

任半塘著

唐聲詩

下編



唐 聲 詩

(上下編)

任 半 塘 著

上海古籍出版社出版

(上海瑞金二路 272 號)

紅羊書屋上海發行所發行 上海群衆印刷廠印刷

開本 850×1156 1/32 插頁:(精) 9 (平) 5 印張 45.25 字數 882,000

1982 年 10 月第 1 版 1982 年 10 月第 1 次印刷

印數:(精) 3,200 (平) 6,800

統一書號: 10186·354 定價:(七) 平裝: 5.05 元
精裝: 6.00 元

下 編 格 調

弁言

一

此編內容從大部分言，僅史料之集叢而已；從逐條以驗，亦每鱗爪之而，小文碎事，無多意義。惟其大部分除具例證作用外，尚有占小部分之論斷在；倘持論斷以衡例證，乃知上說無多意義者有不盡然。因此等史料，凡隸唐、五代範圍者，千載以前，原具內在之有機聯繫，經針對一定目標，集結整理以後，已循其舊關係，而各赴新使命，作用或正或反，共同體現於編內者，約事垂文，秉彝立則，遠非散漫如原材時所能擬；對我國文學史、文藝史之貢獻，大小如何，將不難指實，略如「唐聲詩總說」所陳。其虛實究竟，可由讀者於終編以後判焉。

就格調之全部論，此編包羅唐詩五、六、七言三種句法，基於聲容與辭章之原有聯繫，既彰其樸素之形體，復窮其潛存之意義。言量，則有百五十餘調，已鬱然成林，視昔人僅及竹枝、採蓮、渭城曲寥寥三本，憑藉太疏，體驗遂薄者，詳上編理論第四章八節「唐宋異同」說。作用自殊。言質，則於簡闊中申條貫，於渾元中具倫脊，乃見百五十餘調各有特點，並非同調異辭，百名一實，不能率指謫仙怨即三臺，

或玉樓春卽木蘭花。……下文第五節論舞春風與瑞鶴之異同，亦可參考。從知辭雖齊言，若格調之間，仍有須慎思明辨之處。此編乃一人之草創而已，謫陋晬昧，詎足云當！然對宋人迄近人之誤解唐代詩樂，多方誣罔，遠背史實，甚至勃興雲霧，使真象全迷者，詳上編四章八節「穿插」音數諸說。予以豁蒙、祛惑，則已收廓清之效而有餘，斯編者所敢自信，確然有出「小文碎事」以外者矣。如用敦煌寫本伊州等譜及日本藏破陣樂等譜，以破傳統迷信唐人詩樂一字一聲說，已甚徹底。用伊州譜並可破傳統說：「小令、中調、長調逐步發展，非同時形成」，亦極有力，詳下文第五節論「隔代啓承」。

何謂「格調」？有一舊說可資借鑒：清翁方綱論徒詩，引樂記，並曰：「復齋文集入。『變成方謂之音』，『方』者，音之應節也，其『節』，卽格調也。……『聲成文謂之音』，『文』者，音之成章也，其『章』，卽格調也。」徒詩之格調尙且成於音之節與章，聲詩格調何以異此？且所謂節與章者，在聲詩實溝通跨渡於聲與辭之兩面，無所畛域。由是，不僅本編之命名取得正義，卽唐代詩樂之聲、辭關係原本協調，並無乖忤一層，在理論上亦獲明證。乃宋人迄近人，每因詩樂之用曾多採「選詞配聲」之法，元稹樂府古題序。或因強欲爲長短句詞求一「父體」，詳下文。遂矢口詩樂之聲與辭間，自來齟齬有隙，長短句始得逞而形成。風生蘋末，此中不斷之矛盾，蓋卽從所謂「格調」者始，辨而正之，誠不容忽，更不容遲！詩樂果有調歟？齊言歌辭果有調歟？明王世貞云：「七言絕有名無調，隋楊、李白，調始生矣。」詳上編三章首節。設皆

有之，兩種調之間相迎歟？抑相拒？——凡此諸端，既尙在基本問題之列，有待解決，則此編之責職何在？固昭昭然矣。

一一

唐聲詩上下編之總使命，惟在闡明聲詩體用。其應循之途徑，分「說」與「譜」兩大端。此編尙欲克盡上述之責職，其實踐之道，亦不外此。「說」，體、用之考證也；上編具總說，下編則逐調分說。「譜」，辭與聲、容之實錄也，有辭譜、樂譜與舞譜三種，彼此情況迥殊。辭譜，今人整理之業也。昔曾得唐、五代辭千五百首，辭譜之格調，當不難從中提選。樂、舞譜皆製作於唐，今日收集固難，通曉尤要，其意義最多，事則更難！茲先申「譜」之義，再陳「說」之義；先論樂、舞譜，再論辭譜。

