

莆 田 县 志

PUTIAN XIANZHI

莆 田 戏 剧 史(草 稿)

(第三次修改本)

(文教卫生资料之一)

内部材料
定期收回

莆田縣縣志編集委員會

1965年4月

莆田戏剧史(草稿)目录

(第三次修改本)

(一) 莆仙戏历史源流初探……………(1)

(二) 莆仙戏艺术特点及其变革……………(13)

①莆仙戲與唐參軍戲的關係……………(13)

②莆仙戲與唐宋大曲的關係……………(14)

③莆仙戲與宋雜劇的關係……………(17)

④莆仙戲與宋元南戲的關係……………(21)

⑤莆仙戲與弋陽腔的關係……………(31)

⑥莆仙戲與閩劇、京劇的關係……………(32)

(三) 解放前莆田戏班組織和艺人所

受的压迫剥削……………(38)

(四) 解放后莆田戏曲改革工作的巨

大成就……………(45)

莆田戏剧史(草稿)

莆田與仙遊民間所流行的戲劇，稱為莆仙戲，亦稱興化戲。它是以莆仙兩縣在宋時同隸於興化軍，元時同隸於興化路，明清時同隸於興化府而得名。

莆仙戲的歷史悠久，它與唐參軍戲、唐宋大曲和雜劇、宋元南戲等都有一定的關係。它的流行地區，不僅盛行於莆仙兩縣及興化方言所流行的鄰縣地區，而且還會揚帆到南洋演出。解放後，它在黨和政府的重視及扶植下，根據黨提出“百花齊放，推陳出新”的戲改方針進行改革，取得巨大成績，曾多次參加會演和巡迴演出，到過福州、上海、南京、廣州、北京等大、中城市，為全國戲曲工作者及愛好者所重視，並產生了一定的影響。

(一) 莆仙戲歷史源流初探

莆田地處福建東南，其開發時間，據一些舊冊籍記載，是在兩晉南北朝以後，在此以前，莆田的經濟文化，與中原比較起來是相對地落後的。兩晉南北朝末年，由於中原戰亂頻仍，而福建地方安定，因此人民紛紛南遷，流居莆仙的為數不少。唐宋社會混亂，中原人民又一次南遷，當時文人來莆田的特別多。隨着中原人民的大批南遷福建和莆田，中原比較先進的生產技術與文化藝術也就源源傳入，從而促進了莆田經濟、文化的發達和民間伎藝的逐步繁榮。

唐代，莆田佛教昌盛。據我縣廣化寺收藏的“景德傳燈錄”（宋

沙門道原纂）卷十八記載：“師（僧宗）南遊莆田，縣排百戲迎接。來日師問小塘長老：昨日許多喧鬧向何處去也？小塘長老提起衲衣角。師曰：料掉，勿干涉。”（法眼別云：‘昨日有許多喧鬧？’法燈別云：‘今日更好笑。’）按僧宗一是唐代福州宏沙寺的僧人于唐咸通年間（公元830至873年）南遊莆田，當時我縣僧衆排列“百戲”迎接，由此可見莆田民間在唐末就有“百戲”並已相當流行。

“百戲”在漢代亦稱散樂，據“舊唐書”音樂志載：“散樂者历代有之，非部伍之聲，俳優歌舞雜奏。漢天子臨軒設樂，利漣從西方來，戲于殿前……繩系兩柱相去數丈，二倡女對舞上，切肩而不傾，如是雜變，總名百戲。”又據王國維考：漢代百戲有角抵、幻術、戲獸、歌舞表演、滑稽嘲弄等（見王國維“宋元戲曲考”），由此可見古代“百戲”的表演形式是相當豐富多彩的，而唐代莆田所流行的“百戲”究竟如何？雖無明確記載，但其既名為“百戲”，多少總會具備有上述的若干表演形式。

