

中国地方戏曲集成

上海市卷

中国戏剧出版社

中国地方戏曲集成

上海市卷

中国戏剧家协会 主編

上海市文化局 編輯



中国戏剧出版社

一九五九年·北京

中国地方戏曲集成

上海市卷

*

中国戏剧出版社出版

(北京王府大街64号)

北京市书刊出版业营业许可证出字第006号

工人出版社印刷厂印刷 新华书店发行

*

统一书号:10.69·372 字数890,000 开本850×1168 1/32 印张39 $\frac{7}{8}$ 插页8

1959年9月北京第1版第1次印刷

印数001—900册

精装定价(7)5.20元

編輯說明

中国地方戏曲，各具風标，齐放异采，其中民主精华極為丰富，向为中国人民所喜爱。中华人民共和国成立以来，在党和政府“百花齐放，推陈出新”的方针指导下，經過發掘、整理、改編、創造，全国各地舞台上，万紫千紅，竞芳爭妍，戏曲艺术跃进到全新的时代。

中国戏剧家协会和各省、市、自治区文化局，鉴于我国戏曲事业发展盛况空前，斐然成風，蔚为巨观。亟应总汇集成，以資綜覽全貌，既可使数以百計的各地剧种，上演剧目互相交流，不断前进；又可供国内外戏剧研究工作者的参考，特編輯《中国地方戏曲集成》，由中国戏剧出版社出版。

《中国地方戏曲集成》按省（市、自治区）分卷出版，或几省合出一卷，由各省（市、自治区）文化局分別負責編輯，中国戏剧家协会主編。

《中国地方戏曲集成》内容包括：前言、剧种分布圖、著名戏曲艺术家照片、优秀剧目照片、优秀剧本。每一剧本前均有內容提要。

《中国地方戏曲集成》选編的剧本包括：經常上演的优秀傳統戏曲剧本，新創作的現代題材和历史題材的戏曲剧本；并以各地

剧种中为广大人民所喜闻乐见，而思想性与艺术性较强的为选取标准。

《中国地方戏曲集成》全书预计编印二十余卷，自1958年起陆续出版。

《中国地方戏曲集成》在编辑出版过程中，切盼广大读者多多予以帮助，如蒙指出缺点，自当力求改进。

中国戏剧家协会

1959年7月

前 言

上海，是我国經濟、文化最發达，工人階級最集中的大城市之一。半个多世紀以来，在工人階級率領下，上海人民前仆后继，对帝国主义者、封建地主階級和官僚資产階級进行了殊死的斗争。上海的戏曲艺术和戏曲工作者，生長在这样的土壤上，在激烈的民族斗争和階級斗争中，不能不受到深刻的影响，不能不在舞台上反映出这种斗争。

首先讓我們回忆一下上海在解放前充滿了悲憤的艰难的岁月：

一方面，在上海这个半封建半殖民地的畸形社会中，戏曲艺术遭受了反动統治者的严重摧殘。他們排挤、打击并篡改进步的作品，提倡反动、荒誕和黄色的东西，利用戏曲艺术作为麻醉人民的工具，为反动統治階級服务。他們在戏曲工作者中大肆分化，施行殘酷的流氓統治和繁重的剝削制度，竭力灌輸反动落后的思想意識和生活方式，企圖腐蝕戏曲工作者永远成为他們的馴順的奴隶。

但另一方面，更重要的一方面，是戏曲工作者在各个时期的先进思想指导下，对几座大山的重重迫害，进行了長时期的反抗和回击。和全国戏曲工作者一样，大多数的上海戏曲工作者始

終保持着劳动人民勤劳、勇敢的本色，始終是主張正义，反对邪恶，跟着进步力量走的。他們之中的先进分子，在各个历史时期中，積極地站在时代斗争的前綫，表現了崇高的民族气节和爱国主义精神。

