

“丝弦雅乐”——长阳南曲现象论略

中国“非物质文化遗产”保护项目论列之一

孟 修 祥
梁 惠 敏

内容摘要：自孔尚任《桃花扇》传入容美而后产生长阳南曲，它以唱词文雅，唱腔优美，而获“丝弦雅乐”之美誉，在吸收、融合、改造与变异的过程之中，逐渐丰富了长阳南曲的音乐表现力，却始终不改“雅乐”之“雅”的基本特性。“丝弦雅乐”南曲现象说明雅与俗存在着不可分割的关系，雅乐并非高人雅士的专利，也显示出了长阳南曲自身强大的艺术生命力。长阳南曲经过了两百多年的历史演变，现在已成为宝贵的“非物质文化遗产”而需要加以保护，也提供了值得我们反思的艺术的、文化的内涵。

关键词：长阳南曲 丝弦雅乐 非物质文化遗产

—

作为中国“非物质文化遗产”的长阳南曲素有“丝弦雅乐”之美誉，不仅唱词文雅，唱腔优美，而且对于演唱环境也特别讲究，据当地南曲艺人说，唱南曲有“三不唱”：“夜不静不唱，心不安不唱，逢丧事不唱”，并说这是“祖上传下来的规矩”。所以，有人描绘弹奏南曲的美好意境为：明月高照，夜阑人静，但听得吊脚楼上三弦悠扬，曲声萦回，令人心旷神怡^①！由此看来，弹奏南曲需要有极优美的环境、极好的审美心境和演奏者极高的演奏技艺。既然是“祖上传下来的规矩”，那就说明有很悠久的艺术传承，在其传承过程之中，虽然有吸收、融合、改造与变异，但无论其变异如何，长阳南曲始终不改“雅乐”之“雅”的基本特性。从早期的文献记载来看，南曲的演奏就有很好的审美效果。清道光年间所编《长阳县志》“采访记”中写道：“喜事场中，古曲独弹，字句铿锵，音节清雅，听之能使妇孺怡然欢，肃然静。”这显现出了长阳南曲艺人高超的演奏技巧、高明的演唱技艺以及南曲本身所具有的艺术感染力。直至当今，以唱[寄生调]著称的南曲艺人覃秉令仍然自信地说，他可以将这种古老的曲调“弹得沁心，唱得如醉，听得如痴”，自信的表白亦可见这位艺人的艺术造诣与南曲本身的艺术魅力。在民风质朴的大山深处，竟然有如此之高雅音乐，并且在民间流传两百多年之久，或挚友相授，或父子相传，世代相袭，无论世风如何浸染而不失去“雅乐”的基本风格，这与巴楚地区其它形式的民间乐曲相比，确有《阳春》《白雪》，鹤立鸡群之感，这不能不说是一种奇迹。

那么，长阳南曲这种“丝弦雅乐”是什么时候、在什么背景下流传并根生于这大山深处的呢？有些专家学者认为它应该来自“清代宫廷雅乐”，但现在的一般看法是，自孔尚任《桃花扇》传入容美而后产生南曲雅乐。据孔尚任《桃花扇·本末》云：“楚地之容美，在万山中，阻绝入境，即古桃源也，其洞主田舜年，颇嗜诗书，予友顾天石，有刘子骥之愿，竟入洞访之，盘桓数月，甚被崇礼，每宴必命家姬奏《桃花扇》，亦复旖旎可赏，盖不知何人传入，或有鸡林之贾耶！”事实上是容美土司田舜年得知《桃花扇》在京师演出产生轰动效应之后又旋即遭禁的消息，就急切想见到剧本，于是派唐柱臣进京，与其正在京城长子田旻如商议、策划，然后将其带入容美。对此，在顾彩《容美纪游》中已有记载，“君令其舍把唐柱臣来侯安。柱臣司中之文人也”，其下夹注：“曾游京师，谒孔东塘，从之学诗。”唐柱臣从孔尚任学诗，当在孔尚任于康熙四十一年离京回曲阜之前。于是有人断定：“康熙四十年，田舜年为引进《桃花扇》，派唐柱臣去北京，在田旻如的安排下，唐柱臣拜孔尚任为师，

