

陈燕婷博士新著《南音乐感研究》第五章

南音乐感面临的挑战——南音传承中的美学问题

【编者按】陈燕婷为中央音乐学院音乐美学专业博士，长年在中国艺术研究院音乐研究所做研究工作，任副研究员。先后有《南音北祭》《安海嗦啰嗹》《古乐南音》等专著的出版及多篇论文的发表，其中的《南音北祭》及若干论文已先后获奖。《南音乐感研究》是新近由中央音乐学院音乐出版社出版。应本网站之请，她应约传来该书第五章，谨上传于〔学术园地〕，以供弦友网友共享。

“传统是一条河流”，永远都在发展变化，而非静止不动。传统音乐也一样，在其流传过程中，不同的时代、不同的演绎者，必然具有不同的乐感，因而必然对音乐做出不同的诠释。人在变，乐感在变，音乐也在变，这是亘古不变的真理。

乐谱是记录下来的，是死的，相对固定的；依据乐谱的演奏、演唱是活的，相对易变的。

正如前文所分析，据清代至今南音传谱的情况所示，记录下来的乐曲相对固定，较少变化。虽然在传抄过程中可能会出现误抄、或传抄者根据自己的喜好而做修改的情况，但是相对于以人为载体、因时因地因人而不同的音乐唱/奏来说，白纸黑字记录在案的乐谱总是显得可靠得多。然而，乐谱的局限在于，虽然可以记录宫调、曲调、撩拍、音域、乐曲结构等情况，但是却无法展现乐曲风格、韵味。没有录音，对前人的唱/奏效果我们只能靠想象和推测，永远无法真实体验。中国传统音乐的特点就在于，乐谱只记录了骨干音，在表演过程中还要依据乐种要求，对乐曲进行润饰。乐曲的风格和韵味必须靠演奏、演唱者来展现，演奏、演唱者必然依据自身乐感对乐曲做出诠释，而演奏、演唱者的乐感与其时代、社会环境息息相关。因此，同一传谱，不同时代不同人，哪怕是同一时代的不同人，表演起来肯定有所不同。

以泉州地区来说，目前南音传承呈三足鼎立之势，包括民间南音社团、专业南音乐团，以及学校南音教育。这三个阵营各有各的立脚点，各有各的优势，体现出的南音乐感也各不相同。

专业南音乐团以及学校南音教育，由于有政府政策和财力支撑，因而呈现出民间社团所不曾有过的优势和活力，一时之间，改革、创新之类的话语和举措层出不穷。

当然，对于改革和创新一直都有两种声音。专业南音乐团和学校南音教育自

身也很矛盾，他们一方面想保护南音“传统音乐的活化石”之称，一方面又不得不迎合社会风尚、大众口味，为使南音“活在当下”而做种种改变。况且，其机构性质也决定了其成员乐感大大不同于传统南音乐感，“变”是顺应其乐感之举。因此，他们饱受争议，但还是不得不迎面而起。

笔者曾经也对南音的种种创新颇有微词，因为其乐感过于现代，音乐风格与传统南音已相去甚远，甚至背道而驰。但是经过研究，笔者却发现，中国传统音乐史上，历来就有文人“清唱”与艺人“剧唱”之分。由于传统的断裂，人们对南音的“清唱”属性认识不清，因而导致了种种矛盾和争议，以及不正确的引导方向。事实上，传统南音属“清唱”性质，与迎合大众口味的“剧唱”以及西化的教育体系中的南音培养，性质完全不同，因而其乐感以及乐感的培养也不能同日而语。如今相关政府部门下大力气培养扶植的，是“剧唱”性质的南音，而“清唱”南音正面临消亡危机。

再引《溪山琴况》之说：

要之，神闲气静，蔼然醉心，太和鼓鬯，心手自知，未可一二而为言也。太音希声，古道难复，不以性情中和相遇，而以为是技也，斯愈久而愈失其传矣。

1

如果到现在还仅仅把传统南音的学习当成是一种技巧，仅注重技巧的训练，而不注重整体南音文化的传承，不注重由内而外的中和性情及乐感之培养，那么过不了多久将“失其传矣”。

正如朱熹答“人而不仁，如礼何”问是所说：

礼是恭敬底物事，尔心中自不恭敬，外面空做许多般模样；乐是和乐底物事，尔心中自不和乐，外面强做和乐，也不得。心里不恁地，外面强做，终是有差失。纵饶做得无差失，也只表里不相应，也不是礼乐。²

第一节 两种不同声音

如今，在网络、电影电视、CD、音乐厅等大众媒体的传播下，各种各样的音乐铺天盖地，人们的乐感养成有别于传统乐感，逐渐形成了一种普遍性乐感比重增加的当代乐感。在当代乐感的驱使下，越来越多的人热衷于改革南音、改造南音，或者创编新南音。因为对他们来说，传统南音已经不符合其美感要求。此时的乐感，成为了驱使他们创新的动力。这种对南音的改造和创新无可厚非，因为反映了不同时代不同群体的新的审美需要，具有内心真实性。假如人们的乐感已发生变化，但却强硬要求他们按照传统美感唱/奏，并非明智之举，所谓“强

¹ 蔡仲德：《中国音乐美学史资料注译》（下），人民音乐出版社 1990 年版，第 600 页。

² [宋]朱熹撰：《朱子语类》（一）卷二十五“论语七”，郑明等校点，庄辉明审读，载朱杰人、严佐之、刘永翔主编：《〈朱子全书〉修订本》第 14 册，上海古籍出版社，安徽教育出版社 2010 年版，第 881 页。

扭的瓜不甜”，从其内心深处，认为这样的音乐不符合当代要求，自然也无法真正展现出传统音乐的美感。因此，任何音乐唱/奏，都应该也只能遵从人们的音乐美感，依照其内心真实需要进行。

其实音乐方面的推陈出新自古如此，是一个亘古不变的真理：

盖演古戏如唱清曲，只可悦知音数人之耳，不能娱满座宾朋之目。听古乐而思卧，听新乐则忘倦。³

“听古乐而思卧，听新乐则忘倦”，可以用两个音乐美学方面的理论来解释，其一是审美饱和原则。古乐听多了，听腻了，就是一种审美饱和，在这种情况下，就要求新、求变，否则觉得乏而无味。其二是乐感变化原则。时代不同了，社会不同了，人们的美感也不同了，古乐无法适应当代人的美感，新乐由“新人”，即当代人创作，因而往往是符合当代美感之作，自然受到时人欢迎。所谓“变调者，变古调为新调也。”“变则新，不变则腐；变则活，不变则板。”⁴不变无法适应新的时代，无法适应新人们的新审美需求。

上述两条原则相关但不相同。音乐审美饱和，必然引起乐感的变化，在一段时间内对饱和的对象可能不再产生美感反应。当然也经常有人在饱览过其他各种音乐后，又反过来重新对曾经饱和的对象产生审美感受，甚至产生更加深入的美感。音乐审美饱和原则，主要聚焦于个人的审美经历，是一个人乐感自身的连续性变化。当然也可能具有群体性，即一个特定群体内的人对同一环境中经常听到的音乐同时产生审美饱和。而乐感变化原则，更多聚焦于不同时代、不同年龄段的群体，不一定是一个人身上体现出的连续性的变化，而可能是不同年龄段、不同文化背景下的人之乐感的不同，例如，老一辈喜欢的音乐，年轻一辈往往并不喜欢，这不是因为审美饱和，而是因为时代不同，乐感受时代影响产生了变化。再如，生活在城镇里的人与生活在乡村的人喜欢的音乐也往往不一样，这是受环境影响导致，同样不是因为审美饱和引起。

因此，两条美学原则最后还是汇总到“乐感”上来。也就是说，要求创新，有可能是因为听传统风格听腻了，审美饱和了，对音乐的美感要求不同了，因而求新求变；也有可能是年轻一代的乐感与传统乐感不同，很自然地自己的乐感出发对音乐进行演绎、诠释。也可能二者兼而有之。

当然，也有许多强调南音要保持原汁原味，不能轻易改动者。这类人也有两种情况，其一，是外来学者，南音的风格韵味对他们来说是新鲜的；其二，是老一辈人，其传统乐感稳固不变，创新南音无法符合其美感要求。

外来学者饱览各种音乐，心中有一张清晰的音乐地图。听惯了各种风格趋同的音乐后，就喜欢独特的，新奇的音乐，带有一定的猎奇心理。传统南音那种完

³ [清]李渔：《闲情偶寄》“演习部·别古今”，浙江古籍出版社2014年版，第35页。

⁴ 同上，“演习部·变调第二”，第35-36页。

全不属于当下的、中和恬淡的风格韵味，正因为与时代风向格格不入，因而别具魅力。于是，外来学者往往要求南音要维持现状，做原汁原味的传承。任何迎合大众喜好的改变都是一种自我毁灭，因为在当前乐感趋同的大环境下，迎合大众口味意味着音乐风格的趋同。

民间南音社团的老先生，受先师教诲，言行、举止、奏乐，无不合乎礼乐精神，深知南音深厚的蕴涵，认为当代人对南音的了解还不到其一二，不应急着对之进行改革、创新。而且，他们的传统南音乐感稳固不变，不受其他令人眼花缭乱的音樂影响，改革、创新后的音乐并不符合其美感要求。

