

分类号:

密 级: 无

UDC:

单位代码: 10118



山西师范大学

研究生硕士学位论文

马少波新编历史京剧研究

王国娇

指导教师 杨飞 副教授 山西师范大学戏曲文物研究所

申请学位级别 文学硕士 专业名称 戏剧戏曲学

论文提交日期 2014年3月20日 论文答辩日期 2014年4月30日

学位授予单位 山西师范大学 学位授予日期 年 月 日

答辩委员会主席

评阅人

2014年3月20日

论文题目：马少波新编历史京剧研究

专 业：戏剧戏曲学

硕 士 生：王国娇

签名：_____

指导教师：杨 飞

签名：_____

摘 要

马少波被誉为“当代大剧痴”，是我国杰出的剧作家、戏曲理论家、戏曲教育家。他是一位多产的剧作家，在六十多年的创作生涯中，他创作改编了 30 多个剧本，其中涉及了京剧、昆曲、越剧、话剧、歌剧、评剧、豫剧、蒲剧等不同剧种。同时他还创作了一些历史题材的儿童剧和戏曲电视文学剧本。他的理论著作也颇丰，几十年来共发表了相关的学术论文 400 多万字，这都令他成为了同辈戏剧家中的佼佼者。

综观马少波先生的戏剧作品，新编历史京剧在其中占有较大的篇幅。从《木兰从军》到《闯王进京》、《正气歌》，再到《明镜记》、《宝烛记》，这些优秀作品无不代表着他戏剧创作方面的主要成就。他的每一部新编历史京剧都倾注了他满腔的创作热情，他的作品大多与社会主流息息相关，能够深层次的把握时代的走向。由于马少波对于戏曲的艺术特性和创造规律是十分熟悉和深得体会的，这使得他的新编历史京剧的艺术特色不论是从选材、结构、唱白、舞台表演等方面都有很高的艺术研究价值。特别是他创作的《闯王进京》一剧，是京剧改革具有开创意义的题目，对中国戏曲史的发展产生了深远的影响。

马少波也是一位出色的戏曲理论家。在马少波创作新编历史京剧的过程中，凭借他对舞台表演艺术的熟悉，他对戏曲创作过程中遇到的问题都有自己独到的见解。他“古为今用”的历史创作观，以及新编历史京剧创作过程中的选材、历史真实与艺术真实、民族精神等问题，他都有自己的思考，具有所处时代戏曲的特点。

马少波还很关注下一代对于京剧艺术的传承，他认为这是在培养一种民族自信心。认为戏曲的未来要从青年抓起，培养新的专业人才和新的业余爱好者、新的观众，才会有京剧灿烂的未来。他希望青少年首先要尊重和懂得自己民族的优秀传统文化，艺术只有先有民族性，才能有世界性。他还很重视戏曲的推广宣传活动，多次去到国外，向国际友人宣传我国传统戏剧，均得到了很高的评价。马少波的一生都在努力实

践着自己的格言：“生命在勤奋中延伸。”

【关键词】 马少波 新编历史京剧 《闯王进京》 艺术特色

【论文类型】 基础型

Title:Research on Mashaobo's new historical Beijing opera

Major:Theater and Chinese traditional opera

Name:WangGuoJiao

Signature:_____

Supervisor:YangFei

Signature:_____

Abstract

Ma shaobo, known as a mania for drama in contemporary era, is Chinese outstanding drama artist, drama theorist and drama educator. Moreover, he is also a productive artist, who created or adopted over 30 dramas, including Beijing opera, Kun opera, Shaoxing opera, modern drama, opera, Pingju opera, Yu opera and Puzhou opera, etc. Meanwhile, he created some children plays with theme of history, and some dramas of traditional opera of TV literature. He is also abundant in theoretical works. In several decades, he published over three million words. All his achievements made him outstanding among dramatists of the same generation.

Through Ma shaobo's works, we could see the importance of new historical Beijing opera in his writing career. Works like Mulan Enlist, Chuangwang Jin jing, Zheng qi ge, Ming jingji and Bao zhuji represent his major achievements in drama writing. His every single new historical Beijing opera demonstrated his enthusiastic for writing and great thoughts, his strong instinct of feeling the pulse of contemporary era, close relation with mainstream of society and in-depth grasp of the trend of time. Because Ma shaobo was very familiar with the artistry and writing pattern of drama, the artistry from the perspective of material, structure, singing and spoken

lyrics and stage presence was of high research value, especially for his work **Chuangwang Jin Jing**, which has pioneering significance in the reform of Beijing opera, having profound influences on the development of Chinese drama history.

Ma shaobo is also an outstanding drama theorist. During his process of creating new historical Beijing opera, with his familiarities of stage presence, he had his original understanding for problems he encountered during the creation process. His historical creation viewpoints of making the past serve the present, together with the material for new historical Beijing opera, historical truth, artistic reality and national spirit, etc., for all of which he had his original thought, and his drama enjoyed the same characteristics in his own time.

He also paid great attention to the development of Beijing opera art for the next generation. He thought this art was a way to develop national confidence. He thought the future of Chinese drama was in hand of the youth, which demanded more new professionals, new amateurs and new audience. He hoped the youth should primarily respect and know national cultural heritages. A certain art wouldn't be universal unless it first possessed national character. Meanwhile, he valued the promotion campaigns of Chinese drama. He went abroad several times to introduce Chinese drama to foreign people, who spoke highly of Chinese drama.

Throughout Ma shaobo's life, he has always been practicing his aphorism: "one's life would be extended in working industriously."

【Key words】 Ma shaobo New historical Beijing opera

Chuangwang jin jing Art characteristics

【Article type】 basic research paper

目 录

绪论	(1)
第一节 研究现状	(1)
第二节 研究意义	(5)
第一章 马少波生平交游	(7)
第一节 马少波的生平介绍	(7)
第二节 马少波戏曲交游	(8)
一、与王季思的交往	(8)
二、与阳翰笙的交往	(9)
三、与杜近芳的交往	(10)
第二章 40—60 年代马少波新编历史京剧研究	(13)
第一节 《木兰从军》——浅尝辄止	(13)
第二节 《闯王进京》——艺术巅峰	(15)
第三节 《关羽之死》——回归现实	(19)
第四节 《正气歌》——扛鼎之作	(21)
第三章 70—80 年代马少波新编历史京剧研究	(25)
第一节 《明镜记》——创作成熟	(25)
第二节 《宝烛记》——开阔道路	(27)
第四章 马少波的新编历史京剧戏曲理论概述	(31)
第一节 马少波对新编历史京剧中问题的见解	(31)
一、关于新编历史京剧创作中的真实问题	(31)
二、关于新编历史京剧选题立意问题的见解	(32)
三、关于波新编历史京剧的民族精神的见解	(32)
四、马少波“古为今用”的创作历史观	(33)
第二节 马少波新编历史京剧的戏曲编剧理论	(34)
一、论语言	(34)
二、论新编历史京剧中的“雅”与“俗”	(39)

第五章 马少波的戏曲教育思想交流.....	(41)
结语.....	(43)
致谢.....	(45)
参考文献.....	(47)
附录一.....	(51)

绪论

第一节 研究现状

马少波被誉为“当代大剧痴”，是我国杰出的剧作家、戏曲理论家、戏曲教育家。他创作的剧本、小说、话剧、诗词、戏剧理论文章等，不论是数量还是质量都让人惊叹。他活跃在中国现当代的戏曲舞台上，与田汉、范钧宏、翁偶虹三位并列于当代京剧“著名剧作家”之列^①。通过对当代优秀剧作家马少波先生的生平和他新编历史京剧剧目以及他的新编历史京剧的戏曲理论等的研究，深入挖掘他对戏曲文学创作的突出贡献。

整理研究涉及马少波先生新编历史京剧剧目的研究成果，大致分为下列几大类：

首先是马少波先生和其夫人李慧中组织参与创作整理的相关书籍，这类书目有：《马少波剧作选》（1980年，山东人民出版社），收录的是马少波自1944年到1980年的代表作品，其中包括用京剧形式写的四部新编历史京剧《闯王进京》、《关羽之死》、《正气歌》、《明镜记》、以及京剧《白娘子出塔》，用话剧形式写的《岳云》，用京剧形式写的现代戏《白云鄂博》；《马少波新剧作》（1984年，宁夏人民出版社），辑收了马少波自1980到1984年的戏剧作品，其中包括有新编历史京剧《正气歌》《明镜记》和现代题材京剧《宝剑归鞘》以及京剧《西厢记》；《马少波戏剧代表作》（1992年，中国戏剧出版社），则收录了马少波自1944年到1991年间的戏剧代表作品，具体作品有《闯王进京》、《关羽之死》、《白云鄂博》《岳云》《正气歌》《白娘子出塔》《明镜记》《宝烛记》《宝剑归鞘》《西厢记》《双枪小李虎》《十五贯》等篇目；《马少波近作选》（1996年，中国戏剧出版社），收录了1985年到1995年的作品。内含剧本8部，其中包括《窦娥冤》、《蝴蝶梦》、《赖家将军》、《坂本龙马》、《孪生兄弟》、《清风楼》、《十五贯》、《闯王进京》，以及文论310篇，诗词30首。

这类书籍都收录了一些马少波的新编历史京剧的剧目，其中《马少波剧作选》、《马少波戏剧代表作》以及《马少波近作选》所收录的《闯王进京》、《关羽之死》等作品均为新编修订本；《马少波新剧作》中收录的除了《马少波戏剧代表作》的《明镜记》和《正气歌》修订原本外，其中的《正气歌》还附了曲谱。《马少波戏剧代表作》和《马少波近作选》修订与出版都较之前出版的剧目在人物语言、舞台设计等方面均有部分修订，剧目较之前版本更具有舞台表演力。这类书目大多集中在剧目资料的整理方面，对马少波的新编历史京剧所反映的京剧艺术价值方面很少涉及。

其次是一些拜读马少波新编历史京剧书目后的感悟评论类研究，此类文章有安葵的《长于英雄共魂魄——读〈马少波新编历史京剧〉》（《戏曲艺术》1982年04期）；孟广来《读〈马少波剧作选〉札记》（载《南国戏剧》1982年第4期）；齐健昌 宋大声《实践与成果——马少波剧作浅析》（载《戏曲艺术》1982年第2期）；文中俊《马少波新编历史京剧的古为今用》（载《戏剧论谭》1982年第4期）；文中俊《学习马少波剧作札记》（载《长春文娱》1982年第2期）；王

^① 《中国京剧史》金耀章，河北教育出版社1994年，第203-205页

季思《读马少波同志的新编历史京剧》（《文艺报》1982年第12期）；陶雄《情浓意深 撼人心灵——读马少波同志的新编历史京剧》（《马少波剧作研究》1984年4月）；韩希白《独具慧眼 锐意求新——读〈马少波新剧作〉》（载《戏剧文学》1986年第3期）；时弢《〈马少波新剧作〉读后感》（《戏剧文学》1987年03期）；黄奇石《胸中块垒 笔底波澜——谈马少波同志新编历史京剧的忧患意识》（《马少波研究文集》1987年10月）；翁偶虹《进步的戏剧观与巧妙的编剧法》（《马少波剧作研究》1989年7月版）；陈培仲《思想与艺术的交相辉映——读〈马少波戏剧代表作〉》（《文艺研究》1993年04期）；周长钟《悲欢离合总关情——〈马少波剧代表作读后感〉》（《艺术百家》1993年04期）；胡金兆《乐耕园内铸华章——读〈马少波近作选〉》文论部分（《戏曲艺术》1996年02期）；陈志昂《老树春深犹着花——〈马少波近作选〉读后》（《中国戏曲》1996年09期）；窦楷、袁宏轩《古为今用 斐然成章——〈马少波剧作选〉读后》（《山西师院学报（社会科学版）》1997年04期）；李慧中《〈马少波研究文集〉编后语》（《剧本》1997年05期）；丁宁《一树春风千万枝——读〈马少波文集〉所想》（《中国艺术报》2009年02期）；魏子晨《塑造“国家形象”的人文宝典——读〈马少波文集〉》（《中国戏剧》2009年02期）；

以上文章，或是对马少波新编历史京剧的创作意识的感悟；或是对马少波新编历史京剧的历史观的；或是马少波新编历史剧的创作背景的涉猎等，均是对马少波先生新编历史京剧剧作某一方面或者几方面展开的论题，但缺乏一个专门针对马少波新编历史京剧的总体研究论述。例如安葵的《长于英雄共魂魄——读〈马少波新编历史京剧〉》一文，从马少波创作的历史剧的爱国主义和英雄主义说起，以《闯王进京》和《关羽之死》为例，谈到了马少波的历史人物以及艺术上的独创性和对剧中人物深沉的感情等几个方面说明，热情讴歌了马少波的爱国主义情怀。但基本都是简单的以点介绍，缺少深入系统的对马少波新编历史京剧的其他剧作方面的介绍。

整理研究涉及马少波新编历史京剧的研究成果，有许多人对其新编历史京剧的不同剧目的不同角度都进行了一定程度的相关研究。这里将这些研究文献大致分为几种类型：

1. 新编历史京剧不同剧目研究类文献：

张存德《评京剧〈闯王进京〉》（《戏剧丛刊》1980年第4期）；郭启宏《重读〈闯王进京〉》（《马少波剧作研究》1987年3月）；宋大声《〈闯王进京〉再度辉煌》（《中国文化报》1994年10月16日）；黄维钧《悲歌一曲五十载 旧貌依然有新意——评〈闯王进京〉》（《文艺报》1994年11月19日）；安志强《旧剧重排 温故知新——看京剧〈闯王进京〉》（《戏剧电影报》1994年11月）；吴乾浩《喜看京剧〈闯王进京〉》（《戏曲艺术》1995年第一期）；罗竹风《漫谈〈闯王进京〉》（《中流》月刊1995年第3期）；李平 刘锦琳 陈志昂《悲歌一曲警来人——重观马少波名剧〈闯王进京〉》（《剧本》月刊1995年第3期）；胡志风《警钟长鸣的〈闯王进京〉》（《剧影月报》1995年第5期）；吴乾浩的《历史的反思与自省——评〈闯王进京〉》（《马少波研究文集》1997年4月）；贾冀川《评马少波新编京剧〈闯王进京〉》（《名作欣赏》2012年02期）。

潘荻《马少波和京剧〈正气歌〉》（载香港《新晚报》1981年第19期）；王蕴明《留取丹

心照汗青——京剧〈正气歌〉浅析》(载《北京艺术》1981年第6期);杨毓珉《时穷节乃见——赞新编历史京剧〈正气歌〉》(载《戏剧电影报》1981年第19期);郭启宏 樊栋卿《饱蘸激情写正气——京剧〈正气歌〉漫评》(载《光明日报》1981年11月12日);宋大声《让民族魂在诗剧中再现——赞新编历史京剧〈正气歌〉》(载《人民戏剧》1981年第7期,转载于《中国戏剧年鉴》1982年卷);李超《看京剧〈正气歌〉,谈新编历史京剧》(载《文艺报》1981年第8期);文中俊《谲风云诡 巧中生巧——〈正气歌·释疑〉的艺术处理》(载《光明日报》1982年3月12日);王蕴明《〈正气歌〉必将汇入时代最强音》(《马少波剧作研讨会上的发言》1988年6月3日);

文中俊《连珠夺目 出神入化——谈〈关羽之死〉中怨刀、夸刀、祭刀三个细节》(载《长春演唱》1981年第5期);宋振庭《看新编历史京剧〈明镜记〉有感》(载《人民日报》1982年2月21日);黄竹三《笔端风云 囊括千古——读新编历史京剧〈关羽之死〉》(《马少波剧作研究》1987年3月);

窦楷《〈明镜记〉读后》(载《山西师院学报》1980年第4期);时弢《谈越调〈明镜记〉》(载《光明日报》1982年2月25日);张永和《浓泼豪抹 巨笔如椽——看〈明镜记〉结尾一场戏》(载《北京晚报》1982年3月5日);张胤德《越调中的李世民——挺申凤梅演唱〈明镜记〉》(载《北京晚报》1982年3月12日);车仪《一出富有生活哲理的好戏——越调〈明镜记〉观后》(载文化部《艺术通讯》1982年第3期);时弢《酌奇不失真 玩华不坠实——谈〈明镜记〉》(载《戏曲艺术》1983年第4期);齐致翔《情理 虚实 主次——〈明镜记〉〈宝烛记〉赏析》(载《楚天剧论》1988年第3、4期);

金松《为读青史燃宝烛——新编历史京剧〈宝烛记〉读后感》(载《戏文》双月刊1982年第4期);汪培《赞〈宝烛记〉》(载《戏剧电影报》1983年第49期);孟毓华《学习〈宝烛记〉的收获》(《马少波剧作研讨会上的发言》1988年6月3日);黄奇石《胸中块垒,笔底波澜——谈马少波新编历史京剧的忧患意识》(载《剧本》月刊1989年第5期);宋大声《写真传神的新编历史京剧〈宝烛记〉》(载《中国文化报》1990年12月23日);周恒《以史为鉴的好戏——新编历史京剧〈宝烛记〉观后》(载《北京日报》1991年1月7日);梁冰《她就是“长孙皇后”——评沈小梅在〈宝烛记〉中的表演》(载《光明日报》1991年1月14日);梁冰《朱墨幽带剑霜寒——评京剧〈宝烛记〉及其演出》(载《人民日报》1991年1月18日);苏国荣《芳心举光焰——京剧〈宝烛记〉的历史启示》(载《中国戏剧》1991年第2期);沈尧《〈宝烛记〉独特的艺术手法》(载《剧本》月刊1991年第2期);吴绳武《史的价值 剧的品格 诗的意境——评新编历史京剧〈宝烛记〉》(载《剧影月报》1991年第3期);吴雪《长孙皇后的艺术形象足可传世——京剧〈宝烛记〉观后》(载《戏曲艺术》1991年第5期);谭志湘《赞〈宝烛记〉的整体美》(载《剧影月报》1991年第5期);梅天放《一代贤后 烛照古今——京剧〈宝烛记〉观后》(载《中国开发报》1991年7月16日);陈慧敏《〈宝烛记〉第三场“猎辩”赏析》(载《戏友》双月刊1991年第6期);王蕴明《倚天宝烛 光照千秋——新编历史京剧〈宝烛记〉观后》(载《中国京剧》1992年第2期);此类文章大都从马少波新编历史京剧不同剧目的某一方面进行阐述,从剧目思想、