学成，携《桃花扇》回司，田氏遂请吴腔、苏腔艺人，置装扮演。《桃花扇》进容美，是田舜年着意引进的剧目，并非什么‘鸡林之贾’贩卖的。”⁽²⁾故而有康熙四十三年（1704），孔尚任的挚友顾彩进入司内，并享有“每宴必命家姬奏《桃花扇》”的待遇。

据《宜昌县志》载：“鹤峰州旧为容美土司，土官田姓。国初有名舜年者，字韶初，号九峰，铁峰（笔者按：田舜年之父田甘霖号九峰）公之长子也。”田氏家族乃土家族大户，有良好的文化传统，世代雅好诗书，崇尚儒雅，结交名流，有不少诗文著作传世。据《田氏族谱》记载：田舜年“尤善文艺”，“所交皆一时名士。著有《廿一史纂》、《容世述录》、《白鹿堂诗文集》、《许田射猎传奇》等书。”伍鹭《白鹿堂诗序》盛赞之曰：“韶初使君博极群书，风采如高岗凤，珠玑如万斛泉，重振大雅，苦心构句，烂乎如金谷之方春，萧然若山阴之欲秋。”伍鹭为人作序，不免多有美言，然大体也说明田舜年雅好诗文而颇有造诣。顾彩之入容美，乃因孔尚任之引荐，可见田舜年与孔尚任之关系非同一般，能与一代文坛领袖孔尚任交往甚深，可见田舜年在文学艺术上的造诣非等闲之辈。孔尚任之《桃花扇》因写“兴亡之感”，在京城演出“令观者感慨涕零”⁽³⁾，很容易引起人们对明清易代的感怀，故而使《桃花扇》被禁演，孔尚任被罢官，而田氏家族深受明王朝的恩宠，甲申事变后，对明朝仍存有强烈的眷恋之情，这在田舜年的祖父田玄的诗歌中有非常显明的表现，所谓“坐叹龙髯杳，谁攀羲轡还。旧恩难遽释，孤愤岂徒悬！”“矢志终身晋，宁忘五世韩。”“虚抱三闾恨，谁将一木支！”借用历史上三国分晋，楚为秦亡的典故，表达不忘旧朝之情，诸如此类的诗句对孙子田舜年肯定影响非浅，因而与孔尚任在情感上产生共鸣，可谓“心有灵犀一点通”了，进而对《桃花扇》情有独衷，亦为顺理成章之事。

《桃花扇》进容美是构成南曲唱词文雅，唱腔优美之“雅乐”的起点。从内容上它突破了反映当地民间生活的地方戏曲，进入到表现历史兴衰、邦国存亡的境界，这也就影响到后来如《伍子胥寄子》等东周列国故事，与《长坂救主》、《关公辞曹》、《东吴招亲》等三国故事之类大量历史剧目进入长阳南曲并形成当地南曲的传统剧目的重要因素之一。

《桃花扇》与以往的地方戏最大的不同，是其规模之大，行当之全，内容之广，服饰道具之精，唱腔之多，使当地的艺人审美眼界为之大开，艺术品位为之大增，尤其是吴腔、苏腔完全改变了过去当地俗调，虽然当时的土家艺人在吸收消化的过程中，“初学吴腔，终带楚调”，但已是“旖旎可赏”，因此在当地产生了巨大的反响。在田舜年接待顾彩为之洗尘之时，自五月十三日到十五日，于细柳城之庙楼进行演出，乡民有自百里的来看演出者，可谓盛况空前。但我认为，《桃花扇》对南曲的影响恐怕主要在后来的折子戏，从昆曲后来的演变看，也是折子戏，折子戏将原剧中精彩的片断反复上演，能为观众所乐于接受，较之整部戏剧的演出，其精彩度与时间限度更能被大众所接受，故而形成折子戏逐渐代替整部戏曲的演出，从而为长阳南曲作为“丝弦雅乐”的转化准备了条件。

