

莆仙戏历史调查报告(上卷)

第三册

福建省戏曲研究所编印

1962·12·

第三编 莆仙戏音乐

目 录

第一章 概述	(1)
第二章 莆仙戏唱腔特点	(10)
第一节 传统唱腔概况	(10)
第二节 曲体性质	(13)
第三节 曲的类型	(16)
第四节 演唱形式	(18)
第三章 莆仙戏曲牌的运用规律	(20)
第一节 音乐排场程式	(20)
第二节 犯调	(22)
第三节 曲集	(24)
第四节 套曲形式	(26)
第四章 莆仙戏乐器的运用	(30)
第一节 传统乐器	(30)
第二节 乐队排场形式	(35)

第三节 吹奏乐器的调名及调高	(37)
第五章 莆仙戏音乐与民间音乐的关系	(41)
第一节 演唱(奏)内容的异同关系	(41)
第二节 旋律、调式之间的关系	(43)
第三节 民间器乐与戏曲中器乐之关系	(47)
第六章 莆仙戏音乐与唐宋大曲的关系	(50)

第一章 概述

莆仙戏音乐是莆仙戏曲综合艺术中一个重要的构成部分，它是由声乐和器乐两个部分组成的。据历代艺人相传有曲牌“大题”〔亦称“大曲”〕三百六，“小题”〔亦称“小曲”〕七百二。这虽然只是一个比喻而已，但是，根据几年来收集记录曲牌的情况来看，莆仙戏音乐确是非常丰富而古老的。然而，它到底有多少曲牌？这些曲牌的来源及其演变情况如何？目前我们尚无法作出肯定的结论。因为其一：莆仙戏传统唱腔主要是靠口传心记，没有乐谱流传，更少见于有关的历史文献记载；其二：莆仙戏有五千多个剧本，所收集、翻唱的剧目，尚不及其总数目的五分之一，还有十之八、九剧目中的曲牌曲未翻唱、记录，这部分工作只好候待今后继续发掘、整理。因此，要摸清莆仙戏音的全貌，确是一项长期而复杂的任务。

这里我们只能把几年来挖掘、整理、调查、核对的情况，作一个介绍，提供部分资料，以供参考。

（一）解放后，党和人民政府对继承、发扬戏曲艺术事业十分重视，莆田、仙遊两县的文化领导机关，认真贯彻执行了“百花齐放，推陈出新”的文艺方针，在省文化局的直接领导下，经当地剧团和老艺人、新文艺工作者的密切合作，从1951年起，先后在莆田、仙遊两县，大力开展对莆仙戏传统曲牌的挖掘、抢救、记录、整理工作。

按目前初步调查统计，莆仙戏总共收集有曲牌名目六百五十多支，不同曲调的乐曲〔包括部分曲牌名一样的〕一千二百多支；仅存曲牌名目而曲调失传者有二百多支，抢救、记录中有三百多支乐曲，已经是多年不唱而随时有失传危险的曲牌，如：《白兔记》剧中的“犯风入松”、“犯五更子”、〔宽〕“八声甘州”；《杀狗记》剧中的“驻马听”、“降黄龙”、“森”、“梁州序”、“犯七弟兄”、“蕤媚哀”、“紧小桃花”、“引军旗”、“忒忒令”等；《琵琶记》剧中的“犯惜黄花”、“犯上小楼”、〔宽〕“木樱桃”、“犯步步娇”、“犯尾犯序”等；《西厢记》剧中的“梧桐

