

第一章 南音乐感探讨

如何研究“美”经常令人感到困惑，“美是一潭浑水，是最为模糊最不确定的一個概念”，虽然似乎“人人都知道美是什么”，“但美是什么？正如你看到的，没有什么定义能够抉发无遗……尽管美的对象时有争论，但美的经验却人所共知。”¹

既然“美”是一个模糊的概念，那么对美的感觉，即“美感”，由于涉及到具体的个人的主观感受，就更不可能有清晰明白的描述或定义。与此类似，如何研究“乐感”同样令人困惑。正因为乐感难以定义和描述，因此，如前文研究现状所述，相关研究尚待深入。

本文认为，“乐感”由多种音乐能力构成，其核心是“音乐美感”。“音乐美感”是评价乐感好坏的关键因素。有的人虽然音乐感知能力或其他能力很强，然而苦于没有音乐美感或音乐美感较差，感受不到或表现不出音乐的美。

据叶纯之、蒋一民《音乐美学导论》：

西方实验心理学美学学派在本世纪以来曾利用科学仪器做过多种实验，取得一些有益的数据，但尚不能解释音乐反应的真谛。对于音乐反应还只能主要通过历史事实的观察、比较以及归纳、演绎等方法来进行分析研究。²

文章认为“音乐反应”就是“乐感”。笔者认为乐感之所以无法完全依赖科学仪器来研究，就在于乐感是一种灵性的存在，而且与人们所处的社会环境、文化背景、个人所受教育息息相关，而这些东西是无法通过仪器测量的。

因此，本章对乐感的分析，不借助科学仪器，但是借鉴之前的研究成果，结合自己的思考，对相关事实进行考察、分析，得出自己的观点。

第一节 乐感的重要性

一、乐感的重要性

人们在评价某人的表演时，往往从两方面来讨论，即技巧和乐感。技巧很好的人，乐感不好，音乐不会动人；技巧很差的人，乐感再好，也是差强人意；只有技巧和乐感都达到一定高度，才能达到较好的音乐呈现，这已成为人们的基本共识。

2015年第15届柴可夫斯基国际音乐比赛中，作为大提琴比赛评委之一的王健为微信公众号《汇演》撰写了《评委日志》。在6月19日的题为“比的是技术还是音乐”的日志中，他指出：“有个别选手，他们的音乐乐感和感染力远远超出了别的选手，在这种情况下，就算他们打了一些技术上的折扣，或者说不是那么完善的话，也会非常有效果。所以说到最后还是音乐最感人。但音乐的感人程度和音乐感染力必须要达到一个非常的高度，才可以弥补技术上的不足。”在6月23日的题为“比赛不是完美的方式”的日志中，又说：“比赛比到第二或者第三轮时，选手技术的完整性、控制琴的能力都达到一定境界，可以说差不多了，这时被我们注意的就是他们音乐中的感染力，音乐灵魂有多大。有的人音乐灵魂很大，才能

¹ 转引自 [荷]范丹姆：《审美人类学：视野与方法》，李修建、向丽译，中国文联出版社2015年版，第124页正文及注释3。

² 叶纯之、蒋一民：《音乐美学导论》，北京大学出版社，1988年2月第1版，第199页。

成为真正的演奏家。……对音乐几乎只是模仿、走程序式的演奏，这样的选手是不可能成为演奏家的。”而后在6月27日的“音乐，最后还是要音乐感人”中再次提到“毫无疑问，音乐本身和其情感表达要比技巧重要得多。”

总结来说，王健认为技巧达到一定境界的时候，乐感比技巧要重要得多，好的乐感可以一定程度上弥补技术上的不足。这里所说的乐感，显然是一种音乐美的感觉及表达这种美感的能力。然而，技巧有一系列看得见的、系统的训练方法，乐感培养却隐晦得多，看不见摸不着，经常让人束手无策。

乐感是一种神秘的存在，听得见却说不清。说它听得见，是因为通过演唱、演奏，它无时无刻不在显现；说它说不清，是因为很难用话语说清它是如何存在以及如何产生作用的。

朱熹在《朱子语类》卷五十五中说：“某尝学琴，且乱弹，谓待会了却依法。原来不然。其后遂学不得。”因为“乱弹”，音乐能力无法正常培养，在乱弹的过程中乐感的形成也是混乱的，于是永远等不到“会了”的那一天，“遂学不得”。

乐感的形成有其自身规律，绝非“乱弹”可得。

林鸿在《泉南指谱重编》中谱《四时景》后注：“若非谙熟管弦，则其轻重疾徐，殊难得心应手，发皆中节也。”³讲的同样也是乐感问题，只有谙熟管弦，胸有成竹，才能做到得心应手，“发皆中节”。“谙熟”，即音乐经验，是获得良好乐感的基础。

乐感的形成需要经验积累。

据《钦定续文献通考》：

朕思古人之乐，所以防民欲，后世之乐，所以纵民欲，其故何也？古乐之诗章和而正，后世之歌词淫以夸。古之律吕协天地自然之气，后之律吕出人为智巧之私。天时与地气不审，人声与乐音不比，故虽以古之诗章用古之器数亦乖戾而不合，凌犯而不伦矣。手击之而不得於心，口歌之而非出於志。人与乐判然为二而欲以动天地，感鬼神，岂不难哉？然其流已久，救之甚难。⁴

笔者认为，在音乐实践中，“人与乐判然为二”的情况经常出现，究其原因，就是缺乏乐感。心中无乐，即使“手击之”、“口歌之”，也难以达到完美呈现，以致“人与乐判然为二”。

因此，“乐感”是沟通人与乐的桥梁，其重要性非同一般。

二、乐感与音乐风格的关系

表演者的乐感对音乐风格的呈现起着至关重要的作用。

首先，表演者是一个具体的人。作品的风格需要通过表演者呈现，而表演者是生活于特定环境中的，不可避免受到人种、国别、宗教影响的，因而具有特定乐感的人：

风格，是指艺术作品因内在的必然性从头至尾表现出来的一种特征。风格决不是纯形式上的东西。它是在人种、国别、宗教等因素之下，由特定的生活环境中所表现出来的。⁵

表演者的乐感培养对音乐作品的风格表现具有重要意义。中国演奏者表演异国作品，经常被批评为“风格不对”，就是因为表演者受生活环境局限，乐感培养有限，因而理解来自异国的音乐有一定隔阂，对风格把握不够准确。在此情况下，为了演奏好异国作品，就需要

³ 林鸿：《泉南指谱重编》，1912年冬完成，上海文瑞楼书庄1922年代印发行，“数部”，第35页。

⁴ 清乾隆年间官修，嵇璜、刘墉等奉敕编撰，纪昀等校订：《钦定续文献通考》卷一百三“乐考”，记事始于南宋宁宗嘉定年间，终于明崇祯末年。载王耀华、方宝川主编：《中国古代音乐文献集成》第一辑第九册，北京：国家图书馆出版社2011年版，第518页。

⁵ [日]野村良雄：《音乐美学》，金文达、张前译，人民音乐出版社1991年版，68页。

有意识地学习异国文化、体验异国生活、欣赏当地人演奏的风格纯正的音乐，以促成相应乐感的培养。

其次，什么样的乐感必然奏出什么样的音乐。来自不同地域、不同环境，因而具有不同乐感的人，诠释同一个曲调，往往会出来不同的味道。这一点应该没人会否认。

迈尔指出，风格“是通过具有创造性的人物表现出来的，以历史、社会和地理因素为条件，展现智慧与习俗的审美范畴。”⁶

杜亚雄也在文章中谈及：“用不同的表演方式表演同一作品，风格会有所不同。”文章举甘肃民歌《推炒面》为例，指出，同样一首曲子，词曲都不变，女性歌手可能会唱出委婉抒情的小调风格，而配合劳动时，就可能唱成刚劲有力的劳动号子。如果请唱法不同的四个歌唱家演唱，分别用美声唱法、通俗唱法、藏戏唱法、京剧唱法，即使是没有受过专业音乐训练的人，也能听出演唱风格的不同。所以说，“音乐从本质上讲是表演艺术”。⁷

换句话说，音乐需要通过表演呈现，尤其是中国传统音乐，仅从记录骨干音的乐谱本身读出的风格、特点有限，真正赋予音乐生命的是表演者，而乐感是决定着表演者音乐呈现的重要因素，不同的乐感会导致同一曲调不同风格的呈现。

总之，只有相应的乐感才能奏出相应风格的音乐。例如，“中和”之乐必须有“中和”乐感才能得到完美呈现，否则容易流于表面。

以南音来说，南音乐曲本身具有一定程度的中和之美。然而，对同一乐谱不同的演绎会产生不同的效果。例如，速度加快、润腔加多，或润腔方式不对，都会影响中和风格的呈现，甚至与之背道而驰。只有具有“中和”乐感，才能完美地呈现“中和”之乐。在传统南音社团中培养出来的南音弦友内心“中和”乐感根深蒂固，在唱/奏时有自己的分寸，足以抵制社会急躁风气的影响。具有“中和”之美的南音还有着自己独特的韵味，这种韵味也需要相应的南音乐感才能得到呈现。

再次，要达到对音乐风格的完满诠释，需要乐感的长期浸润式培养。

杜亚雄在前述文章中介绍了匈牙利民族音乐学家雅诺士·安德拉斯（Janasi Andras）的著作《匈牙利音乐的表演风格》，作者认为，传统音乐的风格通过音高、时值和音色得到表现。该书以大量的实例，举例说明一个简单的乐句、动机，具体应该怎样演奏，哪个音长、哪个音短，哪个地方加“腔音”，以保持匈牙利音乐的传统风格，以及如何演奏以发展这种风格。⁸

然而，我认为，上述表演风格的分析过于机械，按此演奏，只能是机械模仿，音乐风格也只是大致上的“类风格”。只有经过长时间的音乐浸润，从培养相应乐感入手，才能演奏出真正原味的风格。例如，泉州有各种类型的南音比赛，因为比赛获奖有中考加分或上泉州师范学院南音专业特殊照顾等好处，许多原本唱歌不错的学生临时抱佛脚，在比赛前学唱一两首南音，虽然也依葫芦画瓢地学下来了，但是比赛中老道的评委不用细听便能听出道行尚浅，韵味不足。再如，中国音乐学院为抢救民族民间音乐遗产而提出了“1”行动计划，每年学习一个民间乐种。2004年是泉州南音年。那一年里，中国音乐学院请来泉州南音乐团演奏者，教授学生学习南音，并最终有汇报音乐会。然而，音乐学院学生演奏的南音，虽然音的长短、润腔等等都是在泉州南音乐团指导下完成的，整体风格却缺少韵味，总觉得少了点什么。对此，泉州南音乐团二弦演奏者吴璟瑜认为，是因为他们每个音都演奏得太准了，反而没有味道了。受过专业音乐学院训练的学生音准感与民间乐团不同，而且民间乐团演奏时并不过分追求整齐划一。过于整齐，反而失去了传统音乐的韵味。

国家级非物质文化遗产项目“江南丝竹”代表性传承人沈凤泉，在中央音乐学院 2015

⁶ 高拂晓：《期待与风格——迈尔音乐美学思想研究》，中央音乐学院出版社 2010 年版，第 117 页。

⁷ 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 50 页。

⁸ 同上，第 51 页。

年9月举办的“首届中国民族音乐节”中，做了题为《江南丝竹传统乐曲旋律音的功能》之讲座，他提到，江南丝竹是玩出来的音乐，虽然也有乐谱，但是属于“死谱活奏”，而当前新创作作品的表演则都是“死谱死奏”，无法做到个性发展。潮州音乐名家陈天国也有类似说法，他认为“古人认为乐谱订得太详细，就把乐谱订死了，故此他们把基本谱称为‘活谱’，把详订谱称为‘死谱’。”⁹笔者认为，前述二个例子的南音表演缺乏韵味，主要原因就在于中规中矩的死谱死奏方式，少了南音特有的灵动性。南音人说奏南音时，常说来“玩”一曲，也是以“玩”的状态来奏乐，同样是死谱活奏，因而别有韵味。当然，要能“玩”得起来，要能把死谱奏活了，需要一定程度的南音乐感，需要一定程度的积累，绝非临时抱佛脚可得。

韩宝强等通过对比分析阿炳与宋飞的《二泉映月》演奏录音，指出：

新老艺人由于在音准感和演奏技巧方面的差异改变了音腔的相似性，导致音乐风格的体现亦有所不同。

谈起保护和继承传统音乐文化，我们历来比较重视乐种、乐器和音乐型态等方面因素，忽略对演奏技巧的保护和继承，由此带来的直接损害就是传统风格完整性的丢失。¹⁰

在笔者看来，这种传统风格完整性的丢失就是因为缺乏传统乐感造成的。音准感与表演者所受教育有关，是乐感能力构成的一个方面。受专业音乐教育培养出来的演奏者与来自民间的演奏者有着不同的音准感觉，这种不同的音准感觉直接反映到演奏出来的乐音上，从而影响了音乐风格。演奏技巧虽然是技术层面的东西，但是具有良好乐感的人能够控制演奏技巧，产生自己认为好的音响，这种音响传至人耳，人耳再以自身美感标准对这种演奏进行反馈。