漢代“百戲”里既有歌舞表演，所以到了唐代，“百戲”的歌舞表演，與唐代所流行的大曲，極可能互相影響，互相吸收。因此，唐代莆田所流行的“百戲”里也就極可能滲雜有大曲。大曲是唐代盛行的一種歌舞形式。據王國維考“唐時雅樂、俗樂均有大曲。”唐代宮廷教坊與官宦士族，在祭祀或宴會時，都以大曲歌舞作為娛樂的一種重要形式。由於當時統治階級的“提倡”，又經民間藝人的藝術勞動，不斷吸收各種民間的伎藝與兄弟民族的歌舞藝術，加以創造發展，從而使大曲歌舞這一藝術形式，在音樂與舞蹈方面都達到了相當高的造詣。也由於當時官宦和文人的“愛好”，這種藝術形式就可能隨着他們的仕途變動而流傳到各地。唐代的官宦文人，他們一般都擁有家樂，雇養許多家僮家伎供其娛樂，他們中間往往以家僮家伎作為官場

的隨贈禮品。据“碧雞漫志”卷三載：“元載字伯和，勢傾中外，福州觀察使籌樂妓數十人，使者半載不通，窺伺門外，有琵琶康琵琶出入，乃厚遺求通，伯和一試，盡付琵琶，段和上者，自制道調涼州，琵琶求譜不許，以樂之半爲贈，乃傳。”可見福建於唐肅宗年間（公元756至762年），歌舞音樂就很盛行了。而福州與莆田相隔不遠，那大曲也就自有可能傳入莆田。又据我縣民間傳說，唐開元間，明皇命高力士使閩粵，選江采蘋入宮，其弟江國舅隨往，回來時梅妃（即江采蘋）賜他一斑梨園子弟帶回，歌舞伎藝因之流傳莆田民間。這雖然只是一個傳說，但可給大曲歌舞流傳莆田作個旁證參考。梅妃生平雖未見於記載于史乘，但民間傳說是確有其人，而且舊省、縣志都轉載有曹鄴的梅妃傳（据魯迅考，此傳是出於宋人杜撰）。如果這個傳說是可靠的話，那么大曲在唐代時已傳入莆田之說，當然就更有根據了。另據“閩中雜記”說：莆仙民間都有元帥廟，戲班皆有供奉，稱爲田公元帥。”据藝人傳說：田公元帥就是唐開元間的愛國藝人雷海青。這種傳說當然是神話，但它也反映了一個事實，那就是唐代安史之亂后，長安淪陷，宮廷教坊中有不少的樂工藝人隨着中原人民南遷，其中很可能有些樂工流落到福建和莆仙一帶來，他們爲生活所迫，可能到處演唱或爲人傳授伎藝，后来藝人們爲紀念雷海青的愛國行爲，加以神祀及建廟供奉，這也不是完全不可能的事。

上述的記載與傳說，都說明唐代盛行的大曲歌舞很可能流傳到莆田，並在民間廣爲傳播，成爲莆田民間“百戲”中的一種重要藝術形式。現在莆仙民間所盛行的“十音”、“八樂”，其源自何時，固無法了解，不過從其演奏形式與曲牌來看，這與大曲歌舞流傳民間或有一定的關係。另外莆田的步頭，仙遊的楓亭一帶，至今尚流傳有一種“文十音”，其使用的樂器與演奏排場，都不同于現在所流行的“十

音”、“八樂”，也不同於莆仙戲的音樂。它的面貌比較古老，這或許就是唐代大曲的遺響。

除了“十音”和“八樂”以外，現在莆田民間所流行的各種歌舞、舞雉、棕船舞等，與漢唐以來民間盛行的各種伎藝，也不無淵源關係，因為這些藝術形式，在“百戲”和唐大曲歌舞中，也都是具備的。

唐代盛行的參軍戲，由於中原幾次動亂，參軍戲藝人亦可能隨中原人民而南遷。據“云溪友議”載：元稹“廉問”浙東時，就曾見“陸參軍”的藝人“來春”一家，從淮甸到浙江演出。浙江與福建相隔不遠，參軍戲的藝人，自也可能流入福建而至於莆仙一帶。這雖然未見記載，但從“景德傳燈錄”中所謂“昨日有多少喧鬧”與今日更好笑”看來，其中或有類似參軍戲的滑稽表演，這種說法雖然牽強，但也不能說是完全不可能。因為從近代莆仙戲的表演中，可以找到與參軍戲類似的一些痕迹。這待下面談到莆仙戲藝術特點時另行敘述。