叶”、“二犯江儿水”、“二犯望故乡”、“二犯驻马听”、“二犯误佳期”等；《吕蒙正》剧中的“动本序”、“紧梧桐树”、“红叶儿”、“梧太棹”、“梧桐叶”、“紧香柳娘”、“无人情”、“猿啼鸟”等；《千里送京娘》剧中的“鹤冲天”、“醉花缘”、“犯忤燕词”等；《赵氏孤儿》剧中的“犯红衫儿”、“二犯五更子”、〔紧〕“锦缠道”、“犯香罗带”等；《苏秦》剧中的〔鬼〕“麻麻子”、“江儿水”、“猫儿坠”、“犯皂罗袍”、“双竹马”等；《刘锡》剧中的“犯上小楼”；《宋江收田虎》剧中的“犯饶饶令”、“刮鼓令”、“西番经”、“叠叠腔”、“烛影摇红”、“灯月交辉”、“月上海棠”、“北沽酒”等；《弄八仙》中的“菩提引”、“哭皇天”、“八仙歌”等；《高文举》剧中的“冤出队子”、“锦上添花”……等。“上四大曲”的“鹧鸪天”、“北寄生草”、“戚戚令”、“金娥曲”、“二犯金钱花”、“犯泣颜回”、“扑灯蛾”、〔鬼〕“好姐姐”等；“下四大曲”的“皂角儿”、“犯耍牌令”、“泣颜回”、“扑灯蛾”、“二犯耍牌令”、“太师引”、“春色满潮州”、“集贤宾”等。

还有散见于其它各剧目中的如：“菊花新”、“六负心”、“南北包子令”、“太子游四门”、“日想思”、“西园”、“北沽酒”、“九溪十八洞”、“神仗儿”、“犯解三醒”、“快快调”、“渐渐花”、“凤凰台”、“念佛子”、“月儿高”、“犯降都春”、“二犯石带兰”、“犯毒姻缘”、“二犯大环钥”、〔鬼〕“孝顺歌”、“好争丘”、“莺啼序”、“黄莺儿”、“二郎神急”、“犯胜葫芦”、“玉交枝”、“二犯四边静”、“犯忆多娇”、“犯千秋岁”、“绕绕令”、〔紧〕“胜春花”、“二犯惜奴娇序”、“二犯大影戏”、“锁花歌”、“柳穿鱼”、“二犯一片心”、〔鬼〕“江头别”、“磨镜歌”、“惨词”、“颂”……等等。

另外，还记录了“吹鼓”曲牌五十多支，如：“百家春”、“国公天”、“海底照”、“报家名”、“苦竹墙”等等；伴奏曲牌廿多支，如“乐平”、“半则”、“清江翠”、“玉美人”、“山坡羊”、“红庆”、“大开门”、“小开

门”、“过山虎”、“掛金牌”、“水青龙”、“四朝元”、“得胜令”、“将军令”、“一江风”、“风入松”、“八板头”、“一棒鼓”、“倒头串”、“寄生草”……等。

莆仙戏锣鼓点打法，较复杂而多变化，据称有三百多种不同击法，目前已整理一百多个“锣鼓经”。由此看来，莆仙戏音乐确是一笔“浩如瀚海”的宝藏。

(二)莆仙戏曲牌的名目所包含的成份，是极其古老，它的来源是多方面的，现作初步分析如下：

1、同于唐宋大曲的曲牌名有：“梁州序”、“降黄龙”、“薄媚咏”、“大圣乐”、“八声甘州”、“普天乐”、“迎仙客”、“新水令”、“六么歌”、“千秋岁”、“採莲歌”、“惜奴娇序”、“摧拍”、“哀”等二十三支；这些曲牌并不是原有大曲曲体的完整形式：因为所谓大曲是由“散序”〔散板部分，是歌舞的前奏〕、“中序”〔从散板到有节拍，为歌唱部分〕、“入破”〔节奏强烈而多变化，以舞为主，亦称“舞遍”〕三部分组成的，是由不同的速度、节奏、曲调变化而构成的大乐段，大曲的遍数〔即曲调反复的次数〕如唐大曲的“破阵乐”长达五十二遍。大曲在被戏曲吸收的过程中，为了适应剧情，表演和唱、白的需要，只能采取“摘遍”的方法。如王灼《碧鸡漫志》谓“凡大曲就本宫调製引、序、慢、近、令、盖度曲者常态。”因此，莆仙戏中同名于大曲的曲牌，只是大曲的部份“遍数”加以吸收应用。

