

上海音乐学院学术文萃 1927-2007
ESSAYS OF THE SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC

中国传统音乐研究卷

CHINESE TRADITIONAL MUSIC

本卷主编 黄允箴

主编 杨立青

副主编 杨燕迪 徐孟东

执行副主编 洛秦

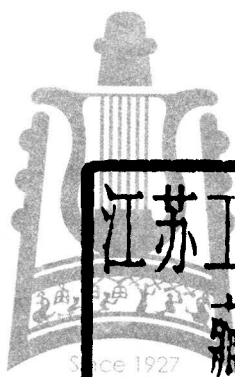
上海音乐学院学术文萃 1927-2007
ESSAYS OF THE SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC

中国传统音乐研究卷

CHINESE TRADITIONAL

卷主编 黄允箴

J6/19
:4
2007



江苏工业学院图书馆
藏书章

主编 杨立青

副主编 杨燕迪 徐子孟东

执行副主编 洛秦

上海市重点学科建设项目资助 项目编号 T0701

图书在版编目(CIP)数据

上海音乐学院学术文萃:1927~2007. 中国传统音乐研究卷/杨立青主编;黄允箴编. —上海:上海音乐学院出版社,2007. 11

ISBN 978 - 7 - 80692 - 331 - 3

I. 上… II. ①杨… ②黄… III. ①音乐 - 文集②传统音乐 - 中国 - 文集 IV. J6 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 162021 号

丛 书 名 上海音乐学院学术文萃(1927~2007)
主 编 杨立青
副 主 编 杨燕迪 徐孟东
执行副主编 洛 秦
书 名 中国传统音乐研究卷
主 编 黄允箴

责任编辑 夏 楠 王 赛 李 绚
封面设计 帝王设计机构
出版发行 上海音乐学院出版社
地 址 上海市汾阳路 20 号
印 刷 江苏省通州市印刷总厂有限公司
开 本 787 × 1092 1/16
印 张 31
字 数 460 千
版 次 2007 年 11 月第 1 版 2007 年 11 月第 1 次印刷
印 数 1 - 3,300 册
书 号 ISBN 978 - 7 - 80692 - 331 - 3/J. 319
定 价 75.00 元
出 版 人 洛 秦

总序

杨立青

就本性而言,音乐是一种诉诸听觉的艺术,具有难以言传的特质。但在高等音乐院校里,她同时又是一门可以(且必须)“论说”的“学问”,甚至,其论与其说的水准还代表着一所大学学术品格的高下。因为,音乐艺术(无论作曲抑或表演)的价值体现,固然重在实践,贵于创造,但理解音乐艺术的本质,挖掘音乐作品的思想深度与广度,并引领学科的发展走向,使之具备文化与人文的意蕴和高度,却又离不开理论的抽象和升华。应当说,这是我们这一代人的共识。

今天,我们为上海音乐学院建院八十周年而编纂这部六卷本的学术文萃,正是基于这样一个视角。它不仅仅着意于纪念与庆祝,而且,其中还包含着一种更深邃的意义,便是为了打开读者的视阈,进行一次跨越时空的梭巡,在不同时代的上音学者、师生“论音说乐”的文字中遨游,检视学科所达到的思想—人文高度,捋出一条学院的学术发展沿革的“文脉”,使人们对于上音之所以成之为上音,有一重更加真切的认识。

就时间跨度来说,这部文萃涵盖了自建院初始直至本世纪初近80年的时光;从稿源来看,它包括了从建院元勋、大思想家、大教育家蔡元培先生直至今天仍在就读的研究生在内的、来自不同学术层次的广大作者群;而文萃涉及的内容,则大体分属于音乐学理论、作

曲理论、中国音乐史研究(古代及近现代)、中国传统音乐研究、外国音乐研究及音乐表演艺术研究等多个领域,并依此分类,编为六卷;至于入选的不同文章所代表的思想、观念和论点,可以说,一定程度上比较客观地映射出了中国近现代音乐史和音乐思潮的一个重要侧面;这些文论,也相当充分地体现了“百花齐放,百家争鸣”的原则,具有典型的、善于吸纳多种养分的“海派文化”特征,由此而勾画出了上音学术园地的多姿多彩。

