

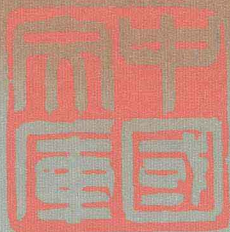
中国文库

· 艺术类 ·

中国戏曲通史

(下)

张 庚 郭汉城 主编



中国戏剧出版社

中国文库

艺术类

中国戏曲通史

(下)

张庚 郭汉城 主编

中国戏剧出版社

第四编 清代地方戏	749
(公元十七世纪六十年代至十九世纪四十年代的戏曲)	
第一章 综 述	751
第一节 本时期戏曲发展概况	751
第二节 地方戏的兴起与发展	764
第三节 昆弋诸腔的进一步发展	775
第二章 清代地方戏作品	783
第一节 概 述	783
第二节 《雷峰塔》	824
第三节 《黄金印》	836
第四节 《缀白裘》中的地方戏曲剧本	841
第五节 楚曲《祭风台》	852
第三章 清代地方戏的舞台艺术	864
第一节 概 述	864
第二节 清代地方戏的音乐(上)	883
——多种戏曲声腔的出现	
第三节 清代地方戏的音乐(下)	903
——板式变化结构体系的形成	
第四节 清代地方戏的表演(上)	925
——多种脚色体制的全面发展	
第五节 清代地方戏的表演(下)	941
——综合性表演形式的进一步戏剧化	
第六节 清代地方戏的舞台美术	964
第七节 宫廷戏曲的舞台美术	976

第 四 编

清 代 地 方 戏

(公元十七世纪六十年代至十九世纪四十年代的戏曲)

第一章 综 述

第一节 本时期戏曲发展概况

继昆山腔与弋阳诸腔戏的盛行之后，到十八世纪初至十九世纪中叶，即清康熙末叶至道光末年，我国戏曲艺术的发展又出现了一个新的面貌，这个新的面貌就是民间地方戏的兴起和盛行。民间地方戏，继承了弋阳诸腔在民间流布、演变传统，吸收了昆山腔的艺术成就，在新的历史条件下，对原有的戏曲形式进行了革新、创造。它们突破杂剧传奇联曲体形式，创造了板式变化为主的“乱弹”形式，使我国戏曲艺术经历了一次重要的变革。从此，我国戏曲跨入了一个新的历史阶段，即“乱弹”时期。其主要标志，就是梆子、皮黄两大声腔剧种在戏曲舞台上取代了昆山腔所占据的主导地位，从而使戏曲艺术更加群众化，更加丰富多采。

这个时期，戏曲发展的状况大体上可以分为两个阶段。

第一阶段，从康熙末叶至乾隆中叶（1700左右——1774）。在这个时期，全国各地新兴的地方戏，恰似雨后春笋，纷纷出现，可说是清代“乱弹”诸腔蓬勃兴起的时期。

康熙时人刘廷玑于《在园杂志》中谈到弋阳腔演变为四平等腔之后，接着说“甚且等而下之，为梆子腔、乱弹腔、巫娘腔、琐哪腔、罗罗腔矣。”可知那时已有许多民间地方剧种开始兴起。及至乾隆时，从吴长元《燕兰小谱》、李斗《扬州画舫录》、严长明《秦云撝英小谱》、钱德苍《缀白裘》、焦循《剧说》和《花部农谭》等书，以及《禁书目录》中乾隆四十五年十一月二十八日的上谕的记载中，又可以看到地方戏进一步兴起和流行的情况。其大致情况如下：

一、这时除昆山腔与弋阳诸腔外，有以下声腔剧种在民间流行：

梆子腔

乱弹腔（有扬州乱弹、四川乱弹等）

秦腔

西秦腔（一名琴腔，或名甘肃调）

襄阳调（一名湖广腔）

楚腔（一名楚调）

吹腔（一名枞阳腔，又名石牌腔）

安庆梆子

二簧调（一名胡琴腔）

罗罗腔

弦索腔（一名女儿腔，俗称河南调）

巫娘腔

琐哪腔

柳子腔

勾腔

这些是见于记载的，那些未见记载而实际上在流行的地方戏还不知道有多少。当时这些地方声腔剧种，被“统谓之乱弹”（《扬州画舫录》）。因此，我们可以用“乱弹”诸腔来概括称呼这些新兴的地方戏。康乾时期兴盛起来的地方戏，并不都是在这时才形成的，其中有些声腔剧种，如西秦腔、秦腔、弦索腔、罗罗腔等都有康乾以前的记载，可见它们的产生要更早一些。

