



207.36

良鄉源流初探

冯纪汉

封面设计 朱鸿年

00
豫剧源流初探

冯纪汉

河南人民出版社出版

河南第一新华印刷厂印刷

河南省新华书店发行

787×1092毫米32开本 $1\frac{3}{8}$ 印张 25千字

1979年1月第1版 1979年1月第1次印刷

印数 1—9,000册

统一书号 10105·216 定价0.10元

（一）豫剧可能是从东路秦腔演变而来

东路秦腔又叫同州梆子。它是梆子声腔中比较早的一种戏曲。豫剧在艺术上有很多地方和同州梆子相近；特别是在三十几年以前，保留有很多和同州梆子艺术风格相类似的地方。就从现在豫剧的五大流派来看，还可以看出豫剧和同州梆子的血缘关系。豫剧直到现在还是用枣木梆子来区分节奏的快慢和声调的变化，同州梆子也是如此。豫剧在三十几年前，场面上是用大皮鼓、大铙、大钹、尖子号来制造战争和雄壮的气氛。主弦是用牛皮筋制成的二弦，不管哪个流派，最早都是定的老三眼的弦，而且也采用假嗓拉后腔（又叫二音或艳腔）的方法来烘托剧情。豫剧拉后腔的规律，是慢板第一句的第三字和最后一字拉腔；七字句第二字拉腔；二八板头一句最后一字拉腔；流水板的小生、小旦不拉腔，唱脸子的最后一字拉腔；起板第一句第二个字拉腔。慢板是豫剧的主要板路之一，其中变化最多，也优美动听。慢板中的拉腔变化也比较多，慢板中小生、红脸多用三句腔，第一、二、三句中的第三字和第十字都拉腔，非常委婉动听。同州梆子拉后腔的规律也与豫剧近似。豫剧不用艳腔拉腔已经近四十年了，是用有音无字的托腔和花腔来代替了。豫剧在慢板中，有旦角专用的唱腔，如：五音、七辙、哭剑等，它们的变化

很复杂,有很大的艺术魅力。《打金枝》、《春秋配》、《头冀州》等戏中都要运用它们,现在一般中年艺人已经不会,只是还保存在一些老艺人的身上。五音和七辙已经几乎不用,哭剑有时在某些戏中,还作为慢板头的形式采用。同州梆子也有旦角专用的唱腔,而且比豫剧还丰富多彩。这些唱腔是:麻鞋底(是慢板头,唱后即转入普通慢板)、十三腔(是花音慢板头)、燕儿飞、三倒腔、哭腔词、苦中乐(哀音、青衣多用)等。同州梆子除了尖板以外,其他板路一般都有欢音(又叫花音、甜音)和哭音(又叫苦音)的区别,唱词不变,但由于剧中人的思想感情不同,二者可以互相转化。豫剧的每种板路,形式上虽没有欢音与哭音的区别,但也有类似的情况。如慢板中的五音和七辙,因为剧情不同,所用的花腔可以是悲哀的,也可以是愉快的;豫剧中的二八板,也是这样,可以表现悲伤的感情,也可以表现愉快的感情。豫剧和同州梆子的板路名称不同,但实际内容相同。同州梆子的安板是豫剧中的慢板,摇板是豫剧中的二八,尖板是豫剧中的流水。同州梆子“钧鼓经”的名称和路子也与豫剧十分近似。从这些地方都可以看到豫剧和同州梆子的血缘关系。

豫剧不但在唱腔上、音乐伴奏上和同州梆子近似,而且在行当上、化妆上、表演上、剧目上都有很多近似的地方。样符调行当分为四生、四旦、四花脸,就可能是同州梆子四梁四柱的影响。在脸谱上都勾的较高;同州梆子步法、身架、手势,是豪迈粗犷,豫剧也是如此。现在河南的大平调、怀庆梆子、南阳梆子,还保持着这种特色。同州梆子的旦角过

