

历代积淀，多元形成

——泉州南音（弦管）是人类非物质文化遗产代表作

郑国权

泉州南音，原称弦管，是中国现存最古老的乐种之一。既有器乐曲又有声乐曲，是一个比较完整又独特的音乐体系。在这个体系中，活生生的音乐形态蕴藏了许多古代音乐历史信息。因此，原中央音乐学院名誉院长、中国南音学会会长赵沅先生（1916--2001）认为，泉州南音是“中国音乐历史的活化石”。

以赵老的这个观点，来研究南音的历史背景和发展状况，是南音学界一个长期艰巨的任务。这里，谨用十六个字来简略介绍南音的一些基本情况。这十六个字就是：

历代积淀，多元形成，幸存泉州，传向四方



泉州南音保存了一个比较完整的古代音乐体系，包含了较多的音乐历史信息和文化内涵，那它就不可能是历史上一时一地的精神产品，而是经过漫长岁月积累下来的音乐文化遗产。黄翔鹏先生（1927--1997）于1984年在泉州南音学座谈会上作《‘弦管’题外谈》的发言时说：

所有的乐种，都是历史的产物。……我们来讨论“弦管”（一般现称南音）这个古老乐种问题的时候，问题当然不在这里；反而却在它已过于古老。……它既与历史乐种有着诸种联系，本身又是当代犹存的乐种。

那么，南音“过于古老”又“与历史乐种有着诸种联系”，表现在哪里呢？

记得有位专家研究认为，“南音的特色异常鲜明，它和世界上所有的音乐都不同。不但和外国音乐不同，和中国其他的音乐也不同。不但旋律不同、节奏不同，连演奏形式，可以说是独一无二的。”这种独一无二的演奏形式，就是演唱时，横抱琵琶和三弦在右侧，竖吹洞箫（尺八）和二弦在左侧，执拍板者居中而歌。人们认为，这就是汉代相和歌“丝竹更相和，执节者歌”的遗制。这种距今一千八百多年前的演奏形式，在其他地方都已无影无踪了，却保存在南音中。有人也许会问：泉州南音这种古老的演奏形式从何而来？毫无疑问，这与“晋代衣冠留胜迹”有直接关系。

晋代王侯将相都以“养伎乐班子”、士大夫阶层以“知音律、善歌咏”为时尚。晋清商乐继承了汉相和歌，并随着晋人南迁，流传到闽南，落户在晋江两岸。今天我们可以从南音曲谱中找到一些“清商音阶”，从南音曲词中和日常生活中，找到大量两晋南北朝的“雅言”，即“河洛语”，这些都可以说是“晋人遗迹”。（后来在泉州西郊外丰州皇冠山发现大面积南北朝墓葬群，发掘了不少浮雕琵琶、阮咸的墓砖证明了这一点。）而明代的晋江寒儒苏浚还写下“江头不断清商曲，留得春风与客心”的诗句，也反映了晋代古乐在明代的晋江还在延续。

值得一提是，泉州南音原称弦管，是上世纪五十年代以后才泛称为南音的。虽然“南音”一词，自周代至清季，都是音乐的称谓，但“弦管”一词，更是一个重要的历史印记。《晋书·乐志》有“凡此诸曲始皆徒歌既而被之弦管”的记述。《魏书》则记载：北魏的咸阳王禧谋反被赐死，客人作歌哀悼他。其歌传到江南他的族人中，族人“弦管奏之，莫不洒泪”。这个“弦管奏之”的故事，虽然距今一千五百多年，犹如当今南音的“和指”，只奏乐器不唱歌，却依然催人泪下，足见弦管自古以来是与人的情感生活融合在一起的。唐代诗人更常以“弦管”来记述当时的音乐的。李白有“地远松石古，风扬弦管清”之句。杜牧的“弦管开双调，花钿坐两行”，其中的“弦管”、“双调”两词，都出现在泉州明代《新刊弦管时尚摘要集》之中。至公元十世纪中叶，《十国春秋》记载天府之国后蜀的歌舞升平，仍然以“弦管诵歌，盈于闾巷”来表述。可见以“弦管”一词来称呼古代丝竹音乐，在中国有悠久的历史，有广大的地域。可惜后来这个名称全都消失了，现在全国所有古老的乐种，再也找不到“弦管”之称了，惟独泉州南音继承和保存“弦管”这个名称，足见泉州南音来源古远，非同凡响，是古代音乐历史积淀的一个重要标志。

