比不得大破天门
15		1	4	紧腰、紧尾腔	$1+1+2=4$	大军帐缺少了那焦孟二将
16		1	8	扩腰腔	$1+1(3)+2(1)=8$	我身边也无有了排风钗裙
17		2	7	扩头、紧腰、扩尾腔	$2+1+2(2)=7$	文广兄妹年纪小
18		5	20	扩腰、扩尾腔	$1+3(3)+7(6)=20$	上阵去打仗我不放心哪

(4) 文字分析：这一场是整出戏的矛盾点，也是穆桂英思想变化的转折点。唱腔运用【慢二八板】，演唱上在第一句“如”字前运用了歇气的运气技巧，表现了穆桂英急切向老祖母说明不打算挂帅的原因。声断气不断，神韵不断。

#### “我不挂帅谁挂帅”

1=E

序号	板式	落音	板数	句式	结构	唱词
1	紧二八板	7	サ	サ	サ	老太君为国要尽忠
2		5	サ	サ	サ	她命我挂帅去征东
3		6	サ	サ	サ	穆桂英我懒掌那招讨印哪
4		5	サ	サ	サ	穆桂英懒穿那铁衣鳞
5		6	サ	サ	サ	我若是不到校场去传令

6		5	サ	サ	サ	聚将钟啊聚将鼓催得我两耳 轰啊啊
7		6	サ	サ	サ	穆桂英我多年不听那战鼓响 啊
8		5	サ	サ	サ	穆桂英二十年未闻过那号角 声
9		7	サ	サ	サ	想当年我跨马提刀威风凛凛 冲锋陷那阵
10		5	サ	サ	サ	只杀得那韩昌贼他丢盔擐甲 抱头鼠窜他不敢出营
11		7	サ	サ	サ	南征北战保大宋
12		5	サ	サ	サ	俺杨家为国建奇功
13		7	サ	サ	サ	至如今安王贼子反边境
14		5	サ	サ	サ	我怎能袖手旁观不出征
15		7	サ	サ	サ	老太君她还有当年的勇
16		5	サ	サ	サ	难道说我就无有了那当年的 威风
17		7	サ	サ	サ	我不挂帅谁挂帅
18		5	サ	サ	サ	我不领兵叫谁领兵
19		5	サ	サ	サ	我怀抱帅印我去把衣更啊
20		1	サ	サ	サ	到校场整军威我去把贼平

文字分析：这段唱腔描写了事隔二十年后穆桂英猛闻号角齐鸣、战马声嘶、聚将钟声摧人的情景。板式为【紧二八板】，形象的展现了人物内心情绪激动、感慨万千的情形。第一句“老太君为国要尽忠，她命我挂帅去征东”在锣鼓点的伴奏下紧打慢唱，落在“5”上，穆桂英随着情绪的变化，水袖时而向前飘拂，时而向下飘落，时而又收起双袖再用力往下甩。第6句“我若是不到校场去传令，聚将钟啊聚将钟催的我两耳轰啊”在落腔上独具匠心地插入了一句豫西调下五音声腔，使整段旋律由高而下、跌宕起伏、震撼人心。当唱到第8句“穆桂英二十年未闻过那号角声”时，摆了个丁字步后突然转身双摆水袖。可以说整出戏在表

演上做了极为出色的设计，一连串利落、干净的水袖功将穆桂英复杂的内心世界表现得淋漓尽致：首先是在交代人物内心剧烈的矛盾时运用了抖袖，然后背手而立，面向台里，突然这时咚咚的聚将战鼓声在场上响起，穆桂英猛听到鼓声后全身一震，对于穆桂英来说，这二十年未闻的鼓声是何等熟悉又陌生呀，接着随着鼓声背部一下比一下激烈得颤动。抒发了穆桂英的内在感情，充分展现出了她为了国家安危而排除对宋王的怨恨，接帅印、勇出征的气质。

#### 第五场：挂帅

- (1) 情节：《挂帅》这一场，从全剧看来，基本矛盾已经解决，应当成为尾声。可是演员的歌唱艺术却在这场戏里得到最充分的施展，穆桂英的精神状态也在这场戏里得到最充分的表现，以至于使这场尾声竟变成了全剧中最能振奋人心的高潮。最后，剧本还在穆桂英领兵出征的行军途中，对杨文广因幼稚、放肆而流露了轻敌思想的训诫，和对丈夫杨宗保的殷情叮嘱里，表现了她法不容私的精神和对敌人的警惕性。

#### (2) 剧本结构布局：

事件	主要人物	矛盾纠葛	唱腔
1、点将 2、训子	穆桂英 杨文广 杨宗保	文广夸口，激怒桂英，施军令欲斩文广，宗保落泪，饶恕文广。	1、穆桂英唱慢二八（48句）

#### (3)唱腔结构形态分析：

#### “辕门外三声炮如同雷震”

1= b E

序号	板式	落音	板数	句式	结构	唱词
1	二八板	5	7	扩腰、紧尾腔	1+2(2)+2=7	辕门外三声炮如同

	2/4					雷震
2		5	7	扩腰、紧尾腔	$1+1(3)+2=7$	天波府里 走出来我 报国臣
3		5	4	紧腰、紧尾腔	$1+1+2=4$	头戴金冠 压双鬓
4		5	4	紧腰、紧尾腔	$1+1+2=4$	当年的铁 甲我又披 上了身
5		5	9	扩腰、紧尾腔	$1+3(3)+2=9$	帅字旗飘 入云
6		5	4	紧腰、紧尾腔	$1+1+2=4$	斗大的穆 字震乾坤
7		5	6	垛句扩充	$2+2+2+2=8$	上呀上写 着，浑呀浑 天候，穆氏 桂英，谁料 想
8		5	8(14)	扩头、扩尾腔	$2+2+4=8(14)$	我五十三 岁又管三 军
9		5	7	扩腰、紧尾腔	$1+1(3)+2=7$	都只为那 安王贼战 表进
10		5	7(1)	扩腰、紧尾腔	$1+1(3)+2=7(1)$	打一通那 个连环战 表要争乾 坤
11		5	4	紧腰、紧	$1+1+2=4$	宋王爷传