宋代，福建由於未受戰禍，社會比較安定，因此封建經濟、文化得到進一步發展。但是當時的中原，由於宋王朝的腐敗無能，屢次遭到異族侵略，人民的經濟、文化生活受了很大破壞，不得已又紛紛南遷，特別是在金人侵略汴梁，宋室南渡以後，當時的統治階級及勞動人民，都視福建為避難好地方，乃有不少人流居福州、泉州以及莆仙一帶。由於北方人民的南遷，當時北方所流行的宋大曲歌舞和雜劇，也就隨之南遷到福建，從而促進了福建民間伎藝與戲曲活動的進一步發展。

據宋人劉子翬（本省建陽人）“汴京紀事”詩：“鞦韆繁華事可傷，師師垂老過湖湘，縷衣檀板無顏色，一曲當時動帝王。”這足以說明在北宋末年，北方的藝人已經南流了。另據“南宋羣賢小紀”載

本省邵武人嚴粲詠“觀外來倡優”詩一首說：“見說中原極可哀，更無飛鳥下蒿萊，吾儕尚笑倡優拙，欲換新翻歌舞台。”這對南宋之時，福建也有外來藝人輾轉活動，說得相當清楚。又南宋時邑人林光朝在其“艾軒集”中有一篇“閑日登越王台”（越王台在今新縣人民公社）詩說：“閑陪小隊出山椒，爲了吳歌雜楚謠”說明了當時外來的歌舞伎藝，也已經傳入了莆田民間。

宋代官宦文人置家樂之風，和唐代同樣興盛。同時他們置家優家伎，供宴客時歌舞娛樂，間以雜劇。這些從事歌舞與雜劇的藝人，隨着宋室南渡，也就流居南方各地，並將其所擅長的伎藝，在民間廣爲傳播。宋代，泉州是一個著名的大商埠，從北方南遷的歌舞和雜劇藝人，很可能在那里集散，或在當地演出，或爲人教習伎藝。宋南渡后，更有大批皇室宗族遷寓泉州，他們爲求聲娛之樂，帶來了大批家樂家伎，后來，這些家樂家伎，由於種種原因，有一部分流入民間活動。泉州與莆田咫尺毗鄰，當時宋代的歌舞與戲劇藝術，自極有可能傳入。

宋代，莆仙人在外爲官宦文人的不少。他們一般也都置有家樂家伎，現舉兩例如下：一、據“宋史”藝文志載：“蔡京之子蔡攸，善歌好樂，曾自制燕樂三十四章。”又據“興化府志”載：“攸得預宮中祕戲，或待曲宴，則短衫窄袴，塗抹青紅，染眉優侏儒，多道市井淫媒浪語，以蠱帝心。”又據“清波雜志”載：蔡京之弟蔡卞“家妾張樂，俗人揚言曰：右丞相今日大拜，都是夫人裙帶，宦職自妻而散，中外傳以爲笑。”由以上幾條記載，可知蔡京一家不僅置有家優家樂，而且蔡攸還會作樂，又會表演滑稽戲。二、据宋仙遊人王邁“臘軒集”卷十一“莆陽方梅淑墓誌銘”說：方梅淑不過是一個“歲得東修及齊云貴人號遣以自肥”的文人，但他却“買歌妓數十人”盡

日在家“吹笙鼓琴歌舞，以娛宴客。”這些莆仙籍的官僚和文人極可能將家伎家樂，自外帶回家鄉。仙遊民間現在還有這樣傳說：蔡氏一家十八名進士，自蔡京事敗，休致在家，猶自宴樂不斷，后為地方官所劾均遭誅戮。當時官宦文人的這些家伎家樂，在其主人家遭變故后，可能流散莆仙民間演唱或為人傳藝，這對促進莆仙民間伎藝與戲劇的發展，自然起了一定作用。

以上所述，莆仙戲的產生很可能就是在唐宋大曲歌舞與雜劇的基礎上，吸收了其它伎藝而不斷發展起來的。在南宋時代，它還是處于唐宋大曲，雜劇以及民間“百戲”的初步綜合階段。即已經初步具有歌、舞、白等戲曲因素能表現一個簡單故事的早期戲曲形式。這種形式在那時，或被稱之為“興化梨園”。莆仙有“梨園”之稱，為時甚早，據“仙遊縣志”載，宋時仙遊“大小麥豐收，盛唱梨園”。又莆仙從明清以來，莆仙戲班均稱“梨園”。解放前，人亦以“梨園”稱莆仙戲班。