二、从记载中可以知道，“乱弹”诸腔兴起和流行的地区相当广泛。在南方，有江苏、安徽、浙江、江西、福建、广东、湖南、湖北、贵州、云南、四川等地区；在北方，有陕西、甘肃、山西、河北、河南、山东、北京等地区。

三、这些书中所记载的“乱弹”诸腔演员的籍贯，也是遍布南北各地的。仅举乾隆五十年（1785）吴长元《燕兰小谱》所记花部演员的籍贯为例，在四十四人中，计有：四川十二人，湖北一人，云南一人，湖南一人，江苏一人，山西二人，河北、北京十八人，山东二人，陕西三人，河南一人，贵州一人，江西一人。吴长元所记的还仅是北京一地“乱弹”诸腔中那些被文人推崇的知名的旦色演员，自然

是不能反映各色行当艺人的全貌的，但从中也还是透露了这样一种消息，即那时北京的“乱弹”艺人，除本地的以外，还有很多艺人来自全国各地。这不仅说明各地都有知名的“乱弹”艺人，而且还可以说明各地“乱弹”艺人之间在大、中城市里流动和彼此搭班演戏的情形。

从以上三点显然可以看出，清代地方戏在这时出现了一个在全国范围内遍地开花的局面。这是前代戏曲所未曾达到的。这种局面的出现，是和康乾时期社会经济的恢复与发展所提供的条件分不开的；也和戏曲本身传统日渐深厚有关。

康熙后期以来，由于清王朝采取了更名地、垦荒、治河、免赋以及“摊丁入地”等等措施，农业经济逐渐得到了恢复和发展，就连残破最甚的湖广、四川、陕西、山东各地区，到康熙末叶时，农业经济也都逐渐地恢复起来（见《十朝圣训》）。这些地方的农业经济的恢复与发展，给民间的艺术活动，创造了极为有利的物质条件。不仅如此，而且随着农业经济作物的日益推广，这带地方也开始出现了农产品商品化的趋势。这就使农民比以前有了较多的收益和较多的自由活动的余地。因此，农村中的戏曲活动，便也借此得到了推广，由江南与东南沿海地区陆续地扩大到了西南和长江以北的广大地区。如：董含《莼乡赘笔》记载说：“枫泾镇为江浙连界，商贾丛积。每上巳赛神最盛。筑高台，邀梨园数部，歌舞达旦”；又《新齐谐》说：“广东三水县前搭台演戏”（焦循《剧说》）；又王士禛《香祖笔记》说：“兖州阳谷县……一日社会，登台演剧”。这样的记载是很多的，从中都可以想见当时各地乡村、城镇逢年过节，迎神赛会时，闹社火、演戏的情形。人们观看“村戏”的活动，已经成为广大人民群众精神生活中不可缺少的组成部分。其时，尤以“乱弹”诸腔最为人们所喜爱。焦循在《花部农谭》“序言”中曾说：“郭外各村，于二八月间，递相演唱，农叟渔父聚以为欢，由来久矣。”“天既炎暑，田事余闲，群坐柳阴豆棚之下，侈谭故事，多不出花部所演。”可见，“乱弹”诸腔最受“农叟渔父”的喜爱，这正是“乱弹”诸腔兴盛的群众基础。农村演戏能够如此繁盛，正是因为康熙以来农业经济得到恢复发展，以及商品经济有着较高发展所造成的。

