

闽台文化关系研究丛书

再度越海向台湾延伸，使闽台两地
它以闽南方言和部分客家方言
式，民间信仰、民族习惯、
特征的文化风貌。尽管
与福建不同的遭
传统，表现
族本位的
形态的
同一

闽台民间戏曲 的传承与变迁

陈
耕
著

福建人民出版社

闽台民间戏曲 的传承与变迁

陈
耕
著

图书在版编目(CIP)数据

闽台民间戏曲的传承与变迁/陈耕著. —福州:福建人民出版社, 2003. 9

(闽台文化关系研究丛书)

ISBN 7-211-04373-3

I. 闽... II. 陈... III. ①戏曲—研究—福建省
②戏曲—研究—台湾省 IV. J809.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 042273 号

闽台民间戏曲的传承与变迁

MINTAI MINJIAN XIQU DE CHUANCHENG YU BIANQIAN

作 者 陈 耕

责任编辑 卢 和

装帧设计 林德锋

出版发行 福建人民出版社

福州市东水路 76 号 (邮编: 350001)

电 话 0591-7533169(发行部) 7521386(编辑室)

印 刷 福建省地质印刷厂印刷

福州市塔头路 2 号 (邮编: 350011)

开 本 850 毫米×1168 毫米 1/32

印 张 8.50

字 数 192 千字

版 次 2003 年 9 月第 1 版 2003 年 9 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 7-211-04373-7/J·82

定 价 14.70 元

本书如有印装质量问题,影响阅读,请直接向承印厂调换。

前言

台湾问题是萦系在海内外所有中华民族子孙心里的一个最牵动民族感情的问题。一个多世纪来,台湾无论沦入日本的殖民统治,还是处在两岸对峙的政治纠葛之中,都是作为祖国不可分割的一部分存在着,无论处在什么样的压力下,都不能把它和祖国分开。其重要的原因之一是,台湾同胞和祖国大陆同胞一样,都是中华民族的伟大子民;台湾社会和祖国大陆社会一样,都是在中华文化的基础之上建构和发展的。共同的文化,是一股潜在的、巨大的力量,无论过去、现在,还是将来,都是维系台湾与祖国密不可分的精神支柱。这一切正如江泽民同志在《为促进祖国统一大业的完成而继续奋斗》的讲话中所指出的:“中华各族儿女共同创造的五千年灿烂文化,始终是维系中国人的纽带,也是实现祖国统一的一个重要基础。”

台湾与祖国的文化亲缘关系,最先、最直接的就体现为台湾与福建的关系。这是由历史决定的。福建和台湾,都是以中原南徙的移民为主体而建构起来的社会。稍有不同的是,在福建,中原移民南徙入闽,至宋代已基本完成;而在台湾,则是自明末清初开始,才由南徙入闽的中原移民后裔再度大规模迁入台湾。其文化的延播,也随同移民一起,从中原经由福建的本土化发展,再度播入台湾。因此,闽台社会都先后经历过一个共同的内地化、文治化,实质也就是中原化的过程。闽台被视为一个共同文化区,皆因其文化有着历史形成的密切亲缘关系;追索闽台文化的来路,也必然寻根

到中华文化的源头。作为闽籍的文化学者,我们无论在进行福建文化研究,还是在探视台湾文化的发展,都为闽台文化共同源于中华文化而又呈现出多样形态的魅力所感动,也深感有责任揭示闽台文化这种同根共源的密切亲缘关系,以更有利于促进中华民族的团结,推动祖国统一大业的完成。为此我们编辑了这套“闽台文化关系研究”丛书。

丛书既名“闽台文化关系研究”,顾名思义,是以文化为讨论对象,以关系为切入点,在闽台的背后,涵盖的其实是两岸,所涉及的也不单纯只是文化问题。它是以闽台为中心,以文化为重点,来论析两岸关系的一套系列著作。丛书的选题,包括了林国平教授主持的国家社会科学“九五”规划重点项目“闽台区域文化研究”,刘登翰研究员主持的国家社会科学“九五”规划基金项目“两岸文学艺术的文化亲缘研究”,以及福建社会科学“九五”规划重大项目“闽台文化关系研究”等诸个课题。作为闽台文化关系的系列研究,本丛书原计划还有其他一些选题,可惜由于种种原因,未及列入或未能完成,希望今后能有机会继续组织撰写,以使这一系列研究更加完善。

