

中國戲曲志天津卷 資料彙編

第一輯

中國戲曲志天津卷編輯部

封面题字 吴同宾

封面设计 黄殿祺

一九八四年五月

主 编 《中国戏曲志天津卷资料汇编》编纂委员会

高介云 贺 照 吴同宾 李德原

责任编辑 黄秉增

目 录

· 剧 种 ·

- | | | |
|----|----------------------|-----|
| 1 | 北方越剧始末····· | 何 如 |
| 6 | 天津曲艺剧····· | 张国贤 |
| 9 | 附录：曲艺的畸形发展——反串戏····· | 马三立 |
| 14 | 天津业余昆曲活动概况····· | 朱经畲 |

· 戏曲团体 ·

- | | | |
|----|------------------------|-----|
| 22 | 从太庆恒到稽古社——天津彩头班考略····· | 魏子晨 |
| 28 | 奎德社和杨韵谱与天津····· | 甄光俊 |
| 39 | 天津京剧票界概述····· | 李英斌 |
| 54 | 天津的梨园公会····· | 陈绍武 |

· 剧 场 ·

- | | | |
|----|--------------|-----|
| 59 | 天津戏园的变迁····· | 李相心 |
| 63 | 天津戏园一览表····· | 郑立水 |
| 69 | 天津剧场选例····· | 郑立水 |
-

· 文物 · 古迹 ·

- 115 天津古代戏楼和戏台····· 郑立水
110 天津古戏台选例····· 郑立水
107 六十年前的两张戏单摭谈····· 李相心
117 老戏单····· 李相心

· 刊物 · 专著 ·

- 102 天津最早的戏剧月刊——《春柳》····· 魏子晨

· 传 记 ·

- 73 京剧孙派老生创始人——孙菊仙····· 李英斌
78 连台本戏编导——陈俊卿····· 魏子晨

· 年 表 ·

- 80 天津戏曲大事记(一九三五年——一九三六年)····· 王承运

编者后记

剧 种

〔编者按〕天津向无本地剧种，解放后，曾有“曲艺剧”及“北方越剧”一度出现，虽未获持续发展，亦应记其梗概始末。

北方越剧始末

何 如

“北方越剧”之名，最早出现于一九五二年。它是在特定情况下，在特定环境中，由一些特定的人搞出来的一个派生的“剧种”。当然，严格讲来，它还很难说是一个“剧种”。但是，从“定名”开始到一九七〇年初最后一个北方越剧团结束，它在津大约活动了十七、八年之久，而且确曾拥有一定数量的观众。这是天津戏曲活动中的一个客观存在，无论从哪方面讲，是该把它记述下来的。现在，我们在对它进行了一定的资料收集工作之后，特简编成文，略述其始末如次。

—

顾名思义，“北方越剧”的艺术形式是来源和派生于南方的越剧。其从业成员，则大多来自天津解放初期一度存在的“清音社”和“小型活词剧团”。

天津的解放，标志着国民党反动统治和旧社会的结束，新的社会制度和社会秩序开始建立。但是，在那新旧交替、新旧交错的一定阶段中，腐朽没落的旧事物不可能一下子彻底消亡。社会主义改造只能逐步实行和实现。

所谓“清音社”和“小型活词剧团”，正是那一特定时间和环境中存在的特定事物。因之，从事这两种行业的一些人员也带有那个时代的复杂色彩。

“清音”行业，在当时是由公安部门按“特业”加以管理的。从事这一行业的人员，是演出当时的歌厅、舞场和茶社中的演唱人员。这些人员，或出身于解放后被取缔的行业，或为过去走街串巷的流散艺人。据一九五〇年统计，除以上两种人外，其它只占百分之六。在一九五一年高潮时期，“清音”从业人员曾达一千一百多人。一九五二年人数渐少，有的结婚成家，有的参加了体力劳动，有的则参加了“小型活词剧团”。一九五四年，这个行业宣告结束。

“小型活词剧团”的成员来源亦极复杂，他们大多是自动结合，进行话剧或歌剧的演出活动。演出场所多为馆棚茶社或偏街僻巷的小型戏园，有的就“撂地”演出。演出“脚本”多是根据小人书、民间故事、电影等等，写出一个“梁子”，活词演出。为谋衣食，内容和表演多有迎合低级趣味及庸俗不堪之处。极少数亦曾演出话剧如《雷雨》、《日出》及歌剧如《赤叶河》、《白毛女》、《刘胡兰》等。他们多则三十余人，少则十余人，由于收入低微，因之流动性极大，剧团及其成员的聚散分合频繁。在那一段时间内，先后建立的可数的小型剧团即达三十多个，较著者有：明光、噌吰、群星、互助、艺联、向新、和平、正义、转变、凌云、新兴、维新、新生、苦干、红旗、新青年、天津女子话剧团、光明女子话剧团等。