				尾腔		下那个一道圣旨
12		5	19(1)	垛句扩充	$2(2)+2(2)+2(2)+2(3)+2=19(1)$	众呀众武将跨呀跨战马各执兵刀,一个个那个到校场,比武夺帅印
13		5	4	紧腰、紧尾腔	$1+1+2=4$	老太君传下那个头号令箭
14		5	7(1)	扩腰、紧尾腔	$1+1(3)+2=7(1)$	文广儿探事进了京门
15		5	4	紧腰、紧尾腔	$1+1+2=4$	王伦贼一马三箭射得稳
16		5	7(1)	扩腰、紧尾强	$1+1(3)+2=7(1)$	在旁边可气坏了他们兄妹二人
17		5	4	紧腰、紧尾腔	$1+1+2=4$	他俩个商商量量才把那校场进
18		5	8	扩腰腔	$1+1(3)+2(1)=8$	同着了那个满朝文武夸他武

						艺超群
19		5	4	紧腰、紧尾腔	$1+1+2=4$	我的儿一马三箭射得好
20		5	11(1)	垛句扩充	$2+2+1+1(3)+2=11(1)$	我的小女儿她的箭法高,她箭射金钱落在了埃尘
21		3	4	紧腰、紧尾腔	$1+1+2=4$	王伦贼在一旁他心中不愤
22		5	7	扩腰、紧尾腔	$1+1(3)+2=7$	他要与我的儿比个假真
23		5	4	紧腰、紧尾腔	$1+1+2=4$	未杀三合那个并两阵
24		5	4	紧腰、紧尾腔	$1+1+2=4$	小奴才他起下一个杀人的心
25		5	16	两截腔	$2+2=4$	回马三刀,使得也怪准
26		5	7	两截腔	$2(3)+2=7$	刀劈那个王伦一命归阴
27		5	4	两截腔	$2+2=4$	王强贼恼怒要把我

						儿捆
28		5	7(1)	扩腰、紧尾腔	$1+1(3)+2=7(1)$	多亏了那天官寇准一本奏当今
29		5	4	紧腰、紧尾腔	$1+1+2=4$	万岁爷在校场把我儿问
30		5	6	扩头、紧尾腔	$2+2+2=6$	小奴才他瞒哄不住表他的祖根
31		5	6	扩头、紧尾腔	$2+2+2=6$	他言讲：住在河东啊有家门
32		5	16(1)	两个下句	$4+4+4+4=16(1)$	杨令公是他的先人，他本是那宗保的儿子，杨延景的孙，曾祖母佘老太君，穆桂英我本是她的母亲哪咳呀
33		5	8	扩腰腔	$1+1(3)+1(2)=8$	我的儿他表家乡那个泪珠滚

						哪
34		5	7	扩腰、紧尾腔	$1+1(3)+2=7$	在校场可喜坏了那些忠良臣
35		5	6(2)	扩腰、紧尾腔	$1+1(2)+2=6(2)$	宋王听此言哪欢喜不尽
36		5	7	扩腰、紧尾腔	$1+1(3)+2=7$	才知道俺杨门辈辈是忠臣
37		5	4	紧腰、紧尾腔	$1+1+2=4$	刀劈王伦他也不怪
38		5	7(1)	扩腰、紧尾腔	$1+1(3)+2=7(1)$	又把那个招讨帅印赐与俺杨门
39		5	4	紧腰、紧尾腔	$1+1+2=4$	文广儿欢天喜地把府近
40	快二八	5	7	扩腰腔	$1+1(2)+3=7$	我一见帅印气在了心
41		3	4	紧腰、紧尾腔	$1+1+2=4$	我本想进京辞帅印
42		5	6(1)	扩腰、紧尾腔	$1+1(2)+2=6(1)$	小女儿搬来了老太君
43		3	4	紧腰、紧尾腔	$1+1+2=4$	老太君为国把忠尽

44		5	6(1)	扩腰、紧尾腔	$1+1(2)+2=6(1)$	她命我挂帅平藩臣
45		3	4	两截腔	$2+2=4$	一不为官，二不为宦
46		5	7(1)	扩腰、紧尾腔	$1+2(2)+2=7(1)$	为的是大宋江山和黎民
47	紧二八	7	サ	叫散	サ	此一番到在两军阵
48		5	8	扩腰腔	$1+2(2)+3=8$	我不杀安王贼我永不回家门哪

3、文字分析：这段唱共分三个层次：首先唱的是挂帅的威武；接着从金兵入侵，宋王传诏校场选帅，佘太君命重孙文广、金花兄妹进京探事，唱到兄妹校场比武刀劈王伦，喜夺帅印，宋王欢欣；最后唱穆桂英欲辞帅印，文广兄妹搬来佘太君命其挂帅，桂英决心为国杀敌。此段以豫东[二八板]为主，整段都是穆桂英叙述性唱腔，在情绪比较紧张时，用了[快二八板]和[紧二八板]。