长阳南曲成为“丝弦雅乐”与田氏家族的倡导有着密切联系。容美土司世代雅好戏曲、音乐，其活动兴起于明弘治前后，兴盛于清康熙年间，以“恒演桃花扇”达到鼎盛时期。从田九龄算起，他不仅工于诗歌，还非常喜欢戏剧、音乐，不仅自己咏诗作词，而且培养了专门的戏曲班子，他本人极力倡导戏曲移植，以提高本地戏曲艺术的品味，所谓“江汉风流化不闻，管弦齐向日边闻”，就是他把江汉一带的戏曲、音乐移植到本地的最好说明。在他的诗作里有大量记载与戏曲有关的文字，如《春宫曲》云：“十二珠楼不动尘，春光一曲物华新。百花仙队纷歌舞，闲杀长门望月人。”又如《平阳妓》云：“总是流黄机外月，平阳歌妓没来多。”再如《莫愁湖》云：“郢里佳人最爱讴，听来何客不忘忧。一声意外阳关曲，翻恨樽前有莫愁。”这些诗歌都记载了田九龄本人喜好歌舞的艺术趣味。

田九龄以后，田家出了三四位诗人，在他们的诗文之中不乏戏曲演艺活动的记载与描述，到田甘霖时，其妻覃美玉“颇识音律”，言传身教，耳濡目染，覃美玉又直接影响到长子田舜年，并使其成为容美土司的第一位戏曲家。田舜年曾赴荆州、澧县等处求学，为荆郡庠生，

直接感受“荆河戏”与“楚调”的艺术魅力，他自己有剧作《古城记》、《许田射猎传奇》，表现出戏曲艺术方面的造诣不低。田舜年之长子田昺如对戏曲也有特别的爱好，根据顾彩《容美纪游》的记载，顾彩当年进容美之时，田氏家族自己就有几套演出班子，戏曲、歌舞皆演，并有竞争之意，“女优十七八好女郎，声色皆佳，初学吴腔，终带楚调。男优皆秦腔，反可听。昺如自教一部乃苏腔，装饰华美，胜于父优，即在全楚，亦称上驷。”田昺如的一套演出班子与其父田舜年的相较，则优胜一筹，其优胜之处就在以“苏腔”胜，以“装饰华美”胜。其中“男优皆秦腔，反可听”，也正说明田氏家族对西北秦腔艺术的接受与汲取。正是在田舜年、田昺如父子对戏曲演艺活动的喜好与倡导之下，顾彩进容美，很自然地使昆曲《桃花扇》在深山之中找到了演出的舞台。昆曲《桃花扇》不同于木偶戏、皮影戏，不同于傩戏假面人之演神仙、道士之类的形象，也不同于“梯玛”的作法，内容从表现降妖捉鬼、宣扬封建时代伦理道德的民间生活，提升到表现国家存亡、历史兴衰的重大政治主题，从而在山寨之中产生了强烈的震撼效应。一时间，吴腔、苏腔、巴曲、楚调、秦腔及当地的传统戏曲融汇交流，取长补短，成为当时艺坛的一桩盛事。

