

福建师范大学

硕士学位论文

涵江元宵佳节民俗活动中的音乐以及文化内涵的初步研究

姓名：林溪漫

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：王耀华

20070901

福建师范大学学位论文使用授权声明

本人(姓名) 林溪漫 学号 GJ03250 专业 音乐学 所呈交的论文(论文题目: 闽江中游民间音乐中的新乐文化研究) 是我个人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。尽我所知,除了文中特别加以标注和致谢的地方外,论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果。本人了解福建师范大学有关保留、使用学位论文的规定,即:学校有权保留送交的学位论文并允许论文被查阅和借阅;学校可以公布论文的全部或部分内容;学校可以采用影印、缩印或其他复制手段保存论文。

(保密的论文在解密后应遵守此规定)

论文作者签名 林溪漫 指导教师签名 王雅芳
签名日期 2007.11.3.

中文摘要

涵江，俗称“涵头”，属福建省莆田市辖区。每年正月十八、十九和二十这三天，为“鲤江城隍庙”一年一度的元宵庙会，也是涵江人民的总元宵。这里的民间民俗活动独具特色。尤其是流传千古的民间音乐，它依托于莆仙地区民间种类繁多、各具特色的民俗文化活动，蕴含着中华优秀传统文化固有特质，具有一定的代表性。本文运用民族音乐学个案调查方法根据实地考察所获取的第一手资料，以涵江区元宵节民俗活动为例，从音乐的基本要素、旋律形态、节奏形态、结构形态等方面，对同时呈现侗鼓表演、十音八乐、演戏谢神的壮观景象进行详细分析。这些音乐事象具有周期性、民族性、群众性、地域性、综合性、传承性、变异性和实用性的特点。通过研究，得出结论，即民俗文化活动是传承中国文化艺术的重要渠道。莆仙民间音乐伴随民俗活动产生和发展，从而形成的对民间习俗的依存性特征。涵江人对过元宵节比过春节还要重视，并且他浓缩了所有的音乐民俗活动作庆典，可以说，闹元宵是涵江民俗活动的缩影。笔者试图用音乐学、民俗学、社会学等理念，围绕民间盛典中的“目的、行为、音响”来分析研究元宵节中的音乐事象。力求见微知著，提供一份个别研究的参照。

关键词： 元宵节 民俗活动 音乐文化 侗鼓乐 十音八乐 莆仙戏音乐

Abstract

Hanjiang, the popular name "contains the head", is the Fujian Province Putian municipal district. Every year first lunar month 18, 19 and 20 these three days, is "the carp river town god's temple" the once a year lantern festival day temple fair, also are the Hanjiang people's total lantern festival day. Here folk folk custom activity has characteristic. Will spread the eternity in particular the folk music, it will depend on Yu Puxian the area folk type to be many, each characteristic folk custom culture activity, will be containing the China traditional culture inherent special characteristic, will have the certain representation. This article utilizes the first material which the ethnomusicology document investigation method basison-the-spot investigation gains, take the Hanjiang area festival of lanterns the folk custom activity as the example, from aspect and soon music basic essential factor, melody shape, rhythm shape, structure shape, to simultaneously presents the keel stratagem to press the nettle sound eight to be happy, to act in a play Xie Shen magnificent picture to carry on the multianalysis. These music phenomena have the periodicity, the national characteristic, the mass character, the region, the comprehensive nature, the inheritance, Disassimilation and the usable characteristic. Through the research, draw the conclusion, namely the folk custom culture activity is inherits the Chinese culture art the important channel. Putian municipal district. the immortal folk music follows the folk custom activity to produce and to develop, thus forms to the folk custom depending on for existence characteristic. The Hanjiang people to festival of lanterns compared to have celebrated the Spring Festival also to want to take, and he has concentrated all music folk custom live movement celebration, may say, the noisy lantern festival day is the Hanjiang folk custom activity miniature. The author attempts with idea and so on musicology, ethnology, sociology to analyze the research festival of lanterns the center music phenomenon. The strength seeks an interview the micro knowledge, provides an individual research the reference.

Key words: Festival of lanterns Folk customs activity Music culture Che Hegu plays music Ten sounds eight music Pu-xian opera music

中文文摘

1. 涵江元宵节庙会及其活动

中华传统节日文化中,对家人团聚氛围的追求与期盼是十分强烈而真切的。团圆被认为是传统节日的一个重要主题,这个主题落实在年节重大活动上,便是选择月圆的十五为期,以圆月象征着人间的团圆。“对中国人而言,传统节日就意味着闲暇、欢乐、温馨和幸福。”^[1]闹元宵本是民众寓春祈秋、纳福迎祥之意,具有浓郁的乡土气息。

除夕和正月初一过大年,传统上是以家庭为单位欢度,元宵节则不同,讲究的是走出家门普天同乐,以各民俗节日中唯一以“闹”(欢乐热闹)为核心内容的。传承了两千多年的“闹”元宵可以说是中华民族“狂欢节”的缩影。涵江元宵节,除社宫的“过火门”、“点大烛”(也叫“喜烛”、“烛山”)外,其他有静的,也有动的,也有静动结合的。静的有五彩缤纷的灯市,曲径通幽的假山,古色古香的书画展览,雅俗共赏的诗谜竞猜。动的有上演莆仙戏,弦歌达旦,合奏侏鼓,“五境齐动”,响彻天衢。也有十音、八乐,乡音情浓。还有踩高跷、舞龙、弄狮。静动结合的,如妆阁、春江游船等。其中有不少文明健康的节目,还延续到今天。

2. 传统节日中的文化精神

我国传统节日中的具体节庆民俗活动都具体而微地涵盖了文化的三个层面(物质、精神和行为),即同样拥有综合性的一些特征^[2]。民俗学专家依据传统节日的性质或目的,将其略分为生产类节庆、宗教祭祀类节庆、驱邪祛病类节庆、纪念类节庆、喜庆类节庆和社交娱乐类节庆等七个大类^[3]。与音乐相关的更为突出的是体现在喜庆类节庆之中。喜庆类节庆以庆贺丰收,欢庆人畜两旺、吉祥幸福为主题,“往往形成喜庆的连续性或系列化”。如在各族中都是规模最大、影响最广的年节,即主要是由这类节庆民俗连缀而成的。比如莆田的元宵节是正月十五,从正月初六到月底都可以闹元宵。至今仍然是人们喜闻乐见、人人参与的“连续性”喜庆民俗。传统节日是丰富多彩的涵江民间音乐的载体,这其中也蕴藏了厚重真切的传统文化和民族精神内涵。

3. 传统喜庆中的表演文化

1.1 广场音乐——震撼人心的涵江威风侏鼓

“过元宵,就是要做热闹”这是涵江普通老百姓说的话。“做热闹”便不能离开本文提到的三件音乐事象中的一项:侏鼓表演。

每当过年过节的时候,民间很多地方的人们都喜欢敲鼓。隆隆的鼓声让人觉得既喜庆又热闹。鼓在中国有着非常悠久的历史,它以其简朴的乐器构造和节奏,敲打出了一神神圣而多彩的音乐文化。提起鼓,人们首先映入脑海的不是粗犷黄河大鼓,就是精巧

^[1] 赵玉东《中华传统节日的文化研究》人民出版社 2002 年 10 月第 1 版 第 9 页

^[2] 赵玉东《中华传统节日的文化研究》人民出版社 2002 年 10 月第 1 版 第 11 页

^[3] 赵玉东《中华传统节日的文化研究》人民出版社 2002 年 10 月第 1 版 第 11 页

飘逸的绛州花鼓。然而，福建省莆田市涵江区，在这个闽中千年古镇里，一种古老的民间文化艺术不断地在流传着，它就是被人们称之为“侔鼓”的广场艺术。在每个逢年过节的日子，这里的人们——聚族而居的农民，都会不约而同地敲起喜庆侔鼓来庆祝，这一风俗世代沿习经久不衰。传统的侔鼓表演，便是他（她）们侔神和自娱的最好的文化生活方式，以求一方之安泰。

“涵江田地卖光光，妇女吃饭打青簪”，这是笔者在涵江采风时收录的一首用方言表达的谚语。可见侔鼓作为一种古老的乐种，有着深厚的社会基础，深受乡亲们的喜爱。在涵江，侔鼓早已成为千家万户日常生活中不可缺少的一部分，成为人们喜闻乐见的广场音乐文化现象，是涵江区独特的文化标志。

侔鼓的音乐核心便是节奏。人不但需要节奏，更需要掌握和运用节奏。“噼咚咚、噼咚咚 宫 宽……这便是侔鼓的基本节奏音型。侔鼓是涵江民间特有的大型民间打击乐器合奏的音乐。在当地我所看到乡民用的鼓是直径近一米的牛皮大鼓。古时称“草绳鼓”，也叫“草锣鼓”，两人提着，边走边打。后来，逐渐地，小鼓变大鼓，不能用绳子提了，于是，就放在车上推着打，因此，改称为侔鼓。侔鼓布列有序，气势磅礴，矫健刚劲，热情奔放。当今的侔鼓乐队，用一面大鼓作指挥，配备数十对平锣和号称“童子圈”的凸脐锣组成。鼓点丰富，钹声和谐悦耳，时即高昂激烈，时即悠扬流畅，时即深沉含蓄。

侔鼓乐是涵江农民一些大文化创举。为了提升侔鼓艺术价值，老艺术家们在汲取莆仙戏音乐的基础上，从实践中创新，归纳起来有这么几个方面：

1、在侔鼓乐队中加入民族乐器，使莆仙民间音乐融入侔鼓中，这样更具音乐美和可听性。

2、为了使侔鼓在表演形态上更具美感的观赏性，智慧的涵江人又加入了新的表演元素。第一，结合农民日常生活的细节，打鼓和敲钹的动作在形态上有了创新，使涵江侔鼓更加体现了土生土长的群众特点，有了更强烈地观赏性。第二，加入民族舞蹈动作，增强可看性。第三，增加表演的人数，多达上千人的演出，场面更加壮观，声势浩大，威震四方。同时，年龄结构从小到大，尤其是少年儿童侔鼓队的蓬勃发展，更使车鼓后继有人，兴旺发达，蒸蒸日上。

1.2 宫庙音乐——古色古香的莆仙民间音乐

涵江闹元宵，宫庙成为真正意义上娱神谢神的特殊场所。在宫庙内演奏的音乐自然离不开莆仙民间音乐。然而，莆仙民间音乐包涵面很广，形式也很驳杂，譬如：十音八乐、大鼓吹、道坛音乐等。本文仅就元宵节那一天，宫庙音乐活动中所出现的部分情况进行梳理。笔者所见，乐队所选用的曲牌便是诸如《江头金桂》、《古台序》、《北台妆》、《大且喜》、《风和子》、《荔枝楼》等传统固定的十音八乐。由于音乐的受众是神而不是人，则不可随意增删乐曲的内容，否则便是对神灵的不敬，正是这种敬神所奏乐曲实用功能性，使得历史上的乐曲以及能演奏这些曲牌的特色乐器，被相对稳定而缺少变化地保存到现在。

“十音”，分“文十音”和“武十音”两种。

“文十音”主要流传在涵江哆头一带，每队10人，所用乐器有：丹皮、拍板、云锣、奚琴、四胡、碗胡、三弦、双清、簫（又称扎箏）、竹笛10种。其常用曲牌与莆仙戏相同，音调低沉如诉，旋律舒缓优雅。

“武十音”所用乐器有云锣、梆笛2把，四胡、尺胡3把，老胡、三弦、八角琴10件，其音响洪大，音色粗犷动听。

莆田民间十番队沿用古代的云锣，由7个不同音色的小云锣组合而成，很有特色。

“武十音”演奏的曲牌大都来源自莆仙戏曲牌，有近千支之多。“武十音”既可坐奏，也可行奏，还可以几队几十队联袂会奏。最多时有100多支乐队参加，其盛况空前。

“八乐”是在十音班的基础上加上打击乐而组成的乐队。一般由少男少女操打击乐，男队称男八乐，女队叫女八乐。打击乐器有鼓板、大锣、小锣、大钹、小钹5种。除打击器外，八乐队还由8人组成管弦乐器伴奏。其中两人吹横笛，两人拉尺胡、四胡、老胡、三弦、八角琴各由一人执掌。有时还改用一人吹笛，加上一把唢呐，音响效果更佳。八乐与十番不同之处还在于它以演唱为主，演唱者多为儿童也有少女。八乐可坐唱，也可行唱。其演唱内容多为莆仙戏曲牌中的选段，其唱腔优美动听，深受群众的欢迎。

莆田的“大鼓吹”源于古代的军乐。据传，由北宋军队乐师传入本地。以大鼓、大锣、大京锣、大钹、唢呐为主要乐器，其气势宏伟，震撼人心。

涵江宫庙内的道坛鼓乐，为伙居道士音乐。“莆田伙居道坛音乐，据《中国民族民间器乐曲集成·福建卷》辑录的曲牌有44首，其中包括曲牌有：【得胜令】、【凤朝阳】、【降黄龙】、【江儿水】、【蛩牌令】、【叨叨令】、【撿撮符】、【古轮台】、【满江风】、【普天乐】、【烧香皈太上】、【降都春】、【道本无言】、【结尾】等^[1]。”

1.3 舞台音乐——悠扬古朴的莆仙戏曲音乐

莆仙戏是全国最古老的剧种之一，流行于福建省莆田县、仙游县及其周边兴化方言区域，由于历史上该地区宋置兴化军、元置兴化路、明清置兴化府，通称“兴化戏”。1952年10月下旬，福建省文化局决定把“兴化戏”改称“莆仙戏”，为福建省五大地方剧种之一。它源于唐代乐舞、“百戏”，南宋时期已极盛行。明代后，接受外地剧种的影响，综合唱、做、念、打和化妆表演等艺术，逐渐形成地方色彩浓厚的莆仙戏。莆仙戏音乐保留了宋代南戏的初期状态。它是在宫廷教坊、歌舞百戏的基础上，兼收并蓄民间音乐、里巷歌谣形成的，其唱腔、唱法有鲜明的地方特色。唱腔结构为“曲版连缀体”，男女同腔同调，本嗓发音。旋律以五声音阶为基础，徵调式、商调式居多，宫、羽调式次之。曲版丰富多彩，民间相传“大题三百六，小题七百二”，其中源于唐宋大曲、唐宋词调、诸宫调、唱腔和宋元南戏曲牌相同者有九百多支。清代以后，兴化戏吸收外来“小鼓类”曲牌，旋律较华丽流畅，行腔多配小锣小鼓，俗称“花鱼鼓堂”。莆仙戏音乐讲究以不同的乐器表现不同的场景，营造不同的气氛。如婚丧喜庆、迎宾送客、登殿升帐等，采用“大吹”演奏，配有大鼓、大钹、二钹、钟锣、小锣等演奏，气势庄严雄壮。如酒筵歌舞、花亭月夜、晓风残月、杨柳春风等场面，用小唢呐或竹笛、二胡、弹拨乐器演奏，音乐气氛清丽优美。如表现风雪雷雨、跃马横戈、推车摇橹，则用打击乐

