

福建省艺术科研学术年会论文集

王评章 叶明生 马建华 主编 下

随着经济全球化的发展，民族艺术、地方艺术受到不同程度的冲击，出现了种种复杂情况。一方面是全球化的艺术形式、价值的趋同，另一方面是民族传统艺术的自我认同与继承创新；多样性被同质化，一方是新的多样性的艺术交流，一方是坚持了本土的艺术；有独特性，有地理头，有戏曲、皮影戏以舞蹈、音乐、艺人、班社、舞台、脸谱和仪式、习俗也是他们的研究对象，甚至对碑刻、抄本中的某个字也感到兴趣，费尽心机地进行繁琐考证，这从集子的论文中可以看出。



随着经济全球化的发展，民族艺术、地方艺术受到不同程度的冲击，出现了种种复杂情况。一方面是全球化的艺术形式、价值的趋同，另一方面是民族传统艺术的自我认同与继承创新；多样性被同质化，一方是新的多样性的艺术交流，一方是坚持了本土的艺术；有独特性，有地理头，有戏曲、皮影戏以舞蹈、音乐、艺人、班社、舞台、脸谱和仪式、习俗也是他们的研究对象，甚至对碑刻、抄本中的某个字也感到兴趣，费尽心机地进行繁琐考证，这从集子的论文中可以看出。

论文集

中国戏剧出版社



福建省艺术职业学院图书馆藏集

王评章 王明生 马国华 主编 下



中国戏剧出版社

图书在版编目(CIP)数据

福建省艺术科研年会论文集 / 王评章, 叶明生, 马建华主编.
—北京: 中国戏剧出版社, 2006.10
(福建艺术丛书. 第2辑)
ISBN 7-104-02467-0
I. 福... II. ①王...②叶...③马... III. 戏剧 —
福建省 — 学术会议 — 文集 IV. J82-53
中国版本图书馆CIP数据核字(2006)第116694号

福建省艺术科研年会论文集

策 划: 王评章
责任编辑: 黄艳华
特邀编辑: 杨 榕
责任出版: 冯志强
出版发行: 中国戏剧出版社
社 址: 北京市海淀区紫竹院路116号嘉豪国际中心A座10层
邮政编码: 100097
电 话: 010-58930221(发行部)
传 真: 010-58930242(发行部)
电子信箱: fxb@xj.sina.net(发行部)
经 销: 全国新华书店
印 刷: 福州凯达印务有限公司
开 本: 850mm×1168mm 1/32
印 张: 150
字 数: 4 000 千字
版 次: 2006年10月 北京第1版第1次印刷
书 号: ISBN 7-104-02467-0 / J·940
定 价: 280.00元(全10册)

版权所有 违者必究

目 录

前言	(1)
----------	-----

上 册

宗族社会与古剧遗存

——福建地方戏剧文化生态考探之一	叶明生(1)
------------------------	--------

早期民间目连戏的另一种形态

——泉州傀儡戏《目连救母》的文化阐释及形成	
-----------------------	--

年代考论	马建华(30)
------------	---------

明清福建戏曲碑刻考略	杨 榕(68)
------------------	---------

明中晚期福建戏曲传播琉球考略	陈 翹(100)
----------------------	----------

福建古代庙宇演剧场所	刘闽生(124)
------------------	----------

论抗战时期闽剧改良运动	王晓珊(157)
-------------------	----------

浅谈近代莆仙戏的兴衰和变革	林庆熙(183)
---------------------	----------

论福建戏曲剧种的地域分布	刘湘如(200)
--------------------	----------

关于福建戏曲形成期的科学界定

——读《中国戏曲志·福建卷》札记	张泉佛(206)
------------------------	----------

流动行进的艺阁景观

——以古代文献与台湾日治时期报刊为考察对象	
-----------------------	--

.....	蔡欣欣(212)
-------	----------

坚持二十年,出书三十本

——泉州地方戏曲研究社的回顾与思考

..... 郑国权(268)

泉州傀儡戏《观音修行》题材出处考绎 曾金铮(280)

略谈南曲戏文中“合”的形式问题

——兼对“合”为“合唱”的质疑 黄少龙(285)

宋杂剧·宋戏曲

——略谈王国维戏曲研究中千虑之一失

..... 陈纪联(301)

闽南地区传统影戏探佚 张冬莱(332)

闽西汉剧与广东汉剧为何如此难解难分? 王远廷(349)

闽西汉剧脸谱述考 刘 远(368)

闽剧反映的福州社会的思想观念 王 宇(386)