艺术特色、舞台表演艺术、新编历史剧的历史观等进行研究。马少波先生的新编历史京剧最为成功非《闯王进京》莫属。在历朝历代中，对《闯王进京》的改编不在少数，马少波先生在在新时期对《闯王进京》的改编，在新的历史环境中赋予了其新的历史使命。吴乾浩的《历史的反思与自省——评〈闯王进京〉》算是此类文章的代表。此文首先说明了马少波的《闯王进京》的创作动机是受到郭沫若的《甲申三百年祭》的启示。其次说明改编后的《闯王进京》和原著的不同，详细叙述了删节的关目。再次说明了马少波先生的《闯王进京》所想要表达的中心思想，详细分析了马少波先生新编本的每一章节，并对一些寓意深刻的重头好戏予以高度评价，进而从马少波先生新编本的艺术效果、剧本体制、服装、化妆等方面做了一定程度的说明。最后是介绍了马少波先生的创作历程的三个高潮期。

2. 演出采访类

此类文章有李春城《〈正气歌〉导演札记》（载《戏剧界》1981年第5期）；汪文科《艺术理论与实践的相结合——访著名戏剧家马少波》（《贵阳晚报》1982年8月31日）；仲岳《宝烛吐光华——喜看京剧院一团演出〈宝烛记〉》（载《新华日报》1983年1月14日）；刘锦琳 刘一雁的《〈闯王进京〉演出话旧》（《马少波剧作研讨会上的发言》1988年6月4日）；穆国山《秋光正艳——访老戏剧家马少波》（载《烟台日报》1988年5月29日）；李洪春《我演〈关羽之死〉》（《马少波剧作研讨会上的发言》1988年6月3日）；李春城《我爱〈正气歌〉——从饰文天祥到导演〈正气歌〉》（《马少波剧作研讨会上的发言》1988年6月3日）；罗云《我排演〈明镜记〉学习到的》（《马少波剧作研讨会上的发言》1988年6月3日）；陈慧敏《〈闯王进京〉重演——再访马少波先生》（《中国戏剧》1994年11期）；金桐《重排名剧〈闯王进京〉——兼谈导演与剧作家的合作》（《剧本》月刊1995年第4期）；鲁杰 韩秀黎 初敏的《我们参加了〈闯王进京〉〈太平天国〉的演出》（《马少波研究文集》1997年4月）；

此类文章大多是参加马少波历史剧演职人员的回忆感悟等体会，基本上都是单独剧目的舞台表演艺术的参演或者感悟，并没有涉及马少波新编历史京剧的舞台演出的整合情况介绍。刘锦琳 刘一雁的《〈闯王进京〉演出话旧》是在马少波先生剧作研讨会上的发言，此文从《闯王进京》当时的演出盛况，高度评价了其在戏剧改编历史上的重要意义。陈慧敏《〈闯王进京〉重演——再访马少波先生》是在《闯王进京》重演的历史时期，通过作者亲身对马少波先生的采访，讲述了《闯王进京》的创作动机和社会历史背景；《重排名剧〈闯王进京〉——兼谈导演与剧作家的合作》是导演金桐先生重新导演马少波先生的《闯王进京》与马少波先生的合作时的一些记录。作者通过秉承着对剧本高度负责的态度，前后反复阅读剧本，并不时的与剧作者进行沟通交流，力图真实还原作者的最初本意；鲁杰、韩秀黎、初敏的《我们参加了〈闯王进京〉〈太平天国〉的演出》是从演职人员的角度介绍了参加《闯王进京》时的情况，还说明了马少波明确介绍上演《闯王进京》的重大政治意义，并亲自教授唱“迎闯王，不纳粮”的曲目还介绍了在南海军分区演出时的盛况。综合以上学者的研究状况，我们可以看到前辈学者对马少波的新编历史京剧的研究进行了不少的探讨，但仍有很大的研究空间。不管是京剧剧本的整理还是对马少波新编历史京剧感悟类文章的

提及,以及对马少波不同剧目的研究类文献和演出采访类的研究状况的了解,都缺乏一个比较系统的对马少波新编历史京剧的整合研究情况,笔者觉得可以多角度对该课题有所扩展。通过对马少波先生新编历史京剧及其戏曲理论的相关梳理研究并结合其创作实践,对进一步解读其戏曲观,对戏曲的推陈出新,长久的在艺术舞台上保持魅力具有相当重要的意义与价值。

第二节 研究意义

根据整理马少波先生的新编历史京剧的剧目资料的相关情况,以前人为基础,贴合他的戏曲理论,进一步研究其新编历史京剧的内涵。另外,他的戏曲教育思想也是他新编历史京剧的一个补充,并结合他的戏曲交流活动,对马少波新编的历史京剧有了一个全面的认识。这项研究有以下几个方面的意义:

1. 他的新编历史京剧舞台性都很强,他作为一名有演出经验的编剧,有实践为指导的理论基础,有爱国思想的戏曲教育家为我们从多维视角通过研究马少波的新编历史京剧,并且结合他的新编历史京剧剧目的演出状况,探寻当代戏曲剧坛的艺术魅力;

2. 马少波的新编历史京剧倾注了他满腔的创作热情以及心思,虽然前人的研究涉猎到一些的时代精神,但对马少波新编历史剧的研究缺乏一个理论上的总结,通过研究马少波的新编历史京剧,可以从侧面发现当代戏曲的时代精神;

3. 马少波的新编历史京剧的艺术性都很强。前人基本上都是对他的单独剧目的剧本的选材、结构、唱白、舞台表演等方面,本文将重点对他的新编历史剧的艺术特点做详尽研究,进一步探究其对戏曲史上艺术价值的贡献。

4. 马少波的戏曲理论研究都有他独到的见解,并且他的戏曲理论都是从创作实践中获得的,这样对指导戏曲创作实践具有现实意义;

5. 马少波在晚年之后进行的戏曲教育讲学以及对外文化交流,对现今戏曲教育的实践仍然具有一定的意义。

第一章 马少波的生平交游

第一节 马少波的生平

马少波(1918—2009)，原名马志远，笔名苏扬、红石等，祖籍山东省莱州市。他是中国杰出剧作家、戏曲理论家、戏曲教育家，是中国戏曲改革早期的开创者。

马少波 1918 年出生于山东掖县（今莱州市）朱由村一个穷苦渔民家中。他幼年读私塾，六岁时入掖县第三小学。而此时正值五四新文化时期，马少波受到了新文化新知识的影响。十岁时因军阀混战，他随父移居北京。在京不到两年时间里，他大开眼界，接受了民主、科学新思潮的启迪。

马少波十三岁开始文学创作。1937 年十九岁的马少波毅然参加了中华民族解放先锋队，笔剑并用的进行革命创作。他以亲身经历的生活为依据，创作了话剧《指挥》，获得胶东戏剧的一等奖，也为他的戏曲创作之路奠定了基础。

之后，马少波创作出了京剧《木兰从军》，这个剧本大大激起了胶东半岛人民保家卫国的热情，掀起了踊跃的参军热潮。1944 年，二十五岁的马少波受到郭沫若《甲申三百年祭》的启发，他精心研究明末农民起义的资料，写出了他的代表作品——《闯王进京》。他以一个青年剧作家敏锐的洞察力，创作了这部三十六场的历史京剧改编大戏。不仅成功塑造了农民起义领袖李自成、李岩、红娘子、刘宗敏等人的鲜明艺术形象而且该剧总结了正反两方向的历史经验，为革命赢得新的胜利发挥了极大的教育作用。据当时与马少波同甘共苦的罗竹风回忆说，这出戏被认为是“较早正确地表现农民革命题材的佼佼者之一”，“当年为部队演出时，台上台下此呼彼应，不断发出响彻云霄的轰鸣”。^①革命战争年代，马少波的戏剧作品多为历史题材，以古鉴今，在新编历史京剧创作方面取得了开创性的成就。

1948 年 11 月，在淮海前线演出的《关羽之死》、在祝捷会上演出的《木兰从军》受到了邓小平、刘伯承、陈毅、谭震林、粟裕等首长的高度评价。在革命战争年代，他先后改编了传统京剧《打渔杀家》、《吴蜀和》、《王佐断臂》、《群英会》、《宇宙锋》、《芦花荡》等剧目。新中国成立后，马少波奉命调京，从事文化艺术组织领导、理论研究工作和文学艺术创作。

中国戏曲研究院于 1951 年成立，梅兰芳为院长，马少波为副院长，他还兼任中国京剧团（后为中国京剧院）团长，在戏曲研究院一系列轰轰烈烈的运动中，到 1959 年国庆十周年全国戏曲汇演时，戏曲形成了全面繁荣的局面。马少波在此期间一直积极从事着业余创作，修订出了《闯王进京》、《关羽之死》，并创作出新的历史京剧《正气歌》，

马少波于 1979 年根据唐人宗李世民与大臣魏征的历史故事，创作成历史京剧《明镜记》，刻画了一代贤君、一代贤臣和一代贤后的感人艺术形象。1981 年他又创作了《明镜记》的姊妹篇《宝烛记》，先由江苏省京剧院在南京首演，受到观众的一致普遍好评。80 年代初，马少波包括新编历史京剧《正气歌》、《宝烛记》在内的六部京剧作品在全国各地戏剧舞台上上演。

^① 罗竹风的《漫谈〈闯王进京〉》（《中流》月刊 1995 年第 3 期）

80年代以来,他又亲自尝试将新编历史京剧《正气歌》以电视连续剧的形式搬上银屏,让戏曲走出舞台,通过现代媒体传播给更大范围的人民群众。

1988年6月中国剧协、中国京剧院等14个单位联合举办了“马少波剧作研讨会”,为祝贺、研讨和弘扬马少波戏剧艺术成就和经验。

1995年适逢马少波从事文学艺术生涯65周年,他决定将自己长期积累、收藏的珍贵文化艺术资料捐献给国家,由烟台博物馆收藏。中共烟台市委、市政府决定在烟台市博物馆内成立“马少波文学艺术著作陈列室”。

2009年中国戏剧家协会授予马少波终身成就奖。同年11月29日凌晨,马少波因病医治无效在北京去世,为他的戏曲艺术生涯画上了一个完美的句号。

第二节 马少波的戏曲交游

《管子·权修》中有言:“审其所好恶,则其长短可知也;观其交游,则其贤不肖可察也。”

①马少波早年就与一些京剧名角甚有往来。建国后由于党的重视,京剧舞台呈现出了灿烂辉煌的繁荣高峰,中国京剧院整体艺术水平较之前有了很大程度的提高。当时的中国京剧院集结了一批各京剧流派名角、导演、编剧、音乐、舞台等方面的专家,组成了精英荟萃,实力雄厚的京剧艺术表演团体。例如表演艺术家有梅兰芳、孟丽君、周百穗、申凤梅、李少春、叶盛兰、杜近芳、袁世梅等;导演有阿甲、邹功甫、林柏年、郑亦秋等;剧作家有李宗白、王劫竹、吕瑞明、范钧宏、吴少岳、马彦祥等;京剧音乐工作这有刘吉典、张复、关雅农、傅雪漪等;舞台美术、灯光设计工音乐设计有幸熙、赵金声,傅雪漪、糜金群、刘吉典、郭大有、安振山等人均与马少波有接触。此外一些知名文化人士如欧阳中石等与马少波也多有接触。考察马少波的交友往来以及在京剧院的工作,有利于更好的理解马少波写新编历史京剧的心路历程和感悟,也可侧面反映出马少波对京剧事业的贡献。

一、与王季思的交往

王季思(1906-1996),原名王起,字季思,以字行。笔名小米、之操、梦甘、在陈、齐人,浙江永嘉人,生于南戏的发源地温州,自幼熟读经史子集,酷看戏曲,常私自跑去看社戏。1924年8月,王季思考入南京东南大学中文系。曲学大师吴梅给予了王季思帮助,使其深受教益,从事戏曲研究。在40年代初,他潜心研究中国文学史中的元人杂剧,先后完成《西厢五剧注》、《集评校注西厢记》。之后他勤于治学,著作等身。遗著除上述《西厢五剧注》、《集评校注西厢记》外,还有《桃花扇注》、《中国十大古典悲剧集》、《中国十大古典喜剧集》、《元杂剧选》、《元散曲选》、《中国戏曲选》、《全元曲选》、《王轮轩戏曲新论》、《王季思学术论著自选集》等,是当代中国最有影响的戏曲专家之一^②

王季思与马少波是多年至交,堪称知己。二人一直来往信件频繁,对戏曲、文学等方面的问

^① 《二十二子》,上海古籍出版社1986年版,第94页

^② 王季思 《全元戏曲》 人民文学出版社1999年版 第1页

题经常进行探讨。马少波曾赠诗给王季思：“纵评拙著真知我，展诵瑶章更仰君”，以表达对王季思的尊敬之意。王季思在马少波写《马少波剧作选》时，四个月里与马少波谈历史剧的书简，见解独到，论述精辟，并为《马少波剧作选》作序。在王季思谈到马少波的历史剧问题时，说道：

“一般新编历史京剧由于强调对观众的正面教育而不善于寓教于乐，容易流于说教。少波同志的剧作往往能别出心裁，引人入胜，有效地把历史真实和艺术真实结合起来。这除了少波同志在人物塑造、语言运用等方面的功力外，特别应该指出的是他长期舞台实践中熟悉舞台表演艺术成果。少波同志虽不像一般艺人那样经常登台演出，但由于他曾长期担任京剧院的领导工作，对京剧的唱、念、做、打一整套表演手法是基本掌握了。这使他的新编历史京剧依托高，既能搬上京剧舞台，同时为许多地方剧种所移植。”^①

王季思对马少波新编历史剧的评价是中肯的，对马少波的历史剧做出了高度评价，与马少波的新编历史京剧的创作也是一脉相承的。

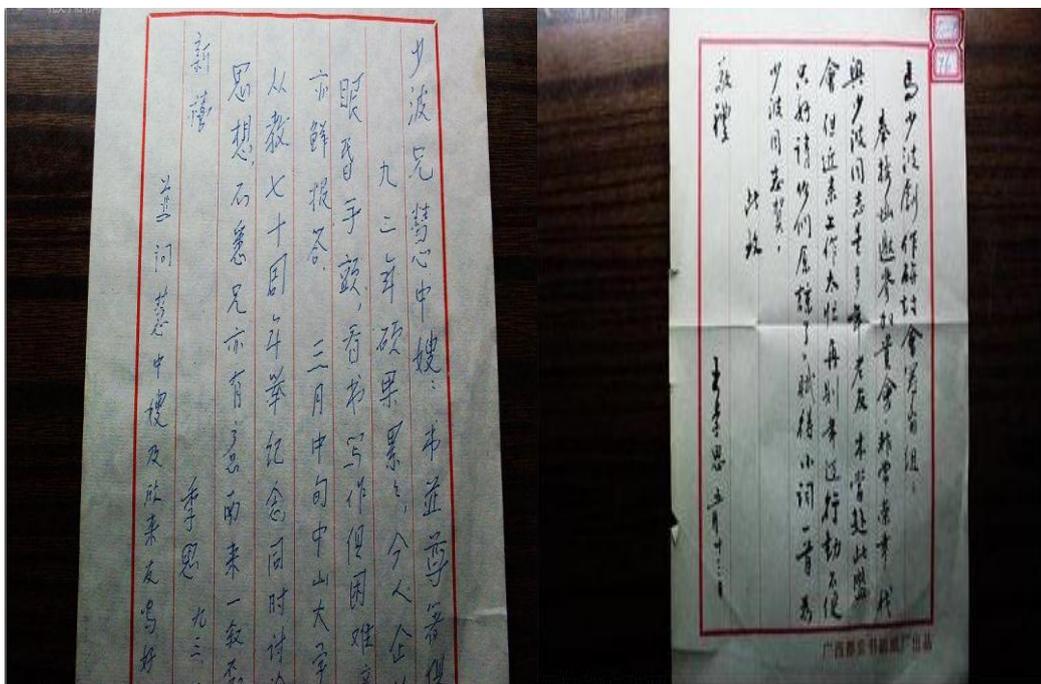


图 1-1 马少波与王季思的交往信件（图片来源于百度）

二、与阳翰笙的交往

阳翰笙（1902-1993），原名欧阳本义，字继修，笔名华汉等。祖籍四川高县人。阳翰笙 6 岁时便被父亲送去读私塾，母亲也是一位“川戏迷”，常带阳翰笙去看《白蛇传》、《绣襦记》等传统川戏的演出，受母亲戏曲方面教益甚多。

阳翰笙是文艺界的前辈，马少波一直以师事之。他曾多次提议要为马少波编辑全集，并为马少波写了全集序。阳翰笙曾在 1941 年创作出 6 幕新编历史京剧《天国春秋》，由中华剧艺社首演。阳翰笙曾明确表示自己创作目的要“以历史真实为核心”。他的《天国春秋》近乎“历史化

^① 王季思 《读马少波同志的新编历史京剧》（《文艺报》1982 年第 12 期）

的新

编历史京剧”。他的创作意图也影响到了马少波的新编历史京剧。马少波在写历史剧时也追求更高的历史真实，对历史人物和情节的安排都符合生活实际的前提下，以唯物历史主义作为对历史人物的分析。马少波在创作历史剧的过程中也曾多次请教阳翰笙给予指导。

阳翰笙对于马少波的新编历史京剧给予了高度的评价，在他给“《马少波全集》序”中说道：

“少波有一种强烈的社会责任感，他熟悉戏曲舞台，又有较高的文学素养。他的新编历史京剧一贯注重古为今用，既尊重历史的真实，又重视艺术的美。其思想的深刻、艺术技巧的娴熟、文采的优美，在当代是不多见的。”^①同时在说道马少波对戏曲工作作出的贡献时，说道：“在党领导戏曲改革半个多世纪的征途中，既担负着组织领导的重任，又能继续抗日战争初期开始的戏曲创作生涯，不断有高水平的新作问世的，我认为唯有田汉和少波。”这个评价是十分中肯的^②。