^[1] 王耀华等编《中国民族民间器乐曲集成·福建卷》下册，《莆田伙居道音乐》第2448-2587页

器为主，表现场面的紧张松弛和节奏的抑扬断挫。

综上所述，音乐艺术是文化的一部分，涵江人总是根据自身文化的传统去构建、使用、传播和发展自己的音乐艺术。在同一天，同一时段展示不同的传统艺术，譬如侉鼓、十音八乐、莆仙戏等等。所以，每一个音乐品种总能在一定程度上体现所在环境的文化事项和当地人们的气质性格。

莆仙民间音乐扎根于的广阔土地之上，在形成和发展的过程中，无时无刻不在受到当地文化的滋养。由于宫廷音乐、民间音乐和宗教音乐以及歌舞百戏交汇融化，形成了“集盛唐古典之精英，留霓裳羽衣之遗响，采宫廷歌坊之荟萃，取山村冈野之歌调”的莆仙音乐歌舞。这种文化氛围，正是产生戏曲艺术的温床。由于地理、历史、政治、经济等环境背景，语言、艺术等文化因素以及莆仙儿女质朴而细腻的气质性格都在莆仙戏唱腔当中得到了集中的体现。可以毫不夸张地说，莆仙戏唱腔具有深厚的文化内涵，从一定意义上可以看作是一个描述文化传统的聚合体。

绪 论

笔者多年来一直关注莆田涵江的元宵节，也深受涵江民俗民间音乐文化的多样化，及其深厚的民族文化底蕴所熏陶所感动。由此产生撰写此论文的愿望。

几年来笔者曾多次到元宵活动的现场和民间老艺人家里采访，以及对莆仙民间音乐权威人士李尚清等多次深谈所得到的资料，并收集整理的一定数量的现场采访画面及文字资料，为写该文奠定了基础。

“元宵节在莆田人来说，是最大、最隆重的日子，过元宵比春节，比端午节，比新年，比圣诞节等更加热闹，持续时间长。源远流长的中国民间文化，用莆仙戏、侉锣鼓、十音八乐来传承下来。过节‘做热闹’，除了本村以外，四方都来声援，共同营造一种‘热闹’、‘和谐’的社会氛围”——莆田市文化与出版局局长李尚清话语。

音乐作为一种成系统的行为方式和一系列的行为有关。阿兰·梅里亚姆(Alan P. Merriam)主张应把与音乐有关的概念、身体、语词表达、学习、社会等行为作为民族音乐学的研究对象。他所说的“行为”不仅指与身体有关的动作，还指思维行为。换句话说，民族音乐学的研究对象不只包括音乐本身、与音乐事象有关的行为，还包括音乐及其文化背景的关系。文化背景包括了地理、历史、人种、语言、生产、民俗、心理等诸多方面，即探索“文化背景中的音乐”。本文正是以探索“文化背景中的音乐”为初衷进行研究的。

元宵节是正月十五(因为正月十五这一天是“上元”，“宵”为夜晚之意，“元宵”二字就这样出现了)。莆田地区的元宵节有的地方是从正月初六就开始了，一直到月底都可以闹元宵。但大部分是过十四、十五、十六这几天的。而正月十九是涵江的总元宵。每年正月十八、十九和二十这三天，为“鲤江城隍庙”一年一度的元宵庙会，也是涵江人民的总元宵。涵江人对过元宵节比过春节还要重视，并且还浓缩了所有的音乐民俗活动作庆典，可以说，这一天是涵江民俗活动的缩影。笔者试图运用音乐学、民俗学、社会学等理念来分析研究元宵节中的音乐事象。本研究用民族音乐学个案调查的方法，以涵江元宵节中的音乐民俗活动为例，对涵江侉鼓乐、十音八乐、莆仙戏音乐的系统性认识、学理性研究，探讨莆仙地区民间音乐所包含的文化特征，力求见微知著，提供一份个别研究的参照。

1. 研究基础

本文所探讨的民俗活动中的音乐是包括涵江在内的莆仙广大地区的古老音乐品种。在进行论文写作之前，笔者先对十音八乐、侉鼓乐、莆仙戏音乐现存的相关资料进行了搜集和整理，包括文字(文献)曲谱资料、音像资料、文物资料和实地考察的口碑资料。资料当中有些是前辈学者的工作、研究成果，有些是笔者田野考察的实地记录，这些都成为了本篇文章的研究基础。

1.1 文字曲谱资料

笔者目前收集到的与莆仙民间音乐相关的文字曲谱资料主要包括三部分。

(1) 历史文献当中侉鼓乐、十音八乐和莆仙戏的相关资料

这其中包括：繁体字版的《莆田县志》莆田县志编集委员会编 1962 年 12 月版（莆田民间音乐舞蹈）；《莆田县志》莆田县志编集委员会编 1963 年 11 月版（明代倭寇祸莆）；《莆田县志》莆田县志编集委员会编 1965 年 4 月版（莆田戏剧史）。这些记述有的是寥寥数笔，对伴鼓乐、十音八乐、莆仙戏以及明代莆田人民 15 次抗倭的描述和记载。尤其是南宋莆田诗人刘克庄（公元 1187—1269 年）的《后村先生大全集》里，有其在莆仙看南戏所写的诗词。尽管这些文献当中所谈到的莆仙戏仅只言片语，却为我们今天探寻莆仙戏的历史渊源、研究戏的发展脉络提供了珍贵的文献考据。

（2）与十音八乐、莆仙戏相关书籍和手抄乐谱

有关的书籍、乐谱可以分为两类。其一，是文字类书籍，包括：《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》、《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》、《中国音乐词典》、《中国戏曲通史》、《中国戏曲志·福建卷》、《中国戏曲音乐集成·福建卷》等。这些书目对莆仙戏作了简单、精练的记叙性描述，笔墨不多，但对莆仙戏的历史渊源、发展概况、剧目内容和唱腔音乐都给予了概括的介绍。其二，是手抄乐谱，包括：艺人提供的乐谱。这些曲谱记录了莆仙戏重要板式和唱段，它为研究莆仙戏的音乐提供了重要的书面材料。

（3）文章当中莆仙戏的相关资料

随着研究的不断深入，从各个不同的角度对莆仙民间音乐进行阐述的文章和著作相继出版发行，并见诸于各类期刊、杂志和网络。这其中有一些是研究性的学术文章，如：《莆仙戏剧文化生态研究》、《福建方言》、《千年涵江》、《福建地方戏剧》、《闽文化概论》、《莆仙戏的历史与特色》、《陈文龙伴鼓退敌》、《名副其实的一代宗师——缅怀萧祖植先生》、《涵江伴鼓》、《涵江伴鼓起源的传说》、《涵江道教》、《涵江文十音》、《莆仙传统民间音乐管窥》、《曲韵曲牌曲谱与莆仙戏曲牌》、《十音 八乐 大鼓吹》。所有这些文章都成为进一步进行莆仙民间音乐研究可供参考的宝贵材料。

1.2 音像资料

笔者目前所收集到的莆仙民间音乐和莆仙戏曲牌音乐相关音像资料包括两个部分。一是已经正式出版发行的 VCD 等音像制品。比如：莆田贤良港天后祖祠董事会、福建省音像出版社出版发行的莆仙戏曲牌音乐《八板头》、《喜庆大鼓吹》、《天上圣母颂》，由贤良港天后祖祠快活林乐队演奏；福建省音像出版社出版的《莆仙戏曲牌音乐》，由莆田市城东剧团演出；福建省音像出版社出版的《莆田十音八乐》，由莆田市南门大厦剧团演出；福建省音像出版社出版《莆田十音八乐·音乐风光》，由黄石镇十音八乐队；福建电视台科学纪录片《发现档案·一个鼓家族的神秘成员》第 86 期等播出版。

二是笔者在 2005 年 1 月间和 2007 年 3 月间于莆田涵江“鲤江城隍庙”一年一度的元宵庙会进行实地考察时所作的采访录像和录音。其中有伴鼓乐、十音八乐和莆仙戏。

1.3 文物资料

在北京中国艺术研究院音乐研究所的中国乐器博物馆中，收藏着一件莆田小三弦，形制独特，音色清脆。用于莆田十音、八乐等民间器乐合奏和莆仙戏伴奏。荔木制，通长 85 厘米，琴鼓呈八方形，长 16 厘米、宽 15 厘米，两面蒙以蟒皮，每面边框（除上下两面）都镶嵌有黄杨木雕人物、山水画屏，外罩玻璃隔窗。琴头呈后卷书式，琴头和

弦轴黄杨木制，三轴（左一右二）分别雕为喜鹊登枝、寿桃和击鼓乐伎，雕刻细腻，栩栩如生。竹制弦马，张三条丝弦。此琴工艺细致，外观精美。已被载入《中国乐器图鉴》^[1]大型画册中。为进行莆仙音乐的研究提供了重要的实物资料。

1.4 实地考察的口碑资料

笔者曾采访了莆田、仙游和涵江的表演艺术家、民间老艺人以及从事民间音乐和戏曲研究的艺人、学者。从他们的口中得知的相关情况和知识也成为了这篇文章写作的重要资料。

2. 研究的动机和目的

选择同一时间同一空间内表演的侉鼓乐、十音八乐和莆仙戏作为研究课题的动机有三：

其一，因为有着较好的研究空间。涵江流传着一个方言民谣“涵江田地卖光光，妇女吃饱打青镲”。可见，莆仙侉鼓音乐在当地有着广泛的群众基础，也因此引起了当地音乐工作者和文化部门对这一民间音乐文化的重视，从不同的角度对它进行了不同程度的分析、研究。但是，由于种种原因，至今还没有人对同一时空内出现的三种音乐事象及其文化内涵作出具体的梳理。因此笔者选择了这样一个既有一定研究价值又有一定突破空间的课题作为研究的对象。

其二，因为可以更好地掌握传统音乐研究的一般方法。戏曲音乐是集中国传统音乐之大成的一个艺术品种，作为一个决心致力于中国传统音乐研究工作的研究者，选择一个具体的戏曲剧种作为学习和研究的对象也是想以此来掌握传统音乐研究的一般方法，以便将来可以更好的学习和工作。

其三，作为一个生长在莆仙音乐发源地和流传地的福建人，选择这一家乡音乐来研究，自然是有一份感情因素在其中，希望通过自己的努力为家乡的音乐事业尽一份绵薄之力。

选题的动机决定了研究的目的。希望这篇文章能够在莆仙音乐已有研究成果的基础上，对侉鼓乐、十音八乐和莆仙戏形成、发展和目前的状况以及其中所具有的文化内涵作一个相对全面的梳理。

3. 研究方法

本文采用了民族音乐研究当中所使用的几种常用的方法。主要有：田野调查法、音乐形态分析法和音乐文化分析法。

田野工作是本篇论文写作当中十分重要的一环。在田野工作当中所作的采访记录和收集到的音像资料、文字资料成为了本篇论文写作的必要基础。

音乐形态分析法也是本篇论文所使用的一个重要方法。将收集到的曲谱资料、音像资料和文字资料进行细致的分析，总结出音乐的一般规律，兼顾其中的共性特征和个性特点，这才有了文章当中对于侉鼓乐、十音八乐和莆仙戏板式唱腔和曲牌唱腔的具体描述。

^[1] 刘东升《中国乐器图鉴》山东教育出版社 2002 年 9 月第 1 版 第 130 页

众所周知，民族音乐学的基本特征就是将某民族现存的传统音乐置入该民族特定的自然环境和社会文化环境中去，通过对该民族成员（个体或群体）是如何根据自身文化传统去构建、使用、传播和发展这些音乐的考察和研究，阐述其有关音乐的基本特征、生存规律和民族文化特质。作为民族音乐学科领域内的一篇论文，本文也采用了音乐文化分析法，将莆仙音乐置入其特有的生态环境当中，对其音乐形成和发展过程当中的文化内涵作了初步的探索。

第1章 涵江元宵节庙会

1.1 涵江印象

涵江，俗称“涵头”，属福建省莆田市辖区。涵江位于福建沿海中部，地处木兰溪下游，濒临兴化湾畔，与台湾一衣带水，依山面海，东面与福清市接壤，西部分别与仙游县、荔城区相连，南面为兴化湾，北与福州市永泰县相邻。因此，涵江是海洋、平原、山区兼备，地理位置优越。辖区面积 752 平方公里，全区人口近 42 万。优越的自然环境，为居民提供了良好的生存条件。^[1] 因此，涵江人过着悠闲自得的生活。

涵江素有“鱼米之乡”和“东方威尼斯”之美誉，笔者无数次亲临涵江，感受到这里民风的纯朴，待人热情友善，这里的内河纵横流淌，乡亲们是临江河而居，和睦相处，过着恬然自得的幸福生活，别有一番江南水乡美景，令人留连忘返。涵江还是莆田耕地最为集中、人口最为密集、经济最为发达的地带，集中了全市约 30% 的耕地、33% 的人口、47.6% 的工农业产值和 64.4% 的乡镇企业产值，其中涵江区以其发达的商业贸易被誉为“小上海”。随着经济的繁荣，涵江人生活水平的日益提高，当地农村的农民在生活有保障的情况下，投身于他（她）们喜欢的民俗民间音乐活动中，进而推动了涵江的文化艺术的向前发展。