随着商品经济的较高发展，许多工商业城市也跟着扩大起来。这时，资本主义萌芽不仅存在于江南与东南沿海的城市工商业中，而且遍及于大江南北的各个地区。许多手工业和商业城市，如苏州、杭州、松江等地，已恢复了明末时期的繁荣，有些手工业和商业城市，如南京、广州、厦门、汉口等，比明代更加发达。此外，扼西北商路要道的西安，南北河运重镇的扬州、临清等城市，也随着贸易往来而日益繁荣起来。这许多城市大都成为戏曲流布、交荟的中心，为地方戏的遍地开花创造了极良好的条件。比如康熙以来，随着商业的发展，各地商人在大、中城市都普遍地设立了商业会馆。这些商业会馆，有的按地域分，如山陕会馆、汉口会馆等；有的按行业分，如药行会馆、烟行会馆等。其中的各商帮都带有极浓厚的地域性和行业性。它们往往以会馆为据点，在维护其经济的或政治的利益以外，也要在文化娱乐上显示自己的力量。商人自己所喜好的家乡戏，就成为他们运用的工具。因此，随着会馆在各地的设立，也就促使某一地区的地方戏班随着本地商帮的商业活动，向各地流动。戏班在会馆演出，成了戏曲职业演出的重要方式之一。所以，许多地方戏之流布各地，与地方商人的商业活动，常常是联结在一起的。

正由于地方戏之随着商业活动流布，有很多大工商业城市便往往成为各种声腔剧种的荟集点，出现了昆曲、“乱弹”诸腔并奏，彼此竞争的局面。比如乾隆时的泉州，就集中了昆曲、四平腔、泉州腔、潮调、乱弹、罗罗腔等剧种（见蔡爽《官音汇解释义》）；广州也集中了昆曲、乱弹、秦腔、潮调等剧种（见张心泰《粤游小识》）。北京、扬州、苏州、杭州、南京、汉口、成都、长沙、岳州、徽州、西安、临清、昆明等大、中城市也是如此。在这些地方，由于各剧种的彼此竞赛，相互交流，不仅对戏曲艺术的丰富、提高起了推进作用，而且使得当地剧种得以博采众长，迅速形成发展起来。乾嘉以来，许多包括几种声腔的大型综合性剧种的出现，也正是在这种特定条件下酝酿产生的。

在众多的荟集点中，北京和扬州是北方和南方的两大戏曲中心。北京是当时政治、经济、文化的中心，成为昆、榔、罗、弋等声腔剧种的荟合中心是很自然的。扬州于乾隆年间成为南方的戏曲中心，则

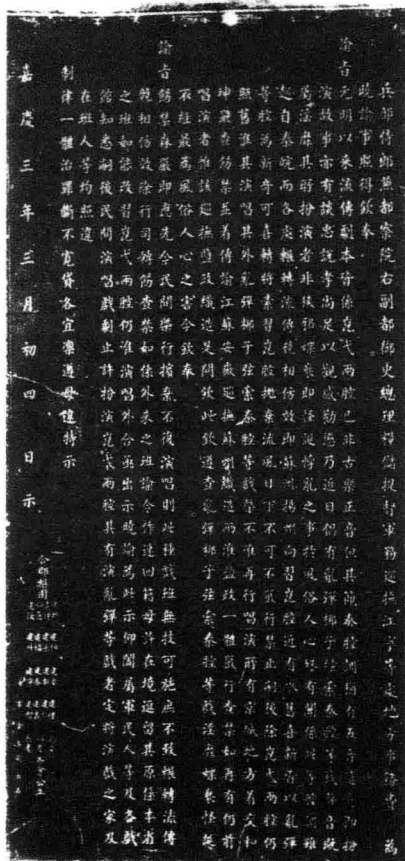
是因为它位处扬子江与运河的交叉点，交通便利，漕运频繁，商业发达，大盐商集中，具有非常有利的自然条件和社会条件。也还因为自乾隆十一年（1746）以来，弘历皇帝几次南巡，两淮盐务为着御前承应，“例蓄花雅两部以备大戏”（《扬州画舫录》），把很多各种地方戏的名演员征聘到这里，从而使扬州成了聚精荟粹的地方。比如郑板桥在乾隆五年（1740）题序的董伟业《扬州竹枝词》中，有一首写道：“丰乐、朝元又永和，乱弹戏班看人多，就中花面孙呆子，一出传神借老婆。”其中就提到了三家乱弹戏班。又如《扬州画舫录》中记述“乱弹”诸腔向扬州集聚的情形时说：“若郡城演唱，皆重昆腔，谓之堂戏。本地乱弹只行之祷祀，谓之台戏。迨五月昆腔散班，乱弹不散，谓之火班。后句容有以梆子腔来者，湖广有以罗罗腔来者，始行之城外四乡，继或于暑月入城，谓之赶火班。而安庆色艺最优，盖于本地乱弹，故本地乱弹间有聘之入班者。”从这段记载中可以看到“乱弹”班子于四乡串演和入城竞演的情况，也可以看到安庆艺术由于“色艺最优”，被本地“乱弹”班聘入的情形。这说明，当时来自各地的乱弹演员是可以相互搭班演戏的。另外，把这种演员互相搭班的情况，与乾隆年间《缀白裘》中所收入之梆子腔、杂调等剧目，在演唱上仍处于诸腔杂调并呈的状况联系起来看，可以知道，当时的“乱弹”诸腔不是壁垒分明，还没有形成相对完整的新的艺术形式，而是处于广泛地向传统戏曲艺术和民间艺术吸取营养，向新的形式演进、变化的过程中。尽管如此，各种地方戏的广为流传，遍地开花，并向城市集中的趋势，已经开始改变着戏曲剧坛的旧有面貌。他们是富有生命力的新兴的剧种。

