

PUXIANXI SHILUE

陈骏驹 著

莆仙戏

史略

● 附仙游话剧回忆录

福建人民出版社



前 言

莆仙戏渊源久远。但是这个古老剧种,只是在1959年福建省仙游县鲤声剧团,参加国庆十周年献礼,先后在上海、北京演出《团圆之后》引起轰动,才为全国戏剧界所认识;只是在1979年,鲤声剧团以《春草闯堂》参加国庆三十周年献礼,在北京获得编剧一等奖、演出一等奖,才在全国范围产生广泛的影响,有几十个剧种移植这一个剧目。

莆仙戏这个历史悠久而今天依然保持其鲜艳地方色彩的剧种,是怎样产生的,其发展过程的情况如何,有一些传说,但是还缺乏从多方面进行探索、分析、综合和比较。比如,有的说莆仙戏是南戏的支流,或说是南戏的活化石,有的说莆仙戏是模仿木偶戏而产生的,等等,这些,都是需要研究的问题。

如果仅仅就莆仙戏本身的某一二情况看,好些传说都可以成立;但是研究任何事物,不能片面地,更不能孤立地只从某一两个方面来着眼,对地方戏曲艺术的问题的研究,应也是这样。直接介绍莆仙戏的史料,宋代以前的很少,目前只能从其他史料中探寻到一些有关的东西。探索莆仙戏如何产生、发展,不但要看到现在莆仙戏舞台上的现象,还应该考虑到古今中外戏剧产生的一般的客观基础和普遍的发展规律,就已有的史料,对照今天莆仙戏中的许多历史痕迹,这样,或可以得到比较恰当的认识。这里就是在作这样的尝试,或者可以作为引玉之砖。

关于莆仙戏的一些具体问题——剧目、音乐、表演艺术

等,这里只从史的角度略加论述,其具体而详尽的介绍,有待于莆仙戏的行家们。莆田和仙游的莆仙戏虽是同一剧种,而两地发展的情况可能不尽相同,这也是需要作进一步研究的问题。

本书的另一部分是关于仙游县话剧的历史。1960年陈啸高先生到北京参加戏剧史的编写时,说到好些人讲起仙游抗日剧社,从抗日战争开始到胜利,坚持了8年的业余话剧团体,在全国是不多的,可惜他来不及做更多的搜集材料的工作。现在由当时参加抗日剧社工作而还健在的一些人,共同提供了比较多的材料,叙述了这个业余话剧组织存在的整个过程,为仙游话剧史留下一些具体的痕迹。

写成这书,1983年冬,中共福建省委宣传部给予了有力的帮助,中共仙游县委也积极支持,县文化局为这召集了一个座谈会,仙游的戏剧工作者、老艺人、老年观众提供了不少材料,特别是鲤声剧团的负责人、编剧提供的资料很多,并对一些问题作了比较具体的解释和说明,所以应当说,本书是许多人共同做出的成果。不过,书中论述的观点和必然存在的这样那样的问题,当然由笔者负责,请行家们提出对错误的指正,对遗漏的补充,企予望之。谢谢!

作者 1987年3月

目 录

一、莆仙戏产生的历史条件	(1)
中原人的到来促进莆仙社会的发展	(1)
中原文化和莆仙历史人物	(3)
二、莆仙戏的形成发展过程	(8)
民间艺术——莆仙戏的原始基础	(8)
祭神活动与莆仙戏的关系	(12)
唐代外地戏剧对莆仙戏起催芽作用	(21)
宋代莆仙戏的成长繁荣	(23)
元明时期莆仙戏逐渐定型	(29)
清代民国时莆仙戏由发展到衰落	(32)
抗日战争时期莆仙戏史上的一个里程碑	
——仙游模范乐剧团	(36)
新中国仙游莆仙戏的普及与提高	(40)
三、早期仙游的艺人、戏班和戏馆	(43)
四、仙游莆仙戏的演出形式	(46)
戏棚和演出场数	(46)
大棚戏	(48)
五、仙游的戏联	(51)
六、仙游莆仙戏的排场程式	(53)
七、仙游莆仙戏剧目	(56)
八、莆仙方言与仙游莆仙戏的念白、唱词	(61)
九、仙游莆仙戏的行当与名艺人	(68)
十、仙游莆仙戏的乐曲和唱腔	(80)
十一、仙游莆仙戏的表演艺术	(89)
角色应工和表演艺术	(89)
莆仙戏和木偶戏的关系	(95)

