

四川戏剧轶史

冯树丹 著



四川省戏剧家协会

作者简介

冯树丹先生，四川省南充人，现年八十一岁，四川高等国医学校及南京金陵大学毕业，曾任空军幼校和黄埔军校教官，并执教金陵大学及成华大学。

后来先生从事中医工作，与四川大学历史系主任束天民和法律系主任胡元义两教授创办“中华医药服务社”先生任社长，张表方先生任董事长，先生曾担任四川国医学院教授，成都军区总医院中医教研组组长，兼科委常务委员，以及东方医学研究所所长，从事科技工作五十余年，曾获得四川省人民政府颁发的荣誉证书。

先生博览群书，精研文史，对文艺有特殊爱好，1959年此书初稿写成，北京戏剧报曾同意为先生出版，稿未寄出，而文化大革命开始，先生被错误划为反革命，六次抄家，书稿毁于一旦，1979年先生平反后，又奋笔重新写成此书，书中部份题目曾经由成都市川剧研究所和四川省川剧艺术研究院发表过，此书之出版，对振兴川剧及弘扬中华文化，必当有所裨益。

一九九二年十月

目 录

四川戏剧原始的三种形式·····	(1)
戏剧正式的诞生和夭折及其再生·····	(5)
州戏的创造者——魏长生·····	(11)
川戏的四大本头和八大本头·····	(15)
五袍四柱时代·····	(20)
五袍四柱琐言·····	(25)
川戏的厄运和“草台戏”的时代·····	(31)
草台戏的发展与黄金凤的贡献·····	(36)
川戏的目连传·····	(41)
川剧伶界贵族的丝弦班子·····	(47)
概论介板戏·····	(51)
专业介板戏剧团的太洪班·····	(57)
苏颐班的兴起和挫败·····	(62)
巫师创造的灯戏·····	(67)
川戏大家庭的成员·····	(72)
川剧无名艺人的功绩·····	(76)
茶馆戏、茶园戏和戏园发展的关系·····	(80)
茶园戏的剧种及黄吉安剧本·····	(86)
尹仲锡的离燕哀和赵尧生的情探·····	(93)
清末民初几位无名剧本的作者·····	(99)

新又新和刘怀叙的剧本·····	(103)
川剧内容简介·····	(108)
各个剧种的角色·····	(125)
戏剧中角色代表、年龄、性别和善恶·····	(130)
四川的皮影戏(灯影戏)·····	(136)
四川的木偶戏·····	(140)
四川的京戏·····	(145)
川剧作家黄吉安事略及其著述·····	(150)
陈白尘的讽刺喜剧三部曲·····	(154)
四川第一个戏——斗牛·····	(156)
〔将军令〕·····	(157)
从《活捉》到《情探》看川剧的变革·····	(158)
川戏和扬琴录唱片的经过·····	(160)
扬琴简史·····	(161)
川剧时装戏剧作家南充刘怀叙·····	(161)
三庆分社·····	(164)
川剧的软场面和硬场面·····	(165)
戏剧界的祖师·····	(167)
川剧《金山寺》的表演技巧·····	(167)
谈灯戏·····	(168)
三国时四川第一出戏·····	(171)
成都戏园·····	(171)
明代川剧已到南京演出·····	(173)
谈皮影戏·····	(173)
顶戴、花翎、月老、红绳和姻缘簿·····	(175)
宋代成都的喜剧·····	(177)

戏剧中的“占鳌头”	(177)
四川木偶	(178)
四川相声	(180)
川剧情探的表情及其作者	(181)
四川扬琴	(182)
川剧与莎剧	(184)
唐广体和周企何	(185)
成都春熙大舞台和华瀛大舞台	(186)
“关于魏长生”点滴	(188)
扇子是戏曲里重要的道具	(189)
成都锦江剧场和悦来茶园	(191)
谈旦角	(192)
电影的前身——皮影戏	(193)
谈丑角	(193)
川剧及其音乐声腔	(195)
川剧剧名四类	(198)
谈川剧四杀	(198)
川剧的第一个女演员	(199)
魏明伦谈川剧《潘金莲》	(200)
扬琴彩排的开拓者——俞伯荪	(201)
四川人最早创办的京剧科班	(202)
元明清时代的四川曲艺	(205)

