

上编 清代地方剧种的兴起与舞台繁荣

第一章 总 论

中国封建社会到清朝，已经呈现出一种夕阳落照景象。满清贵族入关以后，为了维护自己的异族统治，在实施政治高压的同时，又加强了在意识形态方面的控制，连兴文字狱，消除了文化舆论的抵抗。清朝是中国开始与世界列强发生冲撞并连遭痛创的时代，接二连三的战败与割地赔款，使这一腐朽的东方帝国日益走向了衰败。然而，清朝又是一个颓靡的时代，上自皇室贵族、朝宦大臣，下至八旗子弟、平民百姓，都沉溺在戏曲笙歌的靡靡之音里，寻求朝欢暮乐。在这一背景中，戏曲得到了它最为广远的传播，在社会各个阶层中产生了极为深入的影响。

清代成为地方戏曲广泛传播衍流的重要时期。明末清初，弋阳、青阳等诸多南曲声腔，因为血缘相近，在长期的共同流传和互相影响过程中逐渐同化了，混合为单一的声腔，而以高腔为名。其得名大概是因为和昆山腔相比，它的唱腔比较高亢直劲。高腔在长江流域如浙江、江西、安徽、湖南、湖北、四川等省份，形成了诸多的地方剧种，在北方也偶有遗留。北方各地流行的民间俗曲日益蓬隆纠结，终于也形成了新的声腔系统：中原一带地区产生了弦索腔，它在各地繁衍出了河南女儿腔、山东姑娘腔、柳子腔、罗罗腔等剧种，其中以罗罗腔影响最大、流布最广，从山西到河南、到北京、到湖广、到扬州，足迹遍布天下。

在陕西产生了西秦腔，明万历四十八年（1620年）传奇剧本《钵中莲》里已经出现【西秦腔二犯】的曲牌，证明至少在那时西秦腔已经十分盛行了。西秦腔在清初遍传全国各地，向南一路传到四川、广西、云南、贵州、广东、福建、浙江、江苏等省，向北一路走遍山西、河南、山东、河北和北京，并在各地扎下根来，形成梆子声腔系统的众多剧种。

高腔、昆腔、弦索腔、梆子腔这四大声腔分别属于南方系统和北方系统的腔系，其中高腔和昆腔属于南方腔系，弦索腔和梆子腔则属于北方腔系。当它们一起在长江沿线自湖北、安徽到江苏一带地区广泛传播时，因为当地恰恰处在南、北方方言区的交界地带，对两种腔系的语言声韵都有较强的接受基础，因而发生融会交流，从而又繁衍出既带有南、北双重特色，又用弦索乐器伴奏的新的复合声腔来，这就是吹腔系的枞阳腔、襄阳腔，梆子腔系的梆子秧腔，以及两者结合的梆子乱弹腔。

枞阳腔产自安徽安庆地区，后来演变为徽戏，以至在江西河东戏、宁河戏、饶河戏，湖南常德戏、巴陵戏、荆河戏、祁阳戏、长沙湘剧，广西桂剧里都可以见到其踪影。襄阳腔产自湖北襄阳一带，后来发展为汉调，并传到云南等地。而吹腔系的影响更为广泛，我们在赣剧广信班的“松阳调”、饶河班的“琴腔”、绍剧的“阳语”、婺剧的“芦花调”、闽剧的“滴水”和“清水”、湘剧的“安春调”、广东西秦腔的梆子腔、滇剧的胡琴腔、川剧的胡琴戏、山东莱芜梆子的乱弹等等里面都遇到它。梆子秧腔为昆腔与秦腔的复合体，在乾隆年间曾极度盛行，现在只在京剧的“南梆子”里见到它的嫡裔。梆子乱弹腔由【西秦腔二犯】和吹腔的【三五七】演变而来，曾流行浙江、江西、江苏等地，以后繁衍出众多后裔，诸如绍兴乱弹、金华乱弹、温州乱弹、浦江乱弹、黄岩乱弹、诸暨乱弹、处州乱弹等等。

