

# 中国地方戏曲集成

上海市卷

上

中国戏剧出版社

## 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。每一剧本前均有内容提要。

《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

剧种中为中国人民所喜闻乐见，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、文化最發達、工人階級最集中的大城市之一。半个多世紀以來，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產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阶级斗争中，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。他們排擠、打击并篡改进步的作品，提倡反动、荒誕和黃色的东西，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，表现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；程硯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。

特別应该提到的，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，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發揚；戏曲剧团从組織上进行了調整，并根据协作精神对外地組織了支援，多年来臃腫的現象消除了。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，捍衛着社会主义戏剧事业的紅旗，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，残留着浮誇庸俗的作风。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。这正是我們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，很能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、酒楼茶馆演唱，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年参加全国第一屆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〉，表現一个小姑娘的聰明机智，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的不合理的童养媳制度，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。这个戏描写統治阶级内部的矛盾，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，着意刻划无产阶级战士的精神面貌，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，

在黨的教導下，成長為革命戰士；后者刻劃了工人階級的優秀兒女的英雄性格，揭露出國民黨反动派頻于崩潰的腐朽本質。這些劇目，以它們強烈的現實意義，給觀眾以生動的革命教育。

滑稽戲是由說唱形式的“獨腳戲”發展起來的。清朝末年，浙江杭州有位杜寶林用“說潮報”（講新聞故事）形式，對當時的達官貴人進行嘻笑怒罵，他為了免遭統治者的迫害，自稱“小，熱昏”（即神志不清的意思）。接着上海一些藝人學會他的說唱形式，登台演出“獨腳戲”（與相聲相似的一種說唱形式），受到歡迎，于是上海成為“獨腳戲”的發祥地。最盛時期上海的“獨腳戲”有一百多檔，抗日戰爭時期藝人根據群眾的需要，逐漸聯合起來成立了滑稽戲劇團，就這樣逐漸由“獨腳戲”發展成為現在專演喜劇、鬧劇的滑稽戲。它是一個年輕的劇種，不過二十多年歷史。

滑稽戲是一個專門使觀眾“笑”的獨特的劇種。運用對比、誇張、出奇制勝、聲東擊西等方式，反映生活，諷刺和抨擊落后的、丑惡的現象。滑稽戲基本上都是採用現代題材，它是迅速反映現實，具有強烈傾向性的有力的文藝武器。

滑稽戲雖然沒有固定的方言與曲調，和一般地方戲曲不同，但“唱”已成為它不可缺少的藝術因素，因此，我們認為應該把它列入戲曲劇種之內。

滑稽戲的成功與失敗，很大程度是由演員的表演決定的。做一個滑稽戲的演員，要能說許多地方的方言，會唱許多地方戲的曲調，需要極其敏銳機智的反應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藝術修養。解放以前，許多滑

滑稽演員風格不高，只以擠眉弄眼，嘲笑殘疾等庸俗手法，博取落后觀眾一笑，并且根本沒有成形的劇本，只是根據幕表信口發揮，因此，留下來的優秀傳統劇目極少。

中華人民共和國成立以來，上海滑稽戲經歷了艱巨的改造。庸俗、落后的小市民趣味逐漸消除了，健康的笑料豐富起來了，出現了象《小兒科》、《蘇州二公差》、《春風吹到弄堂里》等等較好的劇目。建立了劇本制度。但滑稽戲的“滑稽”的特點，依靠於表演藝術成分仍然很大，僅僅從劇本上是較難得到喜劇的感染的。因此，這裡只選了《三毛學生意》一個戲，這個戲比較真實地反映了一個小人物在解放前的上海的不幸遭遇。

越劇發源于浙江嵊縣的農村。農民和農村手工業工人，在勞動中發出的呼聲（號子），逐漸發展成為山歌小調。約在十九世紀末葉，在秧歌戲的影響下，它又發展為簡單的舞台表演，在打谷場上或在庙会戲台上，演出化裝小戲。由於樂隊簡單，一人既敲篤鼓，又打尺板，因此稱它為“的篤班”（又叫“小歌班”）。“的篤班”以農民為主角，敢於暴露舊社會的黑暗和不平，因此橫遭封建統治者的禁演，迫使“的篤班”流浪到城市。1916年“的篤班”首次進入上海。但是由於演出條件簡陋，沒有上演幾個月就遭到了失敗。第二年魏梅朵、馬阿順的班子接受了前者失敗的教訓，吸收紹興大班與京劇的表演藝術，以“紹興文戲”名義再度進入上海演出。當時把《盤夫索夫》、《碧玉簪》等等搬上舞台，由於表演藝術上有了很多創造與革新，“紹興文戲”就在上海發展到二十幾個劇團。