去曾经有过很精彩的跷功，豫剧在三十五年以前也是如此。二者的跷功都是用于刀马旦、风骚旦、香艳旦。过去豫剧《破洪州》中的穆桂英、《洪雪娥背大刀》中的洪雪娥、《乌龙院》中的阎婆惜、《翠屏山》中的潘巧云、《打洞房》中的卢凤英等，都是要表演跷功的。而跷功戏，起源于同州梆子，也从此可以看出豫剧和同州梆子的血缘关系。豫剧每个流派五十岁左右的旦角艺人，没有不在幼年时代习过跷功的。豫剧名旦陈素真，在幼年学戏时，也曾经习过跷功。

同州梆子的剧目十分丰富，据同州梆子的老艺人说有一千多个，豫剧剧目有八百多个，其中有很大一部分剧目和同州梆子相同。如同州梆子中有《五福堂》、《白蛇传》、《沉香劈华山》、《伐子都》、《鸿门宴》、《芦花荡》、《单刀会》、《红逼宫》、《南阳关》、《战洛阳》、《反西凉》、《张飞卖肉》、《打登州》、《米粮川》、《劈三关》、《秦琼打擂》、《三击掌》、《八贤王说媒》、《二度梅》、《牧羊卷》、《辕门斩子》、《破天门》、《两狼山》、《杨八姐盗刀》、《血手印》、《盗宗卷》、《破洪州》、《三上轿》、《春秋配》、《贩马计》、《大花园》、《日月图》、《蝴蝶杯》、《张古董借妻》、《小过年》、《小姑贤》、《老少换》、《六月雪》等，而这些剧目，豫剧现在还经常上演。二者不但剧目名称相同，如《盗宗卷》一戏，同州梆子叫《淮河营》，豫剧也叫《淮河营》；《劈三关》，同州梆子叫《雷振海征北》，豫剧也叫《雷振海征北》，同时二者的念白和唱词，也是大同小异，由此可知，二者是同宗。同州梆子最早被称为乱弹，豫剧在四十年以前，在河南也被群众称为乱

弹腔，一直到现在豫剧老艺人还有这样的习惯，叫豫剧的大板唱为乱弹；常用的报子曲、观景、醒梦曲等唱词，叫作官乱弹；以唱功为主的戏。称为乱弹包；乱弹包就是唱功戏多的代名词。从上面的事实来看，豫剧有很大可能是从同州梆子演变而来的。同州梆子和其他剧种的关系上，也有与豫剧近似的地方。豫剧在成长过程中，曾经比较多的受过罗戏的影响，而同州梆子一直到现在，在演出《石佛口》时，还要唱一部分罗戏，不过它全唱罗戏的戏没有，这一点和豫剧有区别。同州梆子也吸收其他剧种的曲牌来丰富自己，如朝天子、画眉絮、普天乐、水龙吟、哪咤令等。不但用曲牌伴奏丰富剧情，而且有的也有唱词，构成戏的一个组成部份。但它吸收的曲牌有很多是昆曲的。豫剧不是这样，它吸收其他剧种的曲牌，昆曲并不是主要的；它吸收的还有弋阳腔和弋阳腔的变调，如得胜歌、青阳、杂板令等；从罗戏中吸收的有娃娃、山坡羊、高头撵等。豫剧吸收的曲牌分唢呐曲牌、弦牌、笛牌三种，除了上述的以外，其中有元、明以来弦索的遗音，有梆子秧腔，有昆曲，有汉剧，有明清两代流行在中州的民歌。豫剧不但在烘托剧情时，要用各种曲牌伴奏，而且有些戏还要唱一些曲牌，如《佛手桔》中要唱新水令、步步娇、折桂令、雁儿落、尾声；《反五关》中要唱哪咤令、新水令、折桂令、江流水、雁儿落、步步娇、黄龙滚等；《水淹七军》要唱叨叨令等。豫剧虽说是从同州梆子派生出来，二者有血缘关系；有很多地方近似，但豫剧自从形成独立的剧种以后，就有了自己的特色。同州梆子一般说是由字定腔，豫