2、同于唐宋“词调”的牌名有：“沁园春”、“泣颜回”、“浣沙溪”、“集贤宾”、“生查子”、“古轮台”、“红芍药”、“西江月”、“风入松”、“驻马听”、“鹧鸪天”、“莺啼序”、“调笑令”、“好事近”等五十八支，唐宋时代的“词调”既是一种文字体裁，也是一种可以咏唱的歌曲。据叶梦得《避暑录话》云：“凡有井水饮处，皆能唱柳词”〔按：柳永乃宋代福建崇安人〕，由此可知，词调音乐在当时的盛行情况了。

3、同于“诸宫调”的曲牌名有“胜葫芦”、“石榴花”、“出队子”、“麻婆子”、“神杖儿”、“啄木儿”、

“琥珀猫儿坠”等十二支；“诸宫调”是一种说唱音乐，它是包括各种不同宫调系统的曲牌组成一套，来演唱某一故事内容。

4、同于南宋“赚词”者有“赚”等曲牌。唱赚原是宋绍兴年间张五牛听了当时已有的“太平令”或“赚鼓板”而创造出来的一种说唱音乐。唱赚中包含着“慢曲、曲破、大曲、嘌唱、耍令、偷曲、叫声”等不同的音乐材料接唱而成的。宋末陈元靓在所作《事林广记》中曾引题为国社市语的一套唱赚曲牌名称和歌词，其曲牌名称为：“紫苏丸、缕缕金、好儿女、大夫娘、好孩儿、赚、越恁好、鹧打兔、尾声”等。现存于莆仙戏曲牌中就有“紫苏丸、缕缕金、好孩儿、赚、越恁好、尾声”等与其相同。

5、同于《永乐大典》“戏文三种”《张协状元》剧中的有“福清歌”、“江头送别”、“江儿水”、“太师引”、“香柳娘”、“醉太平”、“五供养”、“福马郎”、“大影戏”、“金莲花”、“沉醉东风”、“赏宫花”、“滴滴金”、“叨叨令”、“端正好”、“秋江送别”、“太子游四门”等七十四支。

同于《小孙屠》剧中的有“淘金令”、“上小楼”、“梧叶儿”、“惜奴娇”、“四边静”、“锦缠道”、“夜行船”、“雁儿落”、“刺鼓令”、“金鸡叫”、“水仙子”、“得胜令”、“光祚”、“念佛子”等四十五支；

同于《宦门子弟错立身》剧中的有“驻云飞”、“玉交枝”、“一封书”、“排歌”、“菊花新”、“锁南枝”、“粉蝶儿”、“桂枝香”等十三支；

同于《宋元戏文辑佚》残曲的有“扑灯蛾”、“大过鼓”、“惜黄花”、“一盆花”、“王胞肚”、“两休休”、“五更寒”、“狮子序”、“解三酲”、“绣带儿”、“花心动”、“捣白练”、“解连环”、“贺新郎”、“月儿歌”、“青衲袄”、“太平令”、“倾杯序”、“琅函球”、“斗双鸡”、“醉扶归”、“望远行”、“画眉序”、“三段子”、“误佳期”、“煞”等一百四十一支。

6、有来自民歌、小调的曲牌，如：“採茶歌”、“

风筝歌”、“划船歌”、“蔷薇歌”、“小调歌”、“芙蓉花”、“樱桃花”、“叠叠腔”、“快快跳”……等。有来自外地民歌的有：——“苏州歌”、“江南歌”、“北渔歌”、“陕调”、“春色满潮州”……等等。

7、莆仙戏的曲牌还吸收了当地的道教、释教的“清曲”（佛曲）如：“佛引”、“佛叹”、“诵会”、“叩拜词”、“观音词”、“佛词”、“尼姑词”、“忏词”、“走壇”、“太子游四门”……等等，其中应特别提出的是“太子游四门”一曲，据钱南扬《戏文概论》中考证：“此曲仅见于戏文《张协状元》之中，此后无论在其它戏文、传奇、地方戏以及各曲谱中，从未见过此曲牌……”然而在莆仙戏的《杨妃醉酒》与《目连戏》等剧中，亦有此曲牌，由此可知莆仙戏所保留的曲牌渊源之古。

