

莆仙戏

与宋元南戏、明清传奇

马建华 著

莆仙戏是以莆仙方言演唱，流行于福建省莆田县、仙游县及其周边方言区的
地方戏曲。历史上该地区宋元南戏、元明兴化腔、明清莆仙戏、故莆仙戏亦
称兴化戏。莆仙戏历史元明清而不衰，至今约有八百年的历史，它是中国戏曲演
出史上最久远的一支，素有南戏、活化石、……之称。

唐咸通年间，莆田盛行百戏。至宋，兴化戏与木偶戏同时成熟。南宋著名词人、诗人刘
克庄在他的《闻样应庙
等诗中描述了兴化优
舞。这是迄今发现的
的最早记录。如果说
盛行是兴化戏产生的
那么，宋代高度发达
则是莆仙戏成熟的。
福建上古称闽越，闽
戏之后裔。《宋史·卷
理志》记云：福建，信鬼尚祀，重淫靡之教。宋代黄岩孙《仙溪志》记：闽俗机鬼，
故园多丛祠。……又记：晚唐以来，地有佛国之号。可见，莆仙自古以来巫风佛教盛行，
这是一块产生戏剧的沃土……

莆仙戏盛行
兴化戏演出
巫风宗教的
止境。
的兴化文化
结合剂。
人为越王勾
八十九（地



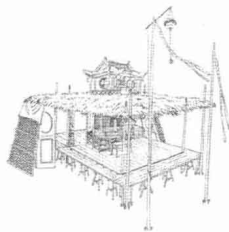
福建艺术丛书



莆仙戏

与宋元南戏、明清传奇

马建华 著



中国戏剧出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

莆仙戏与宋元南戏、明清传奇 / 马建华著. —北京: 中国戏剧出版社, 2004.6

(福建艺术丛书)

ISBN 7-104-01934-0

I. 莆… II. 马… III. 戏剧史-莆仙戏

IV. J809.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第050434号

福建艺术丛书·莆仙戏与宋元南戏、明清传奇 马建华 著

中国戏剧出版社出版

(北京市海淀区北三环西路大钟寺南村甲 81 号)

(邮政编码:100086)

新华书店总店北京发行所 经销

福州凯达印务有限公司 印刷

590千字 850×1168毫米 1/32开本 24印张 插页

2004年6月第1版 2004年6月第1次印刷

印数:1-1000册

ISBN 7-104-01934-0/J·832 全四册定价:120.00元

绪 论

莆仙戏是以莆仙方言演唱,流行于福建省莆田县、仙游县及其周边方言区的地方戏曲。历史上该地区宋置兴化军、元置兴化路、明清置兴化府,故莆仙戏亦称兴化戏。莆仙戏历宋元明清而不衰,至今约有八百年的历史,它是中国戏曲演出史上最久远的一支,素有南戏“活化石”、“遗响”之称。

唐咸通年间,莆田盛行百戏。至宋,兴化优戏与木偶戏同时成熟。南宋著名词人、诗人刘克庄(1187—1269)在他的《闻祥应庙优戏甚盛二首》等诗中描述了兴化优戏盛行的情景,这是迄今发现的兴化戏演出的最早记录。如果说巫风宗教的盛行是兴化戏产生的“土壤”,那么,宋代高度发达的兴化文化是莆仙戏成熟的“粘合剂”。

福建上古称闽越,闽人为越王勾践之后裔。《宋史》卷八十九《地理志》记云,福建“信鬼尚祀,重浮屠之教”。宋·黄岩孙《仙溪志》记“闽俗机鬼,故邑多丛祠”,又记“晚唐以来,地有佛国之号”。可见,莆仙自古以来巫风佛教盛行,这是一块产生戏剧的沃土。入宋之后,佛教更为盛行。禅宗、净土宗自不必说,而且还从中原传来佛顶尊胜信仰,“俗信鬼神”的风俗与佛教地狱观念融合一起,祭鬼超度之风尤烈。刘克庄诗云“丛祠十里鼓箫忙”,宋代兴化地区民俗宗教活动与优戏演出的结合更为频繁。兴化优戏就在这浓厚的宗教氛围中诞生、成长。