“小型活词剧团”，当时亦按“特业”由公安部门管理，举凡学习、会议、人员登记等，统由当地派出所组织召集。

一九五一年起，市文化局开始着手对“小型活词剧团”进行调查、摸底。一九五三年，又根据中央指示要取缔黄色的书刊和曲、书的精神，制订了《书场茶社管理办法暂行规定》，明令取消活词演出，上演剧目要将剧本事先上报审批，并对“小型剧团”冻结了人事。加之历次运动的冲洗，某些人员由于演出上座的不景气而另谋出路，以及这些剧团几年来的分、合、离、散，这时的剧团数量已下降到十几个。截至年底，剧团数字再次下降。其后各区又相继建立了文化科，进一步加强了对书场、茶社、小型剧团和零散艺人的管理，历时数年的“小型剧团”，截至一九五四年顷，最后仅留四个，开始由各区文化科直接领导。

二

“小型剧团”之试演越剧，是在一九五二年。

“小型剧团”之演出形式及演出剧目，本极芜杂驳乱，并无定稿。一九四九年及一九五〇年，天津天华景戏院高渤海受电影越剧舞台艺术片《相思树》在津上演盛况空前之“启发”，派杨志清、费伦两人两次去沪，先后约上海“新生女子越剧团”及“上海联合越剧团”来津演出，倍受观众欢迎。由于越剧演出的盛况，导致了某些“小型剧团”的“业务思路”，捉摸引用郭沫若语，何不来个“南花北移”，采用普通话来演出越剧，以解决北人不太熟悉南音的矛盾。

最早付诸行动的是“群星歌剧团”。他们决定上演《梁山伯与祝英台》。

群星上演《梁》剧，是初试。他们本来唱歌剧，这次是由该团谱曲季友梅把《梁山伯与祝英台》的唱段谱了些曲子，共有十三段。它既不完全同于原越剧曲谱，又有较浓厚的越剧旋律特色。正迎合了一些观众的要求，既似越剧而又是北方语音。演出于和平戏院（今百花影院）后，效果很好。这次演出，标志着“北方越剧”的萌发。其后许多“小型剧团”纷纷效尤，争着改演普通话的越剧，有的是唱原越剧曲谱，也有选用季友梅十三支曲的。直到一九五四年最后剩下的四个“小型剧团”，演出的已全是“北方越剧”。后来人们习惯上就把一九五二年“群星”上演《梁》剧称作了第一个“北方越剧”。

在“北方越剧”存在的十多年中，特别是在归隸各区直接领导之后，在艺术形式上大家也作过一些探索。当然，除了语音是与越剧截然不同外，其它许多方面都必然和越剧大同小异。在唱腔板式上，基本上还是越剧的四宣调、南调、中板、清板、中中板、快中板、大板、弦下调、劳动清板、肖板、宣卷调和令呀调等。有的老曲牌如“三番十二郎”，越剧久已不用，他们也选用到现代戏中去。有时，在适当的时候，在某些移植剧目或自编剧目中，剧团谱曲者也谱创一些新曲、新腔。如在剧目《苦菜花》、《家》等的唱腔中，谱曲者就结合剧情需要，将一些越剧原曲谱中的平缓、柔软处改变为激昂高亢的旋律，甚至借用了京剧的“拨子”，而落板又回到越剧原有的板腔旋律。

在唱、白的语音方面，由于是用北方语音发声，因而在演唱某些越剧传统剧目的时候，有时就显得不够贴切，听着不够舒适。

北方越剧各团的乐队，大体上是七、八个人。乐器配备，初时只有主胡（似喻子状，音近京胡）、月琴、秦琴、小三弦、笛子等数件。武场仅有板鼓、小锣。以后随着各团经济状况的好转和艺术质量的提高，又逐步增加了副胡、二胡、中胡、大胡、琵琶、扬琴、大阮、中阮、唢呐、笙等乐器。月琴、秦琴则渐被淘汰。武场亦如京剧，配置有大锣、小锣、镗锣、花盆鼓、钹、铙等。六十年代初，各团排演现代戏，偶而也兼用小提琴、大提琴等西洋乐器。越剧过去都是女子班，男角色也由女演员扮演，在音域方面不存在矛盾。北方越剧是男女同台，如何解决男女声的转调，是北方越剧的重要问题。他们在演传统戏时，有的剧团男角色仍由女演员扮演，如群星剧团的赵艾敏和张韵宏就长期扮演小生。有的剧团由男演员扮演小生，就看彼此音域条件来决定音调的适当升降。如红云剧团的女演员马香云嗓子亮，音域宽，便可将弦定高，以迁就男声。群星剧团的男演员周家雁嗓音极高，在演《风筝误》时，就用提高八度的方法以迁就女声。另外，在男声或女声一方演唱较少的情况下，就利用一二小节的间奏、过门来自然移调（或升或降四度）。但在上演现代戏时，问题就比较大了，因为男角色必须由男演员扮饰。各剧团为此都曾大伤脑筋，但终究也未能彻底解决。浙江越剧二团原系部队文工团转业来的，是唯一的男女同台的越剧剧团。他们的保留剧目《五姑娘》、《党员登记表》等现代戏，其音乐唱腔完全是根据本身男女同台的特点谱曲。红云剧团曾予借鉴，可惜由于各方面的条件所限，始终没有在这个根本性的问题上求得解决途径。