十二、仙游莆仙戏的化装、服装和道具·····	(102)
化装·····	(102)
服装·····	(105)
道具·····	(107)

附录：仙游话剧回忆录

一、仙游新剧社和学生戏·····	(109)
二、仙游抗日剧社的八年·····	(113)
抗日剧社的成立及其历史背景·····	(113)
艰辛的八年工作·····	(115)
抗日剧社的影响·····	(120)
三、仙游解放前后的话剧·····	(121)

一 莆仙戏产生的历史条件

中原人的到来促进莆仙社会的发展

莆田和仙游两县地处福建东部海滨。地理形势是北部和西部较高,东部和南部较低。木兰溪自仙游西部发源横贯两县,流至兴化湾。但是在古代,福建东部沿海地方,曾经几度沧桑变化,与台湾多次分合,莆仙地方也是这样。据《玉尺经》载:到宋时,海潮还自莆达仙之灵陂,回流 40 多公里,至莆筑木兰陂后,海潮遂止。近古曾在仙游东部木兰溪畔的凌碑(灵陂)和南部万鸣峰山等地,掘出了古代的残墙、断碇、船板、船索、舵橹、螃蟹壳、蛎壳等物;而在距海更近的莆田,这类历史遗物就更多,如九华山有粘蚝石,筱塘底与南寺坎中水含卤。今日莆田好多村庄仍保留浦、渚、埭之类的名称,史料、地质资料和出土文物,都说明今天莆仙的东部和南部地带,在古代是海洋。莆田和仙游的平原是经历过几度沧桑变化,地壳运动,海侵海退的沉积,溪流冲积才形成的。

两千多年前的战国时,越王勾践六世孙无疆败于楚,国亡,降秦,这时越王后裔或居浙江、福建海滨,或散海上。其后裔中以无诸最强,在福建自立为闽越王,都东冶(今闽侯县东北)。秦统一中国后,废无诸王制,以其地为闽中郡。后无诸助刘邦攻项羽有功,复受命于汉为闽越王。无诸后裔数反覆,不听朝命。闽越王传至郢,又反,其弟余善杀之降汉。汉先后立无诸后裔丑为闽越繇王,立余善为东越王,据有今泉、漳等州

之地。这样，闽越和东越在福建并立。后余善反，汉武帝出兵平定。汉兵平定东越之后，有一部分留驻仙游的北部东北部等地和莆田的西部、北部一些地方。汉兵籍贯复杂，有吴、鲁等地人，也有相当一部分中原人。由于地缘关系，吴、鲁等地汉兵回原籍去的多，留下的多是中原人。

莆田北部、西部和仙游北部、西部、东北部等陆地山区，在古代有本地少数民族居住。汉兵留屯以后，本地少数民族，开始和北方来的人接触交往，接受了比较先进的生产技术和文化，山区社会因而得到了发展。汉兵屯驻时间久了，他们的亲属，及其他非军伍的商人、技匠等也到这里来了。汉族人本身在这里繁衍，以后也就逐渐和本地少数民族人通婚。比如仙游兴太里山区的“下厅”村，相传就是一个汉兵和本地女子结婚，在女家原房屋前面接连新建一进厅房居住，这种厅房，仙游俗称“下厅”。后来他们的子孙就在这里形成村落。

莆仙社会接受中原经济文化而发展，首先是从北部开始的。莆仙地理上经过许多的沧桑变化，原是海洋的东部、南部陆续出现了陆地，有丘陵，有或大或小的平原，社会的生产和文化也从北部逐渐向东南、南部和西部推广发展了。汉兵驻屯以后，在莆仙社会，中原人来往不断，不过那时人数还不是很多。自4世纪初到5世纪中期，晋朝廷衰微，八王之乱后，北方少数民族据地称雄者日多，出现十六国局面，战乱延续了100多年，迫使北方许多人南来福建，有的来到莆仙。莆田西岩寺在清康熙时曾发现晋武帝太康时砖，就可证明。在这以后的几百年中，陕西、河南、湖北、安徽又屡遭大战乱，如南北朝诸国相争，唐代安史之乱，王仙芝、黄巢起义战争，唐末军阀混战，豪强割据，还有五代十国之争，在乱离情况下，有将领率部自中原南来，而富绅巨贾以至贫民，也因北方社会不宁，相继南