莆仙文化是由当地古闽越文化与中原文化多次南移积淀、融合而成的。从永嘉之乱后,中原人多次迁徙兴化,但以唐五代、两宋规模最大,为莆仙文化注入巨大的新能量,使莆仙文化在两宋崛起。宋代,莆仙文化发生“丕变”,其标志是儒学科举的发达。两宋期间,弹丸之地的兴化军冒出一千六百多名进士,其中登宰辅者五人,出了不少如名臣蔡襄、理学

家林光朝、史学家郑樵、词人刘克庄等鸿儒硕士。《八闽通志》记：“莆邦文学号邹鲁，学宫壮伟甲于闽郡”，被誉为“文献名邦”，“比屋业儒”、“科目得人之盛，天下鲜俦”。《宋史》特地为福建儒学科举文化记下了“多向学，喜讲诵，好为文辞，登科第者尤多”的重彩一笔，而兴化则为“八闽之甲”。宋代兴化军文化的“丕变”，其主要原因在唐五代、宋初及南宋后中原人大量涌入兴化，其数量甚至超过了当地人口，《宋史》、宋·李俊甫《莆阳比事》记录了兴化人口爆满的情况。宋·黄岩孙《仙溪志》记云“五季干戈，北方避地者多居于此”，说明这些人来自中原，刘克庄诗歌也描述了“北来人”的情景。中原人每次南移，都必定携带来各种文化艺术。单是刘克庄诗歌中所提及的就有箏箏、小儿队、讶鼓、俗讲等。莆仙戏保留了诸多唐宋大曲、宋词、古曲等，同样要从中原文化多次南移的层层同质积淀中寻找原因。戏曲是文学与各种艺术的综合体，而要将各种艺术综合成为戏曲，必须具备文化的整合力。宋代兴化儒学科举的高度发达提高了整个地域的文化水平，包括文学、艺术等水平，形成一种文化整合力。这种整合力将本来各自独立的文学、音乐、技艺等融合在一个统一体中，形成戏曲。很难想象，戏曲能在一个缺少文化整合力的地区成熟。世界上没有歌舞的民族几乎没有，但没有戏剧的民族却为数不少，如苗族、侗族等少数民族。

莆仙方言也是由古闽越文化与中原文化的交流、融合而构成的。莆仙方言的底层是古吴越语(口语词)，中、上层为上古汉语(多为口语词)和中古汉语(多为书面语)。由于中原文化高于古闽越文化，所以古吴越语居于底层和少数的层面。在莆仙戏语言中，道白一般为古吴越语(少数)、上古汉语，曲词多为中古汉语。在莆仙戏语言中，突出的现象是保留了周边其他地区所没有的中古词汇，如称高脚桌子为“床”。更令人惊奇的是一些已经消失的中古词汇竟然成了莆仙戏的专门用语，如称母亲为“姐姐”，以“但”字来作自报家门的发语词。“但”字作为自报家门的发语词，见于《张协状元》二例，《宦门子弟错立身》见一例，明传奇中几乎消失，但莆仙戏则成为自报家门的一种固定体制。这似

乎回荡着早期古南戏的“遗响”。闽方言被称为“超广韵”，这在莆仙戏用韵方面突出地表现出来。元·周德清《中原音韵》记载，十四世纪初搬演南戏用的是“闽浙之音”。何为“闽音”，学界尚未探究过。以《中原音韵》检莆仙戏押韵，不合其韵者有：入声单押、平上去入混押；歌戈、家麻混押；支思、齐微、鱼模三韵混押；齐微、皆来混押；寒山、桓欢混押；真文、庚青、侵寻混押。无独有偶，《张协状元》、《琵琶记》等南戏也有同样的上述混押现象。这说明在十四世纪初，南戏的“闽浙之音”的音路是相通的。周德清所谓“闽浙之音”，在莆仙戏与浙江南戏《张协状元》等的相似押韵中得到证实。同时也说明，福建南戏与浙江南戏在十四世纪、甚至在宋代就已经发生交流，《张协状元》中的【福清歌】、【福州歌】留下了交流的时代印记。《中原音韵》的出现，标志着近世音向现代音的转变。在其他地区，大都完成了这一转变，而莆仙方言从宋至今基本不变。莆仙戏可以说是宋元南戏、中古音韵的“双遗响”。莆仙戏的保守性来自于莆仙方言的稳定性。