三

下面介绍一九五四年间归区领导的四个北方越剧剧团：

互助北方越剧团 互助小型剧团在解放初期即已成立,以后数年间,陆续地从群星、艺联、噌吆及清音社来了一些人。初时以演活词话剧为主,一九五三年开始用普通话演出越剧,第一个戏是《梁山伯与祝英台》,由原群星歌剧团谱曲者季有梅执导。

一九五四年底经剧团多次申请,固定于河西区,由区文化科直接领导,并正式定名为互助北方越剧团,指定演出场所在下瓦房“新生剧场”(今下瓦房东风剧场)。

“互助”的主要演员有石芳(青衣)、张虹(青衣、彩门旦)、张英杰(老生、小生)、贾松涛(小生)、王艳君(老旦)、任鸿志(丑)、宋文斌(武丑)等。季友梅于五四年离团后,由市越剧团调来编导孙白纯,并兼音乐和唱腔设计工作。

“互助”上演的剧目以古装传统戏和新编历史剧为主。保留剧目有《梁山伯与祝英台》、《武大郎之死》、《西厢记》、《玉面狼》、《白蛇传》、《红楼梦》、《追鱼》、《琵琶记》、《打金枝》、《李慧娘》、《盘夫索夫》、《秦香莲》等。一九五六年参加区会演,演出剧目为《琵琶记》。

一九五八年首排现代戏《春光曲》。这个戏是由话剧移植改编的。孙白纯配乐并设计了唱腔,演出于大观园。以后又排演了《红色娘子军》、《野火春风斗古城》、《江姐》、《擦亮眼睛》、《柯山红日》等。一九六四年参加全市现代戏会演,上演了剧团自己创作的剧目《红旗商店》。这个戏是由集体讨论,孙白纯和赵英华执笔的中型剧目,内容是根据河西区模范商店南华里副食店的先进事迹编写的。由张虹导演。

一九五八年杭州市越剧团来津演出,这个团是南方越剧团中唯一的男女同台剧团,曾和“互助”进行了观摩、座谈。

“互助”多年被评为区先进单位,主演张虹为区政协委员,王艳君曾当选为区人民代表,张英杰多次被聘为区人大列席代表。

一九六八年元月停止了演出活动,一九七〇年二月正式宣布解散。

红云北方越剧团 红云剧团的前身是凌云小型活词话剧团,以后又不断地由红旗、艺联、群星、红艺及维新茶社等剧团和清音社转来一些人。到一九五四年七月,由河东区文化科接管,并于七月十五日正式定名为:天津市河东区红云北方越剧团。

红云剧团初成立时,所演剧目均照搬越剧的本子及唱腔。第一个戏是《秦香莲》,以后逐渐演出了《玉面狼》、《珍珠塔》、《武大郎之死》、《白蛇传》、《梁山伯与祝英台》、《花亭会》、《香罗帕》、《半把剪刀》等。

一九五六年起,逐渐加大现代戏上演比重,据一九五八年到一九六四年统计,共排演现代戏六十九出,演出场次约占百分之七十。剧目有:《骆驼祥子》、《三月三》、《夺印》、《家》、《江畔遗影》、《苦菜花》、《中秋之夜》、《党员登记表》、《十六条枪》、《插翅难逃》、《秋海棠》、《消毒计》等。也上演过清装戏如《张汶祥刺马》、《五姑娘》、《杨乃武与小白菜》、《三县并审》、《清宫外史》等。

在越剧传统唱腔如何适应上演现代戏方面,红云剧团曾着力地作过探索,如排演《苦菜花》时,编曲杜连仲适当加进了一些激越高昂的旋律,较好地抒发了人物内心悲愤的感情,在落板时又不失越剧曲调的本色。在《家》中鸣凤跳湖自杀前,先是唱越剧弦下调,表现了人物悲中有恨、哀中有怒的情绪,然后转用京剧的拨子,突出了人物慷慨激越的心情。

红云剧团的主要演员有徐兰君、王锦企、马香云等人，谱曲杜连仲、方治平。

一九六二年主演徐兰君故去，演出质量有所下降，因此决定在上演北方越剧的同时，演出话剧以增加收入。先后吸收了霍克家、王洪涛、孙凯、殷雅茹及导演董华等话剧人员。一九六四年初开始演出话剧《不准出生的人》，后又排演了《丰收之后》、《千万不要忘记》、《十六条枪》。

红云剧团活动至一九六五年一月宣布解散。

群星北方越剧团 主要演员大多学过京剧，嗓音受过一定的基础训练。唐素云、张韵宏、赵艾敏等人，都是从幼年即启蒙于京剧教师的。解放后她们都曾在清音社表演京剧唱段。一九五二年后，清音社渐趋没落，其中某些人或组织或参加了群星歌剧团、和平歌剧团、噌吰歌剧团和正义评剧团等小型剧团。几经分合变化，以群星歌剧团为主体，而于一九五四年三月接受了南开区文化科的领导，正式定名为群星北方越剧团。