迁,又有很多人来到福建。如唐初中原好多姓氏的人随陈元光南来开发福建东南地方;唐光启元年,河南固始人王潮偕弟王审知随光州(河南东南部)军来闽,勤政兴学,薄赋劝农;后王审知为武威军节度使、福建观察使,封琅琊郡王,后梁则封其为闽王。这两次南来的河南人中,很多是住在莆仙地方。五代十国时(907—960)也有不少固始人迁居莆仙,如诗人詹敦仁为避战乱来仙游隐居。蔡襄的祖先南唐(937—975)司空蔡用元,也是从固始上蔡率族入闽,定居于仙游枫亭。到了辽、金侵宋,宋室偏安江南,中原人又几度大量逃难南来。并且历代黄河水灾,莆仙和福建其他一些地方一样,接纳了不少黄河难民。总之,中原和其他北方人多次大量南迁,促进福建进一步发展,莆仙也受到积极的影响。《福建通志》、《兴化府志》都说:莆仙人众,十有九家来自河南。不过在这些年代中,莆仙社会的发展速度还不是很快的。

从这些概述,可以了解这样一些问题:莆仙两县为什么有许多中原人,莆仙社会文化和中原文化有什么关系,为什么有兴化话,兴化戏(兴化杂剧、兴化梨园)——莆仙戏、兴安会馆等名称,莆仙戏为什么有那样的形成过程,莆仙戏的念白、唱词、音韵、表演技巧等为什么有那样的一些特点,莆仙戏和南戏,和木偶戏等有什么样的关系,等等。

中原文化和莆仙历史人物

莆田北部和仙游东北部地方,自汉平闽越之后,在七八百年时间中,先后来了不少中原人。他们帮助当地改变了原始生产方法,促进生产发展,从而也使当地文化发展了起来。到了唐代,海上交通发展,福建沿海贸易相当发达,泉州已开始创造积累其成为世界大商港的条件。莆仙地方,经济文化也有了

进一步的发展。据莆仙县志记载,唐宋时莆田和枫亭荔枝干,仙游砂糖等,已从湄洲湾的秀屿、下桥、泡溪海道转口,远销亚非各国。宋蔡襄《荔枝谱》:“一岁之出,不知几十亿,内入京师;外至北戎、西夏;其东南舟行暹罗、日本、琉球、大食之属。”南宋时秀屿港十分繁荣,海上商船相接,竟达3公里。宋代兴化军所辖三县中,虽然兴化县游洋一带发展缓慢,但是莆田和仙游的发展却较快,而当时发展最快的,似是仙游县。刘克庄在《仙溪志》的序中说:“吾郡三邑,仙游最巨。其山川之美,户口之众,前未有记载者,少府黄君始奋为县志。上下数百年间,人事之变,风土之宜,采之旧闻,访之故老,皆有考据……瞻言耆旧,有列于庆历谏官者,有危言说论,相望于元祐党籍者,有与邹道卿同贬者,有为乾道名宰相者,其他魁彦胜流,不可胜书……。”⁽¹⁾这些话,刘克庄是为仙游县志作序而说的。以今日莆田市所辖莆、仙两县说,莆田县的地理面积,人口数量都倍于仙游。两县经济发展,人才众多,宋代开始,就是“海滨邹鲁”,“文献名邦”。

史料记载:莆仙两县,到南北朝陈时“人未知学”,是中原人郑淑、郑露、郑庄三兄弟来到后,起了儒学启蒙的作用。其远祖梁开国侯郑昭自河南到福建,传至他们三人:郑淑为梁常州别驾——州刺史佐吏;郑露为太府卿——天官僚属,掌财税库藏等;郑庄为中郎将——主宫廷宿卫,位次将军。在陈灭梁之后,三兄弟居家永泰,后又相偕自永泰到莆田之南山,构筑书堂,倡修儒业。南山即广化寺一带,当时莆田平原大部分还未出现,海潮可流至山下,所以这一带也叫南湖。因之,郑淑三兄弟世称“南湖开学三先生”。后来郑淑、郑庄迁到仙游兴太里,淑居浔阳,庄住巩桥,郑露则留在莆田。