上述吹腔、梆子腔、乱弹腔不断受到秦腔新的刺激，逐渐又

从它们的体制里脱胎出新的复合腔种：二黄与西皮。二黄先出，为安徽的棕阳腔吸收秦腔乐器胡琴后的结果，产生于皖南，影响迅速风靡，经由湖北传播到湖南、陕西、广西、云南、广东、福建等地。西皮后出，为西秦腔传到湖北以后，与当地声腔结合形成的腔调。西皮与二黄进一步结合成进一层的复合声腔，名为皮黄，在湖北为楚调，在安徽为徽戏，其音乐的包容性和表现力都达到了历史上的最高水平，遂跃居其他声腔之上，成为至今影响最大的声腔之一。乾隆五十五年（1790年），清高宗八十大寿，扬州唱二黄腔的徽班三庆班进京祝寿，正式拉开了徽班进京的序幕。以后汉调（即楚剧）艺人也逐渐北上搭班演出，把西皮腔也带入北京。后来二黄、西皮长期连袂同台，逐渐形成皮黄剧——京剧的一统天下。

清代地方戏形成的路径，除了上述各种复合声腔剧种生生繁衍变化以外，还有在民间歌舞说唱基础上发展起来的一路。出自民间歌舞的有花鼓戏、花灯戏、秧歌戏、灯戏、采茶戏、彩调戏等，出自民间说唱的有道情戏、摊簧戏、曲子戏等。其中如花鼓戏，渊源于民间一种边打花鼓边做身段表演并唱歌的社火舞蹈，形成于长江流域中下游的广大地区，逐渐演为戏曲。相对前述声腔和复合声腔来说，这些民间剧种形式上都比较简陋，出场角色少，音乐唱腔简单明快，表演风格生动活泼而生活气息浓厚，演出剧目也多半是比较简单的民间生活内容，通常称之为地方小戏。其数量极其众多，覆盖地面也十分广阔，成为清代中、后期戏曲声腔里一个极为重要的支流。

这样，在清末时候，中国戏曲剧种达到了其发展的鼎盛阶段，大约有三百个剧种流行在全国各地。

清代统治者为了意识形态统一的需要，一贯提倡雅化的昆腔，将其视为戏曲正宗而进行扶持与保护，但对于其他诸多保留更多民间气息的声腔——俗称“花部”，则持排斥鄙弃态度，甚

至经常对之大加斩伐。在这种社会背景下，“花雅”二部戏曲形成不平等竞争局面。然而，戏曲发展的规律不可阻挡，乾隆朝以后，随着“花部”声腔剧种的遍地开花与盛行，昆腔的生计日渐蹙迫，终至在清代后期气息奄奄，成为北曲杂剧第二。

清代戏曲兴盛的一个突出表现是宫廷戏曲活动的频仍。清代皇室在宫廷中修建了规模巨大、数量众多的戏台和专门用于戏曲演出的院落，并成立专门的戏曲演出机构南府（后改为升平署），承担日常演出活动。晚清以后又形成到宫廷外面召唤戏曲名角进宫承演的惯例。从乾隆到慈禧，都成为沉溺戏曲的最高统治者。

清代戏曲的进一步繁荣，使文人的剧本创作经久不衰，尽管清代中期以后随着昆曲的衰落和地方戏的兴起，文人创作已经大多不能搬上舞台，仍然产生了许多案头作品。清代传奇的数量目前还没有可靠的数字，清代杂剧据傅惜华《清代杂剧全目》^①统计，约有一千三百种，作者数量达四百九十七人。清人剧作的传本据《中国丛书综录》^②统计，有传奇二百二十九种，杂剧一百八十六种，当然还有许多漏掉的。

