

莆田縣誌

PUTIAN XIANZHI

莆田民間音樂舞蹈(草稿)

(文教衛生資料之一)

內部資料
定期收回

莆田縣縣誌編集委員會

1962年12月

莆田民間音樂舞蹈(草稿)

(一) 民間音樂舞蹈的歷史概況

莆田之有民間音樂舞蹈，始於何時不得知道，遠在開郡之前，中原的文化藝術就隨氏族南遷而來。那時，民間已流行有歌謠、打擊樂和迎神的粗獷舞蹈。到了唐代末葉，根據景德傳記錄卷上八載：「宗一禪師南遊莆田，縣排百戲迎接」。按宗一禪師是唐末咸通間（公元860—873年）雪峰義存禪師的徒弟，由此可知本縣在那時就已有百戲。百戲是我國戲劇的雛形，分有樂隊舞隊。樂隊舉凡絲、竹、管弦各色樂，器齊備，五聲調俱全。舞隊善弄百獸之舞。外來的百戲，經過了本縣歷代藝人的創造發展，融化了地方語言和羣衆生活特徵，逐漸形成了具有濃郁地方色彩、絢麗多姿的民間音樂舞蹈。

本縣民間音樂舞蹈的遺產異常豐富。歷代傳流下來的既有原始的船歌和迎神舞蹈，也有優美古雅的戲曲音樂及生活舞蹈。在這許多遺產之中，有些雖是反映封建和資產階級意識形態的糟粕；但也有不少却震射出來了勞動人民智慧結晶的精華光彩，可惜它在封建社會里是長時期地遭受着封建統治者的蔑視與摧殘，特別是在近百年來，由于受了「崇外鄙華」殖民奴化思想的影響，景況更是日非，許多優秀的民間音樂舞蹈無人繼承，遭到了失傳的悲慘命運。

(1) 民間音樂

莆田民間音樂可分爲歌謠、鑼鼓曲、戲曲音樂、十番八樂、典禮音樂、法事音樂諸類，每類之中又有若干種，好似一座大園地，鮮花與雜草兼而有之。

(甲) 歌謠

全縣流行有船歌、兒歌、山歌、俚歌諸種歌謠。

船歌亦稱號子歌，是發端最早的歌謠，流行在沿海一帶。沿海

漁民出海捕漁，在起錨、升蓬、搖櫓或撒網收網之時，隨着勞動的動作，發出節奏強烈而又淳樸、雄壯的聲音。這種聲音祇有「吶嘯」與「奚囉桑」等幾個聲調，循環反復，漁民借此調劑勞動情緒，鼓舞斗志，減少疲勞。與船歌同胚胎而產生的，還有其他地區的勞動人民，在從事扛重、打夯等笨重勞動之時，也隨着槓的浮沉，夯的起落，唱出一長一短、一高一低的「咳嚕」、「奚嚕」或「吶嚕」、「奚嚕」的聲音，自成節拍，雄壯有力。

兒歌是兒童們最愛唱的歌謠，流行地區遍及全縣各地。它是迎合兒童的興趣，運用兒童的口吻而編寫出來，一般為三字一句，亦有四至九字為一句的，不分段，集十來句為一首，內容以反映兒童愛好和家庭生活為主。唱是伴隨兒童的遊戲動作，拍手數板，沒有一定的調子，也沒有其他伴奏。大多數的兒歌可以循環連唱，循環遊戲。

山歌流行於廣棠、常太兩個山區，廣大人民在勞動中和休息時都很愛唱。每天自晨曦甫現直至夕陽沉西，不論在高山之巔，溪澗之旁，都能聽到表達勞動愉快；互相愛慕和被壓迫者對階級敵人的仇恨；對幸福生活的理想願望等的歌聲。在革命老根據地的重岩迭嶂上亦隨時飄揚反映革命鬥爭的歌聲，鼓舞着人民的革命鬥志。但在許許多多的山歌中，也有一些是描寫色情、低級趣味以及宣揚宿命論思想的。

它自古至今一直保持着5 6 1 2 3 五聲音階的徵C 5調式。但因流行地區的不同，可分為廣宮、白沙漢柄、七落溪、常太四個流派。歌詞一般是以四句七言詩構成，四句三韻或兩句一韻。結構是第一句起，第二句承，第三句轉，第四句合。這四句繼續不斷地唱着不同的歌詞，旋律與語言密切結合，近似說唱音樂，而別具獨特風格。

唱時，開頭總是一個人獨唱，待唱過一、二段之後，就有人跟着唱或對唱，引起了滿山遍野此起彼落的合唱、輪唱。山歌雖有一定的調子，但亦非一成不變的，熟練的山歌手能按歌詞的內容與情感，變易其旋律，但第一句總是由主旋律開始，第二句、第三句變化后，第四句又回到主旋律而結束。

所謂高低疾徐、抑揚頓挫，可由唱者自己掌握，所以聽來不感單調。它既能表達勞動人民的真摯感情，特別是在抒發愛情方面，唱起來倍覺清麗纏綿，嫵媚動聽，沁人心脾；又善于發出反抗階級敵人的憤慨激昂聲音，成為階級鬥爭的犀利武器之一。它由於具有這樣的特點，情調常常變