剧一般是由腔定字。同州梆子的每个板路，要分欢音和哭音，拉腔还要分软硬，但豫剧主要是靠演员自己来掌握。同时又由于口音不同，咬字便有了区别，如：杨老将的杨，陕西念秧，河南则念羊。又由于吸收的民间音乐基调不同，也影响唱法不同。虽说同州梆子和豫剧过去的主弦都是二弦，但因大小不同，定弦部位不同，手法轻重不同，也便有了差异。和同州梆子最近似的是蒲剧，但二者也有差别。蒲剧就比同州梆子定弦高，落音向高仰；同州梆子用本嗓咬字，蒲剧在咬字上，一半用真嗓一半用假嗓；同州梆子在唱慢板前三字放的慢，蒲剧则唱的紧；同州梆子唱流水板，就象山洪瀑布一样，一板唱到底，蒲剧则在板的空隙处要加上过门。西安一带的秦腔，是从同州梆子派生出来的，它们也相近，但是也有区别，除了定弦不同外，在欢音和哭音的唱法上也不一样，西安秦腔在欢音、哭音上不叫板，而同州梆子把两种音在一叫板时就定出来。同州梆子、蒲剧、西安秦腔还有这些区别，豫剧和同州梆子当然就不会完全相同。

但是这里便发生一个问题，同州梆子在陕西，怎么会跑到河南来呢？豫剧为什么不是从其他剧种演变而来？我们知道，同州梆子形成的地区是同州（今陕西大荔县）、华阴、潼关一带，离河南不远，潼关又是河南的毗邻，陕西秦腔的艺人说：“立在潼关城，三省梆子响”。可见河南和陕西在戏曲上的关系是很密切的。豫剧的老艺人传说豫剧是从陕西梆子演变过来是有一定道理的。清代乾隆年间，豫西新安县吕公溥，他曾把江南张漱石的《梦中缘》改编成为梆子剧本，叫

做《弥勒笑》。他在序文中说：“关内外优伶所唱十字调梆子腔，歌者易谱，听者易解，殊不似听红板曲辄倦而思卧”。可见那时河南的豫西，梆子戏就已经盛行了，对昆曲已经不大欢迎了。而这种十字调梆子腔，就可能是同州梆子。因为潼关一带就是同州梆子的流行地区。同州梆子可能经过同州梆子艺人的手把它传到河南来，在河南播下了种子，以后又逐渐抽芽、开花、结果。明末清初，陕西许多商人来河南经商，这些商人，在河南的各州、府、县，都修建的有会馆，而且每个会馆，都有规模宏大的戏楼，他们会把戏当成他们进行贸易的工具，把同州梆子带到河南来。例如：许昌西北十五里灵沟河集，是个大镇，清代陕西油商在此玩了一班戏。是明代传下来的，因为戏班属于油商，所以就叫大油梆。一直到现在，许昌一带叫梆子戏还叫大油梆。明末崇祯年间，农民革命领袖李自成，率领西北农民起义，曾把河南当作当时农民革命的重要阵地。从崇祯五年秋（1632）到崇祯十六年（1643年），先后在河南十二年之久，起义军中有很多是陕西人。而且李自成在没有进入河南以前，在同州和蒲州之间的孝同练兵时，就曾经把同州梆子当成军戏，他可能把同州梆子带到河南来。现在不少的豫剧老艺人，还传说豫剧是陕西来，以前是西调，也叫乱弹腔，是明末李闯王带到河南来的。根据陆次云的《园园传》，李自成自己还会唱西调，说李自成把同州梆子带到河南来也是有一定理由的。明末清初的吴梅村，在他的《绥寇纪略》第九卷中说：“车优及女陬者，亦卢氏人，常在帐中供奉，车优逃归，遇牛之叔，具言

