

京剧

全漢方丈室

大观



京剧大观

本社编

北京出版社



京剧大观
北京出版社编

*

北 京 出 版 社 出 版
(北京崇文门外东兴隆街51号)
新华书店北京发行所发行
北 京 印 刷 一 厂 印 刷

*

787×1092毫米 32开本 13.25印张 304,000字
1985年12月第1版 1985年12月第1次印刷
印数: 1—9,100

书号: 10071·625 定价: 2.30元

编者的话

京剧——是我国传统戏剧中的瑰宝。它把歌唱、舞蹈、音乐自然地融为一体，具有独特艺术风格，角色行当齐全，再加上名演员辈出，剧目丰富，题材广泛，一向流行地区较广，在国内外享有盛誉。

近年来，不少读者向我们反映，希望出几本介绍京剧剧情和唱词的书，以便在欣赏京剧时做参考。同时，有不少年轻的朋友，反映京剧不容易看懂，这首先是对京剧的剧情不了解，唱词不熟悉。因此，我们搜集了一些有关资料，编辑出版了这本《京剧大观》。

京剧的剧目很多，保留下来不断上演的也不少，如果全部收集成书，工程浩大、篇幅繁多，对读者也负担过重。所以，在这本书里我们只是选编部分经常广播的和上演的剧目的剧情简介，和剧中主要角色的主要唱词，做为欣赏京剧的一个初步参考材料。所选的唱词，大多数是在京剧唱片和广播中经常听到的流行唱段。书中还收入了佟志贤同志专为本书写的《京剧欣赏浅谈》一文，简略地介绍了京剧的源流、发展和一些欣赏京剧的基本知识，帮助大家了解京剧。如果这本《京剧大观》能对京剧爱好者有些帮助，有助于人们引起对京剧的兴趣，也算我们对“振兴京剧”的事业做了些微薄的贡献。

为了读者翻阅查找方便，本书剧目按第一字笔画顺序排列，并在书后附有按汉语拼音字母前后顺序排列的剧目索引。

本书在编辑过程中，得到了多方支持，如首都图书馆、北京日报等单位，提供了不少资料；中国京剧院邹忆青、吕瑞明、齐致翔等同志提供了他们近年来新编的历史戏和现代戏；李金泉同志也推荐了几出老旦戏；特别是北京市戏校校长佟志贤同志、教师刘剑华同志、钱贵元同志帮助编写、整理了一部分剧情简介和唱词，还把全书校阅了一遍，这对提高本书的质量，起了很大作用。我们仅在此表示感谢。

在本书中，选编了二百多出戏，为数不算多，即使选入的剧目和唱词，也会有不当之处，我们只是先做一次尝试，将来再继续修订、补充。由于水平有限，时间紧迫，书中一定会有不少疏漏，希望广大读者和专家给我们提出宝贵意见，以便下一步的修订出版工作得到改进。

京剧欣赏浅谈

· 佟志贤

我童年是在北京度过的。那当儿正是京剧的兴盛时期。虽然我居住的那一带贫穷人家，无钱买张戏票安稳地坐在戏园里，欣赏那些名流大家们有滋有味儿的演唱，但人们常常围在收音机旁，或凑到谁家借来的“话匣子”（即手摇唱机）边，听几段著名京剧演员的演唱，也算是大过其瘾了。久而久之，耳濡目染，大人和孩子们大都能哼唱上两段京剧。有时在街巷胡同，也会听到有人唱上两句“一马离了西凉界”，或是“劝千岁杀字休出口……”之类的京剧腔，由此说那时的京剧，已经普及群众深入人心，是毫不过分的。

五十年代初，我被分配到京剧艺术团体工作，才开始接触并渐渐熟悉这一具有优秀传统的戏曲剧种，也才真正懂得她之所以在国内外舞台上赢得声誉，并有广泛群众基础的原因所在。心里不禁为祖国有如此光辉的民族艺术而感到骄傲。

