



国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

藝術叢論

林風眠／著

近代名家散佚學術著作叢刊

【美學與文藝理論】

山西出版傳媒集團



山西人民出版社



国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

林風眠◎著

藝術叢論

山西出版傳媒集團
山西人民出版社

圖書在版編目(CIP)數據

藝術叢論 / 林風眠著 · 一太原: 山西人民出版社, 2015.3

(近代名家散佚學術著作叢刊 / 許嘉璐主編)

ISBN 978-7-203-08960-5

I. ①藝… II. ①林… III. ①藝術理論

IV. ①J0

中國版本圖書館CIP數據核字(2015)第037108號

藝術叢論

主 編 許嘉璐

著 者 林風眠

責任編輯 梁晉華

助理編輯 張 潔

出 版 者 山西出版傳媒集團·山西人民出版社

地 址 太原市建設南路21號

郵 編 030012

發行營銷 0351-4922220 4955996 4956039
0351-4922127(傳真) 4956038(郵購)

E-mail sxskcb@163.com 發行部

sxskcb@126.com 總編室

網 址 www.sxskcb.com

經 銷 者 山西出版傳媒集團·山西人民出版社

承 印 廠 山西出版傳媒集團·山西人民印刷有限責任公司

開 本 700mm×970mm 1/16

印 張 11.75

字 數 106千字

印 數 1—3000冊

版 次 2015年3月 第一版

印 次 2015年3月 第一次印刷

書 號 ISBN 978-7-203-08960-5

定 價 29.00圓

《近代名家散佚學術著作叢刊》編委會

總主編 許嘉璐

編委會 王紹培 王繼軍 許石林 李明君

汪高鑫 趙勇 梁歸智 樊綱

(按姓氏筆畫排序)

總策劃 越衆文化傳播·南兆旭

出版工作委員會

主任 李廣潔

副主任 姚軍 石凌虛

委員 周威 梁晉華 徐勝 顏海琴

張文穎 秦繼華 馮靈芝 張潔

設計總監 李尚斌

設計製作 王秀玲 何萬峰 歐陽樂天

| 出版說明 |

《近代名家散佚學術著作叢刊》選取一九四九年以後未再刊行之近代名家學術著作共一百二十冊，編例如次：

一、本叢書遴選之著作在相關學術領域具有一定的代表性，在學術研究方向、方法上獨具特色。

二、為避免重新排印時出錯，本叢書原本原貌影印出版。影印之底本皆經專家組審定，原書字體大小，排版格式均未做大的改變，原書之序言、附注皆予保留。

三、本叢書分為八大類，以作者生卒年編次。

四、為使叢書體例一致，本叢書前言後記均採用繁體字排版。

五、個別頁碼較少的版本，為方便裝幀和閱讀，進行了合訂。

六、少數學術著作原書內容有個別破損之處，編者以不改變版本內容為前提，部分進行修補，難以修復之處保留缺損原狀。

七、原版書中個別錯訛之處，皆照原樣影印，未做修改。

八、所選版本之抽印本頁碼標注，起始至所終頁碼均照原樣影印，未重新編排標注新頁碼。

由於叢書規模較大，不足之處，殷切期待方家指正。

—總序—

披沙瀝金，以爲鏡鑒

◇ 許嘉璐

多年來有一個問題始終在我腦中盤桓：爲什麼在十九世紀末到二十世紀初，在短短的幾十年裏，中國的各個學術領域竟涌現了那麼多大師級的人物？這是中國近代史上一個極爲重要的現象，我認爲，如果不能給出令人滿意的答案，我們撰寫的近代學術史將是不完整的，甚至是缺乏靈魂的。後來我知道，著名人類學家克羅伯曾提出過一個問題：爲什麼天才成群地來？看來這種現象的出現並非中國所獨有，思考其所以然的也大有人在。而在那一次世紀之交中國的情況，似乎應驗了“天才成群地來”這個令克氏久久不解的疑問。錢學森先生曾從相反的方向提出了相同的疑問：爲什麼我們這個時代出現不了杰出人才？後來人們稱這個問題爲“錢學森之謎”。