每次见苏统谋，同样的话都要说一遍，因为在他看来，这些话非常重要，虽然他反复呼吁，但是至今仍没引起重视。他说：

以前南音都是有钱人在唱，是自己玩的，不是唱给人家听。现在却发展成商品，要边唱边奏还边做动作表演。其实南音是非常严肃的东西，我自懂事起，就从来没见过南音站着唱的，眼睛半睁不能左顾右盼，很讲究人的姿态形态。现在人们不在音乐上花心思，老想着怎么做动作、怎么表演，来吸引观众，讲究变化。如今南音演唱、演奏，花腔加太多了，把南音原来醇厚、雅气的东西搞没了。自己作为老人家就怕创新，怕南音走戏曲的路、表演的路，加上舞蹈什么的，南音就变味了。自己虽然也出面组织了一个“晋江南音艺术团”，但是取“艺术团”之名，而不叫南音团，就是因为艺术团走舞台形式，不是传统南音形式。身为当代人，虽然不反对创新，但是认为有影响的名家教学生一定要正规，不要一代传一代传下不严肃的东西。很赞同郑长玲所说的“南音文化”，南音拜师后，没学南音就要先学做人，其实是一种文化。台湾一专家说南音是教化人的音乐，老师教学生要认真不能乱来。如今演奏《梅花操》速度都变快了，这种传承就要注意。

作为南音界极具权威的老前辈，苏统谋虽然不一定清楚传统声腔史上的“清唱”、“剧唱”之分，但他敏锐地察觉到了传统南音与舞台南音的不同，因此，他以自己的实践，两条腿走路，强调传统南音与舞台形式一定要区分清楚。

于是，社会上，喜欢传统音乐或从事相关工作的人，就产生了分化，从而有了两种完全不同的观点，其一强调保持传统的原汁原味，甚至一个字都不能变。其二强调创新，认为创新才有活路，才符合时代需求。而且这两类人，如前文分析，各有两种不同的美感需求。

田青曾经说过：“文化只能在自己的河床里流淌，只能前进在自己民族传统的轨道里。”在自己的路上前行，有所变化未尝不可，可是当变化与传统精神相悖，就值得深思。然而，如笔者所说，既然乐感已经不可避免产生变化，要求奏乐者奏出与自己乐感不相匹配的音乐实在是勉为其难。二者的矛盾在当前社会愈显尖锐。

第二节 民间南音社团面临的危机

就当前来说，传统民间南音社团传承，基本还走在原来的轨道上，虽然岌岌可危，但由于一些老人们的坚持和固守，暂未出现大波动，可认为还流淌在“自己的河床中”。因此，相对来说，民间社团中的弦友乐感变化最为缓慢，可称之为缓式变化。

传统民间南音社团，如晋江市安海镇雅颂南音社、陈埭镇民族南音社、东石镇南音社，石狮市狮城南音社、群芳南音社，等等，由于属于非营利性民间组织，活动经费主要靠社会捐资，如今人们经济条件都不错，许多社员也自己出资搞活动。

这些民间社团，都有数量不少的老中青三代社员。例如，安海雅颂南音社记录在册的社员共有 160 余人，其中青少年占大多数，都是一些小学员，如前文所说蔡伯文。主要通过“南音进课堂”活动开始学南音，并在进一步的学习中，拜南音社老先生为师，而进入南音社团。然而，这些小社员往往在学会几首南曲，参加过几场南音比赛，获得自己想要的奖项，成功得到加分等奖励后，便专心学业，长大后则专于工作、家庭，而无暇顾及南音。因此，实际上，在这 160 余社员中，真正经常出入南音社，参加活动的，只有 50 余人，而这 50 余人中，有 27 人为社团的中坚力量，被选为社团理事。在安海雅颂南音社的 27 名理事名单中，70 岁以上者有 5 人，60 岁以上者 10 人，50 岁以上者 4 人，40 岁以上者 5 人，30 岁以上者 3 人。可见，这些中坚力量，年龄在 60 岁以上者为多数。同时，这些年龄大的人由于艺术积累深厚，往往是社团的领头人、核心人物。例如，该社社长陈育才，已年过 70，自 1992 年任社长一职，由于善于经营，至今已连任 9 届；该社副社长黄凉旗、艺术指导蔡炎成、理事黄胜利等人也已年过 70，有的甚至已近 80；艺术指导黄国新、理事洪志兴、黄碧强年过 60；理监事会秘书长黄泗海、总务颜呈音，年过 50。

此外，另有陈惠娜、黄雅莎、龚嘉英、张文编等较年轻的社员。然而，这些年轻点的社员，多数只会唱曲，乐器演奏主要由前述 6、7 十岁的社员支撑。

单从上述人员年龄构成来看，传统民间南音社团就有一喜一忧。

喜在于，目前这些社团还由那些年龄大者掌控。这部分人因为生活成长的年代原因，更专于传统南音的欣赏和唱/奏，因而其南音乐感稳固不易受外界影响。社团的新成员，在这些具有传统南音乐感、坚持各项传统的老弦友的引领下，基本维持原有特色，虽然如前文《因送哥嫂》唱腔所示，在润饰音上比老一辈要多些，但是乐曲速度、各乐器配合规范等方面仍维持原有规范，暂时没有太大变异。

目前 60、70 岁的人，出生于上世纪 40、50 年代，在他们从出生到成年的前

30 年间，也就是建国前后至改革开放前的这段时间，人们的生活还比较贫困，周遭环境没有太多变化，其他娱乐方式也尚未大量涌现，传统音乐仍是其欣赏的主要对象。在他们个性、价值观、审美观形成和塑造的关键的这二、三十年间，音乐观念、乐感的养成仍较为传统，没有受到太多外来音乐的冲击。此后受社会大环境影响，通过广播、电视、磁带、CD 等传播媒介，各种娱乐方式充斥周围，其乐感虽会有所变化，但由于处于成长阶段养成的乐感往往比较稳固，所以一般不会有伤筋动骨式的改变。他们仍然固守传统南音美感，当然，这种美感并不排斥对其他音乐的欣赏，只不过，他们的立足点是传统南音，其他音乐就是一种点缀。就好像中国人喜欢吃中餐，日常生活中仍以吃中餐为主，时不时吃点西餐也挺好，而且一点都不会影响人们对中餐的喜好。正如东石镇南音社社长蔡长荣所说，象他这样唱了几十年南音的人，即使去唱新音乐（指“新”的音乐，如当前的流行音乐等），一张口，人家就知道是唱南音的，南音乐感已经渗透到每个毛孔之中。

因此，这个年龄段的弦友，往往更为坚持传统。强调南音要避免戏曲的渗透、注意保持南音的纯正风格、严格按照传统规范来发音之类的话时时挂在老弦友口中。他们要求学生按传统方法“念嘴”、唱工乂谱，音乐处理方法严格按照传统规矩来，不许逾越。

忧在于，年轻一代的社员，多数以唱曲为主，乐器并不在行。每当有活动，在台上操持乐器的，主要仍是老弦友。假如不抓紧培养，不久的将来将面临没有好乐手的困境。而且，他们身处于信息大爆炸的当代，乐感的养成与老社员大不相同，如果没有老社员的坚持和引导，日后走向堪忧。

虽然就目前来说，传统民间南音社团之乐感变化相对较缓，然而，在当前社会风气和大环境下，南音变化的大趋势却不是民间社团能够左右的。

如今的小学员唱得好的都是冲着奖项去的，要拿奖就要符合比赛要求，就要考虑评委的审美标准，而评委的构成往往以政府部门，如泉州南音乐团成员为主，民间南音社团弦友为辅。经常听到来自民间社团的弦友抱怨为了让学生能拿奖，往往要迎合评委的审美标准去教学生，但是许多音乐处理方法又是与传统相悖的。比如“偷音”，原来要奏足五个音，如今经常偷工减料奏成 3 个音，再如前文所说“歇气”，原来谱子没标休止的地方，要一唱到底，不可随意休止，很考验唱者和洞箫的气息，及二弦的运弓。然而，如今“歇气”因为可以中途休止换一口气，大大降低了难度，竟然演变成为一种风尚。所以，为了应付比赛，又不违逆南音传统，他们在教学生时都用两种教法，参加比赛就用比赛那一套，不参加比赛，就用传统的那一套。

为了符合当代人审美口味，民间南音社团有时也要迎合政府、观众，做一些

创新，如 2012 年 12 月 28 日庆祝安海建镇 880 周年大型文艺晚会上，安海雅颂南音社创作了新南音《千年梦》，作词李灿煌，作曲李胜奕、黄胜利。以 MIDI 做铺垫，配合南音传统四管及演唱。

民间社团的音准感觉与如今被钢琴的十二平均律训练出来的音准感觉是不同的，如因为洞箫乐器自身局限， b^1 、 $\#f^1$ 、 d^2 等音普遍偏低。⁵而且，南音传统的音高感觉偏高，洞箫作为定音乐器，其筒音 d^1 比国际通用的音高标准稍高。以前的洞箫经过现在的测音器检测，a 音如东石镇一般在 442，陈埭镇在 448。所以南音在对外人演奏时经常为音准问题而苦恼。因此，如今甚至连民间乐团，在面向外人演出时，都很注意迎合他人的音准要求。例如，2013 年 12 月，中央音乐学院举办了“首届弹拨音乐节”，以琵琶、三弦、阮和柳琴为主题。由于南音乐器包括琵琶和三弦，而且其琵琶为独具特色的横抱弹奏，因此，音乐节负责人章红艳教授提出邀请南音社团，唯一的要求就是不要专业社团，而要原汁原味的民间社团。于是，具有一百多年历史的民间社团“安海镇雅颂南音社”，应邀参与了这场全国最高规格的“弹拨音乐节”，由笔者主持演出。从来没有进入过高校舞台的“雅颂南音社”高度重视这场演出，而且始终忐忑不安，大有水土不服之感。其实该社在民间南音社团中属较为知名较有实力的社团，每年都参加许多各种级别的海内外南音活动，身经百战，但是都是在南音界活动，如今要在中国音乐界的最高学府演出，心中难免不安。乐团副艺术指导黄胜利告诉笔者，为了适应北京演出，他们每次排练演奏都按照国际通用的音高标准，以电子校音器校准 a 音，达到每秒频率 440。