金星通贼状，举宗唾骂之。”当然，吴梅村的《绥寇纪略》是部反动的书，但是上面的这段话，对于研究河南梆子的源流，有一定的参考价值。车优可能就是李自成军中的随军剧团，女陬者可能就是随军剧团的女演员。而这些演员又是卢氏人，离陕西不远，李自成又把同州梆子当作军戏，车优及女陬者，在帐中所唱的戏可能就是同州梆子。在明末的时候，河南流行的有弋阳腔、昆曲、罗戏、弦戏，而这些戏都是唱牌子曲的。这些戏曲艺术形式，和当时排山倒海似的农民革命运动不太协调；而同州梆子的艺术形式则是自由活泼，不受曲牌的限制，是在民歌体的基础上发展起来的，它善于表达人民的豪迈、慷慨、激昂的思想感情，具有西北高原牧歌的风味。在广大农民进行革命的年代，它为李自成当作军戏，并为广大人民所喜爱，是完全可以理解的。在旧时代，其他剧种里，没有看到歌颂李闯王的剧目，但豫剧不同，它有歌颂李闯王的传统剧目《三打雷音寺》，又叫作《李闯王小出身》。这恐怕还是李自成军戏的痕迹。优秀的戏曲艺术，它的传播力是很强的，它可以突破山岳江河的阻隔，流传到那里，就能在那里生根开花，与当地的民间戏曲、民歌、说唱相结合，就可以演变出新的戏曲艺术形式。弋阳腔曾经是这样，同州梆子也是这样。清朝统一了中国以后，在顺治、康熙年间，被李自成当作军戏的同州梆子，当然要受到摧残，但它仍如压在石头下的芳草一样，并没有完全停止生长，仍在民间流行，并逐渐与河南的民间戏曲、民间音乐结合，这种结合便孕育着新的剧种的产生。可能是在雍正末年或者在乾隆初年，豫

剧从同州梆子分化出来,形成为具有中州特色的河南梆子。严长明是乾隆年间人,他既然在《秦云撝英小录》中说:“至于燕京及齐晋中州,音虽递改,不过即本土所近者稍变之。”可见那时河南梆子已经形成,已经从同州梆子分化出来了。清末的徐珂在《清稗类抄》中说:“北派有汴梁腔戏,及从甘肃梆子腔而加以变通,以土腔出之,非昔之汴梁旧腔也。”因为同州梆子,也有人称它为陕甘梆子,或陕山梆子,可见说河南梆子从同州梆子演变而来是有一定理由的,不过这已经不是西秦腔,而是具有中原风韵的新汴梁腔了。徐珂又在《清稗类抄》中说:“土梆戏者,汴人相沿之戏曲也。其节目大率为公子遭难、小姐招亲及征战赛宝之事。道白唱词番为汴语而略以靡靡之尾音。”吴太初在《燕兰小谱》中,也说魏长生唱的同州梆子是靡靡之音,两者既都是靡靡之音,当然也都是梆子了。又说:“张喜儿(永庆部),河南祥符人,玉质翩翩,目如秋水。”“年但十五,其技似莺雏学语,尚未成声,而豆蔻稍头。”同一书中记载的魏长生,也是在永庆部,张喜儿和魏长生既然同在永庆部,魏长生是当时在京的同州梆子名旦,抛离乡国上京华的张喜儿,唱的可能就是河南梆子的祥符调。因为河南梆子才刚刚从同州梆子演变出来,和同州梆子很接近,才有在永庆部演出的可能。但张喜儿还是初出茅芦,尚未成声,还不能与在艺术上炉火纯青的名艺人争妍竞媚。没有引起京华人士对他的重视,唯吴太初给这位新生力量以极大的同情,他说:“谁欤为知媒者耶?习俗之染人一致斯欤?”吴太初的《燕兰小谱》出版于乾隆五十年(1769年),