化無辜，能化喜樂為悲憤，也能從訴怨轉為歡笑。

伴奏的樂器很簡單，稱為乾笛子，是用一支長約三寸，徑約五分，像鋼筆大小的青竹制成，上端開一個笛舌，下面開三個小孔。吹奏方法有兩種：

一是一手按法，二是雙手按法。男音用 5 6 1 2 3 伴奏，女音用 5 6

1 2 3 伴奏。不論那一種按法，都得將頭頂住靠近嘴巴的那一個竹孔，

否則就不能吹響。其發音可發出 C 調的 5 6 1 2 3 5 6 1 2 十個音。三

孔全按發 3 音，放第一孔發 6 音，放第二孔發 1 音，放三孔發 2 音。至於

3 5 6 1 2 3 這六個音，都是用舌孔的移動和氣的運用來掌握的。此外，有些羣衆還吹奏樹葉伴唱山歌，其聲調清爽，聽來也很悅耳。

俚歌流行於全縣，但以平原最普及，每當夕陽西墜，暮色蒼茫或風清月明之夜，特別是夏天晚上，在農村、街頭、巷尾經常看到盲翁或盲婦，負了一個梆鼓，搖了竹板，唱着俚歌討飯吃，因此俚歌在過去亦被稱為「乞食歌」。所唱的內容，絕大多數是長篇的歷史和民間故事，從故事中反映出人民的愛與憎，它有力地鞭撻了封建社會，揭露階級敵人的丑惡面目；也熱情歌頌了歷代人民在反侵略反迫害鬥爭中的英勇事跡。同時還有一些以現實生活為題材的俚歌，唱出人民間純真的友誼與愛情；唱出被壓迫者的痛苦和對理想社會的嚮往。當然，它也受着舊社會的條件所限制，有些內容難免參雜有糟粕的一面。

它和山歌一樣，基本調子也是以四句一言詩構成，但每首的段數比較多，而且音節原來就是七聲，調子較為嚴謹，可分城區、浦江兩個流派。歌者雖能掌握歌韻變化和語音的抑揚頓挫，加以裝飾音變更其實律，但這種情況只能在每段的第一句和第二句的末音，

可以延長其節拍，至第三句就不能延長節拍，第四句的節拍延長，那只能以增加梆鼓的響板來作過門，歌者能有個短時的休息，表示一段的告終，要另起一段了。

俚歌的伴奏樂器，只有梆鼓（亦稱筒鼓）和竹板兩種。梆鼓是用一根

長約1·5尺，徑大1·5分左右的毛竹作身，上端用豬皮涼乾后纏上，以篋作環形，纏上布條，在豬油皮外，藉以束緊成。竹板是用兩塊長約3寸，寬1寸余的竹塊制成。育翁或育婦在唱個歌時，將梆鼓挾在左腋下，左手打着竹板，右手打着梆鼓，先是在未唱之前，打幾聲作開頭，而后地唱完第一句和第二句之后，各打一次過點，唱完第三句不打，唱完第四句，即一段結束時又打幾拍過門，所以俚歌一唱開來，歌聲悠揚，梆鼓與竹板齊鳴，引人入勝。

(乙) 鑼鼓曲

民間鑼鼓曲的種類很多，在城鄉中比較流行的有串鼓、龍鼓、榔鼓、鈴鼓、九鯉鼓、棕橋鼓、龍船鼓等，多與動作相結合，是羣衆在春節、端午節或舉行迎神賽會時的娛樂工具。它的敲擊各有不同的調式，具有響亮熱鬧的氣氛。

俚鼓 俗稱串鑼鼓，其敲擊方法隨流行地區的不同而異。南洋平原在每年春節的元宵夜，孩子們弄出一面鼓、一面鑼，加上鐃鼓、小鑼等，興高彩烈地敲敲打打，遊大街、穿小巷、過東郊、轉西陌，一隊隊的鬧到更深入靜，才各自回去。它的打法一般是按「七哆、七哆、七哆、寬」這個調子，照四拍四的節奏，反覆敲打。北洋平原及山區，每年春節及舉行迎神賽會之時，羣衆取下宮廟中所掛的牛皮大鼓，用木棒當鼓槌，配上幾付徑約1·5尺左右的大鐃鼓，一付或兩付穿鑼組成串鼓隊。成員們兩個穿着白色短衫，黑色褲子，一對對整齊地排列在牛皮大鼓兩旁，打着「喀哆哆 嗷哆哆 | 喀—— | 寬—— | 喀哆 嗷哆 | 喀—— | 寬—— |」的調子，但這個調子能變化多姿，並非固定不變，不過喀、哆、喀、寬是其基本音色。由於樂器很笨重，打起來很費勁，所以串鼓隊的成員都是青壯年，縱使是在冬天敲打，大家也是汗流一身。

龍鼓 是民間舞龍的打擊樂。它的打法隨舞龍步伐的變化而不同，在舞遊龍尋珠那時，龍身徐徐搖動，步伐穩步前進，敲打的調式一如南洋平原所流行的草龍鼓打法一樣；追到龍搶珠之際，龍身滾動，忽高忽低，忽東忽西，步伐由慢而急促，於是鑼鼓鐃鼓一起齊鳴。龍身愈滾愈快，鑼

鼓也隨之越搖越急，直到完成「疊龍」姿態以後，才又由急轉慢，恢復草鑼鼓的打法。（疊龍是舞龍的最後一個動作，在舞龍撿到珠后，舞龍者將龍頭伏在地上，龍身層層盤虬而上，龍尾伸在最上一層，左右擺動，好似巨龍蟄伏休息）。

獅 鼓是民間舞獅的打擊樂，它的打擊法也與南洋平原的草鑼鼓調式相彷彿，敲打的節奏比龍鼓稍急促，且是鑼鼓鑼鼓同時齊鳴，不像龍鼓將，幾種打擊樂器間隔穿丹使用，所以聽來就有「噉噉咚咚、噉噉咚咚、噉咚、噉咚、寬」諸種聲色，比龍鼓更為喧鬧奔放。它的這個調式，自始至終是隨著舞獅的搶球、打滾、戲子、毆毛、吐霧的不同動作而變化其高低緩急。一般是在搶球、打滾、吐霧之時，鑼鼓敲得高聲急促，在戲子、毆毛之時，鑼鼓敲得低沉緩慢。