伴随着清代戏曲深入发展的，是戏曲的舞台艺术手段走向了最高阶段。清代舞台日益追求精益求精的表演，舞台手段的表意功能与综合化程度都达到了高度的自由，积累起丰富的经验，无论是唱、做、念、打，都实现了随心所欲而不逾矩，进入游刃有余的境地，为中国戏曲在清代取得极高的成就做出了贡献。

中国剧场的发展在清代又进入一个全新的时期，一种接替勾栏形式的商业剧场——戏园在城市里普遍兴起，它为戏曲演出提供了更为适宜的场所，因而成为戏曲剧场的主要形式，得到了繁盛发展。

人民文学出版社 1981 年版。

② 中华书局 1961 年版。

由于戏曲与民俗文化广泛而紧密的结合，它得以渗透到社会生活的各个领域里去。例如它通过参与祭祀社火等民俗活动，成为一种与民众的宗教仪式、年节庆典、春祈秋报、红白喜事混融一体的民俗艺术，成为民间文化娱乐方式的主要载体。这种状况尤使中国几种特殊的戏曲样式——傩戏、目连戏、皮影戏、木偶戏的发展，在清代呈现了民俗化的面貌，它们的活动与民间宗教庆典、年节社火、避禳禁忌、祈福醮祭等民俗活动统一起来，成为这些活动的有机组成部分，从而使自身生命力得到了极大的扩展。

第二章 清初四大声腔概貌

清初，昆山腔因士大夫阶层的重视与爱好，得到极其兴盛的发展，以官腔的姿态雄踞于众多其他声腔之上。以弋阳腔为主的诸多南曲变调，因其语调、方音方面的长处，在民间生生繁衍，逐渐被统称为高腔。北方在北曲杂剧衰歇的过程中，各地流行的民间俗曲却日益蓬隆滋长，吸收南、北曲戏剧的舞台经验，终致形成新的声腔系统：中原地区产生了弦索腔。“太行西北尽边声”^①的西秦等地则在“西调”基础上产生了西秦腔，并迅速向各地蔓延。对于上述四大声腔的割据称雄，当时北京曾有“南昆、北弋、东柳、西梆”的说法^②，其中“东柳”为弦索腔在山东的一支柳子腔，“西梆”为西秦腔扩展而成的梆子腔，虽然不尽科学，但反映出时人对于清初四大声腔分布情况的基本判断。

[清]孔尚任：《平阳竹枝词五十首》之一《西昆词》，《孔尚任诗文集》中华书局 1962 年版，第二册第 401 页。

② 齐如山：《京剧之变迁》。书中引述清末民初老伶工胜云（庆玉）自述云：“同治初年，余在科班时，曾听见那些老教习们说过，清初尚无二簧，只有四种大戏，名曰：‘南昆、北弋、东柳、西梆。’”老教习们代代相传的口碑应该有它源起的根据。既然说的是二黄盛行北京之前的情况，说它反映了清初面貌看来大抵不错。

第一节 弦索腔

弦索声腔主要是在明、清中原各地俗曲小令的基础上形成的，它分布的地域广泛、包罗的剧种繁多，而大部分都是北方民间各地土生土长的小剧种，没有像昆、弋、秦腔等成为流行南北的大剧种，因而很少引起文人的注意并记录。但弦索声腔剧种在它的产生地却往往是最受欢迎的剧种。

弦索腔多用弦索乐器伴奏，常见的如三弦、琵琶、箏、箫、浑不似（或称火不思、琥珀匙）等。人们常习称由这些乐器伴奏的弦索剧种为“弦索调”或“弦子腔”。

《钵中莲》传奇里的【弦索玉芙蓉】、【山东姑娘腔】就是属于弦索腔的曲牌。乾隆六十年（1795 年）刻的《霓裳续谱》里收有两弦子腔的曲牌，乾隆年刻的《太古传宗琵琶谱》里收有《弦索调·时剧》的《思凡》、《下山》两出戏，乾隆五十七年（1792 年）刻的叶堂《纳书楹曲谱》“时剧”条里所收【金盆捞月】，亦为弦索调。弦索腔在各地繁衍出了诸多腔调，主要有下面的几种。