“紹興文戲”時期藝人全是男性，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、服飾，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、敢於反抗的精神。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，重視情節，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”，或搬演脫离劇情、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。

周信芳同志在京劇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

芳同志在表演藝術上，形成了自己堅實有力的藝術風格和表演流派。

周信芳同志的演出劇目較多，已另有專集編選，在這裡我們只選輯了〈肖何月下追韓信〉一折。這是“麒派”最有代表性的劇目，同時又是周信芳同志早年的創作。

蓋叫天同志在京劇藝術的創造革新方面，同樣建立了卓越的成就；特別在京劇武戲方面，創造了獨特的藝術風格。六十多年來，他始終孜孜不倦地鑽研着武生藝術，不斷從生活中從戲劇傳統中，從雕塑、繪畫、雜技中吸取藝術創作的源泉，創造出舞台上優美動人的藝術形象。他的表演藝術的特点是：“武戲文唱”，講究動作的合理性與生動優美，即把刻劃人物性格與精湛的武打藝術和優美的身段緊密地結合起來，如他所創造的勇猛剛毅、矯健豪爽、栩栩如生的武松英雄形象，和其他許多人物形象，都是具有這種鮮明的特色的。

我們在這裡特地選輯了他的演出傑作之一〈快活林〉。

〈黑旋風李逵〉是解放後創作的新歷史劇目，在全國的影響也較廣泛。它比較成功地塑造了梁山英雄李逵粗獷、正直的生動形象。在創作方法上，這個戲着重刻劃人物性格，並對歷史題材如何運用現實主義的創作方法，做了有益的嘗試。

作為中華人民共和國成立以來的新連台本戲的代表作品，應該舉出〈頭本封神榜〉；它是根據過去經常上演的連台本戲〈封神榜〉重新寫作的，它不但以情節的生動感人，也比較成功地刻劃了人物的思想感情。在運用機關布景方面，也注意結合劇情需要，使它比較合理地為主題思想服務。

〈紅色風暴〉出現在京劇舞台上，為京劇藝術表現現代生活提

供了有益的經驗。这个戏的创作过程，也就是学习和运用京剧傳統艺术程式与技巧，使它为現代题材服务的过程。同时又是在党的总路綫指引下，京剧艺术革新道路上跃进的一个标志。这个戏对原著作了較合理的改动，在演出后获得相当成功。

昆曲是我国历史悠久，影响最为广泛的剧种，也是历史上最优美的艺术形式之一。

昆曲的遗产極丰富，表演講究技巧，身段，舞蹈性較强，唱腔旋律优美，声韵严謹。但也存在程式过于凝固，唱詞过于晦涩雕琢的缺点。

中华人民共和国成立前，昆曲成为士大夫有閑階級的消遣品，和广大劳动人民隔絕，因而艺术生命日趋衰落。

中华人民共和国成立后，在党的“百花齐放，推陈出新”方針指引下，昆曲艺术才得到复苏。1953年在上海，华东戏曲研究院开办昆曲訓練班，一面大力扶植昆曲艺术，一面培植昆曲人才，繼承遗产。此后，上海市戏曲学校專設昆曲班，着重培养昆曲演員，使这个古老的剧种，枯木逢春，后继有人。

俞振飞同志是南昆著名表演艺术家，从事昆曲艺术工作已有四十多年了。《断桥》里的許仙、《牡丹亭》里的柳夢梅等等，都是他所創造的生动的艺术形象。他以唱工嘹亮明晰，咬字准确清楚見長。他所表演的《太白醉写》，塑造了詩人李白这个高傲的“酒中仙”的形象。由于这个戏具有独特的艺术風格，在表演艺术上也有很高的技巧，所以我們編选了这个剧目。

此外，我們还編选了《茶訪》（《寻亲記》中一折）和《拜月》（《拜月亭》一折）。《茶訪》是以丑角为主的戏。它是昆曲著名丑角演員