鈴 鼓是每年春節時民間鬧迷信，舉行「行攤」及「元宵」，裝扮所謂「僮身」為神出巡、跳火、放焰火等，在「僮身」之後，緊跟着四至八個人，雙雙成對地敲着扁形小鼓，搖着環形銅鈴，合唱咒語，邊行邊唱、邊敲邊搖，咒語的旋律與鈴鼓的節奏相結合，一語一鼓，一鼓一鈴，形成「咚咚、咚咚、咚咚」的基本調式，這個調式雖很簡單，但因咒語唱時有抑揚頓挫，其旋律也有快慢，所以鈴鑼的打法亦就有了高低疾徐的變化，聽來還不甚單調。

九鯉鼓是民間弄九鯉的打擊樂，它和龍鼓、獅鼓一樣，亦是從南洋平原的草鑼鼓演變而來的，但因弄九鯉有嬉遊、覓珠、搶珠、圓珠和跳龍門諸動作，所以打法比較豐富多樣。有時鑼鼓鑼鼓齊鳴，像戲曲上的大鬧台；有時只敲擊鑼鼓兩種，發出「噉咚、噉咚、噉」或「噉咚、噉咚咚、噉」的聲音，周而復始，循環不已。

棕橋鼓是民間棕橋舞的鑼鼓，棕橋舞分跳棕橋與擺棕橋兩種，都為迎神舞蹈之一。跳棕橋只有一個鼓、一面鑼，在抬棕橋跳火時，鑼鼓齊鳴，沒有固定調式。擺棕橋是由一羣穿草蓑的壯年，抬着棕橋，在火堆的周圍搖擺，踉蹌跳，口里喊出「呸呸……呸呸……」的聲音，鑼鼓就照這個節奏敲出「咚咚……咚咚……咚咚咚咚」的調式，連續不斷。火堆越燃越旺，搖擺跳也愈來愈劇，到了高峯的時候，鑼鼓鑼鼓就齊鳴起來，打法如戲曲上的鬧台，直至舞停始止。

龍船鼓是端午節民間龍舟競渡的打擊樂。它的擊法有兩種：一是單隻龍舟飛行的時候，鑼鼓手按着船槳下水的動作，鑼一聲、鼓一聲，節奏緩慢地敲打，只有「寬……咚……寬……咚」兩個聲色。二是兩隻龍舟在競賽之時，鑼鼓同時齊插，寬咚的節奏急促，同時還滲什上船手所喊的「罵呀……爬呀」的聲音，粗獷熱烈。

(丙) 戲曲音樂

本縣的戲曲音樂分爲莆仙戲、木偶戲、目蓮戲三大類。

莆仙戲是宋劇遺響，南戲支流，所以它的音樂生同南戲一樣，保存唐代音樂的特點。唐代音樂是以宮、商、角、征、羽五聲音階組成的曲調，伴奏樂器以鼓、笛、拍爲主，這從莆仙戲所用的景堂鼓和「笛管」、「梅花」、「大箱」諸種樂器似可以得到證明。

樂隊的組織，在四十多年前，后台樂工只有三個人。一人掌景堂鼓（牛皮大鼓）、戰鼓、花魚鼓、拍板等，俗稱「鼓頭」。一人掌沙鑼（亦稱草鑼）、大鼓並司戰鼓。一人吹奏管類樂器。此外還有一面大鑼和小鑼、二銀等，系由走場的和未上場的演員輪流負責，這些的打擊樂只在演武場時才有使用。上述組織形式後來由於受了兄弟劇種的影響，逐漸增加了橫笛、拉弦樂器和彈弦樂器，具備了管弦樂隊的基礎，改變了過去的簡樸面貌。

在打擊樂中，牛皮大鼓與沙鑼最具特色。牛皮大鼓高約2.5尺，鼓面直徑1.4尺，敲時隨着所打方位（鼓內圈、鼓中圈、鼓外圈和邊緣）的不同，能發出十三種不同節奏與音色。它的打法基本分爲雙槌與陰陽槌兩種，雙槌是「鼓頭」的雙手，拿着一對硬木製成長約七寸的鼓槌，按照三、五、七的節拍敲着大鼓，這種鼓點多用於熱鬧和莊嚴的場面；陰陽槌是「鼓頭」的左手敲大鼓，右手敲花魚鼓，花魚鼓是按四分之一或二分之一拍子敲打，大鼓則按三、五、七的鼓點來配合，這種鼓點多用於抒情場面或演員下唱做工夫的時候。至於其他各種鼓的打法也各有千秋：花魚鼓除用於配合大鼓敲陰陽槌的鼓點之外；還有一種單獨的打法，那是「鼓頭」的左手執拍板，按四分之一或二分之一的節拍敲着，右手打花魚鼓，按曲調的緩急來配合，這種鼓點多用於調情和遊賞的場面。戰鼓的打法亦分兩種：一是在武打場時單敲戰鼓；二是邊敲戰鼓邊敲花魚鼓，如大鼓