莆仙戏不仅以历史悠久、保留早期戏曲艺术形态著称，而且还拥有八千多册古抄本，五千零一个剧目。作为一个地方剧种，这在全国、乃至世界戏剧史上可谓凤毛麟角。在“文献名邦”、“以儒为业”的兴化，教育得到一定的普及，艺人及观众的文化水平相对较高，这是莆仙戏拥有大量抄本的主要原因之一。这些古抄本没有署名，由历代艺人转抄。剧本的创作者和改编者大都是落第文人或艺人。在科举文化、儒风特盛的兴化，戏曲被视为“小技”，故作者不愿留下名字。在这些抄本中，最能代表莆仙文化和莆仙戏特色的，当然是那些由莆仙人自创的剧目，但因历代转抄，目前很难断定它们产生的具体年代。本书将莆仙戏与宋元南戏、明清传奇部分相应剧目作比较，初步将莆仙戏中的自创剧目与移植、改编剧目分开，这是研究莆仙戏的第一步。

将莆仙戏与宋元南戏、明清传奇相关剧目作比较，是个工程浩大、十分复杂，然而又是极其有意义的课题。

首先，通过莆仙戏与宋元南戏相关剧目的比较，既可以约略描述

早期莆仙戏的概貌,大体勾勒莆仙戏的发展史,又可以对中国戏曲史某些缺失环节起了“礼失求诸野”的拾遗补阙作用。莆仙戏虽以抄本流传,但这些抄本对于南戏研究具有文献学上不可替代的价值和作用,它们主要体现在与宋元南戏、明初南戏相关的剧目上。明人改写南戏的作品为数不少,这些作品虽以刊刻的形式流传下来而不变,但在改写者笔下早已变样了。抄本系艺人历代转抄而以动态的形式流传下来,但由于特定文化、语言环境和戏曲保守的承传形式,抄本具有某些相对不变的成分。因此,抄本与刊刻本,其“变与不变”都是相对的。通过抄本与刊本的对比,找出差异,重点对莆仙戏的差异点从宗教、民俗、文学、语言、美学、文化、文献等方面进行历史性的还原研究,力图恢复早期南戏的某些原貌。很明显,莆仙戏的《目连救母》比明·郑之珍《劝善记》更接近宋元期间目连戏的原貌;《王魁与桂英》的关键情节和结局,与宋代有关王魁故事的笔记小说基本相似;而明·王玉峰《焚香记》则与南戏原貌相去甚远。莆仙戏这些抄本对宋元南戏、明南戏的“拾遗补阙”,主要以三种形式体现出来。其一,两者共有的剧目剧本,但莆仙戏的某些抄本比现存刊本更为古老。如《拜月亭》、《姜诗》、《冯商》等。其二,已佚南戏的剧目在莆仙戏中全本保留下来,如《王魁与桂英》、《王祥》、《孟宗哭竹》等。其三,已佚南戏剧目的某些情节或某出戏,在莆仙戏的某个剧目中遗留下来。如南戏《贾似道木棉庵记》,见于莆仙戏《裴俊卿》的《似道被贬》。南戏《祝英台》“四久弄”(四久,或作四九、士久)的情节,见于莆仙戏《梁山伯》中。钱南扬先生在一九五七年时就开始寻找“福建戏”的“四九弄”(见《梁祝戏剧辑存》),可惜他没有看到莆仙戏的《梁山伯》。莆仙戏这些珍贵的抄本,补充了南戏某些缺失的环节,重现南戏某些剧目的原貌、全貌,对于深入、全面了解中国戏曲发展史,具有重大的学术价值。另一方面,莆仙戏所保留的诸多南戏剧目,与其以“中古音韵”来演唱唐宋大曲等曲牌的唱腔、与其具有明显的宋杂剧插科打诨的风格和木偶形态动作的表演特点、与其所用的唐宋乐器筚篥等,构成莆仙戏的总体特质,说明兴化戏在宋代就已