千百年来，涵江人在这片土地上耕耘创造，硕果累累，给后人留下了许多光耀千古的文化艺术财富，其中音乐文化方面就包括了涵江人引以自豪的作鼓乐、十音八乐、莆仙戏曲等。

1.2 涵江庙会及其活动

自古以来城隍爷在涵江人心目中的地位是极其崇高的。因为乡亲们认为如今的丰衣足食，过上好日子，更多的是靠城隍爷赐福的。每逢农历正月元宵节，笔者看到的是满眼的涵江民众隆重举行的城隍庆典庙会活动场面：戏剧连台、鼓乐喧天。尤为突出的是名闻遐迩的莆禧农历正月“十九日”元宵节。城隍大神红面长须，手执折扇、白毛巾，大度而儒雅，他身着黄色秀龙蟒袍、头戴银冠，一身正气，凛凛威风，端坐在八抬大轿中，待鸣铙三响后，在浩浩荡荡节日队伍的随护下，按传统顺序巡游境界。一路上，旌旗招展，锣鼓喧天，鸣铙连响，炮声震耳；鸣锣开道、大吹列队，十音八乐，彩车“妆架”，狮舞龙腾；真是“侉鼓咚咚展威风，彩亭罗伞加瓜锤；倾宙圣明齐出动，庇护众善立巨功”。数万观众云集于庙宇四周，争先恐后观看精彩的表演。庙埕内“四周”侉鼓齐鸣，十音八乐总会，全场执事齐集，鸣铙鞭炮齐响，各种戏剧连台，轰动全城，热闹非凡。

城隍庙又名鲤江庙，在鉴前（古地名凤岭）。涵江的鲤江城隍庙，是一处颇有规模有影响的道教活动场所。莆田市道教协会就设在该庙，牌子就挂在庙门前。它的正前方约 200 米就是一个戏台，经常上演莆仙戏剧，而在城隍庙与戏台之间，便是一方广场空地，每逢节日就有来自各乡的侉鼓表演队。鲤江城隍庙座落于涵江鉴前，坐南朝北，偏

^[1] 《千年涵江》编委会：《千年涵江》方志出版社 2004 年 7 月第 1 版 第 1 页

东向。从外面看，红柱碧檐，层台叠翠，古朴端庄，典雅华丽。庙大门是两扇红漆大门，门外有一对雄雌狮子。门廊前檐柱是一对石雕降龙盘柱，雕刻工艺精巧。大门楹联“善行此地心无愧，恶过我门胆自寒”，或许，这就是城隍行善积德的诫令。进入门厅，有一个大天井，使门厅、中殿、两廊排水顺畅，采光明亮。中殿两边钟鼓神各建有歇山顶殿式神龛。门厅柱上楹联：“作事奸邪，任尔焚香无益；居心正直，见吾不拜何妨。”中殿与后殿之间有一个小天井。十音八乐就是在这里演奏的。据说，明洪武二十七年（1394年），为了防备倭患，在莆田近海修筑了规模不亚于兴化郡城的莆禧城。莆禧既有城池，同时也就建了城隍庙，莆禧一名鲤江，故别称鲤江庙。清初截界时，沿海边界流寓在涵江的莆禧士民，为了纪念故乡，于康熙五年（1666年）在涵江鉴前（当时叫凤岑）别建鲤江庙（即今涵江城隍庙），至今已有340多年的历史了。每年元宵节自正月十八日起，庙中正殿排列盛筵，点灯结彩：庙内由信徒捐献喜烛、祈求一年平安。红烛一对小者5斤，大者数十斤，排列数百对。描金的龙凤红烛插在红铜烛台上，层层叠叠，高低错落，称“烛山”。并结合十音八乐和彩阁表演，中夜大放焰火、鞭炮、侗鼓表演。以十九日为正日，直至二十日，三日通宵达旦。鲤江庙（城隍庙）元宵庙会涵江的总元宵。庙会活动，自明代一直延续至今，成为涵江历史文化传统的习俗。每年都吸引了各地众多的信众。有来自省内的，有部分港澳台同胞，有远离海外的许多侨胞。还有不少城里、江口等地民众，每当元宵节来临，都自动提前组织神马队、侗鼓队、舞狮队、演出队、八乐队、彩车队、军乐队等等，有的还连夜步行赶路到涵江，为城隍庆典增光添彩。^[1]

^[1] 参见 mazucity.net:《莆禧“鲤江城隍庙”》一文 2007-08-26

第2章 传统节庆中的文化精神

2.1 中华民族的“狂欢节”

闹元宵本是民众寓春祈秋、纳福迎祥之意，具有浓郁的乡土气息。虽然现在元宵节并不是法定假日，但中国民俗学会副会长乌丙安说，传承了两千多年的“闹”元宵可以说是中华民族的“狂欢节”。涵江民俗中的赏月观灯、侑鼓表演、十音八乐的演奏演唱、观看莆仙戏等，形成春节后的娱乐高潮。除夕和正月初一过大年，传统上是以家庭为单位欢度，元宵节则不同，讲究的是走出家门普天同乐，以各民俗节日中唯一以“闹”（欢乐热闹）为核心内容的。传承了两千多年的“闹”元宵可以说是中华民族“狂欢节”的缩影。

涵江的元宵节，除社宫的“过火门”、“点大烛”（也叫“喜烛”、“烛山”）外，其他有静的，也有动的，也有静动结合的。静的有五彩缤纷的灯市，曲径通幽的假山，古色古香的书画展览，雅俗共赏的诗谜竞猜。动的有上演莆仙戏，弦歌达旦，合奏侑鼓，“五境齐动”，响彻天衢。也有十音、八乐，乡音情浓。还有踩高跷、舞龙、弄狮。静动结合的，如妆阁、春江游船等。其中有不少文明健康的节目，还延续到今天^[1]。元宵之夜，境内有迎神、游神活动，俗叫“行傩”，祈求平安。演戏谢神，戏棚上鼓吹管弦，珠喉韵喙，同样是祈求人的平安，人们认为只要“神”高兴了，乡民的生活自然也就好过了。

“元宵节在莆田人来说，是最大、最隆重的日子，过元宵比春节，比端午节，比新年，比圣诞节等更加热闹，持续时间更长。源远流长的中国民间文化，用莆仙戏、侑锣鼓、十音八乐来传承下来。过节就是‘做热闹’，除了本村以外，四方都来声援，共同营造一种‘热闹’、‘和谐’的社会氛围”。——这是笔者在2005年元宵节前夕采访莆田市文化与出版局局长李尚清时，他十分高兴地说出的一番话。

2.2 传统节庆的文化层面

2.2.1 喜庆类节庆的展示

我国传统节日中的具体节庆民俗活动都具体而微地涵盖了文化的三个层面（物质、精神和行为），即同样拥有综合性的一些特征^[2]。民俗学专家依据传统节庆的性质或目的，将其略分为“生产类节庆、宗教祭祀类节庆、驱邪祛病类节庆、纪念类节庆、喜庆类节庆和社交娱乐类节庆^[1]”等七个大类。与音乐相关的更为突出的是体现在喜庆类节庆之中。喜庆类节庆以庆贺丰收，欢庆人畜两旺、吉祥幸福为主题，“往往形成喜庆的连续性或系列化^[2]”。如在各族中都是规模最大、影响最广的年节，即主要是由这类节庆民俗连缀而成的。比如莆田的元宵节是正月十五，但从正月初六到月底都可以闹元宵。至今仍然是人们喜闻乐见、人人参与的“连续性”喜庆民俗。

[1] 《千年涵江》编委编：《千年涵江》方志出版社2004年7月第1版 第291页

[2] 赵玉东《中华传统节庆的文化研究》人民出版社2002年10月第1版 第11页

[1] 赵玉东《中华传统节庆的文化研究》人民出版社2002年10月第1版 第11页

[2] 乌丙安《中国民俗学》辽宁大学出版社1985年5月第1版 第307页

2.2.2 喜庆类传统文化特征

喜庆类传统文化的展示丰富多彩、色彩斑斓。涵江人集一切音乐艺术手段创造船喜庆的民间文化盛典。这当中自然也有其鲜明的文化特征。应当说,这些特征,既是其自身长期发展和演进过程中,日渐完善并凸显其特点,同时又是其最终区别于其他文化形态的主要标志物。而涵江民间音乐和戏曲音乐则是在具有文化积淀的土壤中生成。毋庸置疑,对其传统节庆文化特征加以系统全面地把握,乃是深入研究和透彻理解中华传统节日庆中的音乐文化所必需的。因此,对中国传统喜庆类传统节日文化的民俗特征的研究探讨,便有利于对传统音乐活动事象本质的把握,也确有一些学者已对此做出了许多令人信服的结论。以下内容正是在前辈学者探索前行的基础上,对喜庆类传统文化和传统音乐做的进一步思考。

2.2.2.1 周期性 传统节庆文化的周期性或称时同性,是指传统节庆文化具有定时定期定点的特性。这一点,可以说是传统节庆文化的首要特征。

首先,涵江的民俗活动以定期定点展示出来。每年在同一时间同在城隍庙内外举行“闹元宵”,周期性是确切存在的。

其次,民族民间音乐(包括民间戏曲)的集中展示也具有时间性。

2.2.2.2 民族性:综观传统节庆文化的历史与现状,几乎没有一个民族及其支系没有自己独特的民族节日和民俗。笔者亲身感受过涵江元宵节民俗活动震撼力量,为其多彩的内容所折服。与此相适应,节庆的民族民间音乐内容与形式也都各式各样、千姿百态,尽情地展示出各自民族文化风貌。

2.2.2.3 群众性:莆仙戏曲的戏俗文化之所以能在几千年的发展历程中始终保持着兴旺不衰的态势,非常重要的一个原因即是其起源于民间,同时又传播、植根于民间,为广大人民群众所喜闻乐见、耳熟能详。

中国的戏剧是一种雅俗共赏的大众娱乐文化,在戏曲舞台上“由演述者不断发出‘召唤’。引发观众的积极的审美‘参与’才能进行和完成。而观众的审美‘参与’就是审美认同。没有现场观众的审美参与和审美接受,戏曲的虚拟表演就会成为无源之水、无本之本,没有生存的价值和意义。”^[1]从而形成涵江节庆文化的群众的广泛参与性。

2.2.2.4 地域性:地域性特征是显而易见并早为人们所熟知常见,涵江节庆民俗从内容到形式与我省其它地方的习俗差异,形成了独特的传统节庆文化的地域性特征。比如各乡自发组织的侁鼓队表演,清丽悠扬的十音八乐演奏。正所谓:百里不同风,千里不同俗。

2.2.2.5 综合性:综合性也叫做复合性,尤指传统节庆文化作为民族文化和民间音乐文化的重要载体,具有十分浓郁的包容和涵盖特性。八音奏起,侁鼓喧天,戏韵乐怀,涵江人总是根据自身文化的传统去构建、使用、传播和发展自己的音乐艺术。在同一时间,同一空间,同一中轴线上发生的三种不同艺术事象,均以音乐为载体,并结合其它艺术门类的精华,展示了涵江人民对传统文化艺术的无比热衷。侁鼓、十音八乐、莆仙戏等的“三位一体”的和谐表演,其中包括容纳了文学艺术、音乐、舞蹈、服饰、礼仪、宗教、哲学以及娱乐方式等物质文化、精神文化和行为文化的广泛内容,而决非单一的文化内涵,说明了传统节庆文化的综合性特征。

^[1] 陈建森《戏曲与娱乐》上海人民出版社 2003 年 7 月第 1 版 第 120 页

2.2.2.6 传承性：继承与发展，是传统文化的一种基本特征。传统节庆文化作为文化的一个重要组成部分，当然也就天然地具备了传承性的特征。民间艺人对音乐艺术的“口传心授”传承，便是最生动的范式。涵江元宵节中的侗鼓表演、十音八乐、演戏谢神等隆重民间艺术活动代代相传，都已跨越了漫长的历史岁月，表现出了顽强的传承性特征。

2.2.2.7 变异性：变异性它与前述传承性乃是并行不悖的，同样是文化的一大特性。也就是说，文化的传承性是相对的，而其变异性则是绝对的、随时随地发生进行的。传统节庆文化自然不能例外，它同样真切地表现出了变化发展的变异性。比如车鼓乐中的乐器使用和节奏音型的不断吸收变化，以及十音八乐的曲牌混用和演奏形式趋同就是一个有说服力的例子。

2.2.2.8 实用性：传统节庆民俗活动是应人们的物质和精神生活需要而产生的，它无不产生于人们的生产和社会实践。同时也伴随着人们的需要的变化而变化。可以说，元宵佳节喜庆团圆的内核，便是保一方民众的幸福平安为福祉，具有现实性和实用性。由此看来，无用的节庆民俗无从产生，即使产生也不会存留下来，只能被无情地淘汰出局。

源远流长、丰富多彩的中华传统节庆文化，当然不会仅只限于这八个方面的特征，而且其特征的表述亦不必局限于上述定义。笔者仅就上述这八个方面特征来看，它们内部其实又是密切相通的，共同点缀组合出特征鲜明、个性突出的传统节庆文化。

第3章 传统喜庆中的表演文化

3.1 广场音乐——震撼人心的威风作鼓

3.1.1 涵江作鼓的发展状况

“过元宵，就是要做热闹”这是涵江普通老百姓说的话。“做热闹”便不能离开本文提到的三件音乐事象中的一项：作鼓表演。

每当过年过节的时候，民间很多地方的人们都喜欢敲鼓。隆隆的鼓声让人觉得既喜庆又热闹。鼓在中国有着非常悠久的历史，它以其简朴的乐器构造和节奏，敲打出了一神神圣而多彩的音乐文化。提起鼓，人们首先映入脑海的不是粗犷黄河大鼓，就是精巧飘逸的绛州花鼓。然而，福建省莆田市涵江区，在这个闽中千年古镇里，一种古老的民间文化艺术不断地在流传着，它就被人们称之为“作鼓”的广场艺术。在每个逢年过节的日子，这里的人们——聚族而居的农民，都会不约而同地敲起喜庆作鼓来庆祝，这一风俗世代沿习经久不衰。传统的作鼓表演，便是他（她）们侑神和自娱的最好的文化生活方式，以求一方之安泰。

“涵江田地卖光光，妇女吃饭打青镲”，这是笔者在涵江采风时收录的一首用方言说的谚语。可见作鼓作为一种古老的乐种，有着深厚的社会基础，深受乡亲们的喜爱。在涵江，作鼓早已成为千家万户日常生活中不可缺少的一部分。可以说在莆田它已经成为人们喜闻乐见的文化现象，是涵江区独特的文化标志。那么作鼓是怎么从莆田地区流传开的？又为什么只在莆田地区流行？作鼓的历史又是从何而来的呢？