群星上演的剧目主要来自越剧。一九五二年首演北方越剧《梁山伯与祝英台》后，从观众的反映中受到鼓舞，又继排了《盘夫索夫》、《樊梨花》、《救风尘》、《牡丹亭》、《杨八姐游春》等戏。一九五四年后，仍循此路续排了《游西湖》、《沉香扇》、《辕门斩子》、《乔太守乱点鸳鸯谱》、《白罗衫》、《孟丽君》、《风筝误》、《双玉蝉》、《画皮》、《柳毅传书》、《秦香莲》、《拜月记》等。有时也上演现代戏，如《风雪摆渡》、《消毒计》、《边塞烽火》、《社长的女儿》、《箭杆河边》等，但所占比例甚低。

群星北方越剧团，除在市内演出外，还经常送戏到农村、厂矿，多次沿天津至山海关一线各地演出，并曾远抵张家口市。

群星剧团主要演员有张韵宏、赵艾敏、唐素云、王颖兰等。谱曲陈英。

一九六四年十二月三十日剧团解散。

红艺北方越剧团 成员主要来自活词小型剧团：天津女子话剧团、明光话剧团、红艺话剧团、光明话剧团和群星歌剧团等。一九五四年固定于南开区，接受文化科领导。一九五六年与城厢区明光剧团合并，正式建立红艺北方越剧团，隶属于红桥区艺术团。

红桥区艺术团共分八个队，对外各队皆称团。北方越剧系第八队。主要演员有甘春丽、刘子娟、康英华、张旋（飘虹）等。专职谱曲颜鸿喜。

红艺上演的戏偏重于传统剧目，大体上是由越剧来的。其中较受观众欢迎的有《玉面狼》、《盘夫索夫》、《天仙配》、《秦香莲》、《蝴蝶杯》、《茶瓶计》、《临江驿》、《相思树》、《唐知县审诰命》、《打金枝》、《白蛇传》、《百花台》、《麒麟带》、《狸猫换太子》、《奇缘会》、《仁义缘》等。现代戏上演的较少，仅《党员登记表》（越剧名演员竺水招来津演出时的本子）、《迎春花》、《敌后武工队》、《连升三级》、《金鹰》、《亮眼哥》等十多出。

这个团也经常到外地演出，除本市郊县外，足迹遍及河北省数十个县。一九五九年应邀去北京东兴市场演出长达两个月，在客观上扩大了北方越剧的影响。剧团还多次受市民族事务委员会的委托，到红桥区回民居住区作慰问演出。

一九六四年底剧团解散。

天津曲艺剧

张国贤

历史溯源

天津市扼渤海咽喉，为首都门户，居水陆交通要冲，工商繁庶，历来到北京演出的艺人和班社，均旅津演出。发源于北京及华北、东北各地的曲艺，亦不例外。长期衍演，天津逐渐成为北方曲艺的中心，并成为北方曲艺的发祥地，享有“曲艺之乡”的盛誉。在天津市的街头巷尾，居民们顺口哼几句时调、京韵、单弦、西河，就如北京市民随便唱几句京戏、上海市民随便唱几句越剧一样平常。

为了博取观众的喜爱，曲艺演员们争奇竞胜，推陈出新，探索新的表演形式。例如清代中叶（咸丰、同治年间，约1851—1875），即有“彩扮莲花落”、“彩扮十不闲”及“拆唱八角鼓”等形式逐渐出现，彼此互相影响，互相融合，互相促进。此种“彩扮”是曲艺演员施以简单的化妆，多因单场节目演员人手不够分配，在演出时现场化妆，由于“赶角”，往往在演出中途匆匆卸去服装改扮另一角色。“拆唱”则是由单档独唱，改为双档对唱，或多档群唱。但“拆唱”和“彩扮”仅仅是曲艺演出形式上的发展，依然属于曲艺范畴，仍是曲艺小段的性质，而不是曲艺剧。但是“拆唱八角鼓”全唱牌子曲，对于解放后曲艺剧的正式产生和定型，给予了很大的启发和借鉴。

日寇侵华，国民经济凋敝，物价腾贵，民不聊生。演员为了维持生计，不得不在营业不景气时排演反串戏。开始时是反串京戏，排演过《打面缸》（曾由百代公司灌制过唱片）、《小过年》、《一匹布》等玩笑戏，继则反串话剧（北方滑稽性质的，即“彩扮相声剧”），如《前台与后台》、《孝子》、《一碗饭》、《狠》等。但无论是反串京戏，还

是反串话剧，它都是以相声演员为主，并结合其本工特点，插科打诨，充分发挥其“说学逗唱”的特色，滑稽突梯，谐趣横生，以招徕观众。曲艺演员从事京戏、话剧的反串演出，无疑对其表演技能之训练，和表演经验之积累，都给予了很大的帮助和丰富。当他们后来从事曲艺剧的探索和尝试时，得到了很大的助益。