在本丛书的撰写和出版中,福建社会科学院、福建师范大学闽台区域研究中心、厦门大学台湾研究中心、福建社会科学规划办,以及丛书作者所在的各个单位,都给予大力支持。福建人民出版社从丛书的筹划开始,就投入人力、物力参与组织工作,该丛书被列为“十五”国家重点图书出版规划项目。学术界的许多前辈同侪,也对丛书的撰写给予许多指导和帮助。对上述各方面的关怀和支持,我们表示深切的敬意和由衷的感谢。

刘登翰 林国平

2002年9月

第一章 早期闽台民间戏曲及其传承.....1

第一节 早期福建民间戏曲	3
第二节 台湾戏曲福建来	23

第二章 晚清及民国时期闽台民间戏曲的融合与变迁46

第一节 晚清及民国时期的福建民间戏曲	49
第二节 日据时期的台湾社会	63
第三节 日据时期台湾民间戏曲的发展	71
第四节 歌仔戏的孕育与诞生	80
第五节 歌仔戏的发展	102
第六节 歌仔戏在闽南的传播	125
第七节 歌仔戏在闽南和东南亚的发展	143
第八节 抗战爆发后闽台民间戏曲的灾难和抗争	150
第九节 抗战胜利后闽台民间戏曲的复兴	174

第三章 新中国成立后闽台民间戏曲的变迁.....180

第一节 台湾民间戏曲的繁荣	180
第二节 台湾民间戏曲的转型	193
第三节 台湾民间戏曲的新空间	206
第四节 20世纪50年代福建民间戏曲的改革与繁荣	213
第五节 “文化大革命”浩劫和样板戏	229
第六节 福建民间戏曲的重建与繁荣	235
第七节 社会转型和福建民间戏曲的变迁	239

第四章 新时期闽台民间戏曲的交流与合作.....243

第一节 新时期闽台民间戏曲交流的三个阶段	243
第二节 新时期闽台民间戏曲交流与合作的焦点——歌仔戏	250

结 语262

主要参考文献263

后 记265

第一章 早期闽台民间戏曲及其传承

中国之大，“十里不同风，百里不同俗”。即便福建的福州、莆田、泉州，彼此相距不过一二百里，已是言语不通，风俗不同。闽剧、莆仙戏、梨园戏更是形态各异，迥然不同。而闽台两省隔海峡相望，其民间戏曲反倒相同，其中原因究竟何在呢？

原来，台湾是个移民的社会，高山族仅占台湾人口的2%弱，而98%以上都是在近三百多年来陆续迁移到台湾的汉人。其中又以闽南人占绝大多数，客家人次之。

闽南人把汉文化对台湾的传播，称为“唐山过台湾”。这是一次历史久远、波澜壮阔的文化播迁。汉文化对台湾的传播，开始于宋代对澎湖的移垦。而有组织的大规模的移民台湾，则自1628年郑芝龙迁数万闽南灾民至台湾拓垦始。尔后，郑成功、郑经父子经营台湾23年，也迁移了大批大陆移民至台湾。在清治初期，由于统治者的短视，颁布了渡台禁令，严禁偷渡和禁止携眷入台，后有调整，是禁而又弛，弛而又禁，到清末光绪元年（1875年）才正式宣布废止。但是禁归禁，闽粤沿海百姓在清治二百多年间从未停止过渡台。台湾汉族人口，从康熙二十二年（1683年）的数万人猛增到19世纪中叶的250多万人。这250多万人中，福建人占了绝大多数，其中闽南人占90%以上。闽南人到了台湾，自然就把闽南的民间戏曲带到台湾。因此闽台民间戏曲乃一脉相传，同根同源。