聲詩之樂、舞譜，凡可信爲唐代真傳、此編應予著錄者，目前僅知有十一件。審其性質，皆系於燕樂，爲當時社會一般所用，俗樂、俗舞之俗譜也。並非擬古仿古，以唯心超現實者，其可貴在此。十一件指樂譜七，舞譜三，舞圖一。其中由日本陽明文庫藏者，半屬聲詩，倘完全公表後，此處樂譜之數可望增加。詳下文第六節。其他另有後世涉及聲詩之樂譜二十件，皆旁附此編所錄之唐詩原辭，譜內或尙留有若干唐音成分，如清初傳蒙古笛吹中之回波樂譜等是。惟難斷定，故僅供參考，不云著錄。此項樂、舞譜雖採錄甚難，占篇幅

甚少，對百五十餘調之全數言，遠不足赴應有之使命，然此編之目標固明確如此，格調之規制固必須備此，聲詩之意義固充分在此，初不因目前部分資料貧乏，實際表現無多，對於正確目標與規制，遂稍稍動搖或減削耳。

自「五四」上溯，數百年間，詞人、詞家之「詞業」甚蓬勃，若衡其基本體用，則早已主文，不主聲、容。北宋歌辭今日尙傳者，都出文人，民間作品極少。至有關歌舞之紀錄，則無論譜、說，均視前代萎縮。示宋藝萎縮者，可看編內《三臺》（一）《歌》。雖南唐小局之所有，宋人亦未能悉承，予以普及或提高，何況

三唐、五代朝野聲容之詣！此時期內，舞藝尤薄，如教坊雷大使之舞既非「本色」，舞之「本色」原指女伎。何必強呈，致成文藝話柄？則此時無肄習，人才少，本色難求，可知矣。兩宋之時代雖較晚近，曾無一紙俗舞譜說留示後世，非傳之難，乃作之熄耳。封建上層之文藝缺陷如此，民間藝事向鮮紀錄留傳，更無論矣。然後感敦煌寫本內，竟有中古燕樂南歌子、浣溪沙、鳳歸雲等，此三調均原屬聲詩。近十曲之俗舞譜說傳世，雖大都殘破，仍不失爲世界古文物中第一流珍品！正反映當時之民間藝術，尙具一定完整性，非其傳譜之殘破所能象徵也。今對此類舞譜，宜否本其與南歌子、浣溪沙、鳳歸雲等辭之固有聯繫，而著於本編，彰其格調，以申翁氏引樂記之說乎？曰：何不宜！舞譜分「段」，動作應「拍」。拍與段，正「節」與「章」也，故不離格調。

次言樂譜與歌說。南宋之時代更晚，版圖既蹙，丁口自減，而詞人愈衆，傳世之作更大量，十九皆文人之業。（全宋詞兩萬首，南宋占三分之二。）從辭量以觀，其藝宜盛，若究體、用，則主文益甚。聲、容紀錄，留示今人者，僅姜夔之譜與張炎之說而已，何罕貴如此？非傳之難，亦作之熄耳。尤可憾者：姜、張之業，皆封建時代正統文人博雅好古者典型之專業，並非大衆生活中所有。明明俗樂之事，指姜詞十七首所具簡字譜。而譜作雅樂形式，比附琴樂風徽，與同時民間大衆音樂以「嘌唱」爲主流者，全不相涉，亦即與上述唐代樂舞傳譜之性質及方向大異。顧南宋之事，何爲嘵嘵於此？曰：正因此惟一留傳之宋譜對於後人，竟然害多利少，影響之大，出於常度，於此不得不予指別。辨姜譜者，因姜氏擅詞章，洞音律，曠代清才，遂信其譜爲趙宋詞樂正宗。（另傳樂府渾成集零譜數曲，出於大晟府之官譜，取封建雅樂形式，不屑於俗樂俗譜一途，更毋俟言。乃姜氏於大樂議中，曾評官譜曰：「以一律配一字，未知永言之旨。」但於自作自刊之譜，仍陷「未知永言之轍不易，奈何！」）未喻此乃姜氏個人之摹古一字一聲。創奇，捨唐以來俗譜通行之節拍符號不用，而另設遲速符號。自高其賞而已，絕不足代表兩宋社會聲譜之現實，更非唐代傳統之影響。而辨姜譜者，竟以宋喻唐，認爲宋既爾爾，唐必先焉，因肯定燕樂歌唱自來即一字一聲，若有舞容，勢必一聲一動，愈成問題。並爲雜言歌辭設一「母體」，將詩樂與詞樂間之姊妹情親，生扭作父子血胤，毋乃乖戾！而究其主因，十九皆受姜譜影響。（姑看兩例：清沈曾植全拙庵溫故錄曰：「一聲一字則雅樂不永言，字少聲多，則俗樂難過度（張炎說），——兩義