在康熙末叶至乾隆中叶的时期中，除去上述的新兴剧种以外，自明代经清初流传而来的古老剧种，到这时也都有了新的发展和变化。清初曾得到进一步发展的昆曲，到了这时，不仅流行于全国各大城市；而且由于明末清初之际，战乱频仍，许多王府大班以至贵族家班的演员散布到了民间。他们为了寻觅衣食，有很大一部分艺人转搭江湖班去演唱。在这种情况下，经历多年以后，昆曲便与民间戏曲结合，出现了地方化的趋势。各地的昆曲经过民间的陶冶，也与原来流行于士大夫厅堂中的昆曲有了分别，不论在唱法上、表演上，都逐渐

地具有了当地的民间特色和地方风格。如康熙时的戏曲作家孔尚任在其《平阳竹枝词》中所记：

“太行西北尽边声，亦有昆山乐部名，扮作吴儿歌水调，申衙白相不分明。”（原注：西昆词）指的就是晋南平阳（临汾）地区的昆曲班在唱昆戏；又如康熙时人刘献廷在其《广阳杂记》中记述在湖南衡阳听昆曲的情况，说：“剧演《玉连环》，楚人强作吴歃，丑拙至不可忍。如唱红为横、公为庚、东为登、通为疼之类。……非余久滞衡阳，几乎不辨一字。”这里，刘献廷认为“丑拙不可忍”的字音，恰恰正是昆曲适应当地群众欣赏习惯，在语音上所发生的变化。昆曲与民间戏曲结合的另一个重要的作用，就是给予“乱弹”诸腔在继承传统戏曲的艺术成就方面，创造了极为有利的条件。

明代末叶在民间盛行的弋阳诸腔，仍然在各地保持着与群众结合的优秀传统，在《燕兰小谱》和《扬州画舫录》中都被列为花部“乱弹”之首。它在流传过程中，吸收民歌小调等民间艺术，创造“滚调”形式，突破传奇体制所取得的成就，遂成为新兴民间剧种创造发展新的以板式变化为主的戏曲形式时吸收、借鉴的对象。同时，弋阳诸腔仍有着旺盛的生命力，出现了高腔这一统称。如李调元《剧话》所说：“弋腔始弋阳，即今高腔，……京谓京腔，粤俗谓之



清嘉庆三年苏州老郎庙关于蔡
演花部戏曲的碑文拓片

高腔，楚蜀之间谓之清戏”。它在若干地方生根开花，变成了当地的地方戏。福建的古老剧种，还保存着宋元南戏遗绪的兴化戏（即今莆仙戏），据陈邦贤《莆靖小记》和莆田头亭田公庙碑记载，仅莆田一地，在康乾之际即有很大发展。康熙年间，郁永河《台海竹枝词》中，有“妈祖宫前锣鼓闹，侏离唱出下南腔”的句子，原注“闽漳泉为下南，下南腔即闽中声律之一种。”则知现在仍保持有“下南”之称的梨园戏，在康乾之际的漳州、泉州和台湾等地区也很流行。而这种下南腔，即系明代潮州调与泉州调的后裔。