不仅如此，闽台民间戏曲还有其互补性，这从歌仔戏的发生发展来看表现得最为淋漓尽致。

闽南人“唐山过台湾”，带去的不仅是现成的梨园戏、竹马戏、高甲戏，更带去了闽南文化。闽南文化历史久远，内涵丰富，具有强大的生命力和创造力。它播传台湾，就在台湾扎下了根，吸收了台湾原住民文化和客家文化的营养，从而在台湾孕育产生了歌仔戏这一新的剧种。

歌仔戏很快风靡全岛，并传播到大陆闽南。在大约不到 20 年的时间里，歌仔戏迅速发展成为闽南方言区域中最活跃的剧种。歌仔戏传播闽南，非自成熟之后方始，早在歌仔戏还处于阵头表演、坐馆教唱之时，便有台湾艺人将它传播到闽南。闽南的艺人实际上在 20 世纪 20 年代初便参加到歌仔戏的开创之中。在两岸艺人的共同努力下，这一时期两岸的歌仔戏获得了惊人的发展。

1937 年抗日战争爆发后，日本殖民者开始在台湾推行“皇民化”运动，企图灭绝中华文化。歌仔戏也被横加禁绝，面临灭顶之灾。与此同时，歌仔戏在大陆闽南则又被当做“亡国调”而遭到当局的禁止，艺人甚至被当做汉奸抓去游街。

于是，闽南的艺人就创造了“杂碎调”，即今台湾称作“都马调”的唱腔。“杂碎调”时称“改良调”，这使歌仔戏不但躲过了统治者的禁绝，而且获得极大的发展。

“杂碎调”随着闽南的“都马剧团”传播台湾，很快被台湾艺人和观众所接受，与“七字调”一起，成为歌仔戏两个最重要的唱腔曲牌。

正是由于海峡两岸闽南人的喜爱与投入，歌仔戏才成为说闽南方言的观众喜闻乐见的新剧种；并由此而成为维系大陆、台湾、东南亚华人聚居地所有闽南人的一条重要情感纽带。可以说，歌仔戏是所有闽南人共同创造和共同拥有的艺术。

综上所述可知，闽台民间戏曲具有传承性和互补共

生性。如果把闽台民间戏曲割裂开来，独自描述，不但理不清其来龙去脉，而且势必不能完整准确地表述闽台民间戏曲的真实历史。比如歌仔戏，假如福建编福建的歌仔戏史，台湾编台湾的歌仔戏史，其支离破碎是可想而知的。

福建民间戏曲早在宋代就相当活跃，而台湾民间戏曲直至明末清初方有史籍记载。因而谈闽台民间戏曲自当由福建谈起。

第一节 早期福建民间戏曲

中国的民间戏曲有“优戏”、“偶戏”之分。优戏即由人装扮角色所演之戏。偶戏则是由人操作偶像装扮的角色所演之戏，偶戏有提线木偶、布袋木偶、杖头木偶、皮影等分类。古代还有水傀儡、药发傀儡、肉傀儡。不过水傀儡、药发傀儡早已失传。至于肉傀儡，周贻白先生则认为：“‘肉傀儡’另一意义可以看成‘手傀儡’，也可以看成用小儿后辈所装成的‘台阁’。”^①

福建闽北有“肩膀戏”，乃小儿站于青壮年人之肩上表演，是否肉傀儡遗风，当可再考。

不过从傀儡戏非人表演的角度看，“手傀儡”当为今日所说之布袋戏。

中国的偶戏起源很早。《旧唐书·音乐志》称傀儡戏：“本丧家乐，汉末始用之于嘉会。”就是说傀儡戏早在汉代已作为“丧家乐”，西汉末年衍变成为嘉会所用的一种“作偶人以戏”的歌舞表演。

福建的傀儡戏同样也早于优戏。唐武宗会昌三年

^① 周贻白：《中国戏剧与傀儡戏影戏》，台湾《民俗曲艺》23~24期合刊，施合郑民俗文化基金会1987年版，第230页。

(843年)闽人进士林滋所撰《木人赋》，谓其时傀儡“贯彼五行，超诸百戏”(见《闽都唐赋》)。可以推断其时闽人必有弄傀儡者。五代潘守正《灵峰寺志》卷五：“大唐击鼓新罗舞，觐面相呈不相见”；“日月并轮长不明，木人舞袖向红炉”；“鲍老当年笑郭郎，人前舞袖太郎当，及乎鲍老出来舞，依旧郎当胜郭郎”。^①生动记载了当时福建的傀儡戏。