南宋時，“興化梨園”究竟是什麼樣子？由於未見記載，不能處下斷語，不過從一些舊文人的詩集中，尚可發現一些線索。南宋末年，著名詩人、邑人劉克庄在其詩集中有九篇關於莆仙當時戲劇活動的記述，如他在“田舍郎事”詩中說：“兒女相攜看市優，縱談楚漢刈鴻溝，山河不暇為渠惜，聽到虞姬直是愁。”又“郎事三首”中一首說：：“抽簪脫袴滿城忙，大半人多在戲場。”又“觀社行”再和中說：“陌頭俠少行歌呼，方演東晉談西都，哇淫奇響蕩衆志，瀾翻辯吻矜羣愚。祖公加之章甫飾，鳩盤謬以脂粉塗……亦如疊債負逸氣，呵斥倭倖驚侏儒。”……，從這些詩的描述中，可以看出南宋時莆仙民間戲劇演出的故事，有“楚漢”“東晉”“西都”等，在演出形式上既有“哇淫奇響蕩衆志”與“聽到虞姬直是愁”的歌舞；也有

“但公加之章甫飾，顰顰以脂粉塗”的服裝化粧；既有“翻翻辯物矜羣愚”的打諢插科，也有“亦如曼僂負逸氣、阿斤佞倖驚侏儒”的驚人表演。這些演出形式，包括有歌舞、雜劇、傀儡、雜技等各種藝術形式，而且能够以歌、舞、白初步綜合一起，表現一個較完整的故事內容，所以這也許就是莆仙早期的戲曲形式——“興化梨園”的演出梗概。

宋元時代，南戲盛行。南戲于北宋末年產生于浙江溫州。據明代徐渭“南詞敘錄”與祝允明“猥談”所載，南戲是產生於北宋末年南渡之際，當時稱“溫州雜劇”或“永嘉雜劇”。它原來只被稱是“里巷歌謠”、“村坊小曲”的雜劇，但當南宋建都臨安（今杭州）以後，溫州與臨安相近，它在傳入臨安以後，由於受當時臨安“勾欄”伎藝繁榮的影響，“溫州雜劇”乃有機會吸收唐宋大曲歌舞及宋雜劇諸音調和唱讀等伎藝，因之得到進一步的豐富與提高，並引起當時市民觀眾與文人的注意，從而促進了南戲的形成與迅速發展，並廣為流傳。

福建與浙江，在兩晉、南北朝以前同屬“越地”，所以兩者之間，人民早有來往。泉州在唐宋之時是我國東南沿海的一個大商埠，特別是宋室南渡，定都臨安以後，杭州與泉州之間的各種來往更為頻繁，當時杭州所流行的南戲，極有可能隨着大官僚、文人和商人的來往而傳入泉州一帶。莆田與泉州在古代同隸一郡，政治、經濟、文化各種關係密切，人民之間的來往從未間斷，南戲既有可能傳入泉州，自有可能傳入莆田。又據“興化府志”記載，浙江與莆田很早就有海運交通。宋蔡襄“江南月錄”中亦說：莆人擅藍澱“採以船……轉販入浙”。我縣莊應廟碑記：“郡民周尾商於兩浙……”。另據民間傳說，莆田在宋元時代，沿海的秀嶼與溫州間經常有商船、漁舟來往，莆田商販將桂元運往溫州銷售，又從溫州販回酒、漆、絲、布等

東西。据此推理，南戲也極可能直接從浙江而傳入莆田。

南宋末年，福建爲南宋王朝抗元的根據地。景炎元年（公元1276年）趙昰在福州登帝位，未幾即逃亡，經過莆田，曾宿壺山麓的白云院。（見“莆田縣志”寺觀及“興化文獻”）后人相傳：這次隨昰逃亡的有許多宮人，其中一人死于莆田，葬於南山，其地有“宮人斜”墓碑一塊爲記。另有人推測：當時也可能有南戲戲班或藝人隨行。又據莆仙戲老藝人傳說：“城內文峯宮，自古以來直到解放前，一直是莆田各戲班聚會之處，立有公約。文峯宮供奉‘媽祖’女神，稱‘天后’，能‘庇佑’航海安全，故海船上多有奉祀。宋末，元兵陷臨安后，南戲的戲班和藝人，紛紛從海道來莆田，當他們平安登岸后，就在文峯宮演出謝神，久而久之，文峯宮便成爲戲班經常聚會的地方”。這雖然是個傳說，但也可作爲南戲有可能從海道直接傳入莆田的旁證參考。