相連。」按「兩義」皆無其實，而沈氏過信，始覺「相連」。又曰：「了知詩變爲詞，卽緣字少聲多之故」；又進而推想詞變爲曲，亦復如此。近人雲南劉堯民詞與音樂略曰：「詞樂一音一字，最強的證據是白石歌曲，每個字旁注一個符號。」又曰：「長短句之成功，非突變的，是由絕句的母體裏，逐漸蛻變而成。」今爲端正趨向計，建議凡究唐藝者，務憑唐代大宗直接資料，實事求是；若對宋人飄忽之談，指沈括「不用和聲」、朱熹「逐一填實」等說，必加嚴別！並不爲文人手製之古色古香所迷，由此以迹燕樂歌舞之真象，庶幾不遠。上下編稿既以闡明聲詩之體、用爲旨，對下編所錄諸唐譜，乃不得不作較高之估値，於意尤在敦懇專家，重視我中古時代此類之俗譜，共同戮力，早求通曉，如此果有其必要乎？曰：有，有！

歌舞諸外，尙具所謂「辭譜」，形式雖簡，目標有別；別於詞律、詞譜之主文，非供詞人倚調填詞之用。在全編內，顯爲每一格調之綱領，地位突出，亦有其深切之意義在。蓋詩屬齊言，變化於字句與平仄者，當然較少；讀者倘持所習見於詞律、詞譜二書之錄長短句者，來繩此編之錄齊言，自不免簡單機械之嫌，以爲無必要，事可省。則當自首至尾，先撫其全面，仰瞻旁矚，再燭其周延，重在入林，不止緣木。如踏歌詞（一）、回波樂、竹枝（二）等，字句雖極簡明，自明以來，仍被誤解，強作雜言。李煜虞美人明明雜言，又被近人強作七言八句，有如聲詩，以充雜言之「父體」。天長地久辭和聲七言，被改爲三言二句；謫仙怨六言八句，被改爲絕句二首；舞春風七言八句一章，亦強被分爲二片等。——似此應揭，應糾處正多，雖逐調以求，亦覺聲詩斷斷不可無譜。如辭之全章僅作兩句、三句

者須肯定，全章作五句者應探源，明小曲、桐城歌及近代民間歌辭之「趕五句」，均七言五句，其源是否在唐，有待探索。和聲、疊句及附加辭之必劃清等，皆不可以無譜，一也。百五十餘調內有十之三於詩調後，別有中、晚唐五代同名之調，詳上編七章七節。北宋詞同名者有十餘調，另詳本文第五節。雖確切關係尙多不明，但比二書所錄同名者之時代無不早，即可能爲源與流之分，正詞律所指「爲詞嚆矢」者是。從歷史發展言：若放棄此等詩調不錄，便陷於「數典忘祖」，二也。此種關係不在「一字一聲」，或「字少聲多」，乃有距離之源與流，非前後代之父與子，宜別。二書中，僅以少數齊言體調入譜而已，又復觀點不清，性質不純，不痛不癢，滋生誤解，無怪唐代詩樂真象之迷失，於近三百年中，反變本加厲，有增無減，二書難辭其咎，三也。因此，乃覺我國文藝史上正有一束卷宗，尙未歸檔，不容偏廢，已往延誤，今當促成。故本編有責，毅然以第一部書，正視齊言歌辭，立志貞固，創制不疑。若不採較嚴格之譜錄形式，則觀感上將無從矯正偏虛，即留傳上終難於取得鞏固，四也。

此編考證，分類以見，辭、歌、樂、舞、雜考，五類。用輔上編稿所不及。要在彰明歷史之遞嬗，認清燕樂齊、雜言歌辭均源於樂府，無可爭辨；二體並駕，達五代末，遂覺雜言偏用於文人，而文事日增，藝事日減；齊言經常於民間，作活歌辭，迄今不廢。文人既擅筆札，又耽印行，填詞固勤，立說尤易。惟但自封於及身之「詞業」內，天地殊仄，顯不足駭。而成見之深，雖尊前、花間二集，聲詩各以百計、

