

# 动态及方法 特点

## 综论福建南音学术研究

周显宝

如果从研究福建南音的第一部学术专著——王耀华、刘春曙合著《福建南音初探》的正式出版算起，迄今已近十载，在此十年之中，王耀华和刘春曙、孙星群、周畅的研究颇具规模和特色，这十年堪称福建南音研究学术史上的第一个辉煌时期。他们从不同角度和侧面，用不同方法和手段对福建南音进行了深入研究，具有一定的代表性。

一、王耀华、刘春曙《福建南音初探》(90年代初期)一书的研究方法和特点

研究南音的学问，古已有之，被称为“弦管学”；该书在“绪论”部分，对南音研究的历史发展线索作了概括性地梳理，提出了“古代弦管学(1840年之前)”、“近现代弦管学(1840~1949年)”、“当代弦管学(1949年以后)”三个历史分期，并对各时期研究方法与特点作了简述。然而真正以专著形式将文字资料、音乐曲谱、图片表格等集于一书，不仅有史，而且有论，此书堪称是第一部具有现代意义的南音学术著作。她是现代福建南音研究系统化、规模化、学术化、科学化的基石。两位学者长期合作，从80年代中期开始撰写，几经修改，几易其稿，辛勤耕耘，潜心治学，终于使《福建南音初探》这一具有开创意义和奠基作用的著作得以出版问世。

(一)纵横交错——立足于南音艺术本体的乐学、律学及风格流派的研究

《福建南音初探》一书，全书分为“艺术论”、“考辨”两大部分，其中，从乐学、律学的角度，对南音艺术本体的研究，引人瞩目。对于南音的科学研究，无论我们称之为“弦管学”或“南音学”，其本体论的建立无疑是最重要的。“艺术论”中，第一、二、三、四章分别对南音的音乐分类、组成结构、唱腔、旋法、音阶律制、旋宫转调等分别作了深入的探讨，从中我们清楚地看到了许多不同于西方传统音乐理论的特点。尤其在第五章，对“韵”及“腔

当代音乐学家们对“中华传统音乐的活化石”——福建南音的研究，见诸正式出版的专著、刊载的论文，主要有王耀华、刘春曙合著《福建南音初探》(1989年12月福建人民出版社第1版)、孙星群著《福建南音探究》(1996年9月海峡文艺出版社第1版)，周畅相继发表于《音乐研究》论述南音“谱”系列论文《南音“谱”二题》(载于1990年第3期)、《论“梅花操”》(载于1992年第3期)、《论“走马”、“四时景”和“百鸟归巢”》(载于1994年第4期)和《论“三面金钱经”、“五操金钱经”和“八面金钱经”》(载于1998年第3期)，其他学者，诸如大陆的黄翔鹏、何昌林、陈应时、陈枚生、王爱群、吴世忠等，台湾的许常惠、吕炳川、吕锤宽、沈冬、陈美娥等和海外的一些学人，分别从史学、律学、乐学、美学等多方面，对南音作了研究探讨。

韵”的概括与界定,具有独特的中国民族音乐理论特色,第六章简述了南音的独特记谱法,第七章论述福建南音演唱及风格流派。前七章由表及里,由点到面,纵横交错地研究了旋法、拍法、歌法、奏法、宫调、管色、乐曲、乐谱、乐律等诸项南音音乐要素。从前七章中,我们不仅了解到不同于西方的乐理术语、概念,同时也深深体味出中国音乐的独特精神、气质、内容及形态。许多音乐理论界悬而未决、争论不休的问题,甚至有些令一代或几代人皓首穷经的音乐之谜,许多中西之争、乐学之争、律学之争,都应回到南音中来寻求历史依据,探索解决办法。

福建南音由指、谱、曲三大部分组成。“指”的音乐组织,由两首以上的单曲联缀而成,最多可达七首,因为以琵琶指法为乐曲节奏、技法的标志,故称之为“指”,是有词、谱、琵琶演奏指法的套曲,但很少有演唱,一般用“四管”或“十音”(即四种乐器或十种乐器)合奏,有四种曲体结构形式:“谱”,主要是器乐曲,无唱词及琵琶弹奏指法,仅供乐器演奏的套曲,每套由三至十节组成,谱以标题性音乐为主,现有谱十七套,其中,十三套为传统曲目,称“内套”,四套新增的,又称“外套”,传统十三套中的“四时景”、“梅花操”、“八骏马”、“百鸟归巢”为福建南音中的四大名谱,俗称“四”、“梅”、“走”、“归”。谱的曲体结构一般也有四种:“曲”,主要是散曲,唱词内容十分广泛,以滚门、曲牌名称和曲名作为标志。曲的数量繁多,近千首,其结构形式以“主韵循环体”为主,以一个特性音调作各种循环变奏。指、谱、曲的曲体结构及所有音乐形态的特征产生于中国传统音乐文化的土壤之中,符合闽南人特有的审美习惯及心理需求。

在福建南音理论中,有许多独特而古老的概念、术语及释义,如滚门、曲牌、曲名等,“滚门”就是将管门、调门(调性)、撩拍板眼

(节拍)、腔韵(主旋律)、调式相似的曲牌归纳为一类。曲牌,俗称牌子,是元明以来,南北曲、小曲、时调等各种曲调名称的俗称。曲牌大多来自民间,一部分由词发展而来,南音曲牌的名称与词牌名及古词牌、古曲名相同。南音曲牌有两类:一是纳入“滚门”的曲牌;一是不纳入“滚门”的曲牌。南音的曲名往往以曲首唱词的前几个字为曲名,若是以“馒头”(散板)开始的曲子,就往往将“落拍”词的几个字定为曲名。

在南音唱腔旋法中,四个管门中都有多重大三度并置。1. 五空管中,有四重大三度并置;2. 四空管、五空四管、倍思管,为三重大三度并置。其中,不仅各单一大三度内部旋法有其自己的特征,多重大三度并置之间的连接旋法也有其特殊规律。多重大三度并置继承了历史上乐律学的成果和经验:首先是曾侯乙钟的“——曾”体系,其次是隋代“应声”,宋代“勾”字,福建建瓯出土的音盏,均是三度关系的乐律学理论在后世音乐实践中运用的具体见证。福建南音所用音阶,从记谱谱字看,三种音阶并用,并非只用古音阶,而且该书作者将南音音阶与新的乐律学理论研究成果“同均三宫”理论相映证,使我们更进一步认识到“同均三宫”理论的实践意义。

福建南音“腔韵”是其又一突出的音乐特点,所谓南音的“韵”就是乐曲中最具代表性,最为典型,最富特性的音调,在曲调的反复循环中,在一定的结构地位中保持不变或基本不变。福建南音借鉴了我国古典诗词的创作经验,继承了我国传统的作曲手法,在腔韵的运用方面积累了颇为丰富的经验。与腔韵类似的音乐创作手法在我国民间音乐和戏曲音乐中也同样存在,作者特别强调指出,对这一音乐现象进行深入研究十分必要,有助于探求我国宋以来词曲音乐、戏曲音乐的某些创作特征及其规律。