虽然阳翰笙没有写过戏曲，但在历史剧的文学创造上给予了马少波不小的帮助，使马少波的新编历史京剧的文学价值更高，也兼备了历史真实和艺术真实的统一。

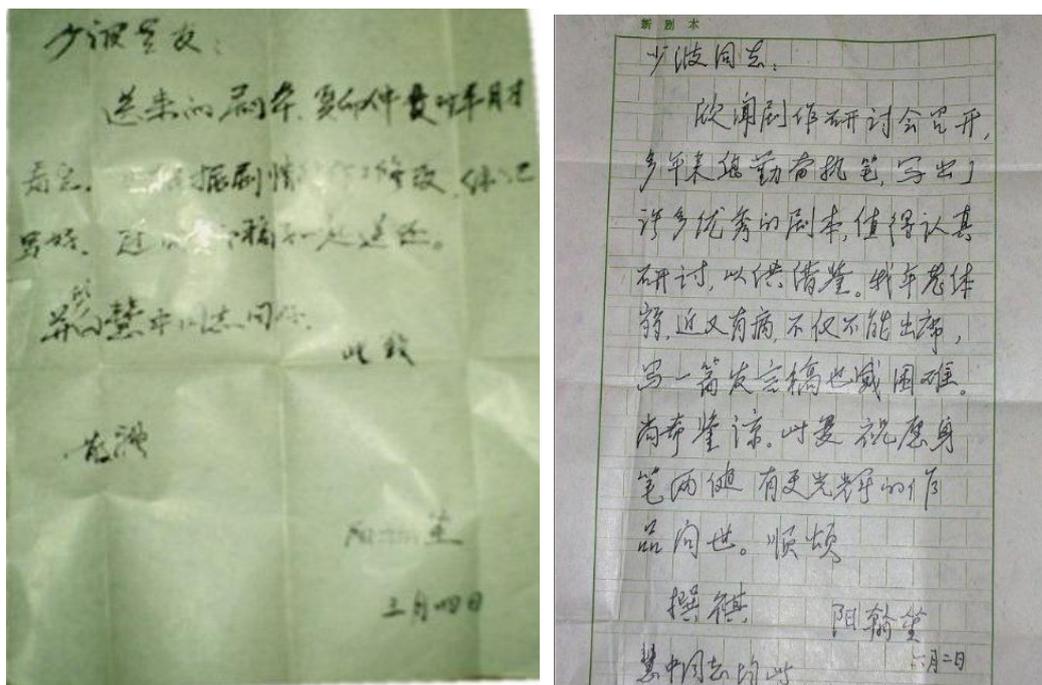


图 1-2 马少波与阳翰笙的来往信件（图片来源于百度）

三、与杜近芳的交往

杜近芳（1932年一），京剧旦角。祖籍北京。幼从律佩芳学习青衣，10岁便登台演唱。1948年拜“通天教主”王瑶卿为师，并向王瑶卿子侄、梅兰芳早年的琴师王少卿学了《宇宙锋》、《凤还巢》、《霸王别姬》、《奇双会》、《金山寺》、《贵妃醉酒》等戏。1949年10月受邀搭李少春组织的北京起社，在上海天蟾舞台和姜妙香、李少春、袁世海等合演《玉堂春》、《霸王别姬》、《凤还巢》、《孔雀

^① 《马少波全集》序 北京出版社 1991年 第1页

^② 《马少波全集》序 北京出版社 1991年 第2页

东南飞》、《贩马记》、《野猪林》等剧目。后又拜梅兰芳为师，受到梅兰芳的悉心指教。1951年加入中国戏曲与研究院京剧实验工作团（后转为中国京剧院），成为国家演员。与李少春、叶盛兰、袁世海等艺术家长期固定合作。^①

1951年杜近芳主演了马少波的新编历史京剧《木兰从军》，马少波从大题、阐述导演构思以及分析人物性格给杜近芳讲戏，使之更好的把握角色形象。

杜近芳评价马少波：

“解放以来，社会前进了，人们思想感情变化了，对艺术要求高了，时代不同，要求作品当然也随之不同，（马院长）有些作品经过加工整理，有的是新编历史剧，有的是近代史剧，有的是现代戏。净化舞台、美化舞台、丰富舞台，当时的创作室繁荣的，在全国起到了从实验到示范的作用。”

杜近芳还曾多次随马少波带团的艺术团出国演出参与对外艺术交流。她作为历次出国演出艺术团的主演，杜近芳和马少波为向世界各国人民传播与弘扬京剧艺术作出了重要贡献。



图 1-3 杜近芳演出图（图片来源于百度）

^① 《京剧欣赏入门》 哈尔滨工程大学出版社 1997年 第128页

第二章 40-60年代马少波新编历史京剧研究

马少波一生创作有30余部京剧，主要京剧有《木兰从军》、《闯王进京》、《关羽之死》《正气歌》、《明镜记》、《宝烛记》《白娘子出塔》、《雄关万里》、《宝剑归鞘》、《再起清风楼》等，并与人合作了《白毛女》、《摘星楼》、《初出茅庐》、《满江红》五部剧。他的戏剧理论著作有《戏曲改革论集》、《戏曲改革散论》、《戏曲新论》、《戏曲艺术论集》等300多万字的理论观点。他还在业余时间创作了大量散文、诗词、小说，并且他先后主持编纂了《京剧丛刊》、《中国京剧史》、《中国京剧百科全书》等重要京剧艺术文献，并以书画著称。

马少波同志的新编历史京剧代表作，在他的全部戏剧创作中占有很重要的地位。本文挑选了他每个阶段最有影响力的6部作品，分别是《木兰从军》、《闯王进京》、《正气歌》、《关羽之死》、《明镜记》和《宝烛记》。从《木兰从军》的尝试到《闯王进京》《关羽之死》、《正气歌》的辉煌，在到后期创作的《正气歌》《明镜记》等，代表了他多年以来的戏剧创作的主要成就。他的每一部新编历史剧在当时都引起很大的反响，显示出很强的艺术生命力和感染力。

马少波20世纪40年代到60年代的新编历史京剧的作品，着重表现了他在抗战时期和建国初期的思想。他以一个战士和剧作家的双重身份进行了历史京剧的创作。这个阶段的新编历史京剧的创作，大多是以一个英雄人物的事件为主。从人物身上去表现剧作家的思想实质，把握当时的社会背景下的精神创作内涵。马少波这个阶段的新编历史剧创作影响力较大的有四部，分别是：《木兰从军》、《闯王进京》、《关羽之死》和《正气歌》。

马少波的创作意识是社会实践的产物，是作者对现实意义的思考。在他的新编历史京剧中都有很强的时代感。但不是对创作意识与社会现实的直接庸俗化的反应。马少波曾多次强调他的创作立场，一贯反对在新编历史京剧创作中把历史事件、历史人物同今人附和影射。他的新编历史京剧不仅仅包含着对现实社会的反映，最重要的是作者本人长期社会经验的沉淀反思。在他创作的较早期的《木兰从军》中，能够表现出一个年轻革命战士的抗日热情；在《闯王进京》中，他准确的认识到李自成失败的原因在于“民心向背”；在《正气歌》中，又有作家对整个社会主义历史时期的矛盾和斗争清醒的认识，表达了作者希望在现实生活中出现这样一位正气凛然的英雄人物；到后期创作的《明镜记》和《宝烛记》中，作者剖析现实，思考未来，在平淡中见深意，《明镜记》中的“以古为镜”“以人为镜”的箴言以及《宝烛记》中的“身居高位，心不思骄骄自至；家富万贯，人不想奢奢必来”的警句都具有现实的社会意义。

第一节 《木兰从军》——浅尝辄止

一、《木兰从军》的社会背景

《木兰从军》是马少波改编历史剧的首次尝试，自此开始他就与戏剧结下了不解之缘。马少波于1943年9月（25岁）写成。当时处于抗日战争时期，马少波作为一名年轻的革命战士，用自己的锋利之笔作为武器，写成《木兰从军》剧本。在剧本演出后，不仅带来了胶东半岛的青年的参军热潮，也给胶东的妇女带来的很大的反响。胶东的青妇小队在战争年代是小有名气，她们承担着

后方的生产和保卫，即使是在激烈的炮火中，也能推着小车去支前。在马少波的《木兰从军》的影响下，有不少女青年也毅然离家参了军。

1948年《木兰从军》被选入《胶东戏剧集》。1949年8月京剧本《木兰从军》正式由人民出版社出版。出版之后，《木兰从军》即被抢购，很快在当年12月份，京剧本《木兰从军》于天津再版，累计印数两万册。直至1951年，马少波将京剧本《木兰从军》进行简单修订，对于章节有所删减，并于1952年由上杂出版社出版。1953年3月京剧本《木兰从军》修订本由上杂出版社出版，较之前的修订，马少波对《木兰从军》的语言和舞台场次安排做了修整，并附了曲谱。1958年9月《木兰从军》选入《京剧丛刊》第35集（中国戏剧出版社1958年9月版）。

二、《木兰从军》的艺术特色

《木兰从军》戏曲文本内容基本上是一句汉乐府木兰诗的内容，并适当的增加了一些颇有戏剧性的情节。例如在平敌胜利之后，花木兰的英勇与才华受到了元帅贺廷玉军的赏识，欲招扮演男儿身的花木兰为婿。在被花木兰婉言拒绝后，他又携礼登门拜访花家，见到了回复女儿身的木兰，这些情节都饶有风趣，极富有喜剧色彩。

《木兰从军》这出戏在艺术上的造诣也是很高的，尤其在唱念做打方面也安排的错落有致，马少波为花木兰和其父花弧都设计了大量的唱腔桥段。例如在前场的一折戏中木兰身着女装劝慰双亲时所唱的【西皮】“爹娘且慢阻儿行”；女扮男装参军后的大段唱词【娃娃调】；以及经历一系列事件后又恢复女装和战友重见时唱的“那一日木兰当户织，见有军帖来传知”等唱腔，都被梨园界尊奉为“通天教主”的王瑶卿润色，遒劲爽脆的唱功将人物的思想感情变化恰如其分的表现出来。在老生应工的花弧在家宴送女儿以及女儿归来后，也都纷纷加入了酣畅淋漓的唱段。在念白方面，木兰从军途中，遇到了几位一同赶路的参军人，木兰有一大段具有小生韵味的白口，铿锵有力地阐述了保卫家园人人有份的壮烈豪情，其中也强调了妇女在保卫家园中做出的重大贡献。这段念白与常香玉的豫剧《花木兰》的唱段“谁说女子不如男”，一念一唱有着异曲同工之妙。

在戏里的最后，有场允文允武的一出戏。在这出戏里前后木兰前后女装扮相梳古装头，中间部分女扮男装小生扮相，穿改良黑软靠，戴倒缨盔，旦角小生全由一人担当。身着女装后的木兰与每天混在一起的战友们相见，将不明真相的战友弄得如入云里雾中。待她说明情况后，一个战友念了一大段“数板”，把戏推向了高潮。戏里的木兰在离家前为安慰双亲，表示自己有全身武艺时，还要了成套的“剑舞”，舞台效果十分抢眼。

戏里的其他角色扮相也都极尽绿叶的陪衬，其中京剧老旦著名艺术家李鸣岩扮演的花弧，严肃认真，在送别一场的一句【西皮原板】“花木兰替父去从军”和最后的【流水】“见我儿不相识雌雄难猜”，虽只有简简单单的两句唱词，但也唱的浑厚清亮，颇得观众赞许。杨启顺扮演的突厥王骄横刁蛮；京剧净角演员袁国林扮的贺廷玉老谋深算，知人善任；李开屏扮木兰的姐姐木蕙，端庄文娴，与妹妹木兰的刚烈性格形成了鲜明的对比。再如张春孝、侯正仁、钮骠、傅殿华四人

扮演投军壮士也各有千秋，其中尤以侯正仁扮演的刘忠最为显眼。侯正仁这个角色俊扮念京白，介乎武丑和武生之间，末场所念【数板】“这件事真奇巧，真正没想到，花将军虽然女流年纪小，上阵杀敌胆气豪——”唱词念白一气呵成，酣畅淋漓，每次演出唱及此处观众便会喝彩连连。李可、李景德等扮演紧随花木兰的四个兵丁。在“夜袭”一场中，木兰命令奋勇攻城时，两个率先攀软梯，上了几层，身中滚木擂石翻跌落地，紧跟着另两个后继再上，直攀城头。这个场面设计得相当新颖别致，也有极为强烈的舞台效果。

三、《木兰从军》的演出情况

在 1944 年 2 月马少波的《木兰从军》由胶东文协平京剧团于翌年 2 月在莱阳首演，并由马少波亲自指导，由赵华主演。在这次的表演中，基本上按照原剧本演出，并无大的变动。但马少波在这次导演过程中，发现了剧本的一些章节和场次的安排有问题，并在修订版中做了重新修正。

1951 年 5 月，《木兰从军》在中国戏曲学校演出。由李紫贵导演，谢锐青主演。后由中国戏曲学校实验京剧团、吴素秋剧团、言慧珠剧团、中国京剧院一团等演出，由刘秀荣、言慧珠、杜近芳等分别主演。他们之后演出的剧本，均为马少波《木兰从军》的修订版本，在语言和舞台场次都做了调整。在这里值得一提的是香玉剧社将《木兰从军》改变为豫剧《花木兰》，由著名表演艺术家常香玉主演，曾为抗美援朝捐献“香玉剧社号”飞机并义演百余场。

第二节 《闯王进京》——艺术巅峰

一、《闯王进京》的社会背景

《闯王进京》写于 1944 年 10 月，分为上、下两部。上部《闯王起义》写明末官逼民反，重点是描述当时农民在专制暴政下的悲惨遭遇和英勇反抗的精神，共 12 场。下部《闯王遗恨》则是通过李自成的胜利与失败，着重表现这次农民革命的历史教训，共 24 场。1944 年 10 月，就在胶东区党委驻地莱阳附近，组织广大干部和部队指战员观看《闯王进京》，使大家受到了很大的启发，作好了抗日大反攻前迎接更大胜利的思想准备。全剧 36 场，自 1945 年元旦开始《闯王进京》在党政机关、党校、部队、农村巡回演出六十余场，场场爆满。1945 年 10 月，马少波写成《闯王进京》出版前言，由胶东新华书店出版单行本。当时的新华书店买了不少新印的剧本，一时间“洛阳纸贵”，新华书店印出的《闯王进京》供不应求，半岛上无人不谈“李闯王”。1948 年《闯王进京》由大连出版社再版。这版《闯王进京》剧目较之前版本没有大的变动。1952 年 9 月《闯王进京》由华东新华书店再版。这个版本作者把 36 场戏压缩为 16 场，共四个小时，可以在一个晚会上演出，这是内容所需也是适合当时的观众演出。新本中只有前三场“投闯回报”“西安会师”“群英欢会”是原上本的场次；而其余“大破临晋”、“蒲州迎闯”、“京师全胜”、“兵败辽东”、“弃京西走”、“酒色陶醉”、“清兵穷追”、“今昔盛衰”、“闯王遗恨”等九场沿袭原下部剧目；另“拷逼降官”改写为“将相昏昏”，“李岩忠谏”改写为“李、红忠谏”，“忌才杀岩”改为“忌才害贤”，增加了“三桂降清”，使全剧的节奏更为紧凑，高潮迭起，主旨更为突出。1982 年 7 月《闯王进京》收入《中国大百科全书·戏曲卷》。在 1994 年马少波为北京军区战友京剧团重拍京剧

《闯王进京》修订剧本，较之前版本有较大的删节和改写，成为序幕和投闯回报、西安会师、京师全胜、将帅昏昏、李红忠谏、酒色陶醉、弃京西走、忌才害贤、今昔盛衰、闯王遗恨 10 场戏。改编过后的剧本以虚写杞县起义的李岩、红娘子投闯回报，从侧面写出闯王声威天下、人心所向的局势。

《闯王进京》是马少波历史改编剧的代表作品，也是他影响最大、成就最高、是奠定他在戏剧史上地位的重要作品，这部名著作为条目已被收入《中国大百科全书·戏曲卷》，这足以证明了它在中国戏曲史上具有重要的意义。

二、《闯王进京》的艺术特色

《闯王进京》是个老生常谈的题材，300 年来不少剧作家将它写入史册，搬上舞台。在戏曲方面，与《闯王进京》相关的戏曲题材有旧戏舞台上的《铁冠图》传奇、《沧桑艳》传奇、连台本戏《山海关》、《排王赞》《煤山恨》《崇祯归天》《杀官》《明末遗恨》《守宫杀监》《贞娥刺虎》《费宫人》《圆圆曲》《请清兵》等不同形式的剧种。在抗日战争前夕，郭沫若发表了史论《甲申三百年祭》引起了巨大反响，一批新京剧，如《闯王进京》《九宫山》《红娘子》等戏先后应运而生。

众多的“闯王戏”尽管洋洋大观，却也非大同小异，马少波创造的《闯王进京》算是其中独树一帜的佳作，艺术造诣具有很高的价值。在《闯王进京》的“初版前言”，作者在谈到他的创作意图时写道：

“我在 1944 年秋，试将明末李自成起义的这段历史编成京剧。在艺术形式方面，想探索一下改造京剧旧形式的门径。在内容方面企图以历史唯物主义的观点塑造农民革命的英雄形象，反映他们的斗争历史的经验教训，在京剧舞台上恢复农民革命的真实历史面目。”^①