南音界经常会搞一些活动，不论政府部门、民间社团，都会欢聚一堂，共襄盛会。常会有来自不同社团的人员组成临时组合，一起奏南音，此时，乐感的不同导致的尴尬就出现了。南音各乐器在演奏时，由于润腔不同，不同声部经常构成大二度并置，不过这种并置往往是经过音类型的，不位于主要位置的。据苏统谋回忆，他曾为一位演唱者伴奏，但是该演唱者在唱到骨干音后竟然下滑一个大二度，并停留在该音上，这下他头一回奏不下去了。因为如果照原谱演奏，那么他将与唱腔在主要位置形成一个大二度并置，如果不照原谱，迁就唱腔，又改动了原谱，这对传统南音人来说，是极不应该的。而且这种将主音唱成经过音，而将主要时值停留在非主音上的现象，如今甚至成了一种时髦。这就是传统南音乐感遭遇当代南音乐感时的尴尬。

再者，苏统谋忧虑，如今饱腹的人越来越少了，很少有人会唱七撩乐曲，这类乐曲短的要十分钟左右，长的要半个小时。【大倍】的曲子一个能唱 40 分钟。而现在人们唱南音都先把馒头慢尾去掉（因为馒头慢尾不好唱）。吕锤宽也指出，

⁵ 参阅林燕：《泉州南音乐器制作及其音律现象之研究——以洞箫、琵琶为例》，福建师范大学 2013 年硕士学位论文，第 29-33 页。

在“指套的慢头或慢尾乐段，拍则采取紧密式的击奏……由于非规律式拍法的乐曲不易合奏，故在活传统中该类乐段多被省略。”⁶

总结来说，当前民间南音社团在老一辈的坚守下，还比较坚持传统，但是难免受外界环境影响，多少有一些改变，待到老一辈人先后离去，未来走向堪忧。

第三节 专业南音乐团的乐感变化

泉州市南音传承中心，原名泉州南音乐团，是泉州地区唯一一个专业南音团体，属于政府机构，由前泉州市长王今生创建于1960年，初名泉州民间乐团，后于1986年6月3日更名为泉州南音乐团，再于2013年1月更名为现名。为了表述简便，以下简称“乐团”。

从1960年至今，乐团团员大致可分为三代人。第一代建团初期面向社会公开招聘，团员有马香缎、黄淑英、苏诗咏、杨双英、施信义等人。后因文化大革命，乐团被迫解散。1979年，乐团恢复活动，即请回了部分老团员，又向社会新招聘了一批团员，包括王大浩、吴璟瑜、曾家阳、郭卫红、周碧月、陈小红等人，这批团员为第二代人。由于恰逢改革开放，机遇无限，这些团员几十年来与后来的新团员一起，为泉州南音乐团立下了汗马功劳，获得奖章无数。第一第二代人原本皆求学于民间，后因一技之长被聘入乐团，初入乐团期间，仍请来民间老师父如吴萍水、苏来好、林文淑、何天锡、庄步联、庄金歪等人，传授南音，因而，有较深厚的民间底蕴。后来，学校各种南音班开设，如1984年福建省艺校泉州分校开办南音班，2003年泉州师范学院音乐与舞蹈学院创办音乐学（南音方向）本科专业，继并于2011年，成立了泉州南音学院，并获国务院学位委员会批准试点培养南音方向艺术硕士，乐团的后续力量由之前的社会招聘转变为吸收学校南音班或南音专业毕业生。乐团吸收的来自学校的团员虽然入团时间不一，但由于来源相同，因此笔者统称之为第三代团员，包括周成在、李白燕、谢晓雪、萧培玲、庄丽芬、陈吟，以及王大浩之女王一鸣等等。

作为政府部门，泉州南音乐团有着更高的平台，更多的机遇，例如，协办历届泉州国际南音大会唱、赴海内外参加各种南音交流活动、1985年在北京人民大会堂举办了第三届《华夏之声》福建南音音乐会、1986年庄金歪、曾家阳、林伟强、施信义等人，应邀到中央音乐学院，教授学生学习南音、2003年“中法文化年”中赴法国做南音专场演出、2004年与中国音乐学院合作举办“泉州南音年”活动，并做专场演出、2007年随温家宝总理赴日演出，并两度赴法演出……

当前乐团的主力如曾家阳（1963年）、王大浩（1964年）、吴璟瑜（1958年）、

⁶ 吕锺宽：《南管音乐》，台中：晨星出版有限公司2011年版，第96页。

李白燕（1966年）、萧培玲（1966年）、周成在（1964年）等人，年龄约在50岁上下，在他们的带领下，一批新成员如庄丽芬、王一鸣等后起之秀正在成长之中。

乐团成员尤其是第一、二代成员，也曾受教于传统意义上的民间南音老师父，如前述吴萍水、苏来好、林文淑等人，因而，其南音乐感根源于民间。而且，作为泉州南音的官方代言人，“担任着南音的示范、教学、传承等多项工作”，必然要求其贴近民间，不可离传统太远，如前文《因送哥嫂》谱例所示，他们在演奏传统南音乐曲时也很注重传统的中和美感。但因工作环境以及与外界频繁交流的影响，其乐感仍然产生了变化，具体原因如下：

其一，社团性质不同。传统南音社团由民间爱好南音的弦友自发组织，自筹经费，不以盈利为目的，弦友来去自如，有空就多来，没空就少来，喜欢就多练，不喜欢就少练，全凭兴趣及个人意愿。泉州南音乐团属政府部门，由政府发给工资，是一个专业团体，团员学习、演奏南音成为了一种工作，虽然个人兴趣和意愿直接关系到学习、演奏的积极性，但是，无论其意愿如何，工作任务都要按质按量完成，来不得半点马虎。

其二，学习目的不同。业余爱好变成职业。民间传承中的南音学习，一直是一种业余爱好，除了驻馆的南音先生可获得薪酬外，人们认为靠南音挣钱是可耻的行为，因此，如前文所说，如有逾越，或自己终生不敢与南音人为伍，或被南音人所唾弃。而泉州南音乐团中的南音演奏，已成为一种职业。

其三，奏、唱性质不同。民间南音的演唱演奏，与其说是表演，不如说是一种音乐合作游戏，弦友在互相合作中获得极大的美的享受。而且，中和的音乐起到了修身养性的作用。对民间社团来说，南音需要不断的学习，但是没有排练一说。而在泉州南音乐团这里，原本自娱自乐的雅集形式变为音乐会演出。所以与民间社团不同的是，演出需要排练，而且除了演奏传统曲目外，还经常要演奏创新曲目，而创新曲目对团员的水平是一个很大的挑战，所以更加需要排练。泉州南音乐团有专业作曲家，可以根据上级指示创作适应时代要求的新南音，乐团还经常与其他作曲家合作创作新曲子。这类创作最常见的是用传统南音音调配以西洋乐器或电声乐器，或老调新词。例如，创新南曲《枫桥夜泊》，用【北相思】曲牌填上张继的同名诗歌；《千家罗绮管弦鸣》运用了男女对唱和女声伴唱等表演形式。

其四，奏、唱环境不同。传统南音雅集型的演唱演奏，一般都在室内，或一处安静的场地，所以可以慢慢奏、慢慢唱，南音人认为奏快了容易“失韵”。观众也可以随意来去，喝茶品乐。而登上大舞台演出后，对音响效果的要求与室内演出完全不同，如果还按照室内演出那样唱、奏，显得又冷又清。而且，室内唱

/奏是唱/奏者自己在享受，所以尽可以一曲又一曲，重复同样的慢节奏。而大舞台演出往往要求观众不可随意走动，假如演出总是同样的风格，显得过于单调，缺少变化，难以吸引观众。因此，为适应舞台演出，改革创新是必然的。

其五，导向不同。南音自律变为政府“他律”。传统南音不涉及任何功利性目的，因此，所有一切都按照传统规则进行，以南音自身为目的。人们出于爱好学习、演唱、演奏南音，精益求精，并在与他人的默契配合中获得极大享受。而乐团受政府思想主导，配合政府工作，完成各种接待、演出任务，当政府要求与南音传统相悖时，以前者为准。例如，政府对南音的扶持，主要是将南音往舞台表演的方向引导的，为了适应南音舞台化，吸引观众，投其所好，必然有种种背离传统的改变。

而乐感变化的具体表现方面，泉州南音乐团为政府部门，代表政府门面，代表泉州南音的最高水平，因此其演奏必然要顾及外人评价，要迎合外人的音准要求，迎合外人的审美需求。而“外人”既包括其他非弦友的泉州人，还包括所有南音演出所到之处的观众，所以“外人”的音准和审美，必然是一种普遍性的音准和普遍性的审美。其一，在音准方面，全中国的音乐学院都学习西方的视唱练耳体系，用钢琴作为工具，训练人们的音高感觉，民乐系学生也如此。甚至在中小学，钢琴也是音乐课必备乐器。泉州南音乐团团员都要接受一定程度的培训，如二弦演奏者吴璟瑜曾到福建师范大学音乐系培训，新引进的来自高校南音专业的团员，也都接受过西方视唱练耳训练，因此他们在演奏南音时的音准感觉与传统南音人已有区别。如前文所说，甚至民间乐团在对外演出时都对此有所顾忌。其二，在审美方面，则迎合当代人的审美，加快速度，加多润腔，以免令人感到不耐烦。在演奏中融入其他乐器的演奏技法，还要尝试与大众熟悉的中、西方乐器配合，如北琵琶、大提琴，尝试配以 MIDI，加入表演动作等等如今人们喜闻乐见的一切因素。