福建南音的记谱法俗称“指骨”，“指”是琵琶弹奏的左、右手指法，“骨”是骨干音。“指骨”是谱字标示琵琶奏法、记录旋律骨干音的乐谱。南音的基本谱字及其高低八度、升降音临时记号有着自己独特的符号系统，就连琵琶演奏的不同弦序与音位也有其独特的记号标识。南音的调门调性以洞箫按孔吹奏方式为准，叫“管门”或“空门”或“腔门”，南音的拍子记号，称“撩拍”，“拍”类似于西方记谱法中的强拍，中国戏曲音乐的“板”；“撩”类似于西方记谱法中的弱拍，中国戏曲音乐的“眼”；南音撩拍有：七撩拍、三撩拍、一二拍、叠拍。七撩拍是一拍七撩，与中国戏曲音乐加赠板的一板三眼相似，其速度很慢，相当于西方节拍的 $8/2$ 拍，这在西方音乐中极为少见。三撩拍，一拍三撩，相当于中国戏曲音乐的一板三眼，西方音乐的四拍子 $4/2$ 拍或 $4/4$ 拍。一二拍，一拍一撩，与中国戏曲音乐的一板一眼，西方音乐的二拍子 $2/2$ 拍或 $2/4$ 拍相似。叠拍，有拍无撩，与中国戏曲音乐的流水板，西方音乐的 $1/2$ 、 $2/4$ 或 $1/4$ 拍相近。南音的琵琶指法，既代表弹奏指法，又表示音符的时值长短，是奏法与节奏的二合一。传统的南音的谱式亦保持了我国传统文化的特征，像古文章与传统排版一样，采用直排式，从右向左，从上向下的纵向排列，从右向左依次为撩拍、指法、谱字的三合一记谱，若有唱词，词先谱后，可对照而歌。

南音的演唱还形成了不同的风格与流派，演唱在南音中叫“度曲”，由于南音度曲多以“闲词”、“情词”为主要内容，往往多表现为“腔多曲缓，须于静处见长”的清雅细腻的风格特点，演唱场合大多是堂会，音乐属于轻柔婉约的室内音乐。经过历代南音艺人的艰辛探索，不断总结，形成了一套完整而独特的南音唱法。比如“弦管状元”陈武定的“十字诀”、陈天波的“五音”、林文淑的“六平”唱法、庄步

联的“发音标准、运音清顺、收音无痕”的演唱标准。南音演唱的风格形成与流派形成，就艺术家个人而言，首先是语言，尽管都用闽南方言，但在较小区域内发音、咬字上仍有差异，而且还有各自不同的师承关系，即使师承同脉，由于个人经历、修养、素质、性格不同，也会形成各自独特的风格。从区域性文化特征来看，国内有闽南、台湾、港澳等之分，国外有新加坡、菲律宾、印尼、马来西亚以及缅甸、泰国等之分。就闽南地区来看，南音文化分为泉州与厦门两大流派。泉派与厦派在艺术表现上的风格特色，主要从贯字与插字、收音、归韵、歇气、叫音等方面形成各自鲜明的特点，有时同一作品，其中一句或几句或全曲都会不尽相同。作者评价认为：泉派古朴幽雅，厦派细腻华丽。而且两大流派的南音艺术家当中，又形成了各自不同的鲜明艺术特色，他们铸就了一个五光十色、五彩缤纷的南音艺术世界。

(二) 史论结合——置身于华夏音乐整体结构和历史长河之中的美学特点与相关艺术的研究

作者在第八章开头指出：“福建南音作为汉民族传统音乐的活化石，包容着民族音乐多层次的历史积淀，以其古朴幽雅而深沉内在的悲剧性特点，体现了中华民族的精神风貌和审美心理。”而后进一步讨论福建南音所体现的美学观为：情与理的交融，虚与实的结合，繁与简的统一。作者强调：中国音乐的传统美学观不仅注重情感的表达，而且十分重视“情”与“理”的相互统一，这种美学标准同样成为福建南音所追求的审美理想之一，只是在具体的表现形态上有其自身的特点。首先，作为审美对象来看，南音中不同的作品、曲目对情与理这两个方面的取舍各有侧重，正是由于南音的情感表现长期被伦理道德观念所束缚、制约。因此，南音的音乐风格多表

现为含蓄内在、缠绵悱恻的鲜明特点。其次,从审美主体——欣赏者来看,不同阶级、阶层对南音曲目的喜好、取舍也各有不同。文人、士大夫阶层对南音的欣赏、喜爱,一方面是为了娱乐和情感寄托,另一方面则追求在情感熏陶中受到伦理道德的教化,因此,他们欣赏南音曲目是有选择的。广大庶民百姓则在丰富多彩的南音曲目中寻找到了真情实感的抒发和美好希望的寄托,正是他们把南音带到了乡村城镇、田头里巷,带到红白喜庆、民俗风情之中,使南音艺术真正扎根于民间艺术的沃土之中。

虚与实的结合是福建南音的又一美学特点,它主要反映在音乐创作的过程当中。在中国传统艺术美学中,十分重视“虚拟”这一美学范畴。生活为实,艺术为虚,艺术创作的过程就是“由实生虚”的过程,用虚来表现现实的过程。提出“以实为本,以虚为用,虚由实生,实仗虚行”。并进一步阐释“以实为本”、“虚由实生”的积极意义在于:南音的发展,仍须坚持以现实生活为唯一创作源泉,“以虚为用”“实仗虚行”的积极意义在于:南音的发展既要保持传统音乐艺术的规范,又要创造出适宜时代的新的形式,达到“实”与“虚”的完美结合。

福建南音还有一美学特点是繁与简的统一,一方面南音弦管注重用最简炼的手法来表现最丰富而又深邃的意境;另一方面,唱腔与曲谱的关系是“腔”繁“谱”简,“实”繁“形”简,腔谱之间是繁与简的统一。自《周易》以来,我国传统艺术美学一向提倡“立象以尽意”。“象”是手段,“意”是目的,“立象”是为了“尽意”。这在国画、书法、戏曲、诗歌中表现十分突出。福建南音在艺术实践中,琵琶只演奏曲中的骨干音,故南音谱称为“骨谱”,而唱腔却可以有许多润饰,丰富多变,被称为“肉腔”;骨谱与肉腔之间也是简与繁的统一;记

谱中,仅记载了琵琶的谱字和演奏符号,但却给洞箫、二弦和演唱者留下了自由发挥、添姿华彩的空间。

作者在第九章对福建南音与闽南的地方戏曲、曲艺、器乐、舞蹈等的横向联系作了深入细致的历史梳理。在闽南戏曲史上,梨园戏、高甲戏、木偶戏、竹马戏等与南音有直接联系。台湾歌仔戏又称芗剧,也直接或间接地受到南音的影响。福建曲艺品种繁多,其中与南音关系密切者有锦歌、四锦班和盲人走唱等。闽南的民间器乐演奏一般为吹打乐、丝竹乐、加上唱,与南音有关的器乐演奏有龙虎斗、小唱、肖霞十番、笼吹、闹厅和十音等。南音与闽南民间舞蹈也有着千丝万缕的联系,闽南民间舞蹈多采用南音伴舞,其表演特点为载歌载舞。