福建戏史小考 官桂銓(401)

同源殊途 终难同归

——黄梅戏与三角戏发展道路之比较 杨慕震(414)

从“小腔戏”说开去

——浅谈乱弹声腔在闽西北地方剧种中的遗存

..... 周治彬(421)

民国时期福州的戏班社会

——以闽剧为中心 付华顺(436)

高甲戏傀儡丑历史考略 吴慧颖(457)

游走于宗教与世俗之间

——浅论打城戏之剧种特色 骆 婧(470)

闽西“药发傀儡”寻踪

——上杭翁基村的烧“架花”调查 梁伦拥(486)

下 册

李杨戏中文人创作与民间创作的互补共融 张 帆(512)

狂欢的自觉文化构形

——元曲喜剧性新析 王小梅(538)

“陈三五娘”的“潮泉二部”版本之略说 黄文娟(566)

福建省沿海地区民间职业剧团生存状况调查报告

..... 林瑞武 张 帆 王小梅(582)

福建沿海民间戏曲市场调研报告

..... 陈 耕 吴慧颖 骆 婧(608)

闽中南农村观剧情况初探 庄清华(627)

思想迷失、悲情远离与戏剧冲突的重入格套

——论“国家舞台艺术优秀剧目” 苏 涵(640)

两岸歌仔戏审美差异的探讨 曾学文(649)

戏曲的潜意识与梦思维 周 明(671)

从有戏到好戏——也谈戏剧性与思想性 傅 翔(688)

戏曲“写意”辨

——古今戏曲观念差异比较之一 方李珍(703)

当代戏曲与传统身份 白 墨(718)

论戏曲中的“道具” 王保亮(730)

地方戏曲演出与村落公共空间的建构 白勇华(739)

是绊脚石,还是语言命脉	邱剑颖(750)
福建民间歌曲论说	孙星群(762)
莆仙戏的“声诗”、“和声”、“词调”探源	谢宝桑(799)
从芗剧‘杂碎调’与台湾歌仔戏声腔的交融看闽台 文化血缘	陈 彬(823)
中国音乐教育学的历史发展及其展望	马 达(838)
在传统文化与个性主张之间 ——中国当代音乐创作现状扫描	王秀玲(851)
闽剧逗腔四题	李 舒(866)
莆田文枕琴探述	曾宪林(881)
乐影婆娑 古雅秀美 ——浅析梨园戏《董生与李氏》的音乐	李 晖(902)
历史悠久、丰富多彩的福州民间舞蹈	徐鹤革(916)
福建原始宗教舞蹈浅析	朱艾箴(929)
福建民间舞蹈的种类及其分布特点	翁郑琦(942)
八闽古舞遗响初探	刘向东(955)
当代传播环境中的文艺知识生产	谭华孚(975)
福建民间木雕艺术略论	林蔚文(987)
为导演中心主义正名 ——中国当代导演中心制的现状分析	乔 悦(999)
也谈“戏剧精神”的回归与建设	余 琳(1010)
解析戏曲舞台美术的“大制作”	王 蕾(1020)
后记	(1026)

下

册

李杨戏中文人创作与民间创作的互补共融

张 帆

内容提要：本文将李杨戏视为一个有机生命体，分析其内部文人创作与民间创作之间的关系：文人戏与民间戏为了适应生态环境而不断调整自己，一直处于发展变化和互补共融、和合演进之中；文化领域的发展进步，不是优胜劣汰，而是适者生存。

关键词：李杨戏 文人戏 民间戏 互补共融

作者简介：张 帆 女 文学硕士 福建省艺术研究所研究人员

在中国小说戏曲创作中，使用传统故事母题是司空见惯的，李隆基、杨玉环之间的爱情故事，既因其上天入地、精诚不变而大受赞美，又因其爱情纠缠着政治，恣肆放纵、爱致乱国而倍遭谴责。这一极富两面性、传奇性、悲剧性的故事，激发了唐以后历代文人与艺人们的热情，他们创作了大量作品，见诸各种文体。这一题材的戏曲剧目，有名目可考者达四十余种，流传下来者近二十余种，清中叶花部兴起后，在不同剧种的地方戏中更是数不胜数。

现有的李杨戏研究，几乎无视大量民间创作的存在而集中于对文人创作的研究上，将文人戏与民间戏隔裂开来。实际上，李杨戏的文人与民间两个不同创作主体对同一母题的处理，既有相异与相斥之处，也有相似与互补之处，二者有着千丝万缕的复杂关联。本文主要分析李杨戏序列中文人戏与民间戏之间互补共融的关系。