辛亥革命前，爱国艺人汪笑侬演出了《党人碑》、《六軍怒》等戏，对清朝政府的昏聩腐败，做了深刻的抨击。辛亥革命时期，上海不少戏曲工作者直接参加了推翻清廷的武装斗争。“五四”运动前后，上海戏曲舞台上出现了許多反映当时政治斗争和社会斗争的新戏，如周信芳編演京剧《学拳打金刚》等戏；欧阳予倩和周信芳在魚龙会上演出了反封建的《潘金蓮》。第一次国内革命失败后，上海京剧艺人在文艺界进步人士影响下，进行了一系列的改革运动；程砚秋同志曾在上海演出反对内战反对苛政的《荒山泪》。抗日战争时期，梅兰芳同志蓄鬚明志，周信芳同志編演爱国剧《徽欽二帝》等，屢遭禁演，更是大家熟知的光輝事迹。

特別應該提到的，是当抗日战争胜利之后，我們党进一步加强了对戏曲界的联系，在戏曲工作者中生根發芽，在群众中进行了思想工作，成为领导力量；因之，当国民党反动派对上海戏曲界張开魔爪，施行“娱乐捐”和法西斯統治的“艺員登記”时，他們所遇到的，已經不再是少数人的反对，而是所有剧种、絕大多数戏曲工作者的群众性斗争了。上海戏曲工作者以“抗捐运动”和“反艺員登記运动”教訓了反动統治者，迫使他們縮回了魔爪；同时也給自己上了一課：只有在党的领导下，紧紧团结起来，才是不可战胜的。在上海的戏曲舞台上，即使在反动派的特务統治下，表現人民意志，在艺术上創造革新的戏曲，也从来没有間断过。戏曲界中的党员和靠近党的先进分子坚持了舞台上

的正义斗争。

这时期，党的领导和中共上海办事处的许多同志都非常关心进步戏曲的斗争，并曾给予珍贵的正确指示。党这种深刻的关怀大大地鼓舞了上海的戏曲工作者：谁是亲，谁是仇，看得更清楚了。因此，当上海永远结束它的苦难，开始进入了光明幸福的新社会时，戏曲界在党的直接领导下，就能够组织起近二十个街头演剧队来迎接上海解放。他们上街宣传，冒雨游行，敲锣打鼓，在广场上唱戏跳舞，在街头舞大旗，翻筋斗……上海戏曲工作者是热烈欢迎和迫切需要解放的。

上海解放后，我们面对的，是一个在人员的成份、数量和思想上，在所有制和组织制度上，在艺术思想和舞台实践上，充满了各种矛盾和错综复杂关系的综合体。它的主要特点是：大、多、杂。

针对上海戏曲界的特点，党和政府根据中央和毛主席的方针、政策，十年来采取了一系列的重大措施，在广大戏曲工作者拥护、支持下，迅速而有效地改变了面貌。

中华人民共和国成立初期，为了帮助戏曲工作者建立新的革命人生观，明确为工农兵服务的方向，政府连续三年举办了三次戏曲研究班，有两千多戏曲工作者受到了政治启蒙教育。在这三年内，所有剧团都改变为集体所有制，开始建立了国家剧团。1950年和1951年的春节，政府又举办了两次会演性的“戏曲春节竞赛”，为整理、改革传统剧目，创作新的现代剧目和历史剧目，为澄清舞台形象，以戏曲艺术为政治、为生产、为工农兵服务，打下了初步基础。在这期间，戏曲工作者并热烈响应了党的号召，积极参加各项政治运动和深入生活斗争，如土地改革、抗

美援朝、修治淮河、鎮反、三反五反、文艺整風等等运动。在其中，戏曲工作者不仅为运动服务，更使自己得到深刻的思想改造。

1950年中央文化部召开的戏曲工作会议，1951年前政务院颁布的“关于戏曲工作的指示”，1952年的第一届全国戏曲观摩演出大会和1954年的华东戏曲会演，都对上海戏曲工作发生了深刻的影响。