作者在第十章中,为了揭示南音的独特个性、与其它乐种的共性,进而揭示汉民族音乐结构层次的特点,将南音这一在中国传统音乐中最具典型意义和代表性的乐种层次化、结构化,并借鉴生物学、语言学的方法、概念,与欧洲民族音乐结构相比较,建立了一整套汉民族音乐结构层次学说。对南音的音腔、腔格、腔韵、腔句、腔调、腔套、腔系等诸层次进行分析研究,并与其他诸乐种比较对照。还进一步探讨了影响这些音乐结构层次的各种因素。诸如:语言因素,音乐结构层次与语言结构层次具有对应关系。首先,反映在声乐作品中的对应关系有:腔调与字调,腔韵与词韵,腔句与词句,腔格与词格等;其次,在器乐中,依然受到语言的深刻影响。一是声乐伴奏多用无品无键乐器,便于滑指、揉弦、吟音、撇音、前后增加装饰音,这与声乐中“带腔的音”同汉语语调、语势相对应的关系是一样的;二是吹歌、卡戏中,器乐对声乐的模仿,语言特征对其影响更加明显、深刻;三是古琴、琴歌,更能体现语言对器乐的影响;四是一些外来

乐器,诸如曲项琵琶、五弦琵琶,由于受汉民族音乐影响,改造之后,最终也适应了汉民族音乐的音体系。除语言因素之外,还受到了历史、地域、情感、审美等因素微妙而综合的多方面影响,形成了汉民族音乐的鲜明特点,以区别于世界其它民族音乐结构层次的风格。

(三)源流考辨——依赖于古代音乐文献和现代考古成就,对福建南音的音乐历史与民俗文化的研究

南音作为福建闽南地区的独特文化现象,它由多种特质构成,其中音乐、文学、戏曲特质最为重要,南音中有48套“指”和1000多首散曲,其文学内容——曲目本事经过整理、归类后大致可以归纳在71个故事之中,浩如烟海的南音曲目本事、闲词几乎囊括了当时人们生活的全部,并以其丰富多彩的内涵、深入浅出的哲理、细腻深沉的情感、明朗通俗的语言而常青不衰。通过对曲目本事的考辨,不仅给我们勾勒出了一条南音发展的轮廓,而且给我们理清了南音文化各构成特质,诸如戏曲、曲艺之间的相互关系。

福建南音音乐特质的构成又是由多种元素构成的,乐器、管门、谱字、撩拍等。作者首先对福建南音的各种乐器的渊源演变进行了深入详尽的考证,南音所用的主要乐器,琵琶、洞箫、二弦、三弦及几件打击乐器与其它一般音乐中所用的同类乐器均不相同,不仅形制规格,而且演奏姿势、方法都保持了古代原样,形成了福建南音独特的乐器演奏方式,以迥异于其它地方特色的鲜明个性,体现了南音历史的源远流长,歌唱所用语言是我国宋代的官方语言——现代的“闽南方言”。从南音所用乐器的考证中看到了南音艺术在民族音乐文化发展的长河中,在民族民间相关艺术中,广收博取,茁壮成长的历程。与乐器演奏相关的“调性”在南音中,有自己独特的称谓“管门”;南音“管门”(调门、调性)与洞箫

的按孔有关,亦与筚粟的按孔音位有关,南音的调门一方面以筚粟管口为名,一方面以筚粟为定律之器,由此看出了福建南音对唐宋传统的继承和保留。与乐器演奏相关的另一问题是南音的记谱法——谱字问题,作者通过研究考证,认为福建南音的谱字在历史上曾经历过一次“移律、存谱、异名、失字、替字”的发展演变过程,之所以会发生以上变化,主要与宋代“五正”、“二变”音阶理论对南音谱字变易的影响有关,作者并不限于从理论上考证,更关注当时南音表演实践中的实际情况。尽管各管门记谱法的基本谱字中,只有五声音阶骨干音,但实践中的唱、奏,却经常有变宫、变徵出现,这便形成了“骨谱细腔、谱简声繁”的现象,这种现象不仅出现在南音中,而且在其他古老的民间乐种中亦存在,南音继承了我国古代音乐中腔、谱关系的传统。记谱法中的节拍符号,也是不断发展、日趋完善的。南音撩拍记号——眼的弱拍位置标记与《敦煌曲谱》、唐代的“打撩”等有一定关系,并在历史的发展中得到逐步完善。

福建南音的继承、发展,与闽南地方至今犹存的古老民俗、生活风尚,以及闽南人的审美情趣、情感意识密不可分,南音渗透到了闽南人生活中的每一个细节,那里几乎不可一日无南音,独特的闽南民情风俗是南音生根发芽、开花结果、茁壮成长的肥沃土壤。因此,作者怀着深厚的感情、诚挚的热忱,着力探讨了福建南音与民俗的关系,以及南音的社会功能。南音伴随了闽南人的一生,不仅从出生到谢世始终与南音相伴随,即使去世了,其亲朋弦友也还要年年举行“祀先贤”,悠悠南音表达了生者对死者缅怀之情,似乎也飘进了幽幽冥间,为亡灵捎去了乡音和问候。

一年四季的节气活动是福建南音表演的繁盛季节,诸如春节、元宵、中秋节、春秋两季“祭郎君先师”及其它各种祭祀礼仪场合,南

音演唱从来都是主角。南音还与闽南的佛教、道教等宗教活动紧密相连。南音在继承发展过程中不仅吸收了佛曲因素,还参与佛诞纪念活动,每逢农历二十九日、六月十九日、九月十九日的观音菩萨生辰日、成道日、涅槃日等,南音都要在庙会上进行表演。与中国传统民间宗教——道教相关的农历九月初九,既是闽南风俗中的“仙公生日”(相传八仙中的吕洞宾、铁拐李都出生于这一天),又是中国传统的登高重阳节。南音艺人用南音纪念道教仙祖。此外,春节期间的“炆香”,七月十五的“普渡”,以及其他民间巫术、道场,都离不开南音的演唱、演奏。

南音曾被誉为“清音雅调”,它之所以被古今人民所钟爱,就在于它有自己独特的艺术魅力和功能。南音在闽南成为群众普遍自娱娱人的高尚享受,也是人们社交、联络、沟通感情的渠道之一,同时,在其营造的音乐艺术气氛中,潜移默化地对人的精神、情操给以陶冶熏染,净化人的心灵、塑造人的品格,起到了意想不到的音乐教育作用。福建南音艺术,满足了闽南人的审美心理需求,闽南人很早就将南音广泛地应用于疗养身心健康、抚慰精神情绪的实践之中,南音具有出神入化的功能。因此,南音艺人中长寿者比比皆是。闽南人在运用南音使身体、心理与社会达到完美结合的实践中,积累了丰富的经验。同时,闽南在近现代成为华侨之乡,海外华侨遍及东南亚及欧美各地。他们在这国际迁徙中,也将南音带到了新的地方,使南音这一中国古老传统艺术在异国他乡生根开花。许多侨胞在海外组成了南音团体或学会,南音成了华侨与祖国家乡的情感纽带。近年来,中国大陆、港澳南乐团还走出国门,远赴重洋演出,担起了国际文化交流的重担。