当然,由于篇幅的限制,一些具有重要历史意义和重大社会影响的“重量级”、“大部头”专著,在这里只能以节选的方式引用,甚至不得不忍痛割爱。再加以,任何集锦式的文萃,都只能起到“管窥”的功效,在搜集不同历史时期最具代表性的文论过程中,时时难免会有遗珠的遗憾。也许,所有的这些不足,只有待学院的九十周年校庆或百年华诞之时再行弥补了。此外,本文萃所收入的一些文章篇目是相关校友在走出校门后在其他工作岗位上的著述,但考虑到这些校友的学术影响力和学术建树,考虑到这些著述实际上进一步延续了上海音乐学院的学术传统和学术思想,所以我们本着“海纳百川”的初衷和目的,仍然收入这些文论,特此说明。

人们常说,上音有一个应当引以为自豪的传统,亦即:从她“开元”的“祖师”们——蔡元培、萧友梅、黄自起,到半个多世纪以来对中国音乐事业发展具有重要影响的学界巨擘——贺绿汀、丁善德、沈知白、钱仁康、桑桐、陈铭志,直至现今仍在第一线辛苦耕耘的许多专家、学者,他(她)们既是善于艺术实践与教学的“行者”,同时又是勤于学术研究与著述的“思者”。正是这种“形而下”与“形而上”(或者说,“行”与“思”)高度的有机统一,成就了上音的学术地位。置放于我们眼前的这部八十周年文萃,就是这方面的一个明证。我衷心希望,今日上音的莘莘学子自觉地继承这个优秀的传统,精于思索,努力实践,使学院的学科建设和学术发展再上台阶,走向更高的境界。

2007年10月22日

前言

黄允箴

还是上个世纪的30年代,上海音乐学院的创始人萧友梅在上音前身——国立音乐专科学校组建了音乐研究社团《乐艺社》,发出“提倡国乐”的疾呼。他在校内首开《国乐概论》课,亲自编写教材,并发表了著名的《复兴国乐我见》一文。文章以一位音乐先哲的敏锐洞察,对国乐的定位作了精辟的论述,同时,明确提出要“充分利用前人之文化遗产,以创造新中国国乐”的主张。一番开山之举,辟引出一条探索之路,为后来的上音人竖立起研究中国传统音乐举目瞩目的坐标。在那段时期,曾就读、就职于国立音乐专科学校的冼星海、朱英、吕骥、沈知白等上音前辈,游览散落在南北东西,鲜见正史的民间音乐,从那些或质朴、或绚烂、或纤柔、或雄放的百姓喜闻之中,也品出了深邃,悟出了道。怀着民族的自尊与自信,他们异地同心、提笔挥毫:《论中国音乐的民族形式》、《中国音乐之出路》、《中国民间音乐研究提纲》、《民间音乐与民族音乐的建立》等一篇篇富于胆识和睿智的文章,先后见诸于当时的报刊杂志。

1949年贺绿汀院长上任后,把振兴民族音乐文化视作自己的坚定信念和崇高的使命,他不懈地为之四处奔走呼号,并对中国传统音乐的理论研究予以高度重视。“为更好地整理和发扬民族音乐遗产,要培养出一些真正有修养的音乐理论家”,这是他常挂在嘴边的一句话。在他的高瞻远瞩和积极倡导下,上海音乐学院对中国传

统音乐的理论教学和研究,本着感性积累为先、中外之说兼收、教学科研相长的理念,走上了专业化、学科化发展的道路,半个多世纪以来经历了三个发展阶段:

第一阶段:20世纪50年代至60年代——奠基与创建

为确保传统音乐理论研究的专业性、独立性,首先进行的是学科机制的构建。1953年成立了上音民族音乐研究室,先后由贺绿汀、黎英海担任主任;1956年成立了民族音乐系,设置了民族音乐理论专业;而后,这个专业又独立为民族音乐理论系,由沈知白担任系主任。在这几位博古通今、学贯中西、杰出的奠基者身边,聚集起一批有志的年轻学者和莘莘学子,他们引领大家叩开了中国民族音乐宝库的大门。

常言道:“兵马未动,粮草先行”。起初,研究者们首要的工作是背着老式笨重的录音机奔赴各地采集民间音乐。当时,整个上音曾经掀起一阵边“采风”、边学习的热浪,全院师生纷纷深入村野边寨,在民间音乐的沃土中体味艺术的纯粹;学校又采取请进来的方式,一批技艺精湛的民间音乐艺人陆续来到上音任教,民歌、曲艺、戏曲,上上下下兴趣盎然、人人学唱,一时间蔚然成风。此外,观摩民间艺术演出,进行严格的唱腔记谱训练,还被定为民族音乐理论专业必不可少的课程。这些举措,为传统音乐的理论研究,营造了极佳的氛围。