要回答這些疑問不是件容易的事。與其迅速地囫圇地探尋，不如先多了解那些讓中國近代學術（應該包括人文科學和自然科學）史上閃耀着光輝的大師們的作品和自述，從而在腦海里盡量“復原”他們所處的環境和在那種環境下的心理路徑，從中或許可以得到一些啓示。

有一點是顯然的，這就是他們雖然都已遠離塵世而去，但是他們獨立思考的品性、求知治學的真誠、困厄窮愁中對節操的堅守，恐怕是他們共同的主觀因

素，一直影響到現在，而且將會永遠留存下去。

就思想界、學術界而言，二十世紀上半葉是一個新說和舊說碰撞，中學和西學融匯的大時代。那時的學人極為重視言行操守，同時具備現代知識分子的理想信念；他們的學術研究十分純淨，絕少功利因素；他們的視界開闊，以包容的心態和嚴謹的風格造就了成果的大氣與厚重。至於在客觀因素一面，他們實際上在用工業化時代的事實解說着太史公所說的名山之作“大抵聖賢發憤之所為作”，困厄苦難使得他們“皆意有所鬱結”。這種鬱結，幾乎和個人的名利毫無牽涉，他們永遠不能釋懷的，是民族的存亡、國運的興衰、民衆的福禍和文脈的續斷。

那個時代也是近代歷史上最大規模的中西古今學術調適、創新的時期，學術方法上的交互滲透和融合、創新亦可謂“於斯為盛”。斯時之學人是要在封閉的屋牆上鑿出窗子的勇士，是使人能够看看外部世界的第一批導夫先路者；或者可以說，他們是在“意有所鬱結”時“彷徨”和“吶喊”的“狂人”。

相對於那時的哲人們，後來者是幸運兒。現在的形勢是，近三十年來學界空前繁榮，衆多學科有了長足之進，其中很重要的一點是學界有了更新穎、更廣闊的國際視野，似乎接續上了百年前的學壇盛事。但細想想，“古”與“今”還是有差別的。其異，主要不在於世界情勢、學術進展、工具改善這些客觀存在，而在於在廣泛吸收各國優長的同時，自身文化的主體性越來越受到重視，換言之，“拿來主義”已經延長了“拿來”的程序，加上了試用、甄別、篩選、吸收、融合、成長。就我孤陋所見，在當今地球上，面向所有異質文明，努力汲取我之所缺，其範圍之大和心態之切，似乎無出中國之右者。從這個角度說，我們已經超越了前輩。但是事情還有另外一面，學術，特別是人文學科，其職業化、“沙龍化”和功利性，以及隨之而來的浮躁病却嚴重了。從這個角度說，是不是我們已經後退得够可以的了？而這是不是我們這個時代出不了大師的原因之一呢？

民國學術界的特點之一是極為注重對傳統的反省、批判與繼承。他們對傳統文化盡最大的努力進行整理和研究。一方面，由於戰亂頻仍，民不聊生，學者們擔起了讓中華文化薪火相傳的歷史責任；另一方面，他們要通過對中國傳統文化的整理、挖掘來重振民族自信心。這一時期對傳統文化進行整理的全面而深入是前所未有的，舉凡文字學、語言學、經濟學、法學、哲學、政治制度、書法繪畫、金石學……規模之宏大，研究之精微，令人嘆為觀止。

民國學術推動了現代學科體系的建立。在對傳統文化整理和研究的基礎上，吸收西方的文化思想和理念，推動和建立了中國現代學科體系。例如，在對語言文字和音韻學成果進行整理、研究的基礎上開始着手規範之，建立了國語學；深入研究書法、國畫，將其融入了現代美術學科；在廢除舊有學制後逐步建立起小、中、大學較完整的科目和學科體系。