京剧是一门综合艺术。她是在继承我国古老戏曲剧种的基础上，形成的一个以唱、念、做、打、舞表演为中心的，并具有北京特色的戏曲剧种。因为她诞生在北京，所以称之为京剧。

京剧的形成，大约是在十九世纪三十年代前后（清代道光年间），距今已有一百五十多年了。她是在汇集溶化各地方剧种

的艺术精华，并确立了自己独特的艺术形式和表演风格之后，才成为代表北京地区的戏曲剧种的。

京剧的表演技艺，是在吸收发展各地方古老剧种如弋阳腔、昆腔、柳子腔优长的基础上，又吸收了其它艺术的形式而不断丰富自己的表现手段的。如在服装和人物化妆造型上，既融合了昆曲、秦腔、弋阳腔的化妆之长，又对古代绘画、雕塑中的生动形象加以摹拟和发展，使舞台上的人物服饰和造型更为生动鲜明、艳丽多彩。在表演技巧上，将昆曲的优美舞蹈、柳子的火炽表演及徽剧特有的武技等揉合在一起，并吸收了民间的杂技、武术等表演技巧，从而创立了一整套浑然一体的程式化、舞蹈化、音乐化的表演体系。

我国的戏曲剧目，素有“唐三千、宋八百”之说。京剧剧目究竟有多少呢？据有关部门粗略统计，传统戏大约有五千之多。欧阳予倩先生有篇文章介绍说：“二黄戏是野生的戏曲艺术，它的风格是比较粗野的。京戏尽管受了宫廷的培养和熏陶，野生气并没有完全去掉。二黄戏故事的来源大都和昆戏相同，但选择之间大有出入。二黄戏主要演的是《三国志演义》和《水浒传》的戏；此外就是《东周列国志》、《精忠说岳全传》和《杨家将全传》等，特别是京戏的武戏多取材于武侠小说（包括《包公案》等），且占相当重的分量；还有就是取材于《封神传》、《西游记》的戏和目连戏；这些和弋阳腔戏相同，但有的经过剪裁，腔调又两样，风格便不同了。还有些戏是从秦腔戏改编的。一般的说，京剧所演的戏慷慨激昂的比较多，悱恻缠绵的很少。如《西厢记》、《牡丹亭》、《荆钗记》、《琵琶记》、《拜月亭》、《红楼梦》之类的戏，原来在二黄戏里没有，京剧也从来不演（辛亥革命以后许多年才有改编演出的）。爱情戏在京剧里不占很重要的地位。京剧里演男女相爱都是直来直往，象东方氏、穆

桂英式的，潘巧云、闫惜娇式的，要不就是王宝钏、柳迎春式的——这些都带着浓厚的民间色彩，象士大夫间那种拐弯抹角、半推半就的求爱方式，在二黄戏里表演得很少，几乎没有。”（摘自《中国戏曲研究资料初辑》）从欧阳老这段精辟的论述中，我们可以了解到京剧演出剧目的概貌。

我们在观赏京剧演出时，会在舞台上看到那红脸关羽、白脸曹操、黑脸包拯、紫脸专诸等再现的历史人物；也会看到那飘飘欲仙的神女、雍容华贵的后妃、勇冠三军的武将、扶危济困的侠士、开明治国的君主、忠心效命的重臣等等性格各异的艺术形象。而这些不同类型的人物，都是由不同行当的演员扮演的。

“行当”，也可简说是角色的分类，主要是根据剧中人物的性别、年龄、身份、地位、性格、气质等划分的。

京剧的行当划分，是从昆曲和徽、汉等古老剧种衍变来的。起初分为生、旦、末、外、净、丑、杂、上手、下手、流行等十门角色。后来由于表演艺术的发展和剧目的丰富，严格的行当界线被打破了，综合成生、旦、净、丑四大行当。各行中又包容了几个不同的角色类型。

如生行中有：老生（儒雅文弱的中老年人）、武生（勇猛战将或绿林英雄）、小生（英俊的青少年）、红生（如关羽、赵匡胤一类角色）。

旦行中有：青衣（端庄娴静的女子）、花旦（天真活泼的少女或性格泼辣的少妇）、武旦（巾帼女将、绿林侠女及神话中的妖女灵仙等）、老旦（老年妇女）、彩旦（性格爽朗风趣的妇女或刁顽的恶婆等）。

净行中有：正净（庄严凝重的忠臣良将）、副净（绿林草莽英雄或权臣奸相等）、武净（强悍战将或神话中的灵仙妖怪等）。

丑行中有：文丑（伶俐风趣或阴险狡黠一类角色）、武丑

(精明干练而风趣幽默的豪杰义士等)。

京剧舞台表演艺术，除上面所说的，有较严格的行当划分之外，还有一套以唱、念、做、打为手段的综合表演程式。无论哪一个行当的演员，都必须熟练掌握这些程式技巧和表现手段，才能得心应手地塑造人物，表达剧情。