打陰湯槌，但是以花魚鼓來代替大鼓。上述的許多種鼓點，都是在唱曲時所用。據老樂工云：一個曲牌唱得是否合拍，用「三甲板」來衡量最準確。所謂「三甲板」是三板二眼（••000），相等於現代的四分音符八拍。但由於戲曲中一般都以長拍出現，所以現在都是以四分音符四拍處理。板亦稱大板，眼俗稱板眼。老樂工在聽曲或傳授曲牌之時，常閉着眼瞞低下頭，將掌心向下，用指頭拍大腿，並向后一拖就是一板，共一拍一拖共為二拍；接着是將掌心向上，用小指及無名指背在腿上點了兩下就是二眼，每眼一拍，兩眼兩拍，合了上述的一板兩拍，正是四拍。除了鼓點之外，還有所謂「鼓聘」。亦稱鼙鼓經，現在所保存的還近三百種，已在整理中。它的應用：第一在上場下場之時，第二在道白之後唱曲之前或曲終之時，第三在單純表演動作時，第四夾在邊演邊唱的鼓點之中。其次是砂鑼，它的鑼面比京鑼厚，有綹紋，鑼邊只有一個孔，穿上繩子，掛在戲棚上的倚屏中間。在敲打時，掌鑼的左手執一把用三塊長5寸，闊1寸的竹塊製成之煞板，右手執一根用硬木製成長約6寸的鑼槌，雙手成八字形，左手使力輕，右手使力重，更替敲打鑼心，發出五個音色：一是右手執槌敲鑼心右邊，同時用左手掩住鑼面左邊，不使聲音起波浪，成急促之聲。二是左手執煞板，右手執槌，更替敲着鑼心，發出叮噹的聲音。三是右手以槌敲鑼心，發出鏗鏘聲音。四是左手持鑼，離開倚屏，右手執槌敲着鑼的邊沿，發出如洪鐘聲音。五是以槌敲煞板，發出嗵嗵的聲音。前四種都是在配合敲「鼓聘」時所敲，最後一種則是在唱曲時所敲。

在伴奏樂器中，管類樂器居首要地位，亦具有特色，尤以「笛管」為最。「笛管」是用一根長約5寸許的硬木作身，徑約5分，頭大尾小，以篋竹作笛，正面開六孔，背面開一孔，吹來有宮、商、角、征、羽五音，保存有唐代五聲音樂的特點，以後雖發展能吹七音，但變宮、變商兩聲只作和音，不作主音。其他管類樂器還有「梅花」與「大簫」兩種，「梅花」俗稱「吹簫」又稱「海笛」，其樣式與「嗩吶」相似而較大；「大簫」亦稱「大海笛」，也似「嗩吶」而更大於「梅花」。這三種管類樂器是根據曲情和場面的不同而分別使用。一般是靜的場面用「笛管」；熱鬧的場面用「梅花」；大典莊嚴的場面用「大簫」。又莆仙戲的演出形式分為頭出（轎段）、透場（全本戲）、末出（什扮）三大段。「梅花」在演頭段時

是用王調（B調）、演透場時是用折指調（F調）、演末出時是用五孔調（A調）或平調（G調）。「笛管」在演頭出時是用后孔調，演透場時是用七孔順調，演末出時是用面孔六調。上述調式的音階絕大多數都是從高逐漸降低。這個風格是本於南戲的。

莆仙戲音樂曲牌異常豐富，據說有大曲三百六十闕，小曲七百廿闕，合計一千零八十闕。在用曲與唱腔方面，具有以下幾點特點：第一、曲牌基本能分為生、旦所用與淨、丑、末所用的兩類，用曲視劇中人物與場合而異，但這兩類之間不能混用。第二、在清代以前的傳統劇目用曲，多是由小生唱「引」上場后，自報家世，而在收場時都是唱「迎仙客」曲牌，合家團圓而終。第三、用曲有「歸派」，所謂「歸派」，就是一種不硬性規定的曲套，正如清代著名戲曲家李笠翁所說「取其聲相鄰」的意思。要是沒有「歸派」就會被老樂工批評用曲太渾什。「歸派」的組成如：「叨叨令」、「醉太平」、「落平」諸曲牌連用一起；「大引戲」、「胡蘆籬」、「紅芍藥」諸曲牌連用在一起；「四朝元」、「歸朝歌」諸曲牌連用在一起……。第四、唱腔一如南戲，一支曲牌可以獨唱對唱也可以合唱或分唱，有時還有幫腔。上場時是先唱后白，有時也用念詩上場，下場時，常用念詩下場。曲調真摯而樸素，婉轉而邊綿，多有華采的腔，形成獨特的地方風格。演員唱曲多用真嗓，極少用假嗓。第五、同樣的一支曲牌，在不同的劇目中，因場合與情感不一，唱法於迥之而迥異。如「蘆林會」（姜詩）一劇中的「降黃龍」曲牌，所唱是悲的情感，而在「花亭」（刺劍）劇目中的「降黃龍」曲牌，所唱却是喜的情感；又如「吊喪」劇目中的「主云飛」曲牌，在「訪友」那一段，連用了五闕，情感由喜而悲。這幾個曲牌由於悲喜截然不同，唱法亦就有別。另一方面，如「春江」劇目中的「江頭金桂」曲牌，所唱是指對外景象，而在「觀音齋殿」劇目中的「江頭金桂」曲牌，所唱是指思凡感觸，因其場合不同，唱法也異。其他類似情況，就不一一枚舉了。第六、重視唱「賺」和唱「滾」，使曲牌唱來更加優美動聽。如在「仙姑問病」劇目中的「傾囊眉」、「春江」劇目中的「江兒水」、「百花亭」劇目中的「皂羅袍」諸曲牌之頭，都加唱了一段「賺」。在「吊喪」劇目中的「上小樓」、「香羅帶」、「叨叨令」、「駐云飛」諸曲牌之后，則都加唱了一段「滾」，還有如在「孟道」劇目中的「駐云飛」曲牌之后，唱了一整闕的「滾」。