众所周知，《桃花扇》是继汤显祖的《牡丹亭》、洪昇的《长生殿》之后，昆曲的巅峰之作，《桃花扇》之进容美，极大地提高当地戏曲艺术的品位。《桃花扇》不仅曲调优雅，曲词亦非常优美，所谓曲词就是可以唱的诗歌，中国自古诗乐合一，一直有以诗配乐、和叶宫商的艺术特点。正好田氏家族几代人均雅好诗歌，有很深厚的文化素养，并且经常举行诗会，大有东晋时代兰亭之遗风。顾彩《容美纪游》云：“每月初二、十六为诗会期，风雨无废……授简分题，尤喜诗牌集字。君成诗最敏，客皆莫及。”有的则命石工磨崖朱书刻之，“十六日，雨。举诗会。悉召钟、祝、皇甫诸客，惟高君惮险不至，命石工磨崖间片石如镜，朱书刻之，诗成随写于上，会雨后，石汗如蒸，朱字漫漶，乃留稿，待异日刻成拓来。”田氏父子既雅好诗文，又精通戏曲、音乐，诗与戏曲、音乐之相通相融，此正合于《乐记》所谓“涵养其心，乐助诗者为多”之理，反之，诗歌创作方面的素养也促进了戏曲、音乐的创作，由此，很自然地在他们的心目中形成一种艺术创作的精品意识，其直接的审美导向自然趋向雅化。根据《容美纪游》中“唱罢东堂绝妙词，更将巴曲教红儿”的记载来看，“长阳南曲”可能就是“巴曲”早期的艺术形态，原本就有“绝妙好词”，然后经过雅化，更趋成熟为“丝弦雅乐”。我们现在仍在传唱的一些写景抒情的曲词中不难感受到曲词中所表现的文人雅士们的高雅情趣。如“压尺锦囊书万卷，玉砚银瓶花几枝。溪边流水问渔老，茂林修竹好吟诗。贪花爱柳朝早起，吟风弄月夜眠迟。良朋好友常聚首，各自分韵各题诗”之类，本来就是吟咏的文人雅士的生活情趣的作品，所谓“渔老”就是来自《庄子》、《楚辞·渔父》，再传至张志和《渔歌子》的“渔父”的隐士原型。所谓“茂林修竹”也是来自王羲之《兰亭集序》的原话，“良朋好友常聚首，各自分韵各题诗”，也全是曲水流觞的韵致。再如《渔家乐》：

[南曲头]春去夏来，不觉又是秋，柳林河下一小舟，渔翁撒网丫立在船头。

[垛子]头戴斗笠，身披衣，手执丝竿，腰系鱼篮。

[上下句]但见得波浪滔天忙解缆，柳林之中去藏舟，左边下的青丝网，右边垂下钓鱼钩。钓得鲜鱼沽美酒，一无烦恼二无忧。风波浪里消岁月，荷叶林中度春秋。

[南曲尾]南腔北调任自唱，就是那王孙公子不能够，喜的是清闲自在不爱风流。

诸如此类的唱词，不过是把历代文人学士所歌咏的渔父之隐的生活进行了再度创作，无论是听者或是唱者，如果胸中没有一点文墨，没有一点文人的诗酒雅趣、闲情逸致，孰能至此？

出于对戏曲艺术的爱好，田氏家族提供了很好的表演环境。顾彩《容美纪游》对其初到容美所见之演艺场面有这样一段描绘：

初六日，晴。君之长子如字大别，已袭宣慰司，闻余至，来拜。设宴于百斯庵……觴数行，女乐前奏丝竹……司堂石坡五级，柱蟠金螯，榱栋宏丽，君所莅以出治者。堂后则楼，上多曲房深院，北窗外平步上山矣。楼之中为戏厅，四面皆轩敞，一览尽八峰之胜。

百斯庵在芙蓉山麓，是容美土司的司署，楼中设有戏厅，而且建筑豪华，非同一般，所谓“柱蟠金螯，榱栋宏丽”即可见也。“女乐前奏丝竹”，是专为顾彩的到来举行的大型歌舞音乐晚会。其中“丝竹”之声已露雅乐之声形，后世之南曲的伴奏也是以三弦、琵琶、月琴配以檀板演唱的。清代李斗《扬州画舫录》云：“小唱以琵琶、弦子、月琴、檀板合动而歌……于小曲中加引子、尾声……又有以传奇中《特丹亭》、《占花魁》之类谱为小曲者，皆土音之善者也。”直到现在，其乐器的本基配置与演奏的基本形式亦无多大的变化。