再者，关于记谱方面的问题，黄翔鹏先生注意到何昌林教授提出的“音位谱”、“指位谱”两大系的初步意见，认为“音位谱”的十二音名记谱法，实是来源于先秦的十二“律位”理论。黄先生指出：“……南音工义谱与全国工尺谱比较，稍有略同而大有质异。是否可以猜测为：同源而经流变。”《中国音乐学》2004年1期，发表吴晓萍《中国工尺谱的文化内涵》一文，引申了黄翔鹏的研究成果，也认为“南音的情况比较特殊，……以‘尺’（义）字为调首的工尺谱，其理论根据来自于隋唐时期以林钟为调首的下徵调。因此，其渊源不可谓不古老。”周亮工《书影》一书指出，明代人李君实言：“道书钧天乐部万种，其留人间者，琴耳。乐调亦万种，其留人间者，思、一、六、犯、工、尺六字耳。”经查证，“道书钧天乐”及“乐调”是产生在唐高宗时（公元650—683年）。其时留下的“六字”，除了“尺”与“义”有别之外，“思、一、六、工”四字都与弦管谱字相同。而“犯”字，弦管谱字中有“凡”字也有“犯”字。这些，都可以为弦管工义谱的形成是非常古远而且是“自成体系”的论点作个佐证，也为南音是历史的产物提供了直接的证据。

南音中的润腔法，源自《隋书·音乐志》记载的“宫唱而商和”。《南音名曲选》

（中国戏剧出版社2000年1月北京版）刊载吴世忠遗稿《南音工义谱及其直译五线谱识读概说》一文的“润腔”章节，作了具体阐述，可供参考。

唐及五代三百多年间，中间曾出现中国音乐史上最辉煌的时期，可惜几经战乱，入宋以后就找不到盛唐音乐了。但礼失求之野。随着一次次中原人逃避战乱和其他原因的南移，盛唐音乐也有一部分被带到南方各地。如今初步检验，泉州南音保存盛唐音乐的某些血脉，至少有以下几点：

（一）弦管的演出形式，现在常见的是按照“指”、“曲”、“谱”顺序演奏演唱，基本上是遵循传统的规矩，又允许跨越不同“滚门”灵活选择曲目，所以有的弦友称之为“什锦唱”。因为历史上还有一种严格按照“滚门”演唱套曲（成套散曲不是“指套”）的传统形式，则源自更古老的传统。这种形式，亦先“和指”，然后由举（揭）枝（或作支）者起曲头，接着由若干唱员（俗称曲脚）按照选定“滚门”内的曲目轮流接拍演唱，如唱五空管的，就从倍工、相思引、福马郎等滚门各唱若干首曲，最后奏一套五空管的大谱结束，简称“宿（煞）谱”。其不同滚门间的过渡，概由举枝者唱“过枝曲”予以衔接（过枝曲每曲都有前后两个不同滚门，以承前启后）。演唱“套曲”的最大特点，是所选曲目都必须同一“管门”，而且开唱之后自始至终，一气呵成，不得中断，曲目不得重复，历时数小时甚至通宵达旦。编撰《泉州弦管（南管）丛编》的台湾学者吕锤宽先生认为：

“滚门”一词，元明以后已无存，更无这种作曲技巧，仅存于唐、宋大曲的各遍中，故弦管的曲调应于此一时期即已形成。……

从音乐形式观之，弦管只保存于大曲的遍数，但从整弦排场的奏序，它又保存了大曲的“大遍”，亦即每场演奏皆由三大部分构成，第一部分为乐器合奏“套曲”（引者按：今俗称“指”），而套曲皆由七撩拍开始，节奏缓慢，犹如大曲之第一段‘散序’；第二部分为演唱散曲，散曲曲调之结构，须为同一宫调，拍法由大至小，即板速为由慢至快，犹如大曲之第二段‘歌遍’或‘排遍’；第三部分为器乐曲，合奏一套‘谱’，俗称“煞谱”，犹如大曲之第三段“滚遍”。

吕先生这段论断很有意义。如果我们仅有“什锦唱”而没有套曲联唱，泉州弦管的演奏次序还不足以与唐大曲的“奏序”对上号。最近笔者调查了六十多年前泉州市区回风阁、升平奏两馆阁连续六天（整个下午与午夜前），在“花桥亭”举行大规模散套联唱的盛举，才使我们确信这种古老的传统不曾失传，条件具备时还可以复活过来。据此，我们就有理由，证明历史上弦管的“奏序”与唐大曲的“奏序”是一脉相承的。

黄翔鹏先生在《乐问》一书中有一段话也论证这一点。他说：“从前伎乐人在唱曲之前，必须先定宫调，再定曲牌，然后艺人才自由地在同曲牌中选不同的歌曲。这个传统不但唐代是这样，一直到宋、元时还是这样。……当今福建（泉州）南音在演奏（唱）时，也规定当天的演奏（唱）都必须用同一个‘管门’的曲子，这是自古以来的传统。”