所谓作鼓，简单的理解就是把鼓放置在车上，因此得名。作鼓，当地通俗的名称是“镲锣鼓”。顾名思义，就是由镲、锣、鼓等几种乐器组成的大合奏。镲是直径六十厘米左右的大钹。之所以把大钹称为“镲”，是因为涵江人把各种大小不一规格各异的钹通称为“钦镲”又取其省略词“镲”的缘故。锣则分为年锣和号称“童子圈”的凸脐锣两种。鼓是直径约一米的牛皮大鼓。车鼓乐队由一面大鼓，数十对大钹，数面平锣和凸脐锣组成。表演时，大鼓手处于中心位置，牛皮大鼓置于一特制的带轮子的鼓架上，由两名车手推着前行；数十名钹手排成纵队，分列鼓手两旁；殿后的是数名鼓手。旗手、鼓手、车手、钹手、锣手一律头扎英雄巾，身着紧袖衣，腰束英雄结，腿打宽裹带，脚登粉底靴，整支乐队，活脱脱就是一幅古时将士出征图。

作鼓起源于何时，史无记载。民间传说起源于明朝，至今已有四百余年的历史。其实早在远古时期，鼓就产生了。人类的祖先将鼓用于狩猎，用于战争，也已是很久远的事了。据说鼓为战争之用，还有一个典故：传说皇帝不但造过鼓，他之所以打败蚩尤也是借助鼓声的威慑力。那么作鼓是否就是由战鼓演变而来的呢？

涵江区文物管理办公室主任程德鲁接受笔者采访时说：“军事上在远古时候就有了鼓的运用，战鼓在战斗中起指挥的作用，击鼓前进（进兵）；鸣旌收兵，打了锣就收兵（后退）。”他又说：“明朝嘉靖年间，倭寇之乱，当时在林墩大捷的时候，戚继光派了曹大金将军带领五百个将士到迎仙渡（今为江口）设防，预防倭寇往福清方向逃窜，当时果然有一千多的倭寇往迎仙渡方向逃窜，遭遇战打起来的时候，双方打得非常激烈，由于双方力量悬殊，使军队受到重创，曹大金自己也身负重伤。被士兵抬到了位于涵江

区江口镇的东岳观，他认为这个战争一定要打好，于是就把当时东岳观里的镲锣鼓的鼓擂起来。喧天的锣鼓声，“噱咚嗤呼——空——宽！”寓意“前进前进——冲——啊”就是冲锋号，激发了战士的英勇奋战的决心，鼓声一传出，附近村庄里的民众就全知道和倭寇打起来了，他们纷纷赶上战场。各个村子时的人都把宫庙里的鼓都敲起来，鼓声一村传过了一村。他们都有和着曹大金将军的鼓点来打。在鼓声的相互呼应下，各村村民团结起来军民共进打退了倭寇，取得了战役的胜利。”

然而，侓鼓的真正来源就是来自于曹大金的那场抗倭战争吗？曹大金是否真的有其人呢？为了证实其说法，笔者来到了涵江区志办，但《涵江区志》（涵江区地方志编纂委员会编 方志出版社 1997 版）里毫无记录这场战争和曹大金本人。《涵江区志》上，有着另一场与鼓有关的战役，这给我们找寻侓鼓的来历提供了新的线索。“1227 年，在莆田市涵江区的囊山上，陈文龙领军在这里和元军进行了生死大战。陈文龙当时在保卫莆田城的时候曾经在涵江的囊山打了一场狙击战。这场战役打得很成功，陈文龙只用了不到一千人的军队，狙击了上万的元兵。据说侓鼓起了很大的作用。当时陈文龙为了打胜这一战，调集了附村庄几十队的侓鼓队，那天晚上趁着天黑的时候，几十面的大鼓擂起来，造成了很大的声势。结果打败了蒙古大军，陈文龙以少胜多取得了胜利。”这些当然也是民间传说。

那么，传说中击退元军以侓鼓助阵的说法能不能得到有力的佐证呢？侓鼓是否就是来源于囊山大战呢？笔者个人认为他是从军队里面的军乐流入民间，后演变为现在的侓鼓。过去的历史已经结束，不管战争怎样给予侓鼓怎样的定论，战鼓给与侓鼓怎样的启发，都已掩理在时间的岁月中，但擂起的鼓声给人们带来精神上的振奋永远地延续了下来。看来，历史资料对于侓鼓的记载是很少的，侓鼓是否就是战鼓演变而来，我们无法从史料中去考证。关于侓鼓的来历，笔者在同当地的老人交谈时了解到：很久以前，在民间“侓鼓”原名为镲锣鼓或草锣鼓。之所以称镲锣鼓是因为组成侓鼓的三种主要乐器是镲、锣和鼓。但为什么又叫草锣鼓呢？原因有二：即镲（chǎ）、草（cǎo）在莆田方言为谐音；其二，人们认为这个名字来源于他们世代相传的一种叫齐草的民间古老风俗。很早以前，每到腊月二十四这一天，有一个菩萨乞草的民俗。这里的小孩都会自卫发地进行一种风俗活动，世代沿袭从未终断过，每到这一天，孩子们就会来到庙里抱着菩萨，敲着锣、打着鼓，走街串巷地和村民讨取零钱，讨取柴火（稻草）然后到了傍晚的时候将稻草烧成篝火，用零钱买了一点香烛、食品拿来祭祀。祭祀完了，篝火烧起来，要拿这个在火上给菩萨烘烘脚，这体现了人们把菩萨烘好了，菩萨就保佑我们了。来年我们就能红红火火的过日子。在这个仪式中，几个小孩手里拿着的分别就是鼓、锣和镲，这与草锣鼓中的三种民间乐器尽有惊人的吻合。难道侓鼓的雏形就是来自于这种叫做齐草的仪式吗？那么，这里的鼓、锣和镲是否就是侓鼓里的三种乐器呢？这种古老的风俗又代表了什么意思呢？

其实，涵江人在这片有着深厚艺术传统的土壤上，蕴育出了侓鼓这一有着独特特点的民间文化艺术。有关它起源的文化传说，无论是来自战争中振奋军民士气的鼓声，还是来自于祭祀中烘托气氛的鼓声，现今已无从考究。随着社会的不断进步，侓鼓艺术的不断发展和完善仍然在继续着。曾几何时按照传统鼓手一直是由男性来担任，虽然没有

铭文去规定它，但长期以来人们一直默默尊寻着这种传统，“因为鐃锣鼓（侉鼓）以前是宫庙用的东西，过去都由男人打，女人很少到宫庙里去。因为过去男尊女卑，进宫烧香可以，但平常不能经常出入，所以侉鼓都是男人打的。那么到解放以后，女子翻身了，妇女走出家门了，她参与社会活动，参与侉鼓这种自娱的活动。侉鼓的发展过程当中，鼓的大小不断地变化，刚开始的时候是用手拿边敲即可。到二十世纪四、五十年代的时候鼓就发展为大的了。一个人拿不动，就用抬。用手抬很不方便，他们就在鼓的两边串了两根竹竿，前后两人扛着走。”（涵江区文物管理办公室主任程德鲁）

我们看到的侉鼓只是在其发展过程中不断进步的产物。侉鼓的发展阶段还经历了这一演变过程。那么是什么原因促使侉鼓进一步变化呢？肩扛大鼓的形式为什么会被侉鼓取代呢？

显然用肩扛大鼓并不方便，解放后侉鼓又前进了一步，因为用竹竿穿进去抬的时候，鼓会摆动，而且下面装了一个箩筐，仍是两人抬着走。到后来就改了，把鼓装在车上好了，因为侉鼓的表演形式都是行进间的，如果用车子不是更方便吗？所以侉鼓在发展过程中不断变化。

3.1.2 侉鼓音乐的核心是节奏

节奏是音乐在时间上的组织。侉鼓的音乐核心便是节奏。音乐中的节奏概念是很宽泛的，从最宏观的角度看，它可以说是音乐的“进行”，这个概念包括了音乐中各种各样的运动形态，既有轻重缓急，也有松散与紧凑；具体些说，节奏包括节拍和速度这两个概念，前者是指音乐规律性的强弱交替的运动，即拍点的组合，后者是指这种律动的速率。

人不但需要节奏，更需要掌握和运用节奏。侉鼓是涵江民间特有的大型民间打击乐器合奏的音乐。在当地我所看到乡民用的鼓是直径近一米的牛皮大鼓。古时称“草绳鼓”，也叫“草锣鼓”，两人提着，边走边打。后来，逐渐地，小鼓变大鼓，不能用绳子提了，于是，就放在车上推着打，因此，改称为侉鼓。侉鼓历史悠久，自明清以来，就在涵江流行，有着广泛的群众基础。旧时，在每年春节的元宵夜，孩子们搬出一个鼓、一面锣，加上铙钹、小锣等，兴高采烈地敲敲打打，游大街、穿小巷、过东郊、转西陌，一队队的闹到更深人静，才各自回去。它的一般打法是按“七咚、七咚、七咚、宽”这个调子，照四拍子节奏，反复敲打。大人们则取下宫庙中所挂的牛皮大鼓，用木棒当鼓槌，配上几付径约1.5尺左右的大铙钹，一付或两付大锣或侉鼓队。成员们个个身穿短衫，黑色裤子，一对对整齐地排列在牛皮大鼓两旁，打着“噠咚咚、噠咚咚 宫 宽 | 噠咚咚 噠咚咚 宫 宽 |”的调子，但这调子能变化多姿，并非固定不变，不过“噠、咚、宫、宽”是其基本音色。车鼓布列有序，气势磅礴，矫健刚劲，热情奔放。当今的车鼓乐队，用一面大鼓作指挥，配备数十对平锣和号称“童子圈”的凸脐锣组成。鼓点丰富，钹声和谐悦耳，时即高昂激烈，时即悠扬流畅，时即深沉含蓄。

请看涵江区“千人侉鼓”表演的《欢庆锣鼓》总谱节选：

演出地点：莆田市体育场；

演出时间：1998年10月恳亲会

年龄构成：40-50岁妇女

职 业：农民

参加人数：987 人

主办单位：莆田市人民政府，市委宣传部，市文化局

投入资金：6 万元人民币

欢庆锣鼓（节选）

设计：黄福安

♩ = 80 [引子]

图 3-1 作鼓表演总谱节选

作为整支作鼓的灵魂——大鼓。

大鼓上下两面蒙牛皮。用木槌击，一般有中心击、中圈击、外圈击、鼓边击、由外到内击等。越到中心，发音越低沉、厚实，越到鼓边，发音越高，越单薄。鼓槌可以单击、双击、滚击等。大鼓是乐队中节奏的核心。在作鼓中，它既可表现威武的场面，又可表现紧张的情绪。

大鼓在整个作鼓表演中指挥着所有乐器的节奏。因此，鼓点的变化对整个作鼓的影响是极其重要的。鼓声从“咚-咚-咚-咚”简单的节奏音型可以变为十分复杂而多变的节奏音型：“×××× ××× ×× ×”等等，熟练的鼓手能击出十数种鼓点，它可以敲鼓边，击鼓心，震鼓帮，花而不乱，妙趣横生。

笔者曾经采访莆田市涵江区文联主席黄福安，他说：“侗鼓原来的鼓点比较简单，是按三五七来排列的。比如：一开始就是咚、咚、咚；咚咚、咚咚、咚。后来侗鼓吸收了莆仙戏里的鼓点的技巧来丰富它的鼓点。侗鼓的骨干韵味不变，在鼓点上加入新的花样，比如说咚、咚、宫，在第三拍将韵锣敲进去。大钹是一拍一音，这个骨干不变。在鼓点上随意加花不会影响整个侗鼓的韵味。”起核心作用的鼓点变化是随机的，如加花式变体：三字节：咚咚 咚 变为：咚咚咚 咚 咚咚咚 咚

五字节：咚咚 咚咚 咚 变为：咚咚咚 咚咚 咚

七字节：咚咚 咚咚 咚咚 咚 变为：咚咚咚 咚咚咚咚 咚咚咚 咚

3.1.3 侗鼓乐是涵江农民一大文化创举

为了提升侗鼓艺术价值，老艺术家们在汲取莆仙戏音乐的基础上，从实践中创新，归纳起来有这么几个方面。

1、在侗鼓乐队中加入民族乐器，使莆仙民间音乐融入侗鼓中，这样更具音乐美和可听性。首先加入的是大吹，由于侗鼓本身的声音非常大、非常响，只能加上大吹这一类的声音比较响的乐器，听起来比较融洽，所以就加上四把大吹。虽然刚配进去时候，异议非常多，人们的看法也不一样。有一点变味。但后来经过实践，音乐与侗鼓更加和谐，味道的确不一样，有了可听性。

2、为了使侗鼓在表演形态上更具美感的观赏性，智慧的涵江人又加入了新的表演元素。

第一，结合农民日常生活的细节，打鼓和敲钹的动作在形态上有了创新，使涵江侗鼓更加体现了土生土长的群众特点，有了更强烈地观赏性。

第二，加入民族舞蹈动作，增强可看性。侗鼓在刚开始的时候是比较简单，在田间表演，那时没有加入凉伞。后来考虑到要把侗鼓发展得更好看一点，舞蹈性更强一点，表演性更好点，使整个色彩、氛围、意境更好，以及整个编排的多变化，所以把“凉伞”给引用进来了。凉伞是来自莆仙宫庙里面的，放在菩萨后面的一种“万民伞”。这种“万民伞”在每个宫庙里面有一把。但是它是有级别的，最大的是有九层，一般的是三层。城隍庙的凉伞就有五层。湄洲岛的妈祖庙的级别是最高的就有九层。原来使用的凉伞比较沉重，不易表演，后经专家改良，现在侗鼓队里的凉伞都是三层凉伞，以红、绿、白或者红、绿、黄这几种色彩层次。侗鼓队里的凉伞必须要两只手抓着凉伞左右来回旋转，非常细腻而且非常漂亮。这动作是运用了莆仙戏科介的动作，对此加以舞蹈化和改良。