成熟,宋元期间就与浙江南戏发生交流。它是中国早期南戏的一支,在中国戏曲史上应占有重要的一节。

其次,通过莆仙戏与明清传奇相关剧目的比较,既可以说明莆仙戏是中国戏曲演出史上最活跃最有生命力的一个剧种,更重要的是可以窥视文人戏曲与民间戏曲所体现出的不同的文化观念、审美观念。

明清传奇是中国戏曲史上的一股洪流,有趣的是明清传奇各个历史阶段的某些剧目,连续不断地传入莆仙地区。莆仙戏与明清传奇剧目相同或类似者为数不少,本书所涉及的只是有代表性的一部分。莆仙戏与这股洪流与时俱进,但在交汇中激出不同的浪花、发出不同的声音,体现其民间戏曲的美学风貌。

然而,民间戏曲却被排除在传统戏曲史、戏曲学的视域之外。翻开传统戏曲史,特别是明清戏曲史,几乎是文人戏曲的作家和作品的排列史。作品的思想内容被机械地概括为文人身世的感叹及时代背景的反映,戏曲的美学特征如同诗歌一样是抒情的。然而,民间戏曲的思想内容、审美观念又是怎样的呢?没有涉及。在传统戏曲史里,那些文人就是平民百姓的“代言人”,所以平民百姓的思想观念只从文人戏曲中以“人民性”三个字轻易地被抽象出来。文人戏曲中的“俚俗”成分也替代了民间戏曲的风格。于是,戏曲史成了文人戏曲史、甚至成了文人剧本的汇编,那些刊刻的剧本是唯一可靠的研究对象,民间抄本的可靠性受到严重的怀疑。但是,戏曲真正的艺术内涵是文本与表演的结合。失去一方就不是戏曲样式而为其他文学艺术形式。明清传奇到底有多少本曾经演出?明传奇不是被人称为“案头本”吗?而那些民间的“翻簿”(演出本),是一代又一代的转抄、演出的本子。艺人们无数次地“翻”这些“簿”,本子上模糊的字迹及破损的纸片,记录了该本子演出的场次。从戏曲的演出、观赏性质上看,这些“翻簿”是我们研究的真正对象。研究民间戏曲的思想内容、审美观念,要从这些“翻簿”入手。

⑨明清传奇与莆仙戏,从总的性质上说两者是精英文化、文人戏曲与平民文化、民间戏曲的关系。精英文化并不能直接转化为平民文化,

其中必须经过传播的途径和方式。莆仙戏将部分只供“阅读”的明清传奇转化为舞台上“表演”、“观赏”的戏曲,在平民阶层中传播。但精英文化在向广大平民阶层传播的过程中,总会出现被平民们接受和改造等情况。就接受方面来说,是精英文化和平民文化交叉、共有的部分,代表了一般性的思想文化;就改造方面来说,是平民们以自己的观念来改变精英文化的内容,代表了地域性平民文化特色。在莆仙戏与明清传奇相关剧目的比较中,我们将视点聚焦于被莆仙戏改造而出现的“差异点”上。比如关键情节,人物形象,主题内容,甚至某个细节、某句话、某个名字、某个封号的不同;出数的多少,场次的调整,情节的增删,曲牌的用量(多少支),语言的运用(雅与俗),抒情与叙事的比重,结构安排等的差异…这些差异的背后都有某种观念在支持牵引着,充满着错综复杂的历史性与时代性、大传统与小传统的关系。对这些“差异点”,我们从历史、文化、民俗、宗教、艺术、语言等方面对之进行阐释,力图凸现民间戏曲的文化观念和审美观念。