表演上我们可以引用马金凤自己的话：“我在这一场上场时，先是精神饱满地一步步走到台中央，表现出这位老成持重的女英雄的胸有成竹的英姿与勇往直前的气概；然后再转身向左右面环视，仿佛看到了杨家的千军万马一个个都刀出鞘弓上弦，在威风凛凛地整装待发。再一回头，看到了‘穆’字大旗，又看看自己的全身披挂，想不到五十三岁的今天，自己又要率领三军跨上战场，心里有一种抑制不住的兴奋与快慰。于是我慷慨壮勇地唱起了大段的词儿，从‘辕门外三声炮如同雷震’起，一字字清清楚楚地唱到‘我不擒安王贼永不回家门’。”<sup>①</sup>

### “穆桂英五十三岁我又出征”

1=E

序	板	落	板	句	结构	唱词
---	---	---	---	---	----	----

<sup>①</sup> 马金凤著：《我演穆桂英》，《中国戏剧》1956年第9期，第25页。

号	式	音	数	式		
1	二八板 2/4	5				打一杆帅 字旗飘飘 荡荡竖在 了空
2		5	7	扩腰、紧 尾腔	$1+1(3)+2=7$	打一杆帅 字旗竖在 了空
3		5	4	两截腔	$2+2=4$	浑天侯挂 了元戎
4		5	4	紧腰、紧 尾腔	$1+1+2=4$	此一去我 要把安王 贼平
5		5	2	垛句	$1+1=2$	马到要成 功
6		5	19	紧腰、扩 尾腔	$1+1+3(14)=19$	不枉我当 年的老威 名
7		7	7	扩腰、紧 尾腔	$1+2(2)+2=7$	回头来我 观见了老 爷的面
8		5	7	扩腰、紧 尾腔	$1+1(3)+2=7$	不由得为 妻我想起 了前情
9		7	4	紧腰、紧 尾腔	$1+1+2=4$	你也不是 三战铜台 杨宗保
10		5	8	扩腰腔	$1+1(3)+2(1)=8$	我不是那 大破天门

						的穆氏桂英
11		5	4	紧腰、紧尾腔	$1+1+2=4$	此一番到在了军阵以上
12		5	19	两截腔	$2+2(15)=19$	咱老夫老妻可要并马行
13		7	7	扩腰、紧尾腔	$1+1(3)+2=7$	号角吹起我心头恨
14		5	8	扩腰腔	$1+1(3)+2(1)=8$	我连把那安王反贼骂几声
15		7	4	紧腰、紧尾腔	$1+1+2=4$	想当年我常打边庭走
16		5	8	扩腰腔	$1+1(3)+2(1)=8$	哪个闻名不害心惊
17		5	4	紧腰、紧尾腔	$1+1+2=4$	这几年我未到那边庭地
18		5	8	扩腰腔	$1+1(3)+2(1)=8$	尔好比那砖头瓦块都敢成了精
19		5	4	紧腰、紧尾腔	$1+1+2=4$	破天门一百单八阵
20		5	8	扩腰腔	$1+1(3)+2(1)=8$	走马又捎带了洪州

						城
21		5	4	紧腰、紧尾腔	$1+1+2=4$	此一番到在了边关地
22		5	8	扩腰腔	$1+1(3)+2(1)=8$	管叫尔不杀不战自收兵
23		#4	4	紧腰、紧尾腔	$1+1+2=4$	我这未曾兴兵先传令
24		5	8	扩腰腔	$1+1(3)+2(1)=8$	马步将官恁是听
25		3	4	紧腰、紧尾腔	$1+1+2=4$	此一番到在了军阵上
26		5	8	扩腰腔	$1+1(3)+2(1)=8$	恁努力杀敌往前冲
27		7	5	紧尾腔	$1+2+2=5$	那时候得胜回朝转
28		5	8	扩腰腔	$1+1(3)+2(1)=8$	黎民百姓得安宁
29		3	4	紧腰、紧尾腔	$1+1+2=4$	沿途公买要公卖
30		5	8	扩腰腔	$1+1(3)+2(1)=8$	恁莫要扰乱好百姓
31		7	5	两截腔	$2+3=5$	听我令必有赏
32		5	5	紧尾腔	$1+2+2=5$	不听令插箭去游营
33	紧二八	7	サ	叫散	サ	忙吩咐众



						三军老营 动
34		5	サ	叫散	サ	穆桂英五 十三岁我 又出征

文字分析：本段唱词共有三十四句。从整体的情绪和结构上来说，第一句顶板起唱，也是为了表现肯定的意思，而且这一段紧缩腔较多，表现了穆桂英出征时势在必得的信心。到第七句的二八板原速速度稍慢，改为眼起，晓之以情、动之以理，叙事速度稍慢。一直到第十三句速度稍快，力度渐强，给人一种掷地有声的感觉。到第二十三句时转为快二八板，这时的速度和力度都在逐渐加大，一字一句、铿锵有力，慢慢的积聚激昂的情绪，在为最后一句高潮句做铺垫。在第三十三句转入【紧二八板】，板起板落，用 f 的力度，紧打慢唱的方式唱出了整个一段的中心句：“穆桂英五十三岁我又出征”，表达她饱满的革命斗志和坚定的决心。