歷歷在目者，亦掩而不驗，遽然斷曰：「詩樂亡而後詞樂興」，唯心如此，歷史遞嬗之迹遂泯。自古以來，民間文藝殷富有物，但淳默無言，民間何言哉！於是雜言歌辭一若果誕自晚唐，溫庭筠齊言歌辭一若果絕於中唐，文人以外之業，都不顧慮，形成文人之壟斷獨登，一匡天下，固自來傳統之蔽也！——本編所考源流所爭是非，大抵在此。

唐人之詩樂，在當時朝野城鄉，或歌舞，或講唱，或戲劇，確曾盛行，並於衆藝之中，具有一段領導與貫通之績業，客觀存在，難於掩沒。詳下文四節。衍變至今，其自身之葩爛雖過，若師傅之根澤猶

厚。北宋以降，千年渾沌不鑿，其事若無；一旦鑿之，則廓然天地！俯仰難盡。學者於此，果能指畫精詳，四極咸至，自可仰穿齊、梁樂府，俯穴宋詞、元曲，旁濬隋唐大曲、法曲及雜言歌辭，縱橫上下，壅蔽頓消。求我國中古以降燕樂文藝之體、用者，於此將面對兩大史流：一在樂府、詩、詞、曲之間，一在歌、辭、樂、舞、戲之間，各自貫穿，亦相互交錯。此中關鍵，端在詩樂。若塞此竅，則文、藝兼隔，兩流俱滯；若透得此關，則條貫申舒，源委敷暢，河海汪洋，極目千里，其孰擇乎？其孰擇乎？語曰：「川壅而潰，傷人必多」，茲曰：「藝壅而昧，傷義必多，其可忽乎？其可忽乎？」參看下文五節論「隔代啓承」。詩樂貫穿諸藝例，如編內曾穿牆頭花至雜劇牆頭馬上之義，說者不喻，以為猥瑣。變文吟唱之韻語中，多以詩調五、六、七言，作律、絕諸

體。史家不察聲詩之用廣，以為出於外國文體翻譯，乖之甚矣！詳上編九章七絕。

至於雜言歌辭發展於隋唐五代者，在「唐雜言上中下三稿」內，另有蒼治，簡稱唐雜言，以與此編姊妹。既收夾輔之功，益愜並轡之利，其諧、說、考證，種種原則，與此一致。

三

百五十餘調中，將近三之一出於民間，非同時留傳之長短句調所能追，此點最有意義！因之，在「古爲今用」之要求下，聲詩上下編有一定貢獻，已詳上編「總說」。此外，從本編看，亦即從曲調看，尙有許多要義，不發不明。茲姑就歷史反映、體制演變、隔代啓承及日本關係四點，述之如次——

何以言「歷史反映」？曰：上編「總說」所舉聲詩曲調與自民間者四十餘，大抵託於社會風俗，已是歷史所在。若與自統治者方面之曲調三十餘，與封建政治之因果尤密，亦與歷史相表裏。前者曲調之反映歷史，可用元稹「屬事而作」之說，樂府古題十九首序及陸龜蒙「歌其事」之說；見上編第八章一節論歌謠。後者曲調之反映歷史，即一般所謂「詩史」。杜詩之爲「詩史」，自唐人已推重之；不僅因其詩之「善陳時事」，唐書杜甫傳贊尤在其義之能明是非、伸正義。顧聲詩之曲調中，果有此等「詩史」之意義在乎？曰：有！不但有，且甚兀傲。諸詩調之本事或始義，與當時政治、軍事、文物、制度相聯繫者，不一而足，如此編開篇第一章破陣樂，即有濃厚之政治、軍事臭味，所不取者，乃其黷武揚威，誇

張殺伐之一面；若可取者，則在聲文莊嚴，發揚蹈厲，不啻爲當時之國歌，「天聲」所麗，諸畜尊唐帝爲「天可汗」。萬邦歸向，其作用頗大！在封建統治時代，自有歌曲以來，鮮能及此曲者。當時民間演雜伎，亦每歌破陣樂爲插曲，足見其用不必皆莊嚴，亦有接近民間一面。同時另有功成慶善樂，專門表彰文德，雖不脫封建虛僞，亦尙具開國氣象。其後之中和樂、昭德武歌、成功舞歌等，仍同此性類，甚且從效鸞攀擬中來，但聲容氣魄，愈趨愈下，顯標誌其時代陰闇，國力衰削，人文彫瘁，以視初唐，遠不足道矣。