图 1 弦索腔戏《打枣》，
民国浙江剪纸

一、女儿腔

清人李调元在《剧话》卷上说：“女儿腔亦名弦索腔，俗名

河南调。音似弋腔而尾声不用人和，以弦索和之，其声悠然以长。”女儿腔俗称弦索腔，《钵中莲》传奇里的【弦索玉芙蓉】很可能与之有关。又称做河南调，可见它是在中原一带地方发展起来的腔种。乾隆六十年（1795年）刊本《霓裳续谱》里收有【河南调】，其词曰：

仰面长叹，恨有千里。思想起来，我手捶胸，哭的眼睛红。虽然不是糟糠的配，也是我三生有幸，落花流水，萍水相逢，意合情同。山盟俱是假，海誓更成空。只落得思中想中，情中恨中，忧中愁中，魂中梦中，魂梦之中，我盼不得相逢，减却了芳容。

《霓裳续谱》所收都是民间小曲时调。这首【河南调】应该是小曲，为女儿腔的原始模样。句格为长短句，可见女儿腔还是从曲牌体变化而来。

乾隆五十三年（1788年）重修河南《杞县志》卷八“风土志”说，当地乡民“好约会演戏，如遛遛、梆、弦等类”。其中“弦”指弦索腔，或许即是女儿腔，但也有可能是山东姑娘腔（详见下）。

李调元一生奔走南北，随处注意留心戏曲发展情形，著有《雨村曲话》、《剧话》等专门著作，是为戏曲史家。而他书里记述的北方剧种就是河南弦索调和陕西秦腔，从中也可见出弦索调影响之大。

二、山东姑娘腔

其名目见于《钵中莲》传奇。从字面上看，与河南女儿腔接近，两者应该有血缘关系。刘廷玑在康熙五十四年（1715年）成书的《在园杂志》里提到“巫娘腔”，“巫娘”亦即姑娘。乾隆

时人唐英《梁上眼》传奇里有一段说白：“今乃是咱家大喜之日，有酒无戏，觉得冷清些。你儿子在山东，每日里听的都是些姑娘腔，那腔调、排场，稀脑子烂熟。待我随口诌几句，带着关目唱一支儿。”里面提到“山东姑娘腔”。

清人李振声的北京《百戏竹枝词》里有唱姑娘一首，有序文曰：“齐剧也，亦名姑娘腔。以唢呐节之，曲终必绕场宛转，以足其致。”其词曰：

绵驹讴已绝高唐，舞态千回也断肠。

唢呐一声无艳笑，春闲肯负唱姑娘。

从这里我们又知道，山东姑娘腔还曾流传到北京。序里说曲终必奏唢呐，可能是弦索外的配加乐器。清人李绿园在乾隆四十二年（1777年）完成的长篇小说《歧路灯》第七十七回、第九十五回两次提到“山东过来弦子戏”，这种弦子戏也应该是山东姑娘腔。