长阳南曲在其两百多年的流传过程之中，融入了多种曲艺、音乐要素。我们听现代南曲演奏，感到其中既有优雅的吴腔、苏腔，也有雅化的土家民歌小调，还有“荆河戏”的表演因素。对南曲深有研究的一些专家认为，对形成南曲的各种要素很难考证，以土家小调和南曲曲牌为例，究竟谁产生在前，谁产生在后，就很难辨别清楚，究竟是南曲揉进了土家小调，还是土家小调融入了南曲曲牌，也是难以辨明之事。这说明，长阳南曲曲牌的发展，通过不断融进新腔，甚至包括土家皮影戏之类的唱腔在内，逐渐丰富了曲种的音乐表现力。

此外，在地方语言的制约之下，长阳南曲的演唱行腔及曲牌旋律发展，保持了淳朴的地方风味，体现了曲调风格与地方语言的统一。“曲调唱词的音节韵脚以及平仄抑扬与旋律是紧贴的。四度（5—1，2—5）、五度（5—1）、七度（6—5）的旋律跳进，也是体现长阳地区民间音乐的一个重要特征，它在长阳南曲中得到了广泛的运用。这种音乐语汇符合长阳地方语言规律，[上下句]的旋律进行是在这种规律制约中充分发挥和润腔着色的，因而，以[上下句]为南曲主调，更增强了曲种的地方风格和民间特色。”⁽⁴⁾

总之，长阳南曲无论从思想内容还是艺术形式、风格曲调，都经过了一个不断融合、演变的过程，在其流变过程中，不仅没有消解其“丝弦雅乐”的基本风貌，反而逐渐增加了它的艺术魅力。

二

作为“丝弦雅乐”的长阳南曲给我们提出了一个值得思考的问题：长阳南曲的艺术特点是清雅、严谨、高贵，其风格是闲适、细腻、雅致，与强悍、粗犷、豪放、率直的土家民族性格应该是格格不入的。长阳乃土家族发源地，而土家族为巴人后裔，承先人“天性劲勇”、“刚勇好斗”之遗风，其歌舞充满豪迈剽悍的风格，如现在仍为民间所喜好的“打丧鼓”、“摆手舞”中的歌舞，跳唱的大多是军旅作战冲锋陷阵，英勇杀敌的武功，使刀枪，擂战鼓，呐喊声，厮杀声混合在一起，充满了浓烈的军阵味道⁽⁵⁾，与南曲悠扬柔美的风格迥然不同，对此，《隋书·地理志》对巴楚“打丧鼓”的丧葬习俗早有记载：“始死，置尸馆舍，邻里少年，各持弓箭，绕尸而歌，以箭扣弓为节。”那么，为什么在这大山深处，竟然有如此高雅优美的南曲流传两百多年而为这里的广大民众所接受、喜爱，并且至今流传不衰呢？事实上，我已在文中对其中的部分原因作了回答，如田氏家族几代人的极力倡导，并参与创作，还有汲取本地的民间小调的艺术成分等等。从最突出的艺术特征上看，长阳南曲是俗中有雅，雅中有俗，相互包含，以雅为其基本风格。

首先，它说明雅与俗存在着不可分割的关系。一方面它格调高雅，其中吴腔、苏腔就是对江南唱腔的移植，明代沈德符在《万历野获编》中有云：“嘉、隆间，[闹五更]、[寄生草]、[罗江怨]、[哭皇天]……[银扭丝]之属，自两淮以至江南”，皆甚为流行，而其中[寄生草]、[哭皇天]、[银扭丝]等仍为现代长阳南曲常用曲目，除此之外，南曲中还有[跌落金钱]、[西江月]、[叠断桥]、[清江引]、[西腔]、[满江红]等曲目均来自于以吴腔、苏腔为主调的明清民歌、小曲，这在杨荫浏的《中国音乐史稿》中已有明确的说明。另一方面，它在汲取和融合土家民间音乐的养料的同时走入民间习俗之中，与民间习俗有机融合，如民间娶媳嫁女、生日祝寿、生孩子、做满月等喜事皆请南曲艺人去弹唱，唱一些如《贺新婚》、《八仙庆寿》、