最后，风格与乐感是互为表里的关系。

张前《音乐表演艺术论稿》认为：

音乐作品的风格是通过该作品所独具的音乐语言、形式和体裁以及富于独创性的表现方式体现出来的，同时又与该作品的题材、内涵、意境和神韵密切相关。¹¹

也就是说，作品的风格由三部分构成，其一通过作品自身比如乐谱呈现出来；其二，需要通过表演者为中介，以“富于独创性的表现方式”来体现；其三，表演者需要了解作品的题材、内涵、意境、神韵等等，这些都是乐谱本身难以呈现，但是需要表演者加以把握的内容。其中的意境和神韵尤其不容易掌握，要求表演者有较好的能掌握作品风格的乐感。以南音来说，每一首曲子都有自己独具的音乐语言、形式和体裁，不同曲子之间又通过曲牌、门头、管门而联结为一个庞大的有机整体。这个庞大的有机整体经历史沉淀，从整体到个别都有了不同一般的内涵、意境和神韵，需要对之有深刻了解、体会和感悟的活生生的人，在演唱、演奏规范的约束下，以自己的方式进行诠释。显然，对这个有机整体及其蕴含了解越深，越有利于演唱、演奏者“富于独创性”的表现。因此，唱/奏者的乐感培养和风格呈现，都离不开三个要素，其一是音乐自身特点，其二是音乐文化蕴含，其三是个人的独创性。本文对南音乐感的阐释也将围绕这三个方面展开。

总而言之，乐感对于音乐的呈现起着关键性作用，不同的环境、不同的教育背景造就了不同的乐感。音乐作品有自身独具的语言、形式和体裁，其风格需要富于乐感的表演者，在了解其意境、文化蕴含的基础上，通过自己的创造性阐释呈现出来。乐感的培养是一个长期的、浸入式的过程，临时抱佛脚式的学习无法养成真正的乐感。

⁹ 陈天国：《潮州古谱研究》（上），《星海音乐学院学报》2002年第1期，30-38页，第31页。

¹⁰ 韩宝强、赵文娟、刘一青：《阿炳所奏〈二泉映月〉的音律研究》，《中国音乐学》2000年第2期，84-97页。

¹¹ 张前：《音乐表演艺术论稿》，中央民族大学出版社2004年版，第51页。

第二节 乐感界定

一、乐感的两个重要内容

在前文综述中,多数人都认为乐感是多种音乐能力的综合。在这纷繁的能力中,笔者认为有两个方面的能力最为重要,即音乐感知能力和音乐感受能力,其中,在此基础上产生的音乐美感,是乐感之核心。

[苏]Б.М.捷普洛夫在其专著《音乐能力心理学》中谈及,斯汤达在“罗西尼的生活”第25章中提到两位“音乐爱好者”,其中一位是拥有绝对听觉的“军队中的一位老收发员”,他对声音非常敏感,哪个音不对、哪个音不准都能立刻听出,但是他对音乐却无动于衷,音乐对他来说没有任何意义。而另一位青年伯爵,有着不良的音乐听觉,无法不出错地连续唱出四个音符,也就是我们所说的五音不全,但是他却极端喜爱音乐,认为音乐是生活中不可缺少的一部分。作者认为,相比之下,后者显然更具有乐感。不过,毫无疑问,上述二者的结合才是最好的乐感的范例。¹²

上述例子是对音乐感知和音乐感受之关系和重要性的最好诠释。首先来谈谈音乐感知。

音乐感知就是对音乐各要素,如音高、音强、时值等以及由这些要素构成的旋律、和声等的综合知觉能力,已含有一定的后天培养成分,具有一定的历史、社会因素。

虽然一般人都能感觉到音乐的存在,但并不是所有人都能清晰感知音乐各要素及其发展变化。按前文研究现状综述中西肖的音乐能力分类,音乐感知是一种“复杂的知觉形式”,包括对节奏感、音色感、谐和感、音量感等的感知能力。¹³其中,谐和感已经不只是纯粹的生理上的感知了,而带有一定的文化色彩,不同的文化、不同的熏陶,对谐和的概念有一定差异。即使是西方文化自身,在不同的历史阶段,对谐和也有着不同的理解。对旋律的感知同样具有一定的社会性。

对于一定音乐文化的人来说,旋律有近于约定俗成的一定旋法习惯,具有一定的表现意义。从这一点来说,旋律感也是因历史、环境等具体条件而有不同的。¹⁴

前述例子中的老收发员,只是对音高有敏锐的感知能力,但是在其他方面显然相对欠缺。

接着谈谈音乐感受。

音乐感受,就是个人通过对音乐的感知,在理解的基础上,达到一种复杂的、高级的心理反应。音乐感受是一种后天的、掺杂了理性思考、涉及人生体验的对音乐音响的心理反应。例如,在听音乐的过程中,因某些音响触发了某种联想,产生了某种情感反应等。

前述例子中的青年伯爵,对音高的感知能力较差,但是却有着不错的音乐感受能力。

同一首乐曲,不同的人因为经历不同、个性不同,理解和感受千差万别。曾经有过这样一个经典的例子,某大学教授应邀到农村去给村民普及音乐教育。教授播放了贝多芬的第五“命运”交响曲,然后问听众都听到了什么,结果土生土长、老实巴交的村民回答说,听到了“鬼子进村”。可见,对音乐的理解和感受完全基于个人经验。

因此,音乐感受,是在音乐感知的基础上,通过对音乐的理解、联想等,产生对音乐的综合感受,与个人的生活经历、个人好恶等相关。审美人类学家范丹姆也认为:“审美感知过程在诸多层面上为内在的文化知识所调和。”¹⁵

“音乐感受”可能但不一定包含“音乐美感”。例如上文所说的村民对贝多芬第五交响

¹² [苏]Б.М.捷普洛夫:《音乐能力心理学》,孙晔译,人民教育出版社1990年版,第15-16页。

¹³ 同上,第20、25-26页。

¹⁴ 叶纯之、蒋一民:《音乐美学导论》,北京大学出版社,1988年2月第1版,第201页。

¹⁵ [荷]范丹姆:《审美人类学导论》,向丽译,《民族艺术》2013年第3期,69-88页,第77页。

曲产生的“鬼子进村”的感受，虽然也是一种感性体验，但是这种感性体验并没有让村民产生美的享受，反而可能引起不安。

不是所有的音乐感受都包含音乐美感。但是，在对音乐的感受中是否有审美感受，是评价乐感好坏的关键因素，对乐感的形成至关重要，也影响到人们日后的音乐选择。需要注意的是，这种评价具有相对性。例如，上述村民无法产生对贝多芬交响曲的审美感受，只能评价为他们不具有欣赏这种西方音乐的乐感，或这方面乐感欠缺，但是并不意味着他们不具有其他音乐，如他们生活于其中的地方音乐的乐感。

最后谈谈音乐感知与音乐感受，尤其是审美感受的关系。

对声音的敏感是一种音乐感知能力，是良好的乐感应具备的能力之一。但是，正如前文[俄]根纳齐·齐平所说，音乐知觉的高度和深度是不同的。对音乐要素的感知，同样有很大的个体差异，例如是感知到一个一个的高低不同的独立乐音，还是将这些乐音作为一整条旋律或和声来感知，其引向的音乐美感反应完全不同。有些人天生具有绝对音高，玻璃摔碎发出的声音是什么音高他都能听得一清二楚，但是却缺乏将不同音高联系起来的能力，因此一首音乐作品对他来说，就是简单的不同音高的堆积，没有任何其他意义。这样的人，虽然有很强的音高感知能力，但是难以产生美感反应，综合乐感能力较差。

捷普洛夫也认为，精确的听知觉有可能与音乐感无关。¹⁶也就是说，精确的听知觉不一定能导向审美感受。不过，捷普洛夫还认为，要对音乐发生情绪反应，先要能感知声音结构本身。假如在音乐结构中“只能辨别、分化、‘听清楚’很少的东西，那么，他自然只能得到音乐所表现的内容的少部分。”因此，音乐感要以“相当准确的、分化的感知和音乐听觉为前提。”¹⁷人从声音里感知到的东西，是丰富的音乐感的前提。

也就是说，音乐感受、音乐美感，要以音乐感知为前提，但是音乐感知却不一定能产生音乐感受、音乐美感。

因此，上文谈及的两位“音乐爱好者”，虽然前者对声音很敏感，但是音乐感受能力欠缺，所以无法产生对音乐美的感受；后者虽然对音高不敏感，音乐感知能力有缺陷，但是却有较好的音乐感受能力，能感受到音乐的美。可见，虽然音乐美感要以音乐感知为前提，但是音乐感知某一方面的缺陷并不会对乐感产生致命影响，乐感是一种综合能力。相比之下，不光斯汤达，一般人都会认为后者更具有乐感，可见对“美”的感受是乐感的核心，其他音乐能力，诸如对音高、音色的感知分辨能力等，都是音乐感受的前提，都为达到对音乐“美”的感受服务，没有音乐美的感受，其他方面的感知能力再强，对音乐来说都是没有意义的。当然，将音乐感知与音乐美感作为一个整体来看，二人都是有缺憾的。

是否对某种音乐产生美感反应，影响到人们之后的发展方向：当人们从某一类型的音乐中得到美的享受时，以后可能就会更多地选择该类音乐欣赏、学习，以满足感性需要，此方面的乐感将得到积累和加强；反之则会慢慢疏远。

因此，乐感至少可从两个方面来考量，一是感知能力方面的，诸如对声音的敏感度，对音乐各种要素的感知能力等等，另一方面是感受能力方面的，对音乐美的感受。只有在对音乐各要素敏锐感知的基础上产生的美感，才是真正好的乐感。正如捷普洛夫所说，“音乐感的这两个方面——我们姑且称之为情绪方面和听觉方面——一个离开另一个单独来看是没有意义的。”¹⁸

本文的南音乐感研究，也将主要从这两个方面来考量，其一探讨南音音乐感知。其二，探讨南音音乐美感。音乐感知是音乐美感的基础，什么样的感知将培养出什么样的美感。经常听南音的人，经常感知南音音乐要素，自然形成相应的南音乐感；而没有一定的南音音响

¹⁶ [苏]Б.М.捷普洛夫：《音乐能力心理学》，孙晔译，人民教育出版社1990年版，第15页。

¹⁷ 同上，第14页。

¹⁸ 同上。

感知积累，却想培养南音乐感，则属无稽之谈、无源之水。

二、作为表演者的乐感

一般人们在使用“乐感”这个词时，总是跟演奏演唱联系在一起。例如，我们看一场演出，经常评论某位演奏者或演唱者乐感很好，音乐表现很感人，而某人乐感很差，演奏干巴巴，等等。可见，通过演唱演奏，一个人的乐感如何可以得到呈现。因此，乐感虽然看不见摸不着，但却听得出。而对于欣赏者的乐感，如果欣赏者没有自述，我们很难判断其乐感如何。即使欣赏者有详细的描述，由于语言局限所在，我们还是不太容易了解或评价其乐感。

前文所述“乐感”，主要谈的是主体对音乐的反应或感受。乐感通过音乐感知经验得到不断的积累和培养，经过一定的训练可反映在音乐表演及创作中。有过音乐表演和创作经历的人，其乐感与纯粹的欣赏者有所不同：

许多音乐家在理解并感受音乐的才能与富有表现力的音乐演奏（用音乐语言去“说话”，也就是在音乐中自如表达本人思想的才能）才能之间，都划上了一条分界线。

换句话说，音乐知觉和感受力不能预先决定职业音乐家的音乐艺术思维，因为音乐艺术思维的发展只能依靠音乐家的演奏天赋和专业技能。¹⁹

不同身份的人之“乐感”有所不同。

欣赏者的乐感通过欣赏音乐而积累形成，在对各项音乐要素的感知基础上达到对音乐的理解和感受，其重点在于能从音乐中得到美的享受。因此周海宏教授才会提出那句名言：“音乐何须懂？”只要能感受到音乐的美，欣赏的目的就达到了。

对表演者的乐感要求，则要复杂得多，他需要通过手中的乐器或自己的嗓子，按照作品的风格、技术要求，将自己对音乐的审美感受呈现出来。也就是说，欣赏者是“听到美”，而表演者则不光要“听到美”，还要具备“呈现美”的能力。表演者的音乐美感，就在这种呈现中表现出来。因此，表演者不光要能感知音乐要素，还要尽可能深入地掌握音乐要素及其构成的整体，并将自己对音乐的理解，结合乐器性能或自身嗓音条件，达到对音乐作品的再现，这种对作品的再现，不光要有乐感，还要有技能。演奏者在反复的作品再现过程中，对各音乐要素、音与音之间的关系，及其作为一个整体的意义有了更明晰的认识，逐步培养出对整部作品的把握、再现能力，更进一步促进和丰富了自身乐感的培养。因此，就某人自身来说，在欣赏的基础上，再尝试表演，其乐感的获得远比单纯的欣赏要多得多。毕竟听到某些音，与自己奏出某些音，是一种完全不同的感受，个人需要付出的努力不同，对乐感的要求也不同。作为演奏者的乐感所包含的能力要比作为欣赏者的乐感多得多。表现在既能感受到音乐的美，又能呈现出音乐的美。

而创作者的乐感则为既能感受到音乐美，又能创造出音乐美，在欣赏者乐感的基础上，还有多项影响创作的能力构成。在此不赘。

可见，表演者、创作者的乐感都以作为欣赏者的“感受美”为基础，又有各自不同的“呈现美”和“创造美”的构成。本文主要关注的是表演者的乐感，并与欣赏者的乐感作对比。创作者的乐感另有不同，由于与本文关系不大，暂时不予讨论。