(二)南音中以“四、梅、走、归”为代表的“大谱”，都可能源自唐宫廷或教坊中的大曲、法曲。其深厚的音乐艺术根底，高超的创作技巧，使每首曲子都具“特色美、古朴美、雅致美、精深美”(周畅先生语)，无不反映它们是在特定环境中由杰出的乐师精心创作出来的杰出作品。有的专家还从大谱的旋律结构与节奏形态，找到唐大曲、法曲的一些遗迹。如盛唐音乐最具代表性的作品是唐玄宗创作或润饰的《霓裳羽衣曲》，可惜随着唐亡而佚失，只有白居易写了一首八十多句的长诗《霓裳羽衣舞歌》，作了具体的描述，才有点遗迹可寻。诗中有两句：“翔鸾舞了却收翅，唳鹤曲终长引声。”(又自注，凡曲将毕皆声拍促速，唯霓裳之末长引一声也。)南音大谱《走马》最后的乐句，先有两个“口”的符号(歇拍——疑即“却收翅”)，接着是由“工”音突升八度的两个“仁”而结束(疑即“长引声”也)。无独有偶，这个“唳鹤曲终长引声”，不但在《走马》中出现，而且在《起手板》、《百鸟归巢》也存在。这是巧合，还是真正有唐大曲法曲的遗迹，有待专家去考证。

(三)唐大曲的节奏型，宋·王灼《碧鸡漫志》有记载：

凡大曲有散序、鞞、排遍、擷、正擷、入破、虚催、实催、袞遍、歇拍、杀袞，始成一曲，此谓大遍。

南音大谱的节奏型与此极其相似，由散、慢、略快、极快，随即放慢而结束。而更值得注意的是，工尺谱琵琶指法中，尚有“颠指”(颠为擷的省笔)和“歇拍”的指法名称。至于弦管的弹奏，一向称“和指”、“和谱”，虽然世代相传，人云亦云，但对这个“和”字，则无从深究其含义，直至黄翔鹏先生从曾侯乙编钟上发现一个铭文“和”字，人们才知道这句“平常话”有它悠久的历史渊源。

(四)唐《教坊记·曲名》中有一首〈拂霓裳〉，而泉州南音指谱《趁赏花灯》中有一曲名“〈舞霓裳〉”。“拂”与“舞”用普通话读音或用泉方言读音都很相近，由此推想〈舞霓裳〉也许是由〈拂霓裳〉而来(明代其它乐种也有〈舞霓裳〉为名的散曲)。除此之外，唐教坊的曲名还有〈玉树后庭花〉、〈巫山一段云〉、〈乌夜啼〉、〈鹊踏枝〉、〈杜韦娘〉等二三十个保存在南音中。

从以上迹象看，盛唐音乐的繁盛，或许不限于京都长安一带，应该是“普天之下莫非‘乐土’”。泉州当年是“市井十洲人”的开放城市，不可能不接受京都文化的余泽。可以为之印证的是，泉州第一位从长安考中进士衣锦返乡的欧阳詹，于贞元八年(公元792年)多次在东湖会友饯客，都有歌舞活动，甚至在一篇《序》中，写下“弦管铙拍，出没花柳”的名句。而他所述的“弦、管、铙、拍”及“乐遍作……”所使用的乐器，似乎可从近年于永春出土的晚唐、五代墓葬砖雕乐伎图看到，其中有尺八、琵琶、排箫、细腰鼓等等，都可以作为物证。至于在泉州地面上，泉州雄伟的大开元寺，堪称是全国独一无二的“古代弦管乐器博物馆”，大雄宝殿的二十四尊飞天乐伎，人首鸟翼，其中十二尊各抱不同的弦管乐器。从整体上看，它们恰似源自古印度佛教音乐神鸟的“迦陵频伽舞”；甘露戒坛二十四尊穿着袒露的乐伎，则

几乎是“霓裳羽衣舞”的再现。开元寺始建于唐垂拱，甘露戒坛则于宋天禧年间落成，这批飞天乐伎是不是初建时就雕成，史乏记载，莫衷一是，后人曾认为是晚明重修时添加上去的，但也缺乏根据。而南宋建造的东塔，其须弥座有石雕的《天人赞鹤》，也有吹箫和执拍板的飞天乐伎。这就可从宗教与文化的大背景来证明开元寺之所以是弦管乐器的博物馆，确实是特定历史的产物，最迟在南宋时就已经形成了。而这个历史产物中的各种古乐器，又都可以在唐《教坊记》、《乐府杂录》和《中国音乐文物大系》中找到它们的记载。