这出戏作者在内容突破的同时，对旧京剧的形式也有不小得改进，在保留了原有的京剧特色的同时也展现出剧作家个人的创作风格。比如在第二场戏《西安会师》就显示出作家戏曲创作的功力。著名戏剧理论家王季思先生曾撰文评述这场戏，“《闯王进京》第二场《西安会师》。乍看起来似乎是一场无关紧要的过场戏，但仔细一想，这场戏恰到好处，在这场戏里，作者安排了李自成内唱【粉蝶儿】上，伴之以【急急风】的锣鼓，既渲染了李自成、刘宗敏和李岩、红娘子热烈会师的场面，又在唱词对白中勾勒出这几个主要任务的性格特征，这是作者谙熟戏曲结构、通晓舞台节奏的表现。”^②

马少波的《闯王进京》的艺术成就是多方面的。在剧本体制、舞台调度、服装、化装上都做出了一些尝试性的改变。作品不但在安排人物上场之初念引子，也不以独白的格式介绍人物的姓名、职业、籍贯、身份等人物特征，尽可能在对话的叙述中介绍剧中人物。在唱词创作上，将人物唱词分配均匀，避免了一个角色在台上干唱半天的单调形式。甚至他故意转变演唱技巧，力求在这一塑造人物的手段与剧情的发展的相适相宜。全剧的语言拒绝了以往剧本中的套话、水词，在生活化的基础上追求文学性，一些与剧情无关的插科打诨完全绝迹。在这部戏中，马少波还吸

^① 马少波 山东人民出版社 《马少波剧作选》 76 页

^② 王季思 《文艺报》1982 年 12 月号 《读马少波同志的新编历史京剧》一文

收了电影的表现手法，李闯王的山寨布景借用山东牙山崇峰峻岭为背景，以固定平台配合变换景物，调度出多种精彩场面，两厢映衬渲染了情节的真实气氛；为塑造人物形象，许多剧中人物的如闯王等人的帽子也都是重新设计制作的。在作曲方面，不仅发扬了京剧传统又揉进民乐曲调，节奏明快、唱词清丽舒畅，白口既有京剧特色又显示着个性化和生活气息。

《闯王进京》最突出的艺术成是它塑造了一些列的经典形象。马少波曾说：“写戏要着力写人物性格。人物活动起来，自然就推动冲突的展开、激化、伸延和解决。在冲突的展开到解决的过程中，人物性格就会展现在观众面前……要使人栩栩如生，打动观众的感情，就须形象地、巧妙地展现人物的内心世界”而“揭示人物的内心，在于写情。”“写戏要着重写情。唱要唱情，说要说情；唱要唱足，说要说透；感情要真，涵义要深。即所谓‘写真情，畅奇情’这是我国戏曲美学主要内容之一。”^①因此，他总是在英雄人物经过了一场大的冲突之后，把笔触转向了人物内心。《闯王进京》中的每一个人物马少波依据其具有的典型的涵盖力，巧妙的展现了剧中人物的内心世界。他们既有农民起义人物的共性，又有具体的独特的个性。在所有的人物形象中，闯王李自成无疑是塑造得最成功的。对于这位失败的农民起义领袖，作者没有简单化的叙述，在全剧的开始就充分描写了他的英雄气概、虚怀若谷、深得民心，为他最后的失败起到了欲扬先抑的效果。在进京之前，李自成从谏如流、有勇有谋，是一个英明神武的决策者。当宋献策说他将来可以“主神器”时，他谦虚的表示“主神器”是小事，“顺民心，符民意”才是大事，并教育手下要牢记。对待亲信刘宗敏所提出的鲁莽之见，他也能冷静分析，并对其斥责加以抑制。但是进京之后，李自成发生了很大变化。作者对李自成进京后随着条件的变化而产生的思想变化也写得很真实可靠。在【夺头】中引出轻快的过门曲调中，李自成款步上场，他已经攻陷京城，脱去戎装，取而代之换上龙袍，“身经百战进京城。想当年解倒悬风霜受尽”，两句迂回跌宕的【慢板】曲调，倾吐了闯王大军常年征战的艰辛劳苦。过门一带又转入了明快简洁的【原板】唱腔叙述性的演唱，“到今日临天下九五至尊。海晏河清干戈靖，苦战半生享太平。”然后破格而又自然的转唱成【四平调】的旋律：“身经百战进京城。想当年解倒悬风霜受尽，到今日临天下九五至尊。海燕河清干戈定，苦战半生享太平。来至在御花园信步曲径，学汉武和唐宗，做一个有道的明君”。演唱风格虽然轻松、潇洒却在这里面又隐含着一种令人酸楚的调侃味道。李自成把以前的为民请命意识被抛之脑后，现在要“追汉武学唐宗作一个有道明君”。他让百万大军屯驻于京师，要“歇兵犒赏”。面对军中日益败坏的军纪，他也避而不问。对虎视眈眈的外患，他仅派降将唐通带三千人马去抵御。在兵败辽东退出京城之后，他又听信牛金星的谗言，杀害李岩兄弟。此后，在惨痛的溃败面前，李自成三次表达了悔恨：第一次是在刘宗敏斥责他听信谗言杀害李氏兄弟时，他说：“唉！孤错了！”第二次是在刘宗敏临死前坦承误国之罪并叮嘱不要忘记前事，他唱道：“进京后昏昏然艰难尽忘，到此时大势去悔恨难当！”第三次是面对李岩的箭囊时，他哭着唱道：“箭囊犹在人不在，不由孤王泪满腮。……悔不该忠奸不分把你的金玉良言抛在了九霄外，悔不该爱才又忌才。”应当他在三次悔恨中，对失败原因的认识是不断深入的。在全剧的最后一场，当牛

^① 马少波 《写戏偶记》再《新剧作》1983年1-6期

金星降清、刘宗敏自刎、部众溃散之后，李自成抚今追昔，有一大段沉痛的【二黄】，唱出这位失败领袖的无穷悔恨：“将星陨落山河壮，身陷重围雪加霜。自毁干城失臂膀，悔不该进城后兄弟霓墙.....错错错，孤不该拒忠谏、纵奸逆，千差万错万错千差李自成我一人当.....”这一段唱腔抑郁顿挫、句句是血、字字是泪，为这场功败垂成的农民起义唱了一曲催人泪下的挽歌。作者刻画了一个具有丰富内心世界的人，一个具有复杂性格的矛盾综合体，一个失败的真英雄的李自成。

作者除了成功刻画了李自成这一农民领袖形象外，也有几位的形象使得剧本熠熠生辉。对于闯军失败负有不可推卸责任的刘宗敏，作者也没有只是进行简单的脸谱化处理。

在《群英欢会》一场戏中，他当众舞刀笔画彰显自己武艺高强，并声称“有刀在手，可以走遍天下，横行四海，百姓自然马前拜服”，表明了他胸无城府是一介有勇无谋的武夫。在进京后，他执掌兵权，肆意妄为，拷打降官、纵容部下抢掠、强抢陈圆圆，并与牛金星沆瀣一气、狼狈为奸，陷害李岩与红娘子，干下一系列蠢事，威信日下。但在闯军失败后，刘宗敏身心发生了蜕变。他与红娘子冰释前嫌，认识前非、承担责任。他拒绝降清，还要杀降清的牛金星为李氏兄弟报仇。在他身受重伤后，在李自成面前坦承“误国之罪，百死莫赎”，“愿万岁把前事永记心上，愿万岁收民心重振家邦”。最后他因伤重不愿连累李自成，而自刎身亡。至此作者为我们栩栩如生的刻画了一名刚烈、有气节、能够承认错误并承担责任的光明磊落的将军。其他人物形象，如李岩的深谋远虑、牛金星阴险狡诈、宋献策的八面玲珑等，周广德的忠肝义胆也都刻画得很鲜明。作者并没有对这些领袖形象过分的美化或贬低，力图按历史发展逻辑予以真实的描绘。在这些人物性格的复杂性的反映中正包含农民思想的局限性与历史发展的必然性。

《闯王进京》在艺术上的造诣是很高的。罗竹风评价说“它从内容到形式上都是崭新的。为京剧舞台带来了净化。”^①马少波实践了他的创作意图，是这部作品至今仍具有很高的艺术价值。

三、《闯王进京》的演出情况

1945年1月《闯王进京》由胶东文协胜利剧团在莱阳首演，由马少波与田少伯共同导演，李云、张海、鲁诺、林波、王秀亭等主演。分两个晚上演出，每晚演出四个小时，受到广大军民的热烈欢迎。此后在山东解放区广泛演出60余场。据当年参演的演员回忆：

“每次演出，观众上万人，反映强烈。有一次在海阳县战场坡村演出，天正下着鹅毛大雪。战士、农民身上落了很厚的雪，仍然坚持看戏。部队首长许世友、林浩、聂凤智等也多次坐小板凳在台下看戏。”^②

1950年7月福建省莆田县莆仙剧团演出《闯王进京》。12月周信芳、赵啸岚在沪公演《闯王进京》。演出不仅保持了原剧本京剧艺术特色，而且在表演、唱腔、音乐、美术等方面较之前都有大胆的革新。全剧分场多，节奏跌宕起伏，文学性和可演性结合，唱词清丽舒畅，白口具有生

^① 原载于《中流》月刊1995年第3期中流杂志社

^② 见刘锦琳 刘一雁的《〈闯王进京〉演出话旧》《马少波戏剧研究文集》北京出版社 第330页

活化的气息。改编过后的《闯王进京》演出上不承袭老套，在广场、农村、山区都可以演出。

1994年4月由文化部艺术局、中国人民解放军北京军区政治部、中国京剧艺术基金会联合主办纪念《闯王进京》创作演出50周年。1995年1月《闯王进京》赴上海参加梅兰芳、周信芳百年诞辰纪念活动闭幕演出，引起了社会上的广泛关注。在新的演排过程中，导演金桐对剧本由一个创作在加工的过程。他摒弃了“二道幕”采取开演后不再闭演，以灯光作为切换场景。并且他对剧本进行切割拼合或是删减，使人物形象更加鲜明。为了使这部剧更加好看，他还请作者为主要角色增写了唱段，更好的发挥了京剧艺术的特长。



图 2-1 《闯王进京》剧照

第三节 《关羽之死》——回归现实

一、《关羽之死》的社会背景

在马少波创作《关羽之死》前，我国戏剧舞台上已经出现了一批以关羽为题材的“关羽戏”。元代有《关大王独赴单刀会》《关张双赴西蜀梦》《关云长千里独行》等；到明代有《古城记》《连环计》《双忠孝》等；到清代关羽戏更是在各地兴起，被称为“红生”的一类扮演关羽的专职演员在各地出现。但不可否认的是这类剧将神化了关羽忠义神勇，有些剧目竟将关羽写为“斩妖”“捉怪”的神仙，严重的脱离了现实，也脱离了戏剧舞台的艺术。

尽管马少波的《关羽之死》的资料甚少，但这部剧带来的影响还是不容小觑的。马少波的《关羽之死》写于解放战争时期，于1948年4月完成剧本创作，并于1949年2月写成《关羽之死》出版后记，后由华东新华书店胶东分店出版。马少波的《关羽之死》恢复了现实主义的创作，为我国艺术增添了一个真实的、有血有肉的艺术形象，一个英勇无敌但也被胜利冲昏了头脑的悲剧人物。马少波的《关羽之死》是24场京剧，这个剧是剧作家在参阅有关史料的基础上，根据著名的历史小说《三国演义》中的有关章节编写而成。它着重反映的虽是荆州陷落，关羽兵败于东吴，就擒被害这一事件，但写的气势磅礴，剧情跌宕起伏，表现了东汉末期魏、蜀、吴三方剧烈争斗的情景，展示了当时广阔的历史画面。当时演出后反响热烈，但仍有些不足。于是马少波根据观剧战士、指战员以及广大观众提出的宝贵意见，进行了修改，并于1955年5月完

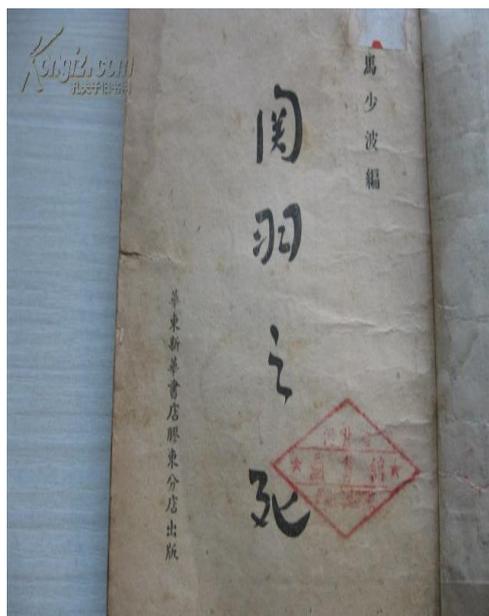


图 2-2 《关羽之死》剧本 图片来源于百度

成京剧《荆州之战》（《关羽之死》修订本），由北京宝文堂书店出版。

二、《关羽之死》的人物形象塑造

关羽这个人物形象的塑造是这部剧艺术创作的最大亮点。作家根据创作需要确定了关羽的基本性格特征。特别的是在不同的情景下刻画人物的心理状态，揭示人物的内心世界的变化。表现在关羽的“怨刀”“夸刀”和“祭刀”这一系列精彩情节的艺术处理上。

在“怨刀”的细节描绘中，表现了关羽性格中的傲气；例如在“怨刀”细节中，关羽不怨自己的刀法不强，而是偏怨刀“尔好不欺人也。他的这种性格特征并且随着剧情不断的深化。在“夸刀”中他的骄傲自满也达到了顶峰。水淹七军，大败曹兵之后，关羽以为“威慑华夏”，指着周仓手中的刀唱到：

“全凭着青龙刀，
全凭着青龙刀，
谁敢挡盖世英豪。
威震华夏美名标，
称得起将中佼佼。
决襄江七军尸漂，
管叫他樊城难保。
捣许都生擒曹操，
闲俺啊，显得俺凌云志高。
似风涌怒涛，哎——
指日把中原横扫。

众位将军，七军已灭，樊城指日可破，然后乘势北进，直捣许都！

马少波一反之前神化关羽的创作，通过大段的唱词来表现关羽骄傲自满的性格。于此同时，剧作者不仅仅体现关羽这一种性格特点，更是多角度全方位的描述关羽的性格特征。在写他骄傲自负的同时，也描写关羽在战争中的有勇有谋的一面；也会对关羽在败走麦城后的悔恨与先前的骄傲自负形成鲜明的对比，为我们刻画了一个思想性格复杂、栩栩如生的关羽的形象。

三、《关羽之死》的演出情况

1948年6月《关羽之死》由胶东文协胜利剧团在莱阳梨儿阜首演，由马少波亲自指导，由李富九主演关羽。1949年2月，马少波辅导济南市大众平剧团演出《闯王进京》《木兰从军》《关羽之死》等剧，其中《关羽之死》由李传明主演。马少波这次指导《关羽之死》对其中场次、章节进行了删减，时剧情更加连贯。

1955年2月《关羽之死》由中国京剧院二团演出，这出戏由郑亦秋导演，李洪春主演。马少波的这出戏将故事情节连贯起来，在符合历史真实的条件下，形成一个有头有尾的完整故事。据当时演出关公的李洪春回忆，马少波经常会耐心向他解释关羽这个人物性格，有时对于唱词也

反复斟酌，力求完美，例如关公的两句唱词：

“‘拜印信如同拜别丞相，他年后相逢日再叙衷肠’似乎不当，因为汉寿亭侯的印信是汉帝词语的，这样把汉帝置于何地呢？这不符合关公的身份和思想性格”，他后将这句唱词改为：“将印信悬挂在中梁之上，大丈夫作一事必须要日月通光！”^①

马少波就是在不断戏剧演出过程中，不断琢磨，将剧本进行再创作，让人物语言唱白更贴合人物性格。

第四节 《正气歌》——扛鼎之作

一、《正气歌》的社会背景

在建国之后，马少波奉命调京，从事文化艺术组织领导、理论研究工作和文学艺术创作。1949年成立了“中华全国戏曲改革委员会筹备委员会”，由马少波担任秘书长。并且在1951年4月3日中国戏曲研究院成立，梅兰芳为院长，马少波为副院长，他还兼任中国京剧团（后为中国京剧院）团长。

这个阶段马少波的工作精力转移到了戏曲的领导工作上，在忙碌工作的同时他也在坚持戏曲方面的创作，但这一阶段的创作多以和别人合作为主。例如在1958年与范钧宏合作由歌剧《白毛女》改编的京剧剧本；与景孤血改编京剧《五侯宴》。1959年与翁偶虹合作京剧《摘星楼》等。同时他除了修订了《关羽之死》和《闯王进京》的剧本外，他还创作了大量的戏曲理论类著作《戏曲改革论集》、《戏曲改革散论》、《看戏散笔》、《花雨集》以及散文集《与日俱增红集》、《东行两月》、《在南极的边缘》等，都是这个阶段的成就。这时期也是他的“第二个创作旺盛期”。《正气歌》是个他这个阶段新编历史京剧创作的代表。虽然剧本创作在六十年代，但因为文化大革命，这部剧真正是在八十年代才搬上了舞台演出，一经出演获得观众的一致好评。

马少波自小佩服文天祥的爱国主义情怀，1963年作者重温了南宋的有关史料和文天祥留下的作品后，产生了创作《正气歌》的构思。1963年7月马少波根据《宋史·文天祥传》编写了历史京剧《正气歌》。同年12月《正气歌》之骂贼、踏殿、生祭三场载《山东文学》第十二期。但在公演之前，江青等人“开辟京剧革命的新纪元”，使《正气歌》不得不面临停演的命运。直至十六年后，1979年12月马少波写成《〈正气歌〉发表后记》。并于1980年2月《正气歌》发表于《戏剧界》双月刊剧本专辑第一期。同年10月完成《正气歌》修订本。在剧本发表之后，得到了北京市委宣传部和文化局的大力支持，由北京实验京剧团排演。

1980年11月《正气歌》入选《马少波剧作选》。翌年5月马少波写成了《正气歌》单行本后记。1982年1月京剧《正气歌》由甘肃人民出版社出版，附曲谱。《正气歌》以高度的爱国主义情怀激起了观众的强烈反响。剧本着力选取了文天祥由主战拜相到壮烈牺牲者一生中最光彩的部分。从戏剧语言，结构、舞台艺术、人物塑造等方面着力表现文天祥这个人物形象以及爱国主义情怀。同年3月京剧《正气歌》获北京市1981年戏剧评奖剧本一等奖和演出一等奖。《正气歌》