《钵中莲》传奇里的【姑娘腔】曲牌为七字句，上下对句，唱起来流畅爽快，一泻而下，引在这里，以见其貌：

【山东姑娘腔】

（副）谁家内外不分开，胆敢胡行闯进来？

（丑）有数春天不问路，任凭出入理应该。

（副）借端调戏人家小，我也知伊怀鬼胎。

（丑）正直无私图买卖，不因进内便是呆。^①

乾隆年间成书的《缀白裘》第七集收有传奇《麒麟阁·反牢》一出戏，写程咬金、尤俊达被囚禁在山东历城县监牢里，柳周成

玉霜簪藏明万历抄本《钵中莲》

设计前去劫牢，众囚徒和狱官也唱姑娘腔：

（众）柳大爷，斟酒吓！老爷，请上酒，小的们就唱起来。

【姑娘腔】

高高山上有一家，一家子生下姊妹三。

大姐叫了呀咱 陟，二姐叫了 陟 咱呀。

只有三姐没得叫，叫他田里去采棉花。

放着棉花不肯摘，倒在田里去采西瓜。（浪腔介）

大的采了无其数，小的采了八十三。（浪腔介）

其中唱词也是七字对句的形式，极近民歌唱法。中间还加上“浪腔”，所谓浪腔，应该即是唱耍腔。乾隆元年（1736年）抄本传奇《情中幻》第五出“幻合”，收有姑娘腔曲牌，昆曲《虹霓关》第九出“写城”，也唱姑娘腔曲牌，不具引。

三、柳子腔

清初随缘下士编撰的小说《林兰香》第二十七回，写耿家中秋之夜庆宴良宵，侍女箕芳唱弋阳腔一段，上有寄旅散人批语曰：“昆山、弋腔之外，有所谓梆子腔、柳子腔、罗罗腔等派别。真乃狗号，真乃驴叫，有玷梨园名目矣。”批者大概以正统文士自居，故而对一些民间兴起的腔调极尽贬损。其中提到“柳子腔”。

柳子腔兴起于山东，乾隆年间已经在京剧坛与诸腔争胜。清小铁笛道人《日下看花记》嘉庆八年（1803年）自序云：“有明肇始，昆腔洋洋盈耳。而弋阳、梆子、琴、柳各腔，南北繁会，笙磬同音，歌咏升平。伶工荟萃莫盛于京华。”嘉庆年间北京抄本《杂曲二十九种》里收有“八角鼓·牌子曲”的《西厢·游寺》，其中即有【柳子曲】，亦为七字句，上下对句，全曲共八

句。这两条资料互相参看，可以知道当时柳子腔通过两条渠道进入北京：一是进入剧坛，争雄于戏场；二是进入曲坛，求盛于歌楼。

当时柳子戏最为流行的一出戏目，即是与《钵中莲》传奇有关联的《王大娘补缸》。乾隆五十年（1785年）印行的吴长元《燕兰小谱》卷二“郑三官”条有诗曰：

吴下传来补破缸，低低打打柳枝腔。
庭槐何与风流种，动是人间王大娘。

又有附注曰：“是日演《王大娘补缸》。”当时的艺人郑三官即擅用柳子（枝）腔唱《王大娘补缸》一出戏。

值得注意的是，这里所说的柳子腔《王大娘补缸》一剧，不是从柳子腔的本土——山东传入北京，而是由“吴下”传来的，这至少说明了一个事实：柳子腔也已经传播到江、浙一带，并极受欢迎，还产生了自己的代表剧目，进而更向远处流传。今天山东流行的柳子戏，应该是它的后裔。

四、罗罗腔

罗罗腔是弦索声腔系统里影响最大、流布最广的一种。除了前引清初小说《林兰香》批语里提到外，更大量见于文献记载。如康熙十八年（1679年）左右，河阴县（今河南省荥阳县北部）知县岑鹤《劝俭》文里提到，当时“优俳演戏”，有“觥（音罗——笔者）腔、铙、钹等戏”^①。康熙二十九年（1690年）重修《上蔡县志》卷一所载知县杨廷望《禁戏详文》里，也要“力禁一切清戏、罗戏，尽行驱逐”。

罗罗腔在河南越发展越盛，“小民每于秋收无事之时，以及

康熙《河阴县志》卷八“风俗·物产考”。

春三、二月 共为神会 挨户敛钱,或扎搭高台 演唱罗戏 致使河南巡抚——后升任两河总督的田文镜认为 长期下去 会扰乱风俗 酿成祸患 曾于雍正二年(1724年)一月、二月和六年(1728年)二月三次勒令 禁唱罗戏 并指示“将本部院牌文刊刷告示 挨村逐镇遍贴晓谕,务将带妻唱罗戏之人 尽逐出境 不许容留”^①。