吴写成书当然在这以前，那时既然有从汴梁到北京去演戏的张喜儿，可见那时河南梆子中的祥符调就已经形成了。

（二）弋阳腔、罗戏、昆曲等对豫剧的哺育

豫剧在幼年发展时期，曾经受到过弋阳腔、罗戏、昆曲和汉剧的哺育。

关于豫剧的记载，在河南地方府、县志和清代河南文人的作品中出现的较晚，这证明那时豫剧还是没有形成自己的独立的、完美的艺术风格的剧种。但是弋阳腔、罗戏就不同了：康熙二十九年（1690年）的上蔡县志上，载有当时知县杨廷望的关于禁戏的详文，文中说：“男女杂沓，举国若狂，风俗之偷，莫甚于此。卑职目击心伤，力为严禁一切清戏、罗腔，尽行驱逐。”据清代李调元的《雨村曲话》记载，清戏就是弋阳腔。乾隆九年（1744年），山东高密县的拔贡单履咸，在豫西洛宁县（那时叫永宁县）当知县，他在《永宁竹枝诗十首》中写道：“白羊赤鲤纵横列，击析鼓钲献弋阳。”由以上资料看来，从康熙到乾隆，从平原到山区，河南普遍流行着弋阳腔。在弋阳腔中，还可能有弋阳腔的变调。弋阳腔在明代中叶以后，流行到那里，就吸收那里的民间音乐，用当地的土音演唱，同时还在艺术上进行了革新，采用了滚唱和后台帮腔的方法，曾在全国到处生根开花，当然在河南也是如此。它的剧目有很多是反映农民的愿望，暴露封建统治阶级的腐朽生活，歌颂人民的反抗斗争和抵御外敌的民族英雄。当时的弋

阳腔中的包公戏、杨家将戏以及其他英雄人物和爱情戏中，都根据农民的意愿、理想和想象，塑造出了农民所喜爱的人物。因此就触怒了当时的封建统治阶级，他们要动手绞杀它，把它驱逐掉。在河南地方文献中，除了康熙年间有清戏的记载以外，在康熙、雍正、乾隆间，还有很多关于禁止罗戏的记载。不但康熙二十九年上蔡县的七品官要驱逐它，雍正初年先后在河南作过堂堂巡抚和总督的田文镜，也在《禁各届迎神赛会》和《禁止演唱罗戏》的告文中说，要对罗戏采用“密访查拿，合行飭禁”“尽逐出境，不许容留”。但这都是徒劳的。罗戏并没有被禁止成，一直到乾隆十八年(1753年)，鄆城县志上还有当时知县宋继均的禁演罗戏的详文。罗戏，又称罗罗腔；豫北和山东又称为大笛子戏。它过去是流行在河南的大剧种，是元明弦索的遗音之一。它的音乐结构基本上是以曲牌联奏为基础，唱词是由许多曲牌组成，如山坡羊、耍孩儿等。但是其中已经有以板式的变化来区分节奏的快慢，如有慢板、二板、说板、撵板的区别。因为弋阳腔在河南普遍流行，罗戏也受了它的影响。罗戏中的《吊打余林》、《双凤山》、《赵家铎》、《闯幽州》等，都唱弋阳腔中的曲牌，久之，并把它们当成罗戏的组成部分。

弋阳腔和罗戏，在豫剧还没有形成以前，是在河南普遍流行的大剧种，也是优秀剧种。二者对后起的河南梆子，曾经起到过哺育的作用。豫剧老艺人们所说的“一清二罗”，是有道理的。这句话有两种含意：一是表示对这两个古老剧种的尊重，二是说明这两个剧种曾经哺育过豫剧。豫剧在幼年

时期，一方面从弋阳腔继承了扑跌武打的表演技巧，大鼓大锣伴奏的奔放的艺术风格；在剧目上继承了很多歌颂历史人物的戏，如杨继业、杨六郎、敬德、张飞等。在四十年以前，河南梆子的戏还是以外八角为主的戏多，也是在剧目上受弋阳腔影响的痕迹。弋阳腔的曲牌玉芙蓉，在三十年前演《反五关》、《孙吴子兴兵》中还唱。至今豫剧还称须生、红净为红脸，又称红生或边生，是行当名称上受弋阳腔影响的痕迹。因为年代比较长，这种影响已经起了很大变化，弋阳腔的东西，已经融化成为豫剧自己的组成部分，和以前的面貌已经不尽相同了。