作者以上对福建南音的深入浅出的探讨,为后来对福建南音的悠久历史、文化内涵

进行多学科、系统性的综合研究,多方面、立体地认识中国古代音乐,建立中国民族音乐体系,都有其重要价值和深远意义。作者直接或间接地指出,对南音的研究可以更多地借鉴音乐社会学、音乐民俗学、音乐心理学、音乐医疗学的成果,拓宽对南音研究的思路和方法,形成自己的特点。

二、孙星群《福建南音探究》(90年代中期)一书的研究方法和特点

借鉴、利用人文社会科学和自然科学研究的先进成果、经验和方法,多视野、多角度、时空地、立体地观察、研究音乐活动和现象,往往能解决一些音乐本体解决不了的问题。孙星群在他的专著《福建南音探究》一书中对福建南音的深入研究,正是这种探索的一个可喜成果。

(一)音乐本体研究、乐种研究与文化背景研究、南音文化区研究相结合

作者从乐种学的角度研究了音乐本体的诸项内容,同时与文化背景——文化区布局与形成的研究紧密结合。该著对福建南音的性质、价值、记谱法及称谓演变作了简述;分别对南音指、谱、曲的曲体结构及其特征进行分析与归纳;对福建南音与新加坡南音中的“曲”的结构、福建南音与唐代《大曲》,分别进行了交叉研究;对南音中重要乐器琵琶的抱持演奏方法和其它乐器的形成、发展、演变等分别做了详细的考察;对南音形成历史进行了梳理和归纳。对福建南音文化区的布局、文化区形成的原因进行了周密详尽的分析,为南音产生的文化基础和营养来源作了深入的挖掘。

从以上对南音乐种本体的探究中可以看出,南音做为一个文化种类、文化现象,随着文化区的变化、发展,诸多文化因素的交互影响、互相涵化的过程来看,她具有一定的阶段性和地域性,即时间性和空间性;对南音

“指”、“谱”、“曲”的曲体结构的规范、归纳,又具有相对性;随着时代的发展,结构形式也在变化,因此,南音的形式又有一定的有限性,而内容与形式的相互促进、不断演化,则它的发展又具有无限性。

这种点面结合的研究方法,运用了音乐形态学和艺术文化学的一些研究方法和手段,使两门学科在实际操作中巧妙结合,相互渗透。艺术文化学强调:以人作为中心,主体艺术包容存在于文化之中,所谓文化“是一种动荡广阔而又包涵广大的整体性的精神存在”。“它意蕴丰富、复杂,歧义很多,且相互关联、相互渗透,因而需要悉心辨正、审慎理顺。这是艺术认识与理解的前提,也是艺术文化学由以建构的基础。”(丁亚平《艺术文化学》第30页,文化艺术出版社)。在肯定人的文化的同时,也把入理解为一种实在,让“人”这一概念置于世界之中、社会之中、文化之中,同时,关注到艺术与历史、社会、公众、科学、宗教、性别等的关系。而历史悠久、柔美典雅,具有一定地域性特征的南音,在作者的研究中,也做为一种以人为主体的精神产品加以定位。从音乐形态的角度,把南音特有的唱词、曲牌、旋律、曲式、律制、乐器等诸项音乐要素的研究置于历史、宗教、社会、感情等诸项文化关系之中,结合其在闽南、台湾、港澳及东南亚地区所具有的不同地方特色,加以探究。

(二)南音曲体结构研究与南音美学思想研究相结合

就音乐本体而言,在音乐形态诸要素中,音乐作品的曲式结构是非常重要的因素之一,作者认为:“音乐作品的结构是表现音乐内容的一种外在形式,每一件音乐作品都要通过结构形式来完成,离开了结构的依托,再深邃的思想、再丰富的内容、再高超的技巧,都是无法表现的”。因此,作者从乐种学角度,对南音“指”、“谱”、“曲”的曲体结构进行了专

门的探讨。

第一章首先比较分析了南音“指”与散曲南北套结构的异同:研究了“指”的六种结构形式,研究了引子、正曲、尾声本身的多种结构,从而得出“福建南音‘指’存在着与宋代诸宫调、散套、缠令类同的结构形态”的结论。第二章,总结了南音“谱”的七种曲体结构类型,并概括出南音“谱”旋律发展的六种重复方法和结构特点。第三章,总结了四种“曲”的牌名联接法,五种“曲”的合头形态,概括了“曲”的八种曲体结构型及其特点。从以上论析中可以看出,作者并没有囿于西方曲式学的概念,并没有完全以西方曲式学理论框架为参照系,而是在借鉴西方曲式理论的同时,完全从中国民族音乐实践出发,深入、细致地研究,总结出了南音曲体结构的自身规律。可贵的是作者把曲式结构形态提高到美学思想的高度来认识研究,这就赋予了相对静止的南音曲体结构形态以一种活性的、高屋建瓴的理论层次与哲学依据。

第八章,作者提出“散——慢——中——快——散”是我国民族音乐的一种传统结构,也是福建南音“指”所广泛采用的一种结构原则,这种结构原则有其浓厚的哲学基础和美学意义:1. 是中国传统哲学“循环往复”思想的体现,作者提出“在我国哲学史上辩证法的发展有两大系统,一是尚柔、主静、贵无,这是由老子哲学开创的;一是尚刚、主动、贵有,这是儒家哲学中独立一派的《易传》开创的。”这两大系统在我国哲学史的发展中都有很大的影响,它们都从哲学的高度对“循环往复”的运动规律做了详尽的阐述。两千多年来,这种哲学思想始终贯穿、镌刻在中华民族的意识之中,南音“散——慢——中——快——散”的结构与大自然的循环规律一样,不是机械的重复,而是内容、情感的完满终结。2. 是中国传统美学“大团圆”思想的体现。恶有恶报、

