

中央音乐学院图书馆藏书

书号 F2.0/TCZb60

总登记号 122128

F2.0
中央音乐学院民族音乐研究所丛刊

民族音乐研究论文集

第二集

音乐出版社



中央音樂學院民族音樂研究所叢刊

民族音樂研究論文集

第 二 集

音 樂 出 版 社

北 京

民族音樂研究論文集〔第二集〕

中央音樂學院民族音樂研究所編

*

音樂出版社出版（北京東單溝沿頭33號）

北京市書刊出版業營業許可證出字第063號

新華書店總經售

*

787×1092 16開 6 $\frac{1}{4}$ 印張 1頁插圖 102,000字

1957年11月北京第1版

1957年11月北京第1次印刷

印數：1—770冊

統一書號：8026·721 定價 1.00元

五代 顧閔中 韓熙載夜宴圖(部分)

原作絹本設色 28.8×332.5 公分

據宋祖無頗元豐二年(1079)的記載^①：南唐中書舍人韓熙載生活非常奢靡，南唐後主李煜想要知道他夜宴作樂的情形，特命畫院侍詔顧閔中(約 910—980)偷着去把韓熙載的生活實況畫下來，這份寫生就是現在故宮博物院所藏的韓熙載夜宴圖。由於具體的內容和真實的描繪，使這件精工的艺术作品又成為我們研究古代音樂的一件重要史料。現在僅介紹其中兩段。

圖一 琵琶獨奏^②

圖中坐在床上長鬚戴高冠的人，就是韓熙載，他和朋友們正在欣賞琵琶獨奏。全場人物都聚精會神地在傾聽。演奏者是教坊副使李嘉明的妹妹，他彈的是四弦曲項琵琶，只有四個柱，用撥子彈。琵琶面上有一塊保護面板的捍撥。