民國學術也改變了傳統學術方式，建立了新的研究範式。以現代科學考古為發端，科研的實踐和成果使中國知識界真正認識到在實驗、比較基礎上的邏輯分析對學術研究的重要，推進了中國學術的一大演變。至於我們常說的打破士大夫傳統、走出書齋到田野鄉村和市民中進行調查研究、結束了經學時代、以歷史眼光檢視儒學和諸子等等，都是確立新學術範式的努力。這一轉變，也標誌着中國學術界脫胎換骨，全面進入了現代，為此後的學術發展奠定了堅實的基礎。當然，西方啟蒙運動以來，在“現代性”和“現代化”裏潛伏着的缺陷和謬誤也傳到了中國，這些不能不在前哲的著作裏留下痕迹。這並不奇怪。類似的情況，古往今來孰能免之？猶如今天的我們，誰敢自稱我之所見就是永恒的真理？在這個問題上兩個時代所異者，或許就在昔時大家創立新說或譯註西學著作，往往是懷着對學術和前哲的敬畏而為之，故而常常誤不在我；當今則往往出於對學問和他人的輕蔑，或以所研究的對象為謀己的工具，因而難辭主觀之咎吧。翻閱他們的

心血之作，這些復雜的狀況可以顯見，可以視之爲我們的一面鏡子。

滄海桑田，世事變幻，歷史的動盪和時代的遮蔽，使當年許多大師的一些極有價值的學術著作被棄於故紙堆中，不能不令人有遺珠之憾。爲此，山西人民出版社不惜以數年之艱辛，披沙瀝金，編輯出版這套《近代名家散佚學術著作叢刊》，凡一百二十冊，計文學、史學、政治與法律、美學與文藝理論、民族風俗、宗教與哲學、經濟、語言文獻共八大類別。所選皆爲作者之純學術著作，無論是其見解、精神，抑或是其時代烙印，都是後輩學人可資借鑒的寶貴財富。他們出版這套叢書，意在讓世人不忘來程，知筭路藍縷之不易，爲民族文化的傳承再增薪木。

出版社的初衷，與我近年來所思所慮近似，故願略述淺見於書端，以與策劃者、編輯者和讀者共勉。

二〇一四年七月六日

改定於自安東回京途中

— 前 言 —

◇ 趙 勇

《近代名家散佚學術著作叢刊》的“美學與文藝理論”卷所收著作，僅掃描其書名，便可看出它們五花八門，往往指涉着更專門的學科。而把它們歸攏到“美學與文藝理論”的名目之下，我想大概是因為它們的理論味更濃一些吧。

只是，要為這一堆或中或西，或論詩或談曲或說戲的書作序，其難度不可謂不大。筆者並非音樂、美術、戲曲等方面的研究專家，只能說是對美學與文藝理論略知一二。於是便只好采用笨辦法，先認真讀書，再查閱相關資料，然後依次寫出一點讀後的感受來。

讓我們先從呂澂先生說起。

呂澂後來是以研究佛學而著稱於世的，但他早年對美學卻頗為用心。一九一五年留日歸國後，他曾任上海美術專科學校任職兩年，此間結合教學，他便編撰了多種美學、美術著作，計有《美學概論》、《美學淺說》、《現代美學思潮》、《西洋美術史》、《色彩學綱要等》^①。《美學淺說》就是他這一時期的研究成果。

《美學淺說》共四十五頁，可謂一本名副其實的小冊子。作者從“現代的美學和從前的美學”談起，梳理現代美學的源泉，思考現代美學的分歧點和統一點，進而確認何謂美感，何謂藝術品。而最終的落腳點則是“藝術與人生”。

從全書的架構看，作者顯然更看重現代美學。而所謂現代美學，既是從斐赫那（Fechner，今譯費希納）開始、注重經驗事實的實驗美學，也是栗泊士（Lipps，今譯立普斯）等人所開創的心理美學。前者有感於“由上的美學”太懸

