

苏移 著

京剧二百年概观

苏移
著

京剧二百年概观

北京燕山出版社

京剧二百年概观

苏移 著

北京燕山出版社出版

(北京市东城区府学胡同36号)

北京长城印刷厂印刷

新华书店首都发行所发行

开本850×1168毫米1/32·印张14.5字数330千字

1989年6月北京第一版1989年6月北京第一次印刷

印数, 1——8000册

ISBN 7-5402-0074-X/J·0031

定价, 6.50元

前 言

我生长在一个北京旗人家庭，打记事起，每天都能听到的音乐声，就是“西皮”、“二簧”。这不仅仅是父母亲喜爱京剧，而且还有一位“下海”做了京剧演员的姑祖父——卧云居士。六七岁时，姑祖父教我“一见姣儿泪满腮”的情景，至今还时时浮现在目前。四十年前，尽管老人们对唱戏这一行还持有成见，出于兴趣，我还是选择了这一职业。

我1949年考进戏曲学校（今中国戏曲学院），那时的校长是田汉先生，更有王瑶卿、王凤卿、尚和玉、金仲仁、萧长华、谭小培、马德成、张德俊、白云鹏等众多年高德劭的艺术家担任教授。学戏练功之余，老前辈们时常向我们绘声绘色地讲述他们自己和他们的老前辈们的艺术经历。对于这些小故事，我感到与“四功五法”一样的有趣，便随手记录下来。几年后，居然也记满了几个小本本。由于嗓音关系，我后来脱离了舞台生活，去学习戏曲导演和编剧，有机会翻阅了大量记载京剧历史的书籍，又记下了十余万字的阅读笔记。大约从那时起，便产生了编写一部京剧史的念头。但这刚刚浮上来的念头，很快就被接踵而来的“史无前例”荡涤的干干净净了。苦心积滞的全部资料，也随同世上许许多多弥足珍贵的文化遗产一起，在“革命烈火”中灰飞烟灭了。当然，比起前者，它是极其微不足道的。

十年后，我回到重新建办的戏曲学校，做戏曲研究和教学工

作。学校常有外宾来参观，一次，我随同任桂林先生接待外宾，他们向学生询问京剧历史的几个问题，学生们竟无言以对。事后任桂林先生深觉不安，他认为，做一个京剧演员，不了解京剧的历史是很遗憾的事情。随后，他建议学校增设京剧发展史课程，并推荐由我担任教师。于是，我借助平日的积累和当时所能找到的资料，写成《京剧发展史讲义初稿》，匆匆登上了讲台。不想，这门课程断断续续地讲了十年之久。这本书就是在讲义的基础上整理而成的。

我自知这部书稿写得很是粗疏，缺乏全面深入的论述，但在我，已是付出了很大的努力。其原因，首先是受到自己的学识和阅历的局限；再就是京剧早期历史中，缺乏第一手的直观材料。比如，徽班进京时究竟唱不唱西皮调？二簧腔又是如何唱法？在这今没有发现任何一首当年曲谱的情况下，倘有人问起来，我是与那位无言以对的学生一样茫然的。不过，一百多年来，前人留下的史料还是相当可观的，足以勾勒出京剧由萌芽而成熟而发展的大致轨迹。藉助这些史料，倘能够总结出一些京剧艺术的历史经验或发展规律，为弘扬我们民族戏曲中最优秀的剧种尽一些菲薄之力，则是我感到最欣慰的事情，同时，这也正是我编写此书时的愿望所在。由于历史的原因，前人记载中多口耳相传，不足征信的成分，因此，本书在引用时尽可能逐条核实查证，力求翔实可靠。即使如此，书中的史实和观点的错讹和纰漏仍不在少数，敬候广大读者和行家指正赐教。