^① 《马少波研究文集》 李洪春 “我演《关于之死》” 第387页

连环画（马欣来改编）由中国戏剧出版社出版。5月《正气歌》获文化部、中国戏剧家协会联合主办的1980—1981年全国优秀话剧、戏曲、歌剧剧本创作评奖优秀剧本奖。

二、《正气歌》的艺术特色

同马少波的其它新编历史京剧作一样，《正气歌》所描写的内容也是人们多次垦殖的题材，这部戏的立意非常深刻，选取了文天祥一生中最有代表性的业绩和遭际，着力表现他爱国主义和百折不挠的精神。同时这部戏的戏剧结构以及文学语言也都采用多种艺术手法设计。经过了二度创作的舞台，在导、表演和唱腔、音乐、舞美等方面，也都做出了不少新的突破，力求形神的辩证统一。从不同侧面着力展现和热情讴歌了他的崇高的爱国主义思想和民族气节，带给人们以相当强的艺术感染。

剧情描写的是宋德祐二年正月（公元1276年2月）太皇太后谢道清准李庭芝奏请，命文天祥为右丞相，掌军政大权，出使元营。文天祥与元营谈判的同时，谢道清又命兵部尚书吕师孟向元军主帅伯颜送去传国玉玺求降，致使天祥被元帅伯颜扣押至镇江。在爱国诗人汪元量等人的协助下，文天祥逃镇江投奔扬州。其间元军统帅伯颜实施离间计，散布文天祥降元的流言，企图瓦解抗元力量。扬州守将李庭芝误信，经过几次误会之后真相大白，李庭芝携手文天祥将相同心，共御强敌取得捷战。与此同时张世杰在温州另立新君，封陈宜中为相，吕师孟从陈手中获文天祥奏折副本，将文天祥攻战方略详尽告诉伯颜。伯颜星夜出兵擒获文天祥，将文天祥夫妻解往燕京。被元封为寿春夫人的谢道清与降元的留梦炎、文季万先后向文天祥劝降，均遭痛斥。文天祥将所作《正气歌》给前来生祭的汪元量，在夫人自刎后英勇就义。

《正气歌》中最为突出的艺术成就当属运用各种手法塑造文天祥这位民族英雄铮铮铁骨的艺术形象。

一、在典型环境中塑造典型人物形象。在人物关系中，如果运用一个恰当的典型事件，往往会取得事半功倍的效果，可以彰显出与众不同的人物性格。在《正气歌》中，为了充分挖掘文天祥的人物个性，作者安排了家铉翁和文天祥的师生关系。家铉翁曾是文天祥老师也是他抗元主张的支持者，却在被执后苟安求全。作者安排了有多年的师生情谊的两人一幕不期而遇、共话翠竹的一幕。家铉翁爱竹成癖，文天祥与家铉翁以竹子为话题，谈到了“干可断而不可改其直，身可焚而不可毁其节”的竹子品性。借用竹子言志，以竹喻人。当年家铉翁谆谆教导学生的声音现今变成了文天祥告诫老师的箴言，致使言行不一的家铉翁颓然跌坐，反躬自责。马少波从家铉翁与文天祥的师生关系出发，着意发挥竹子的感召作用，在典型环境中，通过对比的手法展现文天祥的凛然正气和家铉翁尚未泯灭的爱国之心。作者还将文天祥与谢道清、陈宜中、文季万等人对比，集中把不同人物类型有机地组织在戏剧中，彰显了文天祥伟岸的民族气节，剧作者把人物性格在设定在典型环境中，构成情节的波澜起伏，人物性格集中的表现出来。

二、在矛盾中突显人物性格。戏剧冲突是一种矛盾突转的艺术。《正气歌》中作者运用欲扬先抑的手法贯穿全剧，前半部的“宫谏”、“闯营”、“释疑”、“惩奸”为后半部的“骂贼”和“生祭”做了铺垫。“宫谏”、“闯营”是在降与战矛盾方的激烈对战中，写出文天祥“睨珠吞羸、回

车走懿，千古冲冠发”的百折不挠的磅礴气势；“释疑”是在鬼蜮含沙，魍魉摄影的战与降暂时冥暗的内部斗争中，写出文天祥“水天空阔”；恨东风，不解世间英物”的坦荡胸怀；“惩奸”则是“那信江海余生，南行万里，属扁舟齐发”后的文天祥，在“马作的卢飞快，弓如霹雳弦惊”的接连胜利，写出他那“堂堂剑气，斗牛空认奇杰”的凌然正气；后半部的“骂贼”和“生祭”写文天祥那“铜雀春情，金人秋泪，此恨凭谁雪”把他安排在战与降的激烈斗争中来表现他“天下为己任”的浩然正气。每一部分剧作者都精心安排矛盾冲突，在冲突中逐渐刻画出文天祥的人物性格。

三、唱词话白表现人物浩然正气。文天祥被俘后，元主仰慕其节操与才干，对其诱以高官厚禄、软硬兼施，文天祥却拒绝元主的“好意”，威武不能屈，富贵不能淫。在《生祭》一场中，作者为文天祥设计了大段的抒情唱词。文天祥兵败被俘，被押解至燕京，两次自杀并绝食不死，江南人民感受到了他的浩然正气，遂有王炎午等人挥泪撰写，并有了广为张贴的《生祭文丞相文》^①。文天祥听闻此事，写出了“无书求出狱，有舌到临刑。宋故忠臣墓，真我五字铭。”^②并在《生祭》中道白：“呃，天覆地载，养育舍恩，报答无日，怎敢嫌其粗淡？朝餐淡泊神还爽，夜睡崎岖梦自安！”表现了文天祥从容就义的爱国思想，通过唱词都是有力的充分展示。

马少波在《正气歌》中唱词话白，都做到了“语求肖似”、“言必己出”，既符合人物的身份，又体现出作者的文采。

四、演员的真情演绎。在我国著名京剧表演艺术家李崇善，在“释疑”一节中，把“一片丹心千片碎”等20多句唱词用倒板、慢板、回龙、二流、散板等转折处很有层次的演唱出来，声情并茂令人叹服。这段唱腔在板式上的变化和行腔色彩上的渲染，手法是相当高明的。“一朝何止九回肠”使用了下行低沉的尾腔，“再休提回故乡把高堂奉养”又选用了迂回萦绕的回龙腔，意态显得异常深邃动人，及至“大丈夫怎忍看亡国的凄凉”的一个慢板下旬，又化用了传统红生所常用的的落腔，音调凄厉、含蓄万千、声情十分感人。此外，在“半生中等闲看千魔百障”26句的大唱段表现了以刚对敌，以柔对友，刚柔并济。紧紧吸引了观众，博得了热烈的掌声。

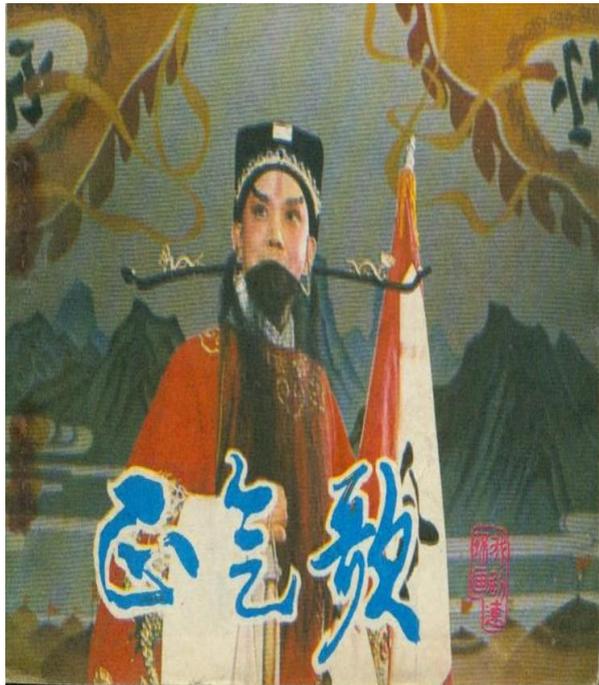


图2-3 《正气歌》剧照

另外值得一提的是饰演文夫人的国家一级演员，梅派青衣代表人物李玉芙。在“骂贼”一场中，她表演的文夫人大义凛然，拼死爱护丈夫的名节。为了表现知道不降元丈夫的悲惨命运后的

^① 见《文文山文集》

^② 见文天祥《已卯十月一日至燕，越五日罹狴犴，有感而赋》一诗

心痛，她在最后关头悲恸唱出“了君男儿事，勿念夫妻情”这两句诀别词，演唱声音悲切，迸发出了如海般沉如山般高的气节。饰演李庭芝的是出生于梨园世家的孟俊泉，为了使李庭芝的性格特征更加明显，他运用节奏和调度，一张一收，张弛有度。他时而低头思索沉吟为震惊做铺垫，时而在放箭时大吼为签马做准备。孟俊泉不仅用“架子花”表现作战中身先士卒、对投降派的痛恨，还用“铜锤”去表现认错羞愧、顿然醒悟的深切感情。他嗓音宽亮，字正腔圆，使观众在美的音乐享受中，感受到人物的内心的变化，推动着使剧情的发展。

五、诗词歌赋刻画人物性格和推动剧情的发展。马少波的《正气歌》几乎场场都运用了古典诗词歌赋。在第一场《宫谏》文天祥的唱词中，有“军民激愤齐参战，三宫犹自绣降幡”是化用了唐代诗人高适的《燕歌行》“战士军前半死生，美人帐下犹歌舞”的诗意。化用诗句表现对当时军民备战的情景；“青山重重花开遍，万古忠义日月悬。自幼同胞同书案，万里征尘共苦甘。手足情深倍思念”的后两句是文天祥的《文季万至》一诗，马少波将这段唱词运用在文天祥怒斥文季万降元后的悲愤心情，这些诗句运用自然，推陈出新的融合新的意境，恰如其分准确地表达了文天祥坚贞不屈的英雄气概同时也推动着剧情的发展。马少波将全剧的主题思想也运用诗词“借得山川秀，添来气象新”来表现，给读者和观众一种美的享受和艺术感染力。

三、《正气歌》的演出情况

1963年在马少波创作完成《正气歌》的剧本之后，由中国戏曲学院实验京剧团于11月彩排，由刘木铎导演，李春城主演饰文天祥，沙淑英饰文夫人。但当时因历史剧禁绝舞台，未能公演。直至1981年4月北京市委宣传部和文化局决定再排京剧《正气歌》，由北京实验京剧团在北京重排首演，依然由刘木铎导演，李春城执行导演，由著名演员李崇善来担任主演主演。在1981年4月30日进行了首演，演出后引起了强烈的反映，受到戏剧界的重视。马少波对《正气歌》的有一个演出要求：“人物性格鲜明、色彩浓烈、节奏性强、唱、念、做、打过瘾……”^①

这次《正气歌》的重拍摆脱了站门、慢慢陈述的的流程，开幕前就由男高音带出前诗。然后转为女伴唱，一下子就把观众带入戏剧情境中。

1985年6月中共北京市委市政府为《正气歌》在全国话剧、戏曲、歌剧2优秀剧本评奖中获奖并获第一届全国戏剧理论著作荣誉奖，在文艺工作者表彰大会上颁发表彰证书，充分肯定了《正气歌》的带给观众的影响地位。

^① 《马少波剧作研究文集》 李春城 “ 《正气歌》导演札记” 第496页

第三章 70—80年代马少波新编历史京剧研究

马少波在改变新编历史京剧的选材上，能敏锐的把握时代的脉搏，并和人民所关注的问题息息相关。正如他所说的：“在选取历史生活中和今天的时代脉搏比较合拍的题材”“挖掘出历史生活中的积极因素及其和进人的精神联系”^①，达到“以史为鉴”的社会意义。

马少波的新编历史京剧创作主要是指他经历过文革之后，七十年代末到八十年代所创作的新编历史京剧。这时马少波已到了花甲之年，却仍然坚持从生活中找到写作的创作源泉。这个阶段他主要以整理他之前的京剧创作为主，将其编纂成书出版，并创作了一些诗集、话剧、电影文学剧本等。

《明镜记》和《宝烛记》是姊妹篇，也是马少波这个阶段的新编历史剧代表作，主要人物都是以李世民和长孙皇后为主。他这个阶段的历史剧创作少了之前阶段的锐气，通过以小变大的事件来表达他的当时的思想状态。通过对这两个剧本的研究，可以对他当时的社会愿望以及思想可见一斑。

第一节 《明镜记》——创作成熟

一、《明镜记》的社会背景

马少波于1979年9月写完京剧《明镜记》初稿。并于1980年4月完成《明镜记》修订本。同年7月京剧《明镜记》发表于《剧本》月刊第7期。此他这个时段的历史剧创作，选取的是历史材料中记载较少的历史人物，这更需要深入研究资料，从中挖取积极的思想内涵。他在写《明镜记》时，仅有《贞观政要》的数百字的记载。他独辟蹊径考察了李世民的帝王的本质和个人品质，分析了他的反复性和艰难性，提炼出了一个求谏易、纳谏难、进谏更难得主题。

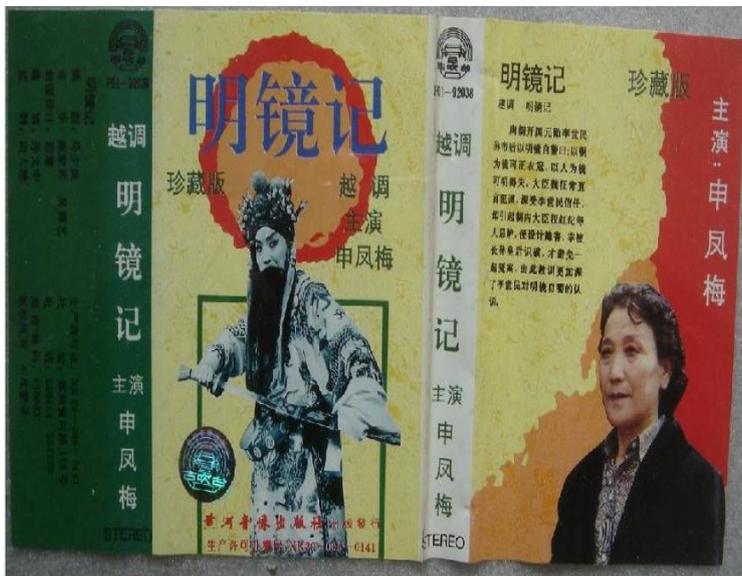


图3-1 申凤梅主演的《明镜记》

二、《明镜记》的艺术特色

《明镜记》是出于唐太宗语录“以铜为镜可正衣冠，以史为镜可知兴替，以人为镜可明得失。”马少波同志的新编历史京剧《明镜记》写的是贞观五年时李世民和魏征关于围绕进谏和纳谏展开的一段故事，但作者并没有仅仅停留在对李世民善于从谏的歌颂上，而是全面考察了他所借以活动的政治舞台，从帝王的本质，斗争的需要个人品格的形成等一系列问题上分析他善于纳谏的前

^① 《马少波戏剧代表作》 中国戏剧出版社 1992年 第708页

因后果，因而提出了“纳谏难，进谏更难”的崭新主题，与前代文人对明君英主的歌颂划清了界限。魏征纳谏展开以君昔日之清廉勤政之矛，攻君今日奢侈淫欲之盾，逼太宗回长安，救功臣于水火，斗奸臣于当朝。故事以长孙皇后盛服朝贺这段富有戏剧性的史实为中心转折，用太宗修九成宫为时间导火索，展开了进谏、拒谏、纳谏的戏剧冲突，同时也完成了李世民的塑造。魏征的一腔正气使唐太宗恢复勤政初衷，这披肝沥胆的忠良正气也正是真正的戏核之所在。

1. 情真意切引观众共鸣。在《明镜中》作者着重写情，前面的铺垫为了君臣坦诚相见的感情迸发。例如写唐太宗对魏征的大唱段，是心与心的交流，情与情的融汇。感人之处太宗对魏征一跪及“今日里金殿上卿言诚恳，一字一泪警顽心……”。这段之所以感人至深，在于此剑拔弩张时刻，不是动之以理而是晓之以情。由每个历史人物相处关系所产生的具体情感，作者贴心的倾吐，这些又紧紧围绕着李世民知过必改的真诚，引咎自责的痛彻，刻画了李世民、魏征、长孙皇后这几个有血有肉的人物。尤其是由申凤梅的深入内心的表演，演的从容、老练在一波三折的唱腔中，将长孙皇后的韵味、节奏、气口、咬字等的演唱特长和人物如春潮的滚滚心情融于一体，更加增加了这一形象的艺术感染力，引起了观众的共鸣。

2. 艺术真实与艺术虚构的融合。在《明镜记》的创作过程中，马少波抓住小中出新、平中出奇的特点，恰如其分的将纳谏放在历史事件中，从而向故事和人物的深度发掘，既写了魏征谏言、又写了长孙皇后劝夫，特别是着力写了唐太宗纳谏的反复和艰难，写唐太宗的失误、拒谏和从谏的过程，符合历史真实，又驰骋艺术想象，使得虚构的情节真实可信，做到了“酌奇而不失其贞，玩华而不坠其实”的境地。《明镜记》的艺术虚构使得剧本故事性更强。例如在九成宫工人过洧川县和大将军李靖争抢住官舍，李世民责备李靖、王珪一事。虽然此事在史书上略有记载，但剧中赐笛、断笛、审笛等戏剧性情节是作者艺术虚构的。正是由于这个中心环节选得合适，就使得全剧五场戏在思想深度和艺术默契上，有着有机的内在联系和发展，尤其是写魏征获罪于李世民，妻儿声泪俱下，情真意切，使得李世民颇为动容。作者在这里着力刻画，写了近 50 句的大唱段。使听众心生感慨，被其真意所打动。