不仅如此，就是在曲文结构上，也有很多与古典戏曲相同之处，现例举几个跟南戏同剧目的曲文，加以对照，如：

莆仙戏的《王十朋》

明刊原本的《荆钗记》

“双劝酒”〔叔唱〕：

“双劝酒”〔净〕补妆钗上：

儒冠孰误，空行心燕路，

儒冠误身，一言难尽，

〔白〕一心那为主莲许什么只亲，

为玉莲贱人常怀方寸，

那肯嫁乞丐，恰青样月光

若得他配合秦晋，那其间

照林铺〔重句〕。

燕尔新婚。

* * *

* * *

“一封书”〔元唱〕

“一封书”

男百拜书，妈妈萱亲听原因，

男百拜拜我妈妈萱亲万福，

〔决白〕念十朋雪中举，金判

〔决白〕孩儿也挂缘，金判

饶州佐郡主，〔决白〕再赘才奇

饶州为郡牧，〔决白〕我赘在

丞相女，愿搭前妻休离。

万候丞相府，可使前妻别

〔决白〕

嫁夫，寄休书免离呵我到饶

州来取汝〔决白〕

从上例《荆钗记》的两支曲牌对照，两者不仅曲牌名目一样，而且在曲文内容结构上也大体相同。

又如莆仙戏《咬脐打猎》与明原刊本《秋夜月》中的《小将军打猎遇母》中咬脐郎见着李三娘时所唱的“赚”

紧接“风入松”的曲文亦是相似的。如

莆仙戏《咬脐打猎》

“赚”〔咬脐唱〕：

举目相看非是人间奴婢颜，

因何争冒雪冲风吸水寒，

看伊身湿衣单蓬头跌足，

可憐屈只其间真令人疑惑还嗟叹。

妇人，你是有乜冤枉，

从头共我说不出的通！

“风入松”〔李三娘唱〕：

恭承明问说原因，

说起冤屈大如天，

这一场冤枉苦只有夫知！

〔咬脐唱〕：

见伊说出〔见伊说出〕

惹我痛淚伤情，

这正是不知愁处苦，

见伊两眼淚淋淋，

惹得我心中突然不忍。

再如莆仙戏中的《王祥》与《宋元戏文辑佚》中的《王祥卧冰》〔旦唱〕的“福清歌”在曲调字句方面几乎完全一样，如

莆仙戏的《王祥》

〔旦唱〕“福清歌”：

叹奴丈夫，推車受苦，

因乜流落在途中，

想其中间缘故，

定是媒婆欺咬我老母

明原刊本《秋夜月》

“赚”〔咬脐唱〕：

举目相观此奴人不是人间奴婢颜，

雪风飘零为甚冒雪冲寒吸井泉，

湿衣单跣足蓬头真可憐，

这其间令人疑惑还嗟叹，

妇人，你更谁家妇那家眷，

有甚么冤枉且在数亭上求洗试说其冤！

“风入松”〔李三娘唱〕：

恭承明问自羞惭，

这苦情名齿难言，

这一场冤枉诉未难！

〔咬脐唱〕

听伊说罢〔听伊说罢〕

痛伤怀，

这正是欢处不知愁处苦！

不由人珠淚盈盈，

丈夫儿子今何在。

《宋元戏文辑佚》中的《王祥卧冰》

〔旦唱〕“福清歌”

叹奴丈夫，推車受苦，

因甚的流落在途路，

想中间有缘故，

是你婆挑唆着老母

苦思孩儿，出外凶多
流离失散

这苦难告诉，临孩儿，出
路去，亡乡失土。

此外，如莆仙戏中的《岸贾打》与古本丛刊中的《赵氏孤儿》，明徐元龄的《入义记》对照，自《家门大略》至《孤儿出宫》中就有“秋夜月”、“赏宫花”、“步步娇”、“滴溜子”、“出坠子”、“忒忒令”、“赚”、“宫娥泣”、“红绣鞋”、“哭相思”等等十多支曲牌，或曲同而词稍异，或词同而曲不同。

其它如“驻云飞”、“金钱花”、“红绣鞋”、“胜葫芦”（以上见《六十种曲》中《幽閨记》、寄生草〔见《古本丛刊》中的《西厢记》〕、玉菱枝〔见《荆钗记》〕等曲牌在曲文结构以及曲牌结合情感的应用等方面，也基本相似。