在表演者须具备的音乐能力方面，笔者赞同前述西肖对音乐知觉与音乐动作的分类。显然，在西肖音乐才能分类的第二部分所有“音乐动作”能力和第五部分“在音乐中表现自己情感的能力”，为表演者区别于欣赏者的必须具备的能力。作为一位优秀的表演者，除了要有良好的乐感外，还要具备将良好的乐感传达出来的能力。

¹⁹ [俄]根纳齐·齐平著：《音乐活动心理学——理论与实践》，焦东建、董茉莉译，中央音乐学院出版社2008年版，第76页。

“音乐动作”很容易被误解为我们平常所说的“技巧”，实际上二者相关但不相同。“技巧”更强调纯技术性的东西，而“音乐动作”则强调主体对各音乐要素的控制能力，虽然也与技巧相关，但是更与个人的音乐感觉相关。西肖所说的“音乐动作”包括音高控制、音强控制、时间控制、节奏控制、音色控制、音量控制等能力。例如，以弹钢琴论，一个人的手指可以训练到非常快，这是技术性的东西，但是他总是无法将这些快速的乐音奏出灵性来，这就是缺乏乐感方面的音乐动作控制能力，我们通常称之为缺乏乐感。为了避免误解，笔者称之为“音乐控制能力”。

总而言之，表演者的乐感同样是多种能力的综合，在对音乐的感知、感受基础上，还需要有音乐组织能力、表现能力、诠释能力等，并借助演唱演奏技巧，完成对音乐美的呈现。也因此就需要对音乐有更深入、细致的了解、学习和感悟。表演者对音乐美的呈现，需要相应技巧为工具、手段，否则便是空谈。音乐表演，需要技巧与乐感的完美结合，技术与艺术的完美统一。

表演者乐感还与所表演音乐的特点相关，技巧和音乐能力都是对具体的音乐而言，不同音乐需要不同的技巧不同的音乐能力，用相同的技巧相同的音乐能力无法征服所有乐种。

三、小结

总而言之，“乐感”，由许多具体能力构成，包括对音乐种种要素，如音高、节奏等的感知、分辨能力，这些能力主要属于“感知”范围；对作品的理解、想象、审美感受能力等等，这些能力主要属于“感受”范围。其核心是“音乐美感”。

乐感既有先天因素，又有后天的培养、教育因素，经过长时间的培养，可以得到提高和完善。乐感与个人的审美经验息息相关，在培养过程中，不断受到社会环境、教育背景、个人好恶等因素的影响，而具有时代、文化、地域特征，以及鲜明的个人特点。

第三节 乐感分类

乐感既有普遍性，又有因不同民族和不同时代而形成的差异性。在当前中国社会，如何处理好“普遍性”（即“共性”），和“差异性”（即“个性”）的关系，成为一个首要问题。这里所谓的共性，指的是受西方音乐影响而形成的超越民族和国界的共同审美偏好，本文归纳为“普遍性乐感”。所谓的个性，则指的是中国本土的、地方的审美偏好，本文归纳为“地方性乐感”。“乐种性乐感”则是更为专业化的乐感。

本文对乐感分类的探讨，带有民族音乐学“多重乐感”的意味。但又与之不同。民族音乐学强调“多重乐感”，是为了更好地研究和领会自己的研究对象。前文提及新疆地区的张欢教授等强调的“双重乐感”，是为了解决学校教育中西方乐理乐论与新疆地区本土乐感的矛盾冲突问题。而本文所谈的“多重乐感”，则是人们在日常生活中，通过各种接触、学习音乐的经历自然而然积累形成的不同类型的乐感。

叶纯之、蒋一民《音乐美学导论》认为，“综合来看，音乐反应除了一些纯生理性的刺激以外，由于受到一定民族、阶级和时代的制约，因而，具有一定的社会因素；又由于每个人的特殊生活遭遇，包括由家庭、教育、生活经验所形成的性格、气质、趣味爱好的不同而具有个性。”²⁰也就是说，乐感既具社会性，有一定的普遍性，也具个性。

²⁰ 叶纯之、蒋一民：《音乐美学导论》，北京大学出版社，1988年2月第1版，第199-200页。

乐感是可以培养和发展的。纳德尔认为“音乐感就天资的意义上说是每个正常人的禀赋，把它发展成为音乐教育和音乐技能意义上的音乐感是教育的任务。”²¹“人的音乐感依赖于他的先天的个人素质，但它是发展的结果，是教育和教学的结果。”²²

笔者认为，经后天培养和发展，乐感大致可分为三种，即普遍性乐感、地方性乐感，以及乐种性乐感。每一个人，都可能同时具有普遍性乐感、地方性乐感，又具有乐种性乐感。这三种乐感综合起来构成人们乐感的整体。差别在于：

其一，不同的人乐感深浅程度不同。每个人先天的音乐感觉都不一样，有好有差，再加上后天培养因素，不同的人乐感自然不同。

其二，一个人的乐感构成中，每种乐感都可能多个。假设一个人，有先后在不同地区长期生活的经历，那么这个人有可能具有多个地方性乐感，例如，先在新疆生活了10年，后来又在云南生活了5年，那么就可能同时具有新疆和云南的地方性乐感。但是在同等条件下，比如感兴趣程度相同，接触音乐的频率也大致相同的情况下，此人具有的新疆地方性乐感会比云南地方性乐感强，因为乐感积累的时间不同。假如一个人，喜欢多种音乐，经常反复欣赏不同类型的音乐，那么此人就可能具有多种乐种性乐感。例如既对昆曲有深入研究，又长时间学习和演奏南音的人，就同时具有昆曲和南音的乐种性乐感。但是，在同等条件下，比如接触时间、感兴趣程度大致相同的情况下，假如昆曲只是欣赏，南音却既欣赏又亲身实践唱/奏的话，那么其南音乐感会比昆曲乐感强。

其三，不是所有人都同时具备三种乐感。有的人，可能只具有普遍性乐感，因为他生活的地方，如象北京这样的国际性大都市，不象新疆、云南等地有那么丰富的地方音乐生活，因而没有机会经常接触地方音乐，自然无法形成地方性乐感。再加上如果此人对音乐并不感兴趣，那么当然也不可能具有乐种性乐感。因此，从可能性上说，虽然一个人可以同时具有普遍性乐感、地方性乐感以及乐种性乐感，但是具体的某一是否具有这些乐感，以及乐感的深浅程度，则需要具体事例具体分析。

其四，各类乐感所占比重影响到个人的音乐选择。如前所述，由于个人爱好、所处环境、生活经历等各方面因素的不同，每个人的乐感构成都是不同的，不同类乐感所占比重随之不同，这些乐感综合起来影响了个人的音乐选择。例如，对南音人来说，南音乐种性乐感比重占优势者，往往更倾向于原汁原味的南音；普遍性乐感比重占优势者，则可能更倾向将南音往符合大众审美的方向靠拢。

一、普遍性乐感

人人都有对音乐的普遍性感知。在人类感觉具有的共通性基础上，产生了普遍性乐感。这里说的是两件事，其一，是音乐感知的普遍性，其二，是由于感知的普遍性而养成的普遍性乐感。

《孟子·告子上》：“口之于味也，有同嗜焉；耳之于声也，有同听焉；目之于色也，有同美焉。”²³强调人类感觉具有共通性，对音乐的感知具有普遍性。因而，来自不同民族、不同地域的人才有可能对同一首乐曲产生共鸣。

谢及《乐感与音乐本质》认为，“在音乐中，美的客观性，即乐感，表现为不同背景的人对音乐的共同理解。”²⁴这里说的也是乐感的普遍性。而乐感之具有普遍性，“直觉”起了很大的作用：“所谓直觉，即直接感觉，从心理学说，是指不依靠语言概念做中介，敏感地、

²¹ 转引自[苏]B.M.捷普洛夫：《音乐能力心理学》，孙晔译，人民教育出版社1990年版，第23页。

²² 同上，第24页。

²³ 蔡仲德注译：《中国音乐美学史资料注译》（上），人民音乐出版社1990年版，第88页。

²⁴ 谢及：《乐感与音乐本质》，《艺术百家》，122-123页，第123页。

直接地领会与体验音乐的能力，有时人们也把这种直觉统称做音乐感。”²⁵

由于音乐感知的普遍性，当处于不同地域的人们经常接触相同的音乐时，就养成了具有群体性的、共通性的乐感，这就是普遍性乐感。例如，全国统一的学校音乐教育养成了各地学子对学校所授音乐的共同乐感；铺天盖地的影视、音像等传媒促成某些音乐的全国性流传，经常听这些音乐的人就培养出了共同的普遍性乐感。

普遍性乐感是相对而言的。例如，由于学校教育的原因养成的全国性的乐感，是全国性的普遍性乐感；由于网络流传原因养成的国际性的乐感，则属于国际性的普遍性乐感。下文将谈及的地方性乐感实际上也是一种普遍性乐感，是一定地域内的普遍性乐感。

本文所说普遍性乐感，主要指全国性乐感。就目前来看，因学校教育、有关部门引导而产生的这种全国性的普遍性乐感，主要是一种不同于中国传统音乐的，中西结合的“新音乐”乐感。自清末民初西学东渐，方方面面的“向西方学习”越演越烈，虽然许多人对此表示忧虑，但是更多的人认为这是现代化的必由之路。这种中西结合的“新音乐”普遍性乐感对包括南音在内的许多地方乐种都有着很大的影响，将在第五章详述。

以前交通还不是很方便，影视、网络还不是很发达的时候，不同地域的人们接触相同音乐的条件有限，普遍性乐感的培养具有局限性，因此，以前人们的乐感构成中，普遍性乐感所占比重不大。如今，教育、交通、影视、网络的发达，使得人们有条件大量接触相同的音乐，于是，教育、影视、网络传媒越发达，人们乐感中普遍性乐感所占比重就越大，不同地域的人乐感趋同现象、不同乐种发展过程中的同质化现象就越严重。

二、地方性乐感

地方性乐感与个人长期生活于其中的社会环境密不可分。本地人对乡土音乐产生的美感，夹杂着许多人生经历、人生沉淀，不只是纯粹的音乐产生的愉悦。地方乐感是一种综合性乐感，是对地方上各种音乐的熟悉感，是一种能力，理解、欣赏地方音乐的能力，与其他地方文化共同成就了一个带有明显地方印记的“地方人”。

对于音乐审美主体来说，能否获得充分的音乐审美体验，是以他是否具有对音乐的直觉感能力以及其中所积淀的理性水准为转移的。²⁶

地方性乐感，笔者深有感触，曾在多篇文章中谈及这种乐感，后来还撰专文叙述地方乐感的实例、形成过程、当今普遍处于隐伏状态的原因及其唤醒方式等等。笔者认为：

长时间在一个地方生活的人，都会受到当地文化的浸染。这种浸染是缓慢的、潜移默化的，并且是根深蒂固的……笔者通过自省，在自己身上领悟到这种“地方乐感”的存在，再反观他人，也发现许多类似例子，由此确定地方乐感普遍存在，并非个例。²⁷

笔者通过各种类型的田野考察发现，地方乐感主要通过各种鸣响着地方音乐的地方性“闹热”活动得到培养。

在以前，普通大众的音乐生活是与日常生活密不可分的。各类民俗活动，从始至终都充斥着音乐，没有音乐，就没有“闹热”可言，没有“闹热”，民俗活动就是失败的活动。

例如，泉州民间白事中的功德仪式、佛道庆典所做道场等等，这些活动从头到尾充斥着音乐。以前，这就是百姓生活中很重要的音乐构成，人们甚至会在闲暇时，循着“闹热”的声响前来，搬个板凳，或者在旁边的石块上坐下，然后有滋有味地欣赏上一整晚，边欣赏还边跟旁人聊天。那个年代，人们还很穷，没有电视、没有录音机，也没有听说过什么音乐会。

²⁵ 张前：《音乐表演艺术论稿》，中央民族大学出版社2004年版，第80页。

²⁶ 张前、王次炤：《音乐美学基础》，人民音乐出版社，1992年5月第1版，第335页。

²⁷ 陈燕婷：《泉州地区地方乐感初探》，载《中国音乐》2014年第3期，100-105转112，第100、101页。

记得我小的时候，但凡附近有这些热闹的民俗活动，大人们都会很兴奋地来招呼孩子们：“走了，走了，带你们看热闹去。”然后孩子们一个个兴奋异常，欢呼雀跃。这种兴高采烈看热闹的心情，很难说有没有审美态度在里头，但起码是以一种积极的态度去看去听。这个时候，人们不觉得这些音乐是下里巴人的音乐。

人们将民俗活动当成平淡生活中的点缀，以积极、主动的态度去观看、欣赏，许多人就是在这样的过程中，从看热闹到喜欢，到最后学习民间音乐，或自娱自乐，或进一步发展成为民间艺人，从来不用担心受众和传承问题。

后来，娱乐方式转变，民俗活动中的音乐慢慢就成了下里巴人的音乐，看热闹的人越来越少了。大人们像小时候长辈招呼自己那样，招呼晚辈们去看热闹，结果孩子个个无动于衷，甚至还抛来一句：“有什么好看的，要看在电视上看不是看得更全面？”

因此如今，人们一般不把民俗活动中奏响的音乐当做审美对象，在听到这些音乐的时候一般也就不具有审美态度。没有了审美态度，美感培养自然也就效果不佳。多数人，尤其是现代化程度较高的城镇中的人，对身边民俗活动中的音乐采取一种漠视的态度。