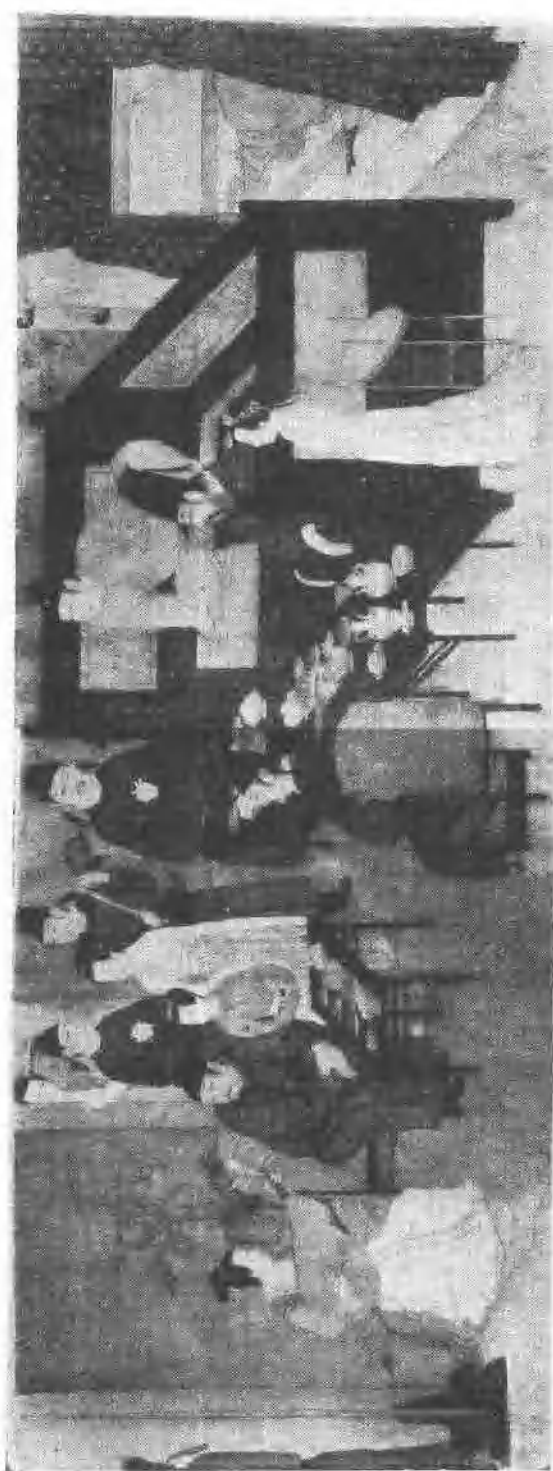
圖二 擊鼓舞六么^③

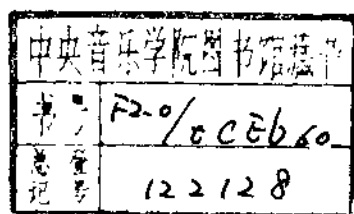
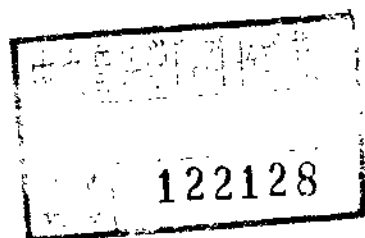
據祖無頗的題識說，這一段是描寫韓熙載擊鼓為王屋山舞六么伴奏。王屋山是一個“俊慧非常”的最為韓熙載所“憐愛”的舞女。圖中從王屋山手叉着腰，足踏着地的舞姿，和韓熙載岸然而立雙手擊鼓的神態，再加上旁邊拍板的，同擊掌的動作，使我們似乎能聽到緊促悅耳的節奏。六么是唐代大曲之一，按唐代大曲，舞的部分多在“入破”以後，同時鼓樂為了配合舞蹈，也要加速節奏。圖中所用的鼓，鼓鞀很大，上有繪飾，放在一個雕欄的鼓座上。從它的造型和應用上來看，可能是唐代教坊中所用的大鼓。(袁荃猷)

① 見佩文齋書畫譜卷 82 五代顧閔中畫韓熙載夜宴圖，附祖無頗題。

② 同上祖無頗題“其眷首即與公門生朱銳紫微郎，榮狀元及教坊副使李嘉明，並其妹按胡琴”。

③ 同上祖無頗題“公自擊鼓，妓王屋山舞六么，王屋山俊慧非常，公最憐愛”。





目次

蝶夢遊·····	楊蔭瀏	1
古琴曲廣陵散說明·····	王世襄	13
簡談五聲調式中各音級的相互關係·····	孫從奇	31
湖南音樂採訪隊的普遍調查工作·····	楊蔭瀏	39
訪問參加第一屆全國音樂周的西藏代表團的報告·····		
·····採訪者：張淑珍 簡其華 何芸(執筆)		49
京劇貴妃醉酒的音乐分析·····	王震亞	58
試論樂府傳聲·····	李純一	67
二胡曲漢宮秋月是怎樣產生的·····	曹安和	75
中國古代的簫·····	陰法魯	80
雁蕩山音樂再商榷·····	劉穎華	82
【讀者與編者】		
動態：古琴曲的發掘·····	凌其陣	38
態：中央音樂學院民族音樂研究所訪問了參加第二屆全國民間音樂舞蹈會演的各地 代表團·····	簡其華	48
對本論文集第一集中幾篇文章的一些意見·····	丘瓊荪	79

蝶夢遊

楊 蔭 瀏

——從這一樂曲來看一般樂曲的史料、標題和藝術形象等問題

【從樂曲本身所能體會到的曲情】

本曲可能是描寫蝴蝶飛舞時那種優美活潑的神情；其標題是應用了莊周夢蝶的寓言典故。依現在所傳的彈奏方法而言，曲情是清新、輕快、喜樂而活潑的；其所表現，也是具體、有特點，而容易使人領會的。

【曲名所曾暗示的內容】

前人的理解，原來並不是如此。歷來所傳與本譜大同小異的本曲的多種版本，原來曾有蝶夢遊、神化吟、神化引、神化曲、秋水等不同的名稱；這些名稱中，除了“秋水”以外，表面好像都與莊周的哲學思想有着聯繫。莊子齊物論末尾有這樣一段文字：

“昔者莊周夢爲蝴蝶，栩栩然蝴蝶也，自喻適志與，不知周也；俄然覺，則蘧蘧然周也。不知周之夢爲蝴蝶與，蝴蝶之夢爲周與。周與蝴蝶，則必有分矣。此之謂物化”。

莊子主張“無爲”，而且把“無爲”說成無是非，無成敗，無夢醒，無生死，無空間、時間，一切歸於無。他以“物不勝天”爲中心思想；他完全失去了人對自然鬥爭的自信心。他那種極端厭世悲觀的思想，似乎要引導人們走到毀滅的路上去（據范文瀾中國通史簡編修訂本第一編）。在上述的一段中，他正是想極力說明夢與醒沒有區別的一點。他的認識論是唯心主義的不可知論；他對於是非的批判是消極的；他的處世態度，是自私地求個人的“保身”和“全生”的。這是一種寄生階級的沒落思想。但是，他活潑、奔放、充滿寓言、富有想像力、由真實生活中汲取而富於感染力的藝術形象，則在文學上的價值，仍是不可磨滅的。他藉了他否定的智慧，揭發了統治階級道德的虛偽性，打破了統治階級的學術思想中所含的階級成見，足以引人脫離成見的束縛而重新運用他獨立思考的能力。在他否定的理論中，是含有一部份真理的。在這一方面，可以說，他也是有着一定的積極作用的。