三、《明镜记》的演出情况

1980 年《明镜记》由河南省越调剧团在郑州首演，由罗云导演，著名表演艺术家申凤梅主演。导演罗云排演此剧时很注重全剧的节奏变化，不仅从人物的行动上改变全剧的节奏，而且从人物的思想感情上改变节奏。从人物的感情交流和动作过渡，调度画面的移动和变化，通过音乐伴奏过门与演员唱念进行衔接，并且通过灯光和布景的变化来控制节奏。在唱腔上基本保持了剧本的唱腔风味，并由一个调门增加到三个调门，扩大演唱音乐和表现能力。全剧的音乐进行了配器，发挥了乐器的性格，突出了乐器的色彩变化。张永和评价越调剧团表演的《明镜记》：“河南周口地区越调剧团为首都观众演出了老剧作家马少波同志的力作《明镜记》。看过戏的人都交口称赞，认为这是近几年来，戏曲艺苑中，优异新剧作较少情况下，一出难得的上乘新剧目。”^①

^① 《北京晚报》 张永和 原载 1982 年 3 月 5 日

1982年2月《明镜记》由河南省越调剧团进京演出。1994年1月观武汉市京剧团排演的《明镜记》录像带。

第二节 《宝烛记》——开阔道路

一、《宝烛记》的社会背景

马少波在1981年11月写成了《明镜记》的姊妹篇《宝烛记》。1982年8月《宝烛记》载《戏文》第4期。并于同年首演于南京，曾获江苏省戏剧最高奖“百花奖”。在马少波创作《宝烛记》时资料很少，也曾试图对这部戏的立意方面进行探索：

“我作于1981年的《宝烛记》，历史资料更少，最主要是《旧唐书》中《文德皇后长孙氏传》的简略记载，但这个贵族妇女不同寻常的贤明形象，感人至深。她重视总结历史教训，清淡自甘，劝兄辞相，反对任人唯亲，正确对待公私，难能可贵。我从她的形象里看到了‘用才唯大公，位高不乱法’。就以此作为这戏的立意。”^①大致说明了马少波创作《宝烛记》的意图。

1985年3月由宁夏人民出版社出版的《马少波新剧作》收录了马少波的《明镜记》和《宝烛记》。1990年3月京剧《宝烛记》（江苏省京剧团演出本）发表于《剧影月报》第三期。

这两部剧的演出均受到了观众的欢迎，长孙氏的艺术形象也给人留下了深刻的印象，由演员的精彩演出，给观众带来了一次很好的艺术享受。

二、《宝烛记》的艺术特色

《宝烛记》是马少波很成功的一部历史剧，它的成功与它的独特的艺术特色不无关系，对马少波《宝烛记》的艺术特色的探讨，可见略见当时戏曲创新的进程。

1. 象征手法的运用。马少波的《宝烛记》中的一对龙凤烛是唐太宗李世民登基不久后赠与长孙皇后的，以宝烛比喻长孙无双，以具有诗歌比兴的特点贯穿全剧，寄托着李世民对长孙氏品格的赞扬、“芳心举光焰，烨烨照征途”，一对宝烛蕴含着深沉的历史内容。“看看你欲随兰烬落，劳瘁毕生为光明”，象征传达出了长孙氏生命中最光彩的部分，对《宝烛记》是个品格的形成起到了很好的作用。马少波的《宝烛记》扩展了戏曲运用的象征手法的道路。

2. 主线和副线的相互交织。马少波的《宝烛记》以唐代贞观初年为时代背景，描写了唐太宗李世民与“位高不乱法，用才唯大公”的长孙皇后之间的一场用人之争。热情赞颂了长孙皇后的贤德聪慧、高瞻远瞩，同时也写了房玄龄与长孙顺德之间刚正不阿与居功自傲的交锋。马少波对于副线的表达惜墨如金，疏而不漏；对主线的描写浓墨重彩，准确、鲜明、生动。两条线一正一副，相互交织，将戏剧矛盾一步步推向高潮。

《宝烛记》设有烛照、史鉴、猎辩、让贤四场，着墨凝练，结构严谨。通过长孙无双善于规谏和佑贤护能的作为，表现了“用人在贤不在亲”的思想。《宝烛记》在着力描写选贤任能这一主线的同时，还安排了一条线：长孙顺德的贪赃枉法也是贯穿全剧的。这条副线在统一的主题先水乳交融，相得益彰。起到了深化主题、发人深省的作用，增强了说服力，有助于主要矛盾的解

^① 《马少波戏剧代表作》李慧中 中国戏剧出版社 第707页

决。

3. 鲜明的艺术形象。《宝烛记》中最令人印象深刻的当属长孙皇后。她在政治上和品德上都是了不起的，病故时仅 36 岁，李世民曾悲痛地说：“我不是个不知天命而割不断夫妻感情的人，只因为失去这么好的一个贤内助，才悲哀得难以自制啊！”

马少波以同诗的语言，精妙的结构完成剧作的创作，不仅使观众感受长孙皇后鲜明的艺术形象，而且还受到一次选贤任能的教育。马少波善于运用戏曲艺术特有的表现手法来塑造人物，不仅是李世民、长孙皇后、长孙无忌长孙顺德等艺术形象具有艺术价值，就连虚构的朝阳公主也有其独有的艺术魅力。

4. 舞台艺术的完美展现。马少波的《宝烛记》实现了在演、音、舞等各方面在统一的艺术追求中所体现出来的总体风格。沈小梅扮演长孙皇后风度雍容华贵，嗓音圆润响亮，唱腔优美动听，表演细腻深沉。从全剧来说，第四场的“猎辩”和第五场的“让贤”显示出了沈小梅戏的艺术分量，尤其是她在“妾十三嫔陛下往事一瞬”长达 18 句的唱段，通过慢板、原板、清板、流水一气呵成，多板式、多变化、多层次的抒发了长孙无双复杂、深沉、波澜起伏的思想感情，唱出了与李世民一起征战生涯，别离之情。而“怎能够颠倒重轻失民心，乱法动本为我一人”一段更加的感人肺腑，在史鉴独场戏的大段道白及西皮慢板，以汉代吕后为诫，马后之失表现出丰厚的学识；“猎辩”一场通过圆润的唱功、流利的念白、细腻的表演、曼妙的舞姿全面发挥了梅派艺术，也完成了对长孙皇后的性格塑造。马少波的《宝烛记》以诗的意境、优美的梅派唱腔和清新的舞台面貌，成功塑造了唐文德皇后长孙无双的形象，为祖国的艺术画廊又增添了一个崭新的艺术形象。

三、《宝烛记》的演出情况

关于《宝烛记》演出资料，最早是在 1982 年 12 月马少波应邀赴南京排演《宝烛记》，由江苏省京剧院一团在南京首演，由石玉昆导演，沈小梅，杨小青主演，在演出后获江苏省戏剧评奖剧本荣誉奖、演出百花奖。沈小梅所扮演的长孙皇后的出色表演，为本剧增色不少。

1983 年 10 月《宝烛记》由江苏京剧院一团在沪演出。并在同年由上海电视台向各地播放。上海剧协还为《宝烛记》的演出举行了座谈会，在会上许多人畅所欲言，也对剧本提出了一些修改意见。

1990 年 12 月《宝烛记》由江苏省京剧院来京参加纪念徽班进京 200 周年演出，依旧由石玉昆导演，沈小梅和赵云鹤主演。在演出前，马少波对剧本做了稍许润色，使之更加凝练。剧目在



图 3-2 《宝烛记》演出剧照

北京青艺剧场公演，导演石玉昆使整台戏和谐、完整；沈小梅的雍容扮相和颇具梅派的唱风，都使整出戏有很高的格调，使首都观众耳目一新。1990 年 9 月《宝烛记》获文化部首届优秀新剧目文华奖，作者获优秀剧作文华奖。

第四章 马少波的新编历史京剧戏曲理论概述

第一节 马少波对新编历史京剧戏曲问题的若干见解

马少波在自己的戏曲创作实践及相关理论探索中，零星的发表了不少对戏曲及改编新编历史京剧发展过程中遇到的问题见解。马少波在许多方面，特别是在新编历史京剧的创作方面为戏剧工作者提供了宝贵的经验，至今仍有较高的指导意义。

一、关于新编历史京剧创作中的真实问题

对于新编历史京剧的创作，历史真实与艺术真实的结合是个必须要解决的问题。新编历史京剧的创作，要在满足历史真实的基础上充分驰骋作者的想象力，来创造典型的艺术形象，满足人们的审美需要。

马少波曾说：“新编历史京剧既然是一种艺术创造，它不应该是生活的翻版和史实的铺叙。作者必须在尊重历史真实的基础上善于虚构情节，在这一典型环境总会创造典型的性格。”“作者不必拘泥于某些细节真实，而应着重历史生活的实情。作者为人物设置的环境和在这个环境汇总人物的活动，都要严格遵循生活逻辑。”^①

新编历史京剧的创作，也理应该充分挖掘历史生活的积极因素，进一步追求更高的真实，体现历史真实与艺术真实的辩证统一。马少波的新编历史京剧剧目都是在历史生活基础上的，不拘泥与历史记载的束缚而创作的。正如古人所说：“酌奇而不失其真，玩华而不坠其实。”

以马少波的《正气歌》为例。在文天祥抗元失败，被押往燕京的路上，江南百姓中有人写了《生祭文丞相文》的祭文，以表达思念期盼之情，这是历史上的基本事实。但根据史料记载，史书中并没有记载燕京土牢中生祭的现象。剧作者为了剧情发展的需要，就写了江南诗人汪元量衔命来到燕京兵马司土牢当面生祭文天祥的剧情。还有据史料记载，文天祥镇江脱险后，投奔到扬州，路经真州。并没有和李庭芝在扬州见面。而在《正气歌》中，作者特意安排了一场李庭芝与文天祥会见并将文天祥射伤的戏剧情节。文天祥直奔扬州，李庭芝怀疑文天祥降元，一怒之下将其射伤。在弄清真相后悔恨自己的鲁莽，并与文天祥并肩作战共同抗元。据马少波说，当面生祭和李庭芝射伤文天祥的场景是他虚构的，这样虚构是为了展现文天祥以大局为重的思想境界。这样的虚构是以历史真实为依据的。文天祥和李庭芝都是坚定地爱国者，他们携手一起抗元到底都基本符合史实。这也就遵循了马少波所说的剧作者在尊重历史真实的基础上，敢于驰骋想象，善于虚构情节，在典型环境中创造典型形象。其他如《明镜中》的赐笛、断笛、审笛等这些情节都是虚构的。这种虚构在具体的历史环境中是合理的，也符合当时的历史生活逻辑，没有违背基本事实和基本是非，很好的达到了历史真实与艺术真实的统一。

^① 马少波 《谈新编历史京剧创作》，载《剧本》1981年第6期

二、关于新编历史京剧选题立意问题的见解

在新编历史京剧题材和立意的选择，是一部作品成功与否的关键因素。综观马少波的新编历史京剧，大都是别人开垦过的题材。他的笔下总能独辟蹊径，写出新意。对于新编历史京剧的选题，马少波总是敏锐的抓住与人民的利益相关、为人民关注的题材。重视“挖掘出历史生活中的积极因素”和今人的精神关系。因而他给自己立下了选材严、开掘深、格调高、立意新的选题标准。正如他所说“选取历史生活中和今天时代脉搏比较合拍的题材，挖掘出历史生活中的积极因素及其和今人的精神联系“达到”以古为镜“的目的。

对于马少波写戏剧问题的“立意”问题，他曾在《写戏偶记》中开明宗义的说：“写戏要立意，即立主脑，树主题。一个戏如果没有积极的思想意义，就没有灵魂。”又说：“从浩瀚的或简约的生活素材中，提炼出人所未道的积极的思想意义，而又善于选择一个独特的适宜的表现角度，这就是立意的正确性和深刻性。立意的正和深，是出新意的前提。”马少波的新编历史京剧中基本上都贯穿着锐意求新的精神。这些新意是剧作家对历史人物和历史生活独到的理解。马少波能够准确的把握他笔下人物的“特征”“擅于抓住事物的本质”。例如在他的新编历史京剧《正气歌》中，以前大部分的作品都在着重歌颂文天祥反抗非正义战争的精神。而马少波的翻阅史料之后，不但看到他与其他民族英雄的共同之处，而且看到他在南宋即将灭亡、皇帝已经投降了元朝的情况下，仍然有着不投降的高尚民族气节。作者抓住了这一点来塑造人物，使之与原先塑造的文天祥的角色更加具有人物独特的个性。

不仅在人物形象塑造上，马少波先生能够做到创新立意，而且在思想上也可以从新的角度出发，形成独特的艺术构思。例如他写的京剧《闯王进京》，以历史唯物主义的观点，不仅为我们塑造了一个典型的农民革命的英雄形象，而且深刻揭示了农民起义从胜利转为失败的历史教训。告诫我们愈是在胜利的时候，愈要清醒，需要团结。在《明镜记》和《宝烛记》中，马少波以“明镜”和“宝烛”为比喻，委婉曲折的表达戏的主题，他的苦心不在论史，而在于警世。

不论是在选材上还是立意上，都和剧作家的创作意识有着密切的关系。马少波的新编历史京剧的创作，也时刻表现着他的创作立意。在《闯王进京》中，他用农民起义的失败提醒胜利的人民不要重蹈覆辙；当夺取政权之后，进行革命和建设时，他用唐太宗来警醒人民，要知人善任，深谋远虑。他的新编历史剧充分显示了他选材立意的高深。

三、关于新编历史京剧的民族精神的见解

马少波的新编历史京剧大都写的是英雄人物，他也喜欢为英雄人物写照。从剧本中可以强烈的感受到，作者的感情是与剧中的英雄人物命运是交织在一起的。马少波曾说，他的不少戏是唱着写出来、哭着写出来的。他的新编历史京剧的主要人物，大都是位高权重或者叱咤一时的英雄人物。有坚决反抗封建王朝的农民起义领袖，有具有雄才大略的明君贤相，还有坚贞不屈的民族英雄。这些英雄人物身上，或多或少的都带着各种不同的民族精神。每一部剧作都展示出一幅真实生动的历史画卷。他的《闯王进京》《明镜记》《宝烛记》《正气歌》等新编历史京剧，都意在

弘扬我们民族精神的优秀传统，歌颂不畏强暴、舍生取义的民族脊梁精神。

沈玉成认为马少波“身上有股豪气和才气”。而更重要的是马少波身上有股正气，就是我们民族的刚正之气。他把这股正气贯注在自己的作品中。丛兆恒曾在《社会主义文艺大军中的剧坛主将》中说道：“少波同志的作品，反映出他对于从屈原到鲁迅一脉相承的民族精神的深刻理解。”马少波曾说：“我写戏是服从人民斗争需要。我的每个剧本的题材，都考虑到与现代观众的精神联系，因为没有这种精神联系，就不可能有什么积极作用。主题思想是剧作的灵魂。李渔说‘立主脑’，如无主脑，全剧就会‘犹如散金碎玉’，就会如‘断线之珠，无梁之屋’。提炼主题，对创作有首要的意义，是衡量一片作品的重要标准。”

在马少波较早期创作的《闯王进京》中，作者塑造了一个骁勇善战但不同政略的李自成。这位失败了的农民起义领袖，作者把他刻画的比较全面，不仅写他的英雄气概更是将他进京后的思想变化写的真实可信。在这里体现出了一代领袖的悲剧人生，将他单纯为农民翻身的民族精神表达出来，抓住李自成失败的根本原因是“民心向背”。60年代创作的《正气歌》是一部最能代表马少波民族精神的一部剧作。文天祥的以“‘天下为己任’‘知其尚可为而为之，知其不可为亦为之’‘吾尽吾心’知难而进，百折不挠，坚贞不屈的精神”^①这一主题思想下为全剧增添光彩。“正是中华民族的脊梁，无论胜利时期、困难时期都是非常宝贵的精神财富。”^②80年代创作的《明镜记》和《宝烛记》不像40年代描写英雄民族精神那样豪迈、激昂，也不像60年代写民族英雄在国破家亡的力挽狂澜的悲歌，而是具有象征意义的表现民族精神。“人民，只有人民，才是创造世界历史的动力。”马少波同志正是抓住了历史的本质，才使得他的新编历史京剧中时刻彰显着他的民族精神。

四、马少波“古为今用”的创作观

综观马少波的生平及新编历史京剧剧目的工作实践，基本上可以掌握他对戏曲的一些想法、定位，也就是他本人创作的戏曲观。“古为今用”是马少波历史剧基本创作观点。他曾多次强调“创作新编历史京剧要坚持古为今用。”“创作新编历史京剧的目的，是为了帮助今天的人民正确地了解过去，从而更加热爱今天和追求明天。”

关于马少波历史剧创作的“古为今用”的问题，他认为：“在新编历史剧的创作中，“如果片面地强调‘历史的真实’，而忽视教育，就可能在客观上造成或多或少地宣扬了封建思想，在群众中产生消极的作用；如果片面地强调教育作用，不顾历史的真实性，随心所欲，牵强附会，就会妨碍人们正确地了解历史，可能造成认识上的混乱。不恰当地美化或贬低了古人，特别是不恰当地美化或贬低了曾经对于社会发展起过一定积极作用的人物，不可能给人们正确的历史教育。历史剧不等于历史教科书，历史剧要在历史真实的基础上，充分发挥作者的创作想象来创造典型形象。正确地丰富人物形象和把人物‘现代化’不可混淆。”^③

^① 马少波：《谈新编历史京剧创作》1981年《剧本》第6期

^② 马少波：《谈新编历史京剧创作》1981年《剧本》第9期

^③ 马少波《浅探历史剧的古为今用》，《剧本》月刊1960年12月号

他把“古为今用”的历史观运用它的历史剧创作中，在他的《闯王进京》中，他把李自成的失败来提醒胜利的人民不要重蹈覆辙，要以古为鉴；在《正气歌》中，他希望人民要有民族的浩然正气才能保持胜利的果实；在《明镜记》和《宝烛记》中，他希望通过剧本来表达在夺取政权之后进行革命和建设时，用唐太宗的故事来警醒人民，要知人善任，深谋远虑。总之，他的每一部重新编历史京剧的创作中，都一定程度上表达出了马少波一定的社会愿望。