当然，上述变化，是当前中国大环境所致，并非个例。

乐团作为政府部门，有很多的机会与外界接触、交流、合作，通过各种交流、合作，乐团成员不断学习、吸取经验，海纳百川、推陈出新，在南音创新方面取得了不俗成绩，值得肯定。

上述音准、技法、伴奏乐器等方面的变化虽说是出于乐团吸引观众、扩大影响的目的而为之，但是，这种种变化同样与执行变化者内心观念乃至乐感的变化相关，同时这种种变化又反过来对执行变化的人再次产生影响。从乐团成员发表的一些论文、著作中，可以看出这种种变化、改革和创新是符合他们的美感需求的，其改革创新与自身的美感需要相一致。可见其乐感与传统南音乐感已有不同。详见第五节。

乐团经常推出创新曲目，有时一场演出中创新曲目占绝大多数。例如，2015年6月11日至15日，乐团连续五天在北京各高校进行巡演，包括中央音乐学院、中国音乐学院、北京师范大学、北京大学、中国人民大学等，由中国音乐学院刘德海教授主持。演出节目共有12个，其中传统曲目传统唱法2个，包括由庄丽芬演唱的《鹅毛雪满空飞》、周成在演唱的《去秦邦》，皆用传统四管伴奏。传统曲目创新表演5个，包括唱谱2首，在舞台上呈现传统南音教学中的唱谱环节，大谱《四静板》、《阳关三叠》，边演奏，边唱工尺谱；用北琵琶演奏或伴奏传统曲目3个，其一为由刘德海编配的北琵琶与南音唱腔的《园内花开》、《暗静开门》，由于二曲原本为同一“指套”《我只心》中的不同节，因此二曲合为一个节目。其二为刘德海编配的北琵琶合奏“谱”《梅花操》。其三为赵承伟编配的器乐合奏“谱”《走马》。创新节目4个，其一为吴璟瑜创作的打击乐合奏《赏春》，利用南音中的四宝、响盏等小打击乐器，营造出春天虫鸣鸟叫的意境。其二为旅港作曲家陈华智作曲，配以李白诗歌的单箫独拍《静夜思》，由王大浩吹箫，其女王一鸣持拍演唱。其三为吴启仁、曾家阳编曲，配以唐代张继诗歌《枫桥夜泊》，曲调来自传统南音中的“北相思”曲牌，开头增加了小打击乐器四宝及洞箫的独奏片段。其四为王丹红作曲，詹敦仁作诗的男女对唱《千家罗绮管弦鸣》。将传统仪式编排成演出节目1个，即《春奏神弦》，将传统南音祭祀郎君祖师的祭祀仪式浓缩、改编成舞台演出形式。

上述节目构成，从舞台演出的角度来评价，形式多变，丰富多彩，表演细腻精致，不失为一场精彩的音乐会。乐团开风气之先，融合种种新元素，博得了当代人的普遍好评。

虽然乐团对南音有种种创新和改变，但是这些创新作品的音乐风格仍然具有前述南音“中和”特点中的大多数，如仍然具有平稳进行的旋律骨干音、以中音区为主的音域、各乐器配合多样统一等等。只不过，“中和”之节律、排斥“繁手淫声”、情感抒发“乐而不淫”、“哀而不伤”的“中和”特点有所偏离。基于修身养性的传统“中和”美感，转变为了新时代、新风尚的舞台化“中和”美感。

因此，虽然都是“中和”风格，但是此“中和”与彼“中和”还是有一定差距，具体表现在，基于修身养性的“中和”速度更慢，润饰更少，朴实无华，不求新求变。基于舞台表演的“中和”速度加快，润饰加多，华丽唯美，迎合观众需求求新求变。

总之，在扩大南音知名度、吸引观众等等方面，乐团的种种努力值得肯定。而且，乐团的支柱，如王大浩、曾家阳、吴璟瑜等人，原本就来自民间，深受传统民间文化滋养，在南音方面造诣颇深。

但是，问题在于，由于属政府部门，演出机会多，演出曲目求新、求变，形

式多样。由于其不同于民间社团的政府身份和地位，表演不知不觉中起到了示范作用，并且在各种比赛中拥有相当分量的话语权，因而有一定的引领作用。然而，正如前文所说，这种迎合观众的表演，是一种“剧唱”形式的表演，与传统南音的“清唱”性质不同。如果一味地以“剧唱”为示范和引领，如果所有南音组织都以此为目标学习、发展，那么南音发展的另一支脉“清唱”传统前景堪忧。

第四节 学校南音教育新乐感的养成

清末民初，西学东渐，新式学堂如雨后春笋般不断涌现。此后，西式学堂逐渐取代了中国传统教育方式。

先是经历“文革”打击，之后受到改革开放后其他种种娱乐方式的冲击，中国传统音乐大都呈现一蹶不振的颓态，南音也不例外。为了改变南音消沉没落的状态，避免出现后继无人的尴尬境地，泉州市有关部门于1990年出台了“南音进课堂”政策。⁷

经过20几年各方力量持续不断的努力，如今南音进课堂活动已初具规模，而且渐得人心，呈现一片欣欣向荣之势。开设南音课最多的学校是小学，小学生课业相对轻松，其次是初中，高中阶段除了一些有意报考南音专业的学生外，多数学生由于学业繁忙则无暇顾及。为了解决中小学南音教学的师资问题，许多高校开设了南音班、南音专业。如福建省艺校泉州分校1984年开设的南音班，2003年时任泉州师范学院音乐与舞蹈学院院长王珊创办的音乐学（南音方向）本科专业，以及在此基础上于2011年成立的泉州南音学院，并首招南音方向艺术硕士。

迄今为止，泉州地区已经形成了从小学到大学的完整南音教育链条。由于相关部门的政策激励，例如举办中小学南音比赛，比赛获奖者中、高考可以加分等等，再加上对非物质文化遗产的大力宣传，20几年来吸引了不少学生学习南音，许多学生因南音而获益，获得演出、交流机会，或将南音作为专业，进入大学深造。一时之间，南音教育呈现出欣欣向荣之势，因此也进一步丰富了社会南音活动。

泉州南音进课堂活动经常被作为良好的范例提及，例如“培养了一批热爱南音的小歌手，这些歌手许多后来成为了南音社团活动的主角和传承人”，是“将学校民族音乐传承与地方民族音乐文化的重建结合起来”的“成功做法”。⁸

南音这一民间乐种，竟然成为大学中的一个专业，甚至发展成为专科“学院”，可谓开历史之先河。

乔建中曾在“中国泉州南音系列教程”的“总序”中说：

⁷ 《关于在我市中小学音乐课程中逐步开展南音教学的意见》，泉教中[90]044号，泉府文[90]012号。

⁸ 樊祖荫、谢嘉幸：《中国（大陆）以音乐文化多样性为基础的音乐教育：发展现状及前景》，《中国音乐》2008年第2期，23-28转38页，第26页。

2003年，一个经历了几百年传承延续的古老乐种，以她饱经沧桑但却依然充满生命活力的身影，坦然进入了自己故里的一所规模颇大、设备齐全的大学，正式成为以它命名的新系科和新专业。这件事，不仅是当代中国专业音乐教育领域的一个创举，而且，还可能对正在酝酿的我国艺术教育的改革产生某种影响。

9

乔建中说出这段话时，南音尚只是泉州师范学院中的一个专业，泉州南音学院尚未成立。光是成立专业就已被认为是一个“创举”，更何况是之后的“南音学院”。“创举”需要有前所未有的勇气才能完成，而且，既然是“创举”，意味着没有经验可供借鉴。因此，挑战与困难必然存在。

乔建中认为：“它涉及的一个主要的挑战是，一个地方院校敢不敢触动八十多年来已经形成的专业音乐教育模式？”¹⁰乔教授关注的是，在已然形成的学院派专业音乐教育模式中，增加前所未有的这样一个专业，是对固有模式的撼动，必将遇到一系列问题：

这是一件前无古人的举措。它牵扯到一系列大大小小的问题，诸如，如何将乐种资源转化为系统的专业教学内容、如何建立教学序列的规范化、标准化？师资，生源从哪里来？教材如何编以及考试如何教？学生如何学？该系的方向、培养目标是什么？它与音乐专业其他系科的关系如何？¹¹

然而，我认为，不为人所重视，但却更为切中要害的挑战是：一个西式教育体系，敢不敢触动几百甚至几千年来已经形成的传统音乐教育模式？当传统音乐的传承，尤其是象南音这样的有组织、有信仰、有行为规范的乐种之传承，被纳入与之完全不同的西式教育体系中，会出现什么样的问题？当然，我指的不仅仅是高校中的“南音专业”、“南音学院”，还包括中小学南音教育。

樊祖荫也提出：

不能把音乐仅仅视为形态层面上的东西，而还应该包括音乐生成的社会、历史背景及哲学、文学、艺术和意识、行为等各种层面的内容。

缺少文化内涵的音乐教育，是培养不出真正的艺术家来的。

应该把与音乐相关的内容都教给学习者，因为学习与音乐相关的传统和历史比只学习音乐本身更能传达音乐的意义。¹²

学校南音教育，其实一直以来都困难重重。“南音进课堂”活动刚开始时，校方不理解、学生不理解、家长不理解，整个社会都不理解，再加上师资缺乏，

⁹ 乔建中：“中国泉州南音系列教程”“总序”，载曾家阳编著《泉州南音琵琶教程》，厦门大学出版社2006年版，第1页。

¹⁰ 乔建中：“中国泉州南音系列教程”“总序”，载曾家阳编著《泉州南音琵琶教程》，厦门大学出版社2006年版，第3页。

¹¹ 同上，第1页。

¹² 樊祖荫：《传统音乐与学校音乐教育》，《音乐研究》1996年第4期，19-24页，第21页。

因此开设南音课的学校不多，孩子不爱学，家长不愿意让孩子学。经过一段时间的宣传、鼓励，政策激励，该活动终于开始进入轨道，良性运转。为解决中小学校的南音师资问题，南音班、南音专业应运而生。然而，高校毕业的南音专业学生，就业问题始终是个难题。该专业是为解决中小学师资问题而设，但是各中小学岗位编制往往已满，尤其是音乐教师，编制很少，一般不再招收新老师。即使招收新的音乐老师，往往也要求老师要全能，既能教普通音乐课，又能教南音，这样，一个岗位可以满足两种需求。于是，高校南音专业面临的困境是，一方面就业难，另一方面既要学南音，又要学其他音乐知识、技能，以应付日后的工作要求，拓宽就业面。