同许多古老的地方剧种相比，京剧的历史本不算长，但却也经历了封建社会末期及近代、现代、当代四个不同性质的历史时期。本书则重点介绍前三段时期，根据京剧艺术的发展特点，划分为1790年前后徽班进京和北京剧坛的概况；1840年前后京剧的诞生；清末京剧艺术的成熟及“五四”以后的发展变化四个阶段。书中涉及的京剧演员、剧作家、评论家约二百五十余人，其中大

多经历了两个以上的阶段，为了叙述上的方便和避免重复，均在其艺术成就最盛时期的有关章节中集中介绍。此外，京剧在不同的时期，曾有“京调”、“二簧”、“皮簧”、“京戏”、“国剧”、“平剧”、“旧剧”等各种称谓，定名为“京剧”，则是本世纪三十年代以后的事。本书为避繁琐，一概称为“京剧”，这一点，也请读者注意。

在本书即将出版之际，我还深深地感到，这部书稿的完成，若没有许多同志的热情支持，是绝不可能的。任桂林、马彦祥、少波、翁偶虹、王芷章、李紫贵、宋惕冰、曹慕艳等先生都是我的老师。他们对我在写作过程中给予了亲切的关怀和帮助；马《戏曲艺术》编辑部李家、钮骠等同志曾对部分书稿进行过编辑工作；燕山出版社的海波先生对本书做了最后的校订。这里一并表示谢忱。

最后要说明的是这本书的题名。这部书稿原名《京剧简史》，将此书更名为《京剧二百年概观》，是因为京剧的历史从京剧萌芽开端的1790年徽班进京算起，到1990年，正好二百年。此书定名为《京剧二百年概观》，是表示对这一日子的纪念。

苏 移

1988年春于明今楼

目 录

第一章 京剧的形成

- 一 二百年前的北京戏曲舞台..... 1
- 二 徽戏艺术与四大徽班进京..... 18
- 三 京剧的诞生..... 22
- 四 京剧表演艺术家（一）..... 37
 - 余三胜（37）张二奎（40）程长庚（41）卢胜奎（45）
 - 王九龄（45）薛印轩（46）龙德云（46）徐小香（47）
 - 谭志道（49）郝兰田（50）庆春圃（50）朱大麻子（50）
 - 黄三雄（51）杨鸣玉（52）刘赶三（52）

第二章 清末京剧艺术的繁荣

- 一 京剧繁荣的社会条件..... 53
- 二 演出活动..... 55
- 三 从民间进入宫廷..... 67
- 四 京剧表演艺术家（二）..... 76
 - 谭鑫培（78）汪桂芬（84）孙菊仙（86）杨月楼（90）
 - 许荫棠（90）王鸿寿（91）刘鸿声（92）贾洪林（93）
 - 汪笑依（93）潘月樵（94）俞菊笙（96）黄月山（98）
 - 李春来（98）杨隆寿（99）姚增禄（99）王楞仙（100）
 - 鲍福山（101）朱素云（101）德珥如（101）陆华云（102）
 - 梅巧玲（103）余紫云（105）时小福（106）陈德霖（106）
 - 侯俊山（107）田际云（108）杨桂云（109）田桂凤（109）

路三宝 (110) 王瑶卿 (110) 余玉琴 (115) 朱文英 (117)
 熊连喜 (117) 周长顺 (117) 罗福山 (118) 谢宝云 (118)
 龚云甫 (118) 何桂山 (121) 金秀山 (122) 刘永春 (123)
 黄润甫 (123) 钱金福 (125) 王长林 (127) 罗百岁 (127)
 张 黑 (128) 萧长华 (128)

第三章 演出剧目与剧作家(一)

一 丰富多彩的演出剧目	131
二 剧本的思想内容	135
三 剧本的艺术特色	146
四 剧作家 (一)	152
卢胜奎 (153) 沈小庆 (154) 刘 三 (154) 李世忠 (156)	
史松泉 (156) 杨镜秋 (157) 李钟豫 (157) 唐景嵩 (158)	
乔荃臣 (159) 樊增祥 (159) 赵松寿 (159) 毓 五 (159)	
王九龄 (159) 玉鼎臣 (160) 黄月山 (160) 俞菊笙 (160)	
松茂如 (160) 田际云 (161) 汪笑侬 (161) 王鸿寿 (164)	
贾洪林 (164) 王瑶卿 (164)	