但禁也禁不止,赶也赶不走,到乾隆十八年(1753年)重修的《鄆城县志·风俗》里仍说:“赛神招梨园,

其名罗戏者,最俚鄙淫秽,民间尤尚之。”乾隆五十三年(1788年)重修《杞县志》卷八“风土志”也仍提到民间爱演“遛遛”,其中说到罗戏的声腔特点是:“并非梨园技业、素习优童,不过各处游手好闲之徒,口中乱唱几句,似曲非曲,似腔非腔音调。”这种旋律简单、随口成腔,普通小民都能张口歌唱的腔调,在就是弦索腔最初起于民间时的特色。

小说《歧路灯》第九十五回 写河南府台与本省两司两道准备宴请钦差学台,一班文武衙役商量叫戏 数遍了当时省城开封的戏班子。其中即有“山西泽州锣戏”。又有一种“本地土梆罗卷”戏 应是罗戏在当地与山陕梆子、黄河北岸卷戏长期同台演出而形成的新腔调。



图2 弦索腔戏《小上坟》,
清代北京戏画

均见《抚豫宣化录告示》卷四《严禁迎神赛会以正风俗事》,《总督两河宣化录文移》卷三《为严行禁止罗戏以靖地方事》二文。

罗戏乾隆年间已经传到北京。康熙三十二年（1693年）纂刻的《燕九竹枝词》里有一首为陈健夫作，其词曰：

锣鼓喧阗满钵堂，鸾弹花旦学边妆。
三弦不数江南曲，唯有啰啰独擅场。

细味诗意，用三弦伴奏的罗罗腔当时在北京受到欢迎的程度，已出于昆腔、高腔之上，另外，清人张坚《梦中缘》传奇乾隆九年（1744年）序云：“长安（指北京——笔者）梨园，所好秦声、罗、弋。”说明罗罗腔当时与秦腔、弋阳腔并为北京剧坛盟主。

罗罗腔在乾隆年间还南到湖广，最后流入当时天下戏曲集中的都市扬州。成书于乾隆末年的李斗《扬州画舫录》卷五“新城北录下”提到“湖广有罗罗腔来者”，因而书里记载城中花部腔调六种，其中即有“罗罗腔”。扬州的罗罗腔，应该是罗罗腔南下湖广后转道而至的。前面讲到的乾隆末年谕旨禁弦索，可能主要指的是罗罗腔。

归纳上述文献：罗罗腔产于山西东南部的泽州一带，山西优人带到河南演出，使河南成为最普遍流行罗罗腔的地区。进而又北到河北、北京，南到湖广，传入扬州。

至今晋东南的上党梆子里还唱罗罗腔。河南罗戏（又称罗子戏、大笛子戏、大笛子罗罗）还流行在豫中、豫北和鲁西南一带地区。有一点值得注意：河南罗戏所用的主乐器已经演变为以大笛、唢呐为主。但今天流传在雁北地区的灵丘罗罗，却仍以弦索乐器为主：文场乐器有板胡、曲笛、三弦、二胡等。另外据考证，皮黄剧里的《打面缸》、《紫荆树》、《打杠子》等，旧皆作“南罗腔”，后改为吹腔，应与湖广罗罗腔有关；又有湖南丝弦调，以琵琶、三弦伴奏，也可能出自罗罗腔。浙西戏班里有一种“三合班”，唱的也是“罗罗调”。可见罗罗腔从湖广或扬州又进