宋代是泉州大发展的重要时期。海外交通的发达，经济的繁荣，为文化的发展提供了坚实的物质条件。历朝历代积淀下来的音乐文化，彼此交融形成的与泉州方言相一致的地域声腔，无疑更加成熟，因而才有可能出现“南音哺育南戏，南戏丰富南音”的动人局面。这表现在南音“曲”的部分尤为明显。南音散曲曲词二千多首，来自宋元南戏、元明清传奇和民间戏曲占相当比重，尤其是来自梨园戏（也有少数来自傀儡戏）多达六百首以上，其中仅从《荔镜记》到《陈三五娘》的四五百年间，戏文曲词进入南音散曲的达一百五十多首。泉州地方戏曲研究社于1995年至2003年先后编校出版的《明刊闽南戏曲弦管选本三种》、十五卷本的《泉州传统戏曲丛书》和《明刊戏曲弦管选集》，汇集了相当完整的资料，为戏与曲的亲缘关系提供了有力的证明。

由此看来，泉州南音这份博大精深的文化遗产，是长年积累形成的，有先秦、两汉、魏晋等的音乐文化因素，有隋唐、五代音乐形态的大量遗存，更有宋代以来南戏兴起带来丰富营养，以致泉州自明清以来的曲与戏几乎成为同胞姐妹，互相依存、相得益彰了。

这种状态，正如黄翔鹏先生说的“传统是一条河流”。河流自然有上游、中游和下游，也必定有主流和支流。南音这条河流，上游源头当然可先上溯至先秦、两汉，而重要主流的本源则是晋唐，及至五代、两宋，它便走上定型、成熟。但我们不能因此而把南音的一切，都认为是晋唐的遗产；也不能因为南音包含了明清传奇和民间戏曲的内容，而简单地把它归结为明清音乐。因此，把它定位为历代积淀、源于晋唐、发展于宋元明清是比较恰当的。

二

泉州南音从内容到形式都可称之为丰富多彩，因而不可能是单一来源的。从音乐形态构成来看，南音中有宫廷音乐，教坊音乐，有佛教音乐，有道教音乐，有胡乐，甚至有骠国（今缅甸北部）音乐，又有戏曲音乐、民间音乐。

从地域源头来看，宫廷与教坊音乐主要来自中原，即长安、洛阳一带，泉州话

源自河洛语，也证明这是音乐来源的主流。佛教音乐、胡乐则来自西域。泉州地方戏曲研究社2003年编校出版的《清刻本文焕堂指谱》一书，其中值得注意的是，它的十二套大谱开头的三套，是《三面金钱经》、《五操金钱经》和《八面金钱经》，显然是佛教音乐（林霁秋先生的《泉南指谱重编》改为《三台令》、《五湖游》、《八展舞》，抹煞其佛教文化色彩），谱中小节名目有“番家语”、“喝咄句”等，前者疑是中原人对西域胡人的称呼，后者也许与藏传佛教“献哈达”的礼仪音乐有关。同时，在“指谱”中，尚有〔太子游四门〕〔兜勒声〕，都与西域佛教音乐有直接关系。尤其是“指谱”第三十六套的《观音赞》，有一曲《普庵咒》，其曲文全部是用汉语标音的梵文，如“庵迦迦迦研界遮遮遮神喏叱叱叱……”等，这更明显是来自古老遥远的天竺。

从地理文化学上来看，还有至关重要的一个地方，那就是五代时的蜀国，即今天的四川。千年前的“蜀道之难，难于上青天”，东海之滨的闽南与巴蜀远隔万水千山，是很难交通往来的。但历史的风云际会却使这两个地方产生了密切的文化关系。

唐代的安史之乱和黄巢起义，唐玄宗和唐僖宗先后率大批人马逃入四川，宫廷音乐也随之入川。另一方面，四川又面向大西南各地和域外，有多次的外国朝贡和献乐，都把成都作为中转站。史书记载，唐贞元十八年（公元802年），骠国（今缅甸北部）国王派一支献乐队伍进川，要向唐德宗献乐，因德宗未采纳而长期滞留在成都，遂使骠国音乐融入蜀地音乐（陈梅生先生曾著文论述）。

五代时的后蜀，孟昶父子治蜀四十年，在前蜀的基础上，音乐事业得到进一步的发展。《十国春秋》记载，“是时蜀中久安，……斗米三钱，金币充斥，弦管诵歌，盈于闾巷”，这就是当时社会生活的写照。公元965年，赵宋大军压境，后蜀降宋，孟昶和她的爱妃花蕊夫人等全被解去汴京。孟昶被封为秦王，赐宴七日而卒，花蕊夫人被宋太祖纳入后宫。

