

江蘇文史資料選輯

第十四輯

中国人民政治协商会议江苏省委员会
文史资料研究委员会编

江苏文史资料选辑

第十四辑

中国人民政治协商会议江苏省委员会
文史资料研究委员会编

442-115

江苏人民出版社

封面题字 萧 娴

江苏文史资料选辑

第十四辑

中国人民政治协商会议江苏省委员会

文史资料研究委员会编

江苏人民出版社出版

江苏省新华书店发行 江苏新华印刷厂印刷

开本 850×1168 毫米 1/32 印张 6.625 字数 150,000

1984 年 2 月第 1 版 1984 年 2 月第 1 次印刷

印数 1—5,800 册

书号：11100·129 定价：0.78 元

(内部发行)

目 录

江苏的昆剧、锡剧和扬剧	陈德溥 (1)
穆藕初先生与昆曲	俞振飞 (30)
笛情琐忆	沈传芷口述 丁修询记录整理 (33)
苦辣酸甜七十年	高秀英 (42)
童年和学艺	姚 澄 (64)
梅花香自苦寒来	梅兰珍 (87)
我和锡剧	王彬彬 (94)
苏州弹词	郁小庭 张棣华 (102)
我是怎样学评弹的	魏含英 (116)
扬州清曲	<u>曾宪洛</u> (118)
我的艺术大学	雪 飞 (150)
先辈张丽夫传授扬州弦词经过	张慧侬 (155)
扬州评话	中国曲艺家协会江苏分会 (158)
记祖父王少堂二三事	王丽堂 (165)
淮海戏	阮立林 (170)
回忆我从事淮海戏的艺术生涯	谷广发口述 阮立林理整 (181)
南京白局	蔡震中 (190)

江苏的昆剧、锡剧和扬剧

陈 德 溥

昆 剧

昆剧，源于“昆山腔”，明代以来，又称“昆曲”。是我国古代优秀文化的宝贵遗产之一。无论在文学、音乐、舞蹈、表导演艺术、戏剧结构等各个方面，都是一个丰富宝库。昆剧——虽起源于江苏昆山、苏州一带，但其影响遍及全国，绵延达数百年。

昆曲形成之前的戏剧

我国戏剧从北宋宣和年间到南宋这整整一百六十年期间（公元1119—1279年）由于北方先后是金、元两朝的统治地区，所以在戏剧发展的初期形态上，就已经有了南北两大系统的区别，这就是初期南方的戏文（又叫南戏）和北方杂剧。这里所讲的剧，是指已经兼备歌、舞、剧三者、并有代言体的剧本。

元代初期，北曲杂剧的势力比较大。但自元中叶后，由于元曲的局限，影响其发展，因而逐渐被南戏所代替。进入明初不久，南戏就完全占了优势地位。

元人南戏和北杂剧的唱腔由于地区、语言等条件的不同，同一剧本在各地的演出便渐渐地形成各成系统的腔调。在“昆腔”未普遍盛行的时期，据记载所及，当时已有海盐腔、弋阳腔、余姚