四川戏剧原始的三种形式

四川在三千年以前已经成为中华文化一部份的重要领域；故其戏剧的原始形式亦与中原文化有共同之点，有些是由中原文化移植而来的，有些则是它自己独特的创造，这些创造同时也影响到中原文化。例如：魏晋隋唐的“宣德舞”，便是由四川的巴渝移植去的。清代的陕西梆子和弋阳高腔，也是由四川的原始高腔演变而成的。

戏剧，是文学、音乐、舞蹈、美术、杂技和描写人物情景世态的综合艺术，是民族文化达到一定高度以后必然要产生的上层建筑物，是教育与娱乐相结合的一种文艺形式。它随着民族社会发展各个阶段的政治要求而改变其内容与形式。

娱乐是戏剧的实质，教育是戏剧的灵魂，教育是目的，娱乐是效果。明明是戏，却能使观众感动入内心，鞭策到思想；明明说是“高台教化”，却要使人舍业务而来，忘餐寝以听，这便是戏剧在教育 and 娱乐上所收到的效果。

随着各个民族居住地域的不同，经济基础与社会风俗的不同，最先产生的戏剧有着多种多样的形式。就我国四川戏剧的原始形式说，大约有歌舞、俳优和蜡祭三种。

（一）“歌舞”：歌舞这种形式，是奴隶社会产生的艺术形式，主要是奴隶主用以取乐的一种方法。尚书伊训说：“佺舞于宫，酣歌于室”。足见在商初已经有了歌舞。但那只是一种原始单纯的歌舞，不成其为原始的戏剧，原始的戏剧性的歌舞，是四川巴渝的蛮人所创造的。巴国国王，采取作为训练民兵的一种教育方法。经汉高祖刘邦采用为军中

文娱。后遂演变为魏晋和唐代的“宣武舞”。晋书乐志上有这样一段记载：

“汉高祖自蜀汉将定三秦，阆中范目率族人以从，为帝最锋。……其俗喜舞，高祖乐其猛锐，数观其舞。后使乐人习之。阆中有渝水，因其所居，故名曰“巴渝舞”。舞曲有矛渝本歌曲，弩渝本歌曲，安台本歌曲，行辞本歌曲，总四篇。其辞既古，莫能晓其句逗。魏初，乃使军谋祭酒王粲改创其词。粲问巴渝帅李管一种王歌曲意，试使歌听之，以考校歌曲，而为之改，为矛渝新福歌曲，弩渝新福歌曲，安台新福歌曲，行辞新福歌曲。行辞以述魏德……”

（原刻有错字，依照华阳国志与唐书改正。）

矛渝、弩渝，显然是教人使用这两种武器方法的歌舞，并且是作战斗杀伐的表演。安台，可能是驻军安营时劳动方法的表演。行辞，是战争结束，领赏将归时举行告别礼节的表演，都是用歌词舞技表演人类生活，具有教育与娱乐两种意义的文娱形式，应该算得原始的戏剧。“本歌曲”是说它原是用蛮民本族语言编造的歌曲，中原人虽然照式歌舞，历前后汉几百年，都还没有人懂得它的文句和节奏，（句逗）直到魏初，才改造为汉语的歌舞，可见它之优美，符合中原人物的要求，纵是瞎摹意拟也保存了几百年流传至今。

常璩的华阳国志说：“武王伐纣的‘前歌后舞’就是因为有巴国的战士在他军中，“巴师勇锐，歌舞以凌殷人”。意思是说武王的“太武乐”就是移植的巴渝舞。这种看法，似乎不合历史发展的实际。不如晋书中说的真实可靠。