一 李杨戏的流变

白居易的《长恨歌》是以诗的形式长篇铺叙李、杨爱情故事 的滥觞。陈鸿的《长恨歌传》是专门为《长恨歌》所写的传奇，歌行与传奇用不同文体来叙述同一个故事，相得益彰。此后李、杨故事在各种史料、笔记、诗文里记载颇繁。宋以后，出现了说话、转踏等民间娱乐方式表现其故事，这表明，对于帝妃恋情的关注，不再仅仅是文人墨客诗家感兴的专利，平民百姓也被激发了猎奇心理。与唐王朝的时间距离，使皇室故事被揭去尊贵、神圣与神秘的面纱，成为平民百姓消闲娱乐的好题目。李、杨故事通过诗文、小说、笔记、说话及转踏等各种艺术形式的铺陈与渲染，勾勒了故事轮廓，增添了情节内容，丰富了它的传奇性，为宋以后李杨戏的出现奠定了基础。

陶宗仪《南村辍耕录》“院本名目”条记载了《张与孟梦杨妃》、《梅妃》、《洗儿会》、《广寒宫》、《击梧桐》等数个与李杨故事有关的院本，^①剧目创作时间跨宋、金、元。疑似南宋时期的李杨戏有三种：《永乐大典·宦门子弟错立身》提及的《马践杨妃》戏文；宋元南戏遗响的福建地方戏莆仙戏《马践杨妃》存目；林霁秋编《泉南指谱重编》（上海文瑞楼书庄印刷）载福建地方戏梨园戏七子班遗存的《杨贵妃》残曲，共四十五套，系闽南七子班常演的二十五种剧目之一。这些存目、残曲的资料至少说明了一个问题：李、杨故事至迟在宋、金对峙时期就已经被搬上各地舞台，被不同剧种所搬演，有着旺盛的生命力。

元代，关汉卿、庾天锡、岳伯川、白朴等多位戏剧家涉足这一题材，出现了一大批成熟优秀的文人作品，可惜硕果仅存的是白朴

① 元·陶宗仪《南村辍耕录》，卷25「院本名目」条，中华书局1959年版，第306-316页。

《梧桐雨》，余者皆佚失。明代的杂剧与传奇均从不同角度敷写这一题材，重要作品有《惊鸿记》、《彩毫记》、《磨尘鉴》等。这一时期，梅妃出现了，并占较多的戏份，在《惊鸿记》中甚至成了主角。所以，我们有理由相信，随着李、杨故事从诗文、史传到传奇、笔记，再到说话、讲唱、戏曲，在这一严肃题材逐渐被世俗化为民间娱乐的过程中，由于梅妃的加入，故事情节渐趋复杂，增强了娱乐性、传奇性和可看性。《磨尘鉴》的“醉妃”一出，成为后世《贵妃醉酒》可追溯的最早源头，有其独特价值。清代主要作品有孙郁《天宝曲史》、洪昇《长生殿》、唐英《古柏堂戏曲集》中《女弹词》和《长生殿补缺》。

《长生殿》可谓李杨戏的集大成者，不仅在李杨戏序列，就是整个戏曲史上也是最为光辉夺目的明珠之一。洪昇本着《长恨歌》的写作宗旨，纯化李、杨爱情故事，全剧共五十出，前二十五出历写缠绵曲折、旖旎情深的宫廷之恋和安史之乱波澜壮阔的历史画卷。自它脱稿时便“一时朱门绮席，酒社歌楼，非此曲不奏，缠头为之增价。”^①此后“歌场舞榭流播如新。”^②翻拣笔记、日记，还可以看到它的演出记载和逸事多不胜数。时至今日，最近的一次演出是2004年末，苏州昆剧院排演全本《长生殿》，赴北京、上海、香港、台湾等地演出。《长生殿》所展现出长演不衰的舞台生命力，不可不谓是戏曲史上的奇观。

《长生殿》还被其他民间剧种大量移植，如莆仙戏《唐明皇》，再如据川剧名旦阳友鹤口述“天籁与薛艳秋（均是上世纪初期著名川剧演员）合灌的《长生殿》”、旦角白美琼《长生殿》；^③汪笑依取《长生殿》第四十一出“见月”和四十五出“雨梦”之意，编