善有善终、悲欢离合的大团圆结局,在我国民族审美心理活动中历来就是一种重要模式,不仅在戏曲、文学、诗歌等文化作品中如此,在音乐中也是如此。有头有尾的故事情节、有头有尾的完整结构、有头有尾的情感发展,把在现实中不能实现的理想完全寄托于艺术作品、音乐作品之中,这种“起承转合”的结构、“大团圆”的结局模式,已成为中华民族的审美习惯、思维逻辑之一,南音的这种结构正体现了一种完整性,而人的情感与音乐形式又是一种通质同构的关系,这种结构框架正符合我国传统美学中的审美理想和标准。3. 是对中国传统音乐结构规律的总结,在我国传统器乐曲、歌舞、戏曲、说唱音乐中,“散——慢——中——快——散”的结构广泛存在。例如古琴音乐的“散起——入调——入慢(复起)——尾声(入散)”结构,唐宋大曲的“散序、中序、颠、破、歇指”,戏曲音乐中的曲牌体:“散板曲——三眼板曲——一眼板曲——流水板曲——散板曲”,板腔体的“导板——回龙——原板(快、中、慢)——流水、快板、散板(摇板、滚板、吟板、哭板)”等,我国佛教音乐中的京音乐也是曲牌联缀结构,这些结构尽管所用名称不同,但基本都符合“散——慢——中——快——散”的结构规律,这种结构规律正是大自然“始卒若环”规律的反映,是中国人“大团圆”审美理想的寄托,是“循环往复”、“有始有终”情感发展的形式化、具体化。

作者认为,一个民族的音乐之所以具有特殊的形态、独特的韵味和别具一格的风格,就是因为它受本民族传统美学思想的影响,受一定的审美标准的约定。而福建南音正是如此。作者从三个方面加以概括:①从南音的形式楔入,探求板式运腔的和谐适度之美;②从南音的表演楔入,探求取音下指的恬澹寂静之美;③从语音声调、鼻韵、调值、复元音的角度楔入,探求收声归韵的柔缓婉约之美。

这种曲体结构与美学思想相结合的研究方法,即注重具体的音乐实践,又注重美学思想的概括,是一种微观与宏观相结合的研究方法。它应是我们遵循的原则,也是科学研究的优良传统之一。

### (三)南音历史研究与南音比较研究相结合

作为一种文化,福建南音又与其它文化、其他乐种共存于一种历史悠久、源远流长、常青不衰的共生共荣的文化系统之中。因此,作者在研究中,较注重纵向历史观与横向比较观的结合、渗透,把福建南音文化事象,作为一种时空的、立体的文化系统来看待,从而更有的放矢地去剖析、探求。作者不仅把这种方法与观点运用于某个问题、某个方面的研究之中,还贯穿于许多章节、甚至整部著作之中。尤其在第四章,从六个方面比较分析了传统的福建南音和新加坡南音新创作“曲”的异同:“曲”的牌名联接方式;“曲”的合头形态;“曲”的曲体结构;“曲”的新因素;“曲”的命名方法;“曲”的创作原则等。在第六章,比较研究了唐代《大曲》与福建南音的结构,标题的排列方式,表演形式、歌词结构、旋律调式以及一些作品的异同。这两章的比较研究,作者都是在历史与联系、传播与继承的关系中进行的,因而十分有说服力。

在第十一章对福建南音形成年代的历史探讨中,作者首先考察南音与汉晋音乐的联系,因为“联系”本身就是一种先后承续,古今相比较而存在的一种历史过程,作者比较了古代与今天的语言、南音与汉《相和歌》相近的演唱形式、南音与汉《相和歌》相近的尾句,提出:“从上面的对比中,虽然难以断定福建南音就是一线相传于《相和歌》,但从它们演唱使用的乐器和风格来看,乃何其相似也。”其次,提出“南音肇基于五代”的观点,从“缓、急、缓”的板式联接规律,“合头”结构、调式调



性、撩拍、主要乐器“琵琶”的角度，探索它们之间的继承关系。再次，提出“南音形成于宋代”的论点：1. 内容方面，将福建南音“指”的名称与梨园戏剧目进行对照；2. 结构方面，南音“指”“曲”的结构与宋代缠令、诸宫调的对比联系；“谱”的结构与歌舞音乐、说唱音乐、戏曲音乐的对比联系；3. 乐器方面，南音使用的琵琶、洞箫、二弦、三弦、拍板等与汉、唐、五代、宋代乐器的比较；4. 曲牌方面，将南音曲牌与唐代崔令钦《教坊记》、宋代郭茂倩《乐府杂录》中的曲牌进行对照。

在第十二章对福建南音形成年代的进一步探讨中，首先，将南音与宋代杂剧、傀儡戏、影戏、歌舞戏、鼓子词、宋大曲、唱赚、诸宫调等进行比照；其次，与南北曲，包括曲体结构、调性布局和唱词结构进行比照；最后，作者又探讨了南音与宋戏元曲的异同。通过以上的比较研究，力图证明他的立论“福建南音形成于宋代”的观点。作者在全书的所有章节，都注重以历史的眼光和比较的眼光来看待问题、研究问题、解决问题。比如，第八章，将中国传统哲学“循环往复”思想的探讨和中国传统美学“大团圆”思想的探讨，既追踪溯源，又进行横向的哲学流派儒家和道家、不同的艺术门类戏曲和文学的比较和对照。第十章，对福建南音文化区布局的探讨和福建南音文化区形成因素的探讨，既有历史因素的分析、研究，又有共时的不同地区闽南、台湾、港澳、东南亚，不同因素历史、宗教、社会、感情等诸因素的对比研究。

这种研究方法实际上是一种绝对运动与相对静止相结合的研究方法。历史是绝对向前发展的、运动的，而比较只能是对事物相对静止状态的有联系的比较，某个阶段、某个时刻、某种相对稳定态势的比较。只有将纵向历史的研究方法与横向联系的比较方法有机地、辩证地结合起来，才有可能逐步达到认识

事物、把握事物发展客观规律的目的。综上所述，作者对福建南音的探究是一种立体的、多维的思路和方法。1. 将音乐本体、南音乐种的研究与文化背景、南音文化区的研究相结合，构成南音音乐文化研究的内外双向视野；2. 南音曲体结构的研究与南音美学思想的研究相结合，构成南音音乐文化研究的微观与宏观的多角度透视；3. 南音发展的历史研究与不同地区、不同时代南音的比较研究相结合，构成南音音乐文化研究的时空框架、系统网络。从人类思维的历史发展规律来看，人们对宇宙世界、客观事物的认识，从来就是一个从简单到复杂、从低级到高级、从表面到本质；由点到线、由线到面、由面到体的进步过程。对音乐现象的科学研究同样脱离不了这条轨迹和规律，音乐学研究发展到能够多角度、多视野、时空地、立体地、发展地、辩证地看待问题、研究问题、解决问题，应该是人们认识事物、改造世界的能力和方法的进步。作者在对福建南音进行梳理探究时，力图运用历史唯物主义和辩证唯物主义的方法来认识问题、研究问题，正如赵先生引用列宁语录所说的那样，“判断历史的功绩，不是根据活动家有没有提供现代所要求的東西，而是根据他们比他们的前辈提供了新的东西。”

三、周畅关于南音“谱”系列论文(90年代全期)的研究方法和特点

如果说《初探》《探究》二著全面、系统、宏观地研究了福建南音的历史源流、发展规律、乐学律学特点等，那么周畅先生关于南音“谱”研究的系列论文，则从音乐作品本体出发，侧重于音乐形态及其表意性、表情性的具体的微观的研究，同时关注南音艺术审美价值及人文精神的抽象的、宏观的研究。