（二）“俳优”以歌舞为专业的艺人，原始称呼叫“倡伎”，倡者，唱也。伎者技也。后世将卖淫的称为娼妓，故

避之不用，但曰歌舞。俳优是统治者使用头脑慧敏，语言滑稽的人扮演古人言谈辩难，诙奇诡幻，取笑一时的娱乐形式。不歌不舞，只以描写愚顽态度和夸妄情致，专得人喜悦为骛。初非有教育意义。但其中颇多杰出人才，创造有许多具有教育意义的成绩。例如史记滑稽列传里所载优孟谏楚王的故事，他就用扮演孙叔敖的方法，教育了楚庄王。“优孟衣冠”成为千古佳话。他这样表演技巧，自然是有人向他学习而传统发展下去的。到汉末，刘备由荆州牧入取蜀川，便曾从楚地把这种艺人转输到蜀地来，陈寿三国志，蜀许慈传有这样一段记载：

“值庶事草创，动多疑议。慈、潜（胡潜）更相克伐，谤读忿事，形于声色。书籍有无，不相通借。时寻楚挞，以相震撼。其矜已妬彼乃至于此，先主愍其若斯，群僚大会，使倡家假为二子之容。效其讼阓之状，酒酣乐作，以为嬉戏。初以辞义相难，终以刀杖相屈，以感动之。”

这里说的“倡家”。实即史记滑稽列传所谓“乐人”。五代史所谓“伶官”，本文所谓“俳优”这里所描写的“辞义相难、刀杖相屈。”正是戏剧的具体形象。我们说四川的戏剧自此开始也是可以的。

（三）、蜡祭：以上两种，皆统治者所掌握的娱乐工具，人民没有条件享受。农村人民的娱乐，只有每年一次举行的“蜡祭”，亦可算原始戏剧形式的一种。按礼记，郊特性所说：“伊耆氏始为蜡”，即唐尧时所创始的。大约是一种巫师祈年祭的发展。儒家当政以后，不能废它，正式列它于郊祭之类。它是“合聚万物而索响之”，主祭先啬，（田祖）兼祭百谷，禽兽，邮表畷、坊和水：凡一切农田所有之物，皆祭

之，祭皆有唱词。要表演，“迎猫”，“迎虎”，有唱有舞。主祭人要化装，“皮弁素服”，“葛带榛杖”，作农夫居丧的装饰。士大夫有参加者，亦须“黄衣黄冠”，化装为田夫野老。这说明它是纯粹为农民设置的娱乐。孔子家语有这样一段话：

子贡观于蜡，夫子曰：“乐乎”？子贡曰：“举国之人若狂，赐不知其所乐也”。子曰“赐、非尔所知也。夫张而弗弛，文武弗能。弛而弗张，文武弗为。一张一弛，文之道也。”

即是说：农人终年辛苦，太紧张了，应该在农闲时，开展娱乐，让他轻松一个时期。所以，凡属儒教统治地区，都允许农村人民蜡祭作戏。四川地区自汉代以来，农村也是有蜡祭的，只是由于它不是士大夫们所欣赏的，没有人去领导它，任其农村自行发展，因而文献也不曾有何记录。

蜡祭在四川，发展成为“赛神”，逐渐由农村转为市集或小城市的娱乐，后又为大城市所专美。农村文娱，便是这样为大城市所夺。祭赛的内容也逐渐变了；迎猫迎虎变成“耍狮子”，祭水坊变成“玩龙灯”，祭田祖变成“城隍会”或其它神会，扮演牛鬼蛇神，刀山剑树，幢幡宝盖，锣鼓吹唱，游行街市，宣传鬼神迷信，完全脱离了蜡祭的实质。宋代的革命领袖王小波、李顺，便是在导江（今灌县）的二郎神赛会上发动起义的。初因李顺被捕，他们暂时引退。营救出李顺后，再从青城举行起义。（续通鉴误作青神）。这是宋代赛神已大盛行于中小城邑的证据。