南宋時，莆田極可能由于南戲的傳入，使“興化梨園”在原來比較簡單、粗糙，甚至還很幼稚的基礎上，吸取了南戲的劇目、音樂及表演藝術，因而無論在歌舞白的綜合上，或運用舞台藝術以表現劇情故事上，都比以前有很大的豐富與提高，從此就走上了一个新的歷史階段，逐步發展成爲一個較完整而成熟的戲曲劇種，這或許就是今日的莆仙戲的前身。

明代，特別是明中葉以后，莆田地方安定，社會經濟、文化迅速發展。作爲上層建築的“興化梨園”，在這一歷史時期，極可能越來越多地受南戲及其他外來戲曲的影響，因而具備了比較完整的戲曲形式，進一步形成爲莆仙民間流行的一個地方劇種。關於當時莆田民間戲曲活動情況，現在見諸文字記載的有下列幾則資料：一、萬曆時邑人黃景昂在其所著“槐芝堂集”的“家訓”文內說：“不許沿習俗

非，聽縱婦女登山、入廟、出外看戲文。”這則“家訓”記載顯然十分封建反動，但它既供招了封建社會禁錮婦女，不准看戲的罪惡；同時也反映了那時莆田民間的戲曲活動，已經相當廣泛普遍，經常上山下鄉演出，深受羣衆的歡迎。二、萬曆時邑人姚旅在其“露書”卷九“風篇”中記載：“琉球國居常所演戲文，則閩子弟爲多，其宮眷喜聞華音，每作，輒從帘中窺；嚙天使，長史恆躬請典雅題目，如拜月、四廂、羅腦脂之類皆不演；即岳武穆破金，班定遠破虔，亦以爲欺；惟姜詩、王祥、釵荆之屬則所演，每噴羨華人之節孝焉。”這則上記載文中所列劇目，現在仍都保存在莆仙戲中，由此可以推測，述文中所指的“則閩子弟爲多”，也可能包括莆田戲曲藝人在內。又姚旅在同書中，對當時莆田戲曲上所用的樂器、冠戴、語言等，也有詳細的記載。如卷八載：“筊，以葭蘆爲之，莆中謂之蘆笛，然亦莆中多此，豈余所見未廣耶耶”，“簫章，掌上鼓，幽簫。註：土鼓以瓦爲匡，以草爲而巳，可擊也。今莆中細腰鼓，簫爲瓦，兩頭即轆以革，懸于頸，左以手拍，右則持竹擊之，惟祈年用此，正合風禮，且此風亦古矣。”，又：“第余鄉有錢鑼，器大，以篋爲匡，稍大於錢，懸錢于內擊之，聲錢錢，以節答腰鼓。”卷九載：“弁如犢，但當耳有兩手作撲，少時于戲場見之，猶有告羊之意，今即戲場亦廢之矣，恐后更不知作何狀。”，“打敵都，莆田語，不知所解，亦不知所本，第徐文長四聲猿中亦有此語。”。三、崇禎時，涵江陳應功祠堂志載士子演戲“酬願”，劇目爲蘇季子故事，其戲聯云：“也不必怨妻怨嫂，喪敵歸來，何處逢人非白眼；且休道入秦入晉，學成終用，漫言取士盡黃金。”按“蘇季子”即“蘇秦”，這個劇目在解放前，莆仙戲還有經常演出。四、清末邑人、進士關陳謨在其“雜記”中說：“莆仙地區的戲劇，始于宋而盛于明，在明中葉時，莆田

大老官多是南京閑散官員，罷職歸來之後，也把京都的伎伶帶回家鄉，或是聚集各家丫環搬演戲文，以自消遣。後來家道衰微，家伎便流散民間，或由一家率領出而為人演唱，所得之資，各家分潤。因當時領班多是寡婦，故規則定將很嚴，歡劇者男女有別，女在鼓方，必搭女棚，圍以竹籬，男在吹方，在棚前不得混雜——此風遺留至 1920 年左右依然不變”。這個記載和談行院所釋的耍孩兒及“古劇說彙”古劇四考，頗有相似之處。