第四章 清末资产阶级民主运动对京剧的影响

一 京剧改良运动	166
二 时事新戏	174
三 参加民主革命斗争的京剧艺人	178

第五章 新文化运动以来的京剧

一 “五四”时期的社会状况	183
二 戏剧观及艺术审美观的改变	185
三 剧界新风尚	192
四 新型戏曲学校	204
五 “京派”与“海派”	209
六 京剧登上世界舞台	215
七 “民族虚无主义”和封建保守思想对京剧艺术的影响	227

八 京剧表演艺术家 (三).....229

余叔岩 (230) 言菊朋 (233) 高庆奎 (234) 马连良 (236)
周信芳 (239) 王凤卿 (242) 时慧宝 (243) 双阔亭 (243)
王雨田 (244) 李鑫甫 (244) 王又宸 (245) 孟小冬 (245)
谭小培 (246) 李桂春 (246) 林树森 (247) 唐韵笙 (247)
高百岁 (248) 罗小宝 (249) 赵如泉 (249) 贯大元 (249)
雷喜福 (250) 李洪春 (251) 谭富英 (252) 杨宝森 (253)
奚啸伯 (253) 郭仲衡 (254) 李吉来 (255) 白玉昆 (255)
程永龙 (255) 贵俊卿 (256) 安俊卿 (256) 刘仲秋 (256)
杨小楼 (257) 尚和玉 (261) 盖叫天 (262) 俞振亭 (263)
马德成 (264) 瑞德宝 (264) 李吉瑞 (265) 薛凤池 (265)
郑法祥 (266) 张德俊 (267) 李兰亭 (268) 周瑞安 (268)
沈华轩 (268) 迟月亭 (268) 李万春 (268) 杨瑞亭 (270)
何月山 (270) 高盛麟 (270) 程继先 (271) 金仲仁 (272)
姜妙香 (274) 茹富兰 (275) 叶盛兰 (275)

梅兰芳 (276) 程砚秋 (283) 荀慧生 (288) 尚小云 (292)
雪艳琴 (294) 冯子和 (295) 王蕙芳 (296) 赵君玉 (297)
徐碧云 (297) 朱琴心 (298) 于连泉 (299) 赵桐珊 (299)
贾碧云 (301) 黄玉麟 (301) 小杨月楼 (302) 黄桂秋 (303)
新艳秋 (303) 毛韵珂 (303) 王芸芳 (304) 华慧麟 (304)
王玉蓉 (305) 张文奎 (306) 张文艳 (306) 金少梅 (306)
碧云霞 (307) 琴雪芳 (307) 章遏云 (307) 李世芳 (308)
张君秋 (308) 毛世来 (309) 宋德珠 (310) 阎岚秋 (310)
朱桂芳 (311) 方连元 (312) 卧云居士 (312) 李多奎 (315)
文亮臣 (317) 陈文启 (317) 孙甫亭 (317)

金少山 (317) 郝寿臣 (320) 侯喜瑞 (321) 裘桂仙 (323)
董俊峰 (324) 裘盛戎 (324) 袁世海 (326) 范宝亭 (327)
许德义 (328) 王益芳 (328) 何佩亭 (329) 刘奎官 (329)
郭春山 (330) 慈瑞泉 (331) 张文斌 (331) 马富禄 (332)

刘斌昆 (332) 傅小山 (332) 叶盛章 (333)

第六章 艺术评论与理论研究

- 一 京剧评论与理论研究活动的广泛开展335
- 二 京剧期刊与论著338
- 三 京剧理论家与评论家351

周明泰 (351) 陈彦衡 (351) 曹心泉 (352) 齐如山 (352)