(一)立足于音乐作品本体的研究

音乐，通过作品的展演，可以实现表演者与欣赏者之间的双向沟通，作品展演是音乐

活的载体,作者的每一篇论文都以研究南音“谱”作品为出发点,这种以音乐本体为中心展开的理论探讨,看似音乐欣赏,或南音赏析,实是将音乐理论、美学思想扎实地建立在音乐的根基之上,作者在《南音“谱”二题》中指出:“谱”的标题有两大类:一是对自然景物的赞赏,另一是对太平逸乐的颂扬。四大名谱《四时景》《梅花操》《骏马》《百鸟归巢》属第一类;《四边静》《台令》《五湖游》《展舞》属第二类。《梅花操》一文,总结了《梅花操》的几大特色为“朴而美”、“素而彩”、“静而动”,无不建立在作者对作品《梅花操》的感知、相识、欣赏、喜欢、挚爱、探讨研究这一认识基础之上。作者之所以提出《梅花操》朴而美,首先是它的演奏形式仅有一支洞箫,一把二弦、一面琵琶、一杆三弦,与现代音乐演奏形式相比,并不华丽、铺张;其次是它的旋律风格古朴、幽静,音乐手段比较单纯、简单,却能以少胜多、以朴胜华;素而彩,一是指音乐的朴实无华,天成自然,华彩不失纯朴,雕琢不失自然,既雕既琢,复归于朴。二是指简单的旋律,通过不同乐器的不同音区和不同演奏技法,整体上形成了一种古色古香、丰富多彩的迷人情调;静而动,既是说《梅花操》的全曲以静为主、动静结合、静中有动、动中有静、动静别致、动静得宜;又是说,《梅花操》五段,每一段前慢中快后慢,形成一种“慢——快——慢”的速度变化和“松——紧——松”的动静律。各段相连,又会形成一种“慢——快——慢——更快——慢”的速度变化和“松——紧——松——更紧——松”的动静律。

《骏马》中“一项独特的创造”、“丰满的形象”、“其它不容忽视的因素”的总结。《百鸟归巢》中“提挈全曲的主题”、“一种变奏的方法”、“别有一番姿态”的概括。《四时景》中,春泉、喜雨、神韵的描绘分析,无不是作者对作品精深理解、深邃体悟的结晶。

《骏马》最突出的成就,作者认为,骏马鲜明主题是“一项独特的创造”,1. 紧叠拍(1/4)的运用,紧凑;2. 四度音程的运用,跳动;3. 频繁切分的运用,动力;4. 尾部连续属音,动感;5. 独特的强弱规律,生动。《骏马》还有几段十分活跃的主题,用以表现骏马奔驰的多种神态,多主题竞相交替,错落有致,构成了一个和谐统一的整体,塑造了骏马的“丰满的形象”。作者对《骏马》的研究之深,入木三分,他认为该作品的成功除了以上两点之外,还与琵琶、三弦的奏音特点、音色等有关,其颗粒性适宜表现骏马奔腾跳跃,高音的清脆明亮适宜表现骏马的机警,中低音的饱满圆润适宜表现骏马奔驰的气势与力量。大、小木鱼敲击加强了节奏的伸缩和强弱的律动,增添了马蹄踏踏的生动实感。在乐句半句或一句收结之后,于下半句或下一句起始之时,琵琶演奏“急撵指”技法的运用,有效地加强了音乐的连贯一气和波澜起伏的效果。

作者在《百鸟归巢》的研究中,首先提到有两句旋律极重要,它是《百鸟归巢》的基本主题,贯穿于二、三、四、五、六段之首,或把结音提到更高的音级上,或把调性移到上方五度的属调上。这个主题起到了“提挈全曲的主题”的作用。它的素质高雅、形神兼备,发人深思,包含着比较精深的思维。其次,另一主题采用了“一种变奏”的方法,这个主题首次呈述于第二乐段,在该段结尾又以低四级音模仿,在第三、五乐段中该主题又被提高三级音模仿,在第五乐段结尾及全曲结束,又各重复一次。这个主题,是以一个四音动机逐次成倍加密节奏组成,通过多次重复、模仿,这个逐次成倍加密节奏成为“一种变奏的方法”。作者还特别将此方法与中外的其它变奏方法进行了比较研究,既有别于我国民族乐曲中上下加花的变奏手法,又不同于欧洲巴洛克时期帕萨卡里亚和恰空舞曲所用的变奏手法。

最后,《百鸟归巢》从第二段至第六乐段,开头都在中、高音区,然后走向高音区,再回到中高音区,又走向中音区,最后都在低音区的“腔韵”乐句结束。一个乐段完成后,又开始另一乐段的循环,而且,旋律进行在一句之内,强调级进或小跳;在一段之内音区音色变化大都遵循渐变的规律。《百鸟归巢》的“别有一番姿态”的“角”调式段落,在形式上,它是从中高音区通向低音“腔韵”的必要的“桥”,而且这是一座别致的、将两处恰当连接起来的“桥”。

《四时景》共有八段,与八个节气相对应。作者认为《四时景》并未局限于四时景物描绘,音乐深含着古人的一种节气意识和理想希望。第一段,富于和祥气氛的低音旋律,为全曲确立了“腔韵”。第二段,音乐不仅反映石上流泉的自然特征,还寄托着人们的一种美好的感情,音乐主题清新、高雅、优美、精致,体现了中国古典音乐的一种文明,它像一股涓涓不息的“春泉”,注入人们的心田。第三、四段描绘夏天,三段音色淳和、温润宜人,仿佛薰风低拂大地;四段,众多的同音反复,体现了雨滴特征;相邻音符的上下波动,它象征了令人愉悦、爽快的“喜雨”霏霏。如果说一至四段幽雅的旋律使人感受到生动的气韵,五至八段的旋律则包含着一种令人激动的神韵。五段从缓慢而幽雅的低音开始,饱含着祥瑞之气,后一段则带有舞蹈性质,浸透着秋季丰收的喜悦。七段,连贯多样的切分音型节奏愈切愈连,明朗、愉快,饶有神韵。八段,连续的八分音符、十六分音符,速度渐快,步步紧催,加上琵琶、三弦的花点,点出了一个“急雪飞花”的冬季世界。

周畅先生在对南音四大名谱《四时景》《梅花操》《走马》《百鸟归巢》深入研究之后,又对《三台令》《五湖游》《八展舞》三套南音谱进行悉心考证,不断求解。这三套谱的原名分