在曲牌的联缀运用方面，有继宋元南戏的“套曲”形式（即一套曲子由“引子”——“过曲”——“尾声”组成）；有“犯调”、“集曲”的编曲手法。

白吕伴奏乐器以“锣、鼓、吹”为主的形式，是保存了宋代剧场（当时称“做场”）以“鼓、笛、拍”为主的旧规。

此外，莆仙戏音乐与当地的语言音调、“山歌”、“咚鼓”（俗称“哩歌”）、“儿歌”、“十音”、“八音”、“大鼓吹”等等亦有极其密切的关系。

根据以上的初步对比分析，我们认为，莆仙戏音乐和“南戏”音乐的形成、发展一样，是在当地民间音乐的基础上，先后不断地吸收融合了“管宋大曲”、“词调”、“诸宫调”、“唱赚”、“法曲”，以及外来的民间音乐，戏曲音乐的长处于一炉，经过漫长、曲折的醞酿吸取，不断地加以戏剧化和地方化；以及在历代劳动人民〔主要是艺人们〕的补充、再创造过程，才逐步发展、丰富，而演变成今日的样式。

〔三〕莆仙戏音乐的发生、发展情况，虽然不见于历史记载，但我们仍然可以从当地的文献记载和古代诗人的诗词中去追寻它的渊源。如：莆田广化寺《景德传灯录》卷十八载有唐咸通间（公元860—873年）名僧师（宗一）南游莆田昇排百戏迎接……”据此说明，莆田在一千多年以前就有

歌舞伎艺流行了。

在宋邑人林光朝的《艾轩集》第一载「闰日登越王台」诗，有句道：“闲陪小队出山椒，为有吴歌什楚谣”。

又据宋史载“蔡攸〔按：北宋时期、相，仙遊人〕作燕乐三十四册”；又周辉清波什语说：“蔡卡家宴张乐，伶人扬言……等等。

根据以上记载，说明了在唐宋时代莆、仙两地即流行了当地与外来的民歌，歌舞音乐，宴乐、宫廷音乐等々。经过一段长期的酝酿演变过程，这些音乐成分就成为莆仙戏音乐产生的基础。当承受外来剧种音乐的影响后，又促使莆仙戏音乐的充实和发展。

至于莆仙戏音乐历代的演变，因资料有限〔详见莆仙戏源流部份〕，故不详述，现仅把近五、六十年的发展、变化简述如下：

1908年，莆田戏班王接春在福州兴化会馆演唱，看到闽剧做工新奇，就倣效回来，以吸引观众。以后莆田各戏班相继倣效之。随之闽剧教戏艺人大妹师、凤室、瑞麟等人也先后到莆，当时不但做工改变了，而且曲牌也开始採用闽剧的一些曲调〔如：纱笼外、看相、金相、急板叠、泪调、盤关……〕。1920年左右，莆田名教师欧汉章、上四等人，特地到福州学习闽剧曲牌，回莆后，先用在新共和班，从此客曲〔外来曲牌〕盛极一时，最盛时期〔也就是最什乱时期〕大约在1940年至解放前夕，在莆田几乎全部使用“客曲”，打击乐法也全部採用“半吊子”的闽剧，京剧锣鼓矣，在仙遊、有模范乐队，吸收了话剧、闽剧、越剧等多种因素混合而称“改良剧”，后期其它戏班亦有倣效。但在农村中戏班以及演“大棚戏”或“目连戏”则保持了传统面目。

莆、仙的十番音乐曲牌，大部分是来自莆仙戏名剧中的名曲，在过去唱法及演奏风格上与戏曲没有什么不同之处。后来由于客曲的输入〔“客曲”的曲情较为流畅、苍泼〕大大地刺激了十番音乐的演变。在1920年前，莆田后洋“十番”师高秒仔及名吹手萧祖植等人，他们开始有创造性地把“十番”音乐的某些曲牌进行了变奏，改编处理。如胡琴奏乐