泉州师范艺术学院音乐与舞蹈学院院长王丹丹在她的《南音复合式教学的尝试》一文中，¹³谈及在其音乐学（南音方向）的教学方面，在专业课程中设置现代与传统复合式教学，包括视唱练耳与工尺谱试读、民族风格声乐训练与南音演唱技艺训练、钢琴基础课和南音传统乐器课；该院教师吴楠楠在《“非物质文化遗产”领域艺术硕士的培养模式研究——以泉州师范学院南音专业艺术硕士培养为例》中，¹⁴谈及学院的培养目标主要是应用型艺术人才，突出人才培养的特色性与多元性。泉州师院的上述学生培养方案可谓是用心良苦。

无论面对着什么样的困难，学校南音教育的积极性和各项成果是值得肯定的。从小学到大学的学校南音教育，目前炙手可热，而且深得人心，培养出了许多南音人才，普遍被认为为解决南音传继问题作出了巨大贡献。

然而，假如从南音感方面对这些当代“南音继承人”进行考察，就会发现症结所在：学校教育能培养出传统意义上的“南音人”吗？

首先，学校教育中的南音学习，只是诸多学习内容之一，培养的南音乐感有限。

中小学阶段，学校音乐课内容涉及古今中外，是一种普及性教育，培养的是普遍性乐感。在学校增加南音课程，并未影响正常的音乐课。学校一般每周上一节南音课，以普及教育为主，在此基础上，发现好苗子，对脱颖而出的优秀学员进行特别训练。由于南音独特的缓慢中和的风格，不利于年龄小的孩子掌握，再加上这种类型的音乐，很难适应大班课教学，因此，普及教育课中的学生，一年学下来，往往连一首最简单的南音乐曲也难以达到要求。而优秀学员，在孩子愿意学，家长也愿意让孩子学的情况下，会被抽出来单独训练，为一年一度的中小学南音比赛做准备。这种准备，往往也只是集中学习演唱一到两首乐曲，以应付比赛为目的。这种情况下，即使是优秀学员，培养的南音乐感也很有限。

¹³王丹丹：《南音复合式教学的尝试》，《福建艺术》2006年第3期，66-67页。

¹⁴吴楠楠：《“非物质文化遗产”领域艺术硕士的培养模式研究——以泉州师范学院南音专业艺术硕士培养为例》，《教育评论》2014年第2期，109-111页。

高校南音专业阶段，如前文所说，为了解决就业问题，接受的是“现代与传统复合式教学”，培养的是“应用型”的兼具“特色性”与“多元性”的人才。南音课程与视唱练耳、民族风格声乐训练、钢琴基础课等课程并重，如此培养出来的学生，南音乐感虽占有一定比重，但是源自西方的视唱练耳、钢琴等课程培养出来的西方音乐乐感，以及新时期以来形成的属于近现代“新音乐”范畴的民族唱法训练，等等，培养出来的普遍性乐感同样具有很大比重，于是，从个人的综合乐感来看，南音的乐种性乐感难占优势。这种学习模式下培养出来的乐感，南音乐种性乐感与普遍性乐感所占比例，有可能势均力敌，有可能后者多于前者，也可能反过来，视个人的音乐兴趣和音乐经验而不同，与南音乐种性乐感占绝对优势的传统南音乐感有很大区别，因而称之为“新南音乐感”。

具有新南音乐感的南音专业毕业生，培养目标是进入中小学教南音和普通音乐课，如前所述也有部分进入专业南音乐团。以后南音教学与传承任务，主要会由这些学生来承担。具有新乐感的南音老师，去教学生，培养出同样具有新乐感的下一代，这样一代一代往下传，必将离南音传统乐感越来越远。

其次，南音传承纳入与之完全不同的西式教育体系，必然有水土不服之现象，培养的南音乐感没有传统南音乐感所具有的文化内涵。

传统南音的学习，可用“浸润”二字来概括。许多学有所成的南音人，都是因为长时间“浸润”在南音中，长时间“浸润”在南音人、南音文化中，而慢慢被“浸润”成了南音大师。人们学的不只是南音，还包括与南音相关的所有文化。他们一进入南音社，耳中满满的都是南音；他们使用传统工乂谱，因为这种乐谱与南音相依相存，只为南音而存在，有许多其他乐谱无法替代的优势；师父不厌其烦地教学生念谱“做韵”，学生不断重复念唱师父所教乐谱，这种“念嘴”已是带有润腔的“谱字”唱念；他们在师父的管教中，慢慢熟悉了南音界的种种规矩和习惯，包括社团活动、不同规模各种方式的弦友交流，特别是与南音乐感直接相关的心性，清唱和剧唱的区别……

而学校教育的上课方式，学习往往偏重于技能，注重南音演唱、演奏技能的掌握。单由课堂上的老师一个人，传授的南音文化有限；即使老师有这个意识，特意在课上附带着讲授南音文化，也就是与南音相关的种种故事、规矩等等，这种讲授仍然是外在于学生的，知识性的一种讲解，无法做到传统南音组织那种潜移默化的“浸润”。如前文所说，笔者一再强调这种文化的浸润影响到南音人的思想、观念，并直接影响到其乐感。因此他们对“中和”的认同，不光光是外在的音乐风格认同，还包括了价值认同、信仰认同。这种具有价值认同导向的乐感与普通的音乐美感是不同的。也正因为有价值认同、信仰认同，南音人才更能遵照自己的内心，奏出不受环境影响的“中和”之乐。

吕锤宽提及台湾的情形，与当前泉州南音有着同样的问题：“经由政府补助的传习计划中的学习者，或学校体系的南管教学，由于学习者有大量的通俗音乐或欧洲艺术音乐的资讯或背景，因此，即使能习得南管的曲调，音乐的色彩或风格的掌握，已逐渐失去南管的特色。”¹⁵“音乐的色彩或风格”“逐渐失去南管的特色”，就是因为上文所说的，其一，南音乐感已被其他音乐的乐感参杂、变淡；其二，传统的具有厚重文化蕴含的南音乐感已被剥离了文化蕴含，只剩表面上的乐感，演奏者光靠模仿根本无法表现出那种历史厚重感。

吕锤宽在另一部专著中指出，台湾“音乐教师都以欧洲艺术音乐为主要教学内容，几乎无法进行传统音乐的教学，虽然在新编的中小学人文艺术类教科书的传统音乐内容比例大量增加，由于教师对教材内容并不熟悉，因此新增内容形同虚设，发挥不了实际的传统音乐教学与学习功能。”¹⁶

这是当前中国传统音乐纳入西式教育体系中普遍遭遇的尴尬问题。由知识结构以“欧洲艺术音乐”为主的教师来教授传统音乐，其结果自然不甚理想。

杜亚雄指出，“民族乐器的教学体系是刘天华先生借鉴西洋乐器的教学体系尝试建立的……因此常以西洋乐器的技法为标准，近十多年来还出现了片面追求演奏技巧，速度不断提高，韵味则越来越少的倾向。此外在教学上，律制、风格、神韵等方面的一系列问题也需要完善和解决。”¹⁷

总而言之，当前南音纳入学校教育体系的做法，有利有弊。利在于通过政府部门政策性鼓励，越来越多的人意识到了南音的价值，并愿意学习或让自己的孩子学习南音，从而一定程度上缓解了南音后继无人的困境。弊在于，学校教育体系毕竟不同于传统南音社团的传习系统，其传承方式差异很大，因而所培养的南音乐感与传统南音乐感有质的区别。乐感不同必然直接导致音乐风格的变化。而且，学校教育中培养的新南音乐感，容易导致乐感持有者倾向创新、改变南音。

第五节 “合时代”、“合乐感”的创新

通过电影电视、网络、光盘，各种各样的音乐突破了语言、地域、文化的限制，广泛传播。韩国鸟叔的“骑马舞”风行一时，《小苹果》之类的歌曲成为各地跳广场舞大妈的最爱。

置身于这种多样化音乐不断涌现的年代，不同年龄段的人乐感的养成有着很

¹⁵ 吕锤宽：《南管音乐》，台中：晨星出版有限公司 2011 年版，第 264 页。

¹⁶ 吕锤宽：《台湾传统音乐现状与发展》，国立台湾传统艺术总处筹备处，2009 年，第 70 页。转引自郭耿甫：《“非物质文化遗产”视角的建立——以南音为例》，中国艺术研究院 2012 届博士论文，“非物质文化遗产保护”专业，导师田青，第 84 页。

¹⁷ 杜亚雄：《民族音乐学的调研范围和研究目的》，《浙江艺术职业学院学报》2012 年第 2 期，46-52 页，第 51 页。

大的不同。

上世纪 40-50 年代，信息传播仍较闭塞，人们的音乐生活还比较传统，主要接触的是地方音乐，此时人们往往有较深厚的地方乐感。虽然也接受学校音乐教育，但社会仍旧动荡不安，学校音乐教育影响有限。因此，即使其后的音乐日新月异，但此时打下的传统音乐基础，使之往往更为念旧，更为固守传统。当然，这个时期由于“新音乐”成了主流，传统乐感还是受到了影响。