莊周的哲學思想是如此，但它在歷史中被人應用的時候，又是隨時有所改變的。在佛

教傳入之後，它與佛教思想相結合，而成為各種類型的出世思想，它又與封建迷信相結合，而漸漸成為神秘主義的思想；總之，是客觀或主觀唯心主義的思想。在有些文學與音樂藝術作品中，它有時的確是被這樣理解的。前人對琴曲中這一樂曲的理解，例如五知齋琴譜的編者所說，是：

“其音有飄然脫灑、神與物化、想像乎浮空，如在林泉大麓之間，蜂蝶翩翩而忘於形體也”。

這裏包含着以精神融化物質，使精神超脫物質世界的一種主觀唯心的想法。但就現在所傳的本曲表達方法而言，則莊周的思想，編者的想法，樂曲的藝術形象三者之間，似乎並無多少聯繫。從樂曲本身，並不能體會到所謂“浮空”、“忘形”的情緒，而所能體會到的，倒祇是為蝴蝶飛舞的神情所引起的一種輕鬆、愉快的具體感覺。我們知道，過去的文人，無論在詩文中間，或音樂中間，是常愛借一些老莊哲學中的思想名詞作為裝點的；即使如此，他們自己，可並不能說是一位徹底的老莊哲學家；他們用老莊哲學中的名詞作為標題或寫入說明的樂曲，其本身所反映的，却往往又是另一些東西；他們對於樂曲應用這樣名詞的時候，似乎與他們寫作詩文時愛用典故、辭藻的情形相髣髴。本曲以蝴蝶的飛舞為背景，並不是描寫夢與醒之無別，而是描寫生活中輕鬆、愉快的具體感情。就是一個例子。從本曲的音詩中，可以感覺到一種高尚的、樂生的精神——高尚的，不是低級趣味的，樂生的，不是厭世主義的，與莊子的哲學思想毫無相通之處；從它裏面，也可以感覺到一種流動的、活潑的氣息，流動的，不是停滯的，活潑的，不是受到束縛的，與一般封建藝術的禁慾主義——例如，所謂“琴，禁也”之類，——和拘束、節制而傾向於取消藝術者，顯然有別。即使標題連繫了莊子的反動哲學思想，即使前人的解釋又加進了一些出世的意味，但本曲的旋律，却本身能發出雄辯的聲音，來否定外加的這些對它的歪曲。它是代表了積極的生活情調的，它是現實的。

上列本曲所有多個不同名稱中，蝶夢遊與神化吟、神化曲等是有相互關係的。秋水那個名稱，則是道家依託了莊子而作的另一篇論文的名稱。那一篇論文的内容與“蝶夢”毫無關係；若說有關係，也祇能說，它與齊物論同是現存真偽夾雜的莊子三十三篇中間的論文而已。那更不能作為理解本曲的根據。

【另一些以誤傳誤地錯加於本曲的曲名】

上述的一些曲名，都與莊子的哲學論文有關，可信為本曲原有的曲名；此外，另外有一些曲名，又另與王昭君出塞的故事有關，則顯然是與別一曲調的名稱誤舛而至於“張冠李戴”了的。為這兩個曲調和兩個曲名在歷來琴譜中的出現情形列表如下——A與B代表兩個絕然不同的曲調，包括由這兩個曲調各自產生的多種變異在內：