罗戏对河南梆子有更大的影响。豫剧在形成过程中，从罗戏中吸收了很多营养。豫剧移植了罗戏很多剧目，吸收了罗戏不少表演技巧，而且豫剧五个流派有很多戏，在四十年前，都要全唱罗戏。如《官三怕》、《打焦赞》、《打登州》、《打面缸》、《打皂王》、《安安送米》、《秋江赶船》、《翠屏山》、《小花园》、《张古董借妻》、《天台山》、《挂门牌》等。据开封祥符调老艺人张子林说，他在光绪年间学戏时，开封的义成班，凡是演《西凉国》、《对金抓》、《马武盗将》、《磨盘山》，都是唱的罗戏。在五十年前，祥符调的名丑高台、李德魁，名旦李毛，名花脸邢继福，都是祥符调艺人唱罗戏的能手。西府调在四十年前，也唱罗戏。除了上述的剧目以外，如《五龙捧圣》、《崔中元回家》，都是唱罗戏。至今尚有不少豫剧团在演武戏时，还要用罗戏的曲牌娃娃和扑灯蛾；现在豫剧中的许多唢呐曲牌、弦牌、笛牌，还是从罗戏中吸收来的。除了弋阳腔、

罗戏外,昆曲在豫剧发展的过程中,也曾经有过一定的影响,不过不如弋阳腔和罗戏那样大。昆曲虽说是“阳春白雪”,但没有在河南民间普遍流行。清代河南宝丰的李绿园(1707年——1790年),在他的小说《歧路灯》第二十二回中说:“……谁想小地方写不出价钱来,况且人家也不大热乐这昆腔班。我想省城里是个热闹繁华地方,衙门里少不得正经班子,所以连人带箱运在省城。连昨日林宅共唱了三个戏,还不够起箱的脚钱。”第七十六回中又写道:“绣云班(指昆班)如何肯给咱唱哩,那是走各大衙门哩,非海参鲍鱼席不吃,咱萧墙街人家先管不起一顿饭。”上述的例子便证明了这一点。但在几十年前的豫剧演员,也都要学习一些昆曲,因此豫剧也吸收一部分昆曲曲牌,而且过去在演《九江口》、《全封相》、《牛头山》、《红梅阁》、《春秋笔》、《铁冠图》时,都是唱昆曲。昆曲的有些曲牌,豫剧现在在伴奏中还要运用。豫剧在成长和发展的过程中,不仅从剧目上、唱腔上、音乐上受过弋阳腔、罗戏、昆曲的哺育,就是在演员的行当上,也受了这些剧种的影响。清代乾隆年间的李斗,在他的《扬州画舫录》中说:

“梨园付末开场,为领班。付末以下,老生、正生、老外、大面、二面、三面七人,谓之男角色。老旦、正旦、小旦、贴旦,谓之女角色。打诨一人,谓之杂。此江湖十二角色。元院本旧制也。”李斗说这是元院本旧制不一定确切,但豫剧在行当的划分上是受了上述江湖十二角色的影响的。豫剧的主要流派是祥符调,在行当上和李斗说的十分相近,是十二角色,也是男八女四,即四生、四旦、四花脸,四生是大红

脸(又名红净、正生、红生)、二红脸(又叫马上红脸,专工武戏)、小生、边生(又叫二补红脸);四旦是:正旦(青衣)、小旦(花旦、闺门旦)、老旦、环旦(兼演彩旦);四花脸是:付净(黑头)、大花脸(又叫架子花脸,摔打花脸)、二花脸(花脸)、三花脸(丑)。正因为演员的行当是男八女四,所以艺人们又把四生四花脸叫做外八角。至今河南梆子艺人还称以男角为主的戏,叫作外八角的戏。四生、四旦、四花脸的时候,戏班子还往往多是子弟班,是由演员的直系亲属和亲戚组成班底,只有表演艺术出众的演员才被邀到剧团中来。但是时间长了,剧团逐渐从子弟班发展成江湖班。演员的队伍逐渐扩大,变成五生、五旦、五花脸了。从祥符调发展出来的豫东调(又叫下路调)、高调、沙河调就是如此。豫剧在形成的过程中,特别是它的后期,还曾经受汉剧的若干影响。南阳梆子以前在河南很多地方流行,特别是在豫南、豫西南。南阳梆子因为成长在汉剧流行的地区,南阳赊旗镇一带,白河沿岸,是汉剧的一支流派,南阳梆子曾受过它的一些影响,吸收了汉剧的一些剧目和唱腔,而南阳梆子艺人又有在豫剧其他流派的戏班中搭班,也把汉剧的影响带到豫剧中来,是很自然的事。祥符调艺人在五十年以前,都要学一些汉剧;西府调艺人,在三十几年前,也要学一些汉剧,所以徐珂在《清稗类抄》中说:“汴梁腔,至杂以皮黄腔者,则以河南接壤湖北故耳。”是有根据的。但是由于豫剧后来在艺术上更加成熟,吸收其他剧种的营养,变成为自己的血肉,汉剧影响的痕迹,也就日渐消失了。