仙游的浔阳、巩桥一带虽然也是山区,不过地理形势还不

是峰峦千回百转,使人疑惑路不通的,当时交通、生产情况,比兴化县的游洋等是好得多。莆田南湖一带就地理条件说,比仙游的浔阳、巩桥更好,生产和交通发展得更快。郑露在莆田,郑淑、郑庄在仙游传授儒学,这两县文化大致都是从北部地区开始发展,而后向南部(已是陆地的平原)和西部地区推广传播。自唐代开始,莆仙两县读书风气日盛,登科第者甚多,显宦不少。两县县志所载,自唐、后五代至明、清,以宋代中试显达者最多。在这一个朝代中,莆仙中举人进士共有1000多人,平均每年至少有一个进士。并且其中有不少状元。莆田状元在神宗熙宁间有徐铎,高宗绍兴间有黄公度和陈俊卿⁽²⁾,理宗端平间有吴叔告,度宗咸淳间有陈文龙;仙游光宗绍熙间有武状元陈从龙。在孝宗乾道年间,冲峰、龟岭、龙屿三地,“相去其间只百里,七年三度状元来”,这三状元即萧国梁、郑侨、黄定。⁽³⁾宋代仙游还有薛奕、叶凯两个武状元。元代仙游有林济孙、林亨两个祖孙状元。明代莆田有林环、柯潜两状元和林定之、廖标、陈定安三武状元。自唐至五代,莆田、仙游就有尚书、大夫、御史、节度使、秘书郎等几十人,如金紫光禄大夫郑积⁽⁴⁾、监察御史陈峤、阮沂,御史中丞郑良士,秘书郎陈乘,右补阙杨在尧,尚书潘承佑、郑元弼,御史林藻、黄滔……到了宋代,位居侯相者莆田有龚茂良(参知政事)、陈俊卿(左相)、黄铺和陈文龙(参知政事)等4人,仙游有叶颙(左仆射)、郑侨(枢密使)、蔡京、蔡卞(左、右相)、陈说(清源郡侯)、陈洪进(检校太师)等6人。至于宋代卿、大夫、御史、尚书、学士等,莆仙共有100多人。明代莆仙进士也有700多人,卿、尚书、御史、按察使、总督等也有100多人。各朝外官如知府、知州、知县等也是人数众多。明代省考举人的乡试中,莆仙中试者多次都达半数左右。这种情况,在当时的历史条件下,是社会文化发展

的重要标志。

随着社会文化发展,作为文化一个组成部分的戏剧,必然也得到一定的发展。具有浓厚地方色彩又有长期生命力的戏剧艺术,总是来源于当地群众生活之中,又是在接受外来艺术的影响而得到较大发展的。这外来艺术,除了客籍艺人到来传播之外,本地显贵官宦在某种程度上起了媒介体作用,如介绍宫廷剧艺,这也是历史实际。各个历史时期的社会文人,在介绍外来剧艺和发展本地剧种上,也起了重要作用。官宦和文人所介绍或创作的戏剧,在内容上有很大一部分是传播封建统治阶级的思想,但也有相当一部分是具有广泛而深刻的人民性,并且在戏剧艺术形式上,却没有什么阶级性的问题。莆仙古典戏剧的发生发展过程,也是遵循着这样的客观规律。