出版年代	曲 名	龍朔操	龍翔操	昭君怨	昭君出塞	羽妃仙	神化吟	神化曲	神化引	古神化引	蝶夢遊	秋水
1425	神 奇 秘 譜	A		A								
1530	發 明 琴 譜			A								
1539	風 宣 玄 品				A							
1549	西 麓 堂 琴 統			A		A						
1557	杏 莊 太 吾 補 遺	A										
1573	正 文 對 音 捷 要		A	A								
1585	重 修 正 文 對 音 捷 要		A	A								
1596	文 會 堂 琴 譜			A								
1602	藏 春 塲 琴 譜						B				B	
1609	伯 牙 心 法								B	B		
1611	太 古 正 音											
1618	理 性 元 雅		A	A								
1623	樂 仙 琴 譜											
1652	微 言 秘 旨							B				B
1715	誠 一 堂 琴 譜							B				
1718	澄 齋 堂 琴 譜			B								
1722	五 知 齋 琴 譜								B			
1722	臥 雲 樓 琴 譜											
1760	琴 香 堂 琴 譜			B								
1830	隣 鶴 齋 琴 譜	B										
1877	蕉 庵 琴 譜		B	B								

僅從我們手頭所能得到的這些琴譜來看，可得出以下的一些初步結論。

1. A 與 B 是兩個曲調；曲調 B 是愉快的，與昭君哀怨的情調，根本聯繫不上；在較晚的時期中，用龍翔操或昭君怨等名稱，來稱呼曲調 B，根本是一種錯誤。

2. 對於曲調 A，龍翔操、昭君怨、昭君出塞和明妃曲等標題，在表面上雖然有所不同，在意義上其實是一致的，都是指王昭君出塞的故事而言；龍翔操，原來應作龍翔操，從1425至1557，在一百三十多年間並沒有產生錯誤，1573年以後才開始產生錯誤，錯誤的產生，可能是由於“翔”與“翔”兩個在草書中形體容易相混的文字間的互舛——“翔”之草體爲“翔”，“翔”之草體爲“翔”。對於曲調 A，龍翔操這一名稱，是應予以否定的。

3. 曲調 B 自1602起，至1715止，在一百十多年間從未產生名稱上的疑問；這一疑問的產生是在1718年以後，是由於將另一曲調所原有的另一套名稱，“張冠李戴”地誤作爲本曲的標題而形成的錯誤。因此，對於曲調 B（即現在介紹的曲調）之誤用有關王昭君的故事的名稱，應予否定。

【選用“蝶夢遊”這一曲名的理由】

對歷史上曲名、亦即標題的攷訂以及對這些曲名所代表的音樂本身的比較，直接與對於曲調內容的理解有關。我們決不能讓客觀存在的由錯誤造成的分歧的標題來成爲我們達到明確理解一個曲調的障礙。我們要盡量清除這樣的障礙。我們不能無批判地接受古人留給我們的所有的名稱，不分青白地同樣給與“標題”的價值；我們更不能不理會曲調所表達的內容，僅僅依靠古人留給我們的或準或錯的標題，爲之就題發揮，寫成與內容不相符合的說明，以使學者愈來愈與學習古人現實主義創作手法的目的有着距離。

同時，爲一個曲調在好多意義相同的曲名中選擇一個曲名之時，我主張最好盡量揀取其中最容易了解最容易使人聯想到樂曲內容的一個。這裏，獨選“蝶夢遊”這一名稱，就是爲這理由。當然，在同一曲調不同版本的比較研究，還未達到相當階段之時，其餘的名稱，對擔任整理研究工作的人說來，仍有着重要的參考價值，非但不應予以忽視，還應當予以適當的重視。

【史料標題和藝術形象問題】

周揚同志說，“我們對待遺產又必須採取分析的態度。……首先必須將遺產中的民主性和進步性的部分與封建性和落後性的部分加以區別，將現實主義的部分和反現實主義的部分加以區別”。這一寶貴的意見，無論對整理研究民族音樂者，對學習民族音樂者，或對根據民族音樂進行加工改編者來說，一樣有着重要性。但是，在涉及具體業務之時，我們要求能够“區別”，便不是憑空可以達到。首先，我們要學習用馬克思、列寧主義的科學武

器，來加強我們分析批判的能力。其次，不同於古人的空談樂理，我們要有具體的藝術作品，作為我們研究的對象。又其次，我們要注意有關這一作品的史料，並且要運用馬克思主義去分析這樣的史料，以求對於一個作品達到比較明確的理解。現實主義的基礎，是生活，是思想內容；就音樂而言，則藉以表現生活的，是具體的音樂藝術形象。蘇聯論藝術在社會中的地位和作用一文中如此說：

“從馬克思主義者看來，以藝術形象所表現出來的藝術思想內容是藝術中起決定作用的東西。當我們區分資產階級的反動藝術和蘇維埃的社會主義藝術時，首先就應當根據思想內容，即根據藝術中表現和體現出來的藝術形象典型和特性”。（着重點是引者所加）。