笔者在泉州进行田野调查时，发现有些民间乐团的演奏确实粗糙，但是听者并不介意。因为这类演奏一般都是为了某种仪式目的，为制造热闹的气氛而奏，人们的关注重心在仪式上，而不是音乐上。听众对民间乐团表现出很大的容忍度，似乎并不在意乐团演奏质量，其潜台词是这样的：其一，民间乐团嘛，还能有什么更高的要求？其二，民间音乐就是这样的。

然而，实际情况并非如此。民间乐团、民间音乐也可以很精致，问题在于受其他娱乐方式冲击，乐团与听众之间形成了一种不良互动，既听众越来越不把民间音乐表演当回事，于是民间乐团也就越来越不把演出当回事。反正挣的是同样一笔钱，既然没人听，那就随便演奏好了，卖力演奏吃力不讨好。

笔者在做泉州地区丧葬仪式音乐研究时，先是在城镇里录了一套完整的视频，当时因为执仪者不知笔者身份，演奏确实随意粗糙。后来笔者跟执仪道士谈及想做丧葬仪式音乐研究，并希望跟随他们录制农村地区的丧葬仪式。于是，笔者惊讶地发现，之后的仪式音乐演奏水平大大提高，音响效果与一般的民间仪式相比，堪称震撼。笔者向道士夸赞此次演奏水平之高，道士沾沾自喜地说，这回到场的演奏者都是水平较高者，而且，还有一两个水平更高的有事没来，否则演奏更精彩。道士进一步说，还有一点，农村演奏一般比城里隆重。因为农村人比较闲，都会来看仪式，奏得不好他们会不高兴。言下之意，城里人相对好应付得多，他们不关注这些。

此次田野考察经历令笔者印象深刻。后来笔者在田野考察时，经常会先隐藏自己，偷偷在一旁倾听演奏，听到的往往是随意、漫不经心的演奏，周围经过的人也都是行色匆匆，很少有人驻足观看，倒是有些小孩在大人忙着做其他事情（如烧香拜佛）时，会跑过来看看热闹。不过，所有这一切随着我架起录像机而得到改变，乐队成员一看要录像，立刻精神焕发，演奏卖力精彩；周围人们一看有人录像也都跑来看热闹，心中充满了疑问：“这平时我们都不爱听的音乐，录去干嘛？”然后就时不时会有人过来问我：“录像干嘛？是要上电视吗？”地方上的人经常会以是否上电视作为价值评价标准。

我的录像机拉开了群众与乐队的距离，周围群众透过我的录像机看曾经熟视无睹的表演，一向漠然的眼睛突然显得神采奕奕。

因此，有种种因素影响人们的审美态度，影响着演奏的发挥及评价。

笔者认为，审美态度的缺失，是包括民间音乐在内的整个传统音乐式微的重要原因之一。不把传统音乐当做审美对象，对之缺乏审美态度，美感难以产生，传统音乐自然被冷落。所以弘扬传统音乐，首先要从源头抓起，让人们持有审美态度，然后慢慢培养对传统音乐的美感。在人们对传统音乐没有美的感受时，任何宣传、鼓吹传统音乐的言论和行为都是徒劳无功，因为他们是发自内心的不喜欢。

而审美态度的缺失很大原因是因为传统音乐从 19 世纪末 20 世纪初以来就备受打击：先是国难当头，急需通过音乐振奋人心，传统音乐被认为是靡靡之音，难担此任，于是向西方音乐学习的学堂乐歌兴起；文化大革命期间的“破四旧”运动，南音社团等传统音乐组织被迫解散，甚至也不许再唱；再后来，改革开放后，西方音乐的强势冲击，使得传统音乐在人们心中的地位雪上加霜。

笔者自上学后，就一直对民间音乐（包括南音）很不屑，认为它们是老人们的专利，而且民间音乐经常跟一些备受政府打压的，被视为封建迷信的民间仪式活动结合在一起，更易令人产生“下里巴人”的印象。当时觉得只有学校教授的音乐以及电视中流行的音乐才是符合时代要求的音乐。后来笔者曾对此进行过深刻自省。

幸运的是，由于音乐的传播特性，即使地方上的人从未认真倾听过身边奏响的地方音乐，但是地方音乐还是源源不断地传入人们的耳朵中，经过长时间的积累，最终形成地方乐感：

多数人都是路过时顺带着听几耳朵音乐……很少有人会认真地将一首曲子从头听到尾。但是由于音乐的传播特性，人们被包围在其中……因此，对闹热地的音乐虽不一定关注，但却处于开放接受的状态。这种状态反而毫无保留地全盘接受了地方音乐，直接促成了地方乐感的培养。当然这种不自觉的接受与喜好并无密切相关……²⁸

这种情况下培养的地方乐感，主要培养的是音乐感知方面的能力，由于人们对之不具备审美态度，因而音乐美感方面往往较为欠缺，但是在一定的因缘下，美感有可能被快速“激活”。笔者对之有切身体会，详见下文第四节中的“审美注意”以及第五节中的“朦胧阶段”部分。

更加庆幸的是，如今，随着保护非物质文化遗产理念的逐渐深入人心，人们对传统音乐的态度有所改变。

三、乐种性乐感

乐种是指“历史传承于某一地域（或宫廷、寺院、道观）内的，具有严密的组织体系，典型的音乐形态构架，规范化的序列表演程式，并以音乐（主要是器乐）为其表现主体的各种艺术形式，均可称为乐种。”²⁹乐种性乐感就是对某一特定乐种的乐感。当对某一类型的音乐或某一乐种有了足够多的审美经验或者有了一定的学习经历之后，属于该音乐的乐种性乐感自然形成。

例如，喜欢昆曲的人，经常听昆曲，甚至尝试演唱，时间一长，就具有了昆曲乐感，并对该类音乐有了自己的审美判断，能对比出不同表演版本的优劣，熟悉不同表演者的特点，等等；喜欢京剧的人，经常听京剧，于是便有了京剧乐感，知道哪位京剧演员唱得好，好在什么地方，而且常常也自己哼上两段……

南音乐感也是一种乐种性乐感。南音乐种性乐感与泉州地区地方性乐感有交集，但又不同于地方性乐感。如前文所说，地方乐感是一种综合性乐感，是对地方上各种音乐的熟悉感，熟悉但是并不深入，而乐种性乐感则是对某一特定乐种深入熟悉、了解和学习的乐感。

乐种性乐感的特点就是，能够感知并理解某一乐种特定的音乐语言、音乐结构、音乐特点、乐器组合，对该乐种具有一定的审美力、鉴赏力、表现力等。

由于每一乐种都有不同特点，乐种性乐感的分析应结合具体实例，就事论事。因此，下文将对南音乐感进行详细分析，作为示例。

²⁸ 陈燕婷：《多重音声的“闹热”景观——安海镇“夫人妈”诞辰仪式音声研究》，《交响》（西安音乐学院学报）2013年第2期，60-68页，第67页。

²⁹ 袁静芳：《乐种学导言》，《中央音乐学院学报》1992年第1期，63-66转24页，第64页。

四、小结

综上所述,本文所谈“普遍性乐感”、“地方性乐感”及“乐种性乐感”并非对立关系,甚至是可以互相转化的。三者共同构成一个人的乐感总和,随着人们音乐活动经验的不断积累,三者的结构和比例也在不断发生变化。“普遍性”和“地方性”主要就音乐传播范围而言,是具有相对性的。“乐种性”乐感则是对某一乐种深入学习、体验后的结果。例如,全国性的“普遍性乐感”如果放到世界范围来看,便成了中国的“地方性乐感”;对形成“普遍性乐感”或“地方性乐感”的某一乐种继续深入学习,就可能培养出“乐种性乐感”……

第四节 南音乐种性乐感的形成

本章对乐感形成过程的探讨,借用李泽厚《美学四讲》“美感”中“审美的过程和结构”一节的相关术语,但又有自己的发挥。

李泽厚认为,审美心理结构带有特定的历史印痕:

无论就人类发展或个体教育说,审美心理结构最初都是从活动中获得而后才逐渐转化、变形为静观的。

既然是历史的产物和成果,审美心理结构就不是一成不变的,而是随时代、社会的发展变迁在不断变动着……总带有特定的历史的痕迹——即具体的社会、民族、时代、阶级的特色。³⁰

乐感由主体在具体的时间、具体的地点,在一次次具体的审美活动中获得,并逐渐积淀。

叶朗也认为:“任何审美主体都是社会的、历史的存在”,“任何审美活动都是在一定的社会历史环境中进行的”,³¹因而必然受到时代、阶级、民族、社会经济政治状况、社会文化氛围、风俗习惯等因素影响。

笔者认同上述观点,对音乐美感,或乐感的讨论同样离不开社会环境、时代、文化等内容。

与李泽厚的历史积淀说近似,范丹姆提及,当代达尔文主义者和自然主义者的进化论方法指出:

人类的大脑在初生之时并非白板一块,而是配备或发展出了大量“中央模块”或“心理程序”,使其按照特定的方式思考和行动……其中一些功能性的专门‘程序’——由以遗传指令为基础建构的神经回路组成——是相当稳固的,而另一些程序在与外界提供的信息的交互作用中,变得具有伸缩性和可塑性。³²

也就是说,人们的大脑既具有一定的稳定性,又具有一定的可变性、可塑性。

南音及相应乐感虽然随时代变迁,但当没有受到外来冲击时,这种历史积淀还在延续,稳定性为主,时代因素导致的变异为辅。但是当外来冲击过于猛烈,社会环境变化过大时,变异性所占比例增大,稳定性削弱,南音及相应乐感也出现了较大变化。

一个多世纪以来,中国社会经历了巨大变革,在西学东渐的大背景下,人们的乐感偏离了原有轨道,产生了相应的变化。一百多年的时间说长不长,说短不短:说它长,确实长,长到足以改变并塑造新一代人的审美观念、审美感受;说它短,也算短,因为这种改变还不够彻底,前一辈人的传统审美观念、审美感受尚有留存及影响。

因此,在当前信息大爆炸的现状下,就南音乐感来说,可以大致分为相对传统以及相对

³⁰ 李泽厚:《美学四讲》,《李泽厚十年集》第一卷,安徽文艺出版社1994年版,第496页。

³¹ 叶朗:《美在意象》,北京大学出版社2010年版,第149页。

³² [荷]范丹姆:《审美人类学:视野与方法》,李修建、向丽译,中国文联出版社2015年版,第145页。

现代两种乐感，其形成过程中由于社会、时代的不同，个人好恶的不同，而有不同倾向和选择。

本节将以南音乐感的形成为例进行探讨。乐感的形成与审美态度、审美经验等审美过程是相辅相成的，审美过程影响和塑造着个人的乐感，而个人的乐感又反过来影响着人们的审美选择和审美过程，二者是互相作用的关系。

一、审美态度

对于音乐欣赏来说，审美态度很重要。正如朱光潜所说：“有审美的眼光才能见到美”。将一首作品当做审美对象，就有可能对该作品产生审美感受。之所以说“可能”，是因为即使有审美态度，因个人欣赏能力、作品特点等等因素，也不一定就能产生审美感受。当然，如果没有了审美态度，就更难以产生审美感受了。

对某一音乐作品或品种，是否具有审美态度非常关键，因为它决定了主体是以积极的还是消极的态度去欣赏、学习。态度不同，欣赏、学习效果自然大相径庭。然而，说起来容易做起来难。以学习南音为例，老师们都希望孩子从一开始就带着积极的、欣赏的最好还是审美的态度去学习，但这只是一个良好的愿望。在当前社会，要让孩子对南音带有这种积极、审美的态度，并非易事。审美态度受到很多方面的影响，而且因个体而异。

南音虽然扎根于民间，却始终保持不同于其他民间音乐的姿态。以前，南音风靡整个泉州地区。据我妈妈说，她们小时候几个小伙伴特别喜欢唱南音，虽然没有正规拜师，但是用心去听、去学，张口就是南音。《因送哥嫂》之类的曲子是那时的流行音乐。可见，早年人们对南音主要是抱着审美的态度去欣赏的。而且，南音组织与其他地方乐团不同，它不以盈利为目的，纯属自娱自乐，因此，早年南音的学习真正是出于兴趣、爱好。

南音社团一般不参与民俗活动，虽然许多民间音乐社团也演奏南音，但是大家都知道他们奏的不是正宗南音。正宗与不正宗，区别就在于讲究或不讲究，是否严格遵循咬字吐音方法、乐器演奏规范、乐器配合规矩等等。

真正听南音要到南音社去，或者到南音老师授课地点去。一般南音老师都会在固定地点，如南音社、或临时租借的地方授课，授课时并不拒绝旁听。笔者小时候也曾凑热闹去看教唱南音，一位教师旁若无人地教二位小朋友唱曲，周围是围观的群众。南音社团的活动一般是自娱自乐性的，有时也会组织面向观众的唱/奏活动，据说每回都会吸引来大批听众。但是笔者小时候从未见过这种正式演出，20世纪80年代，刚经历过“文化大革命”，在“破四旧”运动中被禁止活动的南音人，刚刚开始恢复活动，又遇到改革开放，西方音乐、流行音乐的强势冲击，使南音在很长一段时期内始终处于式微状态，人们对南音也没有了先前的热情。

1990年，为了挽救式微中的南音，改变青黄不接后继乏人的面貌，泉州市文化局下发了《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），鼓励中小学校开展“南音进课堂”活动。并成立了南音教材编辑委员会，编辑出版了“泉州市中小学音乐课乡土教材试用本”。