一九五二年继曲艺剧《检举》（配合三五反运动）之后，为了宣传新婚姻法，演出了《新事新办》，同年十月份赴北京参加全国第一届戏曲观摩演出大会，荣获演出三等奖及戏曲音乐一等奖。自此，曲艺剧正式定型，成为风格统一的新型剧种。此后陆续排演了几十个新戏，不仅市曲艺团演出曲艺剧，区级专业曲艺团体及业余职工文艺团体也纷纷排演曲艺剧。

流行情况

天津曲艺演员在“彩扮相声剧”时期（即反串北方滑稽性质的“话剧”时期），曾以《前台与后台》等戏赴北京、唐山、济南等地做短期旅行演出。一九五二年定型后，亦曾赴京参加全国第一届戏曲观摩演出大会。

定型后的曲艺剧曾长期在南市红旗戏院演出（红旗戏院之前身为“燕乐升平”，是传统演出曲艺的场所）。区级曲艺团体也曾长期在南市、乌市等大众娱乐场所演出。业余群众文艺团体排演曲艺剧者所在多有。历年职工业余文艺会演都有自编自导的曲艺剧参加演出，获奖者很多。说明郊区郊县、市属各厂的农民和职工，对曲艺剧十分热爱。

剧目情况

天津曲艺剧于定型后，共演出五十多个剧目。市曲艺团所排演者，一律是现代剧目，其题材多为反映婚姻、家庭问题的内容，如《新事新办》、《技术员来了》、《柳树井》、《家庭问题》、《罗汉钱》等。也有配合肃反运动的《中秋之夜》及批评官僚主义作风的《葡萄烂了》等等。以其取材于现代，联系生活紧密，为观众所热爱。因此影响所及，业余曲艺剧团（工厂职工及郊县农民）均摹仿市团的风格趣味，纷纷自编自演独幕曲艺剧。如一九七四年天津河东区长征胶鞋厂自编《轧胶工人》、一九八三年天津市和平区职工文艺俱乐部自编《怨谁》和《将心比心》，都是结合当时宣传任务，或抓生产、整顿劳动纪律，或抓计划生育、批评重男轻女思想。因而博得厂内职工欢迎，并于会演时获奖。

区级曲艺团体则因限于编导力量，故多移植市团的剧目和外地剧目，为广招徕，经常上演些古装曲艺剧，如周文茹、李梅赓、阎秋霞等曾排演过《梁山伯与祝英台》、《西厢记》等。有的曲剧团也排演过《杨乃武与小白菜》、《魔合罗》等。一九八〇年天津市和平区实验曲艺剧团曾恢复上演《孝子》，将其改编并加上唱段，也拥有一定的号召力。

艺术特点

一、天津市曲艺剧的最大特点，无论是市级还是区级曲艺团体，无论是专业还是业余

演员，都是反串演出。专业曲艺演员（市团和区团）以演单场为主，兼演曲艺剧，仅仅反串一个很短时期，即又改回单场演出。业余演员也是如此，他们之所以能反串曲艺剧，大抵是由于对曲艺（特别是单弦和相声）十分酷爱，具有排演曲艺剧的基础。

二、天津曲艺剧的另一个特点，是唱、念、表并重的“单弦戏”或“彩扮相声剧”。因此继承了自“拆唱八角鼓”、“彩扮莲花落”、“彩扮什不闲”以来，以唱为主的主流，也继承了“彩扮相声剧”（即曲艺演员反串的“活剧”）的滑稽诙谐的对白风格，加上话剧的化妆和分幕分场，在演唱上有天津曲艺的浓厚风格。但由于演员们各有独擅的专长（如时调、坠子、西河、乐亭、魔术等等，各有自己的专业），演剧却只唱〔牌子曲〕，因此偶一为之则可，长期演下去，容易荒废本身业务，这就构成了时演时辍的原因。与此同时，各曲种有代表性的著名演员参加曲剧演出，也是广为招徕的最有力的宣传因素。

三、天津曲艺剧的第三个特点，是以现代戏为主流，反映现实生活的题材，占了压倒多数，因此为广大观众所欢迎。

音乐唱腔

一、天津曲艺剧的唱腔，全部采用单弦牌子曲。它共用了五十多个牌子，结合剧情的悲喜情绪，以及叙述对话的需要，分别选用不同的牌子。常用的曲牌有：

〔数唱〕、〔太平年〕、〔南城调〕、〔金钱莲花落〕、〔山东落子〕、〔农家乐〕、〔梆子佛〕、〔银扭丝〕、〔云苏调〕、〔南锣北鼓〕、〔四板腔〕、〔柳枝腔〕、〔靠山调〕、〔湖广调〕、〔快书·流水板〕、〔怯快书〕、〔剪靛花〕、〔叠断桥〕、〔小磨房〕、〔打新春〕、〔拉哈调〕等等。因此，天津曲艺剧实际上是“单弦戏”。由于全部采用曲牌，穿插演唱，构成〔联曲体〕的音乐基调，绝不混入各种鼓曲的〔板腔体〕音乐。