我們區別遺產中的現實主義部分和反現實主義部分，首先也應當根據思想內容，即藝術形象。

但音樂比之其他藝術，如戲劇、詩文、繪畫等，還有所不同；它的藝術形象，有時比較抽象，並不是那麼容易掌握；所以，為了理解生活和思想內容，就比之其他藝術，更須借助於史料的掌握與研究。古典音樂產生和發展在歷史中間，時代已經過去，關於它的生活內容，除了史料之外，有時沒有任何其他的資料，可以像對待民間音樂一樣，通過採訪的努力而獲得；在這種情形之下，就只有用對於史料的研究來代替我們採訪工作的部分。史料對於我們在古典音樂的理解方面，有時是有決定作用的。例如宋代詞家姜白石所寫的歌詞與樂曲，唱起來那樣的悲傷哀怨，若不研究他的時代特點，他的生活和思想情況，而單從他音樂形象所表達注意，就不容易體會到一位愛國主義者所反映的當時人民大眾普遍的情緒。又如宋元間毛敏仲所作的琴曲漁歌、樵歌等，若單從它們音樂形象所表達，我們很容易片面地祇看見他的隱遁生活的消極方面，而不容易立刻理解到他“恥事異族”，寫作了琴曲，招集同志，那種誓不與元朝宮廷妥協的鬥爭精神。但史料不等於史實；它有時是準確與錯誤夾雜在一起的；在記寫者的時代環境之中，階級限制之下，它有時是與記寫者自己的社會關係和階級成見混在一塊的，它有時說明了事物的本質，有時卻又強調了事物的表面現象，反而模糊了本質。例如上述有關蝶夢遊的在曲名及內容說明等方面的種種纏涉，可能是由於1718年左右傳聞的偶然的錯誤而造成了後來的以誤傳誤。如對於漁歌一曲，明人所編西麓堂琴統（約1549）明白指出了它寫作者民族主義的動機；但後來的說明，却漸漸放鬆了這一重要方面，而僅片面強調了烟波中的漁人生活；這一方面可能是由於編寫者的階級限制，使他看不到問題的重要方面（例如在明代的杏莊太音補遺之中），另一方面，也可能在清康熙慘殺文人之後，這類有關民族思想的說明，是被人有意隱藏了起來（例如清康熙以後的不少琴書）。又如描寫王昭君出塞故事的秋塞吟，到了後來，漸被解釋為描

寫戰國時屈原的故事，更到後來，又被解釋為描寫春秋時俞伯牙的故事；愈到後來，說得愈遠愈古。依封建時代一般編者的慣例，當然，被描寫的人物，就是所謂“作者”，這可能是由於封建復古主義的思想在作怪，有一部分“信而好古”的文人，特別喜歡託古，大多文人則一聽到一個更古的名字，便肯定了不肯放棄的緣故。因此，史料雖然重要，但必須運用馬克思主義加以分析批判，否則，它有時非但不能幫助我們理解一個曲調，並且還會歪曲對於一個曲調的理解，使我們更加模糊起來。

中國有着標題音樂的優良傳統，這是應當肯定的。但標題本身，就古典音樂說來，也與其他歷史記載一樣，準確的與錯誤的，歪曲的與真實的，也會混雜在一起；偶然的無意識的以誤傳誤，在復古主義思想或其他主觀主義思想支配之下有意識的改換，都會引致我們陷入錯誤的理解。上述蝶夢遊一曲的兩套不同的標題和秋寒吟一曲的三種不同的標題系統，就可以幫助我們看出這一問題。在琴曲中間，除了有很多同曲異名、同名異曲的情形，須要清理之外，同一樂曲，它標題所暗示的和它藝術形象所表現的是否互相符合或是否互相毫無聯繫，這還需要我們一方面更廣泛、更深入地掌握了史料，另一方面，通過彈奏，逐一比較版本，才能對它以藝術形象所表現的生活、思想內容有一個較明確的認識和理解。之後，我們才能更充分地從它學習，才能更充分地運用它們。標題和有關標題的記載和說明，固然重要，但為了使標題能有它真正的價值，則我們對於標題便還必須加進一番攷訂工夫，而且須使這攷訂工夫，與對樂曲本身的藝術形象所表現的互為印證。一方面我們固然不能純依主觀的想法，隨意更改古來原有的標題，但另一方面，我們也不宜取“有書為證”就可不問其他的態度，盲目相信古人，依靠書本，不負責任地純取客觀資料主義的態度。