此事最特殊者，端在盛唐一君李隆基之身：自幼至老，自得政權，至解政權，均有詩樂聲容以圍繞之，或直接寫照，或間接渲染。今及知者，尙有二十餘曲，當時所被，必不止此，不得不列爲「詩史」或「樂史」之一特例，應許、應斥，則兼有之。李隆基六歲爲楚王，於明堂大宴中，曾自舞長命女。後在藩時，引兵誅韋后，民間爲之製還京樂。同時尙有夜半樂，亦可能爲聲詩。既卽位，提倡音樂伎藝，不遺餘力，一時歌工所製者，有何滿子、小破陣樂等。僅就與李關係較切之詩調言。若外藩所進，尙傳涼州、伊州、甘州、渭州、氏州、陸州諸歌，及婆羅門等曲。文治方面，因推行其所謂自注之孝經等，而有皇帝感曲；武功拓展邊圉，征戍不窮，唐民深苦之！雖有征步郎、鎮西子、平蕃曲等誇張成功，同時卻有嘆疆場、怨胡天、憶漢月等民間之聲，呼籲痛苦。尤以有合羅縫一曲，痛切刻劃其軍事失敗之慘與政治流毒之深，薛能詩所謂「空餘羅鳳曲，哀思滿邊雲」是，乃應有之譴責。其恣意聲色玩好也，有舞

馬詞、清平調、一斛珠諸本事曲可驗。其貪黷敲剝也，廣運潭內唱得體歌一事，已足說明。及安、史亂作，播遷臨發，尙流連於水調之哀音不忍去；途中並曾親製謫仙怨調，以深寄懺悔。雨淋鈴曲亦詩體，因無確實傳辭，故格調中未列。自蜀歸，蜷伏南內，臣工復以上皇三臺慰之，其一生至此，遂告結束。杜詩 秋日夔府詠懷：「南內開元曲，當時弟子傳，法歌聲變轉，滿座涕潸潸」，可考。

就當時情況言：此等詩樂，大抵「善陳時事」，或爲君、爲臣、爲民、爲物……而作」，白居易新樂府序語，亦元稹所謂「屬事而作」。有其現實意義，衡以一般「詩史」之標準，誠當之無愧。其中屬於邊地軍民之呼聲，如嘆疆場等，且達「詩史」價值之高標準，尤難得！更就歷史上前後變遷以較，則在前此之六朝樂府中，或在後此之宋詞、元曲中，或與聲詩同時流行唐五代大曲或長短句詞中，欲求一規模與此相埒之事例，以資比較，前後實均難其選。其故不僅在統治者中，如李隆基之精於音律、愛好樂藝者，歷史上本不多，且因此種「善陳時事」之體、用，舉凡其他樂府所有，均未嘗如唐代詩樂中所有者之普遍而活躍，於此乃不得不推爲唐代詩樂所獨具之特色！唐代樂曲猶沿六朝遺制，主聲而不主辭，故其本事多繫於製曲，此義於聲詩中爲尤著，如上舉還京樂、謫仙怨等例皆是，清平調主辭成分似多於主聲。有非孟榮本事詩、或葉申薌本事詞等作所能賅矣。劉堯民詞與音樂強調詩樂皆「以樂從詩」，至詞樂方「以詩從樂」，恰恰片面之見。隋唐不能製樂，則燕樂曲調兩千左右，從何而來？皆爲無情感、無靈魂之物乎？

四

何以言「體製演變」？曰：本編所載詩調，均雜曲或小曲形式，雖具樂、舞，而上編理論已別之於大曲與戲曲以外，惟戲曲之不入聲詩範圍，乃初步理論原則如此；聲詩之聲，暫取於歌、樂、舞三級。若少數曲調實際已入戲曲，固無從否認。如蘇摩遮、舍利弗、濮陽女三調，在唐代皆有戲，孟郊、列仙文及失名作者「須大拏、太子度男女」辭之爲戲文情事，尤不可掩。其中如蘇摩遮之戲辭，不但五、七言四句，且首首帶和聲，「度男女」辭不但有和聲，且首首標明劇中人物。成輔端「早稅」戲辭至數十首之多，亦皆七言四句，特亡其調名耳。均詳唐戲弄。