聆听、感悟,在积累了大量珍贵的第一手资料,打下扎实的感性认识的基础上,研究者们开始了理论上的探究,在此阶段,成就了多部具有里程碑意义的传统音乐的理论著作。于会泳是其中一位有卓越贡献的传统音乐理论家,在他的研究中,《单弦牌子曲分析》成为曲艺音乐研究的经典著作;另一部论著《腔词关系》,独具慧眼,从宏观的角度发现并剖析了中国传统音乐中音乐构成的基本内核,是对传统音乐进行综合研究的始创;他的两篇论文:《关于京剧现代戏音乐的若干问题》(上、下),也堪称戏曲改革的理论指南。同时期,夏野的《戏曲音乐研究》——我国第一部论述戏曲音乐的理论专著,也无愧为这个阶段标志性的研究成果,书中对我国戏曲声腔系统和音乐体制分类所作的精深、独到的论证,在传统音乐理论界产生了广泛深远的影响。而由高厚永撰写的《民族器乐概论》则开创了对我国民族器乐的各乐种及其音乐特征进行系统论述的先河。

第二阶段:20世纪70年代至80年代——壮大与繁荣

1979年上音成立民族音乐作曲理论系，前阶段创建时期的那批年轻学者：叶栋、江明惇、李民雄、刘国杰、连波等这时已走向成熟，成为这一阶段传统音乐理论教学与研究的主力军。他们首先将自己潜心钻研多年的结晶付诸于教学，分别为民歌、民族器乐、戏曲音乐、曲艺音乐、传统音乐曲式等课程，编写了有较高理论水准和学术含量的教材。经过课堂讲授的反复锤炼，《汉族民歌概论》、《传统民族器乐曲欣赏》、《西皮二黄音乐概论》、《弹词音乐初探》、《民族器乐的体裁与形式》等论著相继问世，累累硕果充分展示出上海音乐学院在传统音乐理论研究领域的雄厚实力。这些论著着重对我国传统民间音乐进行体裁分类以及音乐语言、形态特征的诠释，既富有鲜明的民族特色，又融合了西方音乐的论析经验，在总结我国传统音乐的艺术规律方面作出了突出的成就，因而被许多高等院校列为学习传统音乐的基本教材，起了夯实学科根基，推进学术发展，哺育新生代成长的重要作用。

在此阶段，原作曲专业一些对传统音乐的情有独钟者，也主动加入到理论研究的行列，他们从解剖传统音乐的创作思维和技法入手，发表了一系列论文。如：《潮州音乐的调变化发展》、《民族器乐演奏的新形式——介绍胡登跳的几首丝弦五重奏曲》、《〈春江花月夜〉的结构特点与旋法》、《〈二泉映月〉的音乐素材和结构特点》等。

传统音乐纷繁绚丽的音乐形式，凝结着华夏祖先的音乐才华和艺术精华，是我国璀璨的民族音乐文化中最为闪光的部分。这个阶段，上音对传统音乐本体的研究进入全盛，不仅将其光艳昭示世人，同时，彰显出研究者的整体理论水平到达了一个高点。成果中还蕴蓄着许多值得寻味的人文思考，激发起下阶段更深层的探求。

第三阶段：20世纪90年代至今——拓展与互动

这是个社会转型，观念更新的时期。在全国范围内，传统音乐被尊奉为民族意识的象征，为唤起人民在新时代的觉醒而重新得到缅怀和宣扬；在人文学科领域内，思想异常活跃，各学科之间的沟通、交叉、融合，迎来了学术上繁花似锦的局面。变革中的时势为传统音乐的理论研究提供了向纵深开拓的契机，上音人在广阔的文化视野和全新的开放语境中寻觅、撷取，迸发着思维的灵动。这个阶段的研究成果，显示出以下两个特点：

其一，研究范围拓宽了：从以研究汉族传统音乐为主，扩展到对

各少数民族音乐的研究；体裁类型从民歌、器乐、戏曲、曲艺，延伸到歌舞、宗教。相关论文如：《我国多声部民歌的分布与流传》、《从我国少数民族口弦音阶看谐音律》、《少数民族宗教乐舞与宗法文化》等。