當然，無數古代的和民間的樂曲，目前並不是一一都能尋出它的歷史線索的，目前也並不是一一都能很容易地理解到它的藝術內容的；有些樂曲，即使有標題，而標題本身，在目前就還往往是不可理解的因素。這種情形，對於純器樂的作品，更常成為最使我們頭痛的問題。但“知之為知之，不知為不知”。我們是實事求是的，決不強不知以為知；對於我們目前所還沒有弄清楚的問題，我們不妨存疑。同時，我們也不是失望的不可知論者，我們決不鬆懈我們永久持續的求知的努力；只要我們能加進踏實的努力，我們一定能層層揭開未知的幃幕，逐步解決一些疑難的問題，逐漸增加已知，減少未知，使累積的已知成為以後探發未知的資本。

對於古琴曲，目前存在的問題還很多。例如：

1. 初步的索引工作，還沒有達到可以幫助我們掌握琴曲版本和它們的史料的階段；我們對任一琴曲，還沒有掌握住能使我們有把握地據以作較全面的分析和比較研究的資料。

2. 對大多數琴曲的產生時期(古書偽託的宋代以前的作者很多不可信),還沒有能真正肯定,因之,我們還不能更精確地聯繫了一定時期,一定經濟發展,一定生活情況,對於曲調的現實性與反現實性作更正確的估計。

3. 有人能彈的曲調,目前已整理者還少,以前很多無人能彈的曲調,目前已着手進行初步發掘者更少。所以,目前對各曲藝術形象的分析比較研究,遠遠難於達到一個較全面、較深入的階段。

但在今天,我們有馬克思主義的科學的指導,我們的眼睛可逐漸明亮起來;我們有羣衆的支持,有工作經驗的交流和累積,有良好的工作環境,良好的工作條件,無論在獲得資料,掌握技術,體會藝術形象等方面,只要努力,就有成就。像對其他古典音樂一樣,對於琴曲的研究,需要我們的踏實的努力,和各方面踏實努力的配合——純技術,純客觀史料,不結合實際的空洞理論,純靠自己主觀的音樂體會能力,都不能單獨地達到我們的目標。