福建傀儡戏自唐、五代发展至明、清，始终盛行于民间，并成为戏老大。几乎所有福建民间剧种，都尊傀儡戏为长，称自己的师傅本是傀儡戏的师傅。闽南民间称提线傀儡戏为“嘉礼戏”。高甲戏中更有“嘉礼丑”、“嘉礼打”等程式。民间还有谚语：“前棚嘉礼，后棚老戏。”说明“嘉礼”的地位在老戏之上。

不过，福建民间从明、清以后傀儡戏就主要是用于祭祀时的表演。这在台湾也是这样，吕诉上在其《台湾傀儡戏史》中提到：“依台湾的风俗来说，凡是上演傀儡戏定是在如神庙落成，火灾或吊死、溺死等迷信人所谓有妖气的情形下排演，且又禁忌妊孕妇人观看，如果她们去看，大家都说会生产软骨的婴儿。迄今，还有很多的人信以为真。民间又相信取到仔线(约七寸)来做手环，戴的孩子会好养育。总之，很少有人把演傀儡戏当做娱乐性的欣赏，往往仅做祭祀之用。”^②

福建民间盛行的偶戏还有布袋戏，布袋戏也叫“掌中戏”、“小笼戏”。在闽南，戏箱称为“戏笼”。“人戏”(以人表演的戏)的戏箱大，而偶戏的戏箱小，布袋戏便称为“小笼戏”。

① 中国戏曲志编辑委员会：《中国戏曲志·福建卷》，文化艺术出版社1993年版，第4页。

② 吕诉上：《台湾电影戏剧》，台湾银华出版部1961年版，第464页。

福建民间布袋戏较之“嘉礼”晚出。历代文献中，最早有“掌中戏”记载的是清嘉庆年间刊印的《晋江县志》，该书卷七二《风俗志》记：“近复有掌中弄巧，俗名布袋戏。演唱一场，各成音节。”①

可知至迟在清嘉庆年间，闽南地区演出掌中戏的风气已经形成。

闽台民间传说布袋戏是明末清初泉州士子梁炳麟发明的。据传远在300多年前，福建泉州城内有个书生叫梁炳麟的，博学多才，但屡次赴试均不第而归，胸中愤懑，无从发泄，闭门抱膝，短叹长吁。适有挚友刘生邀梁到九鲤湖仙公庙圆梦。于是择日斋戒，与刘偕往。宿庙三天，梁梦见一白发翁执其手曰：“念子之虔诚，今以五言一句赠子，后自知之。”即执笔在梁之掌上书“功名归掌上”五字。梁醒后详思，自喜今科必中无疑。于是欣然报名投考。三场已毕，得意洋洋。岂知揭晓之日，依然名落孙山。而刘虽无梦示，是科竟中。梁懊丧欲死，嗒然而归。从此功名心已似三冬冷雪矣。恰好他家隔壁有教演傀儡戏的，闲时每往参观，见其丝绦复杂，操作技巧深奥，没有几年的苦功根本就难以驾驭。一日灵机忽动，即别出心裁，把木偶上的丝绦全部去掉，做成掌上傀儡，擎于掌上演弄。久之，由熟生巧，日渐活泼，较诸傀儡戏更自然。又自编剧目，一方面炫耀其才华，一方面借以讽刺考官无目。此后远近欢迎，聘请开演。不数年间，名扬八闽。至此始悟九鲤湖仙公所示“功名归掌上”五字，分毫不爽，而掌中班亦从此而得名。②

传说与史籍记载两相对照，可知布袋戏确始于明末清

① 《晋江县志》卷七二《风俗志》，嘉庆十年版。

② 据吕诉上《台湾电影戏剧》第412页上的文字重新整理归纳。

初，至嘉庆年间在闽南民间已日渐兴盛。到了清末，闽粤间的布袋戏已有泉州唱南管的、漳州唱白字仔戏的和潮州唱潮调的。传到台湾后，又有唱北管的布袋戏出现。

漳州布袋戏唱歌仔则是在歌仔戏盛行之后。大致上闽台的布袋戏在早期都是跟着时尚走，流行南管就唱南管，流行北管就唱北管，流行歌仔则唱歌仔。早期在漳、潮交界处还有潮州来的潮州布袋戏。漳、潮交界的诏安、云霄流行潮剧，那一带的布袋戏则唱潮调。