第二阶段，从乾隆末叶至道光末叶（1775—1850）。这一时期，出现了花部“乱部”诸腔与雅部昆曲激烈的争胜局面，在“乱弹”诸腔取得绝对优势的情况下，形成了各大声腔系统和各种大型的地方戏。这段期间，可说是清代地方戏的繁盛时期。

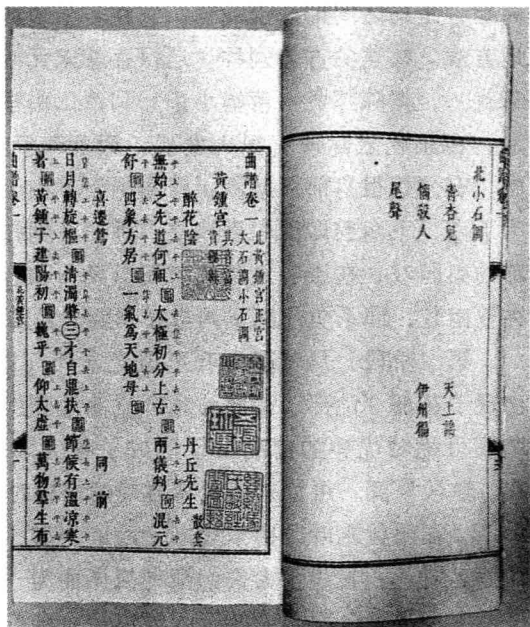
早在明代末叶，由于弋阳诸腔的兴盛，已经出现了昆、弋之争的局面。对此，封建士大夫们那种视昆曲为“正音”的崇昆贬弋的偏见已经表现得十分明显。及至入清以后，到乾隆年间，严于雅、俗之分的正统观念，在戏曲方面就表现得更加露骨。如《燕兰小谱》中就记有“今以弋阳、梆子等曰花部，昆腔曰雅部”的说法，说明当时北京已经按此观念来分类了。又如《扬州画舫录》，明确记载：

两淮盐务例蓄花雅两部以备大战。雅部即昆山腔。花部为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二簧调，统谓之乱弹。

说明这种雅俗之分的正统观念，已经体现在盐政、织造这类机构对戏曲所采取的措施中了。既是“例蓄”，可见非指当时始有，而是因袭先例而来的。《扬州画舫录》成书于乾隆六十年（1795），这种分设花、雅两部的措施已早就存在了。正是因为有这种分法，所以一般戏曲史家称“乱弹”诸腔与昆曲争胜这段历史为“花雅之争”。

乾隆九年（1744），张漱石所写的《梦中缘传奇·序》中说：“长安之梨园，……所好惟秦声、罗、弋，厌听吴骚，歌闻昆曲，辄哄然散去”。这话，说明当时北京观众在欣赏戏曲声腔剧种方面所出现的一种动向，即喜好“乱弹”而厌恶昆曲。这种动向，在南方也是

表现得十分明显的。焦循在《花部农谭》中记述说：“余忆幼时随先子观村剧。前一日演《双珠天打》，观者视之漠然。明日演《清风亭》，其始无不切齿，既而无不大快。铙鼓既歇，相视肃然，罔有戏色；归而称说，浹旬未已。”昆曲传奇《双珠记》与花部剧目《清风亭》故事内容有所不同，可是都有用雷殛来为受害的贫苦人惩治恶人的情节，都应当能给