腔、青阳腔、四平腔、太平腔诸种，尤以海盐腔的形成时期为早。可知那时的昆腔，其势力是很薄弱的。它远不能同弋阳腔、余姚腔等腔词相比。

魏良辅和他的昆山腔

明朝嘉靖年间，江苏昆山有一个音乐家叫魏良辅，别号尚泉。他寄居太仓南关，开始学习北曲，在一次唱曲比赛中被北人王友山所黜，于是发愤努力，集中精力研究南曲。他发现南曲的许多曲调平直呆板，缺少抑扬顿挫的成分，便和吴中老曲师袁髯、张野塘、尤驼、过云适、陆九畴以及他的弟子张小泉、季敬坡、戴梅川、周梦山、潘荆南在一起互相研究，共同革新唱腔，足达不下楼十年之久。经过这样的刻苦努力，他把南曲改革成为一种新腔，当时叫做“水磨调”。这个名称象征着细腻、婉转和柔和的意思。这种“水磨调”综合了南、北曲长处，以本地的“昆山腔”为基础，吸收了“海盐腔”和“余姚腔”的优点。在配器方面也在原来通行南北的“弦索官腔”的基础上，把弦索乐器（三弦、琵琶、月琴等）加上音色明亮、抑扬激越的笛、笙、箫、管，并以它为主要伴奏，使新“昆山腔”在表达慷慨激昂的情绪时，可以刚健有力；在抒情缠绵时，可以清柔婉转。这种“昆山腔”后人便称之为“昆曲”。

当魏良辅改革其它唱腔、创造了水磨调不久，和他同时代的一个叫做梁辰鱼的昆山人虚心向魏良辅学习“水磨调”（昆曲），考订元剧，用《吴越春秋》故事作成《浣纱记》传奇，又和郑思笠精研音理。当时在昆山的笛、琵琶、弦子等乐器的名手唐小虞、郑梅泉、陆久畴、包郎郎等都参加了这个传奇演唱，获得了很大成功。这样，就更巩固了昆腔的基础。从明朝嘉靖年间开始，昆山

腔统一了南曲的唱法；后来北曲也为昆山腔所同化，当时人所谓“弦索官腔”由衰微至渐灭，昆山腔便成了南北曲唯一的唱法，戏剧界进入了昆腔的勃兴时代。

昆剧的兴衰

从明代万历年间（公元1573—1620年）以后，昆剧就渐次流行，初时的发展范围是江、浙两省，继而沿长江流域向北发展到山东、河北等地，而且流入北京。当时在北京，昆剧不仅为旅京的南人所称赏，而且到宫廷王府演出。例如洪昇的《长生殿》传奇，在康熙二十七年初由当时京师优伶团体内聚班演出，受到康熙皇帝的赞赏。诸王府及缙绅之宴亦盛行唱昆曲。当时远至山西、陕西、湖北、湖南，都播下了昆剧的种子。康熙南巡之际，江苏织造集诸部优伶，以昆剧供御览，甚蒙嘉奖，命每部中各选二、三人供奉内廷，教习上林法部（按：宫中之乐部）。此时被选的有名净角陈明智，在内廷二十年。

到了清乾隆年代，昆剧的兴盛也到了极点。钱泳之《履园丛话》说：“梨园演戏，以高宗南巡时为最盛，而两淮盐务中尤为绝出。例蓄《花》、《雅》两部以备演唱。昆腔为‘雅部’，其它诸腔为‘花部’，以分雅俗。”这是把昆腔比作戏中之冠。乾隆末年刊行的《缀白裘》十二集，收集了当时的昆曲散段。

乾隆四十二年丁酉，巡盐御史伊龄阿奉敕旨设局扬州，修改戏曲。黄文旸、李经、凌廷堪、程枚、荆汝为等经四年修改成《曲海》二十卷，而其中大部分都是昆剧剧目，可见当时昆剧之盛况。从明朝嘉靖年间算起，一直到清代乾隆、嘉庆的近三百年期间，昆剧成为中国戏剧的代表。

乾隆以后，昆剧渐趋衰落。尽管如此，昆剧的演出仍在继续，从未间断。在乾隆末年各地地方剧种相继兴起时，昆剧的戏班象庆宁、迎福、彩华、金玉等班继续演出。到了嘉庆初年，在北京的剧坛上，著名的四大徽班——四喜、三庆、和春、春台也吸收了大部分的昆剧剧目，许多著名昆剧演员直接参加演出。如四喜班朱霞芬、朱双喜、乔惠兰、陈兰仙、杨鸣玉、胡法庆、范芷湘；三庆班仲瑞生、戴凤玲、陈兰芳；和春班冯天然；春台班陈长春、朱允宝、谢宝云等。四喜班以外的其它徽班，也都有演唱昆剧的名演员如鲍文康（安徽歙县人）、曹五（名季涵）、曹以功（曹五的从子）参加演出。当时一直保留唱昆剧的团体有苏州集秀班的钱双寿、王奇元、张金麟等有名演员。