戏曲的表演程式，是将我国古代生活加以提炼、升华、夸张、美化而形成的。京剧则是在吸收古老戏曲艺术优长的基础上，又广泛借鉴和撷取了其它民族艺术形式的精华，从而使表演程式更加丰富和完备起来。

程式，也可以说是一种规范化的表演格式和套子。在每一出戏里，各个角色都是交叉变换运用“手、眼、身、法、步”和“唱、念、做、打”等程式化的表演技巧和表演手段，进行艺术创造的。所以，内行把这种表演程式简称为“四功、五法”。

唱，在表演中居于首位。无论西皮二黄，都讲究四声(平上去入)、五音(唇齿牙舌喉)、上口(湖广中州字声)、尖团字，要求演员通过规范化的吐字、行腔、用气、共鸣、润腔等技巧，把人物感情表达出来，使观众受到感染，得到美的享受。

念则分为韵白、京白、方言白几种。韵白近似于吟诵，字音同唱一样严格要求；京白则采用的北京字音；方言白系模仿山西、山东、江苏等地方语音，主要表现人物的地区特征。无论哪种念白，都要求演员字音准确、急徐有致、感情层次分明，达到悦耳动听感染观众的目的。还有一种带固定节奏的念白，如引子、定场诗、上下场对儿、数板、二三锣等，是以简炼的手法表现人物气质、身份、感情和介绍环境事件的。虽着墨不多，却起到“画龙点睛”的作用。

做是表演身段和表情的总称。如舞台人物的开门关门、跋山涉水、缝衣刺绣、乘船骑马，以及人物的喜怒忧思悲恐惊等

感情表达，都是通过舞蹈化程式化的动作表现的；而演员可以充分利用头盔、帽翅、翎子、甩发、髯口、辫穗、水袖、鸾带、靠旗、靴鞋等服饰及手帕、扇子、船桨、马鞭、酒杯等道具，表演特定环境和特定人物的感情。

打的程式是专用作两军对阵和持刃格斗的。除了特定人物，如关羽、吕布、张飞、鲁智深、孙悟空、八戒、哪吒、二郎神等，使用特定的兵器武打之外，其他人物的对打大都使用刀枪剑戟斧钺钩等兵器，而运用这些兵器对打又都有一定的路数和套子。如对枪小五套、单刀小五套、插拳小五套等等。两军对垒时，则采用武打“档子”，如会阵、破阵、开档、毛儿攒、翻连环等形式，表现群打厮杀场面。演员可以施展精湛的武打技艺和高难的翻滚扑跌技巧，表现炽烈惊险的战斗场景。

由此可以说，京剧表演正是通过这种规范化程式化的表现手段，和运用虚拟、夸张和象征性的浪漫主义的艺术手法，在舞台上创造出了众多栩栩如生的古代人物和色彩缤纷的舞台形象。

在京剧表演中居于首位的唱，是颇有讲究的。京剧的曲腔，除保留和继承了部分昆曲的“联曲体”形式之外，主要是在徽、汉两调的西皮和二黄曲腔的基础上，加以发展变化，从而确立了由上下句组成的“板腔体”的音乐表现形式。同时，她又吸收了其它地方剧种的一些曲腔和民间小调，如柳枝腔、吹腔、南锣、银纽丝、凤阳花鼓调等等；使其在演唱音乐上丰富多样，自成体系。因为她以西皮二黄曲腔为主，所以过去把京剧也简称为皮黄戏。在伴奏上，她吸收了昆曲、梆子、徽剧、汉剧中具有特色的管弦乐和打击乐器以及伴奏手法，逐渐形成自己伴奏上的独特风格。最初的伴奏乐器，还没有使用铙钹和二胡，它们是在三十年代前后才被广泛使用，因而使京剧音乐

伴奏更为丰富多彩了。京剧演唱的语音，是把湖广、中州音韵与北京语音溶合在一起，创造出了京白韵白兼用、尖团上口字分明、四声韵律严整的唱念方法。因而，无论在曲腔音乐上，还是在吐字发声上，都有别于其它任何地方戏曲，使其成为独具特色的一个剧种。

京剧演唱的板腔体形式，是与昆曲的联曲体相比较而言的。昆曲的联曲体结构形式，是用许多牌曲联接起来构成唱段、贯串全剧的。如每折戏开场用“引子”，中间选用不同曲牌联接，最后用尾曲（俗称“合头”）结束的形式。这种联曲体，不仅限制了演唱内容和人物感情抒发，而且也束缚着剧本的结构和主题的表现。而板腔体不但不受唱词、唱段形式的限制，而且也打破了那种按联曲分场的结构方式，可以自由地表现剧本主题，充分揭示人物的思想感情。正因为如此，京剧的曲腔较之昆曲更为通俗易懂、节奏流畅、优美动人，所以被人们喜闻乐见。