上述乃戲曲一系，此外尚有講唱，內容亦演故事，伎藝亦可能具說白。蓋聲詩在唐，不僅表現於自發之街陌歌謠、邊戍唱歎、筵間酒令、柸前挽歌而已，亦不限在宮廷儀式或士大夫生活中始於樂舞有製作，有欣賞；猶賴市廛中之伎藝人，運其智慧與經驗，不斷勞動創作，演變出許多新體，充分流行於民間，以益蔚成此業之繁榮。佛教歌辭在聯章、定格、和聲、附語方面，諸多表現，一若皆「和尚教坊」之創獲，實則新聲奇伎，時攘竊於民間，融會改觀，還向民間用之，以遂其宗教蠱惑之計耳。

此處所述之講唱，與上編九章所述俗講、轉變等，並不重複，因彼皆變文一系，韻語接近聲詩而

已，吟多唱少；此則爲百五十餘調以內之事，或雖失調名，而調名確有，因其章解分明，叶韻各異，另屬歌辭之一系；彼爲「講吟」，此則「講唱」也。

首論囉唸曲事：晚唐女藝人劉採春究竟如何歌囉唸曲，至今未明，尙是一謎；若仍指爲普通雜曲或小曲之體而已，則種種迹象所在，難以解釋。原歌曲多達百首以上，辭調又五、六、七言皆有，又以「望夫」爲一貫之主題，而別稱曰望夫歌。除劉所歌留傳七首外，尙有施肩吾之作望夫詞三首，內容、格調、修辭與劉所歌無異，且文字均極通俗。足見「望夫」云云，並不空泛；所取歌唱之形式，必正合民間趣味；「囉唸曲」三字可能是體製名，不是曲牌名；在當時是講唱體，百餘首歌曲之間，曾插有說白。惜完備之唱本今固不傳，卽有關之記載，如元稹詩及雲谿友議所見，並欠翔實，爲可憾耳。閩溫州地方志書中曾有記載，待查。

盛唐唱皇帝威，櫟括孝經或千字文，殘存之辭廿餘首，全辭若干未詳。資料所示，知皇帝威唱罷，同場接唱神話故事「張騫織女填河歌」，亦足助上述之推想。蓋封建統治借此等唱辭設教愚民，所以普及於民間之歌場，且有舞容或擬態者，乃宣傳惟恐不深不廣之故。倘全賴曲辭櫟括，介紹經文，實難於顯豁，勢必借重說白，多所疏通。盛唐早興「轉變」之藝，詳上編九章次節。與講經、說話等藝並行，其中卽有說白。釋家俗講既屬講、吟兼施，安知儒家所設此等曲藝中，不插說白，不講、吟兼施

乎？張騫、西王母與織女之故事，會合離奇，情節詼詼，民間色彩極濃！後世無所承述，而早於第八世紀，已演唱於州鄉歌舞場中。殆作「定場」之伎，以維持聽衆，知封建說教之皇帝感，原不得人心耳。

劉禹錫三闋辭四首，寓陳後主與張麗華事，傳本如樂府詩集等書均注「吳聲」二字。若爲普通之詠史詩，則大都不唱，何來此「吳聲」之別？若認作一般歌曲，則故事性又何以如此之強？此調除尚流傳之五言四句四首外，明人所見，另有七言體者，情況與囉唖曲更近。疑此辭原亦說唱體，辭甚長，留存者僅四首耳。唐人已有韓擒虎話本，惟未涉及張麗華。更有穆護砂一調，「砂」乃「煞」之訛字，其本身似大曲之徹遍，卽尾聲也。本是祇教享神之曲，後廣爲一般賽神之曲。宋人所傳之辭，乃由歌者自敘，多達五、七十句，大抵以「聽說儂家牧護」一語發端。民間辭又不傳，傳者爲釋家語，乃僧侶摹仿民間文藝形式之明例。按其唱辭，既採用記敘，又由歌者借作自身之寫照，勢難因襲成文，勢非人各一篇不可，則其中亦必不免說白矣。宋代如此，穆護砂是唐曲，唐代情況如何，可追。宋代文人撰鼓子詞前，皆有致語、口號等。

聲詩本身之表現，本已多面，若其流變紛紛，復入俗講，入轉變，入講史，入後世之寶卷、彈詞、戲詞種種，自無足異。詳上編九章。對宋詞之曾入鼓子詞，入調笑轉踏，入九張機，入南戲者言，此等唐藝