木偶戲的演唱和說白，都是男性。一個人常担任幾個角色的操作，演唱和說白技巧高明的藝人，能用不同的聲色：男角用真嗓，女角用假嗓。這與莆仙戲表演男女角色，其唱曲與說白多是用真嗓的情況不同。

后台樂隊原來也只有三人，一人掌鼓，一人掌鑼，一人掌「笛管」或「嗩吶」，掌鼓者兼唱或提示。有的班子后台僅有二人，由掌鼓者一人兼掌鑼鼓，另一人則吹奏樂器。抗日戰爭開始以後，國民黨反動政府藉口莆仙戲演出時，觀眾多目標大，易招敵機轟炸，一度下令禁演莆仙戲，因此木偶戲代之而興，盛極一時。那時為了適應羣衆要求，其演出劇目，除了演目連、魯戲之外，大量上演了莆仙戲傳統劇目，所以后台樂隊亦隨之擴充，增加了拉弦和彈弦等樂器。

解放前，木偶戲多是農民的半職業性經營，其演出是爲迷信服務，忙的時候一天演出十多場，閒的時候就擱置起來。由於這個原因，它的音樂比莆仙戲粗獷，且很少改革，但亦有別具獨特之處：第一、鑼鼓的敲法，雖與莆仙戲有似，但「鼓點」與「鼓磚」却比較呆滯少變化。第二、所用的曲牌如在「崔劇」、「斬經堂」等劇目中所用的，在莆仙戲中從未發現。第三、曲牌唱腔，彷彿朗誦，拖腔久而短，如「皇袍羅」曲牌的唱腔，與莆仙戲同樣曲牌的唱腔不同，其他如「普賢歌」、「啄木兒」等曲牌也是同樣情況。

目連戲分肉身目連戲與木身目連戲兩種。肉身目連戲是由人扮演；木身目連是用木偶扮演。這兩者都是演神鬼迷信的劇目。過去在城鄉間，幾乎每年都有演目連戲。

肉身目連戲是在廣場所謂「大開」演出，后台樂隊共有九人，掌鼓的一人，掌砂鑼的二人，掌大鑼的二人，掌大、小鑼的各一人，掌吹奏樂器的二人。木身目連戲的后台樂隊只有三至四人，其分工大體上如木偶戲后台。

肉、木身目連戲的鑼鼓打法，所用曲牌與唱腔等，與莆仙戲基本相似，但因其所表演的多是鬼神，所以打擊樂唱響有時很強烈，有時很悽厲，使人感到恐怖陰森。曲牌多選用善於表達悲慘的調式，唱腔生硬，加上又以「笛管」爲主要的伴奏樂器，因此氣氛益爲哀戚。

(丁)十音八樂

它是業餘的羣衆性音樂組織，成員絕多數是農民及手工業工人、店員

等，流行極為廣泛。每年遇到春節、迎神賽會、社里「祝嘏」和草堂辦理喜慶熱鬧之時，不論在山陬海角，都可以聽到絲竹管弦的聲音。清光緒32年，全縣戲曲藝人聯合舉行「王母十音大賽會」，參加的十音隊達一百三十多隊。民國間，黃石鎮穀城宮一年一度舉行迎神賽會，遠近的十音八樂隊多集中到黃石鎮，最多時曾有一百七十隊參加了賽會，各逞技能。由此可見十音與八樂的歷史悠久，在長時間內為廣大羣衆所愛好。

十音是民間器樂演奏的一種形式。它的組織是十個人成一隊，所用的樂器，在清代之時，據說有笙、簫、琵琶、三弦、枕頭琴（亦名堪）、雲鑼、老胡、二胡、柏板和丹皮等，因之稱為十音。大約在六、七十年以前，因有人感到這些樂器發音低沉，乃進行了改革，將簫改用了蘇笛，又把笛身縮短，使之成為干細而音高的橫笛，俗稱「響笛」，將琵琶改用了月琴，以後又改用了八角琴，張上兩條弦；將三弦的琴身和琴柱縮小，只張上一弦；同時又逐漸廢棄了笙、堪、丹皮、柏板等種，而增加了拉弦樂器，並將拉弦樂器改用了碎弓演奏。這樣一來音響增大，音色尖銳，氣氛熱烈雄壯，別具一種獨特風格，被人稱為武十音。從此各鄉互相效行，一直流傳下來。

解放前，民間所流行的十音，都是武十音。它的組織形式是一人敲雲鑼，兩人吹橫笛，五人拉胡（胡分碗胡、四胡、尺胡、實胡四種），一人彈八角琴，一人彈三弦。過去的雲鑼，一架中置七面小鑼，敲時能發七個音色，以後單置雲鑼如舊，但因技術失傳，只敲一面小鑼，僅能發出一個音色。武十音出外演奏時，都是排隊而行，敲雲鑼和吹橫笛的在前，拉弦的次之，彈弦的殿后。

從前，十音所演奏的都是古調，以後隨着樂器的改革，出現了武十音，其演奏的曲調大部分是採取於莆仙戲的曲牌，但因其不受戲曲台步和鼓板的限制，所以節奏和速度就比較自由，一般是由琴師幫唱指揮；同時由於它是邊走邊奏的形式，其節奏多是根據步伐的快慢而調節。又在它所演奏的曲調中，也有些是莆仙戲曲牌所無的獨特曲牌，如「北台庄」與「鷓鴣天」等，據說有150多題。