第二节 马少波新编历史京剧的戏曲编剧理论

马少波既是一位剧作家，又是一位出色的戏曲理论家。他长期担任京剧界的领导工作。长期以来马少波笔耕不辍写下了大量的优秀剧作和戏剧理论文章。在创作实践中，着眼艺术的发展，以更广大的观众为己任，感应着时代的脉搏。在剧本创作、戏剧理论和戏曲活动等方面，都做出了傲人的贡献。张庚和吴雪二老称马少波是“戏剧界卓有贡献的一员老将，多才多艺，才华横溢而从不卖弄的大师，戏剧改革的先驱者之一。”

马少波的戏曲编剧理论就其创作的戏曲的情节结构、程式、场面调度、唱念安排等诸多方面形成了自己的见解，不多做赘述。本部分着重研究探讨马少波的戏曲编剧理论的语言和他戏曲编剧的“雅”与“俗”的问题，相信会对于马少波创作的新编历史京剧会有一个更高层次的认识。

一、论语言

戏剧语言是剧作家塑造人物形象、表现故事立意的工具。因此语言问题是戏剧编剧领域的重要问题。

1、马少波十分重视新编历史京剧剧本创作语言的舞台性。

马少波很注重戏曲语言所要求的戏剧性和抒情性、音乐性的统一，并且他在他的新编历史京剧创作中取得突破性的成功。这种成功形成了马少波剧作独有的或清新或沉郁的创作风格。

马少波曾说：“戏曲语言是诗的语言。无论是唱词或道白，都要符合人物的身份、符合人物环境，要有感情、有性格、有形象、有韵律，要具有诗的特点。还要有戏剧语言不可少的动作性以推动剧情发展。剧诗，文雅点也好，通俗点也好，都应该以诗写情，以诗写人，以诗写戏。总之，戏曲语言要求言之有情，言之有理，要深入浅出，雅俗共赏，给人以美得享受。”^①我们可以从马少波的剧作中看到宛如抒情诗般的语言。在他所编写的《正气歌》中，有一节文天祥对他已经降元的老师家铉翁的一段唱词：

“……那时节，老夫子时常教诲学生，言到：竹之功用大矣哉！这竹，可以为笔，可以作版，可以作书筒，修史册”；“可以做笙，可以做笛，可以做萧管，彰礼乐”；“可以编篮，可以编帚，可以编舟筏，利民用”；“可以制弓，可以制箭，可以制盾牌，佐攻战！”这一连串念白的妙语警策，如诗般排比，舞台表现性很强。

另外在《宝烛记》中长孙皇后在弥留之际，对李世民意欲以赦死因为她免灾，她竭力劝阻：

^① 马少波：《谈新编历史京剧创作》1981年《剧本》第9期

“……陛下啊！恐不能再为君寒暖相问，恐不能再为君忧解愁分。愿陛下鉴查得失明如镜，愿陛下龙体常安泽臣民。修福之说莫轻信，谨防有人是非生。怜我愚钝唯谨慎，怎能够颠倒重轻失民信，乱法动本为我一人！……”这一段如诗般的唱词感人肺腑，催人泪下。正是由于他剧本语言强烈的舞台感染力，使台下的观众也为之动容。

再如，马少波在《正气歌》中设计的《骂贼》其中的一段唱白：

文天祥：回首故国万里近，
剑埋颠崖一身轻！
视同甘饴对沸鼎……

文夫人：信步虎穴如闲庭。

文天祥：理明心裕忘宠辱，

文夫人：神定气清何妨吟！

【风起，檐间铁马铮澠有声】

文天祥：铁马风沙知己尽

文夫人：琴弦虽断有知音。

（借花相慰）相公，请看，萧疏篱边花尽开，还有霜英立黄昏！

文天祥：哦！（负手看花，接唱），真个花也解人意

文夫人：不使憔悴傍忠臣！

相公，看贼寇在这会同馆中张致甚盛，必有所为。

文天祥：就在这石凳之上，坐以达旦，一尘不染，其奈我何！

夫人，看金风送凉，落叶飘飘，今夕何夕？

文夫人：十月初一。

文天祥：哦，十月初一！故乡今日，家家扫墓，坟坟飞纸，不减清明光景。回想老母在堂，倚门倚闾；壮士死难，青山同在。季万贤弟坚守惠州，不能成功。亦必成仁！我夫妇少年结发，中道乱离，此番北来，只为一死！

【远处胡笳声声断续】

文夫人：听！胡笳残雨后，

文天祥：看！寒星黑林中！

文夫人：黄花带雨，以明我志！

文天祥：慷慨悲怀，对天一表！

这段唱白，寓情于景，借景生情，将景色与任务的心理活动合二为一，浑然一体。

为适应舞台的演出，作者设计了倒板、回龙转正板等成套唱腔。马少波还考虑到配合舞台动作，为表演者开阔了一片用武之地。

在《正气歌》的“释疑”一节中，由演员李崇善饰演的文天祥，深情并茂的把“一片丹心千片碎”的20多句唱词用倒板、二六、散板等唱的动人心弦。而在“半生中等闲看千魔百障”的

26 句唱段，又能刚柔并济，博得了观众的喜爱。李崇善曾说，这不得不得益于剧本唱词的表演艺术性强。

戏曲使歌、舞、剧融为一体，文学剧本和表演艺术始终要融合在一起。深谙戏曲艺术规律的作家，都会对戏曲的表演艺术发挥提供尽可能的发挥余地。马少波多年从事戏剧工作，熟悉舞台，他写的剧本舞台性很强，唱词也颇具舞台表演的效果。

马少波关于剧本舞台剧的表演也有自己的看法：“剧作者必须熟悉舞台艺术，甚至熟悉演员。剧作者和演员、导演要有较深的默契，要是‘知音’，剧作者要深刻了解和掌握我国戏曲所独有的艺术表现手法和艺术特色，既有高度的综合性，而在唱、念、做、打方面各有所侧重的创作方法。戏要精炼，不要‘满’，多留点表演的余场，道白要有斤两，唱，白要安排适当，‘曲白相生’。戏曲在表演的艺术夸张和处理舞台的时间、空间的艺术手法，即它的虚拟性、舞台性的高度结合，是独特的，剧本只能与导演表演艺术结合成为艺术整体，展示到观众面前，彼此直接交流，才会产生更大的价值。”^①

马少波关于戏剧语言舞台性的理论践行在他剧本语言创作中，这种具有舞台性的创作语言使得的新编历史京剧都得到了观众的喜欢，也具有很好的艺术价值。

2、马少波戏曲语言的另一大特点就是戏剧化。

戏剧的语言是能够推动戏剧情节发展的语言。其中唱词的戏剧化是戏曲语言尤为关键的一点。例如在《正气歌》中，马少波在戏剧冲突的场合中，重点发挥语言的戏剧性。

例如文天祥与伯颜的两次交锋：

伯颜：丞相新拜高位，理当庆贺。

文天祥：贵军即将北返，特来送行！

在国将亡之时，元军统帅伯颜向向来使文天祥致贺，文天祥不甘屈辱，反唇相讥。两边的关系更加紧张，伯颜讥笑文天祥以一群乌合之众来抵御百万雄狮，文天祥则以聚齐的义军抗死奋战，双方即将开始激战。

伯颜：南人乍骑马，

文天祥：北军出乘船！

伯颜：丞相此来不畏死？

文天祥：不辱君命重如山！

伯颜：宋皇帝遣使请降，已成定局，岂可反悔！

文天祥：前丞相未通圣命，擅作主张，不足为凭！

伯颜：前丞相所为……

文天祥：文某一概不知！

伯颜：这个

文天祥：哪个？

^① 《戏剧创作》1982年第一期 文中俊 第37页

伯颜：降表可曾带来？

文天祥：尔等降与不降，但听尊便。

在这第一个回合较量之后，六年之后决死的一个回合，伯颜有些黔驴技穷，而文天祥则坚如磐石，视强寇于粪土：

伯颜：文丞相，我主现在天德殿上召见于你！

文天祥：召见于我？

伯颜：正是……

文天祥：烦你伯颜丞相，

伯颜：不敢

文天祥：去到天德殿上，

伯颜：哦。。。。。

文天祥：三拜九扣

伯颜：这……

文天祥：舞蹈三呼

伯颜：喳……

文天祥：小心回话，奏明你主

伯颜：是……

文天祥：大宋丞相相信国公文天祥面谕

伯颜：怎么样？

文天祥：免见免……参！

伯颜：哇呀呀

这几次正面交锋，不仅唱词诙谐，更是推动了戏剧剧情的发展。他们的这次对决，将矛盾冲突层层递进。

再如在《明镜记》第五场李世民看到魏征为了接驾襟袖皆湿，一下子唤起了李世民的悔恨之情，内心如波涛汹涌。

李世民：（震惊，怔住，感动）呀！（唱【二黄倒板】）霹雳一声当头震！

【李世民回身，搓步，欲跪。魏征忙双手托住】

魏征：（激动地）折煞臣了！

【李世民、魏征相扶，缓缓立起】

李世民：魏卿，玄成，朕的好爱卿呵！（垂泪，接唱【回龙板】朕那知，臣谏君，赴鼎镬，冒白刃，割所爱，抛所亲，离家之时妻儿老小牵衣泣泪满襟，朕辜负了披肝沥胆一片心！）

……

爱卿！（转唱【碰板三眼】）

朕登基方五载以股为镜，

贞观治庆升平端赖众卿
朕也曾求谏诤殷殷垂问
日渐久竟不能身体力行
贞观初年求谏诤，
虚怀接纳一片诚。
贞观二年忠言进。
从善如流满面春。
贞观三年有嘉论，
依论而行心难平。
贞观四年耳不顺，
喜听歌功颂德声。
贞观五年直言禁，
心怀猜忌面带嗔。
英明聪睿空自命，
一意孤行不兼听。
常以己矛攻己盾，
说大言言不行。
暨毁之语易轻信，
是非不明伤贤臣。
隋朝灭亡殷鉴近，
载舟覆舟应常温。
今日里金殿上卿言诚恳，
一字一泪警顽心。

（解刀，交魏征，接唱）

朕以宝刀为凭证，
从今后言出行随形与影，
朕定要开怀抱，纳谏诤，
从善入流言必信，
不辜负太皇创业难，
众卿汗马功，
决不任沉沦，
神灵鉴我心！
卿莫要战战兢兢，免忧愤，知而言，言而尽，放心大胆批龙鳞，
朕定要作一个有道的明君！

这段唱词为我们描述了一段颇具戏剧化的场景，在展现了李世民的内心世界的同时也为我们推动了戏剧情节的发展。

二、论新编历史京剧中的“雅”与“俗”

对于戏曲文化中的“雅”与“俗”是历代戏曲爱好者、研究者对其都有不同的看法。对于戏曲中的雅与俗的争论由来已久。一些人总是把雅与俗对立起来，认为雅与俗中间有一道不可逾越的鸿沟。认为有些戏曲形式以及语言是“俗”的，是不登大雅之堂的。然而真正的艺术一定是雅俗共赏的。有一句话“大俗即大雅”，道出了雅的本质。戏曲文化在其发展过程中，由大俗而趋雅，又由至雅而反俗，这样周而复始不断进步。“雅”一定是能够被广大群众接受的雅，是老百姓喜闻乐见的，并不是脱离大众而自命清高的“雅”；“俗”也一定是能够被知识分子接受，喜闻乐见的俗，而不是庸俗和低俗。

马少波对于“雅”与“俗”有自己的看法，他说“不要把‘雅’与‘俗’对立起来看，不要把‘雅’与‘俗’看成是曲高和寡的东西，‘雅’中须‘俗’，‘俗’中须‘雅’，‘雅’亦‘俗’，‘俗’亦‘雅’，既对立而又统一。‘雅’也好，‘俗’也好，浮词取厌，总是不行的。‘雅’和‘俗’都能产生高格调的作品。剧作者要认真照顾观众的接受能力和欣赏水平，同时也要有提高观众的鉴赏水平、文化水平的责任感。”

在马少波的《正气歌》的第三场“筏渡”中，有一场元军押解已经投降的谢道清、全太后、赵显等人去往燕京的路上。幕后女伴唱：“仓皇辞庙去，臣妾千古羞。”而“仓皇”一句，是化用南唐后主李煜的《破阵子》中的：“……一旦归为臣虏，沈腰潘鬓消磨，最是仓皇辞庙日，教坊犹奏别离歌，垂泪对宫娥。”词句。此时此景与南唐后主李煜想必是一样的情景心境。同是第三场“筏渡”中，文天祥与爱国诗人汪元量有一段对白：

文天祥：（向杜浒、文季万悄声）如此我等过江之后，投奔扬州、聚集两淮人马，
乘敌立足未稳，断其后路；（传来古寺钟声、风雨声、江声）春潮带雨晚
来急……

汪元量：野渡无人舟自横。

这里“春潮”和“野渡”两句，都借自韦应物的《滁州西涧》“独怜幽草涧边生，上有黄鹂深树鸣。春潮带雨晚来急，野渡无人舟自横”的诗句。这里除了套用古人的诗句外也有大量的朴实无华的对白与唱段。例如在《正气歌》“闯营”一节中，有一段文天祥见伯颜的一段唱白：

元将：亡宋使臣到。

伯颜：叫他报门而进

元将：亡宋使臣报门而进！

文天祥：杜浒，叫哪个报门而进？

杜浒：这厮无礼，叫丞相报门而进。

文天祥：你去轻轻对他说，大宋文丞相到，要那元伯颜出帐跪接。

杜浒：待俺小声对他去说。（高声喊）呔！大宋文丞相到，要那元伯颜出帐跪接。

伯颜：啊！哪个文丞相！

杜浒：大宋新拜丞相文天祥！

伯颜：（一惊）啊！文天祥！

这段唱词饶有趣味，在通俗化的口语中，对文天祥的不卑不亢的性格可见一斑。由此戏曲‘雅’和‘俗’是能够被老百姓喜闻乐见而不失其雅的。马少波对于剧本中的文学性和艺术性是重视的，但他也会考虑到观众的接受能力。对剧本的艺术达到了雅俗共赏的境界，达到了雅与俗的高度统一。

第五章 马少波的戏曲教育思想交流

马少波不仅是一位多产的剧作家，而且是一位优秀的戏曲教育家。马少波的在新编历史京剧的创作中，无不体现着他的戏曲教育思想。因此在这里阐述马少波的戏曲教育思想是有必要的。

自建国以来，整个戏剧界受到了不小的文化冲击，各种形式的新传媒对中国传统戏剧的发展带来了一定的困难。因此马少波不遗余力的宣传戏曲思想。他的足迹遍布甘肃、江苏、山西、山东、河南、河北、上海、贵州、安徽、内蒙、宁夏、浙江、江西、湖南、湖北等 20 多个省市，他曾多次到地方、高等学府区讲学。所到之地除了介绍各类的戏曲剧目外，还介绍写戏的技巧探索以及如何努力以优质的新作丰富祖国的戏剧宝库，尽到自己的时代责任。马少波十分关心剧作新人的成长，他经常与中青年剧作者切磋琢磨，力争通过反复的修改达到上演的水平。他希望舞台上能多出现一些与青年观众贴合而又保持中国传统的剧目。

马少波十分重视剧目建设的创作，他认为戏曲艺术要长久的发展，主要靠剧本、靠戏，还要从创作、积累优秀的剧目上下工夫，在好的剧本的基础上来进行舞台艺术的创造。也要有好的导演，好的演员，好的音乐，好的美术等等。要全面提高戏曲水平，才能保证艺术的完整性和较高的思想艺术质量。提高剧作水平，关键在提高作者的思想艺术修养。他认为戏曲艺术在建设人民的社会主义精神文明中发挥着重要的作用。他认为新编历史京剧就要以人民的传统美德、智慧来丰富观众的精神生活。

对于戏曲危机的问题，马少波说：“如果我们的戏曲艺术不积极推陈出新，不提高演出剧目的思想艺术质量，不和当代观众的欣赏要求相适应，那么它就存在危机，但是如果积极的解决矛盾，提高演出质量，还是可以赢得广大观众的。”对于戏曲的危机问题的意识上，马少波用一段风趣的话做了总结，他说：“冲击式相互的，好的戏曲对电影、电视等也会冲击。这叫做竞赛，也可以叫做竞争，谁高谁低就看戏曲本身，看各个剧种的竞技状态怎么样。”他建议要总结多年来在戏曲工作上的得失，在这个基础上扬长避短。整理改编传统剧目要坚持推陈出新，创作新编历史京剧要坚持古为今用。

另外一个方面，马少波认为领导的重视和支持也是他宣传戏曲教育思想的一个重要方面。“重要的是需要领导给予重视，许多事实证明，凡是领导上重视，采取有力措施的地方，那里就出好戏，出人才，这个剧中也就会繁荣兴旺了。”他曾到山西大学讲学，当他问道学生们有没有看过晋剧和蒲剧，同学们都一口同声的回答没有。他问原因，原来是学生们看不到。于是马少波就将省部门的领导人请到大学，请领导人为大学生们看戏提供方便。他认为只有培养起青年观众的兴趣，才能进一步的喜欢爱上。他举例说由他改编的昆曲《西厢记》在北京上演时，北大、清华的大学生们组团来观看，很多学生原先对于昆曲毫无兴趣，看了之后不但喜欢上了昆曲，而且北大的学生还组织了一个“戏曲爱好者协会”。在马少波看来，让青年人接触和了解京剧艺术，不仅仅是为了培养新的爱好者，更为重要的是培养一种民族自尊心。他在日本看到国家规定，中小学生和大学生都要定期观看本国传统的戏剧歌舞伎后，感触颇深。他希望青少年要尊重自己的民