“南音进课堂”活动，可说真正表明了政府扶持南音的决心，除了在中小学开设南音课程外，还在泉州师范学院开设了南音专业，培养南音本科生和硕士生。为了鼓励更多的孩子学习南音，每年都举行各种类型的南音比赛，比赛获奖者有中考加分、泉州师范学院优先录取等实际的好处。

从开始时的举步维艰，到接下来不断排除万难，25年的坚持和积累，终于有了回报，如今学校中的南音教学已取得一定成绩，学习南音的孩子多了起来。

那么，学校课堂中学习南音的学生们，是以什么样的态度对待南音学习的呢？

笔者没有做过全面调查，但是，我所了解到的是，从整体来说，学生们还是对传统音乐包括南音带有排斥心理，按他们的话来说，就是“咿咿呀呀，听起来像唱戏”；有一位小学南音教师告诉我，她教的一个年段6个班，每班有50人左右，大约300个学生，只有5、6个学得比较好的，其他学生多数一年都学不下来一首简单的曲子。这5、6个比较好的学生，都是原本乐感就比较好的。遗憾的是，由于个人兴趣、家长不支持等原因，最终只有2位同学坚持学南音；另有一位南音教师说她在学校教了两年，也只收获了两对对南音感兴趣并愿意坚持学的学生。

因此，学校中的南音教学，效果一直不是很理想，笔者认为，主要原因就在于从整体来说审美态度的缺失。当然随着政府、媒体的大力宣传和各种南音比赛、考试加分等有利举措的实施，情况有所改变，但是从整体上来说，多数孩子仍不能以积极、审美的态度对待南音，这与南音缓慢中和的音乐风格儿童不易理解和接受也有一定关系。

幸运的是，每个开展南音进课堂活动的学校，每年总有那么几个学生脱颖而出，加入到南音大家庭中，将南音作为自己的业余爱好坚持下来。笔者曾经询问过一些在南音社学习南音的小孩：“为什么学南音”，得到的回答主要有三种，其一：“不知道”；其二：“妈妈让学的”；其三：“南音好听啊！”当你特别明确地问：“你觉得南音好听吗？”所有的孩子都会回答：“好听”。对于第一个问题，我相信孩子们的回答都是真实的，反映了他们学习南音的真正原因。而第二个问题，我则认为不一定是孩子们的真实想法，只是因为南音社里，而且孩子们都正在学习南音，所以孩子们自然会附和说“好听”。

总的来说，人们对南音的审美态度，受到社会环境、学校教育、家长老师思想、电影电视宣传以及个人好恶的影响。

南音曾经风靡一时，后来受到冲击、冷落。幸运的是由于南音有着非同一般的深厚底蕴、承载着泉州众多华侨的乡思，因此受到政府大力扶持，将之纳入课堂教学，并出台了一系列鼓励措施。这种情况下的南音欣赏和学习，应该说，审美态度和功利态度兼而有之。正如前文所说，有些孩子自己都不知道为什么要学南音，往往是家长让学就去学了。这种情况下的学习多数是以功利目的为前提的。但是孩子尚小，并没有太多先入为主的想法，学着学着有可能慢慢就培养出对南音的审美态度。

因此，对南音的审美态度，可以分两种，一种是出于自身爱好，对南音是带着审美态度来欣赏学习的，这类人多数如今已上了年纪；另一种是在南音进课堂的大环境下，受学校教育影响，在家长老师的思想影响下开始学习的，学着学着有些也培养出了真正的兴趣，如今40岁以下的南音人多数属这种情况。

二、审美注意

审美态度作为进入审美经验的准备阶段，其中有个关键环节，即审美注意。审美注意就是审美态度碰到具体对象的时候，把注意力集中和停留在对象上面。³³

笔者认为，审美态度是对欣赏对象的态度问题，而审美注意则已经进入到实质性的欣赏阶段，“注意力集中和停留在对象上面”的时间和程度影响到之后审美经验的形成。

前文谈及，即使有审美态度，也不见得就能产生审美感受。审美态度经常受到外界影响，而审美注意则主要受到主体自身条件，如音乐素养、个人偏好等限制。

即使事先已有审美态度的准备，然而，是否能将注意力集中在对象上面，以及集中时间的长短则因人而异。有可能欣赏对象正好不合欣赏者口味，因而频频走神；也有可能欣赏对

³³ 李泽厚：《美学四讲》，《李泽厚十年集》第一卷，安徽文艺出版社1994年版，第504页。

象对欣赏者来说过于艰深,因而难以集中注意力;还有可能,欣赏对象引起欣赏者浮想联翩,注意力被想象大大分散,真正对音乐的感受反而不多。

有些欣赏者虽然能够对音乐产生某种情绪反应,但是如果他们在音乐音响及其形式结构中只能辨别出很少的东西,那么他们也只能体会到音乐表现内容的很少的一部分。³⁴

当然,也有许多人深受音乐吸引,能很专注地倾听音乐。

南音有着庞大的乐曲系统,由易到难有好几个层次,其中宽三撩、七撩曲等“上撩”慢曲欣赏起来不那么容易,而即使是相对简单的紧叠、叠拍等节奏较快的曲子,由于其整体的“中和”风格,对当今社会中的人,尤其是年龄小的人来说,可能有点格格不入之感。因此,对南音的欣赏分几种情况:其一是真正喜欢南音的人,对其欣赏既有审美态度又有高度的审美注意,经常听得如痴如醉。早期人们的南音欣赏多数是这种情况,如今当然也不乏这样的人,尤其是那些上了年纪的老人,听得津津有味。其二是课堂传承中的南音欣赏,大班课的教学,尤其如果欣赏主体是小学低年级儿童,很难让孩子们集中注意力倾听,所以学校教育只有少数天资聪颖的孩子能脱颖而出。当然,审美态度和审美注意也有个培养过程,如果孩子们有积极的态度,慢慢地听习惯了,注意力会得到改善。其三,是音乐厅中的南音欣赏。自从南音成功申报了联合国“人类口头和非物质遗产代表作”,受邀进音乐厅演出的机会便多了起来。但是南音独特的缓慢中和的风格,尤其对没有闽南文化背景的外地人来说,接受起来非常困难。

有两次南音演出令笔者印象深刻。其一是大约20世纪90年代末时,笔者在北京欣赏了一场由台湾汉唐乐府带来的演出,那是笔者头一回认真地欣赏南音,在此之前对南音并无特别印象。当时笔者端坐台下,认真欣赏,对南音的美感反应瞬间被激活,整场演出听得如痴如醉,至今印象深刻。演出结束后,回到家中打开电视,正好看到记者在演出结束后采访听众,所有听众无一例外,都说“听不懂”,或是“有距离”。其二是2015年6月15日晚“良辰美景·2015非遗演出季”之三:“古琴与南音的对话”,在北京中山音乐堂演出,前半场为古琴,后半场为南音。其中,南音的第一个节目为新创编的演唱节目,虽然仍是一贯的缓慢平和,但还没有超出常人的忍耐力,所以观众反应还算正常。第二个节目是大谱《梅花操》全套5节,从首节缓慢的三撩曲一直奏到最后速度较快的叠拍,全曲约20来分钟,中途就有一些观众退场,而《梅花操》奏完,更是陆续站起来一大波观众,纷纷退场。这是笔者第一次在音乐厅看到规模那么宏大的集体退场。而事实上,《梅花操》除了首节为三撩拍外,其他四节皆为一二拍或叠拍,在南音中并不算特别缓慢冗长的乐曲。显然,这些听众即使是抱着审美态度前来欣赏,但是对南音这样的音乐仍无法保持审美注意,有的甚至无法耐心听完。

总而言之,审美态度和审美注意是两回事,审美态度不一定能引向审美注意。并非有了审美态度就一定要有审美注意,也不是没有审美态度就一定引不起审美注意,有许多这样的情形,走在路上,突然被某种音乐吸引,于是产生了审美注意。当然,在引起审美注意的同时往往也就树立起了审美态度。

然而,审美态度和审美注意都是可以培养的,前文谈及审美态度受到许多外在因素影响,社会、学校、家庭都能影响一个人的审美态度,但是审美注意的培养则主要靠自身,例如,听南音听不下去,无法集中注意力,即使家长老师再怎么跟孩子说要集中注意力也收效甚微,只有持续不断坚持听一段时间,慢慢习惯南音风格音调,注意力才能慢慢集中。

就南音学习来说,南音师傅们针对年龄尚小的孩子,也有一套培养审美注意的方法,一般让孩子先学习一二拍、叠拍等速度不太慢的南音乐曲,除了欣赏外,还选择较为短小的乐曲,逐句口传心授,教孩子唱谱,按工乂谱演唱,直到孩子唱会背熟一句,再教下一句。孩子会唱谱后,再去欣赏完整乐曲,由于已经掌握乐曲的音乐要素,因而容易感知南音,容易

³⁴ 张前:《音乐欣赏、表演与创作心理分析》,中央音乐出版社2006年版,第23页。

集中注意力，欣赏与学习相辅相成。

三、审美感知

审美注意的程度直接影响到之后的审美感知。李泽厚认为审美感知中积淀着认识和理解。有些人在欣赏艺术作品时，刚开始还不能欣赏，但是慢慢地就懂了，会欣赏了，这就是感官的进步。审美感知是“多种心理功能相综合的协同运动的结果。”³⁵

出于自身爱好、兴趣，对南音有着积极的审美态度、审美注意的人，审美感知往往也不成问题。而那些缺乏主动性，审美态度和审美注意都需要培养和引导的人，审美感知方面也往往需要通过更多的学习和训练来培养。

与训练审美注意的方式相同，南音教师通过先带孩子“韵唱”相应乐曲的工乂谱，熟练掌握各音乐要素，甚至会背唱后，再让他们欣赏。这样一来，已熟知乐曲音乐要素的孩子在感知音乐方面就顺利得多，能感知到更多的内容。

因此，对南音的音乐要素之感知，可以通过一些行之有效的方法培养。

四、审美感受

审美感受以审美感知为前提，但是对音乐的感知却不一定能引向审美感受。许多不是出于自身爱好学习南音的孩子，在音乐感知与审美感受之间经常出现断裂。在这种情况下，音乐感知就只是普通的感知，而不是审美感知，因而也不能引起审美感受。而对审美感受的培养，虽然特别关键，但却没有什么特别有效的方法。

前文“审美注意”部分谈到的两个音乐厅南音演出，普通观众欣赏不了南音，甚至中途退场的例子，并不一定是音乐感知方面出了问题，事实上，如下文即将分析的那样，南音的构成要素很简单，级进进行的曲调、适中的音域等等，有一定音乐素养的人都能相对容易地感知到这些音乐要素。令人们难以保持审美注意，更无法产生审美感受的恰恰是南音突出的中和特点。很有节制的曲调、很有控制的音域、很舒缓从容的节律，虽然也不乏丰富、对比因素，但是相比其他音乐，显然过于平稳单调。没有南音欣赏经验，甚至也没有其他类似的中和风格音乐欣赏经验之积累的人，尤其是习惯了各种流行音乐强烈音响刺激的人，不了解南音的奥妙，不懂得欣赏人们如何在润腔中润出韵味，听不出各乐器如何你来我往、密切配合，更不知道如何在平稳中听出变化，在单调中听出丰富。

因此，对南音的审美感受，需要一定的条件，一定的经验、文化积累。

在南音的欣赏和学习中，能感受到南音之美的人，就具有了理解南音中和美的能力。这类人在其之后的唱/奏中，也往往会根据自己感受到的美来诠释音乐。

五、审美判断

审美判断基于审美感知和审美感受之上，只有对欣赏对象有一定的感知和感受，才能谈及判断。这种判断有可能是正面的也有可能是负面的。例如前述音乐厅中欣赏南音却说听不懂、有距离、半途退场的听众，既然进入到音乐厅中，就应该是抱着审美的态度来的，应该也有一定时间的审美注意，但是欣赏对象却让他们难以理解、无法保持注意，甚至听不下去。

³⁵ 李泽厚：《美学四讲》，《李泽厚十年集》第一卷，安徽文艺出版社1994年版，第508-509页。

在这种审美注意失败的体验下,审美感受也必然失败,于是,自然产生了负面的审美判断,做出了负面评价,甚至做出负面举动,中途退场。

确实,在对南音没有任何经验积累的情况下,尤其是对非音乐专业的人来说,欣赏起来不太容易。

对于成年人来说,如果他们理性认识和生活体验使他只能欣赏流行音乐,那么他就体验不到严肃音乐的美;而一个对中国古代历史和传统文化一无所知的人,他也很难欣赏古琴和戏曲音乐别具韵味的美。³⁶

相比之下,生活于南音流传地区的人们,欣赏、学习南音有天然的优势。一个人,即使从来没有对南音的审美态度,从来没有对南音产生过审美注意,但是他生活在随时能听到南音的环境中,他虽然不关注南音,但是由于音乐传播的特性,南音还是会传入他的耳朵中,这样,地方上的人就在不经意间培养了对南音的熟悉感。在这种熟悉感的基础上,只要能端正对南音的态度,审美注意和审美感知都不成问题,而且经常会产生出人意料的审美感受。这是笔者以及一些有相同经历的泉州人的感悟。当然这是指有在当地长期生活经历的成人而言,儿童,尤其是年龄较小的儿童,本身生活经历就不多。