徐慕云 (353) 张次溪 (353) 张骅子 (354) 马彦祥 (355)

徐凌霄 (355) 周贻白 (356) 冯小隐 (357) 冯叔鸾 (357)

漱石生 (357) 焦菊隐 (357) 傅惜华 (358) 李涛痕 (358)

张古愚 (359) 王芷章 (360) 杜颖陶 (360) 刘守鹤 (361)

张肖伦 (361) 周剑云 (361) 刘豁公 (361) 郑过宜 (362)

苏少卿 (362) 郑子褒 (362) 杨尘因 (362) 姚民哀 (362)

陈小田 (363)

第七章 演出剧目与剧作家(二)

- 一 剧目概况364
- 二 剧本的思想内容与艺术成就374
- 三 剧作家 (二).....389

贾润田 (390) 齐如山 (390) 清逸居士 (392) 罗瘿公 (394)

潘镜芙 (395) 任天民 (395) 欧阳予倩 (396) 金仲荪 (397)

陈墨香 (398) 陈俊卿 (399) 李 准 (400) 吴幻荪 (400)

高步溪 (401) 翁偶虹 (401)

第一章 京剧的形成

一 二百年前的北京戏曲舞台

京剧，顾名思义，是在北京形成的戏曲剧种。它虽然形成于北京，却并不是在北京土生土长的。京剧的形成，是在进入北京的徽、汉两个地方戏曲的基础上，同时吸收了昆曲、梆子……等一些地方戏曲的某些特点逐渐演变而成的。因此，我们研究京剧的产生，有必要首先了解一下，京剧形成前，都有哪些地方戏曲进入了北京；当时北京戏曲舞台上的演出活动，又是一个什么样的状况。

京剧形成以前，大约在十八世纪末至十九世纪初这段历史时期，在北京流行的规模较大的戏曲剧种，除在当时占主导地位的昆曲外，还有京腔、秦腔、徽调、汉调……等诸地方戏曲。

当时，封建统治阶级为了把他们所喜爱、所垄断的昆曲，与其它一些地方戏曲加以区别，将上述戏曲分为两大类，即所谓“花、雅两部”。“雅部”，即指昆曲；“花部”，指除昆曲以外的其它一切地方戏曲。如《扬州画舫录》所记：“两淮盐务，例蓄‘花’、‘雅’两部，以备大戏。‘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’。”

这里所谓的“雅”，即正规、标准、高尚之意；“花”者，这里是用其混杂、零乱、粗俗的意思，“花部”，又有“乱弹”之称，也用其混杂、零乱之意，所谓“乱弹琴”者也。

封建统治者把昆曲定为正规、标准、高尚的“雅部”，无非是显示一下只有被统治阶级垄断了的昆曲才是崇高无比的。把那些在

民间土生土长、深受广大人民群众欢迎的地方戏曲，都通通划入所谓混杂、粗俗的“花部”，表现了统治者对民间戏曲的否定和蔑视，这“花”“雅”一字之别，充分说明了清代封建统治者对人民大众文艺所持的态度。

尽管封建统治者把昆曲奉为“雅部”，然而，由于昆曲的进入宫廷，被清代封建统治阶级所垄断，特别是封建统治者按着他们的政治需要和生活情趣，对昆曲进行修改，使原来产生于民间的，深受广大人民群众所喜爱的昆曲艺术逐渐脱离了人民，朝着宫廷化、士大夫化的道路发展下去。

艺术是人民创造的，人民是艺术的主人。戏曲的兴衰际遇最根本的一条原因，也正在于它与广大人民群众的关系如何。由于昆曲进入宫廷，被封建统治阶级予以加工、修改，逐渐失去了昆曲原有的民间色彩，因此它也就很难得到群众的欢迎。有一本叫做《梦中缘》的传奇（清乾隆成书，作者张漱石），在谈到当时的昆曲时说：“长安梨园称盛，……而所好惟秦声、罗、弋，厌听吴骚，闻歌昆曲，辄哄然散去。”另一本在道光年间成书的《长安看花记》中，记载昆曲的演出情况是“每茶楼度曲，楼上下列坐者，落落如晨星可数”。这些文字，记述了当时昆曲的衰微状况。