空，便從基礎的實驗工作做起，重視“黃金截”（Golden Section，今譯“黃金分割”），從而形成了“由下的美學”。而後者則更看重美學的心理學依據——“感情移入”（empathy，今譯“移情”）。可以看出，呂澂對於“感情移入”是極為重視的，因為這是他所確認的不同於單純快感的美感之所以發生的基礎所在。而由“感情移入”來區分美醜，進而確認美感和快感發生的原因，這種思路既偏重心理美學，也讓呂澂成為中國最早倡導“生命美學”的美學家之一。於是他對藝術品的鑒定，強調的是個體生命的灌注。而他把“美的人生”看作審美的最終歸宿，亦可看作“生命美學”奏出的強音：“藝術和人生祇有一種關係，便是實現‘美的人生’。”如何實現這種“美的人生”呢？最重要的方法有二：“第一，啓迪一般人美的感受，發達創作的的能力，使他們自覺‘美的人生’的必要，能逐漸實現出來。平常所說的‘美育’，便有這樣的目的。第二，改革現代的產業組織，助成‘美的人生’的實現。”從這些論說看，他的思考與蔡元培的美育思想很接近，而細究下去，恐怕相異之處也不在少數，但這已是一個很專門的話題了。

有研究者指出：“呂澂的《美學淺說》和《現代美學思潮》是在德國哲學家、心理學家摩伊曼的‘美的態度’基礎上編譯的。”^②《美學淺說》是不是編譯之書，顯然需要做專門的研究，不是我在這裏能夠回答的。我想指出的是，作為美學學說最早的介紹者和傳播者，美學家們在其研究中大量借用西方學界的研究成果，可能也是當時的一個通例。而這種情況在《藝術之本質》一書中體現得尤其明顯。

如果不讀到最後一頁，很容易認為《藝術之本質》便是一本專著，因為封面上有“范壽康著”的字樣。但是這本書的末尾卻出現了如下文字：“這一部小書的材料是取諸伊勢專一郎氏的著書。對於伊勢氏特表謝意。十三年夏莫干山上編譯者識。”伊勢專一郎是日本的美術史研究專家，著有《支那山水畫史：自顧愷

之至荆浩》等書。而《藝術之本質》究竟是全部編譯自伊勢氏著作，還是也融入了范壽康本人的感悟理解，就不得而知了。

由於是編譯之作，這本書頗顯得體係完備。全書共八章，除緒論之外，還分別在崇高、優美、感覺美、精神美、悲壯、滑稽與諧謔、醜的名目下展開了專章論述。而每章之下，所論也非常詳盡。以崇高為例，作者先是在第一節中從量的感情、深的感情、內容與形式之關係和無形式雄大自由四個方面，論述“崇高之一般的形相”，又分別以兩節內容展開“崇高之主要的種類”：恐怖的崇高、戰慄的崇高、淒慘的崇高、沉鬱的崇高和壯麗、嚴肅、壯靜、莊嚴、激情。這種分法很是細膩，顯示着日本學者做學問的特點。另一方面，作者又輔之以相關例證，夾敘夾議，把深奧的美學問題講得通透有趣。

呂澂主要是佛學家，而范壽康則主要是教育家。但他們早年又都介入美學領域，成為美學理論的譯介者和傳播者。除此之外，他們兩人都曾在日本留學。雖然他們的美學理論多取自西方，但對日本美學界的研究成果多有譯介和借鑒。這也意味着，美學來到中國，除像朱光潛那樣直接從西方引進外，其實還有一條塗徑，那便是繞道日本。

張世祿先生是語言學家、音韻學家，所以在介紹到他的成就時，一般不會提到他早年的這本《中國文藝變遷論》。然而，即便用今天的眼光看，這本著作的學術價值也是不言而喻的。

據張世祿自己講，他寫此書是想矯正二弊：一弊是，研究中國文藝往往偏重於文藝的體制形式，“而於其內容之變遷如何，其受於時代思潮之影響者如何，其關於文藝本身外之事實如何，則罕有論及。此則不為統體觀察之過也”。二弊是，“諸述文藝史者，大都僅羅列文學家作品與身世，以實各代史料而已；至於其相互遞嬗交替之關係，與受於時代變化之原因等等，則略而不講。此則缺乏歷史方法之過也”。職是之故，他借用法國學者泰納（Taine）時代、民族、地理三