二、天津曲艺剧的音乐伴奏乐器计有如下几种：

大三弦（主弦）

二胡

南弦子

四胡

琵琶

坠胡

秦琴

低音胡

大阮

扬琴

……………（以上为弹拨乐器）

……………（以上为弦乐器）

南梆子（司节奏，为乐队指挥，相当于戏曲中之“单皮鼓”）

花盆鼓（前奏曲、幕间曲及烘托气氛时使用）

堂鼓

铙钹

小镲

小锣

大锣

星子

……………（以上为打击乐器）

曲艺剧中之打击乐器，只在前奏曲、幕间曲，以及〔剪靛花〕、〔小磨房〕、〔打新春〕、〔银扭丝〕、〔海青歌〕等曲牌中才使用，以烘托气氛，此外即不使用。这是天津曲艺剧音乐伴奏之特色。即使是演古装戏，上下场也不使用打击乐器。

演员乐队情况

天津曲艺剧向无专业演员，历来由曲艺演员反串，而参加演出的又多系著名演员，所以颇具号召力。参加演出过曲艺剧的演员有石慧儒、骆玉笙、常宝霆、筱映霞、马书麟、王佩臣、赵佩茹、常连安、陈亚华、新韵霞、白全福、苏文茂、全常宝、阎凤华、周文茹、李梅赓；阎秋霞、张伯扬、魏文华、魏文亮等。

参加曲艺剧伴奏的弦师有：马涤尘、刘文有、韩德祥、钟吉瑞、卢成科、谢瑞东、李墨生、陈广发、李国梁、王富贵、沈文祥、宋东安、张伯华等。

从事编剧的有陈寿荪（《新事新办》剧本改编者，所改曲艺剧剧本最多），王家齐（导演）、张鹤琴、杜放等。

附录：

曲艺的畸形发展——反串戏

马三立

一九四〇年农历正月初一我和耿宝林上演于宝和轩。

我到宝和轩正式登场演出，从初一到初三，说的都是拿手的段子：《开粥厂》、《西江月》、《文章会》、《卖五器》、《吃元宵》、《反八扇》等等，听众反映非常热烈。

在敌伪政权统治下的天津市，物价飞

涨，民不聊生，听“玩艺儿”的自然也少。

过了春节，宝和轩的生意就淡下来了。这时，宝和轩经理桑振奎提出演反串戏。

曲艺搞反串戏，倒不是什么破天荒的新鲜事。但是，始于何年何月，何人首创，我没有考证过。有人说，曲艺反串戏始于天津，是否如此，我也说不清楚。在我来说，桑振奎提出要求之前，我没有演过反串戏，

我的父亲（按：马德禄）和外祖父（按：恩绪，又称恩培，艺名“大恩子”），他们也没有搞过这门“艺术”。我这个人有点保守，所以我总认为曲艺搞反串戏是一种畸形产物，从心里不大赞成。可是生意不好，为了招徕观众，老板非让我们排反串戏不可，我能说不参加吗？没有办法，只好跟女艺人一起，反串《打面缸》、《一匹布》、《兄妹顶嘴》等闹剧。我扮的总是丑婆子、傻愣子一类的脚色，这与我说的相声的长短无关，只不过是天生的相貌不那么俊，所以适宜扮那类丑角。这种逗乐儿的戏，有些观众爱看，愿意花上一两角钱，买个捧腹大笑。宝和轩的生意又回升了。

我和耿宝林在宝和轩也说相声，也演反串戏，一切服从票房价值。我们的包银一直是九十元，两人平分，但是老板还要提成，每月得交八块钱作为后台工友的“辛苦钱”。挣的包银实在难以维持生活，好在桑振奎有言在先，允许我们赶场。那时候，唱戏有“梆子二黄两下锅”的做法，一晚上的戏，可以前面演京戏，后面演梆子；甚至也可以在一出戏里，前半出唱京戏，后半出唱梆子。这种作法无非是图新鲜，找噱头，招徕观众。除此而外，也多有在大轴前面加段相声的。经人介绍，我到东北角大观楼戏院和南市口中华戏院赶场。在中华戏院演出的是评戏班，挑大轴的是新风霞，每天我在她的大轴前面加上一段相声。按当时的规矩，我的钱不由戏院负担，而由挑大轴的演员发付。新风霞母女很讲义气，她们瞧着我的儿女多，家累重，日子过得苦，所以总多给我一点钱，江湖义气，讲究“穷帮穷”。我每天总格外卖力气，拿自己认为最好的段子，压住场，让新风霞好上大轴。有一天，我说完相声，坐在后台歇气，大轴《孔雀东南飞》就要上了，新风霞的刘兰芝已经扮好了装，刘兰芝的丈夫焦仲卿也上场了，可是演

刘兰芝妈妈焦氏的演员识场，没有来，前台、后台管事的都急了，打帘子的已经喊过“马后”了，怎么办呢？新风霞一看我愣在一旁，登时有了主意，她招呼我说：“三立过来，扮个彩旦吧！”我说：“什么彩旦？”“恶婆婆焦氏呗！”“我可是个‘棒槌’呀！”新风霞说：“没关系，我给你‘攒锅’。现说现教，救场如救火！”我一边听新风霞给我说戏，一边开脸儿，擦粉、画眉，丑扮起来，箱官给我穿上彩旦的袄裤，恶婆娘焦氏就登场了。有的观众一眼就看出这个丑婆子是马三立，我还没张口，台下观众就哈哈地笑开了。虽然，我台词还没有记准，可也不紧张，反串戏呗，就是撒汤露馅，大家也能原谅。这一场戏我总算给应付下来了。