族的文化和各种艺术。

马少波不仅专注于做国内的戏曲教育，而且他很重视与国际友人的戏曲交流文化工作。在世界青年和平友谊联欢节闭幕之后，受到文化部和中国人民对外文化协会的指示，马少波先后与梅兰芳、欧阳予倩、楚图南、徐光霄等人率领艺术团由华沙赴北欧，在芬兰、瑞典、挪威、丹麦、冰岛、丹麦、挪威、日本、新西兰澳大利亚等国，进行为期 4 个月的友好访问。

他的艺术成就对国际文化交流做出了贡献，得到了国际友人的嘉奖。1955 年 9 月 6 日，艺术团在芬兰国家剧院首次演出，所演京剧剧目包括《贵妃醉酒》、《霸王别姬》、《奇双会》、《白蛇传》、《三岔口》、《闹天宫》、《将相和》、《野猪林》等 25 出引起了赫尔辛基全城轰动，各大报纸也纷纷发表评论。国际友人、挪威戏剧学校校长奥生在马少波师率中国古典艺术团访问北欧时致辞所说：“马先生今天对京剧和欧洲戏剧所做的极其科学的分析，以及我们这几天的所见所闻，用中国的老话来说，真是令我们顿开茅塞。你的讲演充分表现了大国的谦虚，比如说你们从来虚心借鉴西方的优秀的文化成果。但你也表现了惊人的自信，这种自信不是妄自尊大的骄傲。中国艺术家们的谦虚和自信，使我非常敬重。这不仅是个人的修养和风度，而是代表了自己伟大的祖国和举世无双的戏剧文化。”^①

马少波的戏曲教育思想与他的新编历史京剧相辅相成，同时都为戏曲事业做出了突出的贡献。

^① 《马少波 92 载精彩人生》 宋大声

结 语

纵观马少波一生全部的戏剧创作，他新编的新编历史京剧占据了他创作的重要部分。从《闯王进京》到《正气歌》《明镜记》等剧作，基本上代表了马少波的戏剧创作的主要成就。马少波多年担任戏剧领导的工作，他熟悉舞台，写的剧本舞台性很强，可以拿来就演。他热爱戏曲事业，视戏曲事业的发展为己任，为戏曲历史的发展添上了自己的浓重的一笔。

马少波创作的新编历史京剧很重视新编历史京剧的选材，他会选择与今天的时代脉搏相关的题材。他注重新编历史京剧与观众之间的精神联系，积极假期观众与戏曲之间的桥梁。

马少波的每一部新编历史京剧，都倾注了他满腔的创作热情以及心思。每一部新编历史京剧中都能让我们看到与原版不同的闪光点，散发着戏曲艺术的光辉。不论是从选材、结构、唱白、舞台表演等方面，马少波都尽力做到亲力亲为，力图为观众创造一部视觉盛宴和精神食粮。

在马少波创作新编历史京剧的过程中，一直以他“古为今用”作为他创作新编历史京剧的要求。在新编历史京剧的艺术特色上，他坚持立意求新、历史真实与艺术真实的统一、创造与以往不同的典型人物形象、戏曲语言具有舞台性，达到雅俗共赏的境界。

并且，马少波在晚年之后进行的戏曲讲学以及对外文化交流，为戏曲文化贡献了自己的一生。直至在 2009 年长逝之后，也为我们的戏曲留下了丰富的精神食粮。他的新编历史京剧为我们今天的生活仍然具有警示的作用。

致 谢

鼠标点击保存键的那一刻，毕业论文画上了句号。才疏学浅，文技拙劣，但终究是一份辛劳所获。回首感慨，才发现研究生三年中对于学术只是触摸到了一扇开启的门。

转眼间自己三年的硕士生涯就要结束了，心中不禁思绪万千，学生生活即将结束，我也在几个月后踏上了自己新的人生阶段。时光荏苒，校园时光永远那么让人留恋。这三年中的点点滴滴浮现在脑海中，感激之情油然而生，所里的每一位老师都授之以渔，认真教诲。在这里不仅是学到知识，而且学到了许多做人的态度和道理，这将会是我一生中的财富。

很荣幸在研究生阶段能够师从杨飞老师，在我对论文毫无头绪的时候为我精心选题，开题时悉心指导，定稿时严谨要求。杨老师学术态度严谨，为人幽默洒脱、平易近人，做杨老师的学生是我莫大的荣幸；感谢所内所有的老师：车文明、黄竹三、冯俊杰、延保全、王福才、王星荣、曹飞、吕文丽、郭文顺、姚春敏、范春义、马宗昌、王志峰、孙俊士、许江娥、朱瑶、闫春、曾德元、陈美青、杨慧等诸位老师，让我受益匪浅。这三年我的每一个脚印都与他们有着息息相关的联系。在这里，尤其要感谢窦楷老师对我的论文的关注与关怀，曾多次拜访窦楷老师，窦老师都不厌其烦和我说起马少波老师的事迹，并且还为我联系好在北京拜访的马全来等诸位老师。再次表示衷心的感谢！

奔跑人生路，家人与朋友是避风的港湾。我非常感谢我的父母，能够在人生路上一直都默默的爱着我，总给予我最大的支持与鼓励。感谢我的亲友周建满、杜文明、王斌、冯菲、张雅慧、朱宇坤、张荣、黄花、段惠丽、唐丁一，他们都在论文和生活上都给予我莫大的帮助，你们的照顾与宽容让我倍感生活的美好与温馨。

受惠人颇多，而奉献于社会、学校、老师、家人、友人、同学者颇少，心中惴惴，唯有以诚挚的谢意和不断进取的行动来回馈他们给予我的厚爱。

参考文献

著作类

- 【1】金耀章.《中国京剧史》.河北:河北教育出版社,1994年版.
- 【2】李慧中.《马少波剧作选》.山东:山东人民出版社,1980年版.
- 【3】李慧中.《马少波戏剧代表作》.北京:中国戏剧出版社,1992年版.
- 【4】李慧中.《马少波新剧作》.宁夏:宁夏人民出版社,1984年版.
- 【5】《二十二子》.上海.上海古籍出版社,1986年版.
- 【6】李慧中.《马少波研究文集》.北京:北京出版社,1997年版.
- 【7】李慧中.《马少波全集》.北京:北京出版社,1991年版.
- 【8】马少波.《马少波文集》.北京:北京出版社,2008年版.
- 【9】傅谨.《中国戏剧艺术论》.山西:山西教育出版社,2000年.
- 【10】谢柏梁.《中国当代戏曲文学史》.北京:高等教育出版社,2006年.
- 【11】张庚、郭汉城.《中国戏曲通史》.北京:中国戏剧出版社,2006年.
- 【12】吴梅.《中国戏曲概论》.北京:中国人民大学出版社,2004年.
- 【13】马少波.《戏曲艺术论集》.北京:中国戏剧出版社,1982年版.
- 【14】马少波 刘厚生 郭汉城.《中国京剧百科全书》.北京:中国大百科全书出版社,2011年版.
- 【15】马少波.《中国京剧院演出剧本选集》.北京:中国戏剧出版社,1959年版.
- 【16】陶君起.《京剧剧目初探》.北京:中国戏剧出版社,1963年.
- 【17】马少波.《戏曲新论》.陕西:陕西人民出版社,1987年版.
- 【18】赵山林.《中国戏曲观众学》.上海:华东师范大学出版社,1990年.
- 【19】骆正著.《中国京剧二十讲》.广西:广西师范大学出版社,2004年.

论文类:

- 【1】安葵.《长于英雄共魂魄——读〈马少波新编历史京剧〉》.《戏曲艺术》.1982.04期;
- 【2】齐健昌 宋大声.《实践与成果——马少波剧作浅析》.《戏曲艺术》.1982.02期;
- 【3】文中俊.《马少波新编历史京剧的古为今用》.《戏剧论谭》.1982.04期;
- 【4】王季思.《读马少波同志的新编历史京剧》.《文艺报》.1982.12期;
- 【5】窦楷 袁宏轩.《古为今用 斐然成章——读〈马少波剧作选〉》.《山西师院学报》.1984.03期;
- 【6】陶雄.《情浓意深 撼人心灵——读马少波同志的新编历史京剧》.《马少波剧作研究》.1984年4月;
- 【7】时弢.《〈马少波新剧作〉读后感》.《戏剧文学》1987.03期;
- 【8】黄奇石.《胸中块垒 笔底波澜——谈马少波同志新编历史京剧的忧患意识》.《马少波研究文集》.1987.10月;
- 【9】陈培仲.《思想与艺术的交相辉映——读〈马少波戏剧代表作〉》.《文艺研究》.1993.04期;
- 【10】窦楷 袁宏轩.《古为今用 斐然成章——〈马少波剧作选〉读后》.《山西师院学报(社会科学版)》.1997.04期;
- 【11】李慧中.《〈马少波研究文集〉编后语》.《剧本》.1997.05期;
- 【12】丁宁的.《一树春风千万枝——读〈马少波文集〉所想》.《中国艺术报》.2009.02期;
- 【13】魏子晨.《塑造“国家形象”的人文宝典——读〈马少波文集〉》.《中国戏剧》.2009.02期;
- 【14】窦楷.《〈明镜记〉读后》.《山西师院学报》.1980.04期;
- 【15】张永和.《浓泼豪抹 巨笔如椽——看〈明镜记〉结尾一场戏》.《北京晚报》1982.3月5日;
- 【16】张胤德.《越调中的李世民——挺申凤梅演唱〈明镜记〉》.《北京晚报》1982.3月12日;
- 【17】时弢.《酌奇不失真 玩华不坠实——谈〈明镜记〉》(载《戏曲艺术》1983.04期);
- 【18】潘荻.《马少波和京剧〈正气歌〉》.香港《新晚报》.1981.19期;
- 【19】王蕴明.《留取丹心照汗青——京剧〈正气歌〉浅析》.《北京艺术》1981.06期;
- 【20】宋大声.《让民族魂在诗剧中再现——赞新编历史京剧〈正气歌〉》.《人民戏剧》.1981.07期,转载于《中国戏剧年鉴》1982年卷;
- 【21】李超.《看京剧〈正气歌〉,谈新编历史京剧》.《文艺报》1981.08期;
- 【22】文中俊.《连珠夺目 出神入化——谈〈关羽之死〉中怨刀、夸刀、祭刀三个细节》.《长春演唱》.1981.05期;
- 【23】黄竹三.《笔端风云 囊括千古——读新编历史京剧〈关羽之死〉》.《马少波剧作研究》.1987年3月;
- 【24】孟毓华.《学习〈宝烛记〉的收获》.马少波剧作研讨会上的发言.1988.6月3日;

- 【25】梁冰.《朱墨幽带剑霜寒——评京剧〈宝烛记〉及其演出》.《人民日报》.1991.1月18日;
- 【26】梅天放.《一代贤后 烛照古今——京剧〈宝烛记〉观后》.《中国开发报》.1991.7月16日;
- 【27】张存德.《评京剧〈闯王进京〉》.《戏剧丛刊》.1980.04期;
- 【28】郭启宏.《重读〈闯王进京〉》.《马少波剧作研究》.1987.3月;
- 【29】宋大声.《〈闯王进京〉再度辉煌》.《中国文化报》.1994.10月16日);
- 【30】黄维钧.《悲歌一曲五十载 旧貌依然有新意——评〈闯王进京〉》.《文艺报》.1994.11月19日;
- 【31】罗竹风.《漫谈〈闯王进京〉》.《中流》.1995.03期;
- 【32】李平 刘锦琳 陈志昂.《悲歌一曲警来人——重观马少波名剧〈闯王进京〉》.《剧本》.1995.03期; ;
- 【33】贾冀川.《评马少波新编京剧〈闯王进京〉》.《名作欣赏》.2012.02期;
- 【34】李春城.《〈正气歌〉导演札记》.《戏剧界》.1981.05期;
- 【35】刘锦琳 刘一雁.《〈闯王进京〉演出话旧》.马少波剧作研讨会上的发言.1988.6月4日;
- 【36】李洪春.《我演〈关羽之死〉》.马少波剧作研讨会上的发言.1988.6月3日;
- 【37】罗云.《我排演〈明镜记〉学习到的》.马少波剧作研讨会上的发言.1988.6月3日;
- 【38】陈慧敏.《〈闯王进京〉重演——再访马少波先生》.《中国戏剧》.1994.11期;
- 【39】金桐.《重排名剧〈闯王进京〉——兼谈导演与剧作家的合作》.《剧本》.1995.04期;
- 【40】鲁杰 韩秀黎 初敏.《我们参加了〈闯王进京〉〈太平天国〉的演出》.《马少波研究文集》.1997.4月;
- 【41】魏子晨.《塑造“国家形象”的人文宝典——读〈马少波文集〉》.《中国戏剧》.2009.02期;
- 【42】马少波.《谈新编历史京剧创作》.《剧本》.1981.09期

附录一：马少波著作年表

1. 1931年12月 创办《天外》文学周刊石印发行，宣传抗日民主。在创刊号上发表处女作短篇小说《嫂嫂》；
2. 1932年1月 在《天外》文学半月刊，先后发表小说《香油磨坊》、散文《长工的悲哀》《镜子铺画师》《莱州城的炮声》《海上风涛》《当铺》《祖母遗嘱》《〈最后一课〉的沉思》等；
3. 1938年9月 《海涛》第2、3期发表连载报告文学《从征拾零》；
4. 1941年6月 五幕话剧《指挥》，获1942年胶东文艺评奖戏剧第一名；
5. 1942年11月 在《胶东半岛》上发表小说《祖父》，获胶东文艺创作评奖小说第一名；
6. 1943年6月 改编京剧《打渔杀家》《吴蜀和》《王佐断臂》《群英会》《宇宙锋》《芦花荡》。《打渔杀家》改变本有1950年三联书店刊本；
7. 1943年9月 写成京剧《木兰从军》，有胶东文协评剧团2月首演。有人民出版社1949年刊本；
8. 1944年10月 写成京剧《闯王进京》（上部《闯王起义》，下部《闯王遗恨》）；
9. 1946年4月 写成话剧《太平天国》（上部《金田起义》、下部《天京围困》）；
10. 1948年1月 与张波、包干夫、陈志昂据自著小说《农工泊》改变为同名歌剧；有华东新华书店胶东分店1949年刊本；
11. 1948年4月 写成京剧《关羽之死》。《胶东剧作集》（选入《木兰从军》《打渔杀家》《吴蜀和》《王佐断臂》《群英会》《宇宙锋》《一捧雪》《凤仪亭》改编本），有山东新华书店胶东分店1948年刊本，
12. 1949年12月 与辛大明合作话剧《千年冰河开了冻》并于同年改写为同名评剧本。有1950年新华书店华东总分店1950年刊本；
13. 1955年5月 京剧《荆州之战》（《关羽之死》修订本）有北京宝文堂书店1955年刊本；
14. 1956年1月 《戏曲改革散论》由艺术出版社出版；
15. 1958年3月 创作现代题材京剧《白云鄂博》；与范钧宏合作由歌剧《白毛女》改编的京剧；
16. 1958年4月 与景孤血据关汉卿《刘夫人庆赏五侯宴》改编京剧《五侯宴》，有北京宝文书店1958年刊本；
17. 1958年6月 与范钧宏改编京剧《智斩鲁斋郎》；
18. 1959年1月 与翁偶虹合作京剧《金田风雷》；
19. 1959年2月 与任桂林、李伦、阿甲、翁偶虹改编京剧《赤壁之战》。有中国戏剧出版社1959年刊本；
20. 1959年3月 与翁偶虹合作京剧《摘星楼》。有中国戏剧出版社出版1959年刊本；
21. 1959年6月 与范钧宏、吕瑞明合作京剧《卧薪尝胆》；
22. 1959年9月 主编《中国京剧院演出剧本选集》，有中国戏剧出版社出版；

23. 1959年12月 写成《看戏散笔》，内含稿件63篇，有北京宝文堂书店1960年刊本；
24. 1960年1月 与陆静岩改编孔尚任《小忽雷》同名越剧；
25. 1960年10月 《剧本》第十期发表京剧《满江红》；
26. 1960年12月 创作话剧《岳云》。有中国戏剧出版社1964年刊本；
27. 1963年7月 创作京剧《正气歌》。有甘肃出版社出版1982年刊本；
28. 1964年6月 创作改编京剧《战斗的青春》。29. 1964年10月 与吴祖光、吴琼合作现代题材京剧《战斗的南方》；
30. 1964年11月 创作话剧《演兵场上》；
31. 1964年12月 创作现代题材京剧《雄关万里》；
32. 1980年1月 京剧《白娘子出塔》；
33. 1980年3月 京剧《明镜记》修订本。发表于《剧本》月刊第7期；
34. 1980年11月 完成《马少波剧作选》，山东人民出版社出版。选入京剧《闯王进京》《关羽之死》《白云鄂博》《明镜记》《正气歌》《白娘子出塔》和话剧《岳云》；
35. 1981年5月 写成《戏曲艺术论集》后记。写成《正气歌》单行本后记；
36. 1981年11月 将话剧《战犯》改编为京剧《宝剑归鞘》；
37. 1982年4月 《戏曲艺术论集》，中国戏剧出版社出版；
38. 1982年6月 京剧本《宝剑归鞘》发表于《新剧作》第3期；
39. 1982年7月 将王实甫《崔莺莺待月西厢记》改编为昆曲《西厢记》；
40. 1982年8月 京剧本《宝烛记》载于《戏文》第4期；
41. 1986年11月 《乐耕园诗词二百首》由广东人民出版社出版；
42. 1987年4月 《戏曲新论》由陕西人民出版社出版；
43. 1987年9月 创作历史题材儿童话剧《双枪小李虎》。
44. 1987年11月 将电影文学剧本《再起清风楼》改写为京剧本；
45. 1990年1月 参与主编的《中国京剧史》上卷，由中国戏剧出版社出版；
46. 1990年3月 散文小说集《从征拾零》由文化艺术出版社出版；
47. 1990年11月 主编《中国京剧史》中卷，由中国戏剧出版社出版；
48. 1991年3月 京剧《宝烛记》（江苏省京剧团演出本）发表于《剧影月报》第3期；
49. 1996年3月 与李慧中合著《马少波近作选》，含剧作8部，文论，序跋130篇，诗词300余首。