在古代就形成和发展起来的莆田和仙游两县的地方戏,是同一剧种——莆仙戏,过去叫做兴化戏。1954年秋,华东地区举行地方戏曲观摩演出大会,莆田、仙游联合组织代表队参加,这时改称莆仙戏。莆仙戏最初是怎样形成,还没有查到多少具体详细的材料,但是从宋代以来的一些史料,从最近半个多世纪来莆仙戏演出的内容和形式上,可以看到存在着本地人民在劳动生活中,创造出来的简单的歌谣、曲调和小型的表演技艺的痕迹。莆仙戏,是在这种简单、小型的艺术基础上产生和发展起来的。同时,在莆仙戏的内容和形式中,无论是故事情节、唱词、音韵、念白及语音、表演技艺,还是化装、服装、道具等方面,也可以看到外来的戏剧(包括木偶戏)成分。从这两方面情况看,可以说,本地艺人经过许多代的努力,在表演艺术中,不断地把本地传统和各时期外来因素融化在一起,发展了这个具有浓郁的地方特色的戏剧,形成了一个莆仙戏。

注 释

(1)[宋]黄岩孙撰：《仙溪志》，福建人民出版社 1989 年 11 月版。

(2)据传说，当时黄光度是状元，陈俊卿原为榜眼。皇帝殿试时问二人家乡有何特产。黄以荔枝等对之，陈则答：“地瘦栽松柏，家贫子读书”。皇帝说：“度不如卿”，乃赐陈俊卿亦为状元。

(3)清周亮工《闽小纪》卷二中《枫亭井水》：“兴化枫亭，宋徐铎状元故居。”据莆仙其他一些史料：徐铎为莆田人。其卷三中说，三状元是“福州永福县”人，这也是弄错了。这个问题，和《闽小纪》中所说“莆田九鲤湖”相似。九里湖所在的兴太里，自唐代仙游设县以来，就是仙游县辖，在清代更不属于莆田。所谓“永福县”，即今永泰县，与仙游北部毗邻。实际上，“冲峰、龟岭与龙屿”，不在永泰县，而在仙游县兴太里。郑侨居相位，是唐金紫光禄大夫郑和之后，其所居龟岭，在今之石苍乡（旧为浔阳乡）。郑积之墓亦在石苍乡之象鼻山。

(4)有一说，唐时郑积与金鲤、史宾皆官居显位，史宾“且正色立朝，孚有盛望。”但所说史宾和仙游的金鲤（云南有历史人物金鲤）则缺乏具体史料。

二 莆仙戏的形成发展过程

民间艺术——莆仙戏的原始基础

许多地方剧种，都是从原始的甚至是相当单调的民间曲调，慢慢发展为比较简单的说唱和一些小型的表演，从旷地、从庭院、厅堂的演唱，逐渐发展成为戏曲而搬上舞台；表演的人数多是由1人或2人而后扩充有2人以上。莆仙戏的发展也是这样。但是每一个剧种，在其有了一个雏形之后，就必须吸收外来的进步艺术因素才能有较快的发展。有的还在形成雏型之前，就吸收一些外来因素。莆仙古代的原始的表演艺术，受汉散乐、百戏、参军戏等影响而发展是很自然的。所谓散乐，在汉代以前，是指民间艺人创造的乐曲，“非部伍之声，俳优歌舞杂奏”，它和宫廷雅乐，同属春官旄人掌管。《唐书·乐志》说：“秦汉以来，又有杂伎，其变非一，名为百戏，亦总谓之散乐，自是历代相承有之。”百戏和散乐作为同义词，是在汉代以后。百戏的表演，种类很多，有歌唱、舞蹈、角抵、魔术、驯兽、兽舞、走绳等，也有“滑稽嘲弄”。这种百戏艺班，和现代的杂技团、马戏团相似。参军戏雏形也出现在秦汉时，流行于唐、宋。这是由参军和苍鹅两个角色表演，或单纯作滑稽戏弄，或嘲讽时弊、或讽刺朝政；有简单的对话、表演，亦有表述故事情节。这比起春秋时的优孟、优施等单人优伶，是一种发展。今天存在于内蒙古和东北等地的结合说唱做舞的曲艺的三种形式——只有一个演员的“单出头”、二个演员的“二人台”、“二人