明代，莆田民間戲曲活動，除見上述文字記載外，戲曲藝人還有關於“戲神”田公元帥之另一謂：田公元帥就是明武宗（正德）。他十分“喜愛”戲曲，與高太監傳說同演過戲，又與戲曲藝人臧賢稱仙頗為投契，所以藝人有這樣的傳說。按莆仙戲班所祀的田公元帥，其服飾確是明代的禮服，而且莆仙兩縣在明代，都建有許多田公元帥廟，如莆田北關外頭亭的“瑞云祖廟”和仙遊寶幢山的“元帥府”等十多處，過去凡新戲開台，例須到這些廟宇演出。這個傳說雖帶有封建迷信色彩，但把它和上述文字記載聯繫起來看，更可窺知莆仙民間戲曲活動，在明代時已經是很盛行了！

明末清初至民國，邑人關於莆田民間戲曲活動的文字記載有：
一、莆田澄渚俞氏族譜（清嘉慶時修）歷代詩文集內“啓相詩文集”（俞啓相是明末清初人）下有短文一段，題為“訂同看戲”文說：
“某處演梨園，女優嬌麗婀娜，可肖南風西子；且歌聲徹行雲，振林木，類韓娥之鶯歌，能令人忤舞，觀者趾錯肩摩……。”這則記載把女優的扮相，唱工和演技，形容得很詳細，說明了當時莆田民間戲曲表演，已具有相當高的藝術水平，因而能為觀眾所喜愛，乃出現有“訂同看戲”的現象。二、同書“同城詩文集”（俞同城也是明末清初人，卒于清順治十一年）內有“演宮蓀正勝”的對聯說：“未賦辭

密詩，縱有冒雪千章，怎慰佳人巨眼；幸激后鐘飯，若早邀天一飽，安成參政太名。”將這則記載和上述涵江陳應功祠堂志戲聯連系起來看，可以看出明末清初之時，莆田民間戲曲已能表演像“蘇秦”與“呂蒙正”這樣故事複雜的劇目，這也說明了那時的莆田民間戲曲，已經具有相當高的編劇、表演、音樂水平。三、清順治間邑人楊夢經（順治九年進士）在其“意山堂集”中有戲聯冊六付，列出莆田戲曲卅六個劇目：呂蒙正、拜月亭、高文舉、薛仁貴、劉智遠、班仲昇、王十朋、韓朋、徐文俊、蔡伯喈、劉漢卿、葉李、劉殷、朱弁、劉瑾、嚴嵩、三省半、三顧草廬、崔英、何文秀、韓國華、李彥實、姜詩、鄭文貴、曹娥、赤塞兵、傅春卿、王祥、殺狗、蘇武、潘角、三結義、蘇秦、姜孟道、雙賢卿、目蓮。這些劇目可能都是明末清初莆田民間戲曲所常演出的劇目。四、涵江人楊玉章（清同治九年舉人）于光緒六年，與盧微之等人聯詠莆田戲曲劇目一百個，題名“百絕詞”，又名“梨園百詠”（見“研經堂稿”），這一百個劇目是：西廂、百花亭、梁山伯、郭華、益春、四郎探母、文君、仙姑問、拜月亭、春江、馮瑛、雙孝英、金沙女、楊綰、永樂君、大姑娘、唐高祖、孟光、劉錫、張果老、尼姑下山、朱買臣、千里送、孟道、郭英、王環女、趙五娘、高文舉、梁紅玉、姚孝英、真梅雨、張尹時、莫懷古、花月姑、江梅姑、秋胡、春海棠、王朝元、姜詩、謝瑞卿、李孝貞、葉李、呂萬福、琴操、蘭季子、殺狗記、李亞仙、尋親記、武則天、蔡瑛、屠節、呂布、雙鴛鴦、敬子、鄭小姐、白蛇、劉智遠、潘大華、陶三春、凱文、呂蒙正、朱弁、鍾無鹽、雲霞、茂郎、別妃、水冰心、閻惜姣、劉金定、樊梨花、周禹、陳美娥、李白、王羽贊、徐月苔、娘阿、潘金蓮、紅拂、王昭