福建早期的偶戏还有皮影，也叫皮猴。皮影在中国的史籍记载很早，宋孟元老的《东京梦华录》和宋吴自牧的《梦粱录》都有皮影的记述。但在福建却是明以后方才有记述。而闽南民间田野调查所述皮影艺人多来自外地。直到清以后才有皮影戏班，主要流传在闽西、漳州一带，唱腔以北管为主。其皮偶的制作材料为牛皮。20世纪80年代厦门市台湾艺术研究所曾采访漳州皮影老艺人陈郑煊，并请他代为制作了一些皮偶，录制了他的皮影戏表演的录像带。陈老先生当时即已八十多岁，据他所说，闽南皮影艺人多为外江人，也有少数由潮州饶平和闽西来的艺人。在民国年间，漳州还相当流行皮影，时常可见，但就他所知漳州并无职业的皮影戏班。他本人原是教师，喜欢皮影，常以自制皮影戏来娱乐教育学生。他的祖母一代就已见过皮影戏演出。

总之，福建最早的戏曲当为偶戏中的提线傀儡，早在唐、五代就有记载。闽南话称提线傀儡为“嘉礼”，为福建民间百戏之首。闽西也有提线傀儡，但比闽南“嘉礼”要晚得多，大致在明以后方有记载。

福建的优戏，据《中国戏曲志·福建卷》记述，当始于唐朝。早在唐咸通二年（861年），福州玄沙寺住持宗一法师，“南游莆田，县排百戏迎接”。当时表演场面“喧

闹”，节目“好笑”。^①五代梁开平二年（908年），闽王王审知为迎接雪峰寺僧神晏到福州鼓山当住持，特备百戏演出。南唐保大年间泉州已是“千家罗绮管弦鸣，柳腰舞罢香风度，花脸妆匀酒晕生”^②。可见早在唐、五代年间，福建民间已有不少歌舞小戏流行。虽然这些歌舞小戏同后来的戏曲有很大的不同，但浙江的南戏也是由歌舞小戏发展而成。福建的歌舞小戏是否也曾发展为自己的戏曲呢？有史家根据泉州梨园戏中有下南、上路之分，推断下南者乃福建自己创造之民间戏曲，与浙江上路传来之南戏同出一个时期。因此，福建戏曲的历史是非常久远的，堪称中国戏曲最早的发源地之一。

宋代福建海上交通特别发达，闽、浙近邻关系尤为密切，双方船只常往返于福州、莆田、泉州和杭州、温州间。宋楼钥曾记载了当时泉州商船往来的情况：“偃藩沧海，其有古方泊之风，易镇温陵（今泉州）。”^③宋嘉定间（1208年—1224年）成书的《舆地纪胜》卷二《两浙西路》载：两浙西路，与福建的商船是“闽商海贾，风帆浪舶，出入于江涛浩渺、烟云杳霭之间”。

随着闽、浙两地海上交通的方便与经济贸易来往的频繁，流行于温州、杭州的南戏，也逐渐流传到福建。南宋朝廷偏安杭州时，作为专管皇族庶务的宗正司，几度迁移。建炎三年（1129年）十二月，南外宗正司从杭州经温州移至泉州，随来的宗室亲属 349 人。后来从绍定五年

① 中国戏曲志编辑委员会：《中国戏曲志·福建卷》，第3页。

② 同上书，第4页。

③ 宋楼钥：《通温州交代沈詹事略》，清嘉庆十年《浙江通志》卷二六五《艺文七》。

(1232年)至景炎元年(1276年)的45年中,来泉州南外宗正司的宗室多达3200余人。他们终日欢娱游乐,每逢宴集,必“招集伎乐为暇日娱乐”^①。于是临安(今杭州)的南戏艺人,有的就追随宗室皇亲南迁福建,将南戏传进兴化和泉州。