## 第二节 《花打朝》

### 一、剧情介绍：

唐太宗时期，突厥石建王造反，罗成的儿子罗通挂帅征剿凯旋归来，唐王封他为并肩王并赐其御街夸官。在路过国舅府的时候，国舅苏定方拦道阻行引起争执，罗通负盛殴打苏定方。苏定方上殿动本，唐王果然将罗通问斩，罗母罗夫人请来众位诰命夫人相救。人称程七奶奶的程咬金之妻义愤之下，率众夫人上殿讲情，唐王不允。七奶奶打上殿去，唐王将天子剑挂出。适逢程咬金还朝，劫法场拔斩桩，夫妻同上殿，痛斥唐王不义。最终，唐王悔悟，赦免了罗通，严惩苏定方。

### 二、场次结构：(见附录)

### 三、唱段分析：

#### 唱段一：“小郎门外连声请”

1、情节背景：此唱段是在第三场“赴宴”中主角程七奶奶刚出场的时候演唱的。

接到罗通凯旋归来的请帖后，程七奶奶万分喜悦，准备和众诰命夫人前往罗府赴宴。

## 2、图表程式：

程七奶奶唱 二八板  $1=b E$

序号	板式	落音	板数	句式	结构	唱词
1	二八板	5	7	两截腔	$4+3=7$	小郎那得门外哟哟哟 那得连声请
2		5	14	重句	$4+10=14$	后堂里来了我王氏诰命， 后堂里来了我（阿嚏） 王氏诰命（哪哈呀啊）
3		2	8	扩腰腔	$1+1(3)+3=8$	我的老爷名叫（那得儿） 程咬金
4		5	9	扩腰、扩尾腔	$1+1(3)+4=9$	外人送号叫个程愣怔
5		7	4	紧腰、紧尾腔	$1+1+2=4$	想当年大反山东劫皇纲
6		5	7	扩腰腔	$1+1(2)+3=7$	瓦岗寨上立过朝廷
7		5	8	两截腔	$2(2)+2(2)=8$	皇后娘娘我不想当
8		5	4	紧腰、紧尾腔	$1+1+2=4$	金交椅坐得我腰酸疼
9		4	4	紧腰、	$1+1+2=4$	绣花针太小我捏不住

				紧尾腔		
10		5	7	扩腰、紧尾腔	$1+1(3)+2=7$	我好抡棒槌拉铁弓
11		5	4	两截腔	$2+2=4$	进啊进唐营，俺的功劳重
12		5	4	紧腰、紧尾腔	$1+1+2=4$	南杀北战立奇功
13		6	4	垛句		老程前边打
14		5	4	垛句		七奶奶随后行
15		5	4	两截腔	$2+2=4$	马头并马头，缰绳连缰绳
16		5	6	基本腔	$2+2+2=6$	就像那，弓不离箭来箭也不离弓
17		5	4	紧腰、紧尾腔	$1+1+2=4$	哪一仗离了我王月英
18		5	4	紧腰、紧尾腔	$1+1+2=4$	杀敌寇就像那刀切葱
19		5	4	紧腰、紧尾腔	$1+1+2=4$	五湖四海有威名
20		5	6	紧腰、扩尾腔	$1+1+2(2)=6$	五湖四海（那）有威名（啊哪嗨呀嗨哎）
21		7	6	两截	$4+2=6$	都说我爱说爱笑我这

				腔		爱热闹
22		5	8	扩腰 腔	$1+1(3)+3=8$	又说我爱管闲事情
23		5	4	紧腰、 紧尾 腔	$1+1+2=4$	七奶奶改不了我老脾气
24		5	4	紧腰、 紧尾 腔	$1+1+2=4$	我碍您身上哪股筋疼
25		5	8	两截 腔	$4+4=8$	哎哟哟我的小小（儿） 啦我的脾气你摸得清
26		5	5	紧腰 腔	$1+1+3=5$	句句话说到我那心窝 中啊
27		7	9	扩腰、 扩尾 腔	$1+1(2)+5=9$	谁要是和我对脾气
28		5	7	两截 腔	$2(2)+3=7$	割我的肉吃我也不觉 疼
29		2	6	紧腰、 扩尾 腔	$1+1+4=6$	我要是遇见那不平事， 哟嗨
30		5	4	两截 腔	$4+4=8$	我两眼一瞪把牛吓惊， 我一脚踢他沔麻坑
31		5	4	紧腰、 紧尾 腔	$1+1+2=4$	老天爷要是得罪我
32		5	6	扩头、 紧尾 腔	$2+2+2=6$	我也敢把它戳一个大 窟窿

33		2	8	扩腰、 扩尾 腔	$1+1(2)+4=8$	八弟妹有帖（那个）把我请
34		5	6	扩腰、 紧尾 腔	$1+1(2)+2=6$	她请我到罗府里动动脰
35		5	6	两截 腔	$2(2)+2=6$	听说吃席心高兴
36		5	7	扩腰 腔	$1+1(2)+3=7$	梳洗打扮不消停
37		3	4	紧腰、 紧尾 腔	$1+1+2=4$	慌得我手忙脚又乱
38		5	5	紧尾 腔	$1+2+2=5$	我拿起西来忘了东
39		4	4	两截 腔	$2+2=4$	拿起绣鞋头上戴
40		5	4	两截 腔	$2+2=4$	拿起凤冠脚上登
41		5	4	两截 腔	$2+2=4$	小小哪，您娘那脚
42		5	7	扩头 腔	$2+2+3=7$	你催催得太太头发蒙
43		5	12	扩腰、 扩尾 腔	$1+3+8=12$	急急忙忙我把车上
44		5	31	扩充 腔	$9+3(4)+3+3+9=31$	我去到罗府里（哟嗯啊 嗨哪嗨哪嗨呀）我哪喝 它几呀我哪喝它几呀