清刻本《钦定曲谱》

观众以强烈的感受。然而在演出的效果上却截然不同，昆曲《双珠记》不能被广大观众理解，花部《清风亭》则获得了“其始无不切齿，既而无不大快”的效果，甚至“归而称说，浹旬未已”，久久留在广大观众的脑海里。“乱弹”在观众中引起的这种反映，使得焦循也深受感动，发生了“彼谓花部不及昆腔者，鄙夫之见也”的评语。焦循生于乾隆二十八年（1763），他所说的“幼时”，可能在十几岁时，当在乾隆四十年（1775）左右。可知乾隆年间，“乱弹”诸腔在南方的人民群众中已有了很深很广的影响。相比之下，昆腔已颇为脱离群众了。究其原因，也正如焦循在《花部农谭》的“序言”中所说：“盖吴音繁缛，其曲虽极谐于律，而听者使未睹本文，无不茫然不知所谓。”与昆腔相反，“花部原本于元剧，其事多忠、孝、节、义，足以动人；其词直质，虽妇孺亦能解；其音慷慨，血气为之动荡。”无论从内容、文词、腔调各方面来说，都受到了广大劳动群众的欢迎，所谓“农叟、渔父聚以为欢，由来久矣。”正因为如此，在表面上看来是一场声腔剧种兴衰更替的花雅之争，实在是反映了两种

思想感情和美学趣味的竞争。这中间也多少包含着封建社会末期，在戏曲领域中富有民主性的人民文化与封建文化相互竞争的性质。尽管“乱弹”诸腔的剧目中也免不了含有封建思想，以及迷信、色情的成分，然而主流却是健康的，具有民主精神的。这只要从焦循《花部农谭》中所列的剧目，如《铁邱坟》、《两狼山》、《清风亭》、《赛琵琶》等，和他在《剧说》记述安庆梆子演出桃花女与周公斗法、沉香太子劈山救母这两出戏所表现的思想内容，就可以证明这种主流的存在。不仅存在，而且具有深刻的社会影响。

清朝政府出于巩固其政治统治，消除反清思想的需要，实行封建文化专制主义，乾隆朝对戏曲的控制和利用进一步强化。其主要措施，就是发布禁令，设局改戏，审定音律，编撰宫廷大戏。清政府通过这些措施，一面对戏曲剧目的内容进行查禁、删改，以符合统治者的需要，一面也在对待声腔剧种上推行崇雅抑花和分化瓦解的措施，打击、禁止花部“乱弹”诸腔，以利其维护封建秩序。这样，就使得“乱弹”诸腔与昆腔之间的争胜，带上了一层政治斗争的色彩，也使得存在于全国范围内的花雅之争，更加集中地反映到北京的戏曲舞台上。

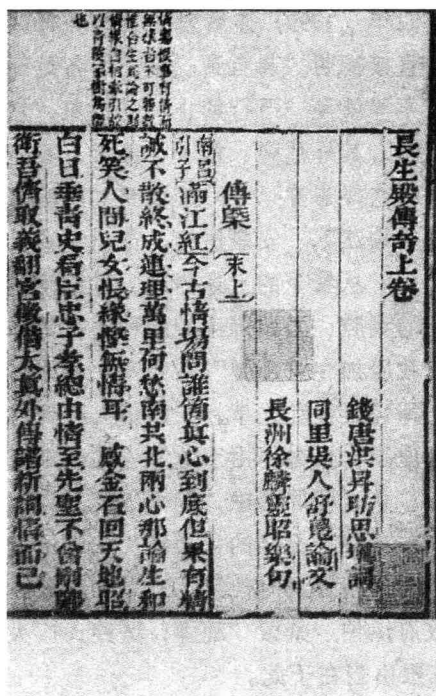
从北京剧坛来看，花雅之争大致经历了三个回合。首先与昆曲争胜的是高腔。高腔，即弋腔，在北京亦称京腔。京腔与昆曲的争胜，改变了昆曲独据京都剧坛的局面。杨静亭《都门纪略·词场序》中记载：“我朝开国伊始，都人尽尚高腔；延及乾隆年，六大名班，九门轮转，称极盛焉。”说明清初以来高腔在北京愈来愈为人们所欢迎，与昆曲相抗衡，到乾隆年间，出现了“六大名班，九门轮转”的极盛状况，京腔已经处于压倒昆曲的优势地位。然而，清政府对京腔采取了利用和规范的措施，致使它从花部中分化出来，步昆曲之后，成为清宫演唱的一种“御用”声腔。清宫内廷采用昆、弋并奏来编撰宫廷大戏，并且每逢“万寿庆典”，照例有特制昆弋曲本“承应”，其内容“皆不外神仙故事及颂扬词句，只其场面力求煊赫。砌末力求辉煌，行头力求都丽而已。”（周明泰《续剧说》）京腔虽然受到皇帝、王公大臣们的赏识，与雅部昆曲为伍，身价百倍，但是也自此失掉了高腔在民间原有的那种纯朴、健康的特色。京腔与民间的高腔分