近世四川流行一时的“草台戏”，主要依靠各地神会的雇演。自赛神采用草台戏的形式以后，旧时赛神的各种花样

不再为人民所欣赏了，许多神会都只演草台戏应节，不再举行旧的形式了，同时草台戏班亦采用了一些蜡祭形式的演出，以适应幢憬赛神仪式人们的要求，例如“灵官踩台”，“天官赐福”、“放五猖”、“捉寒林”、“送瘟神”等，都是赛神仪式演变而成的。

戏剧正式的诞生和夭折及其再生

四川虽然在秦汉年代已经有与中原并肩前进的文化了，但在西晋末年发生过一次农民战争，接着遭逢连续百多年的战乱，旧时文物几乎全部丧失。隋唐年代又才慢慢地重新起来。那时中原地区亦因经受长期的战乱后，古代文化丧失很多。就戏剧方面说：并未循着俳優表演的方向继续发展下去，而且连俳優表演的形式都搞掉了。唐代的“梨园子弟”，实际只是把一些善于吹弹各种乐器的，善于歌唱新旧诗词的和善于舞蹈的男女青年聚集拢来，供天子欣赏的一个工具，并没有把他们组织起来作一种综合的集体演奏。直到后唐庄宗皇帝李存勖，才开始把歌舞和音乐综合组织起来，成为戏剧形式的演出。最初还不是表演故事，只用五人至十人，表演“五岳朝天”、“四夷入贡”、“八仙庆寿”一类颂祝词调。自此以后，方始产生了生、旦、净、末、丑的五种角色。例如四夷入贡，由旦领头，代表东方夷王；生次之，代表南方夷王；净代表西方夷王；末代表北方夷王；丑代表中央皇帝。四夷王代表四方人民的性格柔刚衰壮。中央之王，则能与四方夷王性格相应，技艺相当，歌舞相和。丑是最难的一角。五人皆化装，面涂粉墨，次第登场，有歌词，有曲谱，有音乐配奏，演出大意为如何要进贡

过程。直如一出歌剧。这以后演员们不再叫作俳優倡伎或乐人了，他们叫作“伶官”，分作五个专业，各按脚本联合表演。我国正式戏剧的诞生就开始了。现在任何人都承认唐庄宗是戏剧的创造者。历史文献也都是如此说。欧阳修的新五代史就有一篇《伶官传》。并说庄宗也是常常“粉黛登场”与其他伶官合演。相传庄宗本人就是演丑角的，他还兼工生旦净末，并订立了丑角必须兼工生旦净末四种角色的规定。所以剧团的成规，丑角最尊，凡属帝王必须由丑角扮演。（近代改他角出台，但有帝王幕内唱白，仍必须由丑角担任。）伶工聚餐，丑角居首位；他角演出必须遵脚本，惟丑角可以随意穿插；乱窜，不受拘束。

因为唐庄宗亡国丧身于伶官之手，后来的朝廷都引以为戒不很提倡戏剧了。北宋的时代萧规曹随，戏剧仍然受执政者的歧视和摧残得不到发展，伶官演戏的艺术，只同昙花一现被当时的统治者捏死了。这段时期是戏剧的天折。但戏剧究竟是一种比较进步的艺术，也是人民喜爱的文化，不是政权可以铲除消灭得了的，伶官子弟散在国内的，终于有人暗中养护他们，把艺术内容保存下来。

到了南宋年代，中国的戏剧又逐渐发芽滋长起来。尤其是不受宋代朝廷拘束的北方士大夫家族，逐渐组成了小型的伶人演唱队。后来发展成为“北曲”的传奇。并且产生了傀儡、灯影等剧种。这个时期算是戏剧的再生。到了五代的时候，割据四川的孟知祥父子，即唐庄宗的亲戚，他鉴于庄宗覆亡之祸，痛恶伶人和戏剧，故在五代时虽中原文化完全已移植入蜀，惟独戏剧不受重视。宋平蜀后，恰又逢王小波、李顺等的农民大革命，王、李平定后，迁怒到导江县的赛