别为《三台金钱经》《五湖金钱经》《八面金钱经》,三、五、八均就其所包含的曲牌数而言的,它们均在套首演奏《金钱经》曲牌。《金钱经》原为佛曲,但后来并未局限于佛家祭祀,而是佛俗皆用。三套同宗,是《金钱经》孕育了《三台》《五面》《八面》,此所谓:“三曲同宗,宗曲不凡”;理清了三套音乐的来源和彼此曲牌的变换交替。《三台》《五面》《八面》的音乐材料组成以“多曲联套、佛俗合一”为主,同时,由于其采取的是曲牌联缀的形式,保存了众多的古代音乐曲牌,为后人研究古代音乐提供了宝贵资料。《三台》节奏规律是三曲均等,尾韵略快;《五面》是“慢——快”;《八面》是“慢——快——更快”;动静规律不同,三曲风格、韵味亦不相同,各有特色,各有不同的存在价值。《三台》《五面》《八面》《金钱经》,将佛曲俗曲有机地结合在一起,也与闽南自古佛教盛行,信佛者众多有关,佛俗相融,佛俗合一,十分自然。

(二)侧重于音乐形态及其表意性、表情性的研究

作者在《南音“谱”二题》中,论南音的审美价值,无不是通过音乐形态的分析之后,才提出其美学特征的,比如,论述“特色美”,作者认为“南音的节奏主要有散板,七撩一拍(16/4)、三撩一拍(又称慢三、8/4)、紧三撩(4/4)、叠拍(2/4)、紧叠拍(1/4),这和外国音乐不同,和我国其他音乐也有差异,形成了自己独特的节奏规律、结构原则和表现方式。”由此推及,南音“谱”以及整个南音,是一种独具风格、魅力和特色的音乐,是别的音乐所无法替代的,它独具“特色美”。在《论梅花操》一文中,作者提出,《梅花操》的艺术魅力,首推“朴而美”。第一段,在音乐形态上,洞箫与二弦奏二度下行音调,琵琶与三弦多奏同音反复,速度很慢,在音乐的进行中,常常会闪现出一对又一对优美的旋律来,分三个层次:

先在 Do—Sol 五度范围内; 然后向下扩展到低音 la 和低音 Sol, 大致在七度、八度范围之内; 最后向上扩展到高音 Sol, 达到 11 度的范围。它所表现的意境是“酿雪争春”的美景, 这种优美旋律表现的方式不是一览无余, 而是分三个层次, 缓缓揭开面纱, 逐渐露出美颜来。优美的旋律越来越完整, 通过古朴的音乐, 表达了一种对梅花美姿逐渐领略, 越来越浓的喜爱之情。第三段, 音乐形态上, 四小节的音乐主题, 一、二、四小节基本上是同音反复, 第三小节则是流动音型, 在五度、六度范围内流动, 速度缓慢, 旋律形态点线结合, 平面与波动相继转换, 此段标题“点水流香(双玉兰)”, 而表现的却是不断展现、美不胜收的意境, 给人置身于一片绚丽的梅林之中之感。

《梅花操》的另一艺术魅力, 在于“素而彩”; 作者又论及第三段的音乐形态, 琵琶比洞箫、二弦高八度演奏, 而三弦又比琵琶低八度在后半拍点弹, 构成一种立体交响。第四段, 转叠拍(2/4), 速度加快, 洞箫常在后半拍颤奏, 琵琶仍比洞箫高八度点弹, 三弦繁密花点; 第五段, 转入紧叠拍(1/4), 速度更快, 色彩更丰富, 形成一精彩无比的交响点彩乐段。不同的乐器在不同的音区、不同的节拍位置, 用不同的演奏方法综合构成了乐段的多彩、华彩。类似这样对音乐形态运动变化特征的分析, 在其它艺术特色的总结中, 还有很多精彩的论述。

前文曾提到《赛马》中骏马奔驰主题的音乐形态上的五个特点, 所塑造的是骏马飞奔的、极为鲜明的形象意境, 表达了一种对马的喜爱与赞美之情。除此之外, 有几段, 多用切分节奏, 富于动力因素, 还有用现代西方和声理论语言描述 III 级音上的七和弦音调, 强调变宫 Si, 这是一个不稳定音, 动感颇强, VI 级音上的七和弦音调, 也是如此。还有一种从同音下行级进的音调, 节奏是一个八分音符

与一个八分休止符间隔开来, 连续断奏, 连续八分音符强奏, 则生动表现了骏马飞奔的意境和刚烈的性格。《百鸟归巢》中“提掣全曲的主题”是以 G 大调 Re 音为核心, 在句头句尾加以强调, 同音反复处于一个水平线上, 悠静闲雅, 围绕这个骨干音, 有一些上下跳动的短小乐汇, 这种音乐形态描绘的是鸟儿悠闲地站在枝头, 营造了一种清新、生动的意境。另外“一种变奏的方法”的音乐形态在前文已提及, 它主要表现了鸟儿踏枝、穿花, 飞来飞去、跳上跳下的意境。《百鸟归巢》从第三乐段起, 由前述主题派生出另一个主题来, 四或五小节(1/4“紧叠拍”)为一句逗, 以 D 大调的“角”音调门为核心音; 基本上采用叠句式句法, 将一连串的大多落在“角”音上的短句叠在一起, 形成一个很活泼、又很有调式色彩的段落, 多次出现在第三、四、五、六乐段中。由于调式上鲜明的“角”调色彩, 基本上是叠句式的结构, 大多在乐器的中音区演奏, 音色圆润, 使音乐获得了另一独特效果, 表现鸟儿另一番情趣与神态。

总之, 在作者的四篇论文中, 对音乐作品的研究都是以音乐形态的研究为核心的, 无论是对作品的艺术特色、美学特征的概括, 还是对音乐来源的追溯, 南音历史的探求, 都是从音乐形态的分析研究起步的, 微观地、由内向外地观照、考察南音艺术现象。这对宏观地、由外向内地探索、研究南音艺术无疑是一种互为补充、相互印证、相得益彰的好方法。

(三) 关注于南音艺术审美价值和人文精神的研究

作者在《南音“谱”二题》中的第二题, 着重论述了南音“谱”的审美价值, 主要在于它的特色、古朴、雅致和某些作品的精深之美。特色是艺术的个性, 特色是艺术的特殊之美。这一点在南音“谱”中尤其显著, 南音的特色异常鲜明, 它和世界上所有的音乐不同, 从音

乐本身的调式调性、旋律节奏到所用乐器、演奏形式等,皆有自己独特的特色。尤其是它的乐器组合,演奏形式,可谓“独一无二”。作者经过长期的研究、学习,甚至参与艺术实践,认为南音使用的乐器中,尺八音质浑厚、甘润、音色特异优美,其乐亦静亦动,幽静处如夏夜风歌,潇洒处如春燕腾空。尺八、二弦,乐音连贯,奏出了优美线条;琵琶、三弦,乐音颗粒,点出鲜明的节奏。线条与颗粒,连断相继、柔刚相济、音色协调、丰富多彩。南音“谱”是一种经过历史漫长选择,通过长期的艺术实践,保留下来的古代“弦管”小合奏,它成功地体现了中国古典室内乐形式的特色之美。