道扬镳，使它走上了与昆曲一样的“雅化”的、衰败的道路。

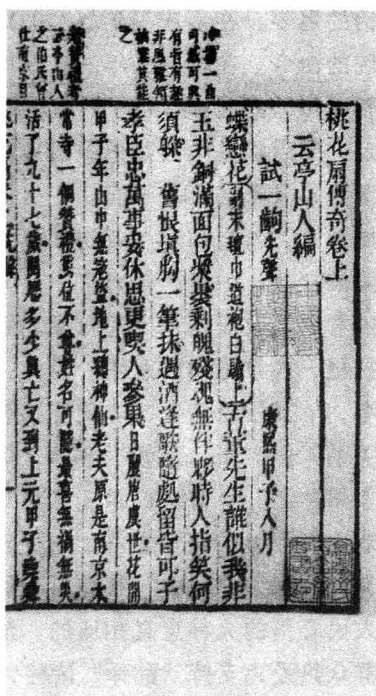
继之而起，代表花部在北京剧坛与京腔争胜的是秦腔。乾隆年间，秦腔已流布全国，在广大群众中有着深厚的基础，由是之故，各地秦腔艺人方能在乾隆中叶集结于北京，取京腔而代之，展现出一个花部称盛的新局面。秦腔艺人中最为杰出的是魏长生。魏长生，字婉卿，行三，又称魏三，四川金堂人。他所唱的秦腔，又被称为琴腔、西秦腔、梆子腔、甘肃调等，名目繁多，其实就是李调元《剧话》中所说的那种“蜀谓之‘乱弹’”的秦腔。魏长生自乾隆四十四年（1779）在北京剧坛上“大开蜀伶之风，歌楼一盛”（天汉浮槎散人《花间笑语》），致使“‘京腔’旧本置之高阁”，“‘六大班’几无人过问”（《燕兰小谱》），甚至到了“六大班伶人失业，争附入‘秦班’觅食，以免冻饿而已”的程度。由于秦腔在争取观众上胜过了京腔，“于是京腔效之”，在声腔剧种之间也出现“京、秦不分”的相互结合与交流（见《扬州画舫录》，展现出综合性剧种产生的发展前景。秦腔在北京剧坛上战胜了京腔，自然对昆弋之争中已经处于劣势的昆腔也造成了更大的威胁。同时，借助于京都剧坛的影响，对各地秦腔和花部其他声腔剧种的发展，也起到了积极的推动作用。

乾隆五十年（1785），清政府对轰动北京的秦腔，采取了禁演的措施。《钦定大清会典事例》记载：“乾隆五十年议准，嗣后城外戏班，除昆、弋两腔仍听其演唱外，其秦腔戏班，交步军统领五城出示禁止。现在本班戏子，概令改归昆、弋两腔。如不愿者，听其另谋生理。倘于怙恶不遵者，交该衙门查拿惩治，递解回籍。”这条禁令的目的显然在于扼杀秦腔，扶植昆、弋，迫害秦腔艺人。这种使用政令手段，妄图扭转声腔剧种更替兴衰的历史趋势，在戏曲界来维护封建正统和专制的作法，是前所未有的。这时，魏长生被迫一度加入昆弋班，接着毅然离京，于乾隆五十三年（1788）到扬州，后又到苏州，坚持演出活动，最后回到四川。

《扬州画舫录》说：“迨长生还四川，高朗亭入京师，以安庆花部，合京、秦两腔，名其班曰三庆。”三庆班是第一个进入北京的徽班。它之所以能来，是因为正巧遇到浙江盐政官员、商人要给八十岁