转”，和两个或两个以上演员的“拉场戏”，也很可以说明一般的戏曲发展情况。莆仙最早单人和两人演唱的曲艺形式，虽然还没有发掘出很多的资料，但是这种简单形式的曲艺的痕迹，在20年代和30年代初还是存在的。如单人的筒鼓曲，单人和两人类似莲花落的演唱——后者多只在每年腊月二十五日，岁庆赦日，有些贫困农家也到城市来演唱，接受布施。到了汉代散乐、百戏、参军戏传到莆仙，与本地演唱技艺相结合，出现了演员较多的在地场上演出化钱的艺班。这种艺班为数不多，有的是生活困难的农民，举家或联合一些村民出外流浪卖艺；有的是农闲时单身，或组织几个村人到城镇卖艺以增加经济收入。这种艺班的简单表演有音乐、俚歌、说唱、武术、耍猴等。各艺班耍弄的节目或多或少，不尽相同，莆仙戏也就是由这种卖艺人的艺术活动，逐渐发展而形成。但是最初构成莆仙戏的艺术基础的，还是劳动人民在劳动生活中产生的艺术因素，以及在劳动余暇的娱乐活动中出现的艺术成分。

莆仙民间艺术活动群众性广泛，项目繁多，如儿歌、俚歌、舞蹈、武术、技艺表演等，有的是纯娱乐性的，有的是和职业或祭祀有关而后转为业余艺术活动，有的还带上教育——多是封建教育，“劝善”性质。但是无论哪一种项目，都是来源于古代人的劳动生活。而具有比较完整情节和比较固定形式的艺术活动，就中外戏剧历史看，有许多是在祭神典礼的需要中形成的。不过，简朴的民间艺术，比祭神时的表演艺术更早产生，是祭神表演艺术的基础。莆仙民间流传的歌谣、乐曲、舞蹈等原始简朴艺术，至今在莆仙戏中还保留着不少痕迹。

儿歌 它源远流长，直到现在，莆仙城市和农村，各阶层都有家庭传授的儿歌。儿歌多为三字一句，也有每句更多字的；集几句为一首，循环接连着唱。有的儿歌是打趣情调。两

个小儿对面坐着，跟对方左右手掌交错合拍，同时唱着：“捣一糕，捣一饼，人分桃，你分饼；桃红红，饼生虫”（糕方言口语念“哥”音，“红”念“俺”（ǎn），“虫”念潭音（tán）。唱到“饼生虫”时，两人两手都伸直对拍，有时还把对方的身子推向后倾，同时两人哈哈、嘻嘻地大笑起来。接着又是这样地继续再拍再唱，又是哈哈大笑一阵……。这种儿歌，20年代在莆仙戏《三娘教子》中就有。

山歌与牧歌 早时在莆田的广业、常太和仙游的兴太、兴贤等山区，很多男女都会唱山歌，或在劳动中哼着，或在休息时唱着。歌词多为每句7字，4句为一首或一段。歌词内容多种多样，有表达劳动欢愉，男女爱情，也有表示对阶级压迫和礼教束缚的愤恨，也有一些低级趣味和封建性的东西。这些山区，到40年代末还可以听到这种古朴而感情强烈的山歌。但是在平原农村，除少数村落外，男女青年唱山歌的很少，因为平原的封建统治严厉，青年——特别是妇女，很难有什么自由，而有些山歌却常常打击着封建统治者，所以屡遭禁止。在山区，封建礼教的势力比较薄弱，山歌则代代流传。山歌多是独唱，也有男女对唱；也有一人先独唱，继而有人跟着合唱，或轮唱。在平原的不少农村有牧歌。牧歌的内容与形式一般和山歌差不多，但歌唱情绪很少有某些山歌那样热烈、激昂的。山歌和牧歌有的有伴奏的乐器，一般较正规的，是一种长约30厘米的短笛，有时也用短粗的树枝敲击着木头、石块等作打击乐。最简单也最普通的是用树叶吹奏伴唱。有的单用树叶吹奏牧歌曲调，其声清丽悠扬，放牛的孩子，在牛背上或树荫下，拿着一根小竹棍，“短笛无孔信口吹”。在莆仙戏中保留原来山歌牧歌的虽然较少，但可以看到有些曲牌的音韵则是来自山歌或牧歌，近似于山歌牧歌。在近代《三十六送》等剧目