有关史料还表明，当年的天府之国，不论前蜀或后蜀，不论王建或孟昶，都十分喜爱、重视音乐，而且先后接受京都和邻国丰富的音乐资源而形成得天独厚、极其丰富的积累。

宋初，朝廷仿唐制建立教坊。但晚唐朝廷的音乐遗产，包括乐器、典籍、歌伎，全部被后晋的石敬瑭献给了辽国。因此史书上常说唐代音乐入宋以后就荡然无存了。宋初教坊编制四百多名，从普天下选拔乐工。后蜀的乐工被选一百三十九人（几乎占三分之一，比起一向歌舞繁华的南唐选去十六人，多了八倍多）。

那么，这些大事件都发生在成都、汴京，与远在东南沿海的泉州应该是毫不相干才对，但沧海桑田，世事难料，一百多年后，金兵入犯，宋室南渡，赵匡胤直系的“南外宗正司”子孙三百多人由京城迁镇江，再由镇江迁入泉州，在泉州一住就是一百四十七年，人口发展至三千多人。这么多的皇家子弟，偏安一隅，养尊处优，不但养有大批歌伎、舞伎和戏班，而且有条件可以去临安请朝廷教坊的教师来教习歌舞。根据这些史实和其他迹象，可以作出一个合理的推断是：从成都选入宋教坊

的一百三十九位乐工，无疑是掌握和继承盛唐音乐和域外音乐的高手。赵匡胤直系的南外宗正司，可能享有高水准的伎乐人才。由于乐工的世袭制度，更因为南外宗正司由汴京迁镇江最后落户泉州，当年一百三十九位乐工的后裔也可能有一部分人随之而来，于是他们把继承的盛唐音乐及其他文化传统都带入泉州。笔者作这种“大胆假设”，还有待史学界的“小心求证”，以期找到有力的佐证。但难点在于，南宋末，元兵入泉，宋宗室子孙大都被杀绝，以致一百四十七年的南外宗正司历史没能留下应有的史料。只是泉州的传统音乐、戏曲和其他方方面面，甚至“太祖拳”等等，无不留下一些来自中原的皇室文化遗迹和深远影响。早年王建有两句诗：“偷得梨园曲半部，头白人间教歌舞”。南外宗正司平时退休的歌舞伎，元兵入城后外逃的乐工，不可能“衣锦返乡”回到北方，只能融入泉州城乡，以卖艺传艺为生。这在客观上，就为泉州民间接受盛唐以来包括汴京和天府的音乐、戏曲等等动态文化开辟了一个独特来源，受益非浅。本文上段提到盛唐音乐在泉州的遗存，其中一条重要渠道就是这样形成的。另一方面，如果历史上没有骠国献乐滞留于成都，如果没有后蜀大批乐工进入宋教坊，如果没有南外宗正司连同乐工入驻泉州一个半世纪，南音这些宝贵的文化资源，岂不是无源之水！

再一个问题，是海内外弦管界何以千百年来崇奉孟昶为乐神，虔诚地举行春秋二祭，也只有从孟昶手下的乐工进入宋教坊及其后裔同南外宗正司来到泉州这个历史线索找到答案。

长期来，泉州梨园戏、傀儡戏、高甲戏等剧种都崇奉“田都元帅”（或称“相公爷”）为戏神，惟独弦管界崇奉孟昶郎君，实在是个谜。有人甚至怀疑孟昶也许是中国历史上另一位英雄豪杰？因为后蜀孟昶是个亡国之君（正统史家称蜀国及其主子还加个“伪”与“僭”字），又没有什么丰功伟绩，值得与孔子、关公相提并论、同享春秋二祭？但从另一个角度看，“世上决没有无缘无故的爱，也决没有无缘无故的恨”。孟昶受到如此尊崇，也应该事出有因。据《十国春秋》记载，“后主初袭位，颇勤政事……性复仁慈柔懦……”他治下的后蜀，如前述“斗米三钱，金币充斥，弦管诵歌，盈于闾巷”。宋军兵临城下，他感叹“我父子温衣美食养士四十年，一旦临敌，不能为吾东发一矢……”。可见他的政权不能居安思危，有备无患，但对待老百姓还算可以。他合族被解去汴京，沿江送行的达数万人，恸哭而死的竟有数百人。这是史书的记载，说明他还有令人怀念的地方。至于多部“指谱”记载花蕊夫人如何偷偷画像祭祀孟昶，又如何假托“张仙”之名骗过宋太祖，皇上也难得糊涂封他为“张仙”、赐予享受春秋二祭的传说，也有参考价值。但可以大胆推断的是，进入宋教坊的乐工，因怀念故主，哀其不幸，感戴旧恩，故而年年祭祀，进而奉为乐神，在五代神仙道化盛行的岁月，似乎是人之常情，不足为怪。