因此,审美判断与个人成长的环境和个人经历、好恶相关。

六、审美经验

每一次的音乐欣赏,都是一次审美体验,都会形成审美经验。成功的以及不成功的经验,都会不断积累。

一个人在成长过程中,会接触到各种各样的音乐,在对各种音乐的审美判断中,累积欣赏经验,最终形成自己独一无二的乐感。

一个南音人,乐感的养成并不只是由欣赏南音的经验得来,还包括了其他音乐欣赏经验。因此,审美经验的构成很重要,南音审美经验在其中所占的比重是值得考量的。在音乐审美经验的数量上来说,主体是南音审美经验,还是南音审美经验只占其中一部分,甚至是一小部分;在音乐审美经验的质量上来说,是以南音审美经验为重,并以其他音乐的审美经验作为补充,还是以其他音乐审美经验为重,南音为补充;在音乐审美经验的选择方面来说,是在多样化音乐审美经验的基础上,选择并专注于南音,还是南音审美经验淹没于多样化审美经验之中,这些对南音乐感来说都是很关键的,值得考量的因素。

在以前,泉州地区的人,主要接触的是包括南音在内的地方音乐,这些地方音乐,都或多或少受到南音的影响,梨园戏、高甲戏、傀儡戏,大量使用南音乐曲;什音乐队、八音乐队等地方乐团,也经常演奏南音乐曲;甚至佛教、道教仪式也经常借用南音曲调。王耀华在《福建南音继承发展的历史及其启示》中说,在近现代时期,南音形成了自己独具特色的音乐风格,具有相对稳定性,成为影响其他乐种的深层次因素,并且作为吸收融合外来因素的一种催化剂。许多民歌传入泉州后,也被添进了南音特色的多重大三度并置的特征性旋法,因而具有了泉州地方色彩。³⁷因此,早期人们音乐审美经验中南音占相当大的比重。所以南音乐感的形成相当纯粹,且稳固不易变异。

如今,受多样化娱乐方式冲击,人们每天面对大量的各种各样的音乐,可选择的太多,电视上、网络上、音乐会,西方古典音乐、流行音乐铺天盖地。学习南音者如果学着南音,但是平时最喜欢听的、最经常听的却是流行音乐,流行音乐的审美经验无论是质还是量都占优势,这种情况下,即使学着南音,南音乐感的养成却不容乐观。

³⁶ 张前、王次炤:《音乐美学基础》,人民音乐出版社,1992年5月第1版,第335页。

³⁷ 王耀华:《福建南音继承发展的历史及其启示》,《音乐研究》1997年第3期,86-91页。

幸而，随着人们年龄、处境的不断变化，审美经验也是不断变化的。“随着年龄的增长、音乐学习阶段的变化以及一个人音乐经验的不断丰富，其音乐才能的结构也会不断发生变化：在不同的年龄段当中，一个人的音乐才能结构中主要的和‘次要的’要素之间的相互关系，自然也是不尽相同的。”³⁸

就学校中的南音小学员来说，他们在学校中除了有南音课外，还有一般的音乐课。而在学校之外，生活中充斥着各种音乐。因此，在这些学员的音乐审美经验中，南音所占比重并无优势，甚至多数处于劣势。不过，一般而言，随着年龄的增长，以及在南音界活动的增多，南音审美经验所占比例有逐渐增多的趋势。而且，随着年龄增长，音乐审美中的理性积淀逐渐增多，对南音的理解和欣赏也就更为深入。“音乐审美中的理性积淀，是以审美主体的深刻的理性认识和生活体验为基础的。这种理性认识与生活体验越丰富，越深刻，对音乐美的体验就会越充分。”³⁹

一个人的乐感在某一阶段，有一定的稳定性，但是并非固定不变的，随着音乐审美经验的不断增加，乐感也随之不断地、缓慢地发生变化。

审美经验受到社会环境、个人好恶的影响，社会环境提供可供选择、可供欣赏的音乐，而个人好恶则影响对音乐的选择及欣赏。

七、审美观念、审美趣味和审美理想

音乐审美观念，是在审美经验基础上总结得出的对于音乐美的认识；音乐审美趣味，是在审美经验基础上，受个人兴趣爱好影响而形成的对音乐类型的审美鉴赏力，是一种审美偏好；理想，就意味着一种向往和追求，音乐审美理想，就是对理想中音乐的一种追求，表现在音乐表演方面，就是通过自己的不懈努力，达到自己理想中的音乐效果。

李泽厚指出，审美观念、审美趣味和审美理想，除了受审美经验影响外，还受个人的生活环境、人生经历、兴趣爱好、文化修养、个性倾向以及先天的气质、潜能等等其他因素影响。⁴⁰

事实上，如前文所分析，在整个美感形成过程中，从审美态度、审美注意、审美感知、审美感受直到审美判断、审美经验，“个人的生活环境、人生经历、兴趣爱好、文化修养、个性倾向以及先天的气质、潜能”，一直都在不断地起着作用，这些因素贯穿整个审美过程，因而也必然对审美观念、趣味和理想有着直接作用。

在丰富的审美经验基础上，审美观念逐渐形成。每一次的审美经验，都在悄悄塑造甚至改变着审美观念。不同的音乐审美经验，造就了不同的音乐审美趣味和审美理想，这种审美趣味和审美理想对个体的审美选择、对个体的表演和创造有很大的影响。

以南音唱/奏来说，对传统南音的审美经验占优势的南音人，就更容易倾向于原汁原味地保留传统，不做轻易的改动；其他音乐的审美经验占优势的南音人，就更容易倾向于改造、创新南音。例如，流行音乐审美经验占优势的南音人，就可能倾向于用流行音乐来改造南音，将南音流行化，或将南音与流行音乐结合。早在十几年前，就有用南音旋律配以流行音乐伴奏的专辑发行，由一位当时 20 岁左右的学习南音多年的女孩发起并亲自演唱。但是二者风格过于风马牛不相及，因此之后这种结合没有更多的发展。然而，其他各方面的改革、创新仍然层出不穷。

在当今日新月异的大环境下，南音的各种出于个人趣味和理想的改革、创新无可厚非，

³⁸ [俄]根纳齐·齐平著：《音乐活动心理学——理论与实践》，焦东建、董茉莉译，中央音乐学院出版社 2008 年版，第 83 页。

³⁹ 张前、王次炤：《音乐美学基础》，人民音乐出版社，1992 年 5 月第 1 版，第 335 页。

⁴⁰ 李泽厚：《美学四讲》，《李泽厚十年集》第一卷，安徽文艺出版社 1994 年版，第 520 页。

因为正如张前、王次炤《音乐美学基础》所说，个人的经历、气质、性格、教育程度、文化熏陶等各个方面因素综合起来，形成一个人的爱好和兴趣，“这种爱好和兴趣的差异是不以人的意志为转移的客观规律。”⁴¹

然而，当对南音的改革、创新成为一个群体，尤其是年轻一代群体的共同兴趣和选择时，情况也许就不那么乐观了。

《音乐美学基础》谈及，“音乐审美趣味的个人差异性，也并不排除群体性的爱好和兴趣。由于共同的生活环境和文化熏陶，使得同一民族、地域、阶层、职业以及年龄层次的人有可能形成某种群体性的音乐审美趣味”。⁴²叶朗也认为，“审美趣味是在个体身上体现出来的，因而带有个人的色彩。”但是，这种个体的审美趣味，又必然体现个体所属的群体、社会集团、阶层、阶级、时代、民族的某种共同特点、共同色彩，审美趣味具有超个体性特征。

43

对传统音乐的改革、创新已不只是一个人的个别爱好，而遍及整个泉州地区，甚至全中国。“音乐审美趣味虽然是以个人的主观爱好的形式出现的，但从根源上说它却是人们音乐审美活动中的倾向性和鉴赏力的表现，它和一定社会的审美理想和艺术观有密切的联系。”⁴⁴在整个社会都热衷于对传统音乐进行改革创新，以符合当代人的口味之时，南音界年轻一辈的改革、创新就显得自然而然，只是整个社会改革大潮中的一个部分，而非异军突起。

传统音乐一向提倡两条腿走路，继承和创新并进。确实，创新、改革无可厚非，这是符合个人审美趣味、审美理想的自由选择，问题在于，年轻一代都去创新了，保护、继承传统的人却始终没有出现。等老一辈的这些固守传统的人先后故去后，还有谁能继承传统的衣钵，源源不断地为改革、创新提供资源？如果没有，那么将来的创新就是创新之上的创新，改革就是改革之上的改革，将离传统南音越来越远。而且，这种创新往往是受普遍性乐感影响的创新，长此以往，地方乐种的个性将越来越弱。

八、小结

由前文对音乐审美态度、审美注意、审美感知、审美感受、审美判断、审美经验、审美观念、审美趣味、审美理想等内容的梳理可以看出，南音乐感的形成基本上可以分为两大类型。

其一，传统南音乐感。

本文所说传统南音乐感，指的是较少受外围音乐影响，主要从地方音乐尤其是南音中获得审美感受而逐渐养成的乐感。

在以前，传统音乐尚未式微的时候，南音的欣赏和学习是自然而然的，喜欢听的就去找地方听南音，想学的就去找老师学，不想正式拜师或没钱拜师的，就去旁听，自学成才的也不在少数。所有这一切自然而然，无须刻意强求，因而传统南音美感的形成也自然而然。人们从个人的兴趣爱好出发，积极主动地，抱着对南音的审美态度，对原汁原味的南音产生了审美感受，在不断积累的以南音为主体的审美经验基础上，形成了对南音的审美观念、审美趣味和审美理想。

如今，50岁以上的老一辈南音人多数仍是传统南音乐感。虽然他们也接触到各种各样的音乐，但是在他们幼年乃至青年时期，正是成长发育的关键时刻，主要接触的仍是地方音乐，这些音乐对他们有着根深蒂固的影响。

⁴¹ 张前、王次炤：《音乐美学基础》，人民音乐出版社，1992年5月第1版，第337页。

⁴² 同上，第337-338页。

⁴³ 叶朗：《美在意象》，北京大学出版社2010年版，第159、160页。

⁴⁴ 张前、王次炤：《音乐美学基础》，人民音乐出版社，1992年5月第1版，第338页。

其二，当代南音乐感。

当代南音乐感，指的是在当代各种类型音乐、各种娱乐方式包围下，在多样化的音乐审美经验之下形成的南音乐感。

在当今社会，多样化音乐审美不可避免，但是最后个人的选择却不尽相同。在多样化审美经验基础上，有的人对南音的审美过程完整而圆满，在审美感知的基础上产生了审美感受，因而选择并偏好南音，这种情况下养成的乐感，虽同样属于当代乐感，但是南音乐种性乐感在个人的整体乐感中占较大比重和较重要位置，有利于传统南音的传承；有的则爱好广泛，喜欢新鲜事物，其乐感是更加具有综合性的音乐美感。尤其那些对南音的审美感知和审美感受不够成功的人，不能很好地感受南音之美，往往倾向于选择或偏好融合自己喜爱的各种音乐，将自己对其他类型音乐美的感受融入自己的南音唱/奏中。这类人所做的创新，可能更符合当代人的审美，更适合大众口味，但却不利于原汁原味的南音之传承。

在当代传统音乐式微的大环境下，个人对南音的审美，从审美态度到审美注意直至最后的审美趣味、审美理想的养成等等，都需要刻意培养。其南音欣赏和学习，受到政府、学校、老师、家长等的多重鼓励，但是仍经常处于一种被动的、不积极的状态，审美感受经常缺失。尤其在如今人们乐感愈趋共性化的情况下，其走向堪忧。不过，笔者认为，只要方向正确，引导得当，在这关键的新旧交替之际，亡羊补牢，为时未晚。详见第五章。

总之，南音乐感决定了南音人的音乐美感呈现，决定了南音的风格，因此其培养对于南音传承发展来说，非常关键。

第五节 南音乐感的不同阶段

在人的一生中，随着人们的不断成长和接触音乐的不断增多，乐感总是处于不断的发展和变化之中。乐种性乐感同样如此，随着音乐欣赏、学习的不断积累，随着年龄的增长，对生活、对音乐感悟与理解的不断深入，乐感也由浅入深：

欣赏者音乐审美能力的提高不仅与其音乐的知识、修养有关，而且也是随着一个人的生活阅历、思想水平、文化修养等方面的丰富和提高而不断发展的，并且是永无止境的。⁴⁵

不光欣赏者如此，表演者也如此。表演者在自己的演奏中，通过不断努力，每过一个阶段，都能感受到自身技巧和乐感上了一个台阶，迈入一个新的更高的层次。

据《孔子家语·辨乐解》：

孔子学琴于师襄子。襄子曰：“吾虽以击磬为官，然能于琴。今子于琴已习，可以益矣。”孔子曰：“丘未得其数也。”有间，曰：“已习其数，可以益矣。”孔子曰：“丘未得其志也。”有间，曰：“已习其志，可以益矣。”孔子曰：“丘未得其为人也。”有间，孔子有所谬然思焉，有所矍然高望而远眺。曰：“丘迨得其为人矣。近黜而黑，颀然长，旷如望羊，奄有四方。非文王其孰能为此？”师襄子避席叶拱而对曰：“君子圣人也，其传曰《文王操》。”⁴⁶