第三，增加表演的人数，多达上千人的演出，场面更加壮观，声势浩大，威震四方。

年龄结构从小到大，尤其是少年儿童车侗鼓队的蓬勃发展，更使车鼓后继有人，兴旺发达，蒸蒸日上。



图 3-2 涵江少儿车鼓表演
的确，侗鼓是涵江农民的一大文化创举。关于侗鼓队的布局请看图示：

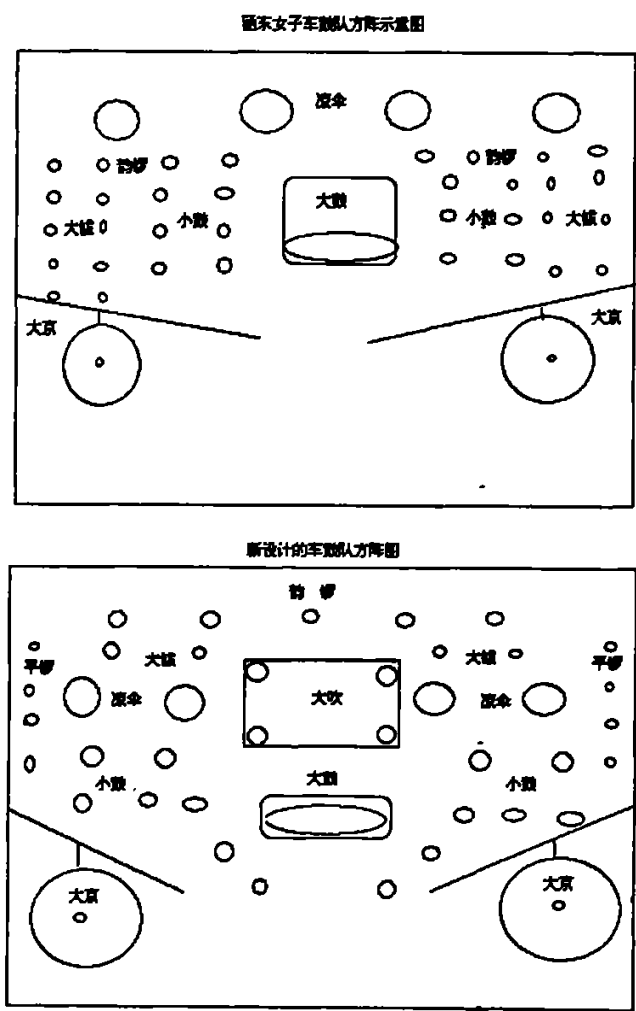


图 3-3 侗鼓方阵设计图

3.2 宫庙音乐——古色古香的莆田民间音乐

3.2.1 听音寻迹

“庭有美音飞独乐，会当炎暑自多风”，这是宋代名臣福建仙游人蔡襄对家乡民间音乐的赞美。时过境迁，古朴的乡音乡韵究竟经过了多少代人的传承，是否有所变异和发展呢？当代人的耳朵能否接受来自祖先的音乐呢？我们是否还能听到那美妙的天籁之声呢？带着种种好奇和疑虑我一次又一次来到了涵江。

每年的冬天正月十五元宵节，按照涵江人的民俗习惯我都会同家人一道去涵江鲤江城隍庙进香祈福，并亲耳所闻亲眼所见涵江人演奏十音八乐的盛况。由此我产生了对当地民间音乐语境研究的念头。元宵节“做热闹”，方圆几里都能听到十音、八乐、大鼓吹，那管弦丝竹悠扬，鼓乐歌声的热闹欢乐情景，真是令人陶醉。

笔者曾经走访过几位涵江古镇资深的音乐老艺人，我感到他们这一生就是为莆仙民间音乐而来。涵江苍林西坡村十音八乐老艺人方逸鸿先生（76岁）接受我的采访时，



图 3-1 笔者采访老艺人方逸鸿先生

他告诉我，“现在，正月十五在宫庙里演奏的民乐合奏已经都没有‘文十音’了。很久以前莆田的民间音乐有两个派别，即‘文十音’和‘武十音’。武十音是我们现在‘打’的乐曲，‘文十音’是以前有而现在没有了。‘文十音’主要流传在涵江哆头一带，”他的话带几分婉惜的语气。“文十音”的发源地正是在涵江古镇，涵江的哆头（涵江区三江口镇镇下辖哆中行政村为中心一带村居统称）、塘头（涵江区国欢镇三股村为主村居统称）一带。“文十音”是涵江区民间古老乐种之一，其起源尚待进一步稽考，但从“文十音”的音调、题材和专用乐器形体制作等方面考察，可追溯到汉唐时代的宫庭音乐。攀谈中老人饶有兴致地脱口唱出了当年演奏“文十音”的曲调：

1=G 4/4 3 3 2 2 | 5 5 1 — | 2 2 6 6 | 3 2 5 — ……音色铿锵，节奏很稳劲。



图 3-3 涵江鳌头境文霞大社八乐队演奏《大且喜》

请看“文十音”的传承谱系表：

1、“文十番”代代相承，随时序渐进，因以民间口传为主难以凭据，原传承人文字资料轶失，从仅存的 40 年代照片资料等有三股村成员为多的建国前塘头原班乐师均已故。传至建国时，仅存塘头、哆头二班，“文革”期间二班俱废，“文革”后仅复组塘头一班，现塘头原班乐师仅 5 人，哆头仅 6 人，均为耄耋老人。

2、已知现有传承人名单如下：

(1)国欢镇塘头原文十番队（2005 年 8 月）：

使用乐器	姓名	性别	备注	使用乐器	姓名	性别	年龄	备注
文蓁	郑金奎	男	已故	尺胡	郑金泉	男	86	
箫	陈天树	男	已故	尺胡	冯瑞兰	男	86	
箫	郑阿才	男	已故	老胡	郑立章	男	77	
八角琴	郑阿燕	男	已故	韵锣	姚明棋	男	86	
二弦（弦仔）	杨金泉	男	已故	檀板	冯天棋	男	87	

曲目：

①《二犯香遍满》②《叨叨令》③《金娥曲》④《菁歌儿》《南北驻云飞》

(2)三江口镇哆中原文十番队（2005 年 8 月）：

使用乐器	姓名	性别	年龄	备注	使用乐器	姓名	性别	年龄	备注
文蓁（韵锣）	李下吾	男		已故	笛	李金贤	男	80	
四弦胡	李佐丕	男		已故	三弦	李九铸	男	91	
四弦胡	李玉坤	男	80		八角琴	李妹九	男	86	
碗胡	李炳先	男		已故	尺胡	李毯仔	男	75	
碗胡	李地生	男		已故	笛（老胡）	李清连	男	75	
笛	李钰铸	男		已故					

曲目：

①《南调驻云飞》②《普天乐》③《香遍满》④《古轮台》

上表为传承谱系，系莆田市涵江区文联 2005 年申报《民间音乐“文十音”》的省级非物质文化遗产代表作中所展示的“文十音”现有状况（由福建省文化厅艺术处提供）。它表明：第一，“文十音”乐队成员均为男性；第二，到 2005 年为止，塘头和哆头“文

“十音”乐队的老艺人已故去 10 位；剩余的 11 位平均年龄为 82.6 岁；第三，“文十音”以口传为主难以凭据，因原传承人文字资料散失，仅存 20 世纪 40 年代的照片资料；第四，塘头原班乐师均为耄耋老人，“文十音”目前已经濒于失传的境地。

在使用乐器方面，“文十音”与“武十音”的区别：“文十音”中用的笛子就是洞箫，特别是它的韵律是五声音阶的，没有“fa、si”。三弦乐器是用双弦的，而“武十音”则是用一根弦的。最有特点的是，有一张“文琴”（早期不叫“文枕琴”）大的放在桌子上演奏，小的拿在手里边走边演奏的。“文十音”里面的乐器还有两把碗胡，一把三弦，一把八角琴，两把洞箫。方逸鸿老人回忆起国庆十周年时，激动地说“当时福建省歌舞团的民乐演奏员黄德耀、王六刚从省艺校毕业，带着一把他师傅送给他的提琴，我们一起下乡半个月左右，到‘文十音’的发祥地哆头、塘头和惠洋村采风。看到文琴演奏用的弓是用‘白杆’剥了皮的心涂上松香来演奏的。据说‘文十音’是由和尚传来的，他们带来了这些乐器和不同的演奏方法。我记忆中的‘文十音’是没有‘韵锣’。‘武十音’中就有‘韵锣’，按照五声音阶演奏。‘武十音’中有尺胡、四胡、飘笛（莆仙一带称之为飘笛，较短）、大胡。”就总体音乐风格而言，涵江“文十音”为独有的民间古老音乐，既有大大不同于现在流行的“十音”（即“武十音”），又区别于传统的莆仙戏曲音乐。“武十音”曲调粗犷、活泼，其音响洪大，音色粗犷动听。“文十音”深沉、优美，节奏徐缓，旋律委婉，词少腔多，风格古朴幽雅。保持原唐宋长歌的原汁原味。

老人还强调：“文、武十音中均不加入吹打乐。只有八乐中加入吹打乐。”

“十音”常用曲牌有：《北台妆》、《荔枝楼》、《风和子》这三首为群众爱听的曲牌。

“十音”的尺胡、四胡、老胡的演奏是一弓一音。统一节奏，整齐划一。用长弓，往外抽拉起来，而不能弓杆往里推插下去用弓。且尺胡的演奏不用换把。比如：

1=F 2/4 5 6 3 5 | 2 2 2 2 2 | 5 6 3 2 | 1 1 1 1 1 | 2 3 2 1 6 1 2 3 | 5 5 5 5 5 ……

尺胡与八角琴合奏《荔枝头》（十音），其中以“打”十音的老师一人独唱，乐曲欢快，热烈，乐在其中。需要指出的是演奏“武十音”，八角琴仅用一根弦。而演奏“文十音”时八角琴要用两根弦。请看笔者当时抓拍画面：



图 3-4 尺胡与八角琴合奏《荔枝头》（十音）

“文十音”和“武十音”乐器配置以列表的方式比较:

文十音	丹皮	拍板	韵锣	奚琴	四胡	碗胡	三弦	文枕琴	竹笛	双清
武十音			韵锣	尺胡	四胡	老胡	三弦	八角琴	梆笛	贡胡

八乐：将舞台上戏曲的东西渗入较多。改良后，将声乐、打击乐、弦乐等混合起来使用。八乐的代表作：《江头金桂》。乐器在十音基础上加入锁呐。“元宵·彩街”活动中经常演奏《江头金桂》，它是最热闹的，锣鼓使用的较多，各村菩萨巡游也用这个曲牌（参见《江头金桂》谱例）；《驻云飞》是静的，较慢，文曲，出自“梁祝”中的曲牌。元宵节时在宫庙里一般演奏《满江风》，《大且喜》，给菩萨过元宵。有唱，八乐里常用“si”和“fa。”

“八乐”是在十音班的基础上加上打击乐而组成的乐队。一般由少男少女操打击乐，男队称男八乐，女队叫女八乐。打击乐器有鼓板、大锣、小锣、大钹、小钹5种。除打击器外，八乐队还由8人组成管弦乐器伴奏。其中两人吹横笛，两人拉尺胡、四胡、老胡、三弦、八角琴各由一人执掌。有时还改用一人吹笛，加上一把唢呐，音响效果更佳。

“十音”与“八乐”的区别在于：莆田“十音”是以器乐演奏为主、帮唱为辅的地方民间乐种，乐曲多源于莆仙戏唱腔，曲调轻快热烈，节奏徐缓，风格古朴。据传，清光绪年间，莆田县举行“王母十音大赛会”有100多个十音队参加。旧时，每个村镇都有“十音间”，人们劳动之余，聚在一起演奏，自娱娱人，并定期竞赛。“八乐”以演唱为主，演唱者多为儿童也有少女。八乐有唱有奏，可以坐唱，也可行走中演唱。当然，在元宵节期间八乐的演奏，更多地是在宫庙中作为娱神和谢神表演。而且，笔者观察发现，如今的八乐演奏，男女各占一定比例，更不乏众青年女子的参与演唱。曲调全部源于莆仙戏唱腔，一般是《吊丧》和《春江》两剧中的曲牌。其唱腔优美动听，深受群众的欢迎。

笔者采访莆田城厢区华亭镇濂溪村林国飞老艺人时，他指出：莆仙民间音乐中的五大曲牌（【荔枝头】、【风和子】、【大且喜】、【北台桩】、【古台序】）源自莆仙戏，属“十音”是文曲，为经典曲牌。曲速中速，曲调较欢快，歌词一般用褒义词，演奏时是不能随便篡改音符的。现场他还特意用高音尺胡演奏了古典曲牌《大且喜》（参见曲谱），令人赞不绝口。我心想：他不可能上过音乐科班，却能如此娴熟地演奏。他为此要花多少心血呀！这便引起我的思考，据了解，林国飞老艺人从小跟其父亲学艺，在莆仙戏班子里成长，初小文化，他几乎能演奏所有莆仙特色乐器。在一定的地域或特定的群体中，中国传统音乐的流传，一代一代通过各种传承方式，但是最主要的还是“口传心授”的方式进行传播。涵江老艺人的学艺的传承方式，也是“口传心授”。因此，传播主体、传播媒介、受众往往三位一体。五大曲牌特点在于：

【荔枝头】：曲速快，要求技术性高，较少人会演奏。

【风和子】：整首曲子速度不统一，曲速太慢，因此较少人会演奏。

【大且喜】：有较高难度，曲速较慢，欢快开心。

【北台桩】：难度高，这首曲子要会拉七个调。

【古台序】：顾名思义是一首古曲，难度大，较少人演奏，曲速较慢。

笔者在采访中了解到，莆田民间音乐在流传过程中，经常出现因演奏者技术水平

参差不齐的原故,演奏中篡改的曲调在所难免,所以曲牌出处较少有人知道。

3.2.2 宫庙道坛音乐

宗教文化与戏剧是传统文化的一树双葩。涵江城隍宫庙是一处道教神社,而其中的道坛音乐则与民俗的社会生活关系极其密切。元宵节音乐活动事象中就包涵了宗教活动,这在涵江有着深厚的社会基础。同时,“宗教音乐对于莆仙戏曲的形成和发展也有着极其重要的作用。或者说宗教音乐是构成莆仙戏曲音乐不可或缺的要素之一。”^[1]限于篇幅,这里不作全面展开分析。

道坛音乐源于先秦之“巫以歌舞事神”(《尚书·伊训》),发展于汉唐间儒释道三教的融合,并从社会生活中采撷民族民间音乐成分,而成为道教文化的不可或缺的重要组成部分^[1]。城隍庙中道坛音乐的语境与一般民间音乐的内涵有一定的差异性,即它不仅具有以优雅美韵乐神、酬神的世俗性、艺术性因素,更重要的是它在道士与民众的潜意识中,是与神沟通的通神语言,具有神秘性、神圣性的文化因素,正因为如此,道坛科仪除一些秘科及诵经外,一般不可无音乐。

涵江宫庙内的道坛鼓乐,为伙居道士音乐。其科仪中的乐曲却有道坛明确功用,属道教系统的法曲系统。由于吹奏都来自鼓头班或民间乐手,乐曲中不免受到民间吹打乐的影响。涵江城隍庙内的道吹班为大场吹奏班约四人,其中大吹二人、鼓锣各一人。其演奏位置一般按旧时武职吹奏制度排列,司吹乐在东(左)侧,司鼓乐在西(右)侧。