到太平天国革命后，苏州附近地区经常有昆剧演出，一直流行到光绪年间的有大章、大雅、全福、鸿福等班。其中以全福班的演出时期为最久，它包括“大雅班”等解散后加入的演员。

后来全福班解散，到一九二一年社会上爱好昆剧的人筹资组织了一个昆曲传习所，聘请了全福班的老艺人作教师传授昆剧表演艺术。当时聘请来传习所教授的有沈月泉（苏州人，唱昆曲官生兼巾生）教小生（包括冠生、巾生、鸡毛生），沈斌泉教丑（包括大面、花面、小花脸），尤彩云教旦（包括老旦、正旦、作旦、刺杀旦、五旦、六旦），吴义生教老生兼大花面。传习所的同学学习三年后，结业的有四十八人。当他们能够演出时，老先生也陪同他们到剧场，随地指导。因此，传习所的艺人在艺术上有很好修养。这一批学员即为目前各昆剧团著名演员的“传”字辈。如周传瑛、华传浩、王传松、包传铎、薛传钢、沈传芷……等。

传习所后来曾改为新乐府和仙霓社。抗日战争初期，日寇进

入上海时，仙霓社的昆剧演出遭到了严重的打击，不得已宣告解散。其成员便参加了当时演苏剧的团体，即国风昆苏剧团、民锋苏剧团和青锋苏剧团，其中国风昆苏剧团部分演员有时兼演昆剧。

在全福班和昆曲传习所的同时期中，北方昆曲仍然很兴盛，如清末仅河北保定附近便有四、五十个昆曲班社。当时在北京附近也先后有小恩荣科班、益和班以及安庆班的演出。这些班子的上演剧目除昆剧外，也还上演许多高腔戏，因为高腔的腔调和明代弋阳腔有直接的关系，因此后来被称为昆弋班。昆弋班在抗战时宣告解散，艺人流落各地，参加其它班社演出，由于他们艺术造诣极深，受到观众的欢迎和同行的敬佩。解放后原在昆弋班的韩世昌、白云生等同志领导成立了北方昆剧院。

昆剧衰落时期，虽然在城市和重要集镇演出少了，但在农村仍然有演出活动。例如一九七四年湖南临武县香花公社甘溪坪大队的草台上，还发现有用化妆水粉写的：“宣统二年，胜昆文秀班在此连演十六天”的字样，胜昆文秀班是清末湘昆的班子。昆曲能在此连演十六天，可见农民群众对昆曲的爱好。

古老昆剧喜新生

全国解放后，在“百花齐放，推陈出新”方针的指引下，昆剧也起死回生，获得了新生。

中华人民共和国成立以后，北京人民艺术剧院组织了一个舞剧队，请田菊林、赵金蓉和昆弋社的韩世昌、白云生、李风云、侯永奎、马祥麟等共同演出《游园惊梦》、《蜈蚣岭》等昆剧。朝鲜名舞蹈家崔承禧跟韩世昌学习过昆剧舞蹈，她还与昆弋社演员合作，把昆剧中著名的舞蹈记录下来。

一九五三年，为了保存并发扬祖国民族戏曲艺术，华东戏曲研究院筹办了昆曲演员训练班。训练班在三月间开学，由前仙霓社的昆曲艺人担任教师，以后扩充为上海市戏曲学校昆曲班。原仙霓社张传芳、汪传铃、华传浩、沈传芷等二十人，相继参加教学工作。他们培养了一批学员，即上海京昆剧团昆剧演员。