要素，用三十五章的篇幅，直把《詩經》以來文藝變遷的脈絡、路徑、成因等等論述得風生水起。其史料之翔實，思考之深入，灼見之迭出，令人過目難忘。比如，談及中國古無史詩之原因，他指出，中國不像印度和希臘的地理環境，或土地肥沃，或海闊天空，而是“非勤於操作，不能有獲”，“故其民族心理，常以發揮實踐躬行為準的；虛無縹渺之思，殆為先民所罕有”。另一方面，印度、希臘古代有多神觀念，敘述史事亦帶有神話色彩。“吾國偏於實際之人生，此種多神觀念，幾經洗煉蛻變；至有史時代，至高抽象之一神，所謂天道觀念者，已漸確立”。這樣一來，便“寧使文學之為歷史化，而不容歷史之文學化”。凡此種種，都限制了中國史詩的發生。像這種論說，就頗令人玩味。

也需要指出的是，張世祿畢竟是語言學家，這樣，他看歷朝歷代文藝時，便或隱或顯地帶上了語言學家的眼光，打量出的東西也就不同尋常了。例如，談及漢代詞賦發達之原因，他在羅列“社會之富厚也，民族之強盛也，君主之好尚也，鄉學之發達也”之外，還特意指出了漢賦之盛，與當時小學的發達關係甚密。他特引日本兒島獻吉《支那文學史綱》的話說：“支那文字，以象形為基礎；而指事會意形聲皆有一部分之象形。象形與圖畫，只有精粗之異耳，試觀郭璞《江賦》，通篇文字中以水為偏旁者，占十之五六。水，象形字也；則滿目滔滔，流三江，注五湖之象，洋溢於紙上。更觀司馬相如之《上林賦》，篇中敍山者，崇峨崔嵬，嶄巖崛崎等字，皆冠以山。敍魚鳥者，亦如之，皆冠以魚鳥之偏旁。山與魚鳥，皆象形字也；故一篇文字，全體生動，善寫高山絕峯，峻極於天之雄勢；易使人想見鳥飛天魚躍淵之活境。皆於文字之構造，含有圖畫性質之所致。”由此可見，漢大賦之所以鋪張揚厲，雄偉壯觀，文字的鋪排也在其中扮演了重要角色。

談及宋詞時，《中國文藝變遷論》曾用短短一章內容論述其淵源與派別，而宋詩卻只字未提。這也難怪，因為宋詩並非宋朝文學之主潮。但梁崑先生卻寫出

了厚厚的一本《宋詩派別論》。在他的筆下，宋詩的各門各派一下子顯得條分縷析了。

梁崑開門見山地指出：“詩之有派別始於宋。欲論宋詩，不可不知其派別：蓋一派有一派之方法，一派有一派之習尚，一派有一派之長短，一派有一派之宗主。凡派別同者，其詩之方法同，習尚同，長短同，宗主同；苟不知其派別之異，徒執其一，以概其餘，曰宋詩云云，宋詩云乎哉？”正是意識到了派別在品評、鑒賞、分析、論說宋詩當中的重要性，梁崑便把宋詩各派做了詳細的歸類，區分出十一種之多，計有：香山派、晚唐派、西崑派、昌黎派、荊公派、東坡派、江西派、四靈派、江湖派、理學派和晚宋派。而每一派別，作者又大致遵循如下體例，分而述之：先是“小傳”，把某派中詩人群體之簡歷一一列出，並附有當時或其後對其詩歌的評論；接着是“宗主”，指出某派所法者何人，述其師承淵源關係；然後又是“習尚”，泛論某派詩歌的詩風、格調和藝術好尚；最後是“批評”，概括出某派詩歌的優劣、得失和短長。這樣一來，各詩派的方方面面就呈現得眉目清晰了。