南戏流传到福建,逐渐与兴化、泉州、漳州等地的民间优戏融合,形成了福建最早的民间戏曲竹马戏、梨园戏和莆仙戏。

竹马戏是从民间歌舞“竹马”发展起来的。宋代,漳州一带有“乞冬”民俗,即请艺人身扎竹马,且歌且舞,演戏乞求来年丰收。演出的节目为《跑四喜》和一些“弄子戏”,如《砍柴弄》、《搭渡弄》等。角色只有旦和丑,表演粗犷,音乐唱腔主要用民间小调。至明代,泉州南音、梨园戏流传漳州一带,竹马戏便大量吸收南音音乐及其剧目《王昭君》、《陈三五娘》等,并以南曲作为主要声腔。清代,竹马戏还受到北方传来的正字戏、四平戏、汉剧、徽班的影响,吸收了《燕青打擂》、《李广挂帅》、《宋江征方腊》等武戏剧目。清康熙年间,南靖县金洋人庄复斋在《秋水堂诗集》中曾记载竹马戏演出《王昭君》的盛况:“一曲琵琶出塞,数行箫管喧城;不管明妃苦恨,人人马首欢迎。”当时竹马戏班艺人每年正月初四出外演出,至十二月二十四日才回家,几乎一年演到头。

梨园戏据《中国戏曲志·福建卷》的记载大致是这样的:

宋末元初,温州南戏传入泉州。当时流行闽南泉州一带的民间优戏杂剧,吸收了温州南戏的剧目和表演艺术,发展形成具有闽南地方色彩的戏曲,当地称为梨园戏。因其受温州南戏的影响,形成了七个行当角色的表演体制,

^① 宋吴自牧:《梦粱录》卷一〇。

故亦称七子班。

梨园戏在发展过程中，由于表演风格的各有所长，逐渐出现艺术上的大梨园和小梨园之分，大梨园又有“下南”、“上路”之别。不同路子都有各自的“十八棚头”（专有剧目）和专用唱腔曲牌。

“下南”保存的传统剧目，如《范雎》、《梁灏》、《岳霖》、《周德武》等均较罕见。剧本文词较粗俗，保留方言本色和浓厚的乡土气息。唱腔较粗放，适合以净、末、外、丑为主的表演。学者认为其当是从闽南本土之民间歌舞发展而来。

“上路”保存大量与宋、元南戏同名的剧目，如《朱文走鬼》、《王魁》、《朱买臣》等。这些剧目所反映的题材，以夫妻悲欢离合的家庭故事为多，以生、旦、净、丑为“四大柱”，音乐唱腔同样是“南音”，但曲牌处理和“管门”运用，以刚劲、淳朴、哀怨为主，别具风格。“上路”可以肯定是从浙江传入的南戏。

小梨园最初是豪门富室的家班，历代班主都是以契约形式收买七八岁至十二三岁的儿童组班，年限五至十年；期满后“散棚”重组新班，永远保留童龄演出阵容，以适合于内院深闺垂帘观赏。传世剧目有《吕蒙正》、《蒋世隆》、《刘知远》、《郭华》、《董永》等。剧本结构严密，文词典雅，人物形象鲜明，内心描写细致，具有独特场口。表演上“进三步、退三步”，舞蹈性强，以生、大旦、小旦、丑为“四大柱”。音乐唱腔同样是“南音”，但不同剧目都具有不同曲牌，每剧都有套曲、名曲。

小梨园的角色行当为生、旦、净、丑、贴、外、末七种，故称七子班，又因为是童龄，故俗称“戏仔”。大梨园增加了老旦（也叫老贴）和二旦两种角色行当，演员都是成年人组成，故俗称为“老戏”。

莆仙戏大致形成于宋末元初。当时的莆田称兴化，属泉州府。莆仙戏本称兴化戏。兴化有美女江采蘋，被唐明皇选调入宫，赐封梅妃，备受宠幸。其弟曾随同觐见，封为国舅，后来回莆，明皇赐其一部“梨园”，带回以供宴乐，于是宫廷教坊歌舞百戏传播莆仙。故莆仙音乐歌舞有“集盛唐古曲之精英，留霓裳羽衣之遗响，采宫廷教坊之荟萃，取山村田野之歌调”^①的记载。