神会，于是连赛神也在禁止之列、虽然实际上不能禁绝，到底使他们无法发展下去。然而人民需要娱乐，这两种虽被禁止，自然又会有别的娱乐出来代替它，因而佛教徒与巫师们乘隙而起，创造了许多适合市井平民宗教仪式的娱乐来扩大宗教迷信的市场。

巫师，是原始社会已经产生的知识分子。在奴隶社会里是执政阶级，大奴隶主依靠他们行使政权，因为他们能够掌握人民大众的思想意识。古代经典里的巫咸、巫贤，便是殷代的著名执政者，殷纣王的大臣蜚庸和恶来，实际就是巫师，周灭纣后，推翻巫师执政的制度，改为贵族专政的封建制度。巫师们于是隐伏到了农村，他们创造了许多愚昧玩弄人民的戏法和歌舞，来巩固他们在农村社会的思想统治地位。现在单谈谈它的文娱部分：

首章所举戏剧的三种原始形式，本来就是巫师创造的。当歌舞和俳优成了专业，从而进入皇宫与平民隔绝以后，巫师极力发展许多新的形式来满足农村的娱乐。这些玩艺，如娱神咒鬼的歌唱，“降仙”问答的对话，捉鬼拿妖的法术，“花船”、“沙盘”送鬼的仪式，“观亡”、劝灵的谐剧等等。后来发展到高度技巧时，有“和煤山”、“抓油鼎”、“过刀桥”、“盘红蛇”等戏剧，这些都是要敲锣打鼓，化装作法，唱歌跳舞，最后还要当众演出惊险戏法。说是如此冒险的原因，是可以为病人治病，为死者赎罪，凡一演出，群众聚观，百里奔赴，啧啧叹赏。主人果然就象已获福报一般。

近世边区城乡还有巫师，常演这些戏法。“和煤山”这个戏是经常要演的，有人看过，演出时，巫师红巾缠头，钱纸绕额，化装开脸，随着鼓吹歌唱与鬼叫之声，从案桌下突

然钻出来，表演筋斗旋转之后，用双脚向天，两掌触地，满屋旋走。据云煤山太子的太子便是如此走路的，他能吃鬼。他满屋寻觅，捡得一片草叶、竹箴，说他是鬼，在蜡烛上烧了，把案上的供品一一吃完，又说它这是什么鬼，那是什么鬼，引起观众又惊又笑，最后将供神的蜡烛也吃了，然后才从口里、耳后、胯下，脚趾间次第取出一些神赐的药，要拿与病人吃，其实病人不吃，他亦不问，徒藉此诙谐取笑而已。

“抓油锅”是把一锅青油烧沸，然后投下一块铎头或刀斧。巫师作法，伸手入油锅把它抓出来。“盘红蛇”是把铁线烧红盘在身上。据说是用的“雪山咒”能使鬼怪畏怖。其理一般人无法解释。这些说它是巫师创造的魔术罢了。“过刀桥”是用椅桌、长凳布着桥形，上铺白布，排列几把刀口向上的刀。巫师化装作法，赤脚履刀而过。实则一脚履刀，一脚必然着凳，履刀之脚是不着力，虽然换脚履刀，然动作极快人难看出，仍是一脚着力一脚不着力的，但他愚弄观众，有如真的履刀而过。

这些戏法，亦有经舞台戏采入的。例如《目莲传》演“刘十四娘回熬”，便采用“和煤山”的表演。舞台戏采用了巫法的表演。巫法亦采用了舞台戏的形式，大锣大鼓，化装开脸，表演故事，一切与正式戏班元异。相传，自从城市有了戏班，农村的巫师就正式演戏了。至于四川巫师表演的灯戏，则更在皮簧大戏之前（灯戏后有专章论述）。