其二，研究思路敞开了：以挖掘传统音乐的人文意蕴为新的探寻取向，并采用跨学科的研究方法，涉猎比较学、社会学、民俗学、人类学、地理学、阴阳学等其他诸多领域。触角伸向各方，选题遍地开花；借助他山之石，促推理论升华，从而形成了学科之间互补、互动的发展态势。相关论文如：《日本的段结构与中国的定格68板》、《撞击与转型——论原生态民歌演唱主体的萎缩》、《沪剧与地域文化》、《陕西龙眼沟求雨与音乐》、《解释中国传统音乐功能性的三幅图表》等。另外，还完成了数个国家级和市级的科研项目，如：《吴越民俗音乐研究》、《传统音乐与当代社会》等。

古人云：“循理以求道，落其华而收其实”^①。此逢上音八十寿辰大吉，我们满怀感激，采摘了半个多世纪的执着和收获，把它们盛在这本集册里，呈上母校儿女的一份景仰。今天，中国传统音乐作为一个有着悠久历史、独特素养和博大精深的音乐体系，正愈益引来世界各国音乐学家们关注的目光和研究的共同参与。为此，致力于这项事业的上音后辈，更感到肩上的那份责任。文化悠悠，探索漫漫，“入道弥深，所见弥大”^②。继续倾听那古老乐声的诉说，用心灵去品悟吧！继承、弘扬，愿传统音乐的理论之树常青。

2007年5月

注释

① 宋·苏辙《东轩记》

② 汉·王充《论衡·别通篇》

凡例

1. 本卷选辑了1927~2007年间部分上海音乐学院校友撰写的有关中国传统音乐研究方面的文章,并按照作者的出生年月排序。

2. 本卷所收文章大部分为已发表的文章,文后均注明了文章原载出处及发表时间;对于部分从未发表过的文章,文后均注明“本文系初次发表”。

3. 为了《上海音乐学院学术文萃》六卷的体例统一,将每篇文章原文中的脚注均改为尾注,并根据“出版物文后参考文献著录规则”的有关规定,将尾注及参考文献的格式作了统一。

4. 为了《上海音乐学院学术文萃》六卷的体例统一,对每篇文章中外国人名名的中译名作了统一。

5. 为了《上海音乐学院学术文萃》六卷的体例统一,对个别文章中的地名、音乐形式名称等按照现在的惯称作了调整及统一。

6. 为了确保本卷的出版质量,对于个别文章中的原文错误,经作者认定后在本卷中做了修正。

7. 由于篇幅的限制,经本卷主编认可,对本卷入选的个别文章在文、谱、图、表方面作了适当的删节或节选。

目 录

- 杨立青** 总序 / 01
黄允篪 前言 / 01
 凡例 / 01
- 沈知白** 中国戏剧中的歌舞及演技 / 1
冼星海 论中国音乐的民族形式 / 5
朱 英 中国音乐的出路 / 10
吕 骥 中国民间音乐研究提纲 / 15
钱仁康 “月子弯弯”源流考
 ——兼谈“吴歌” / 24
- 刘如曾** 戏曲现代戏音乐问题 / 41
汪培元 朱践耳的琵琶独奏曲《玉》 / 47
常受宗 民族器乐演奏的新形式
 ——介绍胡登跳的几首丝弦五重奏曲 / 55
- 夏 野** 中国戏曲音乐的演进 / 75

- 叶纯之** 从创作角度看中国民族管弦乐队的前景 / 88
- 黎英海** 潮州音乐的调变化发展 / 97
- 沙汉昆** 《春江花月夜》的结构特点与旋法 / 107
- 莫尔吉胡** 追踪胡笳的踪迹
——蒙古音乐考察纪实之二 / 115
- 连波** 苏州弹词的源流和特色 / 137
- 高厚永** 民族曲式中的变奏原则 / 149
- 李民雄** 民族打击乐的特性构成和手法 / 165
- 滕永然** 高腔琐议
——戏曲声腔名考释之一 / 183
- 罗传开** 日本的段结构与中国的定格 68 板 / 193
- 刘国杰** 试谈二黄腔的源流问题 / 198
- 时白林** 安徽戏曲音乐的源流与特色 / 207
- 陈应时** 关于我国民族民间器乐曲的曲式结构问题 / 220