兴化民间流行的歌舞百戏，吸收了“吴歌”、“楚谣”及杂剧表演，逐渐形成既有戏剧故事，又有综合唱、做、念、舞和服饰化妆，在戏棚上表演的戏曲，时称优戏。据宋莆田刘克庄致仕家居时的诗文记载，当时兴化民间优戏演出的故事有楚汉划鸿沟的《鸿门会》，项羽兵败垓下的《霸王别姬》，古代神话的《夸父逐日》，外邦朝贡的《昆仑奴献宝》等。演出时已有“久向优场脱戏衫”的服饰，有“狙公加之章甫饰，鸠盘谬以脂粉涂”的化妆，有“哇淫奇响荡众志”、“听到虞姬直是愁”和“澜翻辩吻矜群愚”、“呵斥倭幸惊侏儒”的唱念，有“未妨优场开口笑”、“先生滑稽腹如壶”的科诨，有“效牵酷肖渥洼马”、“恍惚象罔行索珠”的杂技。演出的场所有广场的戏棚，也有庙宇的戏台。伴奏乐器主要是鼓、锣、笛（即笙箫）。演出时很受欢迎，出现所谓“抽簪脱膊满城忙，大半人多在戏场”、“空巷无人尽出嬉”、“游女归来寻坠珥”、“棚空众散足凄凉，昨日人趋似堵墙；儿女不知时事变，相呼放市看新场”的盛况。^②

宋末至明初，莆田秀屿港与温州、泉州、广州航运频

① 宋黄岩孙主修、刘克庄序：《仙溪志·艺文志》。

② 宋刘克庄：《后村先生大全集》卷一〇、卷二一、卷二二、卷四三，《四部丛刊》影印旧抄本。

繁。泉州市舶常从三佛齐（今印度尼西亚）运香料至莆田，船民上岸要到祥应庙祈拜妈祖，并“清香火而虔奉之”；莆田船民也多“商于两浙”，每逢出海，亦至祥应庙“告神以行”（宋莆田祥应庙《碑记》）。仙游盛产蓝靛，也转贩入浙。随着兴化与浙江商业交通的发达，流行于杭州、温州的南戏亦流传兴化，并为兴化民间优戏所吸收。

当时的福建戏曲活动非常兴盛，百姓对戏曲的热爱可以用狂热来形容。

宋代理学家朱熹（1130年—1200年）任漳州知事时，曾颁文“劝谕禁戏”。^①其学生龙溪人陈淳（1153年—1217年），为了维护封建道德观念，对闽南盛行的戏曲活动亦提出“戏诫”与“禁止”。他在《上傳寺丞论淫戏》中说：“某窃以此邦陋俗，当秋收之后，优人互凑诸乡保作淫戏，号‘乞冬’。群不逞少年，遂结集浮浪无赖数十辈，共相唱率，号曰‘戏头’。逐家聚敛钱物，募优人作戏，或弄傀儡，筑棚于居民丛萃之地，四通八达之郊，以广会观者。至市廛近地，四门之外，亦争为之，不顾忌。今秋自七、八月以来，乡下诸村，正当其时，此风在在滋炽，其名若曰戏乐，其实所关利害甚大。”接着他还罗列了八条“利害”，提出“榜禁”：“按榜市曹，明示约束，并贴四县，各依指挥，散榜诸乡保甲严止绝。”^②朱熹另一个弟子真德秀（1178年—1235年），时任泉州太守，于绍定（1228年—1233年）间也“规劝”当地百姓“莫看百戏”。^③

可见当时闽南地区的戏曲活动是多么热烈。

① 引自宋陈淳《朱子守漳实迹记》，民国二十四年刊本。

② 宋陈淳：《北溪文集》卷二七《上傳寺丞论淫戏》，引自清沈定钧主修：《漳州府志》卷三八，光绪丁丑年芝山书院版。

③ 宋真德秀：《西山文钞》卷七《再守泉州劝农文》。