南音被今人看作是中国古老音乐的活化石,它用古老的形式演奏古老的音乐,而在它诞生之时则是一种“新音乐”。作者因此提出南音不是一朝一夕突然产生的,它是中国古代若干时期,不断沉积、逐渐完善的音乐冲积层,有着古老深厚的音乐艺术底蕴和根基,那独特的表演形式,独特的节拍、节奏,特别是它的优美旋律,充满着生动的气韵和多姿的情趣。那悠悠的散板,那间歇点奏的琵琶、三弦,那悠扬的尺八、二弦的旋律,都给人一种古朴、典雅的感受,这种文雅、质朴的千年古乐,吸收、融合了许多历史时期的艺术精华,它是历史价值与审美价值的统一,它具有令人赏心悦目、痴然陶醉的古朴之美。

南音含蓄、幽雅、精致,有外国学者赞赏它:“此曲只应天上有,人间能得几回闻”,其文明、柔美、纯净、质朴、委婉、雅致,它是多种音乐文化的堆积层,不仅受到了中国人的喜爱,还令外国人为之倾倒。音乐无国界,音乐是一种国际语言,其富有艺术个性的高雅、精湛之美为各民族所共同接受。作者对南音雅致之美的总结,首先是建立在南音音乐及乐器音色审美特性的认识基础之上的,南音的旋律多是级进、小跳或回波型,委婉曲

折、幽雅别致,而南音的几件乐器,尺八乐音柔和圆润,吹奏长音可平静如镜,吹奏起伏音则可柔软无筋;二弦又是柔声细语,娴静秀婉,琵琶、三弦声声珠玉、精巧点缀,与尺八、二弦协调一致。就是“下四管”中的“南暖”,音量稍大,但音质柔润,婉转如水。尤其是南音的演奏,追求细腻雅致,表情上追求“哀而不伤,乐而不淫”,推崇中和、适度之美。

作者认为,南音“谱”中的有些作品,不仅雅致而且精深。所谓“精深”,一是指在内容上,深入地表现了古人对社会生活、对自然界的感受,借助朴素的形式,表达深刻内涵;二是指在形式上,虽然表面不是那么动听,实际上每一个乐音都充满着乐意,可谓乐旨深邃,耐人寻味,发人深思。无论是乐音的起伏流动,还是乐音的平静重复,它都是那么高度凝练,饱蘸意韵。作者还通过对《金钱经》曲牌及相关“谱”和《梅花操》的分析,进一步论述了它们“精”在哪里,“深”在何处。

作者不仅注重对南音艺术审美价值的研究,还进一步对作品的审美特征进行挖掘、总结,比如《梅花操》的“朴而美”;《梅花操》从乐器到音乐,都体现了一种纯朴、醇厚、含蓄的古朴美;“素而彩”;《梅花操》古朴、素雅,但不失色彩、华彩;“静而动”;梅花芬芳吐色,幽雅高洁,前三段速度缓慢,主“静”。梅花争奇斗妍,生机勃勃,后两段较快,主“动”。《梅花操》动静结合,错落有致。

无论是南音艺术审美价值的探讨,还是南音“谱”作品自身美学特征的研究,都是以人为本,从人文的角度来观照、审视对象——艺术作品。“美的创造,是人的本质力量的对象化”,人是对象——文学、艺术的创造者,又是对象——文学、艺术的享受者,人在文学、艺术作品中看到了自身的意志、精神和价值,作者在对南音作品的研究中抓住了这一关键。比如,对《梅花操》中“操”的研究,作者认

为：《梅花操》的音乐美，主要体现了对象——梅花柔美的形象和高雅的品格。美的创造和对象自身的美有关，但更重要的是和创造者的本质有关。文学艺术既表现人的价值，又体现人性的真实社会性。《梅花操》是中国古代高度音乐文明的产物，也是古代文人雅士精神情操的结晶。“操”，既是乐曲名，也是人的志节、品行、操守。梅花清雅高洁，不畏雪霜严寒，音乐的作者，借梅咏志，借梅抒怀，借梅以自励。《梅花操》文静高雅，有古代文人雅士君子之风，人既是《梅花操》的创造者，同时又是它的享受者，精神上、品格上也受到了难得的熏陶，所谓得到了心灵的净化。

作者在对《走马》《百鸟归巢》《四时景》的研究中，字里行间依然渗透着对作品的人文精神的关注。比如，《走马》中的马，力气大，跑得快，用途广，有的屡建战功，且形象骏壮，惹人喜爱，故有各种美称：天马、宝马、良马、好马、骏马、神马、千里马……，体现人对马的特殊感情。《百鸟归巢》中的鸟类是人类的朋友，人类非常爱鸟，鸟的飞翔，具有自由感；鸟的跳跃，具有灵活感；鸟的歌唱，具有愉悦感；鸟的形象，具有不同的美感。《四时景》中，对四季与节气的音乐描述，深含着古人的一种节气意识，主要是希望把握节气，有一个好天时，风调雨顺，四时好光景。“春分，石上流泉”寄托着人们的一种美好感情，“立夏，清风簌簌”，“夏至，梅雨濯枝”的夏景描绘，深层意思应是对风调雨顺的祈愿。《梅花操》《走马》《四时景》《百鸟归巢》都描写自然，其自然观是人和自然的和谐、洋溢着乐观的情绪。作者对“四大名谱”精辟论析，充分说明了人文精神渗透在作品之中，需要理论家和欣赏者的数次品味和理性的分析、研究。

综而观之，十年来，福建南音的学术研

究，已经取得了丰硕成果，并且各自形成了自己的体系和特色。王耀华、刘春曙的研究，奠定了福建南音现代学术研究的基础，集资料性、系统性、学术性、科学性于一体，它为同行和后人的研究开辟了一条宽阔而通畅的学术道路。孙星群的研究在前人和同行们研究的基础之上，开辟了一条新的学术研究途径，大胆借鉴利用社会科学、人文科学的成果，把南音艺术的研究纳入新的学术研究范畴之中，多视野、多角度、时空地、立体地观察、研究音乐活动、现象，从而将福建南音研究推进到一个新的领域。周畅的研究则另辟蹊径，立足于音乐作品——南音“谱”本体，深入细致地进行微观、深邃的研究，由点到线到面，进而对音乐形态及其表意性、表情性进行探索，在此基础上，上升到南音的审美价值、美学特征及人文精神的归纳总结。周畅对南音“谱”作品三个层次的研究，相互依存，互为前提，缺一不可。没有音乐作品、音乐形态的分析，审美价值和人文精神的研究将成为无源之水，无本之木，没有美学和人文角度的理论提升、拓展，南音的研究只能永远停留在就音乐谈音乐，就作品论作品的音乐赏析阶段，很难上升到应有的理论学术层次。这种学术研究的思维方式和操作方法，极富逻辑性，严谨而不失文采，周密而不失灵活，是很值得中青年学者学习和借鉴的。

三者的研究各具特色，各有千秋，他们与其他众多福建南音研究者一起，共同筑就了十年学术研究成果的金字塔，他们为古老的南音艺术重焕青春，重放异彩，作出了贡献。他们为21世纪福建南音的进一步研究、福建南音艺术的进一步发展铺平了道路。

作者单位：厦门大学艺术学院音乐系