（三）豫剧各流派的形成和发展

东路秦腔在明末清初传入河南以后，曾经在很长的时间内保持有一定数量的自己的班子。这些班子，有些在较长时期内能够维持东路秦腔的艺术风格。但是也有些班子，由于豫剧成员的改变，特别是那些中州地区的人来唱东路秦腔，就逐渐向地方化方面转化。这种东路秦腔专业班子，康熙、乾隆年间在河南还有。这时的群众不称它是东路秦腔或是同州梆子，而称它是十字调梆子腔，或者是陇西梆子腔。如李绿园在他的小说《歧路灯》第六十一回中有：“昆腔班扮的是《满床笏》，一个个绣衣象简；陇西腔演的是《瓦缸寨》，一对对是板斧铁鞭。”第七十五回中有：“那快手头儿，是个得时的衙役，也招架了两班陇西梆子腔。”吕公溥在他的《弥勒笑》一剧序言中说：“关内外优伶所唱十字调梆子腔，歌者易谱，听者易解，殊不似听红板曲辄倦而思卧”。吕公溥是新安县人，他指的关内外，是潼关以东以西，可见那时还有东路秦腔班子。《歧路灯》的作者，生在清代康熙四十六年，死在乾隆五十五年，活了八十多岁。而吕公溥又是李绿园的知交，是同时代人，从他们两人文章中，可以证明在清代康熙、乾隆年间，河南民间还存在有东路秦腔的班子。但是客观事物的发展，是非常错综复杂的，在戏曲艺术上也是这样。除康熙乾隆年间有东路秦腔的班子以外，也有些原来是东路秦腔的班子，或者曾经受它很大影响的中原地区的戏

曲班子，由于和当地民间音乐的结合，又加上受当地流行的其它优秀剧种的影响，也就慢慢孕育着新的剧种。最早发生变化的形式，是和当地民间流行的戏曲剧种同台演出。如《歧路灯》第九十一回中有：“本地土腔大笛翁、小唢呐、郎当腔、梆罗卷，俱伺候不的上等人。”这梆罗卷，李绿园说是本地戏曲，可见这梆罗卷的梆子，就已经从东路秦腔中分化出来。当然梆罗卷的梆，一方面是受了陇西腔的影响，另一方面还保存某些梆子秧腔的特点。如有的戏还要以唱曲牌为主等，但是它在艺术上还不太成熟，不得不和比它古老一些的罗戏、卷戏同台。梆罗卷是早期豫剧发展形式之一。这种形式可能在康熙末年、雍正年间、乾隆初年比较普遍的存在过。它和尚存在的陇西梆子腔或十字调梆子腔相对峙。梆罗卷中的梆子，后来由于自己在艺术上更加成熟，逐渐形成了自己的独立的艺术体系，最先摆脱了和卷戏同台。但因为罗戏剧种较大，它在剧目、唱腔、表演、音乐等方面比较丰富，所以摆脱和罗戏同台较晚，少年和青年时期的豫剧，总是把罗戏当成自己的重要组成部分。李绿园在《歧路灯》第九十一回中没有提到独立演出的河南梆子，只提到和其它剧种同台的梆子。可能是他在雍正年间或乾隆初年见到的班子，因为从乾隆十八年至三十七年，他到贵州做官去了。《歧路灯》的后半部是完成于他隐居在宝丰和新安的晚年，所以对乾隆中叶河南戏曲活动的重要中心地区开封一带的情况不熟悉，他没有看到梆子摆脱了和罗戏、卷戏同台的局面，因此在《歧路灯》中虽有不少地方说到开封的戏曲活动，但是没有提到