						(嗯啊哎呀哪) 盅 (哪 哪哪呀嗨哪呀嗨)
--	--	--	--	--	--	--------------------------

3、唱段分析：【二八板】是豫剧的基本板式，也是豫剧唱腔的四大主要板式中，表现力最强、程式变化最丰富的一个板式，是豫剧最常用的板式，唱腔流传最广。二八板是豫剧唱腔的基本板式，虽名为二八，但实为二六。与梆子腔的基本结构相同，上句六板，下句六板，只是偶然有重头腔，扩充为八板。这段唱段共 44 句，运用的板式是传统的豫东【二八板】。

5  
小 郎 (那 得) 门 外 哟 哟

10  
哟 那 个 连 声 请, 后 堂 里

15  
来 了 我 王 氏 造 命, 后 堂 里 来 了

20  
我 王 氏 造 命 (哪 哈 呀 啊)。

唱腔上前两句运用了七度大跳，起腔减缩提炼了【二八板】花腔“起撩子”的唱法。在第二小节中，运用了卷舌音“那得儿”恰到好处，不仅活跃了舞台气氛，增强了艺术感染力，而且也符合程七奶奶这个人物性格，非常精彩、新鲜。接着第四小节运用了“哟、哟、哟”下滑音，进一步强调了人物泼辣、风趣的性格。第一句“后堂里传来了我……”声音处理的稍弱些，反复“后堂里传来了我……”时声音处理的就强些，音调升高，达到了高潮。当唱到“我”字后面时，马金凤别出心裁地在此突然停顿，连着三小节的“16”相同的节奏音符的重复，在声音力度上采用由强到弱，逐渐变慢的处理，不仅使整个唱段跌宕起伏，而且生动准确的引出了后面第十八小节一个响亮的“阿嚏”，到这更加妙不可言，好像正在高兴地唱时，忽然想要打喷嚏又打不出，十分难受的样子，在一个响亮的“阿嚏”打出之后，力度和速度又回到了开始时的欢快状态。这句生活语言得到了尽善尽

美的发挥，产生强烈的喜剧效果，顿时便把程七奶奶泼辣爽快而又风趣的喜剧人物色彩绝妙地表现出来。整个前两句音调的一高一低，节奏的一快一慢，顿时把程七奶奶这位天不怕，地不怕，火辣辣的形象展现在人们的面前。不难发现前两句为了刻画程七奶奶幽默风趣、毛手毛脚的艺术形象，马金凤演唱速度较快，但从第三句开始转慢速度，进行叙事性的演唱，介绍自身历程。安排这样的对比，可以说是紧松有致，快慢有法。从第三句到第二十句，句式为扩充腔与紧缩腔的交替。从第二十一句到最后唱白交替，二十三，二十四句

七 奶 奶 改 不 了 我 老 脾  
气， 我 碍 您 身 上 哪 股 筋 疼。  
三 十 一 ， 三 十 二 句  
老 天 爷 要 是 得 罪  
我， 我 也 敢 把 它 碾 一 个  
大 窟 窿。

多么性格化而又富于感情表现力的唱词，这几处近似说话一样的甩腔非常干脆，十分恰当的表现出程七奶奶泼辣爽快的性格。

4、表演分析：此唱段是在一阵欢乐的音乐声中开始，是程七奶奶第一次与观众见面，在赶车的小郎上场甩了几下鞭子，催喊一声请程七奶奶上车之后，便见红袄红裙，满头簪花，打扮得漂漂亮亮的程七奶奶，手里拿着条大绿汗巾，边答应边一溜小跑上场了。等她刚到舞台口的时候，还没站稳，忽然发现忘记带什么，“哎呀”一声，一拍腿马上扭身又跑进后台，然后接着又是一溜小跑上场，在匆忙中左手里却错拿了一个小孩玩具拨浪鼓，跑到台口一看不对，只好用自嘲口气“咦……”了一声，扭转身又跑回去，这次才手拿了扇子又上场了。可以说导演安排程七奶奶出场不同一般，用优美的表情、身段和跑法演绎她这“三进三出”，

使得她一出场，就把观众带入了喜剧境界之中，同时又完全带出来了这个鲜明的喜剧人物性格，充分展现出了程七奶奶嘻嘻哈哈、大大咧咧的农民本色。这时候你也许会想象，这一定是个彩旦的形象，那可想错了。虽然她在表演上有点彩旦味儿，但实际上却是一个美丽动人的花旦形象。

### 唱段二：“万岁爷且息怒容我细禀”

1、情节背景：此唱段是在第六场“闹殿”中程七奶奶上殿保本，要救罗通，唐王不准，于是冲突起来。

2、图表程式：

程七奶奶唱 慢二八板  $1=b E$

序号	板式	落音	板数	句式	结构	唱词
	导板	5			サ	我的万岁爷你 且息怒啊
1	慢二八 板	7	7	两 截 腔	$2(3)+2=7$	万岁爷请息怒 容我细禀
2		5	12	扩头、 扩腰、 扩 尾 腔	$2+5+5=12$	听一听，听一 听老嫂子细说 哀情
3		7	7	扩腰、 紧 尾 腔	$1+1(3)+2=7$	打开了功劳簿 仔细观看
4		5	10	扩 腰 腔	$1+2(4)+3=10$	一字字一行行 鲜血染红
5		5	4	紧腰、 紧 尾 腔	$1+1+2=4$	想当年紫金关 前来鏖战
6		5	7	扩腰、 紧 尾 腔	$1+1(3)+2=7$	你差去那无敌 将军名罗成