据上所述，泉州南音的“多元形成”，便可以理出一条线索，看出一个基本轮廓。即既有纵的来自中原，又有横的西蜀：既有京城宫廷教坊音乐，又有西域少数民族和域外音乐；既有宗教音乐，又有世俗或戏曲音乐。众流汇合，终成江河。

三

在以上两段文字中都已经涉及到历代音乐“幸存泉州”这方面的问题了。这里选用一个“幸”字，是有特殊因由的。主要是：中国异彩纷呈的音乐文化，在一次又一次的兵荒马乱中佚失了，有的则随着逃难的人群背离故土，远走他乡。其中一部分却在泉州落地生根，开花结果。这对于濒临危亡的中原音乐文化来说，当然是有幸的。另一方面，泉州早期也是荒蛮之地，如果不是中原汉人汉文化的不断迁入，其开化与开发，恐怕要推迟相当长的时间，如今也许还称不上是全国首批的“历史文化名城”之一，这当然更是万幸的了。

中原人南迁对泉州历史文化的重大影响主要有以下四次。

（一）晋永嘉五年，“中原战乱，士族南渡入闽，部分沿古南安江聚居。后改南安江为晋江。”（据《泉州市志》）南安江中下游，古称温陵，是最适宜人群生活的环境，晋人算是选对了地方。他们来的是士族。前文说晋代士大夫阶层以“知音律、善歌咏”为时尚。他们落户安定之后，必然重操旧业，弦歌不辍。今天泉州南音中的汉相和歌、晋清商乐的遗存，显然是他们带来的；而他们带来的雅言——“河洛语”，反客为主，绵延一千多年，成为泉州方言的主要组成部分。

（二）唐初泉潮一带“蛮獠啸乱”，总章二年（公元669年），朝廷派河南光州固始陈政、陈元光父子率五十八姓大军进入闽粤交界处征蛮。平息之后，他们没有凯旋荣归，而是落地生根，陈元光于永淳二年（公元683年）上表请求析泉州、潮州南北端地界，在云霄漳江之滨建置漳州。陈元光在《龙湖集》中写道：“男生女长通蕃息，五十八姓交为婚”。又在另一首诗中，留下这样的句子：“莫篆天然石，惟吹洛下箫。”这就有力地证明，中原人为征战南下，自然把他们的语言和音乐（甚至乐器）都带到闽南来。

（三）再一次中原人南移是晚唐时期。黄巢起义，中原大乱，随后出现五代十国割据纷争的乱局，又是河南固始人王审知统治闽国，其侄子王延彬任泉州刺史十七年，懂得繁荣经济、发展外贸，赢得一个“招宝侍郎”的称誉。他还有一个重要举措，与泉州的音乐文化有直接关系，那就是他在泉州（现西郊）建立“招贤院”（该地名仍存，叫招贤乡、招贤大队或招贤村），把处于中原战乱中朝不保夕的文人雅士，大量招募到相对安定繁荣的泉州来，其中著名的有“唐学士韩偓挈族来奔”。这大批高级知识分子在“温陵”安身之后，饱暖思娱乐，于是王延彬在云台山建立“清歌里”，分设歌院、舞榭、琴房，并在不远的南安山区设立狩猎场。当时，清歌里唱什么曲、弹什么琴、跳何种舞，无从稽考。当年有人去拜访王延彬，见“座中声伎皆北人”。说明他注意引进北方音乐和音乐人才。如果我们发挥想像力，对照同一时期的南唐《韩熙载夜宴图》描绘的歌舞晚会场面，泉州“清歌里”的歌舞情景