一九五六年浙江省昆剧团周传瑛、王传松等上演了昆剧《十五贯》之后，昆剧得到了新的发展。毛泽东同志于一九五六年四月十七日、二十五日在怀仁堂和中央直属机关礼堂两次看了昆剧《十五贯》的演出。四月十九日、五月十七日，周恩来总理又亲自召开了《十五贯》座谈会。五月十七日周总理的讲话指出：“《十五贯》轰动了全国，是有它历史原因的。昆曲受过长期的压抑，但是经过艺人们的努力奋斗，使得这株兰花更加芬芳了。由于它土生土长，到底还是经得起风吹霜打的，现在又引起了人们的重视。”《人民日报》于一九五六年五月十八日发表了题为《从“一出戏救活了一个剧种”谈起》的社论。之后，全国绝大部分剧种都移植了《十五贯》，各地相继成立了昆剧团。江苏省在原民锋苏剧团基础上，成立了苏昆剧团（即现在江苏省昆剧院前身），培养了张继青、董继浩、姚继崑等“继”字辈演员和“承”字辈演员。江苏戏曲学校也正式成立了昆剧班。浙江省在杭州国风苏昆剧社的基础上成立了浙江省昆苏剧团。上海市在上海戏曲学校昆剧班毕业生基础上，成立了上海市京昆剧团。昆剧艺术出现了欣欣向荣的局面。

昆剧对其它剧种的影响

我国传统戏曲是世界上最独特而卓越的艺术，它是融合舞蹈、歌唱、说白、武术、甚至杂技于一炉的艺术，所以形成了非

常精湛优美的艺术形式。昆剧的形成与发展与此有着密切的关系。一九五七年六月二十二日陈毅同志在北昆建院大会上说：“昆曲是古老的剧种，为现今中国戏剧的祖剧，换句话说，它是现代中国各地方戏剧的艺术源泉。”因此对古老昆剧的艺术进行进一步探讨，就更显重要了。

昆剧发源于江苏苏州一带，勃兴时影响全国。它不论在剧本创作、音乐曲调改革、演出等各方面都达到了最高峰。我国戏曲的发展，受它的影响最大。因此，研究昆曲的发展具有以下重大意义：

一、剧目丰富。昆剧因为继承了宋、元以来北曲、南曲的唱腔和表演艺术传统。所以，到现在它能上演的剧本延续的年代是极长的。它的剧本总数当在两千部以上。又由于拥有汤显祖、孔尚任、洪昇等杰出的戏剧家，剧本文学语言精美，人物性格刻画生动、鲜明，情节感人，是驰名世界的中国古典文学的杰作。特别难得的是，元代所盛行的北曲杂剧在明中叶后由于各种腔调的盛行，已完全失去了它原有的风格，而昆腔中却保留了许多北曲。据清代乾隆末年的叶堂《纳书楹曲谱》所统计，昆剧可直接照唱原来元曲的有《单刀会》等十三个剧本。又由于昆剧剧目丰富，具有人民性和戏剧性，几百年来，京、川、湘、祁、赣、桂、徽、粤、晋、蒲、豫、上党、婺、闽、滇等全国许多剧种，都保留了一些昆剧或由昆剧移植、改编的剧目或吸收了昆剧精华的表演艺术。

二、昆剧音乐包含着丰富的内容。我国是一个喜爱音乐的国家。周朝时，就有专门的音乐学校，礼乐是必修的课程。到了唐朝，音乐已相当发达。但是由于记谱用宫、商、角、徵、羽等汉字代替，或用其它代用符号，没有以简驭繁的统一记谱方法，竟使历代音乐曲谱失传，只空留下曲牌的名字。现在昆剧有一千六百个左右曲