清代的封建统治者，虽然对地方戏曲采取了蔑视的态度，可是属于所谓“花部”的诸地方戏曲，由于反映了时代和人民的斗争生活、思想感情，仍旧得到了迅速的发展。大约从1740年到1830年，不到一百年的时间里，先后有弋阳腔、秦腔、徽调、汉调、山西梆子、柳子腔、罗罗腔等诸地方戏曲来到北京，盛行于北京舞台。现就其中影响较大者，介绍如下：

弋阳腔

弋阳腔，又称“高腔”。是产生在江西弋阳一带的一种地方戏曲。

弋阳腔的历史较早，在元末明初（十四世纪）就产生了。大

约到了十五世纪中叶（明嘉靖年间），曾一度衰微。到了十五世纪七十年代（明万历年间），经过一个叫谭纶的人，根据海盐腔加以改革，遂又复兴（海盐腔是产生在浙江海盐地区的戏曲腔调，明嘉靖以后逐渐衰落。其唱腔用弦乐伴奏，乐器有银筝、象板、月面、琵琶等）。明末清初它是与昆山腔同时称盛的一大声腔。

由于弋阳腔产生于民间，长期活动于中小城镇，多演出于广场、草台，因此在它的发展过程中更多地得到了农民观众的支持。

弋阳腔颇具高亢、激烈的特点，在曲调上较少婉转曲折。它与昆曲正相反，昆曲是婉转清柔，腔多字少。而弋阳腔是粗犷奔放，腔少字多。演唱时一人独唱，众人帮和，这种形式又称“帮腔”。演唱时无音乐伴奏，只是在一个唱句之后，才加一个打击乐（鼓、板、铙钹、锣等）作为间奏以衬托气氛。在今天的川剧、湘剧中还保留这类唱腔。

弋阳腔除上述的演唱形式外，还有一种叫做“滚调”的形式。所谓“滚调”就是以上、下句的形式（或五字句、或七字句），在有节奏的鼓板中进行富于音乐性的朗诵。实际上就是在曲牌的演唱中穿插着语言朗诵。这种形式，不仅加强了戏曲演唱的表现能力，唱与白的相间呼应，使其艺术形式也更为活泼动人，同时也突破了曲牌在表达剧情和人物思想感情上的限制。

弋阳腔的演出剧目，除一些反映民间生活的小戏外，以歌颂历史上的英雄豪杰的剧本较多。而且，弋阳腔的剧本大多为民间集体创作或艺人所写，语言生动，通俗易懂。如《古城记》、《白袍记》、《金铜记》、《白兔记》等。其表演风格粗犷、夸张，讲究做工，重于武打功架，富于生活气息。

由于弋阳腔有着深厚的群众基础，自弋阳腔形成后，便在民间迅速流传开来。它的流传可以说是遍及大江南北。如安徽、江苏、福建、湖南、湖北、广西、四川、北京、河北都有弋阳腔的足迹。而且弋阳腔每到一地，都与当地的戏曲相结合，演变成各

种支脉。如川剧、湘剧、赣剧、桂剧、婺剧、徽戏诸地方戏曲中的高腔部分，就是弋阳腔的余绪。

戏曲界流传着这样一句话：“高腔曲子昆腔戏，不懂高昆不成弟。”这句话的意思是说不学好高腔和昆曲是不能做一个戏曲演员的。弋阳腔对我国各地方戏曲的影响之大，由此可见。

在京剧形成以前，北京流行的京腔，就是大约在明末清初来北京的弋阳腔的基础上演变而成的。在一本叫做《新定十二律京腔谱》的“凡例”中写道：“弋阳旧时浅陋猥琐，久已经有识者改变。……况盛行于京都者，更为润色，其腔又与弋阳迥异。”从这段文字可以看出，京腔实为弋阳腔的支脉。