1956年，在社会主义改造高潮中，上海戏曲剧团也得到了进一步的改造。

尤其是1957年至1958年的偉大的整風运动和反右派斗争，使上海戏曲工作者在政治战线上、思想战线上，从而也是在艺术战线上，进行了深刻的社会主义革命，获得了偉大的胜利。斗争的结果是：资产阶级右派分子和其他坏分子被揭露出来了，资产阶级个人主义思想受到了批判，社会主义思想和工人阶级的正气大大发扬；戏曲剧团从組織上进行了调整，并根据协作精神对外地組織了支援，多年来臃肿的现象消除了。而更重要的收获是：戏曲工作者从实践中更加明确地認清了为政治、为生产、为工农兵服务的方向，明确了戏曲事业必須在党的领导下走社会主义的道路；在艺术創造上，打破了迷信思想，开展了轟轟烈烈的群众写作运动，紛紛深入生活，与工农兵打成一片，改造思想，积累素材。于是，在1958年工农业生产大跃进的基础上，戏曲艺术也出现了大跃进的局面。一年多来，上海戏曲創作、演出活动丰富多采，超过了过去任何一年，显示“百花齐放，推陈出新”的繁荣景象。上海戏曲艺术事业，在大跃进中，进入了一个新的阶段。

上海的戏曲工作者，受着革命斗争传统的熏陶，捍卫着社会主义戏剧事业的红旗，和形形色色的资产阶级个人主义思想，以及资本主义商品化倾向，展开了坚决的斗争。这种追求真理、不断前进的精神反映在艺术上，就形成上海戏曲艺术工作的特性：表现在舞台艺术方面，具有敢于大胆创造革新，勇于进取，使自己兼收并蓄的精神；表现在剧目创作上，则成为吸收力强，新剧目多的特点，不论话剧、电影等艺术形式，只要对戏曲改革有利，就大胆吸收，使它有助于提高戏曲的表现能力。

另外一方面，上海戏曲艺术在整风反右派斗争前，也曾相当普遍地存在着演一个戏，丢一个戏，不重视建立保留剧目制度，不大注重艺术磨炼的现象，残留着浮夸庸俗的作风。这些现象和作风，通过整风反右派斗争，有了很大的改进，但还需要彻底予以清除。这正是我们继续努力改造的课题。

上海戏曲剧种共有沪剧、滑稽戏、越剧、京剧、昆曲、淮剧、扬剧、甬剧、锡剧等九个。

沪剧、滑稽戏是上海地方特有的剧种。

沪剧是上海的地方戏。它起源于上海郊区和江南一带农村流行的山歌。这种山歌形式简朴，曲调优美，内容生动；它们热情歌颂劳动，歌颂婚姻自由，反对封建礼教、地主流氓的盘剥。但是，这种山歌只有歌没有舞，又没有音乐伴奏。后来受外来艺术形式的影响，成为有歌有舞又有音乐伴奏的“花鼓戏”，或称“滩簧”。上海开辟为商埠后，“花鼓戏”便进入上海，改称为“本滩”。“本滩”虽然比山歌有了发展，但是它的演唱形式仍较简单，四、五人，一把二胡，一副鼓板，一面小锣，便可到处演出。演员人数很少，往往由两个男子扮成一男一女的农民脚

色，边唱边舞，叫做“对子戏”。后来也有女子参加，演員扩充到八、九人，就成为“同場戏”。“本滩”的演員本来就是农民或小手工业者，在农闲时节业余演唱，进入上海市区后、才組班作职业性演出，表演节目能大胆反映当时人民的生活与願望，很适合当时社会的需要，因此就遭到了清朝統治阶级，帝国主义者以及流氓走狗的摧殘与迫害。清朝光緒年間，江苏巡撫丁葆楨将“本滩”列为“淫乱戏”，加以禁演。一部分艺人流散外埠，一部分艺人便进入上海租界演唱。起初“本滩”只在街头巷尾、酒楼茶館演唱，上海出現游乐场后，“本滩”便轉入游乐场演出；由于观众逐漸增加，艺人也不断增多，就在上海奠定了基础。与此同时，“本滩”在反动統治阶级的影响和篡改下，逐漸沾染了半封建半殖民地的污垢，这就是后来沪剧里面糟粕部分的主要根源。