上世纪 60-70 年代，“文化大革命”的十年动乱期间，几乎所有传统音乐都被作为封建残余，在“破四旧”运动中遭到扫荡；一时风声鹤唳，传统音乐活动或被迫终止，或转入地下悄悄进行，只剩下“革命民歌”还在一定范围存活，提供革命音乐工作者前往“采风”并接受贫下中农再教育。此阶段的乐感培养依各地音乐被禁的程度有所不同。

上世纪 80-90 年代，处于“文革”动乱过后百废待兴的时期，又欣逢改革开放，教育、经济等各方面都在起步阶段，之后逐步发展。各种音乐开始涌现，但仍有限，未现井喷之势。只有流行音乐冲破挤压最终成为时代文化之一，并影响歌乐创作，还渗透到学校教育。当时，包括传统音乐在内的一切传统文化尚未脱掉愚昧、落后的帽子，地方音乐总是与被政府封禁的所谓“封建迷信活动”联系在一起，因此，人们对传统音乐经常有一种矛盾的态度，既经常接触地方音乐，但是从教育、社会引导方面又对之有排斥心理。地方音乐成为人们可以接触到的多种音乐中的一种，但是人们对电影电视上的音乐（尤其是流行音乐）趋之若鹜，对地方音乐却往往视而不见听而不闻。

21 世纪之后出生的人，处于各种信息大爆炸的时代，在电视、网络面前，人与人的差距被拉近了。随着互联网网络越来越发达，人们的信息来源更广更深。而且，电视、网络、教育面前，人人平等，于是，人们的普遍性乐感大大增加，乐感趋同现象随处可见。但是另一方面，政府对非物质文化遗产的重视和宣传也取得了一定的成效，各种传统音乐进课堂、非遗活动日等活动的开展，以及地方电视台经常播出的地方音乐、政府带头开展的地方音乐展演等活动，正在扶正人们对传统音乐的态度。出生于这一时期的人，对传统音乐的态度有所回归。因此，虽然大环境中普遍性乐感增加，乐感趋同，但是韵味独特的传统音乐有可能反过来成为人们新鲜的审美对象。不过由于社会上多样化音乐选择的客观存在，即使人们对地方上的传统音乐感兴趣，此时形成的乐感与以前也已不可同日而语了。以前可欣赏的音乐毕竟相对单一。

上文的 4 个阶段划分是很粗略的大致分期，但是从这个分期可以分析生活于不同时期的人们大致的乐感构成。显然，上世纪 60 年代前出生的人传统地方乐感相对稳固，其父辈当然更为稳固（虽然也受到“新音乐”影响），因而这部分

人往往是如今最固守传统的人。在后3个阶段中，地方乐感并不占优势。在普遍性乐感增加，各地人们乐感趋同的大环境下，外来的人，如果以这种乐感来听南音，就会觉得南音难以接受，这就是笔者前文谈到南音在北京演出很多人都说听不懂，甚至有人中途退场的原因。本地的人，以这种乐感来听南音，也会觉得南音需要变，否则会被时代所淘汰。

因此，在这种不可避免的乐感变化下，符合新时代新乐感的“合乐感”“合时代”创新便层出不穷。

一、技巧方面“合时代乐感”的创新

相对容易、见效快的创新就是技巧方面的创新。前文说过，南音各乐器技巧都相对简单，并不以技巧为主要关注对象。如今，受其他音乐影响，南音人也在慢慢地吸收其他乐器的技巧，以使南音演奏更符合当代人的审美。

泉州南音乐团洞箫演奏者王大浩在演奏洞箫时吸收了许多其他吹奏乐的技巧，并将之运用于南音演奏中，而且将这些技巧写入了《泉州南音洞箫教程》中，从他的字里行间可以看出其认为这种吸收运用，对南音来说是一种有益的尝试，符合当代美感：

虽说南音传统演奏技法上没有滑音技巧，但此技巧与南音的润腔风格很融合，使用得当可为南音增添色彩；

传统南音洞箫演奏严格规定不能使用吐音技巧，这与南音洞箫表现风格有关；

随着时代的变迁，受其他吹奏乐的影响，南音洞箫演奏技术不断提高，吐音这个技巧也逐步被吸收运用。特别是新南曲、洞箫独奏曲，更是广泛采用吐音技术。不仅如此，吐音技术也逐渐被传统南音所采用，例如传统名谱《走马》，采用吐音演奏手法更加充分地表现出骏马奔驰的气势；¹⁸

（花舌）技巧源于竹笛，传统南音没有该技巧。但有一些新创作的洞箫独奏曲就运用了该技巧。¹⁹

吹奏传统南音名谱《百鸟归巢》如果吸收了该技巧（花舌），将使鸟的音乐形象更加显明，起到了画龙点睛的效果。当代南音表演的艺术实践已证明了这一点。

20

此外，王大浩还建议借鉴笛子演奏技巧的“多指颤音”，用来演奏《走马》第六章“赤兔嘶风”，认为“在这个位置上加入多指颤音技巧演奏，使表现骏马

¹⁸ 皆引自王大浩编著：《泉州南音洞箫教程》，厦门大学出版社2006年版，第47、61页。

¹⁹ 同上，第62页。

²⁰ 同上，第63页。

的音乐形象更加鲜明。”²¹

同是泉州南音乐团的吴璟瑜也认为适当吸收一些其它拉弦乐器的演奏技法，对南音二弦的音乐表现有所帮助。例如，他指出，《走马》中有一个“片断采用连续小二度下行手法，按规定必须在内弦演奏，而内弦则应全用拉弓，因此其音响效果必然是无力的，不适合表现骏马的形象。这时，采用颤弓技法演奏就能很好地解决这一问题。”²²作者后来又再次提到内弦拉弓的“软”、“粘”，同样是《走马》演奏问题：《走马》第五章中某乐句“除 3 3 必须反高八度用外弦演奏外，其余各音均要求用内弦拉弓演奏。显然，这样一来效果过于‘软、粘’，缺少动力，不能很好地表现出音乐的内涵。而此时如用连顿弓演奏，便可较好地解决这一问题。”²³“颤弓”和“连顿弓”都是吸收自其它拉弦乐器的技法。

吴璟瑜进一步指出：

在演奏新创作的南音时，由于旋律创作时考虑到表现时代精神，适应时代步伐，因而在立足于传统的前提下吸收了某些现代音乐的创作理念，这对南音的发展无疑是大有好处的，这种发展也有力地促使乐器演奏法的进步。而此时，单用纯传统的指法就显得很不方便。所以，在不影响风格的前提下，也可以考虑吸收一些其它弦乐器的指法运用于其中，以方便演奏。²⁴

另外，如今二弦经常使用金属弦代替传统的丝弦，因为“金属弦音色亮，音量大、不易断弦等，各有所长。如果作为独奏乐器，或演奏现代创作的福建南音作品，金属弦便可扬其所长了。”²⁵而传统民间社团多数二弦还坚持用丝弦，琵琶、三弦用尼龙弦。

除了乐器技巧的改变外，演唱技巧方面也有许多变化，其中最突出的是借鉴美声、民族声乐的发声、呼吸方法等等来演唱南音：

随着人们审美意识的变化以及演唱实践的需要，新一代继承人意识到既要继承传统的咬字、吐字行腔方法，更应借鉴科学的发声法。这无论对保护声带，训练声音的连贯流畅、整体共鸣、气息的深沉持久；对丰富、充实演唱技巧都十分有利。²⁶

王珊、傅清河《南音男腔演唱探究与比较实验》也探讨了不同年龄段的男弦友在润腔方面的变化，指出，南音唱法，男女同腔，男性必须提高八度与女性音高并行，而且主要用真声演唱，因此，很少有男性能胜任。近当代南音男腔演唱的代表性人物有吴萍水、丁水来、周成在，文章对这三位处于不同历史时期的代

²¹ 同上，第 44 页。

²² 吴璟瑜编著：《泉州南音二弦教程》，厦门大学出版社 2006 年版，第 64 页。

²³ 同上，第 65 页。

²⁴ 吴璟瑜编著：《泉州南音二弦教程》，厦门大学出版社 2006 年版，第 21 页。

²⁵ 王耀华主编：《福建南音》，人民音乐出版社 2002 年版，第 23 页。

²⁶ 李白燕编著：《泉州南音演唱教程》，厦门大学出版社 2006 年版，第 30 页。

表性人物演唱的同一曲《恒梳妆》在润腔做韵、演唱技巧上做对比分析，发现，吴萍水做韵简单，装饰音较少，较古朴，而后二人，越来越复杂；在演唱高音尤其是时值长的高音时，学过美声、民族唱法的周成在真假声结合，明显更游刃有余。²⁷

庄丽芬演唱以李白诗歌作曲的新南音《将进酒》时，谈及该曲“为了体现李白在诗歌中所表达的复杂情感，作曲运用多个曲牌的连缀进行旋律的设置，音调随着语言情感，时低时高，时慢时快，而不是固守南音‘慢撩慢拍’的陈规。”²⁸

此外，为了吸引更多青年观众，更符合现代社会多元化的审美需求，许多南音表演也加入了戏剧表演元素、多媒体声光电技术等，使之更“时尚”。此方面内容详见前文综述，在此不赘。

二、群众路线下“合时代”的创新

“在文艺工作中贯彻和落实党的群众路线”、“坚持以人民为中心的创作导向”之类的口号，在长期的宣传和强调下，已经深入人心，从政府到民间，几乎都把群众的喜好作为检验成败的唯一标准。所以，如前所述，民间南音社团也要迎合观众口味做一些改变；泉州南音乐团以及学校南音教育更是以推出群众喜闻乐见的创新南音为己任。