清康熙刻本《长生殿》



清康熙刻本《桃花扇》

的乾隆皇帝送戏班祝寿的机会，时在乾隆五十五年（1790）（见《批本随园诗话》）。虽说时机偶然，却打开了徽班进京的门路。自此，徽班相继而来，于是安庆花部继秦腔之后，在北京剧坛上担当起了花雅之争的重任。魏长生的南下，高朗亭的北上，所代表的是秦腔、徽调等花部“乱弹”诸腔在群众中影响的不断扩大，这对被宫廷、封建士大夫们极力支持的昆弋两腔又一次很大的冲击。魏长生在扬州、苏州演出，誉满江南，在苏州发生了当地“乱弹部靡然效之，而昆班子弟亦有背师而学者”（沈起凤《谐铎》）的情况。三庆徽班的驰名，使京腔班宜庆、萃庆、集庆“遂淹没不彰”（《扬州画舫录》）。花雅之争又进入了一个紧张阶段。

这时，全国的政治形势又对清政府的统治十分不利。自嘉庆以来，湖北以及四川与陕西、河南三省接壤的地区，连年爆发白莲教起义，农民斗争的烽火不断燃烧。于是，清政府再次出于巩固其政治统

治的需要，在嘉庆三年（1798）、四年（1799）连续发布禁演花部诸腔的命令。在嘉庆三年的禁令里，直接指明“起自秦、皖，而各处辗转流传”的乱弹、梆子、秦腔、弦索等就是“严行禁止”的对象，规定“嗣后除昆弋两腔仍照旧准其演唱，其外乱弹、梆子、弦索、秦腔等戏，概不准再行唱演。”（苏州“老郎庙碑记”）禁令要“所有京城地方，着交和坤严查饬禁；并着传谕江苏、安徽巡抚，苏州织造，两淮盐政，一体严行查禁”（同上）。从禁令的上述内容，可以清楚的看出清政府扼杀“起自秦、皖”的秦腔、徽调等声腔剧种的目的和扶植、挽救昆弋的意图。为此，清政府加在“乱弹”诸腔身上的罪名有，“其所扮演者，非狭邪嫖褻，即怪诞悖乱之事，于风俗人心殊有关系”；“川、楚教‘匪’，借词滋事，未必不由于此”（苏州“老郎庙碑记”；嘉庆四年五月禁令）。从这些罪名中，倒可以窥见当时戏曲舞台上的花雅之争，归根到底包涵着什么样的社会意义和政治意义。看来，“乱弹”诸腔所表达的时代精神和时代感情，是和蕴藏在人民心里的火种息息相通的。清政府惧怕、禁毁“乱弹”诸腔，广大群众热爱，支持“乱弹”诸腔，其根由当在于此。

嘉庆初期的禁令，又遭到了失败。北京剧坛又出现了徽调与秦腔竞奏的局面。礼亲王昭槤《啸亭杂录》中记载当时的情形说：“近日有秦腔、宜黄腔、乱弹诸曲名，其词淫褻猥鄙，皆街谈巷议之语，易入市人之耳；又其音靡靡可听，有时可以节忧，故趋附日众，虽屡经明旨禁之，而其调终不能止，亦一时习尚然也。”

北京“乱弹”诸腔的称盛，及其在斗争中的胜利，反映了全国戏曲艺术发展的总趋势。乾嘉之际，即公元一七八六年至一八二〇年前后的时间内，以秦腔的流布而在各地兴起的梆子腔，逐渐形成了自己的体系。这一新兴的梆子腔声腔系统与由古老的昆、弋诸腔演变为地方化了的昆曲声腔系统和高腔声腔系统，以及出自明清俗曲的弦索腔系统，构成了丰富多采的地方戏曲剧种。嘉庆年间在北京流行的所谓“南昆、北弋、东柳、西梆”，即指苏州的昆曲、河北的高腔、山东的柳子戏（属弦索腔的剧种）、山陕的梆子腔，正是上述几大声腔的代表剧种。到了嘉道年间，原来流行于安徽的徽调与湖北的汉调，经过两地艺人的交流与创造，也形成了以西皮、二黄为主体的声腔系