和尚道士们的戏剧，相传是四川最先创造的。四川在唐宋时，城市没有戏剧，人情枯燥。农村里的巫师却活跃非常。巫师的娱乐形式逐步为地主阶级所嗜好，也渐渐深入到城市了。和尚道士们看破这个谜底，随即如法炮制，创造一

些又是作法和娱乐的文娱形式，士大夫信仰佛法的人很多，他们反对巫法，帮助僧道们编造歌词，大大丰富了僧道戏法的内容。例如：做七天道场。第一天要请水安龙，第二天要放河灯，第三天要迎尸劝灵，第四天要观花，第五天要破狱，第六天要法台施食；（撒包子），又叫放焰口，第七天要送神烧纸。这些都是夜晚表演，白天只拜忏念经。

举放焰口为例，将桌椅砌高台，和尚们全体花冠袈裟，分执乐器法器坐下，有唱有念，有问有答，有音乐节奏，分段表演。据传，有许多焰口词是苏东坡、文与可等蜀川文士编的。例如：苏东坡编的：

暑往寒来几度秋，夕阳西下水东流，
将军战马今何在？野草闲花满地愁。

这四句词，骤看起来，词意不相连属，不成文理，但是，任何识字和不识字的人听了，也会发生“无常”的悲感。这就叫做俳语文学，这首正是最高的一品，妙在通俗而感人。另有一首词是文与可编的：

白发老公进花园，手攀花树泪连连，
花开花谢年年在，人老何曾转少年？

这四句词比前四句更通俗易懂，这类词调都是和尚们法台施食前首轮歌唱的词子，是用来召鬼的。

还有一种低级趣味的唱辞，最博观众笑乐的，近于儿歌。例如：

癞子秃如瓢，抱着花树摇，心想摘花戴，头上又无毛。

如此嘲笑生理上有缺陷的人。性格上有缺点的人。和行为上有不端正的人，这类取笑的歌词很多，都是与安魂慰鬼无关，而徒供取笑的一类歌唱词。戏剧性最强的是唱各种鬼

的歌词。要普遍地、逐一地歌唱鬼的各种类型的死，如病死、溺死、烧死、刑死、吊死、饿死……以至于患各种病的死，每一种死都有一首歌词，大都滑稽可笑。还要唱各种职业的鬼。从渔樵耕读一行商坐贾，从七十二行到倡优皂隶，剪辮劫匪，都各有歌词，与舞台戏剧的词仿佛。例如：唱剃头匠的鬼云：

拔出刀来比一比，抓着头发按到你，

修面取耳又捶背，另外又把脑壳洗。

孝子俯伏台下，闻之亦皆发笑，劝鬼之后，撒下糕点，糖果，台下观者纷起争拾，秩序大乱，这时鼓锣齐鸣，大吹大擂，高唱入场，直同一场戏剧。“破狱”与此相仿，但不是台上而是在台下画有图案的广场中，回行歌唱，俳语戏辞，皆按脚本，人唱一曲，如同竞赛。唱一大段，主僧作法，用禅杖筑破场隅幡竿下覆瓦一匹，便算是破了地狱一重。又再回行歌唱，闹至半夜乃毕。“迎尸劝灵”戏剧性更强。草扎人形，画纸为面，穿戴死者衣冠，迎入，依于椅上。杀鸡滴血，粘上血毛，便算死者灵魂归来。孝家伏跪于前，僧侣排坐两侧，次第歌唱慰魂，亦有脚本。每献一供，必有一首劝餐之辞，并作劝餐之式。要问阴间是否安乐？需用何物？皆由对面僧侣歌词答之，于是献物。每献亦有歌辞，勉其见物思人，保佑子孙昌盛。亦要闹至深夜，方送灵而罢。孝子皆用厚絮支膝，轮班替跪。每作一段，必有喧阗锣鼓高唱一回，即孝子换班时也。这种戏剧与巫戏不同，在不化装，无魔术，亦不舞蹈，专以音乐与歌唱取胜，较合士大夫阶级口味。解放前，成都各大寺院僧侣皆能为之。多数词调皆被舞台吸收。舞台戏的锣鼓乐器，则完全取法于此种僧