由弋阳腔演变而成的京腔，仍旧保留了原弋阳腔的高昂激越之特色。在批本《随园诗话》一书中，曾有诗记录了京腔的演出情况：“脸涨筋红唱未全，后场锣鼓闹喧天，主人倾耳摇头赞，今日来听戏有缘。”

另在《宜黄戏神清源师庙记》一书中，描写京腔的特点是“其节以鼓，其调喧”。京腔之调高声宏，激越高亢，由是可见。

自京腔在北京风行以后，京腔戏班及演员亦很兴旺。当时有所谓“六大名班，九门轮转”之说。

所谓“六大名班”，据《扬州画舫录》所记：“京腔本以宜庆、萃庆、集庆为上……”又据《藤阴杂记》：“京腔六大班，盛行已久。戊戌己亥时尤兴王府新班……”由此可知宜庆、萃庆、王府新班，当属六大名班之内。

所谓“九门轮转”，即指当时京腔戏班在北京演出的盛况（明清北京内城有城门九座，故以“九门”指京师四城）。

关于京腔演员，当时有名贺世魁者，就当时著名的京腔演员，画了一张题为“京腔十三绝”的人物图像。这十三名京腔著名演员是：霍六、王三秃子、开泰、才官、沙四、赵五、虎张、恒大头、卢老、李老公、陈丑子、王顺、连喜。（见《都门纪略》“诚一斋”注）

京腔著名演员，除上述京腔十三绝外。可查者还有八达子、天保儿、白二等。

八达子，北京人，唱旦，隶“萃庆”。据《燕兰小谱》所记，其人“貌不甚妍，而声容态度，恬雅安详，大小杂剧，无不可人意者。一时盛称都下。”故于1774年。

天保儿，名陈天保，常熟人，唱旦，隶“大成”部。擅长表演，演《拐磨》一剧颇为精彩。

白二，大兴人，唱旦，隶“永庆”部。唱做均能，“其歌喉清亮，音节圆美，有绕梁遏尘之韵，非时辈所能企及。”（见《燕兰小谱》卷三）常演《潘金莲葡萄架》一剧。

京腔剧目，除保留一批弋阳腔剧目外，还搬演了一些昆曲剧本，如《琵琶记》、《长生殿》、《蝴蝶梦》等剧。

在京腔风行时期，昆曲已大为逊色。当时不少昆曲演员，为争得观众，也兼学演京腔戏。因此在历史上形成了所谓“昆弋同班”的局面。虽说“同班”，实际上已是京腔占优势了。

秦腔

秦腔又称“西秦腔”、“甘肃调”、“梆子腔”，又写作“琴腔”。它是产生在陕西、甘肃一带的地方戏曲调。据说秦腔之形成亦受北曲的影响。如《秦云槌英小谱》一书所记：“院本之后，演为曼绰，为弦索……弦索流于北部。……陕西人歌之为秦腔，秦腔自唐宋元明以来，音皆如此，后复间以弦索。至于燕京及齐晋中州，音虽递改，不过即本土所近者少变之。”若此说准确，秦腔远在唐宋时就已出现了。