中,可以欣赏到这种山歌的曲韵。

船歌 木兰溪由仙游西苑乡流进大济乡后,自北而南的流向转成自西而东,横贯莆仙两县,流入兴化湾。过去木兰溪水盛而清,有很多竹篷船往来于莆仙两地,主要是运输货物,也兼收乘客。这种船略呈梭形,平底,长10多米,船身中部宽而不到2米,两头较窄。行船中,水深时用竹篙撑船走,船工有时高兴就唱起一些不知名的船歌来;在一些水浅的流段,就得上岸拉纤,这时就哼起了号子来。拉纤,常是几只船的伙计们共同先拉一只船到水深的地方,再来拉另一只船。这样,一人领头唱起号子,好多伙计们就跟着哼起:“咳啰,奚啰……哎哟,奚哟……”在莆仙戏中,这种早时流传下来的号子和船歌,在拉纤或撑船的剧情中是常用的。至于戏中摇橹或划桨情节,船起锚、升篷、撒网、收网的船歌,则是取自较后流行于沿海一带渔民劳动中的歌唱:“Hǎng—yō—shòng, Hēxī—ló—shòng……”还有一些听不清是什么曲词。

俚歌 也叫筒鼓词或叫“拍咚鼓”,演唱历史故事、民间传说,也有唱当时社会故事的,不过比较少。筒鼓词也是民间曲艺曲种之一,后来则成为盲人——多为盲妇卖唱的专门艺术。不过,在有些农村,也还有作为闲暇时的艺术活动的。如20年代在仙游城内,就有一个在农闲时常打筒鼓唱故事给人们听的农民,这是他的一种业余娱乐。筒鼓词有两种伴奏乐器:筒鼓和筒板(竹片)。筒鼓是用一段通心竹筒,长约40多厘米,圆径约5厘米,一头蒙扎着干的猪皮或鸡皮;筒板是为筒鼓伴奏打拍用的,两片,各长约8厘米,宽约3厘米,厚约1厘米。盲艺人肩上常挂着一个小褡裢,一头放着筒鼓,另一头放着筒板及其他东西。盲人行走时,一般是一手扶着走在他(她)前面的一个小姑娘的肩头,一手拿着竹竿探路;或者,两人各拉着竹

竿的一端，一前一后地走着。有的筒鼓用一根带子系着两头，挂在肩上，筒鼓夹在腋下，一路走，隔一会就打几下：“冬——冬冬，冬——冬冬冬冬”，作为招徕的信号。有了雇主，他（她）就坐下来，左腋下夹着筒鼓，左手拿着两片简板，用右手中指（有时用中指和食指）打着筒鼓。筒鼓词演唱的故事，有情节，一般是比较长的，分成许多段，每段总是4句，一、二、四句脚韵为平，第三句脚韵是仄。唱时在第一句之前和第二句前后，都打奏鼓板过门。头两句唱词较慢，过门较短：“冬冬切，冬冬切，冬冬冬冬切切，冬冬切。”唱第三句时节奏较急，不用鼓板。第四句节奏又慢下来而尾音拖长，接着鼓板过门也较长。这种筒鼓词最受妇女听众欢迎。筒鼓词在早时搬上了莆仙戏舞台，近年在《状元与乞丐》这个剧目中，丁花实夫妇家庭破落沿街乞讨时，胡氏就是唱一段扣筒鼓词之后，喊求“财主啊，施舍耶！”现在除莆仙戏外，在其他剧种中似不多见。

从莆仙民间流传的歌曲在莆仙戏中保留的痕迹上，知道莆仙戏有其自己的原始艺术基础。至于莆仙民间的音乐、舞蹈、武术等，也构成莆仙戏另一些方面的特点。

祭神活动与莆仙戏的关系

在远古，原始生活中产生的音乐、说唱舞蹈逐渐发展，就被引用于祭神活动，而这种种艺术活动，又在祭神活动的历史过程中进一步发展起来。同时，原来在狩猎等生产劳动中产生、形成的武术等体育活动，也被用于祭神仪式中。然后，祭神中的这些艺术和体育活动，在戏曲产生时，有些就被引用作为唱、念、做、打和伴奏的某些技巧了。现在就来看看一些跟祭神、莆仙戏两方面都有关的姊妹艺术和体育活动。

车鼓乐 这是一种保留着古代简朴韵味的祭神打击乐。