約在三十多年前，“本滩”受到当时上海風行一时的“文明戏”的影响，采用幕表制、軟片布景和道具，便开始向游乐场外面的劇場独立演出。1933年前后，“本滩”进一步采用新式布景、灯光、效果等，便改名为“申曲”。抗日战争胜利后，“申曲”又改为“沪剧”，当时除走“文明戏”的路子外，在题材选取和表演艺术方面，又深受京剧、中外电影、話剧等的影响。

上海解放后，在党的“百花齐放，推陈出新”方針指引下，沪剧才开始获得正确的發展方向；特别是1952年参加全国第一届戏曲观摩演出大会演后，《罗汉錢》获得好評，才逐漸明确以着重表現現代生活为主。音乐方面大量挖掘了原有健康的曲調，用以加强自己的艺术特点与風格。沪剧拥有不少生活小戏，如《卖冬菜》，表現一个小姑娘的聪明机智，諷刺卖冬菜人的虛誇作風；《卖

紅菱》反映出一对青年男女在恋爱生活中的不幸遭遇。

現在，沪剧除在上海深受工农兵群众喜爱外，它在苏南一带以及杭嘉湖地区也較流行。我們所編选的五個沪剧剧目，可以說是沪剧發展中各个时期較有代表性的作品。

《阿必大回娘家》是“本滩”时期的作品，角色不多，唱工較重，上海解放后，剧本經過了整理，保留着农村生活的气息和朴实的語言。戏里着重表現了解放前农村中比較普遍存在着的合理的童养媳制度，反映了农民在封建制度压迫下的痛苦生活。

《楊乃武与小白菜》是“申曲”时期的代表剧目，同时也是受“文明戏”的影响走向劇場艺术的作品。这个戏描写統治階級内部的矛盾，表現清代官場生活，思想性不算很高，但是它突出表現了正义与邪恶的斗争，也还具有一定的人民性。在表演艺术上，运用了沪剧特有的曲調和傳統表演方法，也具有它的特色。

1952年全国第一届戏曲观摩演出大会会演时，《罗汉錢》是当时的得奖剧目之一，是建国初期沪剧中的代表剧目。这个戏相当成功地运用了沪剧的傳統程式；音乐唱腔上整理了較多的沪剧小調与基本調；导演艺术方面有新文艺工作者在参加合作，使这个戏从剧本到表演艺术都創造了清新、优美的艺术風格，为沪剧表現現代生活，正确地發展沪剧傳統艺术技巧，开辟了一条新的道路。

《母亲》、《黃浦怒潮》的出現，为沪剧創作革命历史剧作了有益的尝试。这是沪剧在題材范围方面，突破原有的圈子，向前跃进的具体表現。这两个戏引人注意的是：它們較好地描写了革命英雄人物的形象，着意刻划无产階級战士的精神面貌，并且都是以反映上海革命斗争为主的剧目。前者塑造了一个平凡的母亲，

在党的教导下，成長为革命战士；后者刻划了工人阶级的优秀儿女的英雄性格，揭露出国民党反动派頻于崩溃的腐朽本质。这些剧目，以它們强烈的现实意义，給观众以生动的革命教育。

滑稽戏是由說唱形式的“独脚戏”發展起来的。清朝末年，浙江杭州有位杜宝林用“說潮报”（講新聞故事）形式，对当时的达官貴人进行嘻笑怒罵，他为了免遭統治者的迫害，自称“小热昏”（即神志不清的意思）。接着上海一些艺人学会他的說唱形式，登台演出“独脚戏”（与相声相似的一种說唱形式），受到欢迎，于是上海成为“独脚戏”的發祥地。最盛时期上海的“独脚戏”有一百多挡，抗日战争时期艺人根据群众的需要，逐漸联合起来成立了滑稽戏剧团，就这样逐漸由“独脚戏”發展成为現在專演喜剧、鬧剧的滑稽戏。它是一个年輕的剧种，不过二十多年历史。

滑稽戏是一个專門使观众“笑”的独特的剧种。运用对比、誇張、出奇制胜、声东击西等方式，反映生活，諷刺和抨击落后的、丑恶的現象。滑稽戏基本上都是采用現代題材，它是迅速反映现实，具有强烈傾向性的有力的文艺武器。