《弄璋曲》、《弄瓦曲》之类段子，以示庆贺之意，内容充满喜庆之意，曲调又婉转动人，这种高雅的情趣深受老百姓的欢迎。长阳南曲的生存环境地使我们很自然地想到有位西方文艺社会学家豪泽尔的经典话语，他在谈到精英艺术、民间艺术和通俗艺术的概念时说：“精英艺术、民间艺术和通俗艺术的概念都是理想化的概念，其实它们很少以纯粹的形式出现的，艺术史上出现的艺术样式几乎都是混杂形式。”⁽⁶⁾这段话的经典性在于它揭示了文化上的雅与俗相互融合、相互渗透的普遍现象，雅的通俗化与俗的雅化是一个双向流转的过程。长阳南曲证明了从雅俗分赏向雅俗共赏的转化，这也就是南曲先在富户人家演唱，后来才逐渐在民众中传播开来的原因所在。其实，在中国文化史上，敏感的美学家早就认识到雅与俗并非绝对的二元对立，并把“雅俗共赏”、“雅俗兼备”作为一种艺术创作境界而努力实践之。如陆机《文赋》说：“石韞玉而山晖，水怀珠而川媚。彼榛臧之勿剪，亦蒙荣于集翠，缀《下里》与《白雪》，吾亦济夫所伟。”我们都知道《阳春》、《白雪》与《下里》、《巴人》代表着雅与俗的两极，陆机亦将《下里》与《白雪》作为俗与雅的代名词，强调石韞于玉，珠含于水，榛臧集翠，雅俗相联的美学观。刘勰在其《文心雕龙·通变》中则将质与文的和谐，雅与俗的统一视为艺术创新的前提：“斯斟酌乎质文之间，而隐括乎雅俗之际，可与言通变矣！”陆机《文赋》与刘勰《文心雕龙》关于雅的通俗化与俗的雅化的通变之论可以为我们认识南曲现象解疑矣！

其次，雅乐并非高人雅士的专利，“闲时筒板敲明月，醉后渔歌唱夕阳”既可为文人雅士的高雅情趣，亦可为民间艺人自得其乐的生活写照。如果说美是情感的形式，崇高是观念的形式，雅则是生命的形式，生命形式的外化之为雅，“它不只是化实相为空灵，引人精神飞越，超入美境；而尤在于它能进一步引人‘由美入真’，探入生命节奏的核心”。从而“使片景孤境能织成一内在自足的境界，无待于外而自成一丰满的小宇宙，启示着宇宙人生的更深一层的真实。”⁽⁷⁾“梧桐叶落金风送，丹桂飘香海棠红”，“平沙落雁，静夜卧钟”，“渔翁把钓，樵子登高”，这些南曲中的典型词句本身就是对自然美、生活美的非常生动的表达，它存于每一具有审美感受的心灵之中而没有身份之分，何况南曲艺人们自身具有自觉的艺术追求。音乐长于表达微妙的、难以言喻的内心深处的情感与生命体验，借助于高雅的南曲来表达自我心灵深处闲适、细腻、雅致一面，使南曲艺人们也感到生命境界的提升，所以，将“雅”视为与民间格格不入的东西实在是人们的一种误解。南曲艺术的传播与发展，与南曲艺人高雅的艺术素养与审美情趣有着密不可分的关系，与这块充满诗情画意的土地有着密切的关系，并且，还要得益于这块人间乐土几百年来和平环境地，查阅史料可知，土家族容美土司除在明朝万历年间曾遭受过张献忠的农民军余部两次偷袭外，其境内没发生过的战乱。据《容美土司》（卷二）记载：“虽烽烟逼，容美一区谓之乐土。”这块大雁难飞的地理环境中，便成了“南明遗老，文人墨客”最好的避乱之地。而这些文人雅士的大批到来构成了南曲发展的音乐土壤，南曲艺人就成了这块音乐土壤上崇尚高雅音乐的民间音乐家。