① 洪昇《长生殿》，人民文学出版社1958年第1版，第259页。

② 梁廷枏《藤花亭十种·曲话卷三》，苏州阊门内经义堂，道光庚寅秋辑。

③ 邓运佳《中国川剧通史》，四川大学出版社1993年第1版，第443-462页。

演京剧《马嵬驿》等。

除了数量繁多的文人剧外，在民间戏曲舞台上，李杨戏还被各种声腔所敷演，深受观众的欢迎与喜爱。《醉杨妃》是其中重要的一部作品，最早收于乾隆十四年刊印的《太古传宗·弦索调时剧新谱》，改编自钮格《磨尘鉴》中的“醉妃”一出，稍迟一些叶堂的《纳书楹曲谱·补遗卷四》（道光戊申春镌，下同）也载有时剧《醉杨妃》。

福建地方戏有莆仙戏《唐明皇》（上、下）、《江梅妃》、《唐明皇游月宫》，高甲戏《唐明皇游月宫》，芗剧《唐明皇游月宫》。除《唐明皇》是全本戏外，其余作品则较为短小，可归入小戏之列。京剧、皮黄、川剧、锡剧、弦板腔、秦腔、滇剧、湘剧、粤剧、潮剧等各剧种中还大量存在李杨戏，主要剧目有《游月宫》、《风流天子》、《马嵬坡》、《长生殿》、《贵妃醉酒》等。《清蒙古车王府藏子弟书》还收有《长生殿》、《梅妃自叹》、《杨妃醉酒》等讲唱篇目。

在文人写就的戏曲史中，关注的目光一直落在文人创作的作品上，民间作品一直是缺席者。民间戏曲因其传承方式多为口耳相授，形诸文字的剧本很少，即便有，也往往随戏班与艺人的变迁而湮灭无闻，散珠碎玉，流失在岁月之中。许许多多颠倒众生的精彩之作在舞台上喧闹后消失，它们的演出无法以固定方式保存下来，只能在墓碑、窗棂、衣櫃的雕刻及一些前人笔记、方志、诗文中，才能辗转觅到蛛丝马迹。直至花部兴起后，民间戏曲的记载才多了起来，但是这些见诸日记、笔记里的只言片语，往往也仅限于演出记载和演员逸事。

然而，对于下层百姓来说，戏曲则是主要的娱乐方式。民间戏曲也许文辞不雅驯、剧情粗疏、情理欠通，但它始终召唤着乡人与市井小民，寄托着他们对历史的认识，对道德的理解，对生活的期盼和对未来的憧憬。这个叫人又喜又悲的戏台，既是一个大教室，

传播着百姓们入心入耳的道德观念，影响着他们的生活选择和行为方式，也是一本特殊的历史画卷，谱写着百姓心目中的忠臣奸佞、英雄宵小和才子佳人。他们用相沿已久的民间道德观念来衡量、判断或选择故事的进程，也从自己的意愿和感情倾向出发影响着舞台，改变着故事的轨迹。

文人戏一般先有剧本，之后才付诸排场，而民间戏则复杂得多，它的写本与演出是一个动态的互相影响的过程：或是根据舞台演出而记录，或由下层知识分子编写，或是移植自其他剧种，或是移植自文人创作的受观众欢迎的本子。写本在演出中往往按照实际需要，被艺人因地制宜地修改，也可能再次被写定，如此反复、不断增删。就目前可以读到的民间戏的写本而言，它们呈现了与文人戏不同的艺术品格。但是，要将文人戏与民间戏截然分开往往是困难的，因为二者均同处于一个大的生态环境中生长、发育，它们之间枝叶引缠，相互影响、相互生发、相互补给，它们的关系，可谓“剪不断，理还乱”。在本文的论述中，只能将文人戏与民间戏做一个粗略的划分：由文人（广义上的，指受过比较好的文化教育者）写定的，或付诸排场、或以刊本方式传播的作品归入文人戏；由艺人或民间作手（这一概念借自李庆西《大学文学·中国古代文学导言》一文^①）所创作、移植、改编的，在民间流传、以舞台演出为目的本子，或是依照舞台演出而纪录保存下来的抄本归入民间戏。

二 文人戏与民间戏之间的能量互补

对于李杨戏的文人作者群而言，写戏即写心，作品是创作主体自我精神的投射，寄托着不同作者对生活与情感的态度和人生理想

^① 钱理群、李庆西、郅元宝编撰《大学文学》，上海教育出版社2005年版，第1页。

的追求。他们“借他人杯酒，浇自己块垒”，诸多需要倾诉的想法可以借助于剧中人，安全地说出作者的满腹心事。钱钟书所谓：“大家都知道弗洛伊德的有名理论：在实际生活里不能满足愿望的人，死了心作退一步想，创造出文艺来，起一种替代品的作用。”^①