牌，来源有：宋的词调、唐宋的大曲、南宋的唱赚、金元时代的诸宫调、元代的北杂剧和南戏，此外有民间小调如《采茶歌》、《黄梅雨》、《水车歌》、《耍孩儿》等等，还有一部分历史上的蒙古、女真、回族等兄弟民族的曲调，如《回回曲》、《呆骨朵》、《唐兀歹》等；还有如佛、道教音乐。因而昆剧是一份极其丰富的民族遗产，也是中古以来的音乐大库。在这大库里，保存着古代已失传了的曲子，十分难得。

三、和戏剧紧密结合的舞蹈语汇。中国舞蹈具有悠久的历史传统和极丰富的艺术传统，但在宋元以来，日渐衰微。昆曲继承了这一民族遗产，集歌、舞、剧三者为一体。昆曲的舞蹈和身段极其优美细腻，丰富多采，形成东方民族独特的艺术表演体系和风格，如《游园惊梦》、《钟馗嫁妹》、《出塞》、《思凡》、《夜奔》、《问探》等都是具有舞蹈性的优秀作品。中国传统戏曲由于受了昆曲影响，都是唱、念、做、打相结合，成为世界上独特的表演艺术。

锡 剧

锡剧，是江苏主要地方剧种，为广大观众所喜爱。

它最初的形成是从清代乾隆四十年（即1775年）开始，至今也不过二百年，但很快就把昆曲发源地——苏南的舞台占领了。

对 子 戏 时 期

锡剧，最初称“滩簧”。滩簧（或叫滩王）这个名词，至今江浙一

带群众还喜欢把它作为对戏剧的通俗称呼，如申滩（沪剧）、四明滩簧（甬剧）等。关于滩簧的起源，众说不一。《清嘉录》新年条云：“滩簧乃弋阳腔之变，以琵琶索檀板，合动而歌。”又说滩簧是从昆曲演变过来，因为道光皇帝“驾崩”，遏密八音，艺人为了谋生而采用了变通办法。又有认为“滩簧”之称是由于乾隆末年的刊物《霓裳续谱》所收的“弹黄调”、“南词弹黄调”和滩簧的字音相同而来的。确实，在乾隆间沈起凤写的《文星榜传奇》第四出科诨道士云：“唱滩王是我起首。”又云：“《卖橄榄》粗话直喷，《打斋饭》嚼蛆一泡。”（《卖橄榄》和《打斋饭》都是“后滩”出名的戏。）其次，乾隆三十九年编的《缀白裘》中的《算命》一出中有云：“慢点，还要饶一只滩头来。”连道士和算命人也要唱滩簧，可见当时滩簧的普遍。

锡剧产生于常州、无锡一带的农村，初期被称为“滩簧”。有“常州滩簧”（包括宜兴帮）、“无锡滩簧”（包括江阴帮）。常锡滩簧合流后，改为常锡文戏。建国以后，定名为锡剧。

常锡滩簧早期的名称不一，有东乡调、东乡小曲、常州古曲、西乡调等名目。有的说：因为它产生在无锡东北乡下的严家桥、羊尖一带，故名东乡调或东乡小曲。另一说：在羊尖以东为东乡调，羊尖以西为西乡调。后又称常州古曲、无锡滩簧。它本来是农民劳动之余哼唱自乐的山歌、小调，经过一段演唱，形成坐唱（称为“簧调”）。说唱的内容主要是农村日常生活事件，没有职业演员，是农民业余文娱活动，属于自我娱乐的性质。活动的时间大部分都在农闲时分，或在夏末秋初晚上闲坐纳凉的时候，一个人拉胡琴，一个人唱起来。这和各地小戏发展具有相同之处。由于唱词浅近，明白易懂，颇受群众欢迎。后来有一些人利用农闲季节，组织一个小班子到各村演出，也不收钱，只是由村里款待一顿鱼肉饭罢了。