“莆田伙居道坛音乐,据《中国民族民间器乐曲集成·福建卷》辑录的曲牌有44首,其中包括曲牌有:【得胜令】、【凤朝阳】、【降黄龙】、【江儿水】、【蛩牌令】、【叨叨令】、【撿撮符】、【古轮台】、【满江风】、【普天乐】、【烧香皈太上】、【降都春】、【道本无言】、【结尾】等。”^[1]每次选择其中曲牌来演奏。根据道坛经师介绍,“科仪中的经文演唱,大多以‘鼓吹’合乐伴奏,老一辈吹生多用‘工尺谱’,青年吹生不学‘工尺谱’,仅凭感觉和记忆能随腔伴奏,多数不识曲牌名称已成普遍现象,一般只知“长曲牌”为大题,小曲牌为“小题”,并不一定辨识每一支演奏的曲牌名称。【满江风】、【江儿水】等谱例请参看本文附页曲谱。

3.3 舞台音乐——悠扬古朴的莆仙戏曲音乐

3.3.1 莆仙戏的群众基础

前面我们分别对涵江侁鼓、十音八乐等在元宵节的广场和宫庙中表演与演奏的音乐事象进行分析表述,即在同一空间,同一中轴线上的“三位一体”前两类事象的共时发生与不同门类艺术品种的展示,从“目的、行为、音响”等逐一加以分析研究。那么,以下便是笔者在本文中重点阐述的莆仙戏音乐。

宋代淳佑乙巳年间(公元1247年),著名诗人(莆仙人)刘克庄据宋莆田刘克庄致仁家居时的诗文记载,当时兴化民间优戏演出的故事有:楚汉刘鸿沟的“鸿门会”,项

^[1] 叶明生《莆仙戏剧文化生态文化生态研究》厦门大学出版社2007年5月第1版 第122页

^[1] 叶明生《莆仙戏剧文化生态文化生态研究》厦门大学出版社2007年5月第1版 第123页

羽兵败垓下的“霸王别姬”；两晋兴亡的“东晋西都”；古代神话的“夸父逐日”，外邦朝贡的“昆仑奴献宝”等。演出的场所有广场的“戏棚”，也有宫庙前的“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“抽簪脱袴满城忙，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，相呼入市看新场”的盛况^[1]。

据调查统计，从清中叶到清末，莆田、仙游两县戏班达到150多个，这在我国其他地方也是极为少见的。难怪人称莆仙地区为“戏窝子”。众多的戏班，悠久的历史，使莆仙戏长期以来积累下大量的传统剧目，据统计共有五千多个，八千多本。数量之多，冠于全国。其中除了保存全国罕见的宋元南戏剧目外，还有大批明清时期的传奇剧目，尤以历史剧最富有特色。表现起自商周、春秋的《纣王进香》、《越王勾践》、《楚庄王》、《秦始皇》、《汉武帝》、《康熙》等一批剧目，好比一部卷帙浩繁的历史画卷。每年春节期间，莆仙民间便在广场上搭起高台，演出三天三夜的“大棚戏”。风旗招展，戏联劝世，台上演出《三国》、《水浒》、《隋唐》等连台本戏，台下人山人海。方圆十里的山乡农民都自带干粮入城观看，并利用大棚戏的机会访亲探友，成了莆仙民间的一大民俗文化。多少妇孺野老，从那舞台上认识了中国上下五千年的历史，获得了忠奸善恶的教化。笔者到莆田市群众艺术馆了解到，专业团体创作改编在全国有巨大影响力的精品剧目有莆仙戏《团圆之后》、《春草闯堂》等。值得一提的是：上个世纪九十年代以后，莆仙戏的民间职业剧团空前发展。珍藏在资料室和散落在民间的五千多个莆仙戏传统剧团又从不同渠道重新回流到现代舞台，经过改造的南戏遗响，也能为广大观众所接受，发出了时代的新声。本文所用莆仙戏例子《纣王进香》是由民间职业剧团莆田南门二团演出的，但由于莆仙戏的普及率较高，在涵江妇孺老幼皆喜欢，而且元宵节那天的演出盛况空前宾朋满座。因此，我们可以用四句话概括莆仙戏的发展状况：“源于唐，成于宋，盛于明清，闪光于现代。”

据笔者最近调查认为，莆仙戏深受讲莆仙话人们的喜爱，在涵江更是受到当地人们的喜爱，它有着深厚的群众基础。因为，莆仙戏的演出活动总是和地方民俗活动结合在一起，有多少次民俗活动，就有多少场莆仙戏演出，演出戏文与民俗活动相辅相成，相得益彰，很快溶为民俗活动不可缺少的一部份，经历代相沿成例至今。

3.3.2 以戏演史寓教于乐

民间节日庙会是中国古代乃至当今，戏曲生存的一个十分重要的文化生态环境。莆仙戏也不例外。元宵节的夜晚，鲤江城隍庙戏台上灯火通明，光彩照人，戏台前人头攒动，人声鼎沸一派热腾腾的节日景象。按当日的抽签，上演的戏是新编历史剧《纣王进香》。除了是上演新排的全本戏以外，以戏演史也是寓教于乐中“教”的一项重要内容。“史”在此指历史故事，包括正史和野史。民间社戏（在宫庙前的戏剧演出）节目有神话剧、历史剧、寓言剧等题材，十分丰富生动。

位于涵江的城隍庙中轴线前方的砖木戏台，为三面开口呈正方形戏台。台面净宽约14米，前台深8米，后台深4米，台柱四根用圆木制作。前台的两根柱子上分别刻着“即

^[1] 参见宋刘克庄《后村先生大全集》卷十、卷二十一、卷二十二、卷四十三

为现世劝惩文”和“且看当场真假事”。这分明是戏曲舞台的固定广告牌。当开场的鼓乐齐鸣，笔者置身宫庙正门，罔若梦境一般，被眼前的景象所感染，如今笔者灯下想来，“戏剧对于人类的知识教育和传播的功劳不可埋没，在农业社会文盲众多的人口中，许多人是通过戏剧而知道历史，理喻道德、明白人情世故的文化常识。”^[1]莆仙戏曲，在劝善弃恶、教忠教孝方面都具有与高台教化相似的功能，正所谓“功能戏”，起着异曲同工的作用。宫庙内法事敬神活动，宫庙前车鼓娱神活动，以及“以歌舞演故事”的演戏谢神活动。这些事象交织在了一起，成了以元宵为轴心的“目的——行为——音响”三角关系，而演员与看客成了最佳的互动关系，谁也离不开谁。

在元宵节当晚在涵江鲤城宫庙正前方的戏台上献演的是莆仙戏《纣王进香》，剧情取才于中国的历史故事和民间传说。按涵江当地节日民俗，正月十九是“元宵心”，是不能上演苦情戏的。据老艺人介绍，莆仙戏内容大多是先苦后甜，好人有出头之日。

《纣王进香》讲述一个发人深醒的故事：女娲圣诞之辰，纣王入女娲宫进香时，突然看见女娲圣像容貌端丽，宛然如生，一时神魂颠倒，淫心陡起，在女娲宫墙壁上题下淫诗一首：“梨花带雨争娇艳，芍药笼烟聘媚女，但得妖娆能举动，取回长乐伴孤王。”此后纣王茶饭不思。

奸臣费神献计，让纣王挑选天下美女进宫，纣王听信谗言，命冀州侯苏护女儿苏妲己入宫。待女娲回宫看见壁上诗句，她不禁勃然大怒，决心让商朝灭亡。于是召来三只妖精去惑乱帝心，这三个妖精一是千年狐狸精，一是九头雉鸡精，还有一个玉石琵琶精。三只妖精利用她们倾城倾国的美貌取媚纣王。那头千年狐狸精更是化身冀中侯苏护之女——妲己，潜入宫中，杀死妲己并附身。妲己入宫后，纣王终日沉迷于美色，流连于酒池，不思社稷，荒废朝政。妖狐肆虐，紊乱朝纲，铸炮烙、杀忠臣、施苛政，以至于万民怨言，人心背离……最终，妲己被姜子牙等人送上了断头台。

纣王与妲己的故事成了殷商巨厦坍塌的根源。这段历史距今已两千多年，史书记载模糊，有的更多是一些相关野史。然而，莆仙戏《纣王进香》的戏曲音乐却是这段历史得以在民间流传的一个载体。

剧中主要角色：

- | | |
|---------|----------|
| 1、商纣王 | 7、大臣杜元锐 |
| 2、姜子牙 | 8、梅伯 |
| 3、妲己 | 9、商容 |
| 4、玉石琵琶精 | 10、贵仲 |
| 5、雉鸡精 | 11、黄飞虎 |
| 6、女娲娘娘 | 12、殷郊、殷洪 |

3.3.3 《纣王进香》唱腔曲调特色

莆仙戏《纣王进香》共分八场，其选用曲牌有：

第一场

唱【满江风】伴【将军令】【红芍药】唱【迎门扇】唱【毛毛仔】唱【争娇艳】

^[1] 叶明生《莆仙戏剧文化生态文化生态研究》厦门大学出版社2007年5月第1版第2页

第二场

唱【八仙歌】唱【扑灯蛾】唱【孝顺歌】唱【出坠子】唱【归朝欢】唱【三查子】
唱【大学士】

第三场

唱【元灯万牌令】唱【锦庭芳】

第四场

唱【梁州序】伴【一朝昌】唱【四朝元】唱【讨六送】唱【泣颜回】唱【降都春】
唱【玉芙蓉】

第五场

唱【孔词】唱【陶金令】

第六场

唱【懒画眉】唱【余文】唱【迎门扇】唱【江儿水】唱【红芍叶】唱【葫芦藤】
唱【叶头风入松】

第七场

唱【春宵美景】唱【啄木儿】唱【风入松】唱【元灯炮】曲【普贤歌】唱【雀树林】
唱【锦庭芳】唱【和佛子】

第八场

曲【迈清会】唱【新水令】唱【月上海棠】唱【得意曲】唱【治人厝】唱【余文】
唱【集贤宾】唱【叨叨令】唱【红杉仔】唱【扑灯蛾】唱【桂陶金】唱【高儿花】
唱【水清龙】唱【续前腔】唱【元灯头落袍】唱【泣颜回】唱【元灯风入松】
唱【菊花心】

音乐是戏曲的灵魂，没有音乐就不成为戏曲。因此，音乐在戏曲人物的喜、怒、哀、乐；塑造不同角色的艺术形象方面，都有着举足轻重的作用。在长期的实践中，戏曲音乐，特别是曲牌体的戏曲音乐逐步格式化和性格化，各种脚色，各种感情都有专用的曲牌。莆仙戏《纣王进香》的传统曲牌的分类，基本上是按照不同脚色不同情绪或场合来分类的。

莆仙戏《纣王进香》中主要人物精彩唱段曲牌及其音乐特点：

前 奏 开场锣鼓齐鸣，（旧称“元宵鼓”，由“4/4 青镲 青镲 青镲 哐……”任意反复出现的节奏型构成，“哐”一声是由凸脐锣敲击成声。司鼓×1、平面锣×2、小钹×1、大钹×1、凸脐锣×1，共6人）尤其是两把大吹相隔八度的并吹，高声部由四胡、扬琴、二胡；中声部由二胡、尺胡、八角琴；低声部由中三弦、老胡、低音笛构成的三声部的旋律奏出饱满的和声，配有支声式的复调，F大调旋律和协庄严，让人一听马上就能融入到戏曲开场音乐当中来。（参见曲谱）

第一场

《满江风》是由纣王唱的，纣王为正生。《满江风》是一庄严的曲牌，演唱者要有一定的身份要求因为曲牌音乐风格彰显着一种威严和霸气。商纣王武将出生，出生入死，打下江山，一代枭雄，称霸天下，更显其安邦定国的雄心。因此纣王一出场，配上《满江风》的曲牌更衬托一代君王的天威。（参见曲谱）按莆仙戏老艺人说法《满江风》这

一曲牌是饰演县官以上的角色才能演唱。纣王演唱的这首曲牌是一种词少腔多复乐段结构的曲牌。俗称“大题”。其速度较为稳重、舒缓，节奏悠长，是一板三眼的4/4拍子。旋律线条以“近声韵”为主（5 3̣2 1 2，5 2̣3 5 —，2 5 6̣5 3̣1，2. 3̣5 —）婉转细腻，拖腔冗长而缠绵悱恻。

【满江风】	统领诸侯坐天下	文是安邦武定国
	万民乐业歌盈家	耿耿忠心伴圣驾
	四夷拱手八方眼	女娲行宫来进香
	商汤江山映朝霞	祁求娘娘仁德酒

上例为“大题”的一种，无论在唱腔结构、节奏、节拍、旋律拖腔等方面都具有一定的典型意义。在唱腔结构上，基于唱词的上下两个部分，上半段：“统领诸侯坐天下，万民乐业歌盈家，四夷拱手八方眼，商汤江山映朝霞。”下半段：“文是安邦武定国，耿耿忠心伴圣驾，女娲行宫来进香，祁求娘娘仁德酒。”由两部分组成的唱腔，下半段可视为是上半段的变化重复（6 2 1 6，5 2̣3 5 —，2̣3 1̣2 5 3，2 7̣6 5 —）。结构图式：



第二场

《八仙歌》是由狐狸精演唱，狐狸精角色为旦，显示出狐狸精妖艳怪诞的一面。《八仙歌》从散板音乐开始，音乐较慢，有七处（fa…do…mi…do…re…mi…）音，可任意延长，锣鼓要求相当专业。缓慢的曲速配上狐狸精的蹑步出场给这出戏增添了一些神秘。之后便是快板部分，这是莆仙戏中俗称“小题”的标志性唱腔音乐，词多腔少的短小曲体。一般速度较快，节拍为一板一眼2/4或有板无眼的1/4拍子，节奏较为鲜明、活泼，旋律线条与语言音调紧密结合，唱腔近于朗诵调，极为口化。如泼旦叙事时所唱的《八仙歌》：

【八仙歌】	月光晴淡风声怨	勤探日月之精华
	惨雾迷迷阴云飞	忙将天地之灵气
	轩辕坟中潜身处	日收夜探阴阳宝
	练成性成精多年	得运成仙好报荃

第三场

《元灯万牌令》是由姐己的父亲演唱，角色武生。《元灯万牌令》开始为散板，后速度加快一倍。一般来说，《元灯万牌令》是大官出场或是骂奸臣，坏人所用，曲速较快。速度上的明显变化对比，让人觉得姐己的父亲在痛骂纣王时的复杂无奈之情。