自清末至解放前，武十音分成南、北洋兩派。南洋派以惠洋、東埭兩村為代表，起初以善彈者勝，嗣后以吹橫笛名噪全縣。北洋派以吳刀、七步兩村為代表，以演奏拉弦樂器出色。吳刀村還擅長制作樂器，全縣各村

十音隊所用的樂器，泰半是出自該村。

文十音的流傳地區不廣，數十年來，只在瀘江附近的哆頭與岸峰曾發現有兩隊。它的組織也是十人一隊，成員都是五十歲以上老農，所用的樂器有丹皮、檀板、雲鑼、奚琴、四弦胡、尺胡、三弦、八角琴、九弦琴、簫笛等十種。這些樂器都還保存着古老樂器的特色，柱高弓長，音調低而靜。具體地說：拉弦樂器運弓多一音一弓，沒有用碎弓；吹奏樂器多吹長的長音，彈弦樂器的彈法只有挑、撥、捻、敲、雙挑、雙撥諸種。使用這些樂器的人數是：掌丹皮及檀板的一人，掌簫笛的二人，掌其他的各一人。

演奏的曲牌，原有多少不詳，到解放前只保存有二十五曲。這些曲牌與莆仙戲曲牌名音雖相同，但唱腔不一樣，很像是南曲的流派，如所演奏「主雲飛」，便是一例。它的曲調都是五正音，旋律緩慢，詞少拖腔多，演奏時音色低沉而古雅，故被稱為文十音。

有人謂：莆仙戲曾受崑曲的影響，而文十音是從莆仙戲音樂中演變出來的，所以它所演奏的曲調是崑山派無疑。又有人謂：文十音就是未經改革的原來十音。這兩說都屬猜測之言，未足可信。

八樂是以上音隊為基礎，加上打擊樂器而組成。操打擊樂器的都是十來歲的男少年或小姑娘，由男少年敲擊的稱為男八樂；由小姑娘敲擊的稱為女八樂。男女八樂操打擊樂器的人數，自五至九人不等，五人分工是：掌鼓板的一人，掌大、小鑼的各一人，掌大、小鼓的各一人。若是人數增加時，掌大、小鑼和大、小鼓的也隨之增加。

不論是男八樂或是女八樂，除有打擊樂器之外，還各配備有由八人組成的管弦樂器伴奏隊，故稱為八樂。掌管弦樂器的一般都是男性，但在梧塘一帶，女八樂盛行，極個別的亦有由女性掌管弦樂器。管弦伴奏隊的分工是：橫笛一對兩人、尺胡二把兩人、四胡、貢胡、三弦、八角琴各一把一人。有的將橫笛減去一把，代替以「嗩吶」，使音量更為強烈。

男、女八樂都是以演唱為主，不像文、武十音以演奏為主。其形式也是排隊而行，邊行邊唱，首先是打擊樂器，由兩人抬着一架音樂亭，中置腰鼓及花魚鼓，掌鼓及拍板的居中，邊走邊敲，掌鑼、鼓的並行在音樂亭的兩旁，一般是掌小鑼的居前，掌大、小鼓的次之，掌大鑼的最后，聽掌

鼓及拍板的指揮，也是邊走邊敲。其次是管弦伴奏隊繼之，其排列次序似十黃隊，邊走邊奏。男、女八樂在邊走邊敲邊奏的同時，還由掌打擊樂器的男少年或小姑娘集體合唱，所唱的曲牌，都是採取於莆仙戲曲牌，一般最常唱的是「吊喪」與「春江」兩劇目中的曲牌。

八樂比十音熱烈活躍，動而婉靜，小孩唱來聲音清脆，婉轉悅耳，所以到處流行，很受羣衆的歡迎。

(戊) 典禮音樂

本縣所流行的典禮音樂有八樂吹、馬上吹、吹鼓奏、金鼓、通鼓、鬧鑼等種。這些音樂的前身，和其他所有音樂同樣，原是勞動人民在生產鬥爭和階級鬥爭中所創造出來的，歡呼鬥爭的勝利，歌唱自己的快樂。後來被封建統治者所竊取，根據本階級利益的需要，將其加工發展成爲慶賀「大典」的《樂》；揚威耀勢的宴饗音樂和爲宗教迷信的祭祀音樂；歷代相傳下來，影響所及，民間有財勢者在舉行喜慶，祭祀和羣衆鬧迎神賽會等時，亦有採用這些形式的音樂。

八樂吹 是一種半職業性的音樂組織。望族宗祠舉行祭祀和鄉村宮社舉行菩薩誕辰，都僱它來演唱作禮樂，羣衆在辦理結婚、祝壽等喜慶之時，有錢者也僱它演唱慶熱鬧。

它的組織形式，和上述的八樂基本相似，亦配備有打擊樂器與管弦樂器，所不同的地方是：全隊人數只有八人，都是男性成人，沒有女性和小孩參加，這八人除鼓師以外，其他七人輪流兼掌丹皮、大小鑼、大小鈸、唢呐、橫笛、板胡、三弦、八角等樂器，其演唱都是在室內，沒有邊走邊演唱。

它所演唱的曲牌也是採取於莆仙戲曲牌。由鼓師負責幫唱，有時也由敲鑼或打鈸的幫唱。

馬上吹 據說系由北狄軍樂演變而來，本縣民間在迎神賽會時，由八位樂工騎馬而行，在馬上吹奏着一對長喇叭，一對大海笛，其餘四人敲打著堂鼓、云鑼、凸面鑼、小鈸各一面。

它的排列次序是：掌吹奏的在前，掌打擊樂器的在後，繼是八個扮馬隸者騎馬隨后，不時喊着「揚武、醒風」的鑼音，與前面樂工的吹吹打打相配合，爲出郊菩薩增「威」添「輝」。

所吹奏的樂曲，純系笛樂曲，沒有人聲演唱。長喇叭只能吹合、上、工、六這四個音，吹時，先由低音逐漸升至高音，據說是含著所謂福祿壽三星拱照的意思。大海笛所吹奏的曲牌，一般是「狀元遊」，旋律非常緩慢，最長的音符竟有八拍。