君、黑白夫人、彩燕、正德君、紅綰、田氏、張青、懷德、王德元、香羅帶、蕭亮、唐寅、孫夫人、李旦。據另一抄本記載，還有王十朋、穆桂英、連理摘花、秦少游、葉世經、洪絹、趙芙蓉等七個劇目。從這則記載可以說明當時莆田戲曲所演出的劇目，已經相當豐富了。五、陳邦賢“清初莆變小乘”：“康熙十三年（公元1674年），黃石李金龍，原大岫山賊黨，散夥后，集戲子一班爲生。”又陳邦賢“莆靖小記”載：“康熙卅四年（公元1695年），各戲班裝春架，共三十六架，十分華麗。次年十二月廿九日迎春，戲子二十班，共裝春架四十架……”，從這兩則記載可以知道：從公元1674至1696的廿二年間，莆田民間戲曲由一班發展至廿班，其速度是不慢的。六、莆田北關外頭亭瑞云祖廟，嵌有一塊清乾隆廿七年（公元1763年），我縣戲班班主雙珠等感激官府“德政”的木刻“誌德碑”，內列當時戲班名稱有：碧菊、珍玉、鳳儀、斌亭、錦樹、榮招、八絕、集瑞、登蘭、慶順、雪陽、書舍、云翹、敵金、沐芳、雙珠、集錦、泮水、翔鸞、玉珠、鳴盛、錦和、桿瑞、東聚、八陽、錦林、瑞云、勝鳳、瀛珠、梨樹、金蘭、興隆等三十二班。這一記載比康熙卅五年又增加了十二班。同時，從這塊碑里也可以看出當時藝人的生活是十分窘苦。他們通年累月以船家爲，經常風餐露宿，受盡官府的苛擾。該碑記載：“……通船全年在船宿食，以船爲家，因聽僱溪船，每遇海壇僱運餉米，多有擄避，押運員因恐干稽延，遂勒珠等戲船接載，致珠等演畢，夜半而回，賃船不見，通班食宿無門，在岸露處，慘莫盡言，……。”在舊社會里，班主還不免受官府苛擾，而藝人所受的迫害，那當然就更不待言了。

明清和民國時期，莆田民間戲曲的發展情況，除見上述文字記載以外，從近代莆仙戲的演出里，還可以見到它與弋陽腔、國劇、京劇

也有密切的關係。這待下節談到莆仙戲的藝術特點時一起闡述。

(二) 莆仙戲藝術特點及其變革

根據前節所述，莆仙戲的形成與發展，很可能是在“百戲”的基礎上，吸收唐參軍戲、唐宋大曲和雜劇，特別是宋元南戲，經過了歷代藝人的藝術勞動與創造而逐步形成及不斷發展起來的。明中葉以後的幾百年間，它又受了弋陽腔、閩劇、京劇等兄弟劇種的影響，從而在藝術上有了更大的豐富和提高。現在要闡述莆仙戲的藝術特點，必須談到它與這許多方面的藝術關係，明瞭了這些關係以後，對莆仙戲的藝術特點，也就能够知其梗概了。

① 莆仙戲與唐參軍戲的關係

莆仙戲里有不少淨、丑的滑稽表演，特別是“目蓮戲”中的“天使十八弄”與另一劇目“吳美講道”這兩出戲，只用淨、末二個行檔進行滑稽表演，其形式很像唐參軍戲也只用“參軍”與“蒼鶻”兩個角色的打諢逗科，進行滑稽表演一樣，尤其是“吳美講道”這一劇目，不論在內容和表演形式上，都與唐咸通間參軍戲藝人李可及所表演的“三教論衡”劇目很相似。

解放前，莆仙戲演出，每遇雇主喜慶時，在全場演出后，一般都要加演一出“弄加官”。“弄加官”有“男加官”、“女加官”、“男女雙加官”三種形式。這些“弄加官”的形式，與唐參軍戲的“弄假官”可能有一定的淵源關係。據“因話錄”記載：“肅宗宴於宮中，女優有弄加官戲，其綠衣乘簡者，稱之參軍椿”。“參軍椿”的裝扮是“綠衣乘簡”，這與莆仙戲的“男加官”的裝扮有相似之