入浙西。^①

五、其他

以上是见于明清文献记载的，属于弦索腔系的声腔。另外河北也有弦索腔种。康熙十年（1671年）《保定府祁州束鹿县志》卷八载：“俗喜俳優，正月人日后，淫祠设会，高搭戏场，遍于闾里，以多为胜。弦索、板腔、魁锣、桺鼓，恒声闻十里外。或至露下三鼓，男女杂踏，拥之不去……知县刘昆痛行禁革。”这里所说的“板腔”，是河北农村对弋阳腔苗裔高腔的称谓，所以“弦索”也应指某个腔种。不知它与女儿腔、姑娘腔有无关系。河北保定、石家庄、邢台一带，后来流行一种丝弦戏，应即是此处所说“弦索”的传人，以板胡、笛子、笙伴奏。

北京也有丝弦戏。李振声《百戏竹枝词》里曾咏及北京用“丝弦腔”唱的月琴曲，他说：“月琴曲，形圆如月者以节歌。然曲近秦声，俗又名丝弦腔。”只有丝弦腔先在北京流传，才有可能被用人月琴曲。或者也可以说，丝弦腔就是用月琴伴奏的。从李振声的记载里我们还获知，这种丝弦腔在音乐风格上与秦腔接近。

弦索腔系既然是在明清北方民间俗曲小令基础上发展而成的，那么，还有一大批流行在河南、河北、山东、山西的民间剧种，也应该归入。举例而言，北曲【耍孩儿】的曲子，在明清时期曾经长期流传各地。后来，一些剧种如两夹弦、四根弦、五音戏、柳琴戏、哈哈腔等，在它们的音乐结构里，都吸收了属于明清俗曲的【耍孩儿】（俗称多变为“娃娃”）。雁北农村桑干河两岸，至今流行“耍孩儿戏”（又称“咳咳腔”），其主要唱腔词式与元曲【耍孩儿】曲牌还有相近之处。河北丝弦戏的“官调”部

参见周贻白《中国戏剧发展史》第七章“清初的戏剧”一节，中华书局1953年版 杜颖陶《二黄来源考》，《剧学月刊》3卷8期，1934年。

分，也是在【耍孩儿】曲子基础上发展形成的一系列板式。河北老调戏的基础曲调“河西调”为八句三段式——三三二体，也是由【耍孩儿】变化而来。这些都应该是属于弦索腔系的声腔剧种。

弦索腔在乾隆年间曾发展得极其兴盛，因而北到北京，南到扬州、苏州，与其他所谓的“花部”声腔一道，把昆山腔、弋阳腔排挤出去。这种局面惊动了当时掌握生杀大权的皇廷，于是乾隆皇帝发出谕旨，勒令禁止。这就是苏州老郎庙里两块嘉庆三年（1798年）《钦奉谕旨给示碑》的来历。在两块碑文里都提到：近日盛行乱弹、梆子、弦索、秦腔等戏，“淫靡媒褻，怪诞不经，一律查禁”。所有京城地方，由大学士和坤负责。又传谕江苏、安徽巡抚、苏州织造、两淮盐政，一起行动。凡外来戏班，限令立即回籍，不得在境内停留。本地戏班则改演昆、弋两腔。显然，查禁是只限于北京及扬州等地，并不是全国范围。河南、山东、河北民间的弦索戏演出则是无限的。如果广禁民间演戏，那才是自讨苦吃，乾隆还不至于昏庸到那种地步。

第二节 西秦腔

西秦腔起自秦陇一带，是流行的西调。事实上，根据今天掌握的材料来看，西秦腔的产生可能早于中原弦索腔。明万历三十年（1602年）原潞州知府刘天虞从岭南回陕西原籍，特意绕道一千多里到江西看望汤显祖，两人促谈三日而别。后来汤显祖写了首诗寄给他，诗曰：“秦中弟子最聪明，何用偏教陇上声？半拍为成先断绝，可怜头白为多情。”^①诗中提到的秦中子弟唱的“陇上声”就有可能西秦腔。

[明]汤显祖：《寄刘天虞》，《汤显祖诗文集》上海古籍出版社1982年版，下册第755页。