当时知名的演唱者叫徐金巧（生于清道光年间，死于同治末年），原是苏州纸扎店学徒，喜欢拉胡琴，能唱小曲、山歌。和他同时演唱的有四、五人，都是羊尖、严家桥人。他们以自己的社会实践进行创作，为它的发展打下基础，于是请的人逐渐增多了。他们开始二人一档，有时三人一档，在扮唱中分生、旦、净、丑几个角色，与今所不同的只是没有站起来。簧调由初期的坐唱形式变成戏剧，主要是受了采茶灯的影响。在清道光、同治年间，江南普遍盛行一种“采茶灯”的民间舞蹈。这种舞蹈是由二人扮演的，每逢春节“采茶灯”会（每二、三年举行一次的农村文娱盛会）集中到庙会演出。无锡滩簧也被邀请参加演出，借以丰富“采茶灯”会内容。于是唱滩簧的艺人，便从“采茶灯”里学会了不少舞蹈动作。当时没有女演员，只得男扮女妆。音乐方面只有一把二胡，演唱的曲调是以簧调为主，但在走路时又加进了说头板；换唱时，插进民歌小调，剧目也慢慢多起来，当时已有五、六个小戏，凑起来可演两个小时。当时一般是在平地上唱的，观众多了，就拿农民在夏天乘凉用的几张“春台”一并，搭个小台子演唱。

后来这种滩簧演唱从羊尖、严家桥向西南无锡北乡及常州北门外圩里及北面的江阴东门外一带发展。他们唱的腔调都是大同小异的簧调。后来分为常州滩簧、江阴滩簧等，参加的人也慢慢多了，知名的有跛脚根宝、永老根（雇工）、陈金齐（竹匠、江阴人）、陆仁安（成衣匠、江阴杨舍人）、施座大（江阴申港人）、羊尖阿寿等。他们在春秋二季闲时演唱，已有四档、五档了。唱的时候，都化妆上台。专业化的也有二档人了。并且已有了口头上相传的师徒制。

到了光绪年间，演唱的情况更热烈了。并且在演唱中出现了被誉为满天红的青宝姑娘。她是羊尖人，从小做童养媳，喜欢听滩

簧，听会一些小戏并能演唱，后来由于受婆婆和父母的虐待、歧视，被逼参加演唱小戏。因为演唱得好，当时虽只十五岁，却很受群众欢迎，对常锡滩簧的发展作出了较大的贡献。

由于这时的滩簧在演出形式上大都是男女角色的对唱，所以称这个期间的戏为对子戏。对子戏，有单对子戏、双对子戏、散对子戏、本头对子戏等种类。凡由男女两个脚色演唱的叫单对子戏，也就是对子戏的基本演唱形式，即所谓“两小戏”；两个男脚色一组，两个女脚色一组共同演唱的叫双对子戏。演员出场总要先唱四句开篇，戏演完之后，还要唱两句“小小滩簧功完满，各位先生转回还”之类的东西收场，并借以送客。这些，当然还是说唱形式的痕迹。它后来的发展完全符合民间小戏从无到有，从小到大的发展规律。演唱的剧目大部分是农民集体创作的，没有固定唱词和说白演出时由艺人根据自己的才能在台上自由发挥。滩簧剧目是把群众耳闻目睹的农村状况，经过集体选择，逐步编成，后来经过若干年的相传，才逐渐固定下来。内容多是反映劳动人民勤劳、勇敢、机智、善良的性格和愿望。演出中充满了农村生活气息，语言诙谐生动。例如其中描写农村风光的“盘陀山”有一节是这样描写农村风光的：“一出门来朝前走，又只见春三景致妙十分。桃花红来杨柳绿，百草回芽遍地青。小麦田中抽长短，大麦拖芒好收成。菜花开来金黄色，萝卜花开象白银。蚕豆花开良心黑，豌豆花开九连灯。牧童牛背吹横笛，四句头山歌唱古人。蜜蜂对对花心采，唧到洞中结成饼。有钱信信放响鹞、无钱弟弟拔金针。”又如《秋香送茶》中的“卖四方”唱词：“不提东方倒就罢，秋香听见哈哈笑。田地生活我拿手，有的做得比男人好；蒔秧鸟叫‘六棵齐’，车水车到浪花飘，荡稻好象上楼梯，割稻似那刘海洒金钱满地抛。可笑你，热天穿纱还嫌热，到冬天，身穿皮袄象只偎灶猫！绫罗皮袄好虽好