滑稽戏虽然沒有固定的方言与曲調，和一般地方戏曲不同，但“唱”已成为它不可缺少的艺术因素，因此，我們認為應該把它列入戏曲剧种之內。

滑稽戏的成功与失敗，很大程度是由演員的表演决定的。做一个滑稽戏的演員，要能說許多地方的方言，会唱許多地方戏的曲調，需要極其敏銳机智的反应能力和高度的幽默感，特別重要的，是必須要有高尚的道德情操和艺术修养。解放以前，許多滑

稽戏演員風格不高，只以挤眉弄眼，嘲笑殘疾等庸俗手法，博取落后观众一笑，并且根本没有成形的剧本，只是根据幕表信口發揮，因此，留下来的优秀傳統剧目極少。

中华人民共和国成立以来，上海滑稽戏經历了艰巨的改造。庸俗、落后的小市民趣味逐漸消除了，健康的笑料丰富起来了，出現了象《小兒科》、《苏州二公差》、《春風吹到弄堂里》等等較好的剧目。建立了剧本制度。但滑稽戏的“滑稽”的特点，依靠于表演艺术成分仍然很大，仅仅从剧本上是較难得到喜剧的感染的。因此，这里只选了《三毛学生意》一个戏，这个戏比較真實地反映了一个小人物在解放前的上海的不幸遭遇。

越剧發源于浙江嵊县的农村。农民和农村手工业工人，在劳动中發出的呼声（号子），逐漸發展成为山歌小調。約在十九世紀末叶，在秧歌戏的影响下，它又發展为簡單的舞台表演，在打谷場上或在庙会戏台上，演出化装小戏。由于乐队簡單，一人既敲篤鼓，又打尺板，因此称它为“的篤班”（又叫“小歌班”）。“的篤班”以农民为主角，敢于暴露旧社会的黑暗和不平，因此横遭封建統治者的禁演，迫使“的篤班”流浪到城市。1916年“的篤班”首次进入上海。但是由于演出条件簡陋，沒有上演几个月就遭到了失敗。第二年魏梅朵、馬阿順的班子接受了前者失敗的教訓，吸收紹兴大班与京剧的表演艺术，以“紹兴文戏”名义再度进入上海演出。当时把《盘夫索夫》、《碧玉簪》等等搬上舞台，由于表演艺术上有了很多創造与革新，“紹兴文戏”就在上海發展到二十几个剧团。

“紹兴文戏”时期艺人全是男性，到1923年冬天，才在上海

出現第一个“女子文戏”。但又因年龄过小，艺术水平不高，很难站得住脚，便重回浙江乡村流动演出，积极培养女子科班。抗日战争爆发后，淪陷区的女班“绍兴文戏”便相继进入上海，有的与男班会合，一度男女合演，但由于男艺人年老，后继无人，便告衰落。于是女班“绍兴文戏”随之更趋兴旺。1943年至1945年間，浙东解放区民主政府，在毛主席文艺方针指导下，对“绍兴文戏”进行了艺术改革工作。另一方面，在党和文艺界进步人士影响下，上海的女班“绍兴文戏”在1942年开始进行越剧的革新工作。1944年袁雪芬同志等组织了“雪声越剧团”，更进一步从形式到内容进行了改革。在演出形式上采用了近代舞台装置，改革了化装、服饰，表演艺术上着重于表现人物的思想感情，并配上音乐伴奏与音响效果。当时演出的《洪宣娇》、《红粉金戈》、《祥林嫂》等剧目，已经突破了“绍兴文戏”的格律与剧目限制，把越剧艺术推向革新的阶段。

1947年夏天，上海越剧界为了筹款自建剧场与筹设越剧学校，举行《山河恋》义演，遭到国民党反动派的打击，这就更提高了越剧艺人的思想觉悟。为了和反动派展开不屈不挠的斗争，接连演出了富于斗争精神的新戏《万里长城》、《红娘子》、《李师师》等。由于在艺术上不断追求革新，虚心向兄弟剧种学习，越剧在短短几年中有了飞速的发展和提高。