京剧演唱常用的西皮和二黄曲调，是各有其特色的。一般的说，西皮的腔调比较高亢、激越、明快、流畅；二黄的腔调比较深沉、浑厚、稳健、舒展。所以，西皮腔适于表现慷慨激昂、热情奔放的感情。象《锁五龙》单雄信押赴刑场，《击鼓骂曹》弥衡痛骂曹操，《断桥》白素贞逃出金山寺的悲愤急切情绪，《打渔杀家》萧恩怒打教师爷等情节，都是采用的西皮曲腔，曲调高亢，如上青云。二黄腔则善于表现忧郁悲怆、含蓄而深沉的感情。如《二进宫》徐延昭、杨波忧郁进宫，《贺后骂殿》贺后质问赵光义，《文昭关》伍子胥月夜忧叹等，都采用了二黄曲腔，曲调深沉，如入幽谷。当然，这是就一般而言的，也有些戏是用西皮表现忧郁悲伤或用二黄表现激昂奔放感情的。另外，因行当的不同（在某种程度上也可说性格不同），发声方

法不同，在演唱上也各有风格特色；如老生明快、小旦细腻、花脸粗犷、武生挺拔、老旦则显苍劲等等，听来都会得到美的享受。

在西皮、二黄两类曲腔中，还有反西皮和反二黄等板腔。这两种反调，都是用来表现人物低沉、悲痛感情的，唱起来如泣如诉情意绵绵。如《苏武牧羊》中苏武的怀乡，《六月雪》中窦娥的愤世，《朱痕记》中朱春登的哭亲，《雷峰塔》中白素贞的泣诉等，均属反二黄曲腔；《白帝城》中的刘备托孤，《连营寨》刘备哭祭关羽、张飞，《三娘教子》中王春娥的哀诉，则属于反西皮曲腔。反调把人物的哀怨之情表现得淋漓尽致，使人听来如撕肝裂胆。

除上面所举的由西皮、二黄变化来的西皮、二黄反调之外，属于西皮类的还有“南梆子”，它的曲调较为缠绵委婉，表现感叹或欢畅的情绪；前者如《霸王别姬》中虞姬巡营时所唱的“见大王在帐中和衣睡稳，我只得出帐外且散愁心”；后者如《碧波仙子》中鲤鱼仙子所唱的“兴波浪离水府忙把岸上，观看这人间的美好风光。”属于二黄类的，还有“高拨子”和“四平调”两种曲腔。高拨子的曲调高亢挺拔，多用于人物心情焦灼和急切情绪。如《盗仙草》白素贞为救许仙涉险盗草，《徐策跑城》老徐策急切上殿保本的情景，都是用高拨子演唱的。四平调的旋律和节奏，比较舒展跳跃，可在悲喜两种情绪中使用。用于欢悦情绪的，如《乌龙院》中宋江所唱的“宋公明打坐乌龙院，猜一猜……”唱段；用于惆怅伤感的，如《贵妃醉酒》中杨玉环所唱的“海岛冰轮初转腾”的唱段，真是短短一曲尽抒情怀。

西皮、二黄的音乐结构形式，除曲腔不同以外，还有各自的板式。所谓板式，就是曲腔的节奏和速度的标志。导板，很象歌曲中自由拍节的起头，一般在人物振奋、悲伤、焦灼或震

怒时使用。如《借东风》中孔明从容镇定而又无比振奋地赴南屏山借风时，唱的是二黄导板；《断桥》中白素贞在金山寺败退后，怀着悲愤焦灼的心情逃至西子湖时，唱的则是西皮导板。慢板，属于四分之四拍节，多用于人物哀伤、沉思或表白心迹、述说往事等情景。如《洪羊洞》中杨延昭哀叹杨家往事，《窦娥冤》中窦娥在狱中倾吐不幸遭遇，唱的都是二黄慢板；《空城计》中孔明智退司马懿，《女起解》中苏三哀叹不幸身世，则属于西皮慢板。原板，为四分之二拍节，多用于人物心情平静时或表白心迹，或抒发情怀。如《打渔杀家》中萧恩闷坐家中所唱的，是西皮原板，《搜孤救孤》中程婴劝慰妻子所唱的，是二黄原板。在人物情绪激烈或心潮起伏时，则分别采用自由节奏的散板或摇板。另外，西皮板式中还有四分之二的二六板和四分之一的流水板与快板，这些板式节奏舒展流畅，多用于人物委婉缠绵、侃侃而谈或彼此争执等情景。