(白：穿啦你格身上)，还不是，绣花枕头一包草。”反映了农民对劳动的热爱和对地主少爷的讽刺。正由于这些剧目来自民间，具有强烈的人民性，比较直接地反映了农民对现实的看法，所以每次演唱时，必然遭到统治阶级的干涉和迫害。他们当时演唱这些剧目时，只能偷偷地在晚上演唱，在场子外边点上一盏灯，派人望风，如果官府有人来了，演唱者就要躲避，否则便有被捕、被罚款的危险。但是剧目的人民性，加上音乐又是苏南劳动人民所喜爱的民歌，因此一开始它就为群众所喜闻乐见，在民间扎下了深根。

小同场戏时期

初期演出的对子戏，是一种比较简单的农民艺术。到了清朝末年，对子戏所流行的地区愈来愈广，爱好它的人愈来愈多，群众要求它在内容和形式上都有所提高，特别在内容上要求多方面反映现实生活。当时有一些在农村的知识分子乐意参加这项改革活动，这就使锡剧的内容起了若干变化：触及的问题多了，戏的情节也复杂了，因而促进了形式的变化和发展，锡剧进入了一个新的时期——小同场戏时期。

同场戏，是江浙地方小戏，为滩簧阶段后期所演出的戏的总称。所谓“同场”，就是有更多的人在台上同场演出的意思。又有小同场、大同场的分别。小同场戏的情节较简单，角色也较少，而且每出戏的开头总要有个对子戏的“帽子”，大同场戏是在小同场戏的基础上又向前进了一步，情节比较复杂，有时一出戏需要十个至二十个演员，并取消了前面的对子戏的“帽子”。这种新的形式是对子戏进一步发展的必然结果。

小同场戏初期的剧目虽然与对子戏的剧目相比较，在内容和

表现形式上都有了一些发展和变化，但还保持着对子戏朴实的农村气息。后来进入市镇演出，根据演出的需要，开始有了职业的艺人和小班社的组织。爱情小戏和描写风土人情的戏在数量上减少了，代之而起的反映社会问题的戏增多了。由于剧本的内容需要，在角色方面，已经由对子戏时期的“两小”形式发展为“三小”形式，后来又逐渐发展了更多的人，于是舞台上出现了生，分为小生、老生；旦，分为花旦、老旦、小旦。在农村的时候，化妆还是很简单的，老年人的胡须是用笔涂两撇八字形就行，后来改用“鼻插”，以后又发展为口面了。在音乐上又必须有适合不同角色身份的曲调，在簧调基础上发展反工老旦调和富于旋律性簧调长三调。

大同场戏时期

清光绪二十九年(1903年)京沪铁路开始修建，无锡、常州、苏州地区许多民工参加建设，滩簧小戏班便在这些民工里演出，一九〇七年铁路修成后，滩簧戏到上海的机会也就更多了。同时，由于从常州、无锡到上海去谋生的人日益增多，常锡滩簧在上海的观众也多起来了。有了看戏的观众，滩簧就有了立足点。

滩簧戏进入大城市，对于剧种本身来说，是一件划时代的大事。过去那些农村自编自演的小戏，已经不能满足城市观众的需要，新的情况迫使剧种首先在内容上起了急剧的变化。加上和其它地区剧种的交流，更多吸收其它艺术形式如说书、电影、话剧的长处，丰富了表现手段，遂使自身的艺术形式也获得了迅速的发展。

一九一三年著名的锡滩艺人袁仁仪带着一把胡琴来到上海，