比如，論及東坡派時，作者先把蘇軾、秦觀、張耒、晁補之、文同、孔文仲、唐庚等詩人的情況詳加敘述，然後考辨其宗主：“蘇派固無所專主，然必各受東坡影響；東坡固亦無所專主，然必對古詩家有所宗仰。”而在梳理前人六說的基礎上，他又特別指出：“竊忖度之：蓋東坡高才大力，無所不舉，無所不好，然早年在蜀學白樂天，中年入洛，出入歐公之門，受其薰染甚深……歐公詩體宗韓愈，故公中年詩亦學韓，晚年南謫惠州，始喜陶淵明……”通過這一番辨析，蘇軾之詩受何人影響才算是水落石出。言及習尚，作者認為歐派習尚即東坡派之習尚，於是，在“重意”、“好述事”的層面兩派相同。但兩派雖然都“主氣”，“歐陽派是氣格，含有力氣而拘定一格之意，故極力欲其詩之為奇怪奔險雄豪；東坡派是才氣，不含力氣之意，故任人之才氣求詞達而已，不欲限使趨於

一體或加力爲之，以成奇怪奔險雄豪也。”這種辨析十分精細，道出了兩派在“氣”上的微妙之處。至於“批評”，作者認爲東坡詩派有一長四短：長在於“解放詩格”，“四短者何？一曰以文爲詩，二曰議論，三曰好盡，四曰粗率”。

實際上，這部書最有看頭之處應該便是“批評”部分的文字，因爲那裏正是作者的用武之地，所褒所貶頗見功力。也正因爲這部書對宋詩派別的評說頗下功夫，今天看來，其學術價值依然不容低估。有學者指出：“梁崑的《宋詩派別論》，是一部專門從流派入手研究宋詩的力作。……雖有泛流派的傾向，流派劃分的標準也不統一，甚至有些名目失當，但仍有借鑒意義。”^③

宋壽昌先生的《中西音樂發達概況》實際上是一本科普讀物，正如本書“卷頭語”中所言：“本書編輯的目的，在供給愛好音樂者具有音樂史的普通知識，故所述清晰而揭要，極易得到系統的領悟。”大概正是出於這一目的，這本書寫得提綱挈領，要言不繁，但又描摹出了中西音樂發展的綫索。例如，關於音樂效果，作者首先在三方面加以總結：“其一、是把音樂當做一種娛樂，用以調節疲勞，慰娛精神；這活動在音樂的效果中爲最普通。其二、以音樂作爲教化的工具，用它來陶冶性情，轉移人心，以收潛移默化的功效；由這活動所生的效果，便是所謂道德的效果。其三、音樂從生活中反映出來，進一步而作神的表現時，就成了音樂的宗教活動。”在此基礎上，他進一步指出：“我國的音樂，向來側重於上述第二方面的道德效果，這事實我們証之於各時代的史實，歷歷可考。”“中國音樂因爲以道德的效果爲中心，所以處處和政治發生密切的關係。像歷代國勢的盛衰，天下的治亂，以及帝王的文德武功，都象徵於音律中間。”有了這樣一個中心思想，作者便歷數各朝各代音樂與政治的關係，雅樂與俗樂的此消彼長，樂器的進化和演變。整個看來，此書的上半部分便成了一部中國音樂簡史。

下半部分作者特別指出，這本書並非音樂的“樂譜史”、“器樂史”、“樂制史”與“樂曲史”，而無非是想介紹一些音樂常識，爲欣賞名曲做些準備。職是

之故，作者雖然以“原始時代的音樂”、“上古時期的音樂”、“中世紀的音樂”、“近世的音樂”和“現代音樂”五個部分展開論述，但音樂家的地位凸顯出來了。如談到德國的浪漫派音樂時，作者分別分析了修裴爾德（Franz Schubert，今譯舒伯特）、韋白（Kerd Maira von Weber，今譯韋伯）、孟德爾仲（Felix Mendelssohn Bartholdy，今譯門德爾松）和修茫（Robert Schumann，舒曼）的音樂特點，浪漫派音樂重內容感情，重個性表現的音樂風格也因此較詳盡地呈現在讀者面前。通過這種寫法，我們似也約略感受到了中西音樂的一點不同：中國的音樂源遠流長，但音樂家卻寥若晨星，而談及西方的音樂，許許多多的音樂家及其作品便撲面而來，那麼，究竟該如何解讀這一現象呢？