道戏。

川戏的创造者——魏长生

四川最先产生的正式戏剧，叫作“川戏”，相传，它是乾隆年代卓越的艺人魏长生创始的。原来只叫“高腔”，后来各省仿效，都有高腔戏了。因何将它称为“四川高腔”，以分别于其他各省高腔。

魏长生原籍河南，其父官四川都司，长生幼时随父母，居成都，其父嗜戏剧，部属亦多同好，曾自原籍招雇了一个梆子剧团来川，岁时燕集，则演奏之。时成都尚无戏剧，全城官吏争相延致，剧团名为都司私家曲部，不对外演出。故凡官吏邀其演奏者，皆礼请魏都司派遣，不受招呼。既至，主人派员以礼款接，视同宾客，莫狎侮艺员，演出时，座中诸官赏赐颇丰。虽云“送演”，收入亦足以瞻，都司固未尝拨款养诸伶工。

金川之役，魏都司奉调从征，阵亡于木果木。（乾隆卅八年）时长生甫十余岁，得荫职与卹金，遂奉母居成都。仍领其父曲部，接受各衙官吏邀演。长生天资慧敏。酷嗜剧曲，与诸伶相习，能兼演各种脚色，唱各种曲牌，亦能演奏各种管弦乐器，除剧艺而外，又复能书，能画、能诗、能文，以荫职周旋于成都官绅之间，雍容娴雅，所在敬重，或有相好邀其登场，亦偶为之。但不受召演与赏赐，有似远近之票友；荫官久亦见轻，而魏家曲部则名已大噪，争相邀请，迨无虚日。于是长生遂弃荫官，以教曲为业。选弟子中才艺卓越者加入曲部，健全组织，排演新戏，新戏多为其所自编造者。于是魏家曲部中，多有川籍伶人。惟皆习中州语

音。严禁土语。惟丑角准用土语，取笑而已。

金川平定后（乾隆四十一年），蜀中富裕安定，文化生活亦有发展，中国其他各省的官吏，有从各本省组织剧团前来成都演出者，其中有昆曲、有皮簧戏、有郾鄂戏，有山西梆子等种种。然皆不振，旋即溃散回籍。成都仍惟魏家曲部屹立，日有发展。长生观摩各剧，取长补短，改创曲本多种。其所编戏，皆以喷呐领腔，高唱入云，令人振奋。例如《过江宴》（《临江宴》）演关云长单刀赴会的故事，即用皮簧剧本改编，全用喷呐伴奏。称为“喷呐二簧”，亦叫“川二簧”。又将北曲的阳告，改用喷呐演出，别名《打神告庙》，将焦桂英悲忿情感提高到火烈沸腾的程度。如此改编者甚多。《龙虎斗》（赵匡胤下河东，收呼延赞的故事），《乌泥河》（罗成之死的故事），是他最成功的作品。他亦以擅长这四个戏著名。因为他的嗓音很高，能唱正宫调还有余，嗓音压得住喷呐的声音；而且魏长生的台容很好，扮演关云长和赵匡胤的雍容雄雋，演罗成和焦桂英的悲愤激昂，都是超群绝伦的。每有他将要登台演出的消息，真是万人空巷，求得一观。有人说他是演旦角的，就是因为看到他演《阳告》的缘故。其实他无角不演，《过江宴》是外角戏，《龙虎斗》是正生戏，《罗成叫关》是小生戏，其他净戏、末戏、丑戏等都能演，不过他经常演的是正生。

魏长生的学生们嗓子跟不上他，这就使他把喷呐腔降低一点，于是他有了第二个伟大的创造。他利用古人“丝不如竹，竹不如肉”的成言，创造了用乐人帮腔的演出。将北曲的《黄金印》、《琵琶行》、《投笔记》和南曲的《红梅阁》，这些昆曲戏中的二百多种曲牌取消