其三，南曲作为“丝弦雅乐”在民间流传两百多年而不衰，这本身显示出其强大的艺术生命力。南曲是我国最早的戏曲声腔之一，它与北方的北曲并列为中国最古老的两支戏曲声腔。北曲与南曲在风格上有极大的不同，明代王世贞《艺苑卮言》对其作过概括：“大抵北主劲切雄丽，南主清峭柔远。”王骥德《曲律》对南曲作过这样的描绘：“婉丽妩媚，一唱三叹，美善兼至，极声调之致。”就是这种被王骥德认为几乎尽善尽美的曲种，使其具有强大的艺术同化力，最初从浙江温州一带的民间歌舞基础上发展起来，然后每到一地，便与当地的民间音乐相结合，从而繁衍出新的戏曲声腔，如南曲的海盐腔、余姚腔、弋阳腔、昆山腔四大戏曲声腔的出现，就是南曲艺术与各地民间音乐相结合的历史成果。后来，海盐腔、余姚腔逐渐消失，昆山腔、弋阳腔却在中国音乐史上留下了巨大的影响。尤其是昆山腔，在歌唱上特别讲究“字清、腔纯、板正”，作为南曲的代表而流传各地，与当地的语言、民间音乐结合，变成了地方昆曲，如川剧中的川昆，湘剧中的湘昆等，到了容美，就自然与本地语

言、音乐联姻，构成新的雅乐——长阳南曲。长阳南曲早期保留着民间音乐的自然形态，音乐结构是曲牌联套体系，如南曲类主腔曲牌中的核心曲牌有[南曲头]、[垛子]、[上下句]、[南曲尾]，但不像北曲那样严谨和成熟，“不叶宫调”，“亦罕节奏”，它的套数还没有严格的宫调规范，唱词也不讲究平仄声律，一般用平声，除了顺口，还显得平缓，与其悠长的拖腔相和谐，从而体现出很强的抒情性。这就使它很容易与地方的民间音乐自然结合，长阳南曲的演变过程就清楚地说明了这一点。

长阳南曲经过了二百多年的历史演变，现在已成为宝贵的“非特质文化遗产”而需要加以保护了，如何加以保护，并且在遵循其自身演变规律的同时如何加以发展，这又是为我们的文化部门的管理者，以及有关的专家、学者、艺术家以及南曲演奏家提出的新的课题，这是一个在新的文化语境下很值得研究的具有特别意义与价值的课题。上述话语，除了在前辈与时贤的研究基础上审视其形成、发展、演变的轨迹及其成因，更重要的在于对南曲的保护与发展这一课题提出一点思考，因为作为“丝弦雅乐”的长阳南曲现象存在于这块“乐土”之上二百多年至今不衰本身就有很值得我们对民间艺术的规律、文化的内涵进行反思的内容。

参考文献：

- (1)陈洪《长阳南曲的形成与发展》，载王子君等主编《巴士研究》第273页。
- (2)高润身《田舜年与〈桃花扇〉新议》，载《中南民族学院学报》1990年第4期。
- (3)见孔尚任《桃花扇》小引。
- (4)《长阳南曲调查报告》第11页。
- (5)参见白晓萍《土家“跳丧”文化本源探微》一文，载《三峡大学学报》，2001年，第7期。
- (6)豪泽尔《艺术社会学》，学林出版社，1987年版，第207页。
- (7)宗白华《美学散步》，上海人民出版社，1981年版，第100页。

(孟修祥 长江大学文学院教授)

(梁惠敏 长江大学艺术学院教授)