7		7	4	紧腰、 紧尾 腔	$1+1+2=4$	他单人独骑闯 敌阵
8		5	11	扩头、 扩腰、 紧尾 腔	$2(2)+2(3)+2=11$	直杀得直杀得 那突厥贼肉跳 心惊
9		7	4	两截 腔	$2+2=4$	五更杀到天过 午
10		5	7	两截 腔	$2(3)+2=7$	过午杀到满天 星
11		4	4	紧腰、 紧尾 腔	$1+1+2=4$	直杀了七天并 七夜
12		5	9	扩腰、 紧尾 腔	$1+2(4)+2=9$	左等右盼无有 救兵
13		1	4	紧腰、 紧尾 腔	$1+1+2=4$	苏定方定下了 牢笼记
14		1	9	扩腰、 紧尾 腔	$1+2(4)+2=9$	周西坡前害罗 成
15		5	6	紧腰、 扩尾 腔	$1+1+4=6$	淤泥河射他一 百单三箭
16		1	9	扩头、 扩腰 紧尾	$2+3(2)+2=9$	可怜他乱箭之 下尽了忠

17		3	4	紧腰、 紧尾 腔	$1+1+2=4$	撇下罗通是孤 子
18		5	7	扩腰、 紧尾 腔	$1+1(3)+2=7$	你封他孤儿寡 母不领兵
19		5	4	紧腰、 紧尾 腔	$1+1+2=4$	北国的石建王 战表送
20		5	8	两截 腔	$2(2)+4=8$	我的八弟妹 呀！八弟妹舍 孤子送儿出征
21		7	4	紧腰、 紧尾 腔	$1+1+2=4$	罗通儿初上阵 他旗开得胜
22		5	8	扩腰 腔	$1+1(3)+3=8$	为罗家的功劳 簿上又添一功
23		5	4	紧腰、 紧尾 腔	$1+1+2=4$	万岁爷你命他 夸官示众
24		5	8	两截 腔	$2(2)+4=8$	长(啊)长安城 (啊)长安城众 百姓贺喜庆功
25		5	6		$2(2)+2=6$	满朝文武啊， 都高兴，
26		5				只有那，只有 那苏定方他看 着眼红，他心 里就好像吃了

						个大苍蝇(啊)
27	流水板	2	14	两截腔	$3(4)+7=14$	斩罗通你可要掂掂轻重
28		5	23	两截腔	$8(4)+11=23$	望万岁准本章你要赏罚分明

3、唱段分析：这一唱段第一句是用导板演唱的，【导板】又称【大起板】，是【飞板】体的变化板式之一，是一种情绪昂扬、句幅结构较大起腔形式，在“爷”和“息”字上分别运用了下滑音和颤音的润腔方法，再加上“息怒啊”的托腔，使这一句起腔上来就表现出了事态的严重性紧迫性和程七奶奶焦急的心情。之后进入【慢二八板】，



入【慢二八板】，

“听”“老”两个字从“5”到高音“4”，用了五度大跳，表达出了程七奶奶急切想要讲述的心情。这句唱腔扩头、扩腰、扩尾，最后落在稳定的“5”上。“打开了功劳簿仔细观看”中的“功劳簿”三个字扩展到四板，而到了后面“仔细观看”只用了两板，做了比较紧的压缩。在讲述的过程中除了紧缩强和扩充腔之外还有



两截腔，到这句

速度突然减慢，仿佛看到了将军罗成连杀七天七夜之后仍没有救兵时的困惑。



在“乱”和“尽”字前马金凤在演唱上运用了缓气的技巧，而且用了扩充腔，表现了程七奶奶对国家忠良崇敬、缅怀的悲痛心情。从第 19 到第 26 句描述了罗通如何旗开得胜、凯旋而归，随着情绪的激动速度逐渐加快，基本都是紧缩腔，更加强了七奶奶心中的不平。“斩罗通你可要掂掂轻重”忽然转了【流水板】，节奏酣畅如水，一泄无遗。此处行腔向下，运用了豫西声腔，在音乐色彩上产生了

鲜明、强烈的对比，表现出七奶奶此时此刻十分激动、哀痛的感情。这段唱段描写的悲痛的心情为后面“闹殿”埋下了伏笔。

4、表演分析：马金凤在“闹殿”这场戏中的表演十分有趣，她见唐王不准就索性把椅子搬到唐王宝座的正对面坐下了，脊背对着观众，可以说这是一个大胆的调度，真正喜剧性的，这还不算，她把两只大脚翘起来往龙案上一登，跟唐王面对面的理论起来。唐王见她打闹起来如此的恼怒，只好想要向后宫逃走。程七奶奶嘴里叫着“小昏王”一边追着，一边脱下一只鞋向唐王头上丢去。唐王逃到宫里去了，她才松了口气自言自语着：“可出了我的气了！”这时一看天色，忽然想到了罗通还绑在法场上，眼看着午时一到就要开刀，罗通命在顷刻，但她并没有把赦旨讨下来。她着急了，突然想到回家先拿了铁棒槌护住法场再说，“文到打文，武到打武，混过午时再说。”当她决心要走的时候，忽然发现脚上少了一只鞋子，心里暗想一个妇道人家光着脚怎好走路，于是只好羞涩的脚步也变得轻蹩了，但是这样走了还不到三步，就忽然迈起了大步，气愤愤地走下场去。她是在救人呀，还管什么光不光脚呢，这才真是程七奶奶的性格啊！