曲艺搞反串戏的这种畸形发展，在兄弟曲艺团成立前后，达到了登峰造极的地步。这个曲艺剧团从一九四〇年开张，到天津解放时结束，十几年的光阴，在天津留下了许多辛酸的回忆。我在这个班社里，进进出出，混了很多年，进也无奈，出也无奈。

兄弟曲艺剧团，名义上负责人是相声演员常宝坤、赵佩茹和魔术演员陈亚南，后台则是大恶霸袁文会。

袁文会为什么插手曲艺班社？简单扼要的可以用“捞钱取乐”四个字加以概括，细说起来还有一段光棍汉奸格斗的过程：

一九三八年，天津为日寇占领，青帮、汉奸、特务、流氓、戏霸、窑主等等魑魅魍魉都纷纷活动。青帮张景山的门徒裴毓松和戏班主王洪宾等人合开了燕乐升平茶园，后来由于生意不佳，窑主刘宝珍想把燕乐升平盘去开枪场（大赌博场）。正在集资筹办的时候，小汉奸特务陈炎和恶棍于嘉麟倚仗日寇宪兵队的势力，组织班社，占据了燕乐升平。狗咬狗地咬了一阵，窑主刘宝珍败下阵去。于嘉麟当了班社经理，收容裴毓松等重新在燕乐升平演曲艺，并从北京约来了白云

鹏、戴少甫等一些当时比较有名气的演员。

戴少甫在北京与于俊波搭档，一逗一捧，可谓珠联璧合。他们一到燕乐升平，马上就红得发紫，每场都能上个满座。袁文会每天占一个包厢，“兴之所至”时还要点个曲目。一次，袁文会点了戴少甫的拿手段子《打白狼》，偏巧前后台管事的马虎了，戴少甫应了别人的烦请，无意中刮了袁文会的面子。这一来可惹祸了，袁文会甩袖离座，吩咐手下人：“把这个说相声的现打不赔！”在燕乐升平后门“插上旗”（安置打手），就等戴少甫回园子。戴少甫听说后吓得不敢露面，经过陈炎、于嘉麟等人出面向袁文会说合，事情才算没闹大。

袁文会对这件“不痛快”的事情，心里很不自在，决定自己干个曲艺园子，跟燕乐升平打对台。当即有那个开窑子的刘宝珍，干“白面”（毒品）生意的杜金铭等人趋奉起来，各掏五百元作股金，一共凑了三千多元，把南市慎益大街庆云戏院前后台的经理人来找，决定用庆云戏院作场地。开张的角儿都约的是一、二流的曲艺名角，如小彩舞的京韵大鼓，陈士和的评书，赵小福的时调，金万昌的梅花大鼓，郭荣山、韩永先的拆唱八角鼓，于德海、冯书田的中国戏法、恪树旺的坛子，谭俊川的翔翎技艺（踢毽）、吉评三、荷花女父女俩的太平歌词，常澍田的单弦，张寿臣、侯一尘的相声，另外又找来几个漂亮的女演员清唱二簧。阵容强大，一时无俩。大轴主角小彩舞原已在小梨园挑大轴，凭着袁文会的势力，小梨园允借两个月。

庆云开张，班社定名“联义社”。在袁文会的淫威之下，全台艺员，唱的也好，说的也好，耍的也好，谁敢不卖力气！但是几个曲艺艺人再卖力气也改变不了上座的不景气，袁文会把庆云当成他自家的银行，随时用钱随时来拿，直弄得包银发不下来。大家敢怒不敢言，演单弦的王剑云壮着胆子挺身

出来问了一句：“什么日子能关钱？”就遭到一顿毒打。王剑云忍气吞声，日子不多，含屈病死。

班社为了赚钱，决定搞反串戏以招徕观众。袁文会找来曲霸王新槐混名“王十二”的到庆云管事。王十二是手眼通天，没有人敢惹的混混儿。他从小梨园把常宝坤、赵佩茹的相声，陈亚南、陈亚华的魔术拿了过来，曲艺与反串戏同场演出。他们反串的戏是《挑帘裁衣》，连上三天六场，场场客满。这样一来，袁文会当然不肯放走常宝坤、赵佩茹和陈亚南昆仲，于是他们也就成为联义社的成员，但当时还没有打出兄弟曲艺剧团的旗号。

一九四〇年过新年的时候，王十二到东兴市场找我，“约”我到庆云参加反串戏，常宝坤的父亲常连安也劝我去，情不可却，我答应帮一个月的忙。没料想“一入侯门深似海”，进了联义社再想出来就“身不由己”了。