上文讲述的孔子学琴的故事，体现了孔子学琴精益求精的精神，在其锲而不舍的努力过程中，孔子对音乐的理解、感受能力一次又一次达到了不同的高位。其中“数”、“志”、“人”可认为是音乐理解、感受能力的三个层次，或说三个阶段。第一个阶段“数”，只是掌握了音乐的节奏、音高之类外在的属于“数”的东西；第二个阶段“志”，掌握音乐所要表达的情志、志向；第三个阶段“人”，才是孔子要追求的终极目标，通过对抽象音乐的深入理解，感悟出所描绘的具象人物，也就是达到对曲作者创作本意的领悟。

朱熹在谈论“知之者不如好之者”时，将人分为“知之”、“好之”和“乐之”三种境界：

⁴⁵ 张前：《音乐欣赏心理分析》，人民音乐出版社，1983年9月第1版，第97页。

⁴⁶ [三国]王肃整理：《孔子家语·辨乐解》，杨博译，北京联合出版公司2015年版，第130页。

“好之者是知之已至，分明见得此理可爱可求，故心诚好之。乐之者是好之已至，而此理已得之於己。凡天地万物之理皆具足於吾身，则乐莫大焉。知之者，如五谷之可食；好之者，是食而知其味；乐之者，是食而饱。”⁴⁷可见，“知之”只是普通的一般的境界，“如五谷之可食”，尚处于实用阶段；“好之”，是在“知之已至”的情况下，对“之”有了一定的审美需求，已到了喜好的境界；“乐之”，则是审美的最高境界，“乐莫大焉”。

南音乐感同样可以大致分为深浅不同的几个阶段或称境界，详述如下。

一、朦胧阶段

南音乐感的朦胧阶段，包含在笼统的地方乐感之中，由地方大众共同持有，是对南音音乐的初浅层次乐感。

笔者曾无数次回忆起十几年前在北京就读硕士时，第一回认真欣赏南音时的场景。前文在“审美注意”一节中曾谈及此事。在此前笔者从未对南音有过任何兴趣，印象中也并没有完整欣赏过一曲南音。那场演出由台湾汉唐乐府表演，笔者的观乐感受可用震撼形容，兴奋异常，头一次发现南音竟然这么美。而后其他观众纷纷对南音表示出“听不懂”、“有距离”的态度，反差之巨大令笔者终身难忘。同时，也就是在这种巨大的反差之中，笔者意识到了自己身上地方乐感的存在。而此前笔者一直认为泉州地方文化对自己没有什么影响，因为在泉州生活的经历，基本就是从家到学校，家庭生活就是吃饭穿衣，学校教学使用全国统一的教材，似乎皆与泉州文化无涉。

然而情况显然没有我原来想的那么简单，不管我是否意识到，泉州文化对我的影响已悄无声息地渗入骨子里，我身上具有泉州地方乐感，而这种乐感就包含了朦胧阶段的南音乐感，所以我才能感受到外地人难以理解和感受的南音的美。于是，我在发表的第一篇南音题材的论文里发出了这样的感慨：

那晚的经历，使我明白了这个道理：纵然从来没有意识到泉州文化对自己的渗透，我的躯体中却始终都流淌着闽南人的血。我的审美趣味，与他乡人不同，是因为成长的环境不同。虽然学的是一样的语文数学，唱的是一样的流行歌曲，但故土文化潜移默化的影响，却决定了我们不是一样的人。⁴⁸

长期生活于泉州地区的人，应该都具有这个阶段的南音乐感。后来，笔者无意中搜集到许多这类事例，通过对这类事例的思考，最终引发了笔者对南音乐感进行研究的想法。

不过，朦胧阶段毕竟是朦胧阶段，有限的乐感虽能引发对音乐的审美感受，但是进一步的了解却捉襟见肘。当笔者深受触动，翻出南音乐谱，不唱不快时，却发现根本唱不出来。于是笔者再次感悟：

没有适合的温度、湿度，种子开不了花……即使脑中已有南音的种子，即使闽南文化已渗透到了血液中，未经努力，种子还是种子。南音的独特韵味，不经有意识的专门学习，单靠乐谱依然唱不出来。⁴⁹

当有意识地关注、学习南音时，此时的南音乐感已逐渐从朦胧阶段向初级阶段迈进。

⁴⁷ [宋]朱熹撰：《朱子语类》（二）卷三十二“论语十四”，“知之者不如好之者章”，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15册，上海古籍出版社，安徽教育出版社2010年版，第1149页。

⁴⁸ 陈燕婷：《安海南音现状谈》，《中国音乐学》2003年第4期，79-84页。第81页。

⁴⁹ 同上，第82页。

二、初级阶段

初级阶段的南音乐感，对欣赏者来说，就是能感知南音各要素构成，对南音特点有了初步了解，能一定程度上欣赏、感受南音美的人群；对南音学习者来说，就是已经学了一定阶段的南音，但是“腹内”，即“经验”稍浅的南音初学者。

初级阶段的南音乐感，对南音各要素的感知能力增强，熟悉南音的基本情况，如，乐器构成、各乐器之间的配合关系、人声特点、南音音乐特点，如特色音等……因对南音的感觉和感受能力也相应提高，有利于音乐美感的培养。当然，同样内容的学习，同样的训练，不同的人进展程度还是千差万别，关键就在于天然的音乐感觉不同。

对于不了解南音的人来说，虽然可能觉得南音好听，并得到审美感受，但是听不出“道道”，会觉得听来听去，每首南音都是一个味道，听不出不同，因为南音各曲基本上都是同样的琵琶撚指开头，润腔方法相同，总是不紧不慢，不强不弱，也没有什么高潮。就好像初看外国人，觉得外国人都长得一样，分不清谁是谁。只有在欣赏、学习南音方面有了一定程度的积累，才能逐渐区分出各曲间的不同，不同的管门不同的滚门，并懂得听南音中的“道道”，例如，各乐器配合得默契不默契、润腔是否符合规范但又有自己的特色、发音是否纯正等等。对唱/奏者来说，在老师的指导下，初步懂得了如何与他人配合，如何奏出南音独特的韵味等等。

此时，南音乐感处于初级阶段。处于这个阶段的南音人，往往还是学生身份。

三、中级阶段

其实，乐感在由浅入深的过程中，是一个不断积累的过程，是循序渐进的，所谓的初级阶段、中级阶段、高级阶段是笔者的生硬划分，在一个连续的不断高涨的过程中截取一个点，以说明乐感是有深浅不同的。因此，初级、中级及高级仍是一个相对的概念。

南音乐感积累到了中级阶段，已经非常不容易了，需要有大量的欣赏经验、大量的学习、唱/奏经历。这个阶段的南音人，有一定“腹内”，基本可以不在老师的指导下，自己处理乐曲，拿到乐曲即知如何奏、唱，其奏、唱充满韵味。

南音人常说，学习南音，至少要有 10 年功夫才敢上台唱/奏，这里说的是要有 10 年摸爬滚打的经验才能在台上立得住，才能真正成为一名有实力的南音人，此前所有的台上奏唱都只是作为学生的一种学习和磨练。

周倩而甚至指出，“林永赐认为，只有累积几十年经验的人，才有办法透彻箫弦法。”⁵⁰

因此，中级阶段的南音人，已是一位较为成熟的南音人，能表达和呈现南音的美，能经历住舞台的考验，人们对他的要求和期待也多了起来。

四、高级阶段

乐感达到高级阶段的南音人，已是大师级别的人物。南音人对这类人有个硬性要求，就是要“五把交椅坐透”。

南音常规的演奏由五个人、五件乐器组成，包括中间的持拍板者，持拍者右手边的琵琶演奏者、三弦演奏者，左手边的洞箫演奏者、二弦演奏者，五人皆持乐器坐着演奏，如遇带

⁵⁰ 周倩而：《经验与美学观：以台湾南管音乐为例》，《中国音乐》2006年第2期，189-193页，第190页。

唱词需要演唱的散曲，则由持拍板者兼演唱。为了凸显南音的高规格，所坐椅子不能是普通的椅子，必须是正式的“交椅”，也就是带靠背、扶手的明清式的红木椅。因此，“五把交椅坐透”，指的是这个人每样南音乐器都要奏得得心应手，甚至还要会唱。而且这五把交椅不是随便坐坐就可以的，坐“透”的意思是，还要能经得起考验，每样乐器都要达到一定的水平。

南音是一门多乐器配合的艺术，各演奏者配合得好，音乐整体就好，哪怕有一个人跟不上，音乐都会大打折扣。因此，能熟练演奏每件乐器，甚至能演唱，自己有切身演唱演奏体会，就知道如何与他人配合，如何使音乐更加完美，同时，对南音音乐本身也有更为全面深入的了解，这种乐感非一般人能及。

大师级别的人物，即使是在与陌生弦友的配合中，也能很快知道他们的弱点，并以自己的把握能力和应变能力，不知不觉中化解这种弱点，达到完满的唱/奏。周倩而曾谈到这样一个事例：张再稳提及他年轻时有一次奏琵琶与人合奏《起手板》，效果很好。可是后来技艺精进后，再奏该曲，却始终找不到那种感觉，后来，他跟当时奏三弦的人提起这件事，对方的回答让他恍然大悟：因为当时有位南音社团的老师用二弦压着（支持着合奏），把各项乐器紧紧地拉拢在一起。可见，“特定乐器演奏者可能带给合奏结果深远影响力。”⁵¹

大师级别的南音弦友还有许多特别的音乐能力，例如，听乐曲的开头几音，即知是什么管门、滚门、曲牌；听声即可辨别演奏者的优点、不足，学龄等等。其南音乐感根深蒂固，对南音不但了如指掌，而且有自己的见解，涵养深厚，是公认的“饱腹”之人。

丁世彬曾谈到“高级弦管老师的规格”，虽然其出发点并非乐感，但是却与乐感所需具备的能力相关，笔者认为可以作为达到乐感高级阶段必备的硬件要求，即“弦管乐器须样样精通或件件都会，指谱掌握四十至五十套，散曲至少两百首以上，念嘴功底，包括字面发音能够准确，熟悉传统弦管箫弦法度，并能示范，在教学上有一定的理论水平，并了解弦管一百零八门头的含义及分布。”⁵²这些，包含了乐器演奏技巧，对南音音乐系统的感知和把握能力（指、谱、曲以及门头等），念嘴（做韵）、咬字吐音、箫弦法（乐器配合）等音乐控制和表达能力，将在下文详细分析。

五、小结：以“饱腹”论英雄

前文不断提及的“腹内”，是南音人用来评判弦友水平的一个术语，指的是懂南音乐曲的数量多不多，即南音经验积累程度。“腹内”多的人，相当于饱读诗书、满腹经纶的博学之士，只不过是南音方面的博学，这类人，最受南音弦友尊重，在南音界也最站得住脚。

南音中的每一首曲子都有自己独具的音乐语言、形式和体裁，不同曲子之间又通过曲牌、门头、管门而联结为一个庞大的有机整体。这个庞大的有机整体经历史沉淀，从整体到个别都有了不同一般的内涵、意境和神韵，因此，足够的“腹内”是理解、把握南音的关键。

南音有一句俗话，叫“只要腹内多，坏箫变好箫”。也就是说，即使原来箫吹得并不好，只要南音经验积累到一定程度，熟知大量乐曲，对南音胸有成竹，慢慢就吹好了。可见弦友对大量实践、大量积累的重视。

这种重视有其原因，其一，学会唱、奏单首乐曲并不难，但要唱/奏出感觉、韵味，非有大量的实践积累不可。只有在不断“饱腹”的过程中，才能逐渐进入南音的世界，逐渐深入地感悟和领会南音独特的美，并在潜移默化中被浸染、同化。南音人常说自己即使去唱别

⁵¹ 周倩而：《经验与美学观：以台湾南管音乐为例》，《中国音乐》2006年第2期，189-193页，第191页。

⁵² 丁世彬：《闽南弦管概论》“第二章 弦管之乐器解说”，中国（新加坡）上海书局出版社2009年版，第119页。

的音乐，人家一听就知道这人是学南音的，一出口南音味道便不由自主地显露无遗。前文曾谈及，初学者即使依样画葫芦画得非常象，有经验的南音人还是能够一耳朵就听出资历太浅，韵味不足。其二，以前，南音鼎盛时期，常有一些相互友好往来的拜馆、或者是比拼技艺的拼馆活动，这些活动有很多繁琐的规定和程序，检验、比拼的就是弦友的“腹内”是否够“饱”。为了在南音界立住脚，就需要熟知大量乐曲，否则在与他人交流时很快就无曲可唱，在拼馆时很快就败下阵来，那是非常丢人的事情，从此在南音界无法立足。

据安海雅颂南音社社员回忆，该社先贤黄守万原来是个码头工人，不识字。但是其不但演奏水平高，而且相当“饱腹”。他曾经受聘到泉州池店当南音先生，开馆授课。由于当时他的名气还不是很大，一些南音人想摸摸他的底细，便邀请他去某地“玩”，并按照礼数，列出了12套指，请他做准备。结果，黄守万赴约后，对方另列出12套指，故意刁难他。南音中每套指都由若干首乐曲组成，而且有半数以上的“指”由速度缓慢的七撩拍开始，有些全套奏下来需要3、4十分钟。所以能“和”12套“指”的已经是相当有水平之人，即使给出时间提前做准备，没有一定积累短时间内也不可能演奏。而对方声东击西，列出12套，让黄守万全力准备那12套，结果当场提出另“和”12套，以为他肯定“和”不下来。没想到，黄守万面不改色，轻轻松松拿起琵琶就开始演奏。对方还不死心，认为即使他会，肯定也不熟，于是故意在他演奏时，不断跟他说话，想分散他的注意力，没想到黄守万很轻松地边说话边演奏。最后，大家心服口服，黄守万也因此名声大振。