### 唱段三：“七奶奶不答应哪个敢杀”

1、情节背景：这一唱段同样在第六场“闹殿”中，程七奶奶在向唐王讲述完赦免罗通的原因后，唐王还是不准，七奶奶大怒，跟唐王理论起来。

#### 2、图表程式

1= b E

序号	板式	落音	板数	句式	结构	唱词
1	紧二 八板	7	サ	サ	サ	妇道人也为你打过天下
2		5	サ	サ	サ	为江山俺也曾南征北杀
3		3	サ	サ	サ	可记得杨林贼把你打落马下
4		5	サ	サ	サ	眼看你的命难保千钧一发
5		7	サ	サ	サ	那时我单人独骑冲入重围
6		6	サ	サ	サ	杀退敌寇我扶你上马
7		1	サ	サ	サ	为救你我身负重伤血染盔甲
8		5	サ	サ	サ	那时候你咋不说妇道人不能

						救驾,到如今这金殿不容俺妇 道人来踏
9		7	サ	サ	サ	搬一把金交椅对面坐下
10		5	サ	サ	サ	七奶奶不答应哪个敢杀

3、唱段分析：这段唱腔板式上运用了【紧二八板】，【紧二八板】比【快二八板】的速度要快一倍，节拍也变成了快一倍的有板无眼的1/8拍，虽然速度快，但它的拍节时值还是比较严格的。字多腔少，基本每一句的后面都有锣鼓过门，第2、4、8、10句在“5”上落音。整个唱段说唱结合，能够看出程七奶奶见唐王不赦免罗通后急切、紧张的情绪。

## 结论

豫剧马派艺术的创始人——马金凤如今已经 89 岁高龄了，她曾经说过要活到老学到老，她正是这样做的，一生都在不断的学习、创新，一心钻研豫剧。作为一个艺术家，她在戏曲表演方面，认真细致，一丝不苟；在教学方面，循循善诱、严谨负责。因此被人们称为“永不凋谢的洛阳牡丹”，也被公认成为二十世纪舞台生命力最长的豫剧表演艺术家之一。她丰富的演唱经验和高超的演出技巧，需要我们认真研究、学习和继承。本文对马金凤艺术风格的研究取得了以下结果：

一、补充了对我国豫剧流派的研究。在豫剧各流派中，比较多的研究了常派艺术，而较欠缺对马派的研究。有也多是侧重马金凤艺术经历，没有揭示她深刻的艺术价值。本文采用理论联系实际的方法，从实际出发，为豫剧流派的进一步研究提供了方便。

二、对马金凤的艺术人生进行了系统的总结。从“七岁红”传遍了三州五县，到红遍了全国的“帅旦”再到代表剧目“一挂两花”鲜明的“马派”风格，可以看出这位艺术家从哑嗓到金嗓的艰辛历程。

三、概括归纳了马派唱腔艺术和舞台表演艺术，突出了她在豫剧艺术表演上的巨大成就。

四、通过对马金凤代表剧目的唱腔分析，深刻地展现马派唱腔的艺术魅力。对于“马派艺术”的继承和发展、民族文化的弘扬起到一定的积极作用。

作为德艺双馨、名闻遐迩的豫剧表演艺术家，马金凤的唱腔艺术风格以及因此独树一帜的马派艺术，值得我们借鉴传承和探索研究的东西可以说枚不胜举，它也是我国民族声乐艺术中的宝贵财富，不应被忽视的重要现象。笔者在这里只是一次粗浅的探析，所列出的也会有所疏漏，为的是抛砖引玉，望大家能够给予批评指正。

## 参考文献

### 一、书目

- 1、马紫晨：《中国豫剧大词典》，中州古籍出版社，1998年9月第1版。
- 2、《中国戏曲志》（河南卷）《中国戏曲志》编委会 文化艺术出版社，1992年12月第1版
- 3、《中国戏曲音乐集成》（河南卷）《中国戏曲音乐集成》编委会 中国 ISBN 中心出版，1993年7月北京第1版
- 4、冯纪汉：《豫剧源流初探》，河南人民出版社，1979年
- 5、《豫剧考略》邹少和著
- 6、常静之：《论梆子腔》，人民音乐出版社，1991年5月
- 7、《梆子声腔剧种学术讨论文集》中国艺术研究院戏曲研究所，山西省文化厅戏曲工作研究室，山西人民出版社，1984年6月版
- 8、《群芳谱》河南名老艺人唱腔选，河南人民出版社，1981年12月第1版，1984年4月第2版
- 9、王基笑：《豫剧唱腔音乐概论》，人民音乐出版社，1980年3月第1版
- 10、张朴夫：《洛阳牡丹马金凤》，中国戏剧出版社，1988年2月
- 11、郭光宇：《马金凤名剧名段》，河南文艺出版社，2004年5月
- 12、《穆桂英挂帅》豫剧（剧本与曲谱）河南人民出版社，1958年
- 13、《京剧曲谱集成》（第八集）上海文艺出版社，1995年1月第1版
- 14、《花打朝 豫剧》中国戏剧出版社，1982年
- 15、傅雪漪：《戏曲传统声乐艺术》，人民音乐出版社，1985年4月第1版
- 16、安禄兴：《中国戏曲音乐基本理论》 新疆人民出版社，1998年
- 17、武俊达：《戏曲音乐概论》 文化艺术出版社，1999年

### 二、期刊

- 1、蓬桑：《“洛阳牡丹”马金凤》，《老年人》2004年第4期
- 2、王红军 张振峰：《“洛阳牡丹”马金凤》，《协商论坛》2004年第12期
- 3、冯立三：《“洛阳牡丹”马金凤》，《中国戏剧》1983年第1期