中华人民共和国成立以来，越剧在党的领导下，更大量吸收兄弟剧种的表演艺术，受到广大群众的喜爱，发展更快，目前越剧团体已经遍布全国，而上海大都是它们的诞生地。

我们编选了以下五个剧目，想通过它们约略地看出越剧艺术发展的几个阶段：

《箍桶記》是越劇早期“的篤班”時期的劇目，充滿了農民健康樸素的感情和談諧的風趣。這個戲里，閃耀着農民勤勞、善良和智慧的光輝，同時也使人們嘲笑和唾棄地主階級的虛偽和愚昧。

越劇發展中期最有代表性的作品，應該是《梁山伯與祝英台》。這是個流行全國的民間傳說，但越劇《梁祝》是根據流傳在浙江民間的、具有地方色彩的傳說改編而成的優秀劇目。解放後，重新進行了多次整理，從劇本到表演，從音樂唱腔到舞台藝術，都作了較多的豐富、提高。這個戲強烈地表現了中國古代人民，追求自由和幸福的不可征服的意志，和她們勇于自我犧牲、敢于反抗的精神。全國第一屆戲曲會演時，這個戲獲得了獎勵。其後曾赴蘇聯及德意志民主共和國演出，拍成影片後，又在許多國家放映，在國際上受到了贊譽，成為越劇最優秀的作品之一。

《西廂記》則是根據元代杰出的現實主義作家王實甫同名作品改編的劇目。

抗日戰爭勝利後，上海越劇界突破越劇只演古裝戲的限制，根據魯迅先生小說《祝福》改編排演《祥林嫂》，向廣大群眾揭露舊社會的黑暗與罪惡，並為越劇表現近代生活的題材，提供了有利的條件。解放後，這個劇目又作了重新的處理與排演，在內容與表演藝術上都有了較大的改進。

《王老虎搶親》是根據民間傳說和評彈說唱故事改編而成的。我們之所以把它編選在內，因為它所描寫的題材，是在江南流傳很廣的著名的民間故事，而且在藝術形式上，又是越劇藝術中別具風格的諷刺喜劇。

京劇是歷史比較悠久的劇種，但它在上海成為富於創造革新

精神的“南派”京剧（或称“海派京剧”），則不过五十多年历史。“南派”京剧既演傳統剧目又演新編戏，既演連台本戏也演單本戏。“五四”运动以前，京剧前輩艺人汪笑侬、夏月珊、夏月潤、潘月樵、馮子和等編排新戏，提倡改革，对京剧的表演程式有所推进。汪笑侬先生演出的《党人碑》就是一例。“五四”运动以后，欧阳予倩、周信芳、高百岁等同志演出的《潘金蓮》，更推动了京剧艺术的革新。他們都为“南派”京剧树立了榜样。

“南派”京剧在艺术上的特点是：敢于創造，勇于革新，能够突破京剧比較凝固的表演程式和艺术格律，着重塑造人物性格，重視情节，講究做工的細致真实和唱腔的富于感情。舞台艺术的其他方面，如服装、布景、灯光等，也为了符合表演的要求而力求革新。这种在舞台艺术的多个部門創造革新，对全国的劇場艺术也产生了較大的影响。

当然，在上海和江南某些城市里，也还存在过所謂“恶性海派”的表演，那是从形式主义出發，沾染了資本主义商业化的作風，演出單純耍技术，“洒狗血”，或搬演脱离剧情、損害人物性格的“机关布景”。它們是魚目混珠，左道旁門，和我們所說的富于創造革新的“南派”京剧，不能相提并論。

在現代“南派”京剧的表演艺术家中，对京剧改革工作卓著功績者，应当提到周信芳和盖叫天同志。

周信芳同志在京剧舞台上創造了許多生动的艺术形象，他沿着现实主义的表演道路不断前进。《四进士》里的倔强坚毅的宋士杰，《扫松下書》里的正直淳朴的張广才，《清風亭》里的善良耿直的張元秀……。这些不同的人物的形象，和他們不同的命运，深深印在人們的腦里，激动过无数观众的心弦。五十多年来，周信