秦腔的流传是很广的，如山西梆子、山东梆子、莱芜梆子，都源于秦腔。

梆子腔高亢激烈、泼辣粗犷，用枣木制成的梆子量以节拍，颇具开阔豪放、慷慨激昂的特色。

秦腔进京时的著名演员有魏长生、陈银官。约于乾隆四十四

年（1779年）入京。

魏长生生于1749年，卒于1802年，字婉卿，四川金堂人，因排行第三，人称“魏三”。演花旦。幼年即到陕西学秦腔，唱做兼能，武功亦佳。曾到过扬州、苏州。在他的艺术实践中，很注重生活，敢于创造，所谓“演戏能随事自出新意”（见《檐曝杂记》）。如对旧时的旦角“包头”进行改革，创造出所谓“梳水头”；京剧旦角的“踩跷”，也始于魏。关于魏之技艺，《燕兰小谱》记载：“……伶中子都也。昔在双庆部以《滚楼》一出，奔走豪儿，士大夫亦为心醉。……一时歌楼，观者如堵。……”又《谐铎》“南部”一文记有：“自西蜀韦三儿来吴，淫声妖态，阑入歌台，乱弹部靡然效之，而昆班子弟，亦有背师而学者。”此即应为魏三。魏长生的技艺，可以说轰动了当时的北京剧坛。秦腔的风行，不仅“使京腔旧本置之高阁”，“六大班伶人失业，争附入‘秦班’觅食，以免冻饿而已”。甚至，使那些以“雅”自居的昆班子弟，“亦有背师而学者”。

陈银官是魏长生的弟子，字美碧，四川成都人，扮演花旦。其技艺，未过其师。

魏长生所演唱的秦腔，并非原陕西之秦腔，而是经过改造了的秦腔。如《燕兰小谱》所记：“蜀伶新出‘秦腔’，即甘肃调，名‘西秦腔’。其器不用笙笛，以胡琴为主，月琴副之。”从这段记载，除可以说明陕西的秦腔已传到四川外，同时从“蜀伶新出”字句，又可说明陕西的秦腔传到四川后，是经过四川的演员予以改造了的。这在今日的四川地方戏里，有一种叫做“盖板子”的腔调，从其声腔旋律上看，即属于“梆子腔”系统。而魏长生来北京时所唱的秦腔，应属此种。

秦腔之所以优胜于京腔，除去因为当时京腔的著名演员白二、八达子等年老无接替者外，魏长生在表情动作上的逼真动人，以及秦腔有着优美的声腔旋律，是其主要原因。

就京腔来说，虽然它具有高亢、激越的特色，然而在腔调旋律上却不如秦腔优美。这正如《啸亭杂录》中魏长生条谈到京腔时所说：“殊乏声色之娱，长生因之变为秦腔。”而就秦腔来说，除具有梆子腔特有的高亢特色外，在声腔旋律和表情动作上十分和谐动人。如《燕兰小谱》所记：“蜀伶新出秦腔，即甘肃调，名西秦腔，其器不用笙笛，以胡琴为主，月琴副之，工尺咿唔如话，且色之无歌喉者，有借以藏拙焉，若高明官之演《小寡妇上坟》，寻音赴节，不闻一字，有如傀儡登场。”由这段记载，可使我们领略到秦腔音乐的优美。

正当秦腔红极一时之际，于1785年（乾隆五十年）被清政府下令禁演。当时出示禁令曰：“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。”（见《钦定大清会典事例》、《钦定台规》）

虽然封建统治者以假道学的面貌，污蔑秦腔是“褒词秽语”，“无非科诨海淫之状”，然而究其真正原因，不过是封建统治阶级维护昆曲的一种手段而已。禁令出示后，魏长生曾将其秦腔戏班“双庆”改为京腔班“永庆”。其徒陈银官投往“宜庆”京腔班演唱。

秦腔遭禁四年后（1789年，乾隆五十四年），魏因其生活出路，不得不从北京返回原籍四川。于是红极一时的秦腔，也就一蹶不振了。至1801年（嘉庆六年），魏长生复入北京，但年已五十有三，不常登台演出，收徒刘朗玉。次年（1802年）夏，魏演《表大嫂背娃》，因过于劳累，下场后便死了，年54岁。魏虽然去世，然而秦腔这一声腔，却没有因为长生的去世而灭迹，它还偶然出现在北京舞台上，以后京剧新创之“南梆子”，有说即袭此秦腔之余音。