- 费师逊** 解释中国传统音乐功能性的三幅图表 / 231
江明惇 关于民歌特征的美学思考 / 237
黄 白 民歌合唱创作札记 / 248
刘明澜 论昆曲《牡丹亭》音乐 / 255
樊祖荫 我国多声部民歌的分布与流传 / 271
成公亮 《二泉映月》的音乐素材和结构特点 / 281
黄允篪 撞击与转型
 ——论原生态民歌传播主体的萎缩 / 290
应有勤 从我国少数民族口弦音阶看谐音律 / 303
施 维 略论戏曲音乐的唱奏关系 / 315
杨善武 支声形态及其思维特点 / 331
陈进德 二人台音乐与我国北方民歌 / 339
陈复声 京剧皮黄腔生旦分腔的音乐手法 / 354
王 霖 沪剧与地域文化 / 368

- 蒋一民 黔东南侗族音乐印象记 / 374
- 金建民 《弦索备考》曲源考释 / 392
- 姚 燮 试论蒋调 / 405
- 周凯模 少数民族宗教乐舞与宗法文化 / 414
- 萧 梅 陕北龙眼沟的求雨仪式和音乐 / 426
- 查甫亮 论戏曲唱腔板式连接的多样性
——与“散、慢、中、快、散”论者商榷 / 436
- 郭树荟 来自丝绸之路的回响
——杨立青的中胡与交响乐队《荒漠暮色》初探 / 444
- 刘晓静 《蒲松龄俚曲》曲调风格形成的语言因素 / 458
- 徐元勇 论明清时代的情歌
——明清俗曲 / 473

中国戏剧中的歌舞及演技

沈知白

二胡之起源

关于“二胡”的来历，叶梦殊著的《阅世编》中有很好的材料。叶氏乃明末清初间人，此书于事变前一年由上海通志馆校印，胡朴安先生序。

“……民间之乐向来如常；近有西洋琴瑟之类俱用铜丝为弦，弹之声甚浮丽”（《阅世编》卷二），按即粤人所弹之洋琴与潮州人所弹之箏。洋琴乃杜尔纆墨（dulcimer）之变形，明末葡萄牙人携来，故称洋琴，后人因避用洋字改称阳琴或铜丝琴——正如洋伞改称阳伞，番芋改称山芋。据 Sachs 著《乐器史》中谓洋琴入中土乃在 18 世纪，与叶氏所记述之时代不符。《乐艺》杂志内载萧友梅之论文，谓洋琴乃英国乐器，由马可波罗携来，不知何据。

“……考弦之入江南，由戍卒张野塘。野塘河北人，以罪谪发苏州太仓卫，素工弦索，既至吴，时为吴人歌北曲，人皆笑之。昆山魏良辅者善南曲，为吴中国工；一日至太仓，闻野塘歌，心异之；留听三日夜，大称善，遂与野塘定交。时辅年五十余，有一女亦善歌，诸贵争求之，良辅不与，至是遂以妻野塘。吴中诸少年闻之，稍稍改弦索矣。野塘既得魏氏，并习南曲，更定弦索音使与南音相近（按良辅得野塘之合作，方能冶南北曲于一炉而创水磨调），并改三弦之式，身稍细而其鼓圆，以文木制之，名曰弦子。时太仓王相公方家居，见而善之，命家童习焉。其后有杨

六者，创为新乐器，名提琴，仅两弦，取生丝，张小弓，贯两弦中相轧成声，与三弦相高下。提琴既出而三弦之声益柔曼婉扬，为江南名乐矣。自野塘死后，善弦素者皆吴人……”（《阅世编》卷十）。按提琴即“二胡”，后吴人又制四弦胡琴，简称四胡，于是二弦胡琴亦简称“二胡”。胡琴最早流行于北方，所奏为边关之调，繁音促节，难入雅人之耳，但军中往往以此为乐。

演技与歌舞

中国戏剧中的做工武靶等，我已断言，是 dance（舞）、pantomime（哑剧）、acrobatics（武艺杂技）三者杂糅而成。历代戏剧差不多都起自民间，腔调是从村讴俚唱蜕化出来的，动作也都是“百戏”、“杂技”等类的变相。不过昆剧经文人的修饰，就由随俗雅化而渐脱去俗韵；所以民歌式的腔调，一则受了曲文音韵的支配，二则因文人揣摩文情而增减音节，改定腔拍，于是变成了散漫的、吟诵的形式；而动作方面因侧重温文的、细腻的表情，所以做工（即哑剧部分）多而武艺杂技少。平剧最初就是以武艺见长的徽班戏（《陶庵梦忆》中谓“余蕴叔演武场搭一大台，选徽州旌阳戏子，剽轻精悍、能相扑跌者三四十人，扮演目连。”可见明代徽州地方戏，已重武艺）。它的风行又在大雅衰微之世，那么动作之中，武艺杂技的成分当然极多——杂技与哑剧，几乎各居其半，因此平剧的锣鼓节奏就非常复杂，也可以说非常芜杂了。