器多用短弓和顿弓；弹拨乐器採用戏曲鼓点中的“三、五、七”的节奏；笛子也多吹顿音和增添装饰音等，这样一来，曲调的节奏性就更为强烈，旋律更趋于流畅、华丽。戏曲曲牌改成“十番”曲的主要特点是：不管原来曲情的喜、怒、哀、乐如何，都全部把它改成欢乐、跳跃的情调来演〔唱〕奏。

大约从1920年起，“十番”逐年消歇，莆仙两县当时有数百班十番班。由于“十番”的盛行，戏曲音乐的“锣、鼓、吹”伴奏形式就感到不够满足了，因此，在当时戏曲后台就开始逐步吸收了十番的乐器和曲牌，后台伴奏增加了笛子、小喇叭、胡琴、三弦、八角琴等等。十番音乐在舞台上开始活跃起来。

由于受到京剧唱腔的影响以及在后台吸收了十番的乐器与演奏方法，使莆仙戏的传统唱腔和伴奏形式产生了变化，这是莆仙戏音乐变化最多、最杂乱的时期。

解放后，由于党的正确文艺方针的指导，特别是通过1954年参加全省戏曲观摩会演后才明确了应以继承发扬本剧种的传统艺术为其发展方向，随后莆仙两县在挖掘、记录传统曲牌和学习继承传统唱腔方面，取得了巨大的成绩，特别是从1957年起两县相继成立了艺校艺训班，并且在各个剧团都有“学员班”这是继承、发扬传统戏曲艺术培养地方戏曲继承人的有力措施。几年来莆仙戏这朵古老而独特的香花，在祖国的“百花园”中，重新开放出它那鲜艳与绚丽的异粉。

第二章 莆仙戏唱腔特点

第一节 传统唱腔概况

莆仙戏传统唱腔特点是古雅、细腻。过去因长年累月在农村、山区、海滨等广场演出，尤其是迎神、庙会，搭起大棚，观众成千上万，为了要使观众更好地领会剧情，只好偏重于舞蹈动作，以及外形夸张表演。因此，一般对唱腔讲究不够，同时艺人们处于旧社会悲惨劳累的生活条件下，就是有良好的歌喉，也不能不倒嗓。为此，自然而然地就妨碍了唱腔的发展。特别是大棚戏〔历史连台本戏〕，对唱腔讲究更差，大部份演员是依赖于鼓师或未出场的演员“帮唱”。

但是，在部分传统唱工戏里，对演唱上的要求仍然很严格，如：《百花亭》、《姜诗》、《琴挑》、《孟姜》、《吊丧》、《春江》等等剧中，都有十分吃重的唱腔，有些唱工较有修养的演员，也很重视咬字、发音的清晰和板眼的严谨，呼吸注意使用“丹田”之力，一唱之中分为字头、字腹、字尾，情调回环婉折，即所谓“大腔包着小腔”，同时也注重唱词感情的表达和内心活动的刻画。

唱腔的旋律变化跟当地的语言韵律和自然音节结合得很紧，在旋律进行中，常常巧妙地运用装饰音和滑音，衬托出语言音调中的平、仄、抑、扬的特点，表现乐曲的情感和形象。因而使莆仙戏唱腔具有独特的风格和极其浓厚的地方色彩。另外，衬腔与叠句〔字〕是莆仙戏唱腔的独特风格之一，如有

“𪛗”〔音“呃”〕、“嘅”、“啵”、“也”、“苦”、“啰哩啵”等等是虚字。

“𪛗”常出现于乐段、乐句之开头或中间，它一般起承上接下的作用，或作为每个乐段、乐句的换头，其音值有半拍、一拍、二拍、三拍等等。

如：05 26 66 612 5 1253
 𪛗 𪛗 𪛗 𪛗

“啵”字在“驻云飞”、“四朝元”、“梨花儿”等曲牌中有用到，如“英台”唱“驻云飞”〔“见说事情”〕第

一段结束时唱“嗒”，如：

$$\overline{612} \ 5 \ \overline{1253} \ \overline{36} \ \overline{53} \ \overline{23} \ \overline{532} \ | \ \overline{1253} \ 2 \ \overline{26} \ \overline{126} \ | \ 5 \dots\dots\dots$$