而李杨戏的民间作者群多为民间艺人或生活于民间艺人之中为舞台演出操刀捉笔的下层文人，对于他们来说，编戏演戏是借以谋生的服务性的娱人玩意儿。生活的卑微与生存的需要，使他们将市场的可能与观众的接受置为第一要义，编演每一个剧目都必须满足特定观众的审美要求和特殊趣味，取悦观众是他们的根本目的。因此作品不可能完全反映艺人们自己的思想意识，更多是观众的特定需求。

在作品诉求的自由度上，文人主体为己，民间主体为人，两者存在着相当大的差异，因而使作品形成了两种不同的风格：就文人戏而言，往往文辞典雅、结构完整、情节合理；就民间戏而言，往往台词本色鄙俚、剧情随意编排、不注重全局的剪裁，求乐尚奇，充满戏乐之趣，带着浓重独特的民间文化气质，在散乱芜杂却热闹有趣的情节中，可感一种实实在在的世俗喜乐。

较之诗文，戏曲是属于俗文学范畴，虽然内部有文人戏与民间戏之别，但实际上很难泾渭分明地划分出雅、俗的严格界限。这是因为中国戏曲来自民间又逐渐进入上流社会，成为一种雅俗共赏的艺术。一台戏总是俗中有雅，雅中有俗，互相渗透，不断调整自己，借以满足一定范围观众的需要，与时代生态环境相平衡。

（一）文人戏对民间戏的借鉴

1. 戏曲的俗文化胎记

戏曲这种大众娱乐方式来自民间，其发生是多源并起的，祭祀仪式、倡优百戏、乐舞幻术等莫不为戏曲注入了催生剂。随着宋代

^① 钱钟书《七缀集·诗可以怨》，生活·读书·新知三联书店2002年第1版，第121页。

城市经济的发展,市民阶层的兴起,城市大型的娱乐场所勾栏瓦市的出现,以娱乐为主导因素的戏曲成型了,虽然体制尚嫌简略,但是宋金戏曲已经具备成熟戏曲的诸种因素,如以代言体的方式敷演一个完整的故事。

陶宗仪《南村辍耕录》载李杨戏的剧目有:《洗儿会》、《广寒宫》、《击梧桐》属于诸杂大小院本,系正院本;《梅妃》属诸杂砌;《张与孟梦杨妃》属院么,是否是正院本,存疑^①。这些敷演李、杨故事院本创作时间跨宋、元,王国维则将《梅妃》列入金代作品。^②这些院本多是行院艺人所创作,胡忌在《宋金杂剧考》考定“行院实包括了旧时所称的妓女,乐人,伶人,乞丐等类人的含义”^③。这些人都以技艺糊口,所以就把艺人自己编撰的据以演出的底本称作“院本”。这一时期的李杨戏院本系艺人的民间创作,尚属体制简单小戏群,虽仅存剧目,仍可从后人笔记中看出其表演与唐五代优戏一样,是滑稽调笑式的短剧,表现了以说白和动作为主、以演员为中心的特点,而区别于后世戏曲以唱为主、以剧本为中心,带着浓重的市民娱乐色彩的特点。

宋金院本具有剧情粗率、动作性强、重视滑稽调笑等戏曲初生期的特征。《都城纪胜》说“大抵全以故事世务为滑稽,本是鉴戒,或隐为谏诤也,故从便跳露,谓之无过虫”^④。这类演出通常都是先表演一段故事,然后由滑稽角色发科诨,一语点题,达到滑稽逗笑与讽刺的娱乐效果。故宫博物院藏有两幅作者不详的南宋杂剧人物绢画《眼药酸》,画中两人,剧情似是左方一人扮作眼科医生,穿着画满眼睛的戏装正与右方一人比划着。这是两个典型的副