吹鼓奏據說也是北狄軍樂，流傳到漢族地區以後，與大典音樂相結合成為衙門鼓吹樂。在封建社會，武職官在協台以上的，都在衙署的東西轅門外各搭吹鼓樓，東邊司吹，西邊司鼓，每日三餐，鳴炮吹打，表示武官「威嚴」。本縣在清光緒「戊戌政變」以前，城區大衙門的協台衙署，每日都有鳴炮吹打。

它的組成人數，視武職的官階大小而定，最少的不能少於八人。所用的樂器，吹樓置有大海笛一對，有的還有絲竹樂器，在吹奏時歌唱；鼓樓置有牛皮大鼓、鑼、鈸、大鑼等。

光緒末年，廢止武職三餐吹鼓奏的制度。司吹鼓奏的樂工或改行轉業，或流散民間操八樂吹等職業。由於吹鼓奏廢止已久，後學無人，所以其吹奏的曲牌，本縣目前已無人能知。

金鼓是被人僱為謝神酬願而演唱的一種職業性音樂組織。在20多年前，流行於溪頂、湯田、西許、雲峯、后山、后樓滿等地，它的組織只有四人，一人掌鼓兼打鈸（一隻鈸是置於鼓上），一人專門司唱，兩人吹大海笛，所演唱的曲牌，都是採取於莆仙戲曲牌，但其唱腔則別具一種單純、淳樸、清淡的風格。

在舊社會時，迷信的羣衆因患病或遇到家庭發生事故，輒在菩薩面前許下金鼓若干場之願，由廟祝列冊登記，到菩薩誕辰之日，由廟祝通知許願者雇金鼓到廟演唱，演唱一次算作一場。有些宮廟因許願的人衆多，金鼓演唱常歷時二、三個月之久才停。

通鼓在十多年前，流行於沿海一帶。沿海農村每遇菩薩誕辰都雇通鼓樂隊來演唱。它也是一種職業性的音樂組織，全隊只有三個人，一人掌鑼鼓兼歌唱，二人吹大海笛，所演唱的曲牌，也同莆仙戲曲牌一樣，其人數雖少，但演唱起來，却具有熱烈奔放的氣氛。據通鼓樂隊的老樂工云：他們所演唱的曲牌，一個不重複，能達二晝夜之久。

鬧聲與通鼓是名異而實同，和八樂吹也相近似。這種樂隊組織的

規模大小不一，規模大的人數有八人，規模小的人數只四人，所用管絃樂器是大海笛一對和嗒吶、胡琴等，打擊樂器有鼓、板、鑼、鈸等。

它被屬於菩薩誕辰的早晚，民間舉行喜慶大典的早晨與宴客之時，先敲三通鑼鼓，吹起大海笛，奏「水晶龍」等曲牌，曲調莊嚴和緩。而后以嗒吶、琴、胡配合戰鼓、花魚鼓、中鈸、鑼等，演唱莆仙戲曲牌，由鼓師幫唱。它在宴客時是不間斷地演唱到筵散為止；在喜慶中遇到「加冠」、「合巹」、「拜壽」等大典場面和主人送客時，都是敲丹皮大鼓和鑼、大鈸，吹奏大海笛，增強熱鬧氣氛，表示隆重。

（己）法事音樂

在封建和半封建半殖民地的罪惡社會，反動統治者爲了鞏固奴役人民的統治制度，利用宗教迷信來愚惑人民思想，瓦解人民對其反抗；廣大羣衆由于處在長期被壓迫被剝削的地位，許多人被欺騙而不能認識到產生罪惡社會的根本原因，並找出消滅罪惡社會的正確方法，因此被反動的宿命論思想所蒙蔽，惟有從祈神求佛的迷信活動中來尋求精神安慰和解除痛苦。法事音樂就是在這個社會基礎上產生起來的。本縣的法事音樂可分爲崇奉佛教的僧侶，崇奉道教的道士，崇奉儒道釋三教合一的經師等三種。僧侶音樂和道士音樂是各成一派；經師音樂則與僧侶音樂脈脈相通。這三種的音樂組織，都是受雇在舉行迎神賽會或菩薩誕辰，超度道場以及羣衆辦理「謝恩」、「拜懺」等喜喪事之時分別或聯合演唱。

僧侶音樂的演唱人數，系視法事規模的大小而定，最少的是三人爲一隊即俗稱「三人一鼓」，最常見的是七人或九人至十三人爲一隊，最多的達到四十九人以上爲一隊。它的演唱形式及所用的樂器，亦是視人數的多少而不同，三至五人爲一隊的，只有誦經和演唱而無舞蹈，三人者以一人左手執如意，右手執鈴，負責誦經及領唱，俗稱「企中尊」，東向一人（俗稱東付司）敲大鈸，西向一人（俗稱西付司）敲二鈸兼木魚。另有鼓師一人掌鼓。五人者則以所增加的兩人，一人打砸鑼兼單，一人專門司小鈸，其余的如前述。七人以上爲一隊的，都是演唱與舞蹈相結合，（五人爲一隊亦間有與舞蹈相結合），所用的樂器比前複雜得多，在打擊樂方面有：鼓、鑼、鑼、鈴、木魚、云鑼、大鈸、小鈸、永環、李鑼……；在管絃樂器方面有：海笛、橫笛、碗胡、四胡、尺胡、貢胡、走馬弦、三弦、琵琶