啖！

其原曲文是：爰见说事情，爰响是越州山伯兄，伊人来
屈只，今待奴实难捨，爰噪！三年同书舍，同坐同行，女貌
男装……

曲中的“唢”字通过一句波浪式进行的拖腔，衬托出“英台”那种悲喜交集的心情，勾起了对往事的回忆。

“咳”、“苦”等衬字，含有感叹之意，用法同于“爰”，但较少用到。

“啰哩嗟”衬字在吹奏“鬼娘家”〔前奏曲〕的“上词”、“下词”、“下尾词”时后台齐唱“啰哩嗟”三个字，相互颠倒反复，有时在曲牌的结尾处，也唱“啰哩嗟”。

例如：

2/4 [中板] 迺仙客(大团圆) 郑凤英 唱
谢宝森 记谱

5 3 | 5 32 | 03 26 | 2 1 6 | 62 675 | 03 5 | 53 2
齐 鞠 躬 风 愿 受 封 叩 谢

$\underline{3212} | 3 - | 6 \underline{16} | 5 - | \underline{23} \underline{12} | 3 \underline{132} | 31 \overset{3}{1} | 1 \underline{61} |$
 受鴻恩，安百姓，治万民且喜月团圆人也

5 3 | $\overset{2}{\underline{5 \ 13}}$ | $\overline{\underline{2 \ 6}}$ | 2 — | $\underline{6 \ 6 \ 7 \ 5}$ | 6 — | $\underline{2 \ 5} \ \underline{3 \ 2}$ | 1 3 |
团 团 哩 咿 哟 哒 哟 哟 哩 哟 哒 , 哟 哒 哩 哒

$\hat{3}213 \mid 3 - \mid \hat{3}212 \mid 3\hat{3}2 \mid \underline{13.13} \mid 1 - 6 \mid \underline{6675} \mid \underline{6727}$
 哩 罗哩 哇, 哇 罗哩 哇, 哇 罗哩 哩 哇 哩 罗哩 哩 哇。

$$\overline{676} \mid 60 \parallel$$

传统剧本中的叠句形式有“整句叠”、“叠头”、“叠尾”、“叠中间”等四种。

“整句叠”如《姜孟道》剧中“叠头叨叨令”曲文：
〔“——”为叠句〕

恨那恨亏心姜孟道，“恨只恨亏心姜孟道”
我看你“怀道”，忒小〔小〕儿曹，
谁料想贼马临〔临〕城池，“谁料想贼马临〔临〕城池”，
相奔走，杀人如斩草。

见许纷纷老幼人奔〔奔〕逃，“见许纷纷老幼人奔逃”……

“叠头”如《姜诗》剧中“犯江头别”曲文：

〔犯江头别〕 娶媳妇，“娶媳妇”，都是 顺德意，
(增字)

伊不寿，“伊既是不寿”我也合当搭伊
休离……

“叠尾”如“一江风”〔状元游街唱〕曲文：

〔一江风〕 初及第，“初及第”，
独占鳌头名声天下人尽传，
谢圣上，“谢圣上”，
赐我御酒，“赐我御酒”，
当殿饮三杯，富花插两鬓，彩楼十里远，
这正是读书人心愿，“这正是读书人心愿”。

又如在《杨妃醉酒》剧中“公主唱”曲文：

〔金钱花〕 今旦吩咐程婴“程婴”，
愿得我仔才进“才进”，
报这冤，说原因，屠贼灭，赵府兴，
偷出去谢神明，“偷出去谢神明”。

“叠中间”如《春江》剧中“素卿”唱：

〔南调驻云飞〕：耳光弹指过，“弹指过”，莫来世事转头空，
徒贪春色两春青，如何不悟三更梦，
交梦，交嗔，诉不尽渔歌乐，
繫空明兮诉流光，“繫空明兮诉流光”，
白匆匆，把棹任西东，
风尘路上休相问，烟波深处是吾踪。