大概不会不是同一档次的。

（四）又一次中原人入泉，是宋代靖康之变，南外宗正司迁入泉州，一定居就是漫长的一百四十七年，最后人口发展至三千余人。他们是皇族，而且是赵匡胤的嫡系，对泉州的政治、经济和文化的影响，必然是巨大又深远的。特别是他们历来养尊处优，原先就拥有大批乐工舞伎，外迁定居泉州之后，当然也不能全免。宋亡后，其后裔在修家谱时，比较清醒地总结了经验教训，曾立下了不准在府中“夜饮、妆戏、提傀儡以娱宾”的家训。足见他们先辈为沉沦于骄奢淫逸而国破家亡。由此反证了南外宗正司的音乐戏曲活动是相当繁盛的，对当时泉州的社会生活，不可能不留下痕迹。这些年，泉州本地和外地的几位研究者，都从泉州弦管、梨园戏和傀儡戏的优秀传统艺术中，注意到它们都各有严谨的规制，成熟的体系，艺术上精雕细刻，精益求精；传承上师道尊严，训练有素。因而才能保留那么丰富的艺术珍品，从而世代传承，成为一份十分宝贵的文化遗产。可以认为，这只能是由那些有权有势有财力的宫廷教坊或王侯贵族家班造就的。不则，如果只是纯粹跑江湖卖艺糊口的民间戏曲，往往是土生土长、自生自灭，不可能有那么深厚的艺术积累和文化含量。当然，这只是推论，还有待找到可靠的史料来加以证实。

以上说的是四次中原人和中原文化（包括后蜀音乐文化由成都而汴京而南迁），由北向南迁移。他们选择了泉州，泉州接纳了他们。这是历史的机缘，彼此都是有幸的。

四

中原音乐不断地在泉州一带积淀，在形成一个乐种规制的过程中，便自然会同时向周边传播，特别是随着泉州人外出的足迹，走向四面八方。世人常说优秀的艺术是没有城墙、没有国界的。音乐随人走，乡音更是让人难舍难离，走到那里就带到那里。

泉州南音除了在所辖的市区和晋、南、惠、同、安、永、德各县流播之外，最早接受传播的应是龙溪（今漳州）。唐开元年间（公元741年）龙溪才从泉州析出，所以文化上与泉州有许多共同之处，但两地方言声调的差异不知始于何时，是个悬案。明·何乔远在《闽书》中说：龙溪“地近于泉，其心好交合，与泉人通。虽俳优之戏，必操‘泉音’，一韵不谐，以为楚语。”但这似乎不影响泉州南音在漳州各地的流传，因为同属闽南语，漳州人掌握“泉音”比别的地区更为方便。据陈松民先生发表于1989年第二期《泉南文化》的调查资料称：南音在漳浦、六鳌半岛、华安、南靖、长泰、东山等地都有热心的弦友和孟昶郎君的崇拜者。宋室后裔的赵家城，明初恢复姓氏以后，便更经常演唱南管和北管。唱南管使用的是南琶、洞箫、三弦、二弦等。“乐工赵中壬提供一本祖上传下来的工尺谱抄本，其中有几十首曲谱”。

而东山岛的“御乐轩”（据说还有御乐居等），设有“郎君府”横匾的神龛，龛的左右还有一副对联：“洞箫檀板御前客，华盖霓裳月里歌”，神龛后面还珍藏一副五片的古旧拍板，可见有悠久的历史。陈松民的文章还提到：“华侨领袖陈嘉庚也是南音爱好者，每逢回集美，常请龙海角美的南音教师到他家中唱南曲。”厦门市及其所隶属的集美和同安县（1973年从泉州析出），都是南音的重要活动地区。泉州所属各县居民先后移居鹭岛，把弦管带入厦门后，内容和形式基本不变，只有名称改为“南乐”，沿用至今。据吴慧颖2001年写的《厦门市南乐社调查报告》称：“厦门市区的南乐活动，相传始于明末清初，至道光年间，金华阁等曲馆先后建立。”今有据可查的约五家：

（一）金华阁南乐社，成立于道光年间（1830年）。

（二）瑞华阁南乐社，始创于1866年。现有成员三十人。

（三）集安堂南乐社，创于1883年。“据有关历史记载，原旅居厦门的同安、安溪两县南乐界人士，时常聚集，以弦管自乐……遂组曲馆取名集安堂。”“另一说是因为由安溪、同安两县弦友发起，由南安、惠安、安海、晋江、永春等地弦友组成，众安相集故名‘集安’”。