曲艺演员反串京戏，等于变相的改行。拿说相声的来说，说、学、逗、唱，对京戏、梆子、评戏，一般的能唱几句，甚至学名角儿，可以达到乱真的地步，但是要成本大套地唱，可不行。班社下本钱，请来几位京戏教师教戏，日子不多就排演了大小几十出戏。不过都是些闹戏、粉戏，象《双摇会》、《双怕婆》、《打杠子》、《打钢刀》、《打樱桃》、《探亲家》、《顶花砖》、《花田错》、《胭脂虎》、《紫荆树》、《定计化缘》等等。这样一些剧目，轮流上演，有些原京剧中没有的笑料，相声演员演来，现场抓彩，插科打诨，观众捧腹。当时，京戏舞台上流行《大劈棺》、《纺棉花》，联义社不仅依样搬演，而且运用魔术的手法，变本加厉地找噱头，因而场场满座。

我的第一个反串戏是《莲英被害记》，就是曾经流行一时的时事京剧《枪毙阎瑞生》。这原来是二十年代发生在上海的一件

谋财害命的实事，编成一出京剧便装戏，首演于上海天蟾舞台，轰动一时。从上海滩传到天津，由著名京戏女角碧云霞主演，在张园游艺场很红了一阵，后来，天津的赵美英、孟小冬、小爱茹、刘汉臣都演过这个戏。时过二十年，这个戏早已失去了号召力，现在联义社又重新设计一番，增加一些魔术套子，渲染闹鬼的恐怖场面。我在剧中扮演大烟鬼王长发。这场迎合低级趣味的戏，竟连续演四十多天、八十多场不衰。内外行人都认为这实在是怪现象！

《莲英被害记》是出便装戏，比反串京剧的挑费小得多。庆云前后台老板受到了启发，让我们反串话剧，一来可以省去租戏箱子，二来可以不用文武场。这时候，上海滩有个张治儿滑稽剧团来津演出，他们的《一碗饭》、《活僵尸》演得很象相声格调，受到观众的欢迎。常宝坤与张治儿交上了朋友，在张治儿临走时，把《一碗饭》剧本留赠给他。常宝坤请忆云馆主（张鹤琴）担任剧本改编和导演，将《一碗饭》改为彩扮相声剧。剧中对白采取相声“群活”的套子，在对白中增加笑料，人物相互捧逗，取得喜剧效果。头场演出，戏票被抢购一空。接着又把军阀褚玉璞杀害京剧艺人刘汉臣的冤情公案编成剧本，定名《前台与后台》，以情节、人物与天津有关，更受到天津观众的欢迎，连演一百场。为迎合观众心理，又杜撰刘汉臣妻子为夫报仇的情节，作为《前台与后台》的续集，定名《前因后果》，又连续演七、八十场。此后，编导及演员们又将一些话剧流行剧目，改头换面，如把唐若青主演的《金丝雀》改为《如此歌娘》，顾兰君主演的《爱与罚》改为《爱情与薄情》，上海绿宝话剧团的《啼笑皆非》改为《八点半》，《古塔奇案》改为《笨侦探》，傅威廉主演的《梁上君子》改为《偷》，周曼华主演的电影《桃花潭水》改为《法律与人

情》，《秋海棠》改为《断肠歌声》，徐莘园的陈查理侦探戏改为《谋产奇案》、《黑衣盗》；还有根据北平发生的郭华氏刀杀二子事件改编的《狠》；俄国古典名剧《钦差大臣》也改为中国式的闹剧《巡按大员》。共得四、五十个本子，差不多都具有笑剧或闹剧的格调。这是不是化装相声的起始？我没有考证，只能提供这一点历史情况。

曲艺剧团唐山、北京之行

我们这个班社曾经到北京、济南、唐山等地作过旅行演出。到外地去演出，动机还是为了挣钱。我们来到唐山，在天盛舞台公演，唐山观众很踊跃，剧场座无虚席。没有想到戏演到正热闹的时候，全场电灯骤然熄灭，观众哗然。究其原因，原来是剧场与剧团对唐山电灯房的招待票送得太少。由于“招待不周”，不仅惹恼了电灯房，就连军警宪特机关及车站警务段，也都得罪了。这样一来，剧团不敢继续停留，只得“走为上计”。听说车站警务段还正等着我们，白天恐怕上不了火车，走不脱，只好化整为零，将服装道具分给大家装成行李，男女艺人都化装成旅客的样子，在凌晨三点多钟到了火车站。虽然大家都穿的便服，尽量装得象普通百姓，可是，说相声的、唱大鼓的，变戏法的，都象脑门上刻了字一样，走到哪儿都会有人认出来，尤其是常宝坤、赵佩茹、陈亚南，更容易被认出来。所以我们一进站，就如同鱼儿落网。警特们挥拳踢脚，从常宝坤到杂务，人人挨了一顿打。经过再三央求，许以下次到唐山专门作招待演出，这才被推推搡搡地放行，上了火车。一路上，大家有苦无处诉，只有掩面哭泣。

虽然“夜走唐山”吃了一整，但找“外穴”（即到外地演出），跑码头，打开财源的念头并没有打消，尤其是想到北京去试一试。事有巧合，北京京剧界有名的经励科万子和来天津，看了常宝坤和我们的演出，认