舞字在古籍中并无明确之解说，纯粹的舞到了什么时代才绝迹民间，简直无从考证。有人谓可于古画及发掘出的古物中得到旁证，我以为这是徒然的；因为一种姿态不能使我们敢断定这就是舞的姿态；梅兰芳的戏照都像是舞的姿态，其实却是哑剧或武艺杂技（例如《洛神》舞及《霸王别姬》中的舞剑，《天女散花》中的舞带）。历代的百戏杂技等都是卖艺一类的东西，可是往往袭用舞名；例如杯盘舞，巴渝舞，都卢舞，太平乐（此即“天竺师子舞”，《旧唐书》“音乐志”中有说明），而军队演习——仿佛现今的军式体操等——也沿用舞名，例如破阵舞。

我以为舞的淹没，与民歌及百戏的衰歇虽事有先后，而原因却大致相同。杂伎而兴乐舞衰，戏剧兴而杂伎民歌衰。如今民间卖艺与唱民谣都少见少闻了。粗陋的、单纯的民歌与杂伎一搬上了舞台，在民间的生

命不久就会断绝的；因为这种杂伎不能和舞台上故事贯穿、又有行头衬托的技艺抗衡而自然淘汰了。技艺出众的卖艺者，为了出路就去改行做戏子。早期徽班戏实在就是表演故事的卖艺，至今《洛阳桥》里还穿插许多纯粹的卖艺；还记得廿余年前以演三本铁公鸡出名的何月山，便是卖艺出身。

至于民歌原是地方戏之祖，例如弋腔、越调、秧歌、花鼓调等。现在民众不唱歌了，因为民歌有戏子代他们唱了。他们的歌谣被戏子收罗完了——有许多唱地方戏的戏子最初就是唱民歌的农民（例如“的笃板”），所以他们要唱歌就只好学唱戏。但倡优是被一般人贱视的，而唱戏又不是安分人做的事，民众既唱不过戏子，结果他们就只听只看，而不愿意学唱了。那么他们为什么不跳舞呢？舞的形式早被杂技破坏了，杂伎却不是一般人学得成的，像乡间跳龙灯这一类的事。只有学过拳术的人和“剽轻精悍”的流氓光棍才能胜任。

假使说民间跳舞并不是因杂伎之兴而湮没，那么我们可以说戏剧——当然光是地方戏之兴给民间跳舞一个致命的打击；因为跳舞和音乐是拆不开的，无论音乐怎样简陋，音乐既然被优伶拿去改成戏剧动作的伴奏与腔调，跳舞也被优伶拿去改头换面在舞台上变成了戏剧动作，舞乐与舞的形式就此被毁坏了，民众要跳舞，也跳不成了（古代乐舞歌曲，僧道也保存了一部分；这些歌舞到了僧道手里固然走样，但总不像给优倡弄得那样一团糟。道士的道曲还是明清以前的东西，单就音乐讲，比昆曲好得多。可惜在上海听到的机会很少。本地道士不在歌舞上用功夫；就连铜丝弄竹也都是敷衍了事。记得前八年在桐柏宫听某道士吹笛唱曲，我简直被那清越的笛声与不同凡俗的歌声迷住了。近年来，我还未曾听见这样好的音乐——就连西乐也算在内。）。

在农业制度的国家里，民间艺术——尤其是歌舞——照理是非常蕃植的；但中国的情形却是例外，这多半是地方戏发达的结果。假如我们忽略了这一点而将民间歌舞的衰歇，完全归罪于礼教，我们岂不先就该承认：

（一）地方戏中的故事都不是违反礼教，有伤风化的；

（二）在礼教最严的时代舞固然该灭绝，就连杂伎也没有存在的必要。可是事实并不如此。我以为礼教纵然深镌民心，使民众不敢为了“男女情思”而歌舞，难道他们也不敢为了宗教生活而歌舞吗？原来，宗教的歌舞又有“专业”的僧道来代劳了。他们既不能与僧道争胜，又不愿做僧