因此，南音界以“饱腹”论英雄。演奏技巧反而少见弦友强调，其一，因为南音反对“繁手淫声”，技巧性的东西并不太难；其二，能做到“饱腹”之人，必然是有着良好的音乐感觉之人。音乐感觉不好的人，学习起来很费劲，让腹“饱”起来的过程非常缓慢；其三，大量积累经验之后，越“饱腹”对南音感受和理解越深，韵味越浓。因此，“饱腹”，与乐感息息相关。越多的南音经验、实践和积累，越多的感觉、感知和感受，越多的审美体验，南音乐感就越深厚，这是不言而喻的。

第六节 南音乐感的特殊性

每一种音乐，都有自己的特点，因此，对特定音乐的呈现，必然要求与之相应的特定乐感，才能完美呈现音乐风格和特点。

[俄]根纳齐·齐平认为：

乐感服从于发展，但这是在以某种形式表现出来的乐感特征基础之上发展，乐感只能在某个具体的人所从事的具体活动中形成和发展起来的，所以不同的人，其乐感也都是各不相同的，不同专业的音乐家，其乐感也是不尽相同的。⁵³

音乐家的音乐才能的心理学结构与具体的音乐专业（演奏专业、歌唱专业、作曲专业）、乐器和具体专业活动（独奏或与乐队合奏等）的特点有着密切的联系。由此可见，区分音高细腻界限的能力是小提琴家、指挥家或长笛吹奏家音乐才能结构中的主要才能，而对于钢琴家来说，敏锐的和声听觉和艺术结构听觉显得更为重要。⁵⁴

有多少具备音乐天赋的人或普通的爱乐者，就有多少种音乐才能的结构。⁵⁵

也就是说，不同的音乐专业，要求不同，所以培养出来的音乐家乐感不同；不同的人，因为经历不同，其乐感也不同。

南音风格总体来说，具有一种“中和”之美，而且这种“中和”美，是具有泉腔特点的

⁵³ [俄]根纳齐·齐平著：《音乐活动心理学——理论与实践》，焦东建、董茉莉译，中央音乐学院出版社2008年版，第75页。

⁵⁴ 同上，第83页。

⁵⁵ 同上，第84页。

“中和”美。与之相应，也必然要求唱/奏者具有能诠释出这种泉腔特点的“中和”美的乐感。

南音乐感的培养非常特别，其特别就在于南音学习，是对整个南音文化的学习；南音乐感的培养，是在南音文化的浸染中逐渐养成，并伴随着性情、思想观念的养成；是一个完整的南音人的培养，而不是孤立的“乐”的学习。这种类型的培养，乐感最为稳固不易变化，因而传统南音人往往能够在自己的天地里享受自己的音乐，较不受外界影响和左右。

南音人崇拜共同的祖先，尊师重祖，互助互爱，有着“郎君子弟”、“御前清客”的自我身份认同，以自娱自乐为目的，遵守许多有利于修身养性的习乐清规，因此养成南音独特的行为守则和思想观念。

音乐与性情的关系是古人最为注重，而今人最为忽略的一个极为核心的关键所在。据邢疏云：“子路性刚，鼓瑟不合雅颂，故孔子非之，……所以抑其刚也。”《集注》：“《论语》云：‘子路鼓瑟，有北鄙杀伐之声。’盖其气质刚勇而不足于中和，故其发于声者如此。”⁵⁶可见，“气质刚勇”者，鼓瑟自然而然显露出其“刚勇”之气，因而有“北鄙杀伐之声”。因此，孔子才要“非之”，要“抑其刚”，以养其“中和”之气质，使之鼓瑟能合于“雅颂”。

再据《周礼》《春官宗伯·大司乐》：“以乐德教国子：中、和、祗、庸、孝、友”。⁵⁷可见，中、和是乐德。没有中和的乐德，也难有中和之乐。

《溪山琴况》在谈及演奏方面的“和”时，同样谈到人心、人的性情也必须中正平和，才能真正做到“和”：

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。⁵⁸

“未可一二而为言也”，据蔡仲德教授注释，为“只能自己去体会，而很难一一加以说明”。⁵⁹确实，音乐美感，很难用语言阐释。尤其值得注意的是，这种“和”，并非只是技巧，必须以“性情中和相遇”，即必须提升到性情层面，以“中和”的性情，发自内心地奏出“中和”之乐。假如无法做到“性情中和”，仅仅把“和”当做是一种技巧来对待，那么终将失传。

儒家如此注重人们性情的养成，注重人心的培养，是因为他们意识到，只有发自内心的中和，才是最稳固的中和，其他一切外在的“中和”都可能是暂时的、易随环境变化而变的。据朱熹《论语集注》卷9：“敬而将之以玉帛，则为礼；和而发之以钟鼓，则为乐。”是否可以理解为，心中必须有敬意，然后通过玉帛将敬意表达出来，就是礼。心中先有“和”，然后通过“钟鼓”将心中之“和”表达出来，就成了乐。心中之“和”，与“乐感”之“和”是一体、相通的。只有当内心也达到“和”的状态，这种“和”的乐感才最稳固。

类似性情、涵养决定音乐风格的叙述还有很多，如“其人必具超逸之品，故自发超逸之音”；“故当先养其琴度，而次养其手指，则形神并洁，逸气渐来”；“所为得之心而应之手，听其音而得其人，此逸之所征也。”⁶⁰再如朱熹答问：“‘关雎乐而不淫，哀而不伤’，是诗人性情如此，抑诗之词意如此？”回答说：“是有那情性，方有那词气声音。”⁶¹

因此，要奏出“中和”之乐，需要相匹配的“中和”乐德和性情。这种乐德和性情与“中和”乐感是一体的。正如“子路”，性情急躁的人难有中和乐感，因此难以奏出“中和”之乐，只有从性情上培养其中和之性，才是解决问题的关键，才能真正养成中和乐感，最终奏

⁵⁶ 皆引自蔡仲德：《中国音乐美学史资料注释》（上），人民音乐出版社1990年版，第48页。

⁵⁷ 蔡仲德：《中国音乐美学史资料注释》（上），人民音乐出版社1990年版，第98页。

⁵⁸ 蔡仲德：《中国音乐美学史资料注释》（下），人民音乐出版社1990年版，第600页。

⁵⁹ 同上，第604页。

⁶⁰ 《溪山琴况》，同上，第614-615页。

⁶¹ [宋]朱熹撰：《朱子语类》（一）卷二十五“论语七”，“关雎乐而不淫章”，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906页。

出中和之乐。因此，音乐风格、乐感、性情，三位一体。

审美人类学家范丹姆敏锐地注意到古代中国审美与伦理、道德之间的紧密联系：

诸多语言中的评价性术语都表明审美和伦理之间具有紧密关联，两个领域用同样的概念表达喜好或厌恶……古代中国亦是这样……是否意味着在感官领域用来表达愉悦的术语，被“隐喻性地”用来表达道德领域的愉悦？⁶²

南音老一辈人很注重对下一代的性情培养。⁶³通过种种行为规范，种种“中节”之礼，“中和”之乐，传统南音人在言传身教中潜移默化培养了下一代的“中和”性情，“中和”性情自然影响到以“中和”为美的乐感之养成，而这种深植于内心的乐感自然而然奏出“中和”之乐。因此，传统南音人的中和乐感，真正是古人所推崇的以“性情中和相遇”的、由内而外的“中和”。他们的南音学习和奏、唱，并非以表演为主要目的，更多的是一种精神上的学习和交流。如果没有配合以南音“中节”之礼的熏陶和培养，没有性情方面的“中和”，仅仅进行音乐技巧方面的训练，其“中和”乐感和“中和”风格很可能是表面化的“中和”，容易受到外界影响而变化。

综上所述，“和”是一种由内而外的，从性情到乐感再到音乐表现各方面统一的“中和”。同一乐谱，以不同的性情、不同的乐感来呈现，必然造就不同的音乐效果。

除了注重“中和”性情的培养外，南音“中和”乐感还有一些与音乐相匹配的能力构成，所以才能奏出与其他音乐不同的韵味。在这些能力构成中，有些能力如具有泉腔特点的咬字吐音能力、润腔能力等，使南音别具一格。显然，具有“中和”风格的音乐肯定不止南音一种，因此，南音之特点，还在于其具有泉腔特点的“中和”。

南音曲调来源广泛，有佛教音乐、道教音乐、地方音乐等，但是不论源自何处，所有曲调纳入南音，便成了南音风格，关键就在于南音人独特的对曲调的诠释方式，当然，这种诠释需要具有南音乐感的人才能完成。事实上，这种对曲调的吸纳及消化，并非南音独有，例如同处闽南的“北管”，吸收了大量其他乐种的曲调，但是通过自己的方式，演绎出了不同风格、不同韵味。再如傅雪漪指出，昆曲的曲调来源多样化，既有南北曲，又有明、清民间乐曲。但是这些来源不同的曲调，“经过昆曲的唱法、主奏乐器（曲笛），语言旋律和表演统一等艺术手段所改变溶化。长期以来，在风格上已达到协和一致了。”⁶⁴

可见，主体的诠释对音乐来说有多么重要。笔者相信，同一曲调，南音人来演奏就成了南音；北管人来演奏就成了北管；昆曲人来演奏就成了昆曲。不同乐种的演奏者，有不同的乐感，经他们演奏的乐曲必然奏出与其乐感相匹配的风格和韵味。

因此，南音“中和”风格的音乐呈现除了需要有“中和”性情外，还有许多具体、独特的诠释方法，才能使此一音乐呈现出不同于其他音乐的独特的“中和”风格，这就涉及到南音乐感的具体能力构成。

南音独特的乐感，概括言之，就是按“规范”将记谱骨干音转化成具有“中和”美感的活态南音的能力。“规范”，就是展现南音独特韵味的种种规定、要素。南音唱/奏者既要有作为欣赏者的乐感，能感知到种种音乐要素，能理解和感受南音的“中和”之美，又要通过自己的演奏、演唱展现出南音的“中和”之美。

首先，要有良好的音乐感觉，这是判断南音苗子的关键，所以南音进课堂活动中有些孩子会脱颖而出，就是因为有相比其他同学来说较好的音乐感觉。

其次，在之后的学习中，要训练对南音音乐要素及其做为一个整体的感知和把握，这方面的学习将是一个长期的、永无止境的过程。对南音的感知及把握可分为两大部分，其一是对活的音乐的感知及把握，包括乐曲构成要素如简单些的乐音、节奏，复杂些的咬字吐音、

⁶² [荷]范丹姆：《审美人类学：视野与方法》，李修建、向丽译，中国文联出版社2015年版，第40页。

⁶³ 详见第三章第三节。

⁶⁴ 傅雪漪：《昆曲音乐浅谈》，《人民音乐》1982年第10期，38-40转37页，第39页。

润腔、各乐器配合情况等方面，这方面的感知、把握通过具体乐曲的欣赏、演奏或演唱得到训练；其二是对整个南音音乐构成体系的感知及把握，在这个基础上逐步培养南音乐感，包括指、谱、曲，以及管门、滚门、曲牌、乐曲构成等方面，并最终要做到对整个音乐系统了如指掌，这是最费功夫之处，也是“饱腹”的关键。

再次，要训练如前文所说，作为演唱演奏者必须具备的“音乐控制”能力，不同的乐种，需要的“音乐控制”能力必然是不同的，这些“音乐控制”能力，与演奏者对音乐的感知、把握相关，通过“音乐控制”展现出自己的所知所感，具体的表现有：既中和适度、又具有泉腔特点的润腔之美；各声部多样均衡的合作之美；字正腔圆、充满泉腔特色的咬字吐音之美等。不同的人“音乐控制”能力不同，但是，在“音乐控制”能力相同的条件下，显然，音乐感知的深度，影响到音乐控制的深度，影响到音乐美感的表达。

最后，是音乐感受以及表达这种感受的能力，即要能够通过前述各种音乐动作，将自己对音乐的理解、将自己的美感综合展现出来，这是一种呈现“中和”美感的能力，集中体现在“乐而不淫哀而不伤”的情感表现和控制能力上。南音人要求南音唱奏不能有过多情感起伏，但是却要求每一个乐音，都要极有控制，尤其是长音，要求由弱至强再到弱的富于生命力的演绎。

一个孩子不用学太长时间即可参加比赛、上台表演，但是其表演只是一种模仿，其中个人的音乐控制能力、美感表达含量还较少。只有不断积累欣赏、唱/奏经验，不断培养乐感，不断培养性情，才能逐渐形成自己的理解、自己的唱/奏特点。

天生的音乐感觉、南音音乐系统感知及把握、南音音乐控制能力及表达感受能力，共同构成了一个人的南音乐感，这几方面虽然各自独立，但是各方面的能力越强，综合起来，南音乐感也就越深。

综上所述，南音具有“中和”之美，这种美感的形成有其社会、文化根源，与南音人深受礼乐思想影响，注重礼节，注重自身性情修养关系密切，将在第二章叙述；关于对南音音乐构成体系的感知和把握，以及在此基础上的乐感培养，是达到“饱腹”的关键，将在第三章叙述；而南音活态呈现所需要的“音乐控制”能力及表达感受的能力，将在第四章叙述。在此不赘。