过去有人认为，原板是各种板式的基础，慢板是原板曲腔的扩展和伸延；快板是原板的缩减和加速；散板、摇板、导板则是其发展而成的自由节拍等等，这恐怕是不无道理的。因为尽管节奏变化，而其调式和主要旋律却是不变的。令人惊叹的是：京剧正是依仗这些曲腔和不同板式变化，在舞台上塑造出数以千计的栩栩如生的人物，创造出千变万化优美动听的唱段的。

京剧板腔体的音乐结构形式，对于唱词的要求，虽然不象昆曲曲牌那样严格，但也需要有一定的规范和格式。这就是说，唱词的句式和唱段的安排，必须适合曲调和板式的要求。同时，根据剧本内容需要所编写的唱句和词段，也必将推动曲调和板式的变化发展。两者是互相制约又互为补充的。

京剧的唱词，一般以五字、七字或十字为一句，每两句唱

词构成一个相互呼应的乐句；内行也称之为上下句。上句的唱，结尾时要扬起，给人以伸展延续的感觉；下句的唱则平稳，短促，给人以间歇和结束的感觉。每段唱不论词句多少，都独立成为一个乐段，通常也叫唱段。而每个唱段，都是用不同曲腔和板式来表现的。

七字组成的句式，内行简称为二、二、三。如《搜孤救孤》中程婴所唱的“二黄原板”：娘子不必太烈性，卑人言来你是听。

十字句式构成的唱段，内行称作三、三、四，它除用于导板、原板、散板和摇板外，大多用于慢板。如《捉放曹》中陈宫所唱的“西皮慢板”：听他言吓得我心惊胆怕，背转身自埋怨自己做差。

五字句构成的唱段，大多是揉在其它句式的唱段中，如《辕门斩子》中杨延昭见宗保时唱的“西皮散板”：恼恼杨延昭，蠢子听根苗，命儿巡营哨，私自把亲招。

以五字句组成独立唱段的，应属《沙家浜》阿庆嫂所唱的“西皮流水”：垒起七星灶，铜壶煮三江，摆开八仙桌，招待十六方。

后来，在许多现代戏唱段中，对于七字、十字句式都有所突破，采用了长短句相结合的形式。如《平原作战》中赵永刚见张大娘的抒情唱段：“想那年杀敌挂花来村上，你撕破了棉衣来裹伤，煎药汤，亲口尝，果树下，勤了望，北风刺骨寒，鬓发结冰霜，日夜守护在身旁。……”使唱腔更加变化多端、酣畅淋漓，人物感情得到充分的揭示，这确实是非常有益的突破。

京剧唱词在辙韵的选用上，也因演员的嗓音素质和人物感情而变化。在常用的“十三辙”里，大多数演员都喜欢“江阳、中东、发花”等开口音。但在有些特定的环境里，选用些特殊辙韵却更有利于揭示人物思想感情。如《连营寨》中刘备痛哭关羽、张飞所唱的“白盔白甲白旗号，大小三军哭嚎啕。”和《碰碑》中

杨继业所唱的“叹杨家秉忠心大宋扶保，为国家只落得兵败荒郊。”等，都采用了“摇条”辙，突出了人物忧国忧民、悲痛欲绝的心境。再如《捉放曹》中陈宫所唱的“一轮明月照窗下，陈宫心中乱如麻。”的“发花”辙，则深刻地揭示了人物悔恨交加、思绪茫茫的内心活动，听来俱都催人泪下。因此可以说，同是一种曲腔，但因辙韵不同、板式不同，它的曲调旋律和韵味也就迥然不同了。

在京剧形成百余年的历史长河中，舞台上曾涌现出数不胜数、成就卓著的艺术名家和表演大师。他们在继承前人艺术成果的基础上，经过革新创造实践，独树一帜地确立起自己的演唱风格，就是我们通常所说的艺术流派。各个流派的创始者，除去他们的擅长剧目不同、扮演的人物不同和表演特色不同之外，最重要的区别则是演唱风格的不同。对于早已谢世的老一辈表演艺术家，因未能聆听他们的演唱，不敢妄加评论；但后来的一些名家巨匠，我们或在舞台上或在他们留下的珍贵的声音资料里，能够领略到当年他们演唱的神韵和风采。