附 蝶夢遊 古琴曲譜

【1】 $\text{♩} = 63$

振張子謙彈法
楊蔭瀏記譜



徵 四

宮 學

色 甚 勻 徵 學

疑



色 甚 勻 徵 學 色 徵 學

徵 甚 勻 徵 學 色 徵 學



甚. 徵 甚 勻 徵 學

徵 甚 勻 徵 學

徵 分

學 徵 甚 勻



甚 徵

甚

甚

甚

甚

甚

甚

甚

甚





寄 關 寶 疑 弁 哲 遠 響 過 獨 事 送 驛 步



齊 勻 勻 蒼 弁 勻 異 旨 勻 泗 冀 旨



苦 蕒 芭 癩 疥 疥 疥 疥



卷之六



喬 首 儘 原 沙 八并 葵 蜀 慶 總 上 上 高 均



𪔐 𪔑 𪔒 𪔓 𪔔 𪔕 𪔖 𪔗 𪔘 𪔙 𪔚 𪔛 𪔜 𪔝 𪔞 𪔟 𪔠 𪔡 𪔢 𪔣 𪔤 𪔥 𪔦 𪔧 𪔨 𪔩 𪔪 𪔫 𪔬 𪔭 𪔮 𪔯 𪔰 𪔱 𪔲 𪔳 𪔴 𪔵 𪔶 𪔷 𪔸 𪔹 𪔺 𪔻 𪔼 𪔽 𪔾 𪔿 𪕀 𪕁 𪕂 𪕃 𪕄 𪕅 𪕆 𪕇 𪕈 𪕉 𪕊 𪕋 𪕌 𪕍 𪕎 𪕏 𪕐 𪕑 𪕒 𪕓 𪕔 𪕕 𪕖 𪕗 𪕘 𪕙 𪕚 𪕛 𪕜 𪕝 𪕞 𪕟 𪕠 𪕡 𪕢 𪕣 𪕤 𪕥 𪕦 𪕧 𪕨 𪕩 𪕪 𪕫 𪕬 𪕭 𪕮 𪕯 𪕰 𪕱 𪕲 𪕳 𪕴 𪕵 𪕶 𪕷 𪕸 𪕹 𪕺 𪕻 𪕼 𪕽 𪕾 𪕿 𪖀 𪖁 𪖂 𪖃 𪖄 𪖅 𪖆 𪖇 𪖈 𪖉 𪖊 𪖋 𪖌 𪖍 𪖎 𪖏 𪖐 𪖑 𪖒 𪖓 𪖔 𪖕 𪖖 𪖗 𪖘 𪖙 𪖚 𪖛 𪖜 𪖝 𪖞 𪖟 𪖠 𪖡 𪖢 𪖣 𪖤 𪖥 𪖦 𪖧 𪖨 𪖩 𪖪 𪖫 𪖬 𪖭 𪖮 𪖯 𪖰 𪖱 𪖲 𪖳 𪖴 𪖵 𪖶 𪖷 𪖸 𪖹 𪖺 𪖻 𪖼 𪖽 𪖾 𪖿 𪗀 𪗁 𪗂 𪗃 𪗄 𪗅 𪗆 𪗇 𪗈 𪗉 𪗊 𪗋 𪗌 𪗍 𪗎 𪗏 𪗐 𪗑 𪗒 𪗓 𪗔 𪗕 𪗖 𪗗 𪗘 𪗙 𪗚 𪗛 𪗜 𪗝 𪗞 𪗟 𪗠 𪗡 𪗢 𪗣 𪗤 𪗥 𪗦 𪗧 𪗨 𪗩 𪗪 𪗫 𪗬 𪗭 𪗮 𪗯 𪗰 𪗱 𪗲 𪗳 𪗴 𪗵 𪗶 𪗷 𪗸 𪗹 𪗺 𪗻 𪗼 𪗽 𪗾 𪗿 𪘀 𪘁 𪘂 𪘃 𪘄 𪘅 𪘆 𪘇 𪘈 𪘉 𪘊 𪘋 𪘌 𪘍 𪘎 𪘏 𪘐 𪘑 𪘒 𪘓 𪘔 𪘕 𪘖 𪘗 𪘘 𪘙 𪘚 𪘛 𪘜 𪘝 𪘞 𪘟 𪘠 𪘡 𪘢 𪘣 𪘤 𪘥 𪘦 𪘧 𪘨 𪘩 𪘪 𪘫 𪘬 𪘭 𪘮 𪘯 𪘰 𪘱 𪘲 𪘳 𪘴 𪘵 𪘶 𪘷 𪘸 𪘹 𪘺 𪘻 𪘼 𪘽 𪘾 𪘿 𪙀 𪙁 𪙂 𪙃 𪙄 𪙅 𪙆 𪙇 𪙈 𪙉 𪙊 𪙋 𪙌 𪙍 𪙎 𪙏 𪙐 𪙑 𪙒 𪙓 𪙔 𪙕 𪙖 𪙗 𪙘 𪙙 𪙚 𪙛 𪙜 𪙝 𪙞 𪙟 𪙠 𪙡 𪙢 𪙣 𪙤 𪙥 𪙦 𪙧 𪙨 𪙩 