【元灯万牌令】	无道昏君听信奸	爱女犹如掌上珠
	平地飞来大祸殃	岂可轻易献朝廷
	君迫臣非同一般	如今四归冀州去
	迫得我心胆惊战	死守一镇不朝见

第四场

《梁洲序》姐己唱的。此曲牌系莆田戏曲特有的“开口腔”，“哎”音读阴平，谱面

上写作“爻”。在一曲之首或中间段落，某乐句的开头处用之。其音值和字数视曲调节奏而定。此戏曲演唱特点的应用，表达出姐己这一女子替父担心，自叹红颜薄命刻画的淋漓尽致。（参见曲谱）

【梁州序】二更深沉战声急	火光冲天喊杀动地
心潮一时难平静	令人难安心
闺房中	胆惊
自叹江山红颜多薄命	姿容反被姿容误
父兄登城拒敌兵	左思右想
昼夜厮杀为奴身	泪睢盈

第五场

《陶金令》较快的曲速将姐己父亲连日征战，为女担心的心情表露无疑。

【陶金令】连日大战夜不静	一虎张牙欲咬头
女儿放睡就入眠	一虎舞爪来抓心
神魂悠悠梦乡里	急得走投无路奔
突见雨水猛扑面	惊慌之际喊出声

第六场

《江儿水》姐己唱，角色正旦。此时姐己已被狐狸精附身，“fa”音的出现视为姐己的命运哀叹，但另一方面《江儿水》曲调中速平稳，较为文雅，因此，衬托出已被狐狸精附身的姐己对利用自身倾国倾城的容貌来迷惑纣王，颠覆商朝且胸有成竹。（参见曲谱）

【江儿水】玉步珊珊上金銮
千年狐狸排巧称
遵照法旨意
入朝歌
兴云布雨朝堂翻

第七场

《春宵美景》姐己唱，曲调中速，表现轻快，一般用于游玩上，属于玩曲，这时候姐己在宫中万千宠爱，心情愉悦，将朝歌玩弄与手掌之中。曲牌用莆田戏曲的玩曲出现具有嘲笑性。

【春宵美景】艳丽窈窕醉恼人	人生在世有几时
妖奴朝暮伴孤身	不知欢乐度光阴
日间歌舞夜欢娱	妻身感恩得宠爱
作乐逍遥似神仙	光尽妇道慰君心

第八场

《叨叨令》、《红衫仔》这两首曲牌皆为古曲，曲调中性，可悲可喜，转调。丑、末、铁生不能唱。此段主要是表现皇后在被陷害时心情悲伤的表露，皇后一生由喜到悲的大起大落，在《红衫仔》、《叨叨令》这两首较高难度曲牌的衬托下，其声泪俱下地控诉更有说服力。

【叨叨令】平地风波得罪名 数载宫围伴圣驾

委曲重重辩不清	袞家素秉善良心
那个阴谋设圈套	风兴夜寐来忘作
陷害梓童心何忍	苍天有眼可作证
【红衫仔】生父坐镇叹鲁城	夫妻情义人人念
官居极品位皇亲	妻杀亲夫谁此心
妾为东宫为太子	细查曲直辩真假
心已知足存正经	精华糟糠自然明

莆仙戏《纣王进香》音乐特点分析：

（一）《纣王进香》的戏曲音乐多为五声音阶。以近声韵为主：653、216、165、451、……。徵、商调式最多，如《满江风》、《八仙歌》、《犯扑灯蛾》等。其次是宫、羽调式，如《前奏》、《春宵美景》，角调式较少，如《梁州序》。唱腔曲牌中的转调，以下五度转调为常见，特别是fa作为骨干音出现时，就向下五度转调，fa当do（即以清角为宫）。还有sol当do（即以徵为宫）等转调手法。如《北台妆》可以犯七次调。

（二）莆仙戏唱腔、唱法有鲜明的地方特色。唱腔结构为“曲牌连缀体”，男女同腔同调，本嗓发音。因兴化方言的特殊性，在唱腔的旋法上常有四度、五度、六度、七度、八度、九度、十一度的大跳和上、下滑音的装饰，有的唱不上去便可用低八度演唱。原则上尺胡演奏不换把，如《江头金桂》等。莆仙戏唱腔的布局往往遵循“引子——过曲——尾声”的程式。引子是开场曲，多为散板的曲牌，如武王演唱的《四朝元》，《红芍药》等。

（三）莆仙戏唱腔，往往可以放慢速度，在熟能生巧中加工润饰。润腔的方法主要有四：一是加花；二是加进偏音si（7）、fa（4）；三是注重滑音；四是乐句的小改动。如《江儿水》。

（四）莆仙戏的乐器保持了宋代教坊“锣、鼓、吹”的伴奏形式。以沙锣和牛皮大鼓、笛管最具特色，打法和击打方位不同，而发出不同的音色。沙锣能发出五个音色，大鼓可发13个音色。舞台上，花鱼鼓、战鼓和大钹、拍板等，也常配上用场。管乐器主要有笛管、梅花、喷呐等。《纣王进香》中在前奏、间奏、尾奏和落幕中也常用到喷呐、笛管等乐器。象莆仙戏南门二团这样业余剧团还增加一台电子合成器作和声或增加多变的旋律色彩用。

（五）莆仙戏音乐讲究以不同的乐器表现不同的场景，营造不同的气氛。如纣王迎宾送客、登殿升帐等，就采用“大吹”演奏，配有大鼓、大钹、二钹、钟锣、小锣等演奏，气势庄严雄壮。如酒筵歌舞、花亭月夜、晓风残月、杨柳春风等场面，用小喷呐或竹笛、二胡、弹拨乐器演奏，音乐气氛清丽优美。如表现风雪雷雨、跃马横戈、推车摇橹，则用打击乐器为主，表现场面的紧张松弛和节奏的抑扬断挫。

（六）莆仙戏有“各行角色皆能歌唱”的特点，每类行当各有自己的曲牌，互不凌犯。但同一曲牌，在不同场合所表现的人物，情感不同，唱法也随之而异，具有“一曲多变运用”的特点。同样的一支曲牌，在不同的剧目中，因场合与情感不一，唱去随之而迥异。如《满江风》表现纣王得胜班师时唱的就是喜的感受；而《满江风》在书生玩景时唱的给以轻松自在恬淡的感受。又如《叨叨令》在祭灵、哭灵时演唱的必然是悲痛

欲绝的感受；而《叨叨令》在金殿争辩时演唱，却是咄咄逼人的感受。

据华亭镇濠溪村民间音乐老艺人林国飞先生说，“作为当地人看莆仙戏，它并非像城里人在音乐厅里纯粹地欣赏艺术，它总是与宗教民俗活动结合在一起，从来不变。”因此所谓“舞台音乐”只是假借戏台，以音载道演天上人间百态，目的是娱神，神高兴了才来保佑我们的健康幸福。他又说，“特别是莆仙戏中的‘彩戏’，他的结局必定是大团圆的。莆仙戏中唯有《团圆之后》是悲惨而不得团圆的”。此话说得虽然绝对了一点，但是莆仙戏的大多数剧目是演主人公否极泰来的发迹过程。这种苦尽甘来的编剧理念和思维方式，恰恰迎合了观众内心“大团圆”的美好愿望。

既然元宵节是人间喜庆吉祥之日，家家户户共团圆，就“必演‘彩戏’。‘彩’者，财也；利也，好运也，光彩也。主人在挑选剧目时，若戏中有人物死亡者，往往视为‘不吉’，故不挑选此类剧目^[1]。”这就是为什么元宵节那一天，城隍庙前戏台上只演莆仙戏《纣王进香》而不演《团圆之后》的缘故。

另外，莆仙戏中存在复杂的善恶报应观念，即好人可以受到社会与神佛的双重护佑，坏人受到社会和神佛的双重惩罚，所谓善恶报应、阴阳同理。其实戏曲中善恶报应因果关系是源自儒道佛三位一体的伦理精神结构的。因果报应律直接体现在《纣王进香》戏中，便是商纣王在打拼天下时浴血奋战是好的一面，但在治理江山社稷时又犯了严重错误是坏一面。因此这出戏还有警世作用，具有现实意义。

3.3.4 莆仙戏传播的现场交流系统

《纣王进香》是在正月十九晚上于涵江鲤江城隍庙前娱神的戏台上演出的。由莆仙戏南门二团公演，当时天下着濛濛细雨，戏台前的露天广场上，灯火闪烁，人们撑着伞聚精会神地看着每一场戏。不时发出赞叹之声。台上台下自然交流并产生共鸣。笔者从观看演戏过程深有感触，“以歌舞演故事”的假定性，被认为表演者纣王与妲己既在戏台上作戏，又在戏场交流语境中与观众一起游戏，演出是将看客的放在戏场交流体系之中。这就是戏曲的“召唤结构”。

没有观众的审美参与，戏曲表演者虚拟的、写意的、戏拟的、象征性的表演便丧失了审美的意义和价值。虽然，剧作家写完剧本，退居幕后，但他把自己的创作视界分别隐藏到“行当”与“人物”的视界之中，通过“行当”与“人物”的演唱和对白控制剧场演述的过程，干预和引导观众的审美取向。

“行当”与“人物”作为联系戏曲作家创作视界与观众接受视界的“中介”：一方面，戏曲的表演者可以以“行当”的身份向观众传达剧作家对剧情和剧中人物的评论、说明、提示和总结；另一方面，戏曲的表演者又可以通过“行当”进入“角色”，或演述故事，或演示人物的视界和性格。戏曲演述者的双重“中介”性质，保证了表演者可以顺利地实现身份的自由转换，“召唤”现场观众“参与”、演员与观众在剧情的牵动下，同“风雨”共“欢乐”。从形式来看，戏曲的剧场交流是在演员、“行当”、角色、观众之间展开的，但是，从动态的立体的角度来考察，这种交流的实质是剧作家、演员、行当、角色和观众之间的审美互动和交流，它构成了戏曲作家——演员——行当——人物

^[1] 马建华：《莆仙戏与宋元南戏、明清传奇》中国戏剧出版社 2004 年 6 月第 1 版 第 668 页

观众之间独特的戏曲现场交流系统，这便是演剧“召唤结构”。“由演述者不断发出‘召唤’。引发观众的积极的审美‘参与’才能进行和完成。而观众的审美‘参与’就是审美认同。没有现场观众的审美参与和审美接受，戏曲的虚拟表演就会成为无源之水、无本之本，没有生存的价值和意义。”^[1]从而才能形成节庆文化的群众的广泛参与性。

莆仙戏在近千年演出的历史长河中，积累了相当数量的戏曲舞台表演剧目，它们既灵活性多变，又精彩纷呈，以其感召力，极大地满足了民众生活中的精神需求。

^[1] 陈建森《戏曲与娱乐》上海人民出版社2003年7月第1版 第120页

结 语

在闽中兴化平原土地上，元宵习俗是民俗文化的重要组成部分，民间音乐又是传统文化的一部分。涵江人总是根据自身文化的传统去构建、使用、传播和发展自己的音乐艺术。在同一时间，同一空间，同一中轴线上发生的三种不同艺术事象，均以音乐为载体，展示了涵江人民对传统文化艺术的无比热衷。侗鼓、十音八乐、莆仙戏等的“三位一体”的和谐表演，他们不是一种巧合，而是一种人和神相通的媒介，更是涵江人的智慧与民俗文化的结晶。所以，每一个音乐品种总能在一定程度上体现所在环境的文化事象和当地人们的气质性格。

莆仙民间音乐扎根于的广阔土地之上，在形成和发展的过程中，无时无刻不在受到当地文化的滋养。由于宫廷音乐、民间音乐和宗教音乐以及歌舞百戏交汇融化，形成了“集盛唐古典之精英，留霓裳羽衣之遗响，采宫廷歌坊之荟萃，取山村冈野之歌调”的莆仙音乐歌舞。这种文化氛围，正是产生戏曲艺术的温床。由于地理、历史、政治、经济等环境背景，语言、艺术等文化因素以及莆仙儿女质朴而细腻的气质性格都在莆仙戏唱腔当中得到了集中的体现。可以毫不夸张地说，莆仙戏曲艺术就好象当地许多艺术的统领，莆仙戏音乐具有深厚的文化内涵，从一定意义上可以看作是一个描述文化传统的聚合体。莆仙戏也与任何一个戏剧品种一样，是随着漫长历史长河不断演变发展壮大的。只是作为一个地方戏种存在着相当特定风格的一面，故有待进一步深入挖掘和研究，这将更有利于戏种本身的更新发展。

音乐文化是一种音乐文化传统的聚合体，它联系社会的和音乐的交结而成为音乐的事实。一种音乐文化在一个特定的社会和自然环境内的培育过程中，不仅靠自身环境范围内产生的观念来定形而且还靠音乐创造者对他们所接触的现实世界的广阔环境的反应。例如：莆仙戏曲、十音八乐、侗锣鼓等。

我们将牢牢记住：(1)没有孤立存在的音乐；(2)音乐是文化的一部分或文化的一个机能部分，它的意义是从文化这个角度去推论的；(3)音乐不具有自己的时期，它的时期即是它所存在的那些社会的时期；(4)脱离音乐行为，音乐的音响没有什么意义；(5)音乐所证实的是社会和文化中已经存在的东西^[1]。

侗鼓音乐、十音八乐、莆仙戏曲这些响亮的名称，早已是涵江人心目中，尤其是元宵佳节必不可少的音乐活动。涵江乡亲的精神生活离不开侗鼓、十音八乐、莆仙戏的滋润，而这三者也离不开涵江人的传承与发扬光大。笔者想借此机会，呼吁广大音乐同仁，以及社会各界，多一点热情与爱心，保护我们的祖先留下的非物质文化遗产，为家乡音乐的传承和发展出一份力！

[1] 薛 良：《民族民间音乐工作指南》中国文联出版公司 1994 年 1 月第 1 版 第 295 页

(附:《纣王进香》曲谱)

前奏

J=78

The musical score is written for three staves, labeled 高 (High), 中 (Middle), and 低 (Low). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is marked J=78. The score consists of five systems of music. The first system includes the following instrument labels: (四胡·扬琴·笛子) for the high staff, (促胡) for the middle staff, and (中三弦·老胡) for the low staff. The second system includes the label (二胡) for the middle staff. The score features various musical notations including eighth notes, quarter notes, half notes, and rests, with some measures containing a '0' symbol.