应该说，京剧的兴盛时期，也正是人才辈出流派纷呈的时期。二十年代末和三十年代初，京剧舞台涌现出一批才华出众的京剧新生力量，由于他们在艺术上全面继承了前人的优秀遗产，苦心孤诣地革新创造，使一度萧条的京剧舞台得到复苏，并把表演艺术推向了一个新的高峰。人们赞誉的“四大须生”和“四大名旦”，正是这个时期涌现的，其它各个流派，亦如雨后春笋拔地而起。

各个流派的演唱风格，都是根据他们自身的声音条件和采取的吐字发声以及运腔的方法不同而形成的。简要地说，老生行各派的演唱特色是：谭派奔放，高派激越，言派俏丽，马派潇洒，麒派浑厚，杨派凝重。四大名旦的演唱特色是：梅派典

雅，程派委婉，荀派妩媚，尚派明快。花脸中金少山的演唱高亢而洗炼，有高屋建瓴之气势，裘盛戎的演唱则稳健雄浑，有空谷幽深之意境。所以，无论听到哪一派的演唱，都会品味到其独特的韵味，得到声乐美的享受。

在新中国建立以后，由于京剧艺术的不断革新创造，和一批数量可观的后起之秀跻入京剧舞台，使京剧的演唱艺术又有了新的提高和发展，同时，在一些新编历史剧和现代戏音乐设计中，也创造了一些新的板腔。如《赵氏孤儿》中，为了揭示魏绛误解义士程婴的悔恨交加心情，采用了汉调板腔；在《雏凤凌空》中，为了表现杨排风发愤习武立志报国的喜悦情绪，设计人员创造了四三拍节的西皮板式，旋律欢快跳跃颇为新颖。再如现代戏《红灯记》里，为抒发铁梅的豪情壮志，设计了二黄快板；在《海港》里，在方海珍忧虑愁思时创作的吟板唱腔等等，都是根据人物的特定环境而发展的新板式。此外，在现代戏《黛诺》里，为突出和渲染少数民族的生活气息，在唱腔中揉进了云南民歌的旋律，听来耳目一新。这些新板腔的创作，对推动京剧音乐的改革和丰富京剧演唱艺术，都起到了积极作用。

由此可以看出，京剧之所以有如此巨大的艺术魅力，并成为驰誉国内外的一个戏曲剧种，她的精湛的演唱艺术却是极其重要的因素。所以，她的许多优美的曲腔和唱段，能够作为独立的欣赏艺术在群众中广为流传。

今天，北京出版社的同志，将京剧中具有代表性的和具有独特流派风格的唱段，辑录成册定名为《京剧大观》刊行于世，这对普及京剧艺术定会起到极好的作用，也会受到京剧爱好者、特别是不甚熟悉京剧的青年人的欢迎。

书中辑录的唱段，有清代谭派创始者谭鑫培的代表作，有清末民初属于京剧第二代杰出表演艺术家萧长华、杨小楼、金少

山、郝寿臣、高庆奎等艺术家的优秀唱段；稍后，有属于第三代的表演艺术家梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云、余叔岩、言菊朋、马连良、周信芳、谭富英、李少春、杨宝森，以及李多奎、裘盛戎、袁世海、俞振飞等人具有不同流派特色的优美唱段；此外，还辑录一些著名中年演员和建国以后成长起来的青年京剧新秀的唱段。可以说是，五代京剧名优皆纳、生旦净丑各行俱全了。我们可以从这些代表唱段中，窥见到京剧衍变发展的一斑。如果能够对照着唱词，欣赏一下他们录制的唱片或录音，既可以聆听到老一辈艺术家那古朴的演唱韵味，也可以尽情品味各个流派不同的演唱特色。至于今天仍活跃在舞台的中青年优秀演员的演唱，更是旋律多变、优美动听并富有朝气了。

在本书辑录的唱段中，既有优秀古老的传统剧，也有新编的历史剧和反映近代或现代生活的新创剧目。从风格特色上看，既有反映严肃主题的正剧，也有催人泪下的悲剧和令人捧腹的喜剧。真可谓是品类俱全、丰富多采。

另外，从选段的唱词来看，有许多是老一辈艺人编写的，文字略显粗糙些，有些则经过作家精心雕琢，文字非常优美。但这些唱词大都文理通达、意境深邃，而且都可琅琅上口、雅俗共赏。

我们相信这本京剧唱段选集，定会在普及京剧艺术上发挥出应有的作用。