① 元·陶宗仪《南村辍耕录》,卷25〔院本名目〕条,中华书局1959年版,第306-316页。

② 王国维《曲录》卷一“宋金杂剧院本部”,《王国维遗书》第16册,上海古籍书店影印本1983年版,第38页。

③ 胡忌《宋金杂剧考》,古典文学出版社1957年第一版,第10页。

④ 宋·灌圃耐得翁《都城纪胜》,上海古籍出版社1993年第1版,第7页。

净和副末，表演上以说白、滑稽诙谐为主，角色这种夸张的戏服和打扮本身就传达了讽刺、取笑的舞台效果。杜善夫《庄家不识勾栏》散套描写了当时勾栏里鬻弄和院本演出，点出演出具有喜剧效果，演出过程中戏场内的气氛是有趣、可笑的。这些充分表明，宋金院本通过角色的滑稽性表演与调侃的笑话来娱乐百姓是其最重要的功能。戏曲的这种俗文化胎记，在后世的文人戏中也或多或少地得到了继承与发展。元明以后文人的李杨戏创作趋于成熟，杂剧、传奇诸体兼备，追本溯源，其民间胎记，仍为它奠定了有别于诗文的俗文化个性。《长生殿》在敷演李、杨故事、长篇大段抒发欢情、悲情的同时，也总是不失时机地安排丑、净插科打诨，以活跃场内气氛，展现出传统戏曲独有的戏趣和悲喜圆融的美学特征。

2. 民间因子为李杨戏注入新鲜血液

戏曲创作，究其起源，来自于民间。文人参与创作后，提高了它们的文学品位和思想深度，也因此容易走上雕琢、僵化之途。文人传奇在经历了从明到清中叶的辉煌后，光焰黯淡，急剧衰弱，走上了卖弄才情学问，堆砌典故的道路，“宁不通俗，不肯伤雅”^①，非常轻视民间创作。祁彪佳的《远山堂曲品》将那些“皆梨园子弟自制”的弋阳腔作品归入“杂调”中，“阅此曲，如对伧父语种种粗率”，“大意与涇川之《分鞋》不远，但音调既疏，构词转多俗语”，“朱弁之忠，玉英之节，奈何以俚语辱之”^②。仅从此数条寥寥几句的评语即可看出一向有诗教传统、奉诗为正宗的文人们对民间创作的鄙视态度。然而实际上，由于下层艺人对于场上之曲与大众欣赏趣味十分熟悉，他们的创作也许在格律上比较草率、曲白上比较粗劣，但反映了下层百姓的审美观念和感情，因而受到广泛

① 清·孔尚任《桃花扇凡例》，《桃花扇》，人民文学出版社，1959年第1版，第12页。

② 明·祁彪佳《远山堂曲品》，《中国古典戏曲论著集成》（六），中国戏曲研究院编，中国戏剧出版社1959年第1版，第114-122页。

的欢迎，在舞台上盛演不衰。清中叶地方戏剧的兴起，实则是民间因子的注入增添了戏曲的活力，使它得到又一次振兴。有机地汲取世俗通行之曲的新鲜因子，用发展的眼光来看戏曲，应当说，这是一种比较合理的做法。

首先，艺人们在实践中对文人作品进行了契合舞台实际的改变。客观地说，文人创作往往存在着因不熟悉舞台而在曲、词上出现脱离演出现实的问题，从文人的一度创作转化为演员的二度表演还有着一定距离。《长生殿》擅于抒情，极尽雅致，包藏了许多不易为下层观众所接受的文人情趣和非戏剧性因素，所以戏曲艺人们演出时在情节、音乐、舞美上对其做许多修改，仅洪昇的《长生殿·例言》就记载数条艺人演出的篡改记录，以至于他非常恼火地说“竟为伶辈妄加节改，关目都废。”^①，但他却未曾料到，正是“伶辈”的节改，才使得《长生殿》的生命没有在付梓出版的时候终止，恰恰相反，不仅在昆曲舞台，甚至在民间舞台上它也一直长盛不衰，流播四方。

叶堂谈到汤显祖的四梦在演出中“俗伶罕有能协律者”^②，且不管协律与不协律的孰是孰非，这则记载说明了艺人在搬演文人戏时很少能够严格按照曲谱演唱。《长生殿》文人演剧记载的丰富使我们形成一种错觉：《长生殿》理所当然地按板依腔演出，一如当年曹寅在南京大开宴会，广邀士绅，尊洪昇上坐，连演三日《长生殿》，且每演一折，校对一折，以合节奏。而实际上，艺人对曲谱还进行符合舞台实际的改动。冯起凤编的《吟香堂曲谱》除收《长生殿》正谱外，还附录“疑讖”、“惊变”、“闻铃”、“弹词”四出戏的民间谱，将正谱与附录的民间谱仔细地比较，可以看出在康乾之际民间艺人对《长生殿》音乐作了一个重大变动。

① 洪昇《长生殿·例言》，人民文学出版社1983年第1版，第4页。

② 叶堂《纳书楹曲谱·自序》，道光戊申春辑