本书虽只是对莆仙戏与宋元南戏、明清传奇文本进行比较研究,但它关系到莆仙戏史与中国戏曲史、民间戏曲与文人戏曲、平民文化与精英文化等的重大问题。这对应的两者虽处于一种相互交叉、依存的关系,但毕竟还有明显差异;而且,前者是后者的底色、基础。文人戏曲、精英思想如不通过某种途径传播于各个阶层,它将被“束之高阁”。而它们一旦被传播,为平民们接受或者改造而广泛流传时,才更具有普遍的实用意义。在传统的农耕社会里,平民们的历史知识、社会思想、伦理道德等,其中相当一部分来自于戏曲的传播。全国众多的地方剧种都具有这种文化的传播和改造的功能。而且,全国各地地方剧种,都有着大量自创的剧目,这些剧目更能代表民间戏曲的文化艺术特色。无论从剧目数量和传播功能、范围看,民间戏曲比文人戏曲的影响更大,更具有普遍的文化意义。因此,研究中国传统戏曲,更要将视点投向民间戏曲。聚焦于文人戏曲的戏曲史,只不过是“中国戏曲的‘剪影’”罢了,而对文人戏曲与民间戏曲进行“双重透视”,才能摄下中国戏曲

的“全景”。本书将视点投向莆仙戏,对莆仙戏与文人戏曲的“差异点”进行历史的还原研究和比较的文化阐释,目的在于建立一个包括民间戏曲在内的完整的戏曲史观。本书在视点与方法上只是一种尝试,某些观点未必完全正确,希望戏曲爱好者、专家拨冗赐教,以期共同以多视角方法来观照中国传统戏曲的全貌。

目 录

绪 论	1
第一章 莆仙文化的发展与莆仙戏的形成	8
第一节 永嘉之乱前后中原文化的南移	8
第二节 安史之乱前后中原文化的南移	11
第三节 唐末五代莆仙文化的兴起	14
一、科举儒学	14
二、诗歌文学	20
三、宗教文化	21
四、百戏、歌舞、音乐	23
第四节 两宋兴化军人口的骤然增加	26
第五节 两宋莆仙文化艺术的崛起	31
一、科举儒学	31
二、书文化	34
三、诗词、音乐	37
第六节 中原音乐、歌舞、杂剧传入兴化地区	39
一、箏 箏	39
二、小儿队	40
三、讶 鼓	41
四、俗 讲	42
五、杂 剧	44
第七节 南宋兴化优戏的成熟	53

第二章 莆仙方言与莆仙戏语言	57
第一节 莆仙戏中的古楚语、古吴语、古越语	58
第二节 莆仙戏中的上古汉语	64
第三节 莆仙戏中的中古汉语	73
第四节 莆仙戏的特殊用语	91
第五节 戏曲语言与表演形式的结合	98
第六节 莆仙方言与莆仙戏用韵	108
一、入声独用、平上去入四声混押	109
二、杂韵混押是一种普遍现象	112
三、杂韵混押中的特殊现象	121
第七节 莆仙戏的传统守成与方言的稳定性、 文化的保守性	128
第三章 莆仙目连文化与《目连救母》	133
第一节 莆仙地区目连文化的传播	133
一、宋代超度风气及目连文化的传播	134
二、祭祖、超度与盂兰盆会	140
第二节 血盆(湖)经及其与目连戏的关系	143
一、四种血盆(湖)经简介	144
二、由血盆(湖)经引发的“戏中超度”及其宗教思想	152
三、从血盆(湖)经的变化考论目连戏 对血盆(湖)的受容与展开	158
四、宗教仪式对目连戏和血盆(湖)经的吸收	165
第三节 莆仙戏《目连救母》文本研究	176
一、目连普度众生与唐变文如来破狱、 地藏宏愿之关系	177
二、傅相等“往生净土”与唐变文、 唐宋净土信仰之关系	185
三、刘贾形象与佛教之“悭贪”戒律	192