看來，我們得琢磨一下陰法魯先生的說法了。他曾指出：“孤立的音樂研究很難做好，研究音樂需要豐富的知識，尤其是歷史社會知識。研究音樂應該加上文化二字，音樂文化內涵豐富，除音樂本身之外，凡是與音樂有關的內容，都是音樂文化研究的範圍。”^④正是在這一意義上，我們應該把他的《唐宋大曲之來源及其組織》看作一本音樂文化研究著作，它所涉及的東西也遠遠大於一般的音樂研究。

據陰法魯先生說，他進入這一研究領域與導師羅庸和楊振聲二教授的指導密不可分。民國二十八年秋，他入北京大學研究院，兩位導師讓他研究“詞之起源及其演變”，並強調研究詞史要從“樂曲之見地，溯其淵源，明其體變”。“此時我開始接觸一些古代音樂，起初我不懂音樂，通過有關古代音樂的記載，越來越體會到羅先生所說‘古代韻文是由於唱才發展起來的，唱是普遍的’這話是對的，用這種觀點可以解釋很多文學史上的問題。”^⑤而在本書中，作者也如此寫道：

為統計及分析當時之詞調，曾先後纂輯“詞調長編”及“樂調長編”兩種。前者著錄詞調八百餘，後者著錄樂調兩千曲。從事既久，

頗有所得。乃就各個詞調歸納門類，如何者屬於大曲，何者屬於雜曲等，先辨識清晰，然後分別逆溯其源，而由源返顧，復順推其流。如是，則詞調之來歷及其變遷，詞體之形成及其繁衍，庶皆可暢言其詳矣。顧燕樂中有大曲一種，每曲由十餘樂章組成，結構頗為複雜。共為唐代之梨園法部所用者，謂之“法曲”；如僅截取其後半部分，則稱為“曲破”。故法曲與曲破皆可歸屬於大曲。大曲盛行於唐宋而為兩代音樂最高之典制。其影響所及，不惟產生若干詞調曲調，即宋之雜劇，金之院本，元之雜劇亦莫不沿承其餘緒。其在文學史上所居地位之重要，可想而知。

這段文字既講治學心得，亦談路徑方法，順便也解釋了“法曲”、“曲破”和“大曲”幾個專有名詞，很值得玩味。沿着這種思路，作者遍搜唐宋大曲史料，分析大曲產生之背景，考訂大曲淵源及曲名，辨析大曲之結構，活兒做得是極為精細的。查閱研究唐宋大曲的相關論文，發現許多人依然把這本書作為重要的參考資料，可見其價值之大。而此書只是在一九四八年出過一個油印本，覓之不得。此次出版，實為音樂研究界和文學研究界的福音。

還有一本書也涉及“組織”，這便是齊如山先生的《中國劇之組織》。所謂“中國劇”，書中“凡例”處解釋為“大致以北京現風行皮黃為本位”。而所謂“皮黃”，即現在的京劇，因京劇的腔調以西皮、二黃為主，故有“皮黃”之稱。關於此書，有研究者曾指出：“他寫《中國劇之組織》的初衷是向外國人介紹中國戲曲藝術，以便服務於梅蘭芳訪日、訪美演出。此書幾乎涉及作為綜合性舞臺表演藝術的戲曲的所有方面，齊如山後來的許多重要理論都萌芽於此書，所以此書是齊如山戲曲理論的一個總綱。”^⑥大概正是因為此書“備譯為西文，俾外賓知中劇之塗徑”，故作者分為八章，在唱白、動作、衣服、盔帽靴鞋、鬚鬚、臉