因此，南音的创新并不仅仅局限于上述技巧、技法方面，而是全方位的、迎合大众喜好的改变。

泉州南音乐团王大浩回忆了自己30多年前学习南音的情形，“觉得当时南音很民间化，只是厅堂性质的，无法登上大舞台面向广大的观众。因为不规范，当时的演奏人员甚至都不会看简谱。”他认为“南音必须要舞台化，要面对大众，要有所突破。”²⁹他还请作曲家汪照安为他写了洞箫独奏曲《怀念》，研制低音洞箫，请箫笛演奏家张维良为低音洞箫写了《追想》，之后多次举行自己的洞箫独奏音乐会。使南音洞箫乐器性能有了很大的突破和发挥。

泉州南音乐团李白燕也谈到：

为了丰富南音的表现力，在唱腔中加插白或适当的表演，以曲艺形式出现，受到群众的喜爱。³⁰

早在1957年，南音就曾新编成曲艺形式参加曲艺会演，据泉州师范学院王珊、王丹丹：

传统南曲的演唱形式只有独唱。中华人民共和国成立后，在“推陈出新、百

²⁷ 王珊、傅清河《南音男腔演唱探究与比较实验》《艺苑》2012年第5期，91-95页。

²⁸ 庄丽芬：《低吟高歌皆有致——南音〈将进酒〉演唱感怀》，《大众文艺》49页。

²⁹ 孟建军：《洞箫悠悠奏南音——访南音非物质文化遗产传承人王大浩》，《乐器杂志》，第66页。

³⁰ 李白燕编著：《泉州南音演唱教程》，厦门大学出版社2006年版，第2页。

花齐放”的文艺方针指引下，南音演唱在艺术上有了较大的改革和创新……以曲艺的形式出现。³¹

由上文可知，党的文艺方针对南音的改革和创新有着很大的推动作用。后来，泉州市南音乐团经常参加全国曲艺大奖赛、省曲艺节、全国曲艺节，以及各类曲艺活动，还多次获得荣誉，如南音表演唱《深深海峡情》获得福建省第二届曲艺节演出创作金奖、演出金奖、优秀组织奖；南音乐团李白燕获第七届中国曲艺牡丹奖提名奖等等。

此外，近年来，南音团队有时也参加一些戏曲活动，例如，2015年10月28-29日，作为“福建省第五届中小学生艺术节”活动之一，“福建省首届中小学生戏曲展演”在莆田市莆仙大剧院展开。泉州培元中学南音艺术团、厦门翔安一中、厦门国祺中学分别选送了南音节目《春游即景》、《感谢公主》、《我的家乡在厦门》，头尾二曲都是新创作曲目。其中，南音表演唱《春游即景》获一等奖，三位指导老师获艺术指导奖。

总之，几十年来，以泉州南音乐团、泉州师范学院南音班乃至之后的泉州南音学院为核心的相关部门，以及一些中小学校，一直都在勤勤恳恳地贯彻党的群众路线，为南音的发扬光大、深入群众做着不懈努力，而且成效显著。

三、西学东渐下“合群众乐感”的创新

符合时代发展，迎合观众喜爱的一个重要做法就是借鉴西方音乐模式。南音改革中用钢琴伴奏、交响乐队伴奏、MIDI伴奏等形式，是在西方音乐影响下的改变。不知从什么时候起，各地戏曲音乐、民间音乐都以加入和声、使用大提琴作为低音声部为时尚。

2014年9月22日，来自笔者家乡的泉州木偶剧团，参与“庆祝新中国65华诞·同圆中国梦 福建戏剧优秀剧目晋京展演”活动，在梅兰芳大剧院演出了提线木偶戏《赵氏孤儿》。笔者原本期待一场视听盛宴，重温儿时观剧感受，结果演出看完，却满怀惆怅。剧中所唱唱腔皆为传统曲牌，如【皂罗袍】【一封书】【圣葫芦】等，然而，我却一点都找不到原本熟悉的那种家乡的音乐味道。究其原因，为了迎合观众口味，戏剧音乐在原有乐器的基础上，配上了西方乐器，并使用MIDI配乐作为基础贯穿始终。如此一来，韵味尽失。

2015年上半年，我又看了两场戏。其一是3月17日在国家大剧院，观看了浙江昆剧团在“昆曲艺术周”中推出的新编历史剧《大将军韩信》。这是笔者第一次在剧院中完整观看昆剧，同样带着无比期待的心情，结果大失所望。原因也是因为音乐，虽然用的是传统唱腔，却配上了西乐伴奏，也用了MIDI作为铺垫，

³¹ 王珊、王丹丹编著：《中国泉州南音教程》，厦门大学出版社2003年版，第56页。

音乐没有特点，没有个性，没有想象中昆曲的感觉。

其二是5月16日在长安大戏院，观看“荣获第13届河南省戏剧大赛文化大奖（金奖）剧目”的大型古装廉政豫剧《陈蕃》。这也是笔者第一次观看豫剧。当笔者又一次带着期待的心情希望接受地方音乐的洗礼，结果又大失所望时，真的有欲哭无泪之感。剧中为烘托伤感剧情一浪又一浪的大提琴下行音阶，扑面而来漫天遍地的MIDI配乐，早已将传统唱腔打入谷底。

我曾经感到疑惑不解，为什么这些来自不同地域的戏剧配乐，就跟同一个人配出来似的，都用上了大提琴，都配上了和声、MIDI，音乐进行也大体相似。后来，我想明白了，其实不外乎两点。

其一，社会环境中“西味”音乐的泛滥，使得人们习惯了这种风格，甚至以此为时尚，不配点西式元素似乎反而不对劲了。仔细想想，目前我们周围能听到的所有音乐，有哪个没有受到西方音乐的影响？哪个是原汁原味的呈现？答案是少之又少。就如同温水煮青蛙一般，人们生活在西式音乐的包围中，渐渐地融入，已难以自拔。

其二，中国教育体系是问题的关键。回想我们从小到大接受的音乐教育，不是一直在培养着接受西式音乐的耳朵吗？再想想如今在各大剧团任音乐编创的，应该都毕业于音乐院校，至少是到这类学校进修过，他们在学校学的，逃不出作曲四大件。如此一来，当这些接受了西式音乐教育的学生，分配到各地剧团，由他们编创出来的音乐，具有西式味道也就不足为奇了。

于是，在这样的社会环境和教育体系下，南音的西式革新迎合了当代人的审美需求：

《山险峻》、《感怀》等原汁原味的南音乐曲，在庞大的华乐团多声部音响的烘托下，通过丰富多变的音色、立体的表现南音曲的意境和情趣。而《八骏马》、《梅花操》等南音传统名谱被改编为大型华乐曲，在和声的衬托下更显生动、活泼。

这种南音表演上的大胆革新，是南音艺术的一种尝试，它可以帮助听众找到欣赏南音的切入点，从美学角度去欣赏南音，这样南音才能拥有更广泛的群众基础，传承工作才可顺利进行。³²

改变伴奏形式、加入和声等等，与当前中国音乐“中西结合”的整体发展趋势保持一致，同样为了迎合观众口味。笔者曾邀请一些非音乐专业的朋友观看南音演出，演出中有传统南音，也有创新南音。之后，笔者询问他们的喜好，朋友回答：各有韵味。但是，笔者明显能看出他们更喜欢创新南音，因为创新南音使用了他们习以为常的乐器伴奏，有他们习以为常的和声，节奏也更为紧凑。确实，

³² 王珊、王丹丹编著：《中国泉州南音教程》，厦门大学出版社2003年版，第54、55页。

这些创新给了听众“欣赏南音的切入点”，因而得到了社会的肯定。

第六节 拨开迷雾，正本清源

能历经几百上千年而流传下来的乐曲，往往都艺术精湛，有其独有价值：

优师教曲，每加工于旧而草草于新，以旧本人人皆习，稍有谬误，即形出长短；新本偶尔一见，即有破绽，观者听者未必尽晓，其拙尽有可藏。且古本相传至今，历过几许名师，传有衣钵，未当而必归于当，已精而益求其精，犹时文中“大学之道”、“学而时习之”诸篇，名作如林，非敢草草动笔者也。³³

因此，针对当前红红火火的南音改革、创新之风，不少人忧心忡忡。原厦门南乐团团长吴世安谈到以前奏《走马》，是四把乐器同时奏一音，速度缓慢，一个一个把音奏清楚，展现骏马脚步的稳重。现在的这种奏法也对，但是风格不一样。他个人认为应该由远到近，悠着点，留给人想像的空间。

如前所述，虽然社会上有两种不同声音，但是从民间南音社团到专业南音社团以及学校南音教育，创新浪潮似乎已经势不可挡，人心已变，乐感已变，用新时代新乐感，要奏出旧风格已是勉为其难。

从乐感的角度来看，笔者认为上述种种创新无可厚非，因为创新者确实是出于内心真实需要，反映了当代人音乐美感的真实追求。他们真心觉得这样的音乐才具有美感，而以前那种缓慢平淡的音乐已无法引起共鸣，在这种乐感改变的前提下，做任何违反其乐感的呼吁都是无济于事的。任何人都无法将自己的美感强加于他人之上。

南音如今的改革与创新，许多已偏离传统南音的轨道。南音弦友以慢曲为高深，反对大起大落的情感表达，是自娱自乐的“清唱”性质。而前述诸多改革创新，显然与传统南音不同：速度加快、情感表现增加、迎合观众口味，种种方面都在向戏曲“剧唱”方向靠拢。而改革原因，是为了符合时代发展，适应舞台演出，迎合观众喜爱。总而言之，“群众喜爱”是王道。