四、莆仙本中的佛教术语及其时代特征	197
第四节 莆仙戏《目连救母》的演出形态	206
一、民间百戏歌舞的大蒐集	206
二、各种滑稽杂剧的大汇演	209
三、戏剧与民俗、仪式的大串联	216
第四章 莆仙戏与宋元南戏	220
第一节 《王魁与桂英》、《敫桂英》与南戏《王魁》	221
第二节 《拜月亭》与元刊本、世德堂本《拜月亭》	236
第三节 《王祥》与《宋元戏文辑佚·王祥卧冰》	251
第四节 《岸贾》与《赵氏孤儿》	273
第五节 《冯商》与《冯京三元记》	284
第六节 《似道被贬》与《贾似道木棉庵记》	286
第七节 《闵子骞》、《孟宗哭竹》、《郭巨埋儿》	293
第八节 《叶李娘》	304
余 说	309
第五章 莆仙戏与明南戏	314
第一节 《高文举》及其改写本	317
第二节 《高彦真》与《葵花记》及其年代述考	339
第三节 《姜诗》与《风月锦囊》之《芦林相会》、 富春堂本《跃鲤记》	352
第四节 《班超》与《投笔记》	358
第五节 《张君瑞》与《西厢记》、《南西厢记》	375
第六节 《张巡杀妾》与《双忠记》	384
第七节 《韩朋》与《十义记》	387
第八节 《苏秦》与《金印记》	391
第九节 《蔡襄起桥》与《四美记》	396
余 说	399

第六章 莆仙戏与明传奇	403
第一节 爱情剧	405
一、《仙姑闷》与《玉簪记》	405
二、《牡丹亭》与汤显祖《牡丹亭》	410
三、《裴俊卿》与《红梅记》	417
四、《棒打薄情郎》与《鸳鸯棒》	424
五、《杜十娘》与《百宝箱》	430
六、《江六云》与《百花记》	432
第二节 悲欢离合剧	438
一、《双珠记》与沈鲸《双珠记》	438
二、《真珠衫》与无名氏《珍珠衫》	443
第三节 历史传说剧	446
一、《勾践》与《浣纱记》	446
二、《花云》与《虎符记》	452
三、《韩世忠》与《双烈记》、《麒麟鬪》	457
四、《邹应龙》与《鸣凤记》	466
第四节 三国、水浒戏	473
一、《三结义》、《三顾草庐》、《古城会》	474
二、《潘金莲》、《林冲》、《宋江杀阎秀娘》	479
第五节 其他剧目	490
一、《蔡昌宗》与《金锁记》	491
二、《袁文正》与《袁文正还魂记》	493
三、《河东狮》与《狮吼记》	496
四、《田氏破棺》与《蝴蝶梦》	499
五、《妙善公主》与《香山记》	501
余 说	511
第七章 莆仙戏与清传奇	516
第一节 莆仙戏与清初苏州派戏曲	517

一、《莫怀古》与《一捧雪》	517
二、《蔡文英》与《永团圆》	527
三、《张瓜老》与《太平钱》	530
四、《刘全进瓜》与《钓鱼船》	534
五、《熊友兰》与《十五贯》	538
六、《卖身救父》与《未央天》	548
第二节 莆仙戏与李渔戏曲	555
一、《詹烈侯》与《风筝误》	555
二、《白玉簪》与《玉搔头》	561
第三节 清中叶至清末莆仙戏简述	565
余 说	570
第八章 莆仙戏与“四大”民间爱情剧	573
第一节 《梁山伯》	573
第二节 《董永》	604
第三节 《孟姜女》	622
第四节 《白蛇传》	640
余 说	649
余 论 莆仙戏的文化与艺术价值	651
第一节 莆仙戏的文化价值	652
第二节 莆仙戏的艺术价值	666
参考书目	682
后 记	689

绪 论

莆仙戏是以莆仙方言演唱,流行于福建省莆田县、仙游县及其周边方言区的地方戏曲。历史上该地区宋置兴化军、元置兴化路、明清置兴化府,故莆仙戏亦称兴化戏。莆仙戏历宋元明清而不衰,至今约有八百年的历史,它是中国戏曲演出史上最久远的一支,素有南戏“活化石”、“遗响”之称。

唐咸通年间,莆田盛行百戏。至宋,兴化优戏与木偶戏同时成熟。南宋著名词人、诗人刘克庄(1187—1269)在他的《闻祥应庙优戏甚盛二首》等诗中描述了兴化优戏盛行的情景,这是迄今发现的兴化戏演出的最早记录。如果说巫风宗教的盛行是兴化戏产生的“土壤”,那么,宋代高度发达的兴化文化是莆仙戏成熟的“粘合剂”。