另外，还有“叠时增字”、“叠时减字”等等各种不同叠法，按宋朱熹语类曰：“古乐府只是诗中间添却许多泛声，

后来人怕失了那些泛声，逐一添一箇实字，遂成长短句，令曲子便是”。由此可以看出，莆仙戏曲牌唱词中的衬字、叠句形式，保留了唐宋演唱诗词的痕迹。

第二节 曲体性质

一、大题

“大题”〔亦称“大曲”〕是一种词少腔多、常为复合结构的曲牌，多为生、旦所唱，以表现抒情、咏叹的感情见长。一般速度较为缓慢，节拍较平整，多为一板三眼（板、头眼、中眼、末眼）和一板一眼，一般来看，其唱句的节拍规律是可中眼起句，而尾腔落在板上，旋律线条较为委婉细腻，拖腔冗长而缠绵。

如《梁山伯》剧中英台唱〔慢〕“驻云飞” $\frac{4}{4}$

0 0 6 56 | 3 36 56 53 | 232 12 6 32 |
交 见 说 事

6 5 676 02 63 | 6 5 65 01 65 | 3—3 36 53 |
情

25 21 656 1 | 31 532 12 5 5 | 2312 3̇ ——— |

其尾腔是： XX 126 565 | 321 6 56 53̇ 2̇ |
〔今见 兄 伊面〕

53 2553 2 — | 53 2353 2 — | 223 5765 3265 | 21 656 1 — |
有 也 诮贫呢〕

353 06 53232 | 3 23 532 1253 | 2 276 5627 7 | 6 — ||

又如“头出生”唱〔慢〕“风入松”〔行板， $\frac{4}{4}$ 〕

0 0 2 — | 3653 232 | $\frac{4}{4}$ 532 | $\frac{4}{4}$ 12 53 2 7 | 6 2 1 53 2 3 |
自 古 书 香

$\overline{13} \ \overline{27} \ \overline{62} \ \overline{76} \mid 5 - \overline{656} \ 1 \mid \overline{53} \ \overline{232} \ \overline{052532} \mid$
 原 有 种

$1 - \overline{25} \ \overline{21} \mid \overline{656} \ 1 \ \overline{5165} \ \overline{4516} \mid \hat{5} - \dots\dots$

其尾腔是：

$\times \times \ \overline{627} \ \overline{6} \mid \overline{6} \ \overline{67} \ \overline{27} \mid$
 父 谢 家

$\overline{6} - \overline{53} \ \overline{23} \mid 5 \ 6 \ 5 \ \overline{35} \mid 2 - \overline{35} \ \overline{31} \mid 2 - \overline{16} \ \overline{56} \mid$
 宝 树 萌 芽 笛

$\overline{1} \ \overline{2} \ \overline{16} \ \overline{56} \mid \overline{1} \ \overline{2} \ \overline{16} \ \overline{56} \mid \overline{1} \ \overline{2} \ \overline{16} \ \overline{56} \mid 5 \ \overline{33} \ \overline{035} \mid$
 汉 街 父 站看

$\overline{1} \ \overline{32} \ \overline{13} \ \overline{231} \mid 2 - \overline{65} \ 1 \mid \overline{16} \ \overline{516546} \mid 5 - 00 \parallel$
 嫦娥 爱 少年

从上面二例看，其曲调起伏婉转，旋律性强，起唱于中眼、结尾落在板上，拖腔冗长，如“驻云飞”“见说事情”的“情”字，拖腔长达22拍，确切地表现了“英台”内心的矛盾和含羞的心情。

在唱词与曲调的结合方面，有时不够谨严，形成腔词脱节的弊病，如“风入松”第一句，原为“自古书香原有种”，但因行腔的缘故却唱成“自古，书香原，有种”，把句子的结构折散。而且，在前后连接方面不够分明，句句连锁，似一气呵成而曲中不用过门，“一字之长延至数息”。这可能因受古代的歌舞音乐，倚声填词的“词调”音乐格式以及器乐化的影响，而保持了古色古风之味。

二、小调

“小调”〔亦称“小曲”〕则与“大调”相反，多为净、末、丑所唱，是一种词多腔少的短小曲体，速度较快，多为一板眼或有板无眼，节奏较为鲜明、活泼，其旋律线条较粗，有的唱起来近于朗诵，极为口语化。