（四）金华阁美仁南乐社。金华阁弦友早期在美仁宫大榕树下作曲场面得名。抗日战争胜利后恢复活动，1992年迁入新建楼房，现成员有二十多人。

（五）金榜文华南乐社，1998年成立，成员三十多人。

以上两个调查，简略地反映了泉州南音在近距离区域的传播情况，其中有些来自民间的资料，尤为宝贵。

泉州南音远距离的跨海传播，资料难觅，幸得这里有一份台湾《鹿港南管音乐的调查与研究》，长达二百五十三页，是中华民俗艺术基金会主编、鹿港文物维护地方发展促进委员会出版的。其《编者的话》称：“南管是台湾目前所保留的中国传统音乐之一，相对于北管。北管是明末清初传到台湾的中国戏曲（北方语系）；南管则是南方语系（狭义的指闽南地区）的古乐，产生年代可能上溯至更早。……总之，南管一词，广义是指中国南方传至台湾的音乐，狭义是指福建泉州之郎君乐……。”该调查第二章《台湾的南管社团概述》称：“南管发源于泉州，有人说：‘凡有闽南人存在之处，就有南管。’台湾位于东南海外，虽与大陆有一水之隔，但闽粤移民却早在明朝中叶即陆续迁入，两三百年来，它成了块和大陆息息相关的土地。移民离乡背井，满怀着开创新天地的憧憬，当他们踏上台岛的刹那，是否即为南管流入此地的时刻呢？我们虽然不敢肯定，但南管是种高雅的消遣，移民心中不乏乐于此道者，随着人数的增加，有一天，当三五弦友相聚时，南管社团岂不就在这块处女地寻到了他们新居了吗？”“所谓南管社团，在此专指一般的业余团体，他们供奉郎君爷。”……

该调查附表3张，列上“闽南乐府管弦研究会”、“中华闽南音乐研究社”、“闽南第一乐团南管研究中心”、“聚英社”、“南声社”、“和声社”、“拾兴社”等等共六十

四个，分布于台北、基隆、新竹、台中、彰化（鹿港）、云林、嘉义、台南、高雄、屏东、台东、花莲、澎湖等地。其中经常活动的、比较活跃的约占五分之一。

至于南音何时跨海传入菲律宾、马来西亚、新加坡、印度尼西亚、汶莱、泰国、越南、缅甸以及香港、澳门，因缺乏如上引的“调查报告”，难以断言，但泉州人远渡重洋、侨居南洋各地的，则有史料记载，泉州人出洋不迟于宋元时期。至于何人、何时在南洋设馆传唱，则难稽考。但在菲律宾，有的郎君社庆祝成立一百八十周年。足见社团的历史久远。还有热心人士如吴明辉先生在当地汇编《锦曲》选集、续集，搜集了弦管曲近千首；刘鸿沟先生则把“指谱”完整地汇集编为《指谱全集》；新加坡丁马成先生还编成《南管精华大全》三大本。这些事实，都说明南音在这些侨居地流传久远和根基深厚。可以这样说，不论是台湾，还是菲律宾、新加坡等流播地对南音资料的钩沉、整理，都大大弥补了南音发祥地泉州因历经动乱而造成的缺损。西方不亮东方亮。南音跨海传播，幅员辽阔，源泉充沛，故其根深叶茂，长青不老。而新加坡湘灵音乐社1977年首倡发起的南音大会唱（菲律宾、马来西亚、台湾继其后），带动了泉州从1981年起先后举办了八届南音大会唱，厦门也举办了两次，从而促成了一个南音文化圈的形成，为古乐焕发了活力，找回了生机。面对这种文化景观，有人兴奋，有人发问；一个古老乐种能够存活下来已属不易，而且还形成一个跨越海洋的文化圈，这是为什么？这个问题值得思考，究其因是南音领域有两个与众不同的共同点：一是对乐神孟昶郎君的崇拜。海内外的环境各异，各阶层人士都会有不同的宗教信仰、不同的文化背景以至于不同的政治观念，但他们只要是爱好南音，进入南音这个天地，都可以走在一起，都共同尊奉郎君，祭拜郎君，彼此都互称弦友，相敬如宾。二是演唱南音的咬音吐字有个共同的标准音。这个标准音就是以泉州府治中心地界（今鲤城区）的方言音为基准，其他远近地区因地域声腔有差异的，都概莫例外地以标准音来正音，方能唱出南音中那些古汉语的音韵和整首曲子美妙的旋律。正如民初林霁秋编《泉南指谱重编》的“凡例”中强调的：“此词出自泉南，盖以晋江土语为主……读者以能合其土腔口吻者为妙”。正是有了这两个共同点自然形成为核心，历史上的泉州府和今日文化上的泉州，才具有强大的辐射力和凝聚力，才处于承担泉州南音的保护和振兴的中心地位。

以上概述，属于探索中的一些粗浅见解，意在提供给弦友们参考和求得方家的批评教正，并期待更多的人士来关注和研究泉州弦管的历史渊源和发展轨迹，共同为这项人类口传及非物质文化遗产代表作梳理出一个科学的“说法”。

（作者附言：本文于2002年中泉州启动南音申报“人类非物质文化遗产代表作”后，在撰写申报文本初期写成的。2003年因以此文参加闽南文化研讨会，曾编入《闽南文化研究论文集》中，今次再作些修改。再者：南音·泉州弦管，已于2009年9月30日，被联合国教科文组织列入人类非物质文化遗产代表作名录。）