𪙪 𪙫 𪙬 𪙭 𪙮 𪙯 𪙰 𪙱 𪙲 𪙳 𪙴 𪙵 𪙶 𪙷 𪙸 𪙹 𪙺 𪙻 𪙼 𪙽 𪙾 𪙿 𪚀 𪚁 𪚂 𪚃 𪚄 𪚅 𪚆 𪚇 𪚈 𪚉 𪚊 𪚋 𪚌 𪚍 𪚎 𪚏 𪚐 𪚑 𪚒 𪚓 𪚔 𪚕 𪚖 𪚗 𪚘 𪚙 𪚚 𪚛 𪚜 𪚝 𪚞 𪚟 𪚠 𪚡 𪚢 𪚣 𪚤 𪚥 𪚦 𪚧 𪚨 𪚩 𪚪 𪚫 𪚬 𪚭 𪚮 𪚯 𪚰 𪚱 𪚲 𪚳 𪚴 𪚵 𪚶 𪚷 𪚸 𪚹 𪚺 𪚻 𪚼 𪚽 𪚾 𪚿 𪛀 𪛁 𪛂 𪛃 𪛄 𪛅 𪛆 𪛇 𪛈 𪛉 𪛊 𪛋 𪛌 𪛍 𪛎 𪛏 𪛐 𪛑 𪛒 𪛓 𪛔 𪛕 𪛖 𪛗 𪛘 𪛙 𪛚 𪛛 𪛜 𪛝 𪛞 𪛟 𪛠 𪛡 𪛢 𪛣 𪛤 𪛥 𪛦 𪛧 𪛨 𪛩 𪛪 𪛫 𪛬 𪛭 𪛮 𪛯 𪛰 𪛱 𪛲 𪛳 𪛴 𪛵 𪛶 𪛷 𪛸 𪛹 𪛺 𪛻 𪛼 𪛽 𪛾 𪛿 𪜀 𪜁 𪜂 𪜃 𪜄 𪜅 𪜆 𪜇 𪜈 𪜉 𪜊 𪜋 𪜌 𪜍 𪜎 𪜏 𪜐 𪜑 𪜒 𪜓 𪜔 𪜕 𪜖 𪜗 𪜘 𪜙 𪜚 𪜛 𪜜 𪜝 𪜞 𪜟 𪜠 𪜡 𪜢 𪜣 𪜤 𪜥 𪜦 𪜧 𪜨 𪜩 𪜪 𪜫 𪜬 𪜭 𪜮 𪜯 𪜰 𪜱 𪜲 𪜳 𪜴 𪜵 𪜶 𪜷 𪜸 𪜹 𪜺 𪜻 𪜼 𪜽 𪜾 𪜿 𪝀 𪝁 𪝂 𪝃 𪝄 𪝅 𪝆 𪝇 𪝈 𪝉 𪝊 𪝋 𪝌 𪝍 𪝎 𪝏 𪝐 𪝑 𪝒 𪝓 𪝔 𪝕 𪝖 𪝗 𪝘 𪝙 𪝚 𪝛 𪝜 𪝝 𪝞 𪝟 𪝠 𪝡 𪝢 𪝣 𪝤 𪝥 𪝦 𪝧 𪝨 𪝩 𪝪 𪝫 𪝬 𪝭 𪝮 𪝯 𪝰 𪝱 𪝲 𪝳 𪝴 𪝵 𪝶 𪝷 𪝸 𪝹 𪝺 𪝻 𪝼 𪝽 𪝾 𪝿 𪞀 𪞁 𪞂 𪞃 𪞄 𪞅 𪞆 𪞇 𪞈 𪞉 𪞊 𪞋 𪞌 𪞍 𪞎 𪞏 𪞐 𪞑 𪞒 𪞓 𪞔 𪞕 𪞖 𪞗 𪞘 𪞙 𪞚 𪞛 𪞜 𪞝 𪞞 𪞟 𪞠 𪞡 𪞢 𪞣 𪞤 𪞥 𪞦 𪞧 𪞨 𪞩 𪞪 𪞫 𪞬 𪞭 𪞮 𪞯 𪞰 𪞱 𪞲 𪞳 𪞴 𪞵 𪞶 𪞷 𪞸 𪞹 𪞺 𪞻 𪞼 𪞽 𪞾 𪞿 𪟀 𪟁 𪟂 𪟃 𪟄 𪟅 𪟆 𪟇 𪟈 𪟉 𪟊 𪟋 𪟌 𪟍 𪟎 𪟏 𪟐 𪟑 𪟒 𪟓 𪟔 𪟕 𪟖 𪟗 𪟘 𪟙 𪟚 𪟛 𪟜 𪟝 𪟞 𪟟 𪟠 𪟡 𪟢 𪟣 𪟤 𪟥 𪟦 𪟧 𪟨 𪟩 𪟪 𪟫 𪟬 𪟭 𪟮 𪟯 𪟰 𪟱 𪟲 𪟳 𪟴 𪟵 𪟶 𪟷 𪟸 𪟹 𪟺 𪟻 𪟼 𪟽 𪟾 𪟿 𪠀 𪠁 𪠂 𪠃 𪠄 𪠅 𪠆 𪠇 𪠈 𪠉 𪠊 𪠋 𪠌 𪠍 𪠎 𪠏 𪠐 𪠑 𪠒 𪠓 𪠔 𪠕 𪠖 𪠗 𪠘 𪠙 𪠚 𪠛 𪠜 𪠝 𪠞 𪠟 𪠠 𪠡 𪠢 𪠣 𪠤 𪠥 𪠦 𪠧 𪠨 𪠩 𪠪 𪠫 𪠬 𪠭 𪠮 𪠯 𪠰 𪠱 𪠲 𪠳 𪠴 𪠵 𪠶 𪠷 𪠸 𪠹 𪠺 𪠻 𪠼 𪠽 𪠾 𪠿 𪡀 𪡁 𪡂

[illegible]

第 1 卷
 第 1 期
 第 1 页
 第 1 行
 第 1 列