- 4、赵云生：《马金凤的的泪功》，《中国戏剧》1981年第8期
- 5、盛长柱：《马金凤与梅兰芳》，《妇女生活》1982年第8期
- 6、宋照敏：《马金凤唱腔艺术初探》，《音乐研究》2005年第3期
- 7、张文欣：《新世纪的马金凤》，《牡丹》2003年第6期
- 8、刘良：《梅兰芳三看“穆桂英挂帅”——夜访马金凤》，《上海戏剧》1990年第4期
- 9、刘乃崇 蒋健兰：《浅谈马金凤的艺术道路》，《中国戏剧》1990年第11期
- 10、陈丽娟 韩玲：《最后的豫剧名旦马金凤》，《档案管理》2005年第2期
- 11、张文欣：《马金凤的戏剧人生》，《中国作家》2010年第18期
- 12、王伟：《豫剧旦角演唱艺术》，《艺海》2005年第4期



## 附录

## 豫剧《花打朝》全局情节图表

## 第一场：夸官

事件	人物	矛盾纠葛故事进程 起	唱段
1、罗通夸官 2、痛打苏定方	罗通 苏定方	罗通夸官与苏定方发生口角，痛打苏定方并追打至翠花宫	1、罗通唱【二八板】十六句 2、罗通唱【二八连板】十句 3、罗通唱【二八板】四句 有唱有白，交替进行

## 第二场：奏本

事件	人物	矛盾纠葛故事进程	唱段
1、苏定方奏本唐王 2、唐王震怒判斩罗通	唐王 苏定方	苏定方上殿奏本唐王，唐王听信苏定方谗言传旨将罗通绑赴法场	1、唐王唱【二八板】六句 2、苏定方唱【二八板】四句 3、唐王、苏定方对唱【二八板】六句

## 第三场：赴宴

事件	人物	矛盾纠葛故事进程	唱段

程七奶奶赴宴	程七奶奶 小郎	程七奶奶出场往 罗府赴宴	程七奶奶唱【二八 板】四十四句
--------	------------	-----------------	--------------------

## 第四场：吃席

事件	人物	矛盾纠葛故事进 程	唱段
1、众 诰命夫人到 罗府贺喜 2、中 军回府禀报 罗夫人	罗夫人 众诰命夫人 程七奶奶 家院 中军	中军回府禀报罗 通痛打苏定方，程 七奶奶义愤之下 率众诰命夫人大 闹金殿	1、罗夫人唱【流 水板】十二句 2、秦夫人唱【二 八板】十四句 3、程七奶奶、众 诰命夫人、秦夫 人、罗夫人对唱 【二八板】二十句

## 第五场：上殿

事件	人物	矛盾纠葛故事进 程	唱段
1、上 殿保罗通 2、痛 打苏定方	苏定方 罗夫人 众诰命夫人 程七奶奶	众夫人上殿保本 被苏定方所阻拦， 程七奶奶教训苏 定方	1、罗 夫人、众诰 命、苏定方 对唱【流水 板】十句 2、苏 定方、程七 奶奶对唱 【二八板】 八句

## 第六场：闹殿

事件	人物	矛盾纠葛故事进	唱段
----	----	---------	----

		程	
程七奶奶怒打唐王	唐王 苏定方 程七奶奶	程七奶奶上殿保本，唐王不准，冲突起来	1、唐王、程七奶奶对唱【二八板】三十八句 2、程七奶奶唱【二八板】二十六句 3、程七奶奶接唱【流水板】两句 4、程七奶奶唱【紧二八板】十句

## 第七场：还朝

事件	人物	矛盾纠葛故事进程	唱段
程咬金归心似箭还朝	程咬金 兵甲	程咬金还朝	程咬金唱【二八板】四句

## 第八场：路遇

事件	人物	矛盾纠葛故事进程	唱段
程七奶奶法场上与士兵搏斗恰巧程咬金回朝来了，与众诰命夫人同上殿	程七奶奶 众诰命夫人 程咬金	程咬金得知事情原委恼怒带领众诰命夫人劫法场	1、程七奶奶、众诰命对唱【二八板】八句 2、程咬金唱【二八板】四句 3、程七奶奶、众诰命、程咬

			金对唱【二八板】十句
--	--	--	------------

## 第九唱：拔桩

事件	人物	矛盾纠葛故事进程	唱段
劫法场，拔斩桩	罗通 程咬金	程咬金拔了桩橛 救出罗通	程咬金唱【二八板】两句

## 第十场：打朝

事件	人物	矛盾纠葛故事进程合	唱段
闯殿斥君，唐王悟，赦罗通，惩国舅	唐王 苏定方 程咬金 程七奶奶 罗通	夫妻同上金殿，痛责唐王不义，唐王无奈，赦罗通	3、唐王唱【二八板】四句 4、唐王接唱【二八板】十六句 5、唐王接唱【二八板】八句

## 致谢

本人的学位论文是在我的导师钱国桢教授的亲切关怀和悉心指导下完成的。他严谨的治学精神，开阔的思维，精益求精的学术作风，循循善诱的指导深深地感染和激励着我。从选题到开题报告，从写作提纲到一遍又一遍地指出每稿中的具体问题到论文的最终完成，钱老师都始终给予我细心的指导和不懈的支持。在此谨向钱老师致以诚挚的谢意和崇高的敬意。

感谢王建欣教授、明言教授、杨雁行教授对本文开题提出的宝贵意见。同时感谢曹佩佩、于佳攀、翟静婉等同学对我在写作论文时所给予得热情关心与帮助。

由于本人时间和水平的关系，文章有不足之处在所难免，恳请专家、老师和同学们批评指正。