處。同時，唐參軍戲“弄假官”是以女扮演的，故亦稱“女假官”，而莆仙戲中的“女加官”與此僅只是“假”與“加”一字音之訛而已。

莆仙戲稱每一戲班爲“一棚”；稱舞台爲“戲棚”；演員在舞台上，由左至右，或由右至左，稱爲“過棚”；藝人在舞台上踏着小步，打一個轉，稱爲“走棚仔”；藝人開始學戲，稱爲“落棚”；又莆仙戲稱許多表演爲“弄”，如“弄加官”、“弄五福”、“弄八仙”……。莆仙戲的這樣稱“棚”稱“弄”，與唐代亦稱舞台爲“棚”，唐參軍戲亦稱“假官”表演爲“弄假官”，頗相吻合，所以由此也就可以窺知莆仙戲與唐參軍戲，可能是有密切關係的。

②莆仙戏与唐宋大曲的關係

莆仙戲傳統音樂，現在還保存有許多唐宗大曲歌舞的曲牌。宋代大曲歌舞是繼承唐代大曲歌舞而發展的。據“宋史”樂志載，宋代大曲，當時教坊演奏的有十八調，共四十曲。從其所列曲牌，其中有“梁州”、“薄媚”、“新水調”、“采蓮”、“綠腰”等。又據王國維考：唐代大曲到了宋代，已不止十八調四十曲，而有五十大曲或五十四大曲之目，甚至據“樂府混成集”所載大曲，已多至百餘曲（見“唐宋大曲考”）。現查宋代大曲，除上述所列五種外，尚有“高調熙州”，“黃鍾宮降黃龍”，“惜奴嬌”，“傾杯序”等四種可考。將莆仙戲現在所保存的音樂曲牌與上述對照，發現莆仙戲音樂曲牌中也有“梁州序”、“薄媚衰”、“新水令”、“采蓮歌”、“六么歌”、“降黃龍”……。這些曲牌極可能就是唐宋大曲的遺響。

“梁州”在唐代亦稱“涼州”，因它是以來自邊地涼州而得名。據王國維考：“唐大曲以‘伊州’、‘涼州’譜曲爲始，實皆自邊地

來也。”（見“唐宋大曲考”），程大昌“演繁露”中說：“樂府所傳大曲，惟梁州最先出。”由此可見“梁州”是來自邊地的一種樂曲，當時亦稱“梁州”，它是所傳唐大曲中最早的一支。又據宋洪邁“容齋隨筆”說：“涼州今轉爲梁州”，足證宋代已有“梁州”之稱了。

“梁州”大曲有好幾遍，據宋王灼在“碧雞漫志”里說，他曾見到一本“梁州”大曲排遍，有二十四段，但這本大曲已經只字無存了。據現在所了解，在宋人晏幾道的“小山詞”中尚存“梁州令”二疊，歐陽修的“六一詞”中也有“涼州令”二疊，晁無咎“琴趣外篇”中亦有“梁州令疊韻”。據王灼說：“凡大曲就本宮調制引、慢、近、合、蓋度曲者常態”（見“碧雞漫志”），按此所述，“梁州令”當是出自大曲。而莆仙戲曲牌有“梁州序”，據劉永濟說：“宋人詞調中有序、引等名目，如‘畫眉序’、‘儒林詞’、‘鶯啼序’、‘霓裳中序第一’，皆摘自大曲散序、中序中之一遍所制。”由此觀之，莆仙戲“梁州序”當亦摘自大曲“梁州”序中之一遍。現在莆仙戲“梁州序”有“寬梁州序”與“半寬梁州序”兩種，前者列爲大題，后者亦稱“小梁州”，列爲小題。金瓶解元“西廂”中有“正宮梁州慢令”，元曲中亦有“正宮小梁州”。據王國維考，這兩者字句略同，所以莆仙戲的“小梁州”或即與此有關。莆仙戲“梁州序”爲抒情曲調，一般適用於詠嘆感情。它的這種用法，經過了用莆仙戲“琵琶記”，“仙姑閣”等劇目，與宋晁無咎“琴趣外篇”中的“梁州令疊韻”對照后，發現其與唐宋大曲“梁州令”的用法甚大相似。從此可以更進一步證實莆仙的“梁州序”是出自大曲。

“采蓮歌”曲牌在莆仙戲和民間中流行很廣。據王國維考，宋詞中有“采蓮令”，而且史浩“鄮峯真隱漫錄”中也有“采蓮舞”。都是當時的大曲歌舞。用莆仙戲“采蓮歌”與宋大曲“采蓮令”對照，