The musical score is written for three instruments: Yangqin (扬琴), Erhu (二胡), and Laohu (老胡). It consists of five systems of three staves each. The first system includes labels for each instrument: (扬琴) on the top staff, (二胡) on the middle staff, and (老胡) on the bottom staff. The notation is in Western staff notation with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The score features a variety of musical elements, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as > (accent) and >> (strong accent). The fifth system introduces a new instrument, labeled (扬琴. 唢呐), which plays a rapid, repetitive melodic line in the upper register.





满江风

♩ = 100

统领诸侯坐天下
 万民乐业
 歌歌盒家四夷
 拱手八方服商汤江山
 映映朝霞
 文是安邦武定国
 耿耿忠心伴圣驾
 女喝行宫来来进香
 祈求娘娘仁德
 德酒

第二场间奏

$J=84$

笛子、扬琴

二胡

低音

The musical score is written for three instruments: Di Xu (笛子), Yang Qin (扬琴), and Di Yu (低音). The tempo is marked as $J=84$. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The first staff (Di Xu) plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff (Yang Qin) plays a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The third staff (Di Yu) plays a bass line with eighth and sixteenth notes. The score consists of five systems of three staves each, with a final double bar line at the end of the fifth system.

梁洲序

♩ = 70

二更深 沉战声 急

心潮一 难静

闺房中

× (艾) 自叹红颜多

薄命 父兄登城 拒敌兵

昼夜厮杀 为

奴身 火光冲天 喊杀动地

令人难安 心胆惊

妾容反被妾容 误左思 右想

汨雕盈

四 朝 元

$\text{♩} = 96$



江儿水

♩ = 98

玉 步 珊 珊

上 金 臺

千 年 狐 狸

排 弓 称

遵 照 法 旨 意

入 朝 最

久 云 布 两 朝

坠 翻

红 芍 叶

$\text{♩} = 68$

娇 柔 腰 饰 体 态 坚 莹 莹 答

答 万 般 情 真 似

海 棠 醉 红 日 黎 花 蒂

雨 亮 清 晶

好 似 牡 丹 初 绽 蕊 正 是 玉

守 似 姑 教 瞬 晚 散 魂 飞 天

江头金桂

$J = 76$

起来 眼泪
淋 淋
成 婚
半 月 君 起 起
身 (起鼓) 赴 北 上 求 取
功 名
赴 北 上 求 取 功 名
离 别 三 载 到 如 今 (起鼓)
兄 嫂
恨 兄 嫂 迫 嫁 难 以
楼 身 假 做 卖 画 寻 良 人 (起鼓)

历 尽 千 山 万 里 程
 何 时 得 到 北 燕 京
 (起鼓) 寻 阳
 楼 下 好 名 声 王 孙
 公 子 歌 吟 (起鼓) 风 月 场 中
 天 易 老 樵 夫 牧
 子 也 留 情 (起鼓) 红 粉 今 成 才 郎 面
 蝴 蝶 纷 纷 也 难 寻 天 涯 流 落 谁 能 识
 春 风 迎 面 笑 美 人

荔枝楼

J = 68



胡 雁 哀 鸣 夜 夜 飞 胡

儿 眼 泪 双 双 落 闻 道

玉 门 犹 被 遮

应 将 性 命 逐 轻

年 年 战 骨 埋

外 空 见

桃 入

汉 家

The image shows a musical score for a song, likely a traditional Chinese melody. It consists of eight staves of music, each with a line of lyrics underneath. The lyrics are in Chinese characters. The music is written in a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: 胡 雁 哀 鸣 夜 夜 飞 胡; 儿 眼 泪 双 双 落 闻 道; 玉 门 犹 被 遮; 应 将 性 命 逐 轻; 年 年 战 骨 埋; 外 空 见; 桃 入; 汉 家.

(附: 莆仙戏五大曲牌之曲谱)

大 且 喜

$\text{♩} = 78$

住 荒 村 喜 大

比 皇 天 开 景

运 举 子 纷 纷 无 你

是 是 才 俊

谁 育 育 象 奴 唐 官

人 依 有 满 腹

饱 诗 伦 列 三

场 文 章 出 众 共

共 超 群 想 此 日 登

金 阙 想

此 日 登 金 阙 步 丹 梯 三 策 献

明 君 占 鳌 头 乞 天 下 人

传 闻 宴 琼 林 乞 京 都 人

饮 尊 似 卧 龙 奋 跃

会 风 奴 似 潜

龙 变 化 免 得 空 依 破 空

门 x 心 悬 望 x 符 奴 心

心 悬 望

风和子

$J = 65$

风和子虫虫

虫子虫

虫叶生

爱养蚕叶生爱养

蚕为

如何同子为一如

何同子为如何

酸 总

为 如 何 予 同

比 叹

虽 然 为 敢

誇 虽然 为 敢 誇

人 上 不 能

济 人 饥 饿 济 人 饿

只 尚 在 巧 比 盐 梅

只 尚 在 巧 比 盐 梅

有 一 日

定 然 敢 誇

北台粧

$\text{♩} = 78$

蚤 红 点 点 湿

林 波

古 木 阴 阳 施

莺 梦

野 禽 枝 上 声

音 多

人 生 岁

月 能 几

何 却

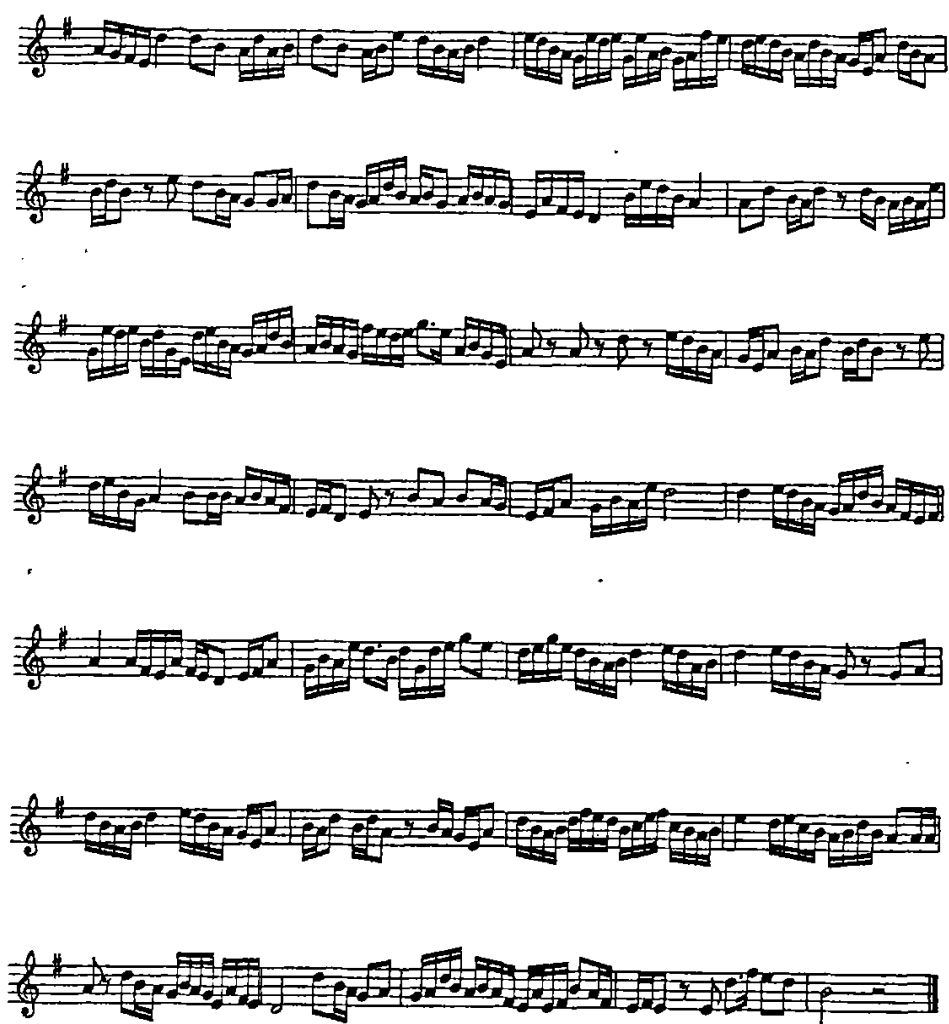
把 香 愁



古 台 序

$J = 72$





参考文献

- 1、吕效平：《戏曲本质论》南京大学出版社 2003 年 9 月第 1 版
- 2、林祥瑞 刘祖陞：《福建简史》国际华文出版社 2004 年 4 月第 1 版
- 3、何锦山：《闽文化概论》北京大学出版社 1996 年 11 月第 1 版
- 4、何锦山：《闽文化续论》北京大学出版社 2004 年 2 月第 1 版
- 5、《千年涵江》编委会：《千年涵江》方志出版社 2004 年 7 月第 1 版
- 6、郝铁川：《中国民间神研究》上海古籍出版社 2003 年 7 月第 1 版
- 7、福建地方史料：《八闽纵横》第二集福建日报资料室编 1981 年 8 月
- 8、《福建民间音乐研究》第一集 福建群众艺术馆编 1987 年 7 月
- 9、《福建风物志》编写组：《福建风物志》福建人民出版社 1985 年 1 版
- 10、王耀华 杜亚雄：《中国传统音乐概论》福建教育出版社 1999 年 8 月第 1 版
- 11、王耀华：《福建传统音乐》福建人民出版社 2000 年 9 月第 1 版
- 12、项阳：《当传统遭遇现代》上海音乐学院出版社 2004 年 7 月第 1 版
- 13、陈支平：《福建六大民系》福建人民出版社 2000 年 6 月第 1 版
- 14、赵东玉：《中华传统节日文化研究》人民出版社 2002 年 10 月第 1 版
- 15、陈烈：《中国祭天文化》宗教文化出版社 2000 年 12 月第 1 版
- 16、冯光钰：《音乐与传播》华夏文化出版社 2003 年 8 月第 1 版
- 17、曾遂今：《音乐社会学概论》文化艺术出版社 1997 年 3 月第 1 版
- 18、柯子铭：《中国戏曲志·福建卷》文化艺术出版社 1992 年 1 月第 1 版
- 19、《莆田县志》莆田县志编纂委员会编 1962 年 12 月（莆田民间音乐舞蹈）
- 20、《莆田县志》莆田县志编纂委员会编 1963 年 11 月（明代倭寇祸莆）
- 21、《莆田县志》莆田县志编纂委员会编 1965 年 4 月（莆田戏剧史）
- 22、《莆田县志》莆田县地方志编纂委员会编中华书局出版社 1994 年 10 月第 1 版
- 23、《涵江区志》涵江区地方志编纂委员会编方志出版社 1997 年 8 月第 1 版
- 24、董晓萍：《说话的文化》民俗传统与现代生活 2002 年 4 月北京第 1 版
- 25、金文亨主编：《莆田历史文化研究》厦门大学出版社出版 1996 年 3 月第 1 版
- 26、陈建森：《戏曲与娱乐》上海人民出版社 2003 年 7 月第 1 版
- 27、王之波：《马克思主义哲学与时代科学精神》四川出版集团、四川民族出版社 2004 年 12 月第 1 版
- 28、袁静芳：修订版《民族器乐》高等教育出版社 2004 年 7 月第 2 版
- 29、李如龙：《福建方言》福建人民出版社 1997 年 10 月第 1 版
- 30、史新民：《道教音乐》20 世纪中国音乐史论研究文献综录（宗教音乐卷）人民音乐出版社 2005 年 9 月第 1 版
- 31、郑传寅：《传统文化与古典戏曲》湖北教育出版社 1990 年 8 月第 1 版
- 32、谢如明：《莆田传统文化概论》厦门大学出版社 1993 年 3 月第 1 版
- 33、陈 雷 刘湘如 林瑞武：《福建地方戏剧》福建人民出版社 1997 年 7 月第 1 版
- 34、刘春曙 王耀华：《福建民间音乐简论》上海文艺出版社 1986 年 1 版

- 35、刘承华：《中国音乐的人文阐释》上海音乐出版社 2002 年 10 月第 1 版
- 36、蒲亨强：《仙乐风飘处处闻》——中国重要宫观道乐 四川出版集团巴蜀书社 2005 年 1 月第 1 版
- 37、薛 良：《民族民间音乐工作指南》中国文联出版公司 1994 年 1 月第 1 版
- 38、张庚、郭汉城主编：《中国戏曲通史》中国戏剧出版社 1980 年 4 月第 1 版
- 39、马建华：《莆仙戏与宋元南戏、明清传奇》中国戏剧出版社 2004 年 6 月第 1 版
- 40、袁静芳：《浅草集——袁静芳音乐文集》上海音乐学院出版社 2005 年 8 月第 1 版
- 41、叶明生：《莆仙戏剧文化生态文化生态研究》厦门大学出版社 2007 年 5 月第 1 版
- 42、郑传寅：《传统文化与古典戏曲》湖南人民出版社 2005 年 4 月第 1 版

致 谢

当我考入福建师范大学音乐学院攻读研究生的时候，曾经是一位音乐学院的教师，后来是传播学院的教师，如今又添了闺女。边工作边学习，还得养家，可谓忙和累矣。三年的研究生学习，使我从一个对民族音乐学一无所知的门外汉到今日踏进门内并有了小小之进步，这一切都要感谢曾经教导过我的恩师们，尤其是王耀华教授与蓝雪霏教授对我的谆谆教诲。感谢他们辛勤的付出和耐心，才有了我今天的成长。

在论文准备阶段，我得到了许多人的帮助，尤其是父母和家人，他们是我精神上的支柱，感谢他们！

在论文材料搜集之时，我曾得到了许多老师的指点，并在采风、查询资料方面给予我很多的方便，在此向他们表示深深的谢意。这些老师是：莆田市文化局局长李尚清老师，莆田市群众艺术馆郑明霞老师，涵江区文物管理办公室程德鲁老师，莆田市涵江区文化馆黄向阳老师，莆田市涵江区文联黄福安老师，福建省群众艺术馆徐玉萍老师，还要特别感谢莆田市涵江区实验小学音乐组陈志红老师，她是我的小姨我的莆田话翻译官，正是由于他们的真诚帮助，看到他们对莆仙民间音乐艺术的无限热爱，才使得我有勇气作好困难的田野调查工作，也才使得我最终完成了这篇论文。感谢他们！

在论文写作过程中，我更得到了指导老师的帮助。王耀华教授从论题的选择到写作的方法，从文章的结构到具体文字、术语的使用都认真的给予我指导，在此，我要对我敬爱的导师表示深深地谢意！

同时感谢福建师范大学音乐系研究生班的所有学友们。感谢他们！