、八角琴……。以上各種拉弦樂器，大部份都是五度音定弦，惟定馬弦是四度音定弦。這種樂器與其他拉弦樂器迥異，將兩個轆子倒杆在琴柱外面，沒有千金錢，以左手指按弦來代替千金錢，曲調高低是用左食指的上下移動來調節。上述各種打擊樂器與管絃樂器的使用，按演唱人數而分工，人多的一人掌一種；人少於樂器的，一人兼掌二、三種，穿插使用。至於鼓師和吹海笛者，一般都是僱請民間樂工担任。

這種音樂具有獨特的風味，由於它都是被僱於舉行「超度道場」和「拜懺」等時演唱，所以氣氛悲哀淒惻。它的打擊樂器敲打方法，一般是節奏緩慢，尾音沉長，與民間打擊樂不同；所唱的曲牌亦多是特有的，如「九科五調」、「爐香讚」（即香讚）、「戒定真香」……，共有一千多闕，都少為莆仙戲曲牌所有。但在誦經帶唱和舞蓮燈之時，所用曲牌有些却與莆仙戲曲牌相同，而且也與道士、經師在進行同項目時相同。這些曲牌的旋律悠長，唱腔與伴奏，不是滿腔滿跟同時開始，首先由一人乾唱曲詞第一句，前幾字是誦口朗誦，到后幾字才拖起音韻，待第一句乾唱完后，各種樂器始加入伴奏。

僧侶樂隊分有「香花」與「宗林」兩派。「香花」派所演唱的曲牌比「宗林」派豐富。唱腔多用裝飾音，聽來比較活潑清爽。「宗林」派由於少用裝飾音，聽來調式比淳樸渾厚。「宗林」派大多是聚居在廣化、囊山、梅峯、龜山、鼓峯五大寺；「香花」派則散居各處小寺，遇到受僱時，才臨時湊集起來。

解放前，每年城區郡城聖誕辰，會舉行所謂「十方會」，設有大規模的文武筵。文筵由僧侶樂隊演唱，武筵由道士樂隊演唱，雙方賣勁競賽，聲樂團觀如堵。他們在演唱時是各自進行，在最后舞蓮花燈時則聯合一起。過去農村鬧盛大道場，還曾邀請了僧侶、道士、經師三種樂隊同時演唱，聯合舞蓮花燈。他們之間各爲了嗜衆爭名，壓倒對方，時常爭吵，甚至發生動武的事故。

道士音樂在法事音樂中自成一派，由於它都是在菩薩誕辰和羣衆開闢神謝願之時被僱演唱，與僧侶樂隊是在舉行喪事時演唱的情景不同，所以它是洋溢着喜慶氣氛。它所演唱的曲牌，與僧侶樂隊不同，却和莆仙戲曲牌相似，特別是在演唱「做八卦」、「做荐祖」等項時，所用曲牌多

是採自莆仙戲上所謂的「四生曲」。按「四生曲」是藝人指板眼多，難唱難學的大曲，但它在「進表」項目中的演唱曲牌却是特有的，俗稱為「道韻曲」，旋律比其他法事曲都來得緩慢，唱腔單調低沉。。至於樂隊的組織人數，演唱形式和所用樂器則與僧侶、經師樂隊基本相同。

經師音樂源於僧侶音樂中的「宗林派」，所用樂器、曲牌和唱腔等幾無殊異。這種音樂原是一些信奉「三教」儒士的業余性組織，每年在三教祠內為慶祝「教主」誕辰等而演唱，以後才流傳為業余性組織。它既能為經筵演唱，又能為懺筵演唱，兼擅僧侶、道士樂隊之長，因此他們三者之間常發生了利害衝突。

(2) 民間舞蹈

莆田民間舞蹈和民間音樂同樣豐富多彩，也保存有百戲內許多痕迹。從表演性質上看，大體上可分為迎神舞蹈、生活舞蹈、法事舞蹈與戲曲舞蹈諸類，一般都是在春遊元霄、迎神賽會、神佛祝嘏及民間辦理喜喪事時表演，其組織有職業性的也有業余性的。

(甲) 迎神舞蹈

每年春節，民間例有元宵。各宮廟、里社多表演組舞的迎神舞蹈如「棕轎舞」、「行壇舞」、「儺身舞」……。這些舞蹈都帶有濃厚的迷信色彩，但也有些是反映了羣衆迎祥祈福的願望，和歡度節日的喜樂。

棕轎舞流行於全縣各地區。轎為木構，末梢飾棕，故名棕轎。有跳棕轎與擺棕轎之分。跳棕轎是在廣場舉行，舞大堆成直綫形，或成三鼎足形，或成五瓣梅花形，旁邊幾人敲擊鑼鼓，一般是先緩后急，指揮跳棕轎者快跳多越火，或慢跳少越火。跳越時，每把棕轎由二壯漢高抬於頭上，隨一持紅旗的引漢跳越火堆而過。然后十多把或多至二、三十把的棕轎，相繼跳越，周而復始，一般都是鬧至火熄滅，鑼鼓聲停才止，如那把棕轎未能堅持跳越到底，就被入視為低能兒。從此看來，跳棕轎舞蹈性不強，實際上好似一種民族形式的體育競技。

擺棕轎的舞蹈則較單。山區擺棕轎的人，上身著白衣，下穿紅褲，束花腰紗，下腿裹綠色「腳令」，足穿草鞋。在鑼鼓聲中，一對對的青年