福建上古称闽越,闽人为越王勾践之后裔。《宋史》卷八十九《地理志》记云,福建“信鬼尚祀,重浮屠之教”。宋·黄岩孙《仙溪志》记“闽俗机鬼,故邑多丛祠”,又记“晚唐以来,地有佛国之号”。可见,莆仙自古以来巫风佛教盛行,这是一块产生戏剧的沃土。入宋之后,佛教更为盛行。禅宗、净土宗自不必说,而且还从中原传来佛顶尊胜信仰,“俗信鬼神”的风俗与佛教地狱观念融合一起,祭鬼超度之风尤烈。刘克庄诗云“丛祠十里鼓箫忙”,宋代兴化地区民俗宗教活动与优戏演出的结合更为频繁。兴化优戏就在这浓厚的宗教氛围中诞生、成长。

莆仙文化是由当地古闽越文化与中原文化多次南移积淀、融合而成的。从永嘉之乱后,中原人多次迁徙兴化,但以唐五代、两宋规模最大,为莆仙文化注入巨大的新能量,使莆仙文化在两宋崛起。宋代,莆仙文化发生“丕变”,其标志是儒学科举的发达。两宋期间,弹丸之地的兴化军冒出一千六百多名进士,其中登宰辅者五人,出了不少如名臣蔡襄、理学

家林光朝、史学家郑樵、词人刘克庄等鸿儒硕士。《八闽通志》记：“莆邦文学号邹鲁，学宫壮伟甲于闽郡”，被誉为“文献名邦”，“比屋业儒”、“科目得人之盛，天下鲜俪”。《宋史》特地为福建儒学科举文化记下了“多向学，喜讲诵，好为文辞，登科第者尤多”的重彩一笔，而兴化则为“八闽之甲”。宋代兴化军文化的“丕变”，其主要原因在唐五代、宋初及南宋后中原人大量涌入兴化，其数量甚至超过了当地人口，《宋史》、宋·李俊甫《莆阳比事》记录了兴化人口爆满的情况。宋·黄岩孙《仙溪志》记云“五季干戈，北方避地者多居于此”，说明这些人来自中原，刘克庄诗歌也描述了“北来人”的情景。中原人每次南移，都必定携带来各种文化艺术。单是刘克庄诗歌中所提及的就有箏箏、小儿队、讶鼓、俗讲等。莆仙戏保留了诸多唐宋大曲、宋词、古曲等，同样要从中原文化多次南移的层层同质积淀中寻找原因。戏曲是文学与各种艺术的综合体，而要将各种艺术综合成为戏曲，必须具备文化的整合力。宋代兴化儒学科举的高度发达提高了整个地域的文化水平，包括文学、艺术等水平，形成一种文化整合力。这种整合力将本来各自独立的文学、音乐、技艺等融合在一个统一体中，形成戏曲。很难想象，戏曲能在一个缺少文化整合力的地区成熟。世界上没有歌舞的民族几乎没有，但没有戏剧的民族却为数不少，如苗族、侗族等少数民族。

莆仙方言也是由古闽越文化与中原文化的交流、融合而构成的。莆仙方言的底层是古吴越语(口语词)，中、上层为上古汉语(多为口语词)和中古汉语(多为书面语)。由于中原文化高于古闽越文化，所以古吴越语居于底层和少数的层面。在莆仙戏语言中，道白一般为古吴越语(少数)、上古汉语，曲词多为中古汉语。在莆仙戏语言中，突出的现象是保留了周边其他地区所没有的中古词汇，如称高脚桌子为“床”。更令人惊奇的是一些已经消失的中古词汇竟然成了莆仙戏的专门用语，如称母亲为“姐姐”，以“但”字来作自报家门的发语词。“但”字作为自报家门的发语词，见于《张协状元》二例，《宦门子弟错立身》见一例，明传奇中几乎消失，但莆仙戏则成为自报家门的一种固定体制。这似