然而，在南音界，创新与维持传统，其实原本并不矛盾。当前真正的矛盾，是混淆了“清唱”与“剧唱”之别，而一味地往“剧唱”方向发展。

如笔者在本文中多次提起，中国传统声腔，原本就分“清唱”与“剧唱”，二者在所唱曲目方面有着千丝万缕的关系，“清唱”也唱“剧曲”，“剧唱”也借鉴“清唱”乐曲或经验：“剧曲的清唱很早就有”，“昆曲清唱一开始便包含散曲与剧曲……戏曲的选段亦被视为散曲而用之于清唱。”³⁴然而，二者界限分明，有着各自的演唱目的、人员构成、音乐风格等。

³³ [清]李渔：《闲情偶寄》“演习部·别古今”，浙江古籍出版社2014年版，第34-35页。

³⁴ 武俊达：《昆曲唱腔研究》，人民音乐出版社1993年版，第8、9页。

南音人奉祀孟昶为祖先，与梨园戏、高甲戏等奉祀田都元帅不同，也清楚昭示了二者本质上的不同。正如老弦友苏统谋所说：“吃饱饭的人才会有闲功夫去唱弦管，而戏曲则是要唱戏才有饭吃。以前南音演奏时都是闭着眼演奏的，不能东看西看，南音不是表演。”二者在以前的社会地位、经济情况完全不同。老弦友不遗余力捍卫南音的正统性，对戏曲“乱雅乐”表示担忧。

“清唱”性质的南音，本身就是文人雅集、自娱自乐形式，确实“只可悦知音数人之耳”，而且原本也只为了“悦知音数人之耳”即足矣。这样的南音，可以继续不紧不慢，摒弃世俗，按着自己的节奏来进行，以此作为南音之源。南音清唱原本就非主流，非大众文化，是一部分文人雅士精英行为，而地方戏曲、音乐等等大众娱乐常常对之进行吸收、借鉴。所以二者不可混淆，更不可强求南音大众化，迎合大众喜好。

而“剧唱”南音，笔者扩大其内涵，不只是指戏剧演出中的南音，还包括所有舞台演出。所有将南音往戏曲、曲艺、舞台化方面发展的做法，都可认为是“剧唱”之做法。“剧唱”经常吸收、借鉴“清唱”的乐曲，并加以舞台化改编。这类演出是为了“娱满座宾朋之目”，尽可以大刀阔斧，各种诸如“立体式”的、“丰富多样”的符合当代人美感的创新都可出现，也不至于引起非议。这些各类创新就可以作为南音之“流”。如此一来，南音之“源”仍可以源源不断地为“流”提供素材，而不至于最后被“流”所覆盖。

因此，两种做法并不矛盾，关键是要区分清楚。“清唱”总是孤芳自赏、曲高和寡，“剧唱”则总是迎合时代、观众需求。据清龚定庵《书金伶》：“清曲为雅宴，剧为狎游，至严不相犯”。³⁵

然而，在历史长河中，“剧唱”因受众面广、灵活多变，风头渐渐盖过小众的、固守传统的“清唱”。所以，我们需要加大力度重点扶持的，是“清唱”南音。南音算是幸运的，“清唱”赖以生存的传统乐社还大量存在，只不过因为传统断裂，人们有点迷失了方向。昆曲似乎更早就迷失了：“一般人所知的昆曲顶多只是戏剧（昆剧）而已，对于清唱的昆曲（那清雅古典的唱曲声），几乎已无人了解。”³⁶

以“清唱”和“剧唱”来区分当前泉州鼎立的“三足”，便可清晰看出，传统民间南音社团属“清唱”性质；泉州南音乐团属“剧唱”性质；学校南音教育则性质不清，具体属性如何，视具体的个人日后发展方向而定。不过由于其新南音乐感的特点，培养的南音人可能更多地往“剧唱”方向发展。

泉州南音乐团当前处于两难境地，又要保护传统南音，又要迎合观众喜好，于是，创新多了，便遭受批评，被认为违背传统；创新少了，又失去了观众，被

³⁵ 转引自武俊达：《昆曲唱腔研究》，人民音乐出版社 1993 年版，第 3 页。

³⁶ 朱昆槐：《昆曲清唱研究》“自序”，台北大安出版社 1991 年版，第 2 页。

认为没有新意。其实，将之归于“剧唱”类别，使之从保护传统的紧箍咒中挣脱出来，也许会有更好的发展。因为从乐团性质、人员结构等等各方面来看，该团属于迎合观众需求、舞台化的“剧唱”组织。让该团同时担负“清唱”与“剧唱”的双重矛盾任务，实在勉为其难。

学校南音教育，初衷是为南音培养接班人。虽然，学校南音教育在普及南音、发现南音人才方面起到了不可替代的作用，但是，将学校教育作为南音传承的主要阵营，必然因水土不服而产生变异。笔者认为，学校南音教育应与民间南音社团有机结合，前者发现人才输送人才，后者与前者密切配合，共同对人才进行传统、严格的培养与训练，如此，才有利于真正的传统保护与传承。当前各学校都还比较注重与民间南音社团的互动和联系，但是，这种互动和联系还需要更加深入、更进一步利用民间南音社团的力量，发挥他们的优势。同时还需要相关政府部门更多的支持与政策鼓励，政府必须给予学校南音教育足够的灵活性，同时给予民间南音社团足够的地位和尊重。

高校是否能培养出真正的南音专业人才，同样取决于政府的决策。假如相关部门能在各中小学，为南音进课堂设置专门的南音教师岗位，那么高校南音专业就只需专注于南音方面的教学与培养即可，无需进行大杂烩式的学习，更有利于培养出传统意义上的南音乐感和南音人才。这需要政府更大力度的政策支持。

而将南音说成是曲艺，更是一个误会。因为南音由成套的带唱词的“指”，和成套的纯器乐曲“谱”，以及几千首散“曲”组成，因此，按照中国传统音乐“民歌、民族器乐、说唱音乐、戏曲音乐、歌舞音乐”的五大类分类法，南音很难归属于任何一类，于是有人说南音是戏曲，有人说南音是曲艺。南音人一向排斥人们将南音与戏曲扯到一起，这是从以前一直传续下来的根深蒂固的观念。但是，对于南音是不是曲艺，南音人却有点搞不清楚。

甚至一直到最近，南音人还在纠结南音到底是不是曲艺的问题。2015年2月，笔者回到老家，拜访了晋江市南音协会会长苏统谋老先生，老先生一见面就让我表态：南音到底是不是曲艺。我很坚定地回答：当然不是。于是老先生松了一口气，说在我来之前，曲艺协会的人来找他，商量将晋江市南音协会加入曲协的事。老先生不同意，说如果在他手上加入曲协，就等于为南音定了性，自己有可能成为历史的罪人。但是，南音到底是不是曲艺，他心里还是不太肯定。

总之，不厘清“清唱”与“剧唱”之关系，会带来许多误导，台湾情况同样如此：

南音比较属于“传统”的馆阁乐社合乐活动与形式，并不为大众所熟悉。大部分的民众其实比较有机会接触到表演艺术团体所创造出来的“取材南音”的剧场作品，甚至有“公共电视台”会公开播放，也很难在展演与播送时提供清楚易

懂の説明。³⁷

依据沈冬的思路以及观察，在其研究完成的1980年代中期，南音与梨园戏“同源”的论调推广，已经“有效”地导致民间南管音乐乐种与南管戏戏种之间的某些分歧“化解”，也就是两者原本在旧社会当中的巨大“差异”“趋同化”了。

38

台湾面临的上述情况，以及所谓分歧的“化解”，实际上是抹杀了“清唱”与“剧唱”的区别，彻底消灭了“清唱”，以“剧唱”一统天下。

所以笔者认为，需要重新梳理、研究声腔历史上“清唱”与“剧唱”的发展脉络及各自特点，重新制定南音保护与传承策略，以利于南音、昆曲之类的具有悠久历史的文化遗产之保护。

洛地先生对昆曲的见解可供参考：

“庶不知‘昆班’精致之形体表演，盖出于表现其‘曲’及‘曲唱’；‘曲’‘曲唱’既弃，‘昆班’之形体表演必趋溃散。”“如此，即使所谓‘昆剧’尚存（昆剧团尚未散尽），或一时‘赢得观众’，其所得，一无根之‘剧种’耳；所失，‘曲’及‘曲唱’——我国民族文化。”³⁹

人们对“词曲”、对“曲唱”有足够认识及要求，“昆班”演出即可将精力集中致于舞台演出——“昆”这条“鱼”之生存便有了“活水”，也就不必为“振兴”、是“保”还是“革”烦恼了。⁴⁰

“据本而演文”，事物之理也；亦我国文艺演化之道也。⁴¹

“曲唱”也即“清唱”，是昆剧、南音之根，是源头“活水”，在保护好“根”、“源”的前提下，“剧唱”如何“振兴”，如何“革”都无须烦恼。所以应该首先保护好“本”，然后可以有各种演化的“文”。绝对不能本末倒置，大力发展“文”，而无视其“本”。

³⁷ 郭耿甫：《“非物质文化遗产”视角的建立——以南音为例》，中国艺术研究院2012届博士论文，“非物质文化遗产保护”专业，导师田青，101页。

³⁸ 郭耿甫：《“非物质文化遗产”视角的建立——以南音为例》，中国艺术研究院2012届博士论文，“非物质文化遗产保护”专业，导师田青，第113页。

³⁹ 洛地：《“曲”“唱”正义》，《戏剧艺术》（上海戏剧学院学报），2006年第1期，4-13页，第8页。

⁴